

英格玛·伯格曼的生命叙事与影像诗学

王永丹 (吉林师范大学欧美文学研究所, 吉林 四平 136000)

[摘要] 英格玛·伯格曼的电影创作与个人生命体验深度交织,“创伤性”经历深刻塑造其矛盾人格与电影美学风格。童年家庭的宗教压抑、代际权力博弈、婚恋关系的爱欲困局,以及死亡焦虑、信仰危机等生命体验,转化为作品的核心叙事母题。他以梦与幻觉的非理性叙事贴近情感真实,通过人物镜像投射、符号隐喻系统与跨媒介叙事策略,将个体创伤升华为存在主义哲思。其镜头语言突破写实主义框架,以长镜头的时间雕塑、声音设计的感官通感,构建起兼具北欧忧郁美学与现代性反思的影像诗学体系,实现对人类精神困境的诗性叩问。

[关键词] 英格玛·伯格曼;“创伤性”;生命体验;家庭;婚恋

[基金项目] 2020 年度国家社科基金一般项目“新世纪法国文学批评研究”(项目编号:20BWW049)阶段性研究成果。

作为“作者电影”代表,英格玛·伯格曼(Ernst Ingmar Bergman)的创作将艺术人格与生命体验高度统一,甚至习惯将自身经历转化为客观审视对象。其作品多自编自导,早期《折磨》投射学校带来的痛苦,《监狱》展现青年导演困境,《雨中情》等流露叛逆心态。20 世纪 60 年代起,镜头转向内心世界,《芬尼与亚历山大》回归童年作生涯总结。伯格曼堪称幻想世界的主宰,却是现实的疏离者。电影成为他表达现实失语、展露人性隐秘的“魔镜”。其影片主角多为情感障碍、封闭病态的个体,如《野草莓》的伊萨克、《假面》的伊丽莎白,实则是他自我人格的投射。“创伤性”体验驱动他借电影与自我、世界对话,构成创作源泉与独特风格的根基。

一、“创伤性”生命体验的现实溯源

伯格曼的创作始终扎根于自身生命经验的土壤。他坦言:“我的童年是创作根源,随时可沉浸其中。”^[1]这种回溯并非怀旧式的浪漫化,而是对生命创伤的反复解剖,家庭的压抑、死亡的阴影、情感的撕裂、社会的异化,共同构成其电影中挥之不去的母题。这些生命印记不仅塑造了他的人格底色,更在艺术转化中升华为对人类存在困境

的哲学叩问。

(一) 家庭:隔膜与“诅咒”的代际循环

1918 年,伯格曼生于瑞典斯德哥尔摩的牧师家庭,彼时瑞典社会仍处于政教合一的余波中,宗教戒律如毛细血管般渗入日常生活肌理。《马丁·路德的小教理问答》中的《十诫》以“恐惧—惩罚—宽恕”的闭环规训着他的童年:犯错者需在家庭聚会上公开忏悔,甚至通过亲吻父亲布满老茧的手掌来消解负罪感。^[2]这种仪式化的惩戒在其回忆录《魔灯》中被具象化为“黑橱柜惩罚”,每当伯格曼犯错,便会被关进伸手不见五指的橱柜,黑暗中木头的霉味与窒息感,将“罪与罚”的恐惧深深刻入潜意识。

家庭权力结构的扭曲催生了伯格曼人格分裂。这种双重性在《监狱》中以荒诞形式重现,主角被困于由家庭成员面孔组成的牢笼,墙壁上的十字架与锁链构成宗教压迫的视觉隐喻;而在《芬尼与亚历山大》里,主教继父的暴虐统治更将家庭权威异化为中世纪宗教裁判所的缩影。代际创伤的延续成为其情感困境的根源。这种情感隔阂在电影中反复回响,《面对面》里珍妮对母亲的歇斯底里,《秋日奏鸣曲》中母女通过钢琴与沉默展开的权力博弈,均揭示出“爱之暴力”的悖论,当亲情异化

为控制，亲密关系便沦为精神刑场。

(二) 死亡与信仰：从恐惧到超越的精神跋涉

死亡如影随形地贯穿伯格曼的生命历程。童年时期，他目睹舅舅卧轨自杀的惨烈现场，女仆悬梁自尽的白布在阁楼摇晃；成年后又亲历二战的硝烟与亲友的离世。这些记忆在《第七封印》中凝结为骑士与死神对弈的永恒画面，棋盘上的黑白格不仅是生死博弈的具象，更暗合北欧教堂壁画中“死亡之舞”的中世纪传统。《野草莓》开篇的死亡梦境则将恐惧推向极致：苍白街道上停摆的时钟、无脸男人空洞的眼窝、自棺材伸出的腐烂手掌，构成存在虚无的视觉寓言。

对死亡的凝视直接引发了伯格曼的信仰危机。伯格曼既痴迷于宗教神秘主义，教堂彩窗上的末日审判、管风琴震颤的神圣感，又因上帝的“沉默”陷入怀疑。这种矛盾在“沉默三部曲”中达到顶峰：《犹在镜中》里卡琳将上帝幻想为毒蜘蛛，《冬日之光》中牧师在空荡教堂的绝望布道，均撕开宗教温情的面纱。但晚年的伯格曼在《第七封印》约夫一家的篝火旁找到答案：挤牛奶的晨光、孩童的笑声、即兴的舞蹈，这些世俗瞬间构成对死亡的温柔抵抗。《魔笛》的改编更将信仰彻底世俗化，帕米娜的歌声驱散黑暗，不再依赖超验救赎，而是礼赞人间爱的力量。

(三) 婚恋：爱欲的困局与救赎的可能

伯格曼的情感生活充满矛盾与挣扎。他与丽芙·乌尔曼在法罗岛的隐居实验，最终因控制欲与自由的冲突分崩离析；而童年性创伤（寡妇的侵犯、太平间独处的恐惧）更将爱欲扭曲为“苦乐参半的负罪循环”。五次婚姻、多段恋情的背后，是他在追逐亲密与恐惧被吞噬间的永恒摇摆。女性既是灵感缪斯，也是情感投射的载体。哈里特·安德森在《和莫妮卡在一起的夏天》中野性未驯的气质，呼应着伯格曼对原始生命力的渴望，海边裸泳的长镜头既是解放的颂歌，也暗含对道德禁忌的挑衅；比比·安德森在《第七封印》与《野草莓》中塑造的多面女性，则承载着他为爱欲与救赎的矛盾，她既是温柔的慰藉者，又是道德的审判者。丽芙·乌尔曼的出现将这种投射推向极致。《假面》中护士与演员的面孔重叠，《呼喊与细语》里三姐妹在血色房间的纠缠，均暗藏俄狄浦斯情结的回响。

(四) 文化与思潮：北欧基因与现代性困境

伯格曼的创作深植北欧文化土壤。法罗岛的嶙峋岩石、永夜中的极光、冬日冰封的海岸线，构成其精神原乡的视觉图谱。《第七封印》中骑士

凝视的永恒下午，麦田在风中如波浪起伏，死亡的阴影与生命的律动在此交织；《羞耻》里荒芜的渔村废墟，潮水退去后裸露的礁石宛如文明的残骸，暗合北欧神话“诸神黄昏”的末日意象，当秩序崩塌，个体终将直面存在的荒原。他师承斯特林堡的表现主义，将《鬼魂奏鸣曲》的荒诞场景转化为《狼的时刻》中画家的精神崩溃；尼采的虚无主义与弗洛伊德的精神分析，则成为解剖人性的手术刀。20世纪中叶的存在主义思潮更深刻重塑其创作轨迹：“沉默三部曲”中封闭的旅馆、失语的姐妹、失效的沟通，与萨特“他人即地狱”的命题形成互文。这种转变呼应着冷战时期的集体焦虑，核阴影笼罩下的西方世界，知识分子普遍陷入精神荒芜。与“新浪潮”导演的对话进一步拓宽其表达边界。他与特吕弗共享对个体内心的关注，却以北欧式的冷峻替代法国的浪漫；与费里尼同样探索梦境与现实的界限，却更执着于存在的本质追问。这种跨文化对话使他的电影既具地域独特性，又成为现代性困境的普遍寓言。

二、“创伤性”生命体验的艺术呈现

伯格曼的电影美学，本质上是创伤记忆的转译系统。他摒弃传统叙事的线性逻辑，以梦、幻觉、隐喻构建贴近情感真实的主观世界；同时通过人物、符号、镜像等载体，将个体创伤升华为普遍的人性寓言。这种艺术转化并非孤立的表达实验，而是在存在主义哲学与精神分析理论的交织中，形成了一套独特的“创伤诗学”，既解构生命的虚无，又试图在破碎中重建意义。

(一) 主观化呈现：梦与幻觉的非理性叙事

梦在伯格曼电影中不仅是情节的点缀，更具有本体论意义。以《野草莓》为例，伊萨克的三场梦境如同层层递进的生命解剖：开场的“死亡之梦”以惨白街道、静止时钟与棺材中伸出的枯手，将衰老焦虑具象为超现实图景，这与海德格尔“向死而生”的哲学命题遥相呼应，死亡在此不仅是生理终结，更是唤醒存在意识的契机。

当梦境转入故居草莓园的温柔回忆，伯格曼并未沉溺于怀旧滤镜。初恋萨拉瞳孔中映出的空洞镜像，瞬间撕裂了纯真表象，暴露出记忆本身的不可靠性。这种对“美好回忆”的解构，预示着最终审判之梦的到来：现实中的冷漠关系（儿媳的嘲讽、助手的敷衍）与童年记忆重叠，当法庭上的法官露出伊萨克自己的面孔，梦的非理性逻辑完成了对自我冷漠的终极拷问，正如让-保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）所言，“他人即地狱”的困境，

本质是自我认知的缺失。^[3]

幻觉则将内在创伤推向更极致的视觉奇观。在《犹在镜中》里，卡琳将上帝幻想为毒蜘蛛，这一荒诞意象彻底颠覆了宗教艺术中的神圣表征。根据拉康的镜像理论，这种异化的视觉投射实则是主体自我认知的破碎：当卡琳的身体在蜘蛛触须下扭曲抽搐，直升机螺旋桨的轰鸣逐渐转化为心跳声，物理空间与精神空间的界限被彻底消融。这种感官通感的运用，使观众直接浸入角色的精神崩溃现场。

《狼的时刻》中约翰的地狱幻觉更具先锋性。食人族部落的狂欢、老妇人用剪刀自毁面容的特写、镜厅中无数个分裂的自我，这些超现实场景呼应了“本我”与“超我”的冲突。值得注意的是，约翰在幻觉中反复擦拭画布却无法完成创作，这种表达失语不仅是艺术家的困境，更隐喻着现代人在创伤重压下的普遍精神危机。

(二) 间接性转化：隐喻系统的多维建构

创伤的艺术转化不仅依赖主观叙事，更需要通过隐喻系统实现从个体经验到普遍命题的跨越。伯格曼的隐喻网络如同精密的齿轮，在人物、情感、镜像与符号的咬合中，构建起对存在困境的立体诠释。

1. 人物：自我与他者的镜像互文。角色塑造上，伯格曼将自我拆解为碎片，投射于不同人物的命运轨迹。《傀儡生命》中彼得对妻子的“弑杀冲动”，可追溯至其童年对母亲控制欲的压抑。电影通过木偶剧场的隐喻，将婚姻关系异化为提线操控，妻子如同木偶般被支配，而彼得既是操纵者又是被困者。这种双重困境与萨特“他人即地狱”的命题形成共振：亲密关系中的权力博弈，本质源于自我认知的匮乏。《第七封印》中约夫夫妇与骑士的对照，则将存在的双重性推向哲学高度。约夫一家在草垛间嬉戏的长镜头，展现世俗幸福的质朴形态；而骑士与死神对弈的特写，象征人类对永恒的徒劳追寻。这种二元对立并非简单的价值判断，而是呼应索伦·克尔凯郭尔(Søren Aabye Kierkegaard)的“人生三阶段”理论，人既深陷有限的现世，又本能地渴望无限的超越。^[4]当宗教人物关系被家庭化处理(如《芬尼与亚历山大》中主教继父的暴虐)，教会权威便解构为家长制压迫的隐喻。

2. 情感：创伤的缺席与在场。情感表达上，伯格曼擅长以“留白”替代直白倾诉。《冬日之光》中牧师托马斯的沉默，远比自白更具穿透力：颤抖的手指划过圣经书页的特写、窗外暴风雪的背

景音、突然中断的布道词，这些细节构成了战争创伤与信仰崩塌的复调叙事。这种克制手法与契诃夫戏剧的“潜台词”美学异曲同工，未言说的痛苦，往往更接近存在的真实。出轨场景在其作品中超越道德批判，成为存在困境的隐喻。《莫妮卡》中激情消退后的沙滩长镜头，海水退潮显露满地残壳，暗示爱欲的短暂与脆弱；《狼的时刻》里艺术家与情人的肉体纠缠，背景却是未完成的画作与空荡的画廊。伯格曼借此揭示：现代人试图以爱欲填补虚无，却终将面对更深的孤独。

3. 镜像：真实与虚幻的辩证。镜面、水面等具象之镜在《夏日插曲》《沉默》中制造虚实交错的眩晕感。《夏日插曲》女主角在湖面倒影中看见童年自我的闪回，水波纹的扭曲使记忆变得模糊而危险，这与普鲁斯特《追忆似水年华》中“记忆的不可靠性”形成文学呼应。而抽象之镜则存在于凝视关系中，《假面》里护士与演员的身份互换，本质是雅克·拉康(Jacques Lacan)“镜像阶段”理论的电影化演绎，当主体在他人眼中寻找自我，反而陷入身份认同的迷宫。“戏中戏”结构进一步深化隐喻维度。《芬尼与亚历山大》借《哈姆雷特》的复仇情节预言家庭悲剧，剧场台词与现实命运的互文，不仅致敬莎士比亚的戏剧传统，更将个体创伤置于历史与神话的宏大坐标系中。这种叙事策略使私人记忆获得史诗般的厚重感，完成从个体经验到集体记忆的升华。

4. 符号：情感的视觉编码。符号系统在伯格曼手中兼具系统性与开放性。《野草莓》中钟表的滴答声，既是死亡倒计时的具象化，又暗合海德格尔“时间性”概念，人唯有在意识到死亡逼近时，方能真正把握生命的意义。^[5]《监狱》里的围栏不仅是物理禁锢，更隐喻福柯笔下“规训社会”的精神束缚。自然元素的人格化更具诗意力量。《狼的时刻》中北欧传说的“魔幻时段”对应主角精神崩溃的临界点，黑暗中的狼嚎与海浪轰鸣构成存在主义式的“荒诞合唱”；《犹在镜中》的暴风雨则以自然暴力隐喻信仰崩塌的震颤。这些符号超越文化差异，直指人类面对未知时的永恒恐惧，正如加缪在《西西弗斯神话》中所述，荒诞的本质在于人与世界的割裂。通过梦与幻觉的主观叙事、隐喻系统的多维建构，伯格曼将个体创伤转化为叩问存在的艺术寓言。他的电影既是私人记忆的纪念碑，也是照见人类共同困境的棱镜，在破碎的镜像与荒诞的符号中，观众得以窥见生命最本真的矛盾与挣扎。这种从创伤体验到艺术升华的转化，不仅成就了独特的电影美学，更在哲学层面为现代

人的精神困境提供了诗性的回应。

三、“创伤性”生命体验的文化语境与跨媒介对话

伯格曼的电影绝非孤立的艺术表达，而是深嵌于文化传统与时代思潮的复杂网络中。他的创伤叙事既扎根于北欧文化的精神土壤，又与现主义哲学形成理论共振；既通过电影语言的先锋实验突破媒介边界，又在戏剧、文学、绘画与音乐的跨媒介对话中构建独特的美学体系。这种多维度的交融，使他的作品成为观察 20 世纪人类精神困境的棱镜。

（一）北欧文化传统的精神投射：创伤叙事的地域基因

伯格曼的创作始终浸润在北欧文化的深层肌理中。这片土地的自然景观与精神传统，构成其“创伤叙事”的地理坐标与文化密码。斯堪的纳维亚半岛漫长的极夜、凛冽的荒原与苍茫的海岸线，孕育出独特的“忧郁美学”。这种忧郁并非消极沉沦，而是对存在本质的清醒凝视。在《冬日之光》中，雪后的教堂如同一座冰封的墓碑，冷冽的光线穿透彩色玻璃，将信徒蜷缩的剪影拉长为孤独的符号。北欧特有的“静默”在此转化为信仰崩塌的具象空间：牧师颤抖的布道声在空旷穹顶下回荡，暴风雪的呼啸吞没祈祷，“神之沉默”的意象，恰是北欧新教文化中“人与上帝疏离感”的视觉显影。

法罗岛的原始地貌成为其精神避难所与创作母题。《羞耻》中被战争摧毁的渔村与荒芜海岸线，不仅控诉着人类暴行，更暗合北欧神话“诸神黄昏”的末日意象。当巨狼芬里尔撕裂天空，诸神与巨人同归于尽，幸存者在废墟中重建世界。这种循环毁灭与重生的宿命观，在伯格曼镜头下转化为人类面对虚无的永恒困境：渔村废墟上散落的渔具如文明残骸，男主角扬与妻子伊娃的逃亡，隐喻着个体在历史洪流中的渺小与无力。自然景观不再是背景，而是参与叙事的主体，法罗岛的岩石、潮汐与风暴，皆是存在困境的物质化身。

北欧社会特有的伦理观念与集体记忆，深刻影响着伯格曼的创作。瑞典作为高福利国家，其价值观与个体自由意识的内在张力，在《婚姻生活》中展现得淋漓尽致。玛丽安与约翰在看似和谐的婚姻表象下，逐渐暴露出对亲密关系的困惑与对自我价值的迷失。这种对现代婚姻关系的解构，呼应着北欧社会在追求社会公平过程中，个体所面临的情感与精神困境。此外，北欧民间故事中对人性善恶的深刻探讨，也在伯格曼的作品中留

下印记。如《第七封印》中骑士与死神的博弈，不仅是对生命意义的追问，更蕴含着北欧文化中对人性复杂面的认知与反思。

北欧文化的三重维度：自然景观的存在隐喻、民间传说的宿命意识、社会伦理的内在矛盾，在伯格曼的作品中交汇，共同形塑其“创伤叙事”的独特质感。这种地域基因的投射，使他的电影既是个人生命的忏悔录，也是北欧文化精神困境的集体写照。

（二）现代主义思潮的理论共振

存在主义哲学为伯格曼提供了拆解传统叙事的工具。萨特“他人即地狱”的命题在《沉默》中具象为两个姐妹的对抗：安娜通过性释放寻找存在感，埃丝特则在语言失效的绝境中沉默。封闭的异国旅馆、无法沟通的当地人、逐渐剥落的墙纸，这些意象共同构筑起存在主义式的“荒诞牢笼”。而在《第七封印》中，骑士与死神的永恒博弈则呼应加缪“西西弗斯神话”的内核，明知终将失败仍奋力抵抗，这种“向死而生”的勇气，解构了传统英雄叙事，赋予平凡生命以悲剧性尊严。骑士在临终前对约夫一家的守护，将终极追问降维为对现世温情的珍惜，恰如加缪笔下西西弗斯推石上山时的“幸福意识”。精神分析学说则打开了人物内心的暗室。弗洛伊德“本我—自我—超我”的冲突，在《狼的时刻》中通过画家约翰的分裂人格呈现：创作时的癫狂（本我）、面对赞助人时的谄媚（超我）与镜厅中无数个破碎的自我（自我意识的崩溃），在幻觉场景中激烈碰撞。^[6]荣格“集体无意识”理论则解释了其作品中反复出现的原型意象，《第七封印》的死亡骑士、《野草莓》的智慧老人、《假面》的诱惑女性，这些跨越时空的符号，唤醒人类对生存困境的共同记忆。例如死亡骑士的黑袍与镰刀，不仅源自北欧教堂壁画的视觉传统，更承载着人类对死亡的集体恐惧；而《假面》中两个女性面孔的重叠，既是对“二重人格”的心理学诠释，也呼应着荣格“阴影”理论中被压抑的自我。

（三）电影语言的先锋实验

伯格曼对长镜头的运用具有哲学意味。《野草莓》中伊萨克驾车穿越田野的长镜头，车窗外景物缓缓流动，时间被拉长为意识的河流，记忆碎片如涟漪般扩散。这种“时间雕塑”的手法，与安东尼奥尼《奇遇》中的情感疏离、塔可夫斯基《镜子》的诗意时空形成对话，共同拓展了电影对主观时间的表现力。长镜头不仅是技术手段，更是存在主义哲学的影像转译。当伊萨克在途中偶遇搭车的年轻人，他们的对话与窗外掠过的风景交织，

构成对生命偶然性与必然性的双重隐喻。

声音设计上,他突破写实主义窠臼。《犹在镜中》中直升机的轰鸣逐渐异化为上帝的心跳,将外部声响转化为内在焦虑的听觉符号;机械旋翼的节奏与女主角卡琳的呼吸、抽搐形成对位,完成从物理空间到精神空间的转换。《假面》里护士的独白与病人沉默的对峙,则通过声音的强弱对比构建权力关系的动态图谱:护士喋喋不休的倾诉实则暴露其内心的脆弱,而演员的沉默反而成为更具压迫性的“在场”。这种“声音蒙太奇”与戈达尔《狂人皮埃罗》的政治隐喻、黑泽明《七武士》的武士道韵律形成差异,彰显独特的听觉美学,声音不再是画面的附属,而是独立的表意系统。

(四)跨媒介叙事的互文性:创伤表达的多维转译

在伯格曼的创作体系中,跨媒介叙事不仅是形式实验,更是创伤记忆的多维转译路径。他通过戏剧、文学、绘画与音乐的互文,将个体生命体验编织成超越媒介边界的存在寓言,使“创伤性”主题在不同艺术维度中获得共振。

伯格曼对戏剧的深耕直接塑造了其电影的叙事肌理。他执导的《哈姆雷特》舞台剧以精神分裂诠释主角,这种解读被转译为《芬尼与亚历山大》中戏剧与现实的荒诞交织:小亚历山大在剧场目睹谋杀后,现实世界如莎剧般崩塌,剧团演员油彩剥落的面具与主教继父伪善的宗教面孔形成互文,暗示权力本质的虚妄。这种“戏中戏”结构不仅呼应莎士比亚“世界即舞台”的哲思,更将家庭创伤(如继父的压迫)升华为对社会权力异化的隐喻。

文学经典在伯格曼手中成为创伤叙事的母本。斯特林堡《朱丽小姐》的阶级冲突,在《莫妮卡》中转化为爱情与社会地位的对抗;莫妮卡野性的肉体与资产阶级未婚夫的虚伪,延续了原著对阶层桎梏的批判,却注入了存在主义式的孤独;易卜生《群鬼》的家庭秘密,则在《面对面》中演变为心理医生珍妮的自我救赎,19世纪的道德困境被重构为现代人精神分裂的镜像。这种改编并非简单移植,而是通过电影语言(如特写镜头对人物微表情的捕捉、意识流剪辑对记忆碎片的拼贴),将文学的社会批判升华为对存在困境的哲学叩问。

视觉与听觉艺术的渗透,使伯格曼的电影成为多感官创伤体验的载体。维米尔式的光影在《冬日之光》中具象为冷调布光:教堂蓝灰色的阴影、牧师苍白的面容、雪地反射的冷光,构建出“上帝缺席”的精神空间,这种视觉隐喻与主角信仰崩塌

的内在创伤形成同构。而巴赫《哥德堡变奏曲》的循环结构,则为《第七封印》提供叙事韵律,骑士与死神的棋局在变奏中重复,约夫一家的世俗生活亦在变奏中延续,音乐的永恒性与生命的荒诞性在对位中达成和解。

这种跨媒介融合本质上是伯格曼对创伤复杂性的回应:戏剧的仪式感强化家庭权力的压迫,文学的哲思深化存在困境的探讨,绘画的构图外化精神世界的荒芜。他开创的“多维表达范式”,使电影成为承载创伤记忆的容器,每帧画面都是凝固的情感符号,每场叙事都是流动的哲学思辨,最终将个人创伤升华为人类共同的精神图景。

结 语

伯格曼的电影不仅是个人创伤的镜像,更是时代精神的棱镜。他将北欧文化的忧郁基因、现代哲学的存在困境、先锋艺术的实验精神熔铸一体,创造出既私密又具有共通性的影像语言。在他的镜头下,每一次死亡凝视、每一场情感纠葛、每一个荒诞瞬间,都指向人类永恒的命题:如何在虚无中寻找意义,如何在创伤中坚守尊严。这位“电影诗人”用一生的矛盾与挣扎证明:艺术的终极救赎,不在于提供答案,而在于保持追问的勇气。当现代观众依然为《第七封印》的棋局屏息、为《呼喊与细语》的血色沉默震颤,伯格曼的“创伤叙事”便获得了超越时空的生命力,它提醒人们,所有伟大的艺术,都是对生命伤痛的温柔回应,也是对人性光辉的永恒礼赞。

参考文献

- [1]陈南飞.创伤与救赎:英格玛·伯格曼导演的创伤叙事[J].电影文学,2025(06):83-87.
- [2]张红军.“魔灯”与“影像”灵魂——英格玛·伯格曼自传《魔灯》读解[J].当代电影,2007(05):17-25.
- [3]昌利萍.论英格玛·伯格曼的《秋天奏鸣曲》[J].电影文学,2010(23):154-155.
- [4]潘汝.英格玛·伯格曼的酒神与日神——伯格曼电影的希腊文明特征探析[J].当代电影,2013(08):195-198.
- [5][瑞典]英格玛·伯格曼.第七封印[A]//英格玛·伯格曼电影剧本选集(上)[C].李义民,译.北京:中国电影出版社,1986:176.
- [6][瑞典]英格玛·伯格曼.我们都是马戏团[M].王凯梅,译.北京:中信出版集团,2022:29.

[作者简介] 王永丹(1979—),女,吉林榆树人,博士,吉林师范大学欧美文学研究所副教授,主要研究方向为世界文学与比较文学。