

学校代码: 10394

图书分类号: J9

学 号: Qsx20211334

密 级: _____



学术学位硕士学位论文

塔可夫斯基电影中的禅意研究

A Study on Zen Elements in Tarkovsky's Films

论 文 作 者: 胡文奇

指 导 教 师: 叶勤 副教授

学 科 专 业: 戏剧与影视学

研 究 方 向: 电影理论与批评

学 习 形 式: 全日制

培 养 单 位: 福建师范大学

提 交 时 间: 2024 年 5 月

中文摘要

无论国外还是国内,关于塔可夫斯基电影的研究成果均已蔚为大观,但学者们对于塔可夫斯基电影与东方禅之思想文化的内在关联却鲜有研究。本文以塔可夫斯基本人的著作及相关史料为基础,首先阐明塔可夫斯基其人与禅之间的现实联系,然后探寻塔可夫斯基电影中的禅意——亦即塔可夫斯基电影的核心主题“乡愁”、“牺牲”与禅之“流浪”、“归乡”思想之间的内在关联,同时辅以对塔可夫斯基电影的视听语言以及影像风格的分析,进而探寻塔可夫斯基电影在形式层面的禅意。

从现有资料来看,塔可夫斯基受到东方禅之思想文化的深刻影响,无论是禅之思想还是禅之文化如俳句艺术、侘寂美学都对塔可夫斯基的思想、美学与电影创作产生了深刻的影响。再者,塔可夫斯基电影的核心主题也体现了浓浓的禅意:无论是对现代人“乡愁”的深刻揭示(其不同作品表现的是现代人“乡愁”的不同层次),还是塔可夫斯基针对现代人的乡愁这一根本性症候所指明的方向——“牺牲”,此二者都与禅宗针对人类根本困境所指明的症候——“流浪”以及相应的指导方向“归乡”思想殊途同归。而且,塔可夫斯基在表现“乡愁”和“牺牲”主题时所使用的视听语言以及呈现出的影像美学风格也体现出了浓厚的禅意。由此可以断言,塔可夫斯基的整个电影创作生涯,都呈现出了与东方禅之思想文化的深刻联系。

关键词:塔可夫斯基;禅意;乡愁;牺牲

Abstract

Research on Tarkovsky's films, both internationally and domestically, has flourished, yet scholars have rarely explored the intrinsic connection between Tarkovsky's cinema and the philosophy and culture of Eastern Zen. This paper, based on Tarkovsky's own writings and relevant historical materials, first clarifies the actual relationship between Tarkovsky himself and Zen. It then delves into the Zen spirit in Tarkovsky's films—the core themes of "nostalgia" and "sacrifice" and their internal connection with Zen's concepts of "wandering" and "returning home." This analysis is complemented by an examination of the auditory and visual language and the stylistic imagery of Tarkovsky's films, aiming to uncover the Zen spirit at the formal level of his cinema.

From the available data, it is evident that Tarkovsky was profoundly influenced by the philosophy and culture of Eastern Zen. This influence extends from Zen philosophy to cultural expressions such as Haiku art and Wabi-sabi aesthetics, all of which have had a profound impact on Tarkovsky's thoughts, aesthetics, and filmmaking. Moreover, the core themes of Tarkovsky's films reflect a deep Zen essence: whether it is the profound revelation of "nostalgia" in modern people (as different works express different levels of modern "nostalgia"), or Tarkovsky's direction for addressing the fundamental symptom of modern people's nostalgia—"sacrifice." Both themes align with Zen's diagnosis of humanity's fundamental predicament—"wandering"—and its guidance toward "returning home." Additionally, the auditory and visual language and the aesthetic style of imagery used by Tarkovsky in depicting "nostalgia" and "sacrifice" also embody a strong Zen spirit. Therefore, it can be asserted that Tarkovsky's entire filmmaking career demonstrates a deep connection with the philosophy and culture of Eastern Zen.

Keywords: Tarkovsky, Zen Aesthetics, Nostalgia, Sacrifice

目 录

绪论.....	1
一、研究的缘起、意义和价值.....	1
二、研究综述.....	2
三、研究思路与研究方法.....	7
第一章 塔可夫斯基与禅之现实联系	9
第一节 禅与禅意.....	9
一、何为禅.....	9
二、何为禅意.....	11
第二节 塔可夫斯基与禅之思想文化的直接关联	14
一、禅与塔可夫斯基的电影创作.....	14
二、俳句与塔可夫斯基的电影理念.....	16
三、侘寂与塔可夫斯基的电影美学.....	19
第二章 塔可夫斯基电影的乡愁主题与禅之流浪思想	23
第一节 塔可夫斯基电影中的乡愁主题	23
一、乡愁的层次.....	23
二、乡愁与孤独.....	24
第二节 禅之流浪思想.....	27
一、流浪的意指.....	27
二、流浪与我执.....	29
第三节 乡愁与流浪：相互映射	30
一、乡愁与流浪之异同.....	30
二、叙事与视听中的相互映照.....	31
第三章 塔可夫斯基电影的牺牲主题与禅之归乡思想	37
第一节 塔可夫斯基电影中的牺牲主题	37
一、牺牲的意指.....	37
二、牺牲与爱.....	38
第二节 禅之归乡思想.....	40
一、归乡的意指.....	40
二、归乡与无我.....	42
第三节 牺牲与归乡：殊途同归	43
一、主题中的相互交融.....	43
二、视听语言中的禅意.....	45
结语.....	49
附录：塔可夫斯基电影创作表	51

参考文献.....	53
-----------	----

绪论

一、研究的缘起、意义和价值

依稀记得，初识塔可夫斯基是在2016年深秋，一个平常的秋日午后。在赫尔曼·黑塞小说《乡愁》的豆瓣短评里，我第一次遭遇了塔可夫斯基这一名字——一个同样喜爱黑塞的导演，也拍出了自己的一部《乡愁》。那段时期，我的思绪也长久地笼罩在一缕莫能名状的乡愁的薄雾中。于是，自然而然地，我打开了塔可夫斯基的电影《乡愁》。时至今日，我仍无法估量那天那一观影行为之于我的深远意义。我只知道，随后的日子里，我一遍又一遍地观看塔可夫斯基的“七部半”影片以及有关他的所有影像、书籍。同时，我也循着塔可夫斯基的美学偏好，观看了许多影史经典影片以及电影相关书籍。之后，我成为了一名电影学研究生，我的本科毕业论文研究他，研究生毕业论文还将研究他。这些都是外在可见的影响，而内在朦胧的影响是我内心的某些尘封已久的记忆被塔可夫斯基的影像唤醒，我混沌的内心持续不断被影像中有关个体存在意义与价值的扣问敲击。我开始从根本处真正思考，电影是什么？艺术是什么？电影与艺术之于我、之于人类有何意义？我如何成为现在的我？我存在的意义为何？塔可夫斯基的影像之于我的意义又为何？……循着这样的思考，我想要继续研究塔可夫斯基，研究他，也便是一次次地回溯他的影像、他书籍与日记中的教诲。但比起研究塔可夫斯基，写一篇硕士毕业论文，我更愿意将此视为我与塔可夫斯基的私密接触与对话的珍贵机缘——接下来的时间里我将和塔可夫斯基一起生活，感受他，同他对话。我想更深地凝视塔可夫斯基，去看见那些我之前从未真正看见的塔可夫斯基的部分，去看见那些我所未能捉摸清楚的对塔可夫斯基影像的感受、感动。看塔可夫斯基，也在深深地瞧着我自己，这是我个人的私心。

从学界现有的研究成果来看，国内外蔚为大观的塔可夫斯基研究本身便昭示着塔可夫斯基导演研究的重要意义，基于塔可夫斯基及其七部半影片以及创作谈《雕刻时光》、日记选《时光中的时光》的研究层出不穷，至今，俄罗斯学界、欧美学界、中国学界仍持续不断地关注与研究塔可夫斯基。塔可夫斯基的魅力及其对于后代的影响是无可穷尽的。然而，笔者持续思考的问题是，既然塔可夫斯基的研究前人早已累积起了一座大山，那么我的微薄研究之力又有何意义？我还能从什么新颖

的角度去研究与谈论塔可夫斯基？对塔可夫斯基及其电影的深入挖掘以及对国内外学者的塔可夫斯基研究成果的进一步了解过程中，笔者对于一个问题感到惊讶——那便是学者们长久忽视东方禅之思想文化与塔可夫斯基其人其作之间深刻的内在关联的研究。

塔可夫斯基与东方禅之思想文化之间的现实联系是显而易见的，这从塔可夫斯基的创作谈《雕刻时光》一书以及塔可夫斯基的电影作品中可见一斑。在《雕刻时光》中，塔可夫斯基说道：“俳句吸引我的，是其对生活纯净、准确、细致的观察。而且形态纯粹。……虽然我在拿其他艺术门类做类比时非常慎重，我还是觉得这一诗歌的例子更接近电影的真谛。”^[1]“日本人致力于在美学意义上把握时间。……日本人‘侘寂’的理想正是电影。”^[2]侘寂与俳句，前者是诞生于日本禅的重要日本古典美学概念，后者则是植根于日本禅文化的一种诗歌形式，塔可夫斯基借助此二者表达其与自己心目中理想的电影契合，这绝非偶然。而关于塔可夫斯基其人与禅之间的现实联系，我们可以从曾与他合作的作曲家爱德华·阿尔杰米耶夫的文章中找到线索。“他当时对佛教的禅很入迷……我们曾就波美兰采夫（前苏联专门从事禅学研究的学者）的教授相互交流体会。……‘你知道，我需要一种能把东西方两种文化结合起来的音乐。’（塔可夫斯基语）”^[3]

以上种种，说明了禅之于塔可夫斯基的意义，是独特而又深远的，然而国内外学界对此的漠视则又是令笔者深感困惑的。笔者猜想这一方面由于俄罗斯、欧美学者与东方禅之思想文化之间的隔阂，另一方面由于国内学者过分倚赖当代西方理论框架对塔可夫斯基的电影创作进行阐释而忽视了东方思想文化与塔可夫斯基其人其作之间的深刻内在关联的研究。目前，在知网可检索出的三十八篇塔可夫斯基研究硕博学位论文中并未有一篇论文从此角度切入，甚至汗牛充栋的国内外学界塔可夫斯基研究中，也只有中国人民大学陈阳教授的三篇论文集中论述了东方思想亦即禅宗、道家思想与塔可夫斯基导演其人其作之间的深刻关联。陈阳老师慧眼独具、筌路蓝缕，给了笔者莫大的精神鼓舞想要就此角度继续进行自己言说的尝试，以期进一步引起塔可夫斯基研究者对此研究角度的注意。

二、研究综述

关于塔可夫斯基其人及其电影创作，目前国内外学界的研究早已蔚为大观，其

[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：67.

[2] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：58.

[3] 李宝强编译. 七部半：塔尔科夫斯基的电影世界[M]. 北京：中国电影出版社，2002：116.

中包括专著、期刊论文、影像资料等。

(一) 专著

有关塔可夫斯基的研究专著可分为两类，一类是塔可夫斯基本人所著，如张晓东译《雕刻时光》与周成林译《时光中的时光：塔可夫斯基日记 1970-1986》，一类是由其他学者所作的塔可夫斯基导演研究的学术论著，如美国学者罗伯特·伯德著、金晓宇译《安德烈·塔可夫斯基：电影的元素》以及法国学者安托万·德·贝克著、方尔平译《安德烈·塔可夫斯基》、俄罗斯学者马克西姆·古列耶夫著、张晓东译《塔可夫斯基父子：阿尔谢尼与安德烈》、英国学者杰夫·戴尔著、王睿与袁松译《潜行者：关于电影的终极之旅》、塔可夫斯基之子小安德烈·A.塔可夫斯基精心编选、仝欣译《安德烈·塔可夫斯基：我的不朽已然足够》、俄罗斯学者 Maya Turovskaya 著、邱芳莉与邱怡君译《时空的轨迹：塔可夫斯基的世界》、中国学者李宝强编译《七部半：塔尔科夫斯基的电影世界》，傅淞岩与王林编著《安德烈·塔可夫斯基》、张晓东著《牺牲：塔尔科夫斯基的电影书写》、彭辉著《塔尔科夫斯基诗电影研究》。

《雕刻时光》是由塔可夫斯基所作的一本创作自述，其本人说：“我珍视这本书有如珍视一本日记，依次详述我入行至今遇到的所有问题。而这些问题的见证人正是极富耐心的本书读者。”^[1]事实上，这本书确实包含了塔可夫斯基整个创作历程中对于电影与人生的珍贵思考，时间跨度久，言谈丰富而又深刻。更为难能可贵的是，在书中塔可夫斯基一反影像表达的“晦涩”，而以一种极度真诚的口吻向读者娓娓道来，因而本书作为塔可夫斯基唯一一本创作谈或曰人生谈显得极其珍贵且富有研究价值。笔者将借助本书提供的塔可夫斯基本人的一手论述作为重要论据阐述塔可夫斯基其人与东方禅之思想文化的现实联系，同时辅以对塔可夫斯基七部半影片的细致读解，阐明塔可夫斯基电影中所蕴藏的浓郁禅意。《时光中的时光》是一本塔可夫斯基日记选集，更多的是塔可夫斯基私人的日常记录，其中涉及到日常生活中的琐事，也涉及到一些创作过程中的困境，也包含一些塔可夫斯基个人的创作思考、思绪随感。总体来说，本书略显繁琐与零散，但其中仍包含大量可供研究的第一手资料，笔者也将充分挖掘本书中的史料助益于本文的研究。

美国学者罗伯特·伯德著、金晓宇译《安德烈·塔可夫斯基：电影的元素》，罗伯特·伯德详述了塔可夫斯基的创作历程，并以土、火、水、气四种自然元素作

[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：249.

为章节名称，并分别对应相应的电影元素，以此为角度分解、重构塔可夫斯基电影世界的内容与形式构成。法国学者安托万·德·贝克著、方尔平译《安德烈·塔可夫斯基》围绕几个重要主题——大地的存在、人们的孤独、梦境、神秘主义——对塔可夫斯基其人及其创作历程、电影语言进行分析、评述，并依据相关历史文献资料辅以传记性书写。俄罗斯学者马克西姆·古列耶夫著、张晓东译《塔可夫斯基父子：阿尔谢尼与安德烈》通过作者美妙的文字，我们得以窥见塔可夫斯基与其诗人父亲复杂而又重要的关系，其中包括塔可夫斯基对其父亲的询问与精神的承继，为我们理解塔可夫斯基及其电影提供了新的视角。

塔可夫斯基之子小安德烈·A.塔可夫斯基精心编选、全欣译《安德烈·塔可夫斯基：我的不朽已然足够》收录了塔可夫斯基罕见的自传性随笔、私人摄影作品、七部经典电影的珍贵资料，还收录了《雕刻时光》、《时光中的时光》里的精华篇章，为笔者的研究提供了更多可供参考的珍贵史料。邱芳莉与邱怡君译《时空的轨迹：塔可夫斯基的世界》的原作者俄罗斯学者 Maya Turovskaya 是一位影评人，和塔可夫斯基是同一时代的人，她的书厘清了一些有关塔可夫斯基的重要史实，呈现出了一个比较接近真实的塔可夫斯基。英国学者杰夫·戴尔著、王睿与袁松译《潜行者：关于电影的终极之旅》是一本电影随笔。在这部作品中，他用文字还原了塔可夫斯基电影《潜行者》的每个画面，并对其中所蕴含的深意进行了解读，其中也讲述了一些电影拍摄时的趣闻轶事以及自己的观影感受。这些还原、分析与讲述丰富了原本深刻而又晦涩的电影文本，然而主观臆想过多，深度略显欠缺。

中国学者李宝强编译《七部半：塔尔科夫斯基的电影世界》，书中较为全面准确地介绍和分析了塔可夫斯基的生平、电影以及他的创作思想和艺术追求，还收录了与塔可夫斯基一起工作、生活的友人与同事对塔可夫斯基本人的回忆、评论，这些珍贵的史料也为本人的研究提供了可贵的支持。傅淞岩、王林编著《安德烈·塔科夫斯基》收录了塔可夫斯基的导演手记、电影简介、电影剧本以及电影评论，是作为中文世界塔可夫斯基导演研究的一本入门书，其中收录的如影片《镜子》的文学剧本对于笔者理解塔可夫斯基影片有所助益。彭辉著《塔尔科夫斯基诗电影研究》注重从电影语言的角度探讨塔可夫斯基电影诗化本质的形成机理，同时强调塔可夫斯基本人的思想理念以及电影理念对于其诗性电影创作的重要影响。张晓东著《牺牲：塔尔科夫斯基的电影书写》以塔可夫斯基拍摄的七部半长故事片为基础，揭示了塔可夫斯基电影丰厚的精神文化来源，尤其分析了塔可夫斯基与俄罗斯文学精神

传统之间的传承关系。

(二) 论文

除去以上述及的几部塔可夫斯基研究专著，国内外有关塔可夫斯基研究的期刊论文、报刊杂志等则数量巨大。梳理国内外期刊文献、报刊杂志中对于塔可夫斯基其人及其电影创作、美学思想的研究主要可以分为如下几个方面：

1、塔可夫斯基的电影美学思想和视听艺术研究

刘伦《塔可夫斯基电影美学思想研究》以一篇博士论文的篇幅意在全面理清塔可夫斯基的电影美学体系线索，给予塔可夫斯基电影美学思想一个完整的体系建构。吕布的《安德烈·塔可夫斯基电影的诗意美学研究》从塔可夫斯基电影诗意美学的层次、形成原因及电影语言体现等角度进行探析。白清文《从命运到电影艺术谈塔可夫斯基所谓的“真实”》阐述何为塔可夫斯基电影中的“真实”美学以及“真实”美学对于塔可夫斯基的电影创作及电影美学的重要性。程颖婷《安德烈·塔可夫斯基电影的视听语言研究》结合塔可夫斯基的电影理念，深入探析塔可夫斯基电影的视听语言。林海洪《获得多义性的三种途径——塔尔科夫斯基电影创作论》对塔可夫斯基电影作品产生多义性的独特技术手段进行技术分析。

2、塔可夫斯基电影中的宗教思想及其与东方思想的关系研究

王泉琳《怀乡——塔可夫斯基电影的信仰传达》研究塔可夫斯基作品中的信仰问题，还原导演的创作意图，揭示影像和文本之中隐匿的宗教主旨。张庆曼《塔可夫斯基电影的宗教情怀》从俄罗斯民族的宗教和文化底蕴入手分析，探索塔可夫斯基电影的神秘所在。

至于塔可夫斯基电影与东方思想的关系，只有中国人民大学陈阳教授在其三篇论文中系统论及，给了笔者莫大的启发与鼓舞。在《“自由”流动的生命影像——塔可夫斯基电影与道家思想研究》一文中作者分析了塔可夫斯基作品中的道家思想的具体体现，认为这表达了塔可夫斯基对当今物质世界的反抗，以及塔可夫斯基对“真”和“美”的追求。在另一篇论文《塔可夫斯基电影中的诗意与禅意——兼论塔可夫斯基与爱森斯坦诗电影观念的差异问题》中，作者分析了日本俳句大师松尾芭蕉的作品中的禅宗美学思想对塔可夫斯基创作的影响，并把塔可夫斯基理念中的诗意、禅意与爱森斯坦的蒙太奇理论进行了对比分析。在另一篇论文《塔可夫斯基：东方思想作为方法的诗学实践》中，作者论及塔可夫斯基电影有着独特的美学魅力，东方道家和禅宗思想对其艺术风格的形成产生了重要影响。

3、其他方面的研究

吴佳芮《崇高之外的驱动——电影<牺牲>精神分析学解读》结合弗洛伊德精神分析学“无意识”理论展开对影片《牺牲》中主要人物形象进行行动驱动力的分析。吴靖《论塔可夫斯基电影的时间性》提取后现代主义哲学家吉尔·德勒兹的“时间晶体”理论，对塔可夫斯基电影中的时间问题作出初步和尝试性的探索。范振奇《塔可夫斯基作品<乡愁>中的电影时间研究》围绕塔可夫斯基电影《乡愁》展开有关影片时间问题的探讨，不仅以影片《乡愁》为切入点对塔可夫斯基电影时间的意蕴与不同层次进行分析，也借此对塔可夫斯基其他电影作品及整体创作理念进行探讨。袁一帆《游魂与英雄——论塔可夫斯基<镜子>与诗学的转向》聚焦于对塔可夫斯基自传性电影杰作《镜子》的分析，以《镜子》这一发展完善的前期影像实践为切入点，讨论塔可夫斯基前后期电影影像的诗学差异。

(三) 影像资料

除去以上所论述的专著、期刊文献、报刊杂志外，还有几部塔可夫斯基研究的影像资料值得关注。这些影像资料多为纪录片，其中收录了不少塔可夫斯基接受访谈时的影像记录，因而很具有历史文献价值，对理解塔可夫斯基的创作理念大有裨益。这些纪录片分别是由塔可夫斯基之子小塔可夫斯基编导的《塔可夫斯基：在电影中祈祷（2019）》、由米哈尔·莱斯斯卡齐洛斯基执导的《场面调度：安德烈·塔可夫斯基（1988）》、由托尼诺·格拉与塔可夫斯基联合执导的《雕刻时光（1983）》、由托尼诺·格拉单独执导的《<乡愁>中的塔可夫斯基（1984）》、由被誉为塔可夫斯基传人的俄罗斯导演索科洛夫执导的《莫斯科挽歌（1987）》、克里斯·马克导演的《告别塔可夫斯基（2000）》，由英国BBC公司出品的《安德烈·塔可夫斯基传（1987）》、亚历山大·凯伊达诺夫斯基执导的《安德烈·塔可夫斯基的牺牲之路（2012）》等，笔者在研究过程中也会充分利用这些影像文献资料助益于自己的研究。

综上所述，国内外学界有关塔可夫斯基的研究是全面而又深入的，这既为笔者继续塔可夫斯基研究提供了重要的参考，也带来了巨大的挑战。然而细细考察前人的研究成果发现塔可夫斯基电影与东方禅之思想文化的关联问题长久被忽视，并没有得到足够深入、系统的讨论。截至目前，只有中国人民大学陈阳教授的三篇论文对此有较为深入的讨论与辨析，有鉴于此，笔者希望以自己的硕士论文对此研究方向起到微薄的助益作用。

三、研究思路与研究方法

(一) 研究思路

本文将塔可夫斯基电影中的禅意作为主要的研究对象，以此来探寻塔可夫斯基其人及其作品与东方禅之思想文化之间深刻的内在关联。第一章首先厘清禅与禅意的概念，随后结合相关史料阐明塔可夫斯基其人生前与禅之间的现实联系，探明东方禅之思想文化对塔可夫斯基电影美学及其电影创作的深刻影响以及二者之间深刻的内在关联。之后一方面从塔可夫斯基电影作品中的核心主题之一“乡愁”出发，探寻此主题的内在意蕴，同时分析此主题与禅之重要概念“流浪”之间的深刻关联，辅以对塔可夫斯基具体影片案例的分析，阐述塔可夫斯基电影中的浓浓禅意。另一方面则聚焦塔可夫斯基电影作品中的另一个核心主题“牺牲”，分析此主题与禅之重要概念“归乡”之间的内在关联，继续辅以具体影片案例的分析，阐述塔可夫斯基电影中的深邃禅意。

(二) 研究方法

1.文献研究法

通过阅读塔可夫斯基导演研究与东方禅之思想文化相关的学术专著、期刊文献、报刊杂志，学习开展影响研究与平行研究的方法与思路，同时找到直接的论据佐证本文的核心观点，深入阐发东方禅之思想文化与塔可夫斯基其人其作之间的内在关联。

2.文本细读法

在阐释东方禅之思想文化与塔可夫斯基其人其作之间的深刻联系时，不仅要分析东方禅之思想文化与塔可夫斯基本人之间的现实联系，还要对塔可夫斯基的电影进行文本细读，考察塔可夫斯基的具体电影作品中如何体现了与东方禅之思想文化之间的深刻内在联系。

3.比较分析法

通过将其他导演的电影作品与塔可夫斯基的电影作品进行对比，来辨析塔可夫斯基电影作品的独特之处，以及这种独特之处受到禅之思想文化的影响痕迹，使得研究更加具体化、更富学理性，避免泛泛之谈。

第一章 塔可夫斯基与禅之现实联系

在论述塔可夫斯基其人与禅之思想文化之间的联系时，我们侧重阐述的是塔可夫斯基其人生前与禅之思想文化的直接联系，亦即依据与塔可夫斯基相关的著作、史料阐述塔可夫斯基生前所受东方禅之思想文化的影响。从相关史料中，我们可以窥见塔可夫斯基生前确实曾对东方禅之思想文化产生过浓厚兴趣，认真向禅学学者学习过，还曾在电影创作过程中与合作人员探讨过禅，并且尝试把禅之理念融入自己的电影创作中；从塔可夫斯基本人的著作中，我们也可以窥见塔可夫斯基对东方禅之思想与文化的熟稔，以及禅之思想文化对塔可夫斯基电影创作以及电影美学的深刻影响。至于塔可夫斯基电影作品中的禅意，亦即塔可夫斯基电影内容以及形式层面的禅意，我们将在后文中再详细讨论。在阐述塔可夫斯基与禅之现实联系之前，我们首先对本文中所论及的禅与禅意的概念进行一番界定，以避免后文中提及的禅与禅意概念的混淆与模糊不清。

第一节 禅与禅意

一、何为禅

禅是什么？有关禅的解释历来众说纷纭。《坛经》是唯一一部由中国人宣说的被尊为“经”的禅宗经典，主要记载的是禅宗六祖慧能大师的言论行由，在禅门中具有至高无上的地位。因而，引用《坛经》中慧能大师对“禅”之解释便具有无可辩驳的权威性。在《坛经》中，慧能大师对禅做过明确的解释——“内见自性不动，名为禅”^[1]、“外离相为禅”^[2]。然而，在此，慧能大师将禅的意涵与另外两个佛门中重要的名词关联了起来，亦即“自性”与“离相”。

提起“自性”，很自然地会让我们联想起《坛经》另一处，那是行由品中六祖慧能大师接受五祖密授《金刚经》的那个夜晚，在听到禅宗五祖弘忍大师讲解到“应无所住，而生其心”^[3]经文中八个大字时，慧能大师豁然开悟，并说出了五个“何期”——“何期自性本自清静，何期自性本不生灭，何期自性本自具足，何期自性

[1] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 349.

[2] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 349.

[3] 鸠摩罗什译. 金刚般若波罗蜜经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 8: 753.

本无动摇，何期自性能生万法。”^[1]这里，慧能大师并未对何为自性进行解释，而是在彻悟自性之时对自性的性质与效用发出了一番慨叹！“何期”意为前未了然、今已了悟。回到前文中所论及的“内见自性不动，名为禅”，“内见自性不动”正是此五“何期”之一的“何期自性本不动摇”。当一位禅者已达内见自性不动的境界时，必然同时会达到了悟自性本自清净、本不生灭、本自具足、能生万法的境界。

如此，按照慧能大师的言说，禅就并非一种知识或理论，而是一种心灵的境界，即一种彻悟自性的心灵境界。一位禅者内见自性本自清净、本不生灭、本自具足、本无动摇、能生万法的心灵境界，这位禅者抵达的境界即可名之为禅。一切众生内心中无时无刻不生起的烦恼、困惑、执着，纵然偶尔仍会在抵达禅的禅者心中浮现，但终不能再对禅者的心灵产生深刻的烦扰，如禅门中另一位得道禅师永嘉大师所言“五阴浮云空去来，三毒水泡虚出没。”^[2]又如《般若波罗蜜多心经》中所言：“心无挂碍，无挂碍故，无有恐怖，远离颠倒梦想，究竟涅槃。”^[3]

而何为自性？另一位禅宗大德元朝中峰禅师有言：“法性湛然者，灵明湛寂，元妙真常。个个不无，人人本具。”又有言“在圣不增，在凡不减。”^[4]可见，自性是佛与众生人人本具的。既然自性是佛与众生人人本具的，那么，又为何有佛与众生的区别？这点，历代禅宗大德都有直接的论述，《坛经》中有言“善知识，不悟即佛是众生，一念悟时，众生是佛。故知万法尽在自心，何不从自心中，顿见真如本性？《菩萨戒》云：我本元自性清净，若识自心见性，皆成佛道。”^[5]《永嘉大师证道歌》中有言“顿觉了，如来禅，六度万行体中圆。梦里明明有六趣，觉后空空无大千。”^[6]中峰禅师有言：“诸佛悟之，假名惟心。众生迷之，便成妄识。……唯迷悟之有间，故凡圣而迥异。”^[7]《圆觉经》有言：“知幻即离，不作方便；离幻即觉，亦无渐次。”^[8]可见，历代禅宗祖师大德一致认同佛与众生所具自性本无差别，佛与众生唯一的差别在于佛彻悟了自性，而众生处于迷惑状态、忘记了自己自性的存在。然而，众生纵迷自性，但仍不失自性。因而，如《楞严经》所言：“如来之

[1] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 349.

[2] 永嘉玄觉. 永嘉证道歌[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 48: 395.

[3] 玄奘译. 般若波罗蜜多心经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 8: 848.

[4] 中峰国师. 三时系念佛事[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2005, 74: 58.

[5] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 351.

[6] 永嘉玄觉. 永嘉证道歌[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 48: 395.

[7] 中峰国师. 三时系念佛事[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2005, 74: 59.

[8] 佛陀多罗译. 大方广圆觉修多罗了义经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 19: 110.

身名正遍知，汝等之身号性颠倒。”^[1]众生因为对自己本具的自性不能彻悟、处于迷惑甚至遗忘状态，因而自己的内心、生活、人生皆处于一种性颠倒的缺憾状态，而佛则恰好相反，已臻自觉、觉他、觉行圆满的正遍知的完满状态。然而，众生若能见性，便能直了成佛。“三世诸佛、十二部经，在人性中本自具有，不能自悟，须求善知识，指示方见。……若起正真般若观照，一刹那间，妄念俱灭。若识自性，一悟即至佛地。”^[2]

在慧能大师对禅的解释中，除了“内见自性不动名为禅”之外，还有“外离相为禅”。所谓“内见自性不动”与“外离相”本为一体两面，“内见”不离“外离”，“外离”即是“内见”。不仅仅《坛经》中重点提及“离相”，在禅宗祖师极度推崇的大乘经典《金刚经》中，亦有关于“离相”的重要论述，“离一切诸相，则名诸佛。”^[3]可见，“离相”在佛门修行体系中的重要性。

然而，何为“离相”？《金刚经》中有言：“若心取相，则为著我人众生寿者。”^[4]又有言：“诸菩萨摩诃萨，应如是生清净心，不应住色生心，不应住声香味触法生心。应无所住，而生其心。”^[5]又有言：“不取于相，如如不动。”^[6]可见，“离相”的意涵与“不取相”以及“不住相”相关联。然而离相、不取于相、不住于相并非趋于消灭一切相的断灭状态，因为一切相本惟心所现，“万法是心光，诸缘惟性晓。”^[7]试图消灭万法诸相，也便是试图熄灭心光亦即自性之光。因而，不是消灭一切相，而是任由诸相显现、发挥，不贪著执取相，亦不妄图消灭相，如《坛经》中慧能大师所言“于一切法，不取不舍，即是见性成佛道。”^[8]亦如大乘甚深经典《圆觉经》中所言：“不即不离，无缚无脱。始知众生，本来成佛，生死涅槃，犹如昨梦。”^[9]

二、何为禅意

禅意，在本文中专指艺术作品中所蕴含的一种禅的意蕴。如前文所言，禅不是

[1] 般刺蜜帝译. 大佛顶如来密因修了义诸菩萨万行首楞严经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 17: 914.

[2] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 351.

[3] 鸠摩罗什译. 金刚般若波罗蜜经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 8: 27.

[4] 鸠摩罗什译. 金刚般若波罗蜜经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 8: 749.

[5] 鸠摩罗什译. 金刚般若波罗蜜经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 8: 749.

[6] 鸠摩罗什译. 金刚般若波罗蜜经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 8: 752.

[7] 中峰国师. 三时系念佛事[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2005, 74: 59.

[8] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 350.

[9] 佛陀多罗译. 大方广圆觉修多罗了义经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 17: 915.

一种知识或理论，而是一种心灵的境界。因而，艺术欣赏者在欣赏富有禅意的艺术作品时，往往能感受到禅或与禅相近的心灵境界。而艺术创作，恰恰是艺术家表现其心灵体验、心灵境界的一种途径。近代学术大师王国维在此著作《人间词话》中有言：“境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物，真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”^[1]艺术欣赏者藉由对艺术作品的欣赏与体验，切实感受、沉浸于艺术家所营造的心灵体验与心灵境界，实现与艺术家之间的“以心印心”，从而对自身的心灵体验与境界产生潜移默化的影响。而若是在此过程中，艺术创作者本身的心灵境界已臻于禅或近乎禅，其艺术作品便自然而然会在内容与形式层面显露出禅意。这也无怪乎禅门中的禅师们乐于创作并且产出了大量优秀的艺术作品，其中涉及诗歌、书法、绘画等等，因为艺术创作与欣赏本身便可以成为一种“以心印心”的传道方式。

艺术作品中的禅意主要藉由艺术作品的内容表达呈现——或以理晓人，或以情动人，或以境感人，或兼而有之，共通的是均致力于营造一种禅或近乎禅的艺术境界，使沉浸于此境界的艺术欣赏者受到禅的感发，从而开始对禅的心领神会。“滚滚红尘世路长，不知何事走他乡？回头日望家山远，满目空云带夕阳。”^[2]此诗出自明末四大师憨山德清之手。此诗在内容上直接向读者发问，“家山渐远，何事离乡？”简洁、有力的发问直指人心，使读者不禁生起对自身存在的根本反思，而这样根本性的反思恰恰是通往禅之境界的起点。“茫茫拨草去追寻，水阔山遥路更深。力尽神疲无处觅，但闻枫树晚蝉吟。”^[3]这是禅门至宝《十牛图》之首篇诗偈，形象地描述了开始走上通往禅之道路的行者的修习状态。“行到水穷处，坐看云起时。”此二句出自“诗佛”王维之手，历来广为禅门称道。从表层看，此二句描绘了一幅悠闲、安然的画面，诗人闲步至水流的尽处，坐看天上云卷云舒，此闲适自在的现实日常已然令忙碌于红尘纷扰中的普通读者神往。而在禅门人士眼中，此二句或有意或无意与禅门甚深境界相契——行至心之本源，方可闲观诸相生灭变幻。在此，水穷处描述的就不仅是日常生活中水流的源头，还是心之源头——亦即前文所述的“自性”。“行到水穷处”一句描述的就不仅是一种闲适的日常行为，还象征着通往禅之心灵过程，最终抵达的是“内见自性不动”的彻悟自性的境界。而正是抵达了心之本源、彻悟自性的境界，才能“外离相”，静观由自性所生的一切相生灭变幻，

[1] 王国维，彭玉平评注. 人间词话[M]. 北京：中华书局，2015：14.

[2] 憨山德清. 憨山老人梦游集[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经，2008，73：805.

[3] 师远. 十牛图颂[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经，2008，64：773.

不取亦不灭，任其如天空中云朵般卷舒变幻。

不仅艺术作品的内容表达会呈现出禅意，艺术作品的形式层面往往也会呈现出浓郁的禅之意蕴。而艺术作品形式层面的禅意主要体现在其独特的形式特点——或是独特的艺术手法，或是相应的语言、叙事、结构特色，或是玄妙的意境、氛围的营造，这些独特的形式特点都是为了便于艺术创作者在其艺术作品中构造出禅或近乎禅的境界，同时为了便于艺术欣赏者更好地进入此艺术境界中，内省、观照自心，体悟到禅。相较于中国古诗，日本俳句这种诗歌形式无论是内容还是形式都更集中地体现了禅意。俳句是日本的一种古典短诗，由中国古代汉诗的绝句这种诗歌形式发展而来。相较于其它诗歌形式，俳句更为短小、简洁、凝练。每首俳句由三句、十七音构成，要求严格，受“季语”的限制。所谓季语，是指俳句中必须出现一个能代表季节的词语。“宗教的直觉通常使用简洁的语言，那是平易地陈述精神体验的语言。原本，禅宗语言经常会带有诗句的形式，从这一点来讲，可以说禅与俳句有着非常相近的地方。”^[1]

“露水的世，虽然是露水的世，虽然是如此。”^[2]小林一茶的这首俳句很好地说明了俳句的内容及其形式与禅之间的关联。小林一茶是一位净土宗的信徒，他的俳句中显露了一位佛教徒特有的慈悲。在这首俳句中，前面两句反复将世界比作露水，很自然地会使读者联想起佛教大乘经典《金刚经》中的四句偈——“一切有为法，如梦幻泡影。如露亦如电，应作如是观。”与佛教法义相关联，慨叹人生无常。然而，整首俳句在反复咏叹“露水的世”之外，也令读者感受到了深沉的弦外之音，那便是“虽然是”——既有“虽然”，必有“但是”，然而“但是”及其将要引出的转折内容作者却选择隐而不发，给读者留下了无尽的遐想空间。读者可以借助自己内心的情感、记忆对这份留白进行共情与体悟。因而，这份留白就既成为了作者情感所隐之处，亦成为了读者体悟自心之机。俳句史上最为著名的作品松尾芭蕉的《古池》，亦复如此——“寂静古池旁，/青蛙跳入水中央，/扑通一声响。”^[3]俳句致力于采用最为简洁的篇幅、最为凝练的语言，借助四季轮转以及日常现实中的精微意象构造“言有尽而意无穷”的境界，其中往往包含大量留白。读者若想体悟此无穷之境界，就不可以诉诸于概念、逻辑、思维的理解掉入语言的窠臼中，而需借助于内心直觉、情感、记忆的想象与共情，体悟语言之外的无限境界，而俳句最富

[1] 铃木大拙. 禅与日本文化[M]. 南京: 译林出版社, 2017: 226.

[2] 文泉子, 周作人译. 露水的世[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2019: 20.

[3] 铃木大拙. 禅与日本文化[M]. 南京: 译林出版社, 2017: 220.

禅意之处正在于此，创作与欣赏俳句的方式，与禅之教学的“以心印心”的方式殊途同归。“没有‘悟’，则没有禅。禅与悟是同义的。‘悟’这种体验的重要性，现在似乎被看作是禅所独有的东西。悟的原则就是不依赖于概念而到达事物的真理。概念对定义真理有用，但对我们亲身理解真理不起作用。”^[1]通往禅的方式竟与通往俳句的方式如此共通，这也无怪乎日本俳句史上记载着禅曾带给俳句深刻启发，俳句史上大有成就的俳人也多是禅门中人。日本著名禅学学者铃木大拙在此著作《禅与日本文化》中写道：“俳句是只有用日本人的禅心和日语这种语言才能创作出来的一种诗歌形式，禅为俳句的发展作出了杰出的贡献。”^[2]

第二节 塔可夫斯基与禅之思想文化的直接关联

一、禅与塔可夫斯基的电影创作

中国学者李宝强编译的《七部半：塔尔科夫斯基的电影世界》，书中收录了与塔可夫斯基一起工作、生活过的亲友与同事对塔可夫斯基本人的回忆、评论。从曾与他合作的作曲家爱德华·阿尔杰米耶夫的文章中，笔者找到了塔可夫斯基生前学习过禅的史料记载。“我记得，这是在拍摄《潜行者》时的事。他（塔可夫斯基）当时对佛教的禅很入迷……我们曾就波美兰采夫（前苏联专门从事禅学研究的学者）的教授相互交流体会。……‘你知道，我需要一种能把东西方两种文化结合起来的音乐。’（塔可夫斯基语）”^[3]在后文中，爱德华·阿尔杰米耶夫继续回忆道，在塔可夫斯基拍摄《乡愁》时，“拍摄中间一度停顿，他回到莫斯科，在我那儿坐了一晚。……我们还谈起了禅宗，他送给我一本当时已移居英国的波美兰采夫的书。”^[4]从这份史料可知，塔可夫斯基其人受到禅的启发与影响的论断并非空穴来风，甚至按照生前与塔可夫斯基密切合作的作曲家爱德华·阿尔杰米耶夫的说法，塔可夫斯基一度对“禅”非常着迷，并且在漫长的岁月与创作生涯中，塔可夫斯基一直都保持着对禅的兴趣，并且在其电影的创作过程中频频与作曲家探讨禅的观念。据此，我们可以断定禅对塔可夫斯基其人及其电影创作确有独特的影响。

而单从此处史料所提及的电影音乐创作的角度来看，我们也确实发现了塔可夫斯基电影音乐中的浓郁禅意。禅强调直觉智慧、内在体验和超越语言的沟通。在音

[1] 铃木大拙. 禅与日本文化[M]. 南京: 译林出版社, 2017: 206.

[2] 铃木大拙. 禅与日本文化[M]. 南京: 译林出版社, 2017: 235.

[3] 李宝强编译. 七部半: 塔尔科夫斯基的电影世界[M]. 北京: 中国电影出版社, 2002: 116.

[4] 李宝强编译. 七部半: 塔尔科夫斯基的电影世界[M]. 北京: 中国电影出版社, 2002: 125.

乐创作中，这表现为对简约、内省和深沉情感的追求。禅意音乐通常不追求繁复的旋律或复杂的和声，而是通过简洁的音符和节奏，以及长时间的静默，创造一种内省和反思的氛围。塔可夫斯基电影中的音乐，通过其精心的选择、与画面的和谐结合，以及其在触发内省和沉思方面的作用，展现了深刻的禅意。通过音乐和影像的结合，塔可夫斯基成功地创造了一种独特的艺术表达形式，引导观众超越表面的视觉体验，进入一种更为深刻的精神和情感领域。在塔可夫斯基的电影中，音乐不仅是听觉的享受，更是心灵的触动，是对存在的深邃探索和对生命意义的不懈追问。

首先，在《飞向太空》、《镜子》和《牺牲》等电影中，塔可夫斯基精心挑选的音乐，如巴赫的交响曲、蒙特威尔地以及阿尔比托尼的音乐作品，都在不同程度上表达了对宇宙、生命和人性深层次的哲学思考。“安德烈喜爱的作曲家只有一个，就是巴赫，没有第二个人。在他的影片中，一定要用巴赫的音乐，或是另一些古老的音乐大师的东西——蒙特威尔地、阿尔比诺尼。……电影是门年轻的艺术，没有历史的根基，所以他有意识地要人为地确立这种根基。”^[1]塔可夫斯基精心挑选的音乐片段，常常是古典或宗教音乐，并且在其电影创作的后期，他越发着迷于使用电子音乐（弱旋律甚至无旋律、强氛围），这些音乐的选择和使用反映了一种超越日常现实的精神追求，展现了塔可夫斯基电影音乐中的禅意。

其次，塔可夫斯基电影中音乐与画面的结合，超越了传统意义上的配乐作用，它们共同构成了一种独特的叙事和情感表达方式。这种结合往往以一种非常自然、几乎不可察觉的方式发生，音乐似乎从画面本身流淌出来，或将画面引向更加深邃的意境。“塔可夫斯基在以后的影片中也总是力求创造一种与影像密不可分的声音环境。”^[2]这种和谐的结合体现了塔可夫斯基在电影创作中重视以一种直观观察的方式呈现现实形式的时间。“假如电影中的时间是以事实形式表现出来的，那么这种事实必然是以简单、直观观察的方式呈现的。观察是电影艺术最重要的构形基础，从最小的细胞贯穿到整体。”^[3]而这恰与“禅”的美学相呼应——即通过对日常生活的直观观察来达到一种心灵上的觉醒和清明。

再者，塔可夫斯基的电影音乐不仅是情感的载体，也是观众进行心灵探索和内省的工具。这种音乐经常引导观众进入一种几乎是冥想的状态，使人暂时脱离现实世界的纷扰，进入一种更为宁静、深邃的精神空间。这正是禅宗强调的“坐禅”的

[1] 李宝强编译. 七部半: 塔尔科夫斯基的电影世界[M]. 北京: 中国电影出版社, 2002: 119.

[2] 李宝强编译. 七部半: 塔尔科夫斯基的电影世界[M]. 北京: 中国电影出版社, 2002: 115.

[3] 安德烈·塔可夫斯基, 张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口: 南海出版公司, 2016: 66.

状态，通过放下外在的执着和内在的杂念，达到一种心灵的自由和平静。在《镜子》中，塔可夫斯基通过交织的记忆碎片和象征意象，配以悠扬的音乐，营造了一种梦幻般的氛围，邀请观众一同进入这趟深层的自我探索的旅程。

二、俳句与塔可夫斯基的电影理念

除了电影创作受到禅的影响之外，在塔可夫斯基电影理念的阐述中，我们亦可窥见禅之思想文化尤其是俳句艺术对塔可夫斯基电影理念形成的深刻启发。在《雕刻时光》一书中，塔可夫斯基不厌其烦地将电影艺术与其它门类艺术进行对比，试图阐明电影艺术之于其它门类艺术的独特性。塔可夫斯基尤其强调了电影艺术与小说、戏剧的深刻差异，深刻批判了混淆电影与小说、戏剧之间差异的肤浅见解。然而，就在塔可夫斯基着力强调电影艺术与其他艺术门类的不同时，塔可夫斯基却又不厌其烦地引述俳句，并且强调电影艺术与俳句艺术二者之间的深刻关联与共通性。在《雕刻时光》中，塔可夫斯基说道：“俳句吸引我的，是其对生活纯净、准确、细致的观察。而且形态纯粹。……虽然我在拿其他艺术门类做类比时非常慎重，我还是觉得这一诗歌的例子更接近电影的真谛。”^[1]“俳句营造形象的手法，是不象征什么，你捕捉不到任何终极意义。亦即：俳句的形象越是如预期般准确，就越不可能用某种抽象概念涵盖它。读俳句时要像融入大自然一样沉浸其中，迷失在其深处，犹如迷失在深不见底、高不见顶的宇宙里。……日本诗人能仅用三行诗观察表达自己对现实的态度。他们不仅观察，而且昼夜寻找现实永恒的意义。观察越是仔细，就越独特，越是独特，就越接近形象。……电影形象更应以观察为基础。”^[2]由此可见塔可夫斯基对俳句艺术的熟稔与深刻理解，以及俳句艺术对塔可夫斯基电影理念的深刻启发。

将日本俳句列入禅文化中，主要基于俳句与禅之间在历史发展、哲学美学以及实践层面上的深刻联系。从俳句历史发展的角度看，禅在俳句历史发展上起到了极其重要的作用，不仅影响了俳句的哲学思想和美学追求，还在具体的创作实践中留下了深刻的印记。禅的思想和实践方式与俳句的创作精神有着本质上的相通，这种相通不仅体现在俳句对简约、自然和瞬间觉知的强调上，还直接影响了俳句诗人对生命、自然和宇宙关系的理解和表达。在俳句的历史发展中，许多俳句大师都受到了禅的深刻影响，其中不乏实践禅的僧侣。被后世尊为俳句之祖的山崎宗鉴就是一

[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：67.

[2] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：113-115.

位禅僧，他提倡俳句应达到自然与禅境的和谐统一，对后世影响颇大。被誉为“俳圣”的俳人松尾芭蕉，正是在修习禅的实践过程中，写出了俳句史上最为人称道的作品——“寂静古池旁，/青蛙跳入水中央，/扑通一声响。”^[1]“据传，他创作这首俳句的动机是这样的。芭蕉还在师匠佛顶和尚门下参禅的时候，有一天，和尚来拜访他并问道：‘今日作么生？’意思是问他最近怎么过的。芭蕉答道：‘雨后青苔湿。’佛顶又问道：‘青苔未生时，佛法为何？’芭蕉答曰：‘青蛙跳入水中之声。’……当时芭蕉的答句里并没有‘寂静古池旁’这一发句，后来为了形成一首完整的十七字俳句而添加上去的。”^[2]芭蕉之后，俳句史上的俳句大家与谢芜村、小林一茶，他们都曾有过修习禅的经历，他们的作品中也同样显露出浓浓的禅意，如与谢芜村的“蝶儿为花忙，/轻轻飞落吊钟上，/悄然入梦乡。”^[3]

禅与俳句在哲学追求、美学原则、实践方式上也体现出深刻的共通性。首先，从哲学追求上来看，俳句和禅宗都追求一种超越表象的深层理解和感悟。禅宗的核心在于直接体验、内在觉悟，以及通过简约生活达到心灵的清净和自我了悟。俳句通过对自然的细腻观察和深入描绘，以及通过简约的言语传达深远的意义，反映了与禅相似的哲学追求。在俳句中，诗人常常通过描写一个简单的自然场景来暗示更广泛的生命哲学和存在的感悟，这种表达方式与禅宗的“指月”（指向月亮，而言说是指向的动作，意在体验月亮本身）有着本质上的相通，“聊凭标月指头。正见云开月露。”^[4]其次，从美学原则上来看，俳句和禅宗都重视简约和含蓄。在俳句中，这种美学原则体现为十七个音节的紧凑结构，每一个字都必须经过精心挑选，以最少的言词传达最深的感情和思想。而禅宗在艺术和生活实践中也强调简洁、自然以及省略的美，鼓励通过“少即是多”的方式来体现深邃的美学和哲学理念。这种对简约之美的追求是俳句和禅宗共享的核心美学原则。最后，从实践方式来看，俳句的创作不仅是一种艺术行为，也是一种深度观察和冥想的过程。诗人通过观察自然，体会瞬间的美丽，从而达到一种心灵的觉醒和清净。这种实践方式与禅宗的冥想修行有着明显的相似性，禅宗通过坐禅等修行方法帮助人们达到内心的平静和觉悟。在这个意义上，俳句可以被看作是一种通过语言和艺术来实践禅宗思想的方式。基于以上的分析，我们可以将日本俳句称作禅文化的一部分，因为它不仅在形式上反

[1] 铃木大拙. 禅与日本文化[M]. 南京: 译林出版社, 2017: 220.

[2] 铃木大拙. 禅与日本文化[M]. 南京: 译林出版社, 2017: 220-221.

[3] 铃木大拙. 禅与日本文化[M]. 南京: 译林出版社, 2017: 229.

[4] 瞿汝稷集. 指月录[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 83: 397.

映了禅宗的简约美学，在内容和实践层面上也与禅宗的哲学追求和修行方式紧密相连。俳句通过艺术的形式体现了禅宗的核心精神，使之成为体验和传达禅意的独特途径。在这种意义上，俳句不仅是日本文化的宝贵遗产，也是禅文化在全世界范围内传播和被理解的重要桥梁。

如前所述，塔可夫斯基独特的电影理念的形成受到了俳句艺术深刻的启发，而当我们深入塔可夫斯基的电影作品时，我们亦可窥见其电影作品与俳句艺术的深刻共通性。尤其是在对生活现实的直观观察及其通过这种观察领悟到无限的哲学思考上。尽管塔可夫斯基的电影和俳句分属不同的文化和艺术形式，但它们都在寻求通过简约、直观的方式来表达生命的深层真理，这种方式不依赖于复杂的叙事结构或冗长的诗行。首先，塔可夫斯基的电影和俳句都强调在看似平凡的瞬间中寻找和表达深刻的意义。正如塔可夫斯基在其著作《雕刻时光》中赞叹俳句时所言：“多么简单而精准的观察！多么缜密的智慧和高贵的想象！这些诗行的精彩之处在于，它抓住了永恒的瞬间并使其停驻。日本诗人能仅用三行诗观察表达自己对现实的态度。他们不仅观察，而且昼夜寻找现实永恒的意义。”^[1]塔可夫斯基的电影亦如他所赞叹的俳句那般，将永恒凝结于影像的片段当中。其次，在形式上，塔可夫斯基的电影和俳句都体现了对简约美学的追求。“从《伊凡的童年》到《潜行者》，我一部比一部尽力减少外在的行动，几乎都快遵循古典三一律了。……归根结底，我希望《乡愁》的脚本中没有任何能够妨碍我主要目标的多余事物，从而传达出人的某种状态……”^[2]塔可夫斯基通过长镜头、缓慢的节奏、简约凝练的叙事和有意的空白，创造出一种几乎是冥想般的观影体验，让观众有机会在视觉和情感上深入地参与到电影中。“我认为，人们去电影院通常是因为时间：为了失去或错过的时光，为了不曾拥有的时光。……在真正的电影中，观众不仅是观众，而且是见证人。”^[3]这种简约而深邃的表达方式要求观众在观看过程中保持高度的集中和内省，以领悟电影中的深层意义。同样，俳句以其极简的形式——仅 17 个音节，通过极其精炼的语言捕捉深刻的感受和洞见，体现了一种极致的简约美学。这种简约不是简单，而是通过有限的形式表达无限的意义。最后，塔可夫斯基的电影和俳句之间最深刻的共通性在于它们都通过对生活现实的直观观察，领悟到了存在的无限。无论是通过电影镜头还是通过简短的诗行，艺术家们都在探索人类经验的深度，试图在有限的物质世

[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：115.

[2] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：219.

[3] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：63.

界中触及无限的精神领域。这种从具体到抽象、从有限到无限的转变，是塔可夫斯基电影和俳句都试图达到的艺术和哲学目标。

三、侘寂与塔可夫斯基的电影美学

除了俳句对塔可夫斯基电影理念的影响，从《雕刻时光》一书中，我们也可以窥见“侘寂”美学概念对塔可夫斯基电影美学的形成的深刻启发。“他们把这些岁月的印迹称为‘侘寂’，字面意思是锈斑。那么‘侘寂’应该是指自然的锈迹，古老的魅力，时光的印痕。”“日本人致力于在美学意义上把握时间。……日本人‘侘寂’的理想正是电影。也就是说，时间掌握着全新的材料——电影，就最完整的意义而言，它是新的缪斯。”^[1]侘寂与俳句，前者是诞生于日本禅的重要日本古典美学概念，后者则是植根于日本禅文化的一种诗歌形式，塔可夫斯基借助此二者表达其与自己心目中理想的电影契合，这绝非偶然。虽说在《雕刻时光》一书中，塔可夫斯基对“侘寂”提及不多，然而，不容忽视的是塔可夫斯基提及“侘寂”的言语恰恰是根本涉及电影本质的话。因为在《雕刻时光》一书中，塔可夫斯基不厌其烦地论述着的恰恰是电影本质以及时间的论题。而在塔可夫斯基看来，“侘寂”恰恰是从美学的意义上把握时间，而电影这一独特艺术形式最为本质的特性也恰恰正在于此，因而塔可夫斯基言明侘寂的理想正是电影。

侘寂是一种深深植根于日本传统文化和美学中的概念，强调对简朴、不完美及无常的欣赏。“侘寂，乃事物一种未满足、无常、残缺之美。它适度、谦逊，同时远离世俗。”^[2]虽然侘寂并非直接起源于禅，但它与禅有着密切的联系和深刻的共通。

“差不多从明确美学模式之始，侘寂，就与禅宗有着千丝万缕的联系。它常用禅宗的内在精神作为例证，因此也被称作‘物之禅’。最初与之有关的日本人——茶人、僧侣、修行者，无时无刻不沉浸在禅的世界。”^[3]首先，侘寂和禅都强调通过简约来实现美和深邃的精神体验。在侘寂中，这种简约体现为对物质世界的淡泊和对生活本质的关注，鼓励人们欣赏简单自然之物的原始美。“如果仅拿物质和精神描述，侘寂是‘很少的物质，很多的精神’。”^[4]同样，禅倡导通过简化生活和内心世界来寻求心灵的平静和觉醒，以最少的物质追求来体验生活的真谛。“穷释子，口称贫，

[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：58-59.

[2] 雷纳德·科伦. 侘寂[M]. 北京：新星出版社，2019：4.

[3] 雷纳德·科伦. 侘寂[M]. 北京：新星出版社，2019：19.

[4] 雷纳德·科伦. 侘寂[M]. 北京：新星出版社，2019：131.

实是身贫道不贫。贫则身常披缕褐，道即心藏无价珍。”^[1]其次，侘寂与禅都深刻领悟到生命和自然界的短暂性，从而在瞬间的体验中寻求更深层次的意义。侘寂通过对破损、老化或自然衰退之美的欣赏，表达了对生命瞬间和无常的深刻理解。“侘寂，是对生命幻灭的赏析。……侘寂，迫使我们注视自己的死亡，以及由此而来的孤独和悲伤。”^[2]禅通过对当下的完全投入和体验，使得修行者能够在日常的瞬间中实现心灵的觉醒和对无常的深刻洞察。“诸行无常一切空，即是如来大圆觉。”^[3]再者，侘寂美学中的核心之一是对不完美和不完整的接纳和欣赏，认为这些特质反映了自然和生命的本质。禅也教导人们接受自我和世界的的不完美，认为在不完美中寻找完美才是真正的智慧和美德。这种接纳不完美的态度帮助人们在接受自己和世界的同时，发现生活的深层美。最后，侘寂不仅是一种美学观念，也是一种生活方式，鼓励在日常生活的简单、朴素中寻找深刻的美学和哲学意义。禅也将精神修行融入日常生活，认为洗碗、扫地等简单活动同样是实现觉醒和悟道的途径。“行亦禅，坐亦禅，语默动静体安然。”^[4]这种将精神实践融入日常生活的方式展现了侘寂和禅对生活日常的深刻理解和尊重。侘寂和禅之间的共通性不仅仅是表面的相似，更深层次地反映了两者的对生活、自然和宇宙的本质有着共同的认知和体验。通过简约、对瞬间和短暂性的领悟、接纳不完美，以及在日常生活中寻求精神觉醒，侘寂和禅宗为我们提供了一种深刻而又美丽的生活和精神实践方式。基于以上所言，我们可以将侘寂视为禅之思想文化的一部分。侘寂和禅一起，构成了一种独特的东方哲学和美学体系，鼓励人们以更加宁静、深邃的视角来观察世界和生命，从而在接受不完美和短暂性的同时，找到生活的真谛和美丽。

不仅塔可夫斯基的电影美学的形成受到了侘寂美学概念的深刻启发，塔可夫斯基的电影影像美学风格也呈现出了与侘寂美学风格深刻的共通性。首先，二者的共通之处体现在对瞬间美的捕捉。塔可夫斯基的电影中常常有意识地捕捉那些短暂而纯粹的瞬间，这些瞬间虽然短暂，但蕴含着深刻的情感和意义，引发观众对生命和存在的深层思考。类似地，侘寂美学也强调捕捉和欣赏生活中的简单而短暂的美，如一片枯叶在秋风中的舞动、一朵即将凋谢的花。“侘寂与繁花、巨木、雄山、峻岭无涉，侘寂同渺小、隐藏、未定、短暂有关。事物如此微妙易逝，寻常之眼，无

[1] 永嘉玄觉. 永嘉证道歌[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 48: 395.

[2] 雷纳德·科伦. 侘寂[M]. 北京: 新星出版社, 2019: 74.

[3] 永嘉玄觉. 永嘉证道歌[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 48: 395.

[4] 永嘉玄觉. 永嘉证道歌[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 48: 395.

从捕获。”^[1]这种对瞬间美的捕捉和欣赏体现了一种对生命本质的深刻认知。在这点上，二者亦与前文所述的俳句艺术相共通。其次，体现在对不完美与短暂性的理解。塔可夫斯基在其电影中展现了对不完美、衰败和短暂性的深刻理解和接纳，认为它们是存在的本质部分。他的电影常常通过描绘破败的建筑、衰老的面孔和自然界中的衰亡过程，来探讨生命和时间的主题。侘寂美学同样赞赏不完美和短暂性，认为它们反映了自然的真实状态和生命的真谛。这种美学观念鼓励人们接纳并欣赏事物自然而真实的一面，包括它们的缺陷和不完整性。“所有事物，皆暂时。所有事物，皆不完美。所有事物，皆未完成。……在侘寂中，完成的概念，了无根本。”^[2]再者，体现在对简约、自然美以及缓慢的赞赏。塔可夫斯基的电影美学通过使用长镜头、自然光线和有意的节奏放慢，创造了一种简约而深沉的视觉和情感体验。这种美学选择强调了对场景和情感的深刻挖掘，而非通过快节奏的剪辑和过度的视觉效果来吸引观众。侘寂美学也追求简约、缓慢和对自然美的深刻体验，它倡导的是一种去除多余，回归本质的生活和艺术态度。通过欣赏自然界的原始美，侘寂帮助人们发现生活中真正重要的东西。“事物越接近不存在，越发异常，诱人回味。因此，感受侘寂，意味着你要慢下来，充满耐心，屏息凝视。……简言之，侘寂乃‘物之禅’，是通过人、物交流，获得宗教般的审美体验。”^[3]尽管塔可夫斯基的电影美学和侘寂美学源于不同的文化和历史背景，它们在本质上分享了对生命、存在以及美的深刻理解和表达方式。这两种美学都通过强调瞬间美的捕捉、对不完美与短暂性的接纳，以及对简约和自然美的赞赏，揭示了一种深刻的生命哲学和审美观念，体现了不同文化对存在本质的共同认知和深刻反思。

[1] 雷纳德·科伦. 侘寂[M]. 北京: 新星出版社, 2019: 69.

[2] 雷纳德·科伦. 侘寂[M]. 北京: 新星出版社, 2019: 67-68.

[3] 雷纳德·科伦. 侘寂[M]. 北京: 新星出版社, 2019: 69-70.

第二章 塔可夫斯基电影的乡愁主题与禅之流浪思想

第一节 塔可夫斯基电影中的乡愁主题

一、乡愁的层次

在塔可夫斯基的电影作品中，乡愁这一主题以其多层次的复杂性和深刻性，展现了对人类情感、记忆和存在的深入探讨。乡愁不仅仅是对一个地方的思念，它还涉及了时间的流逝、人际关系的变化，以及对自我身份的反思。“我想讲述俄罗斯的乡愁——远离祖国的俄罗斯人特有的精神状态。我想讲述俄罗斯人对本民族的根、历史、文化、故乡和亲朋的宿命般的依恋——那种无论被命运抛向何方，都生死相随的依恋。俄罗斯人大多不适应新的生活环境。俄罗斯侨民史证实了西方人的言论：‘差劲的俄罗斯侨民’。他们无法被异国同化的悲情和尝试过另一种生活时的笨拙，众所周知有目共睹。”^[1]以下将分别探讨塔可夫斯基电影中乡愁主题的三个层次：空间的距离、时间的流逝和人际亲密关系的丧失。

在塔可夫斯基的电影中，空间距离引发的乡愁表现为对遥远地方的深刻思念，这种思念超越了物理空间的界限，成为情感上的牵绊。在《飞向太空》中，克里斯的角色体现了对地球家乡的深情怀念。这种怀念不仅仅是对一个具体地点的记忆，更是对过往生活方式、家庭和朋友的回忆，反映了人对于归属感和认同感的深层需求。《潜行者》中的主角对“区”这一神秘空间的怀恋，则体现了人类对于精神家园的探索和渴望。这种对精神家园的追寻超越了对物理空间的依恋，触及了人们对于意义、目的和归宿的深刻追问。在自传性影片《镜子》中，童年长久生活过的小木屋总是令成年后的男主角魂牵梦绕，“这部影片讲的是往事，讲叙事人度过童年的那个农庄，他生于斯，父母生活于斯。我们根据老照片将废墟准确还原，‘复活’了被时光摧毁的那栋房子。就在原地，四十年前的那个位置。……房舍前有一片田野。我记得，在房子和通往邻村的小路之间是一片荞麦地，开花的时候非常漂亮。那些白花让荞麦田看起来就像覆盖着雪，这是我童年记忆中最鲜明、最有存在感的细节，一直留在我的脑海里。”^[2]

塔可夫斯基的作品中对时间的怀恋体现了乡愁的另一层次——对过去时光的怀

[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译。雕刻时光[M]。海口：南海出版公司，2016：215。

[2] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译。雕刻时光[M]。海口：南海出版公司，2016：145-146。

旧。这种怀旧不仅仅是简单的回忆，而是通过电影中的回忆和梦境形式，构建了一种穿越时空的情感深度。在《伊万的童年》中，伊万对与家人相伴的美好时光的梦境，不仅是对个人过去的追忆，也是对战争造成的破坏和失去的反思。《镜子》通过主人公的童年回忆，描绘了对个人历史和集体记忆的深刻反思，展现了记忆与现实、个体与历史之间复杂的交织。而在《飞向太空》中，克里斯通过观看录像带重温童年，揭示了对逝去时光的深刻怀恋和时间无法逆转的沉重感。“回忆对我们来说总是很宝贵，也难怪回忆总富有诗意的色彩。最美好的要数童年的记忆。……记忆中的诗意总是被现实摧毁。”^[1]

在塔可夫斯基的电影中，乡愁的核心是对人际亲密关系的丧失和对深刻人际连接的渴望。这种人际层面的乡愁深入探讨了人类情感的脆弱性、孤独感以及对亲密关系的渴求。“我并不是在《镜子》中讲述自我，完全不是，我要说的是我和最亲近的人之间的感情，我和他们的关系，以及对他们力所不逮未能尽责的感受和永远的愧疚。电影主人公在极端危机下回忆起来的事件，直到最后一分钟都在让他痛苦，让他焦虑不安……”^[2]《乡愁》中的主角，一位流亡海外的俄罗斯诗人，其对故乡的思念不仅是对地点的怀念，更是对过去亲密关系的回顾和对现实孤立状态的反思。

“当他强烈地意识到自己是“旁观者”，只能遥望他人的生活时，回忆起亲人的面庞、故乡的声音和气味，他被思念击溃……”^[3]这种乡愁反映了人类在面对生命经历中不可避免的变化和失去时，对于情感依托和精神支柱的深刻需求。塔可夫斯基通过展现主人公内心的挣扎和对话，探讨了个体在现代社会中寻找归属和理解的困境。

塔可夫斯基的电影作品通过探讨乡愁的三个层次——空间的距离、时间的流逝以及人际亲密关系的丧失，深刻地揭示了乡愁背后的复杂情感和人类存在的根本问题。这些作品不仅是对过去的简单怀旧，而是对生命、时间和人际关系深刻思考的艺术体现，展现了塔可夫斯基对人类情感和存在状态的独到见解和深刻理解。通过这些电影，我们不仅见证了乡愁作为一种普遍人类经验的多重维度，也体会到了作为个体在广阔宇宙中探索、追问和寻找归宿的不易与必要。

二、乡愁与孤独

在塔可夫斯基的电影作品中，乡愁的主题呈现出深刻而多维的探索，尤其是在

[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：25-26.

[2] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：147.

[3] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：218.

人际关系的层面上，这种探索达到了极致的情感深度和哲学广度。塔可夫斯基的电影不仅仅是视觉艺术的展现，它们还是对人性、存在以及我们与世界之间联系的深入反思。特别是在乡愁的人际层次上，塔可夫斯基通过其独特的电影语言揭示了乡愁背后的深层心理动因和存在的困境。

塔可夫斯基电影中的乡愁超越了对特定地点或时间的简单怀念，深入到对人际关系丧失的深层体验和对深刻人际连接的渴望。这种乡愁的体验在他的电影《乡愁》中尤为显著，影片中的主人公在身处异国他乡的情境中，体验到了强烈的孤独和隔阂，这种孤独和隔阂不仅仅源于物理的隔离，更根源于与他人之间情感 and 精神的隔离。“归根结底，我希望《乡愁》的脚本中没有任何能够妨碍我主要目标的多余事物，从而传达出人的某种状态：他经历了与自我和世界的深度分离，在现实与希冀间无法获得平衡——他满怀乡愁，不仅因为远离故土，更是因为对存在的完整性的忧虑。”^[1]在塔可夫斯基的电影中，乡愁的人际层面涉及多个维度，包括对亲密关系的丧失、对文化和语言背景的异化感，以及对个人身份和归属感的探索。这些维度共同构成了乡愁的复杂性，揭示了乡愁不仅仅是对过去的回顾，更是个体在现实世界中寻找联系和意义的过程。

首先，塔可夫斯基通过展现《乡愁》主人公与周围人物之间的交流困难和情感隔阂，深刻描绘了人与人之间亲密关系丧失的孤独体验。这种体验反映了现代社会中人们面临的孤立和疏远问题，以及个体在寻找理解和支持过程中的挑战。其次，乡愁在塔可夫斯基电影中也体现为对文化和语言差异引起的异化感。主人公在异国他乡的孤独体验不仅是物理空间的隔离，更是文化和语言差异导致的深刻疏离。这种异化感加剧了主人公的乡愁，使其成为对自我认同和文化归属的探索。最后，乡愁的人际层次最终引导到对个人身份和归属感的深入探索。在《乡愁》中，主人公通过回忆和对过往人际关系的反思，试图在异国他乡中找到自己的位置和认同。“戈尔恰科夫在和现实——不是生活环境，而是从未满足个性需求的生活本身——起了悲剧性冲突的那一刻，才接受了意大利，他的面前伸展出一片从虚空中崛起的废墟。这些属于全人类的异乡文明的碎片，恰如人类野心的墓志铭，人类迷失在毁灭之路的标记。戈尔恰科夫死了，他没能战胜自己的精神危机，无法连接那对他来说显然过于破裂的时间……”^[2]这种探索不仅是对过去的怀旧，更是对现在的不满和对未来

[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：219.

[2] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：219.

的渴望，体现了乡愁背后对深刻人际连接和生命意义的追求。塔可夫斯基通过电影这一媒介，将乡愁转化为一种艺术表达，引领观众进入对生命、存在和人际关系的深刻思考，展现了乡愁在人际层次上的深刻内涵和哲学意义。通过这一主题，塔可夫斯基不仅探讨了乡愁的情感维度，还揭示了人类在面对身份认同、文化差异和语言障碍时的普遍心理状态和存在的困境，进而体现了他对人性、社会和文化的深刻洞察和关怀。“无论以哪种形式，我的每部电影都在讲述人并不是被孤零零抛弃在一个空荡荡的世界里——他们和过去、未来有着千丝万缕的联系，每个人都可以将自己的命运与全人类的命运关联……”^[1]

塔可夫斯基不仅通过电影的内容探讨乡愁与孤独这一核心主题，更通过电影的形式和语言——包括镜头运用、色彩选择、音乐与声音设计以及叙事结构——来表达乡愁与孤独的复杂情感和哲学思考。首先，塔可夫斯基在其电影中运用了大量的长镜头和慢镜头，这些技术不仅创造了一种沉思和冥想的气氛，也使观众能够更深入地体验角色的内心世界。其次，塔可夫斯基在电影中对色彩的精心选择和视觉风格的塑造，深刻表达了乡愁与孤独的情感。在《乡愁》中，灰暗的色调和冷清的景象反映了主人公内心的孤独和对家乡的深切思念。此外，塔可夫斯基还通过自然景观的大量运用，如流水、火焰、雨滴等，象征性地表达了生命的流逝、记忆的消逝和乡愁的温柔哀愁，这些自然元素的视觉呈现为观众提供了强烈的情感共鸣。再次，塔可夫斯基在其电影中巧妙地运用音乐和声音设计来增强乡愁与孤独的主题。音乐通常用来强化特定场景的情感氛围，或者作为连接过去与现在、现实与记忆的桥梁。在《安德烈·卢布廖夫》中，宗教音乐的使用不仅体现了历史和文化的深度，也反映了主人公内心的孤独与对信仰的追寻。自然声音，如风声、雨声和水声，也被用来表达角色的内心情感，增强乡愁的情绪色彩。再者，塔可夫斯基在叙事结构上的创新，如非线性叙事和梦境插入，深化了乡愁与孤独的主题。这种叙事方式打破了时间和空间的连贯性，使观众能够跟随角色进入他们的内心世界，体验他们的记忆、梦想和幻想。在《安德烈·卢布廖夫》中，通过主人公的内心旅程，展现了对艺术、信仰和人性的深刻反思，同时揭示了孤独作为一种精神状态对个体自我认知和成长的重要性。塔可夫斯基的电影通过独特的形式和语言，深刻地表达了乡愁与孤独的主题。通过镜头运用、色彩选择、音乐与声音设计以及叙事结构，塔可夫斯基不仅展现了个体在现实世界中的孤立状态，也探索了人类在广阔宇宙中寻求连接和意义

^[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口：南海出版公司，2016：220.

的内心旅程。

第二节 禅之流浪思想

一、流浪的意指

流浪，在本文中指个体所拥有的一种身体与心灵的漂泊状态。一方面，个体因流浪会感受到一种深沉的痛苦与乡愁。另一方面，因着这种痛苦与乡愁的深深困扰，也会促使个体对于自我、存在、与他人及宇宙联系的深刻探索与追问。在禅宗思想看来，流浪这一个体的生存状态具有极端重要且复杂的意味，一方面个体因流浪而起的痛苦与乡愁意味着一种根本的无明，深深背离了禅的境界；另一方面，这种“流浪”又意味着一种觉醒的开端，是通往菩提与涅槃的开始。恰如慧能大师所言：“烦恼即菩提。……前念著境是烦恼。后念离境即菩提。”^[1]流浪恰是这样一种能够引发根本烦恼以及无上菩提的个体存在之境。以下分别论述之。

在禅宗的广阔哲学体系中，对因流浪而起的痛苦与乡愁的根源进行了深刻的剖析，将其归结为无明和执着。这种理解不仅透视了乡愁与痛苦的表层情感，更深入探讨了其背后的哲学和心理机制。禅宗中的无明，或无知，不仅仅是知识的缺失，更是一种对生命真相的基本误解。这种误解源于人类心智的局限，使个体无法洞察到生命和宇宙的真实本质——“诸行无常，诸法无我，涅槃寂静。”^[2]在禅宗看来，生命和宇宙不是静态和固定的实体，而是不断变化和流动的过程。“诸法从缘起，缘尽法亦灭，如来大沙门，常作如是说。”^[3]个体的痛苦，包括由流浪引发的乡愁，往往源于对这一事实的无知。执着，作为无明的直接产物，是个体对过去经验、熟悉情感、人际关系以及自我认同的过度依赖和渴望。这种执着不仅限于物质层面，更深层次地体现为对记忆、情感和人际关系的依恋。在流浪的过程中，个体因为失去了熟悉的环境和人际网络，这种执着变得尤为明显，进而引发深刻的乡愁和痛苦。流浪作为一种物理上的漂泊状态，带给个体的不仅是地理位置的变化，更是一系列内在心理和情感的挑战。这些挑战触发了个体对安稳、熟悉和过去的深刻思考，使得内心的执着和无明状态变得更加明显。当熟悉的人事物变得遥远，安稳的生活状态被打破，个体不得不面对内在自我的重构，这个过程中不可避免地会感受到乡愁

[1] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 350.

[2] 玄奘译. 大乘广百论释论[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 30: 247.

[3] 法贤译. 佛说法身经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 17: 699.

和痛苦。乡愁与痛苦的产生，不仅仅是对物质环境变化的反应，更深层次地是对个体自我认同和生命意义的挑战。在流浪的过程中，个体的传统价值观、生活方式和自我认同受到了挑战，原有的社会关系和情感依托被打破。这种状态迫使个体面对自身的无明和执着，探索生命的更深层意义。

因此，禅宗中的流浪既是痛苦的来源，也是觉醒的契机。一方面，流浪引发的乡愁与痛苦揭示了个体对自身存在状态的根本无明；另一方面，流浪过程中的各种经历和挑战，成为个体自我觉察、精神成长的契机。禅宗认为，真正的觉醒和理解不来自于书本知识或他人的教导，而是通过直接的体验 and 个人的内在探索。在这个过程中，流浪不仅是物理上的行走，更是心灵探索的一种方式，是个体通过直接面对和经历生活的不确定性，寻找自己本来面目和理解生命真谛的过程。流浪使个体脱离了熟悉的环境和日常生活的舒适区，面对新的环境、文化和人际关系，这种经历迫使个体进行深刻的自我反思和内在探索。在禅宗看来，这种自我探索是觉醒过程的关键，因为它挑战了个体对自我、世界和生命的既有认知，打开了通向深层次自我认识和心灵觉悟的大门。流浪中的不确定性和挑战是心灵成长和锻炼的良机。禅宗认为，面对不确定性和困难时，个体有机会学会放下对结果的执着，学会在变化中寻找恒常，从而达到一种超越常态的心灵状态。这种状态是对无常——“一切有为法，如梦幻泡影。如露亦如电，应作如是观。”——的深刻体验和理解，是禅宗中实现心灵平静和自由的关键。在禅宗中，流浪被视为觉悟和超越的路径。通过流浪，个体经历生活的广阔和多样性，这不仅拓宽了视野，更重要的是开启了心灵的深度和广度。这种经历促进了对生命深层次意义的探索，引导个体逐渐认识到生命的本质，从而实现从无明到觉悟的转变。在禅宗的实践中，流浪不仅是理论上的探讨，更是具体实践和体验的过程。通过流浪，个体有机会实践禅宗的核心教义——如“常乐我净”^[1]、“随所住处恒安乐”^[2]——在面对生活的各种情境时，将这些教义转化为具体的行动和体验。流浪的过程中，个体可以练习正念，学会全然地观察和体验每一个瞬间，无论是外在环境的变化还是内在情感的波动。这种全然的观察和体验有助于个体认识到生命的无常和本质，从而在心灵上实现一种深刻的平静和清晰。在流浪中，个体面对的挑战和不确定性要求其学会放下对结果的执着，对过去的依恋，甚至对自我身份的固守。通过这种放下的体验，个体能够逐渐释放

[1] 曇無译. 大般涅槃经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 12: 365.

[2] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 352.

内心的负担，达到一种更加自由和宁静的心灵状态。禅宗中的流浪，作为一种心灵旅行和精神实践，是通向觉醒和超越的重要契机。通过面对生活的不确定性、进行深刻的自我探索，以及实践正念和放下，个体有机会超越传统的认知和情感的限制，达到一种深刻的心灵觉醒和自由。这种旅行不仅是对外在世界的探索，更是对内在自我的深度挖掘，是禅宗教义在现实生活中的具体体现和实践。

二、流浪与我执

如前所述，在禅宗思想中，因流浪而起的乡愁与痛苦的根源是个体的无明与执着。而这种无明与执着，用禅宗中的术语来指称便是“我执”。“我执”是一个佛教术语，直译为对“我”或“自我”的执着。《成唯识论》有言：“然诸我执，略有二种。一者、俱生，二者、分别。俱生我执，无始时来，虚妄熏习内因力故；恒与身俱。不待邪教及邪分别，任运而转；故名俱生。……分别我执，亦由现在外缘力故；非与身俱。要待邪教及邪分别，然后方起。故名分别。唯在第六意识中有。”

^[1]在禅宗哲学中，它指的是个体对自我的认同和依赖，这种认同和依赖建立在对自我、物质、情感和思想等的错误看法之上。个体因无明（无知）而无法看到一切事物的无常、无我和相互依存的真相，从而产生了对自我存在的过度重视和执着。在禅宗思想中，“我执”是理解个体痛苦与困惑的关键概念，它深刻影响着人的行为模式、情感体验以及对世界的认知。“我执”不仅仅是一个简单的心理状态，它根植于人类的基本认知结构之中，导致了一系列深远的后果。

那么，“我执”如何从根本上引发了个体因流浪而起的乡愁与痛苦呢？通过禅宗的视角来看，我执引发乡愁的过程涉及多个层面，包括对自我认同的固守、对过去和熟悉事物的依恋以及对变化的恐惧。首先，禅宗认为，每个人内在的“我”构成了个体认知和体验世界的中心。当这个“我”与特定的地点、文化和社会关系紧密相连时，个体对这些外在因素的认同感也随之增强。流浪或离散的经历挑战了这种认同，导致个体感受到失去了自我认同的基础，进而产生乡愁。因此，乡愁不仅是对某个地方的怀念，更是对个体在该地方所经历生活、建立的关系以及形成的自我认同的渴望。这种渴望根植于对“我”的执着，对过去构成“我”认同的因素的固守。其次，禅宗进一步揭示了人们对过去和熟悉事物依恋的本质。个体倾向于追寻稳定和熟悉，因为这些因素为“我”提供了安全感和认同感。然而，生命的本质

^[1] 玄奘译. 成唯识论[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 31: 2.

是无常的，变化是其不变的特性。对过去的依恋和对熟悉事物的执着，使得个体在面对生活的变迁时感到痛苦和不安。乡愁，作为对过去的一种深刻怀念，反映了个体对无常现实的抵抗和对过去稳定状态的渴望。这种渴望是我执的直接体现，因为它基于对一个永久不变的、理想化的“我”和其生活环境的假设。再者，禅宗视角下的另一个关键概念是对变化的恐惧。这种恐惧来源于个体对失去那些构成其自我认同和安全感的在外事物的担忧。流浪或身处他乡意味着面对新的环境和挑战，这不可避免地引发对未知的恐惧和对稳定性的怀念。乡愁因此不只是对一个特定地点的思念，更是一种对过去稳定生活方式的渴求和对未来不确定性的恐惧反应。这种对变化的恐惧和渴求稳定性，本质上是我执的延伸，因为它基于对维护一个连续、稳定自我的需要。禅宗提供了超越我执、从而超越乡愁与痛苦的方法。通过禅修和正念，个体可以逐渐认识到自我构成的虚幻性和生命无常的本质。这种认识帮助个体放下对过去的依恋和对自我认同的固守，以更开放和包容的心态接纳变化和不确定性。在禅宗的实践中，乡愁和痛苦不是被抑制或否定的情感，而是成为了觉醒过程中的重要一环——通过体验和放下这些情感，个体可以达到更深层次的理解和心灵的自由。

第三节 乡愁与流浪：相互映射

一、乡愁与流浪之异同

塔可夫斯基的电影作品与禅，尽管源于不同的文化背景，但在探索人类内心世界和生命意义方面显示出显著的相似性。特别是在塔可夫斯基电影中反复出现的乡愁主题与禅之流浪概念之间，存在着深刻的联系。

塔可夫斯基的乡愁主题通常表现为对过去的深切怀念和对失去家园的深刻感受。它不仅是对物理空间的思念，更是对过去时间和失去的人际关系怀旧。这种乡愁带有强烈的情感色彩，往往与个人记忆、历史背景和文化身份紧密相关。禅宗中的流浪概念偏重于心灵层面的漂泊和寻找。它并非指物理上的流浪，而是指向一种内在的精神旅程，寻求自我认识和内心的安宁。在禅宗中，这种流浪被视为通往自我觉悟和心灵解脱的必经之路。二者在几个层面都具有较为显著的相似之处。首先是内心世界的探索的角度，塔可夫斯基的乡愁主题和禅宗的流浪概念都深入探索了人类内心世界。乡愁和流浪均涉及对个人存在的深刻反思和对生命意义的追问。其次是情感与精神的追寻的角度，乡愁和流浪在情感和精神层面上有着紧密的联系。

它们都表达了对某种失去的东西的渴望，无论是过去的时光、失去的亲人，还是精神上的归属和和平。最后是超越物质世界的角度，这两个概念都体现了对物质世界的超越。乡愁超越了对具体地点的思念，而流浪超越了身体上的漂泊，它们都追求一种更深层次的精神实现。

其次从二者的差异性角度来看，二者在几个层面都存在一定的差异性。从文化和情感色彩来看，塔可夫斯基的乡愁主题带有浓厚的个人和文化色彩，是一种更为情感化和个体化的体验，而禅宗的流浪更偏向于普遍性的精神探索。从目的和方向来看，乡愁通常是对过去的回望和对失去的人、事、物的怀念，而流浪在禅宗中更多指向未来，是一种向内在深处和精神自由的探索。从哲学和心理层面来看，乡愁在塔可夫斯基的电影中更多体现为一种哲学和心理层面的探讨，而禅宗的流浪则侧重于精神修行和心灵觉悟的过程。

总体来说，尽管塔可夫斯基的乡愁主题与禅之流浪思想源自不同的文化背景，但在诸多层面均具有显著的相似性，两者都深入探讨了人类内心世界和对生命意义的追求。通过比较分析，可以发现乡愁与流浪在表达人类对内心归宿和真理追求的共同愿望中有着深刻的联系。

二、叙事与视听中的相互映照

1、塔可夫斯基电影视听语言与叙事手法中的禅意

在进一步的研究中，从塔可夫斯基电影中的具体场景、人物和叙事手法，以及它们如何与禅之流浪概念中的哲学思想和情感体验相互映照的角度，我们也可以收获一些新的发现。通过这种深入的分析，我们可以更全面地理解塔可夫斯基电影艺术的深刻内涵，以及它与禅宗哲学之间的相互影响和联系。

首先是电影场景中的乡愁与流浪，影片《安德烈·卢布廖夫》中的修道院、荒凉的俄罗斯大地和废墟般的城市，构成了乡愁的物理空间。这些场景不仅体现了主人公对过去的怀念，也象征了心灵的流浪。在禅宗中，流浪强调的是一种心灵旅程，正如禅师们通过肉身的漂泊来寻求精神的觉悟。塔可夫斯基通过这些场景展示了心灵流浪的物理表现和深层次的精神象征。影片《潜行者》中“区”的设定是一种极端的物理流浪象征。这个未知的、危险的领域体现了人物对未知世界的探索，与禅宗中对未知精神境界的探求有相似之处。同时，“区”内的场景变化和神秘氛围描绘了内心流浪的曲折和困惑。其次是塔可夫斯基电影人物描绘的乡愁与流浪之关联，

在影片《安德烈·卢布廖夫》中主人公安德烈在电影中的旅程不仅是物理上的流浪，更是一种对信仰、艺术和人性的探索。他的内心冲突和挣扎反映了禅宗中关于心灵流浪的教义。他在追求艺术真理的过程中，体验了心灵上的流浪和归乡。

此外，特别值得一提的是塔可夫斯基电影独特的叙事节奏。塔可夫斯基常采用长镜头、空镜头、静默的画面等视听语言实现一种缓慢的叙事节奏，从而营造一种沉思和反省的氛围，这种叙事节奏与禅宗的冥想修行有相似之处。首先，塔可夫斯基的电影中，静默常常持续较长时间，这种静默不是简单的沉默，而是营造一种充满张力及意蕴的空间。在这个空间中，观众被引导去深入思考角色的内心世界，以及电影所探讨的深层次主题。在塔可夫斯基的电影中，静默经常被用来传达复杂的情感和深刻的思想。这种静默背后的含义远远超出了言语所能表达的范围，体现了禅宗中“不立文字”的思想。此外，塔可夫斯基的电影中，采用长镜头、空镜头对自然景观的展示往往带有沉思性质。这些场景不仅美轮美奂，更是对生命、时间和存在的沉思。如《镜子》中对主人公故乡小木屋及周边乡村风景的展示，不仅是对美的呈现，也是对生命流逝的沉思。这些沉思性的场景为观众创造了一种内省的空间。在这个空间中，观众可以超越电影表面的叙事，进入一种更为深刻的精神状态，类似于禅宗中的冥想体验。禅宗中的静坐冥想强调通过静默达到心灵的清净和觉悟。塔可夫斯基电影中的静默与这一禅宗实践相似，通过创造一种静默的环境，引导观众进行深层次的心灵探索。塔可夫斯基电影中静默与沉思元素不仅是电影艺术的一部分，更是一种深刻的禅宗体验。这种体验超越了电影作为娱乐的界限，成为一种精神和哲学探索的途径。塔可夫斯基的电影因此不仅是视听艺术的巅峰之作，也是对人类心灵和存在的深刻探讨。

2、《镜子》、《飞向太空》、《潜行者》中的乡愁主题及其禅意体现

通过对乡愁与孤独主题的深刻描述，塔可夫斯基的电影作品展现了浓郁的禅意，揭示了人类存在的深层意义。这些电影不仅是对个人经验的反映，也是对禅宗思想核心概念——“流浪”与“我执”的艺术探索。塔可夫斯基通过电影这一媒介，为我们提供了一种超越日常物质世界，深入内心世界，探寻生命深层意义的视角和路径。以下通过《镜子》、《飞向太空》、《潜行者》三部影片进行具体阐释。

《镜子》这部影片是塔可夫斯基对个人记忆与历史、现实与梦境之间边界的深刻探索，通过其独特的视听语言，呈现了一种禅意的艺术表达。影片中的乡愁主题

不仅仅表现为对一个地方的思念，更深层次地探讨了对时间流逝的感悟以及个人在宇宙中位置的反思，这些都与禅宗的核心思想——对流浪与无常的认知，以及对“我执”概念的超越——相呼应。

首先，《镜子》通过非线性叙事结构，打破了传统时间观念的限制，让过去、现在和未来在观众心中交织重叠。影片中，主人公的回忆、梦境以及对俄罗斯历史事件的反思不断地穿插出现，如同时间的流水，无法捕捉和定格。这种叙事方式体现了禅宗中“流浪”与“无常”的概念，即一切事物都在不断变化中，没有固定不变的实体。通过这种叙事，塔可夫斯基邀请观众进入一种禅思的状态，体悟生命与世界的流动性，从而超越对时间的执着。其次，《镜子》中运用了大量梦境般的视听语言，创造了一种超现实的氛围，使观众感受到了超越日常现实的深层体验。这种视听表达方式与禅宗追求的觉知状态相契合，即通过直接体验和内在观察来认识世界。影片中的视听元素，如风吹动树林的场景、反复出现的火元素以及对自然景观的细腻描绘，都引导观众进入一种内省和冥想的状态，体悟生命和存在的本质。再者，影片中对家庭记忆的回溯和对俄罗斯历史的反映，不仅构成了乡愁主题的核心，也体现了个体与集体、私人与公共之间复杂的关系。这种反思揭示了个体在广阔历史和社会背景下的位置，反映了禅宗中对“我执”概念的超越的思想，即个体的存在并非孤立的，而是与周围世界紧密相连。通过展现个人记忆与历史事件的交织，塔可夫斯基探讨了记忆、历史和身份的构建，引领观众思考超越个人经历，理解人与世界的深刻联系。

《飞向太空》是安德烈·塔可夫斯基探讨人类心灵深处、记忆与乡愁的一部杰作。通过这部科幻电影，塔可夫斯基不仅探讨了外在宇宙的神秘，更深入地探索了内心世界的复杂。影片中的乡愁主题，尤其是对家庭、过去生活以及逝去爱人的怀念，体现了浓郁的禅意，与禅宗的“无我”、“无常”以及对内在自我和现实世界的超越有着深刻的联系。

首先，在影片《飞向太空》中，心理学家克里斯被派往空间站研究神秘的海洋行星索拉里斯，并很快发现这颗行星能够显化出人们内心深处的记忆与渴望。电影中，对克里斯与他已故妻子哈丽的回忆特别引人注目，这些回忆通过索拉里斯的力量变为现实，再次与克里斯相遇。这些场景通过缓慢的镜头移动、柔和的光线和深邃的音乐，创造了一种超现实而又深情的氛围，使得乡愁和对逝去时光的怀念变得触手可及。其次，禅宗认为，个体的“我执”是痛苦的根源，而克里斯与哈丽的再

会，以及他在空间站中经历的种种，正体现了个体如何被个人记忆和执着所困扰。电影中，克里斯对于是否应该继续与这个由索拉里斯创造的“哈丽”相处，以及对自我身份和现实的深刻反思，反映了对“无我”的探索。这种探索不仅是对外在宇宙的探索，更是一场内心世界的旅行，呼应了禅宗对于超越个人我执，实现内在自我和平与解脱的追求。《飞向太空》以其独特的艺术风格和深刻的主题思考，成为了探讨人类内心世界与外部神秘宇宙之间关系的杰出范例。

《潜行者》是塔可夫斯基探索人类存在和精神探求的又一杰作。电影讲述了三个男人——潜行者、作家和科学家——进入被称为“区”的神秘禁地，寻找能够实现人内心最深处愿望的房间的旅程。在这部影片中，乡愁主题不仅体现为对一个物理空间的怀念，更深刻地展现了对精神家园的渴望，以及对存在意义和人生目的的探索。这一切都与禅之思想紧密相连，特别是通过电影中的视听片段，展现了浓郁的禅意。

首先，电影中的旅程本身，就是一次对内心深处和存在本质的探索。这种探索通过一系列缓慢而具有沉思性的镜头呈现，如潜行者带领两名同伴穿越荒废的工业景象，每一步都充满了不确定性和潜在的危险。这种视觉呈现不仅体现了对“区”的神秘和恐怖的探索，更重要的是象征了个体在面对未知和内心恐惧时的心灵之旅。这与禅宗提倡的内在觉察和自我超越的修行过程不谋而合。其次，在“区”内，自然景象的描绘充满了禅意，如雨后的水坑、缓缓流动的河流、以及风中摇曳的草丛等。这些场景在塔可夫斯基的镜头下显得异常静谧而深邃，为观众提供了一种超脱日常纷扰、进入内心深处的视觉体验。尤其是在寻找愿望房间的过程中，三个人物经历的不仅是外在环境的挑战，更是内心欲望和恐惧的直面。这种对内在世界的深入探索 and 自然景象的禅意映射，展现了禅宗关于“观自在”^[1]的思想。再者，电影中的对话和沉默同样体现了深刻的禅意。潜行者与其同伴之间关于信仰、科学、艺术以及人类愿望的讨论，展现了对生命意义的不同理解和探索。在这些对话中，塔可夫斯基不仅提出了关于人性、存在和真理的哲学问题，更通过人物的沉默和无言的表情，传达了禅宗中“绝言绝虑，言语道断”^[2]的思想。沉默成为了一种超越语言的交流方式，引领观众进入更加深刻的禅意体验。

《潜行者》中的乡愁主题通过对“区”的神秘旅程、自然景象的禅意映射以及

[1] 玄奘译. 般若波罗蜜多心经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 8: 848.

[2] 僧璨. 信心铭[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 48: 376.

对生命意义的深刻讨论，展现了对精神家园的渴望和对存在的探索。这种探索既是对外在世界的穿越，也是对内心世界的深入挖掘，体现了浓郁的禅意。通过这部影片，塔可夫斯基不仅让我们感受到了对故土的思念，更重要的是引领我们进行了一次关于人生、存在和内心深处的探索之旅，这是一次充满禅意的心灵之旅。

第三章 塔可夫斯基电影的牺牲主题与禅之归乡思想

第一节 塔可夫斯基电影中的牺牲主题

一、牺牲的意指

无论是在塔可夫斯基的电影美学著作中,还是在塔可夫斯基的电影影像表达中,“牺牲”都是一以贯之的核心主题。

在塔可夫斯基的电影美学著作《雕刻时光》中,他强调的“牺牲”这一哲学观念,贯穿了他对电影艺术的理解以及对人类存在的深刻反思。首先,在塔可夫斯基的理念中,“牺牲”代表了一种精神层面的奉献和放弃。这种放弃不是对生命的否定,而是一种对更高精神价值的追求。“我所关注的人,是愿为崇高服务,不能接受平庸、安逸的‘生活道德’之人。我所关注的人,是意识到存在的意义首先是和自己心中的恶斗争,以求在生命进程中在精神意义上逐级提升自己之人。”^[1]它要求个体超越自我中心的欲望和利益,去寻找和实现对他人、社会甚至人类整体有深远意义的价值。其次,对于塔可夫斯基而言,艺术创作本身就是一种牺牲的行为。“但是在创作中,个性并非为了自我肯定,而是要服务于他人更为崇高的普世的理想。艺术家向来是仆人,要尝试着偿还神赐予他的天赋。”^[2]这种牺牲体现在艺术家对个人生活的投入、对情感的倾泻以及对艺术理想的不懈追求。通过在艺术创作中的自我牺牲,艺术家能够触及人类共有的情感和经验,达到一种超越日常生活的精神共鸣。再者,在塔可夫斯基的电影中,“牺牲”通常与追求更高理念、道德或精神价值相连。这种追求要求个体面对内心的冲突、外界的挑战甚至是生命的威胁,以实现个体的精神升华和道德觉醒。塔可夫斯基认为,通过牺牲,个体能够与更广阔的宇宙和人类命运产生联系,实现自我与宇宙的和谐。这种和谐不是通过追求物质成功或个人满足来实现的,而是通过内在的精神成长和对更高价值的不懈追求。“牺牲换取和谐的主题为何会触动我?是爱的双边依赖关系吗?为什么没有人想到,爱只可能是相互的。其他形式的都不是爱。不是毫无保留的爱不是爱。它是残缺的。是不值一提的。”^[3]在《雕刻时光》中,塔可夫斯基不仅分享了他对电影艺术的见解,更向我们展示了他对生命、艺术与人类精神追求的深刻理解。在他看来,“牺牲”是连接个体与更广阔存在

[1] 安德烈·塔可夫斯基, 张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口: 南海出版公司, 2016: 223.

[2] 安德烈·塔可夫斯基, 张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口: 南海出版公司, 2016: 36.

[3] 安德烈·塔可夫斯基, 张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口: 南海出版公司, 2016: 230.

的桥梁，是实现个人与宇宙和谐共鸣的必经之路。

塔可夫斯基的电影作品同样深刻地探讨了牺牲这一主题，展现了其在人性、爱、信仰和自我超越中的多重含义。他的电影作品通过展现人物的内心斗争、道德选择以及最终的牺牲，引领观众进行深刻的精神反思，体验到生命的宏大与美丽。在《安德烈·卢布廖夫》中，塔可夫斯基通过描述 15 世纪俄国著名宗教画家卢布廖夫的生活和心路历程，探讨了信仰和艺术创作过程中的牺牲。卢布廖夫面临的道德困境和内心挣扎，反映了个体为了坚守内心的信仰和道德原则所做出的牺牲。电影中，卢布廖夫在目睹了人性的暴行和教堂的亵渎后选择了沉默，这种沉默是他对于暴力和邪恶的抗议，也是他内心基于信仰的牺牲。他最终通过绘制壁画《圣三位一体》，用艺术的方式表达了对人性的信仰和对美的追求，这不仅是对自我艺术使命的牺牲，也是对信仰的最高礼赞。《潜行者》中，塔可夫斯基通过三个男人进入神秘禁地“区”的旅程，探索了人类对于未知的渴望以及对存在意义的追求。在这个过程中，潜行者扮演了向导的角色，他为了带领科学家和作家寻找心之所向，不惜牺牲自己的安全和福祉。这种牺牲显现了他对于自己使命的坚守，以及对他人幸福的无私关怀。电影深刻地揭示了在面对未知和绝望时，个体所做出的道德选择和责任担当，展现了牺牲自我的意义在于启发和救赎他人。

二、牺牲与爱

在塔可夫斯基的电影作品和电影美学著作《雕刻时光》中，牺牲和爱的理念都是紧密相连的，构成了他探讨人性、宇宙以及存在本质的核心。塔可夫斯基视牺牲为达至纯粹爱的途径，而爱则是牺牲行为的动力和目的。“我所说的牺牲，应成为任何高尚的精神组织中每个人存在的有机而唯一的形式，而不应被当作强行施予的不幸或惩罚。我所说的牺牲，是自愿为他人服务的本性，是存在的唯一可能的形式，是人以爱的名义自然接受的。”^[1]在他的电影作品和美学著作中，这两个概念相辅相成，揭示了一种超越自我的精神状态。

在《雕刻时光》中，塔可夫斯基探讨了爱与牺牲之间的互惠关系。他认为，通过为爱所做的牺牲，不仅能够救赎他人，也能实现自我救赎。这种救赎不是基于宗教意义上的救世主概念，而是一种深刻的精神净化和内心和解。电影中的牺牲和所传达的爱，促使人们反思自己的生活方式、价值观和人生目标，从而达到一种更加和谐、充满爱的存在状态。“当然，我意识到，牺牲的理念、对身边人

^[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译，雕刻时光[M]，海口：南海出版公司，2016：253。

福音书似的爱在今天是不会流行的——也没有人要求我们自我牺牲。大家认为那是理想主义，不切实际。然而，过去的经验一目了然：赤裸裸的个人中心主义导致了人性的沦丧，人际关系，个体的乃至群体的关系都变得毫无意义。”^[1]此外，塔可夫斯基的电影实践本身就是一种爱与牺牲。他将自己对电影艺术的热爱，以及对揭示人性深层次美好和复杂性的追求，转化为了对电影创作的全身心投入。这种投入体现了他对电影艺术的深爱，同时也要求他牺牲个人的时间、精力甚至健康。“艺术是一种元语言，人们借助它尝试联系彼此：传达自己的信息、吸收别人的经验。但这依然无关实际收益，而是为了实现爱的理想，其意义便寓于牺牲之中，与实用主义相抵触。”^[2]因此，塔可夫斯基的电影创作过程本身就是对爱与牺牲理念的体现和实践。

在塔可夫斯基的电影中，牺牲与爱的关联深刻地揭示了人性的伟大与渺小，展示了个体在面对历史、社会乃至宇宙时的位置。通过这些作品，塔可夫斯基不仅展现了个体牺牲的苦难和辉煌，更向我们展示了通过牺牲达到爱的超越和救赎的可能。《安德烈·卢布廖夫》通过其史诗般的叙述和深邃的象征主义，深刻地探讨了艺术家在信仰和艺术表达中所面临的道德和精神困境。卢布廖夫的选择，即在目睹暴力与罪恶后放弃绘画，本质上是一种对更高价值的追求与牺牲。这不仅仅是放弃了他作为艺术家的身份和创作活动，更是一种深刻的内在斗争和灵魂的煎熬。卢布廖夫的这种自我牺牲，体现了对人性本善的坚守和对神性的追求。在这部电影中，牺牲与爱的深刻关联体现在卢布廖夫最终重拾画笔，创作了壁画《圣三位一体》。这一行为不仅是对自我牺牲的超越，也是对人性和神圣爱的深刻体现。通过将个人的苦难和牺牲转化为超越时间和空间的艺术作品，卢布廖夫展现了艺术和信仰中牺牲的价值，以及通过这种牺牲所能达到的对人类与神性之爱的理解。在《牺牲》中，塔可夫斯基将牺牲的主题推向了极致。主人公亚历山大为了阻止核战争的爆发，做出了献祭自己最爱的一切——家庭、幸福甚至生命本身的决定。这种极端的牺牲直接触及了人类对爱的终极追求——不仅是对个体之间爱的追求，更是对全人类、对整个世界的深沉的爱。亚历山大的行为是对个人能力影响世界命运的极致展示，也是一种对未来和希望的信念。这部影片中，牺牲与爱之间的关系在于亚历山大对于自我、家庭和全人类福祉的深刻关怀。通过个人的牺牲，亚历山大试图启发观众思考人类的责任、爱的力量以及在面对全

[1] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译，雕刻时光[M]，海口：南海出版公司，2016：232。

[2] 安德烈·塔可夫斯基，张晓东译，雕刻时光[M]，海口：南海出版公司，2016：37。

球性危机时每个人所能承担的角色。这种牺牲虽然带有宗教救赎的色彩，但更深层地探讨了在现代世界中，个体如何通过自我牺牲来体现对人类深刻的爱。

通过结合《雕刻时光》和他的电影作品分析，可以看出塔可夫斯基电影中的牺牲理念与爱之间的深刻关联不仅构成了他作品的主题骨架，也是理解他电影美学的关键。这种通过牺牲达到爱的状态，反映了塔可夫斯基对人性、存在的深刻洞见，为观众提供了一种关于生命意义和人类精神追求的独特视角。

第二节 禅之归乡思想

一、归乡的意指

在禅宗思想背景下，归乡的意指远超物理归返之简单行为，它深刻涉及个体内心世界的深层反思、对真我本性的探寻，以及对心灵觉醒与解脱的终极追求。禅宗中的归乡，是一种精神的归宿，从迷茫与烦恼中解脱，回归至内在的本初平静和纯净之境。在禅宗中，归乡始于心灵的觉醒，这一觉醒非关外物，而是对自我本性的彻悟。禅宗认为每个人的本性皆清净，与佛性相融，但被无明与执着所遮蔽，“奇哉！奇哉！此诸众生云何具有如来智慧，愚痴迷惑，不知不见？”^[1]“元有般若之智，与大智人更无差别，因何闻法，不自开悟？缘邪见障重，烦恼根深。犹如大云覆盖于日，不得风吹，日光不现。”^[2]归乡之旅即是揭开遮蔽，显现本性的过程。这一路径需经禅修、正念等实践——“归根得旨，随照失宗。须臾返照，胜却前空。”^[3]以达“直了成佛”^[4]之境界。此过程中，每一步皆是心灵归乡的脚步，体现了禅宗对内在探索与自我实现的深刻理解。

归乡过程紧密联系“无我”之实现。“须菩提，若菩萨通达无我法者，如来说名真是菩萨。”^[5]禅宗所言无我，非否定个体存在，而是超越小我，认识众生与宇宙的本质相连。此实现需要放下自我中心的执着，诸如名利情欲的追逐，个人身份与成就的执着。通过放下，个体得以从烦恼苦难中解脱，回归内心之平静与自由。归乡在禅宗亦意味着回归至当下之生活。禅宗强调“即心是佛”^[6]，引导我们在日常中实践禅的精神，通过对每一刻的觉知，实现心之归乡。日常生活中的饮食起居、行住坐卧，每一细节的觉察，都是体验禅境，都是找寻归属感与

[1] 实叉难陀译. 大方广佛华严经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 10: 272.

[2] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 350.

[3] 僧璨. 信心铭[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 48: 376.

[4] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 347.

[5] 鸠摩罗什译. 金刚般若波罗蜜经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 8: 751.

[6] 裴休集. 黄檗山断际禅师传心法要[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 48: 379.

内心平和的途径,“心平何劳持戒,行直何用修禅。日用常行饶益,成道非由施钱。菩提只向心觅,何劳向外求玄。”^[1]归乡的终极意义在于与自然及宇宙的和谐共生。通过禅宗教义的实践,个体不仅回归自我内心的家园,更在更广的层面上与自然界和宇宙万物建立深刻的连接。这种连接超越言语思维,是直觉上的体验,让个体感受到生命的伟大、宇宙的奥秘及生命间的相互依存。禅宗教导我们,真正的归乡不在于远行后的返回,而在于心灵的回归与觉醒。通过禅修与深刻的自我探索,我们可以超越个人的烦恼和苦难,实现对生命本质的洞察,找到那份内在的平静和纯净,这就是禅宗中归乡的终极意义。

从禅宗思想的角度来分析,归乡与流浪思想之间亦存在着深刻的内在联系和相互补充的关系。流浪在禅宗中不仅被视为一种身体的移动,更重要的是心灵上的探索和内在的旅行。而归乡,则是这场旅行的终点,代表着心灵的觉醒、归宿和解脱。二者共同构成了禅宗追求自我认识和精神解脱的完整过程。在禅宗中,流浪被认为是一种必要的过程,它使得个体面对生活的不确定性和挑战,从而触发对生命、存在和自我本性的深入探索。这种探索是个体实现心灵成长和觉醒的前提。正如禅宗强调的“舍离”,即通过离开熟悉的环境和经验,个体才能打破旧有的认知和执着,开始对生命的真谛进行深刻的思考和体验。归乡则是对这一过程的收束和升华,它不仅是对外在世界的探索的结束,更是内在心灵归宿的达成。禅宗认为,通过深入的自我探索和内在的修行,个体能够达到“见性成佛”^[2]的境界,实现对自我的真正认识和对生命本质的洞察。这种洞察带来了对“无我”的深刻理解,以及对所有生命和宇宙的深深连接感,从而实现了真正意义上的归乡——回归到自己的本性,找到内在的平和与自由。

因此,流浪与归乡在禅宗思想中是一体两面的。流浪让个体认识到了自我中的无明和执着,而归乡则提供了超越这些无明和执着、回归本性的路径。甚至,从根本上来说,流浪即是归乡,亦即慧能大师所言“烦恼即菩提”^[3],亦如《圆觉经》所言:“一切障碍即究竟觉,得念、失念,无非解脱;成法、破法,皆名涅槃;智慧、愚痴,通为般若。”^[4]总之,禅宗中的流浪和归乡构成了个体心灵成长和自我实现的完整旅程,从外在的探索到内在的回归,从心灵的迷茫到觉醒的清明,展现了禅宗对生命意义和存在本质深刻的洞察与理解。

[1] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 352.

[2] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 345.

[3] 慧能. 六祖大师法宝坛经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2009, 48: 350.

[4] 佛陀多罗译. 大方广圆觉修多罗了义经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 19: 917.

二、归乡与无我

在禅宗思想背景下，归乡的根本在于理解和实现“无我”这一概念。禅宗教义强调，所有痛苦的根源都来自于对“我”的执着，而彻底的解脱和心灵的归宿，则需要透过“无我”的实践来达成。这一过程不仅是对个体存在状态的深刻反思，也是对生命真谛的洞察，最终实现从自我中心的局限性中解放出来，回归到更广阔的宇宙和生命体验中。“无我”在禅宗中不是指否定个人的存在或价值，而是认识到个人的自我是与宇宙万物相连、不断变化的。这种认识打破了固守自我、区别我与他的界限，帮助个体超越了自我中心的限制，从而体验到与大自然和宇宙的一体感。在禅宗中，“无我”的概念是对个体自我的深刻洞察，其根源可追溯至佛教的核心教义。

《金刚经》是禅宗修行中经常引用的经典之一，它指出：“应无所住，而生其心”^[1]，这句经文提醒我们，心不应依附于任何物质或概念上，包括对“我”的认识。这种无所住的心态是实现“无我”的关键，它帮助我们超越对个人存在的执着，达到一种更广阔的对生命和宇宙的理解和感悟。《心经》则更进一步地阐释了“无我”的意义，提到：“色不异空，空不异色；色即是空，空即是色。受想行识，亦复如是。”^[2]这段话说明了一切现象（包括我们对“我”的认识）都是空性的，没有固定不变的实质。通过理解这一点，我们能够看透生命现象的虚幻性，从而减少对自我的执着，实现内心的自由和平静。《华严经》中的教义，强调一切法的相互关联和相互依存，反映了“无我”的另一个层面。经文指出：“观一切法，皆从缘起，无有住处。知一切物，皆无所依。了一切刹，悉无所住。”^[3]，意味着我们的存在和一切现象都是相互关联的。这种视角帮助我们认识到，固守于个人的小我是对生命真相的误解，真正的自我是与宇宙万物共存的。

佛教认为个体的存在可以分解为五蕴——色、受、想、行、识。这些构成元素是暂时聚合而成的，没有任何部分或组合构成一个固定不变的“我”。“无我”的教义帮助信徒理解个体对于自我、财物、他人的执着是苦难的源头。通过认识到自我实体的虚幻，可以减少贪婪、愤怒、无明等烦恼的根源，进而减少痛苦。在佛教中，“无我”的深刻理解被视为达到涅槃即最终解脱和觉悟的关键。只有

[1] 鸠摩罗什译. 金刚般若波罗蜜经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 8: 749.

[2] 玄奘译. 般若波罗蜜多心经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 8: 848.

[3] 实叉难陀译. 大方广佛华严经[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2008, 10: 272.

当一个人超越了对自我存在的固执认知后，才能体验到真正的自由和内心的平和。

在禅宗中，“无我”的概念继承并深化了佛教对于个体存在无固定自性的基本教义。禅宗特别强调直接体验和内在觉悟，因此其对“无我”的理解和实践具有独特性，旨在通过禅修和日常生活的实践直接体验到“无我”的真实含义。禅宗强调通过禅坐等修行方法直接体验到自己的本性，这一本性是无限的、无边界的。禅宗认为，每个人的真实本性与佛无二无别，但由于执着和无明，这一本性被遮蔽。“无我”的实现就是看穿并放下这些执着和无明，直接体验到本性的清净和广大。与佛教其他传统相比，禅宗更强调“无我”在日常生活中的体现。无论是吃饭、行走还是工作，都是实现和体验“无我”的机会。通过全然地投入当下的活动，不带有个人我执的分别和判断，个体可以体验到与周遭环境的和谐一体感。“一即一切，一切即一。”^[1]禅宗认为，通过对任何一件事物的深入体验和观察，都能体会到宇宙万物的相互联系和“无我”的真实含义。

因此，在禅宗中，“无我”与“归乡”共同指向了一条通往内在平静与自我觉醒的道路。“无我”是对个人自我的深刻洞察，认识到个人的自我是非固定、非独立的，而是与整个宇宙息息相关。这一认识有助于消解固守自我的界限，从而达到与宇宙和谐相融的境界。“归乡”则是这一过程的目标和结果，指的是心灵回归到其本初的纯净和宁静之处，即个体最真实的自我和本性。“归乡”因此不仅是一种物理上的返回，而是一种心灵的回归和重生。它意味着从烦恼、迷茫和痛苦中解脱出来，找到内在的平和和光明。这种归乡是对“无我”洞察的自然延伸和深化，是由内而外的转变，一个由个体真正理解和体验“无我”而自然而然达到的状态。

总之，禅宗中的“无我”与“归乡”是相辅相成的。通过“无我”的实践，个体能够消除自我中心的执着，打开心灵的窗户，最终实现心灵的“归乡”——回到其最纯净、最真实的状态。这一过程不仅是对个人存在的深刻探索，也是通往心灵平静与觉醒的道路。

第三节 牺牲与归乡：殊途同归

一、主题中的相互交融

塔可夫斯基的电影作品深刻地探讨了牺牲与爱的主题，与禅宗中的归乡与无

[1] 僧璨. 信心铭[DB/OL]. CBETA 大正新修大藏经, 2006, 48: 376.

我的思想有着密切的联系。在禅宗中，归乡象征着心灵返回到其本性的纯净和平静，而无我则是超越自我中心，认识到个体与宇宙万物的本质相连。塔可夫斯基通过他的电影，用影像语言表达了这两个概念的深刻内涵。在塔可夫斯基的电影中，牺牲往往被描绘为爱的最高表达。这种牺牲不是简单的自我放弃，而是为了达到更高的理解、和谐与爱而必须经历的过程。通过对个人欲望的超越，角色们达到了一种精神上的归乡，找到了内心的平和和宇宙间相互连接的真理。这与禅宗中通过无我实现心灵的归乡，找回自我本性的清静与宁静的过程不谋而合。这些电影作品中的牺牲与爱的主题，不仅展现了个体超越自我，与更广阔存在和谐共生的禅意，也表达了通过无我实现心灵归乡的深刻内涵。塔可夫斯基的影像艺术，就如同禅宗的修行过程，引导观众走向内在的探索与觉醒，感受到生命的深刻意义和宇宙的无限连接。以下结合具体影片分析之。

1、《安德烈·卢布廖夫》中的牺牲主题与禅意体现

在塔可夫斯基的电影作品《安德烈·卢布廖夫》中，牺牲的主题通过对主人公——一个中世纪的俄罗斯画家和修士的生活及精神旅程的描绘——深刻地展现出来。这部电影通过其复杂的叙事结构、丰富的象征主义以及对历史和信仰的深入探讨，体现了浓郁的禅意，尤其是在反映禅宗中的归乡与无我的思想方面。

电影中的牺牲主题通过卢布廖夫的内心挣扎和他对信仰的最终回归展现出来。卢布廖夫面对的暴力和道德困境迫使他质疑自己的艺术和信仰。这一过程中，他选择了一种内在的牺牲——放弃绘画，这反映了禅宗中的无我思想。在禅宗中，无我是超越个人自我，认识到个体与宇宙整体的统一。卢布廖夫的这一牺牲不仅是对个人艺术生涯的放弃，更是一种对更深层次精神真谛的追求，即通过牺牲个人欲望和执着以达到精神的自由和觉悟。

卢布廖夫的牺牲最终引导他回归到真正的艺术创作上，这反映了禅宗中的归乡思想。在禅宗思想中，归乡不仅指向一个物理的地点，更是指内心世界的归宿和平静。卢布廖夫通过内在的斗争和放弃，找到了他的精神家园——一种通过艺术表达对生命和信仰深层次的理解和敬畏。这种归乡体现了一种从内心的痛苦和迷茫中解脱出来，达到精神上的和谐与平衡。

影片中有几个关键场景深刻展示了牺牲的主题与禅意。其中之一是卢布廖夫面对鞑靼人入侵和暴力洗劫时的无力感和沉默。这一场景中，卢布廖夫的沉默不仅是对外在世界暴力的抗议，也是一种内在的牺牲和反思，体现了他对自己作为一个艺术家和基督徒的角色的深刻思考。这种内在的斗争和牺牲引发了他后来放

弃绘画的决定，同时也启发了他最终通过创作《圣三位一体》来表达他对神的理解和对人性的深刻洞察。

2、《乡愁》中的牺牲主题与禅意体现

《乡愁》讲述了俄罗斯诗人在意大利旅行期间的心灵旅程，他深受乡愁的困扰，同时也面对着个人生活和创作上的危机。电影中的牺牲主题主要通过主人公的内心冲突、他与周围人的互动，以及对自我存在的深刻反思来展现。

电影的视听语言充满了禅意，尤其是在处理时间和空间的方式上。塔可夫斯基利用长镜头、慢动作和对自然景观的细致描绘，创造了一种超脱日常、引人深思的氛围。这些视听手法不仅美化了电影的画面，更重要的是在视觉和情感上促使观众进行内省和反思。例如，电影中有一段关键场景是主人公来到一座古老的教堂附近，周围是雾蒙蒙的自然景观。这一场景的缓慢节奏和几乎没有对话的静默，加上自然环境中雾的象征意义，共同构成了一种关于时间、存在以及个人信仰的沉思。在这里，雾不仅是失落和孤独的象征，也暗示了禅宗中对于世界本质模糊不清和不断变化的理解。

在《乡愁》中，牺牲不仅仅是主人公对个人欲望的放弃，更是一种为了达到更高精神境界而必须经历的过程。这种牺牲体现了禅宗中“无我”的概念，即通过放弃对个人身份和物质世界的执着，实现与宇宙的和谐统一。电影中主人公的内心旅程，从乡愁的困扰到最终的心灵释放，正是这一过程的体现。电影的结尾，主人公失去了返回祖国的机会，在意大利牺牲了自己的生命，这一决定象征着他内心深处归宿的寻找和对生命真谛的理解。通过这种牺牲，主人公实现了一种精神上的归乡，找到了内在的平静和自由。这一过程不仅是对物质世界的超脱，也是对个人存在的深刻反思和自我超越。

总之，《乡愁》中的牺牲主题深刻体现了禅宗思想，特别是关于无我、归乡以及通过内在牺牲实现精神自由的探索。塔可夫斯基通过电影的叙事和视听语言，邀请观众进入一种禅意的沉思状态，探索生命的深刻含义和个体在宇宙中的位置。这种深刻的主题探讨，以及电影中对静默、自然和时间的精心布局，共同构成了一次关于人类存在、内心世界探索和精神归宿寻求的心灵之旅。在这个过程中，主人公的经历成为了观众自我反思和内省的镜像，促使人们思考自己的生活、欲望和牺牲。

二、视听语言中的禅意

塔可夫斯基的电影作品不仅在内容上深刻探讨了牺牲与归乡的主题，而且通

过富有禅意的艺术手法呈现了这两个概念的深刻内涵。

在塔可夫斯基的电影中，视觉元素是表达牺牲与归乡主题的关键。他的电影经常使用象征性的画面，比如空旷的景观、破败的建筑和孤独的人物，来表达人物的内心孤独和对归属的渴望。在《安德烈·卢布廖夫》中，荒凉的修道院和寒冷的俄罗斯景色反映了主人公内心的牺牲和对归属的追求。塔可夫斯基的电影在音响设计上也具有独特性，利用音乐和环境声音来增强牺牲与归乡主题的情感深度。在《潜行者》中，不安的背景音乐和自然界的聲音交织在一起，营造出一种既神秘又孤独的氛围，反映了角色们在物理和心灵上的旅程。

特别值得一提的是，在叙事结构上，其作品中的非线性叙事特别引人注目。这种叙事方式不仅挑战了传统的线性电影叙事结构，而且在某种程度上与禅宗思想中对时间和空间认知的超越相呼应。塔可夫斯基的非线性叙事通常包括时间跳跃、梦境插入和象征性场景，这些元素共同构建了一种超越传统叙事逻辑的电影体验。这种叙事方式使观众不仅是电影的接受者，更是参与者和解读者。禅宗思想中对时间和空间的认知是超越性的，强调直觉和体验超越传统逻辑、线性结构。塔可夫斯基的非线性叙事在某种程度上反映了这种超越性，特别是在时间概念的处理上，其电影常常打破时间的连续性，创建出一种类似于禅宗冥想的体验。非线性叙事通常引导观众进行内省和自我发现，这与禅宗强调的内在探索和直觉体验相似。在电影中，观众被引导通过个人的感知和解释来体验电影，而不是仅仅跟随一个预设的故事线。

《镜子》中的非线性叙事通过时间碎片和梦境场景混合现实与记忆，创造了一种模糊时间和空间界限的效果。这种叙事方式使观众体验到一种超越传统时间观念的深刻内省。同时，在《镜子》中，片段化的叙事和回忆的插入，不仅反映了主人公内心的混乱，也揭示了他对个人过去和历史的深刻反思，寻找心灵的归宿。《潜行者》中的非线性叙事通过象征性场景和哲学对话探索了宇宙和人性的深层次主题。这种叙事结构不仅打破了时间的线性流动，也打破了传统叙事的界限，为观众提供了一种类似于禅宗式的超越体验。塔可夫斯基的非线性叙事方式在其电影作品中创造了一种独特的观影体验，这种体验在某种程度上与禅宗思想中的时间和空间认知超越相呼应。通过非线性叙事，塔可夫斯基不仅挑战了观众的观影习惯，也拓展了电影艺术的表达边界，使其成为一种探索人类内心世界和认知现实的有力工具。

塔可夫斯基的电影通过其独特的视觉风格、音响设计、角色塑造尤其是非线

性的叙事结构，深刻地探讨了牺牲与归乡的主题，这些电影不仅是对人物内心世界的深刻洞察，也是对生命、存在和人类处境的深刻反思，更在内容与形式两个层面上均体现了浓浓的禅意。

结语

通过对塔可夫斯基其人与东方禅之思想文化的直接联系的考察,我们发现塔可夫斯基不仅深受东方禅之思想文化的影响,而且在其电影创作过程中,不断尝试将禅之理念融入电影之中。塔可夫斯基电影的核心主题“乡愁”与“牺牲”,就与禅之重要概念“流浪”和“归乡”之间有着深刻的内在关联,这也进一步揭示了塔可夫斯基电影中的浓郁禅意。

本篇论文不仅对塔可夫斯基电影作品进行了新的解读,而且提出了一种新的研究视角——通过禅之思想文化来审视和理解电影艺术。塔可夫斯基的电影通过其独特的视听语言和深刻的主题思考,为我们提供了一种超越时间和空间的精神体验,同时也提示了电影艺术在探索人类内心世界和宇宙真理方面的无限可能性,从而与禅之思想文化发生了深刻的内在关联。因而,塔可夫斯基的电影作品不仅是对禅的一种艺术诠释,更是对现代电影表现力的一种挑战和扩展。未来的研究可以继续沿着这一路径深入,探索更多类似的电影作品与禅之思想文化之间的互文关系,以丰富和扩展我们对电影艺术及人类存在的理解和认识。

尽管本文已经从多个角度分析了塔可夫斯基电影中的禅意,但我们也必须承认,禅之思想文化与电影艺术之间的联系远比本研究所涉及的更为广泛和深入。禅之思想文化的深邃与电影艺术的丰富多样性使二者的交互构成了一个广阔的研究领域,期待未来有更多的学者能够加入到这一领域的研究中来,从不同的角度和层面进一步探讨禅之思想文化与电影艺术之间的深层联系。

附录：塔可夫斯基电影创作表

- 1、《压路机和小提琴》，毕业短片，1961 年首映
- 2、《伊万的童年》，1962 年发行
- 3、《安德烈·鲁布廖夫》，1966 年首映，1971 年发行
- 4、《索拉里斯》（又译：飞向太空），1972 年出品
- 5、《镜子》，1974 年出品
- 6、《潜行者》，1980 年出品
- 7、《旅途时光》，纪录片，1982 年出品
- 8、《乡愁》，1983 年出品
- 9、《牺牲》，1986 年出品

参考文献

一、图书文献

- [1] 陈鼓应注译. 庄子今注今译[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [2] 彭恩华. 日本俳句史[M]. 上海: 学林出版社, 1983.
- [3] 叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海: 上海人民出版社, 1985.
- [4] 张少康. 中国文学理论批评史教程[M]. 北京: 北京大学出版社, 1999.
- [5] 钟大丰, 梅峰. 东方视野中的世界电影[M]. 北京: 中国电影出版社, 2002
- [6] 叶维廉讲演. 道家美学与西方文化[M]. 北京: 北京大学出版社, 2002.
- [7] 李宝强编译. 七部半: 塔尔科夫斯基的电影世界[M]. 北京: 中国电影出版社, 2002.
- [8] 老子, 陈鼓应注译. 老子今注今译[M]. 北京: 商务印书馆, 2003.
- [9] 傅淞岩, 王林编. 安德烈·塔科夫斯基[M]. 沈阳: 辽宁美术出版社, 2004.
- [10] 侯克明, 杜庆春. 想象与艺术精神: 欧洲电影导演研究. 中国电影出版社, 2004
- [11] 萧驰. 佛法与诗境[M]. 北京: 中华书局, 2005.
- [12] 张节末. 禅宗美学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006.
- [13] 朱良志. 中国美学十五讲[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006.
- [14] 赖贤宗. 海德格尔与禅道的跨文化沟通[M]. 北京: 宗教文化出版社, 2007.
- [15] 贺红英. 文学语境中的苏联电影[M]. 北京: 中国电影出版社, 2008
- [16] 吴小丽. 苏俄电影教程[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2010
- [17] 戴光晰. 人性之光普照银幕: 苏联俄罗斯影片鉴赏[M]. 北京: 中国电影出版社, 2011
- [18] 张晓东. 牺牲: 塔尔科夫斯基的电影书写[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2012.
- [19] 贾晓伟. 反好莱坞: 欧洲电影十大师[M]. 北京: 商务印书馆, 2012
- [20] 颜纯钧. 中断与连续: 电影美学的一对基本范畴[M]. 北京: 中国电影出版社, 2013
- [21] 丁福保. 六祖坛经笺注[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2013.
- [22] 徐辉. 有生命的影像: 吉尔·德勒兹电影影像论研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2014

- [23] 彭辉. 塔尔科夫斯基诗电影研究[M]. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2014.
- [24] 松尾芭蕉, 与谢芜村, 小林一茶. 日本古典俳句诗选[M]. 石家庄: 花山文艺出版社, 1988.
- [25] 安德烈·塔可夫斯基, 陈丽贵, 李泳泉译. 雕刻时光: 塔可夫斯基的电影反思[M]. 北京: 人民文学出版社, 2003.
- [26] C.M.爱森斯坦, 富澜译. 蒙太奇论[M]. 北京: 中国电影出版社, 2003
- [27] 安德烈·塔可夫斯基, 周成林译. 时光中的时光: 塔可夫斯基日记 1970-1986[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007.
- [28] 安托万·德·贝克, 方尔平译. 安德烈·塔可夫斯基[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011.
- [29] 安德烈·塔可夫斯基, 虹风译. 世上的光: 塔可夫斯基拍立得摄影集[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2012.
- [30] 铃木大拙, 钱爱琴, 张志芳译. 禅与日本文化[M]. 南京: 译林出版社, 2014.
- [31] 安德烈·塔可夫斯基, 张晓东译. 雕刻时光[M]. 海口: 南海出版公司, 2015.
- [32] 杰夫·戴尔. 潜行者: 关于电影的终极之旅[M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 2017.
- [33] 罗伯特·伯德著, 金晓宇译. 安德烈·塔可夫斯基: 电影的元素[M]. 南京: 南京大学出版社, 2018.
- [34] 雷纳德·科伦. 侘寂[M]. 北京: 新星出版社, 2019.
- [35] 大西克礼. 日本侘寂[M]. 北京: 北京联合出版公司, 2019.
- [36] 马克西姆·古列耶夫, 张晓东译. 塔可夫斯基父子[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2021.

二、期刊文献

- [1] 章杉. 塔尔科夫斯基与萨特[J]. 世界电影, 1996(03): 4-18.
- [2] 章杉. 塔尔科夫斯基与爱森斯坦[J]. 世界电影, 1996(04): 22-37.
- [3] 李宝蔷. 回忆与表白: 塔尔科夫斯基的心路历程[J]. 北京电影学院学报, 2000(02): 66-71.
- [4] 贺红英. 安德列·塔可夫斯基的艺术世界[J]. 北京电影学院学报, 2002(02): 64-74.

- [5] 虞昕. “俄罗斯理念”的书写者——塔尔科夫斯基电影的文化解析[J]. 俄罗斯文艺, 2006(02): 52-56.
- [6] 黄文达. 诗意何为——塔尔科夫斯基电影观[J]. 上海大学学报(社会科学版), 2007(01): 35-40.
- [7] 张晓东. 超越自我——关于安德烈·塔尔科夫斯基的电影《镜子》[J]. 俄罗斯文艺, 2008(01): 113-116.
- [8] 孙柏. “重整脱节的时代”——俄罗斯电影导演塔尔科夫斯基的一个主题[J]. 南京师范大学文学院学报, 2008(03): 163-168.
- [9] 林海洪. 对塔尔科夫斯基《镜子》多义性的方法分析[J]. 贵州大学学报(艺术版), 2008, 22(04): 48-55.
- [10] 苏七七. 《时光中的时光》: 乡关何处[J]. 电影艺术, 2008, 319(02): 156.
- [11] 崔晶. 塔尔科夫斯基电影“镜中镜”构图研究[J]. 北京电影学院学报, 2009(06): 75-77.
- [12] 汤旭梅. 不同风格的诗意追求——塔尔科夫斯基作品与米哈尔科夫作品之比较[J]. 北京电影学院学报, 2009, 91(06): 78-81.
- [13] 陈爱国. 塔尔科夫斯基“乡愁三部曲”的心理时空呈现[J]. 当代电影, 2010, 166(01): 149-152.
- [14] 李力. 速度, 是一种态度——解析摄影机慢速移动魅力[J]. 当代电影, 2011(01): 126-130.
- [15] 陈阳. 塔可夫斯基电影中的诗意与禅意——兼论塔可夫斯基与爱森斯坦诗电影观念的差异问题[J]. 文艺研究, 2015(06): 94-104.
- [16] 陈阳. “自由”流动的生命影像——塔可夫斯基电影与道家思想研究[J]. 复旦学报(社会科学版), 2015, 57(03): 63-70.
- [17] 峻冰, 高娜. 塔尔可夫斯基电影场面调度的空间叙事——以影片《潜行者》为例[J]. 西南交通大学学报(社会科学版), 2017, 18(05): 35-40.
- [18] 娄逸. 无聊与沉思的时刻: “慢美学”电影中的时间痕迹与目光[J]. 电影艺术, 2018, 382(05): 93-99.
- [19] 段婷婷. “诗骚传统”影响下的东方影像叙事[J]. 当代电影, 2020(06): 132-136.
- [20] 陈阳. 塔可夫斯基: 东方思想作为方法的诗学实践[J]. 学术研究, 2020(12): 156-162+169.

- [21] 贾磊磊. 影意论——中国电影美学的古典阐释[J]. 电影艺术, 2020, 395(06): 3-10.
- [22] 王冬冬, 罗钧月. 建筑现象学视域下的安东尼奥尼与塔尔科夫斯基电影空间哲学对比分析[J]. 当代电影, 2021, 307(10): 51-57.
- [23] 张晓东. 论电影《安德烈·鲁布廖夫》的“人民”主题[J]. 俄罗斯文艺, 2022(04): 15-26.
- [24] 胡鹏飞. 以电影身体朝向原初与自然——知觉现象学视域中的塔可夫斯基电影空间[J]. 北京电影学院学报, 2022(05): 33-41.
- [25] 王海洲, 林逸枫. “影以载道”与“道”之重构——探寻电影理论“中国性”的方法论思考[J]. 电影艺术, 2022, 407(06): 3-11.
- [26] C. 弗雷里赫, 张开. 塔尔科夫斯基的创作风格[J]. 世界电影, 1986(04): 65-87.
- [27] 弗·帕特里克, 徐建生. 塔尔科夫斯基影片中梦的景象[J]. 世界电影, 1991(02): 232-243.
- [28] 拉·尼·尤列涅夫, 王迪. 安德烈, 这个孩子[J]. 世界电影, 2002(02): 27-36.
- [29] C 菲利波夫, 章杉. 塔尔科夫斯基的理论与实践[J]. 世界电影, 2004(04): 4-31.
- [30] 安·柯瓦契, 阿·希拉齐, 胡榕. 个性: 介乎两个世界之间——塔尔科夫斯基的精神历程[J]. 世界电影, 2004(04): 32-41.
- [31] 佐伦·萨玛尔吉亚, 章杉. 1+1=1: 塔尔科夫斯基《怀乡》中若干不可能的转译表达手法[J]. 世界电影, 2007(02): 21-27.
- [32] 斯捷潘·费多特金, 启春, 顾启军. 从塔可夫斯基到萨金采夫——“新浪潮”后的俄罗斯诗电影[J]. 电影艺术, 2018(06): 85-91.
- [33] 路易斯·费尔南多·博蒂亚, 王涛, 王坤. 塔可夫斯基影片《安德烈·鲁布廖夫》中的声音艺术: 视觉确定性中的声音模糊性[J]. 世界电影, 2021(02): 28-45.

三、学位论文

- [1] 刘伦. 塔尔科夫斯基电影美学思想研究[博士学位论文][D]. 哈尔滨: 哈尔滨师范大学, 2019.
- [2] 邵奇. 论安德烈·塔尔科夫斯基的哲理化诗意探索[硕士学位论文][D]. 北京: 中国电影艺术研究中心, 1992.

- [3] 虞昕. 论塔尔科夫斯基的电影观及其文化特征[硕士学位论文][D]. 上海: 上海大学, 2004.
- [4] 林海洪. 获得多义性的三种途径——塔尔科夫斯基电影创作论[硕士学位论文][D]. 南京: 南京大学, 2005.
- [5] 彭辉. 塔尔科夫斯基诗电影研究[硕士学位论文][D]. 重庆: 重庆大学, 2006.
- [6] 高媛媛. 塔尔科夫斯基电影观研究[硕士学位论文][D]. 上海: 华东师范大学, 2007.
- [7] 张庆曼. 塔可夫斯基电影的宗教情怀[硕士学位论文][D]. 上海: 上海戏剧学院, 2009.
- [8] 张云. 仿佛倒映, 仿佛梦境[硕士学位论文][D]. 上海: 华东师范大学, 2009.
- [9] 肖纯. 塔可夫斯基电影中的“生死”问题[硕士学位论文][D]. 南京: 南京大学, 2012.
- [10] 程颖婷. 安德烈·塔可夫斯基电影的视听语言研究[硕士学位论文][D]. 扬州: 扬州大学, 2015.
- [11] 范振奇. 塔可夫斯基作品《乡愁》中的电影时间研究[硕士学位论文][D]. 杭州: 中国美术学院, 2015.
- [12] 白清文. 从命运到电影艺术谈塔可夫斯基所谓的“真实”[硕士学位论文][D]. 杭州: 中国美术学院, 2017.
- [13] 韩艾君. 电影中“无所作为”的时间[硕士学位论文][D]. 杭州: 中国美术学院, 2017.
- [14] 吴佳芮. 崇高之外的驱动——电影《牺牲》精神分析学解读[硕士学位论文][D]. 杭州: 中国美术学院, 2018.
- [15] 胡鹏飞. 塔可夫斯基电影空间的知觉现象学研究[硕士学位论文][D]. 武汉: 武汉大学, 2019.
- [16] 吕布. 安德烈·塔可夫斯基电影的诗意美学研究[硕士学位论文][D]. 贵阳: 贵州大学, 2019.
- [17] 马遥. 塔可夫斯基电影创作理念研究[硕士学位论文][D]. 苏州: 苏州大学, 2019.
- [18] 王泉琳. 怀乡——塔可夫斯基电影的信仰传达[硕士学位论文][D]. 南京: 南京大学, 2020.