

塔可夫斯基的《鏡子》：失語和詩語*

熊宗慧**

摘要

《鏡子》（*Зеркало*, 1974）是俄國導演安德烈·塔可夫斯基（Андрей Тарковский, 1932-1986）自傳性色彩最濃厚的作品，導演以自身成長經驗為經緯，勾勒出童年回憶的輓歌。影片中回憶與現實相互對映，幻想如流動的意識穿梭其中，時空體在此重疊交錯。《鏡子》處理的主題是回憶的情感，情感透過影像傳達，片中回憶的影像極為清晰，充滿象徵寓意與詩意，填補了人物話語和話語之間的大片空白，據此產生無以名狀的惆悵與意在言外的無盡遐想。

《鏡子》中話語空白的重要性不僅在美學上，同時亦在心理層面上，電影以一位口吃患者在接受治療後，終於流暢講出「我能說話了」的紀錄影片作為片頭，即暗示影片人物，例如男主角阿列克謝伊所面臨的生活上的「失語」和「不語」的困擾（導演本身亦同），即無法以言語溝通，必須尋找媒介以為出口——紀錄片中患者將壓力轉移到雙手後方始能正常說話；電影主角阿列克謝伊則透過回憶過去解決當下問題；塔可夫斯基則是用電影創作建構出屬於自己的語言。

塔可夫斯基一直認為電影和詩歌有著相似的內在邏輯，而他對這種邏輯自小熟捻，因為其父阿爾謝尼·塔可夫斯基（Арсений Тарковский, 1907-1989）就是一位詩人，導演在耳濡目染的情況下掌握了詩的語言，並帶入自己的電影中。在《鏡子》中塔可夫斯基總共放入了四首父親的詩歌，而且皆由詩人親自吟誦，這些詩歌非僅是點綴作用，詩歌朗誦本身就是電影語言的一部份，發揮著形塑童年故鄉風景，還有捕捉回憶情感的作用；此外還有另一項功能，即父親的聲音適切地替代了陷入「失語」狀態的主角傳達內心情感，那情感如此溫柔動人，像是在所愛之人的耳邊絮語，傾訴著塔可夫斯基一直以來想說卻說不出口的話，那是對母親、父親、前妻、孩子等等所有自己愛過又傷害過的人的悔恨和告白。

關鍵詞：安德烈·塔可夫斯基、阿爾謝尼·塔可夫斯基、鏡子、失語、詩語

* 本文 2011 年 12 月 23 日到稿，2012 年 1 月 20 日審查通過。

** 作者係國立台灣大學外文系助理教授。

Tarkovsky's *The Mirror*: The Reticent and the Poetic Language*

Hsiung Tsung-huei**

Abstract

The Mirror is the most autobiographical work by the distinguished Russian movie director Andrey Tarkovsky. He based the movie on his growing up experiences sketched out as an elegy of childhood memory. In the film, the memory and the reality are mapped onto each other, and the fantasy, as flowing consciousness, is streaming in there, which made the time and the space overlap. Andrey Tarkovsky attempts to deal with “the feelings of the memory,” the abstract emotions conveyed through the visual images, and the images are clear and full of symbolic as well as poetic meanings, which filled the large gaps between the words left unsaid by the characters, thus creating a melancholy mood, which words cannot express.

The importance of the hiatus between the words does not only function in the aesthetic sense, but also on the psychological level. The beginning of *The Mirror* is a documentary film, which is about a stuttering patient. After treatment he was able to say with fluency, “I can speak,” implying that the leading character Alexei in the film (and the director Tarkovsky as well) faces the same problem – psychological “muteness” and “mutism,” that is why he is trying to find a medium as an exit for expressing the feelings. In the documentary, the patient successfully transferred his pressure to the hands and spoke out one sentence smoothly; Alexei in the film is trying to solve the present problems through memories of the past; Tarkovsky thus is using the camera lens to construct his own cinematic language.

In *The Mirror*, Andrey includes four of his father's poems, and all the poems are recited by the poet Arseny Tarkovsky himself. These poems are not only playing a decorative role; poetry reciting itself is a part of the film's language, helping shape the childhood memory and home landscapes, as well as capturing the “feelings of the memory.” In addition, the poetry reading functions by appropriately conveying the inner feelings of the protagonist in the film, which captures the psychological “reticent” and “taciturn” states, feelings that are so gentle and moving, as if whispering in the ear about love, uttering the words that the protagonist for a long time did not say—the repentance and confession to his mother and father, his wife and child, and all the people that he has loved and hurt.

Keywords: Andrey Tarkovsky, Arseny Tarkovsky, the Mirror, Muteness, Poetic Language

* Received: December 23, 2011; Accepted: January 20, 2012.

** Assistant Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.

前言

回溯《鏡子》的拍攝念頭早在 1963 年塔可夫斯基拍完《伊凡的童年》¹(*Иваново детство*, 1962) 之後就產生，他看著伊格納奇耶沃 (деревня Игнатьево) 老家的相片說：「我不會讓其他人看到這些照片。我自己想用這個地點拍片。」伊格納奇耶沃老家是塔可夫斯基童年時期住過的一幢木屋，在納粹入侵蘇聯之前是家人的避暑之處，在這裡他度過一段幸福快樂的童年歲月，也在這裡歷經父親因移情別戀而離家，留下母親、妹妹瑪麗娜和自己三人相依為命的破碎家庭記憶。

《鏡子》一片從最初的發想到誕生，期間延宕多時且波折連連，蘇維埃電影業高層和檢察制度雖曾嚴厲指責塔可夫斯基「自我中心」和「個人主義」，然而《鏡子》遭遇最大的困擾還是來自內部，包括影片的結構、敘事和拍攝手法，最重要是影片想要傳達何種意圖等的問題，一直困擾著塔可夫斯基，片名就歷經多次更動：《軍事教官》(*Военрук*)²、《懺悔》(*Исповедь*)³、《明亮的日子》(*Белый день*)⁴、《明亮又明亮的日子》(*Белый, белый день*)⁵等，都曾是電影片名的選項 (Волкова, 211)，但直到 1974 年片名才確定為《鏡子》⁶。期間塔可夫斯基已先後拍完了《安德烈·盧布略夫》(*Андрей Рублев*, 1966) 及《索拉力星》(*Соларис*, 1972)⁷兩部片，確立自己在世界影壇無可動搖的地位。從威尼斯影展嶄露

¹ 台灣通常稱作《伊凡的少年時代》，譯名不夠精確。

² 塔可夫斯基曾經想寫一部以軍事教官為題材的小說，內容關於二戰時期孩童上軍訓課的情形，小說最後沒有寫出，但相關情節之後進入電影《鏡子》中。

³ 這是塔可夫斯基和作家米沙林 (А. Мишарин) 在 1968 年一起合作的劇本名稱，內容設定以童年和木屋為主，並輔以一份和母親的對答問卷作為延伸詮釋，劇本最後沒有採用。1994 年該劇本刊登在《電影雜誌》中，披露的內容顯示與現今電影版本差異很大，針對母親進行的問卷內容更讓人驚訝，如：「您是一個會怨恨的人嗎？」、「您記得不好的事情嗎？」、「如果您只有一個願望可以實現，那麼這個願望可能是復仇嗎？」、「您常作夢嗎？說說其中一個印象最深刻的夢吧。」、「您是多疑的人嗎？」、「您性格中是否有難以解釋的怪異處？」等問題都非常尖銳，儘管該劇本沒有採用，但仔細看不難發現，許多問題其實仍保留在《鏡子》中，並以藝術性手法，例如以夢境的方式呈現。

⁴ 名稱來源是導演父親阿爾謝尼·塔可夫斯基 1942 年所寫的詩 *Белый день*。

⁵ 名稱來源亦同上面提到的詩。

⁶ 1973 年年中最終劇本底定，依舊是導演和作家米沙林合作的劇本，片子 9 月開拍，1974 年 3 月拍攝大致完成，接著是漫長又痛苦的剪接過程，最終片子完成，「鏡子」的片名也確定，導演和劇組之前所有的疑惑和不確定亦塵埃落定。

⁷ 台灣譯為《飛向太空》。

頭角起到成爲蘇聯最優秀的導演，塔可夫斯基卻遲遲無法爲《鏡子》定案，直至 1973 年年中才終於確定劇本和拍攝方向，由此可知此片在導演心中的難度。從一個角度來說，《鏡子》可以視爲是塔可夫斯基處理自己童年回憶和對父母親複雜情感的解題，他藉由藝術手段解開糾葛自己內心多年的童年情結（或許也可以稱作「創傷」），正是在此片之後他揮別孩童時期的陰影，改以父親的身分在電影中闡釋自己的理念，例如《潛行者》（*Сталкер*, 1979）、《鄉愁》（*Ностальгия*, 1983）、《犧牲》（*Жертвоприношение*, 1986）等片。

塔可夫斯基導演生涯中總共拍出七部長片和兩部短片，《鏡子》是七部長片中的第四部，位置恰好在正中央，它既與前三部影片《伊凡的童年》、《安德烈·盧布略夫》和《索拉力星》有著千絲萬縷的關係，例如都有著關於孩童、童年、夢境、母親、妻子、戰爭和俄國歷史等相關的主題；同時《鏡子》又打開了通往後三部影片《潛行者》、《鄉愁》和《犧牲》的道路，例如對家庭、回憶、鄉愁、信仰、藝術救贖等等的信念，更不用說貫穿七部長片裡的木屋、井、失語、十字形、聖像、滴水聲、燃燒的火，以及鏡子和碎裂的鏡片等等的母題，這些前後相通的主題和母題將塔可夫斯基的電影世界聯成一個有機宇宙，《鏡子》則是當中的核心，其作用就是一面鏡子——它倒映一切事物，鑒往知來，但不只於此，《鏡子》本身有自己的使命，它是導演所有作品中唯一一部個人自傳色彩最濃厚的影片，對導演本身而言《鏡子》就是藝術的救贖，阿赫瑪托娃曾說：「我用鏡裡倒映的筆跡來書寫」（Ахматова, 442）其意指的是作爲一種媒介的書寫（藝術）是詩人解放的途徑，對塔可夫斯基亦然，他藉攝影機鏡頭和電影創作克服自己的缺陷（以此片呈現的問題來說就是失語），「藝術就是不語的克服，就是解放和癒合。這是唯一的例子——《鏡子》不僅是藝術，還是一位藝術家的懺悔。」（Туровская, 214）⁸

一、電影宛如鏡子，折射人生

⁸ 審查人建議本文作者參考俄國影評家 Maya Turovskaya 的《時空的軌跡：塔可夫斯基的世界》（遠流，1996）一書，作者欣然接受意見，並獲益良多，感謝審查人的專業指導。然而必須提出說明的是，作者依據的參考資料並非中文版本，而是俄文原文作品，原文書名爲 *Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского*, Майя Туровская, 1991。詳細資料可見參考文獻部分。

《鏡子》儘管自傳性質濃厚，但塔可夫斯基還是給與影片主角另一個名字——阿列克謝伊（Алексей），且由阿列克謝伊以第一人稱「我」為敘述者（рассказчик）進行回憶，可見塔可夫斯基意圖區分作者（автор）和電影主角（герой）之間的關係，據此對自己的生命進行客觀的檢視。儘管如此，觀眾仍舊可以從電影中的「我」所描述的回憶片段獲得與導演本人命運密切相關的訊息。影片中成年後四十多歲的阿列克謝伊（И. Смоктуновский 獻聲）不露面只出聲，他不斷回憶自己的童年（Ф. Янковский 飾）和少年時期（Игнат Данильцев 飾），並在回憶過程中意識到父母離婚、家庭破碎帶給自己成長的負面影響，然而長大後的自己竟重複父親的經歷（或許也是錯誤）：他和長得與母親相似的娜塔莉亞結婚又離婚，讓自己的孩子伊格納特（同樣由 Игнат Данильцев 飾）一樣面對破碎家庭，父子命運彷彿複製，而錯誤一再重複。《鏡子》裡的宿命論調是俄羅斯式的，導演自己說：「在現實與回憶的邂逅中，兩代人的命運彷彿疊合一起，一邊是我的命運，另一邊是我父親的命運。」（貝克，100）即使如此，但塔可夫斯基並不算走向存在主義者嘲諷和虛無的心態，而是以非常懇切和嚴肅的心情面對這既定的事實，並檢視即使無法避免命運重複，但在人力所及之下能做到的所有挽救，這即是塔可夫斯基拍此片的意圖。

據此可以了解影片最終以「鏡子」為名之故。從一個角度看，《鏡子》裡的世界是由鏡子構成，鏡子在此處發揮隱喻的功能，藉由鏡子的倒映暗示重疊的人生。第一面鏡子處在敘述者阿列克謝伊面臨死亡的基點上，鏡子折射出主角的過往；另一面鏡子則是從故事開始，也就是從童年來折射出阿列克謝伊當下的人生。鏡子與鏡子的反射又使得倒影成倍數增加，並無止盡的派生出去（貝克，104-105），就像兒子倒映父親的命運，前妻與母親的影像重疊，而導演塔可夫斯基的視線則總是在兩面鏡子之間來回移動，企圖捕捉到影像的細微變化。在演員的安排上塔可夫斯基亦刻意凸顯了鏡子對映的特點，由同一位女演員契列霍娃（Маргарита Терехова）分飾年輕時的母親和前妻娜塔莉亞，另外又由同一位童星（Игнат Данильцев）飾演十多歲時的阿列克謝伊和阿列克謝的兒子伊格納特。

母親是《鏡子》主角回憶和複雜情感的核心，整部片的圖像和構成是圍繞母親而進行，母親失婚的哀愁、艱辛生活的感受、自我理想實現的落空等等極為個人隱私的部分，都成了電影主角阿列克謝伊亟欲探索的對象，如要了解電影中母親一角就必須先認識塔可夫斯基的

母親。母親馬利亞·維施尼亞科娃（Мария Тарковская-Вишнякова, 1907-1979）是沒落貴族之後，1926 年她在莫斯科一間由蘇維埃政府開設的高級詩歌研習班裡認識未來的丈夫和詩人阿爾謝尼·塔可夫斯基，1928 年兩人結婚，1932 年生下長子安德烈，即日後的著名導演塔可夫斯基，1936 年又生下女兒馬麗娜，1937 年阿爾謝尼移情別戀，馬利亞沒有說話，幫丈夫收拾行李並送出家門，此後扛下撫養兩名子女的責任，且終身沒有改嫁。德軍入侵蘇聯時期馬利亞一度找不到工作，生活艱困，後來在印刷廠擔任校對，微薄薪資對改善生活狀況只是杯水車薪，即使如此，母親依然讓塔可夫斯基修習音樂和繪畫課程，培養孩子的藝術心靈。塔可夫斯基影片裡常出現母親的角色，多具備慈愛、堅毅和充滿生命力的傳統俄國母親的形象（如《伊凡的童年》、《潛行者》），與此相較，《鏡子》裡母親形象則複雜得多，塔可夫斯基以達文西著名畫作《吉內芙拉肖像》與影片中飾演母親的女演員切列霍娃的面容作對照，指出畫作女子面容的美「超越善與惡，是帶有負面色彩的美，同時兼具墮落的和美的元素……女主角契列霍娃同樣具有這種欲拒還迎的能力。」（塔可夫斯基，151）從導演拐彎抹角的對比其實可以間接指涉到他對自己母親馬利亞的感覺，那是一種難以形容的高傲、漠然、愠怒，又帶有淡淡哀愁，與此同時又潛藏著強烈激情，這是一個有著極其複雜性格的女人，而探索母親內心情感之謎就是塔可夫斯基拍《鏡子》的一個主要企圖⁹，電影就是圍繞著孩子對母親和對童年往事深切的憐惜和罪惡感的氛圍而進行。

至於塔可夫斯基對父親的情感同樣複雜。身為詩人，追求崇高的詩歌語言和創作靈感方是天職，因此阿爾謝尼拋家棄子的行為其實並未引起友人嚴厲的責備¹⁰；而作為一位父親，他拋家棄子的行為在母親並無怨懟的情況下，使孩子依舊對父親維持孺慕之情，即使對父母離婚感到惋惜，但塔可夫斯基並未將所有過錯都歸咎於父親（Педиконе П., Лаврин А., 144）。塔可夫斯基早期影片中常出現孩童追尋父親的主題（Филимонов, 36），例如在《伊凡的童年》裡導演要為孤兒伊凡尋找合適的繼父，而有著堅定、沉著和睿智形象的上校因此

⁹ 此問題依舊可以回溯到暫以《懺悔》作為片名時，塔可夫斯基和米沙林共同合作的劇本中對母親所提出的問題，請參考註 3。

¹⁰ 阿爾謝尼的友人大多以詩人阿赫瑪托娃的話：「詩人沒有錯，不因這原因，也不因另外的原因而有錯。」來替阿爾謝尼的拋家棄子緩頰，因為依據阿赫瑪托娃的話，創造文字、追尋靈感的詩人的地位應超越道德之上，不受道德審判。

勝出；與伊凡感情更好的霍里上尉，卻因學歷過低而不被考慮。在《鏡子》中導演呈現的父子情感則更顯複雜，影片中父親一角（О. Янковский 飾）沒有任何單獨發揮的場景，他總是依附在母親和孩子的情感需求下，作為撫慰作用才出現，而且絕大部分是在夢境之中，唯獨自前線歸來一幕父親是以真實面貌出現，對此文章稍後會繼續分析。簡而言之，《鏡子》忠實呈現父親在孩子成長過程中缺席的事實，然而並不能據此認為父親對孩子沒有影響力，恰恰相反，父親的影響力在影片中幾乎無所不在，原因就在於塔可夫斯基在《鏡子》中放入了四首父親的詩歌，且由父親親自朗誦。朗誦的意義在此是多重的，既構成電影中的聲音元素、帶動影片節奏，同時亦起敘事和闡釋角色情感的作用，更重要是透過聲音傳遞展現出無所不在的父親的影響力。

在一封寫給父親的信裡塔可夫斯基說：「沒有一個兒子會像我這般愛你如父……我一生都是自遠處愛著你，有你陪伴的感覺讓我感到自己是一個完整的人。」（Педиконе П., Лаврин А., 146）沒有比「自遠處愛著你」一句更適合解釋塔氏父子之間似近實遠、似遠又近的關係了。

二、回去那裡已不可能，傾訴出來亦不能夠

標題摘自阿爾謝尼·塔可夫斯基〈明亮的日子〉（*Белый день*, 1942）一詩，內容講述詩人的童年回憶：「石頭依偎茉莉花旁。／石下埋有寶藏。／父親站在小路旁。／那是一個明亮又明亮的日子……我從未再有過／比那時更多的幸福。／我從未再有過／比那時更多的幸福。／回到那裡已不可能／傾訴出來亦不能夠，／就像是被幸福所溢滿／在這座天堂花園。」¹¹（Тарковский А., 84）這首詩並未放入影片中，但是它仍舊可視為是《鏡子》電影情感的最佳註解，精確傳達導演對自己「童年已經回不去，想要講述亦不可得」的無限惆悵。從一方面來說，塔可夫斯基獨特的電影語言就是在「無法以言語說出」的基礎上展開敘述，

¹¹ 本文所引阿爾謝尼·塔可夫斯基的詩皆出自 Эксмо 出版的《Всемирная библиотека поэзия》系列中《Тарковский А. Стихотворения》詩集，2009 年版本，其後引詩出處亦同，故僅在詩後標註頁碼。詩歌皆由本文作者翻譯。

《鏡子》就是如此。電影片頭是關於口吃患者治療的紀錄片，治療師下達若干指令，患者將壓力轉移到雙手，終於流暢講出「我能說話了」，之後銀幕打出片名「鏡子」，電影才真正開始。這一小段影片是塔可夫斯基過濾過無數紀錄片之後的選擇，以它作為片頭即暗示整部電影的基調——從「不語」和「失語」狀態中建構自己的語言。

縱覽全片，男主角阿列克謝伊總是無法以言語和親人進行正常溝通，片中母親打電話來，阿列克謝伊拿起話筒但沒說話，母親問：「阿列克謝伊？是你嗎？」一秒後主角才緩緩回應：「是的，媽媽。」接著阿列克謝伊說自己得了扁桃腺炎，已經三天沒有說話，但他覺得不說話很好，他甚至覺得一星期不說話都沒有關係，說話是沒有用的事，說話總是引起爭吵，接著又說：「媽媽，為何我們總是在爭吵？」同樣的情形亦發生在阿列克謝伊與前妻娜塔莉亞的對話上，兩人的對話亦是不斷爭執，前妻責備他為什麼不能好好說話，總是尖酸刻薄，阿列克謝伊不甘示弱回應：「那是因為我是被女人帶大的……」電影對話所顯示的一件事實是：話語是造成人與人之間誤會和爭執的根源，話語的侷限性和表面性使語言的真意遁入話語和話語的縫隙之中，而導演即意圖潛入那縫隙裡，用他的電影語言尋獲那「傾訴出來亦不能夠」的部分。

「不語」（немота）和「失語」（косноязычие）是塔可夫斯基電影裡非常特別的母題，幾乎所有片子的主要人物都有「失語」的情況，《伊凡的童年》裡的伊凡總是不說話，也不回應別人的問話；《鏡子》裡的小阿列克謝伊也不開口講話，而軍訓課的教官和男孩則都有口吃的情況，至於《鏡子》片頭的失語症治療則是最提綱挈領的說明，俄國影評人涂羅夫斯卡雅（М. Туровская）認為，「口吃」此一母題之於《鏡子》不僅指身體上的缺陷，同時亦反映內心的「不語」，以及內在世界的「創傷」（Туровская, 214），創傷則是因為戰爭（伊凡、教官）或是家庭破碎（小阿列克謝伊）而造成，後者則是本文論述的重點。

然而塔可夫斯基的「不語」和「失語」亦不僅限於身體和心理層面，它還具備宗教哲學思索方面的層次，在《安德烈·盧布略夫》中聖像畫家盧布略夫的不語是一種宗教上的自我懲罰；而在《潛行者》中潛行者的女兒自始至終沒有開口說話，但她被視為是真理和救贖的象徵（Волкова, 197），凡此皆顯示塔可夫斯基對「不語」的肯定和傾向否定說話的功用。拍《安德烈·盧布略夫》時塔可夫斯基甚至要求飾演男主角的演員索羅尼欽（А. Солоницын）

一個月不要說話，因為一位藝術家不當用嘴，而是用心去感受世界，並且和上帝進行對話。嚴格說來，塔可夫斯基電影裡的每位成年的男主角都在思索「不語」和「失語」之於自己和周遭世界的關係，探索意識和語言之間的聯繫，正是當他處在「失語」狀態下內心感受跟著敏銳起來，心靈圖像隨之活躍，這時的他才有基本的能力去認識並感知周遭人事物內心的話語，聽懂大自然給予的真理。

據此來看《鏡子》第一段回憶的情節。母親坐在圍籬上抽菸，凝視遠方，像等待父親歸來，但是敘述者，也就是長大後的阿列克謝伊卻點出父親離去的事實。一位陌生人（A. Солоницын 飾）無意間沿父親以往回家的路徑走來，向母親問路，並點破母親失婚的事實，鏡頭帶過母親倨傲的神情。陌生人說自己是醫生，跟母親借菸，並像發現什麼似的往母親身後看，母親順勢回頭，其身後有一張吊床，裡頭躺著小阿列克謝伊和妹妹，妹妹睡著了，但是男孩沒有，他沒有出聲，卻以警戒的眼神看著兩人。醫生和母親攀談，順勢跳上圍籬，瘦弱樹枝支撐不住折斷，兩人同摔倒在地，母親站起身，顯露不悅，男子卻忽然說：「妳不覺得大自然也會說話嗎？它們不會動不會言語，但是仔細聆聽，它們其實也有說話，也在思想……」講完後醫生緩步離去，此時一陣突然的風吹來，如泣如訴，醫生順著風勢回望，與母親的眼神相接。母親目送陌生人離去，轉身回木屋，此時前夫阿爾謝尼的聲音響起：「我們約會的每一瞬間，／妳我歡慶如主顯節，／這完整世界裡你我一體。妳是／如此敏捷、輕盈勝過鳥羽，／沿著階梯而下，天旋地轉般，／妳一步踏兩階，牽著我穿過／潮濕的丁香花叢來到自己領地／自鏡子的另一面。」(278)他在朗誦自己的詩〈初次約會〉(Первые свидания, 1962)，聲音像是伴著母親行走，忽然間她停下回望，下一個鏡頭帶到小阿列克謝伊，他沉默地凝視母親，眼神嚴肅且略帶探詢，男孩身後隱約見到一盆火無聲地燃燒。小男孩始終不語，但是他一直都在觀察、凝視、探詢大人之間的交際方式，他現在不能理解，答案在日後成長中才會獲得，但是火無聲燃燒的影像帶出男孩的情感——不安、質疑、好奇、不滿的混雜情感。

鏡頭跳回屋內，孩子們拿湯匙喝牛奶，小貓在桌上陪伴，母親在孩子身後的一角坐著，凝視孩子，不言不語，她站起身，邊走邊思索，阿爾謝尼持續朗誦著〈初次約會〉，那是唯一的聲音。鏡頭緩慢移動，帶過木屋裡一窗一景。母親再度進入視線內，已是坐在屋內另一

角，鏡頭定格在母親上，身旁窗台上擺著一本翻開的筆記本，推測是阿爾謝尼詩歌手抄本，窗櫺上掛著一束乾燥花，母親倚窗，表情像聽到詩歌似的深受感動，兩行清淚落下，此時朗誦完畢，聲音停止，母親亦回神一般以手指拭去淚水。鏡頭帶到窗外一張木椅，其上擺著一條大抹布、打開的罐頭和空玻璃瓶；鏡頭再移到屋外松樹，最後帶回到母親最初坐過的籬笆。這段如詩如畫的抒情敘述是《鏡子》中最令人難忘的一幕，導演專注地以鏡頭呈現童年記憶中的光線、陰影、木屋、物件、樹林、籬笆、母親、妹妹和自己，那正是導演念茲在茲的「回到那裡已不可能，而傾訴出來亦不能夠」感受，然而在這一段詩意敘述中母親和孩子之間沒有任何互動，沒有對話，視線也沒有交集，母子雙方全部陷入「失語」的狀態，在刻意營造出的回憶光影映照下，親情的感受似近實遠，因而更耐人尋味，此段中疏離的親情表現已經預示之後母子間無可挽回的距離。

這一段的「失語」狀態因火災發生而中斷，驚慌的嘈雜聲喚人回到現實，母親開口，對孩子說：「火災，但不許叫！」孩子跑出去觀看火災，猛烈的火勢燒掉了倉庫，然詭異的是，憤怒的火焰只是低聲地張牙舞爪，屋簷前雨滴落如淚水，母親一人獨坐井旁，背影孤單卻讓人無法接近。在塔可夫斯基的鏡頭下，憤怒的火、哀怨的雨都似在反映母親心底深處從不外露的情感，彷彿那一句「不許叫！」的喝令讓所有可能的情感都覆蓋在密密交織的無聲網絡中。

三、言語難以撫慰，方巾無法拭乾

標題摘自阿爾謝尼另一首詩，這首詩出現在莫斯科「印刷廠」一段。母親因為一個可能的校對錯誤而冒雨跑回印刷廠，她的匆忙引起同仁的驚慌和騷動，鏡頭帶過牆上史達林肖像，點出嚴酷年代裡一個錯字可能引發的可大可小的牽連。檢查後並無錯誤，母親面容依舊淡漠，不見任何情緒起伏，她離開印刷部門，獨自走在長廊上，雪白清冷的廊間母親的身影傲然孤獨，此時阿爾謝尼的聲音響起，他在朗誦：「昨日我從清晨便開始等待，／他們猜到你不曾來了。／還記得那是多美妙的一天嗎？／天氣晴朗得像是節日！我外套都不必穿。／今天你來了，可是天氣卻是／滯鬱而昏暗，／天空落著雨，夜色向晚，／冰冷樹枝上，雨水

流淌，／言語難以撫慰，方巾無法拭乾。」（66）父親的聲音像跟著母親，說出她心底裡對久候不歸的丈夫的哀怨之語，然母親腳步匆促，後方隱隱看見同事麗莎模糊的身影，不想讓麗莎趕上似的母親急急向前，父親聲音像跟不上而落在後方，母親繼續走，沒有回頭，被遺留的詩歌獨自迴盪在長廊間。

走回辦公室坐下後，母親才放鬆哭泣，上司和麗莎過來安慰，氣氛趨於緩和，上司建議母親沖一個澡，把溼透的衣服換過，母親接受建議，站起身隨口問：「梳子在那裡？我的梳子呢？」麗莎聽聞此句臉色一沉，像把握到時機似的將話鋒一轉，開始指責起母親，說她個性過於強勢，習慣頤指氣使，導致丈夫受不了離開，無辜的孩子跟著受苦。母親因這樣的指責而忍不住哭泣，頻頻以「我不明白妳到底想說什麼」作為自我防衛，但是處在同事環顧的視線下，母親陷入極度尷尬的處境，她一語不發衝出辦公室，往淋浴間走去。麗莎像清醒一般追出，想對母親說幾句話，但母親沒有停下腳步，背著麗莎把門關上，將麗莎隔離在外。淋浴間裡母親打開水龍頭，才一會功夫水卻停了，母親一身濕，她雙手環抱前胸，以苦笑面對自己再度陷入尷尬的處境。

母親不願意以改嫁的方式讓自己和孩子獲得看似較有保障的生活，反而選擇在印刷廠擔任校稿員，並以這份工作維護自己的尊嚴：之前親自替丈夫收行李離家，現在自己掙錢養家（Волкова, 96）。然事實上印刷廠薪資微薄，工時相對很長，孩子們常常見不到母親。在一封寫給前夫的信裡母親提到，孩子們總是期待周末到來，但是有一次她（因為工作）整天沒有回家，而安德烈（塔可夫斯基），在引頸企盼了一整天後，見到母親時一開始沉默不語，之後才生氣地對她說：「連周末都不回家！」（Волкова, 114）。孩子需要母親的陪伴和關愛，會對母親說出這樣埋怨的話，應是到了無法忍耐的地步，但馬利亞顯然對兒子的抱怨不在意，她沒有因此而辭掉工作，也沒有想辦法抽空多陪孩子。從兒子的角度來看，對母親提出的要求沒有獲得回應，內心必定感到傷害。

莫斯科「印刷廠」一段在《鏡子》的童年回憶裡因採黑白片方式拍攝而顯得特殊，或許是因為小阿列克謝伊在這段中並沒有身歷其境，而是憑藉他人轉述才進入主角回憶的緣故，由此亦驗證《鏡子》中回憶有很大部分是所謂眾人記憶碎片投射的結果的說法（貝克, 105），然而還是得釐清詩歌朗誦在此段的意義。正如上文所述，孩子對印刷廠回憶的感受其實是不

悅的，總是與母親不回應孩子要求的感受相連，這種匱乏感導致的傷害讓孩子以「不語」的方式面對母親，母子間停止溝通，關係產生裂痕，終至無法挽回。由此來看詩歌的作用，會發現原來所謂「昨日我從清晨便開始等待」中的「我」指的不是母親，而是孩子，孩子從昨日便在等待母親歸來，卻遲遲等不到；今天雖看到母親，但是孩子情感已經遭受傷害，內心哭泣如雨。從這一角度來看也可以明白，何以塔可夫斯基處理這一段時讓母親的腳步與父親的聲音在節奏上不相配合，造成一快一慢的不和諧感：父親朗誦的聲音像是替代「失語」的孩子向母親說出內心感受，可是母親完全不回應，讓孩子陷入「言語難以撫慰，方巾無法拭乾」的極度失望之中。

四、詩語的聲音和記憶

一個家庭中父親缺席並不意謂他對這個家沒有影響力，正如拉康（Jacques Lacan）提到作為一個隱喻性的能指——「父親的名字」（the-Name-of-the-Father）所具有的意義即在於，當孩子明瞭了父親與母親之間的關係後，他同時也知道必須接受父親的法權（方漢文，213）。因此，父親的作用不在於他是否以實體存在，而是作為一個象徵，其權威一旦被認可，則此一能指——「父親的名字」依舊能對家庭發揮持續的影響，《鏡子》裡父親的角色即是如此。

父親移情別戀，但母親的愛依舊，對阿列克謝伊（導演亦同）來說，木屋回憶裡的歡樂與哀愁關鍵都在父親，儘管他人已不在，但木屋始終都為父親保留了一個位置，那本遺留下來的詩集就是一個明顯的「父親的名字」的替代物。現實生活中塔可夫斯基確實保有父親的手寫詩集，並以此為傲（Волкова, 149）。據此來看《鏡子》裡鋪陳的父子關係，會發現這與導演說他的「回憶都是根植於記憶」的說法相符，影片是從父親已經離開木屋之後開始說起，因此父親在家中的實際狀態是「缺席」，他轉以在母親和孩子的夢境和意識中出現，伴隨他的總是黑白色澤和默默無語的形象。父親唯一一次具體出現是當他自前線歸來探視孩子一幕，孩子緊緊擁抱父親並啜泣，顯示孩子對父親強烈的孺慕之情，然除此以外，電影關於父親的部分非常少，但父親的重要性絲毫不受影響，原因就在於影片中無處不在的詩語。

詩歌語言就是父親的語言，《鏡子》中塔可夫斯基採用了父親四首詩歌，而且請父親親

自朗誦，父親的聲音以朗誦的方式迴蕩在影片裡，發揮著拉康所謂的「父親的名字」的影響作用：朗誦的聲音撫慰著母親孤寂的心，激發失語的兒子掌握語言能力；同樣的，透過詩人聲音的穿透力，亦激起觀眾感受電影意欲傳達的情感，豐富了聯想力，使其獲得意外的認知和領悟。

塔可夫斯基認為電影的內在邏輯和詩歌相似，特別是其抒情性和聯想性，對於自己備受讚譽的電影詩意，塔可夫斯基認為那是以夢境、回憶和幻想所達到的非比尋常的效果（塔可夫斯基，44）。《鏡子》裡的一切情境都根源於記憶，然記憶中的父親並不是以具體形象呈現，而是透過聲音，正是詩歌朗誦的聲音幫助了孩子的記憶，從此根深蒂固盤踞，或是說回響在孩童腦海中，構成了童年的回憶。

回憶的影像是母親，而影像總是孤單無助；回憶的聲音是父親，而聲音不願受到束縛而逃離。電影關於童年記憶最不愉快的一段出現在戰爭期間，因為生活困頓，母親帶著阿列克謝伊到隔壁村有錢農家去變賣耳環，卻被無理的要求幫忙殺雞，對自尊心強烈又高傲的母親來說，那恰如一記無情的耳光打在臉上。影片先以連拍的方式捕捉母親在壓抑的憤怒下的臉龐，下一段母親卻進入夢中，睡著的身軀浮在空中呈現失重狀態，她的聲音空蕩蕩漂浮在夢境裡，那是向丈夫祈求憐憫的內心話語：「我愛你，但為何總是在我非常難過的時候，你才會出現？」夢境中父親只輕輕撫慰著母親，沒有說話。這一段應是塔可夫斯基揣摩母親內心感受拍攝出的虛構夢境，但亦可視為是兒子對母親內心痛苦的感應，其實阿列克謝伊感受到來自母親的痛苦不亞於母親自己，畢竟母親是爲了孩子才不得不向現實低頭，阿列克謝伊的罪惡感至此根深蒂固。

夢境跳回現實，逃離有錢人家後母親和孩子沮喪地走在草地泥濘中，此時阿爾謝尼的聲音再度響起，他在朗誦〈尤蒂莉絲〉（Евридика, 1961）：「人只有一個軀體，孤單又無助，／靈魂厭倦了這軀殼的束縛，／耳朵、嘴巴和鏤幣大小的眼睛，／那包裹著骨架的皮膚／佈滿累累傷痕……沒有肉體的靈魂是有罪的，／如同衣不蔽體的肉身——／沒有思慮，便無所作為，／沒有靈感，便沒有詩篇。／一個謎，永無答案：／在那無人為伴的地方舞過，／誰還能歸來？」（268-269）正如光明和黑暗、水和火一般，靈魂與肉體既是相生，也彼此渴望，卻總是彼此傷害，無法和諧共存。塔可夫斯基用父親的這首詩點出母親生存的困境——

沒有靈感，沒有詩篇；亦用這首詩說出父親拋棄家庭的不該——沒有肉體的靈魂是有罪的。只能默默承受父母帶給自己不幸的孩子則渴望「另一種有著異樣裝扮的靈魂」，它「一邊奔跑，一邊燃燒，／從猜疑奔向希望，／它純潔而透明，像燃燒的酒精，／轉瞬即逝……／只留下桌上的那枝丁香：／永存在記憶中。」（269）丁香花是第二次因為父親的詩歌而出現在《鏡子》中¹²，構成這部電影最主要的象徵，代表著回憶和感受，這亦是《鏡子》最主要的元素。

無可否認，《鏡子》裡主角對父母的情感只能以複雜形容，不盡然是歌頌母親，也未嘗是在替父親辯白。塔可夫斯基回憶，當父親觀賞完《鏡子》後和母親說：「瞧，他（指兒子）是怎麼懲罰了我們兩個。父親說時嘴上帶著微笑，但或許片子某處確實刺傷了他。但他們（指父母）都沒有注意到，我在懲罰了他們的同時，我也懲罰了自己。」塔可夫斯基不只一次在接受訪問時說《鏡子》的中心主旨是「悔恨」，他說：「《鏡子》並非企圖在講述我自己。而是我對自己所摯愛的人的感情；我和他們之間的關係，以及我對他們一直以來抱持的悔恨和無法填滿的責任感。」（塔可夫斯基，186）

愛說不出口，說出口的盡是傷害。現實生活中母子關係無可逆轉的漸形疏遠，父子之間也只僅能以遠距離的方式進行接觸，面對面相處已是不可能，而自己對前妻和孩子亦滿是悔恨。影片末尾主角將死，主因不是病，卻是「良知、記憶和罪惡感」（Филимонов, 244），將死的他終於吐出真言：「我只是想要幸福而已。」接著影片跳回到童年場景，時間與空間在此奇妙的壓縮在一起——既是童年又是當下，鏡頭先出現年輕恩愛的父親和母親，但焦點在母親身上，父親身影依舊模糊，只聽得到他問母親：「比較想要男孩還是女孩？」鏡頭久久停在母親充滿幸福的臉龐。接著母親往身後望，視線落到後方樹林，那裡是年邁的母親（導演母親馬利亞親自飾演）和五歲的阿列克謝伊及妹妹，時空在此彷彿錯置，年邁的母親牽起妹妹的手往前走，小阿列克謝伊跟在其後，下一個鏡頭又跳回到年輕的母親，彷彿她親眼看見之前一幕（這亦是鏡子映照的功能）。接下來依舊是年邁的母親牽著妹妹的手往前，小阿列克謝伊跟在旁邊，三人一起走過蕎麥田，鏡頭停在矗立在平野中一根交叉如十字的木桿，

¹² 第一次是出現在《初次約會》一詩中。

彷彿是救贖，最後聽到小阿列克謝伊向空曠的平野發出「啊——鳴」的叫聲，隨後跟上母親腳步，三人向與木屋相反的方向前進（代表童年已經回不去），鏡頭逐漸失去三人蹤跡，終至完全看不見。這一段是主角死前的內心景象：（希望）母親是幸福的，而他（希望）以童年模樣來到年邁母親面前，跟隨在側，那一聲「啊——鳴」的叫喊代表的恰是一直處於「失語」狀態的他，終於能坦然說出心中的悔恨。

結語：我輕舉起手，五道光芒將留待與你

話語和話語之間的空白是意識流動之處，失語和不語的停頓之後才是對話的開始，這是為什麼在塔可夫斯基電影中為數不多的對話總顯得寓意深遠，讓人想探知那意在言外的深意，而答案卻又在「不語」之中誕生，這就是塔可夫斯基電影最弔詭之處。

塔可夫斯基接受外國媒體採訪時，總是一再強調《鏡子》的核心情感是「悔恨」¹³，俄羅斯式的悔恨就是回憶童年和少年時光，試圖以過去的經驗來解決當下的問題。這是一種站在高度上的檢視動作，一如托爾斯泰，也讓人想到阿赫瑪托娃的詩：「彷彿從塔頂一般，我俯望一切。／好像重新揮別／那早已揮別的過去，／彷彿再次受洗／並自陰暗的教堂拱門走下。」（Ахматова, 424）回望過去必自高處，檢視現在必從最初，這亦類似中國的「行遠必自邇」的想法，過去、現在和未來總是相互影響，而《鏡子》既是塔可夫斯基回顧過去、面對現在的方式，那關於未來又是怎樣的態度？電影最後主角將死，一切彷彿嘎然停止，何來未來？我們回想起電影中另一首父親的詩〈生命，生命〉（Жизнь, жизнь, 1965），才知他早已為兒子提出答案：「世上沒有死亡。／人人皆不朽。事事皆永恆。／不必懼怕死亡／不論你是十七妙齡，抑或七十暮年……安居在屋，則屋宇不倒。／我要呼喚世紀，走入其中並建立家園。於是你們的子孫和我一起／還有你們的妻子亦同坐一張桌前——曾祖與曾孫亦共聚一堂：／未來在當下完成。／若我輕舉起手，／五道光芒將留待與你……我為自己挑選了合身的世紀。／我們向南行進，／把塵土留在草原上，／長草蔓蔓如煙，／一隻蚱蜢閒蕩

¹³ 這是塔可夫斯基接受法國文化電台記者羅朗斯·科塞訪問的答話。——見貝克著，《安德烈·塔可夫斯基》，頁 149。

嬉戲，／觸鬚輕點了我的馬蹄，／像個僧侶，它預言了我的死亡。／我接過我的命運，繫在馬鞍上：／我將策馬馳向未來，／矗立在馬蹬上，我依然像個男孩。／我的不朽已然足夠，／因為我的血液將流過一代又一代。」（302-304）死亡與不朽，兩個乍看之下相違背的主題，卻在阿爾謝尼的詩中有了血脈的接連，詩人歌詠不朽，但不貪戀不朽，死亡總在不意之間到來，但他謂，若人能「安居在屋，則屋宇不倒」，所以他努力建設一個不倒的房屋，留下永恆的光芒，讓後代從此在世上能安居樂業，那就是真正的「不朽」。

從〈生命，生命〉一詩想到上文提到關於阿列克謝伊將死之際的情景，他語氣平穩地說：「讓我安靜一會。我只是想要幸福。」然後他握住床邊的小鳥，舉起手臂，放開手掌，小鳥自掌間飛出，鳥像是他的靈魂、意識，獲得解放後迅速拍動翅膀，尋前方的光源飛去，光源處是童年景象：阿列克謝伊以孩童身形走在母親身旁，他不再孤單了，和他一起的還有母親（Филимонов, 233），於是阿列克謝伊安心了，他清楚知道一件事，即**母親**已然不朽（Филимонов, 234），正如塔可夫斯基用他的電影讓他的童年和他周遭所愛的人同享不朽，由此來看，阿列克謝伊的死不是指向終點，而是未來。

參考文獻

專書：

- 塔可夫斯基著，陳麗貴、李泳泉譯，《雕刻時光》。台北：遠流出版，1994。
- 貝克著，方爾平譯，《安德烈·塔可夫斯基》。台北：北京大學出版，2011。
- 方漢文，《後現代主義文化心理：拉康研究》。上海：上海三聯書店，2000。
- Ахматова А., *Поэма без героя. Стихотворения. Поэмы. Проза.* М. Изд.: Астрель, 2011.
- Волкова П., *Арсений и Андрей Тарковские.* - М. Изд.:Зебра Е, 2004.
- Педиконе П., Лавнин А., *Тарковские. Отец и сын в зеркале судьбы.* - М. Изд.: ЭНАС, 2008.
- Филимонов В., *Андрей Тарковский: Сны и явь о доме.* - М. Изд.: Молодая гвардия, 2011.
- Тарковский А. *Стихотворения. (Всемирная библиотека поэзия)* – М. : Эксмо, 2009.
- Туровская М., *Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского.* - М. : Искусство, 1991.

網路資源：

- Кудрявцев С., 3500. Книга кинокритик. В 2 томах. – *Зеркало : Экзистенциальная притча*, 1978. - <http://kinorupor.ru/review-z/23083-zerkalo.html>

