



夏夜的微笑

— 英格玛·伯格曼电影剧本选集（上）

电影出版社

夏夜的微笑

——英格玛·伯格曼电影剧本选集（上）

中国电影出版社

1986 北京

FOUR SCREENPLAYS OF INGMAR BERGMAN

译自美国纽约西蒙与舒斯特公司 1960 年英文版
英译者：拉尔斯·马尔斯特罗姆、大卫·库施纳

内 容 说 明

英格玛·伯格曼是当代世界有影响的瑞典电影编导，他所创作的电影剧本，在使电影这一叙事形式具有丰富的文学性方面提供了一个典范，被称作是电影形式的小说。本书上集辑入了他的《夏夜的微笑》、《第七封印》、《野草莓》和《魔术师》四个剧本，从一些不同的角度描写和揭示出资本主义社会中人的精神上的危机。伯格曼是用悲观、否定的观点来看世界的，往往在影片中采用宗教的、寓言的形式表达他对生活的理解。他的影片结合了现实主义的真实性和寓言的象征性手法，形成了一种极其独特的风格。

责任编辑：高 川

封面设计：乃 萱

夏 夜 的 微 笑

——英格玛·伯格曼电影剧本选集(上)

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京印刷一厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：9.75 插页：21 字数：242,000

1986年3月第1版北京第1次印刷 印数：1—8,000册

统一书号：10061·482

定价：(软精) 2.65 元

英格玛·伯格曼的生活和创作

英格玛·伯格曼是瑞典著名电影和舞台导演，电影剧作家。他的一系列重要影片开辟了电影表现的新领域，展示了新的表现手段和手法，具有自己的独创风格，对现代电影艺术的发展作出了重要贡献。五十年代中期，随着他的两部杰作《第七封印》(1956)和《野草莓》(1957)的问世，国际影坛上掀起了一股伯格曼热，他被公认为现代电影的最重要和最有影响的人物之一。

五、六十年代是伯格曼创作生涯的黄金时代，他的许多影片接连在各大国际电影节获奖，成为世界电影史上罕见的现象。例如《夏夜的微笑》1956年在戛纳国际电影节上获得大奖；《第七封印》1957年在戛纳国际电影节上再获大奖；《野草莓》1958年在柏林（西）国际电影节上获最佳影片奖；《魔术师》1959年在威尼斯国际电影节上获特别奖；《犹在镜中》1961年在美国获奥斯卡最佳外语片奖；《处女泉》1962年再次获奥斯卡最佳外语片奖；《冬日之光》1963年第三次获奥斯卡最佳外语片奖；《沉默》1963年获瑞典电影学院金甲虫奖；《芳妮和亚历山大》1984年第四次获奥斯卡最佳外语片奖。

伯格曼是一位多产的剧作家和导演，迄今拍摄了五、六十部影片，执导了七、八十部舞台剧，创造了许多杰作。1985年3月7日，法国总统密特朗授予伯格曼法国荣誉军团勋章。

伯格曼是一位才华出众的、重要的艺术家，同时也是一位复杂的、有争议的艺术家的，他有热情的拥护者，同时也有激烈

的反对者，对于这样一位艺术家值得进行比较全面的介绍与研究。

I . 生活与创作

伯格曼 1918年 7月14日出生于瑞典的乌普萨拉。父亲恩里克·伯格曼是一位路德派教徒，历任教堂牧师和瑞典皇家医院的牧师，对孩子们严厉而粗暴；母亲凯琳·阿克布洛姆是一位上层阶级出身的小姐，任性而孤僻。伯格曼的童年生活笼罩着一种严峻、压抑的气氛，这一切对伯格曼后来的创作有着极为深刻的影响。

1928年伯格曼十岁的时候，他的姑母送给他哥哥达格一架电影放映机，伯格曼用他的一半锡兵同哥哥交换了这架珍贵的机器，从此迷上了电影。

伯格曼在斯德哥尔摩大学学习文学和艺术时期，对戏剧产生了浓厚的兴趣，经常参加学校的课余戏剧小组或戏剧团体的活动。在这期间，他不仅自己当导演，而且还自己写剧本。1942年夏天，他一口气写了十二个舞台剧，其中上演的有七个。

1944年，他离开学校到瑞典南部城市哈辛堡市立剧院担任专业导演，使这个濒于破产的剧院起死回生。

伯格曼进入电影界，除了由于他在戏剧活动中所显示出来的才华外，还得力于斯蒂娜·伯格曼的赏识。她是本世纪瑞典最伟大的作家亚尔马·伯格曼的遗孀，1942年她在瑞典最大的影片公司斯文斯克影片公司担任剧本部的负责人。她看了伯格曼的舞台剧《潘趣之死》的有关评论后，便邀请他到该公司剧本部任助理，专门修改和加工电影剧本。1944年伯格曼写出了

自己的第一个电影剧本《苦恼》，尖锐地抨击了瑞典的学校教育制度对学生的粗暴专制和残酷压迫，由阿尔夫·斯约堡拍成影片。

1945年伯格曼执导了他的第一部影片《危机》。1948年他把自己的舞台剧《监狱》(又名《魔鬼的宠儿》)改编成电影，描写一个青年电影导演所碰到的各种爱情和事业上的问题，这部影片开始流露出一来一直缠绕着他的那个意念，即世界是受魔鬼统治的，恶往往给善投下阴影。

这一时期，他还拍摄了《开往印度的船》(1947)、《黑暗中的音乐》(1948)和《渴》(1949)等片。

五十年代初，他拍摄了他的两部早期的重要影片《女人的秘密》(1952)和《莫尼卡》(1953)，标志了他的成熟期的开始。与此同时，伯格曼在戏剧界也声誉日隆。1952年，他被委派担任马尔莫市立剧院的导演，直到1959年。这是戏剧界一个很重要的位置，标志着他在戏剧上的成就。从马尔莫市立剧院时期开始，伯格曼在自己周围形成了一个忠实的演员班子，长期同他们合作，例如哈勒伊特·安德森、比比·安德森、英格丽德·苏林、马克斯·冯·西多夫、屈恩纳·布约恩斯特兰德等都既在他的舞台剧中，也在他的影片中扮演角色。他们对作品的解释常常十分一致，在处理上有共同的风格；他的摄影师也是他的忠实伙伴，从1948年到1960年，伯格曼的所有影片几乎都是由居恩纳·费希尔担任摄影，从1961年的《犹在镜中》到1983年的《芳妮和亚历山大》则几乎都由斯文·尼克维斯特拍摄。前者在黑白摄影，后者在彩色摄影艺术上都达到了很高的造诣。

前面提到的几部得奖影片《夏夜的微笑》、《第七封印》、《野

草莓》、《魔术师》等都是五十年代中后期拍摄的，这些影片使伯格曼跻身于世界名导演的行列。

六十年代，伯格曼的创作发生了显著的变化。他开始把注意重点从人在世界中的地位，转移到更细致地考察人的内在弱点和他的想象的迷宫上来。六、七十年代他的大多数作品都是在用摄影机窥视人的灵魂，如“沉默三部曲”，即《犹在镜中》、《冬日之光》（1962）和《沉默》，以及《假面》（1966）、《耻辱》（1968）、《喊叫和耳语》（1973）等等。《假面》是伯格曼最神秘、最复杂、最富于哲理性的影片，它的主题来源于斯特林堡的舞台剧《强者》。影片描写女演员伊丽莎白·沃格勒在扮演厄勒克特拉时突然不说话了，医生建议由护士艾尔玛陪她去海滨休养。在疗养期间，伊丽莎白始终一言不发，艾尔玛千方百计引她说话，向她倾吐自己隐秘的心曲，伊丽莎白还是不说话。后来艾尔玛发现伊丽莎白在写给医生的信里用冷漠、高傲的口气谈论艾尔玛。艾尔玛大怒，她歇斯底里地、粗暴地强迫伊丽莎白说话，甚至要把沸水泼在伊丽莎白身上，最后伊丽莎白只吐出了一句“没什么”。

伯格曼在六、七十年代拍摄的这些室内心理剧，在瑞典未能吸引广大观众，在纽约和巴黎却找到了忠实的拥护者。

1976年拍摄的《面对面》基本上仍是一部室内心理剧，主要描写精神病医生珍妮·伊萨克松自身的精神危机，对死亡的恐惧、情欲上的不满足、人与人之间，甚至与丈夫、情人、女儿之间的隔膜，她的梦境、幻想、假想等等。

1977年伯格曼拍摄了反法西斯影片《蛇蛋》，1978年拍摄了他的最舞台化的影片《秋天奏鸣曲》，描写事业与家庭的矛盾、母亲与女儿之间的隔膜，以及她们之间又爱又恨的相互关系。

1981年，伯格曼着手拍摄他自称为“最后一部影片”的《芳妮和亚历山大》。这是他最长的、拍摄费用最昂贵的一部影片，放映时间长达三个多小时，耗资六百万美元，这在瑞典是很可观的了。这部影片也是他人物最多、情节最复杂、规模最大、视野最广阔的一部影片，有六十个有台词的角色，一千二百个群众演员。这是一部把喜剧、悲剧、滑稽剧和恐怖片熔于一炉的家庭纪事。《芳妮和亚历山大》也是伯格曼的一部代表作，他过去影片中的主题和人物，以及一切他所迷恋的东西都重复出现在这部影片里，他的童年生活、他的欢乐与痛苦、纠缠着他的各种问题再次得到更充分的表现。他自称这部影片是他“作为导演的一生的总结”，是“一曲热爱生活的轻松的赞美诗”。

II. 探索与追求

——伯格曼创作的美学特征

从伯格曼的大多数作品，尤其是从六、七十年代的作品来看，一个最显著的美学特征是不直接反映社会现实，不直接表现社会冲突和重大事件，不着力描写外在环境和人物的外在行为，不注重展开剧情和刻画人物性格，而是把注意力集中在表现人的内心世界、内心生活、内心体验和感受上，通过人的内心世界这一复杂的三棱镜折射或暗示出现代西方社会的某些侧面和问题。

伯格曼早在1946年当学生时就说过他推崇法国电影导演马赛尔·卡尔内和“诗的现实主义”这一概念，并宣称：“电影应当走出现实主义，走出对人们周围的现实的一般描写。”^①他的

^① 彼得·科威著《英格玛·伯格曼评传》，美国马丁·塞克和华保有限公司，1982年版，第50页。

这一主张给人们提供了了解他的创作的钥匙。

伯格曼的电影世界是非常个人化和主观化的，他是“作者电影”的先驱者之一，是集编导于一身的突出范例。在他所有的影片中，除了《所有那些女人》（1964）和《处女泉》以及几部早期的影片外，都是由他自己编剧和执导的。他的作品无论在题材样式上有多少变化，但基本的美学原则和诗学结构都是不变的，或者不如说始终带着鲜明的、只为他个人所独有的标记。他有自己的独特主题和独特表达方式，具有独特的风格特征、情调和气氛；他有固定不变的演员阵容，固定不变的摄影师及其他创作人员。

“作者电影”最重要的特征之一是“自我抒发”，伯格曼的影片可以说是最充分、最突出、最强烈的“自我抒发”，他曾说过：“制作影片变成了一种自然的需要，就象饥渴一样，某些人以写书、爬山、打骂孩子或跳桑巴舞来表现自己，我则以制作影片来表现自己。”他说制作影片就象是“自我燃烧”，“自我宣泄”，是一项艰苦的工作，象是有“一条两千五百米长的条虫在吮吸我的生命，从我身上吸出电影剧本来，所以我一拍片就害病”。^①的确，他的每一部影片不仅反映出他自己对世界的观察和思考，同时还强烈地表现出他的情感和心绪。伯格曼的几乎所有影片都同他自己的生活经历有着密切联系。尽管伯格曼本人并不承认他的作品的“自传性”，但这种联系，尤其是内在的、精神上的联系都是极其明显的。

伯格曼所创造的世界往往是一个封闭的世界，它与周围社会现实的联系被切断了，甚至缺乏具体而明确的历史感和时代

① 《英格玛·伯格曼论文集》，牛津大学出版社，1975年版，第6页。

感，人们只能从某些细节描写来猜测故事发生的时代背景。因此生活在这个封闭的超时空的环境里的主人公也往往是孤独的、备受痛苦折磨的单个的个人，他们与外在世界、与其他人往往不能交流或不愿交流，他们感到外在世界是如此可怕，如此荒诞，似乎别无选择，只有深深陷入自我。

伯格曼所描绘的主人公主要是中上层知识分子：教授、作家、画家、音乐家、演员等等。这些主人公是以第二次世界大战后瑞典知识分子阶层中的某些人为原型的，这些知识分子面对原子灾难和冷战的威胁，感到惊慌失措，战后资本主义社会日益尖锐化的各种矛盾冲突，使他们深感不安和忧虑，他们自己又无力改变这种局面，个人主义的世界观使他们看不到积极的因素，看不到出路，看不到生活的价值和意义。在他们看来，存在不过意味着永恒的孤独与痛苦。他们有一个共同的称呼——“四十年代作家”或“四十年代学派”，其美学纲领是“用个人的抗议、孤立的个人的坚决抵抗、想象的自由和脱离社会的艺术独立性来对抗社会的丑恶发展和有组织的谎言”。^①伯格曼本人在思想和创作倾向上正是属于这样一代人的。

“四十年代作家”在哲学上深受丹麦哲学家索伦·克尔凯郭尔（1813—1855）的影响，他的极端个人主义的世界观使他以一种贵族老爷式的态度来对待群众，蔑视群众、害怕群众，于是不得不去探索自我，最大限度地到非理性的无中去找理想和上帝。在他看来，存在是最不幸的和荒谬绝伦的。他在《最不幸者》一文中写道：“孤独的、孤立无援的人站在一个无向度的世界里，他没有心安理得的现在；也没有可怀念的过去，因

^① 引见苏联《电影艺术》杂志，1979年第七期，奥尔加·苏尔科娃—苏希卡洛娃《英格玛·伯格曼和危机》一文。

为他的过去还没有到来；他也没有可以指望的未来，因为他的未来已经过去了；他不可能变老，因为他从来不年轻；他不可能变得年轻，因为他已经老了；在某种意义上他也不可能死，因为他本来就没有生活过；在某种意义上他也不可能生，因为他已经死了。”^①

伯格曼的悲观主义尽管也许没有达到如此彻底的地步，但他的作品中那些“孤独的、孤立无援的”自我与克尔凯郭尔的“最不幸者”有着许多共同之处，他们不仅怀疑自己的存在，甚至怀疑现实的存在，认为它“也许根本就不存在”或只是“作为一种渴望而存在”（如《面对面》中的托马斯）。伯格曼的主人公甚至也不能选择自己的存在，他们只有听凭命运或上帝的摆布。

“四十年代作家”和他们笔下的主人公们除了悲观绝望、自我探索等特征外，往往还有一种“负罪情结”。由于瑞典在第二次世界大战中严守中立，因此当它的许多邻国在遭受法西斯的摧残蹂躏，无辜的人民在惨遭杀戮和奴役时，它都能苟安一隅，不愁温饱。在这些作家们看来，瑞典是靠邻居的不幸，靠站在刽子手与受害者中间发财的，他们为自己利己地脱离其他人而感到羞耻，为自己无力反抗而感到愤懑。伯格曼在《渴》、《耻辱》等影片中描写了这种“负罪情结”。

然而，伯格曼的“负罪感”还有其更深的个人根源。1934年夏天，当他还在中学读书的时候，曾到德国度假，其间在魏玛参加了一次庆祝纳粹党成立的纪念大会，希特勒参加了那次集会。这次德国之行，在十六岁的伯格曼的心灵上造成了无法

^① 引自《英格玛·伯格曼和危机》一文。

平复的创伤。当他战后看到惨不忍睹的纳粹集中营的新闻片时，他说：“我感到极度的震惊……我对父母、教师以及每一个使我陷入这种处境的人感到恼怒，但要摆脱犯罪感和自我蔑视是不可能的。”1970年，在这件事过去了三十五年之后，他仍然耿耿于怀，他说：“当我回家时，我成了一个狂热的德国人的拥护者。”^①尽管他的同时代人没有一个人能回忆起他当时有什么明显的政治倾向。据彼得·科威说：“这件事的一个最直接的结果是他从此不问政治，多年不参加选举，不读政治领袖的文章，不听演说。”

象“四十年代艺术家”一样，他对瑞典战后资本主义的现实感到失望和不满，他说：“我非常强烈地感到我们的世界已日薄西山，我们的政治制度已声名狼藉，不中用了。”^②

在伯格曼五十年代拍摄的影片里，世界还不完全是封闭的，他的主人公们也不完全是孤立无援的，尽管从《野草莓》开始，主人公埃萨克已处于一种孤独的、冷漠的内省状态，但他与外在世界、与周围的人还是有交流的，并且在经历了两个旅程——外在的去隆德接受荣誉博士头衔的旅程以及他自己内心的天路历程之后，终于在他临终前与他的儿子和儿媳、与他的女管家和解，从而证明人与人之间还是能够互相了解，互相交流，甚至相爱的。其他影片如《夏夜的微笑》、《第七封印》和《魔术师》则有更广阔的社会背景和环境，主人公也不是完全孤独的自我，他们在不同程度上都是与外部世界、与其他人物有联系、有交流的。这些影片都富于情节性、故事性，对主人公的周围环境、生活习惯和生活方式等等甚至有某些现实主义的描写（如

^① 彼得·科威著《英格曼·伯格曼评传》，第16页。

^② 《伯格曼论伯格曼》，伦敦马丁·塞克和瓦伯出版公司，1973年版，第19页。

《野草莓》)。

然而，从六十年代的“沉默三部曲”开始，他便从外在转向内在，从外部事件和外部行为转向对内心世界、内心状态各层面的探索。在这里主人公与外部世界和社会的联系几乎完全被切断，主人公之间已完全不能交流。《假面》中的女主人公甚至拒绝说话，《沉默》中的两姊妹干脆被置于一个语言不通的国度。

伯格曼的这种变化不是个别的、孤立的现象，它是西方现代电影的一个重要标志，带有普遍的性质。安东尼奥尼的三部曲《奇遇》、《夜》和《蚀》，费里尼的《八部半》，阿仑·雷乃的《去年在马里安巴德》等描写个人在现代社会中的孤独、人与人不能交流的影片出现在六十年代初决不是偶然的，这是当时一定的政治、经济、社会和文化条件下的产物。战后的欧洲一方面出现了经济繁荣，上层知识分子的物质生活日益优裕，但他们在精神生活上却愈来愈贫乏和空虚。另一方面，连绵不断的局部战争、核军备竞赛、社会动乱和道德沦丧现象使他们产生恐惧和不安。在这种情况下，他们便转而去探索自我，到虚无中去寻找理想或寻求上帝的庇护。

伯格曼的影片几乎无一例外地都离不开对下列三个问题的探讨：(1)人生的孤独与痛苦；(2)上帝是否存在；(3)生与死、善与恶的关系。

伯格曼影片中的主人公差不多都是孤独的，这种孤独不仅是外在的，而且是内在的。伯格曼把这种孤独归结为社会的不健全，并以一种带有宗教狂热的宿命论调子描写了这种孤独。在伯格曼看来，人生来就是有罪的，他必须以痛苦来赎罪，所以人生就是一个痛苦的历程，童年是痛苦的，成人总是与儿童

对立，儿童往往是在缺少爱和温情的环境中成长的；爱情和情欲、婚姻和家庭，由于各种各样的原因也往往是充满了痛苦的。在《渴》一片中，主人公贝蒂尔对他的妻子艾娃说，“我非常恨你，我要活着给你制造一个地狱。”《野草莓》中阿尔曼和贝里特的不幸的婚姻使埃萨克想起了自己的不幸的婚姻。《犹在镜中》、《马丁与凯琳》、《喊叫和耳语》中的凯琳、《面对面》中的珍妮、《婚姻生活场面》(1973)中的玛丽安的婚姻也都是不幸的和痛苦的。

在伯格曼的作品中，主人公的命运和结局往往是坎坷和悲惨的，埃萨克或安东尼俄斯骑士不仅饱尝痛苦，而且最终不免一死。只有次要人物，如玛丽安和艾瓦尔德、约夫和米娅却能彼此相爱，并能逃脱厄运。约夫和米娅的爱情与婚姻在伯格曼的所有影片中是最温馨和最动人的。米娅同她可爱的儿子迈克尔在路边山丘下请骑士吃草莓、喝鲜牛奶的那个明快、优美和富于诗意的场面已成为电影研究家经常援引的经典场面之一。在《夏夜的微笑》中，也只有次要人物安妮和亨利克、女仆彼得拉和马车夫福里德的爱情和情欲得到真正的满足，象征幸福的夏夜在向他们微笑。

上帝是否存在，上帝与人的关系问题，始终是伯格曼所关心和不断探索的问题，他在他的《四个电影剧本》一书的序言中写道：“对我来说，宗教问题始终伴随着我。对它，我从来没有不曾关切的时刻，每日每时都是如此。但这不是从感性的角度，而是从理性的角度。”他对上帝是否存在一直持怀疑的态度。早在五十年代的影片里，伯格曼的主人公便对宗教表示了怀疑。在《第七封印》中，骑士安东尼俄斯说：“我们在恐惧中制造了一个偶像，并把那个偶像叫做上帝。”在《野草莓》中，想当医

生的维克多对想当牧师的安德斯说：“我不懂，一个现代人怎能变成一个牧师。……宗教之于人就象鸦片之于疼痛的四肢，你就是需要这个吧。”在六十年代初拍摄的《犹在镜中》里，伯格曼通过大卫的嘴说，“上帝就是爱，各种各样的爱”，并把上帝表现为一个怪物。当患癫痫病和精神分裂症的凯琳在她的房间里狂热地期待着上帝显灵时，从一扇门后出来的竟是一个大蜘蛛，它爬出来，径直爬到凯琳的身上，胸脯上，还企图强奸她。在《冬日之光》中，对上帝的怀疑就更明显了。托马斯牧师一面劝导他的信徒“应当相信上帝”，一面却自言自语地说“上帝沉默着，上帝沉默着”，最后他说“上帝是根本不存在的，现在我自由了，我终于自由了”。女教师玛搭对托马斯说：“没有上帝，这是千真万确的！”

在伯格曼的“最后”一部影片《芳妮和亚历山大》里，他对宗教和上帝问题采取了前所未有的、明确的批判态度，在这里上帝变成了一个“硕大无朋的、脸面浮肿的木偶”，而上帝的代表维尔吉洛斯主教则是一个彻头彻尾的反面人物，恶的体现者，一个伪善、凶残的色情狂，后来被火烧死。他与《蛇蛋》一片中的法西斯分子同名，并不是偶然的。

在对待生与死的问题上，伯格曼的主人公往往表现出一种存在主义倾向，最突出的例子是《野草莓》中的艾瓦尔德。当他得知妻子玛丽安已经怀孕，并想生下这个孩子时，艾瓦尔德竭力反对，他说：“活在这个世界上是荒谬的，给它增添新的受害者甚至更荒谬，而相信他们将会会有一个比我们更好的世界则是最荒谬不过的了。”但艾瓦尔德毕竟不是一个彻底的存在主义者，他仍旧爱着玛丽安，当玛丽安离家一段时期后随埃萨克回到艾瓦尔德身边时，他们和解了，他不能没有她，并同意保留

她的孩子。

《生命的门槛》(1958)探讨了婚姻与生育问题,描写了三个女主人公在爱情、婚姻上的不同遭遇和对待生育的不同态度。《第七封印》提出了生与死的目的性问题。

然而,在伯格曼的影片中,死亡的问题似乎占着更为重要的位置,它象一个不祥的阴影总是出现在他的绝大多数影片中。他的许多主人公似乎都逃不脱死神的召唤,如《夏日间奏曲》中的亨里克、《第七封印》中的骑士、《野草莓》中的埃萨克、《沉默》中的艾斯特和《喊叫和耳语》中的艾格纳斯等等,他们都深深体验到死亡的恐惧与痛苦,但又都以一种宿命论的态度来对待死亡,甚至把死亡看做一种对痛苦的解脱。但在生与死的问题上,伯格曼的态度与他影片中的主人公显然是不同的,他自己就有许多孩子,他未必会认为自己是“给世界增添新的受害者”。

在对两性关系这一主题的处理上,伯格曼的弗洛伊德学说的倾向也是显而易见的,一些影评家认为《耻辱》表现了“恋母情结”,《处女泉》描写了“恋父情结”,在《犹在镜中》、《沉默》、《喊叫和耳语》等影片中描写了性压抑、乱伦和病态的情欲。

III. 形式与技巧

伯格曼是一位始终坚持戏剧与电影两栖的大师,戏剧在伯格曼的创作生涯中的确占着非常重要的地位,对他的电影创作产生了重要的影响。伯格曼在四、五十年代拍摄的一些影片基本上采取了戏剧结构,例如《夏夜的微笑》、《第七封印》、《魔

术师》、《处女泉》等等，它们都有曲折的情节、动人的故事、尖锐的戏剧冲突和性格化的人物刻画。伯格曼往往把他的影片称做“银幕戏剧”。

然而，从《野草莓》开始，伯格曼的电影诗学出现了重大的转折，戏剧的影响开始消退。《野草莓》不再是戏剧式的线性结构，而是多声部、多层次的复调结构了。它的基本框架是“旅行”，埃萨克从斯德哥尔摩到隆德去的在现实空间中的旅行，时间是从现在到未来；与这一旅程相交织或对立的是埃萨克在自己的心理空间中的旅行，时间是从现在到过去。这就突破了传统的戏剧结构和事件的自然进程，无限地扩大了电影表现的领域和可能性，极大地丰富了影片的容量与层次。伯格曼在这部影片里把现实主义手法与现代主义的意识流手法有机地、富于创造性地结合起来，创立了电影表现的新风格和新手法，对六、七十年代西方电影显然产生了影响。

六十年代，伯格曼的作品由外在完全转向内在、由意识转向无意识或下意识、由理性转向无理性世界。用他的话来说，就是剔除了“一切不必要的装饰性因素”，如故事、情节、隐喻、象征等等，而把注意力集中在人的心理结构上，使影片成为“室内心理剧”。如在“沉默三部曲”、《假面》、《狼的时刻》(1968)、《耻辱》、《安娜的热情》(1969)、《喊叫和耳语》等影片里，只有少量的人物，环境是封闭的（在室内、走廊或荒岛上），这种情境最有利于展示人的复杂而剧烈的内心冲突或下意识活动。伯格曼把这些影片的结构称做“音乐结构”。在他看来，影片的结构本身就是音乐性的。他说过：“没有什么艺术比音乐更象电影，这二者都直接影响我们的感情，而不是理智。”^①他认为电影剧

^① 引见伯格曼的《四个电影剧本》一书序言。