

## 「暴力美學」的形式感營造及其心理機制和社會認識

◎ 郝建

### 一 「暴力美學」的詞語發生和文藝社會學問題

「暴力美學」是個新詞，直到二十世紀90年代中期以後才流行起來，最初似乎是香港的影評人在報刊影評中使用的。延續至今，這個詞有了它約定俗成的特定含義。它主要指電影中對暴力的形式主義趣味。與「暴力美學」相關的一類作品有共同特徵，那就是把暴力或血腥的東西變成純粹的形式快感。它主要發掘槍戰、武打動作、殺戮或其他一些暴力場面的形式感，並將這種形式美感發揚到美麗眩目的程度；有的時候，導演還故意用暴力、血腥的鏡頭或者場景來營造一種令人刺激難受的效果。最初，這不是一個嚴格的理論術語，而是從形式感出發的批評術語。電影中的社會功能和道德教化效果從來不是暴力美學的關注熱點。也有人將這個詞用來討論電子遊戲中對暴力內容的表現。就筆者的觀念來看，電子遊戲中的暴力體驗有很大一部分是從電影中發展起來的。電子遊戲在心理學上的根本機制與電影的表現有共同之處，即都根植於人內心的欲望，二者都在心理上反映出人類內心深處的許多特徵。那就是我們天性中的一對矛盾但是緊密相伴隨的心理情結：對死亡的恐懼和攻擊的本能。但電影與電子遊戲與「暴力美學」的關涉方式頗有不同，在電影裏，「暴力美學」是一種純形式感，它並不激發觀眾的主動性，即觀眾的審美參與的主動性是有限的。而人們玩遊戲的過程有回饋和動作，這也許更能體現出一種主動的心理狀態。

就一種電影中打鬥、槍戰的形式體系來說，「暴力美學」是起源於美國的。中國30年代的《火燒紅蓮寺》系列片也是較早的進行武打形式探索的影片。如果論及暴力美學作為一種具有電影史意義的風格形態的成型和完全發展，我把考察的焦點聚集到香港的電影人和創作。雖然暴力美學在日本韓國也得到充分的發展，但就其成型和風格成熟的地點和時間來說，暴力美學是香港電影人對於世界電影語言系統和電影文化發展所作出的重大貢獻。這一電影形態在東西方之間的回饋、振盪式的發展和成熟給電影心理學、電影形式美學、電影社會學以及電影人類學提出了新的、頗為複雜的課題。

### 二 「暴力美學」對愛森斯坦「美學的暴力」清洗

就「暴力美學」改變現實形態和營造強化的視覺、聽覺形象來說，其技法上的遠祖可追溯到二十世紀20年代的愛森斯坦

愛森斯坦1923年在《左翼文藝戰線》上提出「雜耍蒙太奇」（近年被準確地譯作「吸引力蒙太奇」）的理念。但是，愛森斯坦的電影觀與今天的商業電影有根本性的差異。他把電影視為表達主題思想和階級觀點的手段，而且他說電影只能用於「宣傳、鼓動」。「雜耍蒙太奇」明確地表現出一種哲學和歷史判斷方面的教條式絕對自信，並導致作者在認識論上的過

於強橫的權威性。對於觀眾來說，它則造成藝術觀賞與現實關係的封閉——因為由社會生活到思考認識的過程已經在電影導演那裏完美地、一次性地完成了，觀眾到電影院只是去接受結論、聆聽教誨而已。這種歷史判斷的絕對自信要求一種話語上的強權。愛森斯坦有些徹底貫徹雜耍蒙太奇觀念的電影作品，不是試圖在交流、循環中讓觀眾認同，而是耳提面命，把作者的思想像楔子一樣敲進觀眾的腦中。的確，如何在冗雜的生活中引出作者的理解並儘量讓觀眾接受，是今天的創作者仍然要面對的難題。但是，要像愛森斯坦那樣使用雜耍方法就太簡單了。在本質上，雜耍蒙太奇理念其實通向一種不可知論。因為那種封閉而絕對自說自話的電影語彙使觀眾感到只有作者「真理在手」；對於觀看影片的人來說，認識已經完成了，結論已經有了，觀眾在電影作品面前完全是一個接受灌輸的思想容器。換句話說，在愛森斯坦的電影院裏，觀眾完全是一個沒有自覺性，沒有主體的積極主動性、等待著被教育、灌輸的「自在之物」。

愛森斯坦哲學和歷史觀的絕對自信，使他在美學上有一種過分的野心——他覺得他可以絕對控制觀眾的反應。他把巴甫洛夫的生理學理論引入了電影，認為可以在美學上實現條件反射式的意識生產。作為一個形式理論家，愛森斯坦進一步主張：意識是一套形式進程，可以在感覺、情感、認知三個階段中統合個別的生理反應。他假設意識包括感覺、情感和認知，三者只有物質等級上的差別。1930年，愛森斯坦在巴黎索邦大學發表過一個講話，這可能是對前蘇聯主導的電影思想方法最簡單的概括，他說：「我們已經找到了如何強制觀眾朝一定的方向去思索的方法，我們已經掌握了有力的宣傳武器，就是用科學計算的方法上映影片，在觀眾心目中樹立起一個固定的形象，來宣傳我們新社會制度所賴以建立的思想觀念。」<sup>1</sup>

這是美學上的烏托邦理想，它是和政治上的極端功利主義緊密結合的——即試圖找到一種「正確」的意識形態生產機制，以便批量化地生產具有階級覺悟的群眾。這完全是一種「天降大任於斯人」的信念，這種思想超人並不打算與觀眾討論、交流作品的思想和觀念，而是用直接的概念和物象連接來說出「主題」。這其實是一種美學的暴力。

在藝術和現實的關係上，雜耍蒙太奇觀念的作者經常混淆記錄和加工的界限。這就封閉了觀眾二次讀解的途徑，封鎖了讀者自己闡釋文本和認識社會的途徑。例如，愛森斯坦的《墨西哥萬歲》就是一部說不清是故事片還是記錄片的電影。作者把記錄性素材和搬演的場景、動作剪輯在一起，組成了一個虛構的卻以「紀實」形態出現的情節影片。這就是美學上十分暴力的方法。這種影片不像今天的《科學探索》這類影片，那裏面的事後扮演是明確告訴我們的；而且在這種介紹知識的影片中，它的記錄沒有本體論上的意義。

我認為，當雜耍的意念過於強烈、過於急功近利地表達作者態度時，會在美學上給人一種粗暴的感覺。例如，愛森斯坦的學生米·羅姆拍攝的《普通的法西斯》在很多電影學校是作為記錄片來講的。他在這部影片當中有意識地貫徹了愛森斯坦雜耍蒙太奇的觀念。有些地方的雜耍蒙太奇手法也確實造成了比較強烈的對比和視覺衝擊力。但是，我認為這部影片雖然有明確的反法西斯意圖，在美學上卻有十分強橫的意味。它在美學上重新走向了暴力，而「美學的暴力」正是法西斯美學的特徵之一。愛森斯坦把電影視為表達主題思想和階級觀點的手段，觀眾在電影作品面前則完全是個接受灌輸的思想容器。愛森斯坦過於強烈的表達政治理念的態度，使其作品在美學上呈現一種過分的野心，就是硬給人灌輸一些違反人之常情的道理，給人一種強迫的感覺，這實質上是「美學的暴力」，我倒是覺得這種美學觀念比「暴力美學」可怕。

### 三 暴力美學源流論

但「暴力美學」恰恰是對「吸引力蒙太奇」的拯救，它將愛森斯坦的雜耍蒙太奇手法中強力灌輸政治理念的那一部分清洗掉，將藝術技巧的那部分合理內核剝離了出來。這對於愛森斯坦的「雜耍蒙太奇」原意卻是一種背離和異化，它僅僅是一種形式主義的藝術觀念。當然，暴力美學的實踐者不見得認真學習過愛森斯坦的雜耍蒙太奇學說，雜耍蒙太奇影響暴力美學是經由藝術作品，愛森斯坦及其後繼的電影創作者在影片中發展起來的這一方面電影語言和形式感在香港電影人那裏完成了飛躍。在我看來，暴力美學其實是一種把美學選擇和道德判斷還給觀眾的電影觀。它意味著電影不再提供社會楷模和道德指南，也不承擔對觀眾的教化責任，而是只提供一種純粹的審美判斷。當然，它所面對的，也是產生它所必不可少的社會環境是：具備商業倫理和基本藝術素養的觀眾，高度法制化的社會，有自由競爭的文化空間，有自由的文化產品選擇權。

就美、英電影而論，有一些作品可用來描述這種藝術趣味和形式探索的發展軌跡：1967年亞瑟·佩恩導演的《邦尼和克萊德》，1969年薩姆·佩金·帕導演的《野蠻的一夥》，1971年斯坦利·庫布裏克導演的《發條橘子》，1976年馬丁·斯科西思導演的《計程車司機》等。

「暴力美學」當然受到美、英電影的啟發，但就其摒棄表面的社會評判和道德勸誡而言，就其浪漫化、詩意的武打、動作的極度誇張走向徹底的形式主義而言，卻是在香港完成的。它以張徹、吳宇森、徐克、杜其鋒等人為代表，成熟以後又反過來波及美國，經過昆廷·塔倫蒂諾的發揚光大，也許還啟發了奧裏佛·斯通等人的一些影片。《英雄本色》、《新龍門客棧》、《低俗小說》、《殺手雷昂》、《變臉》、《天生殺人狂》、《駭客帝國》等影片都是暴力美學的代表性作品。

任何一種藝術形式的發展、任何一種藝術類型和流派的形成，都有其藝術模式發展的自身內因。藝術的任務是發掘我們內心深層的東西，我們內心有的東西就是不那麼光明、向上，有的還很可怕。但一種藝術體系確實會遵循自身的規律往前走，不見得非與社會環境、社會心理等有太大的關係。當然，我相信藝術形式的產生與土壤的質地相關。例如，在一個表達自由有健全保障的社會，昆廷盡可以玩得開心，玩得離譜，玩得讓整個世界都來驚訝和嘆服這位「壞孩子」的天才。也許，昆廷與奧利佛·斯通在《天生殺手》的合作及矛盾可以反映他與堅持現實思考和社會評判的導演的差異。昆廷說：「在《天生殺人狂》中，你不會看到我的影子，因為奧利佛·斯通的聲音完全蓋過了我，而大家亦會視《天生殺人狂》為他的作品。」《天生殺人狂》拍攝時已有傳聞說二人鬧翻，因為奧利佛·斯通把壞孩子的劇本改得面目全非，最後雙方達成協定，昆廷的名字寫在「故事」一欄。

昆廷曾經認真解釋：「我不憎恨斯通，但我為此事不高興。我和他的風格和觸覺全不一樣：他喜歡將失望呈現開來；我則由得那些事情發生得無緣無故。他當然不贊成這種作法。我簡直想像得到，如果斯通向一千人放映自己的戲，而那一千人不完全掌握他的意思，他會認為自己很失敗。我最欣賞他的衝動，但他那種不言而喻的表現方法確是浪費了他的精力。」<sup>2</sup>昆廷說自己曾經與奧利佛·斯通這樣對話：「我曾問他：『你是個好導演，為何不拍一些平易近人的戲？』其實我是問他為何不拍像《水庫的狗》一般的戲。他說：『我就是以這態度拍《天生殺人狂》。』我當然說《天生殺人狂》野心很大，甚至比他過往的戲更大，好似拍攝了一部『奧利佛·斯通漫談美國暴力與連環殺手』。奧利佛·斯通教導似地對我說：『《水庫的狗》只是一部戲（movie），要知道你是拍戲，我是拍電影（film），馬丁·斯科西思、吳宇森都是拍戲。十五年後你看回自己的戲就發覺我說的不錯。』他說得很對，我不想拍『電

影』，我喜歡拍戲。」

「他還跟我說：『你才二十多歲，你拍的是有關戲的戲，我拍的則是我四十年的人生閱歷。我見過的暴力比你多，我到過越南打仗，中過槍。你真的想談暴力嗎？好，那就實實在在地談吧！』<sup>3</sup>

老前輩的話也許說中幾分，昆廷最嚴重的暴力經驗，頂多是在學校打架，還有十多歲時在店鋪偷了一盒錄影帶。

#### 四 「暴力美學」美不美

「暴力美學」是一種美。它的魅力不僅在於形式好看，也在於它符合人的潛意識。如果讓一個帥哥去演雷鋒，雖然他形象好看，但他的行動不符合多數觀眾的潛意識，他塑造的角色的行為邏輯、價值觀顯示出一種烏托邦式的崇高，觀眾未必就會喜歡。一個嚴肅的、具有實事求是精神的研究者應該看到，對暴力進行唯美化的展示是可能的，它已經是一種世界各地各個民族人參加的藝術實踐活動。就不同作者在暴力展示中體現出的內在傾向而言，這其中也有很多複雜的差異性可以研究。例如，電影可以誇張刺激地表現開槍、子彈的穿梭、血腥這些東西，但不同的電影可以表現得完全不同。日本有的電影將這些事物表現得很血腥一些、冷一些。有的影片如《殺手阿一》中的許多場景拍得從天花板到地上都是血，顯出一種十分誇張的血腥。而吳宇森的暴力美學影片卻始終貫穿著一種兄弟的情意、親子的愛意、信義這些比較浪漫、人情味一點的內在價值觀。在「暴力美學」中，雖然血腥是重要主題，但此類作品卻能將打鬥、槍戰這些暴力和血腥的母題用美的形式展示出來。

再做一些比較分析就會發現：昆廷·塔倫蒂諾更偏愛一種暴力情景以及殘酷的情節和意象，不像香港電影人那樣發揮暴力的詩化魅力，將暴力虛化為一種唯美主義的鏡語表演。如果說香港的暴力美學更多浪漫和溫情的色彩，那麼昆廷的暴力展示則更富於黑色感覺和犬儒主義的笑臉。也許，在一個高度商業化、法制化的社會，這種不管不顧、無憂無慮的犬儒主義頂多算是一個「無害的壞孩子」的「無害的冷漠」而已，是自由的審美態度之一種。但是，在人們感到現實的黑暗和荒誕的境遇中，那些看一切都正常，到哪里都覺得鶯歌燕舞、陽光明媚、站在舞臺上向「人民」宣布風景這邊獨好、那些覺得如魚得水的人，極可能表現的是一種對人和生活的犬儒主義觀點。因為他覺得一切本來就是如此，一切也就應該如此，對一切踏破人道底線的肉體殺戮和思想閹割都無所謂。這種犬儒主義的冷漠在我看來卻十分可疑，因為這種冷漠可能是自欺欺人的心理技術和這種經過內心改扮以後的精巧表演和和強力壓制後的心理設計。

如果再做細緻分析，暴力美學包含了諸多上鏡頭的元素，有時它們被結合在一起使用，有時，在某一部影片中著力探索並將某一種刺激提供給觀眾。這些元素大約有：1、人們對動作的集體無意識喜好，其深層心理積澱是來源人類的遠古經驗：在那時候，人跑不快就要被餓死或者吃掉。2、對力量和強健身體的崇尚和心理需求。這在人類原始記憶中是贏得食物和與異性交配機會的主要因素，在今天，它仍然是健美的標準。3、打鬥、槍擊的鏡頭組接。這類鏡頭是將人的力量崇尚和死亡恐懼複雜地扭結一起，在反復的觸及和宣洩中平復了一些內心衝動。4、對血腥的觀賞需求。這也是人類在藝術活動中表現和超越死亡恐懼的重要過程和手段。這一興趣和觀賞需求也顯然與人類的原始意象相聯繫。<sup>4</sup> 5、工業社會、科技時代以來對器具形狀和金屬質感的上鏡頭性探索。暴力美學鏡頭中探索的都是與殺人有關的器具，如

槍、刀、武術器械、發展形態是各種火器。這些器具與電影科技的結合構成了新的聲音和畫面觀賞快感。例如《駭客帝國》中高速射擊的衝鋒槍彈殼彈出和落下的聲音在多聲道身歷聲的系統中也構成了有吸引力的好聽元素。

需要強調的是：這些元素在暴力美學的段落中都不是按照生活中原來的樣子去表現的，都是人造的、變形的、強化的，所以我將這些技法上的特徵描述為雜耍性。只不過，這種暴力美學的鏡頭追求的是形式快感，沒有看見強調作者的那些「意識形態結論」。比較一下《辛德勒的名單》和吳宇森的《變臉》就可以知道，真實的殺戮和死亡與暴力美學的形式誇張在鏡頭處理和動作設計上有多麼明顯的區別。前者是用了非常具有真實感的形態展現真正發生過的殺戮，通過造成觀眾的憐憫和恐懼來引起歷史思考和人性深處的探索，後者是營造快感，展現形式技巧。在筆者看來，這兩者都是人們在藝術活動中的需求。

這種暴力展示的藝術形態反復出現，不斷精美化、誇張化，形成了許多膾炙人口的華彩樂章。可為甚麼世界各地的人們都喜歡觀看和聽它們？我認為其中有我們心理深處的共同需求。這些暴力美學的場面和段落觸及到世界各地的人們心中的無意識，這些形式跟其他浪漫性的美化場面一樣帶有某種集體性。我將這些形式演化視為榮格概念中的原始意象的顯現。榮格解釋：「原始意象即原型——無論是神怪、是人，還是一個過程——都總是在歷史進程中反復出現的一個現象，在創造性幻想得到自由表現的地方，也會見到這種形象。因為它基本上是神話的形象。我們再仔細審視，就會發現這類意象賦予我們祖先的無數典型經驗以形式。因此，我們可以說，它們是許許多多同類經驗留下的痕跡」<sup>5</sup>以吳宇森影片中反復出現的教堂中的鴿子為例，我傾向於認為這是東西方人們心中都具有重要性的一個綜合意象的顯現。鴿子可以認為是漢民族藝術和神話中許多關於神鳥、鳳凰的形象的變形，它在西方的神話和宗教藝術也有重要意義。榮格在分析太陽和風的在古代象徵體系中的表現時也注意到鴿子在中世紀繪畫中的出現。「實際上中世紀就有圖畫描繪一根管子或水龍軟管從上帝的寶座上垂下來，伸進了瑪利亞的身體，使她懷了孕，我們還可看到有一隻鴿子，也許是兒童時的基督，飛下這條管子。鴿子代表著生育天使，代表著那聖靈之風。」<sup>6</sup>這樣看來，一些作者的無意識趣味被我們在藝術欣賞活動中篩選出來不是偶然的，它也許是我們心底奔湧的那有共同性的無意識湍流的波浪？它也許是我們無數遠古經驗積澱下來某些原始意象的現代顯現？

## 五 「暴力美學」與社會氛圍

考察上面兩個作者對暴力的不同認識，奧利佛·斯通似乎比昆廷對暴力有更深切的體會。昆廷可能不會想到，要真想玩弄暴力美學，首先要身體安全。昆廷就是有點「少年不知暴力滋味」。此外，生長在美國加州的昆廷永輩子也不會想到，話語表演是要有社會保障的，一旦沒有這種保障，話語表演就意味著流血。這使我想起1968年前後，福柯在法國大談文化大革命和甚麼民眾正義（就是我們文革中實行的群眾專政）的情景。其實，福柯對話語遊戲、語言反叛和行動暴力會讓他在個人實際生活得到甚麼還是心中有底的。從這一點，我看到他與政治體制之間還是有一種信任關係。那時他「身著筆挺的西裝，和學生們一起從屋頂上向樓下維持秩序的員警扔磚頭，開心得很。他之所以能夠開心，多半以他的人身安全並沒有受到絲毫威脅為前提。當時他在巴黎郊外一所大學任哲學系主任，系裏開設『文化大革命』、『思想意識形態鬥爭』之類的專題課，向戴高樂政權挑戰。人們盡可以說法國社會對人權和理想的尊重是虛偽的，但是言論自由畢竟受到法律的保護，教授們決不會像張志新那樣因為敢於直言而被割斷聲帶。就因為人權有基本保障，他們才可以言所欲言，不必有任何顧

忌。」<sup>7</sup>這一切，昆廷大概是不會懂也用不著懂的，大概他只知道在一個保障健全的社會裏如何玩得開心，玩得離譜，玩得讓整個世界都來驚詫和嘆服這位「壞孩子」的天才。

在我看來，暴力美學表面上弱化或者摒棄了社會勸戒或道德審判，但就電影社會學和心理學來說，其實是一種把美學選擇和道德判斷還給觀眾的電影觀，是對愛森斯坦的雜耍蒙太奇觀念的徹底反駁。它意味著電影不再提供社會楷模和道德指南，電影也不承擔對觀眾的教化責任，電影只提供一種純粹的審美判斷。當然，它所面對的，也是產生它所必不可少的社會環境是：具備商業倫理和基本人道情感的觀眾，高度法制化社會，有自由競爭的文化空間，有自由的文化產品選擇權。

暴力美學在中國大陸受到了有中國特色的讀解和評說。面對暴力美學的作品，中國社會上出現一個老而又老的擔心：觀看這類作品的人，道德水準會不會下降，會不會喜歡上槍擊、打人、殺戮。就我個人的觀念來看，「暴力美學」與社會道德、與觀者對暴力行為的喜好的相關性很小。就我個人的觀賞經驗和觀賞後的效果來看，這類作品也沒有使我降低對暴力行為的憎惡。「暴力美學」作品的一個鮮明特徵是，它通過對暴力內容的形式化的處理，降低了作品的社會功能，它的注意力在於發掘人的內心當中深層的欲望，即對暴力、攻擊欲的崇尚，同時也有對血腥、死亡的恐懼。在這樣的電影作品中，藝術作品並未被賦予教化的任務，作品本身也沒有表示出道德評判，而是將道德評判的責任加到觀眾頭上了。至於它與現實的關係，是否此類作品多了，暴力犯罪就上升，我沒有看到嚴肅、科學的統計和研究來證明這兩者之間直接或者間接聯繫。2004年中國大陸有一個專門到遊戲廳去引誘少年進行殘殺的罪犯黃勇。大陸有媒體討論電子遊戲中的暴力與犯罪的關係。在我看來，殺手黃勇的例子與「暴力美學」無關，他並非因看遊戲中的暴力而殺人，而是因為他有心理疾病，有殺人的傾向而更需要去電子遊戲廳找獵物。如果我們的青少年一點暴力看不得，對人類的天性中的惡一無所知，那我們的教育一定出了問題。過去我們只強調真善美統一的美學觀念，而實際上，真善美經常不重合。納粹的制服、舉手禮以及閱兵大遊行都很美，對憤怒的青年是高效強心劑，對內心有失敗感、屈辱感的民眾是極具凝聚力的熱烈口號。但它這種美表現和煽起的是邪惡的激情和過敏的反應，指導著這種人群或者脅迫著整個民族用武力去實現國家主義的自尊滿足。

對暴力以美的形式進行體現是另外一種情況，它並沒有敘事上的權威性，武打動作、刀來劍去、殺戮槍戰，都可以形式化地展示出來，給人純粹的審美上的滿足；它的內在審美態度是一種遊戲的審美態度。在把藝術活動當教科書的文化氛圍內，暴力美學就不容易發揚光大。例如中國大陸與香港一河之隔，暴力美學的電影形態在大陸就經常受到觀念批判和實際的審查限制。而且，似乎短時間內大陸電影人還不會把很大的創造力和財力投到這方面的形式感上來，儘管他們在1980年代曾經在這方面做過成功的探索。面對暴力美學，我認為它內在的藝術觀念是一種存在主義的美學態度：絕對的自由帶來艱難的、重大的選擇責任。藝術品只管感動觀眾，觀眾出錢尋求刺激，那就要提供刺激，就要至於看完電影幹甚麼，要你自己決定。

## 註釋

- 1 路易斯·雅各斯著，劉宗琨、王華、邢祖文、李雯譯：《美國電影的興起》（北京：中國電影出版社，1991），頁333。

- 2 〈脫韁野馬昆廷·塔倫蒂諾〉，《電影雙週刊》，1995年3月9日。
- 3 同註2。
- 4 這裏我使用的是榮格的「集體無意識」和「原始意像」概念，可參見其提出者榮格在〈集體無意識的原型〉等文中的論述。參見榮格著，馮川主編：《榮格文集》（北京：改革出版社，1997）。
- 5 引自〈論分析心理學與詩的關係〉，載《榮格文集》，頁226。
- 6 引自〈集體無意識的概念〉，載《榮格文集》，頁95。
- 7 引自郭建：〈人還活著，他已經死了——一個中國人眼中的福柯〉，《萬象》第二卷第9期（2000）。

---

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第三十七期 2005年4月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第三十七期（2005年4月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。