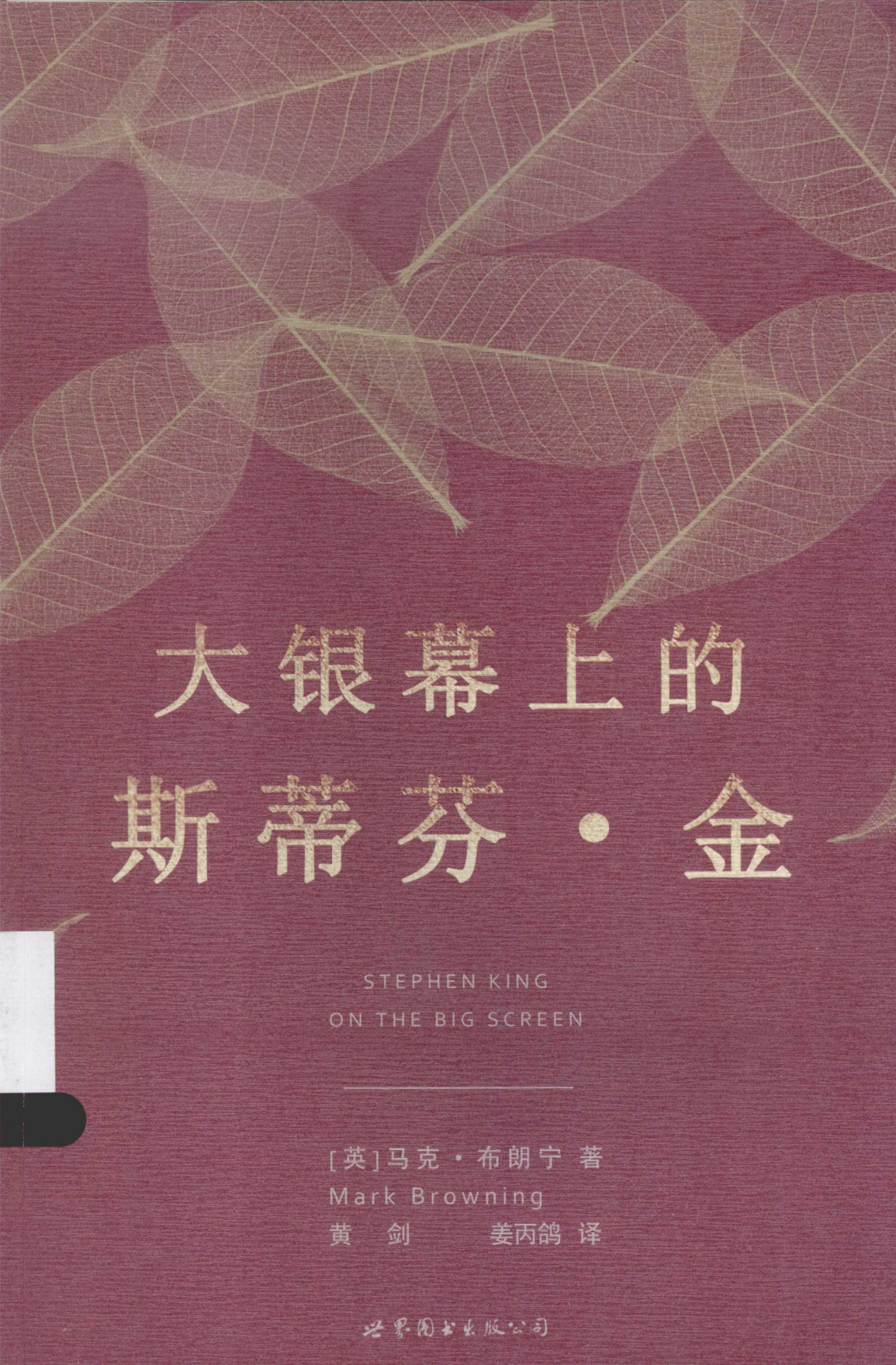




大银幕上的 斯蒂芬·金

STEPHEN KING
ON THE BIG SCREEN

[英] 马克·布朗宁 著
Mark Browning
黄 剑 姜丙鸽 译

世界图书出版公司



大银幕上的 斯蒂芬·金

[英] 马克·布朗宁 著

Mark Browning

黄 剑 姜丙鸽 译

世界图书出版公司

图书在版编目 (C I P) 数据

大银幕上的斯蒂芬·金 / (英) 布朗宁 (Browning, M.) 著; 黄剑, 姜丙鸽译. —北京: 世界图书出版公司北京公司, 2015.7

书名原文: STEPHEN KING ON THE BIG SCREEN

ISBN 978-7-5100-5774-8

I . ①大… II . ①布… ②黄… ③姜… III . ①斯蒂芬·金—长篇小说—电影改编—研究
IV . ① I712.074

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 153924 号

Stephen King on the Big Screen

© Mark Browning 2009

Original Edition First Published by Intellect Books

Simplified Chinese rights arranged through CA-LINK International LLC (www.ca-link.com).

All rights reserved.

Simplified Chinese edition copyright:

2016 Beijing World Publishing Corporation.

大银幕上的斯蒂芬·金

著 者: [英] 马克·布朗宁 (Mark Browning)

译 者: 黄 剑 姜丙鸽

责任编辑: 郭意飘 陈俞蒨

排版设计: 刘敬利

出版发行: 世界图书出版公司北京公司

地 址: 北京市东城区朝内大街 137 号

邮 编: 100010

电 话: 010-64038355 (发行) 64015580 (客服) 64033507 (总编室)

网 址: <http://www.wpcbj.com.cn>

邮 箱: wpcbjst@vip.163.com

销 售: 新华书店

印 刷: 北京博图彩色印刷有限公司

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16

印 张: 24

字 数: 380 千

版 次: 2016 年 1 月第 1 版 2016 年 1 月第 1 次印刷

版权登记: 图字 01-2013-3091

ISBN 978-7-5100-5774-8

定价: 59.00 元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请与本公司联系调换)

我太惊讶了，你写得那么好，那么细致。我原本以为会看到比想象中更多砍砍杀杀的东西。^①

为什么制片人认为是作者把一切完全搞错了，而把自己的生活弄得那么艰辛？^②

亲笔签名的人

2007年8月，有人举报在澳大利亚爱丽丝泉一家名为戴莫克的书店里面有一名男子的形迹十分可疑，公然在几本斯蒂芬·金的小说上乱涂乱画。后来，书店经理即斯蒂芬·金的粉丝，比福·埃利斯认出

① 杰拉德·奥林用这句话来描述迈克·安瑟林的写作。

② 塞巴斯蒂安·福克斯。恩乐比。伦敦：古书出版社，2008：36。



那正是金本人。肖恩·伯克评价说：“金谈到他的这个即兴签名的嗜好，在作品上签名，把它标记成自己的，尤其是在他为了筹备《绝望》（*Desperation*, 1996）一书而进行的跨国旅行途中，这似乎对他很重要。这就反映出了亲笔签名重要的文化意义。”^① 以“理查德·贝克曼”为化名出版的几本书虽然销量尚可，但直到附上了“斯蒂芬·金”这块金字招牌后，那些书才真正成为了畅销书。收录在《四季奇谭》（*Different Seasons*, 1982）中的故事《呼吸呼吸》（*The Breathing Method*），讲述了一个私人俱乐部定期聚会的事。在故事中，金通过D.H.劳伦斯和乔叟的方式表达出了“重要的是故事，而不是讲故事的人”这样的观念。通常，金对于他的个人经历与小说之间的联系展现得十分谨慎。他非常认可约翰·欧文的看法，即作家能提供的似乎只有谎言。

然而，金在写作方面一直坚持一种毋庸置疑的导演主创论。这种导演主创论的持续存在，主要表现为在电影课程中的普遍存在。尽管有像罗兰·巴特这样的人物多次试图消灭这种理论，但它还是一系列仍在发挥作用的概念网。^② 就金的作品而言，他第一部直接提到电影的作品《走进电影的斯蒂芬·金》（*Stephen King Goes to the Movies*, 2009）包含了五部之前出版的小说，即影片《肖申克的救赎》（*The Shawshank Redemption*, 1994）、《1408 幻影凶间》（*1408*, 2007）、《猛鬼工厂》（*The Mangler*, 1995）、《玉米田的小孩》（*Children of the Corn*, 1984）以及《亚特兰蒂斯之心》（*Hearts in Atlantis*, 2001）的文学基础。实际上，他是在追溯那些最初营销时没有与“斯蒂芬·金”这一品牌强有力地结合在一起的电影作品，对它们进行二度创作。然而，值得注意的是，这些影片的剧本都不是由金本人创作的。

① 肖恩·伯克。作者：从柏拉图到后现代。爱丁堡：爱丁堡大学出版社，1995：53。

② 蒂姆·安德伍德，查克·米勒。梗概：与斯蒂芬·金关于恐怖的对话。纽约：麦格劳-希尔出版社，1988：17。

不论是小说、短篇故事，还是剧本，不管关于著作权有着怎样的争论，本书谈及的影片都是在金授予著作权之后制作出来的。因此，虽然以统一方式出现的改编理论并非处处适用，但它与书中的影片还是有一定关联的。我已经在其他地方探讨过改编理论的历史背景，包括西摩·查普曼等人所提出的媒体特定假设方面的缺点，因此，此处我便不再赘言。^①但是总的来说，方法不外乎以下几种，要么是乔治·布卢斯通关于特定媒体特征的正规系统之间的比较，这一方法侧重于对书面文本的忠实程度，要么就是强调风格差异性的导演主创方法。

从历史上来看，利维斯派已经明确趋向于认为书面形式比视觉形式更有价值，传统媒体要优于新媒体，单个作者要高于整个行业工序（这很容易忽略一个事实，即单个作者并非孤立的存在，因为他也是整个出版行业的一部分）。正如黛博拉·卡特梅尔和伊梅尔达·威雷曼所说的那样：“只有当小说家在无需考虑作品商业价值的情况下，通过个人孤独的努力来表现自身的独特视角时，才能写出高艺术水准的作品。这样先入为主的想法目前依然存在。”^②然而，金在职业生涯的很长一段时间里，他一直都在努力赢得评论界的认可。2003年，哈罗德·布鲁姆等知名人士公开表示反对授予斯蒂芬·金“国家图书奖”这一荣誉。金一直以来的畅销书作家身份被认为与“艺术”不相匹配，也就是说，商业上的成功被评论家们看作是对审美价值的诅咒。他的作品时常被公共图书馆和学校图书馆拒之门外，同时他还经常受到诋毁，被视为流行文化淡化的表现。^③根据金作品改编而成的影片甚至

① 马克·布朗宁、大卫·柯南伯格：作者还是制片人？布里斯托尔：知识丛书出版社，2007：26-32。

② 黛博拉·卡特梅尔，伊梅尔达·威雷曼。改编：从文本到银幕，从银幕到文本。伦敦：劳特里奇出版社，1999：6。

③ 乔治·比姆。斯蒂芬·金指南。伦敦：富利出版社，1991：75-95。



要遭受双重审查。在那些苛刻的精英评论家们看来，这些影片属于一种历史地位比较低的电影亚类（恐怖电影）。此外，这些影片改编自一名畅销书作家的流行文学。然而，在区分艺术高雅与低俗的概念中一直存在着一种奇怪的延续。当金的作品被改编之后，尤其是被那些广受欢迎的知名导演，诸如斯坦利·库布里克改编成电影之后，影片获得了比金的原作更高的文化地位，比如库布里克执导的电影《闪灵》（*The Shining*, 1980）。

尽管布莱恩·麦克法兰将其描述为一种“被忠诚问题困扰”的倾向^①，目前似乎依然存在评论家无休止地落入这种反复评论忠诚度的陷阱之中，他们使用狭隘的、性别化的词汇（通常基于“背叛”和“忠诚”的概念）对其进行评价。“忠诚”的概念，就像在浪漫小说或者色情小说中那样，它是非常不固定的，在很大程度上取决于某一特定时刻的上下文中。当作家们谈到忠诚于“这种精神”或者“文章精髓”时，就好像这是被大家公认的那样，而在这种情况下，“忠实”的概念就会变得更加不固定。事实上，理论家们对此已经哀叹得够多了，是时候提出一些更有建设性的方法来走出僵局了。

最终，基于媒体特定问题的争论，即在特定的表达形式下，不论电影还是文学都天生有效。根据詹姆斯·纳摩尔和罗伯特·斯塔姆等理论家们的观点，一种更高效的方法诞生了，即运用巴赫金的对话理论和互文性机制^②来进行讨论和分析。斯塔姆的方法受到了巴赫金理论的影响，即任何话语和“交际话语的整个矩阵中，艺术文字所处的

① 布莱恩·麦克法兰：《从小说到电影：改编理论简介》，牛津：牛津大学出版社，1996：8。

② 米哈伊尔·米哈伊罗维奇·巴赫金是俄国现代文学理论和文学批评的重要理论家。他提出的重要概念包括对话理论（dialogism）、众声喧哗（heteroglossia）、狂欢荒（carnavalesque）以及时空观（chronotope）等。在文学理论方面，巴赫金继承了俄国结构主义学派，但是他仍然试图以文本以及围绕文本文化中的一系列固有结构为途径，去理解对话中的文学意义。——译者

位置”都有其内在的联系，这一方法后又被《现状》杂志^①的诸如朱莉娅·克里斯娃等人发展到“互文性”的概念领域中去。金在采访中经常提到他在写作时会播放嘈杂的摇滚乐，并且在他的作品中充满了各种当代流行文化的参照（以至于这已经成为他作品中的常规特征了）。其他作家，如布雷特·伊斯顿埃利斯，他也会借用金这种品牌商标的做法，但他更多是出于对消费主义的模仿而不是金所独有的“标签主义的伪装特征”，即把小说放到一种被认可的文化中的简单方法。^②这也是本书的论点之一，即改编电影从自身实力来说是非常值得研究的，或者更确切地说，斯蒂芬·金的改编作品代表了互文语境中一种独特的作品形式。也有一些作家，他们的作品更是被频繁地改编，比如莎士比亚等，虽然他们的作品数量有限，但是却被反复改编成许多不同的版本，比如十九世纪的小说家查尔斯·狄更斯、简·奥斯汀和托马斯·哈代等。本书研究的影片是独特的，因为它们是被改编自电影时代出现的作品，并且能够快速反映出与影像活动相关联的流行文化。

托马斯·里奇的改编“语法”描述了从文本到大银幕所有环节的可行性选择，包括调整（压缩或扩展文本）、叠加（引入新材料）、定植（改变设定和年代）、衍生注解（改编过程中使用自发的注释）、模仿和拼贴，以及二度或三度改编。里奇认为“互文性会以层出不穷的方式拒绝改编……目前并不存在任何标准的改编模型”，因此他提出了一个灵活的可能性选择范围，而不是一个指令性的清单。^③里奇

① 《现状》杂志（*Tel Quel*），二十世纪六十年代至八十年代初发行于法国的一本先锋文学杂志。——译者

② 托马斯·泰西. 恐惧当道：斯蒂芬·金的小说和电影. 诺瓦托：安德伍德-米勒出版社，1988：74.

③ 托马斯·里奇. 电影改编及其质疑. 巴尔的摩：约翰·霍普金斯大学出版社，2007：126.



让我们参与到“主动识字”的过程中去，这是一种更为灵活的、可实现的忠诚概念，一种激发出讨论而不是压制灵活性的想法。^① 这种意图令人钦佩，当然，正如尼尔·辛亚德提醒我们的那样，“改编一部文学作品，并且将其搬上大银幕，这本质上就是一种文学批评”，其过程应该有助于阐明这个源作品和基于原作改编而成的电影。^② 无一例外，所有改编自金的电影都意识到了这一点，这是由于他无与伦比的全球畅销书出品人的地位，也因为在营销他的作品时，无论书名还是金高调的个人亮相，都彰显了他的作家身份。有相当多的观众都读过金的作品，若不是使用作品内容作为特定改编的基础，那么观看这样一部电影就变成了对电影改编和题材的赏鉴了。

然而，对于本书中所提到的改编情况，里奇的许多分类（比如定植）并不适用，而那些适用的分类（如调整和叠加）往往会进入注重忠诚度的死胡同中。热拉尔·热奈特的叙事学概念提出了一个更加富有成效的评论性框架，它更侧重于探讨改编策略将会实现怎样的功能。这提供了一种精准而又积极的方式来思考文字和电影之间的关系，特别是术语“跨越式互文”，它指的是“所有那些放在一部作品中的东西，不论是明显的还是隐含的，都和其他作品有所关联”。根据热奈特的分类，这种“跨文本关系”存在五种类型：互文性（intertextuality）、元文本性（metatextuality）、类文本性（paratextuality）、统文本性（architextuality）和超文本性（hypertextuality）。^③

① 托马斯·里奇：《电影改编及其质疑》，巴尔的摩：约翰·霍普金斯大学出版社，2007：92。

② 尼尔·辛亚德：《拍摄文学：电影改编的艺术》，贝肯纳姆：克鲁姆·赫尔曼出版社，1986：1。

③ 互文性：指两篇或几篇文本共存所产生的关系，可以简化为“一个文本在另一个文本中的实际存在”，手法为引用、抄袭和暗示。
元文本性：指一个文本和它所讨论或评论的文本之间的关系。——译者

以电影《秘密窗》（*Secret Window*, 2004）为例，问题化的叙事结构迫使观众重新考虑意义产生的途径，不只是在特定的影片中，同时也在其他电影中寻找相似之处，因此这种文本的相涉性因素也能促进互文性。人们已经意识到电影文本和其他作品之间的互文参照，比如电影《鬼作秀》（*Creepshow*, 1982）就把一个动画形象的“食尸鬼”直接展现给观众，从而令观众联想到元文本性。这也是金的作品改编在很早以前就出现过的一个特征，其中明显的文学参照，通过极具趣味性的设置，可以轻易地被评论家们所发现。电影《猫眼看人》（*Cat's Eye*, 1985）在开场的五分钟里，在视觉上大量借鉴了《狂犬惊魂》（*Cujo*, 1983）和《克里斯汀魅力》（*Christine*, 1983）。影片《舐血夜魔》（*Sleepwalkers*, 1992）中则出现了许多当代恐怖片导演在电影中“跑龙套”的画面。在电影《危情十日》（*Misery*, 1990）中，金本人也露了个脸，他扮演了一名十分理想主义的英雄，并且出现在了一本历史言情小说的封面上。观众通过发现这些参照的数量可以衡量出他们对于斯蒂芬·金品牌的忠诚度。一个更高水平的元文本性发生在《危情十日》的情节主线中，即安妮·威尔克斯不惜一切代价想要成为作家保罗的头号粉丝。

类文本性指的是那些超出作品本身的、对影片意义产生影响的因素，例如作者、导演自身的意见等。金常常接受谈话节目以及各类出版物的采访时，他都很乐意谈论他的最新作品，以及他最近在看的书籍和电影。作为大众品位的仲裁者，他在《娱乐周刊》的专栏里随处可见的评论自然让人难以忽视，然而其中的一些电影评论是否精确还有待商榷。

统文本性指的是文本的标题所表明的意义。本书提及的大多数改编电影几乎都保留了它们最初的文学标题，这表明对于电影公司来说，与原书作者保持密切的联系十分重要。即便是那些不常见甚至不实用



的标题，比如《丽塔·海华斯和肖申克的救赎》（*Rita Hayworth and the Shawshank Redemption*），电影公司也会选择对原标题进行压缩，而不是彻底改变。但电影《伴我同行》（*Stand by Me*, 1986）则是一个罕见的例外，小说的标题为《尸体》（*The Body*），这也反映出在金的职业生涯中期，作家与影视公司之间的权力平衡，影片以一首全球流行歌曲的名字命名，以达到一种势不可当的营销效果。

超文本性描述了一个核心或“超文本”与“假设文本”之间的关系，即对之前文本进行的某些修改。大多数商业电影的播放时间就决定了在把一部小说改编成电影的过程中必须要删掉很多文字。斯塔姆认为，改编的过程可以看作是“经过一系列复杂的操作把源小说转变成假设文本的过程，即选择、放大、具体化、现实化、批判、外推、模拟、普及”。

热奈特的几个概念可以同时运用。影片《伴我同行》剧情背景当中（寻找一个小男孩儿的尸体）一些零散的元素是基于金童年时期的一系列真实事件（类文本性）创作而成的，标题的改变是为了确保B.B. 金同名歌曲的版权（统文本性）。而事实上，雷诺的·吉登和布鲁斯·A. 埃文斯所写的剧本戏剧化地改编了金收录在《四季奇谭》中的短篇小说《尸体》（互文性）。更多的类文本意义是从音乐视频（演员们一起随着歌手跳舞）以及对片中年轻演员在后期悲惨的职业生涯的了解中获得的。

体裁理论

本书通过互文性以及与其密切相关的概念——体裁，以创新的视角来审视金的改编电影。在巴里·基斯·格兰特看来，“体裁”可以

被定义为“那些商业化的电影，通过重复和变化，在熟悉的情境下，用熟悉的角色讲述熟悉的故事”^①。其他理论家对于体裁的定义，如詹姆斯·纳里摩则给出了一个不太严格的定义：“一种松散发展的论述和阅读体系，帮助作品塑造了商业策略和审美意识形态。”而罗伯特·斯塔姆甚至质疑“体裁”这一概念的有效性，并提出它可能只是一种学术评论构想。^②然而，体裁概念并非只是一个术语，它对于电影制作和消费过程都是非常有价值的，而“重要”的含义在不同情况下或许存在些许的不同。对于影视制作人来说，体裁保证了现成的观众群，以及一种通过重复某些情况、主题和意象的集合，来迎合特定观众群的手段。越是接近现有的电影，制片人就可以更快、更容易地与其潜在投资合作伙伴解释他们想要拍摄的内容是什么。对于观众来说，体裁似乎提供了一种重复乐趣的承诺，令购买选择“更加安全”。对于电影研究者来说，体裁为那些看起来完全不同的电影提供了一种行之有效的方法，使主题、明星、思想观念和风格的选择相互联系起来。从商业意义来看，体裁定位是一种寻找重复快乐和创造重复销量的更加有效的过程。从学术意义上来说，如果体裁导致了单调乏味，那么自我实现的分类则是一种简化。本书以一种前所未有的方式来审视电影，批判地考量体裁这一概念，探讨体裁期望偏离如何导致独创性和附加的观影乐趣，或是带来困惑和失望。

威廉·怀特、托马斯·沙茨等理论家们有一个缺点，他们往往假设只有当对同一体裁内的其他作品产生反应，借鉴它们中的相当一部分作品时，体裁内部才会有所发展。^③里克·奥特曼则提出跨流派“杂交”

① 巴里·基思·格兰特. 电影类型读者. 奥斯汀: 德克萨斯大学出版社, 1986: 9.

② 罗伯特·斯塔姆. 电影理论: 导论. 马尔登: 布莱克韦尔出版社, 2000: 14.

③ 托马斯·沙茨. 好莱坞影片类型: 公式, 电影制作和好莱坞影城. 纽约: 兰登书屋, 1981: 68.



中存在着更大的相似性。他的体裁观点是为了区分那些被他描述为“句法”（情节和主题）和“语义”（反复出现的迹象、地点，甚至是明星的存在）的元素。^① 奥特曼有效地假定了体裁进化的分层方案，体裁开始于一些语义元素，但是只有当它们同时出现句法元素之后才会被认为是完整的体裁。在此临时借用达尔文的概念，如果体裁只是从他们自身的作品中进化的话，也就是说，那种进化过程可能需要很多年，但是通过体裁间的借鉴，更大的飞跃式发展则会变成可能。相应地，本书的研究是基于假设体裁发展，涉及借鉴、抄袭、模仿的过程——简而言之，与互文性有关。

巴里·兰福德等批评家们指出，当代明星和体裁电影的联系并不像二十世纪三四十年代的经典好莱坞时期那样紧密，但是即使拥有更大的财力和自己的制作公司，电影仍然存在体裁变化的核心制约因素——观众。^② 体裁的概念与观众的定位和构建密切相关。大卫·威尔逊和肖恩·奥·苏利文提出了体裁发展的三个过程：新奇、常规化和耗尽。^③ 这导致了向常规化体裁添加新颖元素的微小变化，因此，那些被认为已经耗尽而实际上只是处于休眠状态的体裁又重新生动、活泼起来。简·福耶尔还注意到，同那些拥有和我们一样的特殊文化体验和品位的人共享视觉体验带来的愉悦感构成了一个“解释共同体”^④。这可能会进一步发展成为电影公认的仪式性和行为，与诸如《洛基恐怖秀》（*The Rocky Horror Show*, 1975）或者是《音乐之声》（*The Sound of Music*, 1965）之类的影片相匹配。但是尽管如此，体裁电影

① 里克·奥特曼. 美国电影音乐. 布鲁明顿: 印第安纳大学出版社, 1989: 71.

② 巴里·兰福德. 电影类型: 好莱坞内外. 爱丁堡: 爱丁堡大学出版社, 2005: 2.

③ 大卫·威尔逊, 肖恩·奥·沙利文. 禁闭的图像. 布里斯托尔: 水边出版社, 2004: 34.

④ 罗伯特·艾伦. 论述的途径及重新组合: 电视与当代评论. 伦敦: 劳特里奇出版社, 1992: 144.

作为一种文化身份的证明的确发挥了重要作用。根据索尼娅·利文斯通的观点，不同的体裁对应了文本和读者之间将要进行协商所得出的不同“合同”……以及交际性框架（如参与者、观众的力量、文本的开放性以及读者的角色）。^①

然而，如何平衡就成了一个问题。如果影片不去尝试对常规化的体裁进行一些扩展延伸，观众可能就会觉得叙事太容易被猜到，没有新意，不值得观看。如果影片“跑得太远”，偏离了常规体裁，观众可能又会感到失望、困惑，甚至是非常愤怒。在斯蒂芬·金的改编作品中，制片人和消费者之间的协议似乎很少起到作用。我们会发现，尽管观众期待的是一部恐怖片，但影片实际上却并未满足那些体裁期望。影片要么是在可预计的体裁范围内，毫无新意，而更多的时候，影片更深层的结构甚至一点都不恐怖。

大卫·波德维尔曾经谈到，观众按照体裁的不同把电影定位成一系列“框架”动作的过程，这个暗喻有点像《银翼杀手》（*Blade Runner*, 1982）里面的戴克通过科技手段搜索一段影像，并对其不同的部分进行放大。^② 然而，要想让体裁电影获得成功，让它们符合观众的心理预期，这也需要观众拥有足够的体裁类型知识去理解和欣赏某一特定文本是如何创作，甚至是挑战传统的。然而，当亚类体裁被使用并逐渐过时之后，比如狼人或者木乃伊电影，这一过程就变得相当困难了。再次使用“伪达尔文”术语，电影体裁需要包含一种新奇的元素来扩展影视形式，并保持其鲜活性。但这并不意味着这一不断完善的过程最终会产生某种体裁的典型范例。体裁类型的变化与观众

① 马克·R.利维，迈克尔·古伦维奇. 定义媒体研究：对现场的前景的反思. 纽约：牛津大学出版社，1994：252.

② 大卫·波德维尔. 获得意义：电影解读中的推理与修辞. 剑桥：哈佛大学出版社，1989：146.



密切相关,因为他们是令体裁存活下来的基本因素,从某种意义上来说,他们是一部影片存在的“环境”。实际上,体裁消亡,就是它们不能被充分改变以找到所需的寄托——愿意买单的观众。矛盾的是,体裁的概念帮助我们简化并编纂新的、潜在的、复杂的视觉体验,但与此同时,体裁正酝酿着产生改变,诸如亚类体裁,可能演变成为完全成熟的体裁,并进一步休眠或者完全消亡。酝酿改变的力量和持续下去的力量相互作用。使用托马斯·沙茨的体裁隐喻作为一种语法形式,可能它看起来似乎没有多少共识,甚至对斯蒂芬·金小说的改编语法是什么也没有多少理解,或者可以这样说,在观众期望与那些经过包装以符合金的品牌的影片之间并不匹配。^①

对于体裁电影的批评可能表明,在某部单独的电影中并没有充分的内容引人注意。然而,我们也可以说,让体裁电影变得有意义的过程实际上更加复杂,因为在对某一文本进行解释和质疑的行为甚至在我们观看影片之前就已经开始了。可以说,相似的形式令我们更加关注内容的独特性。体裁变成了一种速记,它借鉴了观众以往的经验,更快并且更深入地创造出意义,甚至有可能包括相反或者讽刺的意义。体裁这个概念意味着影片的意义主要是通过与其他影片的联动产生,也就是说,它们在本质上是互文的。

与此相关的还有观众可以获得什么样的乐趣。观众常常会关注一个已知的特定书面文本是怎样被改编成电影的,所以制作方对于变化(或改变)的一些考虑就显得十分重要。然而,有些影片要么并未与金密切相关,要么就是我们从来都未听说过。在这种情况下,更显著的问题则是体裁共通,即在风格和内容上,电影是如何成功地使用已知惯例,并基于那些熟悉的内容建立并迎合观众期望的。勒内·韦勒

① L. 布劳迪, M. 科恩. 电影理论与批评. 纽约: 牛津大学出版社, 2004: 691-702.

克和沃伦·奥斯汀认为：“完全熟悉并且重复的模式是枯燥的，完全新颖的形式是不知所云而无法想象的。”^① 尽管他们指的是文学而不是电影，但却与此处密切相关。识别的力量也不容小觑。通过一种观众识别的电影形式，提供一些参考，只有那些拥有共同经历的观众才能够意识到，这样就会产生一种强大的、周期性的观影需求。在这里，改编电影利用了观众的欲望和记忆，使其出现一种超出单纯识别而产生的同情或逃避现实的感觉。托马斯和薇薇安·索伯恰克观察发现，当代导演和观众都“更加敏锐地意识到电影流派成就了神话制造”^②，这一观点确实可以接受，这适用于电影《肖申克的救赎》，其上映以来一直被当作一个令人鼓舞的文本。这种梦幻般的、几乎是神话的结束场景给出了一种梦想实现的强有力的元素——不仅对于小说角色来说是这样的，还包括那些想要逃离充满限制生活的观众们。更加苛刻的叙述可能产生仍待解决的困惑和问题，进而构成了认知的乐趣。影片《肖申克的救赎》就是最好的例子，因为我们就像小说中的角色一样，不得不努力用已知的信息来解释安迪最终是如何逃脱的。《热泪伤痕》（*Dolores Claiborne*, 1995）中的桃乐丝是怎么逃脱起诉的？在这两部作品叙事中都有警察介入详细调查并寻找证据和线索。

体裁理论和恐怖

构成恐怖片的要素有哪些？人们很容易认为这一问题已有答案。

① 勒内·韦勒克，沃伦·奥斯汀. 文学论之文学体裁. 哈蒙兹沃斯：企鹅出版社，1963：235.

② 托马斯，薇薇安·索伯恰克. 电影介绍. 波士顿：布朗出版社，1980：245.



然而，恐怖片是一种含有诸多亚类的多样化体裁，比如狼人电影、吸血鬼电影、僵尸电影、鬼屋 / 魔鬼电影、砍杀电影、怪兽电影、血腥暴力电影、末日电影以及生存探险类电影等。事实上，恐怖片如此多元化，任何试图容纳所有亚类的单一理论都不太可能完全有效或者具有说服力。同样地，当一些惯例只适用于影片的某些部分时该怎么办？若我们假设金的大部分作品都是基于恐怖体裁的，那么这可能只是一个十分无聊的猜测。然而仔细观察一下，情况并非总是如此。例如影片《闪灵》和《狂犬惊魂》，尽管两部电影中都存在一个可怕的高潮情节，但影片四分之三的篇幅则更像是一出家庭剧。事实上，在这两种情况下，最后关键部分的力量是把家庭成员（无论是父亲，还是值得信赖的宠物）本身变得恐怖、可视化，并攻击其所来自的群体。

体裁标记通常基于一些关键的标准：情节、位置、预算、意象，以及关键表演的存在，体裁特有的特征（如背景音乐和特效），甚至是生产要素（如锤子营造的恐怖感）。然而，尽管存在一个相当原始的体裁惯例清单——如坏人的存在、孤立的环境、暴力画面和死亡的场景、超自然的存在，等等。一般来说，这些对于许多可能被视作恐怖片的电影来说并不够，这些特点可能在其他类型片中显得更加明显，比如剧情片和西部片。

我已经在别处回答了用心理方法来营造恐怖感的缺点，但在这里，特别是罗宾·伍德声称的其他被限制在恐怖体裁下的清单（女人、其他文化、民族、交替的意识形态或政治制度、儿童及性规范的差异）不能被看作本书所讨论的电影改编的怪物来源。^① 例如，本书中只有不到一半的影片中存在着一个被视为怪物的实体，并且很多都是人类角色，只是在电影中显露了他们怪物性的一面。在十部电影中，至少

① 安德鲁·布里顿，理查德·利珀，托尼·威廉姆斯，罗宾·伍德。美国噩梦：恐怖电影随笔。多伦多：节日出版社，1979：7-28。