

臺北市立第一女子高級中學第二屆人文社會資優班英文組專題研究

從後現代主義看
《追殺比爾》的暴力美學

北一女中・二年忠班

呂新禾・林秀彥・黃郁晴

目次

摘要	I
第一章 緒論	01
第一節 研究動機與目的	01
第二節 研究方法	01
第三節 文本介紹	02
第二章 後現代主義	03
第一節 後現代主義的發展	03
第二節 電影的後現代主義	04
第三節 藝術特徵	04
第三章 後現代主義與追殺比爾的暴力美學	05
第一節 電影的美學	05
第二節 暴力美學的發展	06
第三節 閱讀暴力美學	06
第四節 由後現代主義來看暴力美學	07
第五節 暴力美學場景分析	11
第四章 結論	13
參考資料	14

摘要

作為一個現代文化的產物，電影是一個直接透過影像，產生文化刺激的藝術形態。因此我們選定常被認為是暴力美學中之經典——《追殺比爾》，作為研究對象。

由於在好萊塢電影與新聞美體給我們的印象中，暴力，是血腥、是槍戰、是打打殺殺，一個讓人覺得反感甚至噁心的名詞。我們不禁猜想「暴力真的可以成為美的一環嗎？」因此，討論暴力如何得以轉化成可被稱之為「美學」的東西，便是我們最主要的問題。

本研究選擇以後現代主義的角度來解析《追殺比爾 VOL. 1&2》的暴力美學。正因從小看好萊塢片子長大的我們，已經非常習慣於主流電影的浪漫愛情片、卡通片、動作片的敘事風格，彷彿動作片就是動作片、卡通就是卡通；好萊塢就是好萊塢、功夫片就是功夫片。而本片的導演昆汀·塔倫提諾，卻把幾種不同片型融合在一起，帶給我們截然不同的感官享受。因此，觀賞與分析《追殺比爾》的感受有兩個層次，一是欣賞昆汀的後現代拼貼、類型融合…等手法，另外則是最純粹的美學感受，而這兩者是相輔相成的。

我們可以感受到導演的用心，以及他對功夫片、時代劇真誠的喜愛，才能夠把不同種類的電影融合在一起，甚至創造出他自己的暴力美學功夫片風格。正如我們在正文中試圖分析的，昆汀能夠「引用」香港功夫片、時代劇的元素，不受文化的限制，是後現代主義的實踐，而同時，他的鏡頭運用、剪接手法、與武術指導袁和平的合作，讓觀眾能夠清楚感受到「這是昆汀·塔倫提諾的功夫片。」這就是後現代與暴力美學的實踐。

本文即介紹後現代主義及暴力美學產生之背景、發展，並以電影裡的場景為例，欲進一步探討《追殺比爾》中呈現暴力美學的手法、藝術特徵、及代表意義。

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

最初在尋找研究題目之時，我們對於「死亡」，一個看似距十七歲學生還十分遙遠的名詞產生興趣，因為在青少年生活中，我們很少有機會討論關於死亡；也因為整個死亡體系包含生死觀、禮俗等與「文化」相關的概念，與我們為英文組設定的目標—「吸收、比較、傳遞中西方文化」相符。而作為一個現代文化的產物，電影是一個直接透過影像，產生文化刺激的藝術形態。因此我們選定《追殺比爾》，這兩部充滿死亡意象的影片作為研究對象。但是實際觀賞影片之後，我們認為討論「暴力如何成為一種藝術」比討論在片中只是暴力一環的死亡更具研究價值。暴力，在好萊塢電影與新聞媒體給我們的印象中，是槍戰、是打打殺殺。這是一個可能讓人覺得反感甚至噁心的名詞。「暴力真的可以成為一種美學嗎？」是我們的疑問。

我們選擇以後現代主義的角度來解析電影中的暴力美學。本文即介紹後現代主義及暴力美學產生之背景、發展，並以電影裡的場景為例，欲進一步探討《追殺比爾》中呈現暴力美學的手法、藝術特徵、及代表意義。

第二節 研究方法

本研究是以《追殺比爾》兩部好萊塢電影為探討對象，以後現代主義下之暴力美學的觀點來分析這兩部片。在正式開始分析片中場景前，必須先了解後現代主義，包括定義、發展背景，以及其藝術特徵，之後才能有足夠的知識背景來分析昆汀·塔倫提諾和影片中的暴力美學。本論文的研究方法乃是採文本分析，探討大量運用後現代主義元素的場景進行美學分析。

研究步驟

1. 閱讀電影文本
將電影中的場景進行整理排序，清楚電影的故事架構，以便於分析時將所需之場景挑出。
2. 閱讀相關理論知識的書籍
 - (1) 於全國碩博士論文網站並無搜尋到相關的研究論文(大多是文學、社會、藝術等層面和後現代之結合)，與電影結合之部分，並無獨立探討暴力美學者。而大陸方面雖有類似研究主題，但是無法取得，故本研究之相關理論大多參考書籍，和網路上的學術資料。
 - (2) 以後現代主義的元素為研究的切入點，因此閱讀相關資料以建立正確的後現代主義背景知識。
3. 釐清並且定義後現代主義和暴力美學
本研究是以後現代主義為主要架構，因此對於後現代主義的發展背景必須加以了解，而由於本文是以暴力美學為切入點，故必須先釐清並且定義何謂暴力美學，以及在影中的暴力美學，即導演的暴力美學觀點為何。

4. 結合後現代主義及暴力美學的藝術特徵來分析影片

挑選出較具代表性的場景，從拍攝手法、鏡頭、象徵、氛圍、電影符號等方面為切入點，來分析其暴力美學。

5. 結論

第三節 文本介紹

在德州艾爾帕索的一間小教堂裡，發生一起死傷慘重的命案。曾經是暗殺集團一員的 The Bride，因為發現自己懷了首領 Bill 的孩子，考慮到孩子未來的生活，便決定消失匿跡。她在婚禮彩排的時候，暗殺集團的其他成員奉 Bill 之命，射殺所有在現場的人，當 The Bride 想要告訴比爾關於小孩的事時，Bill 朝她額頭開了一槍。當天參加婚禮彩排的人全都難逃一死，唯有 The Bride 幸運的活了下來。昏迷四年後，The Bride 在醫院醒了過來，發現自己的小孩沒了極度傷心，憶起了那天在教堂的情景，The Bride 決心要要走上復仇之路。必殺名單上寫上了五個名字，而最終目標就是 Bill。

第二章 後現代主義

第一節 後現代主義的發展

後現代主義顧名思義，就是由現代主義所演變過來的，不過後現代主義之所以會形成，正是為了反現代主義。而從現代主義過渡到後現代主義，主要原因如下。

其一，由於二十世紀初，一個新時代的到來，帶給人民一股新氣象，使得思想潮流、科學技術相互結合，蓬勃發展，使得各派理論彼此產生質疑。基於二十世紀興起的量子力學之觀念，「不確定性迅速地佔領思維的陣地，確定性則很快地讓位」（鄭祥福，59）。後現代主義興起的主要和文化與科學的蓬勃發展大有關聯。一九二〇年代法國巴黎開始出現一群反現代主義的實驗性文學家，而戰後他們躍升成文壇的控制者，因而使後現代主義以及帶有反現代的思想開始向外傳播。在科學方面，十九世紀生物學，其「思想方法：實證主義的、決定論的、唯物的」（鄭祥福，63）似乎比較符合一般人的精神狀態。但是從十九世紀末期到二十世紀，物理學興盛之後「非連續性、不確定性、測不準、非充分決定論等」（鄭祥福，63）逐漸取代先前的「單一解釋」（鄭祥福，63）。整個自然科學領域的改變影響了人類的自我懷疑以及宗教信仰的態度，尤其人類的自我懷疑對後現代主義是很重要的一個環節。

其二，經歷過兩次世界大戰之後，資本主義和戰爭所引發的問題使的人民重新開始思考，進而衝擊到社會及心理層面，當人民開始意識到過去資本主義悠閒生活不再有創新，符合現代生活的問題之後，因而試圖創造出更具生命力的東西。也因此二十世紀出現的豐富的文化與科學，例如「湧現了許多反現代主義的、後現代主義的文化風格」（鄭祥福，61）。

現代主義到後現代主義的過度期間，主要反現代主義的思想有達達主義與超現實主義。

達達主義是一個破壞者的角色，說的更清楚些，是分解藝術。這些藝術家不滿於一般大眾的審美趣味，因而肢解藝術，嘗試消除世俗的藝術風格和倫理，去發現新的藝術形態，是一種「反藝術」（鄭祥福，69）。達達主義剛好出現在一個過去的信念已經開始動搖的時代，反映出一種「不斷增長的荒謬意識」（鄭祥福，69）。除了推翻傳統思維和理性思考模式，達達主義更是關於「現實的支離破碎的意識」（鄭祥福，69）。

超現實主義不只是懷疑現實，它更是想要改變現實，拆解現實。超現實主義影響了不只是文學、藝術，更包含了電影，如布紐爾的電影，「而正如同超現實主義繪畫藝術中的大拼貼

藝術作品一樣，電影中的拼貼技巧更是故意為之」(鄭祥福，75)。

李歐塔在他的著作《後現代狀況》中認為後現代主義產生於五六〇年代，而這個時期正好是普普藝術在起源英國的時候，因此就有人會主張普普藝術是後現代主義的開端。普普藝術創作家經常使用大量複製與拼貼的手法，所以也被稱為新達達主義，主要是以流行文化和都市生活最為題材。六〇年代普普藝術開始在美國流行，主要是反對抽象主義的「過分遠離生活實際」(鄭祥福，114)。主要的藝術家如沃荷(Andy Warhol)，其風格為使用同樣的物件在畫面進行不斷的排列，之後他也將創作領域擴及到電影海報、廣告、電影明星等。其中最具代表性及影響力的該算是瑪麗蓮·夢露的作品，以一張重複的圖像，經過光線、色彩等不同的處理，再並排拼貼成一幅作品。

法國的達達主義對社會、道德、價值觀以及宗教之中的虛偽爆出了憤怒，進而影響了超現實主義，而之後在後現代的電影中，不難發現超脫現實生活，帶有反諷色彩的一種「荒唐的邏輯」(鄭祥福，63)，例如黑色幽默、暴力美學。

第二節 電影的後現代主義

發展

六〇年代後現代主義的浪潮逐漸影響到電影藝術。美國在五〇年代電影大多是前衛風格，直到五〇年代末六〇年代初開始受到法國新浪潮的影響，「『新浪潮』一詞基本上是『後現代主義』的同義語」(鄭祥福，139)。到了七〇年代以後科幻片開始大受歡迎。科幻片例如由史帝芬·史匹柏執導的《侏羅紀公園》《外星人》《大白鯊》，喬治·盧卡斯的《星際大戰》，「這類的電影大多缺乏線性時間觀」(鄭祥福，147)，把過去、現代互相重組、融合。另外有關性的影片，例如《第六感追緝令》、《沉默的羔羊》等除色情之外，還加入了暴力、變態等元素，在《追殺比爾》中也有類似的成份，例如 O-Ren 童年時期的動畫場景。「對後現代文化來說，只有衝動和樂趣才是真實的和肯定的生活」(鄭祥福，155)，而屬於這類的東西包含死亡、暴力等。

定義

後現代主義是一個全面性的思潮。它是對現代主義的反動，也是某些現代主義觀念的延伸，更是政治的、社會的、晚期資本主義的、美學的。鄭祥福在《後現代主義》一書中，結合了詹明信、李歐塔、哈桑...等學者的著作後指出，「後現代主義作為一種風格顯然是藝術的。」而詹明信在《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》中更開宗明義以文化、錄影帶、建築、電影等篇名討論後現代思潮。經過了一個多世紀的發展，電影經歷了默片與有聲的時代，更成為一門理論科目。某些電影是後現代主義的產物，「這是再明顯不過的事實。」(詹明信，99)

本論文採理論角度，試圖用後現代主義來分析昆汀·塔倫提諾的《追殺比爾》，並且在第三章實際以鏡頭、畫面構圖、元素等分析暴力美學場景。但後現代主義這個名詞本身是具有矛盾性的(黃瑞祺，389)，並且沒有一個統一的定義，也不能用現代主義的原則、條列來討論，所以我們無法定義何為「後現代主義電影」。然而後現代主義可為電影應用這一點是確立的。因此我們試圖用較明確的後現代主義特色，指出幾個後現代電影中的藝術特徵，並利用這幾點來分析片中的暴力美學。

第三節 藝術特徵

零亂與碎片化

現代主義的世界是「有秩序的、有規則的」(鄭祥福, 7), 丹尼爾·貝爾指出, 在通訊革命與運輸革命之後, 人們所習慣的時空感被打亂, 新的生活體驗與觀念使生活變得像一堆碎片。現代主義者致力於「重新聚攏這些碎片」(鄭祥福, 12)。後現代主義者卻放大了這些碎片, 不去追求拼補碎片而得到的意義, 而專注於表現這些碎片本身。打破了一切形式、規範、結構的後現代藝術家, 追求「破碎性的開放性」(鄭祥福, 38), 除了材料的選擇變得沒有限制, 連時間的線性規律也一併放棄, 「它不分過去、現在、將來」(鄭祥福, 20)。碎片般的時間被放大討論。

當人們回望過去的人生, 發生過的時間流動與場域變化便成了歷史的一部分。任何故事, 包括書本與電影, 只要有完整開始/結束的時空架構, 當中有事件的發生, 就構成了它自己的歷史軸。

所有的人都活在時間與空間的框架下(張淑媛, 7): 時間總是不停消逝的, 而這樣的流動是線性的; 一個人所在的場域, 隨著時間流動與人的移動而有所改變。一般的電影敘事都具有歷史軸, 時間和空間的流動的線性跟人生與歷史是一樣的: 鏡頭隨著角色說話而捕捉神情; 場域隨著角色移動而改變; 電影通常結束在歷史軸的末端, 也就是一段故事敘述的完成。在電影中, 除了蒙太奇與倒敘法以外, 觀眾所習以為常的電影敘事方式是線性的。當這樣的歷史順序被破壞, 故事不照觀眾熟悉的時間順序進行, 電影的時空就具備了後現代的零亂性與碎片化特徵。(張淑媛, p.11)

拼貼、融合

現代主義者習慣以美學反映生活, 分析小說、繪畫、電影、音樂背後的文化意涵, 試圖找出它們的結構, 並強調個人的美學風格。後現代主義作為一種美學的風格與實踐, 它在形式上與內涵上都與現代主義的原則大相逕庭。雖然是一種風格, 但後現代的風格就是沒有一定的風格。沒有什麼不能被稱之為美學, 因為傳統美學的定義是現代主義者定的。形式上, 後現代主義不再依循任何既定的形式與結構, 正如學者李歐塔在《後現代狀況》中討論的, 沒有什麼模式可循。內涵上, 後現代主義是「文化本身向自身的返回」(鄭祥福, 14)。藝術家著迷於材料或形式本身, 「衝動和樂趣才是真實的和肯定的生活」(鄭祥福, 14)。這樣的藝術實踐, 可以不必有任何被現代主義者拿來解釋的內涵, 因為作品就是作者本身喜好的實踐。

後現代主義的風格也是實驗性的。放棄了現代主義的架構與形式, 藉由拼貼一些看似不相關的材料, 藝術家更能深入材料自身的價值, 追求材料自身的藝術。哈桑指出, 拼貼風格能完全破壞既有的藝術類型(謝孟成, 65)。而詹明信認為, 拼貼是對現代主義的反動, 是對傳統時空感的破壞(謝孟成, 78)。

後現代主義強調「作者已死」, 因為後現代藝術家使用前人的素材, 重新拆解、混合、拼貼, 不創造自己的風格。因此我們使用後現代理論討論拼貼而非作者論。

懷舊

讓我們引用在《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》的一段話:

面對這些最終的對象(我們的社會上、歷史上和存在上的現在，以及被作為「被指物」的過去)時，後現代主義的「懷舊」藝術語言和真正的歷史性不相容的事實就更戲劇化、更明顯了。然而，矛盾將這個模式推入一種複雜、有趣的新形式創新之中，我們明白，懷舊電影絕不是歷史內容的某種舊式「再現」；懷舊電影藉著風格寓意去處理「過去」，藉著意象光滑的特質去傳達「過去」，藉著時尚的屬性，去表現1930或50年代的特色。

詹明信的「懷舊」是「調色盤式」的，和一般認知中帶有一點感傷或惆悵的懷舊不同。電影中的懷舊，「拆解所有過去的風格樣式」(李依倩，3)，再重新組裝、拼貼。運用現代主義的符碼(code)，包括打鬥招式、白眉道人、武士刀、和服等，試圖喚起觀眾的印象。

第三章 後現代主義與追殺比爾的暴力美學

第一節 電影的美學

何謂電影的美感？目前尚無一套標準的定論，若以美學特徵來說，有人主張應包括如下幾項：(彭吉像，105)

一、造型性

電影以畫面塑造人物、敘述故事、抒發情感、闡述真理。而電影造型性乃導演在畫面中整體構思的造型藝術部分(包括攝影、構圖、美術等)，同時構成了影片的形式與風格。此外，造型性也可以色彩與光線表現，往往藉著影片的色彩基調來闡釋主題和表現人物形象，甚至是內在的心理及情感變化。

二、運動性

是電影之所以不同於其他造型藝術(如繪畫、雕塑)的根本之因。所謂運動性是指在一段持續的時間內變換畫面，達到所要敘事的目的，藉著攝影機的運動達到視覺效果上的變化。

三、逼真性

電影的基本特性與照相的特性相同的，特別是在於紀錄及揭示具體現實，而電影技術越發達，越能達到逼真性，但即便畫面十分逼真，電影的真實性仍包含藝術家的主觀性，有意識地以不同方式達到美學的境界。

四、假定性

誠如上列所述，電影畢竟是由二度空間來表現三度空間的一種藝術，經由電影語言及拍攝手法地運用，觀者所見或許是現實的影像但非現實本身，所處為一創造時空，此則是電影的假定性。

五、綜合性

愛森斯坦說：「電影把繪畫與戲劇、音樂與雕刻、建築藝術與舞蹈、風景與人物、視覺形象與發生的語言連結成統一的綜合體。」因而電影被視為具有綜合性的美學特徵。

六、技術性

電影基本上有相當程度須依賴科學的發展，使之成為獨立的一門藝術，所以技術性同樣為電影的基本美學特性之一。

以上六點特徵，就如同電影中美學的骨架，既是組成，也是表達的形式，誠如上一章我們提到後現代藝術家著迷於材料或形式本身，而透過形式等安排，導演便可將想傳達的主題呈現。因此本片中的主題—暴力變成為觀賞/分析《追殺比爾》的審美要素，而標準正是以上六點。

第二節 暴力美學的發展

1960年代為了呼應電影與整個大環境的改變，西部片對於暴力的處理方式也有所改變，這不再是浪漫故事中的附屬品，而轉而注重它對個人與整個社會的殘酷影響。Sam Peckinpah 於《日落黃沙》(The Wild Bunch)一片開創以慢鏡頭方式來表現恐怖的猙獰場景(Giannetti, 115)—先平靜地醞釀氣氛，接著以銳利的剪接塑造駭人節奏，而決鬥場面則別出心裁地把慢鏡頭不盡相連地串在快鏡當中，以突出濺血、中彈的死亡剎那，氣勢猛烈得近乎殘忍，更讓這場格殺成為傳統西部英雄與時代精神一併消失的慷慨輓歌。《日落黃沙》不僅完整地呈現山姆畢京柏的西部世界，將過氣英雄的尊嚴與落寞詮釋得細膩而有力，更影響了日後西部類型與暴力美學的發展方向，可謂影響深遠，堪稱暴力美學派始祖電影之一。(聞天祥，世界電影)

表 3-1 暴力美學的發展

年代	導演	影片	內容	手法
1967	Arthur Penn	我倆沒有明天 Bonnie and Clyde	暴力、1930年代真實事件改編、強盜、社會批判、血腥、死亡	慢動作特效、畫面的切割、
1969	Sam Peckinpah	日落黃沙 The Wild Bunch	暴力、血腥、槍枝、前衛、西部片	演員演技、劇本對白、導演運鏡、配樂譜寫、攝影鏡頭、剪接手法
1971	Stanley Kubrick	發條橘子 A Clockwork Orange	性、暴力、改造、幫派	配樂、真實感、諷刺
1976	Martin Scorsese	計程車司機 Taxi Driver	瘋狂、反諷、暴力、越戰後士兵的創傷	鏡頭特寫的運用、爵士樂、蒙太奇、意識流、攝影的速度加格使用、寫實、跳接、第一人稱敘述
1989	John Woo	喋血雙雄 The Killer	暴力、槍戰、榮譽、友情、愛情、近似宗教殉命式的救贖方式	配樂、剪接、台詞、英雄角色塑造、造型性、運動性、慢鏡頭
1997	Kitano Takeshi	花火 Hana-bi	黑道、警察、暴力、死亡	俯角鏡頭、平行交差的敘述手法、靜止鏡頭來表現近乎圖片般的畫面、錯落式的剪接

第三節 閱讀暴力美學

若是將本研究的主題《追殺比爾》以一般劇情電影的欣賞角度來看，單純的劇情—復仇—必定讓人覺得無聊，大量的暴力血腥場面也顯得枯燥而冗長。對於某些觀眾而言，《追殺比爾》

最好看的地方，是眾多打鬥場面炫爛的編排。原本過於暴力血腥的畫面，經由特殊處理，而呈現昆汀獨樹一格的美感。特殊處理的方法可以是：將畫面黑白化、用動畫呈現、將打鬥的情節誇張化(四肢亂飛、血柱亂噴)等。

分析影片中的暴力美學的方法是：把細節放大看。暴力美學是透過很多的符號來呈現，符號可能是一道招式、一道血濺、武器、角色打鬥的進退、一道光線、背景顏色...。要先了解劇情與角色的個性，才能了解符號背後的意義，進而將之與角色做連結，最後才能完全解讀這個符號的意義。如果不能看到背後的意義，光是讚賞導演與武術指導華麗的招式，那跟一般動作片也相差無幾了。

第四節 由後現代主義來看暴力美學

在本節當中，我們以第二章所提到的後現代藝術特徵，來實際分析《追殺比爾》中的後現代主義成分。

《追殺比爾》一、二集，在時空順序上是碎片化而零亂的，也就是後現代特徵中的「歷史性被削弱」(詹明信，25)。打破了一般電影敘事的形式，The Bride 的故事被切割成十個章節，再被分成上下兩部電影。雖然十章之中發生的事可以排出真正的時間順序，但章節之間的時空沒有明顯連貫性。與蒙太奇不同的是，對觀眾而言，這樣的時間順序是混亂且不合邏輯的。在看完整部影片之後，才能了解整個故事的順序。

本片中的旁白只有描述角色性格的功能，並沒有對於「正在進行」的故事有任何補充。對於初次接觸本片的觀眾而言，必然會覺得「深奧」、「艱澀難懂」，但事實上，這樣的切割方式卻非常符合本片的後現代編排與美學呈現。The Bride 的復仇之旅，沒有曲折的故事情節，只有一段段的打鬥。一章，就是一個角色的故事或決鬥。觀眾彷彿在閱讀一本沒有情節只有動作描述的書，可以從任一章開始欣賞，絲毫不影響感官的享受或暴力美感欣賞。

我們利用以下表格來說明片中跳躍的時空：

表 3-2 《追殺比爾》的時空場景與順序

Chapter (實際順序)	主要角色	場景	劇中時間
Chapter 1 (7)	The Bride, Copperhead	Copperhead's house (美國)	The Bride 殺了 O-Ren 後
Chapter 2 (4)	The Bride	美國 醫院	The Bride 剛甦醒
Chapter 3 (1)	O-Ren	日本	從 O-Ren 少女回憶到片中的現在情景
Chapter 4 (5)	The Bride, 八取大師	日本 Okinawa	The Bride 甦醒後
Chapter 5 (6)	The Bride, O-Ren, GOGO, Crazy 88	日本 Okinawa	The Bride 取得武士刀後
Chapter 6 (3)	The Bride, Bill	美國 El Paso	進入醫院昏迷前
Chapter 7 (8)	The Bride, Elle, Budd	美國 加州	The Bride 殺了 Copperhead 之後
Chapter 8 (2)	The Bride, 白眉道人	中國	The Bride 離開 Bill 之前
Chapter 9 (9)	The Bride, Elle	美國 加州	The Bride 解決倒數第二個目標

Last Chapter (10)	The Bride, Bill	墨西哥	全片結束
-------------------	-----------------	-----	------

融合、拼貼

《追殺比爾》主要是三種現代主義電影類型的拼貼：香港功夫片、日本文化(武士道與次文化)與意式西部片的結合。以下表格實際從片中舉出電影類型拼貼的例子。

表 3-3 追殺比爾各章與文化元素對照

Chapter 1	(2)
1. 角色	The Bride, Copperhead, Nikki
2. 打鬥風格	功夫招式、藏在麥片盒裡的槍
3. 場景	Copperhead's house
4. 語言	英文
Chapter 2	The blood-splattered Bride
1. 角色	The Bride, Elle Driver, 男看護, 卡車司機
2. 打鬥風格	咬舌頭、用門夾人
3. 場景	醫院、停車場
4. 語言	英文
5. 特殊道具	小刀、門
Chapter 3	The Origin of O-Ren
1. 角色	The Bride, O-Ren, Matsumoto, GOGO, 田中老大...
2. 打鬥風格	武士刀刀法
3. 場景	車內、寢室內、會議桌上
4. 語言	The Bride 旁白為英文、O-Ren 部分為日文
5. 特殊道具	O-Ren 的武士刀
6. 註	(1)O-Ren 的回憶為動畫片呈現 (2)年輕的 O-Ren 與 GOGO 是日本女高中生的代表形象 (3)Johnny Mo 為劉家輝飾演
Chapter 4	The Man From Okinawa
1. 角色	The Bride, 八取大師 Hattori Hanzo
2. 打鬥風格	無打鬥場景
3. 場景	Okinawa
4. 語言	日文
5. 特殊道具	武士刀
6. 註	(1) 初次提到 Bill 是八取大師的學生，出現了師徒制度 (2) 為武士刀塑造了神秘高深形象 (3) The Bride 穿上和服，進行日本武士道儀式
Chapter 5	Showdown at House of Blue Leaves
1. 角色	The Bride, Sofie Fatale, GOGO, O-Ren, Crazy 88
2. 打鬥風格	功夫
3. 場景	居酒屋
4. 語言	日文
5. 特殊道具	武士刀、流星錘、劍
6. 註	港片打鬥風格尤強，包括以一對百、飛簷走壁...等
Chapter 6	Massacre at Two Pines
1. 角色	The Bride, Deadly Vipers, 好友與家屬
2. 打鬥風格	意式西部槍戰

3. 場景	美國教堂, El Paso
4. 語言	英文
5. 特殊道具	槍
6. 註	西部片風格尤重，包括配樂與音效
Chapter 7	The Lonely Grave of Paula Shultz
1. 角色	The Bride, Bill, Budd, Elle Driver
2. 打鬥風格	意式西部
3. 場景	加州沙漠、Budd's house
4. 語言	英文
5. 特殊道具	武士刀、槍
Chapter 8	The Cruel Tutelage of Pai-Mei
1. 角色	Bill, The Bride, 白眉道人 Pai-Mei
2. 打鬥風格	傳統中國功夫
3. 場景	中國
4. 語言	廣東話
Chapter 9	Elle and I
1. 角色	The Bride, Elle Driver
2. 打鬥風格	功夫、扭打
3. 場景	沙漠中的車廂
4. 語言	英文
5. 特殊道具	The Bride 和 Bil 的兩把武士刀、毒蛇 black mamba
Last Chapter	Face to Face
1. 角色	The Bride, Esteban Vahaio, Bill
2. 打鬥風格	西部
3. 場景	Mexico
4. 語言	英文
5. 特殊道具	武士刀、白眉道人教 The Bride 的五雷穿心掌

片頭邵式電影的標誌，先給了觀眾一個震撼：「這部電影和香港邵式有什麼關係？」然而隨著電影的進行，謎底昭然若揭。第一個港片的特徵是片中所有打鬥的場景。因為崇拜港片，昆汀請了袁和平作為武術指導，因此所有的招式都是中國的。從蹲馬步的架勢、出拳飛踢的姿態，到女主角恐嚇對手的神情，都能令人聯想到香港邵式出品的功夫片。第二個特徵是打鬥與布景的結合：片中不乏飛簷走壁的景頭，還有踢飛桌椅的景象。第三個特徵，導演直接將「白眉道人」搬入電影，並且由港星劉家輝飾演。片中 Bill 帶著 Kiddo 像白眉道人學習的情節，應用了華人觀眾在武俠片、武俠小說中再熟悉不過的「拜師」橋段，也直接證明了導演對功夫片的崇拜。

昆汀·塔倫提諾的風格，並不是從起點創造一個屬於他自己的(現代主義)風格，而是大量運用他所崇拜的電影類型。從大紅大紫的黑色追緝令到追殺比爾，昆汀是在拍他心目中的動作片，正如同他自己說的，對港片致敬。片中中國功夫、日本武士刀...的運用，是他吸收並分解過後，「引用過去的風格」，創作出他自己的「新」風格。《追殺比爾》即是一個融合上述風格的綜合體。

正如同詹明信用五十年代暢銷影集、搖滾樂、政治運動、書籍說明人們對於五十年代刻板印象的來源；昆汀·塔倫提諾(甚至是大多數西方人)對於中國功夫的瞭解來自於李小龍的雙節棍與吶喊，以及邵氏出品的電影。六十年代，李小龍在美國演出的《青峰俠》(The Green Hornet Series)大受歡迎，更直接影響了《追殺比爾》的服裝(The Bride 的黃色套裝)與配樂

(Korsakov 原作，青峰俠的片頭曲 *The Flight of the Bumblebee*)。香港在五十、六十年代甚至拍了一百部以上的黃飛鴻電影，而黃飛鴻傳人劉家輝至今仍活躍於電影界。黃飛鴻、李小龍、邵氏，幾乎等於中國功夫片的代名詞。即使功夫片並不是五十年代香港的歷史事實，但它已經變成代表香港的刻板印象。昆汀也從日本時代劇得到武士的印象。日本時代劇在 1920 年代與大眾文學一同流行，成為大眾的主流娛樂。其背景設定在 1886 年明治維新之前，大多以江戶時代、幕府時代為背景。時代劇的故事主人翁可以是武士、將軍、商人與社會各職業的人們。故事多樣，可以關於劍術、武士道、武士的忠誠，也可加入勸善懲惡的價值觀，如《水戶黃門》系列。昆汀·塔倫提諾尤其受到《水戶黃門》與《帶子雄狼》系列影響。

昆汀·塔倫提諾曾表示，《追殺比爾》是向亞洲動作片致敬。事實上，除了同屬「動作片」範疇外，《追殺比爾》和「亞洲動作片」的背景、故事幾乎沒有交集。但事實上，片中的武術、精神、角色，無一不呼應、不令人聯想到香港功夫片或日本時代劇。昆汀透過運鏡方式與武術指導袁和平，直接再現了功夫片與時代劇的許多特徵，實現了昆汀自己對於「過去或某個過去時刻的想像」(詹明信, 343)，即使所呈現的未必和功夫電影一模一樣。

即使追殺比爾的背景環境並不設在中國(*The Bride* 造訪的場景不算)，觀眾仍然可以直接感受到中國功夫的氛圍，因為它的「功夫」是複製中國的，片中打鬥與追殺的氛圍是中國的、香港的。這樣的氛圍超越了時間，在 2001 年上映的《追殺比爾》還在緬懷著 1950、60 年代的港片與西部片。昆汀拍的並不是歷史片，片中的時空顯然也並不設在 1950、60 年代，但電影卻不斷提醒我們電影歷史上「相似的東西」。昆汀並沒有試圖將他的電影「變成」香港功夫片或是日本時代劇，因為他的懷舊手法是「任意解體所有過去的風格，任意引用過去的風格」(詹明信, 38)，進而打造出他自己的後現代風格。

第五節 暴力美學場景分析

躺在血泊中的新娘

電影開頭，在所有影像尚未出現前，我們首先聽到的是陣陣垂死的喘息聲，接著映入眼簾的是使用黑白畫面呈現一滿佈鮮血與傷痕的臉龐，作為故事敘述起點。雖說是起點，但卻非指依整齣劇情發展的順序，而是在開頭撿選了一個十分具有內心衝突性的橋段。此一安排可被視為後現代主義中，關於時空上的零亂性與碎片化(在之後許多場景片段可見到更多的例子)。在觀眾尚未得知任何劇情的條件下，我們聽到來自一名男子的畫外音，而不見其人，但在該名男子拿出手帕為新娘擦拭血漬時，手帕上的繡字(BILL)便透漏了身份—這是電影的最大伏筆處。在片中，女主角的最終目標便是 Bill，但在第一集裡，Bill 至始至終都只是一個聲音的來源，而非影像的存在，曾經出現過在景框裡的只有正在把玩武士刀的手(及一開始逼近的腳)，也因而使觀者對於此一角色的好奇心上升。接著，當女主角為了保住孩子而對 Bill 說出“*It's your baby.*”的真相時，一聲槍響卻毫不猶豫地迸出。像 Bill 這樣一個冷靜的殺手角色，卻出乎觀眾意料，毫不給予思考的時間，立即扣下板機，終結自己所愛。我們甚至還來不及明白是如何轉移變化的情感，面對視聽官能震撼與心理交戰當下的衝突，一聲由愛生恨諷刺的槍響，作為序曲開端。

復仇 V.S. 愛

隨著那聲槍響，觀者或許以為「死亡」便是新娘的命運，但接下來的劇情卻使觀眾感到迷惑。在背景顯示出了 Chapter 1 時，下方以一個圈了起來的 2 作為標題。畫面轉為明亮的彩色畫質，我們見到女主角駕駛一輛鮮豔的車子並停在一棟屋子前，接著從前的夥伴兼仇人應門相見。此時響起了一陣類似警報系統配樂及紅色的人物鎖定畫面，象徵啟動復仇機制，這是一種不符合一般電影敘事邏輯的手法。簡短幾句話後，隨即進入打鬥的場面，兩個女人短刀相向的搏擊，在飛快的影像切換中呈現慘烈。僵持當中，一台娃娃車在窗外駛近景框內，

使打鬥不得不暫時中止。導演在如此快速的敘述間隙構造與插入一個衝突性之靜的畫面與因素：一個四歲女孩出現。兩個渾身是血的女人面對此，將刀子收至背後，在一地碎玻璃的狼藉中，狀似平和地與小女孩交談，接著以俯角鏡頭(Giannetti, 15)拍攝兩人走入廚房之情形，開始二人間關於仇恨、殺人的冷靜對話。在相對平靜的鏡頭裡，我們感受到仇恨也正是由關愛而來等等。對話中間又突然繼續廝殺，當鏡頭再度切至俯角時，不同於之前，畫面中多出了滿地噴灑的鮮血。女主角將刀拔出而起身時，我們可看見小女孩正站在廚房門口。導演在這之前刻意用女主角的身體擋住身後的小女孩，使之不在畫面中出現，因而讓小孩親眼目睹母親被殺死的時的過程更顯諷刺。此時影片對人類純真童心的憐愛和對暴力美學的狂熱追隨均得以實現。這是典型的昆汀式的影像黑色幽默與後現代式的人道關懷。

瘋狂 88

一開始一群黑衣人漸漸向 Bride 圍靠，與接著鏡頭漸漸升高，移至俯角，十分類似駭客任務中的場景，一圈向中央凝聚的逼迫，接著回到水平鏡頭，Bride 手中的武士刀一橫，鏡頭隨即又切至俯角，因而我們得以俯視的角度看見黑衣人構成的圈瞬間向後退，導演巧妙運用鏡頭的構圖營造出相當的張力，並運用許多慢動作及大量而不自然噴灑的血漿，搭配特殊鏡頭角度(例如從玻璃底板下方拍攝打鬥過程)及略為曝光的效果(Giannetti, 20)，使畫面表面充滿蒼白的光，營造出另一種暴力畫面的美感，最後一個大遠景(Giannetti, 10)則呈現了殺戮過後的慘狀。另外此一段落不論是招式或者兵器上的使用都十分具有東方武術的風味(例如踏劍而蹬上欄杆上的輕功、結合兩把刀成為雙刀等)。

雪地裡的血景

拉開拉門後，色調再度轉移，立即營造出了一個子然不同於居酒屋內的氣氛。白色雪景，與身著暖色系服裝、沾有鮮血的女主角形成強烈的顏色對比，也區隔開來了這裡與上一個場景的武打美學風格—前者較接近港片，後者則是日本武士道。導演分別切換俯角、水平、遠景、近景等鏡頭來表現不同的打鬥情形，但皆呈現了一種寧靜而融合大量日式元素(包括雪景、和服、兵器、武士精神、打鬥風格)的特殊美感。加上竹筒的敲擊在水平鏡頭的瞬間，極有 30 年代日本時代劇的風貌。一道鮮血筆直地濺落在雪地上，黑色頭髮慢動作地橫越白雪紛飛的畫面；隨後移至御蓮的臉，冷靜的說出：「這真是名副其實的八取大師的武士刀呀。」；接著，向後拉的推軌(焦雄屏, 101)讓我們看見御蓮被削去的頭皮，使得上一句話顯得極為荒謬。而對照決鬥前 O-ren 輕視地對 Bride 說：「臨死前還能看到這副美景，也算是死而無憾了。」便成了自己對自己的諷刺。

第四章 結論

談到暴力，在我們眼中不外乎是自新聞、電影等大眾傳媒接收而來的印象。在現今美國文化大量充斥之下的社會，從小看好萊塢片子長大的我們，對於暴力的感受是血腥、殘酷、肢體、傷害等較為負面感受的字眼，實較難將之與美學概念相提並論，但同樣有著上述暴力元素的《追殺比爾》一片，卻得以冠上「暴力美學」一詞而獨樹一幟，因而我們選擇《追殺比爾》作為研究對象，來探討「暴力何以被稱之為美學？」

文中將觀賞與分析《追殺比爾》的感受分為兩個層次，一是欣賞昆汀的後現代拼貼、類型融合...等敘事手法，另外則是最純粹的感官感受，而這兩者是相輔相成的。在片中常見的

處理手法有：直接陳述暴力以刺激觀眾的感官；將暴力置入不同的與時空與邏輯(如中國功夫片語日本時代劇)，使觀眾更容易瞭解故事；將暴力的敘述融入「美感」(特殊效果、剪接所造成的節奏)，讓原本血腥的畫面以截然不同的美學方式存在，因此說《追殺比爾》的主軸在於暴力。

換言之，導演所要呈現的主題為暴力，而在片中一切材料或形式的選用皆是為了達到傳達主題此一目的，其他情節則是因為暴力而延伸出來的附屬。根據文中所引用電影的六項藝術特徵，我們可得知其實電影美學便是導演在畫面中所安排運用的一切，這便是追殺比爾之所以得以不同於一般動作片的形式存在之因，也構成了暴力以美學方式呈現的實踐。

參考資料

英文

Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.

中文

鄭祥福(1999)。《後現代主義》。揚智。

詹明信(1998)。《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》。吳美珍譯。時報。

Giannetti, Louis D. (1993)。焦雄屏等譯。《認識電影》。遠流。

彭吉像(1992)。《電影---銀幕世界的魅力》。淑馨。

張淑媛(2005)。《論石黑一雄《未得安撫者》中之後現代時間經驗》。

謝孟成(2000)。《喬治歐威爾《一九八四》中的後現代擬象、愛情與解構》。

李依倩(2005)。《土懷舊與洋復古 流行風潮的年代建構與歷史想像》新竹交大：華文文化研究會議。

林慧婷(2004)。《記憶、想像與歷史的疊印：電影《好男好女》的真實與虛構》。

黃瑞祺(2002)。《「現代與後現代」專題導言》，歐美研究期刊第三十二卷第三期（民國九十一年九月）。

網路資源

賴蓉珊：迷惘的後現代

<http://home.educities.edu.tw/tsuiyh/go/depo01002.html>

焦雄屏，瘋狂的天才

<http://www.arclightfilms.com.tw/tfc/forum/200405.htm>

宋國誠，《閱讀後現代》黑色荒誕與視覺狂歡——昆廷·塔倫蒂諾的後現代暴力美學，破報第382期

http://publish.pots.com.tw/Chinese/column/2005/10/21/382_35column1/

大師經典西部輓歌《日落黃沙》(*The Wild Bunch*)

<http://app.atmovies.com.tw/eweekly/eweekly.cfm?action=edata&vol=084&eid=10840006>

Kung Fu Cinema

<http://www.kungfucinema.com>