

南 華 大 學

社 會 學 研 究 所

碩 士 論 文

仿真的再現 1980-2004 華語恐怖電影的後現代

轉折

The Representation of Simulation: A Postmodern

Turn of Chinese Horror Film, 1980-2004

指導教授：周 平博士

研究生：郭宏昇

中華民國九十四年五月六日

南 華 大 學

社 會 學

碩 士 學 位 論 文

仿真的再現—1980-2004 華語恐怖電影的後現代轉折

The Representation of Simulation: A Postmodern Turn of Chinese

Horror Film, 1980-2004

研究生： 鄧宏昇

經考試合格特此證明

口試委員： 鄧川雄

梁雅仲

周平

指導教授： 周平

所 長： 蔡本輝

口試日期：中華民國 94 年 05 月 06 日

？。

荒雨綻開最後一道傷口
音爆的震波凝轉整片宇宙
誰從夢境驚醒
張開喉嚨嘶吼
擰緊失落的水龍頭？

周延，平順
不似腦波紛動的惶恐
我企圖舞動亂伐之劍
擊裂破敗的白色圍牆
追尋向光自由

戀情在一次青春之後火化
隨著空氣揚灰
而死亡卻永遠不是死亡
只是幾許過度的借用

從仿真到再現
虛構謀殺了堅實的向度
人們拋棄姓名誌銘 從問號到句點
信仰最後的墓誌銘 從問號到句點
也無心的車禍。

周平教授讓我把論文當成創作來寫，我比其他人幸運太多，沒有因為論文變成泌尿或性功能障礙，他是一個頭髮不多但才情卻比 101 大樓還高五公分的天才型教授。對鄒川雄教授與莊雅仲教授的賞識我懷著最猛烈的感激，而父母的栽培之恩因無法在此寫盡且必須以行動實踐索性不寫。佳憶是最 in 的高雄妹，貴婦怡潔常提供我高科技數位產品，小黃是我見過最有社會學 sense 的台客，阿展的頭遠遠看有兩個(近看八個)，郁軒叫我不太「搖擺」結果自己也差不多，芳哲璧娟讓我看到農夫的愛情動力學，映潔有愛心卻常讓我以為她沒有影子，凱銘則偶爾顯靈與我聊天，大家豐富了我的碩士生涯，以及依潔，我前女友，沒有妳的堅持我不會認識愛情，然後把這份遺憾轉為八十七天完成論文的瘋狂動力。過幾年再看這文字，我一定會覺得自己是個瘋子(一直是吧?)，但機會難得，悲傷在某種程度就是成功的介力。膜拜短短兩年的光點記憶，與從不回頭的分分钟，是為謝辭。

94.05.06 是小冰口試日於嘉義民雄隔音不好小鬼屋

中文摘要

當後現代主義席捲了文化各種層面，於其中製產出來的文本模式也出現了轉折。華語恐怖片從 1980 年由《鬼打鬼》(Encounter of the Spooky Kind)造成殭屍系列炫風之後，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。到了兩千年之後，《幽靈人間》系列(Visible Secret)、《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，但這種焦慮也以「擬像」的態勢不經意的曝露在我們眼前，而成為與真實有所隔離的「新真實」。我們可以從這樣的擬像性格中抽離出一些後現代文化的軌跡，以及觀看自身悄悄接受符號變體的過程。

本研究採取布希亞的擬像四階變化觀點，選取華語恐怖片共 22 部，企圖勾勒出電影符號如何形成對「恐怖」與「鬼物」認知的後現代變體作用，與它們如何反過來呈現出後現代荒蕪的社會景像。但相對地，本研究棄絕形而上、以及極端布希亞立場的聲稱，因此在採取他的立場時亦有所保留。

關鍵字:尚 布希亞、後現代、擬像、華語恐怖電影、符號

Abstract

All cultural spheres are infiltrated by postmodernism, in which the metamorphosis of textual genre has proliferated. Since Chinese-speaking horror film has provoked a fashionable current starting with “Encounter of the Spooky Kind” 1980, 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 “Visible Secret” series and “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. The anxiety was insensitively exposed before us in terms of “simulation”, which becomes “new reality” rather than reality. From the simulation style we can extricate some postmodern cultural tracks, and thus to gaze the process of semiotic metamorphosis of viewers themselves.

This research takes on the analytical strategy of the four steps of simulation of the Baudrillard's, to analyze 22 pieces of Chinese-speaking horror film, in order to sketch out how the films' signification formulates an effect of postmodern mutation concerning the cognition of “horror” and “ghost matter”, and how they conversely reveals the barren social scene of postmodernism. However, in contrast, this research abandons metaphysics, and the extremist claim of Baudrillard's. Hence, while adopting his analytical strategy some reservation is sustained.

Keywords: Jean Baudrillard, Postmodern, Simulation, Chinese-speaking Horror Film, Sign

目錄

第一章	緊縛的背後靈 恐怖魅力流變.....	1
第一節	繾綣時代的驚人「魅」力.....	1
第二節	我們要的不多 論文分析的目的.....	6
第二章	絕美發聲 華語恐怖片的驚聲尖叫.....	7
第一節	同卵述異 恐怖電影與社會實踐.....	8
第二節	遭遇塑身的靈體!布希亞「擬像」理論與恐怖電影的纏繞關係	13
第三節	附身在中國誌怪文學與民間信仰的基底靈魂.....	18
第三章	到了開棺時刻!準備一把掘土的研究方法!.....	37
第一節	它們應該有什麼鬼樣子?.....	37
第二節	哪些鬼眾在這裡喧囂?.....	37
第三節	掘土工具 悄悄開棺的策略.....	39
第四節	拆解骨架.....	42
第五節	那些鬼事不處理,或是,管理它們的預設前提?.....	43
第四章	窺視裸體恐怖片 褪下它們的神秘外衣!.....	45
第一節	符號反映基本真實 中國傳統文化的「真實」 《鬼打鬼》.....	45
第二節	符號扭曲或掩蓋真實 《暫時停止呼吸》系列、《倩女幽魂》與《胭脂扣》.....	49
第三節	符號使真實缺席 鬼有比人可怕嗎? 由《人肉叉燒包》的「人魔」肆虐到《怪談協會》、《陰陽路》之現代荒誕	59
第四節	繽紛千禧年!擬像無涉於真實了嗎? 眼花撩亂的擬像市場	73
第五章	群魔入甕(結論)	96
第一節	研究彙歸.....	96
第二節	日後研究建議.....	106
誌異考掘		107

表次

表一	恐怖電影敘事的基本對照	12
表二	1980-1990 年後港台與西方恐怖電影的鬼物特質比較一覽表	21
表三	研究文本一覽表	38
表四	《鬼打鬼》出現之茅山道術可查證部份對照表	48
表五	《暫時停止呼吸》系列曾出現過的新文化表演形式一覽表	51
表六	《聊齋誌異》與《倩女幽魂》差異比較一覽表	54
表七	《聊齋誌異》與《倩女幽魂》相同處比較一覽表	55
表八	「中國鬼物傳說」與「鬼故事」的差異比較一覽表	65
表九	《見鬼 1》《見鬼 2》《三更》對於泰國異想化之層面一覽表	86
表十	片段鬼故事系列與《搞鬼》不同敘事之比較	90
表十一	「拼貼式作品」與「系列式作品」邏輯相異一覽表	93

圖次

圖一	文本討論預設圖	6
圖二	研究架構圖	42
圖三	真實轉換為擬像示意圖	62
圖四	1980 年到 1990 年電影恐懼符號轉折示意圖	71
圖五	研究發現關係彙整圖	105

第一章 緊縛的背後靈 恐怖魅力流變

第一節 繾綣時代的驚人「魅」力

透過殘酷的眼睛，我們穿刺世界的臂軸，以及自身的恐懼。人類的歷史便是在和平與暴力的幅輳裡誕生，於是眾神喧嘩，人兀自扮演著嗜血的獨角獸，衝撞，正邪雙面鏡瞬時皸裂，切割滿室擬像。事實上，我們正邂逅一股喜悅，所有的論述開始亂倫，逆飲彼此身上泥濘的血水，殖產出禁忌的雙瞳，那正是後現代世界背叛一切思想上的血親，為多元論述開始的一場變態證婚。而在這場盛（聖）宴中，原本被安排好遵循傳統、自然反應的恐懼感，也肢解自我身軀，棄屍在一片後現代廣袤的厄夜叢林裡，甚或低迴在幽靈人間不肯離去——只為每天嚇你八小時。在這裡，恐懼感畏懼著它自己，怕自己深覆了擬像而不再為人所恐懼，所以它力求上進，編制虛擬密碼，圍繞著擬像而自轉，藏身在恐怖電影中供我們領取，彷彿一帖靈籤消解世界不安，即使它本身就企求著不安。後現代中的恐怖電影，交媾出兩者聯姻後的文化體現，是甜美的幽魂倩女，一廂濃郁醉目的胭脂水粉，著實讓我們暫時停止了呼吸。

本研究企圖以布希亞的「擬像」後現代觀點為拆解策略，經由其不安世俗的血液流動以換取觀影思索上的幾枚活氧。接下來，且讓我們關閉臉上的括約肌，禁止一切廢話阻斷恐懼的喜悅。

一、後現代拼圖 我們命定的拆解？

要追溯「後現代」的起源，事實上它如同「現代主義」一樣，兩者都不是誕生於歐洲或美國的知識重鎮，而是來自於拉丁美洲的西語國家；「後現代主義」的首度擅場，是在 1930 年代的西語系世界，遠比它在美國或英國的出現早了一個世代（Anderson, 1999: 2）。狄歐尼斯（Federico de Onis）被視為第一個使用「後現代主義」一詞的人，這個詞彙當時被用來指稱「在現代主義自身中一種保守的反射」，其最大的特色是在於給予女性一種全新而真實的呈現（Anderson, 1999: 2）。一直要到七十年代，「後現代」一詞才開始普遍，約 1980 年代甚至出現了如尚·布希亞（Jean Baudrillard）這樣較為激

進的後現代主義者。

簡單來說，後現代被看作是一種相對於「現代社會」所體現的文化現象。英國社會學家麥克 費塞斯通 (Mike Featherston) 就曾經寫道，「說起後現代性，就意味著一個時代的轉變，或者說，它意味著具有自己獨特組織原則的新的社會整體的出現，意味著與現代性的斷裂」(Featherston, 2000: 4)。現代性作為一種群眾認同的特質描述，和消費文化透過主要的方式連結在一起，首先，個體選擇支配我們社會性感受的隱喻；在自我需求或追求自我下所進行的個體選擇，逐漸成為理解社會行動和結構的方式，透過消費的想像能夠取得對現代認同的絕佳認識 (Slater, 2003: 147)。然而，在類似布希亞 (Jean Baudrillard) 所提出的「後現代」論點當中，消費文化與電子媒體的誕生是一種使人們去卻人性的武器，也透過「擬像」的再製讓我們無法辨別虛實，進而承認擬像符號本身所創建出來的真實。在這個論點之下，我們可以很明顯的歸納出「後現代」之於標榜著科學理性、進步的「現代性」有什麼樣的「斷裂」：仿真、去中心化 (decentering)、符號大於物質生產關係的邏輯、意義複製等等，都是後現代社會的特徵之一。然而，這種從西方世界崛起的文化現象，在過渡到華人社會時，有著什麼樣的意義與理解？中國學者就曾經針對此一議題提出說明，認為後現代性絕不僅僅是一種與我們無關的西方話語，而是滲透於我們語言與生存的生活現實；問題不在於後現代及其所代表的一切是否已在華語文化中產生影響，而是這種影響究竟將我們置於何種處境之中，後現代主義一旦成為一種國際性的文化現象，它就不再是第一世界特有的區域性概念，而是在異質文化中翻滾、交揉與重構 (張頤武, 1997: 58-59)。

而在我們的生活世界中，我們如何透過感官來確認後現代處境？而這股思潮如何在現代文化中產生效果？這個理由促發了本研究動機，並選擇以 1980-2004 港台恐怖電影為研究對象，利用法國社會學家布希亞所提出的「擬像」(simulation) 四重分析加以論述 (理論部份將於第二章討論)，目的不在於批判這些文化現象，也不著重在恐怖片做為消費文化一環的政治經濟學討論，而是透過此一時空脈絡下的電影再現，抽離出華語恐怖片的後現代轉折及其表現。以下我們將進入一個妖言惑眾的世界，看待影像如何蠱惑我們自身。

二、恐怖是各位失蹤的孩子，但他始終不曾離去 好個鬼東西！

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》裡的 Jason Voorhees、《半夜鬼上床》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。

而相較於好萊塢，華語世界的「鬼片」與「恐怖片」更是模糊的類型分屬。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)，而依據學者 Christine Gledhill 指出，通俗劇與寫實主義向來都有很大的

關係，通俗劇不僅是一種美學形式，亦是一種看世界的方法（劉佳玲，2000：10）。這裡所指的「寫實主義」不完全等同繪畫藝術中將所見到的東西依原貌再現於畫布上的「剪影」技術，而是透過對世界生活的高度掌握，將其文化內涵轉化在戲劇中的表現，而文化內涵本身就可能是荒謬而非理性的，因此不能將「寫實主義」等同於一般照相，必須參照特定的文化脈絡加以理解。在這一個層次上，當我們涉及到「後現代」的討論時，就不會與「寫實主義」產生衝突。職此，透過對港台鬼片的脈絡分析，了解「鬼」的形象在華語世界的電影再現體系裡與西方不同（或相仿）的論述觀點，鬼魅不直接等同殘害人類、殺戮的象徵，甚至成為黑色幽默的素材，類似如此通俗劇的表現手法，正是港台恐怖電影一種文化精髓的體現，同時也是我族意志的揚灰。

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，符合布希亞仿真的第一階段：符號反應出基本「真實」。

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。許多人沒有注意，由《鬼打鬼》到《暫時停止呼吸》系列的轉折，開啟了華語恐怖片另一波擬像時期，在《鬼打鬼》中的張大膽（洪金寶飾演）在古厝遇到殭屍時並沒有「暫時停止呼吸」，被觀眾視之為理所當然的「防屍絕招」，事實上是電影純粹的表現手法，甚至與中國傳統驅鬼術都沒有太大關係，第二階段：符號「扭曲」或「掩飾」真實，已經表露無遺。

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

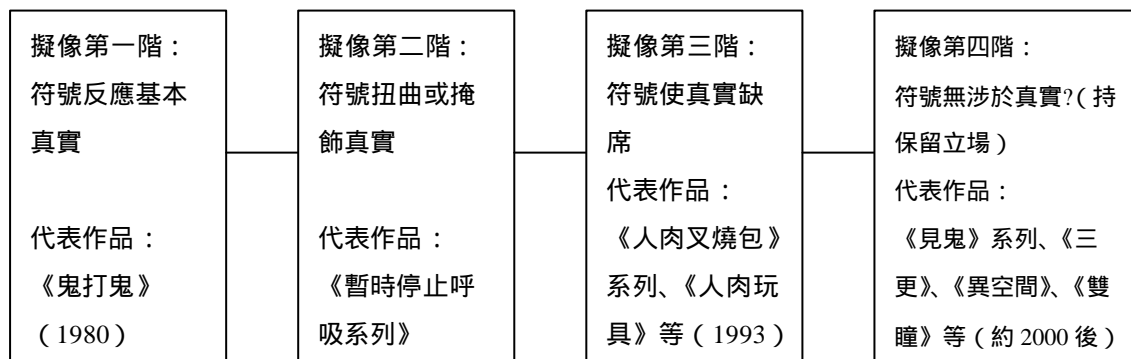
當盛行，這個電影類型後來影響了1990年代之際，恐怖片與社會寫實片、三級片融合的趨勢，這也使得華語世界的恐怖電影類型更無法以單一元素視之。而所謂的「社會寫實片」，標榜著以社會犯罪實例為基調的電影敘事手法，被一再的複製與重構之後，已經無法去辨別原先的「真實程度」，這與布希亞所提出的「擬像」(simulation) 概念不謀而合，透過「社會寫實」的符號流通，以此為基礎的恐怖電影已經不需要去查證個別歷史，因為它本身就足以創造歷史，這也體現出布希亞擬像第三階段：「符號使真實缺席」的預示。。到了90年代，開創恐怖喜鬧片風潮的便是《陰陽路》(劉柏君，2003：58)，這個系列作品可以視為是80年代黑色幽默鬼片的時裝版，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展獲。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，這裡開始了布希亞擬像第四階段的討論：符號變得只是擬像，無涉於真實，甚至已然是超真實了(hyperreality)。也就是說在後現代的處境中，意義已經不需要透過自己「被認知為真實」的前提來傳衍，反之，越是虛擬的出處越能創建出文化的真實，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。也就是這樣，我們透過對虛構對象的理解與認識，等同將自身蝸居於擬像影室裡，享受如《入侵腦細胞》當中被切割肢體的殘馬仍血肉活熱的快感。

本論文觀察到此一現象，便企圖將 1980 到 2004 年的華語恐怖片視為研究文本，選了 22 部在當時造成熱潮的影片，用以分析透過電影再現出來的華人世界，是如何呈現出「鬼」以及「恐懼」的後現代特徵。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擬像規則，或是拋棄了何種命定觀點。

第二節 我們要的不多 論文分析的目的

本研究利用法國社會學家尚 布希亞 (Jean Baudrillard) 對於「擬像」的後現代分析觀點，抽離出港台恐怖電影在時空轉變中，所呈現的符號變異，藉以突顯出華語恐怖片的後現代轉折，與它們如何「鑲嵌」於後現代荒蕪的社會景像之中。可是在第四階段裡，不能將所有電影當成是全然的擬像體系，本研究宣稱，在此階段的恐怖表達方式是複合的，同時存有後現代特性卻也遺留傳統的鬼物表達方式，因此在文獻部份討論到「擬像第四階段」時，除了理論本身的不變性交待以外，也對於布希亞理論有所採借與保留。

基本的文本討論規律如下：



圖一 文本討論預設圖

第二章 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，以後現代觀點、將華語恐怖片系統化整理的文獻仍付之闕如。到了2004年，由南華大學傳播研究所孫郁文所發表的會議¹論文《「見」鬼?「建」鬼?從東方鬼電影看鬼的存在意涵》，則是與本研究最為相近的論文，但它是從宗教觀點，去分析「鬼片」之中所散播的中心思想，如勸人向善、「人在做，天在看」等核心，題材十分新穎，宗教觀在影片中所呈現的正面宣導作用也不可否認，但本研究認為，此論文無法解釋「鬼」從自古以來具有的「善惡觀」，透過電影再現以及整個社會價值觀介入之後所呈現的改變（如媒體社會的誕生），以及「恐怖感」真的需要「鬼」的形象才能營造出來嗎？還是經過時間遞嬗，「恐怖感」由「鬼」變到了其他的恐懼來源？職此，本研究企圖跳脫固有的意義規範，運用後現代的「擬像」理論去分析華語「恐怖片」的演變轉向。在此，用「恐怖片」去取代「鬼片」，便是指「恐怖感」不是透過「鬼」才得以成立的預設，在眾多電影類型無法截然二分的狀況下，本研究認為用「恐怖片」一詞是比較妥當而具包容力的。

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的翻譯本，算是可以在分析華語恐怖片時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華語恐怖片敘事手法的轉變以社會性意涵加以視之的作品，之所以稱它們為「報導」是因為其缺乏了文化、社會等方方面面的檢視，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，本研究算是國內以後現代觀點分析華語恐怖片的啟始，也因為如此，在回顧文獻時必須回溯到中國誌怪文學中的鬼物再現、電影、文化研究、後現代主義、

¹ 2004年12月18日至19日由交通大學社會與文化研究所與文化研究學會主辦，假人社二館舉行的「疆界/將屆——2004年文化研究學生論文研討會」。

以及布希亞本人既有的宣稱，並借用好萊塢恐怖電影的寫作分析模式，以利後續研究。職此，文獻探討的部份以下列各小節表述：

第一節 同卵述異 恐怖電影與社會實踐

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。羅燦瑛（1998：160）亦曾經說道，「對於無憂無慮的閱聽人而言，觀賞電影只是一種消遣娛樂；對於憂心忡忡的研究者而言，電影則是一種文化再現的形式（cultural representation）。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」。基本上，「電影再現文化真實」是許多電影實踐論的基調，這預設了「社會造就電影」的先後位階關係，但是對本研究而言，電影在歷史進程中固然有其社會實踐效用，但到了後現代社會，它已經不再是社會價值的代言者，反而以新的「擬像真實」去進行社會實踐，不是它喪失了實踐效果，而是實踐的形式轉換了，甚或是我們不得不遵循它的新實踐模式——也就是新的文化思維的創生與接納。

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）。可是到了後現代，以主體之姿去呈現並加以掌握世界的理性觀，受到了批判與質疑。包括在傅柯²、布希亞那裡，都對於「主體」的能動性與創生機制有了重新界定。尤其在布希亞的眼裡，「再現」已在媒體短暫、快速、不斷複製的邏輯中消失殆盡，我們所認知的「真實再現」事實上是不復存在的，當然也就沒有所謂「理性」的主體存在。而本文所採取的立場，可分為兩類，一是採借他的理論能動性，一是棄絕虛無主義的討論，避免研究本身的立場不一：

² 傅柯認為，主體是被權力所創造出來的結果，這正是與現代性中「主體本身就在那裡施以理性」的觀念相左，但由於本文不討論傅柯，因此只以註解簡介，不做複雜討論。

1. 反對立場

本文採用「再現」存在的立場，認為電影仍無法脫離當代社會的指涉關係，一旦電影失去再現功能，便預示了其剷除社會根基的危險，無法再由其中去觀察當代文化的展演脈絡。再者，布希亞所謂的「歷史終結」本研究也採取不同看法，對於布希亞而言後現代充斥擬仿的表演使得歷史死亡在意義的喪失裡，但本研究則是宣稱，歷史的生命是以另一種方式呈現與行動者、現世生活的扣連，它雖然不再是長遠的唯一敘事，但它反而透過與現世生活的實踐產生新的文化效果。

2. 贊成立場

接受布希亞對於「再現」本質的批判，如果「理性」本身是可以透視一切的至高無上工具，那它本身就是非理性的。因此本研究採取的立場是，「再現」不應是現代性所宣稱能以理性加以掌握的東西，相反的，它正是透過多元與不斷更生的過程才得以創生的流動性現象，否則，我們將無法得知特定時代裡「再現」為何會有異質的表現方式。

3. 對於「文化真實」的立場澄清

對於布希亞而言，「文化真實」不是消失了，卻是以「擬像」的姿態「比真實更為真實」，就是「超真實」(hyperreality)，這此宣稱中認為一切文化建構都是「虛擬」的，意義只在它被「偽裝」成文化的同時才有價值。但本研究所稱的「文化真實」，則是從特定文化社會脈絡當中抽離出來的共享價值，因此也才具有「再現」的可能。而本研究所稱的「文化真實」與布希亞最大的差別，在於承認文化實象的具體作用，雖然它不斷在變體，也具有想像特質，但仍然存在著當代價值的軌跡，不全然是「無涉於真實」的完全擬像而已。職此，本研究雖然仍以「擬像」來稱呼以下的研究，但在策略層次上與原典有不同看法，「擬像」本身的合法性仍是奠基在一定程度的文化真實之上，有某種「再現」的功能，並非獨立存在。

解釋過本研究的立場之後，就必須討論「電影」做為人類社會「再現」的運作前提，以及它的「文本」性質。在電影理論家梅茲 (Christian Metz) 的觀點中，觀眾並不是個

人(individual),而被視為一種透過電影機構所生產、再現的人為建構(artificial construct),在某中意義上,電影是透過「虛擬效果」(fiction-effect)來建構其觀眾(林彥甫, 1996 : 19)。有了觀眾將電影傳播出來的影像視為「真實」的前提,才能使電影再現成為可能,「電影對於觀眾有極大的吸引力,因為它再現出來對某種真實的印象(impression of reality),而這種真實印象則是由作夢的情境強化;電影創造真實感,但這種真實感卻是一種整體效果,它創造觀眾,卻不受真實的完全制約」(林彥甫, 1996 : 19)。

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,甚至這股思潮擴及到製產這些影片的資本主義社會之批判上,或是了解這些影片所身處的政治處境(焦雄屏, 1994 : 132),也就是上述所說的「新世界的恐怖」。

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」在心理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。

著名的女性主義電影理論家與流行文化觀察家茱蒂斯 哈柏斯坦（Judith Halberstam）就說：「恐怖是一個體系（就像心理學）而不是一個特殊的個體，恐怖的惡是如出一轍而且難咎其責的」（Halberstam, 1999：1）。而喬埃斯（James Joyce）就認為「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」而不失娛樂化的文化體系，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。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（如東西不見了又出來）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。電影理論家羅賓 伍德曾說（焦雄屏，1994：195）：

恐怖片真正的主題是掙扎、了解我們文明所壓抑或壓制的事物。這些被壓抑、壓制的事物，如同我們的惡夢般，以戲劇化的姿態，重新被視為令人恐怖及害怕的對象，所謂「快樂的結局」，即是恢復壓抑狀況的典型。

也就是說，恐怖片透過對文明限制的顛覆與破壞，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。表現主義電影的中心是孤獨的英雄，是同守舊的「物的世界」做絕望鬥爭的那種絕對永恆的「自我」體現，它呈現出否定「以藝術反映現實」的原則，認為現實只是人的「內心視象」的投影，結果是，力圖強烈地自我表現的表現主義式探索，朝向了無政府主義的態度、充斥了反逆的政治經濟學色彩（楊海明編，1993：61）。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）：

表一 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」）

由上表可以得知，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(如牽亡魂、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。

第二節 遭遇塑身的靈體!布希亞「擬像」理論與恐怖電影的纏繞關係

後現代美學最典型的表現,不是諷刺性的模仿,而是擬仿(pastiche),一種空洞而中立的模擬,沒有原創與神秘性,可以說是朝向「文本互涉」與詹明信(Fredric Jameson)所說的「任意生吞所有古老風格」的方向邁進(Stam, 2002: 408)。李黛顰(2004)就曾經指出後現代主義的具有「多重不確定性(indeterminancies)解構、普遍內存性(immanences)人運用自己創造的象徵記號建構其宇宙,虛構與紀實的混合」的特質,在「普遍內存性」的面向上,則特別符合布希亞的宣稱。

在法國社會學家布希亞(Jean Baudrillard)雖然他自己不願以社會學家自稱的後現代主義裡,去除原點(original)注重符號運動的模式,一般被視為是摒棄馬克思(Karl Marx)以生產關係作為社會形構的論點,而將「符號」的象徵性力量做為交換客體的社會特徵。他對於電視、廣告等媒體的社會作用,有獨到的「擬像」分析論點,也使得後現代的虛無美學理論化,甚至被引用到電影研究的領域上。Stam(2002: 408)就曾寫道:「後現代主義,像是一種論述的框架,藉著強調風格化的轉向,形成各種形式的電影,而豐富了電影理論與分析。」

本研究之所以採用布希亞對於後現代文本的解釋，是在於他對「真實」反叛（省）所提出的「擬像」概念（下面將進一步討論何謂「擬像」），有助於本研究在分析恐怖電影時能夠對於其中的「文化真實性」之流動變化作一剖析，以回答一個核心問題：由華語恐怖片的演變當中，什麼東西被拿來當作「文化真實」的恐怖因子？而這些因子又如何異同，並與當代社會文化進行互動？

對於布希亞而言，新時代的特點就是仿真，也就是經由仿真的過程，原先以物質生產做為社會動力，現在已經被符號的生產與擴散所取代。正揭示出在布希亞的想法裡，符號與真實的關係並非先驗性的理論問題，而變成了歷史過程中轉變的問題（陳光興，1992：196）。他並在1983年提出了「擬像」變化的四階段，符號便藉由這些過程無限度的擬仿，生產出無數個「擬像」（Stam，2002：410）：

第一階段：符號反應出基本真實

第二階段：符號掩飾或扭曲事實

第三階段：符號使得真實缺席

第四階段：符號只是擬像，也就是一種純粹的模擬，與真實沒有任何指涉。

基本上，在前三者的範疇裡，仍是屬於「再現」的層次，在第四層次中進入了「擬像」的秩序（the other of simulation），與前三者不同的地方在於擬像拋棄了可加以追蹤的指涉體，以及對真實的否認（陳光興，1992：194）。而到底什麼是「擬像」？簡單的說，就是一種「沒有原本的副本」（a copy without original）（E.C.Cuff等，2003：382），它不依靠著複製真實來確證自己而獨立存在，甚至成為真實的一部份。也就在這層次上，「擬像」在分析恐怖電影的作用裡，就可以再現出本身無法以科學來實證的「恐怖文化」，是怎麼樣在時代的轉變中，一步步重新採借「如實」的文化印象來創造自身？

朱元鴻（1996：28-29）曾經指出，在「擬像」的層次裡，空間上的透視距離隨著電子化、磁化、半導體化的「網路」連繫而逐漸密合，「真實，既不現實，也不理念化，而是超真實化了；超真實並沒有粗暴的破壞真實，而是將它提高到與『模型』同位而令其作廢」。他更進一步註解，現在所有的媒介與資訊都在生產這種超真實³，訪問、實況、

³ 以台灣電視節目為例，2000年開播的《TV三賤客》首開類似現場捉姦、以媒體介入並演繹他人感情私生活的綜藝單元——TV搜查線，將私領域與媒體傳播的界線與真實性問題大幅炒作，利用「生活擬像」

媒介的鏡頭，策劃的、編輯的、放大的、特寫的，將真實帶到我們的眼前，但太過接近了，使得我們連看清真實所採取的距離都沒有了，因為在媒體與資訊網路之間，每個個體都是系統的終端機，而沒有透視的觀點，相繼成為網路連結的節點而已（朱元鴻，1996：29）。在後現代的媒體呈現裡，不是什麼故事被創造出來，而是凡事都可能（以）只是「故事」的一部份，真實已經被擬像所取代，新的態度被建構，即使當我們開始否決並討論其「真偽」時，都只是賦加擬像滋生的主體性。這種「圖像社會」的誕生便預示了後現代社會的興起，米爾佐夫（Mirzoeff，2003）也曾經說過：「當文化成為視覺性之時，該文化最具後現代特徵。」明報（2003）亦曾經對於布希亞的「擬像」有以下的註解：

但隨著資訊社會、高科技和大眾傳播的升級，消費由手段變成目的、影像符碼以幾何級數自我繁衍，其結果不是傳遞信息而是意義被否定掉，個體被浸染於同一化的集體中，真實與非真實之別徹底瓦解。所以，他有一名句為「影像的惡魔」（the evil demon of images），他稱之為「不道德」（immoral），不道德的因由是，影像不是以意義來迷惑眾生，相反卻以一種無可抵抗的傳染病方式倍增，成為意義和「再現」的消失場所。

Horrocks（2002：59）也指出：

科技真實吸收了幻象後的結果就是，信仰被可信度取代了；信仰（belief）是我們作為主體所擁有的資產，而可信度（credibility），則是客體和影像所具有的特質。我們判斷事件的方式，已經變成以其與所使用的符碼或模型之間的接近度為判準，而非依靠某些形上學或人文主義的原則。

也就是說，在擬像的世界裡，「再現」本身也可能是虛無的、不牽涉任何本體真實，因為擬像使得真實缺席並進而取代了真實，原本被我們以「理性」加以掌握、共同分享的信仰價值，已經被重組，進而發展成另一套體系。這是後現代社會中一個很大的轉折，由於大眾傳媒的介入，使得螢幕上的影像才具有符號意義，成為唯一的真實所在，以布希亞的話來說，就是「符號作為真實與超真實」（signs as reality and hyperreality）（E.C.Cuff等，2003：382）。從八十年代以來，布希亞便大量討論「後現代性」，認為

將人際衝突面高度符號化，使我們在爭辯其中是否為造假時就已經得到娛樂快感。類似節目有台視《愛的郵差》、東森綜合《最後的晚餐》、超視《天堂與地獄》、民視《辣妹向前衝》……等等。

它是由「仿真」所構成的新社會，如果說現代性是一個由工業資產階級控制的生產時代，那麼後現代的仿真時代則是一個由模式、信碼與電腦控制所支配的信息與符號的時代，這是一個「從冶金業社會向符號業社會的過渡」，而所謂的「符號業社會」描述的是符號的極度擴張開始對全世界進行支配（余碧平，2000：107-108）。而布希亞也把從「符號」到「擬像」的四個演變階段從社會發展的角度加以檢視（謝鴻均，2001）：

一、文藝復興以前，社會的階層體制是真實的反應，符號乃被限制和固定在社會的階層、責任和義務上，在這裡，流行系統並不存在，社會的變動與符號的使用錯誤（高於或低於一個人的地位）皆會受到懲罰。

二、文藝復興（十五、六世紀）到工業革命（十八世紀末期）之間，中產階級的秩序使社會相對地起了變動，流行誕生了，符號的競爭繼承了法定的社會秩序。符號被解放了，它不再指稱義務，而是指稱被生產出來的所指（向社會地位、財富、威勢這些意義）。大部分的階級都進入了這一套符號交換。但其偽裝是可查明的，因此這個時期的擬像是「偽飾」或「曲解的真實」。

三、工業時期（十九世紀）因工廠的大規模生產符號，符號成為重複的、系統的、操作的，並且使得所有的個體變成同一個樣子。符號所指稱的是不真實的，而人們為了要累積符號，所需要的即是金錢，而非社會權力。這時真實變得不再重要，擬像在此掩飾著不存在的真實。

四、布希亞說，二十世紀是擬像的世紀。在科學與資訊技術的大規模進步下，數位化、遺傳學和模控學（cybernetics）乃是擬像發揮作用的關鍵點。

在布希亞將擬像出現的脈絡加以切割的同時，也可以看出他對馬克思唯物論的棄絕，雖然他把電子媒體視做一種在消費社會當中使大眾去除人性的觀點，仍然有馬克思對於資本主義異化勞動的譴責的影子（儘管他自己仍然宣稱要摒除馬克思不合時宜的理論架構）。布希亞在他自己的著作《波灣戰爭不曾發生⁴》裡，就引用擬像的概念把波斯灣戰爭形容是一次「非戰之戰」（non-guerre），來彰顯他對於電子戰爭的批判，也就是一次擬像的追逐戰爭（Baudrillard，2003：29-30）：

⁴當布希亞於聯合國安理會宣布對伊拉克動武後的一個月後，他在法國《解放報》發表「波灣戰爭不會發生」的文章，立即招致 Christopher Norris 的批評。Norris 就認為他的言論是「暴露了後現代思想在智識與政治上的破產」。換句話說，就是對於「擬像」是否「真實存在」，或是它到底指涉了什麼樣的真實、有無存在必要的否定。此書是由「波灣戰爭不會發生」、「波灣戰爭真的發生了嗎？」、「波灣戰爭不曾發生」三篇序列性的文章所構成。

我們已經不再處於從虛擬過渡到真實的邏輯裡，而是處於一種藉著虛擬嚇阻真實的超真實邏輯裡。為了逃避真實性的劇變，我們選擇虛擬性的逃亡（逃亡於虛擬之中），其中，電視便是那萬能的虛擬之鏡。

他主要是在批判戰爭已經走向「在家收視」的消費產品，而不是在「實質」上像發動戰爭者所宣稱的任何豐功偉業。在這本《波灣戰爭不曾發生》以及《擬仿物與擬像》當中，他把電子媒體的後現代特性描繪的淋漓盡致，也可由其中找到布希亞對於「擬像」觀點的立論基礎，並加以移植到電影研究的領域。事實上，布希亞本身也是個電影迷，他第一部看的紀錄片《休士頓，德州 大南方》（1956）就是由恆軒巴赫（Francois Reichenbach）所執導的戰爭片，在片中，為求逼真不惜中斷真實軍隊的支援向菲律賓借調直昇機，片中最真或假的戰爭符號也開啟了布希亞真實「內爆」（implosion）的概念（Horrocks&Jevtic，1998：128-129）。在《擬仿物與擬像》一書中他進一步談到電影「從奇幻到神話，從寫實到超度現實」的特性（Baudrillard, 1998：99），以他的分析而言，電影本身已不是歷史的敘事體，「歷史的危難被巨大的中性化所驅趕」，成了「我們失落的指涉物」（Baudrillard, 1998：93），當歷史於電影中退卻或者電影本身不再宣揚歷史，也意味著「神話」的切入，也就是擬仿歷史的誕生。他更進一步指出（Baudrillard, 1998：100-101）：

電影剽竊自身，再翻拍自身，重演它的經典之作，重塑它的原初神話，以更完美的身段再造默片。所有一切似乎都合乎邏輯。電影被自身之為一個遺失的客體所蠱惑，正如同我們被真實之於一個遺失的指涉物所迷眩。在以前，電影與想像性。這裡所指的是創新性、神話性、非現實性，包括它自身技術所能達到的幻異屬性。的關聯，是活潑、辯證性，完滿且戲劇性的關係。而在現今，電影與真實性的關聯，卻是某種倒逆的、否定性的狀態。就在電影性或者電視性的超度現實感，電影試圖要抹銷自身。

在此時刻，電影已經不再是反應現世的絕對表述。一篇網路專文也談到，「彩色電影作為最典型的後現代文化形態凸顯了後現代的平面模式和生命本能，也就是性與暴力（麥香紅茶，2004）」，而再拉到恐怖電影的討論上，剛好「性」與「暴力」也是不可或缺的元素，於是就產生了一種意義新解：恐怖電影將世俗的存在物虛構化，透過敘事把性與暴力轉化成稍縱即逝的光點剪影，棄絕了兩者本身的社會意義，而將其變成虛構體

系的一環，賦予了它們除罪化的符號光環。在布希亞的擬像釋意裡，指稱的便是這種「意義內爆」的現象，而有趣的是，恐怖電影正是解釋他的理論的絕佳示範，因為在本身虛構性就很強的恐怖電影中，「意義」人為化的想像模式不在話下，到了後現代的時代裡，意義除了是流動的之外，更是沒有任何本體的，恐怖片本身就是一個巨大的符號，要的是創造足以產生恐懼的意義以及面對恐懼的新態度，甚至這個意義在之前的文化體系中從來沒有出現過。從《鬼打鬼》利用茅山術對付殭屍，到《雙瞳》片中由梁家輝飾演的黃水土透過道教圖的拼湊循線找到被害者，被視為是理性科學的西方式演繹（劉柏君，2003：63），可以看到由「專家」到「自己」與鬼物抗衡的軌跡，虛擬的電影符號讓我們相信自己是有能力對抗、掌握、理解未知的鬼物，這看似理性的背後，也載負著意義被重新建構的現象，因為我們永遠無法得知當鬼物侵襲我們時的反應採取，以及鬼物是否可透過理性模式加以消解的「真相」。

在這個層次上，恐怖電影曝露出「虛構與紀實的混合」的特性，而電影發展成大眾消費文化的一環，也是使這種價值觀大量流通的因素。符號流通代表著權力某種程度的瓦解，電影同時具備了符號價值以及大眾文化的一角，透過電影，或許它除了「再現」的功能外，更是創造符號、價值的源頭，身為觀眾所看到的，可能不只是現世社會的表徵，還是新的未來世界與「虛構的真實」。

第三節 附身在中國誌怪文學與民間信仰的基底靈魂

一、中國誌怪文學裡的鬼怪再現

在第二節的整理中可以得知「擬像」是如何與本文所要論述的觀點產生關係，但在華語恐怖片的發展中，不是一開始就以世俗的符號來經營自身，反之，它們採借了大量的神聖元素，利用共同記憶的手法把宗教儀式單純化到「驅魔打鬼」的層次上，在此，正是華語恐怖片從 1980 年代強調傳統民俗記憶，到 2000 年之後逐漸轉化到生活型態的恐怖轉折，究竟有什麼後現代訊息的關鍵。

「恐怖」的來源不單是來自「鬼」，但是不可否認的，1980 年由《鬼打鬼》掀起的民初武打與鬼怪結合的影片類型，預示了華語世界獨特的黑色幽默恐怖片類型，在這個階段前後（約 1970 到 1990 年間），華語（以香港為首）的恐怖電影類型仍然採用了大量

傳承於中國的鬼怪表述方式，創造出如殭屍、女鬼等敘事元素，這是最基本的嚇人模式。因此在回顧華語恐怖片原初的表達手法時，不得不針對中國誌怪文學與久遠的民間信仰做一背景理解。

華語恐怖片深受中國傳統誌怪傳奇的影響（無論是台灣或是香港），在電影尚未發明的年代裡，文學與繪畫成為記載鬼物的最佳寫照，與言說傳播的力量相互交陳，形成龐大的文化記憶，而人類的歷史也在實質的物理時空之外，進行幻想式的建構。誌怪故事所記載的雖是神怪、魍魎魑魅，或是狐異走神、幻夢魂體，敘事結構雖然是採用非人間的形式，但是其實質不過是反映中國歷史社會的生活罷了（陳溫儒編，1994：1）。透過將鬼神擬人化的敘述模式，將原本未知的對象結構出整體性，並將之與人間生活結合起來、展開互動，一直是人類社會中不可或缺的宗教性行為，也表現出文化脈絡底下「集體崇拜」的本體安全感之需求；職此，與其將誌怪小說看成是一篇篇虛構的「故事」，不如將其視為是一部人類心象的編年史。而誌怪小說的出現，最早應算是《汲冢瑣語》與《山海經》（陳溫儒編，1994：3）。《汲冢瑣語》是在晉太康年間汲郡的古墓被發現因而命名（這個古墓為戰國時代魏襄王之陵墓），而它內容所記述的，多是戰國以及戰國以前的社會生活，有些則是狐鬼妖仙等故事；《山海經》為出於先秦之作，到晉朝時由郭璞作注，所寫的多為山經海怪奇異之物，把這兩本著作視為是「紀異之始」是合宜的（陳溫儒編，1994：3）。自從這兩本著作之後，誌怪小說就在不同的朝代中有了不同的發展。

可是談到「鬼物」的記載，較早的出處是在《易 睽 上九》所寫道的：「見豕負涂，載鬼一車，先張之弧，後說之弧」，當時在甲骨上就已經有許多「鬼」字的出現，夏商周時期鬼神是共同受到眾人膜拜與信奉的（石育良，1996：38）。也就是說在小說體例出現之前，「鬼」的形象已經得到了文字的記錄，後來的小說發展便是藉助「鬼物」或狐怪精神在文化共識的立場上得以變體與進展。

到了春秋時代，鬼的社會作用與形象產生了變化，這時出現了第一篇鬼物害人的故事。根據記載，中國最早記載鬼怪害人的典籍，是《呂氏春秋 慎行論 疑似篇》，它寫道了春秋時代梁國之北黎丘地，有鬼佯裝人子辱罵老父，老父察覺後欲殺之後快，卻誤殺到真正兒子的悲劇（盧潤祥，1991：6）。這篇小說是最早將鬼物定位在殘害人類、或對人類產生不利的文化理解基礎上，也顯示出當時人們對於「鬼」的印象，呈現出帶

來不安的面對方式。這種普遍的心態，已經成為中西觀念中的最直接的文化反應，雖然在後來的電影改編中鬼不盡然是有害於人類的，但是「鬼」這種未知領域的深層體現，通常與「假想敵」有密切關係，這種「假想敵」的概念來自於對疾病、戰亂、政治、死亡、生活挫折的傷懷與反感，人們藉助對象物的創造將情緒投射在未知的狀態，以企圖尋求理解與批判的出口。於《周禮 春官宗伯》記載的「大宗伯之職，掌建邦之天神、人鬼、地祇之禮，以佐王建保邦國」，正是顯示出鬼神信仰與邦國政治連繫在一起的歷史狀態（石育良，1996：38）。

死亡恐怕是所有人類都必須面對的災難中最大的災難，是人類最殘酷的命運（鄭泰承，1995：13）。在港台恐怖電影的淵源裡，人們死後變「鬼」的敘事結構始終屹立不搖，一般而言，中國人對於鬼神的崇拜，其實是來是對往生者的追思。《禮記 祭法》曰：「人死曰鬼」，又云：「眾生必死，死必歸土，此之謂鬼」，更甚者，在《尸子》裡談到：「鬼者，歸也。故古者謂死人為歸人」（石育良，1996：38），「歸」字可解讀成一個對象無異於對象本身性質返回的物理狀態，把「鬼」視作其實是人類以另外一種形態「歸來」的體現，其實揭示了他們本質上是與人類無異的。這一個部份算是至今仍殘留的再現方式，即使到了2001年的《幽靈人間》第一集，由應采兒所飾演的September在重傷彌留之際，以完全無異於人類的靈魂狀態來到現實協助郭積（陳奕迅飾演），甚至郭積本人根本不知道September的真實身份，這種「根本不知道對方是鬼」的敘事手法，也服膺了中國傳統文化中將鬼看成「歸人」的想法。

可是值得注意的是，「歸人」的說法並沒有一開始就在電影中發酵，「與人類無異」的鬼形象一直要到《倩女幽魂》才慢慢興起，在此之前「鬼」不是像殭屍那些無法言語，就是形體怪狀的駭人「物」，這是電影映演手法中刻意強調「死亡」恐懼的軸線，也就是說在「電影傳統」與「文學傳統」雖然有採借模式，但也有相異的理路出現，在看待兩種不同的文化再現模式時，應該小心加以檢視。

但大體上來說，八十年代的港台恐怖電影仍採借了許多中國鬼物觀點的方式加以演繹，使得它們與西洋鬼怪有了根本上的差異。在華語恐怖片的範疇裡，鬼其實是人心的反映，載覆並濟，可害人亦可救人、或是報仇。1980是地獄浮出的一年，不只在西方有《十三號星期五》的傑森、《半夜鬼上床》的佛萊迪，在以香港為首的華語電影圈中，則由《鬼打鬼》《暫時停止呼吸》引領殭屍來到我們左右。這些傢伙被我們縱容著需要，

透過無限度的驚嚇，縫合起逃避與殺戮的嘉年華，一邊引吭尖叫，一邊暢飲屍身血酒。為它們刻劃一座墓誌銘不是簡單的事，但是可以透過敘事方式的迥異來觀測西方與中國鬼物體現的理念型（ideal type）：

表二 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
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	神父或受害者本身
危機處理方式	符咒、桃木劍、法術、火攻、陣圖	人為爆破、槍
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 ⁵ 、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。而之所以用「理念型」稱之，是本研究意圖以表二來突顯兩者「形式」上的差異，在此是局部的二元對立策略之採用，目的是先釐清兩者的文化預設，但非絕然的切割判準。後面將會提到即使是中國風格濃厚的「殭屍」，它也是具有

⁵ 其實吸血鬼的發源地是在羅馬尼亞，但是因為美國透過電影、文學等文化面向傳播霸權的關係，使人們都認為它是美式產物了。

西方恐怖片的特質。

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，這正是啟蒙運動要揚棄的包袱；而中國鬼物反而比較富有感情，有特定對象的進行報復；這也預示了西方對於自身「理性觀⁶」的質疑，以及中國傳統對於「理性」或「人性」的渴望。

此外，華語恐怖片與西方最大的歧異點，也是來自中國「冤有頭債有主」的「報應」觀。上述已提到鬼物在中國文化中高度被擬人化的趨象，同樣的，鬼也會像人一樣施行報復。最早的鬼魂報復故事是來自《墨子 明鬼》一書，其中記載一名叫做「杜伯」的杜國諸侯，十分英俊，當時周宣王有位叫「女鳩」的愛妃看上了他，計誘欲與其通姦，但杜伯不從，女鳩由愛生恨，在周宣王面前進讒言使其殺了杜伯，杜伯臨死前發誓報復，事隔三年仍不改其志。一日周宣王與數千人於野外狩獵，忽然看見杜伯身穿紅衣、手持朱弓與朱矢，乘白馬素車前來，直逼周宣王，在混亂之際，周宣王仍被憤怒的鬼箭射死（盧潤祥，1991：8）。類似的鬼魂索命劇情，成為華語恐怖片主要的危機營造來源，例如《猛鬼卡拉ok》、《山村老屍》等等都是明顯例子。

鬼片是八十年代港片新興的熱門類型，雖然明顯受到荷里活盛行鬼片的影響，局部亦採擷了西方模式，但基本上還是透過了中國式鬼魅與法術而廣受歡迎，如洪家班的《鬼打鬼》、《人嚇人》和《暫時停止呼吸》系列，使鬼片在八十年代成為最富中國傳統色彩的片種（石琪，1996：145）。有趣的是，香港片長期以來十分藉助中國模式的展演方法，由武俠、歷史、而至戲曲，但是到八十年代以後，卻只有鬼片例外，與中國有關的題材

⁶ 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。

被轉換為「新香港⁷」的角度來處理了（石琪，1996：162）。

而反觀台灣，在 1974 年，姚鳳磐的《秋燈夜雨》、《秋夜孤魂》、《寒夜青燈》、《鬼琵琶》也是表現出中國詩意般的鬼怪故事，但是到了八十年代，鬼片沒有像在香港一樣吹起連續風潮，反倒是少年武打片與軍教片撐起一片天，這是兩地不同的電影映演風氣。可是兩地此時在鬼片的基礎發展上，仍脫離不了中國記憶的框架，甚至是到了九十或 2000 年以後，雖然將時空由古代拉到現代、鬼物造型上抽離了傳統表述，但是仍有中國記憶的殘留，並建構了新態度；例如《異度空間》中由張國榮飾演的精神科醫生利用「資訊」建構的概念來反駁「鬼」的存在性，將「鬼」的出現視為精神病患的「自我實現寓言」，這種高度理性的觀念顛覆了傳統中國面對鬼的宗教崇拜態度，把消解鬼物的專業人士由道士變為醫生，但是死者歸來的觀念基本上仍沒有解構（如林嘉欣的房東那一對被土石掩埋的妻兒在她屋裡徘徊、甚至從浴室裡的鏡子背後竄出來的場景），同時也宣稱了世界上沒有鬼，卻又「存在於異度空間」的建構，這類新觀念的恐怖片，把中國傳統裡看待鬼物的「真實感」的共享價值重新複製，形成新的「擬像」，而「擬像即為真實」，當我們可以不斷的解讀被創生的「傳統」為何物時，也就是我們已經分享了擬像所傳播出來的意義，即使它是不斷被複製的結果，而「真實傳統」也在忘卻的過程中反而被重新記憶，從中國傳統的符號轉換到符號已經是高度流變的社會價值時，正是一種後現代社會「擬仿」的重要特質。

二、民間信仰的傳承

除了文學改編之外，華語恐怖片也運用了大量的民間信仰當做是「鬼」片素材，這兩者採借的方式到了 90 年代之後逐漸被揚棄、或是再製拼貼，如此轉折正是後現代媒體社會的重要特質，也是本研究重要的宣稱。在此之前，先回歸到民間信仰如何體現在華語恐怖片的敘事成份裡。

首先要澄清的是，所謂的「民間信仰」並不狹隘於一般所認知的鬼魂信仰，它還包

⁷ 「新香港」預示港人想要擺脫英國殖民地記憶，以及在 1997 年之後，迎接全然未知的中國命運所呈現的過渡狀態。石琪（1996）指出，做為英國殖民地的香港，對於「借來」的時間與土地一直懷有危機感，所以要不斷追求現代化，促使自己在英國與中國的血統中獲得生存合法性。而這種危機感在八十年代達到顛峰，一是追求現代化的戮力艱辛，一是中英談判決定 97 後香港回歸中國的現實。所以，在雙重夾殺的情況下，港片已經不能再偏重中國原有的展演方式（如殭屍），也是九十年代後港片多為時裝劇（鬼片也逐漸改變）的因素之一。

括了自然神崇拜（如文昌帝君）、歷史人物神格化（如關公）、行業神（如財神）、動物靈（如鳳凰）、神仙（如八仙）、佛教信仰（如觀世音菩薩）等信仰面向，但在華語恐怖片當中、也是被視為做大災難來源者，便是「鬼魂」的擾亂，因此本研究所探討的民間信仰是針對鬼魂面向而言。但是在「中國社會」的架構下，是沒有把整個文明的理性發展納入「民間」裡去的，如果有，必須是「移風易俗」，改變民間體質，進入到官方宰割的「大一統文明體系」之中；在這樣的文化情結（cultural complex）底下，民間文化不僅沒有獨立存在的地位，反而成為理性知識發展後所要消弭的對象（鄭志明，2001：19）。也就是說，「民間」長期被看待成是迷信、非理性、未開化的領域，不能用知識體系加以理解，處於「次系統」的地位。但是不能否認，信仰是民族性的體現，透過對不同對象的信仰可以觀測一個特定民族對於解釋自己環境的立據，以知識社會學的角度而言，一種現象或體系如何成為「知識」或其反面，可能是來自權力關係的結果，而不是體系本身對錯。「民間信仰」這個概念也包含著人們對美好未來、以及理想社會的憧憬，在人類社會發展過程中，我們無時無刻都在過一種追求信仰的生活，它支持著我們的精神生活，並伴隨著人類從原始社會向文明社會邁進（李富華，1999：2），因此並不能以「理性」與否去對民間信仰加以否認。

民間信仰提供了一套物質之外理解人類處境的方式，而且說穿了，民間信仰其實與文學再現有異曲同工之妙，都是透過將「鬼」擬人化、賦予它們有擾亂人間或宣判人間的能力，所以要經由宗教儀式來與它們對話，請求和平共處。在華語恐怖片中，最直接明顯的就是上述所說的「歸人」觀，以及「地獄觀」。

「地獄」是梵文 Naraka（那洛迦）的意譯，就是指陰間、地下的大獄；而依照佛教「十界⁸」的分界，地獄是其中最惡者（馬書田，2001：102）。「地獄觀」體現了善惡有報的因果觀並深植中國民心，鬼除了加害於人類之外，在地獄觀的影響下，它們也是做為「刑法」執行者的一群，而中國傳統的陰間世界，分別有三大系統（李富華，1999：59）：

⁸ 分別是佛、菩薩、緣覺、聲聞、天、人、阿修羅、畜生、餓鬼、地獄十界。前四者稱「四聖」，後六者稱「六道」或「六凡」。

(一) 以閻羅王為首的地獄世界，這是受佛教影響下的宗教觀念。共有八大地獄、八寒地獄、十六遊增地獄等總計一百三十餘種。最廣為人知的便是十八層地獄，即吊筋獄、幽枉獄、火坑獄、酆都獄、拔舌獄、剝皮獄、磨推獄、碓搗獄、車崩獄、寒冰獄、脫殼獄、抽腸獄、油鍋獄、黑暗獄、刀山獄、血池獄、阿鼻獄、秤杆獄。

(二) 以地藏王菩薩為主的十王信仰，即秦廣王、初江王、宋帝王、五官王、閻羅王、變成王、泰山王、平等王、都市王、五道轉輪王，亦稱「十殿閻君」。

(三) 與陰間有關的神靈：土地公婆、酆都大帝、城隍、東嶽大帝等等。

尤其在第一個「地獄觀」的引導下，陰間呈現出森然、恐怖的景象，使得我們對於「陰間」與「鬼」的歸類導入了萬劫不復的印象，這也正是華語恐怖片始終沒有跳脫的表現模式。而且，華語恐怖片所應用的，是一個文化共享的認知體系，並非精確宗教的定義，在近年最賣座的台灣電影《雙瞳》中，也曾出現過道教的五獄，分別是「寒冰獄、火坑獄、抽腸獄、挖心獄和拔舌獄」，當我們對於這些概念有所認知時，事實上並不是根據知識性的宗教歸類，而是自由心證的文化烙印，以及信仰長久以來的界定作用。

除了「地獄觀」以外，「符咒」也是民間信仰不可或缺的要角之一，而且也是華語恐怖片每每出現的常客。「符咒」除了可以趨吉避凶，甚至也有醫療的效果。在台灣的民間信仰當中，也有將符咒燒成灰燼再一飲而盡以治病的做法，本身的權威性並不比科學式醫學來得遜色。

符咒的發生原理，從「全息論」的觀點來看，是一種宇宙論的中心思維，便是天地之間萬物調息的觀念；宇宙是一個大系統，這個大系統又由許多小系統構成，大系統與小系統之間、小系統與小系統之間，在內部結構上都存在著相似性，同結構物彼此影響，如此一來，符咒的作用過程似乎也可以解釋為同構物之間的「互感」(黃意明，1992：250)。

「符」與「咒」是兩種不同的體系，前者包括了新春桃符、門聯，端午節時掛的艾草、菖蒲，都是「符」的變體形式；而「咒」的歷史更早，台灣《中文大字典》有兩種解釋：一為祝禱，一為詛咒(黃意明，1992：2)。簡單的說「祝」就是透過上達神靈、

下達鬼戚的人(道士、巫師等)用美好的語言向上天祈福或消災解厄,詛咒則為「惡祝」,又稱詛祝,就是利用惡毒的語言降禍或消滅對方的形式(黃意明,1992:2-6)。「符咒」兩者合一之後,變成一種具有神聖性的工具,最著名的就是在《暫時停止呼吸》當中一拿掉符咒就會失去控制的殭屍們。甚至,「符咒」除了是消極性限制鬼物行動的工具之外,也可以拿來變成攻擊武器。舉例來說,在《倩女幽魂》第一集當中,燕赤霞(午馬飾)用符咒形成的火攻燒卻一具被小倩誘惑、繼而被姥姥殺害的屍變遺體,在此,「符」與「咒」的功用由遙控(隔空詛咒或祈福)變為綜合、直接性的防禦/攻擊武器,比傳統「詛咒」的效果與效率都還要強烈、明顯。

民間信仰的傳承與出現,多是因為希望藉此儀式來與「好兄弟」們聯絡感情,同時也發展出一套警示人間、與鬼物抗衡的法則,讓人類的生存更趨向恆久平安。華語恐怖片運用了此種規範,就是顯示出人鬼互動之間的張力,同時也將這種張力的社會基礎給引發出來。在2000年以後的恐怖片,如《見鬼》、《雙瞳》等強片當中,看似將西方科學理性的觀點納入應付鬼物的方式,但事實上是藉由民間信仰與科學對立的模式來突顯兩者預設立場的衝突。這麼說來,民間信仰的元素沒有死亡,反而藉著高度的(與科學理性)對比存活著,而且更為堅實。

第四節 行屍走肉 華語恐怖片演進步伐

一、香港篇

一般而言,早期美國恐怖片的發展深受德國表現主義的影響(閻天祥,2000:75),並且從1920年代和之後的好萊塢模式的電影敘事來看,它對於世界電影來說是過份玩票卻又具主宰性的地位(Kleinhans,2001:25)。好萊塢身為全球電影重鎮,典型標誌的美國電影大片正以經濟協約的方式進入輸入國(尤其是東亞、東南亞,其中包括中國、台灣、泰國、印尼、菲律賓等「電影邊陲國家」),安裝視頻軟體的聯網電腦更是可以即時從網上下載最新的好萊塢影片,跨國集團在獲取鉅額經濟利益的同時,實際是傳輸著以名牌為主導的西方消費價值觀念,透過以片段閃現的MTV,迅速剪接的廣告衍生出迷幻與瞬間呈現的現代生活碎片,好萊塢英雄形象的塑造正有力的爭奪著對大眾意識的主導權(李曉明,2003)。而如果我們像多數人所說的那樣,認為美國的麥當勞文化(消

費文化)是實際上的文化霸權,那麼這個問題實際上就轉換成了文化現代性的擴張問題(陶東風,1999)。以恐怖片的類型為例,把時空拉到1930年代來看(當時正是好萊塢崛起的十年間),從中國第一位恐怖大師馬徐維邦起,不難發現在他的《夜半歌聲》(1937)到《瓊樓恨》(1949)有承襲美國恐怖電影的風格,但是卻也加入了大量中國倫常以宣稱華人世界的鬼神觀(聞天祥,2000:75)。華語世界的恐怖電影就在這樣一種與西方論述相互依存的模式底下發展出自己的表演風格,以香港為首的創作圈更奠定了特殊的「功夫片」類型,1970年代李小龍的電影系列更將「中國人不是東亞病夫」的豪語發揚至西方,直到今日,功夫片的類型仍是香港、中國演員進軍好萊塢的利器,同樣的,它也是在1980年代中期促成《鬼打鬼》、《暫時停止呼吸》系列等「鬼片」以不同於西方表演模式來推廣華語恐怖電影的基礎。所以談到香港恐怖片的發展,不能不從功夫片的影響說起(台灣又有不同的發展模式,將分開討論)。再者,在第一章談到華語恐怖片的歷史背景時已經指出,在1980年搭功夫武打片便車而大行其道的《鬼打鬼》,是為恐怖神鬼片融合武打元素加以展現的濫觴,爾後在1985年《暫時停止呼吸》系列更是華語恐怖片當中一個經典的類型模式。

《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。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?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??符,一跳一跳地跟?。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,?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?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、??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清朝服裝，但同樣尖牙利爪、喜吸人血和懼怕陽光。

由上述可知，這種類型電影反應出華語世界在看待鬼物的時候有別於好萊塢的觀點，卻又借鏡於好萊塢。可是因為之後繼起了一陣跟拍風潮，使得殭屍片失去新意，在 1991 年的《一眉道人》之後，殭屍片算是風潮已盡，主演道長的演員林正英在 1997 年辭世後，就一直後繼無人，沒有人再擔起飾演「道長」的經典角色責任。

但有趣的是，在 1987 年，當殭屍片持續走紅之際，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）。

其中必須注意的是，90 年代以後的香港恐怖片類型有了雙線操作的趨勢，一是上述所說的延續「暫時停止呼吸」、「倩女幽魂」等片的黑色幽默鬼片，另一軸線卻是殘酷的「社會寫實片」。在社會寫實片的敘事手法中，將恐懼來源由未知鬼物轉向到人類本身的非理性殺戮，也預示了社會轉型中不斷創生出來的犯罪事件，可能有比不可預知的鬼物有更深的迫害。

先來談談前者。在第一章背景簡述時已經提到，《陰陽路》系列是開創 90 年代恐怖喜鬧片的始祖。此一系列從 1997 年開拍了近二十集，每集都將生活中流傳的鬼故事、宗教儀式、傳說、惡作劇做為敘事主題，並將現代人可能遭遇的生活壓力與鬼神之說加

以聯結，使整個《陰陽路》系列像是一本現代版的聊齋誌異，雖然它也充滿著香港電影為追隨資本主義、急欲開創商機而浮濫開拍的批評，以及對系列式電影信心的遞減效應，但仍然不失為是一套系統化的鬼神表述，也是一部值得分析的文化產物。

我們不妨將《陰陽路》的現代傳奇視為是一種「都市神話」的表徵。根據人類學家李維史陀 (Claude Levi-Strauss) 對於「神話」的結構研究來看，神話有其真實的深度意涵，不能用表面的內容以簡述之，他認為即使是身處現代文明的我們，行事基礎仍舊有可能與神話時代的邏輯有相仿之處，而且，這些原因卻不一定可以用社會化的專業字眼得到合理的解釋 (E.C.Cuff 等, 2003: 259-260)。一個文化或是一群文化所特別中意的神話、信仰與實踐都會進入這些文化的敘事當中，爾後再加以深入、強化、批判或覆述再製；透過敘事的主題或形式風格的轉變，我們或許可以了解某個時期的社會變遷 (Turner, 1997: 102)。《陰陽路》系列正是利用了此種特質，將神話或鬼故事當中的二元對立因子強化，營造出「現代理性 / 遠古未知」、「生 / 死」、「鬼 / 人」等敘事結構，正是透視了傳統鬼神觀仍然支配著物質生活，並藉著恐怖事件來指涉人類互動的象徵性殺戮與隔閡。「鬼神」本身是否「真實」存在則一直不是神話所要記載的正史，透過儀式性的互動過程，才是鬼神的言說形象得以複製、流傳的動線。

而在同時崛起的「社會寫實片」，反而使香港「恐怖片」的定義不再侷限在超自然的鬼物，而是「真實」的犯罪事件——這個主題其實早在好萊塢恐怖片中發酵過。

在 1960 年代以後，好萊塢恐怖片出現最大的恐懼，就是對「他人」的恐懼 (Well, 2004: 22)，1974 年好萊塢就以實事改編成了《德州電鋸殺人狂》(Texas Chainsaw Massacre)，是為殺人狂電影的濫觴 (艾爾, 2002: 33)。從此，「殺人狂」所造成的電影元素便不斷重製於銀幕上，而造型也越來越經典 (如《十三號星期五》系列中殺人魔傑森的曲棍球面具)。儘管在 Crane (1994: 2) 的觀察中，恐怖片已由早期著重血腥轉向心理驚悚，避免不必要的流血 (avoiding unnecessary bloodshed)，但是當 1979 年《德州電鋸殺人狂》把骨頭與肉塊塑造成超現實生活空間的屠宰場調度，顯示出它對身體以及人性以身體作為實體憑證的蔑視之際 (Wells, 2003: 143)，在好萊塢的恐怖類型電影中仍以摧殘身體為恐懼來源，Crane 所觀察的演變則是接近 90 年代之後的事。順到一提的是，約在 1974-1975 年間，砍殺式的電影 (slasher films) 在好萊塢影壇中發酵，如上述所說的《德州電鋸殺人狂》、《月光光心慌慌》(Halloween)、《十三號星期五》、《半夜鬼

上床》等片都是經典例子，可是這些「B 級恐怖片」都是小預算製作，到了 90 年代，才忽然變成美國電影的主流⁹，它們所分享的價值觀，就是對女性身體的摧殘，以及男性生吞活剝（devoured）她們的表現（Edmundson, 1997: 3）。

這些哥德式¹⁰的恐怖（Gothic horror）成為美國恐怖片的敘事重點，Edmundson（1997: 5）更進一步指出，恐懼成為世紀末人們普遍的娛樂形式，在新聞、每天的報紙、電視脫口秀裡面，甚至是一種治療我們的方式。這些現象恰好與布希亞對於媒體分析的論點不謀而合，「恐懼」最重要的不是原先所指（signifier）的意義，在布希亞後現代的觀點裡，意義是內爆的（imploded），「恐懼」在後現代社會的符號象徵已經不是單純指涉生理性的刺激反應，而形成多元性、無涉真實的符號語言以供消費。這些脈絡也同樣出現在華語恐怖片的演變裡，在港片中，約在 90 年代的「社會寫實片」也探討了「身體摧殘」的主題，對於女體的剝削形成男性快感的來源，這類恐怖片除了單純的恐懼傳遞效果以外，也類似 Edmundson 所說的「準性慾」（quasi-sexual）電影。

「性」主題在電影敘事中從來不曾死去，在西方如此，在港片中也沒有例外。港片將「三級片」與「社會寫實」的恐怖元素融合在一起，要談到 1990 年代起吹起的三級片風潮。從 1991 年由當時三級片一姐葉玉卿主演的《我為卿狂》開始，許多女星不再畏懼裸露，甚至以此將之當做事業的跳板，也不怕被冠以「脫星」名號（梁良，2004: 281）。從此，以裸露女體、或是針對女體做元素變化的影片大行其道（如融合恐怖、神話、歷史秘辛、犯罪等元素的「準性慾」電影），在 1993 年上映的《人肉叉燒包》有著契合於西方強調摧殘身體以達恐怖效果的敘事結構，以及這股三級片的熱潮影響。這部改編自 1986 年澳門所發生的真實殺人慘案的電影，雖然被大多數的討論歸類為「三級片」，不過劇情中強調肢解以及對身體無限度壓迫的形式（如強暴女性受害者並予以殘殺），後來被許多跟風之作所模仿（如《人肉叉燒包 2 天誅地滅》、《人肉玩具》等等），使得香港早期以「黑色幽默」或「古裝傳說」做為「鬼片」或「恐怖片」的敘事手法遭遇改造，亦使得由「真實事件」改編的故事比起遠古傳說更能貼切人心，讓人產生恐懼

⁹ 首推 Wes Craven 的驚聲尖叫系列《Scream》。這個系列後來引發一連串跟拍風潮，基本上也是年輕人與殺人狂的鬥爭過程，延續 1980 年代的模式，這也反應出西方恐怖片中明顯的年齡歧視問題。擁有強壯而年輕的肉體才能夠對付恐懼。

¹⁰ 原為十八世紀所用的詞彙，對應當時啟蒙運動與古典主義所宣稱的理性觀。與神秘主義、超自然恐懼有關。而美國恐怖片則受到十九世紀哥德式文學影響頗深，常營造出陰暗、怪異的身體形象，相較於港台片受到中國誌怪小說影響之處有異曲同工之妙。

感，而不論所謂的「真實事件」是否如實存在。《人肉叉燒包》的出現讓香港「鬼片」與「恐怖片」的類型分類更加難分難捨，它所令人畏懼的不是鬼物，而是自己隨時可能變成受害者的真實臨場感。所以嚴格上來說，香港恐怖電影的發展不能棄卻此一類型電影的討論，在西方，同樣殺人類型的電影，早已納入在恐怖片的範疇裡廣泛辯論，而不論施暴者是否為超自然的鬼物。《沉默的羔羊》導演強納生 德米（Jonathan Demme）就曾針對西方自 1960 以後的恐怖片元素這麼說過（Wells, 2004: 22）：

此時（指 1960 年代後），唯一能夠徹底且毫不費力地帶來真正恐怖的，就是連環殺手（serial killer）。因為我們知道，我們任何人都可能因符合某個連環殺手所尋找的作案對象而淪為受害者。

當「受害者」這個名詞大量出現在因犯罪事件而產生傷亡的媒體報導時，人們的恐懼感將比遇到鬼物來得更真實。這裡所說的，也就是電影再現了社會真實所造成的效應。提到另外一個例子，在 1895 年 12 月 28 日，盧米埃在巴黎首映了《火車進站》的影片，這是人類第一次看到「電影」的開始。當時，影片中的火車朝向觀眾駛來，許多人被嚇得往後退，而在此之前，就真的有一篇關於婦人被火車撞死的報導；因此，與其說人們無法分辨影像再現與社會真實的關係，不如說影像本身反映的就是社會真實的一部份（陳儒修，2003: 335），所以移情作用也隨之而來。而電影藝術發展至今，藉由「真實事件」為題材的手法已經履見不鮮，而所謂的「真實」也被「電影作為一種傳播符號」的社會關係所取代，進而創建出「真實」而不論其是否存在著本源。90 年代的香港恐怖片就在百家爭鳴的形態裡不斷變形，「鬼」形象以及「恐懼」的定義都隨之變遷、甚或加以融合，越來越趨向對理性的質疑與對抗鬼物、消解恐懼的傳統方式之再界定，「鬼怪」本身的真實存在與否就是個爭議，再加上電影虛實再現的手法，強化了後現代主義中對於理性消解、沒有真實本源的論調基礎。

二、台灣篇

說到台灣「恐怖電影」，或許是一項無法成立的討論。台灣身為華語圈的一份子，但是其電影工業幾乎是消聲匿跡的，早年靠《好小子》（1986）《報告班長》（1987）系列開創國內電影市場的榮景早已不再，何況是討論「恐怖片」這個類型的電影。所以在探討台灣鬼片之前，必須先對台灣特殊的電影工業環境以及政治背景作一番整理，雖然

本研究並不把重點置放在文本製產的面向上。

在 1974 年，姚鳳磐在台倡「鬼」片，計有《秋燈夜雨》、《秋夜孤魂》、《寒夜青燈》、《鬼琵琶》發片，極盡聳動之能事。內容不外乎冤魂索命、情慾糾葛、貪財懲戒、披頭散髮青面獠牙的鬼魂，或增加音量嚇人，算是台灣鬼片最早的濫觴（光影紀事，2004）。嚴格說起來，台灣並沒有明確的「恐怖片」類型，許多敘事模式其實與港片早期以武打、黑色幽默來拍攝恐怖片的軸線大同小異，但自從 1989 年解除外片進口的機制之後，台灣本土電影逐步失守¹¹，進而變成好萊塢片商的大本營之一；歷經了好萊塢全球行銷、西方影片本身具吸引力以及國內投資商撤資的多重打擊之下，台灣本土電影市場已經沒有常態的立足之地，「電影」本身成為台灣文化缺席的一部份。

在這樣體質奇差的環境裡，要討論台灣「恐怖類型」的電影似乎不若香港清晰，所以在針對類型討論之前，必須先知道台灣電影所遭遇的結構性問題。台灣電影成為電影發行商唯恐避之不及的票房毒藥，肇始於 80 年代末期開始，台灣電影製片事業急速萎縮之後，台灣電影製片的投資早已將資金轉到香港或中國大陸等影片的攝製上（劉現成，2001：188）。這個情況到了現在只有變本加厲而不見好轉，加上好萊塢全球化的電影行銷、香港電影工業逐漸被好萊塢收編的事實，台灣電影幾乎已經沒有生存空間，在華語圈的電影創作工業台灣是孤獨而備受冷落的，只靠一些國片輔導金來拍片。

90 年代後期，台灣本地投資者視華人地區自製的影片猶如洪水猛獸之餘，台灣每年僅有十餘部左右的影片產量，幾乎全得靠政府輔導金才得以籌拍；台灣的製片公司都將以爭取電影輔導金為年度重要業務，長久下來市場機制盡失，如果可以進入影展市場，不論是參賽或參展，皆屬萬幸，否則連本土上映的機會都沒有，更別談走出台灣以外的電影市場（劉現成，2001：189-190）。

事實上，華語片市場的沒落不只是台灣電影的專利（聞天祥，1999：100）。香港片繼周星馳創造出「無厘頭」的搞笑片風潮¹²之後，也曾經走入低潮，至少在台灣市場不

¹¹ 捍衛台灣本土電影的工作一直沒有間斷過，在民國 93 年 8 月 31 日由台灣電影聯盟籌備小組在台北三三橋會館舉行「搶救台灣電影宣言記者會」，就提出「我們更無法容忍：往後十年，台灣繼續成為 WTO 經濟霸權的殖民地，台灣變成一個失去自己影像故事的土地！是以，我們聚集在此，發出這樣的吶喊：現在就要電影改革！」的強烈口號，來表達對台灣電影工業的淒憐與西方電影霸權的反動。

¹² 到了 2002 年周星馳再度發揮特有的搞笑功力，以及結合數位特效等技術，映演《少林足球》再度獲得好評。職此，港片在台灣的市場再度受到重視，雖然至 2004 年止不再形成跟拍風潮，但也間接促成了如《見鬼》、《異度空間》、《救命》等港片抬頭的趨勢，而且港片再度以恐怖片類型進行市場區隔與競爭的

再有吸引力。可是其擅長的動作片卻是華語區域內的翹楚，甚至被好萊塢電影公司網羅，證明在全球影業中，武打動作影視節目是華人社會中所獨有，這種影視節目類型創造出香港在武打動作片上特有的人才與專業知識，使得香港電影仍具有競爭優勢（鄭呈皇，2000：181）。

但台灣電影就沒有這麼幸運。早期在 70 年代，電影是被左翼知識份子所鄙薄的大眾文化之一。對於當時的左翼知識份子而言，國民黨在二次戰前即整編了電影，制訂電影檢查法、設置檢查機構、發展出一套消滅左翼電影的措施，以及國民黨政權敗退來台之後攝製政策性電影，政權穩定時放任了娛樂性電影的生產（郭紀舟，1999：182），在這樣的政治氛圍中，電影被視為是一種靡靡之音，以致於當時傾向社會主義、宣稱反資本主義的左翼知識份子發起「拒看國片」的運動。可是也有人為這種極端輕視大眾文化，過於用政治的眼睛看待文化結構，而可能喪失對其批判力與滲透力的傾向感到疑慮。

當時重要的左翼刊物《夏潮》¹³曾經有署名為「傅心名」的人士寫了一篇「拒看國片」談電影與知識份子的文章，提出下列不同看法（郭紀舟，1999：183）：

知識份子應以「關心」或「介入」的方式參與電影文化。到有一天，許多富有改革意識的知識份子再來指責電影界固有的意識形態，再來抱怨國內的環境，以及廣大的群眾心理形態，再不是事倍功半就是太遲了。

很不幸的是，70 年代的箴言竟然成真，雖然因素不再是知識份子為政治立場來抵制國片，但台灣電影目前所遭遇的結構性困境更是雪上加霜。台灣歷經了電影污名化的政治時期，一直到 80 年代末期移資大陸或香港的政策性衝擊，可以說是內憂外患，也使得國片繼朱延平軍教片、郝邵文的兒童武打笑鬧片之後，幾乎是不見天日，只能在小型獨立戲院、或靠小型影展聯映。

大致談完台灣整體的電影工業之後，再來試論「恐怖片」在台灣的發展。在 1980 年代時期，台灣國片靠著《桃太郎》《新十二生肖》等神怪片勉強與「恐怖片」沾上邊，但相較於香港《暫時停止呼吸》系列，這些台灣「恐怖片」更具有民間傳說的特質，甚

模式，還在持續發酵中。

¹³ 由蘇慶黎於 1976 年 2 月 28 日創辦的左翼雜誌，直到 1979 年 2 月被警總查禁停刊為止共出版 35 期。在國民黨政府獨大的 70 年代，《夏潮》提供了左翼知識份子發表政論、以及透過文化實踐來反省自己政治處境、反對資本主義、帝國主義的舞台，對於台灣文化與政治的紀錄有歷史性的價值。

至是我們耳熟能詳的童話或神話故事，所以沒有觀影經驗斷裂的阻隔。爾後歷經國片電影市場幾乎消失的年代，「恐怖片」的台灣版更是少之又少。有趣的是，「恐怖片」以「靈異節目」的變體模式悄悄進入一般家庭收視習慣裡。根據電研會的報告指出，台視的綜藝節目「玫瑰之夜」於民國 82 年 3 月 6 日所推出的「鬼話連篇」單元，是此類型節目的始作俑者（胡紹嘉，2004）。此單元邀請來賓現身說鬼故事，開啟了國內電影圈、書市一片「說鬼談鬼」的熱潮，台灣藉由電視模式營造「鬼」以及「恐懼」的社會存在，安撫了觀眾不願花錢上戲院觀看國片的投機心理，也間接促成台灣「恐怖片」的另類發展¹⁴。當時正是台灣靈異風的高潮，後來演變到「身歷其境」的鬼屋、兇宅探險，派遣穿著清涼的外景女主持人前往「尋鬼」成為台灣觀眾新娛樂，這種若有似無、卻強調「真人真事」的鬼節目將原本就無法以科學測量的靈異現象推往更難探知真偽的境界，非常類似 1999 年美國推出的《厄夜叢林》（The Blair witch project），講述三名年輕人在馬里蘭州的黑山森林為探究女巫傳說所遭遇的恐怖事件，這類的影片或節目徹底將紀錄片（真實）與劇情片（虛構）的界線給模糊掉¹⁵，卻強調「真人實事」，創造出取代真實的符號，使人無法釐清真相，堪稱是後現代的代表作品系列，也與上述 Edmundso 談到「恐怖」已經成為美國社會主要的文化符碼，甚至以報章雜誌、電視秀的方式呈現的走向十分雷同¹⁶。聞天祥（2000：76）對於台灣鬼片的觀察曾經指出：「相對於台灣人民尤其嚴重的『不確定感』，如國族認同上的爭議、對政府機制的不信任、對社會正義與道德純潔性的徹底懷疑，「鬼」這種全然不確定卻可以被故事或節目描述得栩栩如生的東西，反而成了『寧可信其有』的存在」，也反應出台灣在失去安全本源的時代，寧可去採擷無法實證的符號意義來獲取本體安全的後現代特性。

可是，畢竟電視與電影是不同的機制，雖然靈異節目的出現填補了「恐怖片」、「鬼

¹⁴ 這種利用娛樂化效果把「恐懼」轉為「好奇」，再轉為「收視」的現象，與港片《陰陽路》系列有異曲同工之妙，可以討論在後現代的消費需求裡，原本禁忌的東西如何變成「帶來快感」的一部份。可見第四章。

¹⁵ 之後的跟風之作尚有《魂不附體》（The ST. Francisville Experiment），主軸由紐奧良 Lalaurie 猛鬼出沒的傳說拉開序幕。藉由從 1832 年時 The Lalaurie 是紐奧良當地著名的家族，他們以虐待、折磨自己的奴隸而令人聞名喪膽。之後此家族落沒，但古宅仍有鬼魂出沒的傳說。後來經由四位男女進入其中探險，利用手持攝影機將整個「遇鬼」經過拍下來，手法十分類似《厄夜叢林》。

¹⁶ 其實不只是綜藝節目，或是美國與台灣之分，連強調「真實報導」的新聞媒體都將「靈異」事件以專題或系列性的報導，尤其每年農曆鬼月，關於「鬼」的新聞至少每天有 2~3 則，在民國 93 年 8 月 30 日（正好是農曆七月十五日）晚間 11：00 的《社會追緝令》還曾做過「猛鬼太平間，人偶鬼上身」專題，並加入了《見鬼》第一集、《鬼債》的片段來營造真實，都是很好的例子。

片」在臺灣電影界的空席，但仍然不能將其視為是一種台灣影業的環節，因為它們對實質的電影工業沒有經濟助益。台灣電影對於「恐怖片」類型的蓬勃現象，大概到 1999 年才真正在臺灣發酵（聞天祥，2000：76）。但可惜的是，恐怖片類型的開拍一直沒在臺灣形成風潮，許多層面是來自於大環境與資金的限制，加上出國參賽（展）的「藝術片」類型比較容易獲得政府輔導金資源的前提，「恐怖片」這種「次級類型」電影還是沒在臺灣本土電影圈持續發展。由王小棣於 1998 導演的動畫片《魔法阿媽》，講述一個具有通靈能力、能看到鬼的老婦人與其孫子交織出的遇鬼經歷，是本土少見以動畫方式來陳述傳統華人鬼神觀的影片。但金馬獎評審卻嫌它「迷信」（聞天祥，2000：76），反應出臺灣電影界的生態，是基於一種「政治正確」（political correctness）的考量，而不是藝術與現實的互動關係。爾後，1999 年唯一一部與「鬼」扯上關係的本土影片，是由吳宗憲導演的《校園有鬼之神探二又二分之一》，但與其說它恐怖，不如說是一部笑鬧綜藝片，也幾乎沒有觀眾將之納入「恐怖片類型」來加以看待（聞天祥，2000：76）。

到了 2002 年，由陳國富監製、執導的《雙瞳》算是台灣恐怖片的里程碑之作。長年以來，台灣的電影工業一直以製作小眾、受影癡及影評人讚賞的藝術電影聞名世界，《雙瞳》企圖打破此項成規，要將台灣電影朝向新的敘事手法、新的電影境界邁進（雙瞳電影宣傳網，2002）。陳國富亦是《徵婚啟事》的導演，由文藝片到恐怖驚悚片的跑道轉換，使他對於自我電影定位、以及「恐怖驚悚片」在兩岸關係緊張之下的特定意義脈絡，有了國族主義式的解釋（雙瞳電影宣傳網，2002）：

.....像我這樣的人就是無法拍一部一般的驚悚片 這不是故意的，而是我身上背負的包袱。我生長在一個充滿文化認同焦慮的地方，我們和中國大陸的關係像是一顆不定時炸彈，時時刻刻威脅著我們。同時，1987 年開始，我們解除了戒嚴令正式邁向民主，這些都是很大的改變，需要時間去調適的。蘇照彬¹⁷和我在寫劇本時其實根本沒想到這些，我們只想拍一部娛樂片而已。但是現在我回過頭來想，這些焦慮其實一直長駐在我們的潛意識中。某種程度來說，一部好的驚悚片總是反映了我們內心最深的恐懼。

《雙瞳》在行銷手法與影片本身魅力的加持之下，創下了國片近年來少見的票房佳

¹⁷ 電影編劇。曾寫過《愛情靈藥》、《想死趁現在》、《轉運手之戀》、《雙瞳》等電影劇本，被譽為未來五年內台灣最重要的劇本作家。詳情可查閱，<http://vod.yc.cq.cn/movie.asp?id=83>。

績，但其中結構面的因素，也多肇因於跨海合作的技術整合，與英語演員的優勢。然而《雙瞳》的成功模式卻沒有複製到台灣電影的持續發展，2003年由朱延平導演的本土電影《搞鬼》就沒有這麼幸運。《搞鬼》是運用了早年軍教片的背景，加上當兵所流傳的鬼故事等集體記憶來營造詭異氣氛的影片，也啟用了新生代演員（如張善為、安雅、郭定文等人），可是仍然沒有造成像《雙瞳》這般的熱潮。其實，《雙瞳》與《搞鬼》都是藉由民間流傳的鬼故事做為敘事主軸，並加以改編了許多早已被人遺忘或根本子虛烏有的恐怖元素，來重新喚醒或取代恐怖的符號（如雙瞳者會招致不幸、午夜 12 點不要看馬桶中的水倒影等等），但後者延續台灣觀眾熟悉已久的軍教片背景，喚不起觀眾的新鮮感，加上由本土「延平影業公司」出資、缺乏跨海資金技術合作、上映戲院有限等因素，導致這部純粹由台灣完成的鬼片沒能得以突破重圍。

台灣在華語電影圈中的角色並不是直接生產者，而是「原料供應商」。近年來由台灣出身、跨海至西方或香港地區的影星越來越多，如舒淇、劉若英、楊貴媚等影星，甚至連蕭亞軒亦到好萊塢試鏡、田麗也將進軍美國（林美璿，2004）。除了影視歌星的輸出成為台灣影業的契機以外，投資各國的影視事業，而取得台灣的發行權，提高資金運作之效率，加強以華語圈為主的電影工業，漸次找回流失的國片觀眾亦是台灣影視發展的一種途徑（鄭呈皇，2000：181）。「恐怖片」的類型電影可依循《雙瞳》的映演模式，加強跨海合作，擴大資金與技術、人才的聯結，並且立基在以華人精神為主的編劇手法之上，一樣可以發展出屬於華人世界特有的恐怖片，又不失借鏡於西方論述的可能。台灣另類的電影工業發展，也可能賦予國產電影更強烈的後現代體現。

第三章 到了開棺時刻！準備一把掘土的研究方法！

第一節 它們應該有什麼鬼樣子？

根據政大廣電系系主任黃葳威教授對「恐怖片」的定義，其特質有二（台灣基督長老教會傳播中心，2002）：

（一）恐怖片內容包含令人感到驚嚇或害怕的因素。因為在內容上，製造危險、傷亡或破壞，如天災或血腥暴力；或是正常形體或容貌出現扭曲變形，如腐屍、狼人、異形或怪獸；除此之外，呈現他人受難或驚嚇的經驗，也在恐怖片的定義當中。

（二）除以上條件外，影片中所營造懸疑、詭異或緊張的氣氛更容易令人毛骨悚然。成功的恐怖片會透過情節安排、音效、運鏡、剪接、演員的表情、化妝及特效等方面去營造恐怖氣氛，本論文所研究的華語恐怖片多屬於此類。

第二節 哪些鬼眾在這裡喧囂？

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。而本研究之所以用「華語恐怖電影」取代「港台恐怖電影」，係因台灣部分選取不多，因而以「華語」片涵括之。而未選取中國、新加坡、馬來西亞等地的華語片，則是因為這些地區影片未以結構式的模式進入熟悉的台灣華語片市場，未方便研究上的策略分析，本處所指的「華語恐怖電影」以香港與台灣為例。

（請見下頁）

表三 研究文本一覽表

編號	片名	年代	出品/發行	出產地
1.	鬼打鬼	1980	嘉禾	香港
2.	暫時停止呼吸	1985	寰亞	香港
3.	暫時停止呼吸續集	1986	寰亞	香港
4.	胭脂扣	1988	寰亞	香港
5.	倩女幽魂	1987	寰亞	香港
6.	倩女幽魂 2 人間道	1990	寰亞	香港
7.	倩女幽魂 3 道道道	1991	寰亞	香港
8	八仙飯店之人肉叉燒包	1993	聯登	香港
9	人肉叉燒包 II 之天誅地滅	1998	國際電影	香港
10.	怪談協會	1996	學者	香港
11.	陰陽路之六兇周刊	1999	潤萬娛樂	香港
12.	陰陽路之七撞到正	2000	寰宇	香港
13.	每天嚇你八小時	2001	思維娛樂	香港
14.	幽靈人間	2001	寰亞	香港
15.	幽靈人間 2 鬼味人間	2002	寰亞	香港
16.	異度空間	2002	星皓	香港
17.	雙瞳	2002	哥倫比亞	台灣
18.	見鬼 1	2002	星霖	香港
19.	見鬼 2	2004	星霖	香港
20.	三更	2003	星霖	香港
21.	搞鬼	2003	延平影業	台灣
22.	救命	2004	星皓	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」形象的後現代轉折研究：如《鬼打鬼》(1)、《暫時停止呼吸》系列(2~3)、《胭脂扣》(4)、《倩女幽魂》系列(5~7)、《人肉叉燒包》系列(8~9)、《陰陽路之六兇周刊》(11)、《陰陽路之七撞到正》(12)、《怪談協會》(10)、《每天嚇你八小時》(13)

(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，以及抽離其中後現代文化的體現：《幽靈人間》系列(14~15)、《異度空間》(16)、《見鬼》系列(18~19)、《三更》(20)、《救命》(22)

(四) 少數由台灣拍攝的鬼片：《雙瞳》(17)、《搞鬼》(21)

主要分析是企圖勾勒出以上影片的整體元素，把其中擬像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。

第三節 掘土工具 悄悄開棺的策略

本論文採取「文本分析」法，針對以上 22 部自 1980 年到 2004 年華語恐怖片進行研究，且利用布希亞對於「擬像」的後現代分析觀點，抽離出港台恐怖電影在時空流變中，所呈現的虛實符號，來突顯華語恐怖片的後現代轉折，與它們如何反過來呈現出後現代荒蕪的社會景像。

「文本分析」的起源可以追溯到長遠之前對於聖經的解釋，以及十九世紀的聖經「詮釋學」(hermeneutics)和文獻學(philology)，與法國的「徹底閱讀」(close reading)美國新批評派的「內在分析」(immanent analysis)(Stam, 2002: 254)，但脫離不了的就是與「結構主義」(structuralism)有密切關係。結構主義者認為語言、事物及其所組成的意義之後，尚有「超越」的東西存在，但是文本從結構主義這裡得到養份之後，也獨立出自身的解釋力，由原先依循結構主義認為的「結構深層的同—性」，到後結構主義宣稱的「意義多元而無可參照」的脈絡，「文本」的詮釋面向也豐富了起來(夏春祥, 1997: 144)。既然如此，文本實物的分析就與語言分析有了區隔。語言主要依賴於「概念」的使用，但是文本實物更加依賴於「形象的召喚」以及物品本身的使用方式，語言分析約制於語言本身規則的運作，是一種以規則為基礎的認知方式，依賴的是人們對語

言本身的「理性認知」；而文本實物分析依賴的則是一種「聯想模式」，其意義主要對應於人們日常生活的「實踐理性」（陳向明，2000：257）。也就是說，文本實物在分析的層次上，比語言更加不透明的把文化意義付諸行動（實踐），在此過程當中，人們將對文本的解讀方式變為日常生活的一部份，而忘卻其中的實踐意義，文本分析所要揭示的，便是這種隱藏關係。

文本分析有「文學理論」與「文化研究」兩條理路，前者著重在對於書面文句的再詮釋，後者則將「文本」置放在一個特定的社會脈絡之下去探討「文本與社會」的關係（夏春祥，1997：145-147），本文所進行的電影研究，便是採用後者。

文本分析作為文化研究的策略之一，其歷史可追溯至英國伯明罕當代文化研究中心（center for contemporary cultural studies, CCCS）在二次世界大戰後首開其端的研究傳統（夏春祥，1997：146）。英國的文化研究關心於大眾文化或流行文化的部份，也就是上述所說「其意義主要對應於人們日常生活的『實踐理性』」，在實踐的過程當中，也正是與「文本」進行交互作用。因為，文化實踐是一種銘刻，如同拳擊手打鬥後所留下的身體印記，這就像 Loic Wacquant 所強調的；而任何文化也是現狀對於過去的再現，這些「再現形式」的演繹也是關聯到人類存在的現世行動之上（Wagner，2001：126）。可是「再現」並非是同質性的，就像 Indian 對於「島嶼文化」的解釋一般，他們可能會將其解讀為與殖民者抗爭的歷史，那就是他們所謂的「文化真實」（Atkin&Hammersley，1994）也就是說當我們依據某文化底下生產出來的「文本」對於該脈絡進行分析時，必須考察脈絡化的演變，看看這些文本再現出來的訊息如何與文化記憶交織在一起。

再者，文本分析的概念不只侷限在社會學、文學，對於傳播領域而言它也成為討論的主軸。重點在於，大眾傳播所進行的文化意義流動經常伴隨著社會實踐的意涵，所以可將傳媒視為是文化載體，那麼一來，傳播領域中的文本分析也具備了社會學的研究價值。如本文要進行的電影研究一般。黃靖惠（2003：81）指出以社會學角度去分析傳媒在社會中所扮演的角色，共有四個面向：

（1）人文取向 以媒體文本為分析焦點，例如關切創作者的生活文化，但對於媒體訊息的效果則僅止於猜測。

（2）社會問題取向 把重點放在傳媒文本對閱聽者所產生的影響，尤關注媒體的長期

效果。

(3) 大眾傳播取向 同樣著重於傳媒文本對閱聽人的影響，但把焦點置放在特定媒體短期且立即的效果。

(4) 產製文化取向 以媒體機構為分析單位，探討製產文本的機構組織文化或整體社會文化。

本論文所採取的策略，是將電影媒體視為一個「可供進行意義拆解與分析的文本」，將蘊含在電影再現中的文化觀點抽離出來，而非關注電影本身所產生的社會效應，因此屬於第一類「人文取向」的文本分析模式。

而上述已談到文本分析的歷史與其對社會互動的關係，將文本分析運用在社會研究的面向上，最重要的一點仍是透過文本進行對於社會的「詮釋」。而不管上述所說的「以社會學角度去分析傳媒在社會中所扮演的角色」是屬於哪一種取向，或是「人們如何在文本中呈現社會實踐」的議題，都在於強調文本分析是一種動態的詮釋過程，相較於針對訊息明顯內容加以量化、歸類、描述的「靜態式」內容分析，文本分析被視為彌補此法對於社會研究滲透力不足的選擇，Larsen 就曾在「媒體戲劇內容的文本分析」一文中，直接以文本分析來指稱質化的內容分析，且採用 Kracauer 的觀點，把文本視為一個整體並加以詮釋（游美惠，2000：17）。文本分析長期以來遭受「主觀寫作」的批評，許多慣常使用傳統研究方法（多是量化）的社會研究者認為，它是一種文學式的創作、評論，而不是科學的過程。但 Fairclough 也指出文本分析運用於社會研究上的四種確當理由（游美惠，2000：19），之所以提出這四項理由，並非強化文本分析的合法性、適用性，而是凸顯它在量化統計、質性訪談等研究方法之外對於社會研究的必要性，以及它所存在的研究基礎：

(1) 理論上的理由：社會結構與社會行動是在研究社會時必要討論的重點，而文本提供了社會行動之擅場，社會學家在分析鉅觀結構時，也必須從文本獲得資料。

(2) 方法論上的理由：文本分析能將研究的宣稱植根於文本的詳細特質裡。

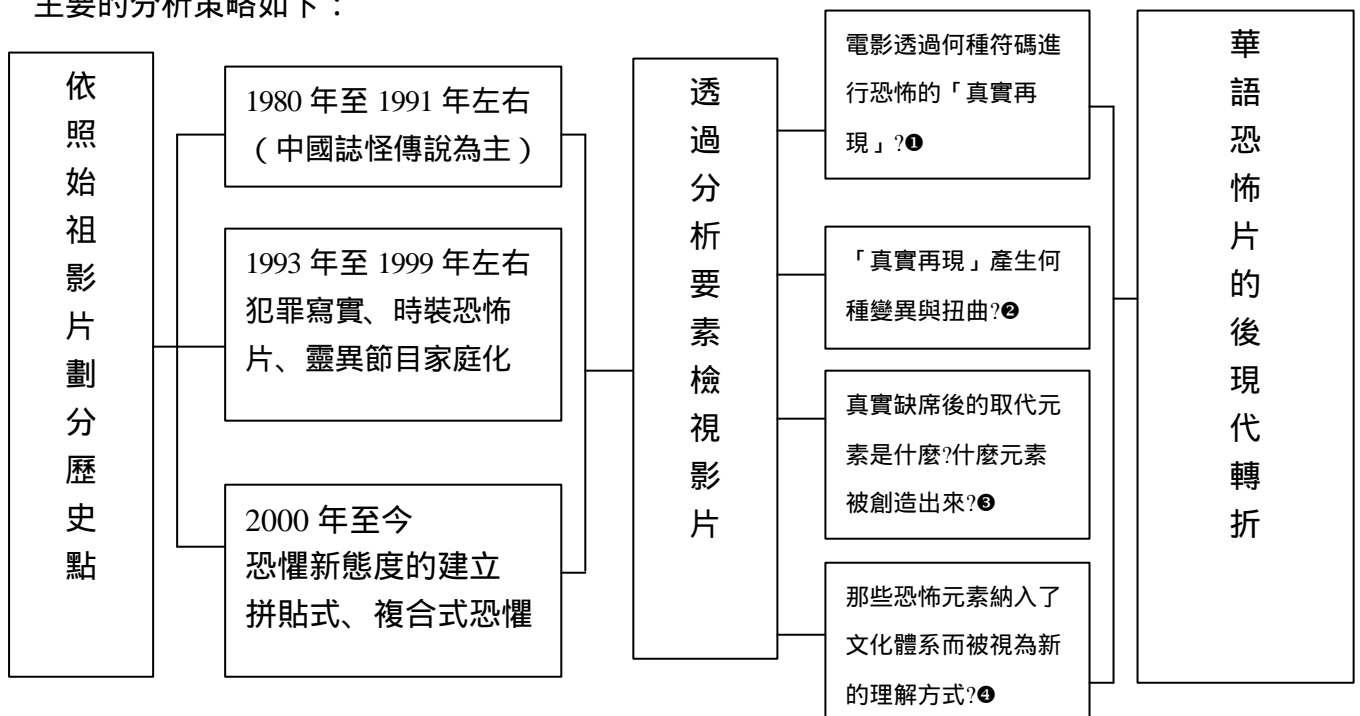
(3) 歷史的理由：文本的呈現方式可以視為社會變遷的指標，因為在不同歷史時空中會出現不同的文本。

(4) 政治的理由：越來越多的文本（不只是媒體文本）有社會控制與支配運作其中，文本分析作為批判論述分析之一部份，有助於大家提升對語言的穿透批判力。

職此，文本分析提供研究者在觀察社會、與社會結構對話時的客觀基礎，絕非單一式、主觀式的寫作，本論文基於上述理由，採取「文本分析」針對 22 部 1980 年到 2004 年以港台為主的華語恐怖電影進行研究，企圖分析電影文本所呈現的後現代態勢。

第四節 拆解骨架

主要的分析策略如下：



圖二 研究架構圖

本研究之文本分析的策略主要分為兩種主軸：

(一) 文本內部的元素再現 (① , ②) : 將電影視為獨立式的自為文本，哪些傳統的「文化真實」元素被納入其中?哪些被重新發明成新的「文化真實」?代表電影包括《鬼打鬼》、《暫時停止呼吸系列》、《倩女幽魂系列》、《胭脂扣》。

(二) 內外相交的文本滲透性 (③ , ④) : 電影內部元素所呈現的「新文化真實」是什麼?並且除了在電影內部的元素變化之外，電影如何「溢出框外」與現世生活產生互為主體性?這些特質又如何以擬像觀點來詮釋?

第五節 那些鬼事不處理，或是，管理它們的預設前提？

文化研究一直是一項龐大的交互辯證，沒有辦法加以窮盡。本論文針對香港與台灣的恐怖片加以研究，是基於兩地文化同質性的立場，但仍然有以下限制：

（一）「後現代」概念源自於西方，在移植到東方文本的討論上時，難免會招致理論適用性的質疑。而本論文所採取的後現代「擬像」觀點分析，是許多解釋華語電影的途徑之一，並且是立基在港台與西方社會都具有媒體消費與實踐的前提之上，唯有在相等或相似的社會力支持之下，才能進行理論分析。而電影作為世界最大娛樂消費體系之一的特質，已成為跨國的普遍記憶（經驗），本文基於以上原則，選擇電影做為華人後現代模式的再現擅場，並非指稱後現代觀點是華語恐怖片的唯一徵象。

（二）選取台灣影片過少：由於台灣電影圈情況特殊，幾乎沒有量產而穩定的恐怖片推出，所以本論文僅選取了近年來較熱門的《雙瞳》與《搞鬼》兩部片。台灣電影界雖然不景氣，仍不能抹煞台灣在華語電影裡的特殊貢獻，《雙瞳》便是跨海合作的成功例子，也帶有台灣身處在後現代境況中的分析價值，因此本論文仍把主題訂為「港台恐怖電影」研究，唯針對台灣地區的电影研究，仍有待日後的努力。

（三）當我們把恐怖片視為是一種可「再現」的文本，似乎就預示了文本與外在真實的指涉關係，但是這種關係的穩定度是可以質疑並解構的，「再現」並不是單純的鏡像，當電影成為一項人為的社會產物，它所呈現出的「再現」、所映照出的「真實」，就具有階段性並會流動，而本研究正是以這種基礎作為分析，並不企圖在「再現的本質」上做討論。

（四）為了避免套套邏輯（tautology），本研究的分析重點在於特定歷史時程的港台恐怖電影可以透過後現代觀點進行什麼「深層意義」的解釋，而不是針對「某個手法的凸顯」來將之圈限為「那就是後現代的表現手法」。因為唯有如此才能確保不是為了「驗證」理論強加在特定文本的立場，也給予研究內容新的詮釋向度。

（五）在採取布希亞擬像四階理論時，為了不陷入過度極端的宣稱、以及實際分析的結果，針對第四階段「符號無涉於真實」的部份採取保留態度。一方面，採借此階段符號不斷被重構、甚或成為「真實」的說法，一方面也必須重新討論到此階段與「原初

真實」的關係，以免落入極端主義的框架，或是扭曲實際分析的價值。即使有些影片是有某種蠢蠢欲動的傾向。

(六) 一部電影是不可能完全忠實的把任何一種文化元素搬上螢幕，它必須是有所變化與捨棄、複製與輪廓化¹⁸，本研究所宣稱的「真實」與「仿真」的概念區別上，是以「是否在固有的『文化真實』上再製新符號」，以及將電影片段視為一個結構性文本，來看待其中所呈現不同的景象何以用後現代觀點解釋之、爾後又服膺了什麼「擬像價值」。職此，本研究採取「劇情式意義分析」策略為主，而非對話式分析(dialogic analysis)。

¹⁸本研究特殊用語。即僅利用「形象」來扣連文化記憶，而非文化實質內容的細部展現。如寫符咒，大致是一張長形黃紙、以硃砂筆在其上書寫「勒令」等咒語，而不是真的依照茅山派所分類的、具有不同功能性的「正確」符咒寫作。

第四章 窺視裸體恐怖片 褪下它們的神秘外衣！

第一節、符號反映基本真實 中國傳統文化的「真實」 《鬼打鬼》

在正式展開論述之前，應該去設定「擬像」與「影像」的分野。在布希亞的想法裡，這兩者是不可分割的，正是因為影像社會的來臨與壯大，使得繼之而起的「擬像」逐漸成為我們理解世界的根據，因此，「擬像」可看作是「影像」的效果與行動結果。但是以布希亞的擬像論述來看，第一階段「符號反映基本真實」尚未體現出「影像」與「擬像」的分界，因為這時「擬像」仍然是「影像」的一體兩面，它並沒有脫離「影像」而自我旋轉成一套體系。也就是說，這時的「影像」仍然借用了許多「文化真實」中的概念來進行演繹，它只是把共體的文化「原本」的搬到螢幕上，等於是一套「文化再現」的平台，職此，「擬像」透過符號以創建真實、掩蓋真實、進而成為真實的向度也就尚未活動。1980 年的《鬼打鬼》就算此類，它所運用的表述方式是來自「文本內部」的元素變化，就是經由中國傳統已知的「真實」變成自己的戲劇張力，就是與 90 年以後「強調生活滲透感」的恐怖片相當不同的概念，將於後面進一步討論。

一、《鬼打鬼》（1980 年） 中國傳統的武打思維與趨魔儀式

（一） 身體做為一種「武器思維」 心意合一或神功護體

《鬼打鬼》是敘述一位名為張大膽的男子，因撞破地方士紳譚老爺與自己的妻子偷情，專橫的譚老爺便請心術不正的茅山大師兄設壇欲殺害張大膽。但同為茅山道派的師弟不願同流合污，遂自動協助張大膽與之鬥法，展開一段茅山道術的正面衝突。在這個時期，「恐怖片」的敘事元素多是以「鬼」為題材，便是來自長久「鬼」被塑造成「恐懼」代名詞的文化脈絡。除此之外，「鬼」的「文化面貌」與「消解它的方式」也都大量採擷自中國傳統的內涵，連敘事背景也是民初清末之際。《鬼打鬼》是接上 1970 年代李小龍武打片的熱潮，在當時武打片可說是華語電影相當強勢的類型，因此即使是「鬼片」也都必須與之沾上邊。基本上，武打功夫片類型的套用與崛起，也可以視之為「符號反映基本真實」的面向，因為在中國較晚才接觸西方科學之前，以「身體」做為「武

器」的文化體現是相當久遠的，在八國聯軍之時「義和團」的行徑便是此種思維的極致表現。以「李小龍」的截拳道為例，身體可做為主動攻擊的主體，而不是單純使用武器的客體，雖然在之後的功夫片類型的變體當中（包括《鬼打鬼》），「截拳道」的技術層次已變為展示性的武術設計，也不是說在如《鬼打鬼》的內容中挾帶了什麼截拳道的技術影子，但基本上在華語功夫類型的電影中，仍然離不開「身體作為一種武器」的思維，而且這種思維也漫延到許多類型的華語片之中，如恐怖片、警匪片、喜劇、武俠劇等等，顯示華人世界中武術的地位是沒有因為物質進步而消失的。以截拳道的要義舉例來說，「拳與腳均是消除自我意識的武器，此等武器代表著直覺的力，本能而直截，不似智慧與複雜的自我意識，它並不分裂自己，即能防衛其自主獨立性。此等武器（是）你一直往前而無回顧四盼的」（吉爾伯特 強生¹⁹，1988：17），也就是顯示在中國傳統的思維之下，身體可以在「心意合一」的狀況下成為攻擊武器，這種表述方式在《鬼打鬼》當中大量採用，使得《鬼打鬼》除了在宗教意象上體現中國文化的「基本真實」，更在拳腳功夫中運用了這股「真實」。

所謂「心意合一」，就是指在面對危險時身體可以立即產生本能式的攻擊或守備策略，片中張大膽第二次被騙到「馬家祠堂」遇見殭屍時，俐落的閃躲與攻擊便是此觀念的體現，這個時候他是清醒的，也就是不靠神靈的外力而獨自以拳腳功夫對付鬼物，呈現出中國傳統之中對於武術可強身健骨、抵禦外侮的文化想像。

可是在中國傳統的觀念裡，透過神靈附身或特殊咒語，也可以把平凡人變成一種攻守兼備的肉體武器。片中茅山術的運用便使得身體具有兩種武器的功能：防衛性的盾牌或主動攻擊的武器。前者，片中茅山大師兄出險招，用草紮人下「飛降」加害張大膽，茅山師弟便於張大膽身上以硃砂畫滿「護身保命」用的「鬥法符」，將其身體作法變為足以抗衡「飛降」的人肉盾牌；後者，茅山師兄弟設壇做最後大鬥法時，分別以「茅山真傳降神術」（片中簡稱「請神」）請出了齊天大聖、羅漢、呂洞賓、紅孩兒附在張大膽、與茅山大師兄的徒弟身上展開亂鬥，使原本只略懂拳腳的張大膽、與從未表現武藝的茅山大師兄徒弟一瞬間成為武林高手。這預示了一種有別於心智可控制的「身體做為一種武器思維」：透過神聖儀式，平凡人的肉體也可以具有抗衡道術的防衛性武器，「神」是保佑弱小人類的來源，但武藝強大的祂們卻可能不問善惡被請來當打手，這皆是一種中

¹⁹ 此英譯名因當時翻譯書籍不盛原名刊出之故，因此無法得知英文拼音。後面參考書目亦以中譯本為主。

國思維中將「神」視為保母或解惑者的心態。在《鬼打鬼》當中出現了大量的「身體做為武器」的向度，不論是人意志可控制、或是神功護體的部份，都是映照出一種「中國傳統」的文化真實，「擬像」在此仍乖乖的潛伏在其底下，這類武打式的「鬼片」一直延續到 90 年代才逐漸被別的元素取代，並呈現出新的擬像價值。

（二） 茅山術大門法！

《鬼打鬼》所承載的中國傳統元素不只是武打思維，最直接的就是「茅山術」的大量運用。雖然「茅山術」或「地獄觀」、「歸人」等中國文化思維一直都沒有從華語恐怖片的元素抽離出來，但是相較於 90 年代、甚或到 2000 年之後，1980 年代的華語恐怖片最大的特徵就是中國傳統的趨鬼儀式大量運用，這使得「道長」這種在現在社會中能見度較低的職業重新在電影中獲致生命。「茅山」本來稱為「句曲山」，在今江蘇省南部，山形曲折，鏤洞天成；相傳漢時茅盈及其弟茅固、茅衷在此山修道成仙，後乘白鵠而去，職此百姓盛香朝拜，並改為「茅山」（劉精誠，1993：140）。而所謂的「茅山術」是由道家「煉丹修養」、「養生休息」的概念所衍生出來的技術，這是由陶景弘（西元 456 年至 536 年）在南朝齊梁時，來到茅山之後所開創的教派，稱為「道教茅山宗」（劉精誠，1993：138），可是將「茅山宗」逐漸覆以神格化色彩的起點，則是起源於陝西省、湖北省一帶民間的「茅山神功」，後來傳到山東省再到福建省，輾轉流傳到廣東省汕頭、惠州二帶，從而傳到香港。正因為茅山神功是因緣際遇才得以跟隨學習，所以不能廣泛於世（玄觀道仙館，2004）。

《鬼打鬼》相對於以下要接續討論的《暫時停止呼吸》系列，是對於中國傳統元素之一的「茅山術」更誠實的表述。劇中有一幕是張大膽（洪金寶飾）與人打賭二度前往鬧鬼的馬家祠堂，為了全身而退，他向茅山道士（鍾發飾）請教趨吉避凶的方法，茅山道士就教張大膽準備一盆黑狗血、四隻狗爪、五十顆生雞蛋，睡在裝有殭屍的棺材板上面，到了二更殭屍蠢動時，將雞蛋扔入棺材裡，每仍一次可平復一次，依蠢動次數扔完五十顆雞蛋，到了天亮時將黑狗血、狗爪潑向殭屍即可擊敗殭屍、確保平安。在《鬼打鬼》當中，遇到殭屍是沒有「暫時停止呼吸」的，而是利用茅山術的方式正面對抗鬼物，是比較符合中國傳統宗教儀式中趨魔的手法。在片中所出現的茅山道術，可以從文獻中查尋到其來源於「茅山派」道術當中的部份，可以參照下表：

表四 《鬼打鬼》出現之茅山道術可查證部份對照表

影片片段所呈現的場景	傳統茅山派咒語 / 道術之真實名稱
茅山師弟為張大膽於全身用硃砂畫符、開光點眼時，咒語最後喊「急急如律令」。	急急如律令
茅山師弟為張大膽於全身用硃砂畫符、開光點眼時所用。	鬥法符（護身保命）
片尾最後，茅山師兄弟請神上身大鬥法時，咒語最後喊「神兵急急如律令」。	神兵火急急如律令
片尾最後，茅山師兄弟請神上身大鬥法時所用。	茅山真傳降神術
片尾最後，茅山師兄弟設壇亂鬥，大師兄畫符於掌心即出紅點，之後便轟向茅山師弟之「五雷掌」。	請五雷咒
茅山大師兄以針紮貼有「張大膽」名字符咒之草人時所用。	茅山刀翁復仇術
茅山大師兄操控殭屍、小鬼攻擊張大膽時所用。	役使鬼神法

（資料來源：本研究自製，茅山專業術語部分參考自諸葛綾，1994）

由上表我們可以明顯發現，《鬼打鬼》不僅利用中國文化的輪廓來象徵自我真實，甚至也對部份茅山術的內涵做了考究，「反映基本真實」的性格表露無遺。雖然它也有變體自傳統的畫面，如唸符咒邪惡的茅山大師兄驅使殭屍害人時，他並不是依照「真實」的「茅山役使鬼魂法」咒語操控殭屍，只是將其「輪廓化」胡亂唸一通，但是相較於《暫時停止呼吸》創造出之前文化中沒有的「停止呼吸避邪法」，《鬼打鬼》仍然是以中國茅山術為基底，兩者的最大差異在於《鬼打鬼》是利用文化真實豐富自身的電影語言，而《暫時停止呼吸》是則直接創造了「文化真實」，至少對於知道《暫時停止呼吸》片名或是有觀賞過該片的觀眾而言，「遇到殭屍要暫時停止呼吸」的行動已然成為一種共享的宗教概念。

在 1980 年到 1990 年初，以古裝為主的殭屍片是華語恐怖片的主流，一方面是借著中國文化中比較著名的鬼怪形象來打出品牌，一方面是藉著品牌建立之後大量追隨的投機心理。在這個時期之中，中國元素一開始被採納，但是越來越模糊，從最基本的「輪廓化」逐漸到仿真的重新創造，許多無中生有的東西都被創生出來，我們可以從中窺見一種電影再現中的「宗教世俗化」，越來越被娛樂取代的趨勢，中國元素的採借再也不

是喚醒集體記憶，而是重新藉此開創新的娛樂化效果，在此種後現代重視立即享樂、將一切嚴肅事物解構成娛樂分子的當下，「擬像」滋生的機制才可能不斷複製，使得它同時可以是批判的，更可能是無所事事的。之後的華語恐怖片的擬像論述，將會越來越精彩。

第二節、符號扭曲或掩蓋真實 《暫時停止呼吸》系列、《倩女幽魂》與《胭脂扣》

從《鬼打鬼》開啟殭屍武打片風潮之後，整個 1980 年到 1990 年初華語恐怖片的類型多圍繞在此作文章。接下來要討論的三部影片，也是當時創造話題的強片，最重要的是，它們有著濃濃的中國味，卻又悄悄創造了新的文化實象，運用「中國記憶」的前提偷渡到我們的文化理解當中。接下來看看這些影片值得討論的地方。

一、《暫時停止呼吸》系列（1985 年） 拋棄性符號的體現，逐漸扭曲的「傳統」

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。而接下來要討論的《暫時停止呼吸》、《倩女幽魂》、《胭脂扣》，基本上仍然是運用大量採用中國記憶的產物，我們可以說，在這個階段雖然稱不上「擬像」，但是正因為有共享根基，擬像才可以不斷複製與變體，傳統本身就是擬像滋長的要件，在本小節要討論的三部影片之中，逐漸可以嗅出擬像蠢蠢欲動的汗臭味。

首先要指出的是，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²⁰，也使我们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。

在這個階段裡，「鬼」不是一個單純的恐懼來源而已，除了許多黑色幽默成份遊走其中，更弔詭的，它們是「職業」的來源，甚至可以說之於疾病與醫師，前者不存在，後者也就無法自成職業體系。誰靠魔鬼、妖怪、殭屍過日子？答案就是像林正英、午馬這類的「專業道士」。尤其是林正英的道士形象深植人心，有人認為他根本就是道士兼差來拍電影。

「鬼」的存在提供了特定職業與專家的誕生，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，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

²¹。

在此階段中，傳統對付鬼物的方式已有所變異，雖然仍是採納專業人士的建議（摀住鼻息以避禍），但「專業」本身已經不是來自文化真實裡固有的機制，而是「創建」出來的「專業」（但它始終都是「專業」，顯現出如上所說，在此時期的電影再現裡可以看出中國傳統對專業人士的神格化與依賴性）。《暫時停止呼吸》的台灣譯名事實上就是建構文化新真實的開端，這部系列英文名叫《Mr Vampire》，直譯是吸血鬼、港譯是《殭

²⁰ 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。

²¹ 其實「撿起十字架」，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》、鬼娃恰奇系列等等，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 年代之後，華語恐怖片對於消滅鬼物的選擇上，也逐漸有個人化的傾向，但是其中的轉變有巧妙之處，可見接下來的討論。

屍先生》，到了台灣更直接將象徵性符碼鑲嵌自片名，透過媒體傳播出「遇到殭屍」就要停止呼吸的意象，但是這個方式是傳統中尚未出現的文化行動，而且在片中「正式」要消滅殭屍時也是透過「正統」的趨魔方式（如桃木劍、糯米等等），所以遇到殭屍「暫時停止呼吸」不僅不是文化本身的「常規」，也不是整個系列的重心；甚至到了第二集，「停止呼吸」就沒有用來躲避殭屍，驗證了符號本身將「文化真實」重新塑造後便可以捨棄、以供多向度擬仿的特性，也就像免洗餐具一樣，吃完就可以丟棄，但下次卻又不行直接用手吃。但是，它卻足以成為文化真實的新產物，預示了符號逐漸壯大聲勢、取代真實、進而成為真實的企圖。同時符號也仰賴了電影作為經濟體系的優勢，行銷至文化的核心，規模經濟的結果促使符號依循文化體系滋生的關係反轉過來，它逐漸脫離文化「固有」的遠大傳統，走向擬仿「現有」的流動記憶。這個趨勢在後來的恐怖片發展中更為突顯。

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慌的敘事模式，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真實進而傳衍自身的逐步工程。其中尚有諸多轉變可以用下表呈現：

表五 《暫時停止呼吸》系列曾出現過的新文化表演形式一覽表

	傳統世界文化應然面	電影中符號性文化實然面	採借模式	出處
避兇方式	符咒、桃木劍等積極性武器	暫時停止呼吸消極閃躲方式	傳媒新創	第一集
殭屍行動方式	跳躍	跳躍加步行	西方「活死人」的殭屍觀	第一集
殭屍感情層次	無感情之死亡體	(1) 只知攻擊的無意識體系 (2) 具有倫常觀的擬人物	人間價值 投射	第一集 第二集
看待殭屍的態度	亡者、屍體	具有「古董」的經濟價值	商品化社會的觀念	第二集

(資料來源：本研究自製)

由上表得知，《暫時停止呼吸》在傳承中國傳統的脈絡之外，也以電影手法掩飾了部份真實，它比《鬼打鬼》的「傳統真實」深度還要淺，卻仍然在此基礎之上展開敘事，影片中由古裝拉到時裝場景的變化，夾雜了當今社會(《暫時停止呼吸 2》)與民初社會(《鬼打鬼》)不同的價值觀，這個趨勢在 1993 年社會犯罪寫實片當道時達到顛峰，電影越來越作為現今社會的反映者，相反的，它也越來越與社會共謀，兩者在創造與顛覆之間逐漸形成擬像流竄的高速場域。

二、《倩女幽魂》(1987 年) 「人形鬼」出現了!

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》，也重新給了鬼物一個定位，也就是上述文獻探討中所提出的高度邏輯性、「擬生物」的轉折。這種現象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(視覺上新的鬼物擬人化)，重塑視覺理解，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，可是基本上相較於《倩女幽魂》的情感多元化(例如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，也就是預示了看法的轉折：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。在這樣的脈絡下，符號本身的作用也有了變更。從單純反映現實到「扭曲」與「遮掩」真實。它在這裡已經扭轉了「電影傳統」中將鬼物視為「異族」的符號作用，卻用另一套「犯罪加害者」²²符號來營造、銜接、縫合、擬仿新的向度，其巧妙之處，是很難從已經是視為理所當然的文化中抽離出來的。

而且當我們論及《倩女幽魂》是取自《聊齋誌異》的改編，事實上是對整部系列電影的「輪廓化」作用，整個系列雖然取自《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「原本」不斷進行翻拍再製的擬像性格，可由下表分析出電影與文學的差異性：

²² 把鬼視為「犯罪加害者」的心理，是把超自然的鬼物逐漸視為與人類一樣、只是有足以傷人的犯罪行為的文化轉折，這樣的轉折預示出「消解鬼物」的專業人士可能由宗教人士轉向治安單位(如警察)、醫療單位(如醫生)的變革，也是中國傳統符號開始顯示出多元性的擬像性格之起始。

表六 《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	大鬥法，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：

表七 《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》與電影版的《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	俠義勇敢、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、正邪大鬥法

（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裡，即使它與傳統觀念是有所誇張與悖駁的（把鬼視為敵人，而非「歸人」）；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。顏匯增（1992：16）也曾經提過，《倩女幽魂》所代表的是一個「百無禁忌（tattoo）的時代的來臨，一切人與自然與超自然的關係皆『下降』到全然世俗（secular）的層面」，也就是指《倩女幽魂》除魅了「超自然」而走向「科技」大觀的電影轉折，這個觀點與本研究宣稱《倩女幽魂》扭轉傳統性質的面向有部份謀合，它所「發明」出來的符號雖然是傳統的，卻利用此符號將「傳統」推向更為有限的地步，而這種現象正是九十年代後的華語恐怖電影的重大變革，意即從神聖到世俗，從固定記憶到流動符號。

三、《胭脂扣》（1988） 鬼形象的再定義與歷史錯置

《胭脂扣》被歸類在「恐怖片」是一件值得討論的事，它是敘述名妓如花（梅豔芳飾）與離家的富公子十二少（張國榮飾）相戀，後因敵不過貧窮相約吞鴉片自殺。如花在陰間苦等不著情郎，返回陽間已是五十年後。最後發現十二少已在當年被人救活，苟且偷生，背約違信。如花再見老如殘燭的情郎，把定情的胭脂扣交還，黯然離去。

要說「恐怖」的成份，大概只有鬼魂為愛重返陽間的情節。而本研究之所以選取本片，是基於在鬼形象的再定義上，它與《倩女幽魂》在異曲同工之餘也將鬼的理解方式做了扭轉，以及一種歷史錯置的後現代處境。

（一） 不搞怪的鬼

先來說說鬼形象的再定義的部份。自從 1987 年《倩女幽魂》將鬼「擬人化」之後，《胭脂扣》也運用了同樣的邏輯，如花為了尋情郎，特別從「下面」穿著一襲 1930 年代左右綴滿碎花的旗袍來到陽世，第一眼見到的就是在報社上班的袁先生（萬杞良飾），但袁先生在得知她是五十年前的鬼魂之前，根本無法辨別「她」是鬼魂。這個橋段與文後要討論的 2000 年初的恐怖片模式有所不同，此時，是人「看不透」鬼的身份，就像寧采臣剛開始看不透小倩為鬼的身份一樣；但是到了 2000 年之後，變成自以為別人看到鬼，但實則是自己見鬼而不自知的處境（如《異度空間》裡的張國榮，又是他？），顯示出在 1980 年代的「鬼」只是在形體上一時無法讓人辨視，但基本上它們仍然獨立於人類之外，不會使人失去辨識環境的能力，而 2000 年之後則更著重在不信鬼、或以為別人見鬼的「理性主體」上的反轉，使「鬼」有了更高的滲透性，兩千後的鬼或恐懼來源之轉折將於後面續探。

由梅豔芳飾演的女鬼「如花」，除了那一身三十年代的碎花妝扮與厚厚的胭脂以外，外形與人們毫無差異，也不符合「略無重，了無聲」的傳統鬼定義。在片中，袁大哥從害怕到接納，全是因為看如花「既不可怕，反而可憐」的樣子，在此「鬼」已經不再是令人害怕或具有什麼特殊能力的超自然對象，只是與人一樣有滿腹委屈的「歸人」而已。另則，袁大哥的女友阿楚（朱寶意飾）看見自己的男友與如花共處一室，袁大哥解釋她是「鬼」，但阿楚不信，氣沖沖地堅持叫如花表演「把頭拿下來梳頭、飛來飛去、穿牆、用舌頭洗臉、吸血、吸陽氣」等傳統印象中鬼應該可以辦到的事，但如花皆不會，阿楚

執意將如花導入房間測心跳，才驚覺如花真的不是活人。除了顛覆自《汲冢瑣語》與《山海經》以來對鬼神具有超能力的想像，也不同於《倩女幽魂》把小倩塑造成飛天遁地的女鬼形象，由此可以歸納出《胭脂扣》已經有迥異於同是「人形鬼」的《倩女幽魂》對於「鬼」的不同符號形式。

另外在華語恐怖中，「鬼」可能是有特殊能力才能看到的（如陰陽眼），或是一般大眾都可以看到的。《胭脂扣》中的女鬼是屬於後者，它採用了《倩女幽魂》的邏輯，運用與人無異、又楚楚可憐的鬼的形象展開與人間的愛戀，劉柏君（2003：61）便曾經指出，「與女鬼相戀是浪漫豔福的認知，也反映出華語電影中特殊的文化」。在華人文化中，人與鬼神共譜戀曲的民間故事不勝枚舉，其中「牛郎織女」是最著名的例子。可以得知在中國傳統的文化脈絡之中，「男女私情」雖然在家族主義的包袱底下顯得次要，但仍然透過文學與電影反覆地嚮往，而且強調「死也要愛」的意象也企圖跨越傳統，在中國傳統內部有所歧異、反對自由戀愛的矛盾中尋找出路，這些元素不斷在《倩女幽魂》《胭脂扣》等片中放大，甚至在《胭脂扣》當中身為妓女的如花也為了愛穿梭陰陽界，「與人無異」的鬼形象正是強化人間情愛價值的意識形態。

在《胭脂扣》中對於鬼進行再定義的邏輯，可以看見它更弱化了「鬼」的特殊性，一方面藉重中國情愛的想像來敘事，一方面是運用與人無異的鬼來創造新的對話空間，這顯見出兩種理路：在「鬼形象」的表述上逐漸褪去中國古典想像，但是也借重傳統淒美愛情的風格來創造「人事」比「鬼事」更值得注意的轉折，它比《倩女幽魂》明顯採借《聊齋》傳統的敘事風格，更能展演當下對古往恆長愛情的緬懷，也悄悄扭轉了觀影符號，亦使得「鬼」的文化真實相形遮掩。

（二） 歷史感的追索與切割

除了在鬼形象的層次上對於中國傳統作了符號性扭轉，《胭脂扣》也在「歷史感」的追尋上顯示出既是傳統想像，又是切割時空的情懷。

《胭脂扣》有兩個敘事背景，一是 1930 年代左右，風華笙歌的香港，一是 1980 年代資本主義發達的商業香港。面對這樣的歷史錯置想像，林文淇（1997）曾經就以「後現代的風格，後殖民的香港」為題，發表一篇評論性文章，認為導演關錦鵬利用如花眼見十二少在五十年後的香港逐漸老去，身處在高度商業化香港的如花，所顯示出的失落

感其實正是對香港的歷史想像與懷舊的敘事難容於香港現實社會的寫照。但是本研究並不在國家論述、民族主義的立場去探討《胭脂扣》當中的歷史處境，而是從「歷史感的追索」去抽離出此時期影片共有的特徵，這種模式與 90 年代以後的華語恐怖片有相當不同的表述內涵，值得在此提出與說明。

從《鬼打鬼》、《暫時停止呼吸》到《倩女幽魂》，都可以看出中國傳統的大力鑿痕，在符號上的變異始終無法脫離中國大敘事（grand narrative）²³的面向，不是運用宗教傳統，就是經典文學。到了《胭脂扣》則利用了歷史拼貼（collage）的手法，把中國想像的拼圖一分為二，利用過去的時空適應來突顯出資本主義社會的難以適應。把古老的記憶挪用成當下的生活形式是後現代社會的主要特徵，也就是透過歷史感的追索以確立當下處境的辨別認識。在《胭脂扣》當中，我們可以透過如花不斷感慨她所看見五十年後的香港變遷，原先的妓院成了幼稚園，那種性質的定位在歷史洪流中重構、也被解構，以觀照後現代社會在企圖放棄大敘事之餘，卻對過往有不斷的追尋。這也是一種「擬仿」的向度，擬像透過懷古的技術與思潮，複製在所有的歷史再造物之上（如上網到處買得到的「蟠龍花瓶」），讓我們看到仿真的再現而去追索歷史，但那種歷史的斷裂卻已經在這種再現之中猛烈呈現，而對歷史的自覺也在擬像的符號體系裡漸次扭曲與掩蓋

《胭脂扣》正是此種擬仿歷史的再現，透過時空衝突將「歷史」刻劃出來，但這歷史本身卻又不是完整的。

《胭脂扣》與《鬼打鬼》、《暫時停止呼吸》、《倩女幽魂》最大的不同，是在於它對中國記憶的忠誠感，越來越剝離自正統的想像而展開戲謔與反諷，也對於逐漸失去歷史感的現代做一種描繪。這種「恐怖片」有著一定程度歷史根基的表述方式，已經在 90 年代以後的華語恐怖片中越來越少，但與其說是「歷史的淪陷」，不如說是「新歷史」的開展，也就是從中國敘事的傳統元素，過渡到媒體社會與自我內在理性的懷懼，《胭脂扣》的「擬仿歷史」向度，正是介於這兩者中間的最後底限，一邊擬仿古舊，一邊將現代價值強殖到歷史的軸線裡。而「歷史自覺」在 90 年代《人肉叉燒包》崛起之後，轉向了「新聞世界觀」的新興理解，一種「符號不僅扭曲真實更是使其缺席」的態勢蓄

²³ 這是另一位後現代主義評論家李歐塔（Lyotard）的用語。所謂的大敘事可能來自歷史、政黨、國家等面向的神話構作，被視為與民族國家自我證成的觀點以及提供普遍化科學的信仰有關。但李歐塔指出，「大敘事本身其實是喪失支配力的神話」，在後現代否認科學的氛圍之中，這種大結構的普遍性原則被視為是理性的暴力，因為它再也無法指涉後現代社會多重的變異與更多的衝突。這種「歷史感的消退」在之後的電影分析當中更為明顯，但本研究以為這將是另一種新興歷史的開展，而非全面的歷史末路。

勢待發，華語恐怖片借用的「歷史感」，也逐漸不是中國傳統當道的趨勢，之後的轉折可以再參見以下的論述。

第三節、符號使真實缺席 鬼有比人可怕嗎？由《人肉叉燒包》的「人魔」肆虐到《怪談協會》、《陰陽路》之現代荒誕

以下要分析的文本，可是清楚窺見華語恐怖片從古裝劇慢慢過渡到時裝劇的程序，但最重要的是，這樣的演變揭示了屬於現世的恐怖與詭誕，以及有別於 1980 年代之文本僅在「文本內部」做變化的趨勢，將場景拉到新聞事件與日常鬼故事來強調恐懼的「生活滲透性」，這是循序漸進的過程，到 2000 年之後的模式將更強烈。但是經由符號轉變所創造出來的「擬像」沖刷，這些荒誕又怎麼潛入到電影元素中而形成新的文化理解?? 一種強烈而靜默的文化改造運動，在 90 年代的華語恐怖片裡頭華麗展開了。

一、《人肉叉燒包》（1993 年） 現實與虛構的模糊化，擬像性格之體現

由上述的兩個階段看來，1980 到 1990 時期華語恐怖片最大的轉折是在於新符號元素的創生，但它基本上仍脫離不了中國因子而存在。因此，華語恐怖片因為受到中國傳統的薰陶很深厚，對於死者的「死法」也總有些保留，直到現在，仍然有路過喪葬儀式時不要直視死者相片或是無事張望的習俗，皆是對於死者尊重態度的延伸。所以相較於好萊塢恐怖片，華語恐怖片對於身體摧殘的主題不是以黑色幽默帶過，就是以拍攝手法迴避血腥的肢體傷害鏡頭，如《暫時停止呼吸》中被殭屍咬死後自己變成殭屍、再去攻擊人的畫面，相較於好萊塢傳統「殭屍始祖」的《活死人之夜²⁴》(Night of the Living Dead) 強調肢解、吃人的手法，簡直有卡通般的黑色幽默，不僅不見血，更不見五馬分屍的身體屈辱。

但是到了 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

²⁴ 1968 年由美國導演 George A. Romero 執導的「美式殭屍片」，敘述一對兄妹前往探望母親之墓，結果身陷不明殭屍攻擊的故事。美式殭屍強調屍體能夠在無意識、無邏輯的狀況下，以散亂步行、只知攻擊的方式撕咬人類，與港台殭屍的跳躍移動是不同的，但經過文化傳播的效果，《暫時停止呼吸》第一集最後的「魔王殭屍」也是以步行方式移動的；相同的是，被它們咬到的人也都會變成與它們一樣，只會本能性的咬人。美國殭屍都呈現出無止盡強暴、殘忍的行徑，變成殭屍的多是平時毫無關係的陌生人。港台則可能是自己親屬死亡後「屍變」，兩者在「殭屍」的文化解釋上不盡相同，而美式殭屍片也很少有黑色幽默成份，對於他們而言，「這些傢伙」與隨時隨地出現的犯罪者是沒有兩樣的，充滿恐怖與超乎國家規訓的機制之外。

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，這部片開啟了以往少見的「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²⁵的最深度驚愕。但是在原始社會或是戰亂時期，人吃人其實層出不窮，也是弱肉強食的動物性本能最殘酷權力的展現。文馨（2004）說：

最新的證據表明，我們的祖先很可能都是食人族！並且，遺傳和生物學的研究證明，吃人肉曾經是很普遍的，我們每？人所攜帶的一些抗病毒基因可能正是由祖先吃人肉遺傳而來。在人類早期社會中，吃人現象廣泛存在。也就是，人類社會群體的文明發展，在縱向上是有層次的。人類曾有過「人吃人」的狀態。

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被掩飾的符號：恐懼不是光來自超自然的鬼神，更是人類社群本身的咬嚼廝殺，在這個層次上，恐懼感有別於 1980 年代充滿中國風的元素，它壓縮了歷史距離，強迫我們參與「施暴者與受害者」的時代遊戲，這種技術本研究稱之為「即時歷史」的演出。

所謂「即時歷史²⁶」是本研究所創生的名詞。意即一種強調滲透性、立即性、內在化的「歷史建構」，也是與布希亞有所爭論的立場提出。布希亞曾指出「後現代性既非

²⁵ 更多人吃人的故事或傳聞可見 <http://www.nelson.2myweb.net/ghoststory5.htm>

²⁶ 布希亞本人有在《波灣戰爭不曾發生》中提到：「戰爭在即時中內爆，歷史在即時中內爆，所有的通訊，所有的意義，都在即時中內爆」（Baudrillard, 2003: 59），在這裡，他所指的便是「歷史終結」的概念，歷史感被大眾傳媒的立即效應壓縮到一無所在，我們也不能從其中尋獲任何意義。但是本研究的「即時歷史」剛好是與布希亞的立場做辯證：歷史正是以一種「即時」的切身性滲透到現世生活，它的意義就在於自身的快速離場、卻又無所不在的特性中藉以開展，職此，歷史不是即時的，而是「即時」便是歷史本身。這種理解有助於在談論 2000 年之後的華語恐怖片，強調現世元素之發揮（如精神官能症）與外部視覺震撼（如車體、捷運廣告）的新興雙軌性文化（本）現象，如何去發揮擬像的渲染效果。

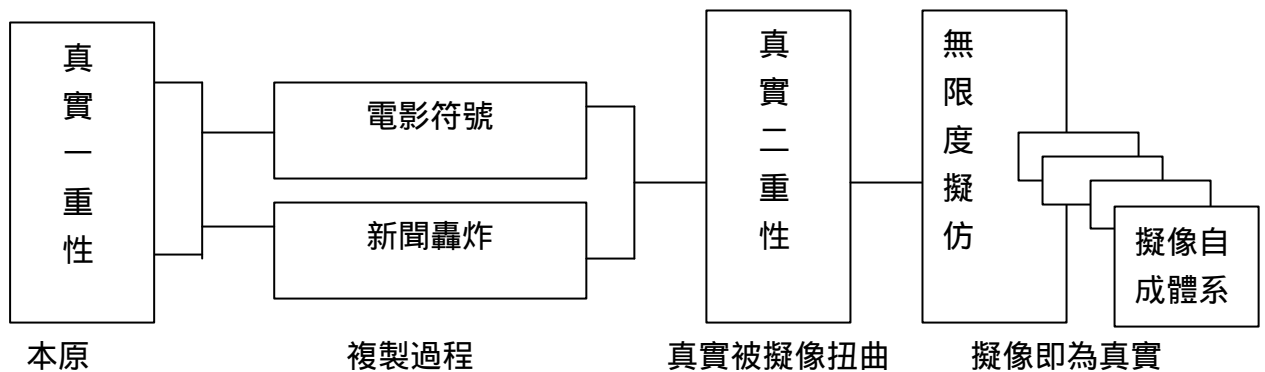
樂觀主義的亦非悲觀主義的。它是在歷史的廢墟上進行遊戲，這就是何以我們是『後』的：歷史已經終止了，我們正處於無意義的後歷史中」（夏光，2003：317），對於布希亞而言，後現代不斷擬仿、再製的擬像，使歷史與社會都走向終結，我們就像漂蕩在無重力的宇宙當中無法感受任何意義的存在。但是「即時歷史」並不是指稱任何一種無能動性的歷史喪失，相反的，它是實踐感的表現，也是文化主體重新掌握、認識當代文化的過程與技術。在本研究中宣稱，「即時歷史」提供了一般人更能融入消費或媒體社會的可能，如後面將討論《幽靈人間》的恐怖捷運廣告，它讓我們直接經由實際生活去感受「我們也是歷史主角」且「歷史不是那種遙遠記憶之流傳」的動態過程，雖然它可能就只是一場「遊戲」。

《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把真實當作擬像跳板的大膽宣稱。

「擬像」本身就是具有無窮盡「真實性」的符號體系，它不透過實證式的真實概念來確立自身。這種「擬像」體現，我們可以從繼《人肉叉燒包》之後的系列、以及冠上「人肉」之名不斷複製「社會犯罪事件」意象的影片，以便將恐懼感與媒體新聞之生活滲透性加以行銷的默化過程中看出。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，也有其創建擬像的微妙之處。

在布希亞的觀念裡，後現代媒體社會的「仿真」效果將會使符號本身比真實更具真實，符號引領了「真實」入境之後，將取而代之成為新的真實，但符號本身也不是固定不變，作為一種可拋棄、可無限度複製的符號體系，它所標榜的本來就不是塵封的「原形」，而是在擬仿的過程中自行產生效果。《人肉叉燒包》運用了此一程序，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」的遊戲符碼來解讀「大螢幕式的犯罪新聞」，原本由「真實」所散發出來的關懷與思索已經被電影與新聞二重的擬像辯護中給消溶掉，轉為「即時歷史」技術的一部份而已。可以用以下的圖示來看究：



圖三 真實轉換為擬像示意圖

(資料來源：本研究自製)

所謂的「真實一重性」，也就是客觀事件的發生，可是經過了媒體渲染的效果，它已經被批覆上了新的理解方式，而成為「真實二重性」。這種「真實二重性」是弔詭的，它既是理解「真實」的來源（而非建構後的「虛假」），也是被捏塑後的新產物，所以它才能運用這種性格，使之後的「擬像」不斷繁生，正是因為它以建構後的身份取得了「真實」的合法性，才能肆無忌憚地發展一連串「自稱式的擬像真實」體系。

職此，《人肉叉燒包》引領的是一種「以真為假」的消費符號，除此之外，它也藉此來確立自身合法性，而開展一系列的「人肉大餐」。除此之外，「黃秋生²⁷」個人也承載著相當大的符號意義，他不僅是單一意義的符號投射（殺人魔），後來借助他形象創造出來的變體故事，比他原先「意指」的意義還要擴張，也就是說透過《人肉叉燒包》的集體記憶價值，符號本身具有了衍生與變態的能力，透過原先的符號我們將可以被帶領到更為扭曲的敘事體系裡。乍看之下，「黃秋生」與「林正英」並沒有不同，兩人都是特定裝扮的代言人，但值得注意的是，「黃秋生」除了在《人肉叉燒包》第一集飾演殺人魔，到了第二集卻搖身一變，成為捉拿罪犯的警察，同一個人卻具有不同的符號價

²⁷ 之所以把人名「」起來，是表示此人名除了指涉特定個人以外，已經形成了符號效果，由這個特定個人的指示可以進入更為寬廣的符號世界裡。

值；而「林正英」則總是扮演道長，相較之下，後者的符號流動性就比較圈限。

在與《人肉叉燒包》之興起密不可分的三級片時代裡，「黃秋生」被決定成一個帶有暴力與性偏執狂的罪犯，但後來繼之而起的「人肉風潮」，也使得他本身的螢幕符號遭到改造，在《人肉叉燒包 II 天誅地滅》成為警察，在《人肉玩具》中成為記者，但不變的是，「黃秋生」由個體變為「人肉系列」的符號帶路人，揭示出在後現代的媒體效果裡，「主體」本身並沒有固定的個殊性，就算有，也是在確定他成為什麼之後便可以加以扭曲或揚棄，因為這時「主體」已經從一個特定的「個體疆域」成為偌大的符號系統，目的是指涉出某種熟悉卻又已經扭曲的意義（如殺人事件的真實性），而不是符號本身有什麼作用。

或許這裡會引起一個質疑：演員不就是多元裝扮的職業嗎？如何與「流動性符號」扣合？的確，就戲劇的技術層次而言，一個演員不可能固守一個角色（否則不是不紅就是被定型），但是本研究所指稱的，是一個已被確立的形象符號，當他（它）具有規模經濟、高度被認同的背景機制時，所引發的一連串消費意義：此時，「演員」不是一個職業對象，而是一種「被信仰的符號體系」，這種效應包括了社會集體認同與演員在技術層次之外的「符號功能」，透過媒體社會發展至此的高生活滲透性才可以把一個「個人」轉換到「當下的符號價值」裡去。這正是後現代媒體社會中才可能出現的「擬像」價值，早期戲劇沒有透過電視、電影大量流通在日常生活之中時（如野台劇、露天歌仔戲等等），演員所扮演的角色雖然也可以是多變的，但他（它）無法自成為一套不斷被複製、重塑進而廣泛流傳到大眾視域裡的「符號代言人」，因為符號必須透過暢通的管道為人所知、為人採納並信仰才有價值，「黃秋生」的例子便是「個人」藉由傳媒力量改造成「符號」的寫例，正因為他（它）變為了符號，才能不斷以個殊身份去帶領出類似主題，職此，「黃秋生」做為「符號」引子的擬像價值也就蘊育而生。換句話說，如果《人肉叉燒包》沒有創造高話題性、沒有捧紅「黃秋生」，那這些符號價值也將不會成立。因此，本研究宣稱，演員的「主體」只在「職業」面向上獲致，當他（它）變為故事的一部份時，他（它）就只是一個高度流動的符號罷了。

二、《怪談協會》（1996 年） 言說恐怖的彰顯?還是隱沒?

（一）「言說恐怖」 日常鬼故事的再現?

承接上述，90 年代《人肉叉燒包》系列把恐懼感從醜惡的鬼物變為對他人的畏怕，算是一種華語恐怖片的轉折，並且消弭了真假事件的嚴肅性與複製性的確立。它以奠基在對於真實犯罪事件的不安感，利用環境的因素來強化事件本身的聳動與內化程度。其實這種邏輯是與「言說恐怖」有相同運作的機制。所謂「言說恐怖」是本研究獨創的名詞，意指恐怖感是由語言的「故事性」與現實生活的焦慮所產生的社會機制，也就是說，以「鬼故事」與「新聞」事件為例，兩者並不能夠以「真實與否」為分界，因為它們都有共同的流傳與「被解讀」進而成為「真實」的特性：兩者都是藉由語言流通性來建構自身可信度，如此一來，流傳它們的「言說」本身就已經是一種恐怖，而不是我們是否真會在特定的物理空間中體驗它們。《人肉叉燒包》已經有這樣的命題存在，但它主軸仍是放在以感官刺激來製造恐懼感，所以「言說恐怖」的特性並不是特定顯著。

到了 1996 年的《怪談協會》則是這種「言說恐怖」的體現，把日常生活中的「鬼故事」搬上螢幕，使其再現（這也是一種即將歷史的拉攏）。但是，這可能會引起「鬼故事」與利用「中國傳統」的「真實」來創建的「鬼物傳說」（如殭屍）是否為同構的疑問，鬼故事不就是運用中國傳統的鬼物以行使文化運作才使其恐怖起來嗎？然而事實上，「鬼故事」與「中國傳統傳說」固然有相互採擷之處，但是仍有運作上的差異，因為它們表面上好像都是身處在特定文化中的產物，而且耳濡目染，使我們無法區分它們的相異處。但本研究仍試圖將其中的運作邏輯加以區分，以看待鬼故事如何透過「言說恐怖」來展現恐怖感的獨特之處：

表八 「中國鬼物傳說」與「鬼故事」的差異比較一覽表

	中國鬼物傳說	鬼故事
產生機制	長久的歷史與文化作用	當下的悲劇
運作背景	較遠古的生活	較現代的生活
運作性質	強調歷史延續性	強調當下信服感
內容性質	已固定	不斷發生與複製
內容訴求	神聖性	通俗性
傳遞模式	文化與宗教儀式	言傳的
傳遞任務	前置性，創造文化真實	現在進行式，複製文化真實
著名例子	農曆七月半中元普渡	民雄鬼屋女僕投井自殺事件

(資料來源：本研究自製)

透過上述，我們可以說「中國鬼物傳說」是鬼故事的先決條件，而鬼故事是其傳說的次級結果。沒有前者先建構起我們的文化真實（即什麼東西是恐怖的？），後者是不會有歷史效果的；但是鬼故事又自身複製了運作邏輯，它必須靠不斷的言說，讓我們對其產生恐懼而信服、或質疑，它才能創立起一種自我態度，進而與「中國鬼物傳說」適度分離，這樣一來才能使「鬼故事」根據不同時空的需求來增加恐怖與貼切感。以這個角度來看，鬼故事的符號作用似乎也是擬像的，因為它透過「言說恐怖」來建構恐懼感，它使「真實」缺席了，只是利用「言說」的語言傳播性來強調自我合法性。這種邏輯與台灣靈異節目是一樣的，先到一個已被界定為「鬼屋」的地方（界定的依據就是言說的作用），然後一聽到風吹草動就產生杯弓蛇影的反應，只是把早已被「言說恐怖」創建的恐怖感利用肢體表現而已，接下來的《陰陽路》系列也有類型的邏輯，將會繼續討論。

《怪談協會》分別以三個鬼故事片段串成：《辦公室怪談》是講述男子「朗」與「Vincent」不和，「Vincent」意外死亡，朗卻發現另一人「Mill」舉止與「Vincent」相似，以為是「Vincent」上身復仇；《校園怪談》是說「波仔」入大學被同學整蠱，以為女子「花」是鬼。花欲向「波仔」道歉，卻看到報上有「波仔」日前被汽車撞死的消息；《租客怪談》則是講述「敏」分租一房給「琪」，不久「敏」的愛人與朋友都把「琪」當是「敏」，反而不認識她，琪漸漸取代了「敏」，奪走她所有生活與生命。基本上，這些鬼

故事仍有運用到附身、死者顯靈、「抓交替」²⁸等傳統對於鬼物的理解行徑，稱不上是新意。但是可貴的是，《怪談協會》把三個獨立的鬼故事串聯起來，彷彿是朋友無聊相聚時所談的鬼故事話題，也就是《怪談協會》把日常的鬼故事再現到螢幕上，運用與生活密切互動的「言說恐怖」來展現其恐怖之處，這是「擬像」滲透的體現之一，「擬像」所創建的真實不是需要重新理解的，而是透過最習以為常的模式來加以變形，並強力介入生活與其鑲嵌在一起。可是當電影利用其來呈現恐懼感時，「言說恐怖」就產生了轉折：如果語言本身就可以自為成一套提供真實來源的恐怖體系，那麼電影所演出的影像只是把這種機制視覺化，但是當電影成為媒體社會的主流之一，而使得真正在日常生活中發揮作用的「言說恐怖」退位，它用「影像」（也就是本研究中「擬像」傳播的主要根據）取代了「語言」，成為後現代社會滲透到生活裡的強力媒介，也使我們忘記「言說恐怖」的真正地位。

如果說《人肉叉燒包》是使事件本身的真偽性消失了，那麼《怪談協會》以及之後類似的作品（如 2001 年的《每天嚇你八小時》），就是使真正在日常生活中產生恐懼感的「言說」力量讓位給影像，甚至套句美國芝加哥大學教授 Mitchell（2002：15）的話來說：「我們無法逃脫它（圖像），因為它置於我們的語言之中，而且語言似乎不停地向我們重覆它」，職此，在影像轉向的前提之下，「擬像」才會不斷流竄與複製，進而取代「言說」的地位。

（二） 獨立故事的潛在連續性 斷裂亦或莫名連帶？後現代文本的啟動模式

大部份的電影都是以一個中心故事架構貫穿全場，如果是片段式合成的電影，那麼它有兩種可能：一是「獨立故事」（如《怪談協會》、《每天嚇你八小時》等等），或是「跨國故事」（《三更》系列、《鬼債》）。其中運用的邏輯是，故事間彼此獨立，或是文化風格不同，雖然它們都是依照一個核心各自發展（如都是恐怖題材或鬼故事），可是卻井水不犯河水，本身兀自存在。這類影片看似不連貫，或只是依靠單一主題並行在一起，但卻有一個更隱藏的機制：它們強化了「言說恐怖」的日常機制，也就是語言本身所造成的恐怖是可以在短時間再繁衍，或是可以講述不同文化、地區、背景的故事，聽完一

²⁸ 「抓交替」是以台語發音的辭彙。是指冤死者要找到替死鬼才能投胎的傳說。一般形式是說，溺死者就是相傳水中有冤魂拉住腳使其不能活動而溺斃的「抓交替」典型，但是廣義而言，凡是曾經有意外死亡或任何冤死形式的死者存在的地方，只要發生命案都算是「抓交替」。《怪談協會》中「琪」是來路不明的女子，卻漸漸使所有人產生幻覺、造成原女主人「敏」六親不認、繼而死亡的故事，算是「抓交替」的變形之一。

個鬼故事可以要求再聽下一個，就在這樣一種符合日常邏輯的機制下，看似斷裂的影片藉由「日常語言本來就不是連貫」的理解方式串連了起來，同時，也運用語言的日常理解形式（跳躍、立即轉換、片段的）來鞏固自己被觀賞時的合理性。相較於整個結構式的影片，類似《怪談協會》的表演模式其實是更符合我們日常生活的「真實向度」，因為我們總是在不同片段中過日子，也在不斷轉換的語言話題中進行溝通，而不是一個整體、單一的生活形態。「事件」與「事件」間是不停斷裂卻又不合邏輯地連在一起，如果硬要揭示那股「邏輯」，應該可以說是「斷裂本身即為整合的邏輯」，《怪談協會》本身就是借用「言說恐怖」的基礎，去發展不同斷裂的「事件」，每個「事件」看似被「恐怖主題」串連了，但事實上深層串連的結構是來自我們本身對語言斷裂的習慣，在默會中自動縫合了斷裂，就像是聽「鬼故事」一樣，藉由不斷跳躍與要求再製得到快感，而不是故事本身的完整性。這可以與上述特點「1」做一連結，《怪談協會》的模式一方面挪用了「言說恐怖」的特性，也隱藏了「言說恐怖」利用語言自成恐怖的能力，而創造出影像當道的「擬像」，否則它無法與電視上的靈異談話節目²⁹做區別，也無法將單純的「言說恐怖」吸引人地搬上大螢幕；這種看似獨立卻又被「單一」主題所扣合的模式，事實上並不是來自「主題」本身的貫徹性，「主題」只在事件被突顯時才能活躍（如談到「鬼話題」，就必須依賴「鬼故事」的引導來陳顯該主題），就整體而言，貫徹獨立事件的依據是我們對於「斷裂性」的習慣，由電影塑造出來的「擬像」，巧妙地將此種斷裂性從語言身上轉移到自身，職此，「言說恐怖」既被邀請了，卻也被迫缺席了。

三、《陰陽路》系列（90年代至2000年初期，本研究以1999年、2000年系列作品之六、之七為例） 消費文化的透視、監視、敵視，亦或窺視？

《人肉叉燒包》不僅為華語恐怖片帶出一波高潮，也是「擬像」開始取代、扭曲真實的開端，它不僅把恐怖感從中國傳統鬼物的層次拉至現代社會風險的解讀，也是後現代媒體「不斷複製」的極致體現。而《怪談協會》則是把長久以來的傳說（如「抓交替」）呈現在現代生活，利用「言說恐懼」來製造恐懼新象。

Well (2003 : 172) 曾指出二十世紀末西方恐怖片的一個特徵，不是藉由既有的故

²⁹這是高度利用言說恐怖的模式，但這類節目逐漸除了言談以外，也利用演戲方式呈現出影像模式，以強調「身歷其境」的錯覺。

事擴大改編以確立自身的存在，就是以更寫實的手法來敘述世界已知的恐怖。這兩種向度在華語恐怖片中也持續發酵，從我們對於「鬼故事」的迷戀（如《怪談協會》），到「真實事件」與「新聞」的依賴與好奇（如《人肉叉燒包》），在在都顯示出 Well 所指稱的後現代特性。可是本研究必須宣稱一點，所謂對於世界「已知」的恐怖做為電影元素這一點，是指物質環境變遷之後所存在的基底風險，但它不見得被每個人自覺性地察覺，恐怖電影便是利用這項弔詭的轉換機制將實存卻隱沒的「世界恐怖」揭示在我們眼前，所以，與其說電影利用世界的恐怖以鞏固自身，不如說它提醒了我們「應該知道卻無法想起」的日常脆弱，以及我們身處在「即時歷史」的事實 預示著我們的脆弱正是電影壯大的養份。

而在談到《胭脂扣》的「歷史錯置」分析時就有提出，90 年代的華語恐怖片是一種新興歷史的表述，而非中國記憶的無限上綱，尤其當我們所有的世界觀都來自於媒體社會時。但本研究一再強調，「中國傳統」的影子只是退潮卻沒有乾涸，甚至到 2000 年後的華語恐怖片也是一樣，而我們可以從新興歷史的面向來觀測這些中國元素如何遭遇更有趣的反轉。

90 年代就有這麼一部恐怖系列，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》。這部系列長達十九集，後來也成為電影人批評香港電影粗製濫造的對象之一，的確，《陰陽路》系列以純美學的角度而言乏善可陳（畫面像電視劇而非電影），演員過於重覆（羅蘭也是繼林正英之後，常被遺忘的「現代巫婆」）也使得票房每況愈下，但是它也開啟了 90 年代「現代版」的黑色幽默恐怖片熱潮，同樣的，有些成份也有後現代的影子出現。

《陰陽路》系列接續了 1996 年《怪談協會》的風格，利用三篇不同的鬼故事串連出一段現代「鄉野傳奇」。「陰陽路」三字本來只是第一集當中的一篇故事，後來挪用成為整部系列的名稱，也突顯這部系列沒完沒了的鬼故事之路。其中一篇「抄墓碑」講述四名青年去露營，遇到三名陌生女子，便一起大講鬼故，Kent 自認膽大，提議到附近墳場抄墓碑上死人的資料，誰抄得多便獲勝；後來 Kent 自己卻喪失性命，卻以鬼魂的身份告誡朋友不要再開死者玩笑。

這種以逆反手法³⁰來突顯出現代人對於「死亡」嗤之以鼻、甚至成為一種消遣遊戲的模式，可以反映出《陰陽路》對於消費社會中一切以「娛樂」、「速成刺激」的關切，在後工業社會來臨時，娛樂成為了龐大體系，以往的禮俗規範轉而變成次要文化，甚至是可以加以挑戰或戲謔的來源，只要它能夠在過程中給予我們快感。以台灣的靈異節目來說，也有這種傾向出現，也就是說此現象是普遍存在於媒體發達的社會中。台視《玫瑰之夜》於民國 82 年 3 月 6 日所推出的「鬼話連篇」單元之後，台灣立即陷入一片靈異節目的熱潮。之後的跟風之作，將單純說故事的模式改變到「演故事」，利用穿著清涼的女外景主持人前往所謂的「鬼屋」探險，就是一種融合民間禁忌與追求刺激的消費文化之呈現，不管女主持人受到多大的驚嚇、不管那是否為「真的」反應，它們都不重要，目的只是透過亦真亦假的「擬像」來建構真實：屬於愉悅觀影經驗與消除禁忌界線的「真實」。

《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「現代恐懼」的命題演繹出來，使我們在消費文化的後現代觀點中自看待自身的恐懼。

《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，在後現代的媒體社會裡，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。這種矛盾境況正是視覺文化的特性，Mirzoeff（2003）說道：「視覺文化亦將從消費者觀點來仔細探究後現代日常生活中的各種矛盾心理、各種裂隙，以及抵抗的場所」，也就是說，由媒體、視覺所建構出來的「新世界」，導致了各種難以言說、難以

³⁰ 這裡所指的「逆反手法」，就是指敘事者本來的態度立場與結果立場之不同，藉以突顯出一種反省作用，也加深敘事的內在意義。

抗拒的處境，雖然視覺文化為消費者表達出某種不安，但是，這不安似乎正是來自此文化氛圍中原本的目的。

布希亞曾對於由媒體創造出來的擬像、卻變成「比真實更為真實」的符號，直指出「社會人之死」(The Death of the Social) 的觀點，揭露了大眾被媒體操作的非主體性格。《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。它點出了後現代社會宣稱去中心化、駁斥科學理性之際，也招致自身的危機，因為理性已不再是掌握在某人、某單位、某權威機構的手中，它變成是無限度的流溢與擴張，媒體利用這點不斷宣稱「知也是現代權利的一部份」，扭曲有預設基礎的「知」的觀點，企圖模糊隱私權之對立面，把自身「監督」機制變形到「監控」的合法立場上，巧妙地為此一過程除罪化，因為全體社會人皆是共謀。陳光興（1992：194）便指出：「傳統的媒體理論認為媒體與大眾是一種外在性（external）的連結，是發出訊者與接收訊息的關係。而布希亞的後現代媒體理論則認為大眾與媒體之間是內在性（internal）的關係，大眾不僅生活於媒體空間之中，而且與媒體處於同一種社會過程之中；媒體所散發出來的符號，在大眾空間中形成長久歷史性的沉澱，切入社會身體的內部，形成無法切割的象徵性網絡……原有的距離漸漸縮短，最後這兩種空間終於相互滲透，乃致於無法再被切割」，揭示出後現代社會中受眾身份已不再是被動取向，我們也有可能是媒體社會的推手。

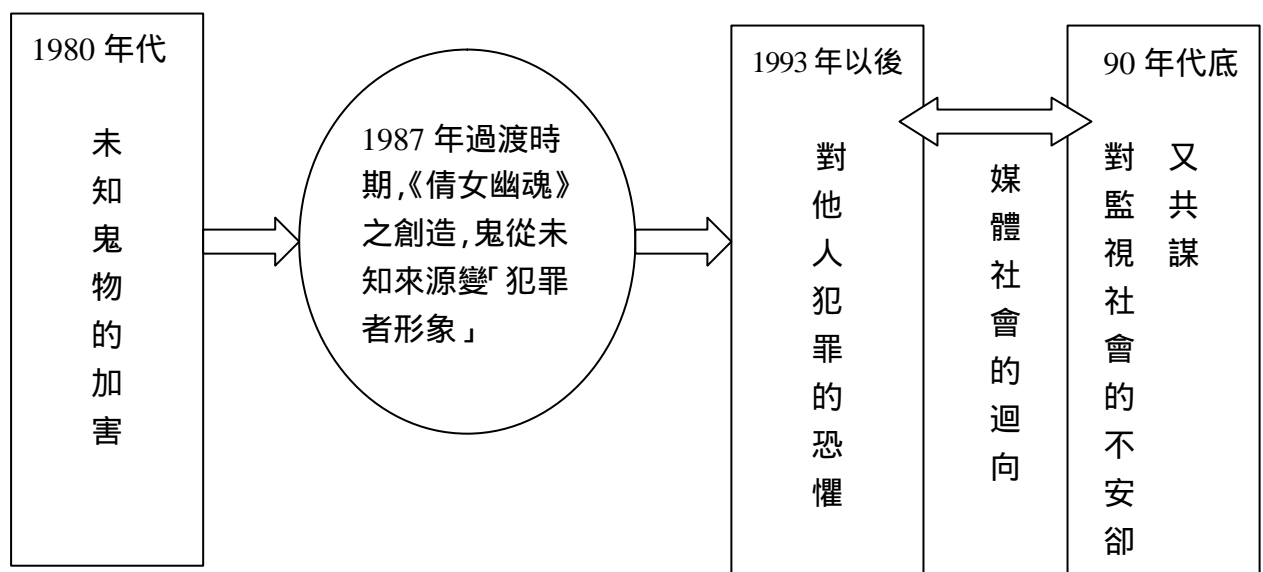
弔詭的是，《陰陽路六兇周刊》身為電影文本 也就是媒體社會的一部份，當它以反諷觀點來檢視社會時，事實上也創造了為媒體社會辯護的擬像，意即透過娛樂手法轉移了實質問題的不義性，因此，「媒體監控³¹」才會不斷複製下去。在這個層次上，《陰陽路六兇周刊》點出了兩個值得深思的恐懼面向，既是擬像的，也是真實的：

1. 由媒體社會創建出的監控社會之恐怖。
2. 電影身處娛樂體系內，而消弱真實批判力的恐懼；電影「擬像」只為了傳達愉悅

³¹ 這種媒體恐懼症已經滲透到各種層面，一種害怕被他人被監視、卻又想偷窺他人的慾望恐懼，以後非常可能有以「監視攝影機」為題的恐怖片，因為它也是風險社會與媒體社會雙重夾殺之下最鮮明的產物。

觀影經驗而存在，之後也拋棄了自身，不指涉任何真實批判的關係。

以台灣版的《壹週刊》為例，該週刊在 2001 年 5 月 31 日發刊以來，爭議不斷，最大事件便是記者為了採訪陳幸妤訂婚而非法闖入總統府的新聞，弔詭的是，此事本身就是一個可供炒作的賣點，《壹週刊》借力使力，以其「合法上的邊緣性」轉而建構出非法的自身價值，「擬像真實」便是這種反覆重構的性質，它根本不需要任何合法前提與實質辯護，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「恐懼感」的符號轉折：



圖四 1980 年到 1990 年電影恐懼符號轉折示意圖

(資料來源：本研究自製)

基本上，後現代的概念不是在媒體社會上才得以成立，媒體社會也不必經由後現代觀點來獲得唯一解釋。但是當兩者交會在一起（先不論誰先誰後），便會造成新文化視界的扭曲與變革，後現代去中心的宣稱透過媒體創造需要、創造文明新維度得以體現，而媒體社會也依循著後現代彈性空間以不斷擴張勢力、掩飾「真實性」的「真實」需要，以恐懼感為例，從一個「大家都怕鬼」的基礎恐懼感來源，導向對整體社會、人性自身的蔑視，這種越來越「內化」的恐懼生成好像剛好形塑了新的「恐懼核心」，違背了後現代去中心化的概念，但它本身也正是一個主體不斷流變的浮出印象，虛實之間似乎也搭上了後現代的不安軌道。

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」以超渡鬼魂的方式大異其趣，也標示出後現代社會的一種弔詭：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。本研究並不想站在批判理論的立場去辯證其中偽個體性的問題，但想要指出的是，在後現代的立場上，「擬像」的創生與其合法性其實來自於需要被超渡的、去中心化的我們，我們將自身的需求投射在未知的對象上，也利用虛擬的自我需求加諸在崇拜儀式上，並改變原初的崇拜儀式且加以普同化。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電子花車來酬神的文化氛圍中。

台灣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。這是後現代社會重要的癥兆，傳統不斷被複製與顛覆，但取而代之的擬像卻反過來成為真實，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。所以，當質疑「我們是否已進入了後現代時序」的聲音響起，應該先去反省有那些東西早已殖民在我們腦裡——以虛擬而又理所當然的姿態，才會讓我們如此提問？

第四節、繽紛千禧年！擬像無涉於真實了嗎？ 眼花撩亂的擬像市場

上述藉由《人肉叉燒包》、《陰陽路》所帶領出來的「符號使真實缺席」，事實上也就是布希亞對於「消失的大眾」所做的指陳與指控一樣，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，使原本在生活中產生效果的面向被吸納到影像的解讀裡（如缺席的「言說恐怖」），在此「擬像」才算有了生命。這類命題在華語恐怖片中，不論是實質的手法變異（從鬼到社會性的恐懼），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），都展現出華語恐怖片本身已經朝向後現代模式的發展。恐懼感由採借傳統、變更傳統、一直到社會性滲透，走向對於「擬像」的批判卻又服膺於其中的弔詭命格。在此可以整理出一條理路，從 1980 到 1990 年代所呈現的著重在電影本身元素的符號轉折（中國元素的採用或變體），但在 90 年代同時（約 1993《人肉叉燒包》開啟風潮後），則逐漸將「真實事件」包裹成敘事元素增加可觀性，也加速擬像的誕生。而 2000 年之後的華語恐怖片則有另一種符號性變異，而且這種變異是更多元且繁複的，因此在此用「擬像市場」來指稱此一分析的特點。

2000 年之後，按照布希亞的擬像陳述，媒體應該會越來越走向「無涉於真實」的向度，此時根本沒有「真實」的存在空間與必要性，因為唯有「擬像」才是唯一的真實。但本研究發現，布希亞式的極端主義並沒有在之後的華語恐怖片中出現。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，而走向「現代風險」的探討，同時也回歸了傳統對未知、人間以外的世界進行猜想與科學否決性的原點。擬像在此階段雖然強力殖民到現實生活，但它並沒有無涉於真實，反而是更想透過與「真實」抗辯的過程來凸顯自己的存在。在接下來要討論的各個文本當中，其實都是與中國傳統的鬼物認知有關（如《幽靈人間》中的「玉女妝」、《見鬼 2》自殺者不斷重覆的自殺片段），或是把生活中流傳的鬼故事搬上檯面，這些轉折與 90 年代後的表述方式並無二致。但以下要討論的文本，最大的轉折是在於一種「新的恐懼技術」，這樣的技術加強了「恐懼」本身的元素與生活滲透性，同時介在「仿真」與「惡搞式的懷舊」中遊走，形成較各前期更難一言以蔽之的電影擬像。接下來就來看看這些電影如何展開新的擬像價值。

一、《幽靈人間》系列（2001 年） 飄游的「擬像」，「即時歷史」的滲透遊戲

首先來看《幽靈人間 1》的分析。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³²20 日來台宣三天。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」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，也展現出在後現代的媒體效果上，不只是一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，如果說《人肉叉燒包》相較於 1980 年代的恐怖片是一種歷史的強迫壓縮（從中國記憶拉到新聞事件），那麼 2000 年以後的《幽靈人間》以及下列更多的恐怖片則是直接以我們的當下生活刻劃一場即時歷史，在其中我們可以越來越顯見後現代的電影是如果透過「即時歷史」的提醒，告訴我們處在其中的動態過程與共謀重塑。

布希亞在《物體系》（原著於 1968 年）中曾經指出「廣告自己宣稱的任務是告知某一產品的特性並為它促銷」（Baudrillard, 2001: 188），但在《擬像與擬仿物》（原著於 1981 年）中他則是這樣解釋廣告向度（Baudrillard, 1998: 175）：

現今，我們所經歷的，是把所有的擬真表達鑄模，吸收到廣告的地域。所有原創性的文化形式、所有的決定性語言，都被吸納到廣告之內 因為，它並沒有深度，它是速食性的，而且快速即時地被忘卻。

兩者的宣稱並沒有衝突，在布希亞一向的宣稱、以及整個後現代的社會核心價值裡，「符號」只是某種論述的代言者，那種論述被建構起來之後不僅本身沒什麼僵固性，

³² 2001 年 9 月。

將之成立的符號也是可拋棄式的。而廣告正是這種性質的產物，《幽靈人間 1》運用了廣告特性，把恐懼感滲透到每個人身上，並且利用捷運高使用性的必要性強迫進行「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、最真實的擬像恐懼，也就是說，《幽靈人間 1》的廣告反而利用「真實」的概念以確立「擬像自己」的存在價值，它越是站在真實的基礎上，越是凌駕於真實。但是，「信以為真」的機制並不是簡單來自電影包裝或演員化妝手法（這畢竟太老套），而來自於更大的社會效應。布希亞進一步指出，「廣告」的基底效應其實是來自於「被實現的絕對社會性」，也就是說，廣告是社會性的縮影，兩者是同型模度的異質同構物，廣告之所以是速食而立即產生效應，是因為這個社會本身就期待、甚至是已經是如此。他說（Baudrillard，1998：179-180）：

廣告，廣告，社會性的誘引無所不在 在電視牆上，在電台女主持人熱烈而冷血的聲音，在那些播放於我們眼前、無所不在的原聲帶與影像帶的多重音調。每個地方都會呈現的社會性，最後，在絕對的廣告中，終於被實現的絕對社會性 那也就是說，在某個社會性要求的單純化形式，某個終於被融解的社會性遺骸在所有的牆上迷離幻走。這個社會是一個腳本，而我們是目睹它的驚異觀眾。

《幽靈人間 1》的宣傳便是利用這種社會力的拉滑，來創造自身的知名度與真實性。這同樣也是華語恐怖電影的後現代轉折之一，從早期的手繪電影看板，到電視廣告的生活滲透，一直演進到交通工具、交通場合的強勢注視，這都是藉由強調資訊滲透性、擴張力的媒體社會所賦予的擬像生命，目的不在於讓接觸電影已久的我們幼稚的將其「信以為真」，卻是更無所不在的刺激我們的消費慾望，間接達成其傳遞恐懼、又傳播娛樂的目的。

《幽靈人間 1》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、「歸人」、現世報等傳統的鬼魂觀念，它所呈現出最大的「擬像」意義，是在於開啟了與廣告結合，配合現代人依賴交通工具（捷運）的需求強力行

銷「恐懼感」，這類模式已經廣泛運用到公車車體廣告³³、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「擬像」身份遊走在大街小巷的現象，在後現代的景觀之中已經成為習以為常的主流。

到了第二集《幽靈人間 2 鬼味人間》，那張「玉女」的臉孔仍然流竄在影片當中，顯示出基本上第二集所運用的元素仍然沒有跳脫中國元素的表述。但是有一點值得我們探討，也就是認為別人見鬼的人，可能自己本身才見了鬼，這種虛實無間的態度漫延 2000 年之後整個華語恐怖片當中，諸如此類反轉性強烈的存在危機，在西方恐怖片《靈異第六感》（1999）³⁴、《神鬼第六感》（2001）³⁵ 就已經出現過，除了顯示西方影片模式複製到華語恐怖片的鑿痕之外，也刻劃出 90 年代末尾、2000 年初恐怖片的一致想像：對自身存在與自我理性的質疑與消逝。《幽靈人間 2 鬼味人間》也是描寫一對新婚夫妻郭積（陳奕迅飾）與婉清（谷祖琳飾）搬入一間公寓，郭積發現其妻行蹤詭異，甚至會以「玉女紙紮人」的妝扮出現，於是他協同女性友人 September（應采兒飾）暗中調查，到最後，竟然發現 September 不是人，見鬼的、行蹤詭異的反而是自己。於是我們可以把《幽靈人間 1》與《幽靈人間 2 鬼味人間》加以整合一下，發現一種後現代式的表徵：第一集是利用廣告手法將擬像置入現實生活，第二集則是在文本形式上探討自我存在、自我理性的瓦解，兩者都強調一種「內化」、「置入身體或視覺裡即為真實」的技術（也就是「即時歷史」的最高指導原則），雖然中國傳統的元素仍然殘留，但 1980 年代那種以外來的鬼物傷害人類而產生恐懼的向度逐漸消失，導向「存在意識」的質疑與刨挖。這兩類的主題在以下的影片當中仍會持續發酵。

二、《雙瞳》（2002 年） 理性的質疑？

《雙瞳》可說是國片近十年最賣座、與跨國集團合資的最佳寫例，也可以說是 2000

³³ 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「真實與滲透感」。

³⁴ 英文原名「The Sixth Sense」，布魯斯威利主演。敘述一位兒童心理學家，在治療一位自稱有陰陽眼、時時見鬼的八歲男童之際，竟然發現自己也早已死亡成了鬼魂。

³⁵ 英文原名「The Others」，妮可基嫻主演。敘述一位住在偌大屋子裡的單親媽媽，開始覺得屋內有不尋常的「東西」，最後竟也發現原來自己才是死者，在生人的眼中才是入侵者。

年之後最創造話題的台灣恐怖片。敘述一個因揭發警界弊案而招致罵名的警員黃火土，與美國 FBI 幹員共同偵辦三宗離奇死亡命案，在過程當中發生許多以科學無法解釋的事件，也藉此突顯出西方辦案方式與台灣模式的衝突與角力。

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。事實上，如果單從二元對立的敘事因子來看，那是結構主義式的宣稱，剛好是後現代主義所欲揚棄的觀念。所以當本研究要以二元對立方式來抽離《雙瞳》所走出的後現代路子時，先決條件是：在二元對立的表象敘事底下，什麼東西服膺了後現代各種不安份的說法？

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。這個趨向顯示出華語恐怖片也越趨於「科學理性」的表徵（這可能是 90 年代以後華語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」，顯示出同是執法人員卻有不同辦案邏輯思維的衝突之處。本片多圍繞在二元對立、尤其是「科學與玄學」的基礎之上。這可以說是現代主義對於科技、法治權威的延續，但是在後現代思維裡，這些東西不過是有待挑戰的觀念，後來大衛死了，居然死在自己拔掉自己舌頭的離奇死因上（拔舌獄的詛咒），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「理性核心」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，這樣的恐懼表述是更深入每個據理性為依規的現代主體之體腔當中，來鋪陳恐懼的

後現代滲透。顛覆理性的同時，片尾也借用「交趾羅浮山出土碑文」中的「因愛生憂 / 因愛生懼 / 若離於愛者 / 則無憂無懼」示語，來呈現出一種背離現存價值的反思（當全世界都說愛與和平之時），也與最後已死亡的黃火土因妻女的呼喚而落淚的景象產生衝擊，似乎在提醒我們：在這樣一種（後現代）社會裡，所有自我信仰都可能崩解，唯有企圖從其中逃逸才可能獲得永生。而且，這樣的模式在之後的《異度空間》、《見鬼》都有延續的軌跡，可再見後面的論述。

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（即仿真），以及使擬像本身獲得承認。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。類似因犯罪事件而招開記者會的現實新聞相當廣泛，如果《人肉叉燒包》是藉著演戲來反映（繼而扭曲）真實，那麼《雙瞳》此舉便是藉著真實來鞏固劇像。我們應該著重的不是戲劇與真實孰先孰後的問題，而是兩者交織在一起的內容考量：它既是新聞世界的延伸，也是擬像遊走的場所，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（真仙觀），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³⁶宗教殮財事件曝光之後，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，當台灣社會號稱經濟繁榮、國民教育素質提升的同時，仍然無法去釐清「迷信」與「信仰」的界線，而兩者同時裹附在「宗教自由」的大纛之下時，再怎麼「理性」的人都可能迷失。這種「迷失」不斷複製在大大小小的宗教殮財、騙色、集體出家的新聞事件上，無窮無盡，《雙瞳》便利用大

³⁶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>

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??

但本研究並不是要為此一問題做解套（如果某方的解套是存在的，可能隨之而來的又是另一種後現代觀點所質疑的權力收編），反而更要指出，就是在一種曖昧不明的處境下，後現代公民與任何權威機構的關係才顯示出不安的張力，我們正是透過這種不安重新認識自我主體與環境，而不是現代主義所據稱的科學理性。這也是一種「即時歷史」的向度，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》所透露出來的後現代擬像價值，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。這樣一來，影片也就同時批判了「社會主體³⁷」與「自我主體」的理性地位³⁸，也顯示出新的恐懼符號轉向：自我存在感與理性的崩潰瓦解。

三、《異度空間》、《見鬼 1》（2002 年） 我亦非我，而我是誰？

（一） 對於「社會理性」與「自我理性」的空無示範

2000 年之後的華語恐怖片，雖然不再依賴中國傳統元素、形而下的方式來呈現恐懼，但它們卻將恐懼與現實配合，轉入內在身體與思維的批判，一套隨之誕生的擬像系統被這樣的轉折過程給合法化，但它們卻不是無涉於真實，反而更是直指真實、戲謔真實，借此鬥爭過程來獲取符號變體的延續性與肯定性。這類變革在《異度空間》、《見鬼 1》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，並連根拔起。

³⁷ 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、甚或是其中一個環節的命題。

³⁸ 學者魏均（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。但本研究所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。有關魏均教授的討論，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。

至於《見鬼 2》與《見鬼 1》有另外的分析觀點，兩者可以再另闢小節加以處理。所以讓我們先看看《異度空間》與《見鬼 1》有什麼樣相同的解讀方式。

《見鬼 1》講述一個從小失明的女性「汶汶」(李心潔飾)，在接受一次眼角膜捐贈之後竟然可以看到別人不能看到的「物體」，經由明查暗訪，得知眼角膜來自泰國，於是她與她的醫師兼男友「華」決定到泰國揭開謎底，而展開一連串驚悚的旅程。《異度空間》也有類似從醫病關係後來變為情人的軸線，也是敘述一個自稱會見鬼的女性章昕(林嘉欣飾)求診於心理醫生 Jim (張國榮飾演)，後來 Jim 將章昕的「病症」治好了，也與之產生感情，但後來竟然發現自己不為人知的過去更使自己身為患者而不自覺。

撇開華語恐怖片相較於西方恐怖片會加入情愛元素的面向不談(前面的《倩女幽魂》與《胭脂扣》才是經典)，換個角度而言，它們仍有相同值得探索之處。第一，兩片在探討「內在理性瓦解」的恐懼上有雷同的著力點。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)反而成為了強調神秘詭誕的恐怖片的元素，正是本研究所宣稱的途徑：理性消亡的探討成為後現代社會的集體不安，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 1》則看到了醫學體系的瓦解，說穿了，都是利用「理性 / 靈異」的對立面來呈現恐懼，在這個階段，同樣並沒有陷入布希亞所說的「擬像無涉於真實」的階段，反而是借助轉換過的電影符號告訴我們「理性危機」的來臨，並且透過這樣的擬像勾勒出更為真實的深層恐懼：社會專業機構(在此是醫療體系)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，為女主角章昕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懼，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³⁹」的醫學分工，但是基本上並沒有解除「症狀」本身所帶來的恐懼感，藥物的介入反而產生了新的身體恐怖感。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。根據一項北京的調查指出(北京現代商報，2004)，由「精神官能症」所引發的憂鬱傾向已經成為文明社會的隱憂，它是一種需要高度戒慎的現代「公敵」：

據相關統計，約 13% - 20% 的人一生曾有過一次抑鬱體驗，抑鬱症的終生患病率為 6.1% - 9.5%；各類焦慮性情緒障礙患者估計占整個人群的 2% - 5%，在城市中尤為突出。著名心理學家 Auden 曾指出，現代社會是「焦慮的年代」。哈佛大學和世界衛生組織的研究指出，這種疾病不僅損害人的健康，而且給商業經濟帶來巨大的影響。心理健康和商業經濟關係研究所負責人比爾·維爾克森說：「在今後 20 年裏，精神病，尤其是抑鬱症會造成更多人喪失勞動

³⁹ 此類的題材在 2000 年之後的美國驚悚片或恐怖片也非常活躍，包括 2003 年的《致命 ID》、《鬼影人》，以及 2004 年在台上映的、少見的法國恐怖片《戰慄》，都是講述一個精神分裂患者(《致命 ID》、《戰慄》)或被他人認定為精神分裂患者(《鬼影人》)所引發一系列的故事。比較早的源頭是來自 1999 年的《靈異第六感》，敘述一個兒童心理醫生治療一位自稱見鬼的男童，最後竟然發現自己也是鬼魂的怪譚。後來這類「身份決裂」的架構逐漸在好萊塢中發酵，越來越多電影以此探討一種主體性被質疑、被否證的內心恐慌。

力，它所造成的危害比癌症、愛滋病和心臟病還嚴重。」

我們可以發現，因為沾染精神官能症而無法行使「自我」的恐懼已經成為「理性」的頭號敵人，它能使我們摧毀自己與他人。

再者，「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「自我認識恐懼」擺在檯面，相較於病因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，也顯示出後現代思維對於自我反思的猛烈顛覆，Mirzoeff（2003）亦進一步說明：「後現代對現實的解構不是在先鋒派的工作室裏，而是在日常生活中完成的，正如情境主義者從報紙上收集那些貌似常態但卻稀奇古怪的事情一樣，我們也能借助大眾視覺媒體看到日常生活現實的大崩潰。」

這些符號轉折是來自於現實社會基礎，因此並未是「無涉於真實」；但是它改變了傳統中國元素、以及整體（媒體）社會監視的向度，將「自我內在的崩解」元素擺上檯面，照布希亞的說法，這樣高度媒體化所產生出來的擬像只會導致「真實已死」（The death of reality），那麼等同於說，我們無法透過電影所運用的「當代社會危機」元素進行反省，而只是對於「擬像」（在此指精神官能症僅僅被表演出來的娛樂意義）進行消費，如此一來，2000 年以後的影片所傳遞出來的「我」的恐懼感，就有兩種符號意義：既是點到重心（無法透過自我覺知來進行主體式思考），也是單純的擬像語言而已（因為失去對於真實的理解與感知）。但是本研究的立場稍有不同，正因為電影本身有著分裂的兩種態度，它才可能使我們以一種新的文化理解方式來觀看被滲透的自我，也就是以「即時歷史」的向度來觀照自身：一個既是理性分裂但卻又以此不安維持自己的後現代主體史觀。職此，「擬像」除了可以是拋棄性的符號之外，也大可以擁有多重意義，只要這些意義都可以創建出一套「可供消費」的「真實」就可以了。那麼，上段說「由擬像所帶領的顛覆意義」，似乎也只在它的自維體系中運作，並不是它完全脫離於真實，而是它使得真實意義在觀影經驗中悄悄「缺席」了，用一種「即時歷史」的態度加以取代。

（二）「缺席」的黑色幽默 失去幽默感的「辯護」才更能體會「恐懼」？

早期交雜了功夫片、古裝片元素的「鬼片」，都會以黑色幽默的成份來表現看到鬼

物的反應，這與現實中的宗教儀式、或自稱「見鬼」的恐怖、嚴肅經驗都相當不同，如果說這是一種「擬像」所產生的「新態度」，那麼兩千以後的華語鬼片是否反而是呈現了現實中的基本反應??先來談談「幽默」與「恐怖」的關係。事實上這是兩種極端的情緒，一方能帶來身心抒解，一方則是引發不快的反應。但是當兩者結合在一起，便是傳達出一種擬像價值：我們可以用輕鬆的態度去面對鬼物，因為有專業人士給我們靠著（如道長）死亡也不會有血噴來噴去，也就是表現出對於專業體系的信任與依賴，或是對死亡的泰然處之，一股「沒什麼大不了」的心態瀰漫在整個 1980 年到 1990 年的華語恐怖片當中，也表現在看恐怖片居然會笑出聲的每個觀眾嘴裡。後來在 90 年代取而代之的「犯罪寫實片」，逐漸改變了這個傾向，而《陰陽路》雖然承襲了笑鬧恐怖片的風格，但相較於《暫時停止呼吸》所佔有的黑色幽默比重，它比較傾向是利用黑色幽默去帶出死亡、鬼魅、社會性恐怖等議題，而非偏重在幽默部分，反倒像一系列荒蕪的現代肥皂劇。到了 2000 年以後的華語鬼片，幾乎看不到黑色幽默的成份，越來越趨向精神式緊張的模式來展演整個架構，這又透露出什麼後現代訊息？

如果說《鬼打鬼》或《暫時停止呼吸》等系列所表現的態度早就存在一種後現代式的戲謔反諷，是對於嚴肅態度的逆反與嘲弄，那麼 2000 年之後的「去黑色幽默化」其實也並不是回歸現實，反而更是一種與「科學」、「理性」結合在一起的配套措施，等待被質疑的反面表現。上述已經提到「理性」是如何在《見鬼 1》、《異度空間》、《雙瞳》等片中被踐踏揉搓，而這時為了凸顯此觀點的峰銳稜角，嚴肅成份被「重新」放大了（因為就日常現實而言，對於鬼物仍存有敬畏的態度），可是當「理性」在片中遭到無情踐踏與切割的同時，這種嚴肅成份的正當性又如何被確立？以後現代的解釋來說並不矛盾，因為「嚴肅成份」成為了凸顯「科學理性」的符號之一，它所具備的功能是使「科學理性」被肢解的瞬間產生悲劇感，但這種悲劇感只是為了加深對「科學理性」質疑的充分條件，借「嚴肅」來增加「認同」——即對於「科學理性」被肢解時的同情感，這種同情來自於社會強調「知識即力量」（knowledge is power）的個體 / 整體價值觀——而不是真正為其追悼。職此，當我們看到黑色幽默成份逐漸被揚棄的同時，並非電影以更「寫實」的態度去看待恐懼，反倒可以用一種另類宣稱來解釋：其實這正是對於每個「現代主體」與「現代社會」的冷眼旁觀，因為我們據以肯定自身與理解環境的信念，在後現代的觀點裡竟是這麼不堪一擊，可能在任何一次意外⁴⁰中與任何一次萬全的任務⁴¹裡被

⁴⁰如《見鬼 1》最後只有李心潔預知大爆炸，其他人因將之視為瘋子置之不理而喪命的畫面。

爆破、割裂，而且透過消費式的「擬像」觀影經驗，這些哀愁也被悄悄掩蓋了，這不也正是另一個「真實的缺席」？

四、《見鬼 1》、《見鬼 2》（2004 年）、《三更》（2003 年） 高度文化縫合？亦或對他者的異想化？

在《見鬼 1》、《異度空間》當中，已經可以看見整體社會理性與自我存在的雙重質疑，可以說是一種後現代社會對於專業體系的不信任之風險觀念。這個徵象成為 2000 年之後華語恐怖片最常用、最顯著的元素轉折，也就是從「宗教抗鬼」的刻板印象轉換到利用科學理性來否證鬼物，卻又反被吞噬的怪誕狀態。除此之外，2003 年由《三更》帶來的鬼故事，雖然在形式與手法上可說是依循《怪談協會》的邏輯，但不同的是，《三更》是一部融合韓國、泰國、香港三地，不同文化脈絡的「鬼電影」，分別是（三更宣傳網，2003）：

1. 韓國的 記憶 妻子突然消失了，宋民像患上失憶症，怎樣也想不起妻子為何離家失蹤，腦海裡只是殘留一些難以理解的細碎片斷，還被噩夢日夜纏繞。一天，宋民在家附近目擊了一場恐怖車禍，令他覺得妻子一定已遭遇不測。之後妻子突然在異地驚醒了，發現自己躺在空蕩蕩的街道上，但她不知道自己是谁，也想不起為什麼會在這裡。銀包裡的洗衣店收據是她的唯一線索，她照著上面的電話號碼打過去，卻沒有回應。再翻翻收據，她又發現了一個地址，心想可能就是自己的住址，於是下定決心，在陌生的新市鎮中亂闖，尋找回家的路。途中，她遇上了一連串恐怖怪事，但也終於抵達家園。她急不及待打開大門，竟發現原來自己早已經被宋民所殺害。

2. 泰國的 輪迴 源自十五世紀皇室的精緻「神聖木偶戲」正逐漸失傳，因為這種藝術嚴格規定不可傳給外人，傳聞木偶大師更會在每個木偶上施咒，任何剽竊者定必遭逢厄運。潦倒的街頭賣藝人哥東偶然拾獲一箱神聖木偶，頓覺如獲至寶，決定即時成立木偶戲班，懶理什麼詛咒傳聞。木偶表演令他收入大增，身體卻變壞。他的手腳無緣無故劇痛扭曲，身邊人亦紛紛染上莫名怪病。

⁴¹ 如《雙瞳》中因搜查不法宗教團體（真仙觀），警方遭大規模屠殺的場景。

哥東堅持繼續木偶表演，他常說怕窮多過怕鬼，只是他從沒想過更恐怖的怪事陸發生。

3. 香港的 回家 阿偉（曾志偉飾）和八歲的兒子祥仔，遷入十室九空的舊警察宿舍。膽小的祥仔發現了一間古怪的空置照相館，但更古怪的是住在隔壁的四歲女孩和她的父親于輝（黎明飾）。除了購買必需品外，于輝幾乎足不出戶。他的屋子總是窗戶緊閉，煙霧瀰漫，還有多部通風機廿四小時不停運作。屋內好像還有一個癱瘓的女人，阿偉曾經見過于輝和她說話。祥仔突然失蹤，阿偉情急之下，直闖他認為最可疑的于家，卻發現屋內有一具怪屍，于輝坦然承認三年前殺死了妻子海兒，但他深信妻子快將復活。面對這個瘋子，阿偉萬分擔心祥仔的安危，他是否已被人殘殺。後來阿偉自己也被于輝挾持，經過警方破門搶救後，于輝被捕，死妻海兒亦被抬走，于輝眼見海兒離自己而去，直衝向前，爾後竟被來車撞死。後來阿偉調查，發現這對夫妻竟會各自死去三年後，經由對方的悉心照顧而復活。

而在《見鬼 2》當中，則是敘述女子 Joey（舒淇飾演）與 Sam（傑西達邦）有不愉快的感情過去，爾後仰藥自殺獲救。正待重生之際竟發現自己懷有身孕，接著幻覺不斷，可以看見別人看不見的東西。原以為是孕期憂鬱症才會這樣，可惜她的問題並不是來自於精神上，而是她之前自殺所留下的後遺症，在鬼門關前面徘徊的時候看到死人，才給了她這種新的特異能力，後來她就變成了陰陽眼，接著有了一連串恐怖的經歷。其中在《見鬼 2》當中的男主角傑西達邦，就是曾在 2000 年，憑著空前成功的泰國喜劇《人妖打排球》一片，在國際上成為一位極受歡迎的泰籍男演員，該片不僅是泰國最賣座的電影，也創下泰國有史以來最賣座喜劇紀錄（《見鬼 2》宣傳網，2004）。挾帶著逐漸在亞洲市場的高知名度，傑西達邦也在此片中與舒淇演對手戲，讓泰國與華人文化的交會又增加一筆。

於是，這種跨文化的恐怖電影逐漸蔚為風氣，但重點不在全球化之後的文化傳遞現象，而是在於將異質文化「對象化」，甚或「異想化」的技術，其中以「泰國」最為明顯。其實韓國文化才是近年來逐漸取代日本風潮而席捲台灣市場的主流，之所以用「泰國」為討論重點，一方面是所討論的文本《見鬼》系列側重韓國的部份並不多，《三更》裡也只是一個獨立故事的展演；一方面是韓國文化既然已成為台灣「朝拜」的主流，就

代表它被某種程度的認識與接受，而「泰國」剛好處於一個尷尬位置，既被好奇的猜想，又無法對之除魅而有較宏觀的認識，所以「泰國」文化只能在有限的電影片段中被喚起，而有趣的是，它通常與神秘主義牽扯不清。在《見鬼 1》、《見鬼 2》、《三更》之中，曾經出現過泰國文化、並將之異想化的片刻包括有：

表九 《見鬼 1》、《見鬼 2》、《三更》對於泰國異想化之層面一覽表

片名	出現的片段	異想化的技巧
《見鬼 1》	1. 因欲追查眼角膜捐贈者的背景，前往泰國。將場景設在泰國偏遠的小村落	強調泰國庶民生活的原始落後
	2. 前往途中先去一家偏遠的泰國醫院詢問相關醫生，醫院顯示出單薄老舊的建築，並有烏鴉盤踞	落後地區即使是醫療單位也是充滿神秘與不安的所在
	3. 眼角膜原主人為泰國華僑「阿玲」，因預言災難而被村人視為不祥之物	突顯庶民集體排斥異類的非理性心態 ⁴²
《見鬼 2》	1. 舒淇在飯店裡遇到舉行趨鬼儀式的泰國僧侶，飯店人員推卸這是「佛教儀式」。舒淇好奇詢問飯店打掃婦人，該婦人的態度顯得神秘而保留，與「佛教儀式」的推脫之詞之神聖性有所悖逆	僧侶身穿傳統泰國宗教服飾舉行趨魔儀式，與高級的飯店裝潢產生衝突，加深對於泰國「神秘主義」的印象。
	2. 舒淇在泰國市區搭計程車，竟然旁邊有男性鬼魂	泰國在「到處都是鬼」的層次上與我們差不多（之後舒淇也有在香港計程車上遇到女鬼）
《三更》	1. 獨立的泰國鬼故事	在有限篇幅裡大量使用泰國傳統文化實體，如木雕人偶、獠牙面具等，創造出高度悖離中華文化的另類猜想，且帶有恐怖色彩

（資料來源：本研究自製）

⁴² 這類模式並非是加入泰國元素時獨有，但在「原始落後」的生活背景中，泰國人「民智未開」的形象似乎更被建構了出來。

由上表我們可以看見，泰國文化是如何在有限的表述中翻轉一種詭秘的形式。其實在華語恐怖片裡多元文化的加入一直都不是新鮮事，從早期殭屍融合西方吸血鬼長出兩顆銳齒，到《雙瞳》直接加入西方邏輯辦案的軌跡看來，即使「中國」的影子沒有全然退卻，也不是唯一主導電影的文化特徵。乍看之下這是對異質文化的高度縫合，豐富電影內容本身，可是這都是接納比較「高開發」國家的文化思維，而類似泰國這樣的開發中國家文化在 2000 年以前是幾乎不會出現的。當泰國文化以新興影像的姿態崛起在《三更》以及兩部《見鬼》系列中，還是文化縫合的過程而已嗎？泰國影視業之所以興起，一方面當然來自於泰國本身對於電影、影星外銷的政治經濟因素，一方面則是我們對於泰國文化開始產生的幻式與異想化，並進而消費，利用神秘主義的色彩將之包裹成可供華語恐怖片採用的元素。

於是，我們對於泰國，就如同西方之於東方一樣，開始有了無涉理性的想像，且選擇性的擴張化。這透露出泰國本身懂得利用自身的特殊性來宣傳自己，並且樂於把這種機制用來延長發展性。在後現代的全球景觀之中，非核心的國家透過觀光、娛樂等服務性產業來傳遞文化並生產經濟是相當普遍的事，《三更》當中第二個故事「輪迴」，就是泰國利用其特製的木偶所講述的復仇故事，在有限的故事篇幅裡，泰國將木偶、面具舞「頂」劇（頭戴類型長有兩顆獠牙的猿類面具，頭頂是黃金尖塔造型）等特有的文化表徵一次濃縮並表現出來，相較於韓國的「記憶」與香港的「回家」高度受到資本主義的文化形式，「輪迴」顯得更具原始的神秘色彩。相較於亦是 2000 年之後的《每天嚇你八小時》（2001 年）同樣是片段式的劇情結構當中，《三更》除了有不同文化的鬼故事敘說，（不像《每天嚇你八小時》仍側重華人文化的恐怖體驗），更顯著的是它加入了該文化最可以被塑造、異想化的成份（如泰國的傳統木偶），而同樣是異質文化、資本主義介入成份可能較深的「大韓帝國」卻以現代化、除魅化的形式出現，「異想化」的潛移技術就在此消彼長中呼之欲出了。

職此，泰國這個對於華人世界一向是觀光取向的國度，在電影中也被我們觀光與消費，利用高度的宗教性質，以及我們對於其中內涵的模糊化，來創造「觀影上的觀光經驗」，在這個將之「異想化」的技術層次上，擬像發揮了作用，它使得泰國文化的「真實」缺席，而不單是扭曲與掩蓋「真實」（因為我們根本無從得知其整體的文化脈絡），但唯有如此，擬像才能與異想化的技術合而為一，去創造無限度的「故事」而增加自身

的形構堅實。我們可以說，2000 年之後的華語恐怖片，已經漸漸顯示出藉由非主流文化的片段輸入(先不論這樣下去非主流是否會躍升為主流)，來創造自己元素的豐富性，「擬像」使得該文化的真實面缺席，只保留可供「說故事」的面向以建構他者的異想化，也就是把他人歷史無限度限縮，取代所有的客觀認識以創造如上所說的「即時歷史」。「他者異想化」的機制是 2000 年華語恐怖片的重要轉折，它來自於全球文化產業的急速流通，更來自對異質文化極度想像、並將之塑造成消費對象的需求，如同西方將中華文化想像成武林國家一樣。「擬像消費」不光是以品味格局可以解釋的事件，而更是一種過渡他者文化，來創造自身文化的延展性（如帶來新的電影元素刺激消費），消費與被消費的雙方，其實都是盡力使「真實」缺席以利擬像符號大量複製的共生結構，因為是這個後現代的媒體社會促使了擬像消費的總體可能。

五、《搞鬼》（2003 年） 懷舊還是「Kuso」精神？

除了將異質文化「異想化」的技術外，台灣自行拍攝的恐怖電影《搞鬼》則以一種軍教片的懷舊背景，加上惡搞、無所謂（畏）的青少年心態，對於現今的「鬼故事禁忌」地位做一整理，顯示出另一條華語恐怖片利用「恐怖做為速食文化」的後現代特性創造元素的路徑，算是相較於《見鬼》系列、《雙瞳》等嚴肅主題的恐怖片，一種回溯到 1980 年代黑色幽默恐怖片當道之情境裡的表述。

當布希亞談到「擬像秩序」時（The order of simulacra）就曾經指出，市場法則的運作，就是將對於「自然的懷舊」變成「宰割客體」，並且「自然」成為此一客體後將不斷再生產自己來順應市場（Kellner, 1989: 79）。其實這與由影像取代「言說恐怖」的機制有所類似，原本生存在我們生活中、由語言產生出來的恐怖就是一種「文化上的自然」，但電影將其運作邏輯以影像取代之後，變成不斷複製的消費體系，使得言說恐怖的威力被迫缺席與扭轉。此一邏輯在《怪談協會》、《每天嚇你八小時》等橋段中已經出現過了，但是在 2003 年的台灣電影《搞鬼》也利用這種類似的法則把「鬼故事」邏輯搬上螢幕，但所不同的是，《搞鬼》強調把「大家都聽說過」的鬼故事以一種懷舊又惡搞的形式表現出來，而非單純的創造性鬼故事。這裡的「懷舊」是對應本片的文宣「如果你當過兵，就一定知道，軍隊裡有鬼！午夜 12 點千萬不要看馬桶的倒影」，把曾經有當兵經驗、或是聽過此一鬼話的人的集體記憶重新勾勒出來，並利用《報告班長》（1987）

的格局將軍教片與恐怖片結合起來，企圖把當時的軍教片風潮重新在當下再現出來，這種「懷舊」是對過往榮耀的想念，對普遍記憶的膜拜嗎？還更是一種「Kuso」的惡搞精神？

《搞鬼》的「懷舊」向度包括兩種，一是軍教片的重新啟用，一是熟悉鬼故事的展演（尤其對當過兵的人來說），企圖把台灣最為人所知的電影類型重新包裝，來演繹一個也是舊有的鬼話記憶；而「Kuso」精神則表現在青少年將禁忌當作冒險、遊戲的行為之上。當這兩者撞擊在一起，呈現出一種相當貼近現實青少年文化的火花，也表示出整體社會的「青少年化」——即對恐怖禁忌越來越視為戲謔對象的趨勢，也就是因為如此，當我們認知某種鬼話是一種普遍存在於文化中的「自然」時，當它被重新挖掘出來並賦予了新的時代精神（Kuso 的），那便是布希亞所指稱的「自然」轉化成「市場邏輯」的軌跡，因為這種「自然」已經脫離它原本的文化位置，而形成一種隨時被拿來當模仿（甚或戲謔）元素的「擬像」。在此，詹明信式的「懷舊」所包含的一種人文向度，似乎在布希亞那種擬仿的論述裡蕩然無存，或者說，以新面貌重新模仿後再行出發。

而所謂「Kuso」是來自日文的「爛」、「可惡」之意，在台灣網路界則被視為是「惡搞」的代名詞，便是「可惡的搞笑與搞爛」之意，約莫是在 2000 年左右興起的網路新媒體現象，後來廣泛指稱青少年的「搞笑文化」。它的主要表現形式是在將原有的影片、漫畫、文句、歌曲、廣告等文化表徵加以改編，內容充滿爆笑與無邏輯感，最著名的便是 2004 年在網路上流傳的「無間道 CD-Pro2」系列，它將原本嚴肅的警匪片用台語改成本土化的爆笑短劇，且透過網路與新聞大大提高知名度，儼然就是縮小版的另類電影市場。「Kuso」的精神就在於將凡事都看成「無所不改」、「無所不能改」，所有嚴肅的事物都可以是爆笑而過的光點剪影，一種速食觀念的文化邏輯在此表現無疑，也是無限度擬仿與複製，最後越來越不像本源的後現代消費文化。但本研究重點不在如何用後現代觀點分析「Kuso」，而是要看待此一精神怎樣體現在既懷舊又「惡搞」的《搞鬼》文本之中，突顯出台灣電影特有的「電視邏輯」⁴³，笑果與 1980 年黑色幽默模式、1990 年代片段

⁴³ 本研究特定的名詞。據本研究觀察，台灣喜劇電影多是運用「電影邏輯」來加以創造「笑果」，所謂的「電視邏輯」強調笑話的當下指涉性，它不需透過戲劇效果來彰顯自己，而是本身的「語言」就足以創造戲劇效果。以吳宗憲為例，當阿雅在主持現場說他「頭太大，為什麼不去縮頭？」，就產生了當下指涉性，而且不需透過肢體戲劇效果去強調這句話的幽默就可以引來大笑，那是因為「語言」本身與其「指涉物」發生了作用。但「電影邏輯」的「笑果」則不同，以周星馳為例，他所表現的即是一種必須透過誇張化戲劇、再加上語言、電影情境、電影整體敘事結構才能產生的「笑果」，如在 2002 年《少林足球》當中，他對剃了光頭的趙薇說：「妳趕快回火星吧，地球是很危險的」，不知笑翻多少電影觀眾。而台灣

式鬼故事所畫隔的界線。

《搞鬼》敘述一群當兵中的大男生，因軍中流傳許多禁忌而疑神疑鬼，又遇到一名行動詭異、來路不明的「排長」，於是展開了一段充滿詭異的兵戎之旅。如果說 1980 年代的《鬼打鬼》、《暫時停止呼吸》系列所呈現的黑色幽默亦是一種對「懷舊」的嘲諷（pastiche），那它們與《搞鬼》最大的不同，是在於前者是對中國元素的「大敘事拆解」，即對傳統趨魔儀式的模仿與戲謔；而後者則是「大敘事拆解」後的「次級拆解」，即對較小單位、不斷複製流傳的「鬼故事」再行玩笑化，以利「鬼故事」本身需要帶給受眾娛樂化才能生存的特性。乍看之下，《鬼打鬼》、《暫時停止呼吸》系列與《搞鬼》的黑色幽默方式可以明顯區分出來，但反而與港片《怪談協會》、《陰陽路》等類似也用「鬼故事」吸引人的模式差不多，但事實上《搞鬼》與這些片段式的鬼故事亦有所不同，可以用下表得知：

表十 片段鬼故事系列與《搞鬼》不同敘事之比較

	《怪談協會》式的片段鬼故事	《搞鬼》
故事背景	非單一時空（生活世界）	單一時空（軍中）
故事傳遞	開放性，整體社會各角落的故事流傳	封閉團體的故事流傳
故事邏輯	重新塑造與再製	已知故事的重新放大
恐懼基礎	鬼故事的具體實踐	對他人與傳說的猜想

（資料來源：本研究自製）

由表十可以得知，《搞鬼》是利用「當兵」這個封閉系統做為故事背景，不同於港片「鬼故事」比較強調多面向的流傳角落，它更可以加快在劇中所出現的鬼故事元素，以一種壓縮、無出口的時空機制流傳之速度，當強化了此種機制，用「Kuso」精神加以顛覆它、娛樂它的向度就越明顯。片中「張自忠」（張善為飾）做為一個不斷提供鬼故事傳說的引介者，每說完一個故事，一夥人便會嗤之以鼻，卻又私底下忍不住去驗證它，顯示出青少年文化挑戰禁忌、進而對禁忌加以遊戲的惡搞精神，目的不是真正被嚇到，而是透過驗證的過程獲得快感，就如同「Kuso」邏輯一樣，不是要靠搞笑得到些什麼，

電影缺少將綜藝化的「電視邏輯」轉換成購買式的「電影邏輯」之機制，因此許多人只會覺得吳宗憲的「電視節目」好笑，同樣東西搬上大螢幕卻變得無聊了。畢竟電視與電影的表現模式有所不同，隨時可在家中取得的電視資訊如果同樣複製到電影上，那電影根本沒有生存空間。台灣電影的問題除了在於資金，也必須正視電影元素的轉換機制，避免過度與電視元素重覆而失去新鮮感。

而是恣意改編的過程就是一種破壞性的建設。在《搞鬼》當中出現過的鬼故事傳說元素包括有：

- 1.荒廢的鬼屋裡，有穿紅衣、紅褲、紅鞋的新娘與著長袍馬褂的新郎自殺，女的上吊死亡，男的被救活，後來女的還夜夜傳出「我不甘心」的鬼叫聲。
- 2.片中的營區曾經是日據時代的刑場，有許多冤魂不散。
- 3.片中的營區電話在午夜十二點連撥十次「4」，會直通地獄，號稱「地獄專線」。
- 4.午夜十二點不要低頭看馬桶水中的倒影，因為浮出的人影就是自己死去的樣子。
- 5.神秘的排長左臂上長了膿瘡，傳說那是在殯儀館死人身上會漸漸變成鬼臉、造成屍變的鬼膿瘡。

這些元素被當成娛樂話題來呈現，比它們被除魅化還要危險，因為我們目的已不在對其做一科學式的探究，反而是利用它們的恐怖感來娛樂我們自己，以一種後現代式的「Kuso」文化加以解釋的話，事物的真正效果在於它被顛覆的價值，或是拼貼在不同情境中再現出來以產生「For Fun」的功用，而非以經驗主義去得到真正答案。

後來的劇情逆轉，原來排長正是「鬼屋」主人的遺後，但發瘋了，殺了一名多年前進到「鬼屋」避雨的阿兵哥，主人忠心的老部署為了掩飾此事，叫自己曾經拍攝過日據時代戲劇的女兒，以電腦合成那些曾經進到屋子裡、並開始起疑的阿兵哥們（即四位主角），假造出一張他們與日軍合照的圖像，並編造出一連串「前世今生」的故事來混淆視聽，避免有人探究真相。整個故事到最後，「鬼故事」的真實性根本不是主軸，不是經由「張自忠」的散播，就是為了規避法律責任所杜撰的故事，在此，「鬼故事」被消遣了，它一是增添娛樂的來源，一是掩蓋犯罪的工具，其詭秘程度不是被除魅，反而是像「Kuso」精神一樣，被依照本源做無限度的仿真、並另創價值，《搞鬼》所呈現出的敘事元素，正是來自這種「無所不改」的「Kuso」心態，也揭示出整體後現代社會對於「禁忌」的剝離，是藉由一種對於「懷舊」（本源）的改造與擬仿，來塑造一笑置之的後現代恐懼文化。

六、《救命》（2004年） 多向度的擬像拼湊

（一） 恣意拼貼與「恐怖的麥當勞化」

以上討論了許多電影文本，可以看到華語恐怖電影從元素的變化 從中國傳統到發明傳統 到敘事風格與現世高度扣合、卻又存在著戲謔成份的種種轉折，「擬像」不斷借用真實，然後又拋棄真實、扭曲真實、迫使真實缺席的態勢源源不絕，也顯示出華語恐怖電影越發多元的表述模式。

最後，《救命》這部華語恐怖片，算是融合了各種後現代論述最鮮活的文本，從「拼貼」(collage)「恐怖的麥當勞化」等層次切入，可以看見這類影片高度的存活能力，甚至或成為新興的電影主流。

首先，先認識《救命》與「恐怖的麥當勞化」本身所具有的拼貼風格，以便了解兩者之間如何呈現互動性的解釋。《救命》結合了兩大「鬼后」(這也是海報宣傳的用語)

李心潔與林嘉欣 在各自開創了恐怖片票房新高之後的合作影片。敘述在一個風雨交加、卻相當盛大的婚禮場景發生了一宗神秘兇案，受害者是一名腎臟被挖走，全身赤裸被置入在裝滿冰塊的浴缸裡的女子。警方沒有任何線索，破案最大的希望只有當晚唯一目擊證人 伴娘子清(李心潔飾)。她從當晚的閉路電視上認出疑兇 孫玲(林嘉欣飾)。在認人手續時，她知道這位素未謀面的女子，竟與自己男友有著不尋常關係；此時，一直纏繞著她的長期腎臟病，再次失控地擴散。缺乏自信的子清，與孤苦伶仃的孫玲，像兩條各不相干的平行線，因著命運的牽纏，而漸漸貼近，二人愈親近，殺機與迷團也就愈逼近(救命宣傳網，2004)。

在電影本身我們可以看見兩種不同系列的符號人物被吸納到同一體系，另外，「恐怖的麥當勞化」也是一個複合式的概念。「恐怖的麥當勞化」一詞則是 Well (2003) 在《顫慄恐怖片》一書中所用的詞彙。「麥當勞化」(McDonalazation) 原是瑞澤 (George Ritzer) 用來說明消費社會組織程序的術語，一種高度理性、標準控制法則的商業邏輯。而「恐怖的麥當勞化」意指「恐怖」被高度理性的邏輯所覆蓋，運用熟悉已知的系列電影加以結合，以創造出「一加一大於二」的商業契機。Well 用來舉例的電影，就是延燒整個 1980 年代的《十三號星期五》與《半夜鬼上床》系列 (Well 自己也用「後現代文

本」來稱呼兩片），有趣的是，這兩部電影的結合已經在 2004 年由華人導演于仁泰實現，就是在美國締造一億美金票房的《佛萊迪大戰傑森》（Freddy vs. Jason）。不只如此，包括也是 2004 年上映的《異形戰場》（Alien vs. Predator）亦是運用這種邏輯，把《異形》與《終極戰士》兩部不相關的恐怖電影擺在一起的拼貼式作品。我們可以看到，此種將各自獨立的系列湊在一起的電影逐漸蔚為主流，它整合擁護某方、各自獨立的觀眾，利用個體記憶創造全新的整體商業性價值，看樣子是新的故事，實際上卻是高度複製與拼貼的「異種格鬥」而已。

《救命》也是搭上了此班列車，「恐怖的麥當勞化」使得它可以透過無限度的拼貼來創造新自身（new itself），這看似後現代主義式的斷裂拼貼，事實上是高度理性的過程，而且 Ritzer（2001：327）本身也提到，「麥當勞化」同時是現代性（理性化）與後現代性（透過後現代模擬與內爆過程而再次入魅）的體現，它們在「麥當勞化」的消費手段裡是共存的。在《救命》中也呈現此種基調，它在形式上是不同風格與歷史的拼貼，在促銷意識中卻是高度理性計算的結果。事實上，類似的拼貼式作品與系列式作品所運用的邏輯不盡相同，可以參照下表：

表十一 「拼貼式作品」與「系列式作品」邏輯相異一覽表

	拼貼式作品	系列式作品
運作手法	垂直整合	平行複製
促銷意識	一加一大於二	一加一等於二或不小於二
促銷需求	一次刺激票房	打出知名度，延續續集生命
市場壽命	單次囊括，較難再製	分期回收，自行再製
代表華語片	《救命》	《人肉叉燒包》
代表西片	《佛萊迪大戰傑森》	《十三號星期五》《半夜鬼上床》
符號性意義	雙重符號的爭鬥	單一符號的流傳與變體

（資料來源：本研究自製）

在表十一中可以看出，兩者是利用不同方式來延續自己的生命，但基本上，唯有曾經創造話題或經濟效益的影片才有可能以任一形式走下去，在這個層次上，「恐怖的麥當勞化」也可以推到更遠的歷史，而非 2004 年的專利。可是這裡要指出的，是在 2004 年之際一種可供拼貼式作品活躍的因子產生了，正是先前由系列式作品所積發的力量開始

蹦發出來，也預示一種消費觀的轉折。從「原創消費」到「懷舊消費」，可是這種「懷舊」是如上一節布希亞所說的「擬像秩序」的消費，讓我們從已經熟悉的電影記憶中重新演出「新意」，擬像也在此不斷拼貼複製，如《救命》一樣衝擊著我們的視野。

（二） 網路謠言！擬像的陰謀？！

《救命》是來自一個流傳相當久、相當普遍的網路謠言，敘述一個人（在片中是女性）在不知情的狀況下被人迷昏並取走腎臟，醒來時置身在裝滿冰塊的浴缸裡，並有警語說：「快打 999，否則死」（香港醫護專線為 999）。這個故事傳說在東南亞醫療資源落後的國家曾真實上演，但無從去得知事件真實性，後來經過網路的大量流傳，其失真程度究竟有多少更不得而知。職此，正好是講求「虛實無界」的電影元素最喜歡的題材，既帶有故事性，又帶有恐懼感。這與《人肉叉燒包》最大的差異處，是在於《人肉叉燒包》利用「真實一重性」的犯罪事件改編，具有一定的客觀基礎；而《救命》的取材，則直接挪用了已經是透過網路多重建構的「事實」，兩者都企圖以現實基礎為自己增加可觀性，但《救命》的取材更是擬像式的反應，如果說《人肉叉燒包》是與新聞事件共謀，那麼《救命》就是與網路為伍來擴張「真實」。這也揭示了擬像的多向度複製：不再是模仿真實，而是複製「擬仿物」本身。

在此，「擬像」性格算是達到了無比宣示，那種「沒有本源的複製」、「擬像即為真實」的火爆色彩在網路謠言被採用到電影裡、並成為流行文化的時代裡被無限上綱，比起我們對新聞的依賴性，「網路」傳播資訊、甚或謠言的重要性已經遠遠超越新聞成為後現代媒體社會建構真實的大纛，《救命》便利用了這種新的「真實」源頭來發展故事，也達到了「超真實」（hyperreality）的鏡像。而本文一直強調的「文化真實」立場，在此片中算是創生出新的姿態，既非中國傳統的延續，也非現世生活的普遍經驗，而是「擬仿」的多重建構，而這種態勢若持續下去，有可能扭轉本研究所說「符號無涉於真實」尚未達成的宣稱。

行文至此，我們可以看到一種華語恐怖片的取材演變，從《鬼打鬼》、《暫時停止呼吸》、《倩女幽魂》、《胭脂扣》等片的大中國敘事手法、並於其中逐漸產生符號變體，到《人肉叉燒包》利用新聞事件造勢、《陰陽路》突顯社會集體恐怖，到 2000 年後《幽靈人間》直接滲透生活製造恐懼、《搞鬼》重新回顧日常鬼故事、《雙瞳》、《見鬼》、《異度空間》對於現代專業體系的質疑、《三更》將異質文化「異想化」等等，可以意識到後

現代電影的特徵，是從遠大的共同記憶，縮短到日常生活的進程，在此時，要的不是長遠歷史的集體再現（或是對他者歷史的掌握），而是流行資訊的個體刺激，《救命》也運用了此種邏輯，把網路文化的新興特性帶入電影元素，目的不是每個觀眾都必須知道特定網路事件，而是運用本身真實性已不可考的事件來模糊虛實界線，以達到擬像傳遞、仿真再現的效果。

一種「歷史性的重新誕生」與「無限度拼貼」文本誕生的背景，正是來自由生產到消費的整體後現代進程，「恐怖的麥當勞化」就是透過對於當下的捕捉（如網路資訊之挪用）以及固有、短期記憶的再製（如李心潔與林嘉欣的「鬼后」地位）才能產生其效果，也顯示出它如何與後現代消費觀結盟的作用。在《救命》中，可以看出擬像被複製、拼貼成另外一個故事的能力與軌跡，以及它經由「不可考事實」來創造「真實」的陰謀，在此，不僅「恐怖的麥當化」曝露無遺，也顯示出後現代文本模塑自身的戮力。

第五章 群魔入甕（結論）

第一節 研究彙歸

本研究以法國社會學家布希亞所提出的「擬像四階理論」之後現代分析架構去研究 1980 年到 2004 年 22 部華語恐怖電影，以歸納其中的後現代轉折模式。而本研究不在「類型」上（genre）做著墨，一方面是恐怖片本身所融合的面向太多，一方面是將「恐怖片」限定在「有鬼」、「超自然生物」的框架中將會失去探討人類作為本身最大恐懼來源的因子而過於偏狹。因此舉凡「透過情節安排、音效、運鏡、剪接、演員的表情、化妝及特效等方面去營造恐怖氣氛」的影片，都在本研究的討論範圍中。

在此之前，本研究採取了對布希亞認為「再現已死」的保留態度，既承認「電影再現」的可能，但也不認為它將是對於世界的完整表述，這個主張有助於本研究對於後現代文本所呈現出的、與媒體社會相互作用的新的實踐力，即使這股實踐力是來自我們的不安與情感匱乏。當電影的作用是遮掩某些真實或創造了新的真實時，它所呈現出的「再現」本身就是一種「擬像即為真實」的作用，當布希亞說再現不再可能而擬像即為真實的時候，本研究認為他存在著認識論上的矛盾。再者，擬像第四階的「擬像無涉於真實」在本研究的發現中也尚未達成，當本研究將 2000 年以後的文本置放於此一階段來考量時，沒有發現擬像完全脫離已知的中國元素而獨立存在，雖然自 1980 年以來華語恐怖片的符號性轉變不斷產生，但它的擬像效應卻沒有完全排除「文化真實」而自獨存有。以下便是本研究的所有發現彙整。

一、1980 年，《鬼打鬼》於「文本內部」大量採用中國傳統的「符號」來反映基本的文化真實

首先，《鬼打鬼》繼承了 1970 年代李小龍功夫武打片的熱潮，將中國武術與恐怖元素加以融合，開啟了 1980 年代最當道的殭屍片系列。在《鬼打鬼》當中，最可以象徵「符號反映基本真實」的向度，來自它傳承了大量中國武術的身體觀與茅山術的展演。在片中，張大膽（洪金寶）用來對抗殭屍的武器，除了茅山術道具以外，就是花俏的拳腳功夫。這與中國長期信仰「身體做為一種武器」的思維有關，也是自「義和團」以肉

身抵擋八國聯軍砲彈以來中國「身體武器」的極度延伸。

在片中也表現出兩種中國的身體觀，一是靠「心意合一」達到身體最高之武術展演，一是透過神靈的力量直接複製在人體身上來呈現超人體力。所謂「心意合一」，就是指人們在面對危險時身體可以立即產生本能式的攻擊或守備策略，而「神功護體」的信仰則是完全相反的觀念，人在其中的主體性被神靈所取代，這也來自於中國傳統當中長期將神靈視為保母或解惑者的心態。在《鬼打鬼》的敘事主軸中，除了殭屍鬼怪所呈現的恐怖感之外，便是透過這兩條高度華麗的身體武打軸線來製造笑點與戲劇張力，這可視為一種中國元素的象徵，亦是 1980 年代華語恐怖片利用此一符號來反映基本文化真實的痕跡。

再者，也更為明顯的，就是宗教降魔的觀念。《鬼打鬼》利用「茅山術」的大量出現做為消解因殭屍鬼怪而帶來的災害，來自於中國傳統當中相信「道士」是一個有效解決鬼怪災害的職業，以及他們所代表的整套專業技術。電影利用一種「輪廓化」的技術，也就是「即僅利用『形象』來扣連文化記憶，而非文化實質內容的細部展現」，把已有的中國文化真實在短暫的觀影中過渡到我們的視覺理解之中，來確立自身符號變體卻又似乎奠基在基本真實之上的概念。《鬼打鬼》是一部傳承中國元素相當深厚的華語恐怖片，在此遇到殭屍仍沒有「暫時停止呼吸」，而是透過傳統茅山術來加以應付，這也就是顯示《鬼打鬼》的中國元素符號反映出基本的文化實象，這種體現雖沒有在之後的華語恐怖片完全去除，但將會遭遇其他的符號性轉折，這轉折除了是「文本形式」的內部變化之外，也是採借自外在環境與我們的高度互動所產生的恐懼意義。

二、1985 年到 1991 年左右，《暫時停止呼吸》系列、《倩女幽魂》、《胭脂扣》逐漸扭曲真實的文化體現

這個時程也可以看成是 1980 年以來殭屍片、古裝恐怖片的延伸，最重要的不是它們完全改頭換面超越了基本真實，而是它們重新創造新的文化理解形式，有助於往後恐怖片的表述方式。《暫時停止呼吸》系列創造出新的避邪方式，遇到殭屍除了用傳統茅山術與求助專業人士（道長）之外，也可直接摀住呼吸來避難。這個以往在文化實象當中沒有出現過的舉動，透過片名的傳播與內容的深刻流傳反而深植在文化體系裡成為新

的「真實」，但是到了第二集之後這個創造風潮的舉動又被拋棄，改用槍砲彈藥對付殭屍，顯現出在此時的恐怖片之中，目的不是遵循多少傳統來服膺觀眾的普遍文化認知，而是透過高度浮動的符號來創造可拋棄的意義，以增加電影本身不斷複製的可能性。也就是上述所指出的「符號也仰賴了電影作為經濟體系的優勢，行銷至文化的核心，規模經濟的結果促使符號依循文化體系滋生的關係反轉過來，它逐漸脫離文化應有的『實然面』，走向擬仿的『應然面』」。

在《倩女幽魂》當中我們分別看到了它與傳統《聊齋》的依附與剝離關係，一方面運用長遠的中國文學再現把熟知的鬼怪故事搬上螢幕，一方面也為了電影元素本身創造了新的軸線。《倩女幽魂》最重要的符號性轉折在於將鬼「擬人化」，賦予「鬼」與人無異的外貌和語言能力，把自《鬼打鬼》以來「鬼」一定是像殭屍那般醜惡怪狀、所做非人的認知樊籬打破，預示著「鬼」從未知的境界轉到「犯罪加害者」的位階上，雖然都是可能對人類加以威脅，但對於「鬼」的了解與掌握透過語言而變得可能了。另外小倩與寧采臣的人鬼戀，也賦予華語恐怖片新的想像空間，在此「鬼」不再是單向式一昧對立於人類的危害，也有可能與人類發展感情，這種表述方式成為華語恐怖片一直不可或缺的元素之一。

1988 年的《胭脂扣》則可視為是《倩女幽魂》的翻版，它延續了人鬼戀的敘事模式，但在「鬼形象的定義上」則更為保守，由梅艷芳飾演的名妓「如花」死後不但不能飛天遁地，也不能吸血取陽，除了沒有心跳之外，其他造型與能力幾乎與人無異。這項更明顯的符號性轉折有助於把影片由恐怖片（鬼事）導向情愛淒美片（人事）的軸線，一脈相承於《倩女幽魂》的中國情愛觀與「人」在恐怖片中作用的意識形態。並且，《胭脂扣》場景橫跨 1930 年代與 1980 年代兩個時空背景，採用歷史拼貼的手法突顯懷古與現代的衝突，將當下的信仰做一番戲謔，並重新對歷史加以「擬仿」，追尋那段永遠不回復的斷裂歷史。

《暫時停止呼吸》系列、《倩女幽魂》、《胭脂扣》分別有對於中國傳統不同程度的揚棄與接納，但它們的基礎仍是來自「中國記憶」的「大敘事」範疇，即是利用長遠的基本文化真實來創造影片的可理解性，並於其中悄悄變體著。在此階段，符號呈現一種逐漸扭曲與掩蓋真實的趨勢，但它所呈現的變化多是在「文本內部」運作，也就是在「鬼形象」或「避邪手法」等元素性方面做局部變化，而背後的框架仍是來自於龐大的中國

傳統而不是現世生活的採借。這種大敘事的歷史觀在《胭脂扣》之中慢慢被切割，直到了 1993 年後華語恐怖片有了另外一種風貌，透過新聞事件與消費文化的捕捉，將「歷史時程」一下子拉到我們的當下，一種「即時歷史」與「擬像」複製、擴張、強殖生活的後現代處境已然誕生。

三、1993 年，符號使真實缺席 《人肉叉燒包》、《怪談協會》、《陰陽路》的生活性恐懼

90 年代初期殭屍片或古裝鬼怪片仍然活躍了一段時間，但此時華語恐怖片的最大特徵，是褪去遠古的中國記憶，而把現世生活的文化特性拉到觀眾面前，強調「仿真」、「我們亦是主角」的即時歷史技術。

1993 年《人肉叉燒包》標榜著改編自真實新聞的內容，帶動一連串的「人肉風潮」，雖然在這個時期不能與三級片盛行的景況脫勾，但《人肉叉燒包》也將華語恐怖片抽離出中國傳統背景的大敘事主題，一方面將「人對鬼」的恐懼轉向「人對人」的恐懼（與《胭脂扣》、《倩女幽魂》將「鬼事」導入「人事」的脈絡有對應關係），一方面更加強了「即時歷史」的技術，把恐懼的投射藉由現世的「真實事件」映演出來，與每日播送的新聞形成共謀，提醒我們可能身處在「人吃人」的歷史進程裡，誰都可能成為主角。

當電影創造風潮時，之後的跟風之作也繼之而起，打著「真實事件」或「人肉」系列的旗幟，不斷複製已是擬仿物的「人肉叉燒包」，使擬像自成體系，目的不是要令人再次相信什麼，而是擬像本身就已經讓真實缺席，使得它可能自我複製下去。在布希亞的觀念裡，後現代媒體社會的「仿真」效果將會使符號本身比真實更具真實，符號引領了「真實」入境之後，將取而代之成為新的真實，但符號本身也不是固定不變，作為一種可拋棄、可無限度複製的符號體系，它所標榜的本來就不是塵封的「原形」，而是在擬仿的過程中自行產生效果。

而且當「黃秋生」因此系列紅起來之後，也由一個個體演員變成「社會寫實片」的代言符號，在不同的跟風之作當中扮演各種角色。這是當電影已經成為媒體社會的商業機制之後才可能出現的轉折，電影透過高度現代認同與商品化的前提，把一個單純的個體「擬仿」成符號價值，當「黃秋生」流竄在各部跟風之作裡面時，也就是象徵著「人

肉」系列的「仿真」價值仍然可供消費。

而《怪談協會》則利用三個獨立的鬼故事講述一些現代的「鄉野傳奇」。電影所呈現的影像正是一種使日常生活的「言說恐怖」缺席的技巧，所謂「言說恐怖」意指恐怖感是由語言的「故事性」與現實生活的焦慮所產生的社會機制，《怪談協會》一方面運用鬼故事在現實生活的高度流通性去取代「中國鬼物傳說」的長遠想像，一方面也用影像方式使我們忘記了「真正的恐懼感正是來自語言所架構的故事」的面向，讓我們習以為常「聽電影講鬼故事」。這個模式在 2001 年的《每天嚇你八小時》也被挪用，但本研究未在此片著墨太多，因為其中部份組成元素在《陰陽路》當中更能體現。

這種獨立鬼故事的映演模式，其實是悄悄運用「言說恐怖」的邏輯，如上述分析所說的：「深層串連（故事）的結構是來自我們本身對語言斷裂的習慣，在默會中自動縫合了斷裂，就像是聽『鬼故事』一樣，藉由不斷跳躍與要求再製得到快感，而不是故事本身的完整性」，《怪談協會》所製造出來的擬像，其實正是使類型電影獲得支持的手段，它把「鬼故事」的生活可近性搬上螢幕（這亦是一種即時歷史的技術落實），扭轉「言說恐怖」的地位，之後的《陰陽路》系列亦有部份重疊邏輯，但更重要的，它又加入了消費文化的元素。

《陰陽路》依劉柏君在 2003 年的文章指出，它是開創 90 年代恐怖片新風潮的系列電影。它總共拍了十九集，但重點不在多到令人嘲諷香港電影粗製濫造的技術層次，而是它把熟悉的消費文化帶入電影元素裡。《陰陽路》最主要的恐怖感轉折，是「對於消費社會中一切以『娛樂』、『速成刺激』的關切，在後工業社會來臨時，娛樂成為了龐大體系，以往的禮俗規範轉而變成次要文化，甚至是可以加以挑戰或戲謔的來源，只要它能夠在過程中給予我們快感」，在系列六與七當中，分別出現以《壹週刊》（片中稱《拾週刊》）為例，以及利用流行歌曲超渡亡魂的橋段，在在顯示出《陰陽路》利用消費文化的特點彙編出新的時代恐懼，以及這些恐懼如何與媒體社會共榮（融）的後現代荒謬感。90 年代華語恐怖片所探究的命題，包括即時歷史、荒謬意象、傳統文化改造等面向，在 2000 年後的恐怖片當中亦有延伸，可是 2000 年後的影片更是百花齊放、擬像叢生，除了與華語片市場逐漸復甦的態勢有關（多是指港片或有跨國資金的台灣片），也與電影本身敘事因子的後現代思維密切發酵。

四、2000 年後的華語恐怖片，內外交融的後現代擬像

在此階段本研究特別指出，布希亞針對「擬像」誕生所提出的第四階段「符號無涉於真實」並無在 2000 年後的華語恐怖片出現，因為它們仍然不離中國傳統的基底元素，如《幽靈人間》當中 September 的「歸人形象」，但更重要的是，如果說 90 年代的恐怖片是以「即時歷史」來提醒我們可能或將要發生的事件，那麼 2000 年後的恐怖片則是直接說這些事已經在我們的身體與環境裡作用。2000 年後的恐怖片分別運用了外部生活世界的置入（如廣告）以及文本內部對於「理性」質疑來塑造恐懼轉折，所呈現的是一種既嚴肅又惡搞的後現代氛圍。此階段所有的研究發現可以歸納如下：

（一） 外部生活世界的置入與交會

《幽靈人間 1》於 2001 年利用一個紙紮玉女與一干人坐在捷運中的廣告圖象，造成許多捷運使用者恐懼而禁貼或選擇性張貼的噱頭創造話題，也開啟「擬像」從螢幕跳脫到生活世界嚇人的開端。《幽靈人間 1》所呈現的華語恐怖電影後現代轉折便在於，「從早期的手繪電影看板，到電視廣告的生活滲透，一直演進到交通工具、交通場合的強勢注視，這都是藉由強調資訊滲透性、擴張力的媒體社會所賦予的擬像生命，目的不在於讓接觸電影已久的我們幼稚的將其「信以為真」，卻是更無所不在的刺激我們的消費慾望，間接達成其傳遞恐懼、又傳播娛樂的目的」，之後的車體、車箱、捷運、公車站等地方，都成為了廣告張貼的場所，擬像的仿真性格直接從生活中告訴我們「那種東西的恐怖」，即使不信以為真，但其透過廣告強迫注視的方式，也使得後現代文本不再是二度空間的產物，更可能是生活三度空間的體現。

再者，《雙瞳》也有利用像「新聞事件」的仿真手法以增加影片與生活扣合的密切感，以使擬像本身獲得承認。第一，是警政署長楊子敬在片中開記者會的片段，相當容易可以類疊到因犯罪事件而召開記者會的現實生活經驗；第二是警方查到可疑宗教藏身處（真仙觀），進而遭到集體大屠殺之後透過連線報導方式的演繹手法。它提醒我們，電影所發生的劇情「既是新聞世界的延伸，也是擬像遊走的場所，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」，強力告知我們整體生活可能就是一場戲劇亦或真實，也就是「仿真」的重構與強力複製。

（二） 文本內部對社會與個人的理性質疑

後現代本身所要質疑的就是現代主義對於科學與理性的崇拜，這種趨象在《幽靈人間 2》、《雙瞳》、《異度空間》、《見鬼》系列中皆有著墨，分別對於整體社會與個人信念有了新的認識。《幽靈人間 2》郭積不知一直協助自己調查妻子見鬼的 Setember 原來就是鬼，見鬼的一直是自己而不是別人；《雙瞳》一邊運用「科學與玄學」的二元對立呈現衝突，一方面也利用高度信仰科學辦案的 FBI 幹員之死反諷科學理性的正當性，爾後，一場真仙觀對於警方的大屠殺，也顯現出國家機器在執法上的無力匱乏與國家是否可透過法律權限以裁量宗教信仰的弔詭關係；在《異度空間》與《見鬼 1》則把傳統消解鬼物的專業人士從道士轉到醫生，先導引出「醫學權威」的理性形象，再以種種醫生也可能是更嚴重的病患（如《異度空間》裡患有嚴重夢遊症的張國榮）或醫學無法解釋的事件來突顯出科學與理性的侷限（如《見鬼 1》換眼角膜後頻見鬼的李心潔），也藉由醫生本身的病症與病人無法從醫學獲得解答的面向導引出個人理性的崩盤；在這些影片當中，我們可以很明顯看到恐懼除了是來自未知的鬼物之外，更可能是來自求助無援或自己無「病識感」的危機之中。

而黑色幽默的成份比 1980 年代少了許多，也不像《陰陽路》、《怪談協會》那般浮燥荒誕，可是本研究發現，黑色幽默的去除，是使人更能體會「理性」被解構的震盪感，意即「『嚴肅成份』成為了凸顯『科學理性』的符號之一，它所具備的功能是使『科學理性』被肢解的瞬間產生悲劇感，但這種悲劇感只是為了加深對『科學理性』質疑的充分條件，借『嚴肅』來增加『認同』。即對於『科學理性』被肢解時的同情感，這種同情來自於社會強調「知識即力量」（knowledge is power）的個體 / 整體價值觀 而不是真正為其追悼」。

（三） 對他者的異想化

上述所說，不管是從外部或內部來提醒我們當下的恐懼感覺或來源，都是一種「即時歷史」的呈現，也就是時時提醒我們處在一個特定的時空裡，自我製造出來或透過傳媒強迫觀注的後現代處境。而在《見鬼 1》、《見鬼 2》、《三更》當中，我們則見到把他者歷史的極度壓縮，使其成為異想化對象與結果的現實。泰國在其中變成了充滿鬼靈的國度，也就是說「擬像使得該文化的真實面缺席，只保留可供『說故事』的面向以建構他者的異想化，也就是把他人歷史無限度限縮，取代所有的客觀認識以創造如上所說的

『即時歷史』，在此時的華語恐怖片，由於跨國資金流動頻繁，接觸到的外來文化早已不是新鮮事，但重要的是，我們對於不熟悉或是認識更少的文化（如韓國之於泰國）所借用不只是縫合技術，更是一種去歷史化（用我們自己的「即時歷史」觀點取代）而異想化的過程與結果。

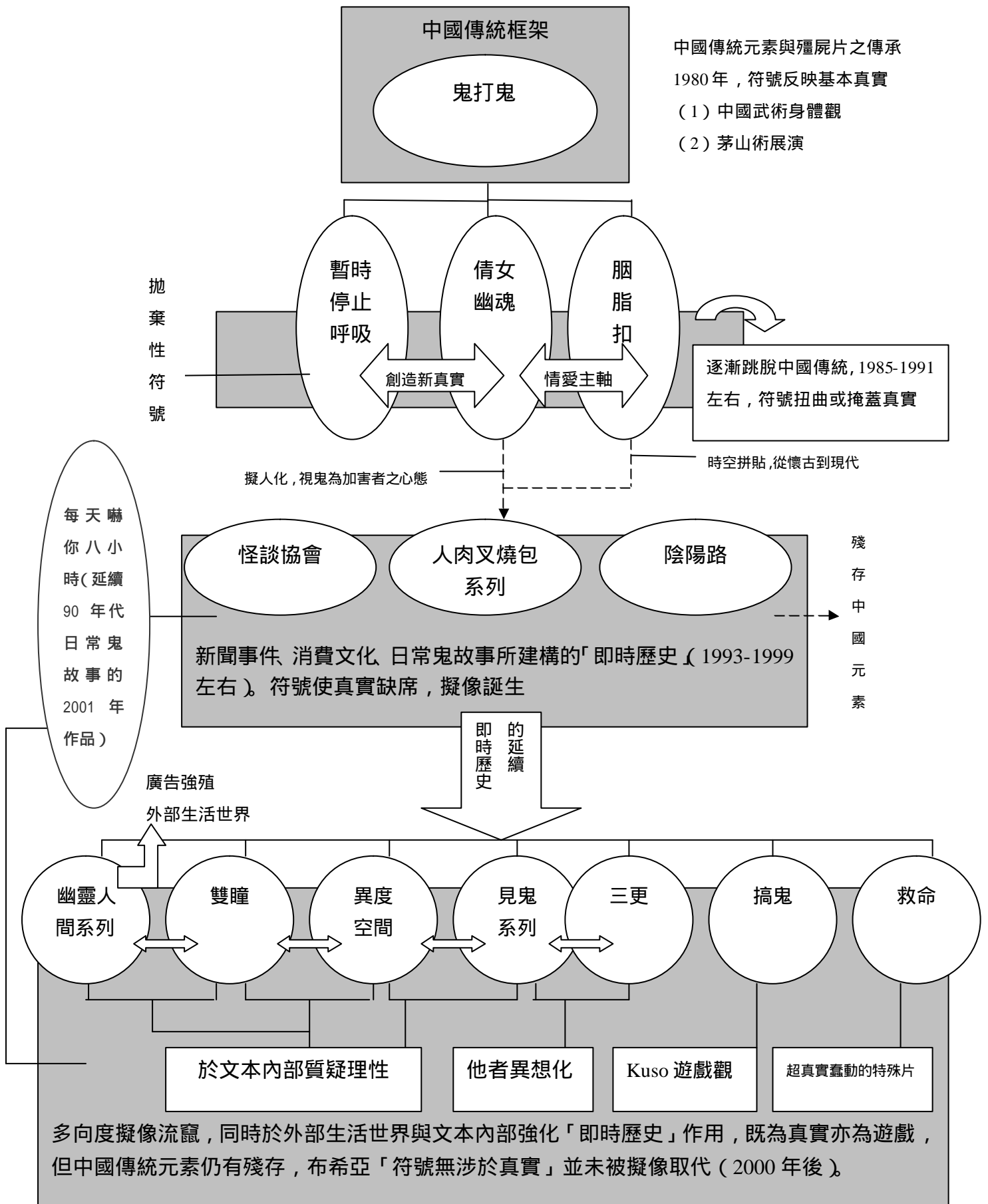
（四）老事重談又加以惡搞

上述所說在主流 強調市場化的華語恐怖片中，黑色幽默的成份逐漸抽離，但在 2003 年台灣自己出資拍攝的《搞鬼》當中卻反向操作，一邊運用流傳已久的日常鬼話增加時代感，一邊又以「Kuso」的態度嗤之以鼻一番。研究中提到「這些元素被當成娛樂話題來呈現，比它們被除魅化還要危險，因為我們目的已不在對其做一科學式的探究，反而是利用它們的恐怖感來娛樂我們自己，以一種後現代式的『Kuso』文化加以解釋的話，事物的真正效果在於它被顛覆的價值，或是拼貼在不同情境中再現出來以產生『For Fun』的功用，而非以經驗主義去得到真正答案」，在《搞鬼》之中，我們可以更加窺見它所要嘲諷的立場，有別於《幽靈人間 2》、《雙瞳》、《異度空間》、《見鬼》等在個人信念與社會宏觀的直疑，而是直接利用年輕人的「無所不改」之娛樂心態把禁忌全部嘲諷一番，那些令人敬畏的傳說一面被懷舊式的提起，一面又苦哈哈地被戲謔了一遍。

（五）拼湊，從擬像複製擬像

2004 年的《救命》把《見鬼》與《異度空間》的女主角拼湊在一起，搭上了西方《佛萊迪大戰傑森》與《異形戰場》的映演模式列車。「恐怖的麥當勞化」性格一覽無遺，為的是創造新的話題與財富，將不同系列的獨立故事融合成同一主題，而這樣的「拼貼」本身就是後現代媒體擬像的極致表現。再者，《救命》所根據的是一個網路流傳已久的偷腎故事，它與《人肉叉燒包》最大的分野，是在於後者複製了客觀真實（新聞事件），而《救命》則直接複製了擬仿物本身（網路未經證實之消息），就是說，《救命》既非中國傳統的延續，也非現世生活的普遍經驗，而是「擬仿」的多重建構，而這種態勢若持續下去，有可能扭轉本研究所說「符號無涉於真實」尚未達成的宣稱。統整 2000 年後的華語恐怖片、並與 1980 年代相比，我們可以看見後現代電影的特徵，「是從遠大的共同記憶，縮短到日常生活的進程，在此時，要的不是長遠歷史的集體再現（或是對他者歷史的掌握），而是流行資訊的個體刺激」，《救命》運用網路事件當元素的例子，也顯示出資訊接收的來源從新聞轉向到了網路依賴，透過網路高度流傳（鼠）與資訊複製容

易的面向，《救命》所體現出的即是一種「仿真」與現世生活無可剝離的向度。以上的所有重要研究名詞與其關係可由下頁的圖示檢視之：



圖五 研究發現關係彙整圖

歸結所有研究發現之後，可以清楚看見後現代文本如何與整體社會的後現代處境共合，這些反應並不是因果性的，而是互動、共建的結果，只有對應關係而無必然直線進程，因為我們對於「擬像」的信仰與擷取，可能就是來自非理性的因素。由 1980 年到 2004 年的華語恐怖片充滿後現代的不確定特性來看，我們將越來越深入一個影像多元的時代，也越來越與其密不可分。

最後一句結論（也是最重要的）應該是 「恐怖片不死，恐怖片萬歲」。

第二節 日後研究建議

對於華語恐怖片的整體性研究太少，本研究著重在以布希亞的「擬像」觀點作一番後現代的檢視，希望能提供新的視野與解讀方式開拓電影社會學的可能。日後若有類似或更具突破性的華語恐怖片研究產生，或許可以朝向類型學與社會建構的方面進行，探討出華語恐怖片的類型是如何在時空變遷中產生變異、獲得定位，這是本研究尚未探究的部份。

再者，以文化研究的角度來研究電影已經不是新聞，但「恐怖片」處在一種邊緣的尷尬位置（尤其是華語尤甚之），明明它已經是市場主流，但在學術討論中少之又少，遠落後歐美整體的映演歷史與研究歷史，頂多是流行電影雜誌在票房層次作文章。本研究希望拋磚引玉，引發後續以不同角度、不同理論的構想對於華語恐怖片進行統整分析，因為，恐怖本身就是一種藝術，在擁護西方恐怖片之餘，更應該看看我們的文化如何表述了當代恐懼，並回顧我們自身。而深受西方影響的華語電影，是否在恐怖片的後現代轉折部份也與西方「沆瀣一氣」呢？若是，這種文化渲染效果如何與後現代的國家處境做聯結？這些都可以是日後開拓的議題。

最後，猶原此句，恐怖片不死，恐怖片永遠萬歲。

誌異考掘

英文專書

Atkin, Paul & Martin Hammersley (1994), "Ethnography and Participant Observation," pp.248-261 in Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (ed.) Handbook of Qualitative Research, London: Sage.

Crane, Lake Jonathan (1994), "Terror and Everyday Life--Singular Moments in the History of the Horror film," London: Sage.

Edmundson, Mark (1997), "Nightmare on Main Street-Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic," London: Harvard University Press.

Kellner, Douglas (1989), "Jean Baudrillard From Marxism to Postmodernism and Beyond," Cambridge: Polity Press.

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.

Wagner, Peter (2001), "A History and Theory of the Social Sciences," London: Sage.

中文專書

Anderson, Perry (1999), 王晶譯,《後現代性的起源》,台北:聯經。

Baudrillard, Jean 著, 林志明譯 (2001),《物體系》,上海:世紀出版社。

————— 著, 洪凌譯 (1998),《擬仿物與擬像》,台北:時報。

————— 著, 黃建宏譯 (2003),《波灣戰爭不曾發生》,台北:麥田。

E.C.Cuff 等著, 林秀麗等譯 (2003),《最新社會學理論的觀點》,台北:韋伯文化。

Featherston, Mike, 劉精明譯 (2000),《消費文化與後現代主義》,南京:譯林出版社。

- Horrocks, Christopher 著，詹乃璇，周汶昊譯（2002），《布希亞與千禧年》，台北：貓頭鷹。
- Horrocks, Chris & Zoran Jevtic 著，王尚文譯（1998），《布希亞》，台北：立緒。
- King, Geoff & Tanya Krzwinska 著，魏均譯（2003），《科幻電影奇航》，台北：書林。
- Neuman, W. Lawrence 著，王佳煌，潘中道譯（2002），《當代社會研究法》，台北：學富。
- Ritzer, George 著，林佑聖、葉欣怡譯（2001），《社會的麥當勞化》，台北：弘智。
- Slater, Don 著，林佑聖、葉欣怡譯（2003），《消費文化與現代性》，台北：弘智。
- Stam, Robert 著，陳儒修、郭幼龍譯（2002），《電影理論解讀》，台北：遠流。
- Turner, Graeme 著，林文淇譯（1997），《電影的社會實踐》，台北：遠流。
- Wells, Paul 著，彭小芬譯（2003），《戰慄恐怖片》，台北：書林。
- 石育良（1996），《怪異世界的建構》，台北：文津。
- 石琪（1996），八十年代香港電影的成就感與危機感，收編於李天鐸主編《當代華語電影論述》，台北：時報。pp.138-152。
- 朱元鴻（1996），歐洲?社會?理論? 布希亞的消逝藝術，收編於黃瑞祺主編《歐洲社會理論》，台北：中央研究院歐美研究所。pp.2-45。
- 吉爾伯特 強生著，杜子心譯（1988），《李小龍截拳道》，高雄：大眾書局。
- 艾爾（2002），《驚悚 100》，台北：時報。
- 李富華（1999），《神鬼之間 民間信仰面面觀》，台北：萬卷樓。
- 余碧平（2000），《現代性的意義與侷限》，上海：三聯書店。
- 林文淇（1997），後現代的風格 後殖民的香港：關錦鵬電影中的（反）國家寓言，收編於簡瑛瑛編《認同 差異 主體性：從女性主義到後殖民文化想像》，台北：立緒文化。pp.175-216。
- 夏光（2003），《後結構主義思潮與後社會理論》，北京：社會科學文獻出版社。

- 馬書田 (2001),《中國冥界諸神》,台北:國家出版社。
- 梁良 (2004),《看不到的電影 百年禁片大觀》,台北:時報。
- 郭紀舟 (1999),《70年代台灣左翼運動》,台北:海峽學術。
- 黃文博 (1992),《台灣信仰傳奇》,台北:臺原。
- 黃意明 (1992),《中國符咒》,台北:萬象圖書。
- 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。
- 陳光興 (1992),《後現代(媒體)社會的解剖師》,收錄在葉啟政主編《當代社會思想巨擘》,台北:中正書局。pp.190-209。
- 陳溫儒編 (1994),《中國誌怪傳奇》,台北:滿庭芳出版社。
- 陳儒修 (2003),《文化研究與電影研究》,收錄在陳光興主編《文化研究在台灣》,台北:巨流。pp.334-338。
- 張頤武 (1997),《從現代性到現代性》,廣西:廣西教育出版社。
- 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。
- 劉現成 (2001),《華人傳媒產業分析》,台北:亞太圖書出版社。
- 劉精誠 (1993),《中國道教史》,台北:文津出版社。
- 諸葛綾 (1994),《茅山派大法典》,台南:王家出版社。
- 鄭志明 (2001),《中國社會鬼神觀念的衍變》,台北:中華大道文化。
- 鄭泰承 (1995),《電影觀賞 現世的宗教意念性心理經驗》,台北:桂冠。
- 盧潤祥 (1991),《談狐說鬼錄》,台北:遠流。
- 顏匯增 (1992),《神聖與世俗 從電影的表面結構到深層結構》,台北:遠流。

中文期刊

- Kleinhans, Chuck 作, 葉月瑜, 劉慧嬋譯 (2001), 變成好萊塢?新紀元的香港電影, 《電影欣賞》, 19 (1): 23-28。
- Mitchell, W. J. T. 作, 范靜暉譯 (2002), 圖像轉向, 《文化研究》, 3: 13-38, 天津: 社會科學院出版社。
- 沈清松 (1993), 從現代到後現代, 《哲學雜誌》, 4: 4-25。
- 夏春祥 (1997), 文本分析與傳播研究, 《新聞學研究》, 54: 141-166。
- 游美惠 (2000), 內容分析、文本分析與論述分析在社會研究的運用, 《調查研究》, 8: 5-42。
- 黃靖惠 (2003), 社會學對媒體閱讀人研究之啟示, 《中華傳播學刊》, 4: 79-107。
- 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(10): 74-77。
- (1999), 華語電影一九九八 蒙塵的一年(下), 《電影欣賞》, 98: 100-105。
- 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?東西方鬼片的主題視野, 《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。

論文集

Parry, Amie 著, 涂懿美譯 (1999), Judith Halberstam 介紹詞, 《第三屆性別政治超薄型國際學術研討會「宛若 TC」論文集暨大會手冊》, 中央大學性 / 別研究室。

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。

孫郁文 (2004), 「見」鬼? 「建」鬼? 從東方鬼電影看鬼的存在意涵, 《疆界 / 將屆 2004 年文化研究學生研討會》, 新竹: 交通大學社會與文化研究所 / 文化研究學會。

劉佳玲 (2000), 《「香港 / 人」的顯影拼貼——析論「家」與「身分認同」的香港電影論述》, 輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。

鄭呈皇 (2000), 《跨國傳播集團與台灣影視產業的競爭論述》, 輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文。

網站資料

Mirzoeff, Nicholas 著, 王有亮譯 (2003/04/22), 什麼是視覺文化?, 《文化研究第三期》, <http://www.culstudies.com/rendanews/displaynews.asp?id=715>

三更宣傳網 (2003), 《KingNet 電影台》, <http://three.kingnet.com.tw/html/a.html>

文磐 (2004/11/3), 從沙僧佩骷髏變佛珠, 想到人類文明差異與發展進化乃至反腐敗, 《光明觀察》, <http://guancha.gmw.cn/show.aspx?id=273>

北京現代商報 (2004/10/06), 心理疾病成為都市白領「公敵」北京白領「暴力犯罪」增多, 全球每年因此損失 1500 億美元, www.bjbusiness.com.cn/20031218/yiyao287.htm

玄觀道仙館, 茅山神功 道術), <http://www.yuentoakoon.com/about.html> (2004/12/23)

台灣基督長老教會傳播中心 (2002/05/30), 從信仰觀點看靈異節目風行與因應之道, 《PCT 傳播網》, <http://www.ccpc.org.tw/share/mpage/102274233789f288757f.html>

光影紀事 (1971-1980 分年式歷史搜尋), 《台灣電影筆記》, <http://www4.cca.gov.tw/movie/history/taiwan.asp?sn=8> (2004/7/10)

見鬼 2 宣傳網 (2004/03/18) , 《網易》 , [http : //ent.163.com/ent_2003/editor/movie/film/040318/040318_230000.html](http://ent.163.com/ent_2003/editor/movie/film/040318/040318_230000.html)

李曉明 (2003/9/24) , 互聯網 : 後資訊時代的文化帝國主義 , 《CCTV-電視批判》 ,

[http : //202.108.249.200/tvguide/tvcomment/wtjj/wptkx/8469.shtml](http://202.108.249.200/tvguide/tvcomment/wtjj/wptkx/8469.shtml)

李黛顰 , 什麼是後現代主義與後現代主義現象 , 《台灣文化研究網站》 ,

[http : //www.srccs.nctu.edu.tw/taiwanlit/issue4/4-1.htm#title](http://www.srccs.nctu.edu.tw/taiwanlit/issue4/4-1.htm#title) (2004/08/24)

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](http://www.cdn.com.tw/daily/1998/09/20/text/870920i3.htm)

明報 (2003/6/1) , 紅書館 : 全面認識奇洛李維斯的思想導師 電影「22 世紀殺人網絡」與後現代 , [http : //hk.geocities.com/h9925250/editorial7.htm](http://hk.geocities.com/h9925250/editorial7.htm)

南方日報 (2001/09/04) , 幽靈人間海報驚悚臺北遭禁貼 ,

http://ent.163.com/edit/010904/010904_99925.htm

胡紹嘉 , 因為我會怕黑 - 談靈異節目的情感影響與閱聽反應 , 《媒體識讀教育月刊第 12 期》 , [http : //www.tvcr.org.tw/life/media/media12.htm](http://www.tvcr.org.tw/life/media/media12.htm) (2004/07/15)

救命宣傳網(2004-04-22) , 《香港 YAHOO 電影》 , [http : //hk.movies.yahoo.com/040406/28/yr2a.html](http://hk.movies.yahoo.com/040406/28/yr2a.html)

陶東風 (1999/08/27) , 在甚麼意義上談多元文化主義 , 《二十一世紀第五十五期》 ,

[http : //www.cuhk.edu.hk/ics/21c/issue/article/990827.htm](http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/issue/article/990827.htm)

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](http://ent.163.com/ent_2003/editor/030724/030724_181218.html)

麥香紅茶 (2004/06/03) , 談後現代電影 , 《國際線上》 ,

[http : //gb.chinabroadcast.cn/4221/2004/06/03/602@182585.htm](http://gb.chinabroadcast.cn/4221/2004/06/03/602@182585.htm)

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](http://sars.nhri.org.tw/enews/enews_list_new3.php?volume_indx=60&enews_dt=2004-08-19)

謝鴻均 (2001/2/23), 後現代主義的認知/當代藝術與觀眾之互動, 《TEENS'清蔚園
清華網路文教基金會》, http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/Piece/content.asp?post_serial=592

雙瞳電影宣傳網 (2002), 《KingNet 電影台》, <http://movie.kingnet.com.tw/channelk/doublevision/>

中文報紙

林美璵 (2004/07/13), 夏威夷買屋 田麗賺到好萊塢, 《中國時報》D3 版。