

从希区柯克的悬疑美学到林正英的视觉再创 ——以《僵尸先生》为例的镜头分析

张博, 冯静蕾

西华大学 美术与设计学院, 四川 成都 610039

DOI:10.61369/HASS.2025070012

摘要 希区柯克被称为“心理悬疑电影的范式制定者”，其影片在形式上与内容上都呈现出辨识度极高的个人风格，对后来众多电影导演产生了极为深刻的影响。本研究采用文本分析和镜头拆解研究方法，首先解构希区柯克电影中的惊悚机制建构策略，继而以香港僵尸类型片代表人物林正英代表作品为研究对象，探讨跨文化语境下的悬疑叙事本土化实践。

关键词 空间叙事；镜头语言；视觉心理；主客视角；恐怖美学

Hitchcock's Cinematic Aesthetics and Contemporary Film – An Analysis of the Film Scenes of "Zombie" by Lam Ching-ying

Zhang Bo, Feng Jinglei

School of Art and Design, Xihua University, Chengdu, Sichuan 610039

Abstract : Alfred Hitchcock is renowned as the "architect of the paradigm for psychological suspense films," with his works exhibiting a highly distinctive personal style in both form and content, exerting a profound influence on numerous subsequent film directors. This study employs textual analysis and shot decomposition as research methods. Firstly, it deconstructs the strategies for constructing thriller mechanisms in Hitchcock's films. Subsequently, taking representative works by Lam Ching-ying, a prominent figure in Hong Kong's zombie genre, as the research object, it explores the localization practices of suspense narrative in cross-cultural contexts.

Keywords : spatial narrative; shot language; visual psychology; subject-object perspective; horror aesthetics

悬疑片在当今影视作品中占有重要地位，其中悬疑氛围的营造对悬疑片的成败起决定性作用。阿尔弗雷德·希区柯克 (Alfred Hitchcock) 被称为“心理悬疑电影的范式制定者”，其影片在形式上与内容上都呈现出辨识度极高的个人风格。他将悬疑片提升为一种高度风格化的艺术形式，定义了“心理惊悚”的叙事范式，对后来众多电影导演产生了极为深刻的影响。林正英结合希区柯克的悬疑叙事手法，并且将民俗文化与香港功夫片结合，开创了“灵幻功夫片”系列。结合希区柯克与林正英影片的对比分析可以看出，尽管希区柯克和林正英都来自不同的文化背景，活跃于不同的文化类型，但是在悬疑技巧，创作手法上，希区柯克的电影对林正英产生了极大影响。这对我们当下探讨跨文化语境下悬疑电影的艺术演变与创新路径提供了实践启示。

一、希区柯克的电影美学

希区柯克通过在众多影片中独具匠心的悬念设置、气氛营造以及多方面的技术手段展现出惊人的创作天赋，使其成为世界电影的龙头导演之一，也是无可争议的悬疑电影大师。^[1]通过对《惊魂记》(Psycho 1960)、《后窗》(Rear Window 1954)、《迷魂记》(Vertigo 1958)、《群鸟》(The Birds 1963) 和《辣手摧花》(Shadow of a Doubt 1943) 等五部影片中最具悬疑性场景的分析可以看出，希区柯克经常利用侵占私人空间距离制造压迫感，提供绵长而细节的前奏描写铺垫即将到来的伤害，在主观视角与客观视角之间的切换，增加观众身临其境的主观恐惧感

和和客观无助感。以下将着重以《辣手摧花》和《惊魂记》进行举例。

(一) 安全空间的侵占

所谓“空间”(Space)，从物理学的角度讲，代表着一个封闭的维度，而从心理学角度来讲，则代表着无法逾越的距离。^[2]心理学家发现，与动物具有领地意识一样，任何一个人需要在自己的周围有一个自己能够把握的自我空间，“就像我们身体的大部分部位一样，躯干会对感知到的危险做出反应，试图与任何有压力或不想要的东西保持距离”。^[3]

希区柯克善深谙领地意识心理学 (Navarro 2008)，通过对安全空间的侵占与破坏，来制造恐惧与焦虑。他的电影中，危险

往往发生在视觉压抑的空间中，例如封闭狭小的房间、陡峭的楼梯、小笼子、狭窄的电话亭、拥挤的火车等。例如《辣手摧花》之中，杀人凶手查理叔叔（Uncle Charlies）在狭窄的楼梯间堵住外甥女，警告他保持沉默，并且在夜晚突然出现在外甥女的卧室。最后在火车上抓住主角将其拖进车厢隔间门里，两人在狭小的空间近距离的扭打在一起。《惊魂记》之中，玛丽安（Marion）携带公款驾车逃离，途中经过贝兹旅馆（Bates Motel）并入住，洗澡时，凶手近距离的在她背后出现的场景恐怕会成为很多人的洗澡阴影。（如图1）影片末尾，当玛丽安的姐姐莱拉来到贝兹的家进行调查时，意外发现了更为阴森恐怖的地下储物间，有一位老妇人背对镜头坐在椅子上，诡异的气氛升级到极点。莱拉将妇人身体扭转过来时看到了一具干尸，同时贝兹拿着刀向她背后冲来，无处躲藏的狭窄空间，制造了极致的心理恐惧。在希区柯克的电影中，他创造的空间从一开始的轻松温馨的建筑物逐渐演变成了一个恐惧的发源地和封闭式容器，最后，整个空间变成了一个恐怖和灾难的封闭式空间，让人无处逃生。^[4]



图1

（二）悬疑时间的延续

谭霈生先生在《论戏剧性》中说：“悬念是人们对文艺作品中人物的命运、情节的发展变化的一种期待的心情”。^[5]悬疑类型片通常会在电影中布置谜团，形成一个接一个的悬念，对剧情发展的逻辑结构和因果联系有严谨要求。一部好的悬疑片通常会为观众带来疑惑、好奇、刺激、焦虑等主观反应，观众在这些情感的驱使下对故事发展和人物命运产生期待。

悬疑感（Suspense）不同于神秘感（Mystery），并不是给观众一个意料之外的瞬间。希区柯克用人们围着桌子聊棒球的场景举例：“人们平平无奇的聊了5分钟，突然间炸弹爆炸了会有10秒的惊讶（Shock），但如果同样的场景，早早告诉观众桌子下面有一颗炸弹，在五分钟爆炸的倒计时中，观众会持续保持一种紧张的情绪，为了保持悬疑的持续，需要给观众足够的信息”。希区柯克在电影中进行细节铺垫，使观众积极参与进电影叙事，当观众知道的信息量比剧中人物知道的多时，观众在观影的过程产生担忧和期待的心理机制，称为“期待式悬念”。^[6]

在《辣手摧花》和《惊魂记》中，杀戮镜头也并不是突如其来，而是循序渐见的。《辣手摧花》的最后一幕，两个查理都在火车上，当主角要下车时，查理叔叔拖住了她，从而产生了危机。这时摄像机缓缓向前推着她们进入了那个狭小的车厢隔间门里，她们在里面扭打，摄像机尽可能详尽地展现了她们扭打的动作，将10秒的坠落延展为2分钟的窒息体验，直至坏人摔下火车。《惊魂记》浴室那场戏也是同样道理，玛丽安进入了浴室，观众知道

诺曼（Norman）一直在暗中监视她，希区柯克并没有马上让女主角立刻受到袭击，而是给予了几秒虚假的平静，然后迅速转换视角到门开的地方，主角洗澡的画面，镜头慢慢推向浴帘后面凶手的阴影，直至女主角倒在血泊之中。

（三）主客视角的切换

在《惊魂记》的第二场谋杀中，受害者是阿伯盖斯特（Arbogast），当男主角开门进入房子时，画面首先以他的视角呈现了屋里的场景，然后当他沿着楼梯上楼的时候，镜头逐渐拉开，在到达二楼时镜头到达一个俯视全局的客观视角，当母亲发起攻击时，镜头没有再移动，让观众在无计可施的情况下，眼睁睁地看着阿伯盖斯特被害。（如图2）



图2

观众在观看这一幕影片的时候，首先由男主角的主观视角进入到这个即将发生“杀戮”的情境中，然后又被强制拉到一个客观视角焦急而无奈的静观主角遇害。

让-皮埃尔·欧达尔（Jean-Pierre Oudart）将“缝合”（Suture）的概念引入电影研究当中，认为电影银幕为观众提供快感，与镜像阶段（Mirror stage）类似，需要使用某种连续性技巧使观众陷入到与银幕相结合的想象界（Imaginary order）中。而希区柯克却狡猾的刻意产生裂隙，先是利用主观视角镜头将观众与主角同化进入想象界，使观众与主角成为命运的共同体，接着又用客观视角镜头使观众与主角抽离出来，成为分裂的主体（Split Subject），以焦虑又无助的心情旁观主角遇害的整个过程。

二、林正英的僵尸电影

有“中国的希区柯克”之称的马徐维邦（Weibang Ma-Xu）导演的《夜半歌声》（1937）上映，可以算作中国银幕上出现的第一部国产恐怖电影，从而掀开了中国恐怖电影的序幕，到了20世纪80年代，以林正英僵尸系列为代表的香港恐怖电影则大放异彩，集中代表了当时中国恐怖电影的最高水平，颇受恐怖电影艺术爱好者的喜爱。^[7]林正英是中国香港著名的武术指导、演员、导演，尤其以《僵尸道长》形象闻名，被誉为“僵尸片鼻祖”。他的电影融合了功夫、喜剧、恐怖、道教法术等元素，开创了香港僵尸电影的黄金时代。

我国关于僵尸的原始记载，多存在于民间传说和文学作品之中，最早可追溯至先秦的《诗·大雅·云汉》：“旱魃为虐，如惔如焚。”^[8]香港拥有156年的英国殖民历史，香港僵尸电影呈

现着中西方文化的杂糅。早在清代的《新齐谐》^①、《阅微草堂笔记》等古典文学作品中就对僵尸的行动与外貌进行了描写^②。民间传说“湘西赶尸”也为香港僵尸电影提供了民俗基础。在此基础上又糅合了当代香港电影所擅长的中国功夫、道教茅山术，以及西方吸血鬼等元素。就这样，穿着清朝服饰，面貌狰狞，喜欢吸食人血的中国僵尸形象就被塑造起来。

作为香港僵尸题材的集大成者，林正英的《僵尸先生》在承袭类型片传统的同时，开创性地融合了希区柯克的悬念建构技巧，重构了恐怖美学的审美坐标。影片不仅保留了港产僵尸片标志性的“道术驱魔+功夫喜剧”范式，更通过精心设计的镜头语言，将西方电影叙事的悬疑技巧完美嵌入于东方超自然题材之中。跨文化电影语言的交融，使得影片不仅增加了恐怖特色，更构建起层层递进的悬疑张力，开创了“恐怖-悬疑”双重奏的独特审美体验。

（一）隐患与安然的反差

电影悬念的建构有以下三种方式：突发式悬念、揭秘式悬念、期待式悬念。其中突发式悬念是指观众和主人公掌握一样的信息，在看似平静的情节发展中突然爆发矛盾和冲突，瞬间打破观众的安全感，制造强烈的危机感和心理冲击。揭秘式悬念通过逐步揭露隐藏的信息来推动剧情，在电影中表现为观众知道的比人物少，这种用法通常见于推理类作品，环环紧扣使观众产生一种恍然大悟的感觉。期待式悬念通过交代足量信息，让观众站在上帝视角，观众掌握更多信息会表现出对人物命运的担忧，对即将发生的情景产生紧张感，专注于情节的推进。

在《僵尸先生》中，道长及其徒弟在发现反派BOSS老太爷的尸体发生异变后，及时采取了防御措施，将鸡血与墨混合的墨线印在老太爷的棺材上，寓意将棺材捆绑起来，防止棺中的尸体逃逸。镜头以多视角的固定镜头，详细展现了整个事实过程。当两个徒弟完工离开后，导演释放危险信息给观众，利用推镜头缓慢地靠近棺材底部，特写强调了棺材底部被遗漏画线这个安全隐患；当道长让徒弟去买米时，特地强调了只能买糯米不能买粘米，不然就会有生命危险。导演将镜头移至卖米的商店，老板担心糯米会卖完，准备掺杂大量粘米进行售卖，给观众释放了危险信号。

隐患存在的同时，导演并没有急着展现与之相连的危险结果，而是将它作为希区柯克所说的“炸弹”存在一样，转为描写其它展现“虚假宁静”的剧情。这是一个很巧妙的做法，导演在展开相对无聊的人物关系描述时，可以持续保持观众的悬疑心理，吸引观众耐心地看下去。而相较于希区柯克在同一段落中的使用，林正英电影中的“炸弹”持续连接了不同的段落，由于存在时间较长，导演利用了平行剪辑，将镜头切换回僵尸即将挣脱棺材束缚的画面，保持了这种悬疑感的持续。

（二）空间的侵占与自救

与希区柯克善于“破坏领地”增加压迫与不安感一样，《僵尸先生》也多次采用空间侵占的手法，来诠释“僵尸近在咫尺”的可怕，但为了展现主角的机智与叙事延续性的需要，导演在每当近在咫尺的僵尸就要发现主角的时候，主角总是能实施巧妙的

自救。

警察局的段落，警长以道长涉嫌杀害他姨夫为由，对其进行羁押审讯，就在审讯的过后，审讯室陈放的警长姨夫尸体突然复活变成僵尸，攻击了对在场的人。在《僵尸先生》的设定中，僵尸是通过气息寻找人的位置，于是众人屏住呼吸，镜头以近距离客观视角跟随僵尸在众人身边反复的经过与试探，使想象界与象征界同时存在，让观众产生身临其境的恐惧感，同时又不能做任何事情改变这个局面。就在道长憋不住气，需要喘气的时候，机智地揪住旁边的警长，转移了僵尸的注意力，从而扭转了这个危机。

在BOSS老太爷僵尸入侵女主角家的段落，导演也重复使用了这种艺术手法。徒弟和女主角为了躲避僵尸藏进了衣柜中，空间极其窄小，而僵尸就在面前。只是在这里众人通过竹竿进行长距离的气息转移缓解了危机，空间侵占同样也带来强大的压迫感和紧张感，可见其经典性。

（三）视角切换与功夫展示

《僵尸先生》的终极BOSS战中，导演也使用了与希区柯克类似的视角转换手法。镜头先是展现施术者道士与徒弟，再以他们的主观视角去展现所使用的法器和僵尸，再以客观视角展现三者的打斗场面。这也是一种缝合再剥离的过程，先是利用主观视角镜头将观众与主角同化进入想象界，使观众与主角成为命运的共同体，感受即将与僵尸进行战斗的恐怖气氛。接着又用客观视角镜头使观众与主角抽离出来，成为分裂的主体。以旁观者的视角观看整个打斗过程。

值得注意的是，这里的客观视角作用更多的是为了呈现施展功夫与僵尸打斗的场景，而非使观众作为旁观者无助的目睹主角被害的过程。所以导演在固定镜头的基础上，增加了跟随打斗动作的推拉摇移镜头，增加打斗的动感和施展范围。（见图5）



图5

三、总结

林正英完善了僵尸的形象，奠定了僵尸影片的造型及行为范式（Paradigm），引领了僵尸热潮。《僵尸先生》结合了希区柯克的镜头处理手法，打破了原有恐怖的单一向度。在恐怖和悬

疑的双重压迫中，使观影者形象逼真的体验到一种深刻的存
在感。

除此之外，《僵尸先生》对于希区柯克的镜头处理手法并不是简单的延用。例如影片中“炸弹”的设置不仅延续悬疑感，还为叙事争取了时间。空间的侵占也并不是发生在杀戮时刻，带来压迫感的同时符合了延续剧情需要，主角总是能在紧要关头机智的自救。影片在希区柯克经典主观视角与客观视角的切换的基础上，还增加了镜头的推拉摇移运动来拓展功夫的打斗范围。

可以说，希区柯克的电影镜头运成为了一种经典范式，其后续的诸多导演影片中都可以看到“希区柯克风格的影子”。《僵尸先生》这样优秀的作品是在经典范式基础上结合自身特点和需求进行改造与升级的，于此我们可以看到电影人的坚守、传承与

创新。

注释

①袁枚《新齐谐》描写：“尸忽蹶然起，以贤知为走尸，坐而不动，尸亦不动。”；纪昀《阅微草堂笔记》描述：“白毛遍体，目赤如丹砂，指如曲勾，齿露唇外如利刃类接吻嘘气，血腥贯鼻。”

②赶尸，是巫文化的一部分，又称移灵。清朝就广为流传湘西“赶尸人”的传闻，即赶尸人利用“秘术”，将客死异乡的人的尸体带回家乡，让他们入土为安。

参考文献

- [1] 乔·佩里,柳敏尔,严敏.希区柯克之谜 [J].世界电影,1985(06).
- [2] 刘杰,张迎肖.希区柯克电影中的空间隐喻 [J].电影文学,2016(12):75-77.
- [3] Navarro J, Karlins M. What Every Body is Saying[M]. New York, NY: HarperCollins Publishers, 2008:86.
- [4] 张吉.希区柯克的电影悬念及心理空间建构 [J].电影文学,2015(10):66-68.
- [5] 李庆.悬念·人物·认知:卡比尔·汗电影美学 [J].电影文学,2022(03):109-111.
- [6] 韩佳彤.电影叙事研究:电影悬念的建置策略 [J].电影文学,2021(14):35-40.
- [7] 滕明堂.谈林正英恐怖喜剧电影之恐怖美学 [J].电影文学,2014(13):19-20.
- [8] (清)袁枚著;沈习康校点;.续新齐谐 [M].人民文学出版社,1996.