



奇遇·夜·蚀

安布尼奥尼电影剧本选集（上）

中国电影出版社

奇遇·夜·蚀

安东尼奥尼电影剧本选集（上）

中国电影出版社

1985 北京

SCREENPLAYS
OF MICHELANGELO
ANTONIONI

译自美国奥利昂出版社1963年英文版
英译者：罗杰·J.莫尔、路易斯·布利甘特

内 容 说 明

米开朗基罗·安东尼奥尼是意大利当代重要电影导演，对世界电影也有极大的影响，他的影片深刻表现了当代资本主义社会中人与周围世界相脱离、人与人之间不能沟通、人的精神空虚、生活茫无目的的状况。但是他往往把这种状况表现为全人类不可避免的厄运，因而使他的影片充满悲观气息。安东尼奥尼的影片在结构上、在表现手段的运用和各种艺术成分的协调上都有很多独到之处。剧本选集分上下两集，上集收入了安东尼奥尼的代表作爱情三部曲《奇遇》、《夜》和《蚀》，以及他唯一以工人生活为题材的影片《喊叫》。

责任编辑：高川

奇遇·夜·蚀

安东尼奥尼电影剧本选集（上）

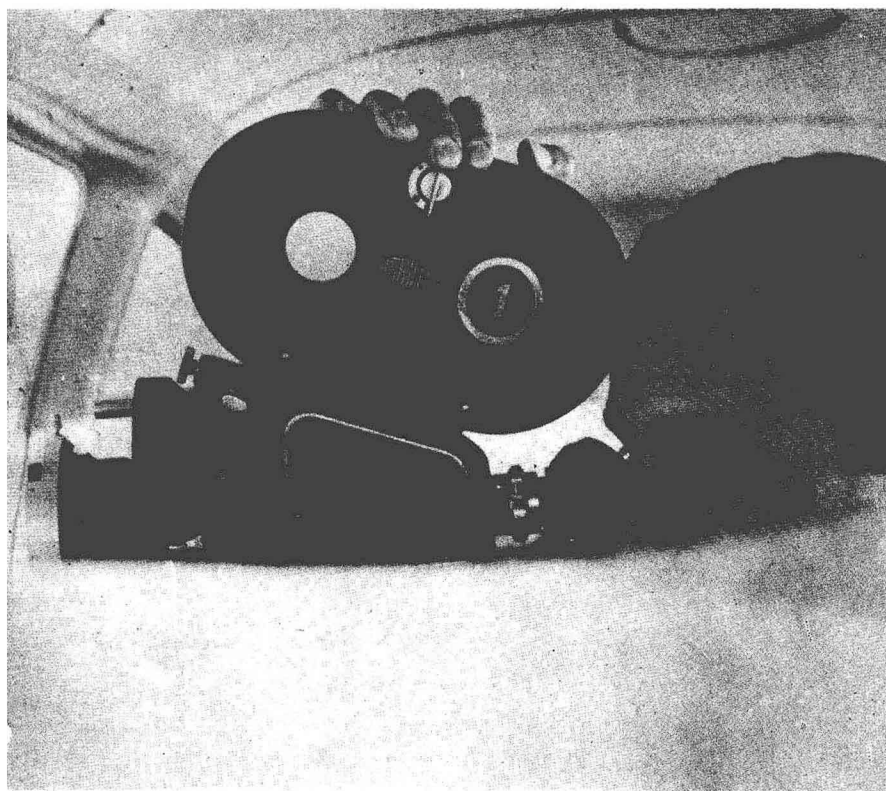
中 国 电 影 出 版 社 出 版

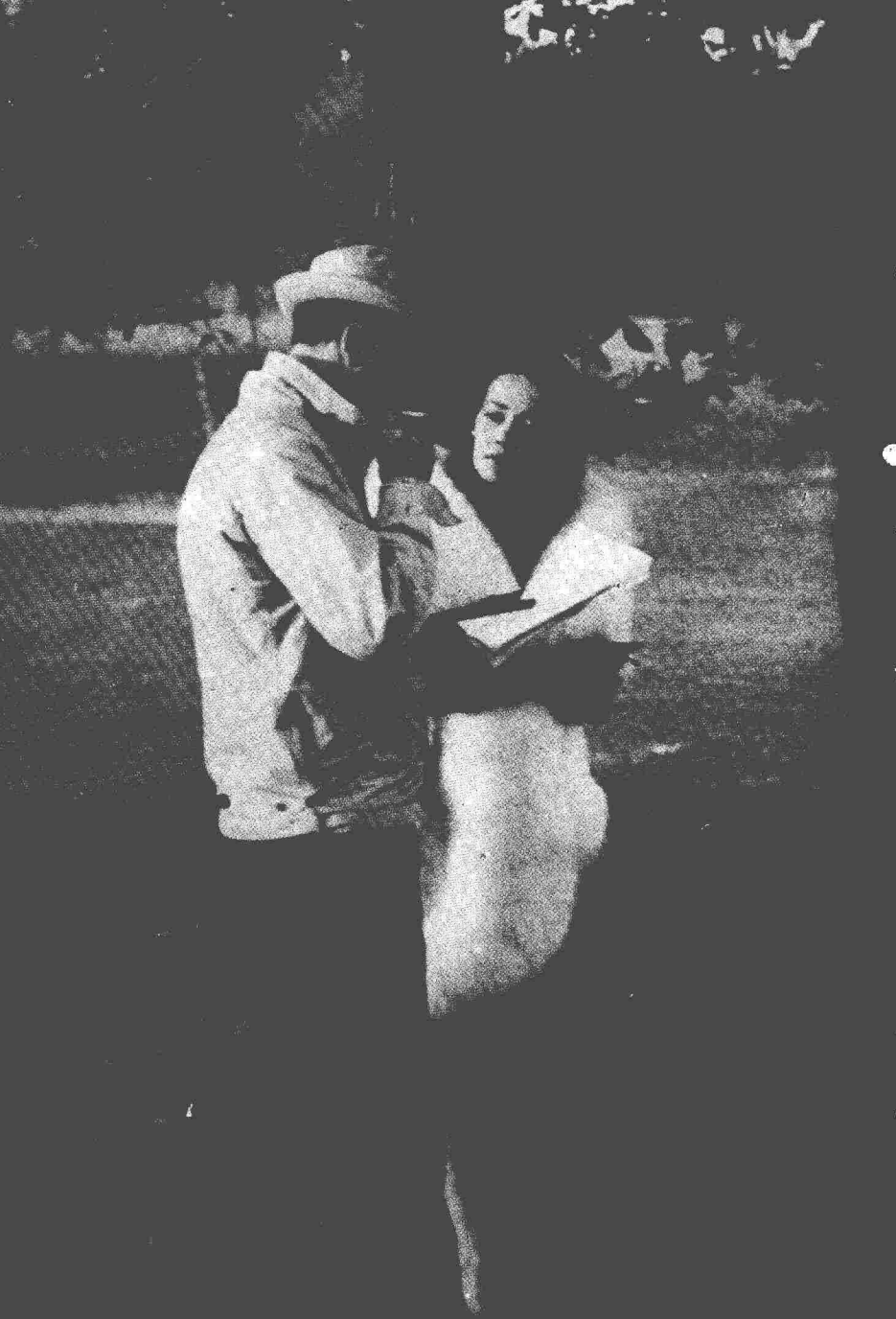
文物出版社印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：9 插页：14 字数：200,000

1986年3月第1版北京第1次印刷： 印数：1—10,000册

统一书号：10061·462 定价：（软精）2.55元





序

米开朗基罗·安东尼奥尼是意大利当代重要电影导演。1960年，他的影片《奇遇》在戛纳电影节上，以新颖独到的风格和结构轰动国际影坛，在当时所造成的震动不啻“一颗炸弹”。从六十年代以来，对于“安东尼奥尼的电影”的研究在各种电影史论书籍中均占有显要的位置，他的一些影片中的著名场景已成经典，从而奠定了安东尼奥尼作为最重要的电影作家之一的地位。

安东尼奥尼生于1912年，他进入电影界是从电影评论开始。四十年代后期曾随意大利著名新现实主义电影导演罗西里尼工作，并拍过一些成功的短片。五十年代，安东尼奥尼开始了自己的独立探索。

他的作品一般分为早期、中期和后期。他的早期作品有《波河上的人们》（短片，1947）、《一个爱情的故事》（1950）、《被征服的人们》（1952）、《没有茶花的茶花女》（1953）、《女朋友们》（1955）和介乎早期与中期之间的《喊叫》（1958）。他在早期影片中开始了对中上层社会人物内心的探索（《一个爱情的故事》）和依“生活的节奏”而不依戏剧的推动来结构影片（《喊叫》），这些都是后来构成“安东尼奥尼的电影”的一些基本要素。他的中期作品主要是“关于人类感情的三部曲”：《奇遇》（1960）、《夜》（1961）和《蚀》（1962），以及他的第一部彩色影片《红色沙漠》（1964）。安东尼奥尼的后期作品比较稀少，主要有《放大》

《1966》、《扎布里斯基角》（1970）、《职业：记者》（1975）、《奥布瓦尔德的秘密》（1980）和《一个女人的证明》（1982）。

二次大战后，意大利新现实主义电影在揭示社会现实生活和思想方面起过十分积极的作用。但到五十年代初期，便因政治的、经济的和艺术的原因而中落。安东尼奥尼参加电影拍摄时这个运动已近尾声，因此，他在影片中追求的不再是揭示物质的现实世界中的种种现象和矛盾，而是揭示精神的现实世界中的种种现象和矛盾——亦即现代意大利中产阶层的内心世界。安东尼奥尼为他的实践提出了如下的理由：

“……看来，个人与社会的关系已不那么重要，而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之后（这包括战争和战争刚结束后的局势，现实生活中一切足以给个人和社会留下烙印的重大事件）在内心残留下来的一切，看出那种刚刚露头的不满心情，它大致地预示了后来我们在心理、情感甚至道德观念上发生的变化。”

他的影片中所反映的意大利中产阶层人物的内心世界，是一个冷漠孤寂的世界。这在他的三部曲中尤为典型。在阅读这几个剧本的时候，可以从人物对话的言不及义、行动的无目的性上，感受到这种冷漠。在《奇遇》里，男主人公随波逐流、见异思迁，无论对事业或爱情都没有信念。《夜》的男主人公是个春风得意的作家，影片却入木三分地刻画他渺小卑微的内心，从他妻子的自白里揭示出他们徒有其表的家庭的空虚感情。《蚀》的年轻男女主人公代表了一般的中产阶层对物质的追求和感情的多变，女主人公甚至被誉为“现代女郎之神”，也就是说，她代表了西方社会在价值观念和道德观念改变后，一部分妇女的“捉摸不定和心灰意冷”。人们把安东尼奥尼的影片称做“无情节”的，因为他所刻画的事件、人物和场面都缺乏推进力，不构成一个有始有终的故事。

安东尼奥尼在三部曲（以及他的其他影片）中，大量采用象征和隐喻的手法，特别是用大自然的景象和建筑物的稳定来反衬人物的易变。他经常使用的背景是荒凉的海滩、空旷的郊野、平静的海面、废弃的空城和无人的街道。在他的影片里有几个有名的场面：一是在《奇遇》结尾时，女主人公抚摸着她终将会宽恕的男主人公的头，人物的左方是海中的埃特纳火山，用来象征乐观；右方是高大建筑物的混凝土墙，以象征悲观。再一个场面是《夜》的女主人公在骄阳下的空旷街道上行走，镜头从高角度俯拍她夹在高大建筑物之间的娇小身躯，象征她与环境格格不入和环境的压迫感。《蚀》在象征和隐喻上更是刻意求工：女主人公来到维罗纳附近的美军机场，烈日下一望无际的机场地面，三三两两闲散的士兵，抒情悦耳的音乐，特别是笼罩在这块地域上的懒洋洋的气氛，使她不由得感到“这儿的一切真好极了”。然后影片毫无警告地切入纷乱的罗马证券交易所。《蚀》的著名终场是连续五六十个并无影片人物在场的镜头：街道、建筑物、汽车站、面无表情的过路人和车辆，这些都曾是男女主人公相互钟情的见证，此时却是人情短促、事物永恒。他在《红色沙漠》中进一步用红、灰、粉、黄等颜色，不依据自然状况，而按照他的主观需要来象征主人公的情绪；还有一个为人所称道的场面是精神恍惚的女主人公从举行荒淫集会的红色内墙房子里走出来，望着码头，不祥的汽笛声伴随着一艘挂着黄旗、载着染上瘟疫的乘客的船驶来，强烈地象征着生与死的对照。

安东尼奥尼的后期作品之间的时间间隔较大，三五年才一部，其中《放大》和《扎布里斯基角》均在意大利以外拍摄，而且几部影片从内容到风格都大相径庭。但从这几部影片可以看出，导演从对人们内心世界的内视，转向观察外部世界对人们内心的作用，开始探索物质现实世界的种种纷乱现象。他只是在表现技巧和技术上进行了试验，但未取得结果。

安东尼奥尼所代表的是意大利的中产阶级，一个本身软弱空虚的阶层，因此导演本人也承认他只能提出现代社会中的一些问题，却无法解决这些问题。他影片中的种种矛盾、疑虑和不解，都从某方面代表了他对生活的观察。我们或许不附和他对人生信念不足的结语，但却从他的影片中看到若干生动真实的对现代西方社会和人物的解剖。

安东尼奥尼在西方现代电影的发展中无疑起过重要的作用，无论从内容、形式和艺术技巧上都富于创新精神，特别是他创造力最旺盛的中期作品，是电影艺术发展的一个时期的代表作。向我国读者介绍这些作品，将有助于我们对世界电影发展潮流倾向和历史的研究。

陈 梅

1984年8月

自序

在我的国家里，凡事有难也有易。对我来说，电影便是难事。进入电影界，难；不愿为了拍某些影片而先去拍别的影片，难；造就一批观众，难。这花了我十年时间。

有了想法而不知如何去做，这是很可惜的。十年来，电影迫使我不去施展我的想法，而是去想空话、用计谋、靠生意经、耐性和策略。而我实在缺乏这些方面的才能，因此我把这一阶段看作是我生活中最痛苦的一页。我不得不过一种不属于我的生活，和一些愚昧无知、自以为是的人打交道，在接待室一连等上几个钟头，对素昧平生的人讲故事，左一页右一页地写那些没用的东西，就这样，从1940年直到1950年。只是我实在喜爱上了电影，才能容忍了这一切。

1950年，我的一个朋友把我介绍给一个人，他认识一位有心于电影、又有力量投资的人士。我让他看了《一个爱情的故事》的梗概。他不喜欢它。他是个讨人欢喜、无忧无虑的人，名叫弗朗科·维拉尼。他对我说，如果我能说服他，使他相信这个故事是好的，他才会给予资助。我们来到他住的旅馆，我从头对他讲故事，故事发生在米兰的中产阶级上层。我看得出来他喜欢这个背景，并竭力想激起自己对这个故事的兴趣，可惜并未成功。我一连谈了三个小时——对我这个沉默寡言的人来说时间真够长的。维拉尼不住地看着我，一半出于惊讶，一半觉得有趣。我甚至觉得他认为我是在装腔作势。

这三个小时实在使人沮丧，实在荒唐。他最终告诉我说，这个题目还是不吸引他，但是既然我对它如此厚爱，他情愿随

我所愿。只有一个条件：我得为他找到一个合作制片人。

至于我们这笔五千万里拉的不见现钱的买卖是怎样成交的，讲起来未免太长、太复杂了。直到我择吉开拍的那一天，事情似乎还不大有把握。

我总得应付那些多疑的制片人。我从来没有福分找到一个能和他在安安静静、互相信任的气氛中不断合作的制片人。以下的插曲颇能说明我和各位制片人的关系。1955年在都灵，我的影片《女朋友们》已经开拍两个星期了，我打算加快进程，超过我平时的速度。但是那位制片人不习惯于某种影片，也不习惯于认真勤奋的工作；他担心起来，告诉我的助手说：“我想要搞艺术，可是没见过这样子搞艺术的。”

《奇遇》的制片人来到西西里看我拍片，他把我拉到一边，一本正经地对我说：“你听我说，安东尼奥尼，这部影片应该拍成禁止十六岁以下儿童观看的！”

这真是些特别的人物，他们自以为对于我们的观众和我们自己，对于生活和艺术无所不知。直到两三年前，我始终被人看作是一个冷冰冰的人，也许有点才气，但固执得象头骡子，郁郁寡欢，沉默寡言。是的，我承认我沉默寡言，但并不郁郁寡欢。我总纳闷制片人对一个偶然见见面、见了面也只谈生意的人能有多少了解，他们对他的为人、他的情感和他的生活又能有多少了解。可是他们却都有非常坚定的看法：这人是个白痴，那人是个讨人嫌的书呆子。我呢，是个郁郁寡欢的人。我只能承认这样一点：即当我和他人相处的时候，我变得更糟些。我独处的时候要好一点。我也没有办法。不过，这只有我自己知道。

导演实际上和一切人一样，也是一个人，但他的生活是和常人不同的。对导演来说，观察是一种需要。和画家一样，问题是要观察。但画家所要看到的是静止的现实。也许还有一种律动，但是半途停住的律动；而对导演来说，却要在现实展示

出来之前的一刹那抓住它，并且把那个运动、那个现象、那个动作作为一种崭新的感受揭示出来。它不是音响：语言、音响、音乐。它不是形象：风景、表情、动作。而是一个不可分割的整体。

我们说，我们接触的人都是潜在的角色，他们脸上掠过的便是表情，他们口中说出的便是台词，我们去过的地方不只是形象，而是律动和震颤，日常的事件常常具有象征性的意义。当我们如此说的时候，还应补充，对我们来说，把所有那些事物在时空中间互相联系起来的那种关系才是有意义的。它们之间形成的张力才是有意义的。

我认为这是接触现实的一种十分特殊的方式。如果失去这种接触，或失去这种“方式”，可能意味着枯竭。

这就是为什么导演比其他艺术家更需要直接或间接地从伦理的高度来进行工作，这正是由他所处理的具体素材而决定的。

人们常常问起我们：“一部影片是怎样诞生的？”

一部影片可能就是由我们内心的混乱中产生的，难处就在于：把一切整理出秩序。要善于从一团混乱中理出头绪。

我记得几年前里米尼的一个春天，在大旅馆的圆形敞厅下面有两个九岁上下的小姑娘在玩，敞厅四周每年冬天都要围上的铁丝网还没有拆除。一个小姑娘骑着自行车围着敞厅转。另一个小姑娘利落地在做倒立，她的裙子一直翻落到脸上，瘦长的双腿笔直地竖起来。然后她翻了一个筋斗，再倒立起来。她们是穷人家的孩子。围着圆形敞厅骑车转的小姑娘象唱歌似地喊着：

“啊，这样的爱情，啊，这样的苦难！……”

她转到敞厅后面消失不见了。然后又转了回来。

“啊，这样的爱情，啊，这样的苦难！……”

当时正是清晨时分，除去我和两个孩子，海滩上阒无一

人。除了海涛的声音和那个喊叫着爱情和苦难的细弱的声音以外，没有其他的声音。

对我，这便是那一整天想着的电影。

我知道如果只是这样简单地陈述，这段插曲并不那么富于启发性，也很难设想它怎么能启发出一个故事。你必须听过那两个孩子喊叫的音调才能明白。那音调很特别，直到现在好象还在我的耳边萦绕，它是那样清新而同时又那么令人肠断，使那些词句别有一番意境，那肯定是无意的，却那样打动人心。世上所有的爱情、所有的苦难，这几句话从此时此地这两个孩子的嘴里说出来是太奇怪了，但那个音调却不奇怪。我觉得甚至有一种神秘感。

这恰恰是安排一些场面时所不能做的：把词句强加在与这些词句不相容的事件上去。

另一次是在罗马，清洁工人罢工已经持续到第四天。罗马到处是垃圾，街角上成堆地堆着五颜六色的脏东西，构成一幅抽象形象的奇异圆形——工人们的愤怒的独特象征。与此形成对照的，是清洁工人在加拉卡喷泉废墟前的集会，两千名清洁工人身着蓝色衬衫，沉默不语，天晓得在那里等待着什么。在这个场面中安插一个故事，倒是不同寻常的。但那时正是意大利检查制度对一切稍有越轨的影片都大张挞伐的时候，所以，运用这个场面是不可能的。

在拍《蚀》以前，我到佛罗伦萨去观看并拍摄了一次日蚀。在那片黑暗，那片冰冷，那片与一切寂静截然不同的寂静中，在那片几乎全然静止的状态中，看着那些面如土色的脸，我思索着是否在日蚀时连情感也凝结住了。这个想法和我正在拍的影片只有一点很含糊的联系，所以我没有使用它，但它可能成为另一部影片的核心。

最难的就是从周围环境在我们心中引起的一团混乱的感觉、思考、观察、冲动中间，分辨出某个想法。在一千种可能

的想法中，我们为什么只拣出其中的一个，偏偏是这个而不是另一个？对这个问题可以有一千种答案，但没有一个是能使人满意的。我只能这样说，当我选定了一个主题之后，我总花一个相当长的时间去让它成熟。我认为不去促使它立即成熟是有好处的，决不要去赶一部影片，而让它自己自然而然地逐渐成熟起来。这往往是在夜间。我总也睡不够觉。

我深信，对电影的好想法与现实生活中的想法是不同的。如果相同，那么一个导演创作影片的方式就会和他的生活方式合而为一了。相反，不管我们的作品有多少自传性，在我们的幻觉中总会介入一些什么东西，把我们看到的東西解释成和改变成我们（暂时地）想要看到的東西；把我们是什么人解释成和改变成我们（暂时地）想成为的人。在我们能够相信的限度内，我们就是我们正在拍摄的影片中的角色。但在我们和它们中间总是隔着这部影片，隔着那样一个具体的、明确的、清清楚楚的事实，那样一个精神的和物质的现实，它毫不含糊地证实着我们的存在，把我们从抽象中解脱出来，使我们脚踏实地。于是，无产者（打比方说）又变成了有产者，悲观主义者又变成了乐观主义者，孤芳自赏、落落寡合的人又变成了乐于攀谈和渴望交际的人。

拍完《蚀》以后有好多问我，“你现在还打算怎么样？”意思是说：你不是把你所说的都说出来了吗？

如果我自以为用自己的影片对人的感情进行了结论性的研究，那未免太不谦虚了。相反，我认为，要说、要表现的东西还有许多^①。我本人未必再去完成这项任务，但我以为这事是值得做的。对今天的人也从这个角度来理解一下，是十分必要的。截至现在为止我们做了些什么呢？我们对人的感情进行了彻底的察看、解剖和分析。这是我们做到了的。但我们却未能去发现新的感情。我敢肯定今日世界充斥着死去的而不是活生生的感情。我当然愿意更多地了解这些残存的遗物。不过说不定我们

必须回过头去问一问感情究竟是什么，并把它归结为几乎是一种科学含义上的效应，不仅对具有这种感情的人是如此，而且对旁观者来说也是如此。

比如说，一个男人单方面爱上了一个女人，她甚至浑然不觉。谁也不知道，这个男人默默地忍受着煎熬，不对任何人讲，也绝不暴露他的内心情感。他按部就班地生活，就象这种情感根本不存在一样。我不知道，如果说在被人发现以前这种情感就是不存在的，这是不是不对。

再举另一个例子，夫妻两人自以为相爱，但这不是真的。他们在对方面前和他人面前的举止都似乎是他们彼此相爱；看到他们的人也毫不怀疑他们是相爱的。但这不是真实的。但这对谁来说是不真实的呢？

也许这正是大自然本身。有的时候我们感觉到大自然象个有灵感的生命在注视着我们。我不知道。我得把自己放到影片中去才能理解。以上两个都是来自生活的实例。毫无疑问，这是一种新鲜的、能够激发人的素材。除非说，由于我宣告了我对现代情感的确定性的怀疑，也许我已经该换个题材了。我们的确从来没有象现在这样怀疑过一切东西。一切都变得不稳定了，变成在两个极端之间摆动：知识的原则和道德的原则，权力的根据和哲学的根据，法律的前提和政治的前提。我们周围的现实是不确定的，不具体的。在我们的内心中，事物就象是一片影影绰绰的背景之上现出的一个个光点。我们的具体的现实具有了一种幻影般的抽象的性质。

但至少有一点还是肯定的：为要理解并找出解决方法而做的真诚努力，尽管这样做的人寥寥无几。如果说我的影片是有目的的，我想那就是对这种努力做出我微薄的贡献。

当我重读这些场面时，我往往首先回忆起启发我孕育并写出这些东西的那些时刻。我怎样访问某些地方，怎样与人们谈话，怎样在预定的故事发生地点盘桓，影片怎样渐渐具有了它

的基本形象、它的情调、它的节奏，这些对我来说是十分重要的。可能这是最重要的时刻。安排场面是个中间阶段，是一个必要的但很短暂的阶段。在我看来，要正确地拍摄一部影片，我需要把它同那个时刻重新联系起来，我需要重新唤起那种激情，那些感觉，那些图形的直觉，那种信念。

安排场景时进行的讨论，为了确定一个构图，为了确定一个基于技术经验而提出的处理手法而进行的那种往往是冷静而清醒的探讨，对于更好地把故事连接起来当然是有益的。但这却会使原有的热情冷却下来。所以在安排场景时总会出现一种危机时刻，好象故事继续不下去了，一切都必须从头来。这时唯一的办法便是停止工作。只剩下我一个人的时候，我便重新考虑影片，想象它的样子，以及当初在外景地进行准备时我是怎样设想的。

我这样说绝非有意贬低我的合作者的工作，而是因为在这种困难的时刻，每当由于七嘴八舌的讨论和疲劳得头脑麻木而使影片的形象变得模糊了的时候，总是得由我来使它复活。如果你面对着一张尽管友善却十分疲劳的面孔，那是很难对自己的工作保持信念的。

在拍这四部影片时，我面对的往往是托尼诺·古埃拉和埃里奥·巴托里尼的面孔。前者和我比较亲近，是一个用方言写作的诗人；后者是位作家。他们二位各有特点，与我本人也绝无共同之处。谈到古埃拉时我们先讲他的长处，谈到巴托里尼则先讲他的缺点。我和托尼诺常常进行长时间的激烈争论，在这方面他对我大有帮助。我也可以和他在一起长时间地沉默而不感到窘迫，在这方面他对我更有帮助。

我在读这些剧本的时候还有一个感觉，一种相当奇怪的感觉，一种恍恍惚惚略带烦躁的感觉。我想我明白原因所在。安排场景的确是一种令人厌倦的工作，你需要用一些临时性的词句来描述你的想象，这些词句过后便没有用处了，这一点本

身便是不自然的。再说，这种描述只能是笼统的甚至是歪曲的，因为这种想象是在你的心里，而没有任何具体的东西。有时候你这样描写起天气：“天空晴朗，但地平线上积聚了大片的乌云。某人的汽车象是从云层中钻出来似的出现在地平线上。”这岂不荒谬之极？另一个例子，《蚀》的一场戏：

彼埃罗的家，这是一所典型的罗马中产阶级的住宅。门厅里幽暗、宽敞、凉爽。从阳光耀眼的户外，猛然走进这幽暗的室内，面对着那些高大的墙壁、互相连通的宽敞房间、稳重敦实的陈设，维多利亚不禁被这强烈的对比所震慑，在那里呆立了片刻，然后在前厅里一个雨伞架旁的长凳上坐下来，把手合在膝头中间。彼埃罗站在她面前，感到有些迷惑。

再来看看影片。维多利亚进屋，停下来观看墙上的一幅古画，然后往里面走去，她在一扇窗前停下来看着院子对面的墙，一个女人在对面一扇窗户的黑框中间出现，随即女人不见了，就象被黑影吞噬了一样。维多利亚朝柜子转过身去，彼埃罗站在通向客厅的门边。①

我为什么做这样的改动呢？因为当我们编写这场戏的时候还不知道彼埃罗的房子会是什么样的，因此对我来说剧本只是一种心理描写方面的札记，而且只是在某种程度上起作用。在影片中，维多利亚进门后径直向房子里面走去，彼埃罗也听其自然——这种表现比较符合这两个角色的个性，这是拍摄当时的环境启发我而作了改动。还可以看出我删去了三句对话，因为在新的场景安排中它显得是多余的。

就我来说，只有当我把眼睛贴在摄影机上，开始让演员活动时，我才能对那场戏有一个准确的概念；只有当我从演员口中听到台词的时候，我才感觉出这些台词是否恰当。

① 据我们从影片中看到，维多利亚进门后在长凳上坐下来的镜头依旧保留。——译者