



安德烈·塔可夫斯基

电影的元素

Andrei
Tarkovsky

Elements
of
Cinema

Robert Bird

[美] 罗伯特·伯德 著

金晓宇 译

南京大学出版社

安德烈·塔可夫斯基
电影的元素

〔美〕罗伯特·伯德 著
金晓宇 译

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

安德烈·塔可夫斯基:电影的元素 / (美) 罗伯特·伯德著; 金晓宇译. — 南京: 南京大学出版社, 2018.5

书名原文: Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema

ISBN 978-7-305-20003-8

I. ①安… II. ①罗…②金… III. ①电影评论—苏联 IV. ①J905.512

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 057102 号

Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema by Robert Bird was first published by Reaktion Books

London, 2008

Copyright © Robert Bird 2008

Simplified Chinese edition copyright © 2018 by Nanjing University Press

All rights reserved.

江苏省版权局著作权合同登记 图字:10-2016-409 号

出版者 南京大学出版社
社址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
出版人 金鑫荣

书名 安德烈·塔可夫斯基:电影的元素
著者 (美)罗伯特·伯德
译者 金晓宇
责任编辑 顾舜若 芮逸敏

照排 南京紫藤制版印务中心
印刷 南京爱德印刷有限公司
开本 880×1280 1/32 印张 10.625 字数 223 千
版次 2018 年 5 月第 1 版 2018 年 5 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-20003-8
定价 59.00 元

网址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信: njupress

销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购图书销售部门联系调换

缩写

- ATI *Andrei Tarkovsky Interviews*, ed. John Gianvito (Jackson, MS, 2006)
- CS *Andrei Tarkovsky, Collected Screenplays*, trans. William Powell and Natasha Synessios (London, 1999)
- DB *Andrei Tarkovsky: A Poet in the Cinema*, dir. Donatella Baglivo (1984).
- IL *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, ed. Giovanni Chriamonte and Andrey A. Tarkovsky, Foreword by Tonino Guerra (London, 2004)
- MF A. M. Sandler, ed., *Mir i fil'my Andreia Tarkovskogo: Razmyshleniia, issledovaniia, vospominaniia, pis'ma* (Moscow, 1991)
- MG Andrej Tarkovskij, *'Der Spiegel': Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, trans. Kurt Baudisch and Ute Spengler (Berlin, 1993)

- MJ* *Zerkalo* [in Japanese] (Tokyo, 2000)
- Mosfilm Archive of Mosfilm Studios (Moscow)
- OS* Ol'ga Surkova, *S Tarkovskim i o Tarkovskom*, 2nd edn (Moscow, 2005)
- OT* *O Tarkovskom: Vospominaniia v dvukh knigakh*, ed. M. A. Tarkovskaia (Moscow, 2002)
- OZ* Marina Tarkovskaia, *Oskolki zerkala*, 2nd edn (Moscow, 2006)
- RGAKFD Rossiskii gosudarstvennyi arkhiv kino-fotodokumentov (Moscow)
- RGALI Rossiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (Moscow)
- ST* Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time*, trans. Kitty Hunter-Blair (Austin, TX, 1986)
- TT* *Time of Travel (Tempo di viaggio)*, dir. Andrei Tarkovsky (1980/1983)
- UR* Andrei Tarkovskii, *Uroki rezhissury: Uchebnoe posobie* (Moscow, 1993)
- ZV* Andrei Tarkovskii, *Zapechatlennoe vremia in Andrei Tarkovskii: Arkhivy. Dokumenty. Vospominaniia*, ed. P. D. Volkova (Moscow, 2002)

目录

	缩写	i
	引言: 电影的元素	001
土	1 体制	027
	2 空间	061
	3 银幕	087
火	4 话语和影像	113
	5 故事	133
	6 想象	154
水	7 感官	183
	8 时间	208
	9 镜头	234
气	10 气氛	257
	安德烈·塔可夫斯基生平年表	276
	参考文献	280
	全部影片目录/演职员表	291
	文献目录	297
	致谢	301
	图片致谢	302
	中英文名称对照表	303
	附录: 电影的“元”素	318

引言：电影的元素

诗人鲍里斯·帕斯捷尔纳克(Boris Pasternak)在他的回忆录《循规蹈矩》(*Safe Conduct*)中,讲述他如何舍弃了音乐生涯,因为,不像他的导师亚历山大·斯克里亚宾^①,他缺乏完美的音高辨别力。大约五十年后,年轻的安德烈·塔可夫斯基(Andrei Tarkovsky)——他自己是帕斯捷尔纳克诗歌的狂热爱好者——同样放弃了音乐,最终选定电影作为自己的职业。他始终无法解释究竟是什么吸引他去从事电影工作。然而,正是在这里,塔可夫斯基发现了他自己那种形式的完美的音高辨别力,表现为准确无误的审美灵敏度和对文化冲动的敏锐反应,这使得他七部故事片中的每一部都作为重大文化事件,在苏联和全世界引起共鸣。

塔可夫斯基成名始于《伊万的童年》(*Ivan's Childhood*, 1962),这个项目好像失去父母的孤儿,万不得已才被托付给这位新手导演。塔可夫斯基的这部电影拍摄于尼基塔·赫鲁晓夫(Nikita Khrushchev)1956年批判约瑟夫·斯大林(Joseph Stalin)之后的解冻时期(Thaw period),其流畅优美的拍摄方式是那个

^① 亚历山大·斯克里亚宾(Aleksandr Scriabin, 1871? —1915),俄罗斯作曲家和钢琴家。本书所有脚注均为译注。

时期的苏联新浪潮(Soviet New Wave)运动中特别典型的。在西方,塔可夫斯基的处女作和其他电影一道,例如米哈伊尔·卡拉托佐夫(Mikhail Kalatozov)的《雁南飞》(*The Cranes Are Flying*, 1957)和格里高利·丘赫莱依(Grigorii Chukhrai)的《士兵之歌》(*The Ballad of a Soldier*, 1959),帮助人们出乎意料地瞥见苏联人民在第二次世界大战期间遭受的苦难以及他们潜在的复兴,这种潜在的复兴表现在这些电影中年轻主人公们的身上,也同样表现在电影大胆、自信的审美态度上。在国内外,《伊万的童年》都捕捉到了当下的精神,在三十岁的青春年华,塔可夫斯基发现自己在欧洲各大电影节受到赞扬,被欧洲重要的知识分子们讨论,并被推到苏联文化的最前沿。

然而,和在年龄地位上与他最接近的一些人不同,塔可夫斯基拒绝让这种称誉淹没他个人的艺术观点对他更为微妙的驱使。在接下来的四分之一世纪里,塔可夫斯基常常发现自己与体制发生冲突,这种体制首先寻求保卫自己的顺利运转。他的下一部电影,规模宏大的史诗巨片《安德烈·鲁布廖夫》(*Andrei Rublëv*, 1966年完成),不仅立即成为经典。苏联知识阶层还立即把它作为一种福音书接受,认为这部电影刻印了他们相当模糊的精神渴望,以及他们的受压迫感、倦怠和可能性。当然,《安德烈·鲁布廖夫》,就像塔可夫斯基后来的电影一样,由于它实验性的叙事结构以及对它发行的限制,所以不仅难以理解,而且难得一见。然而,体制阻止电影放映的笨拙努力(赫鲁晓夫倒台、解冻时期结束后,这部电影才刚刚完成,于是被搁置了三年多,直到一份拷贝神秘地发行到西方,并在戛纳电影节放映)只是增强了它的文化共鸣。《安德烈·鲁布廖夫》成为帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》

(*Doctor Zhivago*)在电影上的对等物,后者是一部激发了前者难解的叙事结构的小说。与帕斯捷尔纳克一样(《日瓦戈医生》在苏联遭禁后他被授予诺贝尔文学奖),也与亚历山大·索尔仁尼琴(Aleksandr Solzhenitsyn)一样(他不满足于他被官方认可的小说《伊万·杰尼索维奇的一天》[*One Day in the Life of Ivan Denisovich*, 1962]获得的有限成功),塔可夫斯基遭受的经历赋予了他在国内外无与伦比的文化权威。历史研究将表明,即使在被禁止的情况下,《安德烈·鲁布廖夫》也影响了20世纪60年代晚期许多最好的苏联电影(实际上包括整个苏联集团的)。在戛纳电影节获得成功,这种影响扩展到了世界范围。塔可夫斯基随后在苏联拍摄的每部电影——《索拉里斯》(*Solaris*, 1972)、《镜子》(*Mirror*, 1974)和《潜行者》(*Stalker*, 1979)——在苏联国内扮演了同样的角色,作为社会情绪的风向标和知识阶层不成熟的创造和精神渴望的发泄口。每一部都在西方作为一种天启被接受,巩固了塔可夫斯基作为继谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein)之后唯一伟大的俄罗斯导演的地位,他史诗般叙事的力量可以媲美俄罗斯伟大的作家和作曲家,既具有强烈的民族性又具有深刻的世界性。

塔可夫斯基1982年离开苏联去拍摄《乡愁》(*Nostalghia*),苏联和意大利联合制作的一部电影,影片表面上关注的是俄罗斯人和祖国分离后感受的特殊的心痛。塔可夫斯基暂时的离开在1984年变成永久的“叛逃”,这个事件,在某些方面标志着苏联体制最终拒绝由其最杰出的人才从内部使它恢复活力。一个令人心酸的细节是,1986年底塔可夫斯基因癌症逝世,正值米哈伊尔·戈尔巴乔夫(Mikhail Gorbachev)的苏联自由化(改革)的开始,这场运动将迅速导致国家解体,并使塔可夫斯基被热情地接

纳进俄罗斯文化的官方经典。在变化了的政治气候下，塔可夫斯基的电影成了改革时期电影院和电视节目中的主打产品。今天，它们仍然是俄罗斯文化身份的重要组成部分。

在许多方面，塔可夫斯基的电影继续被人用其冷战的政治化来界定。对于塔可夫斯基的最后一部电影《牺牲》(*Sacrifice*, 1986)而言尤其是这样，这部影片常常被形容为他对世界的信仰声明，对于迫在眉睫的核战争灾难、资本主义的实利主义和现代的混乱的警告，我们感觉到的这些信息在他 1986 年出版的《雕刻时光》(*Sculpting in Time*)一书中得到加强。这些收集在一起的文章，是在他职业生涯的过程中撰写或口述的，但在他的欧洲流亡期间经过重大修订，它们传达了越来越强烈的僧侣式口吻，这种口吻在后苏联形势下的国内和西方都找到了心甘情愿的听众。鉴于这段历史，塔可夫斯基被当作先知并不太令人意外；关于切尔诺贝利核事故、关于他自己的死亡、关于苏联的解体或者关于即将到来的世界末日。然而，在塔可夫斯基的电影中寻找女巫的预言将是严重误解它们的本质。塔可夫斯基不是试图给现实强加一种解释方案，而是将现实连同它所有的偶然性和可能性刻印或记录下来。塔可夫斯基不是一个演说家，而是观察者和倾听者。

塔可夫斯基在电影中的音高辨别力，而非他电影的任何话语“意义”，才是我在本书中的主要焦点。我依次研究他电影美学的十个元素，大致按照他电影发行的时间顺序进行。前三章（作为“土”组合在一起）探讨塔可夫斯基电影世界的物质条件：他在其中工作的体制、他建造的空间，以及他赋予了如此表现深度的银幕。这一部分的讨论围绕塔可夫斯基的早期作品，包括《压路机

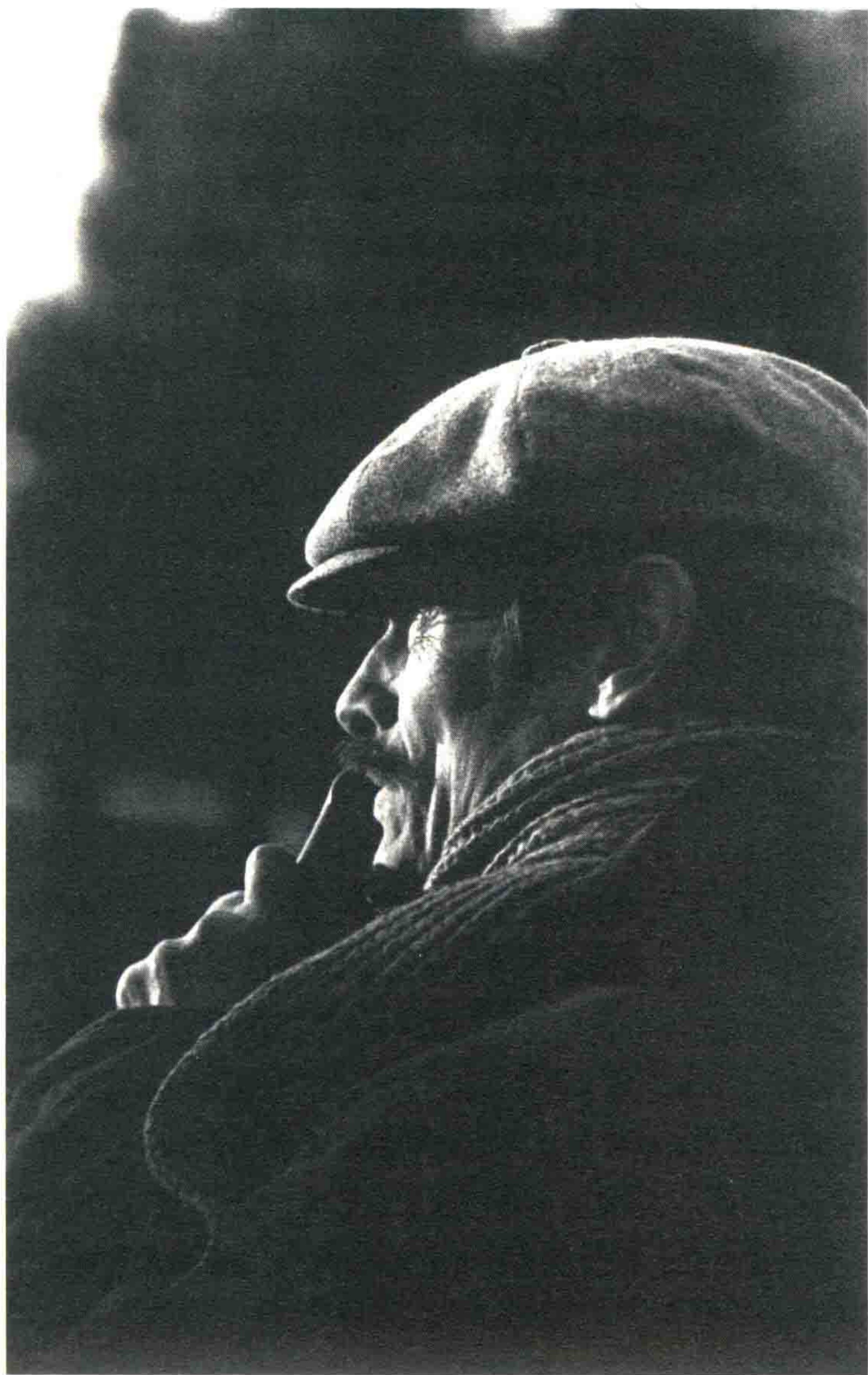
与小提琴》(*Steamroller and Violin*)、《伊万的童年》和《安德烈·鲁布廖夫》。接下来的三章(“火”)探讨塔可夫斯基电影的话语方面：与文字和影像(《安德烈·鲁布廖夫》)、故事(《索拉里斯》)和社会想象^①(《镜子》)的相互作用。第7章至第9章(“水”)专注于影像本身的结构，影像把感官体验和时间本身刻印在镜头的单一连续体里，而塔可夫斯基将这些置于他电影美学的中心位置。这一部分主要讨论《潜行者》和《乡愁》，以及塔可夫斯基的戏剧作品(《哈姆雷特》和《鲍里斯·戈都诺夫》[*Boris Godunov*])和纪录片(《旅行时间》[*Time of Travel*])。在最后一章，我聚焦于《牺牲》，探讨塔可夫斯基电影世界无形的气氛，这种气氛使他电影的空间、话语和美学等环境充满鲜活的可能性的感觉。这些分析的累积结果，我希望，是对塔可夫斯基电影制作方法的全面记述，而这种记述将阐明单个的电影，同时揭示他创造性项目的基本元素。

安德烈·塔可夫斯基的七部标准长度的电影有时被尊为神圣的七部经典，与俄国小说家和作曲家的名作不分轩輊。他的作品以其开放式的叙事结构和舒缓、忧郁的气氛，可列为对当代欧洲电影风格唯一最重要的影响。然而，塔可夫斯基对于反思和分析而言仍然是一个难以捉摸的对象，他的名字在有关电影的著述中——无论是通俗的还是学术的——都出奇地罕见。本书的目的是通过提供对他的电影和其他创造性项目的缜密分析，帮助纠正上述情况。我的一个主要论点是，塔可夫斯基在一定程度上是他不仅仅是一个“单纯的”电影导演这种名声的受害者。没错，塔

① 作者在本书中多次使用“symbolic”“real”和“imaginary”这组概念，译文为保持流畅，选择了“象征”“真实”和“想象”这组译法(而不是“象征界”“实在界”和“想象界”这组译法)，既包含通常意义上的用法，也包含拉康意义上的用法。

可夫斯基也为广播、戏剧和歌剧排演了作品，另外还是一位有造诣的演员、编剧、电影理论家和日记作者，我适当地讨论他这些天赋中的大多数。然而，我的断言是，塔可夫斯基首先是一个电影导演，而我的目的是剖析他的电影关于他所从事的媒介揭示了什么。

尽管人们普遍感到塔可夫斯基在电影中为电影艺术实现了一些独特的东西，但对于它是什么以及它的价值却众说纷纭。人们有理由认为他的电影——不论这种观点是好是坏——是试图证明他朝气蓬勃的宣言：“电影是高雅艺术而不是娱乐。”¹尤其是，与受结果和收入驱动的类型片相比，塔可夫斯基的故事和人物有时似乎只是一种单纯的机会，用来展示被泥土玷污的物体、燃烧的建筑物、水淹的景观，以及也许最根本的，一种无形但鲜活的气氛。认为塔可夫斯基的电影作品是基于对土、火、水 and 气四种基本元素的检视（或颂扬）的思想，可以用相当平庸的方式来表达，例如在多纳泰拉·巴利沃（Donatella Baglivo）的纪录片《安德烈·塔可夫斯基：电影诗人》（*Andrei Tarkovsky: A Poet in the Cinema*）中，塔可夫斯基在树林里漫步的片段穿插了溪流、苔藓和毛茸茸的动物的镜头。然而，认识到塔可夫斯基的电影中有一些元素性的东西，也是一些富于启发性的探索的基础，例如克里斯·马克（Chris Marker）的纪录片《安德烈·塔可夫斯基的一天》（*A Day in the Life of Andrei Arsenievich*, 1999），以及斯拉沃热·齐泽克（Slavoj Žižek）和弗雷德里克·詹明信（Fredric Jameson）的一些重要的解释性文章，他们令人激情澎湃地写到塔可夫斯基的“摄影机追踪元素述说的时刻”的方式，这使得摄影机能够探究“苔藓的真相”。



安德烈·塔可夫斯基
(格里高利·维科夫斯基 [Grigoriy Verkhovskiy] 拍摄)

然而，对于詹明信来说，塔可夫斯基电影的元素性特征意味着缺乏精明老练，意味着对电影影像客观性的天真的信任：

塔可夫斯基的电影最深刻的矛盾在于……一个没有人类技术的大自然的价值化过程，却是由摄影装置本身的最高技术实现的。没有哪种自反性承认这第二个隐藏的存在，从而威胁到将塔可夫斯基的自然神秘主义转变为最纯粹的意识形态。²

难道说塔可夫斯基的愿望，是通过采用最现代的艺术把精神性的精灵赶回现代性的魔瓶，并且，虽然声称要捕捉时间的客观流动，他招牌式的长镜头其实仅仅展示了导演的精湛技艺？

詹明信的指责，问题并不在于忽略了塔可夫斯基的《镜子》中明显的元电影段落，影片的序幕始于一台电视机并结束于一只悬挂式麦克风的影子，而且影片中的纪录片片段突出了摄影师的形象。问题也不在于，詹明信忽略了《潜行者》里自始至终出现的“AT”^①这一自指的字母组合，以及潜行者的妻子直接对摄影机说话的那一片段。问题在于，塔可夫斯基整个电影项目的目的恰恰是探索电影设备并研究其对人类体验（既是感官的，又是知性和精神的）的影响。塔可夫斯基的“神秘主义”只能通过他的技巧来评估，他的元素电影要求考虑他电影的元素。瓦季姆·尤索夫（Vadim Iusov），塔可夫斯基前四部电影的摄影师，曾评论说，在一般的现代艺术中，尤其是在电影艺术中，“科学和技术的进步第

① “AT”是安德烈·塔可夫斯基名字的首字母缩写。

一次触及了人类精神活动的领域”。³塔可夫斯基对他的先例具有敏锐的意识，他相信在电影艺术中，“已经没有什么可以创造和积累的：土与水已经分开”。⁴这不仅意味着技术具有精神意义，也意味着从今以后精神问题必须从技术的角度来看待。因此我相信，可以既认真对待塔可夫斯基电影的精神诉求，又用缜密的美学标准来分析这些电影，少做任何一点都会对它们造成严重的不公平。

塔可夫斯基电影的力量不在于捕捉大自然或俄罗斯或诸如此类事物的神秘存在，而在于使电影的元素成为新事物的条件的方式，这种新事物是通过银幕的中介作用在观众心中实现的。早在1962年，塔可夫斯基就曾声明，他打算将他的作品建立在“观众与艺术家之间的关系”这一问题上⁵，从而意味着他不会试图将“大地”和“民族”描绘为精练的景观或大众，而恰恰是描绘为便于体验的平面银幕。没错，在早期他用相当说教的术语看待这种关系，号召电影业开始“发展观众的审美情趣”，以便创造“世界上最先进的电影”，完成“共产党交给电影艺术的美学任务”。⁶然而更典型的是，塔可夫斯基关于这一问题给出一个纯粹的美学叙述：“电影不可解释，而是要作用于观众的情感，以便觉醒的情感可能会给人一种思考的冲动。”⁷斯拉沃热·齐泽克曾经写道，“塔可夫斯基的电影质感破坏了他自己明确的意识形态项目”⁸，但我认为，塔可夫斯基唯一真正的项目恰恰是创造这种电影质感。正如电影导演阿列克谢·日尔曼(Aleksei German)所说，塔可夫斯基不是一个“伟大的思想家”，而是一个“伟大的实践者”。⁹塔可夫斯基也不是政治或哲学的导演。他很少对苏联体制发表公开评论。他最响亮的表达，很可能是在《镜子》中摄影机倾斜摇过印刷

厂时，匆匆瞥见的斯大林的海报。相反，大地（土）对他来说是一套空间和社会限制，它制约着时间的存在和电影对时间的捕捉。他的电影是意识形态和整个社会想象的熔炉，当这些东西再次进入人类生活的时间和人体不确定的空间时就被烧成灰烬。我认为，塔可夫斯基从来没有忽视一个事实，即他展现的世界不是它实际的样子，而是它被折射媒介扭曲后的样子，仿佛是透过一片水膜看到的样子。第四种自然元素，气，与时间中的人类生活不可言喻的气氛联系最为密切，但是这种元素，我认为，恰恰是一种始终无法直接再现的持续状态。

塔可夫斯基在晚年把自己描述为“一个诗人，而不是一个电影摄影师”，然而，他同时拒绝接受“所谓的‘诗电影’，其中的一切都是故意弄得高深莫测”（ST 221）。实际上，由于气氛比空间、故事或影像占了上风，所以清晰地将塔可夫斯基和诗电影这一类别联系起来，诗电影这个概念，尽管有其内在的模糊性，却继续享有广泛的流通性。诗电影通常被视为一种确切的类型，展现出稳定的结构并执行特定的社会功能（即精英电影的功能）。然而，诗电影理论家经常把它定义为电影媒介的本质。20世纪20年代早期，这一术语的创造者们，法国评论家路易·德吕克（Louis Delluc）和让·爱泼斯坦（Jean Epstein），把诗电影或“纯”电影看作捕捉了生活流动的电影，仿佛电影的线轴在某种程度上具有永远连续不断的影像流的特性。电影是最接近柏拉图的时间概念的物质，柏拉图认为时间是“永恒的运动影像”。事实上，纯电影可能意味着许多东西。在爱泼斯坦1928年的电影《厄舍府的倒塌》（*The Fall of the House of Usher*）中，诗意的品质可以归因于从超自然的叙事到诗歌的结合的一切（出自埃德加·爱伦·坡[Ed-

gar Allan Poe]的短篇小说)。然而奇怪的是,爱泼斯坦——像他之后的塔可夫斯基一样——对水、火和风的自然流动表现出特别的迷恋。我们在这里看到特别“塔可夫斯基式的”特征,例如窗帘吹拂进房间,仿佛正在准许一个相异的存在进入,或者一个充满火的画框。然而,如果说这些镜头反映出一种令人吃惊的对电影力量的信念(即引导人类现实的基本力量,从而改变人类世界)那么这些镜头也对照着媒介的再现局限来评价这个神秘的愿望。形而上的存在的暗示与对其机械再现的意识之间的张力正是德吕克和爱泼斯坦称为上镜头性(*photogénie*)的东西——银幕上的世界的独特力量。

早期的俄罗斯电影理论家热烈回应“诗电影”这一概念。然而,除了按媒介特异性对它进行定义,俄罗斯人表现出明显的倾向,将诗电影和一种对叙事的特定处理联系起来。一种有质的不同的电影情节的观念早在1913年就出现于年轻的鲍里斯·帕斯捷尔纳克的一封私人信件中,他说:“电影败坏戏剧的核心,因为它被要求表达其中真实的东西,其周围的血浆。让它不要拍摄故事,而拍摄故事的气氛。”¹⁰这一陈述在1928年得到评论家维克托·什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky)的附和,他评论说,电影导演格里高利·科津采夫(Grigorii Kozintsev)和列欧尼德·塔拉乌别尔格(Leonid Trauberg)(他们被称为古怪演员工厂或FEKS^①)“拍摄他们的对象周围的空气”。¹¹鲍里斯·艾亨鲍姆(Boris Eikhenbaum)不满足于这种轻松的隐喻性描述,他指出电影的独特领域是一种不同的叙事时间性,“仿佛看完一本小说时,你已

① “FEKS”是“古怪演员工厂”(Factory of the Eccentric Actor)的首字母缩写。