

我心不凡 · 高度自恋

镜中虚度

You Love Me

安东尼奥尼和无情节的电影剧本

[美国] D·G·温斯顿

周传基 梅 文译

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亚里士多德、易卜生和弗洛伊德的直接影响。亚里士多德在公元前330年左右的一篇论文中指出,一切有价值的舞台剧都必须包含一个情节。他对情节下的定义是:根据可能性和必要性的法则(或因果)而相互联系起来的一系列事件。在亚里士多德看来,一个剧作家(或如他所说“戏的制作者”)实质上是一个情节的制作者。十九世纪末,易卜生首创了一种舞台剧,它成了嗣后七十五年后剧作家们的主要模式。它发生在现实的环境中,而且使用习惯的语言。更重要的是,在这种戏剧里无论情节和人物的结构或设计都力求证明或说明一个具有社会意义的前提。弗洛伊德对戏剧和电影的最大影响,并不在于他采用或创始的任何特殊技巧,而在于他特别强调往事(特别是儿时的往事)的重要性,认为它对人们现在或将来的行为举止起着决定性的作用。照弗洛伊德看来,为了理解一切行为举止(特别是不正常的行为),必须对它加以解释或分析,而“过去”正是关键所在(在电影里,闪回始终是一切电影表现手段中最符合弗洛伊德理论的)。

第一个背离上述电影传统、同时标新立异自成一体的电影艺术家是米开朗基罗·安东尼奥尼。他是最卓越的电影天才之一。

1939年，安东尼奥尼在意大利一家法西斯电影杂志当编辑（不久，由于政治上的原因，他不得不放弃这个工作），开始了他的电影生涯。接着他在罗马的实验电影中心进行了短期学习。此后写了几个电影剧本。1942年，他被意大利斯卡莱拉电影公司派到法国作马尔赛·卡尔内的助理导演，协助拍完《夜访者》后，回到罗马，着手拍摄一部以波河下游河谷渔民和傍水居民生活为题材的纪录片《波河上的人们》。它在某种程度上表明这位导演对新现实主义的同情——这种新现实主义不久就成为意大利电影中占统治地位的倾向（虽然在这一运动中，安东尼奥尼从来不曾彰明较著）。到了1950年，安东尼奥尼三十八岁的时候，拍摄了他的第一部故事片。

《恋人日记》（1950年）

他的第一部故事片是一部相当蹩脚的情节剧，意义不大。但是安东尼奥尼在这部影片的制作过程中所遇到的问题以及某些发现，却对他未来的事业产生了深远的影响，最主要的是关系着他今后拍片的意图。

安东尼奥尼想“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”；所以，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”。

同样值得指出的是，安东尼奥尼在拍摄这部影片的过程中首创了一种技巧，并在后来发展成为了他最有代表性的特征之一。他介绍说：

“我拍摄较长场面的习惯是我在拍摄《恋人日记》的第一天自然诞生的。当我把摄影机固定在三角架上之后，我就立刻感到非

常不舒服。我觉得无所措手足，仿佛有人阻止我紧紧跟随影片中那些使我感兴趣的东西似的：我指的是人物。第二天我要求用移动车，然后我开始跟随我的人物，直到我觉得需要另用它法为止。”

这部影片情节陈旧（两个私通的男女策划谋杀女方的丈夫），但当影片于1951年在巴黎首映时，有一位评论家却察觉到了安东尼奥尼的事业今后的方向：

“《恋人日记》纯粹按它本身内在需要的节奏去发展故事。它的展开不遵循任何戏剧法则，它没有什么情节；相反，它是一个东拉西扯的故事，只有当事态发展到把三个人物都打发掉之后，才出现一个‘完’字。”（引自米歇尔·梅育在《电影手册》中的文章）

继《恋人日记》之后，安东尼奥尼在他所拍的四部故事片里，又作出了重要的发现并发展了新的技巧。在安东尼奥尼的影片里，画面构图既作为传达含义（有时这种含义并不直接表现在剧本中）的手段；也作为表达感性、强度和情绪的手段。

安东尼奥尼深信有必要在自己的影片中“观察和描绘推动一个人走向幸福或死亡思想和感情”。他认为，“试图通过表现人物的反应（不管是什么样的反应）来捕捉他的思想，要比借助话语包揽一切，要比一切依赖解释的做法，更具有电影特性。”

安东尼奥尼早期对电影所作出的最重要的贡献，是在情节和故事结构方面。他根据“生活的节奏”（但不是“盲从的”），而不根据戏剧的陈规旧套，“依靠真实而不是依靠逻辑”来构成电影——这就是后来被人们所公认的“安东尼奥尼的电影”。

《奇遇》（1960年）

直到安东尼奥尼的第六部故事片1960年在戛纳电影节上映后，他的富于电影特性的技巧和发现，才获得世界范围的承认和重

视。这部影片象一颗炸弹落在国际影坛上。以下是他自己对这部杰出影片所作的情节概述：“从表面看，《奇遇》有点象一个爱情故事，一个有点神秘的爱情故事。说的是一个姑娘在一次旅行中失踪了。其它一些事实立即填补了所形成的空缺。那个姑娘的未婚夫和那个姑娘的女友出发去寻找她，结果变成了一次柔情蜜意的旅行，在旅行结束时他们却发现自己陷入新的、出乎意料的处境之中。”

许多在戛纳电影节上首次看到《奇遇》的人都感到恼火，因为他们始终没闹明白那个失踪的姑娘（安娜）究竟下落如何——是活着还是死了。因此，象安东尼奥尼自己所说，这部影片成了一部“反面的神秘影片”。这样看并非不合逻辑，彼埃尔·勒布洛翁指出：“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，《奇遇》是一部不合逻辑的影片。但是，安东尼奥尼所关心的——他始终不断地重复这一点——乃是人物、人物之间和人物与事之间的关系。因此，既然故事中的主人公对这些事已不再发生兴趣，那么为什么他还要保持这种兴趣呢？只有当主要人物对它全神贯注时，寻找安娜，法庭审问，询问和盘问证人才有意义。当新的事实取而代之，占据了主要人物的思想，产生了新的感情时，以往的一切都化为乌有，并失去了继续存在的一切理由。”

在1960年这确实是一个革命性的概念：一个作者只关心他的人物而不关心他的观众感兴趣的東西，这就等于是赋予人物自身以生活，这在当时的电影中是闻所未闻的。亚里士多德不是说过人物和情节必须服从可能性和必要性的法则吗？易卜生不是说过对人物的处理和设计必须说明一个前提吗？所以，《奇遇》会

掀起这样一场骚动是不足为奇的，因为在1960年的戛纳电影节上，长达两千多年的戏剧传统，在最先看到这部杰出影片的观众眼前崩溃了。

《夜》(1961年)

《奇遇》虽然背离了以往的戏剧传统，但是它还是有意无意地包含了一个古老的戏剧因素——悬念。可是在安东尼奥尼的下一部影片里，连这一点因素也不存在了；在这里我们所关心的不再是主人公能否找到一条摆脱困境的出路，而是他们问题的重要程度和他们的解决办法（或许他们并不在乎是否要解决问题）。

《夜》表现一个意大利作家吉奥瓦尼所面临的思想危机；他与妻子丽迪亚的关系及婚姻生活的破裂这三者之间显然存在着内在联系。如果是同期的美国影片，题材相近，可能会集中表现造成作家思想状态和婚姻失败的原因——即按弗洛伊德方式大量使用闪回。但是安东尼奥尼却没有这么做：他没有试图对处境进行分析——没有闪回，他只把实际情况原封不动地搬出来供我们研究，影片约占主人公生活中十八个小时。但是，这一天（和夜晚）并不是主人公生活中平凡的一天，而是非常重要的一天，是看清楚自己的一天（这对夫妻惊恐地意识到他们不再相爱）。然而这一天确又包含在日常生活节奏之中。这部影片表面上没有情节，但是正如比埃尔·勒布洛翁所指出的那样，影片本身就是“一个由漫长的、循序渐进的情节造成的高潮，这个情节日复一日、年复一年地把它的主人公们引到看清楚自己的这个时刻”。

尽管《夜》有一切因素成为杰作，但是几个严重的错误也使它蒙受损害；其中最严重的错误之一是安东尼奥尼选错了中心人物。他已经不是第一次犯这类错误了；在《奇遇》里他就把注意力过多

地摆在桑德洛那个精神空虚、玩弄女性的建筑师身上,而不去着重表现那个优柔复杂的克劳迪亚。《夜》的错误则是过于注意吉奥瓦尼这个处于危机之中的作家(他在情欲上的不贞和《奇遇》中的桑德洛极其相似),而未能更充分地展示他的妻子丽迪亚那谜一般的性格。为什么会出现这些“错误”呢?因为通过他的“理性”人物——这在安东尼奥尼的影片里永远是男人——所过滤出来的现实肤浅而空虚,他们经受的所谓危机与其说是十分严重的,不如说是虚饰的。例如,在《夜》里,吉奥瓦尼说,“我现在感到我不知道怎样重新写作。这并不是说我不知道写什么,而是不知道怎样写。这就是他们所谓的‘危机’”。因此,在《奇遇》和《夜》里,最突出的人物不应是理性型的,而应是两部影片中的女性。对这一问题安东尼奥尼曾说道:“我始终赋予女性人物以重要的地位,因为我相信,我了解女人甚于了解男人。我认为透过女人的心理状态能够更好地把现实反映出来。她们更富于直觉,更为真挚。”

《夜》的另一个严重缺陷是影片的结尾。安东尼奥尼认为通过视觉来表现一个人物的思想,“要比用一通讲演、一番解释来概括一切”更具有电影特性,但是现在他显然忘记了自己这句至理名言,而用那个作家和他妻子之间的一段冗长的对话作为《夜》的尾声。妻子丽迪亚说:

今晚我有一种垂死的感觉,因为我不再爱你了。(她紧张不安地走来走去)。这就是我感到苦闷不堪的原因。但愿我已经衰老,但愿我的一生已全部奉献给你。但愿我已不复存在,因为我不能再爱你了。就是这么回事。这就是我们坐在夜总会里,当你感到极其无聊的时候,我所产生的思想。

安东尼奥尼解释说,这段话“确实是妻子的内心独白,是影

片的结论，它说明了所发生的事情的真正意义”。不用说，这种“总结”是整个剧本最薄弱的环节——也许这样“总结”多少有一些理由，就是说，在这一关键时刻，妻子必须用语言来说明她的问题所在。

现在再来研究一下《夜》的不少长处。

安东尼奥尼之所以能把《夜》提到如此异乎寻常的高度，一方面是由于他几乎彻底排除了传统的戏剧结构和手法，毫不妥协地坚持了生活的自然节奏，同时还由于他使用了外在的表现和动作（配合着视觉形象）来揭示人物的思想（至少是其中妻子的思想）。这种对外在的表现和动作的偏爱不仅明显地贯穿在影片中，而且贯穿在整个剧本里：剧本实际上没有对人物的思想状态作任何描写。剧本开端，对作家妻子情绪激动的那一瞬间的描绘就是证明：

丽迪亚从医院大门走出来，三步两步走进汽车。她坐在汽车前座上。看得出她在颤抖。她在手提包里寻找香烟，取出一支叼在嘴里。接着又把烟卷扔掉，突然，不可抑制地抽泣起来。

在上面那段摘录里，我们根本不知道丽迪亚为什么哭，也没有任何对话或画外音告诉我们她在想什么；相反，一切都是通过她的外在表现和动作表达出来的。

在影片《夜》里有一段非常著名的段落，典型地说明了安东尼奥尼对外在动作的使用值得我们密切注意：就是丽迪亚在米兰市区和郊区（故事发生的地点）闲逛的情景。它紧接在丽迪亚离开了出版商为她丈夫举行的宴会之后：

她开始缓慢地、毫无目的地沿着街道走去，既无视那熙熙攘攘的人群，也不受众人注意……在一条阒无人迹阳光灿烂的街道

上，丽迪亚一面漫步，一面望着那些现代化的公寓和办公大楼。它们显得冷漠无情。丽迪亚感到与周围的一切格格不入。天气非常热……

丽迪亚继续向前走，来到两座高大的玻璃大厦间的空地上。骄阳照射着这块窄小的空地。她抬头望着大厦上空，那一线天空仿佛想要逃脱那些压得人喘不过气来的高墙。突然，一架低飞的喷气机轰鸣而过，使街道和空地充满了不祥的呼啸。丽迪亚象吓坏了似地赶忙走开，跑到一条林荫大道上，回头看看，仿佛后面有人在盯她。稍稍平静之后，她又继续缓步而行。她拾起一片叶子仔细端详着。

评论家吉多·阿里斯泰戈曾这样指出：“我们该怎样来看待丽迪亚这段不间断的漫游呢？她先是穿过那熙熙攘攘的城区，然后又穿过那非常平静的郊区。难道这不正是一段连绵不断的内心独白吗？不正是浮现在她心头的万花筒般的分崩离析的形象世界吗？”确实，它正是这样一段完全通过外部表现和动作表达出来的意识流——并且始终没有使用话语，甚至在剧本中也是这样。当然，这和爱森斯坦论述的意识流电影技巧相去甚远。但是最重要的，是安东尼奥尼的这一技巧富有感染力：我们可以深入到人物的思想中去而毫不勉强，毫不别扭。在《夜》里，通过作家的妻子在米兰城里漫游的那段意识流的闲逛——这是一个从很高的角度拍下来的远景，表现了丽迪亚在一座摩天大楼的高墙旁边显得又矮又小。剧本说，这个镜头中的那些高楼显得“冷漠无情”，“丽迪亚感到和周围的环境格格不入”。剧本虽然这样告诉了我们，但是安东尼奥尼的视觉形象却更完善地把这一点表现了出来。这段画面表明了安东尼奥尼作品中的一个非常重要的倾向：“注意力

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。”当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，而且还研究人与环境之间的关系。

《蚀》（1962年）

《蚀》是研究当代爱情现象（或者缺乏爱情现象）——即现代爱情故事三部曲中的最后一部。安东尼奥尼自己说，他写的是这样一个故事，“一个年轻女工离开了一个男人，因为她不再爱他了，然后又离开了另一个男人，因为她仍然爱他。”扮演女主人公的那位女演员莫尼卡·维蒂所作的介绍，则是这样说，“这个故事里的爱情只持续了很短一段时间，短得就象日蚀那样”；她还说，她绝对不能同意女主人公所接受的现实：“脆弱的关系和不可避免的结局”。看来，这一定是一出悲剧，忧虑重重，毫无希望。但实际上《蚀》的大部分情绪都是轻松愉快的，因为这一对新欢男女都只贪恋一时的快乐，并没有什么奢求。

虽然《蚀》的情节极其简单，这个电影剧本对安东尼奥尼来说却是最细致精密的一部；也可能是设计得最为卖力的一部——有上场、下场，还有人物间往往十分尴尬的会面。这部影片摆脱了《奇遇》和《夜》的错误，主要是表现一个青年女工维多利亚那令人烦恼的恋爱生活。一开始是她和一个比她大得多的男人的不成功的恋爱（而且是以安东尼奥尼所特有的风格来表现的，所以我们对于这段爱情的细节或失败的原因都不甚了然），然后又写她和一个较年轻的男人比埃罗建立了新的关系——影片始终强烈地暗示这次新的爱情将是非常短命的。

这部影片中有一些对于安东尼奥尼来说是新颖的东西，就是其中有一段极其不寻常的关于罗马证券交易所的内景纪录片段落（维多利亚的新欢是一个做股票生意的人）；在结尾还有一段爱森斯坦式的蒙太奇，试图通过抽象的形式把影片的全部叙事线索和主题线索合成一体。证券交易所的内景虽然拍摄得很好，但是和影片的结合极差。影片离题写起金融世界，表面看来想要说明维多利亚的新情人皮埃罗陷入了钻营投机的牢笼之中，而影响了他的各个方面，包括他的爱情生活；可惜这个故事却淹没了安东尼奥尼的这一前提：“今天主宰世界的是金钱，是对金钱的贪婪和对金钱的恐惧”。这“导致对待精神上的问题采取危险的消极态度”，因为这个故事里的两个主人公非常富有生气，比前两部影片里的所谓理性人物要富有生气得多，根本不象他们那样把大部分时间用来哀叹精神的空虚。对于安东尼奥尼来说，《蚀》里的第二个不同寻常的因素，即结尾处的那个蒙太奇段落却更为成功。在这个段落里，安东尼奥尼把显示罗马现代化街区的许多镜头（共计58个）并列起来——维多利亚和皮埃罗的风流韵事大部分都在这里发生，他们在这里经历了短暂的幸福。至于那些引人注目地没有这一对情人在场的镜头，也许是为了把事物的永恒和人事的倏忽作对比而作的处理。

斯坦利·考夫曼^①认为《蚀》对女主人公的性格刻画是有缺陷的。他写道：“实际上与其说维多利亚是一个人，倒不如说是一个象征，化装游行中的一个形象——现代女郎之神。她的捉摸不定和心灰意冷仿佛是用来表现一个社会集团，而不是表现她本人。”完全正确：维多利亚是一个象征，当她对她的新情人说，

^① 考夫曼：美国著名导演。——译者

“我希望我不曾爱你……或者爱得更深”时，她表现的并不是她自己进退两难的窘境，而是世界各地新近解放的女性的窘境。但尽管维多利亚是那样“捉摸不定和心灰意冷”，她还是有权爱别人，有权享受短暂的幸福，有权生活的。莫尼卡·维蒂那迷人的表演使维多利亚具有了丰富的内涵和气质。这个所谓“现代女郎之神”已不再是一个象征而是一个实实在在的人——一个活生生的人了。

直到目前为止，我们还没怎么注意安东尼奥尼的题材，即中产阶级，甚至上层阶级人们那贫乏的生活以及他们之间相互敌对、缺乏交流和爱情的状况。我们有意忽视这一点，因为在电影艺术的发展过程中，安东尼奥尼笔下的现实的性质并没有他描绘现实的手法那样重要。但在安东尼奥尼的影片中，有一个值得提出的重要方面与题材有关，就是他的影片提出问题，而不解决问题。我们曾对新现实主义影片表示过同样的看法。柴伐梯尼为新现实主义辩解，实际上只需要提出问题就够了；安东尼奥尼却坦率地承认，他根本就没有答案。他说：“既然我出身于中产阶级又专门创作中产阶级的戏剧，所以我没有解决这些问题的条件。中产阶级不会向我提供解决中产阶级问题的方法。因此我只限于指出问题所在而不提供任何解决方法。我认为提出问题也很重要，并不亚于解决问题。”