

枫林晚电影书系

北欧电影哲人**英格玛·伯格曼**
Ingmar Bergman

沈语冰 著



1939-1982

北城电影哲人 英格玛·伯格曼

Ingemar Bergman

1939-1982



北欧电影哲人
英格玛·伯格曼

沈语冰 著

天津社会科学院出版

图书在版编目 (CIP) 数据

北欧电影哲人: 英格玛·伯格曼/沈语冰著—天津: 天津社会科学院出版社, 2003, 11

ISBN 7-80688-071-2

(枫林晚电影书系)

I. 英... II. 沈... III. ① 伯格曼 - 生平事迹 ② 伯格曼 - 电影影片 - 电影评论 IV. ① K835.325.78 ② J905.532

中国版本图书馆CIP数据核字 (2003) 第098403号

出版发行: 天津社会科学院出版社

出版人: 项新

地址: 天津市南开区迎水道7号

邮编: 300191

电话/传真: (022) 23366354

(022) 23075303

电子信箱: tssap@public.tpt.tj.cn

印刷: 杭州市影天快速印务有限公司

开本: 965x1270毫米 1/16

印张: 20.25

字数: 254千字

版次: 2003年11月第1版 2003年11月第1次印刷

定价: 32.00元

版权所有 翻印必究

前 言

与伯格曼的遭遇是我人生中的某个重要时刻。它打在我身上的烙印肯定要比最初的激情持久而深刻得多。记得观看第一部伯格曼的电影是他的《秋天奏鸣曲》(Autumn Sonata)。那个夜晚我是如此激动,难以自持,我感到,一个新的天地为我敞开了。

起初,我和妻子一道用中文字幕看《秋天奏鸣曲》。看完后总觉得不过瘾,嫌它的译文拙劣,几个关键情节没搞清楚(例如,夏洛特与女儿海伦娜的男友莱奥纳多的关系始于何时?),就独自一人用英语字幕再看一遍。这一次,情节是搞懂了,可是,仍然激动得不肯离开:它是怎么拍出来的?伯格曼究竟想要表达什么?如果说语言是交流之道,那它同样也是伤害之所,此片明显的悖论性质该如何解释?于是又坐下来,打开彼得·考威(Peter Cowie)的评论音轨。后来才知道,此老是英美最著名的电影史家与电影评论家,伯格曼传记作家,一些老牌的DV公司,如在影迷心中极富权威的“准则收藏系列”(Criterion Collection),曾称他为“有史以来最伟大的电影评论家”。考威的评论不紧不慢,娓娓道来,对我的困惑时有论及,极大地平息了我对伯格曼电影的最初饥渴。

就这样,在同一个晚上把一部电影从头至尾连看三遍,这是自己从未有过的经历。从此,伯格曼,跟其他大师的影片一道——在我心目中,电影这个先贤祠中供奉着伯格曼、费里尼、塔尔科夫斯基、布努艾尔与黑泽明这五位顶级或超一流大师,以及维斯康蒂、

帕索里尼、安东尼奥尼、戈达尔、特吕弗、侯麦、赫尔措格、拉斯宾德、文德斯、瓦依达、基耶洛夫斯基、米洛斯·福尔曼、希区柯克、库布里克、法朗西斯·科波拉、小津安二郎、今村昌平等一流大师——就成了我生活的一部分。

我的一个强烈冲动就是，每看完一部激动人心的片子，就想找人聊聊，彼此交换一些看法。在身边没有朋友可交流的情况下，上网浏览或许不失为一种补救措施。可是，让人感到绝望与沮丧的是：中文网页上关于伯格曼的材料是如此之少，有的也大多是关于这位导演或一两部主要影片的简单介绍，完全不顶用；而英文网页上的资料却又如此众多，以至于让你眼花缭乱、根本无从措手。举个例子，从Google网站上键入“bergman autumn sonata”，搜索到的结果竟有2610条之多！

不过，看完影片后上网浏览一下别人的观感或评论，已然成了我的一种习惯。不久以后，我就摸索出一些门道来。英文网页上的那些资料，原来也只有极小一部分是有价值的。首先是恼人的重复：许多信息重复出现；其次是大量商业站点为销售或出租VHS或DVD所做的带有广告意味的解说词。这些解说词常常过于简单，有些则华而不实。再有就是英语世界的观众们在看过影片后在有关网站上发的帖子，这些帖子间或有真知灼见，但大多见解平庸、水平一般。真正具有学术含量，有助于人们深入理解那些电影大师的作品的文章却非常罕见。

为此，我求助于电影史研究，求助于出版物。可是，令我感到更为惊讶的是：迄今为止好像还没有一本关于伯格曼的专著在国内发行过！本人孤陋，或许，经过努力，你总能找到某些地方已经有了类似的书（比如说台湾就有了）。可是，由于众所周知的原因，这些书籍很难到达一般读者的手中。我也曾求助于电影评论。这个领域也不能让人满意。国内的电影评论，给我的感觉是，要么充斥着关于如何运用镜头等等的令人莫测高深的技术术语，要么到处都是

关于镜像的符号学、结构、后现代、解构、后殖民、女权以及德里达、拉康等等的时髦货色。就是没有关于伯格曼及其他电影大师的可信的评论文章。这使我感到尤为惊奇。

在这种情况下,我根据所能找到的英文资料,结合自己的观感写就的一些关于伯格曼的文章,就得到了出人意料的热烈反响。我所写的《犹在镜中:伯格曼室内剧三部曲之一》等文章,在网上广为传播。其中有一位从艺术学校音乐系毕业后又考入北京电影学院导演系的学生则告诉我,我对这部被伯格曼称为“我的弦乐四重奏”的影片的分析,对他颇有启发。这实在有些出人意料。

愚意以为,电影研究与评论的方法可以多元化。我并不反对对电影作品作专门的技术分析;也无意去贬低那些关于电影的“文化研究”做法(the cultural studies' approach)。但是,这些研究的读者面相当有限,它们根本无法满足大量艺术电影的爱好者与影迷们的渴望与需求。对一个不是搞电影专业的一般电影爱好者来说,那些装腔作势的术语只会使他们像躲避瘟疫似地加以趋避;而那些充斥着“文化研究”的时髦“主义”的东西,基本上与他们心目中的大师之作“不相关”(irrelevant)。更有一类文化明星,也经常写写电影。可是,在我看来,他们当中最好的,也只是借着电影之口,说他们自己心中想说的另一番话罢了:那些由“个在”、“共在”、“偶在”、“性感”、“死感”、“灰色伦理”等等令人莫名其妙的术语包裹起来的文本,不仅完全与电影无关,而且,我总在怀疑,这种做法是否称得上对原作的起码尊重;而他们当中最差的,除了一些鸡零狗碎的感觉、拉拉杂杂地夹进一些花边新闻、抖动一些明星的隐私之外,则什么也不是。

出于这样的考虑,本书就是为了那些艺术电影的爱好者们写的。它的目标并不崇高,却也不能说百分百的谦虚:因为,排除了上述各种方法,电影研究与评论还可以怎么写?这是一个难题。我的初步想法是:我对这位大师的把握首先必须基于自己许多年观看

他的作品的感觉、印象与直觉之上；如果没有这一点，我根本不会费神去搞懂它们，更不会夸张到要去“研究”它们（例如，众所周知，法国左岸派导演阿仑·雷乃在电影史上地位很高，可是我压根儿就不想费心去搞懂他那本赫赫有名或臭名昭著的《去年在马里安巴》。在这个问题上我完全认同伯格曼与费里尼的观点：伯格曼认为它是那种专门为评论家拍摄的装腔作势的电影的典范，而当有人将此片跟《八部半》相提并论时，费里尼说雷乃是“完全理智的抽象”，跟他的《八半部》“风马牛不相及”）。

其次，假如我写的东西仅仅是自己的感觉、印象与直觉等等私密报道，它或许可以赢得那些有同感的读者，却肯定会失去那些想看却还没有看过这些片子，或虽然看过却与我有着完全不同的感受的读者。换言之，电影评论与鉴赏不能是纯粹的个人观感，因为这毕竟涉及审美判断，而审美判断，根据康德的意見，不单单是个人好恶，而是趋向于“主体之间的意见一致”（intersubjective agreement）。在提供我的个人观感的时候，我或多或少地已经参照了已有的研究成果，或某些很有意思的见解。总之，我试图在纯粹的个人感觉与完全技术性或事实性的报道之间，做出某种折衷与调和。

我希望读者也抱着同样的宗旨来阅读本书。他或她最好根据自己的感觉去观看伯格曼的电影，而在这个过程中，他们或许可以从我的书中找到一些帮助。就如同我自己每看完一本电影后都要跟朋友聊聊观感或上网浏览一下他人的评论一样，他们也要把我与我的书当成聊天的对象或可资参考的资料。当我，比方说，从牛津大学Dr. Marco Lanzagorta那里了解到《呼喊与细语》中的一个垂直镜头（影片中安妮的死），完全来自西方绘画中“耶稣下十字架”的母题时，以及当我了解到影片中安娜怀抱安妮的造型本着米开朗琪罗的雕塑“圣母怜子”（一译“圣母哀悼基督”或“圣殇”，现藏梵蒂冈圣彼得大教堂）的时候，我的激动是可以想见的。只要有一些艺术史的常识以及对视觉艺术的基本感觉，谁都可以直觉地感到

影片中的那些影像本身的视觉冲击,但是,人们往往不清楚它们的力量来自何处。而真正的电影研究与评论,却可以在某些层次上解释这些仪式与象征的意义。

无独有偶,当我看完伯格曼的另一部杰作《犹在镜中》时,我立刻沉浸在某种莫名的不安与激动中,可是,我一点也不明白这种不安与激动意味着什么?或许,读者会认为我的这种思维方法过于“理智化”。他们是对的。看电影最大的享受是去“感受”,而不是试图去“理解”——这是伯格曼一再告诫人们的(参本书附录“伯格曼访谈录”)。可是,在你真正去感受的同时,或者之后,再试着去理解它们,不是多了一重愉悦吗?更何况,伯格曼根本不是“只凭感觉”拍电影的,他的几乎所有作品都是精心策划、处心积虑的后果(参看伯格曼的名作《每一部电影都是我的最后一部》——“Each Film is My Last”, in Staurt M. Kaminsky ed., *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 1975, pp.88-97)。谓予不信?再看伯格曼晚年的自白。在他的回忆录《影像:我的电影生涯》(Images: My Life in Film, NY: Arcade Publishing, 1994; 在本书付印过程中,它的中译本以《伯格曼论电影》之名出版,广西师范大学出版社,2003年)中,伯格曼逐一评论了自己的作品。在谈到《犹在镜中》时,他明确地称它为“我的弦乐四重奏”。伯格曼的“室内剧”灵感无疑来自“室内乐”,而在室内中,弦乐四重奏又是最难驾驭、最能代表室内乐本质与菁华的形式。贝多芬晚年完全沉浸在自己的内心世界中的作品是什么?是他的弦乐四重奏。在谈到20世纪最伟大的音乐家的作品时,人们提得最多的又是什么?可能就是巴托克与肖斯塔科维奇的弦乐四重奏吧!不了解伯格曼的这一用心:即影片的结构与人物是完全按照弦乐四重奏的四个乐章与四个声部来安排的,干脆就看不懂这部电影。因此,只要对音乐稍微有点感觉的观众,都能本能地感到《犹在镜中》那强烈的形式感,然而,唯有当他们明白,这是伯格曼向巴托克致敬的作品时,他们

才能说：“哦！原来如此！”

当然，最好不要把我的书当作什么研究。“研究”这个词太堂皇了。说它是跟朋友聊天或分享经验来得更恰当些。要知道，最好的“研究”，也只能让我们对伯格曼这位无可争议的大师——至于是否是电影史上最伟大的大师，则尚在争论中：与之竞争的恐怕只有费里尼——的深度与高度，作了简单的一瞥罢了。援引一个不太恰当的比喻——歌德的比喻——来说，如果我们的这种“研究”让我们得以窥见一位风姿绰约的少妇曼妙轻盈的裙衫的话，那么，它只不过增强了我们想要深入了解这位美女的欲望罢了。这个欲望就是——永远无法抵达并完全拥有的伯格曼的电影的深度。

我对这位大师的匆匆一瞥就在这儿了。浅薄或深刻，只有任人评说。但是它的虔诚是无可怀疑的。我一直在揣摩罗尔斯(John Rowls)在谈到康德时的一段话：“对我们来说，无论我们作出多大努力去把握他们的思想，所有这些伟大人物……在某种程度上都是高不可攀的。在我看来，康德常常显得更加遥不可及。像伟大的作曲家和伟大的艺术家——莫扎特、贝多芬、巴赫与丢勒——那样，他们是一些令人叹为观止的人物。”将伯格曼与巴赫等其他艺术媒介中的大师相提并论，或许是过分了，因为电影毕竟只有百余年历史。然而，如果说，在电影这种媒介中，谁最接近于纯粹艺术这个理想，那大概非他莫属了(惟一的例外或许只有费里尼，或塔尔科夫斯基?)。因此，我对伯格曼的一点点揣测，如果对读者有所助益，那我就感到莫大的安慰了。

沈语冰

浙江大学玉泉校区

美学与批评理论研究所

枫林晚电影书系工作群

总编

彭少健

浙江传媒学院院长

主编

刘翔

诗人,电影诗学理论学者

沈语冰

浙江大学人文学院教授
美学与批评理论研究所所长
剑桥大学访问学者

南野

诗人,浙江传媒学院
理论室主任

封面设计

张磊 曹晓阳

装帧设计

谢宇

策划

韩农 朱升华

出品人

韩农

目 录

前言

第一部分 总论

- 第一章 魔灯与影像:伯格曼传奇的电影生涯
- 第二章 失落的天真:伯格曼电影的童年主题
- 第三章 禁闭的性趣:伯格曼电影中的性与爱
- 第四章 沉默的上帝:伯格曼电影的宗教主题

第二部分 分论

- 第五章 与死神对弈:《第七封印》
- 第六章 人生的旅程:《野草莓》
- 第七章 罪孽与和解:《处女泉》
- 第八章 光影四重奏:《犹在镜中》
- 第九章 爱的挽歌:《冬之光》
- 第十章 绝望的交流:《沉默》
- 第十一章 电影的深度:《假面》
- 第十二章 痛苦与救赎:《呼喊与细语》
- 第十三章 情感的乐章:《秋天奏鸣曲》
- 第十四章 光荣和梦想:《芬妮与亚历山大》

- 附一 伯格曼访谈录
- 附二 伯格曼的影片《假面》(电影故事)
- 附三 苏珊·桑塔格论《假面》
- 附四 伯格曼电影作品年表
- 附五 伯格曼电影DVD目录
- 附六 伯格曼电影获奖情况一览

参考书目

第一章 魔灯与影像：伯格曼传奇的电影生涯

法国电影导演弗朗索瓦·特吕弗(Francois Truffaut)第一次看伯格曼的电影时就说：“他已经做了我们做梦都想做的事。他写电影，就如同作家写书。不过他用的不是笔，而是摄影机。”^①

另一位新浪潮电影大师艾力克·侯麦(Eric Rohmer)在谈到伯格曼最伟大的电影之一《第七封印》(The Seventh Seal)时说：“这是一种在艺术中刻画了时代——这里是中世纪——特征的素朴，这个时代的精神为伯格曼成功地加以把握，没有为卖弄学问所糟蹋，由于他那无可比拟的艺术才华，它才能将那些启发他灵感的圣像画的母题转换为一种电影语言。他向我们呈现的形象与形式从来都不是没有意义的，而是永远原创的成果。他的艺术是如此天才，如此新颖，以至于我们由于对其中问题的质疑以及从不间断地寻求答案而忘记了艺术。很少有电影能提出这样高的目标，更少电影能这样完满地实现它的野心。”^②

波兰最伟大的电影导演之一基耶洛夫斯基(Kieslowsky)心目中的电影圣人殿堂是由伯格曼、费里尼与塔尔科夫斯基三位构筑的。他说，他梦想达到的境界是自己永远无法企及的，只有伯格曼、塔尔科夫斯基与费里尼的部分作品已经达到了。而“它(指伯格曼电影的张力)，连同其他东西，正是银幕上的魔术诞生的地方：作为观众，你突然发现自己处于一种紧张状态，因为你正处于一个由导演直接呈现给你的世界之中。这个世界是如此连贯、如此完备、如

此简洁,以至于你被它裹挟而去,感到它的那种张力,因为你意识到了人物之间的紧张”。^③

“欧洲电影的圣三位一体”之一、有“第七艺术的魔术师”之称的费里尼(Fellini)则说:“这部电影(指《野草莓》)我只看过一遍,但已经足以认识到伯格曼是一位多么伟大的艺术家了。……将我跟他相比是在恭维我。伯格曼是一个真正的电影人,他使用任何手段,甚至幻觉,这是一种深奥的幻觉主义,它能够以一种欢快的方式呈现问题重重、令人不安的现实。伯格曼与我惺惺相惜(Bergman and I share the same mutual sympathy)。”^④费里尼心目中的另一位伟大的同行是黑泽明。他曾经邀请伯格曼与黑泽明赴罗马拍摄《三个爱情故事》(每人拍其中一个),终因黑泽明的健康原因而未果。

而伯格曼本人却说:“电影,虽然有着复杂的诞生过程,对我来说只是我对我的同类的说话方式。”同类?——是的,他指的就是我们人类。

人们用尽了赞美之词来描绘伯格曼的形象,但是,我认为最恰当的方式仍然是:看呀!它们就在你眼前;看一看他的电影。如果你认为是好的,继续看下去;如果你没有任何感觉,那就算了——你或者是无可救药的,或者不是我们的同类:也许是超人?

或许最贴切地界定伯格曼的电影地位的,是这样一种评价,例如,当美国电影评论家萨缪尔斯(Charles Thomas Samuels)于1971年9月10日终于获得伯格曼的采访许可时(伯格曼极少接受采访,晚年是例外),他的第一句话是:“伯格曼先生,我想从一个相当概括性的问题开始:如果要我用一个简单的理由来说明你在电影导演中的卓越地位的话,我会说,那是因为你创造了一个特殊的世界——我们从别的艺术门类中那些伟大人物那里已经熟悉了这些事情,可是人们却很少在电影里做到这一点,而且永远也达不到你

的高度。”(参本书附录“伯格曼访谈录”)

这就是人们对伯格曼的基本评价：他使电影成为与绘画、雕塑、建筑、音乐、诗与戏剧并驾齐驱的艺术门类。

如果要用两个关键术语来概括20世纪伟大的电影导演英格玛·伯格曼(Ingmar Bergman, 1918-)的传奇一生,那它们一定是“魔灯”(Magic Lantern)与“影像”(Images):它们恰好也是伯格曼的自传与回忆录的标题。^⑤

魔灯,一种投影机;影像,光线在银幕上的最终成像。一个是光源(the origin)、源泉,它发生、发起、跃出;一个是结果、结局、目标与目的地(the end),它生成、形成、聚集。在这个从源起到目的地的光谱之间,是伯格曼一生的印迹:他的电影、他的影像、他的人生,而这一切,都源于孩提时代的一套玩具:一盏魔灯。

英格玛·伯格曼于1918年7月14日生于瑞典的斯德哥尔摩。他父亲是一位路德派牧师,后来成为瑞典国王的宫廷牧师。这个传记性事实对伯格曼后来的电影生涯所起的作用怎么强调也不会过分,虽然人们不能直接将他电影中的人物与现实中的人物相提并论,或作简单的平行对比。这种影响首先是感觉上的(尤其是视觉)。伯格曼的父亲经常用自行车带着他去厄普兰地区(Upland,意为“高地”)的乡村教堂布道。当他开始布道后,小伯格曼就沉浸在教堂内部的象征世界之中,壁画、木刻生动而通俗地描绘了圣经故事。多年以后,伯格曼将其中一些早年记忆改造为一则名为《木刻画》(Wood Painting)的舞台剧之中。后来又成了电影《第七封印》的基本母题。其中有几个场景直接来自这些圣像画与宗教寓意画,例如骑士与黑衣死神对弈、苦修者的自我鞭笞游行、死亡之人在死神的率领下跳着轮舞翻过山岗……这些震撼人心的画面是电影史上最伟大的创举,然而,它们却源于这位艺术家的童年记忆。

其次，是题材上的。老伯格曼为他儿子提供了无穷无尽的题材。伯格曼有好几部影片的题材直接来自他父亲。这特别明显地体现在《冬之光》(Winter Light)(连整部电影的拍摄地点都是伯格曼跟他父亲在厄普兰一带的乡村教堂转悠时发现的)。还有如《最美好的愿望》(The Best Intentions)拍的完全是伯格曼父母的传记(伯格曼编剧,由丹麦著名导演比尔·奥古斯特执导)。此外,伯格曼的父亲也为他提供了全部作品中一个不可或缺的人物原型:牧师。伯格曼的许多作品中都有牧师的形象。最著名的当然要数《第七封印》、《冬之光》、《呼喊与细语》(Cries and Whispers)、《秋天奏鸣曲》与《芬妮与亚历山大》(Fanny and Alexander)了。

最后,是心理甚至精神层面上的。伯格曼一直没能处理好与父亲的关系——这大概不是暴君与极权人格者的典型环境,就是伟大艺术家的典型条件。老伯格曼的宗教戒律与清教徒般的生活令青少年时期的伯格曼十分焦虑,他只有跟奶奶一起住在乡下时才感到童年的乐趣(当然,后来他以感恩的方式在《芬妮与亚历山大》中报答了祖母的慈爱)。成年以后,伯格曼与父亲的冲突达到了这样的程度,以至于,有一回在老伯格曼指责儿子不在大学里好好读书反而整天呆在电影院与剧院里时,伯格曼一气之下一拳将父亲击倒在地,结果是,父子之间好几年没有说话。伯格曼与牧师父亲的冲突在《芬妮与亚历山大》中达到了想象力的极致。当然,这也为伯格曼晚年的作品(包括文字作品,如回忆录与剧本)提供了一个反思的背景。伯格曼晚年作品的一个主题,可以看作是对父亲的某种程度的和解(在《最美好的愿望》中),以及与自己的儿子们(当他自己也成为儿子们批评对象的时候)的某种形式的妥协(如在《秋天奏鸣曲》里,并允许自己的儿子执导他编剧的《星期天的孩子们》)。一个小小的插曲:在著名的CC版《呼喊与细语》所附的一个长达50分钟的采访中,八十高龄的老伯格曼谈到一次与儿子的对话。伯格曼曾对自己儿子说,“请你见谅,我可能是个不合格的父