

景觀

塔爾科夫斯基： 末世拯救與詩性敘事

• 劉 擎

1986年歲末，俄羅斯電影導演塔爾科夫斯基 (Andrei Tarkovsky) 在巴黎病逝。54年的生命，26年的導演生涯，他只留下八部電影作品，卻以其博大深邃的精神氣質與莊重沉鬱的詩性敘事，開創出嶄新的藝術典範，奠定了他在世界電影史上無可爭議的經典地位。

生命的最後一年裏，身患肺癌的塔爾科夫斯基在病痛中完成了電影《犧牲》。這部絕響之作是獻給現代文明的一首輓歌：陷入歧途的時代，無窮擴張的物欲，人類精神世界瀕臨崩潰，巨大的災難行將來臨，主人公毅然以自己的犧牲來尋求拯救……。烈火與濃煙升騰瀰漫，燃燒的房屋終於坍塌，瓦礫橫陳。廢墟的近旁，那棵枯樹靜默依舊。樹下的男孩正專注地澆灌着，在他純真而持久的凝望之中，死樹竟奇迹般地開始復活。巴赫的清唱劇漸漸奏響，影片結束於一行獻詞：「給我的兒子安德烈，懷着希望與

信心」。15年後的今天，當紐約的上空瀰漫着「撒旦現形」般的煙霧，當恐怖與戰爭的陰影再次籠罩着世界，這部寓言作品又一次呈現出啟示錄般的震撼力量。

塔爾科夫斯基具有強烈的宗教氣質。末世與拯救，精神的迷失與文明的危機，是他貫穿一生的創作母題。在他流亡之後創作的影片《鄉愁》之中，啟示錄的聲音以尼采式的魔語再度喧響。羅馬廣場，「瘋老頭」多米尼克站在大理石塑像上，向人群大聲疾呼：「我們必須返回我們誤入歧途的轉捩點！我們必須回到生命的根基！」癡狂的多米尼克，此刻卻像一位獨醒的先知，「這是一個甚麼樣的世界啊？竟然要一個瘋子來告訴你們該為自己而羞恥！」貝多芬的《歡樂頌》在廣場上迴旋，多米尼克將整桶汽油澆在自己身上，當眾自焚。

此時，多米尼克唯一的朋友、俄羅斯流亡詩人安德烈正點燃蠟燭，穿

* Lars-Olof Lothwall和瑞典電影學院 (Swedish Film Institute) 授權本文使用有關圖片，Nostalghia.com網站主持人Trond S. Trondsen和Jan Bielawski為本文提供高分辨率的圖像文件。作者對他們熱情的支援表示誠摯的謝意。

越聖·凱瑟琳溫泉。這是多米尼克對他最後的囑託：一個拯救世界的秘密巫術，而拯救的希望如風中的燭火搖曳飄渺。安德烈手中的蠟燭一次次熄滅，又一次次點燃，堅持着漫長的跋涉……

也許在整個電影史上，沒有一位電影導演像塔爾科夫斯基那樣對人類精神抱有如此執着而深切的關懷。他曾經坦言，心中最深的憂慮是「我們文化中精神空間的貧瘠。我們拓展了物質財富的領域，卻剝奪了人的精神維度，對其威脅置之不顧」。然而他深信，「一個人能夠重建他與自己靈魂源泉的盟約，以此恢復他與生命意義的關係。而重新獲得道德完整性的途徑是在犧牲中奉獻自己」。

塔爾科夫斯基執着於一種古老的信念：藝術家應當承擔近似上帝的使命，藝術創造不是自我表達或自我實現，而是以自我犧牲去創生另一種現實、一種精神性存在。影片《安德烈·魯勃廖夫》蘊含了將藝術家與殉道者類比的主題。這部長達三個多小時的史詩作品，以章節結構刻畫了十五世紀俄羅斯聖像畫家魯勃廖夫的一生和他經歷的時代動盪。魯勃廖夫對社會完全喪失了信心，在探尋信仰的旅程中歷盡迷茫、坎坷與創痛。數十年沉默不語，直到最終他目睹為紀念東正教先驅聖·喬治所鑄造的大鐘落成。在轟鳴的鐘聲裏，他領悟到神與藝術的和諧，獲得了信念的再生。

時間與記憶是塔爾科夫斯基作品中的核心要素，因為生命的意義在時間與記憶的維度中展開。《鏡子》是一部自傳性作品，講述一個藝術家的童年體驗與成長。時間始於二次大戰爆發，跨越40年的歲月，完全吻合了導

演自己的生平年代。塔爾科夫斯基的母親在影片中扮演藝術家的母親，而他的父親，一位著名的俄羅斯詩人，在畫外音中朗讀自己的詩作。塔爾科夫斯基說，這是他第一次決定用電影自由地表達他生命中最為重要的記憶。

田園般的平靜被大戰的槍炮打碎，父親出征前線。對戰爭死亡的恐懼與對父親歸來的焦灼期待，黯淡了藝術家的童年歲月。終於從前線返回的父親，卻再度離開了他和母親，投身於另一段戀情。與母親相依為命的情感、對父親愛恨交織的複雜情結影響了他一生的成長。而後來長大成人的藝術家，卻重演了父親情變的故事……。這一切都是塔爾科夫斯基自己生平的寫照。影片中穿插了許多新聞紀錄片，構成歷史事件的時代坐標，又將個人的過去與現在、夢境與現實自由組接，創造出新的時空意義。塔爾科夫斯基認為，藝術的本質是捕獲與再造時間。時間是不可逆轉的，而記憶使生命得以重訪過去。在他看來，「過去」比「此刻」更為真實也更為久遠，「此刻」稍縱即逝，如砂礫一般從指間滑落。而只有通過記憶，時間才獲得了「物質性的重量」。

塔爾科夫斯基對電影語言的傑出貢獻具有公認的典範意義。他開創了自己獨特而完整的藝術風格，使博大深邃的精神主題在莊重沉鬱的詩性敘事中展開，獲得完美的表達。瑞典電影大師伯格曼 (Ingmar Bergman) 曾經予以這樣的讚譽：「初看塔可夫斯基的電影宛如一個奇迹。驀然間，我感到自己佇立於房門前，卻從未獲得開門的鑰匙。那是我一直渴望進入的房

間，而他卻能在其中自由漫步。我感到鼓舞和激勵：終於有人展現了我長久以來想要表達卻不知如何體現的境界。對我來說，塔爾科夫斯基是最偉大的，他創造了嶄新的、忠實於電影本性的語言，捕捉生命如同鏡像、如同夢境。」

那麼，甚麼是塔爾科夫斯基的「鑰匙」？

塔爾科夫斯基最初的導演訓練是在蘇聯國立電影學院完成的。學院對導演系畢業作品的常規要求是20分鐘的黑白短片，而塔爾科夫斯基在1960年完成的畢業作品《壓路機與小提琴》是一部46分鐘的彩色影片，並獲得「紐約學生電影展」首獎。他在這部處女作中已經展露出電影語言方面過人的才華：對蒙太奇技術的嫺熟運用，對色彩和音樂效果的敏銳把握。

然而，塔爾科夫斯基後來對傳統的电影語言，對蒙太奇、色彩和音樂效果的功能持有越來越明顯的懷疑與批判。他認為使用彩色只是為了商業目的，而對於電影本身是一個錯誤，因為黑白「更具有表現力，也更為真實」。雖然這與他自己的實踐並不完全一致（他對黑白和彩色技術的運用處理都達到了近乎完美的境界），他在許多影片中使用黑白與彩色的混合技術，以及反差極小的、接近黑白的色彩，但總的來說他更為重視黑白對電影藝術的價值。在晚期作品中，他越來越少使用背景音樂，直到最後完全放棄。影片《犧牲》中的所有背景聲音都來自現場聲源，只有在影片首尾的字幕部分使用了巴赫的音樂。

塔爾科夫斯基常常被譽為愛森斯坦(Sergei Eisenstein)以來最偉大的俄

羅斯導演，但他本人卻明確地批判愛森斯坦的蒙太奇理論及其快節奏剪接技術。他在《雕塑時光》(*Sculpting in Time*)一書中寫到：「蒙太奇電影的理念，即以剪接手段將兩個概念連接起來造成新的第三個概念，在我看來是違背電影本性的。藝術絕不能將概念之間的互動作為終極目的。形象是具體的物件，但卻沿着神秘的途徑延伸到超越精神的地帶……」。

蒙太奇手法無疑是當代電影主導性的敘事方式。一部好萊塢的主流影片，90分鐘片長中一般有500-1,000個各種機位與景別的鏡頭，每個鏡頭的平均時間長度只有五到十秒鐘，以快速剪接切換形成眼花繚亂的視覺刺激。而塔爾科夫斯基的電影，尤其是他最後三部作品，很少使用快速剪接，每部作品大約只有100多個鏡頭，平均時間長度在一分鐘以上。大量的長鏡頭以及緩慢的推拉和軌道車運動，在他晚期作品中格外突出。《鄉愁》中安德烈舉着蠟燭一次次走過溫泉的鏡頭持續了8分45秒，而《犧牲》的開場鏡頭竟然長達9分26秒。

表面上看，這種對快節奏蒙太奇的拒絕是一種「返祖現象」，似乎返回到格里菲斯(D. W. Griffith)甚至盧米爾兄弟(Lumière brothers)時代的原始電影技術。這對於習慣接受主流電影的觀眾造成了相當的「觀賞障礙」，對塔爾科夫斯基作品的「沉悶」與「缺乏娛樂性」深感畏懼。但這種敬而遠之的心態很可能是來自於商業化電影所引導和造就的偏狹觀賞習慣。

塔爾科夫斯基的電影語言並不是走向簡約主義，而是為傳達超越性的精神境界所開創的獨特的詩性敘事，

在電影美學上有其充分的依據。低頻率剪接和難以察覺的鏡頭運動避免了無節制的「干擾性刺激」，放棄了對觀眾的強制性操縱，同時調動觀眾在觀賞繪畫和閱讀詩歌中積澱的審美經驗，構成新型的敘事與感受模式。它試圖改變商業電影中導演與觀眾的「施虐—受虐」關係，轉向另一種啟發和參與性思考的互動。

塔爾科夫斯基的詩性敘事不只是長鏡頭的運用，同時也配合了豐富多樣的電影手段：別致優美的構圖中喚起象徵意味的景觀與物件（地平線、田園、河流、沙岸、樹木、房屋、門窗、牆壁、鏡子、食物、動物、霧氣與火焰等等），場景變換與剪接所造成的奇異時空效果，人物調度、背景物體對比和運動，以及光線的微妙變化所產生的流動韻律……。擺脫了應接不暇的視覺刺激之後，畫面本身的意味和詩性品格反而清澈起來，引領觀眾進入一種凝視與冥想的狀態，在沉靜之中抵達超越性的想像、思考與詩性體驗。

如果我們嘗試着改變既有的觀賞定勢，就會感受塔爾科夫斯基的詩性敘事絕不沉悶和乏味，相反，它具有豐富飽滿的內在張力與激情。在《鄉愁》那段著名的長鏡頭中（見封二圖片），主人公安德烈緩緩移動的孤寂身影，閃爍的燭火與潮濕的綠牆，寂靜的風與水滴，安德烈抵達終點時令人窒息的呼吸，形成了一種充滿存在意味的生命時刻，蘊含着「大音稀聲」的力量。

「懷着希望與信心」，這是流亡他鄉的塔爾科夫斯基告別世界的遺言。

附錄：塔爾科夫斯基電影作品目錄

《壓路機與小提琴》(*The Steamroller and The Violin* [Katok i skripka], 1960)，獲紐約學生影展首獎；《伊萬的童年》(*Ivan's Childhood* [Ivanovo detstvo], 1962)，獲威尼斯電影節金獅獎；《安德烈·魯勃廖夫》(*Andrei Rublev*, 1966)，獲戛納電影節國際影評人獎；《飛向太空》(*Solaris*, 1972)，獲戛納電影節評委會特別獎。《鏡子》(*The Mirror* [Zerkalo], 1974)；《潛行者》(*Stalker*, 1979)；《鄉愁》(*Nostalgia* [Nostalghia], 1983)，獲戛納電影節最佳導演獎和國際影評人獎；《犧牲》(*The Sacrifice* [Offret], 1986)，獲戛納電影節評委會特別獎、最佳藝術貢獻獎、國際影評人獎和教會評審團獎。

參考文獻

- Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflection on the Cinema*, trans. Kitty Hunter-Blair (London; Boston: Faber and Faber, 1989).
- Maya Turovskaya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, trans. Natasha Ward; edited and with an introduction by Ian Christie (London; Boston: Faber and Faber, 1989).
- Peter Green, *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest* (Basingstoke: Macmillan, 1993).
- Vida T. Johnson and Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

劉 擎 香港中文大學中國文化研究所副研究員、《世紀中國》網刊編輯。