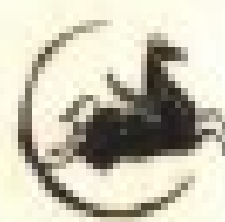


THE MONSTER SHOW 魔鬼秀

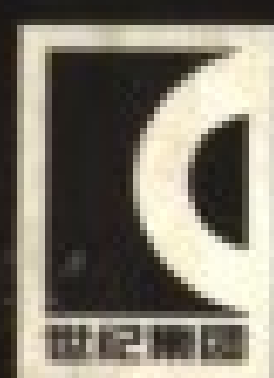
恐怖电影的文化史
A Cultural History of Horror

DAVID J. SKAL

[美] 戴维·斯卡尔 / 著 吴杰 / 译



世纪出版集团 上海人民出版社



恐怖电影是经济、战争与性的隐喻。

伴随着大萧条、世界大战和高科技，黑暗世界中的魔鬼们活跃起来。

对战争的可怕记忆：《卡里加利博士的小屋》、《诺斯费拉图》、《狼人》、《活死人之争》

大萧条造成的精神创伤：《德古拉》、《科学怪人》、《化身博士》、《畸形人》

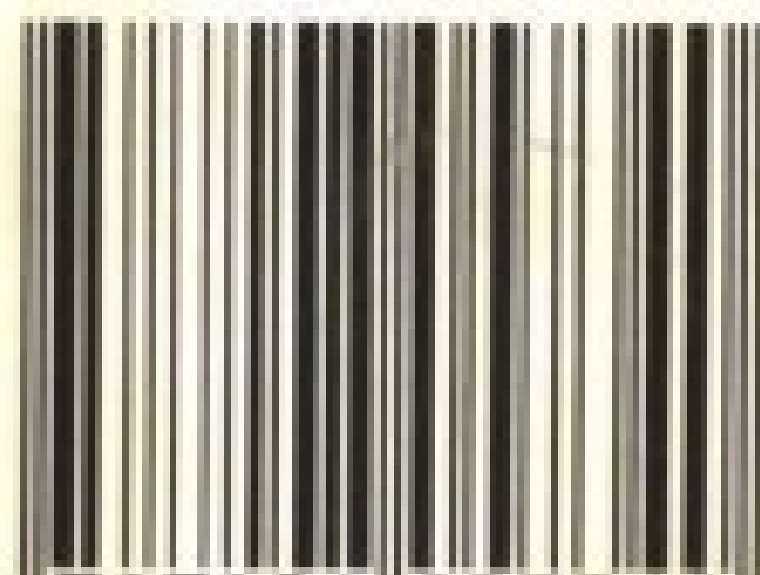
科技的恶梦：《哥斯拉》、《来自火星的入侵者》、《灵婴》、《异形》

对同性恋、乱伦和性虐待的暗示：《弗兰肯斯坦的新娘》、《吸血鬼的印记》、《德古拉的女儿》

THE MONSTER SHOW

奇文云海 
qiyunhai@yahoo.com.cn

ISBN 7-208-05734-6



9 787208 057340 >

定价：33.80 元

易文网：www.ewen.cc

魔鬼秀

恐怖电影的文化史

[美] 戴维·斯卡尔 (David J. Skal) 著 吴杰译

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

魔鬼秀：恐怖电影的文化史 / (美) 斯卡尔 (Skal, D. J.) 著；吴杰译. —上海：上海人民出版社，2005
书名原文：The Monster Show: A Cultural History of Horror
ISBN 7-208-05734-6

I. 魔... II. ①斯... ②吴... III. 电影-文化史-研究 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 067413 号

出品人 施宏俊
责任编辑 符永卫



世纪文景

魔鬼秀：恐怖电影的文化史

[美] 戴维·斯卡尔 著

吴杰 译

出 版	世纪出版集团 上海人民出版社 (200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
出 品	世纪出版集团 北京世纪文景文化传播有限公司 (100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)
发 行	世纪出版集团发行中心
印 刷	北京华联印刷有限公司
开 本	700 × 1020 毫米 1/16
印 张	24.5
插 页	1
字 数	435,000
版 次	2005 年 9 月第 1 版
印 次	2005 年 9 月第 1 次印刷
ISBN	7-208-05734-6/J·70
定 价	33.8 元

我会让你明白什么叫做恐怖。

——弗雷德里克·马奇 (Fredric March):

《化身博士》 (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*)

(1932)

目 录

CONTENTS

导 论
繁荣时代的余兴表演
1

第一章
陶德·布朗宁的美国
11

第二章
“你会成为卡里加利”：
魔鬼，骗子和现代主义
23

第三章
恐怖和马戏团
47

第四章
魔鬼们和利沃莱特先生
65

第五章
1931：美国的深渊
97

第六章
愤怒的村民
145

第七章
“我曾经认识你爸爸”：
战争的恐怖，第二部分
197

第八章
汽车电影院是盗尸者最亲密的朋友：
50年代的恐怖文化
215

第九章
墓地里的狂欢
249

第十章
我担心，它还活着
273

第十一章
伤疤之战
293

第十二章
堕落的血液
315

第十三章
饥荒之舞
335

第十四章
魔鬼的千禧之年
359

后记
369

致谢
379

导 论

繁荣时代的余兴表演

无论人们对美好浪漫事物追求所得的结果是多么乏味，甚至令人
生厌，我们都很难嘲笑人们对于这些事物的渴望。但是，
我们却易于发出惊叹。因为很少有什么东西比真实
生活中的恐怖事物更令人感到悲哀的了。

——纳撒内尔·韦斯特：《蝗虫的日子》（1939）

1961年10月，美国许多地方都笼罩在乐观的情绪之中，轻松的气氛就像杰基·肯尼迪（Jackie Kennedy）的标志性圆帽给人的感觉一样，而此时的黛安娜·阿巴斯（Diane Arbus）则有她自己的一些想法。

纽约客剧院坐落在百老汇和曼哈顿西第88大街之间的角落里，就像过去的很多夜晚一样，躲在这里的阿巴斯注视着在这个剧院出现的那些形象极其夸张的妇女，这已经是她第三次来这里观察了。这些妇女根本不需要任何美发师。毕竟，对小脑袋畸形人来说，她们没有什么头发需要打理。如果你的脑壳也和她们一样像个垒球般大小，即使戴上时髦的圆形女士小帽，你也成不了时髦人士。

阿巴斯吸了口大麻烟，吐了口气，芳香的烟雾飘浮在投影前。阿巴斯懂得时尚；她就是时尚摄影师，而且是一位受人尊敬的时尚摄影师——她和她的丈夫艾伦（Alan）一起完成的作品就定期出现在《哈泼杂志》（*Harper's Bazaar*）、《魅力》

陶德·布朗宁（Tod Browning）的影片《畸形人》（*Freaks*，1932）中的一张令人不安的“家庭肖像”。30年后，黛安娜·阿巴斯通过她自己令人神经紧张的相片营造出了相似的情绪。（Courtesy of Elias Savada）

(*Glamour*) 和《时尚》(*Vogue*) 上面。但是，内心深处的阿巴斯对自己在商业上获得的辉煌成绩并不满足；她想要发现并创造一些与迷人魅力概念突出对立的形象，而且她的这种渴望变得越来越强烈。那些小脑袋的人就很不错。除了这些小脑袋的人，还有大脑袋的侏儒，来自泰国的一对双胞胎，一个没有四肢在地上像虫子一样蠕动的男人，一个用双手行走的“半拉男孩”，一个骷髅架似的人，以及更多类似的畸形人。

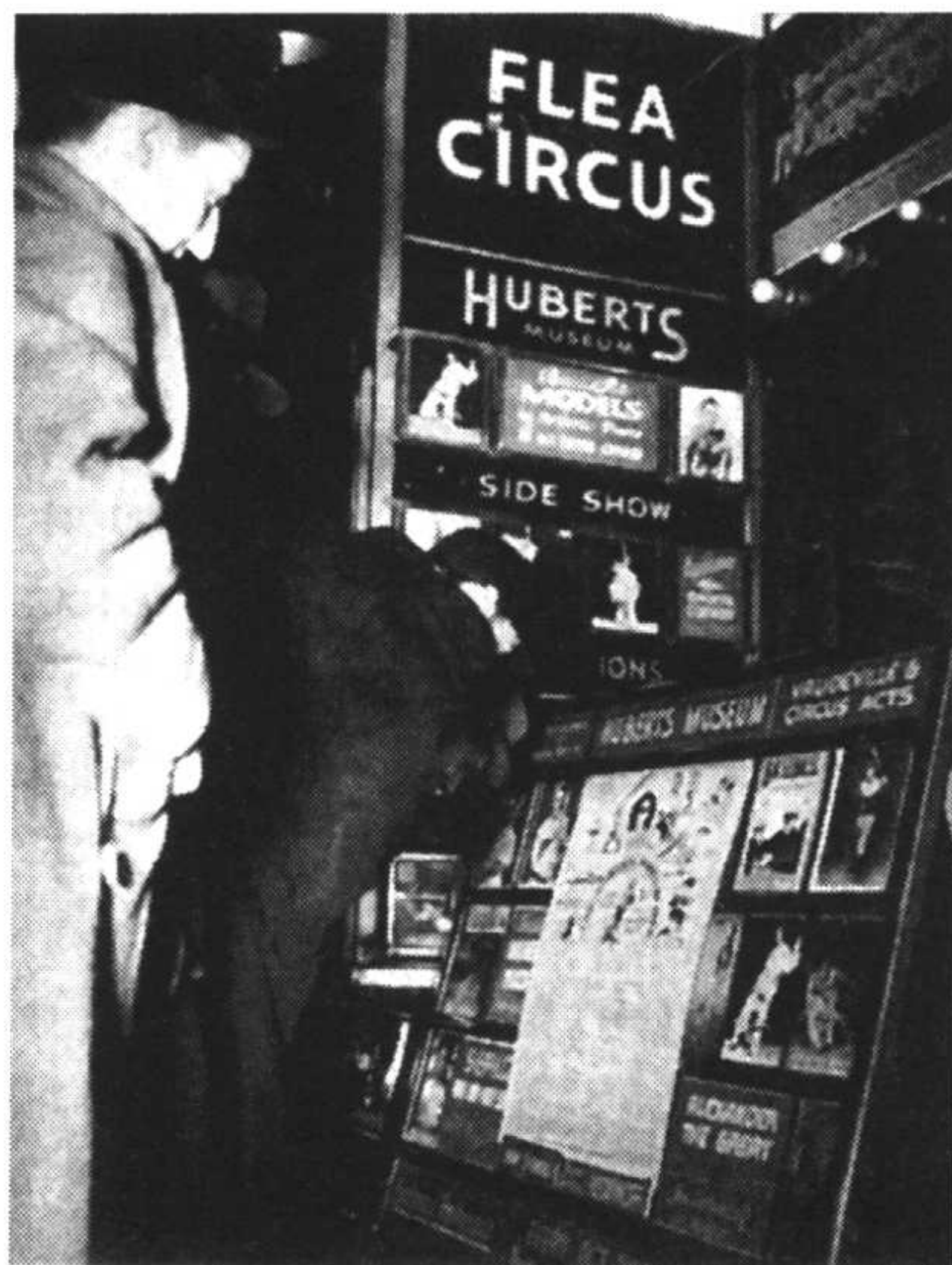
阿巴斯从她的朋友，一个叫做埃米尔·德·安东尼奥 (Emile de Antonio) 的艺术组织者那里学习了电影，熟人都称这个人“德”。埃米尔有时候开玩笑称自己为“中年吸血鬼”，这可能是指他自己塑造的坏男孩形象和他传奇般的酗酒嗜好。“酒，”有一次德这样说，“就是我吃的肉。”他还摄制电影，正准备拍摄一部纪录片，该片将以麦卡锡听证会当时的电视录像作为素材，以此说明当时的事实真相。几年后，因为另一部政治题材纪录片《大磨坊》(*Millhouse*)，他几乎要自豪地上尼克松白宫的“黑名单”了。

纽约客剧院的那些纪实拍摄的余兴节目图片吸引了德，而且他知道阿巴斯也会喜欢这些图片。利用环球电影公司的《德古拉》(*Dracula*) 和《科学怪人》(*Frankenstein*) 两部影片所取得的巨大票房成功，米高梅电影公司 (Metro-Goldwyn-Mayer) 于 1931 年拍摄了《畸形人》并于下一年发行了该影片。《畸形人》的导演，陶德·布朗宁，实际上导演了《德古拉》以及很多赚大钱的影片，这些影片都涉及了对病态的迷恋、畸形和残毁问题。然而，由于《畸形人》被认为过于恐怖，电影公司否认与该影片的关系，而且它被海外审查机构查禁几乎达 30 年之久。有一种说法是，原始底片被随便地倾倒进了旧金山海湾。

影片讲述了一个童话般的简单故事。故事发生在马戏团。美丽的表演空中飞人的女演员，由奥尔加·巴克拉诺娃 (Olga Baclanova) 扮演，她为了钱嫁给了一个侏儒。在马戏团大帐篷里举行的婚宴上，马戏团里表演余兴节目的畸形人款待了这位女演员，根据仪式，他们接受她成为他们中的“一员”。但是，喝醉的新娘却对此表示厌恶，于是畸形人不能宽恕她。在这个女演员试图用慢性毒药杀害自己的丈夫时，这些畸形人伺机采取行动。一个夜晚，在猛烈的暴风雨中，这些畸形人实施了他们的报复。在大雨侵袭的密林深处，他们蜂拥在女演员身上。在影片令人震惊的收场中，我们看到这些畸形人不仅在女演员身上实施了粗野的外科手术，他们还给她穿上了滑稽的衣服，她已经被畸形人变成了一个只能发出刺耳的女人和鸟叫混合声音的哑巴，成



很少为自己拍照的黛安娜·阿巴斯在1967年她的“新文献”展览的开幕式中被摄影师乔治·瑟纳（George Cserna）瞥见。
(Copyright©1992 by George Cserna)



阿巴斯最喜欢去的地方：休伯特博物馆，纽约存在时间最长的跳蚤市场和畸形人市场。

了一个悲惨境遇的可悲展示品。

在1984年出版的阿巴斯的传记《黛安娜·阿巴斯》中，作者帕特里夏·博斯沃思（Patricia Bosworth）将阿巴斯在影片《畸形人》中的发现描述成一次不同寻常的顿悟。“她着了迷，因为影片中的畸形人不是什么虚构的妖怪，而是真实的。”畸形人总是令她兴奋，在受到挑战的同时，她又非常恐怖，因为这些人挑战了这么多的常规。有时候，阿巴斯认为她感受到的恐怖是与她潜意识中某些深层的东西联系在一起的。凝视人体骨架或是长着胡须的妇女，都会让她想到一个阴郁的、变态的、背离常规的和隐藏的自我。

阿巴斯已经为那对泰国双胞胎和那些侏儒拍了一些照片。但是，对布朗宁电影的发现使她变得更加大胆。她开始频繁出现在第42大街的休伯特博物馆，在北美，保留下来的畸形人表演已经不多，但是在那里阿巴斯仍可以一睹这样的表演。因为是活生生的表演，所以在这里表演的畸形人要比电影中出现的令人感到更加不安然而为之着迷。据博斯沃思所说，当阿巴斯看到那个无比肥胖的女人，那个只有两只手臂而没有双腿只能像海豹一样爬行的男孩和一个长着三条腿的男人时，她就会开始出汗并且

心跳剧烈，本能地兴奋起来。最初畸形人对阿巴斯态度冷淡，但是渐渐地他们开始接受了这个热情的、一头深色头发的女人，而且同意她用相机为他们拍照。而阿巴斯也不会忘记《畸形人》中那句非常著名的台词，无疑她也很喜欢反复品味这样的话：我们接受她——她是我们中的一员！阿巴斯用正方形禄莱照相机和微粒的黑白胶片为这些畸形人拍照，她努力使这些在现代摄影中被禁止或者被有意忽略的形象通过编辑成册的照片有力地呈现出来，从而使这些形象成为摄影题材中的一个门类。这些残疾的、智力有障碍的、性别模糊不清的、垂死的和死去的人的形象，所有这些都是人们想要观看、但是被教导不该观看的。阿巴斯这样告诉自己的老师丽塞特·莫德尔（Lisette Model），她想要拍摄“什么是邪恶”。邪恶，在阿巴斯的头脑里，很明显就是禁忌的同义词。尽管很少有人坚持认为阿巴斯拍摄的照片表现了真正意义上具有毁灭力量的邪恶，但是阿巴斯的确开创性地创造了一种坏女孩的新形象，而在她之后直到20世纪80年代，坏男孩（bad-boy）罗伯特·梅普尔索普（Robert Mapplethorpe）才浮出水面。梅普尔索普也使用正方形的黑白胶片，但他运用传统静物拍摄的技巧来拍摄他的禁忌形象。阿巴斯不研究构图，但是她的摄影仍然有公认的、属于她自己的特色，她的人物让人们想起银板照相法拍摄出来的毫无生气的面孔，以及蜡像馆中拘泥于形式的蜡像。

如果阿巴斯读到了陶德·布朗宁的死亡讣告，她就会得到这个长期退休、隐居在加利福尼亚的陶德于1962年去世的消息。但是，死亡讣告却不能告诉阿巴斯任何她早已知晓或者依靠直觉感受到的一切。阿巴斯比任何人都理解陶德·布朗宁时代的美国。在阿巴斯的眼中，到处都是“怪物”，在梦想和对异化、残缺、死亡的恐惧，以及变化无常的生活的驱策下，整个现代生活可被看作是一个俗气花哨的余兴表演。工人阶级家庭，在阿巴斯毫不宽容的镜头之下，是作为存在于郊区的余兴表演呈现出来的，而社会上的贵妇则成了时代广场上那些异装癖人士的近亲。如果能捕捉到恰当的瞬间，几乎任何人看起来都是智力有障碍的。美国，就是一场魔鬼秀。这是一种启示，一种理由，一种信条。

在发现《畸形人》后的次年，阿巴斯偶然发现了陶德·布朗宁的恐怖片《德古拉》。然而，不是在电影院，而是在一个自称为杰克·德古拉的人的上腹部的文身上。这个人还在自己的下嘴唇上文上“德古拉”这个词。另外，在杰克的肚脐上是关于《科学怪人》的文身，而旁边则潜藏着有关《剧院魅影》的恐怖形象的文身，同时杰克身上还有各种各样像蝙蝠、蛇、狼人、魔鬼、食尸鬼、翼龙和猛禽这样的恐怖形

象的文身。总而言之，这个人身上有超过 300 个恐怖图案的文身。其中，阿巴斯最先描述的是杰克胳膊肘上文的钢铰链的图案。鲍里斯·卡洛夫（Boris Karloff）、贝拉·路高西（Bela Lugosi）和朗·钱尼（Lon Chaney）的名字也永久地文在杰克的皮肤上。在 50 年代后半期，当好莱坞经典的恐怖电影开始在电视上重新上演的时候，杰克也开始在自己身上文身。现在，杰克自己就是一个行走的恐怖庆典，是迅速蔓延的“魔鬼狂热”的先驱，这股热潮捕捉住了美国儿童的想像，使数万儿童成为像《电影世界的著名怪物》（*Famous Monsters of Filmland*）和《科学怪人的城堡》（*Castle of Frankenstein*）这类杂志的忠诚读者。和杰克·德古拉不同，对魔鬼狂热的这一代年轻人中的大多数选择了装饰他们的卧室而不是装饰他们的皮肤；他们在身体上的实验最多不过是用可以冲洗掉的化妆品装扮一番，这是一种懵懂的青春期向成人过渡的仪式，这种仪式尽管表现得非常微弱，但是仍可以被识别出来。然而，杰克比这些倚靠在扶手椅里的狂热分子显然走得超前了一步，他在身上文这些魔鬼为的是使他在生理上发生真正的变化。与同名的吸血鬼一样，杰克不能长时间暴露在阳光下；如果长时间暴露在阳光下，他身上的文身会发生光敏反应，那些永久嵌入他皮肤下面的染料可能会毒害他的身体。

杰克·德古拉这个人正昭示了邪恶神明所拥有的无穷能量，而这也正是本书的主题：这些以不同形态的实体不断出现的邪恶神明，就像邪恶的旋转木马上面梦幻的雕刻图案一样出现在现代人的想像中。而在他们每一次革命性的变化中，他们都能更好地抓住我们的注意力。在这个旋转木马上有四个主要形象：德古拉，这个人身的吸血鬼；拼凑而成的、行走的死尸科学怪人；具有狼人二元性的化身博士；以及，也许是最刺激人神经的、出现在噩梦般余兴节目中的畸形人——没有双臂，没有双腿，扭曲的或者截肢的，有时是矮小干瘪，而有时则是巨型身材的——我们每一次看到的畸形人都不尽相同，而这又冲击着我们对人体外形及其自然界线的最深层认识。旋转木马的变化是缓慢的，但却是稳定的。如果一个人注视良久的话，那么他就会发现一个怪物会变得模糊以致最终变成了另一个怪物。

黛安娜·阿巴斯 1961 年关于杰克·德古拉的图片文章出现在 11 月份的《哈泼杂志》上，她以前的时尚摄影作品就刊登在这家杂志上。在一个回顾性评价中，艺术批评家希尔顿·克雷默（Hilton Kramer）注意到阿巴斯照片中体现的怪异的含混状态，他引用波德莱尔的名言，指出时尚在一定程度上恰恰代表了“自然状态的卓越畸形”。那么，把阿巴斯视为艺术家也就顺理成章了。关于时尚世界，克雷默这样写道，

“那是一个自我意识的技艺世界，是装扮裁剪的发明世界……一个对常态的标准不断进行修改和润色的世界……要研究人类的怪异之处，我想不出有什么比时尚统治的世界更好的‘学校’了。”

不可避免地，阿巴斯在其他地方捕捉到了比时代广场上的余兴节目所能提供的更多内容。负责纽约客电影协会的丹·塔尔博特（Dan Talbot）注意到在《畸形人》为期一周的重新上映期间，阿巴斯出现在他的电影院里。“她被那些奇形怪状的人深深吸引住了，对此我一点儿也不吃惊。”他回忆道。当阿巴斯想为《秀》（Show）杂志拍摄衰老的梅·韦斯特（Mae West）的时候，塔尔博特就充当起了中间人。“我那么做是有点儿战战兢兢的，”塔尔博特回忆道。在塔尔博特重新上映梅·韦斯特的电影时，通过通信往来，他赢得了这位著名的隐居明星的信任。尽管阿巴斯享有著名时尚摄影师的声誉，但是她创造的那些最令人不安的形象在那个时候却还没有广泛地为人们所见——塔尔博特对阿巴斯的动机感到不安。随着刊登阿巴斯为梅·韦斯特拍摄的照片的报刊的广泛传播，塔尔博特最担心的事情发生了。阿巴斯在照片中创造的形象非常刺目，她把那个昔日的性感女皇变成了余兴表演中的一个食尸鬼般的人物。（在阿巴斯为梅·韦斯特拍摄的照片当中，有一张是这个明星和一只猴子依偎在床上，而且，阿巴斯还在所附的文字中不动声色地让读者注意到，猴子把粪便拉在了这位明星闺房中的白色地毯上。）于是，塔尔博特收到了一张来自韦斯特的言辞激烈的明信片，韦斯特的律师在上面恫吓了杂志社。但是阿巴斯仍然狂热地追求她的那种恐怖阴森的新美学。

到了1967年，阿巴斯和电影《畸形人》都得以进入现代艺术博物馆。尽管两者是独立进入的，但是无疑它们之间存在互助的关系。根据苏珊·桑塔格（Susan Sontag）的研究，正是60年代欧洲有影响力的电影刊物重新发现了布朗宁的电影，对其倍加推崇，这时候，“畸形人走向公众，成为了一种安全的、得到许可的艺术主题”。在桑塔格看来，阿巴斯代表了“美学的颠覆”，她是一种特别的60年代现象，即认为“恰似恐怖表演的生活正是对付乏味生活的方法”。

以霍尔华（Warhol）为代表的60年代，开始出现了在传媒中追求极端效果形象的趋势。而《畸形人》一片的复苏则成为这一过程的中坚推动力量，对这种趋势起推波助澜作用的还包括霍尔华的电影（霍尔华的全部影片，其巅峰之作是《德古拉》和《科学怪人》的古怪版本），以及电影《爱情神话》（Fellini Satyricon），及各种魔鬼杂志和阿巴斯。正如桑塔格描述的：

阿巴斯的作品是资本主义国家高雅艺术主导趋势的很好例证：去抑制或者减少道德和感官上的不适。很多现代艺术都致力于降低恐怖的门槛……在形象（动态的和静态的）和印刷品中，奇异风格正在崛起，而我们要为我们对此的容忍付出高昂的代价……经过恐怖强化的疏离产生的伪熟悉的一切，使人们更加无法适应现实生活。

在恐怖电影、色情文学或者阿巴斯的摄影当中，桑塔格对于传媒中出现的极端形式的探讨被再次印证。在这些论争当中，那些没有被清楚表达出来的内容呈现出一种矛盾的状态：当一些人变得麻木，其他人——那些批评家自己——却变得极端的敏感而且确信自己是正确的：对于到底什么是“恐怖”或什么不是“恐怖”，他们是权威。但是这些批评家并没有考虑到，这些恐怖形象本身的内容可能比文化上的堕落要庞大，或者这些恐怖形象本身就包含着一种丰富的，也许是隐藏的，属于它们自己的文化。在生命的最后一年，阿巴斯被颠沛流离的生活和精神上的萎靡不振彻底摧垮了，那时她给人们留下的印象，非常容易让人想到这个女人是被自己目睹的各种形象耗尽毁灭了。但是，对于那些形象为什么首先在文化中产生了反响，或者为什么在20世纪的想像世界里，人们致力于剥落文明的面具和伤疤，专注于寻找、培植以及表现隐秘自我的噩梦般的形象，阿巴斯本人的历史并不能简单解释其原因。

1972年7月26日，黛安娜·阿巴斯创造了她最后的形象。在日记中潦草地写下“最后的晚餐”这几个字后，巴比土酸盐成为她的致命晚宴，但没有侏儒守候在她左右。几天后，在干涸的浴缸里，人们发现了已经开始腐烂的阿巴斯的尸体，就像奥尔加·巴克拉诺娃在娱乐场所中最后的余兴表演一样。（有传言说阿巴斯在一旁架好了摄像机记录自己的死亡，但是这种传言从没有被证实过。）当阿巴斯生命终结的时候，正是越南战争的高潮，阿巴斯在新闻摄影的世界中留下了永恒的印记，当时已经出现了一些表现在越南战争中被燃烧弹击中的儿童、街头执行的死刑和米莱大屠杀的新闻照片，对于如此史无前例地展现这样坦白和残酷的形象，新闻摄影界已经没有过多的疑虑不安了。

恐怖类型主要源于过去的神话和文学。在19世纪，通俗小说成为了表现恐怖文化和古代魔鬼的媒介，而到了20世纪，大众传媒不仅借用而且“完善了”恐怖文化和古代魔鬼，于是就出现了更庞大和更出色的魔鬼，更昂贵的电影，更凄厉的尖叫以

Signet Classic

451-CE2363 • (CANADA \$5.95) • U.S. \$4.95

FRANKENSTEIN

BY MARY SHELLEY

DRACULA

BY BRAM STOKER

DR. JEKYLL AND MR. HYDE

BY ROBERT LOUIS STEVENSON

WITH AN INTRODUCTION BY

STEPHEN KING



及新技术制造的更加壮观的恐怖场面。总之，关于恐怖类型影片的情况被作为简单的、自指的“发展”编年史来看待。

问题并不在发展上面。恐怖形象的基础结构从未真正改变过，尽管在我们的文化当中，这些恐怖的形象表现得就像德古拉本人一样变化多端。在30多年前，在《美国小说中的爱与死》（*Love and Death in the American Novel*）中，莱斯利·菲德勒（Leslie Fiedler）识别出关于美国人梦想的某些原型。“我们的小说，”他写道，“不仅仅是一种从真实生活的物质现实中的逃离……令人困惑与难堪的是，我们的小说是一种哥特式的小说，非现实、消极、施虐式而且耸人听闻——是一种充斥黑暗色彩和奇异内容的文学……一种充斥男孩子想看的恐怖内容的文学。”

菲德勒的研究在1960年发表，当时正是肯尼迪执政的鼎盛时期。而如今，当初菲德勒关注的19世纪小说中暗含的内容，则已经成为大众文化中显而易见的一种迷恋。1960年，阿巴斯开始对畸形人产生兴趣（这是菲德勒另一本书的主题），而她留下来的一切可以在一定程度上被视为是对这些主题和形象的文化神风队似的冲撞袭击，而这推动了我们归类并且边缘化为“恐怖”的那些媒介的极端表现的发展。就像从前的陶德·布朗宁一样，阿巴斯个人对恐怖奇异世界的迷恋对公众产生着持续的重大影响。但是要想理解阿巴斯，我们首先要先接受她，把她作为“我们中的一员”——一个在陶德·布朗宁时代的美国全身心参与的公民。

在1979年《科学怪人》、《德古拉》和《化身博士》的精选集的封面上，几个主要的恐怖形象被生动地混合在一起。（Courtesy of New American Library）



第一章

陶德·布朗宁的美国

“这就是一个旧式的嘉年华，”威尔说。

“就像地狱，”吉姆说。

——雷·布拉德伯里：《魔鬼当家》（1962）

陶德·布朗宁躺在他的坟墓里，吃着麦芽糖。刚刚 21 岁的布朗宁已经死过很多次了，尽管他的死亡通常仅持续一天的时间。但是今天却不一样：布朗宁将在地下呆上 48 小时，因为这样可以让你在上面围观的那些乡巴佬更吃惊好奇。

自从五年前从家中跑出来，从站在帐篷外面吆喝招揽生意到表演柔术，布朗宁已经在巡回演出的游艺团里干过各种工作。但是他现在正在扮演的这个“催眠的活死尸”的角色却无疑是他流浪汉生涯的顶点。

从俄亥俄州的源头到密西西比州的河流入口，布朗宁一直在扮演着这样的角色，这是“沿河”巡演中最吸引人的节目之一。在美国中心地带的这条水路的两岸，星罗密布着各地的游艺场所，而这种演出则成为了这些场所的固定综艺演出的来源。然而，在 20 世纪初的几年中，那些最能招揽围观人群的娱乐节目是一些耸人听闻的、诡异的、与现实无关的节目，这一切似乎正昭示着奇迹和恐怖时代的到来。在这些巡演当中，有侏儒家族的出场，有“婆罗洲的野人”，有专利药品的奇效展示，还有就在你眼前复活的活死尸。只要 25 美分的入场费，你就可以亲眼目睹陶德·布朗宁先

生（他在前一天突然死亡）被埋葬，还可获得第二天观看布朗宁从坟墓中被挖掘出来，被神奇的秘方唤醒复活的门票。这样的巡演通常为期一天，而如果还有从坟墓复活这样的绝技的话，就要两天，当然，更加隆重的演出则还会包括——复活节周末的畸形人滑稽表演以及其他绝对能让观众满意的节目。

第一次表演是最难挨的一次。“当我听到泥土坠落在棺材上面，我确实战抖起来。”很多年之后，布朗宁对记者这样说道。但很快，布朗宁几乎就开始享受被幽禁的时光了。长时间呆在地下特别有助于思考，布朗宁这样说，而且他还在很大程度上利用了这样的机会。采访布朗宁的人这样评价他，“那个阶段的深刻思考很大程度上决定了陶德的命运，而且也唤醒了他内心深处沉睡着的天才。”

身处令人窒息的木匣子一般的棺材中，一个人究竟会想些什么呢？何况棺材还被嵌入六英尺深的地下，上面覆盖着成吨的泥土。布朗宁并不是掌握瑜伽呼吸术的大师（棺材里不仅安装有藏着维持他生命的麦芽糖的滑板，而且还暗藏通风系统），那么可以想像，在备受折磨的时间里，布朗宁保持着或多或少不变的意识状态。但是，在他走上这样一条人生道路的五年里，布朗宁的生活肯定是发生了巨大的变化。他不再是查尔斯·布朗宁，路易斯维尔的唱诗班男孩，那个有着天使般嗓音的、令教堂集会的人们惊诧的男孩。 he 现在是陶德·布朗宁了，一个没有固定地址的人，他要靠自己的智慧谋生，同时又被轻易获得的钱财刺激着、鼓动着。到处都有上当受骗的乡下人。这就是美国最大的资源，无论这些巡演的节目有多么艳俗或者可以一眼看出破绽，人们还是如饥似渴地希望看到展现在眼前的奇观或者奇迹。于是这样的演出自然大有市场。

1880年7月12日，查尔斯·艾伯特·布朗宁出生在肯塔基州的路易斯维尔，他是查尔斯·莱斯特·布朗宁和布朗宁夫人莉迪亚·简·菲茨杰拉德的第二个儿子。他不是他们家庭成员中惟一和大众的痴迷与消遣的神经息息相通的人，他的叔叔，皮特“角斗士”布朗宁（1861—1905），是著名的棒球运动员，一个传奇性的击球手，后来人们把最初为他设计的击球棒就叫做“路易斯维尔本垒打者”球棒。皮特·布朗宁是个健谈的、精力旺盛而迷信的人，他喜欢享受名誉带给他的一切。另外，他还是个酒鬼，他自己就这样打趣而且一语双关地说过“喝不着酒我就击不着球”。皮特为路易斯维尔棒球俱乐部的球队效力，有一次，比赛之后，皮特喝得酩酊大醉以至于没赶上火车，他的球队就束手无策地把他留在了那里。人们对查尔斯和他的叔叔的关系一无所知，但是就善于在人前表现自己和酗酒这两项来说，查尔斯和他的叔叔是有些相



年轻的陶德·布朗宁。(Courtesy of Elias Savada)



陶德的叔叔皮特，“角斗士”布朗宁，一个在棒球场上精力充沛、懂得表现自己的人物。(Courtesy of Bret Wood)

像的，而正是这影响了皮特的这位侄子的命运。布朗宁还有一个最后成为成功的煤炭商的哥哥。

还是个小男孩的布朗宁就表现出了表演方面的天赋。在学校放假的时候，会有在院子里搭棚子进行的业余戏剧演出活动，布朗宁已经开始在那里登台表演了，在夏季演出“旺季”时，有时候他要演五场之多。“那是个活泼的男孩，”路易斯维尔的一位记者这样回忆布朗宁，“他就像枚一角的硬币一样闪亮，而且对任何有利的机会都反应机敏。”少年布朗宁则在路易斯维尔著名的基督教大教堂的唱诗班里唱歌，在那里，公众可以免费倾听他非凡的歌喉（一些人甚至宣称布朗宁是维多利亚时代意义上的“神童”）。而在布朗宁家的后院，看布朗宁的表演就要收入场费了，最初只是收些不值钱的小东西，但是后来就要按几美分收费了。十美分应该算是非常不错的利润了。布朗宁不仅自己写剧本并且还表演，从音乐喜剧到情节剧都有，和与他竞争的邻居孩子们收费几美分的演出比起来，布朗宁总是能吸引更多的观众。“他懂得他的观众，他也研究他们的需要，”1928年，《路易斯维尔邮报》(Louisville Herald-Post) 这样报道，“他发现，如果你能让公众付钱观看表演，那么公众就是你的了，包括他们的身体、灵魂和裤子——而且不论男女，因为现在男人和女人都穿着

裤装。”

后来，布朗宁进了位于柴斯纳特第八大街的男子高中，但是他没能在那里毕业。对一个一心渴望在人前表现自己的男孩来说，参加更大规模演出的诱惑实在是太强烈了，而且路易斯维尔这个地方也的确充满了诱惑。对于那些乘火车和马车在一个个沿途城镇进行戏剧表演的股份公司和嘉年华组织，以及沿河巡演的大型演出团队而言，路易斯维尔是它们的中心港口。同时，路易斯维尔还有著名的肯塔基赛马场，家乡的这种环境造就了布朗宁对一种相关娱乐的热爱——赛马。赛马场吸引了成群的吉普赛人，这些人也深深地吸引了布朗宁，而且他们让布朗宁感到非常亲近。不顾父母的警告，布朗宁会去那些吉卜赛人的帐篷，还在一定程度上赢得了他们的信任。像通常靠为他人提供娱乐消遣为生的人们一样，吉普赛人是排外的，他们对自己团体之外的人是不屑一顾的。他们对外面的人的态度主要是哄骗、欺诈、牟利和蔑视。

在他 16 岁的时候，查尔斯为一个舞蹈演员冲昏了头脑，她是曼哈顿娱乐 & 嘉年华公司中所谓的余兴表演女皇。那时候，他们正在路易斯维尔访问演出。性的吸引对布朗宁数年积聚的热情起了至关重要的刺激作用。在 1896 年的夏天，布朗宁实现了他典型美国人的幻想：离开家跟着巡回演出团走了。

在美国的艺术和文化中，关于转变的重要主题之一就是从普通生活和责任中脱离出来。布朗宁通过把名字变成陶德来标志自己的转变，然后就开始接受从俄亥俄到密西西比河的漫漫旅程中的洗礼。想必是洗礼水中的淤泥过多，要不这个男孩怎么会耐人寻味地沦落到嘉年华生活中的最底层：为一个假扮的“婆罗州野人”吆喝招揽生意。假扮的野人比余兴表演中最底层的低级怪人表演者只稍稍高出一个级别。偶尔，当大脑受到酒精刺激的时候，这种怪人会把老鼠和鸡的脑袋咬下来权当再来一口酒。而由布朗宁吆喝招揽观众的那个“野人”事实上就是一个经过稀奇古怪装扮的来自密西西比的黑人。在 19 世纪 80 年代和 90 年代，在巴纳姆和贝利马戏团有一个传奇人物，他就是为马戏团进行宣传的汉密尔顿（R. F. Hamilton）。汉密尔顿为马戏团招揽生意时用多音节的形容词修饰语讲话的方式成为一种流行趋势，而布朗宁也像汉密尔顿一样为那位“婆罗州野人”进行宣传。（“高大、铁塔般威风的特德！”汉密尔顿的一位同事这样回忆、模仿他为马戏团进行宣传时的用语。“汉密尔顿这种描述事物的方式成为了人们在城镇传播恐怖刺激故事的方法，于是陈旧毫无新意的事情变成了新鲜有趣而且真实存在的事实。”在汉密尔顿本人看来，“如果以一种普通

的语言来陈述一个事实，那就等于允许别人对你所作的陈述心存怀疑。”）布朗宁发掘出了汉密尔顿这种使用夸张形容词的方法，而且不管是否合适，他在马戏团中都用这种方法进行宣传。对于那些乡下人来说，一个夸张的词就意味着一种新鲜的事物。

对一些男孩来说，演出世界的诱惑是浪漫和完美的。詹姆斯·奥蒂斯（James Otis）在1881年第一次出版的持续畅销儿童小说《托比·泰勒，或者马戏团里的十星期》（*Toby Tyler, or Ten Weeks with the Circus*）就集中表现了这一点。但是，尽管对每一个张大眼睛的“托比·泰勒”而言，马戏团的大帐篷充满了魔力，然而对于布朗宁来说，他则在离开家之后即刻陷入了畸形人深渊的阴影之中。伟大的美国科幻作家雷·布拉德伯里就是在19世纪20年代看着陶德·布朗宁和朗·钱尼的电影长大的，他对俩人的电影非常着迷，后来创造了自己作品中的“邪恶的嘉年华”的中心形象：在昏暗的天空中呈现出荒凉的轮廓的黑色转轮观缆车；装有甲醛的罐子里那些不知是什么的没有形状的东西。在讨论包括《哈克贝利·费恩历险记》在内的美国经典小说时，莱斯利·菲德勒指出，这些小说都具有相似的黑暗阴郁的潜层意味。他指出，“我们的文学，作为一个整体，不时地表现得像一个充满恐怖的房间，但是它却装扮成游乐园一样的‘充满乐趣的房子’，在那里我们花钱去体验恐怖，在内心隐秘的密室中，我们面对的是一系列镜子，镜子里则反射出上千张我们自己面孔的影像。”

嘉年华和马戏团在最初的时候都和阴森恐怖建立了密切的联系。军士长菲利普·阿斯特利（Philip Astley, 1742年出生），英国现代马戏团的创立者，在马戏团中引入了余兴表演，展示畸形的动物和人以及其他奇异的事物。根据研究马戏团的历史学家彼得·弗尼（Peter Verney）的研究，“阿斯特利及其继任者，总是想方设法挖掘到其他吸引人的东西。法国人用的断头台就给他的剧场带来了成群好奇的观众，而他从巴黎旅行带回的蜡制人头则吸引了更多的观众。”1841年，巴纳姆（P. T. Barnum）的美国博物馆在纽约建立。这是一个能做多种用途的娱乐中心，而且把怪人作为其核心表现内容。根据研究畸形人表演的历史学家罗伯特·博丹（Robert Bogdan）所说，巴纳姆用来展示奇特事物的房间“并不是维多利亚时代美国社会边缘的一种低级表演，相反，在当时那是颇为时髦而且合法的”。巴纳姆的主要兴趣并不在于成立一个马戏团，而是建立一个美国的博物馆。“这项事业不仅非常成功，”博丹这样写道，“而且在全国都获得了影响力。”侏儒，小脑袋的人，泰国双胞胎，有白化病的人，

高个子巨人和大块头的人——这些全都成为美国人娱乐的来源。对吸引人的奇异事物的追求几乎是无止境的，但是，在19世纪70年代，当塞尔斯-弗洛托马戏团雇佣臭名昭著的在荒野生存的食人者——阿尔·帕克（Al Packer）作为余兴表演的演员，马戏团的这种尝试就触及到有争议的底线了。之前，马戏团老板弗雷德里克·G·邦菲尔斯（Frederick G. Bonfils）和哈里·H·特曼（Harry H. Tammen）（同时也是《丹佛邮报》的共同创建人）曾试图让帕克参与娱乐节目，但是帕克拒绝了这个有利可图的邀请。

流行的“娱乐节目”有一个并不是非常重要的方面，那就是这些节目往往并不是令人愉快的，就是“娱乐”这个词本身也通常含有被忽略的含义。任何再创造或者再生必然伴有某种死亡。这也就解释了嘉年华和游乐园中普遍存在的裹着糖衣的关于死亡的暗示——鬼怪表演，一会儿突然停止、一会儿又几乎要碰撞的疯狂行驶的游乐车；象征机遇、定数和命运的循环往复的无休无止转动的大转轮。同样地，畸形人表演让人们得以瞥见他们自己，并且重新定义奇怪的生理特征或者行为的界线。没有什么固定不变的，一切皆有可能。

陶德·布朗宁早期的职业生涯为他将来从事其他事业提供了可能。他的职业头衔多得令人眼花缭乱。在世纪之交，布朗宁个人的活动完全渗透到美国的大众娱乐当中，人们实在想不出还有第二个人能像他那样具有这样的影响力了。他的履历中充斥着各种各样的经历。最初，布朗宁被指派为那个假扮的野人鼓吹招揽生意，从肯塔基到弗吉尼亚，一直到西弗吉尼亚。在那之后，布朗宁学会了如何从手铐脚镣中脱身，也就是胡迪尼（Houdini）那种不依靠钥匙的逃生术。在林林兄弟马戏团，布朗宁呆了一个演出季，他先是扮演小丑，之后又表演骑马，而且为著名的女演员弗吉尼亚·卡罗尔（Virginia Carroll）当马夫。后来他又去了芝加哥，在那里为叫做“深海潜水员”的巡回奇观演出进行宣传。就在参加这个沿河表演的时候，布朗宁进行了两年令人毛骨悚然的“活死尸”演出，直到麦迪逊政府和印第安纳州政府以亵渎安息日和欺诈行为为由禁止了这种表演。另外，表演被罚款14.07美元——这是公司所有成员全部的财产。

布朗宁接着转向歌舞杂耍表演，于是他重现了自己作为歌手的实力。在一个叫做“欢乐转不停”的演出中，布朗宁的保留节目是闹剧和滑稽表演。这个演出还有快速的单人踢踏舞“蹦蹦飞”的表演以及由白人化装成黑人进行的滑稽说唱表演。布朗宁声称他曾在1906年旧金山地震的当天进行表演。作为威拉德 & 金公司的一员，他还

学会了表演杂技节目，以此取悦欧洲、远东和非洲的观众。另外，他还有作为走钢丝杂技表演者、高空秋千表演者和魔术师的经历。尽管这些经历并不是每一个都能得到证实——布朗宁明白如何不仅提供给观众而且提供给记者他们真正想要的一切，对于这一点人们是肯定的。以任何标准来衡量，布朗宁广泛丰富的经历都是非凡的。如果说布朗宁杂乱无章的职业经历说明了什么的话，那只能说明他当时还没有找到合适的媒介来充分发挥他各种各样的天赋。

和布朗宁相同，电影本身的发展也是从作为人们感兴趣的余兴表演，从作为人们好奇的边缘娱乐起步的。在短短几年中，电影的技术便从五分钱镍币看的短片发展到两卷盘的叙述故事片。电影的发展比人们想到的用来定义它的词汇的变化要快得多。在陶德·布朗宁离开家乡跟随嘉年华的时候，马克西姆·高尔基（Maxim Gorky）正在进行写作，他发现与其说电影是种娱乐，不如说电影是一场技术的噩梦，电影这种发明有贬低理智的危险，同时它让观众感受的是表面鲜活实际虚无的东西，“一种毫



陶德·布朗宁早期的化妆实验。（The Library of Congress）

无色彩和声音的生活……魔鬼的生活。”无论电影是不是噩梦，在它出现之前人类根本没办法创造、重现并且分享如同梦境般的幻象。在巴黎，乔治斯·梅里爱（Georges Méliès）直觉地抓住了电影本质上的幻想可能性，他的工作室是最早研究电影本体的特殊效果的实验室。而在美国，更多更加直接、冲击感官的方法被用来控制并且震慑观众——火车向银幕疾驶而来，或者，一个强盗用枪直指摄像机镜头（这两种效

死亡之旅的排练：大约在1914年，陶德·布朗宁在转动他的汽车。（The Library of Congress）



果在1903年埃德温·S.波特的《火车大劫案》中都得到了运用)。这些技巧在今天看来似乎古怪离奇,但是在当时却足以让观众晕倒。

在1913年,要到陶德·布朗宁31岁的生日时,有人介绍一位在纽约的肯塔基同乡——戴维·沃克·格里菲斯(David Wark Griffith)——给他认识。格里菲斯让他在一部两本的喜剧——《追踪恐怖案件》(*Scenting a Terrible Crime*)里扮演一个角色。尽管角色很小,但是对于布朗宁当时的职业生涯和他后来所获得的成功而言,扮演这个角色的意义重大。

当格里菲斯成为瑞莱恩 & 梅哲斯公司的制片主任时,他就把布朗宁带到了好莱坞,在那里布朗宁在单本的喜剧片中担任喜剧演员,这种影片的生产周期是一个星期。到1915年春,布朗宁已经开始担任导演工作了。尽管当时的世界正在滑向战争的边缘,但是在这个电影帝国中,布朗宁似乎开始走运。然而,布朗宁面前的光明还是要被永久地遮蔽了。布朗宁是个嗜酒和做事不顾后果的人。在外人看来,一个在嘉年华的环境中长大的人似乎不懂得遵守礼数或者法律。布朗宁享受着生活,“他喜欢漂亮的汽车,”拉乌尔·沃尔什(Raoul Walsh)这样回忆布朗宁,“我猜那和威士忌带来的感觉有相通之处。”尽管各地都出现了“车速限制”,但是汽车还是越开越快,而且也没有出现驾驶执照这样的东西。

电影杂志《卷片生活》(*Reel Life*)在1914年介绍了布朗宁,文章幽默地指出,万一布朗宁对“速度的狂热”有一天使他身陷困境,他从手铐中逃生的本领就可以派上用场了。令人不快的是,这个玩笑被证明是有预见性的。在他35岁生日之前几周,陶德·布朗宁第一次倒下了,时间是1915年6月16日。

弗农市的又一出悲剧

车祸的调查

在演员死的时候,
到底有没有女人呆在车中?

直到其他两个受伤的电影界人士
能够开口讲话,车祸的谜团
才能够被解开。

《洛杉矶时报》(Los Angeles Times)在7月17日的报道中写道,“清晨发生的悲剧性车祸致使著名演员埃尔默·布斯(Elmer Booth)当场死亡,同车的两人则严重受伤,目前仍未脱离危险。然而对于车祸的调查,只有等到陶德·布朗宁和乔治·西格曼这俩人的健康恢复到能够接受讯问的时候才能展开。”32岁的布斯^[1]是一个在舞台与银幕上崭露头角的喜剧演员,他当时刚刚参加百老汇的成功剧目《阻止小偷》(Stop Thief)的演出。西格曼是另一位受到高度赞誉的演员,车祸前他刚刚因为在格里菲斯的《同族人》(The Clansman)中出演一个黑人和白人的混血儿角色而名声大噪,这部电影就是后来被称为《一个国家的诞生》(The Birth of a Nation)的影片。

根据《洛杉矶时报》的报道,“弗农的乡村俱乐部是一家公路旁边的旅馆,有很多人在那里结束聚会返回时发生了车祸,而发生在布朗宁一行人身上的悲剧只是其中之一。由于在这起车祸中幸存下来的人对于出事车上的乘客人数还不能作出说明,这使得警察对于两名妇女是否是从聚会中一同返回的成员展开了调查。”当时布朗宁开着车,汽车和一辆装满了钢条的无盖火车相撞,布斯当场死亡。火车的列车长向布朗宁挥动信号灯作为危险的警告,但是无济于事。于是,汽车以全速撞向货车,埃尔默·布斯被车甩了出去,一头撞在从货车上伸出来的钢条上。“他头骨撞击留下的印记”,《洛杉矶时报》说,“就和从钢架上拿下来烤制的华夫饼干上的纹络一样平整规则。”西格曼断了四条肋骨,大腿严重受伤,还有内伤。布朗宁的伤势则更加严重。

《旧金山纪事报》(San Francisco Chronicle)直截了当地预告布朗宁“很可能会就此死去”。布朗宁的右腿受了重创,他的身上布满了“伤口和淤伤”,双臂和脸颊也都受了伤,也有很重的内伤,但是伤势的严重程度还无法确定,所以也就“使人无法确定他是否能够康复”。

布朗宁被送往加利福尼亚医院,人们认为他就要死了。在他的职业生涯中,布朗宁曾经拥有胡迪尼般的绝技和骗术,但是如今他拥有的却是残缺不全的身体了。布朗

[1]布斯的早逝促使了一个人在好莱坞不同凡响的职业生涯的开始。为了为布斯的家人提供一些收入来源,格里菲斯雇佣了布斯的妹妹玛格丽特,让她担负剪辑的工作。玛格丽特·布斯(Margaret Booth)最终成为电影业界最受尊敬的电影剪接师中的一员,在1937年到1968年间,玛格丽特一直在米高梅电影公司主持剪接部门的工作。1990年,玛格丽特获得美国电影电视剪辑师协会(American Cinema Editors)授予的终身成就奖。在20世纪70年代,当作家伊莱亚斯·萨维达(Elias Savada)为了撰写关于布朗宁的文章而希望采访玛格丽特的时候,玛格丽特的反应是冰冷的:“你是想让我谈谈那个杀了我兄弟的人吗?”

宁身上的一部分自我真的死去了；和他曾扮演的活死尸不同，那个曾经在两本喜剧电影中扮演逗趣人物的布朗宁再也回不来了。

与此同时，一场浩大的战争席卷了欧洲，毁灭同时重建着人类秩序。当然，电影和嘉年华仍然能够在战争的血腥屠杀中继续存在，只是它们演变成为一种崭新的、震慑恐吓的形式以呼应到处上演着大屠杀的战争环境。而对于陶德·布朗宁而言，一个黑暗的新景观正在缓慢成形，而这种景观正如各种巡回演出一样深深吸引着他：一个充满恐怖和阴影的电影马戏团，从它自己的石棺深处被牵引出来。



第二章

“你会成为卡里加利”： 魔鬼，骗子和现代主义

战争使魔鬼创造了更大的地狱。

——德国古谚

陶德·布朗宁并不是惟一个从嘉年华的“活死尸”骗人表演中一路进入电影世界的人。游乐园和嘉年华是最初以刺激惊吓作为娱乐方式的实验场所，包括从畸形人表演到游乐园的过山车。在19世纪与20世纪的世纪之交，布朗宁参加的诈骗演出不时地激怒当地政府，但是在1921年，城市中却上演了一场更具破坏力的骗局。

1921年5月15日，在洛杉矶大约有2000人在米勒电影院（Miller's Theatre）游行示威，从中午持续到晚上八点半。主要的抗议者是美国退伍军人协会好莱坞地方分会的成员；他们中的很多人身上都有在军中服役期间遗留的永久伤痕和残疾。这些残疾退役军人愤怒地挥舞着手中的标语：我们付战争税去看德国电影？这里的“税”是指人们察觉到的美国娱乐业辛苦挣得的流入德国的美元。德国和其他国家的电影突然出现在美国的电影院里，尽管数量不多，但是增长的趋势却是显而易见的，而且它们常常比美国的国产影片要制作精良。尽管各国之间的军事冲突已经结束，但是有效的和平局面尚未缔造成功，从技术层面讲，战争仍然存在。

电影《卡里加利博士的小屋》（*The Cabinet of Dr. Caligari*）（1920）中的康拉德·维德（Conrad Veidt）和利尔·达高沃尔（Lil Dagover）。（The Museum of Modern Art/Film Stills Collection）

除了伤残的退役军人，抗议人群还包括来自太平洋舰队的成百名水手，电影导演协会在当地的成员，以及成群的愤怒的普通市民。眼看一天就要过去了，抗议人群的能量又获得了动力，到了黄昏的时候，这场最初被媒体形容为“蔚为壮观的示威游行”就演变成“疯狂的骚乱”。抗议人群人数众多，以至于需要警察预备队出动来镇压游行队伍中的当地普通市民，而前来协助的临时执行宪兵任务的海军特遣队也没能成功阻止水手们的抗议行为。在双方发生的冲突中，按照历史悠久的传统惯例，游行队伍中的人群不停地抛掷臭鸡蛋。

游行人群愤怒的目标是电影《卡里加利博士的小屋》（以下简称《卡里加利》）的首映。这部影片两年前在柏林制作，一个月之前在纽约进行首映。首映之后，对该片的评价如潮。然而，关于本片的评价集中在两个方面：《卡里加利》所洋溢的新鲜气息和大部分被认为陈腐的美国电影形成对比。纽约的批评家肯尼斯·麦高文（Kenneth MacGowan）称这部影片“是一部至今看到过的最非凡的电影……其叙述比任何国产影片都要引人入胜”。他把《卡里加利》看作是显示美国电影业“处于危险的信号”，影片透露出美国电影业艺术创造毫无生气的状况。“美国的电影制片人该从依靠机器制作、单纯斥巨资拍摄电影的惯例中清醒过来了，他们应该努力探索一切艺术创作的可能。”

作家兼艺术批评家威拉德·亨廷顿·赖特（Willard Huntington Wright）提出了类似的观点。“《卡里加利》代表了电影发展不可避免的轨迹，”赖特告诉《综艺》（Variety）的记者，“第一个有洞察力、有智慧而且有勇气把电影向这方面发展的美国电影制片人……不仅能够获得经济上的巨大成功，而且还会在美国电影史上成为这个行业真正的伟人而被人传颂下去。”赖特认为，电影“已经处于一种绝境——任何诚实的制片人都会承认这一点。变化是必要的，而惟一可行的变化就应该沿着像《卡里加利》这样的电影的轨迹进行”。

《卡里加利》一片带来的震惊和撼动在于它打破了当时电影界已有的常规。这部影片讲述了一个非凡的充满神秘色彩的故事，影片的视觉表现同样也是非同反响的。电影中的环境是倾斜和扭曲的，出现的影子都是绘制而成而非光效处理的结果。片中的一切都是非自然而且风格化的，外部世界是为了说明人内心世界的状况。影片并不主张“现实主义”。在绘画和雕塑的艺术世界中，像影片这样打破已有常规的创作已经进行数十年了，而那时电影这种大众传媒几乎还没有诞生呢。

如何评价电影《卡里加利》带给它的观众的启示都毫不夸张，它是电影发展史上

一次飞越的见证，可以和电影中声音的出现，或者几十年以后，影片《2001 太空漫游》(2001: A Space Odyssey) (1968) 带来的激动人心的体验相提并论。对一般大众来说，《2001 太空漫游》同样重塑了电影空间和形式的种种可能。“空间获得了声音，”乔治·塞弗尔 (George Scheffauer) 很早就 在纽约《自由人》(The Freeman) 杂志中这样评论《卡里加利》，他的评论被认为极其重要，以至于在影片于美国首映之前数月，《纽约时报》重新刊登了他的评论。塞弗尔视 1920 年的银幕世界为赛璐珞的废墟，在那里充斥着的是“露着牙齿、长着牛眼、笑容做作的女人，长满皱纹的绅士以及美化了的年轻小伙子”。关于《卡里加利》，塞弗尔如此写道，“创作影片的艺术家在运用不加修饰的幻影之后，开始他们的创造。”

相反，具有煽动性的报纸，比如赫斯特经营的《洛杉矶观察报》(Los Angeles Examiner)，就几乎没有关注影片的艺术突破，这家报纸的报头以“美国至上”的标语作为装饰。(回顾历史，人们会有趣地发现，赫斯特帝国试图压制的历史上最具影响力的电影不止一部，而是两部：1921 年的《卡里加利博士的小屋》和 1941 年的《公民凯恩》。) 沙文主义的报道比对于影片的艺术评论要好卖得多，《洛杉矶观察报》和其他同类报纸让人感觉现在美国电影业要成就的辉煌很明显受到了挑战，而且它们直截了当地鼓吹禁止德国电影在美国上映。尽管这些报纸卖得很好，但其立场是不理智的。美国电影进出口公司副总裁奥尔巴克 (L. Auerbach)，简洁地表明了他的观点：“也许这些煽动者并不知道在全世界上映的电影中有 95% 是美国影片。”他还补充说，每当有一部外国影片在美国上映就会有 20 部美国电影在德国上映 (在《卡里加利博士的小屋》之前，美国上映的德国影片只有两部)。作为电影出口的主要国家，如果美国限制国外影片的进口就会导致国家之间的对抗性反应，到时候美国才是最大的输家。

当高德温 (Goldwyn) 向纽约电影院经理 S. L. 罗萨菲尔 (S. L. Rothafel) 提供《卡里加利博士的小屋》一片时，罗萨菲尔看到了它潜在的无穷观众，于是不遗余力地对影片进行宣传。1921 年 4 月 3 日，影片在罗萨菲尔的朱庇特电影院首映，同时展出了有关这部影片的各种华丽照片，而在开场和结束的时候还有管弦乐队在现场伴奏。另外，展出的电影海报也非常出色，它们是由设计师莱昂内尔·赖斯 (Lionel Reiss) 设计的，充满艺术色彩，体现着所谓的“立体主义”风格。(《电影世界》对此的评论是，人们似乎能够通过海报听见画上人物的尖叫。)

尽管各种大众传媒几乎都用“立体主义”一词描述《卡里加利》——立体主义是以乔治·布拉克 (Georges Braque) 和帕伯罗·毕加索 (Pablo Picasso) 为先驱倡导



1921 年影片《卡里加利博士的小屋》的海报。(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood movie posters)

的艺术运动，马歇尔·杜尚（Marcel Duchamp）的画作《下楼梯的裸女》（Nude Descending a Staircase）（1912），基本上向公众展示了这一艺术运动的主旨，然而，一位不留情面的批评家却这样评论这幅令人印象深刻的油画，“就像是木瓦板工厂发生了爆炸一样”——但《卡里加利》和这场艺术运动却几乎没有任何关系。真正的立体主义具有棱角突出的风格，但是它的本质是同时重叠的透视。严格地讲，《卡里加利》是从表现主义那里获得的灵感，特别是戏剧中的表现主义，这种表现主义使视觉投射关系摆脱了常规的模式，而成为强烈情感的投射。比较起来，立体主义具有更多的分析性和科学性。《卡里加利》的画面中虽然有很多棱角，但是大部分媒体和公众

对影片的进一步分析却是离题的，而认为它“和现代艺术有关”的阐释才是到位的。

《卡里加利》所创造的形象是难以磨灭的，人们永远能够一眼认出它的画面。然而，尽管这是一部众人皆知的影片，但是绝大多数人都不曾真正观看过，那么细述一下影片的故事就是必要的了。

在影片的开头，我们看到豪森沃镇（Holstenwall）正在举行一场游艺会，但是我们马上意识到这城镇并不是一个普通的城镇，而这也不是一部普通的电影。尽管演员有着普通人一般的身材面貌，但是片中的人物却生活在一个充满锯齿状阴影和棱角如同梦境一般的世界中。由丧失平衡疯狂旋转的旋转木马代表的游艺会的环境，正是影片的基调形象。一个身披黑色斗篷、奇怪的戴眼镜的人蹒跚地走进了这个世界，他就是卡里加利博士（沃纳·克劳斯扮演），催眠师，他找到镇上的办事员，希望从那里获得在游艺会进行他的梦游者表演的许可证。办事员虽然发给了卡里加利博士许可证，但是在给对方许可证之前，办事员的言辞却冒犯了这个江湖骗子。当天晚上，这个办事员就在自己的房间里被谋杀了。

第二天晚上，两个同时爱上一个叫做简（Jane）（利尔·达高沃尔扮演）的女孩的学生，弗朗西斯（Francis）（弗里德里希·费埃尔扮演）和艾伦（汉斯·海因茨·冯·特达沃斯基扮演）一起陪简来到了游艺会。他们来到卡里加利的帐篷，这个催眠师把他的梦游人 Cesare（康拉德·维德扮演）介绍给在场的观众，这个梦游人直立着身体睡在木盒子里面，他的面孔苍白犹如死尸一般，在场的弗朗西斯和艾伦对这样的演出完全入了迷。卡里加利向观众宣告说 Cesare 已经沉睡了 20 年，但是在醒来的状态中可以回答观众提出的关于未来的任何问题。艾伦脱口而出他的疑问：“我能活到什么时候？”梦游人直截了当地回答：“明天的黎明。”

到了第二天早上，弗朗西斯得知他的朋友真的被人刺伤致死了。于是，他怀疑到卡里加利和 Cesare，在调查事情真相的过程中他还争取到简的父亲的帮助。一天晚上，弗朗西斯在监视卡里加利，他以为呆在盒子里的就是 Cesare，但是真正的梦游人却按照卡里加利的吩咐进了简的卧室，并举起刀子向简刺去。惊醒的简在一阵挣扎之后昏厥了过去。出于慌张或者怜悯，Cesare 并没有杀死简而是绑架了她，他背起简通过著名的之字形路——这条路是表现主义特征的场景。简的父亲带着一群人眼看要追上了 Cesare，于是他把简放在一座桥下，自己则筋疲力尽而死。后来，弗朗西斯发现卡里加利实际上是当地一所精神病院的领导。卡里加利对传说中的催眠师以及催眠师的杀人梦游人如此着迷，以至于他自己把这一切付诸行动。面对 Cesare 的尸体，卡

里加利突然精神错乱，于是别人就给他穿上精神病人穿的紧身衣。

以上故事原本是编剧卡尔·梅耶（Carl Mayer）和汉斯·雅诺维茨（Hans Janowitz）构思的，是一个关于不受控制的独裁主义导致战争灾难的政治寓言。卡里加利代表国家，Cesare 代表被催眠的群众，他们被成百万地送去屠杀他人同时也被别人屠杀。除了比喻意义，这个故事对两位编剧还意味着其他一些东西。雅诺维茨曾经遭受一个军队的精神病学家的迫害，在违背自己意愿的情况下，他被迫忍受了各种精神测试；这样的经历使他痛苦不堪。和雅诺维茨一起，梅耶曾观看过一场叫做“人还是机器”的余兴表演，这是场真正的余兴表演，表演中一个男人在看起来明显是昏迷的状态中获得了奇迹般的力气。其实这个人是装作被催眠的样子。最奇怪的是，这个人一边表演自己的技艺还一边开口讲话，以此作为预兆来影响入迷观看表演的观众。

两位编剧都赞成由捷克画家阿尔弗雷德·库宾（Alfred Kubin）负责设计影片的布景。库宾是超现实主义运动的主要人物之一，他能毫不费力地让人们从日常生活中的一切联想到噩梦中的形象（他的绘画作品包括和包西风格类似的油画《胃》，画面上是毫无特点的人群向一张巨大的正在咀嚼的嘴前进）。但是，影片制片人并没有选择库宾，而是把这工作交给了设计师赫尔曼·瓦姆（Hermann Warm），于是按照制片人的要求，赫尔曼就创造出了影片的经典场景。没能让库宾设计影片的场景，两位编剧不免失望，但是对于电影制片人埃里克·波玛（Erich Pommer）和导演罗伯特·维内（Robert Wiene）对电影剧本的改动，两人简直是大为震惊。增加了序幕和尾声的影片使观众认为整个故事不过是一个疯子的胡言乱语（最初剧本中的弗朗西斯现在成了一个成功的医生，而影片故事则表现成弗朗西斯向自己的朋友们讲述的一个故事）。卡里加利被表现成悲剧人物，一个有精神疾患的不幸人物。稍作修改，电影的政治背景就遭到了破坏，至少编剧是这样认为的。正如之后电影历史学家西格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）对此所作的评论：“宣告一个普通但惹来麻烦的人头脑发疯而把他送进精神病院，通过这种常见的模式，一部富有革命性的电影成为了屈从于传统习俗的影片。”之所以对剧本进行修改，是因为当时电影制片人担心电影剧本的内容对传统观念形成挑战进而威胁到影片的经济收入，情况通常是这样的。大街上的人都会把《卡里加利》中的主题和形象视作关于疯狂的主题和形象，那么最好保证他们的看法是准确无误的。

《卡里加利》于1919年后期完成，1920年2月由德卡拉—比斯克公司发行。电影海报上写着：“DU MUSST CALIGARI WERDEN”，意思是“你会成为卡里加

利”，这既是一种命令又是一种预言。柏林的观众对影片大为赞赏——它马上获得了商业上的巨大成功，而不仅仅是那种叫好不叫座的电影——尽管观众误解了电影表现主义的意图。很多人认为影片对场景的表现是疯狂的人眼中的世界的呈现。影片的第一句字幕就是“到处都是灵魂……它们到处围绕着我们……它们驱使我远离家园，远离妻女”。这里表现的这种分裂的、操控一切的、超自然的力量显然意在唤起人们对战争的记忆，但是尽管如此，关于影片直指战争的阐释稍晚些时候才出现。

第二年，高德温公司对这部电影在美国的放映作了谨慎的宣传。利用战后人们排外的心理，和在艺术领域美国人传统的自我怀疑心态，《卡里加利》变得非常引人注目。《卡里加利》是一个来自欧洲的文化上的人造地球卫星，尽管没有对美国电影造成威胁，但是却在美国的银幕上投射出这个国家的一些不安心理。同电影一同到来的还有——新的欧洲音乐家带来的令人迷惑的音乐，美国公众不断试图真正理解这些音乐。由罗萨菲尔精心准备的电影放映时的现场管弦乐演奏也受到了观众热情的欢迎。

“配合电影放映的音乐非常出色，”一位批评家评论道，“而且，很多现代音乐作品在其中也得到了运用。来自斯特劳斯（Strauss）、德彪西（Debussy）、勋伯格（Schoenberg）和斯特拉文斯基（Stravinsky）的丰富的、奇异的、美丽的主题都为其中的音乐创造了很好的氛围……其中一些部分……使人们感觉瓦格纳（Wagner）长期梦想创造的音乐、戏剧和色彩三部曲终于得以实现了。”令人奇怪的是，人们找不到任何重现为电影伴奏的豪迈音乐的录音——在《卡里加利》重映的大多数时候，只是由情节剧式的钢琴或者风琴进行伴奏，这完全是一般“默片”的风格。评论中提到这部影片的“色彩”，可能是对后来彩色影片的普遍通行的一种暗示。《卡里加利》常常被认为是纯粹黑白摄影的原型，但是影片最初有意创造的效果却是包括绿色、棕色和钢青色在内的几种颜色。

《国家评论杂志》（The National Board of Review Magazine）指出，

在“达达主义艺术家”看来，世界上的所有事物都同等重要：都是触动数学家和天文学家的相关理念在世界中的造型表象。这部影片至少第一次让美国人看到了支持达达主义的某些观点的证据。它是站在把心智健全和精神错乱作为相对的概念的立场上来表现的——同时影片弥补了美国人过分相信智商的偏颇倾向。

“影片掌握了大众的想像”，尽管《综艺》的这种评论是带有怀疑论调的，但它

还是对这部电影产生了兴趣。这家报纸承认了影片的价值，把它和爱伦·坡节奏安排巧妙的小说相提并论。“但是这部电影是恐怖的。欧洲人的创造通常如此。”《电影世界》的这种评论透露了其在文化上存在的偏见，尽管它也礼貌地称赞影片的技巧运用，但还是把这部影片称为“颓废的德国产物”，而且补充说明战后的年月需要的是“理智的、对人有益的虚构故事，而不是恐怖诡异的对抗药剂”。文章在结尾提出了从“评价的角度”的建议，最值得引用的就是“对影片的创新可以给予充分的评价，但是对影片来自德国这一事实还是最好保持缄默”。

赫斯特经营的报纸完全不顾上述建议，它们旨在迎合普通读者而不是为电影业内读者提供报道，其结果就是5月15日在米勒电影院发生的洛杉矶群殴事件。厄普顿·辛克莱（Upton Sinclair）以这一事件为框架在1922年完成了小说《他们叫我卡本特》（*They Call Me Carpenter*）。小说的叙述者，比利（Billy），在一个来美国访问的德国文学批评家汉纳博士（Dr. Henner）的劝说之下，去电影院看了《卡里加利》（“电影艺术中奇特、诡异的一部电影”），这个德国文学批评家自己已经看过很多次。“你可能对这些有教养的外国人了解不多，”比利在小说中叙述道，“他们的举止就像最柔软的天鹅绒，和他们讲话，你的感觉就像一只波斯猫被人抚摸的感觉一样。他们阅读了世界上的所有东西，他们讲起话来平静温和，但是却对一切又非常确定，而且他们的种族是这样古老——以至于在他们的灵魂中积聚着关于种族悲伤的种种记忆。”汉纳戏谑地对比利讲，“美国不可能拍摄这样的电影。至少有一点，影片中几乎所有的角色都是瘦削的。……人们在美国银幕上找不到这种体态的演员。你们美国人会为了艺术生活而忍饥挨饿吗？”

抗议的人群阻止这位德国博士进入电影院，但是比利还是努力得到了一张电影票。影片奇异的故事令比利印象深刻，“当我朝电影院的出口走去的时候，一扇晃动的门打开了——外面传来的喊叫好像是来自卡里加利博士所在的精神病院一般，‘呀，呀，嘘，嘘！你们这些不知羞耻的家伙！你们让自己人挨饿，却把钱拿给敌人。’”

在很长的时间里——一个多小时的样子——我才从影片的想像中走出来，那些可怜的蠢货一直在电影院外面大喊大叫，他们驱赶着人群，同时自己也变得越来越狂暴！有一会儿，我想出去和他们评理，告诉他们，他们误解了这部电影，他们认为影片的主旨就是战争，就是反对美国。但是，很快我意识到这些人不可理喻。

这伙乌合之众袭击了比利，于是比利到一所教堂避难。小说接着讲述的是一个想像的基督再次降临的故事，就像《卡里加利》的故事一样，在小说结尾，作者向人们揭示出基督再次降临不过是一场梦。

正如小说所显示的，比利出现的精神恍惚可能就是米勒电影院的乌合之众咆哮吵闹的结果。《洛杉矶观察报》报道说，“罗伊·H. 马歇尔 (Roy H. Marshall)，美国退役军人协会好莱坞分会的副官，登上梯子，然后代表电影院经理弗瑞德·米勒，宣布这部电影会立刻停止放映，就在这时，近 2000 人的沸腾人群在眨眼之间有秩序地集结在一起。”为了证明他们“只买国货”的意愿和公平意识，这群人蜂拥而入米勒电影院，在那里观看代替《卡里加利》上演的影片。非常有意思的是，上演的是本杰明·汉普顿 (Benjamin Hampton) 的《金钱改变者》(The Money Changers) ——一部根据厄普顿·辛克莱的小说改编的电影。

第二天，为了挽回面子，一则广告出现在当地报纸上：

**“Raus
Mitt
Im!”**



We announced that we would show a picture that would create a sensation in Los Angeles.

IT DID!

But Not in the Way We Expected

We believed that Los Angeles, the Home of our Film Industry, wanted to see what New York acclaimed a masterpiece.

However, General Sherman said, "War is Hell," and General Grant said, "Let us have Peace," and we agree with both and offer for your approval

BENJ. B. HAMPTON'S
Stirring Human Drama

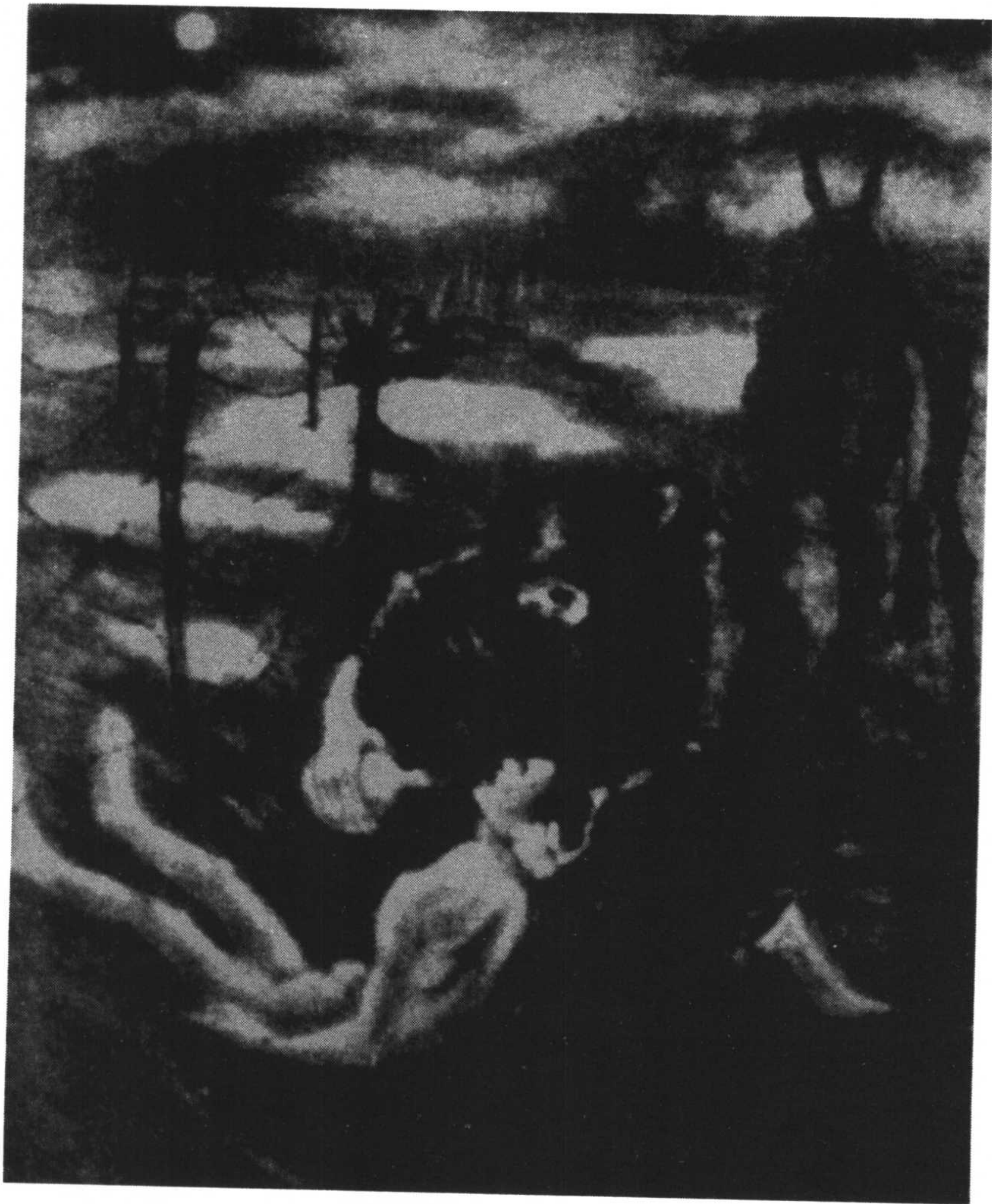
“The Money Changers”
By
UPTON SINCLAIR

It Gleams With Varied Life, Thrills With Action and Throbs With Romance
A Made-in-Los Angeles Production
(Signed) Fred A. Miller.
MILLER'S THEATER.

然而，评论界关于《卡里加利》的辩论并未平息。电影杂志《虚幻世界》

(Shadowland) 这样评论《卡里加利》，“影片带来了艺术上的真正振奋和震惊”，这种观点是广泛存在的，但并不是所有的评论家都对此表示认同。两年之后，艾兹拉·庞德 (Ezra Pound) 就仍在对《卡里加利》大加抱怨。他认为电影应该“在本质上属于电影本身，而不是某种其他艺术的滑稽模仿和堕落”，他认为这部电影是“大众头脑不断弱化”的证明。庞德在评论《卡里加利》时写道，“影片拘泥于视觉效果，刻意而不合时宜，‘它不是立体主义，而不过是疯人疯语之类的东西’。当然，如果没有新出现的那些艺术家的作品的话，这部电影的制作者也想不出这些疯人疯语的东西。”

汉茨·威吉格 (Hanz Witzig) 为《死的舞蹈：1914—1918》绘制的插图《死神帮助垂死的年轻士兵》。



无疑，《卡里加利》是从其他艺术运动中派生出来的产物。在第一次世界大战之后，有一些崭新的艺术运动，而这部影片的确和这些运动从同一来源中获得了灵感。战争对表现主义、达达主义以及在20世纪20年代新兴的超现实主义产生了巨大的影响。在艺术史学家西德拉·斯蒂克（Sidra Stich）最近出版的《忧虑的视觉》（*Anxious Visions*）一书中，她把超现实主义集中体现的内容和战后相当多残废和毁损的人体的突然出现联系起来。现代战争在毁坏或者残忍地重构人类身体方面有了崭新的、先前人们难以想像的方法。同时，现代医学的进步又使可能在从前看来是受到致命创伤的士兵转危为安。“死亡对生命世界的入侵，以及人体完全遭到破坏的表现都是超现实主义主要勾勒的形象，”斯蒂克写道，“通过表现人体部位的丧失、错位与失去平衡，超现实主义创造的形象意图唤起人们的注意，人是作为遭受破坏的整体存在的，到处都是残缺不全的人。”斯蒂克还指出，超现实主义创造的形象同时模糊了人类所得到的进化和残留的动物本性之间的差别。“的确，这些退化的形象和膨胀的躯体使区分人类和其他生物的常规界线崩溃了。”

1921年，一个令人吃惊的崭新恐怖形象在德国出现了，它第一次在电影中直接把人和动物的形象相重叠创造出了一个极其恐怖的形象。这就是茂瑙（F. W. Murnau）的电影《诺斯费拉图》（*Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*），影片表现了一个叫做奥勒克伯爵（Count Orlock）的阴险吸血鬼，扮演这个吸血鬼的演员穿着加入垫衬的服装，而且进行了特别的化妆，这些都对后来无数表现魔鬼的影片产生了极大影响——但是，令人奇怪的是，这些手法并没有对后来表现吸血鬼的影片产生多大的影响。

阿尔宾·格劳（Albin Grau），是一位德国画家和建筑师（根据电影历史学家洛特·H. 埃斯纳的研究，阿尔宾还是个忠诚的术士）。尽管阿尔宾是作为美工参加电影的拍摄，但是他似乎比导演茂瑙要更多地参与到整部影片的构想之中。在影片就要发行的时候，格劳在德国的《舞台与电影》（*Bühne und Film*）上发表了题为《吸血鬼》的文章。他并没有讨论影片的拍摄，而是讲述了他的一段——很可能是经过润色的——记忆，一件战争期间在塞尔维亚发生的事情。当时为了防止患上伤寒，格劳和他的四个同伴拿起理发刀开始消灭身上的虱子。他们中有一个是罗马尼亚人，这个人给他们讲了一个关于吸血鬼的真实故事。这个人的父亲在巴尔干地区伐木的时候因为心脏病发作死了。在父亲下葬的时候，没有牧师在一旁为他的父亲祝福。晚上，人们发现他父亲的墓穴是空的，里面是个“不死的”吸血鬼。这个人还拿出一张泛黄的政



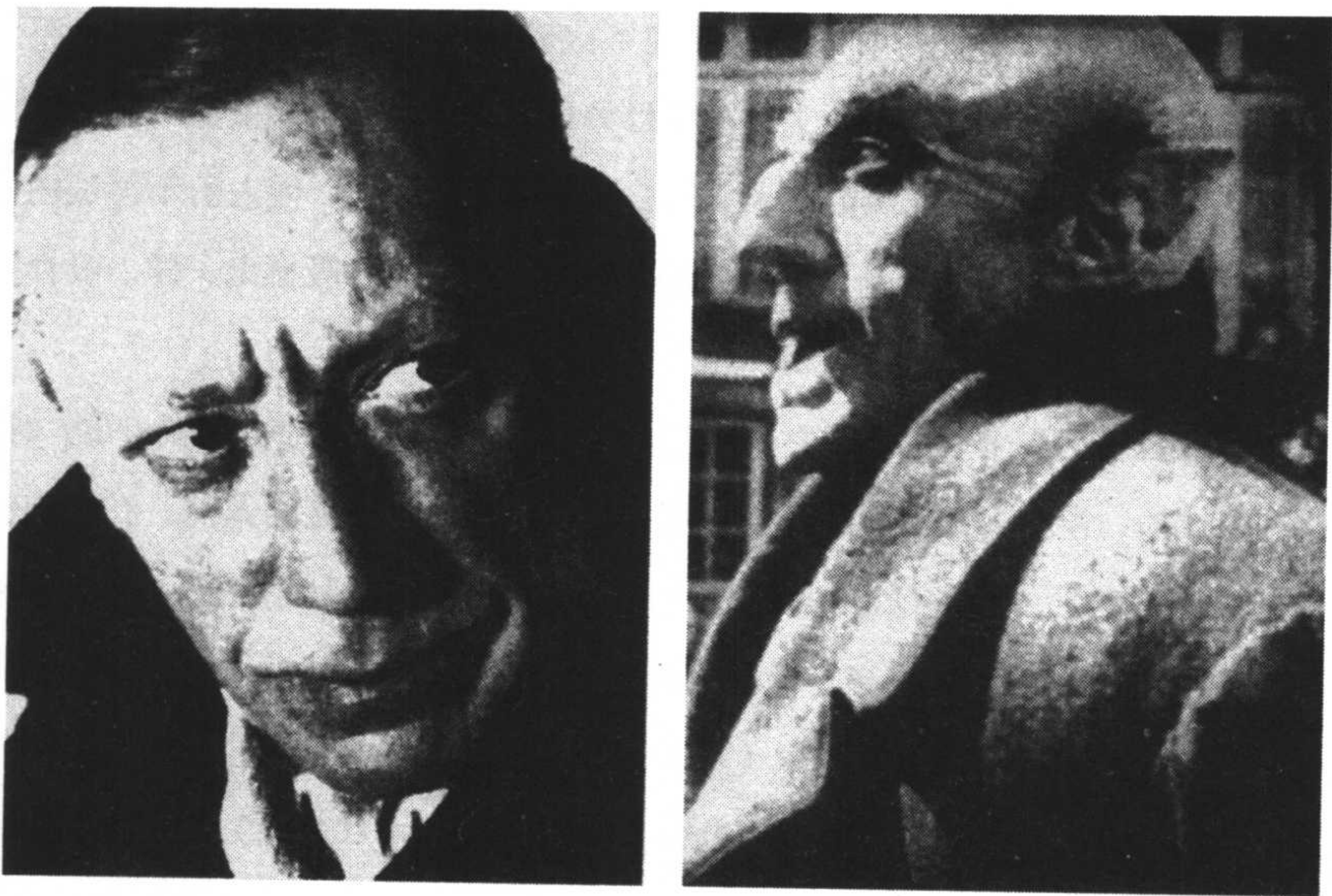
在《诺斯费拉图》中，马克斯·施雷克（Max Schreck）面对阳光的一刻（1921）。

府文件来证明发生的一切，同时向大家描述了火葬他的魔鬼父亲的情形。“那个晚上，”格劳写道，“我们一眼也合不上！战争已经过去多年了。人们的眼中不见了对战争的恐惧……痛苦和忧伤不仅震颤着人们的心灵，而且渐渐地，使人们不再试图去理解促使恐怖事件发生的真正原因，而这个原因就像整个宇宙的吸血鬼一样，吸食着成百万人的鲜血，把整个世界吸食枯竭。”

《诺斯费拉图》是根据布莱姆·斯托克（Bram Stoker）1897年的小说《德古拉》改编而成的，但它未经原著授权，当然，它也不是第一个这样做的。在之前的一年，一部名为《达古拉》（*Drakula*）的电影就在匈牙利拍摄完成了，导演是卡罗里·拉赛（Károly Lajthay），摄影是拉主斯·盖瑟（Lajos Gasser）。这部影片一定启发了《诺斯费拉图》的制片方普拉那电影公司（Prana-Film），使它也想要未经授权就对小说进行改编并搬上银幕。然而，这部高调的有意追求“艺术”的影片很快就引起了斯托克好斗的遗孀弗洛伦斯（Florence）的注意，她花了差不多20年的时间试图使影片受到查禁并被销毁。^[1]在此之前的头一年，茂瑙就未经授权拍摄了和《化身博士》相似的影片，叫做《两面神的头》（*Der Januskopf*），康拉德·维德，由一个叫做贝拉·路高西的匈牙利演员扮演配角。尽管有一种说法称《两面神的头》遭到了罗伯特·路易斯·史蒂文森所有权（Robert Louis Stevenson estate）的查禁，但根据本书作者的调查，在英国作家协会关于《化身博士》戏剧改编的档案当中并没有对德国的诉讼的记录。然而，在弗洛伦斯·斯托克诉讼《诺斯费拉图》一片的案件中，作家协会却是不遗余力地投入其中。

和《卡里加利》一样，《诺斯费拉图》在柏林的首映是精心准备的，由汉斯·厄德曼（Hans Erdmann）作曲的管弦乐在现场进行伴奏。影片充满艺术性的色彩，呈现出从黄色、蓝色、玫瑰色和棕褐色的不同变化——而在吸血鬼攻击高潮前的瞬间，影片则出现血红的色彩——《诺斯费拉图》毫不避讳地在寻求战后知识分子认可，影片中像瘟疫一般广泛传播的形象也被认为是对战争及战争所造成的扭曲后果的投射。在《着魔的银幕》（*The Haunted Screen*）一书中，洛特·埃斯纳对德国人对恐怖表现主义的倾向进行了评论：“德国人总是专注于神秘主义和巫术这样的邪恶力量，当面对战场上的死亡的时候，这种东西就更加繁荣起来。成千上万的青年在花季的年龄就死

[1] 关于弗洛伦斯·斯托克与影片《诺斯费拉图》纠缠不清的争执的详细叙述，可参见本书作者的另一本书——*Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen* (W. W. Norton & Company, 1990)。——作者注



马克斯·施雷克，银幕上第一次出现的德古拉，化妆之前和之后。（Left: Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Poster; Right: Courtesy of Forrest J Ackerman）

在战场上，这样的事实更加深了那些在战争中幸存下来的人对过去经历的可怕记忆。就像痛饮过人血的地狱鬼魂一般，在德国浪漫主义时期就出现过的鬼怪再次复苏了。”

当时关于双重性格、幽灵和怪异事物的重要影片还包括，保罗·韦格纳（Paul Wegener）的《古灵》（*Der Golem*），它是根据犹太神话中一个像科学怪人般的怪物改编的。韦格纳拍摄了《古灵》两次，分别在1914年和1920年，即战争前后。在1924年，为了拍摄影片《奥莱克的双手》（*Orlacs Hände*），《卡里加利》的导演罗伯特·维内与演员康拉德·维德又聚到了一起。影片讲述一个在事故中受伤的人，在移植了谋杀犯的双手后继续谋杀的故事。埃德加·爱伦·坡关于一个双重性格的人的故事令人记忆深刻，1926年的影片《布拉格的学生》（*Der Student von Prag*）正是从其中的人物“威廉·威尔逊（William Wilson）”身上获得灵感。本片最初在1913年拍摄完成，1926年再次拍摄时，导演是《诺斯费拉图》的编剧汉瑞克·盖林（Henrik Galeen）。

尽管现在这些影片都被视为经典，但是如果认为20世纪20年代的欧洲无一例外地欣赏《诺斯费拉图》，无一例外地为《诺斯费拉图》之类的影片神魂颠倒的话，那就大错特错了。在法国，安德烈·纪德（André Gide）就把茂瑙的电影称为“不属于



《古灵》中的保罗·韦格纳（中）（1920）。(photofest)

任何类型的德国电影，毫无特色，仔细对影片进行反省的人们可以看出它本可以拍得更好”。对于舞台和银幕上的吸血鬼的发展方向，纪德也准确地预期到：

如果由我来修改，我会这样讲述《诺斯费拉图》……我不把片中的年轻人表现成恐怖的、古怪的人物，恰恰相反，我要让这个年轻人表面看起来并不让人讨厌，他甚至愿意帮助别人而且令人着迷。在开头，我只会稍微通过暗示来唤起观众不安的情绪。同样地，如果第一次出现在女人面前的主人公是迷人的，那么之后的事是不是才会令人感到更加恐怖呢？当亲吻变成了撕咬……不仅如此，吸血鬼为迷人的女性倾倒而忘乎所以这本身就是令人吃惊的？……我很清楚地看到吸血鬼在人们眼中慢慢变成可怕的魔鬼，但是在年轻女子的眼中他仍然是令人着迷的，那么为吸血鬼神魂颠倒的这个女子就自愿成为了牺牲品……然后，主人公慢慢地变得没有那么可怕，最后变成在影片开头时的可爱模样。但是这个可爱的人就是那个会在公鸡啼叫时被日出毁灭的生灵。

根据纪德的观点,《诺斯费拉图》被“糟蹋了”。尽管这位法国作家洞察到道林·格雷(Dorian Gray)式的吸血鬼形象的动态变化,但是他本人从未在这个主题上进行创造不免令人遗憾。

1922 年的一个夜晚,一位住在巴黎的年轻美国作曲家及其踌躇满志的朋友去看电影。当天晚上,电影院上映的是《诺斯费拉图》。这个 22 岁的年轻作曲家名叫阿隆·柯普兰(Aaron Copland),当时他正在为自己作曲的一部芭蕾舞剧思考叙述框架,指导并支持他的正是著名的纳迪亚·布朗热(Nadia Boulanger)。和阿隆同去看电影的朋友叫做哈罗德·克鲁曼(Harold Clurman),他回忆道,“和阿隆刚开始成为朋友的时候,他就问我是否读过弗洛伊德的文章。我告诉他我还没有看过,但是我知道一些弗洛伊德的理论。当时,文艺圈内非常流行谈论弗洛伊德。‘你有没有试着对自己进行心理分析?’阿隆这样问我,我回答他‘没有试过,我觉得那样干太草率’。阿隆已经很了解他自己,而我当时一点也不了解我自己。他知道自己是个作曲家,而我对自己要做什么样的事认识不清。”

当时的克鲁曼就要知道自己是不是第一个把《诺斯费拉图》通过其他媒介进行改

《奥莱克的双手》中的康拉德·维德:关于谋杀、破坏和疯狂的战后充满内疚心理的梦境。



编的人了。“当天晚上我们回到家的时候，”柯普兰回忆道，“我就决定把电影里发生的奇异故事作为我的芭蕾的框架。哈罗德以前从没写过什么脚本，但是这回他非常想试一试。最初我们把脚本叫做 *Le Nécromancien*（巫师）。”

尽管找到一家舞蹈演出公司进行表演的希望渺茫，但柯普兰还是雄心勃勃地投入创作，那是一出持续 35 分钟的独幕芭蕾舞。这出芭蕾舞对影片《诺斯费拉图》进行了独特的、自由的改编，电影中的人物奥莱克/诺斯费拉图变成术士格鲁赫——这出芭蕾也以格鲁赫命名。这个术士拥有使死人复活的力量。当这些死尸——一个青年，一个吸食鸦片成瘾的人，一个妓女——一个接一个地从棺材中站起来，一场死亡之舞就随之开始了。“当时人们认为欣赏奇异的东西是一种品味，”柯普兰写道，“尽管格鲁赫听起来似乎恐怖夸张，其实芭蕾舞中的音乐是为了表现奇异的世界而不是为了表现恐怖。另外，为了产生恐怖的效果，我在音乐中运用了‘现代性’的节奏，并发挥了不和谐音所起的作用。”这出芭蕾的音乐使用了多重节奏以及源于爵士乐的不同技巧，这些都预示了柯普兰后来所呈现的风格。柯普兰重新安排了序曲，“死亡队列（*Cortège Macabre*）”这部分作为一个自足的音乐作品，由管弦乐队、两架竖琴和一架钢琴进行演奏。该序曲是入选第一届美国音乐家音乐会（*American Composers Concerts*）的七部音乐作品之一；1925 年，该序曲由伊斯曼爱乐乐团（*Eastman Philharmonia*）在罗彻斯特首次公演。格鲁赫芭蕾音乐的其他部分共同收入柯普兰的《舞蹈交响曲》中。但是原创的芭蕾舞却从未在舞台上演出过。

尽管柯普兰是从电影《诺斯费拉图》直接获得灵感，但是他在芭蕾舞中所表现的故事，特别是所塑造的那个能让死尸从棺材中出来进行表演的术士形象却让人想到《卡里加利》中的主要形象。《卡里加利》启发并影响了相当多的电影和其他艺术媒介的创作。但是，《卡里加利》从没对哪一部歌剧产生启发却不免让人有点儿吃惊。

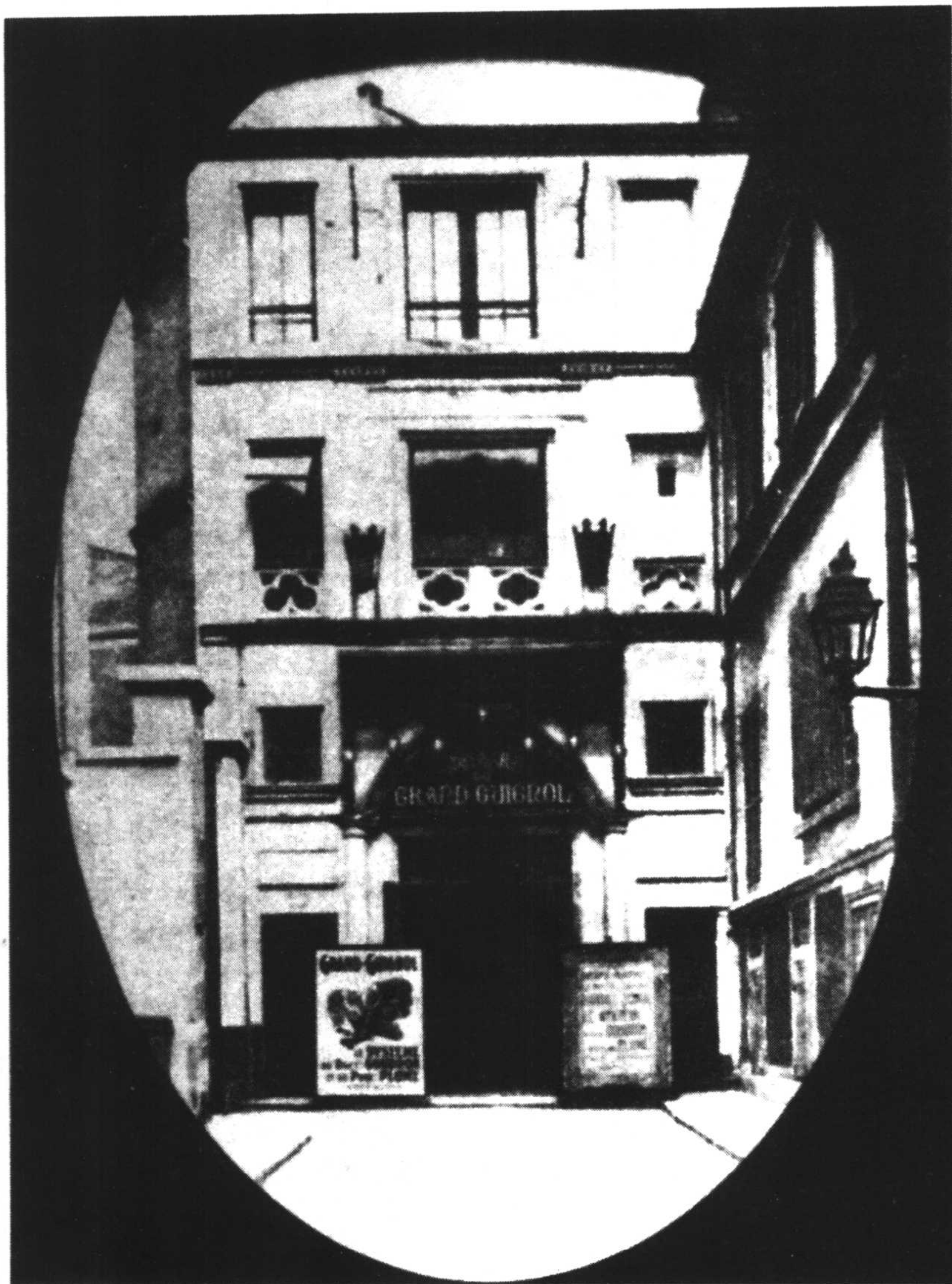
超现实主义者非常欣赏恐怖电影，无论拍摄电影的工作人员是否想达到和超现实主义者相同的意图，恐怖电影创造的令人迷惑的效果却正是超现实主义者所钟爱的。超现实主义者喜欢像《诺斯费拉图》这样充满破坏力的影片，他们对这样的影片的称道之处几十年后则出现在电影《洛基恐怖秀》（*The Rocky Horror Picture Show*）中。当然，这些表现主义影片中意图表现的效果和超现实主义者的原则是不一致的，他们对这些影片不加掩饰的崇拜是脱离电影本身的。就像《卡里加利》对“立体主义”的借用一样，在奇幻恐怖电影兴起的时候，不管这些电影本身是否

认同，超现实主义总能在它们中找到自己要表现的东西。恐怖电影总是和现代艺术运动有着必然的亲密关系，它总是在表现这些现代艺术运动倡导的独特风格，究其原因，也许是因为，从根源上讲，恐怖电影和现代艺术运动两者都源于相同的文化焦虑。

在恐怖文化产业萌芽的时候，视觉艺术并不是惟一满足其需要的媒介。正如我们今天所知道的一样，文学和戏剧中的现代主义思潮对恐怖文化娱乐业有着深刻的影响，这种影响在文学和戏剧向自然主义发展的时候表现得尤为突出。自然主义是由埃米尔·左拉（Émile Zola）和其他一些人发起的，他们把人视为几乎是人无法理解、更谈不上控制的社会力量和经济力量的牺牲品。在这个崭新的达尔文式世界，艺术家被认为应扮演临床医生或者病理学家的角色，应该表现出冷漠和简化。当然，“临床的超然”常常成为掩盖病态和凶残心理的好方法，而且，以这种迷惑人的谦虚立场，自然主义最令人难以接受的方面得以更深入、更具影响力地表达出来。

在20世纪20年代中期，巴黎的大木偶剧场（the Théâtre du Grand Guignol）以上演短的恐怖剧目获得世界性的声誉，这些剧目是由真人演出的原先夸张充满暴力的恐怖戏或《庞奇和朱迪》。不同的是，“大木偶”会流血，或者看起来就像真的在流血。大木偶剧场于1897年（恐怖文化的一个基准年：电影《德古拉》出现了，菲利普·伯恩·琼斯的绘画《吸血鬼》展出，同时，出现了“精神分析”这个词）由奥斯卡·莫特涅（Oscar Méténier）建立，他是剧作家，还曾是警察局的职员。莫特涅和其他人共同建立了早期先锋的自由剧场（Théâtre-Libre），当时他完成了几部耸人听闻的污秽短剧。剧中充斥的是街头巷尾的粗俗语言，而且尽一切可能去表现最齷齪不堪的场景和人物，于是寥寥几笔，生活中最污秽的层面就被勾勒出来了（当然，这些污秽的事情在其他艺术形式中也有相似的表现，那就是来自巴黎社会下层的——狂乱的双人舞）。因为自然主义被视为是“符合科学的”，对于庸俗的观众而言，莫特涅的短剧向更下层以及罪犯群体的游离也就被视为可以容忍的了，这些观众可以通过观看这种时兴的方式，对人性底层的阴暗面——包括他们自己心底的阴暗角落——凝神注视了。巴黎的大木偶剧场通过一种不断变化情绪热度的“苏格兰式沐浴”（Doucheécossaise），即快速地在幽默和恐怖之间转换，强化了它的节目对观众情感的冲击。

巴黎的大木偶剧场非常恰当地建在一个死胡同当中，它给人一种无路可逃的感



巴黎人的恐怖剧场：大木偶剧场

觉。早在 1786 年，剧院原是一家女子修道院的小礼拜堂，当时的蒙马特还只是巴黎郊外的一处庇护场所。后来，这家女修道院又被用作铁匠的作坊以及一位画家的工作室。到 19 世纪末，几条鹅卵石铺就的街道就把这座建筑包围起来了，而皮盖尔广场和它也不过相隔几个很小的街区。妓女常在那广场出没。这座建筑最初的居住者，那些詹森教派的修女留下的惟一痕迹就是剧院房椽上雕刻的天使形象了，另一种

流传很久的传言，说在剧院观众尖叫间歇的沉寂中偶尔可以听到修女低声的祈祷。原先的礼拜堂有一个 400 英尺的舞台，现在成了一个温暖的、特别隐秘的剧院。^[1]

比起他的后继者马克斯·茂瑞（Max Maurey），莫特涅所做的更多是严肃的艺术探索。接管剧院的第二年，通过强化生理恐怖，马克斯咄咄逼人地把莫特涅的管理准则进行了商业化。在茂瑞的任期内，出现了一位剧作家，他的名字后来几乎成了这家剧场的代名词。

白天，安德烈·德·洛德（André de Lorde）是兵工厂图书馆温文尔雅的图书馆管理员，但是到了晚上，他却成了享誉巴黎的“恐怖王子”，从 1901 年到 1906 年，安德烈完成的恐怖剧作超过一百部。尽管巴黎的很多剧院都上演了他的剧作，但是大木偶剧场是上演安德烈剧作的主要剧院。洛德是一个懂得如何有意识地运用营造恐怖氛围技巧的人，然而大众媒体把他和爱伦·坡相提并论显然是对事实有所夸大，不过，在很多方面，洛德预示了阿尔弗雷德·希区柯克在电影拍摄中运用的方法。洛德常常和其他人合作，其中最著名的是心理学家阿尔弗雷德·比奈（Alfred Binet），他是索邦神学院心理生理机能研究所的主任（除了文学创作上的联系，洛德和比奈之间似乎还存在着医患关系）。在一定程度上，俩人合作的剧作揭示出一种人们一直存在的对精神错乱的强迫性恐惧：对于精神病，人们持一种原始简单的态度，即使在医学专家中，这种态度也同样存在。洛德和比奈则在剧作中阴森地唤起人们对精神病的这种态度。但是，发生在精神病院和医院的那些疯狂、强烈的情绪发作的奇异场景却无疑是极为吸引人的。俩人最臭名昭著的剧作之一《精神病院的罪行》（*A Crime in the Madhouse*）定期在大木偶剧院上演。该剧讲述了一个年轻女子离开疯人院前夕，被三个丑老太婆袭击的故事。她们认定这个女人的眼睛后面藏着一只应当放飞的鸟，于是就用编织针来帮这只鸟飞出来。在被实施李尔王式暴行之后，最残忍的是，这名女子被毁了容——她的脸被压在灼热的金属板上，血肉模糊。

写实的舞台暴力是大木偶剧场的招牌，那里几乎每晚都在上演刺杀、绞刑或者割断喉咙的血腥事件。这家剧院还巧妙使用人造血：把人造血浆涂上去的时候是热的，但是一冷就凝固。剧院的昏暗灯光也增加了演出的恐怖氛围，这样观众就会自己去联

[1] 不同于最近发表的一种说法，大木偶剧场在 1964 年关门之后并没有被拆毁，它被保存至今，现在则作为一家戏剧学校。在 1989 年 10 月，校方邀请本书作者前往参观，还允许作者登上剧院的舞台并且对剧院原始的建筑细节和那些从剧院天花板仍在向下怒目而视的阴森形象进行研究。

想更多毛骨悚然的细节，他们的联想远比在舞台上上演的要丰富得多。

第一次世界大战期间的20年代，卡米尔·朝希（Camille Choisy）掌管下的大木偶剧场处于黄金时期，来这里观看演出的都是时尚人士，甚至包括皇室成员。研究剧院的历史学家梅尔·戈登（Mel Gordon）这样描述朝希——一个装扮华丽的小个子剧院经理——从第一次世界大战的恐怖情境中直接获取灵感，“对于朝希而言，杀人的技术帮助他扩充他的那些骇人听闻的折磨人和杀人的工具：毒气，爆炸装置，电线，外科手术的器械，以及代替了手枪、匕首和原始刀剑的钻孔机。”朝希也从电影中获取灵感，剧院最受欢迎的一个剧目就是根据电影《卡里加利》随心所欲改编而来的，该剧于1925年首演。

1933年，开米罗·安托纳-特沃西（Camillo Antona-Traversi）撰写了第一部巴黎大木偶剧场的历史，他这样描述这所位于查普塔大街的剧场的独特氛围：

当观众第一次走进位于查普塔大街的这所小型剧场的时候，他们就会强烈地感受到一种不确定的不安。非常奇怪，剧场非常狭长，两边的墙壁上悬挂着可怕的饰物，墙上的嵌板阴森森的，而舞台两边的两扇神秘的门总是关着。另外，高高的天花板上两个天使向进来的人投来难以琢磨的微笑。

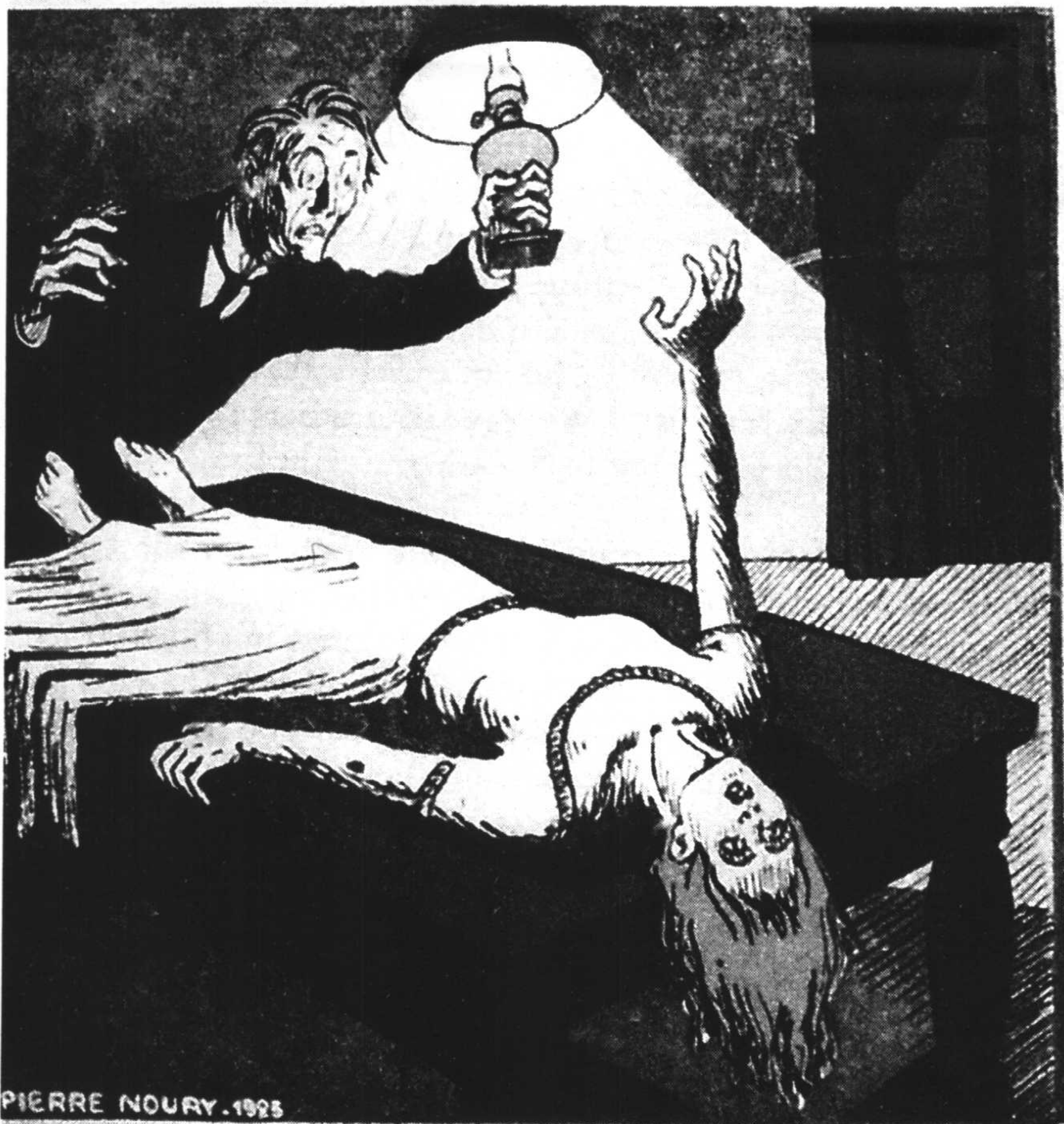
三声敲门声过后，剧场所有的灯光骤然熄灭。在舞台大幕拉开前的片刻，人们不禁要战栗起来。

观众的神经紧绷着，简直就要到了崩溃的边缘。他们不安地等待着恐怖场景的第一次出现，大脑时刻准备着情感的标枪的投射。在突然变得黑暗的环境中，人们的脸也似乎变成了恐怖的白色斑点。为了掩饰自己不安的精神紧张的女人的笑声在不时地打破剧场的死寂。空气紧张而沉重，重压在人们渗出汗珠的眉间。舞台上充斥着各种各样痛苦的哭喊、恐惧的尖叫以及和死亡有关的吱吱呀呀的声音，这些喊叫似乎是从剧院的墙壁里传出的……每当舞台的大幕拉开，观众就做好准备迎接这一切。

1923年10月，大木偶剧场公司跨越大西洋来到美国，出人意料地在纽约的嬉闹剧院演出，这是一个屋顶有照明灯光、充满欢快氛围的剧场。几个星期里，恐怖剧场公司用法语进行演出，上演的剧目包括他们最受欢迎的两部戏：《恐怖经历》（A Horrible Experience）和《幻想实验室》（The Laboratory of Hallucinations）。然而，很

ANDRÉ de LORDE

THÉÂTRE DE LA PEUR



LIBRAIRIE THÉÂTRALE

巴黎大木偶剧场主要恐怖剧目的作者安德烈·德·洛德，在他的这部令人毛骨悚然的剧作作为平装书出版后，获得了众多的读者。

明显，剧院成功的秘诀在美国水土不服了，这里的批评家认为大木偶剧场公司带来的这些戏剧难以让人接受。“我们得把它交给其他人去评判，说说这些东西是不是应该属于戏剧艺术。”《纽约时报》这样评论道，“但是，据说，两位作者，安德烈·德·洛德和比奈，是从希腊远道而来，在那里他们是不允许任何表现暴力的场景出现在舞台上的，但也是他们把描述得如此恐怖的故事带到了这里。”《综艺》的评论尤其尖刻：“洛德就是那个在巴黎被称为‘恐怖王子’的非凡人物，在那里人们把他和我们的爱伦·坡相提并论。然而，法国人还不是一样认为卡潘提（Carpentier）和丹普希（Dempsey）* 不相上下呢。”专业报章对大木偶剧场公司的演出印象深刻的只是“绝对的肮脏、鲁钝、粗鄙、庸俗、淫秽和邪恶”，演出仅有的成功之处可能就在于，“至少，这样的演出把法国马棚里的气味带到了美国的剧院中间。”

无论美国人是否喜欢这样的演出，恐怖文化不断向西膨胀已是事实。在欧洲的先锋艺术中，恐怖人物找到了他们在现代的表现方式，这种表现方式很快就跨越大西洋向西一路传播开来。电影的胶片盒代替了棺材，在黑暗的电影院里，这些魔鬼在人工的照明之下复苏了。从影片的放映到电影胶片的影像投射在银幕之上，这些魔鬼的所有秘密都和光影有关。这些属于黑暗世界的魔鬼明白，在理性启蒙运动基础之上建立的共和国，将会有足够的阴暗角落属于他们。在那里，魔鬼将获得自由，而且活跃起来。现代战争震荡了这些魔鬼古老的居所，把他们从洞穴和古堡中摇晃出来，于是，开始寻找新居所的这些魔鬼，就不可避免地朝着好莱坞走去，在那里，他们要获得新生。

* 卡潘提是法国拳击手，丹普希是美国拳击手。——中译注



第三章

恐怖和马戏团

看吧！你想看就看！看吧！

我被诅咒的丑陋让你大饱眼福，心满意足。

——加斯顿·勒鲁：《剧院魅影》（1911）

当然，活死尸是不会一直处于死亡状态的。

那个沿河巡演的传奇人物，并没有在弗农路边旅馆狂欢之后的车祸中死去。1915年，成千上万难以计数的士兵死在欧洲的战壕和战地医院。布朗宁不是在战场上而是在家中遭受到战争带来的创伤，但是他创作的主题却和那些真正上了战场并且在战斗中幸存下来的作家和艺术家创作的主题非常相似，到20年代后期，布朗宁的作品开始受到推崇。

渐渐地，布朗宁的艺术创作更加聚焦在一个方面。在车祸后的次年，他就转到电影工作了，在格里菲斯的电影《党同伐异》（*Intolerance*）中，他扮演了一个汽车主的小角色。1917年，布朗宁导演了自己的第一部标准片长的电影《吉姆·布拉索》（*Jim Bludso*），该片是根据一部广受欢迎的同名舞台剧改编的。布朗宁强调的重点逐渐转到对故事情节和犯罪的表现上。他早期表演滑稽剧的本领就像他在教堂唱诗班上的歌唱天赋一样已经是过去的事情了。1917年7月，布朗宁和女演员艾丽丝·威尔逊（*Alice Wilson*）结婚，在歌舞杂耍演出和电影拍摄中，布朗宁都曾和艾丽丝一起工作过。

共享的迷恋：陶德·布朗宁在拍摄《隐密》（*The Unknown*）（1927）时指导朗·钱尼表演。（Courtesy of Elias Savada）

布朗宁第一部获得商业成功的影片是《斯坦布的处女》(The Virgin of Stamboul)，这是一部为环球电影公司的女演员普里西拉·迪安(Priscilla Dean)苦心经营的沙漠冒险片。普里西拉演过情节剧和喜剧，以在银幕上扮演天真的女性著称。《斯坦布的处女》预料到了公众对于异域风情的兴趣，次年，由鲁道夫·瓦伦蒂诺(Rudolph Valentino)出演的《酋长》(The Sheik)把《斯坦布的处女》对异域风情的表现作为一种参照基准。《斯坦布的处女》稳固了布朗宁在恐怖电影和动作电影中的专家地位。另外，布朗宁为环球电影公司导演的其他几部电影也都是由迪安出演的，包括匪徒片《法律之外》(Outside the Law)(1921)，一个叫做朗·钱尼的正在崛起的年轻男演员担当主角。在此之前，布朗宁曾在影片《坏心肠的爱人》(The Wicked Darling)(1919)中指导过朗·钱尼。

日益加深的酗酒使布朗宁在1923年和1924年上了黑名单，他的职业生涯和婚姻都受到了威胁。在回忆和布朗宁在好莱坞最初一起工作的日子时，导演拉乌尔·沃尔什说：“我知道他是从肯塔基来的，因为他总是说肯塔基的威士忌，我还记得他总是把一瓶酒带在身边。”

“但是他从来不会醉，”沃尔什说。他可能是说布朗宁从来没有因为喝酒而失控。“又是喝酒又是玩牌，他能熬到半夜，但是早上到了摄影棚，他看起来还是精力充沛。”但是，当布朗宁酗酒的事实再也掩盖不住的时候，环球电影公司就和他解除了合同，而他的妻子也和他分开达数月之久。五年后，记者琼·蒂基(Joan Dickey)报道说，“陶德·布朗宁离开银幕消沉的两年是众所周知的，没有必要再重述其中的细节了。布朗宁自己非常坦诚地承认自己当时根本找不到工作，就因为他把时间都消磨在了希望喝光‘世界上所有的美酒’上面。”在布朗宁从酗酒中走出来的时候，他的妻子与他和解了，而且在布朗宁与米高梅电影公司的欧文·撒尔伯格(Irving Thalberg)协商他自己回来后委任的职务时，布朗宁的妻子也起了一定作用。影片《三个邪恶的人》(The Unholy Three)(1925)是根据克拉伦斯·亚伦(Clarence Aaron)的畅销恐怖小说拍摄而成的，小说讲述了三位马戏团演员在纵情作乐中实施犯罪的故事，其中一个口技表演者(朗·钱尼扮演)，一个是侏儒(海瑞·厄尔斯扮演)，一个是壮汉(维克托·麦克莱格兰扮演)。口技表演者把自己化装成老妇人，而侏儒(厄尔斯)则把自己打扮成婴儿。这部影片获得了惊人的成功。《纽约时报》当时把它当作1925年10部最佳影片中的一部，和其并列的包括当时极为轰动的影片《宾虚》(Ben Hur)。《纽约时报》的评论家莫道特·霍尔(Mordaunt Hall)

这样评价，“影片制作精良，是一部令人吃惊的创新成功影片。”

通过《三个邪恶的人》，布朗宁无意中发现了使电影获得成功的两个因素，而它们也渗入到布朗宁后来创作的作品当中。第一个因素就是马戏团的余兴表演，布朗宁自己就是在这样的环境中成长起来的，只是在此之前他从来没有把这种因素运用到电影当中去。第二个因素就是朗·钱尼本人，他已经是享誉世界的“千面人”了，他能惟妙惟肖地改变自己的形象以达到布朗宁关于生理缺陷和毁容的阴森主题的表现。

朗·钱尼的父母是聋哑人，所以从小朗·钱尼就很擅长打手势表达自己了。来好莱坞发展之前，他已经在杂耍场干了几年，当过喜剧演员、踢踏舞演员和舞台监督。在影片《奇迹人》（*The Miracle Man*）（1919）中，朗·钱尼扮演一个装扮瘸子的人物，而他扮演肌体扭曲人物的天赋则在本片中首次得到引人瞩目的展示。一年后，在情节剧影片《惩罚》（*The Penalty*）中，朗·钱尼完善了自己扮演此类角色的基本模式。影片讲述了一个男孩，由于医生的失误，被切除了双腿，长大后成为一心想要



在拍摄《惩罚》（1920）的时候，朗·钱尼穿戴上一副马具，装扮成被切除双腿的人物。（Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters）

复仇的黑社会头目的故事。朗·钱尼这个罪犯首领设计了一个疯狂的、可怕的复仇计划。他要在使自己变成残疾的医生的女儿身上实施报复：他计划把医生女儿的未婚夫的双腿切下来移植到自己的躯干上。扮演这个角色，朗·钱尼的双腿要穿上令他痛苦不堪的马具，这样他才能依靠一副短的拐杖用双膝走路。而且，不顾医生的劝阻，朗·钱尼坚持长时间穿上这样折磨人的装置，而这有阻碍血液循环的危险，据说朗·钱尼因此不断在拍摄现场晕倒。

《惩罚》一片稳固地奠定了朗·钱尼作为首席演员的重要地位。使他在演出中遭受痛苦的装扮让他在电影中看起来像是位受难人物，他的名气也因此得到了巨大的提升。当然，出于新闻报道的目的，朗·钱尼在扮演电影中人物的时候遭受的痛苦在一定程度上被夸张了，但是，为了自己的艺术追求，朗·钱尼情愿承受表演带来的相当程度的不适却是千真万确的。

尽管影片的主题被掩饰起来，但是，《惩罚》仍然在暗示在战争中致残的老兵因为阳痿所产生的愤怒，而这些从战场归来的残疾士兵正以空前的数量重新进入社会。在《盲目交易》（*A Blind Bargain*）一片中，朗·钱尼则变换了他扮演瘸子的模式，这次他把自己变成了像猿猴一样的驼背人物，一个疯狂科学家的助手（朗·钱尼同时

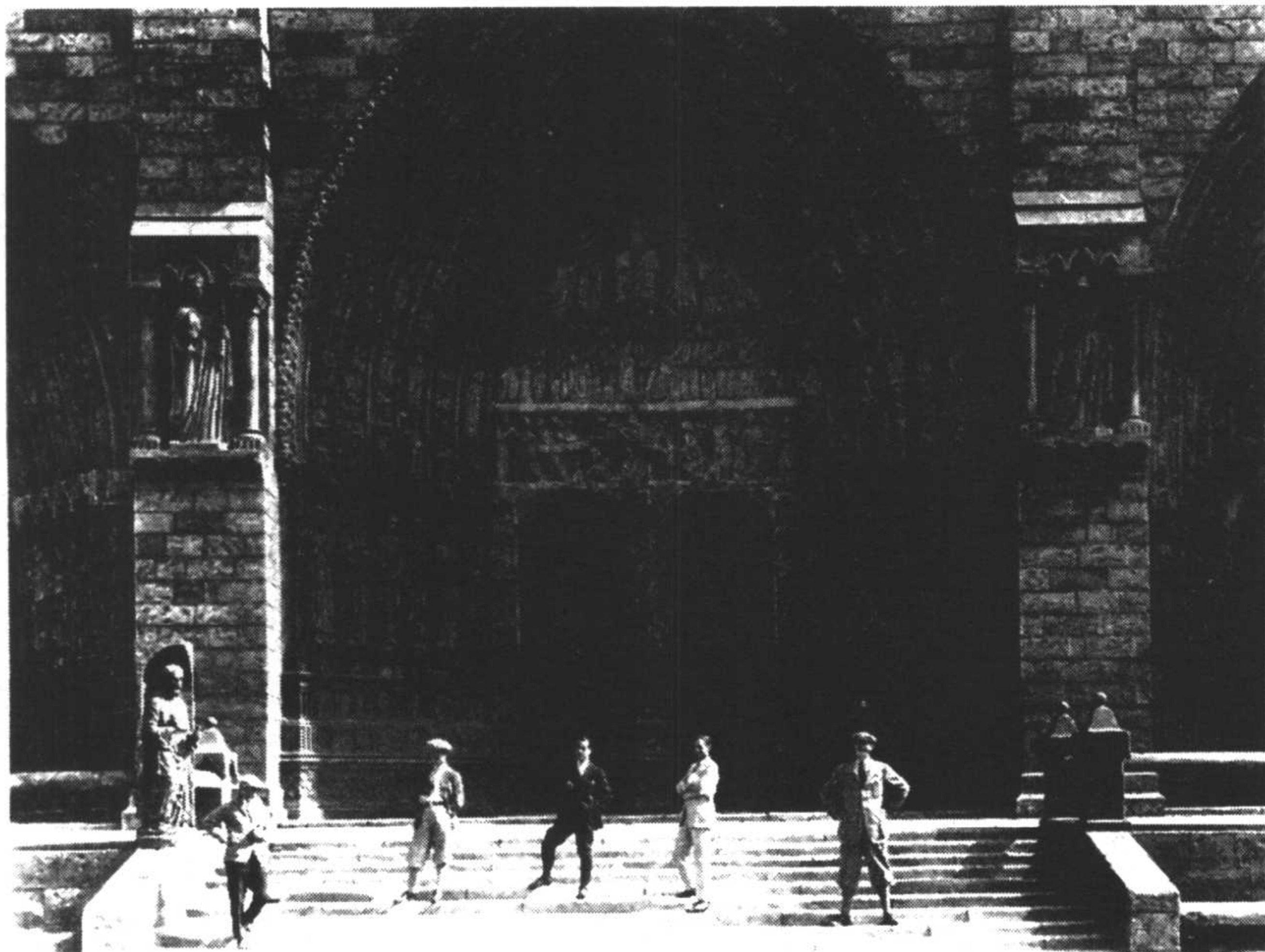


朗·钱尼在影片《惩罚》中。

扮演科学家)。朗·钱尼塑造的最著名的两个人物分别是电影《钟楼怪人》(*The Hunchback of Notre Dame*) (1923) 和《剧院魅影》(1925) 中的人物, 这是和在欧洲和美国短暂浮现的那种在战争中受到重创的人的面孔非常相像的, 他们同样都被毁了容, 没有了鼻子, 嘴里全是不完整的牙齿。在扮演敲钟人的时候, 朗·钱尼穿上了一件 55 磅重的橡胶模具, 这真是对他忍受痛苦能力的再一次考验。

朗·钱尼扮演的卡西莫多 (Quasimodo), 他的身体缺陷基本上都是先天的; 但是埃里克 (Erik), 这个歌剧魔鬼, 他的面容究竟是如何被毁坏的, 人们一直无法搞清楚, 然而人们却能够很容易地把埃里克和法国毁容兄弟协会 (这个协会更直接的名称为“破相人”) 联系起来, 这个协会有超过 5000 名毁容的老兵, 在停战游行的时候, 这些人一贯走在队伍前面。

《钟楼怪人》和《剧院魅影》, 是 20 年代中期最精心制作的影片 (它们都出自环球电影公司, 由卡尔·莱梅尔出品), 两部电影的故事都把人物的生理缺陷和欧洲的标志性建筑——巴黎圣母院和巴黎歌剧院等——重建细节并置在一起。(《生活》杂志如此诙谐地评论道: “如果卡尔·莱梅尔把巨大投资都花费在法国遭到破坏的地区



环球影城中欧洲战后的重建: 执行经理们站在卡尔·莱梅尔在重建的巴黎圣母院前面。(Courtesy of Lupita Tovar Kohner)

而不是投资在南加利福尼亚的话，人们也就不会看到第一次世界大战在这里留下的任何痕迹了。”）然而，在欧洲，人体的伤残和环境的重建就缺少这样意味的比喻了：医学博士雅克·W. 马里尼克（Jacques W. Maliniak），一位军队整形外科医生，1934 年回忆道，“在巴黎非常著名的军队医院 Val-de-Grasse 医院里，收藏着很多依照在战争中受伤士兵的外形塑造的模型。在柏林，Charité 医院也有这样一个博物馆。在伦敦，收藏的是蜡像制品，它们展示着对伤残士兵不同程度的修复情况……在节假日，上千人会来这些地方参观，怀着一种敬畏的恐惧，他们注视着这些饱受战争折磨和重创的士兵的可信的复制品。”

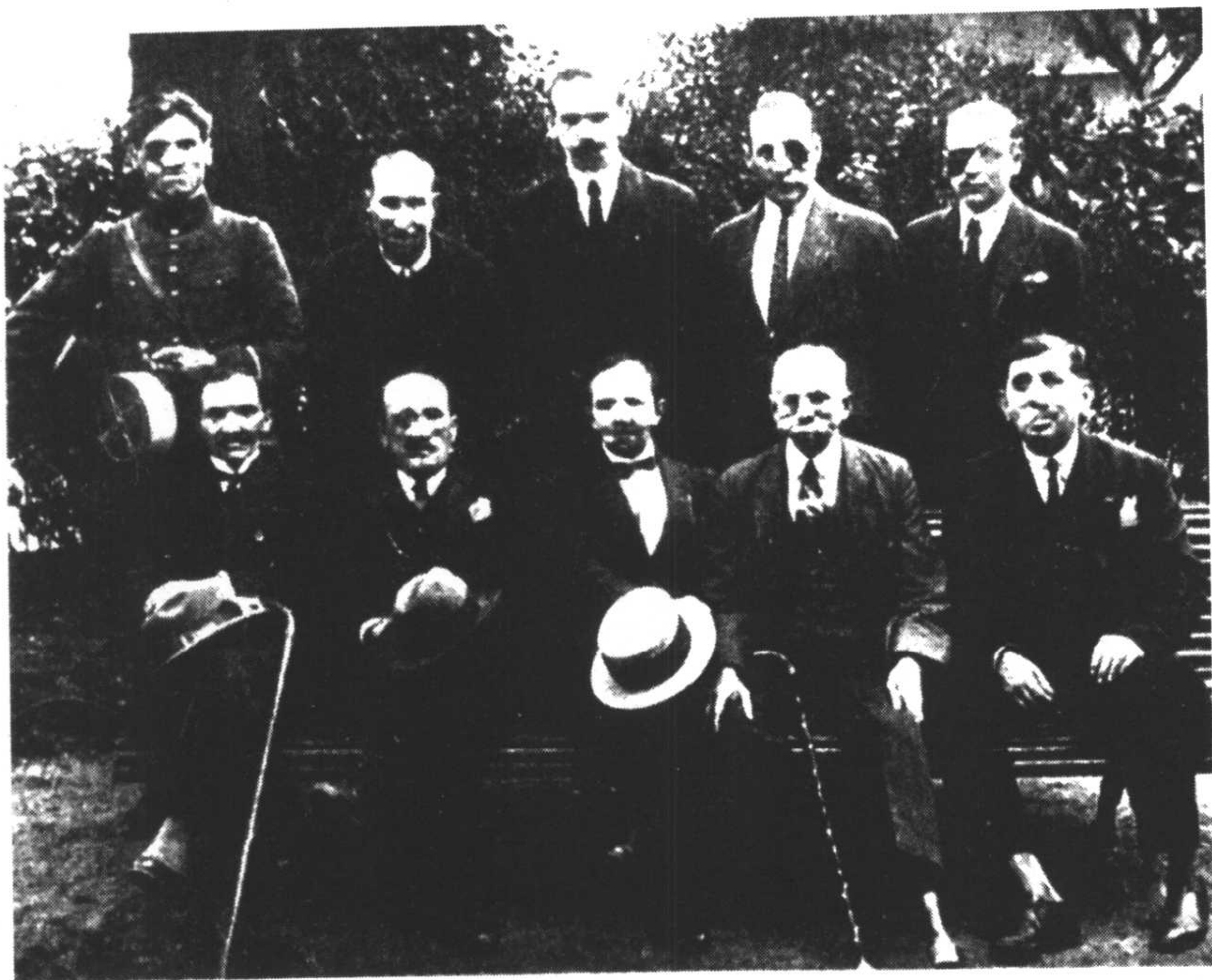
影片《剧院魅影》并没有明确提及战争，但是由于对于歌剧魔鬼那可怕的面容，影片也没有给予任何形式的解释，因而朗·钱尼骷髅般的面孔无疑触动了文化中的某些稚嫩神经。然而，后来对加斯頓·勒鲁这部小说的改编就没有这么强烈的冲击力了，它们对魅影毁容进行了解释——通常的解释是强酸泼在了埃里克的脸上——但是朗·钱尼扮演的剧院魔鬼却是先天的恐怖人物，一出生，这个人物就是畸形的。朗·钱尼用金属线把自己的鼻子向后拉（牵引的金属线则用腻子掩盖起来）。“你知道，他又遭罪了”，本片的摄影师查尔斯·范·恩格尔（Charles Van Enger）说，在回忆朗·钱尼的这种鼻子装置的时候，恩格尔讲它有时候使朗·钱尼“流血不止”。影片



奥托·迪克斯（Otto Dix），《移植》杂志（皮肤移植），1924（Der Krieg IV 中的彩图 10）。（The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, Los Angeles County Museum of Art）



朗·钱尼在《钟楼怪人》中扮演卡西莫多。（Courtesy of Philip J. Riley）



在战争中毁容的人：出现在 1927 年 6 月 11 日《插图画刊》上的在战争中残废的法国老兵。（The Library of Congress）

中非常著名的场景是，当埃里克隐藏着的身体器官抽动的时候，女演员玛丽·菲尔宾（Mary Philbin）撕开了埃里克戴在脸上的面具。这个场景对观众冲击很大，这样的表现近乎于视觉强奸。埃里克扮演的角色长着鼓胀的秃头，而且举止僵硬，阴茎又有残疾，这都使他再也无法诱惑什么人，而只会把他所爱的人吓跑。（茂瑙的诺斯费拉图也有同样的特征，法国批评家罗歇·达东对此有细致的研究。）

然而，人们对于可怕的身体残缺的焦虑还远不能解释朗·钱尼身上所具有的神秘特质。对于仍然处于霍雷肖·阿尔杰（Horatio Alger）对美国梦的鼓吹之中的美国而言，20 世纪 20 年代蒸蒸日上的声势使人们对未来更加充满向往，在这样的背景下，朗·钱尼获得发展几乎是不可避免的。电影历史学家大卫·汤姆森（David Thomson）如此总结朗·钱尼的魅力所在：“银幕上的演员没有一个能像朗·钱尼这样向观众展示出改变形态的观念、承诺和恐惧……观众在电影中寻求种种体验和感受，而朗·钱尼不断变化的外表正刺激着观众的这种渴望。”朗·钱尼使自己千变万化的



朗·钱尼出演的新电影总是能够激起公众的极大热情。在这张照片中，女演员玛丽·菲尔宾和年轻的影迷站在电影《剧院魅影》的广告牌前。(Courtesy of Lupita Tovar Kohner)

魔力深深地渗透进美国人的意识之中，以至于当时常常这样来说蜘蛛、蜥蜴或者其他爬行动物，“别踩它——这可能是朗·钱尼”。流行的关于这位演员的另一个神话和朗·钱尼的另一种伪装能力有关，朗·钱尼可以使自己混在人群中间，让其他人辨认不出来。你可能就和他擦肩而过，但是你却毫无察觉。这使人们头脑中有这样的感觉：朗·钱尼无处不在。

除了为观众提供种种体验并且满足其愿望，朗·钱尼还成为在艺术和科学中的大众文化和现代主义发展之间的一种联系。朗·钱尼身上没有固定不变的现实或本性，他就是战争铸就的、存在主义描述的以及现代医学造就的，支离破碎的、一切都是相对的普通人。朗·钱尼在自己身上进行的种种整形实验正预示了同时代立体主义画家、达达主义画家，以及新兴的超现实主义画家所做的努力。他们都在尝试把人类的身体外形拉伸到愈加怪异的形态上来。从某种意义上讲，朗·钱尼就是我们现代好莱坞明星形象的原型——他是这个电影帝国里面第一个激起公众热情的演员，也是第一个刻意塑造一种难以接近的形象的演员。“没有朗·钱尼这个人，”朗·钱尼本人，以及他的广告宣传员喜欢这样说，“我就是我创造的那个人物。就是这样。”如果像

在 20 世纪 20 年代，毁容的焦虑是常常出现在电影杂志前面和后面的主题内容。这些就是在影片《剧院魅影》上映前后出现在影迷杂志上的广告。

HAVE PRETTY ROUND FACE AND NECK

Instead of unsightly hollows



Don't let sunken cheeks, hollow temples or a drawn, skinny neck keep you looking thin, peaked, old, worn out. Science offers you a sure, delightful way to put on flesh where you need it. No dieting or tiresome exercise. Simply apply **Tiffany Tissue Builder**. It is a secret compound of amazing tissue building oils. It has brought new attractive beauty to thousands. Hollow cheeks and temples

skinny necks and under-developed busts round out almost at once—firm—dainty—beautiful. Crow's feet and wrinkles disappear as tho by magic. The soothing tissue building oils will not irritate the most tender skin. Neither will it grow hair.

Results guaranteed and your money promptly refunded if you are not delighted after four weeks' use according to directions. Price \$3.00. Send check, money order or currency and we will send prepaid. If you prefer send no money but pay postman \$3.00 plus few cents postage when he delivers it.

TIFFANY LABORATORIES
1127E Hanna Building, Cleveland, O.

How to Obtain A Perfect Looking Nose



My latest improved Model 28 corrects now ill-shaped noses quickly, painlessly, permanently and comfortably at home. It is the only nose-shaping appliance of precise adjustment and a safe and guaranteed patent device that will actually give you a perfect looking nose. Write for free booklet which tells you how to obtain a perfect looking nose. M. Trilet, Pioneer Nose-shaping Specialist. Dept. 2861 Binghamton, N. Y.

Peel Off Your Skin

If you don't like it, and have a beautiful new skin
Youth-Ami Liquid Skin Peel

*The Shade Paris Is
Raving Over!*



*Created for
Mary Philbin
Universal Star*

Phantom LIPSTICK Re

Mary Philbin says
"The Phantom Red Lipstick and Rouge are the finest I ever used. 'Phantom Brow' is wonderful!" Waterproof. Stays on!

A perfect color, blending with any complexion. Send this ad. and for Beautiful and MIDGET Lipstick, other 12c. brings general sample of PHANTOM BROW, for eye lashes brow.

CARLYLE LABORATORIES
54 Dey St. (24) N. Y. C.

朗·钱尼这样的大明星也可以没有固定的身份，那么对于广大不知名的朗·钱尼的影迷来说，他们似乎得到了极大的心理保障和解脱，因为他们一直在怀疑自己也许谁也不是。影迷杂志后面刊登有这个“千面人”的剧照，浏览一下，它们揭示了朗·钱尼伪装的过程；而在杂志前面，你就会看到朗·钱尼最新装扮成的痛苦不堪的模样，他又在经受折磨，基督受难似的，但却是为了你的利益。而当你读完对这个演员最近穿着的驼背装置的介绍之后，你就该开始仔细阅读杂志后面的广告了，这些广告在推销拉直你脊柱的产品，让你增高或苗条的产品，或者取代脸上“难看的凹陷”而给你一个“圆润而漂亮”的脸蛋的产品。女性更多地成为这些产品的预期客户，越来越多的妇女都成为化妆方面的能工巧匠，她们正是以此来适应 20 世纪隐约出现的性的苛刻环境。对于“难看的凹陷”，以前从未对此注意过的公众已经深刻地意识到，朗·钱尼无疑在这方面作出了他的贡献。

布朗宁和朗·钱尼在拍完《三个邪恶的人》之后，又拍摄了《黑鸟》（*The Blackbird*）（1926）和《曼德勒之路》（*The Road to Mandalay*）（1926）。在这两部影片中，朗·钱尼仍然扮演瘸子，而且脸上有可怕的疤痕。“当我们准备讨论一个新鲜的故事的时候，”1928 年，布朗宁对记者说，朗·钱尼就会“溜达进我的办公室对我说，‘怎么样，这回我是什么样子，老板？’然后我就告诉他‘这回你一条腿没有了，要不就是一只胳膊，要不就是鼻子’——管它是什么。”

两人投合的着魔在影片《隐密》（1927）中达到顶点，这个疯狂的弗洛伊德式的马戏团情节剧成为他们的标志性作品。《纽约先驱论坛报》（*New York Herald Tribune*）的一篇评论如此概括布朗宁的癖好：

陶德·布朗宁先生正在迅速接近病态。在他拍摄的一系列二流恐怖电影中，他创造的形象还是令人尊重的，如侏儒谋杀犯、瘸子小偷、在地上爬行的狠毒的人物，所有这些罪孽深重的人物都处于可耻的环境和黑暗、邪恶的命运之中。而该导演这次展示在我们面前的情节剧就像是某人匆忙而就的电影剧本。

《隐密》就好像是《惩罚》一片中主角上半身残疾的版本，朗·钱尼扮演的阿朗佐（Alonzo）是一个没有双臂、为躲避警察的追踪假扮余兴表演演员的人物。阿朗佐是冒充的畸形人，他把自己的双臂绑了起来，而且只用自己的双脚吃饭、抽烟，甚至作飞刀表演。他爱上了埃斯厄利塔（*Estrellita*）（琼·克劳馥扮演），美丽的、对性有

着古怪恐惧的马戏团女演员：一想到被男人搂在怀里，她就感到厌恶。讽刺的是，阿朗佐也必须和他所爱的人保持距离——不仅是因为距离太近埃斯厄利塔会发现他“令人厌恶”的双臂，而且如果靠得太近的话，埃斯厄利塔还有可能注意到阿朗佐右手的拇指——因为埃斯厄利塔的父亲对待自己的女儿非常残酷，于是阿朗佐就解下捆住的双臂谋杀了他，但是对方临死前咬住了阿朗佐的右手，并在他的手指上留下了特别的印记。当阿朗佐勒索一个医生要求他真的切除自己的双臂的时候，这个错综复杂的故事（无论如何这个故事还是编排得惊人的出色，就像一个骇人的、禁忌的童话故事）就达到了阴郁的最高潮。当阿朗佐回去找埃斯厄利塔的时候，他却发现，在一个马戏团大力士的精心照顾下，埃斯厄利塔已经战胜了自己对男人怀抱的恐惧心理。在大力士进行表演的时候，阿朗佐设计暗算，他的报复差一点就成功了，野马险些把大力士的双臂扯断，然而，正在懊悔的阿朗佐却遭到了狂奔的马群致命的踩踏，他的阴谋失败了。

琼·克劳馥从来没有在媒体上提及过布朗宁，但是在一次称为“和朗·钱尼一起在《隐密》中工作：受刺激但是有趣”的采访中，她提到了布朗宁。尽管克劳馥对布朗宁的印象没什么特别的地方——她在一封没有刊登的信中称这位导演“讲话和气”、“敏感”而且“知识渊博”，但是她并没有提及任何关于布朗宁的轶事——然而克劳馥发现朗·钱尼这位男演员却是“我遇到过的最令人紧张、兴奋的人，一个让人惊奇得目瞪口呆的男人。在拍片中，你看到的是一个严肃而又温和的人，黑色的眼睛微笑着，他很少大笑，但是只要他大笑，他的笑声就能让人无法抗拒”。当朗·钱尼表演的时候，克劳馥回忆道，“就像是上帝在显示力量，他能够如此专注。那时候我第一次意识到人站在摄像机面前和人在进行表演两者间的不同。”

她还描述了朗·钱尼为了达到自己想要的效果所经受的痛苦考验：“在拍摄不同场景的时候，朗·钱尼先生本可以把自己捆着的双臂松绑。但是他没有那样做。每天，他都要绑住自己的双臂五个小时。为此，他忍受着双臂的麻木，忍受着折磨，我们拍摄的时候，他的表演不仅是现实主义的，而且他表现出来的情感上的痛苦也是非常震撼力……非常吸引人的。”^[1]

[1] 克劳馥的传记作家亚历山大·沃克（Alexander Walker）注意到这位女演员在后来的表演生涯中“对朗·钱尼这种自愿追寻的耶稣受难式的行为一直满怀崇敬。人们常常感到在克劳馥的电影拍摄现场工作是痛苦的，克劳馥甚至坚持要把拍摄现场的温度降到华氏 58 度，她认为这是一种‘让人们专注工作’的方法”。

电影并不是 20 年代晚期公众感受身体残缺寓言痛苦的惟一场所。此前一年，欧内斯特·海明威就已经出版了他的小说《太阳照常升起》（*The Sun Also Rises*），他的关于翟克·巴恩斯（Jake Barnes）在战争中受伤失去男性能力的痛苦故事在文学世界已经激起一片哗然。批评家们接受了海明威关于自己最初为什么要写这样一个故事的解释：海明威在战争中负了伤，在米兰养伤期间有机会参观了另一家医院的生殖泌尿器病房。海明威的传记作家肯尼斯·S. 林恩（Kenneth S. Lynn）详细描述了海明威当时的经历，“在那里他和一些生殖器受伤的士兵谈了话，正是为这些受伤士兵的境况担心，他才开始想像翟克·巴恩斯这个人的……但是这个合理的故事仍然缺乏一个合理的解释，那就是为什么海明威特别对这个病房的伤员感兴趣。”

当然，海明威的小说充满了对男性性能力的挑战，其中一些作品的描写颇为直接。在一篇可怕的短篇小说中，“愿你幸福，先生”，海明威描写了一个 16 岁的男孩，在性欲和宗教愧疚心理的折磨之下发了疯，在圣诞节那天，他跑到急诊室请求医生阉割自己。当医生拒绝之后，这个男孩回到家里，用剃刀割去了自己的阴茎。

（“也是在圣诞节，”其中一个医生喃喃自语，向人们讲着这样一个故事。）

海明威也许受到过或者并没有受到过失去阴茎的恐惧或者幻想的困扰。然而，这样的主题无疑反复出现在他的作品中。和海明威同时期，但是工作在另一种媒介里的布朗宁，无论是与朗·钱尼合作还是与别人合作，都把阉割的象征主义引进家庭式的手工业。人的身体瘫痪、被截肢或者从腰以下被“砍掉”，这样的形象反复出现在布朗宁的电影中，这成为布朗宁全部作品中在视觉上反复出现的意象。在《黑鸟》、《演出》（1927）、《隐密》（在这里“腿”变成了“臂”）和《桑给巴尔岛的西部》（*West of Zanzibar*）（1928），以及后来的《畸形人》（1932）和《销售奇迹》（*Miracles for Sale*）（1939）中，都出现了直接的或比喻的残缺肢体的人物形象。在这几部电影中，作为情节元素存在的、被偷窃的、晃动着的珠宝反复出现，成为布朗宁电影主题的另一种变化。或者，像在《演出》中，整部影片围绕有人试图砍下一个叫做考克（Cock）（约翰·吉尔伯特扮演）的主要人物的脑袋的故事展开，故事发生在一个余兴表演的地方，那里到处是下半身被截肢的人，以及头脑空虚之类的人物。电影《神秘人》（*The Mystic*）（1925）相当直接地表现了这样的场景：表演飞刀的人用刀削掉香肠三明治的后半部分，而这三明治刚被一个女演员放到自己嘴里。



腰部下面什么也没有：《演出》（1927）中典型的布朗宁电影形象。

在西格蒙德·弗洛伊德于第一次世界大战晚期发表的论文《神秘之物》（The Uncanny）中，他首次讨论了阉割情结和恐怖幻想故事之间的关系。根据弗洛伊德的观点，幽灵（所有魔鬼形象的基础）的产生是人的一种保护机能的结果；当人无意识中感觉到本我、自己的眼睛、四肢或者生殖器处于致命的危险中，人们就创造了一个想像的代替自己承受危险的替代形象。（在影片《隐密》中，阿朗佐的手指的象征简直就是弗洛伊德理论的明证，人们一定会想陶德·布朗宁本人是不是在阅读《神秘之物》后受到了该理论的影响。）“被截肢的四肢，受重创的脑袋，身体从腰的位置斩断……所有这些都和神秘有些联系，”弗洛伊德写道，并说，“这些种类的神秘源于阉割情结。”在类似的讨论中，弗洛伊德无意中谈到了关于布朗宁“活死尸”经历中的深层想像：“对一些人而言，被活埋的念头是所有事情中最为神秘的。然而心理分析已经让我们懂得，这个可怕的幻想只是由另一个本

身并不可怕的念头转变过来的……这个念头，我的意思是，就是人在子宫内的存在。”

在布朗宁的生活中去寻找“朦胧的伤口”，以此解释布朗宁不平凡的职业生涯中对阉割形象的关注，这种想法的确非常吸引人。关于布朗宁在1915年车祸中受伤的情况，公共档案所能提供的详情不足以查明布朗宁是不是因此在骨盆位置受到了外伤。然而，在某种程度上，布朗宁嘴上的伤却不轻，他也为此吃了不少苦头。另外还有报道说布朗宁年纪很轻的时候就戴着一副上下咬合的假牙。在因为酗酒上黑名单之前，据说一位旧金山的酒店经理要求他少开一些聚会，他的反应非常粗暴，他把自己的假牙摘下来放到这位经理的手上说，“去咬你自己去吧！”布朗宁在1915年的车祸中掉光了牙齿，这只是一种推测，但是布朗宁年纪大的时候的确告诉自己的熟人，他在嘉年华/赛马场呆的日子里曾经被“马踢伤过”。

无论是什么原因，牙齿受伤或者毁容都会深刻地影响到一个人的心理。法国Cooke医疗机构是面部外伤和整形方面领先的权威机构，它注意到，“人嘴周围的区域不仅起控制情绪的作用，而且还和个人形象有密切关系。作为交谈、吃饭和接吻的工具，嘴也是人的感情的一面镜子，它还具有独特的社交、心理方面的暗示作用以及象征意义。”在影片《午夜后的伦敦》(London After Midnight)(1927)中，布朗宁和朗·钱尼创造了一个关于人嘴的特别让人不安的形象。朗·钱尼扮演一个假冒的吸血鬼，戴着鲨鱼般的假牙。当最初的这种长着剃刀般锋利牙齿的嘴巴添加到人脸上的时候，弗洛伊德提出的一种概念就在人们心头被唤起了：贪婪的、锯齿状的阴道(Vagina dentata)。《午夜后的伦敦》是布朗宁进入吸血鬼世界的标志。吸血鬼世界是关于替代性的性和嘴巴的无限领域，这个世界会一直让布朗宁着迷下去。

布朗宁的阉割焦虑和残酷的性挫折心理似乎都和爵士乐时代公众的心理格格不入，那个时代到处是让人们去完成性事的鼓励。正如弗雷德里克·刘易斯·艾伦(Frederick Lewis Allan)在《只有昨天》^[1]中对那个时期的回忆，“那时候心智健康的首要要求就是要有不受任何抑止的性生活。如果你要健康而且幸福，你就必须听任性欲的指引。这就是弗洛伊德的教义嵌入美国人头脑中的样子……对于牧师宣传的自

[1] Frederick Lewis Allan, *Only Yesterday: An Informal History of the Nineteen-Twenties* (New York and Evanston: Harper & Row, 1957), P. 99.



《午夜后的伦敦》中的朗·钱尼。(The Stephen Jochsberger Collection)

我控制的美德，直言不讳的批评家则提醒人们那种自我控制已经过时了，而且还非常危险。”

但是，一部分美国人还是希望听听布朗宁想说些什么——从布朗宁的电影票房收入来看，这部分美国人还为数不少。无论是在世故的曼哈顿，还是在好莱坞的电影帝国，你都不难发现布朗宁与朗·钱尼的观众。事实上，布朗宁和朗·钱尼两人

都是不合群的人物，在好莱坞的拍摄现场，两人都很少与他人来往。只有忙碌工作的大众才认为朗·钱尼和布朗宁身上散发着无穷魅力，尽管布朗宁在米高梅电影公司时所挣的薪水只相当于蓝领阶层，然而据报道在20年代末，布朗宁的薪水则达到了15万美元，^[1]这个数目是当时美国总统薪水的两倍。这可能是被夸大了的数字——在另一家电影公司的内部备忘录上，^[2]根据导演1926年的薪水情况，布朗宁全年的报酬估计是7.8万美元——但即使是这个较小些的数额也足以把布朗宁排在签约导演薪酬标准的高层了。然而，把布朗宁和政治人物相比是恰当的，因为电影相当于一种大众政治，陶德·布朗宁就是在扮演陶德式残疾的民间角色，从而成为美国最令人恐惧的魅力人物，尽管他可能并不想办法去缓和他在人们心中唤起的恐怖情绪。

朗·钱尼和布朗宁一直是谜一样的人物：布朗宁去世之前过着隐居生活，去世的时候也没有留下任何子女；朗·钱尼至今健在的家庭成员没有一个愿意和哪位传记作家合作。既是作家又是导演的科特·索马克（Curt Siodmak）和朗·钱尼的儿子奎顿（Creighton）（业内人士称他为小朗）在很多场合一起工作过，他这样回忆老朗·钱尼，他“就像个虐待狂似的人物，^[3]把朗当成孩子或年轻人对待”。在索马克的记忆里，小朗是个父亲控制之下“备受折磨的人”。朗·钱尼这个“千面人”一直不露出自己的庐山真面目也许确有原因。布朗宁几乎无法掩饰的表现生殖器损伤的癖好，同样也是一个无法令人理解的谜。根据弗洛伊德者的观点，阉割恐惧是世界运转的动力，然而这并不真正要求阉割。布朗宁的电影究竟只是单纯地揭示了属于他个人的一种心理呢，还是仅仅展示了他在探究人类共有的原始恐惧方面的天资？

这两位处于阴影遮蔽之下的人物，都被自己内心深处的魔鬼所追逐，这造就了他们的自我分裂形象，同时又通过彼此得以成就自己，这种说法是恰当的。就像余兴表演中畸形人的联合表演，这正是公众想要看的，或者在里面看到自我。就像脱衣舞变得越来越猥亵，陶德·布朗宁和朗·钱尼似乎决心在掩藏自己的同时，向人们展示一

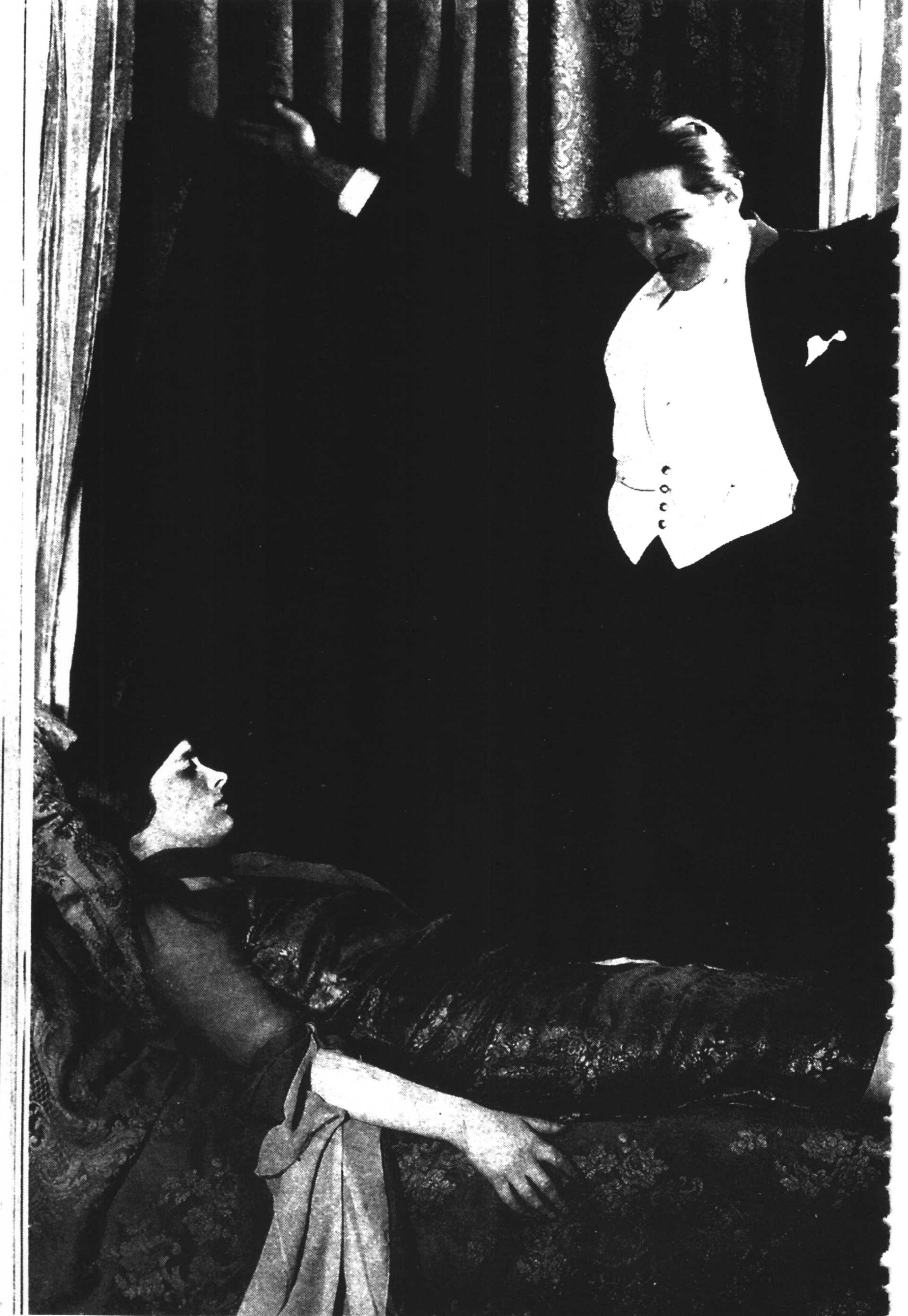
[1] "Famous Mystery Pictures Are Work of Native Louisvillian," July 1928 Clipping, Tennessee Artists Scrapbook, Louisville Free Public Library.

[2] Paul Kohner to Carl Laemmle, Sr., November 8, 1926; reprinted in Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915—1928* (New York: Charles Scribner's Sons, 1990), pp. 212—213.

[3] Curt Siodmak, letter to author, February 18, 1991.

种更加疯狂的新脱衣舞表演：人们脱下的不止是皮肤、骨头，甚至是头脑。

或者，正如黛安娜·阿巴斯在 30 年后向学生定义“身份”时所说的那样：身份就是当你带走其他所有一切时剩下的那个东西。



第四章

魔鬼们和利沃莱特先生

戏剧——晚上上演的文学。

——乔治·吉恩·内森 (1931)

就像黑暗的双星，德古拉和弗兰肯斯坦这两个魔鬼形象出现在黎明时分我们文化的地平线上，它们构成了充满活力的现代魔鬼神话。其中一个魔鬼相对于另一个魔鬼得以托生：德古拉是温文尔雅的，他阴险而且具有超自然的能力，属于贵族阶层的鬼魂的他，可以化作一阵轻雾穿过锁孔，也可以由人形变作蝙蝠或者豺狼，他可以这样自由地变化而毫发无损。而科学怪人弗兰肯斯坦，是个冷酷无情、拼凑而成的魔鬼，拥有的是无产者的躯体。就像是对科学的滑稽模仿，弗兰肯斯坦动作迟缓，似乎每动一下都需要经过慎重思考，他迈着沉重的步伐行走。而德古拉则可以毫不费力地振翅而飞，随心所欲地变换身形。弗兰肯斯坦完完全全地显露着他的伤痕。把两者放在一起，这两个魔鬼就构成了一个具有冲击力的完整形态，代表着直觉的右脑和逻辑的左脑，代表着影子和实体，代表着迷信和科学——极其古怪的一对儿。在现代文化中，人们几乎可以在任何领域感受到这两个魔鬼形象的存在：在文学、戏剧、电影和电视领域，在商业和广告宣传方面，以及存在于社会、科学和心理学上的隐喻。简而言之，这两个魔鬼无处不在。很少有什么虚构的人物能像这两个魔鬼形象那样被人们识别出来。他们和圣诞老人、米老鼠这样的形象一起存在于人们的头脑中。而且，这

贝拉·路高西和桃乐茜·彼得森 (Dorothy Peterson) 在贺瑞斯·利沃莱特 (Horace Liveright) 执导的百老汇影片《德古拉》(1927) 中。(The Harvard Theatre Collection)

两个魔鬼形象还被广泛使用。比如，就有以德古拉命名的食品（Count Chocula）和以弗兰肯斯坦命名的食品（Frankenberry），它们被包装为谷类食品，我们把这些食品喂给孩子的同时，也让孩子们充满情趣地品味着日常生活中存在的恐怖。

德古拉和弗兰肯斯坦的故事在文学上起源于同一时刻：1816年6月，在日内瓦附近的迪奥达迪别墅举行的著名宴会。参加宴会的包括雪莱（Percy Bysshe Shelley）和他的第二任妻子玛丽，以及乔治·戈登（George Gordon），洛德·拜伦（Lord Byron）及其朋友约翰·普利德瑞（John Polidori）医生。据说，当时这些人都尝试着编一个鬼故事。最后，拜伦构思出了一个带有浪漫色彩的鬼魂小说片断，而普利德瑞则把这个片断精心发展成为畅销短篇小说《吸血鬼》（*The Vampyre*）（1819），它被广泛认为主要出自拜伦之手。雪莱和拜伦还讨论了关于生命的电流基础以及在点击之下死尸复活的思辨理论。听了自己丈夫和拜伦的这些讨论，玛丽·雪莱头脑中便展开了（Mary Shelley）开了强烈的想像，“这种想像如此生动，远远超出一般的幻想。我看见——尽管双眼紧闭，但印象强烈——脸色苍白的有着不圣洁举动学生，跪在他刚拼凑在一起的东西旁边。我还看见一个人的可怕灵魂在舒展身躯，而在某种强大工具的作用下，显示出生命的迹象，开始具有部分生命力地令人不安地运动起来。”玛丽的想像最终形成了《科学怪人》或称为《现代的普罗米修斯》（*the Modern Prometheus*），它首次于1818年分三册出版。

复活的死尸同样是布莱姆·斯托克的小说《德古拉》的主题，讲述一个特兰西瓦尼亚的残忍僵尸首领，为了寻找新鲜血液，从自己在喀尔巴阡山脉的城堡移居到现代伦敦的故事。斯托克最初是个商业管理员，为有名的演员经纪人亨利·欧文（Henry Irving）工作。在闲暇时间，斯托克写了大量粗制滥造的作品。关于《德古拉》的一个主要的不解之谜就是，斯托克是如何使这部小说远远超越他的其他平庸之作的。一些评论员认为，是一种激烈的、弗洛伊德学说中称作灵感的爆发使斯托克得以在写作上获得了突破。然而，更加实际的可能性却是，改写小说原稿的不是斯托克而是另有其人。对此，享有美国恐怖小说桂冠诗人之称的洛夫奎特（H. P. Lovecraft），在1932年就设想了这样一个情景：“我认识一个老妇人，”他写道，“在19世纪90年代差点就修改了德古拉——她看到了内容乱七八糟的原稿。最后，由其他人（斯托克觉得她要的价钱太高）把小说修改成为人们现在看到的样子。”《德古拉》学家雷蒙德·麦克奈利（Raymond McNally）和拉度·弗洛瑞斯科（Radu Florescu）则认为，修改小说的应该是受欢迎的具有维多利亚时代特色的作家霍尔·凯恩（Hall

Caine)——斯托克的密友,《德古拉》就是献给他的(写的是凯恩童年时代的昵称“Hommy-Beg”)。对于《德古拉》的来源,斯托克没有留下任何解释,因而这个问题也就不可能得到解决了。

尽管《德古拉》一直受到欢迎,但非常奇怪的是,小说中关于伯爵的还魂却并不完满,因而,当人们把《德古拉》搬上舞台和银幕时,编剧都会不断地为它添加故事——后面的人又对添加的故事润色。其实,在戏剧舞台上,以及像詹姆士·马尔科姆·莱莫(James Malcolm Rymer)的廉价恐怖小说《吸血鬼瓦涅爵士》(Varney the Vampyre)(1847)中,充满诱惑的、拜伦式的吸食人血的形象早已广为流行。但是,斯托克从根本上打破了已经流行的这种形象。德古拉很少在社交细节上花时间,而在生理上,他是个令人厌恶的人物,一个死尸般的老头,每当吸食了人血就会变得更加年轻,然而永远也不会变得吸引人。20世纪的德古拉形象明显是个不同特质混合的产物,哥特式的浪漫小说《唐璜》、《呼啸山庄》及其他作品中同血缘的反英雄人物的特征都被借用到斯托克的伯爵身上。

《科学怪人》是文学的和哲学的,而《德古拉》则是单纯的娱乐,它旨在使读者进行情感投入而非智力参与。但是,两部小说的叙述却几乎和它们的广受欢迎一样有很多的相似之处:它们都以自我复制作为表现形式(弗兰肯斯坦通过把他从墓地和屠宰场找来的人体器官组织拼凑在一起,创作了他自己的幽灵;德古拉则通过血液的神秘摄入而使自己获得重生)。而且,两部小说都戏剧性地表现了一个惊愕得后仰的人物与魔鬼最初相遇的场景,同时有意思的是,两者都是活人和僵尸的对视:维克多·弗兰肯斯坦是恐怖地凝视着自己最后创造出来的产物,他本期望自己能够创造出一些美好的事物;而令房地产律师乔纳森·哈克(Jonathan Harker)震惊的却是,他发现他的主人,棺材中的德古拉伯爵并没有死。尽管书中的科学家是在进行理性的事业,而吸血鬼则是为并非理性的诅咒所困,但是两种战胜死亡的尝试却都失败了,而这两本书就是对这种尝试的白日梦的警戒。这两本书几乎都成了可进行批评和文化探究的深不可测的文本,而且至今也没有停止过出版。

19世纪20年代,无论是在英国还是欧洲大陆,根据《吸血鬼》、《德古拉》和《科学怪人》的原型获得灵感的众多改编版本出现在舞台上。有时候,两部小说中的人造怪胎和人身吸血鬼会混淆了彼此的界限:雪莱把她笔下的怪物指作“吸血鬼”;而在1887年的一出滑稽剧《科学怪人;或吸血鬼的受害者》(Frankenstein; or, the Vampire's Victim)中,两个恐怖形象的特征在公众的头脑里被混淆起来。在斯托克

发表自己的小说后，“德古拉”这个词实际上就成为“吸血鬼”的同义词，而雪莱、斯托克创造的形象被认为就像是硬币的两面一样相互依存着，他们是恐怖娱乐业中互补的两个巅峰，就像面包和黄油，杜松子酒和软饮料，或者凶杀故事中的鲜血和轰隆隆的雷声的联系。

魔鬼常常需要人的协助——容易上当受骗的人、帮手或者代理人——而魔鬼就依靠这些人来达到他们对这个世界的图谋。而吸血鬼和那个东拼西凑的怪胎等了超过100年的时间才等来那个能够帮助他们超越作为文学概念存在的人物，这个人物被某种奇怪的力量驱策着，而正是他使得这对孪生魔鬼得以进入20世纪的想像空间。

1930年，贺瑞斯·利沃莱特再次破产。

这个44岁的出版商是个真正白手起家的人物，但也正是他自己一手毁了自己。早期的利沃莱特当过证券推销员，也经营过卫生纸生意，都不顺利，但在20世纪20年代，贺瑞斯·布里斯班·利沃莱特却令人瞩目地崛起，成为美国出版史上最有影响力的人物，不仅如此，善于表现自己的他还把影响力渗透到戏剧舞台上。建立现代图书馆后，利沃莱特出版了西奥多·德莱塞（Theodore Dreiser）、舍伍德·安德森（Sherwood Anderson）、欧内斯特·海明威和尤金·奥尼尔（Eugene O'Neill）的作品，而作为百老汇的老板，他还创造了引起轰动的效应，即使在那里上演的戏剧并不总能赚上大钱，但却足以引人注目，其中包括戏剧《美国悲剧》（*An American Tragedy*）（获得巨大成功），首次穿着现代服饰演出的《哈姆雷特》，而最著名也最成功的要算改编自亚伯拉罕·斯托克的小说《德古拉》的演出，它在纽约上演和巡回表演中共赚取了超过200万美元的收入。

到1930年，由于股票市场大跌，《德古拉》赚的钱所剩无几。而这个时期并没有出现什么畅销小说。最令利沃莱特懊恼的是，好莱坞对《德古拉》的兴趣日益浓厚，但他已经愚蠢地放弃了《德古拉》有关电影拍摄的一切权利。拍摄《德古拉》曾经是利沃莱特非常中意的项目，他曾为了确保美国对小说拥有的权利而竭尽全力地和小说作者好斗而视钱如命的遗孀弗洛伦斯·斯托克展开较量。尽管利沃莱特当时并没有拍出一部德古拉的电影，但他知道恐怖和神秘元素相结合后拍出的影片必定会在票房上大获成功。在那几年，令人毛骨悚然的题材已经吸引了大量观众，其中包括在1920年首演的玛丽·罗伯茨·莱茵哈特（Mary Roberts Rinehart）和艾弗里·霍普伍德（Avery Hopwood）的《蝙蝠》（*The Bat*），它单是在纽约就上演了878场之多；奎恩·威尔伯（Crane Wilbur）的《魔鬼》（*The Monster*）（1922）则讲述了一间令人



青年时期的贺瑞斯·利沃莱特。(The Bettmann Archive)

毛骨悚然的房子，一个疯狂的科学家和一把电椅的故事，正是它成就了朗·钱尼；也许当时最受欢迎的情节剧该算约翰·威拉德（John Willard）的《野猫与金丝雀》（*The Cat and the Canary*）（1922）了，那种“黑暗的老房子”恐怖类型的又一种变种，而它非凡地、经久不衰地发展下去，在其之后又有三种根据它改编的电影版本。

所有这些电影都拥有“恐怖”象征符号，但是为了与20世纪20年代的戏剧传统

保持一致，它们都小心地改换剧本中令人战栗的事物的本来面目，而按照人的角色——通常是罪犯——来演绎。然而《德古拉》在保留了所有象征符号的同时，拒绝把带来恐怖感觉的事物进行其他解释转换。而贺瑞斯·利沃莱特立刻把握住了潜在的吸引观众的方式，那就是一头扎进毫无理性的而且耸人听闻的题材当中去。

与弗洛伦斯·斯托克纠缠已经困难重重，如果早些时候就抛弃这桩买卖也许事情会变得简单，但是，利沃莱特却确信他能依靠德古拉这个可怕的吸血鬼情节片获得商业上的巨大成功。斯托克夫人已经把小说的戏剧改编权授予了演员经纪人汉密尔顿·迪恩（Hamilton Deane），改编后的剧本写得很烂，但也还是非常戏剧化的，而且在1927年伦敦演出季节中获得了令人吃惊的巨大成功。尽管张贴的电影广告让人不寒而栗，但是希望观看该片的人群却并没有因此散去。甚至萧伯纳也来到坐落在埃道菲（Adelphi）的约瑟·利维（José Levy）的小剧场（Little Theatre）^[1] 品尝一下恐怖的滋味（尽管后来当问他对这部影片的意见时，萧伯纳这样说，“我真高兴不是我写的剧本”）。

对于全世界对《德古拉》日渐浓厚的兴趣，斯托克的遗孀变得接近于妄想狂——特别是对于利沃莱特，她似乎认为自己在争夺《诺斯费拉图》的权利过程中的对手，在美国则变成了利沃莱特这样寡廉鲜耻的人物，而弗洛伦斯针对德国未经授权的《德古拉》进行的诉讼已有数年之久。当然，弗洛伦斯这样的反应并不特别；利沃莱特先前的一位雇员，莫里斯·汉莱纳（Maurice Hanline）后来就出版了《鲁莽岁月》（*Years of Indiscretion*）一书，激起舆论一片哗然，该书讲述了一个年轻作家被像美第奇一般的出版商詹森·佩提纳克斯（Jason Pertinax）奴役的故事：“我不喜欢这个人，马克这样想着，他根本不是人……他就是个英俊的吸血鬼，如果他觉得我的诗歌有钱可赚而可能考虑出版它们，但是他一样会嘲笑我写的东西。我想我会杀了他，我恨透这个王八蛋了……我能坚持住不呕吐而走到门口吗？”（公平地讲，需要注意的是，汉莱纳本人也至少被他的一个熟人比作“阴险的人”。）

为了把《德古拉》的权利控制在自己手里，利沃莱特找到了住在伦敦的美国剧作家和记者约翰·L. 伯德斯顿（John L. Balderston），让他去迷住斯托克夫人。当时最

[1] 小剧院是20年代恐怖片首演的重要场所。1917年9月，德军重达50公斤的炸弹并没有一下子摧毁这所建筑，否则它后来的赫赫声名也就不会存在了。这座建筑原先是家银行，后来被用作士兵俱乐部。1920年，在希比尔·桑代克（Sibyl Thorndike）的艺术指导下，约瑟·利维把它按照恐怖剧场的想法重新装修，并再次开放。在大厅中安排一个护士站在那里是桑代克首先想出来的主意，而这种做法后来则被汉密尔顿·迪恩和贺瑞斯·利沃莱特在上映《德古拉》时借用了。



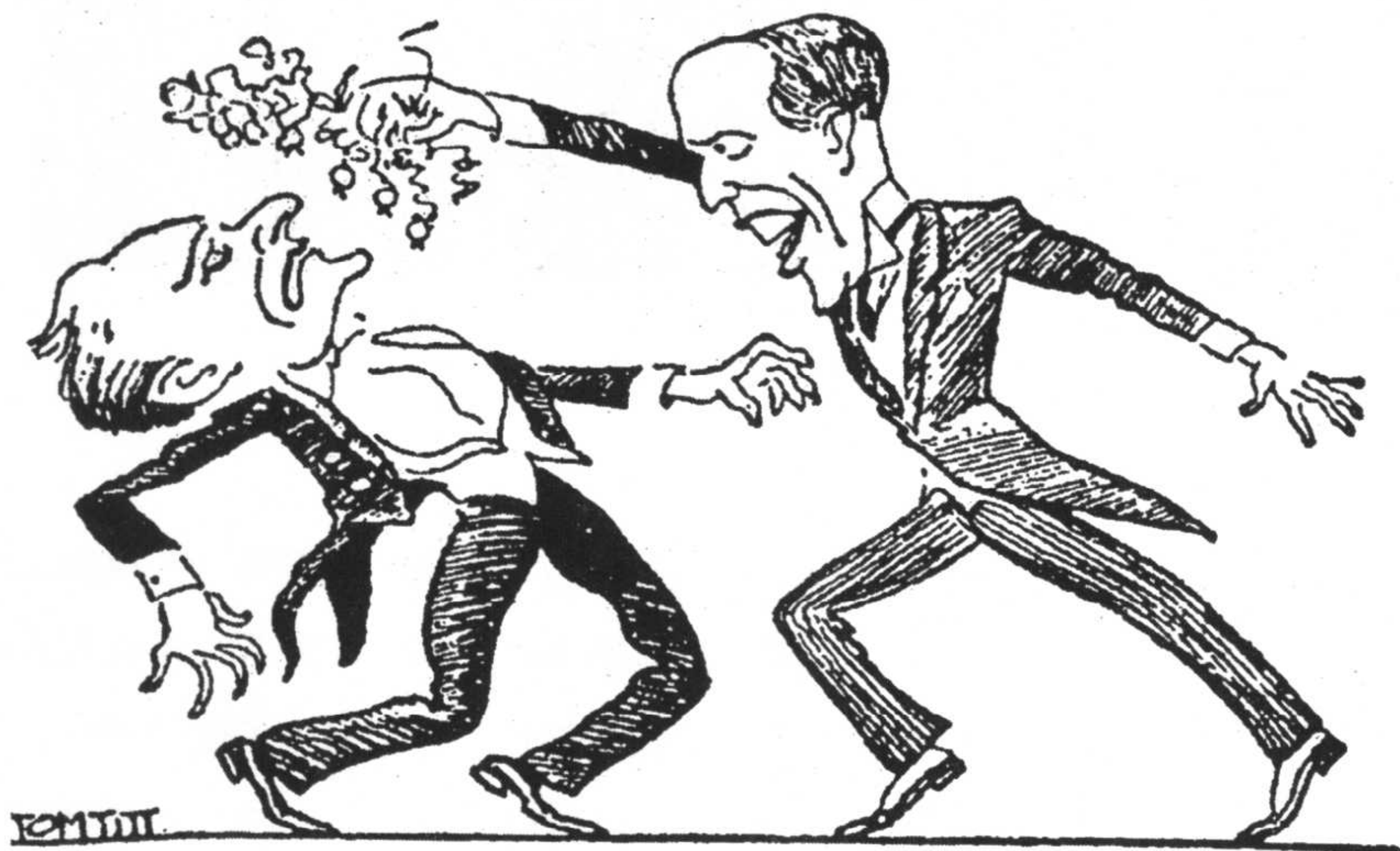
约翰·L. 伯德斯顿。(The Library of Congress)

接近英国人感觉的美国人也就是伯德斯顿那个样子了，而作为报道第一次世界大战的记者，伯德斯顿就住在切尔西（Chelsea）的夏纳步道，那里距离斯托克原先的住所并不远。1915年，26岁的伯德斯顿就离开了纽约报社的办公室去了欧洲前线。他告诉《编辑和出版商》（*The Editor and Publisher*）的工作人员，他之所以要到前线去是因为他认为，“在战场上有很多通讯记者和新闻记者，但是真正报道新闻的记者并

不够。”伯德斯顿向报社承诺，他会在战场上追逐战斗情况就像“他在后方处理侦破案件的报道一样，同时他不会戴上手表，也不会发电报向报社描述他在那里吃的早饭是什么，或者去探访将军们在做什么，他要真正投入到战争当中去”。这位准通讯记者保证他会给报社发回一些特别的故事，一些“在邮电传送过程中还冒着热气的新鲜故事，你知道，就像热水瓶冒着热气一样”。

在对付弗洛伦斯·斯托克的时候，伯德斯顿非常得心应手。既然伯德斯顿既英俊又有修养，而且远比利沃莱特圆滑耐心，那么弗洛伦斯也就不会感到什么不舒服了。制片人希望伯德斯顿完全重新修改《德古拉》的剧本——汉密尔顿·迪恩改编剧本中的对话不可救药——但是利沃莱特也最好不要反复强调这一点。对于之前自己对汉密尔顿改编剧本的评价和品味受到批评，弗洛伦斯·斯托克非常愤怒。弗洛伦斯曾经是一个传奇式的维多利亚时代的美女，对她仰慕已久的众人就包括王尔德、伯恩·琼斯（Burne-Jones）、罗塞蒂（Rossetti）和杜·莫里哀（du Maurier）。“你应该见见她，”在《德古拉》中扮演吃苍蝇的疯子瑞菲尔德（Renfield）的男演员伯纳德·朱克斯（Bernard Jukes）这样回忆弗洛伦斯·斯托克，“她戴着小巧的蕾丝帽子，身上的衣服腰身紧致，衣领高高耸起，肩上的衣袖蓬松宽大。”年纪大了的弗洛伦斯就像王尔德的夫人一样让人难以应付。

报纸上关于1927年在伦敦上演的《德古拉》中的雷蒙德·亨特雷（Raymond Huntley）和汉密尔顿·迪恩的漫画。



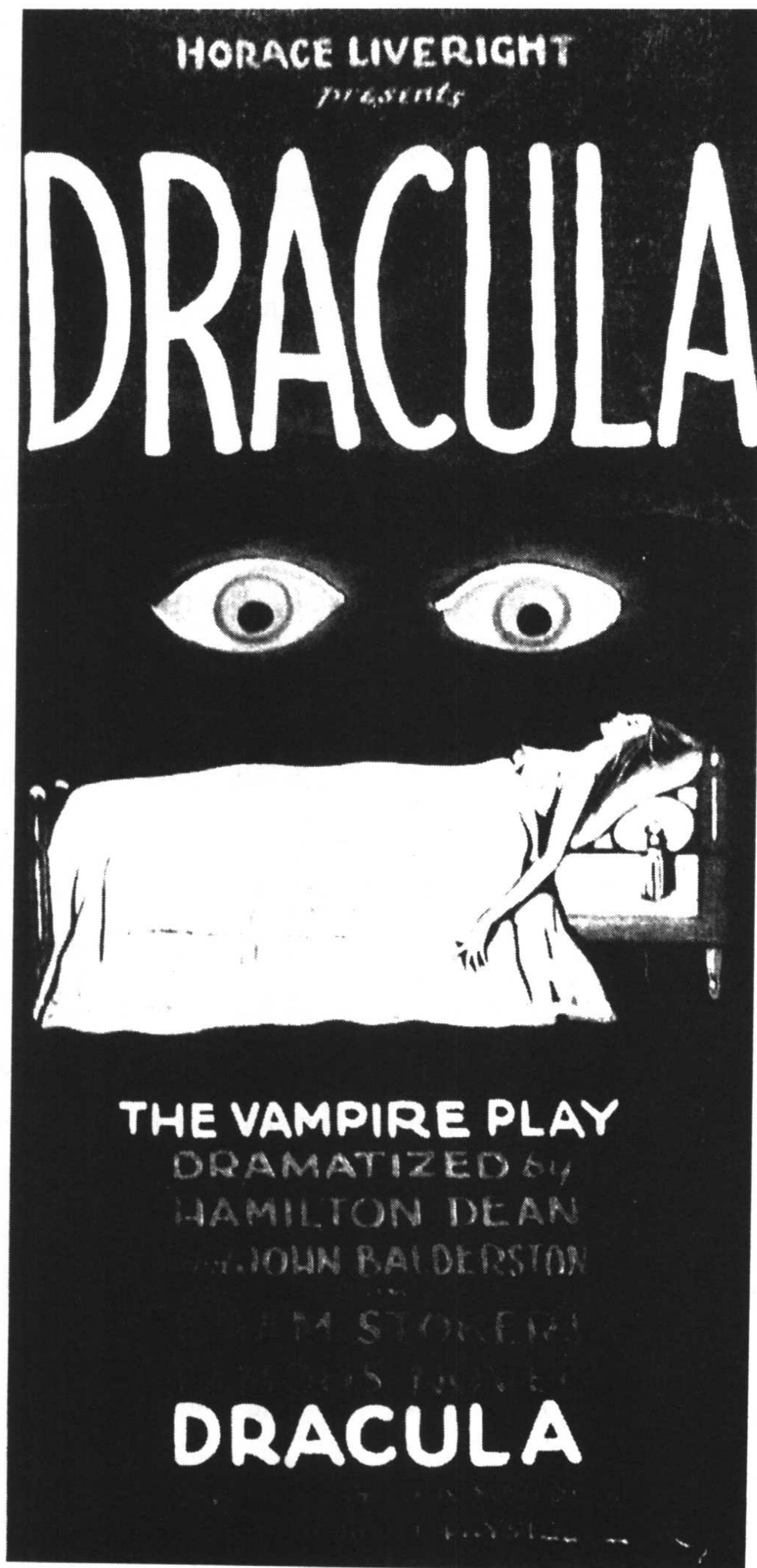
伯德斯顿的外交手腕获得了成功，影片《德古拉》也为所有与之相关的人带来丰厚的利润。然而把这个吸血鬼引入银幕可是件需要小心行事的事情。以前并没有男性原型人物与这个怪物类似，只有塞达·巴措（Theda Bara）的“妖精（the vamp）”的概念与之接近。一个嗓音尖锐的22岁男演员在英国戴着中年人的假发扮演了这个角色，他被推荐给雷蒙德，但是对于利沃莱特每周150美元的并不吸引人的薪酬，他拒绝了。之后，另一个曾经试图把《德古拉》搬上银幕但失败了的制片人给利沃莱特推荐了他自己希望投拍《德古拉》时选用的演员。“老天，”这个制片人说，“我听说他就是从特兰西瓦尼亚来的。”

这个男演员的名字是贝拉·路高西，1882年出生于匈牙利的鲁格斯。1921年，他作为政治难民来到美国，以贝拉·路高西的名字进行表演。在匈牙利布达佩斯国家剧院，路高西曾经是位著名的多才多艺的演员。但是，在纽约他主要扮演一些来自于遥远国度的奇特人物，比如阿拉伯人、强盗、印度僧侣和地痞流氓。路高西的英文非常差，他基本上就不会讲英文。他用自己男中音的嗓音和深沉的语调吐出的英文，成为戏剧史上最让人毫不费力就辨认出来的声音，而且也是不断被人效仿或者滑稽模仿的声音。

路高西没有意识到他自己语言方面的障碍会成为潜在的问题，这在1924年把他卷入了一场混乱的法律诉讼当中去。路高西努力得到了导演一部叫做《做梦的权利》（*The Right to Dream*）的戏剧的工作，这名字真是非常适合他，因为他盲目地相信自己有能力用英语导演一部戏剧。没多久路高西就被解雇了，于是他就控告该剧的制片人休伯特·亨利·戴维斯（Hubert Henry Davis）违反了合同，而且他要求一个有陪审团的审判。戴维斯的回应是，事实证明路高西“完全不合适”做一名导演，而且没有如实说明自己的能力和专业水平。法庭站在戴维斯的一边，而因为路高西没有能力偿付法庭判罚他的69.56美元，法庭就拍卖了他在西55大街的公寓作为诉讼费用抵付。

与路高西一起共事过的人都注意到他顽固的性情。他的这种特质也许对他作为演员常常要求进入的紧张状态是有所帮助的：路高西进行表演使用的语言是他自己根本不懂的语言，而他完全依靠意志力来完成自己的表演。如果是其他人早就去进修英语课程了。

1927年，当利沃莱特出品的《德古拉》在百老汇上演时，批评界对贝拉·路高西并没有形成一致的赞誉。毕竟，路高西扮演的角色在美国舞台上完全是新鲜而特别



利沃莱特的《德古拉》的最初海报。(The Free Library of Philadelphia Theatre Collection)

的人物，评价这样的角色还没有任何标准可循。另外，德古拉伯爵这个人物跨越大西洋而来，在他的外貌和行头上也有了一些变化：从路高西开始，利沃莱特在舞台上塑造的德古拉的脸都涂成了绿色。在伦敦，观众看到的德古拉穿着带有深红色里衬的披风，然而在纽约披风的里衬变成了紫色的缎面，这似乎是为了不让人们把人物和节日联系在一起。《纽约邮报》注意到“路高西先生扮演的德古拉身着葬礼上的装扮……不具有戏剧性却像是毫无生气的殡仪馆的工作人员”。亚历山大·伍科特（Alexander Woollcott）在《世界》（*The World*）上写道，他感觉路高西的讲话方式“让美国经常光顾戏院的人们感到非常不舒服，路高西讲话的腔调让这些人联系到可爱但又索然无味的音乐”。而《先驱论坛》（*Herald Tribune*）的珀西·哈蒙德（Percy Hammond）这样报道，“如果魔鬼不是被表现得这样僵硬，那么观看在美国首次上演的这出戏剧也就不会让人感到那样备受折磨了……路高西先生为我们带来一个呆板的魔鬼，这个魔鬼更像是商店橱窗里的蜡像，而不是那个在夜晚作恶但装作温文尔雅的恶魔。”

然而这样的评论并没有阻止人们拥进剧院，《德古拉》获得巨大成功。这是爵士乐时代激起人们极大恐怖感的事物之一，几乎可以和康尼岛过山车相提并论，那是1927年另一个吸引了破记录的人们参与的娱乐方式。《时代》杂志注意到其间的和谐：是维多利亚时代造就了德古拉这样的故事，而人们享用这样的故事却是在咆哮的20年代。“这个世界，或者至少是曼哈顿剧院的观众所代表的那一点东西在25年的时间里走过了长长的路。现在，未婚少女也可以看恐怖故事了，她们抽烟或者平静地讲着自己的小小堕落，在这样的举动之中，行为规范在倒退。”

这出剧在富尔顿剧院（后来在百老汇的海伦海斯剧院）共上演了33周之久，次年两个巡回演出公司又接着进行巡回演出。作为贺瑞斯·利沃莱特巡回的恐怖嘉年华的一部分，贝拉·路高西获得了一种特别的声望，他成为在美国流行着的死亡象征。

“他们潜意识里渴望的正是死亡的拥抱，”路高西这样谈论他的影迷，“死亡，是个喜欢获得最后胜利的人。”在属于不受传统约束的轻佻女郎时代，人们的话语之间越来越多地充斥着他们对弗洛伊德理论的浅薄认识。作为出版商，是贺瑞斯·利沃莱特使《精神分析导论》（*A General Introduction to Psychoanalysis*）在美国受到欢迎，而又正是弗洛伊德书籍的推销者利沃莱特，促成了美国性欲这位皇后和死亡这位国王的具有不朽意义的相遇。没有贺瑞斯·利沃莱特，这个自作主张指导美国人进行本能冲动表演的人物，一切也就不会发生。

喜剧演员杰克·奥基（Jack Oakie）回忆了1928年一个夏日里，克拉拉·鲍（Clara Bow）从她在洛杉矶的房子里冲出来时的兴奋模样。冲出来的克拉拉向聚集在游泳池边的客人们宣布，他们要一起去比尔特摩剧院看《德古拉》的演出——就是现在。很明显，克拉拉好不容易买到了这个演出的最后门票。“她太兴奋了，甚至不能停下来穿好衣服，”奥基在他1980年的自传中写道，“她就在自己的游泳衣外面披了一件长款貂皮大衣，然后我们就一起上了有司机为她驾驶的黑色豪华派克轿车。”鲍读了很多关于路高西的报道，奥基记得，“我想见见这个男人，”鲍说，“你知道吗，他根本不知道怎么讲英语。”一个要每周演出八场的人根本不懂自己表演用的语言，鲍对这样的事非常着迷。

在整个演出中，“布鲁克林的狂野火苗”就在鲍半裸的身体里蹿动不止，“我们观看了贝拉·路高西化装成魔鬼的样子，”奥基写道，“整个晚上在女孩子们的脖子上咀嚼不停。之后我们就去了后台。”这位戏剧演员回忆说，路高西的确不会讲英语，“但是语言障碍根本无法掩饰他在见到克拉拉·鲍时的兴奋。”这位匈牙利人是这样解释的（出于某种原因，奥基没有提供当时会面的细节），他是依靠提词来念台词的，但是如果其他演员不小心告诉他错误的台词，那么剩下的演出他就会完全失控。就像鲍一样，很明显贝拉有他自己做事的方式。于是，鲍立刻邀请路高西到自己的家中做客。

路高西和鲍之间的风流韵事持续了至少一年。他显然雇了一个艺术家为鲍画了一幅裸体像（这个艺术家曾为路高西画过，不过是穿着衣服的），经历两次婚姻后，鲍的裸体画像就挂在路高西客厅的墙上。关于两人之间的关系人们知之甚少，但作家阿德拉·罗杰斯·圣约翰（Adela Rogers St. John）在当时所作的一些观察可能和这件事有些联系。“当男人爱上克拉拉·鲍的时候，他们似乎有点发疯了。比如他们会在照片上写下些东西，而可以肯定的是这不会是正常人会写下的东西。”

鲍自己阴暗的一面比她在银幕上塑造的“到外面玩个痛快”的形象更能说明问题。对于公众而言，鲍是个反叛的、爱玩的轻佻女郎（一种最初由贺瑞斯·利沃莱特于1922年出品的电影《燃烧的青春》塑造的受欢迎的形象）。但是，和玛丽莲·梦露一样，鲍本人的经历恰恰预示了她在好莱坞的悲剧，鲍也有一个悲伤艰辛的童年，她的传记作者大卫·斯坦（David Stenn）把她的童年描述成“布鲁克林的歌德式恐怖童年”。当谈到自己在摄影机前尖叫的本领时，鲍曾经说，“我所要做的就是想想家里。”鲍的母亲常常会像“中了邪”一样，“我会杀了你，”她会毫无顾忌地对小克拉

性欲和死亡：贺瑞斯·利沃莱特的《德古拉》将二者联系到一起，克拉拉·鲍和贝拉·路高西很快发现自己为对方所吸引。



拉说，“这是个可怕的世界。你还是最好死掉。”一天晚上，熟睡中的小克拉拉被母亲惊醒，她的母亲挥舞着屠夫用的菜刀想要砍下克拉拉那充满从事表演行业渴望的脑袋。幸运的是，这位妇人没来得及完成自己的使命就离开了人世。

公众为克拉拉·鲍着迷，但这种迷恋也是非常矛盾的：一个不受传统约束的轻佻女郎就类似于二三十年代以美色引诱男人以获得好处的妖妇，而这样的妖妇又和文学中描述的吸血鬼只有一线之隔。1926年，鲍受到了公众空前的关注，这是因为一个叫做罗伯特·萨维奇（Robert Savage）的鲍的疯狂追求者声称，鲍和他接吻然后咬了自己的嘴唇，直到他的嘴唇“淌血为止”。当萨维奇的追求遭到轻蔑的拒绝，他就懒散地躺在长沙发椅上，轻轻地割破了自己的手腕让血滴在鲍的照片上面。鲍为此召开新闻发布会，她利用公共关系的手段来对抗女演员西达·巴拉。萨维奇竟敢用这样没有男子汉气魄的把戏侮辱鲍——一个真正的男人，鲍这样说，应该用手枪来解决问题。

路高西和鲍之间的风流韵事并没有阻碍他同时和一位旧金山富有的寡妇比阿特丽斯·威克斯（Beatrice Weeks）完婚，这段婚姻只持续了三天。纽约《每日镜报》（Daily Mirror）详细报道了这一发生于1929年11月份的事件，报道以那种在嘉年华中招揽生意时用的添油加醋的腔调开场：克拉拉·鲍，银幕上拥有一头火红头发的妖妇，至少在这一次开始了真正的罗曼史——一场从另一个女人爱情的灰烬中生发出的、魔鬼般的罗曼史。

“伙计们，来见识一下她的未婚夫吧，一个准丈夫；贝拉·路高西伯爵，一个匈牙利演员，在那部令人血液凝固的恐怖戏剧《德古拉》中担当主角，扮演吸血鬼。”

读者们拥向报摊阅读着各种新闻，他们了解到查尔斯·彼得斯·威克斯夫人，这位加利福尼亚著名建筑师的遗孀在里诺提出离婚，她指出克拉拉·鲍是她丈夫生活中的另一个女人。呆在里诺河畔酒店奢华套房中的威克斯向新闻界透露，路高西在婚后第二天就变得非常暴力：“就因为我吃了他藏在冰箱中的一块羊排，他就打了我一耳光。”

就在婚礼后，有关这段婚姻的流言蜚语就四散传开，威克斯告诉那些花边新闻记者，当这个扮演德古拉的男人要求她不仅拿出自己的支票簿而且交出保险库的钥匙时，“他对我说，他就是国王，而在匈牙利，妻子和妻子所拥有的一切都应该由丈夫支配。事实上，除了当个仆人妻子什么也不是。”作为拥有250万美元财产的女继承人，威克斯自然有着自己的主见，她当然拒绝了丈夫的安排。她告诉记者，当路高西还在西海岸一家著名剧院扮演德古拉的时候，她这位新娘就逃到旧金山的公寓了。而当路高西决定装饰属于自己的卧室——而且之后告诉威克斯，如果她不安置自己的房间，那她就只能睡在地板上，他们婚姻的危机就爆发了。

但最为糟糕的是——威克斯对整个事件中的一些怪异细节一再强调——路高西“就餐的举止非常糟糕。他会把苹果切成两半，然后拿起一半放进嘴里大嚼特嚼，这时既讲不了话也不能一下子把苹果吞下去，直到他把苹果在嘴里搅拌好”。但这还不是全部情况。“他还常常用手指代替刀叉，他的那些成癮的习惯简直让我精神受刺激。”对于克拉拉·鲍，威克斯祝愿她“拥有所有好运”。但是，威克斯补充道，“如果她嫁给我丈夫，我看她不会得到任何幸福，除非路高西能改改他的举止。”

然而，路高西对此事却有完全不一样的说法。他说他不知道他娶的这个女人在生活中如此依赖杜松子酒。在咆哮年代临近结束的日子里，这段无望的婚姻渐渐广为人知。而曾经时髦漂亮、现在却变得醉醺醺的社会名流的形象和德古拉的形象牵扯上关

系，这却成为刚刚过去的狂野岁月最恰当的一种高潮和评价。很快，克拉拉·鲍就步了自己母亲的后尘，心力交瘁，进了精神病院。

尔后，1929年10月，经济危机到来了。

在20年代纽约这个疯狂的大都会，贺瑞斯·利沃莱特，无论是以个人身份还是职业身份，他的无限能量都能得以发挥，而且他总能够根据自己的直觉在危险中安全脱身。如路易斯·克奈伯格（Louis Kronenberger）所说，“如果说利沃莱特既不具备一个艺术家的敏感，也不具备批评家的学识和判断力的话，那么他则拥有一种感觉，而这种感觉绝对是一种天赋，是一种他能够在自己充满希望的世界中兴风作浪的天赋。”利沃莱特的另一位雇员，伊迪丝·斯特恩（Edith Stern）则这样回忆利沃莱特灵感闪现时的情形，当他闪现出灵感的时候，“你简直能看见那些灵感的闪动，就像闪电。”

贺瑞斯·利沃莱特头脑中感觉得到的灵感涌动正是《科学怪人》。

为什么不是呢？在咆哮的20年代接近尾声的时候，这样一个关于妄想创造生命而失败的主题恰逢其时，不论是对当时的文化而言，还是对利沃莱特本人而言。对于培育一个恶魔而不是神圣的公众形象，利沃莱特非常喜欢进行这样的想像。也许百老汇现在需要的正是一个美妙的、传统样式的道德剧……或者表面看起来是这样的一出剧呢。就让观众对那位亵渎神灵的医生啧啧表示不满吧，但同时他们又会被医生忧郁英俊的模样搞得神魂颠倒。利沃莱特懂得如何炒作一场演出。他还喜欢自己扮演浪漫的文学叛逆人物，正如下面这段未经许可（个人发表的）对利沃莱特的讽刺描述反映的那样：

贺瑞斯·利沃莱特，出版商，把自己当作令美国骚动的产物：我们的国家已经远离了浪漫主义时代，暂时切断了和欧洲的联系，而开始在火热的金属上被烧得皮开肉绽而自食恶果；剧院里、书本和杂志上的词句就像我们生活中泛起的发霉的渣滓——而无数的青年就呆在格林威治村的阁楼上，叫嚣着：“嗨，尼采，嗨，易卜生，嗨，陀思妥耶夫斯基——我们来啦！”

即使雪莱并不能全然代表一切，但是至少，当时青年逐步增长的狂妄自大的气焰却是非常明显的。

利沃莱特一直对幻想的耸人听闻的主题格外感兴趣，这样的主题使他常常在常规的边缘上步履蹒跚，同时审查机构也常常会被这样的主题激怒。1923年，公司出品

的最成功的畅销书之一是艾瑟顿 (Gertrude Atherton) 的《黑牛》(Black Oxen), 它把道林·格雷 (Dorian Gray) 和弗兰肯斯坦的主题带进了女伯爵泽迪安妮的故事中, 讲述泽迪安妮逃脱了死亡, 通过一种“科学”X 射线对卵巢的治疗而达到永远年轻的效果。^[1] 这本书的销售业绩, 只有艾米丽·波斯特 (Emily Post) 的《全部礼仪》(Complete Etiquette) 一书可与之匹敌。(1923 年, 在根据这本书改编的电影中, 扮演轻佻女郎的克拉拉·鲍在银幕上崭露头角。)

对于自己在出版业和舞台上推出的作品, 利沃莱特的态度并不明确且常常带有讽刺意味。他曾经对尤金·奥尼尔说,《德古拉》是个“蹩脚的小剧目,”但同时他又骄傲地指出,《德古拉》在纽瓦克的巡回演出比奥尼尔的最新戏剧在百老汇上赚的钱还多。

在曼哈顿饱经风霜的利沃莱特, 他的想法, 在一定程度上是有些愤世嫉俗的, 但是, 他的这种愤世嫉俗和 20 年代另一个同样在恐怖领域分得一分羹的文学界人物坦率的愤世嫉俗又大相径庭。洛夫奎特后来成为恐怖文学的王子, 出版过《怪异的故事》(Weird Tales), 他认为“看过了纽约贫民窟中的一些街道, 你就很难再构思出更可怕的东西了……生活在到处是污水、粪便的场所, 你实在想像不出他们也可以算作人类。他们就是依稀有着类人猿轮廓的魔鬼; 从散着臭气的黏土中不知如何产生出来的生物, 在肮脏的街道他们扭动向前, 或者在窗户和门口如同大批滋生的虫豸一般进出”。对洛夫奎特而言, 20 年代并不是咆哮的岁月, 而是滴血、化脓和惨叫的日子。你也许很难想像利沃莱特和洛夫奎特在禁酒时期的地下酒吧曾一起喝过酒, 试着找到他们创造魔鬼的相同之处时的情景。但是, 这两个男人却在同一时期促成美国恐怖事业的发展。

在大西洋的另一端, 汉密尔顿·迪恩一直被利沃莱特还有约翰·L. 伯德斯顿困扰着。两年来, 两人为了由某位佩吉·维伯琳 (Peggy Webling) 小姐改编的《科学怪人》一直和迪恩纠缠不清,《科学怪人》和《德古拉》是迪恩巡回演出的保留剧目。1928 年 11 月, 迪恩给伯德斯顿写信:“最近我在事业上最令人失望的决策就是,

[1] 艾瑟顿本人就接受了一种令人担忧的 X 射线治疗, 而且, 艾瑟顿自己对结果非常满意, 于是, 她似乎也因此成为爵士乐时代诡异科学的热中支持者。“我们就生活在一个充满科学奇观的世界,”艾瑟顿宣称道,“那些不愿意利用科学的人都是傻瓜, 而且他们受到自然界有害的方面给他们带来的伤害实属咎由自取。”要了解更多的内容, 详见《一个小说家的冒险》(New York: Liveright, Inc., 1932, p.562)。

我没能激起你修改《科学怪人》的兴趣。现在，我自己修改了这个故事，而修改后的故事和先前我们在伦敦上演《德古拉》时一样引起轰动。新闻界和公众都说这个故事是‘胜过德古拉的《德古拉》’。”至于票房收入，迪恩写道，这回的票房“富于表情”，“就像过去一样，有很多人不断因恐怖晕倒”。因为在上演《德古拉》的时候，迪恩曾花钱雇人坐在前排扮作对演出着迷的观众已经为人所知，所以迪恩信上所说的一切并没有给伯德斯頓留下什么深刻印象。伯德斯頓把迪恩的消息通知了自己的代理哈罗德·弗里德曼（Harold Freedman），而且指出，“伦敦的两家剧院希望演出该剧，但是迪恩要见到我之后才会作决定，这部剧恐怖地令人不可思议，但是我认为《德古拉》应该是获得巨大成功的最恐怖剧作。”

佩吉·维伯琳就是汉密尔顿·迪恩出品的《弗兰肯斯坦：恐怖冒险》的作者，她的这部剧作的确有些过分修饰而不够自然，而且似乎过于说教。但是，在这些表面问题之下，剧作中具有一些作者独创的、富有启发性的洞察，而这些洞察并非源自以前的其他戏剧作品。比如，维伯琳是第一个发现《科学怪人》中潜在的幽灵主题的剧作家（尽管维伯琳可能受到托马斯·爱迪生 1910 年根据这个故事改编的电影的影响，电影中有一些噱头而且曾在英国放映）。维伯琳特意把她的魔鬼人物命名为弗兰肯斯坦（而把亨利这个名字留给弗兰肯斯坦的创造者，并使两者构成一个完整的整体）。维伯琳好像直觉上察觉到，将来的人们会“错误地”把这个魔鬼的名字和魔鬼创造者的名字交换。尽管机体上是魔鬼的样貌，但是维伯琳创造的这个魔鬼却穿着和亨利·弗兰肯斯坦一样的衣服，而且剧本中几乎所有的角色都在某些方式上具有双重性。对亨利这个角色的分裂处理同时也造成亨利的未婚妻艾米丽情感上的混乱，艾米丽对自己以身相许的爱人说，“他是你的一部分也是我的一部分，我们是一个整体。”

尽管认为维伯琳的剧本“文字上水平不够”，1929 年 3 月，伯德斯頓还是和这位剧作家达成协议，另外，为了使剧本在伦敦和纽约获得更多的商业机会，《科学怪人》还需要修改。伯德斯頓付给维伯琳 20 英镑以获得该剧的修改权，这个钱数也许就说明了伯德斯頓对该剧感兴趣的程度，或者说他对该剧根本就没什么兴趣。无论如何，他还是同意在同年 9 月完成剧本修改。然而，伯德斯頓似乎就此把这个计划扔进抽屉而完全抛诸脑后。佩吉可没有。

佩吉·维伯琳，到底是何许人也？又是什么影响着她，使她在《科学怪人》的改编中兴奋不已呢？而正是这个剧本带来了几年后的巨大轰动，而且促使好莱坞制造了最不可磨灭的文化形象。



左图：在姐妹们最著名的一出戏剧表演中，佩吉·维伯琳（右）和她的妹妹露西穿上哥特式的服装。

上图：20岁左右的佩吉·维伯琳
(Collections of the Research Libraries,
The New York Public Library, Astor,
Lenox, and Tilden Foundations)

在1924年佩吉的自传——《佩吉：20年和10年的故事》(Peggy: The Story of One Score Years and Ten)——中，维伯琳描绘了一幅迷人的充满了书籍和戏剧表演的维多利亚时代的童年美景。佩吉出生在新年那天（她没有说明自己是在哪一年出生的，她希望以此告诉读者，这样的事实真的并不重要），和姐妹罗莎琳德(Rosalind)、露西(Lucy)从小就非常擅长朗诵诗歌和业余戏剧表演。于是，她们很快就被邀请在整个伦敦进行表演。在最好的沙龙里，个头还小的姐妹们就已经开始进行早熟的戏剧表演了。她们对维多利亚时代崇高的艺术非常感兴趣。埃伦·特里(Ellen Terry)令佩吉“非常着迷”，特里也非常宠爱佩吉，当特里在肯兴顿花园散步的时候，佩吉喜欢站在远处看着特里。约翰·罗斯金(John Ruskin)是三姐妹的另一个仰慕者，他送给罗莎琳德整套的蓝色摩洛哥皮面装订的拜伦全集。而佩吉则挤时间偷偷摸摸阅读《唐璜》。

很快，这三姐妹就受到了观众的邀请。“有人告诉刘易斯·卡罗尔(Lewis Carroll)有关小女孩朗诵他无可比拟的诗句的事。”于是，卡罗尔就与姐妹们见面，但是这位不爱讲话的C. L. 道奇森先生一出现，姐妹们就有些失望了。创造了英国文学中最棒人物的作者，维伯琳回忆道，在现实中却是个阴郁的数学家，他“在一张纸上写下一些非常难的题，然后让我解答，这真把我弄得好惨”。佩吉对难题和数字没有兴

趣，这些东西只会让她“头疼”。但是，姐妹几个的客人却毫无怜悯之心，他并不给小女孩提供帮助。他只是不断提出新的难题，然后盯着姐妹们看，直到小女孩和她们的母亲完全筋疲力尽。“我怀疑，”佩吉说，“孩子们是不是真的像他们的父母说的那样崇拜他。”

之后，佩吉拒绝了与另一个青睐者爱德华·利尔（Edward Lear）的会面。“既然《疯狂的帽子》（*The Mad Hatter*）的作者能用一些可怕的难题逗我开心，说不定《亮鼻头的东》（*The Dong with the Luminous Nose*）的作者会建议我们玩拼单词或者算算术的游戏呢。”

佩吉和她的姐妹们似乎在很小的时候就都拥有一种讽刺和乖张的洞察力。（“我很高兴我们总是嘲笑那些伪善的书籍……6岁时，露西在一次茶会上宣布自己‘讨厌道德文学作品’，这使得在场的人们非常震惊。”）然而，道德文学，或者表面上的道德作品，却是当时的风尚，通过可怕的故事和诗歌，这些东西被灌输给年轻人。有一首诗是姐妹三个最不喜欢的，它上面还画着“一个令人讨厌的小男孩”；而后面则画着一个滚圆的绅士和一位虚弱的老妇人下山的图案：“母亲，指引我的脚步/慢慢地指引我/指引我登上生活的山顶/直到我成为一个男人/母亲，当我成为一个男人/上帝，强壮而且勇敢/我会陪伴母亲下山/温柔地陪伴她直到进入坟墓。”

佩吉和她的姐妹们很快就把这首诗改成这个模样：“母亲，指挥我的脚步/严厉地指挥我/把我踢到生活的山顶/直到我嫁给一个男人/母亲，当我嫁给一个男人/滚圆、富有而且勇敢/我会把母亲赶下山/迫不及待地把她送入坟墓。”

维伯琳姐妹们跨越了大西洋进行她们的戏剧表演，十几岁的她们在加拿大巡回演出的时候获得一些成功。但是，回到伦敦时，她们发现她们已经不再那么受欢迎了。佩吉把精力投入到写作，而且很快就给一些期刊杂志投去自己写的故事、诗歌和文章——她的这些创作不断被这些期刊杂志采用。维伯琳的第一本书《忧郁的杰伊》（*The Blue Jay*）于1906年发表，之后，她又发表了几部小说和作品集。在20世纪20年代，维伯琳断断续续地进行着戏剧创作。另外，她还和汉密尔顿·迪恩相熟，而迪恩在英国一些省份进行的《德古拉》巡回演出获得了巨大成功。于是，当迪恩问维伯琳是否愿意把《科学怪人》修改成《德古拉》的姊妹篇时，她一口答应了。

于是，一切便发生了。1927年12月，在汉密尔顿·迪恩的巡回演出中，迪达蒂别墅（Villa Diodati）中的恐怖孪生兄弟——拜伦式的吸血鬼和弗兰肯斯坦恶魔，就在古老的象征猛烈的融合中重新降临人世。这是略嫌卑微的出世，但却是一次恐怖的

诞生——第一次，相互依存的德古拉和弗兰肯斯坦的形象被正式而且成功地挖掘出来。而且这种形式一旦出现就会在整个 20 世纪一直捕捉着公众的想像。

伊凡·巴特勒 (Ivan Butler) 是著名的电影历史学家，在他早期的戏剧生涯中，他曾在汉密尔顿·迪恩的公司工作了几年。1990 年末，巴特勒这样回忆《科学怪人》最初的情形，“第一次排练我记得很清楚，那是在巡回演出的路上，在一个叫做鲍斯科 (Porthcawl) 的威尔士小镇。排练就在一个小客栈的房间里进行，屋里非常冷，我们都裹得严严实实的。迪恩首次出场时穿着一件长大衣，戴着一顶圆顶帽——而且他从一开始就把我们大家都吸引住了。”当时作为公司的下层职员，巴特勒出现在“演职员表”上的职位是提词员。后来，当这出剧在伦敦上演的时候，巴特勒就扮演了维克托·莫瑞茨 (Victor Moritz) 这个小角色，最初扮演这个角色的是戴斯蒙德·格林纳 (Desmond Greene)。

巴特勒还生动地回忆了迪恩在演出中不同寻常的化妆，“那是蓝色、绿色和红色混合在一起的奇怪颜色——而且他把嘴唇涂成了深红色。”除了脸上非凡的化妆，迪恩还戴上蓬乱的令人害怕的假发，而且为了进一步夸张他 6 英尺零 1 英寸的身高，还在靴子里垫了东西。迪恩的这种装扮可能有一部分是受到了托马斯·波特·库克 (Thomas Potter Cooke) 在《假定；或弗兰肯斯坦的命运》 (*Presumption; or the Fate of Frankenstein*) (1823) 中对这个魔鬼在舞台上进行的著名演绎的影响。当时对库克演绎的魔鬼的评论是这样的：“黄绿色的面孔，黯淡无神的双眼，黑色的头发缠作一团，四肢则苍白而泛着蓝色，整个人物枯槁不堪，黑色的嘴唇冷酷严肃，而当他露齿而笑的时候又极端恐怖。”

库克演绎的这个魔鬼穿着古希腊式宽松的长袍，而一个世纪后，佩吉·维伯琳的人物则是完全摄政时期的风格，这个魔鬼的外表正反映出他主人的模样。在该剧 1927 年 12 月的首演与 1930 年 2 月在伦敦西区公开亮相之间的一段时间里，维伯琳对她的剧本进行了无数次的修改。特别值得注意的是，关于剧中魔鬼的毁灭终于完全被构思出来。在最初的版本中，魔鬼向舞台后的悬崖纵身一跳而毁灭了自己。但是，把这样的一跳作为结局似乎太平淡乏味了。“这种结局的确太枯燥了，”伊凡·巴特勒回忆道，“如果迪恩就只是这样假定性地一跳的话！”修改后的剧本仍然和约瑟·利维的小剧院充斥暴力的演出传统保持一致，毕竟，这家剧院曾经上演了希比尔·桑代克的恐怖戏剧和汉密尔顿·迪恩的《德古拉》。

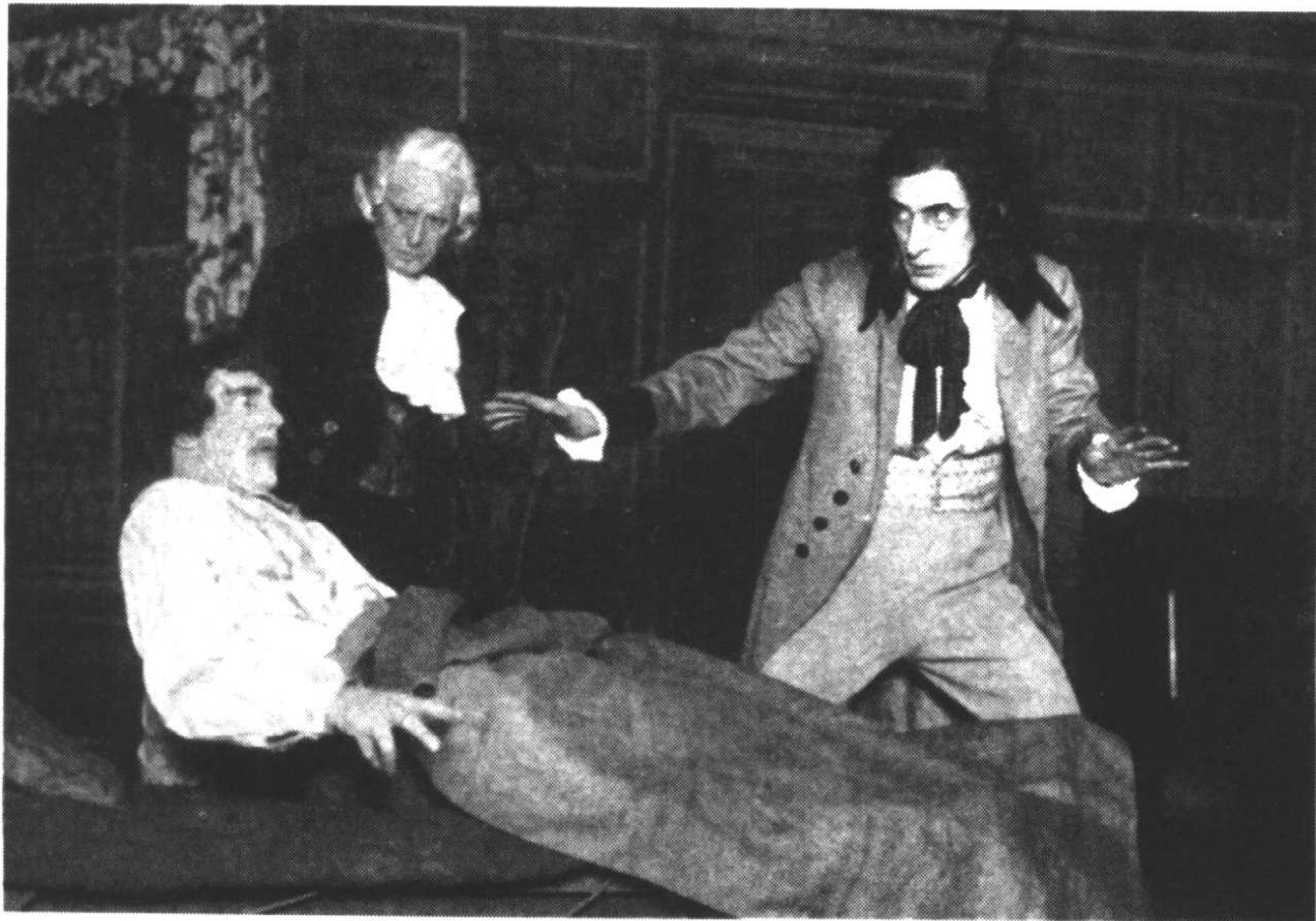
“最终修改成的剧本，”根据巴特勒回忆，“就完全是残忍暴力的模样了，剧中的

怪物撕破了创造他的主人的喉咙，之后他也被闪电毁灭。老迪恩很喜欢这样的结尾。”表演的时候，演员把一个浸了红色燃料的海绵藏在手里，然后进行撕破主人喉咙的表演。“那种颜料的颜色非常可怕，”巴特勒说，“我根本不知道他们当时是怎么演的。”然而在这家气氛诡秘的剧院想要制造轰然而至的“闪电”，却的确是件极具挑战性的工作。巴特勒这样描述了制造灾难效果的舞台装置，“在后台上方，帆布的吊床按舞台的宽度被撑起来：支撑吊床的两根长杆和长板条或者横木绑在一起（相隔一英尺左右）。撑起的吊床上放满了鹅卵石和小石子、尘土和很轻的废物，我估计，还有漂土。”

“依据提示，一个撑竿被解开（撑竿被挂在舞台前面拱出的部分，这样观众就看不到撑竿了），这样放在吊床上的东西就落在舞台上——同时演员们微微向舞台后面退避免被落下来的东西砸到。”这样制造的景观深受观众喜爱。巴特勒记得，“伴随着工作人员用金属条模仿的滚滚雷声、鼓声还有制造的闪电，观众的欢呼和尖叫响成一片，演出效果真的是非常好。”

维伯琳来找迪恩的时候，巴特勒和她的交情只是“问声早安，微笑着打个招呼”。但是，巴特勒却这样回忆维伯琳，“温柔的、头发灰白的小个子女士，怎么也无

沃特曼医生（M. 马尔科姆·拉塞尔扮演）以及维克托·弗兰肯斯坦（亨利·哈赖特扮演）目睹了魔鬼（汉密尔顿·迪恩扮演）的“诞生”。（Courtesy of Ivan Butler）



法把这样的剧本和这样的女士联系起来。”几年后，巴特勒非常吃惊地在一家旧书店看到维伯琳写的儿童书籍——那是一本关于圣人生活的书。

和《德古拉》一样，迪恩出演的《科学怪人》并没有受到伦敦评论界的热烈欢迎。《泰晤士报》对该剧的评价代表了当时的典型看法：“毫无疑问，维伯琳小姐，把玛丽·雪莱流传至今的创造性产物——那个恶魔复活了，但是，在维伯琳小姐展示的这出戏中，本来狂野的恶魔却如同笼中之鸟一样软弱无力。”对于维伯琳创作的剧本迪恩所作的“改进”——毁灭恶魔的闪电装置的设计，更是格外受到批评：“弗兰肯斯坦的死亡似乎什么也没说明，本来应该让观众弄清楚谜团而产生的紧张感因为闪电的出现反而没有了。”

“整出戏值得观看的也就是，”一份未署名的评论说，“汉密尔顿·迪恩先生扮演的恶魔了，这就足够了。他的表演是对恐怖的非凡精湛的研究。其他值得观看的部分也仍是那些哈赖特·弗兰肯斯坦令人满意的漂亮出场。没有人有机会或者能够如此成功地像汉密尔顿先生这样扮演这样的角色。”

伊凡·巴特勒回忆说迪恩当时的表演感情细腻而且与众不同，“无论用什么标准进行评价，他的表演都可谓是伟大的，”而且迪恩在念台词的时候，“用一种他自己发明的令人好奇的口音。剧中有这样一个场景，这个造物把一只鸽子从笼子里面放走，他对鸽子说‘飞走吧’。我至今仍然记得迪恩在说‘飞(fly)’这个词时不同寻常的方式，他把它抑扬顿挫地念成‘飞、一(floy)’。”根据巴特勒的回忆，“迪恩扮演的恶魔更多的是令人深感同情——事实上，他的表演能够让观众湿润了眼睛——当然除了演出最后的点滴恐怖。”

当然，到伯德斯頓对这出戏的版权到期时，他也意识到了自己所犯的错误。他做梦也没想到迪恩能够把维伯琳改编的话剧在伦敦西区推出。1930年2月11日，伯德斯頓写信给贺瑞斯·利沃莱特，“在今天早上我口述的一封信里，我放进了一篇关于《科学怪人》的晨报短评。而这封信里放的是晚报的短评，报界对这出戏都大加赞赏。这真是闻所未闻的好事，你真的从没有见识过这样的剧本和这样的一群演员。”另外，伯德斯頓现在准备把自己对这出戏的种种嫌恶放在一边，而一心准备把它的版权卖给利沃莱特。迪恩，伯德斯頓告诉这位制片人，美国那边已经有人有意购买版权了，而且“根据《德古拉》获得的成功，一定还会有其他人有意购买版权，也许会是个不错的人选呢。另外，维伯琳小姐在这方面完全无知而且毫无经验……我们只要把一些现金扔到她鼻子底下就能很快控制住她”。

但是，伯德斯頓自己首先还有一些事情需要妥善协调。当对《科学怪人》的改编



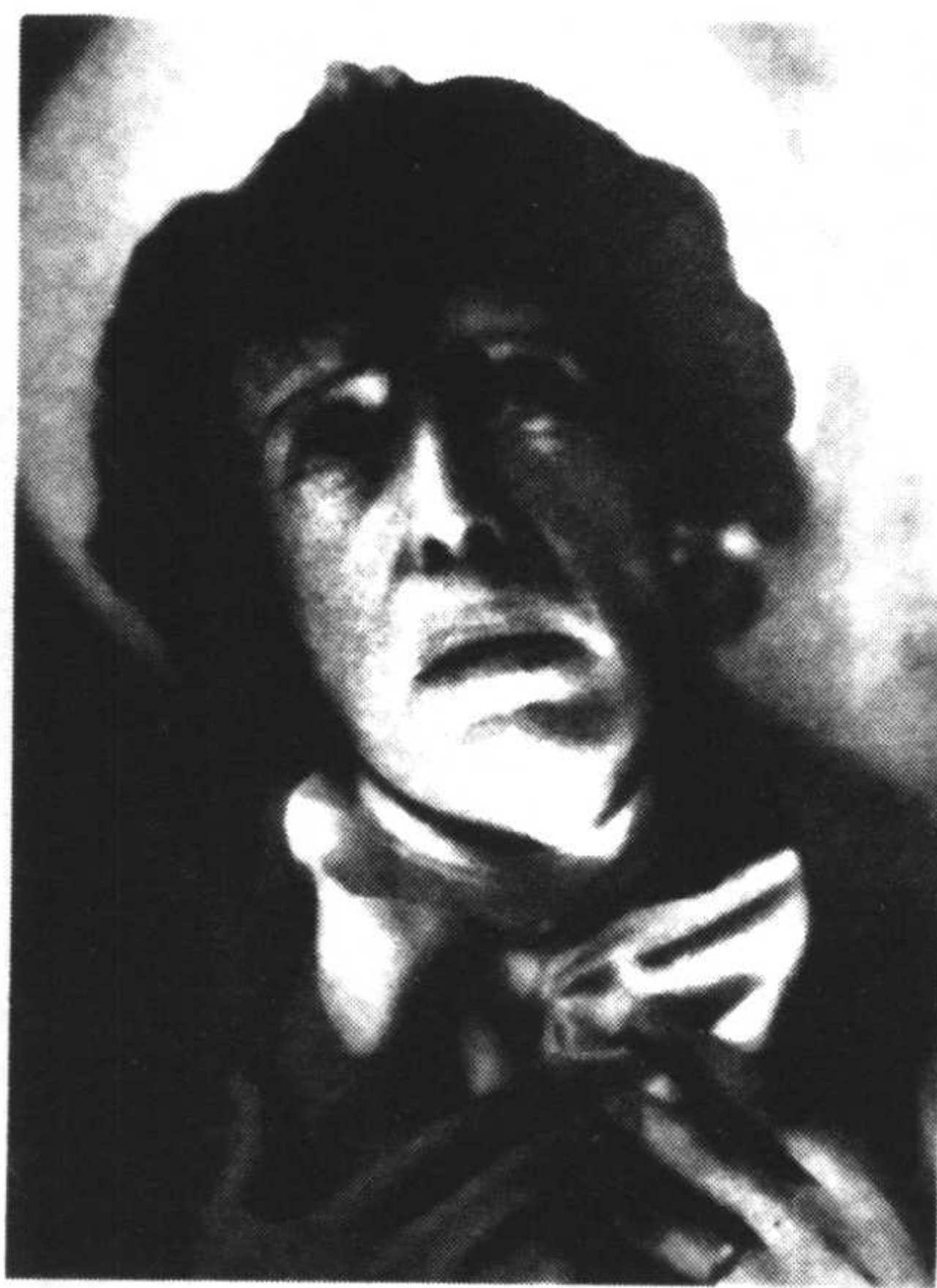
汉密尔顿·迪恩。(Courtesy of Ivan Butler)



迪恩装扮成恶魔弗兰肯斯坦。
(Courtesy of Ivan Butler)

完成时，伯德斯顿并没有努力促成该剧的推出，佩吉·维伯琳对此心怀不满，而演出在小剧院获得的巨大成功则大大增强了她的自信心。“她以为自己写了个了不得的剧本，而我差点毁了她的剧本。”伯德斯顿在给自己的代理写信时说。但是，很明显，伯德斯顿有足够的 ability 迷住这位女士，于是一周之内他就重新获得这个剧本在美国的版权。有些担心的利沃莱特发电报提出购买剧本的版权——按浮动折算的 1000 美元的预付版税。伯德斯顿尽其所能安抚利沃莱特的焦虑，他把迪恩在演出中的照片和其他报纸剪报（他要利沃莱特“特别注意其中《喷趣》杂志对迪恩的关注，还有在《国民和雅典娜神庙》杂志中的评论……这两份自命不凡的刊物对该剧的关注是我没有预料到的”）发给利沃莱特。另外，伯德斯顿敦促利沃莱特也和迪恩签订合同，因为“这出话剧真的是迪恩施展才华的所在。有了迪恩的表演，这出戏就更棒了……它和《德古拉》不同，剧中有心理发展的过程和冲击，而迪恩的伟大表演使这些都得以充分表现，而它又没有《德古拉》的暴力或惊险。但它与《德古拉》不同，它需要一个明星”。

伯德斯顿劝说利沃莱特也把亨利·哈赖特争取过来，让他扮演亨利·弗兰肯斯坦的角色：“哈赖特是一个年轻、优秀、诚实和英俊的演员，他的表演有些守旧、生硬，



汉密尔顿·迪恩扮演的魔鬼的两副面孔。(Left: Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters. Right: Courtesy of the Dracula Society)

但嗓音洪亮而阴森。你很难在纽约找到像他这样的演员，而且因为这出戏要求恶魔和创造他的人物相貌酷似……他长得很像迪恩，尽管他是个大个头儿，但也只有迪恩块头的四分之三，迪恩和卡尔内拉（Carnera）一样强壮。”（伯德斯頓指的是普里莫·卡尔内拉，这个人是当时风靡一时的重量级拳击冠军。）

在伯德斯頓的剧中，除了这几个主要角色，还有六个其他角色：“亨利·弗兰肯斯坦的父亲和男性朋友，两个普通简单的人物；亨利·弗兰肯斯坦天真无邪的妹妹，以及一个女佣、一名神父。神父在剧中一直在谴责整个事件，这是个令人信服的正面角色，和《德古拉》中的范·斯隆（Van Sloan）很像。^[1]最后，还有亨利的未婚妻，她被奸污后谋杀了。最后这个女角色要求演员精力充沛、勇敢而且善于尖叫。这个角色你可以找一个不错的二流女演员，至于其他角色较容易找到，而且花费也不会太多。”

到利沃莱特安排在3月底前往伦敦去看看他新近购买的这出可能不会带来任何收益的话剧时，《科学怪人》在小剧院的谢幕演出已经预告了。尽管人们非常热情地关注着迪恩，但是这出戏没能像《德古拉》那样能够逐步增加自己的影响力。无论如何，利沃莱特在1930年3月21日充满热情地观看了该剧的演出。“贺瑞斯非常喜欢迪恩，他希望迪恩能到纽约去，”伯德斯頓指出，“遗憾的是，你了解贺瑞斯的为人，当迪恩只对我心服口服而且把我当成优秀的编剧的时候……贺瑞斯在和迪恩谈话时，却好像是他自己写了剧本，而且他头脑里有很多愚蠢的想法。”迪恩是一名英国演员，同时还是剧组的经理，他习惯了自己管理演出的各个方面，而伯德斯頓意识到会有问题出现。既然迪恩自己经营着巡回演出公司，而且效益不错，那么对于仅仅为了配合贺瑞斯·利沃莱特达成他尚存疑问的突发奇想，就让迪恩放弃自己在英国的事业，显然迪恩没什么兴趣。“其实只要贺瑞斯当时能在对待迪恩上圆滑一点，事情也就办成了，但是贺瑞斯讲话的腔调就好像自己是戏剧界的拿破仑一样，而且迪恩马上一眼就把他看穿了。”（利沃莱特满脑子的“愚蠢想法”的一个佐证就是，在2月26日与伯德斯頓、维伯琳的关于《科学怪人》的合同中，他加上了一个合同附件，说明除了授予他该剧的舞台演出和电影拍摄的权利外，还授予他改编成音乐喜剧的权利。）

无论贺瑞斯·利沃莱特和汉密尔顿·迪恩之间存在的是什么的和睦关系，这

[1] 爱德华·范·斯隆（Edward Van Sloan）（1881—1964），美国男演员，在贺瑞斯·利沃莱特的《德古拉》中扮演捕捉吸血鬼的亚伯拉罕·范海辛（Abraham Van Helsing）。



赖恩·哈丁，贺瑞斯·利沃莱特在百老汇的扮演弗兰肯斯坦这个恶魔的人选。(The Free Library of Philadelphia Theatre Collection)

种关系很快就恶化了。4月9日，伯德斯頓给他的纽约代理的信中这样写道，“贺瑞斯把和迪恩的合作完全搞砸了，迪恩现在非常不喜欢贺瑞斯，即使演出有所收入，我们给迪恩的报酬高达每周1000美元，迪恩也不肯在合同上签字。”利沃莱特对此的反应是，他和著名的演出莎士比亚戏剧的男演员赖恩·哈丁（Lyn Harding）签了合同，哈丁曾经准备在该剧在伦敦再次上演时扮演剧中的恶魔，但是那次演出未能如期进行。

伯德斯頓也很担心自己和迪恩建立的密切合作关系遭到破坏。“贺瑞斯冒失地闯进来，不停地对于如何修改剧本提意见。他不断地忍耐着，但每次还是贺瑞斯在下达命令。这可就让迪恩受不了了。我尽量保持沉默，尽量压着性子，因为我知道贺瑞斯的为人，一旦谁与他争吵，那他和这个人之间的一切也就结束了。”根据伯德斯頓的评价，利沃莱特“对于戏剧的价值毫无感觉”。不过，利沃莱特因为生意上的事，离开伦敦去了柏林，这总算让这位剧作家得到片刻的休息。“不幸的是，”伯德斯頓说，“他又回来了。”

伯德斯頓之所以可以耐住性子忍受利沃莱特，是因为他们之间签订的合同中明确规定，无论利沃莱特有什么反对意见，伯德斯頓都可以“依照自己的想法”对《科学怪人》进行修改，而且伯德斯頓与这位性情暴躁的制片人之间的任何争执都会得到剧作家协会的支持。

和修改《德古拉》时一样，伯德斯顿对《科学怪人》在伦敦上演的剧本进行了大量的修改。在保留了维伯琳故事骨架的同时，伯德斯顿用干脆利落、争论性的对话和对宗教特别的思索把故事充实了起来。在伯德斯顿修改的剧本里，几乎每一页都对人和上帝之间的确切关系进行了探讨——直接使用“上帝”一词就多达60次之多，其中还涉及很多其他的宗教内容。（值得注意的是，这个修改后的剧本是对雪莱最初创作的彻底颠覆；浪漫主义的浮普精神的本质是和基督教相对立的。）可以预见的是，好莱坞从一开始就会很好地避开宗教主题，但是修改后剧本中伯德斯顿的风格则显示了他对宗教主题的巧妙运用：例如（这位剧作家意识到催生生命的灵丹妙药缺乏在舞台上的表现），外层涂漆已经剥落的电子仪器。另外，伯德斯顿还首次表现了恶魔的伴侣被创造出来的过程。

对于伯德斯顿对剧本所作的润色和充实，维伯琳几乎毫无察觉。原剧本中有一个情节是，亨利·弗兰肯斯坦的妹妹卡特里娜（Katrina）在一次意外中溺水身亡，这个情节容易让人们回想起《美国悲剧》中的溺水情节。《美国悲剧》是利沃莱特在《德古拉》之前在戏剧舞台上获得最大成功的戏剧，然而，伯德斯顿处理之后的这个情节让人们产生的联系远不止如此。

1930年的夏季中旬，伯德斯顿把修改后头两幕的草稿寄给利沃莱特，到7月17日，伯德斯顿收到了一封言简意赅的电报：深深令人失望的《科学怪人》的剧本/除非你全部重写否则无法相信它能获得成功/根据我们的观念我们允许合作者存在缺点/希望你带着剧本和哈丁的合同在23号来好莱坞/尽快安排行程。

但是这一次伯德斯顿对贺瑞斯·利沃莱特完全失去了耐心，后者已经拖欠了《德古拉》的版税，而且有传闻说，他的其他生意也出现了问题。传闻说得没错：利沃莱特基本上已经垮掉了，他马上就要出售他在邦尼 & 利沃莱特公司的股权了，而且不得不离职。利沃莱特就要在好莱坞派拉蒙公司担任副制片一职。“在情况毫不确定、尚未形成的基础上，我不可能告诉你我将会展开什么样的行动。我所能告诉你的就是他们那边非常想让我过去而且答应付给我的薪水非常高……当然人们会说利沃莱特要去拍戏剧了，利沃莱特要去拍电影了。在某种程度上，没错。”利沃莱特对《科学怪人》的真正兴趣是把它拍成电影，和《德古拉》当时的情况不同——他稳稳地掌握着《科学怪人》50%的权利——只要他能把《科学怪人》先在戏剧舞台上演。利沃莱特告诉伯德斯顿他已经在为《科学怪人》和电影圈里的人“讨价还价”了。更关心《科学怪人》在戏剧舞台上演的伯德斯顿这样告诉他的代理，“我很清楚他只会把事情搞

糟，我才不在乎你达成什么样的协议呢。”之后，伯德斯頓同意合作，他的合作者是利沃莱特戏剧演出公司的总经理路易斯·科莱纳（Louis Cline）。科莱纳原先是个广告宣传员，在戏剧演出方面又是个万事通似的人物，就是他一手制造了《德古拉》演出时浩大的宣传声势（之后，他还声称在剧本的创作方面自己也有贡献）。以下是科莱纳勾勒出的《科学怪人》演出中的一些好戏：

这个恶魔就要撕碎阿米莉娅（Amelia）身着的婚纱了，这件婚纱是件一碰即碎的道具，阿米莉娅将在审查机构允许的范围内赤裸示人。然后，这个恶魔就要爬到阿米莉娅身上强奸她。在这个涉及性的场景变得太直露的时候，窗外或者门外的声响干扰了恶魔。他离开舞台，或者走到门边或窗边去，于是在这一刻，阿米莉娅逃跑了……之后我们听到阿米莉娅急匆匆上楼梯吱呀作响的声音（舞台之外）。恶魔去追赶阿米莉娅，我们能听到他的靴子在上楼时发出的沉重的脚步声（舞台之外）。然后我们听到阿米莉娅砰地关上了门。恶魔则捶打着那扇门。随着大门一下子碎裂（到现在为止所有这些都是在舞台之外），传来的是一声尖叫。

有了如此感官刺激的内容，科莱纳相信，在1931年2月1日这出戏剧的演出权归付到原剧作家手里之前，他一定能收到足够的投资让《科学怪人》在百老汇上演。

派拉蒙公司名义上雇用了利沃莱特，但人们不禁怀疑派拉蒙公司的高层主管是否想到利沃莱特还必须拿出相当的时间在环球电影公司工作，因为环球电影公司正在进行把《德古拉》搬上银幕的工作——在卡法克斯阿贝（Carfax Abbey）的蜿蜒楼梯上甚至出现了利沃莱特的广告剧照。在伯德斯頓的妻子马里恩（Marion）12月初发给伯德斯頓的电报中，利沃莱特的企图就显露得更加清楚了：贺瑞斯要求增加特权，他相信环球电影公司将会拍摄该影片，而且由他自己导演。利沃莱特的确意欲“进入电影圈”。还有什么比把《科学怪人》拍摄成电影更好的方式来实现他疯狂的野心？卡尔·莱梅尔，环球电影公司21岁的新制片主管，已经宣布计划在今后把纽约戏剧舞台上的戏剧拍摄成电影，该计划将消除把戏剧拍成电影的协调成本。然而，因为利沃莱特没有任何拍摄电影的经验，要让环球电影公司认真对待他是不太可能的，当然利沃莱特暂时还拥有对《科学怪人》进行买卖的特权。环球电影公司可能把利沃莱特当作傻瓜，它出价4万美元购买《德古拉》，对此利沃莱特真的是大为光火（对于这笔交易，如果利沃莱特没有愚蠢地放弃剧本的电影拍摄权的话，他本来是有份的），他

威胁要以该公司投拍的电影侵害了自己的剧本权利为由对其提起诉讼。他本来坚持向斯托克的遗孀、迪恩和伯德斯顿进行索赔，但是实际上是环球电影公司为了摆脱他的纠缠而付给他 4500 美元了解了此事。当利沃莱特从《德古拉》的上演一路走来，在某种意义上，他已经成为那个脸上涂抹着灰泥、居住在城堡里的虚构人物一般的幽灵了。

很快，让在百老汇上演的《科学怪人》在好莱坞复活的重任就不属于贺瑞斯·利沃莱特了。在 20 年代，利沃莱特拥有的闪烁着火花的灵感、不同寻常的本领以及研制独家秘方的魔法现在几乎丧失殆尽了。在《德古拉》了结之后不久，斯托克夫人和剧本的编剧就为了未付的版税来对付利沃莱特了，他们要求收回剧本的版权。尽管如果没有利沃莱特的努力，《德古拉》和《科学怪人》在 20 世纪永远不可能获得如此巨大的成功，但是此刻的利沃莱特却不再有自己的雄风了。利沃莱特呆在电影帝国的日子非常悲惨，在《科学怪人》一片即将发行的时候，没有一分钱落进自己的口袋，他返回了纽约。另外，不可思议的恐怖事情也发生在利沃莱特的私人生活中：与情绪失常的女演员伊莉斯·巴特利特（Elise Bartlett）备受煎熬的短暂婚姻一开始就留下了暴力的印记。在两人的婚礼宴会上，巴特利特的前夫约瑟夫·希尔德克劳特（Joseph Schildkraut）（后来又和巴特利特再次结合）就派人把利沃莱特打得鼻血直流。“有传言说利沃莱特和巴特利特的婚姻生活也不乏戏剧性”，据路易斯·克奈伯格回忆，在举行婚礼几周后，利沃莱特的手上就出现了一处被人狠狠咬伤的伤口。另一件事也暗示了利沃莱特这段婚姻的真实情况。^[1] 利沃莱特宣布了根本不可行的新的戏剧演出计划，这些戏剧的主题都是关于邪恶的婚姻：《酒店赡养费》（*Hotel Alimony*）就是计划之一，根据歌剧《卢克雷齐亚·博尔贾》（*Lucretzia Borgia*）改编的音乐喜剧则是另一个。这些计划都泡汤了。这位出版业的幽灵天才在曼哈顿破产了，另外他的肝脏也终日常受着侵蚀，而这种侵蚀并不是来自贪婪逐利的人，而正是来自他违法饮用的杜松子酒。《综艺》杂志的一篇专栏文章曾经写道，^[2] 利沃莱特有可能为 20 世纪 20 年代的歌剧创造一个完美的主题，如果他真的做到的话，人们可以想像那将成为爵士乐时代的《唐璜》，到那时德古拉和弗兰肯斯坦这两位诱惑人的魔鬼，会一起把充满魅力的放荡的人送进地狱。

[1] Lester Cohen, "Horace Liveright," *Variety*, January 10, 1962.

[2] 同上。

贺瑞斯·布里斯班·利沃莱特，出版商、制片人、魔鬼的创造者。(The Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library at Lincoln Center, Astor, Lenox, and Tilden Foundations)



利沃莱特不久就会为公众所遗忘，为孪生魔鬼所抛弃，尽管两个恶魔曾一度将财富置于他的手中，只是这样的财富是反复无常的。然而，贺瑞斯·利沃莱特发现，这两位魔鬼就像是薄情的情妇，他们甚至戏弄了他们的主人。爵士乐时代的精神使两位

恶魔从停放尸体的桌子、棺材中摇晃着站起来，复活了，在黯淡无光正在转型的美国，这两位强悍的恶魔足以找到自己前进的道路。

这正是邪恶神灵期待的时刻。在社会巨大变动和经济衰落的崭新世界中，属于这些神灵的夜晚将无穷无尽。



第五章

1931：美国的深渊

于是到早晨的时候，

我感到非常虚弱。

就好像我的生命被榨干了一样。

——海伦·钱德勒：《德古拉》（1931）

在《德古拉》中，与吸血鬼对抗的是亚伯拉罕·范海辛博士，而这种对抗的好莱坞版本则是，环球电影公司的领导卡尔·莱梅尔对德古拉的坚决反对。然而，和故事中虚构的追捕吸血鬼的人物不同，莱梅尔完全无法与嗜血的伯爵对抗，因为在环球影城的大门外，很长时间里一直有吸血鬼的身影出没，他就在那里观望、等候着。根据传说，在进入一户人家之前，吸血鬼需要先得到邀请。而得到邀请后，吸血鬼就可以随心所欲地进出那所住宅了。

莱梅尔尽他的最大可能延迟着对吸血鬼发出邀请。对于恐怖题材的娱乐项目，他一概都加以反对。他不能理解像《德古拉》这样的演出怎么会在巡演中大赚钱，同样他也不明白《德古拉》到底取悦的是什么样稀奇古怪的观众。尽管莱梅尔拍摄的影片中出现过朗·钱尼最恐怖的化装造型，但是归根到底，那些电影是关于人类的故事。而这个《德古拉》则是关于一个来自地狱的嗜血魔鬼的故事！然而，从莱梅尔那里接

手管理权的他的儿子，小卡尔，却坚持认为这个吸血鬼故事一定会带来巨大的票房收入。小卡尔这样认为，难道是因为当时的公众发疯了吗？

即使人们并不是真正的发了疯，公众的心情却的确发生了改变——而且是激进的改变。对于很多美国人而言，1929年就是现实架构断裂崩塌的年份，所有现世的可能性从那时起终结了。从1929年10月开始的经济自由下落眼看就要落到最低点。在一年内，工业世界估计的失业人数已经达到3000万。当时的一首流行歌曲这样唱到，“生活就是一碗樱桃”，歌词中除了暗示的酸葡萄心理还有更多深意。正如吉尔伯特·赛尔德斯（Gilbert Seldes）在《蝗虫的日子》中所说的，“这种说法……之所以成为习语是因为它表达了一种普遍存在的心理状态。人们倾注了无限希望并给予信仰的大盆底座已经掉了；象征富足的丰饶角这样的说法已经没有用了，剩下的关于难以想像的财富的一切不过是一碗樱桃。”

除了苦涩，更多的是恐惧。爵士乐时代过后，残留下的是一个令人生畏的新景观。成千上万的人在等待一个替罪羊或者一个拯救者。一种崭新的颇具争议的娱乐形式——强盗电影——于是转移了公众对社会的愤怒和冷嘲热讽。通过观看强盗电影，观众得以参与到超越法律和公平竞争的标准之外的冒险之中，毕竟那些法律和公平竞争标准在当时看来似乎已经和人们毫不相关。公众对强盗的兴趣并不完全出于人们在强盗人物与自己之间建立的替代身份：毕竟，禁酒令，已经差不多把上百万在其他方面其实是遵纪守法的市民变成了罪犯。

但是，1931年中持续时间最长、最具影响力的发明却是现代恐怖电影。魔鬼电影揭开了精神上犯罪可能的帷幕；对于好莱坞而言，魔鬼，就是充满本能冲动且处于无意识之中的强盗。通常，历史上发生重大变革的时刻都会在集体意识中激起强有力的意象的诞生，1929年经济崩溃之后的年月也毫无例外。在众多超现实主义画家中，萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí）显示了卓越的成就，他的油画《凝固的记忆》（The Persistence of Memory）向大部分公众显示了这一运动的特色。达利这幅画作中柔软松垮的时钟正描绘了历史自身梦境般的融化崩塌。作为一种民粹主义的超现实主义，恐怖电影重构着人体以及人体的活动，混淆着人类和其他物种的界线。科学领域的发展是崭新的，而且是人们几乎难以理解的；另外，这些发展对人们熟悉的社会结构的不同层面、宗教、心理学以及理念也都带来了令人焦虑的挑战，对此，恐怖电影不安地作出了反应。

到1931年1月，这种头几年纠缠在经济领域的模糊不清的恐惧成为了现实：胡

佛总统的失业救济紧急委员会得到了确切的数据——大萧条是真的，而且每一天情况都在恶化。几个月后，奥地利的国家银行破产了，这一事件导致欧洲经济的崩溃。在德国，继而发生的危机很大程度上导致了德国国家社会主义噩梦的开始。

电影为人们提供了本能意义上和治疗意义上的逃避途径。正如吉尔伯特·赛尔德斯所指出的，“富人可以仍旧去南太平洋群岛；知识分子去墨西哥；穷人则去电影院。”在大萧条时期人们共同经历的巨大困苦的刺激之下，电影成为占主导地位的文化表达形式。

在1931年，四部好莱坞恐怖片不是已发行就是已经做好公映的准备。20世纪美国最糟糕的年月却成为魔鬼最为兴旺的年代。

如果环球电影公司不准备购买《德古拉》，米高梅电影公司就要购买了。想到竞争对手要从自己手里夺走属于自己的东西，卡尔·莱梅尔对于《德古拉》主题的疑虑也就显得不那么重要了。莱梅尔为《德古拉》开了绿灯，但却有附带条件：德古拉要由朗·钱尼扮演，作为超级明星的朗·钱尼必然保证着电影在票房上的成功，无论是恐怖电影还是其他什么电影。

然而，尽管在其他电影中，朗·钱尼展示了他令人眼花缭乱的改变自己外形的本领，对于自己的健康，他却无计可施。朗·钱尼被喉咙的微恙困扰已经有一段时间了，这使他对于参演一部有声电影犹豫不决。几年后，在对恐怖电影进行回顾评价的时候，《纽约时报》写道，早在20世纪20年代，“朗·钱尼就想要扮演德古拉”，“他还为此常常和布朗宁进行讨论……很早的时候，朗·钱尼就对电影的拍摄有了全面的设想，而且还想出了秘密的化装方法。”根据《纽约时报》的观点，这位演员和这位导演之间存在竞争，“就像充满战后悲观厌世情绪的某些日耳曼人”。这种说法可能指涉的是环球电影公司的本地导演保罗·莱尼（Paul Leni），莱尼在德国拍摄了影片《蜡馆》（Waxworks）（1924），而在美国本土拍摄了《野猫和金丝雀》（1927）。莱尼和环球电影公司的副制片人，另一位欧洲人士保罗·克赫纳（Paul Kohner），密切合作。在使用明星方面，克赫纳和莱尼合作拍摄的《德古拉》与《卡里加利博士的小屋》的传统有着重大联系。“我丈夫想让康拉德·维德演德古拉”，露皮塔·特沃·克赫纳（Lupita Tovar Kohner）在1991年回忆道，“但是发生了一些事情，维德回到德国去了。”事实是发生了这样两件事情：保罗·莱尼出人意料地去世了，而维德，因为担心自己讲不好英语，所以不想在这部有声片中扮演角色。

朗·钱尼最终还是拍摄了一部有声电影，它是《三个恶人》（1930）的重拍片，但很快他喉咙的问题再次恶化。1930年春，当两边的经理和经纪人都在试图说服朗·钱尼接受德古拉的栖身之地——一口棺材的时候，朗·钱尼很可能明白这个棺材不仅仅是一个比喻。1930年6月，朗·钱尼被诊断出患有喉癌和肺癌，两个月后，他就处在临终时刻了。于是，米高梅公司接到如潮水般来自影迷的电话，他们表示要把自己的血液捐献给这个其实根本不是吸血鬼的德古拉。但是，8月26日的到来却是人们无法阻止的。尽管朗·钱尼从未在军队服过役，他的棺材上面却覆盖着美国国旗，就好像他是在战争中阵亡的一样。

在朗·钱尼去世几天后，《综艺》就对影片《法律之外》进行了激烈的批评，这部电影是布朗宁为环球电影公司拍摄的，其中朗·钱尼的角色由爱德华·G·罗宾逊（Edward G. Robinson）扮演。“没什么好解释的，”评论如此直率地开场，并且把这部电影称为“自从声音进入电影以来最糟糕电影中的一部。影片毫无连贯性，却一

PATRONS ARE REQUESTED TO FAVOR THE COMPANY BY CRITICISM AND SUGGESTION CONCERNING ITS SERVICE

CLASS OF SERVICE
This is a full-rate Telegram or Cablegram unless its deferred character is indicated by a suitable sign above or preceding the address.

WESTERN UNION

NEWCOMB CARLTON, PRESIDENT J. C. WILLEVER, FIRST VICE-PRESIDENT

The time shown in the date line on full-rate telegrams and day letters, and the time of receipt at destination as shown on all messages, is STANDARD TIME.

Received at 376 Lexington Avenue, New York

NB198 7-UNIVERSALCITY CALIF 27 1055A 1930 MAR 27 PM 2 08

HAROLD FREEDMAN, CARE BRANDT AND BRANDT=

101 PARK AVE=

NOT INTERESTED BELA LUGOSI PRESENT TIME REGARDS=

CARL LAEMMLE JR.

Draculy

THE QUICKEST, SUREST AND SAFEST WAY TO SEND MONEY IS BY TELEGRAPH OR CABLE

环球电影公司最初的《德古拉》拍摄计划中并不包括贝拉·路高西。朗·钱尼先生才是这家电影公司的首选，但他由于癌症而病逝了。

直没完没了地大喊大叫，这好像是一个免费撰写的剧本。显然，该片的演员们和导演本人一样晕头转向。”除此之外对影片的攻击还表现在，在这个专业报纸的评论中根本没有出现布朗宁的名字。

这样的评论并不能对影片的拍摄有什么影响，因为《德古拉》的拍摄已经提到日程之上，而且无论如何也要开拍了。詹森·S·乔伊上校（Jason S. Joy）（新近成立的电影审查机构的行政官员）收到以私人名义寄出的斯托克的小说和迪恩的戏剧的复印件。环球电影公司的副制片人阿舍（E. M. Asher）希望得到乔伊对《德古拉》的“审查意见”，它被环球电影公司描述为一个“恐怖神秘的故事，而故事中的爱情主题则带给人们安慰”。环球电影的继承人，小卡尔·莱梅尔对《德古拉》充满热情，他奋力排除了来自父亲的反对力量，但拍摄这部电影获得的支持并不多。绝大多数读者在阅读了《德古拉》的原型小说和戏剧之后都持强烈的否定态度，他们中的所有人几乎都担心改编后的电影会在审查中出现问题。根据编剧部门的报告，这个故事包含了“所有一切令普通人反感或者希望转身离开的东西”。

然而，乔伊上校似乎在《德古拉》的故事中除了新奇的娱乐因素外什么也没有发现。因为好莱坞还未出现过关于超自然事物的电影，那里也就不存在对此种电影的争议。另外，在电影审查标准中对于吸血鬼题材也还没有任何规定。

尽管贝拉·路高西在戏剧舞台上充满魅力，但是在好莱坞却没有关于他的任何记录，但他也是环球电影公司的最后人选。接受环球电影公司考察或者一起探讨德古拉这一角色的演员就包括：朗·钱尼，伊恩·凯斯（Ian Keith），保罗·茂尼（Paul Muni），威廉·康特奈（William Courtenay），切斯特·莫里斯（Chester Morris）和亚瑟·埃德蒙·凯尔沃（Arthur Edmund Carewe）。对于布朗宁来说，他认为启用完全不为人知的演员来扮演德古拉——并且使他不为人所知——会是个不错的主意。“我赞成从欧洲找一个陌生的人来，而且我们不公布这个人的姓名。”这位导演说。在最后一刻，环球电影公司把德古拉这个角色分派给路高西，而他已经放弃了争取。几乎同时，福克斯电影公司宣布让路高西在《奢华》（Luxury）中扮演主要角色克莱尔·卢斯。这部电影情节花哨，围绕一位贵妇的晚礼服的制作展开。对路高西而言幸运的是，这部影片的拍摄成了泡影，而他也就可以用一个故事中的晚礼服换来另一个故事中的斗篷，而他简直就是天生要披上这件斗篷的，他一直披到自己辞世。

路高西并不是《德古拉》剧组在挑选演员时惟一被反复权衡的演员。乔纳森·哈

克 (Jonathan Harker) (一个经四个剧本脚本反复修改的角色, 由英雄变为局外人) 这个角色派给了 30 岁的大卫·迈纳斯 (David Manners), 他是环球电影公司与第一国家公司签订合同借用的演员。环球电影公司出品的影片《西线无战事》中的明星, 罗·阿瑞斯 (Lew Ayres) 拒绝出演乔纳森·哈克。阿瑞斯希望扮演雷菲尔德 (Renfield), 这个角色是德古拉吃昆虫的奴隶, 但是公司策划人员心目中适合阿瑞斯扮演的角色并不是这个样子。

在经纪人的催促下, 迈纳斯去了环球电影公司的摄影棚, 在那里约见陶德·布朗宁, 因为布朗宁希望由迈纳斯扮演哈克。摄制组似乎花了漫长的时间来挑选演员, 尽管电影的拍摄已经开始, 但是他们仍然在进行分派主角的工作。“我没有试镜, 甚至没有读读那个角色的剧本内容。”迈纳斯回忆说。然而, 环球电影公司却为迈纳斯在《德古拉》中扮演的角色付给他每周 2000 美元的薪酬, 这个价钱是他们付给主角贝拉·路高西薪酬的 4 倍。

在 1991 年大卫·迈纳斯 91 岁生日前夕的一次采访中, 迈纳斯回忆道, 当路高西肩披天鹅绒的斗篷, 站在整身穿衣镜前面, 看到自己一副令人难以忍受的虚荣与自命不凡的模样, 连他自己也对镜中的模样着了迷。和故事中虚构的德古拉不同, 这个德古拉永远在镜子面前左顾右盼没有满足的时候。“我是德古拉,” 他会那样炫耀地拖着长声、抑扬顿挫地说。当迈纳斯被问他是否认为路高西是因为讲不好英语而疏远周围的人的时候, 迈纳斯回答说, “我不太清楚。他从没靠近我让我弄明白。”(迈纳斯和路高西还合作出演了其他两部电影, 《死亡之吻》和《黑猫》, 结果迈纳斯发现即使不穿斗篷, 路高西的举止也一样古怪。)

17 岁的尼古拉斯·韦伯斯特 (Nicholas Webster) 是影片《德古拉》的场记艾琳·韦伯斯特 (Aileen Webster) 的儿子, 他后来成为故事片、纪录片以及电视的导演。而与艾琳共事的工作人员都喊她“韦比”。尼克*还参加了环球电影公司当时获得巨大成功的影片的拍摄工作, 那就是成功改编自雷马克 (Erich Maria Remarque) 的小说的电影《西线无战事》。在 1991 年, 尼古拉斯还清楚地记得, 为了达到真实再现的效果, 卡尔·莱梅尔从德国带回 200 双军靴, 然而却发现其中 190 双都是左脚穿的。那时候尼克还在上学, 放学后他就到摄影棚找自己的母亲, 在得到陶德·布朗宁的许可后, 他就把自己的作业摊开在德古拉地穴中的棺材上。尼古拉斯还清楚地记得

* 尼古拉斯的昵称。——中译注



门畔的黑暗：在大萧条时代，贝拉·路高西扮演的德古拉的形象。(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie posters)

摄影棚中巨大的、布满蜘蛛网的布景。“真快把我吓死了，”他说。

对于贝拉·路高西，尼古拉斯记得，为了学习台词，他向自己的母亲寻求拍摄之余的帮助。不太确定路高西的动机，韦比于是让儿子陪在身边。到了约定的地方，也就是路高西在北哈德逊街那所能够远眺好莱坞的房子。韦比敲了敲门，门滑动敞开了。“我记得当时出现在我面前的那双眼睛，”尼古拉斯说，“那双眼睛先是盯着我的母亲，然后又盯着我，我当时直觉地感觉到，这个人看到我一起来了非常失望。”当尼克的母亲指导德古拉念台词的时候，这个十几岁的年轻人禁不住觉得“这个男人不知怎么地有点儿疯狂，好像他当真认为自己就是德古拉”。

在尼古拉斯的记忆里，陶德·布朗宁“令人印象深刻”，他留的小胡子非常坚硬，而且还常常围着长围巾。一次，布朗宁问尼克长大了想当什么。“导演，就像你一样，布朗宁先生。”还是个男孩子的尼克回答道。“很好，”布朗宁严厉地说，“但是你必须从底层干起。”（“回想起来，那真是个可怕的建议。”尼古拉斯说。）

在大卫·迈纳斯的记忆里，《德古拉》的拍摄是“极端混乱的”。演员们认为，陶



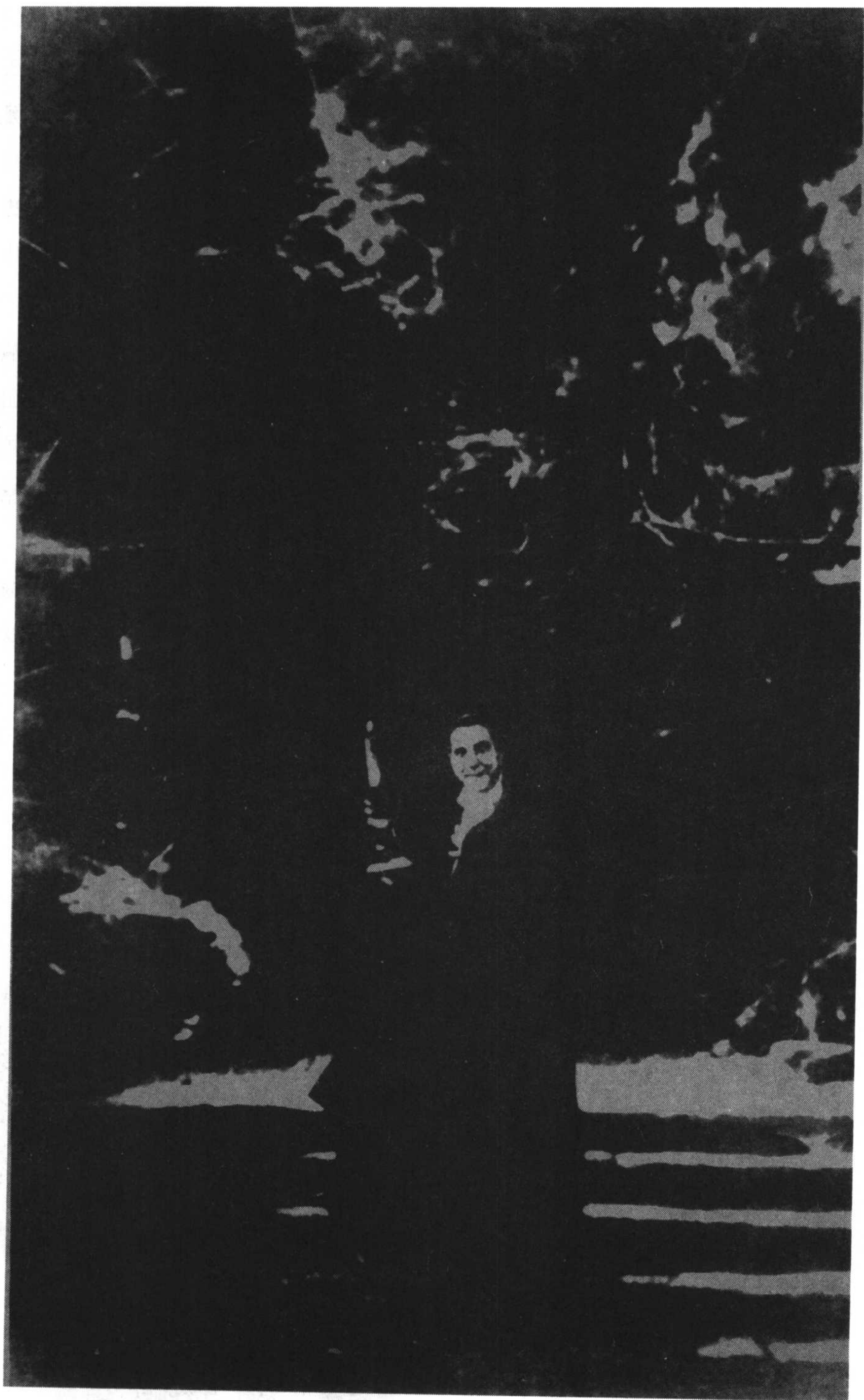
以及所有涉及迈纳斯的场景。这些内容包括音乐大厅的场景（和对路高西的一些台词进行精挑细选），几个在客厅中的情节（包括著名的砸碎镜子的场景），以及在卡法克斯阿贝的地窖中，追逐并毁灭德古拉的场景。因为影片的主要演员再没有其他人健在，关于陶德·布朗宁究竟在多大程度上执导了本片也就无法查明了。但迈纳斯的回忆确证了《好莱坞电影》（*Hollywood Filmograph*）对本片所作的定论，“我们无法相信同一个人执导了本片的前后部分。”在本片制作前期，这家刊物就一直支持影片的拍摄，同时很明显，也在小心翼翼地关注着《德古拉》拍摄过程中的政治斗争。

使事情变得更加复杂的是，迈纳斯记得讲德语的弗洛伊德，在翻译的协助下导演了他在《德古拉》中的戏份。在迈纳斯的记忆里，这位翻译是很醒目地以正式身份出现在拍摄现场的。“他带着副白色手套站在布景的地方。”迈纳斯说。假设在影片拍摄过程中真的存在这样的沟通困难，那么在这部缓慢拍摄而成的影片中存在奇异风格也就毫不令人吃惊了。

西班牙语版的《德古拉》与英语版的《德古拉》同时完成，而且就在同一个布景在晚上拍摄，这使得影片《德古拉》摄制组内部的政治斗争更加严重了。保罗·克赫



《德古拉》：大卫·迈纳斯，海伦·钱德勒和范·斯隆（对面的人物）苦苦思索着是一种什么样的神秘力量潜入了他们的生活，而贝拉·路高西就是那个排演着他们萎靡不振的人物。



纳是真正执掌影片拍摄大权的人。然而由于保罗·莱尼去世，而小卡尔·莱梅尔又获得管理权，同时布朗宁执导的拍摄又非常混乱，这位年轻制片人关于拍摄英语版《德古拉》的雄心勃勃的计划也就戛然而止了。然而，通过使用其他的演员、工作人员和道具，克赫纳只花费较少的成本和时间，就毫不费力地抢拍了美国版《德古拉》。另外，克赫纳还利用这部影片向他未来的妻子求婚，使露皮塔·特瓦，这位美丽的、天真无邪的墨西哥女演员在本片中扮演女主角而大放异彩。而在一年前的《爬行的猫》（*The Cat Creeps*）的西班牙语版影片中，克赫纳的技术已经得到了完善——也是和特瓦一起，也是使用其他语言。而且，乔治·罗宾逊也雄心勃勃地投入到该片的摄影中，他艺术地处理了光影效果，使影片赏心悦目。克赫纳的导演，乔治·梅育福（George Melford）不会讲西班牙语，于是就雇用一位翻译。如果大卫·迈纳斯关于卡尔·弗洛伊德的回忆是准确的，那么环球电影公司拍摄的两部《德古拉》就基本上都是在跨越语言障碍的基础上拍摄而成的。

1991年，露皮塔·克赫纳暗示《诺斯费拉图》的导演茂瑙，可能曾参与了西班牙语版《德古拉》的拍摄，这的确激发人们的兴趣。这部西班牙语版影片的确在视觉表现上大量参考并借用了影片《诺斯费拉图》的表现手法。克赫纳夫人记得后来成为自己丈夫的克赫纳对茂瑙非常友好。她记得茂瑙当时正在好莱坞工作，而且她还常常看到他们在星期天的聚会上攀谈。鉴于保罗·克赫纳对于欧洲电影所拥有的一腔热情，如果说对于他和茂瑙俩人各自执导的关于吸血鬼的电影，他不会抓住机会和茂瑙交换意见的话，那就实在太不可思议了。在克赫纳的电影上映之后不久，茂瑙在一次车祸中丧生了。

在拍摄英语版《德古拉》的时候，特瓦在西班牙语版影片中扮演的角色由海伦·钱德勒扮演，而大卫·迈纳斯与海伦相处融洽。这位女演员刚和编剧西里尔·休姆（Cyril Hume）结婚，《禁忌的星球》（*Forbidden Planet*, 1956）的剧本就出自他之手。“如果休姆没有娶钱德勒的话，那我一定会娶她的。”60年后，迈纳斯说。钱德勒与迈纳斯一样对电影的拍摄感觉非常不好，他俩还一起为剧本中的荒谬之处咯咯发笑。然而在笑声背后，真实的阴暗情节却正发生在这个多愁善感的天真女演员身上。白天，钱德勒成为被虚构的德古拉伯爵催眠的受害者；而到了晚上，钱德勒的丈夫则

幽灵的电影：在西班牙语版的《德古拉》中，卡洛斯·威拉洛斯（Carlos Villarias）扮演的是贝拉·路高西扮演的角色。

扮演着另一个可怕的角色。在迈纳斯看来，西里尔·休姆是一个禁酒令时期嗜酒的斯文加利（Svengali）*式的人物。虽然钱德勒和休姆的婚姻维持时间不长，但是，对于钱德勒而言，她本人后来对药物的依赖成为她为离婚付出的代价。从20世纪30年代早期开始，钱德勒一直处于生命的低潮，伴随她的是酒精、药片和疗养院。《德古拉》这部电影涉及了很多方面，但是就其中一方面而言，这特别是一部关于毁灭和无节制酗酒的电影，以至于后来数十年人们拍摄的吸血鬼故事都在日益渲染酗酒成瘾这样的比喻。

如果布朗宁的饮酒嗜好对影片《德古拉》产生任何影响的话，这种嗜好究竟在多大程度上产生影响也不得而知，但是拍摄中的种种疏忽和偷工减料无疑损害了这部影片——还不要说在预算上遇到的压力。影片中最戏剧化的场景之一是德古拉从特兰西瓦尼亚到英国的一次恐怖的海上航行，在这个场景中，德古拉恐吓并杀死了船员。然而，这个场景完全是由拍摄的被雨水淋湿的帆船水手剪辑后剩下不用的胶片滥竽充数的（这些胶片很可能出自环球电影公司1925年的海上故事电影《破浪者》）。最后，环球电影公司对布朗宁执导的《德古拉》非常不满意，公司命令把影片加工充实并重新剪辑。西部片明星，布朗宁十几年的朋友威廉·S. 哈特的儿子，小威廉·S. 哈特（William S. Hart, Jr.）在1972年接受采访时回忆说，影片返工修改的内容包括无数——如今极为著名的——路高西具有穿透力的凝视的特写镜头。根据哈特的叙述，影片中吸血鬼呆在阴影中大部分时间不露面正是布朗宁的企图。超过十分钟的影片被删掉，还有一些不太合适的片断，例如两个使故事线索变得混乱的人物出场——瑞菲尔德袭击的女仆和吸血鬼的第一个受害者露西，因为这两个人物的命运直到影片结束都没有交代。在第二盘胶片中还有明显的跳接，这段胶片表现的内容是德古拉的妻子们从石板路上向那些毫无察觉的受害者发起袭击。这两个镜头已经非常缓慢，也没有从中间剪断。布朗宁一定是希望让德古拉的这些妻子把动作表现得优雅。到20世纪50年代后期，《德古拉》最终在电视上放映时，布朗宁仍然对电影公司对影片的修改满腹牢骚。

早在电影投拍之前，就有证据证明环球电影公司并不喜欢布朗宁：环球电影公司散发的早期宣传品中，至少有一些把《德古拉》说成是“埃德温·卡洛（Edwin Carew）的超级制作”。卡洛（和前面提到的主角演员候选人亚瑟·埃德蒙·凯尔沃

* 会催眠术的恶棍。——中译注

没有关系)当时刚为环球电影公司拍摄了两部造成巨大轰动的影片,《雷蒙娜》(Ramona)和《复活》(Resurrection),因而,如果公司感觉《德古拉》的拍摄出现问题,他自然也就成为代替布朗宁的首选。但是,卡洛也是电影业中要价最高的导演之一。以百分比计算的话,卡洛每执导一部电影就获得至少20万美元的收入。环球电影公司是否真的打算过不再让布朗宁继续执导拍摄《德古拉》,只是当公司重新考虑到财务状况时才没有这样做?事情的原委可能永远也不会为人所知了。

电影制作发行联合会收到了对电影《德古拉》的无数抱怨。“在这部电影中我看不到任何让人感到一点儿安慰的东西。它是最恐怖的东西。”一个匿名者评价说。

“导演的心灵一定是扭曲的,我不明白为什么要拍摄这样的电影。为了孩子们,多么激烈地批评这部电影也不过分。”还有人说这部电影是“恐怖而对人的身心健康有害的,病态、毫无人性而且毫无意义。在今天人们身处高压的生活中,一直让人们绷紧神经并且持续处于亢奋状态都是非常有害的,像这部电影一样对人的情绪有严重影响的影片不应该到处上映”。另有人意识到影片对社会造成的直接危害:“任何一个提前观看影片的审查机构都应该反对这部电影。当它疯狂而恐怖的细节展现在上百万容易受影响的儿童,以及被艰难的生活压垮的成人面前的时候,它所造成的危害是无法估量的。”PTA的主席马乔里·罗斯·戴维斯(Marjorie Ross Davis)对电影制作发行联合会说,她知道这部影片的主题,而且“在电影放映的头15分钟就已经感到无法忍受了……它不应该公映,不应该让它不加选择地面向儿童、缺乏判断力的观众以及各个阶层的观众”。

《德古拉》在新加坡、英属马来西亚和英属哥伦比亚都遭到审查机构的抵制。当地的审查官员要求剪掉影片的大量镜头,其中包括德古拉城堡中女吸血鬼的镜头;瑞菲尔德关于苍蝇、蜘蛛和老鼠的血的对话;墓地中哭泣孩子的镜头,甚至包括朗读报纸上对伤害儿童的报道的段落。在美国本土,马萨诸塞州的审查机构坚持要求影片在礼拜日上映的时候要剪掉这两个镜头:在珠宝箱中露出一部分人的骨架和一个甲虫似的昆虫从一个微缩的棺材中钻出来。

对《德古拉》一片长期存在的批评集中在片中大量持续的无声处理上,这种处理似乎和布朗宁与朗·钱尼在好莱坞有声片出现之前的辉煌合作有着某种联系。布朗宁的确可能试图以此让时间停滞在从前。在1931年布朗宁和环球电影公司结束合同的一次采访中,他有些为自己辩护地解释,“声音的介入能够增加悬念,但是我认为应该有节制地使用声音和对白,大概是影片的25%出现声音而75%是无声处理。这就

意味着我们在无声电影中运用的一些渲染某些场景和情节的方法，那些早先控制影片节奏的方法、用手势进行表达的方式以及微妙的处理方法——这些已经被丢掉的方法——应该在银幕上得到恢复。”

很多评论者认为《德古拉》一片并不属于布朗宁的典型作品。然而，该片中的一些元素证明这部影片是不容置疑地和布朗宁经典影片中确立的主题相一致的。毕竟，德古拉从根本上就是一个江湖骗子，一个罪犯。他是一个“被阉割了的”引诱他人的骗子，所以他不能以常规的方式进入女性身体。他所有的性精力都附着在他的嘴上。然而，他并没有给他的那些情人带来兴奋欢愉，相反，遇到德古拉的女人们都不断地变得憔悴、被吸干鲜血，之后德古拉也不会再造访她们中的任何一个。不曾完成通常意义上的同房，新的激情自然很快会被再度燃起。

很明显，小卡尔·莱梅尔对于剧本中的一些同性恋内容感到非常不舒服（“德古拉只能去找女人而不是男人！”他在最后确定的剧本的复印件上写道），而剧本对性的表现也被削弱了。例如，剧本中有关于德古拉和他的受害者之间充满激情的长吻的说明，而这样的长吻到最后演变成德古拉的撕咬；但在电影中，路高西除了冷淡地吻了吻海伦·钱德勒的手之外再无其他。

关于这部影片的一些新闻报道暗示了《德古拉》和布朗宁其他情结之间的某种关联。《电影经典》（*Motion Picture Classic*）中一篇声称对路高西进行的采访报道令人怀疑真正受访的人是布朗宁。这篇文章的题目是《恐怖的女性之爱》（*The Feminine Love of Horror*），作者是位女性，她把这位演员身上渗透的气息直接描述成弥漫在太平间和嘉年华中的“刺鼻恶臭气味”。根据路高西（布朗宁？）所说，美国的女性“是不满足的，她们渴望去体验各种感受，对此她们是如此如饥似渴，哪怕那是死亡的感觉”。她们“兴奋地来到马戏团和杂技场，然而她们对那些小丑和进行高空特技表演的演员视而不见”，她们喜欢去看“那些奇形怪状的人，那些畸形人，她们愿意站在那里，张着嘴巴，惊恐地看着这样的人。”当然，这其中“有深刻的生物学原因。在妇女生育之前，她会不断去经受各种恐怖，因为她惟恐自己孕育的子女是一个畸形的怪物”。（影片中食肉的瑞菲尔德先生和余兴表演中的畸形人的想像之处，恰恰说明了布朗宁的《德古拉》和畸形人的境遇是一致的。）在《电影经典》关于《德古拉》魅力所在的讨论中，甚至提到了战争对人身体的摧残：“在战争中，”路高西说，“为了能上前线，妇女你争我夺、耍手腕、实施贿赂。在她们的内心和意识里，她们相信她们是在争取尽义务、在奉献自己的爱心……但是，这样高尚的动机中却掺

杂着一种残忍的欲望冲动，那就是去看男人们浑身满目疮痍，看他们流血，看他们忍受巨大痛苦……女性旁观痛苦的需要是她们命中注定的一部分内容。”

在《德古拉》最初的宣传册上，布朗宁如此直接地表达了他对大众口味的看法。

“90%的人头脑中充斥着恐怖的想法……我不清楚这个大概的数字是不是实际上更高一些。欧·亨利（O. Henry）曾经提到，人们更愿意聚集在一起看街上的一头死马而不去看一辆极其华丽的四轮马车经过，像这样平常的观察却最准确地再现了现实。”

之后，布朗宁对于交通事故的特别魅力又进行了评论，这恐怕是他在自己的职业生涯中惟一一次对公众谈论这样的主题，他推断“在汽车出事故的时候，旁观晕倒被抬走的人要比在事故中真正受伤的人多”。

尽管布朗宁很明显希望对《德古拉》进行大肆宣传，但是环球电影公司对于该片在西海岸的首映却几乎没有进行任何新闻发布和广告宣传。路高西惟一的公开亮相是在该影片西班牙语版的首映式上，当时他走上加利福尼亚剧院的舞台为演员道贺。新闻报道没有提及布朗宁也出席了那次活动，这也没有什么可奇怪的。

《德古拉》最终被视为具有重大意义的美国电影，尽管并不是出于通常意义上的原因。在欧洲电影制作的传统中，丧失理性和恐怖一直就是影片的内容之一。尽管影片在艺术方面有种种欠缺，但是《德古拉》解放了美国蛰伏着的本能冲动，在电影和潜意识之间重新建立起一种本质的联系，同时平静地从此改变了我们的幻想生活。

《西线无战事》是1930年环球电影公司最成功的影片，其中最具震撼力和最令人不安的形象是一双紧紧抓着战场工事铁丝网的孤零零的手，而手的主人的其他部分已经被炮弹炸飞了。一年后，环球电影公司又制作了一双相似的脱离人体的手，它被嫁接到鲍里斯·卡洛夫的身上，而卡洛夫参演的这部电影则成为最著名的恐怖电影。

1910年，托马斯·爱迪生的公司拍摄了单本的《科学怪人》，而1915年的电影《没有灵魂的生活》（*Life Without Soul*）则是对原著进行随心所欲改编的例子。1928年，在第一家公司考虑拍摄的这部影片中，威利斯·欧·布瑞恩（Willis O' Brien）通过为电影制造特殊效果而崭露头角。布瑞恩在《失落的世界》（*The Lost World*）中赋予了恐龙生命，而在《金刚》（*King Kong*）中，作为该片技术主管的他则为自己获得了最大的声望。布瑞恩为《科学怪人》设想的是使用静止不动的恶魔模型，以此来解决演员或者特技演员无法表演的超出常人的惊人技艺。

三年后,《德古拉》在票房上获得的巨大成功证明了小卡尔·莱梅尔的选择是正确的,接着他又计划把玛丽·雪莱的小说《科学怪人》搬上银幕。1931年4月8日,在《德古拉》发行后不到七个星期,环球电影公司就购买了约翰·L.伯德斯顿和佩吉·维伯琳根据雪莱小说改编的剧本。伯德斯顿的代理,哈罗德·弗里德曼在为《德古拉》的剧本谈判时没能获得接近4万美元的价钱,因为当时环球电影公司的财政状况非常糟糕。于是,弗里德曼巧妙地作出这样的妥协:伯德斯顿和维伯琳可以接受比他们要求低得多的价钱——2万美元——但是作为交换,两人将获得电影《科学怪人》全部收入的1%的利润。另外,既然要优先购买这个剧本的上演权,环球电影公司就要保证不能出现任何与本片相竞争的电影,同时不能在拍摄这部电影时出现任何延期的情况。为把这出色的、引人入胜的文学经典搬上银幕已经花费了不少心血之后,环球电影公司接着依据好莱坞一贯的传统:他们把这个剧本丢到一边。

法国导演罗伯特·弗洛里(Robert Florey)首先宣布他将负责《科学怪人》一片的拍摄,他对剧本又加以修改,摒弃了伯德斯顿和维伯琳对于这个几乎不能讲话表达自己的恶魔在人们心中激起怜悯同情的处理,而把他变成一个十足残忍的家伙。弗洛里希望按照《卡里加利博士的小屋》的模式把《科学怪人》拍摄成风格化的、表现主义的电影,另外,他还在德古拉的布景中试拍了一些镜头来显示影片的风格。贝拉·路高西扮演的恶魔,脸上涂抹着厚厚的腻子 and 油彩,头上戴着《泥人哥连》(The Golem)一片风格的厚重假发。关于这部影片遗失的化妆试验出现了几种报道,但它们几乎相互矛盾。然而从1823年到1930年,在几乎每一种关于戏剧版和电影版的《科学怪人》的描述、插图和照片中,恶魔都是以飘拂飞舞或者乱糟糟马鬃似的头发示人的。对于扮演一个几乎没有台词的角色,路高西非常不满,而来自英国的戏剧导演詹姆士·威尔(James Whale)把弗洛里体面地打发走了。通过三部战争影片,威尔在好莱坞的地位凸现出来:在霍华德·休斯(Howard Hughes)拍摄《地狱天使》(Hell's Angels, 1930)一片时,电影正从无声片向有声片转变,于是休斯被要求带有声道对影片进行重拍,威尔就负责导演该片的对话;威尔还导演了根据罗伯特·C.谢里夫(Robert C. Sherriff)在伦敦获得巨大成功的戏剧改编的电影《旅程结束》(Journey's End, 1930)(威尔还把它搬到戏剧舞台上);以及《魂断蓝桥》(Waterloo Bridge, 1931),这是他为环球电影公司拍摄的第一部电影,它也是根据一场话剧改编的(该剧的作者是罗伯特·埃米特·舍伍德),讲述的是一位从战场归

来的受伤士兵在战争结束的时候，在伦敦和自己沦为妓女的妻子相遇的故事。这部电影给小卡尔·莱梅尔留下的印象如此深刻，以至他提出威尔可以在公司拥有上演权计划中挑选任何一个担任导演。在三十几个拍摄计划中，威尔选择了《科学怪人》，这不过是因为他对其他的都不感兴趣。他解释道，至少，这不是另一部关于战争的电影。

然而，《科学怪人》一片的拍摄却要归功于威尔在拍摄战争影片中的经历（包括他在真正战场上的经历；在战争的最后一年，威尔最早在戏剧演出上的尝试就发生在汉诺威附近的战俘集中营）。最初环球电影公司考虑让莱斯利·霍华德（Leslie Howard）担当主角，然而威尔却挑选了科林·克莱夫（Colin Clive），这位极为敏感的演员在戏剧版和电影版的《旅程结束》中分别扮演过饱受精神折磨的斯坦侯普船长（Captain Stanhope）。威尔意识到克莱夫表现出的剧烈紧张的精神状态恰恰使他成为扮演亨利·弗兰肯斯坦的完美人选——一个精神濒于崩溃的人。另外，在《魂断蓝桥》中扮演妓女的女演员梅·克拉克（Mae Clarke）将出演亨利·弗兰肯斯坦的未婚妻伊丽莎白。然而，找到扮演恶魔的演员却花费了多一些的时间。新的想法要求扮演这个怪胎的演员要能演绎出角色的变化，并且表现出角色的敏感性。威尔使用的剧本出自加勒特·弗特（Garrett Fort）和弗朗西斯·福特·法拉格（Francis Ford Faragoh）之手，他们以弗洛里的剧本为框架，但加上恶魔令人深深同情的基调。

“这个恶魔并不像机器人那样走路，”修改后的剧本努力澄清影片真正追求的效果，“画外恶魔发出的声音应该是‘可怜的，令人难以忘怀的……像迷失方向的动物一般的声音’。”

“我在好莱坞呆了10年，然而一点儿影响也没有。”鲍里斯·卡洛夫后来回忆说，“然而有一天，当我在环球电影公司片场的食堂吃午饭的时候，当时我应该看起来还是挺体面的，我想是这样的，结果一个人走到我的桌边给了我一张便条，问我是否愿意试演一个魔鬼。”

威尔的同事大卫·刘易斯（David Lewis）建议他去见见卡洛夫，当时卡洛夫刚刚在影片《刑法》（*The Criminal Code*）中扮演了一名引人注目的歹徒。卡洛夫，就是原来的威廉·亨利·普拉特（William Henry Pratt），在没有接到出演下一部电影的邀请的时候，他常常干为木场开货车的工作。他从没幻想过靠演电影来维持生计，

更出乎他意料的是，他的名字竟然很快成为人们日常生活中恐怖的代名词。威尔认为

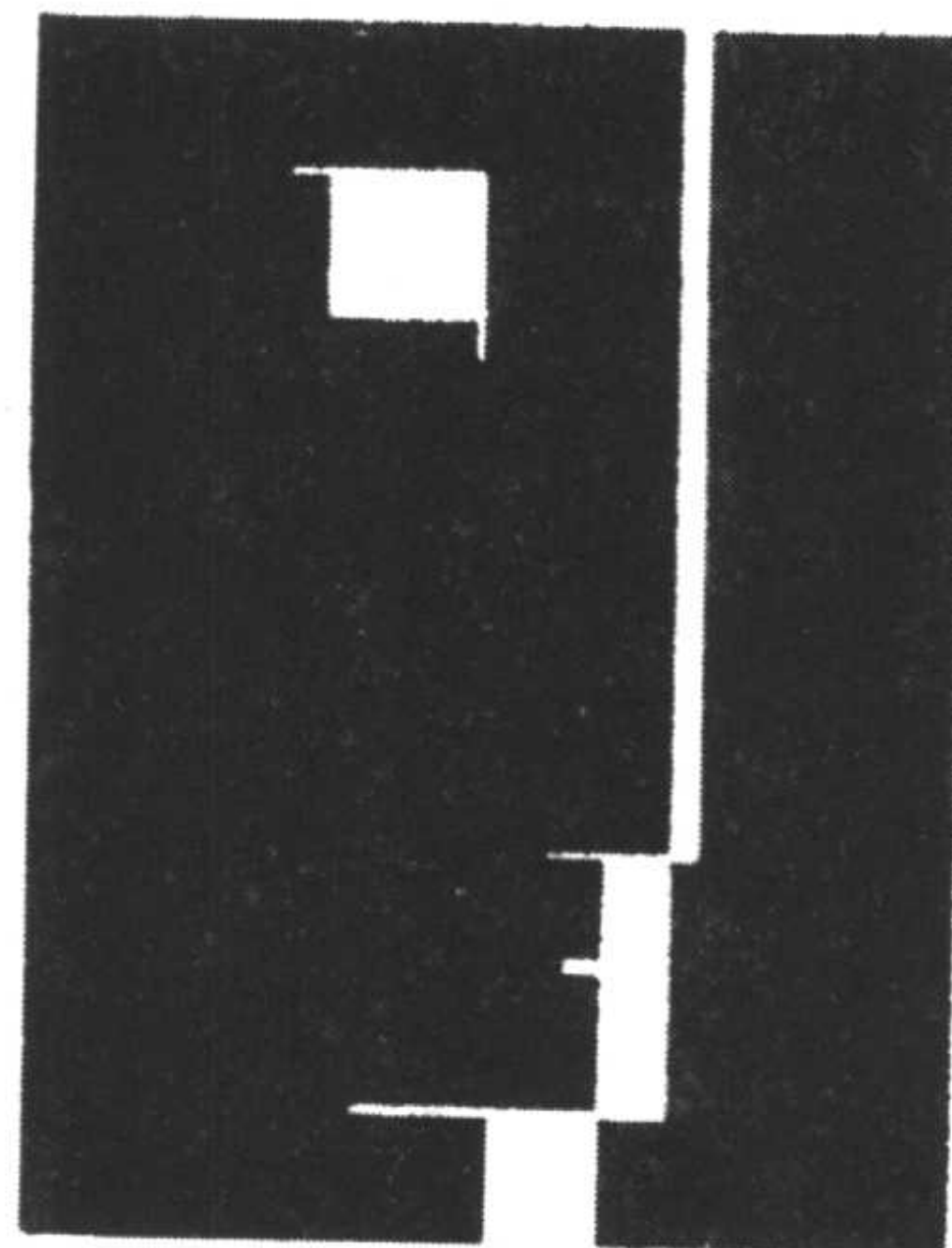
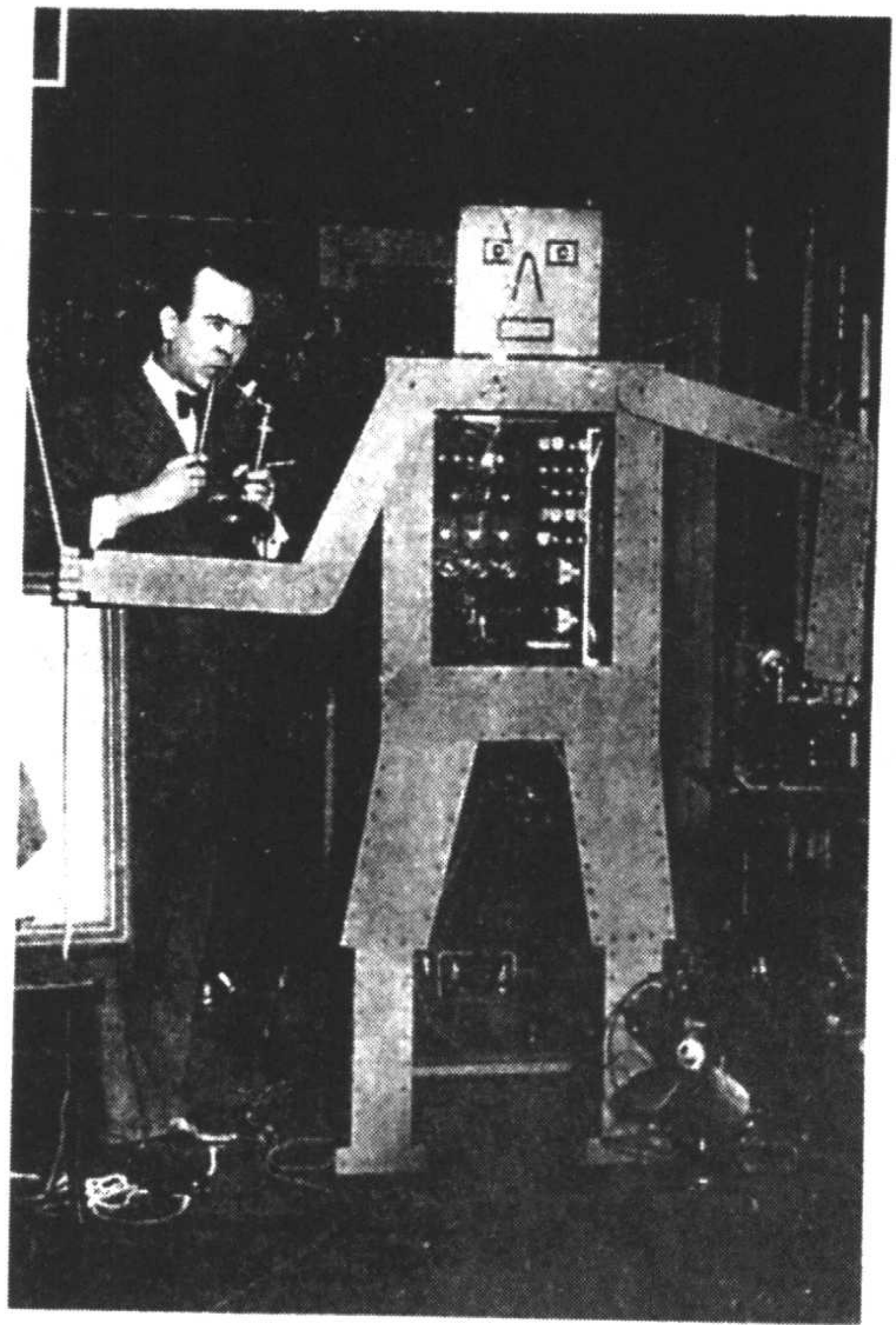
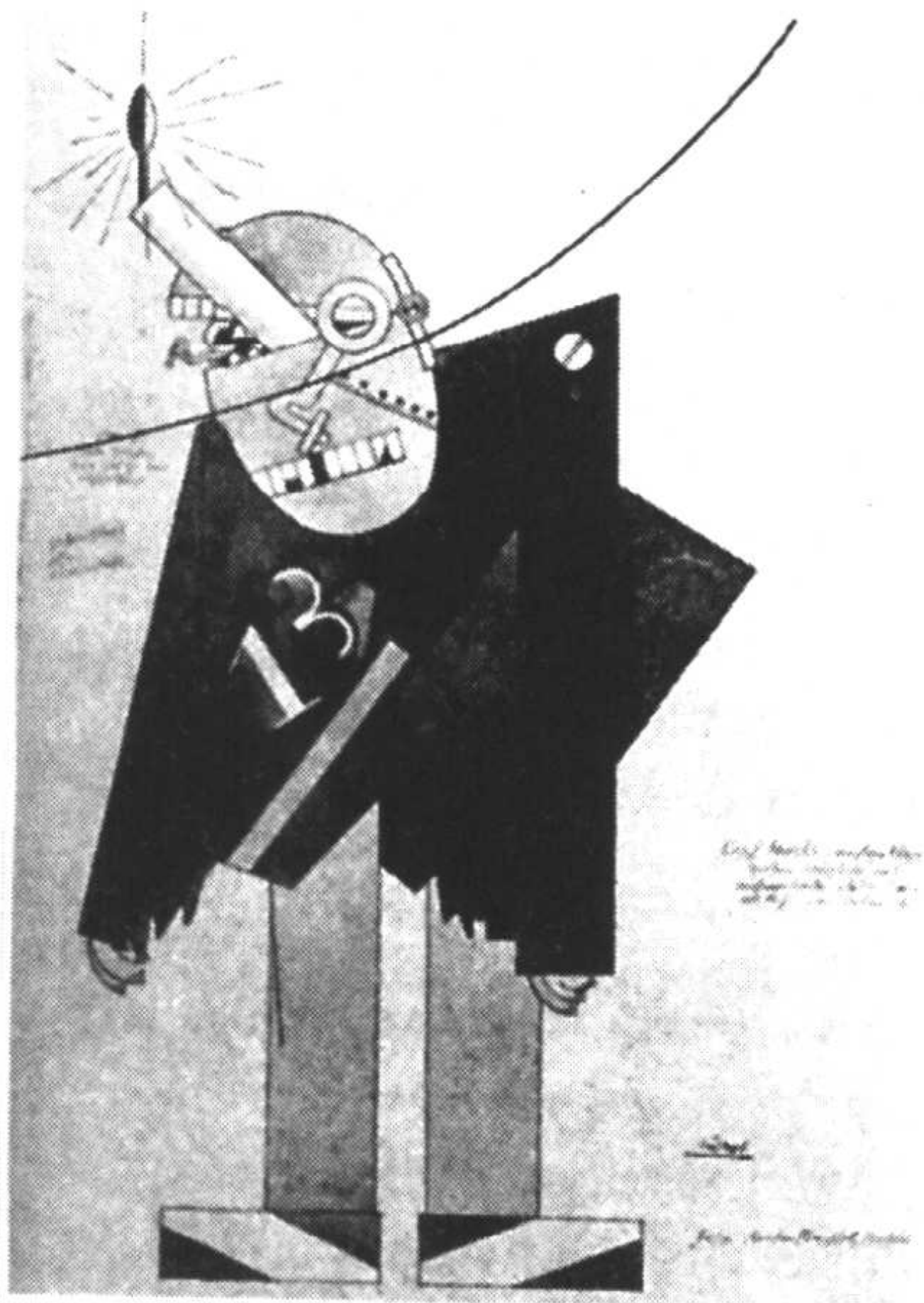
卡洛夫的脸充满了种种有趣的可塑性。威尔本人是个业余画家，在他为卡洛夫画的素描中，他尝试着夸张了卡洛夫头顶突起的头骨。在1926年，威尔向环球电影公司化妆部门的主管杰克·P·皮尔斯（Jack P. Pierce）说明了自己的想法。在环球电影公司根据维克多·雨果的小说改编的《笑面人》（1929）中，皮尔斯曾负责为康拉德·维德咧嘴而笑的恐怖面容化妆。另外，他还为弗洛里在让路高西为《科学怪人》试镜时为路高西化妆。

和皮尔斯一起工作过的人都认为他是个天才，尽管皮尔斯的思维也许有点儿以自我为中心。关于《科学怪人》的化妆想法的成形，皮尔斯从来没有公开承认过威尔的贡献。1939年，皮尔斯在《纽约时报》所作的评论可能已经算是他在最大程度上承认电影中的化妆不是完全依靠他本人的能力了，“我并没有依赖我的想像。”他说他花了三个月的时间对解剖学、外科、犯罪学和电动力学等领域进行了基础研究。对于弗兰肯斯坦一角的化装设计，皮尔斯坚持认为，是他所做的这些努力或多或少的合理结果。

到1931年，程式化的、机器时代的美学成为实用美学的主导力量。在追溯威尔和皮尔斯为弗兰肯斯坦设计造型的过程中，不难发现他们更多的是受了这种美学的影响，而不是有意识地进行设计方面的考虑。折中地从立体主义、表现主义和鲍豪斯建筑学派的建筑理论中获得灵感的具有之字形风格的机器时代美学，很快就在世界广告、装潢和工业设计中占据了一席之地。这场运动始于1925年在巴黎举行的国际现代工业艺术装潢展，那次展览的题目衍生出了两个常常用来描述这场运动的名词：装潢艺术（Art Deco）和现代艺术（Art Moderne）。美国的设计师进一步完善了这种美学，《财富》杂志后来回忆说，第五大街商店的橱窗里很快就摆满了“奇形怪状的人体模特，这些是立体主义的道具，是疯狂荒唐的设计”。这样的描述恰恰说明了这种设计风格。

“奇形怪状的人体模特”恰如其分地形容了弗兰肯斯坦这个魔鬼。这个魔鬼正是根据新鲜的、符合逻辑的电动机械原则创造的常规人体碎片重新装配的混合物。四方的脑袋——通常是当时广告图片的主题——强烈地唤起根植于人类古老意识中的新范例，圆形的大脑被令人不安地用螺丝固定在机械头骨中。正如剧本中所描述的那样：“在脑袋的上面是个令人好奇的像盒盖一样的平顶。头发相对短一些，很明显被仔细梳理过以使之可以盖住机械头骨被固定住的地方。”这个魔鬼是现代主义设计师的噩梦：头上的缝合显露无遗，卡钉和螺栓则突出醒目。形式为功能服务，但很少真正做到。

对于恶魔弗兰肯斯坦在影片中的视觉形象设计，除了威尔和皮尔斯，为环球电影公司工作的其他设计师，甚至包括公司的广告宣传部门都有所贡献。有两个反复提及



BAUHAUS-AUSSTELLUNG
WEIMAR, JULI - SEPT. 1923

好莱坞的恶魔弗兰肯斯坦出现的文化先兆：鲍豪斯建筑学派的明信片（1923）；乔治·格罗兹（George Grosz）为艾万·高尔（Iwan Goll）的《梅杜萨拉》（Methusalem, 1922）设计的戏剧模型，以及西屋（Westinghouse）实验室设计的机械人，“声控机器人”（Televox, 1928）。（Grosz design© 1993ARS, N. Y. /ADAGP, Paris）

的元素特别值得注意：象征着退化的突出的眉毛，以及与之相互抵触的按照“声控机器人”把恶魔完全作为机械人的未来派设计。其中，对于恶魔最具“机器化”的设计是由环球电影公司的海报设计师卡罗里·格洛茨（Karoly Grosz）完成的，是他最初提出把钢钉钉在恶魔脖子上，这个细节本身便象征着整个弗兰肯斯坦主题。正如艺术历史学家西德拉·斯蒂克（Sidra Stich）所注意到的，在马克斯·恩斯特（Max Ernst）的作品中可以看到这种类型的风格化表现方式，“人类被取而代之、压抑与扭曲，以顺从于这个属于机器的世界。”这是在第一次彻底的工业革命之后整个世界的趋势。最后，很显然，皮尔斯·卡洛夫设计的恶魔形象还要归功于康纳德·维德在影片《卡里加利博士的小屋》中对战后荒凉世界的描绘，他的设计所受到的影响甚至可以追溯到在战争岁月最初激发卡里加利作者灵感的“人还是机器”的嘉年华原型。

当然，尽管卡洛夫设计的恶魔是从机器美学中获得的灵感，但是在他的设计中，他削弱了这些美学的原则。尽管这个怪物很明显属于现代，但是他肯定不属于装潢艺术或者其他什么，事实上，他不过是衰败经济中用螺钉在头上做装饰的装饰物。就好像克莱斯勒大楼上的怪兽状滴水嘴（1930年完成），弗兰肯斯坦这个恶魔也是机器美

1931年夏，环球电影公司的艺术家对弗兰肯斯坦形象的初步设计方案。（The Library of Congress）



学所达到的另一个必然的巅峰：一座赫然耸立的、令人无法忘记的本国建筑。

“我们大家对为卡洛夫扮演的弗兰肯斯坦的脸和头的设计非常着迷，”女演员梅·克拉克回忆说，在卡洛夫进行人物化妆设计的场所，克拉克就坐在前排。“减弱脸上白色腻子色泽之后，出现的是一种死尸一般的灰色。接着，突然出现的灵感让他又给那张脸加上一点淡绿色。我们都感到很恐怖，而鲍里斯和其他人都对整个设计有了不同的感觉。”（据说卡洛夫建议在人物眼脸上重重地涂上腻子，这样可以增加人物凄凉和不为人了解的感觉。）

当化妆已准备好可以试镜的时候——用黑白胶片——完成的成果究竟多么有效，卡洛夫并不清楚。这种设计究竟会令人感到恐怖……还是令人感到可笑？“我想着这些，走来走去，当我绕过走廊的拐角，我迎面碰上负责道具的工作人员。”

“他是第一个看到我设计的魔鬼模样的人——我观察着他，看他的反应。结果很快就出来了。他脸色发白——喉咙咕噜着——冲了出去一直消失在走廊尽头。我后来再没见到过他。可怜的伙计，我真该感谢他——他是第一个让我喜欢上这个恶魔的观众。”

化妆巧妙地夸张了鲍里斯·卡洛夫的天生特征。左图是卡洛夫在影片《刑法》（1931）中的外貌，正是这个角色使他引起了寻找扮演弗兰肯斯坦一角的环球电影公司的注意。



被拍摄成电影的弗兰肯斯坦的故事从广泛的领域汲取营养：雪莱的小说，电影《泥人哥连》和《卡里加利博士的小屋》，以及早期对《科学怪人》进行不同改编的戏剧。弗兰肯斯坦的助手弗瑞茨（Fritz）（德怀特·弗莱伊扮演，他曾在《德古拉》中扮演瑞菲尔德，作家斯蒂芬·坎弗把他形容为甲状腺亢奋，有着能在帕萨迪纳般大的舞台上表演的大嗓门）的首次出场是在1823年的伦敦戏剧舞台上。在贺瑞斯·利沃莱特和路易斯·科莱纳未能完成拍摄的伯德斯頓修改的剧本中，这个人物也得到了复活，他们把这个剧本卖给了环球电影公司。那么，除了复苏/挖掘出两个现代恐怖电影的形象，利沃莱特对于现代恐怖类型片的贡献就还包括对这个“实验室驼背人”主题的普及宣传了。

《科学怪人》的片头字幕在一张半清晰的魔鬼面孔上出现，而这张脸通过一片转动的眼睛慢慢向观众靠近，这可能是从万花筒的设计中获得的灵感，于是，万花筒这个维多利亚时代的旋转玩具就这样也参与到影片中。片头的处理立刻令观众沉浸在影片中，另外，这种处理在把观众当作孩童对待时也把他們吓坏了。电影开场的场景发生在墓地，对于1931年的观众而言，其中有些东西真的令他们的心脏震颤不已：那就是尘土坠落在棺材盖上的声音。在影片拍摄的时候，棺材里面放了一个麦克风，这样尘土坠落的回声就得到了夸张。大卫·刘易斯记得：“到现在这种方法已经被仿效得太多了，人们看到这样的场景不会有太多感觉。但是在1931年，那可就真是太刺激的东西了。”在圣莫尼卡进行的影片试映，一些观众用他们的脚来投票。“在影片放映中，”刘易斯说，“人们站起来，走了出去，然后回来，之后又走了出去。那真是一部令人惊恐不安的片子。”

把从墓地、绞刑架和医学院搜集来的支离破碎的人体部位拼凑到一起，在机器的劈啪作响声中，这个魔鬼就在机器时代的高潮中获得了生命。1818年，玛丽·雪莱不经意地提及了“强有力的机器”；1931年，她幻想中的形象被披上了当前流行雕琢的现实外衣。影片《科学怪人》闪烁着电弧的发电机，是电机工程师肯尼思·斯蒂克菲顿（Kenneth Strickfaden）制作的，这种表现是对机器时代完全充满幻想的高功率的注释。“机器的外观完全取决于我手上有什么样的垃圾。”50年后，斯蒂克菲顿说道，尽管他感兴趣的是电学，他对电的使用和比喻却远非轻率。“电就是生命，”他这样对采访他的乔治·E·特纳（George E. Turner）说，“我们都不过是一束不同数量空气的火花。”他的这种感伤表达反映了自从世界大战以来明显存在于文化表达中的简化论的、对于机器偏好的倾向。这就让成千上万的人感到现代生活——以及死

亡——不过是无名的粉碎一切的流水生产线。

威尔的电影恰当地把这个恶魔展示在人们面前，弗兰肯斯坦，这个令人怜悯的人物正处于人文主义和机器论的带刺铁丝网中间，而这部影片很好地把握了这种混乱状态。故事发生的确切时间是模糊的——它似乎发生在现在；比如剧中的女性穿着 1931 年的时装，而尽管本片是“关于”科学的，但关于科技和工业化的所有象征——汽车、收音机、电话——都没有在影片中出现，就好像这些东西的能量全部被移置到弗兰肯斯坦的实验室装置中去了一样。故事发生在一个德国村庄，在那里还住着（似乎是发生在战争期间）带有英国和美国口音的人物。村子的外景拍摄就在和影片《西线无战事》相同的外景进行，无论他们是否有意要把影片《科学怪人》和那部著名的战争影片相提并论，无疑，这种处理让很多观众在某种程度上产生似曾相识的感觉。



新婚夜晚的忧郁：机器时代的科学对传统生殖模式的威胁。（Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters）

《科学怪人》最著名的段落之一在近 50 年的时间中并没有放映过：恶魔在湖边遇到了一个小女孩。恶魔并没有让小女孩感到恐惧，小女孩就带着他玩把花朵扔到水里看花朵在水上美丽地漂浮的游戏。然而玩得高兴而冲昏头脑的恶魔，在扔了许多花朵后把小女孩也扔进了水里。和扔在水里的雏菊不同的是，女孩沉到水里就淹死了。这个段落最后被完全剪掉了。几年后，卡洛夫坚持说这个段落之所以不能采用是因为詹姆士·威尔当初坚持让他作出野蛮地把女孩举过头顶扔出的动作，而不是温柔地把女孩放进水里。而卡洛夫的后背有点问题，他没办法用力把女孩扔得很远，于是折中的结果就是，他的动作看起来像个小丑。幸好，仅仅是孩子的死这样的想法就已经足够令人不安的了（“在我的电影中不能出现小女孩淹死的场景！”据说，老卡尔·莱梅尔为此大发雷霆地对他的秘书说），于是，根据很多协议，这个场景被剪掉了，取而代之的是恶魔向小女孩靠近的画面（讽刺的是，这样的处理只能让一些观众产生这样的感觉：影片没向他们展示恶魔对小女孩进行骚扰的景象）。

对于影片的很多误解根植于美国对《科学怪人》审查的程度不尽相同的状况。最著名的被剪掉的段落包括——小女孩的溺水和科林·克莱夫的台词“我知道当上帝是什么感觉”……在 1937 年影片刚提出进行发行的时候，电影制作发行联合会就要求删减。对于拥有审查委员会的六个州来说，当然，他们尽可以随自己喜欢对影片进行删减——堪萨斯州对影片的删减是特别严重的。在审查较少的加利福尼亚州，该片被相当完整地放映——比如，旧金山的一篇评论就引用了克莱夫关于“上帝”的台词。而当环球电影公司提出再次发行该片的时候，女孩溺水的场景显然还在影片当中，1937 年 7 月 9 日，当地电影审查机构才对这个情节正式提出反对。（在英国电影学院，这个情节基本上没有被删减，因而 20 世纪 80 年代当 MCA 发行《科学怪人》的影碟的时候，这个场景最终得以恢复原貌，但是小女孩在水中下沉的特写等镜头仍然不在其中——这些属于英国审查机构标注需要删减的范围。）

然而，《科学怪人》在加拿大的魁北克审查机构却激起了极大的骚动，天主教徒就宗教方面对影片提出了反对，他们认为这部影片的主题是对上帝的亵渎。环球电影公司的费西安（T. B. Fithian）安排两位洛杉矶的牧师观看这部影片，他们都认为《科学怪人》决没有冒犯天主教的教义。但是，他们也同意费西安的建议，如果要让这部影片得到加拿大审查机构的许可，影片也许可以“通过适当的序言或者开场的形式表明它讲述的是一个梦境。也许我们可以从一本书的镜头开场，同时画外音是雪莱、拜伦和雪莱夫人在讨论一个想像的故事，然后画面淡出。我们愿意作任何像这样

的处理”。从本质上而言，环球电影公司被要求对影片作出的处理和10多年前德国对《卡里加利博士的小屋》所作的处理如出一辙。但是，外交方面获得的成功使加拿大方面最终同意《科学怪人》基本上以最初的完成版本在加拿大上映。然而，在有关这部影片的所有宣传材料上都加上了一段简短的序幕，扮演弗兰肯斯坦导师沃德曼博士的男演员埃德加·范·斯隆念了这段开场白。（在影片《德古拉》中，环球电影公司就让范·斯隆念过相似的收场白。）和环球电影公司签约的几位作家，包括新来的约翰·休斯顿（John Huston）都为这段开场白的创作付出了努力：

把这样的影片呈现给观众而没有一句友好的警告，如果那样做的话，卡尔·莱梅尔先生会感觉有一点不近人情。我们将要呈现给大家的是弗兰肯斯坦的故事：一个热中科学的人，探索不依靠上帝而创造出和自己一模一样的人。这是人们所听到的故事中最离奇的一个。这故事涉及了关于万物两个最大的奥秘——生命和死亡。我知道这个故事可能令你不寒而栗，可能令你震惊不已，可能令你惊悚恐惧。如果你们中的任何人不在乎在观看电影时精神极度紧张，那么现在就是你的机会……总之，我们已经警告你了！

对很多电影审查机构而言，这段开场基本没起什么安抚作用，在北爱尔兰的贝尔法斯特、澳大利亚南部、捷克斯洛伐克，这部电影都遭禁，另外，瑞典对该片也禁映了一段时期。在美国国内，这部电影在马萨诸塞州遇到的问题格外棘手，当地电影审查机构要求影片删减的地方颇多以至影片的故事在删减之后变得完全让人难以理解。其中最可笑的一个要求是：“删除停尸桌上尸体复活的场景。”在得克萨斯州，一个电影院负责人注意到对这部影片的争议的广告价值，于是为了招揽达拉斯的观众，他公开威胁宣布，如果环球电影公司不让他将影片完整无缺地呈现给观众，他就和环球电影公司解除合同。

当然，《科学怪人》也为小说和肆意制造噱头提供了方便。除了上映影片《德古拉》时采用的宣传技术——值班的护士，免费“保护神经系统健康的药物”——外，《科学怪人》上映时还出现了这样的事：在电影预告片就要上映的时候，观众受到幕后枪响的震惊而从连在一起的座位上跳起来。得克萨斯坦布尔的阿卡迪亚剧院的经营者罗伯特·斯帕克斯（Robert Sparks）则这样宣传影片，他声称如果哪位妇女能够独自坐在黑暗的剧院内提前观看这部影片的预映，他就付给她现金作为奖赏。“85名

妇女申请得到这个特权，”《电影先锋报》说。最后，奖金发给了一个提出把钱捐给慈善机构的妇女。在奥马哈市，为了观看这部影片午夜场失去控制的人群把电影院的厚玻璃窗砸碎了，这为影片作了更大的宣传，也激起了人们更多的兴趣。

“变态并非不在人性受尊敬的情感中宣称自己的位置，”《电影先锋报》在探讨电影《科学怪人》时写道。这部影片出现了，“在人们熟悉的心理状态的时刻，如果心理学家值得相信。专家们这样说，当人们自己的精神受到压抑的时候，他们最喜欢悲剧性的东西，而经济学家则告诉我们，处于低潮的远不止是人们的精神状态。”

显而易见，《科学怪人》只不过是医生为人们开的药方。

没有比罗伯特·路易斯·史蒂文森（Robert Louis Stevenson）的职业生涯更能显示儿童故事和恐怖文学的亲密关系的了。史蒂文森最负盛名的著作有两部：关于海盗的冒险故事《金银岛》（*Treasure Island*），恐怖的哥特式科幻短篇小说《化身博士》。《化身博士》是从一个18世纪的真实故事中获得的灵感。在18世纪的爱丁堡，一个叫做蒂肯·布洛蒂（Deacon Brodie）的人在白天是个受人尊敬的市民，而到了晚上却是一个残忍的罪犯。史蒂文森自由地把这个古老故事改头换面写成一个现代版本的故事，这故事引入继弗兰肯斯坦和他创造的恶魔，以及道林·格雷和他自己的画像之后，19世纪来自英伦的第二对幽灵伙伴。（亚伯拉罕·斯托克的小说《德古拉》同样也在某些方面表现了附在人身上的幽灵，尽管人物的双重性和分裂性表现得更加微妙而且微弱。）

很快，史蒂文森的故事为剧院所利用。1887年5月，在波士顿，在托马斯·拉塞尔·苏利叶（Thomas Russell Sullivan）改编的《化身博士》一剧中，男演员理查德·曼斯菲尔德（Richard Mansfield）第一次尝试诠释这个具有双重人格的人物。（直到1907年曼斯菲尔德去世，这个剧目一直是他的保留剧目。）《化身博士》首次搬上银幕是在1908年，由美国赛力格公司出品，第二次搬上银幕是在1909年（丹麦），第三次是在1912年由莱梅尔推出，第四次和第五次是在1913年（美国和英国），第六个版本则在1914年由星光公司推出。在1920年，《化身博士》出现四个不同版本：第一个版本由著名的拉斯基工作室出品，约翰·巴里莫尔（John Barrymore）主演；第二个版本由先锋公司出品，谢尔登·刘易斯（Sheldon Lewis）主演；第三个版本是箭公司出品的一出喜剧；第四个版本则是在德国拍摄完成的，由茂瑙导演，康拉德·维德主演，贝拉·路高西饰演化身博士男管家一角。为了掩盖影片

故事的来源，这部未被授权改编的电影把史蒂文森原创小说中主角分裂性格表现得更加极端，化身博士成为奥地利的沃伦博士和欧·康纳先生。总之，根据小说《化身博士》改编的无声电影就达 11 部之多。

在战后几年中，非常有意思的是，美国和德国都发现《化身博士》是个能在银幕上获得巨大商业成功的主题。这个关于一个人的——同时也是一个国家的——故事脱离体面身份去实施残忍的暴力的故事，显然和人们刚刚经历的战火有着隐喻关系。在任何为人所知的电影资料收藏中都找不到茂瑙的《化身博士》，它很可能永久地遗失了。巴里莫尔出演的《化身博士》（由约翰·S·罗伯特森导演，根据克拉拉·S·伯瑞格的剧本拍摄）则为这一题材定型，影响 20 世纪所有对《化身博士》的改编。这与史蒂文森没有任何关系，却在一定程度上要归功于奥斯卡·王尔德。在史蒂文森发表他的小说之后 4 年，王尔德也给读者带来了他自己的关于附在人体的幽灵的恐怖文学作品《道林·格雷的画像》（*The Picture of Dorian Gray*）。王尔德以一种更加间接的方式表现了主人公的人格分裂；人体的丑陋表现在阁楼上的人物肖像画中，且日益变得丑陋可怕。道林·格雷在人面前的样子——美貌青年男子——使他的邪恶举止不为人所注意。王尔德从没有明确说明道林不道德行为的本质，但是道林的越轨行为却是严重有违社会道德的。这个年轻人引诱了名叫希比尔·文恩（Sibyl Vane）的女演员，之后又残忍地抛弃了她，而且很明显，正是因为道林的残忍抛弃才导致了文恩自杀的悲剧。巴里莫尔版影片的编剧伯瑞格有意或者无意借用了王尔德小说中的次要情节，通过一番修饰，把它天衣无缝地嫁接到史蒂文森的原著中。于是，化身博士也发现了一个可以利用并且毁灭的女人……从此，舞厅女郎的出现成为化身博士这一题材再也不会被抹去的故事程式。^[1] 和亚伯拉罕·斯托克的《德古拉》的情况一样，戏剧版和电影版的编剧们都狡诈地发现毫不掩饰的、致命的诱惑的元素，尽管在原著小说中并不存在，但是对于充分拓展改编剧本的想像空间和实现剧本的商业成功至关重要。事实的确如此。

白天，巴里莫尔在纽约拍摄《化身博士》，而晚上则在戏剧舞台上演出《理查三世》，这使得他的工作强度非常大。塔卢拉·班克黑德（Tallulah Bankhead）记得巴

[1] 在《化身博士》和《道林·格雷的画像》之间的相互借用还远不止如此。当 40 年代好莱坞终于把《道林·格雷的画像》搬上银幕的时候，影片根据社会经济学，把剧中希比尔·文恩的角色从演出莎士比亚戏剧的女演员降格为伦敦东区的歌舞厅女郎，这样的改编似乎为了使它与《化身博士》改编的影片建立的传统更加保持一致。

里莫尔最初提出让她担当《化身博士》中的女主角。当时，班克黑德在纽约的戏剧舞台上也颇负盛名，对这样的要求她深感荣幸，但是她还是对巴里莫尔此番邀请的动机心怀疑虑。在普利茅斯（Plymouth）剧院，班克黑德来到巴里莫尔的化妆室，正如化身博士所表现出的返祖现象，巴里莫尔开始发出“微弱的如同动物般的声音”。班克黑德把巴里莫尔的这种举动阐释为“他打破第七条戒律的欲望”的迹象。对方拉起班克黑德的双手，“就要把我拉到就近的沙发。当时的气氛非常火热，尽量保持着自尊的我还是婉言谢绝了他”。

欣赏戏剧版《化身博士》的大部分乐趣，在于观看演员如何不借助化装来改变形象（显然，理查德·曼斯菲尔德只是通过扭曲面孔和灯光来达到这一点）。巴里莫尔很可能观看了曼斯菲尔德扮演的这一角色，曼斯菲尔德是巴里莫尔父亲莫里斯（Maurice）的密友。当巴里莫尔扮演化身博士一角时，他把牙齿化装成恐怖的断裂尖牙，但又在不停止拍摄的情况下完成人物的转变，以达到表现人格分裂发作时的效果——在片中，化身博士人格分裂的发作非常多。另外，他还用橡胶工具把自己的手指增长了，这种表现方式可能对一年后马克斯·施雷克在《诺斯费拉图》中的化装产生了影响（巴里莫尔是国际影星，他的电影在欧洲广泛上映）。这样化装后的手指令人毛骨悚然，它们看起来足有五个关节那么长，当然，这个方法应用起来也有问题；在一场化身博士特别狂暴的变身场景中，观众能够看到橡胶的手指在银幕上飞过。影片中最奇妙的时刻也许就是当化身博士摘掉他的尖顶帽时，人们发现他头的形状和他头上的帽子是绝妙的相配。

巴里莫尔完成了《化身博士》的拍摄（他在其中的表演为人称道，但是影片本身并没有得到相同的赞许），但是同时扮演驼背的理查三世和同样乖戾的爱德华·海德先生是极端残酷的考验，他的精神彻底垮了，离开舞台的他进了纽约白原市的一家疗养院。

10年后，德古拉的故事复苏了，同时出现的《科学怪人》和《德古拉》展开了竞赛，在这种情况下，派拉蒙电影公司委托戏剧导演鲁宾·马莫利安（Rouben Mamoulian）重拍《化身博士》。最开始派拉蒙公司希望马莫利安选用性格男演员欧文·皮切尔（Irving Pichel）扮演化身博士，但是，马莫利安拒绝了这种建议。“我坚持认为，化身博士应该是个年轻人，（因为）来自年轻人热望骚动产生的反叛和变身会更加有趣。”马莫利安在1971年回忆说。他选择了弗雷德里克·马奇担当主演，当时电影圈里的很多人认为马奇不能胜任这样的角色，但是，马莫利安就要向这

些人证明马奇完全能够胜任这样的演出。

挑选马奇出演该片的轰动之处在于，他是一位美国演员。在30年代恐怖电影中反复出现的情形是，美国角色和演员与可怕的“欧洲”情境交织在一起。正如弗兰克·麦康奈尔（Frank McConnell）指出的，“《德古拉》中的‘英国’显然是新英格兰，甚至连影片中大部分主要演员的口音都是新英格兰的。”

当环球电影公司快要结束《科学怪人》的拍摄时，派拉蒙电影公司已拍完《化身博士》，它也强调了对魔鬼角色化装的特技。化身博士化装试验中的一种方法和朗·钱尼在《午夜后的伦敦》中扮演的吸血鬼非常接近：在高高的帽子下面，人物有着一头蓬乱的头发，同时嘴里长着一口暴牙。马莫利安要求的大块头（Neanderthal）设计最终运用到电影当中。就像另一个经典恐怖电影中的化装——马克斯·施雷克在《诺斯费拉图》中的化装——随着影片的发展，化身博士这一人物逐渐变得越来越可怕。

通过运用滤光镜，影片对化身博士变身的场景拍得非常巧妙，而黑白影片中观众根本意识不到滤光片的使用。化身博士面貌扭曲的最初征兆——包括出现皱纹、鼻孔增大等——都被直接画在马奇的脸上。摄影师使用红色滤光片，摄像机就识别不出这样的化装了。当滤光片逐渐从红色变成蓝色，魔鬼特征的细节就会在演员的脸上跃然而出。这种拍摄技巧最初是由《宾虚》的摄影师卡尔·斯达思（Karl Struss）发明的，但在影片《宾虚》中，这种方法要达到的是相反的效果：它是用来表现麻风病人被“治愈”。

在1931年，人们还不会像今天那样使用质地轻柔的乳胶泡沫进行电影化装，所以马奇的脸部常常要小心地使用令人不适的材料进行化装。女演员罗斯·霍巴德（Rose Hobart）在该片中扮演化身博士的未婚妻，她对当时在马奇身上进行的化装试验回忆说，“涂在脸上的东西实在太像个面具了，”马奇的脸简直都被固定住了。“于是，他们就把液体橡胶涂在他的脸上——然后化装就完成了。但是，当人们要把涂在马奇脸上的材料弄下来的时候，他脸上的皮肤被上面的材料一块弄了下来！马奇还算幸运，他没有因此毁了自己的生活。”

除了对对白加工润色和挖掘商业价值之外，马莫利安的《化身博士》更史无前例地在恐怖题材中大肆挖掘性的元素。其中似不经意添加的舞厅女郎被发展成为主要人物，一个叫做艾维（Ivy）的妓女。艾维引诱着受人尊敬的博士先生，然而她并不知道自己也一道邀请了海德先生。对于像这样具有诱惑性的情节是如何在电影审查机构的乔伊上校那里得到通过的，连电影公司自己也完全不清楚。在电影推出之前，



影片《化身博士》：弗雷德里克·马奇的两副面孔。
(The Stephen Jochsberger Collection)



得意洋洋的海德先生。(Photofest)

电影制作发行联合会仅对一些对话（一个男人把艾维叫做“肮脏的臭婊子”）和海德把一只小猫扔进河里的场景提出了反对意见。按照史蒂文森的原著，马莫利安拍摄了海德在街上踩踏一个小男孩的丑恶场景。影片《科学怪人》因出现虐待儿童的场景而饱受责难，很可能是为了避免出现类似的情形，在《化身博士》送审之前，派拉蒙电影公司就把踩踏男孩的场景剪掉了。

在电影制作发行联合会接到完成后的《化身博士》并开始审查的时候，环球电影公司的《科学怪人》一片正在市场上获得惊人的业绩，这使得电影业开始注意到当初《德古拉》所获得的巨大成功并非偶然，“恐怖电影”（在此之前，这个术语还未得到广泛使用，从很大程度上讲，它是1931年的产物）成为了一个重要的、带来丰厚利润的崭新领域。1931年12月1日，詹森·乔伊把他的想法交给了派拉蒙电影公司，“因为影片是很好地根据文学经典原著改编拍摄的，那么公众和审查机构就有可能忽略影片中海德写实主义的化装带来的恐怖感觉，”乔伊这样表达自己的意见，“尽管我们不得不坦率地表示，对于这部影片或者其他恐怖电影在公众中究竟会激起什么样的反应，我们无法预料。但是，我们希望影片令人痛苦不安的主题给观众造成的影响能够因影片制作精良的品质而得到弥补。”

1931年的新年前夕，这部影片在纽约上映了。《综艺》认为它非常出色，但是时间拖得过长，还抱怨影片“对简洁的原著的矫揉造作装饰削弱了该片对于一般民众的魅力”。根据后来的协议，该片被剪去17分钟的片长进行放映——这很可能是为了保护影院老板的利益而非出于对观众的考虑，因为这样做影院老板就可以增加一个额外的日间放映场次。令人好奇的是，《综艺》对于《化身博士》的态度也是分裂性的，杂志上的一篇题为《女性的角度》（The Woman's Angle）的特别报道，重新阐释了一些附加在女性身上的人们可察觉到的缺陷。“通过心理学对动机进行分析以及大胆地表现性吸引力，耸人听闻的经典故事中纯然的恐怖色彩，和故事中继而发生在女性身上令人不安的一切都在很大程度上丧失殆尽了。最新的类似故事非但不令女性厌恶反而诱惑着她们。”

当马奇在1932年获得奥斯卡金像奖最佳男演员的提名，他的表演又提升了这部恐怖电影的地位。然而，在其他国家，大多数人却并不怎么喜欢这部影片。在芬兰、荷兰、捷克斯洛伐克以及原英属罗德西亚*的审查机构就对整部影片表示了反对。

* 即今天的津巴布韦。——中译注

《德古拉》、《科学怪人》和《化身博士》这三部影片，把人们精神世界中属于城堡、地窖和实验室的不同景致划分了出来。但是，当这些疯狂的医生和行走的活死尸走上银幕的时候，仍有一个场所，即发生在马戏团帐篷之下的一切没有被挖掘出来。而只有一个人才能够胜任掀起帐篷，把发生在那里的一切展现给观众。

“我的上帝，我的上帝，这是个坏了的娃娃。”

对于世上如此谈到自己的第一句话，约翰·埃克哈特（John Eckhardt）可能并不理解，但是，帮助埃克哈特来到人世的巴尔的摩助产士却正是用这样的语言表达了她在1911年8月27日所目睹到的一切。当时出生的是一对双胞胎，先出生的罗伯特·埃克哈特（Robert Eckhardt）像其他正常的婴儿一样来到世上。但随后出生的约翰，离开娘胎，人们却发现他完全没有胸腔以下的身体。但是，他活下来了。

小约翰的内脏器官倒是完整的，足以使他继续活下去而且令他仅有的上半身发育正常。因为不能够像其他儿童那样探索这个世界，小约翰就进行属于他自己的想像中的冒险。他喜欢星期日母亲把他带到铁道去。“我就整个下午躺在那看那些火车，这真是世界上最棒的事了。”小约翰记得，“我想当一名火车司机，呆在火车头里去其他一些地方。”在11岁的时候，一位巡回表演的剧团魔术师提出把小约翰和他的孪生兄弟介绍进表演行业，于是两兄弟就对嘉年华着了迷。事实证明，两兄弟在那段短暂的工作关系中受到了剥削，而这样的关系很快就结束了，但是两个男孩子离开家参加演出的愿望却没有就此终结。大多数孩子都怀有这样的幻想，但是他们却没有办法实现这样的幻想。然而，小约翰和孪生兄弟鲍勃却拥有着实现自己幻想所需要的一切。有时候一个人缺少的却正是他比别人获得更多的原因。

这对孪生兄弟在嘉年华和演出上的发展为大萧条的爆发中止了。他们原先的那位可疑的经理又回来讨好两兄弟，为他们在1931年的加拿大博览会上申请了展区。在那里，自称是为米高梅公司的布朗宁先生工作的星探们把约翰围了起来。尽管约翰对所谓的布朗宁先生一无所知，但是在试镜头的时候他展示了他有力的双臂和平衡技巧。那次试镜，还拍摄了另一个余兴表演中吸引人的45磅重的挪威老鼠。

孪生兄弟就这样乘着一等舱的火车去了好莱坞。他们的经理没有告诉他们参与电影拍摄的买卖已经谈成——两兄弟还以为他们要去一个马戏团工作。另外，他们的经理也没有告诉他们，米高梅公司实际愿意付给两人每周1000美元的薪水，而他们真

正得到的只是这报酬的10%。终于，两兄弟被引荐给了那位把他们召唤到梦幻宫殿的神奇人物。摄影场这时已经搭建好了马戏团大帐篷的顶棚，恭候着这对孪生兄弟的到来。

“欢迎来到我们的家庭，欢迎，”陶德·布朗宁庄严地拖着长声说道。埃克回忆说，“从那时起他再也没叫我约翰尼·埃克，而是把我称作‘约翰尼先生’。”（Johnny 在俚语里有男性的东西的意思，但是双方都没有对此评论过。）在1980年的一次采访中，埃克记得布朗宁曾这样对他说，“我要你尽可能地呆在我的身边，而且始终如此……拍摄影片的时候，无论什么时候我身边有个空位子或者椅子，你都要坐在我身边。”

他们真的和布朗宁一起拍摄电影。为了利用环球电影公司在1931年拍摄的恐怖影片带来的好时机，陶德·布朗宁加快《畸形人》的拍摄。事实上，在与之竞争的电影公司还没有开始着手拍摄《德古拉》的时候，《畸形人》的故事就已经在酝酿之中了。1929年，米高梅就已经购买了陶德·罗宾斯（Tod Robbins）的短篇小说《马刺》（Spurs）的拍摄权，它刊登在1923年的《曼塞》（Munsey's Magazine）杂志上。电影公司为这个奇特的小故事付给作者8000美元。故事的主角是一个法国马戏团中叫做雅克·科伯（Jacques Courbe）的侏儒。在继承了一笔数额可观的财产之后，他立刻向珍妮·玛丽（Jeanne Marie）求婚。玛丽是不用鞍的马术表演

约翰尼·埃克，《畸形人》中的《半截男孩》。（The Museum of Modern Art/Film Stills Collection）



者，她有着雕塑一般优雅的身材，而远远站在一旁的科伯早就对她倾慕不已。然而，科伯的表演只能算是玛丽表演的小丑般的模仿；科伯也表演骑术，只是他的坐骑是一只叫做厄斯泰克（St. Eustache）的像狼一样的大狗。真正和珍妮·玛丽相爱的是她的搭档西蒙·拉法略（Simon Lafleur），但是玛丽也明白，自己没有嫁妆拉法略是不会迎娶自己的。同时，玛丽相信侏儒的寿命通常很短，于是她就接受了科伯的求婚嫁给了这个侏儒。两人的婚宴在马戏团的大帐篷中举行，在客人几番豪饮之后，进行余兴表演的畸形人把婚宴搅得混乱不堪。珍妮强迫她的新郎像只猴子一样呆在自己的肩膀上，而且她还炫耀地说她能这样驮着科伯“从法国的一头直到另一头”。为此，雅克没有宽恕她。一年后，再次出现在马戏团的玛丽形容枯槁憔悴，西蒙简直认不出她来了。原来，科伯迫使玛丽像她自己吹嘘的那样去做。而且，科伯似乎真的测量了“从法国的一头直到另一头”的实际距离，于是，每一天，无论刮风下雨，科伯都强迫玛丽背着自己走在乡村的路上，以此作为惩罚——而且他真的用马刺刺她。玛丽乞求西蒙帮助自己从这样的折磨中逃出来，但是，还没等两人做好逃跑的计划，雅克和他的狼犬就出现在他们的面前。狼犬像骑兵的战马一样冲向珍妮的前情人，骑在狗背上的雅克则用自己小巧的剑给了西蒙致命的一击。于是，珍妮只能逆来顺受地继续接受对自己的惩罚。“这实在是太不同寻常了，”雅克思索着说道，“一个人竟然可以如此敏捷地把一个女人内心的邪恶驱赶出来——通过马刺。”

陶德·布朗宁与陶德·罗宾斯的故事的搭配是耐人寻味的。毕竟，先前布朗宁和朗·钱尼合作的最赚钱的影片就是依据罗宾斯的小说《三个恶人》拍摄的。“陶德”·罗宾斯是20年代受到广泛欢迎的推理和惊悚小说作家。（曾有过六次婚姻经历的罗宾斯被《纽约时报》称为“格林威治村和蒙帕尔纳斯的常客”。这位喜欢网球运动、游走在全世界的对法国满心崇尚的作家，通过想像人性中最丑恶的方面而收入不菲。罗宾斯在法国的旅游胜地利维拉定居。在法国沦陷时期，拒绝离开法国的罗宾斯被长时间关押在德国的集中营。1949年，这位作家离开了人世。）

“马刺”这个故事本身存在着一些问题，它似乎只不过是一段令人作呕的奇闻轶事，而其中的所有人物也都令人厌恶。但是，在这个故事中，所有的“布朗宁元素”都出现了，对于先前在《三个恶人》中令人记忆深刻地扮演了化装成婴儿的心狠手辣的侏儒匪徒的男演员——哈里·厄尔斯（Harry Earles）来说，这个故事中有个相当适合他小巧身材的角色。厄尔斯渴望布朗宁把这样的故事搬上银幕。1929年11月，

米高梅公司宣布布朗宁导演的下一部影片将是一部关于“余兴演出的电影”，尽管很明显，这部影片的制作工作并没有立刻就此展开。

仅当布朗宁离开环球电影公司并且使《德古拉》一片获得巨大商业成功之后，欧文·撒尔伯格才同意开始拍摄《畸形人》。布朗宁向电影公司承诺这将是一部极端恐怖的电影，对于撒尔伯格来说这听起来似乎是个不错的主意。当时，环球电影公司已经在准备拍摄《科学怪人》了，怪物之类的东西，自然就成了即将到来的一种潮流。编剧威利斯·戈德贝克（Willis Goldbeck）提交给撒尔伯格一份电影剧本方案。读后，据说撒尔伯格低下头把脸埋在双手里，“我希望得到一些真正恐怖的东西，”他痛苦地说道，“我终于得到了。”

优秀的生意人懂得不能只根据自己的品味去投资。如果公众想要尖叫——而且愿意掏钱来获得尖叫的权利——那么米高梅公司将不胜荣幸地为公众服务。

《畸形人》剧本的成形，除了布朗宁，另外还要归功于四位编剧的积极参与，尽管影片的字幕中并没有提到某些编剧的名字。戈德贝克就和里昂·戈登（Leon Gordon）共同分享编剧的荣誉，而一些额外附加的对话则出自埃德加·艾伦·伍尔夫（Edgar Allan Woolf）和奥·博斯伯格（Al Boasberg）之手。后来，伍尔夫又参与了《绿野仙踪》（*The Wizard of Oz*）的编剧，在该片中《畸形人》中的角色再次派上了用场。

最后提交的电影剧本与原著《马刺》之间的联系已经微乎其微了。故事的复仇主题保留：一个表演吊秋千的女演员（剧中称为克利奥帕特拉）用毒药谋杀自己的侏儒丈夫汉斯（Hans）。故事在三对夫妇之间展开，每一对夫妇之间都形成某种对比、象征或者比拟关系。克利奥帕特拉与和自己一样阴险的马戏团大力士赫拉克勒斯（Hercules）相爱。而汉斯是与侏儒弗莱达（Freida）正式订婚了的，但他就是无法忘记自己“所见到过的最美丽高大的女人”。小丑弗洛索（Phroso）对海豹驯兽师维纳斯（Venus）着了迷。另外一对就与众不同了：泰国的一对孪生男女连体人为了自己的爱情而争吵不休；而在约瑟芬—约瑟夫（Josephine-Joseph），这个半男半女的人物那里，连体人获得了爱情。随着情节的展开，跳舞的众人交换着舞伴，以离奇、令人沮丧的方式完成性的结合。那个小丑是个不错的人，但是他缺少某些装备（“你要是在我动手术之前吸引住我就好了，”他对他喜欢的女孩这样说）。我们也明白，那个侏儒也不可能满足克利奥帕特拉——我们已经见识过这个女人真正喜欢的男人的模样，而这个男人的名字就叫做赫拉克勒斯。泰国连体人的婚姻就更是个

玩笑了。在陶德·布朗宁这个微观马戏团世界中，常常有生理缺陷摆在正常的性生活面前。在克利奥帕特拉和汉斯的奇特婚礼上，故事进入了高潮。喝醉了的新娘拒绝畸形人把自己当作他们中的一员来“接受”，她让这些畸形人每一个按照她的要求站好。“你们——肮脏，令人讨厌，怪物！”她朝他们嚷道，并且把酒泼在他们身上。从这一刻开始，再不存在什么玩笑了。这些畸形人发现了克利奥帕特拉的阴谋，于是他们也开始了自己的计划。如果这个“高大的女人”不能接受他们这些畸形人，那么解决的办法其实也很简单——让克利奥帕特拉不再高大就是了。一天，克利奥帕特拉乘马车行驶在滂沱大雨之中，她的马车在泥泞的道路中翻了车，这些畸形人于是尖叫着出现，追逐克利奥帕特拉。而克利奥帕特拉逃到一棵树下躲藏。最初拍摄的情节是，随着一道闪电的划过，大树倒在了克利奥帕特拉身上，压住她的双腿。闪电的光亮使畸形人发现了克利奥帕特拉，他们蜂拥而上。在影片的尾声，即几年之后，观众看到克利奥帕特拉已经成为余兴表演的一分子。她的双腿不见了，鼻子残缺不全，眼睛有些瞎了，也已经不能再讲话。穿着像小鸟一样服装的克利奥帕特拉只能像只鸭子一样发出粗厉的叫声。赫拉克勒斯则站在她旁边，进行女高音演唱。

影片拍摄手稿（为电影拍摄所提供的详细剧本）中无数吸引人的同时又是令人不安的表现手法在电影拍摄的过程中和之后被删掉了。婚宴的段落，却通过一些尖刻、低俗的对白进行了渲染：新娘在婚宴上吻其他男人，汉斯有什么可忌妒的？新娘可有许多地方他根本就用不上呢！在著名的“狼吞虎咽”那场戏中，为了增加令人作呕的效果，剧本中要求这些畸形人在酒杯在桌上传递的时候把口水流进酒杯中。

在婚礼的夜晚，对这些生理畸形残缺的怪诞展示成为一种噩梦般的形象，陶德·布朗宁就此达到事业上的高峰。

被剧本真正吓坏了的是女演员玛娜·洛伊（Myrna Loy）。1927年，洛伊在银幕上崭露头角，但是她试图逃避被定型为扮演荡妇角色的命运，于是当米高梅提出和她签约，洛伊非常高兴。“欧文·撒尔伯格带我去米高梅公司的时候，我最初还不是很清楚。后来事实证明，原来他也是要我演一个奇怪的角色：在《畸形人》中扮演残忍的马戏团里表演吊秋千的女演员，一个为了金钱而嫁给侏儒之后又对侏儒下毒的女人。我的上帝！连撒尔伯格也这样对我！为扮演这样形象的角色而握手合作实在是太难了。”

洛伊并不是撒尔伯格和布朗宁为《畸形人》挑选演员时选择的惟一明星。琼·哈罗（Jean Harlow）本是扮演维纳斯一角的首选，而大力士赫拉克勒斯本来是计划由维克多·麦克拉格伦（Victor McLaglen）扮演。也不知究竟是如何做到的，总之，这几位演员都想办法逃过了扮演如此奇特角色的命运。后来，布朗宁找到了奥尔加·巴古兰诺娃。巴古兰诺娃是一个在默片中扮演荡妇的过气女演员，她还曾是莫斯科艺术剧院的成员。对于陶德·罗宾斯原著中人物的构思，巴古兰诺娃显然非常符合：“高个儿、金发的强壮女人，圆圆的眼睛有着婴儿眼睛一般的蓝色，毫无粗笨的人眼里闪烁着的贪婪。深红色的双唇和脸颊，微笑时雪白的牙齿不断闪着亮光。”巴古兰诺娃曾在百老汇出演维吉·鲍姆（Vicki Baum）的《大饭店》（*Grand Hotel*）中嘉宝（Garbo）扮演的角色，但是，广为人知的还是她在银幕上塑造的“荡妇，残忍的女人，吞噬男人的女人双手叉腰的角色”。这正是电影历史学家约翰·科鲍尔（John Kobal）对巴古兰诺娃令人记忆深刻的描述。科鲍尔在1964年采访了奥尔加·巴古兰诺娃，他可能是惟一采访过巴古兰诺娃的人了，“奥尔加·巴古兰诺娃的俄语没什么



令人无法忍受的恋母情结：《畸形人》中的哈里·厄尔斯和奥尔加·巴古兰诺娃（Olga Baclanova）。（Photofest）

问题，她的英语也没什么问题，”科鲍尔指出，“只是当这两种语言迎面碰上，它们碰撞发出的声音就像珠宝的丁当作响——沉甸甸的珠宝。”

巴古兰诺娃并不是典型的好莱坞明星。在影片《畸形人》发行不久，她就向西海岸的记者表达了自己在好莱坞这个电影帝国的困惑“感受”。“好莱坞是个充满痛苦的城市，”她说，“在这里所有人都饱受折磨。因为没有工作，一个人会非常痛苦——而因为有太多工作要做另一个人也非常痛苦！还有人感到痛苦，是因为某部影片还没有出现在报上。真是受罪！俄罗斯，即使是在革命时期，也不知比这里要好上多少倍。”

无疑，布朗宁清楚巴古兰诺娃曾出演环球电影公司康拉德·维德拍摄的关于毁容的情节剧《笑面人》，于是找到这位女演员。“我喜欢他，”巴古兰诺娃说，“他说，‘我想和你拍部电影，奥尔加·巴古兰诺娃。’”巴古兰诺娃很喜欢影片的剧本——于是布朗宁就带她去见其他演员，他提醒她不要晕倒。“为什么我要晕倒？”巴古兰诺娃问布朗宁。布朗宁先把哈里·厄尔斯介绍给巴古兰诺娃，和巴古兰诺娃一样，这个可爱的侏儒也讲德语。两人马上就喜欢上了对方。“然后他带我见了一个像只大猩猩



陶德的小山雀：休息时，导演布朗宁抽着香烟和奥尔加·巴古兰诺娃在一起。（Courtesy of Ronald V. Borst / Hollywood Movie Posters）

一样的女孩，之后则是一个只有脑袋没有四肢的男人，他的身体就像一只鸡蛋……他一点儿一点儿让我见到那些我无法睁眼去看的人，我要晕倒了。我要号啕大哭了。”

挑选演员的部门疲于应付来自余兴表演者的成百封简历和照片。其中一些人文身把自己弄成怪物，他们不属于影片选择之列。其他人，比如像约翰尼·埃克这样的，身体的缺陷能够在镜头前被壮观地表现出来的就会被马上召唤到公司来。最后挑选的演员包括著名的泰国连体人戴西（Daisy）和维尔特·希尔顿（Violet Hilton），他们试图取得结婚登记证一事（实为骗局），以及为了脱离把他们当作奴隶对待的监护人——他们的经理的控制而进行的诉讼（实属事实），使他们成为瞩目的公众人物。好人伦迪安（Randian）是一个没有四肢的男人，他是个被称作“四肢截肢”或者“人虫”的怪人。伦迪安能够用嘴卷烟并且点着香烟。另外，电影公司还雇用了五个小脑袋的人：兹普（Zip）、皮普（Pip）、詹尼·林恩（Jennie Lynn）和埃尔维拉·斯诺（Elvira Snow），以及非常出名的斯吉茨（Schlitze）——余兴表演中非常受人喜欢的性格特别温和的人物，他比大多数小头畸形人都要聪明，而且还是一个有异装癖的人。扮作女人的斯吉茨其实是个男人，他就穿一件像麻袋一样的裙子，这样清洗衣服就简单多了。（根据作家费思·瑟维斯所说，斯吉茨特别喜欢儿童演员杰姬·库珀，“这把库珀吓坏了”。）“小人”还有戴西·厄尔斯（Daisy Earles）（哈里的姐姐）和安吉洛·罗斯托（Angelo Rossitto），后者后来成为在40年代芒纳格姆（Monogram）公司低成本的惊悚片中常常出现的侏儒演员。

渐渐地，巴古兰诺娃对这些畸形人不再那么敏感了。“开始的时候真是非常、非常困难。因为我甚至不敢看着他们……我自己长得正常这一点让我感觉不安。我是多么幸运啊。但是，之后我开始习惯了。”但是，除了一个人，“有一个像猴子一样的人，她有时候会变得特别疯狂……他们要把她关在储藏室里并把门锁起来才行。”关于《畸形人》拍摄的情况，有过关于一个小头畸形人被“和他的监护人锁在一起”的说法。

从1931年10月中旬到12月下旬，《畸形人》大约拍了9个星期。在拍摄期间，编剧兼小说家巴德·斯库伯格（Budd Schulberg）有机会观察布朗宁，他怀疑布朗宁在工作中是个不折不扣的虐待狂。“在拍摄影片的时候，陶德·布朗宁身上的某种高兴劲儿让我们觉得他就像是舞台上的德古拉伯爵……他太喜欢拍摄工作了。”关于《畸形人》的拍摄出现了种种传说。一个真实的传闻是，斯科特·菲茨杰拉德

(F. Scott Fitzgerald) 因为冒失而从此在事业上走下坡路。因为急需钱来负担妻子塞尔达 (Zelda) 在疗养院的治疗, 当时菲茨杰拉德正在为撒尔伯格写作剧本。一次, 瑙玛·希拉 (Norma Shearer) 和欧文·撒尔伯格举办了一个晚会。菲茨杰拉德喝醉了没完没了地唱起了歌, 其他客人则默不作声地退到一边, 菲茨杰拉德看起来就像个小丑。这个经历后来成为菲茨杰拉德的小说《疯狂的星期日》(Crazy Sunday) 的来源。菲茨杰拉德意识到自己可能要被解雇了——电影公司知道他酗酒, 因而当初雇用他的时候就有所担心。这样, 菲茨杰拉德很有可能会在一周内被解雇。在这段当众出丑插曲的第二天, 菲茨杰拉德和编剧戴特·泰勒 (Dwight Taylor) 在米高梅公司的食堂吃午饭。

到了食堂, 泰勒和菲茨杰拉德发现那里坐满了奇形怪状的人。“本来就心神不宁的菲茨杰拉德肯定因此更加烦乱了,” 泰勒回忆说, “很快, 菲茨杰拉德和我就和希尔顿姐妹坐在了一起, 她们一来就坐在桌边的一把椅子上, 其中一个拿起菜单, 看也不看另一个就说, ‘你要吃点什么?’ 菲茨杰拉德的脸一下子变成了豆绿色, 用手捂着嘴, 向门外跑去了。”

为了不让令人作呕的事情继续发生, 米高梅的一部分经理试图停止影片的拍摄。据说董事长路易斯·B. 梅耶 (Louis B. Mayer) 为撒尔伯格同意拍摄这样一部怪物电影而暴跳如雷。制片人哈里·芮普 (Harry Rapf) 组织一个代表团去撒尔伯格的办公室, 他们试图扼杀《畸形人》的拍摄。但是导演杰克·康韦 (Jack Conway) 对此提出正式抗议, “欧文的选择常常是正确的, 为此他也该有一次出错的权利了吧。”康韦说。制片人继续质疑布朗宁和影片, 康韦则回答说, “如果拍摄这部影片是个错误, 那么就怨我好了。”作为妥协, 大多数畸形人 (除了戴西和哈里·厄尔斯以及希尔顿姐妹) 都被安排在距离他们拍摄场所不远的食堂就餐, 他们被安排在指定的餐桌上用餐, 但是就餐待遇和其他人一样。

剪辑师巴兹尔·兰格尔 (Basil Wrangell) 非常后悔参与了影片的制作。“白天, 当你到了拍摄现场或者路过他们就餐的地方看到他们就够糟糕的了, 然而如果你还要在剪辑台上每天 18 个小时地看着他们的话, 你就要趴在墙上呕吐不止了。”

在之后的几年中, 人们称赞《畸形人》是一部“感情细腻敏感”、“富于同情心”的影片, 但是那些被认为是布朗宁所写的出现在影片宣传单上的文字却完全是对畸形人的利用。这些文字强调的只是演员的不同于常人的特征样貌, 而对这些畸形人的人性却只字未提。畸形人的生活是远离社会的, 即使是和其他马戏团的表演者, 他

们也保持着距离。布朗宁说，“学会畸形人的习惯、传统和语言是极端困难的。很多年以前，当我呆在马戏团的时候，我花了好几个月的时间尝试获得他们的信任，即使如此，我所能了解到关于他们的东西还是非常有限。”在几个世纪里，畸形人形成了“属于他们自己的令一般人难以理解的语言”，据说他们讲的一些语言出现在这部影片中。据布朗宁所说，侏儒来自于遥远的国度，他们属于遥远而不为人知的地理和医学地带的产物，他就此提出奇想，声称绝大多数侏儒“来自于奥地利的喀尔巴阡山脉，当地的气候和其他环境状况似乎影响了人身体的内分泌状况从而阻碍了身体的生长……在奥地利有很多村子都是侏儒的地方，他们在那里进行各种各样的活动”。关于畸形人，还有其他胡编乱造的谎言，比如——畸形人是“马戏团世界中有钱的贵族阶层”——另外，影片还有古怪的排犹主义的暗示：贝蒂·格林（Betty Green）扮演的鹤女，就被称作是“来自马萨诸塞州斯普林菲尔德的犹太女孩”。格林长得既像“一只鹤又像剪了毛的德国种猎犬”。另外，格林被说成是个在波士顿拥有五所公寓的人物，而且还是个狂热的影迷，喜欢收集各种大明星的签名，当然，这些大明星——都来看过她的演出。

在亚里托剧院（Rialto Theatre）的正门，为影片《畸形人》在纽约首映的展览。（The Museum of Modern Art/Film Stills Collection）



通过一张布朗宁和在影片高潮段落中身着羽毛装扮的巴古兰诺娃的合影,《时代》杂志决然地破坏了影片结尾所要达到的效果。“畸形人实施的报复虽然仓促却是事实,”《时代》杂志写道,“他们一脸愠怒在草丛中穿行。”但是,《时代》杂志接着表达了对影片的失望,“然而,你并没有看见这些畸形人如何让巴古兰诺娃没了双腿,只是在影片最后让你看到胡乱编造的结果。”在同期《时代》杂志的另一篇关于马戏团的文章中,随意提到了各种各样的余兴表演演员,其中包括侏儒、肥胖的女人、巨人、乌班吉人以及作为“和人类近似的动物”展示的澳大利亚土著。

《电影先锋》是最早对《畸形人》给予评价的媒体之一,1932年1月23日,它写道,“毫无疑问,这部影片从构思到拍摄完成都是大胆、创新的。”尽管这份专业报纸对影片作出了这样的认可,但是同时也表达了对于它“激起的品味”有严肃的保留意见。更重要的是,依据这家报纸的观点,“这部电影会对整个电影业的道德意识产生影响……(《畸形人》)毫无疑问希望获得巨大的票房收入,而且似乎也很好地达到了目的。”但是,《电影先锋》希望《畸形人》能够抵制住那些在好莱坞拍摄令人浑身起鸡皮疙瘩的情节剧的潮流中推波助澜的人。

在美国西海岸,卢拉·帕森斯(Louella Parsons)斥责了布朗宁哗众取宠的做法。“作为纯粹的耸人听闻影片,至今还没有哪一部电影能比得上《畸形人》……当我愉快地告别加德纳·沙利文(Gardner Sullivan)夫人的午餐会,来到标准(Criterion Theater)剧院看电影,我感觉我好像突然间睡着了在做一场怪异的噩梦,”帕森斯写道,她又补充说,“《畸形人》实在是太与众不同了,难怪人们会想要看一看。”

《畸形人》不得不两次提呈给纽约州的审查机构进行审查,最终,在影片被剪掉将近30分钟的片长后,才获得上映的许可。直到7月份影片在纽约首映,《综艺》才刊登对它的评价。“米高梅电影公司打算把它拍摄成为本季最轰动的影片之一,但是《畸形人》并没有稳稳地进入该类影片之列,它已经在全国大部分地区上映,但得到的反响却有着惊人的不同。在一些地方,影片大获成功,而在另一些地方,却境遇凄惨。”除了影片中出现的畸形人,《综艺》还注意到了其他一些不合常理的地方。影片中的马戏团是个进行巡演的马戏团,“但是,就像林林家族表演时一样,有那么多一流的畸形人在同一个季节巡回演出在影片中就出现了三次之多。”另外,《综艺》还对为什么化装用的帐篷比马戏团表演的帐篷还要大表示了疑问,“影片中像这样的缺陷可能只有马戏团表演的人才会注意到。”至于演员,报纸的评论则这样描述戴西·厄尔斯,“这个娃娃一样的小个子女人极端小心谨慎地念着她的台词,只是她的表演实

在不能算是成功的。”

《纽约客》把《畸形人》称为“宝贝的小东西”，尽管是一种堕落的东西。“在《畸形人》中没有任何有益身心健康的成分……影片表现的病态超越了任何像值得尊敬、单纯的性这样的事情的范围。”评论者如此大肆发表自己的意见，但是他并没有说明影片可能煽动什么样反社会的行为，而只是简单地证明了审查机构对该片怒不可遏是合情合理的。“如果真有，那也是非常少的人，需要让我们来提醒他们不要干预马戏团里畸形人的私生活。我常常会有这种感觉，和正常人以及一些不太正常的人打交道已经够麻烦的了，我才不需要《畸形人》来提醒我和那样的人调情可能会有什么样的危险。”

参演影片的畸形人自己也对该片怀有复杂的心情。只有约翰尼·埃克和安吉洛·罗斯托在之后的几年里仍然对导演怀有好感。而留着胡须的女士奥加·罗德瑞克（真名是简·巴奈尔）则对《纽约客》的记者说，她认为这部影片是“对所有地方所有的畸形人的侮辱”，而且，她非常后悔自己也出现在影片中。在完成《畸形人》的演出之后，她发誓她再也不会再在好莱坞工作。另外，在希尔顿姐妹1932年的公开亮相、接受各种采访（她们到各地旅行参加各种综艺节目演出）以及她们出版的自传中，都对《畸形人》只字未提。（参加影片拍摄的其他演员因为很快就离开人世也就没有对影片提出其他更广泛的不满。好人伦迪安，那个没有四肢的男人，在1934年12月19日的晚上，在山姆·瓦格纳14大街的博物馆进行了最后的演出。之后他就病倒了，然后很快就去世了。从伦迪安的悼文中，人们得知他已经63岁了，在拉丁美洲英属的圭亚那出生，住在美国新泽西州的帕特森，家中有妻子和四个女儿、一个儿子。）

《畸形人》引起的颇具灾难性的反响标志着陶德·布朗宁在好莱坞所具有的支配地位的结束。他还会在那里继续工作八年，但是他再也得不到曾有的重用和自主权了，在此之前，他完全可以在电影厂体制之下拍摄个人的、奇特的、令他执迷的电影。布朗宁曾经非常幸运，他的所有早期作品，即使是像《德古拉》这样粗制滥造的影片，也全都为电影公司赚了大钱。但是，《畸形人》打破了好莱坞不可侵犯的原则：这部影片是商业上的灾难，影片的盈利不能抵偿电影公司对影片的投资。回顾这段往事时，人们一定会想，如果这部影片像最初设想的那样作为默片进行拍摄，《畸形人》是否会在商业上和艺术上获得更大成功。如果那样去做的话，畸形人在念台词时的明显缺陷也就不存在了。另外，如果有默片中风格化的处理，在影片中插入字幕而且进行音乐伴奏，那么这些做法就都能减轻观众观看影片所受到的刺激。婚宴的那



Tod Browning's
production

Do the Siamese
Twins make love?

Can a full-grown
woman truly
love a midget?

Do the Pin-Heads
think?

What sex is
the Half-Man,
Half-Woman?

FREAKS

**THE BIG
EXPLOITATION
NOVELTY
SENSATION
of the Year!**

YOUR CHANCE!

场戏，就是按照“无声片”拍摄的，而在拍完之后加入声道——因而是影片最出色的部分。

影片使一些观众感到不安，究其原因，可能是它表现了人物不仅因为生理残疾，而且因为悲惨的“完成性事”的无能而苦苦抗争的情境。影片的宣传称影片中的很多畸形人自己就是影迷。30年代去电影院看电影的公众是不愿意接受这样的比较的，他们宁可接受纳撒内尔·韦斯特在《蝗虫的日子》中的比较。关于畸形人的这种报道恰恰打破了电影的叙述幻觉，打破了外延上观众和好莱坞不言而喻的契约。另外，克利奥帕特拉—汉斯—赫拉克勒斯之间的三角恋，对于很多观众而言，简直就是一个令人不堪忍受的俄狄浦斯情结的演绎，汉斯扮演的正是弗洛伊德所说的狂热、沮丧不安的男孩化身。

琼·哈罗曾被邀请参加《畸形人》的拍摄。令人不可思议的是，1932年，哈罗卷入了一场和《畸形人》主题相同的漩涡。她的丈夫，制片人保罗·伯尔尼（Paul Bern）被发现在家中弹身亡，从表面上看，他是饮弹自杀的。根据当时米高梅公司的故事编辑塞缪尔·马克斯（Samuel Marx）所说，伯尔尼实际是被一个精神分裂的女人枪杀的，而这个女人在伯尔尼和哈罗结合之前一直和伯尔尼关系暧昧。马克斯还说，当时路易斯·B. 梅耶和他的助手^[1]为了自己的丑恶目的，为此事编造了一个封面故事，以此来增强哈罗拥有不可思议性欲的公众形象。很显然，这个捏造的故事呼应着《畸形人》的主要冲突，同时也符合陶德·布朗宁通常拍摄的影片的主题。在这样的故事中，保罗·伯尔尼就是一个不能满足高大女人的小男人，在性方面蒙羞的他于是选择了自杀。这个故事甚至成为了好莱坞的一个神话。在欧文·舒曼（Irving Shulman）1964年出版的畅销书《哈罗：私密传记》（*Harlow: An Intimate Biography*）中，对伯尔尼在性方面的无能提出了这样的解释：根据哈罗的代理人亚瑟·兰道（Arthur Landau）所说，伯尔尼的阴茎“和小男孩的一样大小”。^[2]（正像克利奥

[1] 详细情况见 Samuel Marx and Joyce Vanderveen, *Deadly Illusions: Jean Harlow and the Murder of Paul Bern* (New York: Random House, 1990), 特别是第四章——“*The Creative Team*”, pp. 36—51.

[2] Irving Shulman, *Harlow: An Intimate Biography* (New York: Bernard Geis Associates, 1964), p. 37.

帕特拉对汉斯所说的，“你到底是谁，男人——还是婴儿？”）在小说《投机家》（*The Carpetbaggers*）（1961）中，小说家哈罗德·罗宾斯（Harold Robbins）利用这个故事的方式则更加残酷而耸人听闻。在小说中，代替伯尔尼位置的人物叫做克劳德·埃斯特（Claude Estes），一个同性恋，但是他自己对此并不清楚，在和女演员瑞纳·玛洛（Rina Marlowe）发生性行为失败之后，他在卫生间阉割了自己。“如果他当不了一个男人，”罗宾斯这样向他的读者解释，“至少他可以把自己变成一个女人。”^[1]很明显，罗宾斯想要激起人们对约瑟芬/约瑟夫的联想。路易斯·B. 梅耶可能并没有把《畸形人》作为电影去思考，但是他似乎非常清楚生殖器缺陷的主题所能派上的用场。

《畸形人》被迫埋藏了很长一段时间，但是，它最终和1931年与之志同道合的几部影片一样对人们的幻想世界产生了重大的影响。在1931年这样史无前例的充满恐怖和残损的12个月中，不断在腐臭的废物中搜寻的黑暗世界中的魔鬼们找到了他们为接着要继续进行的实验所需的一切。这四个恐怖电影原型可以很容易联系在一起：它们都根源于公众对于大萧条时期所造成的精神创伤产生的意识。影片中都有可察觉到关于经济和战争的隐喻，即使不是有意为之。德古拉，就是一个酷爱杀戮的资本家，在吸干特兰西瓦尼亚当地农民的膏血之后而迁移到别处。化身博士哲基尔则是一个中产阶级，他利用并且毁灭了一个来自下层社会的女人。而那些畸形人则完全生活在一个存在不平衡竞争的社会当中——“高大的人”胜过“矮小的人”。至于弗兰肯斯坦这个魔鬼，他则是卑微的、被抛弃的军队中工人阶级的不幸象征，从他身着的工作服与沾满沥青的靴子都在说明着这一点。

1931年充满着斯巴达人般的好斗与禁欲的气氛。当时思想贫乏而经济则阉割失势。毫不令人吃惊的是，这一年不断出现的魔鬼们都选择了“另类”的生殖方式。德古拉逃避了正统的性的方式而选择了脖子。把死人的碎片拼凑在一起的弗兰肯斯坦也是为了逃避自己的新婚之夜。就像一个身心失衡的变形虫，哲基尔博士则简单地把自己分裂成两个人。至于那些畸形人，通过表现他们在进行“正常”结合时可能出现的可怕后果，远离性的暗示也就得到了加强。

[1] Harold Robbins, *The Carpetbaggers* (New York: pocket Books, 1962 reprint), P. 322.

1931 年，公众面对的是种种可怕的面具，以及以虚构想像的情节剧表现的各种变形的生殖方式，从此，经典恐怖电影的创始仪式就开始了。事实上，大萧条成为数百万人进入不为人知的恐怖世界的一种仪式。

在经历了长达一年时间的活跃之后，魔鬼们落寞下来。



第六章

愤怒的村民

除了圣诞老人，在夜晚出没的还有很多。

——赫伯特·胡佛（1935）

到1931年底，恐怖就像不可名状的社会真菌在美国的银幕上滋生，而当时的电影审查机构，就像任何地方、任何时期的审查机构一样，对此极为关注。当然，审查机构主要关心的还是性，而性相对更容易控制，至少控制银幕上的性是这样。当时对性的驱魔术的惯例已经建立起来。某类词汇、服装元素、妇女的乳沟以及涉及床的表现——这些危险的信号都能完全被审查机构识别出来。但是，对于被称为恐怖的东西，规则惯例则尚未成形。1930年，影片《德古拉》中的德古拉从环球影城振翅飞出来之前，极近详细之能事的审查标准就已经拟订了。但是，对于具有超自然能力的魔鬼、幽灵和碎块拼凑的人形，它还只字未提。尽管恐怖和性欲之间存在着暧昧而丑恶的联系，尽管你不能完全弄清楚通过什么样的把戏电影在达到暗示的目的，恐怖，就是如此鬼鬼祟祟、狡猾而难以捉摸的东西。

对于审查好莱坞电影的执行者上校詹森·S. 乔伊来说，1931年是个特别令人头疼的年份。正如他的老板维尔·海斯（Will Hays）总是被称作“将军”一样，乔伊被称为“上校”，有时候，他还会穿上像骑兵穿的军靴一样的靴子拍照，把一种军队的氛围带进自己的办公室。自20年代末期开始，乔伊就成为成百个敏感、暴躁、充

鲍里斯·卡洛夫扮演的魔鬼受到银幕上下爱管闲事的人们的误解。图片来自饱受电影审查机构攻击的电影《弗兰肯斯坦的新娘》（1935）。(Photofest)

满偏见的社区团体和社会组织的代表，另外，通过各种外交手段，他一直致力于保持电影行业以及当地审查机构纯洁的工作。很多影片上映之前都和乔伊打过交道，事实上，乔伊对《德古拉》的上映没有提出任何异议。然而，一年后，乔伊紧张起来。1931年12月5日，乔伊向维尔·海斯表达了自己的不安：“对于环球电影公司的《德古拉》和《科学怪人》，派拉蒙电影公司的《化身博士》……所有这些正在发行和将要发行的影片，也许对观众对这些影片的反应以及评论界对它们的评价先作出初步估计是更为明智之举。现在，派拉蒙又准备拍摄一部令人毛骨悚然的电影，而米高梅电影公司的《畸形人》也已拍完了一半。”

“这是不是一种应该加以阻止或者扼杀的循环的开始呢？我非常渴望得到您的建议。”

新年的到来并没有减轻乔伊对恐怖电影的阴郁出神关注。性和犯罪已经受到电影业内和业外审查机构的严厉打击。在大萧条早期，各种审查机构像清教徒一般对一切都反应强烈。例如，历时三年之久的针对詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）的小说《尤利西斯》的诉讼之战，正是发生在那个时期。好莱坞审查机构的检查员杰克·维泽德（Jack Vizzard）就注意到清教徒主义的死灰复燃，在他的自传《不见邪恶》（*See No Evil*）中，他写道，“随着经济的崩溃，清教徒组织也不复存在。但是清教徒主义的残余却像婚礼上抛撒的五彩碎纸和彩色纸带一样到处都是，于是，无穷的罪恶感高涨起来……肃穆的氛围之下，压抑的公民们群起反对并且惩罚那些象征放纵的一切。”

当时，两类团体表现得格外喧哗：一类是妇女的俱乐部，一类是宗教组织。而海斯的办公室则通过让这些组织发泄他们郁积的感情来积极地获得他们的支持。电影审查制度只是行业进行自律的一种工具，对于像愤怒的村民蜂拥闯入电影公司这样的事情，为了避免联邦政府立法机关的起诉，电影公司即使不是总能把事情平息下来，至少也要迁就之。然而，魔鬼们的出现使人们又多了一个可以抱怨的理由。至少在一定程度上，电影审查制度已经驯服了电影对性的表现。“如果有什么同样有效的措施能够对付所谓的恐怖电影，我们会更为高兴，”1932年1月初，乔伊在给海斯的信中写道，“这样的故事如果受到必要的限制，越来越多的恐怖电影最终就会耗尽精力，我们也就压制住了这种浪潮。”他指出环球电影公司拍摄恐怖电影的计划正在膨胀，对于其他电影公司，乔伊写道，它们“对于《科学怪人》在影院上座长达四周而且赚了大钱的事实则是垂涎三尺”。这种新鲜的、神奇的、获得急需资金的有效方法使电影公司对那些抱怨表现得十分强硬。电影制作发行联合会并没有实际阻止一部电影拍摄

和发行的权利，因为它的意见要接受由电影制片人组成的陪审团的审核，而这些制片人自然是会为了自己的钱袋而作出裁决的。“在那里进行谈判解决问题不会有什么效果，”乔伊承认道，但他同时又表示一般公众积聚的怨恨能够对问题的解决带来希望，“如果儿童去电影院看了这样的电影而变得紧张不安，而且会在晚上做噩梦，那又会怎么样呢？就我个人而言，我不会让我的孩子去看《科学怪人》、《化身博士》或者其他任何这样的电影……属于这类电影的最新影片是《莫尔格街凶杀案》(Murders in the Rue Morgue)。尽管它并没有像《科学怪人》那样给观众以沉重打击，但是里面猿猴追捕女孩的表现却极端令人不安。”

当17岁的阿琳·卡赞简(Arlene Kazanjian)来到好莱坞的时候，她怎么也没想到自己会在莫尔格街中被谋杀。阿琳是和母亲来好莱坞度假的，在那她拜访一位叫做康斯坦思·卡明斯(Constance Cummings)的朋友，当时卡明斯已经在电影界开始其职业生涯。按照好莱坞最奇妙的风尚，阿琳在餐馆被环球电影公司的一位“寻找酒吧间里另一张面孔”的经理选中了。电影公司邀请阿琳扮演一个巴黎街头的妓女，而且是和享誉世界的明星贝拉·路高西演对手戏，这些都足以使阿琳异常兴奋，而没有去思考她的父母会对自己在银幕上进行首次如此惊人演出的反应。这的确是闯入电影世界的好机会——每个女孩都会有的梦想。但是事实证明，莫尔格街对于年轻的阿琳来说是一条死胡同，至少在当时的确如此。几年后，多亏埃德加·爱伦·坡，阿琳·弗朗西丝才成为电视上薪酬最高的女演员。

“他们告诉我我要扮演的是一个角色，另外就是我要在片中游泳。当时我连浮在水里都不会，但是我并没有告诉他们这一点。”弗朗西丝在1991年的一次采访中回忆道。根据电影剧本的要求，弗朗西丝要和一只充满性欲的猿猴锁在马车里，流着鲜血的弗朗西丝还要被钉在十字架上，然后再被脸朝下抛弃在巴黎街头的阴沟里。而且，她不能使用替身，是自己进行这样的表演。

之后，弗朗西丝马上去向朋友借用游泳池，然后开始练习在水中漂浮，“直到我浑身青紫灌了一肚子水”。在摄影棚，弗朗西丝呆了两天，她喊出的第一声尖叫是在塞纳河边，当争执之中的两个喝醉的水手互相残杀的时候。在这段完整的场景中（最初打算把它作为影片的开头），披着斗篷、戴着宽边软帽的贝拉·路高西，卖弄着浓密的眉毛从大雾中出现，令人怀疑地向“这位身处不幸的女士”提供帮助。“你是谁？”阿琳呜咽着问道，“你的手冰凉让我害怕！”这就是阿琳的全部对白。

阿琳尝试着对路高西表示友好，在《德古拉》中，她已经见过路高西而且还被他

吓坏了，但是，哪怕是和这个阴郁、隐遁的明星随便聊上几句也是不可能的。对于出演《莫尔格街凶杀案》的指派，路高西可能并不满意，环球电影公司原先计划让他扮演弗兰肯斯坦博士，之后又降格让他扮演《科学怪人》中的魔鬼，这样的指派随后遭到了路高西的拒绝（“我是个演员，不是个东拼西凑而成的稻草人！”），于是，他就和罗伯特·弗洛里导演一起被赶出了《科学怪人》剧组。就预算方面而言，《莫尔格街凶杀案》显然不及《科学怪人》。但是，这部影片却的确与威尔那部电影志同道合、吸引人。在影片中，弗洛里运用了很多视觉风格表现手法，而且把他当初为拍摄《科学怪人》设想的很多表现主义的静态布景与动态视觉效果相融合，于是，《莫尔格街凶杀案》成为好莱坞电影中，最纯粹的向《卡里加利博士的小屋》风格致敬的影片。

这部影片基本上没有保留任何爱伦·坡的东西（这也成为根据爱伦·坡小说改编的电影在好莱坞长期传统的开始），借用了《卡里加利博士的小屋》的基本情节。路高西扮演的麦若克博士（Dr. Mirakle）是一个来到巴黎的余兴表演中的江湖骗子。和博士一起表演的不再是盒子里的梦游者，而是一个戴着链子的叫做埃里克（Erik）的聪明猿猴。余兴表演掩盖着麦若克博士的真实企图——他试图混合一个女人和这只猿猴的血统，以此证明人和猿猴之间的进化联系。（这部影片在很大程度上是对斯科普斯审判时期的疯狂的加工产物。）就像康纳德·维德扮演的恺撒，猿猴版的恺撒埃里克，进入了卡米尔·埃斯潘尼亚（Camille L'Espanaye）^[1]的卧室，然后背着卡米尔穿过表现主义的扭曲的巴黎街头的屋顶，之后则杀死了自己的主人，然后又面对自己毁灭的劫数。为这部电影营造神秘奇异氛围的是弗洛里的摄影师卡尔·弗洛伊德。在拍摄《德古拉》时，弗洛伊德表现主义的构图和运用运动镜头的本领完全被浪费掉了，而在这部影片中，他的这种才华终于得到展示。约翰·休斯顿是被邀请修改剧本的作家之一。在休斯顿的回忆录《一本打开的书》（An Open Book）中，他回忆说，“我试着把爱伦·坡散文式的风格带入影片的对话当中去，但导演觉得这样的对话听起来不自然，于是他和他的助手在拍摄现场又重写了剧本的场景。于是，这部电影就成了19世纪的散文语言和现代口语混合的古怪产物。”

在观看环球电影公司最新炮制的噩梦之后，詹森·乔伊提醒小卡尔·莱梅尔，他

[1] 因为小卡尔·莱梅尔坚持不用好莱坞新来的女演员贝蒂·戴维斯（Bette Davis），西德尼·福克斯（Sidney Fox）扮演了这个角色。

对于恐怖的热情可能会失去控制。“我们感觉，无论是从观众可能会有的反应，还是审查机构可能提出的反对来考虑，当麦若克博士对街头的那个女人进行实验的时候，影片对那个女人的尖叫强调得实在过分了……对于这个场景，你应该考虑配上一条新声道，把这种持续不断的高声尖叫改变成低声呻吟和偶尔出现的缓和一些的尖叫声。”

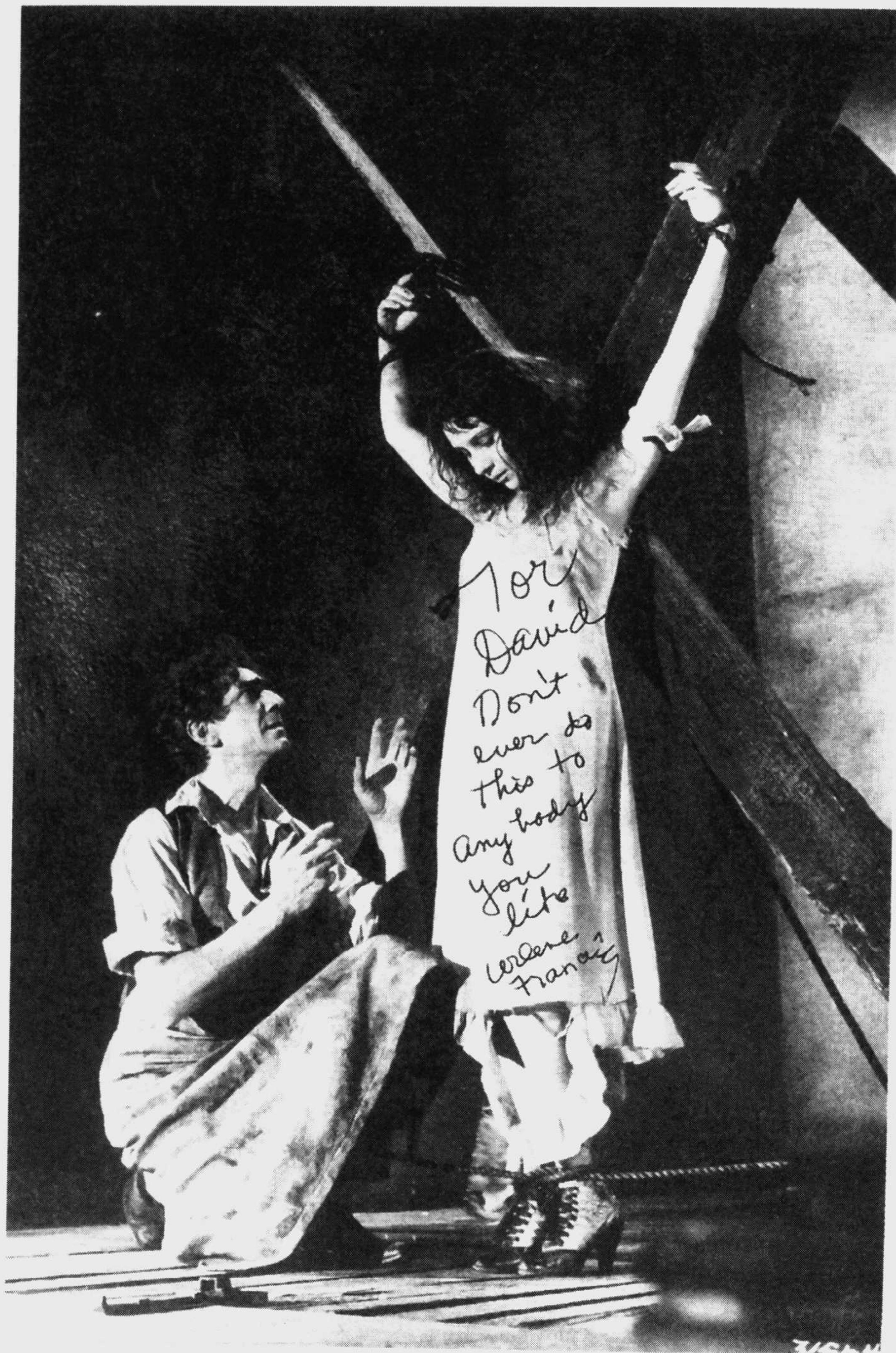
对于这部影片，纽约州电影审查委员的鉴定有如外科手术一般精确：“在电影的第二本，剪掉所有女孩被捆绑在十字桩上的明显镜头（5个镜头）……剪掉所有表现女孩因剧痛而扭动身体的镜头——所有博士站在女孩身旁抓住她的胳膊折磨她的镜头。”

“剪掉所有女孩因为痛苦和恐惧所发出的高声尖叫和呻吟，以及伴随着的对话……耐心一点儿。你很疼是吗，小姐？再一会儿就好了……我们就要知道你是不是能够成为科学的新娘了……你的血是腐臭的——黑得就像你所犯下的罪孽！你欺骗了我——你的美貌是个谎言。”

尽管纽约州审查机构基本上剪掉了阿琳·弗朗西丝的所有镜头，但是他们却没办法阻止纽约梅菲尔电影院根据弗朗西丝扮演的角色对影院大厅进行装饰。大厅里摆放着和实物一般大小的精心制作以表现电影画面的剪图，其中包括一个审查机构查禁的场景。^[1] 在这幅图中，穿着撕破的内衣的阿琳被绑在十字架上，路高西则跪在她旁边，阿琳忍受痛苦的样子似乎令路高西倍感陶醉，他完全是一副进入宗教忘我境界的模样。这样的展览非常引人注目，除了专业性报纸对此表示了适当的关注外，阿琳的父亲，著名的纽约人像摄影师阿拉姆·卡赞简（Aram Kazanjian）也注意到了这一切。对于卡赞简而言，这个展览从任何方式上讲都没有任何视觉吸引力。他给女儿发了一封电报：我看到你半裸出现在百老汇/停止/我们的朋友也看到你那个样子了/停止/马上回家。

阿琳给父亲打了电话，尝试和父亲讲道理，但是根本没有用。另外，卡赞简还坚持让女儿给梅菲尔电影院打电话，让他们把那幅淫秽的剪图从大厅搬走。

[1] 当环球电影公司发行《莫尔格街凶杀案》多年以后，关于这个场景的争论仍然没有减弱。1936年10月2日，约瑟夫·布林（Joseph Breen）通知环球电影公司，如果他们希望上映这部电影，关于这个妓女的这个情节要被剪掉，另外，像“（嘉年华中的）女孩子们跳舞，同时两个男人观看她们跳舞……以及伴随这样的画面的两个男人的对话——一个浪荡子：‘她们能咬吗？’另一个浪荡子：‘噢，是的……但是你要为此额外付钱。’”之类的东西全都要剪掉。



“永远不要对任何你喜欢的人这样做。”在影片《莫尔格街凶杀案》的宣传照片上，阿琳·弗朗西丝为作者的题词。

“但是我没办法让他们那么做！”阿琳试着解释。

“噢，你当然可以。”阿拉姆·卡赞简说道。

就像任何父母可能使孩子感觉到的难堪一般，阿琳难堪极了，她给梅菲尔电影院打了长途电话。然而，对方只是笑而淡然处之。

最终，尽管阿琳·弗朗西丝对自己在《莫尔格街凶杀案》中的演出记忆犹新，而且把它当作一件“非常出众的事情”，但是，她并没有加入费伊·雷（Fay Wray）以及其他20世纪30年代好莱坞“尖叫女王”的行列。拍完电影后，一些制片人找到阿琳，他们渴望和她讨论她在电影界的前途，同时也向她挥舞着比麦若克博士的解剖刀更加锋利的外科手术刀，这时阿琳才真的感到自己完全战栗不安了。看起来，这些制片人似乎愿意帮助阿琳变得富有，但是除非她答应放弃自己的一部分鼻子。鼻整形手术在当时的好莱坞风靡一时，这种风气诱发了布斯比·伯克利（Busby Berkeley）模式机器人般的、格式化的魅力。比如，多萝西·瑞（Dorothy Tree）是20世纪20年代晚期在百老汇备受推崇的女演员，但是她突出的侧面轮廓使得她只能扮演一些小角色，这包括贝拉·路高西扮演的吸血鬼的一位妻子，穿着裹尸布走来走去的人物。最后，当多萝西真的把自己最初的鼻子模样留在《德古拉》中的停尸地窖之后，她才开始获得有台词的人物角色，而且使自己的名字出现在演员表中。制片人和选角导演是如此渴望命令并且掌握在女性身体上进行外科方面重新调整的权力，而这种迷恋在恐怖电影和大众文学中，开始产生奇异的共鸣，甚至被更加奇异地放大了。事实上，整形手术、自残以及恐怖之间的持久稳固的联系才刚刚开始。

然而，阿琳·弗朗西丝有很强的判断力，她明白一切和自己的外表没有关系，另外她还算幸运，在自己的鼻子没有被好莱坞的机器切割成形之前，她的父亲就把女儿从好莱坞拉了出来。但是，挑选演员的长沙发和活体解剖的桌子之间奇异的联姻关系一旦建立起来，就一直延续下去。正如疯狂的科学家在无辜女孩身上进行他们在银幕上表现的奇异实验一样，制片人和他们的外科手术方面的随从也在炮制他们自己的“科学的新娘”。

1932年2月，当《莫尔格街凶杀案》和《畸形人》在美国首都同时公映时，对于全国上下日益浓厚的病态氛围，《华盛顿邮报》公然表示了忧虑。“那些把追逐救护车和消防车当作有趣消遣的神经质的人们，在当下这个电影院致力于满足它们的古怪娱乐品味的时代，受益匪浅。”影评人纳尔森·B. 贝尔（Nelson B. Bell）写道。纳尔森

认为，“公众令人吃惊而且值得担忧的这种偏好”可能直接和国家的经济联系在一起。“很多人都失业了，很多有工作的人也是在接受压低的薪金的条件下获得工作，很多人都生活在每一分钟都有可能被突然降临的灾难所吞噬的持续恐惧之中。在这样的精神状态下，人们更倾向于接受比自己更加不幸的事情……距离恐怖电影的终结，”贝尔明智地总结说，“还为时尚早。”

在一部为鲍里斯·卡洛夫构思的影片中，卡尔·弗洛伊德担当导演，卡洛夫扮演卡戈里托（Cagliostro）。于是，弗洛伊德和这位男演员再次合作，而且他把影片重新命名为《伊姆贺特普》（Imhotep），该片最后发行时叫《木乃伊》（The Mummy）。拍摄这部影片时，弗洛伊德仿佛是最终获得了“重新拍摄”《德古拉》一片的机会一样。《木乃伊》是好莱坞电影场制度培育的创造性的保守主义的优秀范本，从主要演员到每一个情节元素（更不必说一些舞台道具和布景）全都来自影片《德古拉》。《木乃伊》讲述了一个起死回生的古代埃及人要得到一个年轻英国女孩的灵魂，并且把她变成像自己一样的活木乃伊的故事。和女孩一起生活在现代的她的男朋友，大卫·迈纳斯则和范海辛式的埃及古物学者埃德加·范·斯隆联手对付活木乃伊，而斯隆和迈纳斯都是《德古拉》剧组的成员。吉塔·约翰恩（Zita Johann）是百老汇戏剧舞台上的女演员，她一开始拒绝参加这部影片的拍摄，但是在她当时的丈夫约翰·豪斯曼（John Houseman）的劝说下，为了电影公司付的薪酬她也就接拍了该片。

在《木乃伊》和30年代的其他恐怖电影中，有很多明显对梦游症的表现。对梦游症的表现最初源于《卡里加利博士的小屋》对于人们在无意之中被征兵入伍的比喻，而这种比喻在当时的美国却表现为一种更浓重的忧虑。比如像影片《白魔鬼》（White Zombie）（1932）中就有拖沓行走的僵尸的画面，这在很大程度上讲就是对等待接受救济物的人群长队噩梦般的描绘。而对《白魔鬼》的广告宣传正是，“不同寻常的时代需要不同寻常的电影”。《白魔鬼》是一部仓促而就的拙劣影片，也使用了《德古拉》中的布景，另外，贝拉·路高西也参加了它的拍摄，扮演类似于吸血鬼的人物，一个叫做默德·莱真德（Murder Legendre）的海地巫医。尽管鲍里斯·卡洛夫的薪酬和在好莱坞获得的成就可能令路高西有些相形见绌，但是，贝拉·路高西是永远的德古拉，第一个出现在人们面前的魔鬼，先于恐惧的那种恐惧代表，预示着大萧条来临的先驱。成千上万的人已经明白他们再也不能完全控制自己的生活，一种无名的惊人力量在暗中操控着经济。如果这种力量长有一副面孔的话，那很有可能就是僵尸的主人，那个能把人催眠的贝拉·路高西的模样。在当时的经济状况下，僵尸是唾手可得的，

正如旧金山的评论家凯瑟琳·希尔（Katherine Hill）一语双关地指出，“他们不在乎加班。”另外，似乎希望强调自己认为当时到处充斥着僵尸的观点，希尔还注意到，电影院管理者让穿着演出服装的扮演僵尸的演员就像很多盆栽的棕榈树一样在影院大厅指定的位置站好。“真的把我吓坏的是，”希尔回忆道，“在休息室我也发现了一个女僵尸。你有没有试过打电话时旁边站着一个僵尸呢？实在是太可怕了，真的。”

和达尔文关于人类的观点相似的简化论观点在派拉蒙电影公司的《失魂岛》（*Island of Lost Souls*）（1932）中得到了体现，这是一部根据威尔斯（H. G. Wells）的小说《人魔岛》（*The Island of Dr. Moreau*）改编、雄心勃勃拍摄的电影。查尔斯·劳顿（Charles Laughton）在片中扮演一个疯狂的活体解剖者，在他的丛林实验室中，他通过创造一种具有一半人类血统的怪物而加速了生物的进化进程。这里实际上存在着关于社会的隐喻：动物得到进化以及在社会上提升地位的许诺。于是，它们顺从地按照他们主人的魔咒“法则”行事。然而，原来一切不过是肮脏的骗局，动物的进化同时也是退化，于是，血淋淋的造反随之而来。另外，派拉蒙电影公司在美国大道（Main Street America）节目中仔细搜寻理想的“美洲豹女人”，通过这种广泛宣传的方式，它们使公众和片中的怪物建立了认同感，最后在芝加哥找到一位从事秘书工作的妇女作为“美洲豹女人”。

扮演茂诺博士的查尔斯·劳顿，早在1928年就因为在伦敦小剧院的戏剧舞台上扮演《红头发的男人》（*A Man with Red Hair*）中的另一个疯狂的活体解剖者而备受赞誉了。当时劳顿就学会了挥舞牛鞭，在《失魂岛》中同样要求他展示这样的技艺。劳顿厌恶这个角色，但是，他扮演的这个身着白色热带服装、同时具有绅士和魔鬼两种特质的人物，却是他所塑造的最令观众难忘的角色之一。影片外景在卡塔连拿岛（Catalina Island）拍摄，剧组乘船去的时候遇到特别大的风浪。劳顿的妻子埃尔莎·兰切斯特（Elsa Lanchester）对当时的情景回忆说，在演员和船员旁边的是“由一只美洲狮、一只猎豹、两只雌狮、一只老虎和四只狗组成的乘客。海上波涛汹涌，船上的动物几乎全都生病了”。关在笼子里的动物本来就散发着臭气，再加上它们呕吐物的恶臭，这让同行的人脸色发青。到了拍摄外景地，人们还是没能稍微放松一下。劳顿对此的回忆是，“这一次的恐怖事物和魔鬼比以前的要多很多头发。到处都是头发。我当时连做梦都梦见头发。我甚至觉得我吃的东西里面也有头发。”在片中，既然贝拉·路高西扮演一个被称作“法则中的塞尔”的变种人，无疑他也要担心头发的问题。在试妆的时候，对路高西的化妆只在他的脸上对狼的特征加以强调，但



《失魂岛》(1932) 中，理查德·阿伦 (Richard Arlen) 与利拉·海厄姆斯 (Leila Hyams) 和一个野兽的阴影相遇。
(Courtesy of Ronald V. Borst / Hollywood Movie Posters)

是，之后则决定用毛发把路高西的脸全部覆盖住。在经历《科学怪人》的变故后，这位自负的大明星似乎变得驯良了许多，没有记录表明路高西对这样的安排有任何抗议。

对劳顿来说，这部影片使他“从此再也不喜欢去动物园了”，多年后，埃尔莎·兰切斯特回忆说。《失魂岛》在英国被禁映25年之久，作出这样的惩罚，是因为影片的主题被认为是对自然法则的一种挑战。“当然，这的确不符合自然规律，”兰切斯特讽刺道，“就和米老鼠一样。”

同时，在拉脱维亚、荷兰、印度、南非、德国、澳大利亚的塔斯马尼亚州、荷兰、新西兰以及新加坡，这部影片也遭到禁映。到1941年，在按照电影制作发行联合会的要求剪掉大量镜头后，影片才得到重新发行的许可。1958年，该片在英国的禁令才被取消，但是英国的电影审查机构仍然要求剪掉三个场景。

由于各种团体和宗教组织逐步增长的协调一致的努力，无论是电影业内还是业外的审查机构对影片的审查要求都变得更加强硬。1932年9月，詹森·S. 乔伊离开了海斯的审查机构。很快，管理电影制作发行联合会的约瑟夫·布林就改变了该联合会所扮演的角色，他在审查时，对于允许的内容限制得更加严格。

1932年到1933年，纽约州的审查机构命令剪掉《畸形人》、《莫尔格街凶杀案》、《蜡像馆的秘密》(Mystery of the Wax Museum)、《行走的魔鬼》(The Monster Walks)、《金刚》、《傅满洲的面具》(The Mask of Fu Manchu)和《动物园里的凶杀案》(Murders in the Zoo)的一些镜头。1933年，审查机构自由权限委员会出版了一本小册子。在其中，审查机构第一次向公众展示了非选举产生的审查人员在保密条件下审查电影时的想法和实际的情况。在提交到纽约州的所有影片中，有36%都在审查机构的刀下被剪辑处理。但是，恐怖电影遭受到审查机构的阻挠则占更大的比率。除了性和恐怖暴力的场景，恐怖电影被审查机构剪掉的镜头还包括任何对“犯罪手段”的表现。比如，贴着有毒标签的瓶子，因为使人联系到犯罪，所以不得在画面中出现，而像“除掉证据”之类的话也会被照例剪掉。对于《畸形人》，纽约州政府要求把奥尔加·巴古兰诺娃往香槟酒瓶中倒毒药的特写镜头剪掉，它们惟恐这样的表现会使人们在现实生活中进行相似的犯罪。(还好，影片并没有造成反侏儒人对侏儒实施大屠杀这样的不良后果。)另外，一种狭隘的奇怪看法认为：点燃炸药导火线的镜头要被禁止，但是点燃后燃烧的导火线却尽可以在银幕上进行表现。对于《蜡像馆的秘密》，纽约州的审查机构把一个为了得到保险金的人用雪茄点燃一张纸来烧毁博物馆的镜头剪掉了，它们好像认为它们有必要保证观众不要在电影中获得点

火的各种方式的常识。

审查机构自由权限委员会中还包括一些像门肯（H. L. Mencken）、刘易斯·芒福德（Lewis Mumford）、乔治·吉恩·内森、麦克斯维尔·帕金斯（Maxwell Perkins）、尤金·奥尼尔以及舍伍德·安德森等知名人物，他们指责审查机构在审查过程中表现的自以为是的政治专制管理方式。“纽约州的审查机构是把自己作为教育机构的一部分，因此我们在行使自己的权利时是正确的，”委员会主席海彻尔·休斯（Hatcher Hughes）说，“但是，把伦理道德标准和美学标准统一起来，以此来衡量所有影片使之适合学校儿童的智力水平才是我们真正的任务。”一些审查员和电影公司抵抗来自审查机构对他们的工作和工作方式进行检查的要求。“电影公司，无疑，在以往和很多别有用心的社会改革团体打过交道后，对我们持怀疑态度，对我们提出的要求也是含糊其词。我们的印象是，不同一般的报复性的严厉审查可能是由于信息泄露造成的。”休斯写道。最后，在立法机关的压力下，审查员们的态度变得缓和了。“如果审查员准确地明确了当前的道德和礼仪标准，”休斯说道，“那么让公众对他们的工作进行检查，他们也不会有什么损失。”

州审查机构中最活跃的审查员，对好莱坞来说则是最可憎的审查员，即俄亥俄州的斯基纳（B. O. Skinner），他是俄亥俄州电影审查机构部门的教育主管。他曾直接向华纳兄弟电影公司抱怨《蜡像馆的秘密》。“正如你所知道的，我们在要求对影片进行删节之后通过了这部电影。然而，我希望，把对它的正式抗议记录在案。这部影片存在很多令人厌恶的成分，比如为了获得保险金而在博物馆纵火，说明一种毒药如何可以致人于死地，以及使用麻醉药，当然还有影片本身所具有的关于恐怖的一般主题。”

“我认为如果终止拍摄这种类型的电影的话，”斯基纳总结道，“对我们所有人都会更好。”

《蜡像馆的秘密》讲述了一个毁容的雕塑家把一些受害的妇女制成蜡像的恐怖故事。片中运用双色彩色印片法（现代彩色影片处理方法的原型方法，曾在朗·钱尼出演的《剧院魅影》中使用，用于化装舞会场景的强化处理）使画面更加逼真从而使影片更加恐怖。那些以净化银幕为职业的工作人员似乎只全神贯注于影片中外在的恐怖因素，而没能注意到影片所讲述的故事中显而易见的恋尸癖主题。英国电影审查机构反对《蜡像馆的秘密》中莱昂内尔·阿特威尔被烧伤毁容的化装，认为这是它们审查过的“最令人作呕的，同时也表现得最为恶劣的形象”。影片开场的字幕——伦敦



英国电影审查机构认为《蜡像馆的秘密》中莱昂内尔·阿特威尔 (Lionel Atwill) 被烧伤毁容的化妆是他们所见过的“最令人作呕的”形象。图左：费伊·雷。(Photofest)

1921——在英国政府的要求下被取消了。尽管影片在海外上映遭遇到了重重审查困难，《蜡像馆的秘密》仍然成为1933年华纳电影公司在海外最赚钱的影片之一——比《蜡像馆的秘密》在海外获得更多收益的只有布斯比·伯克利的《42大街》(Forty-second Street)。

到1933年，电影中的恐怖主题已经成为司空见惯之事了，以至于恐怖电影的内容成为《星期日晚报》中幽默讽刺诗所采用的源源不断的材料。其中，诺曼·R. 詹弗瑞 (Norman R. Jaffray) 的讽刺诗对当时人们对恐怖主题的狂热作了如下总结：

电影真是变得越来越令人毛骨悚然了！

快要窒息的观众正在喘着粗气。

故事通常就发生在停尸房，
因为恐怖电影就是要吓得你要死。
令我们战栗的不仅有弗兰肯斯坦创造的恶魔，
还有被制成蜡像的未婚少女，
如今的电影里面实在不缺少
任何可怕的东西。

邪恶的房子、恶魔和木乃伊——
充斥恐怖和痛苦的诡异岛屿——
外表温文尔雅的大肚子恶棍
修整着猿猴的大脑——
黑色的蝙蝠会在你进入梦乡的时候向你袭击——
化身博士的各种全新版本
全都在讲述着、呼喊着、尖叫着
直到你感到愤怒不满。

在欣赏了上述恐怖的狂欢后，
你会变得恐惧黑暗，
这样的影片是个错误，
它们实在做得过火。
它们在让观众习惯魔鬼和杀手，
但是我们的血液拒绝变冷，
这样的电影迟早
会撞上食尸鬼。

另一个伟大的怪物形象，是电影《金刚》中的金刚，它的产生和所经历的一切和卡里加利学派中的那些形象极为不同。这部影片在上映的时候不仅对影片的“伟大之处”大肆宣传，而且将它的首映式安排在世界最大的两家电影院——纽约广播城音乐大厅（Radio City Music Hall）和罗克西（Roxy）同时进行。《金刚》并没有对表现主义的回顾，而是从法国电影魔术师乔治·梅里爱（Georges Méliès）在战前进行

的电影实验中获得借鉴。事实上，正是梅里爱引入了现代电影摄影技术中所有的基本技巧。《金刚》的技术主管是威利斯·欧·布瑞恩，早在1914年《恐龙和失踪的一环》（*The Dinosaur and the Missing Link*）的拍摄中，布瑞恩就磨砺了自己合拍动画（stop-motion）的技术。在《恐龙和失踪的一环》中，他第一次让一只雷龙在银幕上复活了。《金刚》的诞生直接来源于两部影片，一部是布瑞恩的《失落的世界》，讲述人们逮住一只史前怪兽，然后把它运送到伦敦，在那里变得疯狂起来的故事。另一部是未能完成的影片《创造》（*Creation*），这是雷电华电影公司（RKO）计划在1930年到1931年拍摄的影片，讲述一些人遇到海难来到一个神秘的小岛，在那里他们遇到了恐龙和翼手龙的故事。然而，制片人梅里安·C. 库珀（Merian C. Cooper）认为，影片拍摄出来虽然在技术上令人记忆深刻，但从本质上讲却缺乏情节，于是《创造》的拍摄就被搁置下来。也正是库珀最先想到使用巨猿这样的人物来拯救整个剧本。几年前，库珀就想像出站在世界最高的建筑物上的巨猿和战斗机搏斗的画面。（在第一次世界大战期间，库珀驾驶的战斗机曾在法国阿尔贡被击落并严重烧伤。在那之后，和另一个大战老兵，厄内斯特·B. 斯柯德塞克合作，库珀成为以拍摄丛林电影而著称的制片人。）和动作迟缓的大象或者恐龙不同，猿猴拥有更接近于人的感情，库珀直觉地感到《金刚》所能在公众中激起的号召力。“我要在影片结束前，就让妇女们为了它而哭泣，”据说库珀当时曾这样说。

于是，这一切的结果就成为大众文化历史上发生的一幕。由库珀和斯柯德塞克共同制片、共同导演的《金刚》，至今仍然是所有类型电影中最著名的电影之一。在最近的几十年中，很多影评人都把注意力集中在了该影片令人察觉到的性政治上。在影片中，有一个巨猿站在新建成的象征狂热生殖器崇拜的帝国大厦（*Empire State Building*）的楼顶上，他把费伊·雷像个奖品一样抱着，在所有西方艺术中关于处于主宰地位的男性形象中，没有几个能像这个形象这样怪异而令人难忘。但是，除此以外，公众对《金刚》的痴迷还有其他不那么明显的原因。对于影片中表现美国最伟大的城市变成废墟的景象，观众对此存在某种文化上的幸灾乐祸心理。《金刚》首映不久后，在一种更深刻、更令人恐惧的预见层面上，《纽约客》杂志以这样的笑话来表达它的忧虑：“一天晚上，一个上了年纪的犹太绅士在电影院观看《金刚》。片中的巨猿在纽约发了狂，它掀翻了大楼，举起火车还要把它砸碎。这位绅士战栗着说，‘希特勒！’”

第一次世界大战的阴影笼罩着二三十年代的恐怖电影，而埃德卡·G. 伍玛



电影《金刚》的广告。(Photofest)

(Edgar G. Ulmer) 导演的《黑猫》(1934) 集中尖锐地表现了第一次世界大战在人们心中投下的阴影。《黑猫》是一部混合了装饰艺术和扭曲色情的影片，卡洛夫（现在环球电影公司谈到他，就像谈到“嘉宝”或者“内吉姆瓦”时一样）和贝拉·路高西首次联袂。以前，环球电影公司曾经尝试把爱伦·坡的短篇小说《黑猫》和《厄舍古屋的倒塌》(*The Fall of the House of Usher*) 改编成电影剧本，但是没能成功。当初拍摄《莫尔格街凶杀案》时，人们已经发现爱伦·坡的小说虽然阴森压抑，却缺乏好莱坞所需要的各种情节。但是，无论如何，爱伦·坡的名字仍然被认作在商业上蕴藏有巨大的宝藏。

命中注定，导演伍玛是要拍摄一部经典恐怖电影的。他曾经作为导演和马克斯·赖恩哈特 (Max Reinhardt) 一起工作过，后者的舞台美学对德国表现主义电影有着深刻的影响。另外，伍玛在 1920 年《泥人哥连》的摄制组中也曾当过学徒。来到美国后，他曾负责《剧院魅影》以及环球电影公司其他影片的布景搭建工作，那个时候保罗·兰尼和保罗·科赫纳正在酝酿《德古拉》。终于，伍玛开始进行剧本写作，而且获得可以挑选自己感兴趣的剧本方案的权利。

在他有关《黑猫》拍摄情况的权威性文献中，电影历史学家保罗·曼德尔 (Paul Mandell) 引用了导演遗孀雪莉·伍玛 (Shirley Ulmer) 的话，以证实对于伍玛而言，拍摄《黑猫》不仅仅是电影公司指派给他的一份工作，更是他的痴迷的顶点。

“他的性格中有让人难以置信的黑暗一面，”雪莉说，“我花了一年到两年的时间来弄明白‘为什么’会是这样。你甚至不能在他面前用‘疯狂’这个词，那会把他吓得发呆。就像卡夫卡一样，他总是在阴影中工作。”

《黑猫》暗示的内容相当丰富。在伍玛的故事中，卡洛夫扮演一个叫做嘉玛·鲍基克 (Hjalmar Poelzig) 的人物，他生活在一场空前浩大、血腥的战场上隐约可见的鲍豪斯建筑风格的堡垒里面。路高西则扮演维特斯·沃德加斯特 (Vitus Werdegast) (这个名字的字面意思是生命成为客人)，这是一个极其厌恶猫的精神病学家。在战争中，鲍基克背叛了沃德加斯特，并且在对方奄奄一息的时候离开了他。“15 年来，我在黑暗中枯萎腐烂，”沃德加斯特这样对无意中遇到这对狭路相逢冤家的一对度蜜月的情侣讲道。15 年，对于 1934 年的观众而言，恰恰正是第一次世界大战刚刚经过的时间，也是《卡里加利博士的小屋》自上映迄今的时间。《黑猫》的一个中心主题就是，从某种意义上讲，第一次世界大战中的问题并没有得到解决，正因为如此，影片中令人晕眩的情节才得以发生。随着故事的展开，鲍基克制造鬼物的罪行被暴露出

来，他杀死了沃德加斯特的妻子（通过对死尸的处理，他把沃德加斯特的妻子展示在竖立着的玻璃棺材当中），并且娶了沃德加斯特的女儿（他同样杀死了沃德加斯特的女儿）。影片中的两个主人公都对那个新婚女孩的灵魂垂涎三尺，于是他们通过下棋来决定由谁来拥有这个灵魂的权利。最终，沃德加斯特把鲍基克活活剥皮并且炸毁了那间房子。

当把如此奇异的电影剧本提交给审查机构的时候，电影制作发行联合会的约瑟夫·布林会见了影片导演伍玛、制片人阿舍和编剧彼得·鲁瑞克（Peter Ruric），他对剧本中令人毛骨悚然的活剥人皮的场景提出反对。“依据我们的理解，你们计划在拍摄这个场景时只通过阴影或者人物剪影的形式来表现，但是……这个特别的段落，你们必须小心处理，以免把它表现得极其恐怖或者令人作呕。”另外，鲁瑞克的拍摄剧本中包含的次要角色中间的同性恋的暗示，也被电影审查机构删掉了，而布林还进一步指出，“影片有对捷克斯洛伐克人不恭敬的、关于他们吞吃年轻人的内容，明智的话，最好进行修改。”

以不到9.6万美元的成本，历时19天，伍玛拍完了影片《黑猫》。演员大卫·迈纳斯再次被指派出演主角。对于环球电影公司其他令他不堪忍受的恐怖电影而言，迈纳斯觉得《黑猫》并不那么令人不愉快。关于导演伍玛，据迈纳斯回忆，他和陶德·布朗宁完全不同，他花相当多的时间和演员呆在一起，和他们讨论自己的所有意图和自己想达到的效果。迈纳斯还记得，在拍摄现场导演还对剧本进行了很多修改，于是写在半张纸上的修改后的台词就递到演员手里。（“但这也没什么反常的，”迈纳斯补充说，“所有的电影公司都是这么工作的。”）

其中一些修改是为了弱化路高西扮演的角色，最初那个人物是被构思成和卡洛夫扮演的人物一样狠毒和好色的。修改后的剧本中，沃德加斯特这个人物象征凶兆的惧猫症就不仅仅是用来呼应爱伦·坡小说原著的名字了。对于路高西在拍摄时的表现，大卫·迈纳斯认为他和以往一样让人难以接近。雪莉·伍玛回忆了路高西讲过的一段有关战争的恐怖轶事：路高西说他曾经在匈牙利的军队中当刽子手。“他讲这些的时候一副怀旧的腔调，他自己在行刑后是怎样兴奋，然后又讲自己后来又是如何感到非常内疚的！”对于路高西所讲的这些事，雪莉实在判断不出他是否是在开玩笑。事实上，路高西的确曾是一个步兵，还有过三次受伤的经历。在佯装头部受到震荡变得疯疯癫癫后，路高西才被放走。路高西曾在20世纪20年代末向女演员安娜·巴克斯（Anna Bakacs）求婚，根据巴克斯所说，路高西声称，在一次战斗中，他曾在一个



鲍豪斯建筑中的阴影：贝拉·路高西和鲍里斯·卡洛夫在电影《黑猫》中。(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters)



电影的剧照表现的常常是无法在银幕上出现的场景。在影片《黑猫》中就找不到大卫·迈纳斯用挑逗的道具逗弄杰奎琳·威尔斯的场景。(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters)

大屠杀的坑里藏在一堆尸体下面才得以保住性命。

对于伍玛影片中那些得不到审查机构通过的内容，电影公司的宣传部门采取这样的权宜之计——立刻就被审查机构剪掉的形象常常成为电影剧照，不必多说，这自然成为宣传影片的绝妙方法。在《黑猫》的宣传照中，有一张格外令人记忆犹新：大卫·迈纳斯手持小猫模样的小雕像逗弄着杰奎琳·威尔斯（Jacqueline Wells）的场景，那个猫样的小雕像看似是个被拉长的邪恶的假阳具。

电影《黑猫》被称为美国首部心理恐怖电影。在这部埃德卡·伍玛为一家大电影公司拍摄的第一部也是最后一部影片（尽管它成为1934年环球电影公司最赚钱的电影）中，充斥的是极端残酷的病态（一句无价的卡洛夫的台词是：“连电话也死了”）以及对战争、宗教、电影、戏剧、建筑、心理学和古典音乐深刻难解的共鸣。然而，伍玛心中潜藏的魔鬼既赋予他灵感导演了影片《黑猫》，同时又毁了他的事业。就像贝拉·路高西一样，独立拍摄电影的他因为自己拍摄的烂片而陷入困境。但在《黑猫》中，伍玛创造了一种元恐怖电影（meta-horror film），影片中著名的主观镜头实现了这种电影所追求的效果，即当鲍里斯·卡洛夫在自己房子的地下室游荡的时候，让观众自己“变成”卡洛夫，那里曾经是战争中军队驻扎的地方。“和那些

被战争撕碎、变得四分五裂的人相比，我们受到的战争伤害难道就少吗？”卡洛夫这样问路高西，在问话时画面中仍然不出现卡洛夫以达到主观镜头的效果，“难道我们两个不都是活死人吗？”

在30年代，尽管环球电影公司在制作恐怖电影方面当之无愧地居于统治地位，但那里并不是好莱坞拍摄恐怖电影的惟一场所。这些“B级”电影被证明始终是电影公司最赚钱的产品；自从环球电影公司财政上出现赤字以来（1931年是该公司在整整十年中惟一正式盈利的年份，这主要归功于《德古拉》），这类影片的程式继续被使用并且翻新：在米高梅，卡尔·弗洛伊德导演了一部向德国表现主义致敬的影片《疯狂的爱》（*Mad Love*），这是康拉德·维德的《奥莱克的双手》的重拍片，编剧包括盖伊·恩多尔（Guy Endore）、沃夫森（P. J. Wolfson）和约翰·L. 伯德斯顿。在该片中，科林·克莱夫（弗兰肯斯坦博士本人）是一个钢琴家，在战争期间变成残疾，在一场火车事故中被夺去了双手。他的妻子是恐怖剧团的女主角。于是，世上的高雅艺术就和舞台上的恐怖艺术被表现成为现实中互利互惠的共存产物。影片中自负而超群的戈高博士（Dr. Gogol）由秃头、凸眼睛的彼得·洛（Peter Lorre）扮演，这是彼得第一次出演美国影片，而且这也许是他刻画的最令人毛骨悚然的角色。这位博士把一个谋杀犯的双手移植到了这个钢琴师的身上，这样高雅艺术和本身存在的阴暗成分角逐的形象就被进一步强调出来。戈高博士病态地迷恋着奥莱克的妻子——在恐怖剧院，他有供他个人观看表演的包厢，而当这个女人在舞台上装作遭受折磨的时候，他达到一种接近性高潮的状态。戈高模仿把双手移植到奥莱克身上的杀人犯被押到断头台上（以及杀人犯“复活”）的样子，以此想把奥莱克的妻子逼疯。戈高低语着，把头放在硬邦邦的托架上，炫耀着一副闪闪发亮的“人造手”。于是，洛扮演的戈高则变成了支离破碎的现代人物的另一个化身，一个被撕裂、同时又被不可思议的科学和电影强大的梦幻逻辑所疯狂重构的人物。

当环球电影公司决定拍摄一部计划叫做《弗兰肯斯坦归来》（*The Return of Frankenstein*）的电影的时候，由于基层群众组织了起来，而且像天主教道德审查会这样的宗教团体也都联合起来，电影审查机构对电影的干涉达到了一个新的高峰。在上一次的要求之下，电影公司的经理被从电影审查机构的陪审团中驱逐了出去，另外，电影制作发行联合会还授予电影审查行政部门这样的权力，即电影审查行政部门本身就可以阻止一部电影的上映。就各个州的审查机构而言，尽管只有六个州



恐怖戏剧中的精神错乱：电影《疯狂的爱》中的彼得·洛和弗朗西丝·德雷克（Frances Drake）。（Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters）

正式建立了电影审查机构，但当电影公司发行自己的影片的时候，各个州之间的大规模“交换”大大增强了审查机构的影响力。如果有一个州要求剪掉一部影片的一些镜头，而这个州是和其他一些州一起构成审查“交换”区域的话，那么电影公司最好还是把自己在整个“交换”区域中发行的该影片的所有胶片都进行相应的删减处理为好。

鉴于当初《科学怪人》在国内外引发的风波，在面对新的电影审查机构体系的时候，电影公司和导演个人除了要做好和对方耐着性子周旋的准备之外，还得不遗余力

地施展外交手腕了。在拍《科学怪人》后的四年中，詹姆士·威尔已经成为一个更加自信、更加富于个人风格的导演了。同威尔在导演如《黑暗古宅》(the old dark house)(1932)和《隐形人》(1933)这样的影片中展示机智的讽刺才华相比，《科学怪人》则显得严肃而毫无幽默感可言。威尔计划把《科学怪人》的续集拍成一部彻头彻尾的黑色喜剧。至少按照记录在案的文件所说，影片故事(最终定名为《弗兰肯斯坦的新娘》)是成功的百老汇编剧威廉·赫尔伯特(William Hurlbut)和约翰·L.伯德斯顿共同努力的产物。1931年，环球电影公司购买了伯德斯顿改编的戏剧剧本《科学怪人》，其中同样包含一个被创造出来的女恶魔(这个内容源于原著小说)，但是，当时环球公司拍摄影片时并没有采用这个故事元素。

尽管如今《弗兰肯斯坦的新娘》被认为是类型影片中的杰作，但当初该片的成形却异常坎坷。第一个剧本(威尔断然否定的剧本)出自汤姆·里德(Tom Reed)之手，然而它完全缺少影片最终备受赞誉的那种幽默特质。在里德的剧本中，女恶魔身体的一些部分来自在一场火车事故中丧生的女乘客的身体，而四肢则来自太平间的尸体，最诡异的是，恶魔的头和肩膀来自一时对性绝望而自杀的马戏团女大力士的身体。后来，里德的剧本又经布洛茨曼(L. G. Blochman)修改，后者则挖掘了恐怖娱乐的根源嘉年华中的奇异因素，并且加以利用。他把亨利和伊丽莎白·弗兰肯斯坦的名字变成海因瑞茨(Heinrich)，而且让她和一个巡回演出的马戏团逃跑了。然而，恶魔并没有死，他最终追上这两个人，要求他们给他再制造一个伴侣。于是，接上高压电线的马戏团马车就充当起了实验室，然而，制造出来的恶魔的新娘活得并不长，而恶魔弗兰肯斯坦也在和从笼子里放出来的狮子的搏斗中丧命。

在作家菲利普·麦克唐纳(Philip MacDonald)的剧本中，他把故事放置于当时的社会环境中，亨利·弗兰肯斯坦想要把一种死亡射线装置出售给国际联盟(the League of Nations)。于是，战争机器就令恶魔复生了，同时又在后来把他毁灭了。在埃德蒙德·皮尔森(Edmund Pearson)最初的剧本中，他把玛丽·雪莱和她的丈夫以及洛德·拜伦三人引入故事开头作为序幕。其中，约翰·L.伯德斯顿详细说明了这个序幕，而伯德斯顿本人的剧本则是在尊重佩吉·维珀琳的戏剧剧本上进行艰苦卓绝的改编。最终，威尔摒弃了伯德斯顿改编的大部分内容，而只保留下他的基本框架。影片中最具鲜明色彩的人物和异彩纷呈的场景——以及影片所具有的全部幽默——就要出现了。

最后，威尔找到了自己理想的合作者，电影剧本编剧威廉·赫尔伯特(他当时刚

刚为环球电影公司写了《春风秋雨》的剧本)。赫尔伯特完成的剧本非常合乎威尔的胃口,他正想把这部电影拍成一部“滑稽古怪”的影片,对于剧本中五光十色的角色,威尔也早已有了人选。他把这部电影当作一个讽刺性的性寓言(比如,威尔感到女恶魔的概念“非常值得玩味”),充满不同寻常讽刺的可能性。

在玛丽·雪莱的小说中,存在着这样一个值得论争的潜文本,那就是在男性的科学主义的驱使下,女性在这个世界上扮演的角色正在发生着转变,不少对小说《科学怪人》的女性主义分析在近几年已经充分证明了这一点。在女性主义正式提出这样的论证的十几年前,詹姆士·威尔就已经直觉地把小说《科学怪人》中这样的潜文本提取出来为自己拍摄的电影续集服务了。

《科学怪人》是一部充满洞察力的小说,在它通过戏剧化表现的众多问题中,作者表达了自己的女性主义忧虑,即科学性的男性渴望抛弃女性去寻找一种无需女性天赋能力参与的生育方式。正如安妮·K. 麦勒(Anne K. Mellor)在《玛丽·雪莱:她的生活,她的小说,她的魔鬼》(*Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*)一书中所指出的,“在任何层面上讲,维克多·弗兰肯斯坦所做的都是对自然法则的强奸,一种对女性‘隐秘之处’,对女性子宫的粗暴进入和霸占。弗兰肯斯坦和他所代表的男权社会通过对科学技术的使用,使女性性能力受到威胁,而获得人类繁殖的力量……从而操控并压抑了女性。”欲望冲动于是表现为自体性的手淫(正如弗兰肯斯坦博士喜欢讲的话“用我自己的双手!”说这话的时候,他总是绞着双手,似乎非常高兴——又好像是内疚?)或者同性恋——在男性助手(那些看守正门和暗藏的活动门的地方蜷缩着的侏儒,也正是这些侏儒把宝贵的计划泄露出去,“把事情搞糟”)的帮助下创造出新的生命。而卡洛夫扮演的角色,这个昂首阔步、僵硬高大的恶魔,显而易见成为那些矮小的侏儒助手的同性恋倒转的勃起。

詹姆士·威尔以公开的同性恋身份生活在好莱坞(这在1935年可不是一件容易的事,就是现在也不是一件易事),对异性恋之间玩弄的把戏他很可能非常了解,他的电影充满人们称之为“同性恋式的”嘲讽敏锐感。也正是威尔所具有的这种敏感,加之他的编剧们的协助,他才得以创造出一个崭新同时也是不朽的疯狂科学家的形象,而这个形象,通过幽默的方式恰恰体现了弗兰肯斯坦的原著作者最初关于性战争的寓意。由于克劳德·雷恩斯(Claude Rains)无法出演这部电影,于是威尔在戏剧方面的导师,厄内斯特·塞西杰(Ernest Thesiger)就成为主角。他塑造的恶毒刻薄的人物不仅表现了影片的浮士德因素,而且还传达了其中暧昧的性暗示:他扮演的普



詹姆士·威尔

特瑞斯 (Pretorius) 这个人物，是弗兰肯斯坦学校的导师，一个同性恋的墨菲斯特 (Mephistopheles) 式的魔鬼。细腰，兼具两性特征，长着长长的狐狸鼻子的塞西杰简直就是女演员玛蒂塔·亨特 (Martita Hunt) 的男性翻版。塞西杰对这个人物的塑造是对一个十足下流、衰老的同性恋的讽刺演绎。然而，在现实生活中，塞西杰和同一个女人的婚姻生活却长达 50 年之久，而且他还曾奔赴第一次世界大战的战场。塞西杰在自传中回忆道，在一个冬日，他所在的营队隐藏在法国的一个被毁坏了一半的谷仓里面。当他正跟身边的战友分享早餐和自己剩下的圣诞节巧克力的时候，一颗炮弹从谷仓的房顶上掉进来爆炸了。“在《鹰》(L'Aiglon) 中有这样一个场景，”塞西杰写道，“于是，就听见瓦格拉姆 (Wagram) 的鬼魂在呼喊，‘我的腿!’ ‘我的胳膊!’ ‘我的头!’，而等我清醒过来，我看到的景象是，我周围的朋友们都在呻吟，呼喊着重他们受到的创伤。”塞西杰意识到自己并没有死，但是他还不能确定自己还能不能活动。

我把脸埋在手裡，发现眼睛上面全是鲜血，而且眼睛还肿胀得像圣诞节时吃的布丁。我的手指极其古怪地悬垂在我的手上，我猜想大部分手指已经被炸断了。我试着摇摇晃晃地站了起来，想着和我分享早餐的伙伴是不是也像我一样在爆炸中死里逃生。然而，我没办法看到他，却在一边发现了他的靴子，我知道除了步枪，一个士兵最珍惜的就是他的靴子了，于是我决定把靴子拿给他。但是怎么拿呢？我的手没办法用了。我想，也许我可以用牙齿咬住靴子把它们提起来。虽然我的腿还是摇摇晃晃的，我还是小心地弯下了腰，接着我看到每只靴子里面还有一部分血肉模糊的腿。这就是片刻之前和我一起分吃巧克力的伙伴留下的全部身体。

像这样的画面是无数欧洲和美国的年轻人的共同遭遇。他们中的大部分人返回家园后并没有进入和恐怖文化有关的行业，但是仍有许多人投身其中。《科学怪人》系列影片不断成为文化的垃圾堆，其中充斥着经过处理的人被炸得支离破碎的形象，以及由于炮弹爆炸惊吓而产生的对于把支离破碎的人体重新拼凑成形的幻想迷恋。

电影审查行政机构在审查工作中的警惕性日益提高，对于电影剧本中任何一个极其微小的细节，审查工作人员都会争论不休，然而，威尔呈交电影审查机构的《弗兰肯斯坦的新娘》却在对付这种重压时表现得格外出色。就像预见到对此类影片会提出的常有的反对意见一样，影片的开场是，玛丽·雪莱（埃尔莎·兰切斯特，剧本中所有主要角色都是为特定的演员设计的）提醒自己的丈夫和他们的客人，洛德·拜伦，她创作《科学怪人》的初衷是写一个“道德训诫”的故事。接着，序幕淡出，随之出现的是第一部《科学怪人》的高潮段落，看到这里，观众发现弗兰肯斯坦这个恶魔（卡洛夫扮演）并没有在磨房的大火中死去，在地下的蓄水池中他得以从大火中死里逃生。于是，被烧伤的他变得更加面目狰狞，再一次惊扰着乡野。这个魔鬼是残酷的，但是愚蠢无礼的乡下人也常常冷酷无情地对待他。在和一个失明的隐士结交成为朋友后，他学会了说话（当然，在暴躁的当地人的骚扰下，这样的田园生活也就丧失殆尽了）。在一个坟场，恶魔遇到了阴险的普特瑞斯博士，后者许诺给他找一个伴侣，同时利用他来勒索亨利·弗兰肯斯坦（由科林·克莱夫扮演），使亨利一起参与到一场邪恶的婚礼当中。普特瑞斯也创造了一些生命——一些装在瓶瓶罐罐中像玩具一样的微缩物（一个国王，一个魔鬼，一个美人鱼），他希望将自己的技艺和自己先前的学生亨利的技术结合起来。亨利的妻子伊丽莎白（由瓦勒瑞·霍布森扮演，之后

由约翰·普罗富莫夫人扮演)被恶魔绑架并且谋杀了。之后,伊丽莎白的心脏被移植到创造出来的女魔鬼身上。当弗兰肯斯坦的这位新娘获得生命,她傲慢地拒绝了她的魔鬼未婚夫,于是这个恶魔就引爆了实验室,所有相关的一切都化为尘埃。

在与电影审查行政机构的周旋中,威尔如履薄冰,然而他似乎喜欢这样的挑战。“当约瑟夫·布林写信给一个制片人说一部电影……没有希望得到盖章认可,那么就意味着大门被砰地关上了。”杰拉尔德·加德纳(Gerald Gardner)在《审查机构文件》(*The Censorship Papers*)一书中写道。在担任审查机构要职之前,布林是一个天主教记者,对于《弗兰肯斯坦的新娘》这样的剧本,他立刻嗅出其中对神不敬的气息。“在整个剧本中,”布林写道,“有很多弗兰肯斯坦把自己和上帝,以及把自己创造的怪物和上帝创造的人相提并论的地方。凡是涉及这样指涉的地方都要被删减掉。”几个月后,电影公司把修改后的电影剧本再次提交到电影审查机构,布林再次提出许多需要修改的地方,其中大部分是对宗教进行指涉的表现。事实证明,尽管布



在电影《弗兰肯斯坦的新娘》中: 普特瑞斯博士把亨利·弗兰肯斯坦从新婚的床上引诱下来, 他向亨利许诺自己有一种更加进步完善的生育方式。(The Stephen Jochsberger Collection)

林试图删减自己的影片，但在和电影审查机构周旋时，威尔还是个充满魅力的人物。他仍旧温文尔雅，一点不令对方感到在和他的交涉中有任何“困难”，对于布林可能忘记的一些以前提出的删减内容，威尔甚至还加以提醒。

1934年12月10日

亲爱的布林先生：

以下是根据您12月5日和12月7日来信的要求对剧本进行的修改。但是，在此之前的一封信对剧本的修改则更加完全，我认为最好把那次会议后立即对剧本进行修改的第一封信转交给您为好，因为在您12月5日的信中并没有再次提及您之前对剧本中关于上帝、内脏、不朽和美人鱼等的修改要求。我非常希望在拍摄本片之前，这个电影剧本能够在所有细节方面得到您的认可。

您的真诚的，

詹姆士·威尔

在和电影审查机构周旋的过程中，威尔一心想成为那个真正笑到最后的人，而且他当真做到了。在把影片“道德化”的明显伪装之下，片中无所不在的十字形的形象最终成为比任何布林要求剪掉的内容——比如，直接把弗兰肯斯坦的怪物和基督进行比较——要更加“亵渎神明”的表述。威尔的确对剧本进行了很多改动，作出了很大的让步（修改后的剧本中，伊丽莎白被允许活了下来，而且最后和自己的丈夫逃跑了），但是，得益于自己的外交手腕，他得以在让自己电影中最具颠覆性的内容完整保留下来的情况下，使影片获得电影审查行政机构的盖章许可。布林从来没有对怪物/基督这样的程式加以注意（甚至在影片拍摄完成后，影片中出现卡洛夫被绑在柱子上，在一群对他进行嘲弄的乌合之众面前示众的场景）。另外，对于普特瑞斯博士的性的问题，布林也同样没有提出任何异议（在影片中，普特瑞斯博士甚至跑到亨利·弗兰肯斯坦的卧室，粗暴地赶走这位年轻人的新娘，然后通过许诺自己有其他创



现代设计之下的女性：汉斯·贝尔莫（Hans Bellmer）在《玩偶》（*The Doll*）（1934）中。
（© 1993 ARS, N. Y. / ADAGP, Paris）



埃尔莎·兰切斯特在《弗兰肯斯坦的新娘》中为扮演的角色进行准备。（Photofest）

造生命的方式来诱惑对方）。^[1] 正如爱伦·坡的小说《失窃的信函》（*The Purloined Letter*）中的角色一样，威尔似乎懂得，人们对于直接展现面前的东西中隐藏的一切恰恰不容易察觉。然而，威尔还是有自己疏忽的地方。埃尔莎·兰切斯特扮演的玛丽·雪莱在谈论自己的“道德训诫”时，穿着一件低胸礼服。尽管对影片蕴含的任何颠覆性内容都毫无察觉，约瑟夫·布林却为了影片中出现的低胸礼服这样通知环球电影公司，“影片开场的镜头中，对雪莱夫人胸部的表现和着重强调，违反了电影审查条例。”

环球电影公司同意剪掉兰切斯特穿着低胸礼服的特写镜头。幸运的是，兰切斯特在片中再次露面，作为新娘出场的时候，就不再需要之前的装扮了。兰切斯特扮演的新娘，从头到脚都绑上了绑带，之后她又被一种婚礼礼服裹得严严实实。电影公司的

[1] 在“迈克尔·厄蒙特（Michael Egremont）”——实际是小说家迈克尔·哈里森（Michael Harrison）根据这个电影精心润色完成的小说中，普特瑞斯对于自己在实验室的企图则表现得更加坦白。“来吧，”小说中的普特瑞斯对亨利说，“‘在那里会结出果实，能够进行繁殖，’让我们遵从圣经上的旨意：当然，你有选择自然方式的权利；但是对我而言，恐怕除了科学的方式再没有其他途径了。”

广告宣传部门公布了兰切斯特和其他英国演员身着戏服喝茶的照片，但是，据兰切斯特后来的回忆，他们喝茶的照片是刻意摆拍的。“我尽可能少喝水。浑身绑着绷带——去一趟洗手间实在是一种太痛苦的经历——而且我的化妆师还要跟在我旁边。”

为兰切斯特化妆的正是化妆专家杰克·皮尔斯，他和导演威尔一道共同为片中的女怪物设计了奈弗尔提蒂王后（techno-Nefertiti）的造型。然而，兰切斯特对皮尔斯的回忆充满了冷嘲热讽，为卡洛夫的化妆设计使皮尔斯享有很高的声誉，“当一个怪物新娘从他的手中诞生后，他更是感觉自己升到空中了一样。皮尔斯有属于他自己的神圣场所，如果你进入（你还没有走进去，而只是刚踏入）他的神圣场所，他会先对你说早上好。如果我先讲话，他就会对我怒目而视，而且微微毗着上牙。皮尔斯愿意浑身上下都是一副医生做手术的装备，早上五点看到他这个样子，实在让我非常讨厌他。”皮尔斯把自己的工作视为对文化进行有意义的面具化呈现，为此他对待自己的工作极端严肃，兰切斯特写道，“皮尔斯总是暴跳如雷，似乎对一切都忍无可忍。”

1935年5月，当影片《弗兰肯斯坦的新娘》发行时，各种各样的电影审查机构对它也表现出忍无可忍的态度。根据布林对影片发表意见的语气判断，他是极其勉强地为影片盖章通过的。对影片最初的删减处理，他就曾表示“严重关注”，甚至在影片遵照他的要求被进一步删减之后，鲍里斯还预言“无论这部影片要在什么地方上映……都会是困难重重”。鲍里斯说得没错。各省自封的圣人们的确会试图挡住《弗兰肯斯坦的新娘》的去路。1935年5月7日，环球电影公司辛辛那提分支机构的经理，保罗·克里格（Paul Krieger）在给环球电影公司总部的悉尼·辛格曼（Sydney Singerman）的信中写道，“和我发的电报相同，我在这封信中也附上俄亥俄州审查机构委员会对影片要求删减的清单……我认为审查机构对影片进行删减的要求是非常严厉的，这些都会有碍于影片获得成功。”在冒失地请俄亥俄州审查机构中沙皇式的人物——斯基纳博士对影片提意见的时候，斯基纳的反应格外怪僻，他提出了异乎寻常的长长的要求影片进行删减的清单。于是，环球电影公司向布林提出请求：建议布林是不是可以让维尔·海斯直接从中调解。带有几分恼怒，布林不得不答应了这样的请求。在布林5月8日写给海斯的信中，他说，“我们已经提出了忠告，但是电影公司执意不接受劝告而去冒电影被删减的风险，那么在政治审查机构委员会面前，我们又有什么义务为这样的电影进行辩护呢？”很明显，海斯决定站在电影业这一边，他调解好斯基纳，于是，俄亥俄州最后只对影片的一个场景和两处对白进行了删减处理。

《弗兰肯斯坦的新娘》在当时英属的特立尼达岛、巴勒斯坦和匈牙利遭到拒绝。

“瑞典的审查机构要求影片进行的删减处理，”杰拉尔德·加德纳说，“数不胜数，以至于这部影片注定要成为一部电影短片。”另外，日本对影片内容的反对意见是所有反对呼声中最令人记忆深刻的：对于普特瑞斯博士用镊子逮住逃跑的亨利三世国王的微缩小人，然后把小人放回罐子里面的场景，日本对此提出反对的解释是：“这种表现是对国王的愚弄。”

米高梅电影公司通过自己单方面对影片《布拉格的吸血鬼》(The Vampires of Prague)进行删减处理而避免了官方的审查，这部影片在1935年发行时更名为《吸血鬼的印记》(Mark of the Vampire)。这部影片实质上就是《午夜后的伦敦》的重拍片，导演也是当初执导《午夜后的伦敦》的导演陶德·布朗宁。影片中的“吸血鬼”（后来证明是一个伪装的吸血鬼，而且这个人还和警方追查的案件有牵连）在和自己的女儿产生乱伦的暧昧关系后，似乎获得了不死之身，最后又自杀身亡。布朗宁和他的编剧盖伊·恩多尔很可能是从厄内斯特·琼斯(Ernest Jones)的先锋心理分析著作《关于噩梦》(On the Nightmare)(1931)中获得了一些启发。在《关于噩梦》中，作者明确地把关于吸血鬼的想像和乱伦的愧疚联系起来，同时书中还引用了一些波希米亚的神话《莫拉》(Mora)以及有关吸血鬼的传说。（这些研究令人们更加确信，在陶德·布朗宁充斥着弗洛伊德理论的故事片中，他内心的冲突矛盾是精心设计而非无意传达出来的。）在这部影片中，布朗宁的新嗜血者是莫拉伯爵(Count Mora)(由贝拉·路高西扮演)，这位伯爵炫耀似地将一颗自杀的子弹射入自己右边的太阳穴。当电影正式发行的时候，伯爵血淋淋的死亡已经毫无意义可言，因为在布林的审查机构甚至还没有对影片发起攻击的时候，电影公司已经把和乱伦有关的所有内容全都剪掉了。布林向路易斯·B. 梅耶提出的惟一建议就是：“影片中不要出现男爵对留下指纹的警惕的暗示。”除此之外，如果不考虑影片浓重的恐怖戏剧效果的话，《吸血鬼的印记》就是无可指摘的了。

在很大意义上讲，《吸血鬼的印记》同样也是环球电影公司的《吸血鬼》的重拍片。布朗宁费尽心思希望再次创造自己在1931年拍摄的影片，并且通过重拍对当初拍摄的影片进行评价。1931年拍摄该影片时，他只是名义上的导演，而现在环球电影公司已经成为他任职电影公司的竞争对手。在《吸血鬼的印记》中，演员的阵容就和《吸血鬼》一致，贝拉·路高西扮演莫拉伯爵，和海伦·钱德勒相貌酷似的女演员伊丽莎白·艾伦扮演女主角，迈克尔·威瑟夫(Michael Visaroff)则扮演一个小旅馆老板，这和他在《德古拉》中扮演的角色几乎完全相同。莱昂内尔·巴里莫尔扮演一

个称作泽兰博士 (Dr. Zelen) 的无性生殖的范海辛，他是该影片中获得最高薪酬的演员 (在环球电影公司赢得拍卖之前，陶德·布朗宁曾计划在为米高梅公司拍的《德古拉》中让他扮演一个范海辛)。有关《吸血鬼的印记》的一切似乎都是对影片《德古拉》的一种评价，两部影片都没有音乐声道，另外，在《德古拉》中曾表现的——一只拴着绳子的柔软橡皮蜘蛛被挂在墙上——这样一个实在没有产生任何效果的古怪设计也在《吸血鬼的印记》中被精心处理再次出现。布朗宁是不是因为自己当初在环球电影公司的一段特别不愉快的经历而以此对环球电影公司进行嘲弄呢？因为这位导演从没有接受过关于自己职业生涯的专访，对此我们也就不得而知了。（有一种流传了几十年的无法证实的说法，大致是讲环球电影公司曾威胁要以侵害版权为由对米高梅公司起诉。）

《吸血鬼的印记》的真正明星当属摄影师黄宗霑 (James Wong Howe)。在几个场景中，他阴郁的构图和光效的运用实际上代表了 30 年代“好莱坞的恐怖”风格。黄宗霑这样评价布朗宁，“他实在是个怪人……他是那种从旧式学校出来的人，对摄影机完全一无所知。他只知道让演员在摄影机‘前面’表演，而不是让摄影机围绕演员运动，所以影片拍出来是十足的舞台效果，而布朗宁则通过剪辑把影片完成。”黄宗霑为丽塔·海华斯 (Rita Hayworth) 扮演莫拉伯爵的女儿卢纳 (Luna) 拍摄了试镜镜头，但是，后来，受到路高西提携的年轻女演员卡罗尔·博兰 (Carroll Borland) 获得了这个角色。根据博兰所说，在影片拍摄的后期，黄宗霑的工作受到了限制，因为女演员伊丽莎白·艾伦担心黄宗霑的摄影在突出表现吸血鬼的同时会损坏她在片中施展魅力。

尽管电影审查机构对影片《吸血鬼的印记》几乎毫无抱怨，但其他阵营的人士却无法保持沉默。1935 年 7 月 28 日，《纽约时报》刊登了一位来自曼哈顿内科医生的来信。

致电影栏目编辑：

关于庸俗、淫秽电影的讨论不绝于耳。有一些电影的品质的确非常恶劣。但是十几部下流的影片所造成的伤害也无法和《吸血鬼的印记》这样的影片相提并论。



死后的乱伦：在陶德·布朗宁的《吸血鬼的印记》中，电影公司清除了最初有关莫拉伯爵（由贝拉·路高西扮演）和自己的女儿卢纳（由卡罗尔·博兰扮演）的暧昧关系。（Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters）

我要谈的还不是这部影片毫无意义可言，我要谈的也不是影片在助长最可憎的迷信方面的影响。我要谈的是，这部影片不仅仅对情绪不稳定的人们，它对普通男人、妇女以及儿童的心灵和神经系统都产生了极其恶劣的影响。

我并不是通过笼统的推测才这样讲的。我的观点基于事实。我已经关注到，有几个人在观看这部恐怖电影后，神经受到刺激而且患上失眠症，而那些能够入睡的人也仍然会受到最可怕的噩梦的折磨。

依照我的看法，拍摄并公映这样的电影就是一种犯罪。

威廉·J. 鲁宾逊，医学博士 (William J. Robinson, M. D.)

几年前，电影《失魂岛》把人和动物的形象相混合曾经刺激了原教旨主义者的敏感神经，那么，当环球电影公司决定拍摄一部关于狼人的电影的时候，这自然同样会引起一些人的警觉。在审查环球电影公司《伦敦的狼人》(Werewolf of London) 的剧本后，约瑟夫·布林直截了当地警告这家电影公司，“我们认为你们不会在影片中表现一个人变成一只狼的情景，另外，狼人令人反感或让人恐惧的外在特征细节也不能在电影中进行表现。”

显而易见，这样的要求是非常可笑的：世界上狼人在银幕上的首次出场的主要吸引力就在于让观众真切地看到一个人如何变成一只野兽，而且，人变成狼的细节表现得越恐怖，影片也就越吸引人。之后，根据审查机构提出的政治要求，环球电影公司的罗伯特·哈里斯 (Robert Harris) 在向电影制作发行联合会对狼人的剧本进行辩护时尽量含糊其词。在进行这样的辩解时，剧作家或者电影公司的经理会曲解文字的意义和逻辑，好让电影制作发行联合会相信他们在剧本中读到的内容和他们所理解的不是一回事。比如，电影《伦敦的狼人》中不会有人变成动物的表现——如果这样做，老天不容呀！正如哈里斯所说的，“我们只会把人变成动物缩减到对人出现毛发增多的趋势进行表现”，然而，事实上影片对人变成动物的表现进行的处理却包括了“剧中人物耳朵、鼻子以及手指变长的细节，这和《化身博士》的处理方式完全不同”。至于片中这个优雅的野兽和街头拉客的身着短裙的女人相遇的场景，电影公司则这样解释，“那个女孩属于下层社会，她穿着不太长的裙子，因为没有钱把裙子拿到洗衣店定期清洗，她只能自己洗，于是裙子可能还有些缩水了。”

最终，荷兰认为《伦敦的狼人》整体上“不体面的表现”而拒绝了这部影片。

对于恐怖电影的审查机构工作人员而言，对魔鬼的化妆最终成为与袒胸露背服装

表现类似的需要加以控制的电影内容。一份 1935 年 3 月 16 日的备忘录表明，电影制作发行联合会迈出了不同寻常的一步，它们明确批准了鲍里斯·卡洛夫在影片《乌鸦》（*The Raven*）中毁容的化妆。《乌鸦》是卡洛夫和路高西在爱伦·坡原著的庇护下第二次在银幕上联袂演出。这一次路高西扮演的是沃林博士（Dr. Vollin），一个对爱伦·坡小说痴迷的疯狂整形外科医生。在逃罪犯贝特曼（Bateman）（由卡洛夫扮演）要求改变自己的面容，于是在对整容的后果没有预料的情况下，他就让这个整形医生为自己动了手术。沃林向贝特曼解释说，他把自己变得越丑陋，那么他就越不引人注目。这个医生的确有很多方法可以把人变得丑陋不堪，正如观众在影片后面发现的那样，这个满心欢喜的虐待狂不仅给人毁容，而且在性方面也很变态，另外，他还有一个带有能够突然下落致人死命的尖刀的恐怖地下室，影片中的这个设计来自爱伦·坡的小说《地窖和摆钟》（*The Pit and the Pendulum*）。

当伦敦的《泰晤士报》长篇大论对银幕上充斥的恐怖故事提出质疑的时候，像《乌鸦》和《疯狂的爱》这样的影片似乎是它特别关注的焦点。这家报纸也承认，在伊丽莎白时代，剧院也明白利用恐怖素材来吸引观众，但是哪怕是当时出现的最愚蠢的情节也因为诗歌这种表现形式而并非如此不堪。然而，《泰晤士报》提出疑问，好莱坞的诗歌在哪里呢？科学和医学为什么要变得如此堕落？

（电影故事中的医生）很少怀有治病救人的良好意愿……银幕上进行的手术热中的不是把人毁容就是制造一个怪物出来……也许这种残忍的伪科学的最恐怖之处就在于它是如此完美无缺……外科医生的心越肮脏，他就越可能在自己的专业方面走向极端……过去常常潜藏在黑暗角落袭击人们的妖魔鬼怪，这一次是要把苍白无力的人拖进无穷的阴影之中，带到挥舞着解剖刀的恐怖的魔鬼外科医生面前了。

《泰晤士报》并没有意识到（就像世界上大部分人一样），医学恰如恐怖电影中描绘的正在成为一种妖魔，而且正是发生在最初把妖魔鬼怪引入电影世界的国度。当时的约瑟·门格尔博士（Dr. Josef Mengele）就在医学院，正和他的学生助手们研制最终导致一场惨无人道的大屠杀的药物。

1935 年 8 月 23 日，美联社上最终出现了电影公司一直担心的大字标题：恐怖电影在英国遭禁——《乌鸦》。英国电影审查机构委员会主席，爱德华·肖特（Edward

Shortt)之前就警告过电影业内人士,他认为像这样的电影“影响非常不好而且不受欢迎”,应该加以控制。《乌鸦》在英国的媒体上激起了一场论战,其中有一个引人注目的评论家把这部电影称为“我所见过的最令人不快的电影,它完全为了表现恐怖而表现恐怖”。

英国不愿意观看来自美国的恐怖电影,这正像这个国家不愿正视另一种恐怖,另一种来自距离它更近的国度的威胁一样。

尽管《乌鸦》在英国遭到禁映,但是环球电影公司感到美国国内市场就已经足够大来支撑这部恐怖有声电影的续集了。1933年9月,环球电影公司发行影片《德古拉》之后的两年半,弗洛伦斯·斯托克把自己丈夫的短篇小说《德古拉的客人》(Dacula's Guest)的电影拍摄权卖给了制片人大卫·O. 塞尔兹尼克(David O. Selznick)。事实上,《德古拉的客人》本来是小说《德古拉》中的一段情节,因为考虑到小说的长度,这个情节就从原著中删掉了,讲述的是乔纳森·哈克在去德古拉城堡的路上与一个女吸血鬼的短暂邂逅。这个女吸血鬼本来不是德古拉的女儿,也和德古拉没有任何血缘关系,然而,很明显,塞尔兹尼克意识到以德古拉来命名一个女吸血鬼的商业价值,但是掌握着把原著小说搬上银幕的专有权的是环球电影公司,而不是自己的公司——米高梅电影公司。

塞尔兹尼克的动机似乎有些愤世嫉俗得过了头。在有关米高梅公司无论以任何形式使用“德古拉”一词的无数法律判定的案例中,没有一个是支持米高梅公司的。1933年初,电报日夜紧张地在塞尔兹尼克、路易斯·B. 梅耶和纽约律师之间传递,最后,法律传达的统一意见是:环球电影公司可以对米高梅公司提起诉讼,环球电影公司享有反对任何使用字母D开头的词汇的权利。这场诉讼的裁决依据似乎有些不明确,因为环球电影公司之前只是购买了一部,仅仅一部布莱姆·斯托克小说的电影上映权,而《德古拉的客人》并不是其中的一部分。但是,正是因为法律中存在一些无法严格界定的区域才会产生这种最为拖沓且令人不愉快的诉讼。米高梅公司的律师甚至告诫他们在信函中也要避免使字母D开头的词语,而把特兰杜拉(Tarantula)作为代码来代替。甚至是特兰杜拉这个词,他们也担心是不是听起来太像德古拉而不能得到法律的完全支持。无论如何,塞尔兹尼克起草了一份协议给弗洛伦斯·斯托克,他提出为购买把小说《德古拉的客人》搬上银幕的权利而付给她5000美元,其中先付500美元作为预付金。在合同中有一个重要条款明确认可为作品启用其他名称如《德古拉的女儿》的权利,而且还说明了塞尔兹尼克转售合同所赋予的权利的自主

权。那么这时当人们回头再来审视这件事的时候，人们不禁要问这一切是不是才是塞尔兹尼克的目的。塞尔兹尼克准确地预见到环球电影公司为电影《德古拉》拍摄续集的惟一合理途径，而当他与弗洛伦斯签过合同之后，环球电影公司如果再要拍摄续集影片的话，他则成为让对方付出昂贵代价的障碍。另外，塞尔兹尼克雇用约翰·L. 伯德斯顿为续集撰写剧本，在这个剧本中没有任何属于小说《德古拉的客人》的内容，而是采用环球电影公司拥有版权的电影中的场景，在从其中获得灵感的同时还直接把其中的几个人物照搬过来，因而这样的剧本也就只有环球电影公司才有权搬上银幕了，这也就更加证明了上面对塞尔兹尼克动机的解释。

“在《德古拉》、《科学怪人》和《木乃伊》这三部恐怖电影中，我分别担任了原作剧作家和编剧，在我写的剧本中，每一个剧本后面三分之一的故事情节都会急转而下。”伯德斯顿在1933年初写道。而在撰写《德古拉的女儿》的剧本时，伯德斯顿产生了改变这种建构故事方式的想法，他希望随着故事的展开，恐怖感觉也随之递增，让观众体会当翻滚过山车攀爬的斜坡越高，随之而来的失重感越强烈的感觉。

在最初的《德古拉》一片中，贝拉·路高西扮演的德古拉已经死在木桩之下，因而伯德斯顿在构思影片的续集时就要从影片其他没有明确交代的情节中寻找灵感。在原片中，在路高西特兰西瓦尼亚的巢穴，他把女吸血鬼们留在那里，让她们守候在石板路周围。伯德斯顿就利用这个情节，为这些女吸血鬼设计了一些新鲜的发生在家庭内部的故事。如果说路高西是通过自己肃穆同时有芭蕾舞般优雅的手势统领着家中的女吸血鬼的，那么德古拉的女儿执掌家庭内政的方式则就显得非常直接了。她把手中的皮鞭在石板地上甩得劈啪作响，就像驯兽师一样让她邪恶的继母们对自己俯首帖耳。另外，伯德斯顿的剧本中还有一个直接从斯托克的小说中借用的场景：德古拉的女儿给自己的继母们拿来一个麻袋，让她们吃里面装着的号啕大哭的婴儿。但是，一个婴儿根本不能满足这些女吸血鬼。“我们不仅要吸食血液，我们还需要爱……像这样的东西你就自己留着吧，年轻人。”对此，德古拉的女儿的回应是，在这些女吸血鬼的主人去英国处理事情不在家的这段时间里，她就是她们的女主人，而这些女吸血鬼不过是她的情夫。另外，她给她们带来什么东西她们就要接受什么，而且还要心存感激。

即使作为一种有些投机的情节设置，在1933年电影中出现这样的场景也是非常令人震惊的，但是伯德斯顿非常坦率地解释了自己的创作动机。“使用女吸血鬼而不是男吸血鬼使我们有合法地在影片中对性和残酷大肆渲染，”伯德斯顿说，“而

在影片《德古拉》中，像这样的情节就几乎要被全部删掉……让德古拉的女儿对她的受害者显示她色情的一面对我们有利……在《德古拉》原片中，像引诱少女这样的情节很明显是电影审查机构要提出删减的对象，然而对年轻男子的诱惑的表现就会得到宽容。”

在伯德斯頓的辯護下，如此引起一片哗然的情节元素，似乎获得了存在的正当理由，而伯德斯頓的辯解听起来就像是要发动一场十字军革新运动的宣言。“为什么德米尔（Cecil de Mille）就有权把发生在古罗马的酷刑和蹂躏搬上银幕而获得巨大的票房收入呢？”伯德斯頓说，另外，他还说他希望不仅表明德古拉的女儿享受折磨自己捕获的情人们的乐趣，还要让这些在德古拉女儿奴役之下的男子也喜欢她这样对待自己。“如果这些内容通过暗示的方式在电影中进行表现，那么电影审查机构就能够接受……而我们也能获得我们从前从来没有获得过的巨大票房收入。”于是，伯德斯頓提出，在电影中，德古拉的女儿将和自己的父亲不同，她能够找到充满创意的方法来获得人体内的血液，事实上，伯德斯頓意识到德古拉撕咬人的脖子吸血的方式是一种表达炙热感情的委婉表现。在伯德斯頓设计的场景中，吸血鬼“令人厌恶的聋哑仆人”把德古拉女儿的闺房用各种皮鞭、皮带和锁链来进行布置。什么也不会银幕上明确地表现出来，这样安排是让观众自己去猜测德古拉的女儿是如何招待她俘获的情人的。

伯德斯頓的剧本重新利用了斯托克小说的主要故事构架，然而在1931年，环球电影公司却把小说的框架搞得一团糟。在伯德斯頓提交的电影续集剧本中，范海辛博士回到特兰西瓦尼亚去毁灭德古拉的吸血鬼新娘们，然而他忽略了第四个女吸血鬼的墓穴，而德古拉的女儿正在这个墓穴中。于是，当范海辛和他的朋友们返回伦敦的时候，德古拉的女儿就尾随前往了。在那里，她冒充“塞克蕾伯爵夫人（Countess Szekeley）”，一位英俊的年轻贵族爱德华·内德·沃德伯斯特男爵（Lord Edward “Ned” Wadhurst）成为她的受害者。纯洁无瑕的未婚妻海伦·斯维琳（Helen Swaythling）和范海辛一道来到特兰西瓦尼亚，在那里德古拉的女儿最终被毁灭了。

塞尔兹尼克委托伯德斯頓所写的剧本完全违反了塞尔兹尼克和弗洛伦斯·斯托克所签合同中的条款。这些条款规定，塞尔兹尼克《德古拉的女儿》的剧本中不能使用除了斯托克《德古拉的客人》之外其他作品中的人物和情节。1934年初，塞尔兹尼克大胆地利用米高梅电影公司来和环球电影公司周旋，他一直坚持说他希望米高梅电影公司优先获得这个剧本的版权，然而事实上他自始至终都清楚米高梅公司肯定会拒

绝这个剧本。1934年的9月，塞尔兹尼克终于把版权转售给环球电影公司。

1935年9月5日，环球电影公司把谢里夫改写的《德古拉的女儿》的剧本“非正式地”提交给布林的电影审查机构。一周后，布林办公室的代表和小卡尔·莱梅尔会面。9月13日，布林出具了一份备忘录：“小莱梅尔‘以非正式方式’提交给我们的这个电影剧本，包含了无数令人不愉快的内容，因此，根据电影审查制度，这个电影剧本完全不可能获得拍摄许可。”莱梅尔同意让谢里夫重写剧本，特别是集中修改在审查中有“危险”的内容。然而，显而易见属于特别危险的内容就是德古拉本人又出现在银幕上。

10月21日，环球电影公司的哈里·H·泽纳（Harry H. Zehner）把谢里夫修改后的《德古拉的女儿》的剧本提交给布林。两天后，泽纳接到了一份文字不空行、满满六页的备忘录。在备忘录上，布林写道，他感到非常遗憾，这个故事仍然包含“就审查政策而言属于危险的内容”。他对剧本的反对意见主要集中在“剧本中仍然存在把性和恐怖联系在一起的暗示味道”。之后，布林具体列举了一些独特的不恰当的暗示：“……在前面部分，德古拉的士兵们扫荡了这个国家，而且他们还把一群年轻女子带回德古拉的城堡。在那里只有零星几个男人，可以肯定的是你们在暗示这些女人被绑架到城堡的目的，即她们是为在伯爵宴会上等待舞伴的客人准备的。”其他的例子还有，“我们要求你们删掉德古拉在自己的房间‘双手抱着一个柔软的女孩身体挤压’的镜头——这样才能消除明显的对性的暗示。也许可以在这个场景中表现这个女孩在跳舞。”在另一个场景中，电影审查机构警告环球电影公司不能让德古拉撕咬躺在沙发上的女性受害者们，她们只能笔直地坐在硬实的椅子上被撕咬。即使是对场景氛围的渲染也要被清除干净：审查机构的要求是，“请把在剧本中提到的几只老鼠删掉。任何时候在银幕上展示老鼠一概被认为是恶劣的行径。”

显而易见，德古拉这个人物本身就是问题所在——但是除了性和恐怖，吸血鬼主题的电影还能是什么呢？电影公司开始重新考虑影片的剧本，它们在思考是不是可以省略德古拉这个人物，同时仍旧获得德古拉这个名字所带来的广告价值。1936年1月14日，环球电影公司的副制片人阿舍告知布林，他们已经完全抛弃了谢里夫的剧本，他们要从头开始。对此，布林的答复是，“等你们的新剧本准备好了，我们将很高兴和你们合作，但是，我们仍然要警告你们，依据电影审查机构通常的政策立场，拍摄恐怖电影是一件非常冒险的事。”

电影《德古拉的女儿》最初是由詹姆士·威尔导演，贝拉·路高西和简·怀亚特

(Jane Wyatt) 主演。但是，影片在拍摄过程中多次出现延迟和变故，所以，到后来为了在大卫·O. 塞尔兹尼克转让版权限定的时间内完成影片而不逾期，它在剧本没有完成的情况下仓促进行拍摄。《德古拉的女儿》的最终剧本最后由曾经参与《德古拉》原片工作的加勒特·弗特完成。弗特的剧本和谢里夫以及约翰·L. 伯德斯顿所写的剧本迥然不同，他完全抛弃了德古拉这个人物，只是在电影的开头出现了代表德古拉的人形葬身火海的交代，而把注意力集中在德古拉的女儿女伯爵玛丽亚·泽拉斯科 (Countess Maria Zaleska) 身上。在影片中，泽拉斯科跟随自己的父亲去了伦敦，她要让精神病医生对自己进行专业心理分析。于是，以往吸血鬼吸食人血一直被解释成吸血鬼不得不承受的一种不可思议的折磨在这个剧本中，第一次表现成为吸血鬼一种心理学上的强迫症。另外，影片中还存在明显的对于女同性恋的暗示。一个名叫娜恩·格雷 (Nan Gray) 的妓女成为泽拉斯科的牺牲品。泽拉斯科邀请格雷去自己在伦敦切尔西的画室作模特。在弗特的剧本中，格雷需要在这个场景中裸体出场，接着就上演了一场明显带有女同性恋强奸味道的好戏。然而，布林的审查办公室否决了这个段落。于是，在电影中，女演员改为穿着衣服出场，然而尽管这样的表现属于明

女同性恋的陈规：在影片《德古拉的女儿》(1936) 中，女伯爵泽拉斯科 (由格洛里亚扮演) 对自己的女牺牲品 (娜恩·格雷) 施加邪恶的影响。



显消极的方式，但是它仍然常常被作为经典的“女同性恋”场景被人们提起。在随后的几十年里，吸血鬼的同性恋心理（在1871年雪利登·拉·芬努的关于吸血鬼的短篇小说《卡密拉》中对此有所暗示）持续成为人们对吸血鬼的重要理解。有趣的是，小说家安妮·赖斯（Anne Rice）直接从影片《德古拉的女儿》中获得了灵感，而她虚构的同性恋吸血鬼故事则在20世纪80年代和90年代吸引了一大批主流读者。

自从影片《畸形人》惨败后，陶德·布朗宁的事业就一蹶不振了。他发现要想让米高梅公司再为自己投资拍摄电影愈发困难了。当初让布朗宁拍摄《吸血鬼的印记》是因为这是之前的两部获得成功的影片的重拍片，而这也已经是米高梅公司所能冒的最大风险了。在30年代早期，布朗宁在棒球场和赛马场消磨了不少时光，然而经验丰富的好莱坞作家巴德·斯库伯格（《丧失魅力》和《是什么让美国兵跑了？》的作者）对布朗宁的消遣方式却有着不同的记忆。“那个时候正流行死的舞蹈，我们去过几次圣莫尼卡码头看跳这种舞的表演，一些年轻失业的人在地板上慢动作地摇曳着自己的身体，”斯库伯格在1981年的自传《电影》中写道，“和这些在地板上不停跳舞的不幸的人相比，那些每个晚上都坐在前排看这种舞蹈的常客则更加令人惊愕。看着自己最喜欢的那些舞者不断晕倒，或者偶尔因为筋疲力尽而呕吐，这些富足的虐待狂们就会发出喝彩。陶德·布朗宁就是最热中观看这种表演的常客之一，他从不错过任何一个晚上的演出，而且，在观看这种舞蹈的时候，他的眼中闪烁着和他导演《畸形人》时完全相同的癫狂。”^[1]据说，布朗宁试图得到电影公司的支持，把贺瑞斯·麦科伊（Horace McCoy）冷酷的存在主义小说《他们射杀马，是吗？》（*They Shoot Horses, Don't They?*）（1935）搬上银幕，然而他的努力白费了。尽管很难想像能有哪一家电影公司愿意把小说中的故事照搬上银幕，然而，如果把这种艳俗的死的舞蹈拍摄成电影，这种故事绝对代表着布朗宁电影的特色。（查尔斯·卓别林是另一个被这个故事激起浓厚兴趣的导演，但是他也没能真正实现这个计划。）^[2]

布朗宁计划拍摄一部关于伏都教的电影，名字叫做《廷巴克图的女巫》（*The*

[1] Budd Schulberg, *Moving Pictures: Memories of a Hollywood Prince* (New York: Stein and Day, 1981), P. 314.

[2] Mentioned by Sidney Pollack, the film's eventual director, in his preface to Robert E. Thompson's Screenplay for *They Shoot Horses, Don't They?* (New York: Avon Books, 1969), P. 133.

Witch of Timbuctoo), 但是, 由于海外电影审查机构的干涉, 他们对这部影片进行了非常大的改动。电影杂志《好莱坞报道》(Hollywood Reporter) 在 1935 年 12 月 10 日报道说, “好莱坞的电影剧本再一次因为政治原因遭到外国政府的审查。”英国要求把所有的黑人角色替换掉, 因为他们担心剧本中关于巫术的场景会在英国殖民地统治下的黑人中间“掀起轩然大波”。最后, 改动后的剧本名叫《魔鬼的玩偶》(The Devil Doll), 讲述了一个魔鬼岛上的逃亡者雇用小矮人实施复仇计划的奇异故事。这部影片复现了布朗宁影片中通常出现的几个主题——罪犯把自己化装成老妇人(电影《三个恶人》的主题), 人们被复仇的偏执渴望冲昏头脑——但显而易见的是, 作为一个具有独特风格的导演, 布朗宁随心所欲地拍摄自己想拍的题材的日子已经结束了。对大多数曾和布朗宁一起工作过的人来说, 布朗宁一直是个琢磨不透的谜一样的人物。参加《魔鬼的玩偶》演出的女演员莫林·欧·沙利文(Musive O' Sullivan) 有一段时间和布朗宁在马里布(Malibu) 殖民地住得非常近。据她回忆, 她从来没有在海滩上见到过布朗宁。^[1] 埃德加·伍玛则把布朗宁称为“沉默寡言、含蓄内敛的人。每天晚上, 下班后, 布朗宁就钻到自己的汽车里, 然后就消失了”。^[2]

然而, 强调电影是社会的替罪羊, 这在整个 30 年代却一直不曾消失过。

1938 年 11 月 16 日, 纽约州东南的怀特普莱恩斯市的公立学校系统的督导所长, 凯瑟琳·K. 范德沃特(Katherine K. Vandervoort) 下午 5 点 15 分离开自己在市政厅的办公室, 在这座城市的主要干道上, 她遇见一个“狂躁地盯着街上行人”^[3] 的小男孩。这个小男孩请求范德沃特告诉自己回家的路该怎么走。“我看得出来, 他有些歇斯底里,” 范德沃特说, 于是, 她坚持自己亲自护送这个男孩子回家, “我们上了汽车, 在路上, 男孩闲聊起来, 但是他的话有些语无伦次。直到那时我还认为他是从家里跑出来闲逛, 结果发现自己一个人呆在漆黑的大街上时就害怕起来的。然而, 最后, 我开始仔细听这个孩子究竟在讲些什么, 而我注意到他一直在重复着这样一句

[1] Letter from Maureen O' Sullivan to Browning biographer Bret wood, quoted by wood at a lecture/screening of *The Devil Doll*, Hoboken, New Jersey, May 1991.

[2] Edgar G. Ulmer, circa 1965, quoted in Elias Savada, *Tod Browning: Child of the Night* (Cine-mateca portuguesa: 1984), P. 124.

[3] Katherine K. Vandervoort to Carl E. Milliken, Community Service Department, MPPDA, November 1938 (MPPDA Case file on *Dracula*).

话，‘我知道他就要把她杀死了！我知道他就要这么做了！’”

“要杀死谁？”范德沃特开始警觉起来，她问道。最终，她从小男孩嘴里听明白是一个叫“弗兰克什么的”人就要杀死一个漂亮的小女孩了。

这时候，范德沃特才意识到究竟发生了什么：这个小男孩一定是去看了基思（Keith）电影院的日场电影。之前，那里大帐篷上的广告就已经让她吃惊得目瞪口呆，她把上面的广告语逐字逐句地抄录如下：

我们打赌你不敢一起观看这两部电影

贝拉·路高西出演的《德古拉》

鲍里斯·卡洛夫出演的《科学怪人》

根据范德沃特所说，那个九岁的小男孩是被一个邻家大点儿的男孩哄骗去看电影的。事发第二天，范德沃特就和“隶属于我自己的办公室的调查员达夫先生”一起去了基思电影院，在那里两部邪恶的电影仍然在放映。

“学校一放学，成群结队的儿童就来到这家电影院。当我们从电影院的大厅向上看坐在楼上的观众的时候，我们发现各种年龄的孩子都有，有些孩子连楼梯还上不好。”

范德沃特感到就像有一条蛇需要被立即控制住一样，她“把其他工作先抛在一边，而来到一所小学，花大量时间从一个班级到另一个班级进行调查”。然而，调查结果不仅令范德沃特感到吃惊，而令她感到惊慌的是，占很大比例的儿童都已经受到《德古拉》和《科学怪人》这两部影片的影响。根据范德沃特所说，“一些孩子还在兴奋地张大眼睛想要把整个故事详细地讲述一遍。其他的孩子则似乎心惊胆战地不敢提起其中的故事。有一个坐在大点儿的小男孩前面的金发小女孩这样对我说，‘别让他再讲那些了——他整天讲的全是那些东西。’”

然而，最令范德沃特家长式的敏感神经感到恐怖的是，一个男孩下午自己去看了电影，而到了晚上，他和父母一起又看了一遍，因为他的父母没人能陪孩子留在家里而不去看电影。

1938年秋，在怀特普莱恩斯市发生的这一切并不是独一无二的，邪恶的孪生魔鬼随处可见，最初把《德古拉》和《科学怪人》一起放映的是洛杉矶的一家经营惨淡



邪恶的“孪生魔鬼”的演出，电影《德古拉》和《科学怪人》早期重新在布鲁克林一起上映的情况。(Photofest)

THROW AWAY THE BOOKS!
 FORGET ALL YOU EVER KNEW ABOUT SHOWMANSHIP!
Because HORROR
IS PAYING OFF AGAIN!
Smart showmen all over the country are cashing in on it!
WARNERS! PARAMOUNT! RKO! LOEWS! FOX WEST COAST!
 UNIVERSALS **DRACULA** starring BELA LUGOSI **AND** **FRANKENSTEIN** starring KARLOFF
you play them together! you dare them to see it!
AND THEN THE CROWDS BREAK DOWN YOUR DOORS!

商业刊物上的一则关于影片《德古拉》和《科学怪人》在重新上映时受到欢迎的广告。(The Free Library of Philadelphia Theatre Collection)

濒临绝境的电影院，它们这样做是为了用新奇的方式吸引观众。结果是，这两部电影在各影院的上座率打破了所有记录，而且其他影院老板也开始照搬这种做法。“主要城市的全部收入表明，到处都在重映这两部恐怖电影，”10月19日的《综艺》杂志报道说。在辛辛那提市，上映的这两部电影打破了当地电影院六年以来的票房记录。而在印第安纳波利斯市，当地电影院上映这两部影片的票房收入是通常的两倍。在曼哈顿的纽约百老汇戏院区，《德古拉》和《科学怪人》不分昼夜地在放映，达到剧院所能承受的一天十场次的极限。“在纽约，除了瓦伦蒂诺出演的老片子之外，”《综艺》提到，“其他重新上映的影片都并不成功。”这家专业杂志还指出，几个月前，这两部影片在费城单独上映的时候，观众的反响一般，然而，令人意想不到的是，当把这两个银幕上的野兽放在一起时却产生了一种魔力。在其他地方，影片《金刚》和鲍里斯·卡洛夫出演的《食尸鬼》重映时也获得了票房奇迹。

《德古拉》和《科学怪人》再次上映所获得的巨大成功使环球电影公司渴望把影

片的续集再次推出来。然而，国外的反对呼声还非常强烈，英国电影审查机构委员会的秘书布鲁克·威尔金森（J. Brooke Wilkinson）在1938年11月给约瑟·布林的信中表达了他对环球电影公司希望为《科学怪人》拍摄续集影片的关注。“在过去的日子里，因为一些影片我们之间出现不少麻烦……因此我们得到的结论是，那些属于‘恐怖’范畴的影片虽然能带来收益，但是它们带来的麻烦则要多得多……我们已经得到要求，希望我们尽可能缩减通过这类影片的数量。”^[1] 1933年，据威尔金森陈述，英国审查机构通过的恐怖电影有5部，1934年也是5部，1936年只有2部，到1937年只剩下1部。

在美国本土，对于好莱坞出产的大量恐怖电影，在英国的紧缩禁令之前，一些忧虑的看法已经浮出水面，《纽约时报》和其他刊物都对此表示了不安。1935年是格外阴森恐怖的一年，在那一年推出的恐怖电影有《弗兰肯斯坦的新娘》、《伦敦的狼人》、《乌鸦》、《吸血鬼的印记》、《但丁峰》（*Dante's Inferno*）、《疯狂的爱》以及其他各式各样的恐怖影片。《纽约时报》的评论家安德烈·森瓦尔德（André Sennwald）就注意到当时存在的一种趋势，并且在星期日的一篇题为《血腥，赞美血腥》（*Gory, Gory Hallelujah*）的文章中温和地对人们提出警告。^[2] 对于电影中越来越多地强调痛苦和病态，森瓦尔德说，“并不是一种巧合或者毫无意义的事，”这种状况有可能“和这个国家的人的精神状态有关。银幕上上演的一切让人们体会着非常刺激的情感体验，然而，更重要的是，尽管大众普遍对银幕上表现的内容感到震惊和反感，但他们还是喜欢观看这些内容”。森瓦尔德还回顾了过去，“在美国没有参与第一次世界大战的时候，人们生活在狂热和困惑的复杂情绪中，而电影院就是用银幕上的血腥来满足没有参战的美国人嗜血冲动的。好莱坞，总是能迅速反映或者刺激大众的口味，它们一直都在干这样的事。”

预示暴风雨的乌云真的又一次在西线会聚起来。在欧洲，因拍摄不朽的影片《拿破仑》而闻名的伟大法国导演阿贝尔·冈斯（Abel Gance），在1937年拍摄了一部反战影片。这部电影通过对过去战争的回顾，清楚地表明了第一次恐怖电影风潮的涌现和第一次世界大战之间的联系。冈斯拍摄的这部影片名叫《我控诉》

[1] J. Brooke wilkinson to Joseph Breen, November 4, 1938. MPPDA case file on Son of Frankenstein.

[2] André Sennwald, "Gory, Gory, Hallelujah," *The New York Times*, January 12, 1936.



来自《我控诉》的三张脸。

(*J'Accuse*)，讲述了一个战争中的老兵成为发明家的故事。这个老兵制造了一种坚不可摧的“钢化玻璃”，他敢肯定这种东西能使战争成为陈旧过去。当这个老兵的老板决定把这种发明用于直接的军事用途时，老板就把在战争中阵亡的士兵从坟墓中召唤出来，让他们列队像活着的人走来。影片最后令人极度不安的场景——完全是非理性的，但却是一种震撼人心的道德宣言——冈斯把真正的法国毁容兄弟协会会员招募到影片中，于是他在银幕上创造了一种表现各种各样毁容面孔的噩梦般的蒙太奇，而在过去的15年里，对毁容面孔的表现一直是在“恐怖娱乐”的伪装下才得以在电影中存在。这些现实生活中的人是无名的，但他们可以很自然地成为朗·钱尼、鲍里斯·卡洛夫、莱昂内尔·阿特威尔以及其他演员进行化妆时活生生的原型。作为一个有意识的反战宣言，《我控诉》非常出色；作为一部无意中揭示出存在于二三十年代恐怖电影中潜文本的影片，《我控诉》同样令人感到毛骨悚然。

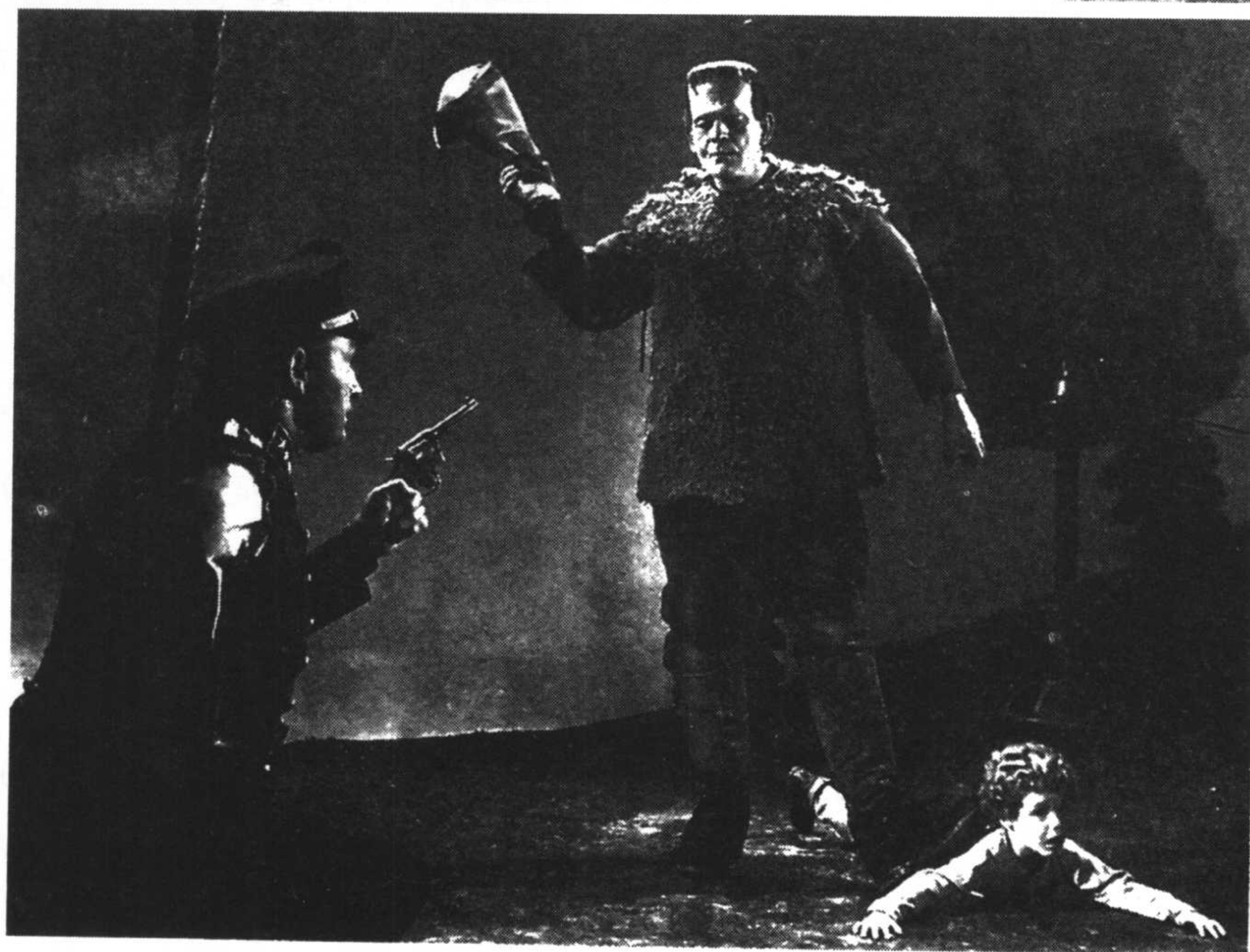
当人们重新发现陶德·布朗宁给美国带来恐怖电影的价值的时候，恐怖电影涌现的浪潮已经接近尾声，而布朗宁本人却没有希望再次获得事业上的复兴。米高梅电影公司故事部的行政主管塞缪尔·马克斯曾经因《畸形人》一片的品味问题而坚决反对投拍这部影片，当有机会对这位导演的整个职业生涯进行评价的时候，他这样说，

“我最初在环球电影公司时就对陶德·布朗宁很熟悉了……一直到米高梅公司让他离开的那些悲伤的日子。最终我真的为他感到非常遗憾。”^[1] 布朗宁最后拍摄的影片是

《销售的奇迹》，这似乎是对布朗宁职业生涯的一种概括，影片讲述一个关于骗人的艺术家和虚伪的理想主义的故事，其中完全没有布朗宁早期电影中存在的批判性愤世嫉俗的痕迹。在这部影片中，布朗宁甚至告别了他影片中常见的丑陋的人从腰以下被切除的意象，在开头制造的笑料段落中：一个舞台演员被一挺机关枪“截成两半”。后来，布朗宁为米高梅电影公司做过一些电影脚本的工作。1942年，他退休去了马里布，之后一直呆在那里。

恐怖电影浪潮在德国由影片《卡里加利博士的小屋》肇始，当一部深受这部经典电影的氛围和风格影响的美国电影来到德国的时候，长达20年之久的恐怖电影浪潮恰好走到尽头。有时候，环球电影公司的《弗兰肯斯坦的儿子》(*Son of Fran-*

[1] Samuel Marx, Correspondence with the author, December 15, 1990.



重新开始的“战争创伤”：在影片《弗兰肯斯坦的儿子》中，鲍里斯·卡洛夫使莱昂内尔·阿特威尔丢掉了一只人造假手臂。(Bottom: Photofest)

enstein) (1939) 被认为属于一次新的浪潮, 但这部影片的风格、氛围和主题都属于旧恐怖片, 而并没有向前有所发展。这部影片的视觉效果令人印象深刻, 可以认为是《公民凯恩》(Citizen Kane) 之前, 美国影片中最雄心勃勃追求视觉效果的影片之一。这部影片也是鲍里斯·卡洛夫最后一次扮演恶魔的角色, 对于自己留下的恶魔形象, 卡洛夫没有什么可感到遗憾的(尽管, 从某种意义而言, 他永远也不可能摆脱自己塑造的魔鬼形象), 而且, 正如他所怀疑的, 他扮演的恶魔在后来逐渐变成道具式或者小丑式的人物。这个怪物最初在银幕上是以冷酷的黑色侧面剪影的形象出现, 但随着卡洛夫年龄的增长, 体重的增加, 恶魔就变成笨拙的庞然大物, 一个可以靠近的神像似的人物了。《看》(Look) 杂志注意到战争叫嚣中的寓意: “拍摄电影的人们把公众对恐怖题材影片的渴望解释成人们对动荡的欧洲带来战争的恐惧。”^[1] 为了马上证明他们的这种暗示, 电影制片人就开始展开一种拍摄血腥的恐怖电影的竞赛, 这一次拍摄的恐怖电影比他们之前尝试拍摄的数量更多, 故事则更稀奇古怪。

“每一个道具商店都在制造像死亡射线、空间飞船、分解光束以及其他诡异的致命装置道具。”《看》杂志指出, “为了让 1939 年变得格外恐怖, ‘每个人的噩梦’ 成为好莱坞的广告口号。”

巴兹尔·拉思伯恩(Basil Rathbone) 代替之前宣布的彼得·洛, 在影片中扮演名义上的弗兰肯斯坦的儿子。最初, 贝拉·路高西签的合同是扮演影片中的警官, 结果他扮演了一个脖子折断的、长着长牙齿的人物——恶魔发狂的看护人约格(Ygor), 这个角色就像是他自己一生的写照在舞台上的临场发挥。在路高西扮演的这个人物身上, 再也看不到任何德古拉的影子, 这也是作为一个多才多艺的演员路高西惟一一次在好莱坞展露自己多方面的表演能力。然而遗憾的是, 好莱坞并未对此加以注意, 它们再没有为路高西提供这样的表演机会。

在影片《弗兰肯斯坦的儿子》中, 最吸引人的角色可能就是独臂警官克罗(Krogh)(由莱昂内尔·阿特威尔扮演)了。这个人物在孩提时代被狂暴的恶魔弄成残疾(“对于一只胳膊被连根撕扯下来这样的事, 男爵先生, 一个人是不会那么容易忘记的”)。在影片浓重的表现主义风格的布景中, 有一个段落的光影运用简直就是对《卡里加利博士的小屋》中光影运用精髓的再现, 其中, 科罗赫讲述着自己作为男

[1] “The Son of Frankenstein Starts a New Horror cycle,” Look, February 28, 1939, P. 39.

孩子因为身体残疾错失上战场的良机的愤恨。到高潮时，科罗赫指挥着炮兵进行战斗。但实际并没有拍摄这个高潮。

当然，银幕上的角色永远不会“错过”战争。作为梦游的士兵、战地医院的怪物、吸血成性的吸血鬼、狼人、盗尸者——他一次又一次地存在于战争之中——扭曲的生灵一个接一个地出现，最初恐怖战场上的阴影一片接一片地投射下来，一切没有开始、没有终结，也无路可逃。

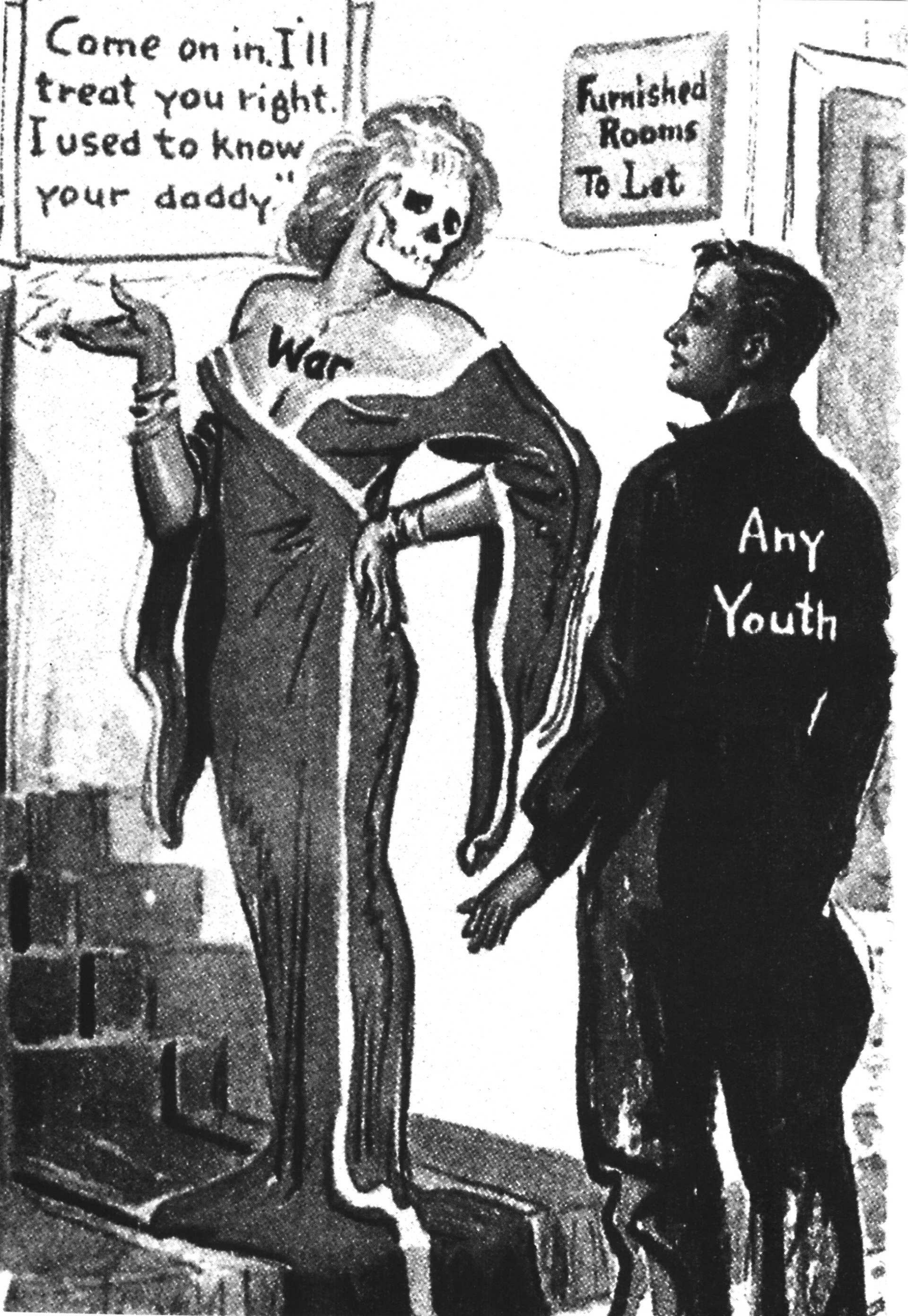
当然，除非逃入一种崭新的战争——于是还要去想像其他的魔鬼们。

Come on in. I'll
treat you right.
I used to know
your daddy."

Furnished
Rooms
To Let

War

Any
Youth



第七章

“我曾经认识你爸爸”： 战争的恐怖，第二部分

狼的内心是多么阴暗！

——《小红帽》

对于那些年长的曾生活在广播城音乐厅的犹太人来说，阿道夫·希特勒最喜欢的电影是《金刚》这件事可能并不令人感到惊讶。这个恶魔对这部电影可以说是百看不厌。该片在大使馆首映后，他总是谈论这部怪物电影（如果可能的话，他真想每个晚上都去看它）。就像《白雪公主和七个小矮人》（Snow White and the Seven Dwarfs）是他最喜爱的电影一样，《金刚》占据了希特勒内心深处那个电影神殿中的恐怖一角。

像阿道夫·希特勒这样的人物可能永远也不会被人完全理解，但是政治与大众文化一直是亲密的表兄弟，两者都擅长把握时代精神脉搏。希特勒一成不变的迷恋之一，同第二次世界大战初期刚刚引入并风靡一时的一种怪物肖像的表现形式有着非常有趣的共鸣。

希特勒对狼非常着迷。还是孩子的时候，他就对自己的名字异常得意，仅仅是因为在德语古语中“Athalwolf”是由“Athal”（高贵的）和“wolfa”（狼）组成的合成词。他始终希望自己成为“高贵的狼”。在其政治生涯的初期，他选择了“狼

巴彻勒（C. D. Batchelor）的卡通作品，获得1937年普利策奖。它将《奇异的传说》（Weird Tales）中的一个情景与战争的威胁混合在了一起。（The Library of Congress）

先生”(Herr Wolf) 作为自己的笔名。他最喜欢的狗是德国牧羊狗 (Alsations) —— 德语为 Wolfshunde, 是 Blondi (他的爱犬) 的孩子之一, 出生在战争快要结束的时候。他叫它“狼”并且不允许其他任何人碰它或喂它。他命名他在法国的总部为“Wolfsschlucht”(狼之峡谷)。在乌克兰, 他的总部被命名为 Werwolf (狼人)。

魏特 (Waite) 举出许多其他反映希特勒执迷于将人和事物转化为狼的例子, 其中包括他令其妹妹改名为“Frau Wolf”(狼夫人), 将大众汽车厂命名为“Wolfsburg”(狼伯格), 在给威妮弗蕾·瓦戈纳 (Winifred Wagner) 打电话时称自己为“Conductor Wolf”(狼指挥), 以及他对那首喜欢哼唱的迪斯尼歌曲《谁害怕那只大坏狼?》(Who's Afraid of the Big Bad Wolf) 的迷恋。

狼自古以来就是一种与军事主义和战场紧密联系的形象。在挪威和日耳曼人的神话传说中, 狼有着特殊的意义。传说中曾有被称为狂暴斗士的古代士兵, 他们就采用穿上狼和其他动物的毛皮的方法来使自己更加凶残。黄昏之神, 被想像成正在吞噬太阳的狼。瓦尔哈拉殿堂是由狼来把守的。在罗马的传统文化中, 狼是火星——战争之神的圣物。

此外, 狼还是人类除战争之外侵略和掠食的永恒象征。巴里·获斯顿·洛佩兹 (Barry Holstun Lopez) 在其著名论文《狼与人》(Of wolves and Men) 中写道: “生活在中世纪的人, 比历史上任何世纪的人都更对狼的形象着迷……农民们把饥荒



中世纪的狼人。

称作‘狼’。贪婪的地主也被称作‘狼’。任何事物，只要威胁到农民心存警惕的生存就被称作‘狼’。”

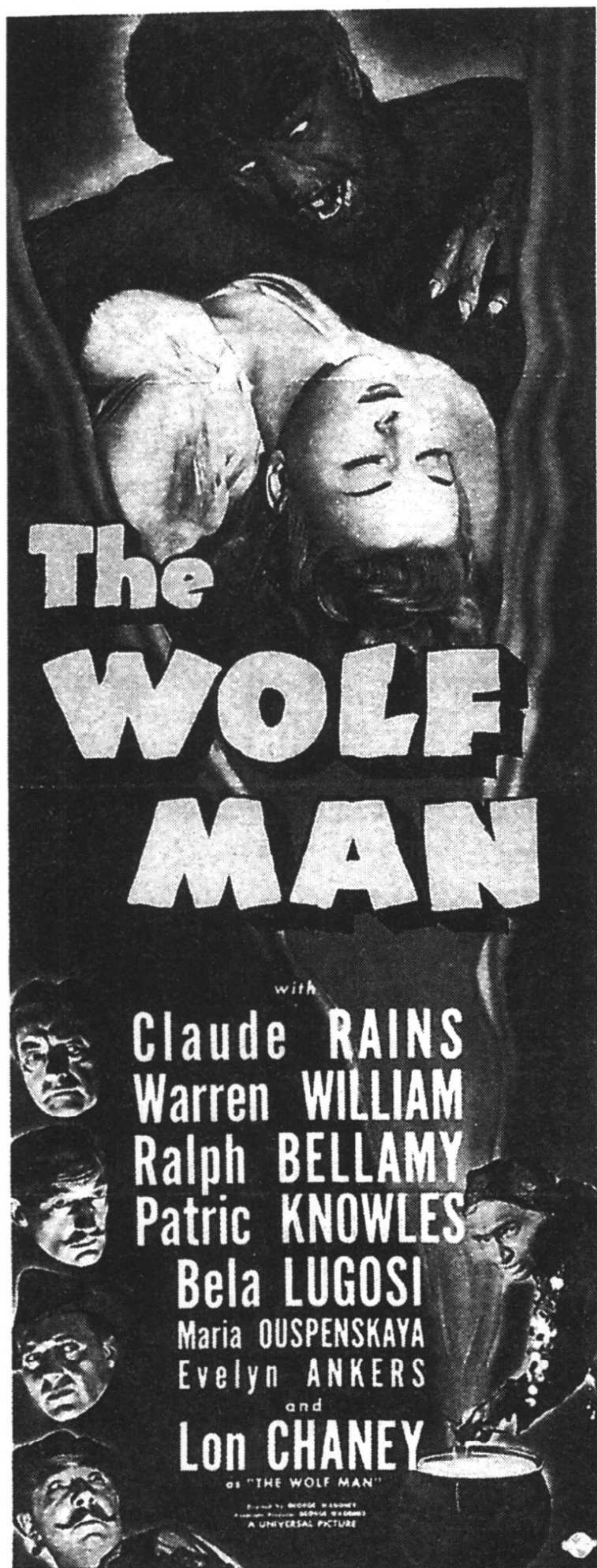
在人类历史上，狼这一物种始终背负着极其罪恶的名声，虽然事实并非如此。人们常说的贪婪、嗜血的“狼性”事实上都是人类的性格，在动物世界中这种“狼性”并不存在。野外自然状态下的狼并不袭击人类，也不嗜杀成性。洛佩兹曾说，像那样邪恶的狼性“几乎完全是人类恐惧的写照”，“我们用想像中的狼代替了我们在现实中认识的狼”。

有关人格化的动物和动物化的人的形象或想像是古代传说常用的主题。狼人传说从这两者汲取了能量。自古以来，狼人就与吸血鬼的故事交织在一起。例如，布莱姆·斯托克的德古拉就同是狼人和吸血鬼。出于舞台上形象表现方面的困难，在改编中，狼人这一主题被从德古拉舞台剧的内容中删除掉了。狼人和吸血鬼在大众心中就因此被分开了。好莱坞自1935年的《伦敦的狼人》起，就倾向于将变狼狂同《化身博士》中的哲基尔医生和海德的成分联系在一起。

到1940年，狼的形象开始渐渐侵入到大众的意识当中。例如，环球电影公司当时就想拍一部叫做《狼人》（The Wolf Man）的电影，虽然并没有明确的想法电影应该有什么样的情节（自1933年起，就开始讨论这个名字，罗伯特·弗洛里曾建议用它为鲍里斯·卡洛夫找个角色）。剧作家科特·索马克毫不谦逊地回忆他是如何被赋予创作一个好莱坞最新恐怖偶像的全部自由的。索马克写道，“我将交稿日期定的晚得不能再晚，以迫使决策者们没有时间去寻找另一名剧作家，我知道那人会将我的剧本弄得一团糟。”当然，环球电影公司也很吝啬，不希望花钱去修改编剧。这就是创作“经典”的秘诀。剧作家的原创被直接搬上银幕，免遭“修改”的破坏。

1941年公映的《狼人》是另一部好莱坞式的噩梦，是地理位置上不明确的“欧洲”焦躁地与美国、英国和欧洲大陆混合在一起的好莱坞式的噩梦，就像世界大战实际所起作用 and 新的战争正在重新做的一样。欧洲的美国恐怖电影几乎就是超现实的美国口音、建筑和化妆的混合曲，例如一名士兵或游客在旋风之行任务中的给人攀援的印象。

小朗·钱尼扮演的狼人劳伦斯·塔尔博特（由于杰克·皮尔斯过于夸张的化装，使其不像狼，而更像令人讨厌的野人），就是一个包装得蹩脚的美国形象。剧作家索马克的初衷是将狼人描写成到威尔士的塔尔博特城堡来安装天文望远镜的美国技师。在剧组的坚持下，索马克将钱尼这一角色改为塔尔博特本人，因其在美国本土接受过



The WOLF MAN

with

Claude RAINS

Warren WILLIAM

Ralph BELLAMY

Patric KNOWLES

Bela LUGOSI

Maria OUSPENSKAYA

Evelyn ANKERS

and

Lon CHANEY

as "THE WOLF MAN"

Produced by GEORGE WAGNER
A UNIVERSAL PICTURE



的教育而将其美国方言合理化。更令人奇怪的是，电影基于 20 世纪 40 年代的英国进行拍摄，没有任何人了解战争，但很快所有人都绝对会知道关于狼人的所有事情。俄罗斯女主角玛丽亚·奥斯潘瑟亚（Maria Ouspenskaya）将界线和可信性也弄得模糊不清了，她扮演麦勒瓦（Maleva），一个古代的吉卜赛人同她的商队一起来到威尔士的土地上。在《狼人》中，奥斯潘瑟亚讲出了典型的美国恐怖电影中最流行的台词，大众诗歌中令人难忘的段落：

即使是内心最纯净的人
即使他每晚都在祈祷
在附子草盛开时他也会变做一只狼
当那秋天的月亮在夜空闪耀。

姑且不管是否是秋天，希特勒的战争的确是附子草的春天，至少在大众文化的领域内是这样。

战争残酷的事实令无数参与其中的士兵非常震惊。但是对战场上那种非人类所能承受的环境的大范围宣传，却被有预谋地阻断了。在《战争年代》（*Wartime*）一书中，保罗·福塞尔（Paul Fussell）描述了在整个战争中有系统地对战争残酷一面进行删除的事实。他写道，在所有战后出版的大众摄影读物中，“无论联军战士受了多么重的伤，他们也不会有严重的残疾；每名士兵的四肢、双手和双脚以及手指和脚趾都完整无缺，还少不了的就是他们所表现出的勇气和欢快的表情。”然而在绝大多数真实的战斗中，士兵们却被炸弹炸得粉碎。交火后，整个大地很可能布满了腐烂的人肉或肢体的残余物。在人类历史上，还从未有如此真实的令人毛骨悚然的公开展示战争的残酷性。终日与死人打交道，以及意识到自己很快可能也会死去，的确能够并且确实令许多士兵发疯。保罗·福塞尔写道，“每天看着那些被饥饿和干渴折磨的日本战俘，还有那些漂浮在木筏上的已经腐烂的尸体，这令许多士兵发了疯。”“除了喝尿液解渴，他们还咬断战友的颈动脉，嗜血解渴。”（《德古拉》成为第二次世界大战中向美国武装服役人员免费发放的最流行的读物，这实在是一种讽刺，就像传记作家亨利·罗德曼所说，“德古拉行动”是联军在缅甸军事行动的最好名称。）

第二次世界大战中最受欢迎的魔鬼：在《狼人》中的小朗·钱尼和伊夫林·安克尔斯（Evelyn Ankers）。

媒体自始至终没有报道过战争恐怖的一面；大众只有在委婉的戏剧化电影《科学怪人》中，才被允许观看到支离破碎的躯体，即使这些躯体，也是可以随时捡起来，然后重新安装复位的。因其拥有可以更换的四肢和大脑，人造怪物是即将参战的士兵与潜意识中的恐惧作斗争的最好工具。1942年公映的《魔鬼弗兰肯斯坦》(Ghost of Frankenstein)，虽然在影评界受到的评价并不高，却大大超出环球电影公司和电影院的意料，它的票房收入超过所有同类型的影片。这个残酷的怪物形象，这个似乎能够跨越任何阻碍的形象，为那些在战争时期备受精神和道德上折磨的观众提供了一种战争号召力。

在第二次世界大战期间，返祖的野人形象及其通常所拥有的纳粹标榜的狼的野性，是当时恐怖电影的主打形象。(野人形象不只局限于恐怖电影，甚至在沃尔特·迪斯尼的《大木偶奇遇记》中也描述了不守规矩的男孩子在转瞬间变作驴子的令人毛骨悚然的形象。)《狼人》在第二次世界大战期间被翻拍成另外三部影片，票房收入超过《德古拉》和《科学怪人》。

第一部续集影片《弗兰肯斯坦大战狼人》(Frankenstein Meets the Wolf Man)(1943)，立即引起了影评界对此幽默的极大关注和评论，《好莱坞报道》报道说：“罗斯福总统和丘吉尔首相在卡萨布兰卡会晤，以及美军在瓜达康纳尔岛遭遇日军——对于那些似乎永远也不会疲惫的恐怖影迷们来说，这些事件与《弗兰肯斯坦大战狼人》相比显得不那么重要。当他们听说《弗兰肯斯坦大战狼人》要上映时，都喊道：‘哦，哥们，太棒了！’”故事发生在一片叫做维索利亚的日耳曼土地上，那里人烟稀少怪物出没。复活了的劳伦斯·塔尔博特和他那消瘦的吉卜赛伙伴(玛丽亚·奥斯潘瑟亚)坐着四轮马车从威尔士千里迢迢来到这个地方。放映商对该片的宣传海报非常满意，并从中受到不少鼓舞：在电影院的大厅里，怪物的名字被用钢铁和兽皮拼出，以反映该片中的“机械”和“野兽”的对抗。“钢铁和兽皮”的使用如果不是创意者故意的话，也是一种潜意识的对现代战争的矛盾认识：古代狂暴战士的精神与高度工业化战争机器的斗争。该片在时代广场首映式的宣传画是一幅两个决斗中的恶魔的巨型海报；海报的下面醒目地写着一行字：欢迎购买战场镣铐和印章。

很凑巧的是，在那场战争进行的同时，塔尔博特这一角色在四部电影中一直在努力使狼人的兽性在其体内休眠，这的确非常有意思。狼人那种为获得永恒的平静而不懈的奋斗，和为能够控制住其内心那种非理性的、暴力的力量而进行艰苦的努力，在环球电影公司后来的《弗兰肯斯坦的小屋》(House of Frankenstein)(1944)和《德



影片《弗兰肯斯坦大战狼人》的广告。

古拉的小屋》(House of Dracula)(1945)中仍在继续。两部影片中都有像德古拉(约翰·克雷蒂安，第一次作为布莱姆·斯托克出现在银幕上，真实地描绘出该角色)，怪物弗兰肯斯坦(格伦·斯特兰奇)和狼人(钱尼)。这也代表了该工作室所创作的经典怪物的最后一次露面，至少是在恐怖影片当中(这些恐怖形象在1948年的喜剧影片《阿博特和科斯特洛遇到弗兰肯斯坦》中也被重新使用过)。狼人的传奇故事是那场战争期间持续时间最长的恐怖类型影片，开始于美国直接卷入战争那年，于日本广岛原子弹爆炸后结束。

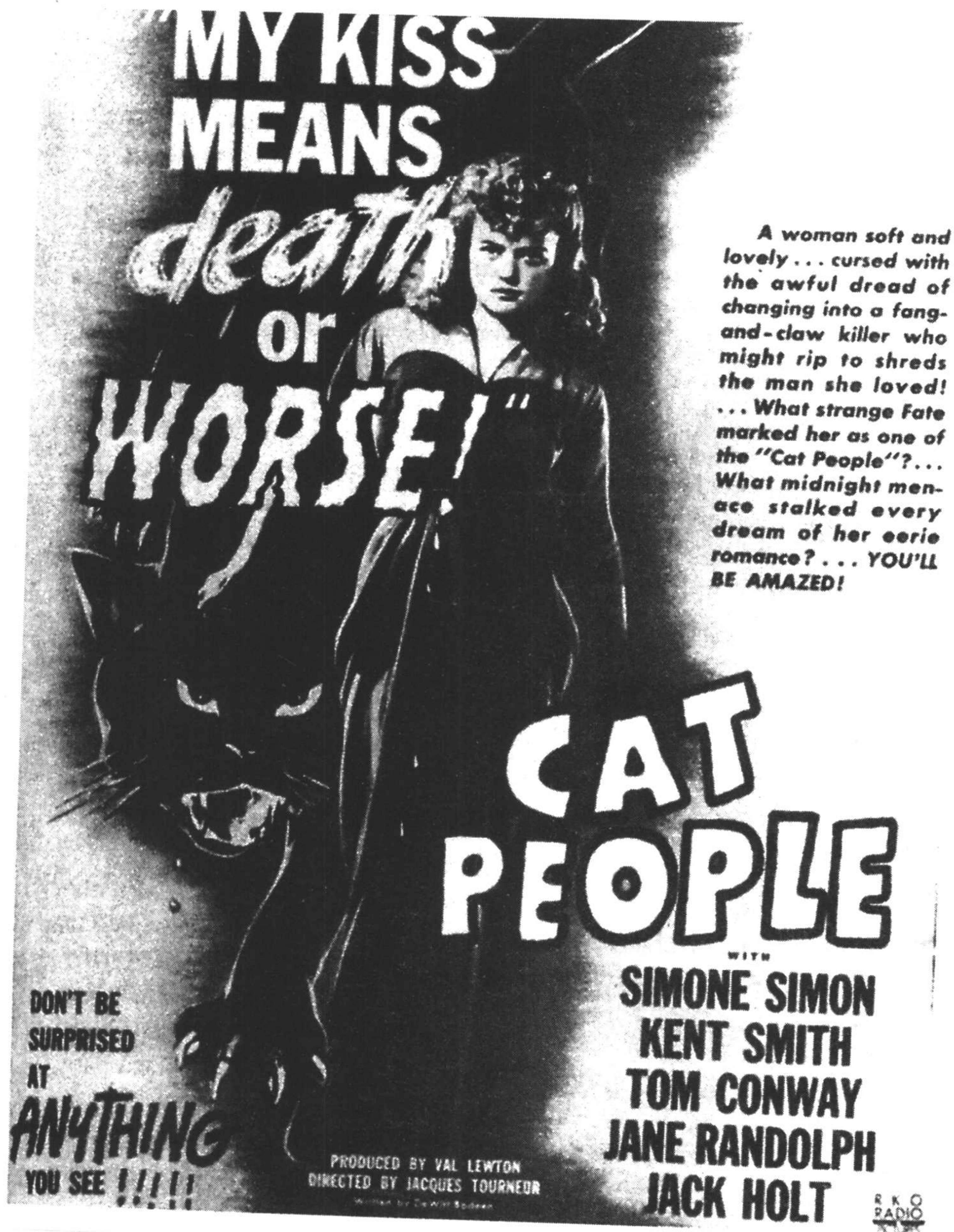
1944年夏，《综艺》杂志提到：“恐怖电影为环球电影公司赚来滚滚的票房收入。”“截止到今年年底为止，在弗兰肯斯坦那个令人惊悚的面孔出现在银幕上的13年中，那些疯狂的恐怖影迷们为环球电影公司创造了不低于1000万美元的利润。”这家杂志同时指出，恐怖电影市场在很大意义上只局限于美国本土。英国由于本国在此次战争期间遭受到严重的战争创伤，而担心恐怖电影很可能会加深战争恐怖对广大观众的伤害，因此将这一类型的影片拒之门外。但《综艺》同时也指出，由于有着诱人的市场，“恐怖电影很快就會在战后的欧洲盛行开来”。

《狼人》的成功也引来不少模仿者，例如二十世纪福克斯公司的《不死的怪物》(The Undying Monster) (1942) 和哥伦比亚公司的《狼人的嚎叫》(Cry of the Werewolf) (1944)。其他类似逆进化题材的影片也获得票房上的成功：贝拉·路高西就出现在 Monogram 公司非常成功的“贫困群体”系列恐怖片中，如《猿人》(The Ape Man) (1943) 和《猿人的回归》(Return of the Ape Man) (1944)。

19 世纪 40 年代最令人难忘的怪物类影片之一，《猫人》(Cat People) (1942) 就是雷电华电影公司通过模仿环球电影公司的怪物类恐怖电影的成功模式，拍摄的一部低成本影片，而该片的受欢迎程度随时间的推移而不断提高。像《狼人》一样，《猫人》最初也只是由一个单纯的名称开始创作的。雷电华电影公司的制片副总裁，查尔斯·柯纳 (Charles Koerner) 最初提出这个名称。维尔·鲁东 (Val Lewton)，37 岁，曾经为大卫·O. 塞尔兹尼克工作过的剧本编辑，对恐怖电影并不十分感兴趣的人，成为柯纳的制片人人选。雅克·特纳 (Jacques Tourneur) 为该片的导演。鲁东就像路高西扮演的角色维特斯·沃蒂嘎斯特 (Vitus Weregegast) 一样，是一位恐猫症患者，然而他却能够成功地运用其才华，创造出了一部在艺术和票房上都非常成功的恐怖电影，没有依靠触目惊心的化装效果，而是通过阴影的运用和伏笔创造出一种心理恐怖的气氛。

《猫人》剧组最初设想将其拍摄为当代战争题材影片。在鲁东的第一版《猫人》剧本中，一支德国纳粹军队入侵了一个位于巴尔干半岛的村庄，村民并没有立即反抗，因为根本没有必要——当夜晚来临时，他们可以变成巨大的猫人去杀死那些侵略者。鲁东构思出这样的情节：村子里的一个小姑娘逃到纽约，从那里带回猫人的诅咒。

然而在最终定稿的剧本中，德威特·博登 (DeWitt Bodeen) 放弃了德国纳粹军的情节，但猫人的性格被保留了下来，成为该剧本的核心。在该剧中，艾瑞纳·德勃罗纳 (Irena Dubrovna) (由长着一张孩子脸的法国女影星西蒙娜·西蒙扮演)，在纽约工作的时装设计师，嫁给了一位海军建筑设计师奥利维尔·里德 (Oliver Reed) (肯特·史密斯扮演)。但他们的生活并不愉快，因为艾瑞纳担心性生活会将她变成食人的野兽。她向她的心理医生，路易斯·贾德 (Louis Judd) (汤姆·康维扮演)，倾诉她的这种恐惧。在路易斯眼里，艾瑞纳既是对他个人而言的挑战，又是他事业上的挑战。在得知丈夫开始从另一个女人——艾丽斯·摩尔 (Alice Moore) (简·伦道夫扮演)——那里寻求安慰时，艾瑞纳妒火中烧。心理医生一再劝说艾瑞纳向其所恐惧的



**MY KISS
MEANS
death
or
WORSE!**

A woman soft and lovely... cursed with the awful dread of changing into a fang-and-claw killer who might rip to shreds the man she loved!... What strange Fate marked her as one of the "Cat People"?... What midnight menace stalked every dream of her eerie romance?... **YOU'LL BE AMAZED!**

**CAT
PEOPLE**

WITH
**SIMONE SIMON
KENT SMITH
TOM CONWAY
JANE RANDOLPH
JACK HOLT**

DON'T BE
SURPRISED
AT
ANYTHING
YOU SEE !!!!!

PRODUCED BY VAL LEWTON
DIRECTED BY JACQUES TOURNEUR
Written by De Witt Bodden

R K O
RADIO
KIOSK

影片《猫人》的广告。(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters)

感觉投降，最好是同自己结合，但艾瑞纳拒绝了。在该片最著名的段落中，艾丽斯被困在一个幽暗的酒店游泳池里，一个鬼魅的、模糊不清的野兽缓缓地巡视着它的周围。当灯光被打开时，并没有发现什么怪物，只有艾瑞纳站在那里。当贾德跑到艾瑞纳的房间想与她做爱时，她突然变成一个怪物，将贾德撕成碎片。受伤后的猫人来到中央公园动物园里关黑豹的笼子旁边，他一直就被动物园中的黑豹所深深吸引。于是，她打开了笼子，而那只获得自由的黑豹就将她吞噬了。^[1]

然而《纽约时报》对《猫人》的总体评价却是，这是一部极其枯燥乏味而且单调的影片（在今天看来，对这样一部独具匠心的、深受尊崇并经常被其他影片所模仿的优秀电影，《纽约时报》的这种评价简直无法让人理解），但它在票房上却非常成功，投资仅仅有 118948 美元，却赚回了 400 万美元的票房收入，这简直令人难以置信，利润率几乎是百分之三千五百。

也许是因为该片所受到的各个方面负面评价的原因，那些没有想像力的审查官员们没怎么找《猫人》的麻烦。布林的机构只是对在餐馆里的一组镜头表示反对：“饮酒的镜头在这里应被弱化，我们建议奥利弗喝啤酒，而不是苏格兰威士忌……最好表现两人在餐桌上饮酒，而不是在酒吧里面，最好还吃些三明治。”黑豹食人的镜头，很明显，并不会造成什么对社会的不适当的危害——只要让它们在黑暗中咀嚼就可以了。

鲁东对该片中的心理阴影式恐惧进一步分析和挖掘，为雷电华电影公司创造出一系列恐怖电影：《豹人》（*The Leopard Man*）（1943）、《与僵尸同行》（*I Walked with a Zombie*）（1943）、《猫人的诅咒》（*The Curse of the Cat People*）（1944）和《诱拐犯》（*The Body Snatcher*）（1945）。在这些影片中，鲍里斯·卡洛夫非常出色地塑造了一些匪徒伯克（Burke）和黑尔（Hare）传统的人物。

鲁东那种让人们在头脑中想像恐怖情景细节的手法，在二战期间及战后被另外一种媒体更为巧妙地利用起来。一档于 1934 年芝加哥一家无线电台创办的节目——由威利斯·库珀（Wyllis Cooper）演播的 15 分钟广播系列剧，被作家兼制片人阿奇·奥博勒（Arch Oboler）收购，并将其改造为传奇类系列广播剧《熄灯后》（*Lights*

[1] 《猫人》中最令人记忆犹新的段落是发生在动物园的场景，这个段落很可能是从布莱姆·斯托克的《德古拉》获得的灵感，在《德古拉》中也出现了类似的把伦敦动物园和笼中的狼联系起来的表演。而且，影片《猫人》最主要的主题——一个因为掠食恐怖而受到压抑的女性的性觉醒——也在很大程度上要归功于斯托克。

Out)。奥博勒也创作主流戏剧，但他是因《熄灯后》这档最令人毛骨悚然的无线电台的恐怖节目而闻名于世，该节目经常跨越此类节目限定的界线而成为纯粹的恐怖故事广播，例如巨大的鸡的心脏吞噬整个世界的故事、内脏长在外面的人和被活埋的人的故事。有一些令人发指的恐怖形象竟是通过最简单的方式创造的。将烤肉放在麦克风前来模仿电刑的声音。用管钳将排骨掰折的声音来模仿人的骨头断裂。吃黏糊糊的意大利面的声音可以用来模仿人吃人。奥博勒独树一帜的利用声音效果来营造恐怖和悬念气氛的做法无人能及，其实这也并不奇怪，因为他自己发明了许多这方面的技巧。奥博勒的才能在他将戴尔顿·特兰波（Dalton Trumbo）1939年的反战小说《约翰拿着枪》（Johnny Got His Gun）改编为广播剧的工作中，更是显露无遗。该小说描述了一个在第一次世界大战中失去双臂和双腿、面部被毁容的战士的故事，其恐怖的情节曾一度被认为是不可能被搬上银幕的。（由作家特兰波执导的电影版《约翰拿着枪》直到1971年才被搬上银幕。）广播电台在这一点上显示了优点，它能够将在1940年好莱坞根本不可能通过审核的内容，通过无线电波的方式提供给大众。

《熄灯后》自1938年至1939年一直在美国国家广播电台播出，并于1942年至1943年重新制作播出。这部广播剧重播时正是战争如火如荼地行进的时候，于是，奥博勒的编剧（包括《熄灯后》和其他剧作）也就带有一定的政治宣传口吻，同时，他的剧本也以其精良的声音效果技术使恐怖故事达到令人毛骨悚然的效果。观众们在听广播剧时，就像是被施以催眠术一样，不断地想像着美国战士被藏在门后的德国或者日本士兵干掉的情景，其令人战栗的恐怖效果不言而喻。

在日本偷袭珍珠岛事件之前，美国国内对参战很明显有两种截然不同的看法。作为反战主义者和中立派的代表，巴彻的1937年普利策奖获奖卡通作品名噪一时。在这幅卡通漫画中，一个妓女在楼梯上对一个涉世不深的年轻小伙子说道：“来吧，进来吧，我会好好待你的，我曾经认识你的父亲。”那个小伙子似乎对这个女人头顶上的骷髅头颅并不在意。在今天，这幅漫画看上去更像一幅过时的《怪异故事》杂志的封面。约翰·伯德斯顿，高产的怪异故事作家，《德古拉》和《科学怪人》两部影片成功上映的主要负责人，此时已经基本上从怪物类作品中脱离出来，返回到他最初的职业爱好——军事政治方面去了。就其费格会教徒传统的童年时光及求学经历来说，伯德斯顿早期是一位战地记者，而他激进的支持美国加入第二次世界大战的立场不免令人惊讶，对美国无法在那场欧洲战争中始终保持中立的观点，他还极其认同，并且

他对许多反对中立主义的组织、请愿活动和斗争都给予了支持。

当时，整个社会存在一种想法，即美国参战是无法避免的，虽然珍珠港事件的发生纯粹是一种文化冲击。弗里茨·莱伯（Fritz Leiber），著名的恐怖和幻想类小说作家刚刚开始创作。他回忆道，人们那种对于战争即将发生的焦躁不安对他的第一部小说《女巫妻子》（*Conjure Wife*）产生了影响，这部作品现在被尊为经典。用莱伯的话说：“我的四周充满着对战争的恐怖……无处可逃的恐怖。而我的小说恰恰捕捉到了这种感觉。”

到第二次世界大战的最后一年，吸血鬼 / 给予《诺斯费拉图》灵感的战场比喻以及影片《卡里加利博士的小屋》独裁式的催眠师主题，都可以在这个电影名称中鲜明地表现出来了——非常适合这个新的冲突——《吸血鬼的归来》。该片由哥伦比亚电影公司于1944年推出，它标志着贝拉·路高西最后作为好莱坞电影（非喜剧影片）中的吸血鬼形象出现在银幕上。《吸血鬼的归来》是一部非常了不起的影片，它依靠其不同凡响的恐怖效果和适合大众欣赏水平的定位，于无意间一举成为历史性的恐怖电影的潜台词。该片讲述了一个名叫阿曼德·特斯拉（Armand Tesla）（贝拉·路高西扮演）的吸血鬼在第一次世界大战期间肆虐于伦敦，就在战争停止之前，他被用钉子钉住心脏，然后埋葬在一处不为人知的墓地里了。

许多年过去后，在二战德军轰炸时，一颗炸弹正巧击中特斯拉的墓地。清理战场的人们以为那个插在他心脏上的铁钉是块弹片，就将其拔出，不想就此将这个吸血鬼释放到战时的伦敦。特斯拉将他的牺牲品之一——安德烈亚斯·奥布（Andreas Obry）（由马特·威利斯扮演）的灵魂收回，将其变成为死神服务的狼人。特斯拉假装成从德军集中营中逃回来的科学家，开始了对“陷害过”他家庭的人的报复行动。最后，另一颗德军炸弹结束了特斯拉统治世界的野心。影评人大发感慨，一家纽约的影评杂志写道，“在英国那种地方，依照电影里的情节，古老的墓地中一定有吸血鬼的尸体……因此，在德军的轰炸下，沉睡在地下的吸血鬼一定会有机会重返地面。”

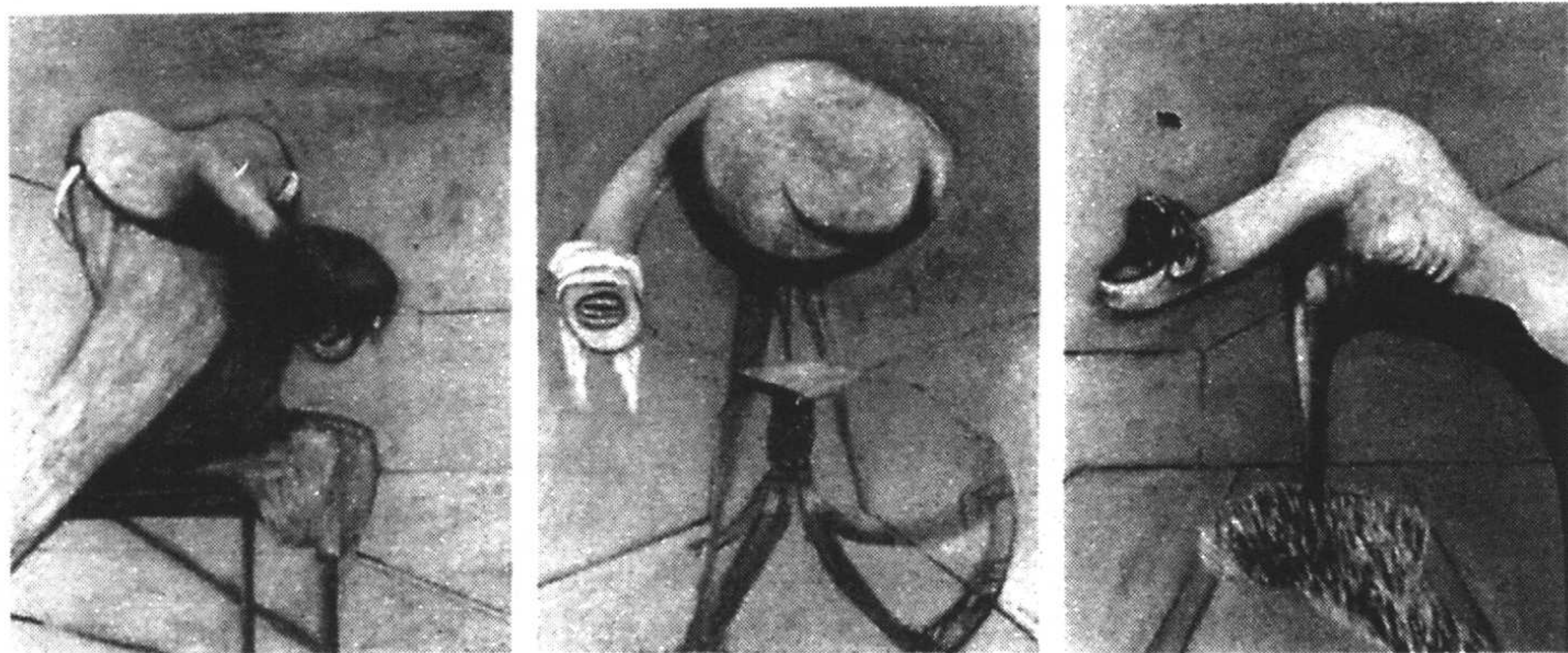
路高西在战时还进行了舞台版《德古拉》的巡回演出，像许多好莱坞影星一样，他也到西海岸的一处防御工事参加一次午饭时间鼓舞战士士气的活动。他的自传小说作者——罗伯特·克里默（Robert Cremer）援引巴迪·海德（Buddy Hyde）——一位负责此项活动的军官的话说，“艾迪·坎托（Eddie Cantor）需要20分钟来使现场活跃起来，而当贝拉·路高西一出场，战士们就报以长时间的掌声，以至于他都没什么时间讲话了。因此他只简短地说了几句话，并没有表演德古拉振翅高飞或其他什

么，然而观众们太爱他了。我可以将好莱坞最耀眼的明星带到那里，但没有人能够超过贝拉·路高西的号召力。他是那里最受欢迎的电影明星。”40年代初，贝拉·路高西扮演的战时恶棍角色大大超出超自然魔鬼的次数；其中他最为令人难忘的角色是在影片《黑色巨龙》（*Black Dragons*）中的整形外科医生，他成功地将日本特工的脸逼真地化装成美国商人。

当演员鲍里斯·卡洛夫在百老汇出演《毒药与老妇》（*Arsenic and Old Lace*）时，他同时还是六十三街和公园大街之间的比克曼饭店地下室里的一名防空洞看守员，1969年鲍里斯·卡洛夫死后，一名叫做南希·法雷尔（Nancy Farrell）的《纽约时报》的读者写信给该报编辑，回忆这位演员说，“他的手表准时在午夜12点开始工作，在看守员岗位上，卡洛夫依然穿着他保守的英国式斜纹软呢服，带着无边眼镜的他看上去有些瘦，也不是十分高。他催促我们赶快回家，并一再声明他很高兴提前来执勤。”南希发现卡洛夫和他所扮演的那个把年少时的自己吓得做噩梦的丑陋怪物弗兰肯斯坦毫无相似之处，对此她惊讶不已。“在我眼里，我只看到一位冷静的、给人以安全感的勇敢男人，他在尽他对成百上千的邻居应尽的职责。我想他更希望做一名伦敦防空洞里的看守员，并且他确实是这样严格要求自己的。”

在第二次世界大战的最后阶段，伦敦又遭受到攻击，这次攻击不是来自德国纳粹的炮弹，而是来自一位自学成材画家的战争恐怖作品。35岁的弗朗西斯·培根当时还不为艺术圈里的人们所知，他因慢性哮喘没有参军，但是自从毕加索的画作《格尔尼卡》问世后，还没有一位艺术家能以如此破坏性的形式描写战争噩梦所带来的恐惧。毕加索用人类躯体的扭曲来表现战争，然而，弗朗西斯·培根则超越了人的躯体，采用怪物的形象。艺术评论家约翰·罗素（John Russell）于1945年在莱福尔艺术博物馆（Lefevre Gallery）这样描述弗朗西斯·培根的画作《对受难躯体研究的三部曲》：

门的右边有一幅画是如此的令人恐惧，以至于使人一看到就感到头脑轰然一响。它们是半人半兽的怪物，被局限在一个狭小的、没有窗户的、布局怪异的空间内。它们能撕咬，戳刺并且吮吸。它们有着鳗鱼一样的脖子，还有着其他神奇的功能……与其他形象一样，它们有着无情的贪食恶习，一种与生俱来的无法自控的贪婪食欲，还有着一种巨大的不加区分的憎恨力量。每一个都好像潜伏在角落里，等待时机将参观的人拽到脚下。



弗朗西斯·培根 (Francis Bacon), 《对受难躯体研究的三部曲》(1945)。(Tate Gallery, London/Art Resource, New York)

艺术博物馆中弗朗西斯·培根的怪物可谓是大眾曾经看到过的最为怪异恐怖的形象。(也许只有约翰·梅里克所创作的那个曾经一度震惊维多利亚社会、令人发指的“象人”形象除外。)一直以来,如此令人毛骨悚然的噩梦般的形象,超越了大众传媒在技术上和人们情感上的承受力。然而,完成对这个恐怖形象理解的时刻终究会到来。1945年春,全世界的人们对原子弹还闻所未闻,同时也对正在奥斯维辛集中营中发生的一切难以置信。

那些曾经统治过到处充满死亡的纳粹集中营的医生们,将早期德国恐怖电影中戏剧化的恐怖心理矛盾和由此所引发的美国式艺术流派人性化了。罗伯特·杰·利夫顿(Robert Jay Lifton),一位对由于极度的压力而产生的心理变化有深入研究的心理学家,发现一种名叫“双重性格”的心理病态,即在同一个人的躯体内同时存在着医治者和杀戮者的双重性格,“善良”的医生内心创造出另一位独立的“邪恶”的医生,由他去完成纳粹集中营的肮脏工作:“那个第二自我可以作为一个完整的个体;正是如此才使那些纳粹医生能够更加适应环境,从而也使他们变得更加危险。它能够使正常的人干出邪恶的勾当。它能够在生与死之间游荡,使人们通过参与到屠杀他人的行列中,而克服对死亡本身的恐惧。”^[1]

[1] Robert Jay Lifton, “understanding the Traumatized self,” in John P. Wilson, zev Harel, and Boaz Kahana, eds., *Human Adaptation to Extreme Stress: From the Holocaust to Vietnam* (New York and London: plenum press, 1988), P. 29.

在《纳粹医生》(*The Nazi Doctors*)一书中，罗伯特·杰·利夫顿剖析了这种恐怖的双重心理的产生过程：

医生这个群体本身就比其他人更容易产生双重性格疾病……他们在医科学学校里就开始产生了，在大多数情况下，学生入学第一天要面对的是解剖的尸体……有研究证明，医科学学校的学生之所以选择学医，很可能是为了克服那种超出常人的对死亡的巨大恐惧。很可能就是这种对死亡的恐惧，使得医生在面对集中营的邪恶环境时反而产生了双重性格的病态心理。对于大多数卷入纳粹运动的人而言，尤其是在集中营里工作的医生，最容易患上严重的双重性格病态心理。^[1]

罗伯特·杰·利夫顿将纳粹集中营中医生的状况，与德国电影《布拉格的学生》所描述的福斯蒂娜契约作了比较。在那个故事中，镜子中的形象能够产生自己的生命，并成为杀手。“医生的双重性格”也是对影片《化身博士》潜在意义的绝佳阐释，在那里医治者变成了破坏者。约瑟夫·门格尔博士对双胞胎的疯狂着迷，也印证了其双重性格和第二自我的病态；然而奇怪的是，罗伯特·杰·利夫顿并没有在其对约瑟夫·门格尔性格的详细分析中，就这个比喻进行探讨。

纳粹集中营中的医生们在科学研究的伪装下，放纵着各自病态的虐待狂心理，所进行的各种荒谬邪恶的“医学研究”，与三四十年代恐怖电影里疯狂医生的所作所为惊人地相似。在这类影片中，疯狂的科学家总是试图发明更大规模的杀伤性武器，或者为了创造出更新的、经过改造的更高级的物种而进行残酷的试验（例如弗兰肯斯坦系列影片，《莫尔格街凶杀案》，《失魂岛》等）。这些丧心病狂的角色大都抱有统治全世界的梦想（比如路高西在《昌杜，魔法师》中扮演的洛克斯），或是沉迷于某个绝对理论（《化身博士》），或是沉迷于某种偏激的审美标准（《蜡像馆里的秘密》）。毫无疑问，40年代的小说、电影和连载作品，虽然可能有些片面，但的确是滋生于德意志第三共和国的人种进化科学和以种族优越论为基础的文化氛围的。但是，30年代初电影中出现的充满破坏和邪恶的科学研究，也表现了现代人对纯理性科学主义的矛盾心理。在美国，这个主题仅仅被限制在恐怖电影的娱乐范围内。而在

[1] Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide* (New York: Basic Books, 1986), pp. 426—427.

欧洲，它却在现实中引发了恶魔的疯狂肆虐。

依娃·伯克森 (Eva Berkson),^[1] 出生于英国的女演员，自 1937 年起开始管理巴黎大木偶剧场，她于 1940 年在纳粹德军逼近巴黎时逃往伦敦。该剧院 20 年代末的院长卡米尔·朝希，又开始了演出恐怖与罪恶戏剧的时代，在纳粹占领下，他发现了可以为他带来财源的新观众。据大木偶剧场的历史学家梅尔·戈登 (Mel Gordon) 讲，“当时，大部分的保留剧目又恢复成为卡米尔·朝希所钟爱的剧目，剧院渐渐成为纳粹军队经常光顾的场所。赫尔曼·戈林尤其喜欢那些剧目；但是对于盖世太保和纳粹党卫军精英们来说，大木偶剧场意味着免费的暴力和下流的黄色剧目的演出场所。”^[2] 梅尔·戈登说纳粹德军的审查官们也曾试图关闭大木偶剧场，但是一直没有成功，原因何在？也许凡是能满足赫尔曼·戈林个人喜好的东西就不可能被禁止。住在里兹大饭店的那段时间，据说这位肥胖的戈林曾要求设计师可可·夏奈尔 (Coco Chanel) 为其设计一套女式睡衣，以便这位纳粹德军指挥官能够休息得更好。

在法国蒙马特尔的死胡同中的剧院里上演的恐怖故事和德国医生进行的可怕实验不谋而合，而纳粹突击队员蜂拥而至这里观看这样的恐怖剧目而吃笑不止的形象则成为一种超现实的形象。真实发生在大木偶剧院中的罪行则更加丑恶：马塞尔·皮蒂特 (Marcel Petiot) 是一个卖国的医生，他向犹太人表示自己能够帮他们安全地转移，然而，在得到犹太人的报酬后，皮蒂特把这些人烧死在自己在巴黎的地下室里面。

据说，卡米尔·朝希也是通敌者，所以，尽管官方提出反对，他还是能够继续让剧院开张营业。不过正是他的自然死亡才使他得以逃脱战后受到审判的命运。解放后，伊娃·伯克森重获大木偶剧院长达 6 年的管理权。但是，她发现观众和以往不同了，“真的，”伯克森在 1947 年的采访中对《时代》杂志的记者说，“我所得到的结论就是，现在要想恐吓法国观众的话，只有把一个女人在台上给肢解了才行——当然，要找一个活人——然后把肢解的部分一块一块地扔给观众。”^[3]

[1] Mel Gordon, *The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror* (New York: Amok Press, 1988), PP. 30—31.

[2] 同上。

[3] “Murders in the Rue Chaptal,” *Time*, March 10, 1947, PP. 44—46.

当美国军队到来的时候，巴黎一家报纸在显著的头条位置刊登着：“鲜血和内脏”（BLOOD AND GUTS）就在大木偶剧场。这并不是一出新剧目（像一些剧场的老主顾误以为的那样），这其实是对一位名人到访剧场的报道。乔治·巴顿（George Patton）将军，久经沙场的沾染一身血腥的人物，代替赫尔曼·戈林而成为大木偶剧场的贵宾。

欧洲解放了。尽管伊娃·伯克森仍心存疑虑，但大木偶剧场的生命还远没有死亡。事实上，它的生命才刚刚开始，尽管它可能看起来不再是老一套东西。



第八章

汽车电影院是盗尸者最亲密的朋友： 50年代的恐怖文化

嘿！嘿！我看得出来，你现在又对恐怖如饥似渴了。

放心好了，我们会满足你的胃口。事实上，

当你看完这里散发着腐臭味的期刊作品之后，

你就会心满意足。那么，别站在

那流口水了，赶快进来吧！

——摘自连环画大师华特·科坡为《恐怖的地
下室》所写的导言。(1952)

美国在20世纪50年代的繁荣，是建立在人类历史上死亡人数最多的战争——第二次世界大战的基础之上。第二次世界大战共夺走了4000万士兵和平民的生命，而且，在那次战争期间还发明了两种极端机械化的杀人方式——原子弹和执行种族灭绝政策的纳粹集中营，这些都使人们从心理上无法接受那个年代赤裸裸的恐怖，人们根本无法去面对这种恐怖。在德国和日本法西斯投降仅仅四年之后，美国又一次被卷入了战争，即在朝鲜半岛进行的所谓“世界警察”行动，其原因是美国对苏维埃世界即将掌握一种更大规模杀伤性武器——氢弹的恐惧。如果说美国在50年代充满了人们新购买的汽车的气味的話，那么在这些气味当中，仍然弥漫着对于大屠杀和人类更大

变得恐怖的青少年犯罪：在影片《我是一个年轻的狼人》(*I was a Teenage Werewolf*) (1957) 中的迈克尔·兰登 (Michael Landon) 和他的受害者。(Photofest)

规模死亡恐惧的气息。

大多数美国人发现不去直接面对侵略和战争会更自在一些。于是，他们便去拥护麦卡锡主义，同时对 UFO 也异常狂热。特别要提及的就是，第二次世界大战结束后，美国的恐怖类连环画册发行量也不断攀升，这些连环画册是为参战士兵批量生产的娱乐产品。在朝鲜，恐怖类连环画册无疑为士兵们提供了在心理上可以暂时忘却战争的机会，他们可以去享受书中那种讽刺性的幽默和那种对社会的愤世嫉俗态度。50 年代初连环画册的发行量，从今天来看依然是十分可观的，仅 1950 年，每月就有 5000 万本连环画册被印刷和发行。读者大部分是成年人（根据俄亥俄州西南部城市代顿的统计，54% 的读者是成年人）。在当时，有 40% 的八岁以上美国国民都喜欢看连环画册。到 1953 年，以恐怖和恐怖犯罪为主题的连环画册的收入，占到整个连环画册产业收入的四分之一。而当时恐怖连环画册的读者要多于《读者文摘》（*Reader's Digest*）和《星期六晚报》（*The Saturday Evening Post*）的读者。

虽然连环画册源于畅销小说的传统，并且从广播情景剧和电影的许多元素中也得到不少启迪，但它还是与任何一种在美国发行过的其他文学形式都有所不同。其中最有力量的，被他人模仿次数最多的（但并非数量最多）要数娱乐连环画册集团所发行的作品，其中包括《墓穴惊魂》（*Tales from the Crypt*）（1950—1955）、《恐怖的地下室》（1950—1954）和《心慌慌》（*The Haunt of Fear*）（1950—1954）。

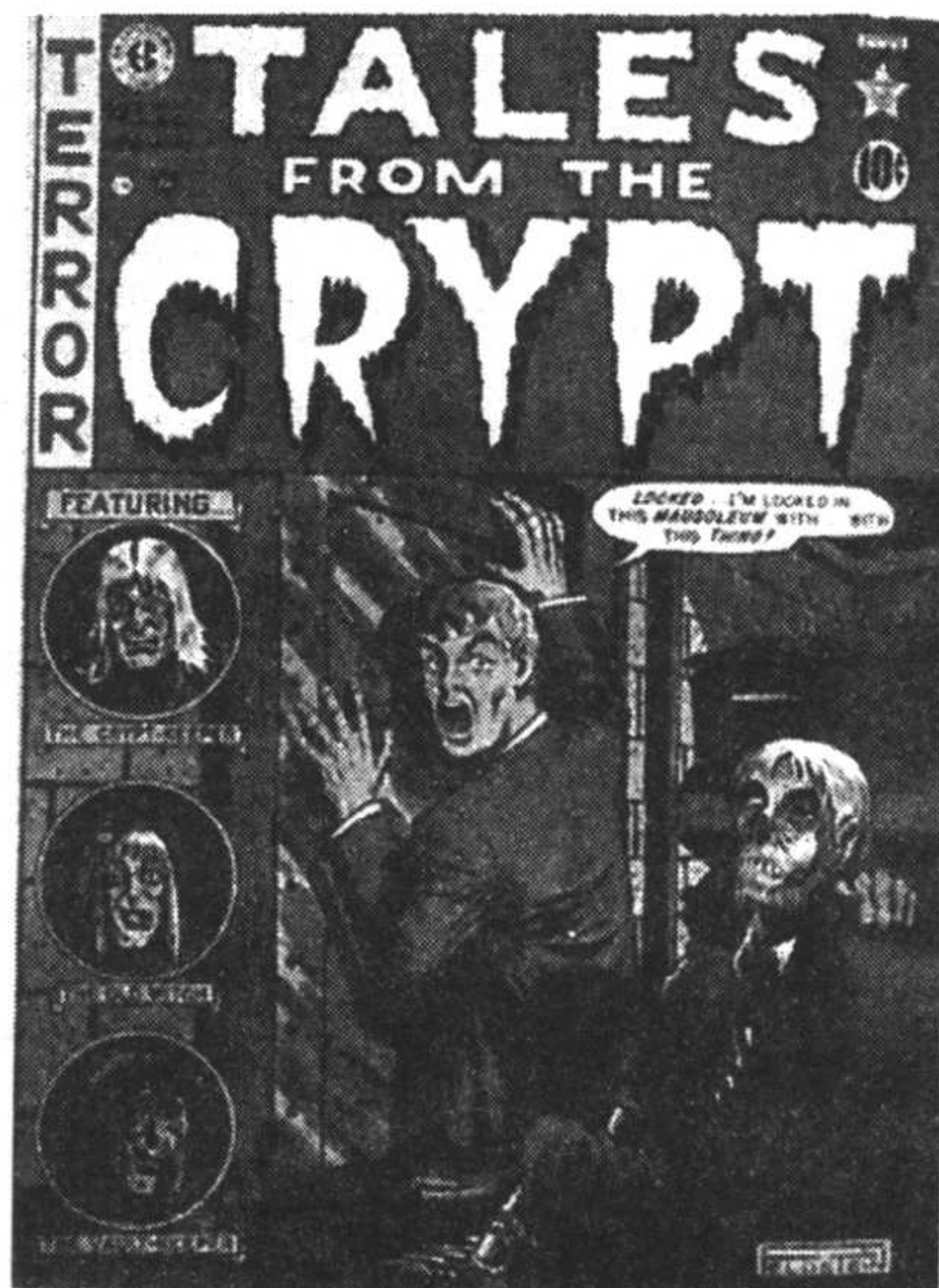
曾经肆虐中世纪的瘟疫之灾，为《死亡之舞》提供了创作的文化背景；在战后的美国，恐怖连环画册里的形象也同样创造出类似的大众审美品位。和汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein）的木雕作品一样，这个崭新的《死亡之舞》积极地利用了那些极易复制的艺术线条，去传播那些已腐烂的会夺取人生命的亡魂尸体。虽然也有许多别的恐怖小说讲述类似的故事，但只有这些杰出的恐怖连环画册才真正做到没有任何一个故事沿袭以往的故事模式。讽刺社会是经典《死亡之舞》的重要元素，这种讽刺在恐怖连环画册中也同样突出。死神，以复活僵尸的形式，一次又一次地作为审判和评断的形象，在连环画册中出现，他嘲笑着人类的虚荣和对物质财富的贪婪。拉斯·希思（Russ Heath），曾在 Marvel 连环画册公司工作过的艺术家回忆道，“我惊讶地发现有些东西已经变得太怪异离谱了，起初还没有注意到，因为它是一点一点发展过来的，直到现在，你会看到那些挂着腐肉的肋骨之类的形象。”

这些故事不可避免地引入一种个人报复的元素（与经典作品背离）。受到该元素

《死亡之舞》（1534）中汉斯·荷尔拜因。



娱乐连环画册集团出版（1951）：荷尔拜因作品的新版。



的鼓舞，读者们非常高兴地带着同情心去和死神一同体验主人公的不幸。汉斯·荷尔拜因和其他人将死亡之舞描写成葬礼上的波洛奈兹舞（一种波兰舞蹈），恐怖连环画中的死亡之舞却是他们惯用的叙事模式。如果这些故事的核心所体现出来的严格的伦理主义没有被批评家（他们是同样的伦理主义者）发现的话，那也许是因为这些故事在伦理主义、虐待狂和彻底的虚无主义之间疯狂摇摆不定，而有时候却又将这些理论混合在一起。在美国恐怖连环画册那里，只有活着的鬼魂和杀人狂才能够算是有道德的。只有当散发着恶臭的死尸从坟墓中爬出来，到世上对人类实施报复的时候，这个世界才算是正常的、合理的；或者，只有在后院把一对夫妇用铁架子烧烤的时候，一个战后退伍的单身汉才能恢复平静。

娱乐连环画册对世界所持有的那种残酷无情的严酷观点，被一群精力充沛的表现派艺术家们强化了，其中有杰克·戴维斯（Jack Davis），约翰尼·克雷格（Johnny Craig），以及算得上是最杰出的、被人称为“死人般的”格雷厄姆·英格尔斯（Graham Ingels）——他的艺术才华对娱乐连环画册集团所有恐怖作品影响力的提高都起到无法估量的作用，特别是对像《心慌慌》这样的作品。格雷厄姆·英格尔斯后来被同事们戏称为“闲逛游荡的约翰·肯尼迪”，他最擅长创作那些像地狱里魔鬼的脸一般的讽刺漫画形象。即使是在相对和缓的、平静的段落里，格雷厄姆所创作的角色，

看上去依然像患了麻风病、癫痫症一样的痛苦异常。在格雷厄姆·英格尔斯的大部分作品中，主人公通常都大张着嘴，流着蜘蛛网般的唾液，身体蜷曲着，总是以一种令人难以想像的姿势呈现在观众面前。格雷厄姆·英格尔斯的恐怖故事永远不给人以喘息的间歇，即使是旁枝末节的交代，他的笔墨也能让人回想起爱德华·蒙克（Edvard Munch）举世闻名的画作《惊声尖叫》（The Shriek）。

格雷厄姆·英格尔斯创作的最令人难忘的故事之一当属《心慌慌》中的《希望你还在》（Wish You Were Here），这是一个令人毛骨悚然的新版《猴子的手掌》（The Monkey's Paw）。在这个故事中，妻子为了帮助丈夫挽救其岌岌可危的事业，求助于一个能满足人们三个愿望的玉制雕像。这个女人的第一个愿望是能得到一大笔钱，然而这个愿望实现的结果却是，她的丈夫在一场车祸中丧生，而她得到了一笔保险金。当这个女人回想起《猴子的手掌》中那个母亲所犯的错误时（母亲找回了自己的儿子，但却是一具残缺不全的会走路的僵尸），她就许愿希望能找回车祸前的丈夫。然而，她再次受到捉弄，这一次，她发现丈夫实际上在车祸前的几秒钟就因心脏病发作死了。结果，实现的愿望使她得到的仍是一具死尸。最后，追悔莫及的她用自己最后一个愿望许愿丈夫能够活过来。这次，丈夫的确复活了，但却疼痛得号啕大叫——她忘记了丈夫的尸体已经进行过防腐处理，他血管里的甲醛在烧灼着他。于是，她朝丈夫开枪，然而当她把一梭子弹都射入丈夫痛苦得抽搐的身体后，一切似乎仍不起什么作用。因为她许愿希望丈夫活着，他就必须活着！“做点什么！”丈夫嚎叫着。百般无奈的她最后跑进厨房，找出最大的一把刀……

直到贾森一声都不响的时候……直到伊妮德一阵疯狂的乱砍把他变成数不清的碎片的时候，每个碎片仍然因疼痛而扭动，抽搐。夏因诺先生回来时就发现她一直不停地……砍……砍……砍……直到身穿白衣的男人将伊妮德带走……没人注意到那些微小的碎片还在不停地扭动……

在该故事的附图中，伊妮德跪在溢满她丈夫血肉浓汤的棺材旁边，这一形象也代表了娱乐连环画册集团核心恐怖美学的最高峰，或者是最低谷，评断的结果取决于个人的观点。对那个丈夫身体的毁灭是如此的彻底，如此的惨不忍睹，以至于使人根本不敢相信那是厨房用具所为，而像是被炸弹或是被迫击炮炸成这样四分五裂的。像伊妮德丈夫这样的故事给人留下的印象的确极其深刻。这个故事似乎在表现，婚姻与家

庭可能随时都会在顷刻之间变得像战场一般的血腥和残酷。该故事的结局与大部分恐怖连环画册一样，潜在地包含着对物质主义的讽刺：追求物质享受是一种注定要受惩罚的愚蠢行径——这与战后美国的政治宣传恰恰背道而驰。

尽管娱乐连环画册集团的作品充斥着血腥与暴力的恐怖形象，但它们也同时蕴含着深刻的伦理道德，而且继承了乔纳森·爱德华兹（Jonathan Edwards）的优良传统——荷尔拜因恰恰是从乔纳森·爱德华兹这位中世纪的壁画家那里获得灵感。然而，对于一个头脑狭隘的批评家来说，他们却很难发现这些虽然微小但却如此显而易见的差别。

在当时的美国，弗雷德里克·沃瑟姆（Fredric Wertham）博士是反对恐怖连环画册的主要代表。弗雷德里克是一位著名的心理学家，非常凑巧的是，他几乎是与电影《卡里加利博士的小屋》同时从德国被“进口”到美国的。弗雷德里克·沃瑟姆博士身高六英尺三英寸，长着似乎能穿透一切的蓝色大眼睛，像他这样的人的确可以称得上是高高在上、具有威慑力的人物……至少从连环画册产业的角度来看是这样。从19世纪40年代末开始，弗雷德里克·沃瑟姆就一直在撰写文章对恐怖连环画册进行尖锐的批评，他指责这些画册是使青少年犯罪率不断上升的罪魁祸首。弗雷德里克的观点简明然而狂热偏执，颇具煽动性。在他看来，青少年犯罪并不是由战争所导致的家庭破裂的产物，也不是战后孩子被过度宠溺的结果，更不能归因于任何其他社会或家庭因素。其实，罪魁祸首就是恐怖连环画册，这些读物直接刺激并导致了暴力犯罪、性心理反常、文盲增加和眼部疲劳。

弗雷德里克·沃瑟姆反对恐怖连环画册的证据其实并不充足，他的观点基于个人感情，就像约瑟夫·麦卡锡相信美国政府中存在共产党一样，他所做的都是捕风捉影。因此，弗雷德里克有意避开在专业期刊上发表文章，转而在大众媒体上宣传自己的观点，女性杂志经常帮助他散布对恐怖连环画册所拉响的警报。在他掀起的这场斗争的高潮时期，弗雷德里克成功地于1954年通过Rinehart出版社出版了畅销书《对天真无知的诱惑》（*Seduction of the Innocent*）。很显然，他迎合了读者对现实社会不满的需要，宣称美国社会已经变成毫无秩序可言的恐怖之地，亟待全社会进行大的整顿与清理。弗雷德里克·沃瑟姆写道：“孩子们在街上的玩耍现在已变成一团混乱，没有了任何以往的童贞。那些孩子们都怀揣着恐怖连环画册，玩着大屠杀、绞刑、处私刑和虐待他人的游戏。”弗雷德里克的指责集中在恐怖连环画册上面，但同时，他几乎也不赞同其他形式的连环画册形式。（那些男超人，女超人，超级情人，

男孩超人，女孩超人，超级鸭子，超级老鼠，超级魔术师，超级保险箱窃贼都有什么社会意义？它们是如何进入我们的幼儿园里的？）他批判蝙蝠侠和神奇女郎是为孩子们树立的同性恋偶像。在他的文章中，儿童说话根本不像小孩子那样（在回答完一个问题之后，一个小毛孩唧唧喳喳地说“我想成为性爱狂人！”）；但是由于孩子们很明显已被连环画册出版商控制了，他们语言的怪异偏执可能会被忽略。

弗雷德里克·沃瑟姆在自己的著作中引用了他从连环画册中所能够找到的最令人恐怖的形象（坦率地讲，他可以找到更恐怖的）。有一幅插图可以称得上是经典，1954年4月，弗雷德里克·沃瑟姆在参议院小组委员会有关连环画册产业的听证会上展示了这幅插图：

现在你们就知道了，魔鬼们！现在你们就知道了为什么在那个已经荒废了的中心球场，半夜时分会举行棒球比赛。你们看仔细了。仔细看一看这场奇特的棒球比赛！看那用长长的湿乎乎的肠子标识的垒线，看那用人的肺和肾脏标识的垒……用心脏标识的本垒……看那个击球手晃动着人的大腿、胳膊，站在那里兴奋地等待着投球手将手中的人头投过来。

威廉·盖恩斯（William Gaines），娱乐连环画册集团（后来的《疯狂》杂志）的发行人，为了反驳弗雷德里克·沃瑟姆在四月份听证会上的陈述，在媒体上制造了一次轩然大波。参议员埃斯蒂斯·基福弗（Estes Kefauver），来自美国田纳西州的民主党人，用《犯罪悬疑故事》（*Crime Suspense Stories*）（“娱乐连环画册集团典型的极具震撼力的惊险故事！”）的封面来与弗雷德里克·沃瑟姆对峙，封面上一个男人一手拿着斧头，另一只手拎着一个女人的头颅。

“你觉得这幅图能表现出良好的品位吗？”参议院小组委员会第二辩护律师赫伯特·毕瑟（Herbert W. Beaser）问道。

威廉·盖恩斯回答道：“是的，对于一张恐怖连环画册的封面来说，假如将那个女人的头颅抬得更高些，让读者能看到她脖子上流出的血才算得上是品位低下。”

威廉·盖恩斯坚持自己的观点，并作出了非常合情合理的解释，他阐释了儿童所拥有的天生的智慧与判断力，能够证明青少年犯罪是现实社会环境造成的，并不是文学故事造成的。他说，“向弗雷德里克·沃瑟姆先生解释恐怖故事所带来的刺激是不会造成任何伤害的，和向一个冷漠无情的老女佣解释什么是崇高的爱一样困难。”

在一篇题为《有品位的人》的文章中，《哈特福德新闻报》（*The Hartford Courant*）评论道：“威廉·盖恩斯先生可能已经让他的追随者们失望了。他独自一人出席，身后并没有吸血鬼或者是狼人陪同，而且还像常人一样只有十个手指和一个脑袋。虽然他一年之内能够从那个充满肮脏的恐怖连环画册产业赚取将近100万美元的收入，但他仍然是个令人可怜的并且应该接受审查的罪人。既然他坚持认为那些在他的帮助下、被制造出来并在孩子们中间传播的文学垃圾对社会毫无危害，那么他本人一定就像娱乐连环画册集团（这名字本身就充满讽刺意味）出版物上的怪异邪恶的物种一样令人恶心。”

弗雷德里克·思拉舍（Frederic Thrasher）是纽约大学的教授，他在《社会教育期刊》（*Journal of Educational Sociology*）上发表的文章表明了他本人对这个问题的不同看法：“虽然弗雷德里克·沃瑟姆先生在许多文章中都声称他和他的同事们调查研究过成千上万个儿童，正常成长的、已走上邪路的、富有的、贫穷的、有天赋的、平平庸庸的，但是他并没有为读者提供任何统计学上的分析。他并没有试图用真实的数据去证明，他所列举的青少年犯罪，是典型的由恐怖连环画册引起的，换句话说，他并没有能够证明没有读过那些画册的青少年就不会犯同样的罪。”《对天真无知的诱惑》这本书实际上根本不是为了引起专业社会问题学家的关注，而是为了在这个令人迷茫的、快速发展变化的时代里，去迎合那些急于倾听“专家”声音的广大读者。

另一个不同意弗雷德里克·沃瑟姆的观点出现在《新共和》（*The New Republic*）杂志的一篇文章中，它批评沃瑟姆的文章就是“连篇杂乱无章的观点”。

“他的儿童调查采访材料编写得让人觉得非常缺乏说服力，有些时候读者似乎能够想像得到那些感觉不太自在的孩子们在努力说出调查者想听到的东西。”

弗雷德里克·沃瑟姆先生的文章以一种非常不合理的方式和不为人察觉的手法假定他本人对社会结构和社会文化有着广泛而深刻的理解。这也许正是为什么在他的文章中，很少表现出他对广义文化主题有多少兴趣……流行文学和连环画册所涉及的爱情与暴力的联系，能作为社会文化改变的间接证据吗？假设我们的文化正朝着这样的方向改变：女性对其性欲拥有越来越多的控制——那么文学作品中关于爱情与暴力的困惑，是否部分源于男性对这种文化变化的不确定态度呢？

《新共和》杂志对《对天真无知的诱惑》的总体评论是：“作者一心想让读者对其专家的身份铭记在心，但却并不想通过其专业性的评论给读者留下深刻的印象。”

弗雷德里克·沃瑟姆对连环画册的并无证据的批判也引起了《新闻评论》(Commentary) 副主编——罗伯特·沃肖 (Robert Warshaw) 的注意，他年仅七岁的儿子就是娱乐连环画册集团出版物的忠实读者。罗伯特·沃肖先生称《对天真无知的诱惑》是对读连环画册孩子父母的犯罪。“弗雷德里克·沃瑟姆先生对社会和人性的理解与那些连环画册读者们的理解并非完全不同。相反，两者之间有着许多相同点，其中包括对动机的简单理解，对厄运即将到来的预感，对病理学的过分强调，对原因和结果的直接且快速的联系。”罗伯特·沃肖本人虽然也不赞成儿子对恐怖连环画册的偏爱，但他同时也指出，恐怖连环画册对儿子并没有产生什么伤害，他还认为禁止孩子看这类书是毫无道理的，因为：“毋庸置疑，如果我们禁止了恐怖连环画册的发行，就会有另一种同样低级的书取而代之。孩子们需要一个属于他们自己的‘罪恶的’世界，好让他们可以从成人世界的苛刻要求中摆脱出来……人们感到疑惑的是，弗雷德里克·沃瑟姆先生是否希望我们所生活的社会变得一尘不染。我不会同意这种倾向，我本人就不会愿意生活在那种弗雷德里克·沃瑟姆先生完全认同的文化氛围当中”。罗伯特·沃肖总结说。

虽然有几位有识之士对弗雷德里克·沃瑟姆的论调进行了有理有据的反驳，但大众媒体对《对天真无知的诱惑》仍然倍加推崇，而且弗雷德里克·沃瑟姆先生还成为那些乐意听从于其观点的女权主义俱乐部的最爱。从某种意义上说，在 20 世纪 50 年代，家庭主妇们像是一群梦游的“科学的新娘”，被弗雷德里克·沃瑟姆从冰箱中召集出来，去一同完成他创造的冷酷无情的洁净世界。（这种氛围在《T 教授的 5000 个手指》中被真实地再现出来，这部电影是苏斯博士第一次，也是在 1953 年惟一一次向好莱坞发起的冲击。该片在当时可谓一枚重磅炸弹，但现在却只有少数崇拜者喜欢了。《T 教授的 5000 个手指》塑造了一个妄自尊大的“钢琴教师”，由曾在电影中扮演德国纳粹的康里德扮演，这个钢琴教师雇用了一个被施以催眠术的唐·里德式的母亲，以实现他控制整个社会的幻想。）弗雷德里克·沃瑟姆那种不诚实的、恃强凌弱的“科学”，与麦迪逊大街那种日益成熟的试图控制美国女性的观点、渴望和消费习惯的做法，有许多相通之处。战后收入的大幅增加，使得心理医生们能够对门诊病人的私人空间发起全方位的进攻。在当时还没有被命名的一种药物（后来被人称为镇静剂），已经被心理医生们拿出来讨论了，而且很快就会被允许作为心理治疗的处方，

去对付那些在战后有不满情绪的人们，实际上，这些不满有许多从根本上来说源于社会和经济的原因。就像德国一些表现主义影片所表现的那样，整个社会的很大一部分已经成熟到可以将其作为精神病院的时候了，而那些专家们已经迫不及待地想要去促成并推动事态的进程。

到1954年秋天，由新成立的美国连环画册杂志集团发起并开始实施的一则对连环画册产业进行清理的法律被宣布了。虽然自始至终没有任何证据可以证明恐怖连环画册与青少年犯罪有关系，但是由弗雷德里克·沃瑟姆所发起的对连环画册的政治攻击被大肆宣传，压制了连环画册产业的发展。除了性与暴力，“任何与不死的僵尸、虐待拷打、吸血鬼、鬼魂、嗜食同类和狼人相关的形象都被严格禁止。”即使是在书名中使用“恐怖”“惊恐”这样的字眼也属命令禁止的范围。

然而，恐怖深深植根于我们的文化之中，官方的禁令是无法完全消灭它的。

当印刷品里的恐怖主题正成为“稀有物种”时，电视，因其并不受连环画册行政管理委员会监管，而不可避免地成为连环画册通过播放形式出现的一种媒介。1954年春天（就是恐怖连环画册和乔·麦卡锡同时被打倒的那一年，就在这一年，比尔·海利将“摇滚”一词带入美国大众的意识中），洛杉矶兔子的耳朵开始抖动着寻找一个来自美国广播公司下属公司发出的、奇特的新的电视信号。消息很快就传开了，“你得看看这个节目”，于是你就看了。

这个节目在夜里11点钟开始，就像一剂解毒药，它使人们能够从那些主流的、统治着战后美国黄金时段和美国人起居室的电视节目中解脱出来：什么温柔的米尔顿·伯利（Milton Berle）的《我爱露西》（I love you Lucy）和《十二月的新娘》（December Bride），还有那个乔治·戈贝尔（George Gobel），以及后来的剧作家温迪·瓦瑟斯坦恩（Wendy Wasserstein）会编纂出一句完美的话，来概括那个年代美国的民族精神，在当时，可以简单地说，黛娜·肖尔（Dinah Shore）统治着全世界。

然而，这个节目是完全不同的。这里没有周末教堂里的圣歌合唱。取而代之的是管风琴轰轰隆隆的声响——那是霍尔斯特（Holst）《行星》中的一曲“天王星”——接着，在一个忽明忽暗摇摆不定的、昏暗而苍白的蓝光下，一条雾蒙蒙的通道渐渐呈现在观众面前，从那团云雾般的热气中缓缓走出一个令人毛骨悚然的阴影，像黄蜂一样的东西。他会是一个……一个女人？从她那纤细的腰间向上看，一对异常丰满柔软的胸部甚是吸引人，还有她那紧绷在身上的黑色镶花的短裙，衣领开的很低……她



在独创的恐怖电视节目中担任女吸血鬼主持人的梅拉·努米。(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters)

绝对是个性感女郎。慢慢的，她绕过地上放着的烛台，来到镜头面前，就像正在盯着猎物的眼镜蛇那样看着观众，她手指末端锋利的指甲足有三英寸那么长，整个面孔狰狞得令人窒息，就像刚从地狱里爬出来的恶魔。接着，她抬起手理了理头发。

随后，这个女人就发出了一声刺耳的女巫般的愤怒尖叫。

随着尖叫声渐渐逝去，她缓缓地抬起了头，用她那阴沉沉的、令人瑟瑟发抖的声音说道：“晚上好，我是……吸血鬼。”

31岁的梅拉·努米，曾经是时装模特，出色的舞蹈演员，优秀的画家和受欢迎的百老汇演员，对她来说，能有机会将经典的恐怖电影搬上KABC电视，真是人生的一次重大改变。这位出生在芬兰的漂亮女人是奥林匹克长跑冠军帕沃·努米（Paavo Nurmi）的侄女。梅拉不仅才华横溢，而且丰满性感，同时也不乏传统温柔大方的气质。由于受到《纽约客》杂志中查尔斯·亚当斯（Charles Addams）漫画的启发，梅拉·努米用剪刀裁剪了一块价值仅3.67美元的剩余布料，缝制一套维多利亚时代的吸血鬼服饰。在当时的洛杉矶化装盛会上，梅拉·努米穿着这套服饰，扮演巴尔·凯瑞比（Bal Caribe），引起众人的瞩目，为此她还荣获化装盛会的第一名。梅拉·努米和她的剧作家丈夫迪安·雷斯纳（Dean Riesner）希望能够引起查尔斯·亚当斯的注意。

梅拉·努米虽然没能引起查尔斯·亚当斯的注意，但却给小亨特·史登堡（Hunt Stromberg, Jr.）——米高梅电影公司总裁的儿子，留下了不可磨灭的印象。小亨特·史登堡本人就是电视节目制作人，而且刚刚被提升为KABC电视台的节目总监。当时他正在寻找一种方式，来为当时毫无生气的午夜电影时段招引更多观众。在电视频道里播放电影在当时还是一种相对新颖的方式，而且几大知名工作室仍在为那些尚未成熟的媒体而竞争，还没有将他们最经典的电影在电视上播放。小亨特·史登堡当时正和独立影片合作，播放的影片有《邪恶蝙蝠的女儿》（Devil Bat's Daughter）等。那时的小亨特·史登堡正在考虑必须用一个什么节目来吸引观众。

而巴尔·凯瑞比和那个在化装盛会上得奖的女人出来了。梅拉·努米就在小亨特的脑海里挥之不去。但问题是，他不知道她到底是谁。直到几个月后，他偶然遇见那次化装比赛的裁判，后来因设计袒胸泳衣而闻名的设计师鲁迪·吉恩蒂希（Rudi Gernreich），当问及那个获奖女人时，吉恩蒂希说：“我当然认识她了！她是梅拉·努米——南加利福尼亚第一个穿无背鞋子的女人。”

于是，梅拉·努米来到KABC电视台，亨特·史登堡向她讲述了自己的想法，

但是，他一再强调说明，他不希望造成对查尔斯·亚当斯作品的侵权。梅拉·努米能够创造出一个新的吸血鬼形象吗？她苦思冥想了好几天。巴尔·凯瑞比的形象面无表情，有着性感诱惑的身材——简单地说，很大程度上就是查尔斯·亚当斯在《纽约客》杂志中所创造的那个已经为公众所熟悉的形象。也许梅拉·努米可以彻底令这个形象改头换面。就像剧作家菲利普·哥拉斯（Philip Dimitri Galás）几十年后所描述的那样，咚咚、隆隆、嗡嗡地，形象就彻底转变了。

梅拉·努米对电影中的吸血鬼形象知之甚少——她惟一一次与德古拉的接触，是和滑着旱冰的演员贝拉·路高西在好莱坞的林荫大道上相遇。那次他们险些撞到一起（贝拉·路高西一直不学开车，所以不得不依靠滑旱冰去他最爱去的报摊和雪茄店）。因而梅拉·努米并没有去参考德古拉，而是参考了《特丽和海盗》（*Terry and the Pirates*）中的老龙女，令人畏惧的西达·巴拉的照片，以及迪斯尼《白雪公主》（*Snow White*）（该片发行时梅拉·努米才14岁）中邪恶王后的形象。至于吸血鬼形象的化装和服装，努米求助于名叫《奇异》（*Bizarre*）的杂志，其中充满了残忍的穿着胸衣的女人形象。那个诺斯费拉图式的手指甲则完全是梅拉·努米自己创造出来的。“当时我找到一大块食品包装箱上的塑料，我先用开水将它弄软，然后把它做成我的指甲，接着再用冰将它们冷却，最后再用航空用的胶水粘在手上。”为了使她已经非常纤细的腰看上去更细，梅拉·努米就用番木瓜果粉（一种肉类保鲜的主要原料）和冷冰激凌搅拌到一起，然后涂抹到自己的腰身上，之后再用橡皮内胎将腰部束起来。“我的腰真的被融化了，”梅拉·努米回忆道，“那东西好像真的在消化我的身体。”

梅拉·努米创作的成果激起了文化融合。一直以来，死亡与淫荡都有着深深的姻亲关系，但是它们的关系还从来没有被如此鲜明地通过融合在某个大众形象中表现出来。吸血鬼的身体本身就是文化矛盾的再现：体态丰满但又形容憔悴，丰衣足食又骨瘦如柴，这种形象唤起人们对于贪得无厌的物质消费主义的联想。梅拉·努米所创造的形象对电视节目来说尤其适合——她身上的每一寸地方，都流露着那种文化融合与反差的完美，找不到任何多余或缺憾之处。她的眉毛是流线型的，像喷气引擎推进所产生的抛物线——一种在眼眶上面的哥特式拱形。从经典的50年代汽车式样和女性形态中汲取灵感的努米扮演的吸血鬼，就是一辆开足马力疾驶的……带有头灯的灵车。1953年，美国人的汽车就出现了形同乳房一般的凸出设计；而当时出现在汽车上具有攻击性的锯齿状格形装置也非常时髦，这些都在技术层面对与吸血鬼有关的贪

婪的女性形象进行了更新。努米扮演的女吸血鬼穿着大胆的袒胸露背的晚礼服，于是，她毫不费力就在人们心中唤起关于吸血鬼可怕的吸血的联想……同时，公众们似乎也已经准备好喂饱吸血鬼了。

自从1954年3月梅拉·努米扮演的吸血鬼首次登场后，美国的媒体都密切关注着她。当年6月，《生活》杂志就刊登了四页梅拉·努米的照片，此外，她身体的三围（38—17—36）也在《新闻周刊》的读者来信专栏中引起激烈的争论。来自弗吉尼亚州诺福克的玛格丽特·博纳姆（Marguerite Bonham）说，“我敢断言，任何普通的、发育正常的31岁的女人都会说她的腰围是17英寸，要我说，一个女人根本不可能有这么瘦的腰。”有人猜测梅拉·努米一定是做了手术将腰部的几根肋骨去掉了才达到那种效果的，于是，这又为那个已经充满德古拉神秘感的形象增添一层弗兰肯斯坦的味道。然而事实上，她的确就那么苗条。

在努米扮演的女吸血鬼的节目当中，典型的场景包括这个性感的女鬼在烧得滚开的锅炉里泡浴，以及努米展示她调配吸血鬼鸡尾酒的秘方——先倒入一小量杯甲醛，然后加入两小量杯的秃鹫血，最后再加入干冰并用玻璃眼球进行装饰。尽管有关吸食人的颈静脉血的幽默在当时似乎不过是老掉牙的玩意儿，然而努米这一次扮演的吸血鬼却让观众感到他们好像从不曾见过这样的表现方式。这档电视节目的收视率一路飙升。“在大家眼中，很多洛杉矶人似乎本来就有点古怪，当谈到看恐怖电影这个问题的时候，他们则只看‘吸血鬼’，似乎更证明了他们的怪癖。”《新闻周刊》这样写道。努米对喜剧效果的火候掌握得非常出色，而她的语言还充满一语双关的智慧。有一次，努米以个人身份出现在一个选美活动中，然而，她假装把活动的主办方莱茵金啤当作努米瓦格纳式葬礼中的装饰。

吸血鬼的影迷们遍及好莱坞世界的各色人等当中。梅·韦斯特最喜欢坐在电视机前看梅拉·努米的节目，然后又给梅拉·努米送去她拿手的瑞典肉丸作为礼物。（梅·韦斯特很显然已经忘了她曾经将梅拉·努米从《了不起的凯瑟林》的演出人员中解雇掉的事情。梅拉·努米的表演当时似乎有些胜过韦斯特。）

作为后现代主义的先驱人物，梅拉·努米所扮演的吸血鬼形象彻底打破了传统范本，她不仅在银幕上（至少为了广告宣传的目的）穿着她的那种服饰，而且在实际生活中也那样打扮。甚至连贝拉·路高西都说，即使在扮演德古拉的时候，他也不会好莱坞的大街上开着一辆租来的派卡敞篷车，从黑色的篷布下朝着红绿灯尖声大叫。但梅拉·努米的吸血鬼就这样做了。除了在数不胜数的公开露面的场合外，梅拉·努



十几岁的詹姆斯·迪恩化装成怪物的模样。(Photofest)

米的那些有着怪癖的演艺圈名人朋友们将她请到一些非常奢华的饭店（虽然她并不能吃些什么，以免还要将她腰部的绷带松开去呕吐），还为她在洛杉矶的爵士乐俱乐部包了一个固定座位。梅拉·努米最常去的地方要数那个位于落日林荫大道和新月高地之间的拐角处，紧挨着施受博（Schwab）药店，名叫古吉（Googie）的地方。古吉所代表的是一种全新的、不受任何约束的商业建筑风格：色彩艳丽，棱角分明，重力感极强——就像梅拉·努米扮演的吸血鬼的悬臂拱形。如果说梅拉·努米扮演的吸血鬼是当地的德古拉的话，古吉就是民粹主义者因厌倦了那种陈旧的模式，而开始转向新颖和夸张的代表。

在古吉的一个晚上，梅拉·努米同两个男人闲谈，其中一个名叫杰克·西蒙斯（Jack Simmons），是梅拉·努米的忠实追随者；另一位是乔纳森·海兹（Jonathan Haze），有着雄心壮志的男演员，后来他在罗杰·柯曼的经典低成本影片《恐怖小店》（*The Little Shop of Horrors*）（1960）里扮演男主角。梅拉·努米在闲谈中无意向窗外一望，正巧看到她最想结识的人。这是一位刚刚拍过几部影片的年轻演员，虽然他还没有成为明星，但事业却是在蒸蒸日上。他就是年仅 24 岁的詹姆斯·迪恩（James Dean）。

“他就是我在好莱坞惟一想遇到的人！”梅拉·努米告诉杰克·西蒙斯。梅拉·努米的愿望就是杰克·西蒙斯的使命。于是，詹姆斯·迪恩，这个邋遢的、因为带着一副他不曾在银幕上戴的眼镜而看起来像个学究似的小伙子，就被介绍到吸血鬼梅拉·努米面前进行面试了。

詹姆斯·迪恩将梅拉·努米邀请到他那建造在车库上的狭小的单间公寓里，为梅拉·努米读一个非常古怪的故事：一位母亲一直想方设法控制她的儿子，最终，这位母亲的儿子上吊自杀了。在詹姆斯·迪恩那间小屋的屋顶上就拴着一根套索。梅拉·努米回忆道：“他还告诉我他想制作一部话剧，其中有一个日本歌舞伎式的、类似于水晶做的树枝型吊灯悬挂在头顶。我问他：‘你为什么对吊着的东西如此着迷？’他回答说：‘因为那将是我死去的方式，扭断脖子。’”

毫无疑问，詹姆斯·迪恩有种病态的心理。好几位传记作者都认为，詹姆斯·迪恩母亲的自杀对他的身心造成了深深的创伤。据《詹姆斯·迪恩之死》（*The Death of James Dean*）一书的作者沃伦·牛顿·比思（Warren Newton Beath）所说，詹姆斯·迪恩小时候闲暇时经常幻想“那种被囚禁在一个阴冷潮湿的山洞里、在黑暗中四处游荡的感觉”。上高中时，他将自己化装成弗兰肯斯坦式的怪物，并在学校一个名为《傻子随风飘荡》（*Goon with the Wind*）的喜剧小品中表演。他的表演使这个小品异常成功，并且赢得去首都华盛顿特区表演的机会。而那个魔鬼角色的性格特征就保留在詹姆斯·迪恩的身上；多年以后，他依然能够回想起当年他在扮演那个僵尸一般的怪物时，所感觉到的那种奇异的力量。就像弗兰肯斯坦和德古拉在电影中的化身一样，詹姆斯·迪恩本人也是1931年的产物。在银幕上，他塑造的是调皮捣蛋的十几岁少年形象，这正是弗雷德里克·沃瑟姆所说的受恐怖连环画册影响的年轻人。

梅拉·努米当时坚信詹姆斯·迪恩是超自然的生命，“被上天派到人间、为那些对于权威形象产生危机想法的、处在青春期的年轻人指明道路的”天使般的教师。但实际上，詹姆斯·迪恩后来却成为一个备受战后年轻人崇拜的、塑造了一代恐怖文化形象的人物，同时，他也因此而深受弗雷德里克·沃瑟姆及其追随者痛恨。

梅拉·努米回忆道：“我每个晚上都会在深夜和他见面，在星期六，我会穿着扮演吸血鬼时的服饰去见他，但我总是把假发拿掉。我们就那样毫无目的地四处闲逛。然而非常奇怪的是，我们从不讨论关于吸血鬼的事情；实际上，我们从不讨论恐怖这个话题。吉米有一个晚上的确参加了我们的演出……那次的表演很出色。像卡萝尔·伯内特那样，我并没有化很浓的妆。那晚，我扮演一个伪装成十分严厉的图书管理员

的吸血鬼，教训一个背对着镜头的人。剧组成员看到了头发乱蓬蓬的吉米——他们并不知道他是谁——就说‘嘿！孩子，穿上这个，’于是他就穿上那件斜纹软呢夹克，背对着镜头被我劈头盖脸地斥责了一顿。”

杰克·西蒙斯开一辆敞篷的凯迪拉克轿车，就像是梅拉·努米的司机一样，带着她穿梭于古吉、巴尼的廉价小饭馆，以及其他一些当时最受人欢迎的场所。那时有人称杰克·西蒙斯是“午夜警探”。很快，有关他、詹姆斯·迪恩和梅拉·努米的传闻就开始被传得沸沸扬扬。有人叫他们“吸血鬼和她的两个弗兰肯斯坦”。尽管“吸血鬼”与当时被人称为“无因的反叛”的詹姆斯·迪恩的关系，被媒体报道成罗曼蒂克的暧昧关系，但事实并非如此。谈到当年自己与吉米和杰克通常在午夜聚会的往事时，梅拉·努米将那段友谊称之为“没有性爱的亲密无间的情谊”。杰克·西蒙斯完全是个同性恋，而詹姆斯·迪恩是个双性恋（至少依据新近的观点来看），另外，梅拉·努米还有一个嫉妒心极强的丈夫。

在他们的关系刚刚开始的时候，梅拉·努米和她的吸血鬼是一颗耀眼的明星，每天她都收到无数的影迷来信。但后来，詹姆斯·迪恩则变得越来越吸引观众的注意，吸血鬼于是成为了一段短暂的记忆，至少对于 KABC 来说是这样。梅拉·努米对此的解释是：因为她拒绝放弃所有对该角色肖像权的权利（她当时要求自己拥有该肖像49%的所有权，只是这些），而这导致她受到排挤。到1954年11月，在开播才八个月之后，梅拉·努米的吸血鬼节目就被停播了。詹姆斯·迪恩开始怀疑这个没落的电视明星想利用与自己的亲密关系找回昔日的辉煌。于是，当詹姆斯接受赫达·霍珀（Hedda Hopper）——当年制造他们之间浪漫关系传闻的那个人的采访时，他刻薄地宣称“我不和卡通人物约会”，并说吸血鬼“只是我想要学习的一个课题而已”。梅拉·努米对此十分恼火，也非常伤心。

在吸血鬼节目失败后，梅拉·努米回到纽约，40年代的时候，她曾经在那里当过话剧演员。努米希望在那里重拾自己的运气。在洛杉矶，她的运气真是糟透了，最倒霉的时候，努米沦落到为朋友打扫房间，每小时只挣99美分。

事实证明，纽约的确敞开了双臂来迎接梅拉·努米的到来，然而这双手臂仿佛是来自一段恐怖电影的情节。

就在1955年6月29日的晚上，梅拉·努米所居住的西46号街136号的门被一个陌生人敲响，梅拉·努米打开房门，一个男人闯了进来。“我要杀了你，”这个闯入她房间的22岁名叫埃利斯·巴伯（Ellis Barber）的男人叫嚷着，后来人们才知道

他在黑道上的绰号叫“吸血鬼”。他抓住梅拉·努米，开始对她拳打脚踢，还卡住努米的脖子用绳子抽打她。“你觉得你还能撑多久？”埃利斯·巴伯问道，“直到我活到93岁，”梅拉·努米回答道。但是这个吸血鬼扬言不会让梅拉·努米活到天亮。就这样，她被残酷地折磨了三个多小时。期间，梅拉·努米设法从巴伯的手中逃了出来，她跑到街上，但三次努力都以埃利斯·巴伯最终将她制服而告终，逮住逃跑的努米后，巴伯就把她摔在地上。有一次，梅拉·努米整个人都从楼梯上摔了下来。就这样，每一次梅拉·努米都被埃利斯·巴伯抓住拖回房间，并扬言一定要在天亮之前将她杀死。第四次，梅拉·努米又逃了出来，那是凌晨1点钟，她身上只穿着件被撕得破破烂烂的衣服，跑到寒冷的黑夜里，浑身上下又青又紫，布满伤痕，脖子上还留着被卡过的手指印。附近商店里的一名男子收留了她并报了警。疯狂的埃利斯·巴伯竟然前来寻找梅拉·努米，于是正好被警察抓住。

报纸将此事报道得像小说一样。“梅拉·努米在事发当天是否穿着她那身令人恐惧的吸血鬼服装？就像她在舞台上或是在电视里那样”，一家小报写道，那个罪犯“很可能都不敢将脚踏入梅拉·努米的房门半步”。

这件事后，梅拉·努米回到了加利福尼亚。列勃拉斯（Liberace）邀请她同其在拉斯维加斯的利维拉进行演出——列勃拉斯的首选贝拉·路高西实在是又老又疾病缠身而没有什么利用价值了。梅拉·努米回忆说，“那是一段表现不同历史时期的音乐演奏，吸血鬼会出来介绍不同的时期。我在葬礼上会很空洞地演唱几段诗句。”为了尽量利用曾经扮演吸血鬼这一角色的公众效应，梅拉·努米曾在墓穴里或旁边表演被钉死的吸血鬼。“他们当时真的会将我放入即将举行葬礼的墓穴，”梅拉·努米回忆道。当时有个不幸的家庭来到墓地前，他家的小孩并没有心思去看葬礼——因为他们看到了旁边的“吸血鬼”，都争着让她签名。（梅拉·努米说：“我当时十分震惊。”）她给正忙于工作的詹姆斯·迪恩寄去她的一张照片——她稳稳地坐在墓碑的正前方。她还在照片背面写了一句充满黑色幽默的话：我过得很愉快——希望你也在。这。

詹姆斯·迪恩没有收到这张照片——迪恩身边的人认为该照片带有“威胁”性质，就将其没收了。此人还给梅拉·努米打电话质问此事。努米告诉他那是个玩笑，如果在詹姆斯·迪恩看之前就将其解释清楚，就没意思了。但梅拉·努米并不知道詹姆斯·迪恩本人刚刚在敞着的棺材里拍过一张照片，还摆出“V”字型。

詹姆斯·迪恩没有机会看到梅拉·努米的照片了。1955年9月30日，在加利福

尼亚赛里纳斯的一起车祸中，詹姆斯的脖子因急速的撞击扭断了。于是，那些善于捕捉丑闻的杂志就争相报道此事，并将吸血鬼和迪恩的死联系起来，拼凑出以“詹姆斯·迪恩的黑色麦当娜”为标题的文章。努米寄给詹姆斯的那张照片更是被大肆宣传，其背面的文字也被更改为“亲爱的，来我这里吧！”梅拉·努米被描述成活着的女巫，向詹姆斯·迪恩施了魔法，甚至很可能就是她将那位男演员引向死亡。迪恩最著名的影片《无因的反叛》（*Rebel Without a Cause*），是在死后才公映的，而詹姆斯之所以能够名声大噪，很大程度上是由观众的病态心理造成的。

梅拉·努米于1975年告诉记者，“那件事发生后的许多年里，任何想活着的人都不敢理我。恋尸狂们曾给我寄来充满淫秽语言的信件，将被斩首的动物尸体放在我们前的走廊里。”在这些人中，有一个尤其疯狂的家伙竟哀求努米再次扮演成吸血鬼——和他一同去参加万圣节晚会。

“离我远点”梅拉·努米朝他喊道，“我的一生一直都是万圣节晚会！”

很幸运，梅拉·努米没有和他一起走，在那个万圣节的深夜——和詹姆斯·迪恩一样，那个家伙开着的保时捷出了车祸，他撞到一个制作墓碑的工厂的墙上。于是，那个崇拜梅拉·努米的家伙和他的朋友当场毙命。传言又开始在四处传播。

梅拉·努米认为是她创造了吸血鬼这个角色，然而，这个角色自身却产生了属于自己的生命，而且开始捉弄她的女主人。50年代末期，在美国所有的城市中，在电视上都有那些模仿老电影的古怪奇异的角色出现，这些节目都非常成功，同时也为某些人赚了大把大把的钞票。梅拉·努米的前夫迪安·雷斯纳承认，当时没有将努米创造的那个角色好好地经营和推广，这就像将上百万美元的现金从厕所的下水道冲走了一样。几年后，在后来名为《来自外太空的第九计划》（*Plan nine from Outer Space*）（1959）的十分怪异的影片中，吸血鬼再次被搬上银幕，但在其中充当一个不说话的角色。该片的导演是小爱德华·D. 伍德，一位一直以来被所有人公认为最糟糕的导演。因为梅拉·努米最初演出的电视节目录影没有被保留下来，《来自外太空的第九计划》就成为了惟一一部记录吸血鬼形象的影像资料。由于害怕遇到疯狂的影迷，努米过起了隐居的生活，因而她在许多年后也没有看过这部影片。有一次，在一个洛杉矶的电影院门口，当时电影票已经卖完了，努米的一位朋友努力地劝说影院老板，希望他能够让努米站在走廊里观看一次这部电影。“这位是当年的‘吸血鬼’”，努米的朋友说道，“但是她还没有看过这部电影。”然而，那个影院老板什么也不听。“吸血鬼已经死了，”他这样回答。梅拉·努米并没有和影院老板争执，她

独自一人回家了。

正如梅拉·努米的吸血鬼节目迅速走红所证明的那样，将经典电影中的恐怖形象翻拍在当时风靡一时。这使当时已经步入老年的贝拉·路高西异常兴奋。他自从《阿博特和科斯特斯遇到弗兰肯斯坦》（1948）一片之后就再也没有拍过一部真正像样的电影了。为了能将观众从他们家中的电视机旁吸引过来，好莱坞当时正在制作彩色甚至是三维的恐怖和科幻电影，其目的就是能够给观众一次机会，去感受一次在平面的黑白电视上所体验不到的感觉。《来自黑礁湖里的怪物》（*Creature from the Black Lagoon*）（1954）和《蜡像屋》（*House of Wax*）（1953）是当时两部最能够吸引观众的成功影片。贝拉·路高西在《蜡像屋》首映那天身穿吸血鬼的衣服来电影院观看，他也深深地被该片的特技效果所打动。于是，路高西就发起了一次大规模的呼吁行动，通过让影迷们给环球公司写信的方式，恳请该公司采用最新的三维技术重拍《德古拉》。在贝拉·路高西的设想中，当蝙蝠漆黑庞大的身影掠过观众时，一定会产生非常好的现场效果。他的设想很可能是对的，但环球电影公司并没有采纳。

二战后的观众依然爱看怪物类电影，但在那漆黑的海角里的恶魔式恐怖形象，再也不能令现代的电影观众们感到兴奋了。同现实世界所目睹的更加令人震撼的历史事件相比，德古拉式的吸血鬼形象已经令人厌倦了。一件黑色的斗篷再也不是恐怖的象征，取而代之的是原子弹爆炸所产生的蘑菇云。大规模杀伤性武器给美国人带来前所未有的威胁。这种威胁感也表现在恐怖电影里。

在50年代，怪物的形象有两种基本类型：一种通常是由核试验所导致的那种巨大无比的、能够践踏一切的巨型怪物；另一种则是来自外星的侵略者，他们通常长得庞大而畸形，并常常不是对人类进行洗脑就是对人类的思想加以控制。总而言之，50年代的怪物形象是将原子弹和冷战拟人化的一种表现。

《哥斯拉》（*Godzilla*）（1954）是当时以基因突变为题材的代表之作。非常凑巧的是，它拍摄于日本——人类历史上惟一遭受核武器肆虐的国家。该片采用了电影《金刚》的模式，以核反应造成的突变为背景，制造了世界上最大的怪物形象。这个因基因突变而变得巨大无比的怪物四处横行，使观众联想到核战争的恐怖。因此该片可以称得上是模仿好莱坞模式最成功的范例。当然，像许多类似的影片一样，它的故事根基其实很幼稚：基于受到核辐射影响的种子能够结出硕大的果实这一事实，就认为核试验可能会使某一物种的基因突变而变成庞然大物——一种科学技术所作的吉卜



对核武器的恐怖的展示：一部曾在日本公映的影片《哥斯拉》（1954）的宣传画。（Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters）

赛人的诅咒。原子弹所造成的混乱及其放大作用，体现得最明显的领域就是文化上的恐惧，这几乎是不言而喻的。当然，就像所有的神奇力量一样，原子能不仅能给人类带来灾难，也能为人类带来福音。人们一度相信，核电站总有一天会为人类提供源源不断的廉价电能，到那时，人们就不必再去考虑电能的成本问题了。当时的人们认为，人类如果能够以和平的方式利用原子能，一个前所未有的富足和闲适的理想社会就会近在咫尺。很多形式化的、有关“原子”的想像随处可见：在服装图案上，广告里，甚至还体现在建筑设计上。在50年代，一种最常见的文化现象，就是具有强烈的隐含意义的图形徽章，它是由两个或三个相互链接的轨道和电子，就像行星一样环绕旋转着。虽然电子事实上并不真的像宇宙中的行星那样运动，但重要的是，原子还是被人们认为是微观世界，是一种审视世界的新方法。这个形象几乎就像是一个原始的十字架，代表着战后雄心勃勃的年代给人们带来的信念、希望、恐惧和惊奇。然而，或许这些代表的不过是战争爆发之前的年代？

公众希望从杂志刊物和消费品广告那里感觉到原子能积极的一面；对于它消极的一面，人们就会转向电影里的怪物。即使下面列出的50年代制作的巨型怪物类电影并不完全，但已足以令人印象深刻了：《它来自海底》（*It Came from Beneath the Sea*）（1955）讲述一只巨大无比的章鱼想要吞噬掉旧金山的故事；《他们》（*Them*）（1954）、《狼蛛》（*Tarantula*）（1955）、《致命的螳螂》（*The Deadly Mantis*）（1957）、《世界末日的来临》（*The Beginning of the End*）（1957）和《地球与蜘蛛之战》（*Earth vs the Spider*）（1958）等影片，都描述了特大号的昆虫或其他节肢动物。庞大的飞行怪物则出现在影片《罗丹》（*Rodan*）（1957）和《巨型爪子》（*The Giant Claw*）中。在影片《令人惊异的巨人》（*The Amazing Colossal Man*）中，巨人的身体大得让人难以置信，后来还接着拍摄了其结局片《巨型怪兽的战争》（*War of the Colossal Beast*）（1958），以及发展到后来仍然很受欢迎的电影《五十英尺女人发起的袭击》（*Attack of the Fifty-Foot Woman*）（1958）。在影片《螃蟹巨兽发起的袭击》（*The Attack of the Crab Monsters*）（1957）、《来自2万英寻深海的怪兽》（*The Beast from 20000 Fathoms*）（1953）和《令人难以置信的收缩的人》（*The Incredible Shrinking Man*）（1957）中，以往的故事模式被颠倒过来，但结局还是一样：由于核辐射的影响，正常的动物变得巨大无比，这给电影中的主角——普普通通的人类带来致命的威胁。

与核武器恐惧如出一辙的就是红色恐慌，另类的意识形态通常被描述为来自外太

空。那些能够控制人思想的来自宇宙的怪物在很多影片中扮演着共产主义和共产党的角色。此类影片，首屈一指的要算丹·西格尔（Don Siegel）的《人身诱拐者的入侵》（*Invasion of the Body Snatcher*）（1956），它之所以著名很可能就是因为片中暗藏着对社会主义的讽喻。这部影片讲述了在加利福尼亚的一个小镇上，蔬菜扁豆荚发起了向人类的入侵，它们能使人类变成没有任何独立意识的行尸走肉，显而易见，该片带有冷战的烙印。丹·西格尔故意在影片中批判那种盲目的将整个社会统一得完全一致的做法——正如埃里克·弗罗姆（Erich Fromm）所讲的“对自由的抛弃”是工业化社会的普遍特征。敌人并不只是他们，还有我们自己。

《人身诱拐者的入侵》公映时，它的政治讽喻并没有引起人们的评论。《纽约时报》当时根本没有对该片进行评论。虽然只有那些不被公众信任的并遭受政治迫害的影片主角理解该片的主旨，但是影片中的那种整个社会共谋的视角，最终成为影片公映后一种新的文化视角，正如30年后的暗杀理论学家所证明的那样。1991年，奥利弗·斯通（Oliver Stone）的电影《刺杀肯尼迪》又将针对这个主题的讨论带回黑暗的电影院。在该片中，50年代的恐怖元素——巨大的政治骗局——第一次被大规模地运用。幻想狂者的思想固然有瑕疵，然而它的确能让人理解幻想狂者那充满矛盾的思想世界的形态和意义。50年代的科幻或恐怖电影经常假装吓唬观众，而同时又在不断地传递一个令人感到安慰的信息：这个世界是可以被人理解的，前提是只有在巨大的阴谋和骗局的遮盖下。然而，在你得到确认答案之后，你就会看到一幅更大的图画，即使你会变成整个社会工艺流程中的一个扁豆荚。

50年代的道德卫士——弗雷德里克·沃瑟姆博士——就对这种幻想狂式的、颠覆性的怪物形象异常不满。由威廉·卡梅隆·曼泽斯（William Cameron Menzies）执导的影片《来自火星的入侵者》（*Invaders from Mars*）（1953），就是一部现在仍然能够让那些想过安稳日子的人难以入睡的电影。虽然它有一些令人发笑的特技效果（例如，怪物背上肉眼就能看到的拉链），《来自火星的入侵者》非常成功地将一个男孩的噩梦——他怀疑战后的世界比其表明看上去更加脆弱——表现了出来。在该片中，一个飞碟在他家附近的地上着陆，然后就在那个城镇的地下挖了一条隧道；之后外星人就将人一个个拖进地下，再将能够控制人思想的芯片植入受害者的脖子，那个男孩的父母和当地一个警察都成了外星人的奴隶，而且他们会到镇上四处游荡为外星人寻找更多的奴隶。

然而，校内家长会的代表们对《来自火星的入侵者》十分不满。一种意见认为，

“这部科幻影片，充满了仇恨、恐惧和人类已无能为力的气氛，没有任何积极的元素，而是一味地令人感到无处可逃。主人公是个失去父亲和母亲的保护、失去传统家庭道德威严控制的男孩，而成年人则陷入一场毫无意义的暴力争斗之中……在观看影片的一段时间里，我们真的希望故事的背后会有一个答案，能够解释为什么该片充满了那种对我们所生活的这个世界即将遭受技术性毁灭和陷入野人式的意识形态的悲观绝望的情绪，和那种没有任何意义的恐怖，然而随着故事的展开，这种恐怖和绝望却是愈演愈烈。”另一种评论的语言则更加尖刻，“《来自火星的入侵者》根本就不是一部适合家庭观看的影片。”

以控制人思想为主题的恐怖或幻想类影片的盛行，反映的很可能就是公众对50年代朝鲜战俘营里的美国人被洗脑事件的关注和厌恶，当时该事件曾被大范围曝光。而有一种观点认为，一个忠诚爱国的美国人（“即使他是内心纯洁的人”）也能够被外国或外星人变成傀儡并受其控制。在影片《卡里加利博士的小屋》中，这种观点又一次被影片中“梦游士兵”的比喻所重复。不论在这种“人格控制”的幻想中有何种恐怖因素的参与，那种能够将人的意识全部改变或征服的力量总是一种异常有吸引力的幻想，在这种幻想之中还掺杂着灰姑娘和霍雷肖·阿尔杰中“对自由的抛弃”的主题。

50年代恐怖电影的另一个极其有趣的方面，就是反复出现的对于突起的眼球和大脑这样形象的使用。同样，这两种形象都代表着一种严重的、令人难以忍受的视觉——头脑超载的视觉效果。与其说这两种形象是对可能存在的外星生物生理学的描述，倒不如说是对50年代美国那种前所未有的、铺天盖地的媒体轰炸（主要是电视）的描述。在此之前，公众从来没有接受过数量如此之多的、令人难以吸收消化的信息和消息。说公众对飞碟异常投入与关注可能有些牵强，但当时的确有无数看不见的图像在空中穿梭，以电视信号的形式入侵无数的家庭。《这个地球岛》（*This Island Earth*）（1955）、《多诺万的大脑》（*Donovan's Brain*）（1953）和《来自行星埃额斯的大脑》（*The Brain from the Planet Arous*）（1957）等影片，都刻画了被畸形放大的、肿胀的大脑形象。在《没有脸的撒旦》（*Fiend Without a Face*）（1958）中，人的大脑更是被赋予完全像蛇一样的外形，它可以用其独立的脊髓爬行，而这个独立的脊髓也能够杀死猎物。影片《飞碟外星人的入侵》（*Invasion of the Saucer Men*）（1957），创造了一个最为夸张的肥大无比的眼睛大脑形象：外星人（由侏儒们扮演）的头如巨大的灯泡一样，他们昆虫似的眼睛有垒球那么大。如同早期恐怖电影

里的怪物形象所反映出的肢体分离的恐怖一样，但这些生物预示的并不是被暴力撕碎的人身，而是人体的退化与萎缩。未来的人类所要做的就只是观看图像和处理信息；眼睛和大脑于是就成为了人体惟一有用的器官。在 50 年代许许多多科幻杂志的封面，都经常是一些令人发指的、描写巨眼怪兽的图片（被科幻读者迷们亲切地称为 B. E. M.）；这种眼睛焦虑和人格解体在《有着一百万个眼睛的野兽》（*The Beast with a Million Eyes*）（1955）、《爬行的眼睛》（*The Crawling Eye*）（1958）和《独



眼睛—大脑超载的形象：变异生理特征成为人们在信息时代焦虑的象征。来自《飞碟外星人的入侵》（1957）。
(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters)

眼巨人》(*The Cyclops*) (1957) 等影片中都有所刻画。

街上出现的新兴怪物很快就取代了过去的魔鬼；对于从来没有经历过 20 世纪 30 年代的年轻人来说，基于那个年代的经济和社会环境所创造出来的恐怖形象对他们是不可能激起任何反响的。这种恐怖风格不断变化是残酷的，这种变化在贝拉·路高西的晚年体现得最为深刻，当时贝拉·路高西的演艺生涯正陷入一种被局限在单一角色的境地。然而鲍里斯·卡洛夫却与其不同，他将自己的职业范围扩展到许多不同的领域：舞台剧，电视和广播。在这方面，贝拉·路高西可以说没能很好地经营自己的事业。一个可能是杜撰的然而却给人以启示的故事提到，贝拉·路高西接到一个非常有吸引力的邀请，请他去拉斯维加斯演出——但前提是鲍里斯·卡洛夫要一同前往。据说贝拉·路高西苦苦哀求鲍里斯·卡洛夫一同赴约，然而卡洛夫拒绝了。到 50 年代，《德古拉》已经很显然地成为弗兰肯斯坦—德古拉系列电影中为观众所淡忘的主题。50 年代的电影已经变成无情的右脑主义者和技术执迷狂的天下了；那种不折不扣的超自然主题已经很少被启用了。

作为一代吸血鬼形象的典范，贝拉·路高西却长久被大制片商拒绝，他只能从那些低成本影片中找份工作，就是那些通常在好莱坞被人列为高尔半岛的急流峡谷 (Gower's Gulch) 类的剧组。贝拉·路高西的最后一部影片——实际上也是他最后一次讲台词——就是爱德华·D. 伍德的《怪物的新娘》(*Bride of the Monster*) (1955)，年老的贝拉·路高西的角色被同当时流行的核辐射怪物混合在一起。该片没能使路高西的事业起死回生，原因其实与电影本身毫无干系。在拍摄中，演员保罗·马科 (Paul Marco) 不得不在休息时间开车将贝拉·路高西送回家。实际上，路高西本人就是停机休息的原因——他需要回家“吃药”。他的房间里挂着一幅巨型油画，画上的贝拉·路高西正值其 30 年代事业的巅峰，他很抱歉地告诉保罗·马科，“你一定会不喜欢这个，保罗。我知道看这个并不是件令人愉快的事，但是我需要吃我的药。”

在我正前方有一个小小的储物室，贝拉·路高西将帘子拉开，原来是间小屋……贝拉拿了围裙，非常讲究地围在身上，然后打了个结。接着他慢慢地卷起袖口，洗起手来。之后从抽屉里拿了干毛巾将手擦干。然后把消毒柜打开，拿出了他的皮下注射针剂和他的“药物”。所有这一切是如此富有戏剧性，使我感到如置身于浓雾之中，十分茫然。全部过程就是一个令人心跳的仪式……

在舞台和银幕上，贝拉·路高西曾经无数次表演过吸食人血的场景；现在他因为不得不屈服于毒品的力量而刺穿自己的血管。在今天，一个明星如果想一直受观众支持和关注，就难免陷入与毒品的斗争之中；由于需要应对那些接踵而至的媒体的关注而产生的压力，他们总是身陷在变得吸毒成瘾、戒毒和复吸的循环之中。贝拉·路高西可算是超越他身处的时代了。他在1955年战胜了毒品，但是一个魔鬼在驱除其体内的恶魔之后很难再对什么事情产生兴趣了，于是重蹈覆辙也就在所难免。路高西的第四位妻子，莉莲（Lillian）于1954年离开他；而后，路高西在重新吸毒后娶了他的第五位妻子。德古拉的最后一位新娘是电影工作室的编辑，名叫霍普·利宁格（Hope Lininger），她从30年代起就一直给路高西写信。然而，当时的路高西只是以往的路高西的空壳，对于这位年轻的新娘来说，这场婚姻离她盼望已久的梦想实在相差太远了。有报道说，在他们维持一年左右的婚姻中，充满了嫉妒与争吵。最终，他们的婚姻以贝拉·路高西的死而告终，那是1956年8月16日。贝拉·路高西入葬时还穿着德古拉式的服装。

霍普·路高西（Hope Logosi）在丈夫死后一周年的时候接受《国家询问者》的采访，她对贝拉·路高西作了一番令人惊讶的、讽刺性的评论，她吹嘘自己能够把德古拉惊吓一番，并批评路高西那种传奇性的、自我表演式的举止（“他一直都在表演”），另外，她还准备把跟随贝拉·路高西一生的油画当作飞镖靶子。她还批评了贝拉·路高西的影迷们（“他的所有影迷都是男孩——没有女孩。他们化上妆后在葬礼的大厅里到处乱走”）。

路高西的影迷们不得不再等上几年，直到观众们重新开始对传统的怪物形象感兴趣时，经典的恐怖电影才会被再次搬上电视。与此同时，恐怖并不会光临路高西的坟墓，是创造出了更多的尾鳍，而不是蝙蝠的翅膀。

虽然年轻人在恐怖电影的观众群体中一直是很重要的组成部分，但在50年代，十几岁的青少年逐渐成为恐怖电影市场的独立部分。到1958年，12岁到25岁的青少年观众占到恐怖电影观众总数的62%—72%。像《我是一个年轻的狼人》（1957）和《我是年轻的弗兰肯斯坦》（1958）这样的电影，纯粹是基于观众群体的统计数字所作的市场推广；它们的制片人——赫尔曼·科恩（Herman Cohen）在编剧前就已经把片名和发行计划做好了。《我是一个年轻的狼人》借用了影片《无因的反叛》的模

贝拉·路高西：最后的棺材。(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters)



式，将其变成超自然类电影；问题青少年托尼（由迈克尔·兰登扮演）接受一位心理医生的治疗，表面上看，这位心理医生想要帮助托尼克服他的暴力倾向。为了与弗雷德里克·沃瑟姆博士的理论保持一致，托尼的心理医生明明知道处在青春期的青少年与动物之间只相隔一条细细的线，但他还是用催眠术和药物将托尼推向了动物那一边。制片人赫尔曼·科恩坚决为该片的故事辩护，称它是一部有关心理卫生的电影，并引用一位加利福尼亚医生的论调，称恐怖电影是“美国青春期青少年自我主导式的心理治疗”。赫尔曼·科恩电影中的青少年怪物都是被邪恶的成年人制造出来的，而赫尔曼·科恩有关心理健康的辩护词包含了对家长和权威形象的毫无掩饰的谴责：如果他们都尽到其应尽的义务，电影制片公司就没必要在这里为他们的孩子们提供心理治疗。

赫尔曼·科恩的影片，包括《德古拉之血》（*Blood of Dracula*）（1958）和《黑色博物馆里的恐怖》（*Horrors of the Black Museum*）（1959），都是由美国国际电影公司发行的，该公司专门制作低成本高收益的类型影片。美国国际电影公司同时也

是罗杰·柯曼好莱坞事业的起点，这位具有传奇色彩的“B级影片之王”，以制作票房非常成功、拍摄计划却是短得近乎令人难以相信的电影而闻名。《一桶血》（*A Bucket of Blood*）（1959）和《恐怖小店》（1960），将罗杰·柯曼的可利用资源推到了极限：两部影片的成本都在5万美元以下，一部在五天内拍摄完毕，而另一部则在两天内拍摄完毕。

毋庸置疑，当时最著名、最能让观众胆战心惊的恐怖演员，要数威廉·卡斯尔（William Castle）。他的演艺生涯是建立在模仿巴纳姆和卡里加利博士的基础上，并将他们的恐怖风格加以发展和升华，可谓青出于蓝而胜于蓝。他出生于纽约市，原名叫威廉·施洛斯（William Schloss），当威廉还是个小男孩时，曾经在百老汇观看奎恩·威尔伯表演的《魔鬼》，当他看到第二幕时，竟吓得尿了裤子。然而几年之后，他又准备好再去体验一次。他在回忆录中写道：“1927年，我刚刚13岁。我用从姐姐钱包里拿的钱买了一张1.1美元的百老汇包厢票，急切地想看由贝拉·路高西主演的《德古拉》。”就像被施了催眠术一样，自从那天看了一次演出后，他连续两周几乎每晚都会回来。“我坐在包厢里，聆听着四周那些受到惊吓的观众们所发出的惊声尖叫声。很快，我就不再去看演出了；我从观察那些被吓得毛骨悚然的观众那里得到了更多的乐趣。”

对于观众观看演出时的身心投入与参与的深入研究，使威廉·卡斯尔的事业受益匪浅。1938年夏，威廉·卡斯尔正在康涅狄格州工作，他故意制造了一次舞台上的“纳粹式的”破坏艺术的事件，目的是为了使公司的一位同事为公众知晓。那位同事是来自德国的女演员，当时她收到阿道夫·希特勒的邀请，请她去参加慕尼黑的艺术节，但是她拒绝了。威廉·卡斯尔那次惊人的举动和表演，使他受到举国上下的关注，并为他赢得哥伦比亚电影公司的邀请。在那里，他默默无闻，却又始终如一地工作了好几年，并且展示了自己执导低成本恐怖类影片方面的卓越才华。直到后来，影片《马克波》（*Macabre*）（1958）成为他事业的转折点。那部电影本身并没有什么特殊，特别的是影片中那种令观众难以入睡的病态式恐怖。电影讲述了一名男子总是认为自己的女儿被人活埋了，于是便想方设法去解救女儿。为了使这部电影更加卖座，威廉·卡斯尔说服了英国伦敦的劳埃德保险公司为所有来观看影片的观众上一份价值1000美元的惊吓死亡保险。虽然威廉·卡斯尔此举只是为了制造一种轰动效应，以加大影片的宣传力度，然而劳埃德保险公司却是非常小心，他们坚持不让那些

先前患有心脏病或其他有生命危险疾病的观众入场，而且，他们还将在观看影片过程中自杀的情况排除在承保范围之外。

据《综艺》杂志报道，此项恐怖电影保险总共售出了1000万份。影片《马克波》红极一时，在那之后，威廉·卡斯尔的电影不再有所谓的初次公映——每一部电影都会吸引大群的影迷“惊声尖叫”。他的另一部影片《鬼魂出没的山间房子》(*House on Haunted Hill*) (1958) 也非常成功。该片使用一个观众参与性活动，名叫“浮现”——在电影开演之前全场灯光都熄灭的时候，一个闪亮的骷髅在观众的头顶上滑过——这种设计现场效果非常好。可能并非导演有意，但该片的真正幽灵实际上是战后出现在美国的金钱崇拜。在影片中的房子里，聚集了几个穷人和富人——就像是美国的一个缩影，主人是位非常富有的怪人（文森特·普赖斯扮演），他对房子里所有的客人都发出一个非常恶毒的邀请：如果他们能够活得过一晚，就给他们每人1万美元。每人会配备一把装满子弹的手枪作为免费的礼物。为了得到那数目不少的一笔钱，客人们不得不去面对那些令人毛骨悚然的鬼怪幽灵，还有一颗血淋淋的整夜悬在空中的人头，以及地下室里装满硫酸的大桶之类的东西。在50年代美国的经济繁荣时期，没有什么对人的侮辱行为会被认为过分，为了获得金钱和物质财富，任何事情都是可以容忍的。

在《鬼魂出没的山间房子》之前，文森特·普赖斯是位多才多艺的男演员，他偶尔也拍摄恐怖影片。在《鬼魂出没的山间房子》之后，他一举成为著名的恐怖电影演员。文森特·普赖斯能够为那些非常乏味而平淡的情节带来一种高雅的品味。他在这方面的才华恰好在威廉·卡斯尔的下一部影片《心惊肉跳》(*The Tingler*) (1959) 中得到施展。在该片中，男主角的妻子坚持认为真正的婚姻生活只能发生在她死后的身体上，于是文森特·普赖斯所扮演的角色就一口喝干了杯中的酒，而后痛快地接受这个要求，他说：“这有些非正统，但并非不可能。”在《心惊肉跳》中，威廉·卡斯尔又使用了一个令观众的感观能够完全参与到影片中的被称作“察觉”的活动。电影中的那只麻刺虫，其实就是由导演想像出来的像蜈蚣一样的生物，观众们被告知它能够在人产生强烈的恐惧感时，出现于人的脊髓骨之间；只有惊声尖叫才能将其赶走。导演还精心设计了一个骗局，把一只已经发育成熟的麻刺虫从一个又聋又哑的女人（麻刺虫因这个女人不能尖叫而发育成熟）身上取出，然后放到观众席中。在影片播



文森特·普赖斯——一位在 50 年代闻名美国的新恐怖王子。来自影片《鬼魂出没的山间房子》的海报（1958）。
(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters)

放到最令人恐怖的时刻，整个电影院就像要被尖叫声震碎了似的，银幕上那个麻刺虫的黑影好像笼罩着整个影院。文森特·普赖斯此时便告诉观众们要大声尖叫，否则就没命了。接下来，电影院里的灯都被熄灭了，黑暗之中的观众发出了震耳欲聋的尖叫声。

在这计划中，导演还使用了震动器，将其安放到观众座椅背里面，在观众毫无察觉的时候，“刺痛”他们。据该片编剧说，“当时我们并不想在尚未知道这个主意是否会奏效之前，就购买成千上万的震动器，于是剧组成员就四处搜寻，直到最终发现一个正在放映《修女的故事》（*The Nun's Story*）的电影院。”那家影院当天正要最后一次播放《修女的故事》，第二天就要上映《心惊肉跳》。“我们叫来剧组的许多人，整整用了半天的时间将震动器安装到座椅上。就在当晚，正当《修女的故事》放映到恐怖段落的时候，有人不小心按动了震动器的按钮，全场的观众开始感到背部一阵阵的震动。当时的电影院立刻一片混乱！”

在50年代的美国，为了与当时流行的电视产业竞争，好莱坞发起了一次大规模的“现场感官效果开拓运动”，威廉·卡斯尔的做法只是那场运动的一部分。其他方



观众的参与：在观看《心惊肉跳》时可以感触到的惊恐。（1959）（Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters）

法还包括立体声宽银幕电影、三维电影、宽银幕立体电影、立体音响效果，等等。在这次感官效果开拓运动期间，甚至还出现了嗅觉影响的做法。空中飞翔的骷髅，不断震动的座椅，以及观看电影时的保险条款等，使得原本没有什么特殊意义的观看电影的行为，逐渐演变成了一种个人能够参与其中的剧院仪式，这些做法对于当时备受城市孤寂与人际关系冷漠煎熬的美国人来说，是非常有吸引力的。威廉·卡斯尔后来曾说道，在他当时所开创的终极影院效果里，利用了所有的感官元素：“观众们会品尝到墓地里弥漫的浓雾的味道。还能够闻到刚刚挖开的墓穴的气味，同时还有令人毛骨悚然的魔鬼手指的触摸。”恐怖电影院里的感官效果，令观众找到了他们所需要的那种接触感、参与感和认同感。虽然那种感官刺激会令他们浑身起鸡皮疙瘩，但那至少是一种感受。

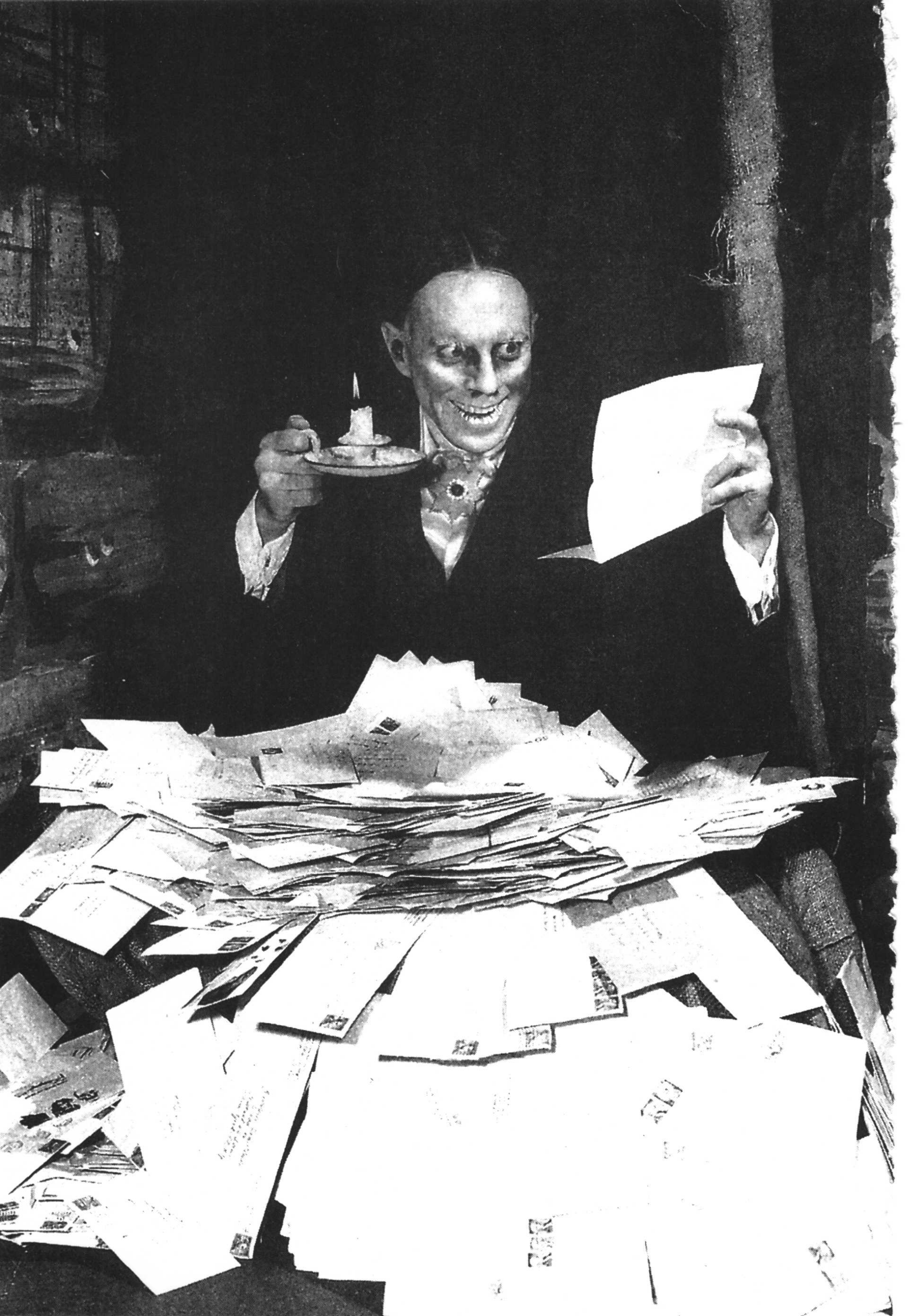
50年代恐怖电影的一个显著特色就是其对于优越物质生活的相互矛盾的观点，以及所表现出的那种人类与生俱来的对物质占有和社会归属感的追求。许许多多影片，都有描写主人公的人格被人偷走，或是被囚囿在他们豪华的家中大声呼喊，或是在怪物和外界其他力量的威胁下变得不堪一击。虽然美国的国家军事防御随时备战的状态使人们放心，但公众也感到一种整个社会可能随时会被毁灭的忧虑。所有的一切都令人震惊，世界可能突然改变，使人迷失了方向，到处是眼睛鼓胀的信息超载。商业恐怖电影描绘出一幅令人注目的、美国战后社会的阴暗图画。恐怖电影在下意识地探讨那些恐惧元素时，反映出了如此基本、如此原始的社会问题，使得恐怖电影中那各式各样的表现形式都是那么的令人惊讶。

然而对这些问题的认同，是在我们回顾历史时达成的。在当时，人们更多看到的是恐怖电影光明的一面。1959年，《花花公子》杂志在向读者的宣传中如此描述，恐怖电影的快速发展，是经济良性发展的表现：在近五年的时间里，怪物类恐怖影片成为娱乐业最火热的增长点。仅1957年，就有55部恐怖电影被制作并公映，平均每周一部；到1958年，增加到75部，而且还有100部计划于1959年拍摄。

如果所有的拍摄计划都如期进行——当然没有什么理由，至少现在人们想像不出来，能阻止这些计划的实施——恐怖电影的产量将占到美国电影工业总产量的三分之一还要多。而且还能为3000位男士和女士提供工作机会。同时，拍摄这些恐怖电影还要用去72000英尺的胶片，观众总数将达到1亿之多（包括重复走进电影院观看影片的观众），连续的娱乐播放时间将长达150个小时。拍摄成

本将超过 1000 万美元，并且，除非世界停止转动，否则将会为电影产业带来 1 亿美元的利润。至少从统计学的角度来说，这些数字意味着恐怖电影已成为美国最基本的商业产品之一，就像人们的早餐面包和肥皂一样。从财务角度来说，电影产业的收入比所有各类出版物的收入总和还要多。实际上，如果说有一只股票能够控制恐怖电影这种产品的话，它将是蓝筹股（稳而值钱的股票）。

一个位于加利福尼亚州圣费尔南多市的大型汽车电影院的老板这样说道：“感谢上帝，恐怖电影拯救了我的电影院。在恐怖电影流行之前，我们都已经开始考虑每周停业两个晚上了；而现在，因为有了这些令人恐怖的怪物，我的影院在下午三点钟就已经停满了汽车。孩子们非常喜欢恐怖电影。女孩子们尖叫着，吓得抱着身边的男孩。有时你真的需要看着点那些车里……”



第九章

墓地里的狂欢

装饰好你的房间！

吓唬你的妈妈！

建立起属于你自己的恐怖小屋！

——Aurora 塑料公司为其恐怖怪物模型系列
产品所作的广告宣传。(1962)

恐怖与幽默一直就是一对亲密的兄弟，至少在伊丽莎白时代和詹姆士一世时代的戏剧中是这样。在莎士比亚最阴暗的悲剧中，也暗含着一丝令人惊恐的幽默。没有哪部黑色喜剧能够比西里尔·特纳（Cyril Tourneur）的《复仇者的悲剧》（*The Revenger's Tragedy*）（1606）更加具有讽刺色彩了。该剧是在瘟疫肆虐过后的伦敦上演的，当时所有的剧院都刚刚重新营业。剧中的主人公是一位愤世嫉俗的男人——维恩代斯（Vindice）。他总是随手拿着他未婚妻的头骨四处游荡，身穿着女人华丽漂亮的衣服，想用女性的性感去引诱那个杀死他未婚妻的人。《复仇者的悲剧》巧妙地以毫不张扬的方式证明了喜剧与悲剧之间的分界线其实很模糊这一点，转眼之间，一出喜剧就会变成充满暴力的悲剧。早在凯波特·凯泊（Crypt Keeper）在其娱乐连环画册公司的画册中插入幽默注释之前的三个半世纪，维恩代斯就已经用他那种俏皮话式的语言和无情的病态心理为黑色幽默下了定义。

当时著名的电视恐怖明星扎可雷（Zacherley），正处于其事业的巅峰时期。他正在陶醉于那些来自影迷们的成千上万封来信。（Photofest）

1958年，美国各个地方都在上演令人恐怖的幽默喜剧。阿尔伯特·戈德曼（Albert Goldman）在他的《女士们先生们，兰尼·布鲁斯!!》（*Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce!!*）一书中说道，“在当时，‘病态’成为美国式幽默中最不可思议的一个词。病态的玩笑，病态的卡通，病态的歌声……就像当时风靡一时的呼拉圈一样，是由孩子们最初发起的，然后是青少年，之后就像传染病一样在整个社会散布开来。”观众对这种对病态的敏感同他们对怪物的敏感有着密切的关系。那些最“经典的”病态笑话都与好莱坞的恐怖电影相关。其中算得上是历史上最经典的一个笑话几乎就是陶德·布朗宁的风格，另外再加上一点娱乐连环画册的窃笑式幽默：“约翰能不能出来演出？”“你应该知道约翰没有双臂也没有双腿。”“那不是问题——我们只想让他当个垫子！”

阿尔伯特·戈德曼在其他地方也解释过当时的这种想像：“当50年代那种病态幽默盛行的时候，实际上是公众对在当时麦肯锡时代所积聚的愤怒、恐惧和反叛情绪的一种宣泄。这种新的幽默风格并不是纯粹的流行一时的狂热，它所体现的是人们对宣泄和净化当时已经充满危险情绪的灵魂的需要，而且这种需要是极其深远且广泛的。”按照戈德曼的分析，对美国民众来说，由残酷的社会现实和大众文化的故意逃避这两者所造成的与日俱增的隔阂，要比病态的幽默风格显得更加残忍。

当时的喜剧作家兰尼·布鲁斯（Lenny Bruce）在他的幽默滑稽中引入了路高西/德古拉元素，并因此对当时风靡一时的吸血鬼狂热产生了不可磨灭的影响。在其中最著名的一段对白——“美丽的特兰西瓦尼亚”中，布鲁斯对德古拉形象的演进所作的贡献几乎同贝拉·路高西不相上下：

德古拉（对小贝拉说）：好了，闭上嘴喝你的血吧。咬你妈妈一口说晚安吧。你听到没有？别在这儿打搅我们了！到你的房间去吃你的黑板和蜡笔去吧。对着你妹妹的脖子练习练习。

德古拉夫人（唠哩唠叨的犹太老婆）：太对了，你就这样和孩子讲话！是不是？对着你妹妹的脖子练习练习。那就是你成天想的，你这个退化了的的老东西。啊！我再也受不了这样看着你了！你应该知道当一个女人再也受不了看着他的男人意味着什么？贝拉，我们之间的爱已经全没了。我们感情的根基已经快要没有了。你那满是凡士林的头发弄得枕巾都脏了……

德古拉：接着说。你自己说去吧，疯婆娘！你给我听着现在，我要去卧室去

休息，我不希望有人打搅我。

德古拉夫人：当然行了。你自己又去舒服去了！你又去抽你的狗屎烟，那些令你发疯的东西，还要把整个冰箱里的东西吃光！

德古拉（一个饱受挫折的年老犹太人）：我不是要去爽一下——只不过是去吃几块药片……你就不能让我一个人呆一会儿？

德古拉夫人：当然可以，你个老不死的蠢货！（对着小贝拉说）你——你也想像你爸爸那样过一辈子吗？他一辈子就知道从人脖子上吸血。嗯！嗯！你想那样吗？

区区一笔，兰尼·布鲁斯就永久地将传统经典的身穿燕尾服的吸血鬼形象给彻底颠覆了。（1971年在百老汇上演的朱莉安·巴里的戏剧《兰尼》，就用一个巨大的德古拉木偶当作背景的一部分。）其他犹太喜剧作家也开始采用模仿路高西或与之类似的手法，使得最终德古拉的标准形象在说话口吻方面不像贝拉·路高西，而更像杰克·梅森（Jackie Mason）。虽然如此，人们还是会认出那是贝拉·路高西。

病态的连环画册中那种打破传统的观念，同垮掉的一代文学作家的观念不谋而合。比如说，作家杰克·凯鲁亚克（Jack Kerouac）就是彻头彻尾的德古拉迷。他在1959年的小说《撒克斯大夫》（Dr. Sax）中就流露出对路高西那种咬脖噬血式风格的崇拜。对于作家来说，书中的主人公康特·康杜（Count Condu）（“刚刚从黄昏的棺木中站起来的身穿燕尾服的吸血鬼”）是一个不仅生活在小说中，还生活在杰克·凯鲁亚克故乡——马萨诸塞州洛厄尔的吸血鬼。丹·塔尔博特当时组建了一个纽约电影社团，当他得知杰克·凯鲁亚克对吸血鬼也异常崇拜，就邀请他为该社团在1960年准备拍摄的电影《诺斯费拉图》作场外执导。但问题是“杰克当时总是酗酒，所以在晚上请他协助拍摄根本没有任何作用”。在几次令人失望的尝试之后，塔尔博特最终选择在一个星期天的上午进行拍摄。正像诺斯费拉图被阳光所挫败一样，阳光也将凯鲁亚克本人对如饥似渴的魔鬼驱散了，尽管那只是暂时的而已。

1958年的一个晚上，一位被《星期六晚报》描述成“费城最知名的遗孀之一”的妇女拒绝了朋友们一道打桥牌的邀请。原因是什么呢？那是因为打桥牌会影响她看每周一次的《恐怖剧场》——一个由环球电影公司卖给电视台的52部老恐怖电影组

成的节目，它在全国播放。然而，邀约打桥牌的那位朋友对这位遗孀的回答非常吃惊，对方这样说道，“但是亲爱的，你当然可以来玩，我们本来就打算节目一开始就不玩了。”

这个节目一旦开始播出，可并不仅仅意味着播出一些老电影那么简单。当时费城电视台的《恐怖剧场》是由一个面色苍白、身穿殡葬服的主持人主持的。他双颊深陷，双眼带着黑眼圈，笑声凄惨。他的嘴唇就像是被缝到干枯的头颅上一样。这位主持人称作“罗兰”（“Roland”）——发音时请注意要在第二个音节处用重音。

在现实生活中，罗兰叫做约翰·扎克勒（John Zacherle），38岁，话剧业余爱好者。在被请去做《恐怖剧场》的主持人之前，他从未看过一部经典的恐怖电影。如果让他自己选择的话，他更希望花一生的时间去照顾他那些玫瑰花（他曾经因为自己培育的玫瑰花获得过一些奖项），但是事到如今，看起来约翰·扎克勒只能用余生去拔雏菊了。

当然，早在四年前，梅拉·努米扮演的吸血鬼就率先出现在电视上播放的恐怖电影节目当中，但是努米的节目只局限于洛杉矶，而且也没有别人效仿。然而《恐怖剧场》却在全国掀起了一场恐怖电视节目的高潮，各种各样的怪物开始出现在美国各州的电视节目中。

“罗兰”最初在一部名为《午后行动》（*Action in the Afternoon*）的西部系列剧中当演员，该系列剧是在费城制作的，并且只在白天播放。约翰·扎克勒在剧中扮演在西部闯荡、惟利是图的承包商，跟随他的还有一帮双手沾满血腥的打手。爱德华·怀特（Ed. White），WCAU电视台的制片人，在筹备该台的“恐怖”系列节目时想起了那个角色，并随后与约翰·扎克勒取得联系。罗兰在荧幕前所说的话大部分是由怀特为他写好的。罗兰在荧幕上的形象就像是丧尸狂索皮·塞斯（Soupy Sales），身边还有他的两个伙伴，吸血鬼夫人“我亲爱的”和盖斯波特（Gasport）——一个装在帆布袋子里看不见的死东西。当初约翰·扎克勒好像是在利用他的魔幻恐怖灵感，在品味着现场的布景。与兰尼·布鲁斯不一样的是，当时的约翰·扎克勒脑海里并没有具体可参考的模型。在那之前，他几乎就没有接触过任何传统经典恐怖形象。

《恐怖剧场》的上映标志着恐怖文化的开始——始于50年代晚期，一直延续到60年代中期的恐怖电影狂热现象。在这种恐怖文化中，围绕电影所产生的许许多多的参与性行为，甚至和电影本身同样重要。这些行为包括一同观看恐怖节目主持人的古怪姿态；那些急速增加的大量影迷杂志——人们阅读这些杂志，反复阅读，而且影

迷之间还广泛交换此类杂志；甚至还包括恐怖塑料模型的制造。更重要的是，令人恐怖的怪物这次不只出现在电影院的银幕上，而且还真实地进入到普通人的卧室里面。生活在那个年代的人们终于可以坐在自己用恐怖电影产品装饰好的家里，挤在一起战栗着分享恐怖电视带来的兴奋了。

在费城，罗兰所取得的成功超出了人们的想像，有一次，电视台组织了一个影迷会，邀请大家到一所房子里去同“潇洒的盗尸人”（The Cool Ghoul）见面；最初工作人员估计会有几百人来参加，但是当天却来了足足1.3万多人。约翰·扎克勒后来搬到纽约，开始为哥伦比亚广播公司下属的WOR电视台工作。在那里，他觉得用自己的真名——扎克勒更好些，于是便放弃了“罗兰”这个名字。后来在1978年，一位影迷向《纽约时报》讲述自己当时对扎克勒的疯狂热爱，“我的上帝啊！我当然属于扎克勒的影迷中的一员。”该报记者彼得·奥科埃尔戈索（Peter Occhiogrosso）写道，“在我家的地下室里有一个属于我的工作台，以及试管等一整套东西。还有所有用来在学校课本上画皮下注射器针头和绞索的东西。学校的修女还没收了我用来做蜘蛛汤的原料！因为那是有悖天主教教义的。每到礼拜日，教堂的大主教就会在圣坛上大讲特讲《恐怖剧场》节目的邪恶之处，但我们才不在乎呢。”

此外，约翰·扎克勒还是最早将流行音乐和恐怖电影联系起来的人。在比艾丽斯·库珀（Alice Cooper）早几光年之前，约翰·扎克勒的歌就成为电视台在万圣节时推出的节目“美国室外音乐台”（American Bandstand）的保留曲目。早在1958年，他那首别具一格的独唱“与德古拉共进晚餐”（Dinner with Drac）就赢得全美10大金曲奖（当时有一段时间非常流行那种奇异的、非类别化的音乐形式；还包括“飞翔着的紫色食人怪”和“女巫医生”）。“与德古拉共进晚餐”基本上就是在吉他爵士乐的伴随下念出的一段令人毛骨悚然的五行打油诗。迪克·克拉克（Dick Clark），当时“美国室外音乐台”的主持人，在回忆他去录音棚里参观时，谈到了当时最初的录音棚技巧。“当时如果他们想要作回声的效果，他们不得不等到屋里所有的人都回家之后，将几个扬声器依次放到大厅里面，再将它们都接到麦克风上。”

约翰·扎克勒是当时全美国最著名的恐怖节目主持人，但是他还有许许多多的同行。WABC电视台在纽约有一位不出镜的主持人，被人称作“那个声音”（The Voice）；福特·沃思（Ford Worth）的节目是蛇发女妖的家；新奥尔良有位莫尔格斯（Morgus）；洛杉矶的人们在听到特伦斯（Terrence）的脚步声时会吓得魂飞魄散。在芝加哥有马文（Marvin）。在巴尔的摩，空中的电波会因卢斯弗博士（Dr. Lucifer）的

到来而战抖。在克利夫兰市 (Cleveland)，则有高拉迪 (Ghoulardi)。

当时，恐怖节目主持人就是萨满教的巫师，是故事大王，是先驱形象，是无政府主义者，是解构主义者。在 1991 年的一次采访中，约翰·扎克勒回忆起他第一次真正参加到电影拍摄中的情景，这也是他第一次不是作为把电影介绍给观众的介绍者出现在观众面前。“那部电影叫《黑色的蝙蝠》，主演是鲍里斯·卡洛夫和贝拉·路高西。有一幕戏是一群恶魔的崇拜者在目睹一场邪恶的仪式。他们决定在那群人里给我一个镜头，让我在电影镜头里露次面。”结果，影迷们对我出现在电影中反响非常好。于是，在全美国，许多恐怖节目主持人都开始在播放老恐怖电影的中间，穿插一些毫不相干的评论或者无聊的镜头。当时，恐怖电影就好像在朝观众眨眼，而观众也在朝恐怖电影眨眼。连孩子们甚至都在开始创造自己的怪物。

19 世纪 40 年代末，就在人们意识到核时代之际，福里斯特·J. 阿克曼 (Forrest J Ackerman)，美国爱好和收藏科幻类、幻想类和恐怖类出版物和大事记的领军人物 (对此评价尚有争议)，接到从洛杉矶国家图书馆打来的电话，邀请他去协助图书分类。当时，该图书馆将未来技术主义、太空战争、鬼怪故事和哥特式浪漫主义等这些种类不同的图书都堆放在一个拥挤的角落里，多年以来它一直被归类为“不可能发生的事情”。《德古拉》就放在关于月球旅行的系列丛书旁边。阿克曼回忆道：“他们认为火箭、核宇宙飞船和吸血鬼一样是绝对不会发生的事情。”阿克曼建议他们将所有关于过去的书籍——神奇类、魔力类、巫术类、狼人，等等，都归作幻想类图书，然后，下面再设一个恐怖子目录；再将所有关于未来的书籍——太空旅行，外星人，等等，都归作科幻类图书。当时阿克曼之所以能够辨别那些不同的书籍类别，主要是因为他收集了所有这样的书籍。阿克曼是从加利福尼亚长大的，还是个孩子的时候，他就同老卡尔·莱梅尔有通信。莱梅尔会将环球电影公司的经典恐怖电影和幻想电影的海报、书籍和电影剧照邮寄给小阿克曼。

阿克曼同时还做一些代理工作，50 年代末，他与詹姆斯·沃伦 (James Warren)——26 岁的美国东海岸的出版商——有过一些生意上的往来。像许多他那个时代的年轻人一样，詹姆斯·沃伦也 (在费城南部曾用名海米·陶布曼) 被休·赫夫纳 (Hugh Hefner) 正日益崛起的《花花公子》王国深深吸引住。于是，詹姆斯·沃伦开创了自己的男性娱乐杂志——《工作之余》(After Hours)。该杂志刊登黑白的半裸体女性照片，旁边还附有阿克曼那些科幻文学作家朋友的文章，以及阿克曼从自己大量的幻想电影剧照中挑选出来的人物图像。后来，由于受到一期专门展示恐怖形象

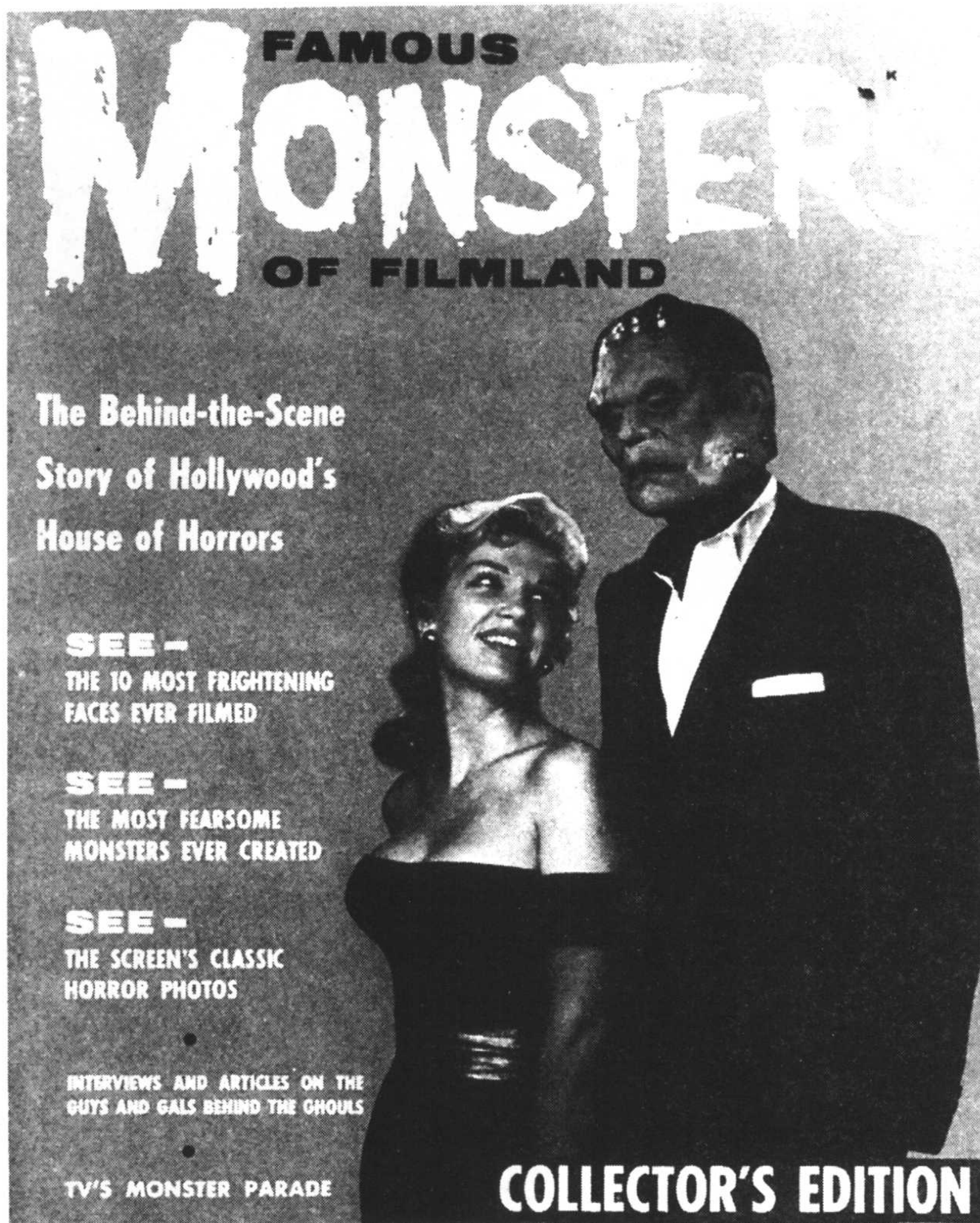


著名杂志《电影世界的著名怪物》的主编福里斯特·J. 阿克曼在他的杂志大事记收藏室“埃克曼大楼”（Ackerman-sion）里面。（Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters）

的法国杂志特刊的影响，再加上有大量读者对于《工作之余》中阿克曼的恐怖人物专栏（《在这里你会惊声尖叫》）十分肯定的反馈，他们决定创办一本恐怖电影杂志。最初，他们想用《神奇的日本女潜水员》这个名字命名，但后来詹姆斯·沃伦对杂志的名称有了新的想法，就将杂志改叫《电影世界的著名怪物》。这本杂志的最终发行商也坚持采用后面的名称。詹姆斯·沃伦就打电话给阿克曼，告诉他说：“你即将成为一本名为《电影世界的著名怪物》杂志的主编。”阿克曼后来回想起当时的回答：“那是不是说我将不得不把自己的名字放在上面。”

詹姆斯·沃伦告诉阿克曼说，他会乘飞机到洛杉矶来商讨具体的商务事宜。后来阿克曼回忆道：“实际上，他当时已经濒临破产，不得不乘坐灰狗巴士先到拉斯维加斯，然后再搭乘到纽约的飞机飞到洛杉矶。”格洛丽亚·斯泰纳姆（Gloria Steinem），曾经在1960年为詹姆斯·沃伦作过助理，在回忆沃伦时说：“他是出色的杂志运作商。我们曾经就此开他的玩笑，说他有着和萨米·格利克（Sammy Glick）一样的性格——你知道，那种大的衬衫袖的链扣。我并不知道那是否是真的，但这事的确被一些詹姆斯·沃伦的逸事作家所利用，于是便有了关于他为了让别人觉得他的车子是带空调的，就在夏天关着窗子开车的轶闻。”

沃伦的销售才华是如此出色，以至于他认为寻求广告支持是毫无必要的。出版商



《电影世界的著名怪物》的第一期杂志（1958）。面具下面那位“花花公子”就是出版商詹姆斯·沃伦。（Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie Posters）

本身就是该杂志惟一的广告商。在捏造出来的船长公司（Captain Company）的伪装下，詹姆斯·沃伦的出版公司还出售所有与杂志相关的产品，从塑料妖怪面具到八毫米的电影胶片，从军用高纬度服装到活生生的猴子宠物。《电影世界的著名怪物》第一辑一共印了10.5万本，封面上刊登了一张十分独特的图片：沃伦本人戴着弗兰肯斯坦的绿色面具，脖子上的面具螺丝用领带覆盖着。他的旁边还站着一位身穿无吊带裙子、胸部丰满的金发女郎。

虽然在1958年2月27日杂志创刊号出版的那天，美国东海岸遭受了暴风雪的袭击，但杂志还是获得了巨大的成功。一共卖出了首印的90%，而且很快就收到许许多多的读者来信。

阿克曼回忆道：“在《电影世界的著名怪物》最受欢迎的那段日子里，我曾经在一个月里收到过500封信。我亲爱的妈妈——她在93岁那年才离开我们——当时每天都会花很长时间去区分哪些读者来信满是废话，哪些读者来信提出了严肃的问题。”一个名叫斯蒂芬·金（Steve King），家住缅因州的14岁小男孩，在来信中写了一篇一页长的故事，题为“杀人犯”。阿克曼回忆道：“当时那个小男孩基本上是从娱乐连环画册集团的图书中提取了一些故事梗概，然后就努力地劝说我们那是他的原创作品。”

斯蒂芬·金1947年出生在缅因州的波特兰。斯蒂芬第一次接触怪异文学相当偶然，他看到已经抛弃他的父亲留给他的“礼物”。他的父亲唐纳德·金（Donald King），原名是斯班斯基，后来用了化名坡拉克（Pollack），之后才又将自己命名为唐纳德。他十分像田纳西·威廉斯小说《玻璃动物园》（描写一位云游各地的销售员“与远方的姑娘一同坠入了爱河”）中的那位失踪父亲。1949年的一天，唐纳德跟家人说要出去买包香烟，而后就再也没有回来过。小斯蒂芬与他父亲第一次的“实质接触”很是偶然：他在家中的阁楼里发现了唐纳德留下的一堆书籍和纸张。从这些东西中，斯蒂芬发现父亲是位通俗文学爱好者，尤其偏好恐怖和科幻文学。在那堆书中，斯蒂芬还发现了父亲一些尚未发表的文章手稿，以及被男性杂志退回的信件。从大约12岁开始，小斯蒂芬·金就开始向一些科幻文学杂志投稿，其中当然也包括《电影世界的著名怪物》。但直到20岁时，斯蒂芬·金才真正出版自己的第一本书。非常有趣的是，“消失的父亲”这一主题总是在他的作品里重复出现。

还有一个来自亚利桑那州斯的斯蒂芬，同样从《电影世界的著名怪物》获得不少灵感。他的全名叫斯蒂芬·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）。他的母亲，利娅·阿德勒（Leah Adler）在1986年接受采访时，回忆起她那个喜欢《电影世界的著名怪物》的儿子：“当他还小的时候，我并不知道他是个天才。说实话，我真的不知道他究竟是怎么回事。”据他妈妈所讲，斯蒂芬小的时候一点都不招人疼爱。“他整天就知道害怕。当他从梦中惊醒的时候，我会被吓得哆嗦。”而在学校，斯蒂芬也不是个好学生（“有一次他的老师跟我说他很特别，我还不知道她是什么意思呢”）。小斯蒂芬·斯皮尔伯格从当时的鬼怪文学中汲取了很多能量，并且在家中制造了无数次令

人心惊肉跳的恐怖恶作剧。他妈妈回想起有一次在深夜，斯蒂芬站在妹妹们的窗前叫着“我是月亮。我是月亮”。利娅·阿德勒说到这时提道，“斯蒂芬的妹妹们至今还害怕月亮呢！”又说，“有一次他将他妹妹南丝的布娃娃斩首后，又将它用纸盖好放回南丝的床上。”

在妈妈的回忆中，小斯蒂芬·斯皮尔伯格还做过一件最为极端的事情，可将其命名为“斯皮尔伯格夫人的橱柜”。为了制造一种厨房里血肉飞溅的效果，以拍摄他的8分钟短片，斯蒂芬劝说妈妈将30罐草莓用高压锅煮沸，直到草莓浆炸得满屋都是。

1987年，斯蒂芬·斯皮尔伯格自己回忆起当年的所作所为。因为受到《电影世界的著名怪物》的启发，“年轻时的我用父亲的八毫米家庭用摄像机，拍摄了一部木乃伊短片。我将三个妹妹用麻绳和七卷卫生纸团团包裹起来，再用蓝色墨水将它们弄湿，就这样化装出我的木乃伊。但是由于我忘记把厕所的水龙头关上，结果把整个房子都给泡了。我非常感谢杂志社的福里（Forry）为我提供的灵感，但同时我也要埋怨他——要不是他，我也不会将从小长到大的房子放水淹掉，并为此受到父母的严惩。”

乔·丹特（Joe Dante），一位后来为恐怖电影事业作出巨大贡献的人物，也是《电影世界的著名怪物》的“产物”。他后来的作品有《嚎叫》（*The Howling*）和那部非常著名的、由斯蒂芬·斯皮尔伯格制作的《捣蛋鬼》（*Gremlins*）。丹特在接受采访时说道：“我们都会记得当那些有重大意义的事情发生的时候，我们人在哪里——当肯尼迪被刺杀时我们在哪里，当人类登上月球时我们在哪里，等等之类的事情。同样，虽然记不清具体的日期，但我还记得我发现《电影世界的著名怪物》的那一天，那是在新泽西州的帕瑟伯尼镇（Parsippany）的Safeway超市里面，在一个报栏上面放着那本十分显眼的杂志，好像是用轮转影印纸印刷的。杂志里全是有关妖怪的内容。”

乔·丹特当时大约只有11岁。“当时我们似乎生活在真空中。我的朋友们和我一样爱看恐怖电影，并且经常一同去电影院。但是我们当时认为我们只是一个小小的封闭圈子。世界上不会再有其他人喜欢这种东西了，至少我们当时是这么认为的。”

“但是突然之间，在这儿，这本杂志让我知道还有其他人和我一样。杂志的文字风格非常合适十一二岁的孩子们阅读，但它还是在一定程度上成为对电影史的严肃研究。杂志上谈到的电影有我们没看过的，这让我们觉得特别兴奋而且觉得那些电影特

别神秘。我记得当时我到学校的图书馆去，借各种有关电影的书籍，希望在里面找到有关《科学怪人》或者《德古拉》的文字描述，但是那些书从来没有提到这两部电影——因为当时人们认为它们根本不值得研究。现在这个时代，一切则完全不同了。”

几个月的时间里，丹特就买了《电影世界的著名怪物》第一期“大概有八九本”——这些杂志通常会被老师或者校纪督察之类的人没收。“我记得有一个负责校纪的老师就把一本这样的杂志一撕两半，因为他认为这些东西是‘垃圾’。我还记得有学校里的一个图书管理员也没收了一本，同样他也认为这种东西是‘垃圾’。”丹特这样的经历绝非偶然，关于《电影世界的著名怪物》被权威人物撕个粉碎的轶闻在当时不绝于耳——这简直成为那一代人生活的一个熟悉的场景——对此，也许可以这样总结，当时父母和老师的行为事实上推动了书报摊上这类杂志的销售情况，他们的所作所为在不经意间反而促成这本杂志的成功。

和所有阅读《电影世界的著名怪物》杂志的孩子们一样，乔·丹特也渴望自己的名字能够出现在上面。这本杂志最受读者关注的板块就是叫做“尖牙来信”的读者来信栏目。“几年里，我给这本杂志写去很多信，但毫无结果，在信里我写我看过的电影，没看过的电影，我自己编造的电影以及魔鬼真正在想些什么之类的各种各样的东西。然而，没有一样他们给登出来的。”于是，丹特决定写些实际空洞无物的东西来引起杂志编辑的注意。“我决定写一写我看到过的最糟糕的50部恐怖电影，然后寄给杂志社。寄出去之后，有一天，我收到一个巨大的信封，里面就是《电影世界的著名怪物》杂志，然而这一次，我写给他们的信已经变成了一篇大作，他们把我的信完全重写了，用的措辞甚至都是些我不明白的词。而登的也不是我看到过的50部最糟糕的恐怖电影，而变成了有史以来拍摄过的50部最糟糕的电影。当然，列出的一些恐怖电影，我当时其实根本没有看过，我把它们列上完全是因为我要凑够50部恐怖电影。”

“这实在是太奇妙了。我简直不敢相信。这真是太棒了。我证明了自己的存在。我的存在多么重要啊，以至于好莱坞的福里斯特·阿克曼用手指指着我说，‘你够格把自己的名字和你写的东西刊登在这家杂志上面。’”

“当这些孩子们需要一种父辈人物的支持的时候，我猜想，我的头脑只不过灵活了一些而已，”阿克曼回忆说，“这就是我，一个并没有对孩子们的兴趣频频皱眉的成年人，同时家长们也可以完全放心，我不会鼓励他们的孩子去喝酒或者吸毒。”

阿克曼是使用有关残暴内容双关语的大师。一开始，《电影世界的著名怪物》就

充满了双关语和隐语。例如，在杂志中，一个女吸血鬼是一个“驼背的，声名狼藉的女爵士”。杂志的一个读者来信栏目叫做《读者的死亡玩笑》(Reader's Die-Jest)。此外，杂志中的文字还会出现双关之中的双关。比如，阿克曼魔鬼（住在卡洛夫尼亚的恐怖坞的阿克曼大厦）自己有很多有意思的名字，其中一个就是“埃古拉伯爵”。这样的文字达到了双关语的第二种层面，即通过这种形式，那些未被纳入杂志读者圈子的圈外人就无法理解杂志的内容——例如，杂志的一个栏目叫做《在最黑暗的埃古拉里面》。于是，《电影世界的著名怪物》这本杂志的异质性和双关语的运用征服了很多热血沸腾的年轻读者，他们发现，嗨，原来语言可以这么有意思——在美国的传统教育中，年轻人可几乎从来没有上过这么生动的一课。《电影世界的著名怪物》杂志中隐喻和双关含义的表达使读者感到，通过各种深奥的、令人振奋的洞察，他们就进入了一个秘密的社会，而获得一种归属感。

人们对于魔鬼的意识重大突破发生在1962年秋天，当时长岛的Auroro塑料厂针对年轻的男孩子迷们推出一种新型的塑料模型玩具。这些玩具完全不同于统治着模型玩具市场的那些飞机和船舰模型玩具，事实上，这些新推出的玩具只不过是狼人、弗兰肯斯坦的魔鬼和德古拉的刻板的塑料复制品，这些模型玩具的形象都获得了环球电影公司的授权。这样的玩具大约9英寸高，然而广告却明显把它们夸大到1英尺那么高。对此，人们几乎没有觉得有任何不妥，魔鬼如果不比现实生活中的人更高大些的话，那他们还能是什么样子呢？就像传说中对人怒目而视的妖精一样，很快，这些模型玩具就守卫在成千上万婴儿潮一代人的卧室里面了。“装饰你的房间！吓唬你的妈妈！”《男孩生活》(Boy's Life)是美国童子军的官方刊物，而当时整篇彩页广告对这种玩具的鼓吹就像登在《男孩生活》上面的马戏团海报。在斯蒂芬·金1975年的小说《塞勒姆的迷失》(Salem's Lost)中，当年轻的主人公马克·皮特里(Mark Petrie)正在自己的房间里组装这样的玩具的时候，真正的吸血鬼正在镇上肆虐。在小说中，斯蒂芬·金并没有掩饰其对于宗教神秘主义的暗示，“马克把弗兰肯斯坦的左胳膊粘到模型玩具肩膀的凹槽里面。这是一个Aurora公司推出的特别的模型玩具，它能在黑暗中发光，就像马克在主日学校的课上因为记住了第119首圣歌而得到的那个耶稣模型一样。”

长久以来，魔鬼都是一个人进入青春期仪式的一部分。在20世纪60年代早期，古老的青春期仪式的变种显示了人们对于魔鬼的广泛兴趣，这些兴趣具体表现在当时出现的各种各样的恐怖面具和其他魔鬼的各种服饰。在1975年的一篇题为《恐怖电



“Charlie? Forget about the Beatles!”

正如 1964 年的这幅漫画所表现的，在对披头士狂热的笼罩之下，魔鬼们成为冷战中婴儿潮一代为之疯狂的另一对象。(Copyright© by Gahan wilson;reprinted by permisson)

影和青春期仪式》(Monster Movies and Rites of Initiation) 的文章中，沃特·伊万斯 (Walter Evans) 如此指出两者之间的一些联系：

在前现代社会中，进入青春期仪式中的大多数明确元素同样也成为恐怖电影中显而易见的元素。对于远古的迷恋；对于迷信或者古老宗教的突出；对于能够施行启蒙作用的神秘事物的关注；另外对纯真、未经考验的年轻人的关注，这些年轻人通过和那些神秘的接触而得到改变；象征性的死亡和复活；通过对雷声、黑暗和其他主题意象的运用，精心创造出恐怖的场景；强调有学识的长者把古老的学问传播下去。这些只是恐怖电影中无数公式化的元素中最重要的一部分，这些就是在一个人进入青春期的过程中起到至关重要作用的恐怖电影中的那些重要元素，在现代社会的美国，处于青春期的年轻人对这样元素的要求是和他们生活在前现代社会的兄弟姐妹的需求是相同的。

透过《男孩生活》杂志广告的表面，人们很容易识别出潜藏在其中的青春期焦虑。正如伊万斯在较早的题为《恐怖电影：性的理论》（Monster Movies: A Sexual Theory）的论文中指出的，好莱坞塑造的恐怖形象与“青春期的性的两个主要特征，手淫和月经”有非常明显的姻亲关系。在远古，一种未公开的见解就断定手淫会导致精神萎靡甚至精神错乱，而魔鬼能够变换身形的能力则通常被人们和疯狂联系在一起；通常，科学家也是那些隐秘生活着的人物，同时他们对人体进行各种实验而最终导致人的疯狂。尽管这种说法是荒谬的，但一直被广泛传播，人们相信手淫会使脊柱变得脆弱，而这也许就解释了为什么电影中会出现“广为适用的关于成群精神错乱的驼背人这样的程式”。

无疑，魔鬼模型玩具为大多数进入青春期的男孩提供的远不止是一种属于个人的动手实践那么简单。尽管官方的童子军手册对男孩子的手淫行为表示不赞成，《男孩生活》上面的广告却流露出潜意识当中对手淫的玩味态度：德古拉模型玩具，一派魅力十足的姿态，抚摸抽动着空气；弗兰肯斯坦的模型玩具则是一副惊讶的、“双手刚刚放下来”的姿势；而狼人的模型玩具的手掌上有很多新长出来的毛发，这些实在不需要过多的解释。对于“生活中的秘密的”预示性揭示；令人不安的生理变化；发生在夜晚的到访/喷射；以及月圆时刻的“诅咒”构成了魔鬼文化对于处在青春期混沌状态中的美国年轻人的魅力所在。斯蒂芬·金正是在魔鬼文化中成长的一代的一员，他在小说《卡丽》（Carrie）（1974）中，以一种特别的方式捕捉到公众的想像力——《卡丽》这个恐怖的神话，讲述的是月经初潮导致疯狂的故事。

然而，在1962年10月，还有另一个深渊威胁着进入青春期的孩子们，和这个深渊相比，那些电影中的恐怖魔鬼似乎简直显得惹人喜爱了。当时，Aurora玩具公司掀起了一场对自己的产品进行广告宣传的运动，同时他们的产品，那些魔鬼模型玩具也出现在美国的各个商店里面，同时，古巴导弹危机恰在此时向人们投去预示世界末日的阴影。

对于成千上万的儿童、青少年和年轻人而言，长达13天的古巴导弹危机事件成为他们成人仪式中的创伤仪式。在大卫·S. 格林沃尔德（David S. Greenwald）和史蒂文·J. 蔡特林（Steven J. Zeitlin）合著的《不必去谈论》（No Reason to Talk About It）一书中，两人指出，当时父母们对于核武器威胁的现实闭口不谈也许反而加重了孩子的忧虑。于是，核武器对人类的毁灭同性共同成为了成人世界肮脏秘密的一部分。反过来讲，那些同自己的孩子分担自己的恐惧的父母也并没有起到什么积极



MAKE A MONSTER!
 LABORATORY-TESTED HOBBY KITS FOR THE BOY WHO HAS EVERYTHING!
frightfully easy to assemble! *CREATE YOUR VERY OWN CHAMBER OF HORRORS!*
america's newest, most spine tingling hobby! *Build 'em with your bare hands!*
PERFECTLY DETAILED DOWN TO THE SMALLEST FANG! *SUPERNATURAL REALISM!*
DECORATE YOUR ROOM! SURPRISE YOUR MOTHER! they're a scream!
98¢ each
Get 'em, hobby, variety and department stores everywhere!
GET THEM BEFORE THEY GET YOU!



1962 年塑料模型玩具的一则广告，这种玩具为冷战中的一代儿童提供了一种“随手拈来”的恐怖实验。(The Library of Congress)

的作用。该书的一位作者回忆说，当时，他母亲的一位朋友曾举起酒杯，对她的孩子们直白地说道，“好好享受今天吧——这可能是我们能享受的最后一天了。”

1982年，教育家罗伯特·K. 穆西尔（Robert K. Musil）在《原子科学家的报告》（*The Bulletin of the Atomic Scientists*）一书中，回忆了当时的恐怖气氛，“反复进行的躲藏、藏身演练，让人们产生了早期对于权威的幻灭感和疏离感。在很大程度上，20世纪60年代美国社会中出现的各种风尚是从中学那些昏暗的地下走廊中生发出来的，在那里进行藏身演练的我们认为，成年人实在不值得信任，也许他们根本就是疯狂的。”

如果正如很多评论者所说的，充满意味的年轻人的成人仪式已经在战后的美国变得功能紊乱的话，那么古巴导弹危机则似乎在暗示，成人世界也许已经走得更远，他们完全达到了反成人仪式的毁灭人类的地步。当时的社会氛围是如此离奇，甚至充满神话和虚构的因素：就是在远古的成人仪式当中，萨杜恩农神也从来没有威胁要吞噬掉这么多的儿童。

正如本书作者想要证明的，魔鬼是一种为人们提供慰藉的元素。魔鬼是超验的复活人物，他们从不会死亡。传统的魔鬼一直和耶稣基督非常相像（德古拉最具特色的姿态，就是他双臂把披风伸展开来，这完全是一种令人侧目的十字架姿态），尽管他们的形象是扭曲的或者是恐怖的，但却为人们提供了一种幸存下来人物的形象。接近现在的那些魔鬼则更多地是从核武器爆炸中幸存下来，就像哥斯拉（以及很多核武器爆炸中繁衍的物种），这些恐怖形象的诞生正是为了带给人们慰藉才创造出来的。

博比·皮克特（Bobby Pickett）在马萨诸塞的萨莫维尔市长大，皮克特的父亲查尔斯·皮克特（Charles Pickett）在当地经营连锁电影院。当博比还是个孩子的时候，他的父亲允许他按动提示电影放映员开始放电影的按钮。在1991年接受采访时，博比回忆起自己在父亲的电影院里观看《德古拉》和《科学怪人》两部电影时的情景，那是20世纪40年代，当时这两部影片正在各个电影院重映。于是，博比完全迷上了这样的电影。

“其他人会在他们的钱包里面放上自己女朋友的照片，”皮克特说，“我则把鲍里斯·卡洛夫和贝拉·路高西的照片放在钱包里面。”

作为美国陆军通讯兵在韩国呆了一段时间之后，皮克特回到美国，开始涉足演艺圈。在马萨诸塞的埃弗雷特的美籍爱尔兰人俱乐部的业余才艺大赛中，皮克特获得

25 美元的一等奖。在卫生间灌下一点沃特加酒之后，皮克特演唱了当时的流行歌曲《小宝贝》(Little Darlin)，他的声音不可思议地像极了鲍里斯·卡洛夫的声音。

后来，皮克特和自己家乡的一些音乐家朋友移居到加利福尼亚，在那里他想要进军演艺界。在皮克特和一位代理签下协约的两周后，这位代理就去世了，于是皮克特就找到自己的作曲朋友伦纳德·凯彼茨 (Leonard Capizzi)，让他根据卡洛夫的嗓音写一首有创意的歌曲。只用了几个小时的时间，他们就写出了一首歌，而且用旧式的 Wollensak 录音机把样带录制好。皮克特最初把这首歌叫做《魔鬼扭曲》(Monster Twist)。但是，伦纳德则希望用这首歌向当时另一种掀起狂热的舞蹈致敬，而把它叫做《魔鬼土豆泥》(Monster Mashed Potato)。当两人把这首歌放给制作人加里·派顿 (Gary Paxton) 听的时候，派顿建议进一步润色歌曲的名字，叫做《卑鄙的魔鬼土豆泥》(Mean Monster Mashed Potato)。最终，大家觉得歌曲的名字还是简短比冗长的效果好。

由博比·“鲍里斯”·皮克特和地穴踢人者演绎的歌曲《魔鬼泥》(Monster Mash) 经派顿推出了，他们在好莱坞的录音棚里录制了这首歌曲。博比这样回忆当时的情况，一个人用一根麦管往装着水的玻璃杯中吹气来制造“大气炉”的声音效果，而从五金店找来的链子在胶合板上拖拉则能非常有效地产生魔鬼拖着镣铐行走的声音效果。

然而，皮克特他们录制的这首歌曲却遭到四大唱片公司直截了当的回绝。于是，派顿就用 1000 张唱片私下进行宣传，他还亲自把这些唱片送到加利福尼亚沿岸的各家广播电台去。

在当时充满竞争同时也充斥着各种贿赂行径的唱片业中，一群无名小卒推出的《魔鬼泥》通过口碑相传跻身于排行榜的首位。最初回绝这首歌曲的伦敦唱片公司则提出和皮克特他们签约，而卡派克斯唱片公司 (Garpax) 则为这首歌曲推出了专辑。^[1] 1962 年 10 月，这首单曲成为美国年终音乐单曲榜上的冠军歌曲长达 2 个星期。在古巴导弹危机的整个过程中，美国最受欢迎的流行歌曲则在赞美一个疯狂的掌管着死亡之舞的科学家。

当鲍里斯·卡洛夫本人在电视音乐节目《狂欢会》上也演唱《魔鬼泥》的时候，

[1] 事实上，存在两个《魔鬼泥》的专辑，一个是卡派克斯唱片公司推出的由博比·皮克特演唱的版本，另一个则是由凯莫雷波公司 (Cameo label) 推出的由约翰·扎克勒演唱的版本。



右图：博比·“鲍里斯”·皮克特和一对替代形象。

上图：最初的《魔鬼泥》专辑。(Courtesy of Stuart Hersh Entertainment and Bobby Pickett)



那真是皮克特人生中激动人心的时刻。魔鬼的能量似乎就如影相随地在皮克特的左右，他还在《基尔代尔男爵》的节目中出演了一个角色，其中的明星是理查德·张伯伦（Richard Chamberlain），他在节目中一直模仿卡洛夫的声音。文化界对《魔鬼泥》非常有趣的确认来自白宫。在接到一张唱片之后，杰奎琳·肯尼迪（Jacqueline Kennedy）的秘书给皮克特写去一张致谢的便条——卡罗琳·肯尼迪（Caroline Kennedy）似乎对魔鬼特别着迷。

13个月后，在达拉斯，杰奎琳拒绝换掉被沾满鲜血的衣服：“让他们见一见恐怖的事情，”她这样说道。尽管杰奎琳这样做只是希望人们见证当时突发的悲剧，而并没有希望造成其他更加重大的影响，然而，美国人对病态、怪诞的兴趣却进一步高涨。尽管学者专家在无休无止地宣教、训诫，我们还是身处一个“病态的”社会。在古巴导弹事件和肯尼迪遇刺事件之后，显而易见的混乱的家庭/社会成为了一种内化的形象——我们的国家似乎成为了充满死尸的国度，而且懒洋洋地在文化中寻求一种表达方式。

两家主要电视网几乎同时决定，美国已经到了可以在黄金时段收看恐怖系列节目的时候了，经历核武器威胁事件的家庭最终不仅可以在镜子里面对死人模样的面具——而且还放声大笑。1964年2月15日，《纽约时报》介绍电视节目的板块向读者宣布这样的新闻：魔鬼不过是普通人。《反斗小宝贝》（Leave It to Beaver）的出品人约瑟夫·康奈利（Joseph Connelly）和鲍勃·玛舍（Bob Mosher），透露了他们为哥伦比亚公司的电视剧《明斯特一家》（The Munsters）所作的策划。这个系列节目呈现全是美国人的一家人，而这些人并不知道他们自己就是魔鬼。“他们知道别人盯着他们看，”康奈利解释道，“但是他们以为那是因为他们太胖了的缘故。”美国广播公司推出的电视系列剧叫做《亚当斯一家》（The Addams Family），这是一个查尔斯·亚当斯漫画的现场表演版本，自从20世纪30年代晚期，战争阴云笼罩的时候，亚当斯的漫画就开始出现在《纽约客》上面，成为当时受欢迎的固定内容。

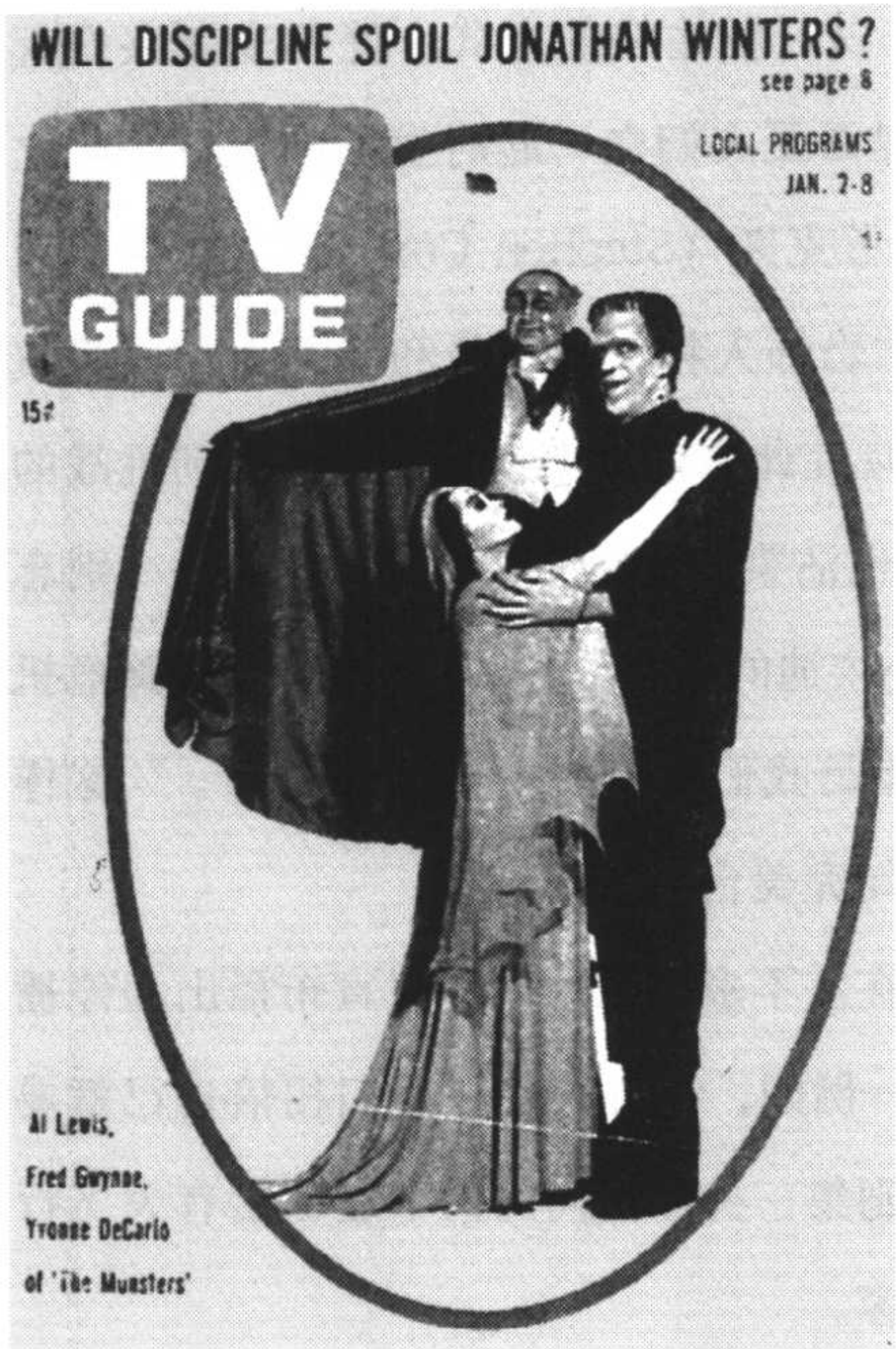
这两个电视系列剧并不能代表对方，它们表现同样的精神错乱，但一个是消极的，另一个则是积极的。魔鬼电视剧的一家人当中存在“真正的”魔鬼（根据环球电影公司过去的恐怖电影对演员进行的化妆），但是这些人在剧中表现得就像典型的电视连续剧中的普通家庭成员。其中，弗雷德·格温（Fred Gwynne）扮演赫尔曼·明斯特（Herman Munster），一个代替卡洛夫扮演的弗兰肯斯坦魔鬼的人物。明斯特的妻子莉莉（Lily）则是一个裹着裹尸布的吸血鬼，该角色由原先在银幕上塑造妖妇形

象的女演员伊冯娜·迪卡罗 (Yvonne DeCarlo) 扮演。赫尔曼的岳父，明斯特祖父 (当然，这里的姓氏不合常理) 是进入垂暮之年的吸血鬼，由阿尔·刘易斯 (Al Lewis) 扮演。相对而言，亚当斯一家人不是魔鬼而是普通人，然而他们却是病态和古怪的一群人。(不过，亚当斯一家有一只脱离身体存在的手，他们把这只叫做“东西”的手当作宠物或者佣人养着。) 约翰·阿斯廷 (John Astin)、卡罗琳·琼斯 (Carolyn Jones) 在片中分别领衔主演戈麦斯 (Gomez) 和莫提西亚 (Morticia)，这两个名字是查尔斯·亚当斯自己编出来的。

对于这两个节目，评论界整体来讲评价并不是很高。《综艺》杂志对《亚当斯一家》就存在这样的不满，查尔斯·亚当斯创造的漫画的魅力恰恰“在于那些不言而喻的地方 (也正是因为如此，他才能够使读者在回味亚当斯一家所讲的俏皮话之后，感受到一种恐怖的气息)”。相对而言，“电视版的《亚当斯一家》只是一味地把书中的内容扔给观众，而且好像不太确定观众是否看得明白，就一再把一些东西强加给观众。”纽约的《每日新闻》对电视剧《亚当斯一家》也同样抱有怀疑态度。“观众真的做好准备收看《亚当斯一家》了吗？我们认为事实并非如此。这部美国广播公司的电视连续剧……让观众无需进行幻想就可以看到一个非常诡异的家庭，如此一来，连生活在贝弗利山庄的那些名流的生活似乎也显得乏味无趣了。”

同样，对于《明斯特一家》，苛责之声也是响成一片，但这两部关于魔鬼家庭的电视节目却获得可观的收视率，并且重播了。显而易见，美国家庭在电视屏幕上看到了自身的形象，尽管这是黑暗的形象。对于电视节目出现的愚蠢时刻感到受到威胁的父母，以及这些处于混乱状态的家庭，孩子们也反响强烈。同时，莫提西亚·亚当斯和莉莉·明斯特还把性、操持家务的主妇和死亡混同在一起表现了出来。对于性和死亡的暗示，《亚当斯一家》表现得格外突出，它直露地向观众呈现了不可思议的心理分析之外的这种表现。尽管两部电视剧都事先混录了观众的笑声，但它们却表现的是死亡或者死亡对人们的困扰。魔鬼一家人完全就是一群活死尸；其中赫尔曼则是一个和吸血鬼一家中的成员缝合而成的机器人。莫提西亚·亚当斯的面色苍白而且死气沉沉，而她的丈夫戈麦斯则热情、性欲旺盛，仿佛是一个恋尸狂，这种对照在剧中也被反复表现出来。

不知是什么原因，电视网的审查机构接受了电视剧对于性的暗示，而要是在其他地方，这些暗示是肯定会被剪掉的。“戈麦斯和莫提西亚是电视上出现的第一对似乎真的有性生活的夫妇，”约翰·阿斯廷回忆说，“为了表现这对夫妇的浪漫时刻，我



死亡之家：《明斯特一家》（上图）和《亚当斯一家》（下图）反映了从1964年到1966年之间存在的其他文化。（Right: Photofest）



不断使用一些最细微的眼神或者字眼，当然是以一种愉快的方式，使戈麦斯兴奋起来。”尽管《亚当斯一家》表现了戈麦斯和莫提西亚夫妇在一起时发出的沉重呼吸之声，然而研究这部电视剧的历史学家斯蒂芬·考克斯（Stephen Cox）还是指出，正是这部电视剧的竞争对手，《明斯特一家》中的恐怖人物，赫尔曼和莉莉夫妇成为真正首次被表现在同一张床上的人物，而这种表现在此之前是电视中不允许受到挑战的禁忌。甚至连小埃迪·明斯特上床睡觉的习惯也沾染着恐怖气息。“去睡觉——别忘了关上盖子！”赫尔曼·明斯特就是这样提醒小埃迪的。（回顾当初，在古巴导弹危机的时候，“好好享受今天吧，孩子们——这可能是我们能享受的最后一天了。”这样的告诫应该也可以成为莫提西亚·亚当斯的一句完美台词了吧。）

这两部电视剧都播出两年之久，而且都是在差不多的几周内同时宣布播出和停播的消息。它们的台词也有着惊人的相似之处——例如，都有表现孩子们相信自己就要变成大猩猩的剧集，也有一家人制造机器人的剧集，类似雷同的情节还包括有关飞行员、奇装异服的垮掉的一代和健忘症之类的内容。

作为一家主要的玩具生产商，Remco 公司推出了根据《亚当斯一家》和《明斯特一家》中人物的塑像玩具进行搭卖，这家公司还发现，它们根本无需花钱进行广告宣传。两部电视剧本身所作的促销宣传就足够了。《纽约时报》报道了 Remco 公司在 1964 年夏末进行的市场调查数据，该公司预计《明斯特一家》在头一年将给 9.82 亿观众留下深刻印象，《亚当斯一家》则要打破 10 亿观众这个数字。

Remco 公司声称它们有关科学教育的玩具产品在市场上呈现萎缩状态，但它们生产的和魔鬼有关的产品是它们头一年产量的四倍之多。然而，其他玩具厂商对此却并不乐观。作为玩具行业的另一个巨头，美泰（Mattel）玩具公司则表示担忧，它们预言这种魔鬼风潮即将过去。“孩子们想要的玩具，是那种玩的时候存在某种意义而且这种意义能够在他们心中持续很长时间的玩具。”美泰公司的一位发言人说。然而，他懂得什么。

《看》杂志上出现了一篇有关魔鬼现象的封面故事。该杂志如此愉快地报道，“玩具城看起来就像阴森恐怖的停尸房，这里有各种各样的令人恐怖又令人高兴的东西。这里有魔鬼模型、魔鬼游戏、魔鬼娃娃以及各种恐怖卡片、项链、图画、服装和面具。有一个装电池的弗兰肯斯坦的魔鬼在开动之后会咕哝着说话，而且摇摇晃晃地走路，然后脱掉裤子，在露出带条纹的内裤之后脸红起来。小女孩们可以给四肢长着毛发的纸板做的弗兰肯斯坦的新娘玩具剪出一条粗糙的裙子。另外还有大量塑料的长

相丑陋的娃娃。这里为每一个孩子都准备了一个魔鬼，玩具商认为每年和魔鬼有关的商品能够达到 2000 万美元。”

在狂热的崇尚魔鬼的文化阴影之中，潜藏着另一个阴暗的人物，但这个人物对于扭曲的、畸形的形象的迷恋当时还并没有获得她日后注定要获得的声名。出版商詹姆斯·沃伦对她拍摄的照片非常熟悉，于是就雇她为自己杂志的读者拍摄一组照片。拍摄出来的照片从来没有出版过，但 1974 年《滚石》的特别报道却描述了这些照片。这篇特别报道题为《1964 年，纽约，布朗克斯：遭遇著名的魔鬼们》(Bronx, New York, 1964: Meeting the Famous Monsters)。这位摄影师把五个年轻的男孩召集到一座废弃的房子前面。这些男孩的脸用恐怖的面具遮盖着。当其中一个男孩的双手无意中触摸自己的裤裆的时候，这位摄影师按下了快门。

黛安娜·阿巴斯，这位受谴责的女训导，于是找到了她想要的形象。



第十章

我担心，它还活着

听吧，大自然，亲爱的女神，听听吧，
如果你不想让你的造物成为一个丰硕的果实
就不要让他在她子宫中孕育
出世来表明贫瘠，
这会让她的身体枯萎，
耗损而丧失活力
一个能为她带来荣誉的婴儿，
却会带给她遭受非自然状态的痛苦
——威廉·莎士比亚：《李尔王》（1605）

所有魔鬼都是出生过程的某种表达或者象征，尽管这种表达或者象征是如此扭曲或者诡异。在真正的科学家开始拙劣地在分子层面对人类的性繁殖进行研究的几十年前，恐怖电影中的疯狂科学家就已经在实施类似的科学设想了。在影片《德古拉的新娘》（1935）的剧本中，当亨利·弗兰肯斯坦把找到的支离破碎的人体部位缝缝补补，然后不雅观地拼凑在一起的时候，普特瑞斯博士是如此责备他的这位门生的：“听着，亨利·弗兰肯斯坦——当你在坟墓中挖掘，把死尸肢体拼凑在一起来创造另一个自己的时候，而我，我亲爱的学生，却前往我生命的源头……我让我创造的生

罗斯玛丽的婴儿：米亚·法罗（Mia Farrow）意识到，他们孕育婴儿的方式和从前不同了，然而，当她意识到这一点时已经太迟了。（Photofest）

命……符合自然规律地生长。我遵循的是生命进程的规律，而不是死亡的过程。”普特瑞斯向亨利建议把两人的技术联合起来，这样他们就可以为了“拥有崭新的上帝和魔鬼的世界”而举杯庆祝了。

的确，恐怖电影中最成功的影片，最终就是在对人类繁衍后代方式的改进中获得灵感而繁荣昌盛起来。1960年5月11日，美国食品药品监督管理局通过了一种经过四年检验的处方类控制生育药品。这种药物名叫异炔诺酮—炔雌醇甲醚片，是一种女性口服避孕药，由芝加哥的G. D. Searle制药公司生产，它很快就成为有史以来医生向最广泛的人群开的处方药。

依靠化学方法对生育进行控制，戏剧性地同时也是微妙地改变了性，而且这种控制生育的方式也是六七十年代“性革命”的中心内容。在一种层面上讲，依靠这种方式，妇女能够“控制”自己的性生活了，或者至少可以把性从生育中分离出来。然而，较少谈及的是这种避孕药对性施加的微妙强制性因素；既然这种化学避孕方法既便宜、操作方便，又（据称）非常安全，而且人们很容易获得这种药物，那么同时，女性希望拒绝性的时候也就缺少了以往的托词。选择服用口服避孕药不是基于是否生育的选择，相反，从根本上讲，它是为发生更多的性行为而服务的。因而妇女的性就从根本上被男性重塑了。

参与口服避孕药研制工作的主要科学家全都是男性，他们决心通过自己的研究发明来“完善”女性的生物性。根据一些人的调查，这种处方药在没有进行足够的安全测试的情况下就涌入市场——而直接对大众进行着疯狂的试验。到1968年，英国科学家宣布他们发现这种药物与危险，甚至是致命的血液凝固之间存在着联系。到70年代早期，在欧洲销售的这种药物的激素成分就被降低了，但是直到1988年，按照最初的配比成分生产的这种药物才在美国被查禁。在记录女权运动的《移山倒海》（*Moving the Mountain*）一书中，历史学家弗洛拉·戴维斯（Flora Davis）指出，一些美国科学家当初因为对这种口服避孕药的安全性提出质疑而丧失了国家提供的基金支持。

到60年代末，一出巨大的性聚会正在美国如火如荼地上演，但是这和利用化学方法来避孕之间并无联系。当时就和20年代一样，禁欲很明显已经不再流行。在罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）关于性的恐怖影片《冷血惊魂》（*Repulsion*）（1965）中就突出地对处于危险之中的贞洁进行了戏剧化的表现。影片的广告宣传向观众许诺，这部电影将会把“一个处女梦中的恐怖世界”展现在他们面前。另外，和

当时社会风气相关的文化暗示出现在科幻电影《遭诅咒的村庄》（*Village of the Damned*）（1960）中，正如在现实生活中所发生的，性和生育已经完全毫无干系。影片中，来自外太空的一股力量令英国的妇女们受孕了，之后她们就生下金发碧眼的拥有恐怖的通灵力量的孩子们。这部电影耗资 30 万美元，而它在影院挣得的租金则高达 50 万美元。影片之所以获得如此成功是因为，影片中的奇异故事同已经存在于公众头脑中的一种想法产生了某种共鸣，这种想法在人们头脑中的蔓延令他们感觉到，妇女生育的功能就要被未来主义的男性科学所篡夺。

在上述口服避孕药被应用的两年内，被正式批准且认为有益的化学控制生育方法的形象受到了极大的颠覆。另一“安全”药物，一种向 46 个国家的孕妇开具的处方药被发现会带来可怕的后果。它就是萨利多胺（Thalidomide），一种温和的镇定剂，医生把它作为治疗孕妇晨吐的方法，然而就是它造成现代药物所能造成的最深远的婴儿先天缺陷恶果。如果孕妇在孕期的头三个月服用这种药物，胎儿四肢的发育就会受到破坏，出生的婴儿没有双臂或者双腿，或者是在肩膀和臀部长着像鳍一样发育不良的肢体。大脑受损和脸部多毛在受到这种药物伤害的案例中是最普通的表现。伦敦的



勇敢的新式儿童：《遭诅咒的村庄》（1960）。(Photofest)

《星期日时报》(The Sunday Times)组织了一支调查队伍对这种药物造成的畸形儿进行调查,在其撰写的《遭受痛苦的儿童》(Suffer the Children)一书中,他们描述了一个萨利多胺在英国造成危害的最严重案例:“这个婴儿有一只畸形的短小胳膊,胳膊上的手只有一个大拇指。而他的另一只手除了大拇指还有一个手指。他的上颚有个缺口,同时有一边的脸是瘫痪的。头的一边根本没有耳朵,而另一边的则是畸形的。在他生下来最初的18个月内,他一直把吃进去的食物剧烈地喷射到房间的另一边。很快,人们发现这个婴儿的大脑也受到损坏,同时他还是个聋哑人。”

全世界的注意力都凝聚到如此噩梦般的悲剧上面。在此之前,从来没有那么多的人见过如此可怕的畸形人。1962年,根据西德卫生部估计,大约有1万例具有先天缺陷的婴儿出生,而只有一半婴儿得以存活下来。因此,在法庭上引发的戏剧化事件也引起公众的关注:在比利时,一位母亲通过把巴比妥酸盐和牛奶、蜂蜜混合喂食给自己没有双臂的婴儿而杀死了这个孩子,然而,当她在法庭上被宣布无罪释放的时候,旁听席上的人们响起了雷鸣般的掌声。在美国,谢利·芬克拜夫人(Mrs Sherri Finkbine)寻求堕掉畸形胎儿的权利一事通过电视和报纸广为传播,人们由此也把注意力集中在这样的事件上来。20世纪60年代出现的可怕畸形儿景象直接把堕胎问题提到立法的领域上来。

萨利多胺这种药物唤醒了深藏在美国人心中的对于畸形人的迷恋。各种小报代替了实际的余兴表演,上面充斥的全是些“最新萨利多胺怪物”的封面图片,不仅如此,图片上,这些畸形人的生殖器还用马赛克遮盖着,就像脱衣舞表演中脱衣舞女穿着的乳头贴布一样,以此赋予图片一种色情的气息。在如此耸人听闻的嘉年华气氛之中,陶德·布朗宁被长期压抑的《畸形人》一片自然会不可避免地蜿蜒前行从而引起公众的注意。

影片《畸形人》的发行权已经在20世纪40年代由米高梅电影公司交付给广告专家德恩·埃斯珀(Dwain Esper)。埃斯珀把它作为一个新奇的故事来放映,放映时通常会加上《大自然的错误》(Nature's Mistakes)、《禁忌的爱情》(Forbidden Love)之类的别名。对于这部影片,很难预计观众会有怎样的反响。电影广告宣传制作人戴维·F.弗里德曼(David F. Friedman)就回忆了1947年春天在北卡罗来纳,当影片以《禁忌的爱情》为名在一家汽车电影院放映时的浩大场面。放映时,外面正下着倾盆大雨,要结束的时候,观众就像影片中的畸形人一样也变得叛逆了。弗里德曼回忆说,当时的观众“拍打着汽车上的喇叭,把车头灯的光束射向银幕,还把车窗

摇下来，对着外面大喊大叫。尽管这些人观看的是如今被认为是银幕上最耸人听闻的影片之一……然而他们当时一点儿也没注意到这些”。于是，当影片《畸形人》并没有完全满足这群观众的窥阴癖的时候，影院就仓促放映一部裸体黄色影片来安抚观众。

陶德·布朗宁从没有接受对自己的职业生涯进行回顾的采访，即使在50年代晚期，像《德古拉》这样的电影在电视上又重获欢迎，他也没有接受过采访。即使他愿意接受采访，他也已经不能讲话了。身患喉癌的布朗宁不得不接受舌头手术（最终，他又接受了喉头切除手术）；于是他那曾经在19世纪末20世纪初令去路易维尔教堂做礼拜的人叹为观止的天使般的嗓音从此永远消失了。1959年，布朗宁的兄弟埃弗里（Avery）的葬礼在路易维尔举行。很明显，布朗宁不愿意让人看到自己治疗后的模样，于是就一个人藏在殡仪馆的一个私密房间里拒绝和家里的其他成员见面。据说，来悼念埃弗里的人们因此非常气愤，他们认为布朗宁在疏远大家。无法讲话而且被切除了身体器官的布朗宁，从某种意义上讲，融入了他自己的关于生理残缺的无声电影世界，同时他也被32年前夺走朗·钱尼性命的疾病所击垮。1962年10月6日的早晨，在朋友们把布朗宁带进盥洗室之后，他独自死在那个房间里。

1962年，《畸形人》在威尼斯电影节重映而且受到欢迎，对此，布朗宁是否有所耳闻或者是否表示过赞赏都不得而知，但它重新被奉为经典之作的势头却势不可挡。当越南战争正如火如荼地进行的时候，《畸形人》也就是在那个时候获得最高的声望，它成为反传统文化分子最欣赏的影片之一，他们把它视为噩梦般的影片，还把片名“畸形人”这个词语作为自我身份的徽章。《综艺》对此进行的相关报道称，在匹兹堡，“街上那些把自己称为各种各样‘畸形人’的人们，从理论上讲是对老陶德·布朗宁为米高梅电影公司拍摄的电影《畸形人》的一种好的利用”；在洛杉矶，《畸形人》在洛菲利茨电影院重新上映并创造了非假日票房收入的新记录。

然而，真正的畸形人对此的反应却并非如此热情。蒙塔古·艾迪生，一个身上刺着文身的侏儒，就在1971年在《电影评论》（*Films in Review*）上表示自己的不满。

“畸形人是人，是独立的个体。然而这部电影却不是这样理解，他们把畸形人表现得就像是完全一样的接近低能的群体。畸形人珍视自己的个性，他们不愿意被那些虚情假意的人把自己单独放置到一个小圈子里去。”在朋友的建议下，很多年里艾迪生都不去看《畸形人》这部电影。“当我最终看到这部影片的时候，我看到了我最为恐惧的一切。对于这样没有防备能力的少数群体，影片装作一副同情与理解的模样，但实

际上，它却在以一种虚情假意和无礼冒犯的方式对畸形人加以利用和贬低。”另外，艾迪生还把布朗宁对马戏团中的畸形人的利用和人们对黑人的陈规看法相比较。“只是，在我们中间还没有足够多的人站出来抗议以产生一些影响。”

电影导演论，通常强调的是导演的意图和控制制作影片过程中所发挥的影响，这种理论的兴起为修正主义者的观点提供了动力。在60年代早期，影片《畸形人》的再次被发现和恢复名誉几乎成了电影杂志中闹得沸沸扬扬的事件。这部曾经被认为是粗糙和格调低下的影片如今却被认为是一部“充满同情心”和“感情细腻”的影片。从某种意义上讲，对《畸形人》的推崇成为了对萨利多胺带来的畸形的病态好奇心进行纵容的恰当方式，而且当人们对它赞赏有佳的时候，他们仍然可以感到自己是正直和进步的。

到60年代中期，和生育相关的令人不安的形象在美国人的梦境中堆积如山。除了萨利多胺和影片《畸形人》，早期的恐怖形象（在60年代早期全都风卷云涌地被再次挖掘并且复兴起来）也通过与让人类选择其他的生育方式的幻想相结合而再次被加以利用。在这样的精神储备之下，一个崭新魔鬼的神话的诞生几乎是不可避免的了。

尽管美国人自己并没有意识到正在发生的一切，但事实上他们已经在乞求魔鬼赐给这些祈祷礼拜的人们以《罗斯玛丽的婴儿》（*Rosemary's Baby*）了。

1967年的春天，兰登书屋出版了艾拉·雷文（Ira Levin）的哥特式耸人听闻的恐怖小说，它成为当年读者中最广为阅读和谈论的书籍之一。小说的文字十分精简，读者能够较快地阅读，这一切都使《罗斯玛丽的婴儿》成为畅销书的新形态。这部小说本质上就是一个电影剧本，同时，阅读小说所需的时间也相当于观看一部电影的时间。最终把它搬上银幕的导演是罗曼·波兰斯基，他几乎把小说中的场景和对话逐一照搬到银幕之上；于是这部影片便成为电影史上对原著最逐字、逐场景照搬拍摄的影片之一。

《罗斯玛丽的婴儿》讲述曼哈顿的一对年轻夫妇盖伊和罗斯玛丽·伍德豪斯的故事，他们搬进一个哥特式的公寓房。盖伊是个演员，在竞争一个角色神秘失利之后，他闲了下来。而这时的罗斯玛丽正专心致志于生儿育女。这对夫妇和住在他们旁边的一对老夫妇罗曼和明妮·卡斯泰维成为了朋友。在一个奇怪的梦中，罗斯玛丽梦见自己被一种邪恶的力量强奸。之后，罗斯玛丽怀孕了，而妊娠期令她感到非常困难和痛苦，于是她开始怀疑卡斯泰维、她的丈夫，以及他们夫妇认识的几乎每个人都参与了一个陷害自己的阴谋。事实证明，罗斯玛丽的怀疑是正确的：盖伊为了自己能在事业

上飞黄腾达，他和一个魔鬼达成协议，他把罗斯玛丽献给为魔鬼祈祷的人们，而这些人则强迫让她怀上撒旦的儿子。然而，罗斯玛丽并没有毁掉自己肚子里孕育的胎儿，作为母亲的本能压倒了一切，把这个长着金色眼睛、一对小犄角和尾巴的魔鬼当作自己的孩子。

小说的作者雷文对《出版周刊》(Publishers Weekly)讲，他记不清自己究竟是什么时候产生写这部小说的灵感的，但是这个故事却是从60年代早期开始成形。“我觉得任何怀孕的妇女都不应该阅读这部小说，”雷文说。在其他场合，雷文还提到他如何重新设置小说的故事情节的。“开始的时候，我只是设想我笔下的这个女人怀上的胎儿不是太正常，然而最后我就想到这个胎儿和魔力有关。这是除了来自外太空的力量之外，我惟一能想到的对她怀孕的解释了。”^[1]兰登书屋利用了作者对故事情节的上述构思，而抛弃了把女主人公的孩子解释为拥有特别本领的小男孩的设计，在宣传小说的时候，他们向读者提出了类似的警告以达到广告的目的。

放荡的60年代是个闪烁着炫目异彩的年代，然而人们对于性和生育的广泛矛盾心理和种种忧虑都在这个时代投下一层阴影，不论雷文是否有意如此构思小说的情节，《罗斯玛丽的婴儿》的情节都成为这种状况之下60年代的一种绝佳隐喻的精髓。从浅层上讲，女主人公罗斯玛丽和该小说的读者，对于对她们的生育系统进行改造的难以理解的化学方式，拥有共同的挥之不去的疑虑。在小说中，罗斯玛丽喝下邻居给她的散发臭气的、下层是浅褐色的鸡尾酒，而在现实生活中，小说的读者们（相似地）则在吞食能控制生育的神奇糖果。不论是罗斯玛丽还是小说的读者，她们对这些物质对自己的身体和生活将会产生的影响都没有非常深刻的理解，她们只是充满信任地依赖家长式的权威。小说中反复强调的是，罗斯玛丽·伍德豪斯认为自己是在小心地、深思熟虑地作出生儿育女的选择，但事实上，所有的决定都是旁人强加给她的。无论她用什么样的护身符，进行如何严密的防护措施，罗斯玛丽都并不是真正处于安全的保护之中。在电影《罗斯玛丽的婴儿》中，在许多无法令人遗忘的形象中，有一个是怀孕的女主公，她虚弱地迎着闪烁的灯光在市中心车流中狂奔，这是一个带有在技术社会围困之下的怀孕妇女倾向的比喻。

1968年6月，美国电影天主教办公室，即从前的道德审查协会，斥责《罗斯玛丽

[1] 《罗斯玛丽的婴儿》并不是1968年夏天出现的惟一一部令观众着迷的关于奇特胎儿的影片。斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick)的《2001太空漫游》也是一部关于神秘莫测的明星儿童的影片，它同样满足公众对于神秘胎儿日益增长的痴迷心理。

的婴儿》“有罪”。观看这部影片的人对天主教来说是被正式认为犯有轻微罪过，而灵魂上因此产生的污点只能在向神父的忏悔中得到清除。然而，从布林在电影审查办公室掌权的日子到现在，时代已经非常不同了，对电影审查的组织对一部电影产生的宣传效果可能要比他们真正起到的阻碍作用要大。但就这部电影中出现的裸体就已经使它受到谴责了。“然而，很多更加严重的地方，”该办公室的一位代表说，“是片中对基督教基本信条的恶毒使用，特别是关于耶稣基督出生的一些部分。另外，还对有宗教信仰的人士和他们进行的宗教仪式进行了嘲讽。而技术的出色运用也是用来强化该影片诽谤中伤的本质。”制片人威廉·卡斯尔因为影片的发行而接到恶毒的攻击性信件，有如下的话：“《罗斯玛丽的婴儿》是污秽不堪的影片，所以你要为此而死。你这个热爱撒旦的家伙，服侍邪恶力量的商人，你出卖了自己的灵魂。死。死。死。”后来，卡斯尔的健康出现了些问题，他不禁联想到这些诅咒。

当银幕对罗斯玛丽怀上这样一个婴儿进行表现之后，几乎所有在大众媒介上表现的婴儿的出生都和魔鬼或者魔力有关，正常婴儿的诞生几乎完全被放逐在人们视线之外。这种趋势的萌芽可以追溯到玛丽·雪莱关于无性生殖的幻想当中去，甚至在布莱姆·斯托克的小说中：在德古拉的城堡中，女吸血鬼吞食了一个装在袋子里的婴儿，这至少看起来像是一种对于准备进行新的减少婴儿和血缘生育行动的主题的表现。在后避孕药时代，“正常”的婴儿诞生不复存在，至少在我们共同梦想生活记忆中是这样。生育主题进入了哥特式的科幻小说的领域。魔鬼或者电脑都可以让妇女怀孕，基因工程师们着手改进妇女的生育系统。怀孕成为一种战争行为，一种来自敌人的暴力入侵。尽管这些令人恐怖的形象很少成为关于生育技术和堕胎权利的争论的一部分，但是作为一种持续存在的潜文本，它们却值得研究。

在60年代，突然间，子宫成为恐怖专家为自己要拼凑创造的魔鬼获得原材料的崭新坟墓。正如普特瑞斯博士在《弗兰肯斯坦的新娘》一片中向他从前的学生训诫的一样，“离开停尸房，跟随自然规律的引导”。

很多书籍和电影并没有直接出现与生育有关的形象，然而尽管如此，这些书籍和电影还是努力达到令读者和观众对为人父母的前景颇感不安的效果。1971年，威廉·彼得·布拉蒂（William Peter Blatty）出版了小说《驱魔人》（*The Exorcist*），该小说的电影版本则于1973年发行。就这部小说而言，褪去书中对魔鬼痴迷的主题，它就是一个警示世人的故事。小说讲述一个备受折磨的单亲母亲的故事，这个母亲认为自己再也无法忍受一切了，然而事实上，在天主教教义的支撑下，她在此之前

对所受的折磨却是无动于衷，而努力忍受下了一切。和《罗斯玛丽的婴儿》不尽相同，《驱魔人》逃脱了被天主教定罪的厄运。

根据小说改编的电影受到了广泛宣传，宣传中把影片视为不是用来驱除邪恶，而是能够驱除在越战时期充满愧疚和责任感的父母的困惑的文化仪式。在越战时期，满嘴污言秽语的孩子们吸食着改变他们人格的毒品，于是他们极端地用行动表达他们自己，他们所做的常常令他们长辈的生活蒙上阴云。批评家保林·凯尔（Pauline Kael）对《驱魔人》则表示厌恶，她在《纽约客》上提出了又一个关于代沟的问题。导演威廉·弗里德金（William Friedkin）声称在挑选琳达·布莱尔（Linda Blair）之前，他见了至少500名儿童演员，对此，凯尔评论说，“那499位被拒绝的小女孩的母亲肯定读过这部小说，她们一定知道自己让自己的女儿来为什么样的演出接受挑选。当这些母亲在看电影《驱魔人》的时候，当她们看到琳达·布莱尔尿湿了华丽的地毯，一边尖叫着一边用十字架猛戳自己的时候，她们还羡慕吗？这些母亲还会想到，‘出现在银幕上的本来可以是我的小苏珊的——而小苏珊从此就可以声名远扬了？’”（琳达·布莱尔出演这部电影时13岁，在之后的一次采访中，她说她并没有因为扮演影片中的角色而承受痛苦。“我当时没去想那部电影是关于什么的……在我们试豌豆汤那一场的时候，我要呕吐，而且吐在第一助理导演身上，这位助理导演穿着防雨装扮而且戴着护目镜。在我看来，这一切非常有意思。”）

事实证明，《驱魔人》是自从《德古拉》和《科学怪人》以来，对恐怖类型片产生最大推动的影片之一，它特别刺激了公众对于银幕上精心设计的化妆效果的胃口。在像《深海外星人》（*Humanoids from the Deep*）（1979）这样的影片中，女性的子宫成为魔鬼胎儿的殖民地；有时候这些胎儿只是用侏儒——可怕的玩偶或者有生命的玩具来象征。在1975年电视电影《恐怖三部曲》（*Trilogy of Terror*）中的“阿梅莉亚（Amelia）”的那段情节中，我们第一次看到卡伦·布莱克（Karen Black）作为主要角色出现，她背着一个箱子进到自己的公寓房间，而她背着的箱子非常像一个婴儿的棺材。之后，我们无意中听到她和她母亲的一段紧张的通话，从中我们感受到，阿梅莉亚似乎希望摆脱某种令人窒息的力量，然而她却摆脱不了。我们发现，那个箱子里的东西并不是死去的婴儿，而是一个婴儿般大小的祖尼人供奉的偶像，这个复活的偶像在不断地骚扰着阿梅莉亚。在和这个偶像进行了一场可怕的较量之后，阿梅莉亚作出致命的错误之举，她把这个偶像扔进房间的烤炉中，于是这个邪恶的东西爆炸了，也吞噬了阿梅莉亚的灵魂。（也许，阿梅莉亚的结局成为弗洛伊德理论关于厨房

器具暗示的一种评价，否则的话，也许这个玩偶并不能占有她。)

50年代的病态幽默风格和魔鬼文化来源相同，而到六七十年代，书籍和电影对与妇科相关的恐怖形象的表现呈逐渐增长趋势，与之形成令人不安的呼应的是新一轮独特的病态幽默的循环。死婴的玩笑存在着问题，然而，在充斥着性革命、避孕药、萨利多胺、不稳定的家庭结构以及兴起的争取堕胎权利的斗争的几十年之中，这样的玩笑却在美国的青少年中非常盛行，讲这样的玩笑成为他们的一种惯例。

如果把死婴的玩笑完全按字面意思视为“关于”杀婴的玩笑，这就把问题过于简单化了。人们嘴里的“死婴”常常就指代这个讲述玩笑的人。从某种意义上讲，青少年的儿童身份“已经死去”。等成为成年人之后，他们同样又会成为已死的十几岁少年。人们不禁想到，像这样出现在恐怖电影亚类中的仪式，最终也许并不是禁欲主义对在性方面非常活跃的青年人的一种惩罚——尽管这是对这种现象的常规阐释——而是一种功能紊乱的仪式的开始：集体目睹并且重演被早熟的、由媒体驱策的性对儿童的谋杀。

关于死婴的玩笑常常和厨房有关，其中涉及到具有破坏性和带有孔口的器具，如烤箱、食物处理机和垃圾粉碎机。以一种在很大程度上净化的形式，婴儿潮时期的恐怖专家乔·丹特再次利用了这些形象，从而创造了他的小说《小精灵》中著名的厨房场景，小说中引起人们较弱恐怖感觉的形象进一步压缩变成主妇的搅拌机、微波炉之类的东西。民俗学者阿兰·邓迪斯(Alan Dundes)在研究病态的玩笑现象的一本书中指出，“除非有所意味，否则所有民间口头传诵的东西都不会一直流传下来。”但是，他还补充说，就玩笑而言，“它的含义通常并不非常清楚这一点非常重要。如果人们知道他们在交流什么……那么玩笑就不会作为表达禁忌的想法和主题的途径而继续发挥效果。”禁忌主题包括对为人父母的恐惧、对堕胎的负疚和对儿童的不满，以及希望自己一直成为儿童的愿望。

到20世纪70年代晚期，这些禁忌主题已经成为一部又一部恐怖电影的可见主旨。电影《它还活着》(1974)就讲述了一个长着爪子的变异胎儿在出生时受到侮辱，于是它就采取攻击性的行为，把整个产房中的人全部杀了。到了它的续集《活尸归来》(*It Lives Again*) (1978)，婴儿的出生就几乎变成了准军事活动，特种部队的小队成员全副武装密切注意着孕妇的每一次收缩。影片对那对父母的表现始终令人困惑：他们是应该留下自己的孩子呢，还是应该杀死它？官方的意见似乎并不可靠。《它还活着》中的父亲角色，在续集中希望这个生命能够活下来，当他在枪口下阻止



电影《它还活着》(1974)：一位母亲最可怕的噩梦。

政府许可的堕胎行为时，他坚持自己不过是“保护这个女人得到一个婴儿的权利”。

“很多人称自己的婴儿为‘它’，”那个初为人父的男人在某个时刻说，试图把事情解释清楚。（影片的第二部续集《活尸岛》于1988年完成。）

另一个“它”则出现在电影《橡皮头》(Eraserhead)中，大卫·林奇(David Lynch)在1976年通过导演这部影片而开始自己的电影事业。《橡皮头》是一部名副其实的噩梦般的电影（至今仍然有很多观众无法坚持看完它），它把人类的生育描绘

成一场凄凉的畸形人表演，一种只适合受到诅咒的人去做的事情。这部电影的主要形象是一个魔鬼般的婴儿，他看起来就像是真正的小牛或者小羊的胎儿，被襁褓紧紧裹着，像木偶一样被控制（林奇拒绝谈论任何技术细节）。这个东西令人讨厌的并不称职的父母担负着照顾它的工作，但是他们并不能把一切做好。于是，这个东西生病了（在这些场景中，这个肉乎乎的道具可能真的腐烂了），开始猛烈地吐血，并且喷射成堆的肮脏东西。“这到底是不是一个婴儿，他们都还不能确定，”婴儿的母亲之前说。影片另一处则描绘一个超现实主义场景，一个咧嘴笑的玩偶女人站在音乐厅的舞台上。然而每一次当她要引吭高歌，就有一种黏稠的像精液一样的生物体从上面掉在印有方格图案地板的舞台上。这个女玩偶仍然保持着微笑，她拼命希望自己能够得到观众的赞许，跳着舞蹈的小碎步，用脚把掉在舞台上的那些生物体一一碾碎，于是生物体中白色的液体就在舞台上喷射开来。

《橡皮头》制造这样一个混乱病态的梦境，其目的在于使该片能够在午夜的艺术院线中轮回放映，尽管如此，这个梦境还是和商业恐怖电影中日益增长的对于胎儿和妇产科学的迷恋有很多共通之处。（林奇在《橡皮头》中的导演经历使得他导演的另一部表现类似执迷的影片《象人》获得巨大的商业成功，那是另一部关于恐怖的出生事故的故事。）对这部影片，公众的反应是，他们仿佛从没有见到过这样的关于生育噩梦的形象。

1979年，加拿大导演，大卫·克罗南伯格（David Cronenberg）拍摄了电影《灵婴》（*The Brood*）。《灵婴》是一部雄心勃勃、充满不同寻常的智慧的恐怖影片，它似乎可以被视作铭刻着现代对于生育的种种忧虑的罗塞塔石碑（*Rosetta stone*）。尽管这位导演此后又出色地拍摄了类似题材的影片（其中最著名的是1988年的《孽扣》），但这部《灵婴》却一直是克罗南伯格付出最大个人努力的影片之一。克罗南伯格曾经在几次采访中这样描述《灵婴》，他说这部影片在某种程度上是从他个人的离婚经历和争夺子女监护权的斗争中获得的灵感，当时他正在拍摄这部影片。《灵婴》中出现了一个哈尔·拉格伦（Dr. Hal Raglan）博士（奥利弗·里德扮演），他是位拥有超凡能力的精神治疗医师，因自己的“玄质”理论而远近闻名，在他的这种治疗方式中，病人被压抑的愤怒能够外化到身体上。一些病人治疗后的结果是身上出现红斑样的伤口，而另一些病人表现为癌症。其中有一位病人名叫娜勒·卡维思（Nola Carveth）（由萨曼莎·埃伽扮演），她外化后是像婴儿一样的可怕“灵婴”，这个东西能够把卡维思潜意识的冲动用行动表现出来。在拉格伦的诊所中，娜勒，就像一只食量惊

人的蚁后，在自己身体之外的像腹腔一样的囊里孕育着怪物。首先要死的就是这个怪物的父母——从某种意义上讲，这个灵婴，是流产父母的胎儿。他们的生命周期是有限的，他们把营养储存在像骆驼的驼峰里面，然后从中汲取营养。他们没有肚脐，也不需要生殖器。一位病理学家在检查这种怪物中衰竭的一个之后，说，“这个东西从没有真正出生过——至少不是像人类那样出生。”“上帝呀！”娜勒的丈夫不禁惊叫。

和希区柯克非常相似，克罗南伯格对细节的关注成为他拍摄的所有影片中非常突出的特点，《灵婴》自然也不例外。一位教师和娜勒的丈夫成为朋友，于是灵婴出于



在电影《灵婴》(1979)中，萨曼莎·埃伽审视着她的瘤状物胎儿。

忌妒，杀死了这个教师。当这个教师死的时候，她学生的一张画覆盖在她的脸上，这张画本身就是孩子对于生育仪式产生的一种天真无邪的想像，画的题目是“我们种下南瓜的种子”。（结果这成了万圣节的南瓜。）娜勒体外的子宫是由艺术家丹尼斯·派克（Dennis Pike）精心制作的化妆效果，他把气象气球里面的一部分装上橡胶制成的胎儿，再加上道具血浆和意大利细面条。然而，对于当时爱管闲事的加拿大电影审查机构而言，埃伽把这个体外子宫的膜咬开的镜头实在是非常过分，因此他们要求剪掉。“埃伽在舔这个胎儿的时候，我们拍摄了一些非常精彩的长的、充满温情的特写镜头，”克罗南伯格回忆说。但是，在加拿大审查机构粗暴剪掉这个镜头之后，“很多人以为埃伽在吃自己的孩子！这比我原先要表现的要糟糕得多……（这里创造的形象）和性没有关系，和暴力也没有关系，只是……令人伤感不安罢了。这不过是一只母狗在舔她的小狗崽子。为什么要把它剪掉？”

很明显，导演从各个方面都把娜勒视为一只母狗。加拿大评论家罗宾·伍德（Robin Wood）坚持认为克罗南伯格是一个性方面的反动分子，同时他把《灵婴》阐释成一种对于激进的女权主义萌芽警觉的男性幻想，另外他还注意到影片中潜藏的信息：女性的“活跃和愤怒必须保持被压抑住的状态，如果把这些释放出来的话，那就会带来灾难性的后果”。在伦敦，《观察家》（Observer）也对影片所传达的含义表示惊异，“一个发疯的家庭主妇的攻击性外化成为具有杀伤性的侏儒……《灵婴》要告诉我们的是一些关于当今家庭生活的状态和北美男性的恐惧的非常恐怖的事。”

尽管如此，生育题材的恐怖电影中最登峰造极的形象还尚未出现。《异形》（1979）的海报表面看来非常简单，然而却能激起人们的想像：在黑暗的空间里有一只蛋壳破裂的蛋，而海报上则写着：在这样的空间中，没有人会听到你的尖叫。这里所说的空间究竟是指内部空间还是外部空间则没有明确说明。

由雷德利·斯科特（Ridley Scott）导演的《异形》是一部卓越的人为制作而成的影片（此前，斯科特就被认为是在属于人为制作的媒介——电视广告——中享有很高声誉的导演）。在影片《异形》中，斯科特通过对科技和生育焦虑的阐释创造了一种史无前例的令人战栗的恐怖。一艘名叫“诺斯特莫”的运输货物的飞船在外层空间行驶着，它就是一队技术时代同样温和的人类子孙的子宫。这些人怀着掌控环境的美梦，然而当他们对一艘被遗弃飞船展开调查的时候，美梦也就戛然而止了。这艘被遗弃的飞船与其说是一个机械装置，倒不如说更像一个活死状态的生物体。在瑞士超现

现实主义艺术家盖格（H. R. Giger）的设计中，这艘外星的陌生飞船有着像阴道一样的入口和子宫一般的深洞。（在影片中，盖格设计的所有东西看起来都像是机械化了的性和死亡的象征，所有这些构成了一种庞大的祭祀仪式，他在《异形》中创造的这种令人神经紧张的艺术作品，使他获得奥斯卡奖。）在飞船的最深处，诺斯特莫的船员发现了相当于卵泡室的房间，在那里，一个名叫凯恩（由约翰·赫特扮演）的船员被一种像蝠蟥的东西袭击，而且它还把什么东西插进凯恩的喉咙。回到飞船之后，凯恩似乎痊愈了，然而突然之间，飞速生长的异形从他的胸腔中迸裂出来，一阵血块泼洒在其他船员身上。

自此，没有人情味的、人造的，而且对环境完全控制的飞船诺斯特莫变成了哥特式器官的滋生地——于是，不毛之地几乎成为附近潜藏着丧失理性、充满破坏性的力量的警示信号。异形拥有机械的特性，令人吃惊的是它还同时拥有虫子的性特征。凯恩胸腔爆裂的场景成为人们最常谈论的部分，同时也是在70年代唤起人们把生育视为非自然的寄生状态的极其出色的表现。自从影片《精神病患者》（*Psycho*）（1960）令人震惊的淋浴谋杀场景成为街头巷尾议论的话题，是否能够忍受《异形》的这个场景的考验也成了证明一个人勇气的方式，而这种方式简直成为一种广受欢迎的成人仪式。不断有人来电影院观看这部影片——人们希望挑战自己，看自己是否能够“忍受”那个场景，要不就是有人把自己的朋友带来观看，看看对方的反应。发生在凯恩身上的并存的出生/死亡带来的极度痛苦的创伤永远不会愈合，异形虽然会发育成熟，但他永远是可怕的胎儿妖怪，一种不断生长、不断变形的噩梦。文化中对于出生不断增长的带有内疚情绪的敌视心理转变成魔鬼似的胎儿对文化本身的寄生虫似的敌意。影片《异形》证实了某种疑虑猜测：生育就是一种死亡，一种对身体和个人自主性的野蛮侮辱；性和技术已经以诡异、丑陋的方式结合在一起。当异形被宇宙空间的真空吸走而离开母舰的时候，观众才长舒一口气。等到《异形》的第二部续集于1992年推出时，影片的主题就更不加掩饰地表现出来。在《异形》的头两部影片中深陷困境活下来的里普利（西戈尼·韦弗扮演），在这部续集中变成了丧失性征的女权主义的漫画式人物。在这个微观的幽闭世界中，她对抗着男性精神病患者和她无意中怀上的怪物异形。里普利——被人们称为“西戈尼的选择”——蔚为壮观的自我牺牲，无意中成为对最高法院有损堕胎权利裁决的义无反顾的政治抗议，最高法院关于堕胎权利的裁决就在这部影片发行之前下达。

约翰·弗兰肯海默（John Frankenheimer）在1979年拍摄的《神鬼帝国》

(*Prophecy*) 中，讲述了一个名叫塔莉亚·希雷的妇女的故事。怀孕之后的希雷对生育忧心忡忡（希雷的丈夫是个环境问题专家，他认为人们生活的这个世界不再适于人们繁衍后代，而希雷知道自己无意中吞食了一种会扭曲基因的水银化合物），无法承受的忧虑使这个孕妇变成在缅因州森林出没的吃人的变异狗熊。在电影《异形》的广告宣传中，一个长着尖牙的胎儿对观众怒目而视，和《异形》相似，《神鬼帝国》也在广告宣传中使用类似鸡蛋的形象，然而，与《异形》不同的是，弗兰肯海默的电影并没有吸引到广泛的观众，这其中的原因可能是这部影片把精力更多地花在说教方面，而没有击中要害。



长满尖牙、阴茎状的胎儿：《异形》(1979) 中“从胸腔爆裂而出的怪物”。(Photofest)

胎儿妖魔化的形象本身并没有成为一种简化的意识形态阐释——把儿童视为魔鬼并不是真的要反对堕胎合法化或者支持流产的合法权利，然而，正如病态的玩笑一样，对胎儿的妖魔化说明的是两方未被道出的一些方面。主张支持堕胎权利的人士很少谈及在怀孕期或者孕期终止时人们的消极感情，而堕胎权利的问题却被当作消费者“选择”的形式而提出来。大众文化中出现的形象说明堕胎权利的问题实际上非常含混不清，为什么公众愿意一次又一次地聚集在一起观看那些激起人们忧虑的故事，那些不是胎儿杀人就是必须杀死胎儿的故事呢？那些提倡保障人的生存权利的人士，他

们热心于对孕育后代施加强迫性就是一种意识形态惩罚（很明显，他们缺少对胎儿出生后的实际生活状况的关心），他们所揭示的正是他们自己掩藏起来的对于儿童的敌视，对于他们而言，儿童不过是暂时加以利用的政治武器。依照极端禁欲主义者的观点，儿童就是人们由于性所不得不接受的惩罚，一种和患上艾滋病那样的“惩罚”并没有多大差别的洗刷罪过的方式。依照自由主义者的观点，儿童则是社会经济学意义上的拖垮成人的负担。总之，双方都小心翼翼地对待为出生的胎儿，对于现代人对待生育的复杂心态，和一堆刻板程式上的关于堕胎权利的辩论相比，一个出色的恐怖电影塑造的形象似乎能够传达出更多的东西。

妖魔化的儿童、恐怖的尚未出生的胎儿以及受到虐待的儿童（即流产的胎儿）成为了七八十年代畅销恐怖小说必备的内容。在安德鲁斯（V. C. Andrews）撰写的几本哥特式小说，从第一本《阁楼里的花朵》（*Flowers in the Attic*）（1979）到其他作品都成为获得巨大成功的畅销书。儿童形象出现在恐怖平装书的封面上早就成为了恐怖类书籍封面设计的老套，然而在当时，书籍封面上的儿童可能是受到惊吓的孩子，也可能是令人恐惧的孩子，它想要传达的信息到底是什么并不重要——反复出现的激起恐怖感觉的儿童形象才是这类设计所要达到的目的。到20世纪80年代末期，受到伤害的“体内胎儿”的观念已经成为大众心理学的固定构成，与此同时，受到伤害的儿童无处不在地具体表现出来，影片《鬼仔》（*Children of the Corn*）（1984）和《灵异入侵》（*Child's Play*）（1988）就是很好的例子，而《灵异入侵》所表现的内容是最为过分的，影片中有一个名叫Chucky的杀人玩具，它知道怎么能在你逮到它之前先逮到你。《灵异入侵》之后又推出两部续集，第二部续集和1991年纽约发生的一场近于丑闻的事件有所牵连。据悉，布鲁克林的一所小学使用充满暴力的关于这个Chucky的录像带来保持教室的安静。一位老师还为这样的举措辩护，她的解释是猫和老鼠之类的卡通已经不能发挥什么作用了。“这些孩子不是可爱欢快的节目就能应付得了的，”这位老师这样对《纽约邮报》讲。当时，一些孩子专注于交换一种叫做“垃圾桶孩子”的印有图画的一系列卡片，上面描绘的形象是处于令人厌恶处境的怪异小东西，对这种系列卡片的狂热在80年代出现的时间虽然短暂但却非常强烈。在下贱和随意处置的垃圾桶孩子身上，美国儿童获得了认同感——“垃圾桶孩子”这个名字本身就蕴含着堕胎/杀婴的含义，另外，80年代早期出现的对“圆白菜地玩具（Cabbage Patch dolls）”的狂热，是一种基于对无性生殖幻想的需要而出现的现象，这一切都值得深思。弗兰肯斯坦就颠覆了传统的生殖规范，和他一样，美国的父

母们（比他们孩子的数目还要多）迷恋上了“圆白菜地玩具”，而且对其中未经审视的和恐怖相关的比喻着了迷。

追随八九十年代关于堕胎权利日益变得震耳欲聋的辩论，商业恐怖小说也开始利用胎儿的形象，而这种利用所达到的效果要远远超过反对堕胎的团体使用的造成视觉

《灵异入侵》（1988）中的杀人玩具，Chucky。



冲击的方式。在1991年保罗·威尔逊（F. Paul Wilson）的短篇小说《弗特》（*Foet*）中，读者进入属于不久的将来的曼哈顿，在那里，拥有用胎儿的皮肤制成的手提包在浅薄的社会名流中成为风行一时的社会地位的象征。

你有没有大张的不用缝缝补补的皮子？就是看起来更加平整的那种？

“恐怕没有。我的意思是，你要明白，我们不得不按照材质来源本身的特性进行制作，而我们使用的都是小块皮子。”他指指四周，“你也注意到了，我们这也没有手套。没有哪家店愿意因为制作儿童手套受到控告。”

罗尔夫微笑着。丹尼斯只能在一旁瞪着他。

罗尔夫清清喉咙，说道，“开个玩笑。”

涉及胎儿出生的恐怖形象不断积聚，终于在活着的人们与尚未出生的生命之间形成了一场没有公开的战斗。这可能远不止隐喻那么简单，还不具备意识的胎儿可能并不能将地理上的侵略和生理上的侵害加以区别。“你的身体就是一个战场”，这是通过芭芭拉·克鲁格（Barbara Kruger）制作的后现代艺术海报而广为流传的女权主义口号，而这个口号正是无数恐怖电影海报和平装书封面中的潜在文本却并非巧合。

到20世纪八九十年代，胚胎形象奠定了自己作为行走的尸体和激起恐惧的方式的地位。新生一代的出现，似乎和腐朽衰落一样令人厌弃。对于现代、技术认同的头脑来说，令人感到恐惧的早已不是死亡本身，而是整个生物现象所波及的范围。在一场恐怖的梦境中，尚未出生的胎儿被尚未死亡的人们和村民们所吞没，这些人把他们的婴儿放在口袋里留在德古拉城堡的脚下。



第十一章

伤疤之战

用垫鼻灰泥和殡葬蜡塑造形象是最重要和最令人兴奋的化装技巧之一，
因为这样能真正改变你脸部的形状。

垫鼻灰泥是一种肉色的黏性材料，以棒状出售或装在听里出售。

殡葬蜡较之更软，是肉色的糊状物，一般装在听里出售。

这种蜡不但被殡仪人员用来修复死者受损的脸部，
它也被化妆师使用。

——迪克·史密斯：《怪物化装 DIY 手册》
(1965)

汤姆·萨维尼 (Tom Savini) 并不想去越南，他想制作电影，而他一个在匹兹堡的叫做乔治·罗梅罗的朋友想制作一部低成本的恐怖片，叫《活死人之夜》(Night of the Living Dead) (1968)。萨维尼对恐怖电影很着迷，喜欢创造化妆效果。朗·钱尼是他的偶像。

萨维尼回忆说，“那时候我已经参军了，为了不去越南我加入了后备部队。后备军计划允许你选择训练方式，我选择在孟莫斯的摄影学校。完成学业后，我以战地摄影师的身份被直接派到越南。因为在乔治开拍《活死人之夜》之前军队就召回我，所

弗雷迪 (罗伯特·恩格伦扮演) 通过《猛鬼街》在美国引起极大轰动。(Photofest)

以我没能参与乔治的影片。”

越南没有恐怖电影，但却充满了恐怖。1982年萨维尼接受采访时说：“在那里我看到很多血腥场面，我的工作就是拍下这些场面。我给士兵们化过妆，但那只是为了娱乐。”萨维尼在基础训练时一直随身带着化妆箱。“训练我们的长官对我使用可以凝固的火药棉很感兴趣，它可以在皮肤上变干而形成伤疤的形状。那个长官想用它来吓唬新来的受训者。”

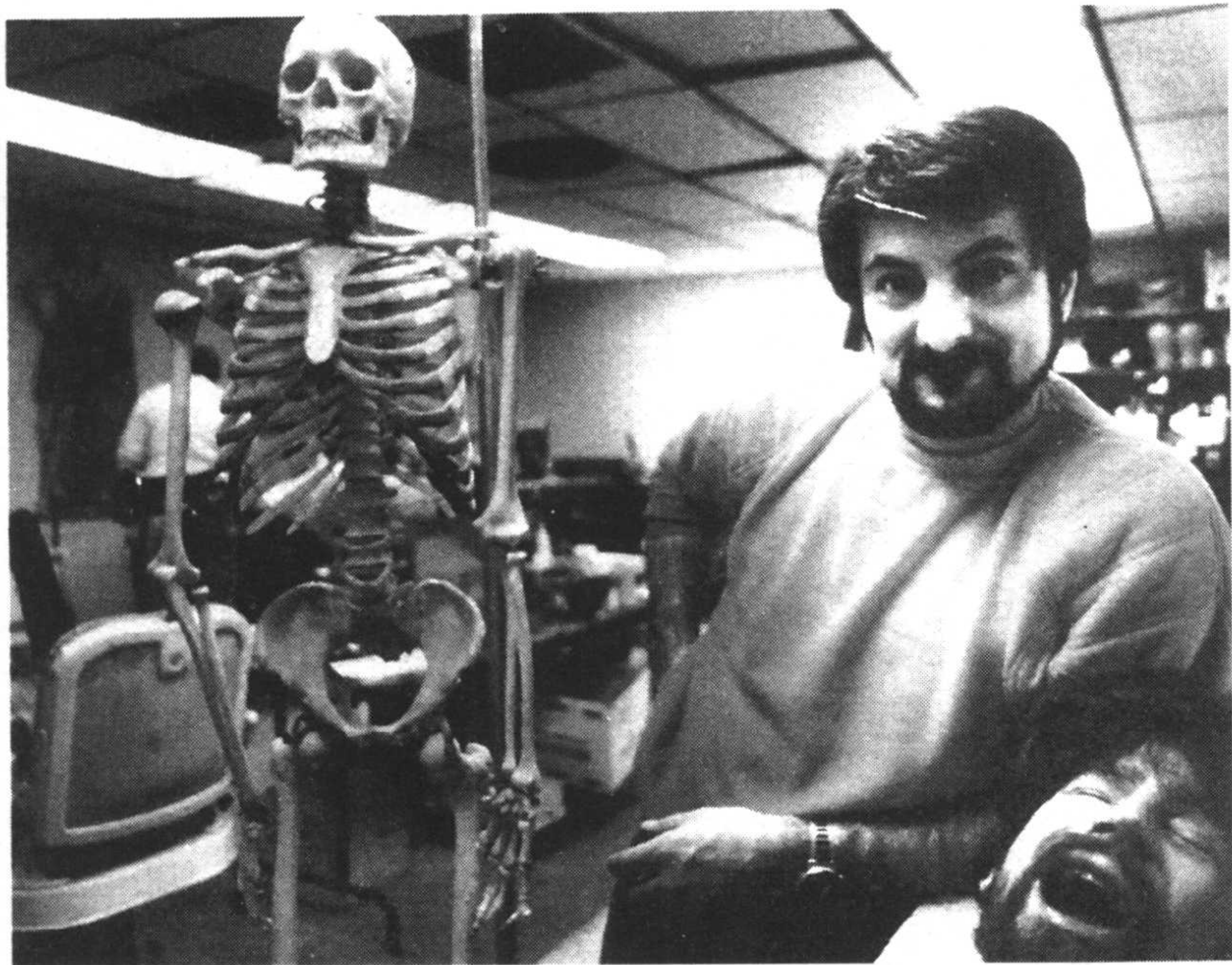
但战场上并不需要火药棉来制造效果，因为战争本身已经令人瞠目结舌。萨维尼仍然记得在散步时他如何差点踩上一截残缺不全、拳头紧抓地面的手臂；在医院里他见到一些人的私处被炸飞。“也许我的意识只把这些场面看作是特殊效果，这样可以使我免受折磨。”

萨维尼说，“有意思的是，你的意识会在极端条件下进行自我保护，它会关闭，又在以后重新打开。和所有经历越战的人一样，回家后我发现我的生活完全给毁了，我的婚姻在瞬间灰飞烟灭。”

萨维尼想从恐怖臆想中摆脱出来。“有时候，我觉得我在扮演瑞菲尔德的角色——《德古拉》里面的那个疯子。而实际上，我在现实中继续扮演着这个角色……那个扮演疯人院护理的演员在后台看见我时曾惊叫：‘天哪，你到底在工作间里干什么？’我想他知道我在干什么。越战改变了我的生活，让我想要永远逃离现实世界。”

萨维尼接受的第一部影片是加拿大制作的《猴爪》（*The Monkey's Paw*）续集，叫做《死亡之梦》（*Deathdream*）（1972）。影片讲述一个越战中失踪的老兵安迪忽然出现在自己家门口，但他已蜕变为半死不活的僵尸吸血鬼。《死亡之梦》又名《夜半惊魂》（*Dead of Night*）和《老兵》（*The Veteran*），它显示出低成本导致的漏洞，而且人们很难辨别垂死的吸血鬼及死亡和越战本身的血腥是不是影片着意表现的政治内容。影片出人意料地再现但颠倒了戴维·拉伯（David Rabe）的《手杖和尸骨》（*Sticks and Bones*）（1972）。在那部影片里，一位失明的士兵在返乡后第一次“看清楚”自己家庭内部的怪诞现象。

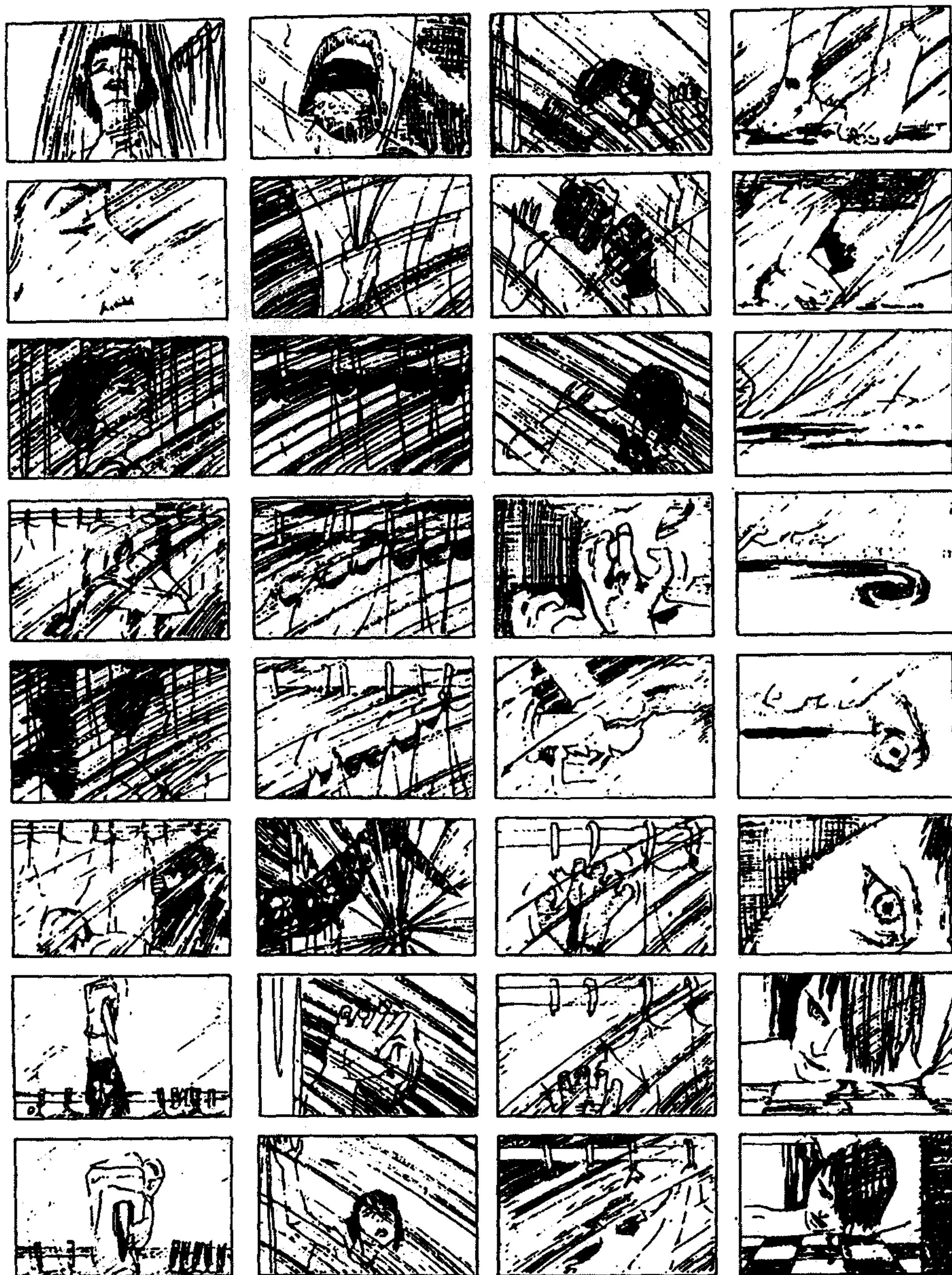
乔治·罗梅罗曾邀请萨维尼参与他的新影片《马丁》（*Martin*）（1978），那也是一部需要实打实展现血腥效果的现世吸血鬼电影。萨维尼参与的更重要的影片则是罗梅罗的《死亡黎明》，即《活死人之夜》更为夸张的续集。《活死人之夜》是一部表现毁灭和灾难的黑白电影，主要依靠气氛和伏笔为表现形式，偶有零星血腥屠杀场面。而续集则将这种血腥展现得淋漓尽致。《活死人之夜》是美国最后一部创作于越



怪诞化妆效果大师汤姆·萨维尼在《死亡黎明》(Dawn of the Dead) (1979) 工作室里。(Photofest)

战前涉及 1968 年政治动荡的“绞肉机”式作品，而且在某种意义上它意味着一个时代的终结。战后的续集影片已经在理念和创作上出现很大差异，显得更复杂，更辛辣，更愤世嫉俗。《死亡黎明》就像一把讽刺社会的利刃，它在购物中心遍布食人僵尸，成为疯狂消费主义挥之不去的余悸。影片中的特殊效果可谓数不胜数：头颅被机关枪炸飞；僵尸丈夫啃光了妻子肩膀上的最后一块肉；旋转的直升机螺旋桨残忍地削平了一具正在走动的死尸的头部。影片在发行时并没有划定级别。萨维尼接受采访时说：“我在《死亡黎明》里面大部分的工作都是越战真实的写照，也许那只是我诠释那段经历的一种方式。”七八十年代恐怖电影的风格和战争创伤带给人们的后遗症惊人地一致：惊悸症、妄想狂、无休止的游击队式的绕圈子、镜头回放式重复的噩梦场面，尤其是那些突然爆炸的毁灭镜头。

与乔治·罗梅罗和汤姆·萨维尼的作品相比，早期暴力恐怖电影的火候相对适中。在阿尔弗雷德·希区柯克的作品《精神病患者》(1960) 中，尽管女演员珍妮特·利 (Janet Leigh) 被杀死在浴室的著名镜头是经过艺术加工的，即由巧克力糖浆来实现，但这部影片仍然被认为是用媒体展现暴力镜头的开山之作。希区柯克喜欢告



《精神病患者》中浴室谋杀场面的情节串联图。(Photofest)

诉媒体说，影片中用的是特制的仿真橡胶裸女模型，她身上布满了装血的管子，但管子不会轻易破裂让血流出来。可是剧组里并没有其他人记得当时有过这样的道具。

平面设计师索尔·巴斯 (Saul Bass) 是当时希区柯克的视觉效果顾问, 他负责制作情节串联和调整次序。他说, 开始时那些情节只是简单地放在那里没有半点血腥场面, 但希区柯克希望加点进去。巴斯建议用一道从死者脸部下方延伸出的血痕来定格画面, 血痕从死者瞪着的眼睛一直到摄像机。巴斯回忆说, “我们在地板上铺了特制的带点弯度的瓷砖, 以产生细微的肃杀效果, 这样有利于安排血迹和尸体的位置。结果我们失败了。” 希区柯克最后却用巧克力酱解决了问题。

虽然《精神病患者》具有深远的影响力, 但直接表现血腥的电影却更多地归功于英格兰 Hammer 影业的伊曼的作品《弗兰肯斯坦的诅咒》(*The Curse of Frankenstein*) (1957) 和《德古拉的恐怖》(*Horror of Dracula*) (1958): 它们硬是把血淋淋的场面植入观众的眼球。克里斯托弗·李在两部影片中都扮演怪物, 从此开始了出演恐怖片的职业生涯, 同时也构筑了两部恐怖片的异曲同工之处。美国电影里第一个大吉尼奥尔时刻^[1]出现在罗伯特·奥尔德里奇 (Robert Aldrich) 的影片《最毒妇人心》(*Hush... Hush, Sweet Charlotte*) (1964) 中。影片开始是演员布鲁斯·德恩 (Bruce Dern) 的手被切肉刀砍伤, 紧接着是他的头, 砍头的镜头用喷射出的巧克力糖浆含蓄地表现出来 (和《精神病患者》一样, 《最毒妇人心》也是黑白片), 巧妙而形象。另一部由威廉·卡斯尔执导的《疯人囚衣》(*Strait-Jacket*) (1963), 则在宣传广告里就许诺说, 观众将看到绝对逼真的利斧杀人场面 (但斩首的场面并不真实, 无非是斧头砍下一个用胶布固定的头颅)。这批影片一个典型的特点是由好莱坞复出的老牌女演员出演 (比如贝蒂·戴维斯和琼·克劳馥)。就像电影版的伊丽莎白·巴瑟莉 (Elizabeth Bathory) 一样, 好莱坞新一代的恐怖电影“皇后”希望在血腥中重振昔日辉煌。

随着一浪高过一浪的恐怖电影思潮和曾让恐怖电影举步维艰的监督机构的消亡, 第一部“血花四溅”的影片走进了汽车影院。《血宴》(*Blood Feast*) (1963) 是制片人戴维·F. 弗里德曼和导演赫舍尔·戈登·刘易斯 (Herschell Gordon Lewis) 的杰作。虽然片中无休止重复的杀戮和毁尸灭迹场面 (一个发疯的宴会承办商变态地想重现埃及原汁原味的食人盛宴) 是否真实尚待讨论, 但有一点有目共睹, 那就是制作人能够毫不吝啬地展现一桶桶涌动的鲜红而黏稠的浆体。

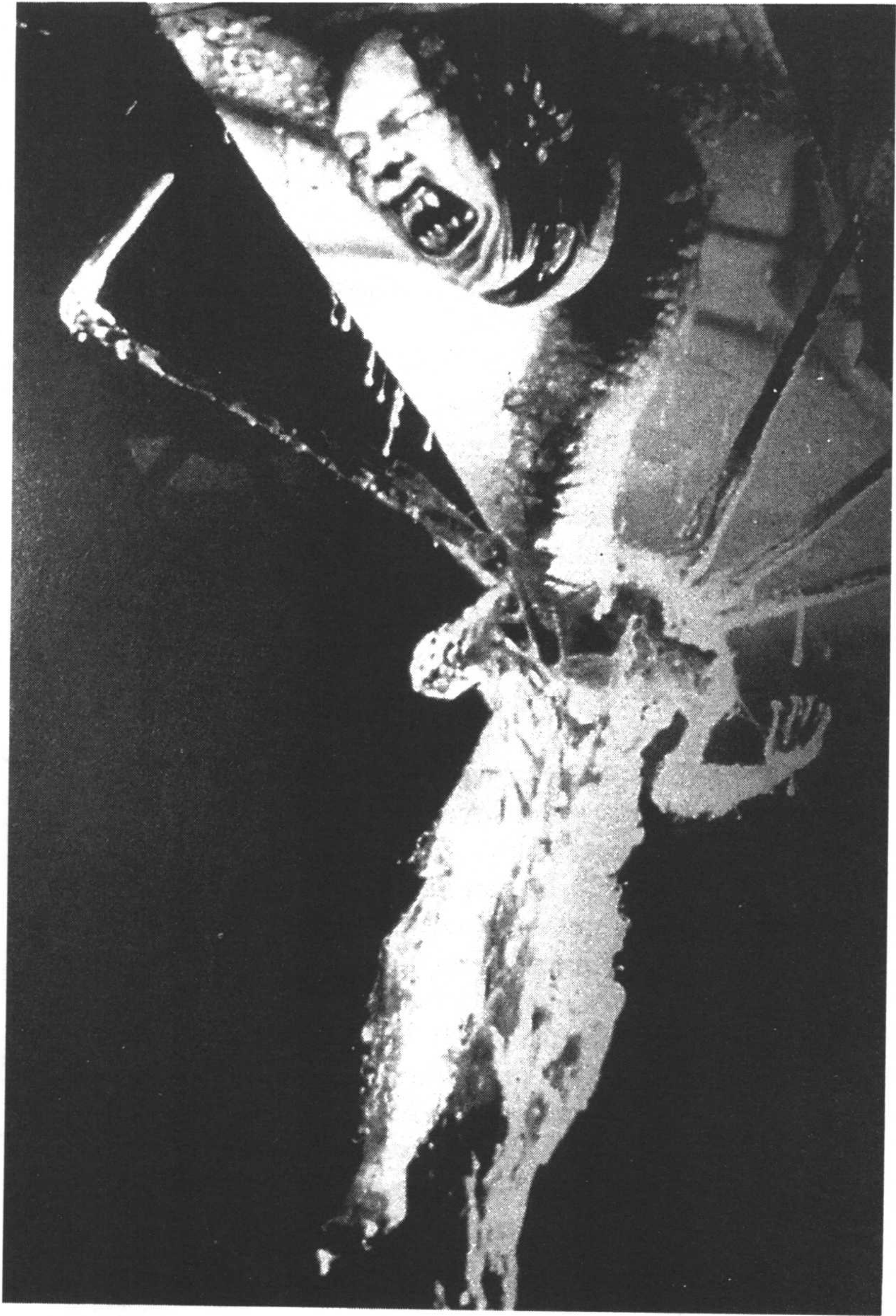
[1] 一种着重表现暴力、恐怖和色情的短剧。19 世纪流行于巴黎的酒吧间, 特别是大吉尼奥尔剧院里。因其骇人听闻的故事情节多与吉尼奥尔主演的木偶戏相似而得名。1908 年前后传入英国, 但仍为巴黎的一种戏剧。

铺张但不稳定的化妆效果自朗·钱尼时代就在电影中被使用，而 20 世纪晚期另一种材料的出现使得化妆的真实性更加登峰造极。这种材料就是泡沫乳胶，它不仅扩展了特效艺术家的能力，而随之而来的塑料人体模型也成为公众的看点，同整形美容术一起成为一项带有文化色彩的活动。

泡沫乳胶在成型以后是海绵状的密度各异的固体材料，可以用来铸造模型、面具和制作假肢。这样可以减少特技演员的工作量，也可以帮助演员表现出最微妙的面部表情。制作过程似乎灵活方便（实际上后台杂工多年在厨房和车库的辛勤工作也使得这项技术日臻完善）。家用食品搅拌器就可以用来搅拌粉状乳胶和水，使之混合并产生泡沫，最后形成糊状的混合物。这种流质的泡沫，在加入胶凝剂和颜色以后就被倾倒在根据真人铸造的模子或者精美的雕塑里面，在普通的烤箱里就可以硬化。但在此过程中任何一个环节的失误都会导致功亏一篑。

泡沫乳胶和相关技术可以改变和扭曲人体的形状，效果几乎能和画家和雕塑家的作品媲美。许多七八十年代的恐怖和科幻电影开始仿效弗朗西斯·培根和萨尔瓦多·达利的早期作品。约翰·卡彭特（John Carpenter）翻拍了《物质》（1982），由罗布·伯丁（Robb Bottin）担任特殊效果顾问。影片绕过物质，而把重点放在超现实的精神压抑和紧张上，与艺术家在画布上能够表现的效果相比有过之而无不及，至少伯丁展现的怪诞效果之一可以追溯到培根最经典的三联图《对受难躯体研究的三部曲》。从某种意义上说，整个 20 世纪，高雅艺术中日益增多的人体抽象作品通过恐怖电影、科幻电影和怪诞电影得到了重现。洛夫奎特的《活跳尸》（Re-Animator）（1985）就是深受这种潮流影响的作品。受洛夫奎特的启发，电影制作人布赖恩·约兹纳（Brian Yuzna）和斯图亚特·戈顿（Stuart Gordon）通过影片《活魔人》（From Beyond）（1986）把这种潮流推向深入。该片将人类的终极形象缩化为一团翻腾撕咬的原生质，这不由让人联想到培根绘画中噩梦般的场景。影片对银屏展现的恐怖场面和超现实主义的联系进行了颇具匠心的探索：尤兹纳和天才特效顾问斯克利明·曼得·乔治（Screaming Mad George）合作，在讽刺片《社会》（Society）（1990）中直接借用萨尔瓦多·达利的构想，即富人像变形虫一样吞噬和吞没劳工阶级。

到 80 年代，大众媒体中的特殊效果与俗文化得到最近距离的融合。对怪诞形象的极度饥渴显示出大众急需超人式的英雄和变形的救世主的心理（而怪物常常被演绎成救世主）。并不是所有的特殊效果都表现为没有固定形状的肉体，有些优秀作品大



罗布·伯丁为约翰·卡彭特的影片《物质》(1982)制作的精彩特技镜头之一。

胆尝试介于人和非人之间的临界生命体。小朗·钱尼在拍摄狼人变形的战争题材影片时，摄影技巧非常直截了当：狼人停下来，腿部剧变，上面开始布满像牦牛一样浓密的毛。40年后，两部同时拍摄的影片《嚎叫》和《美国狼人在伦敦》展示了造型术

的新成果，造型更加注重材质而非视觉效果。《嚎叫》由当时的怪物狂人乔·丹特导演，影片中狼人的造型使用了当时最新的造型技术。皮肉可以在操纵下膨胀和拉伸（他的皮肤是罗布·伯丁的杰作，由乳胶和可膨胀的气袋制成）；嚎叫起来像火车一样震耳欲聋；利爪能像弹簧刀一样从指尖自由弹出。《嚎叫》中的变身场面一时间被人们奔走相告（当然付出的代价也是昂贵的）。开始丹特对此也非常得意，但是后来意识到这个镜头其实并不合逻辑——宏大而耗时的变身动作令狼人的猎物有充裕的时间逃之夭夭。所幸的是陶醉在这一精彩场面中的观众并未抱怨。该片在多处体现了类型电影的影响。比如《电影世界的著名怪物》的资深编辑阿克曼也出演了小角色，由约翰·塞莱斯（John Sayles）撰写脚本。

《美国狼人在伦敦》由里克·贝克（Rick Baker）担任造型师，它第一次向观众呈现了狼人全裸变身的镜头，这使该片名声鹊起。影片用特写镜头展现一根根狼毛如何从人的皮肤表面长出，同时观众可以看到演员戴维·诺顿（David Naughton）在皮肉下面清晰可见的骨骼是如何拉伸、变形而成为狼的骨骼。



塑料外体：戴维·诺顿出演约翰·兰迪斯的《美国狼人在伦敦》（1981）剧照，里克·贝克制造了变形效果。
(Courtesy of Ronald V. Borst/Hollywood Movie posters)

迈克尔·杰克逊观看《美国狼人在伦敦》后非常高兴，正好当时他的第一张当红个人单曲是以讲述食人鼠的恐怖电影《本》(Ben)命名的，所以他决定请约翰·兰迪斯(John Landis)和里克·贝克为自己的当红专辑《战栗》制作主打歌曲的音乐电视。实际上，这张专辑后来的销售简直势不可挡，成为有史以来最火爆的唱片——高峰时期曾一度创下每周销售50万张的骄人业绩。CBS唱片公司最终在全世界售出了3850万张该唱片，它还连续37周高居美国音乐排行榜的榜首，唱片中有七首单曲都入围到前十名。主打歌曲《战栗》包含一段说唱，是由文森特·普赖斯创作的，它让人想起约翰·扎克勒和博比·皮克特的原创新歌。把怪物当成消遣和“与魔鬼晚餐”的点子给唱片带来巨大的商机。

《战栗》仅长14分钟的音乐电视据说耗费了80—100万美元。开篇的场景是杰克逊扮成50年代的少年，正和一个女孩约会。他羞赧地向女孩袒露说他和其他男孩不同。正当观众都窃窃私语地揣测男孩是同性恋时，女孩忽然惊叫一声，所有人都明白了男孩所指——此时他已变成一头咆哮的黄眼睛的猫科动物。正当他要杀死女孩的时候，画面忽然转成“影中影”。原来是杰克逊和女友在电影院里看恐怖电影。在回家的路上，两人经过一片坟地，那里布置了乔治·罗梅罗精心设计的各种幽灵。杰克逊再次变形，这次是一具会跳舞的僵尸。《战栗》里面有很多忽闪的幽灵鬼怪，几乎成为盛行摇摆舞的80年代的骷髅版，是现代娱乐巨匠对小汉斯·荷兰拜因全盘接受的产物。(这部音乐电视得到了MTV和Showtime有线电视网的大力资助。)

贝克回忆说，杰克逊对恐怖电影知之甚少，但鸿篇巨制的制作工程显示了他对这个领域的热中。当贝克和兰迪斯得知杰克逊从未看过《弗兰肯斯坦的新娘》，他们就给他列出很多电影的名字，结果杰克逊几乎都没看过。他知道最多的是《美国狼人》、《钟楼怪人》(1939)(查尔斯·劳顿制作，杰克逊对此情有独钟)和《象人》(1980)。

《战栗》在制作完成之后差点被束之高阁。杰克逊的自传执笔人塔拉波雷利(J. Randy Taraborelli)说，杰克逊作为虔诚的基督教徒，曾一度为教会长老反对影片中的恶魔镜头而心烦意乱。为此他要求把还没发售的短片销毁。最后，他的经理人约翰·布兰卡(John Branca)给他讲了贝拉·路高西——杰克逊从未听说过这个人——的经历。约翰说，路高西虽然也是虔诚的教徒，但是他却毅然扮演魔鬼的角色，这对他的信仰并没有任何伤害。尽管路高西的自传里并未提及他是虔诚的基督徒(相反却提到了很多在扮演吸血鬼后他个人及职业上的不幸遭遇)，布兰卡的这一招却相当奏效。杰克逊答应发布这一短片，并宣称：“基于我的个人信仰，我想强



没有什么是真空的：迈克尔·杰克逊在《战栗》中的面孔。(Photofest)

调，这个短片绝不是为了宣扬玄秘之事。”（塔拉波雷利也记述了约翰·兰迪斯对杰克逊这番声明可能作出的反应：“兰迪斯一定会说‘上帝呀，这孩子的形象看起来真棒！’”）

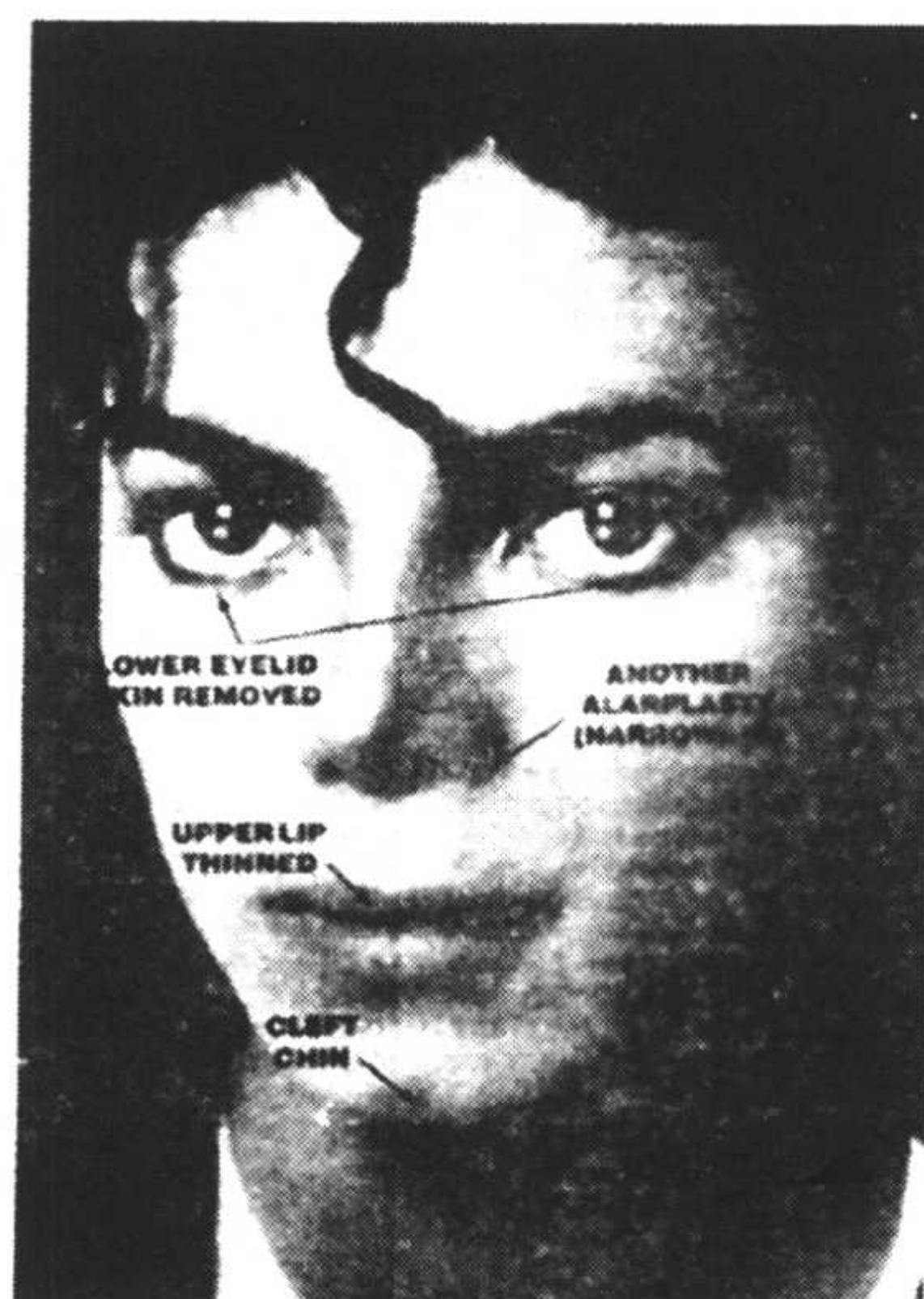
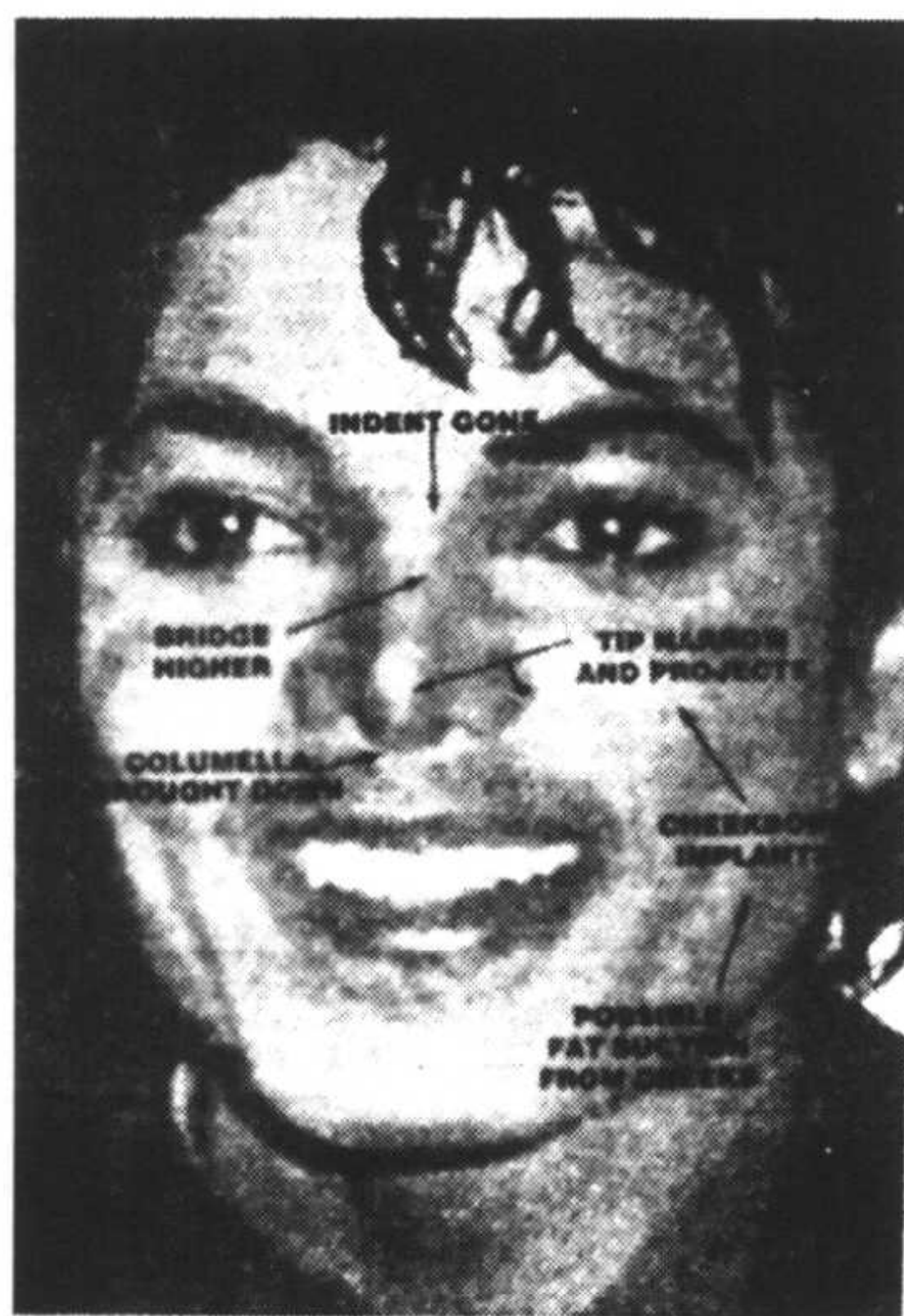
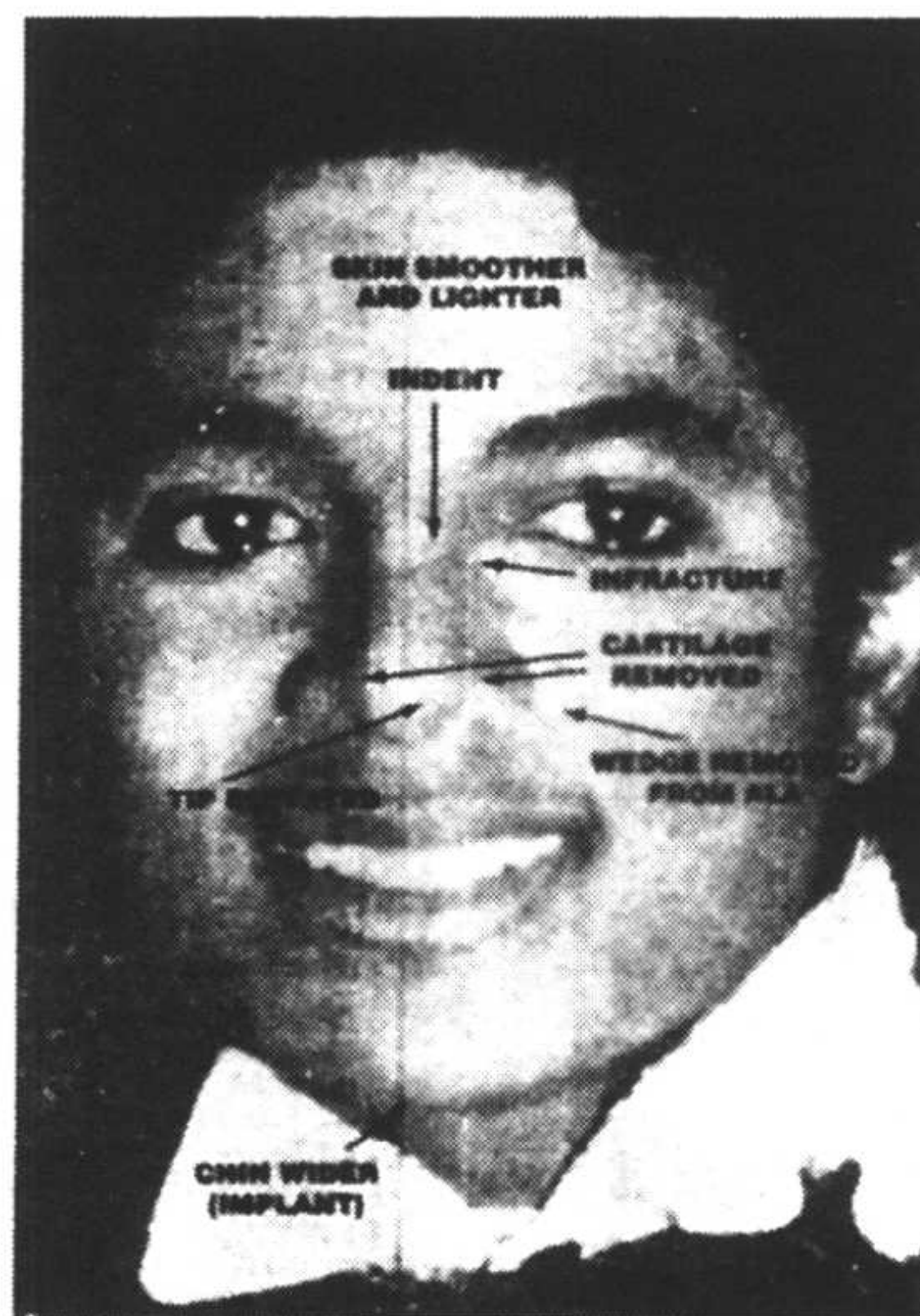
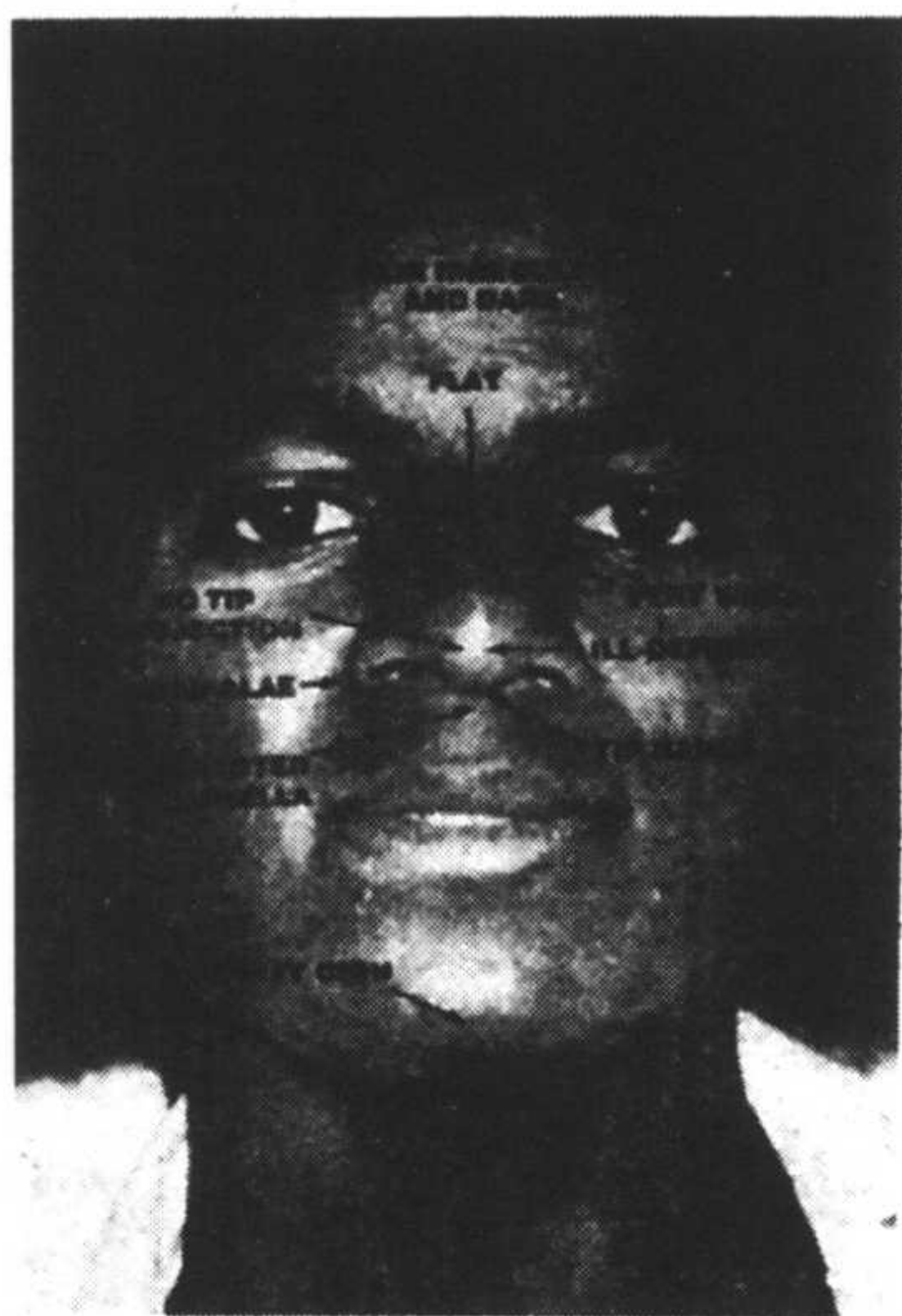
实际上，杰克逊本人认为自己形象不佳，因此早已开始了漫长的整容历程。而观众觉察到他脸部的整形正是在《战栗》中怪物的变身过程中。

可能是因为太明显、一眼就能分辨的缘故，杰克逊在影片和现实中的同步变身并未招致太多评论，但现实的变身似乎更引人注目一些。整形和扮演怪兽使迈克尔·杰克逊成为耀眼的明星。这种医学和怪兽并行其道的局面可以追溯到第一次世界大战：人们用外科手术治疗战争恐惧，用怪兽来象征《卡里加利博士的小屋》和《诺斯费拉图》中的战争。

《大众》(People)杂志在1983年底第一次报道了杰克逊的隆鼻手术。这篇报道连同手术前后的照片一时间充满了电视网，该杂志还对1984年杰克逊首次在MTV上发布的音乐电视《战栗》作出预测。似乎杰克逊本人的整形效果和怪兽的化装效果同时成为吸引大众视线的焦点。但在随后的专辑《真棒》(Bad)(1987)面世时，整形术占了上风。杰克逊此时已是一个瘦削时髦的帅哥了（很多人都认为他想要在形体上

模仿他的启蒙老师和偶像黛安娜·罗斯)。他的鼻子所在的部位更见缩小。据《纽约时报》报道,“他在下巴上开了刀,使嘴唇变薄。这样,体形没有从前那么性感,而且种族的痕迹也不明显了。”他的皮肤有些苍白,可能是化妆品使用太多的结果,但更多人则认为是接受了漂白治疗后自然色素淡化造成的。很多人觉得他毛骨悚然,但更多的人倒觉得非常有趣。

也许《战栗》中的明星致力于把脸变成活着的躯壳并不奇怪。从某种角度来说,



难道是朗·钱尼的新作品:迈克尔·杰克逊不断变化的面部。(Photofest)

苍白的皮肤、小巧的鼻子和藤蔓似的头发和朗·钱尼影片中的鬼怪有几分相像。这种比较很恰当，因为它强调了杰克逊和钱尼平行的文化功能：彻底的变形反映了公众对这种变化的茫然甚至害怕的情绪，即使是在一个本应没有阶级而且时刻变化的社会里也是如此。在超级明星和普通人之间总有很大的社会经济差距，在钱尼的时代和杰克逊的时代都没有例外，而这种差距抹去了幻想。理想和现实的差距被“恐怖”进一步扩大了，这也不奇怪。杰克逊为吸引贪婪的媒体而耗费巨资。在1987年进行公开的特技表演时，为得到约翰·梅里克的尸骨遗骸他支付给伦敦医院所属的医学院100万美元。梅里克是影片《象人》的原型，他是维多利亚时代肢体被严重损毁的人。1987年12月的《花花公子》杂志戏称梅里克的后代可能愿意做件好事——买回杰克逊的鼻子被切除的部分。

迈克尔·杰克逊经常被比作彼得·潘，但彼得·潘从未被认为是魔鬼的化身，他只是维多利亚时代晚期一个能飞到人的卧室向人许诺长生不老的精灵。（这种飞翔的神话在乔·舒马赫导演的恐怖喜剧片《捉鬼小精灵》中得到进一步的体现。影片讲述了一群被遗弃的男孩拒绝长大而变成了吸血鬼。）今天，神话依然在飞翔。返老还童和永葆青春是美容整形行业所追求的神话，而迈克尔·杰克逊的形象与此密不可分。

《优劣企业调查书》（*Standard and Poor's Industry Surveys*）报道说，1988年局部美容业收入3亿美元，并以每年10%的速度递增。整形业的疯狂增长和七八十年代电影中史无前例的人体变身特殊效果相得益彰。同样，而今的科幻故事对人们的思想产生了巨大的冲击。以前，计算机被认为只是模仿人脑某些功能而制成的工具，现在，大批聪明人却认为人脑充其量就是一部计算机，“意识”只是在机械精密到一定程度后的副产品。简而言之，原来的“比方”现在已俨然被认为是事实。如果我们以流行文化创造出的虚幻人物形象为自身形象的榜样，肉体就能和机械体一样强大，这不足为奇。

美国流行文化中男性形象控制女性在30年代的恐怖电影里就出现了，代表作品是罗伯特·弗洛里的《莫尔格街凶杀案》（1932）和詹姆士·威尔的《弗兰肯斯坦的新娘》（1935）。创造或再造女性、避免或改变常规繁衍方式的虚幻手段可以追溯到古希腊皮格马利翁的神话。女权主义批评家康斯坦丝·彭利（Constance Penley）认为这种倾向和马歇尔·杜尚（Marcel Duchamp）“单身汉”理念有关。彭利把这种理念描述成是“闭合的，自给自足的系统……其普遍的主题包括减少摩擦且是永久性的活动、充电、窥阴癖、手淫性的性亢奋状态、艺术通过机械而再生的梦想、人造生

殖或复活”。电影在人类历史上第一次使得这些幻想得以批量制造，成为科学狂人的专有财产。于是典型的场景出现了：脑子里装满荒谬理论和美学标准的发疯医生，在捆绑着女性的手术台旁边埋头工作。“现在，亲爱的……”他常以这几句开头。任何一个12岁以上的观众都能预知故事情节：他会让她和一只猿交配，换掉她的血，移植她的头部，把她缩成一个布娃娃，或者干脆把她变成一尊蜡像。事实上，在这些模式的长久影响中，我们根本无法计算我们的文化和它们有多少次交锋。文化有时被吸引，有时被排斥，但吸引最终会占上风。原本单纯的幻想已经上升为一种思想，在日常生活中触手可及。

《美丽神话》（*The Beauty Myth*）的作者娜奥米·沃尔夫（Naomi Wolf）认为，我们可以容忍整形医生的行为，却无法接受纳粹医生约瑟夫·门格尔。她写道，“（整容术）似乎是在不负责任的医学实验中发展起来的，它拿孤注一掷的女性作为实验品：做吸脂手术时，先用大管子从人体内吸出大量的活体血细胞，还有整个神经网络、树突和神经中枢。整形医生可谓勇往直前。已经有九位法国妇女因此赔上了性命。”沃尔夫批评医生没有事先说明实情并征得整容者同意，她也指出整容的心理压力不容忽视。更重要的是，医生为了赚钱硬是把健康的身体说成是带有某种缺陷。她指出：“如果严格地、实实在在地去看待这样的行为，很明显，整容医生无时无刻不在违背‘纽伦堡伦理规范’。”

心理疗法和整容术越来越无法分辨什么样的精神状态和何种身体需要“治疗”和“修正”。大多数情况下，二者的重点都放在如何使受疗者对治疗产生依赖性上。要办到这一点，目标几乎总是如何令病人接受或者跟从社会上大多数人的习惯和幻想。恐怖电影中整形师（通常为男性）和病人（通常为女性）之间一般存在着病态的性关系。本书作者最近看过一个有线电视节目，这种隐讳的关系在节目中表现得尤为明显。这档节目是每周一次给整形师提供促销机会的商业新闻节目。节目中两位年轻的女性正和医生讨论最近身体如何不适，而医生则频频点头，以证实她们病情的严重性。观众并未觉得她们容貌丑陋或脸部线条不协调，但是两位妇女却显然有些自惭形秽。医生开始解释说，他可以在她们嘴唇里注入某种物质从而使她们看起来更性感。随后三人讨论了“开刀”的恐惧感，医生说她们目前并不需要开刀，只要填入一点胶原蛋白就可以了。两人的恐惧感暂时消除了，但对以后的事情却更加惴惴不安。这一过程充满了勾引和诱惑，让人觉得胶原蛋白只是强烈的爱抚，而开刀才是最终目的。

对更具冒险精神的消费者来说，展示隆胸过程的录像带是用来帮她们增强信心的。手术过程中我们几乎看不到流血。乳头被沿着乳晕切下来，像瓶盖一样被揭去，然后在切口处放入硅胶。没有人去评论摄像机镜头里的神经末梢已被损坏的乳头还能否对性刺激产生反应（虽然这种切法并不被提倡——更常见的是在乳房下面的部分开口——但可笑的是这种损毁乳头的手术竟然被用作广告宣传）。正如性产业中妓女的性愉悦并不重要一样，科学的新娘是为了取悦科学家才躺在他的手术台上的。她们的身体无论线条如何动人总不会使他满意，他总是切了又切，就像上演一部节奏缓慢、堂而皇之的屠宰电影。虽然和真正的杀戮电影相比上述广告的效果还差几个级别，但塑造出的主要形象却是一样的：乳房和屠刀。用整形医生最经典的话来说，就是女性的身体总是需要“修正”（明显是为了逃避惩罚）。当然了，“开刀”是最终目的，是节目的主旨，管他是有线电视的整形广告还是陶德·布朗宁的畸形人。

也许在社会认可的活体解剖中最极端的是变性手术。有易性倾向的人因为拥有和自己喜欢的性别相反的性别而苦恼。真正的双性人很少，但是性别压力是真实存在的，所以只能用手术刀来解决。正如恐怖电影里类比总是被真实化一样，男性在做这种手术时，睾丸被切除丢弃，阴茎被挖空倒置成为“阴道”，它有女性阴道无法做到的内部感觉功能。精神病医生一直对女性宣扬她们应该有“阴道性高潮”，最后变性手术却在肉体上直接实现了神话。

在《变性帝国》（*The Transsexual Empire*）一书中，贾尼丝·G. 雷蒙德（Janice G. Raymond）从女权主义的立场对变性进行了批判。雷蒙德写道，“变性手术试图激发女性生理的内部潜能，从这一点来说，变性并不是孤立或者异常的医疗程序。易性只是一系列的男子变性技术区间上的一点，这个区间还包括了克隆、试管生殖和性别选择。”对雷蒙德来说，变性不仅产生了“男性的她”，更产生了“男性母亲”，所以弗兰肯斯坦在地球上复活了。一度走红但缺乏新意的电影《洛奇恐怖晚会》（*The Rocky Horror Picture Show*）（1975）尽管有着戏剧式的繁琐，但反映出同样的观点：剧中疯狂的科学家弗兰克·N. 弗特博士（Frank N. Furter）（蒂姆·柯里扮演）是从特兰西瓦尼亚来的变性人妖，他是彻头彻尾的性格扭曲者。

60、70 和 80 年代的恐怖电影使性格扭曲的怪人形象开始流行。《精神病患者》仍然是那个时代最受欢迎的黑白电影。我们应该多去了解具有双重性别的人这一形象是如何影响变性术并使其合法化的，这会令我们受益匪浅。

整形术并不是惟一和体形危机联系在一起的恐怖表现。大量的杂志、书籍和信息

网络系统都已经注意到人们对文身、割皮、穿孔和其他改变身体的行为的兴趣正空前高涨。在新近编撰的《现代原理》(Modern Primitives)一书中, 韦尔(V. Vale)和安德烈亚·朱诺(Andrea Juno)说, “在人们普遍认为无力改变世界的背景下, 个体的人正在改变他们能力范围内的事物: 自己的身体。人们正在生理和心理之间的灰色区域内探寻任何可能被控制的东西。”囚犯和看守所里的很多人正密切注意一种并非用来装饰的身体装饰品(这么说或许不够贴切), 注意这个的并非仅限于他们。根据两位专家罗伯特·罗伯逊·罗斯(Robert Robertson Ross)和休·布赖恩·麦凯(Hugh Bryan McKay)的研究:

如果自残反映的只是一小部分被社会剔除的精神错乱的人的异端行为, 我们就不会如此不安……(但)情况并非如此。自残不仅出现在关押犯人的场所, 也可以在接近疯狂的人身上看到。正如人体没有哪一处不能自残一样, 没有哪一个地方可以完全消灭这种自残的活动。

她们描述的行为从简单文身到划、刻、咬、烧, 直到截肢, 还有其他自残行为, 比如绝食和服毒自杀。正如许多精神分裂症患者一样, 这些行为的目的仅仅是让身体在感觉上有一种被“切除”的快感。其他更典型的事件, 比如在女少年犯管教所里发生过的故意激怒看守人员和成双结伙现象, 其背后是社会动因的影响。皮肤上永久的印记无论多难看也是一个标志、一种身份、一个无可争议的社会参考因素。

另一位医学专家阿曼度·法瓦萨(Armando R. Favazza)进一步研究了自伤的社会、文学和人类学基础。他在《围困中的身体》(Bodies Under Siege)中指出, 世界神话中贯穿了毁损身体的形象, “从肢解的原始人体各部分反映了社会秩序的起源”。毁损身体的场面在早期的魔怪恐怖电影中就出现了。而且自残也有一定的启蒙作用, 对于这一点我们不得不提到第一次出现毁损形体场景的美国电影《太阳盟》(A Man Called Horse)。影片中理查德·哈里斯(Richard Harris)扮演的角色其双肺被刺穿并被绞死。该片重现了触目惊心的苏族印第安人翻搅内脏的仪式, 极大地提高了人们对好莱坞宽银幕彩色电影所能展现的恐怖场面的承受能力, 为以后类似的更惨忍的影片铺平了道路, 比如《驱魔人》。

据本书作者长期的观察, 不管病理学上如何看待目前日益广泛的损毁身体的行

为，以创造此类形象谋生的人却常常有着友好、平和、稳健的性格。格雷格·尼古特罗（Greg Nicotero），这位曾在《丧尸出笼》（*Day of the Dead*）中做汤姆·萨维尼的助手（他的形象也曾用在电影中作为恐怖面孔的原型）的医学院预科生，为制作罗梅罗的僵尸电影而放弃了学业，而且一发不可收。在协助完成电影《鬼玩人 II》（*The Evil Dead II*）（1987）之后的1988年，他和两位志同道合的青年霍华德·伯格（Howard Berger）和罗伯特·科特兹曼（Robert Kurtzman）共同创立了K.N.B. EFX公司。这个坐落在加州前茨华斯城（Chatsworth）、从洛杉矶往北只需1小时车程的工作室，专门为娱乐业提供大量绝对逼真的尸体模型、伤疤造型、可拆卸的肢体各部，还有各式怪物形象。

该工作室的接待处有一个随便摆放的靠着墙的儿童车座，挨着车座的全是为电影《葛罗丝的课程》（*Gross Anatomy*, 1989）制作的足以乱真的死尸。主工作间同时有很多工作正在进行中，其中大部分都是仿制腐烂的尸体和可以令人浑身发抖的伤口。在一个工作间放烹饪书的书架上摆着附有插图的病理学教科书，以便随时翻阅。猛一看这里像是个超现实的流动医院，似乎这里的目的不是缝合而是把伤口弄得更糟。同样摆在架子上的还有为布赖恩·约兹纳的影片《活跳尸的新娘》（*Bride of RE-Animator*）（1991）制作的七零八落的尸体，在影片中约兹纳总结性地揭示了男性急切想要重塑女性的欲望。一种古怪、不和谐的气味笼罩着这里，那是化工原料混合了滑石粉的味道（滑石粉用来涂在成品表面）。空气里既有死气沉沉的肃穆，也有分工合作的气氛——这里令人惊悸的东西实在让人眼花缭乱。

像所有造型大师一样，尼古特罗从孩提时代就对怪物非常着迷。他曾一次又一次地挑战自己去看恐怖电影，即使看完后做噩梦也不会令他退缩。他回忆说：“我曾逃学去看《嚎叫》”。而《死亡黎明》里啃食肩膀的镜头对那时的他来说简直是魔鬼现身，他说他吓得把爆米花都扔了老高。

制作化妆效果曾是像迪克·史密斯这样的自由职业者的工作，而现在光洛杉矶就有40家公司竞争这一行业。据尼古特罗估计，制作一部电影的预算从6—10万美元到1000万美元（约等于整部电影预算的一半）不等，其中前者是制作单个形象，而后者是制作大部头的作品，如包含众多里克·贝克的木偶效果的影片《小精灵2》（*Gremlins 2: The New Batch*）。由于80年代晚期恐怖电影过剩导致票房收入不佳，很多电影制作人退出了这一行业。K.N.B.公司开始把自己在这一行业中的优势转向相对朴实的电影。比如，他们为《与狼共舞》（1990）制作了一群栩栩如生的野牛，

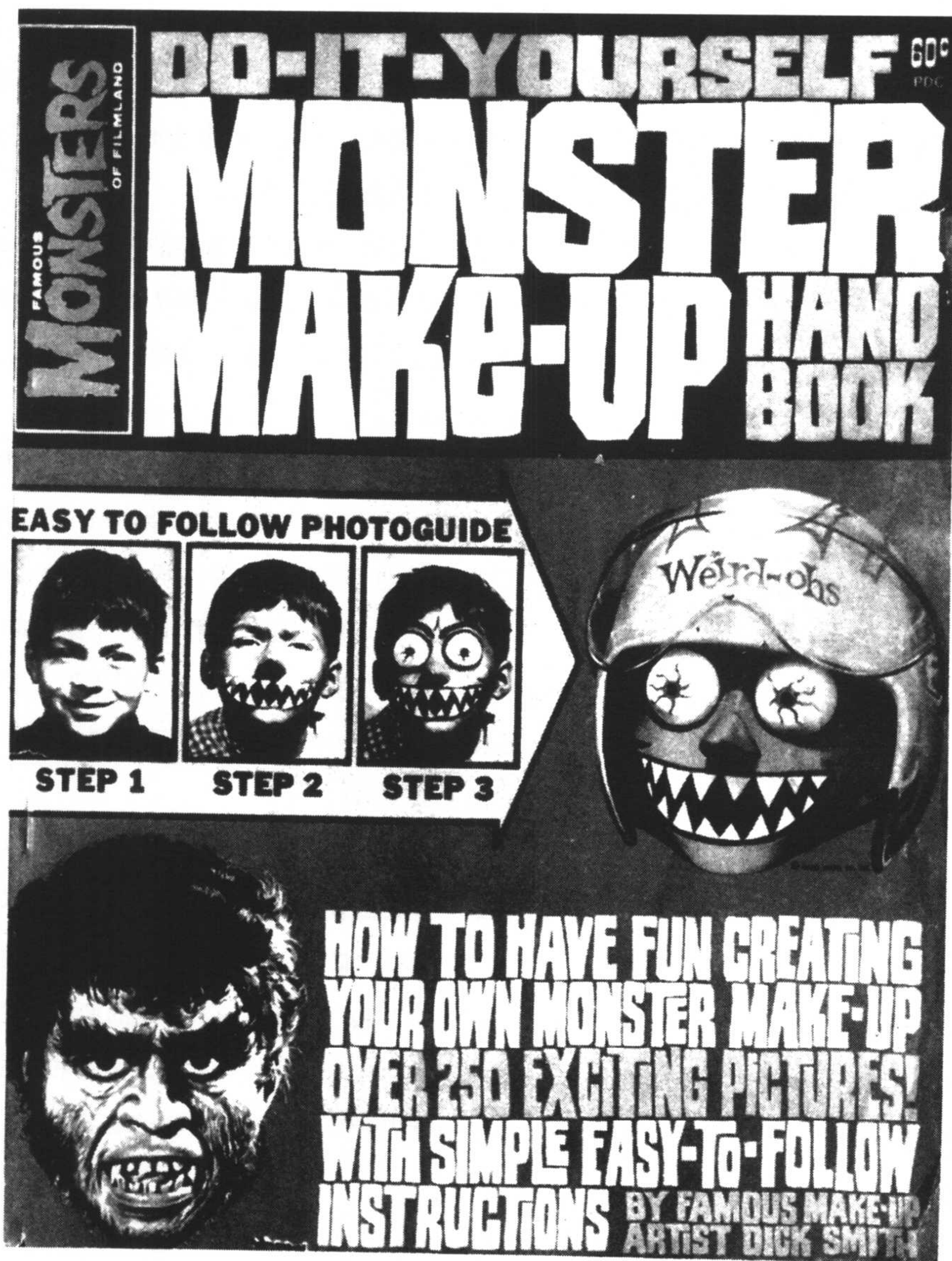
还为《危情十日》(Misery)(1990)中的凯茜·贝茨(Kathy Bates)和詹姆斯·卡安(James Caan)制作了可以乱真的特技替身和断肢。“这两部影片的制作人都不想在屏幕上看出特殊效果的痕迹。制作了效果而‘没有’效果，这很重要。”可以这么说，起步于恐怖电影的特殊技术已经悄悄地渗透到主流电影领域。

阿克曼，这位永远以说教的方式推崇怪兽的大师，在《电影世界的著名怪物》中小心翼翼地避免夸张的笔触，因此这本杂志难以在80年代宣扬性和暴力的血腥电影潮流中幸免于难。这本杂志在1983年苟延残喘之后遭到了出版商詹姆斯·沃伦的冷落，每况愈下，而出版商本人也无故退出了出版业。

阿克曼的崇拜者在《电影世界的著名怪物》中已经尝够了淡淡的幽默味道，现在他们需要更多的调料。很多人对特殊效果的技术成分更感兴趣，比如格雷格·尼古特罗和他的伙伴。阿克曼在书中一向都推崇男影星朗·钱尼，他对钱尼的崇拜在1965年出版的杂志的惟一续版中表现得更为明显。一本名叫《怪物制作DIY手册》的书在报摊上的零售价是60美分，作者是后来独树一帜的迪克·史密斯。后来他在影片《大法师》中一试身手(女演员琳达·布莱尔的可以转动头部的假人现在是史密森学会的荣誉收藏品，成为影片《壮志凌云》的魔鬼搭档)。

几乎所有知名的造型师都认为《手册》一书拓展或影响了他们的职业，而且该书非常生动有趣。这一点看看它出版几年间恐怖电影的发展就可见一斑。现代造型术大量地依靠头部和身体的铸件来实现，而《手册》却打破了好莱坞像杰克·皮尔斯这样的前辈遵循的金科玉律。名为“制作奇特的肤质”和“垫鼻泥和殡葬蜡的使用”这两个章节是指导年轻热衷者如何在皮肤表面一层接一层地铺上假面材料。按照书中的指导制作出来的效果，有些会相当恐怖，但总体上都超不过《电影世界的著名怪物》的限度。

70年代晚期，恐怖电影逐渐深入人心，人们对这一行很好奇，所以新的恐怖电影杂志的出现并不奇怪。《方格利亚》(Fangoria)杂志就是在1979年应运而生的。但是自它出现那一天起就屡遭非议。更不用说《疯狂》(Mad)因为面向青少年而招致众多父母侧目。和《电影世界的著名怪物》不同的是，《方格利亚》是彩色的，书中还有彩色照片效果的插页，上面是令人眼花缭乱的血腥场面，就像是《花花公子》的裸尸版。(导演乔·丹特说：“那绝不是一本适合在地铁里阅读的杂志。”)但《方格利亚》和《花花公子》一样图文并茂，既有吸引眼球的图片，也配有详细、专业性的文章，还有针对演员、导演甚至造型师的专访。



一本拓展和创造了上千种职业的杂志：迪克·史密斯的《怪物制作DIY手册》。

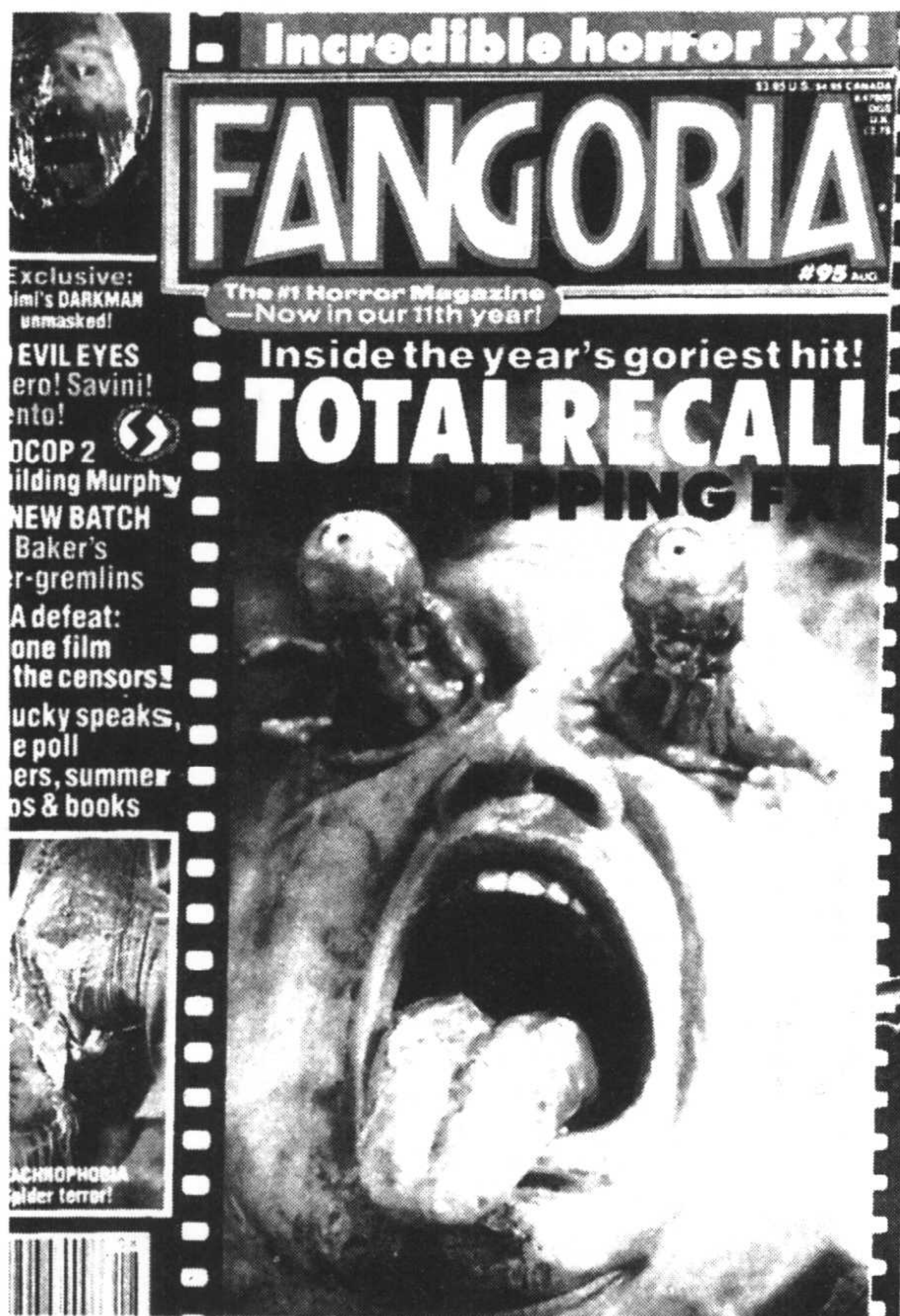
极少接触怪物形象的读者会觉得《方格利亚》上的图片无法接受。加拿大一家便利店就曾因顾客投诉而拿掉了书架上正在出售的该杂志。在英国的唐宁街，撒切尔夫人也对这本杂志颇有微词，说它“让人毛骨悚然”，并要求一位国会议员来决定是否把它列为1959年制定的“不健康读物法案”中规定的禁书，但最终未能如愿。这让

人想起了 50 年代英国的首相丘吉尔。他曾命人把一批恐怖漫画拿到自己的住处，想通过读这些书为即将展开的书籍核查运动做准备（后来终于因为公务繁忙而放弃了）。

《方格利亚》的现任主编安东尼·蒂朋（Anthony Timpone）深谙书籍核查的利害，所以他经常发表编者按来反击美国电影联合会的恶意侵犯。这个机构善于玩弄文字游戏，经常变换评级标准来提醒家长注意电影和影碟的色情暴力镜头。美国电影联合会和 30 年代打击《弗兰肯斯坦的新娘》和《德古拉的女儿》的美国电影制片发行联合会如出一辙，虚伪的本质一点没变。因为依靠大的造型工场为自己提供资金，美国电影制片发行联合会不敢对它们轻举妄动。但为了维护自身对公众负责的形象，不得不把它模棱两可的仲裁标准用在一些独立的、低成本的电影身上，认为那才是恐怖所在。

编剧和制作人肯·桑德斯（Ken Sanders）曾给《方格利亚》写过一篇入木三分的文章，陈述美国电影联合会如何在“猫捉老鼠”的游戏中让他的影片《残酷不仁》（*Blood Salvage*）（1990）出局。（一部没有级别或者 X 级别的影片会面临发行失利和宣传危机。）据桑德斯说，那些不负责任的评级董事会是依靠他们所谓的“电影放映员”来评价一般美国观众对影片的反应的。然后以他的一面之词强制性地剪掉影片中非血腥的暴力场面。但大摄影棚的作品往往会被评上“限制级别”，比如“二十世纪福克斯”公司制作的《致命武器 2》（*Lethal Weapon 2*）（1989）中人的头颅被电梯夹成两半的场面。桑德斯向美国电影联合会指出，动作片《致命武器 2》里的暴力镜头是《残酷不仁》的十倍，应该被剪辑掉。但那些伪卫道士们却毫不动摇，只是说：“你的片和它不一样。”桑德斯完全同意这一点，用他的话说就是：“我的电影是低成本、独立制作的恐怖片，不是大影棚的作品，也没有大牌明星和高卖座率。所以理所当然地任凭他们处置。”

为了让读者紧跟恐怖事业在理论、人事和技术上最新的发展，《方格利亚》赞助了一系列的庆祝活动。1991 年 1 月，在曼哈顿中心区的宾得大酒店举办了《方格利亚》的“惊恐周末”活动，而那只是在纽约、洛杉矶乃至全美类似活动中最近的一次。参与人群中弥漫着崇尚血腥的玩世不恭的气氛，他们都是在曼哈顿被称作“生活在桥上和地道中的人”（怪人的含蓄说法）：年轻的白种蓝领阶层。在这样的场合，恐怖片影迷不仅可以有幸看到罗伯特·恩格伦这样的超级巨星（他曾在《猛鬼街》系列影片中扮演弗蕾迪·克鲁格）和身兼作家和电影制作人的克莱夫·巴克（Clive Barker）（一位极具个人魅力的老利物浦人，他以描述克制的、冷漠的残忍见长，为



杂志《方格利亚》的恐怖视觉效果完全继承了达利和布努艾尔的《一条安达鲁狗》(1928) 的衣钵。



以痛苦和傲慢为题材的故事开辟了新的领地)，还可以在一间大展厅里看到琳琅满目的怪物模型。很多怪物迷都是全家出动，像参观地狱一样观赏那里的一切。最引人注目的是那些摆满了蜡和橡胶做的断肢残臂的桌子，上面还有头颅、砍碎的尸体，这些出售的物品看起来简直像人肉寿司宴。栩栩如生的挖出的眼珠子四处滚动，其实是用激光刀做成的压书器。展厅中令人惊悸的物品数不胜数，这里就不赘述了。

这些朴实的手工制品尽管看起来非常怪异，但它们仍不失为真正的崇尚之物，而不是为了暴力或其他目的。它们完全代表了另一种东西：一种个人求异的初衷，一种认同和物质回报。《方格利亚》的主编蒂朋认为，该杂志现有读者群的大部分人之所以喜爱这本杂志，是因为他们想要逃离现有的生活，转到一个有特殊效果的世界。在汤姆·萨维尼工作的匹兹堡艺术学院就提供“媒体效果技术”这个专业的联合学位，为那些真正想把这个领域当作职业的人们开创了一片净土。在早期文化里，损毁身体的仪式是为了纪念一段经历，现在仍然如此。如果认真看待，经历就会带来前进、财富和地位。毕竟，吓唬人的力量也是一种力量，精通化妆技术的人也可以称为大师，尽管这种力量会把人们吓得魂飞魄散。一声尖叫恐怕就是最纯粹最原始的认可。在追求恐怖效果的世界里，这就是最真诚的赞美。

娱乐业是美国最后一个充满生机和有目共睹的输出产业，即使是对支撑娱乐业的工业经济并不乐观的青年一代也不会否认这一点。当然，娱乐业倒不一定胜算很大。影片《猛鬼街3：猛鬼逛街》（*A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors*）（1987）中的一个场景大胆道出了娱乐业中普遍存在的思想：一个想当电影明星的女孩碰到魔鬼弗雷迪，他从显示屏里冒出来把女孩往里拉。“机会来了，孩子，欢迎来到黄金时间！”他咯咯地笑着，把女孩的头打碎在显像管上。换句话说，就是“我是弗雷迪·克鲁格而你不是”。

但是恐怖让希望永存。愿望落空的萨维尼们想做出血花四溅的场面，而且想通过最纯粹的方式。尽管潜伏着劳工阶级的不满，但当务之急是用假想的血迹求得皆大欢喜。“惊恐周末”活动就像是超现实主义人民党的赌场，只是老虎机换成了眼球和肢体，扑克牌赌博能把内脏溅到你的脚上。

机会难得。“摇摆舞”的80年代已经走向“血花四溅”的年代。人们还谈论着一场战争——在中东。经济停滞不前，举步维艰。而我们惟一所能看到的，只是假造的、正滴答流淌的鲜血。



第十二章

堕落的血液

你的血液堕落了！就像你所犯下的肮脏的罪孽一样！

——贝拉·路高西：《莫尔格街凶杀案》（1932）

“红死病已经在这个国家肆虐很久了。没有哪一种瘟疫能像这种疾病这样致命，这样骇人听闻。鲜血就是这种瘟疫的化身和印记……”1845年7月，《百老汇杂志》（*The Broadway Journal*）首次出版了埃德加·爱伦·坡的恐怖短篇小说《红死病的假面剧》（*The Masque of the Red Death*）（这是该小说的最终版本），然而，当这部小说所蕴含的全部意味向美国民众揭示出来的时候，却是在一个半世纪的文化酝酿之后。而且，人们洞悉这部小说的寓意并不是当这部小说作为无害的、可怕的神话故事出现在中学课本当中，而是当人们意识到它是一个艾滋病时代关于紧急蔓延的瘟疫的寓言。到20世纪80年代，所有美国人都在以某种方式生活在爱伦·坡建构的噩梦当中。从根本上讲，《红死病的假面剧》是一个关于人类拒绝承认面临灭顶之灾的现实故事，在一个有一半人口在一场血腥瘟疫中丧生的国家，它那带有象征意义的普洛斯彼罗国王（Prospero）举行了一场“十日谈”式的奢华隔离狂欢。普洛斯彼罗把自己和一千名狂欢者封闭在一起。“他们决心既不让外面任何突然的绝望或者疯狂的冲动侵扰里面的任何人，也不让呆在里面的人产生这样的情绪。他们呆在一起的寺庙

艾滋病时代神经质的笑声：在美国国家广播公司的电视节目《星期六晚间直播》中的一出滑稽短剧中，德古拉（詹姆斯·伍兹扮演）在吸食一个受害者（诺拉·邓恩扮演）的血液之前，在充满警惕地给这个受害者验血。（Courtesy of the National Broadcasting Company）

物资供应充足。在这样的防范措施下，国王和这里的一班朝臣也许能够挨过这场瘟疫的泛滥。至于外面的世界就顾不上这许多了。同时，为此感到悲伤或者去伤脑筋思考都是非常愚蠢的。”

通过血液传播的后天免疫性缺乏症这种传染病开始蔓延的时候，社会上和政界对此的反应和普洛斯彼罗采取的弄巧成拙的拒绝面对现实的策略如出一辙。普洛斯彼罗拒绝面对红死病，而这种红死病却在可怕的戏剧性伪装下嘲弄地成为了现实。20 世纪 80 年代的美国拒绝面对艾滋病的现实，当各种恐怖画面涌现在人们共同梦境中的各个角落的时候，美国却把这场瘟疫的牺牲者锁在大门之外。大众文化的景观从未如当时那样被血淋淋的主题所淹没过，连环杀手之类的东西成为传媒的固定内容，而通过血液受到伤害的形象和比喻则比比皆是，人们对产品受到污染感到恐惧异常，对胆固醇水平则终日忧心忡忡，对化学的食物添加剂也产生了反抗心理，不仅如此，甚至光头党和新纳粹分子也对净化血液产生了种种空想。

毫不令人惊奇，吸血鬼自然会一如既往地出现在这样的宴席上，即使他们并不是作为尊敬的客人受到邀请。

“当我还是个小女孩的时候，”这个吸血鬼拖着长声说道，“电视还是个非常新鲜的东西。我想我们家应该是整个街区最先拥有一台电视机的家庭。”

在电视和电影业的边缘地带，好莱坞北部的一个幽静住宅区，这位吸血鬼居住在这里实在是再合适不过了。身材丰满、面色红润的吸血鬼梅甘（Megan）^[1]，身着一件及地的红色天鹅绒长裙，如今她兼职做演员，偶尔在网络上的情景喜剧中扮演跑龙套的小角色，通常她扮演的都是些家庭主妇或者上了年纪的可爱的外祖母。这个吸血鬼在成千上万个家庭的客厅里进行了短暂的到访，然而这些家庭对她甚至连怀疑都不曾有过，这正是她所喜欢的。

梅甘向到访的人介绍了自己长久以来的伴侣道格拉斯（Douglas）和为她奉上鲜血的克里斯托弗（Christopher）。尽管梅甘“很多年来都在追求道格拉斯”，然而，事实证明道格拉斯并不想为了她所追求的东西奉献自己。

在第二次世界大战期间，梅甘，这位吸血鬼在南加利福尼亚降生了。她的父亲于

[1] 人物的真实姓名以及其他能确定人物身份的信息都进行了更换。但是，在这里提到的所有人都是真实存在的，并且没有以任何方式进行人为加工或者虚构处理。

1897年出生于伦敦，那正是布莱姆·斯托克的小说《德古拉》出版的一年，梅甘相信这一事实说明了很多问题。作为一个加入美国国籍成为美国人的英国人，“我的父亲努力抛开自己身上英国人的东西，但是他永远都不能真正抹掉自己身上的东西。”梅甘说，“但是他那些关于如何把一个小女孩抚养长大的想法却完全来自爱德华七世时期的英国。在我们家里，做事准则就是‘不许做’。”

当梅甘还很小的时候，她的母亲就用一些东欧的民间神话和鬼故事吓唬小梅甘。“我的外祖母是波兰血统，我母亲从她那里听来许多稀奇古怪的故事，于是她也把这些故事传给了我。我和母亲在一起最快乐的时光就是那些听她讲‘巫婆’故事的日子了。这些故事并不令我害怕，听到这些故事我总是非常高兴。”

但是，有一种故事却绝对是禁忌。“我母亲非常害怕吸血鬼的故事，”梅甘回忆说。然而，这一禁忌的主题反而更加吸引梅甘。梅甘不记得自己是什么时候第一次在《德古拉》一片中看到贝拉·路高西的了，但是，她知道自己在10岁之前就对这部电影非常熟悉了。环球电影公司是1947年在大范围内发行这部影片的，那一年梅甘5岁。

德古拉是从不喝酒的，然而与之不同，梅甘的父母酗酒成性。梅甘的父亲在肉体上虐待自己的妻子和女儿，“但是我们也会反击，”梅甘回忆道，“当然，我从来不让朋友们来家里玩。于是，我就为自己创造了一个世界。我读了很多书。在上幼儿园之前，母亲就教会我读书写字。”

有一天，梅甘的父母在厨房喝醉了，一个人呆着的梅甘就开始翻腾父亲的箱子。她也不知道自己希望在箱子里面能找到些什么，但是看到自己找到的东西，梅甘惊呆了：那里有两本漫画书，“完全是极端恐怖的漫画书”。这些书正是弗雷德里克·沃瑟姆发动运动所反对的那类书籍。

沃瑟姆对“漫画书迷”的采访，在今天看来，似乎并不那么令人信服了。他没有采访过梅甘实在是太遗憾了，梅甘正是一个被自己父亲的秘密的恐怖收藏“吓得发抖的”人物。当父母喝得酩酊大醉的时候，梅甘把父亲的书偷偷拿到自己的卧室，开始一页一页地读起来。“其中一本书有个关于名叫莉拉的女吸血鬼的故事。这个故事我一直记得。我特别同情莉拉，她实在是太漂亮了。”

梅甘能够津津有味地阅读《恐怖的地下室》的时间是短暂的。当她专心读着莉拉不死的本领时，这一切被母亲发现了，于是母亲狠狠地惩罚了梅甘。“她对我说这些东西完全不适合年轻女孩阅读。我再也不许看这些东西了。”看可爱的动物漫画则没有问题，但是即使是关于蝙蝠侠的漫画母亲也不让梅甘看，蝙蝠侠和另一种蝙蝠似的

人物太接近了，母亲因此感到紧张。“母亲一心要让我做个快乐、身心健康的小女孩。”但是，正如发生在很多不健全家庭中的那样，梅甘接收到的全是相反的信息。尽管家里禁止她看恐怖漫画，但是直到梅甘是个年轻人的时候，梅甘的母亲却一直给她讲令人毛骨悚然的鬼故事。

在幻想世界里，梅甘持续着自己的“吸血鬼”生涯，这样她就能不需要父母的许可而随心所欲了。“我开始玩我自己的吸血鬼游戏，”梅甘回忆道，“这都是些非常秘密的游戏，我只和几个人讲起过。只有那种有足够创造力和想像力，或者足够‘古怪’的小孩才能被我选上一起玩这种游戏。”梅甘世界里的吸血鬼从来不是那种有破坏行径的人物。“她们总是追赶坏蛋——她们是对付世界上的恶人的美丽女人。我会和附近的孩子们一起把这些故事表演出来——我们就穿着飘拂的睡袍到处闲逛，也就是这样。”有一次，梅甘的母亲突然发现她用蓬松的衣服把自己装扮起来，而当时母亲以为自己处于青春期前的女儿是在表演睡衣的模特，而没有意识到其实梅甘是在扮作裹上裹尸布的模样。

很快，梅甘开始把自己的故事以连续的形式写下来，这样她就能把这些故事当作绝妙的和朋友一起分享的秘密读给信任的朋友了。在梅甘的本子上有各种各样关于吸血鬼的故事，而这些故事都是她在任何出版物上找不到的，在她的故事里，胜利属于吸血鬼而且很明显，吸血鬼是一些更高级的生物。一个星期六的晚上，梅甘观看了“吸血鬼”梅拉·努米主持的恐怖电影节目。“我当然认得她，”梅甘说道，“我还记得当时是怎么介绍她的——‘弗莱彻·琼斯·雪佛莱轿车特约播出——吸血鬼！’她就像是我的女神。”

不论是在家还是在学校，梅甘对吸血鬼的痴迷都给她惹来了麻烦。“我父母把我放在一个天主教的女子学校，他们根本没有意识到宗教中和血液有关的形象让我感到多么兴奋。”从很小的时候起，梅甘就接受关于宗教和鲜血、爱和痛苦的相互冲突的信息。“这样是好的，那样是坏的。这个可以做，那个不可以做……我母亲是在波兰的传统下长大的天主教徒，她头脑里有着她母亲灌输到她头脑里的对于上帝的恐惧。”在教堂里面，人们告诉孩子们神父喝的酒其实是血，不只是象征性的血液，而是真正的鲜血。然而，学校里的修女们并不认为天主教的教育中存在任何和吸血鬼相关的东西。

“我过去常常把手指甲涂上黑色的指甲油去学校。其他孩子以为我发疯了，他们甚至因此欺负我。”有几个女孩和梅甘关系亲近，但是就连她们也无法和梅甘分享她

**BUT AS SHE BITES
INTO HIS NECK AND
HE FEELS A BURNING
POISONOUS VENOM
SEEPING THROUGH
HIS VEINS PARALIZING
HIS EVERY MUSCLE...
HE REALIZES THE
ANSWER TO IT ALL!**



50年代早期连环漫画书中的吸血鬼形象。

对于迷人刺激的吸血鬼的迷恋。“当我对吸血鬼的秘密认同感已经完全发展成形的时
候——我被逮住了。”梅甘的一个女朋友把她出卖给了修女，这个女孩把梅甘幻想世
界中的所有细节全都泄露了出来。“修女们审问了我，而且把我的父母叫来，我父母
决定自己在我身上调查吸血鬼的事情。一个晚上，他们熬夜在沉默之中看了晚上关于
吸血鬼的节目。从那以后，他们告诉我我再也不能看这个节目了。他们还把我写的宝
贝故事拿出来让我自己把它们一张接一张地全都撕掉。而后他们还告诉我，如果我
敢再提起吸血鬼的话，他们就把我带到一个能让我弄清楚自己到底是谁的医生那
里去。”

然而实际上，由于梅甘父母的酗酒，他们对不死的吸血鬼的查禁只维持了很短的时间。“到了星期六晚上，我只要等到父母喝得酩酊大醉就行了，他们总是如此。醉成烂泥的他俩根本弄不清电视上在演什么。”那个时候的梅甘就像是出现在自己家里的肉眼看不见的幽灵一样，她从床上爬起来，在意识不清的父母面前穿梭和吸血鬼交谈。这位女吸血鬼是个矛盾体的人物——美丽而又丑恶，性感而又死亡般阴郁——与梅甘家庭中不可调和的矛盾产生了共鸣。“在某种程度上，”梅甘回忆说，“这位女吸血鬼就是一种反抗世俗的垮掉一代的代表”，一种令人受到鼓舞的、反抗权威的化身。

事实证明，梅拉·努米扮演的女吸血鬼只是短暂出现的一种现象，在电视上出现不到一年，这颗黑暗的彗星就飞逝而过了。然而，这个吸血鬼节目在1954年的停播仅仅是当时发生在梅甘生活里的两件重大事件中的一件。1954年的一天，梅甘的母亲出门遇到了车祸，从此以后她的腿就残疾了。这场事故使整个家庭的经济状况也濒于瘫痪。于是，年纪还小的梅甘就担负起照顾家人的责任，同时，她关于黑暗吸血鬼世界的幻想也得到了升华。在学校，梅甘仍然是别人眼中的怪人而且受人排斥，但是那时候的她已经在阅读勃朗台的作品，而不再读《来自地穴的故事》了，她用高雅的哥特式的恐怖作品取代了关于地穴主人和女吸血鬼漫画的位置。然而，梅甘的母亲却从此完全消沉了，她的酒一直喝得非常凶，而且对医生要求她进行的物理治疗也置之不理。“母亲是在慢性自杀，”梅甘说。

尽了情感上的巨大努力，梅甘放弃了对吸血鬼的迷恋。找到一份每周50美元收入的工作之后，她搬进了属于自己的公寓。“我的生活开始有乐趣了，”她说，“有一段时间我是个嬉皮士，我吸大麻、吃迷幻药，尽情寻欢作乐。我懂得了生活的不少东西，对于人的意识状态的不同层面我也有了不少了解。迷幻药是一种和灵魂有关的东西，它非常仪式化，非常宗教化。”梅甘曾一度是洛杉矶很多通过迷幻药进入幻觉的精神引导者中的一位，这位嬉皮士大地女神正在用一种她自己从没有接受过的教育来引导教育其他人。

1971年，梅甘的母亲突然因心脏病发作去世了。此后很快，梅甘吸食迷幻药进入幻觉的体验开始出现可怕的和吸血鬼相关的画面。“我以为自己已经把那些东西全忘光了。但是，一切又复苏了，而且带给我的感觉比以前还要强烈。这和我当时正在扮演的大地女神的角色实在太不相称了，这让我非常不安。”而且，梅甘头脑中出现的画面“极其宗教化，既令人欣喜若狂又令人胆战心惊。我看见我自己就是一个吸血

鬼，在难以抗拒的冲动驱使下吸食自己情人身上的鲜血。至于这个情人是男性还是女性却并不重要”。

整个70年代，梅甘都是在恍惚中度过的。她明白自己对吸血鬼的迷恋并不是一种孩提时代稀奇古怪的幻想的再次浮现，一切是她需要面对而且探个究竟的她本性的一部分。然而，当时惟一能让她得到某种解脱的就是国内像《吸血鬼尤伽伯爵》（1970）和《一咬定情》（1979）这样的影片，以及来自国外的高雅的 Hammer 的电影。与此同时，梅甘正在照料自己患病的处于生命最后阶段的父亲，依靠克里斯托弗·李的冷冰冰的色情，梅甘在那段时间里麻木着自己。

早在梅甘吸食迷幻药体验迷幻状态的那些日子，她就对摇滚乐发生了兴趣。在70年代早期，从艾丽斯·库珀、吻（Kiss）以及其他一些摇滚组合开始，摇滚乐就开始成为恐怖电影恰当的装饰物。在70年代末期，出现了一种融合了正在发展之中的朋克一族的敏感的令人躁动不安的混合物，这种新鲜的休克摇滚（shock-rock）一般被认为是哥特音乐。在好莱坞，起着像鲜血剧场（Theatre of Blood）、面纱（the Veil）和慌慌张张（Helter Skelter）这样名字的俱乐部像雨后春笋一般到处都是。一天，梅甘正走在好莱坞的星光大道上，她看到了墙上的一张招贴广告，上面写着：阉割小队（castration squad）——仅此一晚。

对于歌剧世界中充满传奇色彩的阉割，梅甘一直疯狂地着迷，她的这种兴趣几乎超越了她对吸血鬼的迷恋，而且，这个乐队组合的名字让她惊呆了。尽管当时梅甘并不完全明白自己为什么会对他们如此着迷，但事实上，castrato（为了保持女高音或者男高音那样的高音而在青春期前被阉割的男歌手）其实是和吸血鬼有着相同的心理基础——一种在19世纪浪漫主义运动中开始发生的转变，即用嘴的撕咬代替生殖器的性行为。于是，梅甘开始和诸如阉割小队、失眠者（the Sleepless）、45号墓穴（45 Grave）、基督之死（Christian Death）这样的组合呆在一起。

就在这段时间里，梅甘接到了安妮·赖斯的电话。

梅甘并不认识赖斯，但是她和赖斯有一个共同的朋友，正是这位朋友推荐正在为自己的新小说《向天堂叫喊》搜集素材的赖斯找到梅甘。赖斯的这部新作就是有关阉割的。根据梅甘的叙述，她和赖斯一见面就交谈了好几个小时，而且只有两个对同一神秘莫测的主题充满热情、有着特别兴趣的人才会像她俩那样一拍即合。梅甘把自己收藏的19世纪末20世纪初被录制下来的最后的被阉割者宝贵的声音复制成带子给了赖斯，后来赖斯在新书的致谢部分提到了梅甘的帮助。赖斯对梅甘讲，也许她还对自

己的第一部小说感兴趣，那部小说有着和阉割相关的主题，名字叫做《夜访吸血鬼》。

“于是我就出去买了本平装的，”梅甘回忆说，“结果我发现我怎么也放不下这本书了。”这个讲述19世纪生活在新奥尔良的吸血鬼的老练而颓废的故事已经有一批人对其推崇备至了，然而小说中一个特别令人难忘的人物却在梅甘身上激起了特别的共鸣。这个人物是被变成吸血鬼的小女孩，变成吸血鬼之后，她就停止了生长，一直保持孩童的面貌，而且获得了永生不死之身。被小说深深吸引的梅甘，只有要吃点东西的时候才会从房间里出来。“我对这本小说没有满足的时候——这个故事是我的一大发现。总算有一个现代作家写了一个美丽的故事，而且没有在故事结束的时候把吸血鬼毁灭掉。这就好像关于吸血鬼的文学似乎最终从史前的洞穴走出来进入文明世界。”

小说《夜访吸血鬼》促使梅甘进入到她生命中极其重要的阶段。对梅甘而言，突然之间，到处都是吸血鬼。于是，有一天，“一个浑身上下殡仪馆打扮的盗尸者模样的家伙”来到了洛杉矶报社办公室，当时梅甘正在负责制片方面的工作。这个人是个音乐家，身上散发着英格兰的那种自负气息，他把自己称作是乔纳森·凯普（Jonathan Cape），他的乐队叫做施雷克的坏男孩（Schreck's Bad Boys），这是以德国电影《诺斯费拉图》中的男演员的名字命名的。“我一下子就爱上了他，”梅甘说道，“他告诉我关于他阴暗的一面，告诉我他干过的和让他兴奋来劲的一些神秘的事。”同时，他向我暗示鲜血和他的那些秘密有关。

梅甘还爱上了乔纳森乐队的一位女歌手，她当时使用的名字是德西蕾·勒法努（Desiree LeFanu）。“她非常具有异域风情，又高又瘦，非常的瘦。她走到我面前用她奇特的眼睛盯着我看，就好像我是她很早以前失散的姐妹。她邀请我去了一次她的诗歌朗诵会。之后一个晚上她打电话给我，一聊就是五个半小时。那是一次马拉松式的通话，而正是那次通话完全改变了我的生活。在电话里，勒法努谈了她的诗歌，她的一些属于地下组织的朋友们，她还告诉我她吸毒和她幻想世界的一些事。最后，勒法努这样说道，‘我问你一个非常私人的问题你不会介意吧？’我说，‘不介意。’于是，她问道‘你非常确定……’我告诉她没错。”

“‘那么告诉我，梅甘，’勒法努接着问道，‘有没有人……要求过吸你的血呢？’”

从这一刻开始，就像大坝的崩塌一样，勒法努滔滔不绝地把她自己的吸血历史告

THEÂTRE DES VAMPIRES

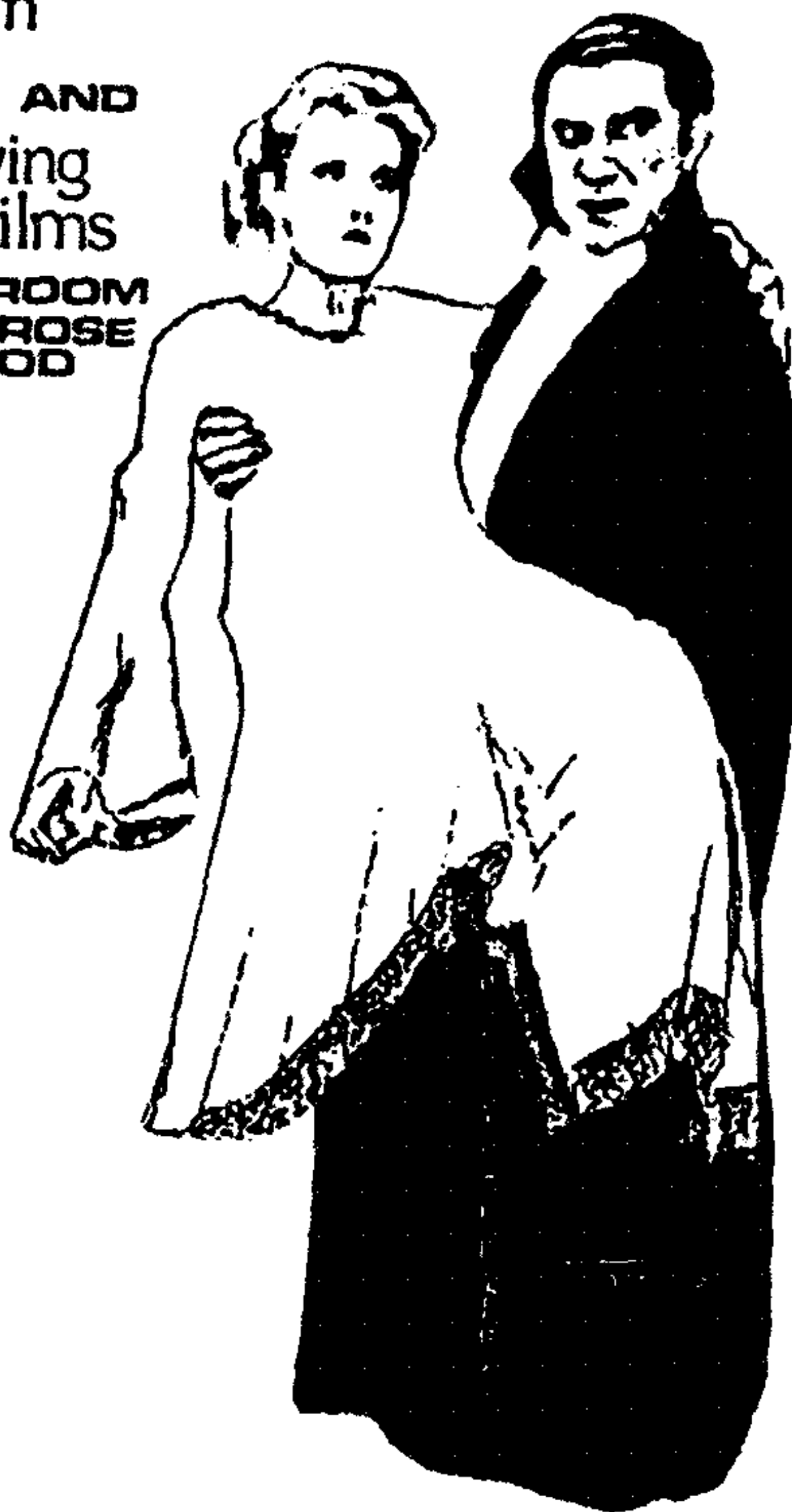
DANCING

tuesday nites

9pm · 2am

dj shane AND
eric showing
vampire films

GRANDIA ROOM
5657 MELROSE
HOLLYWOOD
\$3.00



在 80 年代早期，一个好莱坞最早的恐怖音乐的广告招贴。(Courtesy of Paul penser)

诉给梅甘，她告诉梅甘她从十二三岁就开始试着练习怎么吸人血了。而一想到勒法努，如此美丽的一个人，不是在幻想中也不是在电影中，竟然想要分享自己体内的血液，梅甘感到自己所渴望的一切在胸中汹涌翻滚。

然而，事实证明梅甘要想实现自己的渴望却没那么容易。尽管勒法努已经向梅甘表明了自己对吸血的渴望，但是她却一直通过拖延实施这个重大举措而折磨着梅甘。与此同时，梅甘得知她爱着的乔纳森和勒法努已经开始在喝彼此的 blood 了，两人坐在行驶在好莱坞群山之间的汽车后座上，撕咬破彼此的喉咙之后接着就舔食流淌的血液。

(之后，梅甘得知恋血癖的人会做更加冒险的事，他们乐于吸食喷射出来的血液，这些彼此吸血、吸食自己血液的吸血鬼知道如何把自己身上的颈静脉安全地刺破，然后

再用嘴去喝不断流淌的血。)

事实证明，乔纳森和勒法努之间的调情是一场残酷的游戏。成为吸血鬼的两人要保持他们难以让人靠近的姿态，一个扮演着有着不死之身的成年吸血鬼，而另一个则是永恒的女孩吸血鬼的化身。另外，乔纳森还疏远了梅甘，他和光头党和新纳粹成员厮混在一起，于是也就几乎疏远了原来他身边的所有人。“没有人愿意再和他在一起了，”梅甘说。幻想彻底破灭的梅甘，也就脱离了施雷克的坏男孩乐队生活的轨道。

最终，梅甘找到一个富有同情心的愿意为她奉献血液的人，克里斯托弗。克里斯托弗是个感情丰富、深色头发的年轻人，从侧面看，他就像一只老鹰，他在朋克音乐、重金属音乐和哥特音乐方面的知识渊博。在那些吸血鬼式的人的圈子里，克里斯托弗被视为“被动的”献血者，他和梅甘是心心相印的一对儿，但是他们并不是生理意义上的情侣。克里斯托弗本人的情色幻想集中在经典的女性虐待狂吸血鬼的形象上：极端而且顽固的艺术家迪亚曼达·加拉斯（Diamanda Galás）就是他理想中的女性。加拉斯的著作《瘟疫的大众》（*Plague Mass*），极端而戏剧性地把哥特主义、情趣、政治和艾滋病联系在一起。克里斯托弗本人是 HIV 病毒的携带者，他每周大约给梅甘 100 立方厘米的血液。在圈子里，大家对艾滋病非常警惕，尽管这种疾病并不容易通过嘴对血液的吸食而传播，他们还是选择交换体内的血液作为主要仪式。

很多人无法正视像梅甘这样的人的举动，他们认为这些人所做的是充满兽性和残忍的。按照克里斯托弗的观点，“尽管哥特运动似乎一直和暴力牵连在一起，然而事实上这种行为其实是一种温柔、与人分享、人与人之间相互关怀的体现。哥特文化中的人是极其活跃的一群人——他们非常坦诚，所以他们能够坦率地面对与死亡相关的情景。”

据克里斯托弗讲，哥特运动有很多“种类”，“但吸血鬼占据了其中心舞台。从根本上讲，吸血鬼是虚构的被社会抛弃的人，是对抗权力统治的孤独叛逆。”对于人们普遍把吸血鬼与崇拜恶魔的人联系在一起的看法，梅甘和克里斯托弗都表示谴责，他们认为这种认识是对吸血鬼的误解和成见。“吸血是基督教出现之前的一种观念，”梅甘这样说道，而且这 and 现代宗教或者现代宗教恶魔崇拜的变形毫无干系。就像巫师或德鲁伊特巫术一样，梅甘和克里斯托弗认为吸血鬼/哥特运动一直都在受不公平的恶意中伤。

那么，到底有多少人参与到吸血活动当中呢？据梅甘和克里斯托弗个人了解的情况，在好莱坞有六七个没有掩饰自己吸血的人，估计在美国“活跃着的”吸血群体应

该有成百人。然而，暗藏的实际人数可能要大得多——正因为实际人数众多，1990年才会出现为热中吸血的匿名人士的电话服务。

那么，到底谁会成为吸血鬼呢？梅甘是一个典型的例子吗？加利福尼亚的民俗学者诺林·德雷瑟（Norine Dresser）于1989年出版了《美国的吸血鬼》（*American Vampires*）一书，从而打破了对这个话题的禁忌。依照德雷瑟的观点，一个人在幼年的时候如果受到过虐待，那么他以后就非常可能把自己关于吸血鬼的幻想付诸行动。吸食血液成为了不可抗拒的对温暖的人与人之间的接触的象征。在书中，德雷瑟引用了珍妮·杨森（Jeanne Youngson）博士的调查内容。在过去的13年，杨森博士收集了他和恋血癖者的通信（很明显，杨森对于吸血鬼的兴趣是非常广泛的——作为德古拉伯爵迷俱乐部的会长，她帮助各种各样对吸血鬼狂热的人，从对吸血鬼电影着迷的人到真正有吸血举动的中间分子）。在这些人对从前经历的叙述中充斥着“受到虐待、忽视、被抛弃、孤独或者受到骚扰”的内容。

当然，对这个问题还可以从另一个角度来认识。就像虚构的吸血鬼一样，梅甘只不过是一个从动荡的童年生活的残骸中得以建立一种强有力的身份认同的幸存者，尽管她的身份认同在很多人看来是非常有悖常理的。但是，尽管人们对这样的身份认同会有这样的反应，但他们还是能够注意到问题的真正所在，毕竟我们和梅甘生活在同一个世界当中。已经有人提出，我们这一代人是在电视机前长大的活死人，电视中关于流血和暴力的种种画面，无论是真实的还是虚构的，都在滋养着我们的生活，我们对电视中的一切的感受代替了真实的生活本身。我们基本上不需要和梅甘经历同样的创伤就能成为“拥有不死之身”的人物。无论有没有家庭，现代生活本身就是极其残缺不全和令人备受虐待的，这种生活本身就制造出很大程度上没有被收入历史的由无数迷失的男女组成的一代。对于他们，人们必须加以注意。

最近出版的两本平装恐怖小说不仅把梅甘的世界，同时也把我们大家的世界进行了阴暗的阐释。这两部小说是由两家出版社出版发行的，然而它们的封面设计却惊人地相似。从远处看，人们可能会把书的封面错当成圣母和圣婴的经典图案，但是，当人们在近处仔细看的时候，封面设计的意图便会变得非常明确，那上面的婴儿似乎对自己母亲的喉咙要比对母亲的乳房更加感兴趣。婴儿的眼睛似乎闪烁着邪恶的光亮，他们的嘴角则闪着白光的尖牙。爱与恨，鲜血与食物就这样被猥亵地并置在一起。这些才是真正丑陋恐怖的形象，尤其是当它用来把生活中最基本的亲密关系和相互依赖关系进行吸血鬼状态的暧昧描述。那么，从这个层面来讲，我们都做过什么呢，没有

一个人能免于其疚。

晚上的儿童？

我们制造什么音乐呢？

到20世纪80年代中期，阅读有关吸血鬼作品的读者比历史上任何时期都要多，而且，人们开始第一次对吸血鬼持肯定的认同态度。坐落在加利福尼亚伯克利市的黑暗嘉年华是美国最大的出售幻想书籍的图书大厦，在那里，有关吸血鬼的文学作品非常丰富，有上百册之多，已经可以独占一处书橱了。（在吸血鬼书籍旁边的架子上是有关连环杀手的书籍，以及一种叫做“趣味法医”的书籍，包括一些带插图的病理学教材和其他类似的图书。据这家图书大厦的老板杰克·莱姆斯讲，年轻的夫妇常常在这些书架中挑选图书，“因为这些图书的内容能让他们找到在一起谈论人的身体功能这样的话题的借口。”）

作家安妮·赖斯是80年代吸血鬼文学不容置疑的女王，当时她推出了小说《夜访吸血鬼》的两部续集，《吸血鬼莱斯特》（*The Vampire Lestat*）（1985）和《吸血鬼女王》（*The Queen of the Damned*）（1988），它们一经推出就跻身畅销书之列。其他受欢迎的书籍还包括：切尔西·奎因·亚布罗（Chelsea Quinn Yarbro）的小说《特兰西瓦尼亚酒店》（*Hotel Transylvania*）（1978）及其续集《拜占庭的火焰》（*A Flame in Byzantium*）（1988）；桑托（S. P. Somtow）关于发生在哥特摇滚音乐世界的故事的小说《吸血鬼猎人》（*Vampire Junction*）（1984）；雷·加顿（Ray Garton）的小说《活女孩》（*Live Girls*）（1987），小说讲述了一个42大街的吸血鬼妓女在偷窥表演中进行口交的时候，不仅吸食男人的精液还吸食他们的鲜血。

人们关于吸血鬼的幻想并不局限于小说的领域。在那十年里，人们头脑中充斥着各种关于体内的血液、通过性行为传播的疾病的恐怖念头，与吸血相关的隐喻也不断出现在罗纳德·里根和他的经济顾问的政治辞令当中。直到新政府制定了经济计划，里根和吉米·卡特（Jimmy Carter）通过电视转播的辩论中关于大幅度削减、预算损失的言论才告一段落。依照里根的观点，自由主义的政策虽然没有毒害民众，但却腐蚀着他们。在新的清教徒式的节俭岁月，社交方面的消费突然变成了有毒害的事情。心理学历史学家劳埃德·德莫斯（Lloyd deMause）在《里根的美国》（*Reagan's America*）一书中，列举了各种激起人们联想的不同种类的污染、中毒和接触性传染病的情况。于是，媒体对围绕艾滋病的其他问题的宣传达到了鼎沸的程度：人们对疱疹

的歇斯底里，一种醋氨酚牌子（Tylenol）导致的中毒，致癌或者造成畸形的二氧芑（dioxin），有毒的废料堆，等等。很快，人们的视野中又出现了氢气的泄漏、致癌的食品添加剂以及发生在三里岛和前苏联切尔诺贝利的核辐射事件。里根关于全民大规模进行净化运动的呼吁使公众产生了更为深刻的反响，突然间，人们认为在这个国家生活着的人们的大部分血液都是污浊的，就和他们犯下的罪孽一样肮脏。按照贝拉·路高西在《莫尔格街凶杀案》中的榜样，一场验血的风潮开场了——检测AIDS，对是否吸食毒品进行化验，对杀人犯的胆固醇进行化验。正如德莫斯在书中所写，“无论什么时候，当一个民族已经很久没有通过供奉牺牲品来洗刷自己罪孽的时候，他们就会选择追随一种很容易满足他们对中毒偏执想像的主导观念。”不仅如此，德莫斯还提出里根执政期间抛出的以供牺牲用的替罪羊和阿兹台克人（Aztecs）的食人仪式之间在社会心理学上引人注意的相通之处：正如阿兹台克人会聚集起来目睹把活人的心脏掏出来的场景，1982年的美国，一个没有心脏的名叫巴尼·克拉克（Barney Clark）的人，依靠“充满魔力的”机械泵活了下来，如此不可思议的寓言也牵动着美国人的注意力。

和电影《德古拉》、《畸形人》的导演陶德·布朗宁非常相像，罗纳德·里根个人及其职业生涯似乎都和阉割的形象有着密切关系。《国王的队列》（King's Row）（1942）是里根出演的最著名的电影，在一位感觉敏锐的电影制作人的指导下，这部影片成为了混合布朗宁的电影《畸形人》和《隐密》特点的作品。在《国王的队列》中，里根扮演的角色在一场事故之后，被一个丧心病狂的医生在不必要的情况下切除了双腿，医生把这当作这个人向自己女儿求爱的惩罚。在发现自己的身体变成残缺不全后，影片中的里根发出痛苦的嚎叫，“其余的我在哪儿？”——这句话简直成了他的商标，里根甚至把它当作自传的题目。里根总是反复看这部影片，以至于他的第一位妻子，简·怀曼（Jane Wyman）秘密向格利高里·派克（Gregory Peck）透露说自己 and 当时即将成为总统的里根离婚的真正原因是，“实在无法忍受再看该死的《国王的队列》了”。美国民众选举出来的这位领袖是一个外面看来像是基伯而实际是像畸形人约翰尼·埃克的人物。

在性解放的废墟之上，艾滋病的幽灵飘然而至，就像在发生大屠杀的德国出现引起瘟疫的诺斯费拉图的形象一样，死亡学家罗伯特·卡斯滕鲍姆（Robert Kastenbaum）认为，艾滋病“能以一种方式把通常处于严密控制和压抑状态下的强烈幻想直接表达出来”。卡斯滕鲍姆指出，艾滋病的泛滥能够激起人们潜意识中对吸血鬼的

恐惧。“吸血鬼形象，”卡斯滕鲍姆说，“如今已经十足地表现为邪恶的、和性有关的、摄取鲜血的灾难的象征。”

在工业化国家，人们最初把艾滋病和同性恋联系起来，是和公众对同性恋与吸血鬼形象的混同联想相似的。仇恨同性恋的人一直认为同性恋者是邪恶的掠食者，他们拥有德古拉的腐化和转变人们正直贞洁的性的力量。“他们不得不发展其他人也成为同性恋者，因为他们自己不能生育自己的后代。”这是仇恨同性恋的人们的普遍观点。安妮塔·布赖恩特（Anita Bryant），这位风光不在的流行音乐歌手，为了重振自己的事业，参与了在佛罗里达州举行的反对同性恋的运动，然而，她在运动中的声明是种过激的比喻，“男性同性恋吃另一个男人的精液。而精液正是人体血液的精华，那么同性恋就是在吸食生命。”

然而，把同性恋当作丑恶的化身的成见也有着令人着迷的另一面。坐落在好莱坞西部的独角兽书店是一家同性恋书店，据该书店介绍，1991年的一段时期，它最畅销的书全部和吸血鬼有关，其中安妮·赖斯的作品位居榜首。在赖斯《吸血鬼编年史》（*Vampire Chronicles*）系列的三本小说中，她讲述了一个在活死人中间关于超越性别的引人入胜的神话，还有意识地寻求同性恋的共鸣。“就如她年轻时非常崇拜圣人一样，”凯瑟琳·拉姆斯兰（Katherine Ramsland）在她授权所著的赖斯传记《夜晚的光彩》（*Prism of the Night*）中写道，“同性恋男人所表现出来的超乎寻常的一切令赖斯非常激动，同时使她在偏见面前充满勇气。”赖斯和她丈夫最终搬到旧金山的喀斯特洛街区，那里是世界出名的同性恋聚居区。赖斯的第一部小说《夜访吸血鬼》是在艾滋病危机真正爆发之前完成的，但尽管如此，这部小说还是和一种真实存在的、以血液为载体的疾病有密切关系：赖斯的女儿米歇尔（Michele）在1972年才6岁的时候死于白血病。小说《夜访吸血鬼》中那个永远不会衰老的儿童吸血鬼克劳迪娅是赖斯创造的最令人难忘的人物之一，这个人物的诞生（按照赖斯和她的传记作家的说法）很大程度上是她潜意识排遣自己丧女的痛苦努力的结果。

认为同性恋读者在安妮·赖斯的小说中寻求对惧怕艾滋病夺去生命的心理慰藉也许是一种过于简单的观点，然而，赖斯在小说中的确塑造了在充满死亡的世界中得以生存下来的另一种超自然的性，而对于那些曾经饱受磨难而且还在继续忍受折磨的群体来说，赖斯的这种充满同情心的塑造恰恰传达着一种复杂的化解创伤的力量，毕竟人类在战争和中世纪瘟疫之外经历的空前灭顶之灾就降临在这群人身上。

对于同性恋来说，吸血鬼的形象发挥着抵抗性的作用，因为吸血鬼在象征性地代



“甚至连我都害怕艾滋病”：为唤起公众对艾滋病的认识，在日本首次的相关公益宣传中把德古拉列为它的不可能的代言人。(Photo by Jack chen et; reprinted by permission of News-week)

表一种可怕的瘟疫般的死亡的同时，又成功地超越了这种死亡。在 60 年代早期，儿童本能地把重新流行的德古拉和弗兰肯斯坦的形象作为他们在当时冷战死亡阴影笼罩下的护身符。在艾滋病时代，面对可能年纪轻轻就不可避免地死于这种迅速蔓延的疾病现实，吸血鬼的神话同样也为成年人（同性恋者和异性恋者）提供了必要的心理上的“协调”。对于艾滋病这种恶魔般的死神，吸血鬼为世俗的社会提供了一种类似宗教保护和驱邪伏魔的力量，人们甚至能够在 80 年代末期电视广告的幽默中见到对吸血鬼的这种作用的阐释：一个玩具德古拉在干电池的帮助下从自己的地穴中站了起来。换句话说，吸血鬼已经在字面上等同于力量、复活和有效的活力，它成为了万圣节和复活节的混合产物。乔伊斯·卡罗尔·奥茨（Joyce Carol Oates）通过自己的天主教的童年经历，对吸血鬼在仪式上的宗教功能进行了精心阐述。“由贝拉·路高西扮演的德古拉伯爵有着神职人员一般的平静冷漠，而且最初吸血鬼在晚上外出时的装扮，硬挺的衣领和及膝的黑色披风都成为对天主教神父所穿法衣的暗示。另外，路高西扮演的吸血鬼精心设计表现出的优雅动作，路高西清晰发出每个词的每个音节的对白的方式，使人听到吸血鬼讲的英语就像是另一种语言的感觉也和天主教神父相似。”

尽管罗马天主教堂已经不再迫害崇尚巫术的人士和吸血鬼了，但在艾滋病时代，他们仍然强硬地反对提升同性恋的公民权利。到了 90 年代初，教会官员和好战的同性恋之间关于艾滋病的冲突变得越来越声势浩大，然而，对这种冲突的严格政治解读没能挖掘出其中复杂、神秘的理论基础。天主教大众中象征性的嗜血食肉的形象

和吸血鬼神话有着相同的来自远古的根源。当1991年同性恋游行示威者在圣巴特里克大教堂破坏了圣餐礼的时候，原始的未曾清楚表达过的关于鲜血的主题在公开说明过的问题上投下了一层阴影。1990年，虔诚的原教旨主义者在旧金山喀斯特洛街区的街上行进以反对“和魔鬼有关的”万圣节庆祝活动，这些人的努力虽然失败了，然而他们的举动却是宗教神秘主义恐怖非理性地影响人们行为的力量的又一次显现。

事实证明，吸血鬼迷（同性恋者和异性恋者）中有相当多的人是或者曾经是天主教徒——至少，在本书作者也许不能算作学术性的广泛调查中是如此。在《受到诅咒的皇后》一书中，安妮·赖斯有意同时赋予她笔下兼具两性特征的吸血鬼以异教徒拯救者和基督教救世主的特征：“鲜血一小股一小股地流淌在他苍白的脸上，就像头上戴着荆冠的耶稣基督。”赖斯如此描写在一场癫狂的摇滚乐音乐会上表演的吸血鬼莱斯特。在后面的几页，赖斯已经根本不使用“就像”这样的措辞了，“莱斯特就是大教堂十字架上的耶稣基督……吸血鬼莱斯特就是上帝。”

正如在关于艾滋病的战争中，更加年轻的一代同性恋行动主义者把“酷儿（queer）”作为代表恐怖的徽章一样，关于吸血鬼的负面认识也同样恢复了名誉而且受到欢迎。查尔斯·布施（Charles Busch）的喜剧《女同性恋吸血鬼的罪恶之地》（*Vampire Lesbians of Sodom*）是80年代百老汇最轰动的话剧之一，它在格林威治村上演数年之久。另外，在小说《吉尔达的故事》（*The Gilda Stories*）（1991）中，朱厄尔·戈麦斯（Jewelle Gomez）明确表示了吸血鬼们男同性恋和女同性恋的身份，这本小说讲述了主人公从19世纪50年代的路易斯安那直到20世纪的不死经历。然而在杰弗里·N·麦克马汉（Jeffrey N. McMahan）的逃避现实的小说《匿名吸血鬼》（*Vampires Anonymous*）（1991）中，作者在讲述生活在现代的吸血鬼的故事的时候却对艾滋病只字未提（这种小说的叙述策略和在第二次世界大战中出现的狼人电影缺少对大战的描写相映成趣）。到80年代末期，随处可见人们把吸血鬼和艾滋病联系起来，从先锋派剧院到商业电视都如此。1985年，纽约戏剧家张平（Ping Chong）推出《诺斯费拉图》的令人不安的“雅皮士”版本。该剧讲述了生活在高科技曼哈顿鸽子笼般公寓中的乏味居民遭到来自低等技术施雷克版中的居民的袭击。张平的诺斯费拉图“来自里根执政的年月”，在1991年，当该剧再度上演的时候，他对《纽约时报》的记者说，并补充说，“我们面对的吸血鬼正是由于我们自己”对艾滋病和其他社会问题“的忽视和否认而产生的”。在当时美国国家广播公司的电视节目《星期六晚间直播》（*Saturday Night Live*）的一出滑稽短剧中，詹姆斯·伍兹扮演

一个对艾滋病高度警惕的吸血鬼，这个吸血鬼把晚上的时间大都花在给他要吸食的受害者验血上，结果在他还没真正喝到血之前，太阳升起来了把他毁灭了。

主流的报章杂志把艾滋病的故事塑造成模式化的恐怖电影情节。人们发现一种毁灭性和血液有关的疾病，而每一个患上这种疾病的人又能够使更多人像自己一样患上它。同时，传统的药物又很难对付这种疾病。于是，高高在上的独裁者宣称，只有人们遵守传统的性规范，这场瘟疫才能得到控制；这个恶魔是和许可的性行为和反传统的性结合密切相关的。控诉吸毒成瘾作为造成艾滋病的因素，加深了人们把艾滋病视为恶魔吸血鬼的怨恨。围绕人们渴望改变自我失控这个中心，毒品被认为是20世纪晚期的另一种“瘟疫”。沉迷于毒品的人一般被想像成在晚上出没进行静脉注射的人、那些流氓无赖、无家可归的人以及夜晚在大城市行凶的坏人。对瘟疫般的疾病的恐慌和对血液的忌讳产生的和吸血鬼有关的非理性的潜在倾向促使人们产生了一种保守的“科学式”的反响，这种反响激起弗兰肯斯坦学派关于万能的男性的幻想——对付艾滋病的办法据说只要控制好基本生命活动就可以了。其中主导的研究人员表现得极其傲慢。病毒被认为是艾滋病危机的元凶。（在当今的医学研究中，病毒是非常流行的话题，如果一个人相信医学界的这种宣传的话，那么几乎每一种医学现象都可以用病毒来进行解释，正如“电流的能量”在玛丽·雪莱时代被认为是生命的关键来源一样。）艾滋病的研究人员在偏执的秘密状态下进行他们的研究，他们实施克隆病毒的基因工程。（克隆——无性创造出的，基因复制而成的有机体——从一种层面上讲，是最新近高科技产生的人肉的幽灵化身，而这种幽灵总是出现在吸血鬼和人造生命的故事当中。）

很明显，围绕艾滋病的“科学的”活动以及媒体对其的相关报道，都显露出他们在无意识中利用魔鬼故事片中的想像来解决现实存在的危机的迹象。苏珊·桑塔格在《艾滋病及其隐喻》（*AIDS and Its Metaphors*）一书中提出了类似的批评，她批评那种普遍的和艾滋病相关的战争的比喻，她认为这种比喻“不仅是在对专制规定进行令人信服的辩护，而且还不露声色地暗示国家出面支持的压迫和暴力行为的必要性……对疾病和健康进行战争的联想是完全不必要的。这样的比喻形容得过了头，对人们的动员也过了头，而且极大地造成了患上艾滋病的人被烙上烙印放逐的命运”。对于艾滋病的恐怖色彩的比喻同样如此。

进入艾滋病危机已经10年了，然而认定的破坏人类免疫系统的艾滋病病毒的确切作用机理仍然是一个谜，一些有洞察力的愤世嫉俗者开始怀疑，那些能够迅速带来

巨大收益的特许诊断化验和抗病毒药物是否正在把对艾滋病的基本研究引上歧途。人们熟知的关于病毒大军大肆吞噬有用的 T 细胞的描述，最终证明是错误的。患艾滋病最严重的病人并没有出现特别明显的高病毒水平，尽管这种情况在主流媒体中几乎没有被报道，在重要的医学杂志上却已经发表了对 HIV 在艾滋病中所扮演角色的有说服力的反对意见。到 1991 年中，甚至连共同发现 HIV 的法国人蒙塔尼耶（Luc Montagnier）也公开怀疑完全是逆转录酶病毒造成艾滋病并发症。于是，官方关于导致艾滋病还有“其他必要因素”的低调说法开始传播开来。免疫系统缺损的非 HIV 病例开始被报道出来。但是，被科学妖魔化、因恶魔的比喻而深入人心的 HIV 病毒，继续迷惑着艾滋病研究人员，在一些人看来，艾滋病研究开始演变成奥威尔的小说《1984》（1984）中的那场一些人为了保全自身利益和地位而无限期持续的战争。一些数据同 HIV 假说相抵触并且能够改变该假说，然而这些事实反而被认为正说明了艾滋病这种病毒的复杂和狡诈。生物化学家加里·穆利斯博士（Dr. Kary Mullis）是科学重新评估 HIV 艾滋病假说小组的成员，他这样对《旋转》（*Spin*）杂志的记者说，“每年花费 20 亿美元进行的研究把可恶的艾滋病病毒的谜团呈现在人们面前。但是如果你找来任何一种病毒，你花上 20 亿美元来研究它，你一样能有伟大神秘的发现。”好莱坞并不是惟一能靠诡异的科学带来惊人收益的地方。正如评论家芭芭拉·埃伦赖希（Barbara Ehrenreich）对此所作的评价，“……从制药业的角度来看，艾滋病的问题已经得到了解决。毕竟，我们已经在销售一种艾滋病防护药了，这种药每年服用剂量的价值是令人难以置信的 8000 美元，它的额外作用就在于，因为它从没治愈过任何人，所以艾滋病这个市场也就不会因此缩小。”药物，换句话说，和疾病一样具有攻击性。

另一个在 20 世纪晚期值得注意的社会医学性疾病是神经性厌食症，它同样被比喻成吸血鬼。患厌食症的人变得骨瘦如柴，这恰恰和吸血鬼故事中所描述的一样，那些吸血鬼的受害者（常常都是女性）装出一副对搭救她们的人顺从的样子，也接受用大蒜和附子草作为保护自己不受吸血鬼侵害的方法，就像患厌食症的女人接受心理治疗一样——然而，这些人其实却在秘密地和疾病勾结在一起。就像吸血鬼一样，奄奄一息的厌食症患者最终得到控制。厌食症患者的瘦弱症状和维多利亚时期经典的吸血鬼故事中常见的形象形成强烈共鸣，两者都体现了对患肺结核消瘦虚弱的女性形象的色情化偏好。同时，厌食症还揭示了当代传媒时尚中大行其道的骷髅般的女性形象之下的现代死亡之舞，厌食症就如中世纪的壁画家，把虚荣和死亡令人不安地并置在一

起。在充满女性饥饿、扭曲的身体的象征世界中，吸脂手术中用来贪婪吸食女性脂肪的尖锐吸管口就是高科技时代吸血鬼的生殖器形象，依靠这种东西，女性被同时按照德古拉和弗兰肯斯坦的传统榨干并重塑。

德古拉和弗兰肯斯坦这对邪恶的孪生兄弟，他们在西方文化中长期以来相互依存的共舞中，很少像这段时期那样为自己所拥有的力量感到欣喜。德古拉和弗兰肯斯坦是重要的现代神话式的人物，他们是周期性地下凡投大众所好的拙劣作品中的鬼怪，尽管他们每一次的复活并不能很好地施展法力，但却一次比一次变得强大。他们彼此定义着对方，而且永远结伴而行。他们象征的正是科学和迷信之间百年的战争——礼拜日音乐会上的阿波罗和狄俄尼索斯。在艾滋病时代，德古拉和弗兰肯斯坦彼此倾慕着对方，这也许是因为他们两者都在“传播”着艾滋病——一个是通过输血，另一个是通过移植。当历史上最先进的通讯技术被引入家庭的时候，基本上每个夜晚，这对邪恶的孪生兄弟都在把血液、性和瘟疫进行精神上最原始的并置呈现，同时让一场发生在客厅里的战争，一场性心理的“越战”就此上演。

这是人所能目睹的最鲜血淋淋的景观。就像是出现在普洛斯彼罗的盛宴上，你没有藏身之处。在大众文化的窗子上撕抓着的吸血鬼们代表着我们中间近来死去而得不到安息的人们。而且，除非我们学会如何去倾听他们的声音，他们不会停止撕抓。



第十三章

饥荒之舞

我所希望看到的，首先，就是这个国家总能有人变得富裕。

——罗纳德·里根

美国人从来没有使用过“农民”这个词。

——托克维尔：《论美国的民主》（1835）

民主社会的自由存在着一种危险的阴暗面，而这种阴暗面很少被开诚布公地提出来。在人们推测不存在阶级的社会当中，人们对每个人面前都存在着没有界限的机遇，对向更上一层社会靠近和被接受、融入其中怀有幻想，他们期待着能够突如其来地使自己的经济状况获得改观，期待着可以进行无休无止消费的天堂——所有这些期待和幻想构成了人们熟知的美国梦。尽管，几乎没有任何证据能够证明美国人比其他国家的人做到超越自己出生的社会等级，然而，如此美国梦却像一个一直在上演的电视节目一样，不曾消失过。

允许这样的美国梦枯萎衰败，在喧嚣中，一阵痉挛之下戛然而死的是恐怖娱乐业。在电影和小说中折射的美国噩梦，充满了被剥夺了公民权的人们，以及饱受排挤、不断走向社会下层的普通人，在那里，人们生活的世界是一个充斥着优胜者和失败者至死挣扎求得生存的所在。同样，那里街上路牌上的公益广告也都遭到了颠覆：

在布赖恩·德·帕尔马（Brian De Palma）根据小说《卡丽》（1976）改编的电影中，一场恶作剧使剧中的卡丽·怀特（茜茜·斯派斯克扮演）关于社交生活的幻想破灭了。（Photofest）

家庭就是一个病态玩笑，家与其说是庇护所，倒不如说是一座围城。

从20世纪60年代末期开始，由于政界人物的变更和国家人口的更替，关于经济的最初设想变得扭曲变形，建立伟大社会的目标和计划也陷于困境。对于在战后社会空前富足的年月中成长起来的一代人来说，他们对自己将来组建的家庭将拥有的广阔前景同样也充满着期望。但是，这种美梦改变了，最初还能获得合理解释的美梦变得越来越支离破碎了。拥有两份收入的家庭变得越来越普通，最终成为了典范。同时，妇女运动让那些走出家庭到外面工作的妻子和母亲们感到自己“被赋予了力量”——仿佛这些女性在外出工作这个问题上拥有真正的选择权利一样。对于战后较大范围的一代人而言，无法指望将来会像从前一样令人感到恐惧。这样的念头令人如此不安，最好还是不要去思考它为好。和以往一样，恐怖娱乐业将非常高兴地承担起替人忧虑的职责。

尽管罗纳德·里根被广泛吹捧为20世纪倒数第二个十年中的伟大联络者，然而，这样的头衔属于斯蒂芬·金似乎更为公平，无论是按照小说的销量，还是按照写作的收入衡量，斯蒂芬·金都是人类历史上最为成功的作家。白天，里根向人们讲述他们乐于听到的关于社会发展前景的故事。到了晚上，金则向他们讲述他们不愿意直接听到的各种不同故事，然而当这些故事通过吸血鬼、狼人、疯狗、有魔力的汽车、令人厌恶的用通灵能力进行报复的外来者和行走的腐烂死尸的遮盖呈现给人们的时候，他们就会对这些故事如饥似渴。

斯蒂芬·金的小说估计印了9000万册之多，恐怖小说作家兼电影导演克莱夫·巴克对此评论道，“在每个美国家庭中显然只有两本书——一本是《圣经》，而另一本很可能是斯蒂芬·金的小说。”金成为家喻户晓的品牌是和发生在七八十年代的大规模经济波动协调一致的。无疑，当时在人们中间造成的混乱为恐怖形象提供了肥沃的土壤。根据兰登·Y. 琼斯（Landon Y. Jones）在《伟大的幻想：美国 and 婴儿潮的一代》（*Great Expectations: America and the Baby Boom Generation*）一书中的阐述，“美国历史上人数最多同时也是受到最好教育的男女群体开始感到自己进入了一种消极的生活周期，人的年龄越大，事情似乎变得越糟。与其向上攀升进入成人社会，这些人更愿意和自己的群体厮混在一起。”

斯蒂芬·金通过自己第一部小说《卡丽》（1974）引起公众的极大关注。小说的主人公卡丽·怀特，在很大程度上是最终被放逐的婴儿潮的代表，这个新英格兰高中的笨手笨脚的学生一方面对自己狂热的宗教徒母亲俯首帖耳，另一方面，她还要忍受

残酷的同班同学的欺凌。卡丽身上同时还潜藏着一种心灵遥感的天赋——她能够通过精神上的力量移动物体——但是，她并不能有意识地控制自己的这种奇特本领。当卡丽在学校的更衣室发现自己第一次月经来潮，她变得歇斯底里了——在清教徒的清规戒律的教育下长大的她对这种事毫无心理准备，卡丽以为自己就要流血至死了。而对此，卡丽身边的女孩子们却残酷地把卫生棉条扔在她身上。怀着对原教旨主义狂热的怀特夫人也没有给女儿带来安慰，月经初潮对于玛格丽特·怀特而言，不过是上天对于肉体 and 灵魂之间爆发战争的启示的开始。在几次适度地证明自己拥有心灵遥感能力之后，卡丽开始反抗自己的母亲，作为对母亲的挑衅，她接受了参加学校春季舞会的邀请。然而，卡丽并不知道她的同班同学在舞会上设计了一场可怕的恶作剧：当卡丽在舞会上被选作女王的一刻，恶臭的猪血被人从头到脚泼洒到她身上。于是，卡丽遭受的心灵创伤一下子引发了她通灵的全部力量，就像一心要复仇的原始魔鬼一样，卡丽把所有人捕获在学校的体育馆里面，然后把他们全都烧成灰烬，一半的城镇被毁灭了。卡丽的母亲深信自己的女儿是女巫，于是在卡丽回到家里的时候把她刺死了。临死之前，卡丽通过心理遥感也让她母亲的心脏停止了跳动。卡丽的一个朋友在灾难中死里逃生，但是在小说的最后，在一处空旷的旷野，这个女孩尖叫着，突然的月经来潮令她充满恐惧。

在1981年的一次采访中，斯蒂芬·金谈到他是如何从现实生活中获得灵感于是塑造了卡丽这个人物的：

……那是一个来自非常奇特家庭的非常奇特的女孩。她的母亲并不像《卡丽》中的母亲那样是对宗教极其狂热的疯子，而是对赌博狂热的人，一个订阅各种能够参加比赛的杂志的彩票疯子。她倒是赢了一些东西——一些稀奇古怪的东西。比如，她赢了可以用一年的比博普铅笔。他们把这个东西放在院子里很多年，以至于上面都长了很多草。然而，他们并不知道该拿它做什么。

这个女孩最终还是结婚了。“她有三个孩子，后来在一个夏天，她上吊自杀了，”斯蒂芬·金回忆说。卡丽对宗教狂热的母亲，换句话说，根源于更加世俗的美国人所痴迷的一切：获得拯救、改头换面、不可思议的权利。

《卡丽》的魅力在于，它通过夸张的想像唤起了人们进入青春期仪式的记忆，而小说出现的时期，也正是在社会和经济层面美国踉跄进入新阶段的十年。无论是笼统

地对恐怖类型的作品而言，还是个别地对斯蒂芬·金的作品而言，步入青春期的形象具有举足轻重的作用。所有出现在恐怖传统中浑身长着毛发的狼人、腐烂的面孔和无法控制的冲动，都很明显和人们在生理和心理上对青春期的步入相对应。

在准进入青春期的仪式中，显而易见，恐怖幻想填补了人类学上的一个真空地带，特别是对年轻的男性而言。在20世纪80年代，人们在这一领域的发展迅猛，同时，人们对进入青春期的功能紊乱也产生了广泛兴趣。诗人罗伯特·布莱（Robert Bly）建立了一个大众参与的小型研讨会，其研究围绕男性进入青春期展开，这也是布莱在1990年出版的《铁约翰》（*Iron John*）一书中探讨的问题。布莱研讨会上的听众主要是中产阶级和家境殷实的人，然而，社会评论人士仍然把市中心年轻人难改的积习普遍归因于缺少有意义的榜样和成年仪式。除了像偶尔出现的影片《布拉古拉》（*Blacula*, 1972）这样的特例，恐怖主题并不会特别去寻求少数观众，恰恰相反，对恐怖主题最热烈的拥护者常常是那些蓝领白人和所谓的新领的读者和观众。这些群体中成人仪式的真空状态也许超越了具体的青春期问题，而深入到更广泛意义上的，被排斥在社会经济学意义上的进入高等院校、获得学位和得以进入高薪领域之外的范畴。

灰姑娘童话本身就是个关于一个人脱胎换骨的仪式。在小说《卡丽》中，斯蒂芬·金借用了这个童话故事中大部分关键的元素：阴险的母亲形象，欺负人的同父异母的姐姐们（在小说中就是卡丽的同班同学），灰姑娘改头换面参加的舞会以及超自然力量的介入（卡丽的心理遥感能力相当于童话中灰姑娘的神仙教母）。人们常常忽略的是，《灰姑娘》其实是一个相当残酷的故事，至少格林兄弟所讲述的这个故事是这样的。为了能够使自己的脚穿上水晶鞋，灰姑娘长着大脚的同父异母的姐姐们削掉了自己的脚后跟和脚趾——这种表现似乎更像是陶德·布朗宁的惯用手法——希望王子不会注意到水晶鞋上沾染的血迹。在童话的结尾，也自然有人代替灰姑娘愉快地报了仇：两个坏姐姐不是被女主人公，而是被愤怒的小鸟啄瞎了眼睛。

小说《卡丽》对高中的残酷和排他主义的描写给人印象极其深刻。这所学校可被视作整个美国社会的微缩，小说出版时，正好是美国因为经历严峻经济滑坡而使人们对美国社会“没有阶级”的美梦开始表示不安的时候。到了70年代中期，中产阶级较靠下的阶层已经出现了可察觉的衰落趋势。当时，乔治·罗梅罗的《僵尸的夜晚》成了电影院午夜循环放映的必备影片，这是一个关于有钱人和穷人（“活着的人”和“死去的人”）为了控制和占有一所象征意义的房屋而争夺得你死我活的原始寓言。

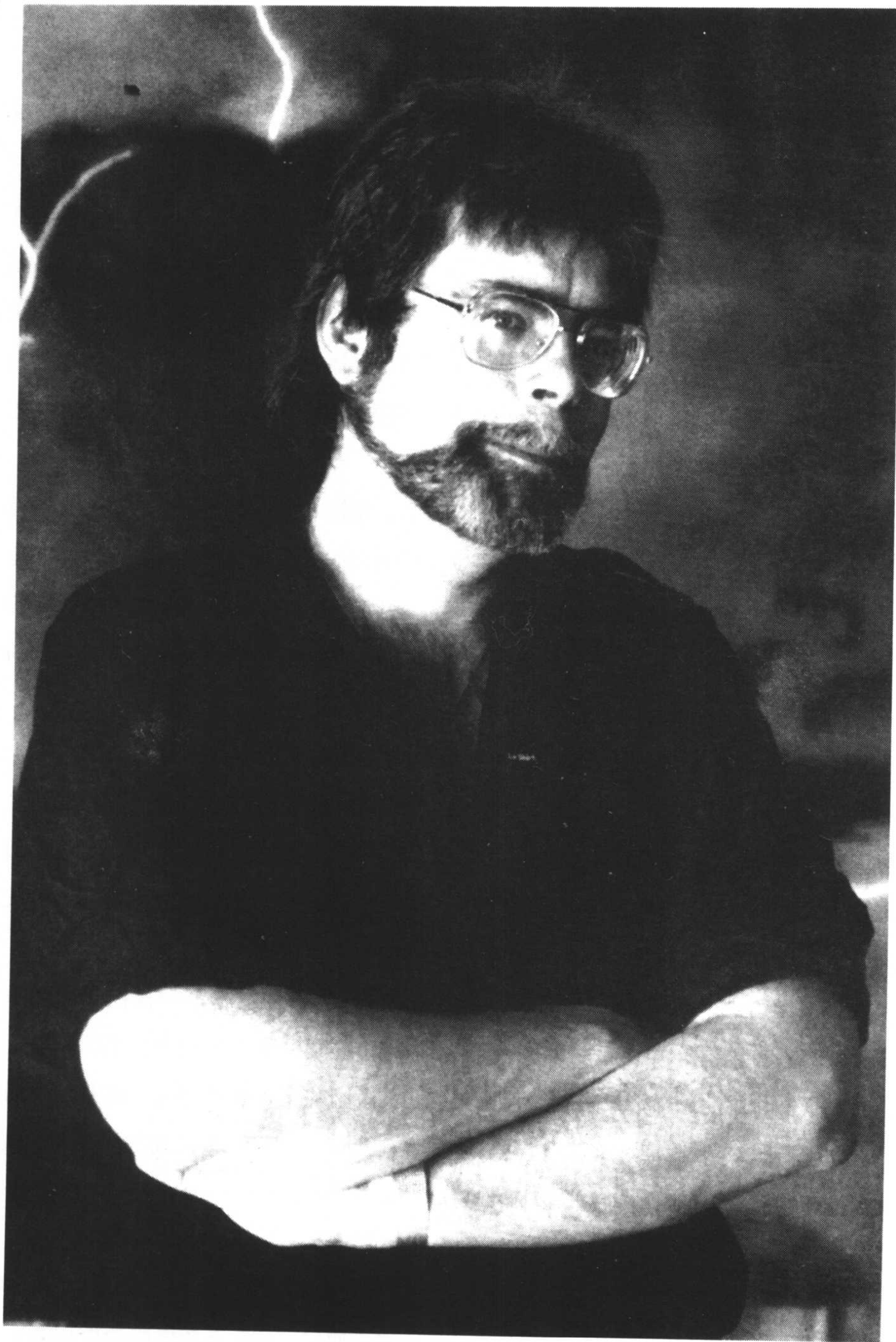
《鬼哭神嚎》(The Amityville Horror)(1979)是根据斯蒂芬·金的小说改编的电影,讲述了一个家庭的第一个来之不易的家被一次又一次“超自然”的灾难所侵扰。对这个故事所反映的现实存在的忧虑,斯蒂芬·金解释说,“窗户碎裂了,墙上流淌着黑色黏糊糊的东西,地下室的楼梯也下陷下去,”他写道,“我发现我自己想到的不是(这一家人)是否能从房子里面活着出去,而是他们是不是给自己的房子上了足够的保险。”斯蒂芬·金回忆起在一个电影院,坐在他身后的妇女这样咕哝着,“想想那些钞票吧……”几十年前还能保证人们安居乐业的无形的网,现在对于相当多的普通百姓而言已经千疮百孔了。一份收入已经不能满足普通家庭的需要,正如在恐怖娱乐业中所反映的那样,美国人的生活看起来越来越像一场——在诺斯费拉图的指挥之下——拼得你死我活无休无止的竞争。

《卡丽》就是被社会排斥的群体的愤怒呼号,是那些也许就在那个时刻,开始潜意识地怀疑人们安居乐业的无形的网戛然断裂的对阶级充满怨恨、对被社会剥夺了公民权的公众的叫喊。滑稽的是,正是由于人们被社会抛弃和排斥的噩梦才使得斯蒂芬·金得以在出版界大获成功。正如完成任何成功进入仪式一样,斯蒂芬·金本人的生活,也和出版界一样,从此变得不同寻常。

关于斯蒂芬·金的童年,至少他在一些采访中是如此描述的,虽然缺少表面上的戏剧性,但那时候他内心却充满矛盾,完全处在一种经典的“局外人”的情绪之中。“我常常高兴不起来而且觉得自己和别人不一样,我和那些与我同龄的孩子们非常疏远,”1983年,斯蒂芬·金对《花花公子》杂志的记者说。两岁时,金的父亲抛弃了他和母亲。此后,靠母亲含辛茹苦的劳动,金在贫困中长大成人。母子二人在1958年定居在缅因州,正是在这一年,《花花公子》杂志第一次向读者宣称“恐怖物品和形象”开始成为赚钱的行业。像许多“婴儿潮”时期出生的人一样,金对大众文化中的恐怖形象很着迷,比如E.C.漫画和《电影世界的著名怪物》等杂志,还有50年代晚期好莱坞创造的一些形象。大学毕业以后,他成了年收入6400美元的中学英语老师,同时为一些男性杂志撰稿,比如《兄弟》(Dude)和《骑士》(Cavalier)。

金在70年代早期写了小说《卡丽》,这成为他人生的转折点。同为小说家的妻子在1991年为《卡丽》特别版写的一篇介绍性文章中回忆了她和金所经历的生活艰辛:

“1972年到1973年的冬天,我们住在缅因州赫耳门一个活动房屋里。斯蒂夫(金)在只有储藏室大小的房间里写作,那本来是洗衣服用的。当时我们没有洗衣机也没有



斯蒂芬·金。(Photo by George Bennett, Courtesy of Viking Penguin and the George Bennett Studio)

烘干机，房间小得只够放一张书桌、一把椅子、一个废纸篓和一个作家。”

哈伦·埃利森（Harlan Ellison）是公认的编剧、短篇小说作家和散文家，曾以残忍、不假思索的叙事风格极大地影响了60年代以后的科幻小说作家、幻想小说作家和恐怖故事作家（金的作品也明显受到了这种影响）。他亲眼见到了1973年当《卡丽》的精装版版权被Doubleday出版社以2500美元购买后发生的一切。“原稿的复印件给拆散了，在出版社内部争相传看。女编辑传给女秘书，她们又把稿子带回家拿给自己的朋友。”这是埃利森在时隔十年之后回忆时说的。他认为这本书“第一炮就轰动了”。而新美国图书馆也打了很响的一炮，以40万美元的天价买下了该书简装版的版权。

金在大众文化中的崛起，正好与70年代以后图书发行市场的集中化发生在同一时间，这一点无疑也给他的创作帮了很大的忙。大连锁店取代了原来的独门独店，使得在几十年前不可能办到的首发精装版图书成为可能。（19世纪法国思想家托克维尔曾写道：“‘民主’不仅给商人灌输了字面的概念，也把一种贸易的精神注入了文学。”）小说《卡丽》在1974年首印3万册，第二年《午夜行凶》首次售出2万册。到了70年代晚期，连锁店的送货上门服务有了长足发展，这使得金的影响大大增强。继《闪灵》（*The Shining*）（1977）之后，金的三本书《沙地》（*The Sand*）（1978）、《死亡地带》（*The Dead Zone*）（1979）和《凶火》（*Firestarter*）（1980）分别创下了首印7万、8万和10万册的成绩。他的第一本关于斯堪的纳维亚人的书《克里斯汀》首印接近25万册。从1986年的《它》（*It*）开始，金所有小说的精装版首印都不少于100万册。

像许多超级明星一样，金对自己的名声小心经营，在包装和销售作品上严格控制。在他感觉到自己的作品有些泛滥的苗头而加以控制时，还发生了很多趣事。据知情人透露，金曾对自己的小说《人鬼双胞胎》（*The Dark Half*）（1989）的定价投了反对票，觉得应该适当给读者一些让步。为此，他要求出版商把价钱从22.95美元降到21.95美元，最后出版商妥协了。这本书首印100万册，这样，金的一念之差就让出版社和书商们损失了100万美元。

金的决定绝不是逞一时之快那么简单。他在1985年某期《出版周刊》上的一篇文章中回忆了《卡丽》简装版发表后发生的事情。“一夜之间我能买得起精装版的图书了，而之前精装书只能是奢侈品。”金认为，自己不用等着买简装版图书的事实表明文化开始被重视起来。“过去我常会满怀好奇地看着书店橱窗里的书，就像建筑工

人在审视珠宝店橱窗里陈列的钻石项链一样。”

除了价钱，金在自己的小说里还尽量避免明显的“文学”色彩，以便更贴近读者。他的散文常有日常口语的韵律和声调，几乎全部使用非正式的语言。（在接受《方格利亚》杂志的采访时金说，他的读者来信有很多——尽管不是大部分——是“劳工阶层的语言，而且是用铅笔写成的，字迹很潦草。很明显，写信的人文化程度并不高……听起来我好像是疯了，但事实就摆在面前[惊叹的口气]，写信的人好像告诉我：我能读懂这本书，我认识书里的字！”）作为公众人物，照片里的金几乎总是身着牛仔裤和胶底鞋，一副大碗喝酒、大口吃肉的形象。谁都知道他非常富有，但谁都会觉得他是和我们一样的普通人。就像迈克尔·杰克逊、朗·钱尼和“贝弗利山地人”一样，斯蒂芬·金是变身术方面的奇才，他创造了自己在文艺界经久不衰的变身神话，虽然他的一举成名必然伴随一些人的妒忌和仇恨。最后，金变得就像他塑造的卡丽一样，能用愤怒的精神力量摧毁中学的礼拜堂。因此，他以自己的怪才令印刷业屈从于他的标准或许也不是巧合。金的职业生涯和杰尔姆·比克斯比（Jerome Bixby）的影片《幸福生活》（*It's a Good Life*）（1953）里面描述的故事如出一辙：一个小男孩以神奇的精神力量把世界变成了一部恐怖卡通片。这故事也是60年代早期《阴阳魔界》（*Twilight Zone*）电视剧的原始素材，后来被导演乔·丹特改编后作为《阴阳魔界》电影版（1983）的一个片段。

在《卡丽》出版12年以后，劳埃德·罗丝（Lloyd Rose）在《大西洋》上指出了金的作品的一个魅力所在：

他的主人公都生活在最糟糕的道德世界里。在那里，做错事要被惩罚，没犯错误也没有好日子过。就像一个孩子有两个发疯的父母一样，不管他干什么他们都会打他，没有原因。这种观点的核心是迷惘和愤怒，他们是作品的力量所在。但是，这种迷惘和愤怒却和书中虚构的情节和怪物没有关系，而只是给他们一种蠢蠢欲动的燥热。

80年代恐怖影视作品集中在虐待、杀害儿童和相关主题上，这是和当时法庭和传媒有很多性骚扰和乱伦事件分不开的。虐待儿童的残酷现实有目共睹，但是根据现实改编的神话故事让人无法分辨真的案件和恐怖传说。发生在洛杉矶的McMartin幼儿园事件是美国历史上历时最长、花销最大的案件，它把矛头指向恐怖电影的负面影

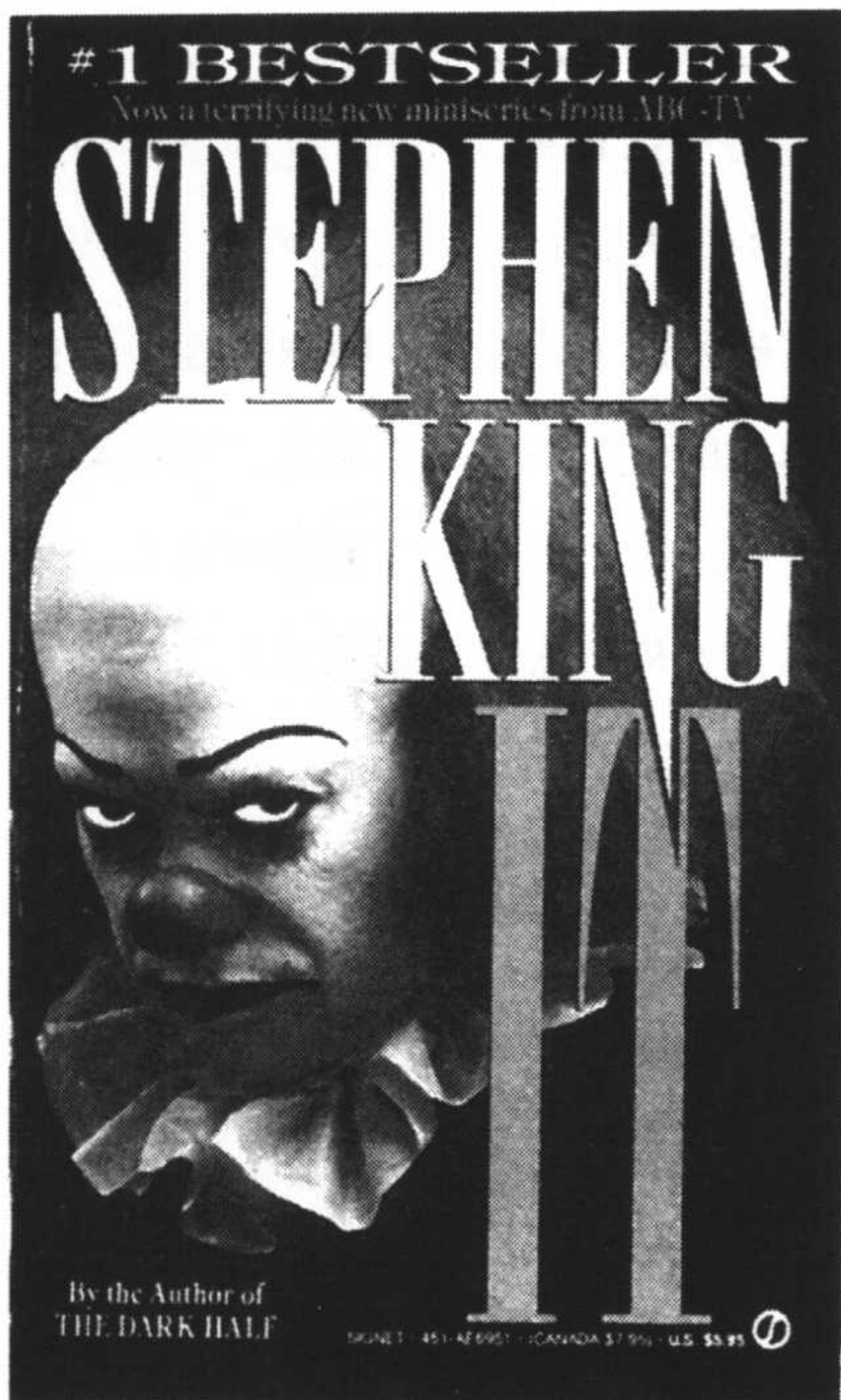
响，最后以原告的胜诉而告结束。80年代末90年代初还有很多类似案件，都涉及到虐待，而且被告几乎都是护理机构的所有者或者职员（即代理父母）。这些事件中被告的“双重身份”格外引人注目。在某种程度上，护理人员成了魔鬼的原型。这些案件中，一般都是“婴儿潮”一代的父母在心理医生的协助下，从孩子嘴里问出可怕的故事，它们涉及到详细的性犯罪情节，比如身着长袍的变态杀手残害婴儿、毁损动物尸体，在秘密隧道或者热气球里猥亵受害人；或者描述如何肆无忌惮的裸体狂欢，等等。在一个公映的案件中，曾有人说有的故事里有孩子被活活地放在微波炉里烤这样的情节。

这些比比皆是的虐待儿童事件与“婴儿潮”出生的父母对自己下一代那种憎恨的情绪有些关系，更不用说对自己的上一辈了。在整个80年代，媒体对于养育下一代所经历的艰辛不断讨论。这些讨论涉及到“托儿”产生的负面效应；父母双双工作的家庭会不可避免地缺乏与孩子相处的时间；孩子通常被看作是中产阶级的权利而忽略了抚养孩子也是经济上负责任的表现。（为保险起见，最后这个问题一般是针对享受救济的母亲来说的——但是中产阶级也几乎很难养活自己的孩子。如果进行实际调查的话，到底有多少父母够资格依靠贷款抚养孩子呢？）另一方面，这些中产阶级父母的上一代，如果只有一方工作，似乎生活无忧无虑，这对于他们在经济上水深火热的孩子们来说，不能不说是个莫大的讽刺。

不论是害怕权威也好，还是出于经济原因也好，电影业在虐待儿童情节上的叫停难以在短期内解决。因此，类似的恐怖题材就开始在其他地方寻找出路。当时有安德鲁的小说，特别是系列恐怖影片《猛鬼街》塑造的魔鬼“弗雷迪”这个形象。他专门杀害儿童，因此被一群父母处死。后来他变成了魔鬼，一直生活在这群人的梦魇里。

斯蒂芬·金的书充满了作为牺牲品的儿童的形象。小说《宠物坟场》（*Pet Sematary*）（1983）拥有众多的读者，它讲述一位父亲如何在悔恨中用一种类似猴爪的神物使死去的儿子起死回生。书名取自书中的“儿子”给“恐惧”起的名字，它是打破父母和子女关系的“哥特式”的典型范例。在后来的恐怖史诗小说《它》（1986）中，金挽救了他塑造的最雄心勃勃但却岌岌可危的儿童形象。

《它》讲述了50年代到80年代“婴儿潮”时期出生的一代如何回到童年鬼怪出没的小镇去完成一段磨难重重的旅程。在缅因州的德里城，他们再一次碰到了化身为小丑的专门杀害儿童的魔鬼，最后他们杀死了这个名叫“小聪明”的马戏团小丑。“小聪明”这个名字直接反映了物质至上、金钱至上而导致的社会恐惧。金有意识地



黑暗中的狂欢节从未停止。斯蒂芬·金的小说《它》的简装版封面。(Courtesy of New American Library)

拿这个杀人小丑与米老鼠和唐老鸭相提并论。这个小丑也让人们联想到约翰·韦恩·盖西 (John Wayne Gacy)，因为他也由于假扮小丑暗中杀害儿童而臭名昭著。读者很容易知道“小聪明”什么时候准备杀人，因为在那之前，他通常会提到“漂浮”，他会不停地说：“你会从这儿飘起来”，就像在哼唱广告歌曲，要把别人变成一块“象牙”牌香皂。“漂浮”的概念也暗含了“提高”、“提升”、“自由”、“卸除压力”、“超越地心引力”的意思，这也许是“婴儿潮”那一代人无法实现的臆想。

《它》里面第一个令人惊悸的场景始于一个排雨管道。“小聪明”谎称要给一个六岁的小男孩买棉花糖、刚出炉的花生和带他看马戏，把他骗了出来。这是魔鬼进行性虐待的前奏。当小丑送给小男孩一只气球时，小男孩礼貌地告诉小丑说他不应该要陌生人的东西。但是，就像金的其他故事一样，性的威胁最终转变成为魔幻的暴力。正当小男孩靠近小丑时，“小聪明”抓住机会撕下了小男孩的胳膊。金和陶德·布朗宁的手法一样，把马戏团当成主题，这就不可避免地穿插了小丑幻化变形的情节。但是，金在其他作品里提到马戏团时，用意似乎相当重要。他曾写过一篇很长的文章——《死亡之舞》(1982)——论述恐惧：“我们就是让恐怖种子生长的肥沃土地，我们的武器是儿童。我们在和马戏团一样的环境里长大，周围充满了偏执狂、

盲目的爱国主义和目中无人的大国思想。”在《它》里，金重现并庆贺《卡里加里博士的小屋》描述的黑夜狂欢的象征意义，这随后被陶德·勃朗宁和朗·钱尼用到了电影里。钱尼常说的“月光下的小丑可不是什么好玩的东西”给了雷·布拉德伯里（Ray Bradbury）的科幻小说和莱斯利·菲德勒的文艺批评很多启示。80年代的恐怖文艺成为出版业的标准，也应验了菲德勒的直觉，即在恐怖文学里能够找到美国精神。

《基督教科学箴言报》的一篇评论文章指出，“就像任何商品都能在西尔斯公司的商品目录里查到一样，任何恐怖情节都能在《它》里面找到。”《新闻周刊》则指出了这部小说蕴含的内在力量：“显然，斯蒂芬·金想成为文学重量级人物的野心超过了他的已经是重量级的小说……《它》引人入胜的地方并不在于故事的结构或者吓人的场面，而在于那些简单的场景真实再现了50年代人的童年。”

金在文化上的意义在于他的作品是一个群体的生活写真集，尤其记录了这部分人的童年。这个群体最生动的记忆就是当时铺天盖地的E.C. 魔怪漫画，及《阴阳魔界》、《恐怖剧院》（Shock Theatre）和《黑湖巨怪》（Creature from the Black Lagoon）等恐怖电影。斯蒂芬·金重现了读者的生活经历，尤其是他们耳熟能详的场景，从而使他们得到了极大的满足和认同感。抛开文学价值不说，金的书比其他虚构性文学故事更能在情感上和内心里融合和感染读者。读他的书，读者能随着书中的故事呻吟、屏息、惊心动魄和毛骨悚然。但受过教育的阶层历来看不起受正规教育少的阶层，认为他们天生不可能通过“阳春白雪”的文学来描绘自己直接和鲜活的经历，所以金及类似的作品只可能是感官一时冲动的创作。那些作品和主流文学的目标和方向也格格不入，只是自成一家。

自然而然，评论界在谈到斯蒂芬·金的作品时也充满了冷嘲热讽。1982年夏天的一期《时代》用整版的篇幅刊登了金的个人档案，别有用心地用“后文学时代散文大师”作为标题。金说那篇文章让他难受了好几个星期。“你知道，最让我难过的是文章的语气。虽然它并非气恼的指责，但里面包含了一种遗憾的情绪。那篇文章的作者说，西哥特人住在罗马的废墟里面，他们在中世纪法庭和议会的台阶上小便。他的意思是读我的书的人都是蠢材……他居然敢那么盛气凌人地说话……”

金说，早期有关文学和其他方面的报章都曾对他的作品作过正面的评价，但是在80年代早期情况发生了改变。沃尔特·肯德里克（Walter Kendrick）在《乡村之声》杂志（The Village Voice）曾发表过针对金的《死亡之舞》的书评。他说：“如果

你在乎智慧、才智和洞察力，或者你只想找到一点点比较看得过去的书来读的话，所有金的书都可以不看了。……实在分不清到底哪个更糟糕——是内容空洞呢，还是表达平庸。”文章还配了菲利普·伯克（Philip Burke）的漫画，画中的斯蒂芬·金是一只带着眼睛的长毛猪，正从看起来像饲料槽的打字机里吃作为饲料的钱。其实肯德里克比谁都愿意承认金是他所钟爱的职业方面的天才，他的书令人欲罢不能。肯德里克曾连续四个小时沉迷在《午夜行凶》里面，之后他说：

早上我恨透了自己，觉得吃撑了，而且满身污秽，好像刚刚吞下了一加仑冷鸡蛋糊。金的书好像是一种人工合成的黏性物质，从来不会变质，因为它从来就没有新鲜过。文字好像是一些陈词滥调堆砌而成的，淡而无味，也没有强迫感，从来不逼你去想像完全不熟悉的东西。虽然他的书都奇长无比，但有时这也是一种慰藉，因为你可以在一秒钟之内看完一页而不用担心漏掉任何内容，文字根本无关紧要。

金的书是基于形象塑造的，所以很容易被电影导演看中。但出乎意料的是，根据他的书改编成的影片只有布赖恩·德·帕尔马执导、茜茜·斯派斯克主演的《卡丽》（1976）获得了成功。德·帕尔马对书中的故事进行了一定的自由发挥，运用了希区柯克风格的场景，比如浴室场景、舞会上的血浴场面（使用了折磨人的慢镜头）。其中，卡丽母亲的死因也与书中不同，是用心灵感应借用厨具完成的。

其他的改编都远没有《卡丽》那么成功。到1991年，金的书已经有八本被改编成电影，包括《午夜行凶》（1979）、《闪灵》（1980）、《克里斯汀》（1983）、《恶犬惊魂》（1983）、《死亡地带》（1983）、《凶火》（1984）、《宠物坟场》（1989）和《它》（1991）。还有几本书的故事成为电影的片段，著名的有《鬼作秀》（1982）、《猫眼看人》（1984）和《站在我这边》（1986）。其中，斯坦利·库布里克执导的《闪灵》让金的书迷和库布里克的影迷大失所望。令人大惑不解的是，所有基于金的书改编的作品都远远不敌这些书本身取得的成就。这一切像一个不祥的预言，预示了80年代百老汇根据《卡丽》改编成的音乐剧就像充满血腥的热气球一样注定跌落。

在商业剧院对改编和重拍已有剧目的热情日益衰落的情况下，制作《卡丽》的音乐剧版看起来像是得到了很多响应，毕竟斯蒂芬·金是当时最赚钱的小说作家。久负

盛名的皇家莎士比亚公司参与了制片，这家公司也曾参与经典剧目《悲惨世界》的制片工作。《猫》的制片人，来自西德的弗里德里希·库尔茨（Friedrich Kurz）负责筹集资金。富有传奇色彩的百老汇声乐艺术家芭芭拉·库克重出江湖，扮演卡丽的母亲。曾为布赖恩·德·帕尔马写过剧本的劳伦斯·科恩（Lawrence Cohen）负责改编小说。该剧的词曲由曾在《名扬四海》（*Fame*）（1980）中合作过的迈克尔·戈尔（Michael Gore）和狄恩·皮奇福德（Dean Pitchford）制作，皮奇福德是红极一时的音乐影片《浑身是劲》（*Footloose*）（1984）的词作者。彩排时的乐曲把民歌小调、流行歌曲和激扬的舞曲有机结合起来（《名扬四海》的舞蹈设计黛比·艾伦担任了该剧的动作设计），听起来很有震撼力。就像安德鲁·劳埃德·韦伯（Andrew Lloyd Webber）改编的《剧院魅影》一样，恐怖情节是百老汇最大的卖点。一半是“灰姑娘”的故事，一半是血腥的场面，《卡丽》的音乐剧版可谓浓缩了十多年来娱乐界所着重表现的东西：社会经济变革和极度恐怖。

《卡丽》的制作从皇家莎士比亚公司加盟那天起就遇到了重重困难。在某种意义上讲，卡丽真正的“坏妈妈”是英国首相撒切尔夫人，因为她削减了政府对艺术机构的补贴，结果迫使皇家莎士比亚公司不得不寻找其他出路。英国媒体从一开始就不看好《卡丽》的音乐剧。《新政治家》杂志（*New Statesman*）把皇家莎士比亚公司接手制片工作说成是“玩世不恭的忠实”，并给出解释说：“一个直言不讳的人说，看看你让我们做的事情。《卡丽》是政府自助政策的结果。”

皇家莎士比亚公司的艺术总监特里·汉兹（Terry Hands）从一开始就知道《卡丽》的制片合同肯定让他的公司有利可图，不管这部音乐剧是一炮走红还是一败涂地，他所在的公司都不会承担责任。该剧在德国、斯里兰卡、列支敦士登和澳大利亚的合作伙伴都很少，但 CBS 是赞助者之一。预算接近 800 万美元。就像金的故事里那个被彩票迷得神魂颠倒的女孩的母亲一样，赞助机构好像也被这部音乐剧未来可能的红运冲昏了头脑，在百老汇这个大赌场下了大注。

《卡丽》在皇家莎士比亚的 Stratford-upon-Avon 剧院上演了三个星期，之后芭芭拉·库克坚决退出了剧组（这个决定也许是因为开幕式之夜上演的一个砍她头的场景）。库克回忆说，“当时我觉得他们没办法挽回局面了。”开始库克对导演特里·汉兹抱有很大期望，相信他作为皇家莎士比亚公司的负责人能够辨认出不合适的场景，但事实是他没能做到这一点。

著名影评人尼古拉斯·容（Nicholas de Jongh）在《卫报》上的一篇文章可能是

对该音乐剧最好的概括：

《卡丽》是一个寓言性的神话故事，讲述名叫特里·汉兹的中年舞台导演的经历。他表面上拥有一切：英俊的外表和足够的天分，还有皇家莎士比亚公司。但是有一天，从一个遥远的叫做“美国”的地方来的一些人提供给他金钱和百老汇舞台……于是好几百万美元花出去以后，很多翘首以盼的观众在上演的日子聚集在剧院门口，却听说传说中神乎其神的戏剧大餐其实已经胎死腹中。

只能说，接下去的文字不太好听，但纽约观众的猜测确实众口不一。曾为各类大音乐剧设计宣传标志的一家伦敦平面设计公司 DeWynter 公司为《卡丽》设计了简洁但惹眼的宣传标志：由简单线条勾勒出的女孩的脸，加一行鲜红的滴落在空白处的眼泪。这个标志被印在红黑两色为主的海报上，出现在纽约的大街小巷，上面还有一行字：“卡丽，从来没有一部音乐剧能和它相比”。

确实如此。只是没人想到 1988 年 5 月弗吉尼亚剧院的预演会那样糟糕透顶。芭芭拉·库克由贝蒂·布克利（Betty Buckley）代替，她在《卡丽》电影版里饰演卡丽的健身教练，也是经典歌剧《猫》中的著名歌曲《记忆》的演唱者。和库克塑造的普通母亲形象不同的是，布克利饰演的玛格丽特·怀特非常严肃和刻板。漂亮的新面孔林茨·哈特利（Linzi Hateley）用她朱迪·加兰（Judy Garland）一样的颤音演唱了开头部分。和原著相比，音乐剧的剧本砍掉了很多情节，这就导致没读过原书或没看过电影的观众很难理解卡丽拥有的心灵感应超能力。演员普遍比他们饰演的角色大十岁，而且着装像高中生，女孩穿得像街上的妓女，男孩有点像有虐待倾向的拜物教徒。更衣室的一场戏因为浴室玻璃上水雾太大而变成了捉迷藏游戏；但是女演员却在不慌不忙地穿着胸罩和内裤洗澡。酒神祭上杀猪的场面堪称是这个强大阵容的最精彩时刻。但由于在操作上无法实现，导演只好放弃了很多特殊的舞台效果，就连展现卡丽超能力的场面也没能实现，结果使得观众更加费解。后来又因为使林茨·哈特利出血就会影响她身上的话筒，本应是全剧高潮的舞会浴血场面也被改成了一个不疼不痒的祭坛。在笔者看到的一场演出中，一个演员在卡丽的脸颊上涂上了鲜红的脓浆，漫不经心地把空水桶扣在她的头上。无法想像，花了 800 万美元的高昂代价，居然没有一个人看出在卡丽生死时刻出现的不尽如人意的失误！该剧的最后一幕表现的是卡丽和母亲在通往天堂的白色台阶上相会，卡丽被刺

死了——恐怕只有疯子请求齐格飞（Florenz Ziegfeld）表现他的时事讽刺剧时，他才会这么做！

《今日新闻》的评论家琳达·温纳（Linda Winer）认为，这部音乐剧“惊人的、令人难以置信的糟糕——准备不足，演技低劣，不合情理。属于很少见的一种比‘差劲’还要差劲的演出。”相比之下，一向言语尖刻的约翰·西蒙在《纽约》杂志题为“有血无肉”的文章已经够给面子了。他说：“从一部不怎么样的恐怖电影改编而来的音乐剧不一定就差劲到什么程度，观众早应该想到会有不可思议和莫名其妙的事情发生。可是我们看到的是个不稳定的混合物，一旦暴露在舞台上就碎成了粉末。”《新闻周刊》的记者杰克·克罗尔（Jack Kroll）认为该剧由双人上场的第一幕是百老汇有史以来最矛盾的场景。在这一幕里，怀特夫人诅咒并扇女儿耳光，把这个可怜的女孩关进了地板门里。《纽约客》杂志的批评家米米·克雷默（Mimi Kramer）认为黛比·艾伦的舞蹈设计“既非表现欢愉，亦非表现挣扎或渴望，完全是有关性和通奸——是性爱健身操：色情芭蕾舞”。

在《卡丽并不惟一：百老汇40年的失败音乐剧》里，肯·曼德尔鲍姆（Ken Mandelbaum）指出《卡丽》首映之夜人们有些失常的兴奋。他写道：“当人们鱼贯而出，有些人觉得惊悸未定，有些人胆战心惊，嘴里说的最多的一个词是‘难以置信’。对于真正的戏迷来说，那一夜非同寻常，期盼已久。他们急急忙忙地给自己的朋友打电话。曼哈顿西区的电话线都成了热线。”对很多人来说，《卡丽》是《希特勒的春天》活生生的翻版，用梅尔·布鲁克斯（Mel Brooks）在《制片人》一书中的概念，就是“历史上最糟糕的音乐剧”。对《卡丽》的制片人来说，斯蒂芬·金理应是一个“常胜将军”，但对那些洞察纽约80年代投机狂潮的人们来说，《卡丽》是虚荣产生的地狱之火。

虽然评论家们很少邀请斯蒂芬·金去参加舞会，但他的作品仍在小说界占有一席之地。《纽约时报书评》把金最新的小说《勾魂游戏》（*Needful Things*）（1991）称为“那些偶尔怀旧的人读的书”，就像人们的衣柜里有太多的黑色T恤衫，或许有点厌倦，所以想偶尔戴过去的棒球帽试试看。评论家把金的这部小说比作布雷特·伊斯顿·埃利斯（Bret Easton Ellis）那本遭非议却定位在面向高层读者的《美国狂魔》（*American Psycho*）（1991）。这本书在即将出版前的1991年因为影响不好（可以说非常糟糕）被西蒙—舒斯特出版公司（Simon and Schuster）取消了出版。读过原稿的内部人士认为此书令人倒胃口，甚至有厌恶女性的倾向。之后，书中最暴力的一幕



婴儿潮的低谷：音乐剧《卡丽》中卡丽（林茨·哈特利扮演）和母亲（贝蒂·布克利扮演）在台阶上和死亡相约。
(Photo by Peter Cunningham)

被媒体披露，导致西蒙—舒斯特公司和他的母公司派拉蒙公司陷入困境。派拉蒙公司声称并没有禁止此书出版的计划，自己的“十三号星期五”系列谋杀丛书将继续推向市场，也没有任何禁令限制子公司的运作。但《美国狂魔》的简装本版权很快就被科诺夫出版社（Alfred A. Knopf）购进，作为“常青藤现代经典”丛书出版。由于媒体的关注，这家公司不花一分钱的广告费就使该书顺利打入市场。

《纽约时报》评论说，和金的书相比，埃利斯的书“含有同样分量的、冷酷的、施虐受虐的暴力情节”，但是金作品中的疯子“用西尔斯百货公司的衣服来抹干净沾满鲜血的双手，而不是从萨克斯百货公司”。

《美国狂魔》的出版过程反映了现代恐怖题材作品中充斥的阶级和金钱的危机。小说的主人公是一个26岁地位显赫的投资银行家帕特里克·贝特曼（Patrick Bateman），他同时也是一个连环杀手。和斯蒂芬·金的小说相似的是，书中也遍布名牌和高消费群体的观念。最下流的场景可能就是贝特曼一边给一个女孩播放他以前杀人的录像带，一边把一只活老鼠放进这个女孩的阴道。在录像带里，贝特曼说：“我身穿 Joseph Abboud 牌子的西装，戴 Paul Stuart 的领带，脚上穿的是 J. Crew 的皮鞋，马甲是意大利名牌。我正跪在地板上一具女尸旁边，在吃她的头颅，把它咬下来，在她粉红色的嫩肉上撒点 Grey Poupon 芥末店出产的芥末。”在书的其他部分，贝特曼把女人的乳头咬下来，把手指头啃得干干净净，只剩下白骨。

“食人族”成为高层文化的符号很早就出现了。最早是在1979年，出现在斯蒂芬·桑德海姆（Stephen Sondheim）的音乐剧《魔鬼理发师斯威尼·托德》（*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*）中。该剧预示了推崇“适者生存”理论因而自相残杀的里根时代。它在80年代非常走红，被改编成电视剧，而且进入很多小戏剧公司的档案。1990年百老汇曾打算重拍该剧，可见它着实在那十年间出够了风头。比斯威尼·托德更受欢迎的食人族是托马斯·哈里斯（Thomas Harris）《红龙》（*Red Dragon*）（1981）里专吃人肉的精神病学家汉尼拔·莱科特（Hannibal Lecter）医生。类似的情节后来在电影《沉默的羔羊》（1989）里重现。彼得·格林纳威（Peter Greenaway）的影片《情欲色香味》（*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*）（1989）里隐喻了“啃食男性”的概念，激起了观众和评论家的不满。保罗·巴特尔（Paul Bartel）的《推销员之死》（*Eating Raoul*）（1982）也是“食人”题材，不过是搞笑剧。《美国狂魔》出现后，“食人族”的唇舌简直吞掉了报章，甚至有些小报还报道了丹尼尔·拉克维兹（Daniel Rakowitz）的案件。他在

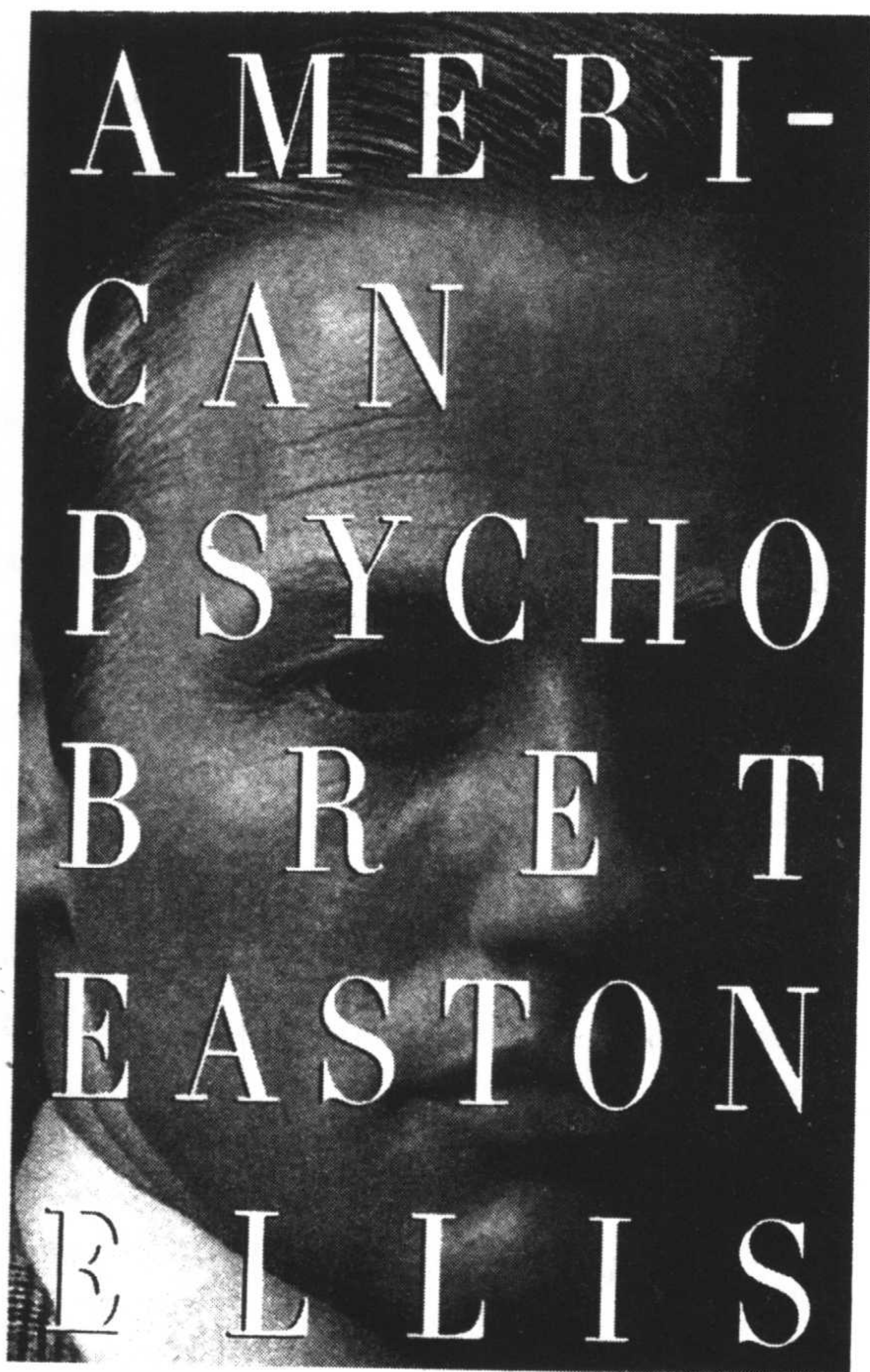
1989年杀害了自己的室友，然后把她的尸体煮熟后施舍给那些住在汤普金斯广场公园里无家可归的人。在比尔·沃特森（Bill Watterson）的系列连环画《卡尔文和霍布斯》（Calvin and Hobbes）里，一个小男孩在厨房里问他妈妈：“妈妈，如果我们是食人族，我们会吃人哪个地方的肉呢？”母亲吓坏了，男孩却继续说：“排骨是哪里的肉做的？大腿尝起来是不是像鼓槌？小孩的肉像小牛肉的味道吗？”

现在，让我们把偶尔才发生的现实食人族放在一边，毕竟媒体对食人族的关注并未鼓励百姓们食用人肉火腿。算命者继承下来的智慧就是从来不用字面意思解释死亡纸牌。同样地，我们也不能以表面意思来看待俗文化中的“食人”符号。既然血腥电影可以看成是媒体戕害童年的象征，那么食人族的形象也一定暗示了其他的东西。至少，它表现了一种最原始的同化和融合。我们生活在一个社会契约遭受危机的时代，那么食人族和吸血鬼的暴力活动是否可以理解为我们人类一种畸形联系的体现呢？

很遗憾，没有多少人愿意探寻《美国狂魔》更深层次的意义。但不管怎么说，作者是想用这本书来记录刚刚过去的十年里赤裸裸的、灭绝人性的社会财富的积累。经常评论暴力主题的诺曼·梅勒（Norman Mailer）在《名利场》杂志上发表了如下评价：

《美国狂魔》告诉我们，80年代是思想乌烟瘴气的时代，它把这种气氛清晰地表现出来。当整个新兴阶层处心积虑地用钱去赚钱时，他们完全被表面的物质财富所吸引：奢侈商品、高档食品和华丽的外貌。然后，埃利斯指出，我们进入一个彻底的人操纵人的时代：人和人之间的关联就是冷冰冰的谋杀。这样，谋杀就像锯木厂的情形一样，人和树没什么区别。

但是很多评论家倾向于忽略这片受到威胁的森林。著名文艺评论家艾尔弗雷德·卡津（Alfred Kazin）坦白地承认说，“《美国狂魔》证实了我长久以来不敢揭露的东西。我们的一部分文学天分很有可能变得非常愚钝。”谈到书中挥霍性的奢侈消费观，卡津认为，“布雷特·伊斯顿·埃利斯没有分清小说和商品目录之间的区别。他的描写过于露骨，连街上介绍《悲惨世界》的宣传广告都好像被比下去了。当主人公帕特里克对朋友们冷笑着说那是‘美国的’而不是‘英国原版’的录影带时，对于时尚的追求达到了极限。”



无需广告：布雷特·伊斯顿·埃利斯的
《美国狂魔》封面。

全国妇女组织洛杉矶分会用激烈的言辞来肯定《美国狂魔》并不是社会纪实作品，而是一本手把手指导虐待和摧残妇女的操作手册。分会还以女权主义者特有的敏感回忆起了漫画里的恶魔弗雷德里克·沃瑟姆医生。全国妇女组织声称要发动抵制这类书的运动，但没有得到实施。埃利斯在书中表现出的嘲讽倾向很明显，或许真的过于明显了。（比如书中有：我常常光顾的那个中国干洗店昨天送回了我去的血迹斑斑的 Soprani 外套、两件白色的 Brooks Brothers 衬衫和一条 Agnes B 领带，可是上面还是有人的血迹。我中午有个午餐约会，就在 40 分钟以后。所以我决定路过干洗店的时候向他们投诉。）西蒙—舒斯特公司的出版物目录介绍说，此书是“黑色喜剧”。但是因为书中文字太张扬太过火，充斥全书的血腥气已经让人忽略了对作者写作意图的反思和欣赏。作为纯粹的观念，《美国狂魔》似乎很吸引人（人们在想，如果换了巴拉德这样的超现实造型大师，那他会如何处理这类题材？），就像把《卡丽》

改编成音乐剧的想法一样。

布雷特·伊斯顿·埃利斯有非凡的叙述天赋，特别是能写出很不错的对话。书中有一幕非恐怖的情节，写的是贝特曼和一个患狂躁抑郁症的妇女为了防止艾滋病进行了“安全性交”，结果两人不欢而散。这一节显得既轻松又有些恐怖，也许是全书写得最好的部分。遗憾的是，书的其余部分却让读者觉得不舒服。据说，埃利斯的处女作《零下的激情》（*Less Than Zero*）（1984）的原稿曾在他的写作老师乔·麦金尼斯（Joe McGinnis）的帮助下删减了一半。但似乎没人注意到《美国狂魔》的篇幅，所以从原稿开始它就没完没了。据说埃利斯的代理人阿曼达·厄班（Amanda Urban）仅用半页纸的小说框架就获得了30万美元的预付款。购书合同正好是在埃利斯的第二部小说《诱惑法则》（*The Rules of Attraction*）出版之前签的，而他的第二部小说遭到冷遇。

很难想像，在一个没有斯蒂芬·金、克莱夫·巴克和杀人犯的时代像《美国狂魔》这样的书能否有机会出版。金的恐怖小说创记录的出版合同（他最近的出版合同据说接近4000万美元）已经向很多出版商证明这样一个事实，即恐怖故事也能像纽约的房地产一样有投机价值。前面提到的30万就是80年代末买一个不错的曼哈顿商业合作社的价钱。

斯蒂芬·金和布雷特·伊斯顿·埃利斯都描绘了奢华的恐怖世界。金使用了现实加虚构的写法，对商业品牌和媒体广告的旁征博引是他最著名的写作技巧之一，可以说他本人就是一个名牌。虽然他信手拈来的众多品牌有懒惰的嫌疑，这种方式却多少反映出在20世纪晚期广告和电视已经成为最重要的社会标志，它们也是惟一存在的、联系成百上千万人共同经历的东西——毕竟购物中心和有线电视已经代替了传统的集会和联络方式。金把他的读者带入深渊，让他们感到恐慌不安，所以不得不跟着媒体的导向寻找安全和舒适感：可口可乐、“今日”节目、“特理通”（*Dristan*），罗蕾（*Rolaids*），*Kaopectate*，*Preparation H*，*Midol*，《时代》杂志，H & R 股票，索尼，柯达，“家丑”在线游戏（*Family Feud*），尼桑，福特，骆驼牌香烟，不列颠航空公司 and 《芝麻街》。这些只是金的小说《它》中用过的一些品牌。它还有近3页的对所引用的流行歌曲作出的许可声明和致谢声明。只有当读者听够了他们熟悉的牌子和解除了焦虑之后，斯蒂芬·金才开始引入他最新的恐怖故事和怪物。

而《美国狂魔》用名牌和设计者名字达到了滥用的地步。不知道是埃利斯本人还是出版商在前言加上一条声明：“本书纯属虚构。除了偶尔提到的公众人物、某种产

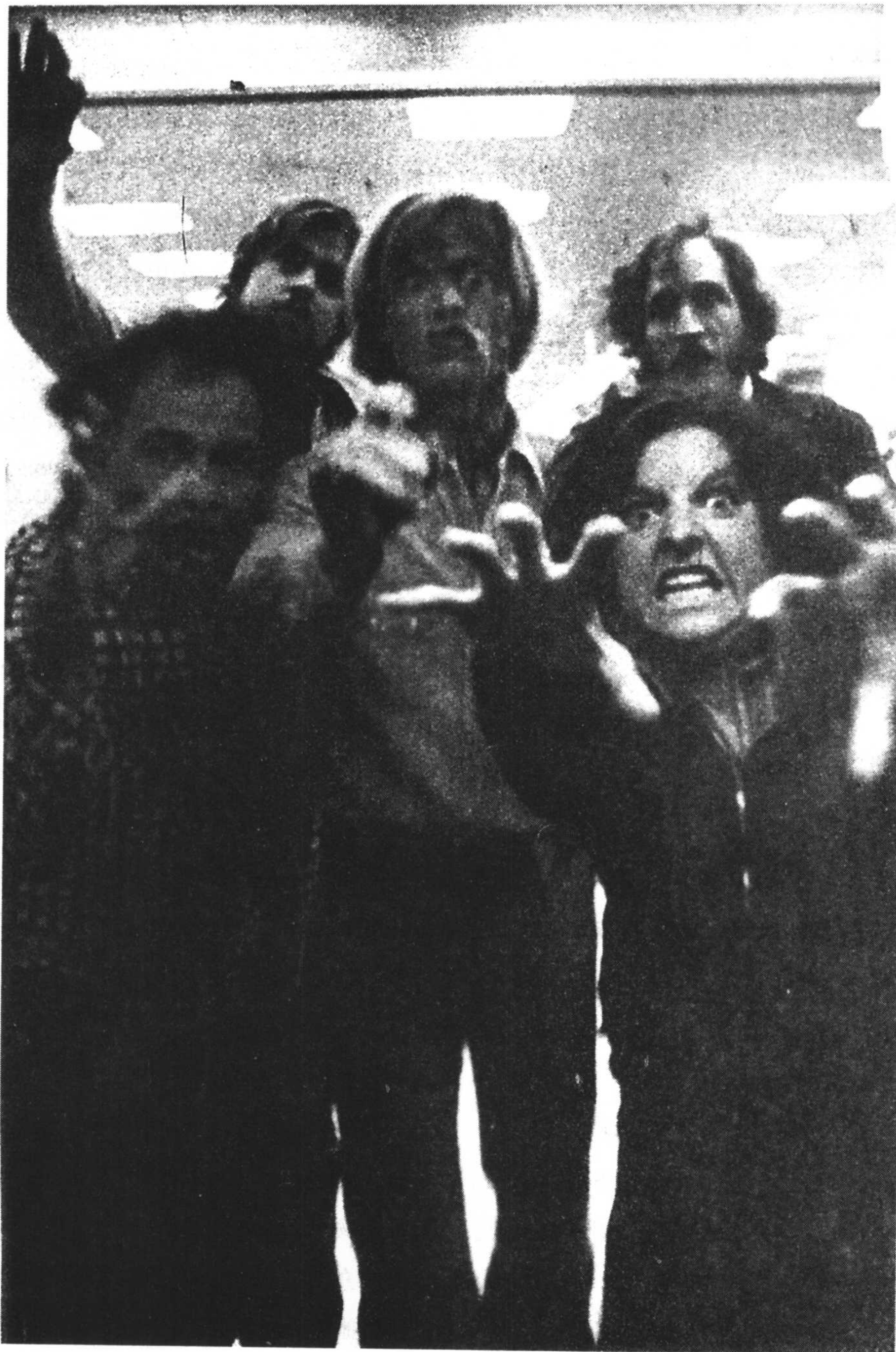
品或服务，书中所有人物、事件和对话均为虚拟，并非暗指任何人或损毁任何公司的产品和服务。”虽然埃利斯在第一页提到了麦当劳餐厅墙壁上红色的涂鸦字“恐惧”，其他所有提到的产品都绝无贬损之意：乔治·阿曼尼（Giorgio Armani），Christian Dior，Bergdorf's，等等。诚然，埃利斯的书有很多败笔，但偶尔他也能出彩，从乏味的消费主义过渡到同样乏味的暴力场面，以此达到一种惊悚和特殊的效果。

如果讨论露骨的、低级的暴力情节，《美国狂魔》没有创新，书中所有情节都在80年代其他类似的出版物中出现过了。血腥作家的阵营已经在恐怖书籍出版中建立起来，既包括畅销书作者克莱夫·巴克，也包括一些紧跟时代潮流的新手。对变态连环谋杀的过度描写也在悬念故事领域涌现出来，最著名的有詹姆斯·埃尔罗伊（James Ellroy）涉及性心理犯罪的小说《黑色大丽花》（*The Black Dahlia*）（1987）和《无处可逃》（*The Big Nowhere*）（1988）。这两本书都非常细致地描写了挖空内脏的过程，极度残忍。

上述都无法解释媒体为什么对《美国狂魔》的评论沸沸扬扬，其实只有一个原因，那就是西蒙—舒斯特和科洛夫都不是出版传统文学作品的出版社。抛开阶级敏感性，劳工阶层可以随便阅读雷克斯·米勒（Rex Miller）的《懒汉》（*Slob*）（1987），因为这本书并没有面向哪个阶级。但《美国狂魔》却是一本面向高阶层的纯粹反映文化冲突的书。在此书出版的整个过程中，已经有人在品位、厌恶女性观和政治偏向等方面进行了广泛的讨论，但书中占主导地位的暗示却是阶级蔑视。只要斯蒂芬·金的后继者们把创作定位在布鲁克林和新泽西州的农民阶层，他们的作品就会被社会宽容看待或者忽略，但是，也得让他们沿着曼哈顿城堡的阶梯寻找斑斑血迹，这样做很值得。

布雷特·伊斯顿·埃利斯和斯蒂芬·金都从极端尖锐的角度展示了消费者被“消费”的奇怪景象。埃利斯书里描写的浸满鲜血的名牌标签不仅让人们想起《死亡黎明》里在购物中心游荡的贪婪僵尸：他们一直“购物”，不到筋疲力尽决不罢休。他们吃掉你的脑髓，然后寻找新的“消费品”。两书的作者都注重社会启蒙和阶级意识。金的书在超市的货架上就可以轻易买到，因而他的书把购物、归属感还有二者均无法实现的终极恐惧有机地联系起来。

在斯蒂芬·金所在的美国，任何东西都能被拿来进行盈利性的同化和侵略性的开发。停尸房都可以重新改造成迪斯尼乐园风格的房产来供人参观。金和埃利斯似乎在



乔治·罗梅罗的影片《死亡黎明》里的僵尸。

各自小说的主题上背道而驰，但两人却在佛罗里达州奥兰多城的摄影棚里达到了思想上的统一。那里最近开发了一个叫做“触目惊心摄影棚”的新景点，到那里度假的美国人将有机会身临其境地体会著名的“浴室谋杀案”的经过。需要提醒的是，电影里的那一幕有戴着面具的怪物幽灵出现，他用暴力终结了一个想痛改前非的人的生命。剧情是：玛丽昂·克莱恩（珍妮特·利扮演）一时冲动偷走了公司4万美金，开始逃亡之旅。后来她终于决定把钱送回去，然后重新做人。“淋浴”象征了她要进行思想的洗礼，重新回到社会群体当中。但是杀害她的凶手，正像卡丽在聚会上的背叛一样，有力地代表了基本社会契约的崩溃和人与人之间的关联。玛丽昂像我们一样渴望进步和安全。她犯了错误，但根据游戏规则，她开始寻求社会的原谅和接受。结果却是她悔过自新的洗礼变成了浴血的祭坛。似乎上帝并不存在——即使存在，也是不公正的。毫无疑问，这一令人震撼的场景会成为电影史上最有影响力的场景之一，其原因在于，它打破了人们所有的预期和程式化思维，就像整个60年代在社会、政治和艺术领域发生的事情一样。《精神病毒者》是现代恐怖艺术的楔石，它构筑起普通人对于自己身陷迅速变化的社会却无法动弹、无能为力的恐惧。经济和技术变革的步伐在这几年中更是加速前进，所以《精神病毒者》也固执地拒绝离开。它一直被大众文化加工、再加工、模仿、接续、改编、分析和解构……最后隐退到佛罗里达，成为一个普通的旅游景点。如果你的家庭在即将终结的90年代里很难找到认同感，那带孩子们到奥兰多看看吧，他们可以亲自体验到现代社会里最没有稳定感的梦想时刻。

斯蒂芬·金以类似的过程把他笔下的怪兽进行了无害处理，对于恐怖本身也进行了驯化。可以说，金不但是大众文化的开掘者，在很多方面他本身就等同于这种文化。当古巴导弹事件给我们的日常生活蒙上焦虑的阴影，金的怪兽形象就成为上百万人用来形容核危机的比喻。怪兽提供给我们在放射性灰尘和坟墓之间的一个缓冲区。随着冷战的结束，威胁我们的炸弹更多的是经济炸弹而不是原子弹。但不管怎么说，备受煎熬的感觉是存在的，死亡之舞现在换成了匮乏之舞。与其说“恐怖”是热情的覆灭，不如说它是其他形式的瘫痪。金的小说《杰拉德游戏》（*Gerald's Game*）（1992）用最平实的手法表现了人类与自己“身不由己”的窘境之间的斗争：在一个偏僻的房子里，一个妇女和她的丈夫在玩“捆绑”游戏。后来丈夫由于意外原因死去了，这位妇女就被捆在床上动弹不得。对20世纪晚期被赤字困扰的美国来说，“恐怖”意味着我们可能无法改变现状，而只能被困在我们现有的环境里。



第十四章

魔鬼的千禧之年

为了充满神明和魔鬼的新世界！

——厄内斯特·塞西杰：《弗兰肯斯坦的新娘》

(1935)

美国再次陷入死寂。经济指标持续到1991年年末的低迷状态令大部分美国人相信，这个国家的财政健康受到了严重的破坏。一些经济学家认为，目前的“衰退”（在30年代为了控制对“大萧条”一词的滥用，官方把“衰退”作为对经济萧条情况的委婉说法）和1929年那场随着股市大跌爆发的长达十年的灾难性经济滞胀有着惊人的相似之处。事实的确如此，1991年和1931年在很多方面都有着惊人的相似，特别是在大众文化领域。引用《电影世界的著名怪物》一书中的双关语来描述的话，如果1931年曾经是美国的深渊，那么其续集，1991年被称为深渊的儿子也许非常恰当。

1991年，娱乐和传媒世界中充斥着各种病态和恐怖的形象。《再世惊情》(Dead Again) 是当时推出的电影，类似的还有影片《伴你一生》(Dying Young)。另外，当人们还没有从华尔街的楼上跳下去的时候，一本传授无痛苦自杀方法的指导书在当时已经跻身畅销书之列。

为庆祝环球电影公司的电影《德古拉》和《弗兰肯斯坦》上映60周年，两部影片在全国重映，米勒啤酒和其他赞助商为这次重映赞助了550万美元的广告宣传费

新的弗兰肯斯坦：在电影《终结者2：审判日》(1991)中的阿诺德·施瓦辛格。(Photofest)

用。在如今同样动荡的时期，这两个在1931年曾帮助成千上万的美国人逃避经济大萧条的魔鬼终于可以让人们目睹他们的本来模样了。如果说这两个过去的魔鬼已经不能再帮助如今的人们宣泄心中的忧虑，那么他们至少向人们展示了，一场社会危机究竟能够带来多么不朽的副产品。

1991发现了属于自己的虚构魔鬼，而且这个魔鬼混合了德古拉、弗兰肯斯坦、化身博士以及畸形人的所有特征。根据托马斯·哈里斯的小说《沉默的羔羊》改编的电影有一个吃人的连环杀手，汉尼拔·莱科特博士，由安东尼·霍普金斯（Anthony Hopkins）扮演的这个人物惊人地混合了经典魔鬼的特质，同时强烈地撞击着公众的想像。汉尼拔·莱科特是1991年2月在美国出现的最受公众注意和认知的人物（无论是不是真实存在）。（媒体从一开始就对《沉默的羔羊》的宣传投入了极大热情，不仅如此，几个月之后，关于密尔沃基的吃人杀手杰弗里·达莫的报道更是连篇累牍地出现在媒体上面。公众对肉体的显而易见的嗜好模糊了新闻和娱乐之间的界限。在美国广播公司的电台报道的达莫审判中，有一个罪犯的名字就叫做托尼·帕金斯，这个人似乎是在向《精神病患者》中的杀人犯致敬。）

和德古拉一样，汉尼拔·莱科特也有品尝人的鲜血的嗜好；与弗兰肯斯坦的相同之处则在于，他也是个杰出然而疯狂的科学家；同化身博士的相似之处表现在，两者都兼具文明和野蛮于一身；另外，和余兴表演中进行超级低级滑稽表演的畸形人一样的经历相同，莱科特被一直关在如同动物园的笼子一样的地方展示在人前。《沉默的羔羊》本身就像是一场余兴表演，而所有传统的魔鬼明星都像一只破碎的镜子在其中被拼凑起来。而这一次的魔鬼，看起来和我们自己非常相像。

1992年3月，《沉默的羔羊》获得了奥斯卡奖中所有主要的重要奖项——最佳影片奖、最佳导演奖、最佳女演员奖、最佳男演员奖和最佳改编剧本奖。在安东尼·霍普金斯接受他因扮演这个吃人角色而获得的奖项的时候，嘉宾们全体起立，全场响起了雷鸣般的掌声。在颁奖典礼上，霍普金斯简直被当作了主宾，整个晚上出现的都是围绕他展开的关于吃人的笑话。而且，当时大部分颁奖嘉宾的上衣上都佩戴着红色的翻领——这种对艾滋病患者表示同情的象征于是奇怪地同无休无止的和嗜血有关的幽默形成反差。

一年前，当这部电影首映的时候，在《新闻周刊》1991年3月25日的封面上，汉尼拔·莱科特瞪着的双眼旁边紧挨着一篇《纽约时报》关于美国消费者日益严重的悲观情绪的文章。该文章引用了格雷广告公司刚刚发布的调查内容，说，消费者之所



在电影《沉默的羔羊》中，汉尼拔·莱科特博士（安东尼·霍普金斯扮演）享用他可怕的餐宴（1991）。(Photofest)

以感到非常脆弱，“是因为他们几乎根本无法控制出现的问题”，这些问题包括海湾战争、艾滋病、环境污染以及无家可归者日益庞大的队伍。“在进行这次民意调查的时候，被调查的人中有75%的人对未来的希望和梦想是否能够实现抱有疑问。”

海湾战争在传媒的恐怖世界有它的回声。正如在朝鲜战争中服役的美国军人曾经阅读漫画一样，在海湾战争的时候，恐怖电影杂志《方格利亚》伴随很多美国男孩奔赴前线，当然，如果杂志社收到的来信不是希望暗示其他什么的话（杂志社收到一封信头印有“沙漠风暴行动”字样的来信）。“被部署在这里让我再没办法知道最新上映了一些什么恐怖电影”，这位美国一等兵在信中写道，《方格利亚》“是你们给驻扎在这里的部队最好的支持”。在从海湾撤军之后，一张伊拉克士兵在坦克的舱门被烧死的遭禁的新闻图片，出现在反对美国在海湾的军事行动的抗议游行的标语上。等到铺天盖地的电影海报上出现和标语上非常相像的通过化妆塑造的汤姆·萨维尼的形象时，当初令人感到毛骨悚然的画面似乎就令人感觉迟钝了。如今，这样的画面已经非常普

遍，简直成了老套的手法。对于 HBO 有线电视推出的系列节目《来自地穴的故事》，出于和战争相关的原因，《纽约时报》表达了自己的忧虑。该节目中的骷髅式的木偶主持人、墓穴的主人，看起来太像一张照片上饥饿的伊拉克儿童了，对此，杂志的评论员约翰·J. 欧康纳（John J. O'Connor）表述了自己的不安。“恐怖并不只限于漫画书上，”欧康纳说，“人们主要的噩梦都根植于现实，而重叠出现的形象能够令人迷失方向。”

公众一年四季对畸形人的兴趣在整个国家沸腾起来。白天的电视谈话节目成为了传统余兴表演的帐篷。人类的怪癖，不论是生理上的还是性心理上的，都成为像奥普拉（Oprah）、格瑞尔杜（Geraldo）、当纳休（Donahue）等电视节目中吸引人同时获得大奖的保证。（奥普拉·温弗莉本人，就在大肆宣传的改变体重的较量中，成功地表现了肥胖妇女和骷髅般瘦弱的人的精神面貌）。在当时，至少有一种巡回演出的余兴表演又出现在公众面前，举国上下在为这种表演感到厌恶的同时却又忍不住惊叹：有一个表演者把铁道用的铁钉敲入自己的鼻子，而另一个表演者则把自己的胃液吸出来，还把自己的胆汁吸进嘴里。还有一个表演者把自己的乳头、舌头和阴茎穿透，挂上重物。根源于此如此恐怖的余兴表演，来自《猛鬼追魂》系列影片的克莱夫·巴克扮演的“畸形小脑袋”成为20世纪八九十年代出现的最受欢迎的魔鬼形象也就不足为奇了。（这个人物的名字同时令人想到两种余兴表演中出现的形象，一种是经典的畸形小脑袋人，另一种则是把钉子捶进自己的脑袋来招揽观众的自残式畸形人。）

1991年，电影《终结者2：审判日》发行的时候，人们熟悉的两种恐怖形象声势浩大地在那个夏天重叠在一起。这部被广为宣传耗资1亿美元的影片，在当时看来成为了为人们搭建集体幻想世界耗资最贵的影片。继参演《终结者》（1984）之后，阿诺德·施瓦辛格在本片中继续扮演他在上一集中的杀手机器人的角色。这个角色使施瓦辛格成为主导文化中拥有弗兰肯斯坦力量的可信赖的人物。施瓦辛格扮演的终结者是对传统人造人学派根本无法抵挡的机械力量的化身。在续集中，这个人物被安排和另一个新魔鬼——一个可随意塑造、变幻身形的人物（罗伯特·帕特里克扮演）——抗衡。这个新魔鬼令人们联想到变化多端的德古拉。于是，邪恶的孪生魔鬼左脑与右脑之间跳起的华尔兹被以史无前例的生动方式表现了出来，当然，也正如以往一样，整个世界为之神魂颠倒了。

在感恩节之前不久，《亚当斯一家》也被搬上了银幕，于是当年两个最引人注目的毫无生命力的死气和吃人的主题，再度粉墨登场了。在上映的头三天里，影片就赚

取了2500万美元的利润，这个数字成为非假日周末影片上映票房的新记录。^[1]在影片中的家庭里，一切不是死气沉沉就是失常混乱。这个家里，装在棕色袋子里的活动物被当作学校的午餐交给孩子们；而在奶奶的食谱旁边是一本《格氏解剖学》(Gray's Anatomy)。父母则有恋尸癖。影片中呈现的可怕的错位混乱状态，很明显在自大萧条时期以来身处美国最不景气年月的人们心中激起了共鸣。派拉蒙电影公司的董事长布兰顿·塔蒂科夫(Brandon Tartikoff)这样表达他的第一反应，“对成年人来说，这是一种不追求自然效果的怀旧。而对于并不真正了解《纽约客》上的漫画和电视系列节目的孩子们来说，他们看到的是一个怪诞的、令人恐惧的家庭，而这种家庭正是不正常家庭的本来面目。在这个怪诞的时代，自然有这样怪诞的人。”^[2]

当然，不仅仅只有人是怪诞的。我们实际供奉的神明，那些我们在家里的电视机这样的圣坛前进行交流的对象，那些我们在联影电影院中奉上我们钱财的对象也是怪诞的——那些一直是不可磨灭的形象。“恐怖电影是异教徒的崇拜仪式，”卡米尔·帕戈里亚(Camille Paglia)写道，“西方人对基督教一直无法解释和埋葬的事实充满迷恋……恐怖电影把颓废破坏性的事物作为主要内容，因为这样做在一定程度上满足了虔诚的西方人对酒神狂欢的秘密渴望。”^[3]魔鬼们虽然狡猾难以捉摸，但他们同时也复兴了基督教的价值观。在魔鬼活跃的20世纪70年代，关于恐怖主题，伦纳德·伍尔夫(Leonard Wolf)有说服力地评价道：

恐怖电影为已经非常世俗化的观众提供了他们最后一次——也许是惟一次——体验神秘事物和奇迹的机会……曾经在70年代的教堂和教会仪式中令人感到正统肃穆、乏味平淡的混乱、创造、反抗、灾难、孤独和邪恶事物，如今，在电影院昏暗的光线下，变成了人们对恐怖的狂热。令人们感到狂热了，恐怖电影这位牧师依然念着能发挥作用的咒语。

本书主要集中在反映长期处于战争阴影下人们共同的焦虑仪式，即我们称之为恐

[1] Bernard weinraub, "Addamses Strattle at Box office, Too," *The New York Times*, November 25, 1991.

[2] 同上。

[3] Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (New York: Vintage Books, 1991), P. 268.

怖电影的内容上。直到战斗真正结束的多年以后，战争才可能在文化层面上解决它本身带来的问题。像经济萧条、致命的瘟疫、政治迫害等这样的问题也是如此——这些问题给人们带来的创伤会纠缠数十年之久。第一次世界大战就在恐怖娱乐业形成了一种持久稳固的象征性表现，而这种倾向从没有真正结束过，只不过在后来被第二次世界大战时的一种更加本质的象征所代替。90年代的美国仍然被70年代的越战侵扰，很多地方的人还坚持相信在越战中失踪的军人依然活着，这个信条至少说明了一个事实：越南战争从没有真正结束，不论是在世界上还是在我们的头脑里。

越战中的幽灵为恐怖喜剧片《房屋》(House) (1986) 提供了神经症的笑料。影片中，一个斯蒂芬·金式的作家被一个腐烂的、头戴头盔的在越战中死伤的士兵追击。但是，直到导演阿德里安·林恩 (Adrian Lyne) 非同反响的《异世浮生》(Jacob's Ladder) (1990) 一片推出的时候，恐怖主题和越战才以一种想像的机智方式结合在一起。在片中，并不知道自已已死的雅各布 (蒂姆·罗宾斯扮演) 从越南回到美国。居住在纽约市的雅各布发现这里变得越来越恐怖，到处充斥着潜在的怪物，直到后来雅各布最终接受了自己的命运。在后来出版的电影剧本的编后话中，编剧布鲁斯·乔·鲁宾 (Bruce Joel Rubin) 列举了电影中令人不安的抽象的想像获得灵感的最初来源，其中就包括萨利多胺造成的畸形儿和弗朗西斯·培根的绘画作品。^[1] 尽管属于有意识地把魔鬼人性化的电影，《异世浮生》还是避免了此类电影中常见的移情和压抑处理，而是从真正意义上帮助人们获得心灵净化和结束紧张的精神状态——这是一种和大部分商业恐怖电影所做的不同努力。弗朗西斯·福特·科波拉 (Francis Ford Coppola)，这位通过拍摄恐怖电影《痴呆症》(Dementia 13) 而开始导演生涯的人，回到自己的创作源头，声势浩大地拍摄影片《吸血僵尸惊情四百年》(Bram Stoker's Dracula) (1992)，它第一次把吸血鬼的出身描写成北欧传说中狂暴战士式的战斗领袖——人们认为恐怖起源于原始人之间发生的冲突。恐怖主题吸引了越来越多主流文化中的天才——这种趋势似乎是不可避免的——我们也许可以期待越来越多传统的尘埃蛛网会从镜中恐怖的表面上清除掉，于是让我们能够前所未有地看清我们自己最深层的恐惧。

1931年，好莱坞创造出了最为不朽的魔鬼形象，然而当时的环境如今已经在现

[1] Bruce Joel Rubin, *Jacob's Ladder* (New York: Applause Theatre Book Publishers, 1990), PP. 181—184.

在人的记忆中边缘了，本书也许是最后对这些不朽形象的源起进行个人化的、奇闻轶事式的讲述的努力了。事实证明，想要采访当时参与不朽的魔鬼形象创造的人们是相当困难的，如今依然健在的演员、制片人和导演通常不愿意接受采访。约翰尼·埃克，影片《畸形人》中的那位“半截男孩”，在20世纪80年代遭到盗贼的毒打之后，如今隐居在巴尔的摩的家中。当时闯入埃克家中的盗贼就像坐在枕头上那样坐在他身上，于是他的同伙就洗劫了房子。“如果我想看畸形人的话，我所要做的就是看看窗外。”埃克对《电影世界的著名怪物》前编辑福雷斯特·J. 阿克曼说。约翰尼·埃克于1991年初去世。

在《畸形人》中扮演在婚礼晚宴上向奥尔加·巴古拉诺娃奉上酒杯的那个非凡的侏儒安吉洛·罗斯托，在好莱坞的退休之家安度晚年，在那里本书的作者见到了他。第一眼看上去，罗斯托似乎是他粉刷着鲜亮颜色房间里的一个夸张人物——一种经典的黛安娜·阿巴斯式的形象，拄着拐杖，戴着特大的太阳镜。然而，第二眼细看的时候，在他身上的好莱坞气息就消失不见了，安吉洛·罗斯托身患残疾而且双目失明。很明显，罗斯托看起来非常消沉，他决定不谈他自己的职业生涯，当然也不谈任何关于陶德·布朗宁和电影《畸形人》的任何事。“我不想要什么宣传，”罗斯托说，“如果你和我一样，那么走在街上你就足够引起人们的注意了。”几个月之后，电影界的报纸就报道了安吉洛·罗斯托去世的消息。

沿着海岸线继续寻访，作者终于得到了一次亲切的会面，并且从中获得一些最新启示。“一切就是这样诡异，”在自己91岁生日的前夜，戴维·迈纳斯说。就像是时间被倒转或者停滞了一样，这位老演员看起来比他实际的年龄要年轻20岁。迈纳斯生活在加利福尼亚海边的退休社区里，在他温馨的房间中，他为到访的客人奉上满满一罐好时巧克力。阳光透过窗户投射到房间里面，然而这里并没有什么需要毁灭的魔鬼。距离迈纳斯出演《黑猫》已经快60年了，再没有出现任何比《黑猫》对幽闭的表现主义更加深入表现的作品。作者和迈纳斯谈到了战争、经济衰败、社会架构的崩塌、艾滋病，最终还是回到了恐怖电影这个话题上面。“我还能收到来自世界各地的来信，”迈纳斯说，“他们给我写信就好像我真的是电影《德古拉》或者《木乃伊》中的人物，而不是一个叫做戴维·迈纳斯的演员。”当问及他对第一次世界大战的记忆这个涉及本书主题的问题时，迈纳斯坦白说自己曾尝试应征入伍但遭到了拒绝。“我一直看起来比我的实际年龄要年轻，”迈纳斯回忆道，“我和其他报名参军的赤身裸体的男人站成一排，之后长官就走到我面前对我说，‘回家去，小家伙——我们不要



在《黑猫》中，戴维·迈纳斯向鲍里斯·卡洛夫和贝拉·路高西警惕地敬酒。(Courtesy of Buddy Barnett/ Cinema Collectors)

婴儿。’于是我回家在床上哭得撕心裂肺。”作为在30年代早期每年收入10万美元的好莱坞男演员，迈纳斯对经济大萧条几乎没有任何感觉。到了第二次世界大战，迈纳斯再次遭到军方的拒绝，这一次是因为迈纳斯的平足。

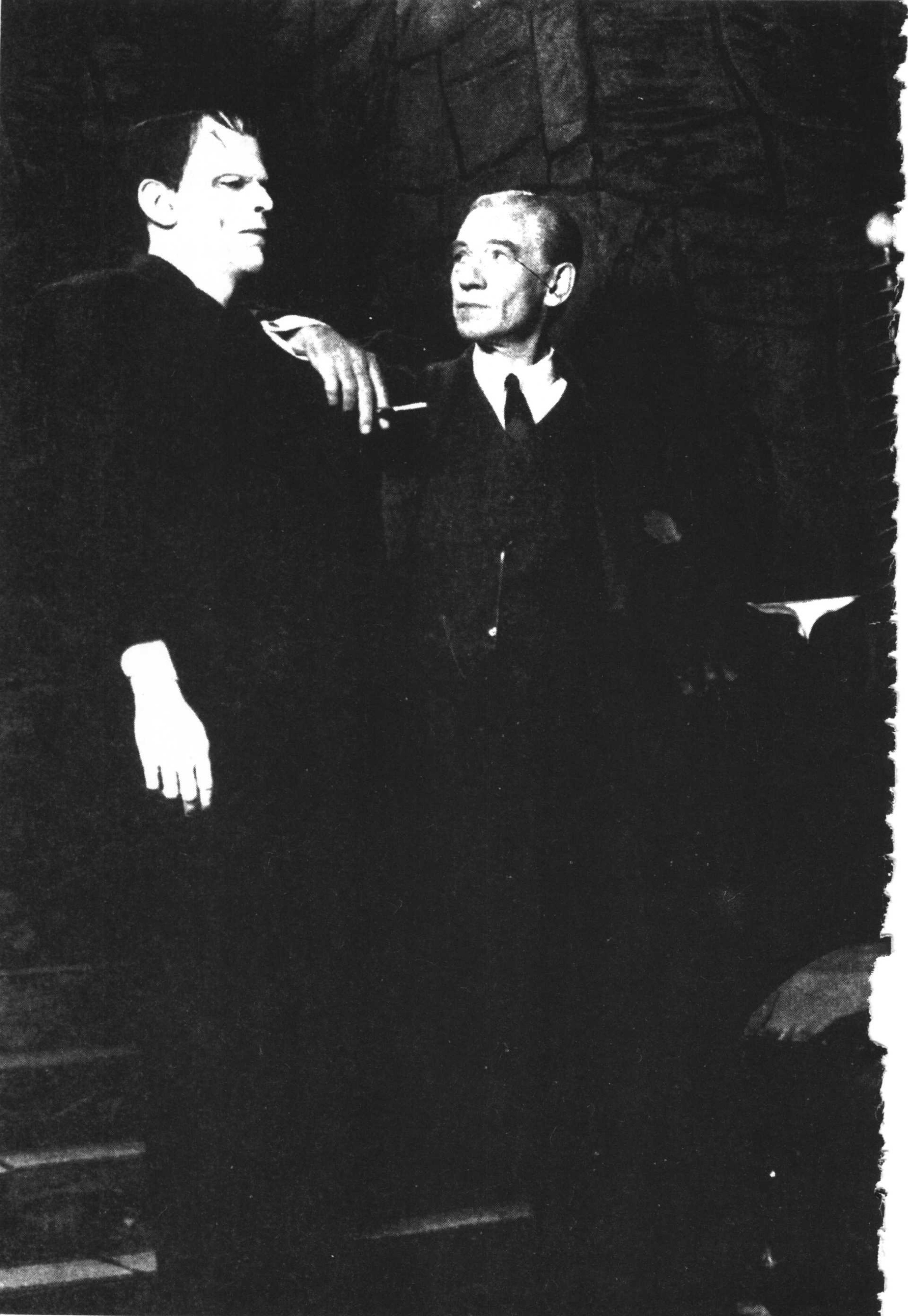
对于不曾卷入恐怖的战争，也不曾经受痛苦的经济劫难的戴维·迈纳斯来说，他对自己出演的经典恐怖影片并没有什么鉴赏力或者说理解力，也许是件不难理解的事。当对迈纳斯提到恐怖电影“意味”着很多东西的时候，他对此完全表示嘲弄。不仅如此，他还欠着身子，用一种人们所能见到的“世纪宝贝”式的平静的自信向作者吐露了一些额外信息。

“你知道吗，”迈纳斯一点也不觉得遗憾地说道，“我从没有看过《德古拉》。”作者惊呆了。从来没有吗？

“从来没有！我们拍摄这部电影的时候我就知道这是个烂东西，所以我才懒得去看呢。”

作者刚要有所表示，迈纳斯就命令式地举起手说道，“我知道你下面要说什么，总之我的回答是不！在你还没有提出来之前——我要说请不要说想给我寄来一盘《德古拉》的录像带。”

迈纳斯又大笑起来，还给作者递上一块儿糖。这一次，作者也大笑起来。



后 记

在 19、20 世纪交替的时候，一位名叫陶德·布朗宁的嘉年华中的骗子，在一种低下的巡回演出中，向人们展示了“活着催眠的死尸”表演。当进入 21 世纪的时候，布朗宁被再次展示在公众面前，而一同展示的则是印象派绘画的杰作。奥塞美术馆对布朗宁进行全面回顾的电影展《陶德·布朗宁：一个奇怪的人》(Tod Browning: L'insolite)，于 2000 年的秋天展出了，一同展出的是一些出自凡·高、马蒂斯和塞尚之手的著名油画。尽管有事实证明，布朗宁充满畸形人、吸血鬼和古怪社会现象的扭曲世界和超现实主义拥有很多共通之处，但这一次如此尊贵的展出却至少能说明一点：新千年的魔鬼秀正在吸引更多的观众。

自 1993 年《魔鬼秀》首次出版以来，公众不断地对魔鬼们着迷，魔鬼比在历史上的任何时期占据的文化空间都要广阔。随着好莱坞对电影的投资上升到创记录的水平，好莱坞的恐怖电影也就可以充分利用科技手段让魔鬼们在银幕上复活。系列影片《惊声尖叫》获得了巨大的欢迎，这证明余兴表演最终占据了大众文化的篷顶，然而要想完全理解这部系列影片，人们首先要对恐怖类型影片有所了解。据报道，《惊声尖叫》系列就赚取了超过 3 亿美元的收入。

德古拉和弗兰肯斯坦这两个随时听候召唤的魔鬼，在扭转娱乐业的衰败方面永远有着近乎神奇的力量，其中弗朗西斯·福特·科波拉推出的两部影片就充分证明了这两个魔鬼形象所具有的力量：一部是由科波拉本人导演的《吸血僵尸惊情四百年》(1992)，另一部则是由肯尼斯·布莱纳 (Kenneth Branagh) 导演的《玛丽·雪莱的弗兰肯斯坦》(Mary Shelley's Frankenstein) (1994)。就像汉密尔顿·迪恩、贺瑞斯·利沃莱特和环球电影公司一样，基本上就是依靠这部关于德古拉的影片，科波拉在事业上又得以重整旗鼓，同时，他也意识到这两个邪恶的孪生魔鬼正是带来巨大

经济效益的一种联盟。

在接连遭遇惨痛失败之后，科波拉准备为一家大电影公司按预算计划拍摄一部符合好莱坞主流的电影，以此重新建立自己的声誉。《吸血僵尸惊情四百年》的确是一部在商业上获得巨大成功的影片，然而它却完全不符合片名和相关的广告宣传，科波拉并没有把该片拍摄成为呈现给观众的一场噩梦，而是颠覆了斯托克原著的文本，讲述了一个“经典的爱情故事”。剧作家詹姆士·V. 哈特（James V. Hart）把斯托克原著中贪婪的魔鬼变成了深爱着自己在14世纪失去的爱人的鬼魂，并努力寻找这个已经转世投胎的爱人，因而剧本最初的名字《德古拉：没有讲述的故事》（*Dracula: The Untold Story*）就很合理了：这样的故事当然是斯托克不曾讲述过的。剧本中采用的转世投胎的情节最初出现在影片《木乃伊》（1932）中，之后在20世纪60年代晚期，日间恐怖电视连续剧《黑暗的阴影》（*Dark Shadows*）也运用了这个元素，而它真正被运用到吸血鬼的故事中则是出现在理查德·马西森（Richard Matheson）担任编剧的一部1973年推出的电视电影当中，它也叫做《吸血僵尸惊情四百年》，由杰克·帕兰斯（Jack Palance）领衔主演。

科波拉拍摄的这部影片耗资超过4000万美元，而且哥伦比亚电影公司进行了声势浩大的广告宣传，因而它成为在影片《侏罗纪公园》之前配搭广告最昂贵的电影。绝大部分媒体对这个故事的评价只流于表面，认为这部电影忠实地把斯托克的原著搬上了银幕，几乎没有任何客观的报道谈到影片在德古拉这个主题上有所创新。只有《新闻周刊》认为科波拉的影片是在虚张声势，影片的广告宣传上都是类似出现在原著中的场面，然而实际展现在观众面前的故事却来了个180度的大转弯。“这部电影并不是非常可怕，”《纽约客》的特伦斯·拉弗蒂（Terrence Rafferty）写道，“这就是一个好莱坞制片人耗巨资让人拍摄电影的例子，也许除此之外就没有什么别的了……这个‘德古拉’总是不知疲倦地、不可阻挡地向我们发起袭击，他好像会永远追逐着我们，令我们产生一种不可思议地被榨干的感觉。”《好莱坞报道》附和了这种观点，认为这部影片“是为艺术院线制作的作品。影片中暧昧的叙述和过于繁复的美学设计让主流的电影观众平静下来进入催眠状态”。

对于希望能够看到真正忠于原著的影片的斯托克小说迷们，影片《吸血僵尸惊情四百年》令他们大失所望。这部影片不像是一部流畅地讲述故事的电影，倒像是在视觉上杂乱地将琼·哥克顿（Jean Cocteau）、古斯塔夫·克利姆（Gustav Klimt）、阿诺德·伯克林（Arnold Böcklin）的特色融入一炉的后现代万花筒（更不要说对70年

代经典恐怖电影的参考了)。《吸血僵尸惊情四百年》是人们能够想像到的最古怪、最大胆偏离原著的影片。无论如何,就连挑选的演员也非常令人奇怪。加里·奥尔德曼(Gary Oldman)本来是位优秀的男演员,然而由于他的身形和片中主人公不符,所以他扮演的角色无法令人信服。扮演年轻情人的威诺娜·莱德(Winona Ryder)和吉努·瑞弗(Keanu Reeves)则完全缺少英伦风情,类似的情况还有很多。(《洛杉矶时报》的批评家肯尼思·特兰这样评价,“演员们都穿着特定时期的服装,同时以一种特别的腔调念着对白,然而几乎没有哪个演员能让人感觉舒服自在,”于是,它看起来就像是“一场花费4000万美元排演的中学生演出”。)这部影片最令人印象深刻的成就就是不断出现的美轮美奂的美术设计元素:埃克·艾士卡(Eiko Ishio-ka)设计的歌剧式服装特别引人注目——然而,令很多观众好奇的是,影片中哪里出现过歌剧呢?

如果不论影片上述的问题,它的确向观众展现了魔鬼无限的变幻身形的能力,而魔鬼正是依靠这种最基本的能力而得以生存和发展的。科波拉在使德古拉复活的同时,还混合了来自另一种流行的可怕幻想:美女与野兽(这还激发安德鲁·劳埃德·韦伯创作出《剧院魅影》,正是其中的投胎转世的元素使《剧院魅影》成为舞台上最受欢迎的音乐剧)。在本书导言中描述的那个“旋转木马”在继续转动着,于是我们钟爱的那些魔鬼们开始在眼前变得模糊不清,这样它们就可以变幻成他们可以在21世纪继续发展下去的崭新模样了。

《玛丽·雪莱的弗兰肯斯坦》的制片人是科波拉,而导演则是肯尼思·布莱纳(布莱纳同时还扮演维克多·弗兰肯斯坦一角)。这部影片的拍摄受到了很多限制,然而也正是因此它更有可能成为成功的改编作品。但是,出自弗兰克·达拉邦(Frank Darabont)之手的雄心勃勃且才华横溢的剧本被好莱坞非常草率地肢解了。正如共同编写剧本的斯蒂芙(Steph)女士所说的,“也许关于弗兰肯斯坦的神话本身就超越了这部影片。我从一开始就非常害怕,我们要创造的是一个令人厌恶的死尸拼凑起来的魔鬼。”尽管这部影片找来超级明星罗伯特·德·尼罗(Robert De Niro)(一位精湛地塑造当代银幕形象的演员)来扮演片中的魔鬼,但令人遗憾的是,德·尼罗在出演这部属于过去时代的影片时,混淆时代,错误地运用现代表演风格进行表演。在影片中,德·尼罗全身上下都用沉重的人造疤痕组织化妆,但其效果完全缺少卡洛夫塑造的不可磨灭的形象所呈现的自然诗意。(《纽约时报》的珍妮特·马斯林把德·尼罗化装成的缝合的脑袋比作“特拉维斯·比科沾着血迹的棒球”。)正如

《滚石》的电影批评家彼得·特拉维斯（Peter Travers）对影片所作的评价，“尽管它同任何一部之前根据《弗兰肯斯坦》改编的电影相比，是一部把更多的（玛丽·雪莱）1818年小说的内容填充进去的作品，但它的导演布莱纳对于原著的忠实程度和《吸血僵尸惊情四百年》的导演弗朗西斯·福特·科波拉别无二致——这就意味着对原著的忠实是无法和票房需要的轰动效应相比的。”事实的确如此，影片中魔鬼把弗兰肯斯坦的未婚妻（海伦娜·邦汉·卡特）跳动的心脏掏出来的场景，完全把“撕扯女性上衣”的含义提升到新的高度。

1994年，当安妮·赖斯1977年的小说《夜访吸血鬼》被搬上银幕的时候，一场骚动开始了。这场骚动本身就是一部滑稽歌剧——或者至少可以写成一部闲话幕后故事的书，可惜没有人真的动笔写。几年前，人们就获得这部小说的戏剧改编权了，在把它搬上电影银幕、拍摄成电视连续剧以及排演成百老汇音乐剧的各种项目当中，分别涉及了像约翰·特拉沃尔塔（John Travolta）、乔恩·沃伊特（Jon Voight）甚至雪尔（Cher）这样的演员。当制片人大卫·格芬（David Geffen）最终宣布根据小说《夜访吸血鬼》拍摄的影片将由导演尼尔·乔丹（Neil Jordan）（《哭泣的游戏》和《狼之一族》的导演）执导，赖斯和她的小说迷们都欣喜若狂了……然而，丹尼尔·戴·刘易斯（Daniel Day Lewis）拒绝在影片中扮演角色，于是盖芬宣布将由汤姆·克鲁斯扮演吸血鬼莱斯特，选择克鲁斯扮演这样的角色着实是一个非常反常的决策。

赖斯对此非常愤慨，她购买了重要的专业报纸的广告版面，对于就要毁掉自己的小说和剧本的制片人和演员克鲁斯，预先进行了谴责。（针砭时弊的人可能会认为，为时一年多围绕这部电影的争议同时为赖斯和这部电影带来了巨大的广告宣传效益。）当赖斯看完影片后，她发现她很喜欢这部电影，而她在专业报纸上刊登的广告的矛头则指向了其他评论者：《时代周刊》和《新闻周刊》没有对《夜访吸血鬼》表示赞赏，对此，赖斯写道，“《夜访吸血鬼》所获得的成功只是太多可以证明这些杂志不再是重要文化刊物的铭证之一。这真让人感到遗憾。”

1994年11月，《夜访吸血鬼》开始公映，而且当即获得巨大的商业成功，至于它究竟是不是一部完全根据原著成功改编的影片已经是另外一回事了。按照肯定的观点来看，《夜访吸血鬼》就像是一场隆重上演的、以可怕的电影场景装饰的令人兴奋的梦境——当然，它还是已推出的有关吸血鬼的电影中在视觉上最考究的影片之一，同时它并没有像科波拉导演的《吸血僵尸惊情四百年》那样显得过于炫目炫耀。令人遗憾的是，摄影师菲利普·罗斯洛（Philippe Rousselot）呈现的艺术性阴影效果，在绝

大部分美国电影院全都成了漆黑一片，这是由于电影院（为了省电）只在银幕上投射四分之三的正常观影亮度，这种恶劣的做法本身就是发生在当代的恐怖事件。设计师丹蒂·费里蒂（Dante Ferretti）为影片设计了一些令人印象深刻的场景，其中特别要属带有蜂巢状地下墓穴的巴黎吸血鬼剧院。

然而，尽管领衔主演汤姆·克鲁斯和布拉德·彼特（Brad Pitt）英俊的外形适合他们扮演的角色，但两人缺少经古典发音训练的情况使他们无法胜任风格化的古装片。（当本书作者看这部影片到一半的时候，作者认为如果《夜访吸血鬼》用法语配音效果将会大大提高。当观看本片的DVD版本时，选择了法语声道之后，事实确凿无疑地证明了作者的判断。）然而，12岁的克丽丝滕·邓斯特（Kirsten Dunst）扮演的娃娃样的吸血鬼克劳迪亚却极其准确地掌握了角色令人不安厌恶的语调，之前很多人还担心克劳迪亚这个角色会因为给影片笼罩上儿童色情的阴影而由年纪稍大的女演员来扮演。

影片上映之前有传闻说，为了避免触怒主流观众，或者仅仅是因为汤姆·克鲁斯的拒绝，原著小说暗示的同性恋比喻将会在影片中被牺牲掉，对此赖斯的很多小说迷都感到非常痛苦。然而，影片当中最终出现了巧妙地表现克鲁斯猎艳的场景，克鲁斯透过轻薄透明的床帐如饥似渴地注视着彼特，最后克鲁斯和彼特飞升到空中完成了他们血液相融的吸血鬼式的性交高潮。愚蠢到极点的观众才可能不会洞悉影片中表现的这种“男性间的亲密关系”到底意味着什么。伦敦《观察家》的琼·史密斯指出影片中潜藏的根本社会忧虑，而这种社会忧虑在科波拉的电影《吸血僵尸惊情四百年》中同样表现得非常明显，“《夜访吸血鬼》是艾滋病最新近在艺术领域产生的反响，而且它也是一部最能赢得大众成为其观众的影片。尽管小心翼翼地徘徊在明确表现同性恋的边缘上，它还是塑造了不断打破一个个禁忌的英俊年轻人，而这些年轻人同时也在畅饮彼此的血液这种受禁物，但他们最终却可以逃脱惩罚。”

1997年成为布莱姆·斯托克的小说《德古拉》世纪的标志，在美国和欧洲展开了一场通过各种研讨会、出版物和博物馆展览进行的庆祝活动。现代艺术博物馆对有关德古拉的电影进行了广泛的回顾。活动期间，费城的罗森贝贺博物馆和图书馆收藏的斯托克最初的原稿和写作时的文稿都首次展览出来。在洛杉矶，成百的学术界人士、恐怖文化迷，甚至包括忠实恋血癖人士聚集在一起参加一个称为“德古拉97”的可以畅所欲言的集会。出席研讨会的德古拉研究的重要学者尼娜·奥尔巴克（Nina Auerbach）以一种警示的腔调发表了自己的看法：

今天，德古拉不仅拥有自己的生日宴会，而且还获得比其他任何魔鬼都要多的网址。德古拉不仅属于美国，他还属于整个20世纪，这个有史以来最残酷、最复归原始状态、最具悲剧性的时代。德古拉这个死气沉沉的人物永远也不属于旧式的维多利亚时代……他属于我们的时代，因为他只懂得统治支配还有鲜血。德古拉无疑会永世长存，正如他许诺的那样，但是当我们在这里为了德古拉的生日而举行庆祝活动的时候，当20世纪已经逐渐远去的时候，我们应该做的是为德古拉的死亡而干杯，尽管这样做也许是徒劳的。

在美国、英国、爱尔兰、塞拉利昂和乍得共和国，德古拉的形象出现在邮票上，这成为对德古拉万寿无疆的又一次致敬。在美国，推出的五枚邮票中的一枚上面出现的是贝拉·路高西在1931年扮演的德古拉形象（其他邮票的图案包括鲍里斯·卡洛夫扮演的弗兰肯斯坦和木乃伊；朗·钱尼出现在《剧院魅影》中的形象；以及钱尼扮演的狼人）。这套邮票的发行是扮演这些经典恐怖电影男主角的演员家属们进行的一场声势浩大的运动的结果，他们把收集到的上千人签名的请愿书提交给美国邮政部门，于是邮政部门最终接受让这些魔鬼形象成为文化景观中的重要组成部分。

另外，万圣节突出地发展成为美国的主要节日的事实，也反映了公众对魔鬼和恐怖事物逐渐膨胀的兴趣。万圣节是一种非宗教性的、遗憾地世俗化了的节日，它相当于墨西哥文化中充满活力的死人节。如今，数十亿美元的经济收入和这个节日有关，在美国，万圣节商品促销和销售活动从每年9月一直持续到10月。近来，尽管生活在像布鲁克林、纽约和加利福尼亚的圣费尔南多谷这样完全不同的地方，那些自己拥有房子的家庭中兴起了一种新的民俗：他们用精致的带有恐怖色彩的饰物装扮自己房屋的外表，这些饰物包括动画片中的人物形象以及像主题公园一样的灯光布置。也许，这种通过潜藏在盲目消费主义之下的对于死亡的焦虑隐秘潜流能够温柔地帮助人们驱魔降妖。

在亨利·塞利克（Henry Selick）导演的动画片《圣诞节前的噩梦》（*the Nightmare Before Christmas*）（1993）中，电影制作人蒂姆·伯顿（Tim Burton）捕捉到了在美国两大重要节日之间奇特的、相互依存的能量。“我觉得这两个节日所起的是神话故事和民间传说的作用。”1998年，伯顿对本书的作者说道。“在我们生活的现代，神话故事中蕴含的观念已经在一定程度上失落了。人们认为神话故事就是讲给儿童的，但实际上，神话故事是那些我们对控制不了的抽象事物的真正比喻和象征，那

些我们想要控制的事情，比如生和死。恐怖的事物将帮助我们处理这样的事情。”

正如《魔鬼秀》一书试图证明的，这些关于生死的重大问题常常根植于战争及其带来的后果。卡里加利、诺斯费拉图、弗兰肯斯坦的魔鬼、狼人以及20世纪50年代受到辐射的巨型虫，追溯之后，人们发现这些都是战争创伤在文化上留下的一种又一种的衍生物。当冷战退去，人们毫不惊异地发现，各种新式“战争”又开场了，同时这些战争也带来了新式魔鬼。正如美国女权运动的先锋贝蒂·弗里丹（Betty Friedan），在克林顿和莱温斯基的丑闻引起混乱开场的时候所评论道的，“有时候我觉得性将会取代冷战的位置。”

在不同时期，魔鬼意味着不同的事物，但是千禧年的魔鬼却是和发生在美国文化中的战争深深纠缠在一起的，性成为了这些魔鬼密布的编码象征——特别是不符常规的性。极具启发性的《壁橱里的魔鬼》（*Monsters in the Closet*）一书的作者哈里·M. 本绍夫（Harry M. Benshoff）就写道，那些原教旨主义的基督教组织就走向了极端，他们把万圣节庆祝中的魔鬼用同性恋替换了。“为了令十几岁的青年感到畏惧，使他们顺从异性恋的规范标准，传统万圣节鬼屋成了反对同性恋的宣传。如今‘地狱房屋’里面陈列的已经不是吸血鬼和狼人了，人们通过描绘同性恋和艾滋病的恐怖来起到魔鬼发挥的作用。”

公开自己同性恋身份的恐怖电影作家兼电影导演克莱夫·巴克，指出如今同性恋仍然遭到“像魔鬼一样的对待，我们被当作永远的局外人，我们生存在受到尊重的边缘上。然而同时，我们又令人们感到好奇而且受到吸引，因为我们就代表着禁忌，我们就代表着禁区，我们就代表着人们所不能做的一切”。根据巴克的观点，虚构的吸血鬼和同性恋的行为，因为同样拥有禁忌和性欲的特质所以在公众的想像中被混为一体，“很多事情在社会上是完全不能接受的。有一些是和性非常相关的，比如咬一个人的脖子。有一些则非常吸引人，比如能够长命百岁，能够随心所欲地变幻身形。”对于巴克而言，在人们保守的头脑当中，吸血鬼和其他魔鬼变身的随心所欲就等同于男女同性恋对固守不变的社会角色直截了当的挑战。

对于那些希望拍摄引起巨大轰动的影片的制片人而言，1998年重拍《哥斯拉》的失败也许可以让他们引以为戒：要想真正受到观众的欢迎，影片中的魔鬼必须在一定程度上引起社会心理学方面的共鸣。想要创造出一个“崭新的”哥斯拉也许是件费力不讨好的尝试：在40多年之后的今天，哥斯拉这个日本魔鬼成为了人们喜爱的文化形象。想要重新塑造哥斯拉就和想要创造出“崭新的”米老鼠一样会遭遇同样的命

运。20 世纪 50 年代的评论者在原《哥斯拉》中发现了关于核扩散的比喻，而在这部新《哥斯拉》中，一些观众也察觉出另一种关于失控生长的象征，这种象征对于对在全世界吞并其他公司有着极大胃口的公司魔鬼的时代是非常恰当的。《冷泼杂志》的编辑刘易斯·H·拉帕姆（Lewis H. Lapham）简明地解释了这种观点：

没错，冷战是已经结束了，而且不错，全球经济中国家对经济干预的紧缩为消费者大众提供了许多宝贵的优惠，但是新经济秩序也催生了新的哥斯拉式的由众多不同国家债务组成的魔鬼。一个公司怎样才能保住生意呢，更不要说做到国际法专家称之为的“全球存在”了……难道答案就是这个公司必须把自己变成……那些巨大的、机械性的、拥有庞大胃口的魔鬼，发着铿锵巨响穿梭在一部乔治·卢卡斯电影的景象当中？

在美国，对影片《哥斯拉》的评论不佳，而且在它上映的第一周之后，电影票的销售就迅速滑坡。观众们想念的是那人们熟悉的、嘴里喷火的巨型蜥蜴，而这部重拍片既没有特色，又几乎毫无情节可言。《电影幻境》（Cinefantastique）杂志的编辑史蒂夫·鲍卓斯基（Steve Biodrowski）本来希望可以把影片当中哥斯拉对纽约市的袭击视作对诞生了原子弹而且诞生了哥斯拉的文化的最终谴责。然而，影片在这方面也并不成功。正如鲍卓斯基对影片的评价那样：

回避核武器问题是令人无法原谅的。尽管我们想到那些的时候更多地把它当作过去的新闻，然而核扩散依然令我们感到恐惧（本周新上映的关于印度和巴基斯坦核竞赛的电影证明了这一点）。1998 年《哥斯拉》一片的推出本来是个提出这个问题的绝佳机会，然而，无论它在美学上有何等的不足之处，它在道德层面表现的怯懦却是它最大的缺陷。

从《吸血僵尸惊情四百年》到《玛丽·雪莱的弗兰肯斯坦》再到《哥斯拉》，这些影片的失败在于缺乏在好莱坞拍摄恐怖电影所需的必要条件：魔鬼要能够简单顺畅地激起观众的恐惧。同时正如其他类型影片一样，电影中的场面超越了故事的叙述，这种做法常常满足了观众，而让批评家满腹牢骚。当然，在这样的原则之下产生对抗性的反应也是不可避免的。两部 1999 年推出的影片就公然蔑视了电影业内关于电影

程式、预算等等的金科玉律——这两部守旧的电影就成为了满足大众口味的令人毛骨悚然的成功影片。《女巫布莱尔》是一部以极低成本拍摄的影片，讲的是一些学生在树林里拍摄电影，迷路的他们被看不到的邪恶力量追逐的故事，它在当年获得了惊人的票房佳绩。奈特·沙马兰（M. Night Shyamalan）拍摄的影片《第六感》（*The Sixth Sense*）（按照好莱坞的标准是一部预算适度的影片，该片的主演是布鲁斯·威利斯、托妮·科莱特和扮演具有巫术的孩子的哈利·约尔·奥斯芒德，奥斯芒德令人记忆深刻的台词——“我看见了死人”成为当年人们引用最多的电影对白）是一部认真按照标准讲述令人毛骨悚然的故事的影片，它依靠的是绝妙的情节设置而不是数字效果还有血淋淋的表现。以上两部影片都表现出对恐惧心理学本身极尽所能创造戏剧性效果的深刻理解——而且事实证明它们都在观众中产生创记录的反响。正如20世纪40年代维尔·鲁东在自己的杰作中轻描淡写说明的那样，《女巫布莱尔》和《第六感》都理解，恐怖的感觉从根本上是由对于头脑中尚未成形和尚未明确的恐惧带来的主要共鸣激起的，而不是由好莱坞按常规提供的表面上的魔鬼激起的。

通过鲁钝同时又是微妙的方式，恐怖文化业到了20世纪末仍然保持着牛市。美国电视上出现过各种各样关于不死的吸血鬼版本的节目，其中最受欢迎的节目之一就是《捉鬼者巴菲》（*Buffy the Vampire Slayer*）。在百老汇，《剧院魅影》则显而易见地稳坐票房冠军的宝座。弗兰克·威尔德昂（Frank Wildhorn）的化身博士景点在三年多的时间里仍然是游客必定要拜访的景点（至少到本书撰写时为止）（这个景点获得的支持部分来自一个不断到访的狂热分子的小团体）。有影响的批评家对于这个根源于流行音乐的节目一致表示了蔑视和苛责，然而它一直没有受到批评界的影响，其中标志性歌曲《此时此刻》（*This is the Moment*）被奥运会花样滑冰比赛所选用，它还出现在其他一些隆重的场合。从文化的角度来看，魔鬼们从来没有像现在这样成为主流。

在这个十年里，有关魔鬼的最重要影片也许是一部根本算不上传统恐怖电影的电影，它就像是一部平和的家庭剧，讲述了恐怖文化最重要的一位先驱生前最后的一些日子里的故事。在影片《众神与野兽》（1998）中，从某种意义上讲，《科学怪人》的导演詹姆斯·威尔得以复活了。在影片中，作家兼导演的比尔·康登（Bill Condon）对导致威尔1957年自杀的事件进行了深刻的虚构阐释。这部影片是根据克里斯托弗·布莱姆（Christopher Bram）的小说《弗兰肯斯坦之父》改编的。主演伊恩·麦凯伦在影片中的精湛表演为他获得了奥斯卡最佳男演员奖的提名，而康登则获得了奥

斯卡最佳改编剧本奖。《众神与野兽》成为了将战争的恐怖与恐怖娱乐明确联系起来的里程碑。它惊人地把环球电影公司拍摄的《科学怪人》一片中衰败的景象和第一次世界大战中的战场并置起来，同时，还探索性地把威尔的同性恋性取向（影片中暗示，威尔是在战壕中发觉自己的同性恋取向的）作为对魔鬼和那些不断观看威尔电影的遭社会排斥的人的比喻。在影片最激发观众想像的一处场景中，我们看到麦凯伦在他的阁楼上翻箱倒柜地找东西，无意之中发现了他早已遗忘了的防毒面具，他对这个残酷的、标准模式化的面具充满了敬畏，仿佛这个面具有着一些可怕的原始神性。

总而言之，《众神与野兽》，这部小规模讲述私人故事的影片，向我们讲述了很多关于恐怖形象的源起和内涵，它所讲述的这些远比一打夸夸其谈的《哥斯拉》重拍片要丰富得多。在一处最激烈的场景过后，迷失方向的威尔和鲍里斯·卡洛夫还有埃尔莎·兰切斯特不期而遇，此时卡洛夫和兰切斯特在《弗兰肯斯坦的新娘》中疯狂的形象与威尔对于真正战争中的惨状混杂在一起。对于有关好莱坞恐怖文化的细枝末节的问题，威尔实在不想再回答下去了。于是，他疲惫地拍拍自己的脑门，“惟一的魔鬼”，他说道，“就在这。”

致 谢

要想写一部称之为《魔鬼秀》的书，作者所要进行的调查研究以及撰写本身就是一件令人生畏的艰巨工程，同时，如果没有来自无数机构和个人的协助与支持，作者根本不可能完成这样的书。在此我要特别感谢我的编辑，希拉里·因茨曼（Hilary Hinzmann），他敏锐的意见和建议帮助我把此书涉及的范围建构得要比我最初想像的更为宽泛。另外，我的代理人，麦拉格·巴迪（Malaga Baldi），从我开始本书的写作，她就一直不知疲倦地支持我的工作；电影历史学家兼提倡保护传统主义人士斯科特·麦克奎恩（Scott MacQueen），则在我无休无止地提出那些常常是非常含糊的调查疑问的时候，为我提供取之不尽的资源。

为本书撰写而调查收集的资料参考了纽约公共图书馆的很多分馆的馆藏，其中特别是：Billy Rose Theatre Collection at Lincoln Center, Margaret Herrick Library of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Library of Congress, Harvard Theatre Collection, Free Library of Philadelphia Theatre Collection, Theatre Museum, Circus World Museum, Oakland Public Library, San Francisco Public Library, British Library Division of Manuscripts, British Film Institute。

如果在研究中，我不能向读者展示约翰·L. 伯德斯顿和汉密尔顿·迪恩当初对电影的拍摄进行协商的相关文件，那么我也就无法重现贺瑞斯·利沃莱特把《科学怪人》搬上戏剧舞台还有银幕的努力的真实情况。为此我要特别感谢约翰·伯德斯顿、安·约翰·伯顿，以及他们的代理人，纽约的罗伯特·弗里曼和伦敦的劳伦斯·菲奇。汉密尔顿公司健在的最后一位成员伊凡·巴特勒则通过电话和信件向作者讲述了极其有价值的回忆，而且后来巴特勒还在伦敦外自己的住所愉快地接受了作者的私人采访。德古拉协会的伯纳德·戴维斯和罗伯特·詹姆斯·里克则亲切地向我展示了他们有关迪恩的图片和收藏的新闻。布莱特·伍德和埃利阿斯·萨维达极其慷慨地让我分享他们尚未出版的关于陶德·布朗宁的传记。正如当初我写《好莱坞的哥特式》（Hollywood Gothic）一书时一样，罗纳德·V. 伯斯特向我展示了她收藏的无与伦比的图片和印刷品。电影历史学家菲利普·J. 瑞雷则为我提供了相似的帮助，他帮

我在他广泛的历史悠久的手稿和纪念品的收藏中搜索到重要的信息。同时，对于我提出的很多含糊不清的问询，作家汤姆·韦弗依靠自己关于奇异古怪电影的百科全书式的知识，很快就帮我找到了答案。

以下需要致谢的人通过通信交流、提出建议、接受采访等种种不同方式对本书作出了贡献：Forrest J. Ackerman, Buddy Barnett, Anne-Marie Bates, Pat Wilks Battle, Barbara Belford, Richard Bojarski, Patricia Bosworth, Edward Bryant, Jonathan Sinclair Carey, Roz Celeiro, Samuel R. Cowl, Bob Damrocher, Joe Dante, Mark Dery, Norine Dresser, Arlene Francis, John Gallagher, George Greenfield, Ian Grey, Roger Hurlburt, Maria Jochsberger, Lupita Tovar Kohner, David Manners, Samuel Marx, Raymond McNally, Maila Nurmi, Paul Parla, Paul Penser, Richard Peterson, David Pickman, David pierce, Heriberto Quinones, Jack Rems, Garydon Rhodes, Laura Ross, Angelo Rossitto, Jay Sheckley, Sam Sherman, Stephen Speliotis, Abner Stein, Daniel Talbot, Peter Thorpe, Anthony Timpone, George Turner, Ross Wetzsteon, Octavia Wiseman, Scott Wolfman, Jeanne Youngson, and John Zacherle.

在本书插图下面基本上都注明了图片的来源，没有注明来源的图片属于本书作者的收藏。在我搜寻很难找到的图片时，Photofest 的罗纳德和霍华德·曼戴尔鲍为我提供了极大的帮助。摄影师唐纳德·F. 赫尔韦在暗房中不知疲倦地为我提供了很多帮助和建议。另外，Galowitz Photographics 公司精心地承担了商业图片社所能承担的工作。书中有几幅图片已经破损或者非常容易损坏，一般修复图片的工作人员都会认为它们已经不可能复原，然而阿瑟·J. 沃尔什却令这几幅图片恢复原状。

需要感谢的还有对原稿进行细致入微校对工作的利萨·普利斯科。而最后我要表示衷心感谢的则是美国 Penguin 出版社的大卫·斯坦福，英国 Plexus 出版社的桑德拉·维克，以及 Faber and Faber 出版社的丹尼斯·奥斯瓦德，正是他们满腔热情的努力工作才使得平装本的《魔鬼秀》得以面向更为广泛的新读者。

封面	页
书名	页
版权	页
前言	
目录	
正文	