



北京大学

# 本科生毕业论文

塔可夫斯基电影中的

题目： 动物和动物性研究

Research on Animals  
and Animality in  
Tarkovsky's Films

姓 名： 王宇哲

学 号： 1800011828


院 系： 艺术学院

专 业： 艺术史论

指导教师： 李洋 教授

二〇二二年五月

# 北京大学本科毕业论文导师评阅表

学生姓名	王宇哲	学号	1800011828
院系	艺术学院	专业	艺术史论
指导教师	李洋	职称	教授
毕业论文题目	塔可夫斯基电影中的动物和动物性研究		
导师是否同意参加 毕业论文答辩	是	建议成绩 (可选填)	93
导师评语	<p>(包括但不限于对论文选题意义、行文逻辑、专业素养、学术规范以及是否符合培养方案目标等方面评价)</p> <p>论文独辟蹊径，对苏联导演塔可夫斯基电影中的动物性问题进行了集中研究，这个角度在目前的塔可夫斯基研究中依然是一个非常新的视角，论文结合了生命哲学、人类世等与动物性讨论相关的前沿理论，从电影对于确立人与动物性之内在关系的角度，以塔可夫斯基电影为研究对象，尤其把《安德烈·卢布廖夫》与帕拉杰诺夫的《石榴的颜色》进行了对比，通过他们对动物运用上的异同，折射出塔可夫斯基电影与故乡和大地的关系。论文角度新颖，理论背景清晰准确，达到毕业论文的要求。</p> <div>  <p>导师签名：</p> <p>2022 年 5 月 22 日</p> </div>		

## 版权声明

任何收存和保管本论文各种版本的单位和个人，未经本论文作者同意，不得将本论文转借他人，亦不得随意复制、抄录、拍照或以任何方式传播。否则，引起有碍作者著作权之问题，将可能承担法律责任。

## 摘要

动物是电影重要的拍摄客体，在影片中具有表意和传达情感的功能，反映着导演的拍摄理念和电影哲学，而电影中的动物性也是当代哲学视域下的重要课题。本文对安德烈·塔可夫斯基（Андрей Тарковский）七部长片中的动物形象进行系统分析，从动物“是其所是”的主体性和人类内在的动物性两个视角对塔可夫斯基的电影进行阐释。

本文认为，塔可夫斯基通过固定视点长镜头展现了具有高度主体性的动物形象，这样的“是其所是”的动物形象迥异于同时期诗电影中对于动物形象高度抽象的呈现，反映着塔可夫斯基的电影拍摄理念和电影哲学，模糊了动物与人的边界。另一方面，塔可夫斯基电影中常见的“返归大地”的母题暗示着内在于人的动物性，人类通过贴近地面、失语或弃绝理性的方式回归动物性、超越人类中心主义视角，最终实现自身的救赎，从而成为后人类的激进生命。

**关键词：**安德烈·塔可夫斯基，主体性，动物性，长镜头，激进生命

## **ABSTRACT**

Animals are important subjects in films. They have the function of expressing meaning and conveying emotions in films, reflecting the director's film philosophy. Animality in films is an important topic in the field of contemporary philosophy. This paper systematically analyzes the animal images in Andrei Tarkovsky's seven feature films, and analyzes Tarkovsky's films from the perspectives of the subjectivity of animals "being what they are" and the inherent animality of human beings.

This paper argues that Tarkovsky presented animal images with a high degree of subjectivity through a fixed viewpoint and long takes. Such animal images of "what they are" are quite different from the highly abstract presentation of animal images in poetry films of the same period, reflecting Tarkovsky's film-making concept and film philosophy, blurring the boundary between animals and people. On the other hand, the common motif of "return to earth" in Tarkovsky's films implies the animality inherent in human beings. Humans return to animality and transcend the anthropocentric perspective by staying close to the ground, aphasia or abandoning reason, and finally realize its own redemption, thus becoming a radical life of post-human beings.

**KEY WORDS:** Andrei Tarkovsky; subjectivity; animality; long takes; radical life

# 目 录

第一章 引言 .....	1
1.1 电影艺术中的动物形象 .....	1
1.1.1 动物作为电影拍摄对象 .....	1
1.1.2 动物意象与电影文本研究 .....	2
1.1.3 当代哲学视域下的动物影像 .....	3
1.2 塔可夫斯基电影的现代性阐释 .....	4
1.3 选题背景与研究方法 .....	5
第二章 “是其所是”的动物形象 .....	6
2.1 塔可夫斯基电影中的动物形象概述 .....	6
2.2 案例分析：《安德烈·卢布廖夫》与《石榴的颜色》动物形象对比 .....	8
2.3 动物形象与塔可夫斯基的电影理念 .....	9
第三章 回归大地的激进生命 .....	11
3.1 回归大地：内在于人的动物性 .....	11
3.2 案例分析：《牺牲》与后人类的激进生命 .....	13
第四章 结论 .....	15
参考文献 .....	16
附录 A .....	17
致谢 .....	21
北京大学学位论文原创性声明和使用授权说明 .....	23

## 第一章 引言

“初看塔可夫斯基的影片仿佛是个奇迹。蓦然我发现自己置身于一个房间的门口，过去从没有人把这房间的钥匙交给我，我一直都渴望能进去，而他却能进入其中，行动自如，游刃有余<sup>①</sup>。”安德烈·塔可夫斯基（Андрей Тарковский, 1932-1986）是世界电影史上最重要、最具影响力的电影导演之一，其电影创作将厚重的宗教探讨与哲学省思融入诗性的艺术表达之中，具有鲜明的个人色彩和强烈的作者意识，深刻影响了电影艺术的发展。

目前学术界对塔可夫斯基的电影作品及电影理论已有大量深入研究，涉及对塔可夫斯基电影作品的诗化特征与艺术手法的研究、对电影中宗教哲学及俄罗斯传统文化的解读以及对塔可夫斯基本人创作理念及创作历程的探讨等多个方面<sup>②</sup>。本文将视点聚焦于塔可夫斯基电影作品中的动物形象，试图对塔可夫斯基横跨 20 世纪 60 年代至 80 年代的七部长片<sup>③</sup>中的动物形象进行系统的分析，并将塔可夫斯基电影中对于动物的表现与同时期的其他电影导演加以对比，从而阐述塔可夫斯基作品对于动物形象的呈现与其电影创作理念的密切联系。进一步地，本文以塔可夫斯基的电影文本为基础，结合吉奥乔·阿甘本（Giorgio Agamben）、吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）、斯拉沃热·齐泽克（Slavoj Žižek）等现当代哲学家的相关论述，就塔可夫斯基作品中所蕴含的对动物性的探讨、人性与动物性的交互与边界等主题展开讨论，试图以现代性视角对塔可夫斯基的电影作品作一阐释。

### 1.1 电影艺术中的动物形象

动物是电影艺术自诞生以来重要的拍摄客体，因其隐喻和象征属性在大量电影中作为能指承担表意功能，影片对于动物形象的处理鲜明地体现了不同电影导演的个人风格，而电影对于动物形象和动物性的呈现也是电影理论研究所关注的重要议题。

#### 1.1.1 动物作为电影拍摄对象

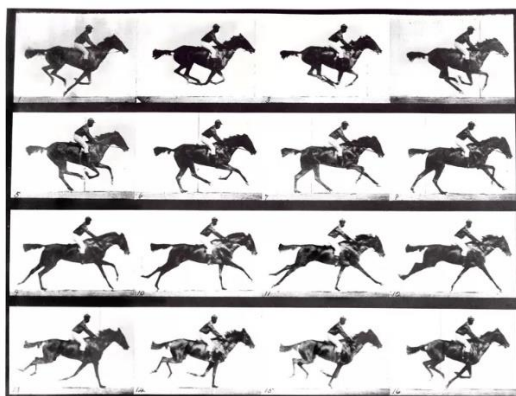


图 1-1 迈布里奇摄制的马匹运动影像

① 英格玛·伯格曼论塔可夫斯基的电影。转引自安德烈·塔可夫斯基、张晓东. 雕刻时光. 南海出版公司, 2016, 6 页。

② 参见：赵静. 塔尔科夫斯基电影的悲剧意识探究. 东北师范大学, 2021.

③ 《伊万的童年》（*Иваново детство*, 1962）、《安德烈·卢布廖夫》（*Андрей Рублёв*, 1966）、《索拉里斯星》（*Солярис*, 1972）、《镜子》（*Зеркало*, 1975）、《潜行者》（*Сталкер*, 1979）、《乡愁》（*Nostalgia*, 1983）、《牺牲》（*Offret*, 1986）。

对现实影像的记录和复现是电影的重要功能，而动物形象是摄影机尝试记录的重要对象，电影术（Cinematography）的发明与对动物运动影像的摄制也有着密切的联系。1872-1878年，埃德沃德·迈布里奇（Eadweard Muybridge）通过马匹奔跑牵动引线、触发摄像机拍摄的方式，摄制了一系列马匹运动影像（图 1-1）；迈布里奇随后在公开演讲中使用自己发明的动物透镜（Zoopraxiscope）连续放映这些运动影像，复现了马匹真实的运动过程，深刻影响了早期的电影术<sup>①</sup>。随着电影艺术的发展，摄影师拍摄动物的相关技术逐渐成熟，动物形象在影片中大量出现，而对动物形象的表现也逐渐多样化。1946年，由弗雷德·威尔科克斯（Fred Wilcox）导演的电影《灵犬莱西》（*Lassie Come Home*）创造性地使用一只牧羊犬作为影片主角，充分体现了电影工业在动物摄制方面的突破性进展。

著名学者乔纳森·伯特（Jonathan Burt）对电影史上动物摄制技法和动物形象的演变进行了深入研究，认为动物既是推动新电影技术的出现和发展的重要力量，同时也是电影艺术重要的灵感来源<sup>②</sup>；另一方面，随着电影产业的发展和电影拍摄技术的进步，动物福利问题越来越受到关注，电影工业逐渐重视对被拍摄动物的保护，大量电影人积极参与到动物保护有关的社会活动之中<sup>③</sup>。相关电影史研究表明，在塔可夫斯基开展电影创作的 20 世纪 50-80 年代，其一，动物影像的摄制技术已达到较高水准，动物成为电影中常见的呈现对象和画面构成元素，并进一步成为了导演表意和情感表达的重要途径；其二，随着电影行业乃至整个社会对动物权利和动物保护的重视，动物逐渐由早期电影中被摄制的、无情感的客体转变为与人类平等的、具有自为的情感表达的主体。

### 1.1.2 动物意象与电影文本研究

动物形象在大量电影作品中承担了极为重要的表意功能，而电影作品对于动物形象的不同表现方式也鲜明地体现着导演的个人风格和拍摄理念。目前学术界已有部分研究以动物形象作为切入点，对特定作品或特定导演的电影风格及电影美学进行研究，其研究范式具有高度的启发性。例如，年悦的《今村昌平电影的动物隐喻与民族叙事》对今村昌平电影中猪、鱼、昆虫等动物形象进行了细致分析，认为今村昌平通过动物隐喻反思日本民族性和人类生存困境，其对动物形象的表现体现了独特冷峻的电影美学风格<sup>④</sup>；宋佳瑛在《藏族导演万玛才旦电影中的动物意象研究》中探讨了藏族导演万玛才旦电影中羊、秃鹫、马、狗等动物形象的艺术特色，指出万玛才旦通过动物意象展现了藏地传统文化与现代化进程的冲突与困境，具有鲜明的个人色彩<sup>⑤</sup>。前述研究从对影片中动物形象的分析入手，通过阐述这些动物形象的象征意涵和导演独特的表现手法，深入挖掘了特定作品或特定导演的电影风格特质。

在现有的塔可夫斯基电影文本研究中，对影片中动物形象的分析主要以下述两个角度

① 参见：Burt J. *Animals in film*. Reaktion Books, 2002, p.101-112.

② 同上，p.85.

③ 同上，p.165-173.

④ 年悦. 今村昌平电影的动物隐喻与民族叙事. 电影文学, 2019(11): 87-91.

⑤ 宋佳瑛. 藏族导演万玛才旦电影中的动物意象研究. 视听, 2021(12):115-117.



展开。其一，影片对动物形象的处理一定程度上体现着塔可夫斯基独特的电影拍摄理念，例如罗伯特·伯德（Robert Byrd）在《安德烈·塔可夫斯基电影的元素》中分析了《镜子》结尾处阿列克谢抚摸床边折翼的鸟、抬手奋力将其抛起放飞的片段（图 1-2），指出该镜头的拍摄经过塔可夫斯基的细致安排，希望尽量减少拍摄的次数、一次就拍出独特的镜头，认为塔可夫斯基通过上述拍摄方式为动物提供了充分的自由，使得动物能够在活动中显现自己<sup>①</sup>。其二，影片中的动物形象作为重要的画面构成要素，塔可夫斯基对影片中反复出现的狗、马、鸟等动物形象的表现方式体现了塔可夫斯基的电影美学。现有研究中尚不存在对塔可夫斯基电影文本中动物形象的系统研究，对电影中动物形象的分析论述散见于塔可夫斯基的电影研究相关文献中。



图 1-2 《镜子》结尾阿列克谢抚摸折翼的鸟

### 1.1.3 当代哲学视域下的动物影像

动物性是当代哲学关注的重要议题，部分已有的电影研究在当代哲学视域下对电影作品所表现的动物形象和动物性展开讨论，以极具现代性的视角对动物影像进行阐释。乔纳森·伯特在 *Morbidity and Vitalism: Derrida, Bergson, Deleuze, and Animal Film Imagery* 一文中引证多位现当代哲学家的理论，系统论述了电影对于人与动物之间关系的视觉表现。乔纳森·伯特认为，电影使得他者的观视成为可能，具体地，这样的观视包括人类对作为客体的动物的观视和通过作为他者的动物视角下的观视；电影不仅在荧幕上呈现了人类与动物的形象本身，更为关键的是展现了人类与动物之间的观视关系<sup>②</sup>。乔纳森·伯特同时指出，电影探索动物观视的最重要方式之一是将动物的观视与摄影机的观视相重叠，从而将动物变成了一台摄影机，从而创造一种非人类的记录机制<sup>③</sup>。此外，刘昌奇对 2000 年以来欧美电影中的动物形象进行研究，认为这些动物形象模糊了人与动物的界限、肯定了人类的动物

① 罗伯特·伯德、金晓宇. 安德烈·塔可夫斯基电影的元素. 南京大学出版社, 2018, 151 页。

② Burt J. Morbidity and vitalism: Derrida, Bergson, Deleuze, and animal film imagery. *Configurations*, 2006, 14(1): 157-179.

③ Burt J. Animals in film. Reaktion Books, 2002, p.54-63.

性和动物的主体性，但这种资本主义的视觉生产本质上仍是对生态伦理的违背<sup>①</sup>。朱慧运用拉康的镜像理论，论证电影中的动物形象作为人类的镜像而在电影叙事中被建构，而人类的凝视将人与动物的关系加以固化；另一方面，电影中的动物形象是对被异化的现代人的指涉，部分生态电影对超越人与动物的界限进行了探索<sup>②</sup>。综上所述，电影对于动物形象和动物性的呈现具有高度的理论研究价值，动物影像在当代哲学视域下拥有极具启发性的深入阐释路径。

## 1.2 塔可夫斯基电影的现代性阐释

学术界现有的研究对塔可夫斯基本人的创作历程、塔可夫斯基电影文本的美学特性与哲学内涵、塔可夫斯基电影作品背后的俄罗斯传统文化与宗教色彩等课题进行了细致深入的讨论。进入 21 世纪后，部分研究者把塔可夫斯基电影研究的重心转移到对塔可夫斯基电影文本的现代性阐释上。具体地，人类纪（Anthropocene）下与人类相对的“自然”逐渐消失，包括动物与人的边界在内的各种边界逐渐瓦解，形成某种多元共生的网络；在上述历程中，动物逐渐从人类试图驯化的客体转变为开放的生命网络的一部分，人可以在向动物转化的过程中成为德勒兹意义下的“生成-动物”（becoming animal）<sup>③</sup>；而塔可夫斯基电影文本对于动物形象和动物性的表现在这样的阐释路径下体现出了全新的价值。



图 1-3 《索拉里斯星》结尾凯尔文在想象中回到故乡

下文简要概述在前述阐释路径下具有代表性的塔可夫斯基电影研究。蒂莫西·莫顿（Timothy Morton）在 *Ecologocentrism: Unworking Animals* 中分析了塔可夫斯基的电影作品《索拉里斯星》结尾处凯尔文在索拉里斯星制造的幻象中回到故乡、回归自然的片段（图 1-3），认为塔可夫斯基电影中凯尔文通过接近物质性的自然来实现精神性的超越，将前者

① 刘昌奇. 百兽率舞——2000 年以来的欧美电影动物形象研究. 文化艺术研究, 2018, 11(02): 132-140.

② 朱慧. 叙事伦理、社会镜像与生态摹拟：电影中动物形象的多元文化意蕴. 电影评介, 2020(11): 94-97.

③ 参见：姜宇辉. 如何凝视动物？在人类纪的边缘重思动物性. 新美术, 2017, 38(02): 97-109.

体现的动物性和后者反映的人性建立关联<sup>①</sup>。玛丽娜·佩兰达（Marina Pellanda）在 *Andrei Tarkovsky: Critical Notes on a Bestiary* 中认为塔可夫斯基电影中的动物形象介于有血有肉的真实生物、具有特定指涉的意象与想象的动物之间，动物与人在这些电影作品中实现交互和转化，这使得塔可夫斯基的电影作品可以被看作一部极具现代性的“动物寓言集”（bestiary）<sup>②</sup>。在前述学术研究的基础上，本文试图选取不同视角，对塔可夫斯基电影中的动物形象和动物性作一更加丰富深入的现代性阐释。

### 1.3 选题背景与研究方法

电影艺术中的动物形象是对电影文本进行分析的重要切入点，是电影理论关注的重要对象，导演对于动物形象的处理一定程度上体现着导演自身的电影理念；在学术界目前对塔可夫斯基的电影研究中，对动物形象与动物性的观照也是塔可夫斯基电影作品的重要阐释路径，对挖掘塔可夫斯基电影的现代性具有相当程度的价值。本文尝试对塔可夫斯基七部长片中的动物形象进行系统的梳理和分析，从而试图对以下两个问题作出回答：其一，塔可夫斯基对于动物形象的处理如何体现着塔可夫斯基的拍摄理念和电影哲学？其二，塔可夫斯基的电影作品对于动物性的表现在何种意义下具有高度的现代性、如何与当代哲学中对动物性的论断相互印证？

本研究基于塔可夫斯基七部长片的电影文本展开，主要参考文献为塔可夫基本人的电影理论专著《雕刻时光》（*Запечатлённое время*）、著名学者罗伯特·伯德的著作《安德烈·塔可夫斯基电影的元素》（*Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*）、包括吉奥乔·阿甘本的《敞开：人与动物》（*L'aperto. L'uomo e l'animale*）和吉尔·德勒兹的《资本主义与精神分裂：千高原》（*Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*）在内的当代哲学家的著作以及中西方学术界的相关研究论文。本文试图结合电影文本分析和相关文献研究，对塔可夫斯基电影中的动物性和动物形象进行创新性的解读。

① Morton T. Ecologocentrism: Unworking Animals. *SubStance*, 2008, 37(3): 73-96.

② Pellanda M. *Andrei Tarkovsky: Critical Notes on a Bestiary*. *Philosophy*, 2021, 11(1), p.5.



## 第二章 “是其所是”的动物形象

### 2.1 塔可夫斯基电影中的动物形象概述

下文对塔可夫斯基七部长片中所出现的动物形象进行概述。在塔可夫斯基 1962-1986 年拍摄的七部电影《伊万的童年》、《安德烈·卢布廖夫》、《索拉里斯星》、《镜子》、《潜行者》、《乡愁》和《牺牲》中，动物形象被摄影机镜头捕捉和拍摄、作为重要的画面构成要素的片段共 55 处（详见附录 A），其中包含马的片段 11 处，包含狗的片段 32 处，其他片段包含了鹿、绵羊、猫、鸽子、鹰等多种动物。



图 2-1 《乡愁》中祈祷的女人放飞燕子



图 2-2 《潜行者》中鹰降落在沙丘上

概括而言，塔可夫斯基影片中的动物形象主要可分为三类。第一类动物形象是作为人类旅伴出现、与人类进行交互的动物，例如《潜行者》中潜行者一行人在“禁区”（the Zone）废墟中遇到的、跟随着他们的黑狗和《乡愁》中跟随着多米尼克、在多米尼克自焚时向其

绝望吠叫的德国牧羊犬。在塔可夫斯基的电影中，这类动物与人保持着若即若离的关系，他们不是影片中角色的简单附庸或无意识的客体，而是具有情感的自为的主体。这类动物形象在塔可夫斯基电影中占据绝大多数。第二类动物形象是具有隐喻象征含义的动物意象，例如《乡愁》中尤金妮亚参观教堂中皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡（Piero della Francesca）的壁画 *Madonna del Parto* 时祈祷受孕的女人拉开圣母像的衣服放飞的燕子（图 2-1）。值得注意的是，这类动物形象在塔可夫斯基电影中较为少见，典型的具有隐喻色彩的动物意象仅见于《乡愁》中，有研究者认为《乡愁》是塔可夫斯基少有的、与意大利诗人托尼诺·圭拉（Tonino Guerra）合作完成的电影，因此《乡愁》不同于塔可夫斯基其他的电影作品，其电影语言带有更多的文学性的、源于诗歌的、具有某种人类中心主义色彩的成分<sup>①</sup>。第三类动物形象是想象的、具有神秘色彩的动物，例如《潜行者》中一只凭空出现的、扑动翅膀降落到“禁区”建筑废墟中的沙丘上、旋即消失不见的鹰（图 2-2）。此类动物形象在塔可夫斯基的电影中也较为少见。

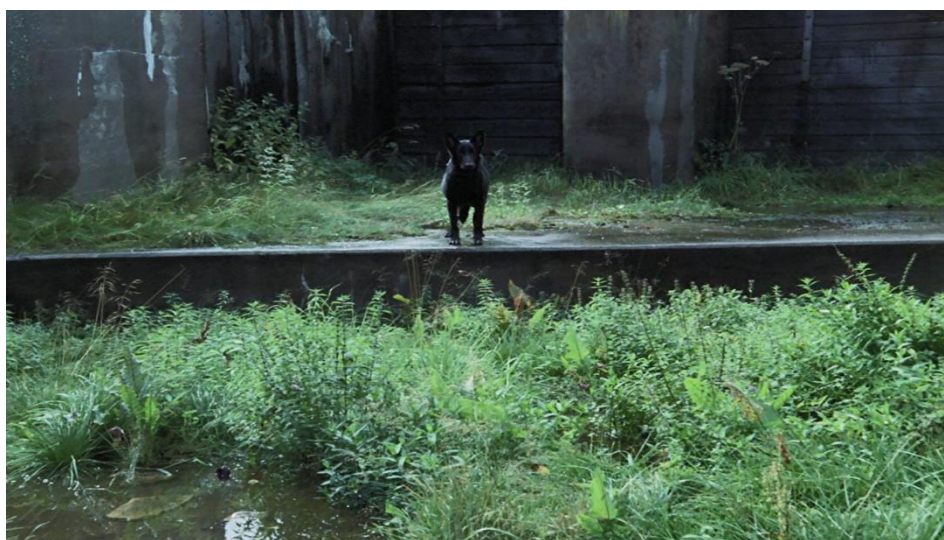


图 2-3 《潜行者》中黑狗的固定视点长镜头

塔可夫斯基多使用近乎固定视点的长镜头对动物形象加以表现。例如，在《潜行者》中，塔可夫斯基使用大量长镜头拍摄潜行者一行人在“禁区”废墟中所遇到的黑狗的举动（图 2-3）：黑狗与潜行者第一次相遇时从远处向摄影机镜头跑来，在躺在地上的潜行者身边徘徊；潜行者一行人接近神秘的“房间”（the Room）时，长镜头下黑狗趴伏在废墟中先前探险者的遗骸前发出呜咽；一行人从禁区归来后，潜行者的妻子在盆中倾倒牛奶，黑狗从画面一侧跑进画面，舔食盆中的牛奶。在影片中，塔可夫斯基通过用大量长镜头对黑狗的情态加以展现，使得黑狗不再是一个扁平的隐喻性符号或被人类单方面凝视的客体，而成为与影片中人类角色平等的、具有自主意识和情感的主体；当黑狗的目光望向荧幕外，带有人类中心主义色彩的、常规的人对动物的单向凝视结构被打破，作为人类的观影者被作为动物的黑狗的视线所探询，使得黑狗的主体性得到强烈的凸显。塔可夫斯基电影中绝大多

<sup>①</sup> 参见：Pellanda M. Andrei Tarkovsky: Critical Notes on a Bestiary. *Philosophy*, 2021, 11(1): 1-10.



数的动物形象都是类似的“是其所是”的、自为的主体，鲜见被作为单纯隐喻或抽象符号、剥除了作为主体的价值的动物形象。

## 2.2 案例分析：《安德烈·卢布廖夫》与《石榴的颜色》动物形象对比

下文对塔可夫斯基的电影作品《安德烈·卢布廖夫》与同时期苏联著名诗电影导演谢尔盖·帕拉杰诺夫（Сергей Параджанов）的电影《石榴的颜色》（*Цвет граната*, 1969）中的动物形象加以对比，从而进一步讨论塔可夫斯基电影中动物形象的特点。《安德烈·卢布廖夫》和《石榴的颜色》分别是 15 世纪的俄罗斯圣像画家安德烈·卢布廖夫和 18 世纪的亚美尼亚诗人萨雅·诺瓦（Սայաթ-Նովա）的传记电影，两部作品的时代背景相近，影片中均出现了大量的动物形象，但塔可夫斯基和帕拉杰诺夫在影片中对于动物形象的表现方式是迥然不同的。本文选取《安德烈·卢布廖夫》和《石榴的颜色》中对动物加以表现的片段，试图对两部电影中的动物形象和拍摄理念作一对比分析。



图 2-4 《安德烈·卢布廖夫》序幕中马受惊翻身



图 2-5 《石榴的颜色》中羊群涌入主教葬礼场景

在《安德烈·卢布廖夫》序幕中，乘热气球者的坠落惊动了河边躺卧的马，马在地面上翻滚一圈后重归平静（图 2-4）。塔可夫斯基使用 15 秒的固定视点镜头完整展现了马受惊翻身、然后再次趴伏在地面上的过程，摄影机镜头与马的视线处于同一高度，荧幕外的观众对于马的观看与马望向荧幕外的目光平等地共存着，马不是被单方面凝视的、剥离掉作为生命的属性的客体，而是具有高度主体性的、自为的生物。塔可夫斯基认为马是代表自然和谐的典范<sup>①</sup>，但是该片段中的马并不是作为某种抽象隐喻出现，而是作为自然元素，“通过影像的绵延，中和了历史叙事之中的断裂”<sup>②</sup>。

帕拉杰诺夫在《石榴的颜色》中对于动物形象的处理与塔可夫斯基具有显著差异。在《石榴的颜色》中，羊群涌入教堂，包围了等待葬礼的死去的主教和身着黑衣的、祈祷的神父（图 2-5）。在帕拉杰诺夫的电影作品中，羊群作为中世纪亚美尼亚图像学中常见的符号被大量使用<sup>③</sup>，在斜向俯镜头下，密集的羊群作为不可分辨的整体，成为基督教文化中常规的、对于天主和世人间关系的隐喻；羊作为动物的生命特性被缩减到极小，观众无法辨认其情态和具体动作，而与此同时，神父为死去的主教诵经的具有鲜明宗教色彩的情节进一步确证了同一场景中人与动物的区隔和地位的不平等，羊群仅仅作为抽象符号被观众和影片中的人物所单向凝视。

对比前述塔可夫斯基和帕拉杰诺夫对于动物形象迥异的表现方式，可以看出塔可夫斯基电影中“是其所是”的动物形象并非同时期导演的惯例，而是具有鲜明的个人色彩。帕拉杰诺夫在电影中多将动物作为具有隐喻含义的抽象符号，凸显了人和动物的区隔；而塔可夫斯基的电影用相似的长镜头对人和动物的举动加以表现，动物不再是被人所役使或凝视的客体，人与动物的界限被模糊。

## 2.3 动物形象与塔可夫斯基的电影理念

塔可夫斯基电影中“是其所是”的动物形象深刻地反映着塔可夫斯基的电影哲学和拍摄理念，也即“以事实的形式与表现雕刻时光”<sup>④</sup>的电影艺术理念。在《雕刻时光》中，塔可夫斯基强烈反对爱森斯坦式的、在影片中填充大量象征和隐喻的创作方式，他指出：

“‘诗电影’产生了诸如象征、隐喻之类的东西，它们恰巧同电影与生俱来的意象没有任何共同之处……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。”<sup>⑤</sup>

塔可夫斯基认为，以帕拉杰诺夫的作品为代表的诗电影消解了所拍摄形象的多义性，把这些形象扁平化为作者表意的工具，而忽略了这些形象所映照出的更为宏大的真实世界。

① 参见：Pellanda M. Andrei Tarkovsky: Critical Notes on a Bestiary. Philosophy, 2021, 11(1), p.1.

② 罗伯特·伯德论塔可夫斯基的电影。转引自：刘思宇. 苏联解冻电影美学研究 (1953-1969). 北京大学, 2021.

③ Steffen J. Parajanov's Playful Poetics: On the Director's Cut of The Color of Pomegranates. Journal of Film and Video, 1995: 17-32.

④ 安德烈·塔可夫斯基、张晓东. 雕刻时光. 南海出版公司, 2016, 60 页。

⑤ 同上, 63 页。

塔可夫斯基力图“把真实的时光精确记录在胶片上，流溢于镜头之外，在时光中永生”<sup>①</sup>，通过长镜头在荧幕上展现真实的时间之流，通过固定视点来避免向电影中引入作者的个人情感倾向和摄影机的在场。对于动物形象的处理鲜明地体现了塔可夫斯基的上述电影理念，塔可夫斯基反对帕拉杰诺夫电影中对于动物形象的客体化和抽象化，尊重动物本身作为自为的生命体的特性，通过固定视点长镜头最大限度地保留了动物本身“是其所是”的主体性与复杂性。

在前述拍摄方式下，塔可夫斯基的长镜头并不是对于自然的简单记录，而是“作为一种精心计划的技术，利用电影固有的复杂性揭示大自然类似的复杂性”<sup>②</sup>。具体地，正是由于长镜头等拍摄手段和尊重真实时间的剪辑方式，塔可夫斯基镜头下的动物形象并非对自然的简单反映，而是模糊了动物性与人性边界的、与人类交互但不屈从、附庸或模仿人类的具有某种超越性的动物。正如齐泽克所指出的，塔可夫斯基的长镜头

“依赖于与它们的内容之间和谐的关系，预示着梦寐以求的精神上的和解，这种和解不是在脱离地球引力的上升中找到的，而是在对它的惯性的完全屈服之中。”<sup>③</sup>

就动物形象和动物性问题而言，代表人类拍摄者的观视的固定视点长镜头与其所拍摄动物本身进行潜在的交互，模糊了人类与动物的边界，暗示了两者之间的和谐；这种和谐并非源于某种形而上的抽象表达，而是来自对所表现对象的真实呈现和对动物的主体性的高度尊重。塔可夫斯基的电影作品藉由上述方式摆脱了人类中心主义视角下对动物形象的扁平化、单向度呈现，从而在人类纪下重新思考人与动物、人性与动物性的关系。

① 安德烈·塔可夫斯基、张晓东. 雕刻时光. 南海出版公司, 2016, 117 页。

② 罗伯特·伯德、金晓宇. 安德烈·塔可夫斯基电影的元素. 南京大学出版社, 2018, 182 页。

③ Slavoj Žižek. The Thing from Inner Space. Sexuation. Duke University Press, 2000, p.233.



### 第三章 回归大地的激进生命

塔可夫斯基在电影作品中对动物性的探讨包含两个紧密关联的向度，即动物“是其所是”的主体性和人类内在的动物性。通过上述两个向度，塔可夫斯基展现了全新的、具有高度现代性的人与动物的关系，人性与动物性互相交融，在当下的后工业时代中使得历史“以动物的人化和人的动物化的方式得以终结”<sup>①</sup>。本文第二章主要讨论了塔可夫斯基电影中“是其所是”的动物形象及其高度的主体性，本章节从另一向度出发，对塔可夫斯基电影中人类内在的动物性及人的动物化展开讨论。

#### 3.1 回归大地：内在于人的动物性

在塔可夫斯基的电影作品中，“回归大地”是一个反复出现的重要母题。具体地，当影片中的人物遭遇精神危机时，他们并非通过形而上的哲学省思或肃穆的宗教仪式寻求精神性的超越，而是俯身贴近泥泞潮湿的大地，在静默中感知生命的律动。齐泽克深刻地指出：

“在我们传统的意识形态中，接近精神的方式通常被视为提升、摆脱重负、摆脱将我们束缚在大地上的引力、切断与物质性的联系和开始‘自由漂浮’；而与此相反，在塔可夫斯基的世界中，我们只有通过潮湿厚重的泥土（或死水）发生强烈而直接的身体接触才能进入精神维度——只有主体趴伏在大地上、半身淹没在水中时，塔可夫斯基式的终极精神体验才得以发生”；塔可夫斯基电影作品的英雄不是仰头向天、跪地祈祷，相反地，他们专注地聆听潮湿大地的无声悸动。”<sup>②</sup>



图 3-1 《潜行者》中黑狗在趴伏的潜行者身边徘徊

换言之，塔可夫斯基电影中精神性的最高价值需要在物质性的泥土和水之间找寻，这种物质与精神的联系同时也指涉着动物性与人性的关联，人性本身具有深刻的动物性的向

① 吉奥乔·阿甘本、蓝江. 敞开：人与动物. 南京大学出版社，2019，5-6 页。

② Slavoj Žižek. The Thing from Inner Space. Sexuation. Duke University Press, 2000, p.252. 笔者由原文自译为中文。

度。具体地，下文以《潜行者》中一行人与黑狗相遇、黑狗在潜行者身边徘徊的片段（图3-1）对前述观点加以阐释。当潜行者一行人在“禁区”废墟中迷路、作家和科学家相互攻讦时，只有潜行者静默地躺卧在泥土、苔藓和水流之上。塔可夫斯基在《雕刻时光》中指出，

《潜行者》所表达的主题正是现代人的精神危机以及人类丧失尊严后的煎熬<sup>①</sup>；而在一行人因精神危机进入“禁区”、却无法在废墟中找寻出路时，只有谦卑地俯身贴近大地的潜行者得以一窥世界末日的景象、耳听庄严的神启、口诵《圣经》中的章句<sup>②</sup>，最终寻找到通向“房间”的路径。塔可夫斯基在影片中安排一只无端出现在“禁区”废墟中的黑狗在潜行者身边徘徊，进一步暗示着这种通过返归大地而在人类纪下实现精神超越的方式所具有的本质的动物性：潜行者摹仿作为自然造物的黑狗的行为，与黑狗一同趴伏在“禁区”废墟中潮湿的泥土上，而黑狗随即成为潜行者的向导，引领一行人走出困境。

人类与动物的关系某种意义上同构于世界与大地的关系，“返归大地”深刻地象征着人类通过挖掘内在的动物性而实现精神超越的历程。阿甘本在《敞开：人与动物》中引述马丁·海德格尔（Martin Heidegger）的论断，即动物是缺乏世界的、而人是筑造世界的，只有人能够将周遭的世界揭示为敞开<sup>③</sup>；因此，“世界代表着敞开，而大地则命名了‘在本质上将自己封闭在自身中的东西’”<sup>④</sup>。但是，海德格尔式的论断导向了对技术的盲从和滥用，人类尝试控制自然，成为二十世纪一系列灾难的根源。阿甘本指出，处于人类纪的人应当摆脱人类中心主义视角，“不再为了通过悬置和掌握非人来生产人”<sup>⑤</sup>，也即不再把非人的动物作为低层次的客体，而应返归象征动物性的“大地”或“遮蔽”，“宁静地保持着与自己的遮蔽的关联，让其外在于存在。”<sup>⑥</sup>在这样的意义下，塔可夫斯基电影中常见的“返归大地”的母题正是对动物性的复返，在塔可夫斯基的镜头下，处于精神危机的人挖掘自身内禀的动物性，从而成为更具现代性的、后人类的激进生命。<sup>⑦</sup>

失语是塔可夫斯基电影作品中另一个常见的母题。事实上，失语与返归大地是一体两面的隐喻，而失语本身也象征着人对于内在的动物性的回归。人性在某种意义上是让自然向人类的语言敞开的属性，而失语也即放弃自身作为人类的重要特性，向动物性接近。而在塔可夫斯基的电影中，前述对动物性的复返带来了深刻的内省和精神的超越，例如《安德烈·卢布廖夫》中被迫杀人后起誓保持沉默的安德烈·卢布廖夫在多年苦修后最终创作出不朽的画作。无论是以俯身贴近现实中的地面的形式抑或是以隐喻意义上失语的形式返归大地，塔可夫斯基电影中的特定人物都在挖掘着内在于自身的动物性，以此实现精神层面的超越。

① 参见：安德烈·塔可夫斯基、张晓东. 雕刻时光. 南海出版公司，2016，183 页。

② 新约·路加福音：“正当那日，门徒中有两个人往一个村子去，这村子名叫以马忤斯，离耶路撒冷约有二十五里。他们彼此谈论所遇见的这一切事。正谈论相问的时候，耶稣亲自就近他们，和他们同行，只是他们的眼睛迷糊了，不认识他。耶稣对他们说：‘你们走路彼此谈论的是什么事呢？’他们就站住，脸上带着愁容。”

③ 参见：吉奥乔·阿甘本、蓝江. 敞开：人与动物. 南京大学出版社，2019，58-61 页。

④ 同上，87 页。

⑤ 同上，100 页。

⑥ 同上，110 页。

⑦ 参见：蓝江. 从动物到人，再到怪物——生命的敞开和非人的激进生命. 杭州师范大学学报(社会科学版), 2018, 40(04): 52-60.

### 3.2 案例分析：《牺牲》与后人类的激进生命

下文对塔可夫斯基最后一部影片《牺牲》中的动物性作一简要分析，论述塔可夫斯基在该影片中对于自为地拥抱动物性的、后人类的激进生命的深刻表现。

晚年的塔可夫斯基在《雕刻时光》一书中把《牺牲》称为自己“最重要的大电影”，《牺牲》深刻地表现了塔可夫斯基对于当代人所面临的精神困境的思索，塔可夫斯基认为：

“当代人走到了十字路口，他进退两难：是继续做盲目的消费者，受制于新技术不可阻挡的发展及物质财富的不断积累，还是寻找一条通往心灵责任的道路，一条最终不仅让个人得到救赎，还会令整个社会得救的道路……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。”<sup>①</sup>



图 3-2 《牺牲》中亚历山大焚毁房屋

在这样的生存境遇下，人类只有摒弃狂热的技术拜物教心态和狭隘的人类中心主义视角、回归动物性的肉身存在，才能摆脱困境、走出人类纪，成为后人类的激进生命。而影片的主角亚历山大正是通过拒绝言语、弃绝理性来返归内在的动物性，从而在人类面临毁灭的阴影下最终实现救赎。某种意义上，塔可夫斯基在亚历山大身上叠合了先前多部作品中拥抱动物性的人的形象，而亚历山大也是塔可夫斯基作品序列中最鲜明的返归大地的激进生命。具体地，当核战争的消息传来，亚历山大立誓保持沉默，放弃人类所特有的语言系统；在神谕下，亚历山大进一步弃绝了人类区别于动物的理性，以一种全然非理性的方式焚毁自己的房屋（图 3-2）。通过这种方式，亚历山大悬置和摒弃了过往生活熟悉的一切，这正是阿甘本所谓的“生物与其去抑因子的关系的中断和破坏”<sup>②</sup>；亚历山大超越了向去抑因子全然敞开的、一般意义上的人，在返归动物的过程中成为德勒兹和加塔里所谓的在“敞开”中游牧的、非人的激进生命。<sup>③</sup>

① 安德烈·塔可夫斯基、张晓东. 雕刻时光. 南海出版公司, 2016, 199 页。

② 吉奥乔·阿甘本、蓝江. 敞开：人与动物. 南京大学出版社, 2019, 85 页。

③ 蓝江. 从动物到人，再到怪物——生命的敞开和非人的激进生命. 杭州师范大学学报(社会科学版), 2018, 40(04): 52-60.

值得注意的是,《牺牲》并不是一部典型的动物电影,整部影片中鲜见动物形象,亚历山大身边也并无动物陪伴,影片中从未出现《潜行者》中引导一行人走出困境的黑狗或《安德烈·卢布廖夫》中高贵肃穆的马等典型的动物意象。事实上,对于动物性的返归不需要藉由对动物的简单模仿或交互,动物性与人性的区隔在于人的内部而非外部,对于动物性的探索本质上是对内心的挖掘和省察;塔可夫斯基在《牺牲》中着力表现的亚历山大是德勒兹和加塔里意义下的生成-动物,在回归内在于人的动物性时,人不是摹仿动物或变成动物,而是摒弃人类中心主义视角下动物与人的二元划分,进入某种不再区分动物与人的居间地带,从而“存在着一种生成所特有的真实性”<sup>①</sup>。而在《牺牲》中,塔可夫斯基正是通过表现亚历山大这种作为生成-动物特有的真实性,为其电影作品序列对于动物性的探讨深刻地作结。

---

<sup>①</sup> 吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔里、姜宇辉. 资本主义与精神分裂: 千高原. 上海书店出版社, 2010, 335 页。

## 第四章 结论

动物是电影重要的拍摄对象，动物形象在大量电影中承担着表意和情感表达的功能，通过对电影中动物形象的分析，可以一窥导演的电影拍摄理念，而电影中的动物性也是当代哲学所关注的重要场域。本文对塔可夫斯基七部长片中的动物形象进行分析，从动物“是其所是”的主体性和人类内在的动物性两个维度出发，试图对塔可夫斯基电影中的动物形象和动物性进行现代性的阐释。

塔可夫斯基电影中绝大多数的动物形象是具有高度主体性的、“是其所是”的动物，塔可夫斯基多使用固定视点的长镜头对动物情态加以展现，迥异于同期帕拉杰诺夫等诗电影导演把动物作为抽象隐喻的拍摄形式。塔可夫斯基电影中“是其所是”的动物形象与其电影哲学和拍摄理念紧密关联，塔可夫斯基使用长镜头等拍摄手段在作品中最大限度地呈现出大自然内禀的复杂性，超越了人类中心主义视角，模糊了人与动物的边界。

另一方面，塔可夫斯基在电影中通过“回归大地”母题揭示着内在于人的动物性，当影片中的人物遭遇精神危机时，他们通过俯身贴近泥土或弃绝言语的方式挖掘内在于自身的动物性，从而实现精神的超越。塔可夫斯基在《牺牲》中塑造了后人类时代游牧的、非人的激进生命，主角亚历山大通过回归动物性超越了人类中心主义视角，从而实现了自身的救赎。

综上所述，本文以塔可夫斯基电影中的动物形象和动物性作为切入点，初步分析了塔可夫斯基电影背后的动物的主体性和人类的动物性，希望以全新的视角对塔可夫斯基的电影作品作出现代性阐释，由此挖掘塔可夫斯基电影作品的深刻内涵。

## 参考文献

### 一、英文文献

- [1] Burt J. Animals in film[M]. Reaktion Books, 2002.
- [2] Burt J. Morbidity and vitalism: Derrida, Bergson, Deleuze, and animal film imagery[J]. Configurations, 2006, 14(1): 157-179.
- [3] Derrida J. The animal that therefore I am[M]. Fordham Univ Press, 2008.
- [4] McMahon M. Like a Stalker to the zone: On Badiou with tarkovsky[J]. Angelaki, 2020, 25(6): 51-71.
- [5] Morton T. Ecologocentrism: Unworking Animals[J]. SubStance, 2008, 37(3): 73-96.
- [6] Pellanda M. Andrei Tarkovsky: Critical Notes on a Bestiary[J]. Philosophy, 2021, 11(1): 1-10.
- [7] Steffen J. Parajanov's Playful Poetics: On the'Director's Cut'of The Color of Pomegranates[J]. Journal of Film and Video, 1995: 17-32.
- [8] Žižek S. 9 The Thing from Inner Space[M]//Sexuation. Duke University Press, 2000: 216-260.

### 二、中文文献

- [1] 程颖婷. 安德烈·塔可夫斯基电影的视听语言研究[D].扬州大学,2015.
- [2] 吉奥乔·阿甘本、蓝江. 敞开：人与动物[M]. 南京大学出版社，2019.
- [3] 吉尔·德勒兹、菲利克斯·加塔里、姜宇辉. 资本主义与精神分裂：千高原[M].上海书店出版社,2010.
- [4] 姜宇辉.如何凝视动物？在人类纪的边缘重思动物性[J].新美术,2017,38(02):97-109.
- [5] 蓝江.从动物到人,再到怪物——生命的敞开和非人的激进生命[J].杭州师范大学学报(社会科学版),2018,40(04):52-60.
- [6] 李成峰. 电影中动物的情感表现方式研究[D].吉林艺术学院,2021.
- [7] 刘昌奇.百兽率舞——2000 年以来的欧美电影动物形象研究[J].文化艺术研究,2018,11(02):132-140.
- [8] 刘思宇. 苏联解冻电影美学研究(1953-1969) [D].北京大学,2021.
- [9] 罗伯特·伯德、金晓宇. 安德烈·塔可夫斯基：电影的元素[M]. 南京大学出版社，2018.
- [10] 年悦.今村昌平电影的动物隐喻与民族叙事[J].电影文学,2019(11):87-91.
- [11] 宋佳瑛.藏族导演万玛才旦电影中的动物意象研究[J].视听,2021(12):115-117.
- [12] 邵蓓.如何认识德勒兹的“生成—动物”问题——从德里达的质疑说起[J].文化研究,2017(01):153-168.
- [13] 赵静. 塔尔科夫斯基电影的悲剧意识探究[D].东北师范大学,2021.
- [14] 朱慧.叙事伦理、社会镜像与生态摹拟:电影中动物形象的多元文化意蕴[J].电影评介,2020(11):94-97.

## 附录 A

### 塔可夫斯基电影中的动物片段一览

#### 伊万的童年 (*Иваново детство*, 1962)

01:00-01:15 蜘蛛、鹿、蝴蝶

童年伊万在从蜘蛛网背后起身，在草原上追逐鹿和蝴蝶。

29:30-30:09 鸡

废墟中的老人怀抱一只鸡，因战争的苦难而流泪。

67:04-67:27 马

马匹低头啃食苹果车遗落在沙滩上的苹果。

#### 安德烈·卢布廖夫<sup>①</sup> (*Андрей Рублёв*, 1966)

05:59-06:05 羊

乘热气球者掠过被牧羊犬放牧的羊群。

07:07-07:22 马

马因热气球的坠落而受惊、翻身。

37:38-37:58 狗

基里尔的黑狗挣脱缰绳追随主人，基里尔在愤怒下举起拐杖殴打黑狗。

40:26-40:32 蚂蚁

流浪的基里尔腿上爬满蚂蚁。

41:40-41:54 天鹅

学徒发现死去的天鹅，并用棍棒翻动。

59:16-59:43 马

卢布廖夫走出异教徒的小屋，屋外马匹安静吃草。

98:06-98:16 马

在鞑靼人袭击下死去的平民所骑的马从楼梯上摔下来。

106:51-107:01 天鹅

空中俯瞰静止视角下，两只天鹅飞掠在鞑靼人袭击下惊恐的人们。

108:06-108:24 猫

静止视点镜头中，一只黑猫穿过在鞑靼人袭击中被焚毁的教堂。

117:42-118:26 狗

一只狗在雪中觅食。

---

① 该电影中，马仅作为骑乘工具出现的片段未予列入。

123:25-123:43 狗

鞑靼人的狗争抢食物、相互厮打。

131:30-132:12 公鸡、马

波利斯卡与大公的手下对话，一只公鸡站立在窗框上，一匹马摇动鬃毛。

169:21-169:37 马

杜罗奇卡牵着马穿过人群，对卢布廖夫露出笑容。

172:25-172:36 马

杜罗奇卡和儿子牵着马缓缓走过泥泞的荒原，驻足向卢布廖夫望去。

### 索拉里斯星（*Солярис*, 1972）

06:16-06:22 马

一匹棕色的马在凯尔文父亲的屋前跑过。

09:40-09:56 狗

凯尔文的孩子们牵着狗在雨中嬉戏。

27:51-28:00, 28:19-28:27 马

马厩中嘶鸣的马让凯尔文的儿子受惊。

40:33-40:47 狗

凯尔文的母亲因儿子决意离开而哭泣，家中驯养的狗安静地蹲坐在母亲身旁。

42:40-42:45 马

凯尔文家中的马在门口跑过。

147:55-148:14 狗

一只狗安静地蹲坐在太空舱里，与照料凯尔文的哈丽共处一室。

162:44-163:10 狗

凯尔文在想象中回到家乡，狗奔来迎接凯尔文。

### 镜子（*Зеркало*, 1975）

65:07-65:17 鸟

一只鸟落在少年阿列克谢的帽子上，阿列克谢伸出手触碰它。

80:46-80:56 狗

童年阿列克谢推开厨房的门，一只狗从母亲玛丽亚身边缓慢走离。

92:42-92:54 公鸡

母亲玛丽亚在邻居的要求下按住公鸡，手握斧头尝试杀死它。

100:52-101:24 鸟

病重卧床的成年阿列克谢抚摸床边受伤的鸟，抬手奋力将其放飞。



### 潜行者 (Сталкер, 1979)

77:34-77:46 狗

一只黑狗在“禁区”的废墟中跑动。

79:42-79:59 狗

黑狗向躺卧在“禁区”废墟中的潜行者跑来，趴伏在潜行者身旁。

87:58-88:08 狗

黑狗安静地站立在“禁区”废墟中的石质台阶上。

104:46-104:57 鸟

一只凭空出现的鸟扑动翅膀，降落到“禁区”建筑废墟中的沙丘上。

121:08-121:23 狗

黑狗趴伏在“禁区”建筑废墟中先前探险者的遗骸前，发出呜咽。

144:31-145:45 狗

一行人从“禁区”归来到出发前的酒馆，黑狗静坐在酒馆的窗沿上，潜行者喂食黑狗，潜行者妻子询问黑狗的来历。

146:26-146:53 狗

黑狗跟随潜行者的妻子出门，静静蹲坐在门口。

148:25-149:04 狗

潜行者背着女儿，与妻子一起在湖边缓慢行走，黑狗在他们身边徘徊奔走。

149:23-150:13 狗

黑狗跑来舔食妻子向盆中倾倒的牛奶。

### 乡愁 (Nostalghia, 1983)

00:37-03:02 狗

戈尔恰科夫家的狗在缓缓行走的人们身边徘徊，随后蹲坐在戈尔恰科夫的妻子身旁。

12:01-12:22 鸟

祈祷的女人解开圣母像的衣服，群鸟从圣母怀中飞出。

17:30-17:56 狗

旅馆女主人牵着狗走出房间，与戈尔恰科夫和尤金妮亚道早安。

20:26-20:53 狗

在戈尔恰科夫的回忆中，他的女儿牵着狗从远处跑来，并向远处投掷树枝让狗拾回。

32:45-33:10 狗

多米尼克带着一只狗从远处缓缓走来。

34:13-34:21 狗

旅馆女主人的狗静静蹲坐在温泉池边的石质护栏上。

35:13-35:37 狗

多米尼克的狗静静趴伏在温泉池边。

37:10-38:25 狗

多米尼克带着狗缓缓离开。

43:30-46:52 狗

多米尼克在家门口蹬着自行车与戈尔恰科夫和尤金尼亚交谈，他的狗安静蹲坐在屋内。

53:36-54:41 狗

多米尼克的狗在漏雨的家中徘徊，蹲坐或趴伏在较干燥的地面上。

61:03-61:23 狗

多米尼克的狗跟随戈尔恰科夫和多米尼克的脚步在漏雨的家中行走。

62:59-63:04 狗

多米尼克的狗安静地趴伏在地面上。

73:13-73:21 狗

旅馆女主人牵着狗经过门廊，询问戈尔恰科夫的伤势。

78:00-81:16 鸽子、狗、马

在戈尔恰科夫的梦境中，窗帘被拉开，露出窗台上一只展翅欲飞的鸽子；戈尔恰科夫家的狗安静地蹲坐在戈尔恰科夫的女儿身旁；戈尔恰科夫的家人们伫立在房前，静默地投来目光，家中的狗和马在他们身边静止不动。

103:24-103:44 狗

多米尼克的狗安静地蹲坐在地上，听着多米尼克对群众的演讲。

112:03-112:48 狗

趴伏在地上的多米尼克的狗突然起身，向按下打火机点燃自己的多米尼克吠叫。

122:58-125:52 狗

戈尔恰科夫在想象中坐在故乡屋前的草地上，他的狗安静地趴伏在他身旁。

## 牺牲 (*Offret*, 1986)

98:08-98:26 绵羊

亚历山大骑自行车来到玛丽亚家门口，一群绵羊从玛丽亚的门前经过。

## 致谢

第一次看塔可夫斯基的电影是在 2020 年的冬天。在深夜里，我关闭了房间里所有的灯，凝视着克里斯穿过积雪的丛林、拨开吠叫的犬只，沉默地跪在父亲身前。那天是 2020 年 2 月 7 日，李文亮医生的去世让无数被压抑的声音汇聚成愤怒的轰鸣，我在黑暗中面对荧荧的手机屏幕编辑一段文字，纪念自己 20 岁的生日：

“They sentenced me to twenty years of boredom  
For trying to change the system from within.  
I’m coming now, I’m coming to reward them  
First we take Manhattan, then we take Berlin.”

(Leonard Cohen, *First We Take Manhattan*)

那时我彷徨苦闷。我读书日渐减少，自以为愤世嫉俗地解构一切价值，沉浸于无由的焦虑，身体的不同部分渴望奔向不同的方向。然后我长久以来的朋友徐锦程向我推荐了塔可夫斯基和《安德烈·卢布廖夫》。这部三小时的长片坦率讲曾让我两次在观影中途沉沉睡去，我从未看过像老塔这样的电影，那些空泛的长镜头让我感到费解。在一个寒冷的雪天，我下定决心喝了足够的咖啡，把整个下午留给了《安德烈·卢布廖夫》。我至今难以忘记那一天无以复加的情感体验。我注视着安德烈·卢布廖夫愤怒地把泥掷到教堂的墙壁上、在鞑靼人焚烧后留下的废墟中颓坐、开启长达十八年沉默的苦修，然后拥抱哭泣的铸钟匠鲍里斯卡、重新拿起自己的画笔，面对电脑屏幕无可遏制地号啕大哭。

老塔的电影因而对我有着极特殊的意义。2020 年大二下疫情学期，我在家中观看了老塔所有的电影，以及一部分安哲罗普洛斯、费里尼、特吕弗和莱昂内。在那一年的五月份，我看到教务部的双学位申请通知；然后在一个湿润的夜里，我下载了艺术双学位的报名表，填上了自己的名字。那时我其实不太清楚艺术双学位都在教授什么课程（实际上，那一年适逢艺双课程改革，培养方案大幅变动，删去了很多我本来想选的课），报名艺双的最大目的是慕名选修戴锦华老师的课程（后来我才知道她是在中文系开课）。我可能不会想到，艺术双学位将在接下来两年的时间里何等深刻地介入和改变着我的人生轨迹，而我的大学生涯居然会用这样一篇以塔可夫斯基为研究对象的论文作结，这一切简直像是一个温情脉脉的童话。

感谢艺术双学位，感谢我的双学位毕业论文导师李洋老师，感谢两年来所有教授我艺双课程的老师——特别感谢教授艺术理论导论的 Matteo Ravasio 老师、教授戏剧艺术概论的顾春芳老师、教授艺术批评导论和视觉文化导论的唐宏峰老师。感谢艺双小组的李潔盈同学、朱琳晨同学、熊思琪同学和岩崎好子同学，当然还有汤一可小朋友，两年里我们一同做了无数场 pre、深夜爆肝了无数课程论文，然后在一门门课程结课后吃吃喝喝，一同抵

抗着无孔不入的庸常生活。

2022 年的春天，在北大本科生涯的最后一个学期，在完成这篇双学位毕业论文的过程中，我再次一遍遍地观看老塔不朽的《安德烈·卢布廖夫》、《潜行者》、《镜子》、《乡愁》和《牺牲》，距离我第一次观看老塔的作品已过去两年多。也正是在今年四月份，中国电影资料馆开启了塔可夫斯基的专题纪念展，我和汤一可小朋友一起，一次次往返于北大东门和小西天之间，完成着一个两年为期的、关于老塔的首尾相接的故事。

## 北京大学学位论文原创性声明和使用授权说明

### 原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

论文作者签名：王宇哲

日期：2022年5月22日

### 学位论文使用授权说明

本人完全了解北京大学关于收集、保存、使用学位论文的规定，即：

- 按照学校要求提交学位论文的印刷本和电子版本；
- 学校有权保存学位论文的印刷本和电子版，并提供目录检索与阅览服务，在校园网上提供服务；
- 学校可以采用影印、缩印、数字化或其它复制手段保存论文；

论文作者签名：王宇哲 导师签名：李洋

日期：2022年5月22日