

李闻思 著

邪典

一种亚文化的历史

电影

Cult Film:
The History of
a Subculture

CFP 中国电影出版社

李闻思 著

邪典

一种亚文化的历史

电影

Cult Film:
The History of
a Subculture

CIP 中国电影出版社

2020 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

邪典电影：一种亚文化的历史 / 李闻思著. —北京：中国电影出版社，2020.6
ISBN 978-7-106-05104-4

I. ①邪… II. ①李… III. ①电影文化—亚文化—文化研究—世界 IV. ①J909.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2020)第103091号

邪典电影：一种亚文化的历史

李闻思 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编: 100013
电话: 64296664(总编室) 64216278(发行部)
64296742(读者服务部) E-mail: cfpbjb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2020年6月第1版 2020年6月北京第1次印刷

开 本 710×1000 1/16

印 张 15.75

字 数 260千字

定 价 59.00元

| 目 录 |

序 言 / 001

导言①

概念与历史

- 一、1920—1950年：前邪典、“电影疯”与邪典化 / 008
- 二、1960—1980年：苦涩狂乱的黄金时代 / 012
- 三、1980年至今：后亚文化时代的邪典电影 / 017
 - 1. 1980—2000年：辅助市场与邪典电影的产业化 / 017
 - 2. 2000年至今：“元邪典”与融合媒介 / 020

导言②

邪典电影研究综述：概况与讨论

- 一、研究概况 / 023
 - 1. 重要的理论文章 / 023
 - 2. 重要的线索著作 / 031
 - 3. 重要的学术专著 / 034
- 二、关于概念的讨论 / 040
 - 1. 一些观点 / 040
 - 2. 四个研究角度 / 044
 - 3. 延伸讨论：“亚洲新邪典” / 047
- 三、本书里的一些想法 / 052

第一章

前邪典时期的电影狂热

一、默片时期：先锋艺术的“邪典化” / 056

1. 表现主义与《卡里加利博士的小屋》 / 059
2. 超现实主义与《一条安达鲁狗》 / 062
3. 两个重要概念：作者身份与“邪典作者” / 065

二、有声电影初期：邪典电影的新类型和新途径 / 068

1. 有声电影初期的概况 / 068
2. 好莱坞电影的邪典化 / 072

三、结论 / 084

第二章

黄金时代的邪典电影

一、制片厂的终结：欧洲电影、B级片与剥削片 / 090

1. 是谁终结了制片厂时代？ / 090
2. 应对机制与邪典电影的新机会 / 093
3. 欧洲艺术电影的邪典化：三个文本分析 / 096
4. So bad they are good：坎普感受力与坎普式邪典 / 103
5. 结论 / 121

二、巅峰时期：青年亚文化运动与午夜场 / 122

1. 渗入电影界的青年亚文化风潮 / 122
2. 商业化的低成本：B级片与剥削片 / 125
3. 独立电影的越轨风格：“高阶艺术”或“地下垃圾” / 132
4. 仪式性观影：前所未有的奇观 / 136
5. 午夜场的代表之作：三个文本分析 / 138

三、新好莱坞的崛起：重磅邪典与其他 / 148

1. 重磅邪典 (Cult Blockbuster) / 148

2. 20世纪70年代的意大利铅黄片 / 154

3. 重磅邪典的代表作：《罗斯玛丽的婴儿》/ 157

四、结论 / 164

第三章

后亚文化时代的邪典电影

一、过渡的时期：多媒体观影与电影节 / 168

1. 文化的全球化与多样化 / 168

2. 独立电影的新机会 / 172

3. 小结 / 181

二、电子媒体时代：走向全球化的元邪典 / 181

1. 元邪典电影：概念和衍生 / 186

2. 元邪典巨片的协同效应 / 189

3. 两个文本分析 / 193

三、结论 / 203

结 语 / 205

附 录 世界邪典电影片名索引 / 213

主要参考文献 / 239

| 序 言 |

当我们谈论cult film的时候，我们在谈论什么？

这是一个颇为庞大的问题。cult film在电影学界和电影爱好者之间，是一个非常有名，但又总是伴随着含混和误解的名词。它在电影发明的最早期就初露端倪，历经近百年的发展，在20世纪60年代末至80年代初集中爆发。但时至今日，也没有人能用一个清晰明确的语句来定义它。我认为，cult film是一种电影亚文化。与其他亚文化一样，它表面上看是怪异的、充满争议的、反对主流文化的、满足小众群体特殊诉求的，但同时，它又一直与好莱坞和资本主义意识形态若即若离：一方面，cult film挥舞着先锋的大旗，与前卫、实验、地下艺术风潮和青年亚文化运动的关系密不可分；而另一方面，商业资本在它的整个生产传播链条中若隐若现。cult film在特定的历史时期一度成为公众关注的焦点，它的影迷像其他亚文化社群一样被贴上了标签，作为对抗资本主义和霸权文化的先锋力量。进入21世纪，它则逐渐变成“随处可见……和重磅大片一样的强大的产业”^①。那么，这是否意味着资本的商业运作和消费主义生活方式已经“收编”了cult film？我认为，不能用简单的二元对立法看待这个问题。今天，媒介传播呈现碎片化、微型化、个体化的样态，阶级、种族、地域乃至代际间的区隔逐渐模糊，“高眉”和“低眉”趣味的论争被新的“无眉”（no brow）阶层所替代，主流文化与亚文化之间的边界也日益消解了。比尔·奥斯歌伯（Bill Osgerby）所说的“后现代风格超市”或许最能描述这一事实。在后亚文化时代，cult film是流行趣味多样性的体现，从主流电影产业的角度看，它还成为特定的宣传策略和营销手段，被用来制造话题，带来巨大的经济效益。可以说，cult film的种种特质都对电影

^① Ernest Mathijs and Xavier Mendik (eds.), *the Cult Film Reader* (Berkshire: Open University Press, 2008), preface p. 3.

业的制作与发行模式产生了影响。因此，电子媒体时代的cult film不仅没有如一些评论家认为的那样消失，反而已渗透到电影产业乃至人们的日常生活之中。厄内斯特·马太依斯（Ernest Mathijs）在《邪典电影读本》（*The Cult Film Reader*, 2008）一书中写道：“Cult is everywhere.” “cult film已经成为一项产业。”

今天，越来越多的学者将cult film纳入电影学研究和文化研究领域，关注独立艺术的风格和流变、边缘小众群体的行为和政治，挖掘更深层次的普遍问题——全球资本的流通、消费主义和新的媒介技术给世界电影产业带来了何种深刻影响，电影与日常生活之间、电影文本与受众之间的关系发生了何种变化等。

20世纪70年代起，美国和英国的电影学者和文化研究者，开始从学术的角度关注cult film。研究方法经历了从符号学入手的文本阐释、以电影学手法进行的审美分析、用社会学方法进行的田野调查和受众研究等。在我看来，cult film研究的关键在于历史化——不仅要了解cult film自身的起源发展，还要将其置于更广泛的知识框架中进行“历史透视”——在其所处的社会文化语境中，在整个电影产业的发展历程中，在新旧媒体的更迭或并存中。同时，cult film与青年文化和地下艺术思潮的关系是如此紧密，是一种真正的电影亚文化，而与之相对的主流电影文化，即自20世纪20年代以来就占据全球霸主地位的好莱坞电影文化。在本书中，我们将探索cult film是如何在好莱坞电影的大背景中发展的，形成了哪些概念、范畴、类型，表述了何种意识形态；如何在特定的时期显露出来、得到身份认同并被贴上标签；如何历经发轫、巅峰和衰落，最终转变为何种形态。与此同时，cult film的追随者，作为某种暂时的亚文化群体的成员，又是以何种方式彼此“联结”，乃至参与文本创作的。

在本书中，我按照在中国被普遍接受的译法把cult film译为“邪典电影”。这个定义最初来自2003年第6期的《环球银幕画刊》：“我们把cult movie翻译成邪典电影，这‘邪’与‘典’两个字概括了这类影片的两种情况：一是‘邪’，大多数cult movie都是B级制作的低成本小片子，一般都在低等的院线放映，情节多半离奇怪诞，拍摄手法也自由放肆，不按常理出牌，并拥有

一群人数虽少却非常死忠的影迷。……但cult movie也不都是怪异疯狂的小片子，不少经‘典’大片也同样可以纳入它的范畴……这些邪典影片的共同之处在于：影片历久不衰，一直会在影院中放映，令影迷如同对待宗教般狂热地投入，不断去探索其中的细节与内涵。”^①这个定义虽然有些过于简单，但这个译法已经在影迷间达成共识、广泛使用，因此在下文中也如是沿用。

我将邪典电影的发展历程分为“前邪典”时期、黄金时代和“元邪典”时期三部分，每一部分都包括其时的好莱坞电影产业状况、重要的社会文化思潮、新的媒介技术的出现等，在这一语境下考察邪典电影的创作、发行、传播、接受。为免研究范围过于宽泛，我把视域主要集中在美国，这样做的原因有三：首先，cult film或cult cinema最早被影评人、影迷和电影研究者大规模使用，就是用来分析1970年前后在美国集中出现的特殊观影现象。其次，美国既是生产邪典电影最多的国家，也是外国影片在那里“被邪典化”最多的国家。最后，好莱坞电影产业对邪典电影的影响无处不在。而亚洲、欧洲等地的概况，在书中则作为参照系来讨论。

导言里，我将简要追溯邪典电影的产生及发展历程，介绍邪典电影研究的历史；第一章梳理19世纪最后10年至20世纪40年代间“前邪典”时期的情况，重点关注20世纪初叶先锋艺术思潮对电影形式的深刻影响和早期电影的“邪典化现象”；第二章进入第二次世界大战后至20世纪70年代，邪典电影在这个时期迅速发展起来，一些重大的历史事件在其中发挥了作用：冷战与制片厂时代的结束、“五月风暴”与席卷西方世界的青年运动风潮、20世纪70年代末“新好莱坞”的重新崛起等。邪典电影也经历了欧洲“高阶”艺术片的“低阶”接受、“无波”艺术与午夜场的仪式性观影、“重磅邪典”巨片的新趋势等阶段；第三章则分为“过渡时期”（20世纪80年代至新千年）和“电子媒体时期”（2000年左右至今）两部分。在文化全球化的图景中，青年亚文化的形态从反霸权革命逐渐演变为后现代流行文化中的另类风格，电影产业也走向全球化和多媒体化。邪典电影的生产、传播和接受模式，都随之发生

① 严谨：《话说邪典电影》，《环球银幕画刊》2003年第6期，第21页。

了变化。有趣的是，时至今日，邪典电影不仅不再边缘和小众，反而已经成为主流电影产业证明其“多样性”和“差异性”的手段，而“邪典化”的标志——文本互文性、生产与传播的跨媒介特质、积极受众与影迷的“集体智慧”、戏仿和挪用的草根文化等，也已成为今天日常生活中随处可见的文化现象。

导言 1

概念与历史

首先，什么是cult？一般认为，它包含宗教学和社会学的双重结构。“cult”一词的原意是“礼拜”“祭仪”，常指具有某种反理性的、极端意味的非正统宗教。后来，“在宗教礼拜和宗教仪式之外，延伸出了对某人、某物或某种思想的热诚崇拜甚至献身，延伸出以这种热诚崇拜为特征的人所组成的宗教团体，并发展成为一种时尚”^①。从宗教的层面看，cult是一种古老而原始的祭祀仪式，这一活动是为了表现某种“信仰的文化”，包括仪式、程序和偶像、寺庙、神殿或特定服饰这些“物质元素”。从社会学的层面看，它也与宗教层面的信仰主题相关，并存在某种“制度化”的特质。但这一“信仰”和“制度”不是主流的、大众的、被广泛认可的，而是带有非法性和地下性的亚文化属性。厄内斯特·特洛尔奇（Ernst Troeltsch）指出，“cult是与教会或宗派不同的一种宗教行为”，它“不具有普遍性，也没有专业组织和‘官僚作风’”^②。cult群体规模很小，他们的信仰也通常是“私密的”，被主流认作是“异常的”。

根据马太依斯和曼迪克（Xavier Mendik）的资料，cult一词开始频繁用于电影领域，是在20世纪70年代。cult film或者cult cinema作为专业术语，最初用来形容那些反复去电影院观看同一部影片的狂热影迷以及他们的“仪式性”观影活动。英文维基百科指出：“20世纪70年代晚期，cult一词开始被用于电影领域，被称为cult film或者cult classic”，“受特定群体欢迎，作为偶

① [美] 克里斯汀·汤普森、[美] 大卫·波德维尔：《世界电影史》，陈旭光、何一薇译，北京大学出版社，2004，第559页。

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), pp. 1-3.

像崇拜”。^①在这个词条中，cult film被称为“是某一特定群体狂热追捧的影片。它总是成为某一繁荣、偏执而庞杂的影迷亚文化群体之文化资本。通常来讲，cult电影都具有一些非常特殊的诉求，它们被认为是怪异的，不遵从主流院线标准的，并且展现出主流价值观无法接受的争议性、爆炸性主题”^②。但是，维基百科的定义只适用于cult film的其中一些情况，比如B级片、“午夜场”、大学城的观影奇观等，却无法描述另外一些同样被认作是cult film的电影，比如某些好莱坞大片甚至“重磅巨片”。事实上，cult film的概念、类型、风格等从一开始就是非常复杂而含混的。就单部电影来说，似乎不难抓住它的cult特质，而就整体而言，却很难归纳出一个足以涵盖所有层面、解释所有问题的定义。

在中国，cult film一词已被普遍接受的翻译是“邪典电影”。对大部分人来说，邪典电影与恐怖电影、“烂片”、“B级片”或“禁片”基本上是同一种东西。上网随便一搜“世界十大禁片”“世界十大恐怖电影”或“世界十大邪典电影”，你会发现很多混乱的榜单和重叠的名字。国外的情况也差不多——斯蒂文·杰·施耐德（Steven Jay Schneider）的《有生之年非看不可的101部恐怖电影》一书中，至少有一半都是著名的邪典电影或邪典导演的作品：罗伯特·威恩（Robert Wiene）的《卡里加利博士的小屋》（*The Cabinet of Doctor Caligari*, 1919）、达里奥·阿金图（Dario Argento）的意大利铅黄片（giallo）、布莱恩·德·帕尔玛（Brian De Palma）的《剃刀边缘》（*Dressed to Kill*, 1980）、大卫·柯南伯格（David Cronenberg）那些颇具情色意味的科幻惊悚片、乔治·罗梅罗（George A. Romero）的僵尸片，甚至托比·霍珀（Tobe Hooper）的《得州电锯杀人狂》（*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974），等等。而在他的另一份榜单《有生之年非看不可的101部邪典电影》中，反而没有把这些影片算进去。这种不可思议的情况经常发生

① (only before noun) very popular with a particular group of people; treating sb./sth. as a cult figure, etc. 霍恩比：《牛津高阶英汉双解词典》（第6版），商务印书馆，2005，第412页。

② “Cult film,” from Wikipedia, the free encyclopedia, 6th December 2014. This page was last modified on 24 March 2015, at 10:21, http://en.wikipedia.org/wiki/Cult_film.

在邪典电影的分类中。事实上,从20世纪20年代起,就有许多影片兼具双重身份,既是恐怖电影,又被邪典影迷加入他们的收藏名录。一些恐怖片的邪典声望甚至远远超越了它的恐怖特质,因而被当作是邪典电影,而不是恐怖电影。比如丹尼·皮瑞(Danny Peary)将《卡里加利博士的小屋》(1919)收入他著名的邪典电影系列榜单中,但又在书里评论它是“第一部经久不衰的恐怖电影”^①。的确,恐怖片是最容易邪典化的类型电影,有关这个问题我还会在第一章中详细分析。不过,“邪典”的范畴肯定不仅包括“恐怖片”,剥削电影(exploitation film)、B级电影(B movies)、地下电影(underground cinema)、先锋电影(avant-garde cinema)、歌舞邪典电影(music-musical cult)、嗑药/“头膜”片(acid/head film)、坎普片(camp)、另类电影(paracinema)、经典好莱坞大片(classical Hollywood cults)、科幻邪典电影(cult science fiction cinema)、邪典恐怖片(cult horror film)、重磅邪典电影(cult blockbusters)等也在此列,甚至还有围绕影片的导演和演员发生的狂热崇拜^②。正如苏珊·海沃德(Susan Hayward)所言:“电影总是将自身看成跨媒介的类型结构。……清晰的类型定义不能够直接强加给电影。……类型不能被看成是截然分离的和纯粹意识形态性的。”^③显然,与主流电影一样,邪典电影也是跨类型、跨媒介或跨文化的文本。翁贝托·艾柯(Umberto Eco)认为所有的邪典电影都是“互文性拼贴”(intertextual collage),对此我们在后面将进行详细讨论。

那么,接下来首先就是对历史时期和阶段进行划分。正如我前文所说,邪典电影是一种亚文化。这一亚文化资本的样态是随着整个电影产业的发展而不断改变的,也是深受政治、经济、社会等状况影响的。因此,好莱坞电影业的状况、先锋艺术思潮的流变、社会的政治文化语境及新的媒介技术带来的产业变革,都是研究邪典电影必须关注的。

① Danny Peary, *Cult Movies 3: 50 mazes of the classics, the sleepers, the weird, and the wonderful* (New York: The Simon & Schuster de Division, 1988), p. 48.

② 由于自身的某种特性(通常是消极的)而被影迷带病态性质地追捧的演员或导演,被称为“邪典明星”(cult movie stars/cult super stars)。

③ [英] 苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,邹贇、孙柏、李玥阳译,北京大学出版社,2013,第231-232页。

一、1920—1950年：前邪典、“电影疯”与邪典化

我将1920—1950年这个时间段命名为“前邪典”时期。原因在于：从学术研究的角度看，20世纪50年代以前，还没有学者提出cult film / cult cinema / cult movie这个概念，也极少专门的研究；从接受的角度看，没有大规模密集出现的特殊观影现象；从产业的角度看，没有“自我意识明确”的邪典电影制作者，也没有后来驾轻就熟的“邪典式”营销模式。因此，这一时期在既有的邪典电影研究中经常被忽略，以至于很多人认为邪典电影是20世纪六七十年代才出现的。在我看来，这个时期非常重要，许多现象和特质都在此间初露端倪，我们在梳理邪典电影之发展的时候，绝对不可无视“前邪典”的历史，这包含三方面原因：

首先，从风格、内容与形式上看，一些电影人在电影发明之初，就已毫不犹豫地利用这一新媒介表达自己的亚文化立场——深具邪典意味的影片，早在19世纪末就已出现，而最初几部被后人公认为邪典的电影，出现于20世纪20年代。法国魔术师梅里爱（Georges Méliès）或许正是最早的“邪典作者”。他一生拍摄了上百部“充满摄影机技巧和绘制场景的振奋人心的幻想电影”^①，这些电影基本都是短片，充满了各种奇思妙想。梅里爱热衷实验新方法，他巧妙的摄影技术和对影片场面调度的掌控，在当时就被大量模仿。到今天，那个著名的太空舱在月球“眼睛”里着陆的镜头，仍然显得那么不可思议。帕祖尔克（Bartłomiej Paszyk）在《邪典恐怖电影中的快感与痛感：史的回顾》（*The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: an Historical Survey*）一开篇，就提到了梅里爱拍摄的《魔鬼庄园》（*Le Manoir du diable*, 1896），这部短片讲述了一只蝙蝠变成魔鬼靡非斯特的故事。

丹麦导演本杰明·克里藤森（Benjamin Christensen）执导的《历代的女巫》（*Häxan*, 1922，又名《女巫们》）则是最早被公认为邪典的电影长片（原

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第34—35页。

片长104分钟)。这部来自寒冷国家的影片散发着阴郁的哥特风格,充满荒诞感,展示了许多禁忌的场景,如女巫聚会、邪教祭祀与酷刑、烹煮婴儿、生吃人肉等,还暗含对天主教會的嘲讽,初上映便在欧洲遭禁。直到第二次世界大战后,影片才得以解禁,重新剪辑的版本流入美国后收获了一众邪典追随者。而路易斯·布努埃尔(Luis Buñuel)和超现实主义画家萨尔瓦多·达利(Salvador Dali)的《一条安达鲁狗》(*Un Chien Andalou*, 1929),则是第一部被收入主流电影教科书的、具有邪典声望的影片——施耐德在

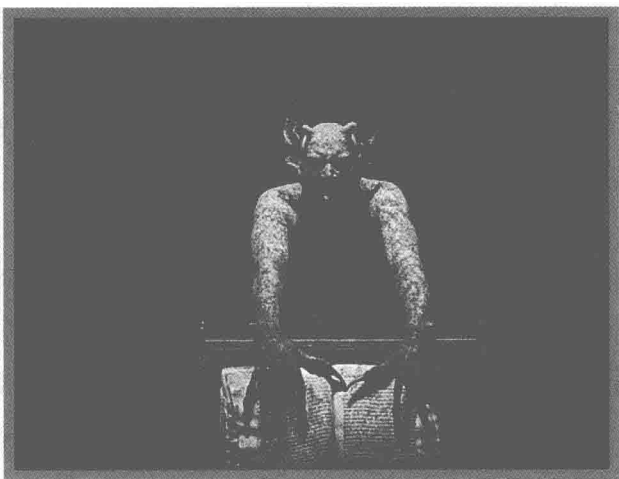


图1 1922年的电影《女巫们》中有许多让后世影迷津津乐道的镜头

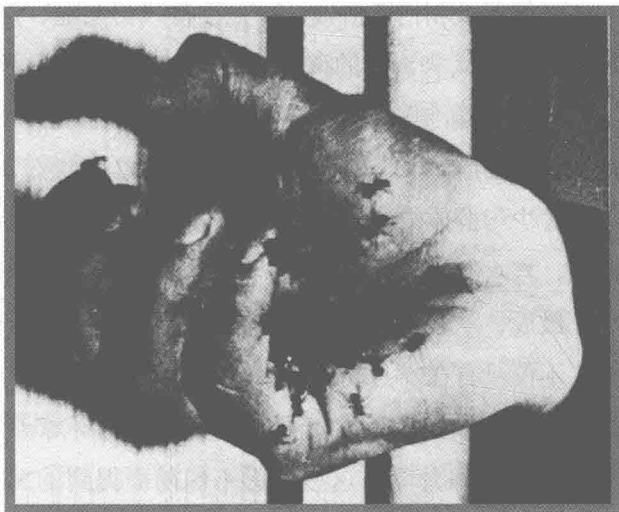


图2 《一条安达鲁狗》中,手心涌出蚂蚁的画面

《有生之年非看不可的101部邪典电影》中,将它放在了开篇第一位。这部超现实主义风格的电影初上映时就遭到右翼人士的激烈攻击,1928年的默片版本只有16分15秒(1960年,布努埃尔又制作了有声版),它的时空混乱,没有连贯而合理的叙事,只是眼花缭乱地快速切换着怪异和惊悚的蒙太奇,呈现“震撼与讽刺”的效果与视觉符号,包括伤口成群涌出的蚂蚁、主教侍从手里的“摩

西十诫”板子、钢琴与腐臭的驴子、切割年轻女郎眼球的特写镜头……在后代影评人眼中，该片已成为令人膜拜的典范。它“才华炫目”“叹为观止”，充溢着“反教会反资本主义的狂躁情绪”，却“无法轻易解读”^①。如今，这部影片既是电影学专业学生不可绕过的一课，也是邪典影迷入门的必修课之一。

其次，从接受的角度看，这个时期的一些电影，为后人提供了解构、戏仿、讽喻或怀旧的素材，被青年亚文化群体重新编码、重新解读，从一部普通影片转变为邪典电影——也就是我们所说的“邪典化”。20世纪三四十年代的“劝谕电影”^②在70年代青年亚文化群体中的邪典化，就是非常典型的例子。这些影片旨在警示青年人远离毒品或婚前性行为，如《告诉你的孩子》（*Tell Your Children*, 1922）、《疯狂情爱》（*Sex Madness*, 1938）、《妈妈和爸爸》（*Mom and Dad*, 1949）、《野草》（*Wild Weed*, 1949）等。但电影本身却设置了一些纵欲场景和情色桥段，并且拍得风格混乱、荒唐可笑，结果沦为反讽与戏仿的笑柄。《告诉你的孩子》更被人专门收购，插入几段“更为露骨的淫乱场景”^③，重新制作成色情片放映。这部电影就是今天名声依然响亮的邪典名片《大疯狂热》（*Reefer Madness*, 1936）。20世纪70年代，它在美国大学城的小众青少年群体中流传，成为他们麻醉狂欢中的必备之物。“劝谕电影”的邪典化，与六七十年代兴起的青年运动和亚文化群体密切相关。

最后，从在电影史上的地位来看，默片时代和有声片初期的一些老电影，不仅没有在岁月的流逝中销声匿迹，反而成为后世导演和影迷争相致敬的经典，比如在今天依然拥有众多粉丝的环球恐怖片、汉默恐怖片和RKO（雷电华）B级片等。这些电影不像前面提到的那些极度个人化、风格化的作品，也不是拼贴戏仿的素材——它们有些是受到前卫艺术影响的欧洲电影，有些是充满哲学思辨和新的拍摄技巧的实验电影，有些则是制片厂时代的好莱坞卖座片。它们之所以也在多年之后邪典化，主要的原因有两点：一个是第二次世界大战后电视的普及和“老电影频道”循环播放所带来的效

① [美] 史蒂文·杰伊·施奈德：《有生之年非看不可的101部邪典电影》，杨凌峰译，中央编译出版社，2013，第10页。

② Cautionary Films：劝谕电影，20世纪三四十年代，基于“海斯法典”的审查压力出现的充满教育和警示宣传的电影。

③ [美] 史蒂文·杰伊·施奈德：《有生之年非看不可的101部邪典电影》，杨凌峰译，中央编译出版社，2013，第14页。

果，一个是这些影片本身也能够引发观众的“身体震撼”，如狂喜、悲恸、恐惧、厌恶或性冲动等。在前邪典时期，这类能够引起情绪波动和热烈反应的电影，在观影模式上就已经初具了“仪式性”的雏形。所以，尽管当时的电影人还不知道什么是cult cinema，但他们已经注意到了这一不寻常的现象，并开始为“电影狂热”（cinema cults）的内在机制争吵不休。一些影评人试图解释，为何有些电影不仅仅是“受欢迎”那么简单，而是能引发观众超出常态（甚至病态）的热烈追捧。当时的批评基本上分为两派：美国电影批评派及法兰克福批评学派。有趣的是，他们对此做出的解释是截然相反的：前者认为“因为这些电影与众不同，所以特别吸引影迷”，而后者则声称“因为这些电影毫无特点，所以特别吸引影迷”。他们的观点实际上正是邪典电影吸引力的两种极端风格：极度的特立独行，和极度的迎合观众。哈里·艾伦·波坦金（Harry Allan Potamkin）于1932年在《现代思考者与读者评论》（*Modern Thinker and Author's Review*）杂志上发表了一篇名为《电影狂热》（*Film Cults*）的文章，把几部“能引发观众热情回报”的影片形容为“cult”，其中包括卓别林的滑稽剧、米奇动画片、《卡里加利博士的小屋》、一些实验性质的电影，以及像《一个国家的诞生》（*Birth of a Nation*, 1915）和《拿破仑》（*Napoleon*, 1927）这样的史诗巨片^①。

不过，前邪典时期的“电影疯”只属于个别现象，还没有形成20世纪70年代的那种席卷全国乃至全球的文化风潮。这一时期的“邪典电影”，大部分都是被“二战”之后的美国青少年观众邪典化的，恐怖、歌舞、科幻等题材的电影尤其受欢迎。正如我前文提到的，“二战”后，电视普及到美国的千家万户，电视台急需节目填补播出空档，而面临多重危机的好莱坞片厂也需要开辟新的盈利途径。把已经无人问津的压箱底老片挖出来租给电视台，制片厂通过这种零成本的循环利用赚得盆满钵满，而电视台的“老电影频道”则获得了持续不断的高收视率。在这一双赢策略的推动下，大量老电影重焕生机。不管是默片时代的恐怖片、科幻片、喜剧片，还是使用特艺彩

^① Harry Allan Potamkin, "Film Cults," in *the Cult Film Reader*, ed. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkeley: Open University Press, 2008), pp. 25-28.

色制作的奇幻歌舞片、西部片，都在电视上没完没了地反复播映。显然，对“二战”之后才成长起来的青少年观众来说，这些老片具有某种猎奇的神秘魅力。循环播映的时间越长，老片们就越有可能聚拢起日益庞大的死忠影迷群。区别在于，这些影片在当年上映时，坐在电影院里的是把看电影作为日常娱乐的普通民众，而几十年后，坐在电视机前反复观看的是小范围的热烈拥趸。“不断重复”是邪典式观影不同于一般观影的最显著特点。不管一部电影在上映时票房多么惨淡，只要有一定数量的影迷愿意不停观看，它几乎就可以成为一部邪典电影。反之，不管一部电影在上映时多么受欢迎，没有影迷（哪怕只有数量很少的一部分人）经久不衰地热爱，也不能算作邪典电影。显然，在20世纪50年代开始的电视展映中，大批老片滚雪球般获得了越来越多的关注，乃至最终赢得了邪典尊崇。《卡里加利博士的小屋》《诺斯费拉图》(*Nosferatu*, 1922)、《歌剧魅影》(*The Phantom of the Opera*, 1925)、《德古拉》(*Dracula*, 1931)、《科学怪人》(*Frankenstein*, 1931)、《化身博士》(*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931)、《畸形人》(*Freaks*, 1932)、《金刚》(*King Kong*, 1933)等都是其中的典型例子。从这个意义上讲，“获得cult影迷追随的总是老片”，马太依斯指出，“它们找到了自己的新观众”^①。除了猎奇心态和异于常人的审美趣味，这其中还存在着某种“怀旧迷恋”。几十年的时光拉开了老片与新观众之间的距离，这种陌生化效果让影迷们怀念过去，甚至怀念自己出生之前的时代，怀念那些从没亲身经历过的东西。这其中存在着多方面原因，我将在第一章中具体分析。

二、1960—1980年：苦涩狂乱的黄金时代

20世纪60年代至80年代，不管是青年亚文化运动、先锋实验艺术风潮还是邪典电影的制作和接受，都达到了巅峰，而这一时期又可大致分为三部分：1960—1970年是关键的预备期，整个70年代是喷发期，而在此之后的80

^① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 235.

年代则是“衰落”期——或不如说，转向新的模式。

在这个期间，“婴儿潮”一代的观众真正开始有了消费能力，而郊区文化、电视与新兴的其他娱乐形式，令好莱坞深感竞争压力，随之采取了一系列应对措施，包括延续与电视网的合作、开设艺术影院、让更为先锋和开放的欧洲电影吸引观众等，同时也正式揭开了青少年电影市场的帷幕——这是能让观众心甘情愿地进入电影院最有效的一招，也是促使邪典电影进入黄金时代的最关键要素。20世纪60年代至80年代，大部分美国影院延续了大萧条时代开始的双片连映制，以低廉的票价吸引观众。一方面，好莱坞的大制片厂放下身段，以快速制作或收购的方式，发行大量粗制滥造的廉价恐怖片、科幻片和情色片，目标明确地直指“嚼着口香糖，吃着汉堡包，渴望在周五或周六晚上走出家门的青少年”^①，另一方面，在60年代末多方政策的支持下，独立电影开始焕发生机。纽约格林威治的地下和先锋剧场开始放映“有伤风化”的剧目，“鼓励‘古怪变态’的外国艺术电影和美国地下电影融合，通过它们的循环放映，强调了电影的反文化潜力”^②。

到了70年代，“午夜场”项目从纽约开启，马上风靡了全美。获得解禁的老片、无政府主义或反文化的地下电影、外国先锋实验电影、低成本剥削电影得以大量上映。一些影片因为极受欢迎，可以在午夜场中循环播映数年。它们就是声名远播的“午夜场电影”（midnight movie），也是今天我们所说的邪典电影及其观影现象的真正开端。此时，cult cinema作为专业术语也正式使用起来。《忽男忽女》（*Glen or Glenda*, 1953）、《无因的反叛》（*Rebel Without a Cause*, 1955）、《外太空9号计划》（*Plan 9 from Outer Space*, 1959）、《鼯鼠》（*El Topo*, 1970）、《粉红色的火烈鸟》（*Pink Flamingo*, 1972）、《洛奇恐怖秀》（*The Rocky Horror Picture Show*, 1975）……都是午夜场时期的经典大作。这些电影仿佛一枚枚怪异的勋章，它们“生机盎然、穷追猛打……面向民众，公然张扬民主的取向”。而“影迷们身着盛装，在银幕前同影片中的人物对

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第436页。

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p.

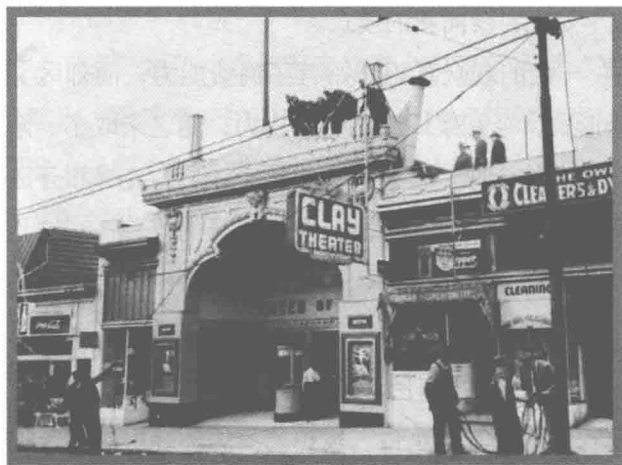


图3 旧金山的Clay Theatre, 至今仍在经营午夜场项目

答唱和”^①。这种观影奇观是前所未有的。它使这些电影突破了其外延,成为小众群体的拜物教狂欢仪式,“是一种节日的保留节目,是一种运动”,“在生动表现赤裸裸的暴力和不道德的性之外,午夜场电影中又加入了抵抗权威的姿态”^②。

20世纪70年代的狂放不羁是前无古人后无来者的。这显然呼应了战后的社会背景:它们表达和外化的是群体潜意识的焦虑,显示了社会对“缺失的确定性的寻求”^③。这几十年间,我们看到了好莱坞的衰落、变革与复兴,席卷欧美的青年亚文化运动与先锋艺术思潮的激烈迸发。抵抗资本主义体制及意识形态,对其主导的资本主义文化逻辑进行反思,是这一时期整体的文化政治生态背景。作为一种电影亚文化的邪典电影,在这一语境下也经历了惊心动魄的绽放与衰落。此时的邪典电影具有激进的革命性和政治性——是小众群体自得其乐的亚文化实践,是越轨分子之间秘密的相互认同,是对日常生活丧失激情后对“非正常”“非本来”的需要。蔓延全美的地下影院和“午夜场”,为仪式性观影这一巅峰时代的标志性行为提供了空间。影片不再单纯是观看的对象,而成为一种“看与被看”的革命行为,进而引发出“事件电影”的观影奇观、年度拜物教狂欢、小型暴动和“不健全人士”大游

① “Cult film,” from Wikipedia, the free encyclopedia, 6th December 2014. This page was last modified on 24 March 2015, at 10:21, http://en.wikipedia.org/wiki/Cult_film.

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 14.

③ Lawrence O’ Toole, “The Cult of Horror,” in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 257.

CLAY

2261 Fillmore Street
San Francisco, CA 94115
(415) 561-9921

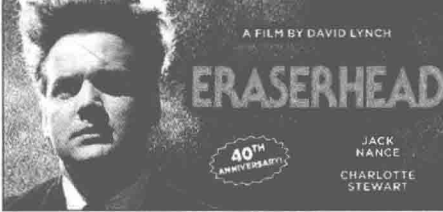
MIDNIGHT

M-A-D-N-E-S-S



Facebook

FRIDAYS & SATURDAYS 'ROUND MIDNIGHT!

SEPT 15 & 16 The fate of the world rests on the courage of one warrior.  IN JAPANESE WITH ENGLISH SUBTITLES! 20TH ANNIVERSARY A FILM BY HAYAO MIYAZAKI PRINCESS MONONOKE	SEPTEMBER 22 & 23 A dream of dark and troubling things.  A FILM BY DAVID LYNCH 40TH ANNIVERSARY JACK NANCE CHARLOTTE STEWART ERASERHEAD
FRIDAY, SEPTEMBER 30 Give yourself over to absolute pleasure!  FEATURING LIVE SHADOW CAST THE BAWDY CAST! www.bawdycaste.org	OCTOBER 6 & 7 Who will survive and what will be left of them?  MARILYN BURNS GUNNAR HANSEN 4K DIGITAL! A FILM BY TOBE HOOPER The Texas Chain Saw Massacre
OCTOBER 13 & 14 "You are tearing me apart, Lisa!"  TOMMY WISEAU'S THE ROOM THE MIDNIGHT CULT SENSATION! TWO NIGHTS! WITH YOUR HOST MICHAEL BLYTHE!	OCTOBER 20 & 21 The trick is to stay alive!  DONALD PLEASANCE JAMIE LEE CURTIS JOHN CARPENTER'S HALLOWEEN
SAT, OCT 28 & TUE, OCT 31 "I didn't make him for you!"  FEATURING LIVE SHADOW CAST THE BAWDY CAST! www.bawdycaste.org TWO NIGHTS!	NOVEMBER 3 & 4 The long lost animated cult classic from 1973.  IN JAPANESE WITH ENGLISH SUBTITLES! BELLADONNA OF SADNESS No One Under 18 Admitted!

BUY ADVANCE TICKETS ONLINE tickets.landmarktheatres.com JOIN FILM CLUB filmclub.landmarktheatres.com

图4 典型的午夜场影院排片风格

行……将现实中的“不可去做”之事，变成了“不可思议”之事。它为我们提供了（想象性的）放弃和逃离。

“越轨”“禁忌”“粗糙”“狂暴”“极度风格化”等，是这一时期邪典电影的关键词。“极端”的题材——极端的暴力、极端的禁忌、激进的政治性——大受追捧。而越是惊世骇俗的电影，则越容易“邪典化”——这解释了为何在这20年间，邪典电影从数量到品质都达到了巅峰。“‘犯忌’的面貌表现在这些作品中的极度暴力与其邪典地位（cult status）间的从属关系。一部恐怖片越是毫不掩饰地大肆展现暴力、恐惧与身体残害，就越大程度地冲破禁忌，就越怪异，就越可能吸引到cult受众而成为邪典电影”，1979年，劳伦斯·奥图尔（Lawrence O'Toole）在观察“恐怖狂热”（cult of horror）现象时，这样写道。他发现，人们前所未有地热爱着恐怖题材：“与其说这种狂热是来自邪典恐怖电影（cult horror film），倒不如说是对恐怖本身异常狂热（the cult of horror）。”^①每一部恐怖片的上映——《月光光心慌慌》（*Halloween*, 1978），《活死人的黎明》（*Dawn of the Dead*, 1978），《灵婴》（*The Brood*, 1979）和《异形》（*Alien*, 1979）——都仿佛“触到了文化的神经”。有趣的是，在文集中，编者特别指出，当这篇名为《恐怖狂热》（*The Cult of Horror*）的论文1979年7月发表在Maclean's杂志上时，旁边的两栏一个在推荐恐怖小说和电影，另一个则在努力推销“恐怖类”的玩具或小玩意。

这时期我觉得一个非常经典的文本是罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）的《罗斯玛丽的婴儿》（*Rosemary's Baby*, 1968）。在这部电影里，我们看到了信仰的崩塌（对教皇的讥讽、《时代周刊》封面上的“上帝已死”等）、恶魔崇拜、经济危机与阶级矛盾（持续不断的大罢工）、被压抑和蒙蔽的女性、科技与日常生活，甚至种族主义和消费主义。显然，邪典电影所检视的，不仅是作者的潜意识，更重要的是整个时代的恐惧。所以帕祖尔克就是按照年代对邪典恐怖电影进行分类的：20世纪20年代至40年代对应“恐怖

^① Lawrence O'Toole, "The Cult of Horror," in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 257.

之源”(哥特传统),40年代至60年代是“怪物与怪人”,60年代至80年代是“世界恐怖”,80年代是“肮脏下流的年代”,90年代至今则是“新时代怪片”。阿兰·哈维斯(Allan Havis)的《邪典电影的禁忌与超越》(*Cult Films, Taboo and Transgression: A Select Survey Over 9 Decades*)则把1920—2000年按照9个十年进行划分和研究。显然,不同的时代的邪典电影呈现着不同的面貌,它必然折射着当时的政治经济情况、社会文化矛盾和新媒介与新的科技手段。

然而,这一阶段的后期也是转变的开始。我们发现,随着新的媒介技术带来的产业变革,邪典电影在生产、传播、接受等各个环节都在逐渐变化。今天被认为是“自我意识明确的邪典电影制作者”(self-conscious cultist filmmakers)在黄金时代已初露端倪,有一些电影人已经开始通过“市场手段”将自己的作品“营销”为邪典,有意将“挑战禁忌”当作宣传的噱头和票房保证。那么,这是否意味着作为一种亚文化,邪典电影将被收编,成为意识形态的策略代码?是否会被用来“创造统治阶级需要的臣仆的角色……安分守己,消除革命性与激进性”^①?我想,这并非是一个简单的二元对立的问题。邪典与主流之间是不断交织、互相融合的,正如马太依斯所指:“将‘邪典’作为一种类别,从市场的角度来定位文化产品,意味着邪典已从很大程度上‘渗透’了主流电影文化。”^②

三、1980年至今:后亚文化时代的邪典电影

1. 1980—2000年:辅助市场与邪典电影的产业化

在哈维斯的《邪典电影的禁忌与超越》中,每个十年回顾的开篇都列出了期间发生的重大事件(主要集中在美国)。在80年代和90年代这两章,他的榜单里面包括:柏林墙倒塌与冷战结束、失业率飙升至10%、艾滋病的发现和爆发、“劳工阶层英雄”热——《第一滴血》(*First Blood*, 1982—

① [法]皮埃尔·布尔迪厄:《艺术的法则:文学场的生成和结构》,刘晖译,中央编译出版社,2001,第10页。

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 241.

2008)和《虎胆龙威》(*Die Hard*, 1988—2013)系列、划时代的奥普拉脱口秀、迪士尼《小美人鱼》(*The Little Mermaid*)引发的音乐动画片潮流、家庭录像设备与录像带租售文化的兴起、家用电脑、迈克尔·杰克逊(Michael Jackson)、挑战者号坠毁、克林顿政府结束共和党12年执政、俄克拉荷马大爆炸、辛普森杀妻案、哥伦比亚高校大屠杀、千年虫、X档案狂热、说唱乐、哈利·波特和史上回报率最高的恐怖片——《女巫布莱尔》(*The Blair Witch Project*, 1999)。从媒介技术的角度看,录像带、DVD的普及与互联网的兴起,是这段时期最重要的变革。

显然,这是社会政治经济、科技和文化发生巨大转折的20年,从文化研究的角度看,也被称为“后亚文化”(post-subcultures)时代的开始:“全球/本地、虚拟/真实、商业/独立、日常/边缘等二元区分层面,在……符号消费时代已经不复存在……呈现出高度变异的文化面貌。”^①就电影业的情况来说,20世纪70年代以后,家用录像机和视频系统风靡美国,“到20世纪80年代初,大多数美国家庭——近6000万家庭——都拥有了一台录像机”^②。各大制片厂纷纷制作、发行录像带卖给租售连锁店,赚得盆满钵满。与此同时,有线电视和卫星电视这一新的影像技术,也进一步提升了片库的价值。也就是说,这个时期的录像带业务和电视网取代了午夜场,成为循环放映的新手段。这与黄金时代初期电视上循环播放老电影的情况有些相似,但媒介技术的发展让观众自主性更强:录像机、录像带和频道订阅功能让影迷可以自由挑选影片,“增加了观众多次重复选择的机会”^③,而“多次重复”的实现意味着电影比过去更容易邪典化了。邮购目录的出现则更进一步精确细分了市场,让一些从未上映或很少有人知的电影有机会秘密流行起来。90年代,数字视频光盘(DVD)提供了更低的成本、更高的收益和更便捷的观影方式(在电脑或便携式播放器上看电影)。并且,DVD还可以通过拍摄花絮、

① [英]安迪·班尼特、[英]基斯·哈恩-哈里斯:《亚文化之后:对于当代青年文化的批判研究》,中国青年政治学院青年文化译介小组译,中国青年出版社,2012,第16页。

② [美]大卫·波德维尔、[美]克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版),范倍译,北京大学出版社,2014,第892页。

③ [美]大卫·波德维尔、[美]克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版),范倍译,北京大学出版社,2014,第892页。

不同的剪辑版本、预告片等“额外素材”吸引影迷。此外，新的政策和品牌的推出也促进了电影业的复兴：劳工政策变化、圣丹斯电影学院和电影节的成立等，推动了低预算电影业的发展。《德州电锯杀人狂》(1974)、《发胶》(*Hairspray*, 1988)、《落水狗》(*Reservoir Dog*, 1992)等邪典片，就是由当时的“新线”(new line cinema)和“米拉麦克斯”(Miramax)等“迷你主流”片厂发行的，这些低成本电影为公司获取了巨大回报，因此，各大片厂纷纷启动低端产品线，邪典电影也因而越来越靠近主流，“元邪典”(meta-cult)这一概念开始出现在学术话语中。最早的使用者是翁贝托·艾柯，用来指涉组成邪典作品的特殊话语结构，而马太依斯则将它的含义扩展为指涉自我意识明确的邪典电影——cult as performing cult。马太依斯认为，随着时代的发展，邪典电影正变得越来越“平凡”，原因在于：(1)批评家、学者和普通观众对于“邪典电影”这一名词太过滥用。(2)电影制作者对邪典风格的清醒认知和利用，使他们或许可以成为重要的评论家。(3)工业大生产早把邪典风格纳入其中成为一个类型或者营销手段。^①举例来讲，如果说几乎没有宣传投入的《哈罗德和穆德》(*Harold and Maude*, 1971)是完全通过“口耳相传”的方式获得成功的话，则之后的《血溅13号警署》(*Assault on Precinct 13*, 1976)、《洛奇恐怖秀》(1975)和《橡皮头》(*EraserHead*, 1977)等影片的邪典地位，都是源自“小心翼翼”的营销。

在朋克传记电影《席德与南希》(*Sid and Nancy*, 1986)的结尾，保释出狱的席德在一片城市的废墟中间、一座摇摇欲坠的比萨店门口，遇见几个拎着双卡录音机的黑人小孩。“别拽了，席德，你已经过气了。”于是，席德和他们一起，摇摇晃晃地跳起了迪斯科，夕阳照在这位吸毒过量的年轻朋克苍白的身体上。对于青少年亚文化或邪典电影来说，这代表着某种意象：一个时代正在结束，或者说，另一个时代正在开始。

① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), pp. 234-235.

2. 2000年至今：“元邪典”与融合媒介

1980年以来的世界格局，呈现出更为开放和融合的图景。消费主义和互联网文化的勃兴进一步促进了文化的全球化和同质化。带有“反常”和“挑战性”色彩的活动与生活方式，也就是通常被认为属于亚文化的表述，也呈现出复杂混乱的状态，伯明翰学派的亚文化理论遭到了严峻挑战。于是，世纪之交，便有人提出了“后亚文化研究”（post-subcultures studies）或“后亚文化理论”（post-subcultural theory），旨在“阐释亚文化人群在多变繁复的新传媒时代和日益普泛的文化符号消费时代所产生的身份混杂现象”^①。较为消极的研究者认为，大众文化已经逐渐趋于同质化和类型化，信息的传播日益零散化和碎片化，电子媒介促进了媒介的集中，但却暗中萎缩和削弱了潜在的批判空间。而较为乐观的看法则认为，电子媒介不断地扩大公共领域的范围，“符号暴力”有能力摧毁和冲破一切传统的边界，因而，使各种“异质因素”的成长成为可能。以电影为例，“电影在它的第一个百年的大多数时间里是一种模拟媒介。……自20世纪80年代以来，电影已经越来越成为一种数字媒介”^②。而今天，电影则走向了融合媒介：电影院、电视、互联网社交平台、移动设备软件都是主要的观影渠道，线上线下的交流互动为影迷提供了前所未有的参与和创作机会。

从邪典电影的角度看，如果说20世纪70年代的电影创作者就已经意识到“营销”邪典电影所带来的高回报率，那么时至今日，“邪典电影”已经成为宣传海报上最醒目的字眼。翻拍邪典老片是最常见的方式，每年都有不少向经典“致敬”的作品出现：《德州电锯杀人狂》（2003版）、《活死人的黎明》（2004版）、《隔山有眼》（*The Hills Have Eyes*, 2006版）、《后窗惊魂》（*Disturbia*, 2007版）、《杀人不分左右》（*The Last House of the Left*, 2009版）、《我唾弃你的坟墓》（*I Spit on Your Grave*, 2010版）、《宾虚》（*Ben-Hur*, 2016

① [英] 安迪·班尼特、[英] 基斯·哈恩-哈里斯：《亚文化之后：对于当代青年文化的批判研究》，中国青年政治学院青年文化译介小组译，中国青年出版社，2012，第17页。

② [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第922页。

版)、《阴风阵阵》(*Suspiria*, 2018版)……2007年,昆汀·塔伦蒂诺(Quentin Tarantino)和罗伯特·罗德里格兹(Robert Rodriguez)的两段式电影《磨坊电影》(*Grind House*)更是掀起了年度复古狂热。比起原作,这些新的“邪典电影”得到的预算要高得多,制作十分精美,但往往被影迷抨击为保守、暧昧、缺乏革命性,与承诺的“惊悚骇俗”截然相反,暗中与主流意识形态达成共谋,等等。但我认为,事实上,邪典电影一直都是一种具有“令人嫉妒的商业前景,和高收益的潜在可能”^①的亚文化资本,是一项产业。不管是20世纪70年代在小剧场和午夜场的无限循环放映,还是八九十年代的录像带及DVD模式,都给制作公司、发行公司和连锁影院/录像带或光盘租售商带来了巨大的收入。与此同时,也让影片流向更为广阔的区域,得到更为广泛的注意。而互联网的普及更使“获得”一部邪典电影作品在任何时间、任何地点成为可能。“难找”不再是邪典电影的标签之一。今天,一个无所事事的年轻人可以比较容易地找到并观看1972年在巴尔的摩成人影院小范围首映的《粉红色的火烈鸟》。一个影迷不需要专门奔赴美国,就能在家组织同好一起开《洛奇恐怖秀》的“假扮”(cosplay)聚会。只要搜索关键词,世界各地的人都可以共享这些资源。事实上,正如罗伯茨指出的,在过去十年间,亚文化越来越具有明显的全球化趋势。与此同时,“亚文化的边界正不断地被亚文化产业侵蚀”^②。因此,邪典电影产业正逐渐让邪典电影从“‘看与被看’的革命行为、小型的暴动”转变为某种拜物教的“收藏和观赏的对象”。邪典电影不再是属于小众的;“电影作者”的极致风格化和个人化面貌,也成了可供消费的标签。今天的邪典电影不再游离于大众文化的主流之外,而是成为整个电影产业源源不断的符号资源,是后现代“风格超市”中多种选择的一种。而从观众的角度来说,随着消费方式的碎片化,每一个人都成为暂时的、部分的、流动的亚文化成员,邪典影迷的群体也不再是严格区分自己人/

① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 26.

② [英] 马丁·罗伯茨:《全球性地下文化札记:亚文化和全球化》,载陶东风、胡疆锋编《亚文化读本》,北京大学出版社,2011,第400页。

外人的封闭式圈子，“集体的认同不再属于哪一个帮派、家庭或社区的问题，而是从一个群体转移到另一个群体中去的问题”^①。曾经邪典电影影迷内部的“高眉”或“低眉”之争、“贵族式”区隔，也逐渐被西布鲁克提出的“无眉”（无阶层文化，nobrow）消解。我们必须认清一个事实：今天的邪典电影已经不再是抵抗现代性建构的逃离策略，相反，它不仅已经进入主流，甚至还从某种程度上对观众产生了重大影响。

综上所述，邪典电影作为一种电影亚文化，已经从边缘和地下逐渐进入电影生产、传播、接受和批评的核心区域，成为主流电影产业广泛使用的策略和手段。“元邪典电影”就是企业集团、多种媒介和影迷精心设计的集体创造物。在我看来，值得注意的是，这并非伯明翰学派所说的“收编”，而是亚文化在新的历史时期发展出的多样性面貌。后亚文化时代的元邪典电影，是一种跨文本、跨媒介、跨文化、跨地域的不断流动的内容物，其所展现的是整个时代文化多样性的表征。

^① [英] 比尔·奥斯歌伯：《青年亚文化与媒介》，载陶东风、胡疆锋编《亚文化读本》，北京大学出版社，2011，第341页。

邪典电影研究综述：概况与讨论

一、研究概况

1. 重要的理论文章

如前文提到的，早在20世纪20年代至30年代，美国影评人就为“电影狂热”（cinema cults）出现的原因而争吵不休，当时就有一些相关文章散落在报纸杂志上，有些是电影评论，也有一些则是在关于现代主义艺术的探讨中提及这一现象。而cult film作为一个专属概念并真正进入电影研究者的视野，始于20世纪60年代。此后，邪典电影研究逐渐发展得越来越广泛和深入，越来越具有全球化视野。其中，厄内斯特·马太依斯等编辑的《邪典电影读本》（*The Cult Film Reader*, 2008），是最全面的邪典电影研究论文集之一，收录了43篇各个时期各国学者的学术论文，最早的一篇追溯到20世纪30年代，而最近的一篇则写于2008年。论文集包括四个部分：“邪典”的概念研究（the concepts of cult）、个案研究（cult case studies）、世界邪典研究（national and international cults）和邪典消费研究（cult consumption）。而马克·扬科维奇（Mark Jancovich）等人编辑的《定义邪典电影：对抗性品味的文化政治》（*Defining cult movies: The cultural politics of oppositional taste*），则通过14篇邪典电影的个案研究，试图从阶级、性别、代际、种族等角度解读“邪典趣味”的深层架构。J.P.塔洛特（J.P.Telotte）的《邪典电影体验：不可思议》（*The cult film experience: beyond all reason*）也收录了14篇文章，主要是从市场营销和文本接受的角度入手，研究邪典电影何以具有令人迷狂的效果，其中还包括了邪典明星（cult stardom）研究。

早期的重要论文

在本雅明的《机械复制时代的艺术品》中，着重探讨了电影的价值。而书中的一些章节和段落也涉及了早期的电影“狂热”。本雅明将艺术品唤起“光韵感（sense of aura）”的能力，称为“狂热价值”（cult value），而大众“是促使所有现今面对艺术作品的惯常态度获得新生的母体”。也就是说，在狂热的观影过程中，本雅明强调的是观众的作用。他描述这一量变到质变的过程是“极其广泛的大众的参与，就引起了参与方式的变化”。这种“参与”，不同于对传统艺术品的凝神贯注、顶礼膜拜，而是“以消遣的方式进行并通过集体方式完成的”^①。本雅明认为，决定一件艺术品独特之“光韵”的，不再是它的结构和材料，而在于这件作品唤起观者情感的方式，在于它被展示和接受的手段。而电影狂热或对电影明星的狂热，正是这种改变的典型例子。对本雅明来说，电影之所以能够引发狂热，正在于它是通过“心理表征”（psychological presence），引发观者的“震颤”（shock）或“发狂”（distraction）等情绪。同时，它还将“利用自己的‘光韵’实现政治性目的，唤起观众的革命精神和敏感度，给主流审美的统治地位造成了挑战”。

相对来说，翁贝托·艾柯则比较不关心观众的娱乐心态，而把重点放在电影的文本特性上。他非常关注流行文化文本如何操纵接受者耳熟能详的认知，来挪用和指涉其他的文本。他将这种相互引用的双曲链条（hyperbolic chain）称为“互文性”（intertextuality）。在《卡萨布兰卡：邪典电影与互文性拼贴》（Casablanca: Cult movies and intertextual collage）这篇文章中，他指出邪典电影的要义正在于“互文指涉”。艾柯将《卡萨布兰卡》（Casablanca, 1942）作为“邪典文本”（cult text），使用符号学的手法进行文本细读，这篇文章也成为邪典电影研究中最重要的一篇早期文献。他认为，《卡萨布兰卡》是研究电影文本之互文性的最好样本。在一部具有“活跃的互文性”（living intertextuality）的影片中，“它所使用的角色和情境，是大量利用其他电影中

① [德] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社，2000，第105-106页。

的原型而来”。观众通过识别各种指涉其他文本的标志和符号，享受和参与“双关”（puns）的乐趣。但这种大量的挪用并不是拍摄者有意设置的战略，而是一种“文本文源自文本”的、自然生成的“邪典文化”（cult culture）。艾柯指出，“互文性”框架都是由“普通的”框架衍生而来，将后者“打碎，隔离，断裂，让人只能记住其中的一些碎片”^①，其后才能重新组合为邪典主体。《卡萨布兰卡》提供了一个有待完整重塑的深奥文本结构，在文章里，他仅作为例子列举了影片第一部分中的24处明显的互文指涉，他写道：“所有的原型（archetypes）都在这里了，每位演员的表演都曾出现在别的场景中，每个角色的生活都不是‘真实的’人生，而是在以往其他影片中描绘过的典型生活。这部影片‘似曾相识’（déjà vu）的程度之高，到了人们还没有看，就能预知到接下来要发生什么的地步。”^②文章中，艾柯反复强调文本的能动作用，认为电影作者和电影观众的作用是非常消极的，这一观点在后来的邪典电影研究中饱受质疑。但艾柯的这篇文章还提出了一个非常重要的概念：“元邪典”（metacult）。他极有先见之明地预见，今后，“邪典”将成为欣赏电影的常规方式，这种方式就是“元邪典，或关于邪典的邪典（cult about cult），或一种邪典文化（a cult culture）”。在“元邪典”电影里，所有的符号和标志不再像《卡萨布兰卡》一样是无意为之的，而将是导演为了取悦观众而有意放置进去的。他在文章结尾提到了斯皮尔伯格（Steven Allan Spielberg）和乔治·卢卡斯（George Lucas），在他们著名的系列影片中，就放置了大量与其他电影互文的符号指涉，以娱乐观众。而今天，我们都知道，艾柯预言的事情早已成为好莱坞娱乐帝国批量生产的商业化巨片的惯例手法。

而苏珊·桑塔格（Susan Sontag）写于1964年的《关于坎普的札记》（Notes on Camp），当年虽然是在探讨一种风格和审美，而后也成为邪典电

① Umberto Eco, “Casablanca: Cult movies and intertextual collage,” in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), pp. 67–75.

② Umberto Eco, “Casablanca: Cult movies and intertextual collage,” in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), pp. 67–75.

影美学研究的重要文章。实际上，坎普片与“垃圾片”（trash cinema）、“刻奇片”（kitsch film）和“另类电影”（paracinema）有许多交融之处，它们都属于邪典电影的一个分支类型。桑塔格指出：“坎普是一种以风格表达出来的世界观——不过，这是一种特别的风格。它是对夸张之物、对‘非本来’（off）的热爱，是对处于非本身状态的事物的热爱。”“滑稽模仿、仿拟和戏剧性”是坎普趣味的核心。它们“糟糕但了不起”（good because it's awful），并且“极具政治性”（very political）。^①坎普感受力是在“作为意指的物”与“作为纯粹人工制品的物”之间发生了差异或断裂。在桑塔格描述的三种感受力中，纯粹审美的坎普感受力，相较于道德性的、“高级文化”的感受力或痛苦、残酷及错乱为标志的先锋派艺术中的情感极端状态的感受力，是最“令人信服的”。坎普趣味并不评判和试图改变所谓的“好—坏”准则，它以风格和形式来超越“内容”“美学”或“道德”，是不动声色、超然世外的。坎普视角为艺术及生活提供了一套“补充性”的欣赏标准；从过时、“过度”或失败中发现成功。虽然当时还没有“坎普电影”这一名词，也还没有学者将其作为类型电影加以研究，但在《关于坎普的札记》中，桑塔格已经浮光掠影地提到了许多她认为是“坎普式”的影片，包括自动点播机电影^②、意大利导演维斯康蒂（Luchino Visconti）的几部作品、《金刚》（1933）、《马耳他之鹰》（*The Maltese Falcon*, 1941）、《天堂里的烦恼》（*Trouble in Paradise*, 1932）、冯·斯坦伯格（Josef von Sternberg）的六部美国电影，特别是《魔鬼是女人》（*The Devil Is a Woman*, 1935），以及“在幻想上更极端、更肆无忌惮的”意大利彩色系列剧和日本科幻电影。她指出，一些“烂电影”中之所以存在着坎普，正是因为它们虽然“相对朴实粗糙”，但却因非同寻常的幻想力而显得更为引人入胜、趣味盎然。桑塔格也对比了一些她认为牵强或“不足”的坎普电影，包括希区柯克（Alfred Hitchcock）的《后窗》（*Rear Window*, 1954）、《西北偏北》（*North by Northwest*, 1959），爱森斯坦（Sergei

① [美] 苏珊·桑塔格：《关于坎普的札记》，载《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社，2003，第331页。

② 自动点播机电影：Scopitone films，一种在20世纪50年代的法国发明出来，盛行于60年代的16毫米电影点播机，机器通常放在俱乐部、酒吧间、餐厅或娱乐城里，播放的多是歌舞片。

M. Eisenstein) 的《伊凡雷帝》(*Ivan the Terrible*, 1944) 等等。在这之后, 从同性恋、性别权利或“坎普想象力”(camp imagination) 的角度关注电影的研究专著开始越来越多。

这些关注“电影狂热”的早期文章, 对后来的邪典电影研究起到很大的影响作用。逐渐地, 邪典电影研究开始专业化, 而重点也从文本和审美角度, 转向社会学方法。一些重要的文章包括: 巴里·格兰特(Barry Grant) 的《科幻作品的双重特性: 邪典电影中的意识形态》(*Science fiction double feature: Ideology in the cult film*), 文章中, 他认为邪典电影的特性体现在文本与观察者之间所发生的交互作用。通过分析午夜场名片《活死人之夜》(*Night of the Living Dead*, 1968)、同性恋喜剧《虚凤假凰》(*La cage aux folles*, 1978) 以及《上帝也疯狂》(*The Gods Must be Crazy*, 1980), 他将邪典电影定义为对抗“他人”(the Other) 的意识形态: 鼓励观众以不那么严肃的方式, 与“他人”“对着干”, 通过对“正常人”(the normal) 的嘲弄讽刺, 来暗中驯化“他人”, 让他们对自己的身份认同产生怀疑。^①

邪典电影的社会学研究

安妮·杰斯莱夫(Anne Jerslev) 也认为邪典电影的特性在于影片与观众之间的互动。但与巴里不同(与艾柯的“互文性结构”分析也不同), 她在研究中突出了“现象”的重要性。她认为邪典电影不是某种类型电影, 而是某种神秘的“接受代码”(certain code of reception)^②。邪典电影不仅从情感上, 更从认知的角度动员观众, 并且为他们提供了远距离的视角, 使他们不仅能够领会艾柯所说的那些设置在文本中的“互文性暗示”(intertextual cues), 更能有意地将其当作某种“本能的符号”(semiotics by instinct), 用以与原意完全相反的方式, 去解读文本。

① Barry Keith Grant, "Science fiction double feature: Ideology in the cult film," in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), pp.225-231.

② Anne Jerslev, "Semiotics by instinct: 'cult film' as a signifying practice between film and audience," in *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*, eds. Lucia Nagib and Anne Jerslev (London: I.B. Tauris, 2013), pp.132-144.

杰弗里·斯肯斯 (Jeffrey Sconce) 在《“废掉”学院：品味，放肆与电影风格的新策略》(‘Trashing’ the academy: Taste, excess and an emerging politics of cinematic style) 中，借助布尔迪厄 (Pierre Bourdieu) 关于趣味、阶级与文化 (亚文化) 之间的联系的研究，指出“反传统的” (anti-establishment) 趣味并不仅是由观众的阶层决定的 (如低阶层低品位)，更是由某种意图清醒地对抗霸权的态度所决定。斯肯斯将这种对电影的审美态度称为“另类电影”，认为它具有政治性的反抗状态，是反标准，反好品味，反中产阶级文化的“反趣味” (counter-taste) ①。

琼·霍金斯 (Joan Hawkins) 的《肮脏的狂热，欧洲垃圾与高雅艺术：美国低俗文化中的欧洲艺术电影》(Sleaze mania, Euro-trash and high art: The place of European art films in American low culture) 强调了“接受方式”对电影文本进行的重构，也是一篇非常有趣的文章。她发现了邪典电影中普遍存在的“高雅”与“低俗”风格之间的张力作用，并指出一个现象：在邪典拥趸中，高雅艺术经常被以“低俗”的方式接受。比如在午夜场或大学城影院里，某些欧洲艺术电影上映后获得的效果，与美国本土的低成本剥削片并无二致，因为它们共同拥有某种“特性”，而这一特性正是其邪典化的关键。在本书的第二章里，我也关注到了这一现象，并将通过三个文本分析，进一步探讨在20世纪50年代至60年代，欧洲艺术电影为何会在美国邪典化的原因。最后，霍金斯这篇文章的珍贵之处还在于，她在文中将“二战”前的高雅艺术崇拜，与20世纪60年代的剥削片狂热联系起来进行比较，为邪典电影的接受研究提供了连贯的历史性基础。②

马克·扬科维奇则将邪典电影研究置于结构主义与社会学方法的两极分化之间，前者在文本中寻找“邪典性” (cultness)，确定它的类型、风格、审美，而后者则从接受和观众的角度发现其“邪典性”。扬科维奇从资本

① Jeffrey Sconce, “‘Trashing’ the academy: Taste, excess and an emerging politics of cinematic style,” in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), pp. 100–118.

② Joan Hawkins, “Sleaze mania, Euro-trash and high art: The place of European art films in American low culture,” in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), pp. 119–132.

的角度出发，在他的《邪典作品：邪典电影，亚文化资本与文化差异的生产》(Cult fiction: Cult movies, subcultural capital and the production of cultural distinctions)中，以布尔迪厄的理论作为基石，采用了斯肯斯研究另类电影的框架结构，提出一个重要观点：“反趣味”粉丝与另类电影爱好者，实际上与那些他们反对的人一样，具有相同的审美上的排他主义，因此，他们的审美其实也是中产阶级的。他认为，那些对艾德·伍德(Edward Wood)的作品或血浆片的迷恋，是折中主义的。邪典电影研究应该强调小众文化的差异性，通过展示邪典电影的无数特性，强调其背离于主流的超然地位。^①对于邪典影迷标志性的参与行为，马太依斯认为，观众参与的深度与强度，是邪典电影最根本的特性。对于当时比较常见的一种划分观众类型的做法[即将参与邪典电影观影的人群分为两种：邪典电影的观众(audience of cult cinema)，和电影的邪典影迷(cult audience of cinema)]。马太依斯持批判的态度。他认为这种“双重捆绑”(double bind)会形成一个“鸡生蛋、蛋生鸡”一样的无限循环，阻碍邪典电影的研究。^②前者将关注点集中于挖掘作品“邪典性”的文本主义视角，而后者则强调观众认知对邪典电影叙事的构建作用。

在实践中，情况并非总是如此单纯地二元对立。多数情况下，促成一部电影邪典化的总是多方面原因。简单来说，就是邪典影迷追捧邪典特质的电影作品。邪典电影与其他电影的不同之处正在于此：它的邪典化既不是由导演风格决定的，也不是由观众的观影行为决定的，也不是由影评人的正/反面宣传决定的，而是所有这些因素，再加上其时的政治局势、社会文化环境、电影产业政策、先锋艺术思潮等共同作用的结果。与街头混混、足球流氓、吸毒者或朋克青年行为背后存在着“文化意义”一样，邪典电影并不仅是电影，而是一种亚文化。

① Mark Jancovich, "Cult fiction: cult movies, subcultural capital and the production of cultural distinctions," in *Defining Cult Movies: the cultural politics of oppositional taste*, eds. Mark Jancovich and etc. (Manchester: Manchester University Press, 2003), pp. 1-14.

② Ernest Mathijs and Xavier Mendik (eds.), *the Cult Film Reader* (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 370.

邪典电影的消费研究及其他

消费行为和现象也是邪典电影理论研究关注的核心问题之一。西方学者的研究主要从三个角度切入：“问题观众”（problematic audience），粉丝（fandom）和批评者（critics）。“问题观众”研究首先预设邪典电影中的暴力、性或越轨元素，比“普通”影片要更具煽动性，它们将会影响某些特定观者的行为。比如马丁·巴克（Martin Barker）提到20世纪70年代的“影院暴力”——他认为，在这个时期，暴力观影已经成为一种电影范式（film style），这种情况涉及各类影片：先锋电影、艺术片、午夜场电影等，而这一暴力并非盲目的混乱，而是很快与观影者的阶级立场、政治表达或身份认同结合起来。自此开始，《发条橙》（*A Clockwork Orange*, 1971）、《稻草狗》（*Straw Dogs*, 1971）、《杀人不分左右》（*Last House on the Left*, 1972）、《洛奇恐怖秀》（1975）、《鼯鼠》（1970）、《德州电锯杀人狂》（1974）以及拉里·科恩（Larry Cohen）、约翰·沃特斯（John Waters）或保罗·莫里西（Paul Morrissey）的电影作品都成为邪典电影“腐蚀社会”和“扰乱群众”的明证。80年代初期，伯明翰学派的青年亚文化研究、积极受众理论和电审制度研究都对“问题观众”研究起到了极大的帮助。特别是电审制度研究：马丁·巴克和朱利安·帕特莱（Julian Petley）在“脏录像”（video nasties）中挖掘出了底层人民潜在的革命性力量。而邪典粉丝及批评研究则更为丰富，重要的文章包括布鲁斯·奥斯汀（Bruce A. Austin）的《邪典电影观众肖像：洛奇恐怖秀》（Portrait of a cult film audience: The Rocky Horror Picture Show），吉娜·玛查蒂（Gina Marchetti）的《亚文化研究与邪典电影观众：观影语境的重新思考》（Subcultural studies and the film audience: Rethinking the film viewing context），亨利·詹金斯（Henry Jenkins）的《“振作起来！”——粉丝、盗猎者与游民》（‘Get a life!’—Fans, poachers and nomads）等。

其他重要的研究文章还包括对邪典电影、导演与明星的个案研究，比如让·维果（Jean Vigo）的《一条安达鲁狗》（*Un chien andalou*），帕克·泰勒（Parker Tyler）关于奥逊·威尔斯（Orson Welles）“实验性邪典电影”的研究，

加里·汉茨 (Gary Hentzi)、威尔士·埃弗曼 (Welch Everman)、劳伦斯·奥图尔等人对邪典恐怖片的研究, J.P.塔洛特对电影《女巫布莱尔》网络传播的研究, J.哈伯曼 (J.Hoberman) 与乔纳森·罗森鲍姆 (Jonathan Rosenbaum) 的《鼯鼠: 穿越反文化荒漠》(El Topo: Through the wasteland of the counterculture), 加里·尼德汉姆 (Gary Needham) 的意大利铅黄片研究, 莱昂·亨特 (Leon Hunt) 的功夫片研究, 安娜丽·涅维茨 (Annalee Newitz) 的日本动漫在美国的接受研究等。

2. 重要的线索著作

有关邪典电影指南类和历史类的线索著作有很多, 一部分是把重点放在一般影迷所理解的B级片、剥削片或“午夜场”上: 引用率最高的包括埃里克·沙佛 (Eric Schaefer) 的《无畏! 大胆! 震撼! 真实! 剥削电影的历史, 1919—1959》(*Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959*), J.哈伯曼的《午夜场电影》(*Midnight Movies*), 哈里·梅德维德 (Harry Medved) 的《金火鸡奖》(*Golden Turkey Award*), 弗雷德里克·米勒 (Frederick P. Miller) 的《剥削电影》(*Exploitation Film*) 等。另一些集中介绍邪典电影中更为小众的类型, 如关注意大利老片狂热的哈罗德·休斯 (Howard Hughes) 的《意大利电影: 从经典到邪典的完整指南》(*Cinema Italiano: The Complete Guide from Classic to Cult*), 米克尔·柯文 (Mikel Koven) 的《甜蜜的死亡: 本土电影与意大利铅黄》(*La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*), 关注德国及北欧地区纳粹剥削片 (nazisploitation) 的丹尼尔·麦格娄 (Daniel Maglow) 等人编写的《纳粹剥削! 低眉电影与文化中的纳粹形象》(*Nazisploitation! The Nazi Image in Low-brow Cinema and Culture*), 关注同性恋坎普片的保罗·罗恩 (Paul Roen) 的《高度坎普: 坎普与邪典电影的同志指南》(*High Camp: A Gay Guide to Camp & Cult Films*), 马修·丁肯 (Matthew Tinkcom) 的《像同志那样工作: 坎普、资本与电影》(*Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema*), 以及一些关于黑人剥削片、香港功夫片、英国汉默 (Hammer) 恐怖邪典片、日本异色电影等世界民族邪典电影的线索

著作。

比较全面地介绍邪典电影的，则包括威尔·道森（Will Dodson）的《邪典电影》（*Cult Films*），史蒂芬·保罗·戴维斯（Steven Paul Davis）的《邪典电影与制作者目录》（*The A-Z of Cult Films and Film-makers*），帕祖尔克的《邪典恐怖片的快感与痛感：史的研究》（*The Pleasure and Pain of Cult Horror Films, an Historical Survey*），厄内斯特·马太依斯的《100部邪典电影》（*100 Cult Films*），保罗·辛普森（Paul Simpson）的《邪典电影粗略指南：好片、烂片和怪片》（*A Rough Guide to Cult Films: the Good, the Bad and the Very Wierd*），詹妮佛·艾斯（Jennifer Eiss）的《500部基本的邪典电影：终极指南》（*500 Essential Cult Movies: The Ultimate Guide*），史蒂芬·施耐德（Steven Schneider）的《101部此生必看的邪典电影》（*101 Cult Movies You Must See Before You Die*），哈维·梵顿（Harvey Fenton）的《血肉横飞一览表》（*The Flesh and Blood Compendium*）等。

尽管只是线索著作，但大部分作者仍在这些书中表达了他们对于邪典电影定义、范畴和分类的想法。威尔·道森在《邪典电影》里提出，对邪典电影的界定既不应以影片的题材来区分，也不应以影迷的狂热程度来区分，而应以其与主流电影的相互关系来区分。他认为，邪典电影并非特意拍成的。一部电影在上映前并不知道自己是是否会成为“邪典”。它是被影迷“选中”的，从这个层面看，邪典电影首先必须排斥主流，游离于主流之外。尽管如此，却又能对主流电影的发展产生一定影响。道森的问题在于，从“主流”的视角来定义“非主流”，将“主流”作为参照系和出发点，这本身就使邪典电影失去了定义的可能。邪典电影文化与主流电影文化之间存在着相互关系，但邪典电影研究的关注点肯定在其自身的独特性上。

帕祖尔克的《邪典恐怖片的快感与痛感：史的研究》则是按照年代和风格，针对恐怖题材的邪典电影进行整理。关于“邪典”这一概念，作者认为，尽管每个人对邪典电影所作的定义都不尽相同，但有些共通点是毋庸置疑的。通过梳理和比较马克·扬科维奇、翁贝托·艾柯、詹姆斯·莫里森（James Morrison）、布鲁斯·奥斯汀等人的定义，帕祖尔克归纳出邪典电

影的三个特点：首先，它肯定不属于主流电影。其次，它吸引我们是因为绝大多数人抵制它，因为它“拒绝生产多数人喜爱的那种愉悦”。最后，邪典电影不是生而邪典的，是观众将一部电影变成了邪典电影。尽管归纳得相当单薄，但他接下来进行的分类却较有参考价值：将20世纪第二个十年以降的邪典恐怖片分为恐怖之源、怪物与疯子、世界恐怖、肮脏80年代及诡异新面貌，并在论述中将社会和科技的变迁与电影风格联系起来考察，每一门类都列举了十几部到几十部代表作品，让读者可以直观地从史的角度把握一个发展的脉络。

与前面几部作品不同，施耐德的《101部此生必看的邪典电影》不是从电影学者的角度，而是以影评人和批评家的眼光看待邪典电影的。全部评论由来自世界各地的50余位最优秀的撰稿人、评论家、影评人、影迷和电影人写成，包括巴黎《世界报》旗下的让-米歇尔·佛罗顿（Jean-Michel Frodon），东京《潜流》杂志旗下的藤原敏史，及《帝国》《视与听》《滚石》《纽约时报》《完全电影》《国际电影指南》《洛杉矶周报》《电影季刊》《华盛顿邮报》的评论员，和来自CineAction、NME、Time Out、Filmmaker、Moviemaker等的媒体从业者。施耐德在书中提出了他选片的标准，从产业、创作、传播、接受及审美多个角度观照了邪典电影的特点：（1）一些有史以来最晦涩、乖张，最具争议性和明显怪诞的影片。（2）邪典电影的观众通常只是小范围内的一群忠实拥趸和狂热影迷。（3）此类影片的吸引力可同时归因于片子的主题，以及观众的心态特征——某种“独占花魁的优越排外感”。（4）邪典电影的传播多得益于热忱的观影者之间口耳相传、互通信息的宣传效应。这些电影在影迷中维持热度的时间，远远超过那些即使是最成功的商业大片。（5）邪典电影通常是怪才的电影作者（蒂姆·伯顿、大卫·林奇、艾德·伍德、约翰·沃特斯等），他们的叙事技法、场面调度和所表现的主题极度个人化、风格化。（6）大部分邪典电影是自筹资金，拍摄及后期的预算很有限，其制作水准通常低于电影行业平均值。施耐德几乎已经总结出邪典电影的全部特征，但并没有深入挖掘何以会如此的原因。其时相应的社会文化语境、主流电影产业的兴衰、艺术思潮及青年运动与邪典电影的生产及接受之间的关系，也没有被联系到思考当中。

最具参考价值、引用率最高的线索著作是丹尼·皮瑞的《邪典电影》(Cult Movies)三部曲。在这套书中,作者用很长的篇幅逐一详尽评论300余部邪典电影,每一部都包括电影的制作班底和背景,剧情梗概和剧照,发行和上映的情况,即时票房和观众的反响,媒体的观察和批评,后续情况,以及作者自己的看法等。更为珍贵的是,皮瑞在每一篇里都会联系影片上映期间发生的一些重要的文化事件,或将影片与其他著名影片进行横向比较。再版后记中,皮瑞则列出了更为广泛的推荐观影名单。详细情况可以参考我在附录中列出的片单。

皮瑞的《邪典电影明星》(Cult Movie Stars)一书也是非常重要的索引。他认为(后来也成为共识):一些电影邪典化的原因在于“邪典电影明星”的作用。一些明星在银幕上塑造的形象大受欢迎,其不寻常的私生活却遭人唾弃。他们的传奇经历往往获得小众的支持和狂热追捧,比如贝蒂·戴维斯(Bette Davis)、朱迪·加兰(Judy Garland)、詹姆斯·迪恩(James Dean)、玛丽莲·梦露(Marilyn Monroe)、李小龙等。而另一些演员则是被邪典导演塑造成了风格化的邪典明星,比如克里斯托弗·李(Christopher Lee)、约翰尼·德普(Johnny Depp)等。在这部608页的索引中,皮瑞收录和简要介绍了750余位拥有邪典拥趸之光环的明星。

3. 重要的学术专著

近20年来,这方面的研究开始大量进入学术视野,并从美国蔓延到加拿大、英国、法国、日本等更多国家。一个有力的明证是:在2000年、2002年、2003年和2007年,还陆续召开了以邪典电影研究为主题的国际学术研讨会,包括2000年在诺丁汉举办的“邪典电影研讨会”(Cult Movies Conference),2002年及2003年在伯克利分别举办的“生来邪恶——垃圾电影学术研讨会”(The Born to be Bad Trash Cinema Conference, Berkeley 2002\2003),2007年在伦敦举办的“Cine-Exess国际邪典电影研讨会”(Cine-Exess International Cult Film Conference, London, 2007)等等。显然,在新的历史时期,人们对邪典电影的关心热度仍持续不减。尽管许多人认为它早已

衰落，但在研究者看来，它只是和主流电影、朋克摇滚乐或其他各种亚文化群落一样，有了新的面貌而已。新的邪典电影有了新的面貌，而过去时代的邪典老片，我们则有更新的角度和方式对它重新阐释。最重要的是，邪典电影仍深具意义的原因，在于仍然有人在喜爱它：“它们都很有趣，而且也流行——只不过不是在大多数观众之间，而是拥有一小帮核心粉丝。它们会流行是因为它们表达了我们想表达的——不然，我们也不会喜欢。”^①

相关的学术专著也在接连不断地出版。最有影响力的几本论文集/专著包括前文提到的《邪典电影读本》、J.P.塔洛特编辑的《邪典电影体验：不可思议》（*The Cult Film Experience: Beyond All Reason*）和《科幻电影双片连映：作为邪典文本的科幻电影》（*Science Fiction Double Feature: the Science Fiction Film as Cult Text*）、马克·扬科维奇编辑的《定义邪典电影：对抗性品味的文化政治》（*Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste*）、阿兰·哈维斯的专著《邪典电影的禁忌与超越》、厄内斯特·马太依斯等人的合著《邪典电影导读》（*Cult Cinema: an Introduction*）、克里格·泰勒（Greg Taylor）的《观众中的艺术家：邪典、坎普与美国电影批评》（*Artists in the Audience: Cults, Camp and American Film Criticism*）、大卫·安德鲁（David Andrew）的《艺术电影理论化：外国，邪典，先锋与超越》（*Theorizing Art Cinema: Foreign, Cult, Avant-garde and Beyond*）、萨曼莎·巴巴斯（Samantha Barbas）的《电影疯：明星、粉丝与名人狂热》（*Movie Crazy: Stars, Fans and the Cult of Celebrity*）、米基塔·布洛特曼（Mikita Brottman）的《冒犯电影：通向呕吐电影的人类学》（*Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinema Vomitif*）、朱莉·伯切尔（Julie Burchill）的《摧毁上帝：邪典与被重估的英雄》（*Damage Gods: Cults and Heroes Reappraised*）、伊恩·康力克（Ian Conrick）的《垃圾美学：流行文化与它的受众》（*Trash Aesthetics: Popular Culture and its Audience*）、尼克·考垂（Nick Couldry）的《媒介仪式：发展的途径》（*Media Rituals: a Critical Approach*）、威尔士·埃弗曼（Welch

^① Welch Everman, "What is a Cult Horror Film?," in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijis and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 214.

Everman) 的《邪典恐怖电影》(*Cult Horror Films*)、克塞维尔·曼迪克(Xavier Mendik) 编写的《不羁的愉悦：邪典电影与批评》(*Uruly Pleasures: Cult Film and its Criticisms*)，以及关注英国邪典电影的《长指甲与我们：英国的邪典电影和电影狂热》(*Withnail and Us: Cult Films and Film Cults in British Cinema*)、关注日本邪典电影的《东京审查：日本邪典同盟》(*Tokyoscope: Japanese Cult Film Companion*)、《地狱里的爱欲：日本电影中的性、血浆与疯狂》(*Eros in Hell: Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema*) 以及《亚洲邪典电影》(*Asian Cult Movies*) 等。此外，还有更多专门研究邪典电影子类型，如B级片和剥削电影、邪典恐怖电影等的文集和专著。

大多数邪典电影的专著都是从一个单一的视角进入研究的。比如J.P.塔洛特主要做受众研究，他的文章及专著都集中在观众对邪典电影的观影体验和媒体的反馈上。哈维斯的《邪典电影的禁忌与超越》强调邪典电影的“事件性”特质，将电影文本与重大国际时事联系起来，将其看作是某种怀旧情绪和时代风潮的外化。其他的还包括从先锋实验艺术的角度、从粉丝文化的角度、从媒介发展的角度等解读邪典电影的专著。其中较值得一提的，是从社会学角度入手的扬科维奇的文集《定义邪典电影：对抗性品味的文化政治》。这些文章将电影文本放置于现代性背景当中，探讨邪典电影与青年亚文化、粉丝文化、殖民文化、男性中心主义、女性主义、种族主义等的关系。

作为诺丁汉大学电影学研究中心主任，扬科维奇的观点深受伯明翰学派文化研究的影响。在《定义邪典电影》一书的导论里，他首次提到了其中所体现的亚文化意识形态：“邪典电影不是靠某种单一、特定的共性来区分的，而是在于其中的‘亚文化意识形态’，它存在于电影的制作者、电影本身和观众之间。”^①扬科维奇观察了邪典电影的传播和接受。他发现，在邪典电影的观众中，也存在鲜明的阶级区隔。他在总结思科和琼安·哈娄(Joanne Hollow) 的观点之后，指出：

^① Mark Jancovich and etc.(eds.), *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), pp. 2-3.

邪典电影的影迷恰恰以中产阶级白人男性为主。尽管他们……感到自己与费斯克口中“多数的、正常的观众”不一样，而是拥有“对抗性的品味”（oppositional taste），但事实上这一“对抗性”重申了，而不是挑战了中产阶级的趣味及男性中心主义。比如说，“坏电影”观影庆典所表现出的陌生化效果，正是布尔迪厄论证的中产阶级审美趣味的核心，与中产阶级的物质保障是直接相关的，并同时参与了将社会中的某些群体他者化的过程。^①

而一直以来被认为存在于邪典影迷与主流影迷间的矛盾，实际上也是不存在的，因为它：

……不是边缘阶层与中产阶级的冲突，而是中产阶级内部的矛盾。在这场斗争中，邪典影迷被扯进了“文化的中产阶级”对“经济的中产阶级”权威的挑战……下层中产阶级成了替罪羊，巩固了上层中产阶级的权威。在这一斗争的过程中，下层中产阶级“被他者化”“被女性化”了。^②

除了阶级与性别因素，扬科维奇还发现，民族文化对邪典电影解读的“异化”作用以及新媒介的产生（录像带、有线电视、卫星电视与互联网等），也都对邪典电影的生产、传播、研究产生了不可忽视的作用。扬科维奇的书中专门选编了研究香港功夫片邪典化的论文，里昂·亨特（Leon Hunt）的《功夫邪典大师——明星、表演与香港武术电影中的“真实性”》（Kung fu cult masters—stardom, performance and ‘authenticity’ in Hong Kong martial arts films）、研究意大利铅黄片邪典化的彼得·哈金斯（Peter

① Mark Jancovich and etc. (eds), *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 8.

② Mark Jancovich and etc. (eds), *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 8.

Hutchings) 的《阿金图效应》(The Argento Effect)、研究西班牙艺术电影邪典化的安德鲁·威利斯(Andrew Willis)的《西班牙恐怖与“艺术”电影进程, 1967—1973》(Spanish horror and the flight from ‘art’ cinema, 1967-73)、哈孟尼·吴(Harmony Wu)研究彼得·杰克逊效应与新西兰本土奇幻片国际化、邪典化的文章等, 显示了跨文化、跨语境研究的新方向。

而《邪典电影导读》和《邪典电影读本》是目前邪典电影研究中涵盖层面相对比较丰富的。在《邪典电影导读》中, 马太依斯与塞克斯顿(Jamie Sexton)将邪典电影的理论研究, 大致归纳为社会学研究(sociological studies)、接受研究(reception studies)、文本研究(textual interpretations)和审美角度研究(aesthetic analyses)等几种类型。作者将全书的内容分为两部分, 每一部分又分为多个章节, 逐一讨论邪典电影研究中的重要问题。第一部分“接受与讨论”探讨的是邪典电影得以发展的背景和环境, 包括商业市场、相关奖项和电影节、审查制度和批评、亚文化群体与粉丝、邪典电影作者、邪典明星、坎普与另类电影的影响、性与性别文化、跨地域与东方主义、宗教与乌托邦等。第二部分“主题与类型”则研究了存在于主流电影之边缘的邪典电影的动机、修辞、传统与类别, 包括B级片与剥削片、地下与先锋电影、邪典电影与毒品的关系、邪典电影与流行音乐的关系、经典好莱坞老片狂热、邪典恐怖片、科幻邪典电影、邪典重磅制作、互文与讽喻以及元邪典等章节。正如全书的结构所显示的, 这是一本比较全面的研究概览。但作为以美国电影为核心的研究, 作者在其中忽略了好莱坞电影产业的兴衰对邪典电影的发展和转变所产生的根本性影响, 也较少关注媒介技术的变迁带来的传播和接受模式的巨大改变。

马太依斯与曼迪克编辑的《邪典电影读本》则是一部厚重而有价值的论文集。书中, 他将选编的文章分为四类: 关于邪典的概念研究、邪典电影个案研究、其他国家民族电影的“世界邪典”研究, 以及邪典电影的消费研究。每一部分都选入了十余篇重要论文, 其主题并不局限于邪典电影本身, 也包括与之密切相关的其他研究: 先锋实验艺术的风格、粉丝的疯狂行为、邪魔崇拜团体、特殊的消费现象等。比如前文中提到的桑塔格的《关

于坎普的札记》、本雅明的《机械复制时代的艺术品》节选、《从卡里加利到希特勒》《电影的本性》作者齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）的《烦乱的狂热：谈柏林的电影院》（*Cult of distraction: On Berlin's picture palaces*）、布尔迪厄《区隔》一书的导言、费斯克为论文集《爱慕的观众：粉丝文化与流行媒介》（*Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*）撰写的《粉丝群体的文化经济》（*The Cultural economy of Fandom*）等。值得注意的是，在《邪典电影读本》的导言中，作者强调了邪典电影研究的必要性：

今天，邪典电影变得随处可见。任何一个书店里都能买到关于邪典电影的“概览”或“速递”的口袋书。主要的电视网，比如MTV、TMF、A-Channel、Channel 4和Channel 5这些年都开辟了专放邪典电影的特别节目。从比较学术的层面看，*Intensities*这样的在线期刊、*Cultographies*和*Alterimage*这类研究邪典或剥削片的系列书籍，或“邪典电影档案”（Cult Film Archive）这种开创性研究的出现，也都让邪典电影研究进入了真正的学术领域。邪典电影的广泛蔓延，在文化和经济上都具有极大的重要性。它有助于进一步拓宽流行趣味整体的多样性，在这其中产生了巨大的经济效益。……邪典电影已经成为一个具有挑战性的产业，并快速成长为与重磅大片一样威力无穷。^①

不过，在我看来，马太依斯的想法还是有些保守：今天，邪典电影并非只是成为主流、“快速成长”和“与重磅大片一样”。它的意义也不再是丰富了主流电影文化的多样性：“邪典化”已成为一种常规手段，是电影产业之创造、宣传、传播及接受链条中必然采取的途径。

马太依斯的《邪典电影读本》中较有价值之处，还在于作者指明了邪典电影研究必须涵盖的四个部分，否则就容易流于片面。包括剖析文本、消费

① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 165.

研究、产业研究和文化身份研究。其中每个部分还要观照到一些具体的元素和特质，我在这里列出一个表格以便梳理：

表1 邪典电影研究中的各层面问题

文本剖析	消费研究	产业研究	文化身份研究
创新性	积极的庆典：信仰、仪式等	生产：传奇故事 意外事件	陌生感 (strangeness) —— 相对于其母文化
恶劣性 (Badness)			
越轨状态	社群与组织	推广：特殊活动 访问限制	寓言性 (allegory)
类型	活跃性 (liveness)		
互文性	献身行为 (commitment)	接受：口耳相传 长尾效应 (long tail)	文化敏感性
缺陷性 (loose ends)	叛乱行为 (rebellion)		
怀旧性	多样化的经典性 (alternative canonization)，区别于“官 方”经典		政治性
血浆暴力 (gore)			

此外，《邪典电影读本》和《邪典电影导读》还都简要回顾了邪典电影理论研究的历史，为今后的研究者提供了值得参考的资料。

二、关于概念的讨论

1. 一些观点

正如前文所说，不管在学术界还是影迷中间，邪典电影的定义和概念都始终没有一个定论。扬科维奇甚至认为，“产生概念和区分的‘过程’才是邪典电影文化政治的核心所在”。他强调，重点不是在于“妄下绝对的标准，而是提供一个关于定义与意义的具有建设性的对话和沟通”^①。他引用杰夫·思科 (Jeff Sconce) 的话，指出邪典电影涵盖的层面甚广，它的类型和风格无从把握这一事实：

^① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p.

“邪典电影”这个概念可以将很多看起来风马牛不相及的电影门类包括进去：“烂片”（bad film）、血块电影（splatter punk）、残酷实录（mondo films）、刀剑草鞋史诗剧^①、猫王表演（Elvis flicks）、政府卫生保健片、日本怪兽电影、沙滩派对歌舞片以及历史上所有从青少年犯罪纪录片到软性色情的剥削电影。^②

同时，扬科维奇指出，定义邪典电影之前，还必须先明确所谓“主流电影”的概念：“对它（邪典电影）的定义需要……将其看作是对立于‘主流’的存在。但是，‘主流’的定义压根就不清晰、不固定，它本身就是个说不清道不明的‘他者’。”扬科维奇干脆提出了“拒绝定义”。他认为，不应该妄下绝对的标准，而应“提供一个关于定义与意义的具有建设性的对话和沟通”。因此，“比起试图找出能够定义邪典电影的基本要素，不如首先设想邪典电影本质上就是个五花八门的东西”^③。

丹尼·皮瑞也意识到了“主流”与“非主流”对于概念界定的必要性。他直接将邪典电影与“典型的好莱坞作品”相比，并且赞颂了影迷热情之珍贵。他写道：

（邪典电影是）特殊的电影，因为一些特殊的原因，被部分电影观众念念不忘、珍爱无比、全心守护……怀着巨大的热情坚决捍卫。……邪典电影的信徒坚信，他们比起一般的电影人来说，是极少数幸运的一群，因为他们发现了能拍出无与伦比的影片的秘密。^④

① sword and sandal epic, 刀剑草鞋史诗剧，又叫高腰短裙电影（peplum）。实际上是意大利生产的历史宗教史诗题材的影片。热播于1958—1965年的意大利，后来在“通心粉西部片”热潮中逐渐衰落。这些电影在美国发行后，意外地获得小规模的热狂粉丝。

② Mark Jancovich and etc.(eds.), *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 5.

③ Mark Jancovich and etc.(eds.), *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 9.

④ Danny Peary, *Cult Movies I: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful (1998 edition)* (New York: Gramercy Books, 1998), p. xxi.

因此，皮瑞认为，邪典电影站在“典型的好莱坞产品”永远达不到的高度。“因为评论家总是以相差无几的方式来理解（好莱坞的）大路货的电影，而没有人真的会对影片的质量提出质疑。但邪典电影‘天赋稟异，围绕其质量、主题、风格等所有方面，都争议不断’。”^①问题在于，将邪典电影作为好莱坞电影的反面，这样的二元对立实际上并不存在。正如我一直强调的，邪典电影的发展脱离不了好莱坞的历史语境，而好莱坞电影产业也与邪典电影的“渗透”息息相关。此外，皮瑞所说的“无与伦比的秘密”的深层架构是什么，他也没有做出解答。

阿兰·哈维斯采取了精英主义的批判视角。他认为，虽然大多数邪典电影都不可否认是具有相当价值的艺术品，但它们却是展示腐败与终结的艺术，是要揭示“令人不快的疾病与死亡的淫乱隐喻”^②。它的出现源于整个社会环境对“退化”的崇尚。而帕祖尔克也指出邪典电影“拒绝生产多数人喜爱的那种愉悦”^③。二者从审美的角度审视邪典电影，强调了电影作者的作用，也暗示了其社会学意义上的亚文化立场，但对其最为突出的接受模式却没有提及。并且，他们对邪典电影风格的描述也过于简单。通过前文的梳理，我们知道许多被邪典化的影片，并没有展示“腐败”“死亡”或“淫乱”，也并不仅是小众群体的爱物。

施奈德在《有生之年非看不可的101部邪典电影》中强调了电影作者（auteur）：“邪典电影通常是一些电影怪才的创作成果……大部分是自筹资金，拍摄及后期预算十分有限，所满足的也是特定观众群的需求。”^④的确，很多邪典电影都是作者电影（auteur film），对于一个特别风格化的导演来说，每部影片都是他们自己人生的叙事，不管它呈现了怎样扭曲的面貌。这

① Danny Peary, *Cult Movies I: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. xxi.

② Allan Havis, *Cult Films: Taboo and Transgression, a Select Survey Over 9 Decades* (Lanham, Maryland: University Press of America, 2008), p. 3.

③ Bartłomiej Paszylik, *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: an Historical Survey* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2009), p. 3.

④ Steven Jay Shneider, *101 Cult Movies You Must See Before You Die* (New York: Quintessence Editions Ltd. 2010), p. 7.

样的影片很难从观众的接受对它的再创作层面进行研究。但即使如此，任何一部电影的邪典化也都是一个完整的过程，忽略其他步骤而只关注创作环节，是绝不可取的。

J.P.塔洛特则仅强调受众。她的书名已经直白地揭示了她的观点：邪典电影的关键在于观众对其“不顾一切”（beyond all reason）的热情。塔洛特明确地指出：“‘不顾一切’就是邪典电影的天性。”^①然而，许多例子证明，电影制作者、电影本身甚至电影的发行渠道在其中产生的作用有时恰恰是决定性的。

威尔·道森则完全强调邪典电影的亚文化立场：“（邪典电影是）排斥主流，游离于主流之外，但却又能对主流电影的发展产生一定影响”^②的影片，他的观点与皮瑞犯了相同的错误：从“主流”的视角来定义“非主流”，将“主流”作为参照系和出发点，这本身就使邪典电影失去了定义的可能，因为“主流电影”这一概念也是很难说清的。

而马太依斯的做法是一直不断修改和增补邪典电影的定义，他显然已经发现，随着时代的发展，旧的定义很快就无法解释新出现的情况了。在2008年编辑出版的《邪典电影读本》里，马太依斯首先给出了一个长而拗口的定义：

邪典电影是这样一种电影：它始终拥有一群活跃的追随者，他们高度赞赏这些作品的反叛性、与优势的文化风俗的矛盾性、怪异的主题和讽喻性场景、高度的文化敏感性及对霸权政治的抵抗性。邪典电影颠覆了“好品味”和“坏品味”的概念，它们通过互文性拼贴、血浆暴力、开放式结尾或制造怀旧情绪，挑战类型惯例和连贯叙事。它们在制作上通常麻烦连连，而导演和演员的经历也往往充满神秘传奇色彩。邪典电影尽管经常遭禁，但却始终有市场价值，并被持续不断地放映。^③

① J. P. Telotte (ed.), *the Cult Film Experience: Beyond All Reason* (Austin, Texas: the University of Texas Press, 1991), p. 5.

② Will Dodson, *Cult Films* (Long Island, New York: Compendium Publishing, 2010), p. 7.

③ Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p.

到了2011年，他又在自己的专著《邪典电影导读》里，重新修改了这一定义：

邪典电影是一种通过观众的接受行为来进行辨识的电影，这种引人注意的不寻常的接受模式，强调了观赏体验中最惊人的部分。它扰乱了传统的观赏策略，存在于主流的边缘。它所展示出的这一接受策略，已经成为少数人的抵抗态度和身处大众文化之中的小众庆典的同义词。于是，电影制作者开始利用和管理观众的这种“邪典态度”，专门设计出包含着越轨、异化、抵抗、怀旧情绪和具有高度文本间性的叙事。不过，尽管如此机会主义的“邪典项目”可能会令人产生一个印象，那就是邪典的概念——如今已经成为单纯的营销策略，但这其中依然存在能够引起观众意想不到反应的接受，依然能引发观众难以预计的行为，特别是将新技术的使用与传统的展映模式相结合后。我们必须重新定义其受众的概念。^①

可以看到，在这三年之中，马太依斯定义所关注的重点，已经从文本上转移到了接受上，从强调“对抗性”和“颠覆性”的创作，变为强调“利用”“管理”和“设计”的营销策略。同时，与詹金斯一样，他也意识到了观众的行为在新媒介技术的广泛应用之时对产业结构的“难以预计的”的影响。

2. 四个研究角度

总的来说，学者对邪典电影概念的理解，主要是社会学角度、接受角度、文本阐释角度和审美分析角度这四种方法。社会学方法将邪典电影看作某种基于消费主义的“信仰”，关注的重点是影片的邪典化过程：狂热的影迷群体如何产生、进行了何种仪式性的庆典行为，电影所引发的话题性事件

^① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p.

及其发展等，探究这一特殊的现象在主流的文化语境中显示了何种身份和地位。从这一层面看，邪典电影的亚文化属性暴露无遗，帕特里克·肯科特（Patrick Kinkade）和麦克·卡托维奇（Michael Katovich）就将其看作是小众观众群的身份表达，这些影片都具有如下元素：

（1）将典型人物置入非典型的情境；

（2）质疑和颠覆了传统的霸权结构；

（3）反映了巨大的社会压力；

（4）提供了对社会压力的某种解决方案（通常是自相矛盾的和较为极端的）；

（5）提供了能令观众产生自恋心理和同情心态的反叛角色。^①

对邪典影迷来说，这既是电影本身的特质，也暗合着他们自身的特性和行为经验。一方面，他们要反抗权威和消解一切经典，而另一方面，他们又把自己所尊崇的对象看得无比神圣。

从接受的角度理解邪典电影的概念，是探究它的传播、发行和消费情况以及形成的粉丝群体。案例研究是常见的方法。邪典电影被看作不同阶层相互斗争的武器：争夺文化地位，打响“品味”之战。影迷是电影邪典化的关键因素，由于他们的热忱，才使一些在上映之初遭遇惨败的电影重焕生机，也令一些本身就很成功的作品，进一步获得了经久不衰的热爱。曼迪克总结出邪典接受的特点，并以此为依据来识别邪典电影，包括如下要素：

活跃的粉丝群、社群意识、生命力强劲的观影体验、坚守和持久力、反叛意识、解构经典的另类电影欲望（paracinematic desire）、经久不

① Ernest Mathijs and Xavier Mendik (eds.), *the Cult Film Reader* (Berkshire: Open University Press, 2008), pp. 251-258.

衰的上映传奇、特殊的小众事件和长久的影响力。^①

从文本角度研究邪典电影，顾名思义，是要从文本出发理解这一概念。如果说邪典电影的接受研究强调观众“识别”能力的作用，则文本研究强调的是一部影片如何设置“暗示”和“指涉”线索，而文本与观众之间又是如何进行交流的。持这一观点的研究者认为，“怀旧感”“反讽”和“坎普趣味”是邪典文本最终能够引发影迷热情的关键元素。一旦一部电影作品唤起了观众心中的怀旧情绪，或令观众抓住了其中的戏仿、嘲讽等互文性特质，又或者令具有“坎普感受力”的一部分人体会到了其中的特殊美感，便很容易获得他们的热烈回应。

对邪典电影的审美分析，在既有的研究中数量相对较少，这一方法主要用于关注美国以外的邪典电影作品，以及一些非常小众的类型电影邪典化的情况，比如意大利铅黄片、动漫电影、功夫片研究等。审美分析抓住了这些作品的特质，并认为它们是引发观众狂热情绪、异常行为和重复观看的关键之处。巴里·基斯·格兰特（Barry Keith Grant）将这些要素总结为“异域风情”“稀有”“类型化”“越轨”和“高质量”^②。

综上所述，在每个不同的历史时期，邪典电影都呈现不同的面貌，正如摇滚乐、同人会和某些地下青年组织一样，其意识形态、表征、类别和参与者都在不断流变。研究者也都从各自不同的角度入手，用不同的方法阐释这一概念。其中存在某种共性，不管通过何种路径，都能得到一致的结论：

第一，在任何时代，它的制作者和受众群体都以青年人为主体。很明显，邪典电影是一种属于青年的文化产品。第二，邪典电影是“非主流”的。这一属性包括了几层含义：它们或者是非主流的独立电影人的作品，或者在发行和上映的过程中发生了非常特殊的事件，或者吸引了“非主

① Ernest Mathijs and Xavier Mendik (eds.), *the Cult Film Reader* (Berkshire: Open University Press, 2008). pp. 4-5.

② Mark Jancovich and etc. (eds.), *Defining Cult Movies: the cultural politics of oppositional taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003). p. 9.

流”的小众群体的格外关注，或者在跨语境阐释的条件下由“主流”变为了“非主流”等。第三，邪典电影是电影界的越轨分子。无论它以何种类型出现（外国电影、老电影、艺术电影、地下独立电影、好莱坞的话题影片、失去平衡的庞大巨片等），无论有意还是无意，它们的存在都挑战和消解了主流电影的霸权结构。可以确定的是：邪典电影并不仅是电影，而是一种文化。最初，某些电影在制作、传播或观众的接受过程中，形成了具有集体性的亚文化立场的表达。但是，时至今日，邪典电影已经从最初的“对抗性的政治文化”，转变为代表差异性和多样性的“意见领袖”，它的文本风格、多媒体营销、粉丝群体的参与活动等，已经成为今天电影产业的常规手段。

3. 延伸讨论：“亚洲新邪典”

今天，邪典电影的生产和传播也已呈现全球化的趋势。在马太依斯2012年出版的一本线索著作《100部邪典电影》（*100 Cult Films*）里，作者就选入了除美国外18个国家的45部影片，几乎占总数的一半。很多国家和地区也确实早已形成了自己的“邪典传统”，比如西班牙、意大利、日本和中国香港等。在这里，我简单梳理一下亚洲地区的情况。

近年来，更多的电影学者和文化研究学者开始把目光转向亚洲：归功于李小龙的功夫片、吴宇森的动作片和大量的日本极端异色电影在西方的流行。在《邪典电影读本》的第三部分，作者专门收录了“世界邪典”的相关研究：里面包括被西方看作“邪典偶像”（cult icon）的李小龙作品《龙争虎斗》（1973）研究、吴宇森《喋血双雄》（1989）的跨文化阅读及日本动漫在美国的接受。在《定义邪典电影》一书中，作者辟出“跨国主义与东方主义”（Transnationalism and Orientalism）一章，通过对功夫片、日本“御宅族”（Otaku）的网络活动、“港式邪典”（Hong Kong Cult Cinema）和日本动漫、情色、恐怖电影（J-Horror）在美国的风靡，研究西方世界影迷对“异国情调”的狂热。而《一生必看的101部邪典电影》里，作者则选入了深作欣二的《大逃杀：东京圣战》（2000）、三池崇史的《杀手阿一》（2001）和中岛

哲也的《下妻物语》(2004)。研究日本和中国香港邪典电影的专著也在不断涌现。

波德维尔在其《香港电影的秘密：娱乐的艺术》(*Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*)中，指出“香港电影是这个星球上最令人癫狂、最自由奔放的电影制作”^①。许多影片与西方邪典电影一样低成本、粗制滥造、“崇尚官能快感与古怪作呕”^②，但相比之下，香港的大杂烩电影对精神层面和“最高旨趣”的抛弃更为大胆彻底，将“狂欢话语”和“游戏心态”展示得更加百无禁忌，更具有跨文化思维，也与后现代消费主义结合更为紧密。大卫·波德维尔指出：“香港电影……煽情与纵乐、吵闹与愚昧、血腥与怪诞集于一身；但亦敢于破格，技巧纯熟，诉诸情感亦坦率直接因而赢尽全球观众的欢心。”^③

西方人眼中的“港式邪典”，还有很大一部分是源自文化视角的差异和文本误读：一些在香港本土被视为主流的功夫片或鬼怪片，在西方却被奉为邪典。一些港片热度太高，甚至引发了新的邪典现象(cult phenomenon)，正如今天所说的那些“现象级”电影一样。正如马修·肯尼斯指出的：“在一种社会或文化中被认为主流的电影，在另一种社会或文化中会被视作反主流。”^④吴宇森的《辣手神探》《喋血双雄》，徐克的《刀马旦》，霍耀良的《赤裸羔羊》等，在西方人看来就是不折不扣的香港“邪典”典范之作。这类影片充满异域风情的鬼怪、武侠、僵尸、古装等文化符号，吸引着口味不同于“主流”的小众影迷。

我觉得一个特别有趣的现象是：中国影迷在解读一个本土电影时，更倾向以西方B级片或剥削片的标准来评判其是否“邪典”，如果一部电影具有暴力、荒诞、奇诡、情色、禁忌等元素，就认定其属于“邪典电影”。

① [美] 大卫·波德维尔：《电影诗学》，张锦译，广西师范大学出版社，2010，第440页。

② [美] 大卫·波德维尔：《香港电影的秘密：娱乐的艺术》，何慧玲译，海南出版社，2003，第11页。

③ [美] 大卫·波德维尔：《香港电影的秘密：娱乐的艺术》，何慧玲译，海南出版社，2003，第11页。

④ Bishop Matthew K., *A case study of Donnie Darko: analysing interpretations and its cult status* (BA dissertation, University of Portsmouth, 2006) https://www.researchgate.net/publication/242153206_A_Case_Study_of_Donnie_Darko_Analysing_Interpretations_and_its_Cult_Status.

“网易娱乐”曾评出十大港产“邪典片”，包括极端暴力的《力王》、科幻喜剧《魔翡翠》、荒诞残忍的《地狱无门》、都市传说《人肉叉烧包》及上映之初票房惨淡、后来却被青少年影迷热烈追捧并形成“大话”文化的《大话西游》系列等。但进入美国后邪典化的香港电影以及欧美学者所关注的“香港邪典”，却往往不是这些类型，因为西方人深感兴趣的是异域风情和中国元素，一些华语地区的主流电影，跨语境后却被视为邪典片，比如古装、戏曲、民间传说、功夫等题材。中国功夫片研究者里昂·亨特在其访谈中也提到过：

东西方电影及其理论产生于不同的时代和不同的文化背景……东西方的政治、经济、文化等多个方面都存在着较大的差别，这些差别都会反映在电影本身的内容和电影作品的批评上。……cult film 在西方被看作……“专指一些在小范围的影迷中造成了类似宗教般影响力的影片”，中国的功夫片在西方被归为此类，而在中国，功夫片是受大多数观众追捧的影片类型。……从 cult 到偶像，必须充分尊重中西方受众群体，理解中西文化差异之玄妙的转化。^①

显然，在全球化的时代，电影的邪典化不仅存在跨媒体、跨类型的问题，也必须将其置于跨文化、跨地域的情况下进行思考。相对于西方的文化霸权，东方文化本身就带有边缘化和他者化的亚文化特质，研究华语邪典电影，肯定要将本土的接受和海外的接受分开来探讨。

值得注意的是，中国内地在这方面也并非一片空白。在民国初年就有像《红粉骷髅》《化身姑娘》《空谷猿声》《盘丝洞》及后来的《夜半歌声》等深具邪典意味的影片。这些电影或者充分借鉴当时西方的先锋艺术风格，或者深具中国传统戏曲的特质，多年后在新一代的观众中引发了新奇的陌生化效果。影评人阿诺就将《夜半歌声》作为代表性的民国“邪典电影”：

① 石嵩：《英国学者与他的中国电影研究——Leon Hunt访谈》，《电影文学》2012年第14期，第5页。

这部电影在影像和音乐的运用上，至今也很难找到一部华语电影与之相提并论，画画出身的马徐维邦将西方电影的表现主义美学进行借鉴，以人物印在墙上变形的光影和阴森的建筑来制造气氛，非常有茂瑙的感觉。^①

另一位影评人“拐了”则将这些民国电影形容为“误打误撞的中国邪典”。他指出，民国时期的“经济发展、政治放松和社会思潮混杂引发的冲突和开放状态”造就了这样一批猎奇的电影，特别是当时的“神怪片”和“奇侠片”，中西混搭、软性色情、“出奇制胜”，很有美国制片厂时代的B级片效果，^②被今天的影迷奉为“中式邪典”。电影爱好者不断致力于让这些淹没已久的老片重见天日——2013年，拍摄于1927年的早期默片《盘丝洞》在挪威修复后上映，其后在北京和上海的艺术影院上映时一票难求。

改革开放后，拍摄于1989年的《黑楼孤魂》（梁鹏、穆德远导演，深圳影业公司出品）已经被影迷们奉为邪典。作为一部独立制作、充满批判性和本土化的低成本电影，它无论是拍摄手法、场面调度还是音效与配乐，都处处透出美国B级片和意大利铅黄片明晰的风格。除此之外，同样拍摄于1989年的《凶宅美人头》（刘邑川导演，西安电影制片厂出品）、拍摄于1992年的《毒吻》（陈兴中导演，西安电影制片厂出品）及拍摄于1994年的《飞天蜈蚣》（吴清国导演，长春电影制片厂出品）等，也都以超前、怪异、魔幻的风格和某种社会性隐喻，成为影迷心目中的“中式邪典”电影。

经过相当长时间的销声匿迹后，近年来，呼唤“中式邪典”的声音又开始逐渐响亮。2013年年初，北京的“百老汇电影中心”举办了一场为期十天的“中国cult片展映”，上映了包括《雾宅》（1993）、《405谋杀案》（1980）、《银蛇谋杀案》（1988）、《圣保罗医院之谜》（1990）等老片。近年来，一些颇具邪典风格的电影也纷纷上映，让对日趋僵化的主流大片感到厌倦的电影爱好者看到了一些希望，而片商也从中看到了潜在的市场：他

① 阿诺：《华语cult电影的印象碎片》，《电影世界》2013年第1期，第137页。

② 拐了：《问拉康他也不知道：中国邪典经典》，http://blog.sina.com.cn/s/blog_4cd74e6101008s0u.html。

们希望本土化的邪典电影能够借助西方邪典的罪恶名声吸引猎奇的观众。《疯狂的石头》(2006)系列、《大电影》(2006)系列、《刀见笑》(2011)和《让子弹飞》(2010)等影片都在网络上的宣传通稿、影评和影迷讨论区中，被冠以“中式邪典”的回归之作。阿诺这样形容《疯狂的石头》上映时引发的热潮：

2006年，宁浩的《疯狂的石头》横空出世，令无数影迷热血沸腾——原来，我们也有自己的盖·里奇和昆汀！……两个哥们儿无意中在影院看了这部电影，走出影院后居然跑到卖票处买了1080块钱的电影票，走到街上请陌生人到影院里观看，只是因为自己看爽了想与他人分享。^①

不过，围绕这些新“中式邪典”的争议也持续不断。拿《刀见笑》来说，一些网友在博客中提出质疑：“(《刀见笑》的)艺妓、幕府将军、食神风格、街霸风格、案件聚焦风格、日式cult，……这就是中式cult吗？”而另一些影迷则对《刀见笑》跨文化、跨媒介、跨类型的表现形式大加赞赏，并且认为必须“给华语新邪典一个机会”。而《让子弹飞》则引起了更多的讨论，有人盘点了影片中典型的邪典风格桥段，然后得出这是一部邪典电影的结论。那么，一部满含邪典符号的影片，就能看作是邪典电影吗？同时，此“邪典”又是否能成为“中式邪典”的标范，就更值得商榷。

日本也是亚洲邪典电影的重镇，甚至说它定义了亚洲邪典的风格也不为过。“港式邪典”基本集中于功夫片和动作片，而日本邪典电影的风格要繁杂得多。在杰克·亨特(Jack Hunter)的《地狱中的爱神：日本另翼电影史》中，作者指出：“实际上除了对生殖器的描述，日本的电影审查机构容许电影表现任何内容。无疑，这种严格的规定却提供了西方电影因为缺乏而感到痛苦的存在——边界。”^②正因如此，日本的恐怖、粉红(pink film)、动画、

① 阿诺：《华语cult电影的印象碎片》，《电影世界》2013年第1期，第138页。

② [美]杰克·亨特：《地狱中的爱神——日本另翼电影史》，吴鸣译，吉林出版集团有限责任公司，2012，前言。



图5 塚本晋也执导的《铁男》(*Tetsuo: The Iron Man*, 1992)。赛博朋克片是日式邪典电影所贡献的最突出的风格之一

赛博朋克、实验、“伪虐杀”等电影类型，都尽可能地将其自身的风格发挥到了极致。

令人感到不可思议的是，正如赛博朋克导演福居精进指出的，日本电影其实不存在主流/地下的区别。像“日活”(Nikkatsu)或“松竹”(Shochiku)这样全日本最大的电影公司，也会投资拍摄题材相当禁忌的暴力恐怖或情色电影。而独立制作的小成本影片，如果在脱衣舞俱乐部、广场甚至工业废墟中的放映受到欢迎，则也能由此走上主流的发行轨道。这些都让日本邪典电影在世界小众电影界独树一帜，拥有广泛而深远的影响力。

三、本书里的一些想法

可以看出，邪典电影既是一种电影亚文化，又是一项电影产业。我们对其进行解读，不仅需要从电影学的角度入手，关照它的文本、风格、审美、产业和受众，还要从文化研究的角度，考察它的起源、发展、历史、现象，并应将其置于一个大的社会文化政治语境之中。在前面所梳理的文献中，我们发现，现有的邪典电影研究无论是论文集，学术专著还是文本分析，都主要采取两种写作结构：按照年代划分章节，或按照电影的类型划分章节。我

希望在这本书中能将这两种结构都包含进来：首先，在以好莱坞为主的整个电影史的参照下，划分邪典电影发展的历史时期，然后，在这一语境中关注其时邪典电影在社会文化、政治及艺术风潮等多方面的作用下，它的风格、类型、产业和接受等情况，探讨其得以邪典化的生成机制，既有共时性又有历时性。我将1920年至今，划分出“前邪典”“黄金时代”“过渡时期”和“元邪典”四个历史时期，分为三章进行研究，在每一章中还将对最有代表性的电影做具体的个案研究。

概念的问题上，通过前面的讨论，也不难发现一个事实：“邪典电影”这个概念是变动不居的。因此，我想根据不同的历史时期分别进行归纳，分别总结当时的邪典电影的形态和面貌。原因在于，邪典电影的亚文化属性是不断流变的：（1）其在产生之初，就是形态各异的，涵盖各种类型和风格。（2）多数作品在不同的年代有不同的接受模式，一些影片在初上映时寂寂无闻，却在几十年后突然受到追捧。一些“好莱坞大片”后来成了邪典电影，而不同时代的制片和导演又对邪典电影有不同的理解，这些都反映在他们的作品中。（3）在电子媒体时代，互联网传播使得邪典电影与原初形态更加千差万别。

从方法论上，本书将更多地采取文化研究的方法，特别是伯明翰学派的青年亚文化相关理论，辅之以电影学的方法，重点考察邪典电影中的性别、性取向、阶级、代际、后殖民和种族身份问题，以及邪典电影跟亚文化族群之间的关系。同时，本书还将关注电子媒体时代邪典电影的新类型和发展前景。时至今日，全世界的传播学者都在讨论新旧媒介的融合和受众的参与，并认为今天的电影艺术也已成为某种“集体智慧”的产物。对邪典电影来说，观众的积极参与行为本来就是其根本属性之一，而跨媒介手法的运用更是其突破成规的基本手段。显然，邪典电影在今天并非是简单地被主流所收编，或仅仅丰富了主流电影文化的多样性：“邪典化”已成为电影之生产、宣传、传播及接受的必要手段。

第一章

前邪典时期的 电影狂热

一、默片时期：先锋艺术的“邪典化”

默片时代，能让演员“发声”的只有“对话框”（dialogue box）或字幕。但“早期电影的多样性和魅力获得新的关注。到今天，无声电影仍然是电影历史研究中最具活力的领域”^①。实际上，默片时代奠定了一切的基础。菲利普·肯普（Philip Kemp）指出：“到了1910年，几乎现有的全部电影类型都已建立。”“特写、摇镜、慢镜、加速镜头、分屏、多重曝光、叠印、定格、静帧、叠化、淡入淡出和圈出……所有的核心拍摄技巧在1914年之前都已定型。叙事手段也不例外……此后出现的作品只是对已有的叙事和技术的复杂度及熟练度的加强。”^②

“一战”前，法国、意大利、丹麦和美国是国际电影市场的生力军，英国、俄国、日本、德国等也都陆续拥有了制片公司。购买和修建院线是电影公司“垂直整合”策略的重点。在美国，大量的“镍币电影院”迅速蔓延开来。这些设备简陋的影院通常把15分钟至60分钟不太入流的短片和流行歌舞、杂耍、搞笑表演放在一起演出。花费非常低廉，因此“来自各个阶层的人”都负担得起。在巅峰时期，全美共有一千多家镍币影院，每周光顾人次达到8000万。华纳兄弟，卡尔·莱姆勒（环球），梅耶（米高梅），阿道夫·朱克（派拉蒙）和威廉·福克斯（二十世纪福克斯）等电影巨头的事业，都是从经营或管理镍币电影院开始的。从内容上，为满足不同观众的需要，“女人的”故事单本、喜剧和惊险题材很受欢迎。逐渐地，基于宗教团体等的社会压力，为了摆脱“腐化堕落”的尖锐批评，电影公司纷纷开始制作叙事更为复杂和“更具声望”的电影长片。根据世界名著改编的剧本流行起来，而高雅豪华的大剧院也开始出现。简单地说，电影业在1910年之前就已

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第45页。

② [英] 菲利普·肯普：《电影通史》，王扬译，中央编译出版社，2013，第9页。

经发展成为一种“常规的”大众娱乐媒介。

第一次世界大战之后，本来占据优势地位的欧洲电影业，受到战争的影响持续衰落。而好莱坞在此时却迅速发展壮大。通过资金雄厚的商业力量和成熟精巧的古典叙事风格，好莱坞一举占据世界电影市场，直到今天。但是，欧洲的现代主义艺术实验风潮，却对好莱坞起到至关重要的影响。法国印象派、德国表现主义和苏联蒙太奇是最有代表性的三个先锋运动，而当时的超现实主义、达达主义和抽象电影实验的印记，今天依然清晰可见。通过吸引欧洲影人到好莱坞工作，美国电影业的发展实际上具有了一种国际化的潮流。理论研究方面，专业的电影期刊早在20世纪第二个十年就于法国出版，而“另类电影狂热分子”的最早群体也已经出现：“电影俱乐部”（cine-club）“迎合喜欢外国和先锋电影的少量然而忠诚的观众”。^①在前面提到的波坦金的《电影狂热》一文中，他就描绘了自己在法国度蜜月时，参加的这种俱乐部和“小剧场”（little cinema）活动。他评价《卡里加利博士的小屋》是“最受小剧场观众狂热欢迎的”，还比较了卓别林和朗顿的“胡闹喜剧”（slapstick comedy）在欧洲与美国的接受，并提到米奇动画片和先锋实验电影《机械芭蕾》（*Ballet Mecanique*, 1925）的“跨趣味吸引力”（taste-crossing appeal）。

这种前邪典时期小范围的观影狂热，正是几十年后“仪式性”观影行为的雏形。并不奇怪，人类对奇观和恐怖离奇之事的热爱，在任何时代的艺术品中，都有大量的表现。从襁褓期开始，电影也在不断试图满足这一需要。前文提到的梅里爱正是如此。甚至没有发展出成熟的叙事，但梅里爱的那些疯狂的电影实验，却因其绝妙和神秘一直被后人追捧致敬。1896—1910年，他拍摄了500多部这样的“诡计电影”（trick film）^②短片。在《橡皮头》（1901）^③中，他把自己的脑袋切下来并吹爆。而《月球旅行记》（*Le Voyage Dans La Lune*, 1902）里，他把高难度的光学特效、巨大的舞台布景、浮夸

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第111页。

② Rick Worland, *The Horror Film: an Introduction* (Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, 2007), p. 32.

③ 非大卫·林奇拍摄的那部《橡皮头》（*Eraser Head*, 1977）。

怪异的造型和“充满孩子气暴力”的故事情节融为一体，让这部14分钟短片为后来的《2001太空漫游》(2001: A Space Odyssey, 1968)、《星球大战》(Star Wars, 1977)等科幻片提供了无数灵感。

不仅梅里爱，这一时期，“许多电影都饱含禁忌、离奇、耸人听闻的元素”。因其“了不起的怪异”^①，这些影片在20世纪五六十年代的“老电影频道”、七八十年代的租售录像带和DVD，以及90年代至今的网络媒体上，都始终有影迷追随。比起前文提到的经过营销的“元邪典”电影，这些老片其实才是真正历久弥新的经典。它们通常包括早期的“奇幻电影”、表现主义电影和超现实主义电影。“奇幻电影”展现了著名哥特或科幻小说中的形象，而且几乎都是恐怖片：《科学怪人》(短片, *Frankenstein*, 1910)、《化身博士》(*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1914)、《狼人》(*The Werewolf*, 1913)、《泥人哥连》(*The Golem*, 1915)、《黑死病》(*Die Pest in Florenz*, 1919)、《女巫们》(*Häxan: Witchcraft Through the Ages*, 1922)、《诺斯费拉图》(1922)、《歌剧魅影》(1925)、《浮士德》(*Faust*, 1926)等。而德国表现主义电影或超现实主义电影则深受弗洛伊德理论影响，试图探索人类极其不稳定的心理和精神状态：《卡里加利博士的小屋》(1919)，布努埃尔的《一条安达鲁狗》(1929)和《黄金时代》(*L'Age D'or*, 1930)等等。除此之外，一些默片时代的喜剧、剑侠片、鸿篇巨制和苏联电影，在初上映时可能票房并不惊人，但至今都还拥有一批铁杆影迷反复观看和纪念它们，甚至还有电影导演在他们的作品中向这些电影致敬。比如《将军号》(*The General*, 1927)、《一个国家的诞生》(1915)、《巴格达窃贼》(*The Thief of Bagdad*, 1924)、《潘多拉魔盒》(*Pandora's Box*, 1929)、《拿破仑》(1927)、《战舰波将金号》(*Battleship Potemkin*, 1925)、《贪婪》(*Greed*, 1924)、《日出》(*Sunrise: a Song of Two Humans*, 1927)、《意大利草帽》(*The Italian Straw Hat*, 1927)和希区柯克的《房客》(*The Lodger*, 1927)等。

如果必须选出两部影片作为默片时代邪典电影的代表作，则谁也不会否

^① Allan Havis, *Cult Films: Taboo and Transgression, a Select Survey Over 9 Decades* (Lanham, Maryland: University Press of America, 2008), p. 6.

认《卡里加利博士的小屋》和《一条安达鲁狗》的超然地位，而它们也正好展现了德国表现主义和超现实主义的典型风格。这两部折射着前卫艺术思潮的影片是如此独特，不仅在初上映时就引起巨大争议，引入美国后，也在专门放映欧洲电影的“艺术剧院”中受到疯狂追捧，并持续影响着一代又一代邪典名导的风格。今天，它们已经成为经典的艺术文本，是所有电影研究者和爱好者不可绕过的一课。通过文本分析，我们将看到：为什么某些特定的影片能够邪典化，它们编码了何种意识形态，又如何让观众中被解码并被重新编码。

1. 表现主义与《卡里加利博士的小屋》

当年轻的汉斯·简诺维茨与卡尔·梅耶在“一战”后的柏林相遇时，他们决定要写一部恐怖电影。作为激进的和平主义者，他们认为电影应该是一种“艺术表现的革命形式”，是“唤起战后德国的和平主义和激进展现反中产阶级的理想媒介”^①。一天晚上，简诺维茨和梅耶在常去的集市里看到一出名为“人与机器”的杂耍表演。表演中，一个男人在“梦游中”为大家预测未来。以此为灵感，两人当晚就开始撰写故事。这个故事深深震惊了未来乌发^②的领导人埃里克·波默（Erich Pommer）。波默同意制作这部电影，并且由于设备的简陋和预算的有限，他建议将本片拍成“表现主义”的。表现主义运动在1908年左右的欧洲就已兴起。作为起源于绘画和戏剧的一种风格，表现主义艺术试图以最直接和极端的方式，表达强烈的情感，“挤出”（squeezing out）人和事物的内在本质。从美学形式上看，表现主义艺术的再现方式是“非现实”的：粗重的轮廓线、炫目的色彩、几何图案、严重违背透视法的构图等，显示出对资产阶级美学传统的反抗。表现主义的绘画和戏剧还透露出弗洛伊德精神分析学的影响：“凸显无意识机制，使意识到达可

① Danny Peary, *Cult Movies3: 50 mazes of the classics, the sleepers, the weird, and the wonderful* (New York: The Simon & Schuster de Division, 1988), p. 49.

② UFA，德国乌发电影公司，全称为Universum Film A. G.，成立于1917年，当时德国电影业的垄断企业。

以解释焦躁不安或者歇斯底里的层面。”^①爱德华·蒙克（Edward Munch）的著名画作《呐喊》（*The Scream*）正是表现主义的标志性作品。到了《卡里加利博士的小屋》的1919年，人们对这种“以极端的扭曲表现内在情感而非外在表面”的反现实主义艺术已不陌生。但《卡里加利博士的小屋》第一次将这种风格运用到电影拍摄，并由此定义了表现主义电影的叙事风格——

摄影机角度：少用平行角度，常用高角度和低角度的倾斜拍摄，造成视觉空间上的压迫感和异化感。

灯光：明暗对比强烈的打光，用以制造出强化效果的阴影。

布景：采用人工的假布景，常出现风格化、夸张化的图案和线条，与演员的动作、身体、服装共同构成某种视觉样式。

表演：反自然主义的，表情、动作和姿态是“活人画”（*tableau*）式的。

构图：强调单个镜头的构图，将相似图形并置，让人物与周遭环境融为一体。

在影片中，他们把歪斜怪异的建筑以戏剧化的方式画在垂幕和平面上，把光和阴影直接画在墙上、地板上和画布上。“在真实的、立体的人物背后，放上奇异的、不真实的、平板的布景。”^②并且，这些怪异的布景不只是装点，它们和演员“按照同样的节奏活动”^③。布景成为动作的一个活生生的组成部分，而演员的身体也成为一种视觉元素：在许多单个镜头里，人物动作与背景建筑、空间、阴影或植物的形状呈现相同角度的扭曲；而脸部抽象风格的化妆与发型，则与衣服饰物的形状和图案彼此呼应。构图中相似图形的并置，能够将人物完全融入环境之中，也反过来让周围的景物外化出人物内心的情绪。与此同时，演员极其不自然的亢奋表演，更加重了影片歇斯底里的氛围，透露着某种失常和精神分裂的意味。肯普认为本片“展现出一个战败国伤痕累累、迷失自我、内忧外患、草木皆兵的困境……仿佛预言了德国

① [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李玥阳译，北京大学出版社，2013，第239页。

② Danny Peary, *Cult Movies 3: 50 mazes of the classics, the sleepers, the weird, and the wonderful* (New York: The Simon & Schuster de Division, 1988), p. 50.

③ [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第143页。

民众几年之后的群体性疯狂”^①。

剧本讲述的邪恶故事与其疯狂的场面调度高度一致。显然，它要讲述的并不仅是一个耸人听闻的恐怖故事。齐格弗里德·克拉考尔认为《卡里加利博士的小屋》具有浓厚政治批判思想，是一个“无所顾忌的革命故事。……有意地指责了国家权威征召全国上下发动战争的无限权力”。他认为，杀人的“梦游者”凯撒并不是凶手，而是无辜的受害者。他受控于醉心权力的卡里加利，后者“为了满足自己的统治欲，无情地侵犯一切人类的权利和价值”。

德国的战时政府正是这一“贪婪权威”的原型。因此，克拉考尔认为本片预示了纳粹的崛起：“因为它们都反复表现了阴险之人设法成功操控大众的情景。”^②他写道：“对于和平主义者简诺维茨来说，凯撒（卡里加利片中人物）的形象正是要描绘一个普通的男人，在强制服役的压迫下，去杀人并最终被



图6 直接画在幕布上的歪斜建筑



图7 扭曲的人物动作与布景形成统一

①【英】菲利普·肯普：《电影通史》，王扬译，中央编译出版社，2013，第42页。

②【德】齐格弗里德·克拉考尔：《从卡里加利到希特勒：德国电影心理史》，黎静译，上海人民出版社，2008，第63页。

杀的故事。”^①值得注意的是，最终上映的电影结尾与简诺维茨和梅耶的原初设计相悖：电影的原导演弗里茨·朗和其继任者维内，出于制片方的压力修改了结尾设计，将弗朗西斯揭露卡里加利医生的邪恶罪行，变为整个故事都是疯子弗朗西斯的幻想。这个改动削弱了故事的尖锐性。但维内认为，做出这一形式上的改变是为了回应大众的需求，满足受教育程度较低的多数观众的体验。克拉考尔抨击这种行为“奉颂权威”，反映了“人们向内心世界的集体退缩”。不过，正如马尔库塞所指出的，艺术本身并不应该是革命的工具或阶级的传声筒，它首先应该是“自律的”，其与实践之间的关系应该是间接的。“艺术作品直接的政治性越强，就越会弱化自身的异在力量，越会迷失在根本性的、超越的变革目标中。”^②《卡里加利博士的小屋》通过表现主义艺术形式，将当时德国社会焦虑不安的集体无意识外化为电影文本，显示出反抗权威与自我退缩的矛盾意识。有趣的是，在中国内地受到小范围热捧的“中式邪典”电影《黑楼孤魂》（1989）中，我们能看到与《卡里加利博士的小屋》几乎相同的情节和一模一样的结尾。

无论如何，《卡里加利博士的小屋》是默片时代第一部真正充满政治反思的电影。它既是恐怖片，又是表现主义的艺术作品，还是某种神启式的社会寓言。作为艺术电影，它奠定了这一类型的基础，把作为电影风格的表现主义从欧洲扩散至美国，进而推向全世界。作为恐怖电影，它则深远影响了20世纪30年代的环球公司恐怖片、鲁尔·瓦东（Lew Valton）的“诗意恐怖”风格及40年代欧洲和美国的黑色电影（film noirs）。

2. 超现实主义与《一条安达鲁狗》

1920年前后，达达主义艺术在欧洲正在兴盛，也很快被实践于电影拍摄。这些艺术家试图将不同的元素以异乎寻常的方式并置组合，表达一种荒诞、虚无的世界观，以及对传统价值的清除。达达活动的参与者聚在一起，读诗、进行“表演晚会”，并制作和播放一些眼花缭乱的实验短片。但在勒

① [德] 齐格弗里德·克拉考尔：《从卡里加利到希特勒：德国电影心理史》，黎静译，上海人民出版社，2008，第51页。

② [德] 赫伯特·马尔库塞：《审美之维》，李小兵译，广西师范大学出版社，2001，第139页。

内·克莱尔（Rene Clair）著名的22分钟无声短片《幕间休息》（*Entracte*, 1924）事件后不久，达达主义内部就彻底分裂了。由布勒东（Andre Breton）领导的许多前成员形成了另一个更为重要的群体——超现实主义。超现实主义艺术沿袭了达达主义对审美传统的反对和破坏，并同样大量使用“拼贴”和“并置”的手法。但比起达达主义的散漫、随机和“好玩”的态度，超现实主义受到正在兴起的弗洛伊德理论的巨大影响。他们希望通过对语言和图像的不连贯叙述，挖掘人梦境般的潜意识。它不像达达主义那样“混乱而幽默”，而是精神分析式的，“令人不安的、充斥性意味的”。在此期间，西班牙艺术家路易斯·布努埃尔和画家萨尔瓦多·达利在法国拍摄了《一条安达鲁狗》。尽管后来布努埃尔制作了更长的有声版本，但我们在这里仅关注其最初的16分钟黑白无声版本。

正如前文所说，这部电影本身没有合理的连贯叙事，没有符合逻辑的时空关系，而是无数快速切换的镜头和许多令人震惊的画面的结合，充斥着复杂难解的符号和隐喻。就算“逐格拉片”^①，也无法说清这部电影的内容。在这里，我想通过一篇电影评论，帮助理解本片：这是英年早逝的法国电影奇才让·维果（1905—1934）在1930年发表的名为《一条安达鲁狗》的评论。这篇文章本身就很特殊。马太依斯认为它“更像是一幅狂热的素描”，“为电影做了修辞精妙的翻译”，“站在印象主义批评与反政府主义批评的开端”。^②但在我看来，这篇文章并不仅是电影的语—图互文。它不断强调文化语境的重要性，提醒读者去关注布努埃尔的西班牙背景。这种“社会意识”实际上也是邪典电影研究的特点之一。文章作者让·维果本身也是一个离经叛道的导演，被称为“电影界的兰波”。在自己的41分钟短片《操行零分》（*Zéro De Conduite*, 1933）中，维果充分表达了革命性的无政府主义价值观，直接导致短片禁映长达十年。但它却深刻和直接地影响了弗朗索瓦·特吕弗（Francois Truffaut）的《四百击》（*Les quatre cents coups*, 1959）和林赛·安

① 一格一格地反复看电影，同时记录和研究每个镜头的场面调度、运镜方式、景别、机位等。

② Jean Vigo, "Un chien andalou," in *the Cult Film Reader* eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 173.

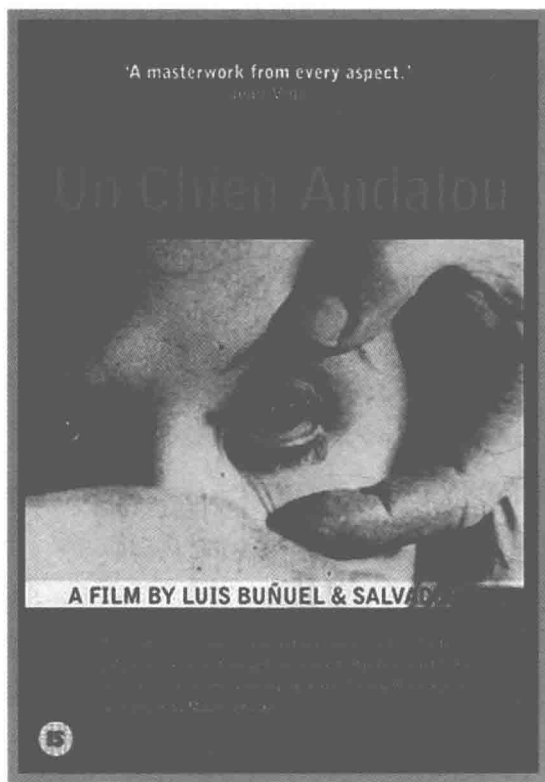


图8 《一条安达鲁狗》的电影海报，上面印着让·维果的评语：“不论从哪个角度看都是大师之作。”

德森 (Lindsay Anderson) 的《假如》(If..., 1968) 等叛逆的电影。也就是说，这篇影评是一位邪典电影导演对一部他人拍摄的邪典电影的解读。

在文章中，维果赞美影片《十全十美》(masterwork from every aspect)，是“视觉与意识形态联想的完美结合”，充满“梦境般的逻辑”、“潜意识与理性的交锋”和“社会意识”。他认为，这部影片如芒刺在背 (stab in the back)，它所要“鞭笞” (kick in the pants) 的是懦弱：对充满罪恶的世界、对自己内心的背叛、对可悲的

爱情感到的怯懦。他将影片中的一些符号化意象，以诗意的语言做出政治化的阐释：

软木塞——重要的争论。

甜瓜——被剥夺继承权的中产阶级。

两位神父——呜呼，基督！

两架填满尸体与排泄物的钢琴——我们可悲的感伤癖。

死驴的特写镜头——我们活该如此。

他大声疾呼：应该挨揍！揍那些玷污了爱情的人，揍那些竭力掩盖丑态

的虐待狂，让我们松一下紧套在脖颈上的道德缰绳吧！

文章结尾，他尖锐地向读者提问：“安达卢西亚的狗嚎叫着——死的人是谁？”并用拉丁语大声疾呼：“当心恶狗！”（Cave canem！）

布努埃尔在自传中指出，《一条安达鲁狗》是他对“非理性世界进行的各种方式的探索……而不尝试对其进行解释”^①。这部影片的每一个镜头，都可以看作独立的叙事。每个人都能在观影中达成与作者内在的精神交流。每个影像符号都可以有不同的诠释，而每种诠释都是再度创作。而正因如此的冲击力，使它被公认为史上最为可贵的超现实主义电影。并且直到今天，它的能量和影响力依然几无损耗。

3. 两个重要概念：作者身份与“邪典作者”

谈到布努埃尔，我们有必要在这里仔细厘清“作者电影”（auteur film）和“邪典作者”的概念。因为布努埃尔是电影史上的第一位“邪典作者”，而在其后的几十年间，还会有数位称得上“邪典作者”的导演出现在我们的视野中。

波德维尔在讨论电影“作者身份”时，列出的第一个人就是布努埃尔。而他的《一条安达鲁狗》又是公认邪典电影史上的重要影片。它和接下来的另一部“伤风败俗”的影片《黄金时代》（1930）共同奠定了布努埃尔独特的个人视角和风格。如今，正如波德维尔所说，“作者身份的观念在整个文化中已经成为一种老生常谈。……通常认为一部电影的主要制作者是导演”^②。一些好莱坞导演，如斯皮尔伯格、乔治·卢卡斯、科波拉（Francis Ford Coppola）、詹姆斯·卡梅隆（James Cameron）、奥利弗·斯通（Oliver Stone）……也被认为是电影作者。在中国，我们则会说去看一部“张艺谋”“冯小刚”“陈凯歌”“徐克”，或“王家卫”“贾樟柯”“娄烨”的电影。实际上，“作者身份”一词，早在1910年前后的德国就已经被提出，只不过那时的“作者”指的是编剧，而不是导演。他们认为，“电影应该是作者的作品”。而“导演作者”的看法，是由法国影评人在20世纪20年代提出。认为

① 【英】菲利普·肯普：《电影通史》，王扬译，中央编译出版社，2013，第76页。

② 【美】大卫·波德维尔、【美】克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第540页。

一部影片的作者应该是导演，剧本是谁写的并不重要。通过20世纪50年代法国电影新浪潮的“电影手册派”^①，“作者电影”的观念被发展下来。“作者策略”是电影手册派倡导的观念，认为电影作者应该享有“去语境化”的至高无上的权力，给影片烙上鲜明的“个人印记”，不仅表现在原创剧本/脚本中，也表现在场面调度上。作者理论避开了意识形态和语境，强调作者是唯一的“位于中心的意义的生产者”^②。“作者论”当然被批得体无完肤，而這些影评人也在反思自身和对其时社会思潮的借鉴中，不断发展这一学说。根据海沃德的图表，“作者论”接下来经历了20世纪60年代的第二阶段（结构主义，将“语言的社会结构”纳入意义的生产）和20世纪70年代的第三阶段（后结构主义，通过符号学、精神分析和女性主义等理论研究作者和观影者、文本和主体的互动运作）。

不过，今天我们提到“作者电影”的时候，与原初的论争已相去颇远。更像是让·雷诺阿的一句格言：“一位导演（作者）其实只拍一部电影，并且不断地重拍。”电影作者的叙事、题材、影像风格、拍摄技巧都是自我重复的，这种自我重复并不是江郎才尽的表现，而是为了表达某种“丰富的一致性”。简单说来，就是辨识度。一个影迷可以很容易地从一大堆影片中，区分出前面提到的每个电影作者的作品。如波德维尔所说，在商业化的语境中，这些导演本身就是“品牌名称”。邪典作者（cult auteur）这一概念即是基于这一范畴提出的。布努埃尔、让·维果、瓦尔·鲁东（Val Lewton）、艾德·伍德、乔治·克鲁佐（Georges Clouzot）等都是较早的代表人物，而罗杰·科尔曼（Roger Gorman）、约翰·沃特斯、佐杜洛夫斯基（Alejandro Jodorowsky）、达里奥·阿金图等则是在邪典电影的辉煌时期涌现出来的。早期这些作者通常是去世后被“邪典化”的，而20世纪70年代之后的一批则是在世时就被奉为邪典作者。再后来的大卫·柯南伯格（David Cronenberg）、蒂姆·伯顿（Tim

① 电影手册派，从20世纪40年代中期开始，为《电影手册》撰写评论的一系列电影批评家、导演群体，包括安德烈·巴赞、让-吕克·戈达尔、弗朗索瓦·特吕弗、亚历山大·阿斯特吕克、埃里克·侯麦等。《电影手册》是法国新浪潮运动的推动媒介，也是“重要史官”。

② [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李玥阳译，北京大学出版社，2013，第50-52页。

Burton)、乔·丹特(Joe Dante)、昆汀·塔伦蒂诺、威廉·卡索(William Castle)、罗伯特·罗德里格兹(Robert Rodriguez)等导演,是属于“自我意识明确”的“邪典作者”,他们把对低成本剥削片或过往邪典电影的热爱,通过挪用、拼贴、致敬、指涉等方式融入作品中,使自身也带着与好莱坞主流影片不同的“邪典风格”。被导演本人的卓越才华和不羁魅力所吸引的狂热追随者,有时比他作品的粉丝还要多。并且,邪典作者还很喜欢反复使用同一个或几个演员,使他们也随后成为邪典明星。在后文中,我们将具体谈到几位邪典作者与明星。

在电影史上的第三个十年即将到来之时,“不是技术的革新,而是权力版图的巨变”开启了全新的时代。“一战”之前,统领世界的还是法国、意大利、丹麦、德国等欧洲国家的电影业,美国是净进口国。而战争改变了一切。“到了20世纪20年代,好莱坞已经凭借无可匹敌的资金和技术优势雄踞世界电影之王座……这一优势一直延续至今。”^①从这时起,“主流电影文化”这一概念就几乎等同于“好莱坞文化”。宽泛地看,我们可以认为好莱坞以外的所有电影作品,都是“非主流”的,这样就不难理解为什么大量欧洲、亚洲、拉丁美洲等地区的电影,进入美国后赫然出现在小众艺术影院或邪典电影杂志的邮购目录里。事实上,欧洲电影一直持续不断地为美国的邪典影迷提供资源,

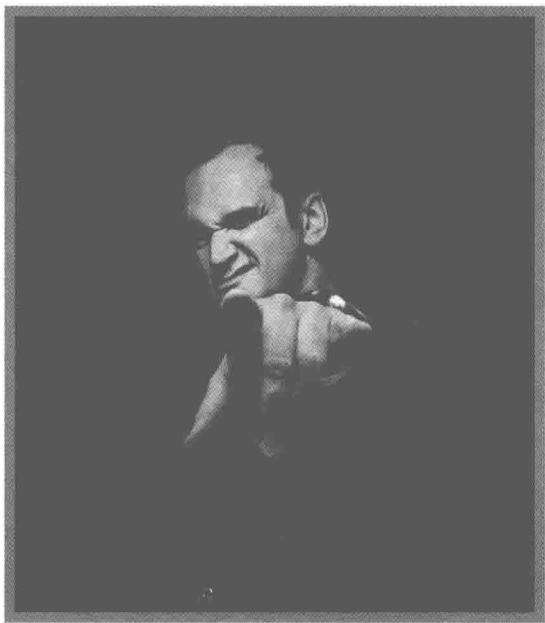


图9 昆汀·塔伦蒂诺,自我意识明确的邪典作者

① [英] 菲利普·肯普:《电影通史》,王扬译,中央编译出版社,2013,第9页。

亚洲、拉美等地的作品，也从20世纪七八十年代起逐渐地汇入其中。而邪典电影的边界，则在与主流的融合、偏离或对抗之间不断游走。

二、有声电影初期：邪典电影的新类型和新途径

1. 有声电影初期的概况

“等一下！等一下！你还什么都没听到呢！”（Wait! Wait! You ain't heard nothin' yet!）随着这句激动人心的台词，华纳兄弟公司的《爵士歌手》（*The Jazz Singer*），在1927年的纽约率先开启了有声电影时代。尽管这部影片仅有两个段落让演员说了话，但毕竟实现了一直以来让电影发声的梦想。评论界对声音可能摧毁电影艺术的恐慌，丝毫不能阻止人们对声音的热情。很快，德国、苏联、法国、英国、日本和中国等也都在30年代前后开始拍摄有声电影，并在影院安装有声设施。通过技术的研发，仅仅几年的时间，就已发展出像鲁宾·马莫里安（Rouben Mamoulian）的《欢呼》（*Applause*, 1929）和《红楼艳史》（*Love Me Tonight*, 1932）这样影音结合天衣无缝、令人目眩的歌舞片，以及希区柯克的《敲诈》（*Blackmail*, 1929）和弗里茨·朗的《M就是凶手》（*M*, 1931）这样充分表现声音张力的惊悚片等。

值得注意的是，两次重大的社会动荡主宰着有声电影的早期时代，那就是大萧条和第二次世界大战。对好莱坞来说，战争把美国经济拉出了泥潭，更使电影工业迎来前所未有的持续繁荣。默片时代就已占据世界市场的好莱坞，进一步形成了完善的制片厂制度：“五大”和“三小”^①主导了整个电影业，每个公司都有不同定位。“他们彼此租借明星，在彼此的影院里放映彼此的影片，也在其他方面展开合作。”^②到了1930年，双片甚至三片联映，在售票的同时出售爆米花、糖果和饮料的惯例已经形成，并延续下来。新的类型

① “五大”指的是已完成垂直整合并拥有国际发行网络的大制片厂，包括派拉蒙、洛氏/米高梅、二十世纪福克斯、华纳兄弟和雷电华（RKO）。“三小”指的是几乎不拥有影院，但有自己的制作公司：环球、哥伦比亚、联艺（United Artists）。这样的格局在此后二十年间都几乎没有改变。

② [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第282页。

电影诞生并大受欢迎，主要包括歌舞片、哥特式恐怖片、黑帮电影/黑色电影、社会问题片、神经喜剧片（screwball comedy）和早期动画长片。比起默片时代，这一时期的电影更有吸引力了，相当多的作品在后来“邪典化”。受到邪典影迷热捧的类别主要是恐怖片，此外也包括几部科幻片、歌舞片、劝谕片及古典好莱坞主流影片。

事实上，1929年前后，恐怖电影或许迎来了美国历史上的第一个黄金年代。正如前文所说，恐怖片显示时代的焦虑，外化我们的恐惧。“整个国家都陷入不确定性中……电影、广播、低俗的神秘小说、棒球和棋牌游戏转移了人们的注意力。”^①在魏玛德国深受政治与经济的重重危机之时，电影艺术中的表现主义风格突出了这种阴郁扭曲的集体无意识。大萧条的到来则激发了第一个“好莱坞的恐怖潮”（Hollywood's horror boom）^②——第二次则是在陷入冷战危机的20世纪70年代。这个时期，环球公司和雷电华B级片部门^③专门制作此类电影，这些影片固定了当时多数恐怖片的风格。默片时代，环球就推出许多优质的恐怖电影，它们多由“千面人”朗·钱尼主演。他以不留痕迹的可怕特效化妆，让《钟楼怪人》（*The Hunchback of Notre Dame*, 1923）、《歌剧魅影》（1925）和《午夜伦敦》（*London After Midnight*, 1927）成为时代经典。钱尼去世之后，环球又相继制作了《德古拉》（1931）、《科学怪人》（1931）、《科学怪人的新娘》（*The Bride of Frankenstein*, 1935）和《木乃伊》（*The Mummy*, 1932）等大获成功的恐怖片，并使贝拉·卢戈西（Bela Lugosi）和鲍里斯·卡洛夫（Boris Karloff）家喻户晓。雷电华一方面推出了在视觉特效方面取得巨大突破的《金刚》（1933），另一方面，又由瓦尔·鲁东领军，在20世纪40年代制作出一系列充满诗意的恐怖片。这些影片不展示怪物或暴力的视觉刺激，而是通过渲染氛围，以“无形的恐怖威胁”引起观

① Allan Havis, *Cult Films: Taboo and Transgression, a Select Survey Over 9 Decades* (Lanham, Maryland: University Press of America, 2008), p. 15.

② Rick Worland, *The Horror Film: an Introduction* (Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, 2007), p. 56.

③ “环球恐怖片”在今天已经成为怀旧经典，简单来说，就是20世纪30—50年代，环球公司为了解决财务问题，推出了制造恐怖片和恐怖片明星的策略。进入有声时代后最著名的演员包括贝拉·卢戈西、鲍里斯·卡洛夫、克劳德·雷恩斯（Claude Rains）等。而“雷电华B级片”则得益于掌管B级片部门的瓦尔·鲁东的卓越才华，雷电华公司在40年代制作出一批好莱坞制片厂时代最具创意的低成本影片，大部分都是恐怖或科幻题材。



图10 20世纪20年代至40年代环球恐怖电影中的经典人物



图11 瓦尔·鲁东操刀的一系列雷电华B级惊悚片

众的情感共鸣,比如《猫人》(*Cat People*, 1942)讲述了一个女子认为自己将要变成豹子的故事,《与僵尸同行》(*I Walked with a Zombie*, 1943)则在衰败的殖民地背景下,表现了一个家庭中的与宗教、巫毒、染病相关的怪异事件,而《盗尸者》(*The Body Snatcher*, 1945)则说的是一位投身科学的医生、他的学生和他们的解剖实验“供货者”之间的悲哀故事。这部由贝拉·卢戈西主演的影片结束语写道:“It is through error that man tries and rise. It is through tragedy he learns. All the roads of learning begin in darkness, and go out into the light.”为影片中疯狂盗尸的医生正名。除了这两家公司外,其他厂牌也出品了一些制作精良的恐怖电影,比如米高梅的《畸形人》(1932)等。

我们发现,不管在什么时代,恐怖片总是最容易邪典化的类型电影。即使年代久远的老片,影像技术上已经落后,也能不断吸引新的影迷。那么,邪典恐怖片(cult horror film)为何能够被影迷从普通恐怖片中“选中”,继而奉为尊崇?显然,这些影片是某种“偏离”之物。正如帕祖尔克所说,邪典恐怖片不是那些广为人知、迎合主流品味的恐怖片,而是小众的、不受多数人欢迎的恐怖片。并且,在他看来,“另类趣味”存在一个逐渐深化的过程:

观众被介绍去看某种类型片时,通常会从最流行的入手,然后他们就会逐渐挖掘出一些不那么有名,但同样出色的“宝藏”。恐怖片影迷一般都会从《驱魔人》《十三号星期五》《猛鬼街》或《魔女嘉丽》之类的开始,逐渐熟悉和习惯,进而感到不满足,最后进入真正的邪典恐怖之中。^①

他没有指出的是,并非每个影迷都会走到最后一步。绝大多数人,都只停留在主流恐怖片中不再深入,因为偶然的尝试将使他们明白:一些影片已经超越了他们欣赏和忍受的限度。所以,对于“真正的邪典恐怖”来说,接

^① Bartłomiej Paszyk, *the Pleasure and Pain of Cult Horror Films: an Historical Survey* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2009), p. 3.

受者的作用至关重要，他们把那些受人唾弃的电影捡拾起来，供上神坛。从这个意义上说，也可以认为“邪典电影不是制作出来的，而是‘碰巧成为’的。使它们成为邪典的，不是电影制作者，而是观众”。

不过，从制作的角度看，能够邪典化的影片也可找出一些共性。马太依斯则认为“烂”（bad）和“犯忌”（break taboos）是邪典恐怖片与恐怖片最大的区别。首先，邪典恐怖是“主流恐怖之外的恐怖”（horror outside the mainstream horror），这些电影“不合常理，不提供正常的那种愉悦，同时也很难找”^①。在这里，作者使用了威尔士·艾伟曼（Welch Everman）的观点：邪典恐怖片“与众不同”“怪异”“陌生”。“其中一部分是大制作电影的弱智山寨货，或故意的戏仿作品，另一部分则太具原创性，以至于不知所云。”^②而另外一些则是真正“烂到绝”（so-bad-they-are-good）的好片。同时，普通恐怖片是相对保守的、套路化的，而邪典恐怖片却是颠覆性的、暧昧不明的，充满克拉考尔抨击的“反动思想”（reactionary ideology）。它们的政治倾向往往杂乱而相互矛盾，并通过冲破禁忌来达到吓人的效果。值得注意的是，仅仅是感官刺激的恐怖片不能一股脑称为“邪典”——有的甚至不恐怖，而是“呕吐片”（cinema vomitif），有些甚至连电影都算不上，比如除了满足少数人阴暗需求别无所长的mondo纪录片，或“伪虐杀”电影（fake snuff film）。

2. 好莱坞电影的邪典化

通过对现象的观察和对具有代表性的影片进行文本细读，我们将直观地感受和理解，为何一些由好莱坞“五大”“三小”制作的主流电影，甚至是全明星阵容的大片，在多年以后会被小众影迷以邪典的方式接受和解读？或更确切地说，就是当一些制片厂时代的好莱坞电影，通过电视机而不是豪华的电影院进入观众的视野后，为何突然获得了一批狂热的铁杆影迷，并在今后

^① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), pp. 194-195.

^② Welch Everman, "What is a cult horror film?" in *the Cult Film Reader* eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 213.

的几十年中以“邪典电影”，而不是“经典老片”的形式在电影爱好者之间传播？最值得注意的是以下几个类型，我将逐一举例分析。

反传统的好莱坞电影：《畸形人》(*Freaks*, 1932)

米高梅制作的《畸形人》应该是好莱坞历史上主流片厂出品的最不和谐的影片了。米高梅的当家明星对它避之不及，在经历了换角等风波之后，终于设法完成。据传，之所以这部怪异的电影能够拍出，是由于米高梅急于“搞定”当时大热的环球片《科学怪人》(1931)。



图12 《畸形人》选用的演员都是真实的畸形秀艺人，影片上映后引起了巨大争议。但陶德·布朗宁本人对此片却怀有特殊的情感

早年在巡回马戏团与嘉年华会谋生多年的陶德·布朗宁 (Tod Browning) 作为导演，把风月场的剥削元素系数用在了本片中。“尽管在视觉风格上布朗宁没法与莱尼或威尔士不分轩轻，但他这部性心理反常的怪片里的人物和片段，却会永远留在你脑海中。”^①影片中都是真实的畸形杂耍演员：两个袖珍人、半截人、连体双胞胎、“躯干人” (living torso) 和几个小头人。故事讲述美艳的空中女飞人 (正常人) 打算与袖珍人假结婚，然后毒害对方骗取巨额财产。阴谋泄露，畸形人在一个暴雨的夜晚对她和她的情人实施了报复。在著名的婚宴桥段中，一群残缺不全的人围坐桌边喝酒、唱歌、跳舞的画面，乃至逐渐发展为虐杀事件的整个过程，超出了绝大多数观众的心理承受能力。但是，本片却恰恰对传统“怪物”的定义进行了颠覆。布朗宁并没有丑

① Rick Worland, *The Horror Film: an Introduction* (Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, 2007), p. 62.

化这些畸形人，而是在他们身上倾注了极大的感性。尽管在与朗·钱尼合作的那些恐怖默片中，布朗宁热衷通过丑陋容貌和扭曲身体吸引猎奇的观众，但在《畸形人》里，他所展示的却更多是爱。“布朗宁终于有机会向那些人充分地表达他的情感，那些他童年时期就在一起工作和生活的人们。观众从这部影片中看到的不光是恐惧、猎奇和同情，还有温情、尊敬和赞叹。”^①在调度畸形人田野嬉戏的场景时，布朗宁没有使用戏剧化的配乐或特写镜头，而是让视角自然地靠近，将观众的情绪从震惊和“些微的不适”逐渐引向平静乃至敬佩。通过优雅的对白、精致的服饰、对良善内心的展示，布朗宁表达出一种平和而平等的态度。他希望，观众付钱不是为了观看这些人的“与众不同”，而是来欣赏他们过人的表演天赋：他们不仅能在摄影机前自如地表演，还能偶尔流露出某种趣怪的幽默感。电影叙事也是反传统的：畸形人被塑造为主角和英雄，而健全、漂亮的男女却如同恶毒的怪物，并在影片结尾为自己的邪恶付出了代价。布朗宁向我们透露出这样的主旨：内在的、无形的畸形比外在的、有形的畸形要罪恶得多。可惜的是，布朗宁的愿望落空了。尽管在今天我们对本片赞誉有加，但它当年的试映却是灾难性的。《畸形人》遭到大幅删减依然恶评如潮，直到第二次世界大战后“反文化”浪潮兴起之时，才吸引了大批将其奉为邪典的忠实影迷。而影片也由于禁映的压力，有三个版本的结尾流传下来，成为影迷竞相收藏的热门。2014年，二十世纪福克斯旗下的电视制作部门拍摄了《美国恐怖故事第四季：畸形秀》，向这部伟大的电影致敬。

我们发现，像《畸形人》这样的恐怖老片是最容易邪典化的类型之一，但为什么不是所有的恐怖老片都能邪典化？从文本和审美的角度看，能够邪典化的作品本身肯定带有某种不协调的怪异风格，才能引起特定人群的注意。通过刚才的文本分析，可以直观地认识到这点。帕祖尔克描述了这一过程：

邪典是一个“类型中的类型”。一般观众……逐渐熟悉和适应（普

^① Danny Peary, *Cult Movies 1: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 107.

通恐怖片)之后,才能开始接受甚至喜欢上那些更为晦涩的类型,比如《畸形人》《我埋了活人》(*I Bury the Living*)《午夜索魂》(*At Midnight I'll Take Your Soul*)《恐怖博士的恐怖屋》(*Dr Terror's House of Horrors*)《笑窗之屋》(*The House with Laughing Windows*)和《我唾弃你的坟墓》(*I Spit on Your Grave*)。^①

显然,帕祖尔克认为,总体来说邪典恐怖片不是那些初上映时就很轰动、人尽皆知、迎合主流品味的电影,而是非常风格化、不生产一般人所能接受的愉悦的电影。但从传播和接受的角度看,如果一部年代久远的主流恐怖片,早已过了它的热映和宣传时期,却还是有一批忠实粉丝在不厌其烦地追捧它,则也可以被看作是邪典恐怖片。帕祖尔克对恐怖片邪典化的强调最终落在了受众上,无视作者的作用,显然是片面的。相比之下,马太依斯意识到了影片本身风格的重要,正如前文提到的,他将“烂”(bad)和“犯忌”(break taboos)作为邪典恐怖片与普通恐怖片最大的区别。除此之外,还有一些特别的原因也可能让一部普通恐怖片邪典化:埃弗曼讽喻地借用本雅明的概念,戏谑地将其形容为“光环”(aura),包括下面几种情况:首先,一些大明星或大导演在寂寂无闻时参与的影片。比如杰克·尼克爾森早期出演的《恐惧》(*The Terror*, 1963);第一夫人南希·里根出演的《多诺万的大脑》(*Donovan's Brain*, 1953)。其次,著名影星的告别之作。比如朗·钱尼的《鬼屋里的乡巴佬》(*Hillbillys in a Haunted House*, 1967)。最后,一些电影技术、特效、道具、桥段的首次使用,比如《血宴》(*Blood Feast*, 1963),首次抛出大量内脏以供娱乐;《突变怪婴》(*It's Alive!* 1974),首次出现了杀人的婴儿;《恐怖蜡像馆》(*House of Wax*, 1953),首次在恐怖片中使用了3D技术等等。最后,埃弗曼和帕祖尔克没有提到的是,一些带有恐怖色彩的欧洲艺术电影也因非常有别于好莱坞的风格而在美国邪典化。

粗略地看,在制片厂时代(或1910—1940年)上映的恐怖片中,像《畸

^① Bartłomiej Paszyk, *the Pleasure and Pain of Cult Horror Films: an Historical Survey* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company. Inc. Publishers, 2009), p. 2.

形人》这样在后来的电视展播中邪典化的影片至少还包括：《幽灵马车》（*The Phantom Carriage*, 1921）、《大都会》的导演弗里茨·朗的《三生记》（*Between Two Worlds*, 1921）（实际上，他的马布斯博士系列和尼伯龙根史诗剧也被一些影迷们奉为邪典）、《历代的女巫》（1922）、《歌剧魅影》（1925）、《浮士德》（1926）、《午夜伦敦》（*London After Midnight*, 1927）、《吸血鬼》（*Vampyr*, 1931）、《化身博士》（*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931）、《老黑屋》（*The Old Dark House*, 1932）、《X博士》（*Doctor X*, 1932）、《白色僵尸》（*White Zombie*, 1932）、《亡魂岛》（*Island of Lost Souls*, 1932）、《伦敦狼人》（*Werewolf of London*, 1935）、《疯爱》（*Mad love*, 1935）、《吸血鬼的印记》（*Mark of the Vampire*, 1935）、《恶魔玩偶》（*The Devil Doll*, 1936）、《独眼巨人博士》（*Dr. Cyclops*, 1940）、《与僵尸同行》（1943）、《盗尸者》（1945）、《深夜》（*Dead of Night*, 1945）、《蜡像屋》（*House of Wax*, 1953）等。

我们可以看出，在这一时期，邪典恐怖片几乎都是好莱坞八大片厂或欧洲各国的主流片厂出品，但它们既没有呼应和维护主导意识形态，也并非都是全然地反乌托邦；既不都是票房大卖，也不都是无人问津；既不能称为叫好叫座，也绝不都是些一无是处的烂片。除了上述分析的几点外，我认为还有一项重要的邪典化的原因，是这些电影导演作为电影作者的重要性。事实上，对于一个特别风格化、个人化的导演来说（而邪典恐怖片的导演几乎都是如此），与其将他们的作品生硬地分析和归类，倒不如把每部影片都看作他们自己人生的叙事，尽管呈现的是经过扭曲的面貌。谁都不会把《索多玛120天》（*Salo, or the 120 Days of Sodom*, 1975）随便地看作是“纳粹剥削”（Nazisploitation）类型片中的一部，而都承认它事实上正是帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）的一部分人生。而《畸形人》，也正是陶德·布朗宁本人的怀旧乡愁。

活跃的文本间性：《卡萨布兰卡》（*Casablanca*, 1942）

如果说前文所分析的几个文本之所以可以经久不衰，是由于其中凸显的惊世骇俗的“非主流”姿态，而《卡萨布兰卡》的邪典化则具有更为复杂和

深层的原因。首先，它无论从哪个层面，都是不折不扣迎合主流的好莱坞大片，还获得了学院奖的“最佳影片”“最佳导演”“最佳剧本”等奖项。尽管很多评论家认为它称不上是真正优秀的艺术电影，比如宝林·卡尔（Pauline Kael）说它“远不是一部伟大的电



图13 很多影评人认为，《卡萨布兰卡》从技术上看并非一部完美的作品，它成为邪典电影的原因，恰恰是因为它“过于通俗”

影”^①，而艾柯也认为比起德莱叶（Carl Theodor Dreyer）、爱森斯坦和安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）的作品，《卡萨布兰卡》实在没有多高的“审美成就”。但《卡萨布兰卡》的邪典化却使它的话题一直延续至今。

最初，它只是一部交了好运的卖座片。根据丹尼·皮瑞的资料，这部电影的剧本还是边拍边写的。在马上就要杀青之前，演员们甚至都不知道故事该如何结束。它的大红大紫主要归功于华纳兄弟公司聪明地推迟了影片的上映：借助1943年丘吉尔与罗斯福在卡萨布兰卡的会谈和艾森豪威尔成功登陆北非这两个事件的轰动效应，电影一上映就引来万众瞩目。皮瑞指出：

《卡萨布兰卡》或许是唯一一部能满足制片厂老板所有迂腐过时要求的娱乐电影。它包含观众想看的所有元素：动作、冒险、勇气、危难、间谍、异国情调、友谊、枪战、幽默、阴谋、三角恋、阳刚的男主角、神秘的女主角、爱国主义、政治、罗曼司、感伤癖、优美的主题

① Pauline Kael, *5001 Nights at the Movies* (New York: Holt, Rinehart, 1982), p. 96.

曲、恶毒的坏人、战争。^①

即使如此受欢迎，但在20世纪60年代初期马萨诸塞州剑桥市的布瑞托剧院（Brattle Theatre）开始每年三周的循环放映之前，《卡萨布兰卡》都还不是一部邪典电影。它最初开始邪典化，先是源于那些不断参加循环放映的亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart）的影迷。他们把每次观影都变成一个充满仪式性的聚会：在每一次鲍嘉说“孩子”（kid）的时候集体欢呼雀跃，在鲍嘉张嘴之前就说出每一句经典台词。观影之后，粉丝们会聚集到旁边的“卡萨布兰卡”酒吧，继续反复回味讨论本片。而电影本身，如皮瑞所说，作为一部包含所有古典好莱坞风格元素的主流影片，则是其邪典化的另一个因素，即翁贝托·艾柯所描述的“原型”（archetypes）和“互文性”（intertextuality）：

《卡萨布兰卡》之所以成了邪典电影，是因为它拥有所有的“原型”。每位演员的表演都是其他情境下表演的重复，每个人物都生活在过往电影中描绘好的既定人生中。……这部电影带给我们太多似曾相识的感觉（déjà vu），以至于我们还没看到将要发生什么，就已经做好了准备。^②

艾柯认为，“《卡萨布兰卡》不是一部电影，而是电影本身”，“这就是为什么说它挑战了所有的审美理论”。“在艺术的驯化作用发生之前，影片早已展示出了叙事的原始能量。”^③电影中的每一个人物、场景和叙事结构，都能让观众想起其他电影文本。比如说，影片中的鲍嘉的形象，是典型海明威式的男性英雄；彼得·罗瑞追踪线索，模仿的是弗里茨·朗在“马布斯博士”

① Danny Peary, *Cult Movies 1: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 47.

② Umberto Eco, "Casablanca: cult movies and intertextual collage," in *the Cult Film Reader* eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), pp. 67-75.

③ Umberto Eco, "Casablanca: cult movies and intertextual collage," in *the Cult Film Reader* eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 67.

系列片中设置的谜题；而康拉德·维特的德国办事员让人感到他不是一个纳粹，倒像是《卡里加利博士的小屋》中的夜行恶魔凯撒。观众在识别这些互文性挪用时，可以获得某种秘密认同的乐趣。而没有识别出来的观众，则同样可以按照一般的情节来理解影片。因此，《卡萨布兰卡》不是有意为之的邪典电影，它并非是作者创造出来的，而是“活跃互文性的活生生的例子”（living example of living textuality）。——“作品创造作品，文本创造文本，它们相互交流，独立于作者的意图之外。邪典电影的存在就是一个证明：证明文学来源于文学，电影来源于电影。”^①作为对比，他提到了斯皮尔伯格和乔治·卢卡斯的影片。这些电影中也有许多挪用元素，但很明显它们是“为了邪典而邪典”（cult about cult, a cult culture）的“邪典文化”。艾柯将这样的电影称为“元邪典”（meta cult），而我把它叫作“邪典符号资源”，因为影迷们所看到的所有符号化标志和象征，都是由创作者精准地放置进去的。如果观众没有看过这些在之前的电影里（通常是导演本人的）出现的元素，他会觉得整个影片都难以理解。对此，艾柯含蓄地讽刺道：

当有一天一个聪明过头的观众，读完卡尔维诺和罗兰·巴特之后，打算“破解”迈克尔·柯蒂斯（导演）的《卡萨布兰卡》时，我一定会感到悲哀。……但至少在这里，我们发现过真相。^②

在这篇被引用和批评最多的《卡萨布兰卡：邪典电影与互文性拼贴》文章里，还有一点特别有趣的，是艾柯将邪典电影与邪典小说（cult books）并置分析。他认为二者都非常受人喜爱，并给接受者提供了一个圆满的“私人宗派主义世界”。这些作品中的人物与片段都要具有相当的“原型吸引力”（archetypal appeal），读者（观众）从中可以分享和发掘“行家”专属的乐

① Umberto Eco, "Casablanca: cult movies and intertextual collage," in *the Cult Film Reader* eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 69.

② Umberto Eco, "Casablanca: cult movies and intertextual collage," in *the Cult Film Reader* eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 67.

趣，就像今天的动漫、影视或小说的同人组织。但电影与书不同的是，一本艺术成就很高的杰作，如《神曲》等小说同样可以吸引cult粉丝，而一部邪典电影却通常是白璧微瑕的（display some organic imperfections）。同人粉通过打破、隔离和扰乱原本文本，以碎片化的方式将其“邪典化”。这对于一本书来说很容易做到，而对于无法任意回放、暂停、选择片段观看的电影来说（1984年），从电影院里走出来的影迷脑中留下的总是一个完整的故事。因此，一部邪典电影从开始就已经是破碎的文本，充满不连贯的影像和“视觉冰山”。它展示的并非一个中心思想，而是许多个。然而，今天的我们面对的情况却完全不同。早在20世纪90年代初，DVD设备就可以让任何人在家中做到碎片化地观影。仪式性的群体行为作为一种文化现象就此消失了，残存的仅是纪念性的怀旧行为。一方面，正是从这个时期开始，邪典电影形成产业，几乎所有的能够“邪典化”的影片，都是营销的结果，是对邪典符号资源的消费。但另一方面，在通过“黑匣子”观影的“辅助设备”和电子媒体时代，我们却比以往有更大可能，展示詹金斯所说的“融合、集体智慧和参与”^①。在后面几章中，我还将对此进行详细的分析。

同性恋权益与病态影迷：《绿野仙踪》（*Wizard of Oz*, 1939）

在世界各国的电影史上，带有同性恋幻想和暗示的电影，早在20世纪二三十年代就已出现。今天，同性恋电影早已摆脱往日俗套刻板的人物和情节处理，发展得更为多样性和主流化，并纳入更多的文化与政治诉求。不过，接下来我将提到的《绿野仙踪》比较特殊：它并不是同性恋题材，而是主要针对儿童及青少年拍摄的探险歌舞剧。但是，能让它经过漫长的岁月仍然魅力不减的原因，却主要来自两类观众的持续拥趸：同性恋群体和朱迪·加兰的病态影迷。作为社会“局外人”的边缘群体，他们对本片的接受和理解导致了这部主流电影的邪典化。

① [美]亨利·詹金斯：《融合文化：新媒体和旧媒体的冲突地带》，杜永明译，商务印书馆，2012，第56页。

米高梅采用昂贵的特艺彩色^①制作、明星阵容强大的奇幻片《绿野仙踪》，甫一上映就是极受欢迎的主流电影。皮瑞形容本片一年一度的电视展播如同“生日、假期、加了棉花糖的热巧克力，甚至棒球联赛的首战日”^②。



图14 特艺彩色制作的《绿野仙踪》最初的受众主要是儿童和青少年

吸引主流电影观众的原因

显而易见——与《卡萨布兰卡》的热映类似，这部电影也包含了全部喜闻乐见的元素：童话、仙境、探险、励志、古怪有趣的角色、好听的原声音乐、精美绚烂的色彩与画面。小孩子们沉醉于迷人的童话故事和梦境般奇异的场景，而对于青少年观众，影片则显示出他们所渴望的“逃离”和“超越”：离开灰暗呆板的堪萨斯，越过彩虹，到达一个梦想国度（也许正是好莱坞），拥有一个真正光彩夺目的人生。

不过，《绿野仙踪》却在小众群体长盛不衰的热情追捧中逐渐走向了邪典化。最主要的原因在于同性恋群体的符号化挪用，及围绕着朱迪·加兰的邪典崇拜。而这两者之间又有无法割裂的联系：传闻，朱迪短暂的一生中曾两次与男同性恋者结婚。或许正因如此，电影插曲《彩虹之上》（*Over the Rainbow*）成为同志群体的励志歌曲。直到今天，“彩虹”已被同性恋群体用作自己的标志，“多萝西的朋友”则成为同性恋者的隐晦称呼，作为一条载入词典的俚语。1969年朱迪服药过量意外死亡，更是引发当年同性恋权利运动

① 特艺彩色：the Technicolor, 20世纪30年代的彩色片系统，使用棱镜把通过摄影机镜头的光线分投到三条黑白胶片上，每一条胶片记录一种原色。在20世纪30至40年代，成本高昂的特艺彩色技术通常被用于幻想和奇观片的拍摄。

② Danny Peary, *Cult Movies I: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 390.

“石墙暴动”（stonewall riots）的核心原因之一。葬礼当天，当地的同志酒吧纷纷挂出黑纱哀悼。朱迪被同性恋者看作自己的化身，《绿野仙踪》所讲述的蜕变和成长，给了同性恋者勇气 and 希望。

另一方面，朱迪粉丝对其带有病态性质的崇拜，也将她和这部影片推上了邪典地位。美轮美奂的电影中如此年少、纯真、可爱的多萝西，银幕下却是位命运多舛、恶习缠身和离奇死亡的不幸女子。和詹姆斯·迪恩（James Dean）、玛丽莲·梦露、亨弗莱·鲍嘉、琼·克劳馥（Joan Crawford）、贝蒂·戴维斯等人一样，朱迪·加兰也碰巧成为“主流邪典明星”（mainstream cult stars）。这些人的明星身份就是马太依斯所形容的“双重编码”^①（double code）。也就是说，他们既是主流人群的大众偶像，也被小众群体（niche groups）敬仰。但是，后者对这位明星的迷恋，完全出于与主流不同的原因。简单来说，“悲惨”和“神秘”的幕后故事是这些人追逐的重点。因此，一般来说，总是在这些明星过气之后，才出于各种原因吸引了邪典追随者的注意。比起主流粉丝，邪典追随者的狂热显得非常病态。在他们心中，偶像并不是日常生活中一个无足轻重的小爱好，而是“压倒一切的”，是“传奇”，是“信条”。对偶像的热爱构建了追随者方方面面的人生。但他们趋之若鹜的是明星光鲜亮丽的外表与不堪的实质之间的断裂，明星私下的丑闻、没落和其他人生悲剧，甚至其戏剧化的非正常死亡。对此，影评人克里斯托弗·芬奇（Christopher Finch）指出：

种种迹象暗示出，朱迪的粉丝是病态的——好像他们期待着看到她就在眼前崩溃瓦解。也有人指出，当着她的面极尽吹捧赞美之能事，也是不健康的。……她的仰慕者们看着她起落浮沉，就好像看着某种奇异的自然现象，就好像对待月亮的周期一样。她已经成为了重生的象征。^②

J.P.塔洛特也指出：

① Ernest Mathijs and Xavier Mendik (eds.), *the Cult Film Reader* (Berkshire: Open University Press, 2008), preface.

② J. P. Telotte (ed.), *the Cult Film Experience: Beyond All Reason* (Austin, Texas: the University of Texas Press, 1991), p. 100.

朱迪·加兰——与其他邪典明星一样——是某种类型范式。在追随者热忱的心目中，她超越了人格，超越了伟大，超越了明星，超越了象征。她属于他们。^①

时髦青年的亚文化：劝谕电影

这一时期值得注意的，还有劝谕电影（cautionary films）的邪典化。这与20世纪六七十年代兴起的大学城电影文化和青年亚文化运动密不可分。最有代表性的实例是《告诉你的孩子》（*Tell Your Children*, 1922）。

《告诉你的孩子》是一部教会组织筹拍的半记录式影片，旨在敦促家庭教师协会（P.T.A.）和市民组织对大麻的蔓延采取行动，否则这一现象将“以惊人的速度摧毁越来越多的美国青年”。但是，这部影片却拍得非常糟糕，几乎可以肯定是邪典电影历史上第一部因为“烂”而成名的影片。皮瑞认为它“蠢得难以置信”，充斥着“低劣的视觉效果”，包括：梅慢慢地穿上丝袜、穿着紧绷的上衣打网球，高中生的热吻镜头，狂野聚会，拉尔夫拉开玛丽的裙子拉链试图强暴对方等。这样的画面在海斯法典时代的电影作品中简直触目惊心，给人的感觉不像是唤醒大众拯救青年的道德责任感，倒像是在“刺激观众的性冲动”。^②同时，电影又以极其浮夸和荒谬的方式不断强调吸食大麻的恶果（片中



图15 1922年拍摄的教育片《告诉你的孩子》是《大麻狂热》的前身

① J. P. Telotte (ed.), *the Cult Film Experience: Beyond All Reason* (Austin, Texas: the University of Texas Press, 1991), p.101.

② Danny Peary, *Cult Movies I: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 292.

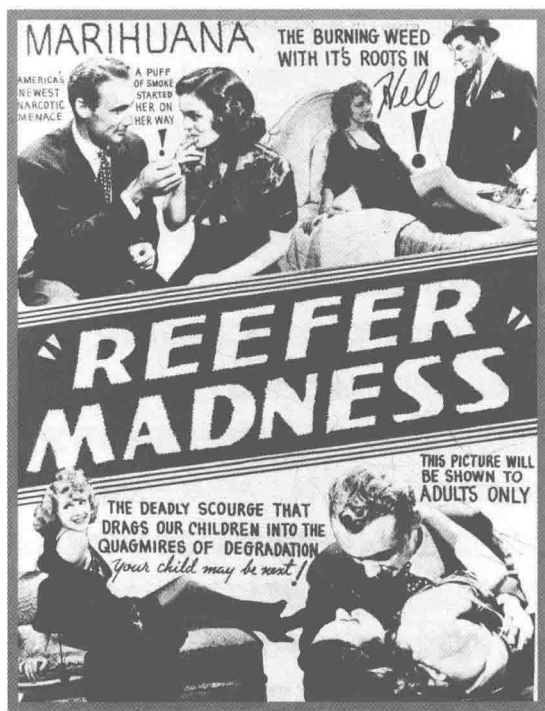


图16 20世纪70年代的《大麻狂热》，这部电影后来又经历过几次改编和翻拍

反叛的年轻人在校园里和午夜场里吸毒狂欢的道具。每当电影中展示出一段纪录片，告诉观众“大麻草不可能灭绝，因为它们在美洲长得到处都是”时，人们就立刻起身欢呼。

三、结论

通过前面的分析我们可以看出，19世纪的最后几年至第二次世界大战期间，电影在两次世界大战和大萧条的历史背景下，伴随着禁酒令、美国黑人文艺复兴运动、妇女获得投票权、居高不下的失业率与宗教狂热的动荡，由粗制滥造的黑白无声短片，发展为画面精美的彩色长片。好莱坞“五大”“三

人物不是被杀，就是自杀，要么就是进了监狱或者发疯），整部电影风格混乱，不伦不类。最重要的是，制作影片的宗教团体丝毫没有开玩笑的意思，也根本意识不到影片看起来有多么荒诞不经，这使得影片被赋予了强烈的坎普趣味^①。结果，《告诉你的孩子》上映后不久就被人收购，加入了一些更为淫乱的场景，名字也变成今天在邪典影迷圈中如雷贯耳的《大麻狂热》。

20世纪70年代初期被拿出来作为反大麻法案的宣传片后，《大麻狂热》彻底成了

^① 关于坎普感受力，将在本书的第二章进行专门论述。

小”的制片厂制度已经完善，整个电影业进入黄金时期。恐怖片、黑帮片、歌舞片和迪士尼动画长片是最受欢迎的类型电影。

不难理解，这也是邪典电影引起关注的时代。当时就有小范围的另类电影俱乐部，和偶发的对特定影片/明星的狂热追捧。当然，今天我们提到的这个时代的“邪典电影”，基本都是在后来邪典化的：它们在电视上反复播映，出现在录像带/DVD的邮购目录里，后来又在电子媒体上供人下载。其中一些在任何时代都很有名；而另一些初上映时并没有引起关注，却被后来的影迷挖出来热捧（比如《大麻狂热》）。cult film作为专业术语也还没有出现。这些“前邪典影片”有几个类型：欧洲艺术电影，包括德国表现主义电影和超现实主义电影；“环球恐怖片”与“雷电华B级片”；以及少数几部好莱坞主流电影。这里面有些影片还兼具了其中几种特点。在这里，我们可以拉出一个最具代表性的表格，作为参考：

表2 “前邪典”时期容易邪典化的电影类型及代表作品

欧洲艺术电影	恐怖电影	好莱坞主流大片	劝谕电影
《卡里加利博士的小屋》 (1919)	《歌剧魅影》 (1925)	《畸形人》 (1932)	《告诉你的孩子》 (1922)
《三生记》 (1921)	《吸血鬼》 (1931)	《金刚》 (1933)	《大麻狂热》 (1936)
《诺斯费拉图》 (1922)	《白色僵尸》 (1932)	《绿野仙踪》 (1939)	《疯狂情爱》 (1938)
《大都会》 (1927)	《古屋魅影》 (1932)	《卡萨布兰卡》 (1942)	《老爸老妈》 (1945)
《一条安达鲁狗》 (1929)	《与僵尸同行》 (1943)	《美女与野兽》 (1946)	《野草》 (1949)

这个时代的邪典电影并不是营销的产物。它们是“天生的”邪典，在首映之后的许多年，仍然能引起“一小群人的巨大热情”和“反复观看”。显然，它们满足了少数人的心理需要。在我看来，所有“前邪典”时期被邪典化的老片，至少符合其中的一个或几个特点：（1）怀旧情绪，怀念儿时在影院或电视上第一次观赏影片时强烈的心理感受；（2）出于对某位话题性明星

的特殊偏爱，追捧其出演过的任何影片，尤其是不受主流欣赏的失败之作；（3）对“非正常”“非本来”的需要：通过艰难地寻找和收藏“禁映”老片，满足猎奇心态和“越轨”的秘密快感；（4）亚文化群体的“想象性逃离”：通过展现与“普通观众”和“主流批评家”的不同品味，实现对阶级、种族、代际、性别或性取向等社会规训的反叛；（5）异常的精神与性心理状态：这或许是这一时期文学、艺术、电影与学术机构生产中共同追逐的特征性概念，也是现代主义的核心表征之一。这一点通常总是很难说清。麦茨认为，如果一个主体喜欢一部影片，就意味着这部电影的叙事世界“允许他以某种本能满足他的意识的和无意识的幻想愉悦，而且，这种满足还必须保持在一定的限度之内”^①，也就是说，“本我”的层面必须得到充分的滋养，但又不会因为满足得过于强烈，而引起“自我”的防御反抗。通常，这种由于自我防御的介入而被斥为“趣味低下”“孩子气”“过于伤感”“愚蠢”“荒唐”的影片，正是邪典影迷的偏好所在。电影状态是“醒着的白日梦”或“有意识的幻想”。对于一部分邪典影迷来说，他们“有意识的幻想”是无法通过主流大片获得满足的。而特殊的电影，即使是技术手段带来的视觉体验相对落后的老片，却能够与他们“醒着的白日梦”相契合。卡罗尔·科洛夫（Carol Clover）提出的“身体类型”电影（body genre films）正是这种“过度满足”的提供者。顾名思义，“身体电影”以观众的身体为目标，能够激发人“恐怖、畏惧、恶心、性欲”等生理反应。我们可以看出，最容易被邪典化的类型电影，正是琳达·威廉姆斯（Linda Williams）归纳身体电影的三大类型：色情、恐怖与歌舞剧。这些影片能引起身体震撼，引起强烈的感官或情绪冲动，能令观众达到某种古希腊式的“迷狂”状态。并且它们“很明显缺乏正常的审美距离，是感官和情绪的过度渲染……观众会觉得自己被文本操控了。……（它们）是对目标观众‘文本强暴’式的情感暴力”^②。在中国，不管是风靡上一代的琼瑶剧，还是时下流行的韩剧、“古偶”、“总裁剧”等，

① [法] 克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指：精神分析与电影》，王志敏译，中国广播电视出版社，2006，第91页。

② Joan Hawkins, "Sleaze mania, Euro-trash and high art: The place of European art films in American low culture," in *the Cult Film Reader* eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 120.

都属于类似的“文本强暴”。它们对浪漫爱情的展示缺乏现实性，而故事情节、人物性格、描写和对话风格则都带有“过度”的属性。一些研究者将其称之为“给女性看的软核色情”。不过，从文化尊重的层面看，“罗曼司”和歌舞剧比恐怖片和色情片的地位要高一些。总之，多数人会反感这样的作品；但邪典影迷却恰恰趋之若鹜。不管是属于“高雅文化”（high culture）的欧洲先锋艺术电影，还是属于“低俗文化”（low culture）的垃圾电影（trash cinema），只要满足这种异常心理需求的影片，都有可能被“邪典化”。

综上所述，我们已经理解，邪典电影是如何被影迷“选中”的。但在其后的不同历史时期，邪典电影的制作、发行和接受都有不同的面貌。

第 二 章

黄金时代的 邪典电影

一、制片厂的终结：欧洲电影、B级片与剥削片

第二次世界大战使得美国一跃成为世界上最富足的国家，开始扮演“超级大国”的角色。好莱坞也在战争获得了巨大的利益，使其在“一战”后建立的霸主地位，此时已变得彻底不可撼动。好莱坞的黄金时代一直延续到战后数年：1946年，全美电影院的上座率达到新高，每星期有八千万到九千万观影人次，超过其当年人口总数的一半，而票房总收入则达到十五亿美元。但在接下来的短短几年中，经济、文化、社会、政治及新兴娱乐媒体普及所带来的变革，令电影业迅速萎缩。或者不如说，虽然作为企业的好莱坞公司还像过去一样赚钱，但“这一行业以电影为基础的部分确实在衰退”^①，并且再也没能接近从前时代的水平。

1. 是谁终结了制片厂时代？

重大的影响或许首先与冷战的开始有关。美国政府在战后坚定的“反共政策”，促使“非美活动调查委员会”（the House Un-American Activities Committee, HUAAC）成立。委员会调查“亲共分子”对娱乐业的渗透，并于1947年、1951年反复召开聆讯会，揭露好莱坞所有可能的“赤色分子”。超过250名前共产党成员或支持者上了黑名单，其中，包括布莱希特（Bertolt Brecht）等的一些人去了国外，一些人被迫使用假名工作，另一些人则靠揭发别人保全自己的事业。波德维尔指出：“大约只有十分之一的受害者能够恢复他们的事业。……对那些聆讯会期间的举报者的怨恨数十年挥之不去。”而肯普则认为：“赤色调查把好莱坞吓破了胆，也为电影创作蒙上了阴影。”^②在这段期间，各影厂“条件反射”般地拍摄了不少“反共影片”，也

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第429页。

② [英] 菲利普·肯普：《电影通史》，王扬译，中央编译出版社，2013，第67页。

被称为“冷战电影”，包括进行直白政治宣传的《铁幕》(*In the Iron Curtain*, 1948)、《红色威胁》(*The Red Menace*, 1949)、《13号码头的女人们》(1949)、《联邦调查局的社会主义者》(*I Was a Communist for the FBI*, 1951)、《檀岛奸谍记》(*Big Jim McLain*,

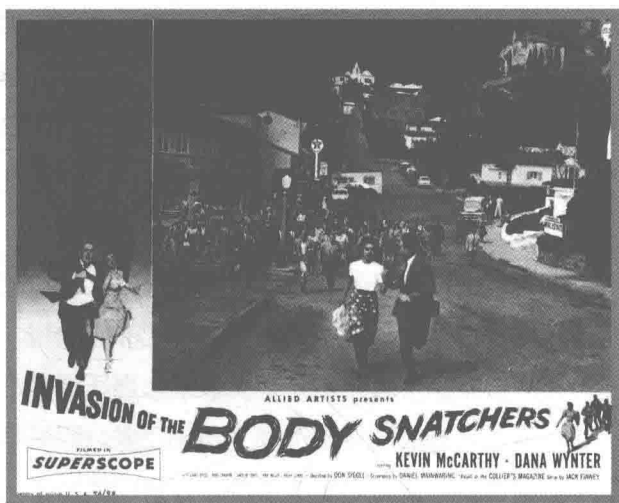


图17 深具冷战思维的邪典名片《天外魔花》

1952)等。这些影片制作得颇为寒酸，成本低廉，星光暗淡。而另一些以隐晦的方式表达冷战焦虑和麦卡锡主义恐慌的电影，则真正具有时代特点和价值，其中一些更成了著名的黑色电影和邪典电影，如《南街奇遇》(*Pickup on South Street*, 1953)、《天外魔花》(*Invasion of the Body Snatchers*, 1956)、《死吻》(*Kiss Me Deadly*, 1955)、《奇特缩形者》(*The Incredible Shrinking Man*, 1957)、《谍影迷魂》(*The Manchurian Candidate*, 1962)等。

令好莱坞电影黄金时代结束的第二个原因，显然与“派拉蒙判决”后制片厂时代的终结有关。事实上，早在1938年“好莱坞反垄断案”就已提起诉讼，以美利坚合众国的名义诉派拉蒙电影公司及其他公司。最终，在1948年美国最高法院判定“五大”和“三小”均有垄断行为，要求这些公司停止捆绑销售的“包档发行”、限制票价等垄断行为，并剥离它们自己的院线。与此同时，欧亚各国开始纷纷鼓励民族电影制作，开始通过关税和配额限制美国影片的进口。

第三个原因，是经济的蓬勃发展与新兴媒体带来的重创。迅速发展起来的城镇和郊区住宅，使那些建在市中心的影剧院不再受欢迎。人们的生活重心转向家庭，电视的普及令人们更多地待在家里。据统计，20世纪60年代

初，九成美国家庭都拥有电视机，电视、体育活动和录音带，共同构成了郊区娱乐生活的主要方式。1947—1957年，电影产量大幅下降，4000余家影院倒闭，雷电华终止制片业务，电影业的利润暴跌了74%。

好莱坞绞尽脑汁想出了一些对策。首先是美国电影出口协会（MPEAA）成立。这个组织为确保好莱坞公司在国外形成统一战线，通过不断扩张国际市场，强化美国的主宰地位。政府施加外交压力支持和协助电影出口，旨在进行美国“民主”的宣传。到了20世纪60年代初，美国票房已有近一半来自海外市场。第二个对策是从视觉效果上碾压屏幕小、黑白画面和画质粗糙的电视。彩色电影的制作比例翻了一倍还多，西尼玛斯科普（cinemascope）宽银幕系统流行起来，电影手册派盛赞它“拓展了场面调度（mise-en-scence）的可能性……宣告了蒙太奇（montage）的死亡”^①。这种将常规的35毫米胶片和简单的变形镜头组合在一起的系统，非常方便使用，解决了观众和银幕之间的武断划分，为观影者提供了几乎是全景的视野。影院的设计很快随之进行修改，更宽的银幕、更亮的投影以及多声道声音都被用来提高放映效果。3D技术自电影诞生之初后被重新拿来使用，《非洲历险记》（*Bwana Devil*, 1952）、《刁蛮公主》（*Kiss Me Kate*, 1953）和《电话谋杀案》（*Dial M for Murder*, 1954）吸引了大批观众，《恐怖蜡像馆》（1953）更成为第一部被追捧的3D邪典电影。在这项技术不再新奇之后，又出现了“嗅觉电影”等猎奇尝试，但都昙花一现。这使我联想到近年来的第三波3D热潮和更时髦的“弹幕电影”。这些“短暂的时尚”恐怕显示出了电影业的衰落：高票房难以掩盖金玉其外的空虚的内容物。这一点，我将在最后一章进行详细探讨。

与电视网进行亦敌亦友的协作也是电影业挣扎求生的手段之一。事实上，通过出售海量片库老片的电视播映权，各大制片厂赚得盆满钵满。而电视网也需要这些节目填补它们的播出时间。据统计，20世纪50年代初期，约有三分之一的电视节目是老电影。

最后，通过细化分类，电影业努力为自己争取到更精准的目标受众。派

① [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李明阳译，北京大学出版社，2013，第101页。

拉蒙判决后，由于“五大”被迫放弃了院线，电影行业的自审机构——美国电影协会（MPAA）也就失去了杀手锏（并于20世纪60年代中期被电影分级系统取代）。也就是说，影院无须许可证就可以放映电影。大量“成人的”独立电影、题材大胆的欧洲艺术电影和剥削电影得以上映。

2. 应对机制与邪典电影的新机会

与好莱坞主流电影产业的衰落相对应，在“应对”机制中，邪典电影却逐渐进入到繁盛的前期，也开始走入学术视野。这一时期的邪典电影，很难再简单概括为恐怖、色情和歌舞等类型电影，显示出更为融合和复杂的面貌，也吸纳了新的风格：主要包括一些特殊的老电影、欧洲电影、剥削电影和“社论”元素电影。

首先是电视网的老电影重映。前面讲到，新兴的电视媒体与片厂达成共谋，一起利用片库老片狠赚一笔。到1968年，像“周六电影之夜”这样的电影欣赏节目，在周一至周五也播出。能够带来“身体震撼”的老电影，显然对于提高收视率大有裨益。默片乃至有声片初期的电影，通过电视再次“震撼”着观众。对于年纪较大的观众来说，它们是怀旧乡愁；对于战争期间出生的年轻观众，它们则具有特殊的吸引力，特别是默片时代的恐怖片 and 有声时代初期的歌舞片。由此，我们在第一章中提到的四种类型的影片，得以通过电视转播起死回生般地“邪典化”。

第二类则是在艺术影院上映的欧洲电影。20世纪60年代初期，全美已经拥有超过600家艺术影院，它们通常开设在大学城里。这些欧洲电影的受众包括通过GI法案^①进入大学学习的退伍军人，他们曾在欧洲作战，并且代表了年龄层较高的受过教育的观众群。电影中展现的人文地理，令他们沉浸在怀旧感伤中。另一部分人则享受“精英主义”的超越性品味，除了非大路货的电影，艺术影院充满现代主义风格的装饰和陈列，也吸引着这些“有教养”的客户。不过，欧洲电影最主要的观众还是被“来自审查制度更为

^① GI法案：退伍军人权利法案。

宽松国家”的影片的“复杂性”所吸引。波德维尔认为，这种“复杂性”显然是因为“把性变成了艺术电影中的吸引力……而不是复杂的形式或深奥的主题”^①。因此，在这一进口影片的潮流中，受到追捧的既包括“高阶艺术”的法国新浪潮、意大利新现实主义和来自北欧的艺术电影，也包括一些独立片厂的恐怖情色电影——它们都能带来心灵与身体上的“震撼”，比如罗西里尼（Roberto Rossellini）的《罗马，不设防的城市》（*Rome, Open City*, 1946）、克鲁佐的《恶魔》（*Les Diaboliques*, 1955）、弗朗叙（Georges Franju）的《无脸之眼》（*Les yeux sans visage*, 1960）、德莱叶的《词语》（*Ordet*, 1955）、让·吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）的《不法之徒》（*Bande A Part*, 1964）、安东尼奥尼的《放大》（*Blow-up*, 1966）、英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）的《假面》（*Persona*, 1966），以及英国的汉默恐怖片^②和伊灵喜剧^③等。

第三类则是最具盛名的——在“午夜场”和作为“激情窝”（*passion pit*）的汽车影院进行双片甚至三片连映的“剥削电影”。不过，剥削电影的发展也分为几个阶段，我将在稍后加以详细论述。1945—1960年是剥削片逐渐兴起的初期，其整体风格与后来被认作“邪典生力军”的70年代剥削片还不太一样。或者说，这个时期的剥削片比较传统和主流：比起之后的十年间与蓬勃的青年亚文化、地下和先锋艺术相融合的剥削电影，它们没有那么尖锐和危险。这些电影基本上是由美国国际影业（*American International Pictures*，简称AIP）拍摄的比较温和的擦边球影片，并通过特别的营销技巧吸引年轻观众。AIP电影剥削的是战后拥有财富的无所事事的青少年对恐怖、犯罪、科幻、歌舞和情色的偏好。通常，一部剥削电影里会包含所有这些元素。它们由年轻的摄制团队在极短的时间内完成，廉价、粗糙却富于想象力。比较著名的包括恐怖片《少年科学怪人》（*I Was a Teenage Frankenstein*,

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第431页。

② 汉默公司（*Hammer Films*），1948年成立于英国的小规模独立制片厂，并在20世纪50年代至60年代成为英国最成功的独立片厂。汉默公司以拍摄低成本恐怖片而在英美声名赫赫。

③ 伊灵片厂（*Ealing Studios*），位于英国伦敦伊灵区的电影制片厂，20世纪50年代以出品歌舞喜剧而闻名，但也制作过后来成为邪典电影的黑色喜剧《仁心与冠冕》（*Kind Hearts and Coronets*, 1949）和恐怖片《深夜》（*Dead of Night*, 1945）等。

1957)、歌舞片《沙滩肌肉派对》(*Muscle Beach Party*, 1964)、音乐片《无法阻挡的摇滚乐》(*Shake, Rattle and Rock*, 1956)和罗杰·科尔曼^①的《恐怖小店》(*Little Shop of Horrors*, 1960)等系列影片。这些电影通常选择在汽车电影院进行首轮放映。AIP电影显然还是走商业化路线的,但这个时期也有完全自说自话的怪片出现。艾德·伍德和他设法筹拍的几部影片,后来都成了整个电影史上最奇葩的存在,受到邪典影迷的长期追捧。它们是一些真正无法形容的弱智烂片,以至于人们称其为“Z级片”(Z movie/grade-Z movie)^②。但其中的坎普趣味和胡闹风格,却迎合了邪典影迷的“烂到绝”(so-bad-it's-good)审美:在《忽男忽女》中,贝拉·卢戈西担任旁白,讲述了一位由伍德亲自扮演的年轻人的异装癖困惑。而《外太空9号计划》则是公认的“有史以来最烂片”,这一无可争议的地位至今没有被超越。片中,演技极其糟糕的演员在粗制滥造的布景前,蹩脚地展示一个外星人入侵的科幻故事。贝拉·卢戈西在拍摄中因毒瘾发作去世,他的角色被一位与他完全不像的演员替换。这位默片时代至高无上的恐怖片影帝,在其晚年沦落至此。这些逸闻,包括艾德·伍德本人的传奇人生,也成为电影邪典化的重要原因。我们将在之后的文本细读中进一步探讨。

最后,一些具有社论性质的电影也成为此时影迷的邪典资源。这些影片非常关注当时的社会政治事件,有些是带有政治宣传色彩的电影,有些是《天外魔花》这样的冷战电影,还有一些则是像雅克·图纳(Jacques Tourneur)的《漩涡之外》(*Out of the Past*, 1947)这类悲观阴暗、充满宿命感的黑色电影。描写好莱坞落魄编剧和过气女明星的《日落大道》(*Sunset Boulevard*, 1950)则具有特殊的反身性——因为“取材太接近电影圈而让圈内人……感到不自在”,“对肮脏下流的电影产业机器进行最高层次的颠覆和反抗”而被“心照不

① 罗杰·科尔曼(Roger Corman, 1926-),美国B级片教父。独立电影制片、导演和演员。从影以来已制作了三百余部电影,并发掘出许多后来声名赫赫的导演:弗朗西斯·科波拉、马丁·斯科塞斯、詹姆斯·卡梅伦等。法国新浪潮的“电影手册派”对他非常赞赏。诺艾尔·卡罗(Noel Carroll)指出:“科尔曼给这些好莱坞夹缝中的年轻导演提供拍快片和‘脏片’的机会……鼓励他们摆脱那种成功的50年代电影的模式和修辞……科尔曼让拍电影看上去轻松又好玩。”

② Z级片,指的是预算比B级片还要低得多的电影,不仅成本低得可怕,其整个制作团队和影片质量也都糟糕至极。

宣地流放在电影史的边缘地带”^①。这部影片的女主角自己正是风华不再的默片巨星，她的自我指涉进一步突出了电影的邪典地位。此外，还有充满宗教和战后情绪强烈表达的《猎人之夜》(*The Night of the Hunter*, 1955)；展现代际冲突的反叛影片《无因的反叛》(1955)；以及启发了后世诸多变态杀人狂电影的《偷窥狂》(*Peeping Tom*, 1960)和希区柯克的《惊魂记》(*Psycho*, 1960)等。

3. 欧洲艺术电影的邪典化：三个文本分析

通过对三部欧洲性心理恐怖电影的文本分析和接受研究，我们将看到欧洲艺术电影在美国的邪典化情况，以及它们其后对美国本土好莱坞电影及独立电影风格所产生的深远影响。

《偷窥狂》(*Peeping Tom*, 1960)

精神分析电影理论认为，窥视癖的本能和自我力比多是主流电影叙事所利用构建奇观和幻觉的关键。在电影院里，观众被建构为主体（凝视的拥有者），同时也被置于窥视的位置。也就是说，在一片漆黑的环境中，观众进行观看而却不被看见。劳拉·穆尔维认为，绝大多数主流电影和影院有助于促进这种“独自窥淫”的幻觉，“……描绘了一个极度封闭的世界……为他们创造一种隔离感。……放映的条件和叙事的成规给观众一种观看隐秘世界的感觉”^②。在窥淫癖获得满足的时候，暴露癖则因受到压抑而投射到银幕里的表演者身上。

但迈克尔·鲍威尔（Michael Powell）的《偷窥狂》毫不留情地打破了这种“传统电影快感的关键部分”。这部影片将电影制作行为凸显为前景，也就是说，展示了“构成电影基本特征的三种观看——摄影机的看、人物角色的看、观众的看”^③。从一开始，电影就将观众组织进与导演/谋杀者的共谋关系：第一个镜头向我们展示了一只眼睛的特写。然后看到的是男主角的

① [美] 史蒂文·杰伊·施奈德：《有生之年非看不可的101部邪典电影》，杨凌峰译，中央编译出版社，2013，第26页。

② [英] 劳拉·穆尔维：《视觉快感和叙事性电影》，载杨远婴主编《电影理论读本》，世界图书出版公司北京公司，2012，第524页。

③ [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李玥阳译，北京大学出版社，2013，第203页。

背影，和一台隐藏的16毫米摄影机。接下来，观众被直接设置在摄影机后方——我们以杀手的视角观察一个妓女。透过取景框，我们发现自己与对方谈妥交易，并跟随她爬上一段楼梯——高跟鞋、丝袜和红色紧身裙以仰视角度出现。我们看到妓女坐在凌乱的床上脱衣，一束正面打来的强光突然



图18 《偷窥狂》最令人不安的是，它打破了安全窥淫的界限

照亮她厌倦的脸——这副厌倦的表情立刻转变为极度的惊恐——特写镜头快速逼近，然后戛然而止。现在，我们看到一个男人正在幻灯机上放映刚才的画面，观众暂时得以退回安全区域。但这一安全感却很不稳定：每当男主角杀人时，我们都被强迫观看。尤其是片尾设置的一个复杂的套层结构：男主角举起摄影机，摄影机下方的尖刀逼近女主角，而女主角看着三脚架上的镜子映出自己的脸。紧接着一个反打镜头，呈现出镜子里的扭曲面孔。观众先是从摄影机后方观看前一组镜头，采取导演/观众视角，再通过反打镜头成为女主角，观看自己的恐惧表情。

安全的窥淫被打破。电影开始不断讨论“看”与“被看”的关系。我们了解到，马克（男主角）是一个摄影师，他的父亲（鲍威尔亲自饰演）也是一个摄影师。父亲以幼年马克作试验品，不断惊吓他，然后拍下恐惧的效果。马克长大后则以女人为试验品，在杀害她们的同时，让她们从镜子里观看自己的恐怖表情，而马克则观看她们的“观看”。最后，马克在家独自欣赏拍摄下来的全过程，构成三重“观看”。显然，此时他完成了整个施虐/受虐行为并获得性满足——导演并不直接展示性兴奋，但闪亮的尖刀（安

置在摄影机上)直刺女性的裸露脖颈,暗示着马克的性狂暴。回放虐杀过程时,马克的背影与幻灯片影像叠加,随着女子濒死面容的推镜头,背影显示出亢奋的僵直。对20世纪60年代的英国观众来说,这种将性满足的获得与残杀直接联系起来的情节实在太难接受了。但更难接受的是:马克并不是传统电影叙事中的典型反派。他不仅年轻俊美,而且他的心理失序还是被加害的结果:马克既是施虐狂又是受虐狂,既是加害者又是受害者。最最难接受的是:我们很难不意识到,在这个拍摄者/加害者、被拍摄者/受害者、观看者的受虐—施虐受虐—受虐的结构中,观众实际上处于什么位置。如果马克在“三重观看”中获得性快感,那么花钱去电影院进行“四重观看”的观众则出于什么心理?影片的嘲讽相当尖锐——事实上,从20世纪20年代的“魏玛德国”至今,存在秘密的“真人虐杀”电影制作的传闻始终不绝。而《偷窥狂》之后再过二十年,风靡世界的“纪录片”(mondo film)热潮则更是不折不扣的证明。皮瑞指出:“为了得到满足,我们这些窥淫者默许了残忍或色情影片的拍摄。……鲍威尔才不会允许我们为自己的纯洁辩护。”^①



图19 影片中的许多镜头都带有强烈的隐喻

^① Danny Peary, *Cult Movies 1: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 254.

正是由于如此尖锐的主题，电影刚一上映就遭到史无前例的诅咒。影评人抛弃了通常使用的“垃圾、反常”等字眼，大骂本片“虐待狂”“恋尸癖”“变态”“毁灭性”，“是英国电影史上的污点”，“即使把它铲起来扔到最近的阴沟里，那股恶臭也挥之不去”^①。在剧烈的攻击下，电影黯然收场——即使后来剪掉了所有遭人诟病的片段也还是一样。1962年，删减版在美国的磨坊影院（参见本书后文的注释）上映后受到欢迎，影迷们热烈期盼着完整版的出现。而直到1979年，通过马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）的努力，35毫米完整版本才终于得以在纽约电影节和美国的艺术院线正式上映。于是，这部在1960年的英国太过于超前时代的影片，获得了属于它的邪典尊崇，也逐渐得到主流电影界的重新关注和认可。

《没有面孔的眼睛》(*Les yeux sans visage*, 1960)

《恶魔》(*Les Diaboliques*, 1955)

在1960年上映的三部性心理恐怖片中，只有希区柯克的《惊魂记》没有在当时遭到激烈抨击。另外两部影片都被全面痛批，票房惨遭滑铁卢。其中一部是我们刚才说到的《偷窥狂》，另一部则是弗朗叙的《没有面孔的眼睛》。弗朗叙自身就颇为特别：他是法国电影资料馆的创始人之一，作为导演，他的作品不多，也没有被视为重要的艺术家。而在他去世后，他的许多影片却引起关注。弗朗叙通常被归为法国新浪潮导演，但实际上并不准确，因为他比特吕弗或让·吕克·戈达尔都要大二十来岁。一方面，他坚持个性化风格，在作品中留下鲜明的个人印记，并在影片里表达出了新浪潮的强烈反类型倾向；而另一方面，他又对传统的叙事非常执着，热衷改编文学作品，追求影像风格的古典优雅，这是和新浪潮纲领格格不入的。弗朗叙关注人类精神的病态，他的作品中反复出现科学恐怖元素、高度凝练的意象和诗意的超现实主义场景，《没有面孔的眼睛》便是弗朗叙风格的集中展现。如果说《惊魂记》和《偷窥者》开启了美国性心理犯罪片的热潮，则这部影片改

^① Danny Peary, *Cult Movies 1: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 252.



图20 《没有面孔的眼睛》中不幸遭遇毁容的克里斯汀

变了欧洲恐怖电影的面貌，影响十分深远。它是一部高雅的“低俗电影”，具有邪典电影典型的互文性拼贴风格：影片开场承接着弗里茨·朗的《马布斯博士的遗嘱》（*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933）；滑动的门、隐秘的实验室和被双重压迫的女助手使我们想起早期的环球和雷电华电影；女主角戴着面具的无表情的形象，指涉着无声时代的恐怖片化装；而疯狂的医生则是莫罗博士（《莫罗博士的岛》）和米拉克博士（《莫格街凶杀案》）的再现。同时，医生的纳粹身份呼应的是战后60年代至70年代在欧洲兴起的“纳粹剥削”（Nazisploitation）和“集中营性剥削”（SS sexploitation）电影。影片开启了“医学恐怖”（medico-horror）片复兴的风潮，它所展示的性虐象征和禁忌的不伦暗示，对纳粹主义冷酷无情、傲慢自大的人种理论批判，令人不寒而栗。

从这部电影里，我们将看到琼·霍金斯称之为“战后解剖经济学”（postwar anatomical economy）的心理状态：既是战败国政治禁忌的自我表露，也反映

了“大陆”电影人企图摆脱好莱坞及英国恐怖片霸主地位的努力。

更重要的是，这部电影的母题——一个高贵优雅的精英男性（通常是医生或科学家）绑架年轻的美丽女子，将她的皮相移植给自己心爱的女人（爱人/女儿/母亲/姐妹）——被其后的欧洲电影人反复挪用和致敬。霍金斯认为本片深刻地影响了西班牙电影制作人杰斯·弗兰克（Jess Franco）^①，后者将这一母题在情色和血腥的方面加以发挥，形成了新的恐怖风格。

而最近的一部同类题材电影，是佩德罗·阿莫多瓦（Pedro Almodovar）的《吾栖之肤》（*La piel que habito*, 2010）。这位西班牙著名导演的第一部恐怖作品，讲述的是一位医生拿强奸自己女儿的男子做实验，在他身上进行皮肤移植，并将他改造成死去妻子的模样。

尽管在拍摄的时候就考虑到了相关的审查条例，尽量减少血腥场景，但《没有面孔的眼睛》上映后还是恶评如潮。1962年，被剪辑后，电影以《福斯塔斯医生的地下室》（*The Chamber of Dr. Faustus*）为名，作为双片连映的第二部影片在美国上映，自此在剧场和后来的录像带租售中获得了邪典影迷的追捧。

《没有面孔的眼睛》的改编剧本出自著名的二人作家小组巴鲁—那赛亚（Boileau-Narcejac），由皮埃尔·巴鲁（Pierre Boileau）和托马斯·那赛亚（Thomas Narcejac）组成。而他们的两部小说也被改编成了希区柯克的《迷魂记》（*Vertigo*, 1958），和我们接下来要提到的——克鲁佐的《恶魔》（1955）。

如果说弗朗叙是法国新浪潮影人的“老师”级人物，则亨利-乔治·克鲁佐则置身这一活跃的运动中。他既是影评人，又是编剧和导演。不过，克鲁佐并非新浪潮的中坚分子。虽然他拍的许多黑色电影（film noir）都充满了杰出的“作者”风格——被称为“法国的希区柯克”——但他后期的作品也饱

① 杰斯·弗兰克（Jess Franco），西班牙著名邪典制作人，他的低成本影片《可怕的奥勒弗》（*The Awful Doctor Orlof*, 1960）正是《没有面孔的眼睛》的演变之作。弗兰克是个人特点极其鲜明的风格化导演，并且热衷色情女妖、女子监狱、萨德主义的修道院等典型邪典题材。但他的影片却不低俗，且充满古典色情文学的浪漫优雅情调。《女同性恋吸血鬼》（*Vampyros Lesbos*, 1970）一片是他的风格的代表之作。

受新浪潮派的批评。波德维尔认为克鲁佐是“优质电影”^①导演，因为他拍摄了很多大牌班底的“高概念”电影，这一点与“优质传统”不谋而合。但实际上，克鲁佐和弗朗叙一样，并不旗帜鲜明地属于何种派别。从风格上看，他确实与希区柯克一样，偏好展示精巧的悬念设置、病态的黑色幽默和缺乏道德感的人物。《恶魔》一片是非常典型的黑色电影：妻子和情妇合谋杀害虐待她们的男子。片中，克鲁佐以黑白摄影的粗粭手法表现强烈的现实主义，几重反转的“骗局公式”增强悬念，通过强化戏剧性的“神秘布光”（mystery lighting），运用阴影增强邪恶和不安的气氛。不同的是，电影最后打破古典叙事传统，留下一个开放式的结尾。整部影片弥漫着疯狂、无力和善恶不分的绝望气息。与前面提到的几部电影不同，《恶魔》在营销手法上也非常巧妙。克鲁佐喜欢吊人胃口的宣传策略。在片尾字幕中，他提醒观众：“别那么残忍——别告诉你的朋友看到了什么，毁了他们对这卷胶片的兴趣。他们会为此感谢你。”而在影院，克鲁佐则规定未能按时入场的观众不得观看影片。由此，《恶魔》成为一部“让希区柯克嫉妒”的电影——有传闻，这也包括克鲁佐是在“打败”了希区柯克之后，获得原著小说《不复存在的女人》（*The Woman Who Was No More*, 1952）的改编权的。正是为了补偿希区柯克，改编作者为其创作了著名的《迷魂记》（1958）。而本片的宣传手段也被希区柯克用在后来的《惊魂记》（1960）上映之时。

《恶魔》在美国上映后受到邪典影迷的追捧，香港邪典大导桂治洪也把本片的情节拼贴进自己的作品《邪》（1980）中。

正如前文所说，在20世纪60年代初，欧洲艺术电影开始大量流入美国本土，这主要得益于当时全美各地开设的几百家艺术影院的引进。这些影片既包括体现高阶文化新思潮的先锋实验电影，也包括具有欧陆风情的惊悚或情色题材。它们在美国的邪典化主要源于三种迥异的接受模式：其一是大批受过教育的退伍军人对欧洲的怀旧乡愁，其二是大学城精英知识分子对艺术电

^① 优质电影（Cinema of Quality），战后法国第一个十年时出现的“精品”电影类别，这种电影依赖改编文学经典，与新浪潮派倡导的“作者电影”不同，编剧的作用等同甚至超过导演。“优质电影”通常使用一流的明星、豪华的布景、精心准备的照明和奢侈的服装，展现出浪漫主义的叙事风格。

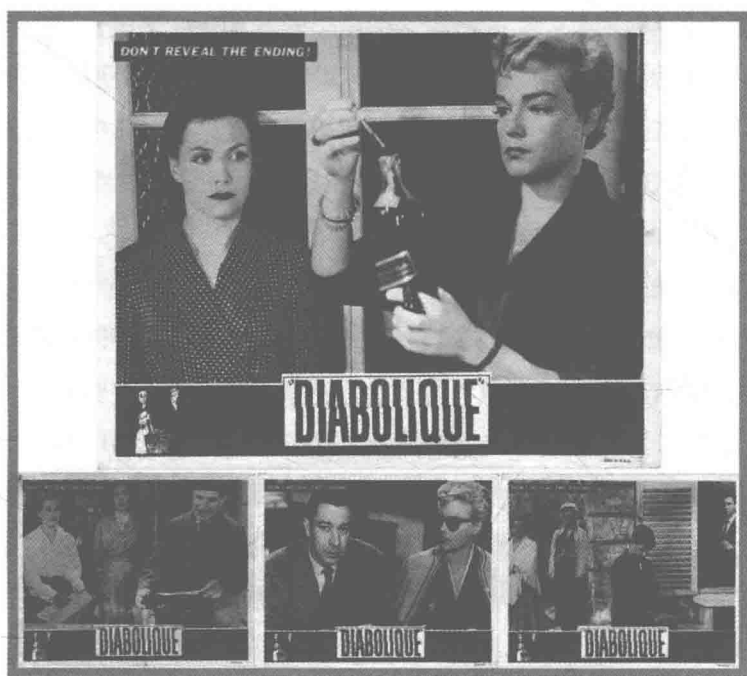


图21 《恶魔》这部电影兼具法国优质电影的水准和好莱坞黑色电影的风格

影的“超越性品味”，最后也是最主要的原因，在于美国观众对欧洲电影的“垃圾式”接受：欧洲电影审查制度的宽松，使得影片中能够涉及引发“身体震撼”的禁忌内容，视觉效果融入了先锋艺术元素，较之美国大路货电影也更为刺激，充分吸引着猎奇的美国观众。

4. So bad they are good: 坎普感受力与坎普式邪典

正如前面所提到的，在这个时期除了欧洲电影，一些成本极其低廉、粗制滥造、导演个人化风格异常突出的电影也开始通过小剧场的放映进入公众的视野。出于某些原因，这些影片之“烂”反而具有特别的魅力，吸引大量观众前去观看猎奇，其中一小批人变成了死忠粉丝（“烂片狂魔”）——他们反复到特定的影院，只为欣赏同一部电影，并且围绕影片定期举行集会、装扮表演和各类影迷活动。这些按照一般眼光看来非常糟糕的作品，竟源源不断地收获比大片更高的累积票房，也赢得了邪典之声誉。更为深远的影响在

于，一些青少年时期是“烂片狂魔”的电影爱好者，后来进入了好莱坞电影产业，在成长为知名导演甚至“电影作者”的过程中，“烂片”风格作为怀旧乡愁和儿时的梦想，全部体现在他们所拍摄的好莱坞电影中。这些导演就包括托比·霍珀、乔·丹特、昆汀·塔伦蒂诺、罗伯特·罗德里格兹、蒂姆·伯顿等，他们被誉为新一代邪典名导，也是“有意为之的邪典”，或说“元邪典”电影的制作者。

《关于坎普的札记》中提到的坎普感受力，或许可以解释对烂片产生狂热的原因。众所周知，这是桑塔格写于1964年的一篇文章，收录进1966年出版的批评文集《反对阐释》(*Against Interpretation and Other Essays*)里——尽管这一书名显示出某种搁置评判和价值中立的态度，但还是可以从桑塔格所倡导的、充满颠覆意义的“新感受力”中，发现其对资产阶级文化等级制的质疑，以及对“好与坏、高级与低级、崇高与庸俗等一系列二元对立的价值评判”的放弃。在《关于坎普的札记》里，桑塔格就表示她将摒弃思想性，只谈“感受力”。而“札记”(notes on...)这种简短、松散、片段式的文体，正是“新感受力”的最佳呈现方式。她发现，在把握坎普的“活跃旺盛”和“难以捉摸”之特性的过程中，如果把它“塞进某种体系框架中”，或让其被“粗糙的验证工具加以操控”，它将会“僵化成一种思想”。札记的形式能够将风格和感受“任意加以呈现”，它是“一个个问题的记叙而不是统一的论证”，比起“线性的、连贯的”专题论文要审慎而灵活许多。^①

《关于坎普的札记》中，桑塔格认为坎普分为三个层面：某种唯美主义的形式；一种看待事物的方式；某种见之于“物体和人的行为中的品性”。服装、家具、电影、小说、流行歌曲、建筑乃至人，都存在“坎普式的”；而这既不完全由事物本身决定，也不完全由观者的感受决定。她列举了一些坎普风格的经典之作，它们总是：

(1) 非自然的、纯人工的且包含大量技巧因素的。

① [美] 苏珊·桑塔格：《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社，2003，第320-323页。

(2) 夸张的、“非本来”(off)的、处于“非本身状态”的。

(3) 兼具两性特征的:“男人”与“女人”、“人”与“物”之间的可转换性。

(4) 过时、陈旧、失败,但充满诱惑力与戏剧性之物。^①

同时,这些艺术品还一定要饱含着创作者难以遏制的真诚、激情与狂热,乃至某种“铺张的精神”。缺乏这些情感的只能算作“伪坎普”。

而坎普感受力,则是在“作为意指的物”与“作为纯粹人工制品的物”之间发生了差异或断裂。桑塔格认为有三种感受力:道德性的、“高级文化”的感受力;以痛苦、残酷及错乱为标志的先锋派艺术中的情感极端状态的感受力;及第三种“令人信服的”感受力——纯粹审美的坎普感受力。坎普趣味并不评判和试图改变所谓的“好—坏”准则,它以风格和形式来超越“内容”“美学”或“道德”,是不动声色、超然世外的。坎普视角为艺术及生活提供了一套“补充性”的欣赏标准;从过时、“过度”或失败中发现成功。

而对于“坎普式的品性”方面,桑塔格区分了“朴实的坎普”(naïve camp)和知道自己是坎普的“蓄意的坎普”(deliberate camp),这与“无意的邪典”和“有意为之的邪典”不谋而合。桑塔格认为坎普要么就是天真纯粹的,要么就是全然自觉的。前者原本是绝对严肃的艺术态度,但因为过于狂热、奇异或笨拙导致了失败,观者能够从中感受到“一种失败的严肃”,一种“笨拙的激情”,一种“真诚的本性”。这解释了为什么一些公认很差的作品,却能受到拥有坎普感受力的人的赞美(比如艾德·伍德的电影)。而“蓄意的坎普”,尽管桑塔格认为有牵强和做作的嫌疑,不总那么令人满意,但如果它们也是出于“过度”“狂热”和“怪异”的产物,并且与其他夸张的艺术品相比,充满强大的“诱惑性”与“戏剧性”的视觉特征(比如约翰·沃特斯的电影),则也可以归于坎普之列。

虽然当时还没有“坎普电影”这一名词,也还没有学者将其作为类型

① [美]苏珊·桑塔格:《反对阐释》,程巍译,上海译文出版社,2003,第323页。

电影加以研究，但在《关于坎普的札记》中，桑塔格已经浮光掠影地提到了许多她认为是“坎普式”的影片：自动点播机电影、维斯康蒂（Luchino Visconti）的作品^①、《金刚》（1933）、《马耳他之鹰》（1941）、《天堂里的烦恼》（1932）、冯·斯坦伯格（Josef von Sternberg）的六部美国电影，特别是《魔鬼是女人》（1935），以及“在幻想上更极端、更肆无忌惮的”意大利彩色系列剧和日本科幻电影。她指出，一些烂电影中之所以存在着坎普，正是因为它们虽然“相对朴实粗糙”，但却因为非同寻常的幻想力而显得更为引人入胜、趣味盎然。桑塔格也对比了一些她认为牵强或“不足”的坎普电影，包括希区柯克的《后窗》《西北偏北》，爱森斯坦的《伊凡雷帝》等。在这之后，从同性恋、性别权利或“坎普想象力”（camp imagination）的角度关注电影的研究专著开始越来越多^②。

在我看来，能够唤起和满足影迷坎普感受力的电影可大致分为三类，它们正是坎普式的邪典电影。第一种与同性恋群体和亚文化密不可分，第二种就是那些“失败的艺术作品”（烂片）。前两种几乎都是“朴实的坎普”作品，通常在无意之中获得邪典尊崇。还有第三种，则是“蓄意的坎普”电影，它们的邪典地位通常也是经过创作和营销的结果。

第一种坎普电影：同性恋、酷儿与坎普

尽管如桑塔格所言，坎普具有远超同性恋圈子的文化价值，但它在后现代主义语境下，与酷儿（queer）特性是密不可分的。它们关注的都是同性恋、异装癖、变性者……以及更为复杂的欲望取向人群，乃至整个处于社会边缘无法获得认可的小众群体的权利。酷儿理论与坎普意识形态都旨在解构、颠覆和打破异性恋中心主义的身份建构，并在更为广泛的层面上，质疑和挑战维系这一系统的男性中心主义父权制社会结构。但是，酷儿和坎普在许多方面恰恰采取了正相反的处理方式：首先，酷儿有深入、系统、不断发

① 桑塔格在这里指的不是维斯康蒂的电影作品，而是他执导的话剧《莎乐美》和《可怜她是个妓女》（*Tis pity she's a whore*），后者是约翰·福特（John Ford）创作的悲剧，首演可以追溯到17世纪。

② 【美】苏珊·桑塔格：《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社，2003，第327-328页。

展的理论构架,重新定义和阐释以往带有歧视和压迫性的语汇,甚至如亚历山大·多蒂(Alexander Doty)在《酷儿理论》中所指,“揭开了新的话语机制”,“检验人类整个的性别身份和欲望的发展史”^①。而坎普只是一种风格,它没有自己的纲领和理论,也并不涉及更广阔的领域。其次,酷儿的态度是独立自主的、积极的、革命性的,引领着更多的方针、号召和行动。而坎普则是饱含痛苦和感伤的戏仿和讽喻,是妥协、退让、消极和仪式性的。最后,尽管并非是严格的线性关系,但坎普的策略和方法可看作是酷儿的初期样态。坎普过度而反讽的角色扮演、表演式的夸张言行、作为暗示性取向的秘密信号或其他只有成员间能够互相理解的手势,具有明显的“地下”性质。它显示出对高压和迫害的应激性的反抗,成为某种越轨分子之间的隐秘认同与快感。而酷儿则是乐观的、张扬的、“地上”的。在美国,同性恋运动于20世纪60年代方才浮出水面,而到了八九十年代,则已经进入了主流话语,实现了一定程度的解放。而坎普风格正是在同性恋运动处于较隐秘的时期风靡艺术界,并于其后逐渐被酷儿风潮所取代。

有趣的是,相当一部分学者认为只有男同性恋是坎普的。安内柯·斯梅利克(Anneke Smelik)在《同性恋理论与批评》里就写道:“坎普恰好是男同性恋特权的亚文化。……女同性恋这种对主体角色和位置的欣赏可以说是分裂破坏性的跨界越位,但不是坎普。”^②他借用宝拉·格雷厄姆(Paula Graham)的观点,认为“坎普促使同性恋男人去认同过度夸张的女性阴柔特质”,而对女同性恋来说,这种对女性气质的认同却是在“彰显对男性阳刚爷们权威的屈从,而不是反对”。所以,女同性恋者追求的是“强健、血性阳刚气概”和“积极主动的女明星”^③。我们可以看出,这种观点显然是自相矛盾的。坎普的核心姿态是“去自然化”,是在“是什么”与“看起来像什么”之间发生割裂,是处于非本身状态的事物。桑塔格指出,“作为一种对人的趣味,坎普尤其对那些十分纤弱以及极度夸张的人物感兴趣。女性化的男

①【美】亚历山大·多蒂:《酷儿理论》,载杨远婴主编《电影理论读本》,世界图书出版公司,2012,第549页。

②【荷】安内柯·斯梅利克:《同性恋理论与批评》,载杨远婴主编《电影理论读本》,世界图书出版公司,2012,第534页。

③【荷】安内柯·斯梅利克:《同性恋理论与批评》,载杨远婴主编《电影理论读本》,世界图书出版公司,2012,第534页。

子或男性化的女子肯定是坎普感受力的最伟大的意象之一”^①。从这个意义上看，某些女同性恋者的强健阳刚，与某些男同性恋者的妩媚温柔是同一种东西，都是夸张矫饰。不管是朱迪·加兰、玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich），还是《异形》系列里的西格妮·韦弗（Sigourney Weaver），她们的狂热粉丝显然都为其周身所散发的坎普特质着迷。同时，坎普趣味作为同性恋群体意识形态的外化，也是不分性别的。一方面，男同性恋者和女同性恋者，都必须通过“表演”和“人工建构”来强调其“与生理上不一致的性别”。另一方面，作为边缘化的小众群体，同性恋者也希望通过尊崇那些被认为无价值的东西，抵抗社会霸权，为被排斥在外的群体寻找认同的力量。

由此我们发现，尽管桑塔格认为坎普意味着“中性风格的胜利”，但实际上它并非是“自我肯定的张扬”或“唯美而超然”。正如我在前文中写道的，坎普是带有病态倾向的更为复杂和悲观的东西。坎普意识形态的对抗性、颠覆性和对主流文化及高雅文化的反向解读，与其他亚文化群体的态度和手段一样，也是仪式性的，是被动的，是想象性的解决方案。比起酷儿意识形态，它是基于更为严重的压迫和他者化的。“酷儿状态是同性恋者排除了中心本质主义学说概念之后的自我定义”^②，而坎普则与之相反。简单来说，酷儿是自我肯定的，而坎普是自我否定的。我们前文所分析的《绿野仙踪》，就是非常典型的这一类型的坎普风格。

第二种坎普电影：离间效果与怀旧感伤

坎普电影的第二个类型，即对某些失败之作的重新发现和赞美，也即桑塔格提到的对“过时、陈旧、失败，但充满诱惑力与戏剧性之物”的热爱，解释了“烂片狂热”的生成机制——我将其称为坎普趣味的离间效果。桑塔格在《关于坎普的札记》中提到，时间在判定一件物品是否坎普时，起到至关重要的作用。时间可以增强梦幻的强度，这些梦幻最初由于距离日常生活太近，而显得无趣。当我们审视一件非常失败的当代艺术品时，时间或许能

① [美] 苏珊·桑塔格：《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社，2003，第328页。

② [美] 亚历山大·多蒂：《酷儿理论》，载杨远婴主编《电影理论读本》，世界图书出版公司，2012，第552页。

够化腐朽为神奇：“我们越少牵涉到这些艺术品，就越能欣赏、而不是厌烦它们的失败……这就是坎普。”^①正因如此，一些艺术品在作者去世多年后才突然变得价值不菲，有些电影在最初上映时默默无闻，而在几十年后却突然被狂热追捧。电影评论家杰克·斯蒂文森（Jack Stevenson）认为，坎普的这一特性是某种怀旧乡愁（nostalgia），虽然它不是自然而然的，而是人工的，仿造的，“坎普的怀旧，是对怀旧愉悦感的一种升华……是由特定的私人的回忆引发的怀旧感伤”^②。由此可以看出，坎普审美更倾向于赞赏两类事物：“老”和“烂”。一方面，坎普趣味推崇的往往是老式的东西，但桑塔格指出，人们对它的喜爱不是出于同情，就是出于猎奇——距离消解了面对失败之物的恼火愤慨，时间将“艺术品从道德桎梏中解放出来”，使之具有了坎普特性。另一方面，随着时间的流逝，对“烂作品”的判定也发生了改变。人们的口味始终在变化，时间能够去除庸俗陈腐之气，给艺术品赋予奇妙的色彩。与此不谋而合的是，安德鲁·罗斯（Andrew Ross）站在西方马克思主义的角度，从文化资本再生产的意义上对坎普进行了解读：他认为，坎普是“从过去被无视的劳动中产生剩余价值（文化资本与经济资本）的途径”，它嘲弄了把文化强行划分为“高阶”或“低阶”的文化权利结构。但值得注意的是，这种反叛态度是折中主义的，介于“高雅艺术”与流行文化之间，介于小众与主流之间。它将“对抗性”品位和主流品位糅合成某种“可接受的不太精英主义的”（acceptable-and-not-too-elitist）中产阶级文化。罗斯认为，坎普趣味是暴发户、野心家式的，是缺乏文化资本传承的，是处于边缘位置的，因此，它必须不断地自我嘲弄，并做出放弃一切权利主张的姿态。^③

当然，不是每个老而烂的作品都能成为坎普艺术品。但在一定的条件下，坎普的终极宣言就是：“因为烂，所以棒。”（good because it's awful）。20世纪50年代，一些无拘无束的低成本独立“烂片”开始吸引到越来越多观众

① [美] 苏珊·桑塔格：《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社，2003，第332页。

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 88.

③ Andrew Ross, "Uses of Camp," in *the Cult Film Reader* eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), pp. 53-67.

的追捧。这些电影被形容为“烂到绝”(so-bad-it's-good)。桑塔格调侃说：“《我看过的十大最烂电影榜单》或许是坎普趣味最有力的宣传工具。”^①这种迷恋烂片的情绪在午夜场时代的美国邪典影迷之间尤为突出。

艾德·伍德的两部作品向我们展示了典型的“烂到绝”趣味。他的《外太空9号计划》(1956)基本上体现了这一类型坎普电影的全部要义，也正式开启了电影界对坎普式电影趣味的关注和研究，同时也是电影史上最重要的坎普邪典片之一。

首先值得注意的是，艾德·伍德(1924—1978)本人的生平经历或许比他的电影坎普色彩更浓郁。在他死后的1980年，影评家梅德维德兄弟(The Medved brothers)还在《金火鸡奖》一书中把“史上最烂导演”和“史上最烂影片”的双料大奖颁发给了艾德·伍德^②。除了小成本独立电影和8毫米色情片的编剧/导演/制片，伍德还是低俗小说(pulp fiction)作家，写过80余本关于犯罪、恐怖和色情的小说。同时，他还是一个不可救药的酒瘾患者和公开的异装癖。经历了三段失败的爱情后，伍德于1978年痛苦地死于酒精中毒和抑郁症。他的最后一任妻子这样形容他的死：“他的眼睛睁得很大……双手紧紧抓住床单，好像看到了地狱。”^③生前，艾德·伍德穷困潦倒，他的作品在死后才获得广泛关注。逐渐地，不仅是邪典追随者，主流电影界也注意到了这位传奇的人物。1994年，蒂姆·伯顿拍摄了约翰尼·德普主演的传记电影《艾德·伍德》(Ed Wood, 1994)，让更多影迷了解到这个人物，并被他的奇异吸引。

不过，抛开围绕作者的奇闻逸事不谈，顶着“史上最烂电影”头衔的《外太空9号计划》本身，就是一部非常典型的坎普电影——真诚、热情、严肃而失败——绝对切合“烂片狂魔”的心理需求。吸引他们的，正是这种“热诚的失败中一样包含着的崇高艺术价值”。首先，整部影片的场

① [美] 苏珊·桑塔格：《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社，2003，第339页。

② Michael Medved and Harry Medved, *The Golden Turkey Awards* (New York: Perigee/Putman, 1980), pp. 177-181.

③ Danny Peary, *Cult Movies I: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 267.

面调度（布景、道具、服装、表演、布光、剪辑等）笨拙得可笑：纸壳做的墓碑摇摇欲坠；一次性纸盘做的“飞碟”像风筝一样飘来飘去；航空客机的“机长室”里没有操作台和安全带，驾驶员孤零零地反坐在两把椅子上（而这几样家具后来又出现在别的场景里）；所有演员〔特别是女演员万皮拉（Vampira）〕生硬夸张的演技；突兀地插入战争新闻片（从片厂库存或图书馆里购买的过期胶片），权当作战镜头；更不用说不计其数的穿帮了。而最经典的莫过于与贝拉·卢戈西相关的那些难以解释的桥段。这位恐怖影帝在本片的拍摄过程中死于毒瘾折磨，但他和他的替身却莫名其妙地交替出现在电影中。有人猜测，伍德把卢戈西在另一部未完成的吸血鬼电影中的连续镜头，分段剪进了《外太空9号计划》里。也就是说，在拍摄《外太空9号计划》时，伍德和卢戈西可能还在同时制作另一部电影，但它却始终无人知晓。总之，每当卢戈西出现时，总是邪恶而傲慢地挥舞着长袍；而每当替身出现时，却鬼鬼祟祟、遮遮掩掩地挡着脸，这两个形象来回穿插，实在让人捧腹。最后，电影的叙事也是一团混乱，无厘头的对白比比皆是，甚至有人专门写成一本书，总结电影中所有可笑的对话。

问题在于，伍德在拍摄本片时丝毫没有开玩笑的意图。为了完成制作，他倾尽全部财力，到处哀求投资，拼命邀请明星，撞得头破血流。他也试图在电影里加入一些更深刻的东西，努力表达一些政治观点，比如批评美国政府和军方的冷酷无情，甚至借用片中角色的上帝视角，反思人类的愚蠢、呼吁世界和平。可惜，由于资金、设备和个人能力的局限，电影拍得奇烂无比。但这部作品所饱含的“笨拙的激情”，却最终传达到了许多观影者的心中。人们为伍德对电影事业的真挚热爱而感动，最终，本片成为一部经典的“失败的严肃”的艺术品。

艾德·伍德的另一部电影，也是他的电影长片处女作《忽男忽女》，又叫《我变了性》（*I Changed My Sex*）或《他还是她？》（*He or She?*），则坎普意味更加强烈：它是导演对自己私人生活的自白，是拍摄技巧糟糕的失败之作，又具有华丽过度的“两性趣味”，同时还与同性恋群体发生了重叠。这部电影的内容，是从科学的角度为人们讲述异装癖的不同类型和心理机制：



图22 万皮拉在《外太空9号计划》中的浮夸演技。她的真实姓名是Maila Elizabeth Syrjaniemi，父亲是芬兰人，母亲是美国人。这部影片使万皮拉成为坎普风格的代表角色，也令她成为载入史册的邪典明星



图23 《外太空9号计划》中的“五毛特效”

Glen/Glenda是异性恋，但他从年轻时就喜欢穿女人的衣服。因为这一爱好，他总是被女朋友抛弃；而Alan/Ann喜欢变装是因为他觉得自己是女人。通过变性手术，她过上了幸福的生活。伍德借助医生之口告诉我们：有现象表明，越来越多的男人常在私下偷穿女人衣服。他恳请社会包容，因为他们并没有伤害任何人。这一结尾呼应了影片开头的情节：一个异装癖因为变装出现在公共场所而四次被捕，结果他不堪压力而自杀。伍德的忠实伙伴贝拉·卢戈西扮演无所不知的“灵魂”，其以浓重的匈牙利口音提醒我们，“有故事要讲”。

与《外太空9号计划》一样，这部电影也拍得极烂。伍德在拍戏方面大概没什么天赋，但他却是电影史上最奇特的人物，而《忽男忽女》也堪称电影史上最大胆的私人电影。它带有强烈的自传色彩：伍德自己就是异装癖，他“就是片场里穿着女式套装、高跟鞋、连裤袜和安哥拉毛衣的人，是‘二战’时的海军陆战队员，在敌军的海岸登陆，制服里面穿着胸罩和女式内裤”^①。而在这部拍摄于1952年的影片里，伍德让一群彬彬有礼的绅士们坐在一起，一本正经、心平气和地讨论自己的性别识别障碍，场面令人惊讶不已又忍俊不禁，正体现了桑塔格形容的“宽宏大量的温情”。皮瑞指出，不管电影有多烂，你还是要敬佩伍德的勇气。伍德的御用演员大卫·沃德（David Ward）也说：“至少他拍成了电影，这里（好莱坞）的很多人努力一辈子也做不到。……今天，他的电影在复兴剧院和租售录影带里都能看到，也许多数人只是想看看笑话，但毕竟他们都为此付了钱。……艾迪才是笑到最后的人。”《忽男忽女》中异装癖所穿着的安哥拉毛衣，也成为被挪用和戏仿的标志性物品。“就算让他出名的都是烂片狂魔和邪典影迷，艾迪也不会介意的。”^②

① Allan Havis, *Cult Films: Taboo and Transgression, a Select Survey Over 9 Decades* (Lanham, Maryland: University Press of America, 2008), pp. 36-37.

② Danny Peary, *Cult Movies I: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 267.

青年运动、“蓄意的坎普”与第三种坎普电影

20世纪50年代末期，西方国家生活水平大幅提高，避孕药的发明鼓励了对性行为“更为坦率”的态度。以性解放、摇滚乐、足球、新式旅游（Club Med）为主要时尚的“青年文化”兴起。这股潮流很快又被更为桀骜不驯的“反文化”风潮淹没。反文化具有鲜明的态度和立场，是中产阶级青年文化群落（hippies / flower children / yuppies）的混合体。“垮掉的一代”与嬉皮士群体具有明确的政治和意识形态，他们的组织有自己的政治哲学宣言、地下刊物、合作社、反职业者群落以及另类的制度等。他们拒绝传统价值观，宣扬生态保护意识、反战、反政府权威、反工业文明，要求实现“绝对自由”和“最高真实”。“退出体制”、迷幻药、禅宗和印度宗教教义逐渐成为“婴儿潮”（1946—1964）期间出生的青年人的主流价值观和生活方式。20世纪60年代后期，这股席卷整个欧洲大陆和美国的“反主流文化”热潮随着发生于法国的“五月风暴”达到了极点。比起嬉皮士作为富裕中产阶级和潜在成功群体对贫穷的“伪装的回归”，真正来自底层社会的青年开始通过毁坏、驱散、丢弃某种文化身份和“自我”，塑造令人厌恶的“震惊效应”，拒绝和阻挠艺术品为受众带来愉悦快感等方式，蔑视和挑衅传统结构和主流话语。

到了20世纪70年代，深受影响的年轻独立电影人将这种“异己”和分裂性的美学精神与拍摄技巧带进了电影圈。波普艺术出现，与毒品、性和摇滚乐的狂欢紧密结合的“地下电影”获得了前所未有的关注度。一些影院的午夜场开始专门放映反好莱坞的影片。在这一语境下，整个70年代，独立电影界对“禁用”“地下”或“违法”的热情空前高涨。极端的性、暴力、激愤的无政府主义意识形态在电影界大行其道。加之受到色情艺术、先锋实验艺术及外国异色艺术影响，电影风格变得越来越惊世骇俗、狂放不羁，它们与朋克亚文化和“无波音乐”（no wave music）的兴起相呼应，偏好低成本、粗糙技术、糟糕品味和天马行空的想象力。这一时代产生的许多电影，因会给观众带来强烈的不适感而被称为“下流垃圾”（nasty trash），与主流格格不入。不管是电影本身，还是它的制作者和粉丝群体，都展现出一种坎普式的反身

性、不确定性和厌倦的美学。绝大多数这样的影片，都属于我分类中的第三种坎普电影，也就是自我意识明确的、“蓄意的坎普”电影。

而布莱希特的陌生化戏剧理论可以从另一个角度解释对第三种坎普片的热爱。布莱希特所描述的戏剧在观众身上所引发的“共鸣”，与电影观众的“入迷”十分相似：观众都被与现实隔离开来，全部注意力都被构建出来的“幻觉世界”所吸引，进入了一种“昏昏沉沉的醒梦”（waking dreams）。观众把舞台上虚构的事件当作真实的体验，“像中了邪的人一样”。布莱希特认为，陌生化就是要将观众从这种中邪的状态中解放出来。观众应该保持清醒和超然，成为戏剧事件的旁观者，而不是介入者。陌生化技巧就是要破坏戏剧的幻觉，让其虚假性充分暴露出来。而坎普趣味的离间性恰好可以造成这种“心理距离”。对于烂片爱好者来说，一部成本极低、粗制滥造、夸张做作、恶俗无聊的烂片，可以轻易地让观众脱离故事情节，对影片本身感到惊诧、震颤，促使观众站在局外人的角度进行理智的思考。观众甚至可以变装（穿与电影角色一样的衣服）、吵闹、往银幕上扔东西、随情节的发展唱歌跳舞念对白，将观影活动从一个如梦似幻的虚构现实，边缘化为一个狂欢集会的项目。

由此，在午夜场和视频租售风靡之时，开始出现专门针对此类影迷或满足导演个人坎普偏好的“蓄意的坎普”电影。约翰·沃特斯就是一个最典型的坎普作者。事实上，在任何相关研究中，都会毫无例外地对他进行重点观照。而他的御用演员“圣女”（Divine），也同样是一个最典型的坎普式人物。对沃特斯来说，电影就像是嘲弄和扰乱社会的道具。尽管是科班出身，但他却特别喜欢以极其夸张拙劣的手法，展示反常、怪异和恶心的东西。与生俱来的恶趣味为他赢得了“呕吐王子”（the prince of puke）和“污秽之王”（the king of sleaze）的名声。“圣女”和他就像是钱币的正反面一样不离不弃。从第一部作品直到去世，他那俗艳败坏、令人震惊的变装形象，就像印章一样扣在沃特斯的绝大部分影片里。无独有偶，在独立纪录片导演邱炯炯拍摄的“京城第一变装女皇”樊其辉的纪录片《姑奶奶》（*Madame*, 2010）中，我们看到在酒吧舞台上唱歌的“碧浪达夫人”和圣女惊人地相似——超高厚



图24 原名Harris Glen Milstead的“圣女”，与自己过去的身份彻底决裂了



图25 樊其辉在“法雨”酒吧演唱白光的老歌

底高跟鞋；巨大的假发；浓艳的妆容；坦率而尖锐的自嘲和嘲人——格兰（Glen，“圣女”原名）远离了其所成长的环境，与普通的变装表演不同，其身上那种对“过度”（excessive）的极端呈现，传达出明确的抵抗性和革命意味。

通过“圣女”的女装形象，我们可以看出坎普式的变装与异装癖之间的不同：异装癖只是希望打扮成女人的样子。即使他们的形象带有坎普风格，也是无意的，是变装得不够成功的结果。异装癖的最终目的还是要看起来像女人。而坎普式的易装则不同：“戏剧化”是他们最突出的特点。尽管是男同

性恋者，但他们的需求不是穿女装，也不是看起来尽可能像女人。事实上，他们并不想变成女人。同时，他们变装的服饰，根本就没有哪个女人（哪怕是脑子最不正常的）会穿成那样。他们的需求，是要把自己的身体当作对抗压制的武器。通过引起普通观众的生理不适，“震慑”主流价值观。坎普趣味的纲领就是要嘲弄和戏仿主流的政治文化：艺术、性别、“好品位”与“坏品味”之间的界限。正如前文提到的——对同性恋者来说，一方面，他们必须通过“表演”和“人工建构”来强调其“与生理上不一致的性别”，另一方面，他们也通过尊崇那些被认为无价值的东西，抵抗社会霸权，为被排斥在

外的群体寻找认同的力量。“在座的会说我是个严重的同性恋患者，其实在我眼中，你们不过是些异性恋患者罢了，”樊其辉说，他喜欢整个变装过程中的快感，“还没有上台，我就已经满足了一半”^①；并且打扮得越廉价俗艳，越感到满足。“圣女”虽然在记者面前，竭力把电影中的形象和“真实的我”区分开，但看过他为自己设计的形象的人，都会承认他这么做显然不光为了“好玩”。

桑塔格认为坎普是种温存的爱情，是“源自人类天性的爱”。而在我看来，坎普之品性并非总是轻飘飘的。它隐含着绝望，预示着毁灭。它是没有过去和未来的即时之物，是把夺目的外观轻轻覆盖在丑陋的垃圾之上，是黑色幽默，是像戴安·阿勃丝（Diane Arbus）那些遭人唾弃的摄影一样，与反常、疾病、畸形、死亡相连的超现实主义。如果它是爱，那也是受虐狂的，暗示着主体的随波逐流。斯梅利克指出：“坎普不仅是作为幽默讽刺，而且还寓含痛苦和感伤。”“大众的苦难和不幸”，是存在于“坎普和伤害之间的锋刃”^②。而樊其辉则说：“就算是一只水晶鞋，迟早也会变成一只破鞋。……人生呀，我们何不戏呀戏青春。”

对沃特斯来说，这种污秽而廉价的审美正是他所追求的艺术。不仅“圣女”，他的整个团队都是些奇形怪状的人。他们既不是专业演员，也不是畸形人，而是“污秽不堪的人”。皮瑞形容他们的形象是“可憎，变态”。有趣的是，中产阶级天主教家庭出身的“圣女”最终却成了这个队伍中最污秽的人。第一次见到他们时，“圣女”惊讶极了：“……我的天啊，多么邋遢肮脏的一帮人。个个都像住在污秽的贫民窟里。我从来不认识谁是这副德行：我那时的想法还是中产阶级的。”然而，没过多久，正如“圣女”的传记作者伯纳德·杰（Bernard Jay）指出的：“圣女不愿再回忆童年哪怕最快乐的时光，因为对他来说，那都是极其遥远的历史了。”^③显然，在这里，“高级文

① 樊其辉的所有言论，来自纪录片《姑奶奶》（2010），邱炯炯指导。97分钟DVD版本由“星空间”发行。“Madame”Encarta DVD-ROM. Chengdu: Xing Kong Jian, 2010.

② 【荷】安内柯·斯梅利克：《同性恋理论与批评》，载杨远婴主编《电影理论读本》，世界图书出版公司，2012，第536页。

③ Bernard Jay, *Not Simply Divine* (New York: Fireside of Simon & Schuster Inc, 1983), p. 101.

化”“崇高”与“诗”，连同全部的中产阶级价值观和生活方式，都被彻底地抛弃了。

沃特斯与“圣女”合作的那些影片都是“耀眼的污秽”和“垃圾政治”的集中表达。早期，他拍摄的16毫米和35毫米的“喜剧”，大部分都有“圣女”出演，包括《吃掉你的化妆》(*Eat Your Make-up*, 1968)、《多面疯子》(*Multiple Maniac*, 1970)、《戴安·林克莱特的故事》(*The Diane Linkletter Story*, 1971)、《女人的烦恼》(*Female Trouble*, 1974)、《聚酯纤维》(*Polyster*, 1981)和《发胶》(1988)等。如果不是“圣女”在1988年突然去世，他们肯定还会合作下去。而作为他的第一部彩色长片，《粉红色的火烈鸟》更是带有自白性质的导演极度个人化的风格体现，是沃特斯团队白人垃圾式的审美趣味和无政府主义意识形态的高度凝练。电影主线简单粗暴而充满讽刺：两伙恶棍为了争夺“世界上最污秽的人”名号，互相厮杀。片中，每个角色都是刺眼、过度而淫靡的呈现，这些变性人、妓女、低能、性变态、强奸犯、杀人犯、毒贩或丑八怪相互厮杀，传达着“绝不可能被视作英雄的人的英雄主义”。他们的角色设置、形象与行为都是极度脱离真实的人工虚构物，达到高度的一致性：

表3 《粉红色的火烈鸟》中主要角色的设置

角色	形象	行为
“圣女”	可怖的浓妆，异装癖，妓女/男，纵火犯，杀人犯，“最污秽的人”	一切犯罪行为
妈妈艾迪	痴肥、丑陋、残疾	坐在婴儿围栏里吃鸡蛋
“饼干”	低能，性变态	强奸、纵火
马堡夫妇	人贩子，杀人犯，绑架犯，毒贩，暴露狂，“最污秽的人”头衔争夺者	在小学里贩毒，绑架、囚禁、强奸女人，贩卖婴儿
钱宁	驼背、猥琐	马堡夫妇雇来的强奸犯

通过舞台剧般过度艺术化的场面调度，如华丽媚俗的服饰场景、夸张败坏的人物造型和做作聒噪的过火表演(overact)，沃特斯把阉割、折磨、上刑、纵火、屠杀等暴力的情节处理成一场非常好玩的闹剧。正因如此，皮瑞

抨击沃特斯不负责任，暗示他的影片将刺激青少年暴力、犯罪或纳粹崇拜。皮瑞认为，尽管沃特斯表示自己只想用“骇人听闻的画面”来吸引观众，找找乐子，但他的“污秽政治”（Filth are my politics）里却隐含着令人不安的东西。在我看来，《粉红色的火烈鸟》并不是如此严肃和沉重的东西。与沃特斯的其他电影作品一样，它显然只是导演个人大解放乌托邦幻想的外化，是不健全人士的狂欢，是被社会抛弃的边缘群体的某种自娱自乐、自我实现、自我放纵，是对中产阶级价值观和生活方式的恣意嘲弄，是桑塔格所说的“一种欣赏和享受的方式，而非批判方法”^①。

沃特斯的另一部电影《绝望生活》（*Desperate Living*, 1977）也体现着这样的叙事：由同性恋者、流浪汉、小摊贩等社会最底层群体组成的队伍闯入皇宫，击败邪恶的巫师和虐待狂警卫，杀死了荒淫无度的“女王”，大获全胜；而聚集着各种古怪人物的破烂村庄，就是沃特斯的伊甸园。

而《女人的烦恼》（1974）则展示了一个背弃了中产阶级家庭和主流社会的女人。三部影片构成了沃特斯著名的“三部曲”，它们无阶级，无性别，



图26 《绝望生活》，白人垃圾版无政府主义女“同志”英雄传奇，这部影片集中呈现了沃特斯的终极理想

① [美] 苏珊·桑塔格：《关于坎普的札记》，载《反对阐释》，程巍译，上海译文出版社，2003，第331页。

无浪潮。它们是真正的地下电影，并把这股自由奔放的态度和物质带来的坎普快感结合起来。“我喜欢肮脏的东西，”沃特斯简单地说，“但这本身并不肮脏。”^①

小结：什么是坎普电影？

那么，究竟什么才是坎普电影？前文中，我已将其分为三个类型逐一加以论述。而对于坎普电影的定义，则必须分为几个层面：

从制作上看，坎普电影不一定是粗制滥造的低成本独立电影，也可能是精美绝伦的好莱坞大片，但它一定不是现实主义的，而是带有明显的奇幻色彩。制景、道具、服装、布光、表演，到摄影、特效、剪辑、声音等，都显得华丽耀眼、夸张做作、脱离常态，并充满活跃的想象力。

从接受角度看，坎普电影都给人以强烈的“身体震撼”，是某种“过度满足”的提供者。也就是说，这些影片能引起强烈的感官或情绪冲动，它们“是感官和情绪的过度渲染”。但引起震撼的并非引人入胜的虚构真实，而是影片的离间性制作技巧。这些电影不但不尽可能让观众感到真实而沉溺其中，反而不断打破观众的“共鸣”，充分暴露出电影的戏剧性。“老片”和“烂片”是最容易具有坎普离间与怀旧之美的作品。

从题材上看，同性恋亚文化意识形态总是或多或少地表现在坎普电影中，但其中对同性恋的呈现，既不是早期电影中含有歧视及边缘化意味的俗套刻板化形象，也不像普通同性恋电影那样，对性别权力、社会文化、施虐受虐等方面进行探索。坎普电影中的同性恋意象是夸张矫饰、滑稽戏仿的，是带有“仪式的抵抗”性质的自我讽喻，表现出一种被动、消极、厌倦的美学。从粉丝的角度看，一些影片本身也许并不特别，而是其中的明星带有浓郁的坎普气质，吸引他们热烈追捧。这些明星身上体现的是“坎普态度”（camp attitude）；他们光鲜亮丽的银幕形象通常与真实的个人生活发生了巨大的割裂，造成他们的悲剧的——正是与同性恋群体极为相似的“身份认同”焦虑。

^① Mark Jancovich and etc. (eds.), *Defining Cult Movies: the cultural politics of oppositional taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 176.

最后，一部分坎普电影是有意为之的，自我意识明确的，通常是导演个人偏好和风格的集中体现。

5. 结论

显然，战后到20世纪60年代的美国是一个属于“婴儿潮”的、充满能量的、各种创新的思维与激情相碰撞的年代。年轻人掌握着流行音乐的动向和广播电台，摇滚乐从英国蔓延到美国，性解放、反战运动、嬉皮革命和滥用毒品的风潮刚刚开始。好莱坞电影产业随着制片厂时代的完结而陷入低迷，电影作为一种娱乐模式，也因各种新式娱乐项目的兴起而不复往日辉煌。但是，对于邪典电影研究来说，这却是黄金时代的开始，主要表现在：

（1）大量老片通过电视网反复播映，唤起战前一代人集体的怀旧感伤，而追求刺激、自由奔放、沉溺于自我放纵的新一代观众则以完全不同的方式对待这些影片。

（2）欧洲电影业在战争中饱受摧残，战后，面临好莱坞一统天下的挑战，电影人另辟蹊径，新的先锋实验艺术风潮波涛汹涌。这些独特而奇异的影片进入美国，引发小众影迷的狂热追随。

（3）美国独立电影获得更多新机会，一些独立电影人得以通过专项经费制作和发行作品，其中的一些意外获得了超高票房和邪典粉丝。

（4）好莱坞各大片厂本身也谋求改变，希望模仿和借鉴低成本电影的制作风格，以廉价的制作班底、耸人听闻的“越轨”题材吸引年轻观众，得到极高的回报率。纯商业化路线、专门针对青少年的早期主流剥削电影在午夜场和汽车影院非常流行，也为20世纪70年代真正处于“违法”边缘的独立剥削电影和地下电影的蔓延奠定了基础。

在这一语境下，通过对欧洲病态的性心理犯罪电影和三种具有坎普感受力的电影的分析，我们已经找到了美国冷战时期电影邪典化的主要途径和原因。接下来，约翰·肯尼迪、马丁·路德·金、马尔科姆·X的遇刺，“石墙暴动”和1969年夏天的伍德斯托克音乐节，迎来了不管是青年亚文化运动，还是邪典电影产业都更为狂野奔放的20世纪70年代。

二、巅峰时期：青年亚文化运动与午夜场

1. 渗入电影界的青年亚文化风潮

正如前文所说，20世纪50年代末期，西方国家兴起了“反文化”风潮。60年代末，波及了整个欧洲和美国的“五月风暴”将反文化运动推向了顶点。与此同时，战后“垮掉的一代”和60年代中期生发于中产阶级青年之间的“嬉皮士”群体，被来自更为底层、更愤怒、更迷恋“违法”状态的“无波”文化所颠覆。无波文化蔑视嬉皮士文化“伪装的贫穷”，旨在彻底破坏和丢弃传统的文化身份认同，拒绝和阻挠艺术品生产愉悦的快感，强调“不适感”、地下、粗糙、暴力、色情乃至死亡的表达。伯明翰派学者戴夫·莱恩（Dave Laing）在研究朋克音乐时，借用本雅明的“震惊效应说”解释了“无波”的意识形态：

他们的诗是包括了淫秽词语和所有可以想象到的语言垃圾的“词语沙拉”……一个最基本的要求是：激怒公众。……这种“恐吓中产阶级”（epater le bourgeois）是由来已久的。^①

而阿多诺认为受到“惊吓”的原因不仅在于审美上的不和谐，更深层次的原因是，大众无法接受先锋音乐或电影对真实生活和真相不顾一切的揭露。而反过来看，这种能够造成“震惊防御”和精神创伤的艺术品，恰恰是因其产生负面影响的特质而获得成功。郝舫在《伤花怒放：摇滚的被缚与抗争》中这样描述“揭露”：

……必须让人们认清这种陷阱而从中拔腿出逃。这种先于革命行动的“揭露”本身，便是一场莫大的革命，因为只有通过“揭露”，才可

^① [英] 戴夫·莱恩：《聆听朋克》，载陶东风、胡疆锋编《亚文化读本》，北京大学出版社，2011，第192页。

以清楚表明为什么要对体制质疑和如何打碎其粉饰性的外表，从而使更多的人参与到质疑与揭露之中。^①

在《草莓声明：大学革命者札记》(*The Strawberry Statement: Notes of a College Revolutionary*)中，邱嫩(James Simon Kunen)则写道：“我们想改变社会，在50年代，‘垮掉的一代’逃离了这一主题，我们这一代却必须去冲击制度并激起它的回响。……我希望这个世界人人彼此都是自由之身。”^②

无波艺术风格和“意识形态终结”的思想被深受其影响的年轻电影人带入电影圈，即使在主流的电影文化中也造成了潜移默化的变革：许多国家出现了“新电影”(new cinema)和电影新浪潮(new wave)，比如由《电影手册》影评人组成的“法国新浪潮”(nouvelle vague)，倡导和实践表达一种个人世界观的导演“作者策略”。而比较松散的电影制作者联盟“左岸派”(left bank)，则倾向于将电影与文学等其他艺术并置。意大利出现了“新现实主义”、通心粉西部片和低成本铅黄片潮流，英国出现了恐怖片风潮和“厨房水槽”电影(kitchen

sink)，德国青年电影委员会鼓励拍摄低成本独立制作的“背包电影”，而苏联、日本和东欧各国也都出现了电影的新浪潮。这些青年电影都引入了许多创新技巧实验，发掘新的主题并具有鲜明的政治批判意识。电影理论方面，“作者理论”



图27 根据邱嫩的原著改编的影片《草莓声明》(1970)，一度遭禁

① 郝舫：《伤花怒放：摇滚的被缚与抗争》，江苏人民出版社，2003，第92页。

② James Simon Kunen, *the Strawberry Statement: Notes of a College Revolutionary* (New York: Avon Books, 1969), p. 16.

之后最有影响力的方法，是将符号学理论引入电影学。罗兰·巴特（Roland Barthes）的《符号学原理》出版后，与阿尔都塞（Louis Althusser）的《意识形态与意识形态国家机器》都深深影响了麦茨、艾柯和帕索里尼的电影理论。

在美国，实验和先锋派电影也有机会得到全面发展。第二次世界大战期间开始使用的16毫米设备在此期间被广泛用于实验和先锋电影。大多数学校和博物馆购置了16毫米放映机，国际性的电影俱乐部联盟和国际电影节为被禁映的影片提供放映机会，一些机构也相继成立——纽约的“电影制作者合作社”，或西海岸的“峡谷电影合作社”，毫不挑剔地接受和发行所有独立电影。“任何能够得到16毫米甚至8毫米电影器材的人，都能够拍摄一部电影，而且……有机会得到发行和讨论。”^①抽象电影、实验叙事、抒情电影和实验性汇编是这一时期实验电影的四大潮流。这些先锋艺术模糊了艺术与生活的秩序，媒介之间的界限也随之瓦解。在“混合媒介剧场”（theatre of mixed means），诗人与舞者共同表演，多媒体技术则统合了绘画、音乐、光线和人的形体。自1962年波普艺术出现之后，与毒品、性和摇滚乐的狂欢紧密结合的“地下电影”则获得了前所未有的关注度。一些影院的午夜场开始专门放映这些“反好莱坞”的影片，观众期待它们“卖弄猥亵的情色”，或“强化毒品的效果”。来自艺术界的安迪·沃霍尔（Andy Warhol）涉足电影，以极其简单的素材和拍摄手法，探索“随机事件”或“媒介的极限”，并在他的作品中表现出坎普感受力和厌倦的美学。

与这些“反好莱坞”电影的蓬勃发展互为表里，好莱坞主流电影产业持续低迷。对外战争逐渐失去人心，马丁·路德·金、肯尼迪总统相继遭到暗杀，黑人权利运动，乃至来自欧洲、日本的经济竞争，也在某种程度上终结了美国战后时代的繁荣。电影业萎靡不振的状况进一步恶化，上座率不断下降，各大制片厂发行的影片越来越少。制片厂时代最受欢迎的票房保证——史诗大片、歌舞片，根本无法收回巨额的成本。更糟糕的是，综合性企业集

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第636页。

团逐渐开始收购片厂。整个60年代，派拉蒙、华纳兄弟、米高梅和联艺都被收购，再也不是独立运作的公司，而是某个庞大企业集团里的一个影视部门。约翰·福特叹息道：“好莱坞现在由华尔街和麦迪逊大道经管。”^①拍片的预算受到大幅削减，好莱坞失业率飙升，放映商也开始分解他们的影院，将其变作设置于大型购物中心的廉价多厅影院（multiplexes）。这段时间，只有一些成本极低的影片有可能成为亮点——《毕业生》（*The Graduate*, 1967）、《邦妮和克莱德》（*Bonnie and Clyde*, 1967）和《午夜牛郎》（*Midnight Cowboy*, 1969）等都带来了很高的回报。因此，好莱坞发现自己必须利用“反文化”资本，通过低预算的“年轻人电影”牟利。在拍摄手法上，也更多地借鉴欧洲电影和地下先锋实验电影的风格，并把流行歌曲与电影场景进行交叉引用（cross-plugging），从而使原声带（original sound track, OST）也能赢得利润。1966年，电影分级系统的确立允许更加细化的分类，以及暗示制片商可以在许可的范围内尽可能表现“非正统思想”的权利。于是，好莱坞针对16—24岁的观众（占观众总数的一半）推出了许多R级甚至X级的极低预算影片，其中包括嗑药公路电影《逍遥骑士》（*Easy Rider*, 1969），引发无数后人致敬的《双车道柏油路》（*Two-Lane Blacktop*, 1971），宣扬极端理想主义的《粉身碎骨》（*Vanishing Point*, 1971）、反文化剧情片《爱丽斯餐厅》（*Alice's Restaurant*, 1969）、血腥而怪异的反人类伦理片《哈罗德和穆德》（*Harold and Maude*, 1971），以及史上第一部被评为X级的动画片《怪猫菲力兹》（*Fritz the Cat*, 1972）等。

2. 商业化的低成本：B级片与剥削片

双片连映与B级片

正如前文所说，在整个产业极度不景气的状况下，谋求改变的好莱坞片厂也开始涉足快速低廉的小成本青少年电影的制作。这里首先需要区分的是B级片和剥削电影。对于一般影迷来说，这两个概念好像形容的是同一种东

①【美】大卫·波德维尔、【美】克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第638页。

西。造成这种混淆也很正常，因为泛泛地讲，二者指的都是些预算低而内容“惊人”的影片。不过，它们还是有一些值得注意的差异。首先，B级片的概念是与“A级片”相对应的。前面提到，大萧条时期开始实行的双片连映是B级片的繁荣时代。为了吸引上座率，放映商承诺以低廉的票价让观众享受两部电影。首先放映的是A级片，作为补充搭配的第二部就是B级片。这些影片既有大制片厂制作的，也有被马太依斯称作“穷街陋巷”（poverty row）的小片厂出品的。风格上有些不同，不过布莱恩·塔夫斯（Brian Taves）归纳了B级片的一般审美特性——在预算很低的情况下，首先，电影必须拍得又快又便宜，制作团队也总是各行其是，缺乏沟通；其次，布景少而廉价，照明也总是毫无变化的高光，因为没有时间去精细地布光布景；再次，电影叙事总是程式化的、重复的，大量地从低俗的小说里抄来的。“速度和刺激”比“气氛、连贯性和刻画”重要得多；最后，比较乐观的是，各方面条件的不足得以让电影人被迫随机应变地进行场面调度的实验。^①相比之下，A级片则几乎都是大制片厂制作的，投入高并且“声誉高”的电影。法国电影手册派极其赞赏美国B级片，特别是“共和”（Republic）和“莫诺格雷姆”（Monogram）等独立B级片厂制作的电影。让·吕克·戈达尔在他的处女作《筋疲力尽》（*A Bout de Souffle*, 1960）里，就特意向莫诺格雷姆致敬。通过他们撰写的评论，B级片从无人问津的边缘地位获得了关注和盛誉。其中一些影片更被奉为邪典，包括前面提到的瓦尔·鲁东为雷电华B级片部门摄制的几部电影、埃德加·乌默的《迂回》（*Detour*, 1945）、《枪疯》（*Gun Crazy*, 1950），以及被称为“B级/黑色/独立电影三重教父”的塞缪尔·富勒的电影等。实际上，A级片与B级片的排片本来就不是铁板一块的。如果一部B级片上映后大受欢迎，它马上会被提到前面放映。同样，一部A级片如果不受欢迎，则会被推到后面。

由此我们可以看出，B级片和A级片之间的鸿沟并没有那么巨大，而且随着时间的推移，到了20世纪50年代末，A级片与B级片之间已经没有什么分别

① B. Taves, "The B Film: Hollywood's other half," in *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise*, ed. Tino Ballo (Berkeley, CA: University of California Press, 1995), pp. 313-350.

了(“B级”在此时几乎只是一个吸引观众的概念和策略)。这得益于:(1)派拉蒙判决后“包档发行”遭到禁止,各制片公司必须重视单部影片的价值,而无法指望凭几部年度巨制来打包销售其他电影,“即使是最廉价和最无声望的影片,都得具有它自己的吸引力”^①。(2)电视带来的郊区生活方式的竞争。(3)行业的不景气使得制片厂制片数量持续下降。双片连映制走向了衰落,拍摄B级片对于制片厂已经没有什么意义,它们和其他一些独立片厂开始转而制作预算更低——低到极点的——剥削电影。

剥削片的发展与类型

不过,剥削电影并非是B级片衰落后才出现的,也并非如一般认为,在20世纪70年代才为人所知。尽管1970年间是剥削片的巅峰时期,但它早在电影的发轫之初就存在了。埃里克·沙弗(Eric Schaefer)把剥削片的发展分为两个时期。第一个是1919—1959年——“传统剥削”(classical exploitation)时期:从制作上看,这些电影的成本比“穷街陋巷”片厂拍摄的B级片还要低,通常连片厂都没有,而是几个人攒出来的。因此,分工也就不那么明确,一个人往往要身兼数职。沙弗认为,这种情况导致了“剥削电影工作者没有机会像在主流电影中那样磨炼技术”。^②在20世纪60年代之前,这些“皮包团队”一直竭力模仿“共和”“莫诺格雷姆”或好莱坞B级片厂的商业模式和电影风格。拍摄中,为了掩盖技术的粗劣和资金的缺乏,剥削片总是“循环利用”,把其他电影中一些吸引眼球的连续镜头,直接插入自己的影片中。德温·埃斯帕(Dwain Esper)把《女巫们》中的一些镜头剪进自己的《色情狂》(*Maniac*, 1934)里,艾德·伍德和肯尼斯·安格尔(Kenneth Anger)^③使用的是从图书馆或片库里买来的新闻短片胶片,拉德利·梅茨格(Radley Metzger)则把曲库中的音轨用于

① [美]大卫·波德维尔、[美]克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版),范倍译,北京大学出版社,2014,第432页。

② Eric Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959* (Duram, NC: Duke University Press, 1999), p. 15.

③ 肯尼斯·安格尔(Kenneth Anger),地下/先锋电影导演,作品包括后来被赋予邪典地位的《天蝎座升起》(*Scorpio Rising*, 1963)等。在他的作品中,搬演场面、即兴拍摄和“采自连环漫画、电影和神秘传统的影像”被拼贴成“气氛强烈的蒙太奇”。摩托车暴走文化、同性、裸露、易装、鬼怪、死亡意象等画面伴随着华丽摇滚充斥其间。



图28 《色情狂》是当时非常典型的B级片：资金困难、能力不足、东拼西凑，可以说完全是制片厂时代好莱坞电影的反面

他的“时尚色情”片里。这么做既省钱，又免去了排演的麻烦。有趣的是，“循环利用”中的互文性和反身性（reflexivity），后来恰恰被邪典影迷认为最有价值。它特殊的拼贴思路启发了许多后代的导演，让他们把这种风格进一步发挥到了极致。

从发行来看，剥削电影一般有两个途径：独家租售给独立放映商3~5年的时间，而这个放映商则有权对电影做出修改，比如更改片名，或剪掉一些镜头。第二种则是“路演”（roadshowing）。这种形式允许一个人或一支很小的团队，带着影片去全国各地展映。短暂地租赁一个剧院，或支起一个大帐篷，就可以放映电影了。

不过“传统剥削”电影最与众不同的还是它的内容。其中一部分和多数B级片一样，通常也是粗制滥造的，而且更蹩脚、更“不负责任”（fly by night）。但它的吸引力在于：路演模式使这些影片可以“剥削”最耸人听闻的禁忌题材——性，裸体，毒品，不道德的行为，和其他任何被斥为“坏品味”的东西。并且作为补充，还会在放映中加入演讲，播放幻灯片，贩卖周边产品等。另一类前文提到的“青少年剥削”（teenage exploitation）则好一些。它们剥削的是青少年市场，所以不至于过分差劲，并且大多数都是由AIP制作的。类型包括“少年犯罪”“摇滚青春”“干净青春片”（clean teenpic）和包括恐怖、科幻等题材的“怪片”（weirdies）。逐渐地，在1950—1960的十年间，传统的剥削电影与B级片融为一体。而到了20世纪70年代，B级片几乎销声匿迹，因为“B级”这

个概念已经无法描述当时的情况：对独立片商来说，审查制度的松懈和与电视及大片的竞争压力，使他们非常依赖夺人眼球的剥削题材。虽然这些影片也都是低预算，但它们更显著的特点是饱含色情、暴力、恐怖元素的剥削，并且，在放映时也不存在首先和其次的问题，因为在专门上映剥削片的“电影宫”“磨坊影院”或“午夜场”里，本就没有为观众准备任何“A级”电影。对大片厂来说，一方面，因为成本回收困难，他们期待以低预算赢得高票房，因此制作和发行剥削片也成了他们感兴趣的业务。另一方面，他们同时试图回归大片的制作，通过吸收剥削电影的生猛元素，用在能够完成大任务的“必看”电影中。多方因素的碾压，造成B级片的名存实亡。不过，到了20世纪80年代，随着电视的进一步优化和家庭录像设备的普及，肆无忌惮的剥削狂潮逐渐衰退了。靠耸人听闻已经不再赚钱，此时，“迷你主流片厂”的出现、低端产品线和厂牌的开启，让B级片重回大众视野。现在，我们提到B级片，通常指的是低预算的青少年恐怖片，或制作精良、艺术性较强的独立电影。它与R级（未满16岁需家长陪同观看）和X级（未满16岁不可观看）的概念类似，并且比二者更为节制和主流^①。

沙弗所说的剥削片的第二阶段，是20世纪60年代末至70年代期间。在这十年间，剥削电影掀起了一代风潮，从数量到质量上都登峰造极。新的类型与子类型五花八门地产生，如鞭炮一般噼啪作响，声势浩大。它们包括性剥削片（sexploitation）、沙滩派对电影（beach party）、mondo电影^②、黑人剥削片（blaxploitation）、坎普电影、“无波”电影（no wave）、德国及北欧的纳粹

① 如今的美国电影分级制度经过了修订，变为G（任何人），PG（家长指导），PG-13（13岁以下家长陪同），R（17岁以下家长陪同）和NC-17（17岁以下不可观看）。

② mondo film，这一子类型的名称来自电影*Mondo Cane*，一部1962年意大利出品的纪录片。内容残酷血腥而猎奇，展示了一些偏远地区或原始部落骇人听闻的习俗。后来又被称为“悸录片”（shockumentary）。20世纪60年代—80年代，大量有关食人、食虫或其他可怕题材的mondo电影出现，多数都是意大利拍摄的。“食人族”（Cannibal Film）是其中最突出的一种。这些影片体现了某种令人厌恶的文化优越感，“涉及大量意识形态和社会历史观的禁区”。

剥削片 (nazisploitation)^①、意大利铅黄片 (giallo)^②、伪虐杀电影 (snuff/fake snuff film)^③等。直到今天,剥削电影都是当代电影文化中的一个重要概念。不过,无论是什么类型,我们发现,它显然也都是商业化的。比起老电影、艺术电影或先锋/地下电影,剥削电影始终是最关心票房的。通常情况下,它拥有邪典地位都不是巧合,而是有意为之的(虽然不见得每次都成功)。从制作、宣传到上映,都经过许多有技巧的营销。马太依斯认为“所有的商业电影都可说是剥削电影”,虽然言过其实,但也确实指出了剥削电影的野心——它的最高目标就是盈利。在难以获得主流电影的预算和制作团队的情况下,它必须另辟蹊径。因此,剥削电影赖以赚钱的不是给普通观众提供“一般的”愉悦,而是剥削常人难以忍受的禁忌题材,来填补主流电影的空白之处,吸引那些作为“危险局外人”的观众。从这一点来说,它确实很容易吸引到邪典崇拜。最重要的一点是,第二阶段的剥削片还与当时的地下、先锋、实验电影和青年亚文化群落的意识形态相互交融,通过“午夜场”项目传播至全美,并触发了非常引起关注的“午夜场”观影行为,使得电影本身具有了某种政治性。这一点,我们将在后面具体探讨。

小 结

综上所述,从产业角度看,B级和剥削片最大的共同之处就是低成本和商业化。相较之下,剥削片背后蕴藏的政治文化意义更为复杂,与时代结合更为紧密。至今仍有许多电影工作者对剥削片充满怀旧乡愁的爱意。有些甚

① 在《纳粹剥削：低眉电影与文化中的纳粹形象》(Nazisploitation: The Nazi Image in Low-brow Cinema and Culture)中对剥削纳粹形象的电影有详尽论述。这类影片多数都是色情片。

② 意大利铅黄片,giallo,20世纪60年代—80年代流行于意大利和美国的惊悚片。这一概念早在1929年就已出现,出版业巨头蒙达多利(Mondadori)策划了一系列黄颜色封面的小说,是为“铅黄”(giallo)。这些小说多是惊悚、神秘的侦探题材。达里奥·阿金图定义了这一类型的风格:闪亮的剃刀、皮手套、缓缓地滴血、转动的眼球和采取窥视角度的长镜头是铅黄片标志性的元素。电影叙事通常是充满性变态和性虐待意味的,赤裸裸物化女性的悬念恐怖。蹩脚的英语对白则是铅黄片谄媚好莱坞的另一个遭人耻笑的特点。

③ 虐杀/伪虐杀电影,这类电影通常由16毫米或8毫米便携式摄影机摄制,几乎没有艺术性,甚至没有什么情节:从头到尾仅表现虐杀场景。由于看起来过于真实而令人难以忍受。而也有传闻世界上存在极端机密的为心理变态的富人拍摄的真实虐杀片(此类阴谋主义的题材被一些主流影片利用,如《8毫米》《一部塞尔维亚电影》等)。通常受人追捧的都是号称“真实”的伪作,包括令人作呕的Slaughtered Vomit Doll系列和日本的Guinea Pig系列。

至非常著名，他们就“喜欢以远低于行业标准的预算拍片”^①，或在自己的作品中反复向剥削老片致敬，包括大卫·柯南伯格、科恩兄弟、蒂姆·伯顿、奥利弗·斯通、昆汀·塔伦蒂诺、罗德里格兹等。这些导演成为当代的“邪典作者”，他们的作品往往也被奉为邪典。从内容上看，B级片和剥削片最喜欢的类型是色情和恐怖——最无须借助高科技即可实现，也最容易吸引到票房。我觉得有趣的是，这回应了一些国内影评人认为邪典电影是更为自由奔放的电影的说法。通过上述的分析，我们显然已经看出：作为邪典主力军的B级片和剥削片明确无疑是以中产阶级白人男性为中心的。特别是剥削片的叙事，情色、暴力、恐怖、虐杀，“性感迷人”的女性是“色情再现”的客体，刀、斧头、链锯等则是男性阳物的象征物。在厌女症和虐待狂幻想中，这些影片通常会展示父权制和清教徒式的双重标准：好女孩——性被动的——活到最后，坏女孩——性主动的——被屠杀。在《恐怖电影逃生指南》中，作者玩笑般地总结出这类电影中众所周知的事实：金发及身材丰满的先死（或长得最漂亮的先死）；凡在片中有过性行为的必死；有色人种活不到最后；女主角必在关键时刻获得男主角的营救，等等。显然，物化女性的程度却并不比主流电影差（实际上是强得多）。大多数邪典电影，因其所呈演的“身体奇观”，必然折射出某种保守的性别、代际和阶级观念。蒙纳克（Monaco）认为“邪典电影是那些优越的中产阶级孩子的‘私人电影类型’”^②。他得出这个结论的原因，正在于他眼中的邪典电影，就是我们这里提到的B级片和剥削电影：AIP电影、罗杰·科尔曼剥削片，或“校园午夜场”等。由此，我们可以理解扬科维奇的这段话：“尽管邪典粉丝总是宣扬对抗性品味，但他们实际上都是中产阶级男性，并且他们的‘对抗性’在重申、而不是在挑战中产阶级趣味和男性中心主义。……换句话说，这种挑战性是发生在中产阶级内部的冲突……底层中产阶级成了替罪羊，巩固和维护了上

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《电影艺术：形式与风格》（插图第8版），曾伟桢译，世界图书出版公司，2013，第31页。

② Mark Jancovich and etc. (eds.), *Defining Cult Movies: the cultural politics of oppositional taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 3.

层中产阶级的权力地位。”^①当然，即使在全盛时期，邪典电影的类型也没有被剥削片占尽。接下来，我们继续进行考察。

特吕弗指出：“导演有两种，在电影构想与拍摄的时候，有些导演会在心里想到大众，另一些导演则根本不考虑大众。对于前者，电影是一种表演艺术，而对于后者，电影是个人的探险。”^②如果说B级片和剥削电影是第一种，那么绝大多数的欧洲艺术电影和地下/先锋/实验电影属于第二种。它们之所以成为邪典电影，并不是有意为之的，而是被影迷挖掘并邪典化的。接下来我们就来探讨第二种电影，以及它的传播媒介——午夜场。午夜场自20世纪70年代以后才成为掀起一代狂热的邪典项目。而在这之前，它则与地下电影密不可分。

3. 独立电影的越轨风格：“高阶艺术”或“地下垃圾”

在这里，我说的高阶艺术（high art）和“地下垃圾”（underground trash）指的是这一时期另外一些类型的邪典电影，实际上就是将地下、先锋、实验和“垃圾”（trash cinema）等并置讨论。这么做主要是与上节分析的商业化邪典电影相对应——尽管艺术与商业从来不可能完全分开——但这些电影总的来说都是独立电影，是非商业化的，并非为了赚钱而拍摄。通常是通过亲友筹措、公共基金或者赞助人赞助，是非常风格化的电影，导演在拍片的过程中获得了自我表达的满足。前面我们已经提到20世纪60年代美国的实验和先锋电影，而它们又都可纳入地下电影的范畴，因为这些独立电影工作者发现自己已经处于“地下”——处于被好莱坞无视的世界里。不过一般来说，真正的“地下电影”是那些游荡在“违法”边缘的。它们绝大多数都无法通过审查，因此，会由一些专门的机构和电影院，来负责这些影片的发行和放映。立陶宛移民乔纳斯·米卡斯（Jonas Mekas）就是这种“新电影”的代言人，他为《村声》（*Village Voice*）杂志写稿，并于1955年创办《电影

① Mark Jancovich and etc. (eds.), *Defining Cult Movies: the cultural politics of oppositional taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 3.

② [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第653页。

文化》(*Film Culture*), 把它变成了激励地下电影事业的关键阵地。1960年, 又成立“美国新电影组织”(New American Cinema Group), 帮助“体制外”的导演制作影片。这个组织的宣言是: “我们不要假模假式、油光水滑的电影……要的是粗糙、暗淡却生机勃勃; 不要玫瑰色, 要血淋淋。”^①斯坦·范德比克(Stan VanDer Beek)命名了“地下电影”。1961年, 新电影组织被包容性更强的“电影制作者合作社”(Filmmakers' Cooperative)取代, 不加挑剔地为任何人发片。这个组织的成员认为, 主流商业电影是道德败坏的。保罗·阿瑟(Paul Arthur)指出: “米卡斯开始拒绝‘专业性原则’, 与此相反, 他还称赞无知和低劣都是积极的东西, 因为它们伴随着‘真实’和‘自然’。”^②接下来, 米卡斯开始在纽约和费城安排午夜场放映, 开启了在20世纪70年代如火如荼的风潮。“午夜场电影”(midnight movies)自此成为继B级和剥削之后最负盛名的邪典电影类型: 与其他不同, 它最重要的特点在于在小剧场里引发的狂热观影体验: “一种真正的与众不同, 一种将你从世界推离的禁忌体验, 一种反文化感受”^③。而派克·泰勒(Parker Tyler)则在《地下电影的批评史》(*Underground Film: A Critical History*)里评论道: 这种“地下的自由并非源自道德压抑那么简单。更是源自传统趣味和审美的微妙之处。它让我们能够不带着任何眼光去欣赏、去享受所有的文化”^④。第一部公认的地下电影是《拔出雏菊》(*Pull My Daisy*, 1959), 这部回应“垮掉的一代”运动的短片, 由罗伯特·弗兰克(Robert Frank)根据自己的小说拍摄而成。凯鲁亚克(Jack Kerouac)担任编剧和旁白, 而金斯堡(Allen Ginsberg)则在片中饰演了自己。

1964年, 米卡斯建起专门的放映场所——电影制作者实验电影院(Film-

① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 158.

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 159.

③ Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 159.

④ Parker Tyler, *Underground Film: a critical history* (New York: Grove Press, 1977), pp. 12-13.

makers' Cinematheque), 进一步推动了“午夜场”和地下观影活动。他开启了一场“小规模电影热潮”——小规模的制作、发行和放映电影。合作社时代最有代表性的就是前文提到的肯尼斯·安格尔的《天蝎座升起》和杰克·史密斯(Jack Smith)的《热血造物》(*Flaming Creatures*, 1963)两部影片。如果说前者已经恶名昭彰, 则后者完全是一场政治暴动。在这部不到43分钟、使用过期的军方库存胶片拍摄的黑白短片里,《热血造物》用过度曝光的模糊画面和跳动的笨拙剪辑, 演出了一个混杂着异装癖和裸体男女的“酒神狂欢”(bacchanalia)。它具有某种迷人的“旧货店魅力”(junk-shop glamour), 非常坎普, 非常邪典。更将它与《天蝎座升起》共同推上邪典尊崇地位的, 是“地下电影史上最哗然的丑闻”^①: 即使在地下影院, 影片都被全面取消放映, 电影节也拒收此片。当米卡斯强行放映时, 当局不得不切断了电源。此后, 警方又关闭了免费上映这两部电影的格拉梅西艺术剧院(Gramercy Arts Theatre), 胶片遭到没收, 放映商、米卡斯和史密斯都被起诉并判缓刑。在布里克街剧院唯一一次公映时观看过《热血造物》的肯·凯尔曼(Ken Kelman)说:“这是真正的振聋发聩。……我迟钝了半晌, 才突然

发疯地拍起手来, 马上给自己贴上腐化堕落、反常变态、感情用事的虐待狂的标签, 或不如说, 杰克·史密斯的标签。”^②凯尔曼借此道出了午夜场电影的邪典接受的轨迹。

来自艺术界的安迪·沃霍尔与地下电



图29 《热血造物》中宛如酒神狂欢的场景

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版), 范倍译, 北京大学出版社, 2014, 第653页。

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 160.

影界也有千丝万缕的联系。事实上波德维尔认为他是“最重要的地下电影制作者”，而马太依斯则认为正是他的艺术家名望，与他拍的极富挑战性的影片共同使他的作品吸引到邪典尊崇。从早期令人不安的默片《睡觉》（*Sleep*, 1963）、《吃》（*Eat*, 1963）、《口交》（*Blow Job*, 1963）和《接吻》（*Kisses*, 1963）等，到奇长无比的极简主义实验片《帝国大厦》（*Empire*, 1964，原片长8小时），到场景较复杂的双银幕电影《切尔西女孩》（*The Chelsea Girls*, 1966），到后来总算有了叙事的《热肉渣》系列（*Heat, Flesh, Trash*，分别为三部影片），沃霍尔像在他的其他艺术品中一样，将随心所欲的不确定性、坎普、反身性观念和“先锋的厌倦美学”展现在他的电影里。而与其他艺术品不同的是，正如波德维尔所说，“沃霍尔的电影是他在幕后的名人生活风格与集体制造过程的延伸”^①。他旗下的一些身份特殊的演员是促成影片邪典地位的核心，他们都成了邪典明星。异装癖霍利·伍德朗（Holly Woodlawn）和杰基·柯蒂斯（Jackie Curtis）显然是最具坎普感受力的，而乔·德利桑德罗（Joe Dallesandro）和艾迪·赛德维克（Eddie Sedgwick）是最出名的沃霍尔明星——长相俊美的德利桑德罗曾是男妓和模特，通过沃霍尔的影片，他在20世纪60年代末和70年代初成为最受欢迎的地下性感象征。而赛德维克则是那个时期最有魅力的地下艺人，她在1971年28岁的时候死于毒品与精神疾病。

随着午夜场项目迅速流行并蔓延全美，这些地下电影通过融入午夜场放映，也渐渐有了来到“地上”的机会。无处不在的米卡斯在曼哈顿的查理斯剧院经营了一段时间的周末午夜场，又在布里克街电影院启动“地下午夜场”放映，并在整个70年代延续着全盛时期。通过反复播映，不少地下电影在这10年间成为著名的邪典电影，包括《鼯鼠》《粉红色的火烈鸟》《橡皮头》等。但不管怎么“地上”，这些影片依然是存活在主流电影的隙缝中的。追捧它们的邪典影迷也知道自己与主流文化格格不入，如性取向、政治观点、宗教信仰、种族、代际，等等。同时，尽管风靡一时，但大多数午夜

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第656页。

场电影最终都没有被邪典化，很多电影都只昙花一现地在上映后就消失了，连一些可供参考的资料也没有留下。

4. 仪式性观影：前所未有的奇观

通过前文的探索，我们已经知道，整个20世纪70年代是剥削电影的第二个繁盛时期，它的风格受到地下电影、先锋实验电影或外国艺术电影的巨大影响，变得更为惊世骇俗、狂放不羁；一些影片的颠覆性和禁忌程度，在今天看来都显得不可思议——这样的电影居然能上映？而在那个时代，它们不仅得以上映，还能通过“午夜场”和小剧院，蔓延到全美的每一个角落，甚至在独立电影节上得到专业的肯定。这是邪典电影前无古人、后无来者的辉煌顶峰。不过，不管怎么流行，这些影片还是与主流格格不入的。它们依然存在于边缘：不管是电影本身，还是它的制作者和粉丝群体。从制作的角度看，与朋克亚文化和“无波音乐”（no wave）的兴起相呼应，这个时期的邪典电影也多是粗糙技术和糟糕品味结合，充分满足影迷“烂到绝”（so-bad-it's-good）的审美趣味。马太依斯称70年代的剥削片是“下流垃圾”（nasty trash），而“垃圾电影”也确实“代表着这个时代”，不管是恐怖片，色情片，外国剥削片或mondo纪录片，所有的类型都向着无底线的下流肮脏一路狂奔。从意识形态上，这些电影表达出明确的革命性。这与70年代的青年文化密不可分。比起五六十年代的青年文化，“婴儿潮”（1946—1964）期间出生的青年的文化——或不如说，青年亚文化，发展出不同面貌。这个时期的青年亚文化已经从“地下”来到了“地上”，成为中产阶级出身的年轻人的“反文化”潮流。激进的政治态度、东方主义、性解放、迷幻药、摇滚乐和共产公社，是他们生活方式的一部分。这些群体也将“仪式的抵抗”延伸到电影院——作为一个黑暗，并且公共的场所，电影院可以给亚文化成员提供一个暂时脱离家庭和社会控制的休闲空间。在这里，他们可以聚集起来，享受“周末夜生活”。于是，“如何看电影”变得比“看什么电影”还重要。变装（穿与电影角色一样的衣服）、吵闹、往银幕上扔东西、随情节的发展唱歌跳舞念对白，都是他们的集会活动项目。吉娜·马查蒂认为，“‘活

跃参与’是他们群体性仪式的一部分。仪式本身，使一部电影成为邪典电影，同时又成为一个事件”^①。也就是说，影院不管放映什么电影，对亚文化成员来说都一样是聚会的好场所。如果影片恰好符合他们的旨趣，那就毋庸置疑了——狂热联欢一触即发。在这一语境下，《洛奇恐怖秀》、《橡皮头》、《活死人之夜》、《德州电锯杀人狂》(1974)、《粉红色的火烈鸟》、《鼯鼠》等一批影片，都成为标志性的事件电影、邪典标杆。在全美各地的磨坊影院(grind house)^②、学生剧场和独立电影节，仪式性的观影成为普遍的现象。观影行为实际上重塑了电影文本，对这些影片来说，观影是其“邪典特质”的一部分，承载着复杂的权力话语。首先，摄影机“主体的眼睛”使电影成为“注定要获得明确的意识形态效果的机器”^③，它本身就是梦幻载体，是想象性的、乌托邦式的对抗和解放。观影中，通过亚文化群体成员的身体，电影文本的意识形态被重新编码为“行为”，通过“行为”，群体成员得以将文本的抵抗性外化。同时，接受者的重新编码也进一步深化和扩大了文本的内涵和外延。仪式性观影行为中，“装扮”是最重要的特点之一，我们也不难理解了。服饰、发型、化妆、姿态、手势、表情……都是身体的延伸，或“身体转喻物”，它作为青年人唯一的手段，去抵制他们希望抵制的东西。

因此，这一时期的邪典电影几乎都是“事件电影”。尽管在早期也出现过这样的现象，但都是极小规模和偶发的。只有在70年代，“仪式性观影”几乎定义了邪典电影的概念。今天，一般的影迷一听到邪典电影，首先想到的就是剥削片、“午夜场”和《洛奇恐怖秀》狂欢。但这个时代实际上早已经过去。之所以在那时这一观影模式成为风潮，是因为满足了一些必需的条件：

第一，经济繁荣带来的享乐主义促使青年人的“沦落”——难以达成精神上的自我实现，而沉迷于身体快感。在此基础上，亚文化群体遍地开花，

① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 160.

② Grind house cinema, 磨坊影院，指的是美国20世纪70年代在纽约等大城市放映剥削电影的小影院。据说，最初的磨坊影院是由42大街上一些废弃的脱衣舞剧院改建而成，兴起于20世纪60年代，在70年代蔓延全美，80年代则因为家庭录像带的出现而衰落。

③ [法]让·路易·博德里：《基本电影机器的意识形态效果》，载杨远婴主编《电影理论读本》，世界图书出版公司，2012，第561-570页。

年轻人厌倦了父辈的生活方式，企图毁灭和抛弃社会霸权文化。60年代末狂飙突进、席卷西方世界的学生运动，与民权运动、反战示威活动等共同推动着“反叛怒潮”达到巅峰。

第二，制片厂时代结束引发的电影业衰败，给那些难登大雅之堂的影片以发行和上映的机会，独立电影导演也得到更多的资源。

第三，遍布全美的“午夜场”项目、磨坊影院、小剧场和独立电影节，既给电影作品的上映提供场所，也是青年亚文化群体聚集的空间。

第四，电视虽已普及，但分级制度的制约使绝大多数剥削、地下或先锋电影无法在电视上播出，它们也就成了电影业与电视争夺观众的筹码，并间接促进了好莱坞的复兴；最后，这一风潮必然是非常短暂的；随着家用录像设备的发明和普及，仪式性观影所代表的邪典电影的黄金时代，就在这个十年的末尾走向终结。

对好莱坞来说，青年人的反文化潮流马上成为有力的市场资源，以他们为目标受众的电影“淹没了整个市场”。主流大片厂也试图拍摄“半地下”的影片吸引票房：换妻题材的情景喜剧，同性恋风俗剧，布莱恩·德·帕尔玛（Brian De Palma）半恐怖半喜剧的商业片，甚至外国革命领袖的传记电影（切·格瓦拉）等。好莱坞意识到，电影已经成为传播亚文化/反文化前卫元素的最佳媒介。在传统叙事的模式中“剥削”亚文化元素——皮夹克和摩托车（50年代）；花朵、串珠、长发和长袍（60年代）；彩色头发、骨瘦嶙峋和安全别针（70年代）——能让影片受到更广泛的欢迎。独立电影人也获得了前所未有的机会。随着彩色胶片被普及使用，电影业开始逐渐复兴，好莱坞很快将在新旧更迭的浪潮中得到进一步发展。

5. 午夜场的代表之作：三个文本分析

（1）《哈罗德和穆德》（*Harold and Maude*, 1971）

20世纪70年代中后期，好莱坞（包括好莱坞边缘的迷你主流片厂）开始广泛营销“邪典项目”，让低成本电影大赚一笔。独立电影人的作品获得更多的发行机会，无论多么锋芒毕露的剥削、地下或先锋电影，都可能有利

可图的话题资源。比如1981年，派拉蒙看到《外太空9号计划》引发的影迷狂热后，马上打算正式发行《忽男忽女》，并策划一系列活动让其成为“事件电影”。约翰·卡朋特（John Carpenter）的《血溅13号警署》（1976）和无人不知的《洛奇恐怖秀》，都是被营销为邪典的，而不是自行邪典化的。《血溅13号警署》上映时的宣传语，就是“年度邪典”（cult film of the year）。像《德州电锯杀人狂》（1974）和《粉红色的火烈鸟》（1972）这样“毫无底线的粗野影片”，也能够通过新线影业（new line cinema）发行而得以获得邪典受众。一方面，这是邪典电影真正的黄金时代，越是狂放不羁的影片就越受欢迎（尽管不是受到评论界的欢迎），它们会把观众从电视机前拖开，然后轻易地回收极低的成本，再大赚一笔。但另一方面，主流片厂肯定也试图干预这些独立制片的“偏离”程度——给予他们预算，但希望他们“不要打破太多规则”。

《哈罗德和穆德》正是好莱坞主流片厂制作的“runaway cult film”（意外变成邪典的影片）。尽管一般认为，它是第一部被营销为邪典的电影，但实际上并不准确：它确实得到公司的格外优待，但不是从一开始。事实是，最初上映时，派拉蒙基本没有投入任何资金做宣传，他们很担心这个80岁老妇与20岁小伙之间的恋爱故事会遭到观众的拒斥。因此，电影也没有引起评论界的关注。但它却通过口耳相传的方式，在美国和加拿大的大学城里造成巨大的轰动（cause célèbre）。在蒙特利尔、底特律和明尼阿波利斯，影片打破了放映时间最长的纪录，仅在“西门剧院”（Westgate Theatre），就连续上映了三年不止。有传闻，当剧院终于打算撤换掉影片时，为了防止闹事，还安排了纠察队警戒。派拉蒙看到后，马上想方设法延续这一狂热：每隔一段时间，他们就重新发行本片，并在选定的剧院进行首轮放映。今天，在美国的一些影院里仍然在上映本片。造成的结果是：穆德的扮演者露丝·戈登（Ruth Gordon）笑言：“我走遍所有城市的大街小巷，不管多偏僻的地方，都会有人送我燕麦草茶、巧克力、城市风景照和雏菊。”^①（燕麦草茶和雏菊是影

① J. Hoberman and Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies* (New York: Da Capo Press, 1983), p. 88.



图30 哈罗德和穆德的定情物之一：小雏菊

片中的定情物品)

这部影片充斥着黑色幽默，如此有趣、温情和感伤：20岁的富家子哈罗德是个颓废怪异的青年，和缺乏沟通的母亲住在一幢大房子里。他每天热衷的事情是玩“戏剧化自杀”吓唬别人。在一个葬礼上，哈罗德认识了79岁的老妇穆德，她身上的乐观平和、迷人的安详和“无政府主义”式的漫不经心吸引了哈罗德。他们在一起唱歌、跳舞、弹琴。穆德鼓励哈罗德打开心扉、战胜自己。哈罗德渐渐开朗起来，他爱上了穆德，并准备向她求婚。但穆德却在与他共度80岁生日时服毒身死，并且安慰哈罗德：“80岁是结束生命的最好时候。”影片结尾，悲伤的哈罗德弹着穆德送他的班哲琴，在悬崖起舞：“如果你想唱，那就唱吧，如果你想要自由，那就去吧，因为我们还有无数种可能……”

不难理解为什么《哈罗德和穆德》令大学生们深深着迷。正如前文提到的，60年代至70年代初，这些中产阶级知识青年正陷入一种前所未有的厌倦情绪。他们不像他们的前辈“垮掉派”那样粗犷不羁、自由落魄、充满行动力和尖锐的反抗精神。这些娇生惯养的年轻人更像哈罗德：苍白的面容、纤

细的身体、永远茫然的眼神，就像霍尔顿（麦田守望者），空虚、挫败、迷惘而纯真。哈罗德周围的“成年人”个个隐喻着整个社会对青年人的镇压：试图设计和规范哈罗德人生的母亲；职业军官、不断灌输种族主义、男性中心主义和沙文主义思想的叔叔维克多；以及竭力要将哈罗德“拉回正轨”的牧师和心理医生。穆德是全片唯一“上帝式的”人物，她象征着自由、希望和重生。而“死亡与重生”，正是电影的母题——穆德很久前去世的丈夫，和她手腕上的集中营号码，暗示着穆德经历过“重生”，而现在，她又将自己的生命注入哈罗德心中。她的死呼应着哈罗德的“生”，“因为死也是生的一部分”。在这个过程中，他们实现了穆德口中的生命循环：哈罗德与穆德相识于葬礼之中；哈罗德恨不得死掉，穆德却乐观知命。二人日渐亲密，而在哈罗德初次性爱的争议桥段（遭到派拉蒙否决，以暗示手法表现）里，二人完成了生死转换：哈罗德向生，穆德向死。影片最后，哈罗德将自己的灵车（由母亲送他的豪车改装而成）推下悬崖，预示他终于获得涅槃。就像片尾歌中所唱，不退让、不妥协，破茧而出的小男孩，成为男子汉。

（2）《鼯鼠》（*El Topo*, 1970）

《鼯鼠》是午夜场圈子里为数不多的外国邪典电影，导演、演员、编剧和原声音乐都由墨西哥人亚历桑德罗·佐杜洛夫斯基（Alejandro Jodorowsky）担任。我一直认为，如果研究一个导演对原声音乐的偏好，一定能有相当好玩的发现。达里奥·阿金图在他的所有铅黄片里都使用电子金属乐队哥布林（Goblins）的音乐，这已经成为阿金图铅黄的标签；博罗夫奇克（Walerian Borowczyk）特别喜欢在他那些恶意嘲讽教会的影片中，用管风琴的声音来烘托某种不怀好意的气氛；而布努埃尔则在《一条安达鲁狗》和《黄金时代》里用了风格一致的怪诞的轻快交响乐。从这一点说，《鼯鼠》的原声音乐颇有布努埃尔的影子。而整部影片中频繁出现的宗教符号和超现实主义场景，更让我们想起布努埃尔。不止于此，在电影里，我们还看到一点巴斯特·基顿（Buster Keaton），一点让·吕克·戈达尔，一点施特罗海姆（Erich von Stroheim）或一点瑟吉欧·莱昂（Sergio Leone）（《荒野大镖客》三



图31 《鼯鼠》中的隐喻和象征过于丰富和个体化，以至于无人能彻底解读明白

部曲)；还不止于此，我们甚至还看到了更多跨媒介的文本——残酷戏剧 (the theatre of cruelty)、荒诞派戏剧、哑剧、西部片、功夫片、魔术表演、荣格、尼采、萨特、《百年孤独》、《圣经》、摩西、禅宗，等等。这是一个邪典电影互文性拼贴和挪用的典型范

例，“佐杜洛夫斯基可以给我们列出一个长长的单子，把他想要的隐喻写在上面：电影、书籍、诗歌、象征，等等”。不仅如此，这还是一部真正的作者电影，并且充满自恋心态——皮瑞称其为“有史以来最自我纵容、最自恋的电影”。佐杜洛夫斯基告诉观众：“如果你是个了不起的人，这就是一部了不起的电影；如果你是个狭隘的人，则这就是一部局限的电影。”他甚至表明电影开场时出现的石柱正是自己的阳物，“这是我自己阳物的复制品。……这就是我，这就是岩石，这就是鼯鼠的性”^①。事实上，影片的男主角“鼯鼠”正是由佐杜洛夫斯基本人出演。通过约翰·列依的推荐，披头士乐队的经理人在自己的公司ABKCO发行了《鼯鼠》，并推广到全美的午夜场影院，该片得以从宗教狂、心理学爱好者或信奉东方主义的嬉皮士群体中蔓延出来，成为当年度的“事件电影”。哈伯曼和罗森鲍姆称之为“好莱坞主流片厂对反文化政治和低俗叙事的拉拢”^②。

这是一个存在主义风格的西部片，三幕结构叙事采取了《百年孤独》式

① Danny Peary, *Cult Movies I: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 77.

② J. Hoberman and Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies* (New York: Da Capo Press, 1983), p. 71.

的轮回：故事以一场小镇大屠杀开始，在另一场小镇大屠杀中结束。在前者中，“鼯鼠”替天行道惩罚了凶手，而在后者中，他却是行凶者。而在杀光所有居民后，“鼯鼠”通过自焚的方式进行活人献祭。他死后，在影片开头被他抛弃的儿子，带着他的女人和孩子奔向大漠，留下一个俄狄浦斯式的结尾。而在这之间，穿插着西部枪战和隐喻耶稣复活的情节。与《一条安达鲁狗》一样，影片中的每一个镜头似乎都有所指涉，都能构成独立的叙事。但问题在于，影片过于个人化，过于奇观化，过于炫耀视觉技巧，导致他人无从理解导演的大部分隐喻。一些影评人认为这些视觉符号过于复杂、强烈，反而遮盖了影片本身的艺术性，皮瑞也认为，超越了观众的理解能力，不等于就是“深奥”。但哈伯曼与罗森鲍姆则认为它是“恐怖与奥妙、色情与深刻杂糅的天才作品”。在我看来，这部影片显然是佐杜洛夫斯基扮演“上帝”的游戏，他自娱自乐地设置了许多谜题，并不指望“凡人”能够解开，也并不打算给出任何提示。电影里，由他亲自扮演的“鼯鼠”被枪击中后，手脚流血的形象正是耶稣基督的再现。《鼯鼠》就是佐杜洛夫斯基自我满足的梦呓；正因如此，一些人看后将其奉为天才，而另一些人看后却感到深受愚弄的愤怒。

(3)《洛奇恐怖秀》(*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

如果必须举出午夜场电影唯一的代表作，则不管是对从业者、影评人、研究者，还是对影迷和一般观众来说，《洛奇恐怖秀》都无可争议。塔洛特指出：“无论从哪方面看，《洛奇恐怖秀》都是邪典电影的标范之作。”^①皮瑞则说：“《洛奇恐怖秀》是午夜场圈子里毋庸置疑的国王……不，女王。”^②布鲁斯·奥斯汀则承认：“《洛奇恐怖秀》为邪典电影现象学研究提供了一个最为特别的案例。”^③事实上，这部“现象级”电影早已引起了世界范围研究者

① J. P. Telotte (ed.), *the Cult Film Experience: Beyond All Reason* (Austin, Texas: the University of Texas Press, 1991), p. 156.

② Danny Peary, *Cult Movies I: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful (1998 edition)* (New York: Gramercy Books, 1998), p. 278.

③ Matt Hills, “Media Fandom, Neoreligiosity and Cult (ural) Studies,” in *the Cult Film Reader* eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 479.

的注意，他们从各个层面对其进行观照：汉金（Henkin）对这部电影周边商品的销售进行研究，给出了一份详尽可靠的数据；塞缪尔将电影所引发的狂热置入20世纪70年代美国整体的大众娱乐语境之中，观察这一观影奇观是如何形成的；哈伯曼与罗森鲍姆以纽约市为基础，研究这部电影作为“文化指涉”（cultural reference）是如何影响和作用于之后的许多影片的；贝尔-马特劳（Bell-Metereau）关注的是影片中的“变装女皇”（drag queen）在“电影个性的全部技能”（repertoire of movie personalities）中展现出的自由和解放；托切尔（Twitchell）将影片与一些“科学怪人”题材的电影相对比，他认为，二者都显示出对“非自然造物”大获全胜的欢欣鼓舞；西格尔（Steven Seagal）则借用人类学家范·杰内普（Van Gennep）的《通行仪式》（*Rites of Passage*）作为模板，分析这部电影的叙事，观察影片观众的参与活动。他认为，这部电影是对美国社会对同性恋及双性恋群体“态度危机”（crisis of attitude）的回应。

当这部影片还是一出摇滚歌剧的时候，就已经可以初步预见它今后的火爆。这出由英国演员理查德·奥布莱恩（Richard O'Brien）创作的剧目，最初名为《他们来自丹顿高中》（*They Came from Denton High*），后几经易名，成为《洛奇恐怖秀》（*The Rocky Horror Picture Show*）。后来改编为电



图32 1975年拍摄的电影版《洛奇恐怖秀》，成为午夜场电影历史上无可匹敌的传奇

影的版本，加入了“电影”（picture）两字，实际上应该翻译为《洛奇恐怖电影秀》。总之，舞台剧演出后就大受欢迎，很快就从只有60个座位的伦敦皇家宫廷剧院楼上，搬到了能容纳500名观众的国王大道剧院（King's Road Theatre）。后来，参与演出的原班人马也全数出现在了电影中。1974年，美国制片人劳·阿德勒（Lou Adler）说服理查德将此剧带到美国，在阿德勒自己的洛克西剧院（Roxy Theatre）演出后，大获成功。于是，阿德勒又游说了二十世纪福克斯公司，拿到一笔投资，于1975年春天在伦敦拍摄了电影版本。

有趣的是：电影刚上映时票房惨淡，并没有取得预计的成功。在这里，邪典电影生发后期之时好莱坞片厂介入的“营销手段”产生了重要作用。独立电影人与大公司合作，各取所需：独立影人获得更多的发行机会，大公司则利用禁忌题材吸引眼球。二十世纪福克斯公司的蒂姆·迪甘（Tim Deegan）精明地看出了影片的“地下声望”。他决定继续推进宣传，不过换了个方式：选在1976年4月1日愚人节当天，将《洛奇恐怖秀》作为“午夜场电影”在纽约的格林威治首映，并立刻在全美的午夜场剧院上线。当然，此举不光是营销技巧，也有无奈的成分，因为当时愿意接受此片的，只有午夜场院线。不过，事实很快证明了这一决策是多么英明：不受主流影院待见的电影，在这里马上获得爆炸式的成功，成功到简直无法下线的程度。一开始，影片的主要观众是全美各地的同性恋、异装癖群体，和专门与这俩群



图33 《洛奇恐怖秀》放映现场

体对着干的“机车党”(cyclists)。逐渐地，影迷开始包括了社会各阶层的各类人群：

影院的任何一排座位上，都能看见几个“同志”；几个异装癖；一些心理学专业的大学生；朋克青年；漫画迷；科幻小说狂人；看完别的电影过来看热闹的人；出来约会的高中生；一个穿着雨衣的男人；一个穿着男士雨衣的女人；一个文着身的水手；一位一本正经的女士，但每次都跟着人群大吼“混球(asshole)！”以及一些纳闷“这帮人干什么呢”的人。^①

事实上，影迷的行为已经将这部坎普风格的科幻歌舞剧，变成打破了台上下界线的多媒体娱乐活动。他们在北美地区建立了“洛奇恐怖粉丝俱乐部”(National Rocky Horror Fan Club)，不断发展新会员，并带领新会员加入已成惯例的观影仪式中。首先，他们将惟妙惟肖地装扮成影片中的某一角色，兜售和购买周边物品(T恤、扣子、人偶、杂志、书籍、内部通讯刊物等)，并在聚会中宣布一些特别事件，比如某位会员过生日，或迎接新会员等。接下来，大伙就开始(第无数次)看电影。不过，正如评论人士所言，“看”并不是准确的形容”。皮瑞把接下来要发生的事情称为“终极观众参与”(ultimate audience participation)，影迷按照自己的喜好，喊出剧本里没有的台词；跳到银幕前，与片中人物动作一致地歌舞；电影演到洒米的结婚场景时，影迷也马上开始向人群洒米；电影里开始下雨时，影迷们就拿出水枪疯狂喷射(老影迷立刻打开备好的雨伞，新影迷则被浇成“落汤鸡”)。这使我想起，在另外一部电影《名扬四海》(Fame, 1980)里，有个非常说明问题的桥段：一个第一次看《洛奇恐怖秀》的观众，受不了这种混乱的场面，大声要求这些影迷坐好看秀。影迷们冲他吼道：“我们就是秀！”(We are the show!)在具体的受众研究中，奥斯汀甚至通过田野调查，做出

^① Danny Peary, *Cult Movies!: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful* (1998 edition) (New York: Gramercy Books, 1998), p. 304.



图34 《洛奇恐怖秀》观影中的经典场景

了一系列函数图表，算出在一场常规的《洛奇恐怖秀》中，第1~8次（及以上）前来观影的观众比例；观众中不同性别与年龄的比例；参与观影活动不同原因的比例；观影过后不同反应的比例；以及整个过程中各种物品（除了水枪和米，还常见报纸、手纸、吐司、蜡烛、热狗、手电筒等）被抛洒的次数。

不过，仅仅认为本片是由仪式性观影行为而邪典化的想法肯定是片面的。一些研究者认为，一部电影的邪典尊崇是由观众决定的，并以本片作为例证，而事实恰恰相反。正如皮瑞所说，“《洛奇恐怖秀》早已成为‘邪典电影’这一概念的定义”。其中的理由在于，这是一部邪典电影中的邪典电影，前所未有的观影狂潮实际上是结果而不是原因。事实是，《洛奇恐怖秀》涵盖了所有“成为邪典”的要素：

从文本角度看：歌舞、科幻、恐怖、喜剧、怀旧情绪、异域风格……最容易邪典化的元素一应俱全。高度凝练的坎普审美（同性恋，变装秀，浮夸、过度、强调人工而非自然的场面调度），舞台表演的戏剧感，欧洲大陆的前卫艺术风格，“另类电影”叙事的地下姿态，大量针对经典老片的互文指

涉，都显示出《洛奇恐怖秀》是一部艾柯所说的不折不扣的“元电影”（meta movie）或“元邪典”。

从产业角度看：采用独立影人制作、主流电影公司负责发行的结合手段，通过午夜场项目强调其“地下”和“越轨”的特质，吸引猎奇的青少年观众，以低廉的成本换来超高回报率。

二者共同作用，再加上20世纪70年代特殊的社会文化环境，造就了仪式性的观影奇观、长盛不衰地循环上映和不断扩大的死忠影迷群等。当然，比起80年代以降纯粹走商业化大片路线的“重磅邪典”电影，比如《星球大战》系列、《侏罗纪公园》系列乃至《指环王》系列等，《洛奇恐怖秀》的成功毕竟还带有一半的地下色彩。很快，像这样的邪典电影就将逐渐淹没在海量的邮购DVD目录中，而电影的邪典化则开始真正进入好莱坞“协同作战”的大制作模式。

三、新好莱坞的崛起：重磅邪典与其他

1. 重磅邪典（Cult Blockbuster）

20世纪60年代末至70年代末，独立电影蓬勃发展。而在好莱坞，一批彼时还在学校读书，或在电视行业中苦苦等待进入电影业的新晋导演，将在70年代末熠熠发光，甚至主宰美国电影市场。他们就是“电影小子”：乔治·卢卡斯、弗朗西斯·科波拉、斯皮尔伯格、布莱恩·德·帕尔玛、约翰·卡朋特、约翰·兰迪斯（John Landies）、大卫·林奇（David Lynch）、马汀·斯科塞斯……以及成名更早一些的——罗曼·波兰斯基、约翰·卡萨维茨（John Cassavetes）等。他们中的一些人尝试回归古典好莱坞风格传统，一些人想要创作欧洲式的艺术电影，而另一些人本身则是“反文化”“亚文化”的积极分子和先锋实验电影的倡导者。老一辈电影人开始退出历史舞台，根据相关资料统计，在20世纪70年正在拍摄的59部影片的116位制片人中，只有18人的名字可以追溯到4年前。电影小子带动了“走向一种美国艺术电影”的热潮，但与欧洲影人不同的是，他们追求“艺术”，但不让自己晦涩

难懂。同时，新的法律条文颁布也促进了好莱坞的复苏：允许电影公司在投资美国本土电影时要求免税。避税计划使数亿美元回到了大制片公司，而其相应的子公司也能从中获益。波德维尔指出，《飞越疯人院》（*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975）和《出租车司机》（*Taxi Driver*, 1976）的成功都基于这项条款。尽管不久后免税优惠就被废除，但已让好莱坞很大程度地缓了口气。

好莱坞期待一种“满足大批观众需求”的商业化艺术风格，也“与时俱进”地学到了低成本独立电影的优势。值得注意的是，这个时期出现了新的现象：一些大预算或超大预算的影片，如《罗斯玛丽的婴儿》（1968）、《教父》（*The Godfather*, 1972）、《驱魔人》（*Pocky*, 1973）、《大白鲨》（*Jaws*, 1975）、《洛奇》（*Rocky*, 1976）、《周末夜狂热》（*Saturday Night Fever*, 1977）、《第三类接触》（*Close Encounters of the Third Kind*, 1977）、《星球大战》（*Star Wars*, 1977）等上映后，不仅获得共时性的全球票房，也吸引了历时性的邪典拥簇。那么，问题来了：是否能将这类电影纳入邪典研究的范畴？对于这个问题，一直存在不少争议。质疑的学者认为：如果连好莱坞主流卖座大片都能算作“邪典”，那还有什么电影不能呢？不过，我倾向于肯定的一方。这不是一个简单的“主流”与“非主流”的问题。通过前文的分析，我们已经很明显地看出：邪典电影这一类别既不局限于特定的历史时期，也不仅限于荒诞禁忌题材。制片厂时代的《卡萨布兰卡》和《绿野仙踪》，早已是公认的邪典电影。而20世纪70年代，更是百无禁忌的融合的开始，当我们谈论邪典的时候，必须承认它与主流并不是简单的二元对立关系。一方面，我们知道，好莱坞电影也在试图生产邪典符号素材，贩卖给指向青少年层次的观众群；而另一方面，一些卖座大片上映后引发的接受行为，与一般主流电影存在很大差异，反而更像是邪典接受。正如马特·希尔（Matt Hill）在谈到“邪典化”（cultification）的时候指出：“邪典之回应‘栖居’（inhabit）于主流之中，粉丝以不同的模式接受这些主流大片。”^①他暗示，主流大片虽然没

^① Ernest Mathijis and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 214.

有一般邪典片的禁忌题材，但从接受的角度考虑，它同样具有“过度”的邪典特性。这些影片较普通主流大片最显著的区别在于，它们不仅在上映期间吸引到超高票房，还能在下线很久以后，依然有大批影迷持续不断地追随，并能始终获得新的“潜在粉丝”。这些影片在循环播映、租售业务和后来的互联网络上赚到的钱，比当初的票房还要多得多。实际上，能达到这种程度的“重磅邪典”（blockbusters）电影并不多。每年，好莱坞的每家大片厂都会制作几部大卖电影，但在整个70年代，担得起这一名誉的，只有上面列出的8部作品。对美国电影来说，这些由“电影小子”拍摄的影片开启了新的时代，它们“重新定义了好莱坞电影的可能性”^①。而对邪典电影影迷和研究者来说，它们也开拓了新的视域。

表面上看，“重磅邪典”电影和一般邪典电影是正相反的：

表4 重磅邪典和一般邪典之间的差异

	预算	市场	目标受众
一般邪典电影	很小	小	小众
重磅邪典电影	大	巨大	绝大多数人

从这个角度看，“重磅邪典”是主流电影，并且是极其卖座的主流电影。但正因为它实在太卖座，太受欢迎，太经久不衰，与一般的主流大片产生了差异：

表5 重磅邪典和主流大片之间的差异

	收益	文本外延	观众接受
一般主流大片	符合预期	向心的	即时的
重磅邪典电影	远超预期	离心的	马拉松式的

对于今天的国内影迷来说，我们也经历过类似的情况：《指环王3》2004年上映后，一些影院还一直有三部曲的“展映”活动——鼓励大学生（尤

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第681页。

其是情侣)购买套票,然后午夜时分开场,在影院通宵连看三部影片。“哈利·波特”系列展映也次次都出现在各类电影节里。2014年年末,包括《大话西游》系列、《功夫》等在内的周星驰电影在多家院线重映,而2015年,《一代宗师》也上映了重新剪辑的3D版。

这些现象有助于我们理解20世纪70年代以降的美国“重磅邪典”电影。从图表中,我们可以看出,重磅邪典电影首先是主流卖座大片,从作为产业的预算和收益角度看,它一开始就投入了大预算,有些电影的成本甚至远超预计。“规模大到超过了欣赏和容忍的程度,打破了节制和质朴的边界,践踏了‘效率’。”^①最终,它们被打造成某种畸形的庞然大物。而上映后,它们受欢迎的程度也远远超出了预计。虽然这些影片本来就期待高票房回报,但实际反响比计划中还高,还“猛”(gross film,猛片)。理查德·扎努克(Richard Zanurk),二十世纪福克斯公司的长任期老板达里尔·扎努克(Daryl Zanuk)的儿子,在出品了《大白鲨》后意识到,“我已经用一两部电影赚了我父亲一辈子还多的钱”^②。并且,这些影片所引发的观影狂热还将持续很长一段时间。从文本的角度看,我在图表里借用了托马斯·奥斯汀(Thomas Austin)关于“发散的文本”(dispersible text)概念。他认为,与“向心力”相对,一些电影文本发展出动态的“离心作用”,它使文本的外延不断蔓延,发展成无处不在的“发散的文本”。也就是说,对于普通电影来说,观众的接受是“向心”的,集中于电影本身。而对于某些特殊的影片,它复杂的文本结构可能引发观众接受的“离心动态”:电影本身变得不再重要,重要的成了电影的“周边”。这时候的观影狂热早就过了发片时效,不是上映前后被“媒体渲染”(hype,也就是炒作)出来的,而是自发形成的。这是最具有邪典特质的层面。而与早前时期不同,“产业”在20世纪70年代开始广泛地介入邪典接受领域。它脱离电影文本独立出来,利用影迷的热情开发许多别的项目:cosplay聚会、纪念品、同人作品,等等。

① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 215.

② [美]大卫·波德维尔、[美]克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版),范倍译,北京大学出版社,2014,第680页。

从电影文本的内容和形式看，重磅邪典片也更像邪典电影，而不太像主流大片。它通常提供的是一个脱离现实的神话/虚构/伪历史空间。这表现在：首先，大部分重磅邪典电影都是文学或漫画的改编作品，比如20世纪70年代的《蝙蝠侠》和《星球大战》系列；80年代的《印第安纳·琼斯》系列，今天的《加勒比海盗》系列、《指环王》系列、《哈利·波特》系列等。这些原著本身就早已聚集了大批狂热粉丝，因此，当改编电影上映前，就已经具有事件性，也就是具备了马太依斯在探讨科幻片时，形容的“邪典潜质”（cult potential）。而一些学者认为，过往大热邪典电影的翻拍片也具有邪典潜质，我却觉得恰恰相反：因为所有这些原片之所以能邪典化，当时的语境是决定性元素之一，即使经过“营销”的邪典电影也一样。翻拍片也许可以收获不错的票房，但它几乎不可能复制出原片的邪典追随热潮。事实上，2000年以后，好莱坞在电影内容方面显得力不从心，大量20年代至80年代的邪典电影被拿来翻拍，甚至做成系列片、电视剧或3D版，但都仅仅昙花一现。

其次，一方面，重磅邪典电影的情节线索总是在我们生活的现实世界之外展开：《蝙蝠侠》里虚构的“哥谭市”，《星球大战》里的外太空，《指环王》里的中土王国，《哈利·波特》里的魔法世界等，都是架空的。但另一方面，这一故事世界又是现实生活基本叙事的“溢出物”（spillover），它呈现了高度凝练的社会意识形态、道德准则和审美趣味，比较像一种西方神话、宗教、启示录、乌托邦/反乌托邦的混合物，具有浓郁的浪漫主义、表现主义、超现实主义、哥特的杂糅风格。这样的“神话”叙事往往是无政府主义的：高度集权、秩序化和反人类的社会系统，对应充满悲天悯人关怀的救世英雄。“故事世界构建了意识形态结构……以纯净的视觉效果，展示一个没有被现实政治污染的‘无垢’世界，并通过它来暴露‘我们时代’的问题。”^①

再次，“奇观化”的效果也是重磅邪典电影叙事的特质之一。而奇观即

^① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 217.

意味着“过度”和“夸张”，“过度”和“夸张”又是邪典电影的风格元素。视觉过度直接引起人的本能反应，也即“身体震撼”，而覆盖了阐释性的接受。穆雷·波墨兰斯（Murray Pomerance）认为，这些影片“总是让故事的发展屈从于‘入迷’之感。……观众忘了自己在哪儿，在干什么，发生了什么和将要去哪儿”^①。值得注意的是，与普通电影中的特效不同，重磅邪典片中的特效通常会密集成一条“效果链”，把接受者的注意力长时间地从故事情节转移到“奇观”上。这在20世纪70年代还是比较少见的情形；今天，许多影迷涌入电影院就是为了享受奇观，而不是故事。发行商也毫不避讳地许诺“视觉盛宴”“恢弘场景”“特效冲击”，等等。

综上所述，重磅邪典电影是庞大而畸形的，它们比较像遭受核污染后变异的巨型怪物。但它标志着一个新的开始：一方面，这些大片的成功开启了好莱坞的振兴之路，依靠几部年度“必看电影”（must-see movies），片厂可以收回大多数其他影片的制作成本。家庭录像系统、DVD和网络媒介的发展，使这一现象更加明显，“高概念”的奇观电影邪典化，已经是今天邪典电影最重要的类别。而另一方面，它们卓越的赚钱能力使得制作者不愿轻易尝试新的题材或方法，“改编”和“改造”成为最讨巧的方式。迅速成长起来的新一代三巨头：科波拉、斯皮尔伯格和卢卡斯，由此获得了至高无上的全方位“定义好莱坞”的控制权。他们即是在旧好莱坞传统的基础上，吸收独立电影和艺术电影的不羁元素，批量生产出邪典“符号资源”贩卖给年轻观众。而大量独立制作者也倾向于跟随巨头，“远离了20世纪60年代末和70年代初艺术电影风尚所鼓励的实验倾向”，转而关注对旧好莱坞的“改造”。我们说，邪典电影与主流之间从来就不是二元对立的关系，而在20世纪70年代末，重磅邪典的持续出现更是二者广泛融合的证明。“午夜场”放映大笔获利的时代已至尾声，独立影人与好莱坞之间的边界越来越模糊。不过，商业逻辑也并没有简单地“收编”独立电影。相反，后者有更多的机会利用前者，保持一定程度的“偏离”。在这个十年的后期，美国独立电影的制作、发行、上

^① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 219.

映、展示交流都已发展出稳定的系统平台，独立电影与主流电影始终保持着交互关系，电影的邪典化也与整个产业越来越脱不开关系。

2. 20世纪70年代的意大利铅黄片

在此时期最后值得一提的，是与好莱坞电影难舍难分的意大利铅黄片。与一般的黑色电影、剥削片或希区柯克电影一样，它们都是厌女症的——毫不避讳地采取中产阶级男性中心立场，赤裸裸地物化女性。但铅黄片作为类型电影的特点也非常鲜明：每部影片都好比一幅意大利风情画，都通过尖锐的视觉风格，表现性变态的心理恐怖，并在片中包含大量的“互文性”指涉。它们在本土算是主流惊悚片，而在美国上映后，则整体邪典化了，形成了20世纪70年代至90年代另一重要的邪典类别。错过了午夜场的辉煌时期，铅黄片在美国多是以租售录像带的形式传播，后来又在恐怖或邪典电影粉丝杂志的邮购目录里占一席之地；今天，网络上则仍有大批爱好者聚集。中国内地网友“桃色响尾蛇”（名字取自铅黄导演卢西奥·费尔奇的*One on Top of The Other*, 1969），就因收集了大量片源并做字幕翻译而在同人圈子里出名。著名的铅黄导演和演员，全都获得了“邪典作者”和“邪典明星”的新地位。2010年，其中最负盛名并且仍在世的达里奥·阿金图，还拍摄了一部由奥斯卡影帝阿德里安·布罗迪（Adrian Brody）和波兰斯基的妻子艾玛纽尔·塞尼耶（Emmanuelle Seigner）主演的电影《铅黄》（*Giallo*, 2010），向自己和整个类型片致敬。意大利铅黄片的风格不仅在美国受到邪典影迷的欢迎，也深远地影响了西班牙、法国、比利时、荷兰甚至日本的惊悚片。

铅黄片像是美国和法国的黑色电影、B级片和某种后剥削电影的混合物。在我看来，它能够邪典化的最重要原因，是“本土化”“风格”和“互文性”。首先，虽然通常是纯意大利制作班底，但这些影片却是跨文化、跨语境的：铅黄片永远有一个“旅行母题”。这使它显得更加与美国文化难分难舍：故事的主角总是一个美国人，在意大利工作或旅游，然后碰巧被卷入凶案。或者凶案干脆发生在美国，然后由于千丝万缕的联系，场景又转回意大利。哈罗德·休斯暗示这是谄媚英语国家，特别是好莱坞的表现：“这样

一来,美国和英国的明星就可以加入到制作团队中。”^①从产业的角度来看,的确如此,就像今天一些中国名导的大预算电影喜欢邀请好莱坞明星加入,又或者一些好莱坞高概念电影把中国、日本或韩国的明星纳入进来。从这方面看,它已经是铅黄片的惯例了,并且做得更夸张,一部铅黄片的制作团队里也许只有一两个美国人,也许根本就没有一个美国人,但它却会以英语拍摄,意大利语反而要后期配音,还会剪出好多个不同版本以适应不同国家和环境的上映。因此,蹩脚的英语台词、糟糕的后期配音、混乱的电影名称和版本成为铅黄片一大笑料,也为其在邪典影迷的眼中增添了一些坎普趣味。实际上,很多影评人都忽略了这些电影的源头——铅黄小说,本身就是英美侦探小说、半科幻小说或惊悚小说的“合理演绎”。尽管在70年代,铅黄片已经发展成了“作者电影”,多数由导演自己编剧,但叙事上并无大的变化。

不过,简单地将铅黄片看作拙劣的模仿之作是不够深入的。正如加里尼德汉姆指出:“电影中的跨文化和‘跨大西洋’的冒险经历,是对战后意大利文化中的流动、迁移和城市解放性的编码。”^②也就是说,影片采取非欧洲立场的他者视角来审视意大利,透出意大利影人对殖民过往的反思,但又同时始终在强化“意大利性”。几乎所有铅黄片,都大量展现意大利的宗教、历史、文化、艺术等元素,如阿金图的代表作《阴风阵阵》(*Suspiria*, 1977)、《神话》(*Phenomena*, 1984)、“三位母亲”系列、《司汤达综合症》(*The Stendhal Syndrome*, 1996)等影片故事都是发生在修道院或博物馆,很多电影的凶案现场则选择了美术馆、歌剧院或充满意大利风情的乡村,另外一些则把整个情节的线索追溯到中世纪。尼德汉姆认为当时意大利电影的流行趋势是“热衷夸张和剥削‘外国’元素”,确实,铅黄片和前面提到的mondo纪录片,都是异国风情的,连软性色情系列剧《黑艾曼纽》(*Black Emanuelle*, 1975)[改编自法国著名软色情片《艾曼纽》(*Emmanuelle*, 1974)],都是“全球化”的背景。对意大利观众来说,情况的确是这样,而对美国及其他外国

① Howard Hughes, *Cinema Italiano: The Complete Guide from Classics to Cult* (New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2011), p. 223.

② Gary Needham, “Playing with genre: An introduction to the Italian giallo,” in *The Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 294.

观众来说，则铅黄片的“我性”更为突出。它作为类型电影，在美国被整体邪典化，最重要的原因正是这种语境转换而产生的异色美：作为一种与优势文化不同的风格，作为对惊悚片类型惯例的突破，作为陌生化审美——与好莱坞把独立电影的耸动元素加入传统叙事中相反，铅黄片是以主流电影的商业模式推广本土文化。我们可以想象：如果把铅黄片中的意大利元素全部去掉，你看到的就只是一部不太精致的低预算美国黑色电影或剥削电影。

铅黄片的另一要素是“风格”。对于它的狂热粉丝来说，这一风格正如赫伯迪奇所描述，具有某种“高度恋物癖”的特征，好比朋克青年的安全别针，或光头仔的大型机车。而“铅黄风格”包括精神分析和视觉手法两方面。从叙事上看，首先它必须是心理恐怖的。铅黄片中不会有超自然事件，也不是阿加莎·克里斯蒂式的传统图财害命故事。这些影片中的达摩克利斯之剑，是性心理明显异常的变态杀手。我们可以清晰地看到《偷窥狂》（1960）、希区柯克的《惊魂记》（1960）等电影所产生的影响，铅黄片中的杀手也都是厌女症的，是在童年受到过某种摧残的、甚至有身体缺陷的，是俄狄浦斯式的、并有恋尸癖倾向的。如果没有风格化的镜像风格，我们还可以装作事不关己，可“杀手凝视”和“偷窥角度”恰恰是铅黄片肆无忌惮的视觉风格的标识。“黑皮手套



图35 这幅图大致呈现了以巴瓦和阿金图为代表的“铅黄风格”：
皮手套、尖刀、美女和强烈的对比度

中劲蛮有力的双手的画面，血丝眼睛闪烁开合的定格以及激流水柱冲刷血迹剃刀的镜头，这都意味着一样东西，我们在看giallo电影。”^①拿前面提到的阿金图来说——他实际上固定了铅黄片的风格，令其比巴瓦（Mario Bava）作

① 大卫·怀特：《意大利恐怖电影史》，老驹译，<http://i.mtime.com/moviegoer/blog/173026/>，访问日期：2014年10月11日。

品更进一步，从哥特氛围中脱离出来——他的镜头语言展示了主体压抑的力比多。不管是戴着黑皮手套的手缓缓地抚摸一排闪亮的剃刀，还是偷窥女同性爱场景的摇摇晃晃的长镜头，又或是一堆蠕动蛆虫的特写……都呈现出某种精神上的狂躁逐渐累积的过程。对美女被砍杀的场景毫无节制的铺排，采取的也是凶手立场：重要的不是动机，而是过程。与《偷窥狂》一样，铅黄片打破了传统叙事的连贯性和价值观。它一再把观众置于颇为尴尬的地位。不同的是，在20世纪70年代，它可以受欢迎到成为一个类型的程度。

最后一个要点是“互文性”。通过前文提到的《卡萨布兰卡》一片，和翁贝托·艾柯关于“互文性拼贴”的阐释，我们知道，“互文性”也是邪典电影的重要特征之一。但在铅黄片研究中，却鲜有人提到这点。在我看来，“互文”是其能够邪典化的重要原因。或许正是这种自我反思，促使阿金图拍摄了《你喜欢希区柯克吗？》（*Ti Piace Hitchcock?*, 2005）。在这部影片中，指涉希区柯克作品的意象无处不在：

（1）《后窗》：一个正在撰写论文的学生（电影学专业）经常从自家窗户看到对面楼里美艳的女子，引发了接下来一连串事件；

（2）《火车怪客》：两个陌生人合计着互相杀死对方的仇人，这样就都有了不在场证明；

（3）《惊魂记》：经典的浴室谋杀桥段。

此外，希区柯克的电影海报也总是无处不在地出现在画面里，阿金图甚至也会让自己拍摄的影片海报被镜头一扫而过，让他的影迷享受一种导演对于影片的反身性幽默。而在其他的一些铅黄片中，也随处可见经典哥特/恐怖/黑色/惊悚电影的典型符号元素。同样，铅黄片的特征也被其他类型片广泛挪用。比如乔治·罗梅罗就在翻拍自己的丧尸片时借用了铅黄片御用乐队哥布林，当这个电子金属乐队节奏密集、令人不安的音乐响起时，影迷甚至会瞬间以为自己看的是铅黄片。

3. 重磅邪典的代表作：《罗斯玛丽的婴儿》

在这一节的最后，文本分析选择了《罗斯玛丽的婴儿》，因为我觉得它

完全可以代表整个20世纪70年代恐怖/哥特/邪典电影的最高水准，甚至代表整个美国恐怖电影的最高水准。它是一部“作者电影”，融合了欧洲艺术电影优雅而节制的风格，和好莱坞精巧而连贯的叙事，既是大片厂制作的高概念“重磅”电影，又因其传奇而悲剧的色彩而获得邪典尊奉。更重要的是，它隐含的复杂的“社会性”，让其成为一个影响深远的经典文本。

《罗斯玛丽的婴儿》(*Rosemary's Baby*, 1968)

《罗斯玛丽的婴儿》是一部非常复杂、微妙而精致的影片。首先，它是派拉蒙出品的好莱坞主流恐怖电影，主创阵容极其强大并个性鲜明：影片改编自埃拉·莱文（Ira Levin）出版于1967年的同名畅销书，这本书售出了400万本，是“整个60年代畅销书中的首位”^①。在希区柯克婉拒后，制片人威廉·卡索——B级恐怖片大鳄，“噱头之王”——以15000美元取得了电影改编权。然后，卡索和派拉蒙的副董罗伯特·伊万斯（Robert Evans），挑选了已经是大师级的、年轻的外国人波兰斯基担任导演。《罗斯玛丽的婴儿》是他的第一部美国电影，在这之前，他已经凭借《水中刀》(*Knife in the Water*, 1962)、《厌恶》(*Repulsion*, 1965) 和《天师捉妖》(*The Fearless Vampire Killers*, 1967) 等作品声名显赫。男主角请到了约翰·卡萨维茨（John Cassavetes）^②，著名的独立/先锋/实验电影和戏剧导演，作品丰富而且风格突出。他执导的《受影响的女人》(*A Woman Under the Influence*, 1973)，后获奥斯卡最佳导演及演员提名。扮演女巫婆米妮的，是我们前面提到的《哈罗德和穆德》中穆德的扮演者露丝·戈登。她在《罗斯玛丽的婴儿》中的出色表现让她赢得了当年度奥斯卡最佳女配角奖，而波兰斯基也获得了最佳改编剧本的提名。2014年，该片入选美国国宝影片，并在AFI评出的百大恐怖电

① 维基百科, Rosemary's Baby 词条, [http://en.wikipedia.org/wiki/Rosemary%27s_Baby_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Rosemary%27s_Baby_(film)), 访问日期: 2014年10月12日。

② 卡萨维茨的风格深深影响了后来的马丁·斯科塞斯、科恩兄弟、昆汀·塔伦蒂诺、贾木许及王家卫等独立影人。他的电影总是以“即兴发挥”的表演，纪录片式的粗粝真实表现人物颓废紧张或歇斯底里的情绪。中年男女的情感、婚姻、家庭和精神危机是他喜欢呈现的主题。卡萨维茨获得过许多重要奖项和提名：奥斯卡、金熊、金狮，但他的电影都不赚钱。因此，为了筹措经费，卡萨维茨自己也作为演员出演了不少影片。“我是一个歹徒……年轻电影人唯一能做的就是搞到钱然后拍电影——不惜一切代价。”

影排行榜中排名第9。

《罗斯玛丽的婴儿》直接影响了后来的《驱魔人》(*The Exorcist*, 1973)、《异教徒》(*The Wicked Man*, 1973)和《凶兆》(*The Omen*, 1976)等影片,开启了恐怖电影新的类型风潮。肯普称之为“新恐怖”,因为在这之后,电影人将目光投向了当时的“社会政治经济气候”。“人权运动、女权运动、性解放运动、大学枪击案和石油禁运事件……击碎了美国核心家庭的神秘。”^①

这些影片的母题并不是孩子——不是像《坏种》(*The Bad Seed*, 1956)或《玉米田的孩子》(*Children of the Corn*, 1984)里那种残忍冷血的儿童,也不是像《魔童村》(*Village of the Damned*, 1960)里那些被外星人附体的小孩。它也不仅是肯普说的“宗教心理恐怖片”,而是呈现出一种存在主义式的“恶魔/撒旦的狡诈”。孩童只是一个载体,事实上,在《罗斯玛丽的婴儿》一片中,从头到尾都没有出现过婴儿的一个镜头,也没有任何血腥恐怖的场景。它的恐怖来自日常生活中一些无足轻重的不合理细节逐渐累积所产生的巨大张力。更为复杂的是,只要稍加分析我们就会看出,撒旦对罗斯玛丽造成的伤害只是其中一方面(通过强暴服了麻醉药的罗斯玛丽,让她怀上自己的继承人)。她实际上早已被压迫和控制。从一开始,她就如一株柔弱的花,被从奥马哈保守传统的天主教大家庭中连根拔起,移植到阶级、族裔、信仰、政治立场或价值观混杂的后现代大都市纽约。罗斯玛丽是典型的父权制塑造出来的女性,乡下的原生家庭将她规训为一个自我压抑的女孩,温柔、顺从、胆怯、虔诚。来到纽约后,她虽然声称



图36 罗斯玛丽等待看产科医生的时候,拿起了一本写着“上帝已死?”的《时代周刊》

① [英] 菲利普·肯普:《电影通史》,王扬译,中央编译出版社,2013,第334页。

自己成了“怀疑论者”，但其实仍追看教皇访美的电视转播。她向往的也是传统的生活：拥有“香料园”，“生三个孩子，相互之间差两岁”，因为她始终是个“乡下女孩”。在纽约，罗斯玛丽的“支配人”由父亲过渡到了丈夫（凯）手中（值得注意的是，影片中的凯比她大9岁）。她住在凯租下的豪华套房中，安排和支配凯的收入，井井有条地打理家务。在播出凯主演的广告时，她会扔下手头的活儿奔向电视。在凯与米妮夫妇一起恣意嘲弄教皇时，罗斯玛丽坐立不安，但绝不反驳——这一幕很好地证明了这一“支配权”的转换。对她来说，夫妻关系就是父女关系的延续。在一个场景中，凯强迫她吃甜点，罗斯玛丽驯服地吃完（耍了一个小花招）：“爸爸，我该得一颗金星吗？”家长制甚至也体现在罗斯玛丽与她的产科专家塞巴斯坦的关系中。自怀孕的一刻起，塞巴斯坦就要求她只听从他一个人的建议，不要维生素药片，不要孕妇指南，不要听任何朋友的意见和建议，只能咨询他。尽管不情愿，罗斯玛丽却也服从了，因为这种命令被认为是合情合理的。

她外在的形象呼应了她被像宠物一样“圈养”的现实：原本就十分瘦小的米亚·法罗（Mia Farrow）穿着各种不显腰身、“大领大袖”的宽松连衣裙，在一些镜头里，她梳着小辫子，或戴着俏皮的小圆帽，看起来更像一个手足无措、任人摆布的小孩。

在发现塞巴斯坦也是撒旦的追随者后，罗斯玛丽绝望地跑去求助一个不明真相的年轻医生，但对方却把她交回了凯和塞巴斯坦手中。三个高大强壮的男人包围着罗斯玛丽，充分衬托出她的茫然和无力。这一画面明确无误地传达出性别和阶级权力的双重胁迫：这四人的话语权，塞巴斯坦>年轻医生，凯>妻子，而所有的男性则联合起来牢牢钳制妄图逃脱的女性。

但另一方面，罗斯玛丽也具有典型的中产阶级属性，并习惯了大都市冷漠的生活方式。她的日常行为流露出中产阶级的自私和伪善。在熊熊的壁炉前，她由衷“希望有一个最冷的冬天”，这一幕使我们想起左拉（Émile Zola）的《侯爵夫人的肩膀》——侯爵夫人希望可以持续严寒，这样就能一直溜冰了，丝毫不在意路边冻死的穷人的尸体。凯的竞争者鲍肯汉姆突然失明后，罗斯玛丽一次都没有慰问过他，当需要打探消息时，却假装关心给对



图37 逐渐意识到自己被身边的男性所束缚，毫无自主性的罗斯玛丽



图38 梳着小辫、穿着连衣裙的法罗，在有些镜头里看上去仿佛5岁

方打电话，又不等对方说完就挂断。唯一关心帮助她的哈奇，正是通过他的线索，罗斯玛丽才最终发现了巫师的秘密，也正因如此，哈奇受到诅咒昏迷。而在哈奇从昏迷到去世的几个月时间里，罗斯玛丽沉浸在怀孕的喜悦中，竟一次都没有想起过他。同时，纽约曼哈顿的城市空间，强化了这一中产阶级式的事不关己，时髦的都市生活方式，与腐朽古老的巫师传说形成巨大反差，但前者恰恰为后者的扩散提供最佳温床。哈维斯指出：“不是在萨

勒姆这样的巫师避难所，而是在明亮而现代化的大都会中，巫师集会的邪恶行径，在‘公民权利’的掩盖下丝毫不露痕迹。”^①对罗斯玛丽、凯、米妮夫妇或其他人来说，他们都是外地人，在这里都是无名氏，每个人的过去都是暧昧不明的。在这里，人际交往都是暂时的、不可靠的，任何人都能随时消失而无人在意。罗斯玛丽生活在严密的监控中而不自知，她所拥有的全部“社交圈”只是一个电话本。个体被城市淹没了，人与人之间的关系是冷漠和疏离的。或者说，在这里，我们的冷漠和疏离得以被赋予合理性。不管发生什么事，罗斯玛丽和其他人一样，活得理所当然。而阴谋和罪行却在青天白日之下悄悄地蛰伏与潜行。

波兰斯基精确地抓住了原著的复杂、细腻和不动声色。通过摄影机的角度、运动和镜头语言的编排，精致、巧妙和充满暗示的场面调度，向我们展示了一个凡俗的家庭妇女，一点点被阴谋设计、孤立和控制的过程。“摄影机就像一个缓慢爬行的肉食动物”，评论家摩尔（Moore）指出，“它好像有生命一样，跟随着剧中人物。”^②影片在第三者视角和罗斯玛丽的视角中来回切换，观众真实地体会到女主角不断累积的焦虑、偏执和多疑。在《厌恶》（1965）里，波兰斯基也曾通过这种对琐碎庸常日常的入侵和打破，展现人物内心的失序。不过，与《厌恶》中不断延伸的特写镜头、空旷孤立的变形镜头和取景怪异的摇镜头不同，本片的影像是朴素而节制的自然主义风格。通过拍摄角度对家庭空间的切割和阻断，影片能平行地表现活泼愉快的家庭生活，和毛骨悚然的阴暗秘密。罗斯玛丽也有过激烈而短暂的抗争，即当发现阴谋的对象是自己腹中的胎儿时，母性本能被激发了，激发出她潜藏的全部勇气。罗斯玛丽笨拙地试图逃离圈养她的环境，但她的第一反应仍是求助于男性，这正是社会对她的驯化，也必然导致了她的失败。更讽刺的是，也是由于母性本能，罗斯玛丽最终心甘情愿

① Allan Havis, *Cult Films: Taboo and Transgression, a Select Survey Over 9 Decades* (Lanham, Maryland: University Press of America, 2008), pp. 52-53.

② Danny Peary, *Cult Movies 3: 50 mazes of the classics, the sleepers, the weird, and the wonderful* (New York: The Simon & Schuster de Division, 1988), p. 79.

地回到监管之下——她轻柔地推起黑色的摇篮，脸上露出慈母的微笑。最后的场景呼应了影片中反复出现的隐喻：上帝已死。在《异教徒》（1973）中的一幕对话里，这一隐喻被直接说了出来：“那万能的上帝呢？他怎么办？”“他死了……搞砸了。”回到本片中，这一结尾不得不引人遐想：作为撒旦之子的母亲，罗斯玛丽将在巫师组织中成长为何种角色？从被利用和蒙蔽的女性，罗斯玛丽通过产子被赋予了进入权力中心的条件——这一点也非常讽刺，与中国的“母凭子贵”具有相同的逻辑，她由此开始赢得关注和尊重；一些对话暗示我们：她也获得了话语权。电影的最后，人们围拢过来，崇敬地聚集在她和她的孩子周围，镜头摇过他们艳羡而敬畏的表情。

在《罗斯玛丽的婴儿》中，我们看到的是令人不安的时代启示，隐喻着“美国式的理想主义和纯洁性的剧烈内爆”^①。信仰的崩塌、撒旦主义、经济危机与阶级冲突，种族主义与消费主义，与我们前面提到的被塑造和压抑的女性、男性沙文主义、科技与日常生活等元素，都体现在影片波澜不惊的叙事中。肯普指出，“莱文的小说从女性主义的角度审视了婚姻的牢笼以及社会用美好世界的谎言牺牲女性的独立自主”^②，而波兰斯基的改编电影则进一步深化了社会批判。

影片中对宗教的“不敬”给导演和制片引来了持续不断的麻烦。教会组织和许多民众无法接受撒旦的最终获胜，以及影片对宗教造成的女性性压抑，和以“罪恶感”对信徒的控制的指涉。一些影评人甚至认为，波兰斯基通过罗斯玛丽的梦境和幻觉，将天主教与撒旦崇拜并置，正是在暗示天主教会与恶魔礼制之间的相似性。各种威胁、恐吓纷至沓来，并最终酿成了重大惨剧：1969年，影片上映后不久，波兰斯基的妻子以及4位朋友在家中惨遭屠杀；他的妻子此时已近临产，身中16刀，还被吊在了起居室里。行凶的正是邪教组织曼森家族。这一事件更使影片增加了一层阴郁而不详的氛围。波

① Allan Havis, *Cult Films: Taboo and Transgression, a Select Survey Over 9 Decades* (Lanham, Maryland: University Press of America, 2008), p. 53.

② [英] 菲利普·肯普：《电影通史》，王扬译，中央编译出版社，2013，第334页。

兰斯基一生命运多舛：他出生于一个波兰的犹太家庭。德军占领波兰后，他的父母都进了集中营，他的家庭四分五裂。1970年年末，波兰斯基又因一项猥亵幼女的指控被迫逃离美国，自此再也没有回来。即使2002年凭借《钢琴家》（*The Pianist*, 2002）赢得了奥斯卡最佳导演，他也无法前去领奖。近年来，他又在瑞士被禁足和解禁。导演、演员和影片背后的故事，也成为它邪典化的重要原因。

四、结论

在这一章中，我们见证了第二次世界大战后至20世纪70年代之间，好莱坞的衰落、变革与复兴，席卷欧美的青年亚文化运动与先锋艺术思潮的激烈迸发。抵抗资本主义体制及意识形态，对其主导的资本主义文化逻辑进行反思，是这一时期整体的文化政治生态背景。作为一种电影亚文化的邪典电影，在这一语境下也经历了惊心动魄的绽放与衰落。如果将前邪典时期的邪典电影特质概括为“怀旧情绪”“猎奇心态”、对某位明星的过度迷恋和异常性心理需求，则黄金时代的邪典电影更具有激进的革命性和政治性——是小众群体自得其乐的亚文化实践；是越轨分子之间秘密的相互认同，是对日常生活丧失激情后对“非正常”“非本来”的需要。蔓延全美的地下影院和“午夜场”，为仪式性观影这一巅峰时代的标志性行为提供了空间。它令一部影片不再是单纯被观看的影像，而是成为一种创造“看与被看”的革命行为的行动，进而引发出“事件电影”的观影奇观、年度拜物教狂欢、小型政治暴动和不健全人士大游行……显示了某种电影原始主义，某种与生俱来的迷狂，某种社会学意义上“仪式”的阈限性。这些电影作品，通过现代主义式的极度风格化、对消费主义日常生活的敌视、魔幻性的影像奇观，将现实中的“不可去做”之事，变成了“不可思议”之事。它为我们提供了对社会规训结构的暂时放弃和逃离，成为无法在主导意识形态下获得身份认同的人们的新“宗教”。“越轨”“禁忌”“粗糙”“狂暴”和“极度风格化”，是这一时期邪典电影的关键词。

概括来说,邪典电影在那个狂野奔放的年代,呈现出现代主义风格与亚文化视觉文化特质:它的拍摄手法是导演主义的、极度风格化的,表现的主题是极具争议性、政治性和革命性的,它的假想敌是资本主义与消费主义的日常生活,它追求的是“非现实”“非正常”,而“仪式性”观影模式是其最重要的表征,并由此生成新的青年亚文化群体的行动方式。

然而,也是在这一阶段的末期,我们看到随着媒介技术的创新发展而带来的产业变革,邪典电影在生产、传播、接受等各个环节发生的根本性变化。布尔迪厄指出,电影与其他意识形态一样,把观众个体变为主体臣民,从而利于社会形态再生产,电影的一切艺术功能和技术手段都只是某种意识形态的策略代码。电影利用影像和叙事,创造统治阶级需要的臣仆的角色,使之在社会生活中安分守己,消除革命性与激进性。^①那么,邪典电影是否也同样将被收编?毕竟,“电影是一种想象的技术……这种技术是在一种具有对象性关系的社会运作系统中被运用的,而这一运作系统,则包含生产机器、消费机器和促销机器”^②。这个问题,我们将在下一章进行探讨。

① [法]皮埃尔·布尔迪厄:《艺术的法则:文学场的生成和结构》,刘晖译,中央编译出版社,2001,第10页。

② [法]克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指:精神分析与电影》,王志敏译,中国广播电视出版社,2006,第215页。

第 三 章

后亚文化时代 的邪典电影

一、过渡的时期：多媒体观影与电影节

1. 文化的全球化与多样化

1980年以来的世界格局，呈现出更为开放和融合的图景。这也是后现代和全球资本主义的开启之时。雷蒙·威廉斯（Ragmond Henry Williams）将“文化”定义为“一个整体的生活方式”^①，而在全球化和电子传媒的时代，“艺术”的生产与接受，也前所未有地与草根平民的日常行为紧密结合起来。电影、音乐、时尚、先锋艺术、体育赛事、休闲旅游、某类特殊的亚文化风格甚至政治活动，都开始逐渐被青年人的“日常文化活动”和“媒介消费实践”纳入其中，并表现出“显著的世界主义”^②：中国开始推行改革开放，柏林墙倒塌、苏联解体、冷战结束，迈克尔·杰克逊登上了“流行音乐之王”（king of pop）的宝座，麦当娜、惠特妮·休斯顿、U2乐队正在世界范围内成为超级明星，“大碟”（LP）逐渐淘汰，CD光盘进入市场，MTV在整个十年间重新定义了“音乐生产”，约翰·列侬被刺身亡，而奥普拉·温弗来（Oprah winfrey）和比尔·考斯比（Bill Cosby）冲破了阶级和种族的藩篱。美国的娱乐产业蓬勃发展，一方面向世界输出最新的流行文化，另一方面，来自世界各地的资本也在不断涌入。好莱坞片厂几经各国公司易手，而大的企业集团有能力将片厂、电视网、音乐和出版公司全部纳入麾下，重新走向可使利益最大化的垂直整合。

逐渐消失的青年亚文化

可以看出，阶级政治和阶级意识正在日渐衰落。商业行为、媒介消费及

① [英] 雷蒙·威廉斯：《文化与社会》，高晓玲译，吉林出版集团有限公司，2011，第5页。

② [英] 马丁·罗伯茨：《全球性地下的文化札记：亚文化和全球化》，载陶东风、胡疆锋编《亚文化读本》，北京大学出版社，2011，第409页。

互联网文化的勃兴进一步促进了文化的全球化和同质化。文化理论家不再强调“亚文化”或“青年文化”边缘的属性，不再单纯地将其姿态和行为解读为“编制抵抗的符码”^①，而倾向于关注青年人的“整体的生活方式”，并意识到作为消费者的青年人对文化产品制造所产生的积极作用。赫伯迪奇认为，随着消费文化的兴盛，青年话语中的“麻烦青年”（youth in trouble）与“娱乐青年”（youth as fun）开始渐渐合流，而“亚文化的想象性集合体已经在物质限制的压力之下逐渐消失”^②。“亚文化的反应既不是单纯的认同也不是单纯的拒绝，既不是‘商业的利用’，也不是‘天才的反叛’……（而是）处于一种‘政治’与‘快感’之间的不安变换之中。”^③

萨拉·桑顿（Sara Thornton）将90年代初兴起的“锐舞俱乐部”亚文化形容为“流行的区隔”和“模糊对立”^④。而马丁·罗伯茨（Martin Roberts）则认为，亚文化产业如今已经成为文化产业中“占据稳定而有利地位”的组成部分。^⑤另类音乐、独立电影、地下漫画、极限运动……这些小众文化群体构成了后现代社会差异的基础，而从商业效益上看，它们甚至超越了通常意义上的“主流”文化资本。“高雅文化”“通俗文化”或“亚文化”不再与“阶级”“霸权”或“抵抗”等概念紧密关联，而都是通过市场运作的“不同的品味和时尚”^⑥。青年亚文化不但不再被认作是最底层的文化病症，反而在源源不断地为“后现代风格超市”提供全新的素材和产品。新的亚文化族群也呈现出流动性和碎片化的特点。可以说，几乎每一个青年人都是部分的或暂时的亚文化成员，因为亚文化资本与意识形态此时已经渗入到日常生活的各个方面。

① 黄卓越等：《英国文化研究》，生活·读书·新知三联书店，2011，第213页。

② Dick Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things* (London: Routledge, 2002), p. 8.

③ Dick Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things* (London: Routledge, 2002), p. 194.

④ [英] 萨拉·桑顿：《亚文化资本的社会逻辑》，载陶东风、胡疆锋编《亚文化读本》，北京大学出版社，2011，第356页。

⑤ [英] 马丁·罗伯茨：《全球性地下的文化札记：亚文化和全球化》，载陶东风、胡疆锋编《亚文化读本》，北京大学出版社，2011，第409页。

⑥ Tony Bennett, Lawrence Grossberg and Meaghan Morris (eds.), *New Keywords* (New Jersey: Blackwell Publishing House, 2005), p. 341.

多媒体化的电影产业

好莱坞的重振和巨片战略的回归是这一时期邪典电影研究的关键点之一。显然，制片厂时代结束后再次出现的巨片狂热，是全球化、消费主义和多媒体融合的直接结果。波德维尔指出，这一时期，好莱坞电影弥漫在整个“国家的意识”中：前电影明星罗纳德·里根入主白宫（1980—1988），他在演讲中引用电影台词，把战略防御系统命名为“星球大战”，而他又差点被疯狂的影迷刺杀^①。在乔治·布什之后继任的克林顿则是“一个热情的影迷”，“代表着婴儿潮一代的自我沉溺”^②。同时，几乎所有的好莱坞大片厂都被企业集团收购，它们也被允许收购影院和电视台，因此，一些公司有条件重新走向垂直整合，并开始多元化发展，让几条业务线产生“协同效应”，使收入最大化。随着消费文化的勃兴和互联网技术的发展，电影再也不是一件单纯的艺术产品，而成为“媒体帝国和数字传输的‘内容’”，成为大众文化的核心。詹金斯（Jenkins）称之为“媒体融合”：

我使用的融合概念，包括横跨多种媒体平台的内容流动、多种媒体产业之间的合作以及那些四处寻求各种娱乐体验的媒体受众的迁移行为等。……在媒体融合的世界里，讲述每个故事、推广每个品牌以及讨好每个消费者等，都是通过多媒体平台实现的……在流传的过程中，有的是依靠公司的战略，有的是依靠草根挪用策略。^③

“依靠公司战略”的典型例子就是迪士尼，他们也是首先通过“协同效应”获得巨额利润的公司。在这里，一部电影可以被用于电视、玩具、图书、唱片和主题公园，每个平台都能促进利润的增长，几条业务线兼容

① 一个名叫约翰·辛克利的影迷，在反复观看了马丁·斯科塞斯执导的《出租车司机》后疯狂迷恋上里面的女演员朱迪·福斯特（Jodie Foster），他企图通过刺杀总统，获得女演员的关注。

② 【美】大卫·波德维尔、【美】克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第891-895页。

③ 【美】亨利·詹金斯：《融合文化：新媒体和旧媒体的冲突地带》，杜永明译，商务印书馆，2012，第30-31页。

合作达到利益的最大化。同时，有线电视播映和录像带租赁也成为另一种赚钱方式。詹金斯指出：“新的媒体科技让同样的内容在不同的媒体渠道内传播流动，并在接收端呈现出各种不同的表现形式。”“业内公司更希望横跨多种媒体渠道而不是局限于单一媒体平台进行内容分发。”^①与各大电影公司的老板担忧的相反，20世纪80年代普及的有线电视、卫星电视、录像带和DVD并没有摧毁电影业，反而成为赚大钱的途径。“到1987年，大型电影公司一半以上的收入都来自录像带租赁和销售。”^②不仅卖座大片的录像带销量惊人，一些片库老片制成录像带后，也能带来可观的收入，而独立电影和低预算电影的发行也得以迅猛增长。DVD更起到了承前启后的作用：使数字化放映成为现实，电影开始逐渐转化为“视频与计算机软件的融合”。数字化使电影不再需要昂贵和不便的胶片洗印、保存、运输和存储，“家庭影院”和多厅影院的成本更为低廉。电影没有退出历史舞台，而是发展出更多元的面貌：“一旦某种媒体确立了自身作为满足人类某些核心需求的地位，它就会继续在更为广泛的传播选项体系中发挥作用”，詹金斯指出，“旧媒体并没有被取代，只是……它们的作用和地位由于新技术的引入而发生了变化”^③。逐渐地，大制片厂就“变化”成了我们今天看到的“娱乐帝国”。

好莱坞巨片回归

不难理解，“巨片”的回归是电影产业多媒体化的显著结果。就单部电影来说，与20世纪80年代之前不同，影院发行的票房如今只是它商业利润的一小部分。必须把“所有市场”加在一起——电视点播，租售录像带/DVD，原声音乐CD，周边纪念产品——才能更多地赚钱。基于此，大多数公司都开始青睐于“巨片”（megapics），这些影片的模式比较像我们前面提到的“重磅邪典”，只是大多数在上映后就逐渐失去了话题效应，没有

① [美] 亨利·詹金斯：《融合文化：新媒体和旧媒体的冲突地带》，杜永明译，商务印书馆，2012，第41-45页。

② [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第893页。

③ [美] 亨利·詹金斯：《融合文化：新媒体和旧媒体的冲突地带》，杜永明译，商务印书馆，2012，第28页。

邪典化而已。波德维尔称这些巨片为“全垒打”电影：未上映时就通过宣传轰炸“建立群聚效应”，一上档就接近或打破首周放映的票房纪录，经过数月密集放映后，顺理成章转入“视频窗口”，最后，特许授权周边产品的经营和销售。这些美国巨片都是全球销售的，它必须在各方面都牢牢抓住赢利点：一个“高概念”^①，顶级编剧、导演和超级明星，有利的档期（暑期、万圣节、圣诞节、新年等）。当这部影片收到令人满意的反馈后，往往还会拍摄成系列。今天的中国观众都很熟悉这种模式，除了这些好莱坞巨片，本土电影实际上也趋向于“巨片”化。每年的暑期和春节档，都会有几部国产大片上映，它们无一不是超强制作班底。首映前，剧组就开始作客各种综艺和访谈节目，通过电视转播盛大的首映典礼，首映后，剧组人员马不停蹄地跑遍全国进行宣传，首周过后举办票房过亿（甚至几亿）的庆功会。巨片及其系列，与企业集团大量收购片厂（甚至跨国收购）都显示了一个事实：市场营销已经成为电影制作的核心驱动力。左右好莱坞产品的，是12至29岁观众的口味。从这个角度看，我们不难理解为何好莱坞大片的内容逐渐趋于僵化：大公司不愿在巨片的制作上冒风险。波德维尔指出，制片人甚至规定剧本每一幕必须持续多长时间，叙事必须围绕“情节点”，关键人物还必须有一个“角色弧”（character arc，人物在片中“纠正”了缺点，改变了个性，简单说就是从“坏”到“好”）。考虑到转换成视频后播放的效果，电影制作者也会在拍摄、剪辑和音轨的使用上进行相应的调整。

2. 独立电影的新机会

多媒体化的电影产业显然不利于预算有限、成本低廉、团队薄弱的独立电影的发展。从某种角度看，与好莱坞的复兴相对应，“亚文化”电影迅速走向了衰落。但以较为积极的眼光来看，我更倾向于认为电影的邪典化

^① 能迅速抓住观众注意力的点，必须简单、新奇而有趣，同时，也能当作引人注目的宣传语。比如《异形》：“在太空里，你的尖叫没人能听见”；《挑战者》：“只能活一个”；《万圣节》：“那天晚上，他回来了”；《活死人之夜》：“他们不会一直躺在那儿”等等。

转入了新的模式。

邪典电影传播与接受的新模式

从传播和接受的角度来看,仪式性的小众群体集会,变为影迷之间碎片式的“联结”。马太依斯总结了邪典电影“展示”(exhibition)的几种模式,他认为正是在这种“银幕与观众的互动中”,电影才能得以邪典化,这包括前面分析过的午夜场、地下/先锋影院、汽车影院、磨坊影院、大学城影院、成人剧院等,接下来要提到的电影节和“家庭观影”,则是这一时期最重要的“展示模式”。

20世纪80年代初,有线电视和录像带/DVD租售瓦解了午夜场。塔洛特指出,到了80年代末,大多数午夜场剧院都关了门,卫星电视和录像机的普及把人们留在了家中。但是,午夜场的完结只是让蔓延全美的仪式性观影热潮逐渐减退,并不意味着邪典电影的消失。家庭观影能够提供新的邪典式乐趣:录像机的定时录像功能、遥控器上的“快进”“倒退”和“重播”键,能够轻易完成邪典影迷的最基本需求:重复观影。翁贝托·艾柯在20世纪60年代提到的“想什么时候看就什么时候看,想从哪里开始就从哪里开始”的“邪典式阅读”模式也可以在观看电影的时候实现了。邪典影迷不需要再聚集于特定的剧院,他们之间的交流由过去仪式性的观影狂欢,变为某种碎片式的“联结”:在互联网时代开始之前,这种“联结”主要表现为独立电影节的交流和家庭观影的心理体验:

A. 独立电影节的兴起

正如前文所说,视频租售的普及令全美各地的“午夜场”剧院纷纷倒闭。不过,仪式性的观影和聚集活动并不是彻底消失,而是成为独立电影节的保留项目。这些电影节是独立电影宣传和展示的重要平台,也为影迷提供了聚会、交流、狂欢的场所。20世纪80年代末,圣丹斯电影学院接管了开始于1987年的美国盐湖城独立电影节,并于1990年更名为圣丹斯电影节。今天,它已经是最著名的独立电影节品牌,拥有自己的有线电视频道,并带动了一系列面向独立电影的电影节成立。



图39 最早且最成功的独立电影节品牌之一：圣丹斯电影节

对独立影人来说，电影节还是一个“签订合约的大好去处”^①。许多导演，像我们前面提到的卡萨维茨，都有机会通过在电影节获奖而得到资金支持。更小众的电影节也纷纷崭露头角，它们是针对人数更少的同人组织，或专门针对某种类型电影的，如恐怖、奇幻、科幻等。最早的小众电影节是1949年于比利时成立的Knokke-le-zoute实验电影节，旨在“捍卫”那些被普通电影节排斥在外的影片。1980年以降，西班牙Sitges电影节、布鲁塞尔国际奇幻电影节、罗马奇幻电影节、葡萄牙奇幻电影节、蒙特利尔国际奇幻电影节等都纷纷成立。它们成为志同道合者新的“联结”媒介，而主办方则毫无顾忌地充分迎合小众偏好，加入“更多血浆，更多满月，更多巫术，更多穿越，更多吸血鬼”^②。对举办方来说，“邪典狂热”是电影节整体结构的一部分。他们给影迷和游客提供详细的排片表，欢迎他们参与到选片、组织和提议中来，让他们通过这种“合伙模式”得到更为兴奋和满足的体验。实际上，根据马太依斯资料，一些电影节还接受影迷的捐款，令其成为赞助

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第913页。

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p.

人。大大小小的电影公司在电影节上购买选中的影片，世界各地的电视网也逐渐加入对小众市场的争夺中来。

B. 家庭观影与邮购目录

前面提到，家庭视频系统和视频租售的普及，使“家庭观影”（home viewing）成为可能。录像带/DVD/付费频道和“夜间节目”，取代了大银幕的双片/三片连映。在这里，粉丝杂志的邮购目录成为非常重要的广告和指南。它们迎合的是“酷爱‘另类电影’和垃圾审美的人”^①。邮购服务公司，实际上成了视频市场（主要是DVD市场）急速增长的重要原因之一，也是这一时期许多老片和默默无闻的新片邪典化的重要途径。值得注意的是，这些邮购目录让电影的邪典化变得更为复杂：

一方面，邮购服务让影迷可以在家中观影，这就提供了完全不同于影院观影的心理感受：我们都知道，电影院给观众提供了“隔离感”，它能够塑造“足以造成自我迷失”的强大幻觉。电影构建了“欲望的象征秩序”，构建了“现实幻觉”和幻想世界。越大的银幕对观众注意力的吸引就越强大。精神分析电影理论强调，当我们坐在银幕前的时候，我们被“锁定”在银幕与放映机之间的某个点上，我们周围的时空被置换为电影叙事中的时空。观众是脆弱的、被动的、受束缚的，受到电影形式系统“询唤”的。电影是“一种昏昏沉沉的醒梦（waking dream）”^②，提供令人入迷、愉悦的体验。尽管被批过于“决定论”，但它的确是影院观影区别于其他模式之处。此外，在电影院里的观众还需要遵守其他隐含的规则。作为一个既私密又公共的空间，影迷在个人体验的同时，必须受到他人的制约，比如不能大声交谈、随意走动等。同时，他也被银幕所制约，因为电影的放映是不能暂停、快进、快退或重播的。对一般观众来说，不同的人会对影片做出不同的反应，而对邪典影迷来说，影院空间却恰恰提供了重要的“联结”和“集体性”（collectivity）。本尼迪克特·安德森（Benedict Anderson）的“想象的共同

① Joan Hawkins, "Sleaze mania, Euro-trash and high art," in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik eds (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 120.

② [英] 劳拉·穆尔维：《视觉快感和叙事性电影》，载杨远婴主编《电影理论读本》，世界图书出版公司，2012，第525页。

体”，也描述了类似邪典联结的内在张力：成员之间的联系不是依靠每天面对面的交流，而是某种“强烈的信念和观点”。米歇尔·马菲苏里（Michel Maffesoli）提出的“新部族”理论（neotribalism）也可以很好地注解邪典影迷亚文化式的“集体性”。马菲苏里认为，他们是“活跃的团体”，并不是被动消极的接受者。同时，“审美要素”是群体集体性的核心，而不是功利主义，他们表述和达成共识的，是某种“在一起的感觉”，一种取决于情感和“态度”的，而非物质的沟通。就像前文分析过的，小剧院和午夜场项目提供了邪典影迷聚集和行动的嘉年华式的场所，然而自20世纪80年代以来，这一功用渐渐被小众电影节取代。显然，在小剧院纷纷倒闭、午夜场项目走向衰亡之际，邮购目录以新的模式延续了邪典老片“口耳相传”的流通。规模较大的、公开的、仪式性的观影行为，被碎片化为极小规模（甚至单人的）、私密的、松散的观影行为。但同时，影片的拷贝可以通过邮寄的方式运送到世界各地，外国影迷得以大量接触到与好莱坞大片完全不同的作品，而越来越多的海外民族电影，则开始进入美国并被小众拥趸邪典化。就此，我们发现，邪典电影的传播和接受逐渐融入了全球化的洪流。

另一方面，邮购目录使得邪典观影碎片化，但显然，在家中观看邮购目录上的影片，并不同于一般的家庭观影。在这里，我说的一般家庭观影，指的是通过电视节目收看电影。虽然，如我们前面提到的，在电视机普及之初，电视播放是电影邪典化的主要途径之一，但在20世纪80年代以降，这一作用显然被大幅削弱了。根据波德维尔的资料，20世纪70年代后期，有线电视和卫星电视已经发展出大量可供观众选择的频道和节目。“美国的电视工业从20世纪70年代开始发生重组……地方电台，全球化，多频道有线电视（multichannel cable）的兴起，卫星与数字电视，以及家庭设备——遥控器，录像带，联入网络的个人电脑等，让电视观众群体产生了分裂。”^①针对“小众观众”开发了专门的频道和节目，规划出大量“邪典”元素的电视剧和电影（以获得首映权为条件，投资电影长片）。开始于1979年的电视

① Sara Gwenllian-Jones and Roberta Pearson, *Cult Television* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), p. xii.

剧版《星际迷航》(Star Trek)、《阴阳魔界》(The Twilight Zone)、《吸血鬼杀手芭菲》(Buffy the Vampire Slayer)、《X档案》(The X-Files)等都成为被观众持续不断地追随的“邪典电视剧”。在这样的情况下,电视台已经不需要再反复播放老电影填满排片的空档了,观众的吸引力也被更多的选择移开。“邪典语汇”,正如赫伯迪奇所说的“亚文化语汇”一样,“开始摆出明显的畅销姿态……变得越来越耳熟能详”^①。电影、电视剧、脱口秀、体育赛事……都试图沾染“邪典”特质从而获得巨大收益。于是,我们看到,邪典电影的边界前所未有地与“主流娱乐帝国”相互交融。这时,邮购目录的优势便显现出来了:它提供了极高的自由度,为影迷提供了批量生产的“邪典符号资源”以外的可能。不管是邪典老片的铁杆粉丝,还是抱着猎奇心态的潜在邪典影迷,都能通过邮购目录得到电视上无法看到的影片。“难找”不再成为障碍,默默无闻的老片、外国电影或地下电影都可以轻易寻求。同时,影迷在翻阅目录的时候,有机会通过类型的划分和耸人听闻的简介,发掘出具有“邪典潜质”但却不为人知的作品,让这些影片由此得以提升价值。从观影的角度,如前文所说,影迷可以独自享受私密的观影空间,并获得前所未有的主控性,能够进行随时暂停、前进、后退或重播的碎片式观影。同时,通过遥控器的控制键,邪典观影模式的核心——重复观影,可以随时实现。

特别有趣的是,如果仔细研究我们就会发现,邮购目录本身就是五花八门的、具有后现代意味的文本。它整个消解了“优质电影”与“垃圾电影”之间的二元对立。琼·霍金斯发现,在这些杂志里,“高品位”的艺术电影与“低品位”的另类电影常常被混为一谈。只要带有色情、恐怖或悲恸等“身体震撼”效果,哪怕只是强烈的视觉刺激,都将被选入目录中。一些上映时没有引起什么关注的“高品位电影”,因为处理了与剥削片类似的反文化题材,暴力的影像或色情场景,被粗暴地打上耸人听闻的标签后,反而吸引了不少猎奇的影迷。这些影迷在观看之后,意外发现作品更深层次的价值,随后在小众群体间通过口耳相传的方式传播开来。在这个过程中,许多影片好

① [英] 迪克·赫伯迪奇:《亚文化:风格的意义》,胡疆锋、陆道夫译,北京大学出版社,2009,第116页。

像突然之间就邪典化了。皮瑞称这样的电影为“暴冷热门”(sleepers)，这种模式正是在“辅助市场”时期形成的。帕索里尼的《索多玛120天》(1975)，这部将萨德侯爵的小说置于纳粹背景下，采用但丁《神曲》的四段式结构拍摄的优雅、阴郁而充满哲学思辨的影片，在杂志*Mondo*的邮购目录中，被简单地标为“令人作呕”。很多其他的欧洲电影和艺术电影也都被胡乱地归了类，第一章我们提到的茂瑙的《诺斯费拉图》(1922)和德莱叶的《吸血鬼》(1931)，就被夹在像《尖叫的处女之塔》(*Tower of Screaming Virgins*, 1971)或《罪犯诱饵》(*Jail Bait*, 1955)这样的汽车影院剥削片之间。在其他一些目录中，则省事地以首字母顺序来排列，如让-吕克·戈达尔的《周末》(*Weekend*, 1968)，就被列在了色情片《洗衣机》(*The Washing Machine*, 1993)和《狼人与雪怪》(*The Werewolf and the Yeti*, 1975)中间。一方面，一些先锋/实验或艺术电影确实包含“煽情”的身体电影元素，另一方面，将它们混进色情、剥削、恐怖、科幻或惊悚的名目下，既能促进销售，又能反过来让其他烂片的层次显得稍微提升。

今天，很多杂志的邮购目录已经化身为官方网站的栏目，格式也由录像带变为不同版本的DVD。因此，经过后期剪辑和处理，加入新材料的DVD也是新型目录的卖点。在《邪典电影：杂志与录像》(*Cult Movies: Magazine and*



图40 一本恐怖电影邮购目录

Video) 的网页版里, 我们可以看到提供邮购的很多DVD电影。最重磅推荐的是“艾德·伍德的第一部不知名影片:《来自地狱》(Hellborn)”。黑色的版面上, 用红、黄、蓝等刺眼的颜色, 一惊一乍地介绍说: 这是一部“最暴力的电影, 包括帮派械斗、抢劫、强奸、谋杀和罪恶的情欲”, 承诺观众将看到“蛇蝎女人(femme fatale), ‘失去控制的婚外情’, 以及‘双面伍德: 男装和女装扮相’”。尽管可笑, 但邮购目录的意义在于它打破了电影类型的藩篱, 是不存偏见的跨类型、跨媒介、跨文化、跨语境的大杂烩。在这里, 默片、“优质电影”、法国新浪潮、英国汉默恐怖片、各类剥削片、亚洲恐怖片和功夫片、意大利“通心粉西部片”和“刀剑草鞋史诗剧”等鱼龙混杂, 推动了电影传播和小众“联结”的全球化。

邪典电影制作与发行的新模式

这一时期, 邪典电影的制作、发行、类型和面貌也都发生了很大变化。尽管无法与“巨片”的跨媒介制作宣传相抗衡, 但独立电影不同于大路货的内容和形式, 已经成为好莱坞片厂重要的灵感来源。他们通过旗下的“迷你主流”或二线厂牌鼓励和发展独立电影, 试图改变主流电影日趋僵化的状况。因此, 相对于邪典黄金时代亦敌亦友的关系, 这个时期的好莱坞电影与独立电影并驾齐驱, 和平共存: 好莱坞大片依然是市场的主流, 而独立电影则不断提供着丰富而活跃的多样性。后者的制作和发行有了新的政策和资金支持: 第一, 新的劳工政策允许技术人员和演员以低报酬为低预算电影工作。第二, 有线电视和广播网都在争相购买和投资独立电影。第三, 录像带/DVD等视频销售成为最重要的赚钱渠道之一。由此, 独立电影成本的预算和收益都有了保障, 特别是最后一点: 在视频租售最为风靡的年代, 波德维尔指出, “即使一部普通的电影, 也可以从视频销售中收益数百万美元”^①。这大大促进了独立电影的发展。专门发行和制作欧洲电影和低预算电影的公司纷纷成立, 其中最著名的“新线”(newline)

① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版), 范倍译, 北京大学出版社, 2014, 第910页。

和“米拉麦克斯”(Miramax),发行和制作了20世纪80年代之后的绝大部分独立电影,它们中有相当一部分都是今天公认的邪典大作,如《发胶》(1988)、《我自己的爱达荷》(*My Own Private Idaho*, 1991)、《性、谎言和录像带》(*Sex, Lies and Videotape*, 1989)、《落水狗》(1992)、《低俗小说》(*Pulp Fiction*, 1994)、《死神来了》系列等。其中,米拉麦克斯旗下的“帝门影业”(Dimension)更是凭借“低预算青少年恐怖系列”和经典恐怖片的重拍片声名赫赫,包括著名的《惊声尖叫》系列和《玉米田的孩子》系列等。“到了20世纪80年代末,每年已经有200到250部独立电影发行,是制片厂电影数量的三倍多”,波德维尔指出,这些影片即使获得“中等程度的成功”,也能得到极为可观的利润,因此,90年代中期,大公司开始收购成功的独立片厂,将其变为自己的一个分支机构,或启动专门的部分专门处理独立电影作品。独立电影的振兴,让那些年轻、聪颖而稍微“偏离”的导演引领和开拓出新的风格。大卫·林奇、索德伯格(Steven Soderbergh)、昆汀·塔伦蒂诺、科恩兄弟、比利·鲍勃·桑顿(Billy Bob Thornton)等都赢得了巨大的关注,他们的很多作品都被奉为邪典。但同时,我们看到,80年代以降的邪典电影不再能够像黄金时代那样无拘无束,开始明显趋于“好莱坞化”。电影审查制度在这里也起到了关键的作用:由于艺术影院和成人影院纷纷倒闭,正规院线的电影发行必须符合分级制度。在对性、暴力、禁忌题材等的展示上,制片方需要绞尽脑汁避免自己的电影被定为R级(17岁以下家长陪同),否则就将损失几百万甚至上千万美元的票房。一些不合要求的影片只能放弃上映而直接转为视频发售。这样一来,由于缺乏有力的宣传和公开放映,大部分影片都悄无声息地消失了。独立电影与好莱坞达成了协商关系,被奉为邪典的影片很少再是粗制滥造、无拘无束或耸人听闻的垃圾电影,而多是融入了耸动元素,但制作精良、才华横溢的美国“艺术”电影,以及我们前面提到的——重磅邪典片。实际上,正如前文所说,重磅电影是这一时期邪典化的主力军。它们整合了各方面的优势资源,比此间的任何电影都更容易获得邪典拥簇。

3. 小结

我们看出,在电子媒体时代到来前的过渡时期,电影的邪典化有了明显的新途径:从原先相对公开的群体性观影行为,转化为比较私密的个体观影行为。一方面,家用视频系统极大地扩大了邪典电影的传播范围,不再受到时效与地域的影响。名不见经传的美国独立电影与好莱坞大片一样,有机会流通到世界各地,而其他国家的电影作品,也开始流入美国本土并大量地邪典化。在此基础上,1980年之后的邪典电影有了新的特点:第一,“主流化”和“商业化”成为趋势,独立电影公司和独立电影人对大片厂或企业集团的依赖性增强。在获得更多资金和机会的同时,与好莱坞形成一种“偏离好莱坞”的并驾齐驱的平行关系。第二,电影节和视频租售成为新的传播和观影模式:电影节为电影人宣传作品,为小众影迷提供“怀旧”式的交流和聚会空间,而视频租售提供了影片邪典化和成为“爆冷热门”的新途径,也提升了大量无名影片或“烂片”的价值。第三,一些好莱坞“巨片”因其绝对的资源优势,成为这一时期邪典电影中比重最高的类型。最后,以上几点都显示了这样一个事实:如同亚文化的“全球性地下”图景一样,邪典电影也正在迅速全球化。

二、电子媒体时代:走向全球化的元邪典

新千年,“全球化”“互联网”和“移动媒体”可能是最重要的关键词。马丁·罗伯茨提出了“全球性文化产业”的概念,电影、电视、音乐、时尚、广告等文化资本必须置于庞大的跨语境条件下进行讨论。历史上,正如罗伯茨指出,“文化”一词往往是“为本土化的术语所解释,像是局限于某个特定的地域”^①,但逐渐地,“文化传播”日益扩张,文化在媒体与资本全球化的过程中呈现同质化和杂交化的倾向。全球金融市场、国际互联网和跨国企

^① [英] 马丁·罗伯茨:《全球性地下札记:亚文化和全球化》,载陶东风、胡疆锋编《亚文化读本》,北京大学出版社,2011,第402页。

业都显示着资本与文化的全球化，民族文化发生了改变，“消费方式”是马菲苏里形容的“新族群”的集体认同方式，而不是传统的宗教或阶级。美国文化正在融入日渐发展的“世界主义”：国际管理机构和国际性的社会组织发挥更重要的作用，人们的流动性越来越强，移民和旅游使更多人成为“世界公民”。“全球性文化产业绝不只局限于在西方社会流通的象征性商品和文化实践”“本土化景观成了一个全球化现象”，雷诺斯（Reynolds）指出，“这些景观反过来又变异成复合的‘本土风情’”^①。

电影产业也在走向国际化。事实上，波德维尔认为，电影从其发轫之初就具有“国际化扩散”的特点，它是“第一个全球化的大众媒体”。20世纪60年代之后，全球化程度急速加剧了。电视机、通信卫星、磁带、CD、录像带、数字媒体和电子媒体，把电影输送到世界的每个角落。一方面，西方世界领导了全球化，而好莱坞则“创造了全球化的电影”：前面我们提到过，早在1920年前后，好莱坞就已盘踞于世界电影霸主地位。如今，这一霸主地位更加明显，“尽管好莱坞只制作了世界长片的一小部分，但却获得了影院电影收入的大约75%”^②。而另一方面，好莱坞本身也在全球化，这表现在，首先，“区域电影”和联盟正在蓬勃兴起。波德维尔指出，有几个地区的力量，能够“通过语言和文化的重新定义，挑战好莱坞的全球影响力”。欧洲、亚洲和拉丁美洲都属于这些“力量”：欧洲开始生产越来越多能够销往全球的电影，通过英语对白、国际性制作团队、与美国合资等方式，欧洲电影有机会开拓小众的“艺术电影”之外的领域。在亚洲，印度的“宝莱坞”和香港动作片早已打入西方市场，而2000年以来，东亚地区的情况则显示了一种新的“地区合作”势力。大中华地区逐渐融合，今天，中国内地、香港、台湾合拍片已经不再是卖点了，因为几乎每部华语电影大制作都集合了内地、香港和台湾的制作人员——几乎每部票房过亿的影片都是合拍片。这些合拍片和其他影片在争夺票房方面，已经逐渐和好莱坞分庭抗礼。根据“时光网”

① [英] 马丁·罗伯茨：《全球性地下札记：亚文化和全球化》，载陶东风、胡疆锋编《亚文化读本》，北京大学出版社，2011，第400-404页。

② [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第928页。

的年度统计,2014年中国内地电影票房已达刷新纪录的296亿元。在这个数字中,国产片票房占了54.51%(161.55亿元)。华语地区影人与日本、韩国的合作也逐步紧密,在日本和韩国影视剧风靡亚洲的同时,中国特别是中国内地出品的影视剧也开始受到越来越多的关注。虽然亚洲历史上最卖座(也是唯一)的“全球电影”只有李安的《卧虎藏龙》这一部,但持续上升中的电影产业和急速增长的高票房,使我们可以期待一个更为乐观的未来。同时,除了大量“合拍”片外,中国内地的电影公司也开始投资甚至全资拍摄纯美国电影,通过制作领域进入“好莱坞链条”。2014年上映的由布拉德·皮特(Brad Pitt)、希亚·拉博夫(Shia LaBeouf)出演的“二战”题材电影《狂怒》(*Fury*, 2014),就是由华谊兄弟公司投资的,好莱坞电影《铁拳》(*Southpaw*),则是由万达集团全资投拍。华谊兄弟公司公布的2014—2015年电影制作计划,直接命名为“娱乐全球”,其中就包括两部由大牌加盟的纯美国电影。其次,好莱坞被外国公司不断收购和易手。根据波德维尔的资料,仅在20世纪90年代,美国之外的公司就花费了数千亿美元收购美国公司。澳大利亚新闻集团收购了二十世纪福克斯,索尼收购了哥伦比亚,环球公司几经转手后归属了法国的“维旺迪”。最后,人口迁居造就了某种“流散电影”(a cinema of diaspora)。这些在2000年前后开始引起关注的影片,“探索移民……游走于各种文化间……离开主流文化、居住在被分离的社会生活中的感受”^①。

而互联网和移动媒体则是问题的另一部分。个人媒体给人们提供了前所未有的“参与”机会。这也是詹金斯所指的与“公司战略”所对应的“草根挪用策略”。詹金斯认为,当人们可以“把媒体掌握在自己手里”时,一方面,更低的制作、销售和发行成本“扩大了可资利用的内容承载渠道范围,并且让消费者以更为有效的新方式来获取、评注、挪用以及循环传播媒体内容”^②。而另一方面,人们又开始在“失去控制”和“过度控制”的担忧中犹疑不定。“参与”行为具有很高的生产能力,人们期望可以借此从媒体巨头

① [美]大卫·波德维尔、[美]克里斯汀·汤普森:《世界电影史》(第二版),范倍译,北京大学出版社,2014,第928页。

② [美]亨利·詹金斯:《融合文化:新媒体和旧媒体的冲突地带》,杜永明译,商务印书馆,2012,第49页。

的霸权中脱离出来，抵制由他们操控的“知识产权”，通过免费下载或“同人”（挪用、重述、改写、补充、扩展）等方式，自由共享“多种可供选择的意义生成”^①。在将媒体消费体验转化为新文本制作的过程中，新的文化和集体产生了。这显然体现了某种对抗性的权力。从这个意义上说，互联网时代的文化与亚文化之间的界限进一步模糊了，因为网络传播媒介实际上已经把所有的信息与文化卷入“循环流通和民主化”的过程，当代文化“远远不是纯粹传统的……应该被描述为一种‘后现代的冒险’……关联着全球媒介之中全新的文化政治形式”^②。一些学者认为，后现代已经摧毁了亚文化风格中清晰而鲜明的独特性。个人媒介的使用者“生产”了自己的制作传播体系，正如费斯克所说，“形成了一种官方媒介之外的‘影子文化经济’”，能够“提高粉丝对原初的工业文本的参与控制”^③。而这种行为是“被授权”的。互联网成为重要的平台。亚文化不再是“地下的”，它与主导意识形态像超市里的货物一样被堆放起来，不同的是，主导的文化资本，将凭借媒介巨头的霸权地位占领信息空间，亚文化不再拥有激烈交锋的机会，它们被淹没、忽视、压制了。在互联网世界，一个网友除非刻意搜索，否则他很难进入到亚文化的网络空间中。而必须再经过一段时间的积累，他才能在相关的网站、小组、BBS等地方获得在群体中的“等级”。

我们可以认为，通过互联网看电影本身就是一种亚文化现象。首先，正如波德维尔所说，互联网是“终极掠夺行为”的天堂。对掌握技术的人来说，那里有“数不清的免费电影”，而粉丝们毫不吝惜、乐此不疲地将资源分享出来。对用户来说，他们已经采取了“亚文化”立场：免费下载伤害了制片公司的知识产权，而这种权利本身也遭到质疑。甚至有人认为，只有通过自由的共享，而不是严加控制，文本才会更有多样化的价值。对邪典影迷来说，下载网友分享的老片不仅不会伤害任何人的利益，反而还能使许多已

① [美]亨利·詹金斯：《融合文化：新媒体和旧媒体的冲突地带》，杜永明译，商务印书馆，2012，第370页。

② [美]理查德·卡恩、[美]道格拉斯·凯尔纳：《互联网亚文化与对抗的政治学》，载陶东风、胡疆锋编《亚文化读本》，北京大学出版社，2011，第416页。

③ John Fiske, "The Cultural Economy of Fandom," in *Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, ed. Lisa A. Lewis (New York: Routledge, 1992), p. 132.

被逐渐遗忘的电影，不断地获得跨媒介、跨语境、跨文化和跨时代的“累积价值”。其次，正如我们前面所说，互联网为粉丝或影迷提供了“参与”的机会。德塞都（Michel de Certeau）的“文本盗猎”（textual poaching）概念指出，这是一种附属群体反抗主导文化形式和意义的方式。挪用、拼贴、戏仿、致敬，原本都属于亚文化群体的对抗手段。今天，“盗猎”在互联网上已经成为最普遍的行为。媒介文本只是一个基础，任何人都可以对它进行“再加工”，随意修改和创造成自己的作品。如果艾德·伍德活着，他就再也不用煞费苦心地去遮挡贝拉·卢戈西的替身，也不用把老旧的新闻胶片拙劣地剪到作战场景里了，任何资料和素材都可以自由地循环利用。这造成了卡恩（Richard Kahn）和凯尔纳（Douglas Kellner）所说的“另类文化过剩”。表面上看，这种参与是积极的，但另一方面，信息在这个媒介饱和的世界被瞬间淹没了。人人都在展示，而不去观看。亚文化群体和意识形态不再有紧密的联结，正如奥斯戈比所说，亚文化成员成了暂时的、流动的、跨群体的。最后，影迷的积极参与被制片公司加以利用，他们组织“官方的”网络俱乐部，成立后援团和BBS，甚至邀请粉丝加入影片的创意过程。一方面，大公司以这种拉拢的方式“收编”影迷，引导和规范他们的行为，并通过各种手段在俱乐部里实现粉丝的阶级划分：制片方或经纪公司实际上操控了影迷自发产生的情感需求，他们暗中以不平衡的分配文化资本的方式，建构影迷俱乐部团体中的阶级结构，确立成员的地位等级和权力关系。在这里，影迷受到管理者（有时候就是影视或经纪公司的工作人员）的管理，必须遵守一些规章制度，不得逾越严格的等级区隔。顶级的粉丝（会长、副会长等）将拥有其他人梦想不到的权力、信息、资源等，甚至还可以职业化获得收入。官方俱乐部排挤和驱赶“散粉”（无拘无束的零散粉丝），保护知识产权，宣传产品，同时试图把影迷的“挪用”行为圈定在可接受的范围内。另一方面，影迷的意见和建议也确实有机会被采纳。在波德维尔举出的《指环王1：护戒使者》（*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001）案例中，影迷的热烈讨论始终处于导演的“监控”下，并影响了彼得·杰克逊在选角和改编剧本等方面的最终决定。最热情和不辞劳苦的影迷，还被邀请去剧组探

班。在另一个案例中，影迷受邀参加电影《疯狂轮滑》(Rollerball, 1975)的翻拍片试映，他们看过后非常不满，在网站上贴出了详细的批评和“破坏性的评论”，最终让公司推迟了影片的发行业。

由此，我们可以看出，互联网观影本身已经成了一种亚文化，而这种亚文化又始终游走于独立自发和主流收编的尴尬地位之间。对邪典电影来说，情况更为复杂：因为“狂热(cult)已经成了欣赏电影的常规方式”^①。艾柯指出，在后现代主义时代，已经没有哪部影片“可以做到让观众以新奇的目光面对全新的体验”了，每一部电影都是与其他电影对照的情况下被解读。^②在这样的情况下，我认为邪典电影，或者说电影的邪典化，也生成了两个新特点：元邪典和“协同叙事”。

1. 元邪典电影：概念和衍生

今天的邪典电影呈现出“元邪典”(metacult)的面貌。这个概念最初是由翁贝托·艾柯，在前面我们引用过的《卡萨布兰卡：邪典电影与互文性拼贴》中提出的：“在(卡萨布兰卡的宇宙里)，我们见证了元邪典(metacult)的范例，或者说关于狂热的狂热(cult about cult)——一种狂热的文化。”在文章中，通过分析斯皮尔伯格和乔治·卢卡斯合拍的《夺宝奇兵》，艾柯预言道：“《卡萨布兰卡》无意之中做到的事情，以后会有许多影片带着非常清醒的互文意识去做，而他们的接受者，也同样清楚自己的目的。……《卡萨布兰卡》的结构可以帮助我们理解之后的许多电影，这些影片生来就是为变成邪典对象物(cult objects)的。”艾柯认为，在这些影片里，“对符号学家来说，寻找《夺宝奇兵》里的原型和引用一点意思都没有。因为你所能找到的，都是导演放置进去的”^③。

① Umberto Eco, "Casablanca: Cult movies and intertextual collage," in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 74.

② Umberto Eco, "Casablanca: Cult movies and intertextual collage," in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 74.

③ Umberto Eco, "Casablanca: Cult movies and intertextual collage," in *the Cult Film Reader*, eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), pp. 74-75.

电子媒体时代的“元邪典”概念，比起艾柯撰写论文的1986年，发展出更为复杂和深化的形态。我认为，首先，我们必须把“邪典老片”与“元邪典”电影对比来看：在互联网时代，这些老片被置于前所未有的流通环境下。网络宽带提供了极速传播的条件，下载、上传、共享和讨论都变得非常容易。这大大提高了邪典老片的“再生产”，一方面，影迷可以获得过去只闻其名的稀有资源，另一方面，他们也可以根据自己的喜好进行同人改编。然而，这其中隐含着令人不安的倾向：第一，与租售录像带/DVD的邮购目录不同，影迷们“自由选择”的机会实际上变小了。比起过去相对贫乏的时代，互联网是一个“过剩”的空间。影迷所面对的资源是难以计数的，只有其中最著名的那些才可能引起关注。也就是说，一部无名的影片想要成为“爆冷热门”的可能性比以前还要低得多——初上映时默默无闻的电影，被爱好者转换成数字视频共享到网上的机会本身就很小。即使有很少的影迷分享和讨论这部影片，也被淹没在信息的洪流中不会引起任何人的注意。而对已经获得邪典地位和名望的电影来说，虽然它们还会拥有热情的铁杆影迷，他们会为这些电影建立相关的网络社群。不过，情况也不是那么乐观，自发的粉丝宣传和传播活动不可能与目标是引起全球邪典狂热的“元邪典”大制作争夺阵地。在午夜场和租售视频时代，借助口耳相传的赞誉和制片方的“营销”策略结合，邪典老片或无人问津的新片可以吸引到大量猎奇的观众，这些人中的一部分在观看电影后被发展成邪典粉丝，影片的邪典名望也会由此经久不衰。而今天，普通观众的注意力几乎全被以势在必得、无处不在的姿态出现的“大片”掠去。只有对小众电影特别感兴趣的人才会注意到那些邪典老片。第二，网络观影的低龄化、自由发言的论坛和能够实现实时交流的“弹幕”^①类平台，也限制了邪典老片的传播。根据统计，使用家用电脑或移动设备看电影的网民，年龄层集中在10—29岁，比常去影院的年龄层（15—35岁）还要低。这些观众习惯于连续不断的感官刺激：眼花缭乱的视

① 弹幕（dàn mù）电影是一种兴起于日本和国内ACG、二次元、宅文化爱好者的视频系统，网友可以在观看影片的同时发送评论，而这些评论则像子弹一样从视频框的一段飞速掠过，是为“弹幕”。在观影同时，观众可以进行评论，也可以看到其他人的评论，评论发送的真实时间是不一致的，仅在视频上的时间点一致，造成一种实时互动的错觉。

觉特效、大明星或话题人物、高清格式的数字画面。胶片拍摄的老电影清晰度相对较差，而逐帧处理连贯图像使其清晰化，则需要很高的成本。许多邪典老片都是网友自己提供分享的，更不可能带来所谓的“视觉盛宴”了。于是，很多网友认为邪典老片“不如翻拍片”，还有人直接指出：“恐怖片不看特效还看什么？”他们无法理解这些影片在当年造成的轰动，在带着猎奇的心态草草看了几眼后，便丢下一些不负责任的评语，而这些评语则削弱了新的猎奇者观看影片的热情。在bilibili^①观看《罗斯玛丽的婴儿》（1968）时，出现在片头著名的长镜头上的弹幕评语是“好老啊”。而在《德州电锯杀人狂》（1974）的豆瓣评论中，则大多数人都在抱怨影片“老旧”“效果差”“无聊”“催眠”“好笑极了”，要么就是抨击影评人对该片的赞美“言过其实”。这些评论意味着：今天观众的“邪典潜质”更难被发现，因为媒体平台和电影院都不再提供“反复播放”的机会。第三，碎片化的观影模式更降低了把网友的注意力全程锁定在视频上的可能性。比起大银幕和电视机，电脑屏幕很难提供给观众一个“阈限状态”（liminal）。在电脑前或拿着移动设备观影的人，并不能如在电影院一样暂时脱离现实的时间和空间，进入影片提供的封闭世界。观影行为随时都可能被打断：接一个电话，拿一些零食，或与弹出的即时对话框里的朋友聊天。这样的模式还不如弹幕电影：至少观众还是在就影片的内容进行互动交流，而碎片化观影则是在电影播放的过程中，始终被完全不相干的事情干扰，让整部影片变得“碎片化”。

由此可见，今天，邪典老片的尊崇地位实际上是被解构了的。在互联网与好莱坞巨片的共谋下，潜在的邪典粉丝不仅变得更少，而且也更难得到机会被激发。同时，他们的选择面也变得更狭窄，无名的影片只会更加无名，而著名的影片也不见得能重获新生（事实上是几乎不可能）。在过去的时代，邪典电影和影迷虽然也是少量的、小众的，但他们足以掀起引发社会关注的热潮。而在今天，邪典老片就像大海里的一滴水一样默默无闻。

① 又被称为“哔哩哔哩”或“B站”，成立于2009年，如今已有IOS、安卓和Windows等多平台版本，是国内年轻人最重要的潮流文化娱乐社区之一，也是弹幕电影以及众多网络热门词汇最早的发源地之一。B站提供互动、分享及二次创作的交流平台，目前拥有动画、番剧、音乐、舞蹈、游戏、科技、娱乐、鬼畜、时尚等分区，并开设直播、游戏中心、周边等业务板块。

2. 元邪典巨片的协同效应

但是，邪典老片的衰竭并不意味着邪典电影的消弭。电影的邪典化只是经历了一个自发行为——自发+营销行为——纯粹营销行为的过程。从产业的角度看，邪典电影进入了“协同叙事”时代。正如我前文所说，它已经成为一种惯例、策略、手段。

第一，“邪典”已经进入工业化大生产的链条，成为吸引观众的手段和一部影片的市场定位。好莱坞巨片变成当下邪典电影的主力军，因为尽管主流电影界始终装作邪典电影不存在（至今这一概念没有被纳入教科书中），但实际上制片方在整个过程中，都在拼命运行邪典模式。他们着意生产能满足全球观众一切要求的“元邪典”电影，在创意初期就开始策划和鼓动邪典式的观影和传播，期待一部大片能够拥有无穷的“协同叙事”。尽管不总是成功，但每一部大预算电影都被期待成为“重磅邪典”。“元邪典”这一概念比艾柯的最初想法也有了发展：艾柯认为，当代大片的影迷并不具备积极的能动性，他们无法享受越轨分子的秘密乐趣，因为他们只能解读导演置入文本的符号信息，但詹金斯却认为，小众娱乐（邪典式）的观影世界不是被限定死的，而恰恰是无止境的。一些大片能刺激和增强影迷的“认知癖”，让他们感觉文本“深藏着无尽的秘密”^①。而这一“认知癖”也就成了另一个可供利用的利润源泉。在詹金斯对《黑客帝国》（*The Matrix*）的研究中，他把这部电影及三部曲与《卡萨布兰卡》相比对，发现与《卡萨布兰卡》一片不同，《黑客帝国》的影迷“想完全掌握全部作品系列几乎是不可能的”。电影镜头中出现的每一个数字或场景，似乎都有所指涉。死忠影迷不知疲倦地挖掘，所有的信息好像都隐含着秘密，而每个秘密都是理解电影的关键。一方面，这是因为他们渴望在所谓的“知识社区”或网络粉丝俱乐部里一展才华，另一方面，则是基于制片方持续不断的刺激和鼓励。导演尽可能保持神秘，以含混不清的回答暗示影迷去钻研更多的谜题。显然，影迷越有更多新

① 【美】亨利·詹金斯：《融合文化：新媒体和旧媒体的冲突地带》，杜永明译，商务印书馆，2012，第161页。

发现，他们就越满意，同时也会一直提供新的线索、疑团、秘密，设法延续影迷持续不断的热情。“元邪典”电影也总是跨类型的，就像《卡萨布兰卡》一样，它肯定尽力满足“观众想看的全部元素”。拿《黑客帝国》来说，它是一部科幻片，一部奇幻片，一个带有宗教色彩的故事，一种“未来的功夫电影”，一部现代日式动画片，甚至一部“爱情电影”。同时，元邪典电影经久不衰的魔力还来自“协同效应”，源自一部影片的视频售卖、电脑游戏、动画系列、广告、玩具服饰甚至主题公园等，重复利用着“电影领域的数字资源”，让内容在多媒体平台之间不断流动，这样的“协同增效器”能产生永不封顶的回报上限。由此，我们看出，不管从社会学角度，还是从符号学角度，抑或观众的接受角度，“邪典”在今天都是消费主义加以利用的类型和手段。马太依斯称之为“表演邪典”（cult as performing cult），尽管70年代以来像这样经过“营销”的邪典电影也有很多，但它从未像今天如此投入商业化的自我宣传。

第二，“元邪典导演”的出现。这些电影制作者清醒而精明地利用邪典特质。他们把剥削电影本身变成了被“剥削”的文本，同时也能够巧妙地充分利用“协同效应”的巨大能量。元邪典导演努力把自己塑造为邪典导演；他们的影片充斥大量致敬和模仿元素，他们使用带有“邪典光环”的、仍在世的老牌明星；他们有意把自己的御用演员也捧成新一代邪典明星；他们非常享受围绕着作品、演员以及导演本人的邪典拥趸。我们能够看出，跟早期被影迷捧为邪典大导（有些是在死后）的导演不同，元邪典导演的目标本就是要成为邪典导演。对这些邪典新生代来说，邪典风格是他们为自己戴上的勋章，这既体现了他们青少年时代的梦想，又具有商业号召力：在乔·丹特、蒂姆·伯顿、奥利弗·斯通或昆汀·塔伦蒂诺等的影片里，我们都能看到大量指涉邪典老片的元素——塔伦蒂诺和罗德里格兹直接把他们的两段式电影《死亡证据》（*Death Proof*）和《恐怖星球》（*Planet Terror*）合称为《磨坊电影》，向当初双片制的小剧院致敬。这些导演都有过迷恋剥削片或B级片、流连于午夜场或汽车影院的青少年时代，邪典电影就像是他们的怀旧乡愁。“我还记得我是个影迷的日子，整天和朋友们到处去找那些很难看到的电影，

佐杜洛夫斯基的《鼯鼠》什么的”，塔伦蒂诺说，“可能找到的是一份特别差劲的拷贝，我们就围成一圈看着这些糟糕的拷贝——天啊，太酷了，看看这又破又烂的《鼯鼠》吧，哥们儿！你懂的！”^①最典型的例子可能是蒂姆·伯顿：他和他麾下的约翰尼·德普、他的妻子海伦娜·卡特（Helena Bonham Carter），都是当代电影界最鲜明的邪典性格人物。伯顿拍摄了艾德·伍德的传记电影《艾德·伍德》（1994），在这部由德普主演的黑白片里，伯顿充满温情地向伍德、伍德的那些著名的烂片和贝拉·卢戈西致敬。在《断头谷》（*Sleepy Hollow*, 1999）里，他使用了邪典老牌巨星，当年的汉默三巨头克里斯托弗·李，并在影片中展现了古典哥特恐怖片的阴郁之美。他还翻拍了60年代的科幻邪典《人猿星球》（*Planet of the Apes*, 2001），向低成本科幻喜剧致敬的《火星人玩转地球》（*Mars Attacks!* 1996），向“恐怖之王”文森特·普莱斯（Vincent Price）致敬的动画短片《文森特》（*Vincent*, 1982），以及《剪刀手爱德华》（*Edward Scissorhands*, 1990）、《理发师陶德》（*Sweeney Tod*, 2007）等大量个人风格极其突出的影片。此外，一些元邪典导演还致力于推广新人和作品：他们会在自己影片的DVD附录中推荐不为人知的独立电影，在官网站里宣传具有“邪典潜质”的导演。

最后，影评人、影迷和电影学者也在使“邪典”一词不断泛化。马太依斯指出：“正如在促销的层面cult一词被使用的频率越来越高，批评界的情况也是一样。并且，一旦被评论家贴上cult的标签，便能够在促销层面得到丰厚回报。”^②如果一部影片在《纽约时报》上被评论为“命中注定的邪典”，那么它就很可能真的获得邪典地位。这句评语会被醒目地标在海报上，或作为“3个你必须看本片的理由”之一写在DVD封面上。在视频邮购业务繁盛的时期和互联网普及的早期，将“邪典”作为一个栏目推销影片是DVD公司的市

① Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 236.

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 238.

场策略。“标准收藏”DVD公司^①的网页上曾有“邪典电影”(cult movies)专栏,上面告诉影迷:“在汽车影院和午夜场时代之后,DVD是你进入邪典电影的关键途径。”与邮购目录的策略相同,网页上也会给每部影片附上简短的介绍,鼓励消费者“挑战禁忌”或“游走于低俗和艺术之间”。一度,“标准收藏”公司为自己的厂牌聚集了大量的邪典粉丝。碟友们认为,Criterion Collection本身就是品质保证,购买他们的产品带有奢侈品式的符号消费意味:“一些碟友愿意花大价钱购买Criterion标签的影碟,是否有其他便宜得多、但同样好的版本并不重要,重要的就是Criterion这个名字!”^②一些小公司则专门发行低成本剥削片的DVD,并以一个鲜明邪典风格的名字出现:蓝色地下(Blue Underground)、死亡记录(Mondo Macabro)、邪典史诗(Cult Epics)、怪异之物(Something Weird)等。这些小公司不仅大量转录制作20世纪30年代至70年代的英美邪典老片、60年代至90年代的意大利铅黄片、法国艺术片和北欧小众电影,还把许多“亚洲极端”(Asian Extremes)或“亚洲邪典收藏”(Asian Cult Cinema Collection)的电影推向市场。桂治洪、牟敦芾、刘镇伟、邱礼涛、吴宇森等人的港产片在西方邪典化并第一次大受关注,而三池崇史、大岛渚、北野武等人则被冠以“邪典导演”的桂冠。在2005、2006年集合了全球恐怖/邪典名导的短片集《恐怖大师》(Masters of Horror)中,阿金图、三池崇史等外国导演都受邀拍摄了短片。他们在美国的知名度,主要正是得益于DVD时代宣传推广。不过,值得注意的是,互联网的普及让“邪典”这一词汇的使用更加不着边际,但传统的邪典电影,正如我们前文分析的,却在渐渐消弭。如今,“标准收藏”DVD公司的官方网页上早已没有“邪典电影”这一栏目了,多数小众DVD公司倒闭,只有同人论坛上才能见到热心网友整理和分享的资源。

① The Criterion Collection, 标准收藏公司, 是一间成立于1984年的美国DVD公司。以影碟的高质量及值得观看的“附加资料”而闻名。他们的产品即发烧友口中的CC版。

② Ernest Mathijs and Jamie Sexton, *Cult Cinema: an Introduction* (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011), p. 238.

3. 两个文本分析

一部电影：《指环王》(*Lord of the Rings*, 2001-2003)

在这里，我所分析的《指环王》准确地说并不是单部电影，而是包括“前传”三部曲和正片三部曲的一个结合体。而我使用“一部电影”来形容，原因在于：首先，它并非系列片，而是一个完整故事的六个部分，之所以如此制作，显然是考虑到商业策略及观众一次观影所能承受的时长等问题。其次，从接受的角度看，它也不同于所谓的系列片，因为尽管上映时间要间隔几年，但它的影迷及大多数观众，都是将其作为一整部影片而不是一部影片及其续作来欣赏的。北京的一些影院曾在《指环王3：王者归来》(*The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2003)上映后，进行从午夜12点开始的“三片连映”活动，连续播放《护戒使者》(又名《魔戒再现》)、《双塔奇兵》和《王者归来》，让影迷沉醉于魔幻世界直到天亮。而在世界各地的影迷中间，也非常流行把定期连续观看三部曲的“马拉松式”家庭观影，当作考验新成员的方式和自己对影片忠诚度的表达(从2014年开始或许已增加为连续观看六部曲)。因此，应当将这些影片作为一个整体进行考察。

总之，无论从哪个角度看，《指环王》都是最能代表这个时代的元邪典巨片。马太依斯认为，《指环王》和《星球大战》系列是重磅大片邪典化的最佳实例(而我认为这里面至少还要算上《黑客帝国》系列和《哈里·波特》系列)，与《星球大战》不同，《指环王》从没有被贬损为“幼稚无聊”或“不成熟的玩意”。但仍有一些评论家批评这部影片“过于不加选择”地设定目标受众，以至于原著中体现的乌托邦与生态乌托邦(ecotopian)之危机的意识形态，不能被观众很好地理解。这些评论家或许正是J.R.R.托尔金(John Ronald Reuel Tolkien)之原著《指环王》的那些“忠实、高尚、品位不凡”^①的读者粉丝。实际上，这部小说本身就可称为一部“邪典小说”，因为它从

^① Ernest Mathijs and Xavier Mendik, *100 Cult Films* (London: Palgrave Mcmillan, 2011), p. 135.

两方面都带有显著的邪典特质：从内容上看，它构建了一个完全脱离现实的“史前神秘世界”，而如所有的神话或童话一样，这部著作也通过虚构的故事表达其所处时代的意识形态叙事。通过展示夏尔国自然与文化有机融合的怡然生活，表达出作者对“纯真”和“正义”的赞美。人类、巫师、矮人、霍比特人和其他生物，都需竭力对抗邪恶的魔戒，守住他们所珍视的充满平衡感的世界。在这里，小人物在与隐形的巨大力量的对抗中艰难地取得了胜利。一切结束之后，充盈他们心间的是浓浓的乡愁。就像在《指环王3：王者归来》的结尾，山姆承诺佛罗多：“等我们回到家乡，就能和心爱的人结婚。等我们回去以后……”在拯救世界的过程中，读者的全部期待都能得到呼应：神奇的魔法，绝伦的美景，不可思议的历险，幽默的对话，诗篇，友情，爱情，父子兄弟之情，残忍恐怖的战斗，冰冷的阴谋，纯真与正义的胜利。《指环王》原著甫一出版就不断地吸纳着铁杆的忠实读者，到了20世纪60年代后期，更发展为一种狂热的文化现象。马太依斯指出：

（这本书）在反文化热潮汹涌的年代，成为某种人民对抗官僚机构霸权的寓言。对电影来说，尽管有些新的变化，比如“视觉特效”和吸引了大量旅游者的自然风光成为关键要素，但粉丝依然坚持其政治颠覆性的原貌：包括通过故事中“正常”人类形象的变形与损毁，看出作者对现实世界“白皮肤的”（whiteness）和“外国的”（foreignness）的执念（obsession）。^①

从接受的角度讲，《指环王》原著受到世界范围内几代读者的热爱，其对奇幻和科幻小说的影响极其深远，早已成为不朽的名著。直到今天依然吸引着更多的狂热书迷（built-in cult following）。

改编这部邪典巨著的重大责任落在了彼得·杰克逊身上：他早年凭借《宇宙怪客》（*Bad Taste*, 1987）、《疯狂肥宝综艺秀》（*Meet the Feebles*, 1989）

① Ernest Mathijs and Xavier Mendik, *100 Cult Films* (London: Palgrave Macmillan, 2011), p. 136.

和《群尸玩过界》(Braindead, 1992) 这“呕吐三部曲”和根据真实事件改编的本土优质电影《罪孽天使》(Heavenly Creatures, 1994), 同时在邪典影迷和艺术片爱好者中赢得了声望。而《指



图41 在拍摄《指环王》之前,彼得·杰克逊是邪典影迷心中的“血块王”(splatter king)

环王》的制作公司也不寻常——口味出名小众的迷你主流厂牌“新线”(New Line Cinema), 以制作《猛鬼街》(Nightmare on Elm Street, 1984—2012)、约翰·沃特斯的多部作品、重新发行《大麻狂热》(20世纪60年代)和《活死人的黎明》《德州电锯杀人狂》(20世纪70年代)而获得邪典影迷的关注。

由此可见,具有邪典效应的原著、邪典导演和对邪典电影颇为热衷的制作公司,让《指环王》系列在还未开始制作时就已开启了邪典化的“效果链”(effect chain)。《村声》(The Village Voice)杂志评论道:“天花乱坠的宣传手段有时候无异于自杀行为,但《指环王》肯定能对此免疫。因为单凭电影之外的其他元素,它就已经为自己筑起了巨大而狂热的丰碑。”^①哈莫尼·吴(Harmony Wu)则写道:

《护戒使者》已经成为2001—2002年度最爆炸的电影之一,只有……《哈利·波特与魔法石》才能紧随其后。……全世界虔诚的中州追随者们创建了约四百多个网站(有些早在电影出现之前数年就存在了),他们剖析作品中的每个细节,把电影预告片的网络发布变成了史无前例的新闻事件,甚至为了最早看到《护戒使者》在剧场首映的预告片而睡在马

^① Mark Jancovich and etc.(eds.), *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 103.

路边彻夜排队。^①

不难想象,《指环王》一上映就获得了前所未有的成功。马太依斯称之为“史上最强猛片”(highest-grossing of all time)。更为值得注意的是,《指环王》在制作、传播和接受过程中所体现的粉丝行为的“集体智慧”。一位影片的粉丝花费数月时间在新西兰追踪跟随剧组拍摄,最终获得真正入组参与影片制作的资格;一位英国女影迷自费2.5万英镑,带领其他粉丝拍摄出一部她自己的《指环王》(这使我想起《星球大战》相关的网页和游戏:制作你自己的星系),并且通过互联网平台吸引到大量的观众。也是通过互联网,影迷不断将自己对原著的理解和对影片拍摄的意见等想法提供给电影制作方,而制作方也会作为参考对电影内容进行调整。如果说前邪典和黄金时代的影迷狂热带有明显的病态倾向,则今天的影迷更偏向于积极的“参与”体验。以互联网空间作为中介,受众不仅可以在世界范围形成“同人”圈子进行交流实践,也能够和产品的创作者达成有效的沟通互动。大公司显然也在鼓励这种融合行为,将单个产品置于多种媒介之中流动传播,一部作品可以以小说、

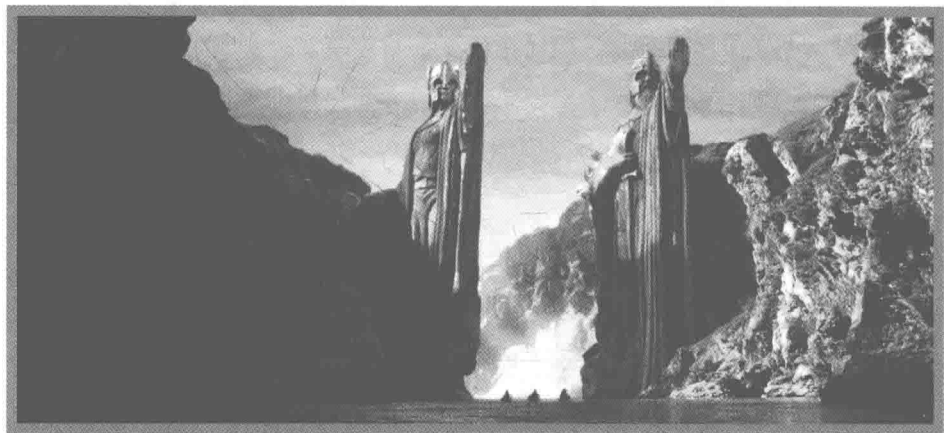


图42 《指环王》系列大大推动了新西兰旅游业的发展,并让始终处于三流水平的新西兰的民族电影业获得了进步的机会

^① Mark Jancovich and etc. (eds.), *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste* (Manchester: Manchester University Press, 2003), pp. 103-104.

漫画、电影、数字视频、电脑游戏等多种方式开发衍生产品，激发受众强烈且持久的参与和消费。企业集团与草根文化从而相互促进形成了更为活力四射和变动不居的表达。这显示出后亚文化时代边界的消解和融合：小众群体的意识形态不再游离于主流文化的缝隙之间，而是成为我们整个时代想象的坚实建构力量。电影的邪典化不再是由少数人促成的，也不再是“碰巧成为的”，而是整个电影业，特别是重磅巨片约定俗成的生产模式。正如马太依斯所说：“‘奇幻痴迷者’（geek-fantasy fandom），从前是一种亚文化，今天却成为大众的流行。……《指环王》狂热渐渐成为一种文化。”^①

跨媒介叙事：《女巫布莱尔》（*The Blair Witch Project*, 1999）

如果说《指环王》的邪典化是一件必然的事情，那么《女巫布莱尔》成为其时最轰动的事件电影则基于更为复杂的原因和过程。表面看来，这是一部非常常见的独立电影：由两个三流大学的毕业生拍摄，制作经费只有3.5万美元，用的是名不见经传的演员，画面看起来廉价粗糙。每年都有成千上万这样的电影拍出来后就消失无踪，最多在独立电影节上露个脸，然后立刻被人遗忘。但《女巫布莱尔》却成为有史以来回报率最高的电影：收获1.5亿美元票房，得到拍摄续集和电视系列节目的预算，女主角一夜成名，甚至连一向对恐怖题材嗤之以鼻的影评界都给予一片赞誉之声。它开启了“伪纪录片”和“真人秀”式的恐怖片风格（与20世纪70年代末流行起来的意大利mondo电影及其跟风之作不同的关键点在于，《女巫布莱尔》采用的是不断切换的主观视角摄影机），其后，《死亡录像》（*[REC]*, 2007）、《鬼影实录》（*Paranormal Activity*, 2008）、《科洛弗档案》（*Cloverfield*, 2008）、《迪亚特洛夫事件》（*The Dyatlov Pass Incident*, 2013）等此类风格的影片层出不穷。它们虽然也很受欢迎，但都没能复制《女巫布莱尔》的成功：显然，它已经成为“那部电影”（the movie），比起重磅大片，它的邪典化更显示出电子媒体对电影产业的多重影响。

^① Ernest Mathijs and Xavier Mendik, *100 Cult Films* (London: Palgrave Macmillan, 2011), p. 136.

A. 开创性的网络营销

我们已经发现，新时代的电影产业置身于多媒体交互作用的网络中，成功的影片必须在多种媒介上进行宣传。今天，比起传统的广播电视节目和影院宣传（播放预告片、展出海报等），网络是更为重要的渠道：微博、微信平台，官方网站，粉丝BBS等。塔洛特甚至认为，互联网的营销策略可以整合传统宣传模式的全部优点。在官方网站与粉丝自己创建的非官网上，所有的“广告手段”一应俱全，包括：

精美的图像海报，眼花缭乱的老式宣传标语，明星访谈和实时聊天室，剧照，预告片，可供下载的视频片段，与电影相关的有奖问答，原声音乐试听，等等。（这些网站）不仅试图吸引潜在的观众去电影院买票，也有效地讲述出……电影的制作者和发行人是如何看待本片的。……它使观众在一个已经建构好的电影叙事语境中去观看和理解电影，它甚至替我们决定了我们将从中感受到何种快感。^①

从这个意义上看，《女巫布莱尔》在20世纪90年代末，成为线上线下交互作用的网络营销手段最为成功的典型案例。1999年，亚提森电影娱乐公司^②在“圣丹斯电影节”^③上以110万美元的价格购买了影片《女巫布莱尔》。在此之前，这个公司就已经通过搭建网站的模式宣传过《圆周率》（ π ）和索德伯格的《菩提树下》（*The Limey*, 1999），并打响了一定的知名度。当时，《女巫布莱尔》的制作者已经有了一个自己的网站：www.blairwitch.com，今天依然在运行。而亚提森公司的市场营销老手，在环球、哥伦比亚、三星（TriStar）、米高梅等公司的市场部都曾大展拳脚的阿莫莱特·琼斯（Amorette Jones），则投入了大笔预算（约2000万美元）进一步精细化网站的内容和策

① J. P. Telotte (ed.), *the Cult Film Experience: Beyond All Reason* (Austin, Texas: the University of Texas Press, 1991), p. 264.

② Artisan Entertainment，成立于1982年的美国独立电影厂牌，于2003年被加拿大“狮门”公司（Lionsgate）收购。20世纪90年代制作、发行了许多B级片，著名的作品除了《布莱尔女巫》和《布莱尔女巫2》外，还有《圆周率》（*Pi*, 1998）和《梦之安魂曲》（*Requiem of a Dream*, 2000）等。

③ Sundance Film Festival，全世界最著名的独立制片电影节之一，创立于1984年，于每年1月下旬在美国犹他州的帕克城举行。

略，以至于“人们完全被网站上的东西迷住了”^①。同时，传统的手段也铺天盖地地展开，包括在MTV台进行电视宣传，大学学报上登出小块海报，在面向年轻读者的周刊和杂志上大量散布戏剧性的“寻人海报”，等等。

值得注意的是，所有线下的活动与线上的网站内容是紧密关联的：首先声称发现了神秘的电影胶片，并在网站上发布一些16毫米手提摄影机拍摄的神秘画面。这时，纸质媒体上出现了失踪的电影专业学生的寻人启事，其后又通过电视节目调查这些活动的“真实背景”。线下行为吸引接受者到网站上参与进一步的线上追踪，而所有的手段又共同将人们引向电影院。多媒体平台的交互转换模糊了真实与虚构间的边界，每种营销手段都将电影内容渗透到日常生活之中，不断刺激人们的猎奇心理：似乎真的有三个学生在马里兰州的伯克斯维尔（Burkittsville）附近失踪，他们当时正在拍摄一部纪录片，内容是关于当地某个恐怖的女巫传说。一年后，有人无意间发现了他们留下的胶片，而亚提森公司将其拼凑起来放到网上。在这里，网站不再仅仅是广告，而构成了电影叙事的一部分：上面能够看到一些片中没有的“额外素材”，比如关于布莱尔女巫传说的神话学研究，“失踪电影人”的背景资料，他们失踪后发生的后续故事等。

对于伴随着互联网成长起来的年青一代来说，本片实际上为他们创造出一种在虚拟空间与现实空间之中来回穿越的奇特体验。《女巫布莱尔》的制片



图43 煞有介事的寻人启事，上面的人在多年之后被证实都活得很好的

① J. P. Telotte (ed.), *the Cult Film Experience: Beyond All Reason* (Austin, Texas: the University of Texas Press, 1991), p. 265.

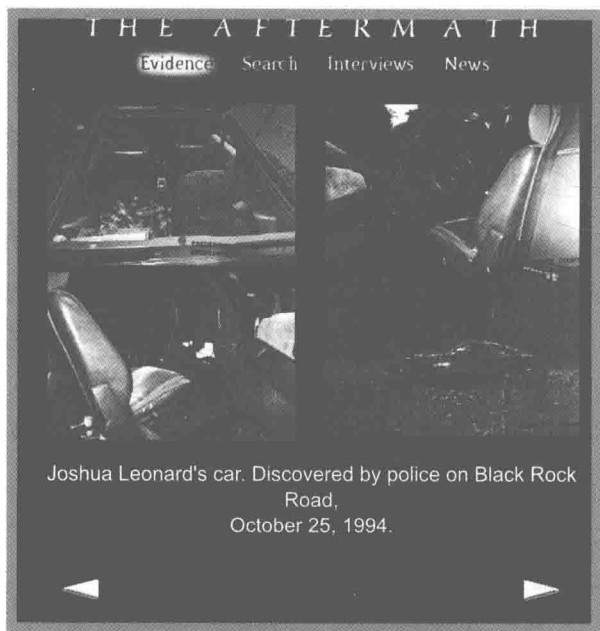


图44 blairwitch.net网站上发布的“失踪者”的汽车照片，以及其他被毁坏的摄影机、胶片、录像带等“证物”

人之一爱德华多·桑切斯（Eduardo Sanchez）指出，比起“幕后故事”，他们更希望让观众得到一种“完全自主的电影体验”（a completely autonomous experience from the film）^①，相比传统恐怖电影老套的惊吓手段，《女巫布莱尔》的恐怖之处在于将观众置入了完全未知的、复杂而隐秘的、似真亦假的另一“真实的”疆域之中。

值得注意的是，《女巫布莱尔》不仅在电影上映之前和放映期间制造了大量的话题，这股热潮在影片下线后很久依然持续不减，并始终被各种争议、质疑和讨论包围。这显然也得益于亚提森公司的公关神话：当多媒体平台上的那些“谜题”逐步解开，亚提森公司及时奉上“不同寻常”的幕后故事，再次勾起人们的兴趣：

为何拍摄影片用到的摄影机最后能被退回给卖家并得到全额退款？片中演员是如何即兴发挥并拍下所有镜头的？两位导演又是如何让挨饿的演员饱受睡眠不足之苦并将他们孤立开来从而激发其更加真实的内心体验？^②

制作者声称，三个演员本身都对布莱尔女巫的传说信以为真，并且影片

① J. P. Telotte (ed.), *The Cult Film Experience: Beyond All Reason* (Austin, Texas: the University of Texas Press, 1991), p. 267.

② [美] 史蒂文·杰伊·施奈德，《有生之年非看不可的101部邪典电影》，杨凌峰译，中央编译出版社，2013，第265页。

中的许多惊吓桥段也是在演员不知情的情况下设置的。所以，他们“在银幕上的很多反应都是真实的”^①。相对于电影文本本身，《女巫布莱尔》的邪典化基本上要归功于这一系列别出心裁的跨媒体“炒作”。在视频网站和手机拍摄已经普及的今天看来，《女巫布莱尔》在1999年所获得的成功显然是开创性的。

B.滤镜后的“现实”和可供下载的“自然”

在《女巫布莱尔》中，乔希气急败坏地对不肯停止拍摄的海瑟说：“我知道你为什么那么爱摄影机，因为它是被过滤过的现实。”对海瑟来说，摄影机、地图、指南针和再也找不到的车子一样，是他们与现实生活仅有的联系。只有绝望地抓住这些现代科技产品，才能说服自己并没有迷失方向，没有在这个游荡着不明物的可怕森林中反复兜圈子。然而，在古老的传说和无情的大自然中，科技设备不再提供安全感，反而成为神秘的灵异力量的证明。他们逐渐丢掉了汽车、地图、罗盘和手电等，但却始终开着摄影机——影评人利比·盖尔曼-瓦克斯纳（Libby Gelman-Waxner）指出：“这部电影，就是给那些喜欢透过科技手段看世界的人拍摄的——他们下载自然”^②。

我们看到，整部影片是由两台手提摄影机完成的，始终在海瑟、乔希和麦克这三人的主观视角之间切换，而没有提供观众一个可以袖手旁观的安全距离。珍妮特·穆雷在研究网络游戏的时候，提出“电子的叙事模式”（electronic narrative forms）令接受者体验愉悦感的过程存在三个步骤，我将其翻译为“沉浸”（immersion）、“中介”（agency）和“变形”（transformation）。概括来说，“沉浸”是指浸入文本世界的体验，某种身处一个外在于我们熟悉世界的场域

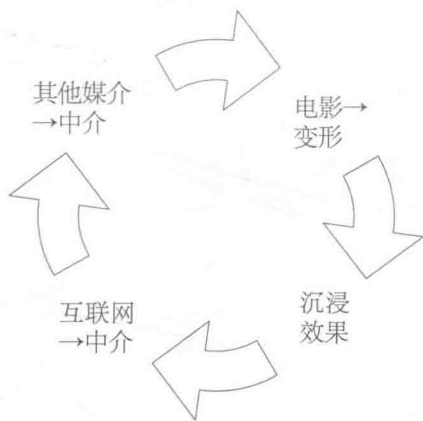


图45 融合媒介的效果所产生的“沉浸”效应

① 查询自<http://blairwitch.proboards.com/board/44/trial-elly-kedward>。

② J. P. Telotte (ed.), *the Cult Film Experience: Beyond All Reason* (Austin, Texas: the University of Texas Press, 1991), p. 270.

的快乐感觉。“中介”是指我们参与文本的能力，比如穆雷举出的在游戏中进行解谜的过程。在本片中，通过线上线下的营销活动，接受者也参与了“布莱尔”项目，包括搜集影片的背景资料、追看相关的访谈和辟谣节目、在网上阅读海瑟的“日记”、梳理大量的“线索资料”以便尝试弄清所谓的“真相”，等等。而这些活动又将接受者逐渐引入了“变形”的阶段，即发生了身份转换，观众将自己代入成为三人组的一员或事件调查员的人设，实现“角色扮演”。穆雷认为，“沉浸”的环境营造得越具有实感，我们就越能够参与和变形。但是，反之也可以成立：在《女巫布莱尔》中，网站、电影文本和其他媒介手段所创造的参与和变形空间，进一步大大加强了沉浸的程度。与网络游戏不同的是，《女巫布莱尔》不是逼真的文本环境→沉浸→中介（参与）→变形的过程，而是交互发生作用的：

两台主观视角摄影机是实现“中介→变形”的关键。与其他部分采取主观视角的电影，如《惊声尖叫》和《湖中女人》（*The Lady in the Lake*, 1947）相比，接受者更容易代入主角身份。正如穆雷所说：“（在《湖中女人》里），你确实能够进入故事当中，并以主角的立场看待事物，但你并不能真的抱住奥黛丽·塔特（Audrey Totter）。”在《女巫布莱尔》中，通过黑白和彩色两部摄影机在三人之间的交替使用，影片既混淆了真实与虚构之间的界限，又为观众提供了视角之间的转换：一开始，黑白摄影机用来拍摄故事中的“纪录片”，而彩色摄影机则用来跟踪“纪录片”的拍摄过程。随着



图46 电影里始终开着两部手提摄影机，且摄影者的身份一直不断变换

三人一步步陷入致命的困境，两台机器在不知不觉间被胡乱使用了，拍摄者也不再固定，而是在三人之间随机变换，成功打破了观众对于现实的把握，并造成了多重视角的主观变形。

《女巫布莱尔》将网络与摄影机突出于焦点地位，它暗示了电子媒体时代电影体验的某种新的现实：当我们被联结为“全球化”的同时，我们实际上却被置于无处（middle of nowhere）。多媒体电影提供的是后现代式破碎的、无中心的、失落的“超文本”。真正吓坏观众的，正是超文本的反复无常和迷宫般的属性——你只有自己找到路径，才能走出它的迷网。

三、结论

综上所述，今天，邪典电影已经从某种低俗的外围位置，进入了电影生产、传播、接受和批评的核心区域。“邪典化”成为电影制作宣传的关键策略，而精心设计的元邪典电影，是企业集团、多种媒介和粉丝参与的集体创造物。邪典电影的地下身份随着午夜场和小剧院的倒闭而消弭，转而成为一种被广泛使用的策略和手段进入主流文化。值得注意的是，这并非是如伯明翰学派所担忧的“被收编”的过程，而是借由新的媒介平台和文化资本全球化的时代风潮，发展出更为千变万化的面貌。相对艾柯所定义的“文本来源于文本”的自发性的邪典化，和马太依斯强调电影作者之关键作用的“邪典表演”（cult as performing cult），后亚文化时代的元邪典电影是跨文本、跨媒介、跨文化和跨地域的不断流动的内容物，其所展现的是整个时代文化多样性的表征。

| 结 语 |

正如波德维尔所说，今天，电影（活动影像）“无论是模拟还是数字，无论是在影院、在家中，或在手掌上——都会保持着自己的力量，激发并迷住未来多年里的观众”^①。作为一个类型电影的邪典电影，也循着另一条路不断进化。这条路时而与大路背道而驰，时而与其谨慎汇合，而大部分时间则保持着暧昧的偏离状态。主流电影史（美国电影史）的脉络，映照邪典电影的历史、概念、风格和文化，而邪典电影的诸多特质，又反过来对主流电影产生难以估量的影响。电影的发展也紧密联结着历史语境，它与其时的社会问题、政治形势、经济、文化、艺术风潮、科技手段等都息息相关。而比起主流电影，邪典电影则更能暴露人们内心的焦虑，更关注和善于表达社会潜在的危机和边缘亚文化意识形态。

在本书中，我们随着时代发展，从产业、文本、接受、风格、类型等多层面探究了邪典电影：20世纪初至40年代是“前邪典时期”，它跨过了两次世界大战、大萧条时期和经济的复苏，经历了从默片到有声技术的实现，见证了黑白胶片到特艺彩色的发展。此时的邪典电影不是营销的产物，而是由于一些原因吸引了小众拥簇，被影迷邪典化的。它们或者在上映之初就引起某种病态的狂热、经久不衰的追随，或者是在电视机普及之初的五六十年代，在“老电影频道”一类节目的循环播映中邪典化。这一时期的邪典电影通常遵循的是古典好莱坞式的叙事手法，但也有些是风格鲜明的超现实主义或表现主义的欧洲先锋艺术电影；风格上以恐怖、科幻、奇幻混杂的“幻想”题材为最多（并始终是邪典电影的最大类），环球和雷电华的B级片贡献了大部分此类电影；同时，也包括一些特定的歌舞片、好莱坞大片，和最具

^① [美] 大卫·波德维尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《世界电影史》（第二版），范倍译，北京大学出版社，2014，第928页。

时代特色的“劝谕电影”。它们共同的特点是能够引起观众的“身体震撼”，切合了某些小众边缘群体的需要，并能在今后的数十年始终拥有热爱它的影迷。

第二次世界大战后至20世纪70年代是邪典电影的黄金时代，而1945—1960年则是到达顶峰前的蓄势待发之时。这段时间，第二次世界大战和大萧条危机都已过去，美国成为超级大国，经济快速复苏。但与此相应，电影业的繁华兴盛却走向衰落。冷战为好莱坞蒙上了阴影，“派拉蒙判决”结束了伟大的制片厂时代，新兴媒体的竞争和郊区生活方式令影院的上座率急剧减少。在好莱坞的“应对机制”中，邪典电影迎来了繁荣，也开始正式走入学术视野。这一阶段，产业手段开始影响电影的邪典化，虽然还不明显。电视播放的老电影、艺术影院上映的欧洲电影和“汽车影院”是此时电影邪典化的三大媒介。除了片库老片外，欧洲的恐怖电影和新浪潮电影、美国的AIP电影和罗杰·科尔曼的青少年剥削片、一些社论电影和艾德·伍德的系列作品成为新的邪典源泉，而剥削电影，随着双片连映制的衰落，逐渐取代B级片成为邪典生力军。它的特质从这时起也开始成为邪典电影的主要特质。风格上，传统的古典好莱坞叙事开始瓦解，欧洲电影的自由、激进、自我指涉和实验技法，与美国社会的冷战焦虑、信仰危机、核武器威胁、青年亚文化运动风潮等，都体现在了邪典电影的文本和接受中。不过，比起七八十年代，这一时期的邪典电影虽然游走于禁忌的边缘，但仍以低成本商业片为主。

20世纪60年代末至70年代末，青年亚文化/反文化浪潮、独立制片资助项目、地下/先锋/实验电影的发展、午夜场和小剧院的蔓延，仿佛打开了潘多拉魔盒，剥削电影的风格开始一股脑朝着狂放不羁、违法乱纪、群魔乱舞的方向发展。它不再必须与好莱坞合谋，借以吸引青少年观众；只要有人资助，影片就能在小剧院的循环上映中大赚一笔，越是惊世骇俗的题材就越能盈利。而另一些独立导演则根本不在意电影是否有票房，只想表达自己的“个人体验”。在这样的情况下，大批与好莱坞彻底背道而驰的影片得以发行，它们又进一步催生了亚文化群体的“仪式性观影”活动。这是一个特殊时期，与之前和之后的情况完全不同：任何邪典化的电影都绝不是好莱坞

式的（尽管可能涉及好莱坞的产业链条）。它们通常在各方面都秉承“对着干”的信条：粗糙技术和糟糕品味结合的“坎普”风格，充斥毒品、同性恋、滥交、摇滚乐、无政府主义等底层亚文化意识形态。独立电影的风格开始前所未有地影响好莱坞，后者清醒地意识到这一文化资本的潜力，竭力对其加以利用。这间接促进了好莱坞的复兴。而这股自由奔放的浪潮也风靡至欧洲，以意大利为重镇的铅黄片、mondo电影、纳粹剥削片等类型在美国吸引了大批邪典影迷。简单来说，黄金时代的邪典电影以第二时期的剥削片为主，而后者又以毒品、歌舞、恐怖/科幻/奇幻题材为主，也包括大量地下/先锋电影和少数好莱坞低预算影片。反文化/亚文化纲领和坎普趣味是它们的特质，午夜场和小剧院是它们的阵地，而仪式性观影是这一时期的标志性现象。

20世纪70年代末，家用视频系统的普及直接导致了邪典黄金时代的结束。青年亚文化浪潮走向衰落，人们不再频繁光顾午夜场和小剧院。好莱坞复兴，独立电影回归主流（或靠近主流）。电影业的新鲜血液“电影小子”，带动了邪典电影与主流大片的融合之路。从这时起，邪典电影开始正式成为一项产业。制片方既要发扬低成本独立电影的风格，又希望满足全部观众（甚至全球观众），同时期待超大预算巨片带来更加庞大的收益。在这样的情况下，“重磅大片”的邪典化顶替逐渐式微的剥削片成为邪典电影的主力。尽管最终能成为“重磅邪典”的影片并不很多，但这一模式却延续至今。风格上，“重磅邪典”几乎都采用“神话叙事”：奇观化的视觉特效和奇幻题材，浓郁的浪漫主义和超现实主义的拍摄手法，纯净无垢的“前现代”想象。与此同时，视频租售取代了小剧场，使邪典老片有机会继续流通，也开启了邪典传播的全球化趋势。一方面，世界其他地区的影迷通过正规途径或黑市交易（大部分是盗版）可以获得许多资源，另一方面，一些公司（特别是DVD制作公司）也将大量外国“极端电影”引入美国。除了欧洲，亚洲、拉美等区域的影片也开始在美国拥有邪典影迷。进入80年代之后，世界格局呈现出更为开放和融合的图景。德国统一、苏联解体，冷战以美国获得胜利而结束。美国的娱乐业实现了集中整合，电影、电视、音乐、出版等全面占领世

界。对电影业来说，票房成为利润的一小部分，“协同效应”才能将利益最大化。巨片战略继续发挥作用，独立电影成为主流电影的其中一种风格。小众电影节或大电影节的某些单元，是唯一存在的仪式性观影怀旧狂欢，也为一些电影人提供了宣传、交流和发行的机会。这一时期的邪典电影，“家庭观影”是最主要的模式，“邪典产业”成为不可避免的趋势。邪典老片在视频租售的流通中依然受到欢迎，一些电影甚至成为“爆冷热门”。“重磅邪典”成为电影邪典化新的也是最主要的类型。

2000年以降，尽管新旧媒体共同活跃，使用互联网和移动媒体看电影已经成为大势所趋。正如我们前文所分析的，互联网观影本身就带有明显的小众特质，一方面，另类文化的过剩减弱了邪典老片的关注度，但另一方面，新的“元邪典大片”及它所产生的协同效应，体现着电子媒体时代电影产业乃至整个流行文化的新趋势。“邪典”不再是某种反文化意识形态的表述或某些小众群体病态热情的对象物，而是一种商业策略通过媒介平台与草根粉丝文化相结合的、不断流变的产物。今天的邪典电影与其他亚文化群体一样，是构成流行文化多样性的组成部分，对其的研究也已从小众的影迷杂志和期刊文章，成为电影批评、媒介研究和文化研究中的重要问题。

我们看到，尽管邪典电影的存在和发展已有近百年的历史，但专门的研究却出现得比较晚，而它成为一个在世界范围内引发电影研究者关注的对象，则更是近年来的事。马太依斯认为：“（邪典电影研究）成为一个紧迫的课题，是近20年来才出现的，而各国学者都不约而同地对其进行探究，则是近10年来才开始的。”不过，在前文中，我们已经挖掘和追溯了20世纪20年代以来所有重要的研究类型，包括前面提到的文本研究、接受研究、审美趣味研究及社会学研究等。总体来讲，邪典电影的研究方法及立场经历了几次风潮：“前邪典”时期的理论家关注到“电影狂热”现象，但当时的法兰克福批评理论对其的观点是否认的，倾向于将其看作是“通俗和大众文化对社会进步造成的消极影响”的有力证明，^①克拉考尔就一针见血地指出：“‘狂热

① Ernest Mathijs and Xavier Mendik (eds.), *the Cult Film Reader* (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 19.

价值’ (cult value) 阻碍了审美与社会的发展。”^①而稍后对邪典现象加以关注的是美国电影批评学派 (American Film criticism)。他们的研究集中于20世纪30年代至60年代,立场不像法兰克福学派那样精英主义:他们认为邪典电影(或具有“狂热价值”的电影)已经跨越了“高雅”和“低俗”的界限,具有超越欧洲艺术电影的特殊价值。波坦金将“汽船米奇”动画片、卓别林喜剧和德国表现主义电影放在一起讨论,因为它们都能引发观众某种共同的反应,而在桑塔格的《关于坎普的札记》里,则圆满地将波坦金的疑问解释为“坎普趣味”。不过,美国电影批评派仍然将电影狂热视作局外人,仅仅存在于正统电影研究视野的余光之中。第二次世界大战之后,邪典电影研究立即与爆裂般发展的青年文化、商业文化和消费主义结合起来,并理所应当站在了亚文化的立场上——或者说,学者开始运用伯明翰学派的亚文化研究理论,分析邪典电影的“风格”和“态度”,认为它不仅是单纯的与众不同,而是表达了对“高阶文化”和“主流审美”的背弃和抵抗。这一时期的邪典电影研究虽然还不具规模,但却非常重要:它意味着理论界对战后一代年轻电影爱好者的趣味的关注。大卫·桑吉克 (David Sanjek) 指出,在20世纪60年代:

年轻人觉得常规的电影批评理论根本不能解释他们(对电影)的趣味和选择。因此,在美国,出现了大量的粉丝杂志,开始使用cult一词来对抗类型电影的冗长无聊和自我重复——(cult)这个词的用法已经变得相当折中主义。^②

自此,邪典电影研究真正进入了学术领域。而20世纪70年代至80年代则迎来了较为快速发展的时期,各种方法和理论都被运用到对其的研究中。最主要的影响来自两方面:首先是类型电影研究的发展。70年代,电影界前所未有的“恐怖潮”引起了批评界对恐怖题材的注意。在这个过程中,运用其

① Siegfried Kracauer, *the Mass Ornament* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1995), p. 325.

② David Sanjek, "Fans notes: the horror film fanzine," *Literature/ Film Quarterly*, no. 18 (1Mar. 990):155.

中的许多时新的“类型电影”研究方法，也被引入了邪典电影研究（恐怖和邪典之间本来就存在着广泛的融合之处），并为研究邪典电影中的性别、种族、意识形态和文本间性等问题搭建了可供借鉴的结构模板。第二个原因，在于传播学和文化研究的发展带来的新视角，使得邪典电影的观众和接受研究就此展开。安妮·杰斯来夫（Anne Jerslev）认为：

通俗艺术的接受研究、青年亚文化审美研究、“艺术世界”（art worlds）的社会学研究、传播学及文化研究的发展……特别是皮埃尔·布尔迪厄的不朽之作《区隔》一书的诞生，为邪典电影研究提供了工具。^①

20世纪80年代以来，正如我们在文中所分析的，是一个过渡的时期：消费主义席卷全球，世界文化相互融合，电影的生产、营销、传播和接受都发生了巨大的转变。对于研究者和从业者来说，邪典电影开始成为某种可以通过营销手段实现的产品。所有的“邪典特性”，比如离经叛道的独立导演、互文的电影文本、仪式性的观影活动、病态的狂热粉丝……都能成为“邪典化”一部影片的特别手法。马太依斯认为，在这个时期，“邪典”属性已经成为一个“后现代主义议题”。^②在他看来，邪典电影已被收编，此时的邪典电影是“自觉的”，是批量生产的，是被商业行为有意邪典化的。他的观点显然是不够全面的，但从学术的角度看，邪典电影研究确实已经成为主流研究的一部分：不管是媒介研究领域（特别是粉丝研究）还是电影研究领域，都将其纳入视野之中。进入90年代，邪典电影研究更是大量涌现，美国和英国在当时就有大批博士论文和专著发行出版。

2000年至今，电子媒介的出现深刻影响了整个社会和人们的生活方式。在这一语境下，很多研究者认为，大众文化已经逐渐趋于同质化和类型化，

① Anne Jerslev, "Semiotics by instinct: 'cult film' as a signifying practice between film and audience," in *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*, eds. Lúcia Nagib and Anne Jerslev (London: B Tauris & Co Ltd), p. 193.

② Ernest Mathijs and Xavier Mendik (eds.), *the Cult Film Reader* (Berkshire: Open University Press, 2008), p. 19.

信息的传播零散化和碎片化，电子媒介促进了媒介的集中而暗中萎缩和削弱了潜在的批判空间。而较为乐观的看法则认为，电子媒介不断地扩大公共领域的范围，“符号暴力”有能力摧毁和冲破一切传统的边界，因而，使各种“异质因素”的成长成为可能。时至今日，全世界的传播学者都在讨论新旧媒介的融合和受众的参与，并认为今天的电影艺术也已成为某种“集体智慧”的产物。对邪典电影来说，观众的积极参与行为本来就是其根本属性之一，而跨媒介手法的运用更是其突破成规的基本手段。显然，邪典电影在今天并非是简单地被主流所收编，或仅仅丰富了主流电影文化的多样性：“邪典化”已成为电影之生产、宣传、传播及接受的重要手段。

附录

世界邪典电影片名索引

8½ (《八部半》), Federico Fellini, 1963, Ita.

9½ Weeks (《爱你九周半》), Adrian Lyne, 1986, US

24 Hour Party People (《24小时派对狂》), Michael Winterbottom, 2002, UK

36th Chamber of Shaolin, the (《少林三十六房》), Lau Kar-leung, 1978, HKG

42nd Street (《第四十二街》), Lloyd Bacon, 1933, US

200 Motels (《200家汽车旅馆》), Tony Palmer, Frank Zappa, 1971, US

300 (《三百勇士》), Zack Snyder, 2006, US

2000 Maniacs (《两千狂人》), Herschell Gordon Lewis, 1964, US

2001: A Space Odyssey (《2001太空漫游》), Stanley Kubrick, 1968, US

Aag/Flames (《复仇的火焰》), Ram Gopal Varma, 2007, India

Abyss, the (《深渊》), James Cameron, 1989, US

Acid Eaters, the (《食酸者》), Byron Mabe, 1968, US

Act of Seeing with One's Own Eyes (《亲眼目击的行动》), Stan Brakhage, 1971, US

Adventures of Robin Hood, the (《罗宾汉历险记》), Michael Curtis, 1938, US

Adventures of Baron Munchausen, the (《终极天将》/《吹牛大王历险记》), Terry Gilliam, 1988, UK/West Ger.

L'Age D'Or (《黄金时代》), Louis Bunuel, 1930, Fran.

Aguirre, the Wrath of God (《阿基拉, 上帝的愤怒》), Werner Herzog, 1972, Ger.

Alfred Packer: the Musical, aka Cannibal! The Musical (《食人魔: 歌舞剧》), Trey Parker, 1993, US

Airplane! (《空前绝后满天飞》), David Zucker, et al., 1980, US

Akira (《阿基拉》), Katsuhiro Otomo, 1988, Jap.

Algiers (《海角游魂》), John Cromwell, 1938, US

- Ali Baba and the Forty Thieves* (《阿里巴巴与四十大盗》), Arthur Lubin, 1944, US
- Alice in Acidland* (《海盜港》), John Donne, 1969, US
- Alice's Restaurant* (《爱丽斯餐厅》), Arthur Penn, 1969, US
- Alien* (《异形》), Ridley Scott, 1979, UK/US
- Aliens* (《异形2》), James Cameron, 1986, UK/US
- All About Eve* (《彗星美人》), Joseph L. Mankiewicz, 1950, US
- All About Heaven Allows* (《深锁春光一院愁》), Douglas Sirk, 1955, US
- All That Jazz* (《爵士春秋》), Bob Fosse, 1979, US
- Allures* (《诱惑》), Jordan Belson, 1961, US
- Alone. Life Wastes Andy Hardy* (《孤独·荒废人生的安迪·哈迪》), Martin Arnold, 1998, Austria
- Alphaville, un étrange aventure de Lemmy Caution* (《阿尔法城》), Jean-Luc Godard, 1965, Fran.
- Altered States* (《变身博士》), Ken Russell, 1980, US
- American Friend, the* (《美国朋友》), Wim Wender, 1977, Ger./Fran.
- American Graffiti* (《美国风情画》), George Lucas, 1973, US
- American Psycho* (《美国精神病人》), Mary Harron, 2000, US
- Amazing Transparent Man, the* (《神奇透明人》), Edgar G. Ulmer, 1960, US
- An Affair to Remember* (《金玉盟》), Leo McCarey, 1957, US
- An American Werewolf in London* (《美国狼人在伦敦》), John Landis, 1981, US
- Andy Warhol's Bad* (《安迪·沃霍尔的〈坏〉》), Jed Johnson, 1977, US
- Angel Heart* (《天使之心》), Alan Parker, 1987, US
- Angel of Vengeance* (《四五口径女郎》), Abel Ferrara, 1981, US
- Animatrix, the* (《黑客帝国动画版》), Peter Chung/Andy Jones/Takeshi Koike, et al., 2003, US
- Annie* (《小安妮》), John Huston, 1982, US
- Annie Hall* (《安妮·霍尔》), Woody Allen, 1977, US
- Anniversary, the* (《周年纪念》), Roy Ward Baker, 1968, UK
- Antonio das Mortes* (《安托尼奥之死》), Glauber Rocha, 1969, Bra./Fran.
- Anthrophagous* (《食尸人》), Joe D'Amato, 1980, Ita.

- Arena, the* (《竞技场》), Steve Carver, Joe D'Amato, 1974, US
- AI* (《人工智能》), Steven Spielberg, 2001, US
- Ashes of Time* (《东邪西毒》), Wong Kar-Wai, 1994, HKG
- Assault on Precinct 13* (《血溅13号警署》), John Carpenter, 1976, US
- Astro Boy* (《铁臂阿童木》), 手冢治虫, 1963, Jap.
- Atame* (《捆住我, 困住我》), Pedro Almodóvar Caballero, 1990, Spain
- Attack of the Crab Monsters* (《大战螃蟹魔王》), Roger Corman, 1957, US
- Attack of the Killer Tomatoes, the* (《杀人番茄》), John De Bello, 1978, US
- Audition* (《切肤之爱》), Takashi Miike, 1999, Jap./South Korea
- Avatar* (《阿凡达》), James Cameron, 2009, US
- Awakening of the Beast/ O Ritual dos Sadico* (《恶魔觉醒》), Jose Mojica Martins, 1970, Bra.
- Back to the Future* (《回到未来》), Robert Zemeckis, 1985, US
- Badlands* (《穷山恶水》), Terrence Malick, 1974, US
- Bad Taste* (《坏品味》), Peter Jakson, 1987, NZ
- Baise-moi* (《强暴我》), Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, 2000, Fran.
- Barfly* (《酒心情缘》), Barbet Schroeder, 1987, US
- Barbarella* (《太空英雄芭芭丽娜》), Roger Vadim, 1968, US
- Basic Instinct* (《本能》), Paul Verhoeven, 1992, US/Fran.
- Basket Case* (《篮子里的恶魔》), Frank Henenlotter, 1982, US
- Batebabe: The Dark Nightie* (《蝙蝠宝贝》), John Bacchus, 2009, US
- Batman* (《蝙蝠侠》), Tim Burton, 1989, US
- Battle of Brazil, the* (《巴西之战》), Jack Matthews, 1996, US
- Battle Royal* (《大逃杀》), Kinji Fukasaku, 2000, Jap.
- Battlefield Earth* (《地球战场》), Roger Christian, 2000, US
- Battleship Potemkin* (《战舰波将金号》), Sergei Eisenstein, 1925, Soviet Union
- Beast from 20000 Fathoms, the* (《原子怪兽》), Eugene Lourie, 1953, US
- Beat the Devil* (《击败恶魔》), John Huston, 1953, UK
- Bedazzled* (《迷魂阵》), Stanley Donen, 1967, US
- Bedtime for Bonzo* (《君子红颜》), Frederick de Cordova, 1951, US

- Be Kind Rewind* (《王牌制片家》), Michael Gondry, 2008, UK/US
- Begotten* (《受生》), E.Elias Merhige, 1991, US
- Behind the Green Door* (《绿门之后》), Jim Mitchell / Artie Mitchell, 1972, US
- Belivers, the* (《纽约大怪谈》), John Schlesinger, 1987, US
- Belle de Jour* (《白日美人》), Louis Bunuel, 1967, Fran./Ita.
- La Belle et la bête* (《美女与野兽》), Jean Cocteau, 1946, Fran.
- Beyond, the* (《鬼驱人》), Lucio Fulci, 1981, Ita.
- Beyond the Time Barrier* (《穿越时空》), Edgar G.Ulmer, 1960, US
- Beyond the Valley of the Dolls* (《飞跃美人谷》), Russ Meyer, 1970, US
- Big Chill, the* (《山水又相逢》), Lawrence Kasdan, 1983, US
- Big Heat, the* (《大内幕》/《芝加哥剿匪战》), Fritz Lang, 1953, US
- Big Lebowski, the* (《谋杀绿脚趾》), Joel Coen, Ethan Coen, 1998, US
- Big Silent, the/Il Grande Silenzio* (《巨大的沉默》), Sergio Corbucci, 1968, Ita.
- Big Sleep* (《夜长梦多》), Howard Hawks, 1946, US
- Bigamist, the* (《重婚者》), Ida Lupino, 1953, US
- Bill and Ted's Bogus Journey* (《比尔和特德历险记》), Peter Hewitt, 1991, US
- Bishop's Wife, the* (《主教之妻》), Henry Koster, 1947, US
- Billy Jack* (《比利·杰克》), T.C.Frank, 1971, US
- Black Cat, the/House of Doom/The Vanishing Body* (《黑猫》), Edgar G. Ulmer, 1934, US
- Black Caesar* (《黑凯撒》), Larry Cohen, 1973, US
- Black Emanuelle* (《黑艾曼纽》), Bitto Alertini, 1975, Ita.
- Black Mama White Mama* (《被束缚的女人》), Eddie Romero, 1973, US/Philippines
- Black Narcissus* (《黑水仙》/《雪岭春梦》), Michael Powell, 1947, UK
- Black Sunday/the Mask of the Demon* (《黑色星期天》), Mario Bava, 1960, Ita.
- Blackboard Jungle* (《黑板丛林》), Richard Brooks, 1955, US
- Blacula* (《博古拉》), William Crain, 1972, US
- Blade Runner* (《银翼杀手》), Ridley Scott, 1982, US
- Blair Witch Project, the* (《女巫布莱尔》), Daniel Myrick, 1999, US
- Blank Generation, the* (《茫然的一代》), Ivan Karl / Amos Poe, 1976, US

- Blast! / Fianl Comedown, the* (《最后的倒数》), Oscar Williams, 1972, US
- Blazing Saddles* (《灼热的马鞍》/《神枪小子》), Mel Brooks, 1974, US
- Blob, the* (《变形怪体》), Irvin S. Yeaworth. Jr, 1958, US
- Blonde Ambition* (《金发美女的野心》), John Amero, 1981, US
- Blood Feast* (《血宴》), Herschell Gordon Lewis, 1963, US
- Blood from the Mummy's Tomb, the* (《木乃伊坟墓之血》), Seth Holt, 1971, UK
- Blood on Satan's Claw* (《撒旦之鸦》), Piers Haggard, 1971, UK
- Blood Simple* (《血迷宫》), Ethan Coen, 1984, US
- Blood Splattered Bride, the* (《血溅新娘》), Vincente Arenda, 1972, Spain
- Blow Job* (《口交》), Andy Warhol, 1963, US
- Blow-up* (《放大》), Michelangelo Antonioni, 1966, UK/Ita./US
- Blue Steel* (《霹雳蓝天使》), Kathryn Bigelow, 1989, US
- Blue Sunshine* (《蓝色阳光》), Jeff Lieberman, 1978, US
- Blue Velvet* (《蓝丝绒》), David Lynch, 1986, US
- Blues Brothers, the* (《蓝调兄弟》/《福禄双霸天》), John Landis, 1980, US
- Body Heat* (《体热》), Lawrence Kasdan, 1981, US
- Body Snatchers, the* (《外星人入侵》), Able Ferrara, 1993, US
- Bolero* (《波丽露》), John Derek, 1984, US
- Boogeyman, the* (《恶巫》), Ulli Lommel, 1980, US
- Bonnie and Clyde* (《邦妮与克莱德》), Arthur Penn, 1967, US
- Born in Flames* (《硝烟中的玫瑰》), Lizzie Borden, 1983, US
- Bound* (《惊世狂花》), Andy Wachowski and Lana Wachowski, 1996, US
- Bout de soufflé, a* (《筋疲力尽》), Jean-Luc Godard, 1960, Fran.
- Boyz N the Hood* (《街区男孩》), John Singleton, 1991, US
- Boy and His Dog, a* (《孩子与狗》), L.Q. Jones, 1975, US
- Braindead* (《群尸玩过界》), Peter Jackson, 1992, NZ
- Bram Btoker's Dracula* (《吸血惊情四百年》), Francis Ford Coppola, 1992, US
- Branded to Kill* (《杀手烙印》), Seijun Suzuki, 1967, Jap.
- Brazil* (《巴西》/《异想天开》), Terry Gilliam, 1985, UK

- Breathless* (《断了气》), Jim McBride, 1983, US
- Bride of Frankenstein* (《弗雷肯斯坦新娘》), James Whale, 1935, US
- Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (《惊天动地抢人头》), Sam Peckinpah, 1974, US/Mex.
- Bringing up Baby* (《育婴奇谭》), Howard Hawks, 1938, US
- Brood, the* (《灵婴》), David Cronenberg, 1979, Can.
- Brother from another Planet, the* (《异星兄弟》), John Sayles, 1984, US
- Budda Ho-tep* (《打鬼王》), Don Coscarelli, 2002, US
- Bubblegum Crisis* (《泡泡糖危机》), Akiyama/Goda/Hayashi/Obari/Takayama, 1987, Jap.
- Bullet for the General, the* (《将军的子弹》), Damiano Damiani, 1967, Ita.
- Burden of Dreams* (《梦想的危机》), Les Blank, 1982, US
- Burn! /Queimada* (《奎马达政变》), Gillo Pontecorvo, 1970, Ita. /Fran.
- Cabinet of Dr. Caligari, the* (《卡里加利博士的小屋》), Robert Wiene, 1919, Ger.
- Caddy Shack* (《疯狂高尔夫》), Harold Ramis, 1980, US
- Café Flesh* (《肉欲咖啡馆》), Stephen Sayadian, et al., 1982, US
- Caged Heat* (《监狱风云录》), Jonathan Demme, 1974, US
- Caligula* (《罗马帝国艳情史》/《卡里古拉》), Tinto Brass, 1979, Ita./Hun./US
- Cannibal Ferox* (《食人族》), Umberto Lenzi, 1981, Ita.
- Cannibal Holocaust* (《人食人实录》), Ruggero Deodato, 1979, Ita.
- Cannibal Girls* (《食人女》), Ivan Reitman, 1973, Can.
- Cannibal Man, the/Apartment on the 13th Floor* (《食人族的男人》), Eloy De la Iglesia, 1972, Spain
- Captain Blood* (《喋血船长》), Michael Curtiz, 1935, US
- Carnival of Souls* (《灵魂狂欢节》), Herk Harvey, 1962, US
- Carrie* (《魔女嘉莉》), Brian De Palma, 1976, US
- Casablanca* (《卡萨布兰卡》), Michael Curtiz, 1942, US
- Cat People* (《豹人》), Jacques Tourneur, 1942, US
- Catwoman* (《猫女》), Pitof, 2004, US
- Chafed Elbows* (《暴躁之肘》), Robert Dowey Sr., 1966, US
- Chainsaw Sally* (《链锯萨莉》), Jimmyo Burril, 2004, US

- Un Chant d'Amour* (《情歌恋曲》), Jean Genet, 1950, Fran.
- Chelsea Girls* (《切尔西女孩》), Morrissey/Warhol, 1966, US
- Un chien andalou* (《一条安达鲁狗》), Luis Bunuel, Salvador Dali, 1929, Fran.
- Celine and Julie Go Boating/Celine et Julie Von en Bateau* (《塞琳和朱丽去航船》), Jacques Rivette, 1974, Fran.
- Chasing Amy* (《猜·情·寻》), Kevin Smith, 1997, US
- Child's Play III* (《鬼娃回魂3》), Jack Bender, 1991, US
- Children of Paradise* (《天堂的孩子》), Marcel Carne, 1946, Fran.
- Chilly Scence of Winter/Head Over Heels* (《寒冷冬日的场景》), Joan Micklin Silver, 1982, US
- Chinese Ghost Story, a* (《倩女幽魂》), Siu-Tung Ching, 1987, HKG
- Chinese Opium Den* (《中国鸦片馆》), William K.L.Dickson (?), 1894, US
- Choose Me* (《选择我》), Alan Rudolph, 1984, US
- Christiane F* (《堕落街》), Uli Edel, 1981, US
- Christmas on Mars* (《火星圣诞》), Wayne Coyne et al., 2008, US
- Chunking Express* (《重庆森林》), Wong Kar-wai, 1994, HKG
- Ciao! Manhattan* (《再见曼哈顿》), John Palmer/David Weisman, 1972, US
- Cisco Pike* (《西斯科·派克》), Bill L.Norton, 1972, US
- Citizen Kane* (《公民凯恩》), Orsen Welles, 1941, US
- City of the Living Dead* (《僵尸城市》), Lucio Fulci, 1980, Ita.
- City on Fire* (《龙虎风云》), Ringo Lam, 1987, HKG
- Clerks* (《疯狂店员》), Kevin Smith, 1994, US
- Clockers* (《悬疑犯》), Spike Lee, 1995, US
- Clockwork Orange, a* (《发条橙》), Stanley Kubrick, 1971, US
- Close Encounters of the Third Kind* (《第三类接触》), Steven Spielberg, 1977, US
- Cobra Woman, the* (《眼镜蛇女》), Robert Siodmak, 1944, US
- Coffy* (《科菲》), Jack Hill, 1973, US
- College* (《大学》), James W. Horne, Buster Keaton, 1927, US
- Conan the Barbrian* (《野蛮人柯南》), John Milius, 1982, US

- Connection, the/Cool world, the* (《冷酷的世界》), Shirly Clark, 1963, US
- Conqueror Worm, the* (《毁灭之虫》), Michael Reeves, 1968, UK
- Control* (《控制》/《黑色青春挽歌》), Anton Corbijn, 2007, UK/US/Aus./Jap.
- Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover, the* (《情欲色香味》), Peter Greenaway, UK/The Netherlands
- Cool and Crazy, the* (《冷酷与疯狂》), William Witney, 1958, US
- Crash* (《欲望号快车》), David Cronenberg, 1996, Can.
- Crow, the* (《乌鸦》), Alex Proyas, 1994, US
- Cry-Baby* (《眼泪阿飞》), John Waters, 1990, US
- Cry of the Banshee* (《女妖复仇》), Gordon Hessler, 1970, UK
- Cube* (《异次元杀阵》/《心慌方》), Vincent Natali, 1997, Can.
- Cure* (《X圣治》), Kiyoshi Kurosawa, 1997, Jap.
- Cutthroat Island* (《割喉岛》), Renny Harlin, 1995, US
- Cutter's Way* (《终极手段》), Ivan Passer, 1981, US
- Dark Star* (《暗淡的星》/《黑星球》/《征空杂牌军》), John Carpenter, 1974, US
- Dance Girl, Dance* (《跳吧, 女孩》), Dorothy Arzner, 1940, US
- Daughters of Darkness* (《黑暗之女》), Harry Kumel, 1971, Fran./Bel.
- Day the Earth Stood Still, the* (《地球停转日》), Robert Wise, 1951, US
- Day the World Ended* (《世界末日》), Roger Corman, 1955, US
- Dazed and Confused* (《年少轻狂》), Richard Linklater, 1993, US
- Deadly Weapons* (《死亡武器》), Doris Wishman, 1974, US
- Dead or Alive* (《生存还是毁灭: 犯罪者》), Takashi Miike, 1999, Jap.
- Death Proof* (《死亡证明》), Quentin Tarantino, 2007, US
- Death Race 2000* (《死亡飞车2000》), Paul Bartel, 1975, US
- Death Watch* (《临终看护》), Vic Morrow, 1966, US
- Debbie Does Dallas* (《黛比达拉斯》), Jim Clark, 1978, US
- Decline of Western Civilization, the* (《西方文明的衰落》), Penelope Spheeris, 1981, US
- Deep End* (《早春》), Jerzy Skolimowski, 1971, UK/Ger/Pol.
- Deep Red/Profondo Rosso* (《深夜血红》), Dario Argento, Ita.

- Deep Throat* (《深喉》), Gerard Damiano, 1972, US
- Deliverance* (《激流四勇士》), John Boorman, 1972, US
- Demon Seed* (《魔种》), Donald Cammell, 1977, US
- Desperate Living* (《绝望生活》), John Waters, 1977, US
- Detour* (《绕道》), Edgar G. Ulmer, 1946, US
- Devil in Miss Jones, the* (《琼斯小姐内心的魔鬼》), Gerard Domiano, 1973, US
- Devil, the* (《恶魔》), Ken Russell, 1971, UK
- Le Diable est parmi nous / The Possession of Virginia* (《魔鬼在我们中间》/《弗吉尼亚的着魔》), Jean Beaudin, 1972, Can.
- Die Hard* (《虎胆龙威》), John McTiernan, 1988, US
- Diner* (《餐馆》) Barry Levinson, 1982, US
- Dirty Dancing* (《辣身舞》), Emile Ardolino, 1987, US
- Dirty Harry* (《辣手神探夺命枪》/《肮脏的哈利》), Don Siegel, 1971, US
- Diva* (《女主角》), Jean-Jacques Beineix, 1982, Fran.
- Django* (《姜戈》), Sergio Corbucci, 1966, Ita/Spa.
- D.O.A* (《死亡旋涡》), Rudolph Mate, 1950, US
- La Dolce Vita* (《甜蜜的生活》), Federico Fellini, 1960, Ita.
- Don't Look Back* (《别回头》), D.A. Pennebaker, 1967, US
- Don't Torture a Duckling* (《别动酷刑》), Lucio Fulci, 1972, Ita.
- Donnie Darko* (《死亡幻觉》), Rechard Kelly, 2001, US
- Dracula* (《吸血鬼》), Tod Browning, 1931, US
- Driller Killer* (《电钻杀手》), Abel Ferrara, 1979, US
- Dr.Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (《奇爱博士》), Stanley Kubrick, 1964, US/UK
- Drugstore Cowboy* (《迷幻牛郎》), Gus Van Sant, 1989, US
- Duck Amuck* (《混乱达菲鸭》), Chuck Jones, 1953, US
- Duck Soup* (《鸭羹》), Leo McCarey, 1933, US
- Dune* (《沙丘》), David Lynch, 1984, US
- East of Borneo* (《东婆罗洲》), George Melford, 1931, US

- Easy Rider* (《逍遥骑士》), Dennis Hopper, 1969, US
- Ecstasy* (《入迷》), Gustav Machaty, 1933, Cze./Aus.
- Ed Wood* (《艾德·伍德》), Tim Burton, 1994, US
- Edward Scissorhands* (《剪刀手爱德华》), Tim Burton, 1990, US
- El Topo* (《鼯鼠》), Alejandro Jodorowsky, 1970, Mex./US
- Elephant Man, the* (《象人》), David Lynch, 1980, US
- Enchanted Cottage, the* (《迷情豪宅》), John Cromwell, 1947, US
- Emmanuelle* (《艾曼妞》), Just Jaeckin, 1974, Fran.
- Emmanuelle and the Last Cannibals* (《艾曼妞与最后食人族》), Aristide Massaccesi, 1977, Ita.
- Emperor Tomato Ketchup* (《番茄酱皇帝》), Shuji Terayama, 1971, Jap.
- Empire* (《帝国大厦》), Andy Warhol, 1964, US
- Enter the Dragon* (《龙争虎斗》), Robert Clouse, 1973, HKG / US
- Equinox* (《黎明前的野兽》), Jack Woods / Mark Thomas McGee, 1970, US
- Eraserhead* (《橡皮头》), David Lynch, 1977, US
- Even Dwarfs Started Small* (《侏儒流氓》), Werner Herzog, 1970, Ger.
- Everything You Always Wanted to Know about Sex * But Were Afraid to Ask* (《性爱宝典》), Woody Allan, 1972, US
- Evil Dead, the* (《鬼玩人》/《尸变》), Sam Raimi, 1981, US
- Evil Dead II, the* (《鬼玩人2》), Sam Raimi, 1981, US
- Exotica* (《色情酒店》), Atom Egoyan, 1994, Can.
- eXistenZ* (《感官游戏》), David Cronenberg, 1999, Can./UK
- Eyes Without a Face* (《没有面孔的眼睛》), Georges Franju, 1958, Fran.
- Exorist, the* (《驱魔人》), William Friedkin, 1973, US
- Face in the Crowd* (《人海浮沉录》/《人群中的脸》), Elia Kazan, 1957, US
- Faces of Dead* (《死亡脸孔》), John Alan Schwartz as Conan Le Cilaire, 1978, US
- Fame* (《名扬四海》), Alan Parker, 1980, US
- Fan, the* (《狂迷》), Tony Scott, 1990, US
- Fantasia* (《幻想曲》), Samuel Armstrong, et al., 1940, US

- Fantastic Voyage* (《奇异的旅程》), Richard Fleischer, 1966, US
- Fantomas* (《方托马斯》), Louis Feuillade, 1917-1919, Fran.
- Far from Heaven* (《远离天堂》), Todd Haynes, 2002, US
- Fargo* (《冰血暴》), the Coen brothers, 1996, US
- Fascination* (《魔力》), Jean Rollin, 1979, Fran.
- Fast Times at Ridgemont High* (《开放的美国学府》/《油脂妹》), Amy Heckerling, 1982, US
- Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (《小野猫公路历险记》), Russ Meyer, 1966, US
- Fellini Satyricon* (《爱情神话》/《萨蒂里孔》), Federico Fellini, 1969, Ita.
- Female Trouble* (《女人的烦恼》), John Waters, 1974, US
- La Femme Nikita* (《女囚尼基塔》), Luc Besson, 1990, Fran./Ita.
- Ferris Bueller's Day Off* (《春天不是读书天》), John Hughes, 1986, US
- Field of Dreams* (《梦幻之地》), Phil Alden Robinson, 1989, US
- Fifth Element, the* (《第五元素》), Luc Besson, 1997, Fran.
- Fight Club* (《搏击俱乐部》), David Finch, 1999, US
- Final Fantasy* (《最终幻想: 灵魂深处》), Hironobu Sakaguchi, 2001, Jap.
- Final Comedown, the* (《最后的失望》), Oscar Williams, 1972, US
- First Nudie Musical, the* (《第一部裸体歌舞片》), Mark Haggard, 1976, US
- Firstful of Dollars, the/Per un Pugno di Dollari* (《荒野大镖客》), Sergio Leone, 1964, Ita./Ger./Spa.
- Fist of Fury* (《精武门》), Wei Lo, 1972, HKG
- Fitzcarraldo* (《陆上行舟》), Werner Herzog, 1982, Peru/West Ger.
- Five Deadly Venoms* (《五毒》), Cheh chang, 1978, HKG
- Five Easy Pieces* (《五首歌》), Bob Rafelson, 1970, US
- Five Million Years to Earth* (《火星地球大袭击》), Roy Ward Baker, 1968, UK
- Flaming Creatures* (《热血造物》), Jack Smith, 1963, US
- Flavia the Heretic* (《修女禁恋》/《法拉维亚修女受难记》), Gianfranco Mingozzi, 1974, Ita./Fran.
- Flesh* (《热肉渣之肉》), Paul Morrissey, 1968, US
- Flower Thief, the* (《花贼》), Ron Rice, 1960, US

- Fly, the* (《变蝇人》), David Cronenberg, 1986, US/UK/Can.
- Footlight Parade* (《华清春暖》), Lloyd Bacon, 1933, US
- For Y'ur Height Only* (《小矧子勇斗大矧子》), Eddie Nicart, 1981, Philippines
- Forbidden Planet* (《禁忌星球》), Fred M. Wilcox, 1956, US
- Forbidden Zone* (《禁区》), Richard Elfman, 1982, US
- Foxes* (《小狐狸》), Adrian Lyne, 1980, US
- Foxy Brown* (《狡猾的布朗》), Jack Hill, 1974, US
- Forbidden Planet* (《禁忌星球》), Fred Mcleod Wilcox, 1955, US
- Force of Evil* (《痛苦的报酬》), Abraham Polonsky, 1948, US
- Frankenstein* (《科学怪人》), James Whale, 1931, US
- Freaks* (《畸形人》), Tod Browning, 1932, US
- Freak Orlando* (《怪诞的奥兰多》), Ulrike Ottinger, 1981, Ger.
- Freddy vs. Jason* (《佛莱迪大战杰森》), Ronny Yu, 2003, US
- Freeway Mad II: Confession of a Trickbaby* (《极速惊魂2: 诡娃招供》), Matthew Bright, 1999, US
- Friday the 13th* (《13号星期五》), Shawn S. Cunningham, 1980, US
- Fritz the Cat* (《怪猫菲力兹》), Ralph Bakshi, 1972, US
- From Dusk Till Dawn* (《杀出个黎明》), Robert Rodriguez, 1995, US
- Fullmetal Alchemist* (《钢之炼金术师》), Seiji Mizushima, 2003-2004, Jap.
- Full Metal Yakuza* (《全金属暴徒》), Takashi Miike, 1997, Jap.
- Galaxy Quest* (《银河追缉令》), Dean Parisot, 1997, US
- Game of Death* (《死亡游戏》), Robert Clouse / Bruce Lee, 1978, HKG / US
- Gas! -Or-How it Became Necessary to Destroy the World in Order to Save It* (《瓦斯! 或我们为何必须为了拯救世界而毁灭世界》), Roger Corman, 1970, US
- Gentlemen Prefer Blondes* (《绅士爱金发女郎》), Howard Hawks, 1953, US
- George Lucas in Love* (《卢卡斯情史》), Joe Nussbaum, 1999, US
- Gestapo's Last Orgy* (《盖世太保的最后狂欢》), Cesare Canevari, 1977, Ita.
- Ghost in the Shell* (《攻壳机动队》), Mamoru Oshii, 1995, Jap./US
- Ghost in the Shell 2: Innocence* (《攻壳机动队2: 无罪》), Mamoru Oshii, 2004, Jap.

- Ghost World* (《幽灵世界》), Terry Zwigoff, 2001, US
- Gilda* (《吉尔达》), Charles Vidor, 1946, US
- Gimme Shelter* (《给我庇护》), Albert and David Maysles, 1970, US
- Ginger Snaps* (《变种女狼》), John Fawcett, 2000, Can.
- Ginger Snaps II: Unsealed* (《变种女狼2》), Brett Sullivan, 2003, Can.
- Ginger Snaps III: Ginger Snaps Back* (《变种女狼前传》), Grant Harvey, 2004, Can.
- Girl Can't Help It, the* (《春风得意》), Frank Tashlin, 1956, US
- Glen or Glenda* (《忽男忽女》), Edward D. Wood Jr., 1952, US
- Godfather, the* (《教父》), Francis Ford Coppola, 1972, US
- Gods Must Be Crazy, the* (《上帝也疯狂》), Jamie Uys, 1980, South African
- Godzilla, King of the Monsters* (《哥斯拉: 怪兽之王》), Ishiro Honda, 1956, US/Jap.
- Go Fish* (《钓鱼去》), Rose Troche, 1994, US
- Gold Diggers of 1933* (《1933年淘金女郎》), Mervyn LeRoy, 1933, US
- Gone with the Wind* (《乱世佳人》), Victor Fleming, 1939, US
- Good, the Bad and the Ugly, the /Il Buono, il Brutto, il Cattivo* (《黄金三镖客》), Sergio Leone, 1966, Ita./Spa./Ger.
- Gordon's War* (《戈登的战争》), Ossie Davis, 1973, US
- Gospel According to St. Matthew, the* (《马太福音》), Pier Paolo Pasolini, 1964, Ita.
- La grande bouffe* (《饕餮大餐》), Marco Ferreri, 1973, Fran.
- Graduate, the* (《毕业生》), Mike Nichols, 1967, US
- Grease* (《油脂》), Randal Kleiser, 1978, US
- Grease2* (《油脂2》), Patricia Birch, 1982, US
- Great Rock 'n' Roll Swindle, the* (《摇滚大骗局》), Julien Temple, 1980, UK
- Great Texas Dynamite Chase, the* (《得克萨斯动感大追击》), Michael Pressman, 1976, US
- Greetings* (《帅气逃兵》), Brian De Palma, 1968, US
- Grindhouse* (《磨坊电影》), Robert Rodriguez, et al., 2007, US
- Groove* (《凹槽》), Greg Harrison, 2000, US
- Gummo* (《奇异小子》), Harmony Korine, 1997, US
- Gun Crazy* (《枪疯》), Joseph H. Lewis, 1950, US

- Habit* (《习惯》), Larry Fessenden, 1997, US
- Hairspray* (《发胶》), John Waters, 1988, US
- Halloween* (《月光光心慌慌》), John Carpenter, 1978, US
- Hallucination Generation* (《幻觉的产生》), Edward Mann, 1966, US
- Hannibal* (《汉尼拔》), Ridley Scott, 2001, US
- Happiness* (《你快乐吗?》), Todd Solondz, 1998, US
- Happiness of the Katakuri* (《搞鬼小筑》), Takashi Miike, 2001, Jap.
- Happy Together* (《春光乍泄》), Wong Kar-wai, 1997, HKG
- Hard Day's Night, a* (《一夜狂欢》), Richard Lester, 1964, UK/US
- Harder They Come, the* (《不速之客》), Perry Henzell, 1973, Jamaica
- Harlis* (《哈丽丝》), Robert Van Ackeren, 1972, Ger.
- Harold and Kumar Go to White Castle* (《猪头逛大街》), Danny Leiner, 2004, Can./Ger.
- Harold and Maude* (《哈罗德和穆德》), Hal Ashby, 1971, US
- Harry Potter I-7* (《哈利·波特》系列), Chris Columbus, et al., 2001, US
- Harvey* (《迷离世界》), Henry Koster, 1950, US
- Haxan* (《历代的女巫》), Benjamin Christensen, 1922, Swe.
- Head* (《毛发》), Rob Rafelson, 1968, US
- Heart of Glass* (《玻璃精灵》), Werner Herzog, 1976, West Ger.
- Heat* (《热肉渣之热》), Paul Morrissey, 1972, US
- Heathers* (《希德姐妹帮》), Michael Lehmann, 1989, US
- Heaven's Gate* (《天堂之门》), Michael Cimino, 1980, US
- Heavy Metal* (《宇宙奇趣录》), Gerald Potterson, 1981, Can.
- Hedwig and the Angry Inch* (《愤怒的一英寸》), John Cameron Mitchell, 2001, US
- Heimat* (《故乡三部曲》), Edgar Reitz, 1984, Ger.
- Hellraiser* (《养鬼吃人》/《猛鬼追魂》), Clive Barker, 1987, US
- Hellzapoppin'* (《急速摇摆舞》), H.C.Potter, 1941, US
- Help!*(《救命》), Richard Lester, 1965, UK
- Henri-Georges Clouzot's Inferno* (《乔治克鲁佐的地狱》), Serge Bromberg / Ruxandra Medrea, et al., 2009, Fran.

- Henry & June* (《情迷六月花》), Phillip Kaufman, 1990, US
- Henry: Portrait of a Serial Killer* (《杀手的肖像》), John McNaughton, 1986, US
- High School Confidential* (《高校机密》), Jack Arnold, 1958, US
- Hill Have Eyes, the* (《隔山有眼》), Wes Craven, 1977, US
- Hiroshima Mon Amour* (《广岛之恋》), Alain Resnais, 1985, Fran.
- His Girl Friday* (《女友礼拜五》), Howard Hawks, 1940, US
- Histoire d'O* (《O娘的故事》), Just Jaeckin, 1975, Fran.
- Hitcher, the* (《搭车人》), Robert Harmon, 1986, US
- Hitch-Hiker, the* (《搭便车的人》), Ida Lupino, 1953, US
- Holiday* (《休假日》), George Cukor, 1938, US
- Hollywood Boulevard* (《好莱坞大道》), Allan Arkush and Joe Dante, 1976, US
- Hollywood Chainsaw Hookers, the* (《好莱坞电锯妓女》), Fred Olen Ray, 1988, US
- Holy Mountain, the* (《圣山》), Alejandro Jorowsky, 1973, Fran./Mex./US
- Honeymoon Killer, the* (《甜心蜜月杀手》), Leonard Kastle, 1970, US
- Hoop Dreams* (《篮球梦》), Steve James, 1994, US
- House of 1000 Corpses* (《千尸屋》), Rob Zombie, 2003, US
- House on Haunted Hill* (《猛鬼屋》), William Castle, 1959, US
- House on the Edge of the Park* (《公园旁的凶屋》), Ruggero Deodato, 1980, Ita.
- House with the Laughing Windows, the* (《笑窗之屋》), Pupi Avati, 1976, Ita.
- House of Wax 3D* (《蜡像馆》), Andre de Toth, 1953, US
- Hudsucker Proxy, the* (《影子大亨》/《金钱帝国》), Joel Coen and Ethan Coen, 1994, UK/Ger./US
- Human Traffic* (《情爱四人帮》), Justin Kerrigan, 1999, UK/Ireland
- I Drink Your Blood* (《饮汝之血》), David E. Durston, 1970, US
- I Saw What You Did* (《你干的事瞒不了我》), William Castle, 1965, US
- I Spit on Your Grave* (《我唾弃你的坟墓》), Meir Zarchi, 1978, US
- I Married a Monster from Outer Space* (《我老公是外星人》), Gene Fowler Jr., 1958, US
- I Walked with a Zombie* (《与僵尸同行》), Jacques Tourneur, 1943, US
- I Was a Teenage Werewolf* (《我是少年狼》), Gene Fowler Jr., 1957, US

- I Will Walk Like a Crazy Horse* (《我像疯马般行走》), Fernando Arrabal, 1973, Fran.
- Ichi the Killer* (《杀手阿一》), Takashi Miike, 2001, Jap.
- Idiocrazy* (《蠢蛋进化论》), Mike Judge, 2006, US
- If....* (《如果》), Lindsay Anderson, 1968, UK
- Imitation of Life* (《春风秋雨》), Douglas Sirk, 1959, US
- Ilsa, She Wolf of the SS* (《纳粹女魔头》), Don Edmonds, 1975, US/West Ger.
- I'm Not There* (《我不在那儿》), Tod Haynes, 2007, US/Ger.
- In a Lonely Place* (《兰闺艳血》), Nicolas Ray, 1950, US
- In Bruges* (《杀手没有假期》), Martin McDonagh, 2008, US
- In the Realm of the Senses* (《感官世界》/《感官王国》), Nagisa Oshima, 1976, Fran./Jap.
- Inauguration of the Pleasure Dome* (《极乐大厦揭幕》), Kenneth Anger, 1954, US
- Indiana Jones and the Temple of Doom* (《夺宝奇兵之魔宫传奇》), Steven Spielberg, 1984, US
- Indiana Jones and the Last Crusade* (《夺宝奇兵之圣战奇兵》), Steven Spielberg, 1989, US
- Inferno* (《地狱》), Dario Argento, 1980, Ita.
- Inglorious Bastards* (《戴罪立功》), Enzo Castellari, 1978, Ita.
- Inglourious Basterds* (《无耻混蛋》), Quentin Tarantino, 2009, US/Ger.
- Inland Empire* (《内陆帝国》), David Lynch, 1996, Fran./Poland/US
- Innerspace* (《惊异大奇航》), Joe Dante, 1987, US
- The Invasion* (《致命拜访》), Oliver Hirschbiegel and James McTeigue, 2007, US
- Invasion of the Body Snatchers* (《天外魔花》), Don Siegel, 1956, US
- Invasion of the Body Snatchers* (《人体异形》), Philip Kaufman, 1976, US
- Invocation of My Demon Brother* (《招魂》), Kenneth Anger, 1969, US
- Iron Horse, the* (《铁骑》), John Ford, 1924, US
- Irreversible* (《不可撤销》), Gaspar Noe, 2002, Fran.
- Isle, the* (《漂流欲室》), Kim Ki-Duk, 2000, Korea
- It's Alive* (《它还活着》), Larry Cohen, 1974, US
- It's a Gift* (《礼物》), Norman Z. McLeod, 1934, US
- It's a Mad Mad Mad Mad World* (《疯狂世界》), Stanley Kramer, 1963, US
- It's a Wonderful Life* (《美好人生》), Frank Capra, 1946, US

- Jackie Brown* (《危险关系》), Quentin Tarantino, 1997, US
- Jackson County Jail* (《铁窗红杏》), Michael Miller, 1976, US
- Jailhouse Rock* (《监狱摇滚》), Richard Thorpe, 1957, US
- Jason and the Argonauts* (《杰逊王子战群妖》), Don Chaffey, 1963, UK
- Jaws* (《大白鲨》), Steven Spielberg, 1975, US
- Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (《让·迪尔曼, 商业街23号, 布鲁塞尔1080》), Chantal Akerman, 1975, Belgium
- Johnny Guitar* (《荒漠怪客》), Nicholas Ray, 1954, US
- Kentucky Fried Movie, the* (《小银幕大电影》), John Landis, 1977, US
- Killing, the* (《杀手》), Stanley Kubrick, 1956, US
- Killer, the* (《喋血双雄》), John Woo, 1989, HKG
- King Kong* (《金刚》), Merian C. Cooper, et al., 1933, US
- King of Heart* (《红心国王》), Phillipe de Broca, 1967, Fran.
- Kiss Me, Deadly* (《死吻》), Robert Aldrich, 1955, US
- Kiss of Death* (《死亡之吻》), Barbet Shroeder, 1994, US
- Koyaanisqatsi* (《失衡生活》), Godfrey Reggio, 1982, US
- La Cage aux Folles* (《虚凤假凰》), Edouard Molinaro, 1979, Fran./Ita.
- Lady Terminator* (《女终结者》), H.Tjut Dialil, 1988, IO
- Land of the Pharaohs* (《金字塔》), Howard Hawks, 1955, US
- Laura* (《罗拉秘史》), Otto Preminger, 1944, US
- Last Seduction, the* (《最后的诱惑》), John Dahl, 1994, US
- Last Tango in Paris* (《巴黎最后的探戈》), Bernardo Bertolucci, 1972, Fran./Ita.
- Last Waltz* (《最后的华尔兹》), Martin Scorsese, 1978, US
- Like Water for Chocolate/Como Agua Para Chocolate* (《恰似水之于巧克力》/《巧克力情人》), Alfonso Arau, 1992, Mex.
- Little Shop of Horrors, the* (《恐怖小店》), Roger Corman, 1960, US
- Liquid Sky* (《液态的天空》), Slava Tsukerman, 1983, US
- Local Hero* (《小镇风波》/《南方英雄》), Bill Forsyth, 1983, UK
- Lola Montes* (《倾城倾国欲海花》), Max Ophuls, 1955, Fran.

- Lolita* (《洛丽塔》/《一树梨花压海棠》), Drian Lyne, 1997, US/Fran.
- Long Goodbye, the* (《漫长的告别》), Robert Altman, 1973, US
- Lord Love a Duck* (《阁下爱鸭》), George Axelord, 1966, US
- Lord of the Rings, the* (《指环王》), Peter Jackson, 2001-2003, US
- Love and Human Remains* (《爱欲残骸》), Denys Arcand, 1993, Can.
- Mad Max* (《疯狂麦克斯》), George Miller, 1979, Aus.
- Mad Max 2: the Road Warrior* (《疯狂麦克斯2: 公路战士》), George Miller, 1981, Aus.
- Mad Love* (《爱你情深》/《狂野的爱》), Antonia Bird, 1995, US
- Maitresse* (《情妇》), Barbet Schroeder, 1975, Fran.
- Maltese Falcon, the* (《马耳他之鹰》), John Huston, 1941, US
- Man Bites Dog* (《人咬狗》), Remy Belvaux / Andre Bonzel / Benoit Poelvoorde, 1992, Bel.
- Man of the West* (《西部人》), Anthony Mann, 1958, US
- Manos, the Hands of Fate* (《玛诺斯, 命运之手》), Harold P. Warren, 1966, US
- Masque of the Red Death, the* (《红死魔的假面》), Roger Corman, 1964, US
- Man Who Fell to Earth, the* (《天降财神》), Nicolas Roeg, 1976, US
- Marnie* (《艳贼》), Alfred Hitchcock, 1964, US
- Martin* (《马丁》), George A. Romero, 1978, US
- Massacre at Centre High* (《中学大屠杀》), Rene Daalder, 1976, US
- Mean Streets* (《穷街陋巷》), Martin Scorsese, 1973, US
- Metropolis* (《大都会》), Fritz Lang, 1927, Ger.
- Mildred Pierce* (《欲海情魔》), Michael Curtis, 1945, US
- Miracle on 34th Street* (《梦幻街奇缘》), George Seaton, 1947, US
- Mommie Dearest* (《亲爱的妈咪》), Frank Perry, 1981, US
- Monsieur Verdoux* (《凡尔杜先生》), Charles Chaplin, 1947, US
- Monty Python and the Holy Grail* (《蒙迪佩登与圣杯》), Terry Gilliam, et al., 1975, UK
- Morgan!* (《摩根! 》), Karel Reisz, 1966, UK
- My Darling Clementine* (《侠骨柔情》), John Ford, 1946, US
- Naked Kiss, the* (《裸吻》), Samuel Fuller, 1964, US
- Napoleon* (《拿破仑》), Abel Gance, 1927, Fran.

- Nashville* (《纳什维尔》), Robert Altman, 1975, US
- National Lampoon's Animal House* (《动物屋》), John Landis, 1978, US
- Natural-born Killers* (《天生杀人狂》), Oliver Stone, 1994, US
- Near Dark* (《血尸夜》/《恶夜之吻》), Kathryn Bigelow, 1987, US
- Nekromantik* (《困惑的浪漫》), Jorg Buttgerreit, 1987, West Ger.
- New York, New York* (《纽约, 纽约》), Martin Scorsese, 1977, US
- Nightmare Alley* (《玉面情魔》), Edmund Goulding, 1947, US
- Nightmare on Elm Street, a* (《猛鬼街》/《榆树街恶魔》), Wes Craven, 1984, US
- Night of the Demon* (《恶魔之夜》), James C. Wassen, 1980, US
- Night of the Hunter, the* (《猎人之夜》), Charles Laughton, 1955, US
- Night of the Living Dead* (《活死人之夜》), George A. Romero, 1968, US
- 91/2 Weeks* (《九周半》), Adrian Lyne, 1986, US
- Now, Voyager* (《扬帆》), Irving Rapper, 1942, US
- Nutty Professor, the* (《肥佬教授》), Jerry Lewis, 1963, US
- Old Yeller* (《老黄狗》), Robert Stevenson, 1957, US
- Olvidados, los* (《被遗忘的人们》), Luis bunuel, 1950, Mex.
- Once Upon a Time in the West* (《西部往事》), Sergio Leone, 1969, Ita./US
- On Her Majesty's Secret Service* (《女王密使》), Peter hunt, 1969, UK
- One-Eyed Jacks* (《独眼龙》), Marlon Brando, 1961, US
- Out of the Past* (《旋涡之外》), Jacques Tourneur, 1947, US
- Outrageous!* (《狂暴者》), Richard Benner, 1977, Can.
- Over the Edge* (《大河边缘》), Johnathan kaplan, 1979, US
- Pandora's Box* (《潘多拉魔盒》), G.W.Pabst, 1929, Ger.
- Parallex View, the* (《视差》), Allan J. Pakula, 1974, US
- Paths of Glory* (《光荣之路》), Staley Kubrick, 1957, US
- Peeping Tom* (《偷窥者》), Michael Powell, 1960, UK
- Performance* (《迷幻演出》), Donald Cammell, et al., 1979, UK
- Petulia* (《芳菲何处》), Richard Lester, 1968, US
- Phantom of the Paradise* (《魅影天堂》), Brian De Palma, 1974, US

- Piano, the* (《钢琴课》), Jane Campion, 1993, Aus./NZ/Fran.
- Picnic at Hanging Rock* (《悬崖上的野餐》), Peter Weir, 1975, Aus.
- Pink Floyd-The Wall* (《迷墙》), Alan Parker, 1982, UK
- Pink Flamingos* (《粉红色的火烈鸟》), John Waters, 1972, US
- Piranha* (《食人鱼》), Joe Dante, 1978, US
- Plan 9 from Outer Space* (《外太空9号计划》), Edward D.Wood Jr, 1959, US
- Point Blank* (《急先锋夺命枪》), John Boorman, 1967, US
- Postman, the* (《末世邮差》), Kevin Costner, 1997, US
- Pretty Baby* (《艳娃传》), Louis Malle, 1980, US
- Pretty Poison* (《美丽的毒药》), Noel Black, 1968, US
- Producers, the* (《制片人》), Mel Brooks, 1968, US
- Psycho* (《精神病患者》), Alfred Hitchcock, 1960, US
- Psycho Sisters* (《神经姐妹花》), Pete Jacelone, et al., 1998, US
- Pulp Fiction* (《低俗小说》), Quentin Tarantino, 1994, US
- Putney Swope* (《帕特尼·斯沃普》), Robert Downey Sr., 1969, US
- Quadrophenia* (《四重人格》), Franc Roddam, 1979, UK
- Quiet Man, the* (《蓬门今始为君开》), John Ford, 1952, US
- Rain People, the* (《雨族》), Francis Ford Coppola, 1969, US
- Raising Arizona* (《抚养亚历桑纳》), Ethan Coen, et al., 1987, US
- Rapture, the* (《摄魂》), Micheal Tolkin, 1991, US
- Re-Animator* (《活跳尸》), Stuart Gordon, 1985, US
- Rebel Without a Cause* (《无因的反叛》), Nicolas Ray, 1955, US
- Red Rock West* (《西部红石镇》), John Dalh, 1993, US
- Red Shoes, the* (《红菱艳》), Michael Powell等, 1948, UK
- Reefer Madness/Tell Your Children/The Burning Question/Dope Addict/Doped Youth/Love Madness* (《大麻狂热》), Louis Gasnier, 1936, US
- Repo Man* (《报信的人》/《回索人》), Alex Cox, 1984, US
- Reservoir Dogs* (《落水狗》), Quentin Tarantino, 1992, US
- Return of the Secaucus Seven* (《西卡柯七人的归来》), John Sayles, 1979, US

- Richard Pryor Live in Concert* (《理查德·普莱尔：音乐人生》), Jeff Margolis, 1979, US
- Ride the High Country* (《午后枪声》), Sam Pekingpah, 1962, US
- Ringu* (《午夜凶铃》), Hideo Nakata, 1998, Jap.
- Rio Bravo* (《赤胆屠龙》), Howard Hawks, 1959, US
- Risky Business* (《危险的行业》), Paul Brickman, 1983, US
- Road Warrior, the/Mad Max 2* (《冲锋飞车队》), George Miller, 1982, US
- Rock 'n' Roll High School* (《高校摇滚》), Allan Arkush, 1979, US
- Rocky Horror Picture Show, the* (《洛奇恐怖秀》), Jim Sharman, 1975, UK/US
- Rome Armed to the Teeth/Roma a mano armata* (《致命武器》), Umberto Lenzi, 1976, Ita.
- Room, the* (《房间》), Tommy Wiseau, 2003, US
- Safe* (《安然无恙》), Todd Haynes, 1995, US
- Salo, or the 120 Days of Sodom* (《索多玛120天》), Pier Paolo Pasolini, 1975, Ita.
- Salt of the Earth* (《社会中坚》), Herbert J. Biberman, 1954, US
- Salvador* (《萨尔瓦多》/《突破炼狱》), Oliver Stone, 1986, US
- Saturday Night Fever* (《周末夜狂热》), John Badham, 1977, US
- Scarface* (《疤面煞星》), Brian De Palma, 1983, US
- Scarlet Empress, the* (《放荡的女皇》), Josef von Sternberg, 1934, US
- Scream* (《惊声尖叫》), Wes Craven, 1996, US
- Searchers, the* (《搜索者》), John Ford, 1956, US
- Seconds* (《第二生命》), John Frankenheimer, 1966, US
- Seven* (《七宗罪》), David Finch, 1995, US
- Seventh Seal, the* (《第七封印》), Ingmar Bergman, 1957, Swe.
- Sex, Lies and Videotape* (《性, 谎言和录像带》), Steven Soderbergh, 1989, US
- Shaft* (《黑街神探》), Gordon Parks, 1971, US
- Shanghai Express, the* (《上海快车》), Joseph von Sternberg, 1932, US
- Shanghai Gesture, the* (《上海风光》), Joseph von Sternberg, 1941, US
- She Killed in Ecstasy* (《痴迷女杀手》), Jesus Franco, 1971, West Ger.
- She's Gonna Have It* (《她说了算》), Spike Lee, 1986, US
- Shining, the* (《闪灵》), Stanley Kubrick, 1980, US

- Shock Corridor* (《恐怖走廊》), Samuel Fuller, 1963, US
- Shooting, the* (《射击》), Monte Hellman, 1966, US
- Showgirls* (《艳舞女郎》), Paul Verhoeven, 1995, Fran.
- Sid and Nancy* (《席德与南希》), Alex Cox, 1986, UK
- Singing in the Rain* (《雨中曲》), Gene Kelly, et al., 1952, US
- Slacker* (《都市浪人》), Richard Linklater, 1991, US
- Smoke* (《烟》), Wayne Wang / Paul Auster, 1995, Ger./US/Jap.
- Some Like It Hot* (《热情似火》), Billy Wilder, 1959, US
- Somewhere in Time* (《时光倒流七十年》), Jeannot Szwarc, 1980, US
- Sons of the Desert* (《沙漠王子》), William A. Seiter, 1933, US
- Soul Vengeance/Welcome Home Brother Charles* (《灵魂复仇》), Jamaa Fanaka, 1975, US
- Sound of Music, the* (《音乐之声》), Robert Wise, 1965, US
- Splendor in the Grass* (《天涯何处觅知音》), Elia Kazan, 1961, US
- Star is Born, a* (《一个明星的诞生》), George Cukor, 1954, US
- Star Wars* (《星球大战》), George Lucas, 1977-2005, US
- Stepfather, the* (《继父》), Joseph Ruben, 1987, US
- Stunt Man, the* (《特技替身》), Richard Rush, 1980, US
- Sullivan's Travels* (《苏利文的旅行》), Preston Sturges, 1941, US
- Sunset Boulevard* (《日落大道》), Billy Wilder, 1950, US
- Supercop* (《警察故事3：超级警察》), Stanley Tong, 1992, HKG
- Superstar: The Karen Carpenter Story* (《超级巨星卡朋特》), Todd Haynes, 1988, US
- Suspiria* (《阴风阵阵》), Dario Argento, 1977, Ita.
- Sweet Smell of Success* (《成功的滋味》), Alexander Mackendrick, 1957, US
- Sweet Sweetback's Baadassss Song* (《斯维特拜克之歌》), Melvin Van Peebles, 1997, US
- Sweetie* (《甜妹妹》), Jane Campion, 1989, Aus.
- Swingers* (《摇摆者》), Doug Liman, 1996, US
- Sylvia Scarlett* (《塞莉亚·斯卡利特》), George Cukor, 1935, US
- Tall T, the* (《西部警长》), Budd Boetticher, 1957, US
- Tampopo* (《蒲公英》), Juzo Itami, 1985, Jap.

- Tank Girl* (《坦克女郎》), Rachel Talalay, 1995, US
- Targets* (《目标》), Peter Bogdanovich, 1968, US
- Tarnished Angels, the* (《碧海青天夜夜心》), Douglas, Sirk, 1957, US
- Taxi Driver* (《出租车司机》), Martin Scorsese, 1976, US
- Tenant, the/Le Locataire* (《怪房客》), Roman Polanski, 1976, Fran.
- Terminator, the* (《终结者》), James Cameron, 1984, US/UK
- Tetsuo* (《铁男: 金属兽》), Shinya Tsukamoto, 1989, Jap.
- Texas Chain Saw Massacre, the* (《德州电锯杀人狂》), Tobe Hooper, 1974, US
- That Hamilton Woman/Lady Hamilton* (《汉密尔顿夫人》/《忠魂鹃血离恨天》), Alexander Korda, 1941, US
- Thelma & Louise* (《末路狂花》), Ridley Scott, 1991, US
- Them!* (《它们!》), Gordon Douglas, 1954, US
- Thief of Bagdad* (《巴格达窃贼》), Michael Powell, et al., 1940, UK
- Thin Blue Line, the* (《细细的蓝线》), Errol Morris, 1988, US
- Thing, the/Thing from Another World, the* (《怪形》), Christian Nyby, 1951, US
- Third Man, the* (《第三个人》), Carrol Reed, 1949, US
- This is Spinal Tap* (《摇滚万万岁》/《脊刺传奇》), Rob Reiner, 1984, US
- Thriller: A Cruel Picture* (《性女暴力日记》), Bo Arne Vibenius, 1974, Swe.
- Thundercrack!* (《惊天雷》), Curt McDowell, 1975, US
- To Be or Not to Be* (《生死大逃亡》), Alan Johnson, 1983, US
- Tommy by 'The Who'* (《冲破黑暗谷》), Ken Russell, 1975, US
- Top Hat* (《大礼帽》), Mark Sandrich, 1935, US
- Trash* (《热肉渣之渣》), Paul Morrissey, 1970, US
- Touch of the Evil* (《历劫佳人》), Orsen Welles, 1958, US
- Toxic Avenger, the* (《毒魔复仇》), Lloyd Kaufman, et al., 1984, US
- Trainspotting* (《猜火车》), Danny Boyle, 1996, UK
- Trust* (《信任我》), Hal Hartley, 1990, UK/US
- Two for the Road* (《罗马丽人行》), Stanley Donen, 1967, US
- Two-Lane Blacktop* (《双车道柏油路》), Monte Hellman, 1971, US

- Two Thousand Maniacs!* (《两千狂人》), Herschell Gordon Lewis, 1964, US
- Unbearable Lightness of Being, the* (《布拉格之恋》/《生命中不能承受之轻》), Philip Kaufman, 1988, US
- Underground* (《地下社会》/《没有天空的都市》), Emir Kusturica, 1995, Fran./Yug./Ger.
- Up in Smoke* (《冒烟》), Lou Adler, 1978, US
- Vanishing, the/Spoorloos* (《逝影惊心》), George Sluizer, 1988, Netherlands/Fran.
- Vanishing Point* (《粉身碎骨》), Richard C. Sarafian, 1971, US
- Vertigo* (《眩晕》), Alfred Hitchcock, 1958, US
- Videodrome* (《录像带谋杀案》), David Cronenberg, 1983, Can.
- Viva Las Vegas* (《红粉世界》), George Sidney II, 1964, US
- Walkabout* (《小姐弟荒原历险》), Nicolas Roeg, 1978, Aus.
- Wanderers, the* (《火拼战车》), Phillip Kaufman, 1979, US
- Warriors, the* (《战士帮》), Walter Hill, 1979, US
- Wedding Banquet, the* (《喜宴》), Ang Lee, 1993, TPE/US
- Whatever Happened to Baby Jane?* (《兰闺惊变》), Robert Aldrich, 1962, US
- Where's Poppa?* (《可怜的爸爸》), Carl Reiner, 1970, US
- Where the Boys Are* (《男孩去哪里?》) Henry Levin, 1960, US
- White Heat* (《歼匪喋血战》), Raoul Walsh, 1949, US
- Wicker Man, the* (《柳条人》), Robin Hardy, 1973, UK
- Wild Angels, the* (《野帮伙》), Roger Corman, 1966, US
- Wild Bunch, the* (《日落黄沙》), Sam Peckinpah, 1969, US
- Willy Wonda and the Chocolate Factory* (《查理和巧克力工厂》), Mel Stuart, 1971, US
- Winchester '73* (《百战宝枪》), Anthony Mann, 1950, US
- Wings of Desire* (《柏林苍穹下》), Wim Wenders, 1987, Ger./Fran.
- Winter Kills* (《杀机》), William Richert, 1979, US
- Witchfinder General* (《驱魔降邪》), Micheal Reeves, 1968, UK
- Withnail & I* (《我与长指甲》), Bruce Robinson, 1987, UK
- Wizard of Oz* (《绿野仙踪》), Victor Fleming, 1939, US
- Women on the Edge of a Nervous Breakdown* (《崩溃边缘的女人》), Pedro Almodovar, 1988,

Spa.

Woodstock (《伍德斯托克音乐节1969》), Michael Wadleigh, 1970, US

WR-Mysteries of the Orgasm (《高潮的秘密》/《有机体的秘密》), Dusan Makavejev, 1971,

Ger./Yug.

Written on the Wind (《苦雨恋春风》), Douglas Sirk, 1956, US

Zardoz (《萨杜斯》), John Boorman, 1974, UK

Zentropa (《欧洲特快车》), Las von Trier, 1991, Den./Ger./Fran./Swe./CHE

| 主要参考文献 |

英文部分

ABBOTT STACEY. the Cult TV Book: From Star Trek to Dexter, New Approaches to TV Outside the Box[M]. New York: Soft Skull Press, 2010.

BALIO TINO. Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939[C]. Berkley, CA: University of California Press, 1995.

BENNETT T, GEOSSBERG L, MORRIS M. New Keywords[C]. New Jersey: Blackwell Publishing House, 2005.

BERNARD JAY. Not Simply Divine[M]. New York: Fireside of Simon & Schuster Inc, 1983.

BISHOP MATTHEW. *a case study of Donnie Darko: analysing interpretations and its cult status*. BA dissertation, University of Portsmouth, [M/OL]// research net: https://www.researchgate.net/publication/242153206_A_Case_Study_of_Donnie_Darko_Analysing_Interpretations_and_its_Cult_Status.

CLOVER J C. Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film[M]. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

COHEN STANLEY. Folk Devils and Moral Panic: The Creation of the Mods and the Rockers[M]. New York: St. Martin's Press, 1980.

DENNIS LIM. Voice Film Guide: 50 Years of Movies from Classics to Cult Hits[C]. Hoboken: John Wiley & Sons, 2007.

DODSON WILL. Cult Films[M]. Long Island: Compendium Publishing, 2010.

GELDER KEN. the Horror Reader[C]. New York: Routledge, 2000.

GELDER KEN. Subcultures: Cultural Histories and Social Practice[M]. New York: Routledge, 2007.

GWENLLIAN-JONES S, PEARSON R E. Cult Television[C]. Minneapolis: University of

Minnesota Press, 2004.

HALL S, WHANNEL P. The Popular Arts[M]. New York: Random House, 1965.

HALL S, JEFFERSON T. Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain[C]. the Taylor & Francis e-Library, 2003.

HEBDIGE DICK. Framing the Youth Problem: the Construction of Troublesome Adolescence[C] // V.GAMS-HOMOLOVA et al, Intergenerational Relationships. Canada: C.J. Hogrefe Inc, 1984.

HEBDIGE DICK. Hiding in the Light: On Images and Things[M]. London: Roulegde, 2002.

HAVIS ALLAN. Cult Films: Taboo and Transgression, a Select Survey Over 9 Decades[M]. Lanham: University Press of America, 2008.

HOBERMAN J, ROSENBAUM J. Midnight Movies[M]. New York: Da Capo Press, 1983.

HUGHES HOWARD. Cinema Italiano: The Complete Guide from Classics to Cult[M]. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2011.

HUNTER JACK. A Complex of Carnage-Dario Argento: Beneath the Surface[C]. New York: Glitter Books, 2012.

JANCOVICH MARK. Horror: The Film Reader[C]. New York: Routledge, 2002.

JANCOVICH M, LYONS J. Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans[C]. London: BFI Press, 2003.

JANCOVICH M, REBOLI A L, STRINGER J, et al. Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste[C]. Manchester: Manchester University Press, 2003.

JERSLEV ANNE. Semiotics by instinct: "cult film" as a signifying practice between film and audience[C] // MICHAEL SKOVMOND and KIM SHRODER, Media Cultures: Reappraising Transnational Media. London: Routledge, 1992.

KAEI PAULINE. 5001 Nights at the Movies[M]. New York: Holt, Rinehart, 1982.

KAPLAN E A. Feminism and Film[M]. Oxford: Oxford University Press, 2000.

KINKADE P T, KATOVICH M A, Toward a sociology of cult films: Reading Rocky Horror[J]. Sociological Quarterly, 1992, 33(2).

KING STEPHEN. Danse Macabre[M]. London: Macdonald Futura, 1981.

KRACAUER SIEGFRIED. The Cult of Distraction[C] // THOMAS Y. LEVIN, the Mass

Ornament. Cambridge MA: Harvard University Press, 1995.

KUNEN JAMES SIMON. The Strawberry Statement: Notes of a College Revolutionary[M]. New York: Avon Books, 1969.

MAGILOW D, LUGT K T V, BRIDGES E. Nazisploitation: the Nazi Image in Low-brow Cinema and Culture[C]. New York: The Continuum International Publishing Group, 2012.

MATHIJS E, MENDIK X. The Cult Film Reader[C]. Berkshire: Open University Press, 2008.

MATHIJS E, MENDIK X. 100 Cult Films[M]. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

MATHIJS, ERNEST and JAMIE SEXTON, Cult Cinema: An Introduction[M]. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011.

MEDVED M, MEDVED HARRY. The Golden Turkey Awards[M]. New York: Perigee/ Putman, 1980.

PAUL LOUIS. Tales from the Cult Film Trenches: Interview with 36 Actors from Horror, Science Fiction and Exploitation Cinema[M]. Jefferson: McFarland & Company Inc, 2008.

PEARY DANNY. Cult Movies3: 50 mazes of the classics, the sleepers, the weird, and the wonderful[M]. New York: The Simon & Schuster de Division, 1988.

PEARY DANNY. Cult Movie Stars[M]. New York: Fireside of Simon & Schuster Inc, 1991.

PEARY DANNY. Cult Movies1: the classics, the sleepers, the weird and the wonderful (1998 edition) [M]. New York: Gramercy Books, 1998.

PASZYLK BARTLOMIEJ. The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: An Historical Survey[M]. Jefferson: McFarland & Company. Inc. Publishers, 2009.

SANJEK DAVID. Fans notes: the horror film fanzine[J]. Literature/ Film Quarterly, 1990:18(3).

SCHAEFER ERIC. "Bold! Daring! Shocking! True!" A History of Exploitation Films, 1919-1959[M]. Duram, NC: Duke University Press, 1999.

SHNEIDER STEVEN. 101 Cult Movies You Must See Before You Die[M]. New York: Quintessence Editions Ltd, 2010.

TAVES BRIAN. The B Film: Hollywood's other half[C] // TINO BALIO, Grand Design: Hollywood as a modern Business Enterprise, 1930-1939. Berkley, CA: University of California

Press, 1995.

TAYLOR GREG. Artist in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism[M]. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2001.

TELOTTE J P. The Cult Film Experience: Beyond All Reason[M]. Austin, Texas: University of Texas Press, 1991.

TYLER PARKER. Underground Film: a critical history[M]. New York: Grove Press, 1977.

WORLAND RICK. The Horror Film: An Introduction[M]. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, 2007.

中文部分

阿诺. 华语cult电影印象碎片[J]. 电影世界, 2013(1).

班尼特, 哈恩-哈里斯. 亚文化之后: 对于当代青年文化的批判研究[M]. 中国青年政治学院青年文化译介小组, 译. 北京: 中国青年出版社, 2012.

默克罗比. 后现代主义与大众文化[M]. 田晓菲, 译. 北京: 中央编译出版社, 2000.

施瓦茨. 安魂曲: 帕索里尼传[M]. 刘儒庭, 胡晓凯, 肖艳丽, 译. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2013.

威尔士. 战栗恐怖片: 失声尖叫电影院[M]. 彭小芬, 译. 台北: 书林出版有限公司, 2003.

威利斯. 学做工: 工人阶级子弟为何继承父业[M]. 秘舒, 凌旻华, 译. 南京: 译林出版社, 2013.

毕斯肯德. 低俗电影——米拉麦克斯、圣丹斯和独立电影的兴起[M]. 杨向荣, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006.

莫利. 电视、受众与文化研究[M]. 史安斌, 译. 北京: 新华出版社, 2005.

斯卡尔. 魔鬼秀: 恐怖电影的文化史[M]. 吴杰, 译. 上海: 世纪出版集团 上海人民出版社, 2005.

波德维尔. 香港电影的秘密: 娱乐的艺术[M]. 何慧玲译. 海口: 海南出版社, 2003.

波德维尔, 汤普森. 世界电影史[M]. 陈旭光, 何一薇, 译. 北京: 北京大学出版社, 2004.

波德维尔. 电影诗学[M]. 张锦, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010.

波德维尔, 汤普森. 电影艺术: 形式与风格 (插图第8版) [M]. 曾伟祯, 译. 北京: 世界图书出版公司, 2013.

波德维尔, 汤普森. 世界电影史 [M]. 范倍, 译. 2版. 北京: 北京大学出版社, 2014.

赫伯迪奇. 亚文化: 风格的意义 [M]. 陆道夫, 胡疆锋, 译. 北京: 北京大学出版社, 2009.

肯普. 电影通史 [M]. 王扬, 译. 北京: 中央编译出版社, 2013.

拐了. 问拉康他也不知道: 中国邪典. 电影世界 [J]. 2008(3).

郝舫. 伤花怒放: 摇滚的被缚与抗争 [M]. 南京: 江苏人民出版社, 2003.

马尔库塞. 审美之维 [M]. 李小兵, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2001.

詹金斯. 融合文化: 新媒体和旧媒体的冲突地带 [M]. 杜永明, 译. 北京: 商务印书馆, 2012.

詹金斯. 大众文化: 粉丝、盗猎者、游牧民——德塞都的大众文化审美 [J]. 杨玲, 译. 《湖北大学学报》(哲学社会科学版), 2008(4).

华明. 西方先锋派电影史论 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2006.

黄卓越, 等. 英国文化研究: 事件与问题 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2011.

道格拉斯, 瓦克斯勒. 越轨社会学概论 [M]. 张宁, 朱欣民, 译. 石家庄: 河北人民出版社, 1997.

亨特. 地狱中的爱神——日本另翼电影史 [M]. 吴鸣, 译. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2012.

内尔姆斯. 电影研究导论 (插图第4版) [M]. 李小刚, 译. 北京: 世界图书出版公司, 2013.

巴克. 文化研究: 理论与实践 [M]. 孔敏, 译. 北京: 北京大学出版社, 2013.

桑德福. 波兰斯基传 [M]. 晏向阳, 译. 南京: 南京大学出版社, 2012.

麦茨. 想象的能指: 精神分析与电影 [M]. 王志敏, 译. 北京: 中国广播电视出版社, 2006.

麦克尼尔, 麦凯恩. 请宰了我——一部叛逆文化的口述秘史 [M]. 郝舫, 时颖, 卢世伟, 等译. 广州: 花城出版社, 2005.

纽伯特. 法国新浪潮电影史 [M]. 陈清洋, 译. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2014.

雅各布斯. 美国电影的兴起 [M]. 刘宗锟, 译. 北京: 中国电影出版社, 2000.

考克尔. 电影的形式与文化[M]. 郭春青, 译. 北京: 北京大学出版社, 2004.

麦克卢汉. 理解媒介[M]. 何道宽, 译. 南京: 凤凰出版传媒集团, 2011.

克拉考尔. 从卡里加利到希特勒: 德国电影心理史[M]. 黎静, 译. 上海: 上海人民出版社, 2008.

波德里亚. 消费社会[M]. 刘成富, 全志钢, 译. 南京: 南京大学出版社, 2000.

石嵩. 英国学者与他的中国电影研究——Leon Hunt访谈[J]. 电影文学, 2012(14).

施奈德. 有生之年非看不可的101部邪典电影[M]. 杨凌峰, 译. 北京: 中央编译出版社, 2013.

施奈德. 有生之年非看不可的101部恐怖电影[M]. 李林娟, 吴筠, 译. 北京: 中央编译出版社, 2013.

齐泽克. 斜目而视: 透过通俗文化看拉康[M]. 季广茂, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2011.

海沃德. 电影研究关键词[M]. 邹赞, 孙柏, 李玥阳, 译. 北京: 北京大学出版社, 2013.

斯伯特. 天才的阴暗面: 希区柯克的一生[M]. 徐维光, 吉晓倩, 译. 海口: 南海出版社, 2012.

陶东风. 粉丝文化读本[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009.

陶东风, 胡疆锋. 亚文化读本[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011.

沙兹. 旧好莱坞·新好莱坞: 仪式、艺术与工业(修订版)[M]. 周传基, 周欢, 译. 北京: 北京大学出版社, 2013.

鲁尔. 黑色电影: 银幕恶之花[M]. 刘朝晖, 译. 北京: 世界图书出版公司, 2012.

艾柯. 美的历史[M]. 彭淮栋, 译. 北京: 中央编译出版社, 2011.

艾柯. 丑的历史[M]. 彭淮栋, 译. 北京: 中央编译出版社, 2012.

杨远婴. 电影理论读本[M]. 北京: 世界图书出版公司北京公司, 2012.

普赖尔. 彼得·杰克逊: 从嗜血王子到指环王[M]. 经雷, 译. 上海: 上海人民出版社, 2006.

纳雷摩尔. 黑色电影: 历史、批评与风格[M]. 徐展雄, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009.

周宪. 视觉文化读本[M]. 南京: 南京大学出版社, 2013.

克里斯蒂娃. 恐怖的权利: 论卑贱[M]. 张新木, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2001.

邪典

一种亚文化的历史

电影

Cult Film
The History of
a Subculture



中国电影出版社官方微信

ISBN 978-7-106-05104-4



9 787106 051044 >

定价：59.00元

[General Information]

书名=邪典电影 一种亚文化的历史

页数=244

SS号=14912487