

摆渡·观取·天地:米哈伊尔·卡拉托佐夫诗电影意象探赜*

An Exploration of the Cinematic Imagery in Mikhail Kalatozov's Poem Films

文 刘航 /Text/Liu Hang

提要:回顾苏联诗电影历史,卡拉托佐夫可谓苏联诗电影的“摆渡者”。其诗电影重在以“远行”之契机实现影像的诗性“观取”,进而生成以“天(天空)”“人(信使)”“水(泪水)”“火(火焰)”为主轴展开的生命意象。卡拉托佐夫拥抱叙事、回归影像、忠于意象,他张扬情绪与并重叙事的诗电影创作观、雕刻影像与铺陈意象的诗电影美学观,形成了一条可为诗电影艺术家参鉴的成熟、开阔、独特的创作之路。

关键词:米哈伊尔·卡拉托佐夫 苏联 诗电影 观取 意象

因米哈伊尔·卡拉托佐夫(Mikhail Kalatozov,1903—1973)特殊的影人身份和因时局而限的封藏之作,致使世界影坛和电影学界关注迟滞。卡拉托佐夫呼应巴赞所言“诗意图是投向世界的爱”⁽¹⁾之理想,也具备安德烈·塔可夫斯基笔下敏锐洞见“电影与生俱来的意象”⁽²⁾之品质,是“对时光中流淌的现象(生活)的直接观察”⁽³⁾之诗人。他的传奇成就一方面得益于时运眷顾,另一方面源于自身处世的变通智慧和对诗性影像的恒久追求。

有别于“把摄影机扛到大街上”,不甘为政治宣传存影,更没有“梦工厂”所造光怪陆离,观照卡拉托佐夫坎坷而激情的创作生涯,其诗电影植根山河大地,以具体而陌生的自然为底色,意象与故事并重,传情和叙事兼得,让观众在至简叙事中流连和惊叹影像生命之自在。于卡拉托佐夫诞辰120年重访,意不止重现昔日荣光,他对观取、影像、自然、情绪、时代、生命的重视,高度呼应中国第二代、第四代导演的诗性创作,更有益于增强时下构建中国电影意象本体论的理论自信。

卡拉托佐夫深刻阐释着:诗电影能够亲近现实普世故事、理应忠于吟诵自在影像之歌、终须唤醒电影

生命诗心。与卡拉托佐夫此刻“相遇”,更深刻启发当代电影创作者应以广博胸襟兼容叙事而不囿于故事,观取自然而不囿于景观,忠于影像而不囿于表象。

一、摆渡:卡拉托佐夫诗电影创作之路

苏联是诗电影的故乡。独特而深厚的俄罗斯民族精神、激情与压抑交织的政治环境、诗电影导演的敏锐诗心等多种因素共同馈赠,造就了苏联诗电影绵延流芳。回顾卡拉托佐夫创作历程,作为承前启后的“摆渡者”,这位善于审时度势、勇于自我革新的诗电影导演,闪耀在苏联诗电影发展的各个重要阶段,横渡于时间,也横渡于影像。

生长于俄罗斯帝国高加索总督区提弗利斯(今格鲁吉亚第比利斯)⁽⁴⁾的卡拉托佐夫从14岁起开始工作。20岁时,他在第比利斯电影制片厂(Tbilisi Film Studios)学习和制作电影,从事放映、剪辑、摄影、编剧、导演等工作。1922年,苏联成立后,政府肃清旧电影制片业。得益于形式主义学派代表人物维克托·什克洛夫斯基、建构主义剧作家谢尔盖·特列季亚科夫、电影研究者列夫·库里肖夫等一批文艺工作者指导,卡拉托佐夫走上新生苏联主流的电影艺术创作之路。

刘航,中国传媒大学戏剧影视学院2022级博士研究生

*本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号:19ZDA272)阶段性成果。

20世纪二三十年代，在欧洲先锋派背景下，以表意蒙太奇为核心出现了苏联诗电影，卡拉托佐夫踏上苏联蒙太奇学派黄金发展期的末班车，青年时期的他已然崭露锋芒。库里肖夫对卡拉托佐夫评价至高：“他是一位才华横溢的摄影师，哪怕是再索然无味的影片，他也能将普通弹壳在逆光下拍摄得如‘童话中的宝石’一般熠熠生辉。”⁽⁵⁾他编剧并拍摄了《盲女》(*The Blind Woman*, 1930, 胶片遗失)等作品，摄影风格深受构成主义影响，全力追求造型化、诗意图像特点。全方位的电影创作训练助推卡拉托佐夫对影像灵韵的深刻参悟，也就不难理解他此后与摄影师谢尔盖·爱森斯坦惊艳影坛的默契合作。

作为苏联黑白无声电影黄金时代的最后杰作，《斯文尼西亚的运盐》(*Salt for Svanetia*, 1930)⁽⁶⁾让卡拉托佐夫在苏联电影先锋派末期拥获一席之地，更是卡拉托佐夫诗性影像的源头。《斯文尼西亚的运盐》集彼时众多先锋派文艺创作者共同参与：特列季亚科夫的散文《斯瓦涅季》为剧本雏形、卡拉托佐夫作为导演和摄影指导、什克洛夫斯基担任剪辑工作。几经波折，虚构故事片的创作初衷最后摇身变为一部影像语言激进张扬、镜头剪接张力十足、画面内容细腻深刻的民族志纪录片。塔可夫斯基称：“我尤爱卡拉托佐夫早期作品，《斯文尼西亚的运盐》就是一部‘惊人之作’”。⁽⁷⁾该片受到褒奖的同时也被质疑流于形式主义，被批评没有深入展现苏联“一五时期”工业化建设成就，而后创作的《皮靴里的钉子》(*Nail in the Boot*, 1931)更是直接被当局否定。部分欧美学者认为，正是在《皮靴里的钉子》禁映后，“卡拉托佐夫自此改变创作方向，将自己重塑为斯大林时期的电影核心创作者，直到苏联解冻时期他才真正回归自己的电影初心”。⁽⁸⁾某种意义而言，20世纪60年代，卡拉托佐夫诗电影创作的解冻，正是重回、接续、释放《斯文尼西亚的运盐》之后尚未贯及的创作激情。

1938年前后，卡拉托佐夫被列宁格勒电影制片厂聘为导演，拍摄出《勇气》(*Courage*, 1939)、《胜利之翼》(*Wings of Victory*, 1941)、《不可战胜》(*Invincible*, 1943)一批社会主义现实主义力作。主流题材表达绝不意味影像创作的墨守成规，也并没有羁绊住他诗性影像的创造。卡拉托佐夫不逃避政治、不回避现实、不安于现状，影像张扬他的诗心，也保护他的诗心，

他是影像的虔诚信徒。

“二战”期间，作为苏联电影局官员，卡拉托佐夫被指派为苏联驻美国大使馆文化专员，赴美国好莱坞考察一年半之久。从起初观察美国政治文化环境并试图推动美苏电影合作，到对好莱坞电影工业体系的全面考察，再到最终看清“好莱坞的真面目”，卡拉托佐夫回国后以冷眼旁观的姿态写下赴美游记《好莱坞的真面目》，⁽⁹⁾字里行间无不流露出他超越意识形态束缚的电影创作理想，以及至真至美的纯粹严苛的电影艺术观。此行直接影响了卡拉托佐夫在“解冻时期”凸显出的诗电影风格，也就不难理解诗电影巅峰之作《我是古巴》(*I Am Cuba*, 1964)的诞生。

20世纪50年代中期，他扛起苏联电影“解冻时期”的创作大旗，引领苏联诗电影重焕生机，更引领新一代苏联诗电影导演探索成长。以满富清新自由之新生活气息的喜剧抒情电影《忠实的朋友》(*True Friends*, 1954)为例，作品既迎合观众审美又富含诗情深意，体现了从刻画英雄人物、表现革命题材到回归普通生活、走向诗与远方的创作转向，开启了卡拉托佐夫影像的解冻之旅。《雁南飞》(*The Cranes Are Flying*, 1957)意义独特，对卡拉托佐夫创作而言，该片融叙事之温和、兼影像之激进；对苏联诗电影创作而言，该片上承杜甫仁科等对诗意家园的书写、下启塔科夫斯基等对意象世界的建构；对国际影坛而言，该片作为首部荣获“金棕榈奖”的苏联电影，共同感动东西方观众。

20世纪60年代，卡拉托佐夫对影像自由纯粹的追求尽显无遗，他以对影像的虔诚，表达生命的诗性，更启发塔科夫斯基等诗电影导演将目光投向民族、宗教、生命题材，将苏联诗电影带向更广阔的发展空间。脍炙人口的诗电影代表作《未寄出的信》(*Letter Never Sent*, 1960)，重在展现人与自然的较量。卡拉托佐夫的诗电影遗作《我是古巴》被赫鲁晓夫和卡斯特罗认为过于艺术化，没有充分表达严肃的政治胜利，在苏联小范围放映八场后即遭禁映。直至1992年苏联解体，封印已久的《我是古巴》终见天日，轰动世界影坛，成为后世难以企及的诗电影高峰。

卡拉托佐夫是时间的摆渡者，更是影像的超越者。“摆渡”是一种中和，是他极致又温和、敏锐又拙朴、深刻又至简的诗性影像创作。极致归于影像的诗性，

温和归于叙事的承载，敏锐归于观取的张力，拙朴归于情节的弹性，深刻归于光影间的呼吸，至简归于故事的应尽之意。“摆渡”更是一种超越，超越情节追求情绪、超越个人描绘时代、超越生活思考生命、超越影像抵达意象、超越自然归于淡然、超越直觉栖于诗思结合的智慧，臻于“清静而不清高，远尘而不离世，精致而富有力感”⁽¹⁰⁾的电影家园。

二、观取：卡拉托佐夫诗电影美学要义

卡拉托佐夫诗电影核心在于以共情通感的观取方式，表现对象、浸入对象、超越对象、回归对象，生成诗性影像。影像自对天地万物的观取而来，没有精致的舞台，没有华丽的服装，没有夸张的演技，影片主题、角色环境和天地山水融合呼应。在卡拉托佐夫对时空的独特处理下，观众既不迷失于匠心观取的影像，又能深度共情于银幕上的角色。其影像不为“造梦”服务，而为“情绪”服务，不为意识形态斗争服务，意为电影艺术生命服务。其诗心“观取”下的自由与想象之真意，起于导演、来自主角，源是观众。

“乘之愈往，识之愈真。”⁽¹¹⁾卡拉托佐夫以“远行”作为“观取”契机，未曾“得意忘象”，也无意隐藏自己的观取之心。卡拉托佐夫敏锐的画面造型能力和自由的影像空间探索，得以游刃于极致客观的陌生视角中，完成绝对的以“我”观物；他借角色之眼、物体之眼、摄影机之眼，进而在自由间接的主观视角中，实现极致的以“物”观物。

(一) 观取契机：人与机器的聚散远行

远行，是地理意义的疏远，造就卡拉托佐夫观照天地自然的契机。《斯文尼西亚的运盐》始于卡拉托佐夫和斯瓦涅季的一次邂逅，《胜利之翼》中契卡洛夫跨越北极的自由飞行，《忠实的朋友》里开启了一场约定已久的友谊航行，《第一梯队》(The First Echelon, 1955)的青年奔赴哈萨克斯坦开垦荒地，《雁南飞》中因战争被迫让恋人永远分别，《未寄出的信》里勘探小组远赴西伯利亚原始森林勘探钻石，《我是古巴》是一次远方革命胜利的浪漫表达，《红帐篷》(The Red Tent, 1969)以浓重笔墨表现了一场北极荒地远征。

远行，是人之离别或相聚，造就卡拉托佐夫跨越时空、游观时代的契机。《斯文尼西亚的运盐》中青

年成为寻盐的游子；《胜利之翼》中牵挂丈夫契卡洛夫的奥莉加；《雁南飞》中热恋的爱人因战争分隔两地；《未寄出的信》里和妻子薇拉始终分离的队长萨比宁。相聚造就卡拉托佐夫游观时代的契机；《雁南飞》中士兵出征和归来前的欢送队伍；《我是古巴》中美国嫖客迷失贫民窟的四处漫游、被枪杀的青年学生恩瑞克送葬队伍、农民加入战争游击队并取得最后胜利的凯旋队伍。

远行，是摄影机的自在而为，造就卡拉托佐夫忘我远行的理想。受“电影眼睛派”影响，卡拉托佐夫诗电影追求的“远行”之意已然超越人的远行，他更要追求并表现摄影机自身“远行”的真切理想，进而实现由以“我”观物到以“物(摄影机)”观物的“忘我远行”。卡拉托佐夫显然比吉加·维尔托夫走得更深远，他没有把影像局限在对现实生活的记录中，而以浓郁的人本主义色彩在故事中借电影眼睛摄取人类共鸣的内心情感。卡拉托佐夫与摄影团队尽可能让“电影眼睛”打破人类对常规空间视点的束缚，既做到“以我观物”的独特，又实现“以物观物”的可能。如果说维尔托夫是在赞美机器的诗意，让电影眼睛更加自觉地寻找生活的奥秘，那么卡拉托佐夫则是在书写情感的诗意，与电影眼睛同游，体悟心灵的奥秘。

(二) 以“我”观物：极致陌生的客观视角

卡拉托佐夫极致陌生的客观视角体现为“仰观俯察”“远观近取”“光影叠取”“运动隔取”的交织使用，极致的景别、光影、运动，让银幕外的观众之“我”沉浸银幕内的角色之“我”，强烈的陌生化视效更突显出银幕间的诗人之“我”。

《雁南飞》首尾呼应的俯仰设计、《我是古巴》青年学生段落中为自由跃身而死的俯仰对比、《未寄出的信》表现人与自然关系的远近呼应……“仰观俯察”既是卡拉托佐夫与角色视角同步，完成电影语言叙事与传情的俯仰；又是与角色视角冲突，进而生成天地自然象外之意的俯仰。如果说“仰观俯察”是卡拉托佐夫对摄影机垂向运动的极端追求，“远观近取”则重在表现他对摄影机纵深探索的可能。

卡拉托佐夫在诗电影创作中善用“光影叠取”，大量叠取镜头并非多个片段简单叠嵌。《雁南飞》鲍里斯之死段落的叠取是斑驳树影、楼梯旋转、恋人追赶、婚纱缠绕的叠像，是鲍里斯回忆与想象的重叠，也是

鲍里斯对爱人和世界最后的留恋。《未寄出的信》片尾，粼粼波光和钻石之城相叠，和高耸塔吊、来去货船、忙碌工人相叠，和自己胜利的意志相叠，和久别重逢的妻子相叠，这是卡拉托佐夫对队长萨比宁内心幻想的叠取。

光影叠取更追求光影烙印于空间、融化于人物内心的无形叠化。叠于《胜利之翼》中契卡洛夫和妻子奥莉加漫步公园的树林，稀疏光影给这对幸福夫妇绘以“生活的高光”；叠于《雁南飞》开场鲍里斯和维罗妮卡所在的室内与身体，暗调光影将这对恋入关进“爱情的囚笼”；叠于《雁南飞》马克强奸维罗妮卡的室内与面庞，硬调光影给这段扭曲的情感扣上“道德的镣铐”；叠于《我是古巴》革命青年油印的房间，高调光影将学生对真相的追求加上“自由的栅栏”；叠于《斯文尼西亚的运盐》《未寄出的信》的雪地和天空上，逆光影像让具体的个人表征为宏阔的人类，生灵封印于天地一线(见图 1)。



图 1. 《未寄出的信》中的画面大远景、远观镜头

卡拉托佐夫诗电影中的运动镜头多表现为“运动隔取”。无论是《胜利之翼》中奥莉加在公园小追契卡洛夫，还是《雁南飞》中鲍里斯出征前寻找维罗妮卡，运动隔取强调运动镜头以前景隔取、增强动感。另一方面，运动隔取之“隔”强调镜头落伏，多以静隔动、以慢隔快、以生隔死，在动与静、快与慢、生与死的两极相隔中，真正实现情绪的自如收放。《胜利之翼》中，契卡洛夫向死而飞的主观镜头，在划破长空的客观全景中抽离开来；《雁南飞》中，维罗妮卡疾驰赴死的运动镜头，在遇到险被撞死的婴儿面前戛然而止；《未寄出的信》中，丹尼娅发现钻石后欢愉奔跑在密林的运动镜头，接续勘探小队在宁静河谷放枪的庆祝中释怀；《我是古巴》中，青年学生自由摔落的运动镜头，在无声俯视远观中力穿言语。

更进一步，卡拉托佐夫诗电影中以静制动的声画

反差隔取大多与悲痛无言的死亡相关：或是《雁南飞》维罗妮卡被马克强奸时的绝望欲死，以维罗妮卡无声静止的凝视对比上一秒维罗妮卡激烈挣扎的反抗和混杂刺耳的声效；或是《我是古巴》贝蒂被嫖客戏弄时的痛不欲生，以贝蒂和嫖客走出酒吧外的安静与漫步对比上一秒贝蒂狂乱病态的舞蹈和沸腾躁动的音乐；或是《我是古巴》青年学生被警察枪击后的坠楼而死，以摄影机无声远观青年学生坠于地面对比上一秒摄影机天旋地转的“坠楼视角”。由此，运动隔取从画面内的景深之隔走向镜头间的动静之隔，又走向涤荡内心的生死之隔。无论是只身赴死还是万念俱灰，卡拉托佐夫都在用彰显生命与欲望的运动镜头奔向肉体或心灵的宁静之死，抑或重生。

(三) 以“物”观物：自由间接的主观视角

卡拉托佐夫以“我”观物的客观视角已经实现了帕索里尼言下“自由间接的主观性”，卡拉托佐夫深入角色内心的、个性鲜明的、“我”的观取无处不在，观众既与角色同在，更能觉察到摄影机与卡拉托佐夫的存在。更进一步，直指影片内实体之物和摄影机的自在视角使影片具有多重自由间接之意。有别于以“我”观物的“我”之主体性，自由间接的主观视角已然超越角色之“我”和导演之“我”的观看，进而以抽离的沉浸完成“物(摄影机)”之主体性、诗人之“大我”甚至“无我”的超越性观取。

以“物”观物，是卡拉托佐夫将摄影机并置于片中实物视角的观取：《斯文尼西亚的运盐》中摄影机与村民为抵御外族入侵自卫的杠杆滑轮绳并肩；《胜利之翼》中契卡洛夫博弈苍穹，摄影机与飞机前窗及机翼并肩；《我是古巴》中受压迫的农民愤懑砍甘蔗，摄影机与挥斥天地的镰刀并肩。以“物”观物，也是卡拉托佐夫借影片角色实现电影眼睛之身的自在观取：《斯文尼西亚的运盐》中摄影机借牛的视角完成的枯燥劳作中的奇观；《雁南飞》中摄影机借鲍里斯视角完成的战争年代的社会游观；《我是古巴》中摄影机借美国嫖客目光完成的古巴贫民窟的百态冷观；《我是古巴》里摄影机借甘蔗农视角完成的无处叩问的仰天长观(见图 2)。

如帕索里尼对诗电影的期待——“作者完全深入其人物的内心，不仅采纳人物的心理，而且也采纳其语言。”⁽¹²⁾ 卡拉托佐夫的“我”观并非“我”观，是

“我”借摄影机摒情弃我，让电影眼睛以“物”观天地，进而实现言志讲诗。间接——是角色与“我”的间接，更是“我”与“物”的间接；自由——是“我”借角色实现观取自由，“我”借“物”通向意象天地。“我”不是“我”，“我”是“电影眼睛”。“我”不是“电影眼睛”，“我”是天地。



图2.《我是古巴》57分10秒—57分40秒，
甘蔗农砍甘蔗甩镜头段落

三、天地：卡拉托佐夫诗电影意象生成

卡拉托佐夫没有让诗电影走向令人费解的抽象概念，也没有让诗电影流俗于故事本体。卡拉托佐夫侧重于观取自然现实而非醉心于人工造梦，诗电影意象主轴以“深情的泪水”“缺席的信使”“新生的天空”“纵情的火焰”展开。

人间的泪与自然的水，所写之信物与所送之信使，新生之天空与向死之天空，自然之火与心灵之火，“诗指示自然界的种种秘密，企图用形象来解决它们”。⁽¹³⁾卡拉托佐夫在天地形象中进行审美抽象，在审美抽象中雕刻镜中之象，在镜中之象中观照生意象。

(一) 深情的泪水

卡拉托佐夫没有直接表现常规意义上人的泪水，影片中的汗水、雨水、奶水、水滴等，在贯通叙事情节的基础上巧妙转化为沁入观众内心的泪水意象。《斯文尼西亚的运盐》中，贵族浩大葬礼上众人酣饮“圣水”

与孕妇因分娩和缺水带来的痛苦形成鲜明对比，借对死亡之水的挥霍以表对生命之水的渴求，更借葬礼之水隐喻孕妇干渴之痛的泪水，浇盖在坟堆上的几滴奶水隐喻母亲丧子之痛的泪水(见图3)。《雁南飞》中，当维罗妮卡两次面对鲍里斯之死讯时无形之泪和有形之泪颇具微意。《未寄出的信》中，“泪水”以“雨水”而代，雨水能浇灭森林大火，但雨水也阻挡勘探进度，雨水兼含幸福和悲伤之意。《我是古巴》中的四个故事充满多形态的泪水意象，既有肮脏的泥水、交融的汗水和饮水、瀑布的流水等延伸出的泪水意象，更有用心营造的“摄影机的泪水”，全片不见一滴泪水，泪水却溢满银幕。



图3.《斯文尼西亚的运盐》中，
葬礼人群饮水和流放孕妇泪水的对比意象段落

(二) 缺席的信使

信使，是卡拉托佐夫诗电影中关于人的意象。信使之意，意在连接远行的两端，也蕴含因远行分隔的两地之人的双重寄托。《未寄出的信》全片以信为核心意象。四位队员都有“未寄出的信”，是共同未寄出的使命之信，也是各自未寄出的情感之信，但他们都在努力成为自己的信使。萨比宁将爱意尽情表达，谢尔盖将邪意尽力压制，安德烈将情意大胆绽放，丹尼娅将恨意试问苍天，萨比宁更要将小队勘探的胜利之信带回家乡。只是一封封未寄出的心意，即意味着信使的缺席。影片结束时，卡拉托佐夫以萨比宁幻想的妻子，寄出了贯穿全片家书，也以萨比宁幻想的钻石之城，寄出了全队奋斗的捷报。

《斯文尼西亚的运盐》中，外出巡盐的年轻游子，是村民生命的信使；《我是古巴》中，宣撒政治真相传单的青年学生，是坚持自由与真理的信使；《雁南飞》中，维罗妮卡吟咏的大雁，是衔来爱情希望的信使；《未寄出的信》中，种种幻想之叠，是憧憬未来的信使……但是，游子遭遇雪崩，学生中枪身亡，大雁南飞无痕，

幻想虚无缥缈。这些在远行中由可见或晦涩的忧伤拼构成的，是一位位“缺席的信使”。

(三) 新生的天空

因彼时苏联飞行事业稳步攀升，卡拉托佐夫对飞行的执迷、对极致视角的探索、对自然天地的观取，天空始终是卡拉托佐夫诗电影中的重要意象。无论是影片中婴儿与天空的频繁呼应，还是独特观取视角下角色和天空的有机融合，卡拉托佐夫镜头下的天空始终强调新生希望之意。

《雁南飞》片尾，当维罗妮卡以释怀之心将鲜花分给陌生人时，镜头对准陌生父亲高举的婴儿。父亲将婴儿举过头顶，目光顺势转向空中的大雁，维罗妮卡也一同看向天空。当片头的人字大雁再现时，维罗妮卡也重拾起对生活的希望和憧憬。卡拉托佐夫将婴儿置于空中，以新生婴儿与天空的呼应，进而完成天空意象的深化。《我是古巴》中，青年学生坠楼后，唯一的群众镜头对准一位怀抱婴儿的母亲。倾斜画面中有母亲的仰天凝视、未经世事的婴儿、自由的天空、扬洒的纸张。

新生，既意味上述生命之初生，也意味“人定胜天”和“向死而生”的新生。极端的远观带来天地自然对人的压迫，而极端仰察，则彰显人与天空的交融。《未寄出的信》中，仰拍勘探小队奋力挖钻，画面中只有天空与赤膊的对抗，自然之力与人之张力的较量，广阔天空与展曲肢体的博弈。《我是古巴》青年学生坠楼前扔撒传单，他张开双臂，企图以鹰击长空之势征服天空，征服绝对的自由。《红帐篷》中当无名俄罗斯青年站在房顶搜索到探险队在北极遇难的求救广播时，他激动万分张开双臂的动作，与《我是古巴》中的青年学生遥相呼应，也明显流露出卡拉托佐夫迷恋天空的诗人印记。不同于前述借助婴儿表现新生的天空，卡拉托佐夫竭力诠释出另一种新生的天空——只要张开双臂，就会涅槃重生。这是卡拉托佐夫仰观俯察、远观近取所及的眼界，也是他要穿越银幕诉诸观众的天地之心(见图 4)。



图 4. 卡拉托佐夫诗电影中的天空意象段落

(四) 纵情的火焰

火之意象，兼明亮、危险和伤害之意。《斯文尼西亚的运盐》中的火焰是封建愚民教堂内的烛火，借神圣之名使民不聊生。《雁南飞》中的火焰是摧毁维罗妮卡家的“二战”烈火，战火夺走维罗妮卡的至亲，也让她走向不可逆转的背叛之路。在《未寄出的信》《我是古巴》影片中，火的意象更是贯穿全片。火在《我是古巴》四个故事中分别对应：妓女贝蒂和美国嫖客相对峙的欲望之火；甘蔗农不甘忍受统治者压迫与掠夺而焚家自亡的毁灭之火；革命青年学生对抗统治独裁者谎言的反抗之火；山民拿起来福枪自卫的战炮之火。可见之火又影射隐形之火，无奈的妓女、屈辱的农奴、受压的青年、弱势的农民，他们因压迫而痛苦，因痛苦而心生怒火，每一束可见的火焰都是他们身心之火的喷薄。

自然世界的天空与内心世界的天地巧妙交映；物理世界的水流与感官世界的液体彼此交融；炽热可见之火与无形可感之火共同点燃。婴儿和天空相衬，臂膀和天空交叠；饮用水和口水穿插，泪水和奶水对比，雨水和泪水相混；火柴被欲火点燃，希望被野火扑灭，怒火被战火激起，这是银幕上理性的叙事，更是卡拉托佐夫超越理性走向诗性的完整叙述。

以人之双臂代替鸟之翅膀，以人之面庞勾勒山之起伏，以人之乳房对应土之坟堆，这是他镜头下对现实世界的观取，更是诗人意象直觉的妙悟瞬间。不啻追形逐貌，不流于浓辞艳彩，卡拉托佐夫凝练于时间和天地间的天、人、水、火等生命意象在光影间鱼贯而行。

结语

“与西方美学及艺术相比，东方美学与艺术最突出的三个特点是：诗性的思维方式；象征的符号体系；意象的艺术世界。”⁽¹⁴⁾卡拉托佐夫的诗电影创作，是诗性观取的创作，也是意象生成的创作，不仅有益开阔了诗电影的范畴边界，更直指对电影本体的深层追思，助力创作者以开阔包容、诗性至上的视角思考影像的生命。对这位“摆渡者”的当下观照，是面对技术猛进时回归人之内心的自信，也是面对故事山穷水尽时回归影像之肌理的丰盈。只有经过患得患失的电影艺术之问、影像本体之问、电影语言现代化之问后，

才可能走出藩篱，从容回到电影身旁、进入影像之体、性之生命是电影之生命。
唤醒影像生命。于是，心灵之自在是影像之自在，诗

(1) [法]安德烈·巴赞《电影是什么?》，崔君衍译，北京：中国电影出版社1987年版，第344页。

(2) [苏]安德烈·塔可夫斯基《雕刻时光》，张晓东译，海口：南海出版公司2016年版，第66页。

(3) 同(2)，第69页。

(4) 作为建于公元前4世纪外高加索地区的著名古都，该地因硫磺温泉众多，城市之名源自古格鲁吉亚语，含有“温暖”之意。1936年以前，此地区名称遵循波斯语发音，中、英文多译为提弗利斯(Tiflis)。苏联成立后，1936年，苏联领导人要求更改各城市俄语名称，根据格鲁吉亚语言学家意见，将古格鲁吉亚语进行现代化改造，中、英文译名也随之更改，现多译为第比利斯(Tbilisi)。

(5) Natalie Ryabchikova. Ethnography vs. Modernization: Salt for Svanetia (Mikhail Kalatozov, 1930), <https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/1930-salt-for-svanetia-mikhail-kalatozov/>, 2021年11月20日访问。

(6) 该片地名多译为“斯瓦涅季”，而非“斯文尼西亚”，本文沿用“斯瓦涅季”。该片在《世界电影史(第二版)》[美]大卫·波德维尔、[美]克里斯汀·汤普森著、范倍译，北京大学出版社2014年版)中译为《运往斯文尼西亚的盐》，结合该片实际叙述重点，加之相关译名参考，本文使用《斯文尼西亚的运盐》译名。

(7) Andrei Tarkovsky, John Gianvito, *Andrei Tarkovsky: Interviews*, University Press of Mississippi, 2006, p. 136.

(8) Anthony Anemone, The polemic around Mikhail Kalatozov's *A Nail in the Boot*, *Studies in Russian & Soviet cinema*, 2015, 9(2): pp. 126-133.

(9) [苏]米哈伊尔·卡拉托佐夫《好莱坞的真面目》，陈鄂译，北京：时代出版社1951年版。

(10) 朱良志《*二十四诗品*》讲记》，北京：中华书局2017年版，第56页。

(11) 司空图《*二十四诗品*》，罗仲鼎、蔡乃中译注，杭州：浙江古籍出版社2018年版，第15页。

(12) 李恒基、杨远婴《外国电影理论文选(修订本)》，北京：生活·读书·新知三联书店2006年版，第475页。

(13) 中国社会科学院文学研究所《古典文艺理论译丛(卷四)》，钱钟书、杨绛等译，北京：知识产权出版社2010年版，第1977页。

(14) 邱紫华《*东方艺术哲学*》，武汉：武汉大学出版社2017年版，第21页。