

3-1-2018

現實與幻想：交融論電影的暴力美學

Yuen Yee CHAN

Follow this and additional works at: <http://commons.ln.edu.hk/mcsln>

 Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#), and the [Film and Media Studies Commons](#)

Recommended Citation

陳婉怡 (2018)。現實與幻想：交融論電影的暴力美學。文化研究@嶺南，62。檢自 <http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol62/iss1/3/>。

This 專題文章 Feature is brought to you for free and open access by the Department of Cultural Studies at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Cultural Studies@Lingnan 文化研究@嶺南 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

現實與幻想交融——論電影的暴力美學

陳婉怡

何謂暴力？

“The common element to all types of violence is the subjective intention of the perpetrator. Violence exists because the intention to cause harm or damage exists.”¹暴力可以不同形式出現，包括情緒上的暴力、思想上的暴力，或是行為上的暴力，當中構成暴力的元素皆源自施暴者的主觀意識——施暴者有造成傷害、產生暴力的意圖。因此在暴力電影中，都會有一個施暴者，他可以是個個體，或是代表一個組織，或一個建制，而災難片因不涉及施暴者，不會歸類在暴力電影之內。在暴力電影中，經常會出現「真實暴力」（real violence）的場面，導演會透過暴力鏡頭刺激觀眾感官，營造血腥的效果，直接展現暴力的行為。暴力同時會以象徵的形式出現，即「符號暴力」（symbolic violence）。法國社會學家波迪爾（Bourdieu）認為「符號暴力」是當權者透過反覆灌輸知識，令參與者、旁觀者及社會間產生慣性思維，依循那些內化的意識形態行事，藉此構成社會壓力，壓制人民²。暴力電影的其中一個角色就是要將統治階層所施加的「符號暴力」呈現出來，很多時會透過「真實暴力」的畫面，以血淋淋的方式將這些無形的暴力顯示出來，但暴力並不只存在於統治階層中，亦在每人的日常生活中。因此暴力電影所指的暴力不僅是管治者強施的暴力，還有控制我們日常生活，所有有形、無形的，身體上或是精神上的暴力。以下將會以電影《沉默的羔羊》（*The Silence of the Lambs*）及《維多利亞壹號》為例子，討論「真實」及「符號暴力」如何在電影中被呈現出來。

《沉默的羔羊》

¹ Appelbaum, R. (2013, Dec). *Article in Studia Neophilologica*. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/263039132>.

² 梁亦華 (2014年8月7日)。《沒女》背後的符號暴力。蘋果日報。上網日期：2017年6月1日。檢自：<http://hk.apple.nextmedia.com/news/art/20140807/18824556>。



電影《沉默的羔羊》裡，警員被殺害的情節。

（圖片來源：http://blog.worldswithoutend.com/wp-content/uploads/2013/10/moh_sotl_eagle.jpg）

一九九一年尊尼芬狄美（Jonathan Demme）執導的電影《沉默的羔羊》（*The Silence of the Lambs*）講述了茱迪科士打（Jodie Foster）飾演的 FBI 探員為了查出一連串虐殺年輕女子案的真兇，冒險探訪一名曾殺人無數、嗜愛吃人的精神病專家犯人漢利班（Hannibal Lecter），尋求關於變態連環殺手的線索。在經典的「逃走」一幕中，由安東尼鶴健士（Anthony Hopkins）飾演的漢利班為了在法院的牢籠中逃走，事先藏好走珠筆的金屬組件於口腔內作解開手銬之用，並藉故指使兩名警員打開牢籠，乘機逃出鐵籠，再以殘暴的手法殺害警員：漢利班剖開了其中一名警員的肚子，再以模仿耶穌被釘上十字架的方式將其屍體懸掛於牢籠外，屍體身後的隙縫透現耶穌光；至於另一名警員，漢利班先把他咬至面目模糊，再割下他的臉皮，然後穿上他的衣服，並貼上割下的臉皮喬裝成該警員。漢利班最後成功逃脫，被其他警員運送上至救護車急救。在救護車上，他又開始大開殺戒……在這短短的十分鐘裡，從牢籠外到救護車上，鏡頭盡是血腥、暴力的畫面，當中的虐殺情節震撼觀眾感官，衝擊了觀眾對暴力的想像。然而，真正令人不寒而慄的並不是上述描繪的身體上的暴力，而是漢利班在殺人後冷漠及泰然的態度。他輕蔑人命，對人命沒有任何憐憫之心，殺掉兩位警察後亦不以為然，保持一貫高貴優雅的姿態地欣賞古典音樂，慢慢等候警察的來到。漢利班有著典型社會上流知識份子的特質，有品味、具審美眼光，是位富有、聰明的專業人士。漢利班的角色設定似乎有弦外之音，這位社會上的精英份子同時是最殘暴的人，著重物質生活，對人性感到麻木，善於運用自己的力量壓榨權力在自己以下的人。

《維多利亞壹號》



電影《維多利亞壹號》裡，殺害孕婦的情節。

（圖片來源：http://bbs.crsky.com/1236983883/Mon_1010/69_184004_b671834ca3281fd.jpg）

鏡頭一轉來到了十幾年後的香港，二零一零年彭浩翔執導的電影《維多利亞壹號》同樣以大量血淋淋的虐殺鏡頭見稱。電影講述由何超儀飾演的女主角鄭麗嫦原與家人一直住在狹小唐樓單位內，其後發展商奪取了她所住的舊樓地皮，改建成豪宅「維多利亞壹號」。鄭麗嫦因此立願在原居地「維多利亞壹號」置業，終日拼命工作儲首期，但一直未能得償所願，心有不甘……此時出現了電影中的第一名死者——鄭麗嫦的父親。鄭麗嫦為了取得父親二百萬的保險金付首期，眼睜睜看著父親窒息也故意不啟動呼吸器，令父親失救而死。領取了保險金後，鄭麗嫦終於有足夠金錢付首期，原以為置業夢成，怎料此時香港事道好，樓市飆升，收了首期的業主亦決定「撻定」謀取更好價錢。鄭麗嫦置業夢碎，精神崩潰，開始弑殺附近單位的居民，期望以冷血命案壓低樓價，完成置業大夢。電影充斥大量瘋狂、血腥的殺人畫面，受害者的死狀恐怖，顯示死前曾受極大的痛苦。電影亦以暴力的意識挑戰觀眾道德底線，如弑父、殺害孕婦及閹割正在發生性行為的男性，成為了一齣以暴力鏡頭述事的電影。《維多利亞壹號》中的「符號暴力」就更為明顯，鄭麗嫦表面上是個冷酷無情的施暴者，但實際上，她是個被殘暴的體制虐待至喪失情感，不由自主的受害者。鄭麗嫦正正是受當權者「符號暴力」影響最深的人，她從小就被灌輸「置業為人生唯一目標」的思想，舊居其後被強制收回重建發展，令她的置業夢更為堅定，彷彿若不能置業，人生就失去意義，所以她必須以各種手法，包括不正當、不道德的手法來成就置業

夢，填補人生意義未成的空洞，甚至需要犧牲對她而言最重要的關係——親情。她為了置業出賣了自己的道德和感情，換來的卻是一次又一次的失望，強烈的失落空虛感把她推到極端，失去常理與感情，轉移依靠暴力。片中，導演以一幕幕誇張、不合常理的殘虐鏡頭來突顯「符號暴力」的可畏之處，它可以改變人的思想，令人變得比暴力更暴力。

何謂美學？何謂暴力美學？

兩齣來自不同時代、地域的電影，前者為尊尼芬狄美帶來奧斯卡五項大獎，包括最佳導演獎，後者亦取得了西班牙錫切斯國際電影節的兩項電影獎，顯示了兩齣電影在藝術價值上得到了一定的評價。然而，戲中的暴力情節與傳統美學的表現形式有很大的差異，我們一般視為噁心、骯髒、變態的畫面，如何轉化成為藝術的符號，被視作暴力美學？

電影研究的學者 Margaret Bruder 在她的論文 *Aestheticizing Violence, or How To Do Things with Style* 裡嘗試以技術層面定義暴力美學。她指出 "films employing stylized violence revel in guns, gore and explosions, exploiting mise-en-scene not so much to provide narrative environment as to create the appearance of a 'movie' atmosphere against which specifically cinematic spectacle can unfold"³。因此，電影中的暴力美學並非指在電影裡大量使用暴力，而是摒棄傳統的剪接及攝影手法，以獨特的拍攝技巧營造電影奇觀。暴力情節在這些電影鏡頭下，並不是吸引眼球，滿足觀眾追求感官刺激的工具。導演透過暴力美學，營造電影奇觀，將暴力鏡頭奇觀化，以帶出現實的殘暴及荒謬。從這個拍攝手法的意義下看，似乎兩齣電影都滿足了作者定義暴力美學的條件，使用了常規電影少見的特殊拍攝手法，以具有象徵意味的畫面，曲折地反映出高度誇張及變形的世界。

法國哲學家洪席耶（Jacques Rancière）則指美學「意味在藝術的美學體制中的藝術存有的特性不再由技術的完美判準所給予，而是由某種感性感知的形式所指定」⁴。「藝術美學

³ Bruder, M. E. (2003). *Aestheticizing Violence, or How To Do Things with Style*. Retrieved from <http://www.gradnet.de/papers/pomo98.papers/mtbruder98.htm>.

⁴ 楊凱麟 (2009)。《美學及其不美》導讀。國立中山大學哲學所。上網日期：2017年6月1日。檢自：http://www.srcs.nctu.edu.tw/speech_pages/ranciere/r03.pdf。

制域」，「有別於『藝術再現制域』的模式，而是以基進的不確定性，不斷產生干擾、鬆動、置換『藝術再現制域』的『感性秩序』，使其產生裂變、產生新的想像與創造可能」⁵。因此，美學並非指崇高、優美的審美觀念，美學的意義是藉由以基進的不確定性，不斷干擾「感性秩序」，從而創造新可能，最終達至「平等民主、共有共享」⁶。

進入暴力電影的遊戲世界

電影的暴力美學所追求的不是高層次的審美觀，它有獨特的美學功能，「不僅能給人以強烈的視聽快感和審美愉悅、滿足人們追求刺激、享受『美感震顫』的心理需求之外，還有助於人類內在暴力衝動的疏導與宣洩⁷」。觀眾觀賞暴力電影時是希望能透過血腥畫面的感官刺激疏導與宣洩情緒，排解日常生活中的煩躁及鬱悶。在 *Why studies the Media?* 一書中，作者史瓦史東（Roger Silverstone）提出了對媒體中介經驗的一番見解，他認為媒體經驗就好比「遊玩」（play），“to play is to move across a threshold, to leave something behind – one kind of order – and to grasp a different reality and a rationality defined by its own rules and terms of trade and action. We play to leave the world. But it is not the world. And we return”⁸。當我們越過了門檻，進入電影世界，就好比進入暴力的遊戲。進入了這個遊戲後，我們可以拋開現實世界的規矩與秩序，轉移跟從電影世界給予的新規矩與秩序。以暴力電影作為例子，當我們進入電影的文本中，可以拋棄掉現實世界的道德規範，因為電影裡自有一套形式理性及規則。如在《沉默的羔羊》中，漢利班雖然身為罪犯，但他似乎擁有控制身邊人的能力。他可以利用自己的語言技巧及才智，誘使他人滿足自己的欲望，例如在片中他便能以精神病專家及殺人狂魔的身分，引領女主角講出心深處一直纏繞自己的恐懼。這個世界裡也有自己的一套法律，漢利班殺人成性、殘暴凶狠，對社會而言有極大的危險性，但他不須面對死刑，就算被困在獄中他仍可以享受物質生活。在「逃走」一幕中，漢利班就

⁵ 張小虹（2015）。這不是藝術：提名太陽花運動的理由。上網日期：2017年6月1日，檢自：<http://talks.taishinart.org.tw/juries/chh/2015013102>。

⁶ 同上。

⁷ 司慧慧（2006）。暴力影像的詩意狂歡。碩士論文，鄭州大學。上網日期：2017年6月1日，檢自：<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10459-2006144180.htm>。

⁸ Silverstone, R. (1999). *Why study the Media?* London: Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publication.

是以點羊排餐為名，騙使警員打開牢籠鐵門，讓他成功逃脫。漢利班雖然殺人無數，但他不須負責任，因為在《沉默的羔羊》的世界中，漢利班自己就是掌權者，他可以憑自己的智慧將所有人玩弄於股掌間，亦不會因為自己是犯人的身分而臣服於人。在電影開首女主角到監獄探訪漢利班的一幕中（下圖），從兩人站的位置及姿勢可以看到二人的地位並非對等的，女主角雖然身為 FBI 探員，但她卻要站在較低下的位置與漢利對談，在言談間她曾爭取主導權，但最終亦被漢利班的氣焰壓過，被漢利班趕了出去。



女主角到監獄探訪漢利班的一幕。

（圖片來源：http://static.apple.nextmedia.com/images/e-paper/20170427/large/1493266011_5d31.png）

以上電影情節的描寫似乎都不符合現實世界的法則，但我們很少會花時間爭論這些情節，因為我們都知道電影世界是虛構的，當我們進入了電影的虛擬世界後就會接受它賦予的新規矩與邏輯，不論那些邏輯是否合乎現實世界的常理與道德規範。我們透過電影，暫時進入了虛擬的世界，然而那個並非真實的世界，我們終究會回到現實。那麼，我們在進入虛擬世界的媒體經驗上得到了甚麼？是甚麼吸引了我們參與這個暴力的遊戲？

正如上文所言，電影的血腥、暴力場面能令觀眾感到震顫、恐懼，滿足觀眾的感官需要，給予人們強烈的快感和愉悅感，而這些快感是難以在現實世界中經驗得到的。我們進入電影世界後，能暫時逃離現實的鬱悶與限制，忘卻現實的煩惱，感受虛擬世界的愉悅。在這個虛擬的世界中，我們擁有權力，不受社會規範限制，能自由自主行事。如在《維多利亞壹號》中，鄭麗嫦因置業不成瘋狂殺人，事實上，這種買不了樓而又渴求置業的情況已成了香港人生活的常態，似乎大家共同享有置業夢，正共同為著置業夢拼搏，但今時今日，

置業對大部分年輕人而言，幾乎是無法實現的夢。觀眾在鄭麗嫦的故事裡得到了共鳴。當她決定以暴力虐殺行為來對抗樓價上升的現象，以暴力的手段對付暴力的財團政權時，就彷彿為香港人出了一口氣。觀眾透過鄭麗嫦的角色，首次被賦予權力，能面對面直接反擊地產霸權，並取得首個勝利。該區的樓價確實因為虐殺案而大幅下降，圓了鄭麗嫦的置業夢。電影的結局是鄭麗嫦買樓後不久，雷曼債券爆破，最終夢想之家成了負資產。在電影結尾，導演揭穿了所謂的置業夢也是金錢堆砌，虛無縹緲的，一戳即破。無論如何，這電影確實給予觀眾在現實世界實現不了的希望，讓他們可以藉著電影宣洩對現實世界的不滿，向世界作出控訴。因此，當我們跳出了媒體，回到現實世界後，很快就會被媒體經驗帶來的歡愉及自由吸引，重回虛擬的世界，形成一個循環。

到了今天，我們的日常生活不斷地被媒體滲入，日常生活的經驗就是來自不斷地橫跨門檻及界線，不斷在兩個世界中進進出出。我們同時處身於現實與虛擬世界兩個世界中，兩個世界的界線愈來愈模糊。在這混沌的狀態裡，觀眾會否失去分辨兩個世界的能力，認為虛構即真實，真實即虛構？還是，現今媒體中介的經驗本來就已分不清真實虛構？若是如此，觀眾會否分辨不了電影中的暴力美學，以及現實世界的「真實暴力」？既然現實世界的「真實暴力」可於電影以美學的方式存在，那麼電影中的暴力美學可否同在真實世界中呈現出來？事實上，社會上亦充斥著不少關於電影暴力美學的討論，有評論認為電影中的暴力會阻礙道德教化，令人以為暴力行為就是美學，可在現實中以真實的形式展現出來。然而，這些法是否有理據？這是否代表電影中不該或不能有暴力的呈現？

的確，過去亦曾有關於兇手倣效電影情節殺人的案件發生。美國一名十九歲青年及二十二歲大學生，分別於二零一二年及二零一四年倣效電影《美色殺人狂》（*American Psycho*）的連環男殺手作案，殺死受害者後再轟槍自殺⁹。《美色殺人狂》於二零零零年上映，講

⁹（2012年4月7日）。《美色殺人狂》戲迷抄殺人情節斧頭砍頭少年劈舊愛母親與情敵。蘋果日報。上網日期：2017年6月1日。檢自：

<http://hk.apple.nextmedia.com/international/art/20120407/16226823>。

（2014年5月26日）。加州槍擊案屠夫仿《美色殺人狂》行兇。太陽報。上網日期：2017年6月1日。檢自：http://the-sun.on.cc/cnt/china_world/20140526/00423_025.html。

述一名受過良好教育、年輕有為的華爾街股票經紀，早上的他是個事業有成的金融才俊，入夜後卻有另一身分，成為連環殺手，專門殺害美女。在上述的兩則新聞中，兇手都有模仿《美色殺人狂》的情節殺人，但這是否代表兇手的行兇行為完全源自電影的描繪？這種說法未免看輕了觀眾在閱讀電影時的自主性，假定觀眾不存有主體性，只能被動地照單全收導演的觀點。

受眾的角色

在 *Inside Culture: Reimagining the Method of Cultural Studies*，作者尼克·庫里德里（Nick Couldry）提到進行文本分析時，我們要重新思考如何能將文本套進較闊的文本環境中，文本環境存有至少三種模式的流動：文本的流動；意義的流動（文本中及跨文本的意義的流動）；及讀者在上述兩者之間的流動¹⁰。因此，以《美色殺人狂》為例，它是以電影的形式流動，能流動到世界各地不同觀眾的眼前，亦可以不受時空所限重複出現。電影與其它文本互涉後可產生新的意義。借上述的兇殺案作為例子，二十二歲兇手的父親就是《飢餓遊戲》（*The Hunger Games*）的副導演，若將《美色殺人狂》及《飢餓遊戲》的暴力情節互涉，暴力就不再單純是反映人性扭曲的變態行為，而是爭取民主的唯一手段，是民主的暴力，較為正面。這些一直在轉變中的意義，會反過來影響觀眾閱讀文本時的經驗，因此，認為單一文本可以操控觀眾行為的說法並不成立。由於每一位觀眾都是站立於不同的位置在上述兩者中流動，每位都有不同的流動面向，不能一概而論。在意義生產的過程中，觀眾會與文本環境交涉，當中包括主動及被動的過程，不同的觀眾在不同的文本環境中對文本的參與度以及信任度各異。因此，以此電影為例，每名觀眾都會因為自身的經歷，如家庭狀況、教育程度、性格、喜惡而對個別文本環境有不一樣的參與度及投入感。因此，我們不能斷定上面兩宗案件的兇手必然是受了電影的感染，模仿連環男殺手作案，因為這樣就忽略了每位處於不同位置的觀眾與文本交涉時所產生的獨特經驗。

總結

¹⁰ Couldry, N. (2002). *Inside Culture: Reimagining the Method of Cultural Studies*. London: Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publication.

上文提出閱讀電影的暴力美學時不能忽視觀眾的經驗，因為觀眾可因自身的經歷對電影產生截然不同的看法及體驗。因此暴力是否美學在很大程度上取決於觀眾的解讀，若觀眾跨不了進入暴力電影世界的門檻，例如無法理解戲中的電影語言，無法投入及享受電影帶來的愉悅感，那麼暴力是美學的講法就可能不會成立。所以，討論的重點不在於暴力是否美學，而是暴力美學如何更好地被呈現出來。電影的暴力美學不應是刺激感官，單純為觀眾帶來快感的工具，而是應能讓觀眾建構主體性，在主體性日漸淡化的環境下，給予觀眾權力，重新建構主體，反思日常生活的迷失。