

学校代码: 10200

研究生学号: 2018103100

分 类 号: G22

密 级: 无



东北师范大学

硕士学位论文

塔尔科夫斯基电影的悲剧意识探究

**A Probe into the Tragic Consciousness of
Tarkovsky's Movies**

作者: 赵静

指导教师: 王硕 讲师

一级学科: 戏剧与影视学

二级学科: 广播电视艺术学

研究方向: 广播电视文艺理论

学位类型: 学术硕士

东北师范大学学位评定委员会

2021 年 6 月



东北师范大学

硕士学位论文

学位论文评阅专家及答辩委员会人员信息

论 文 题 目		塔尔科夫斯基电影的悲剧意识探究		
作 者		赵静		
指 导 教 师		王硕 讲师		
论文评阅人		评阅人 1	匿名评阅	
		评阅人 2	匿名评阅	
		评阅人 3	匿名评阅	
学 位 论 文 答 辩 委 员 会	主 席	施斌	吉林大学 文学院	副教授
	委 员	于勇	东北师范大学 传媒科学学院（新闻学院）	教授
		王建辉	东北师范大学 传媒科学学院（新闻学院）	教授
		贾若	东北师范大学 传媒科学学院（新闻学院）	副教授
		徐鹏	东北师范大学 传媒科学学院（新闻学院）	副教授

独 创 性 声 明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师指导下独立进行研究工作所取得的成果。据我所知，除了特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。对本人的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明。本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名： 赵静 日期： 2021.5.30

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编本学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名： 赵静 指导教师签名： 姜
日 期： 2021.5.30 日 期： 2021.5.30

学位论文作者毕业后去向：

工作单位： _____ 电话： _____

通讯地址： _____ 邮编： _____

摘 要

安德烈·阿尔谢尼耶维奇·塔尔科夫斯基（Андрей Арсеньевич Тарковский）（1932——1986），一位被誉为继爱森斯坦后，俄罗斯（前苏联）最杰出的电影导演，同时还被世人称为世界现代艺术电影的“圣三位一体”导演之一。塔尔科夫斯基曾在谈论自己的电影作品《压路机和小提琴》时表示“这里实际上是一场悲剧”。可见，塔尔科夫斯基的电影作品中具有强烈的悲剧意识。也就是说，正是因为塔尔科夫斯基对现实困境自觉且清醒的审美把握，所以他的电影作品才具有一定的独特性与深度性。因此，当悲剧意识进入塔尔科夫斯基的电影研究中，便会为人们理解塔尔科夫斯基的电影特质提供一种新可能。基于此，本文将以塔尔科夫斯基的电影文本为研究主体，通过分析塔尔科夫斯基电影中的悲剧意识问题，从而得出塔尔科夫斯基的电影中具有鲜明且平凡的悲剧意识结论。甚至可以说，塔尔科夫斯基的电影在某种程度上是对悲剧意识的淬炼与升华。

全文共分五个部分：在引言中界定“悲剧意识”的概念与梳理总结国内外的相关研究现状，阐明本论文研究塔尔科夫斯基电影悲剧意识的重要意义；第一章研究塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的成因，从个人生平、创作经历、地缘环境、时代背景、宗教信仰方面，分析影响塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的主要因素，从而确立悲剧意识对研究塔尔科夫斯基电影的有效性；第二章分析塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的主题表征，从爱与孤独的根源、自我与世界的冲突、拯救与牺牲的抗争、真理与崇高的超越四方面，梳理总结塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的美学表征；第三章概述塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的影像呈现，从沉闷的场景空间、哀婉的视听语言、希冀的隐喻和象征三方面，解读塔尔科夫斯基在电影的创作过程中所营造的悲剧性景观；第四章聚焦塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的人物塑造，从“自为型”与“自在型”两方面，分析不同类型的人物形象，在面对灾难困苦时的不同举动；第五章回归到塔尔科夫斯基电影中悲剧意识本身，从审美与精神两个维度分析塔尔科夫斯基为整个电影行业所带来的积极影响。因此，探究塔尔科夫斯基电影中的悲剧意识，不仅在横向上可以扩宽塔尔科夫斯基电影的相关研究，同时在纵向上也可以加深受众对塔尔科夫斯基电影作品的理解与认知。

关键词：塔尔科夫斯基；悲剧意识；俄罗斯电影；悲剧审美

Abstract

Andrei Arsenievich Tarkovsky (Андрей АрсеньевичТарковский) (1932-1986), a known as the most outstanding film director in Russia (the former Soviet Union) after Eisenstein, at the same time He is also known as one of the directors of the "Holy Trinity" of the world's modern art films. Tarkovsky once said when talking about his film "Road Roller and Violin" that "this is actually a tragedy." It can be seen that Tarkovsky has a strong sense of tragedy in his film works. In other words, it is precisely because of Tarkovsky's conscious and sober aesthetic grasp of the real dilemma that his film works have a certain degree of uniqueness and depth. Therefore, when the consciousness of tragedy enters Tarkovsky's film research, it will provide a new possibility for people to understand Tarkovsky's film characteristics. Based on this, this article will take Tarkovsky's film text as the main body of research, and through the analysis of the tragic consciousness in Tarkovsky's films, it can be concluded that Tarkovsky's films are distinctive and ordinary. The conclusion of tragedy consciousness. It can even be said that Tarkovsky's films are to some extent the refinement and sublimation of tragedy consciousness.

The full text is divided into five parts: define the concept of "tragic consciousness" in the introduction and summarize the relevant research status at home and abroad, and clarify the significance of the study of Tarkovsky's film tragedy consciousness in this thesis; the first chapter studies Tal The causes of tragedy consciousness in Kowski's films are analyzed from the aspects of personal life, creative experience, geographical environment, time background, and religious beliefs, to analyze the main factors that affect the tragedy consciousness in Tarkovsky's films, so as to establish the importance of tragedy consciousness for research The effectiveness of Tarkovsky's films; Chapter Two analyzes the thematic representations of tragedy consciousness in Tarkovsky's films, from the roots of love and loneliness, the conflict between self and the world, the struggle between salvation and sacrifice, truth and Four aspects of sublime transcendence, combing and summarizing the aesthetic representation of tragedy consciousness in Tarkovsky's films; Chapter Three summarizes the image presentation of tragedy consciousness in Tarkovsky's films, from the dull scene space and the sad audiovisual language The three aspects of metaphors and symbols of hope, interpreting Tarkovsky's tragic landscape created in the process of film creation; Chapter 4 focuses on the characterization of the tragic consciousness in Tarkovsky's films, starting from "self From the aspects of "being type" and "free type", it analyzes the different behaviors of different types of characters in the face of disasters and hardships; Chapter 5 returns to the tragedy consciousness itself in Tarkovsky's films, from both aesthetics and spirituality. Analyze the

positive impact Tarkovsky has brought to the entire film industry in two dimensions. Therefore, exploring the tragedy consciousness in Tarkovsky's films can not only broaden the research on Tarkovsky's films horizontally, but also deepen the audience's perception of Tarkovsky's films vertically. Understanding and cognition of works.

Key words: Tarkovsky; tragedy consciousness; Russian cinema; tragic aesthetic

目 录

中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
目 录.....	IIV
引 言.....	1
一、“悲剧意识”的词义界定.....	1
（一）悲剧的词义界定.....	1
（二）悲剧意识的词义界定.....	2
二、研究现状.....	3
三、选题的意义及方法.....	6
（一）研究意义.....	6
（二）研究方法.....	7
第一章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的成因.....	8
一、塔尔科夫斯基的生平简述.....	8
二、塔尔科夫斯基的创作经历.....	8
三、影响塔尔科夫斯基悲剧意识的主要因素.....	9
（一）地缘环境.....	10
（二）时代背景.....	11
（三）宗教信仰.....	12
第二章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的主题表征.....	14
一、根源——爱与孤独.....	14
（一）阶级的鸿沟——《压路机和小提琴》.....	14
（二）战争的迫害——《伊万的童年》.....	15
二、冲突——自我与世界.....	16
（一）自我的认知——《镜子》.....	16
（二）他人的疏离——《乡愁》.....	17
三、抗争——拯救与牺牲.....	18
（一）美拯救世界——《安德烈·卢布廖夫》.....	19
（二）太初有道——《牺牲》.....	20
四、超越——真理与崇高.....	20
（一）自我的回归——《潜行者》.....	21
（二）家园的回归——《飞向太空》.....	22
第三章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的影像呈现.....	24

一、沉闷的场景空间.....	24
(一) 乌托邦式的地域.....	24
(二) 封闭式的生活空间.....	25
(三) 摧毁式的家园.....	26
二、哀婉的视听语言.....	27
(一) 独白式的人物对话.....	27
(二) 孤独的场面调度.....	28
(三) 低沉诉说的长镜头.....	29
三、希冀的隐喻和象征.....	30
(一) 信仰的归属——大地.....	30
(二) 精神的洗礼——雨水.....	31
(三) 毁灭的新生——烈火.....	32
第四章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的人物塑造.....	34
一、“自为型”悲剧人物.....	34
(一) 魔鬼式的童年.....	34
(二) 预言家式的圣愚者.....	35
(三) 反转式的知识分子.....	36
二、“自在型”悲剧人物.....	37
(一) 失语的儿童.....	38
(二) 爱而不得的女性.....	39
第五章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的价值思考.....	41
一、审美价值.....	41
(一) 悲剧带来的痛感与美感.....	41
(二) 悲剧带来的反抗与超越.....	42
二、精神价值.....	43
(一) 创作者的责任与使命.....	43
(二) 当下电影创作的启示.....	44
结 论.....	46
参考文献.....	47
附 录.....	50
后 记.....	57
在学期间公开发表论文及著作情况.....	58

引 言

一、“悲剧意识”的词义界定

（一）悲剧的词义界定

在西方文学艺术中，悲剧历来被认为是艺术的顶峰，并在艺术史上占据着重要的地位。著名哲学家叔本华曾称悲剧为“文艺的最高峰”，^[1]而俄国哲学家别林斯基也认为悲剧是“艺术的冠冕”。^[2]但悲剧出生的地方则是古希腊，来源于酒神祭祀，即人们在酒神状态中，回归到人的本质状态，从而得到精神的解放。值得一提的是，虽然悲剧脱胎于酒神冲动，但是悲剧的本质却离不开日神的束缚，也就是说，只有在日神与酒神的共同作用下，悲剧才得以真正的诞生。随后悲剧又经历了三大悲剧作家的不断完善，最终悲剧才得以真正的成型。然而悲剧之所以能够诞生与发展其实是与悲剧意识紧密相关的，同时这种悲剧意识还是人类最原始的生命困惑与冲突的映射。

现有关“悲剧”一词，主要有三种解释。

一是指日常生活方面的悲剧。现阶段，随着互联网的快速发展，“悲剧”一词俨然已变成网络流行语，并逐渐渗透于人们的日常生活之中，成为大众越来越习惯化的日常用语。一般情况下，此时的悲剧是指在人们生活中所经历的一切不幸、痛苦或悲伤的事。

二是指戏剧类别或类型层面的悲剧。众人周知，悲剧始于古希腊，最早是一种戏剧样式，主要用以展现悲剧人物对于他所处的社会环境的矛盾关系，其结局通常以悲剧收场，使受众产生强烈的心理震撼，从而对生命赋予一定的崇尚感。正如，古希腊思想家亚里士多德曾给悲剧作出的界定：“对于一个严肃、完整、有一定长度的行动摹仿……借此引起怜悯与恐惧，从而使这种情感得以净化”。^[3]此后，仍有“命运说”、“过失说”、“冲突说”等。例如，叔本华认为悲剧是痛苦生活的真实映射，用于展现人生可怕的一面。与此同时，“悲剧还经常表现人类难以形容的苦难境遇，进而嘲笑人类的偶然性统治，最终呈现出正直且无辜人类的不可挽救失陷。”^[4]而尼采则认为“悲剧是阿波罗（日神型）与狄奥尼索斯（酒神型）两种彼此交错的艺术冲动之表现”，^[5]但这些理论都是基于亚里士多德理论基础之上的新突破。可见，亚里士多德对悲剧的界定，在一定程度上夯实了西方美学史上悲剧性理论的研究基础，并且成为了近千年以来世人认识悲剧无法逾越的藩篱。尤其是古希腊三大悲剧作家的经典悲剧性作品《美狄亚》、《俄狄浦斯王》、《被缚的普罗米修斯》，虽然，这三大悲剧距今已有上千年的历史，但其影响力却绵延至今。

三是指审美范畴方面的悲剧。也就是悲剧作为一种艺术元素是对现实生活中悲剧性现象的一种折射，其以现实生活为依托，但却在一定程度上高于现实。可以说，它是将现实生活中的种种不幸淬炼出来，然后在从中发现人类抗争失败的悲剧性美感，以此来评判悲剧性主人公在困难前的状态。诚如，我国美学家朱光潜所说：“纯粹的痛苦和灾难只有经过艺术的媒介‘过滤’后，才可能成为悲剧”。^[6]又如，俄罗斯文学评论家别林斯基所言，“悲剧性的本质不在流血的结局，而是在流血结局必不可免的概念里面。”^[7]与此同时，审美范畴下的悲剧不局限于某一种艺术体裁中，它还可以存在于不同的艺术体裁中，例如，余华的文学作品《活着》、肖邦的音乐作品《革命练习曲》、张艺谋的影视作品《大红灯笼高高挂》等。然而塔尔科夫斯基的电影中也存在这种审美范畴的悲剧，因此，这将是本文讨论的重点。

本文所使用的“悲剧”作为一种美学范畴，最初是由古希腊美学家从古希腊艺术作品中不断探索出来的美学范畴。随着全球文化的交流融合，美学概念也渐渐成为学者们研究文学艺术的一个新视角。近年来，由于电影行业的蓬勃发展，促使越来越多的学者加入到有关电影的理论研究中，其中将悲剧理论与电影理论相融合的研究范式，成为了当下研究电影的新热点。悲剧之所以能够成为电影研究的新方向，除了悲剧理论自身的艺术价值，还应包括悲剧电影中所展现的悲剧魅力，这不仅仅体现了悲剧人物与社会之间不可调和的矛盾，同时还展现出悲剧人物在不断斗争反抗后的崇尚精神。我国著名文化史学家余秋雨先生曾说：“悲剧的研究，实际上是对人类最深层次的研究。如果一个国家中没有一个人去认真地研究悲剧，那么他迟早会因为自己的轻浮与肤浅，而陷入真正可怕的悲剧中。”^[8]

（二）悲剧意识的词义界定

“意识”一词，现主要有三种解释，一是指“觉察、发现”，通常表现为人脑对大脑内外的表象发觉；二是指与哲学范畴相对应的术语“物质”一词，一般是指人类大脑高度发达的特性和功能。三是指主体的自觉心理活动，通常表现为人类对于现实生活的自觉反应。本文中所使用的“意识”一词，理论上更接近于第三种解释，特指塔尔科夫斯基对于客观现实生活的自觉反应。

我国学者赵凯认为，“人类的悲剧意识恰恰是人类从真实世界到达理想状态的漫长历史过程中必然产生的忧患精神，而这也正是人类实现自我超越的必经历程。”^[9]学者胡明伟也曾指出，“在人类的发展历程中，悲剧意识主要体现在某些人物身上的那种‘无为而为’的心理倾向。”^[10]也就是说，即使他们的所作所为注定会以失败告终，但他们仍然会锐意地奋斗与进取。除此之外，学者田广还曾指出：“悲剧意识是人类在与自然、社会、他人以及自我的矛盾冲突中体会到的心理痛苦，也是人类在面对困难、毁灭、压

迫等抗争中所形成的对于世界和自我的一种基本认识。”^[11]学者张法也曾谈到：“悲剧意识是当悲剧主体在面临种种困境时，他们敢于直面痛苦，并善于超越痛苦，以期能够获得双重的自由与快感体验。”^[12]本文借鉴上述四者对“悲剧意识”的概念界定，分析塔尔科夫斯基电影中悲剧意识。但本文所使用的“悲剧意识”，是指导演对人类生存困境自觉且清醒的审美把握。其主要由两个方面组成：其一是导演对现实困境的忧患意识和悲痛意识；其二是导演对这种悲剧的反抗和超越。而“悲剧意识”在塔尔科夫斯基的电影中主要体现在两个方面：其一是主人公处于生存困境的意识，也就是主人公向往的美好生活与现实生活之间的矛盾性。其二是主人公努力的抗争超越困境的意识。换句话说，在困境面前，人类都会试图反抗与超越它，以期能够实现自己的生活愿望。但一般情况下，人类无论通过怎样的反抗与斗争其最终结果注定会以失败告终。但这里所强调的失败，实则是在突出伟大的精神，是对生命意义的最高肯定。

悲剧意识是一种心理趋势，并且在人类的发展过程中彰显出生命的价值意义。因此，只要有人类，悲剧意识就不会消失。^[13]塔尔科夫斯基一位拥有强烈悲剧意识的前苏联导演，在他仅执导的七部半电影中，无一例外都体现出悲剧意识色彩。例如，反思战争的影片《伊万的童年》，导演通过展现伊万短暂的一生，不仅让观众看到战争残酷的一面，同时还看到战争对少年儿童无情摧残的一面。战争固然无情，但使观众为之震撼的是人类对于战争的“迷恋”，然而也正是这一迷恋，才使得伊万最终走向了死亡。在塔尔科夫斯基的电影中，人与人、人与世界以及人与自然之间都存在着不可调和的矛盾冲突，然而正是这种矛盾冲突才导致电影中的主要人物在面临人生困惑时，开始苦苦追寻精神信仰，并走上牺牲与救赎的道路。正如，塔尔科夫斯基所言，“当我从眼前的银幕上看到那些人，仿佛从太虚之中出现，受到那历史上悲剧时刻的恐怖和不仁所摧残之际，我知道这一片段必须基于个人的抒情记忆而成为电影的主轴、核心与本质。”^[14]可见，塔尔科夫斯基早已将悲剧意识运用到自己的电影创作之中。

二、研究现状

关于塔尔科夫斯基电影的研究，目前学术界研究种类颇丰，其中包含专著、硕博论文、期刊杂志等。

有关塔尔科夫斯基的研究专著可分为两类：其一是塔尔科夫斯基本人所著后由他人所译的专著。例如，陈丽贵与李泳泉共同所译的专著《雕刻时光》、周成林所译的专著《时光中的时光 塔尔科夫斯基日记 1970-1986》，两本专著均是塔尔科夫斯基的电影创作随想，其中不仅谈到了他对于电影的认识与看法，同时还表达了他当时所处的创作环境以及自己真实的内心想法，其专著内容由于出自塔尔科夫斯基个人所想，因此对本文研究塔尔科夫斯基悲剧意识的成因提供资料素材，并且借鉴性较强。其二是他人的研

究专著,例如,李宝强的专著《七部半:塔尔科夫斯基的电影世界》、张晓东的专著《牺牲——塔尔科夫斯基的电影书写》、罗伯特·伯德所著、金晓宇所译的专著《安德烈·塔可夫斯基电影的元素》、安托万·德·贝克所著、方尔平所译的专著《安德烈·塔可夫斯基》。在他人专著研究中,分别对塔尔科夫斯基的个人生活、艺术手法和其电影理论有着较为完整的表述。以塔尔科夫斯基作品创作为轴线,系统的梳理出“塔式”电影的创作美学,同时指出其创作思想,对本文研究具有重要的参考价值。

相较于专著而言,有关研究塔尔科夫斯基的硕博、期刊论文则数量巨大,笔者在 CNKI 中国知网构建主题为塔尔科夫斯基或含塔可夫斯基,并在“哲学与人文科学”与“社会科学 I、II”三个专辑中共搜索 341 篇文献,其中包括期刊 305 篇,硕博论文 36 篇。在 web of science 引文数据库中搜索结果,共有 4 篇与本论文相关的参考文献。梳理国内外相关研究文献资料,其研究方向主要涉及以下五个方面:

首先,塔尔科夫斯基电影中的俄罗斯传统文化的解读。这类文献往往从塔尔科夫斯基的电影主题展开,深入地挖掘塔尔科夫斯基电影背后传统文化的影响。例如,虞昕在《“俄罗斯理念”的书写者——塔尔科夫斯基电影的文化解析》中,指出塔尔科夫斯基电影中表达出了俄罗斯文化中厚重的苦难意识。^[15]张晓东在《塔尔科夫斯基电影与“俄罗斯理念”》中,则是更加具体的指出了“俄罗斯理念”,即俄罗斯人是上帝的特殊选民,在他们身上既有基督精神的普世情怀,也有沙文主义气息。^[16]然而,普世救济的个人情怀恰恰是塔尔科夫斯基电影动人的主要因素。可以说,这类文献对塔尔科夫斯基的研究大多数都是从俄罗斯的民族传统文化入手,展现俄罗斯崇尚苦难的悲剧性意识。对笔者研究塔尔科夫斯基电影的悲剧意识成因提供了丰富的素材。

第二,塔尔科夫斯基本人艺术追求的探讨。此类文献大多是针对其生命轨迹、个性色彩、创作启示等方面展开。例如,李宝蕾在《回忆与表白:塔尔科夫斯基的心路历程》中,通过回溯塔尔科夫斯基的创作之路,从而得出他是一位坚守人性道义,努力探索人类精神世界的伟大电影导演之一。^[17]贺红英在《安德列·塔尔科夫斯基的艺术世界》中,指出塔尔科夫斯基电影中重点刻画的是一群被战争所扭曲了的人们,但尽管生存在极端压迫的环境下,其电影主人公还会做出相应的反抗与斗争,而这也恰恰是塔尔科夫斯基所不断追求的艺术信仰。^[18]袁玉琴在《银幕造型与诗情采掘——塔尔科夫斯基电影创作论》中,通过具体阐述塔尔科夫斯基的创作个性特质,从而印证了他作为“银幕诗人”对电影发展探索的有益贡献。^[19]上述这些论文虽然内容短小但观点却具有新意,让笔者从多角度了解塔尔科夫斯基的艺术追求,同时为本文研究塔尔科夫斯基电影的悲剧意识提供一些思维方式。

第三,塔尔科夫斯基电影的诗化特征研究。法国著名电影理论家克拉尔曾表示:塔尔科夫斯基的影片,虽然影像画面十分简单,但内容却极其丰富。可以说,他的影片画

面既文学又生活，既具体又隐喻。^[20]因此，塔尔科夫斯基至今都被人们誉为“电影诗人”，^[21]因此，当下大多数学者也都是从塔尔科夫斯基的诗化影视语言入手，试图探究他的情感意图。例如，彭辉在《塔尔科夫斯基诗电影研究》中，就是从诗的本质角度，深入探讨塔尔科夫斯基电影的诗化性特征。^[22]Берендеева, Мария Сергеевна; Рыбалова, Мария Игоревна 在《“Меркнет зрение - сила моя...” арсения тарковского в художественном фильме “ностальгия”: пути встраивания поэтической цитаты в кинотекст》中，指出朗诵诗歌，是“塔式”诗意性电影的关键元素。^[23]П.А. Цыпилёва 在《Образы и мотивы античной танатологии в поэзии арсения тарковского》中，则是更加深入地剖析了塔尔科夫斯基电影中诗的引用动机，也就是塔尔科夫斯基对于诗句背后的意蕴探索，值得一提的是，塔尔科夫斯基所使用的诗句多是与痛苦死亡相关。^[24]王瑞媛在《一如倒影，一如梦境——浅析塔尔科夫斯基电影〈镜子〉的诗意营造》中，则是直接把“诗电影”作为研究的切入口，并且试图从诗歌的本质角度来阐释塔尔科夫斯基电影诗化特质的要素，主要通过诗化体现的具体方式、特征和途径三方面解读。^[25]这类研究文献对塔尔科夫斯基及其电影作品的诗化特征进行了较为细致的分析，侧重点各有不同，涉及叙事、情感、影像、伦理、文化等多个层面，其中文化与影像层面对笔者深入挖掘塔尔科夫斯基悲剧美学宝藏多有助益。

第四，塔尔科夫斯基电影中的宗教哲学的解读。塔尔科夫斯基作为一位前苏联电影导演，其执导的电影作品中无疑会流露着强烈的宗教哲学色彩，因此，这一研究方向也是众多学者热衷地研究角度。例如，杨雷在《塔尔科夫斯基：用电影雕刻时光的宗教圣徒》中，从生命真切深刻的审视、人性完整全面的解剖、自然真善美的召唤三个层面，来揭示塔尔科夫斯基电影作品每每触动共鸣者灵魂的主要原因。^[26]俎松松在《对塔尔科夫斯基电影中宗教因素的探求》中，则更加深入阐述塔尔科夫斯基电影中宗教因素的多方面渗透，尤其在影片《乡愁》和《牺牲》中更加明显。^[27]张庆曼在《塔尔科夫斯基电影的宗教情怀》中，则是以前苏联丰厚的民族和文化底蕴为抓手，研讨塔尔科夫斯基影片中的宗教哲学，从多神教的女性崇拜、基督教的圣母崇拜到东正教的末世思想。

^[28]Pourtova, Elena 在《Andrei Tarkovsky: stalker of the unconscious》中，提出“塔式”影片中的潜意识，并将塔尔科夫斯基的现实生活映射到影片中，结合视听语言，解读“塔式”影片中的哲学思考。^[29]Горных, Андрей Анатольевич 在《(Вещь на экране: исторический сенсориум Андрея Тарковского (размышления по поводу книги Роберта Берда «Андрей Тарковский. Элементы кино»))》中，分析著作《安德烈·塔尔科夫斯基电影的元素》一书时，结合意识形态与宗教真理，探究“塔式”电影元素中的美学价值。

^[30]崔斌箴在《迷失与拯救——塔尔科夫斯基〈乡愁〉的哲意读解》中，则是具体指出塔尔科夫斯基的电影作品，其重点是在探索人对生命意义的追索与质问。^[31]邵奇在《安德烈·塔尔科夫斯基的哲理化诗意探索》中，则是论述了塔尔科夫斯基关于人的生存状况、价值体现、未来出路等问题的看法与认识。^[32]此类研究大都从俄罗斯民族的宗教和文化底蕴入手，体现出宏阔的历史意识，以此揭开塔尔科夫斯基电影的神秘主义面纱。人因原罪而谪落尘世，他必须背负十字架，经历种种磨难，最后穿越死亡返回天堂。^[33]此类文献，为笔者对“悲剧”美学最终价值意义提供一种理解维度。

第五，塔尔科夫斯基电影的艺术手法探究。这类论文的研究几乎是从塔尔科夫斯基电影中的视听语言和叙事手法等展开。例如，程颖婷在硕士论文《安德烈·塔可夫斯基电影的视听语言研究》中，从塔尔科夫斯基电影的影像语言，来探讨塔尔科夫斯基电影的艺术魅力。^[34]Федоткин, Степан Вячеславович在《Рамка и фактура: об организации пространства в фильмах Андрея Тарковского》中通过分析影片中框架式窗户、门、镜子的运用情况，以电影中艺术空间为线索，探究塔尔科夫斯基主要视觉原则。

^[35]Савельева, Екатерина Андреевна在《Принцип симметрии как метод построения кадра в фильмах Андрея Тарковского》指出塔尔科夫斯基电影中的对称构图以及构图与视觉效果的关系，进而解读其作品的本体论和艺术本质。^[36]这类论文从视听语言的角度探究塔尔科夫斯基电影的哲理性思想，其中不免有对塔尔科夫斯基独特电影语言的深入研究。因此，为本文分析塔尔科夫斯基电影中的艺术手法，提供更加全面的认知。

目前，根据现有国内外参考文献，可以看出近五年国内外学者对塔尔科夫斯基电影的解读是广泛且全面的。无论是对塔尔科夫斯基电影文本的解读还是塔尔科夫斯基电影观的研究，都取得一定的成绩，也增加了笔者对塔尔科夫斯基艺术创作的理解。现阶段，国内外学者还未有人从悲剧意识的角度来进一步探讨挖掘塔尔科夫斯基电影中的悲剧美学，但这在笔者看来，悲剧意识才是促使塔尔科夫斯基电影之所以深沉与深刻的根本动力。因此，本文旨在探讨塔尔科夫斯基电影的悲剧意识，并试图还原塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的整体面貌，从而更深入且全面的探讨塔尔科夫斯基电影的美学风格和艺术价值。

三、选题的意义及方法

（一）研究意义

塔尔科夫斯基作为世界著名导演，虽然他的导演生涯相对短暂，但经由他执导的七部半影片，却几乎都是标杆性作品。换句话说，塔尔科夫斯基执导的影片，之所以具有一定的深度性，毫无疑问，离不开塔尔科夫斯基独有的悲剧意识表达。基于此，本文从

悲剧意识出发，通过剖析塔尔科夫斯基电影中的主题、影像以及人物三方面，从而分析出塔尔科夫斯基电影的美学特征。因此，探究塔尔科夫斯基电影中的悲剧意识，从理论角度看，可以为学术界提供一个研究塔尔科夫斯基电影的其他维度；从实践角度看，随着当下电影同质化现象的凸显，希望通过对塔尔科夫斯基电影的悲剧意识探究，从而电影创作者们提供一些借鉴价值。

（二）研究方法

文献研究法：研究中继续搜集并整理塔尔科夫斯基与悲剧意识的相关文献资料，加深对于悲剧意识相关理论知识与研究方法的认识。通过对相关参考文献资料的梳理与提炼，试总结出对本论文撰写有启发性与指导性的研究思路与范式。在整个文献资料的阅读过程中，要不断加深掌握悲剧意识的相关理论知识，并且对塔尔科夫斯基电影创作的发展脉络，具备更加清晰的认识。从而才能将理论真正有效的运用到实际影片作品中。

文本分析法：通过对塔尔科夫斯基电影做主题情节、影像呈现、人物塑造的全面分析，从而梳理总结出其中的主要特征，使其作为研究的前提基础。在整个的影片分析过程中，主要以塔尔科夫斯基所执导的七部半电影为主，但同时还会观看由他所参与的部分影视作品，从而更加全面了解塔尔科夫斯基的电影创作意图。在影片的具体分析过程中，还要融合影视语言的相关理论知识，从而对影片的悲剧内涵进行更加深入的分析。

第一章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的成因

一、塔尔科夫斯基的生平简述

塔尔科夫斯基 1932 年 4 月出生于伏尔加河畔的扎夫拉什镇，其父母均出身于莫斯科文学院，母亲是一位演员，曾在塔尔科夫斯基的电影《镜子》中饰演一角。而父亲则是前苏联的著名诗人，其诗作也常常会被塔尔科夫斯基运用到电影中。可以说，父母的文学艺术修养对塔尔科夫斯基的电影作品产生着深远的影响。

1935 年，塔尔科夫斯基全家搬到莫斯科附近居住，但此时父母的关系已变得无比紧张。于是，没过多久塔尔科夫斯基的父亲便离家远走。由此开始，塔尔科夫斯基和妹妹就全由祖母与母亲照料，生活也因此变得艰难起来。然而这种艰辛的生活没过多久，第二次世界大战就爆发了，迫于战乱动荡，塔尔科夫斯基便跟从母亲一起回到乡下老家。直到 1943 年，他才跟随母亲重新回到莫斯科，而母亲也在一家印刷厂找到工作，这一场景在塔尔科夫斯基的电影《镜子》中出现过。

1951 年塔尔科夫斯基进入东方语文学院学习，但是却因为运动时的意外受伤而辍学，随后就跟随一个地理研究小组去勘察西伯利亚，然而也正是在这一年里，塔尔科夫斯基绘画了大量的速写和素描作品。直到 1954 年，刚刚从西伯利亚返回的塔尔科夫斯基就顺利考入苏联电影学院，并由此开始自己的电影学习之路。直到 1960 年电影学院毕业，他才真正开始导演创作，但其作品在国内则屡屡遭受抨击与打压。

1982 年，塔尔科夫斯基远赴意大利拍摄电影，随后又转到法国的巴黎拍摄居住，直到 1986 年 12 月，塔尔科夫斯基因肺癌病逝，享年 54 岁。

塔尔科夫斯基的一生经历第二次世界大战、“斯大林时代”以及赫鲁晓夫的“解冻”时代，^[37]然而正是这样的时代变动才使得塔尔科夫斯基具备更加独立自由的思维模式，同时这些经历也从一定程度上决定塔尔科夫斯基影片中深邃的人生观和哲理观的艺术理念，并使得其影片充满浓厚的悲剧意识色彩。

二、塔尔科夫斯基的创作经历

1960 年塔尔科夫斯基与孔恰洛夫斯基合作执导毕业作品《压路机和小提琴》，该片一举拿下纽约学生影展的首奖，塔尔科夫斯基的导演才能也脱颖而出。随后，1961 年 6 月，塔尔科夫斯基被制片厂指定接手重拍电影《伊万的童年》，由于该片的经费所剩不多，而且厂艺委员会还要求该片必须要展现战争的悲剧性，所以这次的执导存在着一定的挑战性。然而塔尔科夫斯基不仅做到了厂艺委员会的要求，同时还利用影片表达了自己对于战争的反思。该片历经 5 个月就制作完成，公映时也得到受众的追捧与认可。不

仅如此，该片还取得了威尼斯国际电影节的金狮奖。随后塔尔科夫斯基开始了他的第二部长片电影《安德烈·卢布廖夫》，但是该片却被苏联当局认为对历史呈现不实而遭到禁映，直到1969年在法国戛纳影展放映，并取得国际影评人奖。塔尔科夫斯基执导的第三部长片电影是《飞向太空》，该片以科幻的外衣来审视人类精神的迷失，由于科幻题材符合当时国家的形象宣传，因此该片在国内并没有遭遇阻碍，并在1972年获得戛纳影展评审团特别奖。

1974年是塔尔科夫斯基导演生涯的分水岭，这一年他执导第四部自传电影《镜子》，该片充满着浓郁的个人诗意风格，叙事结构更是错综复杂，致使许多受众看不懂导演的情感意图，所以在国内得到强烈的抨击与抵制，直到1980年该片才得以发行国外。在这期间，塔尔科夫斯基还执导第五部电影《潜行者》，该片通过寓言式的叙事手法，向受众发起灵魂拷问。当然，在这部电影中也有导演对当局不满的控诉之情。至此，塔尔科夫斯基世界电影导演地位已正式确立，但同时也被国内认为是最不墨守成规的电影导演。随后，塔尔科夫斯基被当局允许远赴其他国家拍摄电影。1982年，塔尔科夫斯基拍摄第六部电影《乡愁》，该片同样获得法国戛纳影展国际影评人奖。1983他着手执导第七部影片《牺牲》，然而此时的塔尔科夫斯基也检查出自己身患癌症，但为了能够将影片顺利完成，塔尔科夫斯基经常奔波于医院与片场之间，直至电影《牺牲》成功公映。

在26年的导演生涯中，塔尔科夫斯基共执导电影七部半，从《压路机和小提琴》中社会阶级对人们的压抑，到《伊万的童年》中战争对人类的无情摧残扭曲，到《安德烈·卢布廖夫》中对普通百姓苦难生活的关注，到《飞向太空》中对人类精神空间的剖析，到《镜子》中对过去与现在的拼贴回忆，到《潜行者》中对人类信仰缺失的审视，到《乡愁》中对异乡者的理解，到《牺牲》中，对人类未来世界永存的希冀。无一例外，都透露出塔尔科夫斯基的悲剧意识和忧患意识。然而这些都侧面证实塔尔科夫斯基拥有一颗“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的赤诚之心，塔尔科夫斯基曾在自己的著作《雕刻时光》中写道：“现在世界最大的悲剧之一，就是道德与各种伦理亲情关系问题早已过时落后，由于它们退居幕后，所以很少会引起注意。”^[38]因此，对于导演塔尔科夫斯基而言，他的电影作品注定要肩负沉重的道德责任，他要将自己眼中所看到的以及自己内心所反思到的感悟融入到电影中，以期通过影像化的方式，唤醒当今人们极度匮乏的精神世界，进而探寻生命的本源与真理。

三、影响塔尔科夫斯基悲剧意识的主要因素

艺术源于生活，电影的创作也与导演的现实生活紧密相连，所以要想探究塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的成因，必须要从导演的身世际遇开始入手，归纳总结看，笔者认为影响塔尔科夫斯基悲剧意识产生的因素，主要包含以下三个方面。

（一）地缘环境

塔尔科夫斯基出生于前苏联，现今已解体为 15 个国家，其中苏联解体的最大继承者就是俄罗斯。俄罗斯是一个横跨欧洲和亚洲的国家，地域辽阔，但地形单调，主要是平原，约占国土的 70%。俄语有一个相应的词 *простор*，意为平坦、无边无际之地，该词恰好符合俄罗斯的平原地形样貌。由于地形地势的原因，俄罗斯的气候也并没有剧烈的变化。整体而言，俄罗斯大部分地区全年几乎有一半的时间处于冰雪之中，独特的地理环境在无形之中影响着俄罗斯人民。正如，俄罗斯哲学家别尔嘉耶夫所言：“俄罗斯精神的景观是与俄罗斯的土地相一致的。”^[39]可以说，俄罗斯平原的广阔空间给予人们一种沉重和宁静的感受，然而与俄罗斯辽阔平原最为紧密的就是俄罗斯的民族文 化，例如，他们的谦卑、严谨、审思、精神世界的追求，禁欲主义的创作等等。俄罗斯人为解决生命的困苦，他们需要通过不断提升自己的宗教道德信仰，以此来填补自己贫瘠的精神世界和抚慰自己的生存之苦。除此之外，由于平原的地理环境，俄罗斯人们精神上还存留着以往游牧生活的漂泊感。虽然现阶段定居文明城市已成为大多人的选择，但对于游牧生活的自由感仍是俄罗斯人们的永恒追求，然而也恰恰是由于这种特殊性，才使俄罗斯人们的精神世界又存在一定的无根性和矛盾性。因此，俄罗斯人们的骨髓深处仍有着流浪者的特质，他们为自我不断的深刻反省而感到心满意足，而对于外在粗陋的生活方式则毫不计较。

纵观塔尔科夫斯基的所有电影作品，无论是电影中空旷的场景画面，还是电影中流浪人物的形象。都体现出塔尔科夫斯基深受着俄罗斯地缘环境的影响。从最为直观的影像画面来说，塔尔科夫斯基无论是构建开放式的场景空间，还是封闭式的场景空间，他都会有意识的选择与俄罗斯地缘环境相一致的文化景观。比如，电影《潜行者》中空荡的“禁区”地带；电影《乡愁》中无垠的农舍场景；电影《牺牲》中辽阔的平原环境等。可见，正是由于塔尔科夫斯基营造出无边无际的开放空间，才使得整个电影奠定下阴郁与沉稳的风格基调。除此之外，塔尔科夫斯基在构建封闭式的场景空间时，更是将俄罗斯地缘环境的深层次影响彰显的淋漓尽致。无论是构建温馨的家庭环境，还是构建凄凉的旅店环境，塔尔科夫斯基都会有意识地让整个场景环境变得无比的空旷与宁静，从而使影片中的主人公即使身处庇护之处，但仍旧没有归属感，最终塑造成一个漂泊不定的人物形象。例如，电影《牺牲》中，亚历山大虽身处社会中上流家庭，但他的家庭空间却是极度的冷清，虽然家中有很多房间，但在每一间房内，除了床、柜子以及几张壁画外，就再无其他元素。因此，因为亚历山大家庭场景的极端冷漠，所以亚历山大的家人们之间充满着强烈的隔阂。于是，当灾难来临之际，亚历山大只会以自己的方式去拯救家人，而却从未想过与家人一起商讨共同面对。由此可见，地缘环境的无根性在深深地影响着塔尔科夫斯基的电影创作，无论是电影中凄凉的场景空间，还是具有流浪气质的人物塑造，都流露出塔尔科夫斯基的悲剧意识，而这也使塔尔科夫斯基的电影作品表现出浓郁的悲情底色。

（二）时代背景

任何人的成长发展都会受到时代环境的影响和制约，塔尔科夫斯基也不例外。塔尔科夫斯基出生于前苏联，并成长在前苏联的特殊时期，更见证前苏联社会主义国家的发展变迁。1945年二战被画上终止的符号，但美苏两国的对立争霸则愈演愈烈，并逐渐涉及到政治、经济、军事以及社会的各个方面。这期间，两国都有意将自己本国的意识形态以及文化价值观念强有力的输入到其他国家，并致力于能够将其真正的推广开来。然而，由于文化对政治来说具有一定的反作用力。因此，前苏联政权企图对文化产品进行全面的控制，使其成为政治的附属品。显然，在这样的时代背景下，塔尔科夫斯基的电影追求则显得格格不入，虽然由他执导的第一部影片《伊万的童年》使他收获了“银幕诗人”的美誉，但他之后的五部影片则是接二连三的遭到批判或者禁映，一直也没能迎来创作的第二个春天。塔尔科夫斯基在寒冬时代的创作环境中，其创作空间也是被不断的压缩。塔尔科夫斯基曾给自己父亲阿尔谢尼·塔尔科夫斯基的信中诉说：“虽然我在苏联电影界已经工作二十多年，但是这其中却有十七年无事可干的时光，然而为什么我会毫无工作可做，其主要原因就是国家电影委员会不让我工作！并且还一直不断的打压和抨击我。”^[40]前苏联当局需要艺术工作者塔尔科夫斯基的积极服从，然而他却执意不与为伍，继续坚持着自己的艺术追求。或许也正是由于塔尔科夫斯基的另类独行，才使得他的“七部半”电影作品都饱含着深厚的艺术思想价值。不可否认，特殊的时代政治环境在某种程度上催生塔尔科夫斯基的创作源流，使其悲剧意识不断的充斥在自己的电影作品中，并将俄罗斯本土的苦难美学发挥到极致。

前苏联是世界上第一个走社会主义道路的国家，但却在1991年走向解体的深渊。然而当这一切放置于一位敏感的艺术家的眼前时，其所有的细节之处都将会被无限的放大。前苏联所历经的巨大变迁，在一定程度上使塔尔科夫斯基对社会进步产生严重的怀疑态度，并且在自己的电影中预见性的安排悲剧性的结尾收场。但是在这所有悲剧的背后，则更能体现出塔尔科夫斯基对前苏联的赤诚之心。正如其执导的电影《潜行者》一样，人类需要不断地认清自己，因为只有当人真正认识到自己后，他的未来才会充满阳光和希望。塔尔科夫斯基从没有否定过斯大林模式下的前苏联，他致力于在充满社会弊端的时代下，坚持不懈的寻找解决之路。他时刻以清晰的头脑洞悉着社会的发展，虽然矛盾没能得到有效的解决，但他却仍旧顽固地拯救这脱节的时代。因此，塔尔科夫斯基通过镜头来展示困惑与苦难，并以蒙太奇式的方式呈现死亡，虽然塔尔科夫斯基总是在描绘人类的绝望与幻灭，但在结尾处他还是会留下一抹希冀的颜色，让人们透过影片中那些磨难困苦，却依旧能重拾起信仰的力量，进而激发起人们对生命意义的探索与追求。

除此之外，二十世纪五六十年代还是存在主义哲学最为流行的时期，由于战争的无情摧残，促使许多国家的人们产生悲观与消极的颓废情绪，特别是一些知识分子更是心

怀苦闷但却得不到有效的排解。因此,在这种情况下,存在主义以标榜自由自在的生活便得到众人的强烈追捧。将存在主义哲学发扬光大的是法国哲学家萨特,萨特认为人类的存在就是要永远自我超越,但人类却无法占有存在。也就是说,存在要先于人类的本质。^[41]塔尔科夫斯基对存在主义的哲学思想并没有全盘接受而只采用部分,他提倡存在主义中的孤独感和悲剧感。值得一提的是,塔尔科夫斯基的悲剧并不是绝望的生活,而是即使深处泥潭但仍怀揣希望与信心。

(三) 宗教信仰

塔尔科夫斯基曾说:“我们的电影是深深植根于源远流长的、传统深厚的俄罗斯民族文化的内部的。”^[42]确切地说,俄罗斯的民族文化是指俄罗斯传统理念中虔敬、沉郁、博爱和崇尚苦难的独特思想。然而俄罗斯民族文化本质是与宗教东正教密不可分的,其基本定向是寻找上帝,趋向于上帝的神秘。^[43]因此,宗教信仰作为塔尔科夫斯基电影创作的深层心理结构,使导演的悲剧意识成为一种富有民族特性的审美把握方式,并且在七部半的电影中表现出来。^[44]

从源头上看,俄罗斯人是东斯拉夫人的后裔,在罗马帝国时期斯拉夫族属于三大蛮族之一。随后由于民族的迁徙,斯拉夫人又分为了西斯拉夫人、南斯拉夫人以及东斯拉夫人。可以说,古代斯拉夫人占据多半个欧洲,错综复杂的民族群体导致他们在精神文化方面渐渐出现分歧,直到公元1054年,基督教分裂为以拉丁文化为代表的天主教和以希腊文化为代表的东正教,其中西斯拉夫人选择自视为主教的天主教,而东斯拉夫人则选择自诩为“正教”的东正教。由此可见,俄罗斯人所信奉的东正教,其实在某种程度上是与希腊文化息息相关的。因此,在宗教教义的笼罩下俄罗斯人具有普遍的济世情怀,也就是指通过苦难而获取救赎的悲剧意识。

从宗教教义看,东正教的救世主义主要表现在人类的自我认知和救赎上。他们认为由于人类从诞生时便拥有“原罪”,因此人的一生就必须经历种种的苦难,只有当人类的身体和心灵都得到真正的洗礼后,人类才可以说换来全新的灵魂与生命。现阶段,人们的物质水平在不断提升,但精神世界的贫瘠也渐渐凸显。可以说,由于现代文明信仰的危机,使越来越多的人开始背离社会的规范准则,进而引发人们日常生活的混乱。因此,在这种情况下,宗教则会起到十分重要的作用,宗教可以使人们重拾起精神信仰,从而抵住内心深处的种种诱惑与欲望,最终走向宁静平和的人生轨道。

归根结底,东正教义的信仰内核就是强调人的完整性,体现为人对上帝的皈依。他们认为上帝之所以成为人,是为了使人能够成为上帝。也就是说,对于信奉东正教的俄罗斯人而言,他们坚定的认为自己生来就带有“神”的光环与使命,因此,他们要对整个人类社会的生存与发展肩负起神圣的责任与重担。塔尔科夫斯基就曾把自己的日记命名为《塔尔科夫斯基殉道记》,后来他却自嘲这样过于自命不凡而放弃。由此可见,宗

教信仰在潜移默化地影响着塔尔科夫斯基，作为一名电影导演，他始终如一的肩负着社会的责任感，他关注人与人的关系、人与自然的关系，人与世界的关系。除此之外，他还一直强调艺术家的社会责任，秉持殉道式的拯救精神，怀揣悲天悯人的情愫，在为人类得到救赎的道路上艰难前行。尤其是他仅有的七部半电影也都是在探讨这些问题。无论是《乡愁》中的多米尼克，还是《牺牲》中的亚历山大，亦或《潜行者》中的潜行者等，无一例外，他们都具备救世主的特质。他们所做的一切早已不是为个人，反而是希望通过自己赎罪的方式为他人提供一定的警醒作用，从而让其他人能够走出困境，重获自由。人生的终极追求不会被时代的发展潮流而湮没，它们会一直存在于人类的精神世界中，而塔尔科夫斯基所做的就是不断的寻找它们并努力将其点燃。毋庸置疑，这个过程是十分艰难与痛苦的，有时甚至会以生命为代价，但也只有不懈的努力，无畏的追寻，它才会出现在人们的面前。然而当这天真正来临时，人们才会停止哭泣，不再彷徨与斗争，而是在无尽的绝望中看到希望。

第二章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的主题表征

一、根源——爱与孤独

纵观塔尔科夫斯基的电影，其电影的主题都具有一抹的悲剧色彩，而这悲情的根源则主要是人类情感深处的爱与孤独。可以说，塔尔科夫斯基七部半的电影作品都是在讲述孤独者的故事。当然，人之所以陷入孤独之境，除了自身的内部原因外，最主要的原因就是社会的外部因素。具体到塔尔科夫斯基的电影作品中，主要体现在无法逾越的阶级鸿沟和极为惨烈的战争迫害两方面。当然，这两方面也为后文中的矛盾冲突、反抗斗争以及重获新生奠定了悲剧性的根基。

（一）阶级的鸿沟——《压路机和小提琴》

《压路机和小提琴》不仅是塔尔科夫斯基的第一部电影短片，同时还是他学生时代的毕业作品。《压路机和小提琴》情节简单，风格清新，是一部典型的“儿童”题材影片。与此同时，这部电影短片通过田园诗般的画面风格所透露出的阶级差异感，也为塔尔科夫斯基后七部电影创作埋下悲剧意识的伏笔。

《压路机和小提琴》讲述的是一个年仅七岁的“音乐家”男孩与压路机工人俩人友情的故事。小男孩住在一座老式的公寓里，每天早晨的上学是他最为苦恼的一件事，由于小男孩是这个公寓院子里唯一一个学习小提琴的孩子，所以他经常会遭到一群小流氓的讽刺，称他为“音乐家”。然而一次偶然的机会，院子里一位正在铺沥青地的压路机司机看到这一幕，他挺身而出及时地制止并训斥这群小流氓，并邀请小男孩坐到自己的压路机上。由此开始，两人短暂的友谊之旅则拉开序幕。但随着剧情的发展，当小音乐家与压路机工人相约一起看电影《夏伯阳》时，却遭到小音乐家母亲的极力反对，于是两人的友谊也就此画上句号。如果将小音乐家经常被院子里小流氓欺负定义为肉体之痛的话，那么小音乐家与压路机工人的友谊遭到母亲阻拦则属于精神之痛，但这两种痛苦根源均可归至为社会阶级观念下的爱与孤独。小音乐家之所以每天都会忍受小流氓们的恶意嘲讽而却不将此事告知母亲。毫无疑问，这是小音乐家对母亲的爱，他不想让母亲因为自己的事情而徒增烦恼，因此他选择一个人默默承受，使其陷入孤独之境。然而当压路机工人替小音乐家赶走小流氓，并带他开压路机，认真欣赏他演奏小提琴，还慷慨地将食物与他分享时。可以说，压路机工人的出现使小音乐家不再是一个孤独者，他在压路机工人那里得到了精神的寄托。与此同时，压路机工人也在小音乐家那里得到了艺术的洗涤。但影片的结尾却是由于小音乐家母亲的阻止，使得小音乐家再一次陷入孤独之境。

针对《压路机和小提琴》的结尾安排，导演塔尔科夫斯基曾说：“这里实际上是一场悲剧。小男孩没有如约来到，令他感到震惊，从此一个世界的门在他面前关闭了。”

^[45]笔者认为导演所指的“门”是艺术之门，更是阶级之门。对于压路机工人而言，虽然他身处于“工人阶级”，但是他却对“资产阶级”的小提琴满怀憧憬。因此，他可以无视漂亮的女压路机工人，而选择与小音乐家交谈玩耍。可以看出，压路机工人对精神世界的享受有着强烈的欲望，然而当有机会接触到艺术时，却又因为阴差阳错的事情，而被艺术大门拒绝在外。压路机工人无法走进艺术的世界，也就从侧面证明社会阶级的鸿沟不是轻而易举就能跨越的，因此，人人平等的社会环境也是导演内心的美好幻想与追求。同时对于小音乐家而言，压路机工人可以说是他最好的朋友，也是最好的倾听者，他不仅能够帮他解决小流氓们的欺辱，同时还能让他在小提琴演奏中尽情地发挥想象，小音乐家在压路机工人这里不仅得到被尊重的感觉，同时还体会到自己存在的价值意义。由此可见，由于爱与孤独的小音乐家与压路机工人成为彼此短暂的朋友，他们打破阶级的牢笼，积极追寻丰富的精神世界。但同时也由于爱与孤独，小音乐家的母亲受传统阶级观念的影响，她无法接受儿子的压路机朋友。因此，严厉的母亲出于对儿子的爱护，最终又将儿子重新推向孤独之地，从而使整部影片具有浓厚的悲剧性韵味。

（二）战争的迫害——《伊万的童年》

1962年塔尔科夫斯基执导的第一部长故事片《伊万的童年》试映，该片取材于弗拉基米尔·博格莫洛夫的短篇小说。该片讲述了一个在战争环境下12岁侦察兵牺牲的故事。小说是以旁观者的视点讲述小主人公伊万的悲惨命运。但是在塔尔科夫斯基的电影中，导演则是开拓一种新的叙事视角，也就是从主人公伊万的视点出发，并将梦境与现实交叉叙事。毫无疑问，这种叙事视角在以往的战争题材影片中是寥寥无几的，尤其是电影中不断交叉出现伊万的梦境画面，从表面上看这种虚幻的梦境是违背日常生活逻辑的。但实际上，正是因为战争的迫害，才使得梦境中的场景变得更加真实可贵，同时还能更进一步衬托出战争的残酷本性。从而使受众能更真切地感受到战争对于人们的无情摧残。

战争让伊万失去亲人和家庭，虽然有“代父”上尉霍林的关照呵护，但伊万内心深处的憎恨、不安、焦躁等情绪仍无法被安抚。也就是说，对于一个年仅12岁的少年来讲，他的生活里只有战争，没有比杀人复仇更重要的事情。因此，当“51”号首长命令他去学校学习的时候，他立刻当面拒绝首长，并坚定地要求继续做侦探工作，如果首长执意将他送去学校，那么他还是会从学校逃出，继续深入敌后方。由此看出，小主人公伊万有着“非正常”的性格，因为战争的缘故，本属于他的童年被无情的剥夺，取得代之的是，战争所带来的邪恶在他的身体中不断地凝聚与膨胀。然而即使伊万身上有着“邪恶”感，但受众仍不会将“恶”与伊万相对等。因为对于伊万而言，战争夺走他的家人，而他也将会以“成年人”的方式替家人报仇，所以杀死每一个德国人就是他的全部生活。他没有休息更没有生活，他是一个被战争迫害到孤独至死的少年。正如萨特在致《团结报》主编马里奥·阿里卡塔的信中所说：“（伊万）他现在不需要亲人，因为经历过屠

杀的极度恐怖，那么他将注定要永远孤独。”^[46]伊万出于对亲人的爱，所以会在四次的梦境中回忆自己母亲及妹妹。但梦境终究要回归现实，所以伊万要以孤独者的身份去直面战争的残酷，直至在战争中牺牲自我。或许对伊万而言，唯有死亡才是解决孤独的最终方法。

二、冲突——自我与世界

古希腊哲学家亚里士多德认为悲剧冲突是好人在冲突中遭遇到不该有的厄运，^[47]德国哲学家黑格尔则认为悲剧冲突就是善与恶的冲突，^[48]而马克思、恩格斯则认为悲剧冲突是历史的必然要求和这个要求实际上不可能实现之间的悲剧性冲突。^[49]而悲剧意识冲突则是以悲剧冲突为基础，是与自然、社会、他人以及自我的矛盾冲突关系，然而无论出于哪种关系都离不开挫折的磨难。悲剧意识冲突在某种程度上体现出历史必然性，然而由于冲突双方的社会力量不同，所以也会产生相应的审美价值与历史价值。但具体到塔尔科夫斯基而言，正是由于世人处于爱与孤独的困境之中，所以才会催生出一系列的先天冲突性主题。在塔尔科夫斯基的电影中，其悲剧意识的冲突主要体现为自我与世界的关系，塔尔科夫斯基在电影中不断地强调自我与世界的复杂关系，同时还有意的突出个人的感受力。但在解决处理自我与世界的关系时，他却认为自我与世界应该达到完美的融合与统一，因为世界是自我得以存在的基础，同时世界也因为有自我才变得有价值与意义。也就是说，在激荡不定的现实生活中，矛盾冲突会不断发生。但塔尔科夫斯基则深切地希望能够通过电影艺术的途径让受众进入体验“世界”的状态，这种体验是将“自我”融合到“世界”之中，而不是以旁观者的视角站在世界之外来审视世界。因为只有当人们真正认识到自我只是世界的一瞬间时，才能清楚地认识到自我的无知与弱势，从而更好的解决处理与世界的矛盾冲突关系。

（一）自我的认知——《镜子》

塔尔科夫斯基曾与妹妹有个约定，即不允许谈论两人的童年经历与感受。童年对于塔尔科夫斯基兄妹来说，是一个父亲缺席的时代。父亲是前苏联的优秀诗人，他在孩子们三岁的时候就弃之而去，如果换做其他人，或许童年将会是一段不堪回首的往事。因此，便会想竭力去遗忘它，并且对爱情，对家庭甚至对亲情都会产生相应的不信任感。因为他要去遮住并保护好自己的伤口，不被其他人看到，同时也不被自己所看到。如果执意揭开伤口让他去正视，很显然，伤口的痛处感会加倍递增，但同时也会对自我的认知更加清晰与深刻。塔尔科夫斯基执导的《镜子》是一部自传性的影片，该片讲述了一位伟大母亲独自抚养儿女成长的故事，而故事的来源就是塔尔科夫斯基的童年记忆片段。当然，在电影《镜子》的文学剧本中，塔尔科夫斯基除了极尽客观真实的描写他童年的生活场景，同时还深入地挖掘自己的精神世界（见附录）。也就是说，塔尔科夫斯

基为了能寻觅到自我与世界的冲突根源，所以他已经开始自我解剖，选择正视伤口，正视自己。

《镜子》是塔尔科夫斯基创作表达最完整的电影作品，在影片的开头，导演刻意用纪录片的手法拍摄一个口吃少年诊治的真实画面，这个少年其实就是导演自己。塔尔科夫斯基想通过一种“直播”的方式，使自己摆脱失语的状态，从而能真正说出话来，并认识自我。可以说，在《镜子》这部电影中，外部的世界已经被塔尔科夫斯基融化在每个人的自我个性之中。例如，电影中母亲、妻子、“我”都具有十分强烈的自我意识，尤其是电影中“照镜子”部分，主人公通过照镜子，他们看到自己的生命真实，同时也看到人生的痛苦与残缺。因此，如果将塔尔科夫斯基的电影比作是一面镜子的话，那么对于受众而言，电影中的种种场景画面则是我们真实生命的一个倒映。因此，受众将会沉迷于电影中，并能进一步认清自己。正如一位受众就曾在观看完电影《镜子》后，便写信给塔尔科夫斯基说道：“我看您的电影仿佛就像在凝视自己的生命之境。这是我第一次认为电影对我来说是如此真实的存在，我想直接进入到电影中，如此一来，我才能得以真正的“活着””。^[50]

法国精神分析学家拉康“镜像阶段”理论，认为婴儿的镜像阶段是一次关键的认同过程，婴儿通过这一过程会将自身镜像认同为“自我”。^[51]也就是说，人在婴儿阶段的最初时期是无法区别主体与客体、自我与世界的关系，因此婴儿阶段不具有明确的自我认知，不能区分自我与镜像。然而对于塔尔科夫斯基而言，自我认知的矛盾以及个人与世界的冲突，都使他无法真正的认清自己，同时还将他置于孤独的困境之中。因此，只有直面正视自我，才能将自己从孤独中解救出来。正如影片中那位口吃少年，在克服自我的心理障碍后，终于说出一句话：“我能够说话”。

（二）他人的疏离——《乡愁》

影片《乡愁》讲述的是一位俄罗斯历史学家戈尔恰科夫为写一本书，来到异乡意大利搜集资料的故事。由于语言障碍，他有一位女翻译尤金妮亚的随身陪同。这是一位思想解放的女性，她十分喜欢俄罗斯文化，包括语言和诗歌等。同时她更被这位阴郁的俄罗斯历史学家所吸引，并准备好投入到一段浪漫的感情中。但戈尔恰科夫却始终沉湎于对故土亲人的回忆，因此对尤金妮亚所表达出来的一切，他只感受到厌烦。尤金妮亚会随身带着阿尔谢尼·塔尔科夫斯基的诗集册译本，然而戈尔恰科夫却认为，世界上有很多东西是无法翻译的，比如这本译本就象征着俄罗斯与意大利两个国家的文化结合体，它既不属于俄罗斯文学作品，更不属于意大利文学作品，因为文化之间是无法翻译与沟通的。所以，他拒绝美丽性感的尤金妮亚，而选择与“疯子”的多米尼克成为志同道合的人。戈尔恰科夫的痛苦与无助是因为他明白两种不同思维方式的冲突是无法避免的，而人与他人之间的沟通更是无比的困难。虽然塔尔科夫斯基曾反复的强调表明过，人是需要进行交流的，因为当一个人只为自己而活，并且把自己一直封闭在一个空间角落里

时，他内心的平静状态，实际上就是自我欺骗。但如果要使两个人发生交谈，则又会产生新的问题，那就是人与他人之间的疏离感与陌生感。人们认识一个人确实很容易，但要想进一步认清的话则困难的多。因此，人与他人的疏离感，使得人与世界之间永远都会存在矛盾冲突，而这恰恰就是塔尔科夫斯基所展现出的自我与世界之间的悲剧冲突。

除此之外，《乡愁》是塔尔科夫斯基第一次接触到国外的拍片条件，同时也是他第一次在国外拍摄的影片。但对于“乡愁”，塔尔科夫斯基则是在讲述有关俄罗斯人在远离故土时的特殊心理状态，也就是俄罗斯人天生的沉郁感与孤独感。当俄罗斯人身处异邦时，他们会不自觉地产生浓厚的怀乡情绪，并且多半的俄罗斯人也都无法向异国的生活方式妥协。所以在谈起塔尔科夫斯基的“乡愁”时，其怀乡的含义绝不仅仅是抒发对故乡的思念之情，而应该是人与他人之间的疏离感。一个俄罗斯人被异国的风光风景和历史人文所吸引，但是他却无法与人分享，那些在异国的美好印象也就成为他内心痛苦的来源，而对于异国的怀念，也将成为他“乡愁”的一部分。所以《乡愁》一开始是在近似黑白的影像中出现了影片的主人公戈尔恰科夫，而他显然是一个局外人，他只能在一定的距离之外去观看他人的生活，这种旁观者的视点还在不断地将他带回到过往的种种回想，家乡的气味与声响都在不断地袭击着他内心深处的记忆。而对于片名《乡愁》，顾名思义应该是指一种抒情的东西，但是在这部影片中，塔尔科夫斯基则尽力摒弃掉一切抒情的痕迹。比如，《压路机和小提琴》中镜面折射出来的生活倒影，《伊万的童年》中散落一地的苹果和温顺的马群等。反而选择一些破败不堪的场景，营造出极具悲情感染力的环境氛围。例如，破败的俄罗斯式木屋，残旧的意大利式教堂等。与此同时，该片虽取景于意大利，但塔尔科夫斯基却刻意遮蔽意大利的优美风景，而是选择他内心深处的俄罗斯场景。由此可见，“无家可归”的怀乡情绪一直困扰着塔尔科夫斯基。在《乡愁》拍完之后，他再也没能回到俄罗斯，他自己也曾说：“我怎么也没有想到，影片《乡愁》中那无穷尽的怀乡之情，竟然成为我后来的现实生活？”^[52]

三、抗争——拯救与牺牲

东正教认为，人是因为原罪才被谪落尘世，因此人必须背负沉重的十字架前行，只有经过不断的磨难，他们才能穿越死亡最终返回天堂。虽然人人都要面对即将来临的死亡，但在末日来临之际，人们仍要以末世论的方式继续生存下去。塔尔科夫斯基作为前苏联导演，深受东正教的影响。他虽然崇尚苦难，但他知道苦难并不是最终目的，如何走出苦难才是他不断探索的问题，而走出苦难就意味着必要的拯救与牺牲。但需要说明的是，塔尔科夫斯基的拯救与牺牲，并不是一个个人为寻求自我解脱的行为，而是一种强烈的群体意识，为拯救迷失的世人，更为拯救沦丧的道德。其实，从《安德烈·卢布廖夫》到《牺牲》，拯救与牺牲的抗争思想一直贯穿在塔尔科夫斯基的电影创作中。卢布廖夫寻觅美，亚历山大追逐秘示，但对于两者而言，自我与世界的冲突关系则起着决定性的意义。卢布廖夫历经了鞑靼族的侵略以及同胞之间相互残杀的生活后，苦难的历

程才唤醒了卢布廖夫的反抗意识，最终提笔绘画，以美（艺术）拯救世界；亚历山大则选择相信上帝，他将房子点燃，并注视火堆燃起。他愿意牺牲一切，只求将复兴的力量转移给“小男孩”，希望小男孩能再次启动他的精神历程。可以说，此时的牺牲已不再是个人苦难的生活抗争，而是群体性信仰的再生，只有当弱者得到新生，人类才会得到真正的拯救。正如塔尔科夫斯基所言：“信仰是唯一可以使人得到拯救的方法，这是我深信不疑的。”^[53]

（一）美拯救世界——《安德烈·卢布廖夫》

《安德烈·卢布廖夫》是塔尔科夫斯基执导的第二部电影作品，影片主要讲述了俄罗斯圣像画家卢布廖夫，在经历种种困苦磨难后，最终绘画出旷世杰作《三位一体》的故事。安德烈·卢布廖夫是俄罗斯 15 世纪的画家，但有关他的事迹却少为人知，同时卢布廖夫身上还存在着很多不确定的东西。因此，他与社会的关系是疏离的。安德烈·卢布廖夫是一个孤独者，也是一位苦行僧，他把自己完全献给上帝，而他降临世间所要承担的重任就是拯救，当然这种拯救意义不仅是宗教层面，还应该有更广泛的文化层面，而这种文化意义则属于全世界。

在《安德烈·卢布廖夫》中，塔尔科夫斯基通过两条拯救的主题来构建影片，其一是卢布廖夫的自我拯救，在外敌入侵、同胞相残、民不聊生的时代下，卢布廖夫一直在探索自己生存的意义，他努力求索人性恶的根源，并努力把恶撕开给受众观看，但结果却发现恶就来源于人本身，因此他需要自我拯救。其二是美的拯救，美的载体是苦难，苦难可以帮助人们提高对世界的看法与认知，由于世界被各种污点及问题所遮盖，所以人们在日常生活中便会遭遇种种的问题，然而也只有历经这样或那样的困难之后，人才会得到彻底的拯救。因此在影片的八个章节段落中，这两条拯救线索是相互交织在一起的，他们之间虽没有清晰的时空脉络，但全是以主人公卢布廖夫的叙事视角来展开。卢布廖夫不但是一位画家，还是一位东正教信徒，他亲眼目睹流浪艺人被无情的殴打践踏、能工的巧匠被大公卫队残忍地挖出双眼、异教徒遭受凶狠的追捕与屠杀等。因此，在卢布廖夫面对白墙准备绘画《最后的审判》时，他愤然的将黑墨涂在白墙上，因为那曾经血淋淋的记忆在不断地折磨他，使他看不到生命的希望，更无法提笔作画。其实在卢布廖夫的心中那个疯傻的女子则代表这世间最纯朴的造物，然而为了使“傻女”免遭鞑靼族的蹂躏，卢布廖夫却失手杀人。为此他沉默多年，直至遇到“铸钟”少年鲍利斯卡，他才得到拯救，真正认识到苦难所带来的人生意义，进而重新拾起画笔，以拯救众生的心态描绘出他心中的“三位一体”。由此可见，卢布廖夫在悲剧命运抗争过程中，惟有体验痛苦的轮回，体验善与现实之无法妥协的那种信仰的幻灭。^[54]他才认清并拯救自我，同时也在苦难的磨砺中，认识到苦难美学拯救世界的深刻涵义，并也做好随时自我牺牲的准备。正如塔尔科夫斯基所言：“世界上的苦难越多，我们就越有理由去创造美。”^[55]

（二）太初有道——《牺牲》

“太初有道”，道创造万物，道就是人的光，人的生命。在电影《牺牲》中，道则是指整个人类社会从物质危机中得以解救的大道，也就是找到希望和再生的道路。因此，通过自己的牺牲，让一切重新开始，再次回到源头的影片《牺牲》则得以建构起来。

《牺牲》是塔尔科夫斯基执导的第一部欧洲影片，也是他电影的终结之作，更是他电影生涯的一个总结。影片《牺牲》在序幕播放人名的时候就已经开始，透过黑暗的银幕，莱奥纳多·达芬奇的《博士来拜》就慢慢显露出来，画面中一位老人弓着腰双手端着一个钵子，而圣母怀中的婴儿则也伸出小手，仿佛是在回应这位老人。显然，这是福音书中有关圣婴的投射，也就是“太初有道”、“牺牲”、“生命”的隐喻。

影片拍摄于1986年，那时有关核战争的问题是人们最为热门的讨论话题。该片围绕主人公亚历山大一家展开，然而在亚历山大生日当天所发生的灾难，则推动影片进入高潮，灾难使亚历山大的身边人惊恐不已，然而亚历山大却仍旧保持一贯的审思态度，并且小声地回复说：“我一辈子都在等待这个时刻”。^[56]然而也就由此开始，亚历山大走向牺牲的道路。他听从邮递员奥托的秘示，要去和家中的一位女仆做爱，而这位女仆玛利亚就是被赋予为“女巫”的神秘女子。奥托告诉亚历山大，与女巫做爱可以治好世间的不治之症，同时也是拯救人类的唯一办法。因此，亚历山大去找玛利亚会合，并且共同“漂浮”起来，这足以看出亚历山大的“牺牲”韵味。随后，亚历山大的一家人看似恢复了以往的平静，而亚历山大则准备完成真正的牺牲，他留下纸条让家人出去散步，然后在趁家人不在家的时候烧掉自己的房子，并且摧毁自己的家庭，以此完成他对上帝许下的诺言，冀望上帝能拯救自己的家人以及全人类。亚历山大最后一次的疯狂举动，实际上与“凤凰涅槃”有着相同的含义。虽然表面上看亚历山大烧毁自己的房屋，但实际上凸显出亚历山大对社会既定秩序的破坏。亚历山大也许是一个典型的反叛者，但当他在与世界末日的斗争时，他甘愿牺牲自己的一切，以求实现世界的和平与安宁。

表面上看，《牺牲》讲述的是亚历山大为拯救世人而甘愿自我牺牲的悲剧故事，但本质却是在讲述一种思想的更替，亚历山大从高人一筹的阶级观念，到低身寻求女仆玛利亚的帮助，并且与其完成了融合的仪式。从不相信上帝，到为家人第一次向上帝仰天祷告，并还在影片的最后烧毁掉自己房屋，选择从一而终的相信“上帝”。无疑，亚历山大的思想改变在某种程度上体现出希望的再生，也就是他内心的期望“太初有道”。所以在电影的结尾部分，一直因病沉默不语的小男孩终于开口发问：“太初有道，为什么，爸爸。”毫无疑问，这是塔尔科夫斯基寄托在小男孩身上的觉醒希望。

四、超越——真理与崇高

德国哲学家雅斯贝尔斯认为：“没有超越就没有悲剧，即便在对神祇和命运的无望抗争中的抵抗至死，也是超越的一种举动。”^[57]别尔嘉耶夫也曾强调：“超越，是一个

蕴含着动力的积极主动的创造过程，是一种深刻的内在体认。”^[58]由此可见，人不仅具有自然性，同时还具有价值性。当人不满足自然的存在性时，就会去追逐更高的价值，那么就会相应的做出牺牲，不断的超越自我与他人，从人的社会生活上升到人的理想生活，进而超越自我给定的现实生活，寻觅到生命的真理与崇高的精神，实现自我的内省与回归的历程。可以说，塔尔科夫斯基的电影在不断的洗涤人类的精神空间。虽然他电影中的主人公都是小人物，但他们却在经历着战争、生死、道德、救赎等一系列的生存问题。他们努力克服自己的渺小卑微，积极地摆脱种种困境，从而实现自我的人生价值。正如德国哲学家尼采所言：“人生若没有痛苦，人就只能有卑微的幸福。而伟大的幸福正是战胜巨大痛苦所产生的生命的崇高感。”^[59]塔尔科夫斯基电影中的小人物，或许与当下的普通人没有任何差别。但一当厄运或灾难来临，塔尔科夫斯基电影中的小人物则会表现出超出常人的赤诚与坚强。因为一旦他们认定某件事情，他们甘愿牺牲自己性命也要努力去达到目标，把一切不可能转变为可能，让生死的界限得以超越。除此之外，在塔尔科夫斯基的电影世界中，人类或许只有经历困难与痛苦才能得到心灵的宁静与平和。因为苦难不仅可以丰富人生，同时还可以使生命充满意义。但需要强调的是，要想使人生的厚度得到增加，如果仅依赖苦难大小数量的增加是没有意义的。因为只有当人类的目标得到实现时，真理和崇高感才会油然而生。塔尔科夫斯基通过电影的方式给予受众情感的冲击，使其能够直面生活，对未来充满无穷的力量。

（一）自我的回归——《潜行者》

《潜行者》是塔尔科夫斯基在 1979 年执导的一部寓言片，影片讲述了潜行者带领作家与科学家一同前去“禁区”探索冒险的故事。电影中的“禁区”是指一块神秘的地域，禁止任何人进入。但实则“禁区”是对切尔诺贝利的隐喻。1976 年 4 月 26 日，乌克兰境内的切尔诺贝利核电站发生核泄漏事故，这是人类历史上的最大惨剧之一。这次核事故不仅使前苏联遭受巨大的经济损失，同时还给前苏联人留下无法磨灭的精神恐惧。然而，在电影中“禁区”的向导潜行者告诉作家和科学家，禁区内有一间神秘的小屋，那间小屋可以满足人类任何的“潜意识”欲望，但要想闯入禁区到达那间神秘小屋也是危险重重。电影让三人跨越种种艰难险阻，最终找到那间神秘小屋。但他们却由于自己私念与恐惧而变得犹豫不决，并开始审视自我的内心世界和思考人生的真理价值。

塔尔科夫斯基的《潜行者》来源于前苏联小说家斯特鲁加茨基兄弟的作品《路边野餐》，^[60]但跟《飞向太空》一样，塔尔科夫斯基并没有将小说进行电影化的改编，而是依旧披着科幻的外衣，讲述着高度哲理化的真理问题。他几乎忽略掉了所有小说中惊险刺激的情节，而是以极其简约的情节结构去探索人的灵魂世界。电影虽然围绕潜行者、潜行者妻子、潜行者女儿、作家、科学家五人展开，但塔尔科夫斯基却没有给这五人起一个名字。由此可见，塔尔科夫斯基仅仅想描绘纷繁世界中人们迷茫无助的生活状态，而不想站在历史的角度去记录这些人物形象。电影中潜行者不顾生存环境的艰苦，依靠

带人顺利进入“禁区”养家糊口。作家和科学家在潜行者的引领下进入禁区，并一心想在禁区中找寻生命的真理。但直到最后他们才发现，原来所谓的真理其实就是人本身，如果离开了人，世间的一切事情也将失去意义。相较于科学家与作家而言，潜行者属于一个弱者，他没有科学家的学识，更没有作家的博学，但他却拥有人类最为本真的品质，那就是对女儿的父爱。他不听妻子的劝阻，执意带领科学家和作家前来禁区，因为除了带领人类寻找真理是他的使命所在，但更深层的原因则是因为他想挽救自己病患的女儿。正是这质朴无暇的父爱，才推动社会不断发展与进步。虽然，科学技术才是社会进步发展的有效动力，但科学的快速发展并不意味着能够给人类带来精神上的宁静与和谐。相反，如果科学湮没了人的本身，那么注定会给人类带来灾难，使人类内心的精神之光逐渐暗淡直至熄灭。“潜行者”作为引导者，他在带领“所求者”进入“禁区”的历程中，他让所求者看到自己内心深处的真实想法，进而完成一种精神世界的指引，最终发现“回归自我”即是真理。

（二）家园的回归——《飞向太空》

《飞向太空》是塔尔科夫斯基执导的第一部以科幻为背景的电影。科幻片向来属于“通俗”电影，不仅能够收获较高的票房，同时还能符合苏维埃国家的宣传口径，因此该片在申请过程中异常的顺利。但导演塔尔科夫斯基却没有向商业通俗电影靠拢，而是在巧妙的利用这一科幻题材，表现出人类回归家园的苦难历程。

电影《飞向太空》讲述的是外星球“索拉里斯”被一片“思想之海”所包围的故事。虽然“索拉里斯”里的科学家们用很长的时间去试图解开这个谜团，但至今无果。于是电影中的主人公克里斯·凯文被要求前去太空站，并对站上所传回来的离奇信息进行调查研究，并努力尝试关闭太空站，从而让这场毫无意义的“索拉里斯研究”尽快停止。刚开始，克里斯·凯文认为太空站上两位幸存的科学工作者已经完全疯掉，直到自己身边也出现古怪幻象，克里斯·凯文在太空站看到自己早已自杀身亡的爱人哈丽。他曾尝试摧毁这个“哈丽”，但却发现哈丽会一直存在。哈丽之所以无法被消灭掉，主要是因为“她”来源于人类的潜意识世界，并代表人类邪恶的欲望以及压抑的罪恶感等，太空站让人类不再受地球秩序的束缚，整天生活在虚幻的世界中，从而使人逐渐丢失本性，直至灵魂的死亡。

“索拉里斯”星球通过“思想之海”将人类受压抑的情感转化为物质现实，让人类可以看到自己的真实面目，很显然，这种方式手段是无比残忍但却又是十分必要的。由于人与人之间的隔阂，导致他们之间无法沟通从而失去爱人爱己的能力。在索拉里斯星球中出现的“中微子”模型哈丽让克里斯·凯文开始反省自己，重拾爱的信仰，最终得到自我的救赎。《飞向太空》中克里斯·凯文在不断的追寻真理，对他而言，真理是人类的情感以及家园的归属感。当克里斯·凯文发现思想之海中的中微子模型也同样具有人类的情感时，他选择放弃进一步的辨别与研究，转而选择接受这份感情，并在索拉里斯星球上的“家园”中重拾起内心渴望许久的感情，从而使自己的精神世界获得满足。但对中微子模型哈丽而言，恰恰是因为与克里斯·凯文的交流沟通，使她逐渐具备人类

的情感，她不仅学会人类的感同身受，同时还感悟到世间的疾苦之痛。因此，她选择人类的方式，让自己化为虚无，进而使克里斯·凯文找到生命的意义，最终回归地球，回归家园。正如《飞向太空》的最后一个镜头克里斯·凯文下跪于父亲面前（如图 2-1），该画面引用伦勃朗的油画作品《浪子回家》（如图 2-2），并与油画作品有相近的寓意。克里斯·凯文的一跪足以表明他已得到拯救，而将他拯救的则是家园。

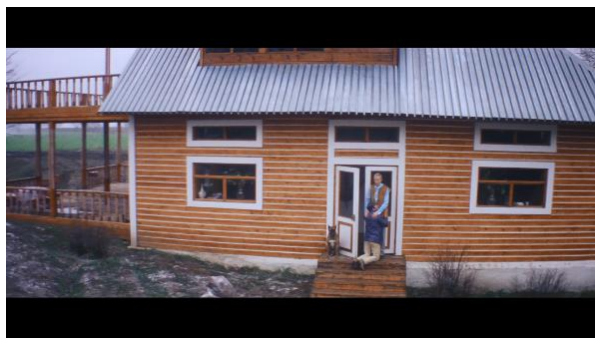


图 2-1：克里斯·凯文下跪父亲



图 2-2：伦勃朗《浪子回家》

第三章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的影像呈现

一、沉闷的场景空间

塔尔科夫斯基在电影中所营造的悲剧性场景空间，不仅有虚构的个人权力空间，同时还有现实的历史与生活空间。在虚构的场景空间中，塔尔科夫斯基以审视的视角来探讨人的精神领域，让乌托邦的世界拥有深厚的哲理思索。在现实的历史场景空间中，塔尔科夫斯基打破历史性，让时间在电影中得到重组。可以说，在塔尔科夫斯基所建构的场景空间中，沉闷压抑则是其最为鲜明的悲剧性色彩。

（一）乌托邦式的地域

1516年，英国空想社会主义学家莫尔在其著作《乌托邦》一书中，描述一个只有美好而没有坠落和罪恶的不存在社会，后来才被转义为空想的美好社会，即乌托邦。^[61]而塔尔科夫斯基在电影中所构造的乌托邦则是一个导演的权力世界，确切的说，塔尔科夫斯基是一个造物主，他将空间与时间进行彻底的打碎与重组。在他所执导的影片中，单一的镜头所展现的不再是自由的、即兴的一个空间，而是一个导演的权力空间。与此同时，他还将电影中的人物摆脱掉一切社会因素、民族因素以及时间因素，使其所有人物都将被禁闭，永远无法逃脱命运的悲剧。

在乌托邦式的地域空间中，塔尔科夫斯基才会感觉到创作的自由闲适。当然，每一位电影导演也都愿意拥有创作者的权力。但对于塔尔科夫斯基而言，创作者的权力不仅出于人的本能欲望，同时，还应有他对其执导作品的一种永恒意义的思考。然而也恰恰由于这个原因，塔尔科夫斯基才会被一些科幻类的题材所吸引，在科幻世界的空间和时间中，塔尔科夫斯基可以按自己的意愿去雕刻那些脱离现实生活的空间场景。因此，在塔尔科夫斯基电影中“文明开化”的场景地域，已经被他远远的抛在身后，转而以“思想之海”的空间创造。例如，电影中《飞向太空》的索拉里斯星球，在这个星球上，人类的潜意识欲望被导演所物化出来，人类通过直面自己的潜意识，才能真正的认知到自我内心所缺失的东西。有时是对爱情的愧疚，有时是对亲情的挽救，但无论是哪种感情，它们都曾一度让主人公备受折磨与煎熬。因此只有当解决并处理掉这些困扰主人公的情感因素后，主人公才能得到真正的解脱。除此之外，还有电影《潜行者》中的神秘小屋，神秘小屋是一个可以满足人类任何欲望的地方。然而满足人类的欲望仅限于潜意识，也就是说，如果带着私心前去神秘小屋的话，其结果往往都是适得其反。要想在神秘小屋完成自己的欲望，那么首先就要正视自己的内心，剥开自己最不可告人的秘密，让恐惧与欲望不断交织，最后在确定是否进入神秘小屋来实现自我的欲望。无论是《飞向太空》中的索拉里斯星球，还是《潜行者》中的神秘小屋，他们都是塔尔科夫斯基所营造的乌

托邦地域，并且自己还是这地域的唯一创造者，他让电影中的人物按照他们个人欲望前行，同时也让人物去探索更隐秘的内心世界。

乌托邦地域只是人类的一个幻想，而在现实生活中是无法存在的。然而也正是不存在，所以才会使这种空间场景多了几分的悲剧性。塔尔科夫斯基所创造的乌托邦地域，倘若仔细分析便会发现，实际上并不是什么新的或陌生的东西，相反是熟悉的、在人类头脑中已经建立的东西，但塔尔科夫斯基却通过压抑的叙事语言，使其营造出一种疏离感，从而为人类建立起一个自我审视的空间场景。^[62]因为对于人类而言，只有通过不断的自我审视，才能真正的认清生命的本质，从而让悲剧的诞生降低到最低。

（二）封闭式的生活空间

生活空间，对于多数人而言都应是最为舒适与安逸的地方，它能够让匆忙的人们在此停留歇息，成为人们躯体的港湾。但在塔尔科夫斯基的电影中，其生活空间大多数以封闭式为主，而封闭式的空间则象征着主人公被围困的生活处境，使其充满着强烈的悲剧性氛围。

在电影《伊万的童年》中，伊万梦境中的开放式空间与现实环境的封闭式空间形成了一组鲜明的对比效果。通过这种鲜明的对比，不仅能够展现出伊万身处的恶劣、艰难的生活困境，同时还呈现出战争的残忍性。比如，在“51号”首长命令伊万去军校学习时，伊万则当面拒绝并顶撞首长，随后，看出他们将会执意送自己去军校时，他就选择偷偷溜走，跑到敌人的大后方。就在此时，伊万来到一个封闭的空间中（如图3-1），他伫立在破败的木质房屋外侧，所有的断壁残垣围成一个封闭的空间，并紧紧地将伊万固定在其中，营造一种无比悲凉的环境氛围。

在电影《乡愁》中，塔尔科夫斯基往往会将主人公安排在建筑物的对称位置，进而使人物处在封闭式的空间环境中，由此展现人的孤单与惆怅感。例如，当戈尔恰科夫与尤金妮亚共同坐在旅店的大厅时，两人就已经被套进封闭的生活空间中。两人相互对立坐下，虽然彼此间不断的交流，但封闭式的空间足以使整个环境弥漫出人与人之间的疏离感，似乎封闭的空间环境走进了两位主人公的内心深处，但同时又在努力的寻找一个打破距离的解决出口（如图3-2）。再如，戈尔恰科夫在旅店中所居住的房间也是一个封闭式的空间环境（如图3-3），在戈尔恰科夫的房间中，左边是一扇窗户，右边是一个洗漱间，中间则是一张大床，而戈尔恰科夫则是疲惫不堪的横躺在大床上。在这种封闭的空间环境下，无疑更加凸显主人公的落寞感，虽然房间内有窗户以及门户作为情绪的宣泄出口，但结合整个旅店的封闭环境，戈尔恰科夫仍旧洋溢着浓郁的孤独之情。除此之外，在影片的最后部分，戈尔恰科夫成功的完成多米尼克的托付，顺利的将点燃的蜡烛渡过凯瑟琳水池。可以说，此时的戈尔恰科夫与“疯子”多米尼克真正融为一体，他们坚信世界正遭受阴霾，而人们应该要团结起来，正视自我的内心，从而获得拯救。基于此，塔尔科夫斯基安排一个极具意味的封闭式空间环境（如图3-4），画面中戈尔

恰科夫依坐在大地上，面前是一汪清水，通过水面的镜面折射，好似是光明的出口。但他的周围却是高耸教堂建筑，并将他困在其中。由此可见，戈尔恰科夫只是众多“疯子”中渺小的一个，而他对人类的拯救行动，在整个封闭式空间环境中也充满着无尽的凄楚感。



图 3-1: 伊万处于封闭的空间



图 3-2: 戈尔恰科夫与尤金妮亚对立而坐



图 3-3: 戈尔恰科夫的居住环境



图 3-4: 戈尔恰科夫依坐在地上

（三）摧毁式的家园

家园，一个能够为人类遮风挡雨，避免他人侵袭的居住场所，而人们常说的“想家”，除了想念自己的亲人，还应包含想念曾居住的房屋。可以说，家园是人类的庇护所，也是人类心灵能得到休憩的地方。同时，家园还可以使家庭成员之间紧密的相聚在一起，以防外部世界的杂乱和不利因素的干扰，从而能更好的生存下去。然而塔尔科夫斯基电影中的家园则是一个被摧毁式的地方，有时来自战争的破坏，有时来自主人公的自我损坏。被摧毁的家园变成残骸以及断片，而满目疮痍的家园画面则构建出无比悲惨的场景氛围。

在电影《安德烈·卢布廖夫》中，大公胞弟为了占领兄长的领土，便教唆鞑靼人与俄罗斯人发生激烈的战斗。无情的杀戮与损坏使百姓的家园被摧毁，而百姓也因此成为无家可归的流浪之人（如图 3-5）。这是一场俄罗斯人的自相残杀，虽然在这场战斗中没有真正的谁对谁错，但为这场战斗遭受苦难，付出鲜血的却只有普通的百姓人民。塔尔科夫斯基把凄切的战争场面拍摄的如同真实的现实生活一般，其中被烧焦的房屋则暗示着无辜百姓的悲惨命运。他们失去了自己的家园，同时也失去自我的根脉，最终饱受无尽的煎熬与痛楚。

在电影《牺牲》中，亚历山大为拯救全家人过上以往平静祥和的生活，他选择烧毁自己的家园（如图 3-6）。对亚历山大而言，只有将家园毁灭，所有的一切才能重新开

始。因为家园是人类生存发展的根源地，人类在家园的呵护下，才得以健康成长。然而当灾难来临之际，人类要想直面灾难的话，那么就要舍弃一切的后备保障，也就是所谓的“根”。因此，家园必会遭遇毁坏。当然，在电影《牺牲》中，其家园的摧毁来源于人类自己，是主动的毁灭。而《安德烈·卢布廖夫》则来源于大公之间的内讧，是被动的毁灭。然而无论是哪一种毁灭方式，都暗合了塔尔科夫斯基电影中的悲剧意识，他将人们推向极端的一方，逼迫人们认清自我，寻觅到人生的存在意义。



图 3-5：战火摧毁的家园



图 3-6：亚历山大摧毁的家园

二、哀婉的视听语言

塔尔科夫斯基电影中的声色光影在构建着一个深沉阴郁的视听画面，这些影视手法看起来平淡无奇，但实际上却饱含着诗意化的精神力量。场面调度中的每一个场景，每一位演员的走位以及每一位演员的细节动作都时时刻刻渗透着强烈的孤独气息；无人回应的独白式对话交流，主人公自说自话，别人无法进入他的世界，而他也则一心想着拯救别人；低沉的长镜头诉说，则是向受众呈现出更为深厚的内容意义，让受众在缓慢的时间进程中，看到扭曲的精神世界以及人类的悲剧命运。

（一）独白式的人物对话

人在表达思想和喜怒哀乐等情感时所发出的各种声音，包括言语、啼笑、感叹等，是电影反映现实生活的重要手段之一。^[63] 通常情况下，电影中两个或两个以上人物的交谈活动不仅能传达出人物的内心活动，同时还能推进剧情的发展并引导受众的好奇心。然而，在塔尔科夫斯基的电影中，其人物间的对话则是趋向于独白式的。也就是说在电影的两人或两人以上的对话交流中，镜头画面往往只呈现其中的一位，而另一位要么直接移除在画面外，要么安排在其对立的位置上，或者是对话双方均不出现在画面内。这种独特安排设计在无形中勾绘出一条隐形的鸿沟，也就是人与人之间无法沟通的距离感。除此之外，人物之间的对话内容也十分晦涩与冗长，并且经常直接引用阿尔谢尼·塔尔科夫斯基的诗句，使其独白式的人物对话增添了更加浓郁的悲剧性色彩。

塔尔科夫斯基的电影《镜子》是独白式人物对话的鲜明代表之一。例如，当阿列克赛与母亲电话通话时，虽然展现的是两人的对话交流，但画面内容则始终是一个空荡荡的房间，电话中母亲询问阿列克赛的嗓子是否好些了？而阿列克赛则是在回答好多了

后，又自言自语的讲述无法说话所带来的好处，并且认为语言交流是不能表达一切感知的。因为语言太过于苍白无力，而沉默则能带给他从未有过的精神享受。阿列克赛慢条斯理的讲述着，而另一边的母亲则沉默不语。直到两人再次在谈话中发生矛盾，阿列克赛请求母亲的原谅时，两人的对话交流也随之画上句号。可见，在这次对话交流过程中，虽然是两个人的对话，但却只呈现出阿列克赛独白式对话倾向，从而使这一段落显得无比的沉闷与痛楚。

在电影《乡愁》中，当戈尔恰科夫从多米尼克那里拿到蜡烛并回到旅店告知尤金妮亚后，尤金妮亚却因自己无法走进戈尔恰科夫内心而心生怨恨。于是，在俩人的对话过程中，尤金妮亚直指戈尔恰科夫是一个懦夫，虽然他在不断的追求自由，但却从未知道自由的真正含义。她受够了戈尔恰科夫，也受够了意大利。因此她决定离开。在尤金妮亚歇斯底里地向他控诉时，戈尔恰科夫没有丝毫的回应，仿佛这一切与他无关，他以沉默的态度回应，进而使两人的对话交流呈现出独白式的风格。除此之外，尤金妮亚极尽疯狂的肢体动作与表情变化，也都是以独白化的方式展现在受众面前，使其产生一种悲伤的失落气氛。

（二）孤独的局面调度

场面调度，意为“摆在适当的位置”或“放在场景中”。^[64]起初场面调度适用于舞台剧，后来被引用到电影的创作中，意指导演在一个场景内对演员的活动方式和镜头的运动方式的安排与设计。^[65]然而，塔尔科夫斯基对场面调度进行了新的诠释，并赋予新的作用。塔尔科夫斯基在《雕刻时光》中写道：“场面调度不应仅仅展现一些创意，更重要的是要紧扣生命——那就是人物的性格和心理状态。”^[66]可见，塔尔科夫斯基对场面调度有着极为清晰的理解，并且将其运用到自己所执导的影片中，让场面调度成为营造孤独氛围的手段之一，从而使影片充溢着悲剧性色彩。

在电影《伊万的童年》中，伊万在逃出战区的路上遇到一个神志不清的“疯老头”。疯老头的家已被战火吞噬，仅剩下一只公鸡、一扇关不上的木门、残缺的烟筒。然而塔尔科夫斯基在处理这场戏的时候，他先是透过木门来拍摄疯老头的自言自语，随后安排疯老头边说边靠近木门，然后与伊万两人相遇，并告知伊万自己一直在找一个钉子，希望能得到伊万的帮助。随后伊万被疯老头从木门中拉了出来，开始低头帮他寻找钉子。疯老头询问伊万的母亲在哪里，是否还活着，并告诉伊万自己的老婆是死于德国兵的枪口下。此时两人已处于同一现实空间中，而其遭遇也变得更加相似。显然，塔尔科夫斯基通过巧妙的场面调度，让疯老头与伊万成为极其相似的人。他们在战火中失去自己的亲人与家园，从而使自己成为一个个孤独的个体。虽然疯老头的意识有些模糊不清，但他对于家的记忆则一直存在。尤其是他在挂完照片轻轻擦拭照片的细小动作，则更能展现出战争给人们带来的无尽迫害与摧残。除此之外，当伊万被接回战区，而疯老头则倚

靠在门框边望着汽车远远地离去，他流着眼泪并自言自语道：“这一切什么时候能结束？”随后疯老头便关上木门。可见，当疯老头关闭木门的这刻起，他又一次陷入无尽的孤独中。

在电影《牺牲》中，当亚历山大与家人一同听完电视播放的战争消息后，塔尔科夫斯基先是安排亚历山大与妻子共同起身并分别向相反的方向行走。随后亚历山大走出画面，而妻子则走到电视机面前，在确认电视无法播放内容后，她又重新回到原点，而此时邮递员奥托起身，他捡起掉落的披肩并将它放回到亚历山大妻子的椅子后，他便朝窗户的位置走去。而镜头也随着奥托的移动而移动，直到前景的亚历山大再次出现。当亚历山大说出，他一生都在等待这一时刻时，位于后景的奥托则起身并离开画面，徒留亚历山大一人在场景画面中。同时，塔尔科夫斯基在这一段落的场面调度中，虽然有人物的运动走位，但几乎没有人物间的对话，即使亚历山大说出自己在等待这一时刻时，也是无人回应的。然而也正是由于无人的应答，才使画面中亚历山大孤独者形象，在整个场面调度中显得无比的卑微与弱小。

（三）低沉诉说的长镜头

长镜头是指对一个场面或一个动作不间断的、持续时间较长的镜头。^[67]而“长镜头理论”则是源自法国的电影理论家巴赞，巴赞认为只有长镜头才能展现生活的真实性，从而更好的引起受众的参与和思考。而塔尔科夫斯基也是长镜头的积极运用者，在他所执导的七部半电影中，长镜头的运用是随处可见。他无比钟情于长镜头，并且还通过每一个低沉的长镜头段落，来诉说他的哲理思考。

在电影《乡愁》中，戈尔恰科夫手点燃的蜡烛横渡温泉水池，就是一个典型的长镜头案例。这个镜头长达九分钟，镜头在轨道车上始终跟随着戈尔恰科夫的移动而动。戈尔恰科夫三次点燃蜡烛向前行和两次蜡烛熄灭后的向后退，都被塔尔科夫斯基以一个长镜头段落真实的记录下来。期间也没有使用任何的镜头切换手法。然而正是因为长镜头所营造出的真实化氛围，使得受众屏息凝视，目光紧紧的跟随着戈尔恰科夫的一举一动，从而使仪式化的意味更加浓厚，最终让受众感受到人类信仰的力量。

在电影《牺牲》中，当亚历山大放火烧毁自己房屋时，塔尔科夫斯基也使用长镜头来记录这一真实状况。当房屋被点燃时，亚历山大先是呆坐在房屋前面的草地上看着房屋慢慢的燃烧起来，随后他便起身蹒跚地向远处走去。这时在外边闲逛的众人看到房屋起火后则拼命向亚历山大跑来，但亚历山大已经拒绝说话。妻子抱着亚历山大哭泣，而亚历山大不仅不为所动，同时还挣脱开妻子，拼命的跑向女仆玛利亚的身边，他无比虔诚的跪倒在玛利亚的面前，并亲吻她的双手。妻子与医生见状后立马拉走亚历山大，但在拉扯亚历山大的途中，房前的汽车却突然爆炸。慌乱之中亚历山大又趁机挣开束缚，再一次向玛利亚奔跑过去，但这次还未到玛利亚面前，他就被妻子与医生及时地制止了。玛利亚眼见亚历山大反抗无果，于是想向前追随亚历山大。但也被亚历山大的妻子呵斥

而停步不前。亚历山大被医生和妻子两人强硬地拉拽到救护车旁，然而正当准备将亚历山大塞进救护车时，亚历山大又再次逃脱，并疯狂的向前奔跑。亚历山大绕过救护车跑一大圈，直到跑到妻子的怀抱中，停留片刻后他才顺从地进入救护车。但就在身穿白色制服的医生关车门时，亚历山大又冲出救护车，并把邮递员奥托拉到一边紧紧拥抱并用手势告知他不能说话。随后亚历山大钻进救护车中，救护车也随之行驶起来。救护车绕过燃烧的房屋以及女仆玛利亚的身边，并向远方驶去。此时的女仆玛利亚骑自行车拼命追赶，直到她骑出画面时，镜头才重新摇回，固定在恐慌的众人画面中。这个镜头长达六分钟，是整部影片的高潮段落，也是戏剧冲突最为集中的部分。然而通常的做法会是使用快节奏的剪辑技巧以及大量的人物对白，从而使段落的戏剧性气氛更强烈与紧张。但塔尔科夫斯基则使用一个远景的长镜头，并且在整个长镜头段落中所有的人物几乎是没有任何交流对话的。与此同时，塔尔科夫斯基刻意使用远景，使得整个最富戏剧性的故事段落变得无比神秘。可以说，如此一来，不仅淡化了戏剧冲突的成分，同时还使整个镜头段落变成一种低沉的诉说，最终使观众身陷在冗长的镜头段落中无法自拔。

三、希冀的隐喻和象征

在塔尔科夫斯基的电影世界中，隐喻和象征的运用是将“有限”的电影世界演变成“无限”的精神世界。塔尔科夫斯基通过大地、雨水、烈火三种自然元素，将他内心世界的悲剧意识完美的呈现在受众面前。大地是人类的母亲，是人类信仰的最终归属；而雨水则是让迷失的人类得到精神的洗礼，从而迷途知返认识本心；烈火则是人类得到新生的残忍手段，但人类的存在即是毁灭，而毁灭则又是新生。也就是说，塔尔科夫斯基深受着末世思想的影响，透过最纯朴的自然元素，表达他对人类精神世界的不安与担忧，但对于这种担忧的解决办法，并不是选择逃避，而是在努力的做出抗争，试图打破传统的束缚，让人类能够获得救赎，重拾起人生的信仰。对于思想沉郁的塔尔科夫斯基而言，人们未来的光明生活，仍旧充满希冀与力量。

（一）信仰的归属——大地

大地人类万物的母亲，是世界万物最终回归的地方，其中不仅包括躯体的回归，还应包含精神信仰的归属。然而塔尔科夫斯基就是一位善于运用大地的导演，在他的电影中其主人公与大地紧密相连，大地不仅承载主人公的一举一动，同时还是他电影中主人公寻找信仰归属的独有途径。例如，在电影《伊万的童年》中，伊万可以在泥泞的土地中自在的行走，而其他则显得十分笨拙。在电影《安德烈·卢布廖夫》中，铸钟少年在大雨磅礴下的泥土中，终于找到他的铸钟材料，而此时的卢布廖夫也在铸钟少年的身上重新找回信仰。在电影《乡愁》中，戈尔恰科夫最终还是躺在异乡的大地上找寻到自己的精神归属。在电影《潜行者》中，那所能够满足人类潜意识欲望的神秘小屋，仍旧来源于大地之上。在电影《牺牲》中，亚历山大也是将自己的房屋在广阔的大地上毁灭燃烧，使其能够得到精神的救赎等。综上所述，影片中的主人公在寻觅信仰的路途中，

都与大地产生着紧密的联系。然而，在塔尔科夫斯基的电影中，大地主要划分为两种类型，其一是自然的大地，其二是异化的大地。

第一，自然的大地。在电影《牺牲》中，亚历山大与小男孩一起在土地上种下信仰的树苗，亚历山大告诉小男孩要每天坚持做一件事情，世界就会发生改变，就像只有每天给小树苗浇水，小树苗才能发芽成长直到开花。然而在影片结尾部分，亚历山大虽然烧毁自己的屋舍，葬送自己打拼下来的物质基础，但象征着希望的树苗却依旧伫立在那里，亚历山大在救护车中向远方驶去，而小男孩则是拎起水桶为小树苗悉心浇水。由此可见，小树苗根植于自然属性下的大地上，而大地则在孕育着人类的生命希望，而这种希望也是人类对于自身精神信仰的一个追寻。

第二，异化的大地。在电影《飞向天空》中，索拉里斯星球就是一种异化的大地，在星球中熟悉的房屋变成空间站，然而也正是在空间站中，克里斯·凯文与已故的妻子哈丽才能再次相见，并得到爱情的救赎。可以说，空间站让哈丽找到自己的生存意义，并选择牺牲自己，以期让克里斯·凯文能够重返熟悉的家园。除此之外，在电影《潜行者》中，禁区就是一块异化的大地，潜行者带领着科学家与作家成功进入禁区，然而在他们三人休憩的时候，三人所选择的大地也隐喻他们对“神秘小屋”的认可程度。科学家相信科学知识，因此对神秘小屋的欲望，是三人中最低的，而心门也是最为紧密的，故而他躺在坚硬的石头上；作家前来禁区是为寻找写作的灵感，对禁区中的神秘小屋则是徘徊在有无之间，故而他躺在了苔藓上面；潜行者则是一个完全被信仰占据的人，他无比的相信神秘小屋的存在，故而他躺在淤泥中。由此可见，大地与信仰有着紧密的联系，当信仰越是占据人类的精神世界的高地，那么他则越贴近大地。

大地让人类拥有归属感，无论是自然的大地亦或是异化的大地，它们都在某种程度上让人类找到新生的方向。然而在塔尔科夫斯基的电影中信仰则是人类的最终归属，而大地则是孕育信仰的最佳沃土。

（二）精神的洗礼——雨水

塔尔科夫斯基是一位“吟诵沉重的水的诗人”，^[68]在塔尔科夫斯基的七部半影片中，有来自苍穹的天上雨水，有被大地所束缚的雨水、有沉溺在淤泥中的雨水，有孕育真理的雨水，然而无论哪一种雨水，都蕴含着精神洗礼的意义，清澈通透的雨水在不断地唤醒着人类的视觉感官，让人类在不断地自我审视中，寻觅到生命的真理。

在电影《飞向太空》中，影片的开头就是一汪清澈见底的湖水。湖水中有水藻的轻妙浮动，一片暗黄的落叶随水飘走，河蚌安稳的沉浮在湖水的底部。花园中的嫩绿花草，浓雾中若隐若现的树木枝芽，伴随着马蹄声和鸟鸣声的出现，整个大自然的风光美景则一一呈现于受众眼前。随后大雨来袭，但克里斯·凯文并没有躲避雨水逃进房屋，而是坐在室外餐桌椅子上，让雨水尽情地洒落在自己身上（如图 3-7）。克里斯·凯文虽然是一位心理学家，但他却不曾真正了解自己的内心。妻子哈丽的离世，对克里斯·凯文

带来沉重的打击，他天天怀揣愧疚生活，并且无视亲情的存在。然而当克里斯·凯文在经历了这场雨水的洗礼后，他便开始寻找情感的旅途。直到影片结尾克里斯·凯文重返家园并下跪于父亲面前时，他才真正获得救赎。雨水的洗礼让克里斯·凯文重拾起信心的信心，他的精神也随之得到洗礼。可以说，他完成了自我的拯救。

在电影《潜行者》中，潜行者在睡梦中梦见一汪死水，镜头摇过水中的注射器、破旧的勺子、游动的鱼、装着硬币的铁盒、绘着根特祭坛画的盘子、机枪、生锈的弹簧等物品，并且在整个横摇的过程中还伴随着一个女人的自我独白，然而这段独白的内容则来自于《圣经》中的故事。可以说，潜行者梦中的场景在某种程度上折射出他的精神世界。^[69]潜行者在水中世界的寻找与凝视，无疑使他完成了精神世界的一次洗礼。除此之外，在影片的最后一个场景中，潜行者、作家、科学家三人到达“神秘小屋”时，他们要反思自己的一生后才能进入小屋。然而正是在这个反思的过程中，他们三人产生了巨大的矛盾，科学家想要毁灭这所给人带来痛苦的小屋，而潜行者则拼死守住唯一一个能够给人带去希望的小屋，至于作家也在这次旅程中彻底认清自己，并也想保住这所小屋，最终三人达成和解。三人彼此依偎地坐在神秘小屋的门口，随后在他们的前面便下起了大雨，大雨逐渐形成一片雨帘，并将三人紧紧围住。让他们在被隔绝的世界中，重新审视自己，接受精神世界的洗礼（如图 3-8）。

塔尔科夫斯基镜头下的雨水让电影中的主人公得到精神的洗礼，雨水来自于苍穹，是漂流不定的。雨水散落大地，又是束缚平静的。苍穹之水让电影中的主人公找到了生命的意义，而大地的死水则让主人公寻觅到了内心深处的渴望。雨水在塔尔科夫斯基的电影中，不仅唤醒了主人公的自我意识，同时还让主人公清晰的认识到精神世界的匮乏，从而能够做出行动完成自我救赎。



图 3-7：凯文接受雨水洗礼



图 3-8：三人被雨水隔绝

（三）毁灭的新生——烈火

火是可以毁灭一切的自然元素。然而在塔尔科夫斯基的电影中，火虽然依旧是带给人们毁灭的自然力量，但塔尔科夫斯基所强调的却是烈火后应得到的新生力量。也就是说，悲剧性的事件若以成为事实，那么作为人类理应要在烈火中得到新生。在塔尔科夫

斯基的电影中，烈火可分为两类，其一是被动之火，一般是指战争所带来的战火；其二是指主动之火，一般是指主人公为拯救世人而亲自点燃的烈火。

第一，被动之火。在电影《伊万的童年》中，烈火的表现就是战争所带来的战火，战火让人们失去家园，失去亲人，他们无依无靠的生活在这个战乱的年代。比如，影片中的疯老头还依然守护着被战火破坏的房屋，他努力地还原着家园曾经的样貌，因为他相信亲人还会回来，战争也终会结束，一切也都会有光明的未来。还有在电影《安德烈·卢布廖夫》中，由于大公之间的妒忌，所以引发了战火，战火烧毁了房屋，烧毁了教堂，战火让人们流离失所，让铸钟少年失去一切，让卢布廖夫怀疑真理与信仰，但反过来看，恰恰由于战火的毁灭破坏，才使得铸钟少年完成了不可能完成的使命，使卢布廖夫重拾起信仰的力量，从而创作出伟大的《三圣像》壁画作品。由此可见，被动之火在给人们带来毁灭性打击的同时，也让人们在烈火中寻找到生命的真理，从而获得新生的力量。

第二，主动之火。在电影《乡愁》中，戈尔恰科夫守护着的烛火以及多米尼克自焚的烈火，都是在指向着精神世界的一种新生。戈尔恰科夫从多米尼克手中接过蜡烛的那一刻起，他就在精神上无比坚信多米尼克的救赎信仰。于是他甘愿守护着点燃的蜡烛走过水池。对戈尔恰科夫而言，这微弱的烛火象征着人类的心灵之光，也是人类得以生存下去的信仰与希望。然而在这个过程中，戈尔恰科夫一共点燃了三次蜡烛，而且每一次的点燃护送他都在当做一次仪式来完成。因此，他会拼尽全身的力量让烛火长燃不灭。虽然戈尔恰科夫最终还是倒下了，但他为人类点燃的希望之火，则使世人得到新生。同时，多米尼克通过自焚的方式来主动唤醒沉睡的人们，多米尼克亲手为自己点燃烈火，并让自己的躯体在烈火中化为乌有，而其精神信仰却在烈火中得到新生。他的主动之火，让人们看到希望之光。同时也让人们不断的反思自我，审视自我，寻找自我，从而让人们找到信仰的力量以及生命的价值意义。

塔尔科夫斯基电影中的烈火，在带给人们痛楚的同时也让人们认识到信仰的可贵之处。被动之火让人们有了更厚重的忧患意识，而主动之火则让麻木的人们有了求生的欲望。但无论是出于哪种形式的烈火，其主人公都会历经凤凰涅槃浴火重生的过程，烈火摧毁物质或躯体，但却让精神信仰得到永恒。

第四章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的人物塑造

一、“自为型”悲剧人物

“自为型”悲剧形象，是指对自己的悲剧命运有所意识，也有所选择的悲剧性人物。^[70]也就是说他们在人世艰苦的环境中仍旧能发挥出自我的主体性意识，敢于直面艰难困苦的人生遭遇，并誓死抗争，永不放弃。他们所展现出来的拼搏态度与抗争精神是对人主体价值的极大认可，即使最终的结果会是一败涂地，但他们还是会主动的选择自己的悲剧性命运。在塔尔科夫斯基的电影中“自为型”悲剧人物形象凝聚着悲剧主体最为伟大而崇高的精神世界。“自为型”悲剧人物形象的价值意义不在于失败的结果，而在于悲剧主体的不懈追求。他们依托于主体的悲剧意识力量，让抗争的意识发挥到极致，虽然结果可能会以失败告终，但悲剧主体所彰显出来的自由意志，足以震醒沉睡的世人。众所周知的希腊神话西西弗斯就是“自为型”悲剧人物形象的最好诠释，西西弗斯注定在一个失败的结局中，但是他在反复推动巨石的过程之中，足以展现出人类的反抗意识，也就是即使身处绝境，但仍旧不失抗争的动力。因此，“自为型”悲剧人物形象所产生的悲剧意识则是社会得以进步发展的重要动力，而这种悲剧意识也恰好是人类得以持久生存下去的唯一希望。

（一）魔鬼式的童年

塔尔科夫斯基的导演生涯就是从“孩子”开始，他所执导的毕业作品《压路机和小提琴》是一部以儿童为中心的故事短片。然而在这部处女作之后，塔尔科夫斯基便拍摄了他的第一部长片《伊万的童年》。该片的主题虽然没有逃脱掉以往类型片的俗套模式，但塔尔科夫斯基影片中的伊万则再不是一个简单的自传体样本，更不是一个“少年英雄”式的经典案例。而是被塔尔科夫斯基注入了悲剧性的力量，使其成为“魔鬼式”的少年形象。

在电影《伊万的童年》的片头处，小伊万赤裸着上半身出现在树干和树叶之间。他看着翩翩起舞的蝴蝶，脸上洋溢着幸福的笑容。简单的出场便营造出小伊万与世间的所有孩童一样，对世界充满无尽的幻想与强烈的好奇心。但塔尔科夫斯基所塑造的小伊万实则却是一个对世界充满仇恨的孤独孩童。伊万将一切的集体制约拒之不理，当首长让他去军校学习，以此来躲避战争带来的伤害时，他却选择拒绝与逃离。对于伊万而言，他从未真正融入到军队中，他鄙视胆小怕事的上级，更无视上级的安排。他将自己隔离，选择以沉默的方式来应对军队“同事”，但是又为了共同的敌人，他又不得不与同事交流，但他也只选择以孩童的符码与之交流。例如，他会通过赌气、狂怒、沉默等方式来与同事交流，让同事能真实感触到他的抗争意识。除此之外，他还会选择一些自然符码

来标记敌人的武装力量。例如，浆果、坚果、树枝等。童年的伊万拒绝与人交流，他无法将自己彻底交给他人，因为他要成为一个可以自己掌控自己命运的人物。他的“自为”意识似乎成为一种病症，又或者是一种魔法，在内心深处不断地影响并改变着伊万，使伊万的精神空间出口紧紧的关闭。

萨特曾说：“伊万活着，但他活在了别处。”^[71]萨特所指的“别处”并不是说其他地域空间中的他处，而是特指儿童的精神世界。在塔尔科夫斯基的电影中，儿童的内心世界仿佛总是充满着极为暴烈的悸动。当伊万一个人独处的时候，他总是会将自己置身于黑暗中，从而回到他的“别处”中。然而在“别处”的世界中，伊万则沉沦于杀戮的游戏。但这场游戏对伊万而言，已不再是童真般的儿戏空间，而是惨无人道的死亡空间。伊万手持着匕首，双目闪烁着仇恨的目光，疯狂的追赶着灯光（敌人）时，他成为了魔鬼。在伊万的内心深处，只有暴力与屠杀，他的亲人在战争中失去性命，而他要做的就是无情的杀害别人，或者等待着别人的杀害。伊万的内心深处是魔鬼式的孩童，但是除了内心之外，伊万的外部也显露出他魔鬼般的痕迹。例如，在伊万洗澡的场景中（如图4-1），伊万身上的伤疤和创口就流露出他曾受苦受难的遭遇。童年时期的伊万，他的思想本应是纯洁无瑕，但他却游走在杀戮与死亡的边缘。可以说，战争的迫害让本该金子般童年的伊万演变成为魔鬼式的伊万。但归根结底，魔鬼式的伊万，仍然体现出他自身的抗争精神，即使他最终会失去鲜活的生命，但他还是会选择做一个“侦察兵”，以战斗的方式，来抗衡命运的悲剧。



图 4-1：伊万洗澡

（二）预言家式的圣愚者

圣愚俄国传统的楷模和主要载体。^[72]可以说，圣愚是俄罗斯历史中最为独特的一类人物。他们的行为极端，举止猖狂，神态疯癫，他们大多衣不遮体，或者是身穿肮脏破旧的衣服，并且在自己的衣服上挂满零碎的物体。例如，铃铛、绳头、饰品等。通常情况下，圣愚居无定所，经常走街串巷，他们看起来与流浪汉并无两样。但在他们身上往往会有神迹出现，他们具有一种神秘的力量，甚至还可以通灵，可以预示人类的未来。因此，他们担负着人类的精神导师一职，并积极治愈着人类的精神疾病。当然，圣愚也会惩罚那些对他不尊重的人们，让他们去面临一个又一个的灾难。因此，俄罗斯人对于圣愚的态度是双重的，一方面敬畏圣愚，因为他们是上帝的化身。而另一方面又嘲笑和

讥讽圣愚，因为圣愚常常会以愚蠢且极端的行为解决问题。可以说，圣愚在俄罗斯传统文化中扮演着极其重要的作用，并且在某种程度上深深的影响着俄罗斯人民。塔尔科夫斯基作为俄罗斯文化的传承者，其预言家式的圣愚者形象则是他电影中必不可少的悲剧性人物。

在电影《乡愁》中，多米尼克就是极其典型的圣愚者形象。他深知世界末日将要来临，于是将自己的妻儿锁在家中，让外界与他们彻底的隔绝，直到七年之后有人报警，才将他的妻儿解救出来。同时，多米尼克每天还会去温泉的水池旁游荡，他希望能够完成一项神秘的拯救仪式，也就是手持着蜡烛横渡温泉水池。多米尼克整日无所事事，直到遇到戈尔恰科夫，并将手持蜡烛的神秘仪式交付于他后，他就前去了罗马广场，以自焚的方式，完成最终的救赎。毫无疑问，多米尼克的种种行为动作，与疯癫者以及精神病患者相差无几。在现实生活中，他的疯癫是无法被世人所能接受与理解的。在圣凯瑟琳的温泉池中，几个沐浴者更是直接的嘲讽取笑他。多米尼克之所以会遭到世人的嘲弄，是因为他心中一直有信仰的存在，而现实世界中却不在有信仰的痕迹。塔尔科夫斯基将多米尼克塑造成一位悲天悯人的殉道者，多米尼克看似疯癫，但他的所作所为却都是在拯救迷失的世人。可以说，多米尼克坚定不移地选择苦难的救赎道路，并且还以自己的生命为代价，以期能够为失去理智的世人指引未来的道路。^[73]换句话说，多米尼克身上有着世人所丢失的信仰，也只有他才真正了解生命的真谛。因此，在影片结尾处，戈尔恰科夫为了完成多米尼克托付的“秘示”，所以他坚持举着点燃的蜡烛走过温泉水池，并成功地将蜡烛置放在水池台子上面。可以说，此时的戈尔恰科夫已经彻底地被多米尼克所感召，而他也开始向圣愚者形象发生转变。

圣愚在塔尔科夫斯基的电影中，固执的与世隔绝，他们以预言的方式挑衅着世人。让世人去建造崇高的精神世界，并为后人留下可猜测的秘密，而不仅是一片废墟。但预言式的圣愚依旧是遭到无尽的蔑视与嘲讽。因此，作为无人理解的圣愚，他们的人生历程则极具悲剧性。多米尼克深知世人沉迷于物质世界无法自拔，但他仍旧会以自焚的方式，为世人敲响警钟。在明知不可为的事情中，他仍旧而为之，而这也恰恰是悲剧人物的“自为”意识。

（三）反转式的知识分子

在塔尔科夫斯基的电影中包含着很多的知识分子，有历史学家戈尔恰科夫、艺术家安德烈·卢布廖夫、心理学家克里斯·凯文、作家亚历山大等。由于知识分子以思考和传播精神思想为职业，所以导致他们处于一个十分危险的困境中。并且在塔尔科夫斯基的电影中，他们还必须发生演变。知识分子在社会生活中，他们不但承担着思索的义务，同时还要遭受一切归零的磨练。可以说，塔尔科夫斯基电影中的知识分子形象，他们更像是导演的试验品。他们要经受艰辛且痛苦的学习过程，同时还要推动世人的救赎。在迷失方向的世界中，知识分子要走向一条前途未卜的道路，也就是自我拯救的道路。

在电影《牺牲》中，当医生与妻子驾驶着汽车前来接小男孩与亚历山大时，现代化标志的汽车打破了空旷的自然风光。亚历山大拒绝了妻子，他和小男孩坐在树林里，亚历山大自言自语的讲述着他为什么来到这个地方，以及他对当今世人的看法与认识。亚历山大的自我独白，不仅表达出他对于现代文明危机的担忧之情，同时还展现出他的焦虑与烦躁。他嘴里不断的念叨着：“谁定义了这个虚假的一切，人类的道路是苦难，废话！废话！废话！”^[74]，而后又长叹一息的说道：“去做些实际的运动吧”。最后的这句话无疑揭示出亚历山大这一悲剧性人物的“自为”意识。随后亚历山大突然起身，小男孩被他撞到在地并流出了鼻血，而亚历山大则晕厥过去。在亚历山大昏倒之后，影片也转换成了黑白的色调，呈现出灾难过后的场景画面。显然，这是亚历山大的精神世界，而灾难也起到了导火索的作用。灾难使亚历山大从一个自言自语的思考者转变成为一个与世隔绝的窥探者。随后，电视机播报世界面临重大灾难的消息，而亚历山大仿佛得到上帝的启示，他喃喃自语的说道：“我一生都在等这个时刻”。他向上帝祷告，并且表示：“要是一切都能像以前一样，他愿意放弃一切，并且从此不再说话”。亚历山大的沉默可以说是一种反抗的举动，他在某种程度上与安德烈·卢布廖夫极为相似。卢布廖夫为保护一个“傻女”而误杀了人，为此他用沉默不语的方式来惩罚自己；而亚历山大则是认为自己“疯狂”的举动，注定无法得到家人的认可，所以他放弃任何的解释，而选择沉默的方式来回应自己的家人。可以说，当知识分子放弃话语权后，他们的所作所为就产生了相应的价值意义。而当他们选择以牺牲的方式来拯救世人的时候，他们的人生旅程也算是走到了终点。

作为知识分子的亚历山大，在接收到上帝的启示后，他反转成为疯子或孩子。亚历山大拥有了女巫玛利亚，并将自己的房子烧为灰烬，就这样他进入了愚笨的状态中。他像一个旷课的少年从窗户处进出，随后，他点燃房子中的床单，并且在看到玛利亚的时候，他就像遇到初恋那般的拘谨与不安。最后，在跌撞的奔跑中，被医护人员装进救护车。这个悲怆的影片结尾和《乡愁》中多米尼克的自焚不谋而合，更与童年时代的愚昧状态紧紧相连。由此可见，亚历山大转变成为多米尼克，因为他已成为疯子。与此同时，亚历山大也转变成为小男孩，因为他已开始重新追寻信仰的力量。知识分子的亚历山大回到了创世的时代，他通过反转式的抗衡方式，使自己得到新生。

二、“自在型”悲剧人物

“自在型”悲剧形象，是指对自身的悲剧命运缺乏真正的觉知和把握的悲剧性人物。^[75]即使身处混杂纷乱的社会中，但他们却茫然不知。其主要表现为由于自身的局限性导致他们无法察觉或者把握住自己的命运，从而造成悲剧性的结果。除此之外，“自在型”悲剧人物在现实苦难的生活中，即使有所察觉，但却苦于找不到解决窘境的办法与出路，从而使他们继续遭受着现实的磨难，无法逃脱掉不幸与灾难的悲苦命运，只能继续在困

苦的生活旋涡中渐渐迷失自己，从而陷入无法自拔的绝境之地。“自在型”悲剧人物，自愿放弃自由意志的选择，让悲剧主体在面对残酷现实冲突时选择让步与妥协，而这也是现实生活中最为普遍的悲剧性人物形象。然而，在塔尔科夫斯基的电影中，“自在型”悲剧人物是被眷顾的一类人，虽然他们在现实残酷的社会中放弃了自我的自由意志，但他们却在妥协的过程中逐渐地找到了信仰的力量。可以说，“自在型”悲剧人物形象并不是不具备反抗意识，而是缺少抗争的勇气与力量，当然这也正是悲剧性的地方。

（一）失语的儿童

失语，作为一个医学名词，是指大脑言语中枢病变引起的言语功能障碍。^[76]而语言一词在语言学中则有两种解释：其一是指人们日常生活中的交流，也就是口语^[77]；其二是指人们在正式交际活动中的沟通交流，多指书面语。^[78]然而塔尔科夫斯基电影中的失语是指在主体意识清晰的状态下，由于某些外界的原因而造成主体的沟通障碍，主要表现为不能说与不想说两种情况。

第一，不能说。在塔尔科夫斯基的电影中失语者随处可见，他们在电影中虽然以无声应对生活，但他们仍旧推动着电影的叙事发展。例如，在电影《牺牲》中，影片的开场就是一个喉咙缠着纱布的小男孩与一个中年男子共同种树的场景。这个小男孩的喉咙刚开完刀，所以他不能讲话，也就是不能说。身体的客观原因导致小男孩成为失语者，因此他在电影中多以倾听者的身份出现。当父亲坐在大树下焦虑的说道当今社会文明存有弊端缺陷的时候，小男孩则开始试图向父亲靠近，但不想却遭到父亲意外的伤害（如图4-2）。显然，小男孩的第一次尝试失败了。随后，当灾难来临，母亲阿黛拉伊德则让女仆茱莉亚去叫醒沉睡中的小男孩，准备要是离开的话，他们一家人应该要在一起。但女仆茱莉亚则直接拒绝太太阿黛拉伊德的要求，她认为任何人都没有权利叫醒正在沉睡中的小男孩，更不能因为战乱的消息而吓到他。因为对于上帝而言，他更愿意让小男孩从未知晓发生过什么事情，因此，在成年人惊慌不已的恐惧中，小男孩仍旧没有融入到其中，所以对于外界所发生的战乱他依然是处于茫然的状态。在影片的最后，父亲被救护车拉走，众人在毁灭的物质空间中彷徨，而小男孩却没有追问灾难的缘由，反而是提着水桶走向那棵与父亲共同种下的小树苗旁，为其浇水，并躺在树下自喃道：“太初有道，为什么，爸爸”。由此可见，失语的小男孩在灾难来临的时候，他毫然不知并没有参与权。他被成年人用尽一切的力量去呵护，使其能够在文明的世界中健康成长。但当失语的小男孩在重获语言之后，他所反思的仍旧是父亲遗留下的问题。而他对于该问题的解决途径，显然也找不到任何的方法。身体的客观原因导致小男孩陷入失语的困境，然而在物欲横流的社会中，他或许茫然不知，或许稍有所了解，但苦于没有出路，因此他没有任何的行动。显然，小男孩是典型的“自在型”悲剧人物形象。

第二，不想说。在塔尔科夫斯基的电影中因主动不想说而造成失语的儿童形象，主要表现为一种无声的反抗，但其最终结果也都是向压迫式势力妥协与让步。在电影《压

路机和小提琴》中，“音乐家”男孩在音乐考试之前，他一边吹着口哨看着琴谱，一边又偷偷地瞄向旁边的小女孩，此时的他对待小提琴音乐的考试极为放松，并且当他进入考试房间的时候，他还给旁边的小女孩留下一颗苹果。然而当他遭受到老师批评并给予很差的成绩之后，他低着头从考试的教室走出来，并且对小女孩的微笑也视而不见。可见，此刻的“音乐家”男孩已成为失语者（如图 4-3），面对考试中老师多次指出的“错误”，他无力去改变，而选择妥协。但一味的妥协让步，不仅让自己的音乐想象力遭到全部的扼杀，同时也没能取得老师的认可。“音乐家”男孩作为主动性的失语者，他以不想说的方式来试图解决问题，但当他低头不再直面小女孩的那刻起，他已在内心深处认可了他的悲剧性命运。

童年本应是金子般的时代，但在塔尔科夫斯基的电影中却常以失语的人物形象出现，他们有时是主动的失语，有时又是被动的失语。面对纷繁错乱的现实社会，儿童没有抵抗灾难的能力，从而他们多处于失语的状态。因此，失语的儿童对于塔尔科夫斯基而言，则是一种无声的反抗与妥协，而决定儿童是否失语则取决于当今社会中的每一个人。



图 4-2：失语的“小男孩”



图 4-3：失语的“小音乐家”

（二）爱而不得的女性

塔尔科夫斯基电影中的女性形象，可以说是无处不在，但又处处不在。她们本是冲动的生灵，是新一代的夏娃，但在塔尔科夫斯基的人物形象塑造下，女性的身体欲望与快感则遭到极大的压制，使其陷入灰色的情感地带。也就是说，女性人物在爱欲的冲动下，她们会主动的示爱，并且积极地将自己展示出去，但最终却是得不到对方的任何回应，从而造成爱而不得的悲剧性女性人物形象。

在电影《乡愁》中，女翻译尤金妮亚就是一位风姿绰约的女性形象。她受过高等教育，但也有些附庸风雅。她希望可以引起别人的注意，尤其是主人公戈尔恰科夫的目光。她喜欢诗歌，并且还会随身携带阿尔谢尼·塔尔科夫斯基的诗集册译本，但戈尔恰科夫却告诉她，诗歌是无法翻译的，就像鸿沟一样是无法横跨的，尤金妮亚也半信半疑。从日常生活范畴来看，尤金妮亚是爱着戈尔恰科夫的，虽然她已经知道戈尔恰科夫有了婚姻家庭。这里不谈及道德问题，尤金妮亚虽然深深地被戈尔恰科夫所吸引，但她却无法把握住他，或许她根本就不了解这个迷人的俄国男人。纵使陪伴他许久，但仍旧无法知

道戈尔恰科夫究竟想要什么，又究竟在想些什么。尤金妮亚也曾尝试着作出调和，希望可以拉近与戈尔恰科夫的关系，但她的尝试却让戈尔恰科夫离她越来越远。尤金妮亚以自己房间的洗澡水用完为借口，在戈尔恰科夫的房间洗澡，并坐在他床上吹干湿发，显然，这是极具情欲的氛围，但仍旧没有影响到戈尔恰科夫的思考，他走到尤金妮亚面前，并跟她分享自己从“疯癫者”多米尼克那里得到的蜡烛。无疑，戈尔恰科夫这一举动让尤金妮亚再也无法忍受，她崩溃了，她无法理解一个古怪的矮个子男子居然能够走进戈尔恰科夫的内心，而她却自始至终都没能找到进入到戈尔恰科夫世界的入口。她喜欢俄国，喜欢这个忧郁的男人，但他们却注定是两条不能相交的平行线。为爱痴狂的尤金妮亚无法理解戈尔恰科夫的信仰，更无法得到戈尔恰科夫爱的回应。因此，尤金妮亚选择去罗马寻找她真正的男友。对尤金妮亚而言，在一次次的为爱尝试失败后，她最终还是选择妥协，转向命运所安排的罗马男友。

爱而不得的女性人物形象在宗教传统的束缚下，她们也曾试图打破僵局，释放内心深处压抑的快感与欲望。但无论尝试过什么方法，做过多少努力，她们终究无法得到所爱的眷顾，始终处在被压迫的情欲状态之中无法自拔。可见，做出改变但仍无济于事，从而最终选择接受的女性人物形象，是塔尔科夫斯基塑造的典型性“自在型”悲剧人物形象，她们的存在也无疑为电影增添了几分悲剧性的色彩。

第五章 塔尔科夫斯基电影中悲剧意识的价值思考

一、审美价值

(一) 悲剧带来的痛感与美感

个体生命在整个人类社会中是极其渺小与脆弱的，在社会实践中个体命运也会经历各种磨难困苦以及命运的不幸与无常，然而这一切都为悲剧的创作提供了恒久的主题预设。也就是说，人类的起点如投掷的骰子一般，其中必会发生一定的偶然性事件，而这些偶然性的事件之中注定有残酷的存在。因此，对于人类而言，人会在各种的灾难中拼命的求生，但结果仍然是向死而去。世界上不存在繁荣不衰，生存也就寓意着毁灭。世间所有的生命、成就、功勋等最终都会以毁灭为落幕，只有世事的风霜、命运的残酷、现世的悲凉才是真实的存在。然而这一切正是悲剧的痛感，他以最直接的方式呈现于受众的面前，让受众在痛感的基础上获得快感。但这里所谈及到的快感，并不是来源于恶意说，而是审美主体伴随着悲剧人物的凄惨历程，产生了“感同身受”的怜悯之情。并由此引发审美主体无法诉说的痛感，随着痛感的不断深入与蔓延，直到悲剧人物完成了使命后，审美主体压抑的情感才得到宣泄与升华，从而获得悲剧的快感。诚如，英国美学家李斯托威尔曾说：“无可置疑，悲剧在观赏者身上所产生的是一种“混合的感情”，快乐和痛苦交融在一起的感情。”^[79]因此，悲剧痛感可以称之为审痛感，是人们对生命的一种体悟与反思。

但悲剧不仅展示个体命运所遭遇的悲惨厄运，同时还展现人们为理想而不向命运屈服的顽强意志，而这恰恰就是悲剧所产生的美感。我国著名学者叶朗曾在《美学原理》一书中指出：“悲剧的美感主要包含三种因素：怜悯、恐惧、振奋。”^[80]，其中“怜悯”指怜悯主体在看到怜悯对象遭受命运不公时所产生的惋惜感；“恐惧”指一切压倒性的力量，也就是人们命运不可控不可知的恐惧感；“振奋”指人们对于困境的一种反抗气概，它是人们在面对巨石般压力时，依然可以坚守个人的自由意志与人格尊严。正如，黑格尔所言：“束缚在命运的枷锁上的人可以丧失他的生命，但是不能丧失他的自由。”^[81]悲剧让人们在痛苦的环境中获得到独有的痛感，并且在不断的磨砺中痛感会上升为一种悲剧的激情感，让人们能够在悲悯、恐惧、痛感的刺激下唤醒起振奋的意识，从而起到鼓舞人心的作用。悲剧痛感以直接的方式呈现在受众面前，无论是在人与他人、人与社会还是人与自我的悲剧冲突中都会存有强烈的悲剧痛感。然而这痛感都会给人们带来致命的一击，使其遭到毁灭迫害，从而产生久久无法释怀的悲痛感。

在塔尔科夫斯基的七部半电影中，其悲剧意识贯穿始终。他通过低沉隐喻的镜头语言，将电影中的主人公所遭遇的情感波折淋漓尽致地展现出来，让受众在苦闷凄楚的环境中深刻的体验到悲剧的痛感与美感，从而使受众产生不同的情感体验。悲剧意识固然会向受众展现个体命运的不堪与毁灭，也会给受众带去极大的压抑感，但同时又能使受众通过悲剧性人物的遭遇而进行自我反思。从而调整或预构与他人、人与社会以及人与自我的矛盾关系，从而使受众在社会实践中不断的审视思考，重新找回自我存在的价值意义。

塔尔科夫斯基为世人提供了一幅可悲的世界图景，如《伊万的童年》、《安德烈·卢布廖夫》中战争所带来的灾难、《飞向太空》中为爱牺牲的哈丽、《镜子》中难以重圆的家庭关系、《乡愁》中无法归乡的漂泊感等。可以说，塔尔科夫斯基在电影中呈现了世上的不幸与苦难，但同时也歌颂了人们在直面苦难时所展现出的勇气与魄力。换句话说，苦难依靠意识这一载体，通过悲剧所产生的痛感与美感而产生心灵的震撼，最终使人们的精神世界丰盈且从容。

（二）悲剧带来的反抗与超越

英国学者斯特玛指出：“如果苦难落在一个生性懦弱的人头上，他逆来顺受地接受了苦难，那就不是真正的悲剧。只有当他表现出坚毅和斗争的时候，才有真正的悲剧。”^[82]可见，悲剧的审美价值在于主人公面对灾难与不公时的反抗意识。即使陷入无法自拔的悲剧境地，纵使任何方法都得不到悲剧命运的逃脱，但悲剧人物仍要有一种反抗的精神。并且在不断的反抗斗争中，证明个体意志的自由，从而得到人格的升华以及自我的超越。德国哲学家雅斯贝尔斯认为：“生命的真实不会在失败中丧失；相反，它会使自己的完整被感觉到。没有超越就没有悲剧。”^[83]所以，悲剧并不是苦难者的逃避空间，而是悲剧人物对苦难命运的顽强反抗，即使是在无望的抵抗中失去性命，那这也是一种超越。人虽是自然的存在者，但同时也是价值的存在者。那么当人们不在满足于自我存在的自然属性，而极力追求更高的价值存在时，人们必然会遭到自然以及其他力量的阻力。当人们的价值目标定的越高，其阻力也会相应的加大，那么人们要想取得成功，就必然要加倍的努力拼搏与奋斗，而奋斗就会存在牺牲。例如，在电影《牺牲》中，当灾难发生众人惶恐不安的时候，亚历山大则已准备好为之反抗与斗争。为拯救自己的家人能够重新回到初始状态，他向上帝祈祷，并且承诺愿意以毁灭自己的方式来救赎家人。同时还听从了邮递员奥托的建议，与女仆玛利亚“融合”。或许由于亚历山大的抗争，第二天他的家庭才得以恢复以往的平静。而为了实现承诺的亚历山大，则亲手点燃自己的家园。但此时的亚历山大却让家人以为是疯掉了，所以叫来救护车将其带走医治。显然，亚历山大为拯救家人付出了自己的全部，虽然没能得到家人的理解与认可，但他身上的反抗精神却足以影响到他的下一代。因此，在影片结尾处躺在草地上的小男孩抬头说道：“太初有道，为什么，爸爸”。

在塔尔科夫斯基的电影中，悲剧性人物形象在反抗与超越的过程中会以牺牲掉性命为代价。但也正因于此，他们才得以证明自己的存在性。可以说，悲剧性人物形象的牺牲是超越死亡本身的，他们不会在为了生存而继续生存下去，相反他们却是为了抗争苦难，实现全人类的自由意志而存在。例如，在电影《乡愁》中，戈尔恰科夫在意大利的一个小镇上认识了“疯癫者”多米尼克，在他身上看到了人类的精神信仰，于是他逐渐向多米尼克靠近，最终得到多米尼克的信任。多米尼克也将拯救世人的神秘仪式托付于他。虽然戈尔恰科夫在准备完成仪式前，突然感到身体的不适，但他却没因此而放弃完成使命，于是在口服一片药物后，继续点燃蜡烛坚持横渡水池。直到第三次，戈尔恰科夫才顺利的将点燃的蜡烛放置到对面的台子上，而他自己却倒下了。戈尔恰科夫一个在意大利的异乡人，当他听到多米尼克为拯救世人而在罗马自焚的消息后，他的抗争意识也随之被点燃。因此，他也加入到多米尼克的斗争中，从而成为另一个有着精神信仰追求的疯癫者，并最终为拯救世人而失去自己的性命。

总之，在充满塔尔科夫斯基悲剧意识的电影中，悲剧性人物形象在厄运的生活中，依旧拼命的发挥出个体生命的能动性。在现实生活中他们可以把握自己的生命意志，通过在苦难遭遇中的顽强抗争，使其超越给定的现实安排，最终成为“自为的人”。

二、精神价值

（一）创作者的责任与使命

众所周知，艺术与科学有着本质的区别，科学是通过科研人员历经无数次实践与论证才得到的具体结果，是客观存在的理论数据。而艺术则是来源于艺术家们的美学创作，是艺术家个人主观的精神输出。因此，这就会导致艺术家所想要的表达内容与观赏者所体验到的内容不全相同。但只有当艺术家时刻都以美与善为创作的出发点时，其作品才能散发出一定的价值意义。而这也决定艺术创作者要具备一定的责任与使命。

塔尔科夫斯基是一位十分注重责任与使命的电影导演，他在纪录片《雕刻时光》中谈到：“导演就像是一位艺术家，而这这就要求他要贡献出自己，导演处于一种特殊的工作位置，这是命运赋予他们的。因此，他们在制作电影时，应当从精神层面上负起责来。”可见，电影是一种严格又特殊的艺术形式，没有责任感艺术作品是没有任何价值重量的，同样没有担负着使命与责任的艺术家也无法创作出具有价值性的艺术作品。因此，要想创作出有思想价值的高品质作品，其电影导演就要具备一定的牺牲精神，让自己真正意义上的归附于电影创作，而不是让电影归附于自己。可以说，塔尔科夫斯基对电影赋予了极高的艺术地位与价值，电影是为表达人的艺术理想才存在的，而艺术只是提出现实的问题，却从不会解决问题。但艺术可以改变人的思想，让人们能够自愿的去接受美与善，从而感悟到艺术所释放出的精神力量。而这恰恰就是艺术家的责任，导演的使命。

塔尔科夫斯基终其一生都坚持着艺术家的责任与使命，他沿袭着俄国文学家陀思妥耶夫斯基的足迹，独行于良知与艺术的探索之路。在塔尔科夫斯基的电影执导生涯中，

他不断的摸索着影像语言的真实化，并让电影成为人类精神寄托的艺术品。可以说，塔尔科夫斯基在电影中建构自己的道德体系，通过对人性的拷问，生死问题的审视，让他执导的每一部电影都饱含对人生的思考。塔尔科夫斯基用自己赤诚之心，深沉地凝视着个人生命的历程，殷殷期望着世人能够深刻的领悟信仰永恒的重要意义。或许塔尔科夫斯基不是一位主流电影导演，但他绝对可以称得上是值得让人尊敬的电影工作者，他自始至终从未标榜过由自己执导的影片有多么的出类拔萃，也从未表达过自己在全世界电影导演中多么伟大。但是，他却用自己的实行行动证明了一个艺术家应该具备的责任与使命。

（二）当下电影创作的启示

在世界电影的整个发展历程中，从来就不曾缺少悲剧意识的电影创作者，他们通过电影语言对历史变迁、文明冲突、人性伦理、爱恨情仇等问题都进行了深刻探讨。而塔尔科夫斯基的电影则是一直围绕着“爱与牺牲”进行创作，在他所执导的七部半电影中，苦难是每一位主人公所必经的人生旅途。人际关系的死亡，踽踽独行地面对上帝，不断的审视自我。然而信仰的缺失，灵魂的放逐，则激起了主人公的反抗意识，他们由此开始寻找，开始重新找回生存的意义，最终实现个体的意志自由。当然，对于塔尔科夫斯基而言，其电影的主题不单是个体得到救赎，而是期望世人都得到拯救，哪怕在这个过程中，会成为世人无法理解的圣愚形象，或者会有牺牲性命的代价，但塔尔科夫斯基仍旧谱写拯救世界的宏大主题。塔尔科夫斯基以悲观的目光洞察着自我与他人、自我与世界、自我与自我的矛盾关系，然后发现现今的世界早已是失去精神信仰的末日世界。因此，他所有电影的主人公整日都是沉闷忧郁的，他们无时无刻都在被内心深处不断闪现的错乱记忆所深深的困扰。所以说，相较于哲学而言，塔尔科夫斯基的电影作品，更能唤起人们的生存激情，并且还能深入人类的心灵世界。电影中“爱与牺牲”的悲剧性主题，则体现出塔尔科夫斯基强烈的悲剧意识。然而这就像是一把双刃剑，一方面要求导演要极尽真实的展现现实生活，让受众切实的感知到人类匮乏的精神世界。另一方面，还要考虑到商业与艺术的冲突，让电影的商业性与艺术性得到完美的结合。

现阶段，随着我国经济的快速发展，电影市场呈现出蓬勃的发展趋势，越来越多的电影开始进入受众的日常生活之中，促使电影受众的审美诉求越来越深刻化。于是高品质的电影开始渐渐增加，这些影片不仅可以提升受众的审美情趣，同时还能启发受众的人生思考，从而使受众对电影产生情感共鸣，最终获得精神世界的解救。塔尔科夫斯基始终致力于高品质电影创作，从电影语言来看，塔尔科夫斯基的镜头语言相较于现阶段商业电影而言，他是特立独行的代表之一。他一直坚持电影要以极度的真实性来创作，电影是雕刻时间的艺术方式。因此，在他的电影中，其单个镜头的平均时长几乎多在1分钟以上，而镜头的数量也几乎在100——200个之间。可以说，塔尔科夫斯基在电影中营造的诗意美学充满着厚重的深沉感；从电影主题来看，塔尔科夫斯基的电影主题一直在探讨人类生命的终极价值，并且在电影中总会透露出对人类信仰缺失的悲伤感。同时电影中的主人公也是遭受着命运的磨难和备受苦难的无情打击。但塔尔科夫斯基仍是

相信光明终究来临，相信“精神危机”也终会得到救赎。所以，只要人类存有一定的忧患意识，时时不断的反思自己，那么人类的灵魂将会无比的恬静与安乐。

诚如，伊朗导演阿巴斯所言：“塔可夫斯基的电影与我的不同是其与物质生活的完全脱离，是我看过的最精神的电影。”^[84]故而，从这个角度来看，塔尔科夫斯基的电影无疑就有着某种示范性与引领的作用。他以自己的电影作品，向广大的电影创作者证实电影要想持久健康的发展下去，是离不开对苦难的思索，更离不开对生命的追问。

结 论

塔尔科夫斯基所执导的电影充满着浓烈的悲剧意识色彩，主要体现在三个方面：其一，悲剧意识的主题表征，例如，爱与孤独的根源、自我与世界的矛盾冲突、拯救与牺牲的反抗斗争、真理与崇高的超越等；其二，悲剧意识的影像呈现，例如，沉闷的场景空间、哀婉的视听语言、希冀的隐喻和象征等；其三，悲剧意识的人物塑造，例如，“自为型”悲剧人物和“自在型”悲剧人物。塔尔科夫斯基之所以具有悲天悯人的创作意识，其主要成因是与他所处的时代背景、地缘环境、宗教信仰、民族文化等因素紧密相关的。因此，在电影的艺术世界中，塔尔科夫斯基犹如一个倔强的孤独者，不论电影创作之路如何艰辛与坎坷，他始终如一背负着艺术家的使命感，踽踽独行在人类的精神世界中审视生命，探索真理。

塔尔科夫斯基作为一位有责任担当的电影导演，其与生俱来的末世意识使他沉郁的目光一直隐藏在他的七部半电影中。因此，在塔尔科夫斯基的电影创作中，他自始至终的关注焦点就是个体的自由意志，他坚信人类会在物质横欲的世界中迷失自己，但只要真诚的直面自己的内心世界，就会有重获新生的可能。他怀揣着无比坚定的信仰，为人类搭建悲剧性的电影世界，并以寓言的方式为人类解答生命的本质，也就是认知自我——坚定信仰——敢于抗争——重获新生。

塔尔科夫斯基立足于社会现实并深刻的认识到，如果世间存在悲凉，那绝不仅仅是个人之间的恩恩怨怨，而是关于时代的悲哀。可见，塔尔科夫斯基的电影创作境界是无比的宽广与辽阔，他对社会现实中的种种悲惨现状的关注已经远远超过了社会本身。塔尔科夫斯基试图从人类最真实的现实状态展开，透过稠人广众的现实挣扎来深刻的追问个体生命存在的价值意义。当然，他深层次意义则是指向整个时代和整个人类社会。可以说，这也是他对人类的悲剧性命运以及整个时代环境的一种把握与思考。因此，在塔尔科夫斯基电影中蕴藏的浓厚悲剧意识，是具有深刻且普遍的价值意义。

参考文献

- [1][4]叔本华. 作为意志与表象的世界[M]. 北京:商务印书馆, 1997:350.
- [2]别林斯基. 别林斯基选集·第三卷[M]. 上海:上海译文出版社, 1980:76.
- [3]亚里士多德. 诗学[M]. 北京:人民文学出版, 1982:19.
- [5]章安祈. 缪灵珠美学译文集·第四卷[M]. 北京:中国人民大学出版社, 1991:48.
- [6]朱光潜. 悲剧心理学[M]. 南京:江苏文艺出版社, 2009:215.
- [7]别林斯基. 别林斯基选集·卷二[M]. 上海:上海译文出版社, 1979:87.
- [8]谢柏梁. 世界悲剧通史[M]. 上海:上海古籍出版社, 2013:9.
- [9]赵凯. 悲剧与人类意识[M]. 上海:学林出版社, 2009:11.
- [10]胡明伟. 悲剧意识与传统文化[M]. 北京:中国文史出版社, 2013:1.
- [11][13]田广. 中国悲剧观念的现代转型[M]. 北京:社会科学出版社, 2014:5-8.
- [12]张法. 中国文化与悲剧意识[M]. 北京:中国人民大学出版社, 1989:49.
- [14][38][66][苏]安德烈·塔可夫斯基(Andrey Tarkovsky)著;陈丽贵, 李泳泉译. 雕刻时光 塔可夫斯基的电影反思[M]. 北京:人民文学出版社, 2003:21-267.
- [15]虞昕.“俄罗斯理念”的书写者——塔尔科夫斯基电影的文化解析[J]. 俄罗斯文艺, 2006(02):52-56.
- [16]张晓东. 塔尔科夫斯基电影与“俄罗斯理念”[J]. 俄罗斯文艺, 2013(03):131-138.
- [17]李宝蕾. 回忆与表白:塔尔科夫斯基的心路历程[J]. 北京电影学院学报, 2000(02):66-71.
- [18]贺红英. 安德列·塔尔科夫斯基的艺术世界[J]. 北京电影学院学报, 2002(02):64-74.
- [19]袁玉琴. 银幕造型与诗情采掘——塔尔柯夫斯基电影创作论[J]. 文艺理论研究, 1994(06):38-46.
- [20][法]彼得·克拉尔《燃烧的房屋. 李恒基译》. 载《当代外国艺术》第11辑.
- [21]邱修海. 论塔可夫斯基电影中乡愁主题的三层境界[J]. 电影文学, 2016(23):69-71.
- [22]彭辉. 塔尔科夫斯基诗电影研究[D]. 重庆大学, 2006.
- [23]Берендеева М С, Рыбалова М И. «Меркнет зрение—сила моя...» Арсения Тарковского в художественном фильме «Ностальгия»: пути встраивания поэтической цитаты в кинотекст[J]. 2018.
- [24]Цыпилёва П А. Образы и мотивы античной танатологии в поэзии Арсения Тарковского[J]. Вестник Томского государственного университета, 2015(395).
- [25]王瑞媛. 一如倒影, 一如梦境——浅析塔尔科夫斯基电影《镜子》的诗意营造[J]. 青年文学家, 2013, (35):55.
- [26]杨雷. 安德烈·塔尔科夫斯基:用电影雕刻时光的宗教圣徒[J]. 世界文化, 2015, (01):12-14.
- [27]俎松松. 对塔可夫斯基电影中宗教因素的探求[D]. 东北师范大学, 2014.
- [28]张庆曼. 塔可夫斯基电影的宗教情怀[D]. 上海戏剧学院, 2009.
- [29]Pourtova E. Andrei Tarkovsky: stalker of the unconscious[J]. Journal of Analytical Psychology, 2017, 62(5): 778-786.

- [30] Горных А. А. Вещь на экране: исторический Сенсориум Андрея Тарковского (размышления по поводу книги Роберта Берда «Андрей Тарковский. Элементы кино»)[J]. Философский журнал, 2017, 10(1).
- [31] 崔斌箴. 迷失与拯救——塔尔科夫斯基《乡愁》的哲意读解[J]. 艺术广角, 2003(05):19-22.
- [32] 邵奇. 论安德烈·塔尔科夫斯基的哲理化诗意探索[D]. 中国电影艺术研究中心, 1992.
- [33] 汪剑钊. 美将拯救世界——〈白痴〉与陀思妥耶夫斯基的末世论思想[J]. 外国文学评论, 2002(1): 61.
- [34] 程颖婷. 安德烈·塔可夫斯基电影的视听语言研究[D]. 扬州大学, 2015.
- [35][69] Федоткин С. В. Рамка и фактура: об организации пространства в фильмах Андрея Тарковского[J]. Обсерватория культуры, 2017, 14(4): 458-466.
- [36] Савельева Е. А. Принцип симметрии как метод построения кадра в фильмах Андрея Тарковского[J]. Вестник Томского государственного университета, 2015 (398).
- [37] 刘伦. 塔尔科夫斯基电影美学思想研究[D]. 哈尔滨师范大学, 2019.
- [39] 王萍, 阴澍宇. 俄罗斯文化精神内涵探析[J]. 东北农业大学学报(社会科学版), 2010, 8(06):149-152.
- [40][45][46][52][53] 李宝强. 七部半 塔尔科夫斯基的电影世界[M]. 北京: 中国电影出版社. 2002:38-211.
- [41] 黄健云, 刘健. 论萨特的存在主义及其美学思想[J]. 玉林师范学院学报, 2008(01):24-27.
- [42] 张晓东. 牺牲 塔尔科夫斯基的电影书写[M]. 黑龙江: 黑龙江人民出版社, 2012:13-78.
- [43] 刘小枫. 走向十字架上的真——20 世纪基督教神学引论[M]. 上海: 三联书店上海分店. 1995.
- [44] 钱中文. 文学发展论 增订本 增订版[M]. 北京: 经济科学出版社. 1998.
- [47] 寇鹏程. 文艺美学[M]. 上海: 上海远东出版社. 2007:190.
- [48] 洪小鹰. 黑格尔悲剧“冲突论”的实质及其局限[J]. 探索与争鸣, 1986(03):29-32.
- [49] 马克思恩格斯选集: 第一卷[M]. 北京: 人民出版社, 1995:5.
- [50][56][68][71][法] 安托万·德·贝克著; 方尔平译. 安德烈·塔可夫斯基[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011:27-136.
- [51] 王平原. 拉康“镜像阶段”理论探析[J]. 德州学院学报, 2017, 33(05):29-32.
- [54] 黄晓清. 电影诗人塔可夫斯基[J]. 创作评谭, 2010(01):21-24.
- [55] Trajtelová J, Steinbock A J. Transcendence as Creativity: Vocation in Andrei Tarkovsky[M]// Jana Trajtelová. The yearbook on history and interpretation of phenomenology 2016. Vocations, social identities, spirituality: phenomenological perspectives, 2016: 125-159.
- [57][83][德] 雅斯贝尔斯 (Jaspers, K.) ; 亦春译. 悲剧的超越[M]. 北京: 工人出版社. 1988:25-26.
- [58] 杜莹杰. 中国历史电视剧审美研究[M]. 北京: 中国传媒大学出版社. 2016:83.
- [59] 周国平. 诗人哲学家[M]. 上海: 上海人民出版社, 1987:228.
- [60] Русинова Е. А. Звук физического и духовного пространств в фильме "Сталкер" андрея Тарковского[J]. Вестник славянских культур, 2017, 46(4).
- [61][英] 托马斯·莫尔 (Thomas More) 著. 乌托邦[M]. 西安: 西北大学出版社. 2016.

- [62]McFadden D. Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky[J]. Verges: Germanic & Slavic Studies in Review, 2012, 1(1).
- [63]王贵禄,王建斌.电影艺术导论[M].长春:吉林大学出版社,2009:70.
- [64]章柏青,吴明,蒋文光.艺术词典:[M].北京:学苑出版社,1999.
- [65]赵玉明,王福顺.广播电视辞典:[M].北京:北京广播学院出版社,1999.
- [67]朱立元.艺术美学辞典:[M].上海:上海辞书出版社,2012.
- [70][75]尹鸿.悲剧意识与悲剧艺术[M].安徽:安徽教育出版社,1992:34-35.
- [72][美]汤普逊;杨德友译.理解俄国 俄国文化中的圣愚[M].牛津大学出版社(中国)有限公司.1998:205.
- [73]Берендеева М С."Жертвоприношение"как один из ключевых концептов индивидуальной картины мира АА Тарковского[J].Сибирский филологический журнал, 2018 (2).
- [74]Загребин С С. «Мы живём в ошибочном мире». Андрей Тарковский о духовном кризисе современной цивилизации[J]. Социум и власть, 2013 (4 (42)).
- [76]舒新城.辞海[M].上海:上海辞书出版社,2009:2038.
- [77][78]张斌.现代汉语 第2版[M].北京:中共广播电视大学出版社.2006:4.
- [79][英]李斯托威尔著;蒋孔阳译.近代美学史评述[M].上海:上海译文出版社,1980:222.
- [80]叶朗.美学原理[M].北京:北京大学出版社,2009:349.
- [81]黑格尔.美学 第一卷[M].北京:人民文学出版社,1958.
- [82]郭玉生.悲剧美学:历史考察与当代阐释[M].北京:社会科学文献出版社,2006:126.
- [84]郑天仪.塔可夫斯基的信仰之美[D].北京第二外国语学院,2017.

附 录

塔尔科夫斯基的导演作品

序号	电影名	时间	时长	获奖
1	今天不离去	1956	46 分钟	
2	压路机和小提琴	1960	46 分钟	纽约学生影展 首奖
3	伊万的童年	1962	95 分钟	威尼斯电影节 金狮奖
4	安德烈·卢布廖夫	1966	146 分钟	获戛纳电影节 国际影评人奖
5	飞向太空	1972	144 分钟	获戛纳电影节 评委会特别奖。
6	镜子	1974	106 分钟	
7	潜行者	1979	161 分钟	
8	雕刻时光	1979	62 分钟	
9	乡愁	1983	126 分钟	戛纳电影节最 佳导演奖和国 际影评人奖。
10	牺牲	1986	149 分钟	获戛纳电影节 评委会特别奖、 最佳艺术贡献 奖、国际影评人 奖和教会评审 团奖。

安德烈·塔科夫斯基 (Andrei Tarkovsky) 的电影《镜子》的剧本 (俄文片段)

电影剧本 No6 / 1994 杂志

Сценарию и фильму "Зеркало"- 20 лет.

Выросли новые поколения, новые таланты. Но мы возвращаемся к "Зеркалу" и слышим голос Андрея Тарковского, будто сегодня, будто сейчас...

Шедевры, как известно, проверяются только временем И

Александр Мишарин

Андрей Тарковский

Что в имени тебе моем? Но в день печали, в тишине,

Произнеси его, тоскуя; Скажи: есть память обо мне,

Есть в мире сердце, где живу я...

А. С. Пушкин

А зима все-таки пришла. Прошел первый снег, который, наверное, завтра растает. В центре города его станут убирать машинами, пока еще темно, и дворники начнут свою каждодневную борьбу со снегом, которая будет длиться несколько месяцев, почти до самого начала апреля. Здесь, ближе к окраине, этот легкий, еще молодой снег радует больше. Он напоминает о Новом годе и кажется началом праздника. Еще по-ноябрьски поздно светает, а люди, выходя из дома, невольно думают: "Ну вот и зима... Как незаметно прошел еще один год!.." А когда сквозь низкие облака угадывается солнце, длинная улица с высоким белым домом среди деревянных особнячков с палисадниками и сараями в глубине дворов кажется нехотой нарядной и от этого растерявшейся. На улице стоит новая, уже зимняя тишина, и каждый звук кажется легким, открытым и звонким. И почему-то хочется начать новую жизнь. У входа на кладбище женщины торгуют еловыми ветками и бумажными цветами, а постовой, который их наверняка знает не первый день, стараясь не обращать на них внимания, стоит у заиндевевшей витрины цветочного магазина и смотрит на поздние цветы за стеклом. В распахнутые ворота входят люди с завернутыми в ветошь лопатами и граблями...

- Да... Это ты, мам?

- Да, да... Что-нибудь случилось?

- Ничего не случилось. Просто так...

- А у тебя все по-прежнему? Ты хоть что-нибудь делаешь?

3

Андрей Тарковский с матерью, Марией Ивановной. (иллюстрация)

- Что я тебе могу сказать? Ничего не делаю... собираюсь с мыслями. Ты не помнишь, как называлась

эта речка, ну на хуторе, такое еще странное название...

- Какая речка? В Игнатьеве? Ворона?

- А, да, да, правильно. Ворона.

- А зачем тебе это?

- Да ни зачем, просто пришло в голову.

- Ты что, только для того и звонил, чтобы узнать, как Ворона называлась?

- Знаешь, я, наверное, сегодня не смогу зайти. Я позвоню. Ну ладно, пока.

- Ты откуда говоришь?

- Из города, из автомата...

По кладбищу, по его заснеженным закоулкам движется немногочисленная процессия. Мужчины несут гроб. Впереди - человек с лопатой, он идет быстрее и поэтому время от времени останавливается и ждет. Легкий порыв ветра, еле заметный в городе, здесь, среди высоких деревьев, просыпал снег на непокрытые голову и лицо умершего...

Мне никто не верит, когда я говорю, что помню себя в полтора года. А я действительно помню лестницу с террасы, сиреневый куст, я катаю по перилам алюминиевую крышку от кастрюли, и такой солнечный, солнечный день...

Закрыли крышку, и вдруг кто-то, всхлипнув, упал, требуя открыть гроб, и замер, и только тогда стало тихо в этом печальном лесу, и, еле-еле поскрипывая, качаются деревья. Иногда мне кажется, что лучше ничего не знать и стараться не думать о смерти так же, как мы не могли думать и ничего не знали о своем рождении. Зачем, кому это нужно, чтобы жизнь уходила так жестоко, безвозвратно, почему нужно мучиться отчаянием и опустошенностью, откуда у людей столько сил? За что они расплачиваются? Почему чем больше мы любим, тем страшнее, непоправимее потеря? Почему, по какому праву мы так привыкли к смерти? Зачем природа заставляет нас быть настолько легкомысленными, что мы забываем о ней? Ведь и так, кажется, мы уже все вынесли. Разве недостаточно людей умерло? Зачем отнимать, может быть, последнее, что у нас осталось? Ведь смертность в войнах уже исчисляется не сотнями и тысячами, а миллионами и десятками миллионов! А может быть, после следующей войны никого не останется и некому будет нас оплакивать?! Но люди умирают, и их везут на пушечных лафетах, зарывают в песок, завернув в мокрую простыню, по ним плачут пережившие детей отцы, им вырубают могилы во льду и стреляют три раза в воздух...

Может быть, лучше никого не любить, ослепнуть, оглохнуть, убить в себе память? Как остановить все это?! И вдруг мне в голову приходит заклинание: И он к устам моим приник, И вырвал грешный мой язык, И празднословный, и лукавый, И жало мудрыя змеи В уста замершие мои Вложил десницею кровавой. И он мне грудь рассек мечом, И сердце трепетное вынул, И угль, пылающий огнем, Во грудь отверстую водвинул..... Умирают совсем одинокие люди, которых некому похоронить, умирают в глубокой старости и, не начав жить, умирают, испепеленные напалмом, и на борту корабля, когда море становится их могилой, когда их провожают молчанием, почтительным и

холодным, когда рыдают их любимые, когда они гибнут от пули, тонут в болотах, в сотнях километров от родного дома, и их хоронят с цветами и официальным салютом, умирают незаметно, посреди спектакля, уходят в землю, в песок, в огонь, в неизвестность, в горе любящих, в их отчаянную опустошенность. Когда они уходят, уходят и уходят в темноту прервавшейся жизни.... Как труп, в пустыне я лежал. И бога глас ко мне воззвал: "Восстань, пророк, и виждь, и внемли, Исполнись волею моею И, обходя моря и земли, Глаголом жги сердца людей. Земля поднимется и упадет в сторону, и гроб выйдет из могилы, и откроется крышка, и люди отойдут в оцепенении, и слезы вернутся обратно. Прошло совсем немного времени, и люди вернулись в город, будничный, шумный, живой...

Вопросы, на которые должна ответить моя мать*:

Вы уезжали в эвакуацию, когда началась война. Вы не помните, какого числа это было? Кто Вас провожал? Как Вы доехали? Вспомните, пожалуйста. А где Вы жили во время эвакуации? Что это были за места? Вы раньше там бывали когда-нибудь? Кого Вы больше любите - сына или дочь? Кто Вам ближе? А раньше, когда они были детьми? Как Вы относитесь к открытию ядерной энергии? Вы любите устраивать у себя дома праздники и приглашать гостей? Вы умеете играть на каком-нибудь музыкальном инструменте? И никогда не учились? А петь? А в молодости? Вы любите животных? Каких именно? Собак, кошек или лошадей? А что Вы думаете о "летающих тарелках"? Верите ли Вы в приметы? Вы долгое время работали в одном и том же учреждении. Почему? Наверное, можно было бы найти более интересную работу? Как Вы относитесь к такому понятию, как "самопожертвование"? Почему Вы после разрыва с мужем не пытались выйти замуж? Или не хотели?

安德烈·塔科夫斯基 (Andrei Tarkovsky) 的电影《镜子》的剧本 (中文片段)

电影剧本 No6 / 1994 杂志

剧本和电影《镜子》——20 年。

新世代成长，新人才。

但是，我们回到“镜报”，听到塔尔科夫斯基的声音，就好像今天，仿佛现在…

杰作，如你所知，只能通过时间的考验。

亚历山大·米沙林 (Alexander Misharin Andrei Tarkovskii)

名字叫什么？但是在悲伤的日子里，沉默地说：向往。说：有我的记忆，我生活的世界上有一颗心…

——普希金

冬天来了，第一场雪已经过去了，明天可能融化。在城市中心，他们将在天黑时开始用汽车清洁汽车，雨刷器将开始与雪的日常战斗，这种雪将持续数月，几乎一直持续到四月初。在这里，靠近郊区，这片轻盈而年轻的积雪更加令人愉悦。它使人想起了新年，似乎就像假期的开始。十一月下旬仍然是黎明，人们离开屋子，不由自主地想：“嗯，这是冬天… 一年过去了多久没有引起注意！”当穿过低云时，太阳会通过低云，照射到长街道上高的白木房子，带有前花园和棚屋豪宅，院子的深处似乎格格不入，于是由此感到困惑。在街边的新小摊上已经是寂静的街道，其中每个声音似乎都很轻快，打开外部，出于某种原因，我想开始新的生活。妇女在公墓入口处交易云杉的树枝和纸花，以及可能不认识他们的警卫。第一天，尽量不要引起他们的注意，站在鲜花簇拥的橱柜外，看着玻璃后面的鲜花。人们用裹着碎布的铁锹进入了敞开的大门…

-是你吗，妈妈？

-是的，有什么事吗？

-什么都没发生，就这样…

-而您还拥有一切吗？你什么都没做吗？

3

塔尔科夫斯基和他的母亲 (插图)

-我能告诉你什么？您不记得这条河的名字了吗？在农场，那么奇怪的名字…

-什么河？在伊格纳季耶夫吗？乌鸦？

-哦，是的，对，乌鸦。

-为什么要这样？

-为什么，我刚想到。

-只是为了这个叫什么，就可以找出乌鸦叫什么？

-你知道，我可能今天不能回去。我会打电话，好，再见。

-你在哪里说话？

-从城市，从机器…

穿过公墓，穿过白雪皑皑的后街一小列队伍在移动。这些人抬着棺材。前面有个铲子的人，他走得更快。因此，他不时停下来等待，阵阵微风，在城市中几乎看不到，在高大的树木之间，将雪覆盖在死者裸露的头部和面部…

我说的话没人相信我，我记得自己一年半的时候，而我记得露台的楼梯，淡紫色的灌木丛。我沿着铝制栏杆上走动，阳光明媚的日子…

他们盖上盖子，突然有人哭泣，倒下，要求打开棺材，然后冻结，直到那时，它才在这个悲伤的森林中变得安静，树木几乎没有吱吱作响。有时候在我看来，最好什么不知道也不要考虑死亡，我们无法思考，因为我们对生一无所知。为什么，谁需要它，生命如此残酷，不可挽回地离开了，为什么需要，但是在绝望和空虚的折磨下，人们在哪里获得了如此大的力量？他们要付什么钱？为什么我们越爱，就会越可怕，其损失就越无法弥补？为什么我们如此习惯死亡呢？大自然为何使我们如此轻浮，以至于我们忘记了她？毕竟，似乎我们已经忍受了一切。死的人还不够吗？为什么要带走也许我们剩下的最后一件事？毕竟，战争中的死亡人数估计不是成百上千，而是成千上万！也许，一场战争之后，将没有人留下，也没有人为我们哀悼？但是人们死了，他们被驱赶在加农炮车厢上，埋在沙子里，裹在湿纸里，幸存下来的父亲为他们哭泣，他们砍下了坟墓，在空中射击了三遍…

也许最好不要爱任何人，失明，失聪，杀死自己的记忆？如何停止这一切？突然间我想到了一个咒语：他紧贴着我的嘴唇，撕开我有罪的舌头，懒散而狡猾，一条聪明的蛇，在我冰冻的嘴里，插入带有血腥的右手。他用刀割伤我的胸膛，发抖的心，烧着火的煤，我把它放在胸口…完全寂寞的人死了，没有人埋葬，死于年老，没有开始生活，死亡，被凝固汽油弹焚化，并在船上，当大海成为他们的坟墓，当他们伴随着沉默，尊重和寒冷，当亲人哭泣，当他们被子弹杀死，淹没在沼泽中，死在几百公里的家中，他们被鲜花和官方烟花掩埋，死亡未引起注意，在表演的中间，他们走到了地面，变成沙子，变成火，变得晦涩难懂，陷入恋人的悲伤，陷入绝望的荒凉。当他们离开时，他们离开并进入被打断的生活的黑暗中。我像沙漠中的尸体一样躺着。神的声音呼唤我：预言，看见，倾听，凭我的意愿实现。绕过海洋和陆地，动用了人们的心灵。地球将上升并跌落到一侧，并且棺材将从坟墓中出来，盖子将打开，人们会发呆地走开，眼泪就会下来。不久之后人们回到城市，嘈杂，热闹…

我母亲必须回答的问题*：

战争开始时，您正准备撤离。你还记得什么时候吗？谁送你了？您是怎么到达那里的？请记住。疏散期间您住在哪里？这些地方是什么？您以前去过那里吗？您更爱谁？儿子还是女儿？谁靠近你？以前，当他们还是孩子的时候？您如何看待核能？您想举办派对并邀请客人吗？您会弹奏任何乐器吗？永远不要学？唱歌吗？在您的青年时期？你喜欢动物吗？到底是哪一个？狗，猫还是马？您如何看待“飞碟”？您相信预兆吗？您已经在同一机构工作了很长时间。为什么？也许您可以找到更有趣的工作？您如何看待“自我牺牲”这一概念？与丈夫分手后，为什么不尝试结婚？还是不想？

后 记

行文至此，我的研究生生涯也基本告一段落，回忆起三年的读研时光，一方面觉得岁月如水，在看似漫不经意的瞬间悄然流逝；一方面又对校园中的生活经历无比的庆幸与感恩。

首先，我要感谢我的导师王硕老师，三年的求学生涯，导师无论是在学术层面还是在为人处世层面，都对我产生了极大的影响。尤其在我迷茫的时刻，是您一次次地鼓励与信任，才使我无比坚定地敢于走向未来。

其次，我要感谢传媒学院的老师与领导们，感谢老师们在课堂上深入浅出的讲解，使我对电影史学、影视批评学、美学、影视语言以及研究方法等课程有了一个更加深入的认识。感谢辅导员的呵护与关心，让我对学校产生了一种在家的感觉。感谢学院领导们的无私奉献，使我在传媒学院汲取到了许多校外名家的研究果实。

最后，我想要感谢我的父母，感谢您们一路以来对我的信任与支持，更感谢您们对我无条件的爱与包容，谢谢你们。

相信一切的经历都将会是自己未来生活的动力，感谢过往，常怀期望。

在学期间公开发表论文及著作情况

期刊名称	期刊级别	作者次序
传播力研究	省级	2/2
艺术品鉴	省级	1/2
中国电视	CSSCI	2/2