

# 牺牲 SACRIFICE

——塔尔科夫斯基的电影书写

张晓东◎著

黑龙江人民出版社

# 牺牲

# SACRIFICE

——塔尔科夫斯基的电影书写

张晓东◎著

黑龙江人民出版社

---

图书在版编目(CIP)数据

牺牲:塔尔科夫斯基的电影书写/张晓东著.——哈尔滨:

黑龙江人民出版社,2012.5

ISBN 978-7-207-09392-9

I.①牺… II.①张… III.①故事片-电影

评论-苏联 IV ① J905.512

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 128003 号

---

责任编辑:张晔明

封面设计:臧 祥

牺牲:塔尔科夫斯基的电影书写

张晓东 著

---

出版发行 黑龙江人民出版社

通讯地址 哈尔滨市南岗区宣庆小区 1 号楼(150008)

网 址 www.longpress.com

电子邮箱 hljrmcbs@yeah.net

印 刷 哈尔滨工大节能印刷有限公司

开 本 880 毫米×1230 毫米 1/32

插 页 2

印 张 5.25

字 数 140 千字

版 次 2012 年 5 月第 1 版 2012 年 5 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-207-09392-9

定 价 20.00 元

---

(如发现本书有印制质量问题,印刷厂负责调换)

本社常年法律顾问:北京市大成律师事务所哈尔滨分所律师赵学利、赵景波



安德烈·鲁布廖夫 (1367 -1430) : 《圣三位一体》

# 内容摘要

作为世界电影史上最重要的电影作者之一，安德烈·塔尔科夫斯基的书写证明电影能够达到与文学、哲学同样的精神高度。但是长期以来，塔尔科夫斯基电影丰厚的精神资源并未得到真正的重视。

本文以塔尔科夫斯基拍摄的七部半故事片为基础，力图揭示塔尔科夫斯基电影丰厚的精神资源，尤其是与俄罗斯文学精神传统之间的传承关系。本文作者认为：

俄罗斯文学是一种救赎意味极强、充满精神终极探索特质的文学，塔尔科夫斯基的电影继承了俄罗斯文学的这种精神特质，以及俄罗斯思想中突出的末世论思想与弥赛亚思想，并将这一传统在当代社会语境中发展，他的电影书写无一不是在面临现代性问题的各种病症的时刻敲响的警钟、旷野的呼告。

塔尔科夫斯基的电影同时汲取了世界文学优秀的精神传统。他的作品有着内在的与莎士比亚、塞万提斯等欧洲文学巨匠以及道家、禅宗等东方智慧的精神呼应，在这个现代性恶果日益发露的时代，他那些关于拯救心灵的电影书写更具有全人类的普世意义。

# 目 录

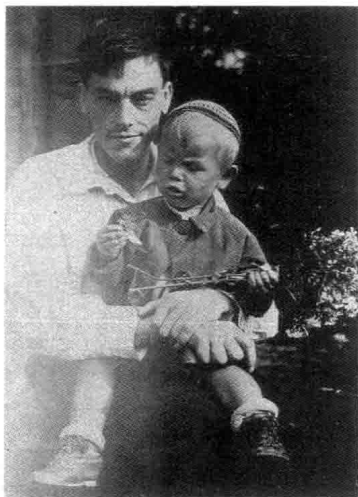
序:安德烈·塔尔科夫斯基电影的末世意识 .....	( 1 )
第一章 回到童年 .....	( 28 )
第二章 哈姆雷特 .....	( 44 )
第三章 重返家园 .....	( 65 )
第四章 自我认知 .....	( 78 )
第五章 柔弱处上 .....	( 104 )
第六章 俄罗斯人 .....	( 126 )
第七章 太初有道 .....	( 153 )
参考文献 .....	( 165 )

## 序：安德烈·塔尔科夫斯基电影的末世意识

地震、泥石流、海啸、核危机、玛雅预言……我们今日所看到的图景，曾经被大众认为是危言耸听。

有一个笑话：欧洲。有一个村庄着火了，救火人手不够，就派到这个村子流动演出的小丑去向邻村求救，小丑跑到邻村，慌慌张张地大喊，着火了，快去救火啊，可是众人回答他的只有哈哈大笑，因为这被看做他的滑稽表演预告。终于，悲剧发生了，这个村子在大火中化为灰烬。

西方哲人时常用这个故事隐喻思想精神在当代社会中的尴尬处境。现代性所孕育的科技至上主义与资本至上主义已然让那些目光如炬的旷野呼告变成滑稽剧；哲人、圣徒或者是诗人，很容易被人化装成小丑加以嘲弄。尽管如此，他们面对现代性社会人们遭遇的各种精神危机、信仰



安德烈·塔尔科夫斯基在父亲、著名诗人阿尔谢尼·塔尔科夫斯基的怀里。

## 牺牲

——塔尔科夫斯基的电影书写

危机与道德危机,依然提出各种救治的方案,虽然知道自己的呼告会遭遇误解。



苏联导演(毫无疑问应当用这个称呼)安德烈·塔尔科夫斯基当然是其中的重要一员。他的电影中普遍存在的末世意识既是属于对俄罗斯精神传统的继承,也是他对现代性社会的深层体验与反思之必然结果。

在开始对他的电影进行探讨之前,笔者希望先去除几个对这位伟大导演的固有“见解”:首先,我们要去意识形态化,如果围绕“苏联当局政治压迫”做文章,我们将画牢自囿。其次,我们要去咖啡馆化,塔尔科夫斯基的电影与“小资情调”完全不兼容。第三,去魅,塔尔科夫斯基并不如同很多文艺青年所言是一尊神,只能放在电影“圣殿”里供人膜拜。

的确,塔尔科夫斯基被称为欧洲艺术电影的“圣三位一体”之一(其他二人分别是瑞典的英格玛·伯格曼与意大利的费德里科·费里尼)。他生于1932年,父亲是著名诗人阿尔谢尼·塔尔科夫斯基,但是这个诗人基本没有履行过父亲的职责。父



爱的缺失,日后在安德烈·塔尔科夫斯基的电影中留下了很深的痕迹。他1961年毕业于莫斯科电影学院导演系,师从电影大师米哈伊尔·罗姆<sup>①</sup>。毕业习作《压路机和小提琴》在纽约的大学生影片比赛中获得一等奖。《伊万的童年》是他毕业后的第一部影片,也是他的成名作。1967年他拍摄了《安德烈·鲁布廖夫》,该片在1969年的戛纳国际电影节获奖。后来,他又拍摄了《索拉里斯》、《镜子》、《潜行者》。1980年他被授予“俄罗斯联邦人民艺术家”的称号(塔尔科夫斯基本人对此不以为然,将这项多少苏联艺术家梦寐以求的荣誉称为“御前侍卫”<sup>②</sup>,这正是尼古拉一世给普希金的官职)。1983年在意大利导演了《乡愁》。之后,在国外定居。他的“叛逃”在苏联国内引起轩然大波。1985年在瑞典导演了《牺牲》,获戛纳国际电影节大奖,次年即因癌症病逝于巴黎。他的影片内涵深刻,表现人和大自然、社会、历史的关系以及人自身深层意识中的种种矛盾和冲突。在他的影片中,纪实手法与浪漫主义手法、科幻和现实、哲理和抒情完美结合。他也是一个优秀的舞台剧导演,代表作有话剧《哈姆雷特》,歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》等。

伯格曼说：“初看塔尔科夫斯基的电影仿佛是个奇迹,蓦然我发觉自己置身于一间房间门口,过去从未有人把这房间的钥匙给我。这房间我一直都渴望能进去一窥奥妙,而他却能在其中行动自如游刃有余。我感到鼓舞和激动,竟然有人将我长久以来不知如何表达的种种都展现出来。我认为塔尔科夫斯基是

---

① 苏联著名导演,代表作有《列宁在十月》、《普通的法西斯》、《一年中的九天》等。

② 塔尔科夫斯基在1980年1月26日的日记中写道：“我觉得他们要给我一套御前侍卫的军服。”当天俄罗斯联邦最高苏维埃主席团即授予他“人民艺术家”的称号。

## 牺牲

——塔尔科夫斯基的电影书写

伟大的，他创造了崭新的电影语言，捕捉生命一如倒影，一如梦境。”然而笔者认为，塔尔科夫斯基“崭新的电影语言”并不在形式或技巧能引领一代风潮，例如法国导演特吕弗、戈达尔等人在上世纪五六十年代拍摄的《四百击》、《精疲力竭》等“新浪潮”作品在世界电影史上的地位。曾经有电影史将塔尔科夫斯基归于苏联电影的“新浪潮”，笔者则认为，塔尔科夫斯基的电影用新浪潮的电影美学范畴显然无法涵盖，苏联“新浪潮”的代表人物应当属于《雁南飞》的导演卡拉托佐夫、《士兵之歌》的导演丘赫莱依等人，但这些导演跟塔尔科夫斯基完全不是一类人。“新浪潮”的核心人物是法国电影教父、电影理论家安德烈·巴赞，他的理论在电影对日常生活的再现方面有着巨大的革新意义，以至于后来法国电影人总是得意地对好莱坞电影人说，美国电影都是梦，法国电影是生活。当然，塔尔科夫斯基与好莱坞更是南辕北辙。纯娱乐性的电影在他看来是精神污染。他这样评价斯皮尔伯格：

像斯皮尔伯格那样的导演，每次都能大量吸引观众，每部片子都能给他带来巨大的财富，但他不是艺术家，他的电影也不是艺术。如果我去拍那样的电影，我就没有了信仰，我会因恐惧而死。<sup>①</sup>

那么从纯粹的表现形式看呢？

法国新浪潮最大的贡献正是在电影的表现形式上，他们抛弃了传统的电影手法（倒叙、反打镜头、背景放映法、划入划出、

---

<sup>①</sup> А. Тарковский, О природе ностальгии, в Искусство кино, №2, 1989, с. 136.

叠画等等),打破了以往电影经常采用的戏剧演出概念,广泛使用短镜头、移动摄影、画外音、内心独白、自然音响和从人物背后拍摄画面,以及长时间的摇拍长镜头、空格镜头、摇晃颤动等技巧,以及在剪接手法上造成极大节奏感和视觉冲击力的跳接……



从“表现形式”来看,塔尔科夫斯基并不见得是世界上数一数二的导演。诚然,他的电影并不乏技巧,例如意识流、长镜头等等,但这并不是他的独创,事实上,当他在影坛出现时,还有人嘲笑他运用“西方已经过时的艺术手法”在创作。然而,时至今日,大部分关于塔尔科夫斯基的研究,都是围绕他的“电影语言”展开的。塔尔科夫斯基的电影里充满着种种令人惊异的意象,例如人的飞升、飘浮、教堂里的下雪、时空错位等等,于是,人们就把猜谜作为读解塔尔科夫斯基电影的主要方式,将隐喻作为塔尔科夫斯基精心设置的障碍,纷纷读解其“背后深层含义”,乐此不疲。经常有人问塔尔科夫斯基,他的电影里这个象征着什么,那个象征着什么,这让塔尔科夫斯基大为光火,甚至感到难堪,因为他最为反对的便是“象征”、“隐喻”。他用在电影当中的的是对他来说自然而然的東西,并没有特意地去“象征”什么。塔尔科夫斯基反复强调过这一点,以《镜子》为例,1975年4月29日他在建筑学院作讲演时,有人问《镜子》是否有象征主义的东西,他回答说:

## 牺牲

——塔尔科夫斯基的电影书写

没有！那些影像本身仿佛象征，但跟通常的象征不同，它们是不能破解的。影像仿佛把生活凝成一块，就连作者可能也说不明白，遑论观众。普希金“我的忧伤照人”，不是象征，而是形象。托尔斯泰笔下濒死的伊万·伊里奇，觉得自己仿佛关在狭窄的肠道内不得脱身。他的感觉如此真实生动，使别的东西湮没无踪，甚至影响到病人的言语。很久以前，中古时代的日本作家就反对诠释艺术中的象征。这很对！象征越少越好！象征是颓废主义的征兆。<sup>①</sup>

但是塔尔科夫斯基的确令人疑惑，也让人想解开这些疑惑。中国电影圈和文艺青年对塔尔科夫斯基并不陌生，因为其著作《雕刻时光》中文版<sup>②</sup>以及用这本书命名的连锁咖啡馆的可观收益，可以说明塔尔科夫斯基可以成为“品位”的标志，这实际上是一种悲哀，对塔尔科夫斯基的理解，往往不得其要义。

导演杨超<sup>③</sup>在《凝视之美》中说：“塔氏的意义在于，通过深深的凝视一般的舒缓的长镜头，赋予‘看’这一行为新的个性和存在的意义，使观众重新成为‘看’的主体，恢复他们久已丧失的审视的尊严和体验的快乐。”

这样的“意义”似乎可以适用于绝大多数偏好使用长镜头的导演，亦即现在绝大多数“艺术片”<sup>④</sup>的导演，也包括杨超本人在内。如果这就是塔尔科夫斯基的“意义”，那么电影史就要大

---

① 安德烈·塔尔科夫斯基：《时光中的时光》，周成林译，广西师范大学出版社，2007年版，第490～491页。

② 人民文学出版社出版的是转译的版本，俄文原书名 *запечатленное время* 的译法还可以商榷，然而“雕刻时光”已然盛行，姑且用之。

③ 我国导演，作品《旅程》曾获2004年戛纳电影节金摄影机奖。

④ 毋庸讳言，时下很多“艺术片”只是玩弄形式，思想肤浅，矫揉造作。

为失色。杨超又说:“他首先是一名电影导演,他的最伟大的贡献,在于对电影形式美的开拓,以及经过这种美,达到的对影像本质的深化。”将塔尔科夫斯基视为形式主义者的观点表露无遗。

可以说,这能代表很多人的看法。笔者无意说这种论调肤浅,但是,我要说,这样的理解完全与塔尔科夫斯基的作品南辕北辙,将使我们失去塔尔科夫斯基电影中最重要、最宝贵的东西。



著名导演、北京电影学院章明教授<sup>①</sup>在他的《一个人的秘密》<sup>②</sup>一文中,用颇为煽情的笔触写道:“这个诗人的儿子,这个刚愎执顽、不能随遇而安、无法及时行乐的圣徒,这个抑郁一生、愁绪未尽、客死他乡的俄国人……跟我们有什么关系?可是在心底,却会时常、抑或一直萦绕着他电影的许多影子……凝视着他自成一格、于表达上缺乏普遍性的电影,将意味着我们试图穿

<sup>①</sup> 我国“作者电影”的领军人物之一,代表作《巫山云雨》、《密语七十二小时》等。

<sup>②</sup> 《环球银幕》,2002年第2期。

## 牺牲

——塔尔科夫斯基的电影书写

透影像的樊篱去触及一个电影诗人的灵魂。”

在这一段余秋雨体的文笔中，清晰无误地给出了塔尔科夫斯基的两个身份认定：一个是“圣徒”，一个是“电影诗人”。应当说，这两个定位是很有意思的，无论从哪一个角度深度挖掘，都有可能得出塔尔科夫斯基电影的一些真正的本质。比如塔尔科夫斯基极力反对将自己的电影称为“诗电影”，而经常有意无意地留下一些圣徒的痕迹。但章明教授无意于此，而是发出了以下的诘问：“塔尔科夫斯基是为数极少的让我沉溺、不安、难以自己的导演之一。为什么他能够想到恋人悬于战壕上的拥抱？能够想到雨中的火势？能够想到卧于水洼的沉睡？他设置了多米尼克这样一个生活在水中的疯子，这个疯子要让别人手持蜡烛一趟一趟走过温泉，这还不够，他又让扮演疯子的演员在《牺牲》里再次扮演一个疯子，并且去放火焚烧家园，‘消灭物质部分，留存精神的遗迹’，这就是解释吗？……为什么是在一只鸟儿飞落在男孩头上的时刻，切入中国“文革”的纪录片？为什么牛奶总是溅落在地？当苹果洒落河滩，当身处意大利的男主人公回头凝望俄罗斯家乡，当另外星球的事迹开始展现的时候，总是有马儿在那里，为什么塔尔科夫斯基喜欢马？水洼里遗落着硬币，注射器针头，武器以及宗教圣像……这些形象看起来当然容易注解，可他如何能找到有如此确切形象的表述？这个表述如何建立的？谁来为我们解释？”我相信章明教授是很诚恳的，在塔尔科夫斯基面前，几乎所有人都会陷入其影像中所独有的神秘和梦幻气质里而惶惶不自知，但是，这一连几个“为什么”却无误地说明了章明教授对影像“表现”的兴趣远远超过其他。关于这些“为什么”我们会在后面的章节讨论——作为一个很反感“象征”或“隐喻”的导演，塔尔科夫斯基的回答将是

“不知道”或“没有为什么”。对于他来说就应当如此，这不是事先为了说明什么“重大意义”而安排的“精心设置”。这样的“为什么”毫无疑义，就像问为什么鸟儿要落在圣方济各的肩头一样。章明教授的出发点仍是“技巧”，如他自己所说：“不是说我对安德烈·鲁布廖夫这样的人不敬重，而是不感兴趣，电影里面的圣像画家与我何干，我可以去看历史典籍——折磨我的是塔尔科夫斯基的影像，因此我对他电影的表达才感兴趣，表达才是他电影提供给我的真正粮食。”



一语道破天机，“真正粮食”还是“技巧”。中国导演误认为自己与西方导演的距离，或者说“与国际接轨”的距离还是“技巧”，而对形成那种巨大感染力的最主要的根源——思想，精神，却视而不见。换句话说，在大多数导演那里，“拍摄角度”比“拍摄动机”重要得多。或者是由于长期以来对于西方思想文化的陌生（试问中国导演有几个了解从柏拉图到德里达之间任何一个思想家？有几个试图了解希腊-罗马传统或基督教-犹太教传统之中的任何一种？），或者是由于长期以来中国电影行业自身的日趋好莱坞化，我们对电影的理解已经将其思想文化

## 牺牲

——塔尔科夫斯基的电影书写

品格降至最低,认为它只是一个娱乐的工具。<sup>①</sup>

但是,不去了解《圣三位一体》、《最后的审判》、《非人工的救主》<sup>②</sup>这些画作背后深刻的思想内涵,不去了解圣像画、圣像画家安德烈·鲁布廖夫和他的时代,那将完全不懂《安德烈·鲁布廖夫》这部影片究竟在说什么,纵然把“技巧”分析得花团锦簇,又谈何“真正的粮食”?

诚然,从“电影艺术”的角度出发,我们不难发现塔尔科夫斯基和世界电影潮流之间的联系,例如《压路机和小提琴》对摄影机运动的解放,《伊万的童年》的表现主义形式,《安德烈·鲁布廖夫》中“对时间的记录”,《镜子》当中极度主观性的内心独白,《乡愁》的拼贴风格,《牺牲》的寓言性质。

我们甚至还可以从他的电影中辨认出其他世界级大导演的痕迹:伯格曼《野草莓》的表现主义,费里尼《甜蜜的生活》的组画式结构和《八部半》的主观结构……

但是,我觉得这一切并不是最重要的。假如要说塔尔科夫斯基和世界上哪位大导演具有内在的相似性,我认为可以把丹麦电影大师卡尔·德莱叶、法国电影大师罗贝尔·布莱松引为他的同类。

卡尔·德莱叶属于电影界“骨灰级”导演。今天看来,他那些拍摄于上世纪二三十年代的电影质量高得惊人,拿到今天看也丝毫不觉过时,更为重要的是,他的电影始终都在围绕一个主题:在现代性的社会,信仰是否可能?他的电影始终充满浓郁的宗教情怀,他的电影提出的问题,今天依然直逼人们的内心。

---

<sup>①</sup> 这里的一段话完全不针对章明教授个人,他是中国目前为数不多的还把电影当作艺术的导演之一。

<sup>②</sup> 以上是俄罗斯圣像画家安德烈·鲁布廖夫的传世之作。



塔尔科夫斯基填过一个针对他个人的调查问卷。在“最喜欢的导演”这一栏里，他只写了一个名字：罗贝尔·布莱松。<sup>①</sup>

法国电影导演让-吕克·戈达尔<sup>②</sup>这样阐释布莱松对于法国电影的重要意义：“布莱松之于法国电影犹如莫扎特之于奥地利音乐，陀思妥耶夫斯基之于俄国文学。”<sup>③</sup>

在这里，戈达尔将布莱松与陀思妥耶夫斯基相提并论，有着深深的内在依据。

布莱松起初是一位画家，而立之年才迷上电影艺术。上世纪30年代，他以编剧、助理导演等身份参加过一些影片的拍摄，独立执导过一部中等长度的影片《公共事务》。直到1943年，他才有机会导演第一部长片《罪恶天使》，两年之后拍出了《布劳涅森林的妇人》，系根据狄德罗的《宿命论者雅克》中的一个插曲改编。这两部影片尚未摆脱当时占据统治地位的戏剧美学的要求，比如选用专业演员，利用文学性的对白，精雕细刻摄影影像，等等。《乡村牧师日记》可以说是布莱松电影艺术道路上的一个转折点，是他与文学和戏剧决裂的崭新实践。此片虽然改编自文学作品，作者是天主教作家乔治·贝尔纳诺斯。但是（正如安德烈·巴赞所指出的那样），与原作小说相比，影片反倒“更具‘文学味’，小说却充满了具体形象”。也是从这部影片开始，布莱松开始自觉地使用非职业演员。也是从这部电影开始，布莱松严肃地将探索信仰问题作为他电影中永恒的主旋律。

“精练纯化的艺术风格”，“对宗教的关怀”，“感人肺腑的人

① 见塔尔科夫斯基1974年1月3日日记。

② 法国“新浪潮”电影代表人物。

③ 转引自崔君衍为《当代电影》2001年第1期“布莱松专集”所写的主持人导语，第67页。