

# 他者的想像與形塑

## --徐克《倩女幽魂》電影與原著之比較研究

蔣興立  
經國管理暨健康學院

### 摘要

八零年代中期香港導演徐克監製的電影《倩女幽魂》，無論票房與評價均深受肯定，甚而引領當時香港的古典靈異片風潮，其原著乃是依據清代文人蒲松齡《聊齋誌異》中的〈聶小倩〉。本文將討論蒲松齡原著與徐克改編電影中的差異，包括兩人對於「他者」角色的想像與形塑，蒲松齡對儒釋道思想的承繼，徐克對於中國傳統儒釋道思想的後現代詮釋，以及兩人對於「人間」與「他界」的建構與背後的深意，從而分析徐克以電影《倩女幽魂》為載體，表述八零年代的香港面對九七回歸所呈現的焦慮不安，國族身分的認同曖昧，電影人鬼妖共處的異域空間中所隱含的香港邊緣意識。

**關鍵詞：**徐克、倩女幽魂、聊齋誌異、聶小倩、他者



# Hsu Ko's "The Ghost of the Pretty Woman": a comparison between the movie and the original book

Hsin-Li Chiang

Ching Kuo Institute of Management and Health

## Abstract

With regard to the movie "The Ghost of the Pretty Woman" directed and produced by the Hong Kong movie director, Hsu Ko, in the mid 1980's, the movie was quite successful in the box offices and was highly acclaimed. The movie led a wave of the making of classic ghost movies. The character of the pretty woman in the movie was based on the character, Chiao-Chien Nieh, in the book, Liau Chai Chi Yi ("a collection of unusual and strange stories") written by Sung-Lin Pu of the Ching Dynasty. In this article, we talk about the differences between the movie and the original book: including how "otherness" was described in the movie and the original book, Pu's inheritance of the traditional thinking of the Confucianism, Buddhism and Taoism, Hsu Ko's post-modern interpretation of the traditional Chinese thinking and the two persons' views regarding "human world" and "other world" and the profound meanings thereof. We also talk about that the movie also expresses people's worries and uneasiness towards the return of Hong Kong to China in 1997 during the 1980's, the ambiguity of the people living in Hong Kong in terms of national identification and a feeling of being marginalized of the people living in Hong Kong implied by a strange space with the presence of humans and ghosts in the movie.

**Key phrases: Hsu Ko, The Ghost of the Pretty Woman, Liau Chai Chi Yi, Chiao-Chien Nieh and "otherness"**

## 壹、前言

一九八七年香港導演徐克擔任監制的電影《倩女幽魂》，重拍導演李翰祥一九六〇年坎城影展競賽片的同名作品，雖然程小東掛名導演，但是電影從發想、重拍到實際內容參與都以徐克為主<sup>1</sup>，因此本文的討論仍以徐克為八零年代香港電影《倩女幽魂》的創作者。成長時期曾受李翰祥執導《倩女幽魂》的啟迪，徐克決定重拍該片，除了結合不同於六零年代的MTV式的武俠電影拍攝風格，也強調浪漫的人鬼戀情，而參照的小說文本是清代文人蒲松齡的文言小說《聊齋誌異·聶小倩》，相距數百年，小說與電影兩種文本，除了二度空間與三度空間的轉換，意象轉為影像、抽象轉為具象等差別之外，還有哪些殊異？而在兩種文本殊異觀點的背後，所寄寓的深意又是什麼？蒲松齡的原著為何不直陳人間故事，而要書寫人與異類的怪異遭遇？徐克的電影又企圖透過被人類書寫者邊緣化的異類，以及異類所處的空間表達什麼？

筆者曾閱讀之前兩篇同樣主題的論文：蔡元智的〈古今人鬼戀—談聶小倩與倩女幽魂〉、孫淑芳的〈雅俗共賞的聶小倩—從蒲松齡原著到徐克電影〉，兩篇前輩學者的論文對文學與電影有諸多探討，但多著墨在小說與電影對人物塑造之不同，故事情節的出入，或美學風格的賞析，可惜未能深入探討徐克電影中關鍵性的香港意識，本文希冀可以彌補此不足。筆者將從兩種文本對「他者」(other&otherness)<sup>2</sup>人物的形塑、對中國哲學思想的詮釋、對他者之域的時空建構等三個面向，討論電影文本對於原著的承繼、顛覆與再創造，進而從電影中思考香港在八零年代存在的邊緣意識，並藉由從古至今對於「他者」的想像，重新思考邊緣與中心的權力問題，提供這兩部作品更多元的觀察視角。

## 貳、「他者」角色的形塑

### 一、原著中的「他者」想像

自魏晉南北朝起，志怪小說便日益發展，大多數的鬼怪小說，企圖以鬼界反映人間，明寫妖魅，暗喻人事，清代蒲松齡的奇書《聊齋誌異》亦無例外。對魍魎魑魅的詮釋權掌握在如蒲松齡一類的男性失意文人身上，這些在現實生活中飽受貧窮蹇運折磨的文人，科舉不中，仕途受阻，經濟貧弱。經歷人情冷暖，有志難伸的文人不甘寂寞地逃遁到鬼魅神魔的虛幻空間，藉由擅長的文字書寫，召喚魍魎魑魅，在可被自己控制的文字領域中，一解在現實人生被忽略、被漠視的愁苦，或者可說中國的男性失意文人藉由操縱在人類世界被邊緣化的異類他者，使同樣被現實人生邊緣化的自己得到救贖，一吐怨氣，實現在真實世界無法成就的理想抱負，在另外一個陰暗世界掌控發言權，重新發出緘默已久的聲音。

<sup>1</sup>David Bordwell 提到程小東雖是《倩女幽魂》的導演，但許多戲劇場面的拍攝與剪接，都由徐克操刀。他安排胡金銓復出執導《笑傲江湖》，但兩人意見相左，胡金銓中途離開。徐克把新浪潮帶進主流，令本土電影的異見聲音沉寂下來，個人電影創作沒法立足，有抱負的導演被迫抑制自己的喜好，乖乖炮製徐克的出品。徐克視合作夥伴為助手，也是事實。他說「意念輕易便跑出來」，是以他構思的作品，多得沒法完全由自己執導。他一旦取得拍片資金，便要控制製作過程，包括監督集體創作的腦力激盪會議，並寫下製作日記，詳列其執行意念的方法。詳文參見 David Bordwell 著，李焯桃譯(2001.6)，《香港電影王國-娛樂的藝術》一版，頁 123，台北，香港電影評論協會。

<sup>2</sup>此處所定義的「他者」，針對性別與地理上的差異他者，在人類學與文學中，都假設了自身與「他者」間的對立，特別是面對無法真正理解的對象，從性別、膚色、年齡、性向乃至於身體外貌、行為規範，對於無法理解的，都以「他者化」的方式來建構對方。詳文參見廖炳惠(2003.9)，〈other&otherne 他者〉，《關鍵詞 200—文學與批評研究的通用辭彙編》一版，頁 187-188，台北，麥田出版社。

在上述的前提之下，落魄書生前往虛幻空間尋求主觀認為更低等的異類的安慰，彌補對現實的不滿，因此，《聊齋誌異》一書沒有一篇寫陌生男鬼與人間婦女偷情的故事，反而充斥著鬼妖美女向窮書生獻身，認同人間倫常秩序，願意為書生生子等等現實生活看來不可思議的好事。〈聶小倩〉便循著這樣的書寫策略而被完成，故事情節敘述如下：書生寧采臣為省旅費解裝蘭若寺，先結識同住寺中的燕赤霞，繼而夜半不寐，耳聞老老少少三個婦女的對話，其中最年輕貌美的女子前來誘惑他，表明願修燕好，遭寧采臣嚴詞拒絕，又獻上黃金，寧又以為非義之物，扔擲門外。女子感佩寧的剛直廉正，於是坦承自己是女鬼聶小倩，受妖物控制，不得不害人，為怕寧采臣被其他妖物所害，提醒他避免危險的方法，並求他解救自己。寧采臣在燕赤霞的保護之下，躲過危難，並獲贈保命的劍袋。聶小倩被寧采臣解救之後，復活為人，希望報恩，便隨他回家。因為寧母的拒絕，小倩無法嫁給寧采臣為妾，但在她的努力之下，寧母終於接受她，並在寧采臣的妻子死後，正式嫁他為妻，中間穿插妖物前來找小倩尋仇的橋段，但也在燕赤霞的劍袋幫助之下，順利伏妖，最後聶小倩由鬼變人，寧采臣榮登進士，續娶一妾，妻妾共生三子，都做到大官，聲名遠播。

故事的開端從寧采臣的遭遇說起，而非燕赤霞、聶小倩甚或妖物的角度，可見其敘事視角乃以寧采臣男性文人的觀點為主，對蒲松齡而言，其心中預設的隱匿讀者是與他有類同背景的女性文人，因此故事的發展與結束都以此視角與姿態出發。在〈聶小倩〉中，蒲松齡對於「他者」異類的想像是一種二元對立的價值體系，鬼妖與人一樣有好有壞，心地善良的鬼妖有著年輕美好的形象，雖然從事害人的行為卻是受到醜惡妖怪的脅迫，嬌弱可憐的女鬼活在陰暗的邊緣世界，幸虧文人的拯救，女鬼才得以重生，懷著報恩的心態追隨文人，當兩人互有好感，但為寧母所阻止時，寧采臣必須尊重母親，而聶小倩不但克盡孝道，服侍寧母，照顧寧采臣的起居，最後感動寧母，她還能盡傳統社會以為妻子的義務，為其傳宗接代，同時鬼妖之妻尚能接受中國父權體制中一夫多妻的社會制度，認同寧采臣納妾，一切舊時代男性對女性的渴求都在鬼妖之妻的身上獲得實踐，這種童話式的對女性美好想像反映在蒲松齡所形塑的「他者」聶小倩身上。聶小倩既具有性吸引力的外表，同時兼具美好良善的性格，溫婉賢淑而不忌妒，如此內外兼修的女性，為何願意委身寧采臣這一事無成的窮書生？只因寧采臣是一剛正不阿的廉直之人，金錢女色都不能使其動搖，性格的優勢使他獲得美好的報償，同樣是近乎童話式的思維邏輯。「但是男人在性能力上對女人的恐懼是根深柢固的，在反覆渲染美人夢的同時，蒲松齡也經常提出警告，用鬼妖美女的陰暗面恐嚇世俗的貪欲之心。他一方面縱容他的人物痴人說夢，一面又以術士的身分出現在故事中說教，把沉溺者從色欲的陷阱中拯救出來。在個別的《聊齋》故事中，對於那些不聽勸告的書生，作者便給他們安排下身受其害的結局，讓他們做為反面教材來教化世人。」<sup>3</sup>理性秩序一向是父權體系社會所頌揚的價值認同，克制自己的情念貪慾，才能避免危險。〈聶小倩〉中為女鬼所害的書生便因無法克制自己的情慾，而死於非命，蒲松齡透過寧采臣教化男性必須對於自己情色慾望充分掌控，才能避開「他者」所潛藏或所造成的危機，此處再次展演蒲松齡對於權力支配的強大欲望，男性人類既要享受「他者」異類美女的種種奉獻付出，同時蒲

<sup>3</sup>康正果(1996.1)，《重審風月鑑—性與中國古典文學》一版，頁207，台北，麥田出版社。

松齡又提醒人類男性不可喪失自我的主控權，才能保有美好的童話式結局。〈聶小倩〉中男性文人與「他者」美女的人鬼戀故事，揭櫫古代男性文人對於他者浪漫的幻想，對於兩性愛情權力掌控的渴望，企圖藉由他者強化自身所具有的權力可能，從這個面向解讀，《聊齋誌異》真可說是一部豐富了古代男性文人對愛情童話想像的羅曼史小說。

## 二、電影中性別曖昧的身體與國體

相隔數百年，八零年代徐克的《倩女幽魂》，女權意識明顯進步，或者也肇因於八零年代以後，女性地位明顯提高，經濟獨立，愈來愈多女性走入電影院，女性觀眾成為不可忽視的族群，而香港男性經過七零年代的打拼奮鬥之後，逐漸事業有成，開始追求情感的慰藉與浪漫的實踐，於是一向追求主流，對電影市場敏感的徐克便順勢推出充滿女性意識，強調浪漫風格，謳歌自由愛情的《倩女幽魂》<sup>4</sup>，果然造成市場與影評的一致肯定。

從《聊齋誌異·聶小倩》到《倩女幽魂》，聶小倩從清代文人筆下飄忽柔弱、溫順傳統的理想女性，進化為法力高強，足以多次拯救男主角寧采臣的現代女性。她同樣美麗嬌柔，但是出落得更加風情萬種，她同樣被妖怪威逼，但充滿自主意識，欣賞呆頭呆腦卻心地善良的寧采臣，多次主動出手相救，甚而積極求歡，不願意嫁給姥姥許配的黑山老妖，便在寧采臣、燕赤霞與她自己的努力之下，逃出黑山老妖的控制，重新投胎做人。原著中聶小倩活在陰暗世界無助溫馴的「他者」形象，有了極現代化的提昇。

電影中相當值得探究的「他者」角色是扮演迫害小倩的樹妖姥姥，由演員劉兆銘男扮女裝，聲音忽男忽女，雌雄同體的形象令人無從辨認性別。跨越性別的角色扮演與情愛關係，是徐克在電影中慣於操演的手法，包括電影《青蛇》中法海與許仙的男男戀，青蛇與白蛇的女女戀，《梁祝》中梁山伯究竟喜歡的是同性或異性的祝英台？《笑傲江湖》中性別混淆的東方不敗，《刀馬旦》中穿男服，蓄短髮的林青霞……人物形象性別錯置的安排經常出現在徐克的電影中。徐克曾在接受採訪時自言：「我總在想，男性和女性的很多特點其實是社會價值觀的一種反應。」又說：「我想，我喜歡的人物都是超越了性別概念的。」<sup>5</sup>性別界限模糊是徐克多部電影中的人物特點，那麼深究在消弭性別分野的策略之下，徐克想要闡述的意念為何？是單純的喜歡跨越性別的中性人？或者還有層次更深的其他寄寓？從徐克電影中最受關注的性別錯置的角色「東方不敗」身上，或許可以找到線索。「東方不敗」的英譯名為「Asia」，充滿政治想像的譯名，透露出徐克對於性別身分曖昧的想像不僅只是停駐在性別議題的辨證上，還有超越性別的政治與歷史的思考深度。

由於電影完成在一九八七年，八零年代是香港人面臨九七回歸惶恐不安的時刻<sup>6</sup>，徐克選擇被人類妖魔化、污名化、他者化的樹妖姥姥，將其塑造為一個雌雄莫辨、性別

<sup>4</sup>七零年代香港人全部精力用於賺錢，男性居於統治地位，電影院觀眾也以男性為主，那時的香港電影主流為武打劇與喜劇，八零年代後，香港男性經過七零年代的打拼奮鬥，逐漸事業有成，開始追求情感的慰藉，追求美與浪漫；女性地位也明顯提高，經濟獨立，愈來愈多女性走入電影院，成為不可忽視的觀眾，愈來愈多香港導演在電影中加強女性地位與感情成份。詳文參見蔡洪聲、宋家玲、劉桂清主編(2000.11)，《香港電影80年》一版，頁15-16，北京，北京廣播學院出版社。

<sup>5</sup>參見張燕(2006.5)，《映畫：香港製造—與香港著名導演對話》一版，頁41，北京，北京大學出版社。

<sup>6</sup>1980年代，是中英談判的關鍵時期，香港人普遍處於對未來感到未知與不安的情勢之下。

不分的形象，如果以身體隱喻國體<sup>7</sup>，從這個角度思考，是否可以將其理解為徐克對於香港與中國關係的想像？被他者化的姥姥性別認同的曖昧，或者也意味著九七回歸之前，香港對於國族認同的曖昧，香港的祖國是中國還是英國？又或者兩國都只是她的殖民宗主國？無論歸屬於中國或是英國，香港都只是一個被殖民的對象<sup>8</sup>？如同無法辨認身體性別的姥姥，九七之前被他者化的香港也面臨無法確定國族認同的問題。《聊齋誌異》中對「他者」的定義權在男性人類的身上，如果書寫權力掌握在妖獸手中，故事勢必得全盤重寫；《倩女幽魂》迥異於《聊齋誌異·聶小倩》對妖物夜叉的輕描淡寫，給了聶小倩、樹妖姥姥、黑山老妖更多的聚光焦點與展演空間，甚至藉樹妖姥姥之口說它吸食活人之氣，犧牲活人是「殺該殺之人」、「造福人群」、「減少人間罪孽之輩」，姥姥的說法不禁令人質疑，今天當書寫權在妖物手中，孰正孰邪，或許不再是二元對立的簡單判別方式，誰掌握了歷史書寫權，誰就能定義正邪，未能握有歷史書寫權的香港，是否如同被他者化的妖物，只能在別人的傳奇中被隨意擺置，被誤解與污名，被言詮與定義？

徐克對於「他者」的處理，顯然深化與擴展了關於「他者」更多層次的意義；也使得徐克的《倩女幽魂》在快節奏的情節推演、精采的武打場面、商業化的明星包裝之外，產生更豐富的多元意義，值得觀眾繼續抽絲剝繭，深入挖掘。

### 參、儒釋道思想的解讀

#### 一、蒲松齡的儒釋道思想

創作一部描述鬼魅神魔的文學作品，創作者本身的宗教觀念，是值得細究的議題，學界對於蒲松齡的宗教觀念各有說法，本文主要依據〈聶小倩〉的故事脈絡與文字敘述作為線索，追索文本的蛛絲馬跡中，試圖理解創作者的哲學思想與宗教信仰。

從寧采臣與聶小倩互生好感，卻不敢違逆寧母對兩人的阻礙，直到聶小倩服侍寧母，取得寧母的認同後，兩人才終成眷屬，可見蒲松齡對於儒家所強調的孝悌思想深信不疑；同時故事最終的圓滿結局是寧采臣榮登進士，有子傳宗接代，三個兒子也都成為大官，美好名聲遠播，故事中大孝顯親的觀念，以及寧采臣獲取功名等種種敘述，可以理解蒲松齡如同當時的讀書人，熱衷功名，積極仕進，認為功成名就，榮耀故里才是文人的最佳歸屬。蒲松齡出生於沒落的耕讀家庭，十九歲應童子試，以縣、府、道三第一補博士弟子員，文名藉甚，但此後到七十歲，卻再也沒有通過任何考試，成為只有貢生資格的失意文人，他將現實生活中無法達成的理想目標，藉由筆下的主角，透過虛幻的妖境遊歷，人鬼妖的鬥法或相戀，最終以娶美妻、登進士、子有成等美好的報酬賞賜給他筆下的文人主角，而這主角文人男性的身分，也多少具有蒲松齡比況自身的想像。儒家修身、齊家、治國、平天下的想法，君君、臣臣、父父、子子的孝悌倫常思想左右著蒲松齡，因此他認為男女之戀不能違逆母親，故事最終的結局主角也必須成就功名，有

<sup>7</sup>身體與國體類比的關係是二十世紀中西文學中的常見母題，清末《孽海花》便已有將妓女賽金花的故事影射中國政局的前例。

<sup>8</sup>周蕾在討論香港問題〈殖民者與殖民者之間：九十年代香港的後殖民自創〉一文，將中國定義為另外一個殖民國。「應該如何去討論一個被逼回歸『祖國』的後殖民地地區？特別因為這個『祖國』與以前的殖民者是同樣地施行帝國主義政策的？」周蕾認為香港被定位在帝國主義的夾縫之間，被西方與中原文化所貶低，「不純粹」、「被遺棄」（周蕾借用羅大佑的說法）成為香港人的特色，成為香港的「後殖民自創」、另類的本土性。詳文參見周蕾(1995)，《寫在家國以外》一版，頁188，香港，牛津大學出版社。

子繼承，同時子有所成才能稱作圓滿。

蒲松齡在《聊齋誌異》序中曾記載：「松懸弧時，先大人夢一病瘠瞿曇，偏袒入室，藥膏如錢，圓粘乳際。寤而松生，果符墨誌。且也，少羸多病，長命不猶。門庭之淒寂，則冷淡如僧；筆墨之耕耘，則蕭條似鉢。每搔頭自念，勿亦面壁人果是吾前身耶？蓋有漏根因，未結人天之果；而隨風盪墮，竟成藩溷之花。茫茫六道，何可謂無其理哉！」<sup>9</sup>由「聊齋自誌」這篇序文可知，蒲松齡相信父親所作之夢，認為自己是有病的僧人投胎，除了自己身上果然也有一痣，同時將自己年少時的體弱多病，一生的失意潦倒，心境的冷淡孤寂也都歸咎於前世的因果，如此蒲松齡才得以安然接受自己一生的坎坷命運，由此可以理解蒲松齡對於佛家因果輪迴之說的認同。蒲松齡因為生活貧窮困頓，雖然文采沛然，其飲食起居與升斗小民無異，其生活方式與民間是極為接近的。他的作品除了《聊齋誌異》外，尚有詩、詞、戲曲、鼓子詞與敘事的俚曲，作品題材廣泛，包括生活百態，如祭祀、儀式、曆書、民間拜拜、道教、佛教、通俗信仰等，可見他的思想在雜揉儒釋道三家思想之外，還有淺俗化的傾向。蒲松齡身處的環境是充滿迷信色彩的鄉村社會，他的著作以教化大眾為目的，故此他的作品充滿民間迷信的恐懼與各種民俗趣味，是可以理解的<sup>10</sup>。蒲松齡也將自己佛道混雜的因果報應觀念，融入作品中，「母亦知無惡，但懼不能延宗嗣。女曰：『子女惟天所授，郎君駐福籍，有亢宗子三，不以鬼妻而遂奪也。』」<sup>11</sup>當寧母恐懼鬼妻無法生子，替其傳宗接代時，聶小倩便以子女是天命所定，上天所賜等因果輪迴思想回答，寧母也欣然接受，此處可以窺見蒲松齡對於因果命定之說的認同。〈聶小倩〉中的燕赤霞是否如電影塑造的為一道士，其實小說中並無具體描述，只知燕是一位武術驚人的奇俠，性格雖然孤高，倒也堪稱是一位嶄崎磊落的俠義之士，但是他以劍道收妖的過程與方式，確實接近民間對於道士的想像<sup>12</sup>。

蒲松齡《聊齋誌異》對儒釋道的思想解讀雖然有淺俗化的趨向，但他無疑勾勒了最貼近當時民間信仰觀念的世俗風景，在蒲松齡精采的鬼怪想像世界中，不只可以窺見蒲松齡個人對於時代環境的觀察，同時也反映出民間對於鬼神世界的敬畏，對於理想生活的渴求，與儒釋道觀念在民間所扮演安撫人心的位置。

## 二、徐克對儒釋道思想的戲謔與解構

徐克曾在1988年的訪問中，清楚道出電影工作室對於導演的要求：「1.要有自己的風格。2.要言之有物—即使功夫片，也要有話說。3.要『走群眾路線』……商業片定要娛樂觀眾，讓他們得到宣洩，心情轉佳。」<sup>13</sup>徐克確實在商業娛樂電影中，寄寓他對於世道人情與社會環境的觀察與思考，以《倩女幽魂》為例，他藉由主角人物的形象塑造提出他對於儒釋道的後現代詮釋，在許多幽默的情節橋段背後，既顛覆了傳統經典，又取悅了普羅觀眾。

<sup>9</sup>蒲松齡(1980)，《聊齋誌異》(會校會註會評本)，一版，頁2-3，台北，里仁書局。

<sup>10</sup>郭玉雯(1985)，《聊齋誌異的幻夢世界》一版，頁10，台北，台灣學生書局。

<sup>11</sup>蒲松齡(1980)，《聊齋誌異》(會校會註會評本)，一版，頁167，台北，里仁書局。

<sup>12</sup>道士驅神使鬼經常用劍，道教賦予劍與符籙、咒語相同的功能，不只能防止鬼怪侵害還能指揮神將鬼卒為其效力。詳文參見王景琳(1992.6)，《鬼神的魔力—漢民族的鬼神信仰》一版，頁216-218，台北，錦繡出版社。

<sup>13</sup>David Bordwell 著，李焯桃譯(2001.6)，《香港電影王國-娛樂的藝術》一版，頁124-125，台北，香港電影評論協會。

寧采臣在蒲松齡筆下，是一介剛正清廉的儒生，嚴守男女份際，拒絕不義之財，又孝順母親，為俠士燕赤霞所敬重，是聶小倩眼中的「聖賢」，如此一位在《聊齋誌異》原著中的儒家聖賢，到了徐克手中，倒變成一個多情同時迷戀女色的儒生。《倩女幽魂》中寧采臣一出場便詠誦著「書中自有黃金屋，書中自有顏如玉。」強調其儒生形象，但是電影中寧采臣的角色，除了善良與深情之外，便無其他大優點，膽小、好色、反應慢，是個窮酸蠢笨的書呆子，為了收到欠帳還會竄改帳本，與原著中清廉正直，不好色又不貪財，完人形象的寧采臣相去甚遠；再者，與原著相較，寧采臣的形象比較女性化，他膽子小，需要被保護，多次靠燕赤霞與聶小倩搭救，他性格單純又善良多情，與傳統觀念中堅不可摧、牢不可破的父權形象大異其趣，但電影的改編使寧采臣更富人情味，使觀眾感到可親可愛，令人發噱。電影劇情省略原著中居樞紐意義的鬼妻報恩，寧母阻礙的部份，體現兩種文本主旨之不同，小說宏揚儒家孝悌觀念，電影則讚揚了自由戀愛的可貴。

《倩女幽魂》中佛道思想較為混雜，對於佛教觀念的闡釋不若另一部片《青蛇》來得深，至於對道教的想法，則可以從燕赤霞身上剖析。燕赤霞在電影中被塑造為佛道觀念混雜的怪俠，外型如通緝犯，實際上是退隱江湖的衙門捕頭，居住在人鬼妖混雜的蘭若寺，過著非人非鬼，遊走人鬼兩界的生活。電影中的燕赤霞與原著中的角色同樣孤僻自我，獨來獨往，但是《倩女幽魂》中的燕赤霞更接近民間想像的江湖術士，燕赤霞在電影中法力高強，自由行走人間鬼域，以符籙、咒語、寶劍等法術與法器驅鬼除魔，他教寧采臣以佛教最著名的經典《金剛經》以及念咒語避邪，又會說出「心靜有佛」的話語，他深諳鬼妖之界的規則，練劍時高唱「道道道……道可道，非常道，天道地道，人道劍道，黑道白道……我自求我道。」燕赤霞被徐克形塑為一個卡通化的人物，造型誇張，行為古怪，是製造許多戲謔誤會的來源，喜歡大放厥詞地傳教與說道，明明外表凶狠，卻又會為了寧采臣與聶小倩的人鬼戀愛感動落淚，以衝突性的行為製造幽默與笑點。

寧采臣顛覆儒生的形象，與燕赤霞的隨意拼貼佛道，是否是徐克對於儒釋道思想的嘲弄與新詮？香港電影《倩女幽魂》對於中國傳統經典《聊齋誌異·聶小倩》的重新改寫，又是否可以視為香港對於中國大敘事、大歷史的顛覆與解構？這都是可以繼續深入思考與發掘的面向，但可以確定的是對於蒲松齡努力宏揚的儒釋道哲理，徐克將之碎片化的解體，甚而通俗化的演繹，確實是充滿後現代氛圍的處理方式，同時也在這樣的運用與操演中，娛樂觀眾，創造意義。

## 肆、他者之域的時空演繹

### 一、小說中怪異世界的空間書寫

《聊齋誌異》有多篇故事的時空背景設定在寺廟中，寺廟除了是一個位置處於戶外的公共場所，同時也是一個具有宗教意義的地方，書生在寺廟與鬼妖會面，進而產生怪異事件，無論是與異類相戀，或者與鬼妖鬥法，作為故事重要背景的寺廟，其空間意義為何？筆者將從〈聶小倩〉中關於人間寺院的敘述，再由人間寺院成為鬼妖寄生之所探討小說中對於怪異世界的空間運用與書寫。

查蕙琳曾專文討論《聊齋誌異》的空間運用，其中又以書生遊觀、寓居寺院為討論重點，並於文中分析書生遊觀、寓居寺院的情節模式，查蕙琳提到《聊齋誌異》中書生



進入寺院的原因多為遊觀或寓居，書生進入寺院之後，都會巧遇奇異之事，包括異類婚戀、靈異感通，書生的命運因此而逆轉，而這些奇異事件最後或多或少滿足了書生的世俗願望，例如進士及第、官運亨通、擁有賢妻美妾、子孫滿堂等，入住寺院是書生的命運轉捩點。文中又論述主角對於寺院的感知關係、寺院推動了故事結構的發展、書中的寺院空間跳脫宗教意義轉化為展演書生意識的場所、從寺院空間可以體現書生的生活型態等多重思考<sup>14</sup>。查蕙琳的論文給予筆者諸多啟發，但其中對於寺院空間意義的想像，筆者以為尚有延展的可能，希望能藉此更為深化關於《聊齋誌異》中寺院的空間意涵。

〈聶小倩〉中第一個故事場景便是蘭若寺，寧采臣為了節省旅費寄居蘭若寺，除了藉此透露他經濟上的不甚寬裕，同時旅程中寄居異地可以令主角與異類相遇的經過避免枝節。原著中蘭若寺的建築外觀被形容為一處景色清幽之地：「寺中殿塔壯麗，然蓬蒿沒人，似絕行蹤。東西僧舍，雙扉虛掩，惟南一小舍，烏鍵如新。又顧殿東隅，修竹拱把；階下有巨池，野藕已花。意甚樂其幽杳。」<sup>15</sup>原著的寺院敘述與電影中恐怖廢墟的景觀有所區隔，但是由「蓬蒿沒人」的情況判別，寺中已無僧人長住，值得細究的是，寺院原是神佛居住之地，當神佛離去，寺院荒蕪之後，卻成為魍魎魑魅、妖魔鬼怪的寄生之所，做為一處連結他界，虛實交錯的公共場所，寺院在〈聶小倩〉中的存在充滿吊詭與衝突，以此概念延伸，難道耶穌離開教堂之後，便歡迎魔鬼住宿？那麼教堂的意義不就如同旅館？以此類推，寺院既歡迎神佛居住，也不排除妖魔入宿，寺院既是仙境的入口，也是鬼域的通道，生與死的選擇，神與魔的交界，究竟為何？如果從〈聶小倩〉故事來看，兩者的差別操之在己，取決一心。寧采臣於寺院中遇見聶小倩等鬼妖異類，在他嚴詞拒絕聶小倩的色誘與財誘之後，故事中又出現寄居於寺中的另一書生暴亡斃命，兩書生一死一生的對照，暗喻寧采臣性格之磊落，行為之正確，使他自己獲得活存的契機。在此，寺院確實已跳脫原本單純的宗教意義，轉化為具有左右生死力量的神祕空間。當寧采臣通過生死的考驗，進士及第、擁有賢妻美妾、子孫滿堂等遂願的好事便隨之而來，蒲松齡除了藉此彰顯教化大眾的意圖，寺院在此也不再具有原本隱退避世的功能，反而成為書生積極入世的跳板。從寺院的空間運用探究蒲松齡的內心，寺院以及鬼妖聚集的他者之域，是如同蒲松齡一類落魄書生的夜店，是他們逃遁世俗壓力、挫敗空虛的夢幻空間，他們不但希望在此他者之域放鬆自己，還希望寺院具有原本的神奇功能—令信眾實現願望，進而逃避蹇運，在蒲松齡筆下，鬼妖成為落魄書生心目中的另類神佛，而他者之域也成為他們的另類聖地，幫助他們精力百倍，重新回到人間，坐擁美女，實踐理想，功成名就，如果以此角度思考，他者或他者之域未嘗不可視為落魄書生們的強力春藥。

## 二、電影中妖界鬼域的時空意義

洛楓在〈歷史和亂世的建構者—論徐克的電影世界〉一文中提到，徐克的電影世界充滿「亂世」的景觀，而亂世的因由，不外乎兩個因素：人性的腐敗或歷史處境的荒謬，由此，人間、鬼界、妖域、江湖等似實如虛的佈置，都成為他的電影場景。徐克也自言，他的作品多以動亂的時代作為背景，如《倩女幽魂》、《笑傲江湖》等，這些刻意的安排

<sup>14</sup>查蕙琳(2006.7)，〈《聊齋誌異》的空間運用--以書生遊觀、寓居寺院為例〉，《有鳳初鳴年刊--漢學多元化領域之探索學術發表會論文集》，頁 209-218。

<sup>15</sup>蒲松齡(1980)，《聊齋誌異》(會校會註會評本)一版，頁 160，台北，里仁書局。

體現了徐克的世界觀與歷史觀——人世間充滿鬼怪妖孽，以致人魔莫辨，歷史又充滿動亂與權力鬥爭的遊戲，以致是非真假混淆。徐克的電影常常出現人鬼妖混雜的非理性世界，在這些人鬼妖的領域中，徐克揭露的反而是人性的弱點與墮落的根源，他常常以鬼的美好反襯人的醜惡，因此徐克的鬼界與人間，常常充滿對立與對比。從徐克這種「亂世觀」可以窺見徐克對現實環境的不滿和積極求變之心，從而反映在香港「九七」前提下，電影文化者的心結<sup>16</sup>。洛楓的觀點對於徐克的人鬼妖世界做了極佳的詮解，而筆者希望針對徐克在《倩女幽魂》中對於他者之域的時空建構，進行更深入的爬梳與更精密的顯微，以期對徐克電影中他者空間的敘述有更具意義的解讀。

《倩女幽魂》的第一個畫面與原著中的第一句描寫不同，小說從寧采臣說起，電影卻先從蘭若寺與居住其間的聶小倩為開端，體現了徐克對於他者之域比蒲松齡更深刻的關注。電影中的蘭若寺較原著中更顯破敗與毀壞，電影中大多數的時間都停留在他者之域中，無論是蘭若寺，或者之後寧采臣與燕赤霞為解救聶小倩而深入黑山老妖所居住的鬼域，《倩女幽魂》的空間基調是陰暗憂鬱、鬼影幢幢的飄忽鬼界，歷史時空不明。電影不斷被跳接的鏡頭穿梭，如寧采臣躲在小倩閨房中浴盆的情節，五分多鐘的戲一共有七十多個鏡頭，每個鏡頭平均不到兩秒<sup>17</sup>，武打鏡頭節奏更快，觀眾經常只看到刀光劍影，或者小倩的大片薄紗晃動，轉眼一切瞬間已成過去，根本無法看清每一個細微動作，如此的電影拍攝手法，令觀眾處於一種稍縱即逝的時間感中，以及被破碎分割飄忽虛無的空間裡，而這樣彷彿置身 MTV 中的時空感，或許正是徐克所意圖製造的香港飄浮城市的感覺。

香港的城市步調本來就快，「『香港觀眾有很強的即時性的反應，就好比即溶咖啡或即時麵一樣。那是很典型的香港事物。』這種即時性連遊客也會見怪不怪。他們發現香港某些地方的步伐，甚至比紐約和東京都要快。在港島中環商業區，人人都匆忙得瘋了似的。一踏進升降機，便即按鈕關門；走到地鐵，會忙不迭打幾通電話。在一個據稱只信奉『搵錢教』的城市，要成功便要分秒必爭。」<sup>18</sup>因為忙著向錢/前看，香港無暇回顧過去，所以有很長一段時間，香港是沒有歷史意識的，吳昊曾提到：「長久以來，香港人是患著『歷史癡呆症』，八〇年代初做過一個統計，中學會考成績最差的其中一個學科就是中國歷史了。」遠因是「在過去，香港殖民地教育有意抹去很多歷史真相」，近因則是「大陸官方一直在混淆真相」，於是香港人對中國歷史文化的認同「由割裂，到回歸，到再淪為癡呆」<sup>19</sup>。徐克在電影《倩女幽魂》所營造的失去歷史感的時空，四處飄浮無根的虛幻鬼魂，被打碎分割的破裂空間，有如「浮城」香港的隱喻。徐克以《倩女幽魂》中的他者之域，召喚香港城市中焦慮不安，如同無主幽魂的港人，進入電影院中尋找共鳴，電影院彷彿也質變轉化為黑暗中光影幽微的他者之域，給予所有陰暗的靈魂即時的快樂與安慰。

## 伍、結語

<sup>16</sup>洛楓(1995.5)，《世紀末城市--香港的流行文化》一版，頁 16-17，香港，牛津大學出版社。

<sup>17</sup>David Bordwell 著，李焯桃譯(2001.6)，《香港電影王國-娛樂的藝術》一版，頁 149，台北，香港電影評論協會。

<sup>18</sup>David Bordwell 著，李焯桃譯(2001.6)，《香港電影王國-娛樂的藝術》一版，頁 28，台北，香港電影評論協會。

<sup>19</sup>李天鐸編著(1996.5)，《當代華語電影論述》一版，頁 91-92，台北，時報文化出版社。

〈聶小倩〉的原著作者—清代文人蒲松齡，居處於人類社會的邊緣，藉由召喚比自己更邊緣的異類女性，寄寓美好的想像，尋求精神的超越與安慰。蒲松齡的思想雜揉了儒道佛哲理，他難以放下士人文以載道，託物言志的心態，將儒釋道思想融入作品，希望藉由《聊齋誌異》教化普羅大眾，如此作法也使後人可以藉由《聊齋誌異》一書，理解當時的民間信仰與生活型態，蒲松齡遁入邊緣世界的他者之域，為自己的失意人生尋找出口，他者之域也成為如他一類的男性失意文人舒緩心情，謀取慰藉的夢幻空間。

徐克的電影《倩女幽魂》改編自《聊齋誌異·聶小倩》，徐克對於原著中的異類他者有著更多元的複雜思考，除了將異類美女聶小倩改造為更具現代意識的獨立女性外，對於雌雄莫辨的他者妖物「姥姥」，則藉由性別的曖昧勾連出國族認同曖昧的思考面向；徐克電影對於中國儒釋道思想的嘲諷與解構，除了娛樂效果，或多或少也寄寓了他對於大中國意識、歷史大敘述的顛覆；對於徐克而言，《倩女幽魂》中的迷離鬼域是香港的隱喻，電影院成為這些無主幽魂歸屬的墳塚。

失意的蒲松齡遁入寺院中的他者之域尋找安慰，不安的港人則走入電影院中的他者之域尋求共鳴，相隔數百年，蒲松齡與徐克仍舊可以達成共識，「人間比鬼界艱難，鬼妖終究比人類可愛。」



## 參考文獻

### 一、專書

- 蒲松齡(1980)，《聊齋誌異》(會校會註會評本)一版，頁 2-3，台北，里仁書局。
- 郭玉雯(1985)，《聊齋誌異的幻夢世界》一版，頁 10，台北，台灣學生書局。
- 王景琳(1992.6)，《鬼神的魔力—漢民族的鬼神信仰》一版，頁 216-218，台北，錦繡出版社。
- 周蕾(1995)，《寫在家國以外》一版，頁 188，香港，牛津大學出版社。
- 洛楓(1995.5)，《世紀末城市--香港的流行文化》一版，頁 16-17，香港，牛津大學出版社。
- 康正果(1996.1)，《重審風月鑑—性與中國古典文學》一版，頁 207，台北，麥田出版社。
- 李天鐸編著(1996.5)，《當代華語電影論述》一版，頁 91-92，台北，時報文化出版社。
- 蔡洪聲、宋家玲、劉桂清主編(2000.11)，《香港電影 80 年》一版，頁 15-16，北京，北京廣播學院出版社。
- David Bordwell 著，李焯桃譯(2001.6)，《香港電影王國-娛樂的藝術》一版，頁 123-125，台北，香港電影評論協會。
- 廖炳惠(2003.9)，《關鍵詞 200—文學與批評研究的通用辭彙編》一版，頁 187-188，台北，麥田出版社。
- 張燕(2006.5)，《映畫：香港製造—與香港著名導演對話》一版，頁 41，北京，北京大學出版社。

### 二、學位論文

- 許珮玲，《通俗文化表演下的鬼魅魍魎：分析宋元煙粉靈怪類話本與現代香港鬼怪電影》，國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2006 年。
- 黃儀冠，《台灣女性小說與電影之互文研究》，國立政治大學中國文學研究所博士論文，2004 年。

### 三、期刊

- 蔡元智(1997.4)，〈古今人鬼戀—談聶小倩與倩女幽魂〉，《傳習》第 15 期，頁 117-124。
- 孫淑芳(2004.12)，〈雅俗共賞的聶小倩—從蒲松齡原著到徐克電影〉，《通觀洞識學報》第 3 期，頁 1-10。
- 查蕙琳(2006.7)，〈《聊齋誌異》的空間運用--以書生遊觀、寓居寺院為例〉，《有鳳初鳴年刊--漢學多元化領域之探索學術發表會論文集》，頁 209-218。

### 四、參考影像文本

- 徐克，《倩女幽魂》，香港：新藝城公司，1987 年。

