

台灣社會研究季刊
第六十期 2005年12月
Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies
No. 60, December 2005.

華語恐怖電影的傳統觀與現世感—— 由《暫時停止呼吸》到《見鬼》之論述 革新*

郭宏昇、周平**

The Discourse Innovation-From “Mr. Vampire” to “The Eye”
— A Traditional Concepts and Life Sense of
Chinese-Speaking Horror Films

by
Hung-Sheng Kuo、Ping Chou

關鍵字：華語恐怖電影、符號、傳統觀、現世感

Keywords: *Chinese-speaking Horror Film, Sign, traditional concept, life sense*

* 本文改寫與節錄自南華大學社會所九十三年度碩士論文《仿真的再現——1980-2004
華語恐怖電影的後現代轉折》，並感謝2位匿名審稿者的指教，使本文論證更加確
立。

** 南華大學社會學碩士、南華大學社會學研究所助理教授。

收稿日期：2005年1月7日；通過日期：2005年10月14日

Received: January 7, 2005; in revised form: October 14, 2005.

通訊地址：622 嘉義縣大林鎮中坑里中坑32號南華大學社會學研究所

服務單位：南華大學社會學研究所

email: q00418418@yahoo.com.tw (郭宏昇) chou_ping@hotmail.com (周平)

中文摘要

華語恐怖片從1985年由《暫時停止呼吸》(Mr. Vampire)系列造成殭屍旋風之後，逐漸產生了符號性轉折，由原先依循中國傳統的誌怪元素，到巧妙地創造出文化新真實，在在挑戰著觀眾的文化經驗。到了2000年之後，《見鬼》(The Eye)等片的表述方式已經不再是傳統中嚇人的形象(如殭屍)，其中更多的是新時代的焦慮，我們可以從這樣的符號變形中抽離出一些論述革新的軌跡，以及觀看自身悄悄接受符號變體的過程。

Abstract

Since Chinese-speaking horror film has provoked a fashionable current starting with "Mr. Vampire" series 1985, a semiotic turn emerged from original folklore esoteric elements of the China tradition to exquisitely invented new cultural reality. This turn challenges the cultural experience of the audiences. Beginning year 2000, horror film such as "The Eye" has turned into not as fear-provoking as traditional style like "Mr. Vampire" anymore, but more constituents of anxiety regarding the new age. From the style, we can extricate some innovation tracks of discourse, and thus to gaze the process of semiotic metamorphosis of viewers themselves.

一、緊縛的背後靈——恐怖魅力流變

長年以來，恐怖電影一直是最受觀眾歡迎，同時也是獲利最多的電影類型之一，細數過去三、四十年的好萊塢影史，很容易發現恐怖片經常是暢銷電影排行榜上的常客（謝旭洲，1999: 91）。當然，恐怖片也是商業電影的一環，它通常利用突如其來、快速、震撼式的手法來展現戲劇張力，目的是給予觀眾一種立即的感官刺激，透過驚嚇來傳達娛樂效果，Crane（1994: 2）就曾經轉述Carol J. Clover在1992年所說的話：「（恐怖）電影成功的去給予觀眾痛苦（hurting its viewers），就是好的恐怖；如果不是，那就是劣質的恐怖」。

但是基於電影製產的全球化趨勢，似乎一談到「恐怖電影」，我們自然會想到由好萊塢創造的恐怖明星，如《十三號星期五》（Friday the 13th）裡的Jason Voorhees、《半夜鬼上床》（A Nightmare on Elm Street）的Freddy Krueger，卻忽略了以華語為主的恐怖電影類型也有其發展脈絡，並與我們觀念中對於「鬼」、「恐懼」的認知更為貼近，並且隨著時代轉變，這些再現模式也產生了轉變。

東西方「鬼電影」的一個差別，在於西方的鬼片是種「類型電影」（影響雜誌編輯部，1997: 18）。所謂的「類型」（genre）源於法文中「形態」或「種類」的意思，在電影範疇中以一些不同的標準與要素，拿來指涉某個範疇或某個種類的電影（King & Krzywinska, 2003: 3）。好萊塢電影產業所創造出的恐怖明星以及用「恐怖」做為市場區隔的影片類型具有高度的類型學典範，美國就在這樣一種將「恐懼」去脈絡化（de-contextualize）的企業經營之下進行創作，目的是使人記住「怪物的形象」，而不是故事脈絡本身。但是基本上，「恐怖片」的分類也不能完全與科幻片（science fiction）、犯罪片（crime film）、冒險奇幻片（adventure and fantasy film）等類型電影做區分（Neal, 2000: 92），因為許多引起恐懼的元素也同樣在這些電影中出現，這點在分析港台恐怖電影時也有異曲同工之處（如《人肉

叉燒包》系列)，所以這裡所指稱的「恐怖電影」，是一種類型學上（typology）的討論，而不是絕然的敘事元素判準。

華語恐怖片有來自古代傳說的應用，早期像《倩女幽魂》系列，就是來自聊齋文學傳統的延續，以及源自於中國的鬼神觀；一部份則是通俗劇精神的影響，與電影美學的傳承（聞天祥，2000：74-75），而相較於好萊塢，華語世界的「鬼片」與「恐怖片」卻是模糊的類型分屬，陳儒修曾經對於東西方鬼片的類型差異提到下列一段話（影響雜誌編輯部，1997：18）：

……東方鬼片的類型化程度，其實不如西方鬼片來得高，而無論是鬼電影、鬼故事等，它們都屬於次文化的類型，它反映出的是人類的某種好奇心——人類總是想去預測另外一個未知世界的形貌，揣想死後世界的形形總總。

在港台的恐怖電影當中，一直引用了與道教有關的符咒、作法等儀式，以相對於鬼物的存在，並提供一種消解恐懼的方式，同樣的，也是一種對死亡（或亡者）的追崇模式。在這個時期，「中國傳統」的驅鬼技術十分明顯的融入在電影裡，「茅山道士」與其「法術」的符號藉由「中國記憶」再現於電影之中。

特別的是，以香港為首的華語電影圈，「鬼片」的生產是在1980年追隨著武打功夫片的熱潮演變而來，當時的《鬼打鬼》便為此類型的產物，並掀起一陣跟拍風潮（劉柏君，2003：56），在1985年「暫時停止呼吸」系列更加入了茅山道士、靈符、殭屍的元素，將靈異、黑色幽默、武打的電影風格推向巔峰。

再來值得注意的是，在1980年代當中，除了殭屍片大行其道之外，香港三級片也相當盛行，這個電影類型後來影響了1990年代之際，恐怖片與社會寫實片、三級片融合的趨勢，這也使得華語世界的恐怖電影類型更無法以單一元素視之。而所謂的「社會寫實片」，標榜著以社會犯罪實例為基調的電影敘事手法，被一再的複製與重構之後，已經無法去辨別原先的「真實程度」，透過「社會寫實」的符號

流通，以此為基礎的恐怖電影已經不需要去查證個別歷史，因為它本身就足以創造歷史。

到了90年代，開創恐怖喜鬧片風潮的便是《陰陽路》（劉柏君，2003: 58），這個系列作品可以視為是80年代黑色幽默鬼片的時裝版，它棄絕了古裝背景的鬥鬼傳奇，將傳說、鬼故事的軸線拉至現代，也突顯出「鬼」的形象被納入在現代時空重新被討論的趨象。

到了2000年之後，「鬼片」更是百家爭鳴之地，如《見鬼》系列、《異度空間》、《雙瞳》、《三更》等知名強片，重新塑造了人們對「鬼物」認知的再現模式，使得它們在票房上都有相當斬獲。在如此近的時期裡，「恐怖」的符號已經不需要藉由傳統的鬼物定義來確立自身，甚至是創建了新的「真實」，讓我們相信新的「恐怖」已經產生，不是只有傳統中的「鬼」才有驚嚇效果，以我們周遭物質生活為基礎的恐怖素材，比中國神話、鬼故事中的安排還要有效，這也說明了：認定某意義成立的文化脈絡本身，也並非是有固定的機制來滋養其意義。

本論文觀察到此一現象，便企圖將1985到2004年的華語恐怖片視為研究文本，選了13部在當時造成熱潮的影片，用以分析透過電影再現出來的「恐怖」文化認知，如何從中國傳統觀的「過去完成式」轉向到「現在進行式」的現世感，藉此看待華語電影的「恐怖」元素之文化轉折。本論文目的不在於將港台「鬼片」與「恐怖片」做一種明確的區隔，而是以文化分析的角度去看待這「類型」（姑且將之視為一種可供探討的電影文本）的電影是如何反映出文化上的論述轉折，什麼東西形成「恐怖」再現的新論述，或是拋棄了何種命定觀點。

而本文所指稱的「恐怖傳統觀」，是界定在傳承自歷史文化脈絡之下對於「恐怖」的認知，也就是足以引發恐懼反應的鬼怪形象；「現世感」則著重在足以引發恐懼反應，而具有立即性、時效性、當代性的恐怖文化認知而言，不一定來自於鬼物，所包含的元素較多元而強調此時此地（here and now）的效果。

二、絕美發聲——華語恐怖片的驚聲尖叫

國內針對華語恐怖片所做的研究與專文、專書十分稀少，大多停留在電影美學討論的層次上，或是由西方引進的電影做為開端，而且恐怖電影本身常被歸類在商業電影的範疇裡，因此除了票房討論，幾乎不受重視。國內曾有交通大學傳播研究所林彥甫（1996）所做的碩士論文《觀看恐怖電影的心理機制——以「認同」分析「半夜鬼上床」》，算是國內針對恐怖電影做討論的濫觴，不過仍停留在好萊塢的電影而不是華語恐怖片，而且是以精神分析的角度加以論述，相反的，掌握屬於華語恐怖電影的系統化整理的文獻仍付之闕如，國內也沒有做過電影元素所呈現的文化轉折向度。華語恐怖片的分析相較於歐美是慢了許多，以系統化的著作而言，國內僅有一本由 Paul Wells（2003）針對好萊塢恐怖電影進行回顧的翻譯本，算是在分析華語恐怖片時提供具有對照性的參考價值。國內以港台「鬼電影」為主軸的專文除了影響雜誌編輯部（1997）、聞天祥（2000）、劉柏君（2003）所做的「報導」以外，並沒有深入將二十年間港台「恐怖片」敘事手法的轉變以文化性意涵加以視之的作品，或是因為區分「鬼片」與「恐怖片」的類型學比較，反而強力隔離了兩者之間共生共榮、而恐怖並不一定等同於「鬼怪」的關係。之所以稱它們為「報導」，是因為其缺乏了文化、社會等多方面的檢視，僅停留在陳述事實的階段。因此，在專題文獻嚴重缺乏的情況下，本研究算是國內分析華語恐怖片論述轉折的啓始，在此之前，必須先了解恐怖電影與社會實踐之間的關係。

電影不僅是一種藝術形式，更是各種各樣的社會實踐，若把電影放在社會脈絡中來看，可以發現電影往往體現出多重的宗教、文化關係（劉柏君，2003: 56）。「實踐」的要素便是把自身的存在與其存在的場域，以各種關係與方式加以連結的動態過程，少了任何一者，「實踐」則不會成立，也不會完滿。羅瓊瑛（1998: 160）便曾經指出，

「電影將社會生活中的論述轉碼成影像化的敘述，在轉換過程當中，電影所執行的是一個論域到另一個論域的轉碼。因此，電影在決定社會真實如何被建構的過程中，扮演一個重要的角色，電影本身成為建構社會真實再現文化體系中的一部分」。而在繼續討論之前，必須把「再現」這個詞做研究上的明確定位。「再現」原先在哲學中的意義，是指「現代性」(modernity)的特質之一，便是說明人類以「主體」之姿將世界正在進行的狀況，以抽象化後的概念來展示與理解，於是這些概念便被視為再現了客觀的外在世界(沈清松，1993: 11-12)。

此一說法，與將電影視為一個「文本」(text)，並將其置入特定歷史中加以理解的研究取向有密切關係。所謂的「文本」，是指任何寫下來的、視覺上的、或語言上作為「溝通」的媒介物，包含了書本、報紙、或雜誌上的文章、廣告、演說、官方文件、電影或錄影帶、音樂中的歌詞、照片、布料或藝術品等等(Neuman, 2002: 501)。文本作為一種「社會實物」，透過文化生產的方式呈現在世人面前，發生社會效應，當然，自有它的理論基礎。換句話說，任何實物都一定是文化的產物，都是在一定情境之下某些人對一定事物的看法的體現(陳向明，2000: 257)。

將此一說法用於看待恐怖電影，就會有不同的解讀視野；通常被視為是消費產物、超現實表演的恐怖電影似乎與我們無關，只可能發生在觀影經驗之中一筆帶過。但是 Wells (2003: 7) 曾經指出：

恐怖片的歷史，在本質上就是二十世紀的焦慮史。童話、民間傳奇和哥德派浪漫故事強調舊世界的憂慮，現代恐怖片卻勾勒出新世界的恐懼，並以工業、技術和經濟決定論的基本理論，來描繪新世界的特徵。因此，恐怖片比其他任何電影類型更質疑改革的深層效果，也更能夠回應社會、科學和哲學思想新近形成的重要論述。

而且自從佛洛伊德(Freud)、容格(C.G. Jung)、與拉崗(Jacques Lacan)的精神分析學說成為重要電影評論以來，使科幻與

恐怖類型影片得到新的討論，包括人格分裂、醜惡身體，都被視為個人與社會集體潛意識的體現（焦雄屏，1994: 132），也就是上述所說的「新世界的恐懼」。

恐怖片利用了當代對於「恐怖」、「恐懼」的認知效果來顯示戲劇張力，反之，它也是一部紀錄人類社會心象的歷史。而這裡有必要細緻區分「恐怖」與「恐懼」的概念，以理解它們的不同作用與效果。「恐懼」在精神分析學上是一種個體因受到足以產生驚嚇刺激而應對出來的生物行為，透過它，個體得以產生「防衛機轉」，如身體受到傷害會做出反射性的防衛動作一般，對於個體而言它有解釋環境、保護自我的效果。但是，在恐怖片的營造裡，它就不只是單純的刺激反應而已。這裡並非說，由觀看恐怖片所產生的恐懼反應不是生物性的，而是指，「恐懼」透過特定歷史文化的條件而轉換成一種社會認知系統，在這樣的體系中，重點不是「恐懼」本身的「刺激——反應」過程，而在於恐懼所承載的文化意義，繼而轉為「恐怖」的文化認知。喬埃斯（James Joyce）認為「恐怖」的定義是（Wells, 2003: 2）：

當某項嚴重且持續的苦難盤據了人們的思維，並使其對於引發苦難的理由牢記在心，這種感受就稱為恐怖。

於是，我們可以把「恐怖」視為是一種長期造成人心苦難的集體癥候，而「恐懼」則是對於它的反應。因此，恐怖片所企圖營造的，便是一種使人產生「恐懼感」的文化論述體系，它使得「恐怖」可能不斷地被延續，「恐懼」只是它得以作用的媒介而已，職此，以下當提到屬於文化層次而非反應模式的概念，本文將以「恐怖感」示之。恐怖片利用了如此的敘事手法，把我們日常生活中不時遭遇的危難、無法以科學解釋的經驗加以擴張，也象徵著人類在超出理性範圍之外可能轉向超自然力量解釋的觀念，是一直存在於人類社會裡面的。

也就是說，恐怖片透過對文明限制的顛覆與再現，來達成人類潛意識當中對理性之外的迫切反動，促成一股批判性的視野，進而邁向社會實踐的可能。其實這種把恐怖電影當作具有敘事意義、批判向度

的體系來看待的想法，可以把早期影響美國恐怖片的德國「表現主義」源頭納入討論。德國「表現主義」原為 1915 年到 1925 年在德國電影圈中產生的新流派，它的第一次出現同第一次世界大戰後德國社會矛盾的激化以及資產階級世界民主知識份子的不滿、不安情緒有關，一些表現派的大師反對戰爭、反對物質暴力，更反對用冷酷的社會機制對個體性實行國家暴力（楊海明編，1993: 61）。在表現主義式中的影片，非理性與主觀式的元素屢見不鮮，所以激發了電影朝向非寫實主義、甚或神秘幻想的方向進行。另一個英國電影理論家 Andrew Tudor 就曾經對於恐怖電影當中的主要敘事方式做了一種表述（Tudor, 1989: 83）。

由下表可以得知，恐怖電影的敘事基礎是源自於二元對立，恐怖片推陳出新的展演，象徵著人類行至高度現代化的社會之中，仍然對未知的事物或他者感到恐懼，甚至將之具體化以便「設法解決」（如鬼物），並將這樣的心理、社會需求投射在日常生活儀式（如率亡魂、祭祖）、言說（鬼故事）、人際互動（扮鬼臉）等面向當中以取得抒解（或理解）。恐怖片反映出當代社會的集體焦慮，可能是來自政治、治安、醫療體系、階級壓迫、人際關係、自然、宗教、動物、生化科技、疾病等面向，這些來源都是以殖民的方式深入到真實社會層面、以及我們的身體，在恐怖片的社會實踐裡，這些看似外在的危機卻毫不留情的作用在短暫視界中，使我們與社會激烈對話，同時防衛著原生在內心最深的恐懼、並企圖找回本體論的安全需求。

於恐怖片的敘事結構當中，我們可以很清晰地看見這些需求的再現與實踐，也就因為如此，恐怖片不單只是過度的消費產品，更是進行社會觀察的施力點。而且在恐怖電影具有比其他類型電影更「超現實」的表演方式，它所帶動的符號意義更能把上述「電影創造真實」的宣稱加以對照，看看電影如何把人類無以言說的恐懼以符號創建出來、進而取代「恐懼的本源」，是恐怖電影做為社會實踐的重要因素。

表1 恐怖電影敘事的基本對照

已知的	未知的
生命	死亡
每日的現世生活	超自然
正常身體	異常身體
人類規範（地球）	變異的、不同於人類規範的（太空）
有意識的自我	無意識的自我
常規性慾	異常性慾
社會秩序	社會失序
神智健全	瘋癲的
健康	疾病
文化（優良的）	自然（劣質的）

（本研究翻譯自Tudor原著「Table 5.1 Basic opposition in horror-movie narratives」）

三、到了開棺時刻！準備一把掘土的研究方法！

（一）研究文本

依照港台上映年代排列，唯系列式電影以第一集年代為主，順序排列。

表2 研究文本一覽表

編號	片名	年代	出品 / 發行	出產地
1.	暫時停止呼吸	1985	寰亞	香港
2.	暫時停止呼吸續集	1986	寰亞	香港
3.	倩女幽魂	1987	寰亞	香港
4.	倩女幽魂2 人間道	1990	寰亞	香港
5.	倩女幽魂3 道道道	1991	寰亞	香港
6.	八仙飯店之人肉叉燒包	1993	聯登	香港
7.	人肉叉燒包2 之天誅地滅	1998	國際電影	香港
8.	陰陽路之六兇周刊	1999	潤萬娛樂	香港
9.	陰陽路之七撞到正	2000	寰宇	香港
10.	幽靈人間1	2001	寰宇	香港
11.	異度空間	2002	星皓	香港
12.	雙瞳	2002	哥倫比亞	台灣
13.	見鬼1	2002	星霖	香港

本研究收集以上樣本，分別基於下述理由：

- (一) 建立典範的影片類型，可供「鬼怪」形象的轉折性研究：
如《暫時停止呼吸》系列、《倩女幽魂》系列、《人肉叉燒包》系列、《陰陽路之六兇周刊》、《陰陽路之七撞到正》
- (二) 創造一時話題的強片，以分析與稍早鬼片元素的異同之處：《幽靈人間》系列、《異度空間》、《見鬼》系列
- (三) 少數由台灣拍攝的鬼片：《雙瞳》

主要分析是企圖勾勒出以上影片的整體元素，把其中論述變化的要素給抽離出來，系列式電影因部份要素重疊，而不做細部討論。

(二) 分析策略

本論文採取「文本分析」法，針對以上 13 部自 1985 年到 2004 年以港台為主的華語恐怖片進行研究，抽離出其所呈現的虛實符號，來凸顯華語恐怖片的符號性轉折。

四、窺視裸體恐怖片——褪下它們的神秘外衣！

接下來要討論的便是自《暫時停止呼吸》到《見鬼》以降，「恐怖」論述的符號呈現出的變異，我們可以一步步去窺探，華語恐怖片如何從「過去完成式」到「現在進行式」的恐怖認知呈現。

(一) 從《暫時停止呼吸》到《倩女幽魂》的符號二重性

基本上，在 1980 年由洪金寶主演的《鬼打鬼》，是第一部結合民初功夫片與恐怖類型的殭屍片，在這個階段，所遵循的是中國固有的趨吉避凶模式，也就是利用符咒、桃木劍、法術、火攻、陣圖等「招數」對付鬼物，正反映出當時對於「鬼」的認知還停留在固（故）有「文化真實」層次上，傳承自久遠的中國記憶。所謂的「文化真實」就是採借自特定文化脈絡底下所發展出來的共享價值，在這個階段，傳統即使遭遇改造，但成份很小，仍是處於主導地位。

但有趣的是，也在此時期，在西方恐怖片尚未成為主流之際，它們卻已經自行「生殖」出許多恐怖明星，這些恐怖明星的「表演模式」是針對西方傳統所創建的真實加以改造，基本上仍延續德國表現主義與哥德文學的影響，強調直接暴力與身體摧殘以傳達恐怖，但是卻已經建立起新的鬼物形象，如《十三號星期五》傑森的曲棍球面具、《養鬼吃人》那個令人作嘔的針頭鬼，相較於它們，在 1980 年到 1990 年期間，港台主流的恐怖片仍充斥著中國文化的共享真實來嚇

人，當然少不了殭屍、女鬼這些我們所熟悉的「好朋友」，卻無法將之類型化¹，也使我們除了記得鬼的文化命名之外（如殭屍），而無法個別對它們加以認識。仔細比較港台與西方恐怖片不同的演繹模式時，可以參照下表：

表3 1980-1990 年後港台與西方恐怖電影的鬼物特質比較一覽表

	港台	西方（以好萊塢為主）
鬼物的形象	可視性低、飄忽、專業人士才能窺見	可視性高、高度人造化
鬼物的性格	特定對象或理由的報復	無特定、大規模迫害
鬼物的感情取向	可能對人類投注正面感情	無，多是負面的施暴者情
鬼物的能力	飛天、力大無窮、穿牆、不死之身、附體等超能力	飛天、不死之身、變形、操縱夢境或地獄等超能力
鬼物的來源	亡者、精怪	亡者、地獄使者、生化怪物
危機處理人士	專業道士或和尚、受害者本身	受害者本身、神父
危機處理方式	符咒、桃木劍、法術、火攻、陣圖	人為爆破、槍

1. 分類學上 clear and distinct 的區野。表示華語恐怖片中的鬼物是置放在廣大的「記憶體系」中來命名，而不是它們之間有如西方恐怖片一般，具有高度個別性的展演。

危機處理觀念	專業取向	個人理性取向
代表對象	殭屍、著衣女鬼（紅、白、藍、綠等等）、水鬼、某個認識的亡者	傑森、佛萊迪、針頭鬼、異形、吸血鬼、活殭屍或活死人
傳統出處	中國誌怪傳奇、民間信仰	哥德文學、德國表現主義
恐懼訴求	心理恐懼、鬼故事的流傳	實質的身體殘害
基本假設	善惡有報、冤有頭債有主	無預期的遭受迫害
類型化程度	較低	較高

（資料來源：本研究自製）

由上表得知，西方與港台的恐怖電影論述有著明顯差異，也反映出不同文化脈絡下展現不同的鬼物社會建構。在港台恐怖電影中，鬼物被賦予了雙重特質，在可視性（visible）的物理層次上它不若西方每個人都可能看到「它」的表現方式，卻在感情層次上貼近人類、甚至與人類發生感情（也就是心靈空間的破除），符合一種中國觀念裡「曖昧不明」、「只可意會不可言傳」的社會狀態，這種態度也被拿來應用在對鬼物的認知上，而不論鬼物是否可被我們肉眼觀察到。值得注意的是，在「鬼物性格」方面的差異，剛好是西方社會「理性觀」與「人治」氣氛比較重的中國脈絡下的翻轉：西方人所相信的「理性」在鬼物身上反而得到了無差別殘殺的極端非理性形式，這卻正是啓蒙運動要揚棄的包袱；而中國鬼物反而比較富有感情，進行「冤有頭，債有主」的理性式選取報復；這也預示了西方恐怖片對於自身「理性

觀²」的質疑，以及中國傳統對於「理性」或「人性」的渴望。

在1985年《暫時停止呼吸》系列塑造了如林正英等於茅山道長的個人表演定位，也使得遇到殭屍要摒住呼吸、於其額頭上貼符咒、桃木劍趨鬼的類型模式加以發揚光大，相較於此時期延燒整個好萊塢1980到1990年代的《十三號星期五》系列來說，類型化的程度並不遜色，甚至此一類型的電影被通稱為「靈幻電影」，可以想見當時的殭屍片盛況，也算是《鬼打鬼》所樹立之鬼片典範的延續。陳明輝(2003)曾經把殭屍片做了如下敘述：

「殭屍片」其實是「鬼片」的一種。香港電影裡的所謂「殭屍」，現在比較流行的說法是源於過去湘西民間的「趕屍」風俗。相傳湘西沅江上游一帶，漢人客死異鄉後，按照習俗其屍體必須運回家鄉埋葬。但在崎嶇山路上借助車馬等運輸工具運屍耗資巨大，於是就有所謂的「法師」創造了「趕屍」這一行業。法師在前面帶路，屍體額上貼著黃紙符，一跳一跳地跟著。有人揭穿所謂「法術」只是障眼法，真相是由兩個人輪流背屍體，由於專挑夜晚上路，別人遠看就像是屍體自己在行走。香港電影人以這些民間傳說為藍本，再結合明清小說裡有關鬼怪、屍變等光怪陸離的記載，創作出一系列殭屍電影。片裡的正派角色大多是以「墨線、糯米、黃紙符、桃木劍」為法寶的「茅山道士」，至於反派，在香港這麼一個東西方文化交匯地，殭屍電影也受到西方吸血鬼文化的影響，許多電影裡的中國殭屍雖然穿著清朝服裝，但同樣尖牙利爪、喜吸人血和懼怕陽光。

2. 這個主題的解構，曾經在1974年的《德州電鋸殺人狂》與1979年的《活人生吃》中探討過。前者是藉由無止盡且直接的身體殘害，來探討「身體」是否可以成為人類存在於世界上的憑藉的問題，後者則是透過活死人攻入匹茲堡購物中心，以批判在當時剛剛興起、到現在已經成為全球化跨國市場的「購物中心文化」，原作導演喬治羅米洛就認為我們的購物行為其實也像活死人一樣在進行非主體式的採買，關係《活》片的介紹可見《世界電影》2004年第424期。《德州電鋸殺人狂》與《活人生吃》分別在2003與2004被改編重新上映過。

「殭屍」的形象表達出香港殖民文化的組合形態，多元論述開始在恐怖片裡發酵，但有趣的是，華語恐怖片發展至今，雖然有不同的元素在閃爍，卻一直離不開中國固有的記憶，也正是因為如此，許多我們習以為常的觀點已被改造成另一波文化真實卻不自知。

在1980年到1990年初左右的階段裡，「鬼」的存在提供了特定職業與專家的誕生，也是與「恐懼」畫上等號，是非常有趣的「發明」——它將真實存在的宗教人士上綱到拯救人間的神格地位，正是中國傳統對於神像、宗教從業人員特殊依賴的社會投影，不僅加以放大，也是中國傳統「宗族意識」與西方個人主義論述不同之處。對於我們而言，面對鬼物必須求助於「大師」才是保命的「理性選擇」，而不是非專業的我們可以自行排除危機，就像闖了禍尋求父親庇護那般，背後牽掛著龐大的宗族父權意識。但在西方恐怖片那裡，由受害者本身對付魔鬼或殺手卻反映出西方長久以來強烈的個人主義，即使他們死得很慘、得不到救贖，但他們寧願選擇槍也不要撿起十字架³。

除此之外，《暫時停止呼吸》系列其實也有挪用於西方論述的融貫，而且場景也由第一集的古裝劇拉延到第二集的時裝劇，除了要給觀眾新鮮感之外，更是一種「文化真實」足以跨越時空、並且展現其歷史地位的表述，透過古老傳說也能造成現代恐怖的敘事模式，傳遞給觀眾一種記憶上的普遍認知，有助於符號藉由反映出基本文化真實

3. 其實「拾起十字架」，也就是依賴神職人員（通常是神父）驅魔的手法，最廣為人知就是1973年的《大法師》(The Exorcist)。可是相較於同時期華語恐怖片中對於道士的依賴性，西方主流恐怖片仍然比較少運用宗教力量去克服鬼物，如《十三號星期五》(Friday the 13th)、《半夜鬼上床》(A Nightmare on Elm Street)《鬼娃恰奇》系列(Chucky)、《養鬼吃人》(Hellraiser)等等，都是由受害者本身去解決困境，也就是把恐怖未知的對象，轉化為可加以抵禦的「犯罪加害者」，這種層次上的轉變預示出西方相信理性、強調個人價值的取向，因為「鬼」的超能力變成是可以設法對付的危機。在西方恐怖片傳統中，恐怖片與「動作片」也有相當程度的連結，也就是利用現代科技，槍、炸藥、飛彈等人為產物去對付鬼物，這與好萊塢動作片當中的「個人英雄主義」有類型上的重疊。90年代後的華語恐怖片，因為引發恐懼的對象不同了，也有趨向於個人主義式消解方式。

進而傳衍自身的逐步工程。

除了殭屍片，在1987年由徐克取材自李翰祥於1960拍攝的《倩女幽魂》，亦承襲了80年代集恐怖、武打和逗笑於一身的混合類型鬼怪片之精神，徐克加入了愛情的元素來側寫人與鬼界的相同之處，並將敘事模式本地化與通俗化，並引進新科技讓電影視覺效果朝向國際化，使新版的《倩女幽魂》開始在國際展露頭角（劉柏君，2003: 58）。《倩女幽魂》的成功使得黑色幽默的香港恐怖片類型沒有隨「暫時停止呼吸」系列的式微而走入夕陽，反而以新的敘事結構重新表現。而且值得注意的是，自《倩女幽魂》之後，鬼物從一種醜怪、無法溝通的形而上對象，變成是無異於人類（只在攻擊或恫嚇時現出原形）、甚至可以與人類發展出感情的擬人狀態，這種新形態的模式使「鬼物」的「電影再現」重新進行文化定位，也把文學再現中的想像層次拉到影像表現，透過影像比文字容易記憶的原理，將我們印象中的「鬼物」譜出新的共識。職此，有人宣稱，我們可以把《倩女幽魂》的出現，看成是促使港台電影中的鬼「完全擬人化」的源初，在這部影片之後，鬼已經變成有理性邏輯的「擬生物」（吳文智，1998）。

但是，對於1979年的《靈山空雨》，甚或是台灣在1974年，姚鳳磐所倡之「鬼」片，計有《秋燈夜雨》、《秋夜孤魂》、《寒夜青燈》、《鬼琵琶》等等，都比《倩女幽魂》早先將鬼物擬人化的電影史觀的確存在，但本研究之所以將《倩女幽魂》視為是「擬人化」的指標，除了參考文獻的佐證以外，必須考量到《倩女幽魂》在影壇上的指標性作用較強，姑且不以票房論英雄，但電影作為一種傳遞文化、再現文化、甚至創造文化的產物，必須把造成社會效應與認知的成份加進去來確立其歷史地位，《倩女幽魂》不僅在當時創下高票房與話題，也引發一系列的續集，其對於文化印象的建構作用可用來看作是「發揚」「鬼物擬人化」的指標而不為過。

這種轉變也造成了日後鬼物形象和對人類互動時的模式轉變，其

實這在文學再現上並非新鮮事，但是電影從必須強調視覺性而誇張鬼物形象的作法，過渡到將鬼擬人化、視為邏輯生物的階段，也是符號再造的體現，使我們對於傳統定位不明、或是過於邪惡化的鬼物產生了新的文化真實，而這份真實感便是懸縛於媒體社會的前提之上，電影媒體間接再現了傳統價值（如《聊齋》），另一方面卻又建制出符號體系（視覺上的鬼物擬人化），重塑視理解，並將記憶重新身體化，以致於使我們接受這種歷史新觀念。

問題是，在《暫時停止呼吸》第二集開始，殭屍（或泛稱鬼物）已經有了人性化的特質，如保護小孩、與人類成為玩伴等等，可是基本上相較於《倩女幽魂》的情感多元化（小倩與寧采臣的愛情、小倩與姥姥的依附關係等等）以及「鬼會說人話」的模式而言，「殭屍」在《暫時停止呼吸》當中仍只是單向性、對立於人類的「對象物」，職此，「語言使用的有無」促使了《倩女幽魂》將鬼物從無可理喻的對立面拉到「可對話的他者」層次，賦予電影再現上的符號更高的能動性，也影響了往後的恐怖片的鬼物展演方式。

語言的出現是人類使用眾多工具當中最突破的舉動。語言的誕生讓人類可以高度操作符號，以進行溝通與應對生活上的一切問題。對於「他者」的分界，就在於語言的同質與否，當我們把「鬼物」看成是會說人話之時，也就是預示了論述的轉折：由無從預測的壓迫到有共同橋樑的對話選擇，但基本上，「人類」與「鬼物」的二元對立仍存在著，這可以由「善惡對立」的角度審視，而不再是「非語言對象」的分類法則。

《倩女幽魂》系列雖然取自《聊齋誌異》的靈感，但是從第一集起便越來越脫離《聊齋》傳統，而整個故事背景仍是以古中國為主，顯示出基於「傳統感」不斷進行翻拍再製的趨象，越是改編，越是把中國傳統觀的神聖性給剔除掉，而融入現世感的話語。其巧妙之處可由下表分析出電影與文學的差異性：

表4 《聊齋誌異》與《倩女幽魂》差異比較一覽表

	文學上的《聊齋誌異》	電影版的《倩女幽魂》第一集
燕赤霞掩飾身份	書生	無，道士兼劍客
燕赤霞真實身份	劍客	精通降魔術之劍客
主要敵人	如夜叉般的鬼怪，眼如銅鈴嘴如盆	姥姥，千年樹精
聶小倩與寧采臣關係	先以兄妹相稱，後結連理	男女情愛
聶小倩人性方式	侍奉寧采臣母親以報答他、後結髮為妻	主要在與寧采臣的情愛發展
寧采臣婚姻	已婚，妻死後娶小倩為繼	未婚
主要降妖方式	燕赤霞給予之劍袋	大門法，大戰三百回合

(資料來源：本研究自製)

由上表可以看出，當我們認為《倩女幽魂》是源自《聊齋》傳統時，卻是逐步服膺在它所製造出來的共同記憶上展開變體之旅，有了基本的文化認知才能慢慢去加以改造，而不會在意它們之間到底有什麼實質差異。事實上，電影加以扭曲的元素，必須考量到可供戲劇化、卻又不會喪失其基本性格的符號，而這些保留下來的符號必須具有「競爭」與「衝突」的能力，也就是可以藉著它們去鋪陳出高戲劇性的鬥爭（如主角人鬼殊途的立場、或是特定的「個性典範」），不然將無法藉由原著的力量去展開一系列符號變體。在電影與文學的採借上亦有尚未拋棄之處：

表5 《聊齋誌異》與《倩女幽魂》相同處比較一覽表

	文學上的《聊齋誌異》與電影版《倩女幽魂》第一集相同處
聶小倩造型	與人無異
聶小倩性格	溫柔、知恩圖報、深情、有人的七情六慾
聶小倩行事模式	被迫行兇
聶小倩誘人手段	女色
聶小倩主要敘事定位	受害者與反抗權威之主角、象徵陰間善良的「反勢力」
寧采臣性格	不近女色、正直剛健
寧采臣職業	文弱書生
寧采臣主要敘事定位	受害者與反抗權威之主角、象徵陽世無畏的理性符碼
燕赤霞性格	仗義勇敢、身懷降妖技術
燕赤霞主要敘事定位	拯救者、擁有降魔專業權威之配角，象徵陽世與陰間溝通的橋樑
整體故事敘事主軸	陽世人與陰間鬼的情愛糾葛、正邪大門法

(資料來源：本研究自製)

這種現象與《暫時停止呼吸》由古裝過渡到時裝劇一樣，其任務只有一個：藉由基本真實（中國傳統）的可塑性創造出新的符號，並由電影再現的過程使其成為當下文化真實的一部份。我們可以說，從

《暫時停止呼吸》起，讓傳統鬼物的形象烙印在習慣閱讀電影文本的現世觀眾之觀影經驗裡；但是到了《倩女幽魂》那裡，則看到更深一層的創造性符號（鬼開始像人類一般說話），以及對中國傳統開始揚棄的動念。

（二）、鬼有比人可怕嗎？——由《人肉叉燒包》的「人畜」肆虐到《陰陽路》之現代荒誕

到了1993年，由黃秋生主演的《人肉叉燒包》融合了90年代興起的三級片熱潮、西方「犯罪者式恐怖」的思維，把華語片探討社會犯罪、性、暴力與身體肢解式恐怖的議題搬上檯面，這股思維除了是對當時香港治安極度不滿的渲洩以外，也是「電影再現」的符號性轉變——由《倩女幽魂》帶動的「犯罪者式鬼物」投射在真實事件上的「人為殺戮」，現在來說，人已經沒有比鬼物善良到哪裡去了，亦如鬼物般肆虐人間，甚至兇手就是魔鬼的化身。

《人肉叉燒包》強調是1986年在澳門發生的犯罪事件，一位在燒臘店工作的男人，因為與雇主在賭桌上有金錢糾紛，憤而殺了雇主全家、並利用自己製作叉燒包的專長將屍肉變成包餡素材的故事。對於華語恐怖片而言，這部片開啓了以往少見的「人即鬼物」、甚至是比虛無的鬼更可能戕害人類本身的恐怖，也就是人吃人的最深度驚愕。

而「人吃人」與「鬼物」其實有共同的社會機制，它們都是文明社會邊緣化的產物，不被科學與理性所承認，目的是要與蠻荒社會加以區別以確立文明本身之合法性。職此，電影運用號稱真實「人吃人」事件做為元素的手法，是意圖要提醒我們一種恐怖論述的轉向：恐懼不是光來自超自然的鬼神，更是人類社群本身的咬噬廝殺。《人肉叉燒包》把人吃人的深層恐懼拉至眼前，為的是使恐怖片的元素更加生活化，這種取材自真實犯罪案件的展演模式，扭轉了華語恐怖片大多被定位成「超自然物體」以「超自然力量」壓迫在人類群體身上的強行執暴之印象，此後，華語片開始一連串類似的跟風之作，也揭開了

華語恐怖片逐漸拋棄傳統觀而走向現世恐懼的大膽宣稱。

以「人肉」為名的電影約有《人頭肉骨茶麵》、《人頭豆腐湯》、《人肉臘腸》、《八仙飯店之人肉叉燒包》、《人肉叉燒包 II 天誅地滅》、《人肉漢堡》（又名：伊波拉病毒）、《人肉天婦羅》、《人肉玩具》、《人皮高跟鞋》、《人皮日記》、《人皮燈籠》等等，有些因為未受正視因此連年份都難以找到，但是這些把人類當作烹調食物來看待的系列電影，除了受當時三級片盛行的商業影響所致，也有其把「恐怖感」由長遠傳統記憶拉到現世層次的微妙之處。

《人肉叉燒包》運用了此一邏輯，與每天不斷重覆播放的犯罪新聞形成共謀，將真實對於治安不良的恐懼以娛樂化的表演方式默化到觀影經驗，並且此後拉延開一系列的「類電影」風潮，但是之後的真偽成份已經不是重點，在觀賞標榜「真人真事」改編的系列電影時，事實上只是服膺一套「那即為真實」的符碼來解讀「大螢幕式的犯罪新聞」，同時提醒我們一種新的恐怖文化不是遠遠的、偶一為之遇上的傳統鬼怪，反而是隨時可能進行的、我們亦為主角的犯罪事件。

90年代還有一部系列，可以去看到華語片怎麼用殘留的中國傳統元素，演繹出荒誕而華美的都市神話——那就是《陰陽路》系列。

《陰陽路》系列的鬼故事元素不一而足，但大致上都是運用消費社會常見的文化產物、或是由此而生的文化環節來塑造鬼故事，這樣的表演模式除了將古老的鬼怪背景拉到現代來討論之外，也象徵著標榜個人理性的消費文化與「非理性」的鬼故事其實仍有時代激盪、並且無法截然二分的特性。在《陰陽路六兇周刊》、《陰陽路七撞到正》裡面，這些議題明顯浮現，在基本恐怖感之餘，它們把足以引發「現代恐懼」的命題演繹出來，使我們在消費文化的觀點中看待自身的恐懼。它與《人肉叉燒包》的「現世感恐怖」不同在於，前者是「他人的不幸」，雖可能發生在我們身上但仍有所距離，而《陰陽路》則更將此「恐怖」的距離縮短了，它揭示恐怖來自於當下文化、而這種文化可能來自於我們的自創。

《陰陽路六兇周刊》直接挑戰了《壹週刊》密集監控式的新聞手法（片中叫《拾周刊》），在片中，一本《拾周刊》以模特兒墜樓身亡的圖片為封面，之後看過這照片或曾經拍攝的人都死於非命。其實這也點出了一個已然成形的監視系統以及對其的反抗：透過消費手段營造「知的權利」來入侵他人生活的極端主義。這正是二、三十年來大眾媒體成為支配生活的主流力量之後，逐漸走向極端的結果，在媒體社會裡，媒體本身不是藉由真實做為報導素材，也不是立基在「知」的權利以回饋觀眾，而是反過來藉著它所培養出來的觀眾（亦或信徒）來餵養自身，透過不斷創造的假需求來發展自身的被依賴性。

《陰陽路六兇周刊》就是這樣一部反諷《壹週刊》的電影，告訴我們所謂的「現代恐懼」除了未知的鬼物以外，更可能來自人們貪得無厭、卻無自覺的侵犯行為，影片中實質因神秘力量死亡的人不是重點（因為鬼片幾乎都會死人），而是死亡原因竟是來自一本通俗雜誌的詛咒，曝露出「現代恐懼」已不再是被鬼嚇的專利，根本就是社會本身在驚嚇我們：越是爭議的，越是「這個社會信仰的唯一真實」。《陰陽路六兇周刊》以媒體暴力當作恐怖電影的素材，正是告訴我們一個「恐怖感」的符號轉折：

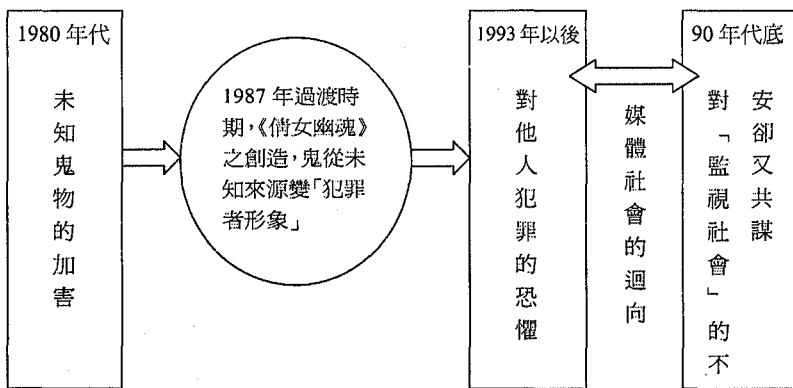


圖1 1980年到1990年電影恐怖符號轉折示意圖

之後在《陰陽路七撞到正》，也把消費文化與現世傳奇的衝突搬上螢幕。劇情講述一組要到小島上拍攝MTV的外景隊，發現當地鬼影幢幢，經一名老婦說過，才知道島上曾經發生過一件悲劇，一對珠胎暗結的未婚男女因女方家人反對，憤而將男方殺害焚屍，女子生產後也投海自盡，以致雙方永世不得相見。後來透過外景隊與那對男女的遺腹子的供奉終使他們於陰間重逢。基本上這是依循《倩女幽魂》的愛情模式，把「非人與人」的愛情套用在另一種身份屬性上所造成的劇情效果，在這點的陳述上其實是與「織女／牛郎」模式一樣，可以說殘留了中國傳奇的基本元素。可是最絕的是，死去不得相見的男女最後是因為拍MTV的女歌手（李蕙敏飾演）的歌聲導引之下才得以相牽的，這種利用高度流行符碼來取代傳統「唸經」以超渡鬼魂的方式，背後訊息可謂是：除了鬼已經與我們無異之外，甚至我們也與它們一樣，透過流行歌曲做日常生活的超渡，在此，文化認知被形塑成「理所當然」，「傳統」中對於「鬼」的對待方式現在已被取代為高度現世感的手法，但我們把這種現世感當成「傳統」來理解並內化。

這種現象除了在《陰陽路七撞到正》的荒誕劇情中出現，更直接的體現便是在台灣運用跳花車來酬神的文化氛圍中。在台灣社會中，約在民國七十年左右開始興起電子花車風潮，短短兩三個月風靡整個中南部，其中以雲林縣為大本營，嘉義、彰化兩縣居次（黃文博，1992: 243-244）。其實這正是一種新文化被發明、進而成為文化真實的一個好例子，亦是整體社會父權觀念的移植與擴散，沒有任何證據讓我們相信「神」或「好兄弟」會想看脫光光的歌舞女郎，但我們卻以自身的需求套用在酬神儀式上，真正被超渡或迴向的可能是我們自己。這是一種對文化面向的思考與挖掘，《陰陽路七撞到正》透過好笑又荒謬的劇情演繹出任何社會都可能面臨的文化改造運動，它所揭露的不是地域性的現象，而是從媒體社會、消費文化的觀點去帶入的符號性轉折。

(三) 恐怖現世感的臨近與內化——《幽靈人間》¹、《雙瞳》、《異度空間》、《見鬼》¹

上述藉由《人肉叉燒包》、《陰陽路》所帶領出來的電影元素變化，事實上也是一種大膽宣稱——媒體社會當中的「真實」已經沒有本原，而是不斷在自我複製中創造它們本身／我們。這類命題在以港台為主的華語恐怖片中，不論是實質的手法變異（從鬼到社會性的恐怖），或是意義上的呈現（消費文化、媒體社會觀點介入傳統的辯證），都展現出港台恐怖片本身已經朝向新式發展——恐怖感由傳統、變更傳統、一直到社會性暗喻，走向對傳統懷舊卻又強調現世恐懼的弔詭命格。

2000年後的恐怖片經由跨國合資、電腦合成與動畫技術的發展，越來越逼真、越來越揚棄形而下的鬼物嚇人模式（如《暫時停止呼吸》中直接攻擊人類的殭屍），而走向「現代風險」的探討，而這種風險比起《陰陽路》系列帶出的社會脈絡式恐怖，是更直接的曝露在我們眼前，甚至「潛入身體」。

1. 《幽靈人間》

首先來看《幽靈人間》的分析（以第一集為例）。這部片的特殊之處與其說在於影片內容，不如說是其利用廣告來創造話題的特殊性。中國大陸網站《南方日報》（2001）曾報導：

許鞍華執導、舒淇主演的鬼怪片《幽靈人間》，文宣品於農曆七月半開始登上捷運列車，而許鞍華也將於本月⁴20日來台宣傳三天。許鞍華的電影《幽靈人間》海報由於過於驚悚，在香港被地鐵、公車等大眾交通工具禁貼，臺北捷運雖然願意刊登，不過也在幾個「特殊」的站禁貼，所謂「特殊」，就是指曾傳出靈異傳聞的站，以及靠近墳場的站。原本的宣傳文案「請勿超越靈界」

4.2001年9月。

也改成「請勿超越黃線」，恐怖電影海報，反而成了公益廣告。

該宣傳海報是一位畫成像「玉女」紙紮人的女鬼，與一千人一起坐在捷運車廂內的畫面。當時直接在香港遭到禁貼，而在台灣台北也是有條件的張貼。這除了最直接、最明顯表明透過文化共享性使我們感到恐懼的心因性效果之外，也展現出在當代的媒體效果上，不只要告訴我們什麼東西被行銷，而是要創造集體焦慮來增加商品的生活滲透性與社會基礎。

而廣告正是這種性質的產物，《幽靈人間》運用了廣告特性，把恐怖感滲透到每個人身上，並且利用捷運高度使用的必要性強迫進行「鬼故事」的傳道，這也就是「現代恐懼」的符號透過「與『真實』抗辯的過程來凸顯自己的存在」的明示，因為「恐懼」來源本身並沒有跳脫基本真實（仍利用「死人妝」來傳達華人對於喪葬、死亡的恐懼與悲傷），卻經由「好像會在捷運上遇到鬼」來營造最貼近、最真實的恐怖感。《幽靈人間》在整體手法與意義概念呈現上並沒有跳脫出中國傳統的「基本真實」，它仍有大量鬼魂附身、現世報等傳統的鬼魂觀念，它所呈現出最大的意義，是在於開啓了與廣告結合，配合現代人依賴交通工具（捷運）的需求強力行銷「恐怖感」，這類模式已經廣泛運用到公車車體廣告⁵、平面媒體等等，為的都是透過瞬間記憶強化商品訴求，以另一方面來說，也是「認知」（例如對恐怖的認知）與「認同」（如意識到恐怖感）開始以「共謀」身份遊走在大街小巷的現象，在此，恐怖的產生越發是動態歷史過程，「恐怖論述」本身是鑲嵌進現世生活，進而縮短恐怖的時效性，強化現世感受。

2. 《雙瞳》

《雙瞳》可說是國片近十年最賣座、與跨國集團合資的最佳寫

5. 這類的例子不勝枚舉，但是通常是有高度視覺刺激的圖像才會引起震撼。除了《幽靈人間》以外，尚有韓國片《鬼魅》以一家四口拍照、兩位女孩滿身是血坐在椅子上的公車廣告引起恐慌，還有美國片《大蟒蛇血蘭花》用蛇體包附受害者、人類只露出手掌無助求援的大幅公車廣告來宣傳，恐怖片的「擬像」已經不只在電影院中嚇人，它更進一步建構與生活的連結，創建出恐懼的「真實感」。

照，也可以說是2000年之後最創造話題的台灣恐怖片。在片中有許多二元對立的因子被默默探討，例如玄學對科學、瘋癲對理性、東方對西方、法律對民俗等等，這些元素不是空穴來風，而可看成是繼《臥虎藏龍》之後，由美國哥倫比亞公司出資、西方對於東方（尤其是中國）的神秘主義式幻想之表述。

首先，探討片中出現的「科學理性」如何被肢解摧殘。《雙瞳》顯示出早期從《鬼打鬼》、《暫時停止呼吸》系列克服「鬼物」的專業人士從道士變成警方人員的例子，顯示出現代恐懼的轉向——也就是不再視鬼物為超自然產物，而是「犯罪加害者」的走向。這個趨向顯示出港台恐怖片也越趨於「科學理性」的表徵（這可能是90年代以後港台恐怖片最大的共同點、亦是最大的顛覆施力點），可是相對的，《雙瞳》則是要利用這點反過來去質疑理性本身。由大衛摩斯（David Morse）飾演的美國FBI幹員，從頭到尾都反對以宗教、靈異的立場去偵辦案情，堅信唯有透過科學才能找到真相。這類實證主義的立場符合了西方自啟蒙運動以來一直崇尚的理性觀點，最明顯的一幕是當他與黃火土（梁家輝飾）在台灣路邊麵攤吃東西時，黃火土問他：「你們那邊都沒有妖魔鬼怪嗎？」，大衛回答：「我們會用法律制裁」，表徵出同是執法人員卻有不同辦案邏輯思維的衝突之處。後來大衛死了，居然死在自己拔掉自己舌頭的離奇死因上，我們可以看出，理性與科學的權威是如何被輕易的踐踏。在此，《雙瞳》也帶出了新的符號性轉變，由《人肉叉燒包》到《陰陽路》，都是與媒體社會互為因果的「外在性恐怖」（雖然觀眾是共謀，但畢竟兩者是不同的表現機構），在《雙瞳》這裡則是對於「內在理性」的批判，顯示出一條自90年代到2000年之後，華語恐怖片越來越深入刨挖「理性核心」的理路——意即對於整個「社會主體」以及生活在其中的「自我主體」的理性觀進行暴力分析的軸線，這樣的恐怖表述是更深入每個據理性為依歸的現代主體之體腔當中，來鋪陳恐怖的現世滲透。

再者，《雙瞳》也有兩個地方是利用像《人肉叉燒包》與新聞事

件互為「動態恐懼」的模式，利用了這點，強化了影片與現實生活的連繫關係。第一，是當第三件命案發生（牧師羅倫佐之死）時，由現實中的警政署長楊子敬在片中開記者會的片段。類似因犯罪事件而召開記者會的現實新聞相當廣泛，我們應該著重的不是戲劇與真實孰先孰後的問題，我們的生活早已在不分虛實的前提下以接收資訊，新聞與電影的情節都可能發生在我們生活周遭並成為我們的一部份。

其後是警方查到可疑宗教藏身處，進而遭到集體大屠殺之後透過連線報導方式的演繹手法。這種手法也是利用上述社會基礎來進行的，但值得一提的是，它與台灣整個對於神秘宗教感到惶恐不安的脈絡有關，也透過台灣電影少見的身體摧殘模式來凸顯其恐懼極大值。自1996年宋七力⁶宗教斃財事件曝光之後，整個台灣社會陷入對於宗教團體的恐慌，同時也勾勒出玄學與理性其實並沒有絕對的分際，無窮無盡，《雙瞳》便利用大殺戮的方式來呈現出對於神秘宗教團體所投射的不安，那一幕與警方人員展開搏鬥、利用銳劍將持槍警方砍得四分五裂的畫面，彷彿對於國家機器介入不法集團的執法能力做一蔑視，但同時，也是顯示國家以暴力手段介入人們對宗教信仰選擇的辯證關係，究竟在權威與個人選擇之間，誰才具有了真正的「理性」權衡力量？

從科學大敘事的架構一直濃縮到個體存在感與其互動環境的價值重構，《雙瞳》所透露出來的恐怖現世感之價值，便是悄悄將轉變中的恐懼向度展現出來，既是貼近每個人的，又是疏離難解的。這樣一

6. 宋七力1990年創設「中國天人合一境界學術研究協會」，1991年向「內政部」申請更名為「中國宋七力顯相協會」。在台北市還建起「宋七力顯相紀念館」。就是這樣一詐騙團夥，居然矇騙台灣約1萬名「信徒」，其中不乏高級知識分子、政界、商界人士。向他和「紀念館」贈房、贈車，奉獻「供養費」。短短幾年，宋等詐騙的錢物累計合新台幣30億元。之後，警方拘捕了宋七力及其團夥，台灣「高等法院」一審判決宋七力刑期7年。對此，宋七力表示不服，並提出了上訴。2002年底，台灣法院再度審理此案，由於被傳喚出庭的多位證人全部大翻供，異口同聲強調「沒有被宋七力詐騙」，台灣法院於2003年1月28日宣佈宋七力無罪。以上資料來源：<http://big5.chinataiwan.org/web/webportal/W2001175/A5632178.html>。

來，影片也就同時批判了「社會主體⁷」與「自我主體」的理性地位⁸，也顯示出新的恐怖符號轉向：自我存在感與理性的崩潰瓦解。

3. 《異度空間》、《見鬼》1

2000年之後的港台恐怖片，雖然不再全然依賴中國傳統元素、形而下的方式來呈現恐怖，但它們卻將恐怖與現實配合，轉入內在身體與思維的批判，這類變革在《異度空間》、《見鬼》當中被高度極限化，顯示現代理性與自我主體再次遭到無情的磨碎，似乎被連根拔起。

第一，兩片在探討「內在理性瓦解」的恐怖上有相同之處。兩片中都出現了「醫生」的職業，這種相較於「道士」更具社會專業形象、高度科學化的職門（而且都是西醫）反而成爲了強調神秘詭誕的恐怖片的元素，正是本研究宣稱的途徑：理性消亡的探討成爲當代社會的集體不安，它們比未知的鬼物還要可怕。在《雙瞳》中我們看到了西方執法權威的死亡，在《異度空間》與《見鬼》則看到了醫學體系的瓦解，說穿了，都是利用「理性／靈異」的對立面來呈現恐怖，勾勒出更爲真實的深層恐怖：社會專業機構（在此是醫療體系）

7. 當然，以國家機器囊括「社會主體」之全面性是有失偏頗的，但這裡所指稱的，是說一種國家機器對於維持社會整體的核心控制力，以社會控制的立場上來說，國家也有形塑社會主體、甚至是其中一個環節的命題。

8. 學者魏鈞（2004）曾經就《雙瞳》接受美方投資的映演模式指出，這種「好萊塢亞洲區域市場發展策略的實踐」，是一種不穩定的短期投資，而且受限於美方人員的干預指導，使得《雙瞳》在創作自主性與再現本地社會現象的基礎上甚至比小眾模式的藝術電影還不如。但本研究採取的觀點不同於政治經濟學的討論，而著重在文本內部的陳析，同時要指出，如《雙瞳》這類刻意將東方元素放大、呈現給異質文化出資者或消費者觀賞的電影，更是要選擇具區域代表性的文化特質，因此，可以說「再現本土現象」的模式被轉換到「誇張化」、「異想化」的向度裡去，而不是不足夠的問題，「再現」本身也不再能以區域觀點自圓其說，而必須加入他者的詮釋與關注。也因此，對異質文化的選擇性強調，已經變成2000年之後逐漸彰顯的電影手法，這種趨勢在下列的《三更》、《見鬼》系列中更可顯見。有關魏鈞教授的討論，可參見台灣社會研究季刊2004年9月刊，〈從在地走向全球：台灣電影全球化的歷程與類型初探〉。

可能無法「醫治」我們的不安，因為它們可能正是不安的來源、或正被本身的不安所困擾。《異度空間》裡面堅決不相信鬼神的心理醫生 Jim（張國榮飾演），為女主角章昕（林嘉欣飾）治療好常見鬼的幻覺之後，反而自己陷入少年時女友自殺的痛苦回憶中，而有嚴重的夢遊症，後來更諷刺的「見到鬼了」，完全走向自己所不相信的極端，正是這種體系瓦解的象徵。

第二，則是「我」(I) 的不確定性。「清醒的我正在夢遊，而夢遊的我卻可能失眠」這種無法得知自我行為的恐怖，正是對自我主體的極致剝削。雖然，在早期對這種無法自我控制的行為從「中邪」、「瘋癲」、「鬼上身」的歸類，過渡到「精神病理學」的醫學分工，但是基本上並沒有解除「症狀」本身所帶來的恐怖感，藥物的介入反而產生了新的身體恐怖。而且早期連醫學界都無法對於此症做明確病因解釋，導致泛指它們為「神經病」（國家衛生研究院電子報，2004）：

常見的精神疾病分為兩個範疇，一是精神病（psychosis）；一是精神官能症（neurosis）；前者如精神分裂症、情感型精神病、妄想症等，後者如精神官能性憂鬱症、廣泛性焦慮症、畏懼症等。精神疾病類別中的「精神官能症」，主要是指病人於心理、社會適應上的障礙，過去曾被誤稱為神經病，因為醫學家認為此病會出現神經細胞功能的障礙所致。但是爾後醫學研究發現，精神官能症有其生物性、社會性以及心理上的因素，發病的因素並非一端，因此，為了強調精神心理的因素，將之命名「精神官能症」。

「精神官能症」相較於「精神病」已經成為高滲透性的現代疾病，來自壓力與競爭的社會環境當中；根據國家衛生研究所指出（2004）台灣每一百人就有九人曾罹患此症，而它的威力是現代普遍社會的通敵，不僅發生在華人地區。我們可以發現，因為沾染精神官能症而無法行使「自我」的恐怖已經成為「理性」的頭號敵人，它能

使我們摧毀自己與他人。在《異度空間》裡患有嚴重夢遊症而喪失行為控制能力的張國榮，在現實生活中也墜樓身亡，更為此一病症矇上了以現實為基礎的恐怖色彩。

再者，「我」(I)的不確定性亦來自「我亦非我」的理性消亡，不只來自精神疾病的騷擾，在《見鬼1》當中，則更直接把換過眼角膜的病患（非精神病患者）在適應過程中，竟然發現鏡中所看到的不是自己的「自我認識恐怖」擺在檯面，相較於病理性成因而無法運用理性認識自我、控制自我的恐慌，重新告訴自己「原來我不是這樣」的身份撕裂更是對「理性」所建構出來的主體進行了至高的泯滅，此種角色內衝突成為現代壓力的肇因之一，無法透過自己眼睛來認識自己的深層恐怖就如同現世中人格分裂、憂鬱症、躁鬱症所引發的當代問題，持續困擾著我們。

五、結論

在華語恐怖片當中，自1985年《暫時停止呼吸》以來，到2002年的《見鬼》，都反映出一種符號變體的向度：從採借自中國傳統的鬼物表述到自我理性崩解，由過去完成式到現在進行式的恐怖文化再現。《暫時停止呼吸》大量採借中國傳統的恐怖元素，如殭屍；《倩女幽魂》帶動「鬼與人無異」的符號概念以後，螢幕上的恐怖來源不再是醜惡莫名的鬼物，這個效果被運用在1993年的《人肉叉燒包》，此片為華語恐怖片帶來了重大符號轉折：他人取代未知鬼物成為最大恐怖來源，以及利用真實事件來營造「真實」。再來的《陰陽路》系列也利用許多消費文化的產品來述說現代鬼故事（如《壹週刊》），這兩部90年代之後的重要系列都顯示出「媒體」所帶來的風險——它們形塑出「唯有媒體才是真實」與媒體高度監控的恐怖——卻也在娛樂消費的概念中除罪化，這反而是新的恐怖來源了。至於2000年以後，《幽靈人間》運用廣告將恐怖感滲透到日常生活，《雙瞳》、《異度空間》、《見鬼》，則把恐怖符號由外在性的媒體恐慌，轉到對

於「理性」的解構——「自我存在感」與整體「社會理性」到底存在與否？或有什麼存在價值？它們都顯示出一種符號轉向：尋求恐怖感的個人深化。

在當代社會裡，對於整體社會與自我的懷疑取代了鬼物成為更深的恐懼，而此一過程是循序漸進的，由遠到近，可以下圖示之：

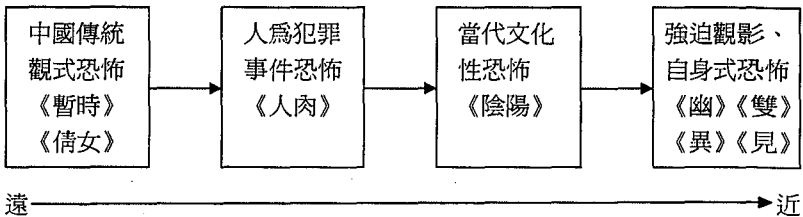


圖2 研究論點示意圖

由圖2可知，約二十年間華語恐怖片的論述，就是一種從中國傳統觀到越發加強現世感的恐怖鋪陳，這意味著對於「鬼物」的恐懼不若面臨整體文化、自身主體性崩潰時來得更加深厚，由電影的再現裡，我們可以窺視現代人的深層焦慮，而以此焦慮為基底的電影再現亦將會延續下去。

參考書目

中文部分：

- King, Geoff & Tanya Krzwinska, 2003, 《科幻電影奇航》(魏玟譯), 台北: 書林。
- Neuman, W. Lawrence, 2002, 《當代社會研究法》(王佳煌, 潘中道譯), 台北: 學富。

- Wells, Paul, 2003, 《戰慄恐怖片》(彭小芬譯), 台北: 書林。
- 黃文博, 1992, 《台灣信仰傳奇》, 台北: 臺原。
- 陳向明, 2000, 《質的研究方法與社會科學研究》, 北京: 教育科學出版社。
- 焦雄屏, 1994, 《閱讀主流電影》, 台北: 遠流。
- 楊海明等編, 1993, 《世界電影百科全書》, 北京: 社會科學文獻出版社。
- 林彥甫, 1996, 《觀看恐怖電影的心理機制——以「認同」分析「半夜鬼上床」》, 交通大學傳播研究所碩士論文。
- 沈清松, 1993, 〈從現代到後現代〉, 《哲學雜誌》, 4: 4-25。
- 聞天祥, 2000, 〈嚇不死你, 就感動死你——淺談華語電影中的鬼〉, 《聯合文學》, 16(1): 74-77。
- 劉柏君, 2003, 〈華語電影中「鬼」之形象的轉變〉, 《當代》, 189: 56-67。
- 影響雜誌編輯部, 1997, 〈妖魅出櫃——你看見魔鬼的顏色嗎? 東方鬼片的主題視野〉, 《影響雜誌》, 87: 16-28。
- 謝旭洲, 1999, 〈觀看恐怖片與觀眾的驚嚇反應研究: 以日片《七夜怪談》為例〉, 《民意研究季刊》, 210: 90-117。
- 羅燦瑛, 1998, 〈性暴力的文化再現: 港台強暴電影的文本分析〉, 《新聞學研究》, 57: 159-190。
- 吳文智, 1998/09/20, 《從驚悚到荒誕電影鬼的形象變遷》, <http://www.cdn.com.tw/daily/1998/09/20/text/870920i3.htm>
- 南方日報, 〈幽靈人間海報驚悚臺北遭禁貼〉, http://ent.163.com/edit/010904/010904_99925.html (2001/09/04)
- 國家衛生研究所, 2004/08/19, 〈認識精神性疾病——現代人健康新概念〉, 《國家衛生研究所電子報第 60 期》, http://sars.nhri.org.tw/enews/enews_list_new3.php?volume_indx=60&enews_dt=2004-08-19

陳明輝，2003/07/24，〈千機變大熱 殭屍片死灰復燃〉，《網易娛樂頻道》，http://ent.163.com/ent_2003/editor/030724/030724_181218.html

英文部分：

Crane, Lake Jonathan, 1994, *Terror and Everyday Life — Singular Moments in the History of the Horror film*, London: Sage.

Neale, Steve, 2000, *Genre and Hollywood*, London and New York: Routledge.

Tudor, Andrew, 1989, *Monster and Mad Scientists — A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Basil Blackwell.