

临显、见证与召唤：重思英格玛·伯格曼电影中的脸

宋雅莹

摘要：脸，是瑞典导演英格玛·伯格曼电影中的核心元素。对此，现有研究多从叙事、寓意等文学角度展开讨论，而忽视了将呈现面孔的镜头作为意义丰厚的视觉文本加以系统分析。实际上，伯格曼在表现电影中的人脸时，有着从现代主义绘画、戏剧和早期电影中汲取养分的自觉意识。通过不断关照其他艺术文本，他试图为面孔赋予临显、见证和召唤这三重功能，以实现自己在战后重建“电影教堂”的最终诉求。伯格曼以脸为中心的电影形式美学观，一方面深刻植根于信仰退场后的欧洲文化语境，另一方面也为后世创作者提供了一份展开面部影像实验的可参考方案，具有展开系统讨论的价值。

关键词：英格玛·伯格曼；电影脸；欧洲电影美学；北欧电影

脸，是瑞典导演英格玛·伯格曼电影作品中的关键元素。青年时期大量的剧场实践经验，让他与波兰先锋戏剧理论家格洛托夫斯基(Jerzy Grotowski)几乎同时意识到了演员身体的表现力。^①这也促使他在涉足电影创作后，有意识地寻找适合被突出表现的身体部位。人脸迅速映入了伯格曼的眼帘：摄影机对所摄对象细节的放大，让这一最能标识个体特征的身体部位，常常呈现出观者所不愿承认的陌生效果。这种“熟悉与陌生”在电影脸上的交杂深深吸引了伯格曼，于是在接下来几十年的电影创作时光里，面孔成了他最难以割舍的表现对象。在表现方式上，他不光继承了欧洲先锋派、苏联蒙太奇学派等早期电影人对“电影脸”的形式探索，还出于对“二战”后欧洲人民所面临的精神困境的反思，从构图、打光等形式层面进一步扩充了“电影脸”的哲理内涵。可以认为，正是这种植根于欧洲现代主义文化的电影美学观，让伯格曼的电影创作始终处在一种对话语境中：借助脸，他完成了对历史的回顾，更实现了对未来的前瞻。^②

目前，中外学界关于伯格曼电影中脸的形态研究主要分为三类。一是聚焦讨论伯格曼

作者简介：宋雅莹，中国人民大学文学院2024级文艺学博士候选人。

①有学者曾详细讨论过伯格曼与20世纪60年代“质朴戏剧”(poor theatre, 又译“贫困戏剧”)的提出者格洛托夫斯基在观念上的相通，以及双方可能存在往来的史料依据。详见 Ottiliana Rolandsson, "Pure Artistry: Ingmar Bergman, the Face as Portal and the Performance of the Soul", PhD dissertation from University of California, 2010。

②比如，美国导演伍迪·艾伦曾坦言自己在《爱与死》(Love and Death, 1975)中直接借鉴了伯格曼“人物面孔垂直摆放”的经典构图方式，德国导演迈克尔·哈内克的《白丝带》(Das weiße Band, 2009)也展现出了伯格曼表现面孔方式的影响，等等。

表现面孔的镜头的构图策略。如法国电影学者雅克·奥蒙(Jacques Aumont)对伯格曼电影中“面部大特写”的分析^①,以及尹耀东和赵佳瑞在《英格玛·伯格曼电影的主观化倾向》^②中对伯格曼电影特写镜头分裂感与基督教神命论之关联的思考。二是关注脸在伯格曼电影中的反复出现所可能触发的情感体验。如吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)在《运动—影像》的《情感—影像:面孔与特写镜头》(“L'image-affection: visage et gros plan”)一节^③中认为,伯格曼电影中大量出现的“去主体化”面孔是人物难以逃脱虚无的处境的外化。约瑟夫·马蒂(Joseph Marty)在《英格玛·伯格曼:欲望的诗篇》(*Ingmar Bergman, une Poétique du Désir*)^④接续了德勒兹对面孔特写镜头的思考,并进一步指出伯格曼也为人物提供了两套走出虚无的方案。三是分析伯格曼在呈现面孔时的仪式性考量。瑞典学者奥蒂利亚娜·罗兰森(Ottoliana Rolandsson)在其博士论文《纯艺术:英格玛·伯格曼,作为门径与灵魂表演的面孔》(“Pure Artistry: Ingmar Bergman, the Face as Portal and the Performance of the Soul”)中的“向镜头忏悔”(“Confessions for the Camera”)一节中指出,伯格曼常用特写镜头表现人物的忏悔行为,并将这一表现方式概括为伯格曼电影中的“忏悔结构”(the structure of confession)^⑤。值得注意的是,这些研究往往聚焦于面孔在伯格曼电影中某方面的静态特征(如经典构图方式),而未能考虑到这种镜头呈现与其前后段落的动态关联。具体而言,面孔在伯格曼电影中的出现并不是孤立的,它既是线性时段中的一环,也有着明确的空间朝向,所以只有在讨论构图的基础上观照时间与空间这两重因素,才可能把握伯格曼用面孔搭建影片骨架的整体性思路。因此,本文将在临显、见证和召唤这三个关键词的引领下,先讨论伯格曼是如何利用反常构图制造出面孔临显效果的,再从空间建构的角度分析伯格曼是如何让脸带领着观众见证人物的隐秘时刻的,最后从序列铺排的角度探讨脸是如何用一种重复显现召唤观众的善意,从而引发宗教意义上的忏悔,并由此实现“电影教堂”的重建的。

一、刺穿银幕,或面孔的临显

“临显”(epiphany)是最初为形容耶稣显灵的天主教词汇,后被哲学家伊曼纽尔·列维纳斯(Emmanuel Levinas)用以描述他者凭借面容的突然现身。在他看来,绝对外在物的“面容通过其拒绝被包含而呈现出来”^⑥,它不断用自身的有限在场,激发观者欲望其所象征

①参见 Jacques Aumont, *Du Visage au Cinéma*, Cahiers du Cinéma, Diffusion, Seuil, 1992。以及雅克·奥蒙《英格玛·伯格曼》,田庆生译,北京:北京大学出版社,2012年。这两本书的写作展现出了奥蒙的观念渐进:他在前作中讨论了“二战”后电影中出现的两种新面孔,即新现实主义电影中的“人文主义面孔”(visage humaniste)与以伯格曼和费里尼电影为代表的“反一面孔”(dé-visage),并指出“反一面孔”在伯格曼电影中存在四种呈现方式。但作者在此只简单描述了这些呈现方式的各自特征,而直到十年后出版的《英格玛·伯格曼》,他才结合具体电影案例,重点分析了上述四种之一的“被取景框挤压的面孔”。奥蒙论述中的空缺为本文留下了极大的延展空间。

②尹耀东、赵佳瑞:《英格玛·伯格曼电影的主观化倾向》,《电影文学》2021年第20期,第110—112页。

③Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1983, p. 125—144.

④[美]约瑟夫·马蒂:《英格玛·伯格曼:欲望的诗篇》,何丹译,南京:江苏教育出版社,2006年。

⑤Ottoliana Rolandsson, “Pure Artistry: Ingmar Bergman, the Face as Portal and the Performance of the Soul”, PhD dissertation from University of California, 2010, p. 265—273.

⑥[法]伊曼纽尔·列维纳斯:《总体与无限:论外在性》,朱刚译,北京:北京大学出版社,2016年,第178页。

的无限性。这种“拒绝姿态下的邀请”是一种忽近忽远、似有似无的召唤，是一个主体与他者得以实现内在联结的神圣时刻。与列维纳斯成长于同一时期的伯格曼，同样在“二战”后意识到了让大众直面他者的必要性。只不过，作为一名电影导演，他更关注的是如何利用视听手法，将列维纳斯论述的这种面孔中的矛盾性，实实在在地注入自己电影中的脸。对此，伯格曼设计了如下两种在单镜头中展现面孔的方式。

其一，用(大)特写展现人物无表情的脸。只要一提到伯格曼的电影，这种呈现面部的典型方式几乎会首先映入我们的眼帘，但实际上，他对这种呈现方式的运用经历了一个摸索过程。如果说早期的伯格曼，侧重用特写展现人物表情凝滞的过程(如《不良少女莫妮卡》中莫妮卡边收敛起表情边望向摄影机的经典长镜头)，以及人物对无表情面具的打破(如《面孔》中的魔术师主动卸下了自己无表情的面部伪装)，那么到了20世纪六七十年代，他似乎对于“人无法卸下面具”的判断愈发笃定了。这最明显表现在其成熟之作《假面》(*Persona*, 1966)中。片中的伊丽莎白(Elisabeth)几乎封闭了所有向外敞开的情感通道，也抛弃了所有外在行动的可能，而当这种“拒绝”反映在她的脸上时，便展现为一种近乎静止的僵硬。为了强化这种面部表情的震慑效果，伯格曼在展现伊丽莎白的面部时，不仅常常采用特写与超大特写，而且偏好用高强度侧光和剪辑呈现面孔的碎裂效果。比如，这个展现《假面》中双主角面孔拼合的经典镜头(见图1)，在部分学者看来体现了双方主体意识的纠缠。^①然而，我们同样可以将这两张“半脸”，视作保罗·策兰(Paul Celan)笔下的“断裂诗行”。在这种情况下，伯格曼对它们拼合便类似于一声试图将碎片秩序化的“徒劳喝令”。这无法促成真正的统一，而只会让双方的裂痕进一步凸显：此时我们看到的不是双方“稀松平常”的样貌差异，而是“面具突然共享”^②、对话强硬展开后的恐怖谷效果。可以认为，伯格曼的这些处理让“活生生”的面孔具有了一种“死亡面具”^③般的物性，也让它们在银幕上的每次显影，都由于陌生与熟悉的交融，而获得了一种难以言喻的震慑力量。



图1 《假面》中的面孔拼合镜头

①比如法国学者厄尔比思(Jean-Yves Heurtbise)就认为此处展现了两个主体“有意识的‘自我’(Moi)和无意识的‘他者’(l'Autre)的交叉和纠缠”的关系，且这种纠缠具体反映在“将一个人的脸引入另一个人脸的阴影”这一剪接方式上。参见 Jean-Yves Heurtbise, “Double face: Temps et Espace dans *Persona* d’Ingmar Bergman et *Le Miroir* d’Andrei Tarkovski”, *Sens public*, No. 2, 2015, p. 11。

②对于拼合两位女演员面部的处理，伯格曼曾在与托斯登·曼斯的访谈中透露道：“十分吸引我的是人们交换面具，以及他们对面具的突然共享。”参见 Björkman, S., T. Manns and J. Sima, trans. P. B. Austin, *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*, New York: Simon & Schuster, 1973, p. 202。转引自 Linda Haverty Rugg, “Self-Projection and Still Photography in the Work of Ingmar Bergman”, Maaret Kosinen ed., *Ingmar Bergman revisited: Performance, Cinema and the Arts*, London: Wallflowers Press, 2008, p. 114。

③作为一种纪念方式，18世纪的人们常常为刚刚去世者翻制石膏脸模，并称之为“死亡面具”。对此汉斯·贝尔廷(Hans Belting)总结道：“……表情谢幕之际恰恰是死亡面具诞生的时刻。”以此推断，当伯格曼电影中人物的面孔愈发僵化时，它与“死亡面具”便愈发相似，人物的“活死人”(齐泽克语)状态也愈发凸显。引文参见汉斯·贝尔廷《脸的历史》，史竞舟译，北京：北京大学出版社，2017年，第26页。

其二,用近景表现人物对话时,让对话中的一方面朝别处“放空”。这种调度在伯格曼的电影作品中不胜枚举:当《面孔》(*Ansiktet*, 1958)中的女贵族引诱魔术师时,当《犹在镜中》(*Såsom i en spegel*, 1961)中的女教师向牧师诉说情愫时,当《婚姻生活》(*Scener ur ett äktenskap*, 1973)中的马利安与丈夫约翰签订离婚协议时……与其说这些逃避对话者展现出的是一种齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer)所言的、被别处新奇物吸引的“分心”(distracted)状态,更不如说是一种——借用美国艺术史家乔纳森·克拉里(Jonathan Crary)的说法——对自己知觉的主动悬置。克拉里曾以法国画家马奈(*Édouard Manet*)的《在花园温室》(见图2)一作为例,指出画中女士对俯身男子目光的搁置,体现了世纪末画家在古典的单视点与现代的多视点间挣扎的矛盾状态,以及“想要重新巩固一个内在一致的视觉领域”^①的努力。虽然没有明确史料证明伯格曼确实参考了这幅画^②,但他在电影中惯常展现的对话情境与该画作在构图上的相似,却让我们不得不注意到二者的观念相通。不过相较于马奈,伯格曼更胜一筹的是他还十分擅长添入更多元素以强化这种分裂感。比如,他借助电影在视觉之外还能输送声音的媒介优势,常常用对话双方的声量强弱,来强化表现双方视点/注意力的分散。在影片《面孔》的这一对话段落中(见图3),一侧是发现了对



图2 Édouard Manet, *Dans la Serre* (1878—1879)

方女扮男装后喋喋不休的男科学家,另一侧则是一言不发的剧团团员。双方声量的失衡让观众不自主地关注沉默者的脸,而近景景别又进一步凸显了其面部神色与身体姿态的矛盾。又如,在《假面》这部最为极致的“面孔实验”中,伯格曼还添入了“第三名对话者”。在这个镜头画面里(见图4),中央的男性望着左侧的阿尔玛(Alma)低语,但阿尔玛目光却从他的左侧越过,落在了处于前景的伊丽莎白身上,可伊丽莎白却也没有回应这束目光,她在镜头中只以半张脸示人,木然地望向摄影机/观众。大卫·波德维尔(David Bordwell)曾指出,伯格曼此处结合了20世纪40年代常用的深焦近景镜头,以及自己早期电影中偏好的大特写镜头,进而“挑战了电影传统发展轨迹——或者至少是我们阅读画面的传统方式”^③。但这种“挑战”并未对读解构成困扰。此处添入的“第三名对话者”虽然实现了视点的再切分,但它也提供了一条相当明晰的读解路径:顺着朝向各处的面孔连起的眼光轨迹,观众最终会在与伊丽莎白面孔的碰撞中,幡然醒悟自己可能拥有着与片中人物类似的现代交往病症。

①[美]乔纳森·克拉里:《知觉的悬置:注意力、景观与现代文化》,沈语冰、贺玉高译,南京:江苏凤凰美术出版社,2020年,第71页。

②伯格曼在1949年曾游历法国巴黎,并参观过“网球场美术馆的印象派展览”,存在看过马奈这幅画的可能,对此需展开进一步查证。参见[瑞典]英格玛·伯格曼《魔灯:英格玛·伯格曼自传》,张红军译,桂林:广西师范大学出版社,2017年,第157页。

③David Bordwell, “Bergman, Antonioni, and the stubborn stylists”, *Observations on film art*, 2007-08-11, <https://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/11/bergman-antonioni-and-the-stubborn-stylists/>.



图3 《面孔》中的双人对话段落



图4 《假面》中的三人对话段落

不管是用反常方式展现无表情面孔，还是错开对话者的面部朝向，伯格曼执着于为单镜头中的面孔赋予一种矛盾性。在他看来，对这种矛盾性的感知必须建立在视觉经验的共通之上，所以他不但突出表现每张脸的个性，反而偏好聘请长相相似的演员，让脸尽可能地作为纯粹的视觉能指存在，并通过视听手段放大它们本就内蕴的矛盾，使之在银幕上展现出更具神性的震慑力量。

二、偷窥行为，或面孔的见证

几乎与电影诞生同时，人们就意识到了柏拉图“洞穴寓言”与观影空间的相似性。依照指定座席就座的观众，如同被束缚的奴隶，他们面朝黑暗中唯一的光影，以偷窥的姿态，见证着其中展示的一切。20世纪中叶，以伯格曼、希区柯克、基耶斯洛夫斯基为代表的一众西方电影导演，开始有意识地在作品中表现人物的偷窥行为，引导观众代入片中偷窥者的身份。对此，现有研究往往着眼于情节讨论“偷窥行为背后的社会隐喻”，而忽略了“导演建构偷窥情境的影响策略”。实际上，伯格曼偏好将脸作为建构偷窥情境的关键视觉元素。他不单单将脸作为偷窥者的在场证明，还试图用它来展现被隔绝于记忆/家园之外的偷窥者所拥有的复杂心绪。这便让处于这类情境中的面孔，常常有着见证他人与自身的双重力量。为了阐明这种双重特征，本节将从“偷窥现实中的他人”与“偷窥虚幻的人”这两方面展开论述。

在“偷窥现实生活中他人”的情境中，伯格曼根据瑞典剧作家奥古斯特·斯特林堡(August Strindberg)剧本改编的同名电视电影《雷雨天》(*Oväder*, 1960)，提供了一个用面孔暗示“偷窥者与家纠缠，以及人物与观众共享偷窥者身份”的案例。在经受了婚姻的多年折磨后，片中的夫妻毅然选择离婚，随后男主人选择继续生活在原先的房子里，妻子格尔达(Gerda)则另嫁他人。数年过去，格尔达一家又阴差阳错地搬到了男主人的楼上居住，此时她的婚姻生活又一次陷入了不幸福的境地。在一次与丈夫的激烈争吵后，她跑下楼向领事求助。领事认出了格尔达，在简单的寒暄后，领着她透过男主人住所的窗户向内望：“过来看看你的家。看看他是怎么把一切保持原样的——按照你的品味来安排的——别怕，外面很黑，他看不到我们，屋里明亮的灯光让他看不清外面暗处的东西。”^①在以窗外视角展现了屋内全景

①[瑞典]奥古斯特·斯特林堡：《雷雨天》，孙柏、诸泳一译，《戏剧与影视评论》2022年第11期，第117页。

后,伯格曼将镜头对准了这两名偷窥者。在这个近景画面里,领事冷静的脸处于画面前景、直视镜头,而格尔达恐惧的脸处于后景、望向镜头上方的位置。这种对斯特林堡所绘《双重视点》(*Dubbelbild*, 1892)^①一作的“重现”,让影片画面呈现出了强烈的双重意义指向,也引导着观众在影片叙事内外来回跳跃。

除了在现实前“面露难色”,偷窥者也常以面孔为界面与幻象交会。《野草莓》(*Smultronstället*, 1957)中的老教授伊萨克与表妹的首次碰面便是典型:随着镜头慢慢推进伊萨克,他的面部特写逐渐淡出,叠画为固定机位展现的表妹采草莓的全景;随后,镜头反切为面朝镜头自我介绍的伊萨克;数秒后,镜头又切回表妹,我们却发现对方对伊萨克的存在并无意识,仍旧自顾自地采草莓。此外,为了呈现二者所处空间的区隔,伯格曼不再求助于门、窗等直接分隔出“镜框”(是舞台边界构成的镜框,也是摄影机的取景框^②)的实在物,而是在画面前景处摄入了一个作为遮挡的树枝(在其他类似的镜头组中表现为画面边缘的黑色遮罩)。伯格曼之所以会采用这种呈现方式,与其童年时期对电影放映机的痴迷不无关联。他曾回忆起自己首次操作这台机器时的惊奇体验:

第二天早上,我躲进育婴室一个宽敞的衣柜中,把放映机放在一个糖盒上,点燃煤油灯,光线直射在雪白的墙上。然后我装上了幻灯片。

一幅草地的画面出现在墙上。一个显然穿着民族服装的年轻女人躺在草地上。然后我转动把手!对此我是难以描述的。我无法以确切的言辞表达我的兴奋……我能看见墙上晃动的矩形画面。^③

这一幼时经历,让“看电影”在伯格曼看来,首先是一项能与幻象达成情感联结的隐秘活动,而在随后接触到的一系列尝试打通现实与虚幻的实验默片中,他便直接遭遇了自己梦寐已久的幻境。其中最值得提及的,是瑞典导演维克多·斯约斯特罗姆(Victor Sjöström)执

①斯特林堡对“双重视点”的痴迷,不单单体现在这幅用边界隔开了两方浓淡不一的画面的作品上,在从绘画转向戏剧创作之后,他还曾在舞台上尝试建立双重视点,比如将阿诺德·伯克林(Arnold Böcklin)的画作《死亡之岛》(*Die Toteninsel*, 1880)投影在演出《鬼魂奏鸣曲》(*The Ghost Sonata*, 1907)的舞台深处。

②伯格曼在多部影片中都展现出了对这种“镜框二元性”的浓厚兴趣,比如让电影人物面朝镜头介绍影片内容(《魔鬼的眼睛》)、拉开后侧剧场式的窗帘(《危机》,用栅栏阻挡阿格涅斯与挖煤人的电视电影《一出梦的戏剧》)等。对此,孙柏在讨论伯格曼的电视电影《排演之后》时,也曾进行过类似的论述:“……伯格曼这里采用的技巧明显在于景框的设定,可以认为,景框内外的划分其实就等同于舞台上下边界的限定;镜头移动将过去与现在括入同一影像界面,这一动作可以被看作是对斯特林堡时空对折的叠印手法的重复和再创造。”参见孙柏《叠印:斯特林堡式场面调度(从戏剧到电影)》,《比较文学与世界文学》2013年第12期,第87页。值得补充的是,伯格曼的这种电影创作观念一直影响到了他几十年后在戏剧《哈姆雷特》(1986年版)中对“老王鬼魂”的表现。为迎接该剧中鬼魂“对舞台的表征空间提出的挑战”(Timothy Murray, *Like a Film, Ideological Fantasy on Screen, Camera and Canvas*, Routledge, 1993. 转引自 Courtney Lehmann, *Shakespeare Remains: Theater to Film, Early Modern to Post-modern*, Cornell University Press, 2018, p. 91),他是这样展现“老王鬼魂”的初次显影的:大幕拉起后,一束强光投向坐于观众席的守夜人和霍拉特,他们面朝观众讨论自己近期目睹的鬼魂事件,随后讨论者们转过身,这束光又迅速转投向舞台深处,形成一个炫目的白点,用以向观众暗示鬼魂的现身。由此,观众和剧中的人物“……仿佛在一间影院里。分散的视点变成了共享的视点。”(Mikael Timm, *Ögats glädje, Texter om film*, Stockholm, 1994, p. 147. 转引自 Egil Törnqvist, *the Serious Game: Ingmar Bergman as Stage Director*, Amsterdam University Press, 2016, p. 71.)

③[瑞典]英格玛·伯格曼:《魔灯:英格玛·伯格曼自传》,张红军译,桂林:广西师范大学出版社,2017年,第15页。

导的电影《幽灵马车》(*Körkarlen*, 1921)。它不仅在北欧影史上具有关键地位(有学者在翻阅了彼时的电影杂志后称:“在《幽灵马车》中,人们认为双重曝光达到了前所未有的完美程度,而且与剧情完全融为一体。”^①),而且在伯格曼心中占据着关键位置。伯格曼曾坦陈,在搬家至法罗岛后,虽然自己每年都会回顾一遍这部影片,但每次还是会惊叹于它在叙事和影像风格上的高度简洁。^②在笔者看来,这种简洁尤其体现在该片的高潮段落:酒鬼大卫在新年钟声敲响的刹那猝死,成了这一年去世的第一个人,因此需要与去年担任死神的人进行角色交接。但在交接之前,死神要求他必须偿还自己前世犯下的一桩罪责:前去看望因他感染了病毒,目前生命垂危,可仍在等待其来访的修女。来到修女的房间后,起初不情愿的大卫被修女叙述的“试图劝阻大卫而不得”的故事所感动,慢慢爬到了她的床前,抬脸望向她,又握住了她的手。仿佛感受到了对方的触碰,在接下来的反打镜头中,修女突然低下了头,望向了“本不可能看到的”大卫的鬼魂。于是,在这一正反打特写镜头组中,修女和大卫完成了一次“真切”的对视。这个触及人心的通灵时刻,这种跨越双方所处时空的“无言对白”,被伯格曼随后大举挪用^③于《野草莓》和《第七封印》(*Det sjunde inseglet*, 1957)中,但他在后两部影片中,也对这种手法进行了调整。一方面,伯格曼不再用呈现半透明的鬼魂,而是让他们看起来与确凿存在的人无差;另一方面,他也尝试着用更明亮均匀的灯光(如《野草莓》最后那个伊萨克面部的特写镜头,《第七封印》中表现牧羊人望见圣母玛利亚时兴奋状态的面部特写镜头等),让“窥魂者”的脸具有一种日常化的神性。^④

不难发现,上述两种偷窥情境都与家密切相关。实际上,伯格曼很早就意识到了家和舞台的同一性,并曾尝试将这种观念带入自己的电影创作。

我们为观众表演,但是和他们却无交情。这种气氛在《面孔》中,由领事艾格曼(Egerman)的家来做代表。领事为人亲切、温和,他不接受陈规……当他发现妻子和下层阶级群众混在一起时,会感到惊惶。^⑤

这一将“我们”(演员)与观众,“领事的家”(资产阶级)与“下层阶级群众”(无产阶级)相区隔的观点,显然展现出与19世纪资产阶级戏剧的紧密关联。(雷蒙德·威廉斯曾论述过这类戏剧的“密室”特征:“(戏剧)经常是通过资产阶级客厅来表现的这一社会空间,总是喻指着阶级活动的场域……”^⑥但立足于“二战”后的伯格曼,却又并未像威廉斯重点论述的易卜生那样,将目光聚焦在试图打破局限的中产阶级知识分子身上,而是更关注被局限束缚的

①Casper Tybjerg, “Seeing through Spirits: Superimposition, Cognition, and The Phantom Carriage”, *Film History and the Individual Film*, Vol 28, No. 22016, p. 119.

②“……他当年拍片子的时候是没有想到,自己创造了电影史上最伟大的作品之一。这部片子我每年都要在法罗岛上放一次,片里的每一个细节仍然经得住推敲,无可挑剔。”参见[瑞典]英格玛·伯格曼《新图像》,韩良忆、王凯梅译,载《犹在镜中:伯格曼电影随笔》,北京:中信出版集团,2022年,第266页。

③这种挪用(或继承)还体现在伯格曼邀请了《幽灵马车》的导演斯约斯特罗姆出演《野草莓》的男主角。

④伯格曼曾在创制《野草莓》的过程中多次夸赞斯约斯特罗姆的表演,特别是全片的最后一个镜头的他的面部特写:“那张脸上反射着神秘的光,仿佛来自另外一种现实。脸的线条突然变得柔和起来,几乎显得单薄。他的目光直射,带着温柔的笑意。仿佛是一个奇迹。”引自[瑞典]英格玛·伯格曼《我们都是马戏团:伯格曼文集》,王凯梅译,北京:中信出版集团,2022年,第100页。

⑤[瑞典]英格玛·伯格曼:《犹在镜中:伯格曼电影随笔》,韩良忆、王凯梅译,北京:中信出版集团,2022年,第106页。

⑥[英]雷蒙德·威廉斯:《现代主义的政治——反对新国教派》,阎嘉译,北京:商务印书馆,2004年,第116—135页。

资产阶级挫败者:通过不断凸显他们偷窥时面部的复杂性,他让人脸不再是苍白的身体部位,而成了一丛丛反身性的符码,不断呈示着挫败者与历史的目光纠缠。

三、修复“教堂”,或面孔的召唤

伯格曼曾不无感伤地哀叹道,信仰的退位和主观主义的盛行,不仅让战后的人们常常处于一种被恐惧包围的孤立状态,也让大多艺术作品背离了启迪观众的使命,就“像一条爬满了蚂蚁的蛇皮:蛇早已死掉,毒性也耗尽,但蛇皮仍在涌动,满载着忙碌的生命”^①。于是,在论及自己拍电影的目的时,他常常以“自发参与修复被大火摧毁的法国沙特尔主教堂”为例,指出用艺术联动大众“修复精神教堂”的必需:“我想成为在原野上修复大教堂的艺术家中的一员,我想从石头里雕琢出龙首、天使、魔鬼或是圣人,无论什么都会带给我无限的喜悦。不管我是不是信徒,是基督徒还是异教徒,我最想做的是与众人一起建造教堂。”^②为了建立起巫术、仪式和祈祷的艺术实践形态^③,他常常将人物面孔作为召唤观众的介质,借助它们的呼应和勾连,在片中搭建起一个个仪式性情境。大体来看,他主要设计了如下三种仪式。

首先,圣歌仪式。身为乐迷的伯格曼曾不止一次地承认:“我的作品源于音乐。”^④这在他的电影中,不单单体现为偏好将音乐(如其片中常见的歌剧唱段、古典音乐等)作为“一种重要的艺术表达方式和叙述构成单元”^⑤,还体现为他常常将电影视为“乐曲”,以“作曲”的方式调配片中的各种“乐器”(特别是演员的面孔^⑥),使情感从中徐徐流出。在较早创作的《秋日之旅》中,伯格曼已开始尝试将面孔作为节奏剪辑中的重要素材。影片伊始,一个“模特不断摆姿势拍照”的工作场景映入观众的眼帘:一侧是略显忙碌的拍摄区域,另一侧则坐着神色各异的一男一女,男人面露微笑,女人(模特的经纪人)眉头微锁。这时,男人举起杯子喝了一口饮料,并在放下杯子后,开始用手指在桌上敲打节拍。敲击声扰乱了片中一直延续的悠扬乐曲,也引发了在场众人的不满,直到摄影师示意后,男人才停止了敲击。在这个安静的“空档”里,影片先以全景展现看向镜头摆姿势的模特,又以中景展现表情稍显僵硬的

①[瑞典]英格玛·伯格曼:《蛇皮》,王凯梅译,《我们都是马戏团:伯格曼文集》,北京:中信出版集团,2022年,第20页。

②参见英格玛·伯格曼《关于拍电影》,王凯梅译,《我们都是马戏团:伯格曼文集》,北京:中信出版集团,2022年,第61页。凑巧的是,艺术史家埃尔文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)在同期发表的著名论文《电影中的风格与媒介》(1936)中,也论述过类似的观点:“电影是一种堪比中世纪大教堂的现代艺术。”(参见[美]欧文·潘诺夫斯基《风格三论》,李晓愚译,北京:商务印书馆,2021年,第120页)可见,“艺术能否接续信仰,扛起联结人类精神的重担”,似乎是个引发20世纪中叶的艺术从业者们思考的重要问题。

③Manns Björkman, Ingmar Bergman Sima, “Man kan ju göra vad som helst med film!”, 1968, in Ottoliana Rolandsson, “Pure Artistry: Ingmar Bergman, the Face as Portal and the Performance of the Soul”, Dissertation from University of California, 2010, p. 213.

④[瑞典]英格玛·伯格曼:《魔灯》,张红军译,桂林:广西师范大学出版社,2017年,第228页。

⑤刘华:《俄狄浦斯的眼睛》,福建:福建教育出版社,2010年,第67页。以此为研究进路的文献还包括 Per F. Broman 的“Where does music come from? Musical Meaning and musical discourse in Ingmar Bergman’s films”、Ann-Kristin Wallengren 的“Film-musical moments in Ingmar Bergman’s films”等。

⑥在评价《犹在镜中》演员们的表演时,伯格曼采用了乐器“四重奏”的比喻:“……在我们的四重奏里,有一支乐器所演奏出来的音符全是错的;另外一支乐器虽然一板一眼地照着乐谱来,在诠释音乐上却没有一点神韵。”参见英格玛·伯格曼《犹在镜中:伯格曼电影随笔》,北京:中信出版集团,2022年,第177页。

经纪人，最后以特写展现男人搁在桌上的手，构成了一种在视觉上不断重复的“节奏型”。该段落没有一句台词，却通过依顺序来回剪辑镜头，一次次展现女经纪人无表情的脸，进而向观众暗示了被情绪和工作“夹击”的她（表现她的镜头不仅处于“节奏型”的正中间，而且所采用的也是居中的景别）难以言说的苦闷状态。

伯格曼在该段落中对面孔展开的节奏性重复，虽然不失为一次较成功的蒙太奇实验，但它更偏重叙说的是人物的即时心理状态，而少见情节之外的哲理性。如果说《斯里曼先生来了》标识着伯格曼开始将哲理性融入脸的节奏性剪辑之中，那么到了《假面》，这项以脸为媒材的“音乐仪式”才展现出它的成熟形态。面对片中不断闯入叙事的无表情面孔，亚历山大·诺伊米纳·拉杜特（Alexandra Noemina Radut）辩驳道，伯格曼是“以混合（mixed）的方式，而不是以混乱（chaotic）的方式”展现面孔的，即常常“……通过‘休止’（ingenting，伯格曼最喜欢的瑞典音乐术语）的重复，实现（对面孔意义的）清空”。但他显然没有展开论述这部影片具体是怎样完成从音乐性到仪式性的转换的。电影理论家劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）在其晚期著作《一秒是24帧的死亡：静止与运动影像》（*Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, 2006）中讨论了“延迟电影”（delayed cinema）的概念。在她看来，这是一种不断展现静帧和升格镜头（如克里斯·马克的《堤》）的影片。随着时间的流逝，它所传达的意涵将越来越超出影像内容本身，转而关涉动与静、快与缓等时间性问题。由此反观《假面》中的那些被反复插入的、近乎静止的、人物直视镜头的特写镜头——若参考罗兰·巴特与彼得·布鲁克在“静止与死亡的关系”上的类似观点^①——它们便像一串连绵不绝的悼文，一个绵长又刺耳的单音，逼迫着观众反思自己所可能拥有的相似呆滞状态，并企图达成与古希腊悲剧类似的净化效用。

其次，“反差辱仪式”。佩斯利·利文斯顿（Paisley Livingston）指出，伯格曼在电影中展现“一群人在完成了对某人差异的‘神秘’指认后，便心安理得地对其展开羞辱的情境”^②，并借此指代他与公众、瑞典电影业和父母^③的相似关系，比如《小丑之夜》（*Gycklarnas afton*, 1953）中艾伯特被情敌当众羞辱的段落，《夏夜的微笑》（*Sommarnattens leende*, 1955）中怀揣现实理想的亨瑞克在聚餐时被家人羞辱的段落，《第七封印》中牧羊人在酒馆被认作演员而遭众人羞辱的段落等。他将上述诸情境称作“羞辱仪式”（the ritual of humiliation）。但利文斯顿的论述仅聚焦讨论仪式本身，而未能进一步关注仪式发生“后”的情况。实际上，少数被羞辱者随后又展开了一重仪式性反击。这以《面孔》中捉弄科学家的魔术师以及电视电

①巴特曾言：“我是通过死亡这种（也许只有我能看见的）独特媒介，才觉得照片更接近于戏剧的。”参见 Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris: Editions de l'Etoile, 1980, p. 55—56。布鲁克也曾表示：“当我们越接近剪辑点（end）的问题，便会越被督促着探究它与人类死亡（end）的关联。”参见 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Harvard University Press, 1985, p. 95。转引自 Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: University of Chicago Press, 2006, p. 71。

②Paisley Livingston, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, New York: Cornell University Press, 1982, pp. 40—49。

③童年时期的伯格曼撒谎成性，并因此屡屡遭到身为牧师的父亲的责骂和痛打：“身体上的痛楚其实算不了什么，令人难受的是那场仪式与羞辱。”引自[瑞典]英格玛·伯格曼《犹在镜中：伯格曼电影随笔》，韩良忆、王凯梅译，北京：中信出版集团，2022年，第24页。

影《祭典》(Riten, 1969)中表演哑剧的三名艺术家为代表。如果说魔术师的反击是对于未能获得终极权力中心肯定的愤恨的宣泄^①,那么艺术家们的反击,则是通过戏仿古希腊仪式来实现对权力者的戏耍。由于后者具有更强烈的仪式性特征,且反击得更为彻底(最终促成了对方的死亡),在此我们将重点讨论它的影像建构方式。

在《祭典》的最后部分,三名曾被法官羞辱的艺术家身着古希腊风格的祭祀服装,叩响了法官办公室的门,声称要为他表演一出哑剧。伴随着汉斯走到法官的身后,边缓缓用手将后者的耳朵捂住,边轻声说:“声音越来越小,非常安静,更加安静……”。这仪式在一个相当规整的镜头构图下拉开帷幕,并因此展现出极强烈的献祭风格(图1)。将要被献祭的是什么呢?正是画面中央的法官面孔。在接下来的仪式时段里,伯格曼先用特写和大特写展现法官焦急地转向左右两侧,向艺术家们承认错误的面部神情(见图5);保留塞巴斯蒂安扇了法官两耳光后,迅速下移摄影机,穿过法官肩部上方的空隙,展现法官边用手触碰塞巴斯蒂安的心脏,边如宣誓般坦陈自己对面孔的依赖(见图6);之后,塞巴斯蒂安未等法官说完,又扇了他两巴掌。法官此时被击倒在地,再次起身时他已汗流满面(抑或泪水?):“好一场戏……我很乐意在我的职业生涯中接受这种残酷仪式。申诉、羞辱、审判、调查,残酷的欲望,还有其他的什么可能吗?我在问你们,我的艺术家们。”虽然这段话看似带有些许挑衅的意味,但伯格曼在表现说话的法官时,却参照了《圣女贞德受难记》(La Passion de Jeanne d'Arc, 1928)中经典特写镜头的构图方式(见图7),既去除了除面孔外的所有视觉元素的干扰,又让他在说话时却微微仰头。最后,在汉斯的指挥下,三名艺术家面朝镜头摆出一系列被称为“奉举圣体”的神秘动作。此举吓倒了法官,后者最终用高高仰起的无表情面孔宣告了自己的死亡(见图8)。这一“(反)羞辱仪式”不仅针对法官的面孔展开,而且羞辱结果也直接反映在了法官的面孔上。正是在这个意义上,法官的脸可被视为这场仪式中的唯一主角。



图5 法官焦急地望向左两侧



图6 手与心脏的碰触如同“宣誓”

^①在《面孔》片末,魔术师突然收到了一封来自王宫的通知,称国王想要接剧团进宫演出。他表现得欣喜若狂。我们很难不怀疑伯格曼此处的情节设计受到了让·科克托《奥菲斯》一片的影响。这部被伯格曼称为“世上最美的法国电影之一”的影片,在“……的一场戏中戏仿了卡夫卡(Kafka)的《审判》(The Trial)中K的挣扎,他受到连篇的官僚谎言的支配,同时渴望被终极权力中心接纳”。参见 Jean Béranger, ed. Biretta Steene “Meeting with Ingmar Bergman”, in *Focus on the Seventh Seal*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972, p. 12. 转引自[美]欧文·辛格《电影哲学:爱与神话》,张侃侃译,北京:北京师范大学出版社,2022年,第156—158页。



图7 如同《圣女贞德受难记》的仰面镜头



图8 高高仰起的无表情面孔是对死亡的宣告

在为自己的既往行为感到耻辱后，人若想继续坦然生活，便会萌生清洗污垢、赦免自我的渴望。为了满足这种渴望，基督教中的告解和洗礼仪式应运而生。通常而言，人在接受了教义并正式成为教徒后，会被神职人员浸入水中并被再次扶起，由此完成洗礼。该仪式在伯格曼的影片中，常常被展现为人物浸湿面部的情境。虽然《沉默》中的安娜与上文论及的法官都有过“满脸水痕”的时刻，但前者并不完全是出于羞耻而进行“面部洗礼”的，而是还夹杂着一种对“爱”欲说还休的痛苦。影片末尾处，在意识到女伴安娜将带男孩离开后，病倒了的女翻译伊斯特便将男孩唤至自己身旁，嘱咐他谨记“手”和“脸”这两个外国单词的发音，并递给了他一封用外文写就的信。在火车上，男孩摊开了信。安娜见状，接过信件阅读，却发现上面所写的内容是一些自己并不理解的外文。^①随后她走到窗边，开窗并探出头，用雨水清洗自己的脸。是什么触动了安娜清洗面部？是什么让她意识到了自己面部的脏污？是另一种语言的阻隔，它让安娜意识到了自己面部所长期附着的屏障，也唤醒了她对爱的渴望。伯格曼曾在《犹在镜中》的宣发节目单中，分享了自己对于电影形式的要求：“‘你的责任是保持镜面清洁！’”^②虽然他此处意在提醒自己构建一种简洁的影像语言，以清楚直接地向观众传达信息。但我们还可以将这句话理解为，他也在提醒观众应保持“面部清洁”，从而与他人建立起爱的连接。正如法国哲学家马礼荣(Jean-Luc Marion)所指出的，只有在一种来自别处目光的注视下，面孔才能以“一种呼唤(appel)和一种命令而起作用”^③。这种命令不再是列维纳斯立足于提出的“‘你不要杀人！’，而是请求‘你要爱我！’，或者更为谦虚地请求‘爱我！’”^④。在这个意义上，清洗行为正是面孔发出爱的请求的前兆。它意味着人正在着手清扫遮掩目光的障碍，而只有障碍清除了，爱意才得以传达，关系才得以建立。因此，当安娜怀着悔恨向窗外探出头时，便意味着她主动接受了面孔的洗礼，并已做好走出个人的孤狭、迎接他人爱的照耀的准备。值得注意的是，伯格曼最后让摄影机对准了男孩的脸：他的嘴唇无声地翕动着，仿佛正邀请更多安娜般的、银幕外的踌躇者，自行完成对面孔的“洗礼”。于是，

①在此，安娜对这两个意指“人际关系建构的媒介”（“脸”呈现表情，“手”触碰他人）词语的陌生，也暗示了她自身在关系建构方面的无能。

②[瑞典]英格玛·伯格曼：《犹在镜中：伯格曼电影随笔》，韩良忆、王凯梅译，北京：中信出版集团，2022年，第9页。

③[法]马礼荣：《情爱现象学：六个沉思》，黄作译，北京：商务印书馆，2014，第322页。

④[法]马礼荣：《情爱现象学：六个沉思》，黄作译，北京：商务印书馆，2014，第322页。

这场仪式便又一次从片内转移至了片外,伯格曼借由片中人物面孔吟唱的爱的赞歌也得以远扬。

结 语

乔诺·范·贝尔(Jono Van Belle)在研究伯格曼电影的受众时发现,他的电影虽然带有极强的新教性质,但十分受西班牙及南美地区天主教国家的欢迎。^①在笔者看来,这与伯格曼偏好在影片中赋予脸——这个常见被摄对象——以强烈宗教特征的创作观念密切相关。从用“反常”的脸制造临显般的视觉冲击,到将脸作为见证人性隐微面的界面,再到让脸成为“类宗教”仪式中的主角,似乎对于想要重建精神教堂的伯格曼来说,脸无疑是自己难以割舍的重要砖瓦。但这座教堂真的顺利建成了吗?伯格曼企图用电影实现的对现代人空虚内里的修补达成了吗?很遗憾,20世纪60年代社会运动的翻涌,90年代全球化的扩张,反而加剧了现代人的精神恐慌。于是我们发现,当行为在时代的浪潮下进一步萎缩时,诸多世纪之交的导演开始选择重新回到伯格曼,选择学习他用影像重振“二战”后欧洲民众精神的策略。比如,美国导演伍迪·艾伦曾多次坦陈自己对伯格曼的崇敬之情:“伯格曼发展了一种风格,关注人的内心世界。他游离于其他导演,独自发现了灵魂的战场,并达到极致。”^②此处所言的“灵魂的战场”,便是伯格曼对面孔矛盾性展开的多方面描摹。这些后继影人也纷纷将伯格曼呈现面孔的标志性手段挪用到了自己的影片中。比如伍迪·艾伦在《爱与死》中、大卫·林奇在《穆赫兰道》中都采用了“一方试图对话,另一方长时间望向别处、逃避对话”的构图方式。由此,伯格曼以脸为中心的电影美学观的历史性得以彰显:它不仅与19世纪末以来的西方现代主义文化紧密相关,并且当一系列对现代人精神构成冲击的事件再度发生时,会一次次被后来的电影创作者们捡拾至历史地表。

Epiphany, Witness, and Summons: Rethinking the Face in Ingmar Bergman's Films

Song Yaxuan

Abstract: The face is a central element in the films of Swedish director Ingmar Bergman. Existing studies have mostly approached this topic from literary perspectives such as narrative and symbolism, often overlooking the camera's presentation of the face as a rich visual text deserving of systematic analysis. In fact, Bergman consciously drew inspiration from modernist painting, theatre, and early cinema in his portrayal of the human face. By continuously engaging with other artistic texts, he sought to imbue the face with three interrelated functions: epiphany, witness, and invocation—an effort aligned with his ultimate postwar ambition to reconstruct a “cinematic church.” Bergman's aes-

①Jono Van Belle, “The seventh art? Art cinema and Ingmar Bergman from an audience perspective”, *Studies in European Cinema*, 2019(01), p. 19.

②[美]伍迪·艾伦:《〈通向黑暗中的生活〉——英格玛·伯格曼自传〈魔灯〉之书评》,《纽约时报》1988年第9期。转引自萨达姆·哈姆塞《伍迪·艾伦:与伯格曼心性相通》,吕剑虹译,《当代电影》1998年第5期,第37页。

thetic approach, centered on the face, is deeply rooted in the cultural context of post-faith Europe. At the same time, it offers a valuable model for future filmmakers exploring experimental facial imagery, warranting further systematic discussion.

Keywords: Ingmar Bergman, Cinematic Face, European Film Aesthetics, Nordic Cinema

[特约审稿:林震岚]