

观看之难

《马兰朵》

王彬 著

· 四川大学985工程文化遗产与文化互动创新基地项目资助出版 ·

观看之难 —— 猜想《去年在马里安巴》

王彬 著

图书在版编目 (CIP) 数据

观看之难：猜想《去年在马里安巴》 / 王彬著.

—北京：中国电影出版社，2015.4

ISBN 978 - 7 - 106 - 04142 - 7

I. ①观… II. ①王… III. ①电影评论—法国—现代
IV. ①J905.565

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 087348 号

责任编辑：程 楠

封面设计：唐 诗

版式设计：未名池

责任校对：孙 健

责任印制：张玉民

观看之难：猜想《去年在马里安巴》

王彬 著

出版发行 中国电影出版社（北京北三环东路 22 号）邮编 100029

电话：64296664（总编室） 64216278（发行部）

64296742（读者服务部） Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司

版 次 2015 年 5 月第 1 版 2015 年 5 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/710 × 1000 毫米 1/16

印张/20 字数/358 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 04142 - 7/J · 1673

定 价 48.00 元

前言

自从电影《去年在马里安巴》（*L'Année dernière à Marienbad*）¹1961年问世以来，便流传着关于它的种种猜测、想象和解释²，其中不乏困惑、贬低³、恼怒甚至谩骂，也不乏诺埃尔·伯奇（Noël Burch）从电影美学角度的分析和吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）那样的学理阐释和哲学研究。大凡对电影史有点常识的人，都了解它的赫赫名声和它的深奥晦涩。或许，很多人并没有看过这部电影；或许，很多人鼓足勇气，终于还是没有看完这部电影；又或许，很多人慕名而来，失意而归。电影洋溢的天才、厚重的质感、迷惑的晦涩、迷人的混乱，既构成对观众放肆的挑衅，又使其精致得有些矫揉造作。制作者在电影文本中留下太多断裂、脱节和空白，观众不得不在影像和音响的错乱和罅隙中披荆斩棘，小心谨慎又勇往直前。原来，观看竟然如此艰难、如此不堪。

或许，随着时间流逝，这部电影当初引起的不适、恼怒、轻蔑和嘲讽，现在已沉淀成崇拜、狂热、迷醉与惊奇。它不仅见证了电影史的发展、电影技术的更新和电影美学观念的嬗变，更重要的是，它经受住了任何形式的考验和最尖刻

1 这部电影的名字在翻译成英语时英国和美国并不完全一致，美国翻译为*Last year at Marienbad*，英国则翻译为*Last year in Marienbad*。由于本书主要依据美国标准收藏公司发行的DVD版本，因此，采用美国译名。同时为行文方便，本书在分析的具体过程中，将电影名称简略为《去年》。特此说明。

2 参见Roy Armes, *The Cinema of Alain Resnais*. London, New York: A. Zwemmer Limited & A. S. Barnes Co., 1968; John Ward, *Alain Resnais, or the Theme Time*, New York: Doubleday & Company Inc., 1968; John Francis Kreidl, *Alain Resnais*, Boston: Twayne Publishers, 1977; James Monaco, *Alain Resnais*, New York: Oxford University Press, 1979; Emma Wilson, *Alain Resnais*, Manchester: Manchester University Press, 2006, p74.

3 苏珊·桑塔格在《激进意志的样式》一书中，将《去年》作为她分析英格玛·伯格曼《假面》的参照物。桑塔格把《去年》作为新的电影叙事风格之肇始，认为《去年》虽然最出名，但并不一定最出色。虽然桑塔格的分析颇有道理，但考虑到《假面》是《去年》奠定新的电影美学风格整整五年以后的作品，《去年》的价值便不言而喻。而且，不管桑塔格如何提升《假面》的原创性和美学价值，《去年》仍然是那个时代最具原创性和最神奇、最精致的电影。（美）苏珊·桑塔格：《激进意志的样式》，何宁、周丽华、王磊译，上海译文出版社，2007年。

的质询，成为当代电影的奠基之作，也成为新电影美学风格的规范基础。它既延续了早期欧洲先锋派电影的实验和探索传统，并刻意将实验推向极致，又蕴含了新电影的各种可能性，提出并制定了新电影风格的美学标准。至今，它仍然是电影史上最炫目最迷惑的艺术奇葩，最精致的人工制品，晶莹剔透的艺术瑰宝。半个多世纪以来，任何对这部电影的诠释、解读和分析都不过是“胆大妄为”的猜测和臆想。它以包容一切阐释和重构的方式拒绝一切阐释和重构。这部电影史上最晦涩、最迷惑、最丰富、最伟大和最富想象力的电影，正是作家¹阿兰·罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet）与导演阿伦·雷乃（Alain Resnais）合作的真正完美之处：不同观念、不同媒介和不同作者的融汇糅合，产生了核爆炸般的无限能量。

正是痴迷于这部电影的神秘与晦涩，纠结于看电影时的挫败和沮丧，耿耿于情感被忽视的愤懑、智商被蔑视和贬低的不甘，本书将其作为研究对象，在一遍遍跟随影像茫然迷惑、浑噩漂浮游荡的过程中，沉入影像绵密流淌的幽冥之河，肢解“去年”，窥视“马里安巴”，探究其内在秘密，索解其不确定性的真正来源，既体验一点点征服文本的愉悦，又感受时时遭鄙弃的观看之难。或许，正如罗杰·伊伯特（Roger Ebert）所言：无论你用多少理论来套它，这部电影（《去年》）都无情地步步逼向它难以索解的结局，“乐趣在提问之中，答案只不过是某种形式的失败。”²正是在这种不断观看—迷惑、不断提问—否定的循环中，感受观看之难，最终体验文本的愉悦。这里，首先需要说明如下几个问题。

（一）关于方法的确定

当看电影从娱乐消遣蜕变成一种不得不为的职业和学术选择，反复观看和尝试阐释就成为必然。通常，看电影是极为轻松容易的，特别是将观看仅仅

1 这里之所以用作家而不用编剧，原因在于：从任何意义上看，罗伯-格里耶都不仅仅是电影的编剧。在罗伯-格里耶的多次采访中，他反复强调自己既是电影创意的来源、剧本作者，也是分镜头设计者。在谈到电影中的移动镜头时，罗伯-格里耶坦言这是他了解了雷乃的影像风格后为其量身定做的。相反，雷乃仅仅是导演而已。参见Anthony N. Fragola and Roch C. Smith, *the Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Carbondale and Edwardsville: South Illinois University Press, 1992。

2 （美）罗杰·伊伯特：《伟大的电影》，殷宴、周博群译，广西师范大学出版社，2012年，第300~301页。

当作日常娱乐的时候。当然，娱乐消遣是一回事。阐释和研究电影又完全是另一回事。面对流动的影像和漂浮的音响，语言既苍白无力，又空洞无物。但语言恰恰又是阐释和研究电影的必需方式和方便媒介。脱离语言，阐释和研究电影是否可能？有没有一种电影媒介独特的、内在于其自身的阐释和研究方式存在？蒋原伦曾经探讨了以影像书写影评的可能性，他肯定了胡戈的意义，认为《一个馒头引发的血案》之于《无极》，恰如胡戈之于陈凯歌，影评之于电影。¹然而，无论爱森斯坦（Sergei Eisenstein）、居伊·德波（Guy Debord）²和让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）³等人如何努力，电影的媒介特性决定了它只能描述、展示和呈现，而对真正的逻辑论证乏力。即使借助辩证法，爱森斯坦仍难将电影做成理论化的学术论文⁴，同样，戈达尔始终难以用影像写出“可读的”电影论文，制作出公众能够阅读的电影史。如果电影确实具有某种理性和概括能力，那么这无疑是通过类比、隐喻、暗示和象征等方式实现的。某种程度上，影像似乎确实难以完成阐释和研究电影的重任。

另一方面，影像虽然无处不在，但人们对影像的认识和把握远不如对文字和语言的把握。与文字和语言相比，影像既充盈又稀缺，既在场又缺场。洋洋万言难以尽述一个影像。言说影像、观看之难似乎已成共识。正因此，国内外电影研究者往往置电影本身于不顾，转而以外在于电影的宏大理论（Grand Theory）来阐释和研究电影，于是，电影研究就成为主体—位置理论（subject-position）、文化主义（culturism）的电影文化分析。⁵有感于此，美国学者大卫·波德维尔（David Bordwell）等人早就要求摒除宏大理论，主张在“后理论”语境中“重建

1 蒋原伦：《胡戈的意义》，载《读书》2007（9），第50～55页。

2 居伊·德波，法国哲学家，在写作哲学著作《景观社会》之后，拍摄了《景观社会》电影版。参见（法）居伊·德波：《景观社会》，王昭风译，南京大学出版社，2007年。

3 在戈达尔整个电影生涯中，影像与声音关系实验都是他对电影美学最为重要的贡献。后期，他尝试着将录像和电视等技术融合在电影媒介中。特别是1988—1998年间，他坚定地用影像参加辩论、写论文和电影史等，先后制作了2X5系列，《电影史》等。

4 同样，不管爱森斯坦如何强调影像的理性能力，但其电影实践所遭受的挫折本身就是对其理论的讽刺。而他关于电影的观念和原则，依然采用文字论著的方式得以呈现。讽刺的是，雷乃和罗伯-格里耶恰恰自称是爱森斯坦的信徒。参见谢尔盖·爱森斯坦《蒙太奇论》和《并非冷漠的大自然》等。

5 对此，罗伯-格里耶显然有些愤愤不平，他说研究电影的人，通常并不研究电影本身，即并不研究电影独特的形式、蒙太奇结构和影像音响本身，而是研究所谓的内容。参见Anthony N. Fragola and Roch C. Smith, *the Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Carbondale and Edwardsville: South Illinois University Press, 1992, p154-6.

电影研究”，并身体力行展开中间层面（Middle-level）的电影研究。¹中间层面的电影研究贯穿一系列波德维尔电影著作的方法论基础。所谓中间层面研究，就是超越宏大理论的桎梏，转而从电影媒介自身的特性出发，研究电影更为感性、更为经验主义的美学表达、美学风格和电影历史等。某种程度上，它是植根于电影文本的内在本体研究。

以波德维尔的眼光，环顾国内电影研究，宏大理论所统治的电影研究传统甚为根深蒂固。或许，这也正是国内出版界近年大力译介国外电影研究著作的良苦用心。在国内电影研究领域，立足于电影媒介特性的研究屈指可数。对具体电影文本的研究不是概述电影内容和故事情节，就是炒作商业噱头。或许，《通向电影圣殿》²、《荣誉》³和《太阳少年：〈阳光灿烂的日子〉读解》⁴等标识了国内电影文本研究的具体情况。《荣誉》剖析了某些经典电影的经典片段，将各种视听技巧与电影意义的表达勾连，分析得细致精准；《太阳小子》是对电影《阳光灿烂的日子》的细致读解，作者从小说文本开始，顺着电影自然展开的过程，从主题、风格、结构、剧本、视听方案、表演方式和演员选择等角度研讨电影文本。虽然这些著作不乏抽丝剥茧的细致剖析，但是，它们更多着眼于单个影片或片段的表达和造型，忽略了对更为普遍的电影美学问题和电影艺术潜能的深切关注。同样，由于这些作者的职业特征，他们更多从电影制作者的角度阐释这些电影或电影片段。

当然，对电影进行细致文本解读的客观困难在于技术和资源的不可接近。前些年，由于技术历史条件的限制，要求人们对转瞬即逝的影像和音响做细致分析，似乎有些强人所难。在技术条件完全改观、观影方式和观影经验完全重置的情况下，电影研究依然在宏大理论的暗影中偏安，似乎于情于理都说不过去。数字化条件下的观影模式和观看经验，势必反过来影响电影研究的理论范式和研究

1 按照波德维尔的看法，宏大理论将电影研究纳入“一些追求对社会、历史、语言和心理加以描述或解释的性质宽泛的条条框框之内”。其中主体一位置理论主要包括：结构主义、精神分析、结构主义精神分析、电影符号学等；文化主义理论主要指法兰克福学派的批判理论、后现代主义和伯明翰学派的文化研究等。此外，上述两种倾向的结合（诸如结构主义的女性主义理论等）也是宏大理论。参见（美）大卫·波德维尔、诺埃尔·卡罗尔：《后理论：重建电影研究》，麦永雄、柏敬泽等译，中国社会科学出版社，2000年。

2 王迪：《通向电影圣殿》，中国电影出版社，1993年。

3 笔者先看到《荣誉》更早的版本，但买到的是2007年的新版。参见苏牧：《荣誉》（普及版），人民文学出版社，2007年。

4 苏牧：《太阳少年：〈阳光灿烂的日子〉读解》，上海人民出版社，2007年。

方法。今天，重复观看一部电影，反复审视一个场景和镜头，细致比较不同电影的相似与差异，都完全成为可能。

同样，有感于罗兰·巴特（Roland Barthes）、热拉尔·热奈特（Gerard Genette）等人强悍精到的文本解读功力。对他们而言（就像英美新批评一样），细致解读和分析文本，本身就是一种理论建构和方法论探求。再者，英美新批评所倡导的文本细读法早就为文本研究指明了方向。就电影而言，文本分析不在于分析电影呈现和展示了什么，而在于它展示和呈现的方式。电影如何寓所见于不见，又如何寓不见于所见，这是英美新批评所指示的文本研究方向。不见、空白、断裂、脱节和缺场，正是电影文本分析的关键所在。回归文本，从文本出发，着眼于文本内部的空白、断裂、脱节和缺失，就成为本书关键的研究方法。宏大理论和传统内容分析之所以有着强大的生命力和市场，在于它们具有某种放之四海而皆准的魔力。但这些方法，对《去年》似乎鲜有效用。因为在文本的层面，《去年》没有内容，或者说其内容完全是一团乱麻。因此，需要追问的是，传统的宏大理论和内容分析是否对所有的文化文本同样有效？像《去年》这样形式大于内容的文本应该怎样分析？罗伯-格里耶自己曾说他并不对通常的故事、情感等感兴趣，他感兴趣的是情感等如何成为理解世界的方式。由此，他有意将文本的所指变成能指。¹传统研究方法通常着眼于文本的所指，在所指变成能指的时候，研究者如何自处？因此，本书从分析电影形式（蒙太奇结构、声画关系、视点设置和选择以及场面调度等）入手，切入《去年》这个形式主义文本。由此，本书尽量摈除电影可能的表面含义，也不妄自揣测电影可能的政治和意识形态内涵，甚至那些更为明显的意识殖民程序和机制²，而是从电影形式本身出发，关注其在特定电影史语境中的美学蕴含。

由于巴特早就宣布“作者死了”，加上《去年》的编剧和导演多次在不同场合宣称：他们也不知道电影讲什么³。作者之死和编导之寐彻底解放了观众，加上电影文本中无所不在的断裂、空白和脱节，不确定性成为电影最为突出的特征，因此，所谓文本解读不过是以文本为基础的大胆猜测和想象。更为重要的是，研

1 Anthony N. Fragola and Roch C. Smith, *the Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Carbondale and Edwardsville: South Illinois University Press, 1992, p155.

2 关于这方面的文献，参见Emma Wilson对《去年》的出色研究和概括，Emma Wilson, *Alain Resnais Manchester*: Manchester University Press, 2006.

3 （法）阿兰·罗伯-格里耶：《去年在马里安巴》（作者导言），载阿兰·罗伯-格里耶：《嫉妒 去年在马里安巴》，李清安、沈志明译，漓江出版社，1987年，第143页。

究者从唐纳德·里奇（Donald Richie）¹那里领略了看电影所需的深厚功力；从莲实重彦²那里感受到看电影的细致精微；从吉尔·德勒兹³那里洞观看电影的睿智深邃；从四方田犬彦⁴等人那里体悟看电影必备的广阔视野；从张真⁵那里感悟到电影感性的意义和价值。而技术条件的便利和成熟，使观看本身成为研究电影的一种独特方式，反反复复地观看一部电影，就是把玩、体味、审思、感受和体验电影。如此种种，促使我回到电影本身，从最基本的观影体验和电影感性出发，探究电影文本的巨大容量和内在秘密。

（二）关于文本的选择

确定了研究方法之后，研究对象的确定就成为重大问题。回到电影内部，直面电影文本，回归电影美学传统本身固然重要，但什么样的电影文本既具有丰富深刻的文化蕴含，又能牵动整个电影史，具有美学风格上的重要意义呢？这是确定研究文本的基本前提。

坦率地讲，观看《去年》是并不畅快的观影经验。而一遍又一遍不厌其烦地观看，使观看本身带有强烈的受虐特质，观看成为一种自寻烦恼的文化怪癖。然而，奇妙和神秘之处恰恰在于，一遍一遍，呈现在你面前的仿佛另一部完全陌生的电影。你必须目不转睛盯着屏幕，任何晃眼或疏忽都可能意味着某种损失。

犹豫和惶惑之下，短片似乎成为某种必然的选择。于是，《十分钟年华老去》《911事件簿》《远离越南》和肯尼思·安格尔（Kenneth Anger）等人实验性的短片进入选择视野。从蕴含与表达上看，这些短片固然不错，但其美学表达最终为内容服务；在某些关键问题上，它们更像一种美学怪癖和实验探索，虽然它们推动了电影技法的某些发展，但并不能映现和投射整个美学电影史。接着，诸如《一条安达鲁狗》《诗人之血》等先锋派电影似乎是个不错的选择。先锋派电

1 （美）唐纳德·里奇：《小津安二郎的电影美学》，李春发译，台湾电影资料馆出版社，1983年。

2 （日）莲实重彦：《导演小津安二郎》，周以量译，中信出版社，2012年。

3 （法）吉尔·德勒兹：《时间—影像》，谢强、蔡若明、马月译，湖南美术出版社，2004年。

4 （日）四方田犬彦：《亚洲背景下的日本电影》，杨捷译，江苏教育出版社，2007年；《日本电影与战后的神话》，李斌译，南京大学出版社，2011年。

5 张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896-1937）》，沙丹、赵晓兰、高丹译，上海书店出版社，2012年。

影在电影美学上的革新与创造推动着电影发展，但这些早期欧洲先锋派电影的缺陷在于，它缺乏电影中至为重要的声音元素。声音的缺失，使这些文本丧失了应有的美学可能性和丰富性。虽然它们确曾推动电影美学的发展，但它们同样显现了默片的美学缺陷。声音进入电影，几乎无限丰富了电影美学的可能性。基于基本电影感性的文本分析，一定是具体代表性的、在美学上具有关键意义的有声电影。

接着，像《荣誉》一样，选择某些经典电影的经典片段，也是可能的选项。选择电影片段的好处在于，它确实典型有力，但这样的分析缺乏整体性。精彩片段和精妙细节容易找，但它并不能映现电影美学的整体演进。马克·卡曾斯（Mark Cousins）等人通过讲述电影的故事，注意和剖析了电影中某些视觉陈规的传承和演变，但这似乎更多属于电影风格史研究的范畴¹。

之后，诸如《日本夜与雾》《裸岛》《牺牲》《俄罗斯方舟》和《大象》等，这类手法单一、内容清晰的电影似乎是不错的选择。但这些电影的问题在于形式过于依附于内容自身。一旦进入文本分析的程序，视觉和听觉分析势必强行纳入主题剖析的轨道。形式与内容二元对立使形式丧失了其自主性和独立性，而这种重内容轻形式的方式恰恰是电影美学分析所要极力避免和克服的倾向。

多次遭遇《去年》之后，依然对德勒兹对《去年》的阐释半信半疑。为了明白阿伦·雷乃的美学风格，再次观看势所必然，但雷乃似乎并非电影的关键。虽然《去年》在拍摄方式和影像风格上承袭了他的传统，但美学取向和电影整体氛围却大异其趣。《去年》是雷乃作品谱系中手法最为另类的杰作。之后，转而关注编剧罗伯-格里耶。读完其小说，再搜索翻看他的所有电影，才猛然发现《去年》中充斥着太多罗伯-格里耶元素，甚至他某些病态的怪癖。然而，即使在罗伯-格里耶的电影年表中，《去年》也是最为怪异、最令人迷惑的杰作。不管挑剔尖刻的罗伯-格里耶如何不满雷乃塞进《去年》中的“私货”，但纵观二人此前此后的电影创作，《去年》都是二人电影生涯中最神秘最丰富最富想象力的杰作。《去年》是作为新小说作家的罗伯-格里耶和作为新电影作者的导演雷乃二人碰撞后所爆发的核裂变，其美学能量几乎超过迄今为止的所有电影杰作。

正是《去年》令人迷惑又令人陶醉的美学特质，其精致与完美、神秘与变幻，引导着作者一次次沉入电影影像世界，在玄妙中体验和感受，在迷惑中推测

1 （英）马克·卡曾斯：《电影的故事》，杨松锋译，新星出版社，2009年。

和猜想，然后细心辨别比对，直到每一镜头、每一剪辑和每一转场都了然于心，隐约中似乎窥探了电影内在的秘密。更为重要的是，正是《去年》对于当代电影的基础性地位，扭转了当代电影的美学走向；正是探究核裂变神奇能量的好奇心，促使《去年》成为最终的研究文本。

（三）关于体例与行文

方法和对象确定之后，如何进行与展开是又一难题。传统电影研究往往过于关注电影作为整体的观念，忽略了观看本身是一个感知体验的过程。在观看的某些瞬间，观众并不知道故事如何发展，人物命运如何多舛，诸般信息和总体印象往往靠观众的记忆、想象和联想获得。观看是一种主动参与和强行介入的过程，克里斯蒂安·福斯（Christian Fuchs）干脆将观众看作电影的“代理身体”。福斯认为，作为电影“代理身体”的观众既非与他们毫无关联的幻象技巧的客体，也非其观看主体，他们是电影幻象形成的中介。¹换句话说，观众才是投射和映照电影幻象的银幕。正因此，本书循着观看电影的基本程序和感性经验，顺着电影自然展开的顺序，逐个镜头剖析电影文本。由于所有经验、感觉、印象、情绪和判断都源于电影本身的视听结构，因此视听方式及其美学意蕴就成为文本阐释的重要内容。

由于《去年》在各个视听层面不断重复、变奏，重复—变化和变化—重复使电影始终洋溢着一种张弛有度的节奏，一种盘旋回环的诗意。因此，本书在阐释和分析过程中，力图追随这种节奏和诗意，在不同但相关的地方讨论电影剪辑、声画关系和场面调度及其可能的诗意和蕴含，试图以这种略显笨拙的方式获得某种节奏感与秩序感。不过，就像电影中无处不在的镜子一样，这些重复也可以理解为文本阐释的镜子和镜像。对《去年》这样复杂晦涩的文本而言，任何一种感觉和体验都不是一蹴而就的，观众总是小心谨慎，不断尝试、猜测、筛选，并最终定位。

同样，由于电影中充满了断裂、脱节、空白及由此产生的不确定和迷惑，为了体现和追踪这种不确定性本身，文本阐释中时时处处努力追索、大胆猜测各种电影视听技巧造成的诸多可能性。它们可能彼此重复，也可能彼此冲突，当然更可能像无处不在的镜子与镜像，彼此投射，相互映现；在迂回中进入，在进入中迂回。

1 （德）克里斯蒂安·福斯：《电影经验与幻象构成：作为电影“代理身体”的观众》，潘源译，载《世界电影》2012（4），第4~16页。

由于本书既要客观地记录电影镜头、画面内容和构图方式，描述声音层次、音效配置和剪辑方式，又要关注摄影机拍摄方式，演员走位和服饰影调等，为行文方便，本书用字体将这些内容与具体分析分开。凡是关于影片自身的内容用黑体，旁白对白等用仿宋体，分析部分用宋体；音乐或音效等用斜体放于方括号中，关于人物服饰的说明加下划线。

在谈到《去年》时，罗伯-格里耶经常把它与思维过程类比，而德勒兹正是在这个意义上探讨了电影与哲学的关系。作为思维电影，思维状态和意识过程就是电影最根本的内容，也是《去年》中唯一真正的主角。为了行文方便，也为了减少阅读障碍，本书力求追随电影所重构的思维过程，将电影分为几个不同的部分。行文时严格按照电影镜头的顺序，标出镜头号。镜头组或镜头段落的细致剖析，前后空一行与其他内容隔开。一些长镜头则在括号中标出镜头的时长。

同样，由于文本中充满跳接、断裂和空白，晦涩暧昧，模棱两可，成为《去年》最为突出的特征。为了探究电影丰富的美学蕴含和艺术张力，行文中充斥着大量“或许”、“可能”、“似乎”等似乎并不严密的，有时甚至前后矛盾的表述。如此行文，确系文本分析的不得已，意在让读者感受文本之愉悦，体味观看之难。

总之，从观影角度看，《去年》更像一张智力量表。观看它，就是测量和评估自己的智力水平。然而，通常意义上，观看本身似乎与智力无关，对大多数电影而言，观看是理所当然的事情，虽然可能每个人所看到的各自不同。但是，当我们把电影作为一只麻雀来解剖，并意图从中窥视电影内在的形式结构、文化密码和电影美学的演进时，观看就变得十分困难。观看之难，这是《去年》给观众最为直接最为创伤性的观影体验和电影感性。反反复复的观看之后，我们觉得，观看电影难，但观看《去年》这样天书般的电影尤其难。《去年》用影像和声音所呈现的并非它要表达的，它要说和想说的一切，最终都深深隐匿在银幕后面或外面。

一、厂标部分¹

由于电影并非原版胶片电影²，而是经过修复和数字化处理的美国标准收藏公司的DVD版本，因此，厂标部分实际上由多个商标构成：DVD制作发行商（美国The Criterion Collection公司）、原电影发行商（意大利Rialto Pictures公司）、电影版权拥有者（法国Canal+ Company）、获奖信息及相关标识和电影制片商（法国Cocinor公司）。

一开始，是美国标准收藏公司的商标。黑底上出现白色、灰色相间的光碟形图案。图案先快速顺时针旋转，随即反时针旋转，形成黑白灰三色的错位、交叠和重影，像影碟机读取光盘信息时的状况。之后，黑色书写体的“The Criterion Collection”商标似乎被反时针旋转的光盘卷入白色光盘圆环，并随着旋转的光盘逐渐消失。最后，旋转的光盘逐渐变幻成一个白色微向右倾斜的字母“C”。出厂标时的沉默呼应了画面的浓重黑色，暗示着标准收藏的价值选择和文化品位。

短暂黑屏后，黑底上依次出现白色的“Rialto”和“Pictures”字样，“Rialto”中的“R”和“O”特别大，“Pictures”恰好置于其余较小字母之下。

短暂黑屏后，“呼”的一声，一道淡金色的强光从蓝底的画面左下向右上快速掠过。白色的“1”“2”“3”等数字和颗颗闪耀的星星点缀着画面。整个画面和构图就像流星划过深蓝色夜空，天空中繁星熠熠闪光。配合着强劲的鼓乐和吼叫，画面从左至右依次迸发出强烈的光亮，一道道光亮的圆弧掠过画面。接

1 作者原本并不想涉及厂标和片头部分。但反复观看使我不能对厂标和片头视而不见。从功能上讲，厂标、片头和电影本身处于完全不同的叙事层面。它们既外在于电影内容和情节本身，但又是电影必不可少的一部分。更为重要的是，数码化为电影产业带来了新的机会，也扩展和延伸了电影的产业链条。从厂标部分开始，我们既遵循了电影展开的自然顺序，又有利于我们审视电影产业的运作和其知识产权流转的具体状况。

2 本书据此分析的版本是美国标准收藏公司2009年发行、“台湾官方中文字幕”的双碟装DVD版本。鉴于国内DVD市场目前复杂的生产、销售和消费状况，所谓“台湾官方中文字幕”仅仅只是DVD封套上的说法，并不能得到确证。

着，几条白色的直线不断跳跃变幻，“Studio CANAL”以字母形式错乱出现，闪烁。随着一道闪电从画右出现，先前的烟火般光亮已移到画右：光线、气泡、繁星缀满画面。之后，随着某种击中目标的迸发声、一个短暂的女高音，蓝底的画面迅速变幻成绚丽的各色光斑。最后，随着一个似乎被击中的男声和强劲的定音鼓声音，黑底的画面上定格出现长条形“Studio CANAL”字样的方框（其中，“Studio”为白色，“CANAL”则处在黑色方框中，几乎看不清楚）。之后，“Studio CANAL”右下出现“A CANAL+ COMPANY”字样，其中“CANAL+”似乎被刻意涂黑。字幕周围闪烁着明显的光晕。

短暂黑屏后，雄伟霸气的威尼斯电影节金狮奖雕像出现在黑底画面上。雕像左右分别是电影获奖种类和获奖年份等信息。画面似乎逐渐被照亮，之后闪烁变暗。

接着，出现类似恐怖电影（特别是阿尔弗雷德·希区柯克悬疑片）中幽灵异类或危机出现时的音乐伴随着漫天雪花，由银幕下方开始的弧形波纹不断向外扩散，继而出现弧形扩散的“COCINOR”字样。到出现制片商厂标时，音乐变成危机解决或预示希望来临时的明朗（并一直持续到厂标部分结束）。不久，弧形中心出现涡形纹，像一个深深的黑洞，要把什么东西吞噬。之后，“COCINOR”字幕随波纹向外快速扩散。后从弧形中心向外极为快速地推出“PRÉSENTENTE”（出品）字样。随即，弧形波纹蜕变成先前的漫天雪花，并伴随着微细沉闷的钟声。至此，厂标部分结束。

这部分节奏极快，音乐充满危机和神秘，之后变奏成某种大团圆式的收束音乐。虽然厂标并非电影的一部分。但厂标的出现方式、画面风格和声音配置等明显营造了电影最基本的情绪氛围和影像风格。

从整体情况看，厂标部分由5部分构成，约68秒。从电影分析角度看，似乎这种事无巨细的记录和分析纯属多余。但不容忽视的事实是，即使是电影研究从来忽略的厂标也向我们传达了数字影像时代甚为丰富繁杂的信息。首先，厂标部分彰显了数字影像时代电影产业链中的主体多元现象：原电影制片方、发行商、版权拥有者、DVD制作发行商和版权购买商等构成了这种多元主体格局。主体多元不仅暗示了数字影像时代知识产权的复杂状况，也为电影的接受带来了更多选择性。以《去年》而言，由于电影原本是法国、意大利合拍片，其原声音频是法语。但经过意大利的国际发行和美国的DVD制作，法语电影配上了英文字幕。同

样，由于“台湾发行商”¹，电影配上了中文字幕。在一遍遍转译、转制和发行中，数字化条件下电影的产业链格局逐渐显现。其次，从厂标设计、出现等情况看，各厂商的文化品位、产品理念、市场策略和经营方式大致显露。或许，重点并不在于这种不同本身，而在于多元并置之后所产生的戏剧性效果。标准公司和Rialto公司以黑白和沉默彰显其简洁精巧朴实和深邃凝重大气；法国Canal+公司则以其精致设计、丰富变化和声音效果隐喻其文化追求和艺术理念；Cocinor公司则以其贴近电影内容的独特厂标和奇特音效，给观众营造最初的电影感性。再次，由于各个相关厂标所占时长各不相同，这或许暗示了相关厂商相对于电影自身的重要性。从时长上看，原电影制片公司Cocinor厂标持续约25秒，表明了它在电影产业链中的绝对优势地位；版权拥有者法国Canal+公司厂标约15秒，宣告了它仅次于制片方的相对重要性。而威尼斯电影节的获奖信息似乎是Canal+公司后来加上去的，它既是对电影文化价值和艺术水准的积极认同，又是一种高调宣传和营销策略。如果加上这部分，Canal+公司就成为最为重要的主体之一，持续时长约24秒，几乎与制片商平分秋色。这似乎暗示了：再好的电影没有发行商的鼎力相助和慧眼胆识，势必束之高阁。与这些主体相比，Rialto公司拥有该片发行权，但由于电影此次DVD化涉及电影的海外版权，因此美国标准公司不得不购买相关发行权。与制片商和版权拥有者相比，虽然标准公司为电影修复和转制做了诸多工作，特别是收集了大量第一手资料，增加了相关评论、访谈和拍摄花絮等内容，但相对于电影本身而言，它依然是一种文献收集的整理工作，因此，标准公司厂标仅持续约11秒。可见，在电影产业链不断延伸的当下，当老电影以新方式再度发行时，电影的版权主体和利益主体日益复杂多元。欣慰的是，即使主体多元，其知识产权和版权归属却清晰明确，版权流转过程也有案可查。这些都是数字化时代，中国相关产业正在面临和必须解决的问题。最后，我们看到，在数字影像时代，电影跨文化跨语境传播的具体状况。当然，就当下合拍片、合作片所涉及的更复杂状况而言，这部电影的情况似乎算是简单的了。当电影不得不借助巨额投资、国际市场和更多元的消费途径来收回投资时，电影自身的文化品性和国族身份无疑受到质疑。

1 由于台湾发行商的相关信息根本阙如，而那个神秘的“台湾发行商”，它是否购买了中华区DVD发行权，也只能存疑。

目 录

前 言	1
(一) 关于方法的确定	2
(二) 关于文本的选择	6
(三) 关于体例与行文	8
一、厂标部分	10
二、片头部分	13
三、正片部分	23
(一) 复活 游荡 寻觅	23
(二) 邂逅 倾诉 否认	79
(三) 诉说 幻想 失态	138
(四) 沉吟 犹疑 烦躁	168
(五) 争辩 抗争 渴望	198
(六) 憧憬 犹疑 决绝	219
(七) 确认 告别 出走	251
四、结语：电影与思维	289
附 录	296
参考文献	303
后 记	311

前言

自从电影《去年在马里安巴》（*L'Année dernière à Marienbad*）¹1961年问世以来，便流传着关于它的种种猜测、想象和解释²，其中不乏困惑、贬低³、恼怒甚至谩骂，也不乏诺埃尔·伯奇（Noël Burch）从电影美学角度的分析和吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）那样的学理阐释和哲学研究。大凡对电影史有点常识的人，都了解它的赫赫名声和它的深奥晦涩。或许，很多人并没有看过这部电影；或许，很多人鼓足勇气，终于还是没有看完这部电影；又或许，很多人慕名而来，失意而归。电影洋溢的天才、厚重的质感、迷惑的晦涩、迷人的混乱，既构成对观众放肆的挑衅，又使其精致得有些矫揉造作。制作者在电影文本中留下太多断裂、脱节和空白，观众不得不在影像和音响的错乱和罅隙中披荆斩棘，小心谨慎又勇往直前。原来，观看竟然如此艰难、如此不堪。

或许，随着时间流逝，这部电影当初引起的不适、恼怒、轻蔑和嘲讽，现在已沉淀成崇拜、狂热、迷醉与惊奇。它不仅见证了电影史的发展、电影技术的更新和电影美学观念的嬗变，更重要的是，它经受住了任何形式的考验和最尖锐

1 这部电影的名字在翻译成英语时英国和美国并不完全一致，美国翻译为*Last year at Marienbad*，英国则翻译为*Last year in Marienbad*。由于本书主要依据美国标准收藏公司发行的DVD版本，因此，采用美国译名。同时为行文方便，本书在分析的具体过程中，将电影名称简略为《去年》。特此说明。

2 参见Roy Armes, *The Cinema of Alain Resnais*. London, New York: A. Zwemmer Limited & A. S. Barnes Co., 1968; John Ward, *Alain Resnais, or the Theme Time*, New York: Doubleday & Company Inc., 1968; John Francis Kreidl, *Alain Resnais*, Boston: Twayne Publishers, 1977; James Monaco, *Alain Resnais*, New York: Oxford University Press, 1979; Emma Wilson, *Alain Resnais*, Manchester: Manchester University Press, 2006, p74.

3 苏珊·桑塔格在《激进意志的样式》一书中，将《去年》作为她分析英格玛·伯格曼《假面》的参照物。桑塔格把《去年》作为新的电影叙事风格之肇始，认为《去年》虽然最出名，但并不一定最出色。虽然桑塔格的分析颇有道理，但考虑到《假面》是《去年》奠定新的电影美学风格整整五年以后的作品，《去年》的价值便不言而喻。而且，不管桑塔格如何提升《假面》的原创性和美学价值，《去年》仍然是那个时代最具原创性和最神奇、最精致的电影。（美）苏珊·桑塔格：《激进意志的样式》，何宁、周丽华、王磊译，上海译文出版社，2007年。