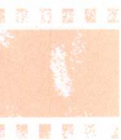
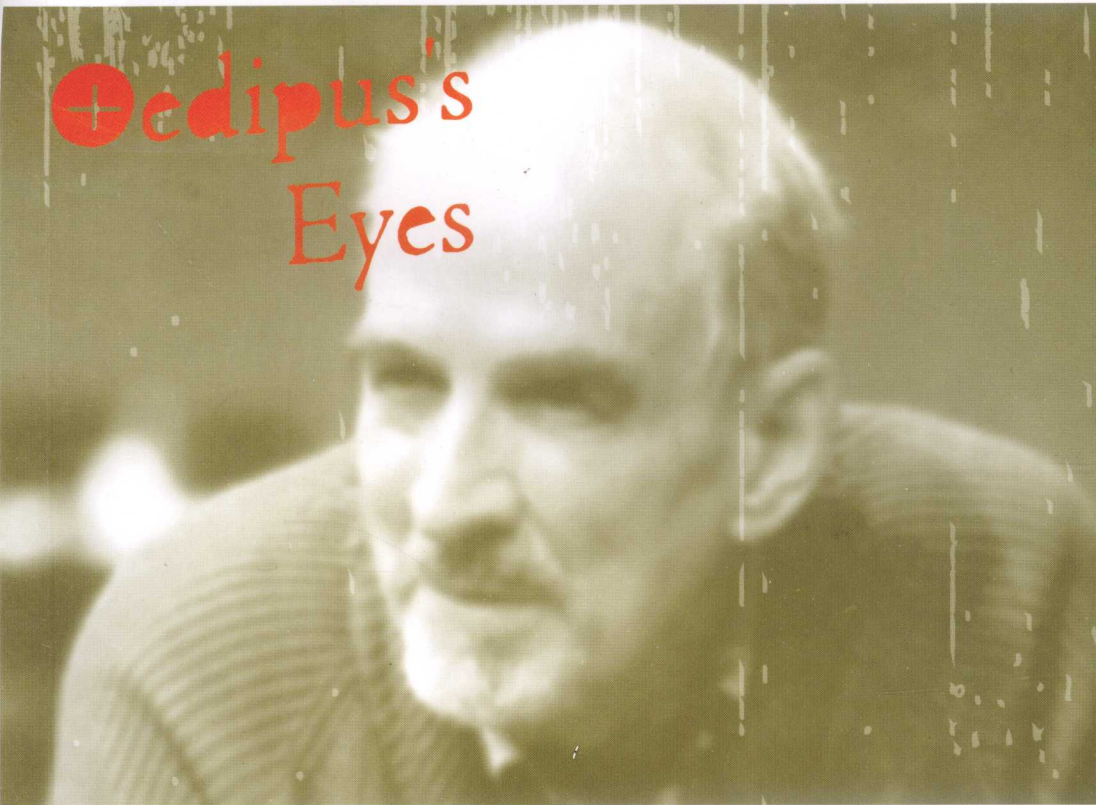


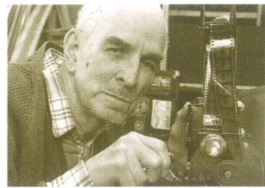
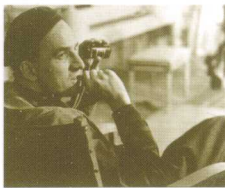
Oedipus's Eyes



俄狄浦斯的眼睛

刘华 著

伯格曼与电影哲学



海峡出版发行集团 | 福建教育出版社

THE STRAIT PUBLISHING & DISTRIBUTION GROUP

俄狄浦斯的眼睛

——伯格曼与电影哲学

刘华 著

图书在版编目 (CIP) 数据

俄狄浦斯的眼睛：伯格曼与电影哲学/刘华著.
—福州：福建教育出版社，2010.7
ISBN 978-7-5334-5417-3

I. ①俄… II. ①刘… III. ①伯格曼，
L. (1918~2007) —电影导演—导演艺术—研究
IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 124451 号

俄狄浦斯的眼睛——伯格曼与电影哲学

刘华 著

出版发行 海峡出版发行集团

福建教育出版社

(福州梦山路 27 号 邮编：350001 电话：0591-83786913 83733693

网址：www.fep.com.cn)

出版人 黄旭

发行热线 0591-83752790

印刷 福州华彩印务有限公司

(福州新店南平路鼓楼工业小区 邮编：350012)

开本 890 毫米×1240 毫米 1/32

印张 10.5

字数 281 千

版次 2010 年 8 月第 1 版 2010 年 8 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978-7-5334-5417-3

定价 28.00 元

如发现本书印装质量问题，影响阅读，

请向本社市场营销部 (电话：0591-83726019) 调换。

前 记

这本书正要截稿的时候，突然听到伯格曼（Ingmar Bergman, 1918~2007）和安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni, 1912~2007）在同一天里相继去世的消息。

这并不令人太过愕然，安东尼奥尼毕竟已是 94 岁的高龄，而伯格曼也已经 89 岁了，却令人感到无言与沉默。于我而言，他们的去世，真正结束并随之带走了电影作为艺术的那个世纪。在那个世纪，人们对电影这门新艺术还有着发自内心的、“孩子气的狂喜”（阿里斯泰戈），只不过，令人们吃惊的是，作为艺术的电影却以前所未有的速度迅速衰老了。正如人们已深切认识到的那样，而今的时代是一个所有伟大艺术正在变得黯淡无光并且逐渐被湮没的时代，因而伯格曼，以及那些属于上个世纪的电影艺术大师们的作品，才真正成为对电影作为一门艺术的光荣与梦想进行缅怀的梦幻道具。

出生于瑞典一个普通的路德派牧师家庭的英格玛·伯格曼正属于那样的少数几个天才之一：他们以超乎常人、令其抽搐的敏感体会着存在的恐惧和焦虑，这令他们得以置身于那个充满了风暴与漩涡的情感与非理性的大海之内，他们不顾一切地驾驶着自己那孤独的小舟航行其间，不惜将葬身于其中当作自己的命数。克尔凯郭尔如是。卡夫卡亦如是。与他们相比，大部分人终其一生都是在他们那平静的小沟里度过。稍稍需要提请注意的是，伯格曼出生的时候，距离尼采的去世也才十来年，伯格曼正是读着克尔凯郭尔和尼采的书成长起来的，

16岁的少年伯格曼既不擅辞令也不擅运动，同伴们在游泳时，他就在一旁“结结巴巴”地谈论着尼采的哲学。

毫无疑问，这个内向腼腆的男子虽然曾引起诸多争议，但在电影艺术的殿堂里，他却已高高在上地占据了一个不容忘却的位置。不过，他其实更像是一个长年进行巡回演出的马戏团团长，他和他那些无比熟悉的团队成员——既包括那些长年跟随他的演员们，也包括长期合作的摄影师、服装师、录音师等等——在北欧温暖宜人的夏季到户外拍摄电影，在漫长寒冷的冬季则在剧院里给观众们上演斯特林堡、易卜生、奥尼尔或莎士比亚等人的戏剧，其余时间他则用于编写剧本。伯格曼的演员们在他的电影和戏剧里以超常的速度获得成熟，他们作为演员的潜力则被伯格曼所悉数召唤，直到成长为电影和戏剧舞台所能拥有的那类最优秀的演员——碧碧·安德森（Bibi Andersson）那充满了欲望却又无辜的声调、感性而敏锐的面孔，丽芙·厄尔曼（Liv Ullmann）那充满了母性、知性与自省的表情，麦克斯·冯·希多（Max von Sydow）那带着宗教的自律、线条冷硬、如同雕塑般的脸，这一切都成为镜头前最珍贵的记录；还有哈里特·安德森（Harriet Andersson），观众们在《莫尼卡》一片中初次看到她时无法不感受到她的青春、性感以及那野马般的自由禀性，再看到《犹在镜中》的那个宗教臆想者以及《芬尼和亚历山大》一片中那个面貌古怪、受虐狂似的老厨娘时，怎能不为她的非凡演技而惊叹？

伯格曼曾为电影和电视写出了大约 50 部剧本，还有 7 部由他人执导；他编导戏剧和话剧超过 60 年；他总共有大约 120 部作品，包括他自己的话剧和纪录片。自从 1956 年《夏夜的微笑》在戛纳电影节上获奖之后，他作为导演的声誉开始跨出瑞典而变得世界闻名，此后，他的电影在全世界获得了无数的奖项与荣誉。不过，这些奖项与荣誉并未过多地吸引他的注意力，这个性情孤僻的人讨厌旅行，对所有人、所有吵声都惶恐不安。他一直生活在他的电影、电视和戏剧舞台当中，他的一生就是这样度过，直到他成为一个老人，直到他因为体力的原因既不能拍电影，也不能导戏剧为止。这时候，他选择了生活在波罗的海上那个荒凉的、他最钟爱的法罗岛上，直至最后孤独地离世。

对于自己的晚年生活，他在用 DV 拍摄的那部电影《萨拉班德》(2005) 里已经做了描绘与陈述。在这部片里，仿佛已没有什么多余的话要说了，一切都凝固为了历史。这既是伯格曼的影像的历史，是他的角色的历史，是跟随他的演员们的历史，同时更是他自身的个人历史。就像片中那个死前仍在翻阅《非此即彼》的老约翰，伯格曼同样选择了自己一个人孤独地死去。这是他自己所选择的命运，一直到死他都保持着对自己内心最大程度的忠诚。

他一直走在自己所选择的那唯一的道路上。所以，在 1998 年，伯格曼接受扬·多纳 (Jorn Donner，他早在 1960 年代初期便写了一本伯格曼电影的研究专著) 的采访时，这个 80 岁老人所说的话，跟他在年轻时以及中年时所说的话，跟他在以前的自传、笔记与访谈里所说的话竟然毫无二致，一点也没有改变，还是他的童年时光、与父母和孩子的紧张关系、小伯格曼的剧院木偶……以至于在看这段采访录像时，我禁不住辛酸地笑了起来。

关于伯格曼的生平与生活，在此我也没有更多的话要说，因为没有人能够说得比他自己所坦言的更生动更传神。对此有兴趣的读者可以参看他那颇为有趣的自传《魔灯》(1986) 以及彼得·考威 (Peter

Cowie) 的权威传记 *Ingmar Bergman: A Critical Biography* (1983)。对于他作为一个男人——一个“孩子似的”男人——的生活，则可参看丽芙·乌尔曼那本薄薄的自传 *Changing* (1977)。这本自传充满了女性所特有的温情与细致，回忆了这对情人的情感经历与共同生活。此外，尚有更多对他的电影进行各式各样研究的大部头专著可供参考，有的厚达七百多页。

在他还活着的时候，伯格曼的私人生活以及影像生活就已成为了一个供人不停挖掘的矿藏，当然，这也因为他并不反对别人这样做。他慨然地为各类研究者提供这一矿藏已超过了半个世纪，并且，可以料想的是，这一挖掘工作还会持续下去。对于伯格曼，观众和评论者的声音也许从来都只能代表他们自己而非伯格曼，所以他始终鼓励他人在他的土地上进行再挖掘。这至少意味着，对于伯格曼来说，已经没有什么是需要辩解的了。文本中的伯格曼显然已经具备了足够强大的自足性，而这种有待阐释的自足性正是那些具有独创性的艺术大师们最重要的特征之一。

不过，伯格曼的电影最令我感到惊讶的，却是其中的种种矛盾与悖论之处。现代人已经将自己从古典的永恒与有序中永久地驱逐了出来，对此，现代人已经平静得就像是麻木——为什么伯格曼一定要跑回到那个永恒与有序的境地，为什么他一定要站在那个地方发出自己愤怒而哀伤的喊叫？他在喊叫些什么？

这成为了我进入他的电影的最初疑惑，而这本书，就是由对这个疑惑的解答而来。伯格曼的电影旅程，是一次自我放逐的旅程，在其中，现代人那关于自我的命运则清清楚楚地呈现了出来。在今天，他的那些话题都已算不上新鲜，或许可说是已陈旧得足以让现在的人恨不得堵起耳朵。然而，我以为，与我们现今所处的这个平庸而嘈嘈切切的时代相比，他的自我的勇气以及他的叫喊仍旧是少有的新鲜与可贵。

对我自己来说，没有料到的却是，这次写作的过程会是这样一种充满了自我怀疑与自我否定的不宁的过程。我不知道有多少写作者会像这样，书还未写完，它就已经作为自身生命的一个阶段过去了，这也许是值得庆幸的。但是，写作的过程却不幸地成为了一场“驱魔”的过程，这却是无比痛苦的。

在这过程当中，心头不免辗转交碾；显然，自己心里充满了一种当时无法明确的焦灼与不安，只能不停地自问：为什么？

为什么？——难道，有可能是，自己也被那条蛇给咬伤了？

很有可能。玩蛇的人难免被蛇给咬伤。在路易·阿尔都塞那里，人们可以触目惊心地看着，玩蛇的人被蛇咬的伤口可能会有多深以及这伤口会导致出怎样的疯狂。然而，最触目惊心的则是，阿尔都塞自己也意识到了这一点，他意识到自己被蛇给咬伤了，但这时的他却已失去了自我疗救的能力。青年的阿尔都塞曾是一个天主教徒，他从对上帝的虔敬信仰易位至另一种激进样态的马克思主义的过程，当与他后期的意识形态理论相联系时，应当是格外的意味深长。后期的阿尔都塞给马克思主义所注入的，并不是那股唤作“症候式阅读”的貌似新鲜的空气，而是个体在社会总体结构当中的虚无性。——为什么？他为何未能按照“症候式阅读”的方法来阅读自己？阿尔都塞以自己的精神生命提供了这样一个样本：当思考与学术对永恒和伟大之物的无限亲近与阐释中退却下来并在虚无的逼迫中逐渐变得狭隘时，它将多么深地、多么致命地害及自身的灵魂与生命。

最终弄明白这一点时，心头终于变得平静，这本书便算是过去了。然而，“过去了”，却更多地意味着这样一句话：“只有被蛇咬过的人才懂得被蛇咬过的人必须忍受什么样的痛苦。”

本书非为对伯格曼电影的艺术性的研究，毋宁说，伯格曼的电影是思考的起点，本书由此出发，对“自我”的现代性历程进行了一场追踪。

伯格曼是一个电影和戏剧导演，但他首先作为一个人而存在，这个人对其自我及其时代，一直保持着高度的敏感与忠诚，也保持着高度的自守与自警。从他的电影里，我们可以清楚地看到他和自我、和我们这个时代的整个情绪与精神的关联。如果说我们这个时代有什么伟大的重症的话，他的电影则以精确、凝练而优美的话语，表达着对这一重症的感受。

而电影，作为工业时代的理性与科技之产物，它与人自身的关联则更加耐人寻味。人们在私密的观影空间里，面对着一个屏幕，在看、在凝视、在理解、在想象。可是在屏幕上所映现的，无非是自己——那个颠倒之后的影子；人们在电影里被看、被凝视、被理解和被想象。现代化的过程将力量赌注般地放到了“个体”身上（我们可以联想一下帕斯卡尔——那个试图对此进行反抗的“个体”——在进行打赌论证时其内心里的孤注一掷），而个体则将力量放在了内心和意识里——也是一种投赌。就此而言，电影，这一现代化的技术手段集结着作为个体的人的内心和力量，并把它展现给了人自己。

但是，从一开始这整个过程就充满了人的自我的分裂与联合，本书姑且将这种分裂、联合及其结构名之为“自我间性”。在此，“分裂”意味着对整全的永恒渴望，这渴望，从另一方面讲，从属于古典悲剧的范畴，是一种极其古老的渴望：早在古希腊悲剧里，在俄狄浦斯的命运中就已展开，并一直持续到现代人的运脉之内。从普鲁斯特、卡夫卡、杜拉斯、巴赫金等人身上，我们都可以明明白白地看到这一点——从伯格曼、电影再到他们，正是关于人的自我的同一脉络的延展。

刘 华

目 录

前记/001

第一章 言语与沉默

005—028 第一节 不被信任的言语和可敬畏的沉默

1. 主体力量的交换/006
2. 电影的言说/018
3. 自我的勇气/025

028—053 第二节 “上帝的沉默”

1. 虚拟的信仰/029
2. 人与世界的关联/040
3. 呈现的调性/048

第二章 无能的爱

057—098 第一节 《秋天奏鸣曲》

1. 叙述的两个层次/057
2. 夏洛特的音乐自足体/066
3. 叙述的环状结构/082
4. “无”的核心/092

098—135 第二节 自我的证明

1. 伯格曼的自我证明/098
2. 被否定的“复活”/113

135—156 第三节 破碎之途

1. 自我的破碎/135
2. 多岔的路途/141

第三章 自我与洞穴

157-201 第一节 洞穴

1. 分裂与自我间性/159
2. 美好的洞穴/187

201-221 第二节 蜗牛与壳

1. 《芬尼和亚历山大》：蜗牛脱了壳还能活吗？/201
2. 隐匿的凝视/213

第四章 俄狄浦斯的眼睛

224-253 第一节 幸福意志与孤独意志

1. 《死于威尼斯》与美的悖离/225
2. 普鲁斯特的幸福意志/229
3. 卡夫卡与孤独意志/233
4. 自我间性的阐释学/250

254-270 第二节 不可模仿的激情

1. 皮格马利翁的雕像/255
2. 杜拉斯的谎言/260

270-322 第三节 巴赫金的独语

1. 镜中人/272
2. 自在之“你”/286
3. 自我的歧路/304

第一章 言语与沉默

一切都可以从佛格勒太太说的那个字开始。

年轻的舞台演员佛格勒太太有一天突然决定不再说话，她住进了医院，又离开了医院。随行照顾她的护士艾尔玛威胁、劝诱、恳求她说话，但直到影片结尾，她也只说了一个字。这个字在瑞典语里呼作 Ingenting，在英语里呼作 Nothing，而在我们的汉语词汇里，它则是：“无”。

很明显，伯格曼一直在寻找或者说一直在试图界定着一个字，这个字虽然含混但是并不歧义丛生。这寻找看似容易，实则艰难——这寻找的实质是对位于将来的某种归结的渴望，是对某种确乎超出自身能力的力量的承认，是在这种强大力量的阴影中对自身的痛苦界定，是将自己决然地留在了这个既超乎自身能力又无法改变的此在里。所以，当佛格勒太太吐露出这个具有含混意义的音节时，她，或者说我们，却顿然为自身吐露的这个音节所圈囿。无疑地，这个字也同样圈囿着伯格曼，以至于他令其在自己的几乎所有影片里都成为了一个坚硬而痛苦的内核，成为了一种破坏生活但却支撑生活的威胁或希望。这似乎是一个悖论，然而，悖论早已成为了我们那已然消逝的 20 世纪的基本素质之一。

可是，“无”——何为“无”？倘若我们要去对这个字进行一番个体或本体性的追问，20世纪已为我们提供了大量线索。^①在海德格爾的追问下，关于“无”的答案是：“无”是使存在者作为存在者对人的此在启示出来所以可能的力量；“无”并不是在有存在者之后才提供出来的相对概念，而是原始地属于本质本身。^②在海德格爾的这个答案里，我们的存在与“无”隶属于同一个先验本质，我们的个体存在与“无”彼此镶嵌，“无”正是我们的存在中的一种在。因此，考虑到二者对同一个生活时代的共享以及那个时代所呈现出的共同的文化与思维背景，将海德格爾对“无”的追问与伯格曼电影中的一句台词联系起来就并不是一种轻率的举动，而佛格勒太太在沉默之中所吐露的这个字也因此具有了一种形而上的根据与力量。

不过，在对“无”发出追问之前，海德格爾已预设了一个悖论，此悖论即为：追问“无”——问“无”是什么以及如何是——就把所问的东西变成了它的反面。这个问题本身就剥夺了它自己的对象。^③实际上，对“无”的体认自身就是一个面对“无”并且关于“无”的悖论，到20世纪的时候，这个关于“无”的悖论不仅已然贯彻于西方的形而上学，而且也必将连坐我们的每一具体行为——当佛格勒太太吐露出“无”这个音节的时候，作为沉默的表征，“无”旋即成为了佛格勒太太的悖论。这是沉默的悖论，是言语的悖论，同时也是生存的悖论。

这一“无”的悖论也贯彻于20世纪初在西方现代哲学内发生的“语言学的转向”中。相较于古希腊以来所形成的本体论或认识论的

① 由此字当然还可以联系到东方哲学，比如老子在《道德经》里所述的“天下万物生于有，有生于无”，但东方式的“无”与20世纪西方哲学概念中的“无”区别自然甚大。

② 海德格爾：《形而上学是什么？》，《海德格爾选集》，上海三联书店，1996年，146页。

③ 同上，139页。

“是什么”的表述方式，20世纪的哲人则走向了对自身表述方式的追问：“如何是”。在这一追问中，语言和意义之间的关系成为被关注的中心，人们开始重新思考人是如何通过语言来获得意义并通达对世界的认识的。表面上这仿佛仅仅是一种表述性的转换，但其中却包含着对人的本质性存在的步步剥离和侵蚀：“是什么”的认识方式包含在一个确定的、毋庸置疑的前提本质当中，到如今这一前提却已逐渐被遗弃；确定性成为可怀疑的不确定性，普遍怀疑、不稳定与不确定得到了默认；“无”成为普遍怀疑、不稳定与不确定的本质，“无”与“存在”互为表里；“如何是”的关系性陈述正镶嵌于“无”的背景之内，它既包含着对确定性的普遍怀疑同时也包含着对意义的不稳定性和不确定性的默认。

仅仅就怀疑而言，人们似乎从来也没有离开过笛卡儿当初怀疑一切的那个起点，但是，在笛卡儿与当代人之间却已相差了一个上帝：当笛卡儿怀疑一切的时候，那“真实无欺”的上帝成为承装他的所有理性怀疑的最大容器；笛卡儿的后人继承了他的“我思”主体，他那个真实的上帝却逐渐被抛弃。到如今，人们已平静地接受了上帝死亡的境况。我们的时代已经是那样一个理性和技术的时代，只有天真的哲学家才会反省到：从毫无前提的怀疑一切开始，与怀疑相伴的人的理性就走在一条两难的也是盲目的道路上，因为任何怀疑既包含着对确定性的不确定，也包含着对不确定性的确定，在这样的两难中，最终被选择的则将是不确定性。然而，即便知道道路的尽头仅仅是不确定性，人的理性也必须依靠自身或者说没有依靠地一直走下去。理性的历史不允许回头。

因而，这一“转向”不仅意味着对意义的认知方式的转向，还同时意味着对人的本质认知的转向。对语言和意义的怀疑也正是人对自身存在本质的怀疑，我们的时代已经比以往更容易陷入怀疑一切的怀疑中，陷入对自身本质的怀疑中，也更容易陷入宿命式的悖论中。当维特根斯坦在他的《逻辑哲学论》的篇尾诚笃地道出“对于不可说的

东西我们必须保持沉默”之时，他已无法回避地进入了言语与沉默的悖论性言说之中，然而，维特根斯坦的勇气也许正在于他在悖论中的决意保持沉默。倘若世上还有不可说之物，倘若我们仍然对这不可说之物怀有敬畏之心，我们自然会保持沉默；因为我们已然缺乏了不可说之物，或因为我们已然对不可说之物缺乏了敬畏之心，我们才必须学会保持沉默。这两种沉默的性质是如此不同。在这不同的沉默中，仅仅是在后者的“必须学会保持沉默”中，人吐露出的言语与不吐露言语的沉默才形成了敌对并在人的存在中形成了悖论。正是在“无”的弥漫中，人的语言的悖论性质才同时成为了人自身存在的悖论性质，对语言的怀疑、对语言的不信任便也常常回过头来侵袭着、削弱着我们的存在本质——就像澳洲人的回镖游戏，我们自身的苍白、我们那虚弱的脚踵终将被自己的普遍怀疑、被自己的不信任所击中。

在伯格曼的时代，作为记录光影运动的艺术形式，电影的诞生虽然才半个多世纪，但正如同其他艺术形式一样，电影艺术本身也饱含着当时人们对世界的种种思考，这其中也自然包括了对语言的思考。正如苏珊·桑塔格在1960年代所言，电影成为了那些不信任语言的人的自然之家，成为了装载着反对“言语”的重负的便捷容器，大量的新电影成为了那些希望证明语言的失效和欺骗的人的工具^①。这种不信任，因其处身于电影这门崭新的艺术形式之内而具有对人类的语言形式进行挑战或者说挑衅的意味。但是，与其说电影作为一门视觉艺术能够区别于语言并反对语言，不如说在电影艺术不过百年的历史中以及在对电影艺术自身的探索过程中，电影人常常因接近了一种新的语言形式而往往急于以更激烈也更夸张的姿态表达自己对语言的怀疑与不信任、对人的存在的怀疑与不信任。

很容易即可推测到，从对语言的怀疑与不信任出发，一条对语言

^① Susan Sontag, "Bergman's Persona", in Lloyd Michaels ed. *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, P82.

本质以及人的存在本质进行探测的便捷途径便是对“沉默”的相应探询。伯格曼也正是这样做了。在其哲学化的电影《假面》中，对人的言语与沉默之间的此种关系以及这种关系对个体存在本质所具有的潜在的伤害性，伯格曼进行了详尽的镜像化表述与探讨。在这其中，言语与沉默互为表里，互相补充，共同诉说着关于人类存在本质的难言的伤痛。

但是，伯格曼并未将对此的探讨局限于人的语言本质之内，而是将之置于了人与上帝的关系的层次内。在这一层次中，伯格曼却始终保持着他那作为此在个体的执拗的自我性，对人的言语与沉默的探讨则因此成为了伯格曼作为个体的自我独白——自我相对于“上帝的沉默”的独白。这自我虽然因其执拗而最终排斥了投入上帝的可能，但在与上帝的关系中，在这关系所构成的强大张力内，这不宁的、执拗的自我却获得了最终的宁静与平衡。

从自我的独白出发，伯格曼成功地将电影改造成了一种独白的方式，并由此逐渐进入了对人的自我性和此在性的探讨之中。在这条荒芜而狭窄的道路上，伯格曼走得如此之远，我们必须潜心追踪才能找到他的足迹。这条曲折多岔的小道通往人类内心深处、人类意识深处那黑暗与荒凉之地，他站在那里——他正站在那里——以令人敬佩的自我的勇气举着他那盏昏黄的小灯。

第一节 不被信任的言语和可敬畏的沉默

作为同一时代相同情绪的反映，伯格曼从未掩饰自己对语言的不信任，对语言的不信任以及就此所进行的各种意味深长的探究早已成为他电影中经常出现的一个重要主题。在拍摄于1962年的《沉默》中，这个主题便曾相对集中地出现过，但在这部电影里，伯格曼并未超出那些对于20世纪60年代而言已经显得相对陈旧的主题范围，如因为灵魂的孤独和痛苦所导致的“交流失败”，以及由遗弃和死亡所

引致的“沉默”^①。而在较为晚近的《秋天奏鸣曲》(1977)里,当伯格曼在着重阐发另一重要的伦理性主题——“无能的爱”的主题的时候,他也没有忘记再次顺便表达自己对语言的强烈的不信任和讽刺。在这部影片中,人物的语言性表演、语言性装饰以及语言的白日梦则使语言的虚伪和人的个体人格紧密相连。

他对这个主题的最重要的探讨则出现在《假面》中。在这部电影里,伯格曼以一种哲学性的影像在“言语”和“沉默”、“言语者”和“沉默者”之间做了一番力量上的铺衍和探讨,并由此而涉及人的存在之本质,或者说,涉及了人的存在本质中那个已然无法回避的“无”。

1. 主体力量的交换

《假面》(*Persona*, 1965)通常被视为一部“难懂”的电影,同时也被视为伯格曼最杰出以及世界电影史上最杰出的电影之一,还有人认为它是“二十世纪最伟大的艺术作品之一”^②。无论如何,不管是对导演伯格曼个人而言,还是对世界电影艺术的整体而言,《假面》都是一部非同寻常的电影。它的杰出不在于对情感或生活——艺术作品的恒常主题——的再一次率真的呈现或描绘,而在于将一种几乎是哲学的探讨用电影这种通常被认为是娱乐大众的媒介来加以呈现并最终使之成为一场手法高明的影像呈现。并且,《假面》作为艺术作品的杰出之处同时也是隐晦之处还在于,尽管自它问世以来就阐释不断,但它的意义却似乎永远没有穷尽的可能。这些意义也许连它的创作者自己也未能完全意识到,却令这部创作于四十多年前的电影迄

① Susan Sontag, “Bergman's Persona”, in Lloyd Michaels ed. *Ingmar Bergman's Persona*. P82.

② Hubert Cohen, *Ingmar Bergman: The Art of Confession*, New York: Twayne, 1993, P227.