

<9

电影馆系列

Laterna
Magica

魔灯

—伯格曼自传

电
影
馆

正如伯格曼自己的电影作品，
这本书是现实、
记忆和梦幻的组合，
它照亮我们之前对伯格曼电影理念的含糊理解，
同时也是一个电影时代的记录。

「瑞典」英格玛·伯格曼 著 / 刘森尧 译

正如伯格曼自己的电影作品，这本书是现实、记忆和梦幻的组合。它照亮我们之前对伯格曼电影理念的含糊理解，同时也是一个电影时代的记录。

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

魔灯

——伯格曼自传

电影馆

Laterna
Magica

[瑞典] 英格玛·伯格曼 著
刘森尧 译

广西师范大学出版社

Laterna Magica

©1987 Ingmar Bergman

The Original edition has been published by

Norstedts Forlag, Stockholm.

Chinese language copyright

©1994 Yuan - Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved

著作权合同登记图字:20 - 2004 - 141

本书由台北远流出版公司授权出版,限在中国大陆地区发行

图书在版编目(CIP)数据

魔灯:伯格曼自传/(瑞典)伯格曼著;刘森尧译.
桂林:广西师范大学出版社,2005.1

(电影馆)

ISBN 7 - 5633 - 5098 - 5

I . 魔… II . ①伯…②刘… III . 伯格曼 - 自传
IV . K835 . 325 . 78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 126101 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)
网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010 - 64284815

山东人民印刷厂印刷

(山东省泰安市灵山大街东首 邮政编码:271000)

开本:965mm × 1 270mm 1/32

印张:7.5 字数:146 千字

2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷

印数:0 001 ~ 8 000 定价:22.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

Laterna Magica

内容简介

本书是在世界影坛享有极高声誉的瑞典著名导演英格玛·伯格曼的自传，成书于他宣布息影后的1987年，既是对他一生的回顾，也是一扇通向他心灵秘密通道的门，为我们更好地了解他的作品提供了深层次的心理依据。

伯格曼在书中通过真诚的笔调叙述，让读者走进了属于他自己的秘密世界。伯格曼一生的经历：他的电影、他的影像、他的人生，这一切都源于孩提时代的一套玩具：一盏魔灯。而这又正是本书的标题。

正如伯格曼自己的电影作品，这本书是现实、记忆和梦幻的组合，也是一个电影时代的记录，今天的伯格曼已名满天下，人们将永远记住他的名字，他的电影所记录的人类情感则会让一代又一代的人去回味、去思考。



作者简介

英格玛·伯格曼 1918 年 7 月 14 日出生于瑞典的乌普萨拉。他在戏剧、电影乃至文学领域都有极高的造诣(他曾于 1975 年获诺贝尔文学奖提名), 而为其获得世界性声誉的则是他从影后拍摄的那些伟大的电影, 如《第七封印》、《处女泉》、《野草莓》、《呼喊与细语》、《穿过黑暗的玻璃》、《芬妮与亚历山大》等。

他的电影多次获得各种电影节大奖, 并获得 3 次 6 项奥斯卡金奖。英格玛·伯格曼与意大利导演费里尼、苏联导演安德烈·塔尔科夫斯基并称为世界现代艺术电影的“圣三位一体”, 代表了 1960 年代以来欧洲艺术电影难以逾越的最高峰。

伯格曼以他那简约的影像风格、沉郁的理性精神和对生与死、灵与肉、精神与存在等一系列问题的探索, 成为世界影坛上为数不多的将电影纳入严肃哲学话题的人物之一。他以强烈的个人风格所奠定的瑞典电影的理性精神至今仍深深影响着瑞典和世界影坛。

译者简介

刘森尧, 台湾东海大学外文系毕业。著有《电影生活》、《导演与电影》, 译有《电影艺术面面观》、《电影表演与艺术》、《布努艾尔自传》等。

责任编辑 周 彬
装帧设计 蔡立国
正文制作 刘明炜

丛书总序

凭借网络,凭借数码技术,电影迟到地成了 21 世纪某些中国都市人的生活方式,而不仅是偶一为之的娱乐消遣。以 DVD 为主要载体,电影成了美丽的出窍游魂。它溢出了幽暗迷人的影院空间——尽管电影始终是并将继续是影院艺术,脱离它原本跻身的放映厅、资料馆之“洞穴”的奇特氛围,进入了个人的世界。于是,它可以是某种时尚、消费、娱乐,可以是某些优雅的文化、思想和表达,也可以是一类社会的行动和介入。如果说,影院原本是 20 世纪个人主义者的集体空间,那么,录像带、VCD、DVD 将其撕裂/“还原”为个人的私藏。当“电影”溢出了胶片和影院——电影的血肉之躯,也是空间的囚牢的同时,它也开始丧失它在历史上曾拥有过的特权封印。看电影,第一次具有了多种方式,开启了无数可能。

电影史大致与 20 世纪的历史相仿佛。于是,它不仅是对炽烈而短暂的 20 世纪的记录和目击,而且它本身便是 20 世纪历史的一部分,富丽,炫目,间或酷烈沉重。它原本是工业革命和技术奇迹的一个小小的发明,与生俱来的遍体钢铁、机油与铜臭的味道。曾经,它不过是现代世界“唯物主义的半神”的私生子,一个机械记录、机械复制的迷人的怪物。为电影的创造者们始料不及的是,电影不仅迅速地介入了历史、建构着历史,而且改写和填充着人类的记忆。从杂耍场的余兴节目起,电影不仅复活了可见的人类(贝拉·巴拉兹),不仅以“闪闪发光的生活之轮”拯救了物质世界(克拉考尔),不仅满足了人类古老的、尝试超越死亡和腐朽

的“木乃伊情结”(安德烈·巴赞),而且以“作者电影”开启了一个电影大师的时代,一个电影自如地处理人类全部高深玄妙谜题的时代。一如“短暂的 20 世纪”浓缩了人类文明史的主要场景,实现并碎裂着人类曾拥有的全部乌托邦梦想,电影在其短短百年之间成长为人类最迷人的艺术种类之一,拥有了自己的历史,自己的语言,自己的经典,自己的大师,自己的学科,并已隐隐显露出夕阳的色彩。

有趣的是,在“上帝/人/作者死亡”的断然宣告声中,电影推举出自己“作者/大师”的时代;在现代主义艺术撕裂了文艺复兴的空间结构之后,电影摄放机械重构了中心透视的、文艺复兴空间。电影的历史,由此成为一个在 20 世纪不断焚毁、耗尽中的历史中的建构性力量,同时以电影理论——这一一度锋芒毕露、摧枯拉朽的年轻领域——作为其伴生的解构实践。电影,从品位/身份的反面,成了品位/身份的重要组成部分,进而成了反身拆解品位、质询身份的切入点。摄影机暗箱成了社会“意识形态腹语术”的最佳演练场和象征物,电影解读则成了意识形态的祛魅式。

在中国,电影尽管自西方舶来,其悠长历史,却不仅大致与世界电影史相始终,而且几乎正是一部帝国、殖民、对抗历史的镜像版。但 20 世纪后半叶,间隔着冷战和后冷战的冷战逻辑,西方电影、大师、理论登陆本土不时仍需“中转码头”。这一次,此处“码头”是来自台湾远流出版公司的“电影馆”系列。记得“电影馆”系列首次在台北面世的时候,传媒报道的标题是“学电影的孩子告别讲义时代”。今天,“电影馆”之于我们,仍有同样的意义。结束面授机宜,告别口耳相传,爱电影的人们和学电影的孩子获得了深入电影世界腹地的又一入口。一次小型的文化“转口贸易”,一个华语世界重要的电影事实,一处电影文化的开端与启航。

就“电影馆”出版的本意而言,是为了拓出一个关于电影、电影史、电影作者、电影理论的对话场域,我想,这也是我对“中转”

这一系列的期待。多元化的时代与独白的文化结构,间或是我们
所处时代的最大悖谬之一。凭借电影,我们重返 20 世纪,尝试理
解和探寻新世纪别样的世界与多元的表达,多种可能的生活与多
个维度的生命。

戴锦华

2003 年 5 月 24 日

魔灯的背后：伯格曼的电影世界试探

刘森尧

我的电影从来无意写实，它们是镜子，是现实的片断，几乎跟梦一样。

——伯格曼，1969年

一 引言

1987年，伯格曼于69岁之年出版他个人的自传，总结了他一生的特出行谊以及多彩多姿的艺术创作历程。1982年，伯格曼拍摄了《芬妮与亚历山大》(*Fanny and Alexander*)一片，宣称是他毕生电影生涯的压轴之作，并且声称这亦将是他息影前的最后一部作品。这部电影推出之后，备受瞩目，也备受好评，一般论者均认为这部片子带有很浓厚的自传色彩，我们比照《魔灯》一书，确实可以发现许多伯格曼自己的自传性影子——童年生活，父母不和谐婚姻，死亡阴影所带来的惊吓……

1989年，伯格曼又写了一个电影剧本，片名是《好意》(*Good Intentions*)，交由以《比利小英雄》(*Pelle the Conqueror*)一片闻名全球的丹麦籍导演奥古斯特(Bill August)拍成电影。《好意》也是一部带有强烈自传色彩的影片，可以说是承续《芬妮与亚历山大》的家庭编年史。《芬妮与亚历山大》的灵感来自伯格曼小时候在外

婆家的童年回忆，以及他自己亲眼所见父母地狱般的婚姻生活；《好意》则可以从伯格曼新近出版的自传《魔灯》中追溯源头。然而，自传并没有真正着墨于他父母的婚姻，但他曾表示稍后要完成，《好意》这部影片即是衔接在《魔灯》之后另一次有关他父母婚姻生活的告白。

伯格曼出生于1918年，他的母亲出身中产阶级，不但容貌出众，而且聪明颖慧，才华横溢。他的父亲是路德教会的牧师，仪表堂堂，穿着整齐光鲜，算得上是标准的北欧型美男子。然而，他父母的婚姻却注定是一桩失败的结合。两人的个性极端不同，父亲严肃而神经质，母亲则是热情浪漫。在《魔灯》中，伯格曼就曾经描写到母亲的红杏出墙，以及父母互相撕破脸闹到要离婚，后来没有离婚据说是为了三个小孩的缘故。

牧师对小孩的管教极为严厉，动辄施加鞭笞叱骂，这造成了伯格曼日后的叛逆性格，在他的青少年时代渐渐产生对父母和家庭的不满情绪，也变得桀骜不驯，不肯循规蹈矩。父亲对此早已愤愤不满，就在伯格曼大学念了一半决心辍学那一年的某一天，父子两人终于反目成仇，互相厌恶的情绪一发而不可收拾。在争执中牧师打了儿子一巴掌，伯格曼也不甘示弱，一拳把老子打倒在地。当母亲试图调解时，伯格曼也顺手打了她一个耳光，然后回房收拾行李，就此离家出走。

伯格曼在功成名就之后，回忆起以前严格的家庭生活时，曾经这样说过：“这个严厉的中产阶级家庭为我塑造了一面墙来反击，使我愈磨愈锐利。同时他们也提供了我一些价值，像效率、准时、对金钱的责任感等等，这些虽然是中产阶级的作风，其实正是生活上的一种纪律，对艺术家而言相当重要。”虽然如此，青年时代的伯格曼还是不顾父母亲的某些价值观，而成为中产阶级的叛逆，但在叛逆分子中，他又因为受到严格家教的某些影响，而成为其中的异端。他的电影作品中所散发的独特气质，以及对生活现

象的观察和批评，正是他叛逆性格的表现，他的宗教观、爱情观，以至于全盘的人生观，无一不受到家庭背景及生长环境的重大影响。

二 拒绝或接受

1944年以来，伯格曼开始活跃于瑞典的戏剧圈和电影圈；1956年及1957年，他的《夏夜的微笑》(*Smiles of a Summer Night*)和《第七封印》(*The Seventh Seal*)两片连续两年在戛纳电影节获奖；1958年更是丰收的一年，《生命的边缘》(*Brink of Life*)一片又在戛纳电影节获奖，《野草莓》(*Wild Strawberries*)则在柏林电影节赢得金熊奖。突然之间，伯格曼竟成为世界影坛上最响亮的名字。从1950年代中到1960年代末可以说是伯格曼电影生涯的黄金时期，这个时期他拍摄了许多甚受瞩目的重要作品，除了前述三部之外尚有：《处女泉》(*The Virgin Spring*, 1961年奥斯卡最佳外语片)、《穿过黑暗的玻璃》(*Through a Glass Darkly*, 1962年奥斯卡最佳外语片)、《沉默》(*The Silence*, 1963)、《假面》(*Persona*, 1966)等。

从1944年到1982年的《芬妮与亚历山大》一片为止，伯格曼拍摄了40部左右的电影，以他的创作历程来讲，约略可区分为三个阶段。第一个阶段大约10年，从1944年到1955年，这是摸索的阶段，也是迈向成熟的阶段。第二个阶段从1956年的《夏夜的微笑》到1969年的《羞耻》(*The Shame*)，是伯格曼全然成熟并且以大师的姿态睥睨世界影坛的黄金时期，这个阶段有四部影片可以在影坛上永垂不朽：《第七封印》、《野草莓》、《沉默》，以及《假面》。进入1970年代之后以至1980年代的第三个阶段是伯格曼的国际性时期，特别是税务纠纷发生之后在国外拍摄制作的片子如《蛇蛋》(*The Serpents Egg*)、《秋天奏鸣曲》(*The Autumn Sonata*)，以及《傀儡生命》(*From the Life of Marionettes*)等片，这些影片较之先前

的片子大多怀有较多的野心企图,特别是回去瑞典之后的压轴之作《芬妮与亚历山大》,在面貌上显得较为花哨,以实质而言,个人认为并没有超越先前的作品。1950年代和1960年代是伯格曼的黄金时期,该时期的作品最为登峰造极,这是至今仍为一般论者所公认的事实。

若以影片的性质来区分的话,伯格曼的电影约略可区分为四类。第一类是情感写实的影片,早期的作品大多属于此一范围,如《夏日插曲》(*Summer Interlude*)或《女人的秘密》(*Secrets of Women*),进入中期如《生命的边缘》或《沉默》等片更以女性为主,深入刻画女人最内在深层的情感世界。第二类是天问式的宗教影片,如《第七封印》、《处女泉》或《冬之光》(*Winter Light*)等片,探询上帝存在与否以及人类生存之意义的问题。第三类是心理学范畴的影片,以《野草莓》和《假面》两片最具代表性,这类片子多带有超现实主义的企图,借着对人物内在世界的透视而揭露心灵的奥秘。第四类是政治性的影片,如《羞耻》和《蛇蛋》等片,以梦魇一般的超现实手法描写政治迫害,暗示当今人类尴尬无助的处境:摧残迫害人类的,永远是人类自己。

当然,如此归类区分并无多大意义,事实上,如果从整体的内容去看的话,伯格曼的电影都是属于内在情感的抒发,在情感的刻画笔调上,他永远是写实的。他描写两性世界的情感冲突,在那诸多迷人的女性特写镜头中,他透露着人类内在情感的煎熬和苦难,正如斯特林堡(Strindberg)所说,人活着是为了快乐,但也得接受痛苦。快乐的追寻和痛苦的煎熬成了伯格曼电影人物的活动经纬。曾经有一度伯格曼着力于探索生与死的奥秘,在《生命的边缘》中我们最能体会这样的企图,正如这部电影的原著小说作者所说,生与死是奥妙的,有人出生,有人死亡,宗教和科学可以在这些方面提出许多说明,却都无法完全,超过某一特定点,人类的思考便无法穿透,生死之奥妙即在于此。而《第七封印》正是

莫立在宗教基础上大谈上帝及人生意义的作品，从而被判定为现代道德剧。生命的问题从年轻时代即萦绕在伯格曼的思维重心中，他曾经是虚无主义者，走入中年之后，他看出了生命的本质。“我年轻的时候，曾经幻想人生应该是什么样子，”他说，“现在我终于能够看出事物本然的面貌，再也没有‘上帝，为什么？’或者‘妈，为什么？’这一类的问题，一个人若不自杀，就该接受生命。自杀和接受，二者择其一。”

“我现在的选择是接受。”

三 文化传统

任何有创造力的伟大艺术家，他所创造的艺术作品并非无中生有，除了他个人内在创造力的迸发之外，有一大部分的因素乃是立足于他成长环境的文化传统，费里尼如此，小津安二郎如此，伯格曼更是如此。

伯格曼的艺术之根深植于斯堪的纳维亚的文化传统，虽然他的主题与执著只属于他个人，但是贯穿他一系列作品的基调——内在的觉醒、肉体与魔鬼，甚至悲观的人生情境——则基本上是源自瑞典，至少是北欧的。他自己也承认，他的作品带有无数北欧地区前辈艺术家的痕迹。“我像一个雷达，”他说，“我接收东西，然后再像镜子一样反射出来，夹杂着回忆、梦境与理念。”在电影方面，他承袭了瑞典旧有影片的传统，加以融会贯通然后使之发扬光大。一般瑞典电影头一件让人感兴趣的东西是风景与自然力。瑞典地处北极边缘，夏季短暂而冬季漫长，冬季不但漫长，而且酷寒无趣，形成了瑞典人的特殊性格。伯格曼在许多电影中就不觉刻意呈现了特殊天候所形成的特殊地理景观，以及由此塑成的人物的特殊性格，如《夏日插曲》或《处女泉》等片，在那冷冽的外在面貌背后，竟燃烧着炽热的生命冲突。

瑞典电影中另一个共同点是对超自然现象以及幻想的认识和偏爱。以伯格曼而言,《野草莓》和《假面》几乎成了这种类型的经典,而他后期的一些作品,他都尽量拍得如做梦一般的感觉,很明显已经有了相当程度的超现实主义的倾向。如同他自己所说,他的电影大多无意写实,像是一面镜子,几乎跟做梦一样。

第三个特点是,他们的电影比较趋于一种冷静思考的模式。如同芬兰作曲家西贝柳斯的音乐,这种冷静思考的倾向包含了两个范畴:一个是道德的,另一个是宗教的。以道德方面而言,是人类精神的受苦煎熬并由此通往救赎之路,伯格曼的《裸夜》(*The Naked Night*)、《处女泉》,以及《沉默》都带有这种倾向。另一方面,由于这种道德观的关系,形成了虚无绝望的人类观念——人生充满了不协调和残缺。早期的伯格曼作品中,大多充满了这类虚无主义的影子,这个时期的伯格曼对梦想的粉碎、人类精神的腐败、爱情的式微,甚至人际关系的破败等主题均十分着迷。到了1950年代以后,他的剧中人物逐渐迈向面临心理上和精神上的挣扎,而不再是社会性或经济性的困境,他探索内在心灵的道德冲突,箭头直指潜意识里罪疚以及欲望支配一切的地方。

以比较广泛的角度看,伯格曼电影中的道德问题多少都带有宗教性质。以伯格曼的出生背景看,从小时候跟宗教的接触,到长大后的反叛,宗教精神始终伴随着他的思维以及艺术创作。《第七封印》中那位误入歧途的武士,起先是个理想主义的虔诚信徒,但是最后却不得不用自以为是的行事方式取代了上帝的公正。《处女泉》中的那位父亲也是,但他最后依然还是个宗教的理想主义者。《冬之光》像一篇宗教辩论的论文,严峻而冷酷,如同《穿过黑暗的玻璃》,伯格曼的人物在自己的反影中苦苦搜寻绝对的事物,却只是徒劳无功。“上帝,你为什么舍弃了我?”片中主角托马斯牧师喃喃自语,显然又是另一次“天问”式的告白了。

其次我们要谈到斯特林堡对伯格曼的影响。伯格曼在其脸

炙人口的《伯格曼的四个电影剧本》一书的序文中曾说，对他影响最为深远的作家乃是斯特林堡，斯特林堡那痛苦、焦躁、肉欲狂，以及丰富的戏剧幻想，与他心目中的人生现象相吻合，他读遍斯特林堡所有的作品。他对女人的兴趣并不亚于斯特林堡，他们各自在作品中不遗余力刻画女人，以及悲惨的两性关系。斯特林堡的剧作永远少不了两性冲突，《茱莉小姐》(*Miss Julie*)、《大马士革之行》(*To Damascus*)和《父亲》(*The Father*)皆是如此，伯格曼的电影也是，《野草莓》表现出一如《大马士革之行》中梦境与真实之间的紧密契合，也包含了丈夫和妻子之间的悲惨斗争。伯格曼1973年为电视台拍摄连续剧《婚姻情景》(*Scenes from a Marriage*)对当时瑞典大众而言，其冲击力并不亚于1884年斯特林堡《结婚》(*Getting Married*)的出版。

斯特林堡对伯格曼的影响起先是思想上的，接着是题材的处理，最后则是艺术形式。早在1880年代，斯特林堡即已主张他的自然主义戏剧，只需要一张桌子和两张椅子，以及两三个演员，就可以演出一出精彩的戏剧了。他说：“将室内的观念带到戏剧之中，内心深处的心理过程，意义深远的主题，完美的处理方式。”这真是一个不错的构想，戏剧吸引人之处不在于华丽的布景和繁复的人物故事，而是主要取决于内在张力的牵引。基于这个原理，伯格曼拍出了许多扣人心弦的电影。从他1960年代初期以至现在的许多电影中，我们可以看出这个特色，像《沉默》、《呼喊与细语》(*Cries and Whispers*)、《秋天奏鸣曲》，以及《傀儡生命》等片都是。他以“室内电影”来形容他许多中晚期的作品，而伍迪·艾伦(*Woody Allen*)的《内心深处》(*Interior*)即是对他的这种电影的致敬。

在思想上，两个人都是彻底的悲观主义者。《梦幻剧》(*A Dream Play*)是斯特林堡在这方面思想的总结，而伯格曼的任何一部电影都可以让人看到其背后的阴郁影子。他们最后都认为，人

的命运注定必须接受折磨，悲苦受难是人生的本质，而真正折磨的方式则是内在的，上帝考验人类的真正能耐的，不是体肤之痛，而是内在精神的折磨试炼。《沉默》一片里在旅途中备受精神煎熬的那对姐妹，即是最典型的例子。

四 伊沙克医生的梦

伯格曼曾经在日记中写道：“人老了之后的现象之一就是，童年的回忆会越来越清晰地浮现出来，而壮年时期的种种大事却反而模糊，以至于消失。”

这就是《野草莓》一片的核心。

这令我们联想起普鲁斯特(Marcel Proust)的小说《追忆似水年华》(*Remembrance of Things Past*)，生命只是一连串孤立的片刻，生命的意义只存在于那些孤立的片刻之中，靠着回忆和幻想，许多意义浮现了，然后消失，消失之后又浮现。

斯特林堡的《茱莉小姐》一剧中，茱莉这样说过：“哦，你也许东奔西走，但你的回忆却是在行李箱里，包含了懊悔和遗憾。”伯格曼的《野草莓》一片的主旨即是通过伊沙克·伯格老医生的一段旅程，揭开回忆和梦境的神秘面纱，在这块神秘面纱背后的确隐含着说不尽的懊悔和遗憾。

电影开场伊沙克医生那场梦境令人印象十分深刻。伊沙克梦见他行走在一条空旷无人的街道上，他听见自己的心跳，这时驶来一辆马车，马车撞上灯柱，车上一具棺材滑了下来，伊沙克探头一看，棺材里躺的竟是他自己，他就此惊醒。这是6月里一个宁静的清晨，伊沙克正准备前往伦德大学城接受荣誉博士，而这场梦又代表了什么意义呢？从弗洛伊德《梦的解析》观点着眼，78岁的老人会做这样的梦，显然可以归类为“焦虑之梦”，因死亡阴影的侵扰而引起的焦虑所做的梦，这是可以理解的。以接下来交

杂在现实、白日梦、幻想等的交替情节而言，开场的这场梦境实在是一个绝佳的序曲，它预先铺设了一记伏笔，为主角的心理发展奠下一个基础，言简意赅，却又顺理成章而意味深长。

从 1950 年代以来，伯格曼的许多电影不约而同发展出一个主题：旅行。通过一段旅程来唤起某种情感经验，去发现人生中一些珍贵的东西，像《裸夜》、《第七封印》、《野草莓》、《魔术师》（*The Magician*）、《沉默》，以及《羞耻》等片都是。事实上，伯格曼的大多数片子在心灵上至少也都可视为一段旅程。从较广的角度看，人生未尝不是一段旅程——艰辛难走的旅程。

《野草莓》是伊沙克医生的一段旅程。一般而言，人在旅行的时候，心灵活动会特别活跃，身体往前行进，内心活动则往后回顾。当医生和他的媳妇驱车前往目的地的時候，我们逐步走入了他的世界、他的过去、他的梦境，以及他的幻想世界。首先，我们来到了他小时候的故居，我们仿佛走入了时光隧道。我们看到 60 年前他和表姐莎拉之间一段没有结果的恋情，表姐后来嫁给了哥哥，如今，他们已经先后作古了。

在这段倒叙的回忆里，伯格曼让他的主角以主观的姿态走入过去的世界，并以冷眼旁观的眼光去看那些事情，这样的倒叙手法非常大胆前进，却也为我们展现了一个别开生面的电影经验。我们看到了另一个时代的生活方式，另一个时代的爱情，要是当时伊沙克和表姐结了婚，今天会是一个什么样的情况呢？人生的际遇实在很难逆料，也几乎无法掌握。当我们逐步深入伊沙克的世界时，我们终于看到，他除了是个受人尊敬的成功医生之外，他的个人生活几乎一败涂地，他的婚姻失败，他的家庭生活不和谐，根本而言，他的一生算不上圆满成功。但是，在濒临老境的晚年，由于这一趟旅行，他总算有一个彻底的觉悟，今是昨非，在接受完荣誉博士之后，晚上就寝时，他和谐安详地躺在床上，他又回到了过去，在那久远的年代之前……