

# 中国电影艺术研究中心

2021 届硕士学位论文

雅克·塔蒂喜剧美学及其诗性探究

A Study on Comedy Aesthetics and Poetic Features of  
Jacques Tati's Film

姓 名：赵嘉睿  
专 业：戏剧与影视学  
导 师：李 迅  
入学日期：二〇一八年九月

学 号：3180006  
研究方向：电影理论与美学  
导师职称：研究员  
毕业日期：二〇二一年七月



# 目录

|                       |    |
|-----------------------|----|
| 摘要.....               | 1  |
| Abstract.....         | 3  |
| 绪论.....               | 5  |
| 第一章 基点：塔蒂的另类视听美学..... | 9  |
| 第一节 被暗示的在场 .....      | 9  |
| 第二节 去中心的言语 .....      | 13 |
| 第三节 画面内的舞蹈 .....      | 16 |
| 第二章 横轴：喜剧世界的艺术进阶..... | 23 |
| 第一节 喜剧样式的传统 .....     | 23 |
| 第二节 去中心化的主角 .....     | 25 |
| 第三节 淡化叙事的喜剧 .....     | 30 |
| 第四节 主导幽默的氛围 .....     | 35 |
| 第三章 纵轴：幽默轻松的诗性关照..... | 41 |
| 第一节 何为诗意？诗意何为？ .....  | 41 |
| 第二节 诗意可以是幽默的吗？ .....  | 44 |
| 第三节 喜剧诗人的显性特质 .....   | 50 |
| 结语.....               | 55 |
| 附录.....               | 57 |
| 后记.....               | 61 |

# 摘要

作为法国最负盛名的喜剧电影导演之一，雅克·塔蒂（Jacques Tati）的作品在世界范围内都享有极高的声誉。近年来，针对塔蒂的美学研究愈发复杂化、多样化，甚至有学者认为：比起卓别林、巴斯特·基顿这样以喜剧见长的导演，塔蒂在电影史上的地位更接近于戈达尔。这无异于证明：塔蒂的天才创造不仅仅针对喜剧片，而是针对整个电影艺术。

本文在整理、归纳、总结塔蒂作品的视听美学特征基础上，运用文献研究法、案例分析法，研究塔蒂的五部长片作品，与其他喜剧作品的不同之处。再简要概述诗电影的美学风格，论述塔蒂作品与诗电影的共通之处，以及这类“幽默的诗电影”的特征。

本文共分为三章，第一章重点分析雅克·塔蒂电影作品的美学特性，以其视听创造为基点，总结其不同于其他喜剧创作者的美学手法和特征，包括：被暗示的在场、去中心的言语、画面内的舞蹈三个方面，详细阐释塔蒂如何运用声音暗示画面、画面内如何形成韵律。第二章则将塔蒂的作品置于喜剧电影的横轴之中，通过他的喜剧特征：人物的去中心化、喜剧叙事的淡化、喜剧氛围的营造等，来类比一系列的喜剧电影在美学层面与塔蒂作品的区别与联系。而第三章则将在在此基础上，将塔蒂的视听美学特征置于诗电影的序列中去，通过梳理电影中诗意的体现，论述喜剧与诗电影的深层关联，探讨塔蒂的作品可否被纳入诗电影的范畴。最后，系统总结前文，解答前文未尽的种种问题。

本文试图通过对雅克·塔蒂电影美学形式特点的提炼，从横轴论述他给喜剧性带来的更新，总结概括与之相似的喜剧电影谱系；由纵轴阐释其对电影诗性的传承，以及其与诗电影的关联。以点到线，以线成面，交织成一副属于塔蒂的、属于电影美学的新画卷。

关键词：雅克·塔蒂 喜剧性 诗电影

# Abstract

As one of the most famous comedic film directors in France, Jacques Tati's works enjoy a high reputation around the world. In recent years, the aesthetic studies on Tati have become more complicated and diversified. Some scholars even believe that Tati's position in the history of film is closer to Godard's than that of directors who are good at comedy, such as Chaplin and Buster Keaton. That is to say, Tati's genius is not just for the comedy, but for the whole cinema.

On the basis of summarizing the audio-visual aesthetic features of Tati's works, this dissertation abides by methods of literature research and case analysis to conclude the differences between Tati's five films and other comedy works. Moreover, it briefly summarizes aesthetic styles of poetry films, expounds to contrast the similarities between Tati's works and poetry films, as well as the characteristics of "humorous poetry films".

This dissertation is divided into three chapters, the first chapter mainly analyzes the aesthetic characteristics of Jacques Tati's films. Based on his audio-visual creation, this chapter summarizes Tati's aesthetic techniques and features, which are different from other comedy creators, including implied presences, decentralized speeches, and the rhythm in the picture. In the second chapter puts Tati's works in the horizontal axis of comedy films, The differences and connections from the perspective of aesthetics between Tati's works and a series of comedy films can be summed up according to Tati's comedy properties: the decentralization of characters, the dilution of comedy narratives, and the creation of comedy atmosphere, etc. On this basis, the third chapter discusses whether Tati's works can be involved in the category of poetry films by putting Tati's audio-visual aesthetic features in the sequence of poetry films, sorting out the poetic expressions in the film, and discussing the deep connection/ relationship between comedies and poetry films. The last chapter is a systematic summary of the foregoing and answers questions left above.

Through refining the aesthetic characteristics of Jacques Tati's films, this dissertation attempts to discuss the update, he brought to comedies and summarize the pedigree of similar comedy films. Moreover, his inheritance of poetic films, and its connection with poetry films are explicated. Finally, a novel panorama of Tati and film aesthetics is expected to be presented in this dissertation.

Key words: Jacques Tati   comedy   poetry film

# 绪论

## 一、研究缘起与研究现状

### 1、研究缘起

作为一位带有强烈法国喜剧传统、自身又对电影有着绝对掌控权的创作者，雅克·塔蒂从二十世纪四十年代直至七十年代，共产出五部长片<sup>①</sup>、一部电视电影和若干短片。与塔蒂创作相伴而生的，是法国高速工业化和现代化的“辉煌三十年”。除了塔蒂作品的喜剧性颇具特色之外，他对声音的实验性、创造性运用，尤其是对喜剧功能的进一步发掘，在电影史上都有着空前的影响力。但塔蒂作品在普通观众中的地位并未企及与之并称为“喜剧大师”的查理·卓别林（Charlie Chaplin）或巴斯特·基顿（Buster Keaton）。

就国外学术界而言，从上世纪五十年代至今，学者如安德烈·巴赞（André Bazin）、布兰特·迈多克（Brent Maddock）到米歇尔·希翁（Michel Chion）都对塔蒂有着别样的偏爱。但相较于其他喜剧大师的影响力，少数研究者的偏爱显然不够完善。2002年，戛纳电影节放映了宽银幕修复版《玩乐时间》，塔蒂研究的热度才稍有回潮。

在中国，仅1986年、2005年两次法国电影回顾展，以及2017年北京国际电影节曾有塔蒂作品的公开展映。相对于在国际研究中的热度，国内对塔蒂的研究十分有限，甚至处在华语专著“空白”的状态。

以这样一位特立独行的喜剧创作者为基点，在对他的独创性的视听美学进行系统梳理的基础上，将喜剧性探究为横轴、诗性探究为纵轴，可在国内本就不甚丰富的塔蒂研究中，拓展出新的维度，也可以丰富诗电影的新内涵。

### 2、研究现状

国外以塔蒂为对象的研究，从上世纪五十年代始。安德烈·巴赞对塔蒂

---

<sup>①</sup> 五部长片分别为：《节日》*Jour de fête (The Village Fair, 1949)*、《于洛先生的假期》*Les Vacances de Monsieur Hulot (Mr. Hulot's Holiday, 1953)*、《我的舅舅》*Mon Oncle (My Uncle, 1958)*、《玩乐时间》*Play time (1967)*、《交通意外》*Trafic (1970)*。

的访谈《安德烈·巴赞、弗朗索瓦·特吕弗对雅克·塔蒂的采访》（*An Interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of François Truffaut*）<sup>①</sup>较有影响力，此文可以看作为数不多的塔蒂回答有关创作问题的一手资料。安德鲁·梅勒（Andrew C. Mayer）的《雅克·塔蒂的艺术》（*The Art of Jacques Tati*）发表于《电影、广播和电视季刊》（*The Quarterly of Film Radio and Television*）亦在一定程度上备受学者关注。

此后的六十余年间，相关论文成果有：1984 年詹姆斯·哈丁（Harding James）的《雅克·塔蒂：逐格解说》（*Jacques Tati: Frame by Frame*）；理查德·柯林斯（Richard Collins）于 1992 年的《探究雅克·塔蒂：欧洲共同体的广播和文化认同》（*The Screening of Jacques Tati: Broadcasting and Cultural Identity in the European Community*）；海利克·李（Lee Hilliker）于 2002 年的《现代主义的镜中：雅克塔蒂和巴黎风景》（*In the Modernist Mirror: Jacques Tati and the Parisian Landscape*）；马瑞克·德·瓦尔克（Marijke de Valck）于 2006 年发表的《声音噱头：在雅克·塔蒂的电影中使用音效来达到喜剧效果》（*THE SOUND GAG: The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati*）以“声音噱头”概念来描述塔蒂的声音运用与喜剧效果之间的关联等。

除上述的几篇文章以现代主义、欧洲共同体、文化认同、声音角度研究之外，还有诸如约翰·法沃（John Fawell）在 1990 年发表的《雅克·塔蒂〈我的舅舅〉中的声音与沉默、意象与隐形》（*Sound and Silence, Image and Invisibility In Jacques Tati's "Mon Oncle"*）是以《我的舅舅》为例进行分析。甚至有博登·伊恩（Borden Iain）于 2000 年发表的《材料的聲音：雅克·塔蒂和现代建筑》（*Material sounds: Jacques Tati and Modern Architecture*），从建筑材料角度对塔蒂的作品进行了赏析。

与文章成果相较而言，国外关于塔蒂的论著也较为丰富。其中，布兰特·迈多克所著《雅克·塔蒂电影作品》（*The Films of Jacques Tati*）（1977）

---

<sup>①</sup>笔者所参考为密歇根大学教授波特·卡杜罗（Bert Cardullo）于 2010 年翻译的英文版本，后文提及的相关采访文章皆为此版本。

受到学界的广泛关注,这是一部以塔蒂的作品及其价值作为文本核心的专著,书中还简要阐述了卓别林、哈罗德·劳埃德(Harold Lloyd)、基顿、麦克斯·林戴(Max Linder)与塔蒂之间的传承、比较关系。而后,米歇尔·希翁的《雅克·塔蒂的电影》(*The Films of Jacques Tati*) (1987)走进大众视野,作者分别在《视听》(*L'audio-Vision*)《声音》(*Le son au cinéma*)中多次以塔蒂为例,对电影声音进行分析。近年来,大卫·巴罗斯(Bellos David)的《雅克·塔蒂》(*Jacques Tati*) (2012)颇受瞩目。

中文学界关于塔蒂的专著目前处于空白状态。论文方面,北京电影学院潘丽于2005年的硕士学位论文《雅克·塔蒂喜剧电影研究》从作者研究角度出发,对其喜剧的内容与形式、喜剧民主策略等方面进行了分析。潘丽亦于同年翻译了布兰特·迈多克著作节选,刊登于《当代电影》杂志。南京师范大学的黄磊于2008年亦有《雅克·塔蒂〈于洛先生三部曲〉的艺术创新》一文,针对三部塔蒂的主要作品进行了文本分析。法国巴黎第一大学硕士张淼发表的《喜剧表演:即兴表演在电影艺术中的雏形》亦有与塔蒂表演相关的文本分析。以上三篇文章在中文学界填补了一些空白,而后亦有两三篇论文借鉴于此,再无更新。

## 二、研究意义与研究方法

### 1、研究意义

喜剧类型是电影娱乐功能具现化的产物,自这门艺术诞生以来便受到观众的欢迎。无论是对法国还是对全世界来说,雅克·塔蒂的喜剧作品都有重要的意义。通过对文献的梳理和分析,笔者发现以往的研究者更倾向于将塔蒂的作品放置在喜剧电影之中考察,抑或是对其电影语言方面进行研究。但实际上,影片的节奏、韵致、情感,并不仅局限在喜剧类型之中,却与诗电影有非常多的相似之处。

笔者将雅罗斯拉夫·帕布塞克(Jaroslav Papousek)、阿基·考里斯马基(Aki Kaurismäki)、费德里科·费里尼(Federico Fellini)、伊利·曼佐(Jiri Menzel)、巴斯特·基顿等导演与塔蒂相比较,总结出了属于塔蒂的电影序

列。显而易见的是，在一众喜剧电影中，塔蒂的作品在美学风格上有与众不同的开拓性意义。在此之前，从未有诗性维度上的塔蒂研究，然而不可否认的是：塔蒂所创作的影像，创造着视听韵律，是某种近乎诗歌的建构。

## 2、研究方法

笔者将通过对雅克·塔蒂电影作品进行文本细读，在此基础上结合美学理论分析以及对比研究，实现对其作品美学特性、喜剧技巧和诗性气质的探讨。

# 第一章 基点：塔蒂的另类视听美学

本章主要从本体论的角度阐释雅克·塔蒂作品中的独特视听创造，以及这些创造对于电影美学的突破性意义。首先，以“负向的影像”这一概念，作为理解其声音美学的基点，通过对其电影声音的系统化梳理，继而分析其对人声以及对白的使用特征，最后再结合其独特的画面韵律，总结出塔蒂作品的美学特质。

## 第一节 被暗示的在场

### 一、空隙中的声音

负向的影像 (*negative images*) 指向塔蒂电影美学的声音维度，也代表着其作品视听关系的特征之一——即在声带中暗示的“在场”，真正出现的声音、真正出现的影像起到作用，只不过是巧妙地勾勒出这些“缺席的在场” (*absent presences*) 的轮廓。这些声音和影像正是在它们的消极性中才更加重要，电影的诗意就来自它们。<sup>①</sup>负向，来自英译“*phantom*”一词，也被阐释为虚幻之意。沃尔特·默奇也称之为“在空隙之中” (*in the gap*)，这个概念最初为法语“*en creux*”出现在米歇尔·希翁1987年所著的《视听》一书中。负向空间是指：一种感觉通路向另一种感觉转移的范围，感觉的缺失或者画面的限制反而勾勒出一一种精神上的存在感。这种手法在塔蒂的作品中结合了他独特的视听设计以及场面调度，听觉有主导画面，甚至颠覆视觉的可能，呈现出一种明显幽默的电影化结果。

在塔蒂的五部长片之中，我们可以发现无处不在的声音暗示，这来自他对声音的观察。既有随处可见的暗示清晨（时间）或村庄（地点）的鸡鸣狗吠——这样的普通意义上的环境声，也会有暗示度假场景的嬉闹声、暗示工厂和机械化展会的电流声，尖锐的脚步声等等。乒乓球、碎玻璃声则是作为

---

<sup>①</sup> [法]米歇尔·希翁. 视听：幻觉的构建[M]. 黄英侠译. 北京：北京联合出版社，2014:169.

脚步声的异化而出现，在影片中也起到了同样的幽默效果。作为环境的声音也许还属于常规的声音作用范畴，但塔蒂显然不满足于此。

## 二、缺席的画面与溢出的声音

在《节日》这部以法国小镇为背景的影片当中，有一段非比寻常的“负向”画面与声音“在场”的段落。当马戏团汽车进入小镇后，马戏团的男青年与小镇的女青年眉来眼去，流露出暧昧的情绪。但两个人物之间没有任何台词互动，仅凭表演者含情脉脉地对视，以及旁边电影放映测试的音轨。从背后的海报可以看出这是一部美国西部片（海报上的“*Les Rivaux de L'Arizona*”片名来源于一部1912年的法国影片，无声，片中出现的台词疑为塔蒂的一次戏仿），音轨是英雄抱得美人归，隐约可以听见二人互诉衷肠的“I love you.....”。可偏偏在关键时刻，放映结束，发出电力异常的怪响，打破二人之间的爱意凝视。从始至终，都是与画面“毫不相干”的放映声音在参与甚至主导叙事。



（图1.1 两个青年在暧昧的背景声中相遇；图1.2 两个青年在背景声结束后离开）

《节日》在1947年初次放映时，这个段落采用的是法语配音，在1961年重新剪辑的版本中，塔蒂却将配音改作了英语。学者马瑞克·德·瓦尔克（Marijke de Valck）在分析塔蒂的声音噱头时认为，法国环境与美国声音的对立，在两个有情人哑剧般的表演中呈现了双重的喜剧效果，喜剧潜力较1947年的初版得到了最大程度的展示。<sup>①</sup>配乐变得异常直到消失之时，观众也从二

<sup>①</sup> Marijke de Valck. THE SOUND GAG: The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati[J]. *New Review of Film and Television Studies*, 2006(02):223-235.

人的喜剧氛围中抽身而出。由于二人的位置与放映背景的距离，这段声音的具体内容并不清晰，观众可以接收到一些模糊不清的浪漫化的台词，但台词本身实际上并不重要，总体的声音印象产生了一种解释性的游戏，最终得到了喜剧效果。

《于洛先生的假期》（与《节日》一样，也是1961年由塔蒂重新结构的修改版）中也有很多相似的例子。于洛先生学会了一种奇怪的打球方式之后，在度假酒店与小孩子进行了乒乓球比赛。乒乓球激烈的碰撞声，扰乱着其他游客枯燥的纸牌游戏或呆滞的休息状态。而乒乓球声的来源——却是发生在最远端的另一个屋子之中，敞开的门和于洛先生的影子使观众可以窥见赛事的一角。于洛先生偶尔追逐着跳出门的乒乓球，扰乱着其他游客呆板的娱乐。仅以乒乓球的声音就可以使观众无法将目光从最远处的比赛中转移开，纵使于洛没有位于镜头的中央。



（图1.3 前景聚焦于度假者的纸牌游戏，虽然于洛先生只有一个身影，但明显可以得到观众的全部注意力）

从《节日》到《交通意外》，塔蒂一直克制着声音体现出物体质感的现象——即使门吱嘎作响，也不会体现它的沉重；同样，金属栅栏的粗糙、鞋子的柔软也一样不被表现，这与经常被用来与塔蒂作类比的罗伯特·布列松

（Robert Bresson）采用了迥异的处理方法。塔蒂将空虚的声音赋予物质，塑造着空洞、失重的印象。<sup>①</sup>此处物质声音的变形，也是塔蒂为了声音噱头而做出的选择。失去实质的声音，也许更接近于默片时代放映所配的传统音效，声音在塔蒂的作品中更多地用于同步效果，而不是为了强调空间的真实性。

在《我的舅舅》中也有类似的段落，观众先听到明显的桌球撞击的声音，继而发现一个跳出酒吧的桌球（欢快地跳跃着，似乎带着自我意识），而后又看到追出门口的骂骂咧咧的人。声音提前给观众带来信息，主导着画面，赋予人物喜剧的活力。声音在影片中，富有表现力和信息量，叠加在影像上的声音具有将我们的注意力引导到特定视觉轨迹上的能力。



（图1.4 被整蛊的客人仅仅可以看到栏杆缝隙中的身影，但不影响观众理解这个镜头的喜剧效果；此处与前文的呼应，相同的恶作剧口哨声帮助观众补全缺失的画面）

### 三、声音的超越

塔蒂同戈达尔（Jean-Luc Godard）一样，既剪辑声音又剪辑画面，他利用点状音响效果，将音响元素分别录制并插入到声带连续体的特定位置上。<sup>②</sup>这样的做法满足了视听流的内部逻辑，叫卖声、机械轰鸣声、音乐声伴随着

<sup>①</sup> Michel Chion. *The Films of Jacques Tati*[M]. Guernica Editions Inc, 1984:125.

<sup>②</sup> [法]. 米歇尔·希翁. 视听：幻觉的构建[M]. 黄英侠译. 北京：北京联合出版公司. 2014:11-40.

场景和角色的行动出现、流转、延续，参与叙事、主导视点、将“负向”的画面揭示开来。

希翁认为，《于洛先生的假期》中出现了两个相叠的“幻象”（*ghost*）。他援引梅洛·庞蒂（*Maurece Merleau-Ponty*）在《知觉现象学》中所论述的“幻象是只由一种感官形成的感知类型”，而两个幻象，是因为画面与声音之间存在着无法交叠之处，这样的设计使得一些声音给出的空间和情境超出了视觉画面而存在。塔蒂给观众展示了一个又一个视觉噱头，但又用声音提示了更广阔的世界。画面没有对那些声音作出反应，甚至没有认可声音的存在，对白和台词也没有既定因果关系，观众从只言片语中领悟着这个声音的世界。<sup>①</sup>这样的视听关系，画面之外的画面被声音暗示着，观众凭借自己的经验可以领悟到它微妙的存在，耳朵也有“视觉”。

负向的影像，是因为视听形式出现“挖空”（*hollowing-out*）的神秘效果：好像听觉和视觉的感知一个被另一个相除，而非相互加合，并且在除得的商中，另一种真实的、组合的形式显现出来。<sup>②</sup>在这样的手法下，不在场的事物以另外的方式“在场”，声音对于感知有重要的影响，其画外状态造成被动的画外空间和画外余迹。

## 第二节 去中心的言语

### 一、被控制的语言含义

毋庸置疑，有声电影以人声为中心，甚至可以说，以词语为中心。布列松认为，有声电影发明了静，绝对的静和由声响的微弱得来的静。玛格丽特·杜拉斯（*Marguerite Duras*）曾经因为对声音的细致刻画和精妙运用，将塔蒂与布列松并称为法国现代电影的中流砥柱。尽管他们两位创作者在内容上迥然不同，但技术上却存在着极高的相似性。布列松曾经提出创作者应该“认识街道、火车站和机场的杂乱噪音”，塔蒂将声音分离出来，在寂静的

---

<sup>①</sup> [法]. 米歇尔·希翁. 视听：幻觉的构建[M]. 黄英侠译. 北京：北京联合出版公司, 2014:109.

<sup>②</sup> [法]. 米歇尔·希翁. 视听：幻觉的构建[M]. 黄英侠译. 北京：北京联合出版公司, 2014:109.

背景中回放，并在回放的过程中捕捉一些尖锐和幽默的意义。<sup>①</sup>塔蒂作品中对沉默和静止的精确刻画，对视觉安静具有暗示性效果，用长镜头传达出的静止的力量，丝毫不逊色于任何电影巨匠。

塔蒂重视声音，将其安排成一种“音乐的具现化形式”，伯纳德·波兰（Bernard Poland）认为这种安排“粗糙但有精确的组织形式”。但是对于台词，他却往往极为克制，因此，塔蒂的作品曾被称为“有声时代的默片电影”。他将背景音、音效铺张地散布在电影中，并用各种方法使其作用于画面。他利用了不同声音层次在响度关系上的失真来达到这种效果，甚至往往保留画面外某一场景的声音衬托画面内的无声的事件。<sup>②</sup>《节日》中西部片背景音的设置与男女青年暧昧情绪的传达，便是他克制台词的体现之一。

《于洛先生的假期》以站台上即将乘坐火车去度假的人群作为开场，在广播刺耳嘈杂的声音中，人们分辨着信息，却一次又一次错过列车。这是塔蒂设置的语义游戏。而后，当于洛先生入住酒店的时候，也因为烟斗的原因一遍又一遍地重复着含混的名字，直到烟斗被服务员取下，他才轻松地念出包含信息的台词。

希翁曾强调塔蒂的台词并不是全无意义的，他将那些看上去像是在喃喃自语的对话节选出来，放在专著中每一章节开头，与内容对应。被认为毫无意义的台词，在希翁的解释中并不是被动地重复，更不是老生常谈，相反，它们调动了巨大的能量用来维持生命，必须定期重申或者重新措辞，<sup>③</sup>塔蒂使那些“去中心”的只言片语得到永久化，成为“离心式有声电影”（*decentered talking film*）。发散的言语使场景更加电影化，并且达到一种“声音沐浴”的效果。

---

<sup>①</sup> John Fawell. Sound and Silence, Image and Invisibility in Jacques Tati's *Mon Oncle* [J]. *Literature/Film Quarterly*, 1990(04):221-223.

<sup>②</sup> [法]. 安德烈·巴赞. 崔君衍 译. 电影是什么? [M]. 北京: 中国电影出版社, 1987:47.

<sup>③</sup> Michel Chion. *No Man's France*[J]. *Studies in French Cinema*, 2014(03):251-256.



（图1.5 《交通意外》的一次堵车，刺耳的鸣笛声贯穿始终，司机们愤懑不满地抱怨着，但却听不清楚具体的内容）

## 二、用清晰破坏清晰

巴赞将这样的做法称为“用清晰去破坏清晰”，对话并不是令人迷惑，而是全无叙事意义，好像一个人游荡在街头巷尾偷听来的陌生人之间的谈话，几乎没有叙事功能，也没有开端和结尾。巴赞认为，过去从未有过这样的作品，如此无情地展示话语的物理特征、话语的解剖学。因为以人声为中心已经成为观众根深蒂固的听觉习惯，言语相对化（*relativize speech*）始自声音进入电影的年代。而在塔蒂的电影中，词语被剥掉了一切貌似高雅的社会性。<sup>①</sup>话语的含义仿佛早已成为对话存在的意义，塔蒂的创造挑衅了这种传统，但他并不是以批判的态度否定和嘲讽台词的意义，只是用更广阔的声音——属于自然的和社会生活的琐碎音效，重复放大最原始的语言。

在《于洛先生的假期》《玩乐时间》和《交通意外》中，都涉及到多国语言混杂的戏码，有时语言不会成为交流的阻碍，比如《于洛先生的假期》中英国女人和法国人可以自如地沟通；但在《玩乐时间》中，美国远道而来的芭芭拉和法国环境之间就出现了一种奇怪的疏离；等到了《交通意外》，

---

<sup>①</sup> [法]. 安德烈·巴赞. 电影是什么? [M]. 崔君衍译. 北京: 中国电影出版社, 1987:48.

跨国环境使意义难以相融，语言彻底出现了断裂。塔蒂在采访中提及多国语言混杂的设计，他说“意义并不如你料想得那般重要，不要反复考量内容，简单的台词只是为了防止某些其他因素，比如扬声器，意外地发出一个真正重要的词。”<sup>①</sup>比起语种差异，《节日》《于洛先生的假期》《我的舅舅》《交通意外》中对于口哨的使用倒更像是一种全人类通用的语言，而塔蒂本人也非常喜欢口哨这种轻松的表达方式，介乎于语言和音乐之间，为全人类所共用。

去中心的言语并不意味着塔蒂没有创造语言类幽默的能力，事实上他早年曾与伙伴一起参加喜剧比赛，当时他们创作的小品几乎充斥着机智的言语和回答。<sup>②</sup>但走向大银幕的塔蒂并不像参赛选手塔蒂一样醉心那些烂熟于胸的文字游戏，相反，他执着于描绘普通人最熟悉的生活巧合。指导非职业演员时，塔蒂擅长于先模仿演员本来的样子，再让演员模仿他的样子，在此基础上配合听觉环境要素的高度还原，使他的作品更接近布莱希特——禁止观众沉迷于经典好莱坞的叙事习惯当中，他将搬演的生活创造出惊人的质感。塔蒂还曾经尝试购买许多默片胶卷，想要加上配音让它们重回银幕，只可惜此事最终没能收获结果。

### 第三节 画面内的舞蹈

#### 一、视听节奏

“塔蒂的全部天才是小幅度的波动，它到处繁殖于洛先生，组成和拆散人群，联系和分离人物，如同现代芭蕾……”<sup>③</sup>在德勒兹的论述中，塔蒂创造的这种韵律感被形容为舞蹈，他将布景代替了情境，交叉移位代替了动作。因为声音走进了视觉创作的深层关系，所以二者不再包含在简单的感知-运动模式之中。由微小的动作而衍生出的节奏，使他的长镜头变得不再沉闷，镜头内部的蒙太奇具有流动的美感。

---

<sup>①</sup> Michel Chion. *The Films of Jacques Tati*[M]. Guernica Editions Inc, 1984:66.

<sup>②</sup> David Bellos. *Jacques Tati*[M]. The Harvill Press, 1999:62.

<sup>③</sup> [法]. 吉尔·德勒兹. 时间-影像[M]. 谢强、蔡若明、马月译. 长沙: 湖南美术出版社, 2004:104.

塔蒂在一次采访中，将《玩乐时间》定义为深度关注“人”的电影<sup>①</sup>，因此每一个人对画面的作用都同等重要，他也用芭蕾舞来比喻这一特征。人物的动作有其固定的轨迹，且这些移动是经过反复排练和组合的，塔蒂往往先从后景开始，有层次和节奏地安排着运动的幅度和范围。精心设计的布景在这之中也起着重要的作用——限制线条、决定角度。

如前文所述，声响在塔蒂的作品中也被精心剪辑设计，具有节奏价值。脚步声、门的开合声同样创造着节奏。《于洛先生的假期》中的酒店餐厅，固定机位的镜头就因门的响声而具有韵律感，虽然画面中所有的人都因此感到烦躁，唯有于洛先生置身事外般地享受着美食。

在《我的舅舅》中，于洛先生居住的公寓——一座结构古怪的建筑，由不规则的楼梯和大大小小的窗子（景框）构成。于洛先生在上下楼时，摄影机提供给观众一个全景视角，但能跟随小窗口中于洛先生身体的局部来补全他在楼梯上的全部动作，从每一个转角的步伐，到有礼貌地回避围着浴巾的女邻居，哪怕仅仅一双脚，也可以暗示于洛的全部动作。错落有致的分散景框，可以保证这样的全景镜头中，于洛先生的动作保持连续，回避、转身、停顿都恰到好处。



（图1.6 于洛先生居住的老旧公寓全景；图1.7女邻居出现在公寓某一景框当中）

---

<sup>①</sup> Jonathan Rosenbaum. 深北 译. 塔蒂的民主：介绍及访谈[DB/OL]. [2011.02].  
<https://movie.douban.com/review/4621873/>.



（图1.8 于洛先生与女邻居在右下角的景框中相遇；图1.9 于洛先生背过身去，女邻居离开）

到了《玩乐时间》中，塔蒂对节奏的设计更是随处可见。餐厅有序闪烁的指示灯、扶手电梯两侧的队伍、脚步声的持续、一连串的小动作以及动作的声音……塔蒂用近乎严苛的节奏控制着片中每个细节的流动。

塔蒂使用图像的方式与他使用声音的方式非常相似，他经常用固定镜头、长镜头，充分利用静止的力量。正如他使用“噪声的弱音”来达到更为精妙的沉默那样，他用带着省略手法的视觉笑话，减少视觉信息，给观众带来更为庞大的无形的力量。<sup>①</sup>使用固定角度、长镜头和远景的原因，是因为他钟情于用多个平面来构建复杂的图像，展现多平面之间的互动。在这种互动下，画面保持着流动的秩序。塔蒂对声音进行了调制、篡改，最后发明了自己的声音宇宙，包含类似于噪音、撞击声或几乎听不见的咕啾声。塔蒂的电影的声音剪辑也有一个相当重要的音乐功能，他经常利用它来提供一个新的能量和节奏。<sup>②</sup>

另外，塔蒂的每部影片几乎都有固定的乐池音乐（*pit music*）——即非叙境中影像的伴奏乐，帮助塔蒂建立节奏。《于洛先生的假期》的音乐还带着悠扬的度假情调，《我的舅舅》则是快节奏短笛、俏皮的弦乐与钢琴的混响，到了《玩乐时间》细密的鼓点更是揭露出工业文明浮躁的脚步。

<sup>①</sup> John Fawell. Sound and Silence, Image and Invisibility in Jacques Tati's *Mon Oncle*[J]. *Literature/Film Quarterly*, 1990(04):225.

<sup>②</sup> Rémi Oournier Aanzon. *French Comedy on Screen: A Cinematic History*[M]. Palgrave Macmillan, 2014:118.



(图1.10 多个平面的人物在同时移动，多重观看在同时进行)

## 二、微观韵律

塔蒂与塔可夫斯基一样，在镜头中利用韵律的抖动、震颤以及飞逝的影像为其赋予活力，与大量克制的视觉韵律和运动一起组成了高度敏感的时间结构。影片中视觉的微观韵律（*microrhythms*）来自于塔蒂精心的安排，譬如《于洛先生的假期》中数次出现的海滩，海浪周而复始地涌上沙滩，快速流动产生的韵律涵义在影像本身之中逐渐产生一种振动、抖动的时间性。<sup>①</sup>于洛的步伐好似一个舞者，可以走入一种梦幻。

《我的舅舅》中，阿尔佩先生的塑料工厂，工人们机械地抬出一截截塑料管，也是具有同样的节奏功能。在阿尔佩家的花园中，一群穿着精致的成年人在花园中社交，尴尬地循环握手，因为意外而不得不动桌椅另寻他处。于是人们举着桌椅酒杯，沿着美观但奇怪的甬道缓缓移动，寻找最佳位置。人群旋转、移动、避让，这样僵硬的动作是视觉噱头，也控制着画面整体韵律。

<sup>①</sup> [法]. 米歇尔·希翁. 视听：幻觉的构建[M]. 黄英侠译. 北京：北京联合出版公司, 2014:14.



（图1.11 成年人在自诩精心设计的现代建筑中处处受限，难以正常活动，像舞蹈一样有节奏地移动，从而触发滑稽的效果）

类似的节奏在电影中随处可见。《玩乐时间》中，即使是背景角色，也可以看出严格选择的动作频率和幅度。在开场的第三个镜头中，前景是一对中年夫妻在机场候机厅喃喃絮语，可以隐约听见内容，但是无关紧要。顺着画面内的结构，可以看到候机大厅纵深的最远端，有三个人站在那里，像橱窗模特一样静止着，但当观众开始怀疑这些影子是否是真人的时候，他们又会做出轻柔缓慢的微动作打破沉寂。而后的许多全景中，不难发现塔蒂使用了非常多的人形背景板来冒充演员。不排除这样的选择有滑稽和揶揄的目的存在，但人形背景板还有一个重要的意义，就是与运动着的真实演员共同构成画面的动静平衡。

在芭芭拉走入展厅前台的时候，一个硕大的分布地图遮挡着前台的接待员，只露出转椅和一双腿。这双腿不断地左右横移，显示出接待员工作繁忙，他的横移是有节奏控制的，并不是接连不断的运动，但短暂的停顿就像乐章上短小的间隔，并不影响画面的表达。在塔蒂的影片中，如果运动的人或者物体数量较多，那么他们的运动大多是小幅度的、有规律的，如果人们的动

作幅度较大，那么一定有画面中的其他人保持相对静止，维持杂乱之中的秩序。



（图1.12 巨大的背板遮住了接待员的上半身，但这一双腿仍然肩负着节奏和滑稽的功能）



（图1.13 现代社会的机械标志——汽车，同样是塔蒂擅用的会移动的物象）

《交通意外》中危险的高速公路，于洛先生专心检修时擦肩而过的汽车；精心选择、剪辑的长焦司机群像；展厅内“看不见的障碍线”都给画面提供了节奏。高速公路的节奏感以汽车经过的声音为标志，塔蒂夸大了汽车飞驰而过的声音，配合着于洛先生一次次意外闪避，像是某种游戏。而汽车司机无意识小动作的合集，则是通过剪辑体现着一种相似性。展厅内步履匆匆的工作人员，不得不在跨过障碍线的时刻被动地停顿，于是一个普通的连贯动

作因此赋予画面滑稽的节奏。塔蒂用多样化的视听技巧，建构着精妙的电影语言。

## 第二章 横轴：喜剧世界的艺术进阶

在第一章，笔者重点分析了塔蒂电影作品的美学特征，而本章内容则将塔蒂置于喜剧的横轴之中，重点阐释塔蒂的美学特征与其他喜剧电影的不同之处。历年来，许多学者会将塔蒂与一众喜剧大师类比，第二章将重点根植于塔蒂美学特征之上，分析喜剧的普遍规律，寻找与塔蒂相似的喜剧体系，并且梳理与其他喜剧大师的不同之处，总结出喜剧世界中属于塔蒂的独特地位。

### 第一节 喜剧样式的传统

喜剧电影的历史几乎与电影的历史一样长。从电影作为一种新兴媒介被人们所接受的时刻开始，因娱乐属性的需要，喜剧成为了最被观众推崇的电影类型之一。《水浇园丁》至今，喜剧电影创造出的经济价值在世界范围内都有着不可忽视的地位。1910年左右，麦克斯·林戴更是因喜剧电影成为世界上第一位国际电影明星。在当时，特技、追逐打闹、恶作剧还是喜剧电影的主流，第一次世界大战之前，法国的电影中，喜剧就占到一半之多。<sup>①</sup>但实际上喜剧与评论家的关系非常微妙，因为不少学者认为这种类型对第七艺术的发展和探索缺少贡献。

用文字来定义喜剧的不同艺术形式绝非易事，因为艺术主体性常常与个人情感和解释发生冲突。此外，幽默的短暂性和高度个人化的特点使得任何幽默情境的本质都难以界定，一旦界定，就会失去许多魅力。如果说在古典喜剧美学中统一基调是一种规律的话，那么在电影中却相当少见。

在任何投射到银幕上的人际关系中，电影叙事大多受制于与“他者”的关系所要求的复杂性和自发性。喜剧电影应该被视为电影类型的一部分，还是仅仅是一种处理故事的模式？显然，喜剧的常规通常不是肤浅地引人发笑，

---

<sup>①</sup> Rémi Oournier Aanzon. *French Comedy on Screen: A Cinematic History*[M]. Palgrave Macmillan, 2014:02.

讽刺和戏仿，喜剧对抗的是贪婪者、势力者、甚至还有被异化的社会文明，这也是一种严肃的思考。

作为一种解压的方式，几乎没有观众不喜欢笑，所以类型喜剧，通常都有其庞大的受众群体，这是类型维持生命的根本。而喜剧还带有讽刺批判的文化属性，它阐释着关于人的真相，喜剧也是群体性的，具有社会性质。伴随着电影工业规范的发展，喜剧的力量和影响不可小觑。

无论是以肢体动作为噱头的视觉喜剧，还是以幽默对话为中心的神经喜剧，欲望永远是喜剧中心人物动作的出发点。人物为达到目标不择手段，却在过程中经历坎坷，玩笑和误解往往发生在实现目标的旅途之中。好在天遂人愿，喜剧电影的最后大多给观众温馨完满的结局。

美国喜剧专家史蒂夫·卡普兰（Steve Kaplan）在《喜剧这回事》（*The Hidden Tools of Comedy: The Serious Business of Being Funny*）中，将喜剧公式总结为：一个普通人，在不具备许多获胜技能和工具的情况下，与无法克服的困难作斗争，且从不放弃希望。<sup>①</sup>他强调，喜剧是一种阐述人类生活真相的艺术，但结局必须是大获全胜，而且是靠一个看起来不能成功的人，凭借自发的情感，由一个真正的“非英雄”身份完成使命。大获全胜并不只局限于“一场战役的胜利”，有时主人公在失败中仍然迎来了人生和宿命的转变，结局的基调保持着积极乐观原则。故事自然是喜剧的核心，喜剧还需要特定的主人公，不一定是一个人，或许是一对夫妻、一群好友，但他们始终都是故事的出发点以及推进情节的动作的发出者。

至此，喜剧类型样式的传统已经有了清晰界定的标准：

- 1、非英雄的主人公
- 2、讲述不同寻常的故事
- 3、获胜（或虽败犹荣）的结局
- 4、积极（或利己）的动作
- 5、自发情感

---

<sup>①</sup> [美]. 史蒂夫·卡普兰. 喜剧这回事[M]. 陈易之译. 贵阳：贵州出版集团, 2020:28.

## 6、有所隐喻的人物关系

喜剧还会在人物关系上面进行巧妙建构。为了使人物关系之间更为清晰和立体，喜剧世界中多重人物性格以及带有隐喻性质的人物关系可以便于观众及时抽离出固有的情境，察觉到一些巧妙的、更为本质的关联。有所隐喻的人物关系使不符合人物身份的举动产生滑稽的意味，比如成年人像孩子一样打闹、朋友像恋人一样争吵等等。这一点对塔蒂的喜剧同样有着至关重要的作用，因为塔蒂的视角不是单一的，他抽离出聚焦于主要人物的固有喜剧模式，转为遥远的外部视角，这个视角下可以更清晰地观察人与现代社会、人与工业文明、人与人之间的关系和连结，而观察的结果无疑是滑稽的，这是塔蒂作品中的幽默性来源之一。

虽然于洛可以算作是非英雄的主人公，但于洛并没有强烈的动机去推动故事的发展。他既非弱者，也不贫穷，没有追求女友的目标，他举手投足之间有上流绅士的风度，虽然工作之路屡屡受挫，但并不为此苦恼。滑稽的肢体动作没有过度夸张，更不过量。至于情节，只是按照时间的顺序自然而然地发展下去。塔蒂的幽默需要观众去寻找，而他只是提供一种供人发现喜剧的环境氛围，有时这种幽默与主人公有关，也有时与他无关，观众在这样的情境中沉浸着。观影结束后也很难将电影概括为一个异想天开的故事，因为叙事并不是其作品的首要目的。

因此，塔蒂的喜剧具有一种“非喜剧性”，他处处违背着喜剧的理论与标准，但又不能将他的作品剔除出喜剧的序列。那么，塔蒂到底是用什么样的手法关联着、反向作用着喜剧，又有哪些与喜剧传统相悖之处呢？

## 第二节 去中心化的主角

### 一、刻意隐身的主人公

在塔蒂的电影序列中，他自己扮演的角色是影片唯一的“男一号”——《节日》中的邮差弗朗索瓦，以及其他作品中众所周知的于洛先生。在处女作长片《节日》里，塔蒂的个人风格还没有完全明确，他尚且处在早年工作经历、音乐厅和马戏团的肢体模仿喜剧创作之中。所以《节日》中，弗朗索

瓦的桥段和噱头与其他喜剧电影情节设置相差不多，虽然塔蒂没有采用标准的叙事模式，弗朗索瓦在旁观者眼中只是一个耿直的傻瓜。由于他的喜剧动作异想天开，又滑稽可笑，这部影片风格上略有与众不同之处，但并没有挑战观众的观影习惯，上映后受到好评，塔蒂才正式以创作者的身份进入电影行业。

而于洛先生，是塔蒂在明确个人创作风格上非常重要的关键点。《节日》的成功并没有使塔蒂坚持把弗朗索瓦这个人物继续创作下去，他没有延续易被接受的、主流的喜剧模式，而是把弗朗索瓦在电影中的那种目的性和不同寻常的行为淡化，创造了于洛先生这样含蓄、快乐的普通人。在于洛先生出现的四部作品中，塔蒂没有给予他任何强烈的动机，也没有绝对戏剧性的困境。塔蒂描写的“失常”不是人物动机和命运的失常，而是社会 and 环境的失常。于洛先生成为一个入侵者，他入侵的方式就是“正常”的行为。

《于洛先生的假期》是于洛的首部电影，它并不以事件/叙事为中心，而是以时间来结构影片，他对叙事的创造并不是基于一系列情节活动的演进，而是基于一个固定的日程表。<sup>①</sup>从出发前往海滩度假直至旅途结束，线性的时间中，于洛先生不再作为喜剧行为的唯一发出者，而像是某种催化剂。<sup>②</sup>最低程度的情节设置，使这部影片并非没有任何戏剧性，但总是用一个又一个桥段拼凑着假期的碎片，习惯了典型叙事逻辑的观众可能会将这种突破看作是组合噱头的简单手段，因为噱头之间并没有强烈的因果逻辑关系。

---

<sup>①</sup> [美]克莉丝汀·汤普森. 打破玻璃盔甲：新形式主义电影分析[M]. 张锦译. 北京：北京大学出版社，2020:161.

<sup>②</sup> Rémi Oournier Aanzon. *French Comedy on Screen: A Cinematic History*[M]. Palgrave Macmillan. 2014:117.



（图2.1 这对度假的老夫妻的设置就具有多重的效果：与于洛联系——老先生始终在观察于洛闹出的笑话；又与于洛分开——他们也创造着属于自己的笑话）

塔蒂在《电影手册》的采访中，以《于洛先生的假期》中的汽车备胎与葬礼这一段落为例，解释他与卓别林的本质不同。在《于洛先生的假期》中，于洛因汽车故障拿出备胎，备胎却顺着地势越滚越远，粘着许多树叶，最终被误认为花圈挂在葬礼上，于洛寻找备胎，却误打误撞成为了葬礼的主人。置身事中的于洛和观众一样见证了这场误会的全部，在葬礼上忍不住笑了起来。一切都发生在于洛的意料之外。但如果这个桥段出现在卓别林的影片中，流浪汉夏尔洛会在忘记带花圈而参加葬礼的窘境中，想出用备胎代替的办法化解危机。夏尔洛具有主观意识，而到了于洛这里，他成了被动的那个人，似乎是上帝具有主观意识，用巧合操纵着于洛的生活。从《于洛先生的假期》开始，塔蒂不断挑战着观众体察幽默的习惯。

## 二、被提示的缺席

到了《玩乐时间》，于洛的影像缺席被数次提示。塔蒂安排了许多穿着于洛先生类似风格的风衣，带着帽子，手持雨伞，嘴里含着烟斗的陌生人，他们模仿着于洛先生的步伐，屡屡被他的旧相识误认。影片前十分钟，几乎

处处可以看到于洛先生的影子，但却转瞬即逝。等观众在漫长的十分钟里习惯了这个庞大的工业巴黎时，这位冒失天使才突然出现。



（图2.4 墙上的画报盯着于洛的一举一动）

越来越多的人代替了于洛，钢铁丛林和现代化机械中，于洛的影子也许会突然出现在镜头最远处而没有任何含义，他甚至注视着场面越来越混乱——这种混乱与他有关，但又不完全因他而起。在等待室中，许多挂在墙上的肖像画都审视着于洛，那些肖像画好像观众本身，执着于紧紧盯着喜剧主角的一言一行。但实际上，幽默的噱头也会发生在任何一个普通人身上。甚至这些肖像画本身就是幽默的一部分。

显然，叙事挑战令普通观众无法顺利捕捉故事的内容，塔蒂的种种实验使《玩乐时间》一时无法被人接受。在《交通意外》中，他不得不为这种经济损失进行补偿。所以，《交通意外》又回归了《我的舅舅》一样的模式，既有简单明了的叙事走向，又结合着塔蒂的奇思妙想和美学实践。塔蒂并没有因前作商业上的失败就将全部喜剧重任还给于洛先生，他有选择性地增加了于洛的喜剧桥段，这是商业上的考虑。但他也将长焦镜头对准马路上的汽车司机，用一系列陌生人司机无意识动作的组合达到幽默的目的。片中的女公关也是一样，她横冲直撞、不管不顾的行驶模式，以及各种奇妙的车内换装，可以说在一定程度上与于洛有着相似之处。此时，导演塔蒂担负着《玩乐时间》欠下的巨额债务，但是他并没有选择完全顺从观众的喜好，把于洛

先生当作商业成功的捷径。不过塔蒂始终认为《交通意外》应当出现在《玩乐时间》之前，因为后者才是他真正意义上想要创作的最后一部作品。

### 三、喜剧的民主

塔蒂的作品是喜剧民主策略的代表，不少学者将喜剧民主当作其作品中最与众不同之处。而这一特点，在《玩乐时间》中被淋漓尽致地展现出来。深焦、长镜头美学不断实践和拓展，塔蒂在许多复杂的场面调度中精心策划着每个人物的行为动作，观众的注意力可以集中在画面的任何地方，这是一种“民主”自由的电影。导演让·安德烈·菲斯基在其首映后，于《电影手册》上短暂地评价道，“几乎从来没有一部电影充斥了如此之多的智慧玄机与视觉活动：寻找到一个相衬的反应简直是个大挑战。”<sup>①</sup>

喜剧民主策略指向一种开放性和可能性，通常而言，一部电影的同一画面不会故意给观众制造理解上的困难，因为创作者往往需要观众读懂他所传达的信息。但如果只观看一次《玩乐时间》，观众会发现没有办法掌握全部内容，以往的观看经验几近崩溃，所以不少观众下意识地排斥这样的手法。雅克·里维特则认为：“《玩乐时间》是一部革命性的电影，尽管有塔蒂本人出现，但它完全是以造物主的视角来完成的。”

在常规的电影语法中，主体与背景之间总有一个清晰的分野。当一个角色在场景中运动，我们的注意力就会被他的行为所吸引；而当场景在这些行动中得以凸显，它就变成了主体……但在《玩乐时间》中，当观众还观看以自由，任由视线徜徉在光影中，并关注运动行为的整体，将会发现人物与人物、人物与物体、热闹时刻与静止时刻、看得出的滑稽与潜在的幽默之间的复杂关系所产生的无厘头“笑果”：一场几何学意义上的轻歌舞剧。孤立地看，这些细节有的无聊、有的有趣；而当它们组合在一起就变得别开生面——这是哲学意义上的喜剧。<sup>②</sup>

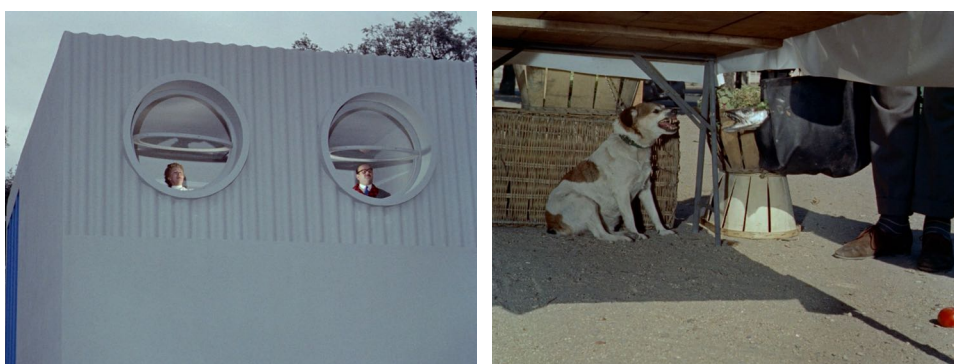
---

<sup>①</sup> Jonathan Rosenbaum. 深北 译. 塔蒂的民主：介绍及访谈[DB/OL]. [2011.02].  
<https://movie.douban.com/review/4621873/>.

<sup>②</sup> Jonathan Rosenbaum. 深北 译. 塔蒂的民主：介绍及访谈[DB/OL]. [2011.02].  
<https://movie.douban.com/review/4621873/>.

塔蒂一直让观众同画面保持着距离，所以他拒绝近景特写给观众的提示，所有的逻辑关系、因果关系都面临着缺失或者不易察觉的风险。虽然众所周知，除非出于噱头的需要（比如基顿在《将军号》中坐在火车轮轨上的经典场面），否则全景通常是被喜剧创作者忌惮的画面，因为视线很难精准地集中于一处。但是全景的镜头可以方便多个噱头同时进行，塔蒂将噱头交给最适合完成它的人来做，而不是全部揽在于洛的身上。

《我的舅舅》可以称得上是塔蒂电影中故事性最强的一部作品，于洛先生仍然只承担了一部分喜剧任务。在采访中，塔蒂说：“从阿尔佩一家的佣人到意大利商人，他们全都是喜剧人物，甚至阿尔佩一家的戏份明显多过于洛先生……我希望人们眼中的于洛不是一个马戏团的演员，而是一个真正的舅舅……我想证明：喜剧属于每一个人。”<sup>①</sup>塔蒂认为他的理想状态就是人们越来越少地关注于洛先生，更多地看到其他角色。怀着这样的创作目的，塔蒂把于洛先生变成一个喜剧符号，一个遥远的存在，他不构筑任何行为，只是经历一种体验，这是他的喜剧信仰。不喜欢这种幽默的观众，很难理解它的可笑之处，但如果适应了这样的情节设置，于洛先生会让人主动审视自己的生活。<sup>②</sup>



（图2.2 阿尔佩夫妇在滑稽的房子里形成的视觉笑料

图2.3 一个日常生活中会被忽视的角度，凶巴巴的死鱼被小狗看作一种威胁）

<sup>①</sup> Bert Cardullo. An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut[J]. *Quarterly Review of Film & Video*, 2002(19):289.

<sup>②</sup> Bert Cardullo. An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut[J]. *Quarterly Review of Film & Video*, 2002(19):290.

可以说，塔蒂在循序渐进的艺术探索和后期遭受质疑的妥协之间努力寻找一种平衡，唯一不变的就是他坚持将自己一手创造的于洛先生去中心化，而这种坚持基于他的喜剧信仰。

### 第三节 淡化叙事的喜剧

#### 一、拒绝传统喜剧叙事

塔蒂的作品与喜剧固有的传统背道而驰，他的电影并不执着于建构一个惊心动魄的奇异故事，而往往可以用一个简单的事件概括，在事件进程中，又发生了大大小小的意外，结局绝对不是有悬念意味的、吸引观众观看的要素。伴随着塔蒂个人风格的成熟化，他的噱头设置有了共同的清晰风格：强调那种有距离的观察的结果。他对调度和画面具有严格的要求，但呈现在银幕上的往往是看似漫不经心的、随处可见的生活巧合，即使片中人物有不同于常人的行为，那些行为对人物本身而言也几乎都是合情合理的，不会因为过度愚蠢或疯癫而令观众发笑的行为变成一种羞辱，而喜剧冲突则完全是基于诸多“合情合理”之事相互作用的结果。

在《电影手册》采访中，塔蒂坦言：“从一开始，我一直在努力做的就是给喜剧人物更多的真情实感。”希翁在解读这一回答时，将塔蒂的做法总结为：永远不要超过可信的限度。<sup>①</sup>在喜剧中，创作者因为幽默的需要，总会最大程度地发挥想象力，观众享受意外的、夸张的喜剧效果，但这种人为干预不是塔蒂的追求。塔蒂的喜剧都是基于生活观察的结果，他对此有着严谨的要求，但不是出于戏剧性的目的，而是沉浸性的目的。这样的选择导致塔蒂的原创性非常强，而这种原创绝不是无意中产生的，是有意识的、深思熟虑的，在他的第二部长片中，已经尝试不对传统作出任何让步。<sup>②</sup>

默片闹剧的主人公总是取材于戏剧经验和现实生活，但他们也会被重新创造。这种重新创造无疑将戏剧想象放在更重要的位置，所以杰理·刘易斯

---

<sup>①</sup> Michel Chion. *The Films of Jacques Tati*[M]. Guernica Editions Inc, 1984:23.

<sup>②</sup> Michel Chion. *The Films of Jacques Tati*[M]. Guernica Editions Inc, 1984:30.

（Jerry Lewis）将喜剧叙事描述为“让一个人陷入困境”。<sup>①</sup>他表达了人们对于喜剧的普遍看法，这个人物不一定像夏尔洛一样矮小，但他一定性格温顺。从某种情况来看，塔蒂所塑造的于洛也具备这种特性。在塔蒂的作品中人们可以看到弗朗索瓦或于洛的一些窘境，但显然，于洛并未因那些困境而产生烦恼，他始终是一个乐天派。所以“陷入困境的人物”对塔蒂的作品，是存在又无关紧要的因素。

《节日》记录了马戏团来到小镇的这一天，没有大事发生，无非是孩子们追逐着旋转木马，一对男女互相爱慕，暴脾气的酒馆老板一次次发怒，斜视的工人打不准钉子（这个桥段还被质疑借鉴了其他作品），以及弗朗索瓦盲目效仿美国邮递员闹出的笑话。一个牧羊老人游荡在村落里，讲述着正在发生的故事。

《玩乐时间》展示了一个于洛先生到访朋友家的场景，塔蒂给观众的是一个非常遥远的外部视角。被玻璃和墙切割的一个个格子间中，人们互为对方的盲区，但动作与动作间互相作用产生滑稽效果。这个段落中，单一的动作不构成戏剧意义，错位噱头引发观众“下意识的笑”。噱头需要观众去寻找，同时观看两侧演员的肢体表达，宛如分屏画面，动静安排得当，引导着观众的视点。于洛用屁股对着电视方向（摄影机的视角遥远而中立，他们在房间内的谈话声也被略去），另一侧的家庭正对着电视里的内容频频皱眉，好似间隔墙并不存在。若非这样疏离的视角，则无法领悟塔蒂基于生活观察的喜剧奥义。



（图2.5 左侧演员紧盯着电视机，而另一端则发生争执

<sup>①</sup> Alan Dale. *Comedy is a Man in Trouble : Slapstick in American Movies*[EB\OL]. University of Minnesota Press. 2000:18.

图2.6 右侧于洛先生用屁股对着电视，另一端作出反应)

柏格森将笑的基本条件定义为人物的不合社会和观众的不动情感，他认为：作为旁观者来参与生活，则一切都是喜剧。<sup>①</sup>就《于洛先生的假期》而言，在分散的喜剧段落中，于洛有着简单的戏剧诉求，比如“赢得网球比赛”以及“和女孩去骑马”，但这种动机明显没有强烈到被期待后续发展及结果的程度。在七天的度假时间内，观众可以建立起对其他度假者的基本认知，影片的着重点不是于洛个人的故事，而是群体度过的假日生活。在死气沉沉的社交氛围中，置身于群体中的于洛，是桥段间的纽带，偶尔扰乱秩序，但时刻提醒着观众片中度假群体的状态。我们可以试着将于洛先生从电影中剔除出去，会发现度假的众人的状态更接近于罗伊·安德森（Roy Andersson）、阿基·考里斯马基（Aki Kaurismäki）等导演作品中的人物，他们有着一种缓慢、麻木、稳定的状态。

塔蒂曾言，在《我的舅舅》成功之后，有很多美国、意大利的公司向他抛出橄榄枝寻求合作，甚至扬言要促成属于于洛和托托（Totò）两个人的搞笑节目，报酬丰厚，都被塔蒂婉拒。塔蒂不能接受自己用短暂的时间完成一部又一部有经济价值的电影作品，回归传统，用于洛作为通往财富的密码。对他来说，唯一能保持对电影这门艺术热爱的条件，就是自己控制电影的一切。“当你意识到通过拍一部这样的电影或接受一个这样的角色，你将挣到一笔钱，使你能够改变你的生活，获得更多的乐趣，你就很难抵制商业。在这个现代世界里，不管怎样，人们都被物质需求所驱使，金钱给他们留下了深刻的印象，最终，他们会做出相当多的让步，不仅仅是艺术上的让步，而是为了达到更奢侈的生活方式。对我来说，并不是勇气让我反抗，商业上的考虑只会让我放弃。”<sup>②</sup>凑巧的是，阿基·考里斯马基在采访中也有过类似的发言，他认为自己的电影追溯着卓别林、基顿的痕迹，但他同时拒斥着劳埃

<sup>①</sup> [法]. 亨利·柏格森. 笑[M]. 徐继曾译. 北京: 北京十月文艺出版社, 2005:97.

<sup>②</sup> Bert Cardullo. An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut[J]. *Quarterly Review of Film & Video*, 2002(19):294.

德，因为他拒斥充满上流社会气息的创作者，拒斥商人一样利用电影赚钱的导演。<sup>①</sup>

## 二、从吸引力到参数电影

学者瓦尔克认为，汤姆·冈宁（Tom Gunning）所提出的概念“吸引力电影”<sup>②</sup>，与塔蒂的作品有许多相似之处。吸引力电影与传统的叙事电影有所差别，主要是向观众呈现一种虚幻的景观，电影本身就是一种杂耍。<sup>③</sup>早期电影并没有发展故事情节和展现具有心理动机的角色，而是强调一种惊奇的观感，吸引力电影的能量向外转移给观众，而非向内转移给基于角色的情境。<sup>④</sup>塔蒂的作品的确带有很多具有早期电影一般的吸引力特质，在汤姆·冈宁的叙述中，他认为吸引力电影并不是单纯指向早期电影的反叙事层面，而是观众涉身参与（*involvement*）的不同形态。实际上，它属于一种表达，这种表达可以与其他涉入和参与的方式一起，以一种复杂变化的方式彼此发生作用，以此推进电影的表现。<sup>⑤</sup>

而参数电影与吸引力电影的交集则共同构筑了塔蒂架构喜剧的与众不同之处。参数电影这一概念，由汤普森援引自诺埃尔·伯奇（Noël Burch）的《电影实践理论》（*Praxis du cinema*）。参数电影认为：一些影片允许风格手法的游戏在很大程度上独立于叙事功能和动机，我们大体上就可以把它们的特征描述为参数化。由于塔蒂与古典叙事的格格不入，他利用一系列“噱头”这样的传统喜剧结构给一种另类的电影系统创造基础。<sup>⑥</sup>《玩乐时间》将知觉过载最大化，令观众在参与的过程中不断发现，无论凝视屏幕中的任一

---

<sup>①</sup> [美]. 安德烈·内斯廷根. 我的电影是怪异表演的一部分[J]. 刘宜冰译. 电影艺术, 2016(02):146.

<sup>②</sup> “吸引力电影”由电影史学家汤姆·冈宁于上世纪八十年代提出，主要指向早期电影，认为早期电影直接诉诸观众的注意力，激起视觉上的好奇心，通过令人兴奋的奇观提供快感。

<sup>③</sup> [美]汤姆·冈宁. 吸引力电影：早期电影及其观众与先锋派[J]. 范倍译. 电影艺术, 2009(02):61-62.

<sup>④</sup> Marijke de Valck. *THE SOUND GAG: The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati*[J]. *New Review of Film and Television Studies*, 2006(02): 223-235.

<sup>⑤</sup> [美]. 汤姆·冈宁. 吸引力：它们是如何形成的[J]. 李二仕、梅峰译. 电影艺术, 2011(04):75.

<sup>⑥</sup> [美]. 克莉丝汀·汤普森. 打破玻璃盔甲：新形式主义电影分析[M]. 张锦译. 北京：北京大学出版社, 2020:395-400.

区域，几乎总会有新的收获。塔蒂邀请观众的参与，未经训练的观众很难在第一时间把握噱头，即使是一个长镜头画面，从前景到后景也需要观众的不断扫描发现。扫描的过程培养着观众适应这种观看方式，用超出观看普通影片所需要的精力去发现噱头、关注声音，创作者只负责埋下非常庞杂的元素等待观众的发现。但甚至对经过训练的、有经验的观众而言，观看这部影片也是非常艰巨的挑战。

许多评论家也得出了这样的结论：同一个人几乎无法在一次甚至几次观影中窥见《玩乐时间》的全部，因为全部的喜剧材料难以被精准把握，但仅凭观众看到的元素，又足以支撑他们发出笑声，完成喜剧的使命。在一些段落中，不仅包含噱头的节制、噱头的完成，还包含噱头的过量。影片在噱头和过量两个方向上对传统噱头结构的背离，倾向于削弱动机……观影时只要没有忽略它的非传统喜剧策略，就必然会注意到它的过度。<sup>①</sup>

汤普森认为，《玩乐时间》通过驯服观众从“仅针对叙事”的观看模式，过渡到注意力向风格和非结构化的偏移，从而不得不采用新的观看模式，这种转变是艺术的主要功能，而它的达成是通过陌生化。在这里，喜剧和非喜剧不再被观众轻易地区分，塔蒂已经不满足于为观众展示现代生活中的幽默巧合，他培养观众自己发现幽默的能力。

#### 第四节 主导幽默的氛围

人们称塔蒂的作品为喜剧，更多的不是类型意义上的喜剧（纵使他的五部长片中有四部都出现了于洛先生这一定型化人物），而是源自于塔蒂作品的喜剧性。作为美学范畴的喜剧与作为艺术种类的喜剧是两个既有联系又有区别的概念。作为美学范畴的喜剧即喜剧性，是审美的重要形态。<sup>②</sup>十九世纪后期英国作家梅瑞狄斯在《喜剧的观念及喜剧精神的效用》中推崇一种高雅的喜剧，强调“悠闲自得的观察”和“有礼貌的微笑”，突出的是一种温婉

---

<sup>①</sup> [美]. 克莉丝汀·汤普森. 打破玻璃盔甲：新形式主义电影分析[M]. 张锦译. 北京：北京大学出版社, 2020: 417.

<sup>②</sup> 苏晖. 喜剧意识：喜剧性的核心[J]. 外国文学研究, 2005(05):152-176.

的讽刺批判精神和理性超脱精神。<sup>①</sup>塔蒂的作品则是在观察生活的基础上，最大限度地反思工业文明，其中自然少不了批判，但又往往以人物回归温情。这是一种有深意的笑，既来自被工业社会异化的都市人，也来自围绕着田园风光撒泼的流浪狗。

在《于洛先生的假期》问世之前，人们对《节日》的成绩并不意外，原因是这个音乐厅出身的创作者深谙幽默之道，从喜剧的维度去衡量塔蒂的处女作长片，这部影片是一个不错的开始。但若是从电影艺术的维度考量《节日》，它称不上是可以一举成名的优秀之作。直到《于洛先生的假期》的出现，人们才发现此前以喜剧的标准评判《节日》，还是稍显狭隘，因为这个“二流”的喜剧导演，从一开始就没有把那种传统的喜剧手法和喜剧目的当作唯一信奉的标准。《节日》的成就与让·雷诺阿的《乡间一日》有着千丝万缕的联系，雷诺阿的作品给了塔蒂真正意义上的灵感来源。换言之，像卓别林、基顿那样创作喜剧电影，根本不是塔蒂对待电影艺术的出发点。

巴赞在采访中曾就创作倾向问题询问塔蒂，他表示：没有喜剧意图的于洛先生是被动的，与卓别林或基顿的作品都明显不同。卓别林的喜剧体系建立在掩饰欺骗这类笑料的基础上，使观众捧腹大笑的是那种误会中的有趣发明。这两个人物连身高都是完全相反的，于洛先生很高，他不能躲藏在路灯或任何东西之后；但卓别林却可以藏在一个小垃圾桶里，把帽子放在桶顶上，然后再溜进另一个小垃圾桶里，使人们相信他还在前一个桶里，他还要趁机把自己的帽子抓回来。相比之下，于洛先生身材挺拔，行为举止与真正的巴黎人或是外省人都一样。<sup>②</sup>

将《摩登时代》与《玩乐时间》相比较，可以看出二人处理喜剧与批判讽刺时的明显区别。事实上，卓别林的喜剧带有悲情的意味，尽管他的作品并不是严格意义上的悲剧，但是在塑造人物的过程中，他接受了悲剧人物的某些特质，并试图挖掘喜剧起源的严肃性，他向往人类爱的传统。塔蒂的喜

---

<sup>①</sup> [英]. 梅瑞狄斯.西方文论选[M]（下卷）. 周煦良译. 上海：上海译文出版社, 1979:84-88.

<sup>②</sup> Bert Cardullo. An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut[J]. *Quarterly Review of Film & Video*, 2002(19):291.

剧创作也可以明显地看出对现代社会僵化的讽刺，但他的手法相当温和，也并不作道德判断。

塔蒂的喜剧是社会生活的一面镜子，像俄国文学家果戈理所定义的喜剧那样“这个世界到处隐藏着喜剧性，我们就生活在这之中”。如前文所述，这样生活流的结构电影的方法在喜剧中并不常见，除了高度视觉化的肢体滑稽可以联系到默片时期的滑稽片以外，人们很难找到属于塔蒂的喜剧序列，但也并不是全然无迹可循。

比起那种具有标准情节结构的影片，塔蒂曾表示，希望在放映影片之前，就在影院提醒观众“现在，你要去开启自己的度假生活”。他希望观众首先相信这是一个真正的假期，然后怀着度假的心情去接受银幕上的一切，进而发现那些多重作用的巧合。塔蒂所追求的喜剧体验是沉浸式的。戈达尔曾这样评价道：“塔蒂对于喜剧的感觉，来自他对奇异事物的感觉”。塔蒂引导观众关注那种奇异事物，或者开发日常事物的新感受。

喜剧氛围在塔蒂的电影中是非常重要的元素，他对喜剧氛围的关注度甚至超过了噱头的表现。特吕弗曾经写过塔蒂作品中的氛围，并将其定义为一个“充满幻想、噩梦般的、令人窒息的宇宙，它更多的是麻痹而不是产生笑声。”<sup>①</sup>如前文所述，塔蒂突出细致严谨的环境声来表达环境，甚至还会破坏和中断音效、模糊语言的确切含义，目的就是最大限度接近人们的正常感知，打造这种与现实无二的喜剧氛围。

在《于洛先生的假期》中，一个主要的效果是海浪和音乐之间的交替对抗，乐器逐渐进入，就好像在乐器和大海之间建立了一种相互尊重的关系（据报道，塔蒂对声音非常挑剔，他每天都记录不同的海浪声音）。阿兰·罗曼斯（Alain Romans）创作的乐谱《巴黎现在几点了》（*What time is it in Paris*）

---

<sup>①</sup> Rémi Ournier Aanzon. *French Comedy on Screen: A Cinematic History*[M]. Palgrave Macmillan. 2014:118.

成了影片中令人难以忘怀的一首副歌，这首音乐有目的地不断重复波浪的流动，<sup>①</sup>假日氛围感十分浓郁。

在《交通意外》中，出现了数次堵车、等待交通信号灯、交通事故的场景，因为塔蒂仍然选择不把喜剧中心聚焦在于洛一人身上，所以由于场景周期性地重复，噱头之间的效果便不断累积。在影片的29、59、89分钟时都有相似的场景重现，一个司机在出神，他挖鼻孔的动作也许算不上是一个喜剧噱头，但数个司机下意识地做出相似的动作以形成一种巧合，就变得十分有趣；在一场交通事故中，司机们在混乱的事故现场从车里走出来，散漫地伸着懒腰，同样用相似动作的批量重复，营造了难以名状的喜剧氛围。

德勒兹认为：杰理·刘易斯的新滑稽片和塔蒂的喜剧虽然看起来相距甚远，但是他们共同之处在于并不结构于人物带来的能量生成，不再像以前那样扩散和扩大，先进的现代技术适应了这种滑稽形象的形式和内容……在刘易斯和塔蒂的作品中，布景代替了情境，交叉位移代替了动作。<sup>②</sup>布景对于这两位创作者而言都有非常重要的意义，《猎艳高手》（The Ladies Man）中华丽奇特的别墅与《玩乐时间》中的玻璃房子有异曲同工之妙，而细节处又可以在《我的舅舅》阿尔佩家的现代建筑中看到痕迹。



（图2.7 《猎艳高手》中刘易斯繁复的空间设计以及色彩运用

图2.8 《我的舅舅》中塔蒂对阿尔佩一家现代建筑极简而古怪的设计以及色彩运用）

而刘易斯对于高饱和色彩大胆尝试和运用，在塔蒂的视觉设计中也可以窥见踪影。那些超出常规范畴的色彩，在某个时刻拥有着属于自己的情绪和

<sup>①</sup> Rémi Oournier Aanzon. *French Comedy on Screen: A Cinematic History*[M]. Palgrave Macmillan. 2014:118.

<sup>②</sup> [法]. 吉尔·德勒兹. 时间-影像[M]. 谢强、蔡若明、马月译. 长沙：湖南美术出版社, 2004:105.

意义。《疯癫教授》《猎艳高手》的色彩都是高饱和的、明亮的，塔蒂在颜色表达上与刘易斯用法相似，但相对审慎。比如《我的舅舅》中的现代化公寓、《交通意外》中美国女公关的造型、《玩乐时间》片尾马路上出现的各种奇异造型和颜色的车等等。可以说，刘易斯将颜色填充过载，以此来制造视觉冲击，而塔蒂在更多的消色中点缀高饱和色彩来突出重点。

在论及塔蒂在喜剧中淡化叙事的手法时，可以用奥德里奇·利普斯基（Oldrich Lipský）最负盛名的电影《快乐的结局》（*Stastny konec*, 1967）作比。同样是一部优秀的喜剧作品，利普斯基将叙事完全颠倒，声音和画面彻底剥离，真正的“反向叙事”在电影中反而构建出一种巧妙的叙事效果，结构最大化地作用于内容。颠倒的因果关系和逻辑，使这部影片具有十足的讽刺意味。这几乎是一种独属于电影可能性的创造，它与塔蒂的作品一样，也在最大程度上挑战了观众的观影习惯。他完全倒放的叙事也可以形成一种诡异的逻辑，并达到幽默的目的，这同样挑战着观众的注意力和观影习惯。台词的设计是《快乐的结局》最为与众不同的一部分，颠倒因果、巧合作用的台词意义在这里是不容忽视的，台词的多义性被使用得恰到好处，语言不像塔蒂的作品一样被模糊，是有意义的，但不再正向地配合画面，而是用多义的方式作用着逆向流逝的影像。《快乐的结局》至少证明了，在喜剧电影中，结构、叙事、台词配合的多样性，而故事发展、画面之间强烈的因果逻辑在喜剧中并没有它们被认为的那么重要。

塔蒂的作品都致力于展现工业文明产物在人类社会的“弄巧成拙”，并赞颂了乡村田园生活的质朴美好，是一种温和的讽刺和批判。特殊的视听结构、人物设定与传统类型喜剧背道而驰，塔蒂喜剧的“非喜剧性”，正源于此。但它本身又是作为审美范畴的喜剧，可以引起有深意的笑。

然而，在后来的喜剧电影中，无论是风格特色还是美学传统，都很难找到称得上合格的继承者，虽然越来越多的人开始真正欣赏和理解塔蒂的伟大，但是很少有人可以完全继承他的影像风格。1983年的喜剧影片《地方英雄》

（*Local Hero*）曾在一些段落致敬塔蒂《于洛先生的假期》，但只是噱头的相

似，并没有美学上的传承关系。塔蒂挑战观众的观影习惯，也创造着喜剧电影未曾有过的视听模式，如汤普森所说，比起卓别林或基顿，塔蒂在电影史的位置更接近戈达尔。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> [美]. 克莉丝汀·汤普森. 打破玻璃盔甲：新形式主义电影分析[M]. 张锦译. 北京：北京大学出版社, 2020:420.

### 第三章 纵轴：幽默轻松的诗性关照

在前两章中，笔者分别叙述了塔蒂的视听创造以及他在喜剧横轴之中的创新和地位。法国哲学具有重读（*relecture*）传统，德里达对胡塞尔的重读，拉康对弗洛伊德的重读，德勒兹对尼采的重读。<sup>①</sup>本章旨在通过对诗电影和塔蒂作品的重读，探究其内在联系。本章将延续诗电影的历史和纵轴，重点关注以下问题：诗电影的本质是什么？塔蒂影片中那些与喜剧样式的传统相异之处，是不是他与诗电影的相似之处？是否可以将这位喜剧诗人的作品纳入诗电影的范畴？

#### 第一节 何为诗意？诗意何为？

##### 一、诗电影两种

海德格尔有云：一切艺术的本质都是诗。他引用荷尔德林的诗句“人，诗意地栖居”来形容人的生存状态，形容人心灵的解放与自由。在亚里士多德的《诗学》中也有相关阐释，诗学的希腊原文意为“创造出来的东西”。诗的艺术不仅是复制，而且是一种创造性行为。<sup>②</sup>

而诗电影的传统，不同于其他叙事的影像，从观念上就把电影看做是艺术，不仅是追求画面的诗意，而还有形式、结构的诗意。摄影机发现平淡生活中的质朴美感，再用影像暗示抽象的概念。诗的表现力，从文学到电影，都有不可替代的重要地位。

帕索里尼以《诗的电影》一文提出了“诗的电影”与“散文电影”的区别，将电影中诗的语言奉为电影语言的根本。德勒兹的两本著作《电影1：运动-影像》《电影2：时间-影像》以第二次世界大战为分野，将电影史划为两个阶段：战前以运动-感知模式为代表的经典电影，以及战后以时间-思维模式为代表的现代电影。而现代电影，正是帕索里尼所推崇的诗的电影。

---

<sup>①</sup> [法]. 乔治·迪迪-于贝尔曼. 影像·历史·诗歌：关于爱森斯坦的三场视觉艺术讲座[M]. 王名南译. 上海：人民出版社，2020:40.

<sup>②</sup> 黄文达. 诗意何为——塔可夫斯基电影观[J]. 上海大学学报，2007(01):37.

电影史上曾经存在着两种诗的电影，其一，是起源于上世纪三十年代，在法国开启的诗意现实主义。其二则是前苏联的诗电影，广义上包含着早期爱森斯坦的蒙太奇学派，狭义上指向杜甫仁科为代表的电影流派。

### 1、诗意现实主义

上世纪三十年代法国诗意现实主义电影，以马赛尔·卡尔内、让·雷诺阿、让·维果、雷内·克莱尔等导演为代表。这一流派并没有明确的口号以及创作团体，而是指向一种风格特征，这一时期的许多电影关注着社会底层人民，展现出一种抒情性与现实性的重合。

导演马赛尔·卡尔内（Marcel Carne）的《天色破晓》（Le jour se lève）《天堂的孩子》（Les enfants du paradis）《雾码头》（Le quai des brumes）都是其代表作。其中，《雾码头》改编于比埃尔·马克·奥朗的同名小说，文学渊源对于这部影片的诗意建构起到了重要的作用。诗意之中有对下层民众的同情，更有对社会阶层分化、世俗百态的刻画。巴赞曾经认为，卡尔内的现实主义倾向于对环境作诗意的再现，同时他又在细节中保持生活的真实。诗意和生活的细节转化为一种非常强大的力量，足以震撼人心。卡尔内的作品以自然主义色彩、象征主义手法，完成对社会底层小人物的描绘和对现实背景的批判。

让·雷诺阿的作品同样体现出这一时期电影视听语言的各种特征。《乡间一日》虽为残片，但是作为三十年代雷诺阿的代表作品之一，这部影片可以看到他对景深镜头的熟练运用，以及对于乡间环境、懵懂爱情的诗意描写。《游戏规则》则讲述了上流社会堕落、道德败坏的故事。雷诺阿不满足于传统电影注重叙事的逻辑，给观众更多空间去思考。

诗意现实主义电影注重对底层人民的深切关怀，对上流社会往往抱着批判的态度，描述他们沦丧的道德观念和价值取向。影片往往追求真实效果，着眼于生活的日常，在流动的诗意中，完成对现实的复制和创造。

### 2、前苏联蒙太奇学派到诗电影流派

前苏联的诗电影，电影暂时摆脱了纯粹的戏剧和剧作结构，而完全掌握了史诗和抒情诗的方法。<sup>①</sup>爱森斯坦认为镜头与镜头的衔接，在一定程度上有着诗的特质。他以马雅可夫斯基的诗句为例，例证了诗句的切分与镜头的衔接具有同样的功能，就是画面与画面、意象与意象的撞击。让·米特里也称爱森斯坦的这种类比的核心主要是节奏与象征。

而由杜甫仁科和谢尔盖·帕拉杰诺夫为代表的诗电影流派，也曾在二十世纪五十年代后期，在苏联以至全世界产生了很大的影响。这一流派以《大地》《石榴的颜色》等片为代表。《石榴的颜色》的诗学风格非常完整，导演追求生命本真的诗意，主要突出画面、情绪的感染力，在诗意中，观众得到的是属于人物内心深处的情感，构图、镜头的设计也更为考究。

### 3、塔可夫斯基的诗

诗的电影打破了传统经典好莱坞叙事的惯例，影片中不再存在德勒兹所言“关键时刻”与“普通时刻”的对立。<sup>②</sup>矛盾也不再作为诗的电影的推动力，相反呈现出一种无序的、脱节的影像的前后连接。但师承诗电影学派的塔可夫斯基，却一直保持着与诗电影的界限，纵使他的作品完全符合帕索里尼在《诗的电影》中的定义。

塔可夫斯基并不把诗电影视为一种类型，而是将诗看为一种对世界的了解，一种叙述现实的特殊方式。诗是一种生命的哲学指南。<sup>③</sup>因为前文所述两种诗电影是从流派、风格或内容等诸多方面来划分的，而塔可夫斯基对于诗性的着眼点显然是人类的命运与心灵。所以，塔可夫斯基拒绝将自己的作品汇入前文任何一种诗电影的序列中去，他回归的是海德格尔所形容的那种诗意，与人的宿命相关，与手法或流派无关。

塔可夫斯基的电影根植于时代、家庭、童年、国家，借助人类生命本源的想象力，他创造着影像的诗性智慧，这是他所推崇的电影观。<sup>④</sup>

---

<sup>①</sup> [苏]. 多宾.电影艺术诗学[M]. 罗慧生、伍刚译. 北京：中国电影出版社, 1984:11.

<sup>②</sup> 威琳. 帕索里尼和他的电影诗性论[D]. 上海：华东师范大学. 2010.

<sup>③</sup> [苏]. 塔可夫斯基.雕刻时光[M]. 张晓东译.北京：人民文学出版社, 2016:16.

<sup>④</sup> 黄文达. 诗意何为——塔可夫斯基电影观[J]. 上海大学学报. 2007(01):41.

## 二、诗意本质

塔可夫斯基曾提出“诗性推理”，提倡开放人的思考逻辑，让思想和情感主宰发展的、接近生命本身的、最真实的、诗意的艺术形式。<sup>①</sup>综合以上有关诗的电影的论述，可以得出诗意本质的诸多特点。

其一，格律与节奏。无论是爱森斯坦强调的以蒙太奇来实现意象与意象的撞击，还是塔可夫斯基电影中飞逝的微弱震颤。格律与节奏一直是诗最根本的特点之一。虽然在理念上有诸多差异和不同，但是爱森斯坦与塔可夫斯基一样关注着一切与韵律有关的体裁，例如松尾芭蕉的俳句。

其二，叙事与情绪。诗电影注重情绪的传达与人生的思考，打破传统的叙事模式，给人一种全新的电影审美方式。诗电影的作者不赞同为了叙事逻辑和因果关系将影片作为情节的串联，影像的多义性也服务着诗电影作者的诉求。

其三，画面本身的诗意。毋庸置疑的是，画面本身的诗意也是诗电影共有的特点之一。画面的隐喻与象征是诗意的体现，情绪的克制与流动也是诗意的体现。在诗电影中，多重的视点也结构着画面的诗意，视线的出发点变得多样化，视角不再主观，人物寻找着、游荡着、无法支配事件的发展，感性思维主导着丰富的角度。

综上，诗性是电影的根本属性，诗不把语言当作一种现成的材料来接受，诗本身使电影成为可能。诗电影的来源、本质、特征，都决定了它知性的特点，接近生命的真谛。

## 第二节 诗意可以是幽默的吗？

### 一、诗电影的传承

本节旨在联系塔蒂的作品与诗电影特性的共通之处，将塔蒂的作品纳入诗电影的序列，探讨其中潜藏的诗性气质。电影之所以有诗性意味，第一原则就是展示那些用摄影机才能去发现的美感。诗可以叙事，但叙事绝非诗的

---

<sup>①</sup> [苏]. 塔可夫斯基.雕刻时光[M]. 张晓东译. 北京：人民文学出版社, 2016:49.

唯一目的。与此同时，塔蒂的电影中传达着赞颂质朴田园生活、质疑当代工业社会的两种情绪，在一定意义上集田园诗与讽刺诗为一体。

首先，塔蒂的电影作品注重调度和节奏韵律。因其注重对生活中巧合的记录，不同于杂耍、夸张、博人眼球的喜剧，所以塔蒂擅长于在慢节奏的镜头剪辑和长镜头画面中通过布景和演员运动来产生滑稽的效果。此外，塔蒂对韵律有着非比寻常的要求，演员行动的轨迹和节奏都经过严格的设计，他对画面内部一切自然而然的动作都有着精确的计算。



（图 3.1、图3.2 《雅克·塔蒂：〈玩乐时间〉怎样制造讽刺幽默》视频论文截图）

在视频论文《雅克·塔蒂：〈玩乐时间〉怎样制造讽刺幽默》中，作者详细地分析了在展馆大门这一场景内，塔蒂如何在长镜头中安排和搭建多人

物的动静设计，从中心人物到前后景的配合都十分严谨。<sup>①</sup>几乎可以保证每一帧画面的动静衔接，通过这种手法构筑的噱头，观众需要去思索判断观看的位置，而塔蒂帮助和训练观众适应自己的噱头。

其次，塔蒂并不像其他喜剧导演一样注重叙事。叙事在他的电影中，只是作为一条线索，使情节不至于毫无联系，但比起喜剧氛围的营造，叙事显然不是他艺术创作的核心。塔蒂在访谈中提及自己的创作受到雷诺阿《乡间一日》的影响，在手法和风格上，这部影片都给了他极大的启发。<sup>②</sup>

如前文所述，塔可夫斯基所追求的诗意，将诗与生命哲学紧紧相连，他的作品充满诗意与思考。在《牺牲》这部影片中，邮递员沿着蜿蜒的乡村道路骑行，自行车被一个顽皮的孩子攀上，这是他对《节日》的戏仿与致敬。简单的人物和乡村风光，在这里，塔可夫斯基穿越过喜剧本质，发现了潜藏在塔蒂作品中的诗性。



（图3.3 《牺牲》中的邮递员与乡间小路

图 3.4 《节日》中的邮递员与乡间小路）

第三，视觉诗律（*prosodie visuelle*）的运用。塔蒂的镜头流动是有韵律的，他偏爱转盘和汽车的行动，因为同时具有现代性事物的特征和流动的诗化节奏。《玩乐时间》片尾处，五花八门的汽车涌进路中央，汽车作为现代

<sup>①</sup> Kiss Miklós. Jacques Tati's PLAYTIME: How to make a [critical] joke. NECSUS European Journal of Media Studies. [DB/OL].[2018].

<https://necsus-ejms.org/playtime-how-to-make-a-critical-joke/>

<sup>②</sup> Bert Cardullo. An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut[J]. *Quarterly Review of Film & Video*, 2002(19):298.

交通工具不再像影片前半部停车场画面那样统一和呆板。汽车的审美和休闲功能被调动起来，停停走走，一时间街头气氛欢乐和轻松了起来。无情节的影像在此处具有了诗歌的品质。<sup>①</sup>在延展感性的同时，塔蒂的影片没有停止思维活动。

对应着诗电影流派、法国诗意现实主义的特点综合分析电影的诗性本质，塔蒂的作品毫无疑问地继承着诗电影的固有传统，并且传播着对田园般美好生活的赞颂与向往、当代社会的适当讽刺和深入反思，他的作品具有强烈的诗性意味，可以被称为诗化的喜剧，甚至是幽默的诗电影。

## 二、另一种维度的比较

以往的学术研究或是访谈论文，皆在喜剧作品的序列里将塔蒂与喜剧导演作比，往往只在内容上肯定了塔蒂的喜剧性，而忽略了美学形式上可能存在的诗性。以往与塔蒂相比较的喜剧导演如卓别林、巴斯特·基顿、哈罗德·劳埃德、劳拉和哈代、麦克斯兄弟、杰理·刘易斯等，虽已是喜剧电影界成就斐然的创作者，但塔蒂作品中不容忽略的诗性，使得他可以被放在另外的维度来考量。

费德里科·费里尼便是可以与塔蒂相较的导演之一，两位导演在创作上都是节制的，这是一种数量上的谦逊，他们始终根植于自己所需要的艺术创作中，对作品保持着精雕细琢的审慎态度。费里尼的创作周期与意大利新现实主义虽有重合，但严格意义上来讲，费里尼并非遵循着新现实主义的创作原则。费里尼的作品有幽默的喜剧成分，他的银幕缪斯朱叶丽塔与塔蒂一样，也是一位优秀的默片演员。但费里尼的画面是充满着诗意的，大雾、大雪、大风，一切自然条件都被他自如地运用到电影中去，成为梦的变体。而关于梦，德勒兹这样描述塔蒂“塔蒂释放自己的梦样谵妄，抑制任何能够脱离它的音乐喜剧的运动，以便帮助视听影像，建构一种新的视觉艺术，一种新的

---

<sup>①</sup> [法]. 乔治·迪迪-于贝尔曼. 影像·历史·诗歌：关于爱森斯坦的三场视觉艺术讲座[M]. 王名南译. 上海：人民出版社，2020:92.

听觉艺术。”<sup>①</sup>

《阿玛柯德》（Amarcord）中可爱的小镇，无法不令人与《节日》有所联系，小镇的温柔和风抚慰着每一个生活在这里的人，充满着田园之趣与无限柔情。费里尼影片中所挚爱的马戏团，也是《节日》中的主要事件。而《玩乐时间》《交通意外》虽然没有真正意义上的马戏团表演，但奇妙的博览会与汽车展也可以被看作现代都市马戏的变体。《罗马风情画》中的修女，灵感也来源于《玩乐时间》开场中两个造型怪异的修女，虽然她们只有短促的一瞥，这是费里尼对塔蒂的致敬。



（图 3.5 《罗马风情画》中的两位修女，造型致敬了《玩乐时间》，帽子上的两翼也夸张化了；



图 3.6 《玩乐时间》中在片头出现的两位修女，帽子上煽动着的两翼引起路人的围观）

伊利·曼佐（Jirí Menzel）可以算得上是个人风格同塔蒂最接近的一位导演。他的作品也以喜剧见长，与塔蒂一样，这不是一位仅仅关注喜剧想象力或喜剧丑角本身的导演，他电影作品中也充斥着淡淡的诗意。在《我的甜蜜家园》（Vesničko má středisková）中，画面周期性的重复、乐池音乐的应用不仅塑造着喜剧氛围，也充满了诗情画意。同样是小镇风光，同样是鲜活的人物众生相，《雪花莲节》（Slavnosti sněženek）也是如此。人物悠闲的生活状态，观察花朵、钟情打猎，乡间回忆拼凑着没有强戏剧性的一件件小事，画面中的诗意美感像是风光专题片，而音乐牵引着情绪，田园诗无限柔情，在长镜头的作用下，模糊着回忆、梦与生活的界限。

编剧、导演雅罗斯拉夫·帕布塞克的某些作品与塔蒂的作品有着相似之处。帕布塞克的代表作之一《看啊，霍默尔卡》便是喜剧与诗性气质的结合。

<sup>①</sup> [法]. 吉尔·德勒兹. 时间-影像[M]. 谢强、蔡若明、马月译. 长沙: 湖南美术出版社, 2004:104.

这是一部更为舒散的喜剧作品,《看啊,霍默尔卡》在形式与手法上,不像塔蒂一样积极创新和努力克制,它对话喧闹、人物疯癫,但它诗意的落点在某些安静的段落。尤其是一段极为重要的树林段落,在视听风格方面与塔蒂的作品非常接近。舒缓的、抽离的音乐填满着森林,一家人在郊游。镜头记录着郊游的诗意,尤其是身型臃肿的母亲,轻盈忘我地舞蹈,仿佛与自然进行深入地谈话。她的舞姿使镜头内部节奏张弛有度,同时又可以解读出一种滑稽的意味——这与塔蒂所制造的诗意气氛非常相似。音乐在《看啊,霍默尔卡》中也得到了超乎寻常的利用。但与塔蒂稍有不同,《看啊,霍默尔卡》片尾处的《欢乐颂》在一定意义上承担了意识形态功能,混乱的家庭生活中,一切落向神的实质。



(图 3.7 《看啊,霍默尔卡》中诗意的森林舞蹈)

综上,通过对诗电影与塔蒂作品相似之处的简单梳理,以及非类型化喜剧导演与塔蒂的区别联系,不难发现其实诗意与幽默一直以来都不是完全孤立的两种风格。并非沉重的题材内容才能体现生命的思考,幽默轻松的诗意也传达着思索和感触,诗性关照与电影技巧的结合,使塔蒂的作品值得被重新审视和定位。

### 第三节 喜剧诗人的显性特质

#### 一、喜剧诗人

喜剧诗人一词有诸多来源。如前文所述，诗学在古希腊被定义为“创造出来的东西”。所以喜剧诗人，可以被理解为创造喜剧的人。古希腊亚里士多德学派的著作《喜剧论纲》中就曾经出现关于喜剧诗人要使喜剧的言词归于普通、通俗的语言（语音）的说法。诗人在《喜剧论纲》中指代的是如阿里斯托芬这样的喜剧创作者。

在《喜剧的观念及喜剧精神的效用》一文中，梅瑞狄斯将喜剧诗人描述为“处在狭窄的圈子里，发言的对象只是那个更狭窄的理智园地，他涉及的是社会世界在人们性格上发生的影响。他不问开头、结尾或是环境，而只问你此刻在演什么。要了解和珍视他们的工作，你必须对自己的同类有一种冷静的喜爱，并对我们文明的素质有一种冷静的估计。”<sup>①</sup>梅瑞狄斯推崇一种喜剧性，它来源于悠闲自得的观察，有礼貌的微笑，以及心灵的诙谐。

梅瑞狄斯的理论在塔蒂的电影中得到了十足的阐释。塔蒂时刻关注着生活中一切喜剧的可能性，譬如“社会世界在人们性格上发生的影响”可以在《于洛先生的假期》中麻木的度假者、《我的舅舅》中沉迷现代“非人化”科技的阿尔佩夫妇、《玩乐时间》中古怪的展览会设计等元素中找到。塔蒂冷眼观察着技术对人们生活的改变，成人世界的乏味和儿童、小动物之间的快乐也可以视作一组参照。于洛先生游走在成人世界与儿童世界之间，虽然他被成人世界所接纳，但实际上他并没有拘束在那种僵化体制中。正是因为他的存在，成人的世界才显得滑稽，这种滑稽不是丑陋，而是僵化。塔蒂对城镇化、机械化的东西态度往往是审慎的，对于悠闲的小镇生活则往往带着一种赞赏的情绪。

柏格森对喜剧诗人的定义则更为玄妙。他认为如音乐中，基音会伴随着陪音那样，喜剧诗人以身体捉弄精神，身体支配精神。这样，一个又一个的

---

<sup>①</sup> [英]. 梅瑞狄斯. 西方文论选（下卷）[M]. 周煦良译. 上海：上海译文出版社, 1979:84-88.

喜剧动作保持自然和连贯，喜剧诗人以身体的可笑加强职业性的可笑。<sup>①</sup>与此同时，伯格森传递着这样的判断：作为旁观者参与生活，由于情感上的麻痹，一切都是喜剧。

于洛先生绝对称得上是影片中的旁观者，他在叙事中偶尔还有置身事外的视角，甚至塔蒂会通过九十度的剪接，尽可能多地将镜头的视觉效果最大化，也让于洛和观众都抽离出喜剧情境，强调出情节活动的交叠。滑稽的产生是因为人被僵化为机器。在《我的舅舅》中，制造工厂的工人便是代表。而于洛先生的出现打乱了生产的节奏，最终，被僵化的工人们在于洛先生的带领下，准备丢弃作废的塑料管，因此闹出了误会。在这个事件中，僵化的工人们又被于洛感染得变为正常的“人”。于洛的僵化是身形、姿势的不协调，他的灵魂却活泼、真诚而自由，但工厂中其他人的僵化是机械复制时代生产压抑下的情绪产物。这样的作品被巴赞称为“学者文人喜剧”。

在伯格森的《创造进化论》对直觉活动的思考中，他认为一位诗人使用语言的方式实际上违反了语言的标准用法，其目的是把自己的直觉感受传递给读者。因为直接感受无法被准确交流和传达，所以分析描述无法做到这一点。但塔蒂的作品，展示而不叙述，恰恰在建构这种直觉，通过打破传统喜剧手法的方式。他把握运动、生命现象，直觉的方法对物体有直接的领悟，理智超越自身，克服对自身的限制，拓开出另一条对实在的非柏拉图式的理解的道路，实际上这就是伯格森自己试图运用的语言，也是诗的语言，<sup>②</sup>而这种领悟同样体现在塔蒂的创作之中。

无论从何种维度上考虑，塔蒂电影中的视听创新、僵化讽刺都足以让喜剧发挥出除引人发笑之外的思考，通过对社会的观察、理性的质疑批判。从这个维度上来说，塔蒂无疑是一位喜剧诗人。

## 二、塔蒂作品中的诗性

塔蒂作品中的诗性包含着以下两种类型：以赞颂田园风格为主的诗、以

---

<sup>①</sup> [法]. 亨利·伯格森.笑[M]. 徐继曾译. 北京：北京十月文艺出版社, 2005:37.

<sup>②</sup> [波兰]. 拉·科拉科夫斯基. 伯格森[M]. 牟斌译. 北京：中国社会科学出版社, 1991:28.

批判僵化社会为主的诗。塔蒂的五部作品几乎都包含有这两种倾向。在以往的田园诗中,无论是古希腊以特厄克里托斯为代表的赞颂清新自然的田园诗,还是以陶渊明为代表的退仕避世的诗,作者对超脱物外的自然环境都抱有积极向往、乐在其中的心态。塔蒂作品中所展示的城市之外的村镇同样是美好快乐的,处处都有属于人间的烟火气息。邻里之间真诚地分享糖果,路边小店无私地热心帮助,商市街巷一派和谐的生活景象。相反,在机械工业文明高速发达的城市里,人们的社交生活精确到连喷泉的使用都有限定,人与人之间充斥着轻浮而虚伪的相互称赞,工厂办公室则是多种消色填充的空洞无物的建筑,无聊至极。但塔蒂对城镇生活也不是激烈的讽刺态度,机械设备给现代生活带来便利和不便,塔蒂呈现的是一个具体的、幽默的代表性情景,来描述战后那种迷失方向的现代主义步伐。这种迷失、对过往质朴生活的留恋的对比,法国、美国乃至全世界都深有同感,人与环境的依赖和割裂,具有哲学层面的思考价值。从这一点上来讲,这也是《我的舅舅》在美国大受欢迎,并且赢得了第31届奥斯卡最佳外语片奖的原因所在。<sup>①</sup>

塔蒂的作品中,喜剧在逐渐走向现代化。在《节日》这部影片中,塔蒂尚且处在由熟悉的音乐厅表演向电影转化的阶段,这一阶段他有限度地建构着视觉与听觉,仍然保留着一些传统的喜剧技法,但此时他已经注意到了音响效果对画面的作用,个人风格也初具雏形。《节日》之后,他再也没有启用弗朗索瓦这一人物,原因就是弗朗索瓦还属于一个标准意义上的默片丑角,将他放置在电影中,影片只会像大多数喜剧电影那样以丑角人物为中心。

《节日》中,最为诗意的设置就是村庄中老奶奶这一角色。在这场短短一天的游戏之旅中,她是叙事史诗中的牧羊人,是歌队和先知,穿插出现在所有故事的间隙。她直面观众,仿佛一场晚会的报幕员。《节日》突出的是田园村庄悠然生活的诗意,还有与工业效率之间的割裂。弗朗索瓦是这种割裂中的丑角,因为他不顾条件限制,努力寻求但求而不得。弗朗索瓦的滑稽,

---

<sup>①</sup> Turvey Malcolm. *Play Time : Jacques Tati and comedic modernism*[M]. New York: Columbia University Press, 2020:28.

展示的是工业社会与小镇的不相容。《节日》片头和片尾都是孩童追逐旋转木马的画面，配上悠扬的音乐，一场狂欢有始有终，小镇恢复了往日的秩序。

因为塔蒂的电影中，时间都是线性的，所以在框定了场景的情况下，他通常把小镇当作一个巨大的舞台，同时邀请很多演员展示自己。如果说在《节日》的创作中，塔蒂还在音乐厅的哑剧表演经验上多有借鉴，那么到《于洛先生的假期》他已经迅速成长为创造和使用那种用电影的特性来思考的创作者。

不可否认，《于洛先生的假期》中塔蒂的电影思维已经有了更新，他让更加丰富的噱头填满几乎所有主要演员的人物性格，而不是大包大揽地扮演着丑角。沉闷和单调的度假画面，与海滩边的喧闹声成为一组对照，于洛屡次打破沉闷，甚至在最后一夜送来一场误打误撞的烟火表演。烟火表演的浪漫气质像是狂欢的终篇，虽然不像塔可夫斯基那样在作品中思考生命的意义，但是塔蒂执着于探讨的问题始终是“为什么在有秩序和效率的当代社会，人们好像仍然感受不到快乐？”似乎只有动物、孩童是无忧无虑的状态，那么成年人到底缺少什么？答案不止是一场狂欢那么简单。

在《我的舅舅》中，这个问题几乎得到了本质的探讨。因为塔蒂特殊而冷静的镜头视角，观众永远可以看到那些多重作用下的生活巧合。虽然现代环境大多是沉闷和单调的，尤其是中产阶级工作和生活的地方，但实际上当人们敞开心扉去观察、接纳，即使是最荒芜之处也可以成为现代游乐场。在不偏离现实感的前提下，想象力充盈着事件的发生和细节的展示，这是诗意的阐释。



（图 3.8 《玩乐时间》开端处所展示的呆板的、整齐划一的现代交通

图 3.9 《玩乐时间》结尾处所展示的可爱的、丰富多彩的现代交通）

《玩乐时间》中，处处展示着现代工业的荒谬。塔蒂不拒绝工业，但他拒绝不人性化的、非人的产物。所以才会在影片的开端和结尾展示了两种不一样的交通风格。技术的进步改变着人们的生活，而人们也应该改变看待和使用那些冷冰冰器械的方式。“如何与世界相处”“如何看待工业时代”成为了这部影片想要探讨的问题和讽刺的真正对象。可以发现并非所有的噱头都被完整地发展，有时噱头的呈现是没有结果的。譬如当人们期待一块海绵被认作奶酪引发笑料，却发现理想的结果并没被展示出来。但塔蒂为观众展现出噱头的开端和发展，至于结局，则被有选择性地抑制了，这样的缺席造成了观众的不适应。但是由于这个没有结局的噱头，是发生在一场皇家花园舞会之后，观众只期待着更多的噱头和误会，却没想到一切回归平淡，回归质朴的生活气息。这也是《玩乐时间》早期不被观众所接纳的原因——观众错误地估计了它的喜剧性和哲学性的比例，它被看作是不吸引人的喜剧。

到了《交通意外》，塔蒂尝试中和自己想要的效果和观众喜欢的电影，所以它看上去不再那么“无聊”，而是在一定程度上用噱头满足观众的期待。但是全片的基调仍然是对抗快节奏的、非人性的现代生活，以及难以共通的“全球化”。所以误入农家生活的几个不走运的赶路人，在路上收获了比无聊的汽车展会更多的快乐。于洛先生永远都是悠然自得的，他的状态是塔蒂所希望的那样，他的“正常”也衬托出社会的“不正常”。

从以上几部作品的基调上我们可以看出，塔蒂所追求的不是纯粹的乡村生活，讽刺的也不是整个工业社会，他观察的是那些在工业社会被异化的、

人们身上的机械性，他所追求的是自在、松弛的人性，排斥那种美国化的对技术的迷恋和技术主义的追捧。他的诗，带着电影化的隐藏与遮蔽、意象的妙用、节奏的呈现，追求的是自然与和谐，无论身处乡野还是超级都市，都要回归人性本身。他所有的电影都有着同样的美学追求：在一个充满了人和符号的世界里，寻找给人以喜剧感和存在于人文主义维度中的人物。



# 结语

## 一、喜剧美学的超脱

通过前三章对塔蒂美学特征、其在喜剧美学维度的不同之处、其对诗电影模式和方法继承的分析中，可以重新定义和审视塔蒂的作品。

首先，塔蒂的五部作品与其他喜剧片导演在噱头手法、表演风格上多有相似。他继承了源自舞台的、类似默片喜剧的表演方法。英国喜剧演员罗温·艾金森的表演也可以看作对塔蒂的一种继承，因为他们所扮演的都是游离在社会节奏之外的人。但罗温·艾金森的憨豆先生，如前文所言，在丑角的主动性一方面较于洛先生略有不同。而且憨豆先生的面部表情比于洛更为夸张和不自然，这仍然是属于丑角的表演方式。广义上来看，于洛先生身上既有前人的影子，也能看到类似的喜剧演员纷纷效仿。但结合四部影片逐渐对于洛先生的去中心化这一特点分析，于洛并不严格符合类型喜剧中定型化人物这一特点，是为塔蒂对喜剧美学的超脱之一。

其次，塔蒂打破了传统的喜剧叙事模式，令他的作品并不如其他喜剧一样吊足观众的胃口，再结合他所设置的对观看模式的考验，观众对喜剧的期待与塔蒂的作品之间存在偏差。全景深调度美学较少地在喜剧电影中被应用，也就是说，很少有创作者能运用视听手段将“开放性”最大化，塔蒂作品的这种开放性决定了他独特的地位。在惯常的喜剧中，还没有出现如塔蒂一般将叙事淡化的同时，主要人物也被边缘化的作品。刘易斯以及利普斯基都曾有过对叙事的挑战或对置景作用的构建，与塔蒂有着一定量的相似。但是通过对比，可以发现这种相似只局限于某一特点，用于喜剧氛围的营造，且通常是有限度的。所以疏淡的叙事、置景的巧妙、噱头的配置、声音与画面增量的配合成为塔蒂的又一独特之处，复杂地多重作用于喜剧效果。这一特点，是为塔蒂对喜剧美学的超脱之二。

## 二、诗性美学的传承

在诗电影的序列中研究塔蒂的电影，主要针对他作品中的诗性气质。诗性气质不仅仅存在于诗电影的流派当中，塔蒂于喜剧电影的超脱之处，正是他与诗电影的相似之处，

首先，诗电影不推崇经典的叙事模式，塔蒂的作品与传统喜剧美学的不同也恰恰源于此。简单的情境、疏淡的风格、对社会发展和生存状态的思考，令塔蒂喜剧从形式和思想的维度都向诗电影靠拢。虽然大部分喜剧都会或多或少地反思和讽刺，但大多数喜剧都选择了高强度的情节叙事，所以并不能因其思想性上的相似之处就把那些作品也划入诗电影的范畴。

其次，诗意氛围的营造和画面的构建。塔蒂对画面的严格控制，使他的画面充满着内部以及外部的视觉韵律，节奏的形成、画面的对撞、微观韵律的流动都是他的韵脚。在颂扬田园情调、反思工业文明的基础上，塔蒂努力构建着诗意的画面氛围。费里尼、伊利·曼佐、帕布塞克等人的部分作品，都是在幽默轻松的喜剧情节下，又有着浓浓的诗性气质，埋藏在画面、音乐、氛围感中，与塔蒂作品极为相似。上述作品在喜剧中植入诗性，与塔蒂的作品一样，都可以被称为“幽默的诗电影”。

综上所述，在简要分析、总结、归纳塔蒂的美学特征的基础上，可以发现他于喜剧的超脱之处，正是与诗电影的相似之处。就此可以认为，这位优雅的冒失天使是一位当之无愧的喜剧诗人，他的作品完成了对喜剧的更新和对诗电影的传承。他的思考不是悲情的，是温和地质疑与理性地批判。而我们对于塔蒂的作品，还应该做喜剧维度之外的多重注解。

# 附录

## 一、参考文献

### 1、专著

- (1) [法]米歇尔·希翁. 视听：幻觉的构建[M]. 黄英侠译. 北京：北京联合出版社，2014.
- (2) Michel Chion. *The Films of Jacques Tati*[M]. Guernica Editions Inc, 1984.
- (3) [法]. 安德烈·巴赞. 电影是什么？[M]. 崔君衍译. 北京：中国电影出版社., 1987.
- (4) Michel Chion. *No Man's France*[J]. *Studies in French Cinema*, 2014.
- (5) David Bellos. *Jacques Tati*[M]. The Harvill Press, 1999.
- (6) [法]. 吉尔·德勒兹. 时间-影像[M]. 谢强、蔡若明、马月译. 长沙：湖南美术出版社, 2004.
- (7) Rémi Oournier Aanzon. *French Comedy on Screen: A Cinematic History*[M]. Palgrave Macmillan, 2014.
- (8) [美]克莉丝汀·汤普森. 打破玻璃盔甲：新形式主义电影分析[M]. 张锦译. 北京：北京大学出版社, 2020.
- (9) Alan Dale. *Comedy is a Man in Trouble : Slapstick in American Movies*[M]. University of Minnesota Press, 2000.
- (10) [法]. 亨利·柏格森. 笑[M]. 徐继曾译. 北京：北京十月文艺出版社. 2005.
- (11) [英]. 梅瑞狄斯. 西方文论选[M]（下卷）. 周煦良译. 上海：上海译文出版社, 1979.
- (12) [法]. 乔治·迪迪-于贝尔曼. 影像·历史·诗歌：关于爱森斯坦的三场视觉艺术讲座[M]. 王名南译. 上海：人民出版社, 2020.
- (13) [苏]. 多宾. 电影艺术诗学[M]. 罗慧生、伍刚译. 北京：中国电影出版社, 1984.
- (14) [苏]. 塔可夫斯基. 雕刻时光[M]. 张晓东译. 北京：人民文学出版社, 2016.

(15) Turvey Malcolm. *Play Time : Jacques Tati and comedic modernism*[M]. New York: Columbia University Press, 2020.

## 2、期刊

(1) Marijke de Valck. THE SOUND GAG: The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati[J]. *New Review of Film and Television Studies*, 2006.

(2) John Fawell. Sound and Silence, Image and Invisibility In Jacques Tati`s Mon Oncle [J]. *Literature/Film Quarterly*, 1990.

(3) Bert Cardullo. An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut[J]. *Quarterly Review of Film & Video*, 2002.

(4) [美] 安德烈·内斯廷根.我的电影是怪异表演的一部分[J]. 刘宜冰译.电影艺术, 2016.

(5) [美] 汤姆·冈宁.吸引力电影：早期电影及其观众与先锋派[J]. 范倍译.电影艺术, 2009.

(6) [美] 汤姆·冈宁.吸引力：它们是如何形成的[J]. 李二仕、梅峰译.电影艺术, 2011.

(7) 苏晖. 喜剧意识：喜剧性的核心[J]. 外国文学研究, 2005.

(8) 黄文达. 诗意何为——塔可夫斯基电影观[J]. 上海大学学报, 2007.

## 3、学位论文

(1) 戚琳. 帕索里尼和他的电影诗性论[D]. 上海：华东师范大学, 2010.

(2) 潘丽. 雅克·塔蒂喜剧电影研究[D]. 北京：北京电影学院, 2005.

## 4、网络资源

(1) Jonathan Rosenbaum. 深北 译. 塔蒂的民主：介绍及访谈[DB/OL]. [2011.02]. <https://movie.douban.com/review/4621873/>

(2) Kiss Miklós. Jacques Tati`s PLAYTIME: How to make a [critical] joke. NECSUS European Journal of Media Studies. [DB/OL]. [2018]. <https://necsus-ejms.org/playtime-how-to-make-a-critical-joke/>

## 二、参考影片

- 1949 《节日》 Jour de fête
- 1953 《于洛先生的假期》 Les Vacances de Monsieur Hulot
- 1958 《我的舅舅》 Mon Oncle
- 1967 《玩乐时间》 Play time
- 1970 《交通意外》 Trafic
- 1923 《气球》 The Balloonatic
- 1969 《石榴的颜色》 Նռան գույնը
- 1920 《邻居们》 Neighbors
- 1925 《七次机会》 Seven Chances
- 1936 《乡间一日》 Une Partie de Campagne
- 1939 《游戏规则》 La règle du jeu
- 1961 《猎艳高手》 The Ladies Man
- 1963 《疯狂教授》 The Nutty Professor
- 1983 《地方英雄》 Local Hero
- 1985 《我的甜蜜家园》 Vesničko má středisková
- 1973 《阿玛柯德》 Amarcord
- 1971 《我的家庭在世界革命中的角色》 Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji
- 1980 《谁在那儿歌唱？》 Ko to tamo peva
- 1984 《三个老兵》 Tri veteráni
- 1978 《阿黛尔还没吃晚餐》 Adéla ještě nevečeřela
- 1967 《消防员舞会》 Hori, má panenko
- 1970 《看啊，霍莫尔卡》 Ecce Homo Homolka
- 1989 《列宁格勒牛仔征美记》 Leningrad Cowboys Go America
- 1984 《雪花莲节》 Slavnosti sněženek
- 1972 《罗马风情画》 Roma

1936 《摩登时代》 Modern Times  
1931 《母狗》 La Chienne  
1938 《雾码头》 Le quai des brumes  
1939 《天色破晓》 Le jour se lève  
1967 《快乐的结局》 Stastny konec  
2014 《寒枝雀静》 En duva satt på en gren och funderade på tillvaron  
1975 《镜子》 Зеркало  
1986 《牺牲》 Offret

## 后记

一直没敢面对写后记这件事，改论文的时候总觉得自己离毕业还很远，直到看了一眼日程表，自己甚至快要赶不上提交论文了。

三年前那天的一切我还历历在目，盲目自信的小镇青年在几所学校里妄图做个选择。整整一天的考试和等待后，我走出小西天的门，告诉曾经的老师和我的父母“孩儿有幸入选”，很像是初入宫的安陵容。这三年里，我无数次在面对“没有一个校园”而带来的不方便时有过些许后悔，但是当我走进李迅、李一鸣、陈山等诸位老师的课堂时，小小的生活上的困难便显得不那么重要了。没有优秀的老师和同学，我也不会是现在的我，所以后悔一会，我又不后悔了。

因为资料馆，我学会了对自己的选择负责。

下面开始感谢。

感谢李迅老师，您是我考入资料馆的目标和动力，您踏实、严谨的学术态度使我非常敬佩。因为您，这三年的学习中我对自己的要求更为严格，争取比昨天多进步一些。如果没有遇到您这样的学者，我现在对学术的态度可能还要轻浮许多。

感谢李一鸣老师、陈山老师、黎煜老师，以及所有授课、讲座、教务老师们，感谢您的帮助和鼓励，使我学到了很多知识，顺利完成学业。

感谢我的舍友兼好友：邓碧佳、彭燕美、王睿思，她们陪伴、安慰、鼓励我，我从没想过还可以遇到如此真挚、激励人心的友谊。感谢班级里的好友们，每次在小花园里喝酒、聊天、攒蛋，都是我最美好的回忆。感谢资料馆的小动物们，大咪、奶羊、山竹、小老弟等等，它们都治愈着我。

感谢本科好友王芳蕊，她从英国为我带回来了非常重要的参考书，使我可以更好地完成这篇文章，也感谢虢依桐、崔可欣，三年过后，我们仍是挚友。

感谢杨崧维、李明夏专程来北京看我，给了我很多安慰。

感谢西北大学的巩杰老师、杨欣老师，毕业后的鼓励 and 问候，也是我前进的动力。

感谢我的家人，尤其是父母，他们给了我最温暖的家庭，如果没有他们的支持，我无法坚定自己的选择，做自己想做的事。

感谢罗一凡，他教会了我许多。

感谢塔蒂，纵使经历了一年从开题到论文写作的折磨，我依然很喜欢他的电影。