



MICHELANGELO ANTONIO

米开朗基罗·安东尼奥尼

刘天舒 编著

米开朗基罗 · 安东尼奥尼
MICHELANGELO ANTONIONI

J905
10-7

映像館

IMAGE
LIBRARY

辽宁美术出版社

刘天舒
编著

图书在版编目(C I P)数据

米开朗基罗·安东尼奥尼 / 刘天舒编著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2005.2

(映像馆)

ISBN 7-5314-3145-9

I. 米... II. 刘... III. ①安东尼奥尼—生平事迹
②安东尼奥尼—电影影片—电影评论
IV. ①K835.465.78 ②J905.546

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 117621 号



米开朗基罗·安东尼奥尼

作者 / 刘天舒

责任编辑 / 王嵘

装帧设计 / 王嵘

制版 / 沈阳市冠华电脑设计工作室

印刷 / 辽宁省印刷技术研究所

技术支持 / 姚红斌 曾宇 杨晓刚

技术编辑 / 王东

责任校对 / 张亚迪

出版发行 / 辽宁美术出版社

经销 / 全国新华书店

版次 / 2005 年 2 月第 1 版

印次 / 2005 年 2 月第 1 次印刷

开本 / 889 × 1194 1/32

印张 / 3

印数 / 4000

书号 / ISBN7-5314-3145-9/J · 2160

定价 / 13.50 元

邮购部地址: 辽宁省沈阳市和平区民族北街 29 号 邮编: 110001

辽宁美术出版社 邮购部

邮购部电话: (024)23414948

E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn <http://www.lnpgc.com.cn>

图书如有印装错误请与印刷厂联系调换



《映像馆·导演》

策 划

王 嵘

主 编

董冰峰

编 委

(按姓氏笔划排序)

王 林 / 刘天舒 / 刘 亭 / 朱玉卿 / 张 滨 / 张啸涛 /
谷 淞 / 杭海宁 / 金 燕 / 赵原冰 / 程 敏 / 崔 婷 /
彭永坚 / 雷 瑛 / 董冰峰 / 董金明 / 傅淞岩 / 蔡 萌 /
潘 源

关于映像馆

电影被视为“一种(人类)幻想的现象”。

“映像”较之于“影像”更着重于人的心理及生理感受，它与生命共同搭筑一个完满形态。

在此处，“映像”替代在电影诞生之初的放映机投射影像的感知与印象。

“映像”，同时也具有某种预设的“意识形态”。

《映像馆》是系统梳理当代电影大师作品与创作的一套系列丛书。准确地说，是向“作者”导演表示敬意的文字与图片的记录。这并非涉猎浩繁的电影历史，这个范围或许对于人们通常知晓的“电影导演”是较陌生的。

所以，《映像馆》的受众群从开始就注定不会太宽泛。

《映像馆》的产生缘于少数人对电影的挚爱和持续的热情。

这里希望能够建立一种有效的、良性的语言环境，形成对电影“娱乐功能”之外的“美学价值”的关注与审视，以及置于常规的“看”电影的接受反应之上；再者，面对影像资讯急速膨胀、缺乏分科门类更详尽的研究电影资料的当下，《映像馆》如能去繁入简，充当“认识”电影过程中的“工具书”，这当是《映像馆》的某种价值所在了。

董冰峰

2003年10月

Contents

目录

关于导演 ⑦

ABOUT DIRECTOR

米开朗基罗·安东尼奥尼

JOURNAL ⑥5

手记

③1 关于作品

ABOUT WORKS

剧本 ⑧8

SCRIPT

《女朋友们》剧本摘选

作品年表 ⑥3

THE CHRONOLOGY OF THE WORKS

DIALOGUE ②9

对话

⑦1 评论

REVIEW

关于安东尼奥尼早期的纪录片

流浪者喊叫的背后

——《流浪者》的社会学含义

现代人的焦虑——《红色沙漠》：暴力的现实

托马斯的三种形态

对安东尼奥尼影片中影像实质的部分阐释



MICHELANGELO ANTONIONI

米开朗基罗·安东尼奥尼

在意大利所有最重要的“新现实主义”导演中，米开朗基罗·安东尼奥尼是对自己的生平最保持沉默的一位。在一生众多的采访和谈话中，他几乎从来不提及自己的个人生活。或许他以这样的方式来对抗并不完善的现实世界和藉此清晰地表明他所有的电影理念。理性的思辩使所有关注他作品的人只能够

了解他在银幕上建立的电影世界而无法干预他自身的生活，他用行动带给人们另外一种思考方式，在对人类精神世界中的人性毫无约束地随意改变生命价值和命运状况的展现过程里，人应具有天生的、永恒的距离感。人生应是一种观看的人生，是孤独个人的一场寻梦之旅。安东尼奥尼正是以这样一种方式虚化了自己，使人们对于他个人的好奇转向他所有的作品，而在他的作品中所呈现出的神秘性和尖锐的思想深度也将他自己深深包含进去，并成为一个不可言说的未完成和不确定的生命之环。纵使热爱他作品的人们不了解他的其他方面，但是也会永远记住他的名字和那些永载史册的伟大作品。

米开朗基罗·安东尼奥尼



壹

意大利国家的历史是一个辉煌与苦难并存的历史，罗马、佛罗伦萨、威尼斯、那不勒斯、米兰……这些洒落在亚平宁半岛上的伟大城市见证了各种奢华后的衰落，民主与专制的对抗，教会的态度以及由神过渡到人本身所产生的文化带来的奇光异彩。同时在这块培育了整个欧洲文化历史的土地上，常年的征战和分裂使它几乎成为欧洲最晚统一的国家，20世纪又随着墨索里尼法西斯的铁蹄使它的人民陷入到更深的苦难之中。然而，天

性热爱艺术的意大利人在硝烟和废墟上选择了重新找回自己尊严和理性思考的象征——电影。

如果说尼诺·马尔托格里奥在1914年的作品《迷失在黑暗里》就已经显示出意大利电影中的现实主义传统，那么到了1945年罗西里尼《罗马，不设防的城市》的横空出世才真正将现实主义风格带入到整个电影世界中来。这部电影涵盖了“新现实主义运动”美学的所有元素：写实主义的场景、职业的和非职业的演员扮演的普通人、日常生活中的社会问题，隐蔽的摄影与剪辑技巧等等。这些使意大利新现实主义电影成为20世纪最重要的艺术潮流之一。战争教会了意大利新现实主义电影艺术家们重新认识自己周遭的生活和真实的境遇，也使他们从不顾忌当时理论权威对“电影本质”所提出的“电影应是在被关照的现实特性转换成的一种媒介形式”的观点，他们手中的摄像机成为模仿和展示真实的工具，开放式的影片结构、人物的非理想化、现实的片断化以及实景与长镜头的手段都努力地力图忠实展现生活的本质。“这就是事实的本来面目”，罗西里尼的这一宣言也成为了新现实主义的拍片格言。

1945年至1955年期间，新现实主义的主将维托里奥·德·西卡推出了他的四部杰作——《擦鞋童》(1946)、《偷自行车的人》(1948)、《米兰的奇迹》(1950)和《温贝尔托·D》(1952)，而这一运动的另外两位大师奇



意大利电影导演维托里奥·德·西卡作品 《偷自行车的人》剧照 《温贝尔托·D》剧照



意大利电影导演卢奇诺·维斯康蒂与其作品《大地在波动》剧照

诺·维斯康蒂和朱赛佩·德·桑蒂斯也在同期推出了另外两部重要作品——《大地在波动》(1948)和《艰辛的米》(1948)，罗西里尼则继续延续自己的

理念完成了《游击队》(1946)、《斯特隆波里火山》(1950)和《意大利游记》(1954)等作品,凯撒·柴伐蒂尼与朱赛佩·德·桑蒂斯合作完成了受一条社会新闻启发的杰出作品《罗马11时》。这些影片代表了意大利新现实主义



FEDERICO FELLINI

意大利电影导演
凯撒·柴伐蒂尼



PIER PAOLO PASOLINI

意大利电影导演
皮埃尔·帕索里尼

主义影片的成熟,而就在此时直接受益于新现实主义作品的费里尼和安东尼奥尼也开始了他们漫长的电影生涯,这标志着该运动的发展和彻底完善。

意大利著名编剧和理论家凯撒·柴伐蒂尼以强烈的马克思主义观和反技术观成为新现实主义电影理论的奠基人。他提出理想的电影应该由普通人90分钟的真实生活组成,新现实主义应该是一种提高的纪录电影的理论。在情节和叙事结构上排除掉戏剧化的公式,真正成为坚定的展现社会现实的武器,而突出事件的“日常性”是最好的表现形式。他说:“对我来说,所谓新现实主义最重要的特质和最重要的

创新在于认识到,对于‘故事’的需要仅仅是用一种下意识的方式将人类的弱点伪装起来,而这种方法设计的想像力不过是一种把僵死的公式强加在鲜活的社会事实之上的简单技巧而已。现在人们领悟到真实是如此的丰富,只需直接观看就足以成事,艺术家的责任不是让人们受到这些隐喻式情景的影响而感动或愤怒。”柴伐蒂尼纪录片式的理论一方面为新现实主义电影艺术家找到可供参照的依据,同时也为费里尼和安东尼奥尼等人以后的脱离新现实主义原则而陷入哲学思辨化的创作提供了反叛口实。

作为一种最具影响力的电影制作风格和特定时期的艺术潮流,新现实主义在随着意大利社会经济的好转、政府的干预和财政的困难等因素的影响下,于20世纪50年代中期迅速偃旗息鼓,但它对意大利乃至世界电影的影响是极其深远的。意大利的费里尼和安东尼奥尼、帕索里尼,印度的雷伊,美国的卡赞和津纳曼,英国的理查森、瑞兹和安德森等都从中受益匪浅,安东尼奥尼也正是在该运动的初始阶段进入电影界,并逐渐形成他个人独特的电影观。

贰

阿尔卑斯山南麓有一小块狭窄的冲积平原,波河经此由东南流入到地中海。1912年9月29日米开朗基罗·安东尼奥尼就诞生在这块平原上的一座小城——费拉拉。在他以此为拍摄地点的1995年作品《云上的日子》中,我们

可以看到这座处处充满优雅与人文气息的宁静安详的小城，幽深的街巷，石砌的路面，文艺复兴以来的教堂建筑，有喷水池的小广场等。安东尼奥尼在这里度过了平静的青少年时期。

安东尼奥尼生长在一个富裕的布尔乔亚家庭里，良好的教育使他很小就对文学和艺术产生浓厚的兴趣，绘画和读文学名著成了他最喜欢做的事。他钟爱艾略特的诗歌和乔依斯的小说，他酷爱建筑和绘画的习惯持续了一生。在闲暇时，他常到海边去打网球和参加学校里的戏剧表演，他的身边总会有喜欢他的朋友和女孩子们。虽然在30年代他进入波隆那大学主修经济，但他已开始为一些杂志做自由撰稿人，同时对戏剧和电影更加着迷，撰写了大量的影评，以至最终决定放弃绘画的志愿，投身电影界。

1930—1940年间，他来到了罗马，进入了当时罗马权威的电影杂志《电影》当编辑。这个杂志虽然是属于法西斯政权体系内的杂志，但后来为意大利电影的复兴和新现实主义的产生奠定了良好的基础。众多的新现实主义电影导演都直接受益于它，但是安东尼奥尼只在杂志上发表了几篇文章，就因政治原因被解职。随后，他进入了罗马“实验电影中心”学习。在这里，他与意大利真正有远见的电影人结下了深厚的友谊。在以影评家巴巴罗和历史学家巴西纳蒂为中心的“实验电影中心”里的电影人对抗法西斯政权的政治



不同时期的安东尼奥尼



态度十分明确，他们不仅与地下抵抗组织暗中往来，还旗帜鲜明地提出创建一种现实主义的、大众和民族的意大利电影。在这里，安东尼奥尼逐渐认清了自己今后的电影道路并接触到大量当时被查禁的前苏联和法国影片。

经过短期学习后，安东尼奥尼开始撰写剧本。1942年，罗西里尼筹拍《航空员的归来》，安东尼奥尼完成了剧本工作，受到同行的广泛好评。随后他协助费里尼拍摄了《白酋长》。此外，他还以见习导演身份师从卡尔内，在法国参与卡尔内《夜间来客》的创作。1940年以后，已经离婚的安东尼奥尼开始尝试拍摄各种短片和纪录短片。第一部短片《波河上的人们》（1942—1947）为他奠定了新现实主义先驱

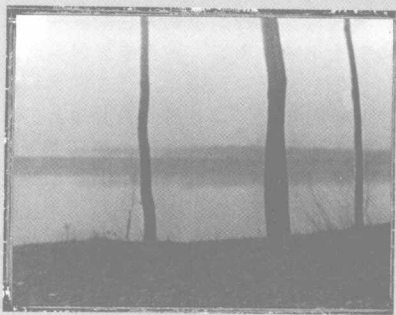
意大利电影大师费里尼作品《白酋长》剧照



的地位。

历时数年才拍摄剪辑完成的《波河上的人们》片长仅仅只有9分钟。它以波河上一条驳船的航行作为线索，冷静客观地关注和捕捉贫苦的渔民生活。为了该片的拍摄，安东尼奥尼多次回到他的家乡，他的镜头记录了几时就在眼中所见到的淳朴与善

《波河上的人们》剧照



良。其主题上的选取完全是遵从“新现实主义”的创作原则，用宽容的带有怜悯的影像语言将颓废与茫然的心底境况与缓慢流淌的纯净河水结合起来，有时从岸上望向慢慢前行的驳船的镜头就像找寻孤独的异客，脆弱冷漠带有一种不可言说的哀伤。今天我们重新来看当时已经35岁的安东尼奥尼的这部处女作时，我们能看到他已渐渐形成将贯穿一生的创作风格，用最缄默和文雅的影像完善影片结构，表面上传统，但又随处闪烁着不确定的随意，影片中这种奇特效果或可称之为“幻想的现实主义”。

在完成《波河上的人们》之前，他曾准备拍摄一部以费拉拉精神病院为主题的纪录片，但刚刚打开照明灯时，病人突然失控，在一片混乱中，他只有被迫停机。这部未竟之作对安东尼奥尼来说意味着欲望、视野、方法和警醒。在不经意间，他使用并强化了新现实主义看待世界的方法，即一种自我隐藏形成极度客观的记录方法。但与罗西里尼、德·西卡等人不同的是安东尼奥尼更着重于人的精神状态而不仅仅是外部现实。他的观察是一种临床观察，即是通过人的行为捕捉心里症候，所以他的电影空间在外在记录和内在表现的双重性上成为一种风格，一种主题。

1948—1950年间，安东尼奥尼又拍摄了《清扫街道》、《甜蜜的谎言》等短片，这些记录意大利处于经济低潮时代的边缘人及边缘生活的作品，渐渐展示了安东尼奥尼洒脱而且我行我素的电影语言及人性态度，但同所有新现实主义导演一样，他对他所见到的世界的描写没有猎奇和加入政治暗示，仍是采用一种深情的旁观。

虽然在这一时期里，安东尼奥尼仍在继续为其他导演编写剧本，桑蒂斯著名的作品《欲海奇女子》的剧本就是在同期完成的，但是他对电影自由思想的探索和独立执导能力的提高，使他对要真正拍摄自己长篇作品的想法充满野心。

叁

关于安东尼奥尼是如何在1950年获得首次拍摄长片权的，有好几种说法，其中最荒诞的是以加薪来要挟制片厂老板的说法。其实他是十分顺利的获得开拍权的，原因是当时的意大利电影工业处处呈现繁荣景象。罗西里尼、德·西卡、维斯康蒂和桑蒂斯等人成为世界瞩目的一流导演，而近邻电

影大国法国也开始密切关注新现实主义电影并深深为此着迷。影片在本国的电影市场运作良好，观看电影是当时人们最重要的活动之一，制片商希望有更多的艺术家参与进来，于是作为新现实主义电影中间力量的安东尼奥尼很容易地就拿到了《某种爱的记录》的拍摄权。也就是在同一年，费里尼也开始拍摄他的第一部长片《杂技之光》。《某种爱的记录》的叙事方式与他以后的作品有着明显的不同，影片中略带好莱坞似的戏剧情节也是当时意大利电影中的一个通病。尽管新现实主义的个性化和风格特征很强，但作为刚刚独立执导的新人来说，市场与观众的审美要求是安东尼奥尼不得不考虑的事情，因而在影片中所出现的大量完整、缜密的镜头和光线运用以及符合逻辑的叙事也并不是奇怪的事。相反，与已经成名的、可以自由发挥创作的罗西里尼、德·西卡、维斯康蒂等人的差距反而使安东尼奥尼一开始就走上一条有着他个人风格的道路。

安东尼奥尼随后的影片如《被征服的人们》、《不带茶花的女人》、《自杀的诱惑》等几部早期作品的主题大都与《某种爱的记录》一致，这些影片几乎都贯穿一个主题——恐惧。作为亲眼目睹第二次世界大战期间的苦难和战后对

未来的种种困惑、迷惘的安东尼奥尼来说，重要的不是人们对某种事件的看法，而是人们心灵家园中的无着落感和迷失感。与其他人不同的是安东尼奥

《不带茶花的女人》剧照



安东尼奥尼在《某种爱的记录》片场

尼从战争中看到构成西方世界存在的基石——知识与宗教不会成为战后人们依赖和生存的信仰，他对这类虽然伟大但空洞的认知带有强烈的反感情绪，并一再否认它的思想结构。现实中的人们所面对的是受到无法把握的命运嘲弄，那些为生命所想象的永恒意义是生命无法触

及到的，人与人及社会的关系是相互折磨，最终共同走向彼此不可知和陷入孤寂的绝望境地。这种与萨特、加缪等人相辅相成的存在主义观点是战后一代知识精英对现实共同看法。安东尼奥尼的认知论模式是把理解人的心灵作为理性的深究社会问题的手段，他以为假如感性的认识人的存在意义和价值必然会回到人的浅层欲望中，如果只以文学、艺术和诗歌的方式在梦想、愿望或价值观上来探讨人的命运问题，也许虽然会获得许多不高于理性分析的感性直观，但它与现实世界和人类生活的真实现状并不会完全相符，而那些挣扎在痛苦、孤寂中的芸芸众生所面对的现实问题仍然没有办法可以揭示。同样，这种方式也完全不属于“新现实主义”的创作原则。所以在安东尼奥尼的这些早期作品中可以清楚地看出他将关注的重点放置现实背景

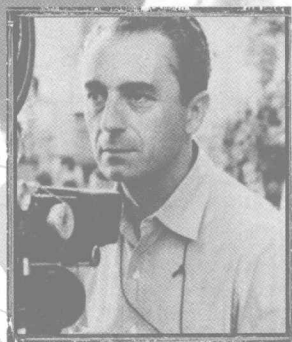
下的人的心智上，这样既超越了知识界限的东西又摆脱了宗教的束缚，而现实将主人公所有关于心智的话语都包含在很强的直观性中。现实成为制造和展示人类悲哀和苦痛心灵的场所。在《自杀的诱惑》里现实社会已经使人的活动变成虚幻的精神生活的幻想和梦想，这一点与弗洛伊德学说并不同，这些梦想不是由潜意识和本能所驱动的，而是人们有意识的关于生活和世界的想象、愿望、希望、追求和价值观。这些构成安东尼奥尼主人公精神世界的成分在虚伪和冷漠的现实中常常被撞击得粉碎。在现实面前，他表现的人们被压抑的欲望更甚于他们关于生活的主动愿望，他客观地回避这种被压抑的欲望在事实上是否有被满足的可能性，他更愿意在暗处确定它的存在，或者说展示它的存在的根源问题要比承认它的存在要深刻和困难得多，因为人们的行为和梦想本来就不可能非常确定，当去追问“现实社会到底要我们怎样”时，我们会突然发现我们并不知道真正需要的是什么。这也是安东尼奥尼在他的早期作品中就已经以悲观和怀疑论的方式关注他身边这个资本主义世界了。

安东尼奥尼的早期作品一开始并没有得到影评人和观众的认可和接受，人们觉得他的作品中的个人风格与消极地看待世界的方式和缺乏戏剧性的冲突的影片结构以及只针对人物内心世界描绘的手段等等，均不符合当时人们对意大利现状的普遍看法。他对现实社会的旁观态度甚至激怒了一些人，他们认为这与新现实主义的电影创作原则有很大区别。对此安东尼奥尼这样解释：“我登场比别人要晚，那时电影方面的第一批新蕾虽说还有生命力，却已显出行将衰竭的迹象。那种个人与社会的关系已不那么重要，而更重要的是考察每个人本身，揭示他的内心世界，从中看出他历尽沧桑以后——这包括战争和战争结束后的局势，现实生活中一切足以给个人和社会留下烙印的重大事件——在内心留存下来的一切，看出那种刚刚露头的不满心情，这大致地预示了后来在我们的心理、情感甚至道德观念上发生的变化。”

安东尼奥尼在1956年拍摄的《女朋友们》获得威尼斯电影节银狮奖后，

他才开始受到电影界的普遍关注。这部影片中处处充满异样的冷漠情感和冷峻影像使得所有观众胆战心惊，在当时歌舞升平的年代里，这部影片却以一个自杀事件揭示了人性的残酷。克里娅身边的一切都沉迷于自我满足和伤

安东尼奥尼



《女朋友们》剧照



害他人的环境之中，嫉妒、淫乱与内心的不知所措相互交错构成了现实中的女人生活的全部，克里娅理想化的一切在其中交织，但结局只能有一个——逃离。当她发现所有与她的道德判定标准相背离时，她宁肯无奈地放弃她的爱人而选择离开，她不再相信这个世界，克里娅的这种无奈部分原因不仅仅在于她感受到周围其他人对一个生命的轻视，更在于她身边那些女朋友们作



安东尼·奎尼

为追寻享乐的个体拒绝用道德来克服欲望带来的心理伤害的事实，她们心安理得地生活在没有生气的世界里，她们从痛苦中生发出的苦闷与彷徨成为她们随心所欲的借口。那些克里娅的女友甚至也包括莎伦左在内的自我设想的种种解脱背负在人性

上的迷惘的方案，到头来仍然只会发现所承负的不过是一个最终会化为虚无的躯壳。

安东尼奥尼自始至终对这些女人有一种深深的失望，但是他无力去帮助这些迷失者。本来人类通过交往过程探寻自我意识，但在这个现代社会中人们无法借助他人看到自己，也无法从自身的行为上认识他人的存在，人们拼命去证明存在的意义，但在现实中一旦意义找到某种宣泄的方式，它就一定要被这种方式阉割，阉割到面目全非、意义消失，阉割到连他们自己也失去存在的意义。为了萨玛的死，克里娅谴责了女友斯特芬妮，但是我们都很清楚，这不是某个人能够承担的责任，它是这个现代社会里所有女性共同的悲剧人生，然而更加可悲的是它在今天仍然没有结束。

1957年安东尼奥尼完成了《流浪者》，这是他一生唯一一次将视角转移到生活在更加底层的工人阶级的作品。奥都无目的的流浪生活产生的根源仍然是对自我的迷失。按照安东尼奥尼理想化的理解人性，应该是人的感觉的扩散，一种对自己身心一体性的充分领悟，一种对



照 图 《流浪者》

人生的完满境界的敏感和渴望。但是现代社会给予的则是在理性的约束下的虚伪和惶恐，每一天的日常生活更是暴露心灵荒芜的“记时器”，而如果政治变革只停留在对人的生存环境的改变或丝毫没有考虑人的天性问题时，人会更加忽视精神与心灵的荒芜。但重要的是当这种荒芜一直延续下去时，尽

管政治制度与经济层面已经展开了细小的变革，人的存在价值却会越来越丧失，最终导致毁灭。安东尼奥尼很清楚地看到这一点，并力图将这种观点通过作品呈现出来。他的悲观人性论作为他思想和作品的一部分，在当时具有相当的现实意义，它有助于呈现人性的复杂和人处境的困难，也帮助我们了解现代文明带来的诱惑和霸道。不过，作为一整套完整的理论，它在对现代主义的类别区分上略显模糊，它虽然对人类处境的解读发人深省，可是由于他的预设直接与人的许多传统关怀相抵牾，因而它本身注定只能成为人的心理病症的一种，它不可能消除消极的人生观。

《流浪者》是安东尼奥尼早期作品中最重要的一部，在这部影片里几乎涵盖了安东尼奥尼今后作品的几大主题——无法爱与被爱、没有沟通的生命流程及没有目的的飘流的心灵历程，同时也包括了所有影像观。敏感的安德烈·巴赞在看过安东尼奥尼的作品后认为当代的意大利电影有两个很新的走向，这两个走向是由安东尼奥尼和费里尼来完成的。安东尼奥尼的走向是心理的新现实主义，而费里尼的走向是伦理的新现实主义。今天看来这仍然是一种非常准确的阐释。

肆

苍茫的大海，大片的天空，海中的火山，荒凉阴冷的小岛，冰冷厚实的混凝土墙壁，这一切构成了《奇遇》诡异的场景。影片就像一个迷乱的没有起止的梦，将由于安娜的失踪导致她的情人与她的女友的一段感情经历讲述出来，在三人关系中最为困惑的安娜女友克劳迪亚那里我们也同样看到了安东尼奥尼的困惑。

从影片的哲学角度上谈，影片中引起分歧的不仅仅是一个承载不可理喻的沟通缺失的事件本身，在它背后所隐藏的是人们如何对待人性价值

《奇遇》剧照



问题，由于现代社会的干预使人们对一种旧式道德传统全盘否定，而对于这种旧式道德传统来说，亚里士多德的美德概念和人类“善”概念是核心。但在今天，一切失去人们信任时，原本统一的道德图式也就分崩离析了，因之出现了各种有关义务、权利等之间的替代性观点。所以在影片中克劳迪亚陷入的实际上是她自身营造的标准之中，面对自己，独自担负现代社会强加在个人的道德责任，对她而言只有近乎傲慢的孤独才能得以承受，尽管它是残酷的。安东尼奥尼让克劳迪亚看到了在现代社会的条件下的寻找自我之难，也让她通过桑德洛的行为看到了人的行为与动机的不和谐关系。像安娜、桑德洛这样的人，他们自己也不清楚他们的无望与无助的真正动机。而影片中的所有人可能都不理解在封闭的小岛上做出的行为实际上有着针对他人的下

意识的敌意，相互在推卸责任，拿他人当替罪羊。由于找不到理由，便把对方的情感伤害和侵犯看成是为了自我安慰所必须付出的代价。这一切的根源被安东尼奥尼统一定为正是原有传统标准的丧失才出现的“存在的异化”。

同时，安东尼奥尼找到了揭示这一问题的另一手段，那就是情欲。由于灵魂脱离了肉体而显得更加接近于死亡，除去本能的驱使之外，性不但缺乏意义更缺乏感情。虽然他一直认为性冲动是“我们文明的一个支配性因素”，但在他的影片里却始终显现出悲凉与冷漠。安娜与桑德洛在公寓、桑德洛与克劳迪娅在荒芜的小镇、桑德洛与妓女在宾馆大厅等，即使两性间最亲密的时刻也无时无刻不透露出虚伪与欺骗，性行为不再是一种交流的欲望，只是成了一种最贫乏和单调的语言和习惯。显而易见，在安东尼奥尼的叙述中，人性所应留存的一切美好的东西在丧失以后都会变为攻击这个令人失望世界的口实。

《奇遇》的创作过程饱受艰辛和磨难，剧本被罗马与西西里的两家电影公司曾经长时间弃之不用，因为安东尼奥尼的前一部作品《流浪者》一片被法国媒体评论甚高，最终才由法国Del Duca电影公司投资拍摄完成。在经历了经费不足和工作人员罢工等困难后，影片终于于1960年5月15日在戛纳首映，但令人意想不到的，影片一开始时就遭到满场的嘘声和哄堂大笑，女主角蒙妮卡·维蒂含泪走出放映厅。第二天，由罗西里尼发起一次集体签名活动，抗议影片所受到的不公平待遇，随即影片获得第十三届戛纳电影节评审团特别奖。令这位已经46岁的电影导演欣慰的是同年9月影片在巴黎上映时，受到少数评论家的热情捍卫，以致影片上映了数月之久。通过这部影片，安东尼奥尼结识了他一生中最难以忘记的女人——蒙妮卡·维蒂。不管他们后来的分离和对彼此的感情伤害，但可以说，蒙妮卡是安东尼奥尼电影中的至爱，导演对环境的焦虑、对欲望的无奈，直接地肉身化地显现在她的躯体上。安东尼奥尼对人类精神世界的病理学研究，由蒙妮卡充当了完美的试验品。这个女人一直走在他的电影中，也走在她自己恍惚的世界中，“仿佛空气中有什么不可见的事物随时会威胁到她”，安东尼奥尼曾这样描述自己的情人和主演。

安东尼奥尼38岁时才第一次独立执导影片，但他在思想上的成熟和对世界独特的看法使他的作品从一开始就明显地带有他个人的印记。在许多人眼里安东尼奥尼并不像罗西里尼或费里尼那样才华横溢充满激情，相反他更像一个陷入沉思的哲学家，是一位既脆弱又坚强，内心充满斗争的矛盾体。在拍片过程中他总是带着菲茨杰拉德或乔依斯的书不停地阅读，同时他也经常在笔记本上记录一些感受，他的沉默寡言和温和的态度使他得到一些工作人员和演员的爱戴，电影音乐家乔万尼·弗斯考和摄影师恩左·斯拉芬等人几乎自始至终伴随他度过他漫长的电影生涯，并为他作品提供了大量的帮助。与此同时，他也继续思考资本主义的存在意义并关注前苏联和东欧社会主义建设的情况，不久，他加入了左翼组织意大利共产党。

与《奇遇》有所不同的是，安东尼奥尼在1961年完成的《夜》在叙事手法上显示了这位杰出导演的另一面，即对时间与空间的独特理解。影片在一天里18个小时中的人物活动使时间不再具有深刻的维度，相反，诊治心理上