

香港幽魂—— 〈聶小倩〉的電影改編及其身份政治

陳明敏

摘要

改編自蒲松齡《聊齋誌異·聶小倩》一文的三部香港同名電影《倩女幽魂》，由於誕生的三個時點（1960年、1987年、2011年）恰好與香港與中國大陸、英國間複雜文化政治變動的重要歷史節點相對應，因而被時代／製作者賦予了不同的文化意涵和政治指涉。本文意在借助改編研究的「社會學轉向」（Sociological Turn）和「替／補」（supplementary）邏輯，討論三版《倩女幽魂》構築的香港文化政治話語。

關鍵詞

香港 文化身份 政治認同 傳統 幽魂

一、引言

清初小說《聊齋誌異·聶小倩》這篇故事在香港電影界多次被重述重塑。1960年以來，香港先後製作及上映了三部改編自〈聶小倩〉的同名影片《倩女幽魂》：分別是李翰祥（1926-1996）執導的1960年版《倩女幽魂》，徐克監製，程小東導演的1987年版《倩女幽魂》¹及葉偉信執導的2011年版《倩女幽魂》。由於三部《倩女幽魂》的上映時間正好對應於香港與中國內地之間情感政治的若干重要歷史節點，其中的國族意識和身份認同則成為填充時間縫隙的關鍵元素，本文將試圖從改編研究的「社會學轉向」（Sociological Turn）出發，以影像為核心文本，以歷史脈絡為基本依託，在文學文本、影像文本與社會文本的互文關係和「替／補」（supplementary）邏輯中，結合影片製作者借助的媒介、語言、修辭、文化和政治氛圍，把〈聶小倩〉的電影改編《倩女幽魂》視為一種對「傳統」的當下闡釋，進而討論《倩女幽魂》如何構成近50年來香港自我想象和身份表述的銀幕投射，在互文視野中探索三版《倩女幽魂》在三個時間節點中投

¹ 徐克一共拍攝了三部《倩女幽魂》，分別是《倩女幽魂妖魔道》(1987)、《倩女幽魂人間道》(1990)、《倩女幽魂道道道》(1991)，後兩部由於影片內容已完全脫離小說〈聶小倩〉，本文將不進行討論。

射的香港身份構述和政治無意識。

二、一個香港，三重幽魂：歷史節點與影像敘說

19 世紀中葉，香港在清政府簽下《南京條約》後開始受英國殖民統治。20 世紀五六十年代的香港，活躍著堅守中國國族身份的一代「南渡」華人知識份子，遠離中原故土更加深了其對內地／中原的文化認同和民族感追尋。寄寓著家國之思的 1960 年版《倩女幽魂》便是在這樣的歷史文化脈絡下製作出來。

20 世紀 70 年代後期香港由一個殖民城市一躍而成國際大都市。1984 年中英代表團簽訂聯合聲明，宣布中共政府將於 1997 年 7 月 1 日對香港恢復行使主權。不同於美洲、印度等同樣有過殖民歷史的區域，長期處於中西兩種文化之間，經歷著殖民地與主權國家／獨立民族的雙重歷史交錯體驗的香港，在解殖後並沒能擁有獨立主權，而將進入「一種新的殖民統治，即『祖國』的殖民統治」。²香港民眾在面臨九七回歸大限時產生了一種對「突如其來的將來」無所適從的強烈焦慮、恐懼和前所未有的身份危機意識，表現出了「對明確的自我身份的迫切尋求」。³同時期的 1987 年版《倩女幽魂》因而不可避免地帶著一份「亂世流離」的情感效應。

經過一段「漫長的告別」(a long goodbye)，1997 年香港主權回歸中華人民共和國政府，卻伴隨著諸多「水土不服」的症狀。此一時期的文化生產領域，出現了所謂的「九七」症候，如影片《暗戰》、《花樣年華》、《無間道》等均在光影流轉中訴說著「我城」的焦灼。

李歐梵在〈香港文化的「邊緣性」初探〉中曾把上海作為香港的鏡像，分別從地理、文化、政治切入，梳理後者的邊緣性。⁴這種歷史構建的邊緣位置由一種城市整體觀照逐漸侵入港人主體（無）意識，使後者「內化了這種作為『他者』的意識」。⁵於是，主觀心理上的「漂泊離散意識」⁶和客觀現實中的「夾縫（in-betweenness）生存狀態」一起，形成了香港華人尋找文化身份與政治認同必須跨越的障礙。2011 年，《倩女幽魂》重裝回歸，原來的敘述模式被顛覆，但既有的「情感結構」仍頑固地遺存在綺麗光影間。

三、漸行漸遠的「傳統」

作為以文學經典為底本的再敘事，古典元素不可避免地將在改編的影片中獲得本雅明（Walter Benjamin, 1892—1940）意義上的「來生」，但三部製作於不同時期的《倩女幽魂》在賦予「傳統」以生命的方式上卻大相徑庭。

作為「南渡」知識份子，李翰祥對中華五千年文化難以割捨的認同感滲透在其導演的多數作品中。⁷李版《倩女幽魂》中，寧采臣被小倩的琴聲引至「後花園」，又入其閨

² 周蕾：《寫在家國以外》（香港：牛津大學出版社，1995），頁 128。

³ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 4.

⁴ 詳見李歐梵：《尋回香港文化》（香港：牛津大學出版社，2002），頁 170-175。

⁵ 也斯：《香港文化十論》（杭州：浙江大學出版社，2012），頁 59。

⁶ 周蕾：《寫在家國以外》，頁 33。

⁷ 李翰祥導演的影視作品基本源自傳統題材，並帶有濃厚的古典美感，如《貂蟬》（1958）、《楊貴妃》（1962）、《梁山伯與祝英台》（1963）等。

房改詩，憑其學養令小倩折服。二人初見，已經定下了才子佳人的傳統敘事基調。隱藏深處的，則是李翰祥對中原傳統文化的思念與傾訴。

徐版《倩女幽魂》刻劃的小倩則對李版的「大家閨秀」形象進行了一次毫不留情的「背叛」。不同於「傳統氣質濃郁」的李版小倩飾演者樂蒂，王祖賢「不僅具有古典氣質……還蘊含著一種特殊的現代氣息」。⁸主角的形貌變化折射了 20 世紀 60 年代到 80 年代社會審美心理的轉變，而人物身份特質的變動則更進一步，顯示出社會文化心理焦點的轉移。影片前奏，小倩穿一襲白衣輕舞，腳腕上鈴鐺閃爍，鐺鐺作響，畫面唯美而充滿危機隱喻。卸去了沉重的家國負擔，小倩被復原為美貌傾城的女／鬼形象。她的腳踝和鈴鐺一起多次在誘惑男性成功時出現，成為一種特定的欲望符號和色情能指，如同徐克諸多電影中對女性身體的運用，⁹其身體也在影片中呈現為一道「奇觀」(spectacle)，¹⁰成為「被凝視的對象」。

葉版的小倩不識書畫，喜歡上寧采臣（此版中還有燕赤霞）只因有糖可吃，寧采臣亦被剝奪了書生身份，化身官員。牽絆著寧、倩二人情感發展的畫像則杳無痕跡，傳統消失殆盡。

回溯影片，李翰祥以紅燭簡冊開幕，朱牆疊瓦、高塔古寺、曲苑池荷等極具律詩美感和歷史感的佈景以及屏風、香爐、麻將等中式意象打造出了一方古老而精緻的文化圖景。整個影像文本籠罩著的濃郁古典氣息，是那個年代的香港華人潛意識裏切骨懷念並希望「有朝必定再返」的故國。

如果說李版《倩女幽魂》彰顯了中華文化傳統和殷切的家國情懷，徐版則展現出一種浪漫濃烈的古典和現代主義。無疑，徐版沿襲了李版中相當一部分母語文化因子，譬如影片中頗有中國古典繪畫意境的構圖取景，對古箏、琵琶等傳統樂器的運用以及儒道並舉的演繹。徐克對傳統文化是有一定的堅守，他曾說：

我覺得亞洲一直以來也有一個很雄厚的基礎，這個基礎除了……給我們一個很豐富的歷史文化的底蘊之外……無論是我們的歷史裏面的一些故事、服飾、民俗來講，還是哲學、文學、詩詞來講都是頗具魅力的。¹¹

或許在影片的嬉笑戲謔之間，也摻雜著徐克對當時社會大環境中傳統日漸衰竭的擔憂。然而，不論是人物造型、對白情景，還是整體基調，徐克都對李版的盎然古意進行了解構和重構。影片的現代思考和對傳統的消解在戲謔中若隱若現，通過寧采臣背誦李白的〈將進酒〉來驅避惡狼，將「人生得意須盡歡」銜接至「一二三四五六七，七六五四三二一」等「反書生」身份的行為，與燕赤霞被男女情愛感動和錯用「花拳繡腿」、「學不致用」、「一事無成」等成語來「讚揚」書生的「反智」之舉，實現了對中華千年文化的反諷與改寫。隱約傳達出 20 世紀 80 年代末，與中華傳統文化漸次斷層的一代港人在回

⁸ 詳見竇新平：《劍嘯江湖：徐克的世界》（北京：中國廣播電視出版社，2007），頁 100-101。

⁹ 如《笑傲江湖之風雲再起》（1993）、《青蛇》（1993）等。

¹⁰ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16 (1975): 3.

¹¹ 徐克、雲騰：〈徐克訪談：狄仁傑比 007 更有魅力〉，《大眾電影》第 20 期（2010 年 10 月），頁 36。

歸大限到來之前，與家國之間若即若離的「情感結構」。

時至 2011 年，香港主權回歸已達 14 年。葉版《倩女幽魂》本該重置「擁抱」中華文化的情感意向，事實卻恰恰相反，葉版將中華傳統文化元素近乎悉數剔除。寧采臣告別書生身份，成為「衙門來的大人」；燕赤霞亦從帶有傳統文化寓示的道士化身現代化獵妖師（令人聯想到荷里活的「賞金獵人」）。雖也有「乾坤」、「五行」這樣的台詞運用，但當燕赤霞脫口而出那句「祝你一路平安，英年早逝」的台詞時，影片彰顯的完全是周星馳式的「無厘頭」¹²。電影作為某個社群內部生產與交換意義的媒介形式，其意義的生成無法脫離具體的社會歷史脈絡，因此，導演和編劇價值選擇的導向性正暗示了某種「政治無意識」(political unconscious)¹³。葉版《倩女幽魂》作為香港與內地的合拍片，在重述「民族故事」時，其中的「民族」傳統文化因素幾乎蕩然無存或被娛樂化、平面化。但無論如何，葉版《倩女幽魂》仍然是對「事件的敘述」。這一敘述策略的背後，反射出長期在地理上和心理上均位於華夏文明邊緣的香港以及遭遇全球化浪潮衝擊的內地，在共同參與某個故事及形成共同體的身份意識時，「民族」傳統已不再是主要力量。

四、歷史時空與敘述時空的互涉

儘可能地隱藏自身的敘述角度、意向及意圖，是古典美學的常用技法。如此，作品在審美效果上才能夠無限地接近「逼真」。三部《倩女幽魂》在敘事方式上都屬於故事敘述的古典範疇，如果我們假設〈聶小倩〉的三個電影改編文本是某個群體與其寄居的現實之間想象關係的影像化、視覺化，那麼，我們就必須分析群體、現實、文本之間的關係體系。

電影作為一種影像符號，除了銀幕上虛擬的、故事講述的時空，還有一個潛在的、講述故事的現實時空，即製作者和觀眾共處的當下。李版《倩女幽魂》便是通過後者為其人鬼敘事構建出了詳實的歷史語境，並使之成為表達影片思想的「話筒」之一。影片伊始，確有其址的金華古寺代替了〈聶小倩〉中無所定指的蘭若寺。接著，「……有本事，有本事你打清兵去！」的喧鬧聲與大街上士兵舉槍列隊而過的場景進一步確定了時代背景：明清之交的亂世。這一時代因素在燕寧夜談中前者「國破家亡，兵敗身全，招魂而香江有淚，從軍而蜀國無弦」和後者「方今天下紛亂，群雄四起，國家正是用人之際……苟全性命於亂世……忍辱偷生，實在於心有愧」的報國無門之歎中再次得到強調。整場夜談均圍繞著國事進行，寧采臣以「中原盡被清兵所據……吳三桂之輩助紂為虐」、「廣東廣西……」、「臺灣……是我們中興最大的希望」數句，對國家時局及前路進行了頗有見地的分析。「國家興亡，匹夫有責」，他的感慨背後，是遠離中原「南渡」香港的知識份子，為不能親身見證國家興衰發出的嘆息。李版有力地宣昭著這一代香港同胞念

¹² 「無厘頭」原是廣東佛山等地區的俗語，意指一個人說話、做事無中心，令人難以理解，但並非沒有道理。

¹³ 該表述借用自 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981).

國心之切切的文化認同心理。

徐版《倩女幽魂》中，所有指向確切時地背景的細節被全部置換。「金華寺」回到虛無定指的「蘭若寺」，影片盤互於陰陽兩界之間。從開場寧采臣目睹的雨中廝殺，到江湖人士橫行的小鎮，再到為利熙攘的民眾以及腐敗昏官審案的場面……無不呈現出一幅兵連禍結、民不聊生的亂世圖景。此外，影片沒有任何能夠指示具體時間的線索和細節，唯一可以勉強概括背景的描述也僅「亂世」一詞。然而，亂世在每一個朝代更迭、國權易主的時期都會出現，並不能讓文本的歷史定位細緻分毫。

於香港而言，1984年《中英聯合聲明》的簽訂，再度確定的不僅是其曾為英國所殖民統治的歷史，更預示著一種對資本主義香港與社會主義內地之間即將產生碰撞的恐慌。「何去何從」沒有答案可尋。這種「末世感」在港人心中的生長使其書寫的文化亦充滿流離況味，因而這一時期的電影文本大多沒有具體的時空背景，只能在一個「借來的地方，借來的時間」¹⁴裏促狹地運作。

在徐版的亂世基礎上，葉版脫離了現實依託，將文本建構於由妖術生成的蘭若寺與魔幻飄渺的黑山、黑山村及三者的交接地帶。時間上，本就難以定位的「亂世」境況被悉數剔除，文本中不僅找不到當下，也看不到歷史與未來的指向。

值得一提的是，葉版《倩女幽魂》中，黑山村的村屋、村民替換了徐版的商鋪、街販，商業關係消失，誕生了「村長」、「死囚」等階級身份帶來的政治性關係。這一重要指涉在影片伊始就展現：寧采臣一出場就因被誤會偷水而受監禁，村長惡聲放言要「把他的手砍下來」，但隨著他的身份通過官牌獲得確認，村長的態度旋即轉變，寧一瞬而成「寧大人」、「救命恩人」。實用、精明、重利等商業社會固有的人性特徵被愚昧、畏權、官位崇拜等政治先行的社會中常見的品性所置換，與影片中的諸多情節設置，如村中缺水，村民的首要求救對象是「縣衙大人」等，均凸顯著官僚、等級與權力所表徵的政治性指涉。

葉版《倩女幽魂》與前兩個文本間最值得考量的差異，或許是其忽然增多且帶著強調意味的政治因素。九七之後，面對政治制度不同的內地，香港最大的恐懼或許就是是否可以保持原有的「民主」。¹⁵政體差異是港人在回歸前「存而不論的」(bracketed)心理敏感點，當回歸既成事實，它就開始浮出水面。葉版《倩女幽魂》中的政治敘述正是這一社會群體心理的顯影。

五、香港身份困境：「想象的解決」

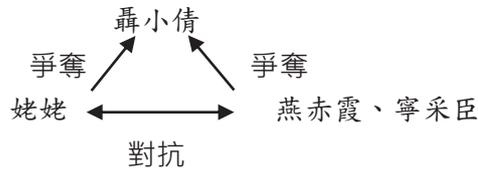
經過反復改編，〈聶小倩〉¹⁶的諸多細節和情節在不同的話語形式和歷史語境中被

¹⁴ 該表述借用自 Richard Hughes, *Hong Kong: Borrowed Place, Borrowed Time* (London: Andre Deutsch, 1968).

¹⁵ 周蕾對香港社會的這一心態轉變有過犀利的評論。參 Rey Chow, "King Kong in Hong Kong: Watching the 'Handover' from the USA," *Social Text* 55 (1998): 101-102.

¹⁶ 李翰祥版《倩女幽魂》只截取了小說〈聶小倩〉中發生在蘭若寺（影片中改為金華寺）的故事，不涉及小倩隨寧采臣回家的部分。徐版、葉版亦是，故本文提及的〈聶小倩〉小說文本均不包括小倩

一再改寫。共存於文學文本和影像文本中的主體形象，僅剩聶小倩、寧采臣、燕赤霞和姥姥，以及四者之間互為犄角的關係。蒲松齡的〈聶小倩〉中，剝離掉寧采臣與聶小倩的愛情故事後，主線關係或可簡述為姥姥與燕、寧就小倩的「所有權」進行爭奪。三版《倩女幽魂》在這四個主角的塑造上雖由於社會背景的更迭而有著各自鮮明的時代特色、審美偏好和敘述方式，卻基本完整地承襲了這一力量關係，圖示如下：



在這場角力中，不論是作為姥姥的誘人／殺人工具，還是獲得寧、燕「拯救」後的重生，小倩都是被動的存在。寧、燕與姥姥作為文本的敘事中心，其實以類同的方式構築著對小倩的「征服」。不同版本中，姥姥總是憑藉武力獲得對小倩的掌控；相對的，是寧采臣與聶小倩之間無意識的馴服與被馴服，以及燕赤霞在對小倩的拯救中隱含的征服意味。實際上，正是小說中這種人物間的拉扯關係與香港不同歷史節點的自我想象之間存在的某種契合，為影像改編提供了敘事支點。

走出故事講述的年代，步入講述故事的年代，文本中的四個主要人物及其關係，其實隱喻著中國內地、香港和英國間百年錯綜的歷史關係。不同版本的形象特徵映現著不同年代香港的文化取向，而不同版本小倩的最終選擇，也顯影出不同年代香港的前路抉擇。但所有版本中的小倩始終是一個逡巡於姥姥與燕、寧雙方較量中的鬼魅／狐妖，指涉著百年來一直處於英國殖民者與中國內地之間，未能擁有確定身份的香港命運。三個版本中，不論姥姥的形象如何變化，都始終是以暴力「挾持」及利用小倩的形象。回歸到香港近現代的社會歷史背景中，難免令人聯想到殖民香港和借助香港打開中國及亞洲市場的英國。不同於小倩與姥姥相對穩定的政治形象指涉，燕赤霞和寧采臣的身份指涉顯得更為複雜。三個版本既延續了前一版本的某個要義，又因歷史變遷而處於不斷變化中。李版中，燕、寧呈現為一個主體的兩個方面，共同承載著中國傳統文化表徵和政治寄託的功能。到了徐版，二者仍然作為一種精神的共同訴說，但已不再是中原文化的傳承者，而是香港理想精神狀態的載體所在。二人毋寧是徐克想象中的俠義與愛的具像化，傳遞出一代港人逐漸「擺脫」對傳統的無限追尋和竭力抓持，建立屬於自己的全新歷史敘述的渴望。葉版中，隨著燕赤霞獲取了「愛」的能力，寧、燕最終分裂為兩個既有合作又有敵對意味的個體，在對抗姥姥／英國、奪取小倩／香港真身的「合作」之外，二人之間又產生了「官」與「野」的新一輪對立，複雜了既有的單線角逐關係。

（一）「南來」北望：李版《倩女幽魂》的家國離恨

隨寧采臣回家及之後的內容。

李版《倩女幽魂》中，受制於姥姥、流離他鄉的小倩，正如當時（20 世紀五六十年代）寄人籬下的殖民地香港。二者都是在血脈上歸屬於母語文化，現實卻受制於異國殖民，祈望借助母國力量助己返「鄉」的弱勢一方。影片中，小倩一面被打麻將的「姥姥同謀」們肆意取笑，一面又受寧采臣嚴辭批評。兩邊受難的辛酸，令人聯想到長期作為西方人度假尋歡的聲色場所及東方臆想之地的香港，一面被西方視為色情化的「她者」，另一面又失去母國庇護，背著不潔的道德化指控。小倩／香港成為夾縫中的雙重邊緣性他者。這一時期的小倩，在厭惡姥姥及其管制的同時還表現出了對寧采臣的絕對信賴和依仗——「不，我不回去，我永遠都不回去了。先生，請您帶我離開這兒吧，就算給先生做牛做馬，我都心甘情願」。而令小倩折服的，並不在寧采臣個人，而在於寧的學識修養和不為美色所惑、不為錢財所動的品格，其代表的是典型的中國傳統儒家追求。推衍到香港這個社群，便是其對英國殖民者的憎惡和對中原文化的追尋和歸從，是在港華人心中的華夏文化認同和「中國人」的身份歸屬。

比起小倩，姥姥的出場相對少得多，其政治指涉也較為隱晦。李翰祥在影片中兩次運用到「麻將」這一源自中國的意象。一處是車夫借打牌消磨時光，另一處是倩寧初逢時姥姥與同伴在屋內打麻將。幾位婦人圍桌打牌的場景，仿佛當年列強圍坐、商議如何瓜分中國領土的畫面重現。其中有一情節，是姥姥的同伴中有一人喚小倩「快點來替姥姥看看……她拿了一手好牌，不知道出什麼啦！」麻將本是中原產物，故來自異域的「姥姥」即使拿了一手好牌，也不知道該如何下手，需要本土的小倩指點迷津。這一極易被忽略的細節難免使人聯想起最初以堅船利炮打開中國市場，割地奪物，但其實從來不曾真正征服中國文明的英國。而銀幕中姥姥對小倩的壓迫，投射到 20 世紀 60 年代「南來」香港的觀眾心裏，就如同現實中英國對香港的殖民統治——小倩／香港、姥姥／英國的政治想象關係就源自現實的社會歷史脈絡。

李版《倩女幽魂》中，一方面迷茫失落的燕赤霞通過寧的分析重理國家前途和政治形勢，一方面缺乏武力的寧采臣又借助燕的力量戰勝姥姥救出小倩。兩者一同作為中原血脈的象徵，分別被塑造為心憂天下的書生和俠士。一儒一道，隱隱追溯著中國兩大古老的哲學源頭。片中，小倩懇切請求寧采臣帶她脫離「苦海」，「回故里」。這「苦海」即姥姥的威脅和壓迫，「故里」則不過中原。從李版《倩女幽魂》映射出的這種「棄英抱中」的選擇，可以窺見 20 世紀中期香港華人借助追慕故國的文化心理和堅守中華血脈的身份認同來對抗殖民壓制的無意識。

（二）「審」東擊西：徐版《倩女幽魂》的混沌亂離

徐克的電影作品中，性別的錯亂似乎往往與權力追逐相關。在《狄仁傑之通天帝國》（2010）上映後的一個訪談中，徐克對女皇武則天如此評論：「武則天……權傾天下萬人仰仗……她的身體裏，有半個男人、半個女人」¹⁷。徐版《倩女幽魂》中，姥姥由劉兆銘反串飾演，從惡狠狠的「大家長」形象化為雌雄同體的模樣。這並非僅出於視覺考慮，而是有具體的權力想象在其中。這一版的姥姥有兩個武器，一個是充滿欲念、四處舔繞的巨舌，另一個是多次訓打小倩的鞭子。在《狄仁傑之通天帝國》中，上官靜兒的

¹⁷ 徐克、雲騰：〈徐克訪談：狄仁傑比 007 更有魅力〉，頁 35。

武器也是一條鞭子，徐克說，「這個鞭子表明……她是一個要去控制別人、管別人的人」¹⁸。這兩個意象，同姥姥雌雄莫辨的特徵都帶有訓誡與捆綁的權欲意味。聯繫現實脈絡，姥姥的形象不免令人想到當時的英國首相「鐵娘子」撒切爾夫人（Margaret Hilda Thatcher, 1925-2013）。

除了姥姥，徐版小倩還要面對更強大的黑山老爺。作為徐克創造的新形象，結合文本相關細節，這一主體的政治指涉其實不難解讀。於小倩而言，姥姥以她為工具，但尚不會真正傷害她的生命，而黑山老爺則意味著一種全新的未知的恐懼——永無天日的冥界，而且「跟了他去以後，休想再回來」。於觀眾而言，小倩面對的這種恐懼與九七大限前香港內心的恐慌和無助如出一轍。如果說當時的香港尚且認可其受殖民統治而享有的繁榮經濟和「（偽）民主」¹⁹政治，那麼回歸社會主義中共，則是一種全然無法想象的未來。紅色作為中共政權的一個意象符號，影片中一旦涉及到「嫁給黑山老爺」的情節，小倩的服裝便更換為紅色——這一設置似乎也並非偶然。

隨著中原文化在港人內心的式微，離開姥姥的小倩不再選擇「回歸故里」，而是要拋棄所有過往，「轉世」做人。對於政治前景迷茫，但試圖通過尋找自己獨特的主體意識和身份認同的香港而言，小倩成為港人的希冀，其得以「從頭來過」²⁰的結局似乎是港人在無所適從的焦慮狀態下，對自我身份困境的一種「想象的解決」（Imagine away）。²¹另一方面，如果說1982年之前香港雖身處「邊緣」，但政治身份認同尚非必須思考的問題，那麼1984年的中英聯合聲明便將香港推到了更為逼仄的最後期限中，何去何從成為一個必做的抉擇。如同小倩在人鬼之間的掙扎，香港亦奮力掙扎於中英間的夾縫地帶。20世紀80年代末的香港，再追隨英國已無可能，回歸中國既成定局，構建自己的文化身份似有可為——一如徐版影片主題曲《倩女幽魂》唱到的「何去何從，去覓我心中方向……路隨人茫茫……」²²然而，一切看似有諸多選擇，實則根本沒得選擇。隨著「回歸」進入最後的倒計時，這一時期港人心中的不安和畏懼已經達到了一個頂峰，不少人甚至選擇移民離開。在這樣的社會語境中，黃霑（1941-2004）為《倩女幽魂》所寫的主題曲《黎明不要來》中看似不過貼合劇情的歌詞「黎明請你不要來」、「不准紅日教人分開」等，其實就有更深層而少為人知的蘊意，暗含著其對「回歸大陸」這一政治事件的態度。「紅日」和「黎明」意指共產黨領導的大陸政權，「教人分開」則是因為許多香港人離開舊友，選擇移民。²³可是，黎明還是會來，小倩和寧采臣終究要分開；甚至，為了幫小倩擋住陽光，寧采臣都沒能再看她最後一眼。

¹⁸ 同上注。

¹⁹ 參 Rey Chow, "King Kong in Hong Kong: Watching the 'Handover' from the USA," 101-102.

²⁰ 此處借用王家衛《春光乍洩》（1997）中何寶榮對黎耀輝說的台詞。

²¹ 「想象的解決」借用自弗雷德里克·詹明信（Fredric Jameson）。參 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), 79.

²² 歌曲《倩女幽魂》又名《路隨人茫茫》，由黃霑作詞、作曲，張國榮演唱。

²³ 在後來的訪談中，黃霑坦言創作衷由，「當時我失去了所有的朋友，朋友全去了加拿大，就是紅太陽要照住我哋喇！好忤憎！」。見香港電台製作，羅志華監製：《文化樹下：黃霑·好中國》，2016年1月31日播放。文字版見：

<<http://www.rthk.hk/tv/dtt31/programme/popcultureicons2015/episode/339751>> [檢索日期：2017年6月1日]。

九七恐慌籠罩下的香港，經歷著一段漫長的「夜行」²⁴時期。投射到影片中，呈現為人物身份形象的模稜混雜和不確定性。片中，姥姥是相對於小倩的強權者，又是相對於黑山老爺的弱勢方。寧采臣一副書生打扮，卻是最為讀書人所看不起商業角色收賬人。縣衙老爺本該為公為民，卻一心圖財，連衙門追捕的逃犯是誰都不知。燕赤霞曾為捕頭，後成道士，卻又行俠仗義……種種混淆不明的指向，與現實中身份迷離的香港遙相呼應。正如身處「亂世」的香港寫不出有明確時空背景的故事，沒有「身份證」的香港，也難以生產出身份明確的角色。這種混雜性與李版中人物塑造的確定性形成清晰對照。李版的小倩和姥姥本為疏忽不定、難以捉摸的「鬼」，卻無論外形相貌還是舉止言談，都與人幾近無異。影片人物的真切可指反映出創作者在身份認同上的不猶疑。20世紀60年代香港電影中的「清晰美學」，到了80年代已經為「混沌」所取代。

李版中被塑造為故國形象代言人的寧采臣、燕赤霞，到徐克這裏，成了有愛有恨的江湖人士，凝聚著徐對香港文化狀態的注解與想象。燕作為徐克電影中不可或缺地夾處於官民之間的俠客，看似有些許「冥頑」、「無情」，但其實早在片頭為「對頭」夏侯收屍的舉動中就已流露真性情。三人打敗樹妖那晚，燕對寧、倩二人的「嫌棄」——「你們兩個浪費時間好啦，我出去換兩匹馬，明天好趕路」，「癡男怨女，呸！」——竟隱約有著父輩般的寵溺。落魄的收賬書生寧采臣既有些許資本主義培養出的幽默機敏，又有幾分商業社會缺少的正直善良。開場時寧雖饑腸轆轆，但「不食殺人者之食」之舉就體現了對逐漸消弱的傳統操守的堅持；在誤認燕為殺人犯後，不顧危險趕上山要小倩注意安全的仗義行為，又展現出幾分俠氣。其實不論是燕赤霞還是寧采臣，構造出其形象特徵的最重要因素，都是他們身上不斷與鎮上商販的自私和逐利產生參差對照的、正在消逝的美好。

徐克的電影中，「俠」和「愛」是兩大重要元素。他曾說：

當人……永遠相信世界有一種正義的精神在維持公平，相信永遠是正勝於邪的規律，並且用自己的力量全情投入去執行，這就是「俠」。²⁵

他還在《倩女幽魂》中借寧采臣之口強調「宇宙無限，真愛永恆。愛才是有力的武器」。在20世紀80年代政治前路渺茫，資本敗壞人心，二者都已無法「拯救」香港的時候，也許寧和燕便是徐克為香港想象的「救贖」力量，而他們身上的「俠」和「愛」便是徐克為香港文化和主體性尋找的出路。

（三）北進想象：葉版《倩女幽魂》的自厝同異

2011年，葉版《倩女幽魂》上映，「講述了一個全新的故事」，²⁶也呼應出了一個全

²⁴ 「夜行」借用自日本作家東野圭吾的小說《白夜行》（1999），小說以「夜行」意指女主角始終生活在沒有太陽／光明的童年陰影下。此處借「夜行」形容香港回歸前夕茫然無措的狀態。

²⁵ 徐克、張燕：〈徐克偏鋒獨行，笑傲香港影壇〉，《北京電影學院學報》第4期（2005年4月），頁71。

²⁶ 「我不是翻拍，也不是拍續集，而是向觀眾講述一個全新的故事。」（〈葉偉信不拍《葉問3》，擔綱新版《倩女幽魂》導演〉，《武漢日報》2010年05月26日，第15版。

新的歷史文化脈絡。「九七」作為一個歷史符號，曾帶給香港莫大的恐慌，其心理根源在於：內地與香港所代表的兩個不同政體在碰撞中，相對弱勢的香港會否被前者「同化」？「一國兩制」會否不過是一句口號？「特別行政區」會否僅為虛設？……自回歸到葉版《倩女幽魂》上映，14年來無數的靠近、疏遠、信任、猜疑、拉扯和博弈中，雙方既有過誤解與不睦，也有過扶持與依賴。然而，香港民眾擔憂的總是他們脆弱不堪的「民主」與「自由」會稍縱即逝。長期以來的焦慮使得幾乎任何一種香港文化生產行為都構成身份政治的寓言，成為繞不過的敘事焦點。

既往的版本中，寧采臣和燕赤霞總是作為互補的整體，共同表徵某種文化想象，到了葉版中，二者卻分裂為迥異的兩個個體，各有指涉。寧仍是書生打扮，卻成為官員「寧大人」，在出場的一系列情節中就與黑山村村民構建出一幅充滿官僚主義和政治性意味的景象。其中，葉版新增的「村長」角色和村長對寧采臣前後態度的改變，與沒人願意隨寧上山，最終村裏派出幾個沒有選擇的死囚與他同行的情節更為這一圖景加重數筆，毫不避諱地強調著村落中嚴重的階級觀念和權力話語。這個「麻雀雖小而五『官』俱全」的黑山村同轉變了身份的寧采臣一起，喻示著港人眼中崇拜國家權力、政治性極強的中國內地，這與香港崇尚的「法治」、「民主」、「自由」等觀念背道而馳，威脅到了香港的自主存在。²⁷然而，由於香港對內地並不會有也不會願作足夠深入的了解，這一敘事中，部分出於畏懼和主觀想象而導致的誇張不難分辨。確切的說，黑山村展現的是香港幻想中的中國內地形象，或者說就是一個關於內地的刻板印象（stereotype）。

李版和徐版中，燕赤霞一直是帶有父兄意味的力量角色，經過徐版的「用心教化」，發展到葉版，燕已經同時擁有了力量與情感，並成為影片真正的主角。由「助手」一躍而為主角後，燕赤霞成為在黑山守候了小倩百年的獵妖師和小倩暫時遺忘的愛人，與小倩的聯繫不再需要通過寧采臣來中介。但二人的關係遠比戀人間的情與愛錯綜複雜。在燕赤霞癡情堅守織就的面紗背後，實際上隱藏著他對小倩的控制——她的失憶和恢復記憶，決定權都在燕手中。雖然掌握著小倩肉身和真身的是姥姥，但掌控小倩意願和情感的卻是燕赤霞。而「守候」這一延時性動作，某種意義上，也不過是另一種形式的看管——燕在看守「屬於自己」的小倩。其實，在這一版本中，燕赤霞不僅是小倩及其記憶的主宰者，更是影片的權威意象和關鍵中心。不論是百年前和夏雪風雷一起封印了樹妖的那場硬戰，還是影片高潮讓樹妖終於魂飛魄散的決戰，燕都是股決定性的力量。前者因為他沒有使用神兵而讓夏雪風雷斷了臂，只能暫時封住而非消滅樹妖；後者則因為他選擇與樹妖同歸於盡，才使之最終幻滅。

縱觀影片，可以發現燕赤霞（古天樂）、姥姥（惠英紅）、夏雪風雷（樊少皇）以及村長（徐錦江）等具有一定力量和權威性的角色都由香港演員扮演，而作為官員的寧采臣（余少群）、掌控於人的聶小倩（劉亦菲）及愚昧落後的村民鐵牙（李菁）則由內地演員所飾。如此大幅度的演員角色分配顯然帶有特定的深層寓意指向。儘管「北進殖民說」、「大香港沙文主義」等香港北進文化殖民的言論被視為「只是一廂情願的自戀情結」，

²⁷ 陳冠中：《中國天朝主義與香港》（香港：牛津大學出版社，2012），頁 87-127。

²⁸「香港人作為中心以統攝他人的大論述往往在電影中出現」²⁹之說似乎仍然在這裏獲得了一個影像證據片段。實際上，香港優越於中國內地的「偏見」已經成為香港人的集體無意識。然而，回歸後的香港，面臨「中國崛起」的全球論述，開始意識到其往昔的優勢不再。

在全球崛起的歷史脈絡中，小倩看似稚氣的那句「誰給我糖吃我就喜歡誰」一旦離開虛幻的影像世界落到殘酷現實中，反而充滿成人世界的功利意味。新世紀以來，經濟發展顯然後勁不足的香港面臨著新一輪恐慌，「何去何從」這一問題重新被提出，但問題的首要出發點不再是文化、政治身份認同，而是掌握著城市命脈的經濟走向。與此同時，一個悖論性的議題也開始追問香港：「北上」的核心價值究竟是什麼？資本，抑或身份？似乎「北上」與資本使香港與內地之間的物理距離消失不再，但這種消失本身卻又帶來更為深重的身份危機。

六、結語：倩女或香港的幽魂

也許，「幽魂」一詞註定了小倩／香港在「重新來過」之際必定陷入困境。根據法國哲學家德里達（Jacques Derrida, 1930-2004）的「幽靈學」，「幽魂」或「幽靈」只是一種甲冑的權力效果：

人們根本看不見這個東西的血肉之軀，它不是一個物。在它兩次顯形的期間，這個東西是人所瞧不見的；當它再次出現的時候，也同樣瞧不見。……對於這個某個他人的肉體，我們不要急於將其界定為自我、主體、人、意識、精神等等。³⁰

如果小倩的幽魂隱喻著香港遊移不定的身份認同，那麼，正是這個幽魂般的存在，讓百年來的港人為之追尋不已，卻始終沒有一個固定的可見形態，反而以不同的表述形式覆蓋性地滲透於各種文化生產。這個幽魂永遠是一種缺席的在場，困擾著渴望身份的人們。李版、徐版和葉版的《倩女幽魂》對蒲松齡〈聶小倩〉的改編，正是一個竭力使「幽魂」重返「肉身」的過程，但終究是夢幻一場。

〈聶小倩〉的電影改編，既是對原著／中華文學經典的背叛，更是一種「替／補」。根據德里達的論述，「替／補」同時含有「代替」、「補充」的含義，它可以擾亂「起源」的整一性幻覺。³¹香港在借助影像對自我身份構述的過程中，每一次都構成了對其改編、對話文本的「替／補」，每一次改編／「替／補」都在解構、威脅著前文本的權威地位。或者說，「起源」與權威恰恰依賴了改編或「替／補」。身份認同作為一種幽

²⁸ 郭少棠：〈無邊的論述——從文化中國到後殖民地反思〉，載陳清僑編，《文化想象與意識型態：當代香港文化政治評論》（香港：牛津大學出版社，1997），頁170。

²⁹ 葉萌聰：〈邊緣與混雜的幽靈——談文化評論中的「香港身份」〉，載陳清僑編，《文化想象與意識型態：當代香港文化政治評論》，頁33。

³⁰ （法）雅克·德里達著，何一譯：《馬克思的幽靈：債務國家、哀悼活動和新國際》（北京：中國人民大學出版社，1999），頁12-13。

³¹ （法）雅克·德里達著，汪堂家譯：《論文字學》（上海：上海譯文出版社，1999），頁204-236。

魂般的存在，也是一種「起源」，它依賴的「替／補」就是對幽魂的反復改編和追尋。

可以想見，對蒲松齡〈聶小倩〉的影像「替／補」改編還會無窮地延續下去……那麼，小倩何時才能夠成為一個「人」？在本文的立場，應該是在刪減了「人」前面的政治地域的限定語之後。