



银幕歌舞的艺术
——巴斯比·伯克利与
古典好莱坞时期的歌舞片

*The Art of Singing and
Dancing on Screen*

范 倍 著



重庆大学出版社
<http://www.cqup.com.cn>

28

银幕歌舞的艺术

——巴斯比·伯克利与
古典好莱坞时期的歌舞片

*The Art of Singing and
Dancing on Screen*

范 倍 著

重庆大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

银幕歌舞的艺术:巴斯比·伯克利与古典好莱坞时期的歌舞片/范倍著. —重庆:重庆大学出版社, 2016.7

ISBN 978-7-5689-0066-9

I. ①银… II. ①范… III. ①巴斯比·伯克利—人物研究②歌舞片—电影评论—美国—现代 IV.

①K837.125.78②J951.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第194188号

银幕歌舞的艺术
——巴斯比·伯克利与古典好莱坞时期的歌舞片

YinMu GeWu De YiShu

范倍著

责任编辑: 蹇佳 版式设计: 原豆设计(赵凤仪)

责任校对: 邹忌 责任印刷: 赵晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人: 易树平

社址: 重庆市沙坪坝区大学城西路21号

邮编: 401331

电话: (023) 88617190 88617185 (中小学)

传真: (023) 88617186 88617166

网址: <http://www.cqup.com.cn>

邮箱: fxk@cqup.com.cn (营销中心)

全国新华书店经销

重庆共创印务有限公司印刷

*

开本: 787mm×1092mm 1/16 印张: 15.5 字数: 238千

2016年7月第1版 2016年7月第1次印刷

ISBN 978-7-5689-0066-9 定价: 49.00元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换
版权所有,请勿擅自翻印和用本书
制作各类出版物及配套用书,违者必究



前言

古典好莱坞时期，歌舞电影是非常重要的电影类型。然而，与其他类型电影不同的是，歌舞片并不天然信任现实主义、一致性和叙事性这样的主流价值标准，它那令人眼花缭乱的舞蹈场面更像其反面：矛盾性、不一致性和奇观化。所以，要理解电影作为一种媒介的独特性质及其殊异的表现能力，从歌舞片入手，抑或是一条充满趣味且至为紧要的途径。

类型电影固然是电影工业化和商品化的产物，但纵观影史，我们也会发现，某种类型的发展壮大亦与某些重要人物相关联。甚至可以说，是重要的人物创造出类型电影的重要作品。比如，巴斯比·伯克利之于歌舞片。

从1930年进入好莱坞，到1962年结束电影工作，巴斯比·伯克利的电影生涯几乎横贯了有声电影以来的整个古典好莱坞时期。他曾在多个电影制片厂工作，总共参与制作了55部电影作品。作为一个歌舞电影专家，巴斯比·伯克利参与制作的电影曾经取得高额的利润，并在流行文化中获得巨大成功。然而，他在好莱坞似乎始终被视为一个边缘人物。作为其招牌的歌舞片，即使在好莱坞古典主义不太纯粹的正统观念所许可的类型范围内，也显得牴牾有时，扞格难通。当歌舞片变得越来越倾向于在故事与音乐及舞蹈之间进行整合时，伯克利那种无缘无故的奇观（亦即它几乎不具备任何叙事功能），开始逐渐显得不合时宜，显得过火，甚至显得怪异诡谲。也就是说，巴斯比·伯克利所代表的歌舞电影风格与古典好莱坞时期歌舞电影的总体发展方向既有共生的关系，也存在着激烈的冲突。因此，通过巴斯比·伯克利的电影作品，我们也许能辨析歌舞电影在古典好莱坞时期及其前后的风格演变以及文化影响。

以歌舞电影从大众娱乐传统的衍生、发展、变化为纵轴，以歌舞电影所处的生发语境为横轴，探索伯克利与美国大众娱乐中奇观传统的关联，以及伯克利所继承和发扬光大的奇观歌舞传统与其工作境况的关系，综合运用类型批评、历史研究、美学分析的方法，以历史化和语境化的方式，借助历史诗学和新形式主义理论，对伯克利以及伯克利模式进行较为细致的



考察，进而借助类型的历史、制度的历史、制片厂历史、电影史以及戏剧史作为参考框架，将伯克利作品与伯克利现象放置在舞台与银幕、十九世纪和二十世纪娱乐形式、叙事和奇观之间的相冲突的要求、古典好莱坞与最具反叛性的歌舞片类型之间、主流电影与其想方设法想要纳入其中的强有力的另类冲动之间，本书试图探讨伯克利式的奇观化歌舞风格的缘起、扩张和衰落，并以此为原点，对歌舞片类型的整体风格发展和变迁进行一定程度的勘察。

当下中国电影事业的蓬勃气象推动着电影类型的选用、交融与分裂，类型电影甚至美国电影研究抑或已是电影学人的重要疆域。而歌舞片却依旧居于幽暗之地，为此投射些许微细光束，亦是为深爱之艺术的一份努力。





目 录

001 / 绪 论

上篇 歌舞与美国大众娱乐传统

016 / 第一章 从巴纳姆到齐格飞

016 / 第一节 歌舞片与整合问题

019 / 第二节 “汇集”大众娱乐

026 / 第三节 “汇集”的典范：《黑魔鬼》

028 / 第四节 童话剧与神幻剧

034 / 第五节 轻歌舞剧

041 / 第二章 作为主导结构的后台模式

041 / 第一节 后台歌舞片的演进

044 / 第二节 定义：一种具有“不可能性”的类型

046 / 第三节 空间与话语：为展示而展示

048 / 第四节 空间转换：伯克利与桑德里奇

050 / 第五节 话语特性：伯克利与地密尔

051 / 第六节 视觉之美：灵动的摄影机





中篇 伯克利与百老汇舞台歌舞

- 054 / 第三章 伯克利与百老汇
- 054 / 第一节 无名的学徒期：小歌剧（1925—1927）
- 055 / 第二节 突破点：《康涅狄格州的美国佬》（1927）
- 058 / 第三节 奇观化：《1928年厄尔·卡罗尔的浮华世界》
- 062 / 第四节 流动性：《好男孩》（1928）
- 064 / 第五节 百老汇：《国际轻歌舞剧》（1930）
- 067 / 第四章 伯克利之前的百老汇
- 067 / 第一节 奇观元素
- 082 / 第二节 女性的物化
- 088 / 第三节 歌舞线的发展

下篇 伯克利与古典好莱坞歌舞电影

- 092 / 第五章 总论：伯克利的电影生涯
- 092 / 第一节 历史分期与文化变量
- 095 / 第二节 风格，结构，语境
- 099 / 第六章 早期：喜剧演员喜剧（1930—1933）
- 099 / 第一节 伯克利模式与坎托喜剧
- 101 / 第二节 《欢闹！》（1930）
- 102 / 第三节 《繁荣时期》（1931）
- 105 / 第四节 《西班牙来的孩子》（1932）



- 106 / 第五节 《罗马丑闻》 (1933)
- 109 / 第七章 华纳兄弟：经典时期 (1933—1934)
- 109 / 第一节 华纳兄弟歌舞片
- 111 / 第二节 《第四十二街》 (1933)
- 114 / 第三节 《1933年的淘金者》 (1933)
- 120 / 第四节 《华清春暖》 (1933)
- 130 / 第五节 《美女》 (1934)
- 139 / 第八章 华纳兄弟时期：晚期 (1935—1939)
- 139 / 第一节 类型的变迁
- 140 / 第二节 《1935年的淘金者》 (1935)
- 149 / 第三节 《1937年的淘金者》 (1936)
- 154 / 第四节 《好莱坞旅馆》 (1937)
- 158 / 第九章 米高梅时期 (1939—1943)
- 158 / 第一节 从华纳到米高梅
- 159 / 第二节 《百老汇小夜曲》 (1939)
- 161 / 第三节 米基·鲁尼 / 朱迪·加兰“三部曲”
- 166 / 第四节 《娃娃从军记》 (1939)
- 167 / 第五节 《笙歌喧腾》 (1940)
- 170 / 第六节 《端庄淑女》 (1941)
- 172 / 第七节 《只为你我》 (1942)
- 174 / 第八节 《疯狂的女孩》 (1943)



177 /	第十章 福克斯时期 (1943)
177 /	第一节 《高朋满座》和福克斯歌舞片
180 /	第二节 一部内外反转的歌舞片
188 /	第十一章 晚期: 趋于简洁的风格 (1949—1954, 1962)
188 /	第一节 《出场开赛》 (1949)
191 /	第二节 《请称我先生》 (1951)
194 /	第三节 《两张通往百老汇的车票》 (1951)
196 /	第四节 《出水芙蓉》 (1952)
198 /	第五节 《罗斯·玛丽》 (1954)
200 /	第六节 《马戏风云》 (1962)
203 /	结 语
206 /	参考文献
213 /	附 录
213 /	附录一 巴斯比·伯克利电影作品目录
216 /	附录二 影片片名及戏剧剧名中英对照列表
223 /	附录三 歌舞段落题名中英对照表
227 /	附录四 人名中英对照列表
235 /	致 谢
237 /	后 记



绪 论

一、问题与方法

当人们想到歌舞片中的舞蹈，首先可能会想起弗雷德·阿斯泰尔、琴姐·罗杰斯、金·凯利，或者比尔·罗宾森。当人们想到歌舞片中的歌唱，首先想起的，也许则是朱迪·加兰、芭芭拉·史翠珊或者莫里斯·舍瓦利耶。然而，当他们想到依靠成群结队的舞者在一片浮华绚丽的场景中形成庞大恢宏、奇观十足的歌舞场面，一个名字应该立刻会跳到熟悉歌舞片的观众眼前，这个名字就是巴斯比·伯克利。

在巴斯比·伯克利本人终止电影工作之后，在滋养他那种恢弘壮观的风格模式的电影类型逐渐走向衰退之后，许多不同种类的电影、电视广告、MV，仍在继续使用伯克利模式作为它们必不可少的文化语汇的一部分。然而，尽管他参与的电影作品曾经取得高额的利润，并在流行文化中获得巨大成功，但他在好莱坞似乎却始终被视为一个边缘性人物，一个在主流电影的顶端璀璨得有些异常的人。实际上，就古典好莱坞电影的总体走向而言，伯克利甚至称得上是异常中的异常。作为他的招牌的歌舞片，即使在好莱坞古典主义不太纯粹的正统观念所许可的类型范围内，也是最为特别的。歌舞片并不信任现实主义、一致性和叙事性这样的主流价值标准，它那令人眼花缭乱的舞蹈场面更像其反面：矛盾性和奇观化。然而，当歌舞片变得越来越倾向于在故事与音乐及舞蹈之间进行整合时，伯克利那种招牌式的无缘无故的奇观（也就是说，它几乎不具备任何叙事功能），开始逐渐显得不合时宜，显得过火，甚至显得诡异。

当然，我们不能过分强调伯克利在好莱坞体系中的边缘程度。他并不是像那些知名度很小的、诸如罗兰德·布朗、埃德加·卡·伍玛或蒙特·赫尔曼之类的邪典导演似的另类边缘人物。实际上，伯克利是20世纪30年代最为著名的电影制作者之一，他甚至可以算得上一个“超级明星”。尽管他的电影生涯随着时代风尚的变化而逐渐走向衰落，但他似乎得到了一

定程度的宽容，并没有完全被排斥在好莱坞的领土之外。在这一点上，他与埃里克·冯·施特罗海姆和奥逊·威尔斯的命运并不相同。一方面，伯克利的独异风格在他的晚期影片中趋向于简单质朴；另一方面，他的铺张风格却继续与来自于制作环境的逐渐增强的限制性条件发生着摩擦。但是，他依然在好莱坞活跃了55个年头，参与了50多部影片的制作。即使在职业生涯晚期，他仍然以一种与众不同的风貌完成了一些重要作品。

伯克利与众不同的歌舞场景，通常被认为本质上是一种很电影化的形式，这种形式缘起于早期有声歌舞片（大约始于1929年）以及伯克利作为一个电影编舞者的事业发展之中（始于1930年《欢闹！》）。早期歌舞片的标准历程可以描述如下：首先，由于对白片的兴起（1929—1930），大量的百老汇歌舞剧被搬上银幕，但几乎不曾使它们电影化，也就是说，在本质上，它们属于灌装的戏剧。然后，随着《欢闹！》（伯克利的第一部电影）或《第四十二街》（1933，伯克利为华纳兄弟制作的第一部影片）开始，几乎凭借独自一人的力量，伯克利把歌舞电影从静态、原始、受制于舞台的状态中解放出来。^①简而言之，对于歌舞片，伯克利最大的贡献是“让摄影机跳起舞来”。他不是消极地记录戏剧舞台上的歌舞段落，而是运用精心设计的升降镜头、令人瞠目结舌的摄影机角度以及各种各样的剪辑技巧，为摄影机创作出独特而恢弘的歌舞场面。^②

伯克利在歌舞片历史中的重要性，能够从电影与戏剧传统相分离的角度得到一定程度的解释。他通常被看作是一个开创了真正的电影歌舞片的电影制作者，是以电影的方式而不是以戏剧的方式构思歌舞片。然而，这样一种传奇性的说法，其实不仅限制了对于伯克利歌舞片的理解，也限制了对歌舞片本身的理解。在经典歌舞片中，舞台元素是显而易见的，也是非常重要的。歌舞片的整个历史也牢牢地根植于它的戏剧传统之中。正如简·福伊尔

① 我们今天可以从摄制于1952年的经典歌舞片《雨中曲》讽刺性的情节中了解到早期歌舞片的那种静态的状况。

② 参见 David A. Cook, *A History of Narrative Film* (1990年第二版), 第290页。Arthur Knight, *The Liveliest Art*, 第160页; John Kobal, *Gotta Sing Gotta Dance: A Pictorial History of Film Musical*, 第112、121、123、127页。Ethan Mordant, *The Hollywood Musical*, 第43-47页; John Springer, *All Talking! All Singing! All Dancing! A Pictorial of the Movie Musical*, 第53页。

所论证的那样，“舞台性”正是这种电影类型的一个不可或缺的部分。^①

伯克利本人也比较强调舞台对于他的电影歌舞片的影响。在一些访谈中，他讲述了他成为一个电影制作者的缘由：受雇于塞缪尔·高德文指导《欢闹！》电影版中的舞蹈段落后，伯克利来到了好莱坞，观察歌舞片是怎样拍摄的。在那里，他很快就发现，这些歌舞戏排演的方式，与戏剧舞台在本质上是一样的。四台摄影机消极地记录下所有的动作，然后在剪辑室中再把各种角度的动作挑选出来。他说：“当时，我意识到，电影制作的技巧与舞台是完全不同的。过了一阵子，我意识到摄影机只能有一只眼睛。我对自己说：‘用摄影机你能做各种各样的事情。这是你的第一部影片，你应该马上开始！’”在拍摄的第一天，伯克利只留下了摄影团队四台摄影机中的一台。他坚定地说：“那不是我的方法。我只需要一台摄影机。”^②

歌舞片史学家一直都很推崇伯克利。约翰·克巴尔在《唱着歌跳着舞》中说：“他所设计制作的令人震惊的铺排华丽的盛大表演绝不可能源自于戏剧舞台。”^③ 罗伯特·C. 罗曼，在一篇关于伯克利的文章中写道：“伯克利是第一个认识到银幕舞蹈和舞台舞蹈的巨大差异的人”。^④ 根据约翰·斯普林格在《一切都在说！一切都在唱！一切都在跳舞！》的说法，“《第四十二街》引入了一种崭新的元素，那就是由巴斯比·伯克利专门为影片制作的歌舞场景，它远远超出了舞台所能容纳的范围。”^⑤ 伯克利自己则说：“我已经在百老汇排演过很多场戏，我清楚地知道它们要求的是完全不同的技巧。歌舞剧院的舞台景观是一回事，而电影摄影的景观则是另一回事。”^⑥

上述说法一方面突出了伯克利的许多歌舞场所产生的效果远远超出了现实主义戏剧舞台表演的范围，另一方面也突出伯克利的电影歌舞段落与他此前所从事的舞台工作基本上是“另一回事”。在谈及伯克利的电影成就时，史学家们倾向于忽视或缩小戏剧元素对于他的电影歌舞场面的影

① Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, 第23-26页。

② Tony Thomas&Jim Terry, *The Busby Berkeley Book*, 第24-25页。

③ John Kobal, *Gotta Sing Gotta Dance: A Pictorial History of Film Musical*, 第121页。

④ Robert C. Roman, “Busby Berkeley”, *Dance Magazine* (February 1967), 第35页。

⑤ John Springer, *All Talking! All Singing! All Dancing! A Pictorial of the Movie Musical*, 第35页。

⑥ Brion and Gilson, “A Style of Spectacle”, 第28页。

响。尽管伯克利先前的戏剧经验偶尔会被提及，但却很少被看作是伯克利电影中的一个重要元素。相反，史学家通常不是把伯克利的电影风格与舞台传统相联系，而是与非叙事电影的先锋、抽象以及超现实潮流联系起来。^①

正如前文所述，尽管伯克利在好莱坞主流电影中处于一个特殊位置，但他确实又是一个引人注目的流行艺术专家。尽管超现实主义和先锋艺术的确对于伯克利的美学风格有着重要的影响，但它们似乎不太可能是这种大众艺术背后的首要传统。那么，可以把伯克利看作是一个将先锋手法与更容易被接受的大众艺术形式加以调和的人物吗？这虽然不失为一种重要的阐释角度，但在面对伯克利标志性的过火和铺张等特征之时，调和的说法依然没有足够的说服力。也许，更好的解决方式，是把他那异乎寻常而又能被广泛接受的电影风格，看作是某种流行文化传统发展的极致，这种流行文化传统对于古典好莱坞电影有着十分重要的影响，但却并未在其中成为主导潮流。

学者们和伯克利本人都喜欢强调他的电影作品与戏剧形式之间的断裂。然而，笔者试图阐明伯克利电影风格与此前的戏剧形式之间的连续与断裂具有同等的重要性。在伯克利电影的风格和形式中，有一些特征本来就源自于某种特定的舞台传统。这种舞台传统实际上是19世纪美国的一种大众娱乐传统，它主要是由P.T. 巴纳姆、黑脸歌舞秀、歌舞杂耍、五花八门的热闹场面、布法罗比尔科迪的西大荒演出、滑稽歌舞杂剧以及齐格飞富丽秀等共同构建而成的。在这种传统中，表演的主要目的是为了创造出一种丰富多彩、变化多端以及惊奇的感觉。它所提供的方法，与那些趋于统一性、一致性和整体性的更加现代的娱乐形式有着很大的不同。

本书关心的重点是伯克利风格中的奇观化倾向，同时也涉及大众娱乐和奇观化风格之间的某种特定的关系。然而，本书并不是要对电影中所存在的奇观的功能和特征进行一般化的理论处理，而是以伯克利的主要作品作为描述相关问题的一个典型案例。当然，要说清楚伯克利的作品具有怎

^① Bruce Babington and Peter William Evans, *Blue Skies and Silver Linings*, 第51、54页; Pam Cook, *A History of Narrative Film*, 第259页; Jerome Delamater "Busby Berkeley: An American Surrealist", *Wide Angle* 1 (Spring 1976): 第30-37页; Knight, *The Liveliest Art*, 第160页。



样的典型性，是一件较为困难的事，而我也并不打算这样做，因为将任何一名艺术家提升为一种典型代表，都可能要冒着引发强烈反对的风险。但我们可以通过伯克利的作品来讨论不同的，甚至有时候相互矛盾的文化、美学和历史语境，以及它们对伯克利作品所产生的特定影响，这些影响深刻地体现在 19 世纪和 20 世纪舞台与银幕娱乐形式、叙事和奇观之间相互冲突的要求、古典好莱坞与最具反叛性的歌舞片类型之间、主流电影与它想方设法要纳入其中的强有力的另类冲动之间。

此外，任何基于对单个导演的作品所进行的研究，不可避免地会涉及“作者论”的问题。“作者论”作为一种电影批评方法起源于 20 世纪 50 年代的法国，然后传播至英美，并成为 60 年代美国电影研究的一个重要基础，也是 80 年代改革开放以来中国电影研究的一项核心议题。“作者论”主要根据电影制作者的“作者性”对电影进行分析、探讨和阐释。在一部电影的制作团队中，导演通常被看作是最为重要的“作者”，“作者论”因而集中于考虑同一个导演的绝大多数作品中主题和风格的发展变化及其延续性特征。

然而，因为忽视其他电影工作者的贡献，也因为过高估计某些好莱坞导演或商业大众电影导演的“作者性”，“作者论”一经兴起即受到批评。但是，“作者论”作为一个一般化的概念，很容易扩展到其他电影“作者”（如编剧、摄影师、演员，等等），“作者论”所推崇的一些好莱坞电影导演（如阿尔弗雷德·希区柯克、约翰·福特、尼古拉斯·雷、霍华德·霍克斯）也已经被普遍接受。在中国，虽然争议不断，但新时期以来的绝大多数导演都自认为是一个“电影作者”，所执导的电影具备一定程度的“作者特性”。

较晚一轮的对于“作者论”的攻击，则借自于法国理论家诸如米歇尔·福柯和罗兰·巴特的观点，指向作者观念的本质问题。他们认为，作者应该被看作是一种与特定时间（后启蒙）、空间（欧美）和政治意识形态（资本主义）相联系的一个历史化的概念。“作者论”的缺陷在于，它不能从文化角度辨明艺术作品的意义，其原因在于它诉诸一种全面的理想化的和持续性的“艺术作品”形象。艺术作品不再是艺术家“视野”的统一性表达，而逐渐被看作是一种战场，在这个战场上，各种话语、隐匿的矛盾以及文化和政治利益进行着激烈的交战和厮杀。在电影研究领域，“作者论”尽

管可能并不是一种最有效的方法，但它的影响却在继续扩张，而且也得到了较为普遍的认可。甚至可以说，许多当代的电影研究或多或少都隐含着“作者论”的基本假设。

笔者试图将“作者论”加以“问题化”处理，并以其作为本项研究的内在支点。但本书的焦点却并不是探讨伯克利是一个怎样的电影作者，而是要探讨一种或一系列相关的可以称之为“伯克利模式”的歌舞电影特征。我的中心主题不是单个艺术家的特征或某种个人风格，而是一个更为一般化的描述性范畴：巴斯比·伯克利这个名字在一定程度上可以联系到任何恢弘而复杂的电影歌舞场面。我们甚至可以将“伯克利模式”与下述现象在一定程度上等同起来：（1）具有严密几何特征的数量庞大的歌舞女孩群体；（2）鸟瞰镜头形成的万花筒似的图案；（3）给人以极端和过火印象的场景建构和拍摄方法；（4）连续的和奇观化的升降镜头；（5）以一种抽象的和物化的方式对女性身体进行风格化的使用；（6）拜物教化的色情元素；（7）巨大的、多种多样的、怪诞的道具使用。

然而，伯克利的具体制作实践却常常超出上述所谓“伯克利风格模式”的范畴（特别是在20世纪四五十年代）。本书想要阐明的论点之一是，绝大多数被认定为“伯克利模式”的风格元素既超越也先在于伯克利本人所做的工作。通过“伯克利模式”这一术语，我们也许可以更为准确地思考个体与文化以及伯克利与他作为典型代表的歌舞片传统的复杂关系。



图1

很多学者倾向于认为20世纪30年代许多电影中的歌舞场面的特征（包括万花筒式的鸟瞰镜头、巨大的道具、超现实的幻象、成群结队的女性歌舞演员，等等），都是伯克利的创造。比如，艾瑟·默登在《好莱坞歌舞片》中引用了两段

歌舞作为仿效“伯克利模式”的主要例证：其一名为“太精彩，真是无法形容”，出自于电影《愿意的和可能的，都准备好了》（1937），隐藏的女孩们抬起的大腿形成了一个巨大的打字机键盘的一部分（见图1）；其二，《歌舞大王齐格飞》中的“你得拉线”，20个悬挂着的女孩被安排在一个

巨大的圆形垫子上。^①实际上,“太精彩,真是无法形容”是对《完美的傻瓜》中一个段落(“打字场所”)几乎一模一样的复制,这出埃德·温轻歌剧出现于1921年,比伯克利初登百老汇舞台早4年,比他参与制作第一部电影早9年。《歌舞大王齐格飞》中巨大的圆盘式样和扇形式样的花团锦簇的图案,同样也是伯克利制作这一场景之前音乐剧舞台上的常见现象。

尽管伯克利对于早期歌舞片的影响毫无疑问是巨大的,但伯克利对于同时代其他类别的歌舞片的影响则需要谨慎对待。当涉及20世纪30年代许多好莱坞顶级歌舞片导演,比如鲍比·康诺利、西默·弗里克斯、萨米·李等时,尤其需要谨慎。这些个中老手同样受惠于滋养过伯克利的百老汇传统。也就是说,伯克利不是一个孤立的和突出的改革者,而是美国戏剧和大众娱乐的一种丰富而漫长的传统的集大成者。

在担任百老汇舞蹈导演期间,伯克利吸收了逐渐衰落的戏剧传统,然后通过将其转换到早期歌舞片的新的语境中从而使之复活。虽然他并不是这种传统的唯一的操持者,但他确实是最纯粹的和最为著名的代表。这里所谓的纯粹,当然是针对古典好莱坞的现实主义特性和叙事主导性而言。因此,伯克利的电影生涯,在他于20世纪30年代早期到达顶峰之后,就逐渐徘徊于日渐增强的限制与约束之间。然而,由伯克利所代表的娱乐传统依然继续以一种更为复杂的形式作为歌舞片的重要组成部分而存在。此外,歌舞片这样一种类型,总是在一定程度上回避着叙事性和现实一致性。因此,我的另一项任务则是尽可能指出蕴含于歌舞片类型之中的张力与约束,以及它在好莱坞体系中的特异属性。

此外,本书还有一个目的,就是考察歌舞片中决定歌舞表演段落的风格和特征的关键因素。这些特征使得伯克利模式在某种特定的条件下处于重要位置,而在其他条件下则被边缘化。对于伯克利舞台和电影作品的描述和阐释,不仅需要考虑到那些歌舞段落本身的特质,也得对之进行语境化分析,审视它们所呈现的表演类型、它们在整部影片中的位置以及它们与其他元素之间的特定关系。

一定程度上,电影研究近年来已经经历了从理论到历史的转型。因此,

① 参见 Mordden, *The Hollywood Musical*, 第73-74页。

笔者也试图对“作者论”和“类型”这样的理论主题进行历史化处理，以便能够为伯克利的作品作为一种文化现象设定一个必要的基础。本著作综合运用类型批评、历史研究、美学分析方法，试图以历史化和语境化的方式对伯克利以及“伯克利模式”进行较为细致深入的考察，通过一系列多样化的和不断变迁的语境（包括类型的历史、制度的历史、制片厂历史、电影史以及戏剧史），来审视伯克利作品与伯克利现象。

本书分为上、中、下三篇，上篇部分将伯克利模式置于歌舞片类型的更大语境中，探讨此种类型和模式的一般化特征，强调歌舞片与19世纪美国娱乐形式变迁的关系，以及与更大规模的歌舞奇观的接受语境的关系。这一部分处理的特定问题包括“汇集式”娱乐形式的兴起、19世纪美国主流戏剧的奇观特征以及轻歌舞剧的发展，这种轻歌舞剧最后变成了后台歌舞片，成为“伯克利模式”最好的运行框架。

中篇部分则处理伯克利的舞台生涯问题，考察大众舞台娱乐传统的影响，分析舞台工作对他后来的电影制作所起到的预示性作用。这一部分包括对伯克利主要舞台作品、后来被伯克利吸收到他的舞台和银幕编舞之中的百老汇舞台奇观效果以及女性身体的风格化使用和奇观化歌舞结构的描述与分析。

下篇部分则主要探讨与上述问题相关的伯克利的电影作品。笔者把伯克利的电影生涯分成了六个阶段，每一个阶段与伯克利奇观模式在制作语境中的被接受程度相关联。伯克利的奇观模式在20世纪30年代早期华纳兄弟公司后台歌舞片的特定语境中，有着重要的地位并取得了突出的成就，此后则为了适应歌舞片类型的变化而逐渐受到限制并不得不加以调整。通过对具有代表性的重要作品的文本细读，笔者将要探讨伯克利奇观模式在歌舞片演进中的运转轨迹，这既涉及相关舞台技巧在电影中的保留与延续的问题，也涉及这些技巧以什么样的方式延伸到特定的电影形式之中的问题。

因为笔者毕竟是以一个他者的身份对异域文化的代表性人物和典型现象进行阐释和解读，所以必然会受到各种各样的条件的限制。比如，资料的收集和整理对于笔者而言，几乎是一个根本性的难题。所以，本书并不能对伯克利所有的作品（戏剧与电影）进行全面而彻底的理解、阐释与分析。