

我可以說話了——《鏡子》的影像分析

◎ 吳德淳、林鴻鈞

一 我可以說話了

在電影史上，塔可夫斯基（Andrey Tarkovsky，1936–1986）的作品以「詩意電影」而著稱，特別是他的自傳性電影《鏡子》（*Zerkalo*，1975）。「詩意電影」並不著重故事線的鋪陳，而以複雜的影像形式直接呈現主角的內在風景，企圖直接撞擊觀者的內心。但許多觀眾在看完《鏡子》後往往相當感動，但對於其中複雜的影像涵義卻又很難理解。就以《鏡子》來說，開頭五分鐘的平行故事，著實令人費解。其次，影片中的許多畫面都是主角心中無法抹去的刻痕，是非常私人化的記憶片段。有鑑於此，本文的目的想讓讀者認識到《鏡子》隱藏著一個如旋轉陀羅般的螺旋內在結構。這個螺旋結構不但是揭露這些複雜影像的關鍵線索，並且也是私語化影像流暢與串聯的重要原因。

首先，影片前五分鐘的平行故事，其實是《鏡子》的隱喻。情節是主角的兒子伊南打開電視機，畫面出現一名年輕的口吃男子正接受女心理醫生的治療。這段影像以詢問「你叫甚麼名字」為開端，以大喊「我可以說話了」作為結束。這個片段似乎可以獨立於整部電影之外，跟劇情沒有任何關聯。當然，讀者可能會聯想到塔可夫斯基的另一部電影《安德列盧布列夫》（*Andrey Rublyov*，約1360–約1430）的片頭，也是由一段與劇情不相干的「熱汽球升空」所組成。但是不知名的農夫搭乘熱汽球升空與主角安德列追求創作上的超越，其實有相關的共通精神：皆是超越當時教會與貴族的世俗權力，尋求新時代解放力量的先驅者。在《鏡子》中，為何回憶會是「口吃」的？原因是主角雖然將它的內心完全赤裸地展現，但那些曾經伴隨個人成長而存在的記憶，恐怕連本人也很難釐清。

整部電影是主角個人的一面心靈鏡子。影片要觀眾直接看到的是，這位主角的內心風景。其實，在《鏡子》中有清楚的故事主軸：一位身患絕症的主角感受死亡的催逼，藉由回憶與夢境追尋個人成長與母親的關係¹。其敘事是從追憶母親美好形象為開端，到孤傲的母親與父親的離異，中間夾雜著童年各種揮之不去的夢境與記憶，直到最後在病榻上塑造一個回去童年與母親同在的想像。影片不僅限於童年與母親的關係，還穿插著許多戰爭紀錄片以及主角對於往事的憶想，使得本片所觸及的議題，如同螺旋一般由個人、家庭問題擴展到蘇聯甚至是本世紀的現代史。這條隱藏影片內在結構的螺旋發展，正是影響主角一生的三個女人的四個形象：年輕的美麗母親、現在的太太（長得與年輕時的母親一模一樣，兩人皆由Margarita Terekhova飾演）、現在的年老母親、少年時期喜歡的一位女子。這條螺旋藉由這四個形象擴散出去，觸及當時的歷史問題，形成《鏡子》的基本敘事模式。本文藉由下述的分析，將說明《鏡子》如何以這個螺旋結構將分散的影像元素緊密地結合起來，並由此揭露出豐富而難解的影像意涵。

二 《鏡子》的螺旋結構

（一）螺旋結構的核心：四個女子的形象

一個揮之不去夢境，由童年綿延至中年，不斷地出現在成年主角的夢中。那場夢的開場是：一幕由黑森林吹出的一陣風。這陣風成為影像中不斷浮現的一幕，並連接著不同時間階段的意象。一直到影片結束前，我們才會完整看見幼孩的「我」常常夢見的這一場完整的夢境。需要注意的是，這個意象的第一次出現後，所連接的成年後的主角夢境，暗示了《鏡子》的基本結構。

先是由幼孩的「我」²的夢境片段，轉切成中年主角的夢境後，顏色由彩色轉到黑白，時間也由過去巧妙變成了現在的夢境：成年後的「我」的現代水泥公寓，出現了年輕的母親，父親先是溫柔地幫母親沖濕頭髮卻又中途離去；長髮濕淋淋的垂下，蓋住母親的容顏，沒有人幫她處理一頭濕髮，她一人低頭在房中踱步；而天花板則混著水滴一片片地崩落，牆角桌上有一盆小火燃燃冒煙。從年輕的「母親」的身影緊著的三個畫面是：主角的太太裹著一件披肩；轉切成年老的「母親」裹著披肩凝視一面鏡子，並伸手試圖抹去鏡子上的童年風景，身後有一把小火焰閃爍其上，景框邊緣有小雨滴滴落；接著顏色轉成彩色，一隻女子的手在烤火。藉由這四個夢中片段，將主角一生中最喜愛的三個女子的四個形象帶出，即年輕的「母親」、主角的太太、年老的「母親」及少年時曾喜歡的一位少女。同時，這個夢境也交代出時間與處境的變化：從年輕的母親到年老的母親，從家庭的甜蜜到崩解，從童年到中年，從夢境到現實，其中富含時間的流動。

（二）《鏡子》的螺旋結構

1 第一圈螺旋：從個人與家庭，擴散至國家與歷史

（1）年輕時的母親和史達林時期的高壓氣氛

在經過「口吃男子」一段後，隱身主角回憶起幼孩時期的美麗母親形象。主角開始念著口白，訴說著童年的記憶。³那時主角的母親（以下簡稱「母親」）穿著素雅，優雅地坐在柵欄上吸著煙。一名中年的男醫生走錯路而穿越黑森林，來到「母親」面前問路，並向她要了一根煙。在點煙時，兩人的身影幾乎重疊在一起。「母親」不時的回頭觀看主角——幼孩的「我」則躺在吊床上半睡半醒地觀看。不久，這名友善的男子拾起公事包轉身離去，當他走在一大片的蕎麥園上時，忽然連續兩次吹來一陣神秘的風，整片草原成了綠色的波浪之海。男子停下轉身與「母親」遙遙對看，終究離去。這段「母親」與男子的偶遇，含蓄交代出婚變後的「母親」為了小孩而錯過其他的戀情。當「母親」看著緩緩離去的男子身影，父親的詩緩緩地被朗誦出來，巧妙地說明著兩人的愛情由愛生恨的轉變，場景也流暢地由屋外轉到屋內。⁴在屋內，「我」與妹妹無憂無慮地喝著牛奶，「母親」則看著窗戶流下眼淚。忽然，鄰居的一場大火，牽動著全家人的心。「我」與妹妹站在鏡子前觀看，母親則雙手環抱著身體坐在一口水井上。這個火，從此便留在「我」的記憶之中，並成為連接過去與現在的意象之一。

從回憶與夢境⁵回到現實的關鍵是，一通「母親」打來的電話，吵醒了沉睡中的主角。「母

親」先是奇怪主角的聲音為何沙啞，並告訴他在印刷廠工作的同事「莉札」死去了。這時劇情已經暗示「我」罹患了絕症。而面臨生命遭受威脅的「我」，聽到「莉札」的死去，回想起「母親」曾說過的往事。相對應的鏡頭表現相當精采，從靠近門的窗簾逐漸推向房間的最深處，中間經過一道又一道房門，到了另一又寬又長的窗簾；這個長鏡頭本身，也表達出主角進入記憶的深處，或是個人的憶想之中。這幾個片段已經隱約而具體交代了本篇故事的主軸：面臨死亡催逼的「我」，無法擺脫過去的記憶，特別是關於母親的一切。

接下來的「印刷廠」一場戲，主角回憶起年輕「母親」與莉札的往事，延伸至史達林統治俄國時期的歷史；故事軸線則扣緊大歷史對人的感受的衝擊。往事是，「母親」在雨中奔回印刷廠檢查之前校對的書是否弄錯，卻讓印刷場的同事驚懼不已。在「母親」尋書的過程中，她與莉札快速走過了狹窄的長廊，機房的地板上散落了許多龐大的紙卷，而許多巨大的機器正在運轉並發出劇烈的噪音，四周並貼有史達林以及其他社會主義者的巨幅照片。影片也在照片的鏡頭後，開始向歷史的主題擴延。而對比之下，人在這個巨大的印刷廠房下，卻只有極小的走道僅可容身而過。影片簡單的幾個鏡頭勾畫，清楚說明即便是校字錯誤這樣微不足道的過失，在那個時代也有可能被整肅。這場戲精采說明了年輕「母親」所處的歷史氣氛。⁶

（2）太太和西班牙內戰史

在「印刷廠」的尾端，影片巧妙地將「母親」與主角的太太作巧妙的連結。那是連續的三個鏡頭：「母親」在浴室中哭泣（黑白），中介畫面是一場草原上的大火（彩色），最後是太太看著鏡子上的自己（彩色）。這三個畫面，將時間從過去的記憶又拉回到現實中，顏色則由黑白成為彩色。但依然不變的是，「母親」與太太，皆有一種共同的性格或遭遇，以記憶中的大火作為連結。這場大火顯現兩位不同角色的剛烈性格，以及這種性格與婚姻破裂的隱約關係。有趣的是，「母親」與太太皆由同一位女主角來演出，更顯出過去與現在的某種相似性：從父親與母親的婚姻破裂，到自己與太太的離異；某些事情陷於惡性循環中一再重複，宛如一面鏡子。

接著，影片透過主角太太的段落，帶出另一段世界史。「我」與太太兩人正在爭吵，另一個房間則有幾個西班牙人朋友來訪聚會。當兩人爭吵時，出現鬥牛士鬥牛的紀錄片。這是導演的幽默，利用撞擊蒙太奇來諷喻夫妻間的關係。但這個片段的運用，並非是愛森斯坦式的蒙太奇手法，而是敘述大歷史的前奏。從主角的自白可知，這幾個人都是西班牙內戰時期（1936-1939），被送往蘇聯的西班牙兒童，可是成年後都回不去了，因為在俄國有了家庭。電影配樂響起佛朗明歌，配合西班牙人父親教導女兒跳西班牙舞。流亡的音樂流轉出哀傷的氣氛，並轉切幾段紀錄片：西班牙小孩被迫離開哀傷的父母；軍人搭乘飄在半空的汽球；吉普車駛進漫天飛舞的紙張。這幾個畫面說明這些流亡蘇聯的西班牙人的尷尬處境：既回不去的故鄉，又無法認同自己是蘇聯人，自己與家庭就像漂浮於半空中的汽球，踏不上故鄉的土地，永遠處於鄉愁之中。而鄉愁的主題，是與影片本身相呼應的：主角處在追憶自己與母親的過往，卻無法取得救贖的困擾之中。

（3）年老的母親與俄國的歷史

接著，主角憶想伊南獨自一人在屋中的幻想：從漫天飛舞的紙張中，剪接到伊南正在翻閱一本關於達文西（Leonardo Da Vinci, 1452—1519）的書籍；後來我們才會知道這本書是主角在少年時偷的。這時伊南在他母親的新房子中等人，卻出現奇遇。一位中年女士坐在房間中要求他念一封俄國詩人普希金（Alexandr Sergeyevich Pushkin, 1799—1837）的信。影片

藉由這封信件，透露了人在歷史中的存在問題。正如同導演在《安德列盧布列夫》呈現的：外部歷史往往主導人的內心變化。隨後伊南唸完信後去開門，看見自己的祖母（年老的「母親」）卻不認識。他走回室內，要他念信的夫人已經離去，卻看到印在桌上的熱氣正在消逝。鏡頭特別強調這個瞬間即逝的熱氣，並配合一種恐怖高呼的聲音：顯現了人存在於歷史中的瞬間感。

（4）喜歡的女性和列寧格勒戰役

人在歷史中的處境問題並未就此打住，影片藉由主角打電話給伊南，談起少年時喜歡的一位金髮美女，回憶起當時的戰爭恐怖氣氛。當這位女性的健美形象出現時，配樂響起巴哈的古典音樂，顯示少年的「我」剛萌芽的情慾。但這段情愫還來不及發展，便被摧毀在戰爭的陰霾之中。一位在列寧格勒戰役中失去雙親的同學，拿假手榴彈嚇唬射擊課的軍事教官。當教官得知自己沒死時，頹然地坐在椅子上嘆氣；畫面轉切成暗戀女子的臉孔，她的唇上有黯紅的傷瘡；一股死亡的氣氛巧妙地流轉其中。之後，畫面轉切列寧格勒戰役（1943）的紀錄片：一群軍人在泥濘中拖著大砲，沒有止盡地往前行進，暗示著逐漸接近戰場而瀰漫著死亡氣氛。之後又插入幾段關於二次世界大戰（1939–1945）、中國文化大革命時期（1966–1976）紀錄片。從喜愛的女性連繫到在這些紀錄戰爭的影像中，巧妙地說出主角在那個時代的複雜情緒：第一次情竇初開以及死亡的經驗，全部雜揉在一起。

2 第二圈螺旋：思索家庭離異的難題

母親與太太的形象，離異的婚姻之路

第二圈螺旋的開端，是主角的父親從歷史和戰爭中回到家庭，從此，影片也進入主角思索兩代家庭離異的難題。在這圈螺旋中，主角的母親與太太的形象不但有了重疊，連婚姻之路也有相似的離異原因。影片利用達文西的《杜松前的年輕女子》（1473–1476）作為連結的元素，前後鏡頭剪接的是年輕母親和現在太太。這兩位女性對丈夫的態度極度相同：她們無法委屈自己在婚姻制度裡改變自己的本性，卻在離婚後毅然地對孩子負起教養的工作；同時，雖仍有其他追求者，但首要考量卻又始終是自己的兒女。此外，在一幕主角夫妻爭吵中，太太曾拿起與「母親」合照的照片。影片藉由兩位女子在照片媒體中的合影，流露出主角對兩人相同的感情：想要愛卻有障礙。

隨後，窗外下著小雨，伊南在屋外的小火堆旁燒樹葉。水與火的意象再次同時出現，隱約暗示夫妻兩人的愛恨衝突，就像之前主角的父母親，而小孩又再次成為家庭破裂下的受害者。隨即，太太低頭而長髮垂下蓋住臉孔。這個畫面像是主角在影片前端的夢境一景，只是角色由母親演變成太太，情境由夢境演變成現實；自己與父母親的婚姻關係宛若一面鏡子，沒有差別。而當太太的長髮垂下時，畫面再次出現由黑森林吹出的一陣風，而這兩個相同的黑白影像片段，正好將第二圈的螺旋作了一個句號，並繼續延伸到第三圈。

3 第三圈螺旋：追憶過往，探尋自我凝視的一瞬

第三圈螺旋，藉由主角太太低頭的畫面以及那陣黑森林吹出的風，又將影像吹回到主角的內心。主角藉由回憶兒時的夢境，正視內心中的恐懼。畫面首先進入回憶（彩色），再進入小時的夢境（黑白），中介畫面是幼孩的「我」在陰暗的室內點了一根柴火。接著，又是由黑森林深處吹出的那陣風為開端，完整地呈現整個夢境：幼孩的「我」老是打不開一道門，但知道媽媽就在門裡面；主角潛意識恐懼失去母親。

夢境之後，又回到回憶：戰爭時期，少年的「我」赤腳跟著年輕「母親」到離家很遠的地方借錢。「母親」拿著首飾與貴婦人在隔壁房間商議，主角在客廳中等待。主角看到牛奶一滴一滴從桌沿滴落，也感受時間一點一滴的流逝。他身旁有一面鏡子，便專注地凝視鏡中的自己。這時巴哈的配樂響起，慢慢地由弱而強，鏡頭緩緩向鏡中的自己推進，再緩緩向鏡外的自己推進。時間不知過了多久，直到身後的一盞燈光一閃一滅地熄掉後，才回過神來。這是影片中非常重要的一刻，少年的「我」在這一刻有了不一樣的轉變。在這覺醒的時刻裡，少年的思緒閃過幾個畫面：火堆中的一面鏡子，鏡中似乎有一對身影模糊的戀人在親吻；一隻女生的手打開了一道門，一個男人的背影離去，一個他喜歡的女子正以手烤火並轉頭注視主角。這幾個畫面，同時發生在一向孤傲的母親低聲下氣地向人借錢時，少年的「我」在此刻意識到自己的處境：存在於父母離異的殘缺家庭中，需要喜愛的女性溫暖的呵護中，以及幸福終究會破裂的恐懼中。

接下來，再次出現主角忘不了的夢境：黑森林吹出一道風，夢境中的那道打不開的門終於被打開（黑白）；攝影鏡頭慢慢往前推移，一片片重重的紗幕被撥開後，看見的是鏡中幼孩的「我」，獨自一人站著凝視鏡中的自己。（黑白）為此，導演讓我們看到少年更早凝視自我的一刻。鏡頭繼續往前推進，卻出現幼孩的「我」在溪流中泅泳，接近正在洗衣服的「母親」（彩色）。接著，房間中一層層薄紗又被撥開，鏡頭更穿越窗戶看見幼孩的「我」走到此刻已年老母親身旁（彩色）。這是很巧妙的安排，藉由畫面顏色的轉變，以及人物的變化，時間已從過去的夢境轉變成主角當下的想像。

時間又回到現在，生病的主角躺在一間充斥大小不一各式各樣鏡子的房間。醫生與朋友們討論病情，這時我們才知道主角得了絕症「敗血性咽喉炎」。躺在床上，生命即將消逝的主角並不在意這一切，因為他已找到救贖的方法——用他的話來說是，「快樂的唯一泉源」。他將床鋪上同樣奄奄一息的小鳥往上一丟，時間彷彿又回到美麗的從前。主角終於突破生命中一再重複的束縛，並以輕鬆釋懷的態度想像：年輕母親與年老時的母親同在一個場景，過去與現在合而為一的夢幻景象。幾個交叉連接的畫面是：熱戀時父母躺在籬笆下的草地上，討論未來要生的小孩是男孩還是女孩，年輕時的「母親」感動地轉過頭望向遠方；一片蕎麥草原上，充滿兒時記憶的木屋已頹圯，屋旁的水井此刻也已塞滿廢棄物，年老的母親獨自走出一片黑森林，牽著稚年的兒女走過毀壞的家園；年輕時的母親轉過頭來，並掉下淚來；年老的母親牽著妹妹走過草原，幼孩的「我」緊跟在後，遠方有一個年輕母親的身影站在遠遠的十字形木架下關注著。接著，主角化身的小男孩發出巨大的嚎叫，像是無法不跟隨卻又無法不虧欠母親的一種感嘆。時間、生命、母愛在其間流轉，無法分割，充滿詩意，同時也引發觀者心靈深深的一嘆。鏡頭最後隱入黑樹林之中，似乎也隱藏進入主角記憶中的最底層。

三 貫穿螺旋結構的軸線

如何將《鏡子》橫向的螺旋結構，緊緊包含在主題之中而不致於散開呢？這就需要幾條貫穿首尾的縱向軸線：此處的軸線，指如何佈置一個慢慢揭露的線索，並帶動影像的剪接和意義的連動。在《鏡子》中，主要的軸線有：父親的詩、漂浮與著陸以及時間刻痕。

（一）父親的詩

一條貫串這部自傳性電影的重要線索，是導演塔可夫斯基的父親所朗誦的三首詩。同時，這些詩與《鏡子》的三圈循環互有對應，分別指出人在重複循環的生命圓圈當中，如何面對愛

情、歷史與靈魂等衝擊的回應。需注意的是，「父親的詩」是藉由那名深具詩人特質的迷路醫生所引接出來。為甚麼？這名醫生在與年輕「母親」同時由欄杆上跌落地面時，曾感嘆地說：看看這些大自然的景象，為何我們不相信自己靈魂的聲音呢？自然界的意象與認識靈魂的議題，便在稍後出現在「父親」的三首詩之中。這也是為何年輕「母親」會對這名迷路的中年醫生產生好感；同時也是為何在他離去之後，「父親的詩」緩緩被念出的原因——幼年的「我」從他的身上看見了父親的影子。

首先，第一首詩對應螺旋結構的第二圈，含蓄說明出主角的父母如何從相愛到爭吵以及形同陌路。詩中的最後幾句說出愛人間的離異是被不可理解的命運所拉扯開：「Mint carpeted our way bird escorted us...and fish swam upstream while the sky spread out before us as fate followed in our wake like a madman brandishing a razor」。「父親」朗誦這些詩時，對應的畫面是年輕的「母親」望著窗外哭泣，一滴滴的眼淚劃過臉頰。同時，透過該詩也讓我們得知主角與其妻間的愛情癥結：兩人都想相愛，卻不知為何總是傷害對方。雖然該詩沒有說出離異的原因，（是否因為夫妻間的關係將破壞個人靈魂之完整性？）但也隱約說明兩代婚姻像是陷入不可避免的命運螺旋之中。

第二首詩與影片的第一圈旋結構有所關聯，直指人如何超脫不斷重複的歷史循環以及追求不朽（immortality）。對照這首詩的畫面是一段「史達林格勒」的紀錄片，一群士兵正在泥濘之中拉推著沉重的戰具，一步步朝向戰場。詩與影像兩者有極大的反差效果，分別為追求不朽以及步向死亡，不但造成反諷效果，並令人憐憫這群士兵的處境。也許歷史將永遠如此循環，但在這樣處境下的人們更要有信仰，更要相信精神與靈魂的存在，因為未來將因信仰而被決定：「...We have reached the beach/And I am one of those who pull the nets in/When immortality arrives in batches」。

第三首詩，則與影片的第三圈螺旋結構有所對應，並指出如何打破個人存在的漂浮感。該詩利用身體與靈魂兩者的意象，說明不要沉溺於過去，應該試著看到這個世界的美好，並繼續往前走，如「Child, fret not over poor Eurydice/but drive your copper hoop through life while in response to every step you hear earth reply/Merry is its voice, and dry」。對應的畫面，是少年主角在經歷覺醒的一刻後，與母親從貴婦人的家中走出，直到轉切至那個不斷重複的幼年時的夢境。從這一刻起，主角也從回顧過去記憶中去理解它，以及找到新的力量繼續往前走；這也使得他在那個幼年時的夢境，終於打開那道打不開的門。而在夢境中的幼年主角也終於進入了那空間，在風不斷地吹拂並撥開重重帷幕後，卻看見自己小心地捧著裝盛滿滿牛奶的透明玻璃瓶子。也正是在這一刻，主角與他的靈魂才真正結合在一起了。

（二）漂浮與著陸

漂浮的狀態，是影片不斷浮現的線索之一。在一開始出現的夢境片段，便讓觀眾深刻地感受到許多意象的漂浮與飄落，例如快速飛過森林的小鳥，掉落的空瓶，年輕「母親」濕髮滴落的水珠，天花板剝落著混雜水流的白色板塊……，許多的意象都呈現著不確定以及逐漸解體的漂浮狀態，似乎沒有固定的東西。這種漂浮氣氛，從一開始便籠罩著全片。一幕年輕「母親」為了借錢而被迫幫富有太太殺雞的景象，忽然轉切至她半空中漂浮的景象，說明她思念丈夫卻又無法回到過去的恩愛中。另外，西班牙人的家庭也是如此，二次大戰爆發後，他們被迫成為俄國人，卻總是時時思戀故鄉；半空漂浮的汽球，隱喻他們半生尷尬的處境，永遠

踏不到故鄉的土地。而上述兩個意象，皆存在於主角的想像與理解之中。其實，從影片自身來看，最漂浮不定的是主角的個人記憶。整部影片便是透過他的回憶、想像、夢境，以及他曾觀看的電視、紀錄片與照片等各種影像形式混合來呈現，因而造成主角記憶中（以及影片）的漂浮感。

但漂浮的狀態，隨著主角透過記憶來追尋自我，而有了覺醒與著陸的機會。有幾個畫面連繫著覺醒的契機，特別是牛奶滴落與瓶子掉落的意象。在主角第一次回憶的一幕，幼孩的「我」與妹妹在桌上吃著麵包，少量的牛奶在桌面流動著；接著，兩人前去觀看鄰家的大火時，一只空瓶卻神秘地自無人的桌面上跌落。自此，那只空瓶便不斷地自夢境中跌落，彷彿在尋找流溢的牛奶，也帶動自我追尋的開端。而那個不斷浮現的夢境——由黑樹林吹出的一陣風為開端，而始終會吹落一個空瓶子——主角透過夢境追尋自我，並因夢中的瓶子掉落地面而有了著陸的機會。終於，在不斷追尋過去的記憶後，他想起年少時首次認知自我存在的那一時刻。那是在富有太太家借錢時，他看見牛奶自桌面滴落，感受到時間的經過因而意識到自我的存在而覺醒。透過回憶，終於讓主角有勇氣打破這種不上不下的漂浮狀態。在影片末端，那個不斷浮現的夢境的最後一幕——揭開重重帷幕後，幼孩的「我」小心地捧著裝盛滿滿牛奶的透明玻璃瓶子。隨即，幼孩的「我」在湖中泅泳，看見母親而著陸站起來。在這一刻，生命接近死亡的主角，終於能夠將散溢的記憶聚集起來，而有了較輕鬆的態度：想像一個夢幻景象，讓過去與現在的「母親」並置在一個空間中帶領自己。這時主角似乎不再耽溺與苦惱於過去的記憶之中，他認知到「母親」在生命中的重要地位，而有了新的開始。

（三）時間刻痕

在這些回憶的塑造上，可發現塔氏電影精彩的地方，就是自由地進出時間之中，大膽處理有關人的意識與潛意識的問題。而他對時間的看法為何呢？在《鏡子》中，塔氏雕刻時間的方式，可以歸納為以下三點。首先，藉由對女性的形象刻畫，顯影了主角個人生命的時間刻痕；特別是追憶「母親」的過程。「母親」出現的第一幕，是年輕的她背對著鏡頭坐在欄杆上抽煙，前方的景象是一片美好的蕎麥園，而年幼的主角坐在吊床上觀看著她。同樣在影片末端，年老的「母親」也背對著鏡頭正在抽煙，前方的景象卻轉變成沒有植被的黃土，而年幼的主角走向她身旁訴說著廚房的火沒關好之類的瑣事。兩個鏡頭在電影中前後呼應，但影像時間卻已從回憶中的童年轉換成主角成人後的現在；而在時間的巨大改變下，不變的是主角對「母親」的依賴。另一條對女性刻畫的線索，是夢境中那隻女性烤火的手。一開始觀眾並不清楚那是誰的手，但主角覺醒的那一刻，那隻女性烤火的手再次出現，原來是他喜愛的女子。藉由前面鏡頭的鋪線，才讓我們知道這個女子曾在主角生命中曾留下重要的時間刻痕。

其次，在塑造影像時間的技巧上，以各種意象暗示時間的流動。例如那個夢境中由黑森林不斷吹拂出來的風，便與主角內在生命時間有所關聯。隨著主角不斷探索自我的記憶，這陣風也不斷地往前吹拂，直到那棟夢中打不開的門。在主角覺醒的那一刻後，在最後一次的夢境中，那陣風也終於打開了屋子的門，隨即一隻大鳥破窗而出，幼年主角也終於進入那個空間。影片藉由這陣風的不斷往前吹拂，呈現主角對自我追尋的持續努力，也讓我們看見他的內在生命時間的進展；而此刻，主角的生命也一點一滴地走向尾端。又例如小鳥的意象，先是在影片前端的夢境中穿越而過，並帶動後來敘事時間的流轉。在一個神秘的畫面中，小鳥曾停留於回憶中的同學帽頂，同學抓住小鳥往天空一丟，畫面便轉切至二次大戰後的紀錄片，使過去的回憶與現實的時間有了銜接。在影片最後，病榻上的主角也將小鳥往上一擲，

使時間回到了一個夢幻般的美麗時光，如同第三首詩所說的「Fly through the cornea to the heavenly spring tl the icy spoke, to the bird's chariot」。

第三，以具體的意象，立即突顯時間的經過。例如電影的最後的一場戲：優雅的母親曾取水的那口井已充斥廢棄物；曾經居住過的鄉間木屋，也只剩幾根橫木傾倒於樹林中；豐盛的蕎麥草原變成光禿禿的泥土；已經倒塌的圍籬，又變成完好的狀態；年老的母親和童年的自己同時出現在草原中……。將過去與現在的時間並置於一個場景，這種強烈的時間衝突感，令觀者立即感受故事時間的衝突與轉變。

四 結 論

整部《鏡子》，彷彿是一個一再重複的隱形螺旋，纏繞著主角的一生。有一幕景象，伊南與其母親兩人背對鏡頭蹲在地板上撿拾東西（有趣的是，年親的「母親」也曾背對鏡頭在地板上撿拾東西）。忽然，伊南像被電觸擊似的趕緊收手。他環顧了整個房間後，向母親說：這種感覺好像以前也曾有過，這個房間好像以前也曾來過。這段話，其實是整部影片的基調：情境與遭遇的不斷重複，像隱形螺旋般纏繞著主角。

同時，《鏡子》的敘事方式，也是一個無形的螺旋。在主角覺醒的時刻，其配樂皆是巴哈的音樂。一次出現在喜歡的女生首次出現時；一次出現在少年的主角凝視鏡中的自己，並在覺醒時刻也出現過喜歡女子的身影。在這兩次巴哈音樂響起時，主角終於能夠清楚地看清楚自我。簡單地說，《鏡子》的螺旋結構可以分成三個層次，而其中有幾條縱向的軸線將之貫穿。在橫向的螺旋結構方面，第一圈是大螺旋，藉由回憶年輕時「母親」美麗的形象為開端，依序連接至主角太太、年老母親與喜歡的少女等四個形象，展現出主角心中困境與其歷史處境之關聯。第二圈是中螺旋，影片繼續以這四個女性形象作為基本元素，但順序有所變化與重複；相對於第一圈螺旋的許多戰爭紀錄片的大敘述，第二圈則逐漸縮小至個人與家庭的問題。第三圈是小螺旋，將擴散開來的螺旋收束成一點，使年老的母親與年輕的母親在同一時空中出現，以形成影片巨大的時間張力。在縱向的軸線方面，則是漂浮與著陸、父親的詩以及時間刻痕等線索。這幾條縱向軸線使得影片的螺旋結構不至於散開來，同時故事發展能夠具有完整的一貫性，以及使複雜的影像元素得以流暢地串聯起來。最後，通過這些影片中縱向與橫向的線索，不但使得導演細緻地補綴出一面時代的銅鏡，也讓我們看到一種通過記憶認知自我的可能。

參考資料

李寶強編譯，《七部半——塔可夫斯基的電影世界》（北京：中國電影，2002），頁6-7。

吳曉東，《從卡夫卡到昆德拉》第二講「回憶的詩學：《追憶似水年華》」（北京：三聯，2003），頁44-70。

安德烈·塔可夫斯基，陳麗貴、李泳泉翻譯，《雕刻時光》（台北：萬象，1993）。

黃建宏，〈絕對與流變：幾種俄羅斯母親的影像〉《電影欣賞》18:3=103（台北市，2000年9月），頁28-35。

註釋

- 1 《鏡子》與《追憶似水年華》有相似的關係，皆是以一位重病主角的回憶為開端。另外，《鏡子》中記憶與時間的關係，也與《追憶似水年華》有相當接近的安排。有興趣的讀者，可以參考吳曉東，《從卡夫卡到昆德拉》第二講「回憶的詩學：《追憶似水年華》」（北京：三聯，2003），頁44-70。
- 2 在主角的童年回憶中，出現過兩個不同年紀的「我」，常常為觀者所搞混。在此處，為了行文的清楚，將這兩個「我」劃歸為幼孩與少年時期的「我」。
- 3 從「治療口吃」的片段後，是緊接著主角的口白，可見兩者的關係。
- 4 朗誦者即為導演的父親，朗誦他自己的作品。即阿爾謝尼·亞歷山大洛維奇·塔可夫斯基（1907-1989），為俄國著名的詩人與翻譯家。李寶強編譯，《七部半——塔可夫斯基的電影世界》，頁132。
- 5 此處省略這個夢境，請看上述「螺旋結構的核心：四個女子的形象」。
- 6 這種高明的表達歷史的手法，台灣導演侯孝賢（1947-）也相當擅長。在《戀戀風塵》（1987）中，一群在70年代上台北打拼的人，在電影院放映廳後方的倉儲室一起吃飯時，女配角阿英大聲地用台語說話，卻被一位畫海報的師傅斥責小聲點。為甚麼怕會被聽到？上映的片子是當時流行的國語片，說台語的確可能被發覺，而干擾消費的觀眾。但侯孝賢傳達的是歷史的問題：那是個在公開場合禁止說台語的年代，政治的高壓勢力潛藏在一般人民的生活中，往往造成無形的壓力。這個侯導演在戒嚴年代所發展出來的含蓄影像美學，相當容易被現在的觀者所忽略。

吳德淳 春天影像工作隊隊員策劃人，紐約大學（N.Y.U）視覺藝術碩士，大葉大學視覺傳達系專任講師，東海大學美術系兼任講師。

林鴻鈞 春天影像工作隊隊員

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第四十二期 2005年9月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第四十二期（2005年9月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。