This document is downloaded from CityU Institutional Repository, Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong.

Title	香港幽魂：《聶小倩》的電影改編及其身份政治 The specter of Hong Kong: the film adaption of Nie Xiaoqian and its identity politics
Author(s)	Chen, Mingmin (陳明敏)
Citation	Chen, M. (2016). 香港幽魂：《聶小倩》的電影改編及其身份政治 The specter of Hong Kong: the film adaption of Nie Xiaoqian and its identity politics (Outstanding Academic Papers by Students (OAPS)). Retrieved from City University of Hong Kong, CityU Institutional Repository.
Issue Date	2016
URL	http://hdl.handle.net/2031/8796
Rights	This work is protected by copyright. Reproduction or distribution of the work in any format is prohibited without written permission of the copyright owner. Access is unrestricted.

香港幽魂：《聂小倩》的电影改编及其身份政治

The Specter of Hong Kong: The Film Adaption of *Nie Xiaoqian* and its Identity Politics

陈明敏

(CHEN Mingmin)

指导教师：张万民博士

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

目录

引言 …… 2
一、改编研究的“社会学转向” …… 4
二、一个香港，三重幽魂：历史节点与影像叙说 …… 6
三、渐行渐远的“传统” …… 8
四、历史时空与叙述时空的互涉 …… 11
五、香港身份困境：“想象的解决” ……15
（一）“南来”北望：李版《倩女幽魂》的家国离恨 ……17
（二）“审”东击西：徐版《倩女幽魂》的混沌乱离 ……18
（三）北进想象：叶版《倩女幽魂》的自厝同异 ……21
六、结语：倩女或香港的幽魂 ……24
参考文献 …… 26

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

引言

清初小说《聊斋志异》作为中国鬼怪叙事的集大成，刻画了无数虚幻而鲜活的人鬼仙怪形象。他们“虽包裹在阴气浓郁的‘他者’世界却具有多重阳世人间的现实指涉和伦理寄寓功能”[1]。一如《聂小倩》中的书生宁采臣，不论在情场、官场，还是子嗣之延，都顺利而圆满。寄寓作者蒲松龄自身理想的宁采臣，“隐现出作家个人借乌托邦化的文学想象弥补现实生存困境的精神脉动，复现了清朝初期遭受民族压迫和科举毒害的下层知识分子寻求解脱与超越的想象之梦。”[2]然而，“蒲松龄反复讲述的总是一场男人的圆满美梦”[3]，其叙事立场中隐含着男性中心的性别政治。1960 年以来，香港先后制作、上映了三部改编自《聂小倩》的同名影片《倩女幽魂》。1960 年版《倩女幽魂》，由邵氏兄弟（香港）电影有限公司出品，李翰祥执导，赵雷、乐蒂主演；1987 年版《倩女幽魂》，为新艺城影业有限公司出品，徐克监制，程小东导演，张国荣、王祖贤、午马主演[4]；2011 年版《倩女幽魂》，则是泰吉世纪（北京）文化传播有限公司出品，叶伟信执导，古天乐、刘亦菲、余少群主演。三次改编在很大程度上对原著故事进行了重构、重述。

既有的研究中，学界往往因循原著与影片异同比较的路径，毫无启发性地重弹“忠实度几何”的陈词滥调：1960 年李翰祥执导的影片（以下简称李版）最接近蒲松龄原著；1987 年徐克监制、程小东导演的《倩女幽魂》（以下简称徐版[5]）在进行一些拍摄技术创新的基础上基本保留了李版的框架；2011 年叶伟信执导的影片（以下简称叶版）则与原著和前两个改编本迥异，除了保留燕赤霞、宁采臣、聂小倩、姥姥四个核心人物及宁采臣与聂小倩之

---

1 赵庆超，刘晓鑫：《香港 20 世纪 80 年代以来聊斋题材电影改编论》，《同济大学学报》，第 24 卷第 3 期，2013 年 6 月，页 77.

2 赵庆超，刘晓鑫：《香港 20 世纪 80 年代以来聊斋题材电影改编论》，《同济大学学报》，第 24 卷第 3 期，2013 年 6 月，页 76.

3 叶舒宪：《高唐神女与维纳斯》，西安：陕西人民出版社，2005 年，页 495.

4 徐克一共拍摄了三部《倩女幽魂》，分别为《倩女幽魂妖魔道》（1987）、《倩女幽魂人间道》（1990）、《倩女幽魂道道道》（1991），后两部由于影片内容已完全脱离小说《聂小倩》，本文将不进行讨论。

5 “在香港电影史上，由于一些影人具有特殊的票房号召力，不论他们的身份是监制、导演或是主演，他们都是影片创作的核心，主宰影片的风格，影片完成后被贴上他们的姓名标签，而其他主创均处从属地位，比如李小龙电影、成龙电影、周星驰电影等等，徐克电影亦是如此。这种约定俗成的概念既具有吸引观众的品牌意识，同时也为研究者提供了一个具有科学性的文本范畴。”（见赵卫防：《银幕上的动感时空——论徐克电影》，《当代电影》，2007 年第 1 期）所以，笔者把 1987 年版的《倩女幽魂》简称“徐版”。

在徐克主持的电影工作室所监制的诸多影片中，多数作品尽管由他人执导，但几乎都笼罩在其鲜明的个人印记之下，影评人、影迷等亦大多认可监制身份的他代替导演成为影片的署名作者。此外，《倩女幽魂》和《英雄本色》都是徐克早年未成立工作室时就写出计划书想拍摄的影片，但前者被监制以“有动作不好拍”为由搁置，程小东作为影坛出色的武术指导，又是一位浪漫主义者，“能够用很飘逸的方式表现出武侠世界的意念”，徐克后来选其执导《倩女幽魂》或许亦是出于这方面的考量（见徐克，张燕：《徐克偏锋独行，笑傲香港影坛》，《北京电影学院学报》，2005 年第 4 期，页 75.），而影片内容和风格则仍主要为徐克所主导。因而，本文对这一版《倩女幽魂》的分析将默认此前提，以下不再另作说明。

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

间的爱情故事以外，对整个故事情节都进行了大幅改动。[6]然而，改编是一种跨媒介“翻译”，它首先是一种具有自身“意指方式”和“意图”的跨语言实践[7]，而不是原著的衍生物。既有的多数研究，在原著与影片之间的简单而粗暴地比较，暗隐着一个危险的前提预设：原著在时间上先于影像，因此它可以作为意义的渊源或参照框架，而影像只能是“前”者的派生或残余。当然，这是一种有待检讨的偏见。

另有部分研究者从接受美学的角度出发，对三部影片中的小倩形象进行研究，以女星乐蒂、王祖贤、刘亦菲在影片中呈现出的三种不同女性类型（身世堪怜的大家闺秀、古典妩媚的性感美人、超越凡尘的精灵[8]）对不同时期社会大众的审美风格作出定位。在此基础上，从性别视角进一步探寻女性及其身体作为被观看的对象在现代视觉艺术中的符码意义，揭示男性中心主义在影片中的无意识流露。不论是李版、徐版的“鬼”还是叶版的“妖”，作为一个拥有特殊能力，却只能将再生的希望寄于文弱书生身上的女鬼/妖，聂小倩总是被塑造成为一个“十足的弱女形象”[9]。即使被塑造为知书达理、绣口锦心的大家闺秀的乐蒂版小倩，都始终要以身体作为欺诱男性的工具。“宁采臣给予聂小倩的更多是形而上的人格导引，而聂小倩所付出的更多是美貌、身体等形而下层面的东西，作为鬼的她正是在男性‘启蒙’者的精神唤醒中才重新获得新生，这仍然是带有男性中心主义想象的叙事圈套。”[10]无论人物形象进行何种改装，“《倩女幽魂》中的聂小倩或小卓总难以摆脱边缘化的心理陪衬对象或妖艳多姿的物化符号的不幸命运，当她们以曼妙的身姿和过人的智慧演绎着离奇浪漫的恋情故事时，却因观赏群体炽热的欲望投射而转换为单向度的艺术符码……”[11]

还有一些研究则或关注影片的其他人物塑造（尤其是燕赤霞），或在整个《聊斋》改编传统中对影像文本进行解读。其中，徐版研究篇幅较多，亦较为细致。[12]然而，以上诸类

---

[6] 可见于索亚斌：《〈倩女幽魂〉的前世今生》，《当代电影》，2011 年第 7 期，页 111. 周全星：《时代的接受与创新——从接受美学角度解读三部电影版〈倩女幽魂〉》，《四川戏剧》2012 年第 2 期，页 100.高桥：《〈倩女幽魂〉50 年：聂小倩的旧梦新魂》，《大众电影》2011 年第 9 期，页 16.

[7] 本雅明:《译作者的任务》，张旭东译，汉娜·阿伦特编：《启迪·本雅明文选》，香港：牛津大学出版社，1998 年，页 63-76.

[8] 周全星：《时代的接受与创新——从接受美学角度解读三部电影版〈倩女幽魂〉》，《四川戏剧》，2012 年第 2 期，页 101.

[9] 姜艳、戴璐：《〈聂小倩〉故事原型在香港电影中的发展与演变》，《传媒与教育》，2012 年第 2 期，页 93.

[10] 赵庆超：《人鬼恋的审美转换与艺术创新——关于聊斋小说〈聂小倩〉四次香港电影改编的探究》，《蒲松龄研究》，2011 年第 4 期，页 106.

[11] 赵庆超：《人鬼恋的审美转换与艺术创新——关于聊斋小说〈聂小倩〉四次香港电影改编的探究》，《蒲松龄研究》，2011 年第 4 期，页 107.

[12] 诸如赵卫防：《银幕上的动感时空——论徐克电影》，《当代电影》，2007 年第 1 期，页 45-50.焦雄屏：《〈倩女幽魂〉系列——徐克和程小东的旧瓶新酒》，《映像中国》，上海：复旦大学出版社，2005 年，页 146-149. 王凡：《论香港邵氏影片〈倩女幽魂〉对〈聊斋志异·聂小倩〉的人物重塑》，《蒲松龄研究》，2015 年第 4 期，页 113-122.陈蕾：《在“看”与“被看”之间——论徐克电影中的女性形象》，华东师范大学 2007 届研究生硕士学位论文，页 1-35.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

基于《倩女幽魂》的研究大都自觉或不自觉地将焦点框限于纯粹的审美层次。此类陷于非历史主义和形式主义的研究方法，未能运将影像文本放在具体历史脉络中，对其意义（再）生产的条件和文化指涉的方式展开深度探讨。

本文试图从改编研究的“社会学转向”（Sociological Turn）出发，把《聂小倩》的电影改编《倩女幽魂》视为一种对“传统”的当下阐释。本文的研究进路如下：把三部改编影片放置在各自具体的历史脉络中，在文学文本、影像文本与社会文本的互文关系和“替/补”（supplementary）逻辑中，结合影片制作者借助的媒介、语言、修辞、文化、机构和政治氛围，对关键文本进行深度解析，进而讨论《倩女幽魂》如何构成近 50 年来香港自我想象和身份表述的银幕投射。

一、改编研究的“社会学转向”

由于电影与文学的亲缘关系，在文学和电影研究之间诞生了一个处于夹缝中的学术领域，即改编研究。尽管同翻译研究分享着类似的理论方法 [13]，但文学作品的电影改编研究在 20 世纪 80 年代以前，整体上处于边缘状态，未能进入人文学术场域的中心 [14]。

长期以来，翻译研究领域中存在一种范式，把是否忠实于原文视为评价译文的基本尺度。类似地，在改编研究中，改编原著（the original）/语言艺术（language arts）往往也总是被置于改编作品（the adaptation）/视觉艺术（visual arts）之上，源文本（the source text）和改编作品分别被对应于高等艺术（high art）和大众文化（mass culture）。在这种以原作为权威代表的观念下，“忠实度”（fidelity）成为最重要的评判标准，传统影视改编研究甚至将银幕版本视为文学文本的一次性补充品 [15]。对此，罗伯特·斯塔姆（Robert Stam）极为不满并提出尖锐的意见：

> 有关电影改编小说的批评用语总是极其道德化，充斥着诸如不忠（infidelity）、背叛（betrayal）、曲解（deformation）、侵犯（violation）、

[13] 翻译常常被视为一种文化改编，而改编本身也是一种“符号间翻译”（详见罗曼·雅各布森：《翻译的语言方面》，陈永国编：《翻译与后现代性》，北京：中国人民大学出版社，2005 年，页 142.），因而对二者的研究与批评常常同进共退。

[14] See R. Barton Palmer, “The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir”, in Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film*, Oxford: Blackwell, 2004, p.258.

[15] See Robert Stam, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p.58. R. Barton Palmer, “The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir”, in Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film*, Oxford: Blackwell, 2004, p.260, p.262.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

> 媚俗（vulgarization）、亵渎（desecration）等术语，每一种控诉都带着特定的义愤填膺的否定性。“不忠”与维多利亚时代的道貌岸然产生共鸣，“背叛”引发道德上的不仁义，“曲解”隐含着审美上的厌恶，“侵犯”令人想起性暴力，“媚俗”唤起阶级堕落的联想，而“亵渎”则暗示了一种对“神圣文字”（sacred word）的宗教性冒犯。[16]

的确，绝对的/本质主义的“忠实”既无法实现也没有必要，因为电影改编意味着从一个单轨的、语言的媒介转移到一个多轨的媒介，后者同时有书面与口头文字、戏剧性表演、移动的摄影图像以及音乐、声音效果。[17]

随着后结构主义理论在 20 世纪六七十年代的兴起，意义起源的迷思遭遇阻击，既往改编研究中的偏见也得以大幅度矫正。在此基础上，这一领域于 20 世纪七十年代末出现研究范式的转换（Paradigm Shift）。1984 年，安德鲁（Dudley Andrew）发出“该是改编做出社会学转向的时候了”的呼吁，并进一步说明电影改编转向社会学意味着注重“时代、风格、国家、题材之间的复杂交流”[18]。这些主张渐次被付诸一系列学术实践，改编研究从此打开了一个新局面：提倡走出隐形，超越忠实，消解原作者身份和原作品权威，转向考量改编作品在现实社会语境中的文化实践意义。这一转变，意味着在改编研究领域中对“背叛”的认可，而从蒲松龄的《聂小倩》到作为现代影像媒介的电影《倩女幽魂》的改编过程，其实本身就是对中国传统文化经典/意义“起源”的一次“背叛”。

《聊斋志异》篇目众多，《聂小倩》得以脱颖而出，不仅在于其故事人物同时具有原型力量和可塑性，更在于故事主角在人鬼世界之间的挣扎，以及燕赤霞、宁采臣和姥姥之间为“争夺”小倩而进行的道德/意识形态角力。其中的**力量、压抑、争夺、重生**等因素为后世影视文本的再阐释提供了富有想象空间的叙事底本和表述载体。

由于三部《倩女幽魂》的上映时间，即 1960、1987 和 2011 年，正好对应于香港与中国内地间的情感政治的若干重要历史节点，其中的国族意识和身份认同则成为填充时间缝隙的关键元素，本文将试图以影像为核心文本，以历史脉络为基本依托，通过近距细节考量和远距整体观照，在互文视野中探索《倩女幽魂》的三个不同版本，在三个时间节点中投射的

---

16 Robert Stam, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p.54.
17 See Robert Stam, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, pp.57-62.
18 See Dudley Andrew:“Adaptation”, in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, pp.35-37.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

香港身份构述和政治无意识。

二、一个香港，三重幽魂：历史节点与影像叙说

“不同于其他殖民地，在沦为殖民地之前，香港是没有过去可以言说的。的确，某种意义上香港在 1841 年被割让给英国之前也有历史，因为至少始于宋朝，这个小岛就有人定居。但造就了今日香港的，实质上应是那一段殖民历史。”[19]十九世纪中叶鸦片战争失败后，清政府与英国签订了《南京条约》，位于中国南部边缘地带的香港自此成为英国殖民地，从人口不过万的小渔村逐渐发展为资本发达的大都市。但“英国占据香港的目的主要在于**开拓一个‘远东’的入口**，而并非在于增加领土”，作为一个港口（port）城市，香港承载的“转运（transporting）功能”，不仅在于商品进出口，更在于不同文化之间的价值观[20]。1949 年中华人民共和国成立，此后香港开始了一段与内地相对疏离的时期。值得一提的是，1949 后，在港华人失去了正式的“中国公民”身份，成为“香港同胞”。由于英国殖民者对香港最大的希冀在于其作为“远东入口和中转地”的功用，英国殖民者始终将焦点放置于发展香港的经济建设，并不特别重视在港人认同中营造强大的英国民族意识或香港主体意识。20 世纪五六十年代的香港，经济发展尚未达到七八十年代的高峰，文化建设方面亦未能形成自足的本土意识，因而，这一代“南渡”华人知识分子在身份认同上大多仍坚守着自己的中国国族身份，而远离中原故土更加深了其对内地/中原的文化认同和民族感追寻。寄寓着家国之思的 1960 年版《倩女幽魂》便制作于这样的历史文化脉络。

20 世纪 70 年代后期香港经济腾飞，由一个殖民城市发展为一个国际都市，并迅速成为东南亚地区的经济中心。1982 年 9 月，英国首相撒切尔夫人（Margret Thatcher）访问中国，与中方领导人商讨香港前途问题。撒切尔夫人访华后次年，在港出生或归化为英籍的华人就只能取得英国海外属地公民护照，而非正式英国护照[21]。香港面临着身份上的尴尬局面，这种被“排斥感”使其本就淡薄的身份意识更显危机。“非中非英”带来的“无身份”正如西西在《我城》里发出的感叹——“你原来是一个只有城籍的人。”[22]

1984 年中英代表团签订联合声明，宣布中共政府将于 1997 年 7 月 1 日对香港恢复行使主权。这一声明意味着香港将结束百年来被大英帝国殖民的历史，重回祖国怀抱。同期，

---

[19] Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1997, p.2.
[20] 周蕾：《写在家国以外》，香港：牛津大学出版社，1995 年，页 129-130。强调系引者所加。
[21] 吕大乐、吴后雄、马杰伟编：《香港 • 生活 • 文化》，香港：牛津大学出版社，2010 年，页 4.
[22] 西西：《我城》，台湾：允晨文化实业股份有限公司，1989 年，页 143.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

许多强调“中国人”身份的声音开始浮现。然而，这种虚幻而极具操纵性的民族归属询唤并未能在港人心中带来真实可感且深刻有力的身份认同感。相反地，由于不同于美洲、印度等同样有过殖民历史的区域，长期处于中西两种文化之间、经历着殖民地与主权国家/独立民族的双重历史交错体验的香港，在解殖后并没能拥有独立主权，而将进入“一种新的殖民统治，即‘祖国’的殖民统治”[23]。香港民众在面临九七回归大限时产生了一种对“突如其来的将来”无所适从的强烈焦虑、恐惧感和前所未有的身份危机意识，表现出了“对明确的自我身份的迫切寻求”[24]。这一时期上映的 1987 年版《倩女幽魂》因而不可避免地带着一份可感可触的“乱世流离”的情感效应。

经过一段“漫长的告别”（a long goodbye），1997 年香港主权回归中华人民共和国政府。不同于主权回归，有着确定不变的日期和可见可行的仪式，文化心理上的归属感的获得，则注定需要经历一段漫长而艰辛的挣扎。社会（政治）制度的不同，生存方式的差异，不仅使香港与内地曾共同享有的中土文化和华夏认同面临挑战，甚至常常成为阻断二者的一股无形阻力。于北京而言，“一国两制”、“特别行政区”或可以缓解甚至解决这一冲突；但于香港而言，上述差异和长久处于边缘的处境却不断在心理上加剧着这一冲突。此一时期的文化生产领域，就出现了所谓的“九七”症候，比如影片《暗战》、《花样年华》、《无间道》等[25]均在光影流转中幽幽诉说着“我城”的焦灼。

李欧梵在《香港文化的“边缘性”初探》中曾把香港的“姊妹城”上海作为镜像，梳理前者的边缘性：除了位于内地边缘这一客观地理因素，文化上，晚清、“五四”时期内地知识分子视香港的从属地位为理所当然、对香港文化和历史没有兴趣的“大中原”中心心态甚至延续至今；政治上，四九中共政府治下的新中国成立后，国民党撤退到台湾，香港又成为“政治上的边缘”，形成一种“论政的公共空间”。[26]这种为历史所构建的边缘位置由一种城市的整体观照逐渐侵入港人主体（无）意识，使后者“内化了这种作为‘他者’的意识”[27]。于是，主观心理上的“漂泊离散意识”[28]同客观现实中的“夹缝（in-betweenness）生存状态”一起，形成了香港华人寻找文化身份与政治认同必须跨越的障碍。这一段长期偏离中心的殖民历史带来的“后遗症”，使回归十几年后的香港在面对新形势时依然无法摆脱曾经的

23 周蕾：《写在家国以外》，香港：牛津大学出版社，1995 年，页 128.
24 Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1997, p.4.
25 分析可见于朗天：《后九七与香港电影》中《第六章：出路，为什么要有出路？》及《结语：我们都上天台去——无间道》，香港：香港电影评论学会，2003 年。李小白：《香港，难以改写的身份记忆》，《艺术评论》，2004 年第 7 期。
26 详见李欧梵：《寻回香港文化》，香港：牛津大学出版社，2002 年，页 170-175.
27 也斯：《香港文化十论》，杭州：浙江大学出版社，2012 年，页 59.
28 周蕾：《写在家国以外》，香港：牛津大学出版社，1995 年，页 33.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

犹疑和迷离。2011 年，《倩女幽魂》重装回归，导演大刀阔斧地修改、颠覆了原来的叙述模式，但既有的“情感结构”仍顽固地遗存在明艳绮丽的光影之间。

三、渐行渐远的“传统”

作为以文学经典为底本的再叙事，古典元素不可避免地将在改编的影片中获得本雅明（Walter Benjamin）意义上的“来生”，但三部制作于不同时期的《倩女幽魂》在赋予“传统”以生命的方式上却大相径庭。1960 年李翰祥执导的版本，可视为对中国古典文化一次浓墨重彩地想象和温习；1987 年，徐克则在沿袭李版的同时，对其中的古典元素进行了某种程度上的解构和挪用，对其进行现代性的再诠释；而 2011 年叶伟信的版本，似乎彻底放弃了古典氛围的营造。

1926 年出生于辽宁锦西，曾在北平国立专科学校学油画、在上海学戏剧电影的李翰祥于 1948 年赴港，并开启了他的影视生涯。作为在内地受教育、深受传统文化浸淫，又在 1948 年“南渡”的一代知识分子之一，李翰祥对中华五千年来的传统文化有着难以割舍的认同感，并呈现和渗透在其导演的多数作品中[29]。其实，那个时代诸多在忠实原著的基础上把聊斋题材改编为电影的举动，本身就显示出香港影人虽遭受殖民语境的多重制约，但仍倚重古典文化传统，深深眷恋着母语文化的情感取向。[30]李版《倩女幽魂》中，小倩不仅有蒲松龄笔下“肌映流霞，足翘细笋”[31]的美貌，更有李翰祥为其增添的“玉手抚琴”、“低吟浅唱”的才气。古典文化修养在影片中成为极为重要的“引子”，不仅引出了小倩的现身，引发了她和宁采臣的相见、相知，更明确指示了她和宁采臣的身份特质。隐藏深处的，则是李翰祥对中原传统文化的思念与倾诉。小倩的出场以琴声为先导——“未见其人先闻其声”——才华先于美貌见于宁采臣，见于观众。宁循琴声而至“后花园”，观其抚琴、闻其吟词，又入其闺房擅自为之改诗。小倩一见便是恼怒地呵斥了宁采臣的鲁莽举止，但看到宁在词作上改动的两个字后，便为其学养所折服，转称宁为“先生”，请其为自己画的“鸳鸯戏水”图题诗。二人初次相逢，就谈诗论画，定下了才子佳人的传统叙事基调。小倩以文雅才气凝塑的“大

[29] 李翰祥导演的影视作品基本源自传统题材，并带有浓厚的古典美感，如《貂蝉》、《杨贵妃》、《梁山伯与祝英台》等。

[30] “如陶秦的《冷月香魂》（1954）和《丑生》（1964）、李翰祥的《倩女幽魂》（1960）和《辛十四娘》（1966）、李晨风的《湖北盟》（1961）、鲍方的《画皮》（1965）、严俊的《连锁》（1967）、周旭江的《鬼屋丽人》等作品。”详见赵庆超，刘晓鑫：《香港 20 世纪 80 年代以来聊斋题材电影改编论》，《同济大学学报》，第 24 卷第 3 期，2013 年 6 月，页 76.

[31] 蒲松龄：《聊斋志异》，北京：人民文学出版社，1989 年，页 162.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

家闺秀”形象远远越过了《聂小倩》中倾力塑造的如虹美人，才华成为其身份的代言特质。然而，正是李竭力“强”加的这一段“相遇前事”而铺陈出的醒目才华，虽为小倩名门之后（“我本是官家之女，客死此地……”）的身份提供了证明，却造成了与其诱惑宁采臣的行径难以衔接的尴尬和突兀，甚至有些许不合逻辑（唯一的起因就是姥姥的逼迫）。

徐版刻画的小倩则对李版的“大家闺秀”形象进行了一次毫不留情的“背叛”。虽然由张国荣扮演男主宁采臣早已敲定，由谁来扮演小倩这个角色却让徐克颇感困扰。不同于“扮相娇小妩媚，传统气质浓郁”的李版小倩饰演者乐蒂，最终确定的王祖贤“不仅具有古典气质、楚楚动人，而且还蕴含着一种特殊的现代气息”[32]。主角的形貌变化折射了 20 世纪 60 年代到 80 年代社会审美心理的转变，而人物身份特质的变动则更进一步，显示出社会文化心理焦点的转移。在这里，李翰祥为小倩披上的“才气光环”被层层褪去，回归到蒲松龄单纯的形貌之美，着力点在于凸显“巧笑倩兮，美目盼兮”的翩翩倩影。影片前奏，秋风披拂，枯叶漫天，策策不已。小倩着一袭白衣轻舞现身于重重白幔后，黑发如藻；灯笼落到木桶中，水洇湿了油纸，浇灭了烛火，脚腕上的铃铛银光闪烁，铛铛作响，画面唯美而危机重重。卸去了沉重的家国负担，小倩被复原为美貌倾城的女/鬼形象。她的脚踝同铃铛一起多次在诱惑男性成功时出现，成为一种特定的欲望符号和色情能指，如同徐克诸多电影中对女性身体的运用[33]，其身体也在影片中呈现为一道“奇观”（spectacle）[34]，成为“被凝视的对象”。

叶版中的小倩为妖而似精灵般“无知单纯”，但再不似之前温婉如玉，反添有几分先前文本中没有的暴躁和戾气，不仅在诸如“我早就说过了！”、“你跟紧我！”、“不要问了！”、“你干什么呀！”等对白中充满不耐烦，还出手给了同门和宁采臣耳光。这个小倩早已不知诗词琴画为何物，喜欢上宁采臣（此版中还有燕赤霞）的原因更不在其过人的文学涵养——叶版的宁采臣也被剥夺了书生身份，而在于他给了她糖果吃。牵绊着宁、倩二人情感发展的画像杳无痕迹，吟诗的雅兴也消失殆尽。

回溯影片，李翰祥以红烛简册开幕，镜头在拉近推远的转换中伴随着鸟语蝉鸣逐渐显影出朱墙叠瓦、高塔飞雁、古寺石狮、风声竹影等极具律诗美感和历史感的画面。在布景上，以小倩居所之亭台楼阁、曲苑池荷、诗画屏风，甚至古琴边考究的香炉、两次出现的麻将以及传统味十足的丧葬仪式……都意图打造出一方古老而精致的文化图景。才子佳人后花园，琴棋书画诗词赋，透露出笼罩着整个影像文本的浓郁古典气息。李翰祥用一样样“古物”一

[32] 详见窦新平：《剑啸江湖：徐克的世界》，北京：中国广播电视出版社，2007 年，页 100-101.
[33] 如《笑傲江湖之风云再起》（1993）、《青蛇》（1993）等。
[34] Laura Mulvey. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, Vol.16, No.3. 1975.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

层层堆砌而成的“文明”不免让五十年后的内地观众明显地感觉到他的过分用力。力透纸背，晕染出“中天明月又团圆，似笑单衾孤枕难成眠”的夜不能寐，是那个年代的香港华人潜意识里切骨怀念并希望能“有朝必定再返”的家国故园。

如果说李版《倩女幽魂》为了彰显古典文化传统和殷切的家国情怀而充满父权式的刻板严肃，徐版则展现出一种浪漫浓烈的古典/现代主义。无疑，徐版沿袭了李版中相当一部分的母语文化因子，而对传统元素的最大承袭，大概应属影片中颇有中国古典绘画意境的构图取景、对古筝、琵琶、扬琴等传统乐器的运用以及儒道杂糅并举的演绎。徐导对传统文化是有一定的坚守的，他曾说“我觉得亚洲一直以来也有一个很雄厚的基础，这个基础除了我们的历史和我们的祖先给我们一个很丰富的历史文化的底蕴之外，我们日常生活中的一些东西在西方人看还是很有魅力的——无论是我们的历史里面的一些故事、服饰、民俗来讲，还是哲学、文学、诗词来讲都是颇具魅力的”。[35]或许在影片的嬉笑戏谑之间，也掺杂着徐克对当时社会大环境中古典文化日渐衰竭的担忧。然而，不论是人物造型、对白情景，还是整体基调，徐克都对李版的盎然古意进行了稀释、解构和重构。影片的现代思考和对传统的消解在轻松的戏谑中若隐若现，带着中西文化碰撞下的新生一代“无畏又无惧”的勇气和对权威的挑衅。宁采臣和燕赤霞像是挣脱了文化框缚的江湖中人，燕从“壮士”变为“大胡子”、“大侠”，举手投足间都流露着一股自然的香港市井气息和徐克的江湖味道。前者背诵《将进酒》来驱避恶狼，以及从“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回，君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。人生得意须尽欢……”衔接到“一二三四五六七七六五四三二一”等“反书生”身份的行为，与后者被男女情爱所感动、涕泣怀想当年的反道家禁欲清规的情怀，及错用“亭亭玉立、两袖清风、花拳绣腿、学不致用、一事无成”等成语来“赞扬”书生的“反智”之举，实现了对中华千年文化的反讽与改写。隐约传达出 20 世纪 80 年代末，与中华传统文化渐次断层的一代港人在回归大限到来之前，与家国之间若即若离的“情感结构”。

时至 2011 年，香港主权回归已达十四年。叶版《倩女幽魂》本该设置重新“拥抱”中华文化的情感意向，事实却恰恰相反，叶版将中华传统文化元素近乎全然剔除。宁采臣告别儒家书生身份，成为“衙门来的大人”，不再写也不再懂得如何写诗，赫然说出“我怕穷，可我一直很穷；我又怕无聊，可我每天都过得很无聊”这样的台词。燕赤霞亦从带有传统道家文化寓示的道士变为现代化的猎妖师（令人联想到荷里活的“赏金猎人”），不能再如前两

[35] 徐克，云腾：《徐克访谈：狄仁杰比 007 更有魅力》，《大众电影》，2010 年第 20 期，页 36.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

版的燕赤霞一般月夜舞剑高歌，豪情万丈地唱出心中思愤。“大侠”身上的江湖义气也消失殆尽，仅留下几声“大胡子”和“骗子”一起苍白无力地浮动。虽也有“乾坤”、“五行”这样的台词运用，但当燕赤霞脱口而出一系列粗俗语言以及那句“祝你一路平安、英年早逝”的台词时，影片彰显的完全是周星驰式的无厘头风格。电影作为某个社群内部生产与交换意义的媒介形式，其意义的生成无法脱离其具体的社会历史脉络，因此，导演和编剧价值选择的导向性正暗示了某种“政治无意识”。换句话说，在叶版《倩女幽魂》中，影像风格正是制作者和受众与现实存在的想象关系的一种显影。这其中的意识形态内涵，既包括香港电影工业背后的商业文化取向，即“娱乐至死”的大众趣味，更是某种文化认同的隐喻。一种共同体意识是其成员“共同接触到对一些事件的叙述而产生的，……如果在新的民族故事中有什么特别的地方，那么特别之处在于：……它把我们看作‘同等的人’，参与一个共同故事的同胞。……我们现代的团结来自我们共同参与的故事。”[36]叶版《倩女幽魂》作为香港与内地的合拍片，在重新讲述“民族故事”时，其中的“民族”传统文化因子几乎荡然无存或被娱乐化、平面化。但无论如何，叶版《倩女幽魂》仍然是对“事件的叙述”。这一叙述策略的背后，却反射出长期在地理上和心理上均位于华夏文明边缘的香港（以及遭遇全球化浪潮冲击的内地），在共同参与某个故事、形成共同体的身份意识时，“民族”传统已不再是主要力量。

四、历史时空与叙述时空的互涉

尽可能地隐藏自身的叙述角度、意向意图，是古典美学的常用技法。如此，作品在审美效果上才能够无限地接近“逼真”。“自我指涉”、刻意暴露叙事行为，是现代主义艺术的追求，往往具有实验的意味。三部《倩女幽魂》在叙事方式上都属于讲故事的古典范畴，这一方面可能出自商业考量，另一方面也给我们的阐释带来了难度。如果我们假设《聂小倩》的三个电影改编文本是某个群体与其寄居的现实之间的想象关系的影像化、视觉化，那么，我们就必须分析群体、现实、文本之间的关系体系。

电影作为一种影像符号，除了银幕上的虚拟的、故事讲述的时空，即事件发生的某年某月某地，还有一个潜在的、讲述故事的现实时空，就是制作者和观众共处的当下。李版《倩女幽魂》便是通过后者为其人鬼叙事构建出了详实的历史语境，并将之囊括为表达影片思想

[36] ［美］夸梅·安东尼·阿皮亚：《认同伦理学》，张荣南译，南京：译林出版社，2013 年，页 308-309.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

的“话筒”之一。影片伊始，先是地理位置可寻的“金华古寺”的牌匾代替了蒲松龄《聂小倩》中无所定指的兰若寺，赫然高悬。接着，是影片开幕后传来的“……有本事，有本事你打清兵去！”“房子都给军队和难民住满了”……喧闹的镇上，首先入耳的寥寥几句对白及宁采臣同店主交谈时街上士兵举枪列队而过的场面，为全片布下了确定的时代背景：明清之交的乱世。这一时代因素进而在宁采臣借宿金华寺与燕赤霞的夜谈中得到详细描绘：燕赤霞舞剑高歌，宁采臣赞叹其武艺之高：“乱臣贼子闻之丧胆，剑似游龙，可驱胡虏以靖中原……”，燕答以“国破家亡，兵败身全，招魂而香江有泪，从军而蜀国无弦”。此等空有一腔抱负却无处施展的慨叹亦引发宁采臣虽知“方今天下纷乱，群雄四起，国家正是用人之际”，却只求“苟全性命于乱世，不求闻达与诸侯”，深觉“忍辱偷生，实在于心有愧”的无能报国之叹。这一次夜谈整场对话均围绕着国事进行，宁采臣更是以“中原尽被清兵所据，到处奸杀抢掠，无恶不作……吴三桂之辈助纣为虐”、“广东广西……怎说中兴大业不可为”、“台湾……是我们中兴最大的希望”数句，对国家现状与前路几何进行了颇有见地的时局描述和分析。“国家兴亡，匹夫有责”，宁采臣的感慨背后，是远离中原故土“南渡”香港的知识分子，为不能亲身见证国家的兴盛衰亡而扼腕后的一声叹息。李版有力地宣昭着这一代香港同胞念国心之切切的文化认同心理。

徐版所有指向确切时地背景的细节被全部置换。“金华寺”重新回到虚无定指的仅存于文学虚构中的“兰若寺”，整部影片盘亘于阴阳两个世界之间。从开场宁采臣目睹的一场血腥的雨中厮杀，到镇上江湖人士为三千两赏金满街横行寻人，扰乱本就无序的小镇；再到小镇上嘈杂不已、为利熙熙攘攘的民众，以及衙门里腐败昏官审理宁采臣报案事件的场面……皆呈现出一副副兵连祸结、民不聊生的乱世图景。空间上喧乱如此，时间上亦不例外。影片没有任何能够指示具体时间的线索和细节，唯一可以勉强概括背景的描述也仅乱世一词。然而，乱世在每一个朝代更迭、国权易主的时期都会出现，并不能让文本的历史定位细致分毫。

其实，在徐克的电影中，这种时空上的混乱不明随处可见。徐克 1951 年生于越南，1966 年移居香港，后到美国学习电影，1977 年回港发展。他出生时的越南处于第一次印度支那战争，青年时赴异国他乡学习期间，又备受当时反越战、民权运动及华人保卫钓鱼岛运动的冲击[37]。回港发展后，不到数年便遭遇九七回归之虞。这种独特的“乱世”体验投射到他的影片中，往往以混乱的时空背景呈现。在他的第一部电影《蝶变》中，各类人物在没有特定时空、充满危机的乱世里勾心斗角；《笑傲江湖》虽有“明代万历年间”这一时间指

[37] 卓伯棠：《香港新浪潮电影》，香港：香港天地图书有限公司，2003 年，页 101.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

向，更重要的背景描述依旧是“东瀛扶桑国众藩并起、互争霸权……流离臣子与汉奸勾结……”；后来的《青蛇》、《刀》亦找不到具体的年代和地点……而这种混乱的时空背景，不仅是徐克个人身世的体现，也映射出了 20 世纪八九十年代以香港影坛基于香港社会历史而产生的乱离之感。

于香港而言，1984 年确定九七回归事宜的《中英联合声明》的签订，再度确定的不仅是其殖民地身份，更预示着一种对资本主义香港与社会主义内地之间即将产生的碰撞的恐慌。“何去何从”似乎是一个不设限的问题，但这个问题却没有答案。这种“末世感”在港人心中的生长使其书写的文化亦充满流离况味，因而这一时期的电影文本大多没有具体的时空背景，只能在一个“借来的地方，借来的时间”[38]里促狭地运作。

徐克消解了李版明末清初金华古寺的中原历史指向、把空间放回《聂小倩》中的兰若寺，重新构筑出一个乱世背景。在此基础上，叶版似乎是把机位上调了一寸。空间上悬空构架故事，脱离了现实的依托，将文本建构于由妖术生成、魔幻虚无的兰若寺与看似现实、实亦飘渺的黑山、黑山村及三者的交接地带，并在三者之间随意切换。时间上则把原本就难以定位的“乱世”境况都悉数剔除。尽管燕赤霞与聂小倩的故事似乎带有一定的前世今生意味，但整个文本中，其实不仅找不到当下，也看不到历史与未来的指向。

有趣的是，在李版、徐版的叙事中，人、鬼均恪守阴阳界限。黎明到来，后者便会随阳光消失，而叶版中的小倩和姥姥自实现了从鬼到妖的身份转变后，后者开始不畏天日，可以任意出入“人的世界”。两个空间的界限消泯，不仅人可以进出冥间，鬼/妖亦可以任意往来于阳世。若结合社会语境，将这一转变与先前文本进行互文对读，或可以觉察到影片对空间互涉赋予的某些委婉寓意。21 世纪是深度全球化的时代，这一进程势不可挡，不论是香港回归之前与内地的“隔阂”，还是冷战期间的阵营分明，壁垒森严的空间区隔已经成为过去的历史尘埃，开放、交流、合作方为共赢之道。

物质构造的时空背景随着三个版本的时间逐渐不明虚化，最终消融，行走其间、看似无关紧要的“人物背景”却不曾模糊，在不同脉络中承载着不一样的历史内涵。李版《倩女幽魂》中不仅把浓郁的家国情怀投注在细心营造的物质形态里，更凭空增添了一层“怀柔远人”的道德化滤镜。影片中的人物皆生性善良，彼此间有着浓郁的人情味。比如，宁采臣在同店主的交谈中告以要借宿金华寺后，后者立即劝阻道“那儿可不能住的呀”，“听说那儿闹

[38] 该表述借用自 Richard Hughes 的 *Hong Kong: Borrowed Place, Borrowed Time*, London : Andre Deutsch, 1968。

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

鬼”，劝阻无效后更是充满关切、无奈摇头。租车时，车夫虽拒绝上山但亦坦然相告“你没听说过？那儿闹鬼呀，去一个死一个……”一样的场景。在徐版中，是宁采臣礼貌地问街贩“老板，请问哪里可以不花钱借宿一晚？”却得到不客气的回答“不花钱借宿？去兰若寺啦！”随后自顾自忙起自己的生意。围观者一片鸦雀无声，宁一转身又立即嘘声四起，俨然一群鲁迅先生笔下竭力伸长脖子、张着嘴的“看客”——麻木、势力、冷漠、圆滑又怯懦。观者众多，却没有一个人站出来告诉宁采臣兰若寺有鬼魅出没，不宜寄宿。而就是这个街贩，随后竟迫不及待地要丈量宁采臣的身形好提前做棺材，并吓唬甚至诅咒他“前面树林里有很多野狼，天黑就出来啦，你一定会遇到的！”叶版中的宁采臣是一个官差，上山不再为借宿，而是为了帮村民找水源，解决久旱之苦。上山前，宁看到黑山村四处悬挂的符咒，问是为何用，其中一村民脱口而出“符咒嘛，当然是驱妖辟邪用的”，随即受到较年长的村民的训斥，重新解释以“是求水用的”，并与村长互相眨眼暗示。当宁采臣提出要几个年轻力壮的人一起上山时，全体村民惊乍大呼，似乎寻水本不关己，危险之事就该由宁独自承受。而且哪怕到了上山途中，随行人等也不愿告诉他活跃于山上的妖魅和隐藏的巨大危险。三个版本，从纯实相系的质朴民心到事不关己的冷漠心理，再到己所不欲施于人的自私虚伪，其间变化令人唏嘘。这些社会芸芸众生相无不构成当下的反讽，观众将在银幕下的现实中感受银幕上的真实。

类似的场景，还有宁采臣在字画店的不同遭遇。李版中宁入字画装裱店寻小倩，与年老的白须店主有如下对话：

这位先生是？

嗯……我随便看看。

请便请便。

……

对不起，打搅了。

没关系没关系。

宁没有消费并未引起老板的不满，伴着带笑语气的寥寥数语，让人感觉到相互间的客气、有礼。小镇环绕着最原始、最淳朴的民风，镇上的人在战乱的末世里惺惺相惜、诚恳相待，是儒家德育教化的最佳范本。

字画店老板这一角色在徐版中也出现了，只是变为与李版迥然相异的丑角。先是宁采

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

臣被美人画像吸引，感叹道“画得真好”，老板随即赞宁“品味真高”，并邀其出价，态度和善。但宁坦言自己没钱后，其态度即刻大变，转过所有画作，不屑道“身份低，品位高有什么用”。第二次，是宁采臣收完账后，老板远远看到他就把画全转过背面，不耐烦地问“你又来干什么!”一看到宁手中的银子，立即双眼放光，迅疾谄媚道“哟，身份高了！美女洗头这幅画，我立刻就找到给你。”两次态度骤变，令人捧腹，但大笑之余不免心起悲哀。整个郭北镇弥漫着金钱至上、财富为先的铜臭气息，连小倩“拒绝”宁采臣都是以“你这个穷小子……我看你是看上我家有钱，你这种人，我见得多了”为说辞。然而，影片中的这种书写其实与现实时空中经济腾飞后的香港社会状态无异——资本膨胀，人心不古，商业文化中的贪婪重利取代了传统教化培养出的纯正善良。徐版将身为书生的宁采臣改装为落魄无助的收账人，或许就是对世风日下的当下世态的间接性嘲讽。

脉络决定意义。叶版《倩女幽魂》中，小镇缩小为黑山村，商铺、街贩为普通的村屋、村民所替换，人际之间的商业关系消失，诞生了由“村长”、“死囚”等阶级身份而带来的政治性关系。这一重要指涉在影片开始就通过宁采臣的身份体现了出来。宁采臣一出场就因为被误会偷水而受黑山村村长监禁，后者更是恶声放言要“把他的手砍下来”，但随着他的身份通过一块官牌获得确认。村长同徐版的书画店老板一样，态度旋即转变，宁瞬间成为“宁大人”、“救命恩人”。实用、精明、重利等商业社会固有的人性特征被愚昧、落后、畏权、官位崇拜等政治先行的社会中常见的品性所置换。与影片中的诸多情节设置，如村中缺水，村民的首要求救对象是“县衙大人”等，均凸显着官僚、等级与权力所表征的政治性指涉。

作为三个版本中唯一拍摄、上映于香港回归后的版本，除了情节上的更改，叶版《倩女幽魂》与前两个文本间最值得考量的差异，大概就是其忽然增多且可以觉察到明显有强调意味的政治因素。如果说九七之前香港一直对它拥有的“自由”引以为傲，政治并不在其特殊的考量范围之内，那么九七之后，面对政治制度不同的内地，香港最大的恐惧或许就是是否可以保持原有的“民主”。[39]政体差异是港人在回归前“存而不论的”（bracketed）心理敏感点，当回归既成事实，它就开始浮出水面。叶版《倩女幽魂》中的政治叙述正是这一社会群体心理的显影。

五、香港身份困境：“想象的解决”

[39] 周蕾对香港社会的这一心态转变有过犀利的评论。See Rey Chow, “King Kong in Hong Kong: Watching the ‘Handover,’ from the USA,” *Social Text* 55 (Summer 1998), pp.101-102.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

经过反复改编，《聂小倩》[40]原有的诸多细节和情节在不同的话语形式和历史语境中被一再改写。共享于文学文本和影像文本中的主体形象，仅剩聂小倩、宁采臣、燕赤霞和姥姥，以及四者之间形成的互为犄角的关系。蒲松龄的《聂小倩》中，剥离掉宁采臣与聂小倩的爱情故事以及人鬼身份带来的力量差异后，主线关系或可简述为姥姥与燕赤霞、宁采臣就聂小倩的“所有权”而进行的争夺。而三版《倩女幽魂》在这四个主角的塑造上虽由于社会背景的更迭而有着各自鲜明的时代特色、审美偏好和叙述方式，却基本完整地承袭了这一力量关系，图示如下：

聂小倩

争夺 | 争夺

姥姥————燕赤霞、宁采臣

对抗

在这场角力中，小倩始终是构成姥姥与燕赤霞、宁采臣二者之间对抗关系的“争夺对象”。不论是被姥姥控制，成为其诱人/杀人工具，还是为燕、宁二人所“拯救”重生，小倩都是受到压抑的被动存在。姥姥与宁采臣、燕赤霞作为文本中的叙事中心，其实以类同的方式构筑着对小倩的“征服”关系。无论是李版凶神恶煞的大家长形象还是徐版、叶版雌雄难辨的妖魔化形象，姥姥总是凭借武力获得强权，对小倩的掌控呈现为一种邪恶粗暴的压制。与此相对的，是宁采臣与聂小倩之间无意识的驯服与被驯服，以及燕赤霞在对小倩的拯救中隐含的征服意味。电影作为文化书写与意义表征的重要方式，香港导演多次以这一题材为改编底本，绝不是简单的出于认可《聂小倩》的文学造诣或艺术成就。实际上，小说中的这种人物间的拉扯关系与香港不同历史节点的自我想象之间，存在着某种契合。这种契合为影像改编提供了叙事支点。

走出故事的讲述的年代，步入讲述故事的年代，文本中的四个主要人物及其关系，其实隐喻着中国内地、香港和英国间的百年错综历史关系。不同版本的形象特征映现着不同年代香港的文化取向，而不同版本小倩的最终选择，也显影出不同年代香港的前路抉择。但所有版本中的小倩始终是一个逡巡游离于姥姥与燕、宁双方的较量中、没有主动权力掌握自己命

[40] 李翰祥版的《倩女幽魂》将小说《聂小倩》中小倩随宁采臣回家，侍奉其母、成其妻室、为其诞子及宁采臣纳妾的部分摒弃，只截取了发生在兰若寺（影片中改为金华寺）的故事，并将小说末尾姥姥再现的情节设置为宁采臣、燕赤霞帮助小倩投胎的阻碍。徐版、叶版亦大体如此，故本文提及的《聂小倩》小说文本均不涉及小倩随宁采臣回家及之后的内容。

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

运的鬼魅/狐妖，指涉着百年来一直处于英国殖民者与中国内地之间、未能拥有确定身份的的香港的命运。三个版本中，尽管姥姥的具体形态从最初的龇牙咧嘴、凶神恶煞到雌雄难辨、法力无穷，同小倩一样一直在变换，却始终是以暴力“挟持”、利用小倩诱惑男性以吸取阳气的形象。将这一形象放置到香港近现代的社会历史背景中，难免令人联想到殖民香港一百多年、借助香港作为其远东入口以打开中国甚至亚洲市场的英国。不同于小倩与姥姥相对稳定的政治形象指涉，燕赤霞和宁采臣的身份指涉显得更为复杂。三个版本中既延续了前一版本的某个要义，又因应历史变迁而处于不断变化中。在李版中，燕、宁呈现为一个主体的两个方面，共同承载着作为中国传统文化表征和政治寄托的功能。之后的徐版中，二者仍然作为一种精神的共同诉说，但却不再是中原文化的传承者，而是香港理想精神状态的载体所在。二人毋宁是徐克想象中的侠义与爱的具象化，传递出一代港人逐渐“摆脱”对传统的无限追寻和竭力抓持，建立属于自己的全新的历史叙述的渴望。叶版中，随着燕赤霞获取了“爱”的能力，宁、燕最终分裂为两个既有合作又有敌对意味的个体，在对抗姥姥/英国、夺取小倩/香港真身的“合作”之外，二人之间又产生了“官”与“野”的新一轮对立，复杂了既有的单线角逐关系。

（一）“南来”北望：李版《倩女幽魂》的家国离恨

李版《倩女幽魂》中，人身为姥姥所掌控、流离他乡而不得归的小倩，正如当时（20世纪五六十年代）寄人篱下的殖民地香港。二者都是在血脉上归属于母语文化、现实却受制于异国殖民，似乎只能在遥遥无期的等待中，希望出现可以借助母国的力量助己返“乡”的弱势一方。影片中，小倩被打麻将的一群“姥姥同谋”肆意取笑时，只能赔笑作答；另一方面，小倩又被宁采臣严辞批评她的害人之举，处处远避嘲讽。两边受难的辛酸场面，令人联想起长期作为西方人度假寻欢的声色场所及东方臆想之地的香港，一面是被西方视为色情化的“她者”，另一面又是失去母国的庇护，孤立无援，却又背上不洁的道德化指控的香港。小倩/香港成为夹缝中的双重边缘性他者。这一时期的小倩，在厌恶姥姥及其管制的同时还表现出了对宁采臣的绝对信赖和依仗——“不，我不回去，我永远都不回去了。先生，请您带我离开这儿吧，就算给先生做牛做马，我都心甘情愿”。而令小倩折服的，不是纯粹的宁采臣这个人，而在于宁改词作诗体现的学识修养和不为美色所惑、不为钱财所动透现的为人品格，代表的正是典型的中国传统儒家诗学追求。推衍到香港这个社群，便是其对英国殖民者的憎恶和对宁采臣所代表的中原文化的追寻和归从，是在港华人心中默认的华夏文化认同和“中国人”的身份归属。李翰祥的小倩是20世纪60年代追加了一抹故国之思的香港想象，比起外在美貌，更重要的是内在才情，是中华五千年礼乐文化的传承与沿袭。

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

比起小倩，姥姥的出场相对少得多，其政治指涉也较为隐晦。李翰祥在影片中两次运用到“麻将”这一源自中国、蕴含儒释道思想内涵的意象。一处是车夫没有生意，打牌以消磨时光，另一处是小倩与宁采臣初次相逢，姥姥与同伴在屋内打麻将。几个年老妇人围桌打牌的场景，仿佛是当年列强围坐在铺着中国地图的桌边，高声商议如何瓜分中国领土的画面重现。其中有一情节，是姥姥的同伴中有一人唤小倩“快点来替姥姥看看……她拿了一手好牌，不知道出什么啦”。麻将本是中原产物，故而来自异域的“姥姥”即使拿了一手好牌，也不知道该如何下手，而需靠土生土长的小倩指点迷津。这一极易被忽略的细节难免使人联想起最先以坚船利炮打开中国市场，割地，掠夺、毁坏文物，但其实从来不曾真正征服中国文明的英国。

剧中姥姥对小倩的压制通过寥寥几个场景和后者的自述体现出来。首先是她突然闯入小倩闺房，训斥宁采臣的情境中，小倩稍一出声便被“你少说话”、“住嘴”等简短话语呵止，其权威性在此就已获得不容犹疑的确立。随后在宁采臣住处，小倩对姥姥骂她、打她、强迫她“拿美色诱惑先生”，做“伤天害理”之事的几次声泪俱下的诉说，则展现出其受迫的具体细节。银幕中姥姥对于心系故土的小倩的压迫，投射到 20 世纪 60 年代的“南来”香港的观众心里，就如同现实中英国对香港的殖民统治——这一小倩/香港、姥姥/英国的政治想象关系就源自现实的社会历史脉络。

李版《倩女幽魂》中，一方面迷茫失落的燕赤霞通过宁的分析重理国家前途和政治形势，一方面缺乏武力的宁采臣又借助燕赤霞的力量战胜姥姥，成功救出小倩。两者一同作为中原正统血脉的象征，又分别被塑造为心忧天下却报国无门的纯正书生和隐居侠士。前者负责文韬，习琴棋书画，颇有传统知识分子的气质，在与聂小倩坐怀不乱的往来中代言着儒家的三纲五常；后者揽阔武略，避世独行，于深山古寺中“怅然吟式微”，带几分道家风骨。一儒一道，隐隐追溯着中国两大古老的哲学源头。片中，小倩见到宁采臣后，陈述完自己的身世经历，请求宁救她脱离“苦海”：“如蒙不弃，请将我的尸体**运回故里**”。小倩眼中，“苦海”指代着姥姥的威胁和压迫，而“逃离苦海”的方式惟有“归故里”。从李版《倩女幽魂》映射出的这种“弃英抱中”的选择，可以窥见出 20 世纪中期的香港华人借助文化心理上的追慕故国，身份认同上的坚守中华血脉，来对抗殖民压制的无意识。

（二）“审”东击西：徐版《倩女幽魂》的混沌乱离

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

徐版虽然大体叙事框架沿用了李翰祥的书写[41]，但正如他对电影改编的理解：“改编过程中我常常觉得模仿、抄袭是不好的，人家拍得好好的一部电影，把整场戏搬过来重拍一次，这很讨厌，没有创作力。我们在改编过程中其实没有抄袭，都是把精神拿出来改编……”[42]徐版不仅对主要人物的气质、形象及个性做出了大幅度变动，更通过影片传递了香港新的历史处境。

在徐克的电影作品中，性别的错乱交织似乎往往与权力追逐相关。在《狄仁杰之通天帝国》（2010）上映后的一个访谈中，徐克对中国历史上唯一的女皇武则天如此评论：“武则天是前无古人后无来者的天朝唯一女主，权倾天下万人仰仗，却于登基大典前屡次涉险，眼看家国前途风雨飘摇，她在最危机时仍能保持淡定，在最诡异的事件前依旧从容。**她的身体里，有半个男人、半个女人**”[43]。徐版《倩女幽魂》中姥姥由男演员（刘兆铭）反串饰演，从恶狠狠的“大家长”形象化为法力高强、雌雄同体的模样。这并仅出于视觉考虑，而是带有具体的权力的想象在其中。这一版的姥姥有两个武器，一个是首次正面登场便对小倩无情训打的鞭子。同样在《狄仁杰之通天帝国》中，上官静儿的武器也是一条鞭子，徐克说，“这个鞭子表明她未必可以杀得了别人，但她是一个要去控制别人、管别人的人”[44]。 姥姥的另一重要武器，是她充满欲念、四处舔舐缠绕的巨舌。这两个意象，如同姥姥雌雄难辨的特征，都带有训诫与捆绑的权欲意味。联系影片的现实脉络，姥姥的形象不免令人想到1982年与中共洽谈香港主权事宜、1984年与中方签订《联合声明》的英国首相“铁娘子”撒切尔夫人。

受制于姥姥的徐版小倩还要面对更强大的黑山老爷。在鞭打小倩之后，姥姥“**通知**”她：“我已经把你许配给黑山老爷了，三天后你就要过门了……你跟了他去以后，休想再回来。”黑山老爷是徐克创造的新形象，而且绝非可有可无，结合文本中的相关细节，这一主体的政治指涉其实不难解读。于小倩而言，姥姥利用她、以她为工具，但尚不会真正伤害到她的生命，而黑山老爷则意味着另一个世界——永无天日的冥界——的存在，这是一种全新的未知的恐惧。于观众而言，小倩面对的这种恐惧与 20 世纪 80 年代香港九七大限前内心的恐慌和无助如出一辙。如果说当时的香港尚且认可其作为殖民地而享有的繁荣经济和

---

41 “1987 年程小东和徐克拍摄的《倩女幽魂》，完全脱胎于 1960 年的李翰祥的版本，而非《聊斋》原著。当年徐克筹拍此片，专门跑到邵氏找方逸华小姐要原版拷贝进行观摩。”高桥：《〈倩女幽魂〉50 年：聂小倩的旧梦新魂》，《大众电影》2011 年第 9 期，页 16.

42 徐克、王海洲：《造梦江湖徐克访谈》，《访谈录》2008 年第 5 期，页 85.

43 徐克、云腾：《徐克访谈：狄仁杰比 007 更有魅力》，《大众电影》2010 年第 20 期，页 35.强调系引者所加。

44 徐克、云腾：《徐克访谈：狄仁杰比 007 更有魅力》，《大众电影》2010 年第 20 期，页 35.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

“（伪）民主”[45]政治并不会受到根本性威胁，那么回归社会主义性质的中共，则可能是一种全然不知、无法想象的未来。红色作为中共政权的一个意象符号，影片中一旦涉及到“要嫁给黑山老爷”的情节，小倩的服装便更换为红色——这一设置似乎也并非偶然。

实际上，姥姥要将小倩“送”给黑山老爷以及宁、燕送小倩投胎前和后者血腥大战的情节亦呼应着英国即将把香港主权归还中共的现实。20 世纪七八十年代，香港经济的迅速发展，使其从一个较为繁荣的殖民城市转变为国际大都市。这种急速的经济升腾令港人暂时忘却了自身的文化走向和身份问题。但紧随着 1984 年《联合声明》签订，香港在不在场的情况下被决定了它的未来所属。一夜之间，香港被打回原形——在两个大国之间的夹缝里，香港仍不过是一个被动存在，不曾有选择自己前路的权力。一切似乎都预示着香港要开启一段新的篇章，究竟该何去何从？

随着中原文化在港人内心的式微，离开姥姥后，小倩不再选择“回归故里”，而是要抛弃所有过往和牵绊，“转世”重新做人。对政治前景迷茫，但试图通过寻找自己的独特的主体意识和身份认同的香港而言，小倩得以脱离困境，“从头来过”[46]的结局似乎是港人在无所适从的焦虑状态下，对自我身份困境的一种“想象的解决”[47]。于是，小倩成为香港人的希冀，作为他们想象中的自我来实现这一难以企及的理想；另一方面，如果说 1982 年之前香港虽身处“边缘”，但政治身份认同并未被摆上台面作为必须思考的问题，那么 1984 年的声明便将香港推到了更为逼仄的“最后期限”（deadline）中，何去何从成为摆在港人面前必做的抉择。如同小倩在人鬼之间的挣扎，香港亦奋力挣扎于中英间的夹缝地带。对于 20 世纪 80 年代末期的香港，再追随英国已无可能，回归中国既成定局，构建自己的文化身份似有可为——一如徐版影片主题曲《倩女幽魂》中唱到的“何去何从，去觅我心中方向，风仿佛在梦中轻叹，路随人茫茫……”然而，一切看似有诸多选择，实则根本没得选择。黎明还是会来，天还是会亮，小倩和宁采臣终究要分开；甚至，为了帮小倩挡住阳光，宁采臣都没能再看她最后一眼。

九七恐慌笼罩下尚没有确切身份的香港，经历着一段漫长的“白日夜行”[48]时期。这种前途未卜的迷茫投射到影片中，呈现为人物身份形象的混杂反复和不确定性。片中，相对

---

[45] See Rey Chow, “King Kong in Hong Kong: Watching the ‘Handover’ from the USA,” *Social Text* 55 (Summer 1998), pp.101-102.

[46] 此处借用王家卫《春光乍泄》（1997）中何宝荣对黎耀辉说的台词。

[47] “想象的解决”借用自弗雷德里克·詹明信（Fredric Jameson）。See Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981, p.79.

[48] 转用自日本作家东野奎吾的作品《白夜行》（刘姿君译，海口：南海出版公司，2013 年）。“白夜行”原意为男女主角在有彼此的光亮照耀着的黑夜中艰难前行，此处转用为“白日夜行”，寓意在面对九七大限的茫然和恐惧中，香港即使白日亦宛如黑夜，没有身份，看不见光亮。

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

于小倩和小青而言，姥姥是强大的统摄者，但在黑山老爷面前，姥姥又是较弱的一方，“发起火来，我都不是他的对手”。宁采臣一副书生打扮，实为“士农工商”中最为读书人所看不起的商业角色收账人。县衙老爷本该为公为民，却一心贪念钱财，甚至连衙门追铺的杀人犯是谁都不知。燕赤霞曾为捕头，后成道士，却又行侠仗义……种种混淆不明的指向，与现实中身份迷离的香港遥相呼应。正如身处“乱世”的香港写不出有明确时空背景的故事，没有“身份证”的香港，也被投射在影片中身份混沌的角色身上。这种混杂性与李版中人物塑造的确定性形成清晰对照。李版的小倩身为本该疏忽不定、难以捉摸的“鬼”，在影片中却相当真实可感，无论是外形相貌还是举止言谈，都与人几近无异，而同为鬼魅的姥姥亦是如此。影片人物真切可指的形象反映出创作者在身份认同上的毫不犹疑。20 世纪 60 年代香港电影中的“清晰美学”，到了 80 年代已经为“混沌”所取代。

李版中无欲无求的“精英阶层”宁采臣、燕赤霞被塑造为中华故国的形象代言人，而到了徐克这里，二者都成了有爱有恨的江湖人士，凝聚着徐对香港文化状态的注解与想象。燕作为徐克电影中不可或缺的夹处于官府与百姓之间的侠客，形象丰满可爱。名震江湖却因厌恶贪官污吏而避世隐居，充满江湖侠气。他看似有些许“冥顽”和“无情”，不断受宁、倩真情的感化和教育，但其实早在片头为“对头”夏侯收尸的情节中就已流露出真性情。三人打败树妖的那晚，燕对宁、倩二人说的那句“你们两个浪费时间好啦，我出去换两匹马，明天好赶路”和“痴男怨女，呸！”，在满满的“嫌弃”中竟隐约有父辈一般的宠溺语气。落魄的收账书生宁采臣憨实中带些许资本主义培养出来的幽默和机敏，又有几分商业社会缺少的正直与善良。譬如开场时虽饥肠辘辘但“不食杀人者之食”的举动体现的是对逐渐消弱的传统操守的坚持；在误认燕赤霞为杀人犯后，不顾生命危险赶上山要小倩小心注意安全的仗义之举，又展现出几分侠气。不论是隐士燕赤霞，还是书生宁采臣，其实构造出其形象特征的最重要因素都是他们身上的正在消逝的美好，并不断与镇上商贩的自私、逐利产生参差对照。

徐克的电影中，“侠”和“爱”是两大重要元素。他曾在访谈中说：“在现实社会，武是本领，侠是希望。武包括了一切科技发明和希望，侠就是宗教、信念或者法律，”[49]“当人不介怀日常生活的细节，永远相信世界有一种正义的精神在维持公平，相信永远是正胜于邪的规律，并且用自己的力量全情投入去执行，这就是‘侠’”[50]。他还在《倩女幽魂》中借宁采臣之口强调“宇宙无限，真爱永恒。爱才是有力的武器”。在 20 世纪 80 年代政治前

[49] Metropolis:《导演徐克访谈：〈七剑〉是自己风格的分水岭》,《电影文学》2005 年第 11 期，页 62.
[50] 徐克，张燕：《徐克偏锋独行，笑傲香港影坛》,《北京电影学院学报》，2005 年第 4 期，页 71.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

路渺茫、资本败坏人心，二者都已经无法“拯救”香港的时候，也许宁和燕便是徐克为香港想象的“救赎”力量，而他们身上的“侠”和“爱”便是徐克为香港文化寻找的出路、为香港确立主体性而开掘的路径。

（三）北进想象：叶版《倩女幽魂》的自厝同异

2011 年，叶版《倩女幽魂》上映，“讲述了一个全新的故事”[51]，也呼应出了一个全新的历史文化脉络。“九七”作为一个历史符号，曾经带给香港莫大的恐惧。其心理根源在于：内地与香港所代表的两个不同政体在碰撞中，相对弱势的香港会否被前者“同化”？“一国两制”会否不过是一句口号？“特别行政区”会否仅为虚设？……诸多未知的存疑和猜测烦扰着“我城”。从回归到叶版《倩女幽魂》上映，十四年来无数的靠近、疏远、信任、猜疑、拉扯甚至博弈中，双方既有过误解与不睦，也曾有过互相扶与依赖。然而，香港民众担忧的总是他们脆弱不堪的“民主”与“自由”会稍纵即逝。长期以来的焦虑使得几乎任何一种香港的文化生产行为都构成身份政治的寓言，成为绕不过的叙事焦点。

既往的版本中，宁采臣和燕赤霞总是作为互补的整体，共同表征某种文化想象，到了叶版中，二者却分裂为迥异的两个个体，各有不同指涉。宁采臣仍然是书生打扮，却摇身一变成为官员“宁大人”，在出场的一系列情节中就与黑山村村民构建出了一幅充满官僚主义和政治性意味的景象。其中，叶版新增的“村长”角色和村长对宁采臣前后态度的改变与没人愿意跟随宁上山，最终村里派出几个镣铐相连、没有选择的死囚与他同行的情节更为这一图景加重数笔，毫不避讳地强调着小小村落中严重的阶级观念和权力话语。这个“麻雀虽小而五‘官’俱全”的黑山村和转变了身份的宁采臣一起，其实喻示着政治性极强的中国内地。港人眼中，这种崇拜国家权力、放弃道德原则的领袖决断论与香港崇尚的“法治”、“民主”、“自由”等观念背道而驰，威胁到了香港的自主存在。[52]然而，由于香港对内地并不曾有也不曾愿意作足够深入的了解，这一叙事中，部分出于畏惧和主观想象而导致的夸张不难分辨。确切的说，黑山村展现的是香港幻想中的中国内地形象的隐喻，或者说就是一个关于内地的刻板印象（stereotype）。

李版和徐版中的燕赤霞一直是带有父兄意味的力量角色，经过徐版的“用心教化”，发展到叶版，燕已经同时拥有了力量与情感，并成为影片真正的主角。由“助手”一跃而为主角后，燕赤霞与小倩的联系不再需要通过宁采臣来中介，而成为与小倩暂时遗忘的刻骨铭心

[51] “我不是翻拍，也不是拍续集，而是向观众讲述一个全新的故事。”（《叶伟信不拍<叶问 3>，担纲新版<倩女幽魂>导演》，《武汉日报》2010 年 05 月 26 日）

[52] 详见陈冠中：《中国天朝主义与香港》，香港：牛津大学出版社，2012 年，页 87-127.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

的爱人，同时还是在黑山守候了小倩百年的猎妖师。但二人的关系远不止于恋人间的情与爱，而是重重交织，错综复杂。首先，虽然宁想要与小倩“同生同灭”，但真正与她息息相连、同生同运的却是燕赤霞。小倩被姥姥绳缚鞭打的同时，燕赤霞正被她挂在树林里；小倩中了姥姥的妖术，生命垂危之际，燕赤霞亦正被其困于叶海，难以脱身；而当小倩被夏雪风雷困于铜钱阵的时候，燕赤霞也一样受制于他；并且二者都是（分别对于夏雪风雷和姥姥而言）“叛徒”；在与姥姥决战的时刻，小倩（的真身）和燕赤霞又先后被姥姥吞入腹中……甚至连最后的幻灭，两者都是一起的。其次，在燕赤霞痴情坚守织就的面纱背后，实际上隐藏着他对小倩的控制——她的失忆和恢复记忆，决定权都在燕手中——掌握着小倩的肉身和真身的是姥姥，掌控有小倩意愿和情感的却是燕赤霞。而“守候”这一延时性动作，某种意义上，也不过是另一种形式的看管——燕赤霞在看守“属于自己”的小倩。因此，当宁采臣出现并与小倩相遇、产生感情后，燕赤霞也开始行动了。其实，在这一版本中，燕赤霞不仅是小倩及其记忆的主宰者，更是影片中的权威意象和关键中心。不论是百年前和夏雪风雷一起封印了树妖的那场硬战，还是影片高潮部分让树妖终于魂飞魄散的决战，燕赤霞都是那股决定性的力量。前者因为他没有使用神兵而让夏雪风雷断了手臂，只能暂时封住树妖而不是消灭她；后者是有了他选择与树妖同归于尽，才使树妖最终幻灭。

纵观整部影片的诸多形象，可以发现燕赤霞（古天乐）、姥姥（惠英红）、夏雪风雷（樊少皇），甚至是村长（徐锦江）等具有一定力量和权威性的角色都由香港演员扮演，而作为官员的宁采臣（余少群）、掌控于人的聂小倩（刘亦菲）以及黑山村愚昧落后的村民铁牙（李菁）则由内地演员所饰。如此大幅度的演员角色分配显然带有特定的深层寓意指向。尽管“北进殖民说”、“大香港沙文主义”等香港北进文化殖民的言论被视为“只是一厢情愿的自恋情结”[53]，“香港人作为中心以统摄他人的大论述往往在电影中出现”[54]之说似乎仍然在这里获得了一个影像证据片段。实际上，香港优越于中国内地的“偏见”已经成为香港人的集体无意识，根深蒂固。然而，回归中国后的香港，面临“中国崛起”的全球论述，开始意识到其往昔的优势不再。

过去的李版、徐版中，姥姥的活动场所从兰若寺逐渐拓展到兰若寺所在的深山，其媒介则由小倩到小倩之外的小青来与“人”产生联系。而在叶版的改写中，她/他已经不再受限于兰若寺，可以直接介入到现实人间（黑山村）了，并且除了小倩，还拥有一众女妖为其

53 郭少棠：《无边的论述——从文化中国到后殖民地反思》，陈清侨编：《文化想象与意识形态：当代香港文化政治评论》，香港：牛津大学出版社，1997 年，页 170.
54 叶萌聪：《边缘与混杂的幽灵——谈文化评论中的“香港身份”》，陈清侨编：《文化想象与意识形态：当代香港文化政治评论》，香港：牛津大学出版社，1997 年，页 33.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

诱人、供其“捕食”。结合三个文本的不同历史脉络，可以看到姥姥向人间的逐步深入，以及可供其使唤的女鬼/女妖的增多，恰如英国与中国内地的联系日渐快捷和频繁。从最初香港做为深入中国的少数几个过渡地带之一，到 20 世纪 80 年代中国改革开放后设立 14 个经济特区，再到新世纪以来推出的各种鼓励引进外资的政策……西方资金进入中国内地越来越便利，方式也日益多样化。与诸多其他发展迅捷的开放城市/其他女妖相比较，香港/小倩虽有其难以被超越的作用，但曾经独一无二的地位似乎不复往日，且摇摇欲坠。

中国在全球崛起的历史脉络中，小倩抛琴弃画，喜欢一个男人，既不因其才气过人，也不再因其善良侠义，而只是因为给了她糖吃。小倩看似单纯稚气，犹如孩童，然而，那句“谁给我糖吃我就喜欢谁”一旦离开虚幻的影像世界，落到残酷现实中，其实就与“单纯稚气”没有丝毫联系，反而充满成人世界的功利意味。新世纪以来，经济发展显然后劲不足的香港面临着新一轮恐慌，“何去何从”这一问题重新被提出，但问题的首要出发点不再是文化、政治身份认同，而是掌握着城市命脉的经济走向。新时期的困境使香港开始重新思考去向：谁能给它更多利益，便与谁合作成为不二选项。与此同时，一个悖论性的议题也开始追问香港：“北上”的核心价值究竟是什么？资本，抑或身份？似乎“北上”与资本使香港与内地间的物理距离消失不再，但这种消失的本身却又带来更为深重的身份危机。

本文开篇曾提及蒲松龄的《聂小倩》的叙事立场中隐含着男性中心的性别政治。李版、徐版其实延续了这一性别话语。我们注意到，在影片的叙境中，二者不约而同地把小倩放在弱势地位，始终受制于男性，而且在视觉语言上，小倩也是被色情化的。叶版《倩女幽魂》尽管重复了这一叙述结构，但最终小倩放弃真身/“本真的”（authentic）身份认同，自愿和燕赤霞灰飞烟灭，则构成了李版、徐版的叙述结构的倒置。这一刻，小倩是能动的，是她抛弃了宁采臣。既往的“拯救女性”神话遭遇瓦解。更重要的是，叶版的小倩与燕赤霞作为香港身份的隐喻，充满了反思意识——在全球化进程中，本真的身份认同可能如同幻影。如果说真的存在着一种所谓的“香港身份”，那么，它也只能是流动而多元的，或者说是动态的。最终与兰若寺一同化为轻烟的小倩和燕赤霞，隐喻着当下左右失据的香港对自我身份的幻灭，也可以说是一份清醒的、能动的拒绝。

剧终时宁采臣独自走在山中，传来一声“宁采臣”的呼唤，宁以转身凝视我们作为回应。这句呼唤的人称相当暧昧，但宁采臣的回应动作，却告诉了我们是谁在呼唤。根据阿尔都塞（Louis Althusser）的经典意识形态理论，个体正是在意识形态的“询唤”（interpellation）

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

中成为主体。[55]宁采臣的主体意识的生成，与其在影片中的角色相联系，可以说是源于官方/国家的询唤。与此相应，聂小倩/香港却坚定地拒绝了这一“本真的”身份。有趣的是，宁采臣回应的动作定格后，银幕上用中英双语字幕同时打出“永远怀念张国荣先生”，张国荣演唱的《倩女幽魂》主题曲开始在画外响起。叶版这一“对当下怀旧”（nostalgia for the present）[56]的行为，既是对徐版的致敬，亦暗示了对回归前的香港身份的重构。然而，这一“怀旧”叙事又让此前的小倩对自我身份的能动拒绝显得滑稽无聊，其反思意识被消解殆尽。

六、结语：倩女或香港的幽魂

也许，“幽魂”一词注定了小倩/香港在“重新来过”之际必定陷入困境。根据法国哲学家德里达（Jacques Derrida）的“幽灵学”，“幽魂”或“幽灵”只是一种甲胄的权力效果：

> 人们根本看不见这个东西的血肉之躯，它不是一个物。在它两次显形的期间，这个东西是人所瞧不见的；当它再次出现的时候，也同样瞧不见。……对于这个某个他人的肉体，我们不要急于将其界定为自我、主体、人、意识、精神等等。[57]

如果小倩的幽魂隐喻着香港游移不定的身份认同，那么，这个漂泊的身份正是一个幽魂般的存在。这个幽魂让百年来的港人为之追寻不已，但它始终没有一个固定的可见形态，反而以不同的表述形式覆盖性地渗透于各种文化生产。这个幽魂永远是一种缺席的在场，困扰着渴望身份的人们。李版、徐版和叶版的《倩女幽魂》对蒲松龄的《聂小倩》的改编，正是一个竭力使“幽魂”重返“肉身”的过程，但终究是梦幻一场。

《聂小倩》的电影改编，既是对原著/中华文学经典的背叛，更是一种“替/补”。根据德里达的论述，“替/补”同时含有“代替”、“补充”的含义，它可以扰乱“起源”的整一性幻觉。[58]香港在借助影像对自我身份构述的过程中，每一次都构成了对其改编、对话

---

55 参见路易·阿尔都塞：《意识形态和意识形态国家机器》，陈越编：《哲学与政治：阿尔都塞读本》，吉林：吉林人民出版社，2003 年，页 361-372.

56 Fredric Jameson, “The Nostalgia for the Present”, *The South Atlantic Quarterly* 88.2 (1989), pp. 517-573.

57 ［法］雅克·德里达：《马克思的幽灵：债务国家、哀悼活动和新国际》，何一译，北京：中国人民大学出版社，1999，页 12-13.

58 ［法］雅克·德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，1999 年，页 204-236.

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

文本的“替/补”。李版《倩女幽魂》是蒲松龄《聂小倩》的“替/补”，徐版《倩女幽魂》是李版和蒲松龄《聂小倩》的“替/补”，叶版《倩女幽魂》又是徐版、李版和蒲松龄《聂小倩》的“替/补”……每一次改编/“替/补”都在解构、威胁着前文本的权威地位。或者说，“起源”与权威恰恰依赖了改编或“替/补”。身份认同作为一种幽魂般的存在，也是一种“起源”，它依赖的“替/补”就是对幽魂的反复改编、追寻。

可以想见，对蒲松龄的《聂小倩》的影像“替/补”改编还会无穷地延续下去……那么，小倩何时才能够成为一个“人”？在本文的立场，应该是在删减了“人”前面的政治地域的限定语之后。

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

参考文献

期刊论文

1. Fredric Jameson, “The Nostalgia for the Present”, *The South Atlantic Quarterly* 88.2 (1989).
2. Laura Mulvey. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, Vol.16, No.3. 1975.
3. Rey Chow, “King Kong in Hong Kong: Watching the ‘Handover,’ from the USA,” *Social Text* 55 (Summer 1998).
4. 陈蕾：《在“看”与“被看”之间——论徐克电影中的女性形象》，华东师范大学 2007 届研究生硕士学位论文。
5. 高桥：《〈倩女幽魂〉50 年：聂小倩的旧梦新魂》，《大众电影》2011 年第 9 期。
6. 姜艳、戴璐：《〈聂小倩〉故事原型在香港电影中的发展与演变》，《传媒与教育》，2012 年第 2 期。
7. 焦雄屏：《〈倩女幽魂〉系列——徐克和程小东的旧瓶新酒》，《映像中国》，上海：复旦大学出版社，2005 年。
8. 李小白：《香港，难以改写的身份记忆》，《艺术评论》，2004 年第 7 期。
9. Metropolis:《导演徐克访谈：〈七剑〉是自己风格的分水岭》，《电影文学》2005 年第 11 期。
10. 索亚斌：《〈倩女幽魂〉的前世今生》，《当代电影》，2011 年第 7 期。
11. 王凡：《论香港邵氏影片〈倩女幽魂〉对〈聊斋志异·聂小倩〉的人物重塑》，《蒲松龄研究》，2015 年第 4 期。
12. 徐克、王海洲：《造梦江湖徐克访谈》，《访谈录》2008 年第 5 期。
13. 徐克，云腾：《徐克访谈：狄仁杰比 007 更有魅力》，《大众电影》，2010 年第 20 期。
14. 徐克，张燕：《徐克偏锋独行，笑傲香港影坛》，《北京电影学院学报》，2005 年第 4 期。
15. 赵庆超，刘晓鑫：《香港 20 世纪 80 年代以来聊斋题材电影改编论》，《同济大学学报》，第 24 卷第 3 期，2013 年 6 月。
16. 赵庆超：《人鬼恋的审美转换与艺术创新——关于聊斋小说〈聂小倩〉四次香港电影改编的探究》，《蒲松龄研究》，2011 年第 4 期。
17. 赵卫防：《银幕上的动感时空——论徐克电影》，《当代电影》，2007 年第 1 期。
18. 周全星：《时代的接受与创新——从接受美学角度解读三部电影版〈倩女幽魂〉》，《四川戏剧》2012 年第 2 期。

著作

1. Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.
2. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.
3. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London; New York: Routledge, 1994.
4. James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
5. Richard Hughes: *Hong Kong: Borrowed Place, Borrowed Time*, London: Andre Deutsch, 1968.
6. Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film*, Oxford:

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong

Blackwell, 2004.
7. 包亚明主编：《福柯访谈录；权力的眼睛》，上海：上海人民出版社，1997 年。
8. 陈冠中：《中国天朝主义与香港》，香港：牛津大学出版社，2012 年。
9. 陈清侨编：《文化想象与意识形态：当代香港文化政治评论》，香港：牛津大学出版社，1997 年。
10. 陈永国编：《翻译与后现代性》，北京：中国人民大学出版社，2005 年。
11. 陈越编：《哲学与政治：阿尔都塞读本》，吉林：吉林人民出版社，2003 年。
12. 窦新平：《剑啸江湖：徐克的世界》，北京：中国广播电视出版社，2007 年。
13. 汉娜·阿伦特编：《启迪·本雅明文选》，张旭东、王斑译，香港：牛津大学出版社，1998 年。
14. 胡克、张卫、胡智锋编：《当代电影理论文选》，北京：北京广播学院出版社，2000 年。
15. 黄淑娴：《香港影像书写：作家、电影与改编》，香港：香港公开大学出版社，2013 年。
16. 金冠军编：《华语电影：跨地交往与文化认同》，上海：上海三联书店，2010 年。
17. [美]夸梅·安东尼·阿皮亚：《认同伦理学》，张荣南译，南京：译林出版社，2013 年。
18. 朗天：《后九七与香港电影》，香港：香港电影评论学会，2003 年。
19. 朗天：《香港有我：主体性与香港电影》，香港：文化工房，2013 年。
20. 李欧梵：《寻回香港文化》，香港：牛津大学出版社，2002 年。
21. 刘绍明、梁秉钧、许子东：《再读张爱玲》，香港：牛津大学出版社，2002 年。
22. 罗桂祥、文洁华编：《杂唛时代：文化身份、性别、日常生活实践与香港电影 1970s》，香港：牛津大学出版社，2005 年。
23. 吕大乐、吴后雄、马杰伟编：《香港·生活·文化》，香港：牛津大学出版社，2010 年。
24. 马瑞芳：《从<聊斋志异>到<红楼梦>》，济南：山东教育出版社，2004 年。
25. 彭丽君：《黄昏未晚：后九七香港电影》，香港：香港中文大学出版社，2010 年。
26. 蒲松龄：《聊斋志异》，北京：人民文学出版社，1989 年。
27. 西西：《我城》，台湾：允晨文化实业股份有限公司，1989 年。
28. [法]雅克·德里达：《马克思的幽灵：债务国家、哀悼活动和新国际》，何一译，北京：中国人民大学出版社，1999 年。
29. [法]雅克·德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，1999 年。
30. 叶舒宪：《高唐神女与维纳斯》，西安：陕西人民出版社，2005 年。
31. 也斯：《香港文化十论》，杭州：浙江大学出版社，2012 年。
32. 郑树森编：《文化批评与华语电影》，广西：广西师范大学出版社，2003 年。
33. 周蕾：《写在家国以外》，香港：牛津大学出版社，1995 年。
34. 卓伯棠：《香港新浪潮电影》，香港：香港天地图书有限公司，2003 年。

This document is downloaded from Outstanding Academic Papers by Students (OAPS), Run Run Shaw Library, City University of Hong Kong