

水岭，古典文学经典的电影改编进入快速发展的新时代。虽然总体票房依然有限，但表现出题材集中以及导演属地集中等特性。随着我国电影产业的蓬勃发展、国产电影票房的飞速发展以及中华文化的伟大复兴，文学经典的电影改编亟需通过自身的改革迎来重大机遇期。文学经典的电影改编可以划分为三种类型，即复写式、框架式和自由式。

自由式的电影改编往往可以同时迸发文学和电影

两种媒介的复合性优势，创造出成功的艺术作品和影视产品。我们应该辨明艺术性而非“忠实性”是为文学改编电影的基本准绳。新时代我国古典文学经典的电影改编，应重点追求创新性的改编和创造性的艺术。让古典文学与当代文化交融贯通，真正使中华文化的精华通过影视艺术的媒介活起来。

(刘思佳，中国传媒大学戏剧影视学院副教授，100024)

新时代“红色经典”的电影改编

The Film Adaption of “Red Classics” in the New Era

文 刘亭 /Text/Liu Ting

提要：进入新时代以来，“红色文化”已经规范地称为“革命文化”，而“红色经典”的电影改编对于传承中华民族的优秀文化、继承和发扬社会主义先进文化具有不可低估的价值。本文从“红色经典”的概念和内涵出发，分析了新中国成立以来到改革开放的新时期两次“红色经典”改编热潮，重点分析了新时代“红色经典”改编的案例及其文化走向，进而从文化层面上深度阐释“红色经典”的改编和传播方式对于新时代文化艺术建设的格局与社会主义核心价值体系构建的作用。

关键词：红色经典 新时代 电影改编

关于“红色经典”概念的辨析，一直没有官方的、明确的界定，甚至从现当代文学史的源头追溯开来，学界对“红色经典”也莫衷一是。或许是因为文学经典秩序的确立，需要“在审定、确立的过程中，经过持续不断的冲突、争辩、渗透、调合，逐步形成作为这种审定的标准和依据，构成一个时期的文学(文化)的‘成规’”。⁽¹⁾

当代“红色经典”的确立标准，更多是从文学与政治的关系来考量，侧重文学的教化、劝诫和认知功能，超越其审美和情感的功能。如果要从“红色经典”的内涵所涉及的文本范围来看，当代的标准，还是要追溯到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》以及他各个时期的论述。在“十七年时期”或者20世纪80年代，还没有“红色经典”的明确提法，最常用的是“革命文艺”或“工农兵文艺”。

一、“红色经典”的概念辨析及其电影改编

1942年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表，明确了“文艺为工农兵服务，文艺为大众服务，文艺为无产阶级政治服务”的创作方向，标志着新文学与工农兵群众相结合的文艺新时期的开始。

在《讲话》精神的指导下，贯穿了抗战文艺、解放区文艺以及工农兵文艺的“延安文艺”成为“红色经典”

的滥觞，其主要的文艺形式也不仅限于文学，还包括戏剧运动、民歌、延安鲁艺集体创作的诗歌和绘画等，诞生了像赵树理的小说、歌剧《白毛女》等日后被纳入“红色经典”名目的作品；新中国成立以后，“延安文艺”依靠逐渐体制化的政治文化力量，建立了新的话语体系，同时影响着新的文化生产。

进入文学史上“十七年时期”(1949—1966)，以“三红一创，青山保林”为代表的革命历史题材小说成为“红色经典”的重要组成部分：即吴强的《红日》、罗广斌、杨益言的《红岩》、梁斌的《红旗谱》、柳青的《创业史》、杨沫的《青春之歌》、周立波的《山乡巨变》、杜鹏程的《保卫延安》、曲波的《林海雪原》。此外，还包括冯德英的《苦菜花》《迎春花》、陆胜先的《朝阳花》、刘知侠的《铁道游击队》、谢添的《洪湖赤卫队》、袁静、孔厥的《新儿女英雄传》、冯志的《敌后武工队》、浩然的《艳阳天》、李英儒的《野火春风斗古城》，以及丁玲的《太阳照在桑干河上》、徐光耀的《小兵张嘎》等反映中国共产党领导下中国革命和建设历程的文学艺术作品，这些“十七年文学”的代表作品构成了经典的社会主义文学形态。

(1) 洪子诚《经典的解构与重建：中国当代的“文学经典”问题》，《中国比较文学》2003年第3期，第38页。

识别一部“红色经典”，似乎比定义一部“红色经典”来得容易。“红色经典”的要义是作品所表达的认识历史和看待历史的观念以及政治立场，是当代中国特有的文化语境下的产物。而“红色经典”文本的创造与再造，则是对亲历了新民主主义革命和社会主义革命的一代人甚至两代人集体无意识的一种主体“询唤”及文化表征。

新中国成立以来，对“红色经典”文艺作品（主要是文学作品）的电影改编有两次热潮：第一次几乎与“十七年时期”同步，贯穿了整个50年代直至60年代中期，在1959年达到顶峰。这一阶段重要的改编影片包括：《白毛女》（1951，王滨、水华导演）、《新儿女英雄传》（1951，史东山、吕班导演）、《铁道游击队》（1956，赵明导演）、《洪湖赤卫队》（1961，谢添导演）、《小兵张嘎》（1963，崔嵬、欧阳红樱导演）、《红日》（1963，汤晓丹导演）、《烈火中永生》（1965，水华导演）。特别是1959年，围绕着“国庆十周年献礼影片”的摄制，“红色经典”改编涌现出了像《红旗谱》（凌子风导演）、《青春之歌》（崔嵬、陈怀皑导演）、《风暴》（金山导演）、《林家铺子》（水华导演）这样体现了“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的新风格”的影片。^②这一时期的改编影片，整体上呈现出一种“红色”的基调：以新民主主义革命、社会主义改造和建设为主要内容，表现革命的大写意气概和豪迈之美，这样的叙事方式是国家意识形态建立的实际需要，但是它也体现了当时的集体无意识和普遍社会心理，对新生的人民政权充满真挚的情感，对社会主义革命和建设满怀憧憬。

第二个阶段是90年代以来到21世纪初的新时期。伴随着中国电影产业化进程的推进和商业电影类型的探索，“红色经典”的影视“改编热”再度成为文学文本“跨媒介”传播的重要形式。1997年，人民文学出版社推出“红色经典丛书”，重印五六十年代的一批长篇小说；2001年，中宣部、文化部为“纪念中国共产党建党80周年”推出了重点献礼文艺作品，包括《长征》《红岩》等“红色经典”改编电视剧；2005年前后，为纪念世界反法西斯战争暨中国人民抗日战争胜利60周年，《小兵张嘎》《苦菜花》《红灯记》等一系列“红色经典”接连被改编成长篇电视剧作品，但改编对原著叙事的拓展、突破甚至颠覆也引发了诸多热议，“红色经典”面临着被文化消费的热潮解构、甚至颠覆的尴尬。2004年，主管部门国家广电总局接连发出两个通知，以规范“红色经典”改编的走向。^③终于，这一波“红色经典”改编过热的风潮在官方的引导下“降温”，从文化消费的层面回归理性。

“红色经典”的文学文本，通过连环画、电影、电视剧、动画、戏剧等媒介形式，在不同时期、不同范围的受众群体进行“跨媒介”再传播，本身可以看作是社会转型期政治、经济、文化、媒介力量合力的产物：它在政治上与国家意识形态相关联，在特定的历史阶段，基

本的政治信息、价值观念都需要得到持续、全方位的贯彻、宣传和触达；在经济上，商业主义和市场化的深入让消费主义兴起，“经典”的通俗化传播正是改编的内在驱动力；而在文化上，媒介社会的形成使得“红色经典”的改编对大众文化形态生产发挥了重要作用。“红色经典”的改编热潮，包括其引发的官方明确的引导和监管，正反映出在改革开放新时期，意识形态话语体系构建与市场经济商业主义角力和伴生的阶段性特征。

二、新时代“红色经典” 电影改编的概况及文化解读

党的十八大以来，中国社会主义建设进入新时代。习近平总书记在党的十九大报告中指出：推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展，继承革命文化，发展社会主义先进文化。原有的“红色文化”在社会主义新时期被规范地称为“革命文化”，而反映中国共产党领导人民在革命、建设和改革中创造的革命文化，正是“红色经典”的内在精魂。作为“红色文化”的重要载体，“红色经典”的传播，不仅对继承革命文化具有重要意义，在构筑中国精神上也显示出得天独厚的感召力量。

首先，“红色经典”体现了中国特色社会主义文化的优良传承。“红色经典”作为特殊的历史文化资源，表现的是一个时代中华民族的精神存在和审美追求，构成了当代国家“主体”“询唤”的记忆基因。它既是历史的，又具有当下性：它的原作仍在被不断阅读，而作为当下文艺创作的一种资源，“红色经典”也在被反复重拍和改编。传承红色基因，真实地再现中国共产党为实现民族独立、人民解放而艰苦奋斗的历程，再现中国共产党领导下取得的社会主义革命、建设和改革的伟大成就，能够推动中国特色社会主义文化不断深入人心。

其次，“红色经典”是坚持以人民为中心的社会主义文艺。文艺创作的首要问题，是为什么人的问题。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中，明确了“文艺为工农兵服务”的方向。习近平总书记在十九大报告中进一步强调，“社会主义文艺是人民的文艺，必须坚持以人民为中心的创作导向”，这体现了新的历史条件下中国特色的社会主义文艺持续发展的理论指南。

2016年，侯克明导演的3D版歌剧电影《白毛女》是坚持以人民为中心的、新时代“红色经典”创造性转化、创新性发展的一次实践。“白毛女”的故事从20世纪30

^② 1958年5月8日，中共八大二次会议，毛泽东提出“无产阶级的文学艺术应采用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法”。

^③ 2004年4月9日，国家广电总局发文《关于认真对待“红色经典”改编电视剧有关问题的通知》，第一次在官方文件中正式出现了“红色经典”，而随后2004年5月25日《关于“红色经典”改编电视剧审查管理的通知》，将“红色经典”解释为：“曾在全国引起较大反响的革命历史题材文学名著”。

年代末就在晋察冀一带开始流行，最初由边区文艺工作者写成小说和报告文学，并改编成民间歌舞表演；40年代，延安鲁艺将其改编为歌剧，于1945年在延安演出并巡演。可以说，歌剧《白毛女》是当年解放区文艺工作者践行毛泽东同志讲话精神的成果；而今，新版歌剧《白毛女》再度复排，而且经由3D的技术手段进行影视化的呈现，从传承的角度体现了新时代文艺工作者对“经典”的尊重，体现了继承和弘扬革命文艺传统，沿着以人民为中心的创作导向继续繁荣文艺创作的意识和使命感。

再次，“红色经典”的传承，对于社会主义核心价值体系的构建具有重要价值。“社会主义核心价值观是充分反映中国特色、民族特性、时代特征的价值体系，是社会主义意识形态的本质体现。”⁽⁴⁾ 红色经典也是文化自信的重要组成部分。红色经典艺术在新时代的改编、再创作和再传播，体现了在高度文化自觉的基础上更加坚定文化“自信”的时代价值。

与任何时期一样，“红色经典”仍然是重要的IP资源，而新时代“红色经典”的电影改编恰逢中国电影市场“井喷”和百亿票房“新常态”的时期，商业性不可避免地成为其中的考量因素：2014年，徐克导演的3D版《智取威虎山》强调视觉效果，票房达到8.81亿元，可以看作是“红色经典”文本改编在商业片上的一次成功尝试；2016年，丁晟导演的《铁道飞虎》，尽管改编自《铁道游击队》，但导演巧妙地加以修改，在原有的个人英雄主义的基础上，增加了成龙的喜剧套路，当红“小鲜肉”的加盟也拉动了“粉丝经济”，影片同样在商业上表现突出，最终以7亿元票房收官。

相较于“红色经典”改编兼具市场诉求的商业片路线，传统经典的复排和再演绎，更能体现“红色经典”在文化上培根铸魂的重要作用。3D版歌剧电影《白毛女》运用3D技术拓展了舞台，增强了真实感，能将年轻观众代入到舞台剧的“经典”情境中去；而青少年的爱国主义教育和社会主义核心价值观教育，也通过“红色经典”的“小英雄”题材的改编影片得以发挥：“中国首部红色经典动画电影”《冲锋号》取材于《长征》；动画电影《小兵张嘎》《新地道战之父子奇兵》，都是“红色经典”动画版的尝试；而《智取威虎山》也同样推出了动画电影版本。

应该说，进入新时代，“红色经典”电影改编的品类和艺术形式日益丰富和多样化，呈现出社会主义文艺生产在电影产业新常态下的创新意识和蓬勃态势。如何将红色经典的文化内涵与技术、艺术相融合，既保留红色经典的精神内核，同时又能凸显新时代“创造性转化”“创新性发展”的要求，创作出符合当代人的心理认知和接受习惯的文艺作品，这正是新时代红色经典的改编亟待转化和突破的关键所在。

三、“红色经典”改编的创作规律： 以3D版《智取威虎山》为例

2014年，徐克执导的3D版影片《智取威虎山》，作为新时代“红色经典”改编票房成功的案例，在赢得市场的同时，也遭到了来自文化批评方面的质疑，尤其是对于亲历过小说文本以及《智取威虎山》影片前文本的历史记忆的一代看来，徐克的改写“不是接续历史，而是对历史断裂的一次复检……标识出历史的断裂与曾经主导的历史、文化逻辑的消失”。⁽⁵⁾

《智取威虎山》作为一个历史文本，承载着与历史的对话关系：原著小说《林海雪原》尽管带有强烈的英雄传奇色彩，但作者曲波是根据真实的革命经历创作而成的，关于东北战场土地革命的战争记忆并非完全“虚构”。

自1957年小说出版以来，“十七年时期”《智取威虎山》的改编，呈现出这一“经典”文本对中国人“主体”记忆和情感塑造的“询唤”轨迹：1958年，北京人民艺术剧院将之改编为话剧；同年，上海京剧院集体改编的现代京剧《智取威虎山》上演，北京京剧团也改编了京剧《智擒顽匪座山雕》；1960年，刘沛然导演了电影《林海雪原》；1966年，《智取威虎山》成为八部京剧样板戏之一；1970年，谢铁骊导演将样板戏《智取威虎山》搬上银幕。徐克是70年代在美国留学时，第一次看到谢铁骊版本的影片《智取威虎山》，便萌发要翻拍“经典”的想法。

尽管文化学者认为徐克的版本趋向于好莱坞式的“奇观电影”，置换了历史逻辑的真实，但是徐克版的《智取威虎山》在题材选择、叙事策略和视听手段上，恰恰体现出“红色经典”在当下电影生产和文化机制作用下的改编路径。

(一)“叙述人”的引入

3D版《智取威虎山》最明确的叙事策略是“叙述人”的引入。影片开头是曼哈顿的圣诞节，韩庚饰演的硅谷精英姜磊偶然听到现代京剧《打虎上山》，引发了他回东北寻找“爷爷”和“奶奶”有关“智取威虎山”革命传说的动机，影片由此拉开帷幕。

这一“叙述人”承担了某种引言人的角色，将当下的年轻观众与《智取威虎山》所标识的年代勾连起来，叙事策略上包含了一种革命往事的追忆和“再解读”，比起全知视角的“直叙”更有代入感，也为片尾彩蛋式“飞机营救”的奇观段落提供了“二次叙述”的情节和逻辑依据。

(4) 张宗伟《建构中国特色电影理论的三个关键》，《当代电影》2017年第8期，第51页。

(5) 许荻晔《用当下主流商业片包含着巨大的历史暴力》《东方早报》2015年1月19日，和讯网 <http://news.hexun.com/2015-01-19/172510564.html>。

影片有两处细节强化了“叙述人”视角，一是在10:49秒，姜磊搭乘高铁到东北，镜头从素描本里的人物叠化成1946年“小白鸽”的形象；二是在结尾处，韩庚讲述完“奶奶”被营救的故事后，影片又叠化到“威虎山顶看日出”的连环画上，将叙事的套层关闭。影片处处进行着“叙述人”视角的呼应，这种现代叙事策略不仅是出于导演的叙事经验，也为这一“红色经典”在奇观效应上的延伸提供了文本空间。

（二）文本的“去政治化”

较之1960年的电影《林海雪原》、1970年的样板戏电影《智取威虎山》，徐克的3D版《智取威虎山》明显表现出政治性的“褪去”。他将历史叙事个人化——将作为解放战争的局部战役的东北剿匪转换成家族传奇，把国家革命主义的目标嵌入家族革命传奇，为“家国”情怀重新进行了诠释。

革命文艺中的“政治性”就是要发动群众、依靠群众：《林海雪原》的叙事背景，是先要打好夹皮沟老百姓的群众基础，实行土地革命，广泛发动群众，动员民兵抵抗土匪。老版本不突出个人英雄主义，而是要依靠集体主义和共产主义信仰，这一点在样板戏中体现得尤为明显。少剑波选择杨子荣时，唱白道：“他出身雇农本质好，从小在生死线上受煎熬，满怀着深仇把救星找，找到了共产党走上革命的路一条。”杨子荣成为候选人，并不完全是因为他的机智果敢、经验丰富，而是在人物身上体现出“阶级斗争性”，而这一点在特定的历史语境下，正是革命文艺的“典型人物”特征。

而在徐克的版本中，杨子荣登场就是一个带有江湖气的“独行侠”形象，从他自荐深入敌后，到最后击毙座山雕，始终是一个孤胆英雄。这自然是商业电影类型化的改编向度，但也体现出在当代语境下，“红色经典”对大众文化的谙合，对传统革命文艺某些“脸谱化”人物塑造的衍变和调整。

三个版本男主人公的塑造基本没有变化：203首长少剑波、敌工科侦查员杨子荣在几个版本中是绝对的主角。但女主人公的取舍就有着明显的时代印记：1960年和2014年版的电影中，“小白鸽”——野战军护士白茹的形象都存在；而在样板戏电影中，女主角变成了原著中没有的形象——猎户女儿小常宝，不仅是劳苦大众的典型形象，而且女扮男装，淡化“女性”身份，成为革命文艺中被“询唤”、被启蒙的对象。在3D版电影中，女性角色最大的改动，是增设了“青莲”这一角色，取代了原著中的“蝴蝶迷”，承担了类型片中“蛇蝎美人”的功能。当然，增设角色在叙事上最大的考虑，是青莲作为“栓子妈”的身份，使得杨子荣深入匪巢的行动趋向于一个比革命目标更合乎人性的动因——母子团聚。徐克也正是通过这个人物的设

置，完成了从革命的宏大叙事向“栓子家”的家庭革命传奇转化的逻辑底层建构。

徐克原有的设想是小分队的每个人都有个人理想，比如：高波想做飞行员，但内战爆发，他必须放弃理想投入战斗。但是，这种人物设计的逻辑是“好莱坞式”的个人英雄主义，并不完全适用“红色经典”文本的特殊性。因此，徐克在改编时定位为“家国”情怀的诠释，这确实是聪明之处：把革命语境下“牺牲”的询唤对个体的覆盖解构掉，在“人性论”的层面上肯定了新的时代语境下对个人价值和幸福生活的追求。

应该说，徐克的改编基本保持了《林海雪原》原有的故事逻辑和人物群像：李勇奇、苍哥、高波、砖头、马保军、栾超家都有出现，而崔三爷和侯专员等反派角色也只是完成各自的叙事任务，避免了“红色经典”改编热中为反派提供人性逻辑、滥用情感线等征候，这充分显示了徐克对原作的尊重。

（三）“电影化”手段增强传奇性

《林海雪原》的文学文本，本身就具备了民间传奇的色彩，而徐克作为“香港电影新浪潮”新派武侠电影的旗手，导演风格与原著中的传奇性和侠义性不谋而合。尤其是座山雕在鹰嘴峰的“首次亮相”，注重影调和布光，甚至加上表现主义色彩浓重的滤镜，表现出中国传统武侠电影中的“江湖”感，这一点相较之前的版本，在改编上是一大突破。尤其是“八大金刚”亮相的场景，徐克利用变形镜头和倾斜构图，凸显人物邪魅的特质；而座山雕的扮相，则为他设计了一个夸张的“鹰钩鼻”，凸出人物的狠辣阴鸷。

应该说，徐克高度“电影化”的意识，体现了充分的导演自觉：我军和匪帮分别描述先遣图的场景用交叉蒙太奇连接时空，镜头语言非常流畅。广为人知的“打虎上山”桥段，第一次以“人虎斗”的逼真场景在银幕上呈现，而老虎纤毫毕现的真实感得益于技术手段对“红色经典”的创造性转化。而几场爆破戏：夹皮沟保卫战的枪战、坦克大战以及影片结尾的飞机战，都通过科技手段增加视觉吸引力，这也体现了徐克版本在技术向度上的突破。

通过比较3D版本和前文本的改编细节，我们可以探寻出新时代的意识形态如何同艺术形式、生产机制和传播机制共同运作并实现“主体询唤”的转换机制的。通过《林海雪原》这一“红色经典”文本在不同时代改编的侧重，及其所反映出的政治、经济、文化的指征，我们也得以管窥“红色经典”改编与时代脉搏和文化走向的共息关系。

结语

在新的时代语境下，坚持“红色经典”的传承，

就是要坚守中华民族的精神追求和精神脉络；坚持深入生活、扎根人民的现实主义创作道路，就是珍视中华民族文化基因的表现。通过“红色经典”在新时代的改编，传承革命文化和社会主义先进文化传统，不仅能体现“文化自觉的题中之义，也是建立文化自信的必经之途”。⁽⁶⁾

而“红色经典”的传播，更要结合时代要求继承和创新：既要在电影新常态的态势下，注重电影文化强国的功能，助力中国电影在世界电影格局中

树立国家形象和文化形象，又要借助电影制作的先进理念和技术手段，实现“经典文本”的创造性转化、创新性发展，让中华文化展现出永久魅力和时代风采。

（刘亭，中国传媒大学戏剧影视学院副教授，100024）

（6）仲呈祥《从复排巡演歌剧〈白毛女〉说起》，《人民日报》2016年5月27日第24版。

李碧华小说的怪诞美及其电影改编

Grotesque Charm and Film Adaption of Lilian Lee's Novels

文 王婕 /Text/Wang Jie

摘要：李碧华小说所展示出的怪诞美，是吸引诸多导演对其进行电影改编的重要原因。本文分析了李碧华小说怪诞美的表现，以及由此改编而来的电影中对暴力化身体形象的展示，重点论述了电影导演在改编时进行情节重构的尺度把控，以此透视怪诞美在电影与小说两种不同媒介间的流动过程，为我们研究文学电影改编的路径与方法提供了具体的样本。

关键词：文学改编 怪诞美 李碧华小说 身体形象 情节重构

在中国当代文学作家群体中，李碧华不仅作品数量可观，且其作品以电影、话剧、舞剧等多种艺术形式登上了银幕和舞台，尤其在电影改编方面，李碧华怪诞诡谲的笔法与可视化的描写，博得电影导演们的青睐，改编的编剧工作多数由李碧华亲自操刀，这使得原著在进行视听语言转化的同时，最大限度保留了原作的怪诞风味。在1988—2013年年间，李碧华有十余部小说被改编为电影，其中《胭脂扣》（1998）、《川岛芳子》（1990）、《秦俑》（1990）、《霸王别姬》（1993）、《青蛇》（1993）等在票房与国内外电影节中都取得了不俗的成绩，显示出李碧华作品较高的延展性与艺术价值。⁽¹⁾

一、李碧华小说的怪诞文风

“怪诞”一词，最初来自于意大利语 La Grottesca 和 Grottesco，是为特指1480年在罗马发现的尼禄金屋古代壁画之风格而造的新词。壁画中的人、动物、植物、器物都以奇异的方式拼凑、组合在一起，奇特古怪，是当时人们从未见过的艺术风格。怪诞在崇尚“追求理性”的文明早期阶段曾一度遭遇排斥，因为它“违背事物的真实性和世界的秩序感，是一种变异的、狂乱的想象”，这一否定、贬抑的态度在19世纪浪漫主义兴起后得到了极大改观，怪诞为艺术家们开辟了汲取艺术创新营养的

路径，人们意识到应当发掘在优美、崇高之外的新对象，以克服传统审美领域的片面性。

维克多·雨果是较早对怪诞持明确肯定态度的学者，他把怪诞称作“滑稽丑怪”，在给《克伦威尔》写的序中，将怪诞与其他美学范畴做对比，从而确定怪诞的内涵与审美价值：“会感到万物中的一切并非都是合乎人情的美，感觉到丑就在美的身边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高背后，善与恶并存，黑暗与光明相共”。⁽²⁾文艺理论家凯泽尔对怪诞的论述偏重于对接受效果的分析，其著作《美人和野兽》对文艺复兴至20世纪的怪诞艺术现象进行了系统梳理，他认为怪诞重在表现丑恶、揭露异化，体现出“我们对物质世界的不适应”，营造惶恐不安的感受，意在“唤醒蛰伏在人类世界里的黑暗势力使世界异化，给人带来绝望与恐怖”。⁽³⁾菲利普·汤姆森是研究怪诞美学特点的集大成者，他对怪诞的定义从雨果与凯泽尔的

(1)之所以说“十余部”，是因为电影《李碧华鬼魅系列：迷离夜》与《李碧华鬼魅系列：奇幻夜》中的六则故事分别取自李碧华《迷离夜》《奇幻夜》《喜材》《枕妖》等多部短篇小说集。

(2)[法]雨果《论美丑对照与艺术真实——〈克伦威尔〉序 片段》，柳鸣九译，《世界文学》1961年第3期。

(3)[德]凯泽尔《美人和野兽》，曾钟禄、钟翔荔译，西安：华岳文艺出版社1987年版，第199页。