



▲图从左至右分别为《芬妮与亚历山大》剧照、《呼喊与细语》剧照、《野草莓》海报

和很多导演喜爱改编畅销故事不同，英格玛·伯格曼一生拍摄的75部电影作品很多出自他亲手撰写的剧本，在特别定制的大开笔记本上手写而成。

和一般的分镜头剧本格式不同，伯格曼会以奇异的间离效果来开场，“亲爱的朋友们！现在，我们将一起来拍一部影片。”剧本中非常前卫地穿插着多种跨文体的形式，此一则是人物白描，可能下一个场景就突然展开某位人物的日记，把内心深处的犹疑质问一股脑倾泻出来。物像中有细致到家具纹理和衣衫褶皱的细节描述，经验再现的极致中有深刻到身体最隐秘处

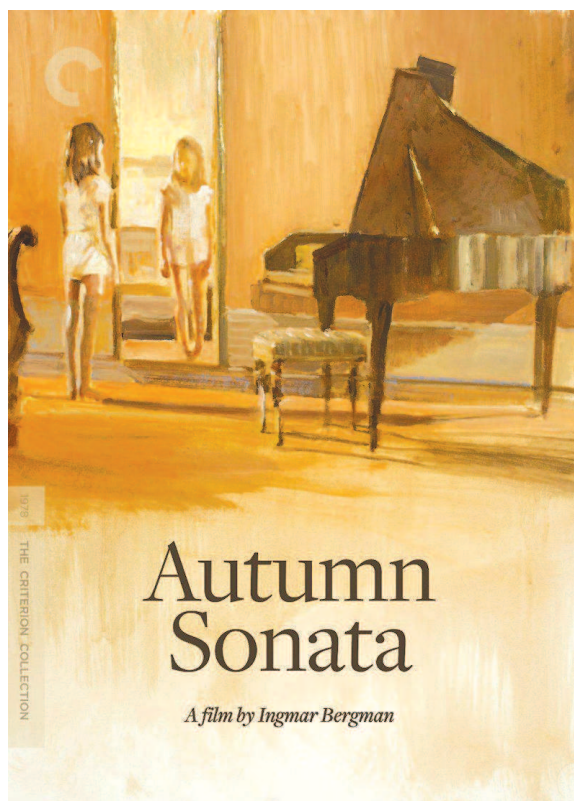
的震颤，极端狂喜，或是难以言表的痛楚、耻辱，还有典型的北欧表现主义式的精神苦闷，蔓延无边，直到死亡都无法去完全终结的此在与虚无之问。一波又一波的思虑，无穷地飘荡在伯格曼的剧本写作中。剧本中的思考强度往往让读者透不过气，以至于会误解——身为职业导演的伯格曼，在无限的诗意追问中深陷，疏忽了将来落实到胶片实拍时的资金预算和片场掌控。然而深知其中平衡奥秘的法国新浪潮导演特吕弗却说，“伯格曼做到了我们做梦都想完成的事。他写电影，就如同作家写书。不过他用的不是笔，而是摄影机。”

“魔灯”开启童年，照亮电影旅程

早在真正接触摄影机之前，童年的伯格曼就已经宿命地认为自己终将成为导演，并终将成为一名导演而死去。随着他用上百个锡兵——对的，就是丹麦童话作家安徒生在《坚强的锡兵》里写到的北欧男孩最佳玩具，和哥哥交换了作为圣诞礼物的放映机，伯格曼就清楚地意识到“放映机终于落入我手中”意味着“电影在我生命中出现”。又仿佛是宿命般的，伯格曼第一次操作这台以煤油灯为光源投射的放映机是在婴儿室的宽大衣橱里。那是童年的伯格曼在受到体罚后被关进的封闭空间，从心理的恐惧上来说里面有知名和不知名的魂魄专门对付捣蛋小孩，一如比伯格曼年长20岁的本雅明所恐惧的，出没在柏林街道间的驼背小人儿。伯格曼战胜恐惧的方法是随身携带手电筒，一旦被关进橱柜，就把光打在橱柜墙壁上，“把自己想象成在电影院看电影”。这种想象终于在伯格曼主动把自己和放映机一起关入橱柜的时刻得到了全面的疗愈，看到白色墙壁上随着自己转动摇杆而出现移动的画面，伯格曼直到老年还在饶有兴趣地回味着此中不能用笔墨形容的第一次兴奋感，就像魔灯驱逐了恐惧，镜像中映射出未来。

“魔灯”(Laterna magica / magic lantern)是伯格曼为自传拟定的书名，也成为后代人们所接受的，对伯格曼影响力的最佳概括词语之一。2018年作为他的诞辰100周年纪念，世界各地的活动举办层出不穷，除了不久前上海国际电影节在大师单元接连放映11部伯格曼作品，瑞典驻华使馆还在北京举办了题为“魔灯犹在”的伯格曼纪念展览。

“魔灯”究竟在哪些意义上长明不熄？根本上是关于人之信仰与灵魂的艺术追问。和斯堪的纳维亚的阴霾天气一样，伯格曼从不假装快乐，不伪装幸福，也从不隐瞒他认为人有灵魂这一确凿的可能性。他认为“人命注定接受折磨，悲苦难是人生的本质，而真正的折磨方式是内在的、内在在精神的折磨试炼。”事实上，伯格曼的“灵魂认知”和诞生在地中海希腊半岛上的“认知灵魂”具有大相径庭的差异。苏格拉底相信灵魂永恒，论述因而导向了经由完善的理性认知而达到克服生命有限性的价值不朽，伯格曼在电影中一再反思观照的灵魂则是欧洲进入普遍的宗教时代以后为人类划定的精神要约。遵守神意还是依照具体的情境正义来实施反抗？按照超验主义允诺的恒定价值去抑



▲1978年英格玛·伯格曼与同样来自瑞典的巨星英格丽·褒曼合作了《秋日奏鸣曲》。这部影片为两人赢得了极大的赞誉，并囊括了包括奥斯卡和金球奖在内的很多奖项。

制内在的生命冲动，还是纵身跃入突如其来的幸福瞬间，哪怕一时放任后是无穷尽的折磨痛苦，甚至不得不以交付生命为代价？《沉默》《假面》和《第七封印》，这些完成于五六十年前的影片以伯格曼特有的风格化影像语言反复探讨了精神世界和外部环境的张力关系。可否真的消去意图，不再有害善？进入一种纯粹的、难以概括的沉醉与迷狂，像是早已镌刻在电影史经典画面中的《第七封印》结尾：黑衣死神拉着骑士、扈从、贵妇、女管家……在乌云卷集之下，在倾斜的山脊之上，逶迤走出不可思议的步履，“跳着庄严的舞步，走向黑暗的国度。”

看过《第七封印》的观众，鲜有人能够淡忘这一幕奇观画面给予心灵的震撼。人在成长过程中或早或晚都会经受特殊的死亡教育，无论是许诺彼岸有天堂的唯心主义，还是把人视为有限生命体的唯物论，都不否认死亡的必然性，但是伯格曼的特殊性在于，他把人的死亡问题作为影像核心反反复复加以叩问式的表达。此时此刻的“魔灯”，力图解剖人们在命定悲剧内的抗争意义，一如骑士在片和死神一再对弈的棋局，尽管逃脱不了最终倾覆的灭顶之灾，却在生命的行为中尽其所能地制造出丰富蕴含和意义。

而且，擅长运用表现主义手法来讲述复杂悲剧故事的导演伯格曼同时还是自省而幽默的，虽然他的幽默绝非常见的轻松愉快那种。对于上述被封为神来之笔的《第七封印》结尾，伯格曼在《影像》(Bilder/Image)一书中公开承认，“后来变得非常著名的那一场黑云下的死亡之舞，其实只是一场在几分钟之内完成的即兴之作。”所谓死神带领流民跳舞远去，不过是几组器械组的工作人员和游客在完全搞不清楚状况的情况下匆忙披挂上阵。这也是为什么这个镜头始终被剪辑在流浪艺术家的主观视野内，不拉近景，更不给特写的原因。

伯格曼为什么要将一个足以传世的经典画面进行毫不留情的自我解剖？为什么不将错就错地把摄影师等云到的奇异机缘敷衍为一段美好的轶事流传？为什么不面貌凛然地戴稳艺术大师的礼帽坐待世人的蜂拥崇拜？原因在于他所持奉的电影观念从来就不同于流俗。从“魔灯”照亮婴儿室橱柜的那一霎那，伯格曼的电影就是为了和解人生与死亡之间的不解之谜。和一般人们以为《第七封印》是中世纪民俗影片或者宗教影片不同，伯格曼坚持认为他是按照“公路片”的类型在完成《第七封印》，只不过不是普通的地区间穿越旅行，而是一头扎进不同的时空存在，穿过象征死亡的黑暗之门。那些“无法控制，预料及安排的东西”，有如“无底的恐惧深渊”，只有在真正的醒悟后认识到了现世中一切的真实性和虚幻性，才会给惶恐的灵魂以安定。电影是伯格曼在生命与死亡之间的穿梭思考，《第七封印》作为他“最后一部讲信仰的电影”，作为“少数几部真正深得我心的电影”，仅用35天就杀青，伯格曼把这部电影视为“奇迹般的救赎存在”和“克服死亡恐惧的第一步”。所以，当《第七封印》突然摇身一变，成为瑞典黄金时代纪念影展上主打的辉煌巨作，伯格曼认为“这简直是可怕的误解，完全拧巴了”当初拍这部电影的目的。他竭力还原选题的复杂初心，又不遗余力地解构经典画面的匠心阐释，只想反对那些借着电影燎原之势而掩盖空洞内心的无聊人群，并且提醒世人不要忽视痛苦，不要漠视矛盾。

俊·识

1918年7月14日，电影大师英格玛·伯格曼在瑞典乌普萨拉出生。在89年的生命里，他认为自己一直都住在梦中，或许给他智慧光明的，正是那盏从童年燃起的电影魔灯。

——编者

特吕弗、斯皮尔伯格、金基德、李安等电影人产生了深刻的影响。今年是瑞典电影大师英格玛·伯格曼诞辰100周年。在他在世时，他的作品就对

他『写』电影，就像作家写书

杨俊蕾

犹在镜中，犹在梦中

和他大多数电影的主题一样，伯格曼常常描写自己的痛苦、矛盾、内心里深深的烦恼不安感和身体上的诸多不适，甚至在谈及人生最初的记忆场面时也以一场华丽的呕吐作为结束。但这并不意味着伯格曼未曾尝得欣悦的滋味，恰恰相反，长久滚动在轮下的矛盾内心对于静谧宁适的瞬间完美具有更为敏感的识别力，长久缺乏情爱滋养的焦灼内心对于真爱来临的偶然时刻具有更为准确的判断力，《处女泉》《野草莓》《假面》《芬妮与亚历山大》，伯格曼在影片中传达出的爱与残酷，经久不衰地释放着普泛的精神影响。

在全球滚动修订的人生必看片单中，哪怕数量化约到10部，伯格曼的《野草莓》也必然会侧身其中。影片本身的意识流手法和表现想象的多样化艺术方法早已被一代代学者研究透彻，仅就影片的母题和对生命场景的复识与再现来说，《野草莓》无疑具有开创性意义，在镜像语言的主观意识解放上为很多后来之作奠定了语法基础，甚至直到2013年，还有中国导演对此进行致敬的同名胶片电影。

另外如1971年《呼喊与细语》，片名原本来自室内乐的音部关系，借鉴了某篇关于莫扎特四重奏的乐评，“听起来仿佛耳语和哭泣”。此时伯格曼已经隐居般居住在法罗岛，并第五次进入婚姻。这部影片的镜语中放置了相当数量的，关于差异性性别间如何进行残酷伤害的想象画面。其中有些离经叛道的过激镜头不仅没有随着时间逝去而被人淡忘，相反，又在其他语种的影片中得到摹仿、放大与加强。韩国电影导演金基德在2000年完成的影片《漂流浴室》，几乎是非常明显地沿用了《呼喊与细语》中卡琳的行为逻辑，采用同一种匪夷所思的身体处置方式去表明女性对于男性的极端排斥。

除了金基德这样较为具象地摹仿和借鉴伯格曼的影像语言和逻辑，在很多时候，伯格曼对后代影人的精神影响和启发表现得较为笼统而隐形。譬如李安获准登上法罗岛得以拥抱精神偶像时所表现出来的激动和喜悦而泣，并不能直接在他的作品中进行索隐式的遍寻。反而是美国好莱坞制作的一些商业电影，从伯格曼影片中延续出某些特定主题的

情感表现方式。通常来说，人们会把斯皮尔伯格2001年在梦工厂出品的《人工智能》(AI)作为科幻类人工智能影片的较早代表作，但是往往忽视其中对伯格曼影片《假面》的重点场面借鉴。伯格曼作为一个与原生家庭矛盾深重的反叛儿，内心深处一直犹疑着关于母子关系的困惑。1965年的《假面》一方面继续采用宗教哲思的形而上叙事模式，另一方面则惊悚世俗地转向更为肉身属性的现世主题。那一幅著名的《假面》剧照：小男孩“触摸”放大的“母亲面孔”，在《魔灯》的中文版译者张红军看来，是具有文化人类学高度的视觉叙事策略，“创造了纪实美学和蒙太奇美学的高度统一和电影总体美学文本中的可视范本。”而在文化学者戴锦华的最新阐释中，作为电影哲人的伯格曼导演往往为其电影人物身上赋予了“一种强烈的对爱的渴求和获得”。《假面》中那个被家庭和母亲弃置的小男孩，化身蓝色灵魂返回并带着强烈的和解意味爱抚着“晶体化”的母亲照片，在特殊的情感意绪上同构了《人工智能》中母子情感关系的反转，并在相当程度上启发了区别人类生命体和人工智能被造物之间的情感边界问题在影像叙事中的情节表述。

在纪念伯格曼诞辰一百周年的活动中，戴锦华坦言《假面》是一部强度剧烈的影片，她在观看七八次以后就达到了反复观影的承受力极限。然而对于伯格曼的其他影片，《野草莓》《处女泉》《第七封印》，则能达到四五十次之多。虽然她没有进一步解释1999年出版的访谈录为什么使用1960年的影片名《犹在镜中》，但是回到伯格曼所在的欧洲电影传统语境中则可发现，伯格曼的电影观念离不开魔灯与镜像的隐喻，同时也离不开对于现实和心理的深度关切。伯格曼擅长在影片中对现实问题进行非真实的超现实主义表达，一如他对自身从不停止的自省和反思。他像斯特林堡疏离华丽布景和繁复的人物故事一样，把影像叙述的重点放在了不可视的精神层面，偏爱幻想与梦境的影像化，在深远的思想主题表述中关切人的心理、情感和精神。伯格曼认为终其一生都住在梦中，或许给他智慧光明的正是那盏从童年燃起的电影魔灯。(作者为复旦大学中文系教授)

▼《不良少女妮卡》剧照



▼《第七封印》结尾早已镌刻在电影史经典画面中，看过该片的观众，鲜有人能够淡忘这一幕奇观画面给予心灵的震撼。

