

往房間的旅程

塔可夫斯基《潛行者》中的時空體^{*}

熊宗慧^{**}

摘要

《潛行者》(*Stalker*, 1979)是塔可夫斯基(Andrei Tarkovsky, 1932-1986)在蘇聯拍攝的最後一部作品，情節講的是一趟帶有科幻意味的冒險旅程，實際內容是探討物質文明過度發展所導致的神志失落與心靈危機。在此前提下如何把握影像中的時間關係和空間關係，使其融合在一個能為觀眾認知的具體的整體中，好將電影主旨清晰呈現，是導演最大的挑戰。本文試圖藉由巴赫金(Mikhail Bakhtin, 1895-1975)的時空體理論(chronotope)來分析《潛行者》裡的冒險旅程：它虛虛實實，似真又假，充滿不可思議的艱辛，反映的正是道德真空下心靈危機的圖像。藉由這一趟前往房間(Room)的旅程，塔可夫斯基再次展示了真實和想像邊界的荒謬性，完成了對時間連貫性的訴求，同時開啟了他以電影藝術對抗精神失落之路的起點。

關鍵詞：《潛行者》，塔可夫斯基，巴赫金，時空體

* 本文103年4月11日收件；103年10月22日審查通過。

** 國立臺灣大學外國語文學系助理教授。

A Journey to the Room

The Chronotopes in Tarkovsky's *Stalker*

Tsung-Huei Hsiung*

Abstract

Stalker (1979), the last feature film Andrei Tarkovsky completed in the Soviet Union, seemingly depicts a three-man expedition into a surreal Zone, but is actually more concerned about the over-development of material culture and the consequent spiritual loss and mental crisis. How to arrange the time-and-space relationship into a comprehensible narrative in the film that can illustrate this theme becomes the greatest challenge for the director. The end result is a half-true, half-fictional journey that is incredibly tough, mirroring the mental crisis caused by the vacuous state of the characters' minds. The present study utilizes Mikhail Bakhtin's concept of the chronotope to analyze this adventurous journey and will show that, through the characters' trip to the Room, Tarkovsky demonstrates the absurdity of the boundary between reality and imagination, achieved coherence in time if not space, and inaugurates his own journey of battling against the spiritual loss of men with the art of film.

Keywords: *Stalker*, Tarkovsky, Bakhtin, chronotope

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

前言

《潛行者》(*Сталкер; Stalker*, 1979)是塔可夫斯基(Andrei Tarkovsky, 1932-1986)擺脫《鏡子》(*The Mirror*, 1974)裡糾結如夢魘的童年回憶之後的首部電影，也是他在蘇聯拍攝的最後一部。它開啟了導演晚期創作的序幕，並與最後兩部作品《鄉愁》(*Nostalgia*, 1983)和《犧牲》(*The Sacrifice*, 1986)合稱為三部曲(Martin 140；Johnson and Petrie 142)。三部曲均呈現了對物質文明過度發展的批判、對人類精神失落的焦慮、對災難降臨的預感、以及由此構成的尋道／殉道之旅。作為晚期作品的首部，《潛行者》的情節傾向單一，運鏡節奏緩慢，鏡頭數少，總體說來風格簡約沉靜。

《潛行者》改編自斯特魯加茨基兄弟(Arkady Strugatsky, 1925-1991；Boris Strugatsky, 1933-2012)所著的蘇聯科幻小說《路邊的野餐》(*Roadside Picnic*, 1971)，但導演不將影片局限在科幻類型的範疇，反而拋棄情節、科學和特效，把焦點集中在人的道德焦慮的議題上，並把杜斯妥也夫斯基(F. Dostoevsky, 1821-1881)的經典小說《白癡》(*The Idiot*)不著痕跡地匯入影片，使電影超越類型片的限制。塔可夫斯基在1982年拍攝的義大利之旅紀錄片《時間旅程》(*Voyage in Time*)裡，對當時即將開拍的劇情片《鄉愁》的編劇尼諾·格拉(Tonino Guerra)很肯定的表示：《潛行者》克服了《飛向太空》(*Solaris*, 1972)沒有「超越類型片樊籬」的錯誤，¹而藉由這種超越，《潛行者》既深化了科幻片的人文思想，也為古典文學的活化開闢了無限的可能。

時間是塔可夫斯基作品一貫的主題，而《潛行者》是以「鏡頭和鏡頭之間沒有時間的缺口」(塔可夫斯基 264)為目標所拍攝的作品，在這部

1 《飛向太空》改編自科幻小說《索拉力星》(*Solaris*, 1961)，原著作者萊姆(Stanisław Lem)即是編劇，這是塔可夫斯基作品中科幻味最濃厚的一部，但是萊姆並不滿意，指導演完全偏離原著(見Beres 133-35)；塔可夫斯基則認為自己處處遷就，導致該片沒能堅持「超越類型片的藩籬」，是最大的敗筆(見《時間旅程》)。

163分鐘的影片裡時間連續而流暢，沒有任何刻意的剪接，空間則一個接一個展開，時間軸與空間軸的系列交叉構成了電影複雜卻迷人的時空體(chronotope)。巴赫金(Mikhail Bakhtin, 1895-1975)曾就時空體的分析範疇下過篤定的結論：「要進入(科學、藝術、文學的)意義領域，都只能通過時空體的大門」(3: 460)。² 為釐清貫穿《潛行者》鏡頭下複雜的時空體的邏輯架構，筆者試圖藉由巴赫金的相關理論進行分析，以解開鏡頭中所呈現的時間形式和空間形式，並進一步理解作品的整體價值、情感，以及意義。

一、電影劇本與一日旅程

長期與蘇聯電檢機關的周旋與衝撞，加上兩次心肌梗塞的瀕死經驗，《鏡子》之後的塔可夫斯基對周遭世界產生「悲劇性毀滅」的感受(Филимонов 289)，面對這個制度凌駕人性、科技取代信仰的「錯誤的世界」，藝術家選擇以精神力量對抗。這種悲劇性的對抗明顯展示在他晚期的三部曲中，而作為三部曲的首部，《潛行者》有別於《飛向太空》的處處讓步，而是從劇本改編到拍攝、在形式與內容上都呈現了導演不妥協的精神。

《潛行者》的劇本目前已知至少有九個版本(Skakov 140)。原著作者、同時也身兼編劇的斯特魯加茨基兄弟，³ 儘管在第一版劇本《願望

2 本文所引用之巴赫金著作主要來自中文簡體版《巴赫金全集》，而不是直接採用俄文原文的版本，主要目的在於藉由在台灣已能取得的中文譯本文獻進行論述，以便獲得共通話語基礎下的廣泛討論；因此塔可夫斯基的《雕刻時光》一書筆者亦使用中文繁體版的譯本。至於其他重要的俄文文獻，如果沒有中文譯本可供參考，筆者便直接採用俄文版本。

3 所有版本都依據《願望機》進行修改。劇本《願望機》的結尾是作家受區誘惑，自願留在區作為犧牲，回程時僅剩下潛行者和教授兩人，1981年《願望機》以獨立作品的方式出版。

機》(The Wish Machine)裡已大幅簡化原著情節，⁴ 僅擷取小說第四章的一次冒險旅程來發展劇情(Туровская 127)，但是塔可夫斯基仍以「太過花俏」為由而不接受。塔可夫斯基始終強勢主導劇本的修改，刪除大部分的科幻元素，劃掉主角的名字，僅保留代號，又將實現願望的金球改成房間，同時否定必須有人犧牲的結局。俄國影評人涂羅夫斯卡雅(М. Turovskaya)以「極小化」(minimization)來概括劇本修改的過程；導演則以「禁欲主義」(asceticism)來加以表示(Тарковский, *Ностальгия* 295)。事實上，編劇並非不能掌握導演的意圖，但是讓劇本發生質變的關鍵人物終究還是塔可夫斯基，他巧妙地將杜斯妥也夫斯基的小說《白癡》融入劇本，將其男主角梅什金公爵(Prince Myshkin)「神聖的」形象取代《願望機》裡「盜匪般性格」的舒哈爾特(Red Schuhart)(Туровская 128)，讓潛行者的形象徹底翻轉，從而使科幻小說出發的《潛行者》蛻變為一部探索人、道德之愛、以及信仰的哲學電影。

《潛行者》最終版劇本的情節如下：潛行者早上離家，到酒吧與顧客、即作家和教授會合，然後前往區(Zone)，據說那是殞石墜落、或是外星人待過的遺跡。三人最終的目的地其實是區的核心：房間(Room)——傳聞進入那裡就可以實現心中最珍貴的願望。旅途上三人歷經千辛萬苦，終於到達房間，最後卻停在房間之前，無人進入，無人實現願望。三人回到酒吧，分手，旅程結束，潛行者返家，電影結束。

塔可夫斯基曾在《雕刻時光》裡提到：「此劇本要能回應三一律的要

4 原著中有六個區，區可能是外星人進行「路邊野餐」之後留下的遺跡，極具科學研究和經濟價值，由此誕生一種新興職業，即領執照帶考察團入區考察遺跡的領路人：潛行者。區有種種不可思議、違反地球物理原則的現象，如綠色的日出極光、循環的時間等，此外區裡有一個據說可以實現內心珍貴願望的金球。潛行者如果挾帶私利入區，被抓到後會坐牢。小說中從事潛行者職業的有多位，主角叫瑞德·舒哈爾特(Red Schuhart)，故事情節以他為中心綿延8年(23歲到31歲)，最終章瑞德將對手之子亞瑟(Arthur)犧牲在絞肉機一關後，順利來到金球前許願，卻發現說不出自己內心真正的願望，他想起亞瑟死前說的話：「願所有人幸福」，為此感到愧疚，只能喃喃自語：「我是個畜牲，你看，我就是個畜牲」(Филимонов 302-03)，小說就此結束。

求：時間、空間和情節的一致」(264)。導演把戲劇術語三一律(three unities)引入電影，或許與他在拍攝電影期間執導舞台劇《哈姆雷特》(*Hamlet*, 1976)的經驗有關，受到舞台強調擬真的精神，塔可夫斯基試圖以此克服電影氾濫的剪接技術。而在最終版的劇本裡，**區**的旅程確實是唯一的事件，沒有其他旁支末節，情節統一；再來，電影開始和結束的場景都在潛行者家，地點統一；至於三一律要求的二十四小時時限，影片儘管沒有明說，然而這正是《潛行者》時空體體系能否成立的重要環節，因此不能忽略，必須找出能成立此項條件的證據。

乍看之下，《潛行者》的時間標誌並不明確：潛行者早上離家，旅程中天色始終維持可以目視的狀態，旅程結束後潛行者返家，窗外天色依舊明亮，整部影片沒有黑夜與白日的交替。究竟**區**的旅程費時多久？是一天、兩天、還是幾星期？又或僅是兩小時呢？關於此片電影時間標誌的曖昧性，法國影評人德貝克(Antoine de Baecque)亦有點出，並認為三人在**區**裡的旅行時間是「無從知曉」(122)，然筆者從電影文本中尋求線索時發現，旅程正是在一天內完成，天色明亮並非刻意用來模糊時間標誌，而是呼應「一天」時限的要求。

三人一進入**區**，潛行者就說：「這裡真安靜。這裡一個人都沒有。」作家冷言道：「我們不就在這裡嗎？」潛行者聽了卻說：「可是三個人不能夠在一天之內弄髒一切(**區**)。」作家反唇相譏：「能，怎麼不能」。⁵潛行者突兀地提到了「一天」，這是關於旅程時間的第一個線索。之後三人在電話小屋裡，潛行者再度提到時間：「或許，我們該去那(**房間**)了呢？很快就晚上了，回程將會太黑。」前述兩則對話透露的訊息是：人無法在**區**過夜，旅程必須在一天之內完成。事實上，導演在與編劇討論時曾表示：「他們(三位主角)在**區**度過的時日，即使只是他們生命中的一天，當他們離開**區**時，應當要像兄弟，彼此相似」(見 Болдырев)。正是依據這些線索我們得出結論：**區**旅程的費時確實只有一天。

5 本文所引之電影主角對話的翻譯皆以《潛行者》的俄文版台詞為主要參考對象，對話皆由筆者所翻譯。

《潛行者》的一日旅程使其在時間表現方式上與《鏡子》有明顯差異，導演在《雕刻時光》中也有提到：

假如在《鏡子》中我感興趣的是把新聞紀實、夢境、現實、期望、推測和回憶等等，這些迫使主角面臨生存抉擇的混亂狀況能接續不斷地剪接起來的話，那麼在《潛行者》中我則希望鏡頭和鏡頭之間沒有時間的缺口。我想讓時間與時間流動的呈現和存在是於一個鏡頭中，剪接僅意謂事件的持續，而不會造成時間的紊亂，也不須執行篩選，或是組織材料的功能——彷彿我是用一個鏡頭拍攝。(264)⁶

上述引言顯示導演並非放棄剪接，而是要把影片中的時間從剪接中解放出來，在他看來，一個單純節制的劇本，可以給予電影「更大限度的可能」(Тарковский, *Уроки режиссуры* 14)，有助於達到「鏡頭和鏡頭之間沒有時間缺口」的目的，而剪接最多只能帶來「風格的標記」，且「影片中時間流動並非拜剪接之賜，而是無視它們」(67)。所以《潛行者》沒有《鏡子》的倒敘、過去和現在的交錯，也沒有時間的錯置：潛行者從家到酒吧再到區，然後從區回到酒吧再到家，一路上時間都是順時流動，沒有任何時空扭曲，或是時間壓縮、跳躍和循環等情形發生。⁷ 艱辛的旅程就是發生在潛行者離家和返家的一日之中，時間連續而流暢，符合導演欲以電影藝術實踐三一律的要求；對他而言，這樣的時間表現能夠「深刻且公正客觀的觀察生活」，此即為電影藝術的詩意本質(14)。

二、《潛行者》的傳奇時間形式

如何讓三人的冒險之旅可以「僅僅」發生在一天之中？儘管，旅程是導演用以反映主角的心靈危機，然而「一天」對於一趟艱辛的旅程來說仍

6 這段話引自《雕刻時光》一書，但筆者依據俄文原文又再修改過，以求詞意精確。

7 原著中區裡有循環時間，但在劇本修改時被刪除。

舊不可思議，而這樣的時間特點，讓人想起巴赫金論希臘傳奇教喻小說（Greek adventure novel of ordeal）時提到的傳奇時間（adventure-time）。巴赫金說：「傳奇時間在小說中過著相當緊張的生活……奇遇本身則一件接一件，組成一個超時間的實為無限長的系列……每次奇遇中計算的那些日夜、時辰、分秒並不綜合起來形成現實中的時間進程」（3: 285）。據此來看電影：潛行者三人一上路就開始趕路，行動節奏異常緊張，考驗一件接一件，沒有機會喘息，加上區裡沒有可供依據的自然界週期，區裡的時間更像是由一件又一件的考驗（奇遇）所組成，考驗加總起來似乎超過正常的一天所能容納的限度，但是結果卻仍在一天之內，凡此種種皆與傳奇時間的特點相似，電影時間因此具有傳奇時間的色彩。儘管如此，這兩者間依舊存有差異。傳奇教喻小說裡，「傳奇時間不計入現實時間進程」，但在《潛行者》裡，區的旅程卻是併入現實生活中一起計算，這一點又讓區的旅程更像是另一種傳奇時間，即傳奇世俗小說（adventure novel of everyday life），如古羅馬作家佩特羅尼烏斯（Gaius Petronius, 27-66）的小說《薩蒂利孔》（*Satyricon*）。巴赫金說，該作品當中「傳奇時間是同日常生活時間緊密交織在一起」（3: 323），這種時間形式與《潛行者》確實更為接近。簡單說，傳奇時間與現實時間並非只有一種聯繫模式，而是依據作品主旨進行有機的組合。

整體來看，《潛行者》中的時空體至少有以潛行者妻女為依歸的現實時間，以及以區旅程為主的傳奇時間，兩者時間皆是順時流動。傳奇時間流逝之時，現實時間也在流逝，當冒險的三人最後回到酒吧，潛行者的妻女也來到酒吧，酒吧成為現實時間和傳奇時間的匯聚點，傳奇時間在此匯入現實時間。整個故事，不管是傳奇冒險還是現實時間，都在一天內完成。

確定區旅程為傳奇時間後，接下來筆者再進一步找出區旅程當中的時間表現與傳奇時間相符的特點。

(一) 虛實難分的區

電影以一段跑馬燈的文字將區是「殞石墜落，或是外星人遺跡」的設定介紹出來，單憑這一點，區的時間表現絕對不會同於日常生活。以下筆者就圖1來分析電影的情節結構：

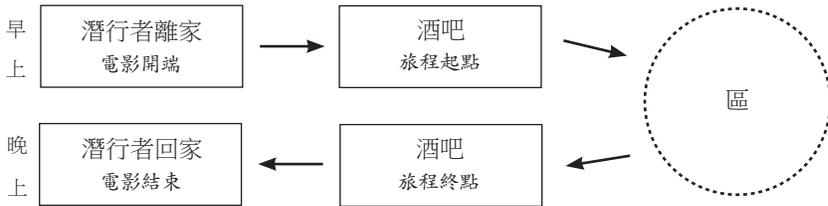


圖1 電影情節結構圖

從此圖可以看出，電影開始和結束的場景都在家，結構上首尾相扣，但是主要情節，即冒險旅程卻是發生在以酒吧為起點和終點的兩個端點之間，酒吧還是傳奇時間和現實時間的匯聚點。再來，家和酒吧兩個地點皆以實線標示，區則因地點的特殊性而使用虛線。塔可夫斯基說：「電影屬於科幻性質的只有發端……電影的目的即是使觀眾感到這一切是發生在現在，而區就在我們周遭」(273)。「殞石墜落，或是外星人遺跡」即是所謂的科幻發端，但事實上，原著裡的科幻場景都被導演以文學手法替換掉，區變成我們生活週遭的某個地點；但是導演同時卻又表示，區是某個無中生有的東西：「區並不存在，潛行者自己創造了他的區」(德貝克151)。兩段話看似前後矛盾，但綜合起來的可能意涵卻是：區可以被創造出來，無人能否定區的可能性。齊澤克(Slavoj Žižek)在紀錄片《變態者電影指南》(*The Pervert's Guide to Cinema*)中就說：「《潛行者》是現實的日常生活與幻想空間之間荒謬的邊界邏輯的一種高明展示」。區就是幻想和現實「荒謬邊界」的產物，而塔可夫斯基的高明之處就在於他將虛實難辨的區旅程併入主角一日生活歷程之中，在日常生活的規律中突顯區旅程的特殊性，與此同時，所謂「抽象」的心靈危機亦在一趟「視覺可見」的區旅程裡展演出來。

(二) 危機的傳奇時間

區

區的旅程之所以符合傳奇時間，蓋因這類故事當中都有危機：《潛行者》裡主角面臨心靈危機，於是踏上旅程；希臘小說裡男女主角面臨阻礙，結不成婚，危機中兩人踏上旅程；傳奇世俗小說《金驢記》(*The Golden Ass*)裡主角路鳩士(Lucius)因他人偶然的失誤而變為一隻驢，⁸引發生命中最重大的危機——危機包括他變成驢又再變回人的整個過程，這一段危機過程即是所謂的傳奇時間。危機帶來考驗，構成了傳奇旅程的經歷，然旅程的經歷所帶來的結果在上述三者之間卻不盡相同：《金驢記》裡危機帶來的經歷促使主角走向贖罪和生命的更新，傳奇時間不僅在主角外貌上(人變驢又再變回人)，在生活上亦留下不可磨滅的印記(巴赫金 3: 309)；希臘小說裡危機帶來的經歷卻不會改變男女主角任何一點(外貌和內心)，兩人自始至終相愛如初，自始至終美貌如初，「傳奇時間不留痕跡」(3: 280, 291, 302)；至於《潛行者》，其危機帶來的冒險經歷，表面上看似是以一無所獲告終，但實際上卻徹底改變了三人的生活，關於此點筆者會在本文最後「困頓的旅程」一節中仔細探討。

(三) 機遇的傳奇時間

巴赫金表示，傳奇時間是由一件接著一件的奇遇(事件)所構成，「傳奇時間的內部是以一系列短暫的與各次奇遇相應的時光組合而成……時光片段借助特殊的『突然間』和『無巧不成書』相互交錯組織起來」(3: 282)。巴赫金總結傳奇時間的特徵，「在一切傳奇時間裡，都存在機遇、命運、神等的干預」(347)，據此來看發生在區裡的事件序列：主角問路(丟螺帽)→試探→爭執(作家和潛行者)→分離(作家獨自前往房間)→會合→考驗(通過乾燥通道)→分離(教授獨自離去)→重逢(發覺區設有陷阱)→休息/考驗(夢境與啟示錄)→爭執(命運的火柴棒)→考驗(絞肉機)→考驗(命運之門)→考驗(髒水道)→考驗(乾燥沙丘)→

8 此處引用的人名翻譯是以中譯本《金驢記》為依據，見阿普留斯。

辯論(電話小屋)→目的地(房間)。發生在區裡的事件一個接著一個，與希臘小說的情節呈現高度的相符性：「相逢——分手(離別)；散失——復得；尋找——發現；辨認——不識」(3: 287-88)。區具有傳奇時間的形式，與此相比，家和酒吧這兩個地點完全沒有事件發生，因此將它們排除在傳奇時間之外。

區裡還充斥著「突然間」和出人意料的偶然性。例如，作家看見房間近在眼前，不管潛行者勸阻，舉步前往，就差一步到房間，卻被一陣「突然的」風(聲)阻止；又，教授私下脫隊，回頭取背包，照理說，他與潛行者和作家背道而行，但三人卻「不可思議」地重逢。潛行者看到豪豬(Porcupine)留下的線索，驚覺遇到陷阱，卻不能理解區為何放過他們，而此處的「陷阱」，導演是以作家和潛行者又繞回到原地來顯示。區裡的一切反映的是人的內心景像，充滿變數，這種變數等同於傳奇時間裡難以捉摸的機遇；區裡的一切彷彿是由看不見的機遇主宰，「在區裡一切都變得虛幻和難以捉摸，一成不變的規律在這裡不再適用」(Евламписев 351)。確實，在名為「乾燥通道」的一關裡到處充滿流水和瀑布；「絞肉機」則是一個蜿蜒陰暗的水泥甬道，在區裡所有人類的常識都無效，武器亦無作用。

機遇就是區的主要時間形式。按照潛行者所言：區「到處充滿陷阱」；區「要求對它尊敬」並「絕對服從它的指令」；區「不以人的善惡區分，只讓不幸的人通過」；區「無法以原路返回」。潛行者口中的區一如傳奇時間裡的機遇：「機遇守候並窺視著主角，總是『突然間』或『好巧不巧』地撲向他們，主角為了自衛而被迫移動、戰鬥、得救」(巴赫金3: 285)。只見潛行者三人不斷趕路，像擔憂區「好巧不巧」地干預，從乾燥通道、絞肉機、沙丘，再到房間，三人的移動導致空間地點的變換。地點、人的移動，加上機遇的時間點共同架構出區的傳奇時空體。

歸結上述，區裡的時間即是以事件(考驗)所構成，事件藉由「突然間」和「好巧不巧」的特性串連起來，而當中充滿機遇(區)干預的色彩。

三、家：現實時空體

家是貫穿導演作品的母題，它在《潛行者》裡儘管無關情節，卻是道德和人倫價值的核心，具體體現者是妻子。妻子綜合了《鏡子》裡的母親與杜斯妥也夫斯基小說《罪與罰》(*Crime and Punishment*)中女主角索尼雅(Sonya)的形象，她們是導演心目中女性－母性形象的體現者，她們身上都體現了犧牲和奉獻的精神。

電影開始，攝影機穿過幽暗的屋宇進入臥房，來到一張大床前，右方窗戶透出亮光，攝影機由左至右緩緩水平移動，拍攝沉睡中的潛行者、女兒和妻子，這是家庭結構中的三位一體，女兒位居中央。鏡頭繼續移動，停在妻子床邊的托盤，其上有一只玻璃杯和零碎物。忽然間杯子震動起來，發出聲響，同時觀眾聽到由遠至近的火車呼嘯，這是一段表現時間的驚人畫面！塔可夫斯基藉由杯子震動帶出火車的聯想，聯想是多重的：一來標定家的位置，顯示其貧困的經濟狀況；再來火車有固定班次，屬規律的時間週期，潛行者一家就是以火車聲響展開生活，因此家為傳記時空體。

火車聲響持續，攝影機再由右至左移動，從妻子移回到潛行者，完成一次鏡頭的來回，但攝影機並沒有停住，而是再一次由左至右拍攝三人，但是這一次潛行者已睜開惺忪的雙眼，眼神落在熟睡的女兒身上，攝影機不停，繼續移到側身躺著的妻子，在鏡頭角度限制下看見她也睜開了眼睛，攝影機繼續移動，最後停在托盤上，直到火車聲響過去，終於完成一次運鏡，而一段毫無斧鑿痕跡的時間雕刻就此完成。

電影中這種水平和直線推移的運鏡非常多，德貝克認為《潛行者》裡有142個鏡頭，「是142塊時間片段所組成的漫長的審視」(119)，他還認為這種直線與水平交叉的運鏡是在畫十字(125-26)。並非所有人都認同「畫十字」的宗教性說法，反而認為這是對塔可夫斯基的一種誤解(Johnson and Petrie 143)，筆者亦不打算採用此說法。仔細觀察，導演這種緩慢的運鏡，目的應是讓時間自行在鏡頭中凝聚，讓空間在流動的時間中形成，由此構成鏡頭裡的時空體。以上例來說，鏡頭來回之間妻子

和潛行者由沉睡變成甦醒，鏡頭中時間順時流動；之後鏡頭停在睜開眼睛的妻子和托盤上，表示妻子才是家的核心，就連托盤上的物件——玻璃杯、棉花、火柴和紙團等零碎物——引起的聯想是「照顧女兒」，與此直接聯繫的形象則是妻子，而不是丈夫。

潛行者起床，輕聲拿起衣褲和手錶，鏡頭中可以看到，背對丈夫的妻子不動聲色地在諦聽，這段鏡頭主要是以妻子為觀察對象。潛行者出臥室，妻子尾隨質問：「為何拿走我的錶？」手錶是第二件具有計時功能的物件：妻有錶，潛行者無，顯示兩者的時間概念並不同步；當潛行者在家，在所謂的俗世中，他只能依賴妻子和妻子的時間而生存。手錶的功能從家延續到酒吧：酒吧裡潛行者看著手錶，提醒作家和教授上路，這是手錶功能最明確的一幕。之後手錶不再被需要，然而這並不表示區裡沒有時間，或是區的時間長短與現實世界不同；之前提過，區的時間是以事件為單位來計算，區裡的時間分秒都要計算，但此處的分秒取的是概念化的時間認知。

綜合前述，家的時空體是由火車聲響、手錶和照顧女兒起居等規律的日常生活節奏所構成，這即是現實時空體，這個時空體決定了妻子的形象，這個形象在影片開始已經形塑完畢，不再有發展空間。這可以解釋，為何潛行者拒絕帶妻子前往區，因為對其而言，妻子只能屬於現實世界，讓妻子加入旅程，或是允諾帶妻前往區，皆會使家所屬的現實生活發生不可預測的變化，因此不為他所接受。

四、酒吧：門檻時空體

《潛行者》一如《鏡子》，電影片頭都有文學作品序的功能。《鏡子》的片頭是關於失語症的治療，⁹《潛行者》的片頭則是關於酒吧：黑暗銀幕裡一束光打在一張高腳小圓桌，跟著酒吧的輪廓顯現，老闆走進，打亮日

9 關於《鏡子》片頭中失語症治療一幕的意義，請參考筆者的論文〈塔可夫斯基的《鏡子》：失語和詩語〉。

光燈，其中一盞燈一閃一滅，彷彿帶有某種暗示：燈應該要修，然而當潛行者、作家和教授三人再回到酒吧，燈仍舊一閃一滅，這小細節似乎亦呼應著一日旅程的短暫，也可能暗示人世無常，又或是旅程結果的不圓滿。然後教授走進酒吧，把背包放在桌下，這個動作同樣具有暗示，因為觀眾之後知道，背包裡有炸彈。教授點了杯咖啡，回到圓桌，看來像在等人。鏡頭後退，帶出大片木頭地板構出的背景，跟著銀幕打出片名 *Сталкер*。

這幕片頭顯示酒吧的重要性：三人是先酒吧相逢，然後踏上旅途；旅程後，三人也是先在酒吧聚集，然後散去。我們可以肯定，酒吧才是與主要情節相連的兩個端點（見前圖1）；再來，三人圍著高腳小圓桌，潛行者位在中央，教授和作家分站兩旁，三人的面容驚人地相似，讓人聯想到導演之前的作品《安德烈·盧布略夫》（*Andre Rublev*, 1966）和《飛向太空》裡那幅三位一體的聖像畫（*Trinity*）：¹⁰ 整個旅程裡，三人都以此結構行動。盧布略夫的畫是以天使的形貌來描繪三位一體，畫中三人的面容亦彼此相似，體現的是一種至高無上的和諧和安詳，這正是導演追求的精神境界。然而，《潛行者》中的三人不是天使，是落入凡間的三位一體，試圖尋找失落的心靈和信仰：潛行者、作家和教授分別代表信仰、感性和理性，人類精神世界裡的三根支柱，彼此依賴，但電影裡他們始終不識／不解對方，酒吧的相逢與分別，自始至終都沒能讓三人敞開心胸並坦誠以對。

酒吧並非塔可夫斯基的典型母題，因此它在《潛行者》中出現絕對別具意義，可以聯繫上杜斯妥也夫斯基的文學傳統：在杜氏小說中，「在酒吧這個空間裡，瑪爾美拉多夫、維爾西洛夫，以及伊凡·卡拉馬助

10 該聖像畫的作者即為盧布略夫，原是藝術家為謝爾基聖三一修道院（Trinity Lavra of St. Sergius）創作的作品，畫於1408至1425年間，正是俄國處於蒙古桎梏的苦難時期。此畫現在收藏於莫斯科的特列季亞科夫畫廊（Tretyakov Gallery）。塔可夫斯基深愛這幅作品，為此寫下《安德烈受難記》（*The Passion According to Andrei*）的劇本，這即是之後《安德烈·盧布略夫》一片的劇本來源。

夫，找到勇氣去面對折磨他們的問題」(Сальвестрони 109)。酒吧是公共和交際的場所，與之相關的主題是相逢，但此處更重要的聯繫是門檻時空體(chronotope of the threshold)。巴赫金解釋：「『門檻』一詞本身即帶有隱喻的意義並與生活的驟變、危機、改變生活的決定等因素結合在一起」；他繼之又以杜氏小說為例，點出其作品中「門檻和與其相鄰的階梯、穿堂、走廊等時空體，還有繼之而來的大街和廣場時空體，是情節出現的主要場所，是危機、墮落、復活、更新、徹悟、左右人一生的決定等等事件發生的場所」(3: 450)。據此來看，《潛行者》中三人在酒吧相會、命名和準備出發，這三者都帶有預示命運轉變的可能契機，酒吧因此獲得了門檻時空體的隱喻意義。

《潛行者》中酒吧的功能不是交際，因為三人的交談並不長，相反的，離開酒吧的過程卻拉得很長：潛行者先側過身講話，繼而回頭凝視前方；下一個鏡頭裡，背對鏡頭的作家忽然一百八十度轉身，回首凝視，一秒後又轉身離去；之後教授倚著酒吧的門和作家進行對話；作家踏出酒吧的門，卻又轉身往回走；最後潛行者推門而出，眼神始終回望酒吧。這一段離去的鏡頭其實是以酒吧的門為主軸來進展，彷彿對三人而言，門裡門外是兩個世界：停滯／變化、墮落／更新、危機／轉機，酒吧的門似乎滲透了主角的強烈情感和價值意義，而這正是門檻時空體的主要特色。

發生在酒吧中的凝視饒富意義。潛行者與作家都有凝視，比較起來，作家由靜態的背對鏡頭到瞬間回首凝視，那轉身的動態感使畫面充滿情感的張力。瞬間即是與門檻時空體相對應的時間，巴赫金說：「時間在門檻這一時空體裡，實際上只不過是瞬間，這一瞬間似乎沒有長度，似乎從正常的傳記時間裡脫落出來」(3: 450)。巴赫金之後在《杜斯妥也夫斯基的詩學問題》裡再度點到「瞬間」的時間形式，他以杜氏小說為例，指出作家注重主角生命中危機／轉折某一刻的描寫，這一刻往往以瞬間來表現，這瞬間卻集中了盡可能多的事物；巴赫金將此瞬間的特性聯繫到作家的視覺領域，點出杜氏的視覺層面總是「封閉於這一多樣

展開的一瞬間，並且保留在這一瞬間之中，這個瞬間的橫剖面上紛繁多樣的事物各顯特色而窮形盡相」(5: 41)。將上述巴赫金的話換成塔可夫斯基的用語就是：「時間與時間流動的呈現和存在是在一個鏡頭中」。

作家作為鏡頭裡回首凝視的人物並非偶然，時空體在一定程度上決定著人物的形象，酒吧時空體的人物就是作家。進酒吧前，作家醉醺醺地跟一位華服貴婦在路邊閒扯數學理論，模樣吊兒郎當；進酒吧後，他仍舊叨叨絮絮，似不在意區的旅程。潛行者提醒大家上路，作家睜著茫然的眼睛，似乎仍不清楚狀況，然而，當來到前述的回首凝視，那面容在一瞬間發生了變化，眼神和表情像是凝結了瞬間橫剖面上「紛繁多樣的事物」：墮落的過去、現時的危機、將臨的挑戰，還有恐懼、猶豫、懷疑、決心——文字所能描繪的各種心情同時反映在作家的眼中，被導演的鏡頭捕捉到，並呈現在銀幕上。面臨心靈危機的作家是導演偏好的人物，區旅程裡他總是不斷發問、質疑、諷刺、否定，卻又苦悶不已，三人之中以他的心思最為矛盾，區旅程裡所反映的心靈圖像主要亦是指作家，故而酒吧裡的回首凝視由作家詮釋，恰如其分。

五、道路時空體

表現旅程最重要的時空體無疑是道路時空體，依據巴赫金之意，「道路主要是偶然邂逅的場所」(3: 444)。然而主角三人的相會和邂逅在酒吧已經完成，道路在電影中主要是起情節的作用，如巴赫金所說：「這裡是事件起始之點和事件結束之處。這裡時間彷彿注入了空間，並在空間上流動(形成道路)，由此道路才出現如此豐富的比喻意義：『生活道路』、『走上新路』、『歷史道路』等等。道路的隱喻用法多樣……但其基本的核心是時間的流動」(3: 445)。我們據此來檢視電影中三人的路徑，大致上可以分為從酒吧到區，以及從區到房間兩段路程，見圖2：



圖2 酒吧→區→房間的路程分析圖

依據圖2可以看出，整個旅程可以分為從酒吧到區的車行路程，以及從區到房間的步行；此外，區是車行的終點，又是步行的起點，而房間則是步行旅程的最終目的地。車行(吉普車和軌道車)的主要目的是藉由車行運動以抹去現實世界的空間標誌，並構成「傳奇時間裡的他人世界」(巴赫金3: 249)；步行的目的則是藉由三人在區裡的考驗和冒險反映文明過度發展下的心靈危機，此段路程既是心靈道路，也是文明／歷史道路，充滿了隱喻的意義。以下詳論之：

(一) 傳奇時空體的他人世界

吉普車是全片節奏最快的一段。三人乘車闖關，躲避巡邏，與冒險故事中主角遭遇阻礙的情節類似。現實生活中潛行者未必能擁有吉普車，但在旅程中車自然而然就出現在主角面前，一如童話中協助主角闖關的工具。白色吉普車在泥濘的路面顛簸而行，彷彿跋山涉水。塔可夫斯基藉由吉普車引發觀眾對主角冒險犯難、過關斬將的聯想，是一種高明的象徵，而吉普車動線的設計亦有特殊意義，試以圖3來加以說明：



3-1



3-2

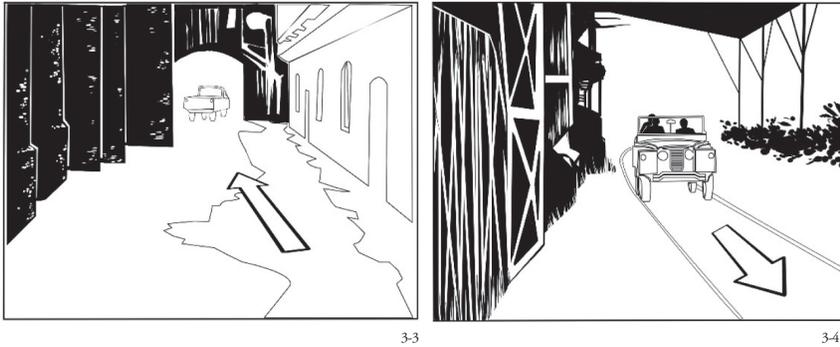


圖3 吉普車動線圖(鍾旻樺繪)

圖3-1裡吉普車由左向右駛出鏡頭外；圖3-2裡吉普車從右方的光霧之間緩緩駛進銀幕；圖3-3裡吉普車遭遇巡邏的軍用摩托車，車掉頭後急速朝前方而去，駛離觀眾視線，之後吉普車停在廢棄倉庫中，等待一節運載著巨大發電機的貨運列車；圖3-4裡吉普車跟在貨運列車後面，沿著軌道駛進區的管制口，同時駛進觀眾視線。

鏡頭在吉普車一節當中多是水平移動，或是固定不動，吉普車不時在一陣加速或是急轉彎之後駛出鏡頭外，又在下一個鏡頭裡出現。我們無法得知吉普車行駛的路線和距離，因為它不斷地來回，而在來回穿梭中現實世界的空間標誌被抹去，變成一個高度抽象化的空間。此處建築物和街道都予人一種熟悉又陌生的感受，儘管軍用摩托車與制服不乏聯想，然而這聯想僅達最低的辨識程度，尚不足以作為導演意圖呈現特定(自己)國家和歷史的證明。¹¹ 事實上《潛行者》裡所有場景都統一在導演嚴謹的美學風格之下，充滿木頭、泥土、流水、火光等大地物質，也布滿磚瓦、礫石、馬賽克、玻璃、木材等人為建材，這些自然物質與人

11 關於這點，曾擔任該片攝影工作的別斯梅爾特尼(Sergey Bessmertny)在2014年回憶《潛行者》的拍片過程時說道：「警察身上的制服不能予人產生故事是發生在某國家的聯想。警察制服上的縮寫字母AT其實是導演名字的縮寫，潛行者妻子抽的香菸牌子也是這兩個字母。」

為建材必定以碎片或是特別的形狀出現在所有場景裡，例如：家、酒吧和區裡的電話小屋都是同樣的木頭地板，吉普車穿梭的廢棄廠區和軌道車場景裡也不斷出現堆積的木板，電影裡各個場景因為木板竟奇妙地聯繫和統一起來，但也因為這些統一的物質使得家、酒吧和廢棄建物變得陌生而抽象。在此我試圖指出，塔可夫斯基藉由特殊卻統一的物質構築出《潛行者》裡的抽象空間，一個如希臘小說傳奇時空體當中的「他人世界」(alien world)，在那裡「沒有地方有作者家鄉的影子……沒有能限制機遇的絕對權力，於是種種劫持、逃跑、俘獲、解救、假死、復活及其他傳奇事件，就能以驚人的速度和輕巧一幕接一幕展現過去」(巴赫金3: 293)。前述引言確實與吉普車一節的情節呼應：吉普車在高度抽象化了的空間裡來回穿梭，每次的消失和再出現都會帶出似是而非的場景，象徵主角歷經一次次考驗，重重考驗皆呈現某種相似性，但又有「異他」的陌生感，就像在迷宮中行駛。與此同時，吉普車運動帶出的時間「變成藝術上可見的東西；空間則趨向緊張，被捲入時間、情節、歷史的運動之中」(3: 275)。

吉普車闖入區的管制口之後，運動路線從來回穿梭變成沿軌道前進，道路時空體在此由軌道這一工業文明產物承接。在反思工業文明對人類精神所造成的失落時，軌道所代表的文明軌跡／遺跡之意顯得分外深刻。影片中是由軌道連接了現實世界和「非現實世界」的區，而將三人從外界帶入區的則是影片裡最特殊的交通工具：軌道車。不同於吉普車要過關斬將，軌道車的功用是沿著工業文明的軌道／軌跡回歸到人的內在精神領域：區。

軌道車一節將近四分鐘，完全沒有對話，軌道車直線前進時只聽得到單調規律的節奏：鏘——鏘——鏘，三人陷入沉思，觀眾也只能看到他們的腦後風光：作家似乎在打瞌睡，教授陰鬱沉默，潛行者專注地環顧周遭，頭上一塊可怕的印記似乎告訴觀眾他可能經歷過的恐怖遭遇。配合軌道車勻整的節奏聲響起的是編曲家阿爾裘米耶夫(Eduard Artemyev, 1937-)富有東方神秘風格的電子配樂，音樂流動的旋律將時

間統一化，消去了主角對外在時間的感受——現實世界已經遠離。¹² 進入區，三人步下軌道車，潛行者拉動引擎，讓車自行離去，作家驚呼：「那我們怎麼回去？」潛行者答：「從這裡回不去。」在區裡，回程的途徑永遠不會同於來時路，這個答案作家之後就會知道。

（二）區：廢墟，物質化時間

在區裡三人展開步行，區即是人內心世界的反映，步行因此獲得了「心路歷程」的隱喻。在這條心路中，潛行者說出至理名言：「最直接的那條路往往不是最近的。」於是，三人便以攀爬、涉水、潛行和上上下下等等各種艱難的步行方式向房間前進，與此同時，區的形貌也隨著心思不斷變化。相較於家和酒吧，區是一個複雜的時空體，時間在不斷變換的空間之中展現，並凝聚成視覺可見的時間。塔可夫斯基在區裡不僅呈現了主角的心靈圖像，同時也展現了物質文明發展下的歷史圖像，破碎的心靈圖像連同破碎的歷史圖像一起交織出後工業時期的輓歌。

潛行者離家前對妻說：「對我而言，哪裡都是監獄」；監獄是潛行者對現實世界的看法。當三人抵達區，潛行者對作家和教授說：「我們到家了」；家是潛行者對區的看法，那是他心靈的棲身之所。當三人一進入區，影像瞬間從黑白轉為彩色，此處黑白／彩色鏡頭的瞬間切換無疑是反映潛行者的心境和視角。乍看之下，區有如塔可夫斯基鍾愛的鄉間，可是到處是傾頹的電線桿，戰車殘骸四散，完全沒有人畜的活動，然死寂中掩不住蔓生的雜草，顯露無限生機。銀幕上潛行者像回到久別的家鄉，俯臥在雜草蔓生的區，四肢緊貼大地，或是翻身仰臥，任蟲子爬過臉頰也不以為意，那一副自在隨意的模樣直如賀德林(Friedrich Hölderlin, 1770-1843)筆下描述的「人詩意地，棲居在這片大地上」。¹³

12 阿爾裘米耶夫回憶道，導演要求他創作一種可以給人從現實世界掉到非現實世界感受的音樂(見 Туровская 99)。

13 語出自德國詩人賀德林晚期詩作〈在柔媚的湛藍之中〉(“In lieblicher Bläue”)。這兩句詩因受到海德格在〈詩意的棲居〉(“...Poetically Man Dwells...”)一文中特別的哲學闡釋而廣為流傳。

海德格(Martin Heidegger, 1889-1976)曾就詩人作品深入分析，點出棲居即是作詩的本質，「作詩並不飛越和超出大地，以便離棄大地、懸浮於大地之上……作詩首先將人帶向大地，使人歸屬於大地，從而進入棲居之中」(海德格爾 201)。¹⁴ 塔可夫斯基的電影本質上是根源於對大地的愛，對虔誠信仰的堅持，克里斯·馬克(Chris Marker)在向塔可夫斯基致敬的紀錄片《告別塔可夫斯基》(*One Day in the Life of Andrei Arsenevich*)裡說：「他的攝影機向來都是從大地仰望天空，而非由天空向地面俯視」。潛行者在區「詩意的棲居」恰好對照出作家和教授在區的惶惑不安：在潛行者的區裡，兩人意識到自身「非詩意棲居」的狀態，以及長久以來與大地割裂關係所產生的痛苦。

所謂「詩意的棲居」只是區的一個面孔，更精確說，僅屬於潛行者所有。大多時候區更傾向文明的遺跡：傾斜的電線桿、燒焦的戰車、汙染的河水、廢棄的建物、水泥甬道、裸露的鋼筋、破碎的馬賽克牆面，以及斷橋和危路。區裡到處可見文明崩解後的遺跡，這樣的區更確切的名稱應該是廢墟(ruin)。班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)說：「『歷史』一詞以一種稍縱即逝(transience)的方式書寫在自然的面孔上」，且此「自然－歷史的寓言式面相在現實中是以廢墟的形式出現。廢墟裡，歷史物質地融入了自然背景中；廢墟裡，歷史承載的與其說是永恆生命歷程的形式，毋寧說是不可抗拒的衰敗(irresistible decay)」(班雅明，《德國悲劇》146)。¹⁵ 班雅明的廢墟說恰恰可用以詮釋塔可夫斯基精心架構的區，觀眾也再一次驚嘆導演在鏡頭中所呈現的「時間與時間流動」的手法：在廢墟的區裡時間遺跡一層蓋過一層，堆疊累積，經久已自然化，如植物爬滿戰車殘骸，苔蘚、青草和鮮花附著建物遺跡上。文明景象只是一時，它終在不斷衰敗的過程中回歸周遭的自然狀態。廢墟本身就是

14 本文依台灣習慣將Martin Heidegger翻譯為海德格，此處引用之參考文獻則譯為海德格爾。

15 本文依台灣習慣將Walter Benjamin翻譯為班雅明，引用之參考文獻則有譯本譯為本雅明。

「時間和時間流動的呈現和存在」的證明。區—廢墟是導演精心架構的另一個時間與空間序列時空體，導演採用以景喻情的藝術手法，以具體的區—廢墟詮釋了人類精神的失落，也完美詮釋了物質文明始終走向衰敗的事實。

電影中宗教氣息最濃厚的一幕發生在區。潛行者發現遇到陷阱，要求大家歇息，於是三人各自臥倒，身體緊貼著土地和流水，那是作家和教授最接近「詩意的棲居」的一幕。接著鏡頭以潛行者為主，進行彩色／黑白的切換，顯示這是他的夢境。他貼著大地諦聽，一個女聲響起（即飾演妻子女演員的聲音），開始朗誦〈啟示錄〉：「地大震動，日頭變黑像毛布，滿月變紅像血。天上的星辰墜落於地，如同無花果樹被大風搖動，落下未熟的果子一樣。天就挪移，好像書卷被捲起來；山嶺海島都被挪移離開本位。地上的君王、臣宰、將軍、富戶、壯士和一切為奴的、自主的，都藏在山洞和巖石穴裏。向山和巖石說：『倒在我們身上吧！把我們藏起來，躲避坐寶座者的面目和羔羊的忿怒；因為他們忿怒的大日到了，誰能站得住呢？』」（《聖經·啟示錄》6:12-17）。《潛行者》是塔可夫斯基第一部出現有關〈啟示錄〉、災難、末日景象的作品，在接下來的《鄉愁》和《犧牲》中亦重覆出現，構成三部曲的主題。

潛行者進入夢境，夢境伴隨〈啟示錄〉展開，此時鏡頭緩緩移動，影像如卷軸一般在潛行者身體下方的流水中展開，宛如一幅文明／時間的寓言畫：針筒、碗、盤子，一隻金魚游過其中——這是一個重要的基督教代表符號，對基督徒而言，魚就是耶穌魚，源於希臘語ΙΧΘΥΣ（魚），是耶穌、基督、神的、兒子、救世主五字的首個字母大寫，亦是其信仰的核心。金魚之後還有石頭、鏡子、裝有扣子的鏽鐵盒、聖像畫的殘片、手槍、紗布、機關槍、彈簧、螺絲、報紙碎片（日期標註為12月28號），無數物件沉落在飄著懸浮物的濁水中，以破碎、斑駁和難以辨認的遺跡方式存在。此時的區呈現的是歷史的物化、時間的物化，亦正是桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）引班雅明之語表示的：「人能夠理解歷史正是歷史已經拜化為物」（17）。塔可夫斯基以東方繪畫捲軸的概

念，讓攝影機達到「用一個鏡頭拍攝」物化的衰敗文明，完成了區^區的時空體架構，此「時空體作為時間在空間中的物質化，乃是整部作品具體描繪的中心」(巴赫金 3: 452)。

〈啟示錄〉夢境被視為是塔可夫斯基宗教信仰的具體展現(Евлампиев；Сальвестрони；Johnson and Petrie；Skakov)，這種看法絕非偶然。沉落在水裡的那塊聖像畫的殘片，恰好是《根特祭壇畫》(*Ghent Altarpiece*)中「施洗者約翰」的局部。眾所周知，施洗者約翰是耶穌的先驅，他向眾人傳播新信仰，也曾為耶穌施洗。連同前述的耶穌魚符號，兩者導出一個結論：即潛行者就是領路人，他帶領顧客前往區^區的主要目的，就是為了找到信徒，這信徒要能夠超越自己的老師，即潛行者自己，然後成為真正的導師。我們知道，潛行者最終沒能找到他的信徒，當作家和教授從〈啟示錄〉夢境醒來後，眼神一度柔和澄澈，彷彿經過洗滌，宛如新生，但終究還是沒能認出作為導師的潛行者。〈啟示錄〉夢境的內容恰與區^區一廢墟時空體的結構相呼應，導演亦藉由文明／歷史物質化時間的展示，傳達末世災難降臨的預感。

區^區裡所有關卡皆與建物和空間概念有關：空間隱喻「心房」；各個關卡又以「門／框」作為入口，隱喻「心門」。每一關的時間序列和空間序列的組合都不盡相同，例如乾燥通道是廢棄水壩構成的開放空間，當中有三個斷裂的拱門，在這空間裡洶湧而出的瀑布和汨汨流水交錯，展現出水能穿石的時間痕跡，整個關卡反映出人心的捉摸不定；絞肉機則是由水泥涵管架構出陰森蜿蜒的狹長空間，時間展現在層層交織的蛛網、剝落的水泥、以及一條又一條穿透管壁伸進甬道的植物氣根上。關卡反映出蒙塵以久、陰鬱怨憤、陰晴不定的心靈，上述關卡的共通點則是時間痕跡皆以物質化遺跡的方式凝聚在空間中，組合起來即為主角的心靈圖像。

再以沙丘為例。只見平緩起伏的沙丘之上矗立著巨大的水泥柱和一扇門，在這個時空體中沙粒就是物質化的時間遺跡，它既是文明遺跡日久風化的產物，也是日積月累造成積沙成塔的結果，而這詭異的廢墟景觀既反映了時間的物質化，又映照了作家心靈的封閉和枯竭。作家哀傷

地、頹然地坐在枯井旁，他現在明白所有景像，不論是捉摸不定的乾燥通道、陰森蜿蜒的水泥甬道（絞肉機），還是乾燥沙丘，或是身旁那口深不見底的枯井，又或是即將乾涸的水灘，都是他空乏心靈的反映。一隻白鳥飛越沙丘，卻在半空中消失，它被區吞噬了，沙丘時空體既反映了作家荒蕪的內心，又顯現了傳奇時間當中「機遇」的主宰權。

（三）電話小屋：思想交鋒時空體

電話小屋一段有別於上述的時空體，它的主要功能是展現杜斯妥也夫斯基小說中最出色的場景，即思想的交鋒，如《罪與罰》中拉斯柯尼科夫（Rodion Raskolnikov）與斯維德里蓋洛夫（Arkady Svidrigailov）關於絕對自我中心的對話；又，拉斯柯尼科夫與檢察官彼得羅維奇（Porfiry Petrovich）圍繞強人是否有權殺人的交談；這些衝突性強烈的對話既展現作家複雜又矛盾的思想層面，也起了小說的結構作用。而電影裡鏡頭對著小屋門框拍攝，門框好似畫框，觀眾像觀賞畫作一般觀看三人：潛行者倚窗而坐，作家站在他身旁，教授坐在離兩人稍遠的門邊，三人圍繞一具電話交談。潛行者閒適地交叉著腿；教授嚴肅地併膝而坐；作家則一直站著，靜不下來，手編織起樹枝。小屋裡辯論的主題是房間和幸福，不露心思的教授在此節終於加入辯論，觸發點是一通打錯的電話，將外面世界詭異地與精神世界連接上。教授於是拿起電話、走出門框／畫框，撥了一通電話給上司，談話中我們知道了糾結在教授內心的憤懣。回到電話小屋，教授掀起辯論，他假設房間能實現願望，那麼它就一定會淪為野心家和政客改變世界的邪惡工具，潛行者則是幫兇；作家提出反駁，在他看來，人都是自私渺小，願望不外乎金錢、女人等蠅頭小利，顧不上全體人類；潛行者起身反駁兩人：「難道會有建立在他人不幸之上的幸福嗎？」最後作家語出諷刺，說潛行者想要以恩惠來抹煞人性。這段電話小屋的激辯將三人內心真正的想法顯露出來：教授從性惡論出發，否定房間的幸福價值；作家從懷疑論出發，否定房間的理想價值；潛行者的性善論則被兩方視為是白癡之言。圍繞在同一主題之下

的三種言論，其價值觀看似歧異，其實很可能出於同一個內心的矛盾，正如拉斯柯尼科夫與斯維德里蓋洛夫的對話被視為是「與自己的alter ego（另一個我）在進行對話」（巴赫金 5: 38）。《潛行者》中三人的對話亦是如此。作家和教授可以視為是潛行者，甚至是導演的「另一個我」：導演正是透過自己內心的矛盾，引出兩個（以上）人物來進行對話，其目的則是「把這一矛盾戲劇化，做橫向的展示」。藉由這種戲劇性衝突的對話，思想的脈動充盈在狹小空間裡，四處流動，並與觀眾不停地進行交談，真理則在論辯中逐漸浮出，這即是杜氏小說中特有的思想交鋒時空體。最後，作家把枝條冠戴在頭上，彷彿戴荊棘冠的耶穌，對照其言行舉止，在在顯示那是對耶穌自我犧牲的惡意嘲諷。

（四）旅程的目的地：房間

三人終於來到**房間**，作家拒絕進入，教授意圖炸毀**房間**，潛行者則欲搶下炸彈，一陣肢體衝突和激辯之後，三人疲憊已極，最後全部坐下。作家在中間，安慰哭泣的潛行者，教授拆掉引信，把炸彈零件一一丟進水中，三人就這麼坐在**房間**前，無人進去。此時鏡頭緩緩向後移動，帶出**房間**全景，觀眾這才發現，原來鏡頭一直是從**房間**的門框對著三人拍攝，而所謂實現願望的**房間**，不過是一個地面嚴重積水、牆壁破洞傾頹、裡頭空無一物的殘破空間，**房間**恰為**區**的廢墟美學做了完美的詮釋。對作家和教授來說，**房間**實現的不是口中說得出的願望，而是反映說不出口的、最深層的欲望：**房間**無法尋回他們已經失去的精神層面，明白了這一點，實現願望的需求便在一瞬間消失，進**房間**的理由也跟著失去。空無一物的**房間**與物質碎片堆積的**區**，共同架構出物質文明發展下心靈失落的現代寓言。教授之所以拆解手中炸彈，主要是因為他要炸毀**房間**的藉口也已經不存在，而即使真的把**房間**炸毀，也不過是在舊廢墟上堆積新的廢墟。

房間是個奇妙的時空體，它既是欲望的房間也是信仰的祭壇，端視人如何解讀。從作家的角度來看，願望是虛假的，有的只是吞噬人心的

欲望，作家的振振有詞看似很有說服力，其實只是缺乏想像力的證明，他不再能相信「信仰」，因此也無法相信信仰帶來的可能性，他只能見到空無一物的房間，而那正是其空乏心靈的反映。相反的，房間之於潛行者卻是奇蹟的證明，潛行者堅持不幸者只要抱持信仰，即使是在廢墟一般的房間裡也能實現奇蹟。究竟是要懷抱信仰在先，實現願望在後？抑或是倒反過來？房間時空體正是這樣的一個考驗的展現，作家與潛行者兩造看待房間的態度截然相反，連帶影響旅程的結果。

長鏡頭下三位一體坐在房間前動也不動，忽然間房間裡下起雨，雨越下越大，如簾幕一般隔開了觀眾和三人，也將區的核心——房間——隔在傳奇時空體之內，雨聲漸歇，教授繼續把炸彈零件丟入水中，激起的水花聲伴隨滴滴答答的雨聲，持續了很久。水和雨在塔可夫斯基電影裡始終具有豐富意涵。一進入區，主角就先在乾燥通道裡被瀑布打濕，彷彿一種淨身儀式；然後三人倒臥在濕草地，身體一側接觸到水，水好似一種媒介，讓人進到〈啟示錄〉的夢境；再來，水又似流動的時間，接納並包容人類文明製造的所有好的、壞的、骯髒的和汙染的物質，承擔並洗滌人類的罪過；又，當作家快通過絞肉機時，水滴聲越來越大，彷彿他內心的回音；之後作家半身浸入在髒水中，彷彿是在接受受洗。當房間裡下起雨，雨從點點滴滴到滂沱傾瀉，再到逐漸止歇，地面激起的水珠連同光影不斷變化，充滿莫可名狀的神祕氣息，也像是永遠填不滿的欲望；三位一體動也不動，潛行者忽然開口，說他乾脆帶著妻女到區來住，避免有人再欺負她們，此時的雨彷彿一位憐憫者，讓潛行者說出心中的最痛，但作家和教授沒有回應，無言的沉默在房間蔓延，伴著滴滴答答的雨聲，像在訴說，或是懊悔。

最後一幕裡鏡頭追蹤教授丟進水裡的炸彈零件，一隻魚游了來，順著拆解後的炸彈往上游，想游出水面呼吸，但是魚上方血絲不斷擴散，伴隨著血的是一片濃濁的浮油，油汙擴散越來越大，逐漸把魚整個蓋住，此時響起《波麗露》樂音狂歡的片段，伴隨著時光列車的轟隆聲，把三人帶回到現實世界。炸彈、魚和血，這一幕隱喻了在各各他（Golgotha）山上被釘在十字架上的耶穌受難（見Можеров），那是對物質

主義絕對勝利和心靈死亡的一種徹底絕望的表達。

六、困頓的旅程

《潛行者》的旅程結果耐人尋味：無人進入房間、無人實現願望。乍看之下，「似乎」一無所獲，這與《金驢記》裡路鳩士獲得贖罪和生命更新的結局不同，也與坎伯(Joseph Campbell, 1904-1987)《千面英雄》裡所說的歷險英雄必會獲得「報償和領悟」的結局也不盡相同。坎伯把英雄歷險分為啟程、啟蒙和回歸，強調神話英雄在歷經極致的痛苦後，必定會「得到報償」，會「帶回恩賜使塵世更新」(262-63)。兩相對照下，《潛行者》的旅程顯得困頓躑躅：在物質文明發展下感到失意的三人，進行區的旅程原本是試圖向生存發出奮力的一擊，最後卻跨不出走進房間門檻的那一步，導演安排這樣的結局，其意義究竟為何？解惑之前，我們先釐清幾個問題。

(一)名與實

三人在酒吧首次相逢，潛行者逕行以代號稱呼兩人，此處預示了名稱與意義之間的緊張關係。作家代表靈感，教授代表理性，然而作家失去了寫作的熱情，物理教授不再相信理性，兩人失去的是應對名稱的意義。踏上旅程，表面藉口是實現願望，深層的目的是尋回與名稱相符的意義。旅程中作家不斷叨絮寫作的意義，教授則徘徊在教條束縛的邊緣，兩人既埋怨卻又走不出名稱的框架。導演用「現代世界的犧牲者」(塔可夫斯基 271)來定義作家和教授，指其精神層面受到犬儒主義和道德真空掛帥的物質文明的荼毒，已然失落，換句話說，即是心靈死亡(Шитова 201)。(相對於兩人，妻子可謂名實相符，然而名稱也構成框架：妻子就是妻子，她甚至不是女人，職責以外的事情，例如心靈探索，導演沒有給予妻子發展的可能。)

名稱和意義之間的緊張關係亦見諸豪豬這個近乎虛構的人物身上。當三人停留在房間前，作家和潛行者進行激辯，作家問起豪豬的上吊，潛行者答，豪豬因為貪財而在絞肉機一關犧牲了弟弟，他為此愧疚自

殺。作家卻以「豪豬是潛行者，可以為弟弟再進房間」的論點加以反駁，潛行者無言。作家繼續表示，豪豬不是沒有進房間祈求，而是祈求的結果只得到大筆錢財，「豪豬之所以叫豪豬，因為他的本質就是禽獸，明白了這一點，豪豬就上吊了。」作家的結論再次驗證了影片的人物都走不出名稱的框架。

(二) 旅程後的改變

《潛行者》的冒險是一趟困頓的旅程，旅程發生在「主角面臨心靈失落的危機時刻」，導演的目的是「觀察主角最後能否克服，或是至少不被摧毀」(Шитова 202)。作家和教授都承受住心靈的危機，沒有被區犧牲，從這點看，區旅程的結果屬於正面；然而兩人最終提不起勇氣進入房間，從這方面來說，旅程失敗。站在門檻前，「他們開始意識到，在悲劇性的、最深邃的知覺層面上，他們並不完美。他們鼓足勇氣來檢視自我——並且悚然而驚；不過到頭來他們還是缺乏心靈上的勇氣以相信自己」(塔可夫斯基 271)。

儘管沒有達到目的，區的旅程仍徹底改變了三人，然而改變是以封閉在各自生活領域的方式呈現，關於這部分，從回程酒吧一段就可以見到端倪。三人再回到酒吧，氣氛冷淡，此時妻子帶著女兒亦來到酒吧與丈夫會合。當妻子走進酒吧，三人目不轉睛地看著她，彷彿她身上閃耀著奇異的光芒，在這之後，潛行者便帶著家人和從區跟來的狗離開酒吧，沒有跟兩位顧客告別。教授無語地目視一家人離去，作家點了根菸，走到窗邊，望著窗外的眼神透露出思索。這一幕兩人沒有對話，但各自沉默的底下其實藏有豐富的潛台詞。作家和教授心裡想的是同一件事：「眼前這位女人因為她的丈夫而歷經了難以言喻的苦難，並且跟他生了個病童；但她至今仍一如當初深愛他的丈夫。她的愛情和忠誠是這信仰匱乏的現代世界的一個奇蹟」(塔可夫斯基 271)。妻子出現在酒吧的那一刻，作家和教授彷彿看到奇蹟，那一瞬間兩人的精神世界獲得了啟發，產生了變化，然而這種變化卻封閉在各自的內心，不向對方透

露；同樣的，離去的潛行者內心也發生變化：那一刻他明白了愛、責任、付出和犧牲，但是他同樣也不跟其他兩人分享。作家凝視窗外之後鏡頭切換成彩色，鏡頭裡的人物是女兒，特寫鏡頭讓觀眾誤以為她「可以」走路，等鏡頭拉遠後才知是潛行者把她抱在肩上前進。這一幕其實是作家視線的延伸：長鏡頭下父親、女兒、妻子在落滿雪花的泥濘地上緩步行走，將女兒放在肩上的父親就是女兒的雙腿和領路人，遠方一座龐然的核電廠若隱若現，對照渺小身影的一家人，充滿著威脅，整個畫面透露後工業時期不協調的衝突性。¹⁶

旅程後作家、教授和潛行者都獲得了領悟，但是三人彼此間都不向對方透露，因而那改變便封閉在各自的內心領域，這樣的封閉性反映的是物質文明過度發展下，人與人之間溝通能力的喪失。

(三) 潛行者：梅什金公爵

晚期的塔可夫斯基專注在個人、特別是藝術家的精神力量，他相信這種力量足以改變世界，但這力量與物質生活衝突，必須將後者摒棄。導演對精神力量的信仰，很大一部分源自俄國文學的傳統，特別是杜斯妥也夫斯基。當三人在房間前爭執不下，作家對潛行者說：「你在這裡扮演上帝，決定誰可以生、誰應該去死，你又何須進入房間？」潛行者說：「你錯了。潛行者不被允許進入房間，潛行者不可帶自私的目的。」他又說：「房間會實現人心中最珍貴的願望，你只要相信就好。」作家只冷冷回應了一句：「你是顛僧(юродивый)。」¹⁷

16 烏克蘭車諾比爾核電廠爆炸事件發生在1986年，是《潛行者》拍完的七年後，很多人因此將影片視為是該次災難的預言，事實上導演原本取景的條件就是要能營造片中災難過後的氣氛。

17 俄文юродивый(yurodivy)指的是源自俄國宗教文化裡的特定一類人：他們通常行為怪異、講話瘋癲、衣不蔽體、四處流浪，卻是虔誠的基督教徒，所以一說他們是「為了基督的愚癡」；人們認定他們有預言能力，對他們敬畏有加。同時此詞亦解釋為блаженный(blessed)，意思是這類人是神聖的。中文多將之譯為「聖愚」，應是從英文holy fool一詞而來。

這是塔可夫斯基版的潛行者：神聖、充滿理想——作家用「顛僧」、妻子用「神聖」(blessed)來形容。我們可以說，潛行者帶著《白癡》中梅什金公爵的靈光，從十九世紀來到文明破碎的二十世紀下半，蛻變為一個為了理想(喚回信仰)、甘願從事非法職業的罪犯(帶人進入區而入獄五年)。這使得潛行者成為社會的邊緣人，加上女兒雙腿不良於行(因父親的職業招致詛咒)，潛行者的內心總是懷抱悔恨(典型的塔可夫斯基主角)。這是個複雜的人物形象，他身上帶有多重文學人物的印記：除了梅什金公爵，他也像唐吉訶德，可以為精神價值而戰(德貝克150)。綜合看來，潛行者是一個理想性的人物，導演將自身對藝術和理念的信仰貫注在此形象上，用以對抗精神失落的現代文明。

然而，如何對抗？此次的冒險旅程，潛行者不僅沒有找到信徒，反而被作家消遣為「顛僧」，指其完全不明白人性。從酒吧回到家後，潛行者倒臥在地，幾近崩潰地對妻說：「他們，還是個知識分子，卻什麼都不相信！」又說：「他們的眼神是空洞的！」之前的冒險曾讓潛行者身陷牢獄，家庭陷入赤貧，女兒遭受詛咒，但都不曾將他擊倒，然此次旅程卻讓他陷入徹底的絕望。誠然，如同之前提到，作家和教授不是沒有改變，但這改變卻封閉在各自的內心，這種封閉性對潛行者來說是致命的打擊，讓他感到「無人需要他，這個地方——區——同樣也無人需要」。¹⁸ 他可以為信仰站上沙場，但是現在他卻面臨沒有仗可打、沒有人需要信仰的處境，從某方面來看，他的事業已走到終點。潛行者因此像個無助的孩子，由妻子扶上床休息。接下來的一幕非常特別：我們看到潛行者躺在白色床上，身上蓋著白色被單，他臉孔朝上，身體異常僵硬，彷彿臨死之際的模樣，特寫鏡頭下他的臉上滴著汗，不斷喘氣，斷斷續續的話語聽起來像是彌留之言。潛行者死了嗎？從某方面來說，潛行者已死，因信仰和希望的徹底崩潰而死，這個死亡亦代表「物質主義的勝利」(Суркова)。

18 引自俄國電影藝術研究者蘇爾柯娃(Olga Surkova)的《塔可夫斯基編年史》網路版資料(見Суркова)。

潛行者宛如「死亡」的一幕之後，鏡頭轉為妻子的獨白，她點燃一根菸，倚著牆，面向攝影機(觀眾)娓娓說道：「您知道嗎，我媽當初是很反對的，」妻繼續說，「您或許也已經明白，他是神聖的……周圍的人都笑他。他就是個白癡，讓人怪可憐的……我知道，和他在一起會有許多痛苦……命運如此，生活如此……但是，如果沒有了痛苦，可能一切不會更好，只會更糟，因為那就連幸福也沒有了，也沒有了希望。」妻子的話是對潛行者最有力的辯白，話中展現的愛、真誠、信仰和堅定都是源自於廣大俄國(農)民間智慧的結晶，導演正是以此對照作家和教授所代表的知識分子的故事自封和精神失落。值得注意的是，這一幕妻子面對觀眾的獨白以及其嗚咽聲的表現手法非常獨特，就像是一個人對逝去者表達不捨的悼念。

導演在電影裡安排這樣一場「宛如」潛行者死亡和追悼儀式的場景相當耐人尋味，從早期作品開始塔可夫斯基的主角就覆上死亡的陰影，在《伊凡的童年》(*Ivan's Childhood*, 1962)裡小伊凡來不及長大就死亡；《鏡子》中阿列克謝伊(Alexei)因悔恨而死，死前他躺在白色床上，鬆開無力的手讓小鳥掙脫飛出，帶領他的靈魂回到童年，以獲得救贖；《飛向太空》裡凱文(Kris Kelvin)將自己放逐在索拉力星，某種意義上這即是死亡，他通過這樣的死亡來贖罪，消除悔恨；《鄉愁》裡主角戈爾察科夫(Gorchakov)有一幕手舉蠟燭，走過乾涸水池的儀式，當他帶著一路沒有熄滅的蠟燭走過池子、完成儀式的同時，他手扶心臟倒地，這一幕同樣預示主角的死亡。試圖通過死亡(犧牲)以獲得救贖，這是塔可夫斯基電影中一個固定的主題，我們可以由此解讀潛行者「宛如」死亡場景的安排：潛行者已死(這當然是一種隱喻的說法)，是他為精神價值奮鬥、卻敗陣下來所付出的代價，然而此處死亡遠遠不是懲罰，恰恰相反，正是因為通過這樣的死亡(儀式般的)，潛行者的生命才能不朽，就像班雅明評論《白癡》時所說：

梅什金公爵之後因患病而喪失記憶，就連這也是他生命的不可忘卻

的象徵，因為這只是看起來好像是這一生命陷入了他的記憶深淵中，再也不能浮出。其他人陸續去探望他。這部長篇小說短短的尾聲把這一生命的永恆印記留給所有人物，他們全都曾參與過這生命，儘管他們並不知道是如何參與的。（本雅明，《寫作與救贖》121）

潛行者妻子獨白的意義正如那「陸續去探望」喪失記憶的梅什金公爵的「其他人」，為潛行者的生命打上永恆的、不可忘卻的印記，銀幕前的觀眾在同一時間亦參與了這一生命，心裡也留下對這生命的永恆印記。當作家和教授因這趟旅程確認精神失落的悲劇，塔可夫斯基則通過潛行者的死亡儀式做出激昂的反擊，將潛行者不可忘卻的生命直接與獲得救贖的生活領域連接起來。

（四）瑪爾蒂什卡（Martyshka）：未來與期望

妻子獨白後鏡頭切換為彩色，場景同樣在家，但鏡頭裡的時空體卻完全不同。此刻，坐在窗邊的是女兒瑪爾蒂什卡，¹⁹ 鏡頭中她側著臉，手拿著書閱讀，頭上圍著芥菜黃的圍巾，她不言不語，空氣中飄著棉絮，還有輕煙，整個畫面柔和而輕盈。她專心看書，然後把書放下，凝視前方，孩子氣的臉龐有著一股超乎年齡的成熟，一個不屬於孩童的低沉聲音響起，朗誦著丘契夫（Fyodor Tyutchev, 1806-1873）的詩：

我愛你的眼睛，我的朋友，
當你忽然抬起它們，

19 俄文Martyshka本意為猴子，口語中常用來指不漂亮的、或是畸形的人。小說原著中的女兒就叫Martyshka，她因為畸形，全身總是用羊毛圍巾裹住。塔可夫斯基的劇本仍繼續沿用這個暱稱當作女兒的名字；英譯皆照本意把女兒名字翻譯為Monkey，將之與其他人物的職業和身分代號等同視之。然筆者認為這種看法不符導演的意思，Martyshka應該視作名字而採用音譯，因為她是全片中唯一擁有名字的人物。

裡頭閃爍火焰般奇異的遊戲，
彷彿天邊的閃電，
你投出電光火石的環視……
可是還有一種更強烈的魅力：
當你垂下雙眼，
在激情的擁吻時刻，
穿透低垂的睫毛，
陰鬱的、黯淡的欲望之火。

鏡頭慢慢後退，瑪爾蒂什卡歪著頭，斜睇著眼前的桌子，上面有三個排成直線的杯與罐；其中裝了紅茶的杯子忽然間往前移動(向著觀眾)，狗吠了起來，瑪爾蒂什卡分了心，杯子跟著停了一下，又繼續移動；瑪爾蒂什卡再盯著第二個裝著蛋殼的罐子，罐子繞過擋在前方的玻璃長杯往前移，停下；瑪爾蒂什卡再盯著玻璃長杯，杯子筆直往前移動到桌沿，然後「鏗鏘」一聲落下，但是沒有破掉。瑪爾蒂什卡彷彿累了，歪著頭趴在桌上，此時火車聲由遠而近越來越大聲駛來，整間房間都震動起來，但卻無法移動杯子半步，跟著貝多芬的《歡樂頌》響起，加入火車聲，歡慶的樂音伴隨火車駛過鐵軌的聲音，一起奔向未來，電影以此告終。

電影片尾與開頭都有火車聲，構出頭尾相扣的時間。場景最後回到現實時空體，但是不同於開頭的陰暗濃重：瑪爾蒂什卡倚窗閱讀的一幕色調柔和，她即使不言不語，但你「彷彿」聽到她在唸詩(丘契夫的詩)，她雙腳依舊不良於行，但她「似乎」可以用念力移動東西(父母不知)。瑪爾蒂什卡是唯一有名字的角色，她還在成長，她是希望與未來的象徵。導演展現瑪爾蒂什卡強大精神力量的一個可能的理由，是呼應福音書的格言：「凡自己謙卑像這小孩子的，他在天國裡就是最大的」(《聖經·馬太福音》18:14)。搭配宗教氣息濃厚的《歡樂頌》，其盛大莊嚴的樂音表現出對人世痛苦的超脫、對命運枷鎖的奮力掙脫、以及歡慶「最終的善與公正的勝利」(Жаравина 13)。

片尾的詩是關於眼睛：眼睛不經意地一抬起，可以綻放出神聖炙熱的奇異之美；然而眼睛一垂，透露的卻是「陰鬱的、黯淡的欲望之火」。丘契夫點出，愛欲之間只有一線之隔，是一體的兩面，又是無法彌合的衝突。塔可夫斯基借用丘契夫的詩來回應《潛行者》的主題：說得出口的是願望，說不出口的是欲望。瑪爾蒂什卡的「眼睛遊戲」可以視為是與詩歌在互文：她用眼睛移動杯子，每一個往觀眾方向移動的杯子都牢牢抓住觀眾的視線，直到第三個杯子，它落到桌下，或更可能是落入觀眾的心裡。這一段不論是用精神念力或是巧合（即遠方火車引發的震動先於聲音到達）來解釋杯子的移動，都有可能成立，然而我們嘗試用另一種說法來解釋：即這是導演偏愛的手法，以自然而然又帶點神祕性的方式將兩方的視線聯繫上，與《鏡子》中導演用一陣風把路人的視線和母親的視線聯繫起來的手法是一樣的。導演在《潛行者》結尾裡使用這樣的手法，目的則是透過瑪爾蒂什卡的「眼睛遊戲」完成與觀眾視覺上的連繫，將電影主旨牢牢探入觀眾的視線中。

結語

《潛行者》是一部後工業時代的寓言片。塔可夫斯基藉由一趟區的冒險旅程呈現物質文明過度發展下，心靈面臨空乏與精神失落的危機。影片從情節、角色到場景設計無不顯露此一題旨，所有的效果、剪接、對話、表情、以及鏡頭裡的每個細節也都服膺此一目的。在此前提下，《潛行者》整體美學架構較之導演之前的作品，一方面顯得「單調」，另一方面卻是「精妙」。

家、酒吧、區，三個地點將電影區分成幾個功能不同、但是相互關聯也相互對照的時空場景。巴赫金的時空體理論是一把鑰匙，讓我們得以把握影片的時間關係和空間關係。我把電影的時空場景區分為家的現實時空體、酒吧的門檻時空體、區旅程的傳奇時空體、以及包含其中的道路時空體和廢墟時空體。傳奇時空體包含整個區的旅程，它在影片中既是主要情節，又是心靈危機和考驗的隱喻。正是藉由這虛虛實實的區

旅程，塔可夫斯基向觀眾證明現實與想像無法一刀切斷，想像是從現實觀察出的結晶物。巴赫金的時空體體系裡並沒有廢墟時空體，然而二十世紀後工業時代其基本精神就是廢墟，廢墟所呈現的破碎形式和物質化時間正適合讓塔可夫斯基用以詮釋人類的精神失落與物質文明的衰敗。

分析《潛行者》的時空體，我們發現塔可夫斯基對時間與空間關係的聯繫和掌握異常精準，這不光是導演的天賦才能，更重要的是他豐富的人文素養。文學啟迪並深化了導演對藝術的思索，宗教則是他的救贖，幾乎他所有的作品裡都可見到文學與宗教的蹤跡。藉由文學與宗教，塔可夫斯基在《潛行者》裡創造了一個具有梅什金公爵氣質的潛行者，而這個人物的誕生則讓《潛行者》實現願望的旅程變成一場信仰和救贖的辯證。藝術、文學和宗教因此構成塔可夫斯基電影的三位一體。

作為一位電影導演，塔可夫斯基身上濃厚的俄國知識份子氣質，使他不同於其他蘇聯導演，也有別於歐洲導演。反映在電影作品上，從《潛行者》開始，是對物質生活的厭棄、對精神生活的追求、對人類歷史發展的悲觀、以及對心靈失落的無限憂慮。憂慮為晚期塔可夫斯基的個人生活和電影作品打上印記，儘管如此，他仍試圖通過電影藝術的力量向這「錯誤的世界」進行對抗，從這點來說，塔可夫斯基是積極的，他以電影向全體人類傳達愛和信仰。

區的冒險旅程無可避免地造成潛行者個人的悲劇，然而這卻是導演以電影藝術展開精神對抗物質之路的起點。進行對抗的是「顛僧」之類的人物：潛行者是其一，《鄉愁》裡自焚的多明尼哥(Domenico)也是，《犧牲》裡則是放火燒毀自家住屋的亞歷山大(Alexander)。他們都是「顛僧」式的人物，他們的話語不容侵犯，卻也不被接受，他們孤獨地對抗濁濁混世，不是為了自己，而是為了人類的錯誤而自願犧牲，他們的愚癡是為了真理，他們的犧牲最後會通向救贖。

引用書目

巴赫金。《巴赫金全集》。譯：白春仁、等。石家莊：河北教育出版社，1998。

- 本雅明。《寫作與救贖：本雅明文選》。譯：李茂增、蘇仲樂。上海：東方出版中心，2009。
- 。《德國悲劇的起源》。譯：陳永國。北京：文化藝術出版社，2011。
- 坎伯。《千面英雄》。譯：朱侃如。台北：立緒文化，1997。
- 阿普留斯。《阿普留斯變形記：金驢傳奇》。譯：張時。台北：臺灣商務，1998。
- 海德格爾。《演講與論文集》。譯：孫周興。北京：三聯書店，2005。
- 塗羅夫斯卡雅。《時空的軌跡：塔可夫斯基的世界》。譯：邱芳莉、邱怡君。台北：遠流，1996。
- 班雅明。《班雅明作品選：單行道、柏林童年》。譯：李士勛、徐小青。台北：允晨文化，2003。
- 桑塔格。〈在土星的星象下〉。班雅明3-25。
- 塔可夫斯基。《雕刻時光》。譯：陳麗貴、李泳泉。台北：萬象，1993。
- 《聖經：新標點和合本》。香港：聯合聖經公會，1996。
- 熊宗慧。〈塔可夫斯基的《鏡子》：失語和詩語〉。《俄語學報》19 (2012年1月): 111-27。
- 德貝克。《安德烈·塔可夫斯基》。譯：方爾平。北京：北京大學出版社，2011。
- Бессмертный, С. (Bessmertny). Моя работа на съёмках “Сталкера.” *Воспоминания и фотохроника*. Web. 22. Dec. 2014. <<http://nmm.me/blogs/atck/moya-rabota-na-semkah-stalkera/>>.
- Болдырев, Н. (Boldyrev). Сталкер и икона. *Жертвоприношение Андрея Тарковского*. Web. 22. Dec. 2014. <<http://www.russkoeokino.ru/books/tarkovsky/tarkovsky-0027.shtml>>.
- Евлампиев, И. (Yevlampiev). Образ Иисуса Христа в фильмах Андрея Тарковского. *Символы, образы, стереотипы: художественный и эстетический опыт: Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 9*. СПб., 2000. с. 346-58.
- Жаравина, Л. (Zharavina). Кинообразы А. Тарковского в художественном мире В. Шаламова. // *Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 11*. Волгоград, 2012. с. 5-15.
- Можегов, В. (Mozhegov). Сталкер: литургия Апокалипсиса. Web. 22. Dec. 2014. <<http://tarkovskiy.su/texty/analitika/liturgAp.html>>.
- Сальвестрони, С. (Salvestroni). *Фильмы Андрей Тарковского и русская духовная культура*. М.: Библиейско-богословский институт св. Апостола Андрея, 2009. - 237 с.

- Суркова, О. (Surkova). Хроники Тарковского. Сталкер. Искусство кино интернет. 10 (окт. 2002). Oct. 2002. Web. 22. Dec. 2014. <<http://kinoart.ru/archive/2002/10/n10-article24>>.
- Сталкер*. Dir. Andrei Tarkovsky. Perf. Alexander Kaidanovsky, Anatoly Solonitsyn, and Nikolai Grinko. Mosfilm, 1979. DVD.
- Тарковский, А. (Tarkovsky). *Уроки режиссуры*. Учеб. пособие для студентов. М.: ВИППК, 1992. - 92 с.
- . *Ностальгия/Андрей Тарковский*. М.: АСТ: ХРАНИТЕЛЬ: Зебра Е, 2008. - 494 с.
- Туровская, М. (Turovskaya). *Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского*. - М.: Искусство, 1991. - 255 с.
- Филимонов, В. (Filimonov). *Андрей Тарковский: Сны и явь о доме*. - М. Изд.: Молодая гвардия, 2011. - 453 с.
- Шитова, В. (Shitova). Путешествие к центру души. *Ностальгия по Тарковскому*. Сост. Я. Ярополов. М.: Алгоритм, 2007. - 305 с.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Michael Holquist and Caryl Emerson. Austin: U of Texas P, 1981.
- Beres, S. *Rozmowy ze Stanislawem Lemem (Conversations with Stanislaw Lem)*. Krakow: WL, 1987.
- Johnson, Vida T., and Graham Petric. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Une Journée d'Andrei Arsenevitch (One Day in the Life of Andrei Arsenevitch)*. Dir. Chris Marker. France, Icarus Films, 2000. DVD.
- Martin, Sean. *Andrei Tarkovsky*. Harpenden: Kamera Books, 2011.
- The Pervert's Guide to Cinema*. Dir. Sophie Fiennes. Perf. Slavoj Žižek. Mischief Films, 2006. DVD.
- Skakov, Nariman. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. London: I.B Tauris, 2012.
- Voyage in Time*. Dir. and Perf. Tonino Guerra and Andrei Tarkovsky. Italy, 1983. DVD.

