

红色的沙漠

电 影 剧 本

[意]米·安东尼奥尼

附：安东尼奥尼与无情节的电影剧本

北 京 电 影 学 院

1 9 7 9、7

亚里士多德和无情节的电影剧本

月

五

在1960年以前大部分故事片的结构方式受到三个非常重要的人物的直接影响：亚里士多德、易卜生和弗洛伊德。（①当然在1960年拍摄的电影中有一些人所共知的例外，我们已经提到的有：《一个乡村牧师的日记》、《野草莓》和《喘息》）在公元前330年左右亚里士多德在一部论说中指出，一切有价值的舞台剧都必须包含一个情节，他给这个情节下的定义是，一系列根据可能性和需要的法则（或因果）连接起来的事件；就亚里士多德的观点而言，一个剧作家（或是“戏的制作者”这是他起的名称）实质上是制造情节的人。（②）更明确地说，亚里士多德指的是在一个正确构成的情节中，事件或插曲是相辅相成的。）在十九世纪末叶，易卜生创造了一种舞台剧，它在以后的七十五年内成为后来剧作家的主要的样板：也就是在现实主义的环境中发生的并且使用生活习惯的语言的戏剧——但是对我们探讨的目的来说，更重要的是，在他的这种戏剧里无论情节结构和人物的刻画，或者是设计，都是要证明或者表明一个具有社会意义的前提。我们已经讨论过弗洛伊德怎样利用自由联想来对他的患者（大部分是精神病患者）进行心理分析治疗。但是弗洛伊德对戏剧和电影的最大影响并不仅限于他所采用或创始的任何特殊技巧，而在于他相当强调过去事件的重要性这一方面——特别是关于早期童年的那些事——他把这些事当作现在或将来行为的决定因素。（③）尤其是弗洛伊德相信成年人的大部分精神病的行为可以追溯到那个人在六岁以前的事件。但是大部分影片，包括那些旨在表现实际的心理学分析病历的影片在内，一般都没有把弗洛伊德的理论应用到那种程度——也就是说没有强调早期童年的事件对个性发

已的重要性。相反，大部分影片所处理的那类神经病患者的行为一般是从小期童年以后发生的那些原因造成的，这叫做心理创伤的神经病，他是由于悲剧性的意外事件，爆炸等等所造成的过度的受惊和严重的振动引起的，并且这种病症看来要比幼儿起因的神经病更容易治疗。5) 对于弗洛伊德来说，行为——特别是不正常的行为——必须加以解释或分析，从而查明原因；为此目的，“过去”是查明这种原因的更为现成的关键（在电影里、闪回依然是所有的电影表现手段中最适合弗洛伊德的理论的）。

真正涵盖了并且同时暗示地作为一个主要倾向脱离了前面所提到的那些电影中的传统的第一个电影制作者，是米开兰基罗·安东尼奥尼，电影的最卓越的天才之一。安东尼奥尼于1939年在意大利作为一家法西斯电影杂志的编辑（不久由于政治上的原因，他不得不放弃了这个正作）开始了他的电影事业；接着他在罗马的实验电影中心学习了一个短时期。安东尼奥尼在此以后的专业电影工作包括写了几个电影剧本（其中一个是和罗贝尔托·奥西里尼合写的）；1942年，他被意大利的电影工司斯卡米拉派到法国去作为马尔雷、卡尔奈的助理导演拍摄影片《黄昏的来客》，在这部影片完成以后，安东尼奥尼回到罗马，着手拍摄一部表现波河下游河谷的农民和傍水的居民的生活的记录片，这部影片片名题目：《波河上的人们》表现这些农民和农民的最起码的和单调的生存条件，并且显示了导演的某种具有新现实主义目的的同情——这个新现实主义不久就成为意大利电影中的占统治地位的倾向（虽然安东尼奥尼从来没有成为这一运动中的非常显著的人物）。在完成这部影片以后，安东尼奥尼一方面为电影杂志撰稿，另外还与别人合写了几个电影剧本，又拍了几部记录影片。直到

1950年，当他38岁的时候，安东尼奥尼得到机会拍摄了他的第一部故事片。

《一个爱情的故事》

他的第一部故事片的情书，一个相当蹩脚的情节剧，对我们来说没有多大重要的意义，但是安东尼奥尼在这部影片的制作过程中所面临的某些问题以及做出的某些发现，对他那作为一个电影制作者的未来事业来说有着深刻的影响，最大的问题就是关于他决定要拍什么样的影片，在下面的一段引话里，他介绍了自己的困境以及他最终是怎样解决的。

“我登上午台已经稍稍晚了一些，这时候新现实主义电影的最初的繁荣虽然仍然是健康的，但是已经开始显露出枯竭的征兆。因此，我不得不停下来考虑实际的情况究竟是怎样的，大家真正考虑的究竟是什么。我觉得，正如我以前说过的，也许研究个人与他所处的环境之间的关系已经不如研究个人本身那么重要了。……”

于是在我开始拍《一个爱情的故事》这第一部影片时，我分析了居于米兰中上层社会的几个人物生活中的精神上的空虚以及某种类型的道德上的冷漠。”

正是安东尼奥尼的这种关心要“通过一个人的复杂的和不平静的现实以及通过他与其他人的也是同样复杂的关系来研究个人本身”，使得某些法国评论家后来把他的电影制作风格定名为一种“内在的新现实主义”。同样值得指出的，安东尼奥尼在拍摄这部影片的过程中开始发展了一种技巧，这种技巧后来成为他最有代表性的特征之一，他的这种技巧和我们已经提到过的奥逊·威尔斯所使用的“段落镜头”有很大的

共同点。安东尼奥尼是这样来介绍这种技巧是怎样诞生的：

“我拍摄较长场面的习惯是在拍摄《一个爱情的故事》的第一天时自然诞生的。当我把摄影机摆在它的固定位置上之后，就立刻感到非常不舒服。我感到瘫痪了，仿佛人们不允许我紧密地跟随着影片中我所感兴趣的东西：我指的是人物。第二天我要求用一架移动摄影车，然后我开始跟随我的人物直到我感觉需要转到另外一个手法上去。对我来说这是最好的方法来达到真实：在场面内和在生活中完全一样……我的技巧是作为两个东西：摄影机和演员的函数而产生的。”

正如已经提到的，《一个爱情的故事》的情节相当陈旧，（两个私通的男女策划谋杀对方的丈夫）；但是当影片于1951年第一次在巴黎上映时，有一位评论家米歇尔·梅育（在《电影手册》上发表的文章）察觉到安东尼奥尼的事业今后将采取的方向：

“《一个爱情的故事》这部影片的故事是按照它本身纯属于内在需要的节奏来发展的，它的故事的展开根本不遵照任何戏剧法则，它没有编成什么情节，相反的，他搞了一个东拉西扯的故事，只有当事件的发展把他三个打发了之后，才出现一个“完”字。”

《恋人们》（1955） 《喊叫》（1957）

在《一个爱情的故事》之后，安东尼奥尼所拍的四部故事片里，他继续作出重要的发现并发展了新的技巧。在本书的前面，我们曾指出画面的构图（例如镜头的取景）主要是这样一种手段，它通过色彩、线条、实体和形式的视觉因素来表现感情、情绪和主题的强烈程度——它和绘画、照相和戏剧

中所使用的方式是几乎一致的。然而安东尼奥尼在他的几部早期影片里对构图的运用已经远远超过了那时被传统所接受的。例如，在剧院里早已被人们所知晓的，后来又在电影中被接受的是，演员身体姿势和观众的关系（例如正面或侧面）影响着他所唸的台词的强度（强、弱等等）但是，安东尼奥尼却发现不仅这一点是千真万确的，而且“一个用侧面表现出来的演员所唸的台词和正面表现的演员的台词含义不一样，一个演员朝着比他高的摄影机说话和朝着比他低的摄影机说话，含义也是不一样的。”因此，在安东尼奥尼的影片里画面构图既作为表达含义的手段——也作为表达感情、强度和情绪的手段。（在本章的后半部我们将继续探讨他对构图的运用）。

安东尼奥尼越来越深信有必要在他的影片中“观察和描绘促使一个人走向幸福或死亡思想和感情”，因此他终于得出这样的信念，也就是“通过表现人物的反应，不管是什么样子的反应，来捕捉人物的思想，要比借助于话语来包揽一切，要比那种实际上是诉诸于解释的方法更具有电影特性（cinematographic）”（① 电影特性（cinematographic）这个字是从法文和意大利文的字演变而来的，它几乎和“电影的”（cinematic）意思几乎是一样的，但是更着重地意味着“电影所特有的东西”或“最能发挥电影长处东西”。）读者可能注意到我们上面所介绍的安东尼奥尼描绘人物思想的手法和爱森斯坦为准备改编德莱塞的《美国的悲剧》所采用的手法（这在第八章“小说和电影中的意识流”中曾加以介绍。此章我们将另文发表。）有着根本的差别。爱森斯坦避开了通过表面的和外部的表现来描绘人物的思想——例如人物的反应（而这正是安东尼奥尼所偏爱的）。爱森斯坦认为有必要用摄影机深入到人物的思想深处；而安东尼奥尼却认为，试图用摄影机

深入到人物思想的“深处”是荒谬的（他的第一批故事片是如此冷漠地客观）；摄影机所能得到的唯一的思想素材（因此也就是最富有电影特性的）就是外部的表现；因此安东尼奥尼的早期电影就是外部现实的电影，它们只包括摄影机所直接能够接近的那些东西。

安东尼奥尼在这早期对电影所作出的最重要的发现大概就是有关情节和故事结构的方面，他曾作了如下的细致介绍：

“这样我就摆脱了许多不必要的技术上的包袱，取消了所有合乎逻辑的故事叙述的转换，所有那些段落之间的衔接，也就是前一个段落成为后一个段落的跳板。我这样做的理由是，因为我觉得——对这一点我深信无疑——今天的电影应当依靠真实而不是依靠逻辑。而我们每日生活的真实既不是机械的、老一套的，也不是人为的，就象一般的故事那样，如果影片是按那样的方式拍摄出来，那么它们就能表现真实。生活的节奏不是由一成不变的节拍组成的；相反的，它的节奏有时快、有时慢；有时是静止不动的，然后紧接着又会开始旋转。有时显得几乎是静止的，又有时以极大的速度在运动。我相信在拍一部影片时应当把这一切全部包括进去。我并不是说，我们必须盲目地遵循生活的日复一日的例行公式，但是我认为今天越来越被人们理解为现代的电影的，就是通过这些顿歇、通过这种坚持一个明确的现实的尝试——精神的、内心的甚至是道德的现实——而产生的，也就是说这种电影更关心的不是外部，而是那种促使我们恰恰这样来行动的势力。”

根据“生活的节奏”（虽然不是“盲从的”，而不是根据戏剧的陈规旧套构成的，“依靠真实而不是依靠逻辑的”电影——这就是后来被人们所公认的“安东尼奥尼的电影”。

《 冒 险 》

直到1960年，当安东尼奥尼的第六部故事片在戛纳电影节上映时，安东尼奥尼的富于电影特性的技巧和发现才得到世界范围的承认以及它们应得的重视（直到那时为止，在他的国界以外，安东尼奥尼极少为人知晓。他的头五部故事片都尚未在美国上映）。以下是他自己对这部杰出的影片的情节概述（这部影片象一颗炸弹落在国际电影的舞台上）：

“从表面来看，《冒险》可能象一个爱情故事，可能是一个有些神秘的爱情故事。在一次旅游中，一个姑娘失踪了。这个事实所造成的真空立即被其他一些事实所填补。对于那个姑娘的未婚夫和那个姑娘的女朋友来说，搜寻她的工作变成了一次多情的旅行，在这次旅行结束时，他们二人都发现自己处于一种新的和没有预料到的情境之中。”

使得一些人在戛纳电影节上第一次观看《冒险》时感到恼火的是，他们最终也未能发现那个失踪的姑娘（安娜）的下落——她究竟是活着还是死了——因此使得这部影片正如安东尼奥尼自己指示的，成为一种“相反的神秘影片”。这并不象看起来那样符合逻辑，正如彼埃尔·勒布洛翁所指示的：

“根据古老的戏剧概念，一个故事是根据所谓的逻辑基础构成的，并且以一系列合乎逻辑的事件为中心，从这个角度来说，《冒险》是一部不合逻辑的影片。但是，安东尼奥尼关心的——他始终不断地重复这一点——是人物和他们相互之间以及和事件之间的关系。所以为什么他必须对故事中的主人公已经不再发生兴趣的事实还要保持兴趣呢？对安娜的搜寻工作，法庭的询问，对证人的磋商和盘问，只有当主要的人物对它们关心的时候才有意义。当新的事实占据了主人公们的

思想时，当新的感情产生时，以前的那些事实和感情就崩溃了，并且失去了它们以前盘据在他们脑海中的全部理由。”

这在1960年确实是一个革命性的概念：一个作者只关心他的人物而不是他的观众所关心的那些东西，这就象是赋予人物以自己的生活，这在当时的电影中是根本没有听过的东西。难道亚里士多德不是说过性格和情节必须服从于可能性和必要性的法则？而且易卜生难道没有说过对人物的处理和设计必须证明一个前提？（① 在本书第二章中，作者在谈到主题时说，这两个概念有时会搞混的，前提是必须加以证明或表现出来的命题，而主题则不需要在故事加以证明，而是由观众自己悟出来的，主题需要的不是证明或表现，而是展开。——译注）因此《冒险》造成了这样的骚动是不足为奇的：二千多年的戏剧传统在那些于1960年在戛纳电影节上第一次看见这部相当杰出的影片的人们眼前崩溃了。

《夜》（1951年）

虽然《冒险》确实大大偏离了以前的戏剧传统，但是它仍然包含一个古老的戏剧因素——虽然也许不是有意的——悬念。但是在安东尼奥尼的下一部影片里，甚至连这一因素也没有了：我们并不太关心主人公们是否找到一条摆脱困境的出路，我们关心的是他们问题的重要性以及他们怎样着手去解决它（或者是他们不在乎找出什么答案）。

《夜》表现了一个意大利作家吉奥瓦尼所面临的理性上的危机：他与妻子丽迪吉娅的关系以及他的婚姻的瓦解——所有这三者显然都是相互联系着的。同一时代的和题材大致相似的美国影片可能会集中表现那个作家的思想状态和他婚姻失

败的原因——按着弗罗依德的理论大大地使用闪回。但是安东尼奥尼却没有这么做：他並沒有试图来分析情境——沒有闪回；他只是把实际的情况表现出来供我们研究，这一情况大约只占主人公生活中的十八个小时。但是，在主人公的生活中的这一天（和夜晚）並不是一个普通的日子：实际上它是非常重要的，是获得大量的自我认识的一天（这对夫妻可怕地认识到他们不再相爱了），但是这一天确是安排在日常生活的结构之中，正如我们所看到的，这往往是用着安东尼奥尼的影片的内在逻辑和结构，表面看来这部影片仿佛沒有情节，但是正如比埃尔·勒布洛翁所指示的，影片本身就是“一个漫长的，缓慢发展的情节的高潮，这个情节日复一日、年复一年越来越近的把它的主人公们带到这个自我认识的时刻”。

尽管《夜》具备成为杰作的全部因素，但是它受到几个严重的错误的损害：其中最严重的错误之一就是安东尼奥尼的注意力摆错了地方。安东尼奥尼犯这类错误已经不是第一次了，在《冒险》里他把注意力过多地摆在桑多罗（由加布里埃尔·费尔柴梯扮演），那个玩弄女性和精神空虚的建筑师身上，而沒有着重表现那个犹豫不决的和复杂的克劳迪娅（由蒙尼卡·维蒂扮演）。《夜》的错误是过分集中注意吉奥瓦尼（由玛尔塞罗·玛斯特罗亚尼扮演），那个处于危机之中的作家，他在情感上的不贞和《冒险》的桑德罗极其相似。这部影片沒有更充分地发展他的妻子丽迪娅（由珍·莫罗扮演）的莫测高深的性格。为什么会出现这些“错误”？因为通过他的“理智的”人物（① 在讨论安东尼奥尼偏爱理智性人物的时候，他说，他之所以为自己的影片选择这类人物：

“主要是因为他们更能意识到自己发生了什么事，同时还因为他们具有更细致的敏锐感，更复杂的负感，通过这些因

素我就能够体现渗透出我有兴趣要表现的那类现实、不论这是内在的现实还是外在的现实。此外，理智性的人物比起其他人物更能使我找到我有兴趣来描绘的那类具有危机徵候的人物。）——在安东尼奥尼的影片里永远是男人渗透出来的现实，是膚浅而空虚的，而他们经受的所谓危机更多的是造做的而不严肃的：例如，在《夜》里，吉奥瓦尼说，“我现在的感觉是，我不知道我怎能重新写作。这并非我不知道写什么，而是不知道怎样写。这就是他们所谓的‘危机’”。因此，在《冒险》和《夜》里，最突出的人物不应是理智型的，而应是两部影片中的女人；对这一问题安东尼奥尼曾说过：“我始终赋予女性人物以巨大的重要性，因为我相信，我了解女人甚于了解男人。我认为现实能够更好地通过女人的心理状态渗透出来。她们更直觉，更真挚”。总括来说：在安东尼奥尼的影片中，提供渗透现实的最有效的方法不是男人、而是女人——因为她们更多的是受直觉而不是受理智的支配的。

在《夜》里的另外一个严重的缺陷就是影片的结尾。虽然我们前面已经引述过安东尼奥尼的话，他认为从视觉上来表现一个人物的思想“要比一切通过话语、解释的做法”更具有电影特性，但是他显然不顾自己的深刻理解而用那个作家和他妻子之间的一段冗长的对话来结束了《夜》；下面就是这段对话中的一段择录（由妻子丽迪亚说出来的）：

“今晚我之所以感到像快死了似的，那是因为我不再爱你了。（她神经质地走来走去）。这也就是为什么我感到这样的凄惨。我希望我已经老了，希望我整个的一生已经献给了你。我希望我已经不存在了，因为我不再爱你了。就是这么回事。这也就是当我们坐在那个夜总会里，同时你感到极其无聊的时候，我所想到的事。”

安东尼奥尼解释说，这段对话“确实是妻子的内心独白，是影片的结论，它阐明所发生的事情的真正意义”。勿庸说，这种“总结”是整个剧本的薄弱环节——也许可以用这样的事实来作部分的辩解，也就是说，在影片的这一时刻，妻子正是想要把她的问题用话语表达出来。

我们已经讨论过了《夜》的一些不足之处，那么现在就让我们接着来研究它的一些长处，这有不少。

安东尼奥尼不仅仅通过几乎是彻底地取消了传统的戏剧结构和手法，以及毫不妥协的坚持生活的自然节奏来把《夜》提高到例外和特殊的高度，而且还使用了外在的表情和动作（配合着视觉画面）来揭示他的人物们的思想（或者至少是其中之一，妻子）。他对后者喜欢使用两种技巧——用外在的表情和动作来揭示人物的思想，这不仅非常明显地贯穿在影片中，而且还贯穿在整个剧本之中：剧本实际上没有人物思想状态的任何描写：下面那段摘自剧本开端的描绘段落就说明了这一点，它描绘了作家的妻子情绪激动的时刻：

“丽迪娅从医院大门走出，快步走向汽车，她坐进汽车的前座。可以看得出来她在颤抖。她在钱袋里寻找香烟，从烟盒里抽出一支烟，把它叼在嘴里。但是她又把烟卷扔掉，陷入一阵无法抑制的抽泣。”

我们在上面那段摘录里注意到，剧本根本没有说明丽迪娅为什么哭，也没有任何对话或画外音来告诉我们她在想什么；相反的，一切都是通过她外在的表情和动作表现出来的。

在影片《夜》里有一段非常著名的段落最好地显示了安东尼奥尼对外部动作的使用，因此值得我们给以明确的注意：丽迪娅在米兰市内和郊区闲逛（影片故事的发生地点），这一场戏正好发生在那个作家的妻子离开了出版商为她的丈夫所举行

的宴会之后，以下摘自电影剧本的一段，描绘了她闲逛的情景：

“她开始慢慢地和漫无目的地沿着街道走下去，既没有看到熙熙攘攘的人群，也没有为他们所注意……在一条充满阳光的无人的街道上，丽迪娅一面漫步走着，一面望着那些现代化的公寓和办公大楼。它们显得那么冷漠。丽迪娅感到和周围的一切完全格格不入。天气非常热……”

丽迪娅继续走下去，然后来到两座高大的玻璃大厦之间的一块空地上，太阳凶猛地照射在这块窄小的空地上。她抬头望着大厦之间的那块天空，仿佛渴望着要逃脱那些压抑的高墙。突然一架低飞的喷气飞机轰鸣而过，把街道和那块空地灌满了一种不详的呼啸声，丽迪娅匆匆忙忙地走开了，仿佛是被吓怕了。她跑到一条两旁栽种着树木的街道上，她回头看，仿佛有人在尾随她。当她感到稍微平静点的时候就继续慢慢地闲逛。她拾起一片叶子并仔细地观察它。”

评论家吉多·阿利斯塔科曾这样指出：我们该怎样来看待丽迪娅的无休止的，先是通过城市的吵杂混乱的生活，然后穿过非常平静的郊区的闲逛呢？还不就是把它当作漫长而连绵的内心独白，当作在她内心所隆起的一个分崩离析的世界的万花筒般的形象吗？确实，它们正是这样一段完全是通过外部表情和动作表达出来的意识流——并且始终没有使用话语，甚至在剧本中就是这样。当然这和爱森斯坦所勾划出来的意识流电影技巧相距很远。但是最重要的是安东尼奥尼的技巧的感染力，我们能够通过一种毫无障碍的而且也是毫不别扭的方式深入到人物的思想中去。

影片《夜》最值得注意的方面之一，就是它那对视觉形象的最富于想象力的运用；然而为了了解安东尼奥尼究竟怎样在这部影片中创造性地使用视觉形象，我们首先必须了解形象在

电影中一般是怎样加以运用的。

视觉形象

一般在电影中使用的视觉形象主要有三种，虽然每种形象有时可能具有不止一种类型的特点。第一种并且是最经常使用的，可以最好的理解为“画面化”的范例，这以前我们就知道这实际上是对一段叙述动作的视觉表现。第二种但是不经常使用的形象是“象征”，它代替一种思想或概念，但是却不能表现它；在《朱丽叶精灵》里，基督徒殉难者在铁架上被烧死的形象就是其中一例。但是，我们最感兴趣的是第三类形象，它大量的使用了构图原理，这第三类可以再细分为那些一般使用构图来表现情绪和情感的以及那些主要是为了表达某种含义而使用构图的形象——也就是人物之间或人物与物之间的关系——有时，例如在《夜》里，甚至用来表达思想（① 鲁道夫·阿尔海姆在他那部《视觉思考》一书——加利福尼亚大学出版社，伯克莱和洛杉矶，1969年，第137页，——对视觉形象的主题进行了非常出色的讨论，谈到它们最初在绘画中是怎样运用的，而这和电影中的运用没有多大差别。阿尔海姆使用了“抽象性”作为对各种不同类型的形象进行区别和分门别类的基本因素——他把抽象性解释为一幅图画借以阐释它所描绘的东西的手段，既然上面所介绍的第一类形象并不是要阐释而只是要表现它所描绘的东西，因此可以认为它是处于“抽象性”的极低水平——如果它还具备那一因素的话——。第二类范筹的形象象徵，按着阿尔海姆的意见，确实是为了达到这个目的设计的，因为它们描绘“比象徵本身还要处于更高的抽象性水平的东西”。至于最后一类形象画面，也就是阿尔海姆叫做“图画”的那些形

象，则被划归这样一种形象“它们只是描绘处于比自己更低的抽象性水平的东西”。阿尔海姆接着说象这样一些形象“只是抓住它们所描绘的对象或活动相对的因素——轮廓、色彩、运动”。)。正是最后一类，也就是那些为了表现不同事物之间或者是事物和抽象概念或思想之间的关系而构成的那些形象，也就是和借喻和直喻这样的文字形象最相似的形象；而且正如我们对一个作家的判断是根据他的文字形象的质量，我们也可以同样根据电影制作者的视觉形象来对他进行评价。

毫无疑问当安东尼奥尼在讨论到他自己的视觉形象的质量时，他无须表示谦逊或感到羞惭：“我始终力图给我的视觉形象注入更丰富的暗示性”，毫无疑问，他的影片会以它们那具有非凡表现力的丰富的视觉形象来证明这一点。这方面的最好的范例之一就是在《夜》里，作家的妻子在米兰城里那段意识流的闲逛——这是用很高的角度拍摄的远景来表现丽迪娅在一座摩天大楼的高墙旁边变得又矮又小。在剧本里这个镜头中的那些建筑物显得冷漠无情和毫无“特征”，“丽迪娅感到和周围的环境完全是格格不入的”；剧本虽然告诉了我们这一切，但是安东尼奥尼的视觉形象却更完善地把这表现了出来，这段画面表明了安东尼奥尼的作品中的一个非常重要的倾向：它集中在无生物的对象上。他曾说过，“我对物体有着很大的同情，也许比对人更有同情，虽然我最感兴趣的是人”，虽然这段话只是部分地说明了他创作中这一特殊的方面；因为安东尼奥尼感兴趣的不仅是研究人与人之间的关系，而且还有个人与他们环境之间的关系。

《蚀》(1962年)

在安东尼奥尼的下一部故事片中，他继续发展和完善在《夜》和《冒险》中所使用的技巧，《蚀》是研究我们时代的爱的现象（或者缺乏爱的现象）——一个关于现代的爱情故事（1962年）的三部曲中最后的一部，根据安东尼奥尼自己对这部影片所做的介绍，他描写的是“关于一个年青女工离开了一个男人，因为她不再爱他了，然后又离开了另外一个男人，因为她仍然爱他。”而且从扮演女主人公的那位女演员（蒙妮卡·维蒂）所做的介绍，她说，“这个故事里的爱情持续了很短的时间，短的象日蚀”，她还说，“她全身心地拒绝女主人公所接受的那个现实：脆弱的关系和不可避免的结局”——那么我们一定会猜测这是一出悲剧，彻底渗透着焦虑的、绝望的感情和情绪，但是这只是一种假象：在《蚀》的大部分内容里情绪是轻松和欢乐的，这主要是因为在这一新的爱情中，男女双方都乐于接受他们之间关系的暂时性，因此并没有对它寄予太多的希望。

虽然在《蚀》中情节缩小到最小限度，但它可能是安东尼奥尼的最仔细和精确的电影剧本，然而另一方面，这也可能是在剧本写作方面设计最为精巧的尝试——有上场、下场还有人物之间的，经常是十分尴尬的会见，这部影片（显然摆脱了《冒险》和《夜》的错误）主要是表现一个人物、一个青年女工维多丽亚（由蒙妮卡·维蒂扮演）的混乱的恋爱生活，一开始她和一个比她大得多的男人不成功的恋爱经历结束了（而且是以安东尼奥尼的典型风格，我们对于这段爱情的细节描写的很少或者是对它失败的原因了解的很少），在影片结束时，她和一个较年青男人比埃罗（由阿伦·德隆扮演）建立

了新的关系——并且始终非常强烈地暗示出这个新的爱情将是非常短命的。

在这部影片中对于安东尼奥尼来说有些新颖的东西就是，影片有一个罗马证券交易所的极其不寻常的内景纪录片段落（维多丽亚的新情人是一个做股票生意的人）；在结尾还有一个爱森斯坦式的蒙太奇，他以抽象的形式试图把影片的全部叙事和主题线索汇集成一个统一的供诉。关于上面提到的那两个因素，证券交易所的内景虽然拍摄得非常熟练，但是和影片结合极差。从表面上来看这种深入到金钱和银行的世界中去的支节看来好象是要描绘维多丽亚的新情人比埃罗所陷入的那个投资和投机的牢笼；而且这还影响了他的各个方面，包括他的恋爱生活；但是安东尼奥尼的前提——“今天的世界是被金钱，对金钱的贪婪，对金钱的恐惧所支配”，而且这“导致以危险的消极态度来对待精神上的问题”——似乎是消失在这个故事中了，因为这个故事里的两个主人公是这样的生气勃勃，比他前两部影片的所谓的理智性的人物要更富有生气，那种理智型的人物把他们大部分的时间消耗在哀叹他们精神上的空虚。在《蚀》里对于安东尼奥尼来说，那个结尾的蒙太奇段落要成功得多；在这个段落里安东尼奥尼把许多表现罗马的现代化的 E U R 区的许多镜头，（共计五十八个）并列起来——维多丽亚和比埃罗之间的联系大部分是在这里，而且在这里在短暂的时刻内他们是非常的幸福；但是那些很明显的没有那两个情人在场的镜头（这也许是对事物的永恒性的一种评论）和人的关系的朝生暮死的性质形成了对比。

斯丹莱·考夫迈认为在《蚀》中对女主人公的性格刻画是有缺陷的，实际上“维多丽亚更多的是一个象征而不是一个人——