



塔可夫斯基《伊万的童年》：

## 一代人的战争与一代人的童年

□ 王硕瑀



《伊万的童年》电影剧照

安德烈·塔可夫斯基，1932年生于俄罗斯札弗洛塞镇，是诗人阿尔谢尼·伊·塔可夫斯基之子。1961年毕业于苏联电影学院。他的第一部部长故事片《伊万的童年》于1962年获得威尼斯影展金狮奖。代表作有《镜子》《乡愁》《潜行者》等，最后一部作品《牺牲》荣获1986年戛纳影展评审团特别奖，同年12月，塔可夫斯基因肺癌病逝于巴黎，享年54岁。

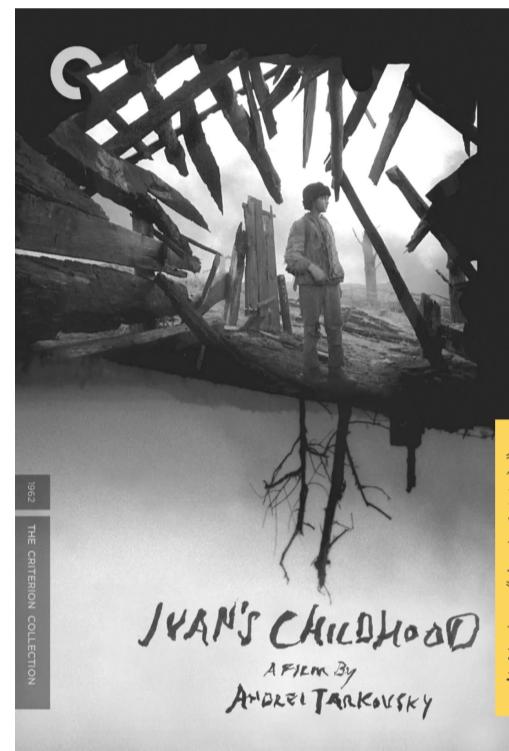
塔可夫斯基开创了自己独特而完整的艺术风格，使博大深邃的精神主题在庄重沉郁的诗性叙事中展开，获得完美的表达。瑞典电影大师伯格曼曾经予以这样的赞誉：“初看塔可夫斯基的电影宛如一个奇迹。蓦然间，我感到自己伫立于房门前，却从未获得开门的钥匙。那是我一直渴望进入的房间，而他却能在其中自由漫步。我感到鼓舞和激励；终于有人展现了我长久以来想要表达却不知如何体现的境界。对我来说，塔可夫斯基是最伟大的，他创造了崭新的、忠实于电影本性的语言，捕捉生命如同镜像、如同梦境。”

当安德烈·塔可夫斯基得到改编拍摄《伊万》的机会时，他是个刚从电影学院毕业的新人导演，唯一的作品是毕业短片《压路机与小提琴》，而小说《伊万》已是在苏联广为流传的名篇，作者弗·博戈莫洛夫也已跻身著名作家之列。1962年8月，电影《伊万的童年》从威尼斯捧回了金狮奖。

小说《伊万》以21岁的加尔采夫上尉的视角展开，讲述了这样一个故事：父母双亡的伊万从敌军阵地跨过第聂伯河，出现在“我”（加尔采夫上尉）的防区，12岁的他已经是一名经验丰富的侦察兵。情报战线的霍林上尉和卡塔索诺夫上尉都非常关心伊万，希望送他到后方去，但伊万坚持以侦察兵身份战斗在一线，“我”继续战斗，又和伊万有过几次接触。在一次任务中，“我”代替阵亡的卡塔索诺夫，与霍林和伊万一起去河对岸搜集情报，伊万因为身材矮小不易被察觉，决定独自深入敌占区侦察。战争结束时，霍林已经牺牲，“我”在被盖世太保杀害的遇害者档案中找到了伊万的档案。

塔可夫斯基在电影《伊万的童年》中还原了小说的全部主要剧情，也没有改变人物的结局，他只是添加了几段非现实的画面——伊万的梦境，而这些梦使故事产生了某种本质性的变化。宛如幻觉的梦并不推进战场局势的发展，但借由“梦”这种最私密的介质，塔可夫斯基改变了故事的叙事主体，从青年人加尔采夫视角变为了儿童伊万的视角。

在原本的小说中，全部故事都出自于上尉的所见所闻，博戈莫洛夫事无巨细地还原前线阵地的每一个细节，加尔采夫上尉就是作家的眼睛。上尉总领一个营的各项事务，只在繁忙的作战任务间隙偶尔想起伊万这个小孩。但塔可夫斯基却确立了伊万的主体性，当上尉给伊万盖好被子离开防空洞，镜头没有随着他一起去巡视河岸哨所，而是顺着水流潜入伊万的梦中，让这个孩子与故去的妈妈一同在水井中寻找星星，随后在梦中再次经历母亲被杀害的情景。



在关于《伊万的童年》的讨论中，它有时会被作为儿童视角的经典与崔嵬导演的《小兵张嘎》进行比较——两部电影也确有关联，《小兵张嘎》正是中国电影界对《伊万的童年》的批判性回应。但是这样一种对“儿童视角”的关注可能与塔可夫斯基本人的意图有所偏差。影评家们只注意到《伊万的童年》讲述了一个“小英雄”的故事，却忽略了一个重要因素：伊万牺牲在1943年底，年龄在13岁左右——他与1932年出生的塔可夫斯基是同龄人。塔可夫斯基不只是在以成年人视角塑造一个儿童，还是在描写自己这一代中早逝的人。年龄，这是塔可夫斯基与作家博戈莫洛夫和崔嵬导演之间的差别：出生在1924年的博戈莫洛夫在战争期间正值青年，与加尔采夫上尉年龄相仿；崔嵬导演生于1912年，抗日战争期间也正是二十多岁的青年人——他们表现战争中的小英雄依靠观察，而塔可夫斯基却凭借感受。

## 用电影的形式写一首诗

强烈的感受力，这种天赋可能遗传自塔可夫斯基的诗人父亲。这位导演自己曾说过，相比于戏剧，他更亲近诗歌。电影的俄语片名“Иваново детство”中，用“Иваново”表示“伊万的”这一用法基本只出现在古典诗歌中，本身就是一种诗意的修辞表达。塔可夫斯基从最开始就是要用电影的形式写一首诗——这也许是苏联“诗电影”的传承，也许是“诗是吾家事”的自信。

因为是诗，许多意象就多了一层引申义，首当其冲的是电影标题。无论在小说还是电影，伊万都曾在

任务中伪造姓氏，但他始终未改换自己的名字。“伊万”是俄罗斯人最常见的名字，几乎是俄国人的代称。在诗歌的语言中，在俄罗斯文化语境下，“伊万的童年”这一名称拥有这样一层隐含义：“我们的童年”或“我们这代人的童年”。

在塔可夫斯基之前，拍摄《伊万》的项目属于另一位导演阿巴洛夫，此公花去了一定的预算但效果并不理想，正因如此，年轻的塔可夫斯基才得到这个项目。塔可夫斯基接手项目时就提出要在影片中加入伊万的梦境。在塔可夫斯基撰写的《雕刻时光》一书中，他毫不掩饰地表达了对《伊万》原著作为文学作品的鄙夷：“纯就文艺层面而言，这篇小说并没有给我带来什么内心冲击”，但他在“伊万”这个角色身上看到了一种可以被电影表现出来的巨大张力——正如他写的：“人生的某些层面仅有诗才能忠实表达。”而塔可夫斯基表现这种诗意逻辑的方式就是梦境。

在最后一个梦之前，伊万的每一个梦都预言着悲剧的结局。在许多解读中，伊万的梦都被笼罩了神秘主义的宗教色彩：一个女孩的脸出现三次，男孩递给女孩一个苹果，这些画面蕴含显而易见的神秘学元素。但也许，把这些图像看作诗歌意象而非神学思辨才更符合导演本意。在此前的一千年中，俄罗斯一切优秀文化成果都浸润于东正教文化里，从诗歌中完全剥离这些意象会使诗意受到严重损害，使用其他的意象更可能令电影堕入晦涩之中。即使在原著，博戈莫洛夫也在伊万最后的档案上写着，伊万被一个叫叶菲娅·季特科夫（俄国名字）的辅警捉住，伊万咬伤了季特科夫的手，而出卖伊万使得季特科夫获得了一百马克——这正是耶稣被出卖故事的改写。

当伊万在防空洞中睡着，加尔采夫抱起伊万，伊万一只胳膊下垂，加尔采夫低垂着头，这一幕的构图神似米开朗基罗的《哀悼基督》。这尊雕塑摆放在梵蒂冈圣彼得大教堂中，如果是为了宣扬东正教的思想，俄罗斯人怎么会选择与“罗马异端”的雕塑类似的构图呢？这些宗教或神秘元素的加入，其艺术意义和诗学意义远大于神秘学意义。当善良单纯的加尔采夫像玛利亚怀抱圣子那样托着伊万的躯体，画面就蕴含着两重含义，它首先预示着伊万肉体生命遭遇不幸的必然，其次又传达出这样的信息：纯洁的伊万已经死去。那么，这躯壳中残留的是什么？下一个白日梦给出答案：一个被仇恨扭曲的灵魂。

## “战争是为了战胜邪恶”

《伊万的童年》中，所有角色都和伊万产生了关联，只有一个人除外——女军医玛莎，这是塔可夫斯基安排的另一条故事线。在原著《伊万》中，女军医是一个美丽但无能的医疗官，上尉严厉批评了她——像传统小说中的战斗英雄常做的那样——并且下定决心一有机会就把她调走，换一位更称职的男军医。塔可夫斯基完全抛弃了这样的设计，作为电影现实部分出现的唯一女性，他给了这个女孩名

字“玛莎”——被命名使得她真正成为一个人。不同于常常处在昏暗与泥泞中的伊万，玛莎总是出现在光明和白桦中间，她与霍林在白桦林中约会，医疗站是桦树枝搭建的掩体。她是女学生，有家人来信说一切都好，她的眼里有一种未经淬炼的纯真，完全不同与伊万时刻警惕的神情。玛莎的存在与伊万形成了强烈的对比，她穿着整洁的军大衣在阳光明媚的桦树林中行走，而伊万则要伪装成小乞丐悄无声息地在泥泞里穿行，他们互为对方的影子，玛莎是仍有家庭庇护的伊万，伊万是一无所有的玛莎。

塔可夫斯基让俄罗斯民歌《不要让玛莎渡过那条河》贯穿整部影片，这可能也是他为角色取名为“玛莎”的原因。这首歌本来讲述了一个姑娘被负心汉辜负的爱情悲剧，但在影片“不要让玛莎渡过那条河”的吟唱中，它奇妙地与汉乐府的“公无渡河”产生了共鸣。河流在此时与生命紧紧连接，它直接指向侦查小队要在凌晨渡过的第聂伯河，同时又暗示着传说中由卡戎摆渡的冥河，以及冥河所指代的悲惨的命运。在一声声“不要渡河”的吟唱中，所有渡河而去的侦察兵全部壮烈牺牲，只有加尔采夫上尉一个人活了下来。玛莎的结局是被加尔采夫调去后方，但原因不是原作中对她的不满，而是出自影片从始至终的信念：战争是男子汉的事，不应该有姑娘和孩子的位置。

由于“战争中不应该有孩子的位置”这一思想贯穿始终，很多人把《伊万的童年》看作“反战”电影，这其实是一种比较肤浅的理解。在电影中，塔可夫斯基特意安排了伊万看版画的情节。伊万观看的是德国画家丢勒绘制的，给出特写的是《天启四骑士》和《骑士、死神与魔鬼》。《骑士、死神与魔鬼》被认为是丢勒向捍卫真理者致敬的作品，在画中，披坚执锐的骑士没有受到死神和魔鬼的恫吓，坚定地在一条满是人骨的道路上朝着自己的目标行进。在影片中，骑士无疑指向了英勇无畏的战斗英雄们，甚至直接指向小伊万。从这一点上，塔可夫斯基用自己的方式在向卫国战争英雄们致意。另一幅画《天启四骑士》取材自《启示录》，四位骑士分别象征瘟疫、战争、饥荒与死亡。伊万对这幅画发表了评论：“看这个骑着马的，瘦成了这样……看吧，也在践踏这些人民。”但伊万所批判的，并不是手持长剑象征“战争”的骑士，而是第四名骑着苍白瘦马的骑士，其名为“死亡”。在玛莎来与加尔采夫和霍林道别时，霍林关掉了留声机，寂静忽然降临，他说道：“多么安静啊，战争……”这一刻的无声是对战争与命运的反思。塔可夫斯基无疑厌恶战争，但他在《伊万的童年》表达的不是“反”战。如果一定要说他“反”什么的话，那他反对的是“恶”。在接近尾声的混剪中，出现了戈培尔等纳粹高官杀害全家后自尽的纪录片片段，这就是纯粹的邪恶——战争是为了战胜邪恶。

在影片的最后，伊万的死亡牵引出最后一场梦。他与十个孩子一起在海滩上捉迷藏，与妹妹在海滩上赤裸着奔跑。这是这一代人本应拥有的纯真童年，但邪恶侵蚀了他们本来的生活。伊万拒绝平静的后方生活，他始终怀揣着一种自我毁灭的冲动；最后，死去的伊万褪去了仇恨，全片第一次奔跑在阳光下面——但活着的人所要担负的却是记忆难以承受之重。塔可夫斯基坚称自己的童年是快乐的，但几年后在《镜子》里，他对童年的描绘却刻印着深沉的忧郁和忏悔。他把自己的童年经历代入到伊万身上，这经历也成为伊万对真实世界的最后的回忆：他从水桶中抬起头看着母亲，微笑着说：

“妈妈，那是布谷鸟在叫。”

（作者系北京师范大学文学院比较文学与世界文学专业博士研究生）

## 书讯



近日，一部基于艺术影响力的黑胶封面编年史《伟大的唱片封面》由北京联合出版公司引进出版，该书由英国艺术家巴里·迈尔斯、格兰特·斯科特、约翰尼·摩根共同编著。50位音乐行业顶尖设计师、制作人、音乐人组成的评审团，历时多年甄选出270张最具影响力的专业封面。黑胶复兴的浪潮中，专辑封面艺术从未褪去它的魔力。本书以编年史的形式，收录1956年至今最具标志性的唱片封面，横跨摇滚、流行、爵士、朋克、蓝调等多个流派，每一张入选作品皆在艺术性、风格或文化层面刻下不可磨灭的印记。从大卫·鲍伊、披头士到涅槃乐队……书中收录的唱片封面不仅是音乐载体，更是视觉符号。

巴里·迈尔斯是英国知名音乐家和艺术总监，以撰写1960年代的伦敦文化系列文章知名。格兰特·斯科特是专业摄影师和艺术总监，他的作品被纽约现代艺术博物馆、伦敦维多利亚与艾尔伯特博物馆等多家艺术机构永久收藏。约翰尼·摩根是音乐记者，曾为多家音乐杂志社撰稿，在成为作家之前是一名专业的音乐人和乐队经理。

（刘玄）

## 《我生命的流转之光：安东尼奥尼谈电影》出版

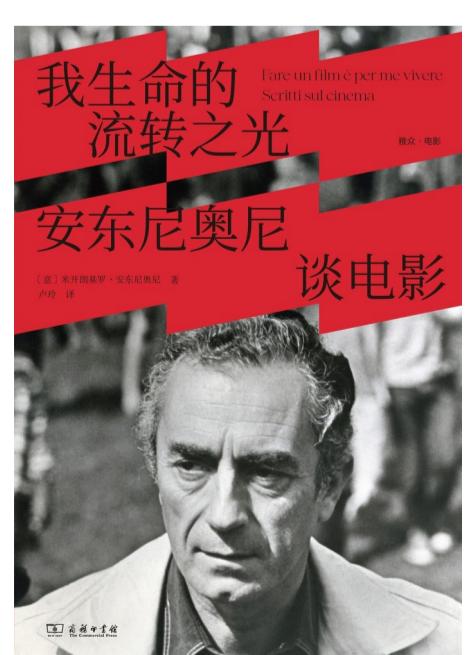
近期，意大利导演安东尼奥尼的随笔访谈集《我生命的流转之光：安东尼奥尼谈电影》由商务印书馆出版发行。本书收录了安东尼奥尼关于电影的随笔，以及为《放大》《奇遇》等9部个人作品写下的文章，以及导演生涯最全访谈，还包含同戈达尔等人的对话。

这本书收录了导演大量的回忆与口述，书中的章节按时间顺序排列，一系列访谈清晰地划出了导演的“漫游”：从早年和罗西里尼合写《飞行员归来》的剧本，应征入伍后白天当兵、晚上翻墙出去给恩里科·富尔基尼奥尼的《弗斯卡里父子》当助理编剧，到拍出带有新现实主义色彩的纪录长片《波河上的人》《城市清洁工》以及长片《某种爱的纪录》，再到跳出意大利、走向世界的《放大》《扎布里斯基角》……如

果说安东尼奥尼的影像展现了社会情境与人物面貌，那么他的文字则更尖锐地揭示出不同地方的特色。

米开朗基罗·安东尼奥尼，意大利电影导演、编剧，世界级电影大师。进入电影行业前，曾为《波河日报》《电影》等报刊撰写评论。上世纪六七十年代进入创作黄金期，编剧、执导的《奇遇》《夜》《蚀》《红色沙漠》，在全球影坛大放异彩；而后拍出了更具国际色彩的《放大》《扎布里斯基角》和《过客》，成为诠释现代主义的代表性电影作者。1985年中风失语，沉寂多年后于1995年完成故事长片《云上的日子》。2004年与王家卫、史蒂文·索德伯格合拍的《爱神》为其遗作。2007年7月30日逝世于罗马。

（章楚）



《我生命的流转之光：安东尼奥尼谈电影》，[意]米开朗基罗·安东尼奥尼著，卢玲译，商务印书馆，2025年7月