

阿兰·罗伯-格里耶
A. Robbe-Grillet

去年在马里安巴

L'Année dernière à Marienbad



沈志明 译

凤凰出版传媒集团
译林出版社

I565.4/17+4

2007

阿 兰 · 罗 伯 - 格 里 耶

A. Robbe-Grillet

去 年 在 马 里 安 巴

L' Année dernière à Marienbad

沈志明 译

凤凰出版传媒集团
译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

去年在马里安巴 / (法) 罗伯—格里耶 (Robbe-Grillet, A.) 著; 沈志明译. —2版. —南京: 译林出版社, 2007.7
(罗伯—格里耶作品)

书名原文: L'Année dernière à Marienbad

ISBN 978-7-5447-0287-4

I. 去... II. ①罗... ②沈... III. 长篇小说—法国—现代
IV. I565.45

Copyright © 1961 by Les Editions de Minuit

This edition arranged with Les Editions de Minuit

Chinese language copyright © 2007 by Yilin Press

All Rights Reserved.

登记号 图字: 10-2004-041 号

- | | |
|------|--------------------------------------|
| 书 名 | 去年在马里安巴 |
| 作 者 | [法国] 阿兰·罗伯—格里耶 |
| 译 者 | 沈志明 |
| 责任编辑 | 韩沪麟 |
| 原文出版 | Les Editions de Minuit, 1961 |
| 出版发行 | 凤凰出版传媒集团
译林出版社(南京湖南路 47 号 210009) |
| 电子信箱 | yilin@yilin.com |
| 网 址 | http:// www.yilin.com |
| 集团网址 | 凤凰出版传媒网 http:// www.ppm.cn |
| 印 刷 | 江苏徐州新华印刷厂 |
| 开 本 | 718 × 1000 毫米 1/16 |
| 印 张 | 9 |
| 版 次 | 2007 年 7 月第 1 版 2007 年 7 月第 1 次印刷 |
| 书 号 | ISBN 978-7-5447-0287-4 |
| 定 价 | 13.00 元 |

译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

艺术中不确定性的魔力

——代译序

柳鸣九

罗伯—格里耶五十年代初闯入法国文坛，六十年代又向电影领域突进。他的两次进发都是独树一帜，颇有声势。在他煊赫一时的文艺创新活动中，1961年推出的《去年在马里安巴》显然是一个高潮，也是他成功的顶点之一。这部影片不仅轰动了法国，而且在全世界很多国家风靡一时，当年即获得了威尼斯电影节的大奖。

罗伯—格里耶身上，无疑结合着超人与俗人两个方面。虽然历来的文学家身上几乎都存在着“白昼与黑夜”的矛盾，但像罗伯—格里耶这样在自己的创作中同时鲜明地具有高雅与低俗、超越与逢迎、探赜索隐与急功近利两种成分者，却似乎为数不多。作为一个作家，他显然是富有才情的，他把自己的才能用得其所，致力于摆脱传统文学的窠臼，探索新路，追求独创性；同时，作为一个探索者，他又是具有充沛的勇气的，他不怕新的文

学实验遭到失败，更不怕引起惊世骇俗的效果，他的确也成功地建立起一整套关于小说的新概念：非人化的写实论、纯客观的“物”主义、不确定的真实论，并且提供了一系列体现了这种新小说观的作品，形成了他从结构、叙述、角度一直到语言文字的“新小说”的风格。他从事这种“灵魂的探险”活动，似乎是单凭一种超脱的热情与无功利心的追求精神，“在写作初期，我写的书完全卖不出去，因此生活非常拮据。有人问我为什么要写作，我的答复是：我就是为了了解我为什么要写作”……

所有这些，构成了罗伯—格里耶的“超人”的一面，正因为他有这一个方面，所以某些评论家不无道理地认为，罗伯—格里耶最初是在“上帝的选民”中、也就是在知识层次、精神层次比较高的读者中得到承认的。

从纯文学的角度来看，罗伯—格里耶不幸地还具有另一个方面。尽管他主张文学的写实应该摆脱人的主观构想、主观色彩，主张要达到纯粹的真实，但是他的创作却并不能摆脱他个人的色彩，他作为一个人的存在必然要把某些人为的东西带进他的创作。根本的原因是，谁都不能揪着自己的头发把自己拔离地球，他不可能完全为写作而写作，他的写作是为了得到社会的承认，他不可能摆脱这样一种根本的制约：他的书必须进入社会流通，必须有人愿意买、愿意读，这种制约对他之所以是特别不可抗拒的，还因为他毕竟不可能像蒙田、福楼拜那样衣食无忧，可以悠闲漫笔。于是，在这种制约下，他经常要赋予自己的文学实验品以某些吸引读者、招徕观众的成分，经常要在作品中加进一些提味的作料，当然，最容易提味的佐料，不外是侦探、凶杀、暴力与色情，而

他正是经常揉用了此方：

他的第一部作品《橡皮》在1953年问世的时候，曾被视为一部侦探小说，写的是一桩政治谋杀案，谋杀的对象杜邦教授实际上并未死于谋杀，最后却死于侦探瓦拉斯的误杀；他的第二部小说、1955年出版的《窥视者》，写的是一桩奸杀案，手表推销员马弟雅思到一个小岛上进行商务活动，其间岛上发生了一件伤天害理的案件，未成年的牧羊女被奸污后害死，这个推销员的活动、他与这个案件相牵连的蛛丝马迹就构成了小说的内容；在他1970年的小说《纽约革命计划》里，地下活动、强奸、阴谋、凶杀、警察、假面具、毒虫……几乎应有尽有；而在他八十年代的小说《德冉》里，则不仅有神秘使命、秘密会议，而且还有科学幻想、塑料机器人，等等。至于他的电影创作，其明显的商业性与媚俗倾向，当然不在话下。在《不朽的女人》中，邂逅相遇的爱情中出现了不祥的幽灵，最后发生了神秘的车祸；在《说谎的人》中，充满了追捕、逃亡、阴谋、圈套、越狱、伏击等等惊险的故事情节，还加上同性恋的画面；《欧洲快车》则是侦探与奸杀两种成分的混合与渗透，由于其有性虐待的场景，即使在西方也是禁止十八岁以下的青少年观看的。总之，罗伯—格里耶的文学与电影创作，经常都有一种富有刺激性色彩的框架，在这种框架中，他填进了文学实验的新观念与新手法，似乎他是要以这种刺激性的成分来引起人们对他的新文学观与新手法的注意与兴趣。这两个方面、两种成分奇特的结合形成了罗伯—格里耶的一个特点，为其他“新小说”派作家如娜塔丽·萨洛特、米歇尔·布托所不具有的特点，也许正因为具有这种强烈的

刺激性成分，他的作品一问世，往往就比其他“新小说”派作家的作品引起更多的议论与喧哗，而他自己也成了更多人注意的对象，甚至成了文坛上的新闻人物，他烜赫一时的声名显然与此不无关系。

《去年在马里安巴》也并不例外，它的框架也带有一点刺激性的色彩与某种通俗文学的成分。首先，这部影片讲的是一个桃色故事。一个貌美富有的少妇在丈夫陪同下来到一处疗养胜地，在这个豪华的贵族化的环境里，她遇见一个陌生的男人，男子自称是她的老相识，去年在马里安巴约定今年在此相见，她答应将与他一道私奔。女人深感诧异，告诉对方她从来没有去过马里安巴，他们并不曾相识。但这男子却坚持他们确曾是情侣，并不断地向她证实过去确有其事。在他的坚持与说服下，女人逐渐有了动摇，她终于相信了他的话，确认了过去的关系，最后与他私奔出走。其次，影片的全部形象内容几乎都是发生在这两个男女之间的游说与争论、引诱与拒绝、征服与抵抗、占有与摆脱的斗争与纠葛，中心的话题就是去年在马里安巴，当这个“有争议的”问题一解决，其他问题也就迎刃而解，不在话下了。再次，影片当然不乏某种性暴力的成分，游说与争论、引诱与拒绝的斗争发展到最后，就是这个男子占有这个女人，并成功地引她私奔。影片并没有忘记把这作为高潮来加以表现。因此，影片的这三个方面都没有脱离通俗文学与商业电影的俗套，即一些西方作家所乐于表现的两性之间勾引与拒绝、征服与被征服的搏斗的俗套，并且明显地具有招徕性的色彩与力求轰动一时的人为戏剧性。

如果仅止于此，罗伯—格里耶就不成其为罗伯—格

里耶了，只会是一个通俗作家。他的《去年在马里安巴》尽管有这种通俗的、商业的框架，然而，却不乏独特的新意、脱俗的成分与令人思考的艺术哲理。

它具有某种象征性，这是很明显的：

这里的环境并不像某个真实桃色事件所发生的实实在在的环境，而带有某种梦幻的色彩，背景里经常空无一人，那豪华而冷凄的旅馆，走廊连着走廊，漫无尽头，寂静无声，它是封闭性的，与外界隔绝，“好似一所监狱”，男女主人公的身影往往就出现在这空旷冷凄的背景上，他们的声音也是在这豪华建筑中空荡而死寂的空间里回荡。没有其他陪衬的人物吗？有，背景上有仆人，但他们僵着不动，哑然无声，像一尊尊石雕；大厅里也有一些上流社会人士，但他们有时是“两眼茫然，站着发呆”，有时他们的交谈只有片言只语，意思含糊不清，几乎不构成什么思想交流。“在这个封闭的、令人窒息的天地里，人和物好像都是某种魔力的受害者，就好像在梦中被一种无法抵御的诱惑所驱使，企图改变一下这种驾驭或设法逃跑都是枉费心机的。”

这里的三个人物，陌生男子X，少妇A与少妇的监护人或丈夫M，都“没有姓名，没有往事，他们之间没有联系，而只通过他们自己的姿态、他们自己的声音、他们自己的出场、他们自己的想象建立关系”。女主人公似乎并不是现实生活中真实的波瓦利夫人型的妇女，“也许是这个金碧辉煌的牢笼里还有生气的美貌女囚徒”，而这个陌生人呢？是一个“平庸的诱奸者”吗？似乎并不完全是，“他为她设计了一个过去，一个未来和一种自由”，“他用自己的想象，用自己的语言创造一种现实。他的执

拗、他内心的自信之所以终于使他取得胜利，是因为他走过了多少弯路，遇到了多少波折，遭受到多少失败，经过了多少回合”。

这里的表现方法是非写实的，编导不仅把人物的姿态、动作以及台词，有意地表现得固定、刻板、凝结，“使人想起塑像与歌剧”，而且还有意地不把场景与细节表现得连贯、严密、符合客观生活的程序，而把它们表现为一种“静态的存在”，带有独立性与分割性。至于影片中的时间与空间，更是不具体、不明确。马里安巴在地图上根本不存在，故事发生在什么年代，影片也有意地加以模糊，罗伯—格里耶甚至故意不让观众从主人公的服装看出是哪一年的款式，影片中的镜头哪些是发生在“今年”，哪些是发生在“去年”，编剧者也拒绝加以标示与说明，他在影片里“试图创造一种纯精神的空间与时间，也许是梦幻中的或记忆中的空间与时间”。

所有这一切，都超脱了一件桃色新闻、一个私奔故事的框架，给影片带来浓厚的象征色彩。由此，你明确地感到，罗伯—格里耶在这里并非是以讲述一个通俗爱情故事为己任，这就把他与通俗作家区分了开来。

影片的象征性自然就带来了某种寓意性。事实上，批评家们已经对《去年在马里安巴》的寓意作了不少探讨与挖掘。既然影片中展示的是“一种纯精神的空间与时间”，那就当然不能把它仅仅看作一个私奔故事，甚至根本就不应该把它看作一个私奔故事；既然在影片中所呈现的场景经常是空寂的，而站立着的人物的姿势有时像是墓碑，那么，影片是否有人生之坟场或人生之墓地的寓意？而其中真真假假、虚虚实实的情事是不是对人生

的某种隐喻？既然马里安巴并不存在，既然女主人公开始认真地否认了根本不存在的相遇，而最后又认真地相信确有其事，那么，她的精神是否处于分裂的、不正常的状态，而影片所烘托的环境与空间是否隐喻着人类的精神迷途？这个男子是不是一个引导着病人恢复记忆的精神病医生？如果这种解释与分析过于牵强的话，那么，这个男子坚持着自己的意图，并且要用想象与语言使非现实成为现实，也就是说要自己凭空创造出一种现实，这不又另有一番寓意？此外，这三个人物之间的关系，似乎还体现了某种抽象的格局，等等……

凡此种种，评论者的确曾花费了不少脑汁与笔墨，不论这些被挖掘出来的寓意是否合理，至少可以说影片明确地表现了一种关于不确定性的哲理。就故事本身而言，人们看过这部影片以后普遍议论的问题是：“究竟这个男人与这个女人去年是否曾在马里安巴相遇？”对此，影片不仅未作回答，而且设置了种种障碍使它成为一个难以说清的问题，一个任何人都难以得出合理答案的问题，于是，这就构成了影片关于不确定性的哲理，而这种哲理，正是罗伯—格里耶创作中经常出现的基调：

在《橡皮》中，报纸、医院、警方、巴黎当局、暗杀集团与侦探的反应各不相同，杜邦教授被暗杀的真实难以澄清，为什么被警方派来破案的侦探最后枪击了杜邦？在小说中多次出现的橡皮究竟起什么作用？在《窥视者》中，凶手是否就是那个手表推销员？哪些事是他经历的，哪些事是他想象的？在《在迷宫里》，那个士兵为什么像梦游者一样，既说不清客观事物，也说不清自己？不断在他身边像幽灵般时现时隐的那个小孩究竟是

谁？在他的经历中起什么作用？他像在梦中一样所遇见的那些人与事哪些是实在的？在《幽会的房子》里，主人公的职业与姓名不断变化，难以琢磨；在《纽约革命计划》与《德冉》里，所有的一切人与事都像是在噩梦里或在梦幻里一样，基本面目都模糊不清，不可辨认；在《不朽的女人》中，那桩神秘的车祸是怎样造成的？与另一个戴黑眼镜、带两条大狗的男人有什么关系，女主人公究竟是否死于车祸？在《说谎的人》里，同一个人怎么分裂成两个截然对立的人，而其中的一个竟死于另一个之手，哪一个人的扮演是真的，哪一个假的？他究竟是叛徒还是英雄？他究竟是如何死去的？在《欧洲快车》中，侦探与凶手怎么重叠了起来？侦探者竟变成了谋杀者，被谋杀者又变成了侦探者的女友，这谋杀案究竟发生没有？是现实中存在的还是想象中存在的？等等，等等。罗伯一格里耶创作中所有这些含糊、不确定、矛盾的形象表现，就构成了他所特有的扑朔迷离、飘浮不定、含混不清的艺术风格。《去年在马里安巴》也是如此，其中存在着的“他们究竟是否相识”那个难以回答的基本问题，使得“马里安巴”一词在法文中很快就成为“难懂”的同义语。

罗伯一格里耶为什么要这样做？从对文学所反映的客观世界与现实生活的认识来说，他自有其一番哲理。我在巴黎的时候，他对我这样说：“巴尔扎克的年代是稳定的，当时社会现实是一个完整体，因此，巴尔扎克表现了它的整体性。但20世纪则不同了，它是不稳定的，是浮动的，令人难以捉摸，它有很多含义都难以琢磨，因此，要从各个角度去写，把现实的飘浮性、不可捉摸性

表现出来。”他这种“外部世界与人的内心世界都像是迷官”的哲理，显然道出了20世纪现实生活纷纭复杂的实际，同时也的确有些不可知论的意味。究竟对20世纪的现实生活应该如何认识，这是一个哲学与社会学的问题，远远超出了我们所谈论的文学范围，我们感兴趣的倒是他关于文学艺术的另一番思索。

“银幕不是眺望世界的窗口，银幕就是世界”，罗伯一格里耶这公式般的语句，显然表达了一种独特的文学艺术观。按照这个公式，艺术既不必要成为客观现实世界的写照，也不必要提供对客观世界的准确认识，艺术就是艺术，艺术世界就是艺术品中的世界，它封闭在这一个艺术品之中，这一个艺术品结束了，这个世界也就结束了。就《去年在马里安巴》而言，用罗伯一格里耶的话来说，“这里只有一个时间，即没有叙事时间，只有一个半小时的影片时间”，“这部影片中没有叙事，不是讲述发生在一年中的故事，它不过是一部影片”，而如果你要问影片中的主人公出走以后将会怎样？罗伯一格里耶答曰：“走出了画面，他们就不存在了”，因为很简单，影片完了。

罗伯一格里耶的这种哲理完全与传统的现实主义艺术观不同，人们在阅读罗伯一格里耶的作品时可能产生抵触与不理解也正缘于此。人们总习惯于要求一部作品讲清楚一件事或一些事，讲得像现实生活中那样合情合理、有始有终，要求艺术中有事物的确定性与规定性，但罗伯一格里耶坚持把艺术世界与现实世界划开，坚持把艺术与现实划开，他从艺术中的不确定性来吸取动人的魔力，引起人们注意的魔力，这种魔力引得人们关注，探

讨，思索并体悟。

在这个问题上，罗伯—格里耶不无道理。既然在雕刻与绘画中，人们既可以欣赏古希腊的《拉奥孔》、罗丹的《加莱义民》这种具有明确规定性的作品，也可以欣赏赵无极那种仅有不安定的形彩而无明确内容的绘画与形体上不具有任何规定性的现代派雕塑，那么，为什么人们不可以同样在小说与电影里既欣赏《欧叶妮·格朗台》、《偷自行车的人》这种具有叙事的确定性的作品，也欣赏《去年在马里安巴》这种在表述上不确定而飘忽的作品呢？

1986年6月·北京

作者导言

人们经常问阿兰·雷奈和我是如何构思、写作和导演这部电影的。回答这个问题将意味对电影的表达艺术发表一整套的看法。

电影导演和电影剧本作者之间的合作可以有許多不同的形式。我们几乎可以说，对不同的电影，可以采取不同的表现方法。但是就传统的商业性电影来讲，好像最流行的方法是多少从根本上把剧本和影像分开，把情节和风格分开，简而言之，把“内容”和“形式”分开。

譬如，作者描写两个人物的对话，他是在提供对白和若干背景指示；如果要写得比较确切，他就加上人物动作的细节和脸部的表情。但总是由导演后来决定如何拍摄，决定人物在远景，还是在占整个银幕的近景，决定摄影机如何移动，如何变换镜头等等。但我们知道，在观众的心目中，显现这两个人物是背影还是正影，或是

他们两人的脸孔互相快速交替，演出将会产生非常不同的效果，有时甚至相反。也可能有这样的情况：当他们在对话的时候，摄影机所显现的完全是另外的情景，哪怕是他们周围的背景，诸如他们所在屋子的墙壁，他们正在走路的街道，他们眼前波涛汹涌的海浪。不难想象无关紧要的台词和动作根本不为观众所注视，而影面的形式和展现却能喧宾夺主，好像只有形式和展现才意味深长似的。

正因为如此，电影是一门艺术：电影通过外形，创造一种真实。应该按照形式去寻求真正的内容。其他一切艺术作品都一样，以小说为例吧，选择叙述语式，选择动词时态，选择句子节律，选择词汇，比故事情节本身更为重要。小说家撰写作品以飨读者，所以很难想象他只满足于向自己提供情节，当一名“句子导演”。小说提纲的构思既包括故事情节，也包括文字风格；甚至往往文体先在作家脑子里涌现，犹如画家可能先用垂直线构思一幅画，然后才想到表现一个摩天大厦区。

至于电影，大概也一样吧：构思一个要拍摄的故事，我认为这就是用影像构思故事，包括一切具体细节，不仅想到人物的动作和背景，而且想到摄影机的方位和移动，以及剪辑相继的镜头。阿兰·雷奈和我之所以能协调一致，是因为我们从一开始就对这部电影的“看法”一致，不是大概一致，而是对通盘设计和最小的细节安排都完全一致。我所写的，就好像已经在他的头脑里产生了；他在拍摄时所添加的，正是我可能要补充的。

强调指出这一点是重要的，因为如此情投意合大概相当少见。但恰恰是这种融洽促使我们合作，或确切说，

致力于一个共同的作品。说来奇怪，我们几乎总是分头工作的，不过这也正说明我们的设想完全一致吧。

开始是电影制片人先动员我们合作。1959—1960年冬末的一天，皮埃尔·库罗和雷蒙·弗罗兰来找我，问我是否愿意会见雷奈，而且可能的话，为他写个剧本。我立即同意会见。我熟悉雷奈的作品，我欣赏他那种高度自愿和协商的精神，严谨而不过多考虑取悦于人的作风，而我自己则有心致力于带点拘泥的稳重，某种程度的慢条斯理，一定程度的“戏剧性”，甚至有时喜欢采用固定的姿态，喜欢刻板的动作、台词和背景，使人想起塑像和歌剧。总之，我试图创造一种纯精神的空间和时间——也许是梦幻中的或记忆中的空间和时间，全部是情感生活的空间和时间——而不注重传统的因果连贯性和故事情节的先后绝对一致性。

大家都熟悉所谓“老掉牙”电影情节的来龙去脉：不管事情多么急迫，每个环节还是一个不漏地相继交代得清清楚楚：电话铃响了，人物拿起话筒，于是看到电话线另一端的人；听电话的人回答说他马上去，于是他挂上电话，跨出家门，走下楼梯，坐上汽车，沿街行驶，在一家门前停下汽车，登上楼梯，按电铃，一个仆人来开门，等等。实际上，我们的思想快得多，或有时慢得多。我们的思想活动比较多变，比较丰富，而不那么安分守己：它是跳跃性的，跳过一些环节，又确切记录下一些“无关紧要”的细节，有时重复，有时倒退。正是这个思想上的阶段使我们感兴趣：这个阶段很奇特，时而出现空白，时而纠缠不休，有其模糊的区域，因为这个阶段是我们的激情阶段，也是我们生命攸关的阶段。

雷奈和我第一次会见的时候谈的就是这些问题。我们就一切问题取得了一致的意见。会见后的第二个星期，我交给他四个剧本提纲；他表示这四个剧本都准备拍摄，并至少准备拍摄两部我已发表的小说。在犹豫了几天之后，我们决定先由《去年在马里安巴^①》着手，片名当时已定下来(至少已有去年的字样)。

于是我着手写作，独自一人，写的不是“故事”，而直接写所谓分镜头剧本，就是说描写电影的一个个镜头，就像在我脑子里过一遍电影，当然包括台词和相应的声响。雷奈按时来取稿子，并确证一切跟他想象的完全符合。稿子刚写完，我们就在一起进行详细的讨论，并再一次证实我们的想法一致。雷奈对我要表达的想法心领神会，他给我提出的少数几处改动，如对话，非常符合我的思路，就像我自己对自己的文章提出修改似的。

至于拍摄镜头，情况完全相仿：由雷奈独自一人负责，就是说他带着演员，带着摄影主任萨沙·维埃尼进行摄制。但我不在场，我甚至从来没有踏进过摄影棚内的平台。我当时在布雷斯特的，后来在土耳其，而他们先在巴伐利亚州拍摄，后来在巴黎的摄影棚里。雷奈在别处已经讲过这几周在内芬堡冰冷的古堡里、在施莱斯汉冰冷的大花园里的奇特的气氛，以及吉奥吉欧·阿尔贝塔济，黛尔菲娜·塞里和萨沙·皮托夫如何逐步进入我们的三个角色：他们没有姓名，没有往事，他们之间没有联系，而只通过他们自己的姿态、他们自己的声音、他们自己的出场、他们自己的想象建立关系。

我回法国的时候已看上了电影，影片已初具规模，

① 按原文音译，疑指捷克一温泉城市。