

电影中的空间操作：米开朗琪罗·安东尼奥尼“情感三部曲”印象

张燕来, 郭 涵, 鲁 黎

(厦门大学建筑与土木工程学院, 福建厦门 361005)

摘要：电影是叙说事件的一种现代媒介，也是体验空间的一种艺术形式。本文聚焦于意大利导演米开朗琪罗·安东尼奥尼的“情感三部曲”，从城市、街道和建筑三个递进的维度分析这三部电影影像中的空间操作，分析电影语言与建筑表现在空间构成、表意系统上的关联性，探讨了20世纪现代艺术语境中，电影与建筑学定义中的空间概念的异同。

关键词：米开朗琪罗·安东尼奥尼；“情感三部曲”；建筑与城市；现代主义；空间层级

[中图分类号] TU984

[文献标识码] A

Spatial Operation of Film: An Impression of Michelangelo Antonioni's "Emotion Trilogy"

Zhang Yanlai, Guo Han, Lu Li

(School of Architecture and Civil Engineering, Xiamen University, Xiamen Fujian 361005, China)

Abstract: Film is a modern medium for narrating events and an art form of experiencing space. The paper focuses on the "Emotion Trilogy" of Italian director Michelangelo Antonioni, analyzes the spatial operations in the images of these three films from three dimensions of building, street and city. Furthermore, discussion is also made on the relevance of film language and architectural expression in spatial composition and ideographic system. The similarities and differences of the spatial concepts in the definition of film and architecture in the context of modern art in the 20th century are also explored in this paper.

Key words: Michelangelo Antonioni; "Emotion Trilogy"; building and city; modernism; spatial hierarchy

现代建筑是安东尼奥尼对这个时代动荡、沉闷和崇高的伟大隐喻。^[1]

——米切尔·施瓦泽 (Mitchell Schwarzer)

在现代主义艺术的发展进程中，建筑、绘画和电影领域的作品纷繁复杂，但它们都显现出一种公共性，表达了人类的精神和生存空间。意大利导演米开朗琪罗·安东尼奥尼 (Michelangelo Antonioni, 1912—2007) 的作品强有力地证明了艺术之间的相通性，他在成为导演之前就学习了建筑的相关知识，并在五十多年的职业生涯里，始终对建筑抱有热情，他的许多作品中都出现了著名的建筑或遗址。其中最为人们熟知的作品为《奇遇》(L'Avventura)、《夜》(La Notte) 和《蚀》(L'Eclisse)。这三部电影因其共同的主题——现代都市中人类的情感困境而被称为“情感三部曲”。电影中的空间元素既引人注目又令人困惑，尽管其他导演也并不吝啬给建筑和场景一些镜头，并借用空间本身的某些含义来传递其电影的主旨，但是安东尼奥尼更愿意拓展空间的意义 (见表1)。正如弗兰克·托马苏洛 (Frank

Tomasulo) 所指出的，对于安东尼奥尼来说，建筑“阐明了古代与现代、自然与文化、无神论与天主教、女人和男人，甚至社会主义与资本主义的主题。”^[2] 本文从建筑学角度出发，从建筑、街道和城市三个递进维度，分析导演在这三部电影影像中的空间操作。

“情感三部曲”的拍摄时间为1960—1962年，而20世纪50年代到60年代末正是意大利快速现代化时期，仅用了10年时间，意大利经济已经从战后萧条的危机中复苏过来，工业的崛起在这个过程中起到了至关重要的作用。城市粗暴的快速生长促使现代都市中的人们将灵魂典当给了物质欲望，集体患上了现代疾病——焦虑、烦躁和迷茫。安东尼奥尼用他锐利的目光剖析着这种繁荣下人类的异化，并在电影中用建筑来表明和强调异化和孤立的主题，《奇遇》《夜》和《蚀》三部电影的共同主题都是中产阶级对生活的麻木，人类情感上的交流障碍以及心底对社会不满的情绪。导演利用现代建筑的简洁性来强调现代人的沉默。“通过阳台锋利的角落或光滑的墙壁来替代人们漠

表1 安东尼奥尼“情感三部曲”情感主题与空间元素简表

上映时间(年)	电影名称	电影情感主题	拍摄地点	主要建筑及空间元素
1960	《奇遇》(L'Avventura)	空虚的精神世界，对爱情的背叛与忠诚	米兰城区与地中海的利帕里群岛	海岛、廊道、窗户
1961	《夜》(La Notte)	对婚姻的忠诚与背叛，爱情的消逝	米兰城市和郊区	街道、住宅、医院、玻璃窗
1962	《蚀》(L'Eclisse)	对金钱的崇拜，物质世界的喧闹和精神上的空虚	罗马普洛斯维塔地区	街道、住宅、证券交易所

作者简介：张燕来 (1975-)，男，博士、副教授。研究方向：建筑设计及其理论、现当代艺术与建筑。



图1 垂直分隔构图, 左上、右上出自《奇遇》; 左下、右下出自《夜》(图片来源: 电影多帧截屏)

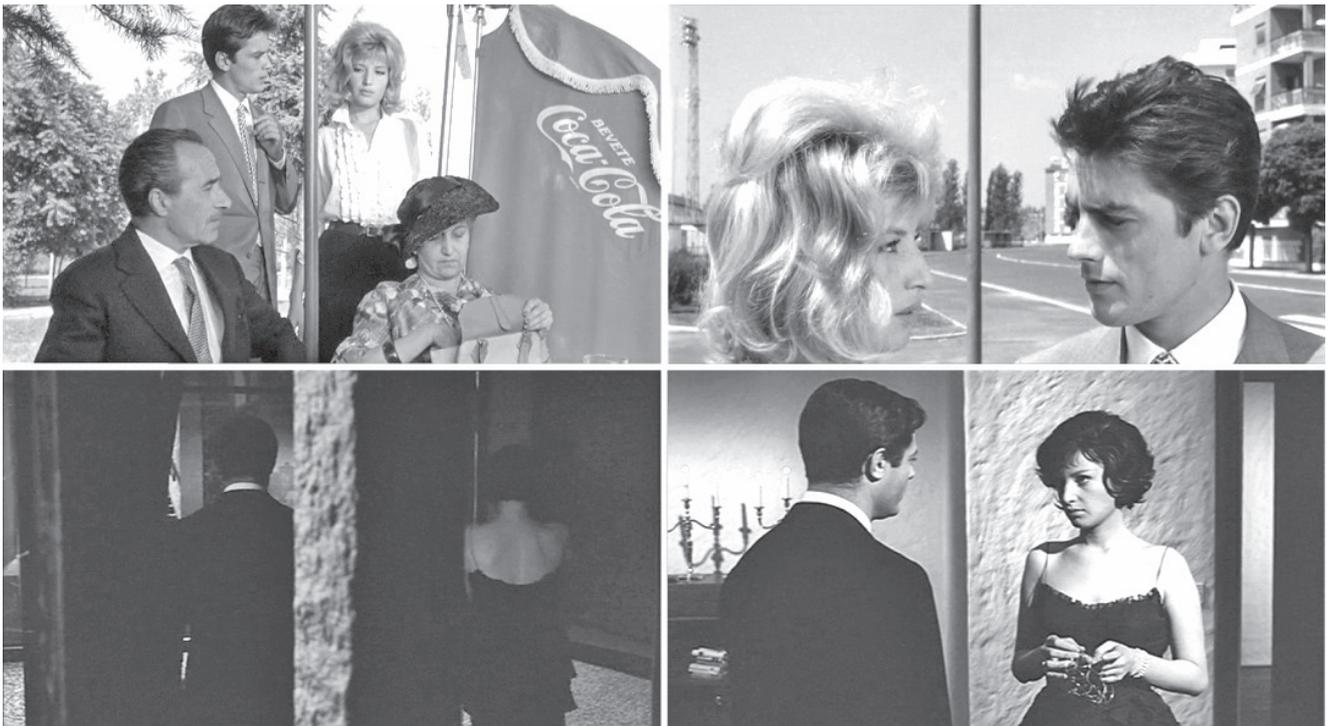


图2 代表心理隔阂的垂直分隔, 左上、右上出自《蚀》; 左下、右下出自《夜》(图片来源: 电影多帧截屏)

然的表情, 电影如同一系列拼贴画那样, 表达出城市化景观和现代精神之间令人不安的密切关系^[1]。”

1 影像空间的平面性

值得一提的是, “情感三部曲”拍摄时, 正值二战之后西方艺术的第一个重要运动“抽象表现主义”的兴起。在绘画方面, 马克·罗斯科(Mark Rothko)成为纯粹抽象的代表人物, 他表达人类基本情绪的手法与安东尼奥尼的拍摄法则在二维平面中达成了一致。在拍《红色沙漠》之前, 安东尼奥尼的

电影里只有黑白灰, 更多的是通过抽象构图来表达一种极致的情感, 他的镜头里充满了压抑, 同时也包含了激情。

1.1 垂直分割——心理隔阂

分割线的出现, 总会让画面显现出人为处理的痕迹, 这似乎正是导演想要达到的目的, 正如同他总是运用跳轴和蒙太奇来强调摄影机的存在, 以此来打破观众即将建立的空间逻辑。在以垂直线为特点的镜头里(见图1), 现代抽象艺术充分展现了其自身的魅力。如果与巴内特·纽曼(Barnett Newman)画作中冷漠的线条进行对比, 那么将更



图3 对角线构图, 左上、右上出自《奇遇》; 左下、右下出自《蚀》(图片来源: 电影多帧截屏)



图4 望向窗外的女性, 左上、右上出自《奇遇》; 左下、右下出自《蚀》(图片来源: 电影多帧截屏)

有助于我们感知安东尼奥尼画面中抽象的力量。

在第一类构图中, 演员被挤压在画面的一侧, 另一侧则类似空镜。建筑局部总是自上而下的贯穿镜头, 无论是粗糙的混凝土还是光滑的柱子, 都在此刻成为无声的演员。表现了人即便是靠着坚实稳固的墙壁, 也无法获得安全感, 在这个社会里, 人始终作为孤独的个体, 被隔离, 被流放。第二类构图常用于男女主人公同框的时候。每当人物之间产生沟通障碍时, 墙、门框甚至是摆件, 总是以借位的方式出现在两人之间(见图2)。例如《蚀》中, 维多利亚发现醉汉开着车落水身亡后, 彼埃罗关心的竟然是车子维修或者转卖的价钱, 在之后的约会中, 被竖线条分割的空间实则是维多利亚和彼埃罗关系变得疏离的投射, 此时尽管两人同处于一个画面, 观众却感觉不到丝毫的亲密与暧昧。

1.2 对角线分割——心理波动

斜线构图往往意在表现动感或不稳定性, 对角线是一个矩形可以拥有的最长斜线, 因此对视觉的影响也最为强烈。导演运用这类极端的构图方法, 暗示着演员心中的焦虑和不安(见图3)。图3左下的画面里, 我们聚焦于典型

的街道元素——斑马线, 于是成功找到了女主角维多利亚情绪的一个暗喻。这对年轻情侣看似悠闲地走在马路上, 但是斜对角线的分割却暗示着一种压抑的情感, 观者能够对镜头下两人的不安感同身受, 他们看起来被斜着射出的斑马线攻击了, 接着这些白色的线条被一条隐形的对角线切断, 它们似乎想更进一步, 但是又充满恐惧地不敢逾越半分。一如维多利亚对彼埃罗犹豫不决的感情, 想要靠近, 又想要逃离。当我们试图用同样的方法解读安东尼奥尼其他电影中人物的情绪时, 也得到了同样令人满意的答案, 在《奇遇》中, 茱莉亚因为丈夫科拉多的终日挖苦而感到愤怒焦躁, 此时她站在海岛的岩石上, 海浪一次又一次向岸上发起冲击, 茱莉亚的身影完全被包裹在礁石的界面内, 暗示着她的内心也在抵御着滋生出的骚动与不安, 也为后文中, 她背叛婚姻与年轻画家厮混在一起埋下伏笔。

2 影像空间的层级性

2.1 景框——空间深度

安东尼奥尼善于通过嵌套景框来丰富空间层次, 这里



图5 主人公与对面的陌生人对视, 左图出自《蚀》; 右图出自《夜》(图片来源: 电影多帧截屏)



图6 《夜》中作家与宴会上的年轻女性(图片来源: 电影多帧截屏)

有必要提到一类几乎观看过这位导演作品的人都会注意到的画面: 一位女性, 茫然又疲惫地望向窗户外面(见图4)。这时女性的背影仅作为前景, 甚至会因为失焦而变得模糊, 窗外是自然风光或城市景观。但这并不是为了歌颂1920年代窗户将光和空气带入建筑物的那次“革命”, 而是加剧了人物被困在机械物体里的焦虑。此时墙上的窗洞, 成为窥视外界的媒介, 象征人们在现代社会里感情和欲望的出口。内墙和窗扉承担起拓展空间层次的任务, 它们成为镶嵌在镜头里的一个景框, 将人的视觉和感受延伸到了更远的地方。无独有偶, 这类空间层次也反复出现在亨利·马蒂斯(Henri Matisse)的画作中, 甚至他同样热衷于描绘窗边的女子。从绘画的逻辑来看, 窗户在空间上分隔了室内和室外, 有利于冷暖色调的切换和互补。故而这位画家和安东尼奥尼在丰富空间层次这一项上, 采用了相同的手法。

另一种空间的延伸是通过与陌生人的视线交汇, 窗户依旧充当着景框的角色, 主人公看到对面的陌生人, 仿佛透过镜子看到自己的虚像, 尽管我们无从得知窗洞中人物的身份和情绪, 却能捕捉到熟悉的空虚感(见图5)。通过镜像一般的“自我观看”, 暴露出这种工业社会下, 精神反常是一种普遍现象, 电影中人物只是社会大众的代表。

2.2 玻璃——空间维度

乔治·科普斯(Gyorgy Kepes)曾在《视觉语言》(The Language of Vision, 1944)中提出: “当我们看到两个或更多的图形层层相叠, 并且其中的每一个图形都要求属于自己的共同叠和部分, 那么我们就遭遇到一种空间维度的矛盾。为了解决这一矛盾, 我们必须设想一种新的视觉属性。”^[4]即现象透明性, 它不仅定义为一种视觉特征, 更

是一种空间秩序。柯林·罗(Colin Rowe)将其本质归结为空间的层化现象。之后他与罗伯特·斯拉茨基(Robert Slutzky)将透明性进一步分为物质透明性和现象透明性。安东尼奥尼在《夜》中, 用影像语言给出了他对建筑物质透明性的理解。

在电影里, 作家爱上了宴会中认识的年轻女性瓦伦汀娜, 从一开始作家隔着玻璃看到瓦伦汀娜一个人在房内玩游戏时, 玻璃上出现的就是一个虚像, 之后, 作家表达爱意, 瓦伦汀娜表示: “我认为爱是种约束, 他让人们互相误解……”, 此时镜头里已被导演置入了惯用的垂直分隔物, 以此来隐喻两人情感上的疏远, 但作者映在玻璃上的虚像却与瓦伦汀娜同处一侧(见图6), 这些都暗示了两人之间的“情投意合”是作家幻想出来的假象。玻璃窗几乎是所有建筑材料中最典型的物质透明, 与上一节提到的景框相反, 这里的玻璃窗淡化了边界, 拓展了空间维度, 图示的两个画面让我们毫不费力地联想到密斯·凡·德·罗(Ludwig Mies Van der Rohe)的巴塞罗那德国馆, 因为安东尼奥尼与密斯一样有着对空间的深度把控能力。

2.3 城市——历史维度

城市本身就是上万建筑的复杂合集, 又因为米兰和罗马都具有悠久的历史, 不同历史时期的建筑存在于同一个城市当中。在人们同时感知新旧建筑的时候, 体验发生了叠合, 这种状态被称为城市的历史透明性。与空间的维度和深度相对应, 这是时间维度上的一种特性, 这种透明性折射出了城市的文脉和底蕴。

在《夜》的一开篇, 我们首先看到了一条嘈杂的街道, 旁边林立着19世纪晚期的建筑, 但紧接着下一个镜头, 我



图7 城市中的新旧建筑，左上、右上出自《夜》；左下、右下出自《蚀》（图片来源：电影多帧截屏）



图8 远景中的穹顶，左图出自《奇遇》；右图出自《蚀》（图片来源：电影多帧截屏）

们就被带到了1957年米兰最高的建筑——吉奥·庞蒂（Gio Ponti）的倍耐力大厦（Pirelli Tower），导演成功地向我们展示了这座城市的历史透明性，通过两组镜头建立了混乱与秩序、喧闹与沉默、历史主义与现代运动的对立。这种对立贯穿了三部曲，同部电影中，作家夫妇驱车前往医院探望病重的朋友托马索，这家现代主义风格的医院拥有简洁的体块，落地窗入口，以及没有多余装饰的室内走廊。而在病房内，托马索和莉迪亚多次望向窗外的一栋传统建筑，券柱式立面上缠绕着复杂精致的线脚，新旧建筑在此刻产生了一种对望和交流（见图7）。导演甚至在之后的段落中借莉迪亚之手，去触摸、剥离老建筑上的墙皮，以此来感知旧建筑给这个城市留下的温度。

《蚀》中的第一个场景里，我们随着维多利亚的视线，注意到窗外一座蘑菇状的水塔（见图4左下）。它荒诞的造型很难让我们相信这是一座真实存在的水塔。事实上，“这是著名的罗马世博城的水塔，墨索里尼为筹备罗马世博会而设计的一个城建项目。当时，这座城市在建筑方面试图融合古代罗马风格和超当代（ultracontemporary）风格，独裁政府希望通过此举与辉煌的古罗马相提并论。”^[4]将这

种夸张的建筑引入镜头，难免会有人指责导演的意图过于明显，可正是醒目的对比，才让我们有足够的把握指出导演镜头建筑的深层含义。

3 空间与情感的三个尺度：建筑—街道—城市

3.1 建筑——原型对比

电影中现代主义环境与老城区的景色交替出现，甚至在同一个镜头里并置，一方面强调了现代生活的商品化和无意义化已经渗透到历史城区的每一个角落，历史建筑顽强的生命力正在被侵蚀瓦解；另一方面突出了古典建筑原型与现代几何结构的对抗。穹顶作为一个典型的建筑原型，多次出现在三部曲的远景里，如《奇遇》中，在安娜与她父亲的一段短暂交谈中，圣彼得大教堂的穹顶就出现在路的尽头。类似的穹顶也出现在剩下两部电影里，他们代表的是一种希望，与现代社会的混乱相对应（见图8）。在安娜一行人到达海岛之后，可以在远处的海面上看到一个酷似“金字塔”的山峰，这一原型的强大，使得这个形状一出场就与我们印象里的“金字塔”重叠了。与圣彼得大教堂的穹顶一样，这一原型与海岛上人们所表现出来的冷漠

和懒散相对立,暗示着我们或许可以从历史中找到社会问题的答案。

安东尼奥尼一方面大胆地将抽象几何运用在电影构图里,一方面又认为现代设计师无法实现几何城市的梦想。在电影《奇遇》里,克劳迪娅与桑德罗曾到过一个人空无一人的建筑群,在那里,几何形式的原型语言得以实现,但是却了无生机,仿佛一个公墓。《蚀》中维多利亚居住的现代街区也同样缺乏活力,如同无法实现的社区构想。我们在导演的暗示下有了一个疑问:如果原型不能在现代被创造,那么回归历史又会如何呢?

3.2 街道——线性漫游

在安氏的电影中,人物常常漫无目的地走在街道上。在电影《夜》中的一个片段里:从25分20秒到27分40秒以及30分54秒到37分34秒——整整9分钟的时间里,莉迪亚一直在漫无目的地行走。评论家吉多·阿里斯塔戈(Guido Aristarco)曾这样指出:“我们该怎样来看待莉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?不正是浮现她心头的万花筒般的分崩离析的形象世界吗?”^[5]

“街道漫游”这一概念脱胎于勒·柯布西耶(Le Corbusier)的“建筑漫步”(promenade architecturale)“他认为‘建筑通过漫游其间而被体验’以及建筑可以通过是否支持漫游体验而被区分为‘死的建筑’和‘活的建筑’”^[6]以此为基础再来观看莉迪亚的这段漫步就会发现,街道空间具有了表演性,它不再是一个画面的背景或者故事发生的空间,而是一个联通观者知觉的场所。人物的心理变化折射在空间环境中,街道变成了空间表意系统的一部分。在这个系统里,街道两侧的建筑,总是以巨大的尺度或者极端的构图,对角色构成一种压迫(见图9)。观者在这种视觉冲击下,感受到了人物在现代都市中的压抑与迷茫。人们开始意识到林立的高楼下,那不人性化的一面,安氏镜头下的建筑仿佛不是为人类提供一个安全舒适的空间,而是站在了人的对立面,角色无法从城市中“巨大机器”里获得空间认同感,尽管莉迪亚逃离了派对上的鸡尾酒和人群的包围,却依然被现代建筑和它所形成的阴影围困着。



图9 《夜》中莉迪亚在街头行走(图片来源:电影多帧截屏)

3.3 城市——节点审视

如果说在《夜》中,导演只是通过极端的构图,彰显了现代建筑对人的压迫,最终在《蚀》中发展成了结尾连续

七分钟的空镜(见图10)。伊恩·威布林(Ian Wiblin)描述了安东尼奥尼随意排列的建筑物和物体所产生的奇异的美感:“最后,一辆公共汽车来来去去,它的刹车声中断了现场的安静,与空虚和没有活动的场景形成了一个近乎暴力的冲突,城市空间最终战胜了人物形象,叙事线索终于被消解了。”^[7]这一组镜头,同样让人联想起加布里埃尔·巴西利科(Gabriele Basilico)的摄影作品,“巴西利科关注建筑中的人性,但他的摄影中无人的建筑、街道和城市风景又力证了这是一个悖论:‘我相信我的摄影充满了空间的人性——建筑与城市由人建造但人却不可见。’”^[8]这种缓慢移动或者固定的镜头,是对城市的审视与观察,不过安东尼奥尼没有紧盯着城市光鲜亮丽或者晦暗消极的一面,而是将干净的街道与杂乱的砖块,简洁的现代主义建筑与交错的钢筋架并置,让我们同时关注到罗马的各个角落。

拥堵的街道、喷泉、废弃的大楼、水泥柱子、现代主义大厦、废墟地、草地、街道上的路灯、废弃的铁路……这些节点帮助我们建立起了关于一个城市的印象,阿尔多·罗西(Aldo Rossi)说过:“我相信,我们时代的那些制作电影的人,他们描写现代城市,它的中心和它的边缘……帕索里尼的罗马或者安东尼奥尼的米兰,这些城市的边缘都是首先被电影发现,而不是被建筑师。”^[9]他为我们提供了一种观察城市空间的方式和思考城市问题的逻辑。

4 结语

世间对于安东尼奥尼“情感三部曲”的解读从来没有停止过,今天随着社会的快速发展,物质的膨胀正在加速侵蚀人类的精神空间,我们又一次试图通过“情感三部曲”审视都市中人与建筑、人与人之间的关系,试图剖析解决其中存在的问题。他曾在作品中流露出对于现代主义的怀疑:《奇遇》中桑德罗放弃了建筑师的身份向利润妥协,《夜》中作家乔瓦尼决定为工业家工作,这些都反映出艺术仿佛成为这个时代的错误,一切都掌握在实业家手中。但他并没有一味地贬低现代主义,我们依然能够在他呈现的时代中发现一些迷人的细节。正如米切尔·施瓦泽所说的“也许这就是为什么他的那么多电影都在黎明或黄昏时结

束,那时候,当世界的尖锐眩光和清晰的线条散开,人类情感的焦虑变得柔和时,那个时代就会发生转变。”^[10]安东尼奥尼的电影作为一种载体,呈现的是对真实充满忠诚的

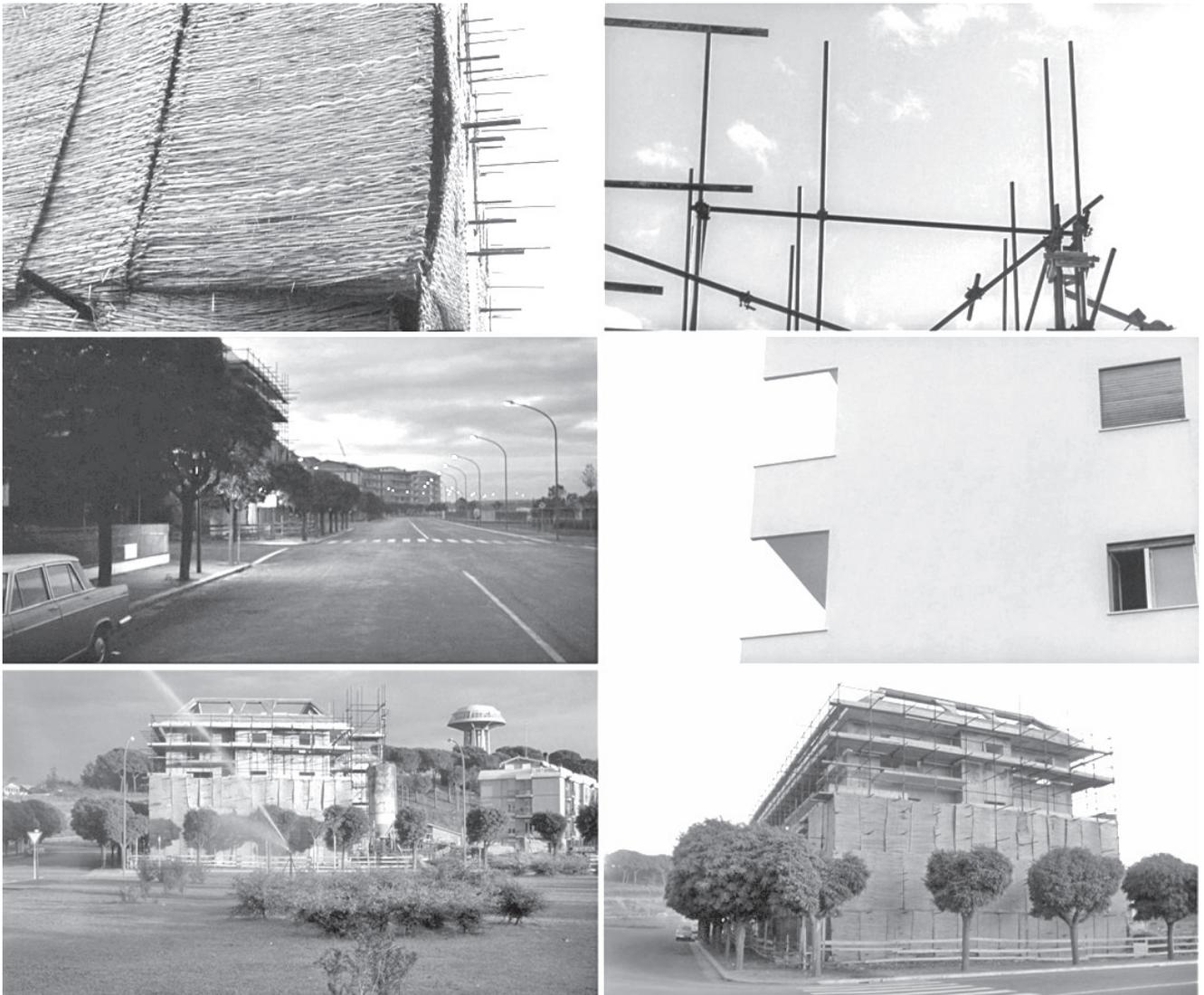


图10 《蚀》中结尾处的空镜(图片来源:电影多帧截屏)

表意,真诚地记录了一个时代的建筑风貌,人的生活方式和心理状态,他以建筑为媒介揭露了当时社会的疾病,同时也证明了“建筑—人—社会”之间存在的深刻联系,为我们提供了一种“记录—展现—反思”的研究方法。

参考文献

- [1] Mitchell Schwarzer. Architecture and Film [M]. New York: Princeton Architectural, 2000.
- [2] Frank Tomasulo. The Architectonics of Alienation: Antonioni's Edifice Complex [J]. Wide Angle, 1993(3).
- [3] 朱培栋. 建筑透明性的当代视知觉表达[D]. 浙江大学, 2009.
- [4] 皮特·布鲁内特. 安东尼奥尼的电影[M]. 李晓君, 译. 南京: 江苏凤凰文艺出版社, 2017.
- [5] 张红军. 米·安东尼奥尼[M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 1992.
- [6] Flora Samuel. Le Corbusier and the Architectural Promenade [M]. Basel: Birkhäuser, 2001.
- [7] Ian Wiblin. Cinema & Architecture [M]. London: British Film Institute, 1997.
- [8] 张燕来. 都市风景的空间线索: 加布里埃尔·巴西利科的城市与建筑摄影[J]. 世界建筑, 2018(11): 113-115, 121.
- [9] 鲁安东. 电影建筑和空间投射[J]. 建筑师, 2008(06): 5-13.