

<<魔灯>>

图书基本信息

书名：<<魔灯>>

13位ISBN编号：9787563350988

10位ISBN编号：7563350985

出版时间：2005-1

出版时间：广西师范大学出版社

作者：[瑞典] 英格玛·伯格曼

页数：209

字数：146000

译者：刘森尧

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<魔灯>>

内容概要

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。

<<魔灯>>

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

<<魔灯>>

书籍目录

丛书总序 魔灯的背后：伯格曼的电影世界试探 魔灯：伯格曼自传 伯格曼年谱 伯格曼电影作品年表

<<魔灯>>

媒体关注与评论

伯格曼的摄影师斯文·尼克维斯特：我遇到贵人 英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）写道：“不再从事电影工作，实在感到遗憾……究其原因，多数是因为我怀念与斯文·尼克维斯特（SvenNykvist）工作的日子，也许是由于我们俩对摄影十分着迷罢……”“和伯格曼工作的过程中，我学会了如何用光来表达剧本中的字句，从而反映剧情的细微变化。对光的热爱，支配了我的生活。

” 我的双亲是刚果的傅教士，在我幼年的记忆中，我曾观看缠绕菲林照相机拍摄的非洲景象。从那张照片中，我看到非洲人和我父亲共同建造教堂，彼情彼景真叫我着迷。

后来，我父母亲又回到非洲，他们便送去我姑妈那儿住，她给我一部照相机。

那时候，除了拍照以外，我还是个喜爱运动的小男孩。

十六岁那年，我去当报童，为的是挣钱买Keystone8mm照相机，用那种相机可以拍比赛中运动员的慢动作，因为我想研究美国运动员提高成绩的新跳高技术。

那次经验令我对拍电影产生了兴趣，我凭借以前拍的照片，得以进入斯德高尔摩的摄影学校学习。

到了城市，我便有了自由，可以每天晚上都去看电影。

我决意成为电影摄影师，并且很快找到第一份工作，做一名助理摄影。

我为许多不同的摄影师打过工，并有机会去了趟罗马，在罗马的Cinecitta，我受雇担任口译员兼助手。

回到瑞典后不久，雇用我的摄影师突然病倒，他们便叫我顶替他的工作。

第一天工作拍下的菲林全部曝光不足，幸好，导演替我承担了部分责怪，否则我的电影摄影生涯恐怕当时当地就完蛋了。

结识伯格曼，是我又一次遇到贵人，《Sawdust And Tinsel》原定由Goran Strindberg拍摄，但他应邀去了好莱坞，于是这由件就改为让我来拍。

一开始，我挺惶恐，因为伯格曼人称“魔鬼导演”。

事实上，自第一天起，我们就合作愉快。

我们之所以彼此互相理解，也许是因为我们俩都是牧师的儿子。

那些早期电影的气氛很好。

我们的预算非常紧，摄制组总共十个人左右，演员则只有四、五名。

每个人都必须做各种事情，没有分工，彼此互相帮手。

记得帮伯格曼拍第二部戏《The Virgin Spring》时，有一场夜间外景戏。

因觉得自然光太闷气，我便加了些人工灯光，目的是在墙上映照出演员晃动的身影。

第二天看样片时，伯格曼突然破口大骂：“他妈的！”

太阳下山了，哪来的影子？

”这件事标志着我在与伯格曼合作的路上看到了曙光。

因为伯格曼曾从事舞台剧工作，他对灯光的效果和运用十分留心。

倘若我没有结识他，兴许我会成为一名技工，对光影的无穷魅力茫然无知。

电影制作中，通常对摄影的研究很不足。

其实与演员的对白，导演的导戏相比，摄影同样重要。

摄影是故事的有机组成部分，因此，导演与摄影师之间需要非常密切的协作。

摄影中的光影就象一个百宝箱，如果运用得当，会给电影带来全新面貌。

伯格曼在自传中谈到我们怎会对光影如此着迷，他说：“光有多种：柔和、危险、梦幻、鲜活、死气沉沉、清澈、朦胧、火热、暴启、荒凉、突然、险暗、早春、坠落、笔直、倾斜、感性、衰减、受控、剧毒、平和、苍白等。

”如果拍一名女子，你想让她显得美丽温柔，就可以用柔和灯光。

梦幻般的灯光当然也柔和。

我喜欢真正用灯光来取得这种效果，而不是借助低对比度的滤光器。

鲜活的光是指反差较鲜明、充满生机勃勃的光，而死气沉沉的光则是缺乏层次感，没有影子。

<<魔灯>>

清澈的光要有一定的反差度，又不能太过。

朦胧的光可能要用烟雾。

暴启的光，其反差度要大于“鲜活”的光——就是这么微妙的差异，便足以影响观众对银幕上画面的观感和反应。

早春的光稍显温暖。

坠落的光用于拍摄角度很低的情况，影子会拉长。

感性灯光用于温馨场面。

和伯格曼工作的过程中，我学会了如何用来表达剧本中的字句，从而反映剧情的细微变化。

对光的热爱，支配了我的生活。

一般来说，为一部电影作准备、研究利用自然光的可能性，做这种工作的时是武长琥好。

然而，伯格曼却坚持每部电影只花两个月时间准备。

在这两个月时间中，我们会对瑞典北方那美丽、稀薄的光进行深入研究，并讨论如何将其运用于每部电影之中。

在拍摄《Through a Glass Darkly》之前，我们经常清晨的微光中出门，记下可用于影片的浓淡度，以及当太阳出来，随着光影呈现新的姿态，浓淡度会发生什么变化以及会产生什么效果。

我们想要石墨那种没有极端反差的色调，最后我们终于准确确定在哪一个时分能够取得这一效果和自然光，这一次，我们开始相信摄影棚的人工照明绝对是错误的，因为人工照明与景物之间没有逻辑的必然联系。

相反，具有逻辑联系的光，是显得自然、真实的光，我们两人都十分迷恋这种光。

要创造接近自然的光，就必须少用灯具，甚至根本不用灯。

（我有时只用煤油灯或蜡烛）。

在《Winter Light》中，三个钟头的场景都是一个礼拜天的教堂内景，因此灯光十分关键。

虽然电影中的教堂会建在摄影棚内，但在准备过程中，伯格曼和我却去了真的教堂中，每隔五分钟就拍一次照片，为的是研究在相对不变的一段时间中，冬天的光影究竟如何发生变化。

在影片中，教堂外边天气恶劣，因此教堂内就不该有任何影子；我们自行定下规则，一旦发现相片中有任何影子，一定要重拍（而且我们确实是这样做了）。

在电影接近尾声时，教师（Ingrid Thulin）与她的牧师（Gunnar Bjornstrand饰）之间有一场关键的戏，我们计划安排太阳出来30秒钟左右。

这种光影处理在影片中发人深省、意味深长。

但另一方面，我们又并没有改变非直射、无影的冬天光影的状态。

自那以后，我就尽量避免使用直射光，而是采用反射光，以求避免灯光看起来象是为拍戏而刻意设置。

菲林敏感度的发展，对我达成这一点有很大帮助；菲林的新发展让我们得以追随法国的新潮流，越来越多进行实景拍摄。

我们拍《Persona》时，基本上不用中景镜头。

我们会从宽镜直接切换到特写，反之亦然。

开始是伯格曼和我留意到Liv Ullmann和Bibi Andersson之间存在一些类同之处，然后便产生一个念头：

拍一部戏讲两个人随着关系越来越密切，思维慢慢同化的故事。

这部电影给你一个机会来发挥我对面孔的迷恋，拍完这部戏，人家给我一个绰号：“双面一杯”，意思是说我拍的画面中除了两张面孔和一个茶杯的特写之外，别无他物。

拍《Persona》我觉得困难的地方在于特写镜头的灯光处理，因为那些特写镜头之间存在非常微妙的差别。

我喜欢拍出演员双眼反映的景物，我这样做令一些导演很生气，但却是忠实于生活的一种做法。

拍出双眼反映的景物，会让人觉得人物正在沉思默想。

因此，我在进行灯光处理时，很重要的一点是让观众能知道影片中的角色看到什么。

我总是尽量捕捉人物的眼光，因为眼睛是心灵的镜子。

演员的一个眼神和表情的细微变化所传达的信息，往往胜过千方万语。

<<魔灯>>

与伯格曼合作还有一个独特的好处，就是有数名演员总是演他的电影。长此以往，我对他们的面孔了如指掌，对拍他们的每一表演细节均成竹在胸。对某一张面孔要打什么样的灯光，需要花时间去体验才知道。我认为，演员始终是电影中最重要工具。我能把握演员表演中的细微之处，关键在于尽量少用灯光，以给演员最大的自由；同时，还必须善待演员，使他们不至于觉得受人摆布或剥削。我的一个原则是不要因测光表令演员受到困扰，也不要把灯光照到演员的眼睛，同时我还会时刻告诉演员我在做什么。我和英格丽·褒曼拍《Autumn Sonata》时，我不习惯使用替身演员。第一天，英格丽问我：“斯文，不用替身演员你怎么拍？”当时我不知道该说什么。我不想承认主要是为了节省经费：不过，我的回答也算是实情：“给替身演员打灯光是另一码事。灯光照在演员身上能给我灵感”。她说：“我会一直站在摄影机后面，你什么时候需要我出来，我就会站到你指定的位置。”和她一起工作非常开心。人们经常没想到摄影师和演员之间在性格上的关联是多么重要。好的演员会对灯光作出反应。从黑白片过渡到彩色片，对伯格曼和我都绝非易事。我们觉得彩色菲林在技术上而言过于完美，想让拍出的东西不美丽都很困难。在拍《The Passion of Anna》时，我想对颜色有所控制，以衬托故事的意境。我们好不容易找到一个很少颜色的实景，而且镜头前所有东西的设计，无不着力简化颜色。我还想淡化皮肤的暖色调。经过种种测试后，我最后决定少用化妆，并在冲印阶段冲掉部分色彩。（我使用的技巧与拍塔可夫斯基的《The Sacrifice》中的技巧差不多，我们在那部片中，把红和蓝去掉，得到颜色即不是黑白、又不是彩色，而是单色）《Cries and Whispers》标志着我们在使用有色灯光体现戏剧效果方面再迈进一步。根据我们制定的色彩方案，所有内景都以红色为基调，但每个房间的红色均有所不同。看这部电影的观众未必能自觉地意识到这一点，但潜意识里肯定会感受到。根据经验，通过给到好处地利用和综合灯光及设计而创造出来的气氛，观众一定能感受到。“太多灯光对电影所起的破坏作用比什么都大。有时候，我认为资金不足反而容易成就艺术。”我并不十分讲究技术。举例来说，我并不会去测量高亮区和阴影的程度，这些因素我都是靠目测。在拍摄时，我喜欢凭借经验和感觉。有时候我为自己对现代电影制作新技术毫无兴趣而感到难为情；我希望拍摄时使用的设备越少越好。只要有好的镜头和性能稳定的摄影机——足矣。《Fanny and Alexander》整部片六个小时，用的全是同一套变焦镜头，只是有若干个镜头因光线不足加了其它一些设备。透过变焦，靠你的指尖便可创作变幻莫测的景象（而且，凭借当今的技术，画面质量好得惊人）。我很少使用滤光镜。我从整个拍摄生涯的经验学到，要力求简洁。许多大片给我们提供很好的经验教训：观众能看出许多处心积虑布设、经过精密计算的灯光。然而，太多灯光对电影所起的破坏作用比什么都大。有时候，我认为资金不足反而容易成就艺术。最重要的一点是，摄影师必须是剧本的绝对奴隶；这句话意思是说，要会根据每部戏的剧本改变拍摄风格。每天开始拍一部戏，我都会自问怎样才能把这部电影准确地呈现在观众面前。

<<魔灯>>

关键是在于演员呢，还是电影的气氛，抑或是对白？

必须承认，我不太喜欢电影里面的太多对白，所以美国剧本令我点犯难，画面的模样和感觉，甚至天气，都写在剧本里。

过分强调对白，就会限制摄影师的创意潜能，变成是拍人讲话。

有一些导演，象爱森斯坦，以及杰出的瑞典默片导演Sjostrom和Stiller，他们的电影在视觉效果上方面，当今没有任何电影能够企及。

电影摄影师，我信奉若干规则。

第一是忠实于剧本；第二是忠诚于导演；第三是要善于适应及改变风格。

第四是学会简洁。

我认为，摄影师至少要导演一部电影。

摄影师很容易陷入沉迷技巧的误区。

参与编写及修改剧本有助于了解电影创作的整个流程。

文：斯文·尼克维斯特 寒冷和疼痛的缓解 一、 1944年，当英玛·伯格曼以一个编剧兼副导演的身份投入《狂乱》一片的拍摄从而涉足电影行业之时，在美国的好莱坞，制片商们几乎已将“电影”和“娱乐”视为同一个概念，这门新兴的艺术经过了几十年艰辛的跋涉之后，商业化的趋势似乎已不可逆转，伯格曼显然不愿意扮演电影工业的车间主任这一角色，但他知道，他试图改造电影的种种企图所面临的巨大障碍。

他希望电影能够成为表达个人生存基本问题的一种手段，从而找到一条通往人类心灵的道路。

在他长达四十年的艺术生涯中，他的大部分探索都取得了令人瞩目的成功——这种成功在罗兰·巴特看来，也许只是出于侥幸，但他的每一部影片都招来了非议，低毁，攻讦，与他个人的犹疑，绝望和挣扎相始终，他一直处在兴奋而痛苦的思索之中。

但却没有得出任何结论。

在伯格曼自己的眼中，它也许都算不上一种思索，充其量，它只是心灵或肢体在疼痛之中寻求抚慰的呼喊。没有什么实质性的意义。

二、 1957年拍摄的《野草莓》中有一个令人难忘的场景，母亲玛丽安发现自己置身于一堆覆满了灰尘的玩具中，户外的阳光透过天窗的玻璃照亮了墙上的一面挂钟。

当她意识到衰老和厌倦像某种拂之不去的气味紧紧纠缠她的时候，她只能这样喃喃自语。

“我总是感到寒冷，特别是肚子冷。

到底是什么原因呢？

” 她就这样反问着自己。

除了那面报时的挂钟所发出的单调的“滴答”声，她没有得到任何解答。

而萨克·波尔格，她同样衰老的儿子则在梦中发现自己躺在一口棺材里，他同样有理由抱怨自己的寒冷。

与母亲不一样的是，波尔格将目光投向了自己的内心深处的童年。

他带着某种清醒的动机敲开了一扇通往记忆的门扉，但他所看到的只是一些纷乱的、僵滞而冰冷的碎片，他的妻子与人在树林的沙砾上交媾；贝多芬葬礼主题下的结婚仪式，教堂及其尖顶上洒满的阳光，满地的蝮蛇（这个场景在影片拍摄时被删去）。

他没有找到慰藉，“只有那么一点余光 and 某些无限悲凉的东西，绝不令人振奋或鼓舞，一个沉没的世界只存在于记忆中了，但在另一方面，它仍然活着。

” 看来，记忆恰如一段尚未割去的盲肠，除了它偶然传达出来的疼痛，还能剩下什么呢？

是的，那是一种持久的疼痛。

在忍受和真切的感知之外，英玛·伯格曼也许还想对它的形式加以说明。

我始终觉得，《野草莓》这部作品实际上涵盖了伯格曼一生创作的所有重大问题，也囊括了他生命中许多未解的秘密。

1972年拍摄的《呼喊与细语》是对《野草莓》的一次重写，只不过，寒冷和疼痛的主题更加令人触目惊心。

这个以三姐妹的一次相会而展开的故事，带有明显的寓言色彩。

<<魔灯>>

我们在弗兰茨·卡夫卡的小说和斯特林堡的戏剧中曾不止一次地感受过同样的寓言氛围。

一对姐妹前来探望重病在床的大姐，所有的场景皆围绕三人在病榻和客厅之间展开。

病榻是呻吟和呼叫的地方，而灯光晦暗的客厅则更适合于喃喃耳语。

两个场景彼此关联，互相补充，和《野草莓》中的玛丽安一样，病人显然不能对她的两个妹妹抱有太大的指望，因为她们和病人一样病人膏肓，只是病理形态略有不同而已。

她的一个妹妹因不堪忍受与丈夫间的冷漠和厌倦，将打碎的玻璃片塞入了阴道；另一个妹妹更年轻，相比于她弥留之际的姐姐，她似乎对前来为姐姐治病的大夫更感兴趣，两人之间的调情带有一种犹疑和绝望的征兆，与待死的厅堂气氛显得颇为一致，她们都局限在自己的痛苦之中，无力对病人伸出援助之手。

在空空荡荡的客厅里，除了钟声令人不安的回响，除了间断的、琐碎的，没有实指意义的低声细语，病人剩下的唯有呼喊了。

伯格曼动辄以长达数分钟之久的特写画面来表现她那张被痛苦毁损的脸，那张无比真实，惊恐而丑陋的脸，伴随着一阵阵阴森的，拉长的，不加压抑和掩饰的尖叫。

这是一种抗议，但并不指向任何具体的目标。

最终给病人以安慰的是那位肥胖、敦实的保姆。

她所能做的也极为有限，解开衣襟，将病人的脸贴在自己肥硕的乳房上；这个保姆尽管可以被很多人解释为“大地”的隐喻，但却是象征性的，它体现了伯格曼晚年的人道和温情。

三、实际上，对于心灵的寒冷和肉体的疼痛，伯格曼很早就开始通过思辩来寻求缓解。但他找到的往往却是“沉默”。

“沉默”这个概念在伯格曼的影片中具有极为特殊的意义。

首先，沉默是忍受的另一种说法。

在《马戏团》的结尾，马戏团老板在促使自己的妻儿回到他身边的努力失败之后，又发现他的情人在暗中背叛了他：他的所有希望在一夜之间就崩溃了他威胁说要自杀，却因勇气不足开枪击毙了一只狗熊。

接下来的一个场景既滑稽又神圣，他的情人举着一把伞站在雨中的马车旁，他朝她走过去，想对她说些什么，又突然改变了主意，最后，他将一只手搭在她的肩膀上——这不能算是一次和解，问题尚未解决，生活就已经在继续了。

在这里，伯格曼暗示了“和解”的基本形态：它在严格意义上已丧失了可能性。

丧失了曾经有过的尊严，它既是被迫的，又是一种必然的命运：假如一丝温情尚存。

也带有滑稽的性质。

宛若炉火在燃烧后残留的一抹灰烬。

因此，在伯格曼的哲学辞典中，沉默和忍受基本上可以被看作是个人内心的痛苦寻求缓解的首选方式。

其次，沉默是上帝的声音。

对于苦难的抚慰和解缓而言上帝也许是最为极端的形式。

可以说，贯穿伯格曼一生创作的中心问题始终是：上帝是否存在？

或者说，他是以何种方式垂询关顾人间普遍存在的苦难。

伯格曼的思考一开始就滑向了怀疑主义的异端，以致于天主教长期以来一直将他列入所谓的“黑名单”。

一方面上帝的存在在伯格曼的眼中是一封七重封印的书简，既遥不可知，又深奥难解，他带着他的全部怀疑和追问所探索出来的结论，依然是以沉默开始，以沉默告终。

而在另一方面，伯格曼在其大部分影片中，尤其是在《冬日之光》、《第七封印》中都怀有一种浓郁的宗教情感。

一种基本的宗教氛围和态度，这些影片也可以看作是他终其一生向上帝所作的祈祷文。

最后，我们在沉默的背景中，听到的是一片喧嚣。

伯格曼影片中充满了絮絮叨叨的对白，它冗长，拖沓，貌似深刻，却没有什么意义。

但这种令人厌烦的嘈杂话语的外壳包裹下的内核，却是无言和寂静，是谛听和缅想。

<<魔灯>>

这不禁使我想起了加缪的一句名言：“真正的无言不是沉默，而是说话。”

四、瑞典著名演员维克多以七十八岁高龄参加了《野草莓》一片的拍摄。

在拍片的间隙，他旁若无人地与年仅二十一岁的碧比·安德森在阳光下调情。

伯格曼用24毫米的胶片偷偷地拍下了这一迷人的场景。

在英玛·伯格曼看来，二十一岁的碧比如痴如醉地倒在一头七十八岁的“老雄狮”怀里，是那么的美好而感人！

另有一次，伯格曼因偶然窥见挪威女演员厄英曼与碧比坐在阳光下比手而产生了《假面》的创作动机，两个女人，在强烈的光线下，坐在一堵墙前，伸出各自纤细的手指，都戴着大帽子，她们几乎什么也没做，而是一遍遍看着自己或对方的手……这两个插曲也许可以表现出英玛·伯格曼对于“欢乐与诗意”的基本态度。

他的抒情诗人的禀赋是与生俱来的。

相对于上帝这个形象，充满诗意的记忆片断在伯格曼的影片中是抵抗寒冷和疼痛的又一形式，也许是更为有力的形式，在此基点上，伯格曼赋予了这些抒情片断以饱满的激情。

它是转瞬即逝的，却璀璨无比。

它高远，清丽，庄重，节制。

仿佛整部影片的压抑和沉闷所积聚的滞重空气在一刹那间就得到了全部的释放。

伯格曼几乎极为吝啬地收集、保存、使用着这些画面。

从未使它疏于浅俗和煽情。

从哲学上来说，它是仅有的慰藉，是唯一可以产生意义的灵地，是上帝的天堂向人间撒下的一缕温暖的光亮。

在《呼喊与细语》中，它是公园五彩缤纷的草地树林间的秋千架，是姐妹们在过去年月中留下的充满生命力的笑声；是保留在相册中的一页旧照片；在《野草莓》中，它是一个阳光下寂静的池塘，是清晨教堂拱顶的阳光，钟声敲打着五点，达拉尔纳还在沉睡；在《芬尼和亚历山大》中，它是一台小小的放映彩色画片的幻灯机，圆圆的光晕投射到对面的墙上，圣诞节的夜晚在幻灯机的“咔咔”声中给人以全部神秘的憧憬……伯格曼说，现实已经远远离开艺术家和他们的梦想了。

也许他犹豫再三，只能到这些充满诗意的场景和想象中汲取力量，也许他出于真诚和谨慎只能这样选择，但他毕竟记录下了这个时代的真实图景，并极为艰难地为个人的生存赋予了庄严感。

<<魔灯>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>