

雕刻时光

安德烈·塔可夫斯基

张晓东 译

ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ
ВРЕМЯ



目录

[前言](#)

[开端](#)

[艺术——渴求理想](#)

[雕刻时光](#)

[使命与命运](#)

[电影形象](#)

[艺术家的责任](#)

[《乡愁》之后](#)

[《牺牲》](#)

[结语](#)

[附录：塔可夫斯基电影创作表](#)

图书在版编目 (CIP) 数据

雕刻时光 / [苏] 塔可夫斯基著; 张晓东译. —海口: 南海出版公司, 2016.5
ISBN 978-7-5442-7859-1

I. ①雕… II. ①塔…②张… III. ①塔可夫斯基
(1932 ~ 1986) —电影导演—导演艺术②塔可夫斯基 (1932 ~ 1986) —生平事迹 IV. ① J911 ② K835.125.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 143507 号

著作权合同登记号 图字: 30-2014-170

Sculpting in Time
(DIE VERSIEGELTE ZEIT) by Andrey Tarkovsky
Copyright © Andrey Tarkovsky
All rights reserved.

雕刻时光

[苏] 安德烈·塔可夫斯基 著
张晓东 译

出 版 南海出版公司 (0898)66568511
海口市海秀中路51号星华大厦五楼邮编570206
发 行 新经典发行有限公司
电话 (010)68423599 邮箱 editor@readinglife.com
经 销 新华书店

责任编辑 马秀琴
特邀编辑 李怡霏 袁 静
装帧设计 韩 笑
内文制作 王春雪

印 刷 鸿博昊天科技有限公司
开 本 870毫米×1200毫米 1/32
印 张 8.5
字 数 159千
版 次 2016年5月第1版
印 次 2016年5月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5442-7859-1
定 价 45.00元

版权所有, 未经书面许可, 不得转载、复制、翻印, 违者必究。

“电影人”书系缘起

我们看过一部好电影，经常意犹未尽，还想了解电影幕后的点滴及主创的故事。优秀的电影传达给我们的，不仅仅是电影内容本身，还有许多含蓄深长、耐人寻味的意蕴，以及开阔、丰富、浓缩的人类经验。

为此，我们精选了一系列优秀电影人的文字作品，编成这套“电影人”书系。在这里，导演、制片人、演员、剪辑师、灯光师等，从电影人的视角，将他们为之投注毕生心血的电影的种种，拍摄期间的奇闻趣事或感动瞬间，乃至自己的人生体验或心路历程，讲给银幕前的读者。这些作者不仅是电影人，也是文学造诣很高的人。

关于人生，关于电影，关于我们这个世界，深刻之见，深厚之情，在他们笔下随处可见。阅读他们的作品，我们不止可以了解与电影相关的知识，还会收获更广泛的人生思考与审美感受。

“电影人”书系献给每一位热爱电影，热爱文学，关注人生，关注世界的人。

初看塔可夫斯基的影片仿佛是个奇迹。
蓦然我发现自己置身于一个房间的门口，
过去从没有人把这房间的钥匙交给我，
我一直都渴望能进去，
而他却能进入其中，行动自如，游刃有余。

——英格玛·伯格曼



前言

二十多年前，我在草拟本书初稿时常常会疑虑：它是否值得我如此投入？一部接一部地拍电影，实在地解决拍摄中出现的抽象问题，不是更切合实际吗？

我的创作历程并非一帆风顺。在漫长而折磨人的拍摄空档期，我无所事事，一遍遍地思考：我工作的目的究竟是什么；电影艺术与其他艺术门类的区别何在；对比同行的经验和成就，我对电影艺术的潜力有何独特见解。

通过反复阅读各种电影史著作，我得出一个结论：这些著作并不能令我满意，反而令我想就电影创作及其目的提出种种不同的理解。我对自己职业的认识和对其基本规则理解的表达欲，总是在与我所熟稔的电影理论的碰撞中形成的。

我越来越多地在各种演讲场合中接触观众，感到发表这些见解的时机已经成熟。观众渴望理解我电影的实质，找到他们在观影后产生的不计其数的问题的答案，并最终为自己零散无章的电影观乃至艺术观找到一把标尺。

应当承认，我对观众来信有极大的关注与兴趣，它们令我时而沮丧，时而欢欣鼓舞。在苏联工作的岁月里，这些信件堆积如山，包含了各类问题与困惑。

我忍不住想要在这里举几个有代表性的例子，说明我和观众交流（有时候是完全的不理解！）的特点。

“我看了您的电影《镜子》，”一位来自列宁格勒的结构工程师写道，“整部都看完了。才刚看了半个小时，我就因想弄明白片中人物、事件、回忆的关联而头疼。我们这些可怜的观众什么电影都看：好片、烂片、平庸的、别出心裁的，那些都可以看懂，可以去赞美或批评，但这一部呢？”一位来自加里宁格勒的设备工程师甚至被激怒了，忍无可忍：“半小时前我看了电影《镜子》。好极了！导演同志，您看过这部片子吗？我觉得，这部电影简直不正常……祝您事业有成，但是不要拍这样的电影。”还有一位来自斯维尔德洛夫斯克的工程师，掩饰不住自己的厌恶：“多么下流，多么污秽！呸，真恶心！我认为，最关键的是您的电影不知所云，根本打动不了观众。”这位工程师甚至还要求管电影的领导给个说法：“真是令人惊诧，我们苏联负责电影放映的人竟然会出现这样的漏洞。”我为领导说句公道话，他们并不经常放过这样的“漏洞”，平均五年一次而已，而我呢，老收到这样的信，总绝望地想：说真的，我究竟为谁创作，为何创作？

另一类观众的信件又燃起我的一线希望，他们虽不理解，但却非常真诚地想看懂这些电影。有的人会说：“我深信自己不是第一位，也不是最后一位因看了您的《镜子》不解而向您求助的人。影片的片段都很精彩，可要如何把它们关联起来？”还有另一位来自列宁格勒的女性给我来信：“无论从形式上还是内容上，我都没有做好领会这部电影的准备。这该如何解释呢？我对电影并非一无所知……我看过您以前的作品《伊凡的童年》和《安德烈·鲁布廖夫》，完全看得懂。可是这一部却不能……电影在放映之前，应当让观众有思想准备。看完这部电影，观众会感到无助、沮丧。尊敬的安德烈，如果您不能回答我所有的问题，那么哪怕告诉我可以在哪里读到该片的相关资料，可以吗……”

很遗憾，对此我没有什么好建议的，因为我还没有看到任何关于

《镜子》的评论，如果不算《电影艺术》杂志刊登的那篇。那是我的同行们在国家电影局和电影艺术家协会会议上的发言记录，文中公开指责我的电影是不可饶恕的“精英主义”。不过，这一切并非毫无出路，一些常常出现的论据证明热爱并期待我的电影的观众还是存在的，只是没有人有意帮我和我的观众建立更紧密的联系。苏联科学院物理研究所的一位研究员给我寄来一则发表在他们研究所墙报上的简讯：

“整个莫斯科都对塔可夫斯基的《镜子》反响强烈，苏联科学院物理研究所也不例外。许多人想与导演见面，但多年不能如愿。（很遗憾，简讯作者也是其中之一。）我们不懂塔可夫斯基是怎么用电影手法创作出这样一部深刻的哲学作品的。习惯于认为电影就是情节、事件、人物和千篇一律的‘快乐结局’的观众，若试图在塔可夫斯基电影中找这些因素，会一无所获、沮丧而返。

“这部电影讲的是什么？是人。不，不是那个具体的、在画面之外发声的因诺肯季·斯莫克图诺夫斯基。这部电影讲的是你，你的父亲、爷爷，也是某个在你死后还活在这个世界上的人，他依然是那个‘你’。这部电影讲的是生活在大地上的人，他是大地的一部分，大地也是他的一部分；它讲的是人用自己的生命对过去和将来负责。光冲着巴赫的音乐和阿尔谢尼·塔可夫斯基的诗歌就应该去看这部电影，看它就如同面朝大海，仰望星空，享受自然风光。这里没有数理逻辑，数理逻辑无法阐释人是什么，无法阐释生命的意义。”

必须承认，哪怕职业影评人称赞我的作品，他们的观念和见解也经常令我失望与恼火——至少我时常感到：这些评论人不过是对我的工作漫不经心或刻板照搬老生常谈的电影学理论以代替观众鲜活感受的平庸之辈。当我收到那些坦诚的来信，有时只是同受我的电影触动的观众会面，我就开始明白自己是为了什么而工作，开始意识到自己真正的使

命，对观众的义务和责任……我永远不相信会存在这样一种艺术家：明了自己的作品永远不会被任何人所需要，创作只为自娱自乐……关于这点我们后文再谈。

一位女性观众从高尔基市来信：

“谢谢您的电影《镜子》。

“我的童年就是这样的……可您是怎么知道的？就是那样的风，那样的雷雨，奶奶喊道：‘加莉卡，撵猫！’……房间一片漆黑……油灯也熄灭了，我一心盼着母亲回来。

“……而您的电影如此精彩地呈现了一个孩童的意识、思维的觉醒！天哪，太准确了……我们是真的不认识母亲的面孔的。就这么简单。您知道吗，在黑暗的电影院里，凝视着被您的天才所照耀的那块银幕，我有生以来第一次感到自己并不孤单……”

一直以来，总是有人试图说服我接受我的电影没人想看，也没人看得懂的现实，而这样的认可温暖了我的心，赋予了我事业的意义，让我更坚定地认识到我选择的道路是正确的，这种选择绝非偶然。

列宁格勒的一名工人，同时也是个夜大学生，在来信中写道：

“我写信是因为《镜子》。关于这部电影我没什么好说的，我靠它活着。

“懂得倾听和理解是美德……因为其中有人际关系的基础：理解并原谅他人的无心之过及正常的失败。两个人哪怕只有一次对某件事情感同身受，他们就有相互理解的可能性，哪怕其中一个人生活在冰河时代，另一个生活在电气化时代。但愿上帝让人们理解并感受到普世的人

道愿望——自己的和他人的愿望。”

观众们为我辩护，并激励我：

“我受一群不同职业的观众的委托给您写信，他们都是我的熟人或朋友。

“我们迫不及待地要告诉您，您的影迷和崇拜者比《苏联银幕》杂志上的统计数字要多得多。我并没有具体数据，但在我的朋友圈和我的朋友的朋友圈中，没有人参与过那项调查问卷。他们会去影院看电影，并不常去，但塔可夫斯基的电影他们是兴冲冲地去的。（很遗憾，您并不多产。）”

我自己也承认，很遗憾……所以，我很希望说出我想说的一切，其重要性显然不囿于我一个人。

新西伯利亚的一位女教师告诉我：“我从来不给书籍或电影的作者写信，告诉他们我的感受。但这次是特例：这部影片挣脱了缄默的枷锁，把灵魂和大脑从焦虑和空虚中解脱出来。我参加过这部电影的讨论会。物理学家和抒情诗人达成共识：该影片慈悲、真诚、不可或缺，感谢作者。在场的每个人都说：‘这部电影讲的就是我’……”

还有这样一封信：“给您写信的是一个即将退休的老人。我对电影艺术很感兴趣，即使我的职业（我是一个无线电工程师）离艺术很遥远。

“您的电影震撼了我。您拥有潜入成人与孩子的感知世界的天赋，能唤醒他们对周围事物的感受，展现给他们这个世界真实的而非虚假的价值。您让电影画面中的每件事物、每个细节都富有象征意味，提炼到

哲学意味，并用最简省的描写手法让每一帧画面都充满诗歌与音乐……这些都是您的，只有您的叙事手法有这种特质……

“渴望读到您对自己电影的论述。遗憾的是您鲜少发表。我相信您有话要说！”

说实话，我是那种要通过辩论才能完整表达自己思想的人。（我完全赞同“辩论出真知”的观点。）否则我倾向于保持消极缄默，这种状态对我性格中形而上的倾向有助益，而有碍于活跃的、创造性的思维过程，后者给我多少有点严整的思想架构提供感性素材。

正是因为观众的来信，以及与观众这样或那样最直接的接触，促使我写下这本书。无论如何，我都不会责怪那些批评我大谈抽象问题的读者，就像我也不会惊异于另一些读者的热情。

新西伯利亚的一名职业女性在来信中写道：“一个星期之内，我看了四遍您的电影。我不是随便看看，而是为了和真正的艺术家、真实的人们一起真实地生活，哪怕只是几个钟头……所有令我困扰、不满、焦虑、愤怒、窒息、郁闷的事物，让我愉悦、温暖、充满生机或将我击垮的事物——所有这一切，就像在镜子里一样，出现在您的电影中。对我来说，电影第一次变成了现实，这就是为什么我要去看这部电影，因为在那期间我活着。”

最大的理解莫过于此！一直以来，我内心最深处的梦想是通过自己的影片，以最大的饱满度与真诚去表达思想，而且不把自己的意愿强加给别人。不过，如果你的世界观也能为别人所接受，成为他自身不可剥离的一部分，那会让你有更大的工作动力。

一位女性转寄给我一封她女儿写给她的信。这个女孩极为全面地阐

述了艺术创作的意义、交流功能以及它最细微的力量。

“一个人能认识多少个字？”她问自己的母亲，“一个人的日常词汇量有多大？一百，二百，三百？我们把词语用情感包装起来，试图用它们表达自己的苦乐与各种情绪，但这些恰恰是无法用词汇表达的。罗密欧对朱丽叶说的那些话可谓精彩生动，可难道能完全表达出他内心的情感吗，那种令他呼吸停滞心随时从胸口跳出来、令朱丽叶眼里只剩爱情的情感？”

“还存在着另外一种语言，另外一种沟通方式：感觉和形象。这种沟通方式消弭了人与人之间的隔膜和防线。意志、感觉、情感——这些才能抹掉人与人之间的障碍，让他们不再对峙在镜子和门墙的两侧。银幕的边框散开了，那先前与我们隔绝的世界来到我们中间，成为现实……这一切已经不是由小阿利克谢完成的，而像是塔可夫斯基本人直接面对观众、坐在银幕的那一侧。没有死亡，只有永生。时间是一体的，不可分割，就像电影中的一首诗所说：‘祖辈和孙辈坐在饭桌旁……’顺便说一下，妈妈，我更多地是从情感角度去欣赏这部电影的，但完全可能有其他角度。您说呢？请写信告诉我……”

我的这部作品成形于漫长的拍摄空档期（前不久我试图改变自己的命运，强制打破这一状态），我不准备教诲任何人，也不想把自己的观点强加给谁。本书的首要意图是突破这门年轻而精彩的艺术的可能性困境——实质上，这门艺术还鲜少被研究——也为了独立且充分地在此中找到自我。

还有很重要的一点，创作不可能用像普罗克汝斯忒斯的床那样形式化、经年不变的准则去衡量。由于和认识世界有着共同的使命，创作有着难以计数的观点，包含着人与实践的关联，它不会漠视最素朴的一种

尝试：沿着一条没有尽头的道路去追随，最终建立关于生命意义的最完整认知。

总的来说，电影理论和概念目前零星稀少，但其重要性及想要厘清其中某些准则的愿望，促使我努力去阐述自己的一点相关看法。

开端

生命中的第一个周期告一段落。这是一个可以称为“自我定位”的过程。

这个过程包括在苏联电影学院的学习，为毕业短片所做的工作，为第一部长故事片所付出的八个月劳动。

我前进的保证，在于分析总结拍摄《伊凡的童年》的经验，在于培养坚定的（哪怕是短暂的）电影美学观点，在于提出在拍摄下一部电影的过程中能解决的问题。所有这些工作都可以在我脑中通过思辨完成。但这样做有危险，得出的结论不一定是必要的，也可能以一种直觉或隐隐闪过的关联性替代逻辑环节。

我不想浪费这些想法，于是决定用纸和笔记录下来。

博戈莫洛夫的短篇小说《伊凡》哪里吸引了我？

在回答这个问题之前要说一句：并不是随便哪一篇小说都能搬上银幕的。

有些作品元素如此统一，文学形象如此精确独特，文字表现力如此深厚，全书结构如此奇妙，字里行间可以清晰地感受到作者迷人而不可复制的个性，这样的杰作，只有对电影和文学都很轻视的人才会想去拍成电影。

再说，已经到了不得不把文学和电影分开的时候了。

有些作品则以立意巧妙、结构严密、题材新颖取胜。这样的文学作品就无须担心其创意中的美学再加工问题。我认为，博戈莫洛夫的《伊凡》就属于此类文学。

纯就文艺学层面而言，这篇小说并没有给我带来什么内心冲击，它的创作手法枯燥，叙事散漫，就像小说主人公加尔采夫上尉的性格。博戈莫洛夫把叙述重点放在战争时期日常生活的细节上，或许他是想充当自己小说的见证人吧。

一部有这些特质的小说，就可以搬上银幕。

甚至，通过电影改编，这篇小说可以获得美学上的感性的紧凑度，把创意变成真正、扎实的生活。

博戈莫洛夫的这篇小说一直盘桓在我脑海中。其中的某些特质甚至给我深刻的印象。

首先是主人公的命运，他直到死亡都在我们的注视下。诚然，这种情节设置并非首创，但难得的是，《伊凡》以内在思想的活动作为构思的准则。

在这篇小说中，主人公的死有着特殊含义。



在其他作家笔下，这之后总还会有令人宽慰的情节。但这篇小说在这时却戛然而止了。

通常在这种情形下，作家都喜欢表彰一下主人公的赫赫战功。艰难、残酷已经成为过往，它们只是生命中一段艰辛的历程。

而在博戈莫洛夫的小说中，这一历程被死亡打断，并成为唯一的和最终的历程。这里浓缩了伊凡悲怆的一生。这一完结以出人意料的力量，让人体会到战争的荒谬。

其次，这篇关于残酷战争的小说并没有描绘战争的激烈和前线的诡谲，也没有描述功勋。重要的叙事素材不是英勇的侦察工作，而是侦察的间隙。作者用一种无以言说的压迫感与紧张感填满了这些间隙，这种紧张感犹如被拧到扭曲马上就要出故障的留声机的发条。

这种描述战争的节奏令作品具备了改编成电影的可能。它提供了一

份营造真实战争氛围的透视图，即表面波澜不惊，内在紧张万分，就像地下的轰鸣。

最后一点，也是令我内心深处不安的，是这个小男孩的性格。他那种被战争扭曲了的性格立刻浮现在我面前。伊凡在那个年纪应该有的很多东西，甚至是一切，都无可挽回地从他的生命中消失了。一种拜战争所赐的邪恶，在他身上聚集、膨胀。

这种充满戏剧张力的性格令我激动，远比那种在激烈冲突下和人际矛盾中逐渐显山露水的性格吸引我。

在这种缓慢而几近停滞的状态下获得的最强锐度的情绪，较之那种按部就班地变为最强烈状态的情绪，更清晰、更有说服力。正是由于这样的偏好，我也喜欢陀思妥耶夫斯基。我最喜欢这种表面看似平静，内在却激情澎湃的角色。

伊凡就属于这种角色。正是因为这些特质，博戈莫洛夫的小说锁定了我的想象力。

但除此以外，我无法和作者产生共鸣。故事的情感肌理与我有一层隔阂。叙事过于乏味，简直是纪实风格。我无法将这种风格搬到银幕上——这有悖我的信念。

当作家和导演的美学倾向发生分歧的时候，不可能有妥协。这只会毁了剧本。电影是拍不出来的。

如果作者与导演产生了这样的矛盾，只有一条出路：将文学剧本转化为电影拍摄工作的某一个阶段、另一种组织，即导演脚本。在导演脚本的创作过程中，这个尚未诞生的电影（不是剧本，而是电影）的作者

有权按照自己的设想修改文学剧本。只要他的视域完整，熟悉剧本的每一个字，并基于自己的创作经验。电影工作十分冗杂，需要拟定剧本、演员、外景地，甚至最出彩的对白、美术设计等，但只有导演才是电影创作过程的最后过滤器。

因此，当编剧和导演不是同一个人的时候，我们总能看到这种不可调和的矛盾。当然，前提是，他们都是原则性很强的艺术家。

因此，我只把故事内容看作一个可能的基础，但其鲜活的实质必须和我个人对电影的设想合拍。

但如此又产生了一个新问题：导演对剧本的改编权限在哪里。有些人甚至彻底否定导演在电影文学领域创作的权利。喜欢自己创作剧本的导演，总是遭到尖锐的批评。

在这里，有一个事实不容辩驳，即有些作家和导演相比，离电影太远了。因此出现这样的观点就异常吊诡：所有作家都有创作电影剧本的权利，唯独导演不能。他必须乖乖地接过剧本，给它分分镜头，变成导演脚本。

让我们回到这次讨论的实质。

电影中诗意的内在联系和诗的逻辑特别让我着迷。我认为，诗歌和最真实、最有诗意的艺术——电影艺术的潜质非常相称。

无论何时，比起传统戏剧文学来，诗歌更让我感到亲近。传统戏剧文学中，形象总是跟随着情节合乎逻辑地呈线性发展。这种吹毛求疵的所谓事件的“正确”连贯性往往来自专横的臆测和抽象而投机的推断。暂且不论这一点，如果让情节随着人物性格发展，就会发现，所谓连贯性

逻辑是建立在对生活复杂性的肤浅理解之上的。

还有一种串联电影素材的方式，其要点是人类思维逻辑的发展。唯此，事件的连贯性与组合成一体蒙太奇才能被口授记录。

思想的产生与发展服从于特殊的规律，其表达需要有别于抽象逻辑构造的形式。我认为，诗的逻辑更接近思想发展的规则，这也意味着，它比传统戏剧的逻辑更接近生活的本质。然而，古典戏剧的手法却被看成唯一的典范，多年来它界定了戏剧冲突的表现形式。

连贯性的诗意叙述形式带有很多感情色彩，能激发观众的主动性。让观众不再依赖情节的预设和作者不懈的指示，成为认知生活的参与者。作者能支配的只是那些帮助观众搞清楚所描述现象的深层意义的东西，没必要把复杂的思想和对世界的诗意幻想硬塞进赤裸裸的条条框框。一般的叙述连贯的直线逻辑像几何定理的论证一样乏味。鲜少有人用诗意的叙述方法寻找感性与理性的结合点。电影工作者如此漠视这种方法，真是无法让人理解。其实这条道路更为有益。它蕴藏着一股内在的力量，随时能将创造形象的素材引爆。

一件事情没有被说尽时，反而给观众留下了思索的空间。直接将结论呈现给观众，观众就不用动脑子了，但这并不是观众需要的。如果不能和观众分享形象生命化的快乐与痛苦，还有什么可对观众讲的呢？

这种创作手法还有一个好处。艺术家迫使观众将片断整合为一体，迫使观众思考那些弦外之音，只有这样，才能让观众和艺术家在同一个层面上领会这部电影。即便从相互尊重的角度来看，这样的相互关系也当得起日常生活对艺术的需要。

说到诗，我并不把它当作一种体裁。诗是一种对世界的感受，是一

种看待现实的特殊方式。

所以，诗是一种哲学，引领着人的一生。让我们回想一下艺术家的性格与命运吧，就拿亚历山大·格林来说，他都快要饿死了，还拿着自制弓箭跑到山里去，试图射杀野味果腹。把这个事件同他生活的时代（二十世纪三十年代）联系在一起，一个梦想者的悲剧形象就呼之欲出。

或者想想凡高的命运？

想想曼德尔施塔姆，想想帕斯捷尔纳克、卓别林、杜甫仁科、沟口健二，您就会懂得，在那些偏离地面的，更准确地说是翱翔着的艺术形象中蕴藏着多么巨大的情感力量。艺术家不仅是生活的探索者，也是崇高精神财富与独特的诗意美的创造者。

这样的艺术家能看到日常生活中的诗意，能冲破直线逻辑思维的藩篱，再现生活的微妙与幽深，复杂与真谛。

不然，生活看上去就是示意图似的符号，千篇一律，哪怕有人自诩其作品接近生活。直线逻辑思维下的生活表象，是对生活浅层的幻觉，并不能说明作者对生活的深层进行了挖掘。

我还认为，如果作者不能有机地结合主观印象和对现实的客观呈现，不仅无法做到内在的准确与真实，连表面的相似都达不到。

我们可以把某个场景拍得跟纪录片一样，让人物扮相自然，做到酷似真实生活，但这样拍出来的影像还是离现实很远，看上去完全是假定性的，尽管假定性正是作者想避免的。

奇妙的是，属于假定性范畴的正是艺术中最无争议、最常见的对现

实的理解。这说明，生活本身比极端的自然主义所描绘的要诗意多了。要知道，在我们的思想和内心中还存留着许多未被揭示的东西。在某些忠于生活的优秀影片中，不仅看不到假定性手法，反而看到采用失焦手法的影像，替代了真实、平和的叙事。

在本章的开头，我曾表示乐于见到电影与文学分道扬镳，这两者有着巨大而有益的相互影响。

我认为随着电影艺术的发展，电影不仅会远离文学，也会远离其他相关的艺术形式，并且越来越独立。但这个进程不会像希望的那么快，而将很漫长，有不同的阶段。也正因此，其他艺术门类的一些准则在电影中仍有着稳定的地位，导演们常在电影工作中依赖它们。其后果之一，就是电影部分地失去了用自己的手法表现现实生活的能力，而不得不借助文学、绘画、戏剧等形式。

造型艺术对电影的影响体现为其致力于将画布上的东西移植到银幕上。常被移植的是构图或配色（假如是彩色电影的话）准则，不管哪种情况，电影艺术都会失去创作独立性，沦为附庸品。

把其他艺术门类的特点照搬到银幕上，会让电影自身的特色失去力量，并放慢寻找解决方式脚步，而这种寻找凭借的是电影以一门独立艺术而存在，并具备强大的资源。最重要的是，这样一来，电影作者和生活之间会出现隔阂。其间会产生一些居间者式的陈旧的艺术结论，还会影响到电影对我们所见所感知的真实生活的再现。

我们过了一天。假设这一天发生了一件具有重大意义的事情，它能成为拍电影的动因，蕴藏着一个展开后很理想的戏剧冲突的基础。但这一天是如何铭刻在我们记忆中的？

就像某种模糊不清、没有骨架与纲要的一团散物。就像一朵云。只有这一天的核心事件凝聚其中，细节清晰，思想鲜明，形态明确，合乎事实。这个事件立在那一整天的背景中，犹如雾中的一棵树。是的，这个比喻并不完全恰当，因为我说的云和雾并不同质。这一独立的印象在我们内心激起一股冲动并引发联想，事件和情节留在我们的记忆里，仿佛失去了清晰的轮廓，没有开始，也没有结束，就像凭空发生的。这样的生活感受可以通过电影艺术表现出来吗？毫无疑问。而且，是用艺术中最具现实主义力量的手段表现出来的。

当然，如此复制生活的感受并非终极目标。不过，这种转达的可能性可以从美学层面上理解，能体现思想的深度概括。

对我来说，逼真和内在的真实与其说是忠于事实，不如说是忠于感觉的表达。

您走在大街上，与路人目光相对。他那一眼不知怎么给您留下了强烈印象，引起了您的警觉。他影响了您的心理，使您产生了某种情绪。

假如您机械般精确地描绘这场邂逅的情形，像拍纪录片一样打扮演员、选择拍摄场地，您并不会从成片中感受到当时的感觉。因为，拍摄邂逅的场景时，您忽略了心理准备，而只有它能解读您的精神状态，赋予陌生人的目光以特殊的情感内容。因此，如果要想陌生人的目光给观众也留下那样的印象，撇开别的不说，必须为观众营造您当时的心境。

这是导演额外的工作，也是额外的戏剧素材。

几个世纪以来的戏剧文学积累了大量的陈规俗套、刻板观念，令人遗憾的是，它们又在电影中找到了避难所。前文我已经说过我对戏剧作品和电影故事中逻辑的理解。为了更清晰易懂，现在应当来讨论一

下“场面调度”的概念。因为我觉得，正是通过场面调度，我们能够一目了然地看到表达和表现力是多么枯燥和形式主义。如果我们比较一下电影场面调度和实际生活中的场面调度，我们很快就会明白，电影场面调度的形式主义问题出在哪里。

场面调度表现力所关注的通常是如何把那场戏的目的和潜台词直接表达出来。当初爱森斯坦就特别坚持这一点。也有人认为，如此一来场景便获得了必不可少的深度和表现力。

这样的理解过于简单化了，容易滋生许多不必要的假定性，强暴和歪曲艺术形象鲜活的主旨。

场面调度是指由外部环境变化导致的，演员之间的相互关系形成的场景。经常有来自生活的某个片段会因极为生动的“场面调度”令我们着迷。我们总会如此赞叹：“真是想不到！”是什么令我们着迷？是事件的意义与场面调度的不一致。我们显然是被场面调度的荒诞震撼了。但这只是看似荒诞而已，荒诞的背后有着重大的意义。是它赋予场面调度以绝对的说服力，让我们对事件的真实性深信不疑。

一言以蔽之，不能回避复杂性而把一切都降到最简单的状态。因此，场面调度不能只描绘一些抽象的想法，应当使人物从性格到心理状态都更贴近生活，这就是为什么场面调度不应在台词或人物动作方面过于用力。

电影的场面调度打动我们的，是其呈现的表演之逼真，艺术形象之美，以及深邃而非牵强附会的思想。刻意诠释思想会制约观众的想象力，正如造了一间思想的空中楼阁，楼阁之外却空空如也。这不是在守护思想的疆界，而是对深度思考的限制。

这样的例子并不难找，想想不计其数的把恋人隔开的围墙、篱笆、栅栏。另一种意味深长的场面调度：大规模建设项目热火朝天的宏大全景，旨在唤起人们对自身落后的个人主义的幡然醒悟，从而去热爱劳动和工人阶级。场面调度不能重复，不能千篇一律。它一旦沦为符号、公式、概念（不管是否原创），无论人物、场景、还是人物心理，都会变得概念化、虚假。

让我们回想一下陀思妥耶夫斯基小说《白痴》的结尾。人物和环境的真实性多么震撼人心！当罗果仁和梅诗金促膝坐在大房间的椅子上时，正是表面荒诞不经、内在极为真实的场景调度感动了我们。正是因为拒绝故作高深，这个场面调度才犹如生活本身，令人信服。

很多不存在明显思想性的场面调度被视为形式主义。其实责任往往在于追求狂热而乏味的所谓意义的导演。他们竭力把自己勉强的而非切实的想法强加给角色。要证实我以上的论断，最简单的办法是找几个朋友，让他们谈谈他们见证过的死亡。我相信，你们会被朋友那时的荒谬反应所震惊，同样令你们震惊的还有——请原谅我的不敬——死亡本身的生动性。要以观察生活武装自己，而不是打着游戏的名义在电影中呈现虚假生活的死板和冷漠。

在内心和故作深沉的场面调度的争辩，让我想起听过的两个故事。这样的故事是不可能杜撰出来的，它们本身即真实，这一点有利于和所谓“形象思维”的例子区别开来。

一群叛军即将被枪决。他们在医院墙脚的水洼中等待。秋天。他们听命脱去了制服外套和靴子。其中一人穿着破袜子在泥洼中走了很久，只为找到一块干燥的地方，放下他马上就再也用不着的外套和靴子。

另外一个故事。有个人被电车碾过，断了一条腿。他被扶到一座房子旁，靠墙而坐，等救护车到来。围观者无耻地看着他，他于是忍不住从袋里取出一方手帕，盖在那条断腿上。

生动吗？那还用说！请再次允许我表示歉意。

当然，这并不意味着要你（在阴郁的日子里）搜集此类故事，我想说的是要遵循人物和环境的真实性，而非肤浅地臆造形象。

遗憾的是，对理论争辩所做的一些补充往往产生了大量的概念、标签，让先前提出的理论变得模糊不清，加剧了理论前线的混乱。

真正的艺术形象，总是思想和形式的有机统一。缺少思想的形式或者缺少形式的思想，是破坏艺术形象、令其退出艺术范畴的异种。

开始拍《伊凡的童年》时，我并没有这些想法。它们是投入拍摄后产生的。很多现在我明了的东西，在开拍前还都是一团模糊。

或许，我的观点——感谢上帝！——是主观的。艺术家在自己的作品中，通过个人理解的三棱镜折射生活，因此能看到现实不同角度的缩影。但我在肯定艺术家的主观认知以及他个人对世界的理解时，并不是要奉行独断或无政府主义，而是要解决世界观、精神与理想的课题。

杰作是在致力于传达精神理想的过程中诞生的。艺术家的认知与感受也正是在这些精神理想中产生的。如果他热爱生活，渴望去认识它、改变它，让它变得更好，也就是说，如果艺术家致力于提高生活的价值，就不存在作者通过主观想象与内心状态的过滤器去描绘现实的危险，因为这总是为了追求人类心灵完善的结果。世界的形象，以其感觉与思想的和谐，高贵与冷静的调和将我们俘获。

我的基本观点是：假如精神根基是坚实的，那么就无足惧怕自己在表现手法方面享有更大的自由。更何况，自由并非总要受限于说一不二的想法而让你做出非此即彼的选择。必须信任自然而然的决定。当然，不能用无益的复杂去疏远观众，但这并不意味着要禁止在电影中运用这样或那样的手法，而是要根据你對自己早期作品的省视作决定，在一种自然的、直接的创作过程中，这些蛇足本应当被摒弃的。

拍第一部电影时，我的目标再简单不过了：搞清楚我究竟能不能当电影导演。为了得到肯定的结论，我可以说是松开了缰绳。“假如电影拍出来了，”我想，“那么我是有资格去拍电影的。”因此，电影《伊凡的童年》对我来说有着特别意义，它是对我创作资格的测验。

当然，这部电影的拍摄并非无计划无组织，只是我努力不去抑制自己。这需要仰仗对自己的品位和审美偏好的强大自信。通过拍摄这部电影我应当搞清楚以后拍片能寄希望于哪些，又有哪些经不住试验。

当然，如今我的想法有了很大改变。后来弄明白了，其中只有为数不多的发现是有生命力的。远非所有结论我都赞同。

摄制组的主要工作是反复敲定制景，选择外景地，以及把剧本中非对白的部分转化为具象的场景和片段，这对我们来说是很好的学习过程。博戈莫洛夫在小说中以参与者般的严谨，详细描述了一幕幕场景。作者信守的唯一原则，就是以纪实般的精确模拟每一个场景，仿佛他亲眼目睹一般。

在我看来，这篇小说的场景描写不够生动，而且很琐碎：敌占区的灌木丛，加利采夫战壕中熏黑的横梁和它那如孪生兄弟般的营地医疗站，以及分布在河两岸令人压抑的前线和壕沟。小说中这些地点都描述

得很精确，却无法唤起我的任何美感，甚至让我觉得不舒服。这种环境描写并没能引发我产生历史情境的代入感。我始终认为，一部成功的电影，其行为和风景的环境设置总是成功的，总能引发我特定的回忆和诗意的联想。如今，二十多年过去了，我坚信如下不可分析的情形：如果作者本人为他所选择的自然环境触动，如果这个环境唤起他的回忆，激发他的联想，哪怕这些感受再主观，也会让观众感到某种兴奋。很多片段正是充溢着作者这样的情绪，例如白桦林、医疗站的桦树枝叶掩体、最后一场梦境的自然背景和淹水的死寂树林。

所有梦境（共有四段）的源头都与现实有着非常具体的联系。例如第一个梦境，从头到尾，甚至那句叫喊“妈妈，是布谷鸟在叫！”都是我童年的最初记忆之一。那正是开始认知世界的年龄段。当时我四岁。

回忆对我们来说总是很宝贵，也难怪回忆总富有诗意的色彩。最美好的要数童年的记忆。的确，回忆要经过加工，才能进行艺术再现。重要的是，不能丢失那种独特的情感氛围，否则，充满各种细节的回忆重现只会让我们失望而已。因为记忆中那个我们成长于其间然而已多年不见的家，和现实中历经岁月沧桑的房舍，早已大相径庭。记忆中的诗意总是被现实摧毁。我相信，在这种记忆的基础上可以制定一项独特而新颖的准则，据此可以拍出高层次的有趣电影。其中主人公的行为举止与事件的逻辑是打乱的。这将是关于他的回忆与梦想的故事，甚至他本人都不在镜头里出现，更准确地说，不按以传统戏剧模式拍摄的电影那样去呈现。这种方式能表达深邃的思想，描绘主人公独特的个性，发掘他的内心世界。这种手法常见于文学及诗歌，抒情的主人公本身并不出现，然而他的思想以及思维方式却通过具体而鲜明的影像塑造出来。后来的《镜子》就是以此拍摄出来的。

然而，在通往诗意逻辑的道路上布满了障碍，每一步都埋伏着敌

人。尽管诗意逻辑的原则与文学戏剧一样合情合理，只不过构筑原则的各元素相互颠倒了。

说到这里,不禁令人想起赫尔曼·黑塞那句令人忧伤的名言：诗人可以是天生的，但不可能是后来培养的。

拍摄《伊凡的童年》的过程中，每当我们试图以诗意逻辑替代情节联系时，就不可避免地 与电影局领导发生冲突。要知道，我们使用这种手法尚且战战兢兢，是摸着石头过河。当时我离电影工作的逻辑创新尚远。但只要是在戏剧结构方面稍露革新迹象——稍微偏离日常生活逻辑——就会引来不解与指责。他们更多时候是拿观众做挡箭牌：据说，观众要求情节非常连贯，如果电影情节较弱，他就走神了。我们的电影中有很多反差大的场景转换——从梦境到现实，从教堂地窖到柏林的胜利日，看起来似乎不能被大多数人接受。但高兴的是，我深信观众并不这么想。

人生的某些层面仅有诗才能忠实表达，但恰恰是在这些层面，很多导演用笨拙的假定性技术手段（有关幻象、幻想的部分，即梦境、回忆、梦想等）代替诗意逻辑。我指的是幻象。

电影中源自生活具体现象的梦境，经常变成过时电影手法的那一套。

拍摄梦境我们必须解决的问题是，怎样接近更具体的诗意？如何表达？用什么手法？这里不能有抽象的答案。在寻找出路的过程中，我们凭借联想和含混的猜测，进行了一些实际的尝试。第三个梦境中采用负片效果的手法完全是灵光乍现的结果。我们设想，黑色太阳（就像雨果描写的那样！）的光芒在冰雪覆盖的树林间若隐若现，大雨倾泻如注，

十分耀眼。这时电闪雷鸣，就像是从正片到负片的蒙太奇切换。然而这一切不过营造了一种非现实的氛围。内容呢？梦的逻辑呢？已经从回忆中消散。影像中还有濡湿的草地、卡车、浑圆的苹果，以及被雨淋湿的在阳光下冒着烟的马。这一帧帧画面都直接取自生活，而不是什么对艺术素材的间接描摹。寻找传达非现实梦境简单方法的结果，是画面上出现了不可能存在的负片效果下的树林，在这片背景上，一个小女孩的脸在镜头前出现了三次，每一次都带着不同的表情。在这场戏中，我们想注入对即将来临的悲剧的预感。这个梦境的最后一场戏是在水边沙滩上拍的，为的是关联伊凡的最后一个梦。

回到选景的问题上来。必须指出的是，一旦由具象的生活感受引发的联想让位于抽象思考，或屈从于剧本，我们便会失败。烧焦废墟上的老人那一幕即是一例。我不是指这一幕的内容，而是它那做作的表现方式以及环境。这一幕最初的构想是另外一个样子。

我们设想在一片被雨水浸淫的荒野中，一条泥泞的小路蜿蜒穿过。

小路两旁，是秋天矮小的枝丫。

没有任何烧焦的废墟。

只是在遥远的地平线上，一根烟囱孑然而立。

一切都笼罩着孤独的气息，一头瘦弱的母牛（母牛的意象源自埃·卡比耶夫的前线札记）拖着牛车，上面坐着疯老头和伊凡。车底板上蹲着一只公鸡，还有一卷笨重肮脏的草席。上校的车出现时，伊凡逃到了田野深处，消失在地平线，霍林不得不花了一番工夫才抓到他，从泥泞中费力拔出穿着沉重靴子的脚。随后道奇车驶远，只剩下老人一个人。风掀开草席，露出生锈的犁具。

这场戏本应用缓慢的长镜头拍摄，这样出来的就完全是另一种节奏。

我选择了另一套方案，并非由于拍摄进度的关系。只不过是两套方案中选择了不好的那个，而且没有立刻意识到。

这部影片还存在其他类似的败笔，大都是因为缺少如我上文所说的留给演员体验回忆的诗意的时间，也因此，观众同样无法体验到。例如伊凡跑过队列和战车，跑向队伍的那场戏。这场戏没有唤起我的任何感受，观众自然也不会有。

同样的道理，伊凡和格里亚兹诺夫上校在侦察处对话的那场戏也并不成功。场景漫不经心，没有立场，无视这场戏中小男孩外在情绪的波动。只有第二套方案——窗外，战士们在忙自己的事情——这种置入某种生活元素的场景，可以作为思索和联想的素材。

这些缺少内在思想尤其没有被作者关照到的场景，很快就会被视为异类，脱离一部成形的影片。

所有这些再一次证明，电影和其他艺术一样，是一种作者艺术。剧组同事可以给导演无尽的帮助，但归根结底只有导演的思想才能使电影达到最终的完整。只有经过作者视界折射的艺术素材，才能形成最后的成片所反映的独特而复杂的世界。当然，这并不能抹杀其他电影工作者为创作做出的巨大贡献。二者的工作关系应该是这样的：只有其他工作人员的建议真正有益于电影，才能被导演所采纳。否则作品的完整性就会遭到破坏。

这部电影的成功很大程度上要归功于演员。特别是柯利亚·布尔利亚耶夫、瓦利亚·玛利亚文娜、热尼亚·扎里科夫、瓦连京·祖布科夫。他

们当中的很多人是第一次拍电影，但非常认真。

我还在苏联电影学院念书时，就注意到了柯利亚·布尔利亚耶夫，即后来扮演伊凡的演员。不夸张地说，因为认识了他，决定了我导演《伊凡的童年》的态度（拍摄时间太紧迫，根本不可能认真挑选伊凡的扮演者，另一拨创作人马失败的前期工作导致预算过于拮据），这是另一种形式的保障。这种保障包括柯利亚·布尔利亚耶夫，摄像瓦季姆·尤索夫，作曲维亚切斯拉夫·奥夫钦尼科夫，场景设计叶夫根尼·切尔尼亚耶夫。

女演员瓦利亚·玛利亚文娜的外形和博格罗莫夫笔下那个护士的形象完全相反。小说里是一个浅色头发、眼睛碧蓝、胸部丰满的女郎。

而瓦利亚·玛利亚文娜仿佛和博戈莫洛夫笔下的护士过不去似的：黑头发，褐色的眼睛，男孩一样的身量。但，她带来了一种原著中没有的独特、个性与意外。这些更加重要，更为复杂。玛莎的形象有丰富的内涵，可以有多种诠释。如此又有了一个道德保证。

作为演员，玛利亚文娜有一种与生俱来的毫不设防的气质。她看上去如此无辜、纯洁且值得信任，一下就能让人清楚地认识到：在战争面前，玛莎——玛利亚文娜是不设防的，战争与她没有任何共通之处。不设防，这是她的天性和年龄的隐喻。有效决定她人生观的内在心理因素还处在萌芽状态，这让她和霍林上尉的关系自然地建立起来，他被她的不设防解除了武装。这样，扮演霍林的祖布科夫就要完全依赖与自己演对手戏的女演员，以此找到最正确的表演方式，如果换个女演员，他的表演就会变得做作、说教。

不要以为这些观点就是拍摄《伊凡的童年》的指导纲要。这只是我

自己尝试弄明白工作中萌生了哪些思路，它们又属于何种观点体系而已。

拍摄这部电影的经验促使我形成自己的电影信念。这些信念在日后撰写《安德烈蒙难记》的脚本，并于一九六六年将安德烈·鲁布廖夫的生平搬上银幕的过程中进一步坚定。该脚本写完后，我非常怀疑自己的想法可能无法实现。但我想，如果得以拍摄，这将不是历史片，也不是一部传记。我感兴趣的是另一些东西：研究一位伟大的俄罗斯画家充满诗意的天赋。通过鲁布廖夫，我想研究创作心理的问题，研究艺术家的精神状态和非宗教情感是如何创造出永恒的精神价值的。

这部影片讲述的是，在鞑靼入侵、骨肉相残的野蛮时代，人民对兄弟共济的渴望，亦即兄弟共济、爱与神圣安宁的理想，产生了天才的《圣三位一体》。这是剧本的思想艺术基础。

这部影片由几个独立的叙事段落组成，鲁布廖夫本人并不总出现其中。然而我们应当能感受到他的精神生活和形成他世界观的那种氛围。这部影片的叙事不是由传统的空间逻辑线索串起来的，而是以对鲁布廖夫创作其著名的《圣三位一体》而言必不可少的内在的诗意逻辑完成的。这种逻辑形成了各个段落的统一性，每个段落都有特别的内容与思想，互相冲突，互相进展。

不过在剧本中，这种冲突应与诗意逻辑相呼应，犹如生活与创作的矛盾性与复杂性的形象表现……

从历史观角度来讲，我们想把电影拍得仿佛是在说当下的人和事。为此，史实、历史人物与器物看起来不能像未来的文物，而应当是有生命有呼吸的，甚至是日常化的。

布景细节、服装和道具，这些我们都无须像历史学家、考古学家或人类学家收集博物馆馆藏般看待。一把椅子必须是一件可坐的物品，而不是博物馆的珍藏。

演员要理解自己所演绎的角色，要让角色有现代人的情感。传统历史剧中，演员总是吃力地穿着厚底靴表演，就像踩着高跷般矫揉造作，这种做法我们必须彻底摒弃。如果这些都能做到的话，那么我想，多少可以期待一个乐观的结果。我果断地认为，这部电影的拍摄得依靠一个齐心和睦的团队，包括摄像尤索夫、艺术指导切尔尼亚耶夫、作曲奥夫钦尼科夫等人。

艺术——渴求理想

在论及电影艺术的一些特点之前，我觉得应当界定一下自己对更高意义上的艺术，即艺术本身的理解。艺术存在的意义是什么？谁需要艺术？某个人需要艺术吗？这些问题不仅诗人会问，所有对艺术感兴趣的人，或者就用人们时下常说的那个词，虽然它不幸暴露了二十世纪艺术和受众的本质关系——艺术消费者，都会问这些问题……

很多人提出了这个问题，而每一个和艺术沾边的人都用自己的方式给出了答案。就像勃洛克所说的：“诗人从混沌中创造了和谐。”普希金相信诗人有先知的天赋。每个艺术家都在遵循自己特有的准则，这些准则对其他人完全不适用。

不管怎么说，有一点明明白白：任何一种艺术，只要不是为“消费者”准备、以贩售为目的，都在同自我与周围的人解释，人为什么活着，他存在的意义是什么；都在同人们解释，为什么他们会出现在这个星球上。有时甚至不解释，只是提出问题。

让我们从最具共识的说法谈起：艺术有一项功能，即认知，其观感方式的表达是震撼、净化。

从夏娃偷吃智慧树上的苹果的那一刻起，人类就注定要为追求真理而奋斗不息。

首先，众所周知，亚当和夏娃出现的时候是光着身子的，后来他们有了羞耻感。感到羞耻，是因为他们在互相体认的快乐中理解并开始了自己的人生，这条路一旦开启，就不会结束。可以想象他们内心的波

澜，那种刚刚从无忧无虑的状态进入一片危机四伏、费解的世俗空间。

“只有汗流浹背地劳作，才有面包吃。”

于是，人类这“自然之王”来到大地，是为弄明白自己为什么来或为什么被放逐至此。而造物主正是通过人类认识了自我。这条道路通常被称为进化，它伴随着人类艰辛的自我认知过程。

从某种意义上说，个体的每一次认知都是通过自己的存在重新认识生活、认识自我、认识自己的目标。当然，个体会利用人类所积累的全部知识，但毕竟伦理与情感上的自我认知体验才是每个人生命的唯一目标，且任何一次认知在主观上都是重新体验。人们一次次建立自己与世界的联系，痛苦地渴望着能具有他凭某种直觉所认知的理想特质。而这种不可及的个体的“我”的缺陷，正是人类不满足的永恒源头。

无论艺术还是科学，都是掌握世界的手段，是人类在追求所谓“绝对真理”道路上的认知工具。

不过，这两种体现人类创造精神的形式，其相似之处也仅此而已。我敢说，这里的创造，不是发现，而是开创。

如今对我们来说，指出科学与美学这两大认知形式深层的界限和原则性差异要重要得多。

人类借助艺术手段，通过主观体验将现实据为己有。而在科学领域，人类对世界的认识有无尽的阶梯要攀登，新旧知识不断更迭，客观真理不断彼此推翻。文学的每一次发现都会产生崭新独特的世界形象，文学是绝对真理的象形符号。它如同启示，如同转瞬间渴切地想把握世间所有准则的愿望：美与丑、人道与残忍、无限与有限。艺术家通过创

造艺术形象——独一无二的绝对精神的捕捉器——来表达这些。借助形象，通过有限表达的无限、物质表达的精神、法度之内的天马行空，让感受得以节制。

可以说，正是与隐藏在实证主义和实用主义中的绝对精神真理相关联，艺术才可以看作包罗万象的象征。

为了进入不同的科学体系，人们得借助逻辑思维，得逐步加以理解，并为此接受相应的教育。

艺术旨在给所有人留下印象，首要任务便是让人们感受到它唤起的强烈情感。艺术家用精神能量去感染人，而不是用某种必然的理性论据。理解艺术需要一定的精神层面的基础训练。

只有人们以对精神与理想永恒不灭的渴求聚在艺术周围，艺术才能存在，才能立足。当代艺术以肯定个体自我价值的名义，拒绝追寻生命的意义，这是一条错误的道路。如此，所谓的创作看起来就是一些形迹可疑者的古怪活动，只是一种孤芳自赏带有个人特征的行为罢了。但是在创作中，个性并非为了自我肯定，而是要服务于他人更为崇高的普世的理想。艺术家向来是仆人，要尝试着偿还神赐予他的天赋。可是，现代人不想做出任何牺牲，哪怕只有牺牲才能实现真正意义上的自我肯定。我们逐渐遗忘了这些，渐次失却了自己对人类使命的感受.....

谈及对美好事物的追求，谈及理想即艺术所追求的目标，以及艺术在对理想的渴求中不断生长——我完全不是说，艺术要摒弃大地上的“脏东西”。恰恰相反！艺术形象永远是一种隐喻，亦即彼此交换形容。用多数来比喻少数。艺术家以死喻生，以有限喻无限。换喻！无限不能被物化，但可以用形象创造对它的想象。

恐怖总寓于美好之中，同样，美好也总寓于恐怖之中。生活被搅拌进这种大到荒谬的矛盾中发酵，这种矛盾体现在艺术中便是和谐性与戏剧性同步的统一。形象提供了触摸这种统一的可能，在统一中，一切彼此为邻，彼此倾注。我们可以用语言来表述形象的理念，描绘它的存在，但这种描绘永远不能与形象本身等同。形象可以被创造、被触摸，可以被接受，也可以被推翻，但就是不能在心智的意义上被真正理解。语言不可能表达无限的理念，甚至无法去描述。更深层次地理解无限是我们力所不能及的。而艺术提供了这种可能性，它把无限变得可感知。只有用信仰与创作才能达到极致。争取自己的创作权利的唯一条件，就是相信自己的使命，准备好效劳并永不妥协。创作需要艺术家具有帕斯捷尔纳克所说的那种“彻底毁灭”的精神，而且是最悲剧意义上的。

因此，如果艺术采用绝对真理的象形文字，那么一切——作品中所呈现的每一种世界形象，都是一劳永逸。如果说，科学而冰冷的实证主义现实认知好比沿着无尽阶梯上升，那么艺术的认知就好比无边的星球体系，各星球之间可能互补，也可能冲突，但无论如何它们都不能替代彼此——相反，它们彼此丰富，相濡以沫，形成一个特别的包罗万象的星系，向着无限发展。这些诗意的启示，就是永恒而独具价值的证明，证明人类能够意识到并表达：他原来是谁的形象或相似物。

除此之外，艺术无疑也承载着重要的沟通功能。因为人与人之间的互相理解与团结，终究是艺术最重要的终极目标之一。

艺术作品有别于科学概念，它不要求任何实际的物质产出。艺术是一种元语言，人们借助它尝试联系彼此：传达自己的信息、吸收别人的经验。但这依然无关实际收益，而是为了实现爱的理想，其意义便寓于牺牲之中，与实用主义相抵触。我完全无法相信，艺术家只是为了表达自我才创作。缺乏交互理解的自我表述毫无意义。而单以与他人建立精

神联系为目的的自我表述痛苦且无益，结果便是牺牲。是否值得单单为了听自己的回声而奋斗？

直觉在艺术创作和科学研究中都存在，也许正是它拉近了这两种全然相反的认知世界手段的距离。当然，直觉在两者中都发挥着重要作用，然而诗意创作中的直觉和科学研究中的直觉并不是一回事。

不理解这个概念亦如此——在这两个层面中完全不是一回事。

科学思维中的理解，是大脑逻辑层面的认同，好比论证某个定理的智力行为。

文艺形象中的理解，是在感性的有时甚至超越感性的层面上，对诗意思维的美的领悟。

科学家的直觉，即便如灵光乍现，或曰灵感，也总是迂回的逻辑推演符号。这并不是说，以信息为基础的逻辑方法自始至终都是失算的，而是指这些信息只储存在记忆中，并没有经过习得阶段。也就意味着在这种或那种领域的科学知识基础上的逻辑论断的跳跃。

虽说有些科学发现似乎源于灵感，但科学家的灵感和诗人的灵感完全不同。

因为仰仗理性的经验无法说明艺术形象是如何诞生的：它独一无二、无法分割，在某种（非物质的）层面里被创造并存在。实在是应该统一一下术语。

如此一来，科学的直觉替代了逻辑。直觉之于艺术，就像坚定与信念之于宗教。这是一种心灵状态，而不是一种思维方式。科学是经验主义的，而形象思维是由神启的力量推动的。那是乍现的灵光——就像眼

前豁然开朗！但这种灵光并非是局部的，它关乎整体，关乎无限，关乎那些还没有被纳入意识范围的事物。

艺术不是逻辑思维，也无法形成一套行为逻辑，却能反映信仰的某种前提。正因如此，艺术形象只可能毫无条件地被接受。如果说在科学领域你可以从逻辑上向对手证明自己的论点，那么在艺术领域，你无法向任何人证明自己是正确的，假如你创造的形象令人漠然，没有发掘真实的世界与人性来感染人，观众就觉得枯燥乏味。

我们以列夫·托尔斯泰的创作为例，特别是那些他坚持以图解式的精确表达思想和道德感召力的作品——每一次我们都能注意到，作者为冲破自己思想意识形态的条条框框而创造的艺术形象，总会越过界限，提出抗辩，甚至从诗意的方面来说，以自成体系的逻辑结构走向作者的对立面。杰作以自己独特的法则存在，我们甚至在不同意作者基本观点的情况下，依然能感到情感和美学上的强烈冲击。伟大的作品总是在艺术家挑战自己弱点的过程中诞生的。挑战——不是破坏，而是一种存在。

艺术家为我们打开了一个世界，迫使我们要么相信它，要么拒绝它，就像拒绝对我们来说不相干或似是而非的事物一样。在创造艺术形象的过程中，艺术家总要抑制住个人的想法，因为它对于那个在有如神启的世界中，被以情感形式接受的形象来说是毫无价值的。想法是短暂的，形象却是独一无二的。因此可以说，心灵包容性极强的人通过艺术作品获得的感受和纯粹的宗教影响类似。艺术的首要任务是感化人的心灵，完善其精神结构。



诗人是拥有孩童的想象力与心理的人，无论他持有怎样深邃的价值观，对世界的印象都是直观的。也就是说，诗人不“描写”世界，而是发现世界。

愿意并可以信任、信赖艺术家，是接受与领悟艺术的必要条件。然而有时候，我们很难跨越那道阻隔我们和诗意形象的门槛。就像虔诚地信仰上帝，或者哪怕是出于某种需要而去信仰，内心也要有特殊的气质，心灵要纯净。

说到这里，我想起陀思妥耶夫斯基《群魔》中斯塔夫罗金和沙托夫的一段对白：

“.....我只是想知道，您本人信不信上帝？”尼古拉·弗谢沃洛多维奇（斯塔夫罗金）严厉地盯着他（沙托夫）。

“我信仰俄国，我信它的东正教.....我信仰耶稣的躯体.....我相信耶稣会再次降临俄国.....我相信.....”沙托夫发狂般地嘟哝起来。

“可是对上帝呢？对上帝呢？”

“我.....我将来会信上帝。”

还用得着多说什么呢？这里天才地道破了灵魂的惶恐、反常，而这种可以称为“精神无能”的状态正日益成为现代人的标志。

不再寻求真理的人看不见美好的事物，或者只看到负面的呈现。这种极度的精神空虚令人接受不了艺术却又去评判艺术，从而拒绝在更高层面上思索生活的意义和目标，导致这样俗不可耐地感叹：“不喜欢！”“没意思！”理由很充分，却好比一个试图画出彩虹的先天盲人。持有类似评判标准的现代人无力思考真理，对艺术家为与他人分享真理而体验的痛苦置若罔闻。

然而，真理为何物？

我觉得，我们这个时代一大令人悲哀的事情就是，彻底摧毁人类意识中关于美好的一切。当代大众文化，讨好消费者的“假体文明”，将残害我们的灵魂，阻止人追寻自身存在的根本意义，妨碍人认识作为精神存在的自我。与此同时，艺术家却不能对真理的呼唤充耳不闻，它是决定并形成他创作意愿的唯一因素。唯有如此，艺术家才能够将自己的信仰传达给他人。没有信仰的艺术家，有如生来双目失明的画匠。

“艺术家‘寻找’自己的主题”的这种说法是错误的。主题就像果实，一旦成熟就要求表达自我.....这就好比生孩子.....诗人没什么可骄傲的——他不能主宰自我，只能服从。对他来说，创作是唯一可能的存在形

式，每一件作品都好比他自己无力停止的举动。〔只有存在对理想的信仰，此后的一系列行为才具有合理性，只是这种信仰巩固了形象体系（参阅：生活体系）〕。

倘若不能瞬间感受到真理，何来顿悟？

宗教真理的要义在于希望。哲学寻求真理，指明人类活动的意义、理性的界限，以及存在的意义。哪怕哲学最终得出的结论是生活无意义，人怎么努力也枉然。

艺术的功能完全不是人们（有时候甚至是艺术家本人）惯于揣测的那样：灌输思想、播撒理念、充当模范。艺术的目的是为人的死亡作准备，开垦并耕作人的灵魂，令其向善。

人们在接触到杰作时，会听到艺术家本人在创作中听到的召唤。作品一旦与观众建立起联系，就会令观众体验到一种崇高的心灵净化感。在使作品与受众相统一的某种特别的生物场中，我们内心美好的一面会得以表露，我们渴望将其释放。那一刻，我们会认识并发现自己的情感深处有着无限潜能。

除了最共通的和谐感之外，我们再难就伟大的作品说点什么了！恰似一些恒定的参数可以界定出伟大的作品，令其从其他作品中脱颖而出。更何况，对于受众来说，任何一种艺术作品的价值在很大程度上是相对的。

人们通常认为，艺术作品的意义在于和人与社会发生关系。这个观点大致上来说并没有错，然而吊诡的是，在这一论断下，艺术作品就要完全依赖受众：受众能否感受并牵出那条贯穿全文、连接世界以及与现实有着千丝万缕联系的人类文明的红线。歌德说得极是：读一本好书和

写它一样难。谁也无法声称自己的观点和评价全然客观。只有通过种种不同的阐释，批评才能达到某种相对的客观。在多数人眼中，艺术作品的价值界定经常要看运气，例如，某件作品恰好得到了评论家的青睐。又或是另一种情形：有时候不同人的美学倾向与其说道出了作品的本质特征，不如说是评论者的主观个性。

研究者在艺术作品中寻找范例，通常是为了证实自己的观念。而且遗憾的是，他们通常与作品本身缺乏直接而鲜活的接触。要纯粹的理解艺术作品，需具备原创、独立、“无邪”的判断能力。人们习惯于在熟悉的例子和现象中寻找论据，而艺术作品得到的评价会因不同的主观立场与个体能力而大相径庭。诚然，从另一个角度来说，艺术作品在附着了如此之多丰富了它的评价之后，本身也获得了一种特殊而多元的生命。

伟大诗人的作品人类还从未读通过呢，因为只有伟大的诗人才能读通它们。它们之被群众阅读，有如群众之阅览繁星，至多是从星象学而不是从天文学的角度阅览的。许多人学会了阅读，为的是他们可怜的便利，好像他们学算术是为了记账，做起生意来不至于受骗；可是，阅读作为一种崇高的智力的锻炼，他们仅仅是浅涉略知，或一无所知；然而就其高级的意义来说，只有这样才叫阅读，决不是吸引我们有如奢侈品，读起来能给我们催眠，使我们的崇高的官能昏昏睡去的那种读法，我们必须踮起足尖，把我们最灵敏、最清醒的时刻，献予阅读才对。

（梭罗在其著名的《瓦尔登湖》中如是说。）

一部杰作，绝对不会出现这样的情况：主要元素朝着一个目标和任务发展，而作者却突然“逮了个正着”般以另外一个方向收尾。正如奥维德所说：“艺术的要义在于，它是看不穿的。”恩格斯也强调：“作者越是隐藏自己的观点，越有利于作品艺术价值的展现。”

艺术作品同其他生命有机体一样，在各种矛盾的因素中生存、发展。其中的每个矛盾对立面不断互补，使其意义获得永恒。思想在各种矛盾因素的平衡中才能被揭示——因此艺术最终战胜作品（亦即对其思想和任务单一含义的解释）是遥不可及的。这就是为什么歌德说“越是理性力不所及的作品，越有高度”。

所谓杰作，是某种不受狂热或冷淡影响的内向封闭的空间。精彩之处在于各部分的均衡。而吊诡之处在于，创作越完美，就越少引发联想。完美即独一无二。或者说，能引发无穷的联想。其实这是一码事。

在这个问题上，维亚切斯拉夫·伊凡诺夫说得非常准确。他这样说艺术形象（他称其为“象征”）：“象征只有在其取之不尽、用之不竭的意义上，通过隐秘的（祭神与巫术）言说，表达出暗示与语词表层无法传达的内涵时，才是真正的象征。它有多个面孔、多重意义，永远潜藏在最深处。它有如晶体，构造有序。它甚至如同某种单细胞生物，有别于复合的，可隐喻、讽喻、比喻……象征无法言说，不可解释，面对它的整体感，我们只会觉得无助。”

文艺评论家在评判作品的意义或优点的时候常常过于随意。我并不是说自己的判断才是客观的。我想从美术史，特别是意大利文艺复兴时期援引例子。这其中有一些毫无争议的例子，有时却令我深深疑惑。

谁没有写过拉斐尔与他的《西斯廷圣母》呢？据说，人类在经过中世纪数百年泯灭人欲的宗教专制之后，终于通过血肉之躯认识了自己的个性，终于从自身和周围的事物中发现了世界与上帝——乌尔比诺的天才画作将这一切展现得最为淋漓尽致。或许，从某方面说的确是这样的。在画家的笔下，圣母马利亚宛若普通农妇，画面所呈现的她的心理状况遵循了真实的生活：她为儿子的命运忧伤，因他将被作为祭品献给

世人。尽管这种牺牲是为了救赎人们免于诱惑。

所有这一切，被鲜明地“实录”在画布上——以我之见，太过直白了，很遗憾，艺术家的意图一目了然，目的性太强。整幅画作满是画家的隐喻，背离了油画作品应有的纯粹，令人生气。画家过于集中火力表达自己的想法和抽象的概念，令画作松散而苍白。

我说的是绘画中的意志、能量以及张力的法则，我认为这些应当是无条件具备的。不过，在拉斐尔的同时代人威尼斯画家卡尔帕乔的画作中，我们看到了这种法则的体现！他的作品解决了文艺复兴时期人们的道德困惑：当时人们因汹涌而来的物欲和人本意识无所适从。这是用纯粹的绘画而非文学手段解决的，它不同于《西斯廷圣母》，后者借助的方式类似布道和捏造。在他笔下，个性与现实的相互关系得到了勇敢而庄严的表现——他没有流于感伤主义，却能够在人类解放面前隐藏自己的偏见与那种掺杂着忐忑的兴奋。

果戈理在一八四八年一月致茹科夫斯基的信中写道：“布道不是我的工作。艺术用不着布道，它本身即训诫。我的工作是用鲜活的形象表达思想，而不是作论断。我应当通过人物展现生活，而不是解释生活。”

说得多么准确！否则艺术家就会将自己的思想强加给观众。但谁又能说他比影院中的观众、手捧图书的读者、池座里的戏迷更聪明呢？诗人和读者的不同，不过在于表达世界观的方式。诗人用抽象思维、借助形象表达自己的世界观。既然四千年来人类并没有从中学到什么，那么显然，艺术是无法教给人什么的。

如果我们能够掌握艺术的经验，并依照创作中表达的理想而改变，

我们早就变成天使了。

人能学得善良的想法是荒诞的，就像人无法学习普希金笔下“正派的”榜样达吉雅娜·拉林娜做到“忠贞”。艺术能为精神体验提供的，仅食粮、动力和理由而已.....

我们还是回到文艺复兴时期的威尼斯。卡尔帕乔的多人物构图有一种魔法般的美。或许可以大胆称其为理想之美。面对他的作品，你会体验到一种等待天机泄露的紧张感。那一刻你不会明白，是什么造成了这样的心境：无法自拔地陷入这种气氛中，被画作震撼到心生恐惧。

或许，要数小时后你才开始感受到卡尔帕乔的和谐准则。然而你一旦理解，就会永远被美以及初识它的喜悦所拥抱。

它的准则终究是非同寻常的，并在最高意义上反映了文艺复兴时期艺术的人道主义本质。在这一点上，我觉得他远远胜过拉斐尔。因为，在卡尔帕乔的多人物构图中，每一个人都是主角。不管专注地看其中哪个人物，都会明白无误地看出，其余的一切，无论是氛围还是布景，都是为了衬托这个“偶然的”角色。四周仿佛凝滞了，在凝视卡尔帕乔画作的过程中，我们的意志会温顺而不由自主地沿着艺术家按情感逻辑设定的轨道行进，在一个又一个仿佛被遗弃在人海中的面孔前迷失。

我无意说服读者接受我关于两位伟大画家的观点，也并非要贬低拉斐尔来抬高卡尔帕乔。我只是想说，虽然每种艺术都带有创作倾向，就连风格本身也为其服务，但创作倾向同样可以淹没在所表现艺术形象的多层次的深不可测中，也可以如同拉斐尔的《西斯廷圣母》，像宣传画那样一览无遗。马克思说过，艺术创作必须隐藏个人倾向，避免它像沙发里的弹簧一样弹出来。

当然，任何独立表达的创作倾向——就像一大片马赛克中的一片那样，都有自己的可贵之处，能拼出创作者对现实的总体认知，不过.....

为了更清晰地阐明我的创作立场，现在让我们把注意力转向与我更贴近的电影导演，例如路易斯·布努埃尔。我们会发现，他的电影总是充满反盲从的隐喻。他的抗议毫不含糊，毫不妥协，异常尖锐——首先这是通过电影感性的肌理爆发出的感染力。这种抗议没有经过计算，也没有经过思辨或理智地规划。布努埃尔有非常纯净的艺术鉴别力，这让他的电影不至沦为政治隐喻，那在我看来非常虚假，总是直白地表现在艺术作品中。然而说实话，他电影中的这些抗议，无论是政治的还是社会的，如果换由功力较差的导演表现，就糟了。

布努埃尔的最大优点是富有诗意思维。他明了美学结构无须宣言，艺术的威力表现在其他方面——情感的说服力，亦即独一无二的生命力，如同上文援引的果戈理书信中说的那样。

布努埃尔的创作深深植根于西班牙古典文化。提起他总会联想到塞万提斯、戈雅、艾尔·格列柯、洛尔卡，以及毕加索、萨尔瓦多·达利和阿拉巴尔。他们的创作充满激情，既热烈温柔，又富有张力与反叛——这一方面源自对祖国深沉的爱，另一方面则来自对毫无生气的布局、对冷漠及冷酷情绪的憎恶。几个世纪以来，被剥夺了的鲜活的人类感情、上帝的灵光、司空见惯的痛苦，都被注入西班牙多石而炙热的大地，留下盲目的蔑视。

忠实于自己那如同先知一般的使命，让这些西班牙人变得伟大。难怪埃尔·格列柯的风景画充满了如此富有张力、如此叛逆的隐喻，他笔下的虔敬苦修者那被拉长的比例和鲜明冰冷的色调，让他与他同时代的画家格格不入，甚至被传言他眼睛散光，以此解释他绘画中物体空间结

构的变形。但我觉得，这个解释未免过于简单了。

塞万提斯的堂吉诃德已经成为高尚、牺牲、无私和什么善良忠诚的象征，而桑丘·潘沙也已成为理智与清醒的代名词。如果世界上有什么感情可以媲美堂吉诃德之于杜尔西内娅的，那就是塞万提斯本人对他的主人公了。塞万提斯在狱中听闻有人非法出版了堂吉诃德历险记第二部，冒犯了作者对自己作品纯粹的真爱，于是妒火中烧，写出了第二部，并安排主人公在结尾死掉。这样一来，再也没有人可以玷污他对忧郁骑士的神圣回忆了。

戈雅单枪匹马地对抗王室残暴无能的统治，并奋起反抗宗教法庭。他那恐怖的《随想曲》成了黑暗势力的象征，这股势力令他从鲜明的憎恨转为兽性的愤怒，从毒辣的鄙视变为堂吉诃德式的与疯狂和蒙昧主义的决斗。

历史上天才的命运令人吃惊，也教人受益。这些被上帝拣选的受难者，命中注定要以改革和运动的名义进行破坏，他们总处于摇摆之中，一会儿追求幸福一会儿又深信上帝，因为这两者之间的平衡无论在现实中抑或作为一种状态来说并不存在。因为幸福是一个抽象的精神概念。众所周知，现实中的幸福、真正的幸福，在于对纯粹的追求、对纯粹幸福的渴望。不过，让我们设想，人类所能获得的幸福，是最广泛意义上人类完全自由意志的显现。在实现幸福的那一瞬间，个性被摧毁了，人变得跟恶魔一样孤独。芸芸众生间的相互关联，就像新生儿的脐带那样被切断了。结果是社会被摧毁，所有物体都失重，在空间四散飘浮。当然，也有人说，社会本来就该遭毁灭，好在废墟上建立一个全新公道的社会！我说不上来。我不是个毁灭者。

那种可争取而被据为己有的理想大概很难称之为幸福。就像普希金

所说的：“世上并没有幸福，但有平和与意志！”只要细品那些杰作，让它们那强大而神秘的力量浸润我们，难以捉摸而神圣的思想就一目了然。它们如同人类道路上的灾难警告，上面写着：“危险！勿入！”

它们伫立在可能或即将到来的历史关头，犹如悬崖峭壁处或沼泽地的警示路标。它们分辨、放大并改变可能有害于社会的萌芽中的危险，并且总成为新旧事物交替冲突的预言者。这是高尚但令人沮丧的命运。

诗人对危险壁垒的敏感度高于同时代的人，因此他们更接近天才，也就在很长时间内都得不到人们的理解。就像黑格尔辩证法在历史的子宫里才孕育成熟的那样。当冲突终于发生时，当它已经成为朝着胜利前进的不二象征时，同时代的人才会在震惊之余为他树碑立传，景仰其在冲突生机勃勃的初期便已看透一切。

如此一来，艺术家和思想家就成了时代的理论家、辩护者和注定会发生的变革的催化剂。艺术的伟大与多元性在于，它并不证明什么，也不解释什么，不回答向它提出的疑问甚至诸如“小心！危险”的警告等等。这种作用受制于道德和情感的震动。至于那些对艺术的情感论据漠不关心的人，则不会相信——他们有患上辐射病的危险……病症渐渐渗透……自己觉察不到……他们宽大安逸的脸上带着愚蠢的微笑，相信世界像馅饼一样平，由三头鲸搭载着。

杰作混在一堆号称天才的作品中，不一定具有辨识度，也未必能被认出来。冒牌货散布世界各地，好比地雷阵里的警示，只有运气能帮我们逃过此劫！然而，运气让我们对危险生疑，使愚蠢的虚假乐观主义乘虚而入。在这种乐观主义的背景下，艺术自然就像是中世纪的江湖郎中或炼金术士。它是危险的，因为它令人不安……

记得布努埃尔的电影《一条安达鲁的狗》问世后，布努埃尔为了躲避被激怒的资产阶级，出门时不得不带上手枪防身。这是一开始的事，因为，他马上开始“放肆”起来。习惯把电影当文明所赐的消遣的小市民，看到这部确实难以理解的电影中那些惊世骇俗又震撼心灵的形象和象征，吓得战战兢兢。即便在这种情况下，布努埃尔依然坚持艺术家的标尺，没有借助宣传口号与观众交流，而是通过富有感染力与情感的艺术语言。列夫·托尔斯泰在一八五八年三月二十一日日记中写得何等准确：“政治排斥艺术，因为前者为了证明自己，要求有非此即彼的主场！”这是当然！艺术形象不可能只站在一边，为了名副其实的真实，它必须囊括各种现象的辩证的矛盾性。

因此很自然，甚至连艺术理论家也难以足够细致地分析出作品思想及其诗意本质。因为在艺术中，思想仅存在于形象的表达之中，而形象是作为对现实的某种主观认知而存在的，取决于艺术家的主观倾向与世界观。

小时候母亲就让我阅读《战争与和平》，此后多年中她时不时地援引这部小说的片段，让我留意托尔斯泰散文的细节。因此《战争与和平》是我的学校，成了我品位与艺术深度的衡量标准——往后我再也没法阅读拙劣之作，那只会让我感到厌恶。

梅列日科夫斯基著有一本关于托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基的书，其中认为托尔斯泰让主人公直接以哲学的态度发表长篇大论的地方都是不成功的，那仿佛是他们生命的终极目标.....我完全同意，诗意作品不能变成赤裸裸的说教，总的来说我同意他的观点，但我应当指出，谈及个性在艺术作品中的意义，表达的真诚度是其价值的唯一标准。因此我感觉，虽然梅列日科夫斯基的批评非常有道理，但并不妨碍我喜爱《战争与和平》，甚至包括这些小小的“不足”。天才所展现的并非是绝对完

美，而是对自己的绝对忠实，对自己情感的绝对忠实。艺术家对真理，对认知世界、认知自我的渴求，已经赋予了作品特殊意义，即便作品有个别地方语焉不详，甚至有所谓的不足，都无大碍。

我们甚至可以进一步说，没有哪个作者可以做到完美。造就一个艺术家，支撑他独特理念的个人倾向，不仅令他伟大，也造成他的不足。只不过，把这些组成整体世界观的有机部分称为瑕疵，是否合适？正如托马斯·曼所写：“只有冷漠的人才会自由。个性强的都不自由，他已经被自身的模具冲压、限制、禁锢……”

雕刻时光

斯塔夫罗金：.....在启示录中天使发誓，时间将不复存在。

基里洛夫：.....这非常可信，明白又准确。当全人类都得到幸福时，时间将不复存在，因为已经不被需要了。这想法完全正确。

斯塔夫罗金：那时间被藏到哪儿了呢？

基里洛夫：无处可藏。时间不是一个物件，它是一个理念。它将从人类的理性中消失。

——陀思妥耶夫斯基《群魔》

时间是“我”存在的条件。一旦个人与其存在条件的关系被切断，我们的活力氛围被摧毁，死亡就紧接着降临了。个体时间的死亡也同样——这是人类这一生命变得让活着的人无法感受到的结果。对于周围的人来说，这就是死亡。

人要实现自己的个性，时间是不可或缺的。我指的并非线性时间，那意味着来得及做某事、完成某个行为的时间。行为是结果，我要讨论的是原因，是什么让人类成为道德意义上的人。

历史还算不上是时间。进化亦然。这只是结果。时间是一种状态，是一种火焰，在其中居住着人类心灵之火。

时间和记忆交融，有如一枚勋章的两面。显然，没有时间也就没有记忆。而记忆是一个过于复杂的概念，要界定出它给我们留下的所有印

象，仅仅罗列它的各种特征是不够的。记忆是一个精神概念。比如，描述一个人的童年印象，可以肯定地说，我们手头有足够的资料勾勒出这个人最饱满的轮廓。丧失记忆，人就会成为幻想的囚徒——从时间中跌落，将无法把握和外在世界的联系，也就是说，他注定要发疯。

人作为一种道德存在，被赋予了记忆，里面撒播了不满的种子。不满使我们脆弱敏感，容易感到痛苦。

艺术理论家或评论家研究的文学、音乐、绘画中的时间，指的是记录时间的手段。例如，研究乔伊斯或普鲁斯特的时候，他们会审视其追忆中存在的美学机制，以及对个体经验回忆的记录。他们研究艺术中记录时间的客观形式，现在我感兴趣的是时间本身与生俱来的内在的道德特质。

人存在于其中的时间，让人有可能认识到自己是一种道德的、追求真理的存在。这是一种既令人甜蜜，又令人痛苦的天赋。生命充其量是拨给人的一个期限，在这个期限内他可以并应当根据自己理解的目标完善自己的精神。生命被勉强塞进了严苛的条条框框中，这条条框框比我们对自己和他人负有的责任更为分明。人类的良心要依靠时间来实现。

都说时间一去不返。如果这话是指通常所论的过去的一切不能重来，那么倒还没错。但是，“过去”的本质究竟是什么？是已经逝去的吗？那么“逝去的”究竟又意味着什么，假如对每个人而言，每个流逝的瞬间都蕴含着眼前的现实的话？从一定意义上说，“逝去的”比当下要真实多了，或者说，它无论如何都比当下更稳固、安定。当下就像流沙一样从指缝里溜走，只有在回忆中才能获得其物质的重量。所罗门王指环上镌刻的那句名言宣称“一切终将逝去”（我们要原谅《旧约》中他下的那个命令），我反而倒是想从道德意义上说一下时间的可复返性。在物质世

界里，时间可以消失得不留任何痕迹，因为它是一个主观的、精神的概念。我们度过的时间，于时光中散布经验，在我们的心灵中沉淀。

因果互为条件，彼此轮回。因果以一种不可逆转的注定性彼此相生，假使我们能一下子发现其中的关系，就会感到它带有宿命论的色彩。因果关系就是从一种状态到另一种状态的进程，也是时间存在的一种形式，把时间概念注入我们日常实践的一种方法。然而，因造成了果之后，并不会像发射过的火箭节段一样被抛弃。因了某一种果，我们不时地需要回到它那个“因”的源头——换言之，我们凭借良心令时间倒转。从道德意义上来说，因果表现为一种回溯关系——这样，人们就好像回到了过去。

记者奥夫钦尼科夫在关于日本的印象中这样写道：

“人们认为，时间本身可以帮助我们了解事物的本质。因此日本人在岁月的痕迹中看到了特殊的魅力。古树暗沉的色彩、石头上的青苔，甚至被一双双手抚摸而磨损的画卷边缘，都令他们着迷。他们把这些岁月的印迹称为‘侘寂’，字面意思是锈斑。那么‘侘寂’应该是指自然的锈迹，古老的魅力，时光的印痕。

“像‘侘寂’这样美的元素，加强了艺术和自然的关联。”

从某种意义上来说，日本人致力于在美学意义上把握时间。

说到这里，自然就联想到普鲁斯特，他这样回忆自己的祖母：“甚至当她必须为谁准备一份实用的礼物，比如一把扶手椅、一套餐具、一根手杖，她都会选择‘旧’的东西，仿佛搁置在那儿长期不用，它们就失去日常实用性，变得更像是在讲述过往时代人们生活的物件似的。”

我想，“激活记忆的大厦”不仅适用于普鲁斯特，电影也要在这激活的过程中发挥自己的作用。

从一定意义上来说，日本人“侘寂”的理想正是电影。也就是说，时间掌握着全新的材料——电影，就最完整的意义而言，它是新的缪斯。

在电影业中存在着大量偏见。我指的不是传统，而是偏见，是思想的僵化。它们通常在传统周围滋长，任何一种传统也都会如此滋长。若想在创作领域取得些许成就，你就要摆脱偏见，培养自己的立场和观点——当然我指的是健康的观点，并在工作中珍惜爱护，就像爱护眼球一样。

导演一部戏，不是从和编剧讨论剧本开始的，也不是从与演员或作曲者沟通相关的工作中开始的；而是始于自由制作电影的人或曰导演设定内在冲突而产生了这部电影形象的那一刻：可能是一些细节片断，也可能仅仅是应呈现在银幕上的表现手法或情感氛围。只有对自己的思路了如指掌，并能同摄制组一起将其完整呈现的人，才能称之为导演。不过，这一切并未逾越寻常职业的轨道。在这个轨道上有艺术所需的很多东西，但要令导演成为艺术家，它还是不够的。

只有在思想里或影片中产生独特的形象结构及关于现实世界的思想体系，才是成为艺术家的基础。导演将自己的思想体系交给观众审判，并与观众一起分享它，就如分享最为珍爱的梦想。导演只有具备了看待事物的独特观点，成为某种哲学家时，才能成为艺术家，他的电影也才能成为艺术。当然，这里的哲学家只是相对意义上的。

记得保罗·瓦莱里是怎么说的吗？“诗人都是哲学家，就好比海洋风景画家都是船长一样。”



每种艺术形式都有其独特的法则。

说到电影的独特法则，总免不了要与文学相比较。在我看来，必须尽可能深地去理解并揭示电影和文学的关系，以便更清晰地区分二者，避免混淆。文学与电影的相似性在哪里？是什么把它们联结在一起？

最有可能的是，这两个领域的艺术家都有足够的自由，得以将现实提供的素材组织在时间之中。这样的界定看起来过于宽泛，但是我认为，它完全涵盖了电影和文学的相似之处，余下的便是影像和语言二者的原则性差别造成的不容妥协的分歧。最基本的分歧在于，文学借助语言描绘世界，而电影不需要。电影直接呈现自己。

关于电影的特征问题迄今没有一个共识性的诠释定义。有许多不同的观点，但它们彼此冲突，或者更糟，模棱两可地混作一团。每个电影艺术家都可以按照自己的理解，给电影的特征下定义。无论如何得有一个严谨的概念，以便有意识地创作。不了解艺术的准则是无法进行创作的。

电影的特征是什么，何为电影，电影具有哪些可能性、手法、素材——不仅仅是形式方面，而且在精神方面（如果可以这么说的话）？

我至今无法忘怀19世纪公映的那部天才的电影，所有电影的源头——《火车进站》。卢米埃尔摄制的这部众所周知的影片当初只不过是利用摄影机、胶片、放映机发明的产物。这部作品只有半分钟，描绘了阳光照耀下的一段站台，绅士淑女们来回走动，火车从景深处直接向摄影机开来。随着火车的驶近，放映厅里开始骚动不安，人们四处逃散。就在这一刻，电影诞生了。这不仅仅是技术问题，或是新的阐释世界方法的问题，而是一种新的美学原则的诞生。

这种原则就是，人类第一次在艺术史上，第一次在文化史上，找到了一种直接留存时间的方法。同时，可以无数次地将这段时间投射到银幕上，再现并回到逝去的时光。人类获得了真实时间的模型。如今，时间一旦被看到并记录下来，便可长久地（理论上是永久地）雕刻在金属盒中。

正是在这个意义上，卢米埃尔的电影第一次播下了新的美学原则的种子。不久后，电影的发展就偏离了它原本的艺术轨道，沿着取悦庸俗品位和赢利的道路前进。在接下来的二十年中，几乎全世界的文学作品和大量戏剧被搬上银幕，电影被当作一种记录吸引眼球的戏剧化视觉的捷径。自那时起，电影就走上了一条错误的道路，直到今天，我们仍在

收获苦果。恶果甚至不在于图解化之灾：最大的灾难是，它使得艺术地运用电影的唯一目标——将现实的时光雕刻在胶片中的可能无法实现。

电影是以何种方式雕刻时光的？我们将其界定为事实方式。事件、人的行为以及任何现实的物体都属于事实范畴，而且这一对象能以静态与恒定（因为这种静态存在于实际流逝的时光中）的方式呈现。

这才是我们寻找的电影艺术特征的根源。有人反驳我说，音乐中时间问题也是核心。但是它们的解决方式是完全不同的。音乐的生命力体现在音乐完全消失的那一刻。电影的生命力恰巧体现在我们身边和现实须臾不可分离的生活本身当中。而电影的物化恰恰体现在与现实真实而须臾不可分离的关联中，它时刻围绕着我们。

以事实的形式与表现雕刻时光——这就是电影作为艺术最重要的理念。它令人考虑到电影还有如此丰富的可能性，以及远大的前景。我工作的理论建设实源于此。

人们为什么要去电影院？是什么让人们走进黑暗的放映厅，花上两个小时观看银幕上的光影游戏？是为了找乐子？为了获得某种麻醉剂？的确，世界上到处都有娱乐业的托拉斯与康采恩，它们对电影、电视以及其他视觉经济进行剥削。但我们的出发点并不在此，而在于和人类认知并掌握世界的需求密切相关的、电影的原则性本质。我认为，人们去电影院通常是因为时间：为了失去或错过的时光，为了不曾拥有的时光。人们为了生活经验去看电影，因为电影有一点是其他艺术不能比的：它能够开阔、丰富、浓缩人的实际经验，不仅仅是丰富，而且是延长，可以说是显著延长。这就是电影实实在在的力量所在，无关明星、情节、娱乐性。在真正的电影中，观众不仅是观众，而且是见证人。

电影创作工作的实质是什么？一定程度上可以界定为雕刻时光。就好比雕塑家面对一块大理石，成品的样子了然于心，然后一点点剔除所有多余部分，电影人同样从包含海量生活事实的时间巨块中剔除所有不需要的部分，只留下能成为电影要素的部分，只留下能清晰描述电影形象的部分。这一剔除动作中蕴含着艺术的选拔，艺术选拔在任何一门艺术中都占有一席之地。

都说电影是一门综合艺术，它基于多种相近艺术的共同参与，如戏剧、散文、表演、美术、音乐等等。然而事实上，这些艺术形式的“共同参与”对电影而言是一个非常可怕的打击，能够在瞬间化作折中主义的混乱，至多也不过是一种虚假的和谐，在其中找不到电影真正的灵魂，因为它在这一刻已经死去。应当彻底弄清楚，既然电影是一门艺术，那么就不可能是其他艺术门类的简单混合，只有认识到这一点，我们才能回答关于电影艺术的所谓综合特质的问题。影像不是文学思维与绘画技艺的混合产物，那样只会产生或苍白空洞或辞藻矫饰的折中主义。因此，电影中时间的运动与组织法则不能用戏剧时间法则代替。

事实形式的时间！我再次提到这一点。我认为理想的电影是纪实：不是拍摄手法，而是重新建构和追述生活的方式。

我曾偶然录下一段谈话。谈话的人并不知道被录音。后来我听了整段录音，不禁想：这里的从“编”到“演”，多么天才。人物的行为逻辑、感受、爆发力，多么有感觉！多么美妙的声音，多么精彩的停顿！哪怕连尼古拉·斯坦尼斯拉夫斯基都无法解释这些停顿，相形之下，海明威的风格都显得刻意而幼稚了。

我心中理想的工作情形是这样的：作者携带数百万米胶片，记录下一个人从出生至死亡的每分每秒，每时每刻，每一天，每一年。最后剪

辑出两万五千米，即一个半小时的银幕放映时间长度。（想想便很有趣，这几百万米的胶片由不同导演经手结果会多么不同！）

虽然在现实中我们无法拥有上百万米的胶片，但“理想的”工作条件并非不能实现，这正是我们应为之努力的方向。在何种意义上？重点就在于，选择并串联一系列事件，去准确了解，去看，去听，是什么把它们连在一起。这就是电影。否则一不小心就走向戏剧化电影的老路：根据既定的人物性格构建情节结构。而在这种情况下根本不需要密切关注某个人物。在银幕上，人的行为逻辑完全可以转化为另外（貌似不相干）的事实和现象逻辑，先前你们看到的人可能从银幕上消失了，取而代之的是截然不同的，对于指导作者建立事实联系来说必不可少的东西。比如，我们有可能拍出这样的电影：里面没有一个贯穿始终的人物，却可以折射出人对生活的看法。

电影艺术可以借助散落在时光中的任何事实，可以运用生活中的一切。在文学中属于偶然属于个别的可能性（例如海明威短篇小说集《在我们的时代里》的“纪实性”导言），对于电影而言则是基本艺术准则的表露。一切，不管是什么！对于小说或戏剧而言，“不管是什么”似乎没有什么限制，对于电影来说就有很大的限制。

将人物置于无尽的环境中，将他与数不清的擦身而过或远远路过的人作比对，建立人物与整个世界的联系：这就是电影的意义。

有一个已然老生常谈的概念：诗电影。它意味着电影可以通过其形象，大胆脱离生活中常见的具体事物，同时确立自己独特的结构价值。不错，这其中潜藏着特别的危险，即电影失去自我的危险。“诗电影”产生了诸如象征、隐喻之类的东西，它们恰巧同电影与生俱来的意象没有任何共同之处。

在这里我想再就一点做一个必要的澄清。假如电影中的时间是以事实形式表现出来的，那么这种事实必然是以简单、直观观察的方式呈现的。观察是电影艺术最重要的构形基础，从最小的细胞贯穿到整体。

我们都知道古老的日本诗歌的传统体裁——俳句。爱森斯坦曾经引用了一些俳句：

古寺

冷月

狼嚎

田野寂静

蝴蝶独飞

蝴蝶入睡

爱森斯坦从这两首三行诗中看到，三种单独的元素是怎样结合在一起形成新的特质的。

这种特质并非为电影独有——它早就存在于俳句中！俳句吸引我的，是其对生活纯净、准确、细致的观察。而且形态纯粹。

满月跑过的时候

几乎未触动

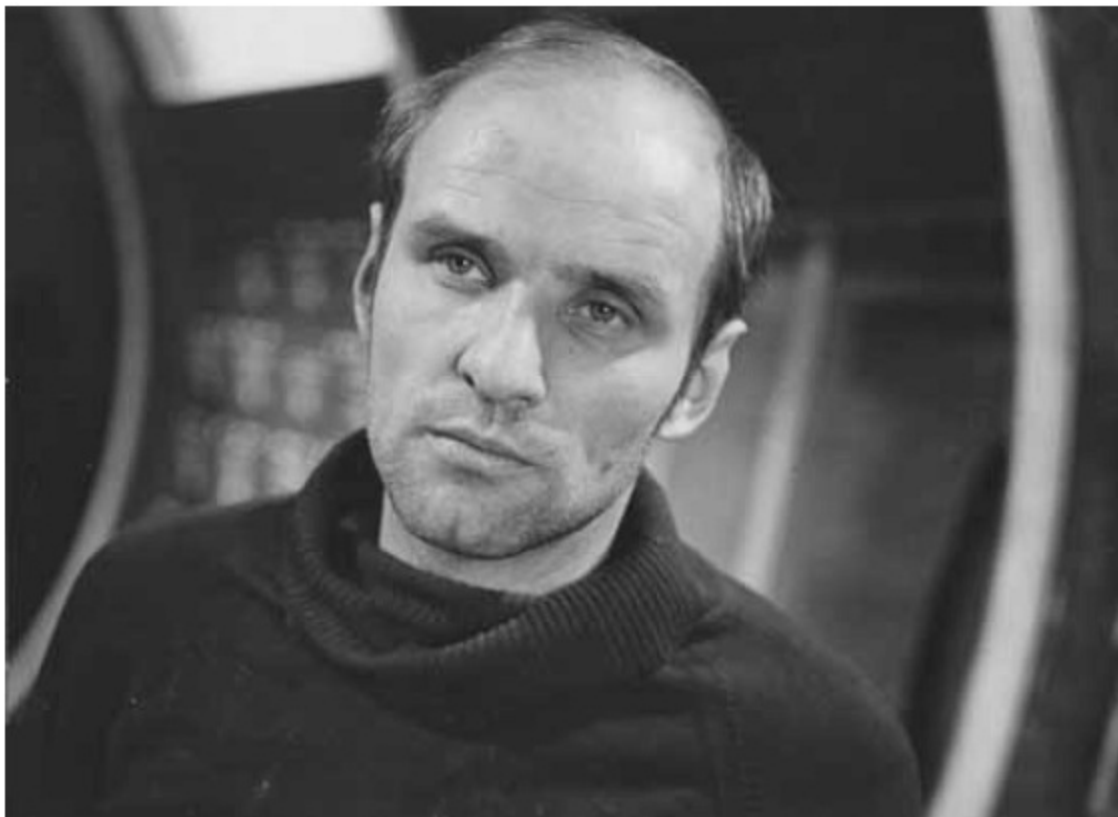
碧波中钓竿

垂露

在所有山楂树的刺上

一滴滴悬挂着

这是非常纯净的观察。其精准甚至可以令最愚钝的读者感受到诗歌的力量，感受到——原谅我的唠叨——作者所捕捉到的生活形象。



虽然我在拿其他艺术门类作类比时非常慎重，我还是觉得这一诗歌的例子更接近电影的真谛。只是不要忘记，文学与诗歌有别于电影，它们是用语言表达的。

而电影诞生于对生活的直接观察——在我看来，这是电影该走的路。因为电影形象实质上就是对时光中流淌的现象的观察。

有一部电影和直接观察原则背道而驰，那就是爱森斯坦的《伊凡雷帝》。整部电影不仅看上去像一个象形文字——由各种巨大的、渺小的、细微的象形文字组成，此外，全片没有一处不体现着作者的意图。（听说爱森斯坦本人曾在一次讲座中讽刺这些象形符号，讽刺这些隐秘的想法：伊凡的盔甲上画着太阳，库尔布斯基的盔甲上画着月亮，因为库尔布斯基暗喻“反射别人的光辉”……）

在设置人物、塑造形象结构、营造气氛方面，《伊凡雷帝》都酷似戏剧（音乐剧），以我的观点来看，它甚至不能算是一部电影作品。它只是一部“日间歌剧”，就如同爱森斯坦对同行某部作品的评价那样。而他在二十年代拍摄的作品，尤其是《战舰波将金号》则完全不同，至少它们在视觉上是自然主义的。

所以，电影形象基本上是依据生活本身及其时间原则建构的、对时光中生活事实的观察。观察应当有所取舍，因为只有能被书写的形象才有资格停留在胶片上。在这种情况下，电影形象不能与它的自然时间分割，不能将其放逐于日常时间外。从拍摄一帧帧的画面开始，形象就都活在时间里，时间也活在形象中。只有满足这一条件，形象才能真正电影化。

画面中任何单独被拍摄的“无生命”物体，从一桌一椅到一个杯子，其呈现都不可能是孤立于时间之外的——仿佛时间缺席似的。

一旦逾越了这个限制，就能马上将不计其数的相近艺术都拖入电影中。借助这些艺术形式能拍出很成功的电影，然而从电影艺术的形式方面来看，这种方法背离了电影发展的自然规律、本质与可能性。

没有任何一门艺术，可以在力度、准确性以及严谨性上与电影相提并论，电影以此传达时光中存在与变化的现实感受。因此，当今所谓“诗电影”的倾向令人恼火，它使电影脱离事实，脱离时间的现实主义，变得矫揉造作、装腔作势。

当代电影内部有几种发展趋势，纪实性趋势最吸引人并不是偶然的。它如此重要，蕴含如此多的潜能，以至于大家纷纷效仿。然而真正的纪实与记录，并不是手持摇晃的摄像机（有的摄像师甚至不调准焦

距)或其他类似的把戏。重点并不在于如何拍摄,而在于传达事件发展具体而独一无二的形态。不少影片看似拍得随意,但其雕琢与做作一点也不比象征贫乏的伪诗电影少:二者都缺乏被拍摄客体的具体的生活与情感内容。

所谓的艺术假定性问题也值得好好研究。因为对艺术而言,有的假定性是实的,有的假定性是虚的,更像是成见。

问题的一方面在于:假定性是这门艺术的特征,就好比画家总与颜料和画笔打交道那样。

问题的另一方面在于:假定性是一种虚构,它滋生于某种飘忽的东西,比如对电影本质的肤浅理解,或者表达手法上的时间限制,或者干脆是习惯和陈规,乃至抽象化的艺术进程。对比一下乍看之下镜头构图的假定性和绘画的画框,偏见就是这样产生的。

电影假定性不可忽视的一大准则是,银幕上的事件发展必须有顺序,哪怕事实上构思的存在是同时发生或是回溯过去的。要表现两个或几个同时或平行发生的事件,就不可避免地将它们按先后排列,以蒙太奇串联起来。别无他法。杜甫仁科的电影《大地》中,富农枪杀主人公的那个场景,为了表现枪击,导演将主人公突然倒地的镜头和某处田野里受惊的马群扬起头的场面平行剪辑在一起,然后,又将画面拉回到枪杀地点。对于观众而言,这些马匹昂起的头颅意味着回荡的枪声。当电影变得有声之后,这样的蒙太奇就没必要了。我们不能以杜甫仁科天才的手法为当下电影动辄就采用“平行”蒙太奇作肤浅的辩护。有人落水,那边就来个“玛莎在看”的镜头。这些镜头通常是毫无必要的,看上去像是无声片的复活。这种假定性沦为了偏见与陈词滥调。

近年来，电影技术的发展甚至催生了（或重生）了一种把宽银幕分为两块或多块的诱惑，如此可以同时放映两种或以上的表演。这是一条歧途，是臆造的伪假定性，它们原本就不是电影所固有的，也就不会有什么结果。

试想，六块银幕在同时播放电影。电影镜头的运动有其特性，并不同于音符，而“多银幕”电影在这个意义上并不能与和弦、和声、复调音乐相提并论，而是相当于好几个交响乐团同时演奏不同的曲目。除了嘈杂观众什么也得不到。我们的理解法则会被摧毁，多银幕电影的作者不可避免地要面临如何让同步播放去迁就影片顺序的问题，也就是说要为每一个假定性的出现制造一种机巧的体系。而用右手去碰右鼻孔，还是用手捂住左耳朵，其实关系不大。扎实地掌握作为连续影像的、简单而有规则的假定性，并直接跳脱这种假定性，不是更好吗？人不可能同时看那么多的表演，这已经超出了他身心的局限。

应当明辨自然的假定性与伪假定性。前者奠定了电影艺术的特点，也界定了现实生活与受形式限制的艺术的差别；后者则是臆造的，对陈词滥调与不负责任的幻想俯首帖耳，夹杂着相近的几门艺术的特征。

可以说，电影一大重要的假定性在于，电影形象只能通过可听、可看的生活的自然形式呈现。其描述必须是自然主义的。我所说的自然主义并非众所周知的文学上的（围绕着左拉以及诸如此类的）意义，我指的是，容易被感性地接受的影像形式。

有人会问我，那怎样处理作者的幻想，以及人内心世界的想象呢？怎样再现人所见的“内在自我”——各种各样的梦境与白日梦呢？……这得满足一个条件：银幕上的梦境必须出自生活本身切实可见的、自然的形式。有时候会这样处理：通过慢动作或透过纱幕，或者利用一些老掉

牙的方法，又或者用音乐效果——被训练得适应了了的观众会立刻反应：啊哈，这是他在回忆！这是她在做梦！然而这种神秘朦胧的手法并不会让我们获得真正的梦境或回忆影像。电影不应该借助戏剧效果。那该怎么做？首先需要知道这是个什么样的梦，是谁做了这个梦。需要确切地知道这个梦的内情：了解所有在夜晚意识层变得活跃的现实因素（抑或是人所赖以生存的、自我描绘的图景）。必须把这一切准确地、毫不含糊地、不要任何小聪明地表现在银幕上。又有人会问：如何处理梦境中含糊不清的部分？我的回答是，对于电影来说，“含混”和“不可言”并不意味着没有对应的清晰图像：这是一种由梦的逻辑所产生的特殊印象，是由完全现实的因素组合在一起并相互冲突造成的异常与意外。这一切都需要准确无误地看见并展示。电影本身的特质要求揭示它，而不是掩盖它。（顺便说一句，最有趣和最恐怖的梦，是那些你记得每一个细节的梦。）

我想一再提醒的是，电影中无论何种架构的必需的假定性，以及必需的最终标准，每一次都要归结为生活的真实性和具体的事实。它的不可复制性亦源于此，而不是源自作者找到一种特殊架构，从而用莫名其妙的思维转弯和自己的想法与之建立联系，赋予它“本人的”某种意义。这种电影被强加入一些象征意义，进而沦为陈词滥调。

电影的纯净及其与生俱来的力量，并不表现为形象在象征方面如何鲜明（不论其如何大胆）。而在于这些形象表达了现实的翔实内容与独一无二。

布努埃尔的电影《纳扎林》中有个情节发生在一个瘟疫蔓延的小村庄，那里非常干燥、多石，环绕着石灰石围墙。导演如何去表现一片不毛之地的景象？我们看到一条尘土飞扬的小路通往深处，两排房子绵延至远方。居中拍摄。街道依山而上，因此见不到天空。街道的右半部分

处在阴影中，左边在阳光的照耀下。街道空荡荡的。街道的正中，从景深的深处，一个孩子径直向镜头走来，身后拖着一条白得发亮的床单。镜头缓摇，就在即将切入下一个镜头的瞬间，整个镜头突然被在阳光下闪耀的白布所覆盖。它是从哪儿来的？或者，那是挂在晾衣绳上的床单？这时候你会强烈地感受到一股“瘟疫的气息”，如同一个医学事实，带来一种紧张的气氛。

还有一个来自黑泽明《七武士》中的镜头。中世纪的日本乡村。一群骑马的人和几个步行的武士。雨很大，到处都是泥泞。武士都穿着日本传统服装，露出一大截腿，腿上满是泥。当其中一个武士被杀死倒地时，我们看到，大雨洗刷着泥泞，他的腿变得惨白。白如大理石。人死了：这是形象，也是事实。

或许，这一切都是偶然发生的：演员跑着跑着摔倒了，大雨冲刷了泥泞，而我们却把这当作是导演的启发？

由此，我们要再说说场面调度。众所周知，电影中的场面调度指的是在镜头平面上被拍摄对象的位置与运动形式。场面调度为什么服务？对这个问题，人们十有八九会回答：它是为了传达所发生事件的意义。仅此而已。但是不能将场面调度的任务局限于此，否则它就走上了一条抽象的单行道。德·桑蒂斯在电影《给安娜·贾科奥一个丈夫》的最后一场戏中，让男女主角站在铁栅栏两侧，这大家都有印象。或许这种手法早先就有人用过了，只是事件不同。铁栅栏无非在高调宣示：这一对分手了，不会再幸福了，一切都结束了。结果是，这一独一无二的具体事件变得平庸，因为它被赋予了一种陈腐而粗暴的形式。导演如此的意图给观众“当头一棒”。然而不幸的是，很多观众对这样的当头一棒感到愉悦，并因此平静：事件“令人感动”，更何况思路清晰，无须动脑子，也无须细看正在发生的事。如果给观众提供这种食粮，观众的品位就会败

坏。要知道，很多电影中一再充斥着类似的栅栏、藩篱、围墙，它们的意味千篇一律。



那么，什么是场面调度？让我们看看最优秀的文学作品。我再次援引前文提过的陀思妥耶夫斯基长篇小说《白痴》的最后一个场景：梅诗金公爵和罗果仁走进房间，床上的帐幔里躺着遇害的娜斯塔霞·菲利波芙娜，如罗果仁所说，尸体已经开始腐臭了。他们促膝坐在宽大房间里的椅子上。设想一下这个场景，您会觉得恐怖。这里的场面调度诞生于特定时间里主人公的心理状态，它独一无二地传达了这些人的复杂关系。

导演在创造场面调度的时候，应当从主人公的心理状态出发，以全部的内在情境动力，让一切归于唯一的真实，如同对动作的直接观察，回归事实的不可复制性。只有如此，场面调度才能表现纯粹真理的具体性与多义性。

也有人会说：我们如何调动演员位置，这究竟有何影响？他们站到墙边、交谈，拍他的特写，再拍她的，然后他们分开了。但其中最重要的却被忽略了。这通常不仅是导演的问题，也是（通常情况下）编剧的问题。

假如我们没有意识到，剧本是为了电影而创作的（在这个意义上，剧本最多是个“半成品”！），那么这个剧本就拍不出好电影。有可能拍成全然不同的东西，甚至是佳片，但编剧会对导演产生不满。编剧埋怨导演“毁了好构思”并非总是有道理的，因为构思通常是很文学化的——且只是在这个层面上有意义——导演为了拍电影，必须将其转化分解。剧本中纯文学的一面（对白除外）顶多有利于导演传达片断、场景乃至整部影片的内在情感。（例如，我看到某剧本这么写：“房间里散发着灰尘、枯萎的花朵与干涸的墨水的气息。”这句话我很喜欢，因为我已经在开始勾勒它的视觉与内在“灵魂”；如果美术师给我看他的草图，我能够马上指出哪里“对了”，哪里“不对”。然而这样的场景说明不足以为电影的假定性形象提供支撑：它们只有助于营造气氛。）无论如何，在我看来，优秀的剧本本身并没有为读者提供完美阅读体验的使命，而是应当准备转化为银幕形象。只有这样作品才会具有完备的形式。

不过，剧作家负有重任，需要具备真正的写作天赋。我所说的任务是描写心理。正是在这一点上，文学对电影产生真正有益而必然的影响，而不是阻碍或曲解电影特性。我想说的是，去理解并揭示人物性格中的深度真相。这一点常常被忽略。然而它正是迫使人在窘境中仍抱有生的意愿，或是从五楼一跃而下的根源。

导演和编剧都应当博识。在此意义上，电影作者不仅要具备心理专家型编剧的素质，而且要具备真正的心理学家的素质，因为电影的塑成，在很大程度上取决于具体情境中具体人物的心理状态。编剧凭借自

己对人物内心状态的全面把握，可以而且应当影响导演，给导演提供尽可能多的内容，乃至对场面调度作出建议。他可以这么写：“主人公在墙边停下”，然后写对白。但是对白和站在墙边有什么关系？一场戏的意义并不集中于人物对白。“词，词，词”——现实生活中这些词往往是空话废话，能见到语言和地点、语言和事件、语言和思想相匹配的时候少之又少。通常情况下，人的语言、内心状态和身体行为是在不同层面上发展的。它们之间互相作用，时而也互相冲突。只有全面、准确了解在每个层面中同时创造了什么，为什么会这样，才可以得出我说的那种事实的唯一、真实以及力量。若以场面调度为例，当它与台词以不同的角度产生了准确的互动，才能诞生观察形象，亦即全然具体的形象。这就是为什么编剧必须是一个真正的作家。

不论剧本的思想如何深刻，写作目的如何明确，导演都免不了要作出改动。它永远不会被逐字逐句如同照镜子般反映在银幕上。总会产生一些变形。因此，编剧和导演在合作中争执和冲突不断。只有在最初的构想被打破、被摧毁，并在废墟上诞生新概念、新机体的合作过程中，才会产生真正有价值的电影。

总的说来，导演工作越来越难和编剧相分离。当代电影艺术中导演的作者化倾向日趋明显，自然地，编剧也需要有导演思维。所以，作者电影最佳的方案或许是让构思有机发展，而不是去破坏或加工它。也就是说，导演可以自己创作剧本，编剧也可以来执导。

特别值得一提的是，作者工作始于一念构想，始于表达某件重要事情的迫切需求。这一点非常明确，别无他解。当然，还有一种情况是，作者在解决纯形式问题的时候，发现了新的视角，发现了某个重要问题（这种情况在其他艺术形式中并不少见），然而不管多么意外，这个发现早已有意或下意识地存在于他的内心、主题和理念中，并已相伴一

生。

显然，最困难的是创建自己独特的观念，而不畏惧它的哪怕是最折磨人的约束，并严格遵守。中庸最容易，因循陈规在我们这行可真够多的。那对导演来说更简单，对观众来说也更容易。但那样做有最要不得的危险：迷失自己。

我认为，最明确的天才体现在艺术家执着于自己的观念、理念和原则，绝不会失去对自己观念与准则的掌控：即便是为了在工作中获取私人的享受。

电影界的天才为数不多：布列松、沟口健二、索库洛夫、维果、布努埃尔.....他们当中无论谁都不会附和别人。这类艺术家总是沿着一条笔直的轨道前行，纵然其中存在缺陷、弱点，甚至凭空捏造之处，但也总是在完整的目标和观念之下完成的。

放眼世界影坛，不乏有人想建立贴近生活并反映真实的新的电影观念，产生了诸如卡萨维茨的《影子》、雪莉·克拉克的《联系》，让·鲁什的《夏日纪事》等片。我认为，在这几部令人关注的影片中，不提其他，仍不够有原则，不够无条件地纯粹追求真理事实。

在苏联，有一段时期人们都在议论卡拉托佐夫和乌鲁谢夫斯基的《一封没有发出去的信》。人们主要批评它过于简略，人物性格不完整，指责其中的三角恋爱故事和情节架构的不完美。而在我看来，这部电影的问题在于，作者——电影整体的艺术决策和角色制定者——没有走他自己的道路。他应当毫不懈怠地盯着摄影机，拍下这些人在原始密林中的真正命运，而不是游离于剧本的情节中。作者一会儿反抗既定情节，一会儿又屈服了。人物性格不是没塑造，而是太过游离，没到结尾

就支离破碎了。作者拘泥于传统情节的结局，没有始终坚持走自己的路，否则他们可以创造出完全属于自己的全新形象。这部电影败就败在作者对自己的准则没有信心。

艺术家必须保持冷静。他没有权利流露自己的情绪和偏好并将其强加给观众。任何情绪都要升华成奥林匹克选手那般的冷静状态。只有这样，艺术家才能讲述令他激动的一切。

不知为何我想起为《安德烈·鲁布廖夫》所做的工作。

故事发生在十五世纪，最痛苦的工作莫过于把时代背景拍出来。我们不得不依靠各种可能的资源：建筑、文献和圣像画。

如果我们的方向是重现那个时代的绘画传统与绘画世界，就会产生一种风格化和虚拟感的古俄罗斯视觉，顶多让人想起那个时代的细密画和圣像画。但对电影来说这条路很有可能是错误的。我不知道如何按照某一幅画做场面调度。如果创作一幅动态画，然后肤浅地自赏：呵！多么有时代感！呵！多么有教养的一群人！这也就意味着毁掉了电影……

所以我们工作的一大目标，是为当代观众重现十五世纪的世界，也就不能让观众感觉到无论服装、对白还是建筑都是纪念碑或博物馆式的。为了达到一种直接观察式的或物理意义上的真实，就不得不避开考古学或人类学的真实。虚构是不可避免的，不过这种虚构与重现绘画的虚构完全不是一回事。

如果突然出现了一个来自十五世纪的观众，他肯定会觉得这一切非常奇怪，但不会比我们本身或我们的现实更奇怪。我们生活在二十世纪，所以无法使用六百年前的材料来拍电影。但我坚信，如果我们坚持选定的方向，即使条件很困难也能获得成功，虽说为此我们得暗无天日

地工作。但还有比把隐形摄影机直接往莫斯科大街上一放来得更简单的事情吗？

无论我们做多么深入的考古研究，都无法再现字面意义上那个十五世纪。我们对它的感受也和那个时代的人完全不同，对鲁布廖夫的《圣三位一体》的感受也如此。然而《圣三位一体》毕竟传到了现在：它活在当时，也活在当下，它将二十世纪的人和十五世纪的人连接起来。

《圣三位一体》可以被单纯地看作圣像画，也可以看作博物馆中某种绘画艺术风格的伟大馆藏。还有另一种理解：《圣三位一体》中的人文精神对于我们二十世纪下半叶的人来说是鲜活易懂的。这也是我们进入诞生《圣三位一体》那个时代的方式。

这么一来，我们就得加入一些镜头去打破古董或重建博物馆的印象。

剧本中有这样的情节：农夫给自己做了一对翅膀，爬到教堂顶上往下跳，摔死了。我们考量他的心理后“重建了”这个情节。大概是有这么个人，他一生都想着飞上天……事实是怎样的呢？人们跟在他后面跑，他步履匆匆……然后他就跳下去了。这个人第一次飞的时候会看见什么感受到什么呢？他什么都来不及看见，就跌下去摔得粉身碎骨了。他所感受到的可能只是自己的坠落和猝不及防的恐怖。关于飞翔的隐喻和象征完全用不到，因为这里的意义非常直接，我们也习惯于产生这样的联想。银幕上必须展现出一个脏兮兮的朴实庄稼汉，然后是他的坠落、撞击地面、死亡。这是具体的事件，是人类的灾难，旁人围观就如同我们今天目睹有人不知为何迎面冲向一辆汽车，当场被撞死，倒在柏油路上。

我们花了很长时间琢磨，怎么打破这场戏撇不去的刻板象征，最后

得出结论，根源在于那对翅膀。为了打破这场戏的“伊卡洛斯”情结，我们想出了气球这个主意。这是个用皮、绳子和破布做成的笨重东西。在我们看来，它打破了这场戏虚假的隐喻，使事件变得独一无二。

电影首先应描述事件，而不是自己的态度。对事件的态度应当通过整部影片自然地流露出来。这就好比马赛克：每一小块都有自己的颜色，或蓝，或白，或红，各个不同。等到看完整的图像时，就会领会作者的意图。

……我热爱电影。我自己还有许多不知道的：比如说，我会不会有这样的作品，它完全符合我所坚持的观念、所推动的工作的假定体系。周围有太多诱惑：陈词滥调或不同艺术观念的诱惑。总的来说，要让场景变得漂亮、动人、博得赞美太容易了……可一旦走上这条路，你就死定了。

应当借助电影提出一些最复杂的现实生活的问题——要和几个世纪以来文学、音乐、绘画提出的问题水准相当。只是需要寻找，每一回都需要重新开始寻找电影艺术应走的路。我坚信，对于每一位电影工作者来说，假如不能精确领会或不能心无旁骛地了解这门艺术的特色，不能在自身中发现打开电影的密钥，我们就会一无所获，毫无希望。上述就是我对电影艺术特色的看法。

使命与命运

电影和其他艺术形式一样，有自己独特的诗意内容、特殊使命和自己的命运——电影的诞生，是为了表现生活和宇宙的独特部分，那是迄今其他艺术形式都无法表现的。

任何一种艺术都是心灵需求的产物，在提出时代深度意义的问题方面发挥着重要作用。

巴维尔·弗洛连斯基神父在《圣像画》中所说的一段关于反向透视的话，饶有趣味。他认为，古俄罗斯绘画中的反透视，并非圣像画家不了解意大利文艺复兴时期经阿尔贝蒂修正过的视觉原理。弗洛连斯基认为，艺术家在观察自然时不可能对透视熟视无睹，这并非没有根据。事实是，很有可能当时它不被需要，也即它是可以忽略的。所以，古俄罗斯绘画的反透视和文艺复兴时期的透视法，反映了公元十五世纪古俄罗斯画家和意大利画家阐释不同精神问题的不同需求。（顺便说一下，有人说安德烈·鲁布廖夫去过威尼斯，所以他不可能不知道意大利画家是怎么分析透视问题的。）

不算电影刚诞生的那几年，我们可以认为它是二十世纪的同龄人。这不是偶然的，意味着一百年前新缪斯诞生的时机就已成熟。

电影是第一种因科技发明而诞生的艺术形式，它回应了一种迫切的生活需求。电影作为我们这个科技时代的工具被人类所需要，以便更深入地认知现实。因为任何一门艺术都只能掌握我们精神和情感认知的一个方面。

为了更清晰地了解电影的美学范畴及其影响范围，我们应追溯到很久之前。既然它诞生于世纪之交，那么就能从记忆中寻找人类精神在这个方面的需求。它的影响体现在哪些层面？它的诞生时间合理吗？

在人与自然灾害做斗争的文明进程中，如奥本海默所言，人类获得了免疫力。这让我们有尽可能多的精力从事劳动和创作，以及（唉！）减少对自然条件的依赖。这个进程会不可避免地把社会人拉进来。二十世纪人类忙碌的社会事业是多方面的，不可计量地增长：工业、科学、经济，以及别的很多领域都需要人们无止境地耗费精力，也就是说，需要付出时间。

于是，世纪初产生了很多社会团体，他们几乎甚至将自己三分之一以上的时间奉献给社会。社会分工越来越趋向于专业化。专业人员的时间越来越受他们制约。生活和命运开始与职业有了密切的相互作用关系。人开始活得更加自闭，严格按其经验来制定日程。这里的“经验”是广义上的，是人际交往或直接生活观感意义上的。所谓的狭义专业经验激增，最后，这些独立的团体几乎停止了交流。

信息衰退危机出现了，因为信息千篇一律，同质化严重，产生于同一个封闭的体系。交换经验的机会越来越少，人与人之间的联系越来越微弱。一句话，个体的精神完善处于不可能实现的危险状态下，其制约因素是工业化需求。人的命运开始变得四平八稳，常常与个性无关。这样，当人依附于自己的社会命运时，个体的标准化成为非常现实的危机：正是在此时，电影诞生了。

电影发展很快，并迅速俘获了大众，成为国家经济的一大来源。电影院挤满了人，当灯光灭掉、银幕上开始放映前几个镜头时，上百万观众的心灵就为那充满魔力的时刻激动不安，这一点当如何解释？

观众买票看电影，似乎是为了弥补个人经验的空白，又像是要投身去追寻“逝去的时光”，亦即去填补他精神经验的空虚，这种空虚感是他作为现代人的常态，是繁忙的工作、狭隘的社交圈、没有灵魂的片面的现代教育造成的结果。



当然可以说，个人精神经验的匮乏也可以通过其他艺术形式或文学得到弥补。提及“逝去的时光”，自然会马上想到普鲁斯特和他的皇皇巨著《追忆似水年华》。然而没有哪种古老而可敬的艺术有像电影那么多的观众。这对于电影而言是一种不幸，对其他艺术类型而言是一种幸运。或许是电影的韵律、手法，以及作者想与观众分享的浓缩经验更加契合现代紧凑的生活节奏？或许更准确地讲，电影与其说是靠速度征服了观众，不如说是靠自身的活力？然而每个人都明白，庞大的观众数量并不全然是好事。

因为速度和娱乐性打动的正是最懒惰和懈怠的那一部分观众。

当代观众对公映影片的反应，和二三十年代观众的反应截然不同。比如，当年有成千上万的观众去看《夏伯阳》，那种反应更接近因自然而然地认同影片品质而激发的兴奋：观众仿佛得到一件艺术真品，但吸引他们的是电影这一全新的艺术类型本身。

现如今情况变得复杂了，观众偏爱商业片，而不是伯格曼的《野草莓》或布列松的《金钱》。职业电影人无奈之余，过早地预言，严肃有深意的作品不再会有广阔市场……

究竟是什么原因呢？是道德堕落了还是导演的创作能力衰退了？

两者都不是。两者也都是。

电影在如今新形势下的存在与发展，已经不能和留给我们深刻回忆的那个时代同日而语。电影在三十年代观众中那种令人凝神屏息的印象，是新生艺术形式给人们带来的喜悦。当时电影刚刚进入有声阶段。这种艺术形式的诞生展现了一种新的整体性、形象性，揭示了见所未见的现实：它如此震撼观众，不可能不令他们着迷。

我们距离二十一世纪不到十五年了。电影自诞生以来历经浮沉，走过了一条艰难而迷茫的道路。尽管在真正的艺术片和商业片之间产生了复杂的关系，其分歧与日俱增，但电影史上毋庸置疑的里程碑式佳作还不时诞生。

这源于观众对待电影的态度改变，主要是电影本身再也不能作为新颖奇特的艺术现象吸引观众了——人们的各种精神需求也与日俱增。观众有自己的好恶。这意味着，不同的艺术家有不同的观众圈。观众的

口味差异往往很大。但这之中并没有什么不体面或有害之处：艺术倾向的存在见证了自我意识的成长。

导演则更深入地探讨自己感兴趣的现实的观点，随之出现了忠实的影迷和受尊崇的导演——所以，如果有意将当前的电影视为艺术，而不是商业演出的话，就没必要为观众数量焦虑。更何况，当前电影的普及与成功，已经让其不再是艺术，而属大众文化了。

今日苏联电影的领导者坚持认为，大众文化只能在西方存在和发展，苏联艺术家的使命是为人民创造真正的艺术，但其实质上关心的是电影的大众需求；他们对苏联电影中“真正现实主义传统”的发展夸夸其谈，而实际上却在慢慢鼓励拍摄远离真实和人民实际问题的电影。他们仍在幻想拥有三十年代电影鼎盛期的庞大的观众，拿各种真实或非真实装模作样，好像自那时起电影和观众的关系就从未改变似的。

但幸运的是，过去不能复返——个体的自我意识与独特观念的价值在增长。拜这一切所赐，电影在形式上越来越复杂，能以激烈的性格冲突、不同的人物性情，更有深度地表现迥异的人物性格和命运。如今，即便是所谓毫无争议、深刻鲜明而天才的艺术现象，都无法想象还会让大众产生一致的反应。新生的社会主义集体意识形态在复杂的真实生活的冲击下，不得不让位于个体的自我意识。艺术家与观众有可能因为共同的目的、意愿和必要性作有针对性的对话。艺术家和观众因共同的兴趣倾向、相近的观念和精神水准走到一起。否则，再有趣的对话个体也会互相厌烦。这是很正常的。即便是经典影片，在不同个体的主观经验中显然也会判若云泥。

有艺术鉴赏力的人会根据自己的偏好界定喜好范围。对艺术通吃的人都是没有判断力的平庸之辈。对在美学和精神层面上都比较成熟的人

来说，不存在所谓的客观评判标准。哪有什么纯然客观的超然评审呢？

不过，艺术家和观众相互关系的客观存在，证明了艺术的主观性令最广大阶层的人民感兴趣。

电影艺术作品追求一种艺术家经验的凝聚，并在电影里具像化。导演的个性决定了他和世界的关系，界定并限制了他和世界的联系。联系是选择性的，它只会让艺术家深化所表达世界的主观性。



取得电影影像的真实——这只是一句话、一个梦、一种追求，然而它的每一次实现，都是导演独特立场和选择的展示。追求自己的真实（“共同的”真实并不存在）——意味着寻找自己的语言，即能够实现个人理念的自己的表达体系。只有把不同导演的作品结合起来，我们才能获得相对真实的现代世界的完整图景，现代世界的焦虑、悸动与问题，

最终是为了丰富现代人最缺乏却让电影艺术充满活力的经验。别的艺术种类也如此。

应当承认，我的第一部影片问世之前，我不觉得自己是个导演，电影也没有猜到我的存在。

遗憾的是，直到意识到自己的创作需要（甚至直到拍完《伊凡》之后），我才勉强想象到我的导师米哈伊尔·伊里奇·罗姆想把我培养成怎样的角色。先前我与这个角色并没有接触，也没有相互影响，我们是平行运动的。未来与现实脱节。我没有设想过自己将来会在精神方面起到的作用。我还没有看到自己的目标，想实现这个目标，需要进行不懈的自我斗争。这个目标是一种强有力的态度，无时无刻不在被表达着。就长远来看，会变化的只是追求目标的策略，而目标本身则不然——因为它意味着伦理功能。

那段时期，一方面在职业上积累表现机会，另一方面则追本溯源，寻求完整的传统脉络，以免因我的无知粗鲁将它破坏。我仅仅了解了即将开始的电影实践工作。顺便说一下，我的经验再一次（又一次！）说明了大学是不可能教出艺术家的。要成为艺术家，仅仅靠获得职业经验和方法技巧是不够的。更重要的，就像有人所言：要想写好文章，就得忘记语法。诚然，在忘掉之前，还是得知道的……

想当导演的人，是拿自己的一生碰运气——只有他自己能为这种冒险负责。因此，这种冒险必须是一个成熟的人深思熟虑后的选择。艺术教育从业者不可能为一毕业就进入电影圈的失败者在学校里浪费的光阴负责。所谓创作型的高校在招生时不能过于奉行实用主义——会产生伦理问题。在学导演或表演的学生中，有百分之八十都不适合这一行，他们终其一生都在电影的周边徘徊。他们中大多数人都没有足够的勇气放

弃电影。一个人花六年时间学习电影，再去放弃幻想，很难。

在这个意义上看，第一批苏联电影人的产生似乎最不具偶然性。他们的到来是为了响应灵魂和内心的召唤。这不仅令人惊讶，在当时看来也非常自然——当下很多人不愿意去理解这一行动真正的意义。它意味着，苏联经典电影是由一些小伙子，甚至男孩子拍出来的，他们远远做不到始终正确评价自己行为的意义，并对此负责。

更何况，苏联电影学院的教学已经够有教益的了，我在学院里学的逐渐成就了我的今日。正如黑塞在《玻璃珠游戏》中所说：“真理只能体验，无法传授。准备战斗吧！”

只有当传统命运的发展和运动趋势与社会发展的客观规律相吻合（哪怕超越它）的时候，运动才变得真实，亦即能将这种传统变为社会能量。

刚才所引用的黑塞的话，刚好可以用作《安德烈·鲁布廖夫》的题词。

实质上，我们对安德烈·鲁布廖夫性格构想的设置，是想让他回到自己的圈子里，我希望它在影片中多多少少是自然产生的，在银幕上呈现如生活般的“自由”流淌。对我们而言，鲁布廖夫的生平实际上是一种强行赋予我们的观念，却营造出一种生动真实的气氛，仿佛从历史的尘埃中重建一种刚被发现的全新的真理。

安德烈在圣三一修道院学习，受到谢尔盖·拉多涅日斯基的庇护，不经世事的他学会了基本的教义：爱、团结、兄弟共济。在那个手足相残、鞑靼蹂躏的混乱时代，谢尔盖这一源自现实灵感和具有政治远见的号召，表明在鞑靼蒙古桎梏下团结、凝聚的必要性，那是幸存下来，赢

得民族、宗教独立的唯一可能。

年少的安德烈理智地接受了这些思想——他是汲取着这些思想的养分长大的，换句话说，是“受过训练”的。

走出圣三一修道院的围墙，他将面临严酷现实中无法预料的未知真相。这段时间的悲剧成分对于他转向成熟是必需的准备。

显而易见，安德烈对生活中的冲突是何等不设防。他在修道院院墙的庇护下的生活扭曲了生活的真相……只有历经磨难，贴近民族同胞的命运，一度因善的理念与现实不调而丧失信仰的安德烈才重新找回了初心：回归爱、团结、兄弟共济的理念。他已经亲身体会了由人民的期望表现出来的这种理念伟大而极致的真实。

传统的真理只有经过个体经验的证明才能称为真理……我觉得为一生的事业而做准备的大学岁月，真是够怪异的……

我们在“舞台上”做了很多工作，实际上就是在教室里做了很多导演和演员的练习，写了很多东西，主要是为了应付剧本作业。但我们很少看电影——据我所知，现在电影学院的学生看得更少，官员和老师认为年轻学子们没有能力去批判地接受，怕他们受到西方电影的负面影响……这简直是胡说八道：电影职业教育怎么能对当代世界电影置若罔闻？这样做只会导致学生闭门造车，假如他们愿意臆造的话。你能想象，有从不去美术馆或观摩同仁大作的画家，从不读书的作家，或者从不看电影的电影家吗？好吧，这样的人就在你们面前：苏联电影学院的学生在校期间几乎没有机会去观摩世界电影的成就。

我直到现在还记得在入学考试前设法看到的第一部电影，雷诺阿的《在底层》，那是在入学考试之前看到的改编自高尔基作品的一个剧

作.....看完之后，我产生了某种奇怪的谜一般的印象，以及某种禁忌、神秘而又不自然的感觉。让·迦本饰演佩佩尔，路易·茹韦扮演男爵.....

到了四年级，我形而上的旁观状态突然迸发了活力。我们将全副能量投入生产实践，接着是与同年级同学共同导演毕业作品。这可以说是一场大戏，是利用学校电影教学工作室和电视中心的设备完成的，电影讲的是一群工兵怎样清除战时德军遗留在仓库里的弹药。

我在拍这部由自己编剧——唉，剧本毫无帮助——的电影时，完全没有感觉到自己正在逐渐理解所谓电影为何物。更糟的是，在拍摄过程中，我们力求拍出一部长片，也就是说，那时我们误以为长片才算电影。实际上拍短片的难度不亚于长片，因为需要精准的形式感！然而，当时首要驱使我们的是生产制作的野心，而电影作为艺术作品的概念却被我们忽略了，结果搞砸了。因此我们没能用拍这部短片去明确我们的美学目标.....

然而甚至到现在，我都没有放弃好好拍一部短片的愿望。为此我甚至在笔记本上留下了一些札记。比如，其中有我父亲阿尔谢尼·亚历山大洛维奇·塔可夫斯基的一首诗，本当由他亲自朗读。早就该录下来！如今我们还会在什么时候相见吗？

诗是这样的：

小时候有一次，我因为

饥饿和惊吓病倒。从唇上撕下

一块硬皮——我舔舔嘴唇；记住

那凉而咸的滋味。

我总是走啊，走啊，走
坐在门口台阶上，取暖，
我边走边呓语，就像伴着
河中捕鼠人的笛声，
在台阶上，冷得发抖我坐着取暖。
母亲站在那里，招手，好像
就在不远处，却又无法接近：
眼看就要靠近她——离我七步远，
在那里招手；我再走向前，她站着，
离我七步远，在那里招手。
我浑身发热，
解开领口躺下，
立刻号角齐鸣，眼皮底下光辉四射，
马儿奔腾，母亲
在马路天空飞翔，招手
旋即飞去……

如今我梦见

苹果树下一座白色的医院，

白色床单在我喉咙下方，

一个穿白大褂的医生看着我，

还有一位穿白衣的护士站在我脚边

拍着翅膀。一直这样。

母亲来了，招招手——又飞去……

下面是一组镜头，我早就在脑海中将其与这首诗建立联系：

镜头1：远景。城市。航拍，深秋或初冬。

镜头缓推到修道院石灰墙边伫立的一棵树。

镜头2：特写。低角度镜头推向水洼、草丛、苔藓，要拍得如同风景一般。

从第一个镜头起我们就能听到噪声——城市尖锐刺耳的声音，在第二个镜头结束时静下来。

镜头3：特写。篝火。一只拿着个皱巴巴旧信封的手伸向快要熄灭的火苗。火再度燃起。镜头上摇。低角度镜头拍摄父亲（诗歌作者），他站在树旁，看着火苗，然后俯身，仿佛要拨火。

镜头转至全景——辽阔的秋日风光。阴霾。远处，田野间，篝火在

熊熊燃烧。父亲在拨弄火苗。他直起腰，转身，背对镜头走向田野。镜头慢慢拉至中景。父亲继续走着。

变焦镜头一直以同画幅中景跟着他。然后他慢慢转身，直到在镜头前出现侧影——父亲消失在树林中，镜头沿着同样的方向延伸，他的儿子出现了。镜头缓摇至儿子的面部。最后的镜头，摄影机正对着儿子的脸。



镜头4：儿子的视角。上升和近景镜头：道路，水洼，枯黄的草地。水洼的上方，一根白色的羽毛旋转飘落。

（这根羽毛我后来用在《乡愁》中）

镜头5：特写。儿子凝视着飘落的羽毛，然后抬头凝望天空。他弯下腰，出镜。镜头转至全景：儿子捡起羽毛前行。树林中，他走的道路

上出现了诗人的孙子。他拿着白色的羽毛。黄昏降临。孙子在田野中走着……镜头拉近至孙子侧面特写，他突然注意到镜头之外的某物，停了下来。

镜头摇向他的视线。全景中，幽暗森林的边缘有一个天使。暮色。越来越暗，同时失焦。

诗歌应当在第三个镜头快开始的时候响起，直至第四个镜头结束。在篝火和飘落的羽毛之间。在诗歌结束同时，或者稍早些，响起海顿《告别交响曲》最后一个乐章的尾声，随着暮色到来渐渐结束。

诚然，假如我真的要拍这部影片，它在银幕上的呈现可能与书面上不同：我不能同意雷内·克莱尔说的，“我的电影构思好了，只剩把它拍出来”。就我个人的情况来说，我从不曾将剧本原封不动地变成胶片，不过也没有改变拍摄前最初的构想。一部电影的原动力需要在工作中自我完善。然而，在拍摄、剪辑、录音的过程中，会持续需要更精确的实现形式，电影的整个形象结构对我来说，哪怕到最后一刻都是未完成的。任何作品的创作过程都是在与素材作斗争。艺术家为了饱满而完全地实现自己的主要思想（存在于最初的直觉中），在创作过程中都在与素材交战。

在工作中无论如何不要把最重要的东西弄洒了，不要为了什么而重新构思整部电影！……尤其是当这种构思已经用电影手法体现出来，也就是说，用最真实的形象表现出来：构思只有与现实世界碰撞才会变得有血有肉。

在我看来，未来电影最可怕、最致命的倾向是：拼命使作品完全吻合于写在纸上的一切，将早就想好的通常是老生常谈的结构搬上银幕。

这么简单的工作，任何职业技工都可以完成。充满生命力的创作要求直接观察鉴别不断运动、不断变化的物质世界。画家借助颜料，作家借助词语，音乐家借助声音，为驾驭他们作品的基础素材进行着艰苦繁重、不懈的斗争。

从记录现实真切而具体的独一无二性来看，电影生来就是记录现实运动的一种手段，它在不断地流动变化中，一次又一次再现我们能够掌握的一个又一个瞬间，并将这个瞬间烙印在胶片上。正是这一切决定了电影可行的方式。作者的构思成为人类鲜活的见证，只要我们能够将其“浸淫”于可以触摸到的现实激流的每个瞬间中，投入到独一无二的真情实感中，就能够令观众激动、兴奋……否则，电影注定失败——它不曾诞生就已衰老、死亡。

拍完《伊凡的童年》之后，我第一次感觉到，电影在离我不远的地方。这就像玩“热——冷”的游戏（小孩子寻宝的游戏，越靠近正确的位置就越热。——编者注（未特殊说明者，均为作者原注。）），即便人凝神屏息，哪怕在暗室里也能感受到他的存在。它就在身边。我从自己的激动中明白了这一点，就像猎犬嗅到猎物踪迹后焦急不安。奇迹发生了：电影成功了！如今我面临着新的要求：懂得什么是电影。

就在这时，雕刻时光的概念正式产生了。我开始构想概念的时候，概念的条条框框有可能会限制我对其形式和形象的想象。概念，既有可能束缚我的双手，也有可能剔除一些节外生枝的无用内容。电影需要什么以及应避免什么，有一天可能会自行解决。

我现在知道的是，有两个电影导演给自己制定了严苛而有益的限制，以此帮助他们实践自己的思想。他们是沟口健二与布列松。布列松或许是电影界唯一做到了将自己先行定下的观念完美融于实践的人。要

论在这个意义上比他更坚持的艺术家，还真难找。他最主要的原则是“破坏”——打破影像与现实生活的界限，换句话说，使生活栩栩如生地呈现。不刻意添加任何素材，不制造突兀，不添油加醋。就像保尔·瓦雷里所说：“……只有摒弃任何可能导致夸张矫饰做法的人才有可能达到完美。”这就好像专门为布列松说的。这是朴素而单纯地观察生活表象。它与东方禅宗艺术原则有着某种相通之处，其观察生活的神秘方式，按照我们的理解，就是极致的艺术形象化。或许，只有在普希金的作品中，形式和内容才能结合得如此神秘，如经上帝指点过一般。然而普希金好比莫扎特：创作如呼吸一般自然，不需要为此制定任何计划。而布列松在自己的创作中将电影诗学理论与实践完整地融为一体，并一以贯之。

清晰冷静地看待工作的条件，有助于凭自己的思想和感觉找到准确的当量，而不必依赖实验。

实验！更不必说探索了！类似实验这样的概念，可能与写下下列诗行的诗人有什么关系吗？

夜色卧在格鲁吉亚的山冈；

阿拉克瓦河在我面前喧响。

我忧郁而又轻松：我的忧伤透着光亮；

我的忧伤里满是你，

你，只有你……我的苦闷

任凭什么都无法搅扰，无法打破，

心又一次燃烧了，爱了——因为，

它不能不把你爱上。

（普希金诗作。—编者注）

对于艺术作品来说，没有哪个词比“探索”更没有意义的了。它掩饰了苍白、内在空虚、真正创作意识的缺失和低级的虚荣。“在寻找的艺术家”这一说法是何等庸俗的对贫乏的特赦！艺术不是科学，无须强迫自己进行实验。假如实验只是停留在实验的层面上，没有进入到使艺术家制作成品的隐秘阶段，那么就永远无法达到艺术的目的。关于这一点，瓦雷里在他关于德加的随笔中说得颇有趣味：

他们（德加同时代的几个画家）把练习和创作混为一谈，把目的和手段混为一谈。这就是“现代主义”。“完成”作品——意味着要把所有的创作痕迹隐藏起来。艺术家（按古老的要求）应当只能以自我风格肯定自己，应当不断努力，直到作品消灭了创作痕迹。然而，当对个性和瞬间的重视逐渐胜过对作品本身和其持久存在的思索，作品的完成性不但显得多余和羞于启齿，而且与“真理”“敏锐”“天才的显现”这些词相抵触。个性开始凌驾于一切，甚至对大众而言亦如此！速写获得了与画作同等的地位。

的确，二十世纪后半期的艺术已经失去了神秘感。今日艺术家要求一时而全面的肯定——给予他精神领域的及时回馈。从这个角度而言，卡夫卡的命运更令人震惊：他生前没有出版任何作品，在遗嘱中要求遗嘱执行人销毁所有手稿。从精神层面来说，卡夫卡的灵魂构成是属于过去的。因此他与自己的时代格格不入，万分痛苦。而号称当代艺术的东西大多是展示自我，因为他们错误地认为，方法能成为艺术的意义和目的。当下大部分艺术家都践行这种有点存在主义色彩的自我展示。

先锋主义问题同样出现在二十世纪——彼时，艺术正逐渐丧失自己的灵性。在这个意义下，最糟糕的是当代造型艺术，它毫无灵魂可言。都说这种状况反映了社会灵魂缺失的状态。如果只是在证实这种悲剧状况的层面上来说，我同意这个说法。但是艺术除了观察之外，还需要超越，它的职责是将精神视觉赋予现实意义，就如同陀思妥耶夫斯基所做的那样，以天才的力量第一个揭示出即将到来的时代病。

先锋主义这一概念在艺术中是没有意义的。我能理解，它有点接近体育运动的意思。接受艺术中的先锋主义，意味着承认艺术可以进步。技术进步我理解，它意味着有了能更好完成任务更加完善的机器。艺术怎么能变得更先进：可以说托马斯·曼比莎士比亚好吗？

谈及实验、探索的说法，通常和先锋主义有关。但艺术中的实验指什么呢？尝试，看看是否成功？可如果不成功，就用不着去看了，这是失败者个人的事情。由于艺术作品具有美学和世界观上的价值完整性与完成度，所以这个机体能够按照自己的法则生存并发展。可以把生孩子当做实验吗？这是不道德的，也是无意义的。

可能是那些主张先锋主义和实验艺术的人不辨良莠？他们迷失在新的美学架构前，被这些超出他们习惯和理解的概念弄得晕头转向，只求不出错，以至于找不到自己的准则？可笑的是，有人问毕加索所做的“探索”，对此他显然很不满，不过机智而得体地回答：“我不探索，我发现。”

千真万确，探索的概念能用在诸如列夫·托尔斯泰这么伟大的人身上吗？看到没，老人在探索！真是可笑！虽说某些苏联文艺理论家差不多就这么说了：他在找寻上帝和不以暴力抵抗邪恶的过程中迷失了方向，也就是说，他在探索中没有找到正确的方向……

探索是一个过程——不可能有其他理解——同作品的完整性来说，它们就好比一个人提着篮子在森林里徘徊着采蘑菇与已经采到满满一篮子蘑菇的关系。只不过后者，也就是那满满一篮子蘑菇，才是艺术作品：满满的一篮子蘑菇是真实不虚的成果，而森林里漫步只是一个爱好者个人的事情，只是散散步，呼吸下新鲜空气而已。在这个层面上的欺骗是蓄意的阴谋。瓦雷里在《达·芬奇体系导论》中尖锐地指出：“惯于愚蠢地将换喻当作发现，隐喻当作证据，把连篇废话当作妙语连珠，把自己当作先知，是我们与生俱来的恶。”

对于电影来说，探索和实验尤其困难。当胶片到手了，来吧，把最重要的拍下来。



拍摄一开始，导演就应当清楚电影的目的。这里我倒不是说，没有人愿意出钱为不确定的探索买单。无论发生什么情况，不变的只有一点：不管艺术家如何探索，这都是他的私事，从他探索记录在胶片上的那一刻起（很少有重拍的机会，这样的片子用制造业的行话说就是——废品！），即他的构思具体化的那一刻起，他就已经找到了想通过电影告诉观众的东西，而不是迷失在探索的黑暗中。

关于电影中的构思及其具体表现形式我们会在下一章详谈。现在我想说一下近来的流行电影迅速更新换代的话题，这被视为是电影的本质属性。我认为它应当同电影的精神目标结合起来看。

“但丁的《神曲》过时了”是荒谬的说法。然而，有一些电影在几年前还被看作是大事件，却会突然间变得苍白、无力、肤浅，这是为什么？我觉得主要原因是，电影工作者通常把自己的创作行为同他生活里最重要的事情及精神努力等量齐观，如此一来便不存在真正的创作。刻意迎合时代需求的作品会过时。要有自知之明。

对于艺术家来说，几十个世纪以来，没有哪种艺术体裁会这样给人更自然也更受限制的感觉了：作者并不仅仅是简单的叙事者或阐释者，他首先是个体，以最大的诚意向人们展示自己对世界的看法。而电影工作者总是被低人一等的感觉打败。

实际上，我甚至都找到了解答。电影艺术还在寻找自己的语言特色，它只不过在逐步领悟。在这条自我觉醒的路上，电影始终在艺术和工厂之间摇摆，商业属性是它的原罪。

甚至对职业电影人而言，电影语言都不简单、不清晰。谈到当代的

和老式的电影语言，我们经常用时髦的形式手法偷换其问题的本质，更何况还时不时地从其他相近艺术中移植借鉴。于是难免在瞬间落入一个临时、偶然、臆造的陷阱。打个比方，今天我们有可能会说“倒叙是电影最新的语言”，明天又会自大地说“各种时空错位都过时了，如今电影正在向经典的叙事情节回归”。但是，难道这样或那样的手法本身会过时或者自动迎合时代精神吗？或许，首先还是应搞清楚作者的思路，才能明白作者为什么用这样或那样的手法。当然，导演的手法有可能是非批判、一味模仿的，那样的话要讨论的就超出艺术范畴，转而进入手工匠的领域了。

当然，同其他艺术一样，电影手法也会变化。我在前文说过：当最早的电影观众看到银幕上的火车向他们驶来时，惊恐万状，纷纷逃散，在看到特写时，大为惊骇，以为那是被砍下的头颅——这样的手法在今天不会引起任何情绪波动：我们使用昔日了不起的大发现，就像使用标点符号一样稀松平常。诚然，现在我们见到特写时并不会去想它是不是过时……

在被普遍使用之前，新的手法或方法应当是艺术家用自己的语言最大限度地完整表达个人世界观自然而唯一的方式。艺术家寻找新的表现方式，并非为了满足美学感受，而是需要在痛苦中忠实地传达作者对现实的态度。

工程师设计机器是为了满足人们的实际需要——减轻人的劳动和生活负担。但常言道，活着不是为了吃……可以说，艺术家拓宽自己的表现尺度，是为了让人与人之间的沟通变得轻快，也就是让人们在新的精神层面上有互相理解的可能。

艺术家并非总能做到简单清晰——在阐述对个人或生活的思考时，

总会不自觉地繁复，有时甚至令人费解。然而沟通总需要努力。没有努力和渴望，人与人是不可能沟通的。

在这种情况下，发现新的表现手法，就等于发现一个有语言天赋的人。如此我们可以说，形象的诞生就是一种发现。而那些昨日千辛万苦才发现的传达真理的方法，明天完全有可能变得刻板。

假如一名巧匠用当代最高水准的表现形式去讲述与他无关的事情，假如他人聪明品位又不差，他就能在很短的时间里迷惑住观众。但很快，这些电影的影响如昙花一现，很快就烟消云散。时间迟早会毫不留情地揭穿那些缺乏自己的观点，缺少个性的作品。因为创作不是只需一些专业技法，简单地让客观存在的信息成型。它最终会是人类存在的终极形式，是人类独特而唯一的表达手段。难道要把“探索”这个萎靡的字眼，用于始终需要付出超出人类的努力才能克服的失语症吗？

电影形象

很难想象艺术形象的概念能以精确的论题表达出来，既面面俱到又明白晓畅。这二者不可能兼得。我只能说，形象的向度是无限的，追求是极致的。甚至那些被奉为典范的形象都可能无法用语言详尽阐述。这是在艺术实践中完成的。假如思想通过艺术形象表达出来，这意味着形象唯一的形式被找到了，它能最大限度地表达作者的思想，其中体现了作者的世界观及对理想的追求。

不管是否敏锐，人都能分辨真话与谎言、真诚与虚伪、自然与造作。这种源自生活经验的过滤器会阻碍人们信任结构模式破裂的现象，不管这是有意为之，还是有心无力。

有的人天生不会撒谎，有的人撒谎是信手拈来并言之凿凿。有的人不擅长撒谎可又不得不撒谎，往往漏洞百出，谁都不信。根据上述情形——亦即对生活逻辑的精确观察——只有第二种人才能触摸到真理的脉动，才能以几何般的精确记录真实生活最细微的变化。

形象是某种不可拆分无以捉摸的东西，有赖于我们的认知和它致力于体现的现实世界。假如世界是个谜，那么形象也是个谜。形象，它是某种方程式，解答事实或真理同我们限于欧几里得空间的认知这二者的关系。我们无法理解整个宇宙，但形象却能够表达这一完整性。

形象是源自真理的印象，让我们在盲目中看清真理。假如形象达到了这样的一种一致，既表达出真理又令它如生活本身般独一无二，哪怕是通过最普通的现象表现出来的，这一形象也会非常真实。

维亚切斯拉夫·伊凡诺夫在论及象征的时候这样说道（他所说的象征被我替换成了形象）：“象征只有在其取之不尽、用之不竭的意义上，在通过隐秘的（祭神与巫术）言说，表达出暗示与语言表层无法表达的内在意义时，才是真正的象征。它有多个面孔、多重意义，永远潜藏在最深处。它有如晶体，构造有序。它甚至如同某种单细胞生物，有别于复杂的隐喻、讽喻、比喻……象征无法言说，不可解释，在其完美的意义面前，我们只会感到无助。”

象征，如同观察……说到这儿，怎能不联想起日本诗歌。

日本诗歌吸引我的是其对暗示形象终极意义的果断拒绝，那种暗示如同字谜，会逐渐沦为一种密码。俳句营造形象的手法，是不象征什么，你捕捉不到任何终极意义。亦即：俳句的形象越是如预期般准确，就越不可能用某种抽象概念涵盖它。读俳句时要像融入大自然一样沉浸其中，迷失在其深处，犹如迷失在深不见底、高不见顶的宇宙里。

例如松尾芭蕉的俳句：

悠悠古池畔，

寂寞蛙儿跳下岸，

水声轻如幻。

以及：

芦苇覆

残梗孤立旷野

晶莹雪花闪烁

又及：

怎会生慵懒

今日难唤醒

春雨喧

多么简单而精准的观察！多么缜密的智慧和高贵的想象！这些诗行的精彩之处在于，它抓住了永恒的瞬间并使其停驻。

日本诗人能仅用三行诗观察表达自己对现实的态度。他们不仅观察，而且昼夜寻找现实永恒的意义。观察越是仔细，就越独特，越是独特，就越接近形象。陀思妥耶夫斯基当年就一语道破：生活比任何构思都更离奇！

电影形象更应以观察为基础，它从一开始就与摄影影像有关。电影形象体现在能看见的四维空间。然而，远非所有电影图像都能自诩捕捉到了世界的某种形象——它通常描绘各种细节。自然主义风格的定影完全不足以建立起电影形象，后者建立在对客观世界观察感受的表达能力上。

让我们回到文学。托尔斯泰的《伊凡·伊里奇之死》的结尾。一个狭隘而不善良的人，他的妻子可厌，女儿愚蠢。他得了癌症不久于人世，想在死前求得她们的原谅。但他完全没料到，在他内心如此充满善意的一刻，他的亲人却以冷漠回应，关心的只是手绢和舞会，他突然深感自己不幸，只配得到怜悯和各种迁就。在感觉自己快要死的那一刻，他觉得自己沿着某条狭长、绵软、像肠子一样漆黑的管道爬行……远方

好像在闪光，他迎向前，却怎么也冲不过生与死的边界。床边是他的妻子和女儿，他想对他们说“请原谅我”，可最后说出的却是：“请放我走”……



这一深深震撼我们的形象难道可以作单一的阐释吗？它触及我们深层的感受，令我们想起个人体验和模糊的回忆，令我们震撼，像天启一样让我们的内心波涛汹涌。请原谅我的粗鲁，这一切与真实的生活如此相似，就像我们猜中的一则实事，简直可以与我们的已然经历或私下设想的情况相提并论。根据亚里士多德的观点，天才所表达的总让我们觉得似曾相识，这种感觉根据接受者精神层面的差异，有不同的深度与向度。

还有达·芬奇的肖像画《持杜松的年轻女郎》，我在《镜子》中那场父亲从战场归来和孩子们会面的戏中用过。

达·芬奇创造的形象有两个方面总是令人着迷。艺术家有能从表面、外部、侧旁审视客体的惊人能力——这是一种超凡的视角，只有像巴赫或托尔斯泰这样的艺术家才具备。另一点则是，他的画让人同时接受两种矛盾的想法。我们无法肯定地说出这幅肖像给我们的印象，甚至不可能肯定我们是否喜欢这个女子，不能肯定她令人着迷还是令人厌恶。她欲拒还迎，有一种无以言状的美感，同时又如魔一般令人拒斥。魔性绝不是诱惑、浪漫层面上的，而仅仅是善与恶方向上的。这是一种负面的魅力，里面有某种精神病变的以及……美好的因素。我们在《镜子》中使用这幅画，一方面是想在日常流逝的瞬间寻找永恒，另一方面，是将画中人物与女主角作比较：在她身上，在女演员捷列霍娃身上，都有这种欲拒还迎的特点。

如果我们试图分析达·芬奇这幅肖像的成分，将会徒劳而返。或者说，什么都解释不了。这幅肖像之所以给我们带来情感冲击，是因为我们不可能在其中找到任何特定的法则，也未必能从整体截取细节，选取我们偏好的瞬间然后完全据为己有，从而在与我们看到的形象间获得某种平衡。它为我们打开了与无限进行互动的可能性，是对最高使命上的真正的艺术形象的把握……在无限中——我们的理智和情感载欣载奔。

类似的感觉被形象的整体性唤醒——它以自身的不可分割性打动我们。被孤立的成分本身是死的，或者有可能刚好相反——每个最小的构成元素都体现出整个完整作品的特质。这些特质源自两种矛盾的思想根源的相互作用，它们犹如两个内容彼此流动且相通的容器：达·芬奇所描绘的女郎的面孔，既焕发着高贵的气质，又仿佛沉溺于低俗的不忠的情欲。肖像让我们看到其中无限的可能性。当我们去捕捉它的实质时，又会坠入无尽的迷宫，找不到出口。而一旦我们无法看透它，我们将得到真正的享受。真正的艺术形象能同时唤醒接受者内心矛盾及相互排斥

的复杂感受。

我们永远不可能捕捉到正面转向对立面、消极面转向积极面的那一瞬间。无限是形象结构的内在实质，然而在真实生活中人不可避免地会有自己的偏好，将艺术作品置于个人经验的语境之下。这样一来，每个人在活动中都不可避免地有自己的倾向性，亦即或多或少地使艺术接近自己的需求，让艺术形象满足“私欲”。他将作品置于个人的生活语境之下，并与某种固定的思维模式结合起来。伟大的作品具有多义性，提供丰富的阐释。

我特别反感艺术家在形象体系中的倾向化和意识形态化。不论如何，我都赞成艺术手法的运用应该不露痕迹。我自己也偶尔会对被我留在电影里的某些镜头非常遗憾，它们在我眼中已然是妥协的证据，源自我的摇摆不定。如果可能，我很想把《镜子》中公鸡的那场戏删掉。虽说这场戏给很多观众留下了深刻印象，但其实是在投观众所好。

在那个片断中，饱受痛苦的女主人公处在半昏迷状态，犹豫是否要剁下公鸡的脑袋。最后一幕的九十帧胶片被以特写的方式在一种不自然的灯光下拍摄。这些画面在银幕上看起来很缓慢，结果产生了一种拉长时间框架的效果——就好像我们要将观众拉进她的状态中，让这种状态在那一瞬间停顿，好加强效果。这非常不好，因为镜头开始完全按文学的思维运转了。我们将女演员的脸从她身上独立出来，使它变形，就好像是在为她演戏一样，用导演的手法不厌其烦地强调、“压榨”出我们需要的情绪。她的状态过于易懂、易读。而女演员所呈现的那个人的精神状态，总应保有某种神秘感。

还是在《镜子》中，我可以找出成功使用类似手法的例子。印刷厂那场戏，也有几个慢镜头，但这一回几乎难以察觉。我们努力处理得非

常小心，避免让观众觉察到背后的手法。只让观众对此产生一种略微异样的感受。我们采用慢动作，不是为了强调某种思想，只想用表演之外的方法表达一种精神状态。

讲到这里，我想到根据莎士比亚《麦克白》改编的《蜘蛛巢城》中的一个片段。一个水平较低的导演，当然会让演员在雾中乱窜，撞到树上。而黑泽明是怎么做的呢？他找到了一棵令人印象深刻的树。骑兵们兜了三个圈子，我们看到了那棵树三次。最后我们终于明白，他们始终在同一个地方打转，他们是迷路了。而骑兵们看不见那棵树，是因为他们早就迷路了。从空间处理的角度，黑泽明在此展示了诗学思想的最高水平，表达非常简洁，没有任何矫揉造作。还有什么比架好摄像机，盯着剧中人物绕上三圈更简单的方法呢？

一言以蔽之，形象不是导演所表达的这样或那样的思想，而是一滴水所反映的整个世界。只是通过一滴水！

电影中不存在表达技术的问题，假如你十分明了自己想说什么，假如你能从电影的每一帧画面里看见并精确地感受到它。例如，《镜子》的女主人公邂逅索洛尼岑所扮演的陌生人的那场戏。陌生人离开后，应当留下一条线索，让这两个看似偶然邂逅的人建立联系，这一点很关键。假如让他在离开的时候回头，意味深长地看女主人公一眼，就会显得直白浅陋，非常造作。我们想到田野里的一阵风——突如其来的风，迫使他回头看了一下。在这种情况下就没有所谓的“作者被逮个正着”，观众也不会识破作者的意图了。

当观众不了解导演可以采用某种手法时，就会更愿意相信银幕上发生的一切，相信艺术家传达的是他所观察的生活。假如导演被观众识破，他所采取的“表现”方式一目了然，银幕上发生的一切就不会再引起

共鸣，观众转而会对影片构思及其真实性评头论足。也就是所谓的弹簧从沙发里露出来了。

正如果戈理所说，形象的使命是表达生活本身，而不是关于生活的理解或想象。它并不等同于生活或象征生活，但会体现生活，表达其独特性。那么，什么是典型性呢？如何看待艺术中独特性与典型性的关系呢？假如形象的产生意味着独特性的产生，典型性将何存？

吊诡的是，形象所表现的独特性和不可复制性,会变成典型性。不管听起来多么奇怪，典型性和卓尔不群、独一无二有着直接关系。典型性完全不是人们想当然认为的那样，是记录下现象的共性与相似性，而是体现在现象的独特性。我甚至会这样去下定义，总的来说，坚持个性，共性就仿佛退居其后，留在直观的再现中。共性正是纯粹独特现象存在的根据。

乍看上去这可能会有些奇怪，然而别忘了，真理之外的任何东西，都不应当与艺术形象发生关联。这里讲的与其说是被接受的形象，不如说是艺术家及其创作。艺术家在着手工作前，应当深信，他是第一个表现这个现象的人。既然是第一个，就只能像他感受和理解的那样去表现。

我们已经说过，艺术形象是完全不可复制的独特现象，但生活现象也有可能会非常平庸。就像一首俳句中所写：“不，不是来我家。那把满答作响的雨伞，正踱向我的邻居家。”生活中我们见到拿着雨伞的行人，断然不会产生任何新鲜的想象，那只是一个步履匆匆想要躲雨的人罢了。然而文本呈现给我们的艺术形象却完整而简洁地记录了对作者而言独特又不可复制的生活瞬间。透过诗句我们能猜想到他的心情、他的孤单，体会到灰蒙蒙的雨天、在窗边徒劳的等待、等待谁来造访他那被

神遗忘的凄凉蜗居。通过对情境和情绪的准确聚焦，达到了艺术表达惊人的宽度和广度。

在最初的论述中，我们有意未提及人物形象，现在将它纳入我们谈论的话题将会大有裨益。比如，巴施马奇金或者奥涅金。一方面，作为文学典型，他们身上积聚着那个时代既定的社会准则。另一方面，他们身上又有着某种全人类的主题。这只是因为，文学人物如果反映了世事发展的通则，就有可能成为典型人物。因此，作为典型，巴施马奇金和奥涅金在生活中如此相像。作为典型——是的，没错！但是作为文学形象，他们是独一无二、不可复制的。他们过于具体，他们的作者将其形象放大，赋予了许多自己的观点，我们甚至可以说，“奥涅金实际上是我的邻居”。或者说，历史学与社会学语义下的虚无主义者拉斯柯尔尼科夫，当然非常典型，但是论个性和形象的独特，他又是不可复制的。哈姆雷特当然也是典型，但是说得难听点，你见过哈姆雷特吗？啊？

有一个吊诡的情形——性格形象以饱满、表达典型而著称，表达得越饱满，就越富有个性与独特性。形象真是一个奇妙的东西！在一定意义下，它比生活本身更丰富——即在反映至真理念的意义下。

就功能来说，达·芬奇或者巴赫创造的形象有什么意义？好像什么都没有，除了它们本身——因而它们是独立的。它们仿佛第一次见到世界，没有借助任何经验。他们独立的视角就如同初来乍到的人一样！

一切创作都致力于简洁，致力于最大程度简单化的表达。这就意味着重现生活的深邃。然而这也是创作中最痛苦的——找到你想表达的内容与成品间最短的路径。追求简洁意味着对能表达其至真形式的痛苦追寻。多么渴望用最俭省的手法达到最大化的效果！

对完美的追求让艺术家探索心灵，实现精神上的最大努力。追求极致是推动人类进步的力量。我对艺术现实主义概念的理解主要与此有关。艺术只有在致力于表现精神理想的时候，才是现实主义的。现实主义是对真理的追求，而真理总是美好的。这其中，美学范畴与伦理范畴有着同等意义。

时间、节奏和蒙太奇

现在我们开始讲电影形象的专业特色。首先我要纠正一个由来已久的谬传：电影是一门综合艺术。这个说法在我看来并不正确，因为这意味着电影建立在几门相关艺术的基础上，没有自己的特点。这等于否定了电影是一门艺术。



电影形象最具决定力的要素就是节奏，表现为画面中的时间流动。时间流动本身体现在人物行为、造型处理以及音效上——但这些只是附带的组成元素，缺了哪一项都不会影响电影的存在。我们可以设想电影没有演员，没有音乐，没有布景，甚至没有蒙太奇，但无法想象一部电影作品里会没有时间的流动。这样的电影，除我们先前说过的卢米埃尔兄弟的《火车进站》之外，还有几部美国的“地下电影”。我记得其中一部是一个睡着的人的定影。然后我们见证了他的苏醒，其中包括用电影魔法拍出来的令人意想不到的美学效果。

还有帕斯卡·奥比耶的一个十分钟短片也在此列。一镜到底。开篇

是辽阔悠然的自然，没有人类的忙碌和欲望。大艺术家运用其技巧使镜头移动，田野上的一个小点变为一个躺着的人的身形，他仿佛在草坡上睡着了。这是戏剧化的伏笔。时间配合着我们的好奇心，加速流逝。仿佛我们是跟随摄影机去偷拍他，直到我们走近，才知道他已经死了。最后的一秒信息得以拓展：他不仅死了，还是被人打死的。死者因起义而负伤，丧身在美丽无争的大自然里。强大的记忆将我们推向那场举世震惊的重大事件。

我记得，这部影片没有任何剪辑痕迹，没有演员的表演或布景。但是影片凭运动的节奏，一力支撑起这部复杂的戏剧。

整部电影里没有任何一个有独立意义的元素：电影即艺术作品本身。而关于它的组成元素完全是假定性的。为了进行理论研究，我们才将其分解为各种元素。

我也不同意“蒙太奇是电影主要构成元素”的说法，库列绍夫和爱森斯坦之后，二十世纪的人还在继续鼓吹，仿佛电影是在剪辑台上诞生的。

有人多次中肯地指出每一种艺术都需要蒙太奇，亦即将片断进行选择 and 组合。电影形象产生于拍摄期间，存在于镜头中。因此在拍摄期间，我特别留意镜头中时间的移动，尽量准确记录并复制它。蒙太奇把填满时间的镜头连接起来，组成电影完整而鲜活的机体，让血管中搏动着不同节奏强度的时间，为它的生命提供保证。

对我来说，“蒙太奇电影”——两个概念的组合产生一个新概念——是违反电影本质的。玩概念终究不会成为任何艺术的终级目标，也与其实质格格不入。或许，正是形象所依附的具体物质通过自己的神秘途径

超越了精神边界——或许普希金正是考虑到这一点，才说“诗歌应该有一点粗鲁”？

电影诗学混合了最基本的甚至我们每时每刻都会浪费的素材，与象征主义针锋相对。我们只要看看一个导演如何选择并记录素材——只需一个镜头——就可以判断，他是否有才华，是否具有拍摄电影的天分。

蒙太奇——归根结底，不过是排列镜头的理想方案，已经存在于所拍摄素材胶片的内部。没错，规范的画面剪辑意味着有序地将单个场景和画面组合到一起，仿佛它们早就自己剪辑在一起了，在其内部存在着一种组合法则，在整合镜头时，应懂得并感受到法则的存在。这种法则有时是非常难以感受到的，特别是当场景拍摄不准确的时候。有逻辑且自然地将这些碎片结合在一起特别不简单，而寻找镜头结合的原则是一个痛苦的过程，隐藏在材料中的实质在寻找中渐次显现。

这里还有一种独特的反向关联——由于拍摄过程中使用的特殊素材，自我组织的架构会在剪辑中形成。通过剪接的风格，能体现出素材的实质。

就个人经验，我可以讲一讲剪辑中付出的巨大劳动。拿《镜子》来说，它有二十多个剪辑方案。我指的并不是某几个景的单独接合，而是桥段更迭中关乎结构本身的场景变化。有好几次，我甚至觉得这部电影没法剪了——这好像意味着我们在拍摄过程中犯了不可饶恕的疏漏。放眼望去，没有一处是完整的，没有任何内在的必然联系、没有任何逻辑，电影简直无法成立。突然，在一个美好的日子，当我吃力地采取另一种方案做令人沮丧的补救时，电影产生了，素材活过来了。影片中的各部分开始相互作用，如同一个完整的造血系统——当我在放映厅观看这个令人失望的方案时，电影在我们面前诞生了，之后我久久不能相信

这个奇迹——电影剪辑成功了。

这对我们拍摄的准确性是一次非常严峻的考验。很显然，部分接合有赖于素材的内在状态。假如在拍摄期间这种状态就已经产生，假如我们不自欺欺人假装无视它，那么电影不可能不整合成功，这是自然而然发生的。为了真正完成一部电影，做到原创且无愧于心，必须在拍摄时感受到生活内在的思想与原则。而当它发生时，感谢上帝——我们是何等轻松！

《镜子》的镜头中流淌着时间。这部影片总共差不多二百个镜头。这是非常少的，通常一部这样长度的电影需要五百到一千个镜头。其原因是它们每个都比较长。剪辑是组织它们的结构，而非创造影片的节奏。



电影节奏的产生与流动和镜头的时间特性有关。一言以蔽之，决定电影节奏的不是剪辑片段的长度，而是流动在其中的时间的紧张程度。

剪辑无法决定节奏，在这方面，它只是一种风格符号。更何况，电影中时光的流动不是剪辑的结果，而是因为其排斥剪辑。导演应当在剪辑零散的片段中捕捉时光的流动，并把它记录在镜头中。

正是雕刻在镜头中的时光，决定着导演所采取的剪辑原则。而“没法剪”，其实是没有恰当组合记录下时光不同存在形式的碎片。例如，真实的时间不能与虚构的时间相接合，就好比不同口径的自来水管不能组接在一起。我们把在镜头中延续不断的时间的张力或“流动性”，称之为时间压力。如此一来，剪辑便可视为根据镜头内的时间压力，将其加以排列组合的方法。

决定影片节奏的压力倘若一致，有可能使不同镜头所传达的感觉一致。

怎样才能感受到镜头中的时光？当一种特殊的真实感受产生的时候，当你彻底地认识到你在镜头中看到的并不仅限于视觉描绘，而暗示着某种无限超越画面界限、暗示生活内容的时候，时光就产生了。如我们说过的形象的无限性。电影比它自身更伟大（当然，前提是真正的电影）。其中的构思与思想总是多于作者有意植入的部分。犹如不断运动变化并让每个人按自己的方式去诠释与感受其每一个瞬间的生命，一部真正的电影会将时光精确记录在胶片上、流溢于镜头之外、在时光中永生，假如时间在其中永存——这正是电影在这种双向过程中的特点。

电影于是超越了形式上的存在，不再只是拍摄剪辑过的胶片——不再只是一段叙事，一段情节。电影与作者分离，开始独立的生命，经历

形式和思想的变迁。

我反对所谓的“蒙太奇电影”，是因为它没有让电影的生命延展到银幕之外，亦即没有给观众将个人经验纳入电影的机会。蒙太奇电影为观众提供拼图和谜语，让他们解读符号，并依赖既有知识为隐喻而讶异。但这些谜语都有自己固化的答案。在我看来，这样做剥夺了观众与电影互动的可能性。爱森斯坦就是一例，他在《十月》中，将一把三弦琴和克伦斯基的镜头剪辑在一起。这时他的手法变成了目的——就我们在前文举过的瓦雷里的意义而言。这么一来，形象建构的手段本身变成了目的，作者向观众发起了总攻，将自己的个人态度强加于他。

如果将电影同诸如芭蕾舞或音乐这类暂时性的艺术相比较，电影的特点就突显了：它赋予时间可视的真实形式。形象一旦被记录在胶片上，就会体现出最不容置辩的存在性。哪怕是非常主观的时间……

艺术家可分为两类。一类创造自己的独特世界，另一类重建现实。我无疑属于前者——这并不会改变事实：我创造的世界可能会引起一些人的兴趣，也会让一些人觉得冷漠甚至恼怒——然而这个通过电影建立的世界，始终应被看作一种客观再现的现实形态，直接记录瞬间。

音乐作品可以有不同的演奏方式，因此可以有不同的时长。时间在其中只是特定序列的因果条件，具有抽象哲学的特质。而电影以外在的情感的特征记录时间。这样，电影中的时间就成为基础的基础，就像声音之于音乐，色彩之于绘画，人物之于戏剧。

因此，节奏不是一米一米的片段更迭，而是由镜头内部的时间压力构成。我深信，节奏才是电影主要的构形元素，而非通常认为的镜头剪辑。

任何一种艺术形式之中都有剪辑。它是艺术家在创作过程中选择与组合的产物。电影剪辑的不同在于，它能整合雕刻在零碎胶片上的时间。剪辑是将大小携带着时间的碎片组接在一起。组接过程中剪掉或剪短了时间，产生了时间空白，才给人以新的感受。但就像前文所说的，排列镜头的理想方案早已存在于胶片的片段中。剪辑本身并不会重建这一特质，不过是把早已蕴藏在镜头中的东西表现出来罢了。在拍摄时应当对剪辑有所预想，从一开始就应在计划中。剪辑需要处理的是时间长短，以及记录中的时间张力，完全不是抽象的符号，不是绘画的对象，不是精心点缀的场景摆设，不是那个广为人知的电影理论“两个等值的概念在碰撞中产生所谓‘第三意义’”，而是源自镜头中记录的生活多样性。

爱森斯坦本人的实践证实了我的理论。他片子中的节奏完全依赖剪辑，当直觉背叛他时，就无法用必要的时间张力填充剪辑片段，这就暴露出他理论的弱点。让我们以《亚历山大·涅夫斯基》中的湖上大战为例。

他没有考虑到让镜头充满时间张力的必要性，他力求用短镜头乃至过于短的镜头去表达战争的内在冲突。然而，除了快速切换的镜头吸引人，那些还没有受电影学院“经典片”以及“蒙太奇范例”影响的观众觉得片子无聊、不自然。这是因为，爱森斯坦的单个镜头里没有真实的时间。这些镜头本身非常苍白。因此，没有记录任何时光进程的影片内容与肤浅随意的时间剪辑自然会产生矛盾。观众并没有产生艺术家所预期的感受，因为导演没有将那场传奇战役的真实时间感受注入镜头。事件并没有被重建，而是被表演了——这是有意为之。

电影中的节奏是透过镜头里可视物体的生命来传达的。根据河里水草的摆动可以判断出水流与水压，同样，时光的流动也意味着在镜头中

流淌的生命过程本身。

导演首先要通过对时光的感受及节奏，呈现其独特的个性。节奏以风格化的符号为作品增色。节奏不是臆想出来的，也不是随意凭空捏造的。电影的节奏是原生的，和作者对生活的感受与对时光的追寻相呼应。我觉得，镜头中的时光应独立而有尊严地流动——理念才能在其中从容地安身。镜头中的节奏感.....该怎么说呢？好比文学中语言的真实感。文学中不准确的用词和电影中不准确的节奏都会毁掉作品的真实性。（虽然节奏的概念也适用于散文。没错，是在完全不同的意义上。）

但这样就产生了一种很自然的复杂性。我希望时光在镜头中有尊严而自由地流动，避免观众产生强迫接受的感觉，让他们自愿落入艺术家的陷阱，将电影素材看成自己亲历的全新体验。但是，这里也产生了一个矛盾。导演对时光的感受毕竟是对观众的一种强迫——将自己的内心世界强加给观众。观众要么跟随你的节奏（你的世界），成为你的同路人，要么走不进你的内心，无法与你契合。由此产生了属于我自己的观众，还有自然地，唉，也是无可避免地和我全然不相干的观众。

所以，我的职业诉求是建立自己独特的时间之流，通过镜头传达自己对时光流动的感受——从慵懒而迷糊的，到狂暴又迅猛的。谁如何认为，谁如何看，谁如何感觉.....

分割、组接——打破了时间的流动，中断了时间同时又创造了时间的一些新的特质。扭曲时间，也是表现节奏的手法。

雕刻时光！

连接不同时间张力的镜头，必须杜绝草率地看待生活，要从内在的

需求出发，将素材组织成一个有机整体。如果这些环节的有机性被破坏，那么导演想隐藏的剪辑腔马上就自己爬出来，一目了然。任何一种刻意的、不是由内而生的对时间的延宕或加速，任何一种不得当的内在节奏变化，都会导致虚假与突兀。

将时间意义上不等值的片段相连接，势必会导致节奏的紊乱。然而，如果这种紊乱由组合在一起的镜头的内在生命所决定，那么它对划分必要节奏画面来说是必需的。如果将不同的时间张力象征性地表述为小溪、泉水、河流、瀑布、海洋……它们的组合会产生独特的画面节奏，这是作者的时间感对生活的新的有机建构。

而且，由于时间感和导演与生俱来的生活观密不可分，节奏张力又决定着影片段落的剪辑，因此由剪辑就可以透露各个导演的手法、思想，获知艺术家完整的世界观。我想，轻易改变剪辑风格的导演都不够深刻。你们总能认出伯格曼、布列松、黑泽明、安东尼奥尼的剪辑，永远不会把他们和别人混淆……因为他们作品的节奏中体现的时间观念总包涵自己的风格。再拿几部好莱坞电影来看，它们就仿佛是一个人剪出来的，在剪辑思维上没有区别。

当然我们必须熟知剪辑，就像熟知自己的工作准则，但创作是从对这些法则破坏与变形的那一刻开始的。列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰的风格并不像布宁的那样完美，后者的任何一篇小说都以工整严谨著称，但我们不能言之凿凿地说，布宁比托尔斯泰“更好”。我们不仅会原谅托尔斯泰的冗长和不必要的说教，以及笨拙的语句，甚至会喜欢上这些缺点，并将此看成特色，这是托尔斯泰个性的组成。面对一个真正的伟人，你会接受他所有的缺点，这些缺点会转化为他美学的独特标志。

如果我们抽取陀思妥耶夫斯基小说文本中的人物描写，会不由得不得

适：漂亮，鲜亮的唇，苍白的脸……但这并不意味着什么。因为我们讨论的不是职业写手或工匠，而是一个艺术家，哲人。布宁无比尊重托尔斯泰，但他认为《安娜·卡列宁娜》写得不够好，众所周知，他试图重写，结果却是徒劳。

剪辑亦如此——关键不在于能否娴熟地掌握技术，而在于去感知是否有组织独特表达手法的需要……首先必须了解，你究竟从哪里进入电影，你想表达什么，为什么要借助这种诗学。巧的是，近年来有越来越多的年轻人进入电影学校，提前为某些事情做准备，在苏联是为了“需要”，在西方是为了赚钱。这真是悲剧。技术问题不值一提，大家都能学会，学不来的只是独立而有尊严地思考，学不来的是个性。不能强迫他人担起困难的甚至简直是无法背负的重任。然而别无他路——一不做，二不休。无论谁，但凡背叛了自己的原则一次，之后就无法对生活保持一颗赤子之心。

因此，当一个导演说他要拍一部容易通过的电影，以便为他梦想中的电影积聚力量，他只是在骗人，或者更甚，是自我欺骗。他再也拍不出自己的电影了！

电影的构思——剧本

从事电影工作时，你始终会和数量庞大的人群、各种各样的困难以及无法解决的难题打交道。有时会觉得，一定是有人专门设置了这些状况，好让导演忘记为何要拍这部电影。

应当说，对我而言，与构思相关的问题不仅在于构思的产生，还包括如何让构思保持最原初的形态。作为电影工作的推进因素，作为影片的象征，构思总要冒着在生产的混乱中退化的危险，在实现的过程中变

形、毁灭。

电影从最初构思的诞生到最后的制作完成，会遇到各种各样无尽的复杂性。问题不仅在于电影制作技术的复杂，也在于电影创作的实现过程要依靠很多人。

如果导演在与演员合作时没有坚持自己对角色的理解与表演方法，那么在这方面的构思很快就会出现偏差。假如摄像师对人物理解得不准确，即使画面把一些偏离了轴心的表面化符号处理得再光鲜突出，最后还是缺乏整体性。

美术师可以搭建引以为豪的一流布景，但假如它们并不符合导演最初的构思，就会妨碍电影，导致失败。假如导演对作曲者失去掌控，就算他创作出十分精彩的音乐，但若离电影十万八千里也无法实现构思。

毫不夸张地说，导演作为见证者，可谓步步惊心。他要关注编剧写作、美工搭景、演员演戏、摄像掌镜、剪辑剪辑。说实在的，流水线上的商品就是这么产生的，导演的工作看上去只是协调摄制组不同成员的力量。

长话短说，当你全力保护你的构思一直到最后都不“泼洒”出来，而又与惯性的生产陈规相冲突时，很难坚持作者电影的初衷。保持导演的构思新鲜、生动，就有成功的希望与可能性。

应当赶紧说明，我从不认为脚本是一种文学体裁。很明显，剧本越是电影化，就越不可能有独特的文学命运，那是戏剧才会有的。事实上，大概没有哪个电影脚本达到过真正的文学水准。

我不太明白，为什么有写作天赋的人要去写电影剧本——当然，纯

粹商业考量除外。作家应当写作，而用电影形象思维的人应向导演的方向靠拢。因为电影的构思、所传达的思想，以及构思的完成，最终都要归于导演，否则他不能真正掌控电影的拍摄。

当然，导演也可能寻求，并且是经常寻求与他有精神共鸣的文学家的帮助。这个文学家就成了导演合作者，亦即剧作家的性质，可以参与到文学基础的加工上来，前提是他与导演的构思一致，可以自始至终跟从导演的想法，并在预想的方向上创造性地加以发挥丰富。

假如剧本是用卓越的文学语言写成的，那它最好还是保持散文的状态吧。

假如我们在其中仍旧看出了它能成为影片文学基础的可能性，那么先要把它变成真正能用于拍摄的剧本，但这已然是一个加工过的新剧本，其中的文学形象已经转化为电影形象。

假如剧本从一开始就是准确的电影方案，亦即里面只有拍摄的内容与方法，那么它便是未来电影独特而有预见性的记录，和文学没有任何共同之处。

如果在拍摄过程中电影剧本最初的方案有了变动，我拍电影的时候经常发生这种情况，那么它事实上已经失去了最初的形态，只有关心电影史的专家才会对它感兴趣。这些总是在变化的方案能吸引关注电影创作特质的研究者，但无论如何都不会成为完善的文学体裁。文学形态的成熟剧本是用来说服那些决定拍摄的人，让他们认为拍摄极其合理。但实质上，没有任何剧本能保证未来成片的品质：有好几十部差片的剧本都很好，但影片看上去就像根据糟糕的剧本拍的一样。有一件事对谁都不是秘密：在剧本被选中、购买后，导演才开始对剧本进行真正的创

作，为此他必须自己创作或与合作伙伴保持紧密联系，使其文学才华用于导演所需的思想。当然，这里我指的是所谓的作者电影的工作。

以前在加工导演脚本时，我会力求在脑海中呈现未来影片的精确图像，精确到具体的场景。现在我却倾向于大致勾勒一下场景与镜头的轮廓，让它们在拍摄过程中自然产生。鲜活的外景地、拍摄现场的气氛、演员的情绪，会碰撞出鲜明而出人意料的全新策略。生活比想象更丰富。所以我现在常想，拍摄前事先准备没错，但是不要预设情绪，要依赖现场的氛围，并以更自由的心态对待场景。以前，如果不提前做好详尽的拍摄计划，我是不会到片场的，如今我却发现这样的计划总是过于抽象，阻碍了想象力。或许，让我们想点别的，暂时将这计划搁置？

普鲁斯特这样写道：

教堂的尖顶看起来很遥远，我们靠近它的速度十分缓慢，以至于几分钟后，当我伫立在马丁维尔教堂前时，有点迷惑。我不理解，当它出现在地平线上时，为何我满心喜悦，而探寻这个原因对我来说非常困难，我只想在记忆中留存它在阳光下移动的轮廓，别的什么也不想.....

不曾想到，马丁维尔教堂尖顶的神秘和美丽的辞藻有某种相似性，那么，既然它以某种给我带来愉悦的词语方式呈现，我便向医生要来铅笔和纸张，不顾马车的颠簸摇晃，奋笔疾书，为了良心的安宁，让自己的热情有个出口，写下了如下的片段.....

之后我便将这张纸抛之脑后。当我坐在车厢的角落，医生的车夫通常把他从马丁维尔市场买回来的、装着禽类的篮子放在那儿，我整个身心洋溢着幸福感，这页纸仿佛只是为了将我从马丁维尔教堂尖顶蕴藏的魔力中解脱出来，我甚至想像一只刚下过蛋的母鸡，放开喉咙高声鸣

唱。

多年来，正是这样纠缠着我让我不得安宁的童年回忆，突然一下子消失了，像融化了一样，那座我很久以前居住过的多年来不时梦见的小屋再也没出现在我的梦中……我一路飞奔，讲述这些，讲述在拍完《镜子》之后发生了什么。

那是在还没开始拍摄的几年前。我单纯想把折磨我的回忆写下来，没想到要拍电影。我想写一部关于战时撤退的中篇小说，所有的事件都围绕学校里战时教学的故事，但这个情节不足以撑起一部中篇小说。我因此未能完成它——然而，给我的童年留下深刻记忆的那段过往却持续折磨着我，居留在我的记忆中，最后转化为影片中的一段。

《镜子》的第一稿脚本当时还叫《白色的日子》完成之后，我明白了就电影的意义来说，我丝毫不清楚它的构思。这个回忆录式的脚本构思不清晰，充满对童年挽歌式的怅惘与乡愁式的忧伤，我不想把它拍成电影。

我清楚地知道，对于电影而言，这个脚本还缺少一些东西——某种扎扎实实的存在。因此当脚本成为商讨对象，电影未来的灵魂实际上尚居于身体之外，不知在哪儿呢。我非常敏锐地意识到，必须找到一个结构理念，将脚本提升到寻常的抒情回忆上。

于是又产生了一个新的剧本方案：我想在童年叙事的段落中插入对我母亲的访谈，让亲密的两代人的记忆相互碰撞，让观众看到母亲与叙述者对往事的两种感觉。我至今仍认为，沿着这条道路，可以预期一种有趣又意想不到的效果……

然而，我也并不遗憾最终不得不放弃了这种过于单一的粗线条结

构，用表演取代了对母亲的访谈。我到底还是没有感受到表演和纪录片的有机结合力量。表演与纪录片彼此矛盾、冲突，对我来说，把它们剪辑在一起是形式化、观念化、完全虚假的统一。这两种元素都凝聚着完全不同的物质，包含完全不同张力的时间：纪录片式的真实访谈时间与通过表演手段建立起来的、回忆片段中的作者时间。然后，一切都让人想起“真实电影”，这并非我想要的。从虚构的主观时间到真实的纪录片时间的转换，极其可疑，既虚假又单调……就好比乒乓球比赛。

我拒绝把这两种时间嫁接在一起拍摄电影，但这完全不意味着表演和文献材料水火不容。相反，在《镜子》的结尾，二者很自然地融合在一起。如此自然，我不止一次听到有人说，《镜子》里那些真实的新闻片段是我根据新闻模式拍出来的。如此严密又充满生机的文献，要归功于我找到了非常独特的素材。

为了找到令我震撼的苏联军队渡过锡瓦什海的片断，我不得不看了数千米的胶片。我之前从来没有看过类似的东西——一般而言纪录片比较劣质，或表面化地记录军中“日常生活”，或缺少真实感的指南。我几乎没有看到任何可能性，即用统一的时间感把这些大杂烩拼在一起的可能性。突然间，我眼前出现了一段前所未有的纪录片！它记录了最为戏剧化的一九四三年进攻。绝对是独一无二的素材！简直无法相信，这么巨量的胶片被用来观察记录单一事件的发展进程。毫无疑问，片子出自一位才华横溢之人。银幕上的人仿佛从虚空中出现，他们忍受着残忍的劳苦折磨和悲剧命运，那时我明白了，这个片段必须成为这部从私人抒情回忆开始的电影的核心与实质、神经中枢与心脏。

银幕上出现了极富感染力和戏剧性的形象——这一切都是我的，只属于我：个人的、沉重的、痛苦的。（顺便说一句，国家电影局主席叶尔马什要求剪掉的正是这个片段。）这些镜头诉说着所谓历史进程带来

的苦难，诉说着无尽的牺牲，后者自古便是推动历史进程的基础。我绝对不可能相信这些苦难没有意义——这段素材说的是永生，阿尔谢尼·塔可夫斯基的诗歌又完善了这个片段的构思。我们被那种美学价值所震撼，它让这一文献具备了令人惊叹的情感力量。镌刻在胶片上的简单精准的真实，已然不再是一段单纯的新闻记录。它一下子成为功勋和其价值的形象，成为付出无数代价的历史转折点的形象。

毫无疑问,这段影像出自最有才华的人之手!

观看这段影像令人心神不宁，锥心刺骨，因为镜头里只有人。在灰蒙蒙一片苍白的天空下，人们拖着身躯，勉强在齐膝的泥泞中艰难前行，走向沼泽的尽头，几乎无人复返。雕刻在胶片上的这段时光的多维度与深度，产生了近乎震撼与净化的效果。没多久我弄清楚了，拍下这段素材的战地摄影师在当天牺牲，他以对周遭事物强大的洞察力将这一天雕刻在了胶片上。

在《镜子》剩下四百米胶片，亦即还剩三十分钟银幕时间的时候，影片还没有成立。叙事人童年的梦已经拍摄。但即便它们也无法令影片成型。当我们想到引进一个无论构思中还是脚本里都没有的叙事人之后，这部电影才真正具备了形态。

我们对扮演叙事人母亲的玛格丽特·捷列霍娃的表现非常满意，但一直觉得这个角色最初的构思，不足以表现演员强大的实力。于是我们决定添戏份，让她担当叙事人的妻子。如此，我们得以把叙事人的过去与现在剪接在一起。

在新片段的对白中，我同才华横溢的合作者亚历山大·米沙林一开始还企图把计划中涉及创作的有关美学和道德的基础观念加进来，好

在，感谢上帝，我们没有如此行事，而它们，我敢说，已经充分体现在了影片中。

我想通过讲述《镜子》是如何拍摄的，说明剧本是一个脆弱鲜活总在不停变化的结构。一部电影,只有当所有工作都结束的时候，才算拍摄完成。剧本只是提供了联想的引子，而每次快结束时我都无法摆脱焦虑感——万一这么做什么都出不来呢！



当然，应当指出，正是在拍摄《镜子》的过程中，我的剧本创作观得到了最大程度的表达。虽然其他几部电影有更为明晰的剧本，并在拍摄过程中不断构思、发展、完善。

着手拍摄《镜子》时，我们原则上有意避免在拍摄素材之前预先设计画面。我觉得重要的是，弄清楚电影在怎样的条件下通过怎样的方式“自动”成型——这来自拍摄本身、同演员的交流、布景的搭建和对下一场戏的适应。

我们并没有预先构思好视觉上完整的镜头和片段，但我们很清楚周围的气氛状况和精神状态的感觉，在拍摄现场这需要用准确的形象来对应。如果在拍摄之前我“看见”了什么，我想这大概是更接近于精神状态，即相关场次的内在张力和人物心理状态。但我依旧不知道该用怎样的形式浇铸它们。我走向拍摄现场是为了彻底搞清楚该用什么方式把这种状态表现在胶片上。

搞明白了，就开始拍。这部影片讲的是往事，讲叙事人度过童年的那个农庄，他生于斯，父母生活于斯。我们根据老照片将废墟准确还原，“复活”了被时光摧毁的那栋房子。就在原地，四十年前的那个位置。之后，我们把我的母亲带到那儿，她在那里，在那所房子里度过了青春岁月，她看见那儿的反应超越了我最大胆的期待。她仿佛重回往日时光。于是我明白了，我们的方向是对的——房子在她身上引发的感受，正是我们要在电影中表现的……

……房舍前有一片田野。我记得，在房子和通往邻村的小路之间是一片荞麦地，开花的时候非常漂亮。那些白花让荞麦田看起来就像覆盖着雪，这是我童年记忆中最鲜明、最有存在感的细节，一直留在我的脑海里。然而当我们到房子附近寻找外景地的时候，却没看到任何荞麦——集体农庄早就改种了苜蓿和燕麦。当我们提出改种荞麦时，他们信誓旦旦地说，那儿长不出荞麦来，因为土质不适。我们租下这片土地撒播荞麦种子的时候，集体农庄的庄员们难以掩饰惊讶，好像在等着看好戏，我们则把它看成是好兆头。这仿佛是对我们记忆中情感特质的描绘——我们的影片应该讲述的，就是在时光盖下揭开这些记忆的特质，这也是这部影片的意义。

我不知道，要是荞麦不开花，影片会怎样！这对我有何等无法言喻的重要性。它终于开花了！

着手拍《镜子》的时候，我总是想，如果你严肃地对待自己的事业，那么电影并不是一桩眼下的活儿，而是一种和你的命运密切相关的行为。在这部电影中，我第一次决定使用电影语言，说出对自己而言最重要最宝贵的事情，坦然相陈，不作任何虚构。

我很难向观众解释，《镜子》这部电影只有说真相的意愿，而没有任何隐藏和隐喻。我的这些声明经常遭人质疑甚至令人失望。不乏有人在其中寻找隐秘的象征和隐喻的构思，因为他们不习惯诗学意义上的电影形象。这同样令我失望。这是来自观众的反对声音。我的同行也旗帜鲜明地攻击我，说我毫不谦虚地去拍表达自我的电影。最终能拯救我们的只有信念——相信我们的工作对自己越重要，对观众就越重要。这部电影旨在重建我深爱并熟悉的人们的生活，我想表达的，是那种无法报答亲人给予的爱的痛苦。他感到自己不够爱他们——这才是真正折磨他，令他无法释怀的念头。

当你开始谈论对你而言宝贵的事物，就会特别在意别人对你所捍卫的事物的反应，不允许它们遭到误解。我们非常焦虑，怕未来的观众不接受这部电影，但与此同时，我们又坚信会有人听到我们的声音。果然不负期盼——本书前文援引的观众来信可以说明很多问题。我不能奢望获得更大的理解。观众这样的反响对于我日后的工作非常重要。

我并不是在《镜子》中讲述自我，完全不是，我要说的是我和最亲近的人之间的感情，我和他们的关系，以及对他们力所不逮未能尽责的感受和永远的愧疚。电影主人公在极端危机下回忆起来的事件，直到最后一分钟都在让他痛苦，让他焦虑不安……

我们在读戏剧剧本的时候，能够理解其构思，可以在不同层面上阐释它，毕竟从一开始它就拥有自己独特的面貌——但是，要通过脚本一

窥未来电影的面貌是不可能的！脚本会在电影中死去。除了从中移植过来的对话，电影与它没有任何关系。戏剧之所以是一种文学体裁，是因为其思想内核必须通过对话来表达，而对话总是文学性的。电影中的对话不过是电影构成材料的一部分而已。脚本中被称作文学、散文的一切，原则上应在电影拍摄过程中不断被改编、加工。文学融化在电影中，意味着电影拍完后，文学就不再是文学了。拍摄工作完成后，留下的只是不可能称之为文学的电影笔记、剪辑单之类。它更接近明眼人给盲人的转述。

电影的造型呈现方法

如何使美术师以及摄像师成为构思的合作伙伴和参与者，是电影拍摄过程中最重要也是最复杂的工作。原则上来说，他们不能只是消极冷漠的执行者，而应是全程的参与者和创作者，能与我分享所有的感受和构想。然而，要让摄像师和我思想一致，有时候得要有外交头脑，甚至隐藏自己的构想和终极目标，以便让摄像师将其完美展现。有时候我不得不完全隐藏自己的构思，好让摄像师作出我需要的决定。在这个层面的意义上，我跟摄像师瓦季姆·尤索夫之间的故事很能说明问题，我跟他一直合作到《索拉里斯》。

读过《镜子》的脚本后，尤索夫拒绝拍摄，原因是，从伦理角度看，他不能接受这个脚本赤裸裸的自传性，过于直白的抒情叙事和作者只想讲自己的意图，让他觉得尴尬（我的同事对《镜子》脚本的反应也是如此）。尤索夫的态度当然是诚实而坦率的，显而易见，他认为我自视甚高。诚然，后来，当电影由格奥尔吉·莱尔伯格掌镜完成后，他对我坦言：“我要说，虽然我很惋惜，但这是你拍得最好的一部电影。”希望这赞美也是由衷的。

或许，我那么熟悉瓦季姆·尤索夫，该对他狡猾一点：不把我的构思和盘告诉他，每次只给他几个片断……但我不知道……我不能违背良心。不能对朋友耍外交手段。

不论如何，在迄今我拍摄的影片中，我都把摄像师看作我的合作者。拍电影时，跟合作者仅仅保持密切联系是不够的。刚才我说的外交手段其实很有必要——但坦白地说，这样的做法总是事后才想到，因此完全是理论上的。实践中我从来不对合作者有所隐瞒：相反，我们摄制组总像一个机体，没有什么能把我们分开。因为如果我们相互之间血脉不通，经络不畅，是拍不出一部真正的电影的！

拍摄《镜子》的时候，我们努力做到不分开：大家无话不谈，谈我们熟悉的、喜爱的、珍视的和厌恶的，对即将拍摄的电影展开奇思妙想。而且，大家在电影中各司其职，地位平等。比如，作曲爱德华·阿尔杰米耶夫只为本片写了几段配乐，但他无疑是和别人一样重要的电影参与者——没有他，电影就不会是现在这个样子。

每在一处被毁于时光的旧址上搭建好场景，我们全体摄制组就一大早赶到那儿，等待天亮，以便在不同的时刻观察它，感受它，在不同的天气状况下研究它。我们力图融入那些曾经在这座房子里居住过的人们的感受，他们在四十年前凝视着同样的日出日落、风雨云雾。我们互相感染彼此回忆的情绪，以及融为一体的神圣感受，以至于工作完成分别时，十分痛苦惆怅——仿佛此时才应开始工作：我们已经深深融入彼此。

创作团队成员间的精神交流格外重要。有好几次我和摄像师无法相互理解，我完全失控，什么都做不了，一连好几天都不在状态，无法拍摄。只有当我们经过沟通，恢复平衡状态时，工作才得以继续。这就是

说，决定创作进度的，不是时间表和纪律章程，而是团队内部的气氛。我们提前杀了青。

电影工作（如同其他任何一种作者创作）首先应当解决内在的问题，而不是外在的纪律或生产，否则只会破坏工作节奏。假如不同性格、脾气、生活背景、年龄的人团结起来，朝着一个方向努力，就像一个燃烧着共同热情的大家庭，那么怎样的困难都能克服。一旦团队内有了真正的创作氛围，那么最后谁是某个构想的作者就不重要了：是谁想出来那样拍特写、给全景，是谁最先设计出这样的打灯光方案、拍摄角度等等。

这种情况下，真的无法确定摄像与导演谁的工作更重要：只要拍出来的东西独一无二，也就是说，不做作不自恋。

以《镜子》为例，您可以自己想象，整个摄制组成员之间得有怎样的默契，才能把别人私密的想法当成自己的来接纳，说实话，与同事分享这些想法非常困难——或许，比与观众分享更困难：因为一直到首映之前，观众都只是个抽象概念！

要让同事对你的构思感同身受，必须克服很多困难。从某种角度来说《镜子》一旦完成，就不能只被简单地看作是我的家庭的故事了。因为由各色成员组成的团队都已参与了这个故事。我的家庭似乎变得很大。

在这种合作创作的过程中，纯技术问题似乎消失了。摄像师和美术师所做的不再局限于他们的专业或职责，而是每一次都将自己的职业能力拓展了一点，他们做的不是“可以”（亦即常规）做的，而被认为是必须做的。这已然超越了专业流程的常规做法，即摄像师听从导演的要

求，选择可以在技术上实现的拍摄。而我们的做法是尽力实现一种绝对的真实，让观众以为在布景墙内的确住着鲜活的人。

电影造型的呈现中，最严肃的一大问题，是色彩。最后必须认真思考一下电影中色彩之吊诡：它极大地影响了观众对银幕中的真实性的真实感受。电影中的色彩如今更多是一种商业需求，而非美学概念。时下有越来越多的黑白片出现，并不是偶然。



色彩认知是一种物理学和心理学现象，但人们从不对它投以特别关注。电影镜头的绘画特质（通常只是胶片本身的特质）以一种不真实的虚构加诸表达，假如你看重生活的真实性，这一点是必须克服的。为免对观众施加过多影响，应当让色彩尽量中和。假如色彩本身变成了镜头中主要的动力因素，就意味着导演和摄像移植了绘画手法以影响观众。正因此，如今许多平庸的影片追求视觉上类似于奢华杂志的效果。这使镜头表现与彩色摄像产生了冲突。

或许，应当中和色彩效果的活性，让彩色与单色的场景交替出现，以分散、降低完整的色彩波谱给人留下的印象。可是，镜头不应该忠实地把生活记录在胶片上吗？为何彩色镜头会给人一种不可思议的虚假感？这是因为机械精准复制的色彩中缺少艺术家的观点，艺术家失去了应有的组织功能，在这个层面上丧失了选择的可能性。有着独特发展逻辑的电影色彩总谱缺失了，在技术流程中从导演身上被剥夺。如此一来，导演便无法个性化地、有选择地重新审视周围的色彩。奇特的是，尽管我们周围的世界是彩色的，黑白胶片却更接近于建立在我们视觉基础之上的（不仅仅是听觉）心理、自然和诗学的艺术真实。实质上，真正的彩色电影是与彩色电影技术及所有色彩斗争的结果。

电影演员

归根结底，拍摄一部电影，我得为它的一切负责，包括对演员的表演负责。而在戏剧中，演员本人为角色成败所负的责任要大得多。

对电影演员来说，有时候提前知道导演的构思是有很大大害处的。就是说，角色由导演自己决定，演员在一个个片段里被赋予极大的自由。这是戏剧不可企及的自由。假如让电影演员自己塑造角色，他会因预先设定好的构思丢失自然而然的表演。而导演将演员引入需要的状态后，要密切留意，使这种状态延续。可以采取不同的方式方法引导演员进入需要的状态，这取决于拍摄的情形和演员的性格。演员应当处于一种无法伪装的状态中。假如一个人的心理负担沉重，他是无法一直掩饰到最后的。电影中亦如此——真实的精神状态隐藏不了，也不可缺失。

当然，可以分工：导演负责弄清楚角色各种状态的波谱，演员负责在拍摄时恰如其分地表现出来。演员无法在片场兼具这两种功能。但在戏剧舞台上，他必须这么做。

面对镜头，演员必须呈现出特定戏剧情境下真实而直接的存在。导演拿到记录着镜头前一幕幕场景的胶片、拷贝后，遵循自己内心的艺术准则进行剪辑，建立行为的内在逻辑。

电影不像戏剧，它没有演员与观众间直接互动的魔力。正因如此，电影永远不可能代替戏剧。电影的存活，靠的是一次又一次让同一事件在银幕上复活。就其本质来讲，它是怀旧的。而在剧院里，戏剧生存、发展、与观众建立关系……这是创造性精神的另一种自我感知方法。

电影导演好比收藏家。他的镜头所展示的是生活，是将对对他而言珍贵的细节瞬间永久记录下来。演员、角色可以是其中的一部分，也可以不是。

正如有人（莱辛？）深刻指出，戏剧舞台上演员的表演好比是在雪中雕刻。可是灵光乍现的那一刻他与观众性灵交融时，他会觉得幸福。而没有什么比这种合而为一，即演员和观众共同进行艺术创造更重要的了。只有当演员作为创作者，当他在场，当他存在，当他从肉体到精神都活在舞台上的时候，戏剧才存在。没有演员，就没有戏剧。

和电影演员不同，每一个戏剧演员在导演的指导下都必须自始至终完成自己角色的内心塑造。他必须根据戏剧的构思调整自己的情绪。而在电影中，演员任何自行决定的诠释腔调、力度和语调都被当作反面教材，因为演员不可能知道电影的全部细节。他唯一的任务就是去生活！——并且信任导演。导演为他选择最能够体现其构思的时刻出场。演员不应自我纠缠，不应该漠视上天赋予的无与伦比的个人自由。

拍电影的时候，我尽量避免用大段对白折磨演员，并坚决反对让演员本人将他们所演的片段与整体串联在一起，哪怕只是相邻场次。举个

《镜子》中的例子，有一场戏，女主人公坐在栅栏上边抽烟边等待丈夫，孩子的父亲。我宁可玛格丽特·捷列霍娃不熟悉脚本，也就是说，她不知道丈夫是否会回到她的身边。为何要向演员隐瞒剧情？因为，我们要避免她下意识地去遵循某种理念，她应当生活在过去的时光里，生活在我母亲亦即她的原型所经历过的某个瞬间，对未来的命运毫不知情。毋庸置疑，假如她提前知道日后自己和丈夫的关系，在这一场的表现就会不同。不仅是另一种表现，还会是被宿命论歪曲的虚假表现。捷列霍娃必然会演出一种无助感。这不是导演想要的，尽管女演员本身并不想，还是会下意识地流露出意料之中的感觉，我们也感受得到——而电影中，我们需要感受到的是这个瞬间独一无二的自然流露，和其他无关。电影中违背演员意愿的东西，往往会让导演有负罪感。而在戏剧中则完全相反，我们需要在每一场戏中感受到形象的哲学理念——对于戏剧而言这是自然而又正确的唯一做法。在戏剧中，手法是秘而不宣的。戏剧中的手法，指的是它的隐喻、韵律与节奏。以及它的诗意。

所以，不能让《镜子》女主角的扮演者知道角色将要遭遇什么。我们必须做的，是让她仿佛亲身经历了这段生活，而相关脚本幸好她没有看到。她或许曾有过希望，然后失望，然后又重新燃起希望……在等待丈夫归来这一既定情形中。女演员本人必须经历相应的生活及摸不透的体验，所以她本人却对此毫无头绪。

最重要的是，演员根据自身情感与精神结构特点，在既定情境下表现出唯他本人独有的内心状态。至于他用何种方法达到这一点，我并不在意。也就是说，我认为自己无权强行让演员采用某种表现方式。每个人对既定情境的体验是不尽相同的。当心情沉重时，有的人会选择“解放心灵”，袒露内心。有的人则相反，选择与悲伤共处，自我封闭，避免与他人接触。

我常在电影中看到演员复制导演的神态与动作：我曾在瓦西里·舒克申的表演中看到谢尔盖·格拉西莫夫的深深影响，也在库拉夫廖夫参演，舒克申执导的电影里，看到他对导演的模仿。我从来不把自己对角色的理解强加给演员，总是给他们全部的自由，只要他们在开拍前对导演的构思了然于心。

对电影演员来说,最重要的就是不可复制的、独一无二的表现力——这能在银幕上产生感染力，表达真理。

想让演员的状态符合需要，导演必须事先亲身体验。只有这样才能找到所有行为的正确表达方式。这就好比我们无法在一个不熟悉的房子里拍摄事先排练好的场面。这是别人的房子，里面住着陌生人，自然无助于另一个世界的人去诠释角色。与演员沟通，让他达到真实的状态，是导演重要而具体的任务。

当然，对待不同的演员有不同的方法。捷列霍娃对脚本一无所知，她演的只是一些片断。当她知道，我不准备告诉她情节，也不准备告诉她所饰演角色的意义时，她便不知所措……就这样，她全凭直觉演出一个个片断，后来我把它们像拼马赛克那样拼到一起。一开始工作并不轻松——她难以相信我能“代替她”预测到她角色的最后结果——换句话说，就是很难信任我。

我自然遇到过从头到尾都无法完全信任我构思的演员。不知为何，他们总想自导自演，游离于电影语境之外。我觉得这样的演员是不够专业的。真正的电影演员无论在任何情况下都能不露痕迹地融入任何表演规则，轻松、自然而有节制地应对任何情境。还有一些演员，我也压根没感兴趣合作。因为他们的表演无异于陈腔滥调。

在这个意义上，阿纳托里·索洛尼岑是何等耀眼的演员！我现在如此想念他！玛格丽特·捷列霍娃后来也明白了我的要求，完全信任了导演的构想，演得轻松自如。这样的演员如孩子一样信任导演，对我来说是非同一般的激励。

阿纳托里·索洛尼岑是天才的电影演员。他是个神经质、一点就通的演员——非常容易受到情绪感染，达到所要求的状态。

我很看重一点：电影演员不要出现戏剧演员身上常见的问题——那适合戏剧——贯彻斯坦尼斯拉夫斯基思想的苏联戏剧教育必然会产生的问题：为什么？为了什么？形象的核心是什么？什么是贯彻到底的理念？诸如此类的问题，我认为于电影来说都是荒谬的，所幸阿纳托里·索洛尼岑从来没有提出来过……因为他深谙舞台与电影的区别。

还有尼古拉·格里高利耶维奇·格陵柯……无论工作中还是私下里，他都非常温和，高贵。我非常喜欢他。他拥有宁静的灵魂，优雅、有深度……

有一次雷内·克莱尔被问到如何与演员共事。他回答说，他不是和他们共事，只是付他们钱。在这看似玩世不恭的话中（某些苏联影评人对他的批判源于此），只有少数人能从中听出这位法国名导演实质上表达了对演员这一职业极大的尊敬，其中有对这一职业的内行人的高度信任。导演往往不得不与最不适合做演员的人共事。比如，我们如何评价安东尼奥尼在《奇遇》中与演员们的合作，抑或奥逊·威尔斯的《公民凯恩》？我们只会对角色本身产生一种独特的信服感。但这是一种质的不同，是大银幕才有的信服感，原则上与戏剧思维中的演员表演大相径庭……

很遗憾，我当年没能和多纳塔斯·巴尼奥尼斯（《索拉里斯》的男主角）建立起相互信任的关系。他属于那种分析型演员，如果不事先了解“为什么”和“为了什么”，就无法进入状态。他无法自发地由衷地去表演，而必须从一开始就逻辑化地塑造角色：一定要知道电影如何剪辑，和他配戏的演员戏份是怎样的，并且不光是与他相关的戏，而是整部电影——如此一来，他就升格为导演了。种种迹象表明，这是他多年戏剧工作的结果。他无法接受不提前知道电影要拍成什么样子。然而，即便是最优秀的导演，明了自己要什么，也无法预知电影最后会是什么样子。不管怎样，巴尼奥尼斯把凯尔文演绎得很成功，我非常庆幸这个角色是由他出演的。但过程的确非常艰难。分析型、理智型的演员总想知道电影最后的样子，抑或在研读脚本后拼命设想出成片。在这种情况下，他一演就是“定型”，亦即概念化的角色，这与塑造电影形象的概念本身南辕北辙。

我说过，不同的演员需要不同的方法。甚至，有时候同一个演员因为不同的角色需要不同的方法。为了达到所需效果，导演要寻找各种手法和手段。例如，柯利亚·布里亚耶夫扮演《安德烈·鲁布廖夫》里铸钟大师的儿子波里斯卡……这是我和他继《伊凡的童年》之后的第二次合作。拍摄期间，我被迫通过助理告诉他，我对他非常不满意，有起用其他演员的可能。我必须让他感到危机，让他有不安全感。同时也是为了让他真诚地将这种感受表达出来。布尔里亚耶夫是一个非常不成熟、做作、肤浅的演员。他在情绪表演上特别矫情。因此我不得不严格要求他。即便如此，他在电影中的表现和我喜欢的那些演员相比，还是不在一个水准上，比如伊尔梅·劳什、索洛尼岑、格林柯、纳扎罗夫、别申那耶夫等等。出演基里尔的伊凡·拉比科夫，同样让我感觉游离于电影之外。他太做作了：他演的是理念，是他自己对角色和形象的态度。



为了让大家更明白，我们来看看伯格曼的电影《羞耻》。里面没有一个演员暴露导演的构思，即表演形象的概念、自己的理解，以及试图以整体理念对其作出评价。形象完全隐蔽、融化在鲜活的角色中。影片的主人公们被环境所压垮，他们屈服于环境，从不试图向我们传达任何思想，不对影片中发生的事件下任何结论，一切留待电影整体，留待导演的构思去解决。他们表现得何等出彩！我们不能简单评价这些人孰好孰坏。我永远不会认为主人公冯·叙多是个坏人。每个人身上都有好的一面和坏的一面。影片没有作任何评判，因为演员的表演中看不出任何倾向性。导演在电影中的环境设置是为了研究在其中人性的各种可能，根本不是为了图解某种预设的理念。

马克斯·冯·叙多这条线索拍得何等深刻。他是个很好的人，一个音乐家，一个善良而敏感的人。他貌似胆小。但不是所有勇者都是良善之

人，懦夫也未必是坏蛋。诚然，他身体虚弱，性格软弱。他的妻子比他强很多，她有足够力量战胜自己的恐惧。而冯·叙多却是无力的。他因自己的软弱无能饱受折磨，他试图隐藏，躲在角落装聋作哑——这么做如同一个孩童，真诚而幼稚。然而，当生活与环境迫使他做出防卫时，他马上就变成了恶棍。他失去了以往的善。戏剧性和荒谬性就在于，因为有了这种特质，他反而为妻子所需要，她从他这里寻求支撑和救赎，同时一如既往地鄙视他。当他扇她耳光，叫她“滚”的时候，她依然匍匐在他身后。这里就开始流露出某种消极的善与积极的恶的不朽理念。然而这理念表现得何等复杂！主人公在影片开头连一只鸡都不敢杀，一旦找到了防御手段，他就变成了残酷的无耻之徒。他有点哈姆雷特式性格：以我的理解，丹麦王子并非死于同雷欧提斯的决斗，那只是肉体的死亡，他死于“捕鼠机”那场戏之后。他一旦明白，他那人道主义者、知识分子的生命法则，如埃尔西诺贱民的命运一样不可逆转，他就死了。这个典型的忧郁者（我指主人公冯·叙多）如今什么也不怕：为了自救，他杀人不眨眼——他为了一己私利而行动。问题在于，一个非常诚实的人才会在杀害和侮辱这种肮脏的事情面前感到恐惧。假如没有这种恐惧，乍眼看上去的勇敢实际上是人已丧失了精神与理性的良知，是与自己罪行的妥协。战争便是催生人类残忍和无人道行径的典型。在伯格曼的这部影片中，战争是用来帮助揭示人性的手段，就像《犹在镜中》里女主人公的疾病一样。

伯格曼从不允许自己的演员逾越为角色设置的情境，也因此取得了辉煌的成果。导演必须激发演员的活力，而不是将其变成自己理念的传声筒。

一般来说，我不会提前设想要用什么演员。或许索洛尼岑是个例外——他参与拍摄了我所有的影片——对此我几乎有一种迷信的感觉。

《乡愁》脚本中也有一个为他而写的角色，而他的死亡几乎标志性地将我的生命一分为二：在苏联的日子，以及离开苏联后发生和将要发生的一切。

对我来说，选角通常是一个漫长而痛苦的过程。拍摄不过半，无法判断演员选得合适与否。最困难的是相信我自己选对了演员。

在选角这方面，我的助手们对我的帮助很大。筹拍《索拉里斯》时，我的妻子，我永远的助手拉丽莎·塔可夫斯卡娅去列宁格勒遴选斯诺特的扮演者，把优秀的爱沙尼亚演员尤里·亚维特带了回来。那时，他正在拍格利高里·科津采夫影片《李尔王》。

从一开始我们就很清楚，斯诺特的扮演者必须有无辜、惊慌、疯狂的眼神，亚维特那双孩子般令人难忘的湛蓝眼睛，别提有多符合我们的期待了。如今我非常遗憾强迫他在剧中说俄语台词，因为反正是要配音的——他本来可以用爱沙尼亚语更自由、饱满地去说台词。尽管他不懂俄语，我们进行得很艰难，但是和这种有着惊人直觉的天才演员合作，我感到十分幸福。

有一次和亚维特拍戏，我要求他再来一次，稍稍调整状态：需要“更悲伤”。他如我期待地完成了，拍完这场戏后，他用糟糕的俄语问我：“‘更悲伤’是什么意思？”

电影和戏剧的差别还在于，电影导演将记录着个性的片段如拼接马赛克般组成一件完整的艺术作品，展现在大银幕上。而对戏剧演员来说，理论很重要：弄清文本整体构思中每一个角色的表演原则，厘清角色行为的概要与互动范围，梳理演员行为及模式和动机。而电影要求的不过是瞬时状态的真实。但要表现这种真实，是何等困难！要让演员如

同生活在银幕上是何等困难。要深度挖掘演员潜力，调动其生动、鲜活的精神状态，是何等困难。

既然电影总是在记录现实，我便惊异于六七十年代盛行的现象：那些关于“记录性”的言论实际是适用于娱乐片的。

戏剧化处理的生活不能成为纪录片素材。我们分析娱乐片时，完全可以而且应当谈谈，导演是如何组织镜头前的生活的，而不是摄像师怎样去拍。以奥塔·伊奥谢利阿尼的电影为例，从《落叶》到《曾经的云雀》，再到《田园牧歌》，他的电影一部比一部贴近生活，而且越来越不由自主地这么去做……但只有出于非常肤浅、漫不经心、形式主义的见解，才会指责其中类似纪录片的细节，而对最重要的东西视而不见——伊奥谢利阿尼诗意的世界观。他的运镜（就拍摄方式而言）无论是记录性的或诗意的，对我来说没有什么区别。每个艺术家，如通常所言，各取一瓢饮。对《田园牧歌》的作者来说，没有什么比精打细算地去小别墅避暑的人们在尘土飞扬的路上百无聊赖地行走的时候看见驶来的大卡车更充满诗意了。他在讲述这一幕的时候，没有刻意追求浪漫或表面化的隐喻。这种表达爱恋的方式，比冈察洛夫斯基那部伪诗意的《恋人的故事》有说服力一百倍，后者非常花哨，倒是和夸张的剧情以及导演在拍摄期间便无数次吹嘘的鸿篇巨制、超宽画幅很吻合。要命的是，这部电影所释放出的是何等的冷漠，何等令人无法忍受的浮夸和虚假。如果导演用并非自己的声音讲述自己漠不关心的事情，那么无论哪种体裁都无济于事。有人觉得伊奥谢利阿尼的电影是不着边际的散文，冈察洛夫斯基的电影是崇高的诗歌，这简直荒谬。因为伊奥谢利阿尼的诗意在于书写他的所爱，而非某种臆造的、伪浪漫主义的生活观。

我对各种贴标签忍无可忍！比方说，我居然听到有人讲伯格曼的“象征主义”。我觉得显然是反了：通过某种几乎是生物学意义上的自

然主义，他实现了对他来说非常重要的、精神上的真实生活。

我想说的是，衡量导演的深度最重要的标准，是他“为什么拍电影”，而不是他使用了怎样的手法。

我认为，导演唯一能让人记住的，不是“诗意”“理性”“纪实”这些风格，而是他自始至终坚持自己的目标。他如何运镜则是他自己的事。艺术不存在记录性与客观性。艺术中，客观也是一种主观，因为这是作者一个人的客观。哪怕他剪辑的是新闻资料片。

有人要问，如我所言，电影演员只能出演真实的情境，那么，要是演悲喜剧、闹剧、情节剧呢？这些类型片中演员的表演可能有点夸张。

我以为，把戏剧的概念直接挪到电影中是武断了点。戏剧依赖的是另一种假定性。提及电影类型，我们通常说的是商业片：情景喜剧、西部片、心理剧、推理片、音乐片、惊悚片、灾难片、情节剧等等。难道它们和高雅的电影艺术有什么关联吗？它们是日常消费品。这种商业目的强加于电影的形式如今已经随处可见，唉！电影只有一种思维方式——诗意思维——它可将各种不可调和、相互矛盾的因素合在一起，使电影成为表达思想和情感的恰当方式。

真正的电影形象是建立在打破类型，并与之战争的基础之上的。艺术家要表达自己理想的追求显然也难以受类型限制。

布列松属于什么类型？什么都不是！布列松就是布列松。布列松本人就是一种类型。安东尼奥尼、费里尼、伯格曼、黑泽明、杜甫仁科、让·维果、沟口健二、布努埃尔——他们的作品如其人。“类型”这个概念，散发着冰冷的坟墓气息。而每个艺术家都是一个小宇宙，怎么可能把他们硬塞进某种条条框框中？再说，伯格曼曾经尝试拍摄商业喜剧

片，但我觉得没有成功，他也不是因这些电影享有世界声誉的。

那么卓别林呢？难道那是喜剧？不，卓别林就是卓别林，他是独一无二的、不可复制的现象。卓别林的电影的确是过分夸张，但要紧的是，主人公的行为无时无刻不令我们感到震撼的真实。在最荒唐的处境中卓别林都表现得特别自然，因此才滑稽。他的主人公似乎没有注意到周遭世界的荒唐且荒谬的逻辑。有时候我会觉得卓别林去世有三百年了。他是那么经典，那么完整。

难道还有比一个人漫不经心地吃着意大利面，拌着从天花板上垂下的彩带更荒诞不经，更不自然的吗？然而经卓别林的演绎，这一幕就有了近乎于自然主义的真实。我们知道，这一切都是虚构、夸张的，然而这种夸张的表演却非常真实自然，令人信服，让人不可救药地大笑。他并没有表演。他完全有机地生活在这种白痴的情境中。

电影演员的表演有其特性。当然，这并不意味着电影导演与演员的合作方式是千篇一律的。费里尼的演员和布列松的就不一样，因为这两个导演需要不同类型的演员。

让我们看看俄国导演普罗塔扎诺夫的默片，它们当年非常受观众追捧，不过如今我们不免尴尬地注意到，里面演员的表演净是戏剧式的，他们肆无忌惮地使用老掉牙的戏剧手段，极尽所能做浮夸的表演。他们竭力要显得好笑，竭力要达到戏剧情境中最大化的“表现力”，然而他们越是朝这个方向努力，这种“方法”的缺陷便日益彰显。那个年代大多数电影很快过时的原因还在于，没有发掘演员的特殊素养并以此发展电影作品——因此属于他们的时代是如此短暂。



以布列松的电影为例，我觉得他的演员和电影是一个整体，是不会过时的。他的影片中没有任何刻意的说教，只有在导演设定的情境中最深刻的人性的真实。他的演员不是在表演，而是以深度的内在生命在我们眼前生活着。想一想《穆谢特》！女主角扮演者何曾有片刻考虑过观众，何曾想过要把自己际遇的“深度”传递给观众呢？她何曾“展示”给观众自己的状况有多“糟糕”？她仿佛不曾留意她的内在生命正被人窥视，她活在自己封闭、扎实、专注的世界里。她如此吸引人，我深信，再过几十年这部电影同样会令人震撼，就像德莱叶的默片《圣女贞德受难记》今天仍旧震撼我们一样。

奇怪的是，经验总是无法让人长记性。当代导演似乎又完全回到了那种表演的老路上。我觉得拉莉萨·舍皮琴科的影片《上升》缺乏说服力，她过于执着地赋予电影表现力和内涵，结果导致了单义的“寓言式”叙事。和其他导演一样，她想通过剧中人物夸张而矫饰的痛苦去“震

撼”观众。她仿佛怕观众不理解她的意图，于是让剧中人都穿上隐形高底靴，甚至连打光都充满了营造内涵的意图。很遗憾，这种多层内涵看起来虚假造作。为了强迫观众同情主人公，导演强迫演员展示角色的痛苦。这部电影中的苦与痛，甚至比生活中的苦与痛本身更痛苦、病态。因此电影散发着冷漠无情的味道——这是作者不了解自己的理念所致。影片还没来得及诞生，就已经衰老了。不要致力于把理念传递给观众——这不体面也无意义。向观众展示生活吧，他自己会评价、欣赏。

电影不需要“演戏”的演员。看看他们都觉得厌恶，因为观众早就知道这些演员想干什么，他们却依然顽固地图解创作意图：第一个特写，第二个，第三个。他们不相信观众的理解能力。那么请解释一下，俄国革命前的电影明星莫茹辛和新生代演员有什么区别？仅在于今天的电影使用了新技术手段吗？技术层面本身并不能成为评价艺术的标准，否则就等于承认电影和艺术毫无关系。这是纯粹的票房与商业问题，和电影那神秘的实质没有关联。否则无论卓别林、德莱叶还是杜甫仁科都不能令我们感动……而他们时至今日依然感动着我们。

好笑，并不是说要去逗人发笑；引发同情，并不意味着要去催泪。夸张只有在被作为作品整体的建构原则，作为影像系统的元素之一，而非方法论的原则时，才是有效的。作者不能用力过猛。

有时候，完全的非现实倒能表达最现实的意味。正如米坚卡·卡拉马佐夫所说，“现实主义，真是可怕的玩意儿！”瓦莱里对此亦有同感，他认为透过荒谬所表达的现实最为真实。

任何一种艺术都是认识现实的手段。然而，现实性并不等同于描绘日常生活，也不等同于自然主义。巴赫的D小调众赞歌序曲具有现实性，因为它表达了现实的一个侧面。

提及戏剧的特点及其假定性，应指出它能够依据暗示原则建构形象。戏剧通过一个个细节让人感受到整体。当然，每一种现象都有多个视角。让观众根据舞台现象去重建现象本身的面与视角越少，导演所使用的戏剧假定性就越生动、准确。而电影导演则通过具体细节复制现象，并且形式上越是感性、具体，细节越是准确，就越是接近自己的目标。我们看到演员血溅舞台，舞台上却不见血——那是戏剧！

戏剧《哈姆雷特》中波洛涅斯被杀死的那场戏，我们当时想这样排：被哈姆雷特刺成致命伤后，他从藏身之处出来，用一块红头巾捂着伤口——仿佛是要掩盖这个伤口一般。然后他掉下了这块头巾，试图返身捡起来，好像要清理现场；主人会看到鲜血把地板弄脏的，但他已经没有力气了。当波洛涅斯丢下那块红头巾的时候，我们会觉得那既是头巾，又是鲜血的某种象征和隐喻。在戏剧中，真正的鲜血作为一种诗意的真实，不具备说服力，如果它只有单一的自然功能。而电影中的血并非任何象征或符号。因此，当《灰烬与钻石》中的主人公在一大片挂着的床单中被杀死、倒下的时候，他抓住了其中一条捂住胸口，白色布面上浸染开殷红的鲜血——红与白——那正是波兰国旗的象征，但这与其说是电影形象，不如说是文学形象。虽然从情感层面来说，它具有非常强的感染力。

当然，所有艺术都是假的。它只是真的象征。这是老生常谈。但由于能力不足和职业素养缺失导致的虚假就不能冒充风格，如果夸张并非出于形象本身的特质，而是一种夸大的意图和渴望的话。这样做特别狭隘——创作者不择手段地要引人注目。观众应当受到尊重。尊重其自尊，别劈头盖脸地上，连猫狗都不喜欢被那样对待。

当然，这里还存在一个信任观众的问题。观众是个理想化的概念。这里的观众不是指电影院里坐着的每个单一的人。艺术家总梦想着被观

众理解，哪怕只能传达给他们某些东西。诚然，他不应专门为此事操心。他唯一应该考虑的，是如何真诚地表达自己的想法。演员们常常被要求“把思想演出来”，于是听话地“演思想”，结果牺牲了形象的真实。尽管这意在迎合观众，却包含着某种对观众的不信任。

伊奥谢利阿尼的《曾经的云雀》，主角是由非职业演员出演的。可是呢？主角无疑演得特别可信——银幕上的他有血有肉地活着，这样的生命毋庸置疑、不容忽略。因为，鲜活的生命和我们每一个人、每一个遭遇都有直接关系。

想要演员在银幕上富有表现力，让角色简单易懂远远不够。他必须是真实的。而真实的往往不容易理解。它总是会唤起某种充实感、完整感——这向来是独一无二的体验——永远不可分割，无从解释。

音乐和喧声

众所周知，默片时代的电影就使用音乐了。演奏者根据影片的节奏和情绪起伏，用音乐伴奏辅助讲述电影故事。这是为加强影片片段的印象，对所描述情节的极为机械、随意、粗陋的附加。奇怪的是，迄今为止大多数电影配乐还在沿用这种原则。配乐仿佛只为支撑剧情，渲染主题，加强煽情。甚至有时候配乐只是为了挽救失败的剧情。

我最认同的电影音乐手法类似诗歌的叠句。在诗歌中读到叠句时，我们带着对前文的丰富感受，回到了诗人第一次写下这些诗行的原初。叠句让我们重新产生最初的状态，进入一个不同的，自然又焕然一新的诗歌世界。我们仿佛重回它的源头。

如此一来，音乐不仅平行地加强了影像带来的印象，而且开启了一种质变上的可能性——对同一段素材产生新的、变形的印象。我们沉浸

在叠句式的不断反复的旋律中，一次又一次体验我们经历过的、每次都更新了的情绪。这样，借助音乐，记录在胶片上的生活改变了自己的波谱，有时候甚至改变了自己的本质。

此外，音乐可以是借由作者经验而产生的抒情调子。例如，在自传体电影《镜子》中，音乐经常作为生活素材本身出现，是作者精神体验的一部分，成了塑造电影中多愁善感的主人公精神世界形成的重要因素。

如果需要使电影的视觉素材产生一定程度的变形印象，不防用一下音乐。随着剧情发展，它可以更沉重，或更轻盈，或更透明，或更细腻乃至相反更粗犷……作者可以使用不同音乐将观众的感受引导至特定的方向，拓宽他们对所看到事物的想象空间。如此，事物本身的意义并没有改变，却有了附加色彩。观众会将眼前这一幕视为（至少有可能视为）这包括了来龙去脉的新整体中被音乐带入的局部，接受过程中会多一种新的视角。

但音乐并不仅仅是影像的添头——音乐必须是整体构思的一部分。要是运用得当，音乐能改变整部电影的情感基调，前提是必须让音乐与影像融为一体，亦即假使将音乐剔除，相关影像不仅从视觉上变弱，而且会发生质变。

我不确定自己的影片是否达到了这种要求。我得承认：我私下里相信电影根本就不需要音乐。不过，我自己尚未拍出能完全摆脱音乐的电影，虽然从《潜行者》到《牺牲》，我离这个理念越来越近了……不论如何，目前为止音乐在我的电影里都有着名正言顺的地位，重要而有价值。

我希望在自己的电影里，音乐不是对影像亦步亦趋的附和。我不希望它的身份是影像的衍生品，是为强迫观众感受到我所需调子的情感先兆。我对所有电影音乐的态度都一样：它是有声世界中自然的一部分，人类生活的一部分。虽然按理论拍出来的电影完全有可能没有音乐的空间：它被导演设计的更有趣的喧声排挤掉了。这种喧声我在最近的几部电影《潜行者》《乡愁》《牺牲》中用上了。

我认为，要想使影像的声音听起来逼真、饱满、生动，必须放弃音乐。因为，电影中的世界与音乐中的世界是平行而且冲突的。实际上，电影中真正有组织的有声世界是音乐性的——这才是真正的电影音乐。

伊奥谢利阿尼对声音抱有好奇心。然而他的方法和我的完全不同：他坚持在喧嚣的环境中采用自然的、日常的喧声。他对这种喧声的坚持到了纠结的程度，其精确程度让人信服，要是没有他这些细节的声轨，银幕上的一切便不成立。

伯格曼对声音的处理也令人惊叹。无法忘怀他的《犹在镜中》。他在片中使用了濒临听力上限的、灯塔的声音。

布列松，以及安东尼奥尼在著名的三部曲中，对声音的处理都非常出色……抛开这些不谈，在处理声音方面还有很多别的途径，能更精确地反映我们想复制在银幕上的内心世界，不仅仅是作者的内心世界，还包括独立于我们存在的世界本身的内在实质。

什么是精准写实的有声世界？这在电影中是无法想象的：这意味着镜头里要混杂所有声音。一切事物的声音都要能在音轨里听到。但这种不和谐的声音意味着影片没有作任何声音处理。对声音不加选择，等于电影没有声音，因为它丧失了声音的表达。机械地记录声音，对电影的

形象体系没有任何改变——其中不存在任何美学内涵。

只要将银幕所呈现的可见世界的声音去掉，或者换上不是表面描述的、不存在的旁观者的声音，或者将真实的声音加以变形——电影立刻就会发声。

例如，当伯格曼貌似写实地利用声音的时候——空荡荡的走廊里落寞的脚步声、时钟的嘀嗒声、衣服的窸窣声，它们实质上是对声音的强化、筛选、夸张……他只选择喧声中的一种，而把真实生活中无疑同时存在的其他声音通去除。例如在《冬之光》中，伴着溪水的嘈杂声，岸边出现了自杀者的尸体。整场戏中，从全景到中景，除了不间断的嘈杂水声，什么都听不到——没有脚步声、衣服的窸窣声，以及岸边人们的交谈声。这种声音的表现力正是对声音作出的处理。

我总的想法是，世界上的声音本身已经如此美妙，如果我们学会用恰当的方式去倾听，电影就有可能完全不需要音乐。

在《镜子》中，我和作曲人阿尔捷米耶夫在几个场景中使用了电子音乐。我认为，电影中，电子音乐有巨大潜力。

我们希望这种声音听起来接近大地诗意化的回响、呢喃与叹息。它们必须传达假定性的现实，同时必须准确地再现内心状态和内在的声音。一旦我们听出这是电子音乐，即知道它是如何建构的那一刻，它就死了。阿尔捷米耶夫用各种复杂的方法达到了预期的效果。电子音乐必须清除其“化学”天性，才有可能作为世界的有机声音被我们接受。

器乐作为一门艺术是如此独立，它比电子音乐更难融入电影、成为其有机的一部分。因此器乐的运用实质上是一种妥协，因为它带有图解的性质。更何况电子音乐具有溶解在声响中的特质，它能隐藏在其他喧

声背后，成为大自然与各种朦胧感受的暧昧的声音。

寻找观众的作者

电影介于艺术和商品之间，兼具两者的特点，这在很大程度上决定了电影作者和观众的关系。基于这个众所周知的事实，我试着说一说电影面临的复杂问题，分析随之产生的一些后果。

大家都知道，是商品就必须盈利：为了满足正常工作的功能与再生产，它不仅要收回成本，还得创造一定利润。这样一来，一部影片成功与否，及它的美学价值，就要吊诡地由“需求”亦即赤裸裸的市场规则来决定。还用说其他哪种艺术没有类似的评价标准吗？只要电影还停留在目前的处境中，真正的电影作品就难能问世。

应当指出，区分艺术和伪艺术即赝品的标准是相对的、模糊的、缺少客观证据的——用赤裸裸的功利主义偷换美学批评准则再容易不过了，这种功利主义一方面由利润最大化的欲望驱动，另一方面则由各种意识形态目的为主导。在我看来，这两者都与艺术的本真相去甚远。

艺术天生就是高雅的，对观众的影响自然是选择性的。即便是像戏剧或电影这种“集体化”的变种，其影响力都会与接触到该艺术作品的观众的私人体验密切相关。它在个体经验里越有重要意义，充满这种体验的心灵就越容易受震撼。

然而，艺术的高雅性并不能免除艺术家对观众，或者说得宽泛些，对人类的责任。实际上正好相反。艺术家对自己的时代和世界有足够多的认知，他会成为那些不善于思考和表达自己与周遭事物关系者的代言人。从这个意义上来说，艺术家真的是大众的喉舌。因此他必须以自己的才华为大众服务。

基于此，我完全无法理解所谓艺术家的“自由”与“不自由”。艺术家永远都不是自由的，没有比艺术家更不自由的人了。他们为自己的天才和使命所束缚——以自己的才华为大众服务。

换个角度看，艺术家又有足够的自由，在尽可能完整地实现自己的才华和为换取三十个银币出卖灵魂这两者间作出选择。托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、果戈理的精神追寻，不正是源自他们的使命感吗？

我深信，没有任何一个艺术家在清楚不会有人关注自己作品的情况下，还去努力实现自己的精神使命。在创作时，艺术家必须在自己和大众之间拉上一道幕布，以避免空洞、琐碎和哗众取宠。因为，只有绝对的真诚、诚实，加之对大众的责任感，才能保证艺术家本人履行他的创作命运。

在苏联活动期间，我经常被指责“脱离现实”，并因此声名远播，仿佛我有意识与人民的欣赏趣味划清界限似的。我应开诚布公地承认，我从来没搞懂这个指控是什么意思。艺术家和其他人一样，如果能完全游离于社会、时代之外，达到脱离其生于斯长于斯的时空的“自由”，也未免太理想化了吧？我始终认为，任何人、任何艺术家（无论当代艺术家彼此间的美学观或理念有多大差异），都不能成为他生长环境的法外之徒。我们可以说，某个艺术家对现实的思考背离某人的观点——但是这与脱离现实有什么关系？显然，每个人都有自己表达现实的准则，这一准则并不受他人牵制，哪怕他是睁眼说瞎话。

如我所说，艺术影响到人的首先是情感，而非理智。它让人的内心变得柔软、轻松。当你看到好的电影或绘画，听到好的音乐（假定那是你喜欢的类型），最初俘获你的并非是它的思想或理念。更何况如我们之前说过的，伟大艺术作品的思想总是具备多义性（好像是托马斯·曼

说的），它如同生活本身，具有多种衡量的向度和不确定性。因此，作者不能指望作品以单一的、与他一致的观点被接受。艺术家能做的，无非是呈现世界的形象，让人们透过他的视线去看世界，以他的触感、疑虑和思索去感知世界……

讲到这里，应当说，我深信，观众对艺术的需求远比负责审核发行艺术作品的人所认为的多样、有趣、出乎意料。因此所有艺术作品，就算是那些最复杂、最难以理解的，必定都能找到相应的观众，哪怕为数不多。侈谈对作品似懂非懂的所谓“广大观众”，即异想天开的大多数，只会模糊艺术家及其观众的关系图谱，亦即模糊艺术家与时代的关系因素。

赫尔岑在《往事与随想》中写道：诗人和艺术家在真正的作品中总具有民族性。无论他做什么，无论他的创作中有怎样的目标与思想，无论是否出于本意，他总是会表达民族性格的要素，并且比民族历史本身更深刻、更清晰。

艺术家与观众的关系是一种双向联系。艺术家忠于自己，不被一时的批评左右，艺术家本人建立并坚定地发展、提升观众的接受水平。但观众社会意识的觉醒也会反过来积蓄社会能量，促使新艺术家的诞生。

再来看崇高艺术的典范，不得不承认它们的存在犹如大自然和真理的一部分，完全不依赖作者或观众。托尔斯泰的《战争与和平》以及托马斯·曼的《约瑟夫和他的兄弟们》正是自有其优点，远离同时代的尘嚣。

这种置身事外看事物的视角，以其特有的道德与精神高度，让艺术作品有活在历史中的可能，并常看常新。

我看了好几遍伯格曼的《假面》，每次都有新的感触。这部电影就是真正的艺术作品，每一次看都会有代入感，每一次看都会引发不同的阐释。

艺术家没有权利迎合观众的接受度而作出曲解，将作品降格到某种抽象的平均水准上。这只会导致艺术的堕落。再者，我们都在期待艺术繁荣，既相信艺术家的潜力，也相信大众精神需求在提升。无论如何，我们愿意相信.....

马克思说过：“要想欣赏艺术，你就得是个有艺术修养的人。”艺术家不能给自己设定“观众能懂”的目标：这跟艺术家存心给自己设定“不让人懂”的目标一样荒谬.....

艺术家与他的作品及观众，是一个不可分割的统一整体：一个由血液循环系统组成的统一有机体。如果这个有机体的组成部分发生冲突，便需要专业的医治和精心照料。

无论如何可以肯定地说，电影降低到电视产品的平均水准，不可饶恕地戕害了观众，剥夺了他们接触真正艺术的可能。

以追求理想表达为准绳的艺术几乎丧失殆尽。对真与真理的追寻为每个时代留下了印迹。无论这种真理多么严酷，它都有益于人类的健康。真理意识是时代健康的象征，永远也不会与道德理想相对立。

假如极力隐藏、掩盖、淹没真理，故意将真理置于扭曲的道德理想的对立面，臆想法度森严的真理能够打消多数人心中的理想，那么这意味着，用于评判艺术的美学概念被赤裸裸的意识形态目的所偷换。只有高度忠于自己的时代，才能反映现实，摒弃做作的宣传式的道德理想。

《安德烈·鲁布廖夫》要表达的正是：乍一看，他观察到的生活中的严酷真实与他创作的和谐理念有着激烈冲突，然而实质在于，倘若艺术家不能碰触那血淋淋的伤痛，不能亲自去体验，就很难表达时代的道德理想。在这种为了崇高的精神活动而对严酷或“低下”的真理的全面接纳中，蕴藏着艺术的使命。就实质来说，艺术几乎是宗教性的，因崇高的精神责任感而受人尊崇。

没有灵魂的艺术有自己的悲剧。甚至艺术家对其生活所处的没有灵魂的时代指认，也必须具备一定的精神高度。真正的艺术家永远都在追求永恒——让人与世界不朽。艺术家如果不去尝试追寻绝对真理，只着眼于局部而无视普世的目标，那他只不过是一时得势的宠儿罢了。

当我完成了一部作品，无论长短或耗费心血多少，在它得以发行后，说实在的，我便不再去想它。能怎么样呢？拷贝已经打好包，即将与我分开，开始它不再依赖父母、独立成长的旅途。我没有能力再去影响它的生活。

我早就知道，不该期待观众的反应一致。一来大家的口味不同，二来也需要考虑重视它的观众会有不同的诠释。如果电影能有不一样的阐释，我会很开心。

我觉得把上座率和票房当作电影成功与否的评判标准是徒劳无益的。很显然，什么都不能一刀切。艺术形象的意义在于出人意料，因为其中蕴含着人的个性与具有主观特色的世界观。这种个性和世界观对有的人来说很容易理解，对有的人来说难以接受。这有什么办法呢？艺术总有一天会依其自然规律而发展，摆脱对个人意志的依赖，而如今被捍卫的美学原则将由艺术家自己一再地去逾越。

所以，从某种意义上说，未来电影是否会成功和我没什么关系，因为该做的我已经做了，我无力改变什么。我也不相信那些说自己不在乎观众的导演。我敢说，每一个艺术家在内心深处都渴望自己的作品与观众见面，期待并相信自己的作品能与时代产生共鸣，因而为观众所需，拨动他的心弦。不去刻意取悦观众，但同时又惴惴不安地期待观众会接受并喜爱自己的电影，这二者并不矛盾。从这种兼容性中我看到了艺术家和观众的关系的实质。这是一种非常戏剧化的关系！

导演不可能让所有人都理解他，但有权拥有自己的观众群。这是社会中艺术个性的存在与文化传统发展的正常条件。当然，每个人都想被更多人认识、需要与接受——然而，没有一个艺术家能预测自己会成功，或者有足够的底气保证自己的工作准则是最佳的。谈预期票房、娱乐业，谈观众与大众——什么都谈，就是不谈艺术，因为不论我们是否情愿，艺术只能依从其自身内在的发展规律。

艺术家实现创作的方式各不相同——但相同的是，无论隐秘还是公开，他们都希望和观众互相了解、亲密接触，并且患得患失。拿塞尚来说，虽然他被同行一致称颂，却因邻居不接受他的绘画而大感沮丧——不过这并不是他绘画风格的问题。

我可以设想艺术家接受命题创作，但我排斥对作品的完成与表现手法的控制，在我看来，这样做是最没头脑最不知深浅的。一些客观原因的存在，让艺术家无法摆脱对观众或某些人的依赖：在这种情况下，他私人的问题、内在的冲突和伤痛，瞬间就会被不属于他的腔调偷换。而艺术家最复杂、最纠结、最费心的任务，恰恰产生于纯粹的道德观点——他必须全心全意地忠于自己。这就意味着，要对观众诚实、负责。

导演没有权利去试图取悦任何人。他也没有权利在工作中为追求成

功而自我设限。导演与其构思及实现手法的关系，必然会导致这种追求徒劳无功。这简直是为了成功倾尽所有。艺术家甚至可以事先假设自己的作品没有多少反响——即便如此，他也无力去改变自己的艺术命运。

在这一点上，普希金说得令人叫绝：

你是帝王：孤身生活吧。走自由的路，

让自由的才智引领你，

丰硕你那可敬思想的果实，

不为高尚的功勋求奖赏。

奖赏就在你心中，你是自己最高的审判：

你比任何人都更严酷地批评自己的作品。

你对它们满意吗，吹毛求疵的艺术家？

当我说我无法影响观众对我的态度的时候，我是在试图明确自己的职责范围。它看上去非常简单：尽力做好自己的事，并毫不留情地批评自己。如此，怎会有考虑取悦观众，或担心提供给观众被效仿的样板这样的问题呢？但是观众是谁？相当于大众吗？还是机器人？

想要欣赏艺术，所需并不多：有一颗敏锐、细致、柔韧而且对美与善敞开心扉的心灵，能感受直接的美学经验。例如，在苏联，我的观众当中就有很多这样的人，他们通常并不具备多少专业知识。我认为，人接受艺术的能力是与生俱来的，但同时取决于他的精神层次。

每当我听到“人民看不懂”的说法，就会极为愤懑。这是什么意思？

谁有权利代表人民，代表大多数人？谁能知道人民能看懂什么，又看不懂什么？他们需要什么，又不需要什么？抑或有人曾经多少对这个所谓的人民群众作过公正的调查，了解其真实的兴趣、想法、愿望吗——就像知道他们如何失望一样？我自己就是人民的一分子，曾和同胞共同生活在这个国家，共度岁月，观察和思考同样的生命进程，即便我现在身在西方，依然是自己人民的儿子。我是其中微不足道的一个，并且希望能够表达源自本民族文化与历史传统的深度！

拍电影时，你自然不会怀疑别人也会同样地关注它，为它激动。对观众的态度，既不用讨好，也不用献媚。对观众或交流对象最大的尊重，是确信他不比你蠢。然而为了能让交流进行下去，至少要先找到双方的共同语言。就像歌德说的，想得到睿智的答案，就得睿智地提问。艺术家和观众之间实现真正的对话，其基础是双方对问题有同一个层面的理解，或者至少在艺术家对自己提出的问题的水平之上。

有什么可说的呢？我们知道，文学已经历了三四千年的发展。而电影曾经证明，至今也仍在证明，自己解决时代问题的方案能和其他显赫的艺术门类平起平坐。很多人至今仍然十分怀疑，到底有没有电影艺术工作者能跟世界文化杰作的缔造者并驾齐驱？我感觉，电影仍在寻找自己的特色和语言，某一刻甚至已经接近了自己的使命……直到现在，电影的语言特色问题也没有得到解决，本书只不过是在这个领域做一次厘清其一二的尝试。无论如何，当代电影的现状需要我们一再思考电影艺术的优势所在。

作家征服读者的武器是语言，而未来的电影形象要靠什么征服至今依然不确定，电影大体上还在寻找自己的特色，每一个电影作者都在我们共同的活动中寻找自己独特的声音——好比画家使用手里的颜料，而画布是大家制造好的。为了让“最大众化的艺术”变成真正的艺术，无论

导演还是观众都仍旧需要付出极大努力。

我特别要强调的是，如今不仅是观众，电影艺术家也面临着客观上的困难。艺术形象对观众有选择是很自然的，只是对于电影来说，这个问题日益尖锐，因为电影制作是一种高成本的享受。因此，我们目前的状况是，观众有权选择兴趣相投的导演，而导演却不可能公开宣称自己根本不在乎把电影当作消遣当作逃避现实痛苦和庸碌的方式的那一部分观众。

顺便说一下，不能责怪观众品位糟糕。生活没有给我们完善审美的平等机会。这当中真是有非常戏剧性的情况。只是不应当就此佯装观众是艺术家的“最高审判者”。什么样的观众可以当此重任？因此，制定文化政策的人应该关心一下，如何营造一种文化气候，如何界定文化产品的水准，而不是拿赝品糊弄观众，不可挽回地毁掉他们的品位。这种问题是艺术家解决不了的。很遗憾，文艺政策不是由他们制定的。我们只能为自己作品的水准负责。艺术家自始至终都要忠于他自己的感动，假使观众合拍，他们的对话深刻而有意义，那么于他就是种幸福。

应当承认，拍完《镜子》之后我曾萌生退意，想放弃我辛苦多年的繁重工作……然而，当我收到那么多的观众来信，其中有一部分我在本书开头已经提到了，我就觉得自己没有权利迈出这一步。有如此坦诚、纯粹的观众真正需要我的电影，那无论付出怎样的代价，我都得继续努力。

假如有观众重视和我对话，并且很有收获，那将是我工作的最大动力。假如有观众和我有共同语言，那我为什么要背叛他们，去迎合与我不相干的群体呢？他们有自己的神祇，跟我没有任何交集。

艺术家能给予观众的，只有独自面对素材时的赤诚。观众也会理解并欣赏我们为此付出努力的意义。

假如一味取悦观众，对其品位不加批判地接受，反倒意味着不尊重他们，意味着我们不过是想赚观众的钞票，观众并没有被崇高的艺术形象所感染，艺术家却学会了怎样保证收入。其结果是，观众将一如既往地认为自己是正确的——正确永远都是相对的。如果不去培养观众的品鉴能力就意味着我们对他们的完全的漠视。

艺术家的责任

我想先回到文学和电影的比较，抑或说对立上来。我认为，这两种完全独立的艺术形式唯一的共性，就是使用素材的极大自由。

我们已经说过电影影像与作者、观众经验之间相互制约的关系。散文当然也不例外，有赖于读者的情感、精神、知识经验。但文学的特点在于，无论作者在某页的描写如何细致，读者能“读到”和“看到”的，只能依赖他本人的经验、性情所形成的偏好与品味。即使散文中最自然主义、最详尽的细节描写都不受作者控制，读者总会主观地去接受。

而电影是唯一能让作者感到自己是纯粹现实与名副其实的个人世界的缔造者。人性中自我肯定的倾向，在电影中实现得尤为直接、饱满。电影是一种感性的现实，观众也如此，将其视为第二现实。

因此，把电影作为符号体系来看待的普遍态度，在我看来是完全错误的。我在其中看到了结构主义者的根本错误。

这里说的是与现实的关联方法。这正是每一种艺术门类独特的假定性存在和发展的基础。我把电影和音乐都归于直接的、不需要间接语言的艺术形式。这一基本属性决定了电影和音乐的相似，也令电影与文学大异其趣，因为文学总有赖于语言，即象征与符号系统。文学只能通过以语言为载体的象征和理念去理解，而电影和音乐一样，能够让我们直接通过情感去领会。

文学借助语言描绘作家想表达的内在或外在世界。电影则要依赖自然所提供的素材，这些素材在我们生于斯长于斯的时空中流淌着，我们

对此加以考量。作家是将出现在意识中的某种形象，借助语言诉于笔端。而胶片却机械地无条件地把摄影机看到的一切记录下来，再由导演剪辑成一个整体影像。

如此，电影导演的工作照字面意思，就是要具备“区分光明与黑暗、地面与水泽”的能力。这种能力会让导演产生自己是造物主的幻觉。也因此这一职业有难以抗拒的大诱惑。这里我们要说到导演对电影独特而重大的责任。乃至刑事责任。他的经验传达给观众，而观众因此的触动就算与作者的情感不同，也是一种见证人式的情感。

我想重申，和音乐一样，电影也是一种现实的艺术。因此，我才那么反对结构主义者把画面看作某种预设的象征。这是一种以偏概全、生搬硬套、不加批评、纯粹形式化的研究方法。如同单个音符不带任何倾向，没有一丝意识形态，电影里的每帧画面永远是构成现实的一分子；电影只有从整体来看才能用具体形象去表达意识形态层面的现实意义。就好比语言中词汇已然是某种抽象意义的理念与概念，它不可能是空洞的声音。

在《塞瓦斯托波尔故事集》中，列夫·托尔斯泰用非常现实的手法详细描绘了战地医院的恐怖。但无论他怎样努力描写最恐怖的细节，读者依然有空间依据个人的经验、意愿和视角，对这些写实的残酷图景进行加工、改造、接受。任何一个文本都是读者根据自己的设想选择性接受的。

一本书被一千个人读过，就成了一千本书。想象力自由的读者，可以从最简洁的描写中看到远比作家本人所预想的（作家常常期待读者拓展想象）要清晰丰富的内容。而保守的读者受道德束缚，哪怕最准确严格的细节描写，都要先经他们的美学框架过滤，被加以选择、修正后接

受。这对于作家和读者的关系来说非常典型，是一种特殊的特洛伊木马，作家藏在里面征服了读者的心灵。

这其中潜藏着激发读者共同创作的特色。因此，顺便说一句，有这样一种观点，读书比看电影难得多（要付出更多精力）。因为看电影的时候，观众通常是完全消极被动地接受。就像有人说的“观众坐着，放映员转着胶片”.....

在电影中，观众有没有选择的自由？

每一帧独立画面，每一个独立场景或片断，都不是描绘，而是对行为、风景与人物的直接纪录。因此电影有其独特的美学准则，意义具体而清晰，常常与观众的个体经验相悖。



假如我们用绘画作比较，就会发现画作与观众之间往往有一定的距离。观众事先对画作抱有崇敬感，不论懂不懂，他都知道面前的是现实

的影像，谁也不会把生活与图画混为一谈。当然，可以说所描绘之物“像”或者“不像”生活，但只有电影观众会产生那是“千真万确”的生活的感觉。观众总是依据生活本身的原则去评判电影，不知不觉用自己墨守成规的日常准则偷换作者的准则。这就是观众理解电影的吊诡之处。

为什么大众喜欢看和自己的生活根本不沾边的异域风情的电影？因为他觉得对自己生活的认知足够了，就想去电影院看看别人的生活：越是奇风异俗，越是和他自己的生活不一样，他就越觉得有意思、有吸引力，他觉得其中信息量很大。

但其实更大的原因属于社会学意义上的问题。没错，为什么有人把艺术当消遣，有人却在艺术中寻找理性的对话？为什么有人只喜欢看表面上虚张声势、粗俗没有品位、毫无内涵的作品，而有人却能有最敏锐的、真正的美学体验？大多数人的美感，甚至道德感的缺失，究竟是什么原因？这是谁的罪？有没有可能用艺术去唤醒他们，帮助他们体验崇高、美好、高贵的精神活动？

我认为答案呼之欲出，但我们现在先不细谈，只是陈述一下。由于种种原因，在各种社会制度下，大部分观众都被喂食了可怕的替代品，其品位的培养和提升不被重视。西方观众毕竟还有选择的自由，大艺术家的电影多得是——只要他想看。只不过在西方，艺术电影的影响力并不大，因为它常常在与充斥银幕的商业片的不公平竞争中折戟沉沙。

在与商业片的竞争中，导演对观众负有特别的责任。我的意思是，最不值得一提的商业片会对饥不择食、未经启蒙的观众产生巨大影响（即把生活和电影混为一谈），它不亚于真正的电影对高要求的观众产生的作用。但悲剧性的区别在于，如果艺术能唤醒观众的情感与思想，那么大众电影则以简单的、令观众难以抗拒的影响，让他们残余的思

想、艺术感觉的火花彻底熄灭。人们将不再需要美妙的、精神性的电影，他们要的电影类似可口可乐。

电影导演与观众接触的特点，是以胶片形式传递他最无可争议、具有情感和说服力的符号经验。观众通过他者的体验产生代入的渴望，以弥补其本人所失去和错过的，这一过程好比“追忆似水年华”。至于观众新获得的经验有多么人性化，就得看电影创作者了。这是重大的责任！

所以，我总难以想象，艺术家口中绝对的创作自由指的是什么。我不明白这样的自由意味着什么——我的看法正好相反：一旦走上创作之路，你就被自己艺术命运的锁链桎梏。

每一件事情的发生都会受到种种条件的局限。假如真的存在完全自由，存在随心所欲的人，他必定如同一条被拖到岸上的深海鱼。想想很奇怪，天才的鲁布廖夫是在桎梏下工作的！我在西方生活得越久，越认识到自由具有两面性。鲜少有人能拥有绝对的自由。我们关心的是如何更自由一些。

要想自由，那就自由，无须去请求别人的许可。应探求自己的命运，不屈服于环境。然而这样的自由要求人有非常强有力的精神资源，对自己、对他人所承担的责任有高度的自觉和认识。

但是，唉，悲剧就在于，我们都不懂如何自由——我们以牺牲别人的自由为代价为自己谋求自由，又不愿意为别人付出，怕自己的权益和自由会因此受害。不可思议的自私正是今日我们的共性！但这并不是自由——自由是要学会杜绝向生活和周围人索取，首先要自己甘于付出。自由——是为爱牺牲！

我不想被误解，我说的自由其实是崇高的道德层面的。我不准备

去争论或质疑欧洲民主不容置辩的价值和成就。在这种民主的环境中，也显露出了人的空虚和孤独。极为重要的是，我感觉，当代人在追求政治自由的过程中，忘记了人在任何时代都需要的那种自由：为别人、为社会奉献自己的自由。

回顾我迄今拍过的电影，我注意到我想讲述的始终是内心自由的人，哪怕他们身边的人内心受制约、不自由。我讲述的人外表柔弱，但我说的正是这种柔弱中的力量，即他们的道德信念与立场的力量。



潜行者貌似柔弱，但他实际上是在以自己坚定的信仰和信念为人们服务……艺术家职业生涯的终极目的，不是讲什么给某个人听，而是展示自己为人们服务的意志。我很惊异，居然有艺术家认为他们在自由地创造自我，认为这是力所能及的——艺术家必然会明白，是时代和同时

代人造就了他。正如帕斯捷尔纳克写的：

醒着吧，醒着吧，艺术家，

不要向梦屈服.....

你是永恒的人质，

你是时光的囚徒.....

假如艺术家有所成就，我相信这只是因为人们对此有所需求，即便他当时没有意识到这一点。因此，观众总是赢家、收获者，而艺术家总是输家、损失者。

我无法想象我能自由到做我想做的事情——我得做这一阶段我认为更重要紧迫的事情。和观众沟通的唯一方式，是做自己，不是去顾及那不知为何觉得我们有义务为他们提供娱乐的百分之八十的观众，才能坚持做自己，而这才是与观众沟通的唯一方式。我们多少不再尊重这八成的观众，但同时又要准备讨他们欢心，因为我们下一部片子的预算要指望他们。这是多么令人沮丧的处境！

然而，假如我们重新回到那理想的、每个艺术家都梦寐以求的、寻求真正美学感受的少数观众当中，那么只有当影片反映作者的遭遇和体验，他们才有可能用心回应。我尊重观众，不想也不能欺骗他们：我信任他们，所以才决定讲述对我本人来说最重要、最珍贵的事情。

凡高肯定“责任是绝对的”，并承认“没有什么成就比普通工人想把我的画挂在家里或干活的地方，更令我开心的了”，他也认同赫尔科默所说的：“艺术创作的真正意义，是为了你们，人民。”凡高从来不去刻意迎合或取悦某人。他对工作很有责任感，理解其全部的社会意义——

因此他把自己身为一个艺术家的使命看作与生活素材的“战斗”，表达其中隐含的理想的真谛，直到生命的最后一刻。这说明他知道自己对人民和时代负有的责任。他在给弟弟的信中写道：“当一个人把他想说的清晰地表达出来，严格地说，难道这还不够吗？当他能够漂亮地表达自己的思想，我并不在意会不会让我更快乐：我们无法给真理增色，因为真理的美源于本身美。”

反映心灵需求和希望的艺术在德育中起着决定性作用。或者,不管怎么说,人们对它有这样的要求。如果艺术没有起到这样的作用，只能说明社会有问题。我们不能给艺术设定赤裸裸功利主义的任务。假使一部影片中这样的意图很明显，那它就不是一个完整的艺术作品。电影和其他艺术门类一样，对人的影响要复杂深刻得多。艺术能实实在在地陶冶人的情操。它能生成特殊的心灵纽带，连接全人类，创造一种特殊的道德气氛，让所有艺术都能够在其中生长、繁荣。否则，艺术就如同荒弃果园里的一棵苹果树般枯萎。艺术不能发挥天职，就会死亡，因为这意味着没有人需要它。

在实践中我屡次注意到，如果电影的外在情感层面仰仗于作者的记忆，将个人生活的印象转化为大屏幕上的影像，那么这部作品就足以打动观众的情感。如果它建构得非常理性，遵循文学的教条，哪怕再有良知和说服力，依然会遭到观众的冷遇。即便在刚上映时它会受部分观众欢迎，但没有生命力，经不起时间的考验。

也就是说，电影不同于文学，不能用文学思维让读者在接受过程中产生“美学认同”，而应真挚地与观众分享私人体验。不过做起来没那么简单——需要下定决心！这就是如今略懂皮毛的人都可以拍电影，而真正的电影艺术家却屈指可数的原因。

以我自己为例，我根本不赞同爱森斯坦电影中密码般的理性公式。我把体验传递给观众的方法与爱森斯坦大为不同。当然，秉公而论，爱森斯坦并不想把体验传达给观众，他只是想表达纯粹的理念。但我完全排斥这样的电影。在我看来爱森斯坦的蒙太奇理论，与电影触动观众的基础相抵触。它剥夺了观众将自己的生活代入银幕体验的权利——将银幕上展现的体验，代入到极为私人的、独特的生活中来。

爱森斯坦的思想是专制的——它没有给那种无法言传的东西留有空间，而这恰是艺术最迷人的特点——正是因此，观众有可能将自己的生活与电影相关联。而我想拍的电影，里面没有演说、宣传，只是给观众深度私人体验的可能。基于此，我感到自己有责任也有能力为观众提供些独特而且必需的体验，观众正是因此坐在电影院黑暗的放映厅里。



任何人看我的电影，只要他愿意，就能如照镜子一般在电影中看到

自己。假如导演想生动地表现自己的构思，首先要组织好自己的感受，而不是纠缠于所谓诗意电影的刻板公式，亦即刻意的构思场景，那么观众就有可能在融入个人体验后接受这个构思。

如我所言，个人的偏好非常有必要隐藏，不要揪着它不放——固执或许会令艺术作品轰动一时，但更多的是暂时又功利的意义。艺术一旦不再专注于特定的价值观深化其独特的实质，就会沦为服务宣传、新闻、市场、哲学等类似知识领域的生活现象，从而彻底功利化。

艺术作品所重塑的现象的真实性，是通过尝试建立生活逻辑的完整性表达出来的。因此，在电影中，艺术家没有选择或合成事实的自由，无论他所撷取的时间段多么宽广、漫长。艺术家的个性也会专横地、无可避免地在选择与整合艺术完整性的过程中表露出来。

但现实是由多重关系决定的，艺术家能掌握的只是一小部分。能为他所用的，只是他能够捕捉和表达的关系，从中体现出他的个性和出众之处。作者越是现实地描述对象，就越对其负有责任。艺术家务必真诚、忠实、清白。

不幸（或许是艺术诞生的缘由？）的是，谁也无法在镜头前建构全部真实。因此，苏联评论家总是非常粗暴地批评自然主义（在他们看来，“自然主义”的镜头未免太残酷了。《安德烈·鲁布廖夫》的一大罪状就是“自然主义”，亦即蓄意美化残酷），实际上这是无知的做法。

自然主义是人人皆知的文学概念，指的是十九世纪欧洲文学史上某个以左拉为代表的流派。然而在艺术中，自然主义充其量只是一个相对的概念，自然地重现真实是不可能的。是胡说八道！

每个人都倾向于以自己的所见所感去解读世界，但是，唉，这并非

世界的原理！“自在之物”只有通过人类的实践才能变为“为我之物”——人类认知需求的意义即在此。人类对世界的认知受与生俱来的感官所局限，假如我们像诗人古米廖夫所说，生来就具有第六感的话，我们眼中的世界将会是另一个维度。正是如此，每一个艺术家对周遭事物的感知与理解都会有一定局限。所以，谈论电影的自然主义，如对镜头不加选择，不遵循任何艺术准则记录自然现象，是没有意义的。这样的自然主义是不可能存在的。

评论家杜撰出自然主义问题，以期获得“客观”“科学”的理论支撑，好质疑艺术家分析令观众感到恐怖的事实的资格。自诩为观众保护者的人声称这很有“问题”，因为它无法确保观众看到、听到的一切都是愉悦的。这种指责同样也适用于杜甫仁科和爱森斯坦这两位殿堂级导演，他们被指控在关于集中营的纪录片里呈现人类痛苦与屈辱的真相，令人无法承受.....

《安德烈·鲁布廖夫》中一些片段（如把人弄瞎和关于弗拉基米尔的片段）被人断章取义，指责为“自然主义”，然而我实在想不明白这一指责的要领何在，迄今仍不懂。我不是沙龙艺术家，没有保证观众好心情的责任！

更何况，我的责任刚好相反：以我的体验和对事物的理解，为人们揭露我们存在的真实。这种真实通常并不轻松愉快。但只有通过理解这种真实，才能在内心获得个人道德的超越。

假如我在艺术中撒谎，号称要最大限度地接近现实，却用表面的可信性掩盖真实，并依着这个构思去造假，就应当追究我的责任。

为了强调电影作者的责任，我在本章开头用了“刑事”一词，这并不

是随意的！虽然有点夸大其词，但我其实是为了强调一个事实：最具说服力的艺术一定有最强的创作责任心。因此，借助电影手段解除大众的精神防御，要比运用传统陈旧的手段容易得多、快得多，事实上，从精神上武装并引导人们向善，是一项很复杂的工作。

导演的任务是重建生活：它的进程、矛盾、方向与斗争。艺术家的责任在于，毫不隐藏他所体验到的真实——即便这种真实会不合人意。艺术家当然也会迷路，但如果他足够真诚，这仍值得深深关注，因为它展现了艺术家真实的精神生活，展现了他在一定环境下的彷徨与挣扎。谁能掌握终极真理呢？那些关于什么可以表现，什么不可以表现的言论陈腐而不道德，是对真理的歪曲。

陀思妥耶夫斯基说过：“都说创作应反映生活，这真是胡扯。作家（诗人）自己创造生活，而且是前所未有的……”艺术家的构思出现在他自我的隐秘深处，他不可能听命于外在的商业意图。这种构思不可能不关系到他的心理——它是艺术家整个人生观的结果，否则从一开始其想法在艺术上就是空洞无果的。从事导演或文学的，完全有可能不是艺术家，而只不过是帮别人实现意图而已。

对艺术家而言，真正的艺术构思总是折磨人的，甚至充满危险。这种构思唯有与生命同步方能实现——身为艺术家自始至终都是这样。有时大家会有这样一种印象，好像我们导演不过是在反复讲述一些老掉牙的故事。好像在一些观众面前，我们不过是戴着头巾织毛线的老奶奶，讲着荒诞无稽的故事。故事或许是生动有趣、引人入胜的，但也只是帮助大众消磨时间、打发空虚而已。

艺术家没有权利动念拍摄他自己根本不感兴趣的东西，否则他的职业活动会完全对立於他的生活。在个体生命中，我们的种种行为或高贵

或无耻。我们准备诚实做人，就要做好准备承受来自周围的压力，有时甚至是冲突。而为什么我们对自己职业所产生的困难没有准备？为什么我们在拍电影的时候会逃避责任？为什么要提前规避风险，结果拍出安全却毫无意义的电影？难道不是因为，我们想以事业换取金钱和舒适的生活？和沙特尔大教堂那些无名者的谦卑相比，我们当下的傲慢暴露无遗。无私奉献应是艺术家的职责，但我们老早就把它忘得一干二净了。

人们常常为艺术家专门为其准备的消遣品付费。但这样的服务通常是漫不经心的：他们粗鲁地对待诚实劳动者的业余时间，利用他的弱点、无知、幼稚，在精神层面上偷窃他，以此赚取钞票。这种行为真令人掩鼻。艺术家只有在感到创作是他生命的需求，是实现自我的唯一手段，而不再是无关痛痒、随随便便的事情时，才有权利去创作。

拍电影需要大笔乃至巨额的投资，因此对票房回报最大化有一种别人无法想象的强迫症般的诉求。好像电影还只是个雏形，我们就急着卖了——这也再次提高了我们对自己“商品”的责任。

布列松总是能令我折服。他是如此专注！他的电影没有那种随便走过场的镜头。他那节制的表达方式令人震撼。而他的严肃、深度与高贵，让他跻身每部影片都是其灵魂写照的大师行列。他只有在内在状态到达临界点时才会拍片。为什么？谁知道呢.....

伯格曼的《呼喊与细语》中有一段很有力度的情节，差不多是最主要的情节。两姐妹去父亲家，在那里她们的大姐快死了。影片是在知道她就要死了的基础上展开的。在共处时的某一刻，她们感到彼此间不寻常的亲情，人与人之间的牵绊，她们说啊，说啊，说.....有说不完的话.....她们彼此慰藉.....营造出令人隐隐作痛的亲密感.....脆弱，又令人渴望.....更何况，在伯格曼的电影中，这样的时刻总是一闪而过——

更多的时候，姐妹们甚至在面对死亡时仍不能和平相处，彼此谅解。她们充满仇恨，相互折磨，自我纠结。在她们短暂的亲近时刻，伯格曼用留声机播放的巴赫大提琴组曲代替了台词，屡屡深化影像，增加了它的深度与广度。即便在伯格曼的电影中，这种手法有一种崇高的精神和幻想的成分——这是梦想，不存在也不会有梦想。这是人类灵魂追寻的方向：理想在这一刻感受到了某种和谐。然而，即便是这种幻想的出口也令观众体验到了精神的解放与净化。

我说这些是为了强调，我提倡承载并表达对理想的渴望与追求的艺术。我认同给人以希望和信仰的艺术。艺术家讲述的那个世界越是无望，我们就越有可能感受到与其对抗的艺术家的理想——否则根本没法活下去！

艺术象征着我们存在的意义。

为什么艺术家要执着打破社会所追求的稳定？正如托马斯·曼的《魔山》中塞特姆布里尼所说：“工程师，我想，您不会反对怨恨的吧？我认为它是理性用来对抗黑暗和丑恶的最出色的武器。怨恨，亲爱的阁下，这是批评的灵魂，而批评是进步和启蒙之源。”艺术家以追求理想的名义，致力于瓦解社会赖以生存的稳定。社会追求稳定，而艺术家追求无限。艺术家研究绝对真理，因为他能比别人看得远。

结果呢？我们不为结果负责，而为我们自己的选择即是否履行自己的职责负责。我的未来好比一杯水，它不会离我远去，是我要将它一饮而尽……

对我来说，我所有影片的重点在于建立联系的尝试，那些把人联系在一起的尝试（不是纯肉欲的！），那是我和整个人类，或者说与周遭

一切的关联。我必须感知到我是这个世界的传承者，我的存在并非偶然。我们每个人的内心都有一套自己的价值体系。在《镜子》中，我力图传达一种感受，无论巴赫、佩戈莱西、普希金书信，还是横渡锡瓦什海的战士，以及纯粹的家庭私事——这些在某种意义上而言，都是等值的人类经验。对于人类的精神经验来说，昨天发生在他身上的事，或许与一千年前的遭遇同样重要……

我拍摄的所有电影都有一个主要的主题：根。它和父亲的房子、童年、大地相关联。对我来说，确认自己所归属的传统、文化、人群、思想，至关重要。

对我而言，源自陀思妥耶夫斯基的俄罗斯文化传统有着特殊意义，实际上这一传统在当代没有得到充分的发展，甚至被完全忽略或鄙薄。究其原因，首先在于这一传统与唯物主义格格不入。另外，陀思妥耶夫斯基以及他的继承者笔下主人公的精神危机，会让人感到疑虑。为什么当代俄罗斯人会如此惧怕“精神危机”？



对我来说，“精神危机”总会治愈。精神危机——寻找自我、获得全新信仰的尝试。思考精神问题的人才有可能发生精神危机。灵魂渴求和谐，而生活并不和谐。这种矛盾是行动的动力，也是我们痛苦和希望的根源，是对我们的精神深度和精神潜能的肯定。

《潜行者》讲述的正是这一课题——他屡屡失落，动摇信仰，但每一次都重新担起服务那些失去希望和幻想者的责任。剧本符合时间、空间、行为的三一律非常重要。如果说，在《镜子》中我感兴趣的是将纪录片、梦境、现实、希望、猜测、回忆剪辑在一起，以此纷扰来表达主人公面对的难缠的日常问题，那么在《潜行者》中，我希望时间并没有因镜头的切换而断裂，它在镜头中流动，剪辑仅仅意味着行为的继续，而不是打乱时间，它没有选择素材的功能——我想让整部电影看起来好像只用了一个镜头。我认为这种极简方案有很大作为。我大幅删改剧本，尽量减少外在效果。原则上我不希望以意想不到的场景转换、事件发生地、剧情冲突博人眼球——我追求的是整部影片结构的简洁、素朴。

我更执着于让人们相信，作为艺术手段，电影的独到之处并不亚于散文。我想展示电影的可能性，证明它可以在观察生活的过程中不被粗鲁地干扰或打断。因为我从中看到了电影真正的诗意。

我也注意到了危险：过分的俭省会显得矫饰做作。为了克服它，我尽量对那些让电影诗意盎然同时又暧昧不清的镜头说不。诗意的氛围是很多人努力去营造的，但我很清楚，根本不值得为此操心。氛围是与电影作者的构思同步产生的。作者越是忠实地实现构思，事件的意义就越准确，其氛围就越有意义。事物、风景、演员的腔调，这一切都将跟随主基调发生共鸣。一切都将顺其自然。彼此共鸣、交相更迭，专注于要害，气氛自然就形成了。为了气氛而营造气氛——多么怪异！因此，顺

便说一句，旨在记录瞬间感受的印象派绘画总令我有隔阂。它可以是一种艺术手法，却不该是艺术的主旨。在《潜行者》中，我专注于最主要之处，因此其气氛比我之前那几部电影的更活跃动人。

《潜行者》应表达什么主题呢？通俗些说，就是人类的尊严，以及丧失尊严后的煎熬。

我提示一下，影片的几个主人公起身前往禁区中的某个房间，据说在那里能实现每个人最隐秘的愿望。当作家和学者在潜行者的陪同下穿越禁区奇怪的空间时，潜行者为他们讲述了一个真伪待考的故事：曾经有一位绰号“野猪”的潜行者进入了那个房间，希望能让因他的过错而死去的兄弟还魂。“野猪”回到家后，发现自己变得极其富有。禁区实现了他内心最隐秘的愿望，而非他拼命自我暗示的那个。“野猪”最后上吊自杀。

当我们的主人一路体验、思索和反思，最终到达目的地后，他们决定不再进入那个房间，因为他们不愿意拿生命冒险。他们的思想得到了升华，意识到自己那悲剧性的不完美。他们内心没有足够的力量去相信自己——但他们有足够的勇气去窥探自我，然后惊骇不已！

潜行者的妻子来到了他们歇脚的驿站，这令作家和学者费解，如面对一个谜。站在他们面前的是一个饱受丈夫折磨，并为他生了一个残疾孩子的女人，她依然像年轻时那样，不求回报地爱着他。她的爱与忠诚是对抗现代社会信仰缺失、道德丧尽、精神匮乏的最后奇迹，而作家和学者正是现代社会的牺牲品。

或许是在《潜行者》中，我第一次感到必须坚定地表明人的主要价值，即如大家说的，人到底是为什么而活。

.....《索拉里斯》讲的是一群迷失在宇宙中的人，不管他们是否愿意，他们的认知都必须再上一层楼。这仿佛是强加给人类的某种非常戏剧化又无止境的追求，并伴随着无尽的不安、痛苦、失望——因为最后的真相是不可及的。更何况当人的行为不符合道德准则时，他与生俱来的良知会迫使他愧疚。这意味着良知的存在在某种意义上就是悲剧。绝望的情绪纠缠着《索拉里斯》的主人公们，而我们为他们设想的出路均是空中楼阁。出路在于梦想，在于认清自己——联结自己与培育他们的土地的根。然而对他们来说，这种联结实质上净是虚妄。



甚至在《镜子》这样一部讲述深刻而永恒的人类情感的影片中，这些情感也被偷换成主人公的疑惑：他无法知晓自己究竟为何注定要为爱与牵挂饱受折磨。在《潜行者》里我说得比较透彻——人类的爱就是这样一种奇迹，它能对抗任何一种阐释世界毫无希望的枯燥理论。这种情

感是人类共有的，毫无疑问，也是人的价值。虽说我们已经不知道如何去爱.....

《潜行者》中的作家断定，生活在充斥着条条框框的世界是何等乏味，甚至偶然事件都是这些条条框框的产物，只不过我们暂时还没认识到而已。作家前往禁区，或许正是为了能与令他震惊的未知事物碰撞。然而，真正震撼他的，却是一个普通女人的忠诚与人性尊严的力量。那么，是否一切都服从于逻辑，是否一切都可以肢解并细细算出所有的成分？

要紧的是，我得通过这部电影分析出每个人的人性，它如水晶般存在，无法溶解，不可分割，最终形成人的价值。表面上看，每个人物都遭受了挫折，但实际上他们获得了最珍贵的东西：信仰！他们感受到了最重要的东西。它活在每个人的心里。

如此，和《索拉里斯》一样，在《潜行者》中幻想性的情节并不是吸引我的重点。遗憾的是，《索拉里斯》中太多的科幻成分分散了观众的注意力。火箭、宇宙空间站——这是列姆的小说需要的——制作时很有趣，但如今我觉得要是能完全摒弃这些，电影的思想会表达得更清晰宏伟。我认为，吸引艺术家表达自己世界观的现实（原谅我的唠叨）必须是真实的，亦即让人觉得这是他从小就熟悉的事物。在这个意义上，越是真实的电影，作者的想法就越可信。

《潜行者》只有开头的场景才算是幻想性的。这个场景之所以让人信服，是因为它能帮助我们清晰地认识到对我们而言最重要的道德冲突。几个主人公的实际际遇没有任何幻想成分。这样拍是为了让观众觉得一切都发生在当下，禁区就在我们身边。

经常有人问我，禁区究竟是什么，象征着什么，他们还常做一些没有意义的猜测。对此我总是感到恼火和失望。禁区，如同我的电影中出现的其他事物，不具有任何象征意义：禁区就是禁区，禁区就是生活，穿越禁区时，人可能会挫败，也可能会挺住。能否坚持下去，取决于他的自尊和分辨轻重的能力。

我知道，自己的责任在于促使人们思考其内心的秉性。这一重要而永恒的东西通常会被忽略，尽管人掌控着自己的命运，却总去追逐虚幻的东西。可人最终会发觉，一切都会归于人性最简单的组成因素，人的存在唯独可指望的也只有——爱的能力。这种能力会于每个人驾驶生活姿态的过程中在心田日益生长，赋予人生以意义。我的责任在于，让人在观看我的电影的同时，感受到自己需要爱，感受到美好的召唤。

《乡愁》之后

总之，我在国外拍的第一部影片已成为过去。这部片子获得了当局的拍摄许可，我觉得顺理成章，却惹恼了上司。接下来发生的事一再表明，我的意愿和我的影片注定不见容于苏联电影当局……

我想讲述俄罗斯的乡愁——远离祖国的俄罗斯人特有的精神状态。我想讲述俄罗斯人对本民族的根、历史、文化、故乡和亲朋的宿命般的依恋——那种无论被命运抛向何方，都生死相随的依恋。俄罗斯人大多不适应新的生活环境。俄罗斯侨民史证实了西方人的言论：“差劲的俄罗斯侨民”。他们无法被异国同化的悲情和尝试过另一种生活时的笨拙，众所周知有目共睹。我怎能预料，拍摄《乡愁》时，那种弥漫整个银幕的如鲠在喉的忧伤，会成为我余生的归宿？我怎能想到，从今往后直至生命的尽头我都要承受这沉疴？



身在意大利，不论是于精神层面、道德层面还是情感层面，我所拍摄的电影依然是全方位的俄罗斯视角。《乡愁》讲述的是一个在意大利长期出差的俄罗斯人对意大利这个国家的印象。我无意再现那种令游客惊叹，并被数以百万计的印刷后发往世界各地的明信片上的意大利美景。我讲述的是一个完全脱离了正常轨道的俄罗斯人。他的内心波涛汹涌，但悲剧的是，他无法将自己的感受分享给不能和他一起出境的亲人，宿命地无法将新的生活与如脐带般血脉相连的过往相连。离家久了，我也体验到类似的感受——在与另一个世界另一种文化的碰撞中产生了依赖，不觉滋生莫名而无望的愤恨——像无法割舍的爱，像“拥抱无边”，联结不可能的联结。它好似在提醒，你在大地上停驻的时光之短暂。恰似生命有限之警报，那不是由外在因素决定（不然就不成问题了！），而是源自我们内在的“禁忌”……

我深深地为中世纪的日本艺术家着迷。他们在幕府帐下创作，在赢得声名并达到鼎盛时去过另一种人生——找一个全新的地方，换个名字，用另一种方式继续（确切地说，是重新开始）自己的创作生涯。据说，有些人甚至会有五种迥异的人生。

这就是——自由！

戈尔恰科夫（《乡愁》的主人公）是一个诗人。他来意大利搜集农奴作曲家别列佐夫斯基的资料，好根据他的生平创作歌剧脚本。别列佐夫斯基真有其人。他因音乐天赋被农奴主送到意大利学习，在那里待了很久，举办了音乐会并大获成功，顺利从博洛尼亚音乐学院毕业。然而无尽的乡愁却驱使他回到农奴制的俄国，不久便悬梁自尽……影片中安插这个音乐家的传奇自然并非偶然，这是对戈尔恰科夫命运和处境的侧写，当他强烈地意识到自己是“旁观者”，只能遥望他人的生活时，回忆起亲人的面庞、故乡的声音和气味，他被思念击溃……

应当说，我最初观看整个电影拍好的素材时，那种浓得化不开的忧郁意外地令我惊讶。素材的基调与人物内心状态极为一致。这不是我刻意的，但对我来说，它得以产生的独到之处在于：镜头似乎脱离了我具体抑或抽象的个人意愿，而首先遵从我拍电影时的内在状态，即痛心、不知归期的离乡，习以为常的生活环境不复存在，采用新的创作准则，以及不得使用母语。我当时又惊又喜，因为胶片所记录的和我在黑暗的放映厅里看到的，都证实了我对电影艺术的作为与使命的设想，亦即它将成为人类心灵的模型，表达独一无二的人类经验，那并非胡思乱想的结果，而是我面前毋庸置疑的现实……

我不关注外在行为、冲突与事件始末。我的电影正日益摆脱这些。我总是对人的内心世界感兴趣——对我来说，展现反映由哲学、文学、

文化传统所滋养的心灵安居之所和心理历程更为自然。我明了，使用不断变换的场景、新鲜的拍摄花样、异国风情和吸引眼球的内景，于票房更有利。但是，就我追求的目标来说，使用外在效果只会南辕北辙。我的关注点在人，人的内心自有宇宙，若想表达思想和生命的意义，根本无须搭一个以事件为线索的框架。

我或许要再啰唆两句，我的电影思想自始至终就与美国式的冒险故事毫无瓜葛。我反对杂耍蒙太奇。从《伊凡的童年》到《潜行者》，我一部比一部尽力减少外在的行动，几乎都快遵循古典三一律了。从这一点上看，甚至连《安德烈·鲁布廖夫》的结构都过于支离破碎了……

归根结底，我希望《乡愁》的脚本中没有任何能够妨碍我主要目标的多余事物，从而传达出人的某种状态：他经历了与自我和世界的深度分离，在现实与希冀间无法获得平衡——他满怀乡愁，不仅因为远离故土，更是因为对存在的完整性的忧虑。脚本一次次修改，到达某种形而上的完整，我才满意。

戈尔恰科夫在和现实——不是生活环境，而是从未满足个性需求的生活本身——起了悲剧性冲突的那一刻，才接受了意大利，他的面前展现出一片从虚空中崛起的废墟。这些属于全人类的异乡文明的碎片，恰如人类野心的墓志铭，人类迷失在毁灭之路的标记。戈尔恰科夫死了，他没能战胜自己的精神危机，无法连接那对他来说显然过于破裂的时间……

这个乍眼看上去似乎多余的角色实际上举足轻重，他映衬了主人公上述的状态。这个不设防、受了惊吓的人在表达自己对生活的理解时，充满内在的力量和高贵的精神。他当过数学老师，如今却是“局外人”，不顾自己在众人心中的渺小，决定宣告今日世界面临的灾难。在所谓正

常人的眼中，他不过是个疯子，然而戈尔恰科夫却深深认同他要为周遭一切罪孽担当的思想，理解他的痛苦.....

无论以哪种形式，我的每部电影都在讲述人并不是被孤零零抛弃在一个空荡荡的世界里——他们和过去、未来有着千丝万缕的联系，每个人都可以将自己的命运与全人类的命运关联.....但这种对每一个生命和每一种行为意义的希冀，无限提升了个体对全人类生命进程的责任。

这个世界上有足以毁灭人类的战争威胁，有社会灾难在蔓延，有处在苦难中的人在哭诉——必须找到人与人沟通的道路。对于每个人来说，这都是神圣的责任。戈尔恰科夫被多米尼克吸引，深感自己有必要帮助他，使他免遭饱食终日、自私自利又闭目塞听的人的“舆论”戕害，他们只当他是疯子。虽然戈尔恰科夫并不能真的保护多米尼克，他却无情地为自己预设了一条道路，他不贪生，不祈求“把这杯撤去”（耶稣在受难前最后几分钟，于客西马尼园向耶和华做了最后祷告：“父啊！你若愿意，就把这杯撤去。”——编者注）

戈尔恰科夫被多米尼克孩子般的极端性所吸引，因为他本人和大多成年人一样，多少有点享乐主义。但多米尼克决定自焚，他想用这种吸引眼球的极端行为向人证实自己的狂热希冀是无私的，希望他们能聆听他最后的警世预言。戈尔恰科夫被多米尼克行为和内在的一致所震撼。多米尼克体验到生命的残缺，决定用最极端的方式去行动。多米尼克实实在在地知晓自己倘若行使这一权利，就要为自己的生命负责。而戈尔恰科夫至此犹豫延宕，显露出平庸。从某种意义上说，死亡是对他的考验，暴露出他内心深处的痛苦与折磨.....

前面讲过，在看拍好的素材时我惊奇地发现，拍摄《乡愁》时的私人体验已经转换到银幕上了：这种远离故土与亲人的深刻忧伤如影随

形。我自己的“乡愁”和它宿命般地维系在一起……但我依然想提醒读者，要把作者与抒情的主人公区分开——否则就过于直接了。创作中使用第一手生活素材很自然——唉，我们不能臆想他人的生活！然而，从个人生活中移植的情绪和情节，常常并不足以建立艺术家和角色之间的关系。作者的抒情经验极少同他日常的生活行为相吻合。

作者的诗学源头，是他对周遭现实的体验。它有可能高于现实，对现实进行质疑，产生无休止的冲突。最重要的是，它总是吊诡的，不仅和外部的现实冲突，也和内心的现实冲突。陀思妥耶夫斯基揭露了他内心的深渊——既有神圣也有卑劣，就如同他本人似的……但他笔下的角色无不和他本人一样。每一个角色都是他生活体验和思考的总结，但没有一个角色能充分体现他本人的人性。

《乡愁》的另一个重点是继续“我的弱者”的主题。从表面看他完全不是一个斗士，但我认为他是生活的赢家。潜行者在独白中为孱弱辩解，说孱弱是生命真正的价值与希望。我一直喜欢无法适应现实功利生活的人。我的电影中没有英雄，但总有信念坚定的人，他们对别人有强烈的责任心。这样的人通常像是有着成人激情的孩子——以常识判断，他们的立场如此不真实，如此无私。

修士鲁布廖夫用孩童般不设防的眼睛看这个世界，不用暴力抵抗邪恶，宣扬爱和善。虽然他见证过仿佛支配着世界的残酷的暴力，经历过痛苦的幻灭，却重新皈依了唯一的价值，接纳了人能彼此给予的善与慷慨无私的爱。凯尔文出场时看似是个庸人，但他心里埋藏着最真实的人的情感，这种情感使他不能听从内心良知的声音，逃避对自己与别人的生命应背负的重担。《镜子》的主人公软弱而自私，他不能给予最亲近的人以无私的爱——直到生命最后，他的灵魂所受的折磨才让他得以被宽恕：他意识到自己已经无法偿还对生命的亏欠。经常癔症发作的古怪

潜行者，则以坚定的精神对抗被实用主义污染的世界。多米尼克有点像潜行者，他坚守自己的理念，不屈从于整个社会对功利和物质的追逐，选择了痛苦的殉道之路，并试图通过个人努力和自我牺牲，阻止人类走上那条疯狂的自我毁灭的道路。最重要的是，人永不停息的良知让他不会贪图安逸、饱食终日。这是优秀俄罗斯传统知识分子独特的心理状态：富于良知，同情他人，总为世上不幸的人痛苦，恭敬地追寻信仰、追寻理想、追寻善——这都是我要再次通过戈尔恰科夫的性格凸显的.....

我所关注的人，是愿为崇高服务，不能接受平庸、安逸的“生活道德”之人。我所关注的人，是意识到存在的意义首先是和自己心中的恶斗争，以求在生命进程中在精神意义上逐级提升自己之人。因为除了精神完善之路，唯有一条灵魂堕落之路与其对立，而我们的日常生活和对生活的适应使我们很容易堕入其中！

我下一部电影《牺牲》的主人公，从通常意义上来说也是一个弱者。他不是什么英雄，但是个思想者，一个诚实的人，一个能为崇高理想牺牲的人。假如情况需要，他不会逃避责任或将责任推卸给别人。他冒着不被理解的危险，行事果断，甚至在亲近的人看来具有毁灭性——他的行为特别的戏剧化，有和正义性的尖锐冲突。但他依然越过了人类行为的雷池，冒着被看作疯子的危险，完成了这一行为，作为世界的一分子去探索整个世界的命运。他只是遵从内心的使命恭顺地去执行而已——他不是自己命运的主人，而是仆人。或许，正是有像他这样谁也不曾注意不被理解的个体的努力，世界才得以维持和谐吧.....

说到吸引我的人性和之弱点，我指的是不存在外在的个性膨胀，不攻击他人的生活，不愿为实现一己之目标而控制别人。简言之，人性中对抗物质的劲头最吸引我——我愈来愈多地纠缠在这一点上，并获得新的

构思。



由此，我对莎士比亚的《哈姆雷特》很感兴趣，希望迟早将它搬上银幕。这出最伟大的戏剧蕴含着人类永恒的问题：一个有着崇高精神境界的人不得不与低劣污秽的周遭环境打交道。这就好比让一个人穿越到过去生活。在我看来，哈姆雷特的悲剧并不是他的死亡，而是在死之前他放弃了精神追求，变成了一个寻常的杀手。这样，死就是他最好的出路——否则他就得自杀……

至于我的下一部电影，在此只想说明一点：我将力求让每个镜头更真诚可信，以自然赐给我的最直接的感受和时光留下的印迹为依据。自然主义是电影中大自然存在的形式，这种自然越逼真，我们会越信服，产生的电影形象也就越高尚：电影中大自然的崇高是通过自然的逼真产生的。

近来我不得不频繁为观众演讲。我注意到，当我肯定地说我的电影里没有任何象征或隐喻的时候，观众都一脸难以置信。他们一再热切地问我，我电影里这个或那个意味着什么，比如说雨，为什么它从这部片子下到另一部片子？为什么一再出现风、火、水的意象？这类问题让我不知所措……

可以说，雨是我生长环境中的特色。俄罗斯的雨绵长而令人忧郁。可以说，我热爱自然，不喜欢大都市，远离现代文明的新鲜玩意儿总让我自在，住在远离莫斯科三百公里的木屋子里我的感觉很不错。雨、火、水、雪、露、风，都是我们生活环境的构成元素，或者说是生活之真谛的组成要素，因此，当我听说大家看到银幕上栩栩如生的自然现象，还在其中寻找什么隐喻时，我就感到很奇怪。雨当然可以只是坏天气，而我用雨营造了某种笼罩整部影片的美学氛围。但是这绝不意味着自然在我的电影中只是一种意象，但愿别这样！在商业片中，往往不存在自然天气现象，那不过是为节省时间用灯光和内景营造出来的效果——所有人都被情节牵着鼻子走，没有谁会因为细节的虚假而惭愧。当银幕把真实的现实呈现在观众面前，给他们机会一窥其饱满与容量，感受其气息，就像用皮肤去感受它的温润或干燥——结果观众已经多少丧失了体验直接审美的能力。他会马上自问：怎么会这样？什么原因？为什么？

因此，我想在银幕上创造一个尽可能完美的我自己理想中的世界，就如同我感触到的那种。我不会向观众隐瞒自己的想法，也不会向观众卖弄——我的这个世界建立在对我而言最具表现力、最清晰地表达我们存在意义的标志之上。

以伯格曼电影为例解释一下我的想法：《处女泉》中，遭到强暴的女主角垂死时的那个特写总是令我着迷。春日的阳光透过枝丫照下来，

我们看到了她的脸——她也许快死了，也许已经死去，但她显然感受不到痛苦了……我们的预感悬置在那里，无法形容，有如没有和弦的声响……似乎一切都清清楚楚，可是又有某种缺憾……仿佛少了点什么……雪开始飘落，罕见的春雪……这是最为刺骨的细雪，“啊，冷死了！”这句话并不足以抒发表达雪花落在她的睫毛上……时光同时在胶片上留下了痕迹……在这个镜头的时长和韵律中，这片飘零的雪花将我们的感受推向高潮。但我们是否可以夸谈这雪花意味着什么？当然不可以。因为这个镜头是艺术家对所发生事件的精确传达。我们无论如何也不能将创作意志与意识形态混为一谈——否则就失去了直接而准确地理解艺术的可能性……

我恐怕得认同《乡愁》的最后一个镜头有隐喻的成分：我把俄罗斯房舍放在意大利教堂里。这个特意构建的形象有一种文学化的缺点，仿佛是主人公内心状态的模型，他内心的矛盾不允许他过往常的生活。抑或，刚好相反，这是他崭新的统一性，托斯卡纳的山丘和俄罗斯的乡村已经交融，仿佛他生在这儿，与这儿血脉相连，不可分离。戈尔恰科夫在这个对他而言崭新的世界里死去。这里，在这个奇怪的虚构世界里，被人永久切断的事物自然而有机地连接在了一起。我终于意识到这个镜头缺乏电影的纯粹性，但仍希望其中并没有庸俗的象征性——我认为这个结局非常复杂且具有多重意义，形象地传达了主人公身上发生的一切，然而并不象征其他任何谜一般的附会。



如此，大家显然可以指责我前后不一致，但是，说到底，艺术家本来就可以既制定规则又打破规则。没有多少艺术作品能恰好纳入艺术家所宣扬的理论。通常，艺术作品本身与不被其完全吸收的纯理论之间有着错综复杂的关系——艺术肌体涵盖的总是比理论框住的更为丰富。在完成此书之际，我问自己——我的理论框架是否会成为自己的桎梏？

《乡愁》就这样成为了过去，但我是否可以这样想，在着手拍摄这部影片的时候，我自己的乡愁迅速而切实地揪住了我的心，自此直到往生？

《牺牲》

拍摄《牺牲》的想法要比《乡愁》早得多。最早的构思、笔记、大纲和狂热中写下的诗行，都可回溯到我在苏联的岁月。故事讲的是亚历山大的命运，他罹患绝症，只有和一个女巫一夜春宵才可治愈。在苏联时我便着手写脚本，一边对平衡、牺牲、献身进行思考：爱与个性的阴阳。这些已经成为我存在的一部分，构思在吸收了我在西方生活的经验后得到强化，变得紧凑。但应当说，我的信念丝毫未变，反而更深沉、更坚定；变的只是距离和比例。在策划电影的过程中，虽说形式间或有变化，但我希望它的思想与构思不会变。

用牺牲换取和谐的主题为何会触动我？是爱的双边依赖关系吗？为什么没有人想到，爱只可能是相互的。其他形式的都不是爱。不是毫无保留的爱不是爱。它是残缺的。是不值一提的。

我最感兴趣的是，谁能做到无关精神原则、无关自己或亲人的救赎，或凡此种种，去牺牲自己的地位与名声。走出这一步，意味着和所谓正常逻辑的那种自私背道而驰，这种行为拒斥物质主义的世界观及其准则。它时常显得怪诞且不切实际。但或许正因为如此，这个人的行为才会改变人类命运和历史进程。他所生活的空间是如此独特，迥异于我们的日常经验，却又同样真实，甚至可以说，更为真实。

它循序渐进地引领着我一步一步实现自己的愿望——拍一部长片，记录一个心系他人从而无所欲求获得自由的人，因为最重要的东西失去了自由：那就是爱。我越是清晰地记录我们这个星球上的物质主义（无论东方还是西方），遇见的人类苦难就越多，见到的容易精神不正常的

人就越频繁，他们无法理解，为何生活不再精彩和有价值，为何生活如此令人窒息——我的愿望就越发强烈：拍一部我最重要的大电影。当代人走到了十字路口，他进退两难：是继续做盲目的消费者，受制于新技术不可阻挡的发展及物质财富的不断积累，还是寻找一条通往心灵责任的道路，一条最终不仅让个人得到救赎，还会令整个社会得救的道路，亦即回归上帝。人类本身应当解决这个问题，只要他能够找到通往正常的精神生活之路。（谁说我们的尘世生活就是为了快乐呢？对人而言，难道没有比这更重要的吗？（除非改变快乐这个概念的意义，但这是不可能的。）试试跟物质主义者解释一下吧！无论东方还是西方，没有人会理解你，他们只会嘲笑你。我并不特指远东地区。）这个决定可以是承担起社会责任的一步，也可以是迈向基督教概念中自我牺牲的一步。虽说通常看来，人习惯把自己无法掌控的决定推卸给“客观规律”，总归会有个结果。我得说，如今大多数人不会因“崇高”“重大”之名牺牲个人利益；他们更愿意变成冷漠的机器人。当然，我意识到，牺牲的理念、对身边人福音书似的爱在今天是不会流行的——也没有人要求我们自我牺牲。大家认为那是理想主义，不切实际。然而，过去的经验一目了然：赤裸裸的个人中心主义导致了人性的沦丧，人际关系，个体的乃至群体的关系都变得毫无意义。最可怕的是，丧失了最后的救赎机会，再也无法回归人原有的精神生活。今天，我们夸大物质生活，用它取代精神生活，美其名曰价值。为了说明物质主义是如何搅乱社会的，我举个小例子。

饥饿很容易用钱来解决，同样，今天我们希望用庸俗的货币与商品机制救治精神疾病。当我们感受到莫名的不安、压力或绝望的征兆时，我们马上会求助于心理医生，更有甚者去找性学家，妄图减轻压力，回到正常状态。我们随即按照价码为这种心安付款。要是有了生理的需求，便去风月场所，照样是笔交易，虽说其实不必非要去风月场所。尽管我们都一清二楚，爱情和内心的安宁是买不来的。

《牺牲》是一个寓言，影片中的故事可以有多种阐释。最初它叫《女巫》，我已经说过，讲的是一个癌症患者奇迹痊愈的故事。他从家庭医生那里得知了一个严峻的事实：他已经时日无多。有一天门铃响起，亚历山大打开门，看到一位先知——这是影片中奥托的前身。他给亚历山大带来了一个近乎荒诞的古怪指示：去找一个据说是巫婆的女人，并与她共度一个春宵。病人别无选择，只能照办。蒙主垂怜，他被治愈了，医生也大为惊异。情节的后续发展非同寻常：在一个雨夜，巫婆来到亚历山大家，他为了幸福，离开豪宅与体面的生活，披上一件旧外套就随她而去……

这一系列事件讲述的不仅仅是关于牺牲的寓言，也关于人的肉身如何得救。也就是说，我希望亚历山大能够得救，正如一九八五年在瑞典完成的那部影片的主人公，他的痊愈有着深层的含义，治愈的不仅仅是绝症，还有通过女性形象表现的精神复活。

妙的是，在塑造角色时，准确地说是正在写脚本第一稿时，所有角色都已历历在目，场景越来越具体，结构越来越清晰，丝毫没有受到我当时处境的影响。这个进程是独立的，它进入了我的生命并产生了影响。更何况，在境外拍第一部片子（《乡愁》）期间，始终有一种感觉挥之不去，即《乡愁》已经影响了我的人生。脚本中，戈尔恰科夫只是在意大利短暂逗留。但在影片中他死了。换言之，他不是不想回俄国，而是命运使然。我也没有料到，拍完之后我会滞留意大利；我和戈尔恰科夫一样，臣服于最高意志。还有一样伤心事深化了我的想法：先前一直在我的电影里演主角的阿纳托利·索洛尼岑去世了，我本想请他出演《乡愁》中的戈尔恰科夫以及《牺牲》中的亚历山大。令戈尔恰科夫死去而亚历山大得以逃脱的病魔，几年之后也开始折磨我。

这一切意味着什么？我不知道。但我知道这非常恐怖。然而我并不

怀疑，诗意电影会变得更具象，可参透的真理会具体化，被人理解，并且——无论我是否愿意，它将对我的产生人生影响。

是吗？果真如此吗？毫无疑问，掌握了真理的人不会是消极的。因为真理会强行造访他，推翻他既有的关于世界和自己命运的形象。人在一定意义上是分裂的，他感受到自己对他人负有的责任：他是工具，是媒介，必须为别人而活，为别人而行动。从这个意义上来说普希金是对的，他认为诗人（我一直认为自己更像一个诗人）就是先知，不管他自己是否愿意。普希金认为，看透时空、预知未来是一种可怕的天赋，注定要为自己的使命饱受痛苦。他对征兆抱一种迷信的看法，并赋之宿命论的意味。记得十二月党人准备起义之际，普希金从普斯科夫飞奔到彼得堡途中，看见一只野兔在马车前方横穿过去。他知道这在民间预示灾祸，于是原路返回了。普希金在一首诗中写到自己作为一个先知诗人的痛苦。我又回想起了这些已经被遗忘的诗行，对我来说，它们具有天启般的意义。我认为，写下这些诗行的不仅是一八二六年手持鹅毛笔的亚历山大·普希金，还有那一刻站在他身后的某个人。

因为灵魂的饥渴而痛苦

我在阴郁的荒原蹒跚，

一个六翼天使在路口向我现身；

他那梦一样轻盈的手指

触摸着我的眼睛：

我转动着有预见性的双眼

犹如受惊的鹰。

他碰触着我的耳朵，
耳朵里满是喧声与轰鸣：
我听见苍穹在颤抖，
山上的天使在飞翔，
海底的野兽在遨游，
深谷的葡萄藤在蔓延。
他贴近我的嘴，
拽出我罪恶的，
惯于巧言令色的舌，
一只血淋淋的手
往我僵死的嘴里
塞入灵蛇之信。
他用利剑划开我的胸膛，
剜出我战栗的心脏，
在我撕裂的胸腔里
放入熊熊燃烧的炭。

我像一具尸体躺在荒原上，
上帝的声音向着我呼唤：
起来吧，先知！你要看，你要听，
去执行我的意志吧，
走遍陆地海洋，
用言语点燃人心。



《牺牲》基本上和我之前的影片一脉相承，只不过我争取使它在演出上更富诗意。我近几部影片的架构在某种意义上是印象派的：除了个别场次，所有的情节都取自日常生活，因而完全能被观众接受。在着手

这部影片时，我不再局限于以个人经验和戏剧准则来组织剧情，而力求用诗意去架构整部电影。在前几部影片中，我对此关注至少。因此，

《牺牲》的整体结构更为复杂，有寓言诗的形式。如果说《乡愁》中几乎没有戏剧发展——除去叶夫根尼娅闹事、多米尼克自焚以及戈尔恰科夫三次尝试手捧蜡烛过水塘，那么，在《牺牲》中，人物之间的冲突不仅发展了，而且爆发了。无论是《乡愁》中的多米尼克，还是《牺牲》中的亚历山大，他们都做好了行动的准备，因为能预感到即将发生变革。多米尼克已经承载着牺牲的印迹。差别只在于，多米尼克的牺牲没有明显的成效。

亚历山大是个时常感到压抑的人。他曾做过演员，对一切都感到厌倦——厌倦时代的变迁，厌倦家庭的不安定。他痛苦地感到科技发展所谓的进步会有失控的危险。他憎恶空洞的说辞，并以沉默来逃避，试图从中悟得一点真谛。亚历山大给观众参与牺牲并被结局感化的可能性。然而我希望这不是那种所谓的“互动”，很遗憾，如今人们对这类电影趋之若鹜，并成为苏联、美国（以及欧洲）电影的两大趋势之一，另一种是所谓的诗意电影，这种电影做作深沉，导演本人都解释不清楚，或者牵强地作一个解释。《牺牲》的隐喻形式与其行为相称，因此注解是多余的。我知道，这部影片会有很多阐释，更何况，我又有意识地避免给观众明确的论断、结果与答案。我允许观众有不同的理解。电影采取这样的形式，就是为了有多重的阐释。想必观众有能力去理解剧情，并找到所有内在关系与矛盾的答案。

亚历山大向上帝祈祷。他切断了与自己过往生活的联系。他“破釜沉舟，不留后路”地毁掉家园，与他深爱的儿子分别，最终否定同时代人言语的价值，陷入沉默。信教的人可以通过他祈祷后的行动，设想这样与上帝的问答：要怎么做才能避免核灾难？——向上帝祈祷。

对于痴迷超自然现象的观众来说，与女巫玛丽亚会面的那场戏才是重中之重，它可以解释一切。肯定也会有人认为影片中的情节充其量是精神病人的幻想，因为现实中根本没有核战争。

但这些设想与影片展示的现实无关。第一场戏——种树，最后一场戏——为枯树浇水，对我来说象征着信仰本身——这是两个标志性的点，这两点之间的情节尽可能饱满地发展。影片结束时，亚历山大证明了自己是超群的，医生也脱胎换骨，从最初那个头脑简单、四肢发达、像奴才那样忠于亚历山大一家的角色，变成能感知并理解笼罩着这个家庭的恶毒气氛与致命影响的人；他不仅能说出自己的想法，而且敢于反叛他逐渐厌恶的东西，甚至决定移民澳大利亚。

阿德莱德在影片中自始至终都是个完全戏剧化的形象，她不知不觉间令一切窒息。她名声在外，却没有一点人格魅力，她不由自主地对所有人施压，包括她的丈夫。阿德莱德甚至不能正常思考，她本人也为自己的精神虚空而痛苦，这种痛苦同时又刺激她失控，爆发出原子弹一样的摧毁力。她是亚历山大悲剧的罪魁祸首。她有多在乎别人，急于肯定自己的力量和攻击本能就有多强。她无从洞悉真理，因而理解不了别人的世界。但即便她看到了那个世界，她也不愿而且不能进入。

玛丽亚和阿德莱德恰好相反。她谦逊羞涩，总是不相信自己能在亚历山大家里做工。电影开头，我们完全无法设想她能与这家的主人亲近：他们的地位太悬殊。然而当他们共度良宵之后，亚历山大显然不能再像以前那样生活了。面对灾难的威胁，他把这个单纯女人的爱看作神的恩典，神对自己命运的救赎。奇迹改变了亚历山大。





要为《牺牲》中的八个角色找到合适的演员并非易事。我觉得，成片中的每一个演员，不论性格还是举手投足，都与角色合而为一。

拍摄期间没有遇到技术或其他问题。但就在快杀青的时候，差点前功尽弃。拍火烧房子那场六分半钟的长镜头时，摄像机突然出了故障，等我们发现的时候，火已经烧起来了，我们只能眼睁睁看着房屋烧得精光，无法将火扑灭，也来不及拍摄。四个月坚持不懈的工作成果眼看付之东流。但仅仅几天内，一幢一模一样的房子就重现了——这证明了信仰赐予人力量。重现它们的制片人不是普通人，他们是超人。再次拍摄时，直至两台摄像机都关机，我们才松了一口气。两台摄像机一台由助理摄像操作，另一台由天才的光影大师斯文·纽克维斯特掌镜，因为紧张，他的手一直在抖，直到结束才放松下来。我们都哭得像个孩子。我们彼此拥抱。这个团队如此齐心协力。影片中或许有几场戏——幻想的

场景以及枯树的场景，从心理学角度来看，比亚历山大烧毁房屋履行诺言那场戏更意味深长。不过，从一开始我就想让观众把情感投入到这个人物乍看有点疯狂的行为上来，他认为不是生命所必需之物都是罪恶的，没有精神价值的。我指的是亚历山大历经扭曲做作的时光之后获得的新生。或许，正是因为这个原因，火烧房屋那个镜头才如此漫长。这么长的镜头在电影史上前所未有，但是必要的。

“太初有道，你却跟沉默的鲑鱼似的一言不发。”在影片开头，亚历山大对刚做完咽部手术不能说话的儿子说道，他只能默默地听爸爸讲那棵枯树的故事。后来，面对恐怖的核灾难消息，亚历山大本人许下缄默的誓言：“……我将保持沉默，不和任何人说一句话，我要摒弃与过往生活相关的一切。”神给亚历山大的谕示，导致喜忧参半的后果。忧的是，履行承诺的亚历山大彻底断绝了与他之前臣服于其法则的世界的联系。他不仅失去了家庭，而且在周围人看来道德沦丧，可怕之至。尽管如此，准确地说，正因为如此，我才觉得亚历山大是上帝的选民。他预感到现代社会机制可怕的摧毁力量将令人类堕落，为了救赎人类，必须撕下现代社会的面具。

电影里其他角色多少也有上帝选民的影子。邮差奥托声称自己专门搜集各种费解的事情。没人知道他从哪里来，没人知道他是什么时候出现在小镇上的以及怎样出现的，这实在是一件费解的事。无论对他、对亚历山大的小儿子，还是对玛丽亚来说，世界充满了不可预测的奇迹，他们在一个想象而非现实的世界里往来，他们不是经验主义者或实用主义者，他们信仰的不是可触碰之物，而是想象中的真谛。他们的所作所为与“正常”行为准则大相径庭。他们拥有古罗斯的圣徒或圣愚才有的天赋。他们影响着生活在“正常”状态中的人，不仅仅在于衣衫褴褛的朝圣者的外表；他们的预言，他们在诸多情况下的牺牲，和这个世界的成规

背道而驰。

今日文明社会中的大部分人都没有信仰，都是些实证主义者。然而即便是实证主义者也没有指出“宇宙永恒存在，地球只是个偶然”的荒谬。这怎么可能！天哪！强盗逻辑！当代人无法期待不可预知的事物，不符合“正常”逻辑的事物，更不可能，哪怕只是在思想意义上去相信神秘力量了。这一切导致的精神空虚足以让人们停下来思考。然而，对此人们应当明白，生命之路不是人类自己能够丈量的，它掌握在造物主的手里，人类只能遵从他的意志。





不幸的是，当代很多制片人都并不支持作者电影，他们并不把电影视为艺术，而当作赚钱的工具，胶片不过是商品。

在这个意义上，《牺牲》是对当今商业电影的彻底反驳。我的电影无意支持或反对现代思想或生活方式的某个个例：我主要的愿望是提出、揭露我们生活中日益严峻的问题，召唤观众关注我们赖以生存、日益干涸的源泉。在这一点上，电影和视觉形象的作用不亚于文字，特别是在这个文字已经失去了神秘的魔咒般意义的时代，语言日渐变成空洞的废话，如亚历山大所言，它不再具有任何意义。过剩的信息令我们窒息，与此同时，我们却对能改变我们生活的举足轻重的福音一无所知。

我们的世界一分为二：善与恶。精神与实用性。人类世界按物质主义的法则建构塑造，因为人类以僵死的物质形式构建社会，并把死气沉

沉的自然法则加诸自身。因此人不相信灵魂，不相信神迹，不相信神，因为他只要有面包吃就够了。如此他怎能见到灵魂、神迹和神？人不需要这些，连看都不看一眼。但正是在纯粹的经验主义领域，如物理学中，时而会有奇迹发生。

不知为何，当代有相当多的大物理学家信仰上帝。我曾经和已故苏联物理学家列夫·朗道谈起过这个话题。

地点在克里朱亚的一处砾石海滩。

我问：您觉得上帝存在吗？

三分钟静默。朗道（无助地看着我）说：“我想，是存在的。”

我当时还是个名不见经传、晒得黑黑的毛头小子——著名诗人阿尔谢尼·塔可夫斯基的儿子。是个小人物的儿子。

这是我第一次也是最后一次见到朗道。邂逅，唯一的一回。这也是唯一能让苏联的诺贝尔奖得主坦白的理由。

在各种迹象都清楚表明世界末日即将到来的时候，人类是否还有活下去的希望？答案是，有可能有。我这部影片的基底，亦即失去生命滋养的枯树的古老传说，在我的创作履历中是最重要的：有个修士一步一步、一桶一桶地挑水上山，去浇灌一棵枯树，他从未怀疑过自己行为的必要性，时刻深信自己信仰造物主，并因此体验了神迹：一天早晨，枯树发满了新芽。难道这只是神迹？这是真谛。



如果你不知道都什么书？

关注公众号：【奥丁读书小站】

【奥丁读书小站】一个专业推荐各种书籍的公众号，推荐的这些书都绝对当得起你书架上的一席之地!总有些书是你一生中不想错过的！

结语

这本书写了很多年。因此，我觉得很有必要以我当下的立场作一番总结。

一方面，我知道，这本小书可能缺乏一气呵成的完整性.....另一方面，我珍视这本书有如珍视一本日记，依次详述我入行至今遇到的所有问题。这些问题的见证人正是极富耐心的本书读者。

今天，在我看来，较之于谈论艺术或具体到电影艺术的使命，谈论生活本身更为主要。艺术家如果认识不到生活的意义，恐怕就难以用自己的艺术语言清晰地表达。因此，在这本书的最后，我决定按先后顺序，简要说明一下对那些我认为超越时间且涉及存在之意义的问题的看法。

只有在充分理解这些最普遍问题的情况下，才有可能对艺术家在当代世界所处的位置、心理状况以及艺术任务的性质作一评判。作为一名艺术家，更是作为一个人，为明确自己的任务，我必须正视当代文明的总体状况、每个人的责任及其对历史进程的参与。

我认为，我们的时代处于一个完整历史阶段的最后时期，这个历史阶段由“宗教大法官”、领袖和个别“杰出人物”主宰，他们秉持着自认为更“公正”与合理的思想改革社会。他们想方设法控制大众的意识，将各种新的意识形态和社会思想强加于人，打着为大多数人谋福利的旗号鼓吹革新生活的组织形式。陀思妥耶夫斯基早就警告过人们提防视他人幸福为己任的“宗教大法官”。我们已经成为以下事实的见证者：阶级或者某个群体利益的主张、对人类利益和“普世福祉”的诉求与注定疏离于社

会的个人利益形成鲜明的矛盾，而前者获得了借“历史必然性”“客观”而“科学”的论证，开始从本体论层面上被误解。

从本质上讲，整个文明史、整个历史进程都有一个导向：为了拯救世界，为了改善世界人民的处境，思想家和政治家总是向人们提出他们设想的更为“可靠”和“切实”的道路。为投身到这一普遍的改革道路上来，每次都需要“少数人”放弃他们自己的思考方式，为别人提出的行动方案努力。在这种为“进步”而积极行动以拯救未来和人类的背景下，人忘记了自身的具体想法和需求，消融在共同的行动中，并对自己精神品格的价值感到困惑——这一进程催生了个人与社会间愈发无可救药的冲突。在关心全人类利益的同时，谁也不能如耶稣训导的那样去思忖个人利益。耶稣说，“爱邻舍如同爱自己”，也就是说，要这样爱自己：尊重自己内心那高于个人的神圣原则，这一原则不允许你追逐一己私利，而是召唤你为他人献身，不卖弄也不评判，而是爱他人。为此，必须真正感知到个人尊严，亦即认识到一个真理：成为尘世生活中心的我之“我”，在精神达到某种高度，努力实现道德完善首先是摒弃私欲的同时，有着客观的价值和意义。对自身的关注、为自身灵魂而战，要求人具备强大的决断力并付出艰巨的努力。从道德意义上看，堕落比提升哪怕些微的实用而自私的个人利益都轻松许多。要想获得真正的精神重生，巨大的内驱力不可或缺。而人很容易落入“人类灵魂捕者”的网，为了那似乎更普遍高尚的任务，放弃个人之路，却并没有领会他为之献身的到底是什么……

人与人之间的关系变成了这样：人对自己没有任何要求，他自身脱离道德努力，转而寄希望于他人与社会。人们总建议他人容忍、牺牲自我，最终投身到社会建设中，自己却坚决置身事外，回避对世上所发生一切的责任。他们能巧立名目为自己的袖手旁观辩护，为自己不愿为更

大众的使命放弃个人利益辩护——没有人下决心，也没有人愿意自省并承担对生活、对灵魂的责任。以“我们”所有人，也就是全人类，将共同建立某种文明为借口，我们一味远离个人责任，默默地将世上所发生的一切的责任推卸给他人。基于这一根本，个人与社会之间的矛盾越发无可救药，个人与社会的高墙随之矗立。

简要地说，我们生活在由我们“共同”而不是某个人努力建立的社会，在这个社会里，人人都觊觎他人而不是自身来实现个人诉求。其后果是，人要么成为他人思想和野心的工具，要么自己当领袖，聚敛并利用他人的能量和努力，但不顾及个体的利益。个人责任问题似乎消失了，化身为某种扭曲的“社会”利益的牺牲品，人为其服务的同时，获得了无须承担任何责任的权利。

从我们委托某人代为决定我们个人问题的那一刻起，物质与精神进程间的鸿沟便加深了。我们受制于他人的思想，要么依照这一思想标准发展自我，要么一味无望地与之疏离。

多么不可思议而野蛮的局面！

我相信，只有实现物质与精神的平等，才能够根除个体与社会之间的这种矛盾。什么叫“为公共事业牺牲自己”？这难道不是个人与社会之间的戏剧性冲突吗？如果人被剥夺了深植于内心的对未来社会的责任感，感知并运用支配他人而非自己的权利，指挥他人的命运，强令他人接受其在社会发展中的作用，那么，个人与社会之间的分歧会变本加厉。

意志的自由是一个保障，让我们得以像评价自己在社会中的地位一样评价社会现象，得以在善恶之间自觉做出选择。如此，与自由问题并

生的，还有良知的问题。如果说，社会意识产生的所有概念都是进化的产物，那么良知这一概念与历史进程毫不相干。良知的概念与良知的感觉内在而先验地为人所固有，动摇着自病态文明衍生的社会根基。良知威胁着这个社会的稳定，它的产生，常常与利润，甚至与物种的拯救背道而驰。从生物进化意义上讲，良知这一范畴本身毫无意义，但它的存在，伴随着人类作为物种的整个存在和发展阶段。

众所周知，人类社会在寻求物质财富与精神完善这两方面发展并不协调，导致我们似乎注定不能将物质所得造福于自身。我们建立了文明，可这种文明却威胁人类走向毁灭。

面对这样的全球性灾难，我认为关键就是提出个人责任的问题。个人准备做出道德牺牲，没有这种牺牲，任何有关道德本原的问题都是空论，将不复存在。

我所说的牺牲，应成为任何高尚的精神组织中每个人存在的有机而唯一的形式，而不应被当作强行施予的不幸或惩罚。我所说的牺牲，是自愿为他人服务的本性，是存在的唯一可能的形式，是人以爱的名义自然接受的。

而今天最为普遍的人际关系究竟意义何在？多半是拼命从别人那里攫取更多，获得更多，丝毫不愿触动自己的利益。然而我们存在的悖论在于，在贬低同类时，我们自我满足，却越发孤立。这是我们为罪孽付出的代价，因为我们拒绝心甘情愿选择并遵从真正英雄主义的发展道路，没有全心全意将其视为唯一可能的、正确的、真心而非被迫的道路。

相反，人若感觉自己的道路和选择是一种牺牲，便只是在不断强化

自己与社会冲突的渊源，感受到社会是压迫自己的工具。

目前我们仍然会看到：精神日渐死亡，物质早已形成了根深蒂固的体系，成为我们的生活基础、病灶和瘫痪的隐忧。大家都明白，物质上的进步并不会给人幸福，但我们像患了狂躁症似的飞速发展。何况如《潜行者》所讲述的，我们已经面临这样的情形：当下已经从本质上与未来相融合，也就是说，我们在不久的将来必会遭受的灾难都在今日埋下了苗头，我们意识到了这一点，却无力阻挡。

这样一来，人的行为与其命运之间的纽带被破坏了。这一悲剧性的断裂决定了当代社会人自我感知的反复。在本质上，人的命运当然取决于他的行为，但由于他所受的教育让他错觉自己根本决定不了什么，而且以自身经验他压根没有能力影响未来，于是就慢慢抱定了一种错误而致命的认识，认为他无权决定自己的命运。

也就是说，在我们的世界，个人与社会间的种种联系均遭到了如此破坏，以至于目前看来唯一重要的就在于，找一个途径恢复人在自己命运中的角色。为此，人必须回头理解自己的灵魂，承受灵魂的苦痛，并尝试依良知行事。不得不承认，要是意识到一切都与你的想法相悖，良知便无法安生。以灵魂的折磨感知事物的状况，要求自己承担责任，并意识到自己的罪过，这时你就无法用“发生的一切都不是我的错，而是他人不可测的意志”这一救命公式来为自己的安心和懒惰辩白。我深信，重建生活和谐的尝试在于修复个人责任问题。

马克思与恩格斯发现历史选择了一条最坏的发展道路。如果仅仅从存在的物质方面来看，这倒没错。他们得出这样一个结论时，历史已经挤出自身最后一滴唯心主义的成分，个人的精神价值在历史进程的背景中便不再有任何意义。他们断言有了这种状况，却没有分析原因。而原

因是，人遗忘了自己在个人精神原则上所担负的责任。先是人将历史扭向了某种无灵魂的疏离体系，随后历史的机器需要人类生活得像螺旋桨那样以实现其运行。

正因如此，人首先被看作一种有社会益处的动物。唯一的问题是，什么是社会益处呢？如果固执于某种活动的社会益处，我们就会忘记个人的利益，那么我们会确立导致人类悲剧命运的全部前提，就是在犯不可原谅的错误。

自由问题之后，是经验和教育问题。现代人类社会的为自由而战的过程中要求解放个人，也就是实现各行其是的可能性。但这是一种幻象，在这条道路上，人类迎来的只是一次次失望。人类内心的能量只有通过其本人的决定以及巨大的内驱力才能得以释放。对人的教育应被自我教育所取代，否则人就不懂得如何对待所获得的自由，如何避免对其进行纯消费性的庸俗阐释。

在这个意义上，西方经验提供了最丰富的参考材料。西方存在着毋庸置疑的民主自由，而同时，西方的自由公民显然遭受着可怕的精神危机。问题出在哪里？为什么尽管西方存在着个人自由，个人与社会间真切的冲突反而表现得尤其尖锐？我认为，西方经验证明，不能将自由视为理所当然，视为免费的河中之水，视为不需自己付出任何精神努力的东西。这样做，就意味着人无法享用这种自由带来的福祉以完善自己的生活。任何一种自由都不可能不作精神的努力就一劳永逸地安顿好人的生活。从外在表现上来看，人基本上是不自由的，因为他不是孤身一人，而内在的自由是每个人与生俱来的，只是他意识到内在自由的社会价值，并有勇气和决心去实现这一自由。

事实上，自由人的自由不在利己的意义上是不可能的。个人自由不

可能是公众努力的结果。我们的未来并不取决于任何人，而在于我们自己。只是我们习惯了一切都以他人的劳动与他人的受难去抵偿。我们不愿意去想那个简单的事实，即“万物是相互联系的”，偶然性并不存在，因为从耶稣蒙难日起，我们完完全全被赋予了自由意志和在善恶之间作选择的权利。

自由表现的可能性当然受他人意志的约束，但必须要指出的是，不自由始终是内心怯懦消极、优柔寡断的表达意愿的后果。

在俄罗斯，人们喜欢引用作家柯罗连科的一段话：“人似乎生来为了幸福，正如鸟生来为了飞翔。”这一论断与人类存在问题的本质简直风马牛不相及。幸福这一概念本身对人而言意味着什么？满足吗？和谐吗？“停下来吧，瞬间，你是那么美好”吗？但人是永远不会满足的，其志向不在实现某项具体的终极任务，而在永恒本身……甚至教堂也不能消弭人对绝对精神的渴求，唉，就像一种附属品、一种模具，就像组织现实生活的社会机制的戏仿品那样的存在。不论如何，今天的教堂暂时还没有能力以号召精神的觉醒来纠正这种失衡。

我认为，在这一既定情势下，艺术的功能在于表达人精神潜力的绝对自由的思想。我觉得，艺术一直是人对抗意欲吞噬其精神的物质的工具。在基督教近两千年的存在中，艺术在相当长的时间里都围绕着宗教思想的发展，这并不是偶然的。艺术以其存在，维护着不和谐的人身上的和谐思想。

曾几何时，艺术表现理想，提供平衡道德和物质原则的范例，以自身的存在来证明这种平衡不是神话，不是意识形态，而是某种在我们的维度中存在的现实。艺术表达了人对和谐的需求，以及为获得物质和精神平衡而与自我抗争、与自己的人格抗争的意愿。

而如果不久以后，艺术开始表达对理想和对永恒的渴望，那么除非冒着摧毁艺术本身的风险，否则不可能让它为消费性的目标服务……理想表达的是日常现实中并不存在之物，却提醒着它存在于精神领域的必然。艺术作品表现的是未来应属于人类的理想，这种理想开始只属于一部分人，首先是那些允许日常思维与艺术中的理想相碰撞的天才。因此，艺术就其本性而言当然是贵族式的，以自身存在将不同层次的潜能区分开来，保证精神力量自下而上攀升，最终实现个人精神的完善。当然，我说的艺术的贵族性，并不是指社会阶级上的贵族，而是道德上的正当性和意义，及在这条道路上自我完善的意愿。在此意义上，所有的人都处于同样的地位，有同等的机会跻身贵族和精神精英之列，但问题的实质恰好在于，有意享用这一机会的人绝对不是多数。而艺术一而再再而三地倡议人在其所表达的理想背景下评价自己和自己的存在。

再回到柯罗连科定义的人存在的意义——幸福的权利，我不禁想起了约伯，他在自己的书中干脆提出了相反意见：“原来人为劳碌而生，如同火花向上飞扬。”（《约伯记》5：7）即人存在的意义在于受苦，非此则不能“向上飞扬”。何谓受苦？苦难来自哪里？因为不能满足，因为理想和现实之间的矛盾而受苦。比感到“幸福”重要得多的是，确信自己的灵魂在为真正神圣的自由而战，在善恶之间获得平衡，绝不容忍恶。

艺术肯定人能达到的美好品质：希望、信念、爱、美、祈祷……或者有所向往，有所期待……不会游泳的人被扔到水里后，他的身体而非他本人开始本能地活动——他试图自救。艺术也这样存在——如同被扔到水里的人体——艺术存在着，如人的本能在精神意义上不会沉沦。艺术家会表现出人类的精神本能。而作品则表现出人对永恒和崇高的追求，对至高无上的追求，甚至可以无视诗人本身的罪。

什么是艺术？它是善还是恶？来自上帝还是魔鬼？来自人的力量还是懦弱？或许，艺术中蕴含着社会和谐的形象？这就是它的功能所在吗？正如爱的表白。正如意识到自己对他人的依赖性。坦白。无意识的行为，却反映了生命的真正意义——爱与牺牲。

回顾过往时，我们为何会看到人类的道路上有历史的动荡、灾难和被摧毁的文明的遗迹？这些文明到底遭遇了什么，为什么它们没有了呼吸，没有了生的意志和道德的力量？难道你能相信，这一切仅仅是出于物质的匮乏？我觉得这一设想本身就是荒唐的，我深信，我们又一次站在了摧毁自己文明的边缘，因为我们毫不考虑历史进程的精神层面。我们不愿承认，人类遭受的很多不幸是缘于我们不容宽恕、无可救药地变得唯物质化了。也就是说，我们把自己想象成科学的拥护者，为了加强所谓的科学意图的可信性，将统一不可分的人类发展进程纵向劈开，亮出一个明显的推动力并将其视为万事万物的唯一根据，我们不但企图修正过去的错误，更想设计我们的未来！或许，这些意味着历史的忍耐及其对人作出正确选择的期望，以避免再度成为陷入绝境的祸首，历史应当从自己的卷帙中勾销一系列求新、求成功的尝试。在这方面，不得不同意那个广为人知的关于历史的观点，即人类并没有从历史中得到任何教训，也并没有理会历史的经验。一言以蔽之，任何一种文明的灭顶之灾都意味着这一文明是谬误的。一旦人被迫重新开始自己的道路，那就证明他以前走的并不是精神上完善的路。

在这个意义上，艺术是形象走到终点、走到结果的路。是绕过长久的，或许是无穷的历史道路，模拟掌握了绝对真理的形象（尽管只是在形象意义上）。

有时真想休息一下，让自己相信或将自己交予、送给某种比如说吠陀之类的概念。东方文化比西方文化更接近真理，但西方文明以物质化

的生活追求吞噬了东方。

请比较一下东西方音乐。西方在叫喊：这是我！看看我吧！你们听听，我是多么痛苦，我是怎样在爱！我是多么不幸，我有多么幸福！我！我的！给我！为我！

东方却只字不提自己。整体融化于上帝中、自然中、时间中。在一切中找到自己！在自身中打开一切！想想道家音乐。耶稣诞生前六百年的中国。

话虽如此，伟大的思想怎么没有胜利，反而坍塌了呢？为什么产生在这一基础上的文明没有以一种完善的历史进程的面貌来到我们身边？它与周围的物质世界相冲突？就好像个人与社会相冲突，它与其他文明冲突？或者，断送这些文明的不仅仅是与物质世界、与“进步”和技术的冲突，还有与其的比对？这些文明是果实，是精华中的精华，是真知的总结。就东方逻辑学的论战，本质是罪恶的。

说到底，我们生活在一个想象出来的世界里，是我们自己创造了这个世界。我们受制于这个世界的缺陷，虽然我们本可以仰赖优点。

完全可以相信：除艺术形象之外，人所有的创造都是带有私心的，或许，人类活动的意义的确存在于艺术创作当中，存在于无意义无私心的创造性活动当中？或许，由此表明，我们是被按照上帝或类似上帝的形象创造出来的，也就是说擅长创造的？

最后我想说，写这本书私下里有个意图：我非常希望，这本书的读者能成为我思想上的同道中人，哪怕只是一部分的思想，哪怕只是为了感谢我对他们没有任何保留。

莫斯科—圣格雷戈里奥—巴黎

一九七〇至一九八六

附录：塔可夫斯基电影创作表

《压路机和小提琴》

有声彩色故事片

莫斯科电影制片厂，1960年

纽约学生影展首奖

《伊凡的童年》

有声黑白故事片

莫斯科电影制片厂，1961—1962年摄制，1962年发行

1962年第23届威尼斯国际电影节“金狮奖”

1962年第11届旧金山国际电影节“金门奖”

1963年第5届阿卡普尔科国际电影节“金面具奖”

及12项其他各种国际电影节奖

《安德烈·鲁布廖夫》

有声彩色故事片

莫斯科电影制片厂，1964—1966年摄制，1966年首映，1971年发行

1969年第22届戛纳国际电影节国际影评人协会奖

《索拉里斯》（又译：飞向太空）

有声彩色宽银幕故事片

莫斯科电影制片厂，1969—1971年摄制，1972年出品

1972年第25届戛纳国际电影节评委会特别奖（银棕榈奖）

《镜子》

有声彩色故事片

莫斯科电影制片厂，1973—1974年摄制，1974年出品

1980年意大利多那太罗“大卫金像奖”

《潜行者》

有声彩色故事片

莫斯科电影制片厂，1979年摄制，1980年出品

1981年意大利的里雅斯特国际电影节评论奖

1981年马德里国际科幻电影节国际影评人协会奖

《旅途时光》

纪录片

意大利“革尼乌斯”C. P. A公司，1982年出品

《乡愁》

有声彩色遮幅故事片

意大利、苏联合作，1983年出品

1983年第36届戛纳国际电影节创作大奖

国际影评人协会奖

普世教会评审团奖

《牺牲》

有声彩色遮幅故事片

瑞典电影学院与来自法国、英国等5家单位并获法国文化部协助，
1986年联合出品

1986年第39届戛纳国际电影节评委会特别奖

优秀艺术成就奖（授予摄影师）

国际影评人协会奖

普世教会评审团奖