

雅克·塔蒂电影中的空间呈现研究



重庆大学硕士学位论文

(学术学位)

学生姓名：广雨竹

指导教师：范 蓓 教 授

学科门类：艺术学

学科名称：戏剧与影视学

研究方向：电影学

答辩委员会主席：虞 吉

授位时间：2022 年 6 月

A Study of Spatial Representation in Jacques Tati's Films



A Thesis Submitted to Chongqing University
In Partial fulfillment of the requirement for the
Master's Degree of Arts

By

Guang Yuzhu

Supervised by Prof. Fan Bei

June , 2022

摘 要

作为法国喜剧大师，雅克·塔蒂身兼导演、演员与编剧数职。本文将结合塔蒂创作的八部影片，注目其对“邮差弗朗索瓦”和“于洛先生”这两位人物的精彩塑造，结合相关电影理论、建筑学理论和法兰克福学派大众文化批判理论，分析塔蒂电影中的空间呈现，进而考察其对现代建筑、汽车时代和文化工业的批判，探索其在电影作者身份之外所作尝试。与其他同样优秀的喜剧导演不同，塔蒂在电影中蕴含多重维度的空间批评，借助人物与空间的复杂关系隐喻现代人的生存状态。本文主要从四个方面进行论证：雅克·塔蒂作为体验空间的坐标拥有多重身份，现代工业对私人领域的侵占，压抑空间中个体的消失及身体作为空间的生产者全面发挥抵抗潜能。

第一部分首先指出作为空间坐标的雅克·塔蒂如何获得多重身份。在《我的舅舅》和《玩乐时间》这两部影片中，作为电影人的塔蒂通过对阿贝尔别墅和塔蒂城的建造，获得了城市规划师和建筑师的身份，感知时代暗面的塔蒂兼具阿甘本所定义的“同时代人”与马克·欧杰定义的“民族学家”双重身份。他用影像落实德·塞托对书写的定义，在对专有空间的构造中与现代建筑不断对话，关注转运和暂栖的“非地方”，将人物穿梭之地处理为博览会和游乐场这两类对应场所，并着意批判人们对现代建筑及其衍生物的依赖方式和臣服姿态。

第二部分考察的是塔蒂电影中不断被侵入的私人空间，注目于玻璃建筑、汽车和大众媒介对私人空间与公共空间边界的瓦解。玻璃使得城市空间极具迷惑性，人物无法定位自身并被玻璃幕墙诱捕，玻璃的可视性落实对人的监控，橱窗则使家庭生活变作景观；作为移动住宅的汽车扩展私人空间的定义；开启逃避和召唤模式的电视与广播则直接侵入家庭空间。

第三部分揭示塔蒂电影中的个体如何在空间达成的压制中消失。指出塔蒂通过家居设备中的技术想象，城市中无处不在的指示，消费提供的伪个性化选择，假期的持续操纵和流水线对个人的剥夺一齐使得人物丧失独立意志，但同时他借于洛对职业身份的拒绝展现了抵抗的可能。

第四部分围绕身体作为空间的制造者而进行的抵抗展开。分析喜剧性的生成和笑声所蕴含的深意，指出塔蒂利用人物这一空间体验的核心唤醒公共空间的活力，以脚步游戏作出步行者和游荡者的突围。

关键词：空间；身体；现代建筑；雅克·塔蒂

Abstract

As a master of French comedy, Jacques Tati is a director, actor and screenwriter. In this paper, we will focus on his eight films, his brilliant portrayal of the characters "Francois the Postman" and "Monsieur Hulot", and analyze the spatial representation in Tati's films in the context of relevant film theories, architectural theories and the Frankfurt School's critical theory of popular culture. The film's spatial presentation is then examined in relation to its critique of modern architecture, the automobile age, and the cultural industry, exploring its attempts to move beyond film authorship. Unlike other equally good comedy directors, Tati's films contain multiple dimensions of spatial criticism, using the complex relationship between characters and space as a metaphor for the state of modern human existence. This paper focuses on four aspects of the argument: Jacques Tati's multiple identities as coordinates of experiencing space, the encroachment of modern industry on the private sphere, the disappearance of the individual in repressed space and the body's full potential for resistance as a producer of space.

The first part begins by pointing out how Jacques Tati as a spatial coordinate acquires multiple identities. In *Mon Oncle* and *Play Time*, Tati, as a filmmaker, acquires the identities of urban planner and architect through the construction of Villa Abel and Tati City, and Tati, who perceives the dark side of the times, combines the identities of "contemporaries" as defined by Agamben and "ethnographers" as defined by Marc Augé. Tati, who perceives the dark side of the times, is both a "contemporary" as defined by Agamben and an "ethnographer" as defined by Marc Augé. He uses video to implement de Certeau's definition of writing, in a constant dialogue with modern architecture in the construction of exclusive spaces, focusing on the "non-places" of transit and transience, treating the places where people travel as counterparts to expositions and playgrounds, and deliberately criticizing the way people rely on and submit to modern architecture and its derivatives.

The second part examines the invasion of private space in Tati's films, focusing on the disintegration of the boundary between private and public space by glass architecture, the automobile and mass media. Glass makes urban space disorienting; characters are unable to locate themselves and are trapped by glass walls; the visibility of glass enforces the surveillance of people; windows turn domestic life into a landscape;

cars as mobile homes expand the definition of private space; and television and radio, which open up modes of escape and summoning, directly invade domestic space.

The third part reveals how the individual in Tati's films disappears in the suppression reached by space. It is pointed out that Tati's imagination of technology in domestic devices, the ubiquitous instructions in the city, the pseudo-individualized choices offered by consumption, the constant manipulation of holidays and the deprivation of the individual by the assembly line all together make the characters lose their independent will, but at the same time he shows the possibility of resistance through Hulot's rejection of professional identity.

The fourth part revolves around the resistance of the body as a maker of space. Analyzing the comedic production and the deep meaning of laughter, he points out that Tati uses the figure as the core of spatial experience to awaken the vitality of public space, and makes a breakthrough of the pedestrian and the wanderer with the game of footsteps.

Key words: space; body; modern architecture; Jacques Tati

目 录

1 绪论.....	1
1.1 选题意义.....	1
1.1.1 学术意义.....	1
1.1.2 实用意义.....	4
1.2 国内外研究现状.....	4
1.2.1 国内研究现状综述.....	4
1.2.2 国外研究现状综述.....	6
1.3 主要研究内容与拟解决的关键问题	8
1.3.1 主要研究内容.....	8
1.3.2 拟解决的关键问题.....	9
2 体验空间的坐标:法国喜剧导演雅克·塔蒂	11
2.1 雅克·塔蒂的多重身份	11
2.1.1 规划者与建筑师:从《我的舅舅》到《玩乐时间》	11
2.1.2 同时代人:于洛与塔蒂.....	14
2.1.3 共有之地:民族学家与报导人	14
2.2 塔蒂对现代主义建筑所作判断	16
2.2.1 阿贝尔别墅:盛期现代主义的混合物	16
2.2.2 塔蒂城:伪造的首都与国际建筑风格批判	18
2.2.3 电影之外:回顾展所作延伸	20
2.3 利用空间审视自我的喜剧	21
2.3.1 主角于洛:隐身于影像空间	21
2.3.2 电影中的常见场所:非地方	23
2.3.3 庆典之中:博览会与游乐场	25
3 对空间的识别与重写:被公共化的私人领域	29
3.1 玻璃对城市空间的占据.....	29
3.1.1 玻璃之中:无法定位的人.....	29
3.1.2 可视空间:监控的施行.....	31
3.1.3 橱窗:景观的达成.....	32
3.2 汽车时代:传统模式的瓦解	34
3.2.1 汽车时代的永恒引诱.....	34
3.2.2 被剥削的自然与其反扑.....	36
3.2.3 移动住宅:生活边界的更新	37
3.3 大众媒介对家庭空间的侵占	39
3.3.1 塔蒂同盟:法兰克福学派的大众文化批判理论	39

3.3.2 逃避模式:电视.....	40
3.3.3 接受召唤:广播.....	42
4 人的消失:文化工业对心灵的延伸	45
4.1 主角的退位.....	45
4.1.1 交流失效:对个体的误识与无视	45
4.1.2 机器供养:人在对按钮的依赖中退行	46
4.1.3 箭头、直线与街道:无法抗拒的指示	48
4.2 个性成为幻象.....	50
4.2.1 消费之中:真正面貌的隐匿	50
4.2.2 城市之中:沦为装饰的公共身体	51
4.3 职业身份:未完成的拒斥	53
4.3.1 假期:操纵的持续.....	53
4.3.2 流水线上:个体尊严的丧失	56
5 抵抗潜能:身体作为空间的制造者	59
5.1 人物作为空间体验的核心	59
5.1.1 从公共空间到私人居所:现代场所中的活力差异	59
5.1.2 空间作为身体的延伸:步行者的突围	61
5.1.3 具有想象力的人:在环境同一性中生成幽默	64
5.2 恢复抵抗.....	65
5.2.1 笑声之后:夺回自我的观众	65
5.2.2 抵抗场所:非理想化的劳动身体	67
5.2.3 于洛及其同类:未被规训的游荡者们	67
6 结语.....	71
参考文献.....	73

1 绪 论

1.1 选题意义

1.1.1 学术意义

雅克·塔蒂 (Jacques Tati), 原名为雅克·塔蒂谢夫 (Jacques Tatischeff), 1907年10月9日出生于法国伊夫林省勒佩克, 1982年逝世于巴黎。作为法国电影喜剧大师, 塔蒂生前执导并同时出演了八部影片, 其中有六部长片和两部短片, 分别是《节日》(*Jour de fête*, 1949)、《于洛先生的假期》(*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953)、《我的舅舅》(*Mon Oncle*, 1958)、《玩乐时间》(*Play Time*, 1967)、《交通意外》(*Trafic*, 1971)、《游行》(*Parade*, 1974)和《快活的周日》(*Gai dimanche*, 1935)、《邮差学校》(*L'école des facteurs*, 1947)。塔蒂曾于1978年筹备拍摄一部纪录短片《前进, 巴斯蒂亚》(*Forza Bastia*)并留下素材, 但实际上它由塔蒂的女儿索菲·塔蒂谢夫 (Sophie Tatischeff) 完成制作并于2002年上映, 这部短片并不是塔蒂的独立作品, 因此不纳入本文讨论范畴。

塔蒂作品中令人赞叹的“于洛先生三部曲”(《于洛先生的假期》、《我的舅舅》、《玩乐时间》)贡献了法国电影史上令人印象深刻的喜剧人物: 于洛先生 (Monsieur Hulot), 一个身着风衣游走巴黎的中年男人。与查理·卓别林 (Charlie Chaplin) 总是试图创造令人欢愉的时刻不同, 塔蒂饰演的于洛毫无展开喜剧的意图。坚持喜剧属于每个人的雅克·塔蒂认为生活里有许多于洛先生, 发生在他身上的事情也会发生在他人身上, 这足以将于洛与卓别林电影中的角色区分开来, 与此同时, 塔蒂也提示了自己与卓别林喜剧风格的迥异之处。其中一点便是塔蒂在继承默片喜剧重视视觉性的传统之外, 在作品中对声音作出别具一格的处理。

国内学界对雅克·塔蒂电影创作的研究重点也放在此处, 对他的研究多从喜剧性的达成入手, 首先分析其影片中的喜剧元素, 再拓展至其中声音的创造性处理, 即主角的声音不再于环境中突出, 每个人物的声音被平等地采用, 进而变成一种与其创作意图相符的民主式喜剧。总而言之, 国内学界首先将塔蒂定位为一个喜剧导演, 较少关注他的演员身份, 基本忽略他在电影中传达的多重批判意识。

巴黎在现代主义的袭来中不断变化是塔蒂影片的统一背景, 身处现代社会的人们面对文化工业的糟糕一面, 由此而生的恐慌感成为他在看似充满欢愉的电影中不断提及之物。从《安德烈·巴赞与弗朗索瓦·特吕弗对雅克·塔蒂的采访》(*An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut*, 1958)^[1]到《与雅克·塔蒂的对话》(*A Conversation with Jacques Tati*,

1968)^[2]，这一忧虑在塔蒂接受的采访中多次出现，而其对空间的处理成为传达这种恐慌感的重要途径。

在国内这方面的学术性研究少有人涉及；国外学界对塔蒂影片中的建筑空间有所关注，但多出自建筑学领域，以塔蒂的电影作为某种示例对建筑领域的概念进行阐释，并且多限于《我的舅舅》和《玩乐时间》，他的作品近于工具或中介，在其中被选择性地摘取和使用。

《玩乐时间》于1967年底上映后，塔蒂就这部电影与法国电影评论家让-安德烈·菲斯基（Jean-André Fieschi）和让·纳博尼（Jean Narboni）进行了对话。在这次采访中，塔蒂直言自己试图拍摄迷失于空间中的于洛适应建筑的过程，并说明影片中的喜剧性达成并不局限于主角于洛，他会在合适时机把插科打诨的任务交给其他角色^{[2]11}。他直接道出自己的作品在喜剧性构建这一层面上最为重要的特点，但对塔蒂的创作研究需要从他在电影制作上的意图和技巧出发，走到更为深入的层面。

在《玩乐时间》中，塔蒂将镜头对准幻想中的下世纪巴黎所在地，并在这部影片中完成了一个巨型搭景项目，他斥巨资在巴黎郊外建起塔蒂城（Tativille），城中充斥玻璃和钢铁等指向现代性的建筑材料。这栋凡德罗式的建筑引起了建筑师们的兴趣，也为塔蒂打开在建筑学界备受肯定的局面，但在塔蒂的影片中，对空间意味深长的取用、构造和省思并非仅仅出现在建筑学界热衷分析的《玩乐时间》和《我的舅舅》这两部电影中。从塔蒂执导的第一部短片《快活的周日》到最后一部独立完成的电影《游行》，塔蒂在电影中利用空间的意图一以贯之：不同规模和形式的空间是呈现人物状态与关系的要地，也是表达创作理念和自我意识最直观亦最重要之处。塔蒂对巴黎，对他的永恒来处和注目之地进行了详尽拆分和虚拟重建，可见的是，其影片饱含塔蒂对现代建筑及其衍生物的复杂态度，亦彰显了巴黎人对现代化进程的真实反应与应对模式。

早在《我的舅舅》上映时，接受《电影手册》（Cahiers du Cinéma）采访的雅克·塔蒂已向安德烈·巴赞（André Bazin）与弗朗索瓦·特吕弗（François Truffaut）对新片所作表达作出解释。塔蒂认为随着工业社会的发展，巴黎人民正在失去纯粹之物，人们体验的城市空间将在工业社会追逐统一性的过程中沦为玩物^{[1]296}。这时一个面貌更为清晰的塔蒂呈现出来，他不仅是一个喜剧人物的缔造者，亦是一个观望时代并对此怀抱热望的人，他的喜剧隐含着对时代的关注，对真实生活的关注，满怀失落、愁绪以及与之对抗的尖锐。

塔蒂在最后一部长片《游行》中将舞台交还给两个孩童，自己饰演的主角却早早退场。这种主角的退位与塔蒂用喜剧表达自我审视的创作初衷不谋而合。在塔蒂的眼里，喜剧不是单纯取乐的途径，而是认知自身的渠道；同时，塔蒂指出

电影应该拒绝如汽车一般被标准化，他在这一层面上的思考与法兰克福学派对文化工业的批判不谋而合。

在电影中，空间的重塑成为塔蒂审视时代的有力道具。本文对空间的考量首先指向电影里的物质空间，继而从社会学意义上对这些物质空间进行探究。演员出身的塔蒂在获得导演身份之后，创作生涯始于 20 世纪 30 年代并持续至 70 年代中期。这四十年正值法国社会直面现代化浪潮袭来的时期，塔蒂在他的喜剧中审视了高速变化的法国社会，从巴黎近郊、虚拟的美式巴黎到抵达阿姆斯特丹前的出发之地，巴黎成为塔蒂的影像据点并向外辐射，它呈现了身处机械时代的人身处工作场所的延伸和日常生活的持续这双重压制中，指明人们受到何种操纵与异化，并呈现它们如何在建筑空间和肢体之中被落实。但在塔蒂的影片中，人性回归成为一种长久呼吁，身体对空间的突围成为消解异化的锁匙。他利用主角于洛在空间中不合常规的迟缓行动，表达自身对旧日生活的不舍与对现代生活的审视，一如瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）和西奥多·阿多诺（Theodor W. Adorno）等人重新注视往日灵光。法兰克福学派的大众批判理论为本研究阐释塔蒂的电影提供了相应的理论支撑，与此同时，塔蒂的电影作为例证，亦为大众理解法兰克福学派的相关理论，提供了一个富有活力与颇具余味的切入点。

本研究意在学科融合的基础上，利用相关理论对雅克·塔蒂的电影进行更为全面的解读，在剖析其达成喜剧性的手段剖析之外，将一个面对工业社会深感困惑的塔蒂还原于对他所创造的影像之中。作为一位诚恳表达创作理念的导演，塔蒂曾在采访中直接谈及他对当时社会的诸多看法，这些带有批判意味的嗟叹被这位法国电影大师一一对应呈现在影片之中，对它们进行解码可以让我们直抵塔蒂电影世界的深意，亦有助于完善我们对那一时期法国电影的认识。

国内学界对雅克·塔蒂的认识多是从安德烈·巴赞的《电影是什么》（*Qu'est-ce le cinéma?*）中得来，《于洛先生与时间》这一章节以《于洛先生的假期》这一影片为主要评价对象，提及塔蒂电影中声音的创新^[3]，它在八十年代将雅克·塔蒂在国内学界的视野中铺陈开来。但这一经典章节写于二十世纪五十年代，今日看来接近于一段塔蒂简介，是巴赞对于尚未拍出《玩乐时间》这部经典之作的塔蒂所作陈述。国内外建筑学界对塔蒂电影的解读即使提及其中特殊的空间运用，但并未试图对他的作品进行较为全面的系统性分析。塔蒂在电影方面所作探索绝不逊色于同时期的新浪潮影人，他利用建筑空间对电影世界进行多重塑造的大胆手法对于今日的电影研究来说仍意义非凡，值得我们对其进行更为深入和全面的研究。希望本文可以对国内学界对于雅克·塔蒂电影创作的研究进行有效补充和拓展，为有关雅克·塔蒂的研究提供一个有益参考，最终使人得见一个更为完整、多元和迷人的雅克·塔蒂。

1.1.2 实用意义

在电影创作上，如何处理电影空间是身处任何时代与地域的电影创作者都必须面对的问题。空间化身各类场所，在塔蒂不同时期的作品中有着丰富呈现，他斥巨资搭建塔蒂城这一做法仍为当今电影创作者在资金方面敲响持久警钟，但毫无疑问的是，塔蒂对置景的考究成为他执导电影的迷人起点。镜头从乡村到郊区再抵达城市中心，从老旧社区到新建别墅，从沿街菜摊到现代工厂，从游乐场、博览会再到马戏团表演的舞台，塔蒂在私人空间与公共空间的交汇之中重塑巴黎，让这些场所在影片中并置、对峙与更新，并让主角游走其中。在空间被影像采纳的同时，影片中的人物达成多重体验并更新空间，重塑了复杂的巴黎形象。

就建筑空间这一方面来讲，塔蒂的电影标志着电影与生活的互动，是电影重塑生活的确证，对它们进行解读即是对这种确证的指出、敲定和补充。塔蒂的电影于1935年至1974年这近四十年中，在时间维度上对巴黎进行重构、对法国社会进行重构，也对身处这一时代的人类生活进行了个人化的重构。如果说《我的舅舅》中极富现代主义色彩的阿贝尔别墅是塔蒂试图与勒·柯布西耶（Le Corbusier）或密斯·凡德罗（Mies van der Rohe）等现代建筑师进行对话之物，被用以表达人们对现代主义教条席卷旧日居所、环境甚至生活方式的疑虑；那么《玩乐时间》中吸引更多学者兴趣的塔蒂城已经预示着建筑学领域对塔蒂电影的着迷，它为后来许多建筑师在建筑中认识、利用与再造空间提供灵感，并让他们不断用创作实践与其进行对话。

对电影创作来说，塔蒂对空间的大胆利用使得自身在同期电影人中脱颖而出，利用影像搭载批判意识的他为当代电影人提供了在电影中利用多重空间表达情感的另类范例。在这一层面上对其电影创作进行探究，能为当代电影人提供一个学习如何利用空间表意的途径，进而为当代电影创作提供有益启示。

1.2 国内外研究现状

1.2.1 国内研究现状综述

因雅克·塔蒂是喜剧导演，国内对他的研究多从其影片中的喜剧性构建入手，分析其电影中的喜剧元素，再拓展至他执导电影中别具一格的声音处理，即主角的声音不再于环境中突出，而是隐于背景。与此同时，国内对雅克·塔蒂作品的研究几乎局限于“于洛先生三部曲”，即《于洛先生的假期》、《我的舅舅》和《玩乐时间》，其早期短片和后期作品常被忽略。在国内涉及雅克·塔蒂研究的学术著作中，他的作品大多作为论述材料简要提及，并没有学者对其作品进行系统性的阐释。

就国内研究现状来看，对雅克·塔蒂的研究主要有以下成果：

北京电影学院电影学专业的潘丽完成于 2005 年的硕士论文《雅克·塔蒂喜剧电影研究》注目于塔蒂的喜剧风格构建,将塔蒂分别放置于法国喜剧传统和美国默片喜剧传统的脉络中进行比较研究,从制造喜剧效果的角度对塔蒂电影中的声音元素进行分析,并试图寻求世界喜剧电影的发展规律^[4]。这篇硕士论文对雅克·塔蒂所作的资料搜集和学术研究较为全面,但作者并未注目于塔蒂电影中的空间呈现,与本文研究方向关联甚微。潘丽在 2005 年还翻译了美国学者布兰特·迈多克(Brent Maddock)的《雅克·塔蒂及其电影遗产》并刊登于《当代电影》2005 年第一期“国际影坛”栏目。这篇文章的重点是将塔蒂与查理·卓别林、巴斯特·基顿(Buster Keaton)并置,将这三位推崇远景拍摄的导演进行比较研究,在指明他们在创作上有所牵连后又指出迥异之处:在电影中,基顿热衷冒险、卓别林精明敏感、而塔蒂呈现日常又温吞敦厚;塔蒂系列电影中的于洛这一形象以长者身份出现,而其他人总是拥有年轻面貌;最为重要的是,塔蒂抛弃了默片喜剧演员的快速动作,使他的角色适应有声电影稍慢的节奏^[5]。

2009 年,南京师范大学文学院 2008 级硕士研究生黄磊所写文章《雅克·塔蒂<于洛先生三部曲>的艺术创新》以“于洛先生三部曲”为研究文本,围绕其作品中独特的实验性电影语言和艺术形式的创新作出探讨,对影片的寓意性构图、自然音响的强化和叙事情节的散漫进行了简要分析^[6]。在这篇文章中,作者给予于洛“局外人”这一称号,提出于洛的格格不入标明了导演塔蒂身处当时社会的失落与恐慌,却没有就此进行深入研究。

2018 年,中国传媒大学艺术研究院的冯敬雨在《声的显形——雅克·塔蒂电影的声音世界》中也以“于洛先生三部曲”为研究文本,探讨塔蒂对声音进行艺术化处理,并提及在声音的场域中塔蒂如何对现代工业文明进行反思。作者认为在塔蒂的电影中,音乐加深影像内涵的同时,模糊不清的对白于叙事的推动几近无用,音响却将人的主体性丧失于现代工业文明这一塔蒂的忧虑道出^[7]。

这三篇期刊论文对雅克·塔蒂的研究观点较为鲜明,分析较为详尽,但跟本文研究方向并不一致。除此之外,张淼的《喜剧表演:即兴表演在电影艺术中的雏形》主要对查理·卓别林的喜剧表演进行分析,只在一个段落中对雅克·塔蒂的表演艺术有所提及^[8]。河南大学新闻与传播学院的朱玉洁在《雅克·塔蒂的喜剧世界——以<于洛先生三部曲>为例》中,以“于洛三部曲”为研究文本,对塔蒂的电影进行了简要介绍^[9]。除此之外,还有一些刊载在杂志上的短文对雅克塔蒂电影在剧情方面进行了简要介绍。这部分雅克·塔蒂研究以介绍其作品为主要目的,并未对其作品和创作特点进行深入探究。

综上,国内关于雅克·塔蒂作品的研究成果较少,对雅克·塔蒂电影进行研究的重点为其喜剧性达成和别具一格的声音处理这两个方面,与本文选题的研究方向关联不大,可借鉴部分较少。

1.2.2 国外研究现状综述

经过查阅外文期刊数据库和外文图书文献,就搜索到的资料来看,跟国内对于雅克·塔蒂的研究重点放在喜剧性达成和声音处理这两方面不同,近年来,国外学界对雅克·塔蒂的研究主要分为两个方面,一是探讨作为喜剧导演的雅克·塔蒂在电影中怎样面向现代性;二是剖析雅克·塔蒂电影中的城市书写。前者通常由电影学相关专业的学者撰写,后者则常出自于拥有建筑学背景的学者。以下选取跟本论文研究方向相关的著作与论文进行总结:

在有关著作方面,美国电影理论家克里斯汀·汤普森 (Kristin Thompson) 在《打破玻璃盔甲:新形式主义电影分析》(*Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*)中不仅提及《于洛先生的假期》中沙滩上诸多琐事催生的幽默感,还指出人们在假期中延续了日常生活模式^{[10]89};与此同时,她也将《玩乐时间》定义为在感知边缘生成的喜剧,指出塔蒂早期影片中对特写镜头的摒弃使得人物置身的环境突显而出,将关注之处从人物动作拓展至空间之中^{[10]247}。英国学者马尔科姆·特维 (Malcolm Turvey) 在《〈玩乐时间〉:雅克·塔蒂与喜剧现代主义》(*Play Time: Jacques Tati and Comedic Modernism*)中对塔蒂电影中的现代性呈现进行分析,他注目于《我的舅舅》中的阿贝尔别墅这一看似现代建筑的造物,认为其立面上的波纹和非立体式的庭院设计与现代主义的设计理念背道而驰^{[11]202}。但他并未指出,这正是塔蒂通过对现代建筑的模仿、取用和变形,进而与现代主义进行有趣对话。

在有关论文方面,2007年,道格拉斯·史密斯 (Douglas Smith) 在文章《塑料时代:1950年代法国对合成材料的批判》(*'Le Temps du plastique': The Critique of Synthetic Materials in 1950s France*)中直接注目于塑料这一合成材料在《我的舅舅》中的应用,他认为对塑料的采用传达出塔蒂对它以及它所指向的现代性的批判,即使塑料制品在这部电影中痕迹不多^[12]。但这篇文章的重点在于考察1950年代法国社会对合成材料的态度,对于塔蒂的电影仅是简单提及,并未展开分析。

2010年,具有室内设计专业学习背景的叶莲娜·麦克莱恩 (Yelena McLane) 在《新的,但未改进的:雅克·塔蒂的〈我的舅舅〉和〈玩乐时间〉中的缺陷家庭性》(*New, But Not Improved: Defective Domesticity in Jacques Tati's Mon Oncle and Playtime*)中以《我的舅舅》和《玩乐时间》为研究文本,讨论现代家居环境的实际缺陷^[13]。这篇文章注目于塔蒂这两部电影中的建筑空间,但重点在于回顾与之相关的室内设计发展史,对塔蒂电影中人与空间的关系并未展开更多叙述。

2013 年,立陶宛维尔纽斯大学的副教授叶卡捷琳娜·拉夫里内茨(Jekaterina Lavrinec)也从“于洛先生三部曲”出发,在文章《城市景观学:情感和身体的体验》(*Urban Scenography: Emotional and Bodily Experience*)中借塔蒂的电影对她提出的“城市景观学”(urban scenography)这一概念作出阐释^[14]。

2016 年,科隆大学的教授沃尔夫拉姆·尼特希(Wolfram Nitsch)在《从环形路到旋转木马:雅克·塔蒂作品中作为喜剧游戏空间的非场所》(*Vom Kreisverkehr zum Karussell: Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati*)这一文章中较为新颖地引入了法国人类学家马克·欧杰(Marc Augé)在《非地方:超现代性人类学导论》(*Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*)

创造的概念“非地方”(non-places),并以此为切入点,对雅克·塔蒂的电影进行解读^[15]。“非地方”这一对应着地方而生的词标示着对关系、历史和身份不再予以关注之地,如机场、高速公路、旅馆房间和超级市场等,而这些地点反复出现在雅克塔蒂的电影之中。作者指出具体的经验和记忆在塔蒂作品中的这些“非地方”消失,并将它们带给主角的喜剧性困惑指出;同时,作者将《玩乐时间》片尾出现的环岛视作减少人类互动的利器,直接指向异化与孤独。

同年,凯瑟琳·列斐伏尔(Catherine Lefebvre)的文章《抄写不为人知的喜剧演员:雅克·塔蒂的〈玩乐时间〉》(*Transcrire le comique inaperçu: Playtime de Jacques Tati*)以《玩乐时间》为研究文本,对雅克·塔蒂的创作生涯进行了简要介绍,提出声音创作为塔蒂的电影提供了抹除或强调画面内容的效果,并指出《玩乐时间》呈现了现代社会的荒诞,游客们对目的地的执著成为塔蒂讽刺之物;与此同时,作者引入塔蒂早期的影片《节日》,简单提及塔蒂在这两部电影中对“人——路线”这一关系的构建^[16]。但文章并未对此展开分析,更未延伸至对随路线而生的空间的探讨。

国外学界对雅克·塔蒂电影创作的研究从上世纪 50 年代延续至今,其研究方向相比国内学界有所拓展,侧重亦有所不同。这些文章可为本论文提供参考,但 these 文章对雅克·塔蒂的作品所作分析多从自身学术背景出发,各有侧重的同时也较为受限,一是研究的切入点较小,并不试图对塔蒂的电影创作进行较为全面的探讨;二是通常选取单一文本作为研究重点,即以“于洛先生三部曲”为主,其中《我的舅舅》和《玩乐时间》作为重点研究文本不断被提及,而其余作品常被忽略。也就是说,除了在传记作者所作论述中有所提及之外,塔蒂早期创作的短片和后期的《交通意外》与《游行》这两部长片常被学界忽略。这种研究文本选取的失衡状态,使得学界对于塔蒂电影中蕴含的现代性对话缺乏整体探索。

1.3 主要研究内容与拟解决的关键问题

1.3.1 主要研究内容

本论文以法国导演雅克·塔蒂独立执导的所有电影为研究文本，利用法兰克福学派的大众文化批判理论对雅克·塔蒂的电影进行解读，并将法国哲学家亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）的日常生活批判理论与建筑学对空间的多重叙述相结合，关注蕴于其中的现代主义建筑书写，直达雅克·塔蒂的电影世界，揭示其利用空间呈现直指的人类处境，并最终指明塔蒂电影中一以贯之的主题：人们囿于空间失去自我，又利用身体拓展空间的边界，突围而出，重获自我。

首先，本论文将指出作为体验空间的坐标，身兼导演、演员和编剧数职的雅克·塔蒂在影片中对建筑空间进行的重写，以及他在这种重写中对法国学者米歇尔·德·塞托（Michel de Certeau SJ）提出的书写概念所作落实。从饱含国际建筑风格的塔蒂城到对盛期现代主义建筑进行模仿和对话的阿贝尔别墅，塔蒂获得了建筑师与城市规划者的身份，并在 21 世纪的回顾展中将这一身份延续。同时，本论文将指出利用建筑对话时代的塔蒂兼具乔治·阿甘本（Giorgio Agamben）定义的“同时代人”和马克·欧杰所定义的“民族学家”这双重身份，并使用后者的“非地方”理论，重新梳理塔蒂电影中不断复现的游乐场式场所与博览会式场所，剖析作为转运之处的“非地方”何以组成塔蒂电影里的重要景观，探讨他对摒弃归属感与历史性却能生成新人际关系的“非地方”的青睐。这要求本论文关注塔蒂电影中的建筑空间呈现，从建筑学上的多重空间定义出发，厘清雅克·塔蒂电影中空间呈现的多个维度与显著特点。

其次，本文将引入法兰克福学派（Frankfurter Schule）的大众文化批判理论，考察塔蒂电影中被侵入的私人空间，关注大众媒介和玻璃建筑的双重侵入如何达成居室的瓦解、监控的扩大化和家庭生活景观的形成，分析汽车作为移动住宅对私人空间的拓展与对人类肢体的压制，进而考量塔蒂电影中对现代社会的批判意识。

再次，本文将从塔蒂电影中的都市景观谈起，注目于其中与时代呼应而非同步的建筑设计与家具应用，捕捉身处其中的人们如何应对工业社会的全面来袭，考量塔蒂通过家居设备中的技术想象、城市空间中的漫溢指示、对消费者的多重诱哄与假期中的劳动持续这种种遭遇，展现了人如何进一步丧失独立意志。

最后，本文将指明塔蒂利用于洛这一主角如何展现抵抗以上种种现代性侵袭的可能，探讨身体作为空间的制造者，对遭受的多重空间压制展开抵抗。同时，本文将分析喜剧性的生成及笑声的深意，指出塔蒂利用于洛及其同类唤醒公共空间活力这一做法，考量他们如何在步行中达成对压抑性空间的突围。

综上所述,本研究将重点考察雅克·塔蒂电影中的人物如何处理与空间的关系,进而对其蕴于其中的创作理念进行探析。本文将对塔蒂电影中反复出现的场所进行拆解,以便对其借空间呈现所传达的创作理念进行较为全面的解读,以期对雅克·塔蒂电影研究的空白之处进行有效补充和拓展,在填补理论盲区的同时使人得见一个更为完整的导演雅克·塔蒂,进而获取到对身处今时的电影人的创作启示。

1.3.2 拟解决的关键问题

首先,考察雅克·塔蒂在身兼喜剧导演和演员的身份之外,因其创作特点而拥有的多重身份。其次,剖析雅克·塔蒂电影中的常见场所及其对人物行动的指示。再次,说明雅克·塔蒂在电影中呈现城市空间的同质化与私人领域的公共化对人的压制,延伸至大众媒介与空间的通力合作如何落实了这种压制。随后,关注文化工业塑造的空间如何打破公共空间与私人空间的边界,并在电影中落实对人的控制。最后,探讨人的抵抗潜在塔蒂的电影空间中发挥效用的途径,关注利用角色设定和人物身体抵抗异化、重获自我的创作手法,并对塔蒂的创作理念进行梳理和总结,为有关塔蒂的理论研究作出有益补充。

2 体验空间的坐标：法国喜剧导演雅克·塔蒂

2.1 雅克·塔蒂的多重身份

2.1.1 规划者与建筑师：从《我的舅舅》到《玩乐时间》

作为法国喜剧大师的塔蒂是当之无愧的电影作者。一方面，在制作公司控股的他撰写或合作撰写了所有故事片的剧本，并执导和主演这些作品；另一方面，在拍摄过程中，他力求精准控制演员动作^{[11]23}，使得演员成为他意图表现之物的载体。诸多因素说明塔蒂对影片拥有控制权，通常人们将编剧雅克·拉格朗日（Jacques Lagrange）视作塔蒂重要的设计合作者，但无论合作者是谁，塔蒂的电影都具有显著的一致性，即他一直试图在电影中通过建筑空间与时代对话。获得建筑师身份的雅克·塔蒂，在这一层面上进行了贯穿创作生涯的漫长实验。他在《我的舅舅》里利用了“于洛居住的旧楼——阿贝尔一家的新式别墅”这一对立式，并置了地域主义与国际风格的现代主义，在资本主义的地理景观之中植入了社会划分，提示资本制造空间差异的能力。

法国哲学家亨利·列斐伏尔曾将建筑师与城市规划者进行分类，认为前者在微观世界里进行操作，后者则注目宏观世界^{[17]15}。可见的是，塔蒂兼具两者身份。1967年，作为城市规划者的塔蒂在塔蒂城里进行操作，使得一个新巴黎在影像中徐徐升起；而早在1958年，建筑师塔蒂建成了阿贝尔别墅，初次获得了空间生产者的身份。塔蒂所生产的空间是列斐伏尔所定义的那类充斥着意识形态的、战略性的和政治性的空间^{[17]46}，他在其中进行加工，并将不同意义反复浇筑于内，而这正是读解雅克·塔蒂电影空间的前提。

在拍摄《我的舅舅》时，塔蒂使用两个不同的街区作拍摄地，将现代街区与巴黎附近的卫星城并置。与于洛居住的旧楼相比，崭新的阿贝尔别墅不仅缺少世代居住的家族记忆，也缺乏主体与空间的亲合力。于洛在旧楼可以开窗逗弄小鸟，他的侄子杰拉德却只能被困在栅栏和窗户这类障碍物中体验看似通透，实则密不透风的室内空间。阿贝尔别墅所在的克雷泰伊（Créteil）是一个几乎没有历史古迹的市镇，而老旧街区所在的圣莫代福塞（Saint-Maur）是巴黎东南部的郊区。在拍摄《我的舅舅》的上世纪五十年代，一家三口蜗居于一间房里生活是雅克·塔蒂在圣莫代福塞拍摄途中所见常态^{[1]295}，但如今它已经是巴黎郊区重要的中产阶级居民区。塔蒂在影片中并没有将新城与旧区之间的分离描述为社会的永久性结构，即使它们如此不同；他试图预言的是人们今日所见，即旧区只能在重建中被接纳为新的空间。

来自英国的法国史学家科林·琼斯 (Colin Jones) 指出二十世纪六十年代, 巴黎人开始怀疑建筑拆除和重建工作的代价^{[18]331}。在拍摄《我的舅舅》后, 身在五十年代末的塔蒂正为巴黎本身正遭破坏深感懊恼。拒斥统一性的他认为不应为崭新的公寓楼拆除老建筑, 并认为“巴黎最终会变成汉堡的样子”^{[1]296}。作为仅次于柏林的德国第二大城市, 港口城市汉堡是进行对外贸易的欧洲枢纽, 因为第二次世界大战对城市的大面积摧毁, 汉堡因战后重建成为钢和玻璃大肆发挥作用之地。在下一部影片《玩乐时间》中, 塔蒂决定将一种极端化推演落实于影像中, 将那种德国汉堡式的, 抑或说国际风格的城市制成可见实物。塔蒂城是塔蒂与勒·柯布西耶的又一次对话, 二十世纪二十年代的柯布西耶建议将巴黎拆毁重建, 有趣的是柯布西耶的这一巴黎梦想, 很大程度地体现在了纽约市司徒佛逊城的实际设计中^{[19]161}。在《玩乐时间》里, 塔蒂完成了这一“重建”, 作为对国际风格的回应, 他在《玩乐时间》里建造了一座最终变成汉堡的纽约式巴黎, 利用这种体现无地方性的建筑群, 指向真实性的缺乏; 与此同时, 这也是他对六十年代巴黎中心化作出的回应。六十年代初期, 法国空间的战略是恢复巴黎中心化, 这使得人们在巴黎受到一种集中剥削, 并在空间中处于隔离状态^{[17]62}, 这种隔离状态成为《玩乐时间》中人物空间体验的底色, 身在其中的于洛不得不对抗一种固定的行为模式。

《玩乐时间》拍摄耗时三年并耗资巨大, 最主要的原因是塔蒂不满足于在巴黎市区以南找到的现成场景, 决定修建部分建筑用于拍摄。这座绰号为塔蒂城 (Tativille) 的城市由玻璃和钢铁构成, 具有高大的矩形大厦, 蜂房式的公寓空间, 尚未完工的皇冠酒店和围绕建筑而生的街道。它建在上马恩省的市镇茹万维尔 (Joinville) ^{[16]43}, 这个地方距离巴黎市区约两百公里。塔蒂城最终成为一座没有曲线的城市, 垂直或平行的线条构造了无数方形, 银白色和灰色的建筑表皮达成金属质感。在《玩乐时间》的大厦里, 工字梁结构被密斯用至完美状态。工字梁即截面为工字形状的长条钢材, 它们是西格拉姆大厦的重要构件。曾获普利兹克奖的美国建筑家罗伯特·文丘里 (Robert Venturi) 认为密斯的工字梁是现代建筑设计中象征主义的体现, 因为它如同古典柱式象征罗马时代的复兴一般, 象征着现代技术对于空间的真正表达^{[20]112}。不汇集一处的工字梁没有开始也没有结束, 在建筑物中可营造一种潜在的无边无际感。这种无边际感在《玩乐时间》的夜空里浮现, 矩形大厦按楼层依序亮灯, 跳动的光圈循环往复, 又返回到对自身的提问中。它令人联想到资本对技术的热衷以及技术的无限扩张^{[21]86}, 这就是塔蒂希望给予观众之物: 在建筑中看到技术倾轧造成的震撼, 而非人类本应在其中寻得的安适、庇护或安全感。

使用法国学者米歇尔·德·塞托的书写概念理解作为设计者的塔蒂，可为进一步理解他的影片提供可能。在《我的舅舅》和《玩乐时间》中，塔蒂在电影中所作之事与德·塞托对《鲁滨逊漂流记》的总结完全一致。德·塞托认为丹尼尔·笛福（Daniel Defoe）在这本小说中进行了三个步骤的行动：首先是划分出一个作为专有地点的小岛，其次是一种主人对物品体系的生产，最后是对一个“自然”世界的改造^{[22][224]}。塔蒂几乎在所有影片中共享了这三个步骤中的某一部分，《玩乐时间》更是完整落实了德·塞托对书写的定义，即它作为一种现代神话行为呈现于银幕之上。德·塞托将书写定义为在一个专有空间进行的具体活动，其目的在于构建一个文本，它对外部世界具有某种权力^{[22][222]}。这里的专有空间可被替换为塔蒂城或阿贝尔别墅，它们都可以被理解为一个作为专有地点的小岛；从家居设备到玻璃建筑，主人塔蒂在其中进了物品体系的生产；对自然世界的改造更是从阿贝尔别墅的花园延伸至阿姆斯特丹的展厅。它们对外部世界的权力，体现在观众在观影过程中对它们的解读之中。一方面，塔蒂关注建筑物如何被观看；另一方面，他关注建筑物如何被使用。二十世纪五六十年代，管线之类的设备体现着结构与规划的夸张性，并沦为装饰的替代物^{[20][136]}；在同期拍摄的《我的舅舅》中，阿贝尔别墅里令人不适的双层管线沙发成为塔蒂在此置入的装饰，他指出现代家具一定程度上的不实用性，同时又与建筑立面上的波纹呼应，指出了被现代主义拒斥的装饰如何以别样面貌身居其中。也就是说，塔蒂指出了呼吁“少即是多”（less is more）的现代建筑师们所追寻和标榜之物的落空。

建筑学界对塔蒂电影的兴趣始于《我的舅舅》，人们试图找出阿贝尔别墅对应之物，但应该被还原的是导演雅克·塔蒂作为建筑设计师的身份。塔蒂可被视作一个在现代主义和后现代主义中反复横跳的建筑师，他利用后现代建筑师的眼光看待现代建筑，将装饰重新赋予现代建筑；但同时，他又承认并展示了现代建筑的美丽、宏大与动人。

阿贝尔别墅和那些类西格拉姆大厦绝不是丑陋的建筑，这使得他对现代建筑的批判底色暧昧不明，塔蒂在对它们的搭建中不乏对之后国际风格（International Style）盛行的调侃，但戏谑之外，塔蒂在电影里用精心设计的建筑搭建了他私人的巴黎。他将本应付诸字词的想法做成建筑，以电影语言回应这一时代的空间语言，并邀请观众与己同游。空间持之以恒地塑造着居住者的习性，也就是说空间将生产主体^{[23][161]}，这些建筑的混杂表面映射了塔蒂对现代主义建筑的态度，即建筑本身无罪，人们对建筑的创造、寄居与使用才是可供评判之物。他意图讽刺的是人们对现代建筑及其衍生物的依赖方式与臣服姿态，以及这背后隐约可见的对人本身的异化。

2.1.2 同时代人：于洛与塔蒂

就居于影像的建筑来说，塔蒂本身即是一位设计者。自《我的舅舅》始，塔蒂同时拥有建筑师和室内设计师的身份。在两部重要影片《我的舅舅》和《玩乐时间》中，建筑空间从布景中浮现，扮演着决定性的角色。于洛作为他的代理人，在现代家居环境中游走与嬉戏，将现代主义建筑光泽之下隐藏的不适感突显而出。《玩乐时间》中特地为影片而建且惊人阔气的塔蒂城使人难忘，也使塔蒂踏入捉襟见肘的境地，在那之后，他的失落不可避免地改变了他的电影。

意大利哲学家乔治·阿甘本提出“同时代人”这一概念，认为真正属于其时代的人，是那些不与时代完全一致，也不让自己适应时代要求的人^{[24]20}。这种错位与断裂，让“同时代人”更能感知和把握他们身处的时代。毫无疑问，使用“同时代人”这一概念理解于洛是可行的，作为观察者的于洛现身影片中，见证同质化的现代建筑，消费主义的席卷，文化工业对人的全面挟持等时代晦暗，捕捉那些被他人忽略之物。作为一个凝视自己身处时代，以便感知其暗面的人^{[24]24}，于洛所为契合阿甘本对同时代性的定义之一，于洛的创造者塔蒂更是不折不扣且极具勇气的“同时代人”。

作为导演，塔蒂独立完成的最后一部影片是《游行》。在成为喜剧大师之前，年轻塔蒂于舞台上试验自行创作的第一批哑剧；在最后一部影片《游行》中，他回到舞台，并同样再现了各种体育情境。为瑞典电视台拍摄的这部影片与之前的故事片不同，塔蒂用镜头复刻了一场马戏团演出，却仍然反对着“娱乐场把小人物变成了小丑”^{[25]71}这一喜剧电影常常遵循与利用的规则，仅仅深化在此前其他影片中所行之事：提示观众如何将世界看作一个巨大的游乐场，并鼓励大家投身其中。

《游行》仍算一部卓越的喜剧，塔蒂借它为自己所有的电影做了注解。在这部影片当中，塔蒂毫无顾忌地告诉我们喜剧性的达成需要沉迷，但他提醒观众保持清醒；在进行提醒的同时，他又毫不手软地利用了这种沉迷。最终，这使得他的电影具有了既不反抗世界也不与之结盟的暧昧性。对于“同时代性”，阿甘本给出的另一定义是指人依附于所处时代又与其保持距离的奇特关系，这一关系体现在塔蒂的创作理念中，作为于洛的创作者，“谈论时代的同时代人”是对他的最佳注解。塔蒂不遗余力呈现的是，日常生活与一个人实际需要的、祈求的、用自己的力量呼唤的生活之间冲突何在^{[26]129}。

2.1.3 共有之地：民族学家与报导人

作为演员、导演、设计者和同时代人的塔蒂身兼数职，除此之外，观众仍可从另一角度认识塔蒂。从《我的舅舅》开始，作为法国人的塔蒂就意图在电影中构造更具象征性的巴黎，以应和他对法国城市现状所生愁绪。他如同一个热衷幻想

透明社会的民族学家，期待在社会的细枝末节中、在构成它的每一个成员的总体性格中寻得一种全面性^{[27]52}。

在民族志中，原住民占有之地被视为其与民族学家共享的“共有之地”（lieu commun）^{[27]48}，通常民族学家会在这片共有之地的经济、政治和地理等方面辩读规则，再通过空间摹写赋予其一种样貌。共有之地某种意义上是虚构之物，因为它的出现来自有人宣称这里是他们的领土，这种宣称可理解为民族学家对原住民社会的转述。塔蒂用镜头语言执行了宣称，用影像完成了对虚拟巴黎的转述。民族学家的对象是“明确被定位在时间与空间中的社会”^{[27]57}，塔蒂在塔蒂城中所作虚构，实际上是他对巴黎真正时空的定位、体悟与还原。

对苦于述写个体性的民族学家来说，理想状况是“每个民族都是一座岛，或许与他岛相连但是风格独具，且最好每个岛民跟隔壁邻居就像一个模子刻出来的”^{[27]58}，这一设定在于洛先生三部曲中得到完美展现。住在同类型社区的人们通常会体现出相近的身体特征^{[23]161}。塔蒂在影片中设置了许多姿态相近的同类，从《于洛先生的假期》里的大多数游客跟《我的舅舅》里的阿贝尔夫妇及其友人，到《玩乐时间》里的上班族与《我的舅舅》里的工厂领导，再到旧区里于洛的邻居们，在有意并置之中，这些人的内部相似性已经超越真实生活所能达到的程度。

他对塔蒂城的建造就是在如德·塞托所说“正管理一块专属和明显的空间”，影像即在这一地点中产生的文本。与塔蒂对电影之中影像游戏的要求相同，德·塞托要求白纸之上的文字游戏作用于外部世界并回归现实，他将纸张视作中转站式的岛屿，即书写行为在内部改变或保留从外部接收的事物，并创作用于适应外在空间的工具^{[22]223}。这种潜在的对话或调试功能在《玩乐时间》中亦被塔蒂使用，他使用影像完成书写行为，在虚拟巴黎中改造现实巴黎的建筑物和城市景观；但与此同时，他在观影过程中将对巴黎时代风貌的思考传达给观众，这是他在创造适应外在空间的工具，即教会观众如何重新观看巴黎，捕捉城市景观同质性对人的压抑，进而规避对巴黎本身和人类自我的真正失去。

在这几部影片中出没各处的于洛仿佛在多座岛屿中辗转，飘于公海，成为游民。三部曲给予于洛的最终解答是他被忍无可忍的姐夫遣送至外省工作，那或许是另一个充满矛盾的想象之地。更为明显的是《玩乐时间》里有一座现成岛屿，即塔蒂斥巨资搭建的塔蒂城。这个想象中的巴黎里充斥矩形大厦和装束一样、动作一致的上班族。塔蒂在《玩乐时间》中创造了一个民族学家的理想社会，单一、清晰，易于辩读，人们都深陷时代炮制的层层圈套以致成为某种同类；与此同时，塔蒂在虚拟巴黎中置入一些别样的少数成员，即于洛与他的同类，作为变数的他们将个体无法被定义为整体，社会无法被固结为丧失流动性之物的潜能反推出来。

在人类学的视域里，为进行田野调查的学者提供讯息的当地人被称作“报导人”（informateur）^{[27][19]}，塔蒂城中的于洛无疑是一位报导人，他行走其中，体验空间并将多重体验在肢体中展开。塔蒂与于洛的关系，即是民族学家与他所依赖的报导人的关系。但在影片中，观众应该倒转过来梳理两者的关系，塔蒂对将要创造的共有之地先有判断，再行设计，最终使自己所感附身于洛。他借用于洛之身，将城市原貌勾勒，将空间体验述说，并将哀叹托于他手道出。二十世纪七十年代真正的巴黎与塔蒂城大相径庭，后者与共有之地是某种虚构的造物：一个是导演塔蒂用镜头虚构之地，一个是民族学家塔蒂用分身搭建之岛。作为被摹写的共有之地，导演雅克·塔蒂在电影中通过搭建塔蒂城，虚构这一尚未到来的巴黎。塔蒂先是宣称这是他个人的巴黎，这是他电影之中的“领土”，而后引诱观众认定这是“由巴黎人于洛所述的巴黎”，是值得忧虑的现代建筑之城，是非地方的增殖之地，是巴黎和更多城市的共同未来。他通过镜头将此处视作电影的领土，力邀观众在观影过程里游历与共享此地，完成创作者与观赏者亦步亦趋的双重占领。

2.2 塔蒂对现代主义建筑所作判断

2.2.1 阿贝尔别墅：盛期现代主义的混合物

在《我的舅舅》里，于洛居住在老城中心的十九世纪建筑顶层，楼下道路通往繁华的市集广场，与之形成鲜明对比的是阿贝尔夫妇居住那栋有着灰白色外墙，方形玻璃门并在高处嵌有眼窗的阿贝尔别墅（La Villa Arpel）。这栋现代主义住宅的透明玻璃表皮嵌在不透明的灰泥面层中，简洁、明快但气质冷峻。它的外观使人想起诺埃利斯别墅（La Villa Noailles），因外观上的相似，这栋于1923至1927年间由建筑师罗伯特·马利·史蒂文斯（Robert Mallet-Stevens）建造的现代主义住宅被人与阿贝尔别墅并置分析，前者由具有几何雕塑感的白色体块构成，大面积的透明玻璃冲破体块，生成纯净光影，被视为法国最早的现代建筑之一^{[28][9]}。诺埃利斯别墅还包括一个由活跃于巴黎的亚美尼亚裔建筑师加布里埃尔·格夫雷基安（Gabriel Guevrekian）设计的立体派花园，这个三角形的花园中似棋盘划分，植被固定在格子内，因而具有规整形式。它与阿贝尔别墅的庭院十分相似，即使出版了《〈玩乐时间〉：雅克·塔蒂与喜剧现代主义》（*Play Time: Jacques Tati and Comedic Modernism*）的英国电影学者特维认为，阿贝尔别墅庭院的设计与立体派花园相比，缺乏现代主义花园的整体格局^{[11][202]}。但这正是塔蒂所作之事：从盛期现代主义建筑中觅得模型，在细部作出改动，将其设计成一个崭新、独立且富有深意的建筑，再倒转过来与现代主义进行对话。

作为一个平地拔起的奇异住宅，阿贝尔别墅复刻了柯布西耶的部分理念和设计细节，遥远地呼应着他年轻时建造的新精神馆（Pavillon de l'Esprit Nouveau）。这栋特立独行的法国展馆因惹恼主办方一度被栅栏围起，直到柯布西耶申诉后才拆除。塔蒂把栅栏移置到阿贝尔别墅外：形似栅栏的大门，用作隔断的竖立金属管，外墙上的格栅突起，刷成蓝色用混凝土制成的栅栏装饰，并利用它们做出了柯布西耶断言不再会有的庭院。他实践了柯布西耶的部分设想，并指出了它们的实现可能对人造成的隔绝和异化，但阿贝尔别墅的蓝色栅栏和二楼墙面的波纹纹路作为纯粹的装饰，违背了现代主义对装饰的禁止^{[11]190}。由此可见，塔蒂搭建的是一个被困的柯布西耶式建筑，这并不是塔蒂对后者的追随，而是一种回应。

同时，阿贝尔别墅也使人想起瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）与阿道夫·迈耶（Adolf Meyer）于1922年改建的耶拿城市剧院（Theaterhaus Jena）^{[29]28}。格罗皮乌斯宣称二十世纪的现代建筑具有跨越国界的共同特征，“即便是非专业人士也能一眼看出其中的相通之处”^{[29]5}，这种潜在的相通之处使得观众将找出与阿贝尔别墅类似之物视作分内之事。但与其说阿贝尔别墅是对某一个具体建筑物的拷贝，不如说它借用了包豪斯（Bauhaus）曾大力推崇的预制装配式房屋模型，这一借用行为的好处即是便于观众将阿贝尔别墅视作最为典型的现代建筑。

如此一来，塔蒂对现代建筑及其衍生之物的批判意味便显于影像。无论是格罗皮乌斯在1923年制作的预制装配式房屋模型^{[29]69}，还是其在1924年与迈耶再次合作的海滨别墅模型^{[29]70}，与它们惊人相似的阿贝尔别墅都与其共享了20世纪20年代包豪斯在这类建筑中追求的“标准化和变种的有机同一”^{[29]100}。阿贝尔别墅的独立车库与海滨别墅模型一侧的立面极为相似，只不过前者将方形窗户改成圆形眼窗，再将其下拉至车库大门表面。塔蒂为电影拍摄而建的阿贝尔别墅几乎是于这一模型上嵌入美国建筑师菲利普·约翰逊（Philip Johnson）设计的玻璃屋（Glass House），利用玻璃门连接室内外空间，再将鲜明色彩和波纹状装饰赋予建筑的外立面。由此可见，塔蒂鼓励观众以观察个体式建筑部件的角度来认识建筑，人们看到墙体和停车场，但无法直接看到建筑的全貌，因为它无法被观感直接归纳为一个整体，这种多层镶嵌当然使得阿贝尔别墅与他试图对话的盛期现代建筑不同。

可见的是，阿贝尔别墅的灵感来源不止一处，它作为盛期现代主义的混合物，提示观众想起它可能指向的诸多前身。作为展示现代地方建筑的一个范例，维森霍夫居住区在1927年由柯布西耶、格罗皮乌斯与密斯·凡·德罗等人联手设计，包含多栋体量不一、外形各异的公寓。我们可以将阿贝尔别墅看作维森霍夫居住区（Weissenhof Siedlung）中任何一栋建筑的化身，但它更像是塔蒂与合作者拉格朗日联合设计并制作的一个拼凑物，它选取了塔蒂对现代主义建筑的捕捉，再添加了一些不属于现代主义之物，最终达成它较为怪异的整体面貌。

被包豪斯代表的盛期现代主义作为一个被杰出艺术家分享的理想，折射出一个在艺术、意识形态和经济社会学方面的短暂倾向^{[30]522}，成为时代精神核心符号的包豪斯席卷欧洲，在此后三十年间对世界景观有了巨大影响。1925年由格罗皮乌斯编撰的《国际建筑》出版，书中使用大量黑白照片展现欧洲现代建筑的概貌^{[21]81}。《我的舅舅》里，拍摄阿贝尔别墅的角度使得观众不能看到它的背面，却能从整体上感知它的体量，这与读者在阅读《国际建筑》看到插图中的房屋模型时视角一致。作为二十世纪二十年代风行包豪斯之物，预制装配式房屋提示着盛期现代建筑的概貌与特征，塔蒂在其基础上进行细部加工，使得阿贝尔别墅变成一个属于建筑师塔蒂的房屋模型。世界各地的读者通过照片首先接触到现代建筑之貌，这一形式被塔蒂在观影过程中复制，他按照插图视角进行了阿贝尔别墅的拍摄，对阿贝尔别墅的观看首先成为对建筑外观的阅读，进而成为对现代建筑的认证。

正如现代建筑并不具备一致面貌，现代建筑师的个性亦不能被单纯化，阿贝尔别墅也不能被简化为对某位建筑师或某种建筑风格的对应之物。塔蒂以建筑为起点，在影像中对空间进行的思考不能被简化为对某位建筑师的回应，对阿贝尔别墅的设计不是出自某种纯粹的致敬或反对，我们可以将它浮现于影像的过程理解为三个步骤：首先，塔蒂梳理自己对现代主义建筑的观感，其次，他将所得观感返回到设计层面，打造一栋建筑物以便进行拍摄；最后，他通过在影片中呈现这栋建筑物，引发观众对现代建筑的多重思考。

2.2.2 塔蒂城：伪造的首都与国际建筑风格批判

作为法国喜剧大师，雅克·塔蒂享有盛名却作品不多，《玩乐时间》几乎是他最令人难忘的电影。2002年，这部影片令人赞叹的70mm修复版在戛纳电影节首次亮相，它使人们对塔蒂的电影投以更多关注目光。这部影片从天空开始，也以天空结束。德·塞托认为搭乘飞机的人会获得一个更加抽象和完美的位置，却丧失了观看与自身分离之物的机会^{[22]196}。塔蒂在此做了同样的处理，在《我的舅舅》结束时主角于洛搭乘飞机前往外省工作，他所见的机上景象被省略；在下一部影片《玩乐时间》中，塔蒂将镜头投向天空再落向巴黎，将两部影片在此连接。首先，作为“国家拥有航空主权的局部大气空间”^{[27]88}，领空先于地面空间被勾勒出。这将于洛在飞行中所见勾勒，用主角之眼暗示巴黎应是一个“充满阳光、空气的城市，一个缥缈的轻质世界”^[31]；其次，云层所指向的天空作为尚未被高层建筑肢解的空间，与此后不断出现的密斯式大厦形成强烈对比。

《玩乐时间》的片名已经囊括它的叙事，即一群美国游客到巴黎游玩。航站楼的室内空间出现在银幕上，一个虚拟巴黎随着游客芭芭拉的脚步展开。在这部影片中，塔蒂将目光投向幻想中的巴黎，并在此呈现了像是来自另一个星球的建筑。身在高楼的于洛放眼望去时锁定远处的埃菲尔铁塔，提示着此处正是巴黎，但塔

蒂城里矗立多座外形相似的矩形大厦,一眼望去均是西格拉姆 (Seagram Building) 大厦的翻版,散发出鲍德里亚认为它们所具有的那种“完美氛围中冷冰冰的关切”^{[32]162}。这些摩天大楼伫立街边,其中按钮用英文标识,昭示着巴黎人对美式生活的追逐;与此同时,建筑变为可供复制的大型工艺品。1958年,密斯·凡·德罗和菲利普·约翰逊共同设计的西格拉姆大厦在纽约落成。因约翰逊主要负责室内设计,这栋用青铜件和有色玻璃进行饰面的大楼通常被认为是确定密斯高层建筑风格之物,因其携带的现代主义规则,在世界范围内被广泛模仿^{[30]538}。

作为更新包豪斯国际形象之物,密斯的这一作品看起来是非个人化的,但仅在西格拉姆大厦矗立的曼哈顿,就有多座跟它形似的摩天大楼在二十世纪五六十年代拔地而起。因《我的舅舅》荣获奥斯卡最佳外语片奖,塔蒂曾在六十年代末受邀前往美国,当塔蒂以游客身份打量纽约的城市景观后,他的赞叹与忧虑一齐出现在1967年上映的《玩乐时间》中。密斯的作品看似是普适性的,实际上却蕴含不可复制的个人化。诸多复制品更多呈现为对其设计风格的误读,塔蒂在影片中以一种极端形式提出这种隐含的不可效仿性:当毫无遮掩的复制行为出现,对时代建筑的追逐只会生产丑陋巨物,人们在臣服同一性时势必失去创造力。

同样沉迷钢铁、玻璃和直线的柯布西耶也直言“巴黎本质上的优雅,来自那些直线”^[33],他追求的直线显现在《玩乐时间》的建筑中,并成为他盛赞秩序的象征。但巴黎的优雅在塔蒂看来并不蕴于直线,巴黎并不拒绝暧昧不明,它具有混杂的美。他更倾向于保留《我的舅舅》中于洛居住的老旧社区,并将它浓缩为一个花摊,置于《玩乐时间》中的巴黎街角。柯布西耶认定巴黎人需要一个商业办公区,一个制造中心和工厂聚集的地方,它们指向秩序汇集理性,但塔蒂认为它们并不能指向优雅,即使他不无悲观地认同了柯布西耶的定论,即新城市会取代旧的城市。

从《我的舅舅》里的阿贝尔别墅到《玩乐时间》里的矩形大厦,这些建筑物更像是塔蒂对盛期和后期现代主义的回应,他引入旧城的古老住宅,如同密斯一般,将“现代建筑与非现代建筑对比来说明现代建筑”^{[20]113}。他看到了现代主义建筑对人们生活方式的巨大影响,从预制装配式房屋模型到西格拉姆大厦,这两类建筑本身即展示了国际风格内部的更新换代。作为令人不甚愉快的后果,人们对同质化的追求在影片中被放大,但塔蒂在影像中所做之事,与他在采访中对现代建筑较为纯粹的批判立场有所偏移。

值得思考之处在于色彩的呈现,在这两部影片中塔蒂放弃了自《快活的周日》到《于洛先生的假期》的黑白影像。首先,这肯定出自于摄影技术的发展和他对色彩表现力的极力赞赏;其次,这也说明将洁白体块覆上鲜明色彩的尝试,对他

来说极具趣味。在这一层面上，塔蒂已经放弃了跟现代主义建筑的激烈对峙，因为在人们认识现代主义的早期阶段，拉兹洛·莫霍利-纳吉（Laszlo Moholy Nag）在编辑《国际建筑》这本向众人引荐现代主义建筑的书时，使对比鲜明的黑白照片超越理论成为全书的主体。读者很难意识到这种从建筑外观上感受到的视觉相似性，可能仅仅来自于黑白图片所强化的抽象统一感^{[21]88}，这导致人们对现代建筑的最初印象是它们有着相似的外观，即共享体量较大的洁白体块。但塔蒂并没有去还原现代主义建筑最为典型甚或刻板的印象，他添加了色彩和细部的装饰，亦保留了建筑本身的活力及其被多重解读的潜能。

2.2.3 电影之外：回顾展所作延伸

塔蒂在影片中对建筑空间的体验与创造距今已过半个世纪，但它并未完结，甚至在形式上有所拓展。2009年，法国电影资料馆（Cinémathèque française）曾推出喜剧大师雅克·塔蒂的大型回顾展。与非电影展览不同的是，电影博物馆通常会同时展出电影和非电影材料。这次展览除了播放塔蒂执导的影片之外，还对一些非电影材料进行精心展演，尤其是电影布景的复现。回顾展与另一场名为“雅克·塔蒂在快速的双倍时间里”（Jacques Tati in double quick time）的展览合作，在650平方米的临时展厅里，人们可以坐在由两条绿色长管制成的座椅上观看塔蒂电影的教学分析视频。这把座椅的设计灵感明显来自《我的舅舅》，它复刻了阿贝尔夫妇起居室的绿色双层管线沙发，后者曾用它的奇异外观和不适之感给观众留下深刻印象。这次展览除了提供观影、讲座和道具展示等常规活动外还附加戏剧表演，并开设儿童讲习班，为孩子们提供参观展览的机会。这一回顾展似乎想要借此表明在电影博物馆的空间内，人们可以突破常规的电影体验，拓展电影展览的各种可能性。

回顾展并不局限于法国电影资料馆的展厅。展厅之内，被制成模型的阿贝尔别墅与它的银幕影像一齐并置其中，邀人共赏；而展厅之外，建筑与纪念性雕塑博物馆（Cité de l'architecture et du patrimoine）与剧院等地亦被纳入展览清单，延长观展动线。与此同时，巴黎街头贴满于洛的剪影，从代售剧院票的贝西区商店，到贴有活动海报的玻璃橱窗，再到放置演出目录供人翻阅的各个公共场所，展览系统在不同维度的城市空间中铺开。

可见的是，塔蒂回顾展通过展厅与其他空间的联动辐射整个巴黎，这一展览期待人们在巴黎中穿梭，如同于洛那样以游荡者的身份体验城市空间，这一做法亦为更好地认识塔蒂如何在电影重现和利用城市空间提供了奇妙途径。但这一次较为全面的致敬之举，使得展览在某一瞬间变成了“将游客从一个关于电影的场所送往其他阐释场所”^[34]的指示性活动，人们能在其中获得的体验与阿贝尔太太在花园里所作之事，芭芭拉在塔蒂城中观光之旅并无太大差别。

这种矛盾在家具这一建筑衍生物上亦有体现，法国巴黎的“多莫与佩雷斯”（Domeau & Pérès）工作室为展览重新设计制作了“塔蒂系列”（Tati Collection），两位设计师将塔蒂叼着烟斗的肖像放置在网页上，用以推广这一系列复刻产品的销售。通常在电影拍摄中，导演需要把剧作中的空间转译为建筑学可读取的视觉语言，并对文字构筑的抽象空间进行视觉实践上的检验和修正^{[28][17]}，对于塔蒂来说，对空间的转译并不是对现有空间的选择与取用，也不仅是对建筑物进行设计与建造，他的考虑覆盖更为细节之处：设计不够实用但外观抢眼的现代主义式家具，以配合建筑物达成他的空间书写。

在拍摄《我的舅舅》时，塔蒂对这些欠缺舒适性却受人追捧的家居物件进行戏谑处理，用以讽刺阿贝尔夫妇这类人全情投入消费世界进而忘掉自我的荒谬行为。然而半个世纪后，两位设计师又为当代市场生产限量版的阿贝尔摇椅、草绿色肾形长凳和独属阿贝尔夫人的双层管线沙发；与此同时，他们又将设计和制作过程剪辑成八分钟短片放在互联网上供人观看，使得影像参与家具诞生的过程。在显得颇为粗糙的制作视频里，设计师发现那把奇异的黄色摇椅实在让人难以掌握重心，影片中的阿贝尔先生曾稳坐在此，他们试坐时却差点摔倒；与此同时，他们像于洛一般将肾形长凳放倒成一把躺椅，再心满意足地躺上去。

这种复刻行为带有纪念性质，也颇具迷影气息，但它本质上是期待和鼓励消费行为的生产。无论是借用商业空间宣传回顾展览，还是对独特家具进行复刻販售，对塔蒂电影的纪念活动最终还是变成了塔蒂在电影里所反思的消费活动。在这个工作室的订购网页中，多莫与佩雷斯仅是制造商，那把阿贝尔摇椅被标注为设计于1958年，它的设计师是人们熟知的电影人雅克·塔蒂。这似乎可视为早已逝世的雅克·塔蒂留在人世的互动作品，它创造了一些影像之外的造物，而在那段制作影片和販售细节图中影像又再次重生。这或许是塔蒂为自己预留的空间，又或许是他无法预料之事；毫无疑问，塔蒂赋予电影的一切将以更别致与多样的面貌持续下去。

2.3 利用空间审视自我的喜剧

2.3.1 主角于洛：隐身于影像空间

总是手持雨伞，嘴刁烟斗，穿长款米色风衣的于洛走路时身子微微向前倾斜，塔蒂饰演的于洛先生以这一标准装扮贯穿《节日》之后的塔蒂影片。在接受安德烈·巴赞与弗朗索瓦·特吕弗的采访时，拍摄喜剧的塔蒂坦陈于洛没有搞笑的意图，生活中处处充斥于洛先生，他所做之事，生活中心不在焉的其他人也曾做过。于洛与邮差弗朗索瓦不同，弗朗索瓦热心助人时总期待被表扬，常常出手打乱秩序，更主动也更精明；但温和的于洛没有主观破坏性，随手助人却深陷个人世界，只

是一个不由自主地打破常规之人。于洛常常出现在远景中，如克里斯汀·汤普森所说，塔蒂创作生涯早期的影片几乎在风格上摒弃了特写镜头^{[10]97}，观众所见与于洛动作保持一定距离，因此可以清楚呈现于洛如何置身周边环境。

从“前于洛时代”的邮差弗朗索瓦到“后于洛时代”的马戏团主持人塔蒂，呈现主角与环境的互动成为塔蒂影片的永恒主题。塔蒂的影片倾向于使用长镜头拍摄，在镜头框定的环境中，多个人物常常进行独立活动，密集的戏剧动作一齐涌现银幕。特写镜头的缺席使得这些动作成为观众必须面对的选项，即观众不得不面对选择用眼睛追踪其中某个笑点的紧迫状况；通常情况下，主角于洛是人们的选择。

在观影过程中，观众与于洛的距离，跟于洛与影片中他人的距离一样遥远。深焦镜头的使用和特写镜头的缺乏使得观众很少见到于洛的面部表情，仿佛他并不要求观众对自己的情绪进行追踪和认同。塔蒂认为要欣赏他电影中的幽默，需要带着一点自我审视，观众不需要认可于洛，这是其作品如此动人的关键：“因为喜剧的本质是嘲笑某人：一个人必须在那一刻嘲笑自己”^{[1]290}。《我的舅舅》是一部解释于洛先生所为何人的影片，它拓展了《于洛先生的假期》中游客于洛的身份，呈现他的居所，亲友和日常生活。于洛是一个无法融入现代生活的笨拙角色于洛，在访问现代环境时常常充满困惑，这使得他总是作出与他人不同的反应。当对于空间的非常规使用变成挑战社会秩序的手段^{[23]109}，于洛稍具破坏性的无心之失打破环境秩序的同时，也令臣服于现代环境并对此引以为傲的人甚是不快。阿贝尔先生对于洛的态度说明了大众对于洛的看法——无伤大雅的破坏者，无法理解的外来人，难以相处的不守规矩的人。塔蒂将于洛称为“一个天真的人”^{[1]290}，更确切地说，于洛因自身的天真气质成为影片中的他者，他是日常生活中的平凡之人，又具有神秘莫测之感。因行事怪异而被大众视为他者的主角在喜剧电影中常常出现，这一类主角通过打破行为规范来打造笑料，从查理·卓别林到巴斯特·基顿都是如此，在这一方面塔蒂并未开创先河。

但在达成喜剧性方面，塔蒂的特别之处在于他并没有将于洛设置成绝对的主角。在《我的舅舅》里，因于洛照看不力而生产出的红色塑胶软管在画面里进进出出，穿越门洞和墙体的同时亦穿越了画面，呼应着于洛在现代性场所里的灵活进出，这样具有延展性的画面处理在塔蒂的电影中十分少见。塔蒂导演风格的显著特点是使用深焦镜头，固定拍摄围绕动作设置的环境，力求让多个角色同时发展出不同噱头。首先，他倾向于将幽默感的来源扩大为于洛所处的环境，环境与那些本该融于背景的配角作为于洛的同伴、亲人和萍水相逢者多次突显而出，达成喜剧性。其次，次要人物不经意间的互相模仿创造了幽默，如《交通意外》里司机们在驾驶位上作出相似的小动作，警官和被捕的人都将双手放在脑后，即使

前者是为放松肢体，后者处于被捕状态。最后，次要人物数次成为比于洛更重要的见证者，他们占据特定的空间位置，恰好见证他人无法得见的幽默时刻，比如《节日》里的老妇人，《于洛先生的假期》里的老先生和《玩乐时间》里的芭芭拉，他们见到了许多由于洛或他人无意制造的欢乐时刻，并用自己的目光引导观众。他们中的一部分人甚至并没有与于洛真正碰面，但电影如同他们共同打造的盛宴，总是一齐现身以飨观众。塔蒂鼓励观众的参与，期望他们在电影中摆脱缚于现代生活的被动状态。

银幕之内，他鼓励观众成为喜剧的参与者，即首先使得观众对影片内容作出错误判断，随后使其在误会解开后会心一笑。如《于洛先生的假期》里，观众和于洛一起在沙滩上逮住偷窥狂，但镜头一转，观众先于于洛得知这位先生仅仅是在使用相机为他人拍摄合照。

银幕之外，他鼓励观众积极感知幽默事件的存在，于是他让观影过程成为不断选择的过程，要求观众的目光不仅仅是被动地追随银幕突显之物，而是要选择追随何物，这些备选项几乎处于平等地位。对特写几近摒弃是塔蒂电影语言的突出特点，这种对电影语言的选择其实于叙事来说并不是必须的，甚至会让观众觉得自己备受干扰。因为他们需要不断地重看影片，才能尽可能地避免信息疏漏，即使这最终无法避免——在取消或混淆主次之分后，观众无法确定什么是必须看到之物。这是塔蒂喜剧的真正特征，即一个可见的主角与更多不可见的主角们并肩而行。

2.3.2 电影中的常见场所：非地方

法国人类学家马克·欧杰创造了“非地方”这一词语来指代他划分的一种类型空间，即一个将身份与关系擦掉重写的游戏之地。他认为日常语言中的“地方”具有饱含归属感和人际关系，并拥有历史性的特点，与之对应的“非地方”则是“不具归属感、没有人际关系亦非历史性的空间”^{[27]85}。非地方的典型例子首先是加速人或物流通的设施，如航线（机场）、铁路、高速公路等地；其次是运输方式本身，如飞机、火车、汽车等物；再次是饭店、旅馆，休闲公园、大型购物中心等地^{[27]41}。非地方生成的世界在马克·欧杰的畅想里成为人们短暂相逢、深陷孤独的世界。其中充斥正在增生的转运点和暂栖之所，交通运输网络蓬勃外拓，更重要的是，运输工具本身成为可居的空间^{[27]85}。借助这一理论，可为观众认识雅克·塔蒂的电影提供一个有效渠道，因为它们几乎还原了马克·欧杰关于非地方的美妙畅想，从塔蒂执导的第一部影片《快活的周日》到最后一部影片《游行》，人物在各式非地方中相逢、嬉戏然后道别。

“转运点和暂栖之所”组成塔蒂电影里的重要景观。在《快活的周日》里，塔蒂饰演的男主角带领整车游客于车站、公路和庄园里进行一波三折的乡间之旅；

《邮差学校》里的男主角弗朗索瓦骑着自行车，在乡间公路、街头酒馆和铁路中间整日逡巡；《节日》由《邮差学校》拓展而成，在原有设定中加入法国小镇筹备节日这一事件，自行车、汽车与飞机等交通工具别有深意地并置于此；《于洛先生的假期》则更彻底将故事放置于海滨度假胜地，拥有一辆旧式小车的于洛与陌生众人在此相会一时；《我的舅舅》将镜头对准巴黎的新式公路和豪华汽车，让于洛与阿贝尔一家在新区与旧城中来回，在马车、自行车、公共汽车和时髦汽车中辗转；《玩乐时间》更是直接将男女主角放置于机场航站楼与展厅、酒店之中；可被称作公路电影的《交通意外》一如既往呈现于洛在车道中的身影，街道及其衍生物成为各人的居所，对汽车及其变体的考量充斥全片；直至《游行》，此部呈现马戏团表演的影片将人们囿于表演场地，这一吸引众人又务必将失去众人之地，这一短暂相聚的非地方。作为法国喜剧大师的塔蒂擅长拍摄欢聚情节，“散场”却是其电影的永恒主题，这是由非地方整合而成的世界的要义。

一方面，雅克·塔蒂利用于洛完成人物在非地方的多重转运，他执迷于在陌生之地，让人物迎头撞上再给出各自反应，空间体验俨然成为人物塑造的起点。这些非地方在马克·欧杰看来都有可计量的尺度，可以通过面积、体积和距离进行换算与累加^{[27]86}。当非地方成为塔蒂电影里人物不断游走之地，人物的空间体验亦不断累积、铺陈和膨胀。

另一方面，非地方是一个较为复杂的概念，它与地方相对又依存而生，许多地方在其中重组，新的人际关系亦在其中生成。在塔蒂后期的影片中，他饰演的男主角于洛与各个女主角均在旅途中相遇。他们之间若有似无的情愫是人际关系新生成的一种明证，但它转瞬即逝，并无留存。于洛总在片尾赠与女士一份小小的临别礼物，《于洛先生的假期》里，搭火车踏上归途的年轻女孩玛蒂娜整理照片时看到于洛的身影并为此莞尔；《玩乐时间》里，结束旅程的芭芭拉在公交车上收到于洛送的丝巾和塑料铃兰花。在非地方内，这无意送出或有意准备的礼物都经人转送。于洛没能真正地与她们道别，亲密关系与眷恋情绪也无从确认，甚至在《玩乐时间》中，直到影片的三分之四处于洛才与女主角开始真正的互动。直至最后一部影片《游行》，马戏团演出散场后，兼任主持人和表演者的于洛在后台随手帮女歌手找回星星发夹，再将它递到她手中，那份难觅踪迹的盛情在散场后终于被确认，但与其说礼物承载于洛的情爱故事，不如这是塔蒂对电影本身的拳拳盛意。执导《游行》时塔蒂已经 67 岁，此后，他又为于洛这一角色制定了一部名为《混乱》(Confusion) 的影片，因未能找到资金支持拍摄搁浅^{[1]287}。在《游行》这尘埃落定的告别式，他终于送出给电影的礼物，以便观众从影院中穿过黑暗，替她们收起那份热忱。

2.3.3 庆典之中：博览会与游乐场

《于洛先生的假期》是塔蒂最后一部黑白电影，塔蒂曾在采访中提及没有将它拍成彩色电影是一件十分遗憾的事，因为色彩将为影片带来真实感，同时这与他影片的主题有关：“无论如何，假期的画面都是彩色的”^{[1]292}。从《快活的周日》到《游行》，塔蒂电影中的人物都身处假期或假期的某种变体里，与此同时，人物穿梭于博览会式或游乐园式的场所，这一设置在营造欢乐氛围之余别有深意。

作为庆祝工业文明物质实现及其本身的造物，博览会不仅仅是交易商品之地，它还意在展示发明与生产的方法。《玩乐时间》里，芭芭拉这些美国游客们前来巴黎参与家居博览会，后者在此兜售的是家具和清洁用具等现代建筑的衍生物。而在这一博览会外，堆砌成山用以促销的食物依附摊位，成为另一种紧随其后的小型博览会。片尾芭芭拉途径的制车厂可被看作一场另类的汽车博览会，它对应着《交通意外》中于阿姆斯特丹举行的汽车博览会，展厅及其内容营造了明快的未来化景象：崭新的汽车与明亮的大厅交相辉映，使之不仅作为消费场合，更是作为盛会存在。体量巨大的展厅构成整体的宏大尺度，而被人不断开合的汽车携带精致部件指向细小尺度，加之展品数量的累积与铺陈，一同构成工业时代的炫目符号，散发出本雅明在博览会中得见的“资本主义文化的梦幻”^{[25]186}。这使得博览会具有了庆典引人入胜的特征。

在阿甘本看来，“庆典”由特定的行为、生活模式及其衍生的情感色调一齐界定^{[24]191}，它所包含的悬置，指向人类行为从工作日的目标中挣脱而出。与其他类型的展览不同，具有庆典性质的博览会仍存有一个维度，即作为“大众化传统节日的工业化译本”^{[30]473}出现在消费行为中。这些展示汽车、食物、家居物品的博览会通过提供形式丰富的商品以供客人挑选，营造悠闲的度假快感，最终目的仍是鼓励消费。从空间角度考量博览会时，可知作为一个综合体，十九世纪的展厅通常出于经济考虑而选择铁制构件。它们易于装配便于拆除，更为重要的是能被用以建造更大尺度的博览会建筑。从这一层面上讲，节庆活动的精神贯穿了建筑设计，即铺张与放纵成为必需之物。塔蒂试图通过电影告知观众，无论是窗明几净的大商场，还是街边触手可及的小摊位，它们都力求营造丰腴景象，赋予自身一种人们以往只能在节日中觅得的欢愉，并以此达成贩售目的。通过博览会式场所共享的空间语言，空间利用对人类目光的擒获，隐晦地达成了对消费的鼓励。作为节日的工业化译本，博览会成为依托建筑而生的虚假庆典，与能带来纯粹欢愉的节日完全不同，它将人们笼罩在繁荣景象里进行消费，使人们延续日常经验，从未得到真正放松。

作为与博览会相对应的另一种庆典，游乐场却提供了逃出日常经验的机会。作为社会活动场所，游乐场所营造的世界里没有工作^{[26]38}，它与假期和节日相依而生。

如同对节日的筹备在赫伯特·马尔库塞 (Herbert Marcuse) 看来“中断并超越了日常经验”^{[35]59}，游乐场及其变体成为塔蒂在影片中放置的数把钥匙，它为人们逃出日常经验提供了有效途径，也就是说，游乐场式的场所为受困于博览会的人们提供了突围而出的机会。

《于洛先生的假期》里贩售糖果和阳光的海滩以游乐场之名提供休憩；《玩乐时间》里陷入失控状态的宴会变成了都市里的游乐场；拍摄马戏团演出的《游行》本身即是一场大型游园会。游乐场式场所成为塔蒂营造庆典的工具，与此同时，旋转木马、焰火表演和演唱活动这些游乐园的常驻项目也成为影片里反复出现的元素。利用对它们的模拟，塔蒂提示观众游乐场的变体何在。

《玩乐时间》里于洛帮想讨女伴欢心的男士摘取装饰花朵，却一举拉塌了天花板，这时因短路闪起的火花令人想起《于洛先生的假期》，他不小心在海岸放了一场盛大烟花，让游客们拥有美丽夜晚，这两处“焰火”有助于制造充满欢愉的游乐场，但到《交通意外》时，当焰火变为车间焊接的火花，便不再具有令人兴奋的特质。因流动性而颇具活力的喷泉在塔蒂的电影里成为焰火表演的另一种形式，《节日》里帮人冲洗红薯的弗朗索瓦不小心掉入坑里，但手中水管朝上喷起形成一簇喷泉，仿佛可被手动控制的盛放焰火；《我的舅舅》里的鱼形喷泉亦可看作焰火变体，只是它彻底沦为被按钮控制的人类意志的投射；与这两类可被人工控制的喷泉相对的是另一类的喷泉，即于洛用带杆的杯托无意戳破庭院的碎石地面，制造的那簇灵动自由、无法开关的喷泉。在镜头里这一喷泉位于鱼形喷泉的左侧，干涸的鱼与喷薄的水错位而立，带来滑稽感的同时将坐在一旁的人们引入一阵混乱。当于洛用脚踩住新喷泉后，鱼形喷泉才能喷出水来履行职能，最终于洛放弃了控制喷泉的尝试，这使得人们开始跨越地面划定的界限，死气沉沉的聚会在此变成气氛活跃的游乐场。这些常驻项目的多重形态，提示着游乐场的存在与变形，使后者在指向自由和非自由的两端滑动。

与此同时，塔蒂在电影中提出了两种类型的游乐场：第一种是氛围自由并通常是随机形成的松弛空间；第二种是精心筹备的娱乐场合。塔蒂指出相似的它们实际上给人迥异感受，同时他也指出第二种类型的游乐场与看似意图相反的博览会十分相似。

在《玩乐时间》的结尾，形成了塔蒂划分的那类随机生成的松弛空间，即第一种游乐场。车辆缓慢前进在堵塞的环岛上。这时，环岛成为都市交通网络里的旋转木马，这些车辆似是旋转木马上座位围绕中心雕塑旋转。附近的彩色气球、冰淇淋车和不断现身的小孩们使得这种游乐场印象得以加强，即使观众知道它的本来面貌仅是一个环岛，却很难不在此捕捉到欢愉气息。

第二种精心筹备的游乐场出现在《节日》中。市长用一整年组织小镇的节日，第二天人们推迟进入日常生活，早餐供应也一齐延后，一向起早的老太太忍不住庆幸并非每天都是节日。因为这类狂欢节庆展演着无害的“无法状态”^[36]，社会身份与地位的暂时悬置和倒转是人们度过节日的潜在要求，除了商贩，人们通常不愿意在节日中保留自己的职业身份，而是倾向于以游客身份进行自由活动。但弗朗索瓦的职业身份却在这个节日中被不断地确认、敲定和放大。这是塔蒂的选择，他将法国邮差们的职业焦虑在《节日》里道出。本应享受节日的弗朗索瓦在高呼“把邮差变作杂技员”的电影中见识到美国邮差的惊人效率，人们对美国邮差的谈论显露出对美式生活不假思索的推崇，是塔蒂对欧洲人盲目追逐美式生活的反讽。邮差弗朗索瓦最终停下狂飙突进的尝试，弯腰在农田里帮人做农活，仿佛回归了慢腾腾的法式乡间生活，但塔蒂并没有指向回归。因为这户人家的儿子接过弗朗索瓦的邮包并背着它跌跌撞撞地走向马路，他对汽车载着的旋转木马依依不舍，暗示人类将对更有效率的生活保持追逐。这时提供旋转木马等娱乐项目的广场已经从游乐场变为博览会，即使它兜售的并不是实体商品，而是对提高生产效率的持续鼓励。

需要精心筹备的游乐场如同商场，剥夺了人们在日常生活中必需的连续性和可预见性。它们来自于观众对轰动时刻和新奇事物的持续渴望，要求节日似的准备，要求对日常经验进行超越与中断；但最终博览会们提供的娱乐只是劳动的延伸，“人们追求它是为了从机械劳动中解脱出来，养精蓄锐以便再次投入劳动”^{[37]123}。《节日》中的庆典需要人们用劳作来筹备，于是庆典变成了劳动过程的展示，纯粹的庆祝行为反而退居其次，更重要的是，人们在观看电影这一娱乐活动中收获的仍是持续投身工作的劝告。试图用脚控制轮盘游戏输赢的店主被同伴轻声指责，工业社会却以庆典的名义，隐秘且短暂地擒获了小镇。

只有无意把握消费者身份的儿童走出博览会，直奔他人并不在意的游乐场。《于洛先生的假期》中参加化装舞会的孩子们，《玩乐时间》中坐马车游览巴黎的杰拉德，《游行》中坐在前排看马戏团表演的腼腆少女，塔蒂用身在游乐场的孩童在不同时期获得的浓度不一的快乐，去作出人类即将失去真正快乐的预言，因为童年总是将逝。喜剧大师雅克·塔蒂的电影其实是罗曼蒂克的消亡史，他的主角于洛是逃脱了这一预言的人，他只能借其保留美好愿景。

3 对空间的识别与重写：被公共化的私人领域

3.1 玻璃对城市空间的占据

3.1.1 玻璃之中：无法定位的人

法国文化理论家兼城市规划师保罗·维希留 (Paul Virilio) 认为窗户分别具有三种不同的历史形态，首先是使居住者能够通过的人口或门；其次是专门促进光线与空气流动的“光之窗户”；最后是改变时间关系的电子通道^{[38]288}。塔蒂的影片使人物经门穿梭并重点讨论了后两类窗户，玻璃建筑提供了“光之窗户”，电视荧幕则成为电子通道，两者都侵入私人空间并使得私人领域公共化，于是他进而在影片中讨论了公共空间、过渡性空间和私人空间的关系^{[20]77}。

《玩乐时间》呈现了一个玻璃堆砌的世界，本雅明认为玻璃建筑的出现在于技术生产方式的进步与成功，是与其社会内容的透明性成正比的^{[39]319}。作为历史学家的科林·琼斯与本雅明态度相近，他直接指出巴黎对玻璃的大肆使用暗含突显政治透明度与公众参与的目的；但同时他也指出，玻璃的反射作用使得用玻璃替代墙体的建筑成为有害的违章建筑^{[18]347}。在西格拉姆大厦中，密斯对玻璃板这一平滑、透明的形体进行规整摆放，并认定自己直抵了建筑的核心价值；塔蒂将密斯式的直线风格发挥到底的同时，也在塔蒂城中还原了其对玻璃的沉迷及其后对技术的赞颂。

通常人们可以这样去理解玻璃幕墙的存在，即它引入了使空间变得更为生动的光，通过室内空间的可见性达成社会内容的透明性，并指向对公众参与的鼓励。但作为导演的塔蒂，选择从多重角度理解与呈现玻璃建筑。首先，他使用玻璃幕墙延展内部空间，使其通过透明玻璃和外界形成视觉上的连续^{[40]102}，以达成大家对玻璃这一古老材质被用于现代建筑时的期许；但更重要的是，他随即利用塔蒂城对玻璃的“滥用”，来呈现玻璃建筑何以成为一种超越科林·琼斯语境的违章建筑。

首先，玻璃的使用在《玩乐时间》中已臻化境，它指向了抽象化的内部空间，以致观众与人物一齐疑惑自己看到何物或身在何方。在 1851 年的伦敦世界博览会上，形似温室的水晶宫在世人面前亮相，用大块玻璃依托铁构件制成的弧形玻璃屋面放弃了砖石结构，预示了在建筑中大量使用玻璃这一材质的潮流。塔蒂在《交通意外》选择用汽车展厅致敬水晶宫的玻璃屋面，当人们站在展厅抬起脑袋，就会发现一如威廉 J·R·柯蒂斯 (William J.R Curtis) 所言，那些玻璃“消解了厚重的体量并敞开空间”^{[41]36}，这时的玻璃作为引入光和空气的材质并无不妥，它还一定程度上拓展了室内空间。但在《玩乐时间》里，作为过境空间的机场在片头被

呈现为一个高度抽象化的内部空间，玻璃幕墙、亮面地砖与金属质感的灰白色板材使得这里光洁、崭新且一尘不染。这种过度的洁净使得观众无法确定这一建筑物的用途，镜头呈现的环境使得观众在此产生迷惑，不知这里早已预示于洛此后在玻璃建筑中经历种种困惑。一方面，在芭芭拉与于洛逡巡的密斯式大厦，由钢筋混凝土支撑的玻璃幕墙取消了传统墙体，在此处形成属于密斯的那种“均质空间”^{[40]10}，没有特点亦无从标记；另一方面，在城市构成上，密斯式大楼在塔蒂城中的不断复现也将城市变成一个均质空间。这两个不同尺度的均质空间使空间纯粹化，但这并没有使城市能被更好地解读，反而使它更具迷惑性。

其次，作为构成建筑立面的重要部分，玻璃幕墙对人的诱捕被提出。在建筑表皮，由玻璃制成的外立面在塔蒂的电影中如同更为平滑的“云雀之镜”（miroir aux alouettes）^{[27]40}。这种传统的法国狩猎设备由拱形木棒及嵌满镜子碎片的木板制成，当鸟类被镜子反光面吸引于是飞来一探究竟时，猎人便可以将之捕获，而这种“吸引——被捕”的过程在《玩乐时间》中反复出现，人类在此变成无法把握镜中空间的鸟类。如法国建筑师让·努维尔（Jean Nouvel）所说，处于反射状态的玻璃成就了外在于建筑的环境对于建筑受者的在场^{[28]10}。塔蒂在表明玻璃扰乱视线的时候，也提出了玻璃如何将外部环境引入，以影像达成迷惑性。

在进入建筑之前，芭芭拉在玻璃大门上看到埃菲尔铁塔和凯旋门的倒影。埃菲尔铁塔与凯旋门这类纪念建筑原本是在城市景观中引导道路的空间标记^{[20]115}，但玻璃使它们成为虚无缥缈的倒影，丧失了对空间的标记作用，真正的空间随之被折叠。芭芭拉并没有见到它们的真身，作为在巴黎人目光中提示着巴黎本身的纪念建筑，它们的缺席迫使芭芭拉审视全景，去寻找在这些结构中本应存在但却隐匿的地点。这导致她如法国作家罗兰·巴特（Roland Barthes）所说，运用记忆和感觉在心中产生巴黎的模拟物，却使得她已经认不出这个空间，在呈现的整个空间中迷失了方位^{[42]10}。

在建筑内部，具有可见性的玻璃也加重了空间的迷宫性质。大多数人都有在空间上被定位的需求^{[43]23}，密斯式的玻璃大厦却无法让人满足这一内在需求。那些一旦进入就难以识别动线和找到出口的建筑，形式宏大却具有设计上的缺陷，它所使用的混乱语法让身处其中的人不知所措。那些在《我的舅舅》的工厂里装有磨砂玻璃大门的办公室，在《玩乐时间》中进一步变成了由三面透明玻璃和一面金属板材形成的围合物，以供于洛在此等候。迷失于玻璃世界的于洛紧接着误入博览会，因为这栋大厦并没有单一通道，而是在玻璃构成的墙体中嵌入多扇玻璃门，可见性带来的多项选择反而使得人们难以觅得正确动线。寻找于洛的吉法德透过玻璃看到他，却因一头撞上玻璃而受伤，透明玻璃的可见性再次成为形成干扰的前提条件。在相似的室内空间里，透明性加剧了人物的迷惑，因为无法辨识空间，

导致人物无法对自身进行定位亦无从规划行动。与此同时，作为建筑物中首当其冲向人们表达尺度之物，玻璃门在人们踏入它时，就已开始运行大厦对人的接纳与压制。

3.1.2 可视空间：监控的施行

凭借自身构造，物理性空间可以构成一种隐秘的权力机制，这种权力机制体现为持续不停的监视和规训^{[23]104}，例如《交通意外》里接线员工作的服务台由三面玻璃围起，只留不待客的后方以供出入，将前来问询的人拦在可见之处，权力在此显现了自身。塔蒂乐于指出物理性空间如何通过自身结构达成监控，《我的舅舅》和《玩乐时间》里的大厦均使用具有可见性的玻璃对墙体进行替代，这一做法使得于洛这类入侵者和拜访者立马被管理者的目光捕捉，并全程处于被追踪和管理范围，即使前者使用的磨砂玻璃与后者使用的普通玻璃使得监控力度有所调整，监控这一行为绝无中断。

比起《节日》里用来男女互望的宽敞百叶窗，阿贝尔公寓中由两小块圆形玻璃构成的眼窗更具监控力度，它们嵌在白色墙壁高处，可以看到庭院之外的景色。通过这形似潜水艇的窗户，只能露出脑袋的阿贝尔夫妇像是被建筑淹没并身处深海，实际上却占据瞭望高台这一有利位置。这对窗户成为阿贝尔夫妇探头探脑观察花园异动的地方，夜里透着亮光的圆形窗户像是一对眼睛，成为视线的延伸并指向监控行为。但这一眼窗无法发挥窗户最为基本的作用，即它是不合格的第一种维希留之窗，既无法进出，也不能让人的肢体意义透过它得以表达。阿贝尔太太为先生定制的新车库也有这样一对眼窗，当不小心被困其中不得不求助保姆时，他们只能露出脑袋费劲交流，作出惹人发笑的指示。圆形小窗使人们缩小了肢体显露的范围，当人们无法通过窗户展示完整动作，这种无法展示也就进一步阻碍了交流。

当墙体被取消，亦未使用玻璃替补时，这种监控行为将在空间中显得更为直白。《交通意外》里的海关用小方格金属杆制成窗户，它在保证可见性的同时又比易碎的玻璃窗户显得稳固可靠，直接将监控行为摆在明面上。在《玩乐时间》里，于洛看到大厦底层全是没有封顶的格子间，工作人员身处他人站在高处可见其所有动作的场所，每个人被镶嵌在固定位置里，一举一动都受到监视，仿佛被观看也是工作包含的一部分义务。这一设计使得观看行为经由角度的改变成为俯视、窥视和审视，最终变成一种由权力施行的持续监控。空间在此处成为权力的逞能场所与流通媒介^{[23]110}，与此同时，权力依据等级统一地运作，塔蒂将这种权力运作在电影中外化为景观。《我的舅舅》中，于洛去应聘的办公室采用了审讯室的摆放方式斜放办公桌，让它与两面相邻的墙形成三角空间，使得面试与审查的关联呼之欲出。这些经由空间改造引导而成的观看行为，无论指向审查还是监控，

目的都是控制劳动力以提高生产效率。但闲散怠惰的工人们在看到阿贝尔先生的宠物狗后立马装作勤奋做工，因为它预示了阿贝尔先生的目光紧随其后。在提高生产效率这一层面上，塔蒂指出了监控行为并非绝对有效这一事实。

3.1.3 橱窗：景观的达成

作为有机整体的街道是一个巨型建筑物，一个不被封闭，也无从终结的开放场所^{[23]150}，玻璃橱窗则是它隐形的进出口。主街商店的橱窗主导着行人的视觉，它有利于将人们留在街道之中，这与它所携带的商品展示有关。橱窗首先伴随商品而生，早在《快活的周日》里，塔蒂已将镜头对准一个在人群中兀自凝视橱窗的行人。被展示之物在橱窗中成为那种为人所知又不能即刻置身于身旁之物，最终变成一种想象^{[25]107}。这种想象与街道固有的核心含义有关，即街道作为商品的寓所，引诱人们奔赴其中的商品，从而奔赴商铺林立的自身。

一方面，寄生在橱窗里的商品因贩卖想象显得更加迷人，与此同时，橱窗作为街道的构成部分，使得城市空间成为商品空间。在这一基础上，《玩乐时间》中的巴黎街道和橱窗一齐使行人感受到的时间成为商品时间，那些张贴在玻璃门窗上的旅行海报和路边窗口兜售食物的标牌都是由图像和文字构成的广告，它们经由美国游客芭芭拉的视线传递给观众。被误认为巴黎人的芭芭拉是游人与居民的中间形态，但即使穿着跟巴黎人相似的深色套装，她仍以一个受欢迎的游客身份贯穿全片。总被同伴催促的芭芭拉隐喻着对旧式巴黎念念不忘的心态在高速运转的当下社会如何不合时宜，于是当大厦玻璃门映照出的巴黎铁塔使她失神并停驻一刻之后，她还是随同伴们推门进入室内，将真正巴黎抛在脑后，去迎接新式扫把，迎接 OMEGA 的展台，在消费的愉悦中体验日常生活中的奇迹^{[32]10}。

另一方面，敞开与透明的玻璃橱窗，让商店与街道保持沟通，使街道成为可以向四周渗透的立体网络^{[23]151}。它改变了人们行走的方向和目标，把直线步行改作随意游逛，把人们对抵达终点的要求转变为体验空间、消磨时间和进行消费的要求。这种闲逛改变了街道中的时空，被橱窗以及商品吸引的步行者会觉得街道的长度有所增加，而时间流逝的速度有所加快^{[23]152}，进而压缩时间，拓展空间，瞬息万变的街道就这样作用于身体。

在《玩乐时间》中，塔蒂将贴有海报的玻璃门处理为玻璃橱窗的等同之物，因为两者都是消费场所的向外延伸，利用不同形式推销商品，只不过前者通过图像兜售商品，后者直接陈列商品进行兜售。但贴有海报的玻璃门这一扩张之处与一般的商店橱窗有所不同，前者建立起来的交流并不局限于陈列物品与个体，而是倡导所有个体间的普遍交流，这种普遍交流建立在对物品中蕴含的符号系统和等级编码有所了解的基础上，它鼓励着人们进一步解读的行动^{[32]164}。芭芭拉对海报的阅读是对应着消费的阅读，通常当双向的交谈转化为视觉过程，就指向了作为

消费者的被动性^{[22]41}。身在巴黎的芭芭拉与同伴来到订票中心，却发现一栋建筑出现在世界各地的旅行社广告上。玻璃门上贴着印有 Mexico、USA 和 London 的海报，除了和服和大本钟这类当地文化符号，都一一装点着同样的密斯式大楼。这栋大楼携带的信息即刻被来自美国的芭芭拉捕捉，因为它与她都来自纽约；这时海报的广告效果才真正达成，因为凝视它的人明白了它正兜售何物。与此同时，海报上的密斯式大楼与它所贴的密斯式大楼相互纽结，一齐使城市的同质性得到双重强调。

当芭芭拉看到海报时便被要求对它携带的信息进行解码，她不得不沉浸到对不断增多的符号的凝视中去。在这一过程中，芭芭拉不再反思自己而是沉浸其中，观众通过认同她若有所思的目光，与她共享因为解码而对编码规则的自动依附。通过图片这一提供先兆和事先得到的享受之物^{[32]10}，塔蒂设下隐喻，密斯称霸世界的同时，全球化侵占了世界并使它趋向同质化，铁、钢和玻璃这些指向现代性的材料出现在各类商业机构中，逐步吞噬了地域主义倡导的地方文化，城市景观随着现代建筑的蔓延成了批量生产的商品。塔蒂在电影中实现了柯布西耶对巴黎的部分预想后，应和了克拉考尔对旅行的判断，即“旅行所附带的世界知识的增长，服务于人们所身在其中的现存体系”^{[44]98}。阿兰·德波顿（Alain de Botton）认为机场的显示屏带来持续不断的召唤，似乎在昭示“我们既有的生活多么容易被改变”^[45]。芭芭拉看到的海报是凝固的显示屏，这些海报作为旅游广告，针对大众制作和推销一种通行的、不加批判的认可。塔蒂让他的女主角对这种推销提出了短暂的质疑，它的召唤在芭芭拉的迟疑眼神里短暂地失效：她突然发现全球化风行的当下，身体所在经纬度的改变并不会带来体验的改变，人一直在相同的都市空间里打转并因此失去时间。无论是机场的显示屏还是这些鼓吹旅游胜地的海报，它们都向观众作出一样的提示，即世界体系里的建筑同质性导致了城市景观的同质性，跨域空间并不能使人得到新的空间体验，而是在相同的景观和审美的缺席中无助地循环。

与此同时，塔蒂在《玩乐时间》中为观众提供了另一种别致的橱窗，它并不兜售商品，而是兜售景观。作为街道的装饰，橱窗在塔蒂城中和密斯式大厦一齐达成同质化的街道，并直指现代城市空间同质化问题。《玩乐时间》中，偶遇的战友史耐勒邀请于洛参观他家。这栋建筑物的客厅窗户都是矩形落地玻璃，当行人经过，它就变成橱窗，因此它被戏称为“水族馆式公寓”（aquarium apartments）^{[13]70}，因为每户公寓的客厅都是一间展厅，徐徐排开奉献多个家庭展览。史耐勒家的窗户与邻居的窗户并列，摄像机正对它们。观众可以看到这两套房子都有银灰色的墙，黑色沙发和昏暗灯光，它们被用来表明家居环境的同质化。直到观众看到这些物品并试图进行解码，才能发觉摄影机的平移早已将这两套公寓的窗户变

为两个相邻橱窗，并且引导观众成为塔蒂城中的行人，完成了“对大家持续适应能力的一种测试，对指导性投射及一体化的测试”^{[32]188}。摄影机没有进入室内，一直以街上行人的视角呈现于洛的作客之旅，让人拥有仿佛身在水族馆看向水箱的视角。这些把玻璃橱窗用作窗户的公寓，应和了柯布西耶对光辉城市中不再有真正窗户的论断，镶嵌在家庭空间里的橱窗成为了彻底可逆的窗户，因为那种“往外看”的居民特权不复存在，在这个公寓里人们无法拒绝被凝视的命运，隐私性亦无从保留。

作为封闭地点中的公共场所和开放性的隐私之地^{[23]164}，极具矛盾性的客厅在家庭生活中也处于微妙地带：此处可供家人共享，只是这种共享绝不会溢出室内空间。但塔蒂在将公寓客厅处理成橱窗时，讽刺地揭示了室内空间被来自室外的大众媒介所侵占的现状。在这个“水族馆式公寓”里，每户人家都开着电视机，居民们对电视的观看与观众隔着橱窗对他们的观看形成极具讽刺性的对比，一方面，作为可传达信息的大众媒介，电视早已打破私人空间与公共空间的界限；另一方面，橱窗之内的人们浑然不觉自己身处的私人空间已经转变为被他人观赏之地，在这双重的失去之中，家庭空间的私密性不复存在。玻璃橱窗和大众媒介在此一齐指向工业社会对私人空间的侵扰、挤压和变形，身处其中的个人在双重压制中避无可避却毫不知情。在橱窗之中，家庭生活成为城市景观，作为社会空间潜在替代的家庭空间不再是一个隐喻，它巩固和再生产社会空间的事实被摆上台面。

3.2 汽车时代：传统模式的瓦解

3.2.1 汽车时代的永恒引诱

在塔蒂的电影中，观众可以看到资本主义消除空间障碍的冲动如何作用于人们的日常生活。自第一部短片《快活的周日》始，汽车及其变体成为雅克·塔蒂影片中常常注目之物，其影片热衷反思社会对汽车及其速度的着迷。

在《快活的周日》里，不慎踩破车底的男人双脚落到地面上，只能夹在其中小步慢跑跟上汽车的节奏，而四周端坐的人丝毫没有发现他的异状。这种被汽车裹挟的生活节奏在塔蒂此后的影片里不断复现。《邮差学校》和《节日》借弗朗索瓦的职业焦虑提出人们对汽车的追逐；自《我的舅舅》起，堆砌如山的汽车成为塔蒂电影里持续闪现的景观。它们出现在《我的舅舅》里新城拥堵的崭新公路上，也出现在《玩乐时间》里芭芭拉离开时看到的制车间与《交通意外》里的巨大展厅及展厅门口的停车场。与此同时，塔蒂将每个阶段的汽车形象一一列出，再将其放大至电影中。正制作中的汽车——崭新待展的汽车——正被使用的汽车——已遭废弃的汽车，全都大片排列在全景镜头中，散发出令人晕眩的感觉。

汽车之外的其他交通工具亦被镜头提出，它们作为对照，表达塔蒂对汽车盛行

时代的保留态度。在《我的舅舅》里，随舅舅坐上马车的杰拉德见证一场小巷追逐的发生，却随观众一齐发现人们在争执中结为朋友。结识新朋友的于洛邀请更多人坐上了那辆马车，马车成为开放的交际之地。与之相应的是，杰拉德父母对公共空间的体验完全依赖于汽车，他们坐在紧闭车门的崭新汽车里，在一场重在交际却沉闷至极的宴会中铩羽而归。空间规划处理各种流动，汽车这类交通工具是流动中的重要一种^{[17]151}。塔蒂用影像表现了浸没在汽车时代的巴黎人，如何被富有流动性的汽车所压抑，如何在公路中，逐步将日常生活与汽车这一工业时代的造物紧密相连。作为现代建筑师们肯定之物，机械和汽车本身及其对速度的追求是塔蒂在影像中不断拷问之物^{[29]7}。

上世纪五十年代的塔蒂认为电影产业与汽车产业逐渐变成同一级别之物，但电影不应该是一辆批量生产的汽车^{[1]298}。一方面，标准化的汽车提供一个与外界隔开只保留视觉的封闭环境；另一方面，与步行者不同，它的速度使人改变了对建筑的体验方式，也就是说，现代交通使人失去多维度的感觉体验。塔蒂将自己对汽车在这一层面上的保留态度置于电影之中。

列斐伏尔将小汽车视作具有神奇功效之物，个人与汽车之间缔结的关系超过单纯的使用和与纯粹的愉悦，他认为人们通过开车“实现”了自己，在这种关系中注入了掌握自己的满足，驾车人因认同自己的汽车而变得粗俗、野蛮和富有攻击性^{[46]418}。在列斐伏尔看来这是一种异化的表现，这种表现是塔蒂在电影中不断放大之物。从《我的舅舅》到《玩乐时间》，塔蒂总是呈现都市街道驾驶员间的争执，人们无法忍耐堵车带来的时间停滞，因而训斥没有及时发动或不慎引发擦挂的车主。拥挤车流里若有一位司机稍微破坏节奏，他人务必怒火四起立马指责。人们总在汽车里互相指责，甚至彼此的宠物狗也隔窗对吠。塔蒂不无讽刺地指出汽车成为人类居所、为人类出行提供便利的同时，也使得囿于其中的人们与他人隔绝，汽车提供的密闭空间使得身体处于紧张状态。

但塔蒂在《交通意外》中呈现了无法困住人类的汽车：当观众与于洛一齐享受试乘新车的喜悦时，镜头之中汽车翻转，观众恍然大悟这原来是一部汽车被切成两半后的其中一半，于洛手足无措地嵌在可见内部构造的汽车截面之内。当异化使人屈服于幻觉^{[26]155}，塔蒂则试图让人从幻觉中苏醒过来并见证幻觉的产生。

鼓吹取消街道的柯布西耶希望汽车和行人彻底分开，而回应着柯布西耶设计理念的塔蒂城，是拒绝向游手好闲者提供居所的城市：车道代替了可供居民步行的街道，真正的街道被挤占至趋于消失。《玩乐时间》的结尾，贩售食物的摊贩不再有固定摊点，而是采用永在行进的餐车，只有小孩们蜂拥而至时才作短暂停留。但塔蒂在四年后上映的《交通意外》中不断拍摄人潮与车流的交互，因为他认为这才是真正的未来，在这部影片的结尾，撑着于洛同款黑伞的人们走进车流的缝

隙，身在其中穿梭不停。他们的行动勾勒出被挤压的空间，并说明当步行者被排除到都市生活之外，生活只会显得混乱失序。因为于洛，以及世界上另一些于洛终将作出他们的抗争。

无法关上的车门这一意象在塔蒂的电影里反复出现，从《快活的周日》到《交通意外》都是笑料来源；但更重要的是，它隐喻着汽车时代向人类张开怀抱所作的永恒引诱。塔蒂用他的喜剧电影传达了跟本雅明类似的哀叹，他认为机械时代必将带来一些美好之物的丧失，但它不可避免，它注定为人所渴望。

3.2.2 被剥削的自然与其反扑

塔蒂在电影中反思着人们对自然的随意取用和肆意控制，他从来不运用镜头去迷恋自然，而是利用自然的缺席来凸显在场，表达工业社会对自然的侵占以及它的反制。

《玩乐时间》几乎放弃了对自然环境的呈现，已被采摘的花朵出现在街头花摊上，高级餐厅里用植物做成隔断，它们均表示自然的一部分被人类有目的地取用，真正面貌隐而不现。这些被精心调控的局部自然废除了季节，却体现了消费场所的专业性。于洛送芭芭拉的礼物里有一支塑料的白色铃兰，坐在高速公路上的她看向窗外路灯，发现它们像是那些铃兰花的仿照物。于洛送给芭芭拉更接近自然的真正巴黎，但最终她以美国女游客的身份居于车厢，再度并入车流。如布莱恩·劳森（Bryan Lawson）所说，简单而有规律地重复某个物体会最终导致这个物体的消失^{[43]69}，这些灯柱最终消失在芭芭拉的目光中，如同真正的自然消失在这座城市。

《我的舅舅》中用阿贝尔公寓修剪整齐的灌木体现对植物的控制，人们在此狂热追求自然的人工化。《交通意外》则为了兜售汽车弄出人造自然。汽车展厅里到处是植物盆栽，它们作为陪衬，宣扬汽车即将为人类带来的生活方式，即人们可以通过汽车更便捷地接触和深入自然。于洛设计的野营车便以此为目的，但它最终沦为不实的噱头：在郊外风光明媚的修车厂，于洛与同事们利用野营车聚会，却将车停在室内，众人望向室外湖边，无人在意伸手可得的自然体验。这与《快活的周日》里三十年代的巴黎形成鲜明对照，在这部影片的结尾，塔蒂不慎将汽车开到已经落杆的铁路中央，在火车快到站时，一车人只能爬出逃生。顷刻间火花四射，小汽车分崩离析。镜头一转，他带领游客们行走在乡间小道上，这时人们终于得以惬意观赏沿途风光，树林之中真正的游览这才开始。

在阿姆斯特丹的展厅之内，于洛的同事将光秃秃树干立在中央，用纸板制作成片树林，再用藏起的录音机播放鸟叫声，在展厅里营造与兜售野餐车这一行为相符的自然环境。最终这片精心布景因于洛的车未能及时赶到并没派上用场，只能悻然收起，这是塔蒂对人们失去自然的讽刺，他们抛弃了它却不忘对它加以利用，

在虚拟的自然中寻觅自然。这里令人联想到阿多诺对《大独裁者》（The Great Dictator）所作分析，自然在画面中的现身成为他所定义的一行行秘文^{[37]134}，用来隐秘地展示与之相对的工业环境。塔蒂的影片以汽车为道具，多方位地呈现了人与自然分裂的现状。通过异化，人试图将自己摆放在大自然之外，但人类试图主宰自然的意图只能加深自身的异化程度^{[26]166}。这一理念在塔蒂的影片中贯穿始终，当人被汽车这一社会产品所拖累，与大自然分裂的同时也与自身分裂。

与此同时，塔蒂暗示自然作为被利用的一方在工业环境中将有突围之时，于是在他的影片里，被人类极力剥削的自然具有反扑态势。《交通意外》里整条公路的汽车忽然陷入失控状态，一系列碰撞后汽车零件四落，人们驾驶的汽车纷纷不受控制，径直驶入树林或跌入草坪。塔蒂在此处呈现出汽车对物仪式般的破坏，指向了消费社会物质过于丰盛的证明^{[32]26}；但这种丰盛之余，汽车赋予人体的匮乏也被塔蒂提出，因为真正的丰盛建立在人与人的具体交流之中。在引擎声停下后，真正的鸟叫声响起，人们在悦耳声音中下车看向天空，舒展身体。真正的自然在此复现并占了上风，它重新捕获了人类，并将真正休憩与平静氛围奉还。《交通意外》中于洛跑过田野去加油站，在农屋旁看见一辆破败到只剩框架、而框架亦被芦苇遮住的车；试图利用藤蔓攀爬到楼上的于洛，最终被藤蔓缚住手脚，悬挂半空，而早在《快活的周日》中，骑车的弗朗索瓦已被夹在修剪成型的植物围墙里动弹不得。无论是蓬勃植物对废弃车辆的覆盖，还是植物对人体动作的暂时控制，都显示出自然的飞身反扑。

在塔蒂的电影中，人们对自然的进犯得到一些隐秘回应。他将自然的巨大潜能呈现在影片中，期待观众能从中获得对效率至上汽车时代的反思。

3.2.3 移动住宅：生活边界的更新

1960年，巴黎的汽车总数达到一百万辆，比起二十年前数量翻了一番，五年后又翻了一番^{[18]331}，汽车数量的激增显示巴黎人对汽车时代无任欢迎，也使巴黎倍受道路拥挤问题的困扰。与这一状况几乎并行的是，汽车在塔蒂的影片里，成为了英国建筑师彼得·库克（Peter Cook）在1960年代所作设计“插座城市”

（Plug-in City）中可移动金属仓住宅的变体。这些可移动金属仓进入街道，插到混凝土的巨型结构中，形成移动的城市。这种对传统住宅定义的提问在《交通意外》中达到顶峰，阿姆斯特丹的修车工把船当作客房招待美艳公关玛利亚；在车上换装的玛利亚从类似帽盒的备用轮胎盒里拿出帽子，相当自然地将汽车当作衣帽间；而轮胎作为汽车的衍生物散落在修车厂内，并被工人堆砌用作弹性床垫；于洛设计的多功能野营车则直接回应了彼得·库克对建筑不再永固的幻想。作为工程师的于洛与他设计的汽车，一齐体现了都市总体的复杂程度。

二十世纪六十年代中期，科学技术进步和产品创新改进是世界经济转变的中心

[19]60, 从这一全球化动态的最新转变出发, 塔蒂拍摄了影片《交通意外》。于 1971 年上映的《交通意外》是一部展示人类生活如何被汽车覆盖的电影。塔蒂饰演的工程师于洛负责将自己设计的野营车送往阿姆斯特丹参加车展, 巴黎——比利时——荷兰边境——荷兰首都阿姆斯特丹, 他与同事们有明确路线用以依循, 却在途中不断遭遇延宕。

塔蒂将阿姆斯特丹选取为汽车展销会的地点很难说不是有意为之, 六十年代中期, 一群激进的阿姆斯特丹青年发动了一场被称作“普罗沃斯”(Provos)的城市起义, 在他们试图推行的诸多计划中有一项被称作“白色自行车”(White Bicycle Plan), 这一计划旨在要求政府关闭阿姆斯特丹中心的机动交通, 只留下公共交通工具并推行自行车共享系统。意料之中的是这一计划被市政府所拒绝, 但这群人仍然坚持为公众提供共享自行车以表示对汽车的抵制。这种抵制反而佐证了在六十年代的欧洲, 汽车占领城市空间这一潮流拥有不可抵挡的势头。塔蒂别有深意地选择一个公众有意禁止汽车进入市中心的欧洲城市, 来做影片中的举办汽车展销会之地。阿姆斯特丹的迷人象征是自行车而非汽车, 时至今日当局仍不鼓励市民驾车进入市中心, 但在《交通意外》中, 观众可见一个自行车匿迹汽车却横行全城的阿姆斯特丹。在二十世纪七十年代的阿姆斯特丹, 展厅之内成千上万的市民为新式汽车着迷; 展厅之外搭载于洛奇思妙想的野营车在门口即得热捧。塔蒂在此置入了绝妙反讽: 当高地已被攻陷, 其余地方的遭遇早已不言自明。

当于洛一行人被海关警员扣下检查, 于洛展示了这一新型汽车有何种奇思妙想: 这部野营车搭载可拆散热器, 进气格栅掰出来即是烧烤盘, 方向盘中间装有可拉式剃须刀, 后车灯可随意取用和四处粘贴, 座椅可用固定背带裤的背带来替代安全带, 可伸缩车厢使得野餐车兼任小型卧室, 狭窄车厢可做双人床, 拉出保险杠就是两个精巧座椅, 透明顶棚又使它部分保留敞篷车的观光功能。设计师于洛将这款车打造成了一栋五脏俱全的小型移动建筑, 即使这些功能带有实用性不足的滑稽色彩, 它仍在抵达阿姆斯特丹后受到街头顾客的哄抢。当人们通过不同的按钮控制设备, 重新定义它的功能, 汽车成为进行游牧式生活的机器, 人类生活的边界就此更新。

《交通意外》里有一个令人印象深刻的情节, 来自各方的车在路口突然陷入连环碰撞挤到一处, 失序之中混乱蔓延, 整条街上的汽车都在此稀里糊涂地抛锚。令人惊异的是, 人们这一次不再像三部曲中那样愤怒对骂, 而是打开车门, 站到车旁舒展身体。与此同时, 人们开始走向树林寻找散落的汽车零件, 彼此交流, 进行交换。塔蒂在这部影片中用镜头反复呈现汽车对人的束缚, 将镜头对准困在车里大打哈欠的司机们, 汽车在成为移动的住宅之后, 也成为了无法摆脱的监狱。

而在此处，汽车的被困反而带来肢体的解放，汽车的失控将隔离在车中的人们引向交会。

3.3 大众媒介对家庭空间的侵占

3.3.1 塔蒂同盟：法兰克福学派的大众文化批判理论

在塔蒂的电影中，电话、电视与收音机等装置踏入私人住宅和公共场所，一方面切入家庭生活的核心，另一方面成为形塑城市公共空间的普遍元素，还改变了公共与私人空间的区隔。它们的侵入使得家庭去疆界化（de-territorialization），人们在墙面上获取之物不再有限制^{[38]16}，对时空的体验也不再受身体限制。这让人们在生活中通常能够体验到的空间连续性不复存在，因此这些大众媒介使得人们的日常生活有了巨大改变：电话可以达成工业社会对人的远距离压迫，电视为人们提供了持久但无效的逃避模式，广播则使人随时随地身处单向度思想的召唤。

法兰克福学派的大众文化批判理论为我们认识塔蒂电影中作为媒介-建筑复合体（media-architecture complex）的现代城市提供了理论方向。作为法兰克福学派表述得最为充分和明确的一套话语，大众文化批判理论基本上指的是阿多诺和马克斯·霍克海默（Max Horkheimer）、赫伯特·马尔库塞（Herbert Marcuse）分别在二十世纪三四十年代和二十世纪六十年代对美国大众文化的批判^{[47]42}。但法兰克福学派成员对大众文化的表述并无统一战线，肯定机械复制技术的本雅明进而对大众文化怀抱肯定性看法，这跟阿多诺和霍克海默有较大分歧，与利奥·洛文塔尔（Leo Lowenthal）和马尔库塞也有一些出入。现在看来，本雅明几乎与大众文化批判理论的主流话语形成对话关系，而这对话关系在阿多诺致他的信件中被确认；与此同时，阿多诺对电影的判断也较为复杂，他对本雅明对技术不加批判的接受深感不满，又赞同后者为媚俗电影（kitsch cinema）所作辩护^[48]。法兰克福学派对大众媒介的注目与考量并不限于学术理论的产出，阿多诺和本雅明与文化工业的联系都十分紧密。从1929年直至流亡异乡，电台工作是本雅明的主要收入来源^[49]。本雅明在这期间曾与人合作创作广播剧，还曾做过播音员与主持人，他对媒介的热衷和维护不仅出自经济上的原因，也与一个媒体从业人员对技术革新的肯定态度息息相关。而阿多诺在去美国前曾收到电报，指出如果他能与一个“电台项目”合作，就能很快移民至美国^[50]。这个由霍克海默为他谋得的职位使得三十年代末的阿多诺选择为电台研究计划打工，这番研究经历使得他更有底气与本雅明就广播这一媒介开启旷日持久的思想之战。

法兰克福学派大众文化批判理论的暧昧性与复杂性在塔蒂的电影中不断呈现、交汇与碰撞，在仔细辨读中，无论作为读者还是观众，我们都能从中窥见一些由他们共享的姿态。没有资料表明雅克·塔蒂与法兰克福学派的交好，阿多诺在评价

米开朗基罗·安东尼奥 (Michelangelo Antonioni) 和查理·卓别林的电影时并未将目光投向站在他们中间的塔蒂；影迷本雅明在莫斯科看到卓别林的俄国模仿者时忿忿不平，却来不及与一个同样优秀的喜剧导演塔蒂真正碰面。1940 年本雅明逝世时，塔蒂只执导了一部短片《快活的周日》，要在近二十年后，迷人的导演塔蒂才从法兰西的荣光里走出，走到欧洲与美洲的交会与变幻中，端详自己身处的时代。但塔蒂与法兰克福学派遥遥呼应，在《启蒙辩证法》成为欧洲学生运动旗帜性文本的六十年代，因《我的舅舅》赴美领奖的塔蒂身在另一大洲见证了世界何以被美国文化奇袭，他将对现代建筑的思考和对文化工业的批判，一同落实在他此后拍摄的电影中。

经由大众媒介而来的碎片化讯息使人们丧失对世界的结构性看法，而这在埃里希·弗洛姆 (Erich Fromm) 看来，正是使人失去批判性思维能力的罪魁祸首^{[51][67]}。

《于洛先生的假期》里，跟女主角交谈的年轻男士总是念书读报，热衷播报时事的他重复着广播传达的信息，一如行走的单向度思想载体。塔蒂借用这一人物，应和弗洛姆对收音机、电影和报纸不甚乐观的判断，即它们使人与真正的世界脱节，却因接触繁杂信息拥有把握世界，进而把握自身的幻觉。

在塔蒂的电影里，私人空间被大众媒介侵占已成定局，被马尔库塞视为“控制接收器”^{[35]9}的收音机和电视机也不断被对此态度相似的塔蒂在影像中提出，单向度思想这一广为人知的概念亦在电影中经由它们得到复述。大众媒介拓展了都市生活的范围，它们对现代生活的全方位覆盖在塔蒂的影片中不断浮现。之所以利用法兰克福学派的理论解读塔蒂的电影，是因为前者对电影的关注和思考与塔蒂以电影之名对文化工业的呈现与评价相互勾连，可以说塔蒂与法兰克福学派利用不同的媒介，进行了立场相近的凝视、慨叹与探讨。

3.3.2 逃避模式：电视

除了具有反射能力的玻璃外墙之外，电子荧幕是另一类型的云雀之境，在塔蒂看来，玻璃和荧幕都可以在某种程度上吸引、反映和剥夺人类自身。他通过呈现电子荧幕，对荧幕之前的人进行观照，探讨电视等大众媒介对人具有何种效用。阿多诺扬言电视作为意图整合电影和广播之物，必然产生巨大影响，毫无疑问这种影响在他看来是绝对负面的，即电视“会使审美迅速陷入极端贫困的状态”^{[37][11]}。电视所携带的多重讯息一齐运作，语词、图像和音乐各自的魔力在荧幕面前被放大，影像与声音的组合进一步使人退化。无论电视给出的讯息看似多么丰富，它的内容仍然贫瘠，所有的转换都浮于表面，因为一切早已被资本控制。正如让·鲍德里亚 (Jean Baudrillard) 所说，电视带来的真正信息并不来自画面，而是它对关系、感知模式和家庭结构造成的转变^{[32][14]}。

塔蒂使这种转变在荧幕与橱窗的叠加中得到了极致体现。《玩乐时间》里，于

洛的朋友史耐勒一家住在“水族馆式公寓”里，这座新式公寓里，每户客厅都是一个玻璃橱窗，浓缩着可供展览的家庭生活；与此同时，电视机在公寓橱窗内现身。从窗户可以见到这栋公寓里每户人家都有着各自的互动模式，但相同的是，身在客厅的他们脸上均反射荧光，每个客厅都有一台正在工作的电视机。塔蒂让观众借于洛的双眼，去见证公寓里的人们怎样通过电视将世界框取为一系列事件^{[38]196}，再进一步将室内空间打造为自己的全部世界。

这座公寓为街道上的行人提供了一种公众随时观看私人生活的崭新模式，对电视向个人提供公众生活影像这一传统模式进行颠覆。当史耐勒和他的邻居们通过电视整合时空中的遥远事物，客厅已经打破了室内与室外的界限，这是本雅明所定义的某种居室的瓦解，即“他的客厅是世界剧院中的一个包厢”^{[25]187}，这时人们不再沉浸于当面社交，而是沉浸于通常与己无关但颇为有趣的另一世界。紧盯电视荧幕这一动作可以被理解为获取行为，也可以被解释为对自身权利的让渡。通过影像获取本不属于自身周围的事物时，人类反而将自己的生活框定在原处，将自己变作接受讯息的容器，不再向外或向前发展。

待于洛走后，灯光变暗，画面右边女邻居看电视的方向是史耐勒家，画面左边的史耐勒站在自家客厅，似乎与她的目光撞上，但他们之间隔着厚厚墙体。结束工作的夜晚，刚回家的史耐勒短暂失神，看电视的女邻居仿被催眠。观看形式的呆滞体现出电视造就亲密感的虚假，塔蒂让观众得到他们同处一室的错觉，却强调了他们毫无亲密关系、身处不同空间以及空间的不可折叠。在这一场景中，不能在电视屏幕上留下印记的观众似乎变成纯粹的接收者。作为影像的消费者，观众凝视一个空间，却没有可以表明自己活动的空间。边界清晰的居室瓦解之后，即使“技术世界的机械化进程破坏了在内心深处保存秘密的自由”^{[35]27}，都市居民的心理隔阂也不因地理位置的靠近而消解，而是常常引发一些基于误会的想象。

《交通意外》中于洛的野营车也为人们配备一台迷你电视机，在这部电影里，电视机的另一次出场是在修车工的小作坊。修车工凝视着电视机里的宇航员身影，登月事件作为工业生产的卓越成果，在此被用来指出整个社会对机械化的着迷，电视作为“一种敞开大门的技术，不存在物质、经济、认知和想象力上的种种约束”^[52]，为这种着迷提供了人人可循的途径。通过电视，修车工与史耐勒一家可以同游影像提供的胜地，但这种目光所见的相似内容如马尔库塞所说，并不表明阶级的消失，只是指明了人们在现存制度下共享着用以维持制度的需要和满足^{[35]9}。这是电视所蕴含的意识形态功能，阶级差别的消失是电视营造的众多幻觉中的一种，文化工业提供的内容经由电视进入人们的生活，但它并没有改变生活的庸常与重复。以上种种可见，塔蒂用影像对电视这一大众媒介及其受众进行的阐述，与大众文化批判理论对电视的判断完全一致。

3.3.3 接受召唤：广播

作为另一种大众媒介，广播也反复出现在塔蒂的电影中。法兰克福学派在对广播的批判上，几乎立场一致地认定广播使所有人都变成听众，并且使得听众被迫收听雷同节目。阿多诺旗帜鲜明地反对广播，塔蒂再次与这个就文化工业而言最坚决的批判者立场相近。

一方面，大众媒介首先控制了公共领域。《于洛先生的假期》里，海边旅馆的众人终日收听巴黎 RTF 电台，从本日股市收盘价格到部长发言应有尽有。身在公共空间内的人对此习以为常，甚至认为新闻消息的传播造就了日常生活的完满。《交通意外》里，阿姆斯特丹的巨大汽车展厅用广播进行统筹，所有人不断听见“有请莫里斯先生跟总台联系”这类讯息，仿佛人人都是正待调度的对象。

另一方面，如同马尔库塞提出论断，私人卧室的确成为大众传播媒介发挥作用之地。因为“公共舆论的共同性侵入私人事务”^{[35]19}，私人空间与公共空间的边界变得不甚明晰，人们在丰盈的幻觉中，失去了真正意义上的私人领域。只提供声音的广播向听众展开一个毫无连贯性但令人不觉有误的世界，如同弗洛姆对无线电广播的形容：“同一个播音员，用同一种诱惑性的、讨好的、权威性的语调，刚刚向听众展示完政治局势的严峻性，又接着向听众鼓吹某种牌子香皂的优点”^{[51]167}。

广播并不需要保持连贯性即可发挥威力，它着力之处是别的地方。《玩乐时间》里入住酒店的芭芭拉在休憩时听到收音机正播放清洁剂广告，正将“洁净”贴心地兜售给“各位女士”。通常来说，大众媒体广告中使用的“洁净”一词专门暗示家庭主妇对家庭应有的道德责任^{[53]75}，而广播中的第二人称叙事加强了这种暗示的威力。这种以第二人称展开的反复叙事，使听众意图接近自己的理想参照，并被诱导着为达到这一目标而首先使自己符合被强加的范例。这是语言的把戏，它创造伪个性化的听众，使人在其中不断比较并寻求自我，即使这种自我不过是假象。

值得一提的是，无论是清洁剂广告直接称呼“各位女士”，清楚指向通常负责家务工作之人；还是亲切感与权威性交相辉映的部长发言以“亲爱的人民们”开始，对潜在的无名听众直言“为了你们的利益”，这类通过广播掌握日常生活的做法十分常见，它使人们单方面地遭遇了潜在的掌权者，还在亲切的问候中浑然不知。马尔库塞和洛文塔尔对此看法相近，即通过这样颇具亲昵感的方式，那些标准化的普通事物在强加于人的过程中蒙上了“专门为您”的假面。马尔库塞认为这一召唤性而非指示性的形式具有催眠效用，人格化语言促进人们对自己和他人所起作用的认同^{[35]85}；与此同时，这种做法使得统治者失去形而上的特征，他们的行为结果却因此扩大^{[35]66}。洛文塔尔则认为这个“你”字看似直率却要求人们

顺从，在友好姿态之下隐匿着上层机构的召唤之音，并且使大众传播机构所计划的总体覆盖就此暴露^{[54]177}。他们与塔蒂的电影意图指出的是，听众在收听过程中获得跟个人交往的快感，但正讲话的对方其实是被所有听众共享的假象，无论是鞭辟入里的政治宣言还是辉煌盛大的生活景象，都是虚假世界的诱哄，具有超越批判性观念的意图。

《于洛先生的假期》里在大厅打牌以求消遣的人们看似并不在意广播内容，但收听行为被持续贯彻。部长先生在“亲爱的人民们”这一亲切招呼之后，开始表达诉求：“眼下是一个激动的时刻，我正代表政府为了你们的利益寻求能担负起选举责任的人，甚至是那些没经验处理议会事务的人……”这时画面中人们在牌桌上嬉笑，只有为了化妆舞会一身宪兵打扮的小孩正透过玻璃门看着笼罩在广播声中的人们。塔蒂在此做了一个饶有趣味的设置，这个小孩即是那个没有经验处理议会事务也无法担负选举责任的人，但显然部长所作宣传的对象绝不是他。这时塔蒂用画面戳穿了语言的把戏，作为不冷不热也不偏不倚的权威的虚幻形式，广播使得领袖的演说成为彻头彻尾的谎言^{[37]144}，阿多诺和霍克海默因此认定所有听众都无法把握其中的真正意义，塔蒂再次与他们站在同一阵线。

广播这一大众媒介本身具有的策略性错位成为塔蒂调侃之物，它将真正所说之物掩藏，却体面地达到了最终目的。塔蒂在此处将领导讲话处理成“塞壬的嚎叫”^{[37]144}，阿多诺在论及广播时提出这一生动比喻，用以说明领袖的声音通过大街上的喇叭传播出来将会引起恐慌这一判断。《于洛先生的假期》试图告诉观众，这种恐慌并不一定引发混乱，它可能藏在听众心里隐而不显，只待一个唤醒契机便能体现其威力。在听到广播声时，逃离了日常生活的人们并没有逃脱召唤，他们仍然分享一种社会效果，使自己身在度假胜地却没有真正身在假期。除了小孩和家長，只有于洛跟女主角认真地准备了化装舞会，其他人都在大厅听着广播聊天。大众媒介达成了日常生活的延续，并使人们毫无知觉地享受着生产制度强加给他们的生活方式，以便重新投入工作。

塔蒂通过电影拒绝广播无孔不入的独裁意味。他让女主角在跟那位复读机般的男士交谈时总被于洛看似打岔的动作吸引，通过这些稍显笨拙的动作重复，于洛与女主角之间若有似无的情愫被道出，更重要的是他们的行为提示了少数人仍对大众媒介施行的操纵抱有拒绝姿态。借用于洛与其同伴的互动，塔蒂选择将人们这种拒绝心理外化。最终，他让于洛打开留声机，用音乐淹没广播里的部长发言，用审美行为压过政治召唤。

4 人的消失：文化工业对心灵的延伸

4.1 主角的退位

4.1.1 交流失效：对个体的误识与无视

作为于洛的固定装束，标志性的烟斗、风衣和长柄雨伞使得他人辨认出于洛不属于某一集体，也使得他人将于洛与有着类似装扮的男士不断错认。当脱下风衣的于洛露出卡其色西装和红色领结，近似售货员的打扮又使得他被误认为商场里的工作人员。这部电影中反复出现的身份误认除了达成喜剧性外，也消解了个性化。它提示着作为主人公的于洛，也是随处可见、可供替换的普通巴黎人，于洛被人无视或误解，指向所有人都具有彼此无视或被误解的可能。重重辨识与误认在达成幽默的同时，也指出人的身份由装束定义，真正身体却退居其后的社会状态。

《于洛先生的假期》里的故事发生在法国海滨小镇，镜头没有追随着于洛，而是流连身处假日中的各人，画面成为群像展示之地，这是于洛电影最为突出的特点之一。塔蒂曾直言他希望观众越来越少地看到于洛，越来越多地看见其他人物^{[1]291}，塔蒂用群像展示他的判断：人类对彼此怀抱探究态度，但无法真正理解他人却是常态。

于洛招致的误会重重并不在于他施加的力量，他没有施行诱哄，更无恶意行径，那些误会建立在他人的拒不沟通之上。《于洛先生的假期》里，当于洛不小心转动椅子，导致男士将手中的牌出到邻桌，两桌人立马在猜忌中争执起来。而后于洛不小心混入葬礼，却被误认为前来吊唁的人，神情悲痛的人们一边抹泪跟他握手一边向他致以问候，他们看似并不关心真正逝去的人，只是对仪式富有责任。当误入葬礼的于洛率先伸出手去安抚遗属，沉闷葬礼稍显活跃，人们因于洛的闯入开始互相问候。交流的失效也出现在《玩乐时间》里，售卖隔音门的商人将于洛误认为前来捣乱的人，他对于洛的指责却被自己生产的大门隔住，人声消失在特制门板之后。

身处公共空间的于洛总是无意间与他人形成对峙状态，因为他缺乏真正的目标，也无意向社会奉行的道德品质投诚。雅克·塔蒂几乎与于洛这一角色划上等号，他饰演的于洛是身材高大，永怀善意并在混乱中保持优雅的法国男人，这种优雅很大部分来自欲望的缺乏。但于洛并不是真正的社会边缘人，他有亲人、伙伴和诸多心仪他的女士。于洛也不是一个主动打破秩序的人，他会在《于洛先生的假期》中帮忙把墙上歪斜的画挂回原位，当他在《我的舅舅》穿过那堵寓意新旧界限的半倒围墙并不慎碰下一块砖时，他选择遵循原有秩序，捡起它并放回原位。

被都市生活不断拒斥的于洛并没有失落情绪，他毫无冒险意图，也无意反抗秩序本身，即使他的行为常常无意间冒犯了秩序和那些臣服于它的人们，这种冒犯仅仅来自他无意证明自己与他人一致。塔蒂常在影片中塑造一些与于洛迥异的次要人物，他们乐于认同管教自己的社会权力，作为现行制度需要的榜样，成为了塔蒂调侃和批判的对象。

4.1.2 机器供养：人在对按钮的依赖中退行

在《玩乐时间》里，机场的黑色皮革椅同时出现在办公大楼和于洛朋友家中，似乎人们倾向于使用同样的家具，这成为柯布西耶愿景的一种实现。柯布西耶认为家具作为不再重要之物，应该被设备取代，着重展现家居环境的《我的舅舅》在厨房系统中贯彻了这一理念。

作为现代建筑的衍生物，现代家居也使人们的物质生活发生改变，其改变程度在《我的舅舅》里被塔蒂在影像中夸大。家庭主妇们倾向于将家务与重复性的工厂工作相提并论^{[53]72}，塔蒂替她们落实了这种自述，使家庭成为工厂的延伸，家务劳动随之在阿贝尔别墅中有了别样面貌。阿贝尔太太是完全沉浸在家庭事务中的主妇，但影片并没有展现她如何沉浸于家务劳动，而是指出她沉迷于家居设备对家务劳动的科技化处理。

阿贝尔别墅展现了父权力量的空间化，蜷缩在家庭之中的阿贝尔太太被住宅从公共生活中孤立。作为缓解束缚的方式，购物外出活动对于家庭主妇来说至关重要^{[53]79}，与在旧区集市上随意采买的居民不同，阿贝尔太太从不出现在购物场合，而是接受上门送菜的服务。这一放松机会被阿贝尔太太舍弃，囿于别墅的她将家庭体验为自足的封闭场所和个体的绝对空间，将它视作身体的保护墙^{[23]87}。这是因为阿贝尔太太骄傲之处在于新的住宅不仅将自己“工作环境”的改变可视化^{[53]120}，还用昂贵的家居设备体现了她身为中产阶级张扬消费的倾向^{[32]74}，这双重满足达成了对外出购物快感的替代。当她领着客人参观家中陈设，柯布西耶喜爱的厨房储藏系统在其中得到展现，自动煎牛排机和喷射调料器使得家中厨房精准似私人诊所。在充斥白色厨具的厨房，戴上手套穿着白色连衣裙做饭的阿贝尔太太仿佛一名牙科护士，对应着塔蒂对五十年代巴黎的形容：“今天你去餐厅吃饭时，就好像是在诊所里吃饭一样。”^{[1]297}

这些现代生活设备体现了技术运用于日常生活时所造成的惊人变化，但技术支持却并没有使得厨房的使用者更为自由。阿贝尔太太不能获得做饭这一家务劳动中蕴含的创造性潜力，她只需按下按钮就能使用自动煎牛排机为家人准备餐食，按钮在此取代了她更自由的个人表达。

阿贝尔太太向客人们分享新厨房的前提是她们共享某种编码，因为对家居物品的占有来自消费行为，而消费是沟通和交换的系统，是被发送、接受和在创造的

符号编码，可以被理解为一种由具有相近身份地位之人共享的语言^{[32]77}。自动煎牛排机的按钮暗含的编码，与阿贝尔别墅的自动门和鱼形喷泉所携带的编码一致。与这种编码相适应的无意识纪律意图驯化人们，诱导人们进入游戏规则，最终助力社会实现一体化^{[32]78}。

当于洛在厨房发现一个可以弹起的塑料水壶后，他将一旁的水杯扔到地上并期待它会弹起，却没料到它被摔碎了。塔蒂在这里描述了塑料这一新型材料给人带来的迷惑，对这一象征着法国现代化和技术进步的合成材料进行审视^{[12]136}。但更为重要的是，如同《玩乐时间》里于洛在朋友的公寓找不到自动开门按钮不得不在门口逗留许久，《我的舅舅》里的于洛亦无法与姐姐阿贝尔太太共享同一套编码。于洛对姐姐家中设备的种种误判导致无意中的破坏，这不仅显示他无法适应暗含编码，还指向了他的不被规训。因为按钮提示了现代信号所鼓吹的，通过技术手段在日常生活获得幸福的承诺^{[55]584}。人们对按钮及其携带的秩序的遵守，看似是对幸福生活的追求，其实出自对现代性的臣服。

现代化厨房里诸多按钮为阿贝尔太太提供选择，一如阿贝尔别墅的大门和喷泉经由按钮为她控制，但这选择是有限度的，她仅仅能选择先按这个按钮或按那个按钮，这跟人们面对广播和电视时的无力状态一致。

早在《于洛先生的假期》中，想要接水灭火的于洛已经发现草地上的浇水装置无法把水接到盆里，而是旋转着挥洒半空，这一巧思惹人发笑的同时还指出水管失去基础功能，于洛只能眼睁睁看着焰火窜起。阿多诺的批判在这里得到展现：

“尽管机器供养了人们，但它使人们变得软弱无力”^{[37]30}，而卡尔·马克思（Karl Marx）早已发出先声：“机器适应着人的软弱性，以便把软弱的人变成机器。”^{[56]87}这两句话都在列斐伏尔那里得到解释，即资产阶级通过人为的欲望和伪造的需要而异化^{[46]415}，这种被培养出来的欲望和需要体现在人们对现代家居设备的依赖中。

与此同时，塔蒂追问着现代家具的可疑面貌。它们并不具有实体按钮，却为人操控，在迥异外观中体现出同一性。这再次返回塔蒂对家庭空间的考量，因为家具可以通过创造适合或不适合的行为方式，阻碍或提供人们所期望的空间关系^{[43]167}。当迷迷糊糊的于洛放倒阿贝尔家的肾形长凳呼呼大睡，待他走后阿贝尔太太将这形似躺椅的长凳放回原位，观众才从它翘起的两端得知于洛找到了更合适的使用方式。通常来说，负责移动和维护家具的摆放者不是这一空间的使用者，而是服务者^{[43]168}，阿贝尔太太在此落实了自己的非使用者身份。

于洛还揭示了厨房的潜在问题，作为展开生活的空间^[57]，它无法分辨于洛的双手意欲何为，橱柜门的失控表明电子眼并不能了解人类的真正意图。这些兼具精致与笨拙的家居设备，使得阿贝尔别墅在是否具有宜居性这方面显得十分可疑。但居于其中的阿贝尔夫妇拥有极大展示冲动，这股冲动力压对实用性的追求。对

高科技设备的推崇从阿贝尔太太的动作中流露，乐于展示家中设备的她在客人来到时才开启门口的鱼形喷泉，说明它的使用性早已被展览性压制。这个动作显示了塔蒂对分工精细的机器们持保留态度，因为它们早已与原始用途相去甚远。如同那些正被兜售的清洁用具和静音大门，所有现代家居的代言物都意味着追求安静与干净的极致。与阿贝尔家的家居物品一样，这些完美设计带着脆弱气息，在过度之中走向可疑的无用，并且指向对使用者的隔离。

在《我的舅舅》片尾，塔蒂暗示了现代主义的袭来：于洛离开巴黎，旧城里的老式房屋正被工人们用锤子拆除，正在被攻击并逐渐消失的社区成为失落空间。塔蒂在这部影片中强调了现代环境的异化、独裁与同质化^{[11]206}，但他也保留了几不可见的疑虑和对抗，片尾的阿贝尔太太又穿起了她首次出场时穿的荧光绿睡衣，一切似乎回到原点，有些改变却悄然发生：她已经接受自动大门变为手动，为自己的生活保留了一些没有交付机器之物。

4.1.3 箭头、直线与街道：无法抗拒的指示

列斐伏尔将地图称作城市的写作方式，但《玩乐时间》中不断出现在墙壁上的地图丧失细节、只余轮廓，只用抽象线条示意各大洲的联结。它与密斯式的大楼和包豪斯式别墅一起，指向了全球化时代人们对都市景观的端详其实是一种无视。人们注意到了线条和轮廓，却无法感知和构想多重路径，因为指示早已盈满生活，这使得每个人都如塔蒂所说，生活在占领区下^{[1]296}。

在塔蒂的电影里，镜头常常对准黑色公路上的白色箭头，它们指示汽车的正确行进方向，以便整齐行进的汽车在主人的操纵下遵循正确路线。与此同时，街道上的白色矩形为人们划定停车之处。街道、公共设施和停车模式在影片中对空间完成了进一步的界定和指引^{[20]114}。一方面，这些专制意味十足的指示过于满溢；另一方面，作为意图指导人物行动之物，这些指示却常常失效。

在《节日》里不停晃动的白色箭头形状路标，在《快活的周日》里早已出现，它们都被某人摇摇晃晃地抱着，做出随意偏移的指示，这种不可靠的指示使路上的人们陷入混乱。“指挥交通的人”是塔蒂电影里反复出现的意象，他们随着街道而生。作为制度的执行者，指挥交通的人跟公路上的白色箭头一齐提醒使用街道的人们遵守规矩。塔蒂在最后一部电影《游行》里生动模仿了英国、法国和墨西哥交警不同的指挥方式，以此揭示国家气质对公民行为的塑造。在此前的影片里，指挥者不经意间的手势错误常常导致一场惊险不足滑稽有余的车祸，这成为塔蒂电影的某种固定程序。

有时，过于清楚的指示反而使人们丧失了行动力。在《我的舅舅》里划定了方形车位的新城，阿贝尔先生执意挪走于洛先停放于此的自行车，再将自己的汽车

停进车位。但影片结尾，在没有划定停车位的旧城，阿贝尔先生在老者的帮助下才能顺利完成侧方位停车。

随着指示的专制意味被提出的是其暗含的无效性。《我的舅舅》里于洛去应聘时被提醒要从不同的门进出办公室，工厂大楼为活动的人类划定严格动线，这与于洛所居旧城的无序形成鲜明对比——人们自由散漫地走在街上，并随意停留。

《交通意外》里标示“此处报道”的荷兰海关将这句标语悬挂在出入口的上方，人们从此处进出并无停留。《玩乐时间》里的箭头只多不少，超市的进出口有严格规定，于洛对它的不熟悉导致他走到错误出口，并错失跟芭芭拉告别的机会；餐厅天花板绕成箭头形状的红色线灯提示人们入口何在，但被逐出门的醉汉又立马随它进入室内。当“禁止进入”与“欢迎光临”的指示不断滑动，现代环境的准确性力求使人成为规矩的囚徒，看似明确的路径却使身处其中的人们陷入混乱与无序。

除了明面上的箭头，潜在路径的规划对人达成另一种指示。《交通意外》里由三面玻璃围起的服务台里，女接线员背后的空缺仅供出入。即使十分不便，前来咨询的人仍被要求隔着玻璃窗与之对话。其他人物一一照做，只有倨傲的玛利亚直接走到接线员身后，嵌入她们中间径直拿起电话拨打，巴黎女郎无意循规蹈矩，空间的语言就此失效。

德国建筑师弗雷·奥托（Frei Otto）认为街道连接区域，形成网络，并最终实现占据目的。在他看来，植物的根茎、房屋和路径成为了区分各自领地的特定标识和静态符号，街道成为擒获土地的方式。这一分区在阿贝尔太太的庭院中得到展现，庭院是阿贝尔别墅的重要组成部分。阿贝尔太太这样形容她引以为傲的庭院：“一切都连接起来了”。这句话暗示她的期许，它的美在于规整、有序并为人的行动提供了明确动线。庭院小径成为建筑内部的“街道”，有着隐形的箭头，肩负着指明方向的责任。修剪成几何形状的低矮灌木和砂石块儿划定了严格分区，喝咖啡、吃晚餐和多人聚会要使用特定桌椅，在院子里不同的区域完成。与此同时，利落的现代建筑里，优柔蔓生的植物不见踪迹。

这些元素叠加起来，最终无可避免地指向了对人的教化和规训，只有突然爆发的喷泉打破了这种分区。人们搬动东西离开原有区域并就此引发混乱状态，阿贝尔太太立马安慰自己：“我们在正确的路线上了”，这句安慰与早前那句“一切都连接起来了”共同组成阿贝尔太太早已在花园中藏起的暗语。对椅子用途坚定且徒劳的划分与花园的空间语言一齐指向阿贝尔夫妇对生活习惯的严格保持，这种保持如列斐伏尔所说，有利于他们维持现状并展现出与同阶层人士的相似性^{[26][140]}。在这一情节中，塔蒂借阿贝尔太太遵从指示进而推崇的那些枯燥无味、荒谬可笑的个人重复，直指个人主义并掀开了资产阶级生活的滑稽之谜。

4.2 个性成为幻象

4.2.1 消费之中：真正面貌的隐匿

塔蒂将消费处理为社会自我表达的方式，利用人们的消费行为返回对社会的描写。在采访中，塔蒂表示身在五十年代的香榭丽舍大街上的咖啡馆，人已经不知自己所处的是药店还是杂货店^{[1]296}，而在《玩乐时间》里，药店与杂货店已经融为一体。彻夜聚会散场后，于洛邀请芭芭拉到药店去喝一杯咖啡，药品和甜点的贩售点混为一处，绿色十字架下是盛放奶油糕点的自助餐车，这一稍显混乱和奇异的场景对应着不远处的家居博览会。在由资本主义生产出来的空间里，商品世界及其逻辑蕴于其中并主导了空间。在大型购物中心举办的博览会提供由科技幻想、商品文化和资本积累纽结之物，它将来自各地的商品汇集一处，如同糕点与药品的混放，商品的身份和起源被掩藏，这在消除空间障碍的同时指向世界市场的繁荣，人、商品和资本的频繁流动使空间的完整性受到冲击^{[23]111}。

在家居博览会的展厅里，象征着知识和文明的爱奥尼柱式从古希腊来到现代巴黎，被削去柱头做成了可以放在客厅的垃圾桶。当售货员用动作向潜在顾客演示爱奥尼柱式垃圾桶的使用方法，成为“艺术作品越来越被熟练操作的、与现实相一致的复制品所取代”^{[54]22}这一说法的应证。比起基于男性身体比例显得更为粗壮的多里克柱式，将颇具女性特质的爱奥尼柱式兜售给家庭妇女是针对顾客身份的精准投放。没有人可以于消费社会中逃遁，因为它“既是关切的社会也是压制的社会”^{[32]196}，这种关切被用来复制和强化大众的心理态势，消费变成了社会控制的有利因素，但又将自己隐藏于丰盛商品提供的幻觉之中。

与此同时，与消费相关的指示充斥现代生活。在博览会不断分发的商品目录列出人们必须接收的消费指示，每个游客在不同的柜台不断收到品牌手册，商品目录和价格表被列印其中。这些批量生产的产品用等级划分掩藏了自身的同质性，即隐藏了商品的真正面貌，与此同时，它用对物品的区分和编码建立了消费系统^{[32]61}，以便更全面地将消费者纳入其中。当产品的区别被强调和扩充之后，它们展现了一个完备的量化原则，使得每个人都能在其中找到需要的物品，即使这种需要是被培育而非自发的。顾客看似自发地按照先前确定和索引好的层面来行动，但他只是在按图索骥，以求寻得“适合于他这种类型人的批量产品的类型”^{[37]110}，在这种看似具有选择余地且十分自由的消费行为中，只是完成了类型与类型的重合，而不是个体在独立抉择。

在《玩乐时间》中，塔蒂放大了那些大厦在结构上的一致性，让它们在巨大体量上提示着对人之体验的忽视，使行人只能经历城市最为简单的局部结构。游客芭芭拉想要拍摄“真正的巴黎”，但古早巴黎已经消失无迹，穿着印有 USA 字样棒球服的巴黎青年与她这样的美国游客一起构建了现代的、混杂的、不再纯粹的

巴黎。当芭芭拉想要拍下在街头守着摊位卖花的老太太时，不断涌入镜头的路人使她不得不数次中止拍摄。如同行人只能触及城市的局部结构，芭芭拉的风景快照只能关涉巴黎的局部样貌。老太太的花摊在此作为“高度稳定和变化缓慢的场所”^{[43]35}与喧嚣的现代生活形成对比，这个花摊作为芭芭拉仅能寻获的一个与众不同之物，与克劳考尔所定义的那类“在地理意义上被隐蔽的景点”^{[44]98}不同，后者在旅行中使社会致盲，前者则使他人的致盲在个人的目光中绝望地浮现。塔蒂借此表明人们不会投入保卫城市本来面貌的工作，而是投身消费主义的怀抱，持续追求满足占有欲的消费品，建筑亦会成为消费品的一种。

观众可以见到美式英语对法语的渗透出现在《玩乐时间》的建筑中，皇家花园餐厅（Royal Garden）的货车上印着 Royal Garden，一旁的药店招牌亮着 pharmacy 与 drugstore 字样，这些嵌入街头消费场所的英文已经成为法国景观的一部分。但这里呈现的并不是英文相对于其他语言的胜利，而是指出英文作为一种工具，表明了全球化对语言多样性的剥夺。它试图说明的是身在非地方的人们并不能与某种具体地点的文化相遇，而是只能与全球文明短暂相会^{[15]302}。

自 1945 年开始全球化即以美国为中心^{[19]66}，从《邮差学校》开始，在塔蒂的影片中看似是美国文化的侵入使得环境趋向同质化，并给人压力；但在《玩乐时间》里打破这种同质化环境的也有美国人，例如芭芭拉和美国商人在酒店打造暂时游乐场这一事件中亦有发力。观众需要明白的是，塔蒂在影片置入了美国的特殊需要和全球需要之间的某种混淆，意图说明巴黎人在向消费主义投诚的同时也在向美国文化投诚，但更为重要的是，无论是芭芭拉这样的美国人还是于洛这样的法国人，他们的生活都被全球化所改变和牵制，这是塔蒂电影里消费行为之中真正面貌被隐匿的又一体现。

4.2.2 城市之中：沦为装饰的公共身体

作为被定义为“身体的公共尺度”之物，身体的外在性受到他人审查，即一个身体出现在公共场合，便意味着它需要遵循外在性标准展开实践游戏^{[23]45}。也就是说，公共身体被社会赋予的外在标准所塑造。塔蒂在影片中呈现了社会中的再现实践如何通过服装和姿态附加的象征意义对身体进行塑造^{[19]95}。

首先，塔蒂对公共身体被过分塑造这一事实提出异议。《游行》中，观看马戏团演出的观众们稳稳落座，并在笑声中作出互动：他们随着台上音乐的节奏，与邻座挽手朝着一致方向有序摆动。毫无疑问的是，这种摇摆使他们成为霍克海默和阿多诺所定义的那种因大笑而被操纵以致成为人偶的观众，并在获得大众装饰的身份后组成一支临时队伍，任由列队姿态改造并控制了他们的身体。

其次，塔蒂将公共身体被标记、辨识和分类这一状况揭示。芭芭拉所在的旅行团里，游客们被任意地分类再进行安置。比如导游忽然宣布此刻站在前半部分的

人去皇家旅馆，站在后半部分的人去摩登旅馆；隔天他再宣布姓名在 A 到 L 之间的人去蒙马特，而名字在 M 到 Z 之间的人去蒙帕纳斯。这种随意但不断进行的分类首先是出自便于管理的目的，在都市生活的共同匿名性中，代码进一步取代了具体的人。

再次，塔蒂表明身处日常工作和度假休憩两种不同状态的人们，对驱逐个性化的相似装束有着迥异的态度。在《玩乐时间》中，排队等候公车的上班族男士们着装相同却神情坦然。公文包、白色衬衣、黑色帽子和深灰色青果领大衣一齐淹没了高矮胖瘦的他们，完成了都市生活的列队展演。这些人成为洛文塔尔所言，在技术官僚统治的世界中反映多变性质的刻板代码^{[54]172}，相似外貌仅仅是精美面具，将他们定义为大众，定义为时代的主流人群。但《游行》里，一个男人看到墙上跟他装扮相似的小丑肖像画时，却陷入困惑之中。这一类似场景在塔蒂的其他影片中亦有发生，《于洛先生的假期》中发现撞衫的两位女士立马回房换衣，因为她们反感并拒绝他人与自己装扮相似；《玩乐时间》里，展会上的售货员却对她们的制服毫无不满。这表明劳动中的人们接受工业社会的暗示，对自己即将融入并消失在集体中的危险缺乏应有警惕。当个体淹没在社会角色之中，活动不再独立且丧失意义。当个性成为幻象，生产过程中的人们索性放弃了对这一幻象的维持，因为个性化指向了标准化的对立面，指向了对不断提高生产效率这一行为的动摇，而后者均是人们在工作中被要求追寻之物。

最后，除了被同一性覆盖的身体，观众还可以在塔蒂的影片中找到另一类以人形立牌出现的虚假身体。《游行》里，大量人形纸板穿插在观众席中和台上用以营造足球联赛的看台，这样的设置在《玩乐时间》中也出现过，街道和公交车上无端出现的人形立牌呼应着阳台上如同塑料模特般站立不动的真实女性。塔蒂给出装饰被取消后建筑的可能面貌，他采用了柯布西耶推崇的那类取消装饰的建筑，却把身体当作无法置入结构的装饰放置在建筑中，营造出令人心惊的不适感。但塔蒂对影片中公共身体的处理显得别有趣味。一方面，他将等候上车的上班族男人处理为着装相同动作一致的人型玩偶；另一方面，他用站定不动的模特式女人和无法移动的人形立牌混入人群，用或凝固或虚假的肢体营造公共空间中的部分身体。前者将外在标准对身体的塑造以极端形式道出，后者则将身体处理为无法置入人群的装饰，通过引用模特这一将外在性主宰能力推向高潮的形式，强调了他人的审查目光对身体的塑形。

在《游行》中，马戏团的表演者和台下观众都身着颜色艳丽的服装，而且后者常常上台参与互动，这使电影观众难以辨别其中人物的身份。塔蒂在这里制造混同的用意更倾向于模糊舞台的边界，强调马戏团观众的参与感。塔蒂在其他影片中对非主角蕴含喜剧性的关注，到最后一部影片《游行》时已经转化为对观众必

然蕴含创造性的判断，即每个人都是潜在的表演者。但塔蒂并没有给予观众纯粹的乐观定义，他在观众台上嵌入许多《玩乐时间》中随处可见的人形立牌，这些虚拟的、凝固的、无法移动和了无生气的观众，在此传达塔蒂对观众具有能动性这一定论的保留态度。

同时，这些人形立牌作为“身体和个人被物质性地嵌入到特定地方化生活的氛围中”^{[19]81}的明证，指向了塔蒂的忧虑。影片中的人物并没有发现这些嵌入环境的奇怪身体，在寓意审查目光缺席的同时，塔蒂拒绝使用特写镜头突出其异状，而是将散落在城市空间中的他们处理为被忽略的行人。

他试图揭示一个笼罩全球的事实，即因为外在标准潜在的审查，身体取代树林和山水成为崭新的自然风景^{[23]47}。观众对这些景观式身体的注目与影片中人物对它们的忽略形成对比，在这种触目惊心的提示中，塔蒂试图向观众指出人们对这种审查的屈服毫无意义，因为这只是使自己隐身于城市空间，在展示身体的同时失去对身体的把握，进而失去对真实生活与真正自我的把握。

4.3 职业身份：未完成的拒斥

4.3.1 假期：操纵的持续

一如法兰克福学派所作之事，塔蒂的电影不断考量人们的职业身份。马尔库塞认为“职业自主权体现着对已确立社会的拒斥”^{[35]27}，弗洛姆直言“人不但卖商品，而且也卖自己，觉得自己是一件商品”^{[51]83}，塔蒂则在他的电影里显示了大众如何失去拒斥已确立社会的能力，如何将自己販售。与此同时，喜剧性的达成冲淡了批判意味，作为意图唤醒观众的反抗意识之物，塔蒂的影片在这一层面上显得十分柔和，观众首先从他的电影捕捉到的是笑料与随笑料而来的放松感，即使这种放松本身亦是塔蒂拷问之物。

与阿多诺交好的德国电影学者齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）曾直言：“社会在将排斥它的电影收编为其所接受的电影上过于强悍”^{[44]86}，他指的是许多影片先是呈现主角的无力反抗，再通过给出一个和解结局将主角的困境解决，在想象的推演中顺道将观众的真正困境解决。但在塔蒂的影片中，这个最终被解决的反抗从未现身，主角于洛被刻画为无意制造噱头也无意反抗他物的人。从《于洛先生的假期》里无所事事的于洛到《我的舅舅》里不断游走的于洛，再到《玩乐时间》里持续游荡与被寻找的于洛，他看起来没有激烈性格，更没有明显诉求，加之叙事情节上的平淡，反而使得于洛先生三部曲逃出了被拒斥的社会部分所收编的命运，这也使得它们蕴含的批判意味令观众无法忽略。

阿多诺指出，个人拥有闲暇时被迫同时接受文化制造商提供的产品^{[37]111}。在文化工业面前，闲暇成为可供利用之物，纯粹的休憩已不复存在。将闲暇定义为“日

常生活中的非日常生活”的列斐伏尔，则认为闲暇中与劳动中一样存在异化^{[26]36}。他们一齐说明任何想要逃出日常苦役的尝试，都注定使人铩羽而归。初代法兰克福学派普遍认为工业社会有效地窒息要求自由的需要，这与列斐伏尔不谋而合的同时也与塔蒂在电影中的表述遥相呼应。

从《快活的周日》到《游行》，那种“要求从尚可忍受的、有好处的和舒适的情况中摆脱出来的需要”^{[35]8}，都是塔蒂让主角们寻觅、保留和执行之物。弗朗索瓦和于洛这两个人物看似性格迥异，但他们与影片中他人的格格不入显示了自身被导演塔蒂和演员塔蒂一齐赋予的共性，即作为某种程度上的“奇怪之人”，他们将预先保留和持续保卫那些被他人放弃的自由。

在《邮差学校》这部塔蒂早期制作的短片里，他饰演了相比于洛更为轻快的角色弗朗索瓦，年轻的塔蒂塑造了一个动作矫健、富有活力且易受影响的邮差。1949年上映的《节日》由《邮差学校》拓展而来，在这两部影片中，本应享受节日的邮差弗朗索瓦直面职业焦虑。影片呈现了法国邮差们令人发愁的现状：他们不得不进行动作训练，目的是使得送信时的动作标准化，进而提高生产效率。弗朗索瓦颇具稚气的趣味动作在节奏中感染了观众，但这个广受欢迎的角色最终被塔蒂放弃，他最终转向了于洛四部曲，即此后被称作“于洛先生三部曲”的《于洛先生的假期》、《我的舅舅》、《玩乐时间》以及同样由于洛担任主角的《交通意外》的制作。作为不再被塔蒂继续开发的角色，弗朗索瓦的问题并不在于他的性格不如于洛讨喜，而是因为他缺乏性格上的连贯性。严格说来，于洛先生四部曲中只有一位于洛，他们是同一人物在不同时间的遭际。但在情节更为相似且偶有重复的《邮差学校》和《节日》中，弗朗索瓦并不能被简单地看作同一人物。

《邮差学校》里的弗朗索瓦并未按照要求落实规范的送信动作，并对此提出异议。他指出人们有时希望邮差停下来，正如咖啡馆老板在接到信件后邀请弗朗索瓦喝一杯酒——这个弗朗索瓦对他人颂扬的美式生活保持怀疑态度。而《节日》里的弗朗索瓦却在小镇居民的调笑和银幕影像的引力中，沉迷追逐由美国邮差在银幕中代言的美国效率，将同事的善意提醒抛在脑后，直到影片结尾才在老妇人的点拨下幡然醒悟。也就是说，《邮差学校》的主角是一个法式弗朗索瓦，而《节日》里却是一个美式弗朗索瓦，从拒之不理到全盘接受，他们代表了对于美国文化及现代化隐喻的两种迥然态度。

塔蒂电影里的台词一向不多，他在解释《我的舅舅》何以近似一部无声电影时，认为自己用建筑营造的方位感使观众贴近画面，而简短的对话只会侵占画面，让观众看到不需看到之物^{[1]293}。旁白这一形式仅在《节日》中出现，负责对节庆来临的小镇作出评述的老太太四处游走，用旁白将心中所想道出。驾驶驴车的她搭救了因过分加速坠入河中的弗朗索瓦，并邀请他坐上缓慢悠闲的交通工具。老太太

安慰弗朗索瓦，告诉他美国人不能使庄稼长得更快，好东西经得起时间的考验，这似是塔蒂本人的低语。

在《于洛先生的假期》里，前往海滨度假的人们仍然保持了他们日常的行为模式^{[10]106}，他们对生活的判断仍受外界影响。收音机和电话的存在使得工作延伸到旅馆，不断收到国外电话的商人没能投入任何一次完整的休闲活动，热衷读报的男子仍在报纸和书籍中寻找政治宣言，坐在旅馆大厅的人们收听部长发言，不顾一旁正有化妆舞会等待他们加入。于洛是一个例外，他在众人复制日常的操作中引入了破坏性因素，打破规定。在假期最后一晚，他无意中引致的焰火表演为大家营造了轻快的派对氛围，这是塔蒂对电影里众人的提醒。影片开头，正往沙滩椅里躺去的商人在听到有工作电话自纽约打来时，便立马起身跑回旅馆；但在片尾，已被假期擒获的他再次听到要接电话时，第一反应是奋力向海里游去，惹得服务生在岸边大喊。这个商人的举动亦是劳动异化性的明显表现，即只要对劳动的强制手段鞭长莫及，人们就会像逃避鼠疫一般逃避劳动^{[56]47}。人们已经意识到自己看似安稳地被居所庇佑，却丧失了真正的私人空间，并丧失了从日常生活的苦役中获得真正休憩的可能。

与此同时，塔蒂提醒观众并不是所有人都拥有假期。当《玩乐时间》里的宴会散场，身着华服的女性醉醺醺挽着男伴走在巴黎街头，男士说：“我爱巴黎！”，女士附和他的赞叹：“我也是！”而一旁穿着牛仔裤工装的工人们拿着铲子，站在砂石里若无其事地听完他们的对话，一如酒店开业前拎着油漆桶仓皇走开的装修工人，他们无法真正体验自己亲手创造的空间。聚会散场的清晨与开始劳作的清晨在此并置，短暂休憩与日常生活的苦役并置，后者的拥有者就此失语。

通过对多重身份的重拾，塔蒂给出了人们持续受到工作操纵时的解法。他试图说明的是，当人们以多重身份交往，这种交往显得更为粘稠浓厚，身处其中的人们也保留了个性和尊严。阿贝尔太太利用开关轻巧地控制鱼型喷泉，用它来划分对亲疏和阶级的确认。她在菜贩上门时把误开的喷泉立马关掉，却在邻居上门时立马开启，意图借此向其展示先进设备、不菲财力与和睦婚姻。在阿贝尔别墅指涉的现代都市里，商贩与邻居成为无法混同的两种身份，人们的交往指向阶级与阶级之间的认证，任何僭越之处都是不可接受的投诚；而在于洛身处的郊区小镇，商贩即是邻居，亦是友人。《节日》里错位钉桩的斜视工人与《交通意外》里在车间中不停走动面目模糊的工人不同，前者是独一无二的小镇居民，后者则成为生产过程中可供替代的一环。人们对多重身份的获得和接受，在塔蒂的电影中成为进行交流与恢复自我的开始。当弹钢琴的芭芭拉和过气女歌手合唱一曲，食客开始兼任表演者的身份，真正的狂欢开始蔓延。即兴演奏中蕴含着游戏的逻辑，《玩乐时间》展示的不是一场聚会的始末，而是一群客人的解放。《我的舅舅》

里阿贝尔先生与儿子杰拉德的和解在片尾达成，他们一同穿越城市送于洛去机场，父子关系的修复使阿贝尔先生重拾父亲身份，塔蒂在此与本雅明一样抱有乐观心态，即“城市居民的欢乐尽管开始不然，但最终是一种爱。”^{[25]63}

4.3.2 流水线上：个体尊严的丧失

除了对职业身份的考量，塔蒂还注目于劳动者在工作中的状态，并在电影里指明他在新式生活中谴责之物，即“对个体尊重的丧失”^{[1]294}。《我的舅舅》与《交通意外》里，站在工厂流水线旁的工人都受到了劳动分工这一异化原因的操纵，无论他们生产的是塑料软管还是汽车构件，流水线都吞没了他们。列斐伏尔将组装这一集体工作视作最令人精疲力竭的工作^{[26]138}，因为它使得人们切断了彼此的联系。

在《玩乐时间》中，个体不再遇到个体，人类成为可供拆分并且各个零件用处明确的机器。在皇家花园餐厅的宴会上，经理问服务生是否上过餐饮学校，得到肯定答复仍然怒斥：“那就快把这道菜端出去”；扯坏裤子的服务生因不再体面的制服被迫躲在门后，成为同事们的补给站，当他们的外套破了、皮鞋开口或者蝴蝶结掉入汤中，便来到他这里借用有用之物，以备个人之需。随着大家不断的取用，这位服务生的着装愈发显得破烂，此时的他对自己的模样深感困惑。当所有生产都倾向于流水线化，由看似行动自如的服务生们提供的餐厅服务也不例外。只负责端菜上桌的服务生与工厂里只负责将车门塑形的工人一样，被嵌在一个劳动环节中动弹不得，当劳动者被要求拥有遵从命令的能力而非发挥创造性的能力，个人尊严是否得到保留不再被纳入资本考虑的范畴。

塔蒂以服务生的服饰被层层拆解以供他人取用这一滑稽事件，提示观众想起被分解成微小片段的劳动，即列斐伏尔所定义的那种无法支撑个人全面发展的“异化的劳动”^{[26]35}，进而说明服务生的劳动为客人们创造了珍品，却为自己生产了赤贫，并进而丧失了自身。塔蒂暗示宴会流动的盛宴，也是固定的车间，对这一场所的定义因对象不同而发生变化：对宾客来说此地是盛宴，对服务生来说此地则是工厂。通过换衣行为的发生，塔蒂指明人因具有可替代性成为可以相互转变的复制品，然而当他丧失这种相似性时，才会发现自己作为一个人是完全无价值和无意义的^{[37]131}。

塔蒂的电影经常不无讽刺地指出资本对身体的塑造以及人的工具化。《邮差学校》里，邮差们的动作被拆解成“停车——找信——给信”这几个动作。他们必须将私人的习惯和想法都被排除在外，只待成为整齐高效的机器，随即成为丧失否定欲望与反抗能力的单向度的人。

但塔蒂在于洛身上保留了对已确立社会的质疑和拒绝。于洛的职业身份直到四部曲中的最后一部《交通意外》才变得明晰，此前的于洛愉快度假，被迫应聘，

前去试工，但始终不具有明确的职业身份，也没有将自己作为劳动者的身份落实。在《我的舅舅》的现代化工厂中，于洛监管之下红色软管蔓延而出，一如怪物增生。这些软管要么像是两段闭合的香肠，要么状似气球，塔蒂用软管的异状说明了于洛的心不在焉。作为劳动者的于洛并没有将力量耗费在生产线上，因此他不必为马克思所定义的那种“与自身相对立的、异己的对象世界”^{[56]45}创造力量，而是保留了自身，使自己的内部世界免于贫乏。

当红色软管失去了工具的功能，也落实了他人对于洛不适合在工厂工作的评价，这一评价指明于洛无法适应大行其道的流水线生产，同时也指向了于洛对利用职业身份定位自身这一常规行为的抵制。《交通意外》中于洛以一位汽车设计师的身份出现，在结尾也因为没能及时将野营车送抵车展惨遭解雇，他再次丧失以供他人定位的职业身份。

通过与职业身份保持距离，于洛被塑造成一个在一定程度上逃脱异化的人。马克思将人的异化定义为“人同自己本身的任何关系只有通过人同其他人的关系才得到实现和表现”^{[56]52}，正是因为这样，在异化劳动的条件之下，人们倾向于按照自己作为劳动者所获取的地位和角度来观察他人。阿贝尔先生是一个典型例子，他在家中招待下属及其家人时，趾高气扬的态度指明他在闲暇之余仍不忘老板的威仪。塔蒂饰演的于洛从未这样做，从《我的舅舅》里的工厂软管事件到《交通意外》里的阿姆斯特丹车展之旅，在所有工作场合中于洛都未曾真正在意自己的职业身份，他不是非劳动者，看待人的目光也并未被劳动者的身份武装。

因为没能及时将野营车送抵车展而被解雇的于洛对老板的决定毫无异议，甚至没有丝毫情绪波动，他设计的车在展厅门口却意外热销。这是塔蒂在戏谑之中肯定着摆脱异化的种种尝试，他用于洛并不明确的职业选择，体现他从已确立的生活形式中摆脱出来的种种可能。于洛与姐夫阿贝尔先生的最大矛盾在于，享受舒适生活的阿贝尔先生认为拒绝秩序井然的生活毫无必要，因为“拒绝本身被发达工业社会苦难的减轻所拒绝”^{[35]65}；于洛先生却身体力行一种更为自由的生活抉择。

5 抵抗潜能：身体作为空间的制造者

5.1 人物作为空间体验的核心

5.1.1 从公共空间到私人居所：现代场所中的活力差异

塔蒂总是拍摄身处公共空间里的人，在他的电影中，工厂、交通枢纽、百货公司和摩天大楼反复出现，他用这些场所组成了他的都市景观，利用空间创造了有利于行为者按照“日常生活中身份的规范来行事的环境”^{[43]79}，并应证了“现代建筑形式的实现发生于工业城市的运行机制之中”^{[41]33}。进一步地，塔蒂通过在不同社区对公共空间和私人空间进行差异性的书写，指出人物在现代场所中所获活力的差异。公共空间需要与私人空间有所区别，观众可以看到其影片在表面上清楚地划分了公共空间和私人空间，使它们具有明晰界限。《我的舅舅》构造了阿贝尔别墅所在的现代街区与于洛居住的老旧社区这两个迥异环境，是因为塔蒂想要看到人物在不同环境中发展^{[1]293}。

地理学者大卫·哈维（David Harvey）指出，装备完善的社区常常具有排他性，并在自己与他人之间划定明确边界，树立各种不得入内的标志^{[19]165}。在《我的舅舅》里，新区对私人领域的保卫姿态与老城形成鲜明对比。阿贝尔别墅的大门将流浪狗隔离在外，老城却将流浪狗纳入街道，随即纳入自身。后者混乱无序的公共生活在对公共领域的放大中才能完成，镜头不厌其烦地展开于洛居住的老旧社区，从肉铺、菜摊、咖啡馆到杂货店，旧楼之外的一切都活力四溢，生趣盎然。当镜头转至阿贝尔别墅所在区域时，具有活力的公共领域被压缩了，只有规划得当且指示盈满的公路、行进中不断碰撞的汽车和拒绝在公共区域进行交流的人。

孩童杰拉德在以阿贝尔别墅为中心的新区经历着另一番空间体验。被母亲安顿在室内的杰拉德遭遇了多重受困，蓝色栅栏、玻璃门和金属大门依次将它困在私人空间里，他所经历的孤独感由此而生，与之相对应的是在老城与孩子们一齐在公共空间奔跑玩耍的杰拉德，此时的他沉浸在公共生活带来的自由和放松之中。对阿贝尔太太来说，邻里等同于社区，听到异响的她登上高处只能看到邻居坐在另一个院子里，那个院子与她自己的庭院并无太大差别。影片没有展现阿贝尔别墅之外潜在的低密度景观，首先这出自制作上的考虑，塔蒂无法找到一条由阿贝尔别墅这类住宅构成的街区，因为它是为影片量身定制的例外；其次，塔蒂准备让它以一己之力成为一个牢固的堡垒和一个完备社区的缩影。于洛对喷泉、墙面和自动大门的无意损坏，都是对在这一社区内占优势的规则系统的取消尝试。

塔蒂略过阿贝尔别墅的周边环境，如同他在旧区中略过了于洛的家居环境，观众只知道居住在顶楼的于洛需要攀爬老旧楼梯才能回到家中。楼梯间是居民们最

常碰面与进行交流的场所，于洛在外露的楼梯间中不断穿梭，断续地露出衣角、帽檐或半身，并在某层与出门晾衣的友邻问好。在透于窗框和隐于墙身的行进中，在可见与不可见中的小段路程中，塔蒂将建筑的体量压缩，只将人在其中的动线保留，于洛的返家路线与居民之间的人际关系一齐似是浮雕，现于表面。观众并不能真正看到于洛家中布局，只能看到他在楼梯间中穿行，仿佛一颗水银珠子正在滑动。以正面出境的旧楼形似薄板，厚度被压缩至可令人忽略的地步，让观众在想象中将其视作可随意挪动的舞台布景。这种对室内空间的压缩实际上是对私人空间的隐藏，因为塔蒂试图在旧城唤醒的是公共空间的活力。

与之对应的是，在《玩乐时间》中不断上下的电梯变成远景里大厦窗口逐级跳动的光点，大厦之中人的踪迹被还原为机械运作，个体与个体不再真正相遇于公共空间；同时，“水族馆式公寓”表明看似稳固的私人空间早已被渗透，大众媒介将人们的注意力剥夺，无人交流只余沉闷氛围。但《玩乐时间》中空间的压制与迷惑性在影片后半段逐渐消退，于洛及其同类的创造性举动将空间处理成游戏区域，在抽身与干预之中，唤醒了空间的活力。

在皇冠餐厅的宴会中，无处不在的皇冠成为权力符码：皇冠状的金属椅背，墙上的皇冠灯，玻璃窗上的皇冠贴纸，女人裸背上突然出现的皇冠状痕迹，男人西装背后的皇冠状破损。跟具有装饰性的皇冠器具不同，依附于身体的痕迹并没有呈现出完整的皇冠形状。我们可以将它理解为塔蒂试图说明在这场进行中的宴会对权力的追逐并未完成，人类的欲望无休无止，这种欲望使得玩乐中的人们也心系应该借由劳动追求的财富，因此《玩乐时间》并无真正的享乐。

但塔蒂并非如此悲观，人类使用的空间语言能够反映自身特点，他更倾向于赋予人们的肢体一种被缚状态，皇冠形状是他们共享这种束缚感的标志。如同被拉垮天花板的餐厅在失序之中生成了共享欢愉的游乐场，在携带着皇冠标志的人们愉快共舞舒展肢体后，这些指向桎梏的暂时性标志已经趋于失效。在宴会门口，一位喝得醉醺醺的年轻男子像查看地图一般倚靠柱子细数大理石纹路。这些大理石上的裂纹被弗雷·奥托称作“松散型占据”^[58]，在这位建筑师的分析里，它与人们进入餐厅落座的形式相同。年轻男子凝视岩石上早已固定的纹路，远观那场流动宴会，最终他放弃了接受假象和融入集体，用凝视撬动了宴会交际的合理性。

在宴会结束后的清晨，许多人在缓慢车流里随意穿梭，直线行走在此被剔除，这使得此时人们的姿态接近于《我的舅舅》里旧城集市中的无序行走。这是一种瞬时的突围，对于塔蒂来说，当人怀抱寻找游戏的心态，就能在现代环境的有序化中寻找出口，指向寻得个人自由的可能性；与此同时，空间赋予人的活力随之而来。

5.1.2 空间作为身体的延伸：步行者的突围

塔蒂的影片可以视作被德·塞托称作现代神话的书写行为，身在其中作为主体的人以代言人于洛现身，他如德·塞托所说，不得不学会掌握空间并将自己视作书写生产者^{[22]226}，于是影片中的多重空间依循他的行走及他对空间的操作而生。

鲍德里亚将身体视作“心理所拥有的、操纵的、消费的那些物品中最美丽的一个”^{[32]123}，但哈维认为在被生产、维持和消融的过程中，身体可以积极主动且能起改造作用^{[19]95}。塔蒂喜剧魅力的来源之一是他在电影中对这两种关于身体的论断进行绝妙调和。在塔蒂的影片中，人物身体与物质世界的关系总在极具弹性之地不断博弈和转换，这使得困在电影院座椅上的观众被这种拉扯深深吸引。

首先，塔蒂展示了电影中的人物如何通过肢体活动激活空间。在这一层面上，他依循着德·塞托对空间的判断，即把空间看作被实践的地点，后者认为几何学意义上的街道被行人转化成了空间，而空间被在内部发生活动的整体所激活^{[22]200}。从《快活的周日》到《游行》，对空间的描述均是“行程”式的，即人物从一地移动至另一地方，并在这种移动中呈现和获取了空间^{[22]202}。在影片中，塔蒂通过人物的空间化行动，即弗朗索瓦、于洛或其他次要人物对空间的操作来勾勒他们身处的空间。在他们的体验中，阿贝尔别墅不再是现代建筑的代言物，而是科技化家居设备的靓丽外壳；塔蒂城不再是密斯式大楼堆砌的国际风格之地，而是可供突破的同质性空间。

这就是塔蒂电影所作之事，即通过人物的具体行动、积极反馈和顺势突围，在建筑空间的表面之下再开拓一层由行动而生的感知空间。与此同时，人物中断或结束行程时用目光框定的景象，成为在路线描述之外穿插的“地图式描述”^{[22]203}。这种地图式描述的功能之一便是指出由行程获得的某个结果，即向潜在的观众展示人物对空间的操作获得何种景观。这使得观众对空间的阅读附着于其中的各个人物，当观众目光随自己选择的人物所携带的动线而活动，他们对人物的认同和喜爱也随之加深。

其次，塔蒂的电影关注空间文本与其阅读者的关系，人物通过在空间中移动度过的时间，揭示了空间的可能性^{[14]23}。影片中人物对街道进行的阅读不仅仅是被动的，当可读的内容变成可被记忆的内容后，一个属于阅读者的世界被引入，一个被借用的空间就此生成。阅读，即于洛目光所作之事，成为渗透在这个空间内的更新^{[22]42}。阅读者亦是行动者，从《于洛先生的假期》走出的于洛是兼具行动者与阅读者身份的代表人物。在塔蒂的民主化喜剧中，观众目光锁定的人物并不限定为主角，但在行程式和地图式结合的双重描述中，于洛对空间不合常规的使用、突破和转换使观众不得不为他所吸引。

尊重大众的塔蒂热衷拍摄群像，使用行为者的路线构建空间以表达他对空间的

理解。这一表达的巅峰是《玩乐时间》，即使他之后还制作了《交通意外》和《游行》，并留下未完成的《前进，巴斯蒂亚》。《玩乐时间》中的于洛被定型为巴黎永恒的游客，身在都市的游民，栖居在人潮、车流和建筑群中的游荡者。他依然沉默寡言，但“保持沉默的单个主体通过沉默而言说的东西并不比他大声说出的东西少”^[59]。

塔蒂在《玩乐时间》中指出，人们在现代空间中的体验是断裂的。在大厦中，当密闭电梯代替了人物的步行，使人的运动被替换为机器的运动，人对空间的阅读就此中断；当人物在自动扶梯上时，他们仍可通过视觉感知空间，但因无法调整步伐节奏，这种体验受到控制；只有当人物如同于洛漫步街头随意穿梭时，他们才能自由地对空间文本进行阅读。

与此同时，塔蒂借用于洛这一人物，抵制现代建筑构成的物理性空间中蕴含的固有逻辑，以期探索环境的可能性，即使他常常陷入空间构成的陷阱之中以便生成幽默。于洛的身体动态，即他的行走、坐姿和环顾四周的方式，创造了一种“空间协同（spatial syncope）”的效果^{[14]25}。在这些不合常规的轨迹与节奏下，于洛扰乱了他抵达和穿梭的空间里预先嵌入的秩序，随即对现代建筑及其衍生物的合理性提出质疑。

最后，塔蒂借用于洛这一角色，鼓励人们对现代建筑所生成的压抑空间进行个性改造。人们具有自己的方式来感知空间和移动其中，也就是说人可以使空间具备个性化的含义。德·塞托将步行者的脚步游戏定义为“对空间的加工”，并认为它“造就了种种场所”^{[22]174}。在他看来步行的运动机能可以进行空间化，即行人的活动被转换成点，再连接成线路这一过程。在这里，空间不再被理解为社会行为的容器，而是社会行为催生之物。

在德·塞托看来，步行者的陈述具有三个特点，即现时性、间断性与阶段性^{[22]175}。于洛作为步行者，在前进、停止和被阻碍中，将他在空间固有秩序中体验到的某些可能性和限制性凸显出来。在影片中，他的步行行为使得可通行之处和被阻碍之处存在，与此同时，他在无意或有意中将它们进行了移位。这是于洛在海滨旅馆、阿贝尔别墅和皇冠酒店中所作之事，他在影片中与环境的迷人互动正如德·塞托所说：“不停跟随和被跟随的步行行为，创造了一种对于环境的流动组织性”^{[22]176}。

一方面，于洛所携带的横穿、改道或即兴发挥等行为改变了基本的空间元素，将原本的空间能指转变成了他物^{[22]175}。在《我的舅舅》里身在庭院的人们忙着修喷泉时，一位英俊骑师带来了他的狗，这只狗与阿贝尔家的宠物狗追逐起来，人们为了阻止它们而奔跑，踩到砂石中间而不是用来标明路线并暗示落脚处的石板上。在突如其来的脚步游戏中，原有的分区彻底被破坏，但原本战战兢兢端坐的

下属在一片泥泞中放松下来，这一破坏反而释放了活力，使过分规整的花园变成了令人松弛的游乐场。《玩乐时间》里的于洛扯坏天花板在规矩宴会中隔出一个崭新角落，无意打碎玻璃门的他又打破了餐厅与外界的界限。当这块起着混淆视听和分隔人物作用的玻璃被移开，人们对周围环境进行控制和创造的意图便得到鼓励：正式乐队因舞台坍塌而离开，身着休闲装的吉他手现身，穿衬衫和裤装的年轻女性出现并随意地坐在台上，挂着箱子的流动小贩也进入聚会歇了口气。这些食客不再遵从现代建筑要求的直线行走，而是在餐厅里规划属于自己的环形道路^{[11]233}，这里随即成为一个体验不同生活的空间。

正如强调交流和鼓励个性化的后现代建筑在矛盾性与复杂性的交织之中生成^{[23]130}。此时皇冠酒店的餐厅成为了暂时性的后现代建筑，成为充满欢愉的感官之城，这一切都始自平平无奇的于洛。这个混乱的、异质的、迷宫般的互动空间，在此刻转变为一种力量，直击资产阶级遵奉的现有价值和权力。

另一方面，踏上交通工具的步行者体现了自身陈述的间断性。身在交通工具中的人结束了具有创造性的步行状态，但仍然会获得崭新的空间体验。即将结束旅行的芭芭拉坐在长途大巴中，看到路边的街灯往后退去，它们铃兰式的造型和位置界定出高速路的连续空间，以致困于车厢的芭芭拉感受到所见景象的匀整韵律。在这一镜头中，塔蒂强调了文丘里所定义的那种“街道元素明显的视觉秩序”^{[20]20}。而在此前，影片一直强调的是芭芭拉作为于洛的同伴，在某种程度上与他共享了文丘里在商业带找到的另一种“建筑物和标志物难以辨认的秩序”^{[20]20}，但作为游客的芭芭拉即将回到美国，她在步行中曾寻获新的空间，却又在经历短暂的无序后回归原本的秩序。

这是塔蒂给出的答案，芭芭拉离开巴黎之后，于洛又失去了他暂时拥有的同伴。克拉考尔将旅行定义为社会保留精神缺席状态的法宝，它避免争论并保卫社会本身；美国游客芭芭拉和她的同伴们在他看来只不过是正实践着那句“她们旅行越多，所知越少”^{[44]86}。在影片中，芭芭拉并没有实现想要看到整个城市的愿望，她只在玻璃门上看到了埃菲尔铁塔这类提示巴黎所在的纪念建筑之倒影；但站在高楼的于洛见到了全景式城市，埃菲尔铁塔矗立其中。从表面上看，对纪念建筑的可见或不可见，在此指向了人物对城市空间的感知程度。但这个站在高处的于洛正处于特殊状态，通常作为步行者的于洛藏身于城市之中，使用身体依循城市行走，这时的他同芭芭拉一样不能看到完整的城市，但他们都写下了属于自己的空间。

塔蒂对身体的思考建立在认为它向世界开放且易于渗透的前提上，在他的影片中，身体成为与建筑空间相对应的另一空间。无论是身体在空间中的姿态还是身体对空间的占据，人们使用空间的方式作为一种交流的语言，有力、微妙且十分

复杂^{[43]137}。作为一个从地图中挣脱而出的步行者，于洛在许多场所组织其罕见、偶然且不合常规的空间表达方式，从而使得具有同质性和压抑感的环境被唤醒。与此同时，于洛在影片中创造了步行行为的间断性，通过对空间能指的挑选与对其使用方式的改变，他将一些地点的原有性质弃置不顾，从而开拓了迷人的崭新空间。

5.1.3 具有想象力的人：在环境同一性中生成幽默

塔蒂电影的喜剧性来自人物带来的双重困惑，即主角在现代环境中航行时所经历的困惑，以及他给其他人带来的困惑^{[11]217}。无论是哪种困惑，通常都被现代环境的同一性诱发。这种环境同一性来自不同物品的勾连，它催生的误认首先带来混乱，而塔蒂从未打算平息混乱。他选择在影像中利用误认造成混乱状态，进而达成幽默，以尽喜剧导演的地主之谊。在塔蒂的影片中，幽默感的生成常常来自对物品的误认，他之所以能通过对相似或迥异的物品进行连接，诱导观众不断误认进而创造出幽默感，是因为观众的想象力在发挥作用。塔蒂仿佛数次用镜头直言，没有想象力的人无法在喜剧世界获得乐趣。

塔蒂电影里诸多诙谐时刻都在于误识发生。首先，它使人们想起并不存在之物。《快活的周日》里，塔蒂饰演不慎毁掉汽车的年轻小伙。他握着仅剩的车把手假装汽车仍在，人们嬉笑延续此次观光。这象征整体的局部再次出现在《玩乐时间》中，跟保安在拉扯间不慎弄碎玻璃门的于洛手握门把手，假装指示出入行为的大门仍然在此。保安将信将疑照做一通，人们却没发现异样。

其次，它使人们想起有所关联但实质迥异的物品。《我的舅舅》中，于洛包里的咸鱼因龇牙咧嘴惹恼了摊贩的狗，后者对着这位早已死去的敌人一通狂吠。这只咸鱼也令人想起阿贝尔别墅花园里的鱼型喷泉，那座喷泉像一只风干后尾插砂砾无辜立起的咸鱼。《于洛先生的假期》里，这尾咸鱼在大海上突然生成，于洛驾驶的小船不慎往内扣起，远远望去好似一只木制鱼嘴。也是在这部影片里，于洛的轮胎滚落在地沾上树叶，被举办葬礼的人家误认为是吊唁花圈，礼貌收下并悬挂高处。

最后，再一种误识的前提在于物品的相似性。这些物品因为颜色、形状和质感的类似，造成相互呼应或互相干扰的状态，并进一步形成了影片的噱头。如《我的舅舅》里阿贝尔先生与宠物狗共享的格纹布料；《玩乐时间》里于洛拾起并归还到奶酪摊位的海绵；《交通意外》里玛丽亚的宠物狗和毛绒背心、婚纱与白色大衣；《邮差学校》和《节日》里，被弗朗索瓦当作桌子的车厢围板——这类设置在塔蒂的影片中比比皆是。在《玩乐时间》这部于日常生活中注入游戏的影片里，狂欢宴会之后的清晨，圆形图案侵入人们四周。牧师站在灯牌的字母O下，仿佛头顶光环；街边販售的奶酪轮堆砌出无数个圆；芭芭拉的同伴在公交车上拍

下正在旋转的地球仪；随处可见的气球握在人们手中；环岛车流里有一辆不断旋转的水泥搅拌车。诸多圆形共同组成这一场景中的谜面，只待观众捕捉到它并会心一笑。在《于洛先生的假期》里，男人把鱼竿当成晾衣杆放上帽子，相似一幕出现在《玩乐时间》中，一位乘客将另一位乘客购入的不锈钢晾衣杆当作车上扶手紧紧握住，这两次误认带来的越矩使用都惹得一旁的主人稍有不满意，但冲突并未发生。一是作为化解矛盾的人，于洛总是将人们从真正冲突爆发的前夕解救出来；二是边界突围的时刻稍纵即逝，匆匆走过的人们反而因在此短暂交会拥有活力，从面目模糊的背景中解放出来。

马尔库塞认为具有否定性的发达工业社会竭尽全力蔑视想象力，使支离破碎的经验永恒化^{[60]116}，塔蒂则在影片中不断重申想象力的复活、流动与感染性，重申拥有想象力的人如何在现代环境中突围而出。塔蒂为唤起想象，用同一件东西创造出他物，超越了该物件原有的使用疆界，对物品的误识在此指向空间意义上的跨越。一方面，塔蒂在影片中呈现了被制造的社会；另一方面，他呈现了对这一社会被再制造与再想象的期待。他试图在影片中传达的是，当想象力的生产转向对经验和经验世界的重建，美将如马尔库塞所说，重现于生活世界^{[60]117}。

5.2 恢复抵抗

5.2.1 笑声之后：夺回自我的观众

列斐伏尔将卓别林早期的电影视作一种日常生活批判，一种涉及日常生活积极和消极方面的“基本乐观的批判”^{[26]10}。我们也可以用此观点来理解塔蒂的电影，因为塔蒂同样捕捉人们对日常生活的态度，让幽默在主角对生活不屈不挠的体验中生出。但卓别林指出资本主义生产流浪汉，塔蒂却用游荡者于洛指出资产阶级内部存在反叛者。在被问到与卓别林在创作上的不同时，塔蒂说的是于洛与卓别林饰演的角色如何不同。他认为于洛从来不去创造，只是去经历情境；但卓别林总是在主动地创造惹得观众发笑的动作^{[1]289}。这在表明两者人物塑造各有侧重的同时，也重申了塔蒂的创作态度，即反对用取乐替代快乐。塔蒂并不期待观众的阵阵哄笑，他只希望大家能够在观影过程中获得愉悦。列斐伏尔认为卓别林在观众那里引起的笑声否定、摧毁并获得自由，因为遭受痛苦本身即是否定，当这种否定被银幕展示出来后，无论如何也使得观众有了一些力量^{[26]11}。

列斐伏尔对观众的否定性笑声最终生成些许力量的判断，是对法兰克福学派中两种对立看法的折中。观众在影院中发出的笑声作为对有声电影的某种回应，成为阿多诺和霍克海默狙击之物。阿多诺曾在1936年致本雅明的信中说自己曾与霍克海默讨论过电影观众的笑声，强调它绝非有益之物^{[61]115}。对阿多诺和霍克海默来说，那种笑声毫无革命性且充满虐待狂精神，那种快乐是由剥削带来的幸灾乐

祸式的快乐，并且作为我们无法逃避的“权力的回声”^{[37]127}，避免了真正快乐的来临。而开启大众文化肯定性话语的本雅明假定大众是可被武装的革命主体，可以通过电影这类大众文化形式对自身功能的执行，最终具有颠覆资本主义制度的可能。电影观众的笑声在本雅明看来不再是权力的回响，而是身体对权力的处置。对他来说，笑声是身体苏醒的信号，是“身体成为革命的放电器之前必不可少的热身活动”^{[47]51}。塔蒂的电影并不期待观众能够发出这样具有革命性的笑声，而在最后一部影片《游行》中，塔蒂更是直接指出只有笑声消失时，观众的身体才有可能苏醒。

在《游行》里，当乐队陷入此起彼伏的失误动作，哄笑之中塔蒂饰演的主持人走上舞台向观众宣布表演将继续，并请求大家原谅这个小事故，仿佛正对执导影片中所有幽默时刻作出总结。这是塔蒂电影里一如既往的处理手法，即利用诸多破坏性事件的发生来抵达喜剧性；但在这些破坏性事件中，实践者并无搞笑意图，喜剧性不过是他们误打误撞获取之物。在接下来的表演里，塔蒂在台上用一个矮小士兵打破了列队行进的规整队伍，他在队伍中频频出错招来阵阵笑声。外观差异和不协调肢体对秩序的破坏达成了笑料，但此时这笑声并不指向本雅明所定义的身体苏醒之信号。

塔蒂对电影观众笑声的评价与阿多诺和霍克海默一致，他在《游行》中置入了与后者维度相近的批评，将整齐笑声与整齐动作相勾连，用对马戏团观众的呈现代替对电影观众的考量，并让后者直接看到前者的沉溺、被缚和受控状态，促使银幕前的观众对自己进行观照和反思。

在影片中，塔蒂用解说员的身份构建一场虚拟的法国网球公开赛，他在这里放弃球拍和球场，站在光秃秃的舞台中只用动作和音效营造激烈战况。观众随着塔蒂的解说紧跟指示，齐刷刷地左右转头，这一整齐动作在笑声中持续。但这时画面转到近景，前排有两位女性突然停下动作，看向坐在她们中间仍然跟随大家摇晃脑袋的男人，两人眼里充满大梦初醒后的懵然、戏谑和不可思议。她们此时对笑声的放弃，是对权力回响的反击，是对自我的重新夺回。这两位打破队列的人身在电影之中，完成了一种讽刺十足的观看：看向旁人，看向自己与旁人共同具有的观众身份。于洛隐于此部影片，但这些并未全情投入的观众，成为于洛的分身，达成了于洛精神的延续。

这是塔蒂对观众的提醒，《游行》揭示了观众对轰动和震惊的追逐与电影向观众施行的有力操纵，同时也指明这种操纵有被破解和无视的可能。与此同时，塔蒂让夹杂在观众席中的人起身完成魔术，展现观众具有反制意味的参与，当处于被动接受位置的沙发土豆起身，观众被没收的力量便到了本雅明声称的唤醒时刻；但他没有真正地让观众清醒过来，自始至终，这是一场笑声阵阵并令观众心满意

足的马戏团演出。这里指向了塔蒂电影中一以贯之的暧昧性：他使人沉浸在欢乐时光中尽情畅游，又赋予了其中极少数人物一些局外人时刻，以提醒观众这种沉浸意义不明，但最终，这些局外人不得不再度启程并汇入人群。

5.2.2 抵抗场所：非理想化的劳动身体

在《于洛先生的假期》里，网球场上的常胜将军于洛打球姿势与他人不同，这让旁观的女主角忍俊不禁，其他人却气急败坏地认定他根本不是在打网球。于洛总是无意中从种种规定动作中突围而出，这种逃脱令更多人感到忿忿不平，因为他们一向遵循的规则被无视。

于洛对通行规则的不甚熟悉与他对生产技能的非熟练化遥相呼应，这两者都使得他在大众之中格格不入。这一切表明他拥有一具非理想化的劳动身体，于洛通过自己的肢体，在无意间落实了非熟练化这一反抗行为。

在资本主义控制的劳动过程中，理想的劳动身体具有基本的协作能力，适应任务的惯例化，封闭在受管制的时空节奏中，还能作为机器的附属物适应等级制和服从于权力结构^{[19]99}。于洛显然并不具备一个理想的劳动身体。《我的舅舅》里，刚刚到岗的于洛在阿贝尔工厂因疏忽大意没能看管好流水线，以致红色变形塑料管从画面的一端支出，蛮横地亮相于观众眼前，再悠闲地往外增生，此时不受控制的软管再明显不过地超出于洛的可控范围。

这一情节在制造幽默感的同时，亦指向某种意志的逃逸。本雅明认为当被加工的物体专横地进入又跑出工人的工作区域，他们所操作之物已经独立于他们的意志^{[25]147}，这使得站在流水线旁的人不断调试自己的运动，以便适应机器自动化带来的不停歇运动。与熟练的工人们相比，于洛的肢体并没有被机器的生产节奏所引导，其独立性亦未被剥夺，不擅长调整自身节奏以适应生产活动的于洛因具有不够理想的劳动身体，无法服从于权力结构。他被受管制的时空逐出，却因此误打误撞地保留了自我意志，保留了身体的完整性。

5.2.3 于洛及其同类：未被规训的游荡者们

通常来说，在现代城市的街道上，人群作为特定的社会行动者出现^{[38]211}。游荡者作为例外，在塔蒂的电影中以于洛及其同类的面貌浮出水面，他们不再是某位特定的社会行动者，因为他们对街道的取用并无明确目的，其目的地隐而不显。

游荡者在对街道的无目的游逛与观看中产生快感，他所投身的是对抗理性政治的感官政治，他所拥有的是风格化的生活政治学^{[23]153}，即在街道之中越过其他封闭空间所贯彻和强调的日常生活法则，走向放松和自由的生活。在钢铁森林和新式别墅中穿梭的于洛向观众说明，游荡者在身处接纳异质性人群的街道时最为自在。

在《玩乐时间》片尾，环岛和围绕着环岛的公路，因接受人们的肆意闯入重获活力，冰淇淋小贩带来的马路交易使此处成为露天舞台式与游乐场式的街道，与芭芭拉不断逡巡的现代商场形成强烈对比。当芭芭拉走后，更多人成为游荡者也暂时成为于洛的同伴。这是塔蒂的乐观和温情所在，他将于洛塑造成格格不入的人，又赋予他寻得同伴的幸运。

于洛是一个放弃合奏的人。在《游行》中，台上的演奏队伍里有一个神情漠然的蹩脚演奏者，他对应着《交通意外》的展销会上一脸茫然的潜在顾客，对应着《玩乐时间》里细数大理石纹路的年轻男人，他们是真正的局外人，是于洛的分身，他们身上具有无法与他人保持一致的能力。

除了于洛与跟他类似的人之外，流浪动物与小孩也是游荡者的重要组成部分。《我的舅舅》在影片首尾都将镜头对准老城区的流浪狗们，它们与阿贝尔先生家的宠物狗在街道上一起嬉戏，但最终只有穿着格纹衫的宠物狗可以回到家中，它们只能趴在门口眼巴巴看着它，再被大楼拒之门外。它们跟《于洛先生的假期》中试图浑水摸鱼进入旅馆的流浪儿一样，被守护这些建筑的人驱逐至外。侍应生、保安和主人站在秩序之内维持秩序，只将巴黎的街道留在那些游荡者，即流浪动物、孩童和于洛这样的人。

在《游行》的驯兽环节，当驯兽师牵着骡子上台，观众们踊跃地排着长队尝试骑上它。在这一情节中，塔蒂展现了人们对这头骡子的不断进犯。动物的进攻行为只会发生在危急距离之内，这种现象被马戏团利用以便进行动物表演^{[43][112]}。塔蒂在此处用人们的跃跃欲试讽刺了人类对其他物种、对他人以及自身的控制欲望。在这占有领地的游戏中，不管前人被骡子如何狠摔，被唤起征服欲的他们已经进入预设情景并无法挣脱。塔蒂没有让他们如愿，反而让一个小男孩站在旁边温柔地向它问好，再在驯兽师的帮助下骑上骡子。这个骑上骡子的小孩很快就滑了下来，年幼孩童对驯服动物这一征服行为没有太大兴趣，只是想亲近它，这时的小孩变成了一个小于洛。于洛的低欲望使他免于经受失落的同时，也无可避免地应证了“现代人所有的人际关系特征进一步加深了他的孤立及无能为力感”^{[51][82]}，他并没有就孤独作出告解，仿佛对此毫无察觉，进一步地，塔蒂用跟孩童的互动搭救了于洛。孩子们总是十分喜欢于洛，杰拉德对舅舅于洛的偏爱，邻居小女孩对于洛的依赖，旅途中的小孩们对于洛先生的信任，如此种种使孩子们与于洛结盟。直到最后一部影片《游行》，塔蒂饰演的角色不再与小孩们有接触，他让孩子们在散场后得到真正的乐园，所有成人包括他自己早已退场。两个小孩留在舞台上，用剩下的颜料创造画作，用五金工具继续演奏，达成创作的延续。导演雅克·塔蒂将创作时间留给可以更新世界的孩子们。

游荡者具有不被城市法则同化的共性。塔蒂建造了一座人人等待被指示的城市，而游荡者和小孩子们都对明面上或潜在的指示视若无睹，他们遵循相当个人化的生活态度。游荡者的行走使得城市被流动且隐而不显的踪迹所标记，城市空间的明确性退居其后。在街道这个不同阶级相逢与混合之处，游荡者携带着偶然性、未知性与不可预知性，与现代建筑追求的标准与精准相悖。

只拥有街道的游荡者，具有不合常规的空间取用方式。他们的随意突围，提供了打破现代街道系统化的可能。阿贝尔别墅中的花园用几何图形暗示动线，对身处其中的人施加挤压性的塑造，这种空间塑造具有规律、目标和方向^{[23]144}。当姐夫和下属遵守空间塑造的力量，规矩地走在石板上时，步伐凌乱的于洛却懵然不知地踩着边沿。他是没有接受规训的游荡者，那些或隐或现无处不在的箭头被他忽视，一如他忽视生活中种种约定俗成的制约。只有观众将自身带入于洛的视角体验城市空间，才能发现游荡者的快乐，就像“街道一向属于莽撞而混乱的身体”^{[23]146}，只有以身体为出发点肆意感受空间，城市才真正被人类拥有；而人类，则在此时接近自由。

6 结 语

雅克·塔蒂将关于“于洛”的多部影片称为于洛的“滑稽宇宙” (comic universe) ^{[1]291}，如他所言，这是一个需要努力才能进入的世界。这个宇宙以建筑空间为基点展开，一方面，身兼导演、主演和编剧数职的他，一直试图以影像中的建筑与密斯、柯布西耶、格罗皮乌斯这些“被辨识为国际风格的现代建筑的引领者” ^{[21]85} 进行对话，观众可以从他的塔蒂城或阿贝尔别墅里辨认出现代生活的某个侧面，也可以从中辨认出他对现代建筑及身处时代的态度。另一方面，他讨论了从微观的“身体”到宏观的“全球”这规模不同的空间。通常人们认为建筑并不是他讨论的最终目标，塔蒂批判的并不是现代建筑本身，而是身处其中的人们使用它的方式与持有的态度。

独立住宅、汽车和电视被列斐伏尔视作资本主义导致日常生活中个人或家庭群体感到孤独的途径^{[55]586}，这些途径在塔蒂的影片中徐徐展开，最终也指向了人的孤独。在塔蒂的电影中，广播与电视通过建构一个虚拟参与公共生活的替代方案，击败了在公共空间进行实体互动的传统模式，在这一层面上，他用影像对城市空间进行的解读与阿多诺同期法兰克福学派的想法几近重合。与此同时，玻璃建筑与大众媒介一齐侵入了私人空间，打破了公共空间与私人空间的界限，而游荡者于洛及其同类仍对抗着现代主义建筑占领和控制街道的渴望。塔蒂对现代性来袭的态度亦是如此复杂和多面，在电影之中他对现代世界的细致观察并不蕴含一丝敌意，这与他在采访中流露出来的诸多批判并不一致，但这反而说明了电影本身的狡猾：在浮动于银幕上那一刻开始，电影就已经拥有一定程度上趋于自主的面貌。

塔蒂是一个通过电影将世界尽收眼底的人，与此同时，他又在电影中创造了一个独立世界。他是本雅明所定义的那类哲学家，即一个不易晕眩的人，一个在必要时单枪匹马现身的工人^{[39]311}。同时，他所塑造的于洛这一形象契合阿多诺对“成熟的本雅明”所作评价：“极少显示傲慢，也极少显示支配欲。他的礼貌是完美无缺的，也是极为雅致的” ^{[61]115}。

作为喜剧导演的塔蒂，用追问、反思与批判的影像来表达对城市的爱、对社会生活的关注，对大众持之以恒的关怀，并将这一切藏于喜剧性的达成之中。于洛这个角色结束于四部曲的最后一部，即《交通意外》，但塔蒂的电影之路随他走到1974年《游行》之中，高大的法国男人仍然穿着卡其色大衣，脸色没有一丝灰败。在《游行》这最后一部电影中，塔蒂请来法国歌手皮亚·科伦坡 (Pia Colombo) 为马戏团观众们献唱。他在歌声中放入电影的隐喻与自身低语：“当所有灯变暗，野性迷人世界，由我们创造者，来带你面前……穿戴整齐之后，迎接盛大游行。”

这是塔蒂送给电影观众的告别之歌。一以贯之的创作理念在塔蒂的表演中浮现：“灰暗结局并不是一种彻头彻尾的失败，而是最深刻的不完美的真正兑现”^[62]，这是雅克·塔蒂送给观众最后的礼物。

参考文献

- [1] Cardullo B. *An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut*[J]. 2002.
- [2] Tati J. *A Conversation with Jacques Tati*[J]. October, 2017 (160): 109-126.
- [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: 41-49.
- [4] 潘丽. 雅克·塔蒂喜剧电影研究[D]. 北京电影学院, 2005.
- [5] 布兰特·迈多克, 潘丽. 雅克·塔蒂及其电影遗产[J]. 当代电影, 2005 (01): 63-68.
- [6] 黄磊. 雅克·塔蒂《于洛先生三部曲》的艺术创新[J]. 北京电影学院学报, 2009 (06): 70-74.
- [7] 冯敬雨. 声的显形——雅克·塔蒂电影的声音世界[J]. 现代视听, 2018 (06): 50-53.
- [8] 张森. 喜剧表演: 即兴表演在电影艺术中的雏形[J]. 艺术教育, 2019 (04): 97-98.
- [9] 朱玉洁. 雅克·塔蒂的喜剧世界——以《于洛先生三部曲》为例[J]. 传媒论坛, 2019, 2 (10): 163+165.
- [10] Thompson K. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*[M]. Princeton University Press, 1988.
- [11] Turvey M. *Play Time: Jacques Tati and Comedic Modernism*[M]. Columbia University Press, 2019.
- [12] Smith D. 'Le Temps du plastique': *The Critique of Synthetic Materials in 1950s France*[J]. Modern & Contemporary France, 2007, 15(2): 135-151.
- [13] McLane Y. *New, But Not Improved: Defective Domesticity in Jacques Tati's Mon Oncle and Playtime*[J]. Interiors, 2010, 1(1): 61-74.
- [14] Lavrinec J. *Urban scenography: emotional and bodily experience*[J]. Limes: Borderland Studies, 2013, 6(1): 21-31.
- [15] Nitsch W. *Vom Kreisverkehr zum Karussell: Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati*[J]. Romanische Studien, 2016, 2(3): 301-317.
- [16] Lemieux Lefebvre C. *Transcrire le comique inaperçu: Playtime de Jacques Tati*[J]. Ciné-Bulles, 2016, 34(2): 42-47.
- [17] [法]亨利·列斐伏尔. 空间与政治[M]. 李春译. 上海: 上海人民出版社, 2008.
- [18] [英]科林·琼斯. 巴黎城市史[M]. 董小川译. 长春: 东北师范大学出版社, 2008.
- [19] [法]大卫·哈维. 希望的空间[M]. 胡大平译. 南京: 南京大学出版社. 2006.
- [20] [美]罗伯特·文丘里. 向拉斯维加斯学习[M]. 徐怡芳, 王健译. 北京: 水利水电出版社, 2006.
- [21] 周诗岩, 王家浩. 包豪斯悖论: 先锋派的临界点[M]. 武汉: 华中科技大学出版社, 2019.

- [22] [法]米歇尔·德·塞托. 日常生活实践: 1.实践的艺术[M]. 方琳琳译. 南京: 南京大学出版社, 2009.
- [23] 汪民安. 身体、空间与后现代性[M]. 南京: 江苏人民出版社, 2005.
- [24] [意]吉奥乔·阿甘本. 裸体[M]. 黄晓武译. 北京: 北京大学出版社, 2017.
- [25] [德]瓦尔特·本雅明. 发达资本主义时代的抒情诗人: 论波德莱尔[M]. 张旭东, 魏文生译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1989.
- [26] [法]亨利·列斐伏尔. 日常生活批判: 概论 (第一卷) [M]. 叶齐茂, 倪晓晖译. 北京: 社会科学文献出版社, 2017.
- [27] [法]马克·欧杰. 非地方: 超现代性人类学导论[M]. 陈文瑶译. 台北: 田园城市出版社, 2017.
- [28] 周诗岩. 建筑物与像: 远程在场的影像逻辑[M]. 南京: 东南大学出版社, 2007.
- [29] [德]瓦尔特·格罗皮乌斯. 国际建筑[M]. 张耀译. 重庆: 重庆大学出版社, 2019.
- [30] [美]马文·特拉亨伯格, 伊莎贝尔·海曼. 西方建筑史: 从远古到后现代[M]. 王贵祥, 青锋, 周玉鹏, 包志禹译. 北京: 机械工程出版社, 2011.
- [31] 沈克宁. 当代建筑设计理论: 有关意义的探索[M]. 北京: 水利水电出版社, 2009: 49.
- [32] [法]让·鲍德里亚. 消费社会[M]. 刘成富, 全志钢译. 江苏: 南京大学出版社, 2014.
- [33] [法]勒·柯布西耶. 光辉城市[M]. 金秋野, 王又佳译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2011: 130.
- [34] Louis S E. 'Event-ing' Jacques Tati in Paris[C]//Framing Film. 2009: 8.
- [35] [美]赫伯特·马尔库塞. 单向度的人: 发达工业社会意识形态研究[M]. 刘继译. 上海: 上海译文出版社, 2006.
- [36] [意]Giorgio Agamben. 例外状态[M]. 薛熙平译. 台北: 麦田出版社, 2010: 25.
- [37] [德]马克斯·霍克海默, 西奥多·阿道尔诺. 启蒙辩证法: 哲学断片[M]. 渠敬东, 曹卫东译. 上海: 上海人民出版社, 2006.
- [38] [澳]Scott McQuire. 媒介城市: 媒介、建筑与都市空间[M]. 赵伟姣译. 台北: 韦伯文化国际出版有限公司, 2011.
- [39] [德]瓦尔特·本雅明. 郭军译. 《拱廊计划》之 N: 知识论, 进步论[C]//生产 (第一辑). 汪民安编. 广西: 广西师范大学出版社, 2004: 308-349.
- [40] [日]原口秀昭. 路易斯·I·康的空间构成[M]. 徐苏宁, 吕飞译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2007.
- [41] [英]威廉 J·R·柯蒂斯. 20 世纪世界建筑史[M]. 本书翻译委员会译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2011.
- [42] [法]罗兰·巴特. 埃菲尔铁塔[M]. 李幼燕译. 北京: 中国人民大学出版社, 2008: 10.
- [43] [英]布莱恩·劳森. 空间的语言[M]. 杨青娟译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2003.

- [44] [德]齐格弗里德·克拉考尔. 年轻售货女郎来到电影院[C]//孙一洲译. 李洋编. 电影的透明性: 欧洲思想家论电影. 河南: 河南大学出版社, 2017: 85-105.
- [45] [英]阿兰·德波顿. 旅行的艺术[M]. 南治国, 彭俊豪, 何世原译. 上海: 上海译文出版社, 2004: 38.
- [46] [法]亨利·列斐伏尔. 日常生活批判: 日常生活社会学基础 (第二卷) [M]. 叶齐茂, 倪晓晖译. 北京: 社会科学文献出版社, 2017.
- [47] 赵勇. 法兰克福学派内外: 知识分子与大众文化[M]. 北京: 北京大学出版社, 2016.
- [48] [德]西奥多·阿多诺. 阿多诺本雅明通信选 (2) [J]. 艺术时代. 2013, (34): 123.
- [49] [德]斯文·克拉默. 本雅明[M]. 鲁路译. 北京: 中国人民大学出版社, 2008: 117.
- [50] [德]西奥多·阿多诺. 一个欧洲学者在美国的学术经历[M]//赵勇译. 法兰克福学派内外: 知识分子与大众文化. 北京: 北京大学出版社, 2016: 382.
- [51] [美]埃里希·弗洛姆. 逃避自由[M]. 刘林海译. 上海: 上海译文出版社, 2015.
- [52] [美]尼尔·波兹曼. 童年的消逝[M]. 吴燕荃译. 广西: 广西师范大学出版社, 2011: 121.
- [53] [英]安·奥克利. 看不见的女人: 家庭事务社会学[M]. 汪丽译. 南京: 南京大学出版社, 2020.
- [54] [美]利奥·洛文塔尔. 文学、通俗文化和社会[M]. 甘锋译. 北京: 中国人民大学出版社, 2012.
- [55] [法]亨利·列斐伏尔. 日常生活批判: 从现代性到现代主义 (第三卷) [M]. 叶齐茂, 倪晓晖译. 北京: 社会科学文献出版社, 2017.
- [56] [德]卡尔·马克思. 1844年经济学-哲学手稿[M]. 刘丕坤译. 北京: 人民出版社, 1979.
- [57] [瑞]W·博奥席耶. 勒·柯布西耶全集: 第2卷·1929~1934年[M]. 牛燕芳, 程超译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2005: 14.
- [58] [德]弗雷·奥托. 占据与连接: 对人居场所领域和范围的思考[M]. 武凤文, 戴俭译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2012: 11.
- [59] [德]西奥多·阿多诺. 电影的透明性[C]//符晓译. 李洋编. 电影的透明性: 欧洲思想家论电影. 河南: 河南大学出版社, 2017: 227.
- [60] [美]赫伯特·马尔库塞. 审美之维[M]. 李小兵译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2001.
- [61] [德]西奥多·阿多诺. 作为书信写作家的本雅明[J]. 艺术时代, 2013, 09 (33): 112-121.
- [62] [德]瓦尔特·本雅明. 评歌德的亲和力[M]. 王炳钧, 刘晓译. 北京: 北京师范大学出版社, 2016: 71.

C. 学位论文数据集

关键词		密级		中图分类号	
空间；身体；现代建筑； 雅克·塔蒂		公开		J9	
学位授予单位名称	学位授予单位代码	学位类别		学位级别	
重庆大学	10611	学术学位		硕士	
论文题名		并列题名		论文语种	
雅克·塔蒂电影中的空间呈现 研究				中文	
作者姓名	广雨竹	学号		20192202021t	
培养单位名称		培养单位代码			
重庆大学		10611			
学科专业	研究方向	学制		学位授予年	
戏剧与影视学	电影学	三年		2022 年	
论文提交日期	2022 年 6 月	论文总页数		90	
导师姓名	范 蓓	职称		教授	
答辩委员会主席		虞 吉			
电子版论文提交格式 文本 (√) 图像 () 视频 () 音频 () 多媒体 () 其他 ()					