

# 陰陽顛倒物應猜—1980年代香港殭屍電影美術設計中的道具研究\*\*

## Magical Mystery Tool: The Props in the Production Design of Jiangshi Films of Hong Kong in the 1980s

黃猷欽\* Huang, Yu-Chin

### 摘要

1985年香港導演劉觀偉的《殭屍先生》引領了港臺兩地爭相拍攝殭屍類型電影的風潮。這種有別於西方吸血鬼與僵屍電影的中國民俗特色主題，可以上溯至1979年的邵氏電影《茅山殭屍拳》，而自1980年後許鞍華的新浪潮鬼片《撞到正》和洪金寶的《鬼打鬼》系列電影後，逐漸確立香港殭屍電影的敘事模式。臺灣殭屍電影顯然受到《殭屍先生》的影響，從1986年起開始製作的《殭屍小子》系列，甚至外銷日本，深遠影響當地影視文化界，其重要性不下於劉觀偉接續拍攝的殭屍系列。

藉由內佩特所提出的設計學與符號學分析架構，本文以香港殭屍類型電影中的道具為考察對象，特別是面對劇中超自然現象所採取對應措施下的物件，如日常生活中米、墨斗和雞血等互動使用方式，因而有下列兩點發現。首先是道士所使用之物具有二元性，這兩組對立物質文化揭示出相應的時間、空間和階級等劇情設定，為討論殭屍電影所具有的「中國／傳統／鄉村」與「西方／現代／都市」等文化隱喻，提供了具體化的研究材料與步驟。其次則是以物質文化研究的途徑，分析了香港殭屍電影中道具設計的發展與模式，並據此確認其作為一種可辨識的類型電影。

**關鍵詞：**殭屍電影、電影美術設計、道具、符號學、物質文化

\* 黃猷欽，國立臺南藝術大學藝術史學系暨藝術史評與古物研究碩博士班副教授。

Huang, Yu-Chin, Associate Professor, Department of Art History & MA, PHD Program in Art History, Criticism and Cultural Relics, Tainan National University of the Arts.

\*\* 本文為科技部專題研究獎助（MOST105-2410-H-369-001）之部份研究成果，並曾於國立臺北藝術大學電影創作學系主辦之「第四屆台灣與亞洲電影史國際研討會：1980年代臺灣與香港電影交流」中發表。謹在此向以上機構、與會者及匿名審查委員至上謝忱。



## Abstract

In 1985, Hong Kong director Liu Guanwei' *Mr. Vampire* led the trend of Hong Kong and Taiwan competing to shoot Chinese folk themed *jiangshi* films, which were essentially different from Western vampire and zombie movies. Since the 1979 Shaw Brothers film *Spiritual Boxer, Part II*, through Ann Hui's *The Spooky Bunch*, to Sammo Hung's ghost movies in the early 1980s, the narrative mode of Hong Kong *jiangshi* films gradually established. Taiwanese *jiangshi* films were undoubtedly inspired and influenced by Liu's *Mr. Vampire*. Sensationally popular in Japan, *Hello Dracula* of 1986 was the very first Taiwanese *jiangshi* movie whose sequels were no less competitive than Liu's *Mr. Vampire* series.

With Carl Knappett's analysis framework of design studies and semiotics, this paper investigates the props in the production design of *jiangshi* films, especially the everyday objects applied to resolve the supernatural crisis, such as rice, Chinese ink pots and chicken blood, with the following two findings. Firstly, the things operated by Taoist masters are twofold, referring to two sets of opposing material cultures which reveal corresponding plots of time, space, and class. This analysis provides concrete research materials and procedures for expounding the cultural metaphors of "Chinese-traditional-rural" and "Western-modern-urban" in *jiangshi* movies. Secondly, by means of material culture studies, this paper analyzes the development and mode of props used in the Hong Kong *jiangshi* movies, and thus confirms it as a distinctive film genre.

**Keywords:** *Jiangshi* films, production design, props, semiotics, material culture



## 壹、前言

1985年由香港導演劉觀偉所執導的《殭屍先生》(臺譯：《暫時停止呼吸》)電影，在當年臺北十大賣座片榮居榜首，其後他所執導的《殭屍家族》(1986)與《靈幻先生》(1987)皆登上年度十大賣座片榜單。<sup>1</sup>這種類型的電影以茅山道士驅趕收服殭屍的靈幻故事為劇情主軸，在1980年代後期至1990年代前期，風靡香港、臺灣乃至於日本，僅以關鍵字「殭屍」、「靈幻」、「道士」等搜尋「香港影庫」(HKMDB)片名清單，1985-1989年間就出現了30部以上的殭屍電影跟拍風潮(圖1)，而1992年之前則減少至十部作品左右，其後雖明顯沒落並轉進電視劇市場，但在跨入21世紀的今日，這一絲殭屍命脈仍後繼有人，呈現出每年至少一部殭屍電影的狀態。

香港殭屍電影其來有自，但也因此其類型的歸屬略顯複雜。按魏君子對香港類型電影的爬梳，他認為1980年代是香港「鬼怪驚悚喜劇」片種流行的年代，可以上溯至新浪潮



【圖1】林傑，《一門忠烈……都是僵屍》，《中國時報》，1986年5月25日，第44版

導演許鞍華的《撞到正》(1980)，而洪金寶接連拍攝的《鬼打鬼》(1980)和《人嚇人》(1982)則屬於新型片種的「靈幻功夫片」，接續其後的才是林正英主演的一系列「功夫殭屍片」，其中又以《殭屍先生》(1985)為最具開創意義之經典作品。<sup>2</sup>事實上，《殭屍先生》在臺灣以「暫時停止呼吸」之招牌劇情設定大獲成功之後，1986年趙中興就拍攝出《殭屍小子》，因而帶動《哈囉殭屍》(1987)系列電影在日本電影市場的驚人反響。<sup>3</sup>

本文主要探討的香港殭屍電影即以1985年的《殭屍先生》為起點，分析其與先前邵氏電影《茅山殭屍拳》(1979)和《鬼畫符》(1982)、許鞍華及洪金寶相關作品的差異，同時論及劉觀偉接續系列作品的延續與調整，並兼論臺灣殭屍電影對香港原創文本的理解與在地轉化，最終目的則在探求殭屍電影作為一種類型電影的適切性，以及殭屍電影背後所指涉的文化隱喻。

按劉天賜的說法，儘管以殭屍為名之電影早在1930年代就出現，這些電影「大抵按

<sup>1</sup> 劉觀偉殭屍電影續作《殭屍家族》，在臺灣以《暫時停止呼吸續集》為片名上映。黃仁、王唯編，《台灣電影百年史話(下)》(臺北：中華影評人協會，2004)，頁190-191。

<sup>2</sup> 魏君子，《香港電影演義》(臺北：時英，2010)，頁106-133。

<sup>3</sup> 這波臺灣跟拍香港殭屍電影風潮，較為著名的有：《殭屍小子》(趙中興，1986)、《哈囉殭屍》共三集(王知政，1987-1988)、《幽幻道士》(周彥文、方耀德，1988)、《孩子王》(蔡揚明、陳俊良，1988)、《殭屍大鬧西門町》(于記偉，1988)、《立體奇兵》(陳良俊，1989)和《靈幻少女》(王知政，1992)等作品。日本富士電視台因播出《殭屍小子》獲高收視率，引發後續拍攝製作殭屍電視電影熱潮，見台北訊，《東洋客推展新運動/外景隊趕來跳殭屍》，《中國時報》，1987年3月27日，第37版。



照傳統中國神魔小說的固定模式處理：徹惡懲奸」，至於 1940-1960 年代則是傳統中國鬼片路線，「並不是從殭屍本質的獨特屬性發展有思考獨立的哲學主題」，因此他也批評了邵氏 1974 年跨國合作的《七金屍》，而認為是劉家良的《茅山殭屍拳》才開始帶來新意。<sup>4</sup>

區辨和界定殭屍電影中的「殭屍」身分，同樣對於這種類型電影的建構與歸屬造成可能的困擾。首先是殭屍電影與過往如聊齋、包公案或所謂第三類型電影等「鬼片」的異同，以 1980 年代殭屍電影中的指涉用語來看，殭屍和鬼 (ghost) 經常混用，看見殭屍會說成看見了鬼，但反之不會將鬼說成殭屍，但如果鬼「附身」在殭屍的物質性軀體上，則有時亦稱鬼為殭屍，概視其死屍的「物質性」來決定。其次是香港與臺灣殭屍電影和西方吸血鬼 (vampire) 或喪屍 (zombie) 電影，同樣存在著文化上的關聯，但「茅山殭屍片」仍可視為香港獨特的電影類型。<sup>5</sup>從這批香港與臺灣殭屍電影的英譯名稱看來，香港絕大部分都以 vampire 指稱殭屍，臺灣則用 Dracula 而極少數用 zombie，這或許是為了區隔港片，但也可能意味著臺灣影圈對於香港明確建構出來類型概念缺乏適切的認知。<sup>6</sup>即便如此，劉天賜認為中國殭屍和西方吸血鬼雖皆屬於「有活動能力的死者」，但其形成背後的宗教、社會與哲學觀念仍是不同的。<sup>7</sup>由於本文係就殭屍電影論殭屍的行為與物件道具的關係，無意探究其與吸血鬼之異同，因此儘管 1980 年代電影中的殭屍形成方式、具備之能力和被消解之方式多樣，反倒是驅趕者的茅山道士身分及其工具較為一致，這也是本文欲以電影美術設計切入的主因。<sup>8</sup>此外，「殭」屍與「僵」屍用字在電影中的差異不大，筆者通文以前者為基本用詞。

除了前述魏君子和劉天賜以類型電影的角度爬梳殭屍電影發展歷程，殭屍電影也偶爾見諸香港電影史書寫之中，成為 1980 年代數種類型電影的一種代表。然而，對香港殭屍電影所具有的文化意涵則較少有學者注意，其中張建德於《香港電影：額外的維度（中文增訂版）》中，曾就「鬼魂、殭屍、妖魔及其他混雜類型」探討香港殭屍電影的混雜傾向，他認為這種電影融合了西方的吸血鬼電影 (vampire movies)、中國鬼片 (ghost stories) 以及香港自身的功夫及喜劇類型，並指出英譯的吸血鬼 (vampire) 有誤導之嫌，即西方吸血

<sup>4</sup> 根據 HKMDB 資料庫，製作于香港的殭屍電影如楊工良的《午夜殭屍》(1936) 為最早，其後有梁偉民的《鬼屋殭屍》(1939) 和待查證導演為何人的《三千年地底殭屍》(1939) 等作品。劉天賜，《僵屍與吸血鬼》(香港：香港三聯書店，2008)，頁 67-73。然而劉天賜書中有諸多電影年分標示錯誤，導致對於洪金寶作品的影響評估恐出現外錯。

<sup>5</sup> 魏君子，《香港電影演義》，頁 117-129。

<sup>6</sup> 臺灣的《殭屍小子》和《哈囉殭屍》系列電影都用 Dracula，而《殭屍大鬧西門町》則用了 zombie。陳家樂在分析香港喪屍電影時，明顯排除了 1980 年代的殭屍電影，指出「不明病毒傳染性」作為劇情的必要關鍵。陳家樂，《香港電影、電視及新媒體研究》(香港：天地圖書，2011)，頁 143-158。

<sup>7</sup> 劉天賜，《僵屍與吸血鬼》，頁 50-54 和 196-220。劉天賜先從中國志怪小說中的殭屍形象談起，殭屍文學主要在明末清初的筆記小說中出現，而分有「遊屍」、「伏屍」和「不化骨」，形成原因涉及到中國道家思想中的魂魄觀和陰陽氣論。

<sup>8</sup> 在臺灣，主管機關的新聞局則是以殭屍穿著「清裝」與否作為判定標準。台北訊，〈僵屍若要正統／必須換穿清裝〉，《中國時報》，1986 年 5 月 11 日，第 44 版。台北訊，〈主管規定清裝作為制服／僵屍必須憑此驗明正身〉，《中國時報》，1986 年 5 月 25 日，第 44 版。



鬼和蝙蝠之間的變形 (transubstantiation) 與中國保留死者肉身的喪葬文化是有所違背的。<sup>9</sup>張建德在該文中最重要的見解在於視殭屍電影反映了：<sup>10</sup>香港根本性的混雜狀況：一方面，香港深陷西方資本主義與中國社會主義這兩個現代世界的夾縫中；另一方面，這種抽象的民族主義能夠喚起更為古老、模糊的有關「中國性」的概念。

筆者認為這種說法適切地點出 1980 年代殭屍電影興起的背景成因，然本文企圖透過電影美術設計中的道具使用方式，以微觀人與物件互動的模式，考察這些日常生活中平凡無奇的物件，如何以同時跨越陽世與陰間的物質屬性，作為不同文化體系（像是東方與西方、傳統與當下等時間與空間差異對比）裡的部分而存在。筆者將在結論的章節，回到對殭屍電影文化意義的討論。

在劉觀偉所執導的續作《殭屍家族》(1986) 片始，有段關於考古劇情的簡短設計，耐人尋味之餘，同時引發筆者思考對殭屍電影中道具物件研究的可能。劇中古董商郭敦煌（鍾發飾）被兩位弟子稱為「教授」，假考古之名、行挖寶售販之實，當弟子發現鄰近洞口的兩個物件時（圖 2），鍾發遂帶領兩人進洞、發現並盜走三具殭屍，引發後續一連串的風波。令人好奇的是，鍾發和弟子都不曉得這兩個物件及驅趕殭屍的相關「知識」，但對於看過劉觀偉殭屍首部曲《殭屍先生》(1985) 的觀眾們來說，卻不難認出一個是「墨斗」（沾上雞血於棺木上撥彈畫線的工具），另一個是「瓷碟」（盛裝毛筆畫符用的硃砂），也因此《殭屍先生》成了理解往後殭屍電影道具使用方式與功能的原初脈絡（original contexts），觀者未必知道民間信仰中的驅魔符術，但卻透過對殭屍電影中人與物互動的編劇設定，習得觀看殭屍電影所需備的特定邏輯與概念。

內佩特（Carl Knappett）曾在其著作《物質文化思微：一種跨學科視野》（*Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*）中，自陳研究考古遺物最想探究的始終是物件在原本社會脈絡中的意義，他透過不同學科理論的綜合運用—包含認知科



【圖 2】 劉觀偉，《殭屍家族》，1986 年

學、心理學、人類學、社會學和藝術史，試圖分析物件本身以及人類製作和使用它們的方式。<sup>11</sup>這是一本內容觸及眾多學科基礎理論的書籍，所幸內佩特以數個例子說明一種分析物件可能的步驟與模式，其中包含了（一）物件設計上的直觀功能（affordances）及其限制（constraints）。直觀功能指的是最基礎的物質外觀描述，這

<sup>9</sup> 張建德，蘇濤譯，《香港電影：額外的維度（中文增訂版）》（香港：香港中和出版有限公司，2018年），頁300。

<sup>10</sup> 張建德，蘇濤譯，《香港電影：額外的維度（中文增訂版）》，頁307。

<sup>11</sup> Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005), vii.



些物件的物理性質暗示了物件「應有的」被使用方式，只是物件也可能被以它種方式使用，而這時候情境使用的限制就必須被討論，尤其是所謂的「文化限制」(cultural constraints)，將使物件的意義確立下來。<sup>12</sup> (二) 借自珀斯 (Charles Sanders Peirce) 符號學的三個分析層次，分別為物理性質上 (視覺考察為主，但也可能包含聽覺或觸覺) 相似性分析的肖像性 (iconicity)、作為指向其它各種物件、行為和思維聯想分析的指示性 (indexicality)、以及綜合前兩者 (尤其是指示符號發揮作用的過程) 的象徵意涵 (symbolism)。值得注意的是，內佩特認為在考古遺物的研究中，因為缺乏物件與主體行為之間的象徵關聯展示，因此肖像性與指示性 (以及兩者之間的互動) 的研究才是最重要的。<sup>13</sup> 然而筆者認為，殭屍電影中的道具研究不同於考古遺物的探索，主因在於無論這些物件在電影之外的現實世界如何被展演，而展演之效果其實無法驗證，但殭屍電影的確提供了「某種」人與物互動的關聯，因而分析其象徵意涵遂成為可能。(三) 實用功能的日常物件與展現技術性的審美、神奇之非日常物件的對比。內佩特試圖解釋物件如何能從日常生活中的實用物件，轉換為藝術品 (art objects) 或令人讚嘆的神奇物品 (magic objects)，他認為正是實用的技術發揮到極致才產生了結合身體與心靈的「技術的魅惑」 (enchantment of technology)，並透過網絡的重構或換置 (network reconfiguration)，使物件產生不同的意義。<sup>14</sup>

1980 年代的港臺殭屍類型電影之間，廣泛存在著互文性 (intertextuality)，其中又以道具物件使用方式的模仿、諧擬和轉化最為明顯，這些反覆出現的人與物互動行為，提供了分析日常生活物件跨越不同文化情境的象徵意涵之可能。在 1986 年劉觀偉所執導的《殭屍家族》中，當中藥師／道士 (林正英飾) 向警方解釋自己的來歷時，他說「我師祖洪金寶早年深入陰府攪到鬼打鬼，現在回到人間實行人嚇人，去年捉到了隻殭屍先生，至於在下我，大名林正英」，直將洪金寶與劉觀偉自身的香港殭屍電影連成了系譜 (圖 3)。<sup>15</sup> 至於臺灣殭屍電影與香港



【圖 3】劉觀偉，《殭屍家族》，1986 年

<sup>12</sup> Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, 52-55 and 111-114.

<sup>13</sup> Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, 100, 113-116 and 162-163. 以物之間的關係論，內佩特將肖像符號、指示符號和象徵符號分別對應相似性 (similarity)、鄰近性 (contiguity) 和因基性 (factoriality)。

<sup>14</sup> Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, pp. 116-131. 內佩特所舉之例是 Nike 的運動鞋，他表示這種日常之物之所以能轉換為神奇之物，其原因之一在於「技術」早已潛藏在物之中，而藝術作品也同樣因其技術令人讚嘆，因此不僅是外觀引發注意，更觸及我們的身體感受和情感認知 (可能來自製作技術上的困難或消費過程中的快感)；其二在於從實用轉換到非實用目的的網絡置換，例如運動鞋廣告所同時呈現的技術面、身體感和情感認知。

<sup>15</sup> 劉觀偉的《暫時停止呼吸》電影廣告首度出現在 1985 年 9 月 17 日的《中央日報》時，廣告文案外框寫的是



殭屍電影的互文關聯則可見如于記偉的後設電影《殭屍大鬧西門町》(1988)，當拍攝殭屍電影的導演細數臨演們的角色時，他指著演員說「你是暫時停止呼吸的殭屍，你是一見發財的殭屍，你是哈囉殭屍的殭屍，你是鬼打鬼的殭屍」，則是點名了導演劉觀偉、陳會毅、趙中興和洪金寶的作品，然而未按照時間順序將洪金寶的《鬼打鬼》排列在前的做法，和香港維繫這種類型電影的傳統大異其趣，無怪乎迄今拍攝殭屍電影的命脈仍由香港影界在維繫著，像是麥浚龍在2013年所拍攝向前輩導演及作品致敬的《殭屍》，而劉觀偉本人更是在2018年以中國資金拍攝最新系列的《新殭屍先生2》。故此本文研究對象以下列香港為主的殭屍電影為考察對象(表1)。

表1 本文探討香港殭屍電影之上映年分、導演、片名與製作公司

上映年分	導演	片名	製作公司
1979	劉家良	茅山殭屍拳 ( <i>Spiritual Boxer, Part II</i> )	邵氏
1980	許鞍華	撞到正 ( <i>The Spooky Bunch</i> )	高韻
	洪金寶	鬼打鬼 ( <i>Encounter of the Spooky Kind</i> )	寶禾
1982	午馬	人嚇人 ( <i>The Dead and the Deadly</i> )	嘉禾
	劉家榮	鬼畫符 ( <i>The Fake Ghost Catchers</i> )	邵氏
1985	劉觀偉	殭屍先生 ( <i>Mr. Vampire</i> )	寶禾/嘉禾
1986	陳會毅	殭屍翻生 ( <i>New Mr. Vampire</i> )	新時代影業
	劉觀偉	殭屍家族 ( <i>Mr. Vampire Part 2</i> )	寶禾/嘉禾
	趙中興	殭屍小子 ( <i>Hello Dracula</i> )	金格影藝 【臺灣】
1987	劉觀偉	靈幻先生 ( <i>Mr. Vampire Part 3</i> )	寶禾
1988	劉觀偉	殭屍叔叔 ( <i>Mr. Vampire Saga 4</i> )	寶禾/嘉禾
1989	林正英	一眉道人 ( <i>Vampire VS Vampire</i> )	嘉禾/大路
2013	麥浚龍	殭屍 ( <i>Rigor Mortis</i> )	晉弘影業
2018	劉觀偉	新殭屍先生2 ( <i>Mr. Vampire 2018</i> )	北京新片場傳媒/北京拾壹影業/霍爾果斯派格華創文化傳媒/深圳風海兄弟文化傳媒

## 貳、陰陽二界、各自表物—香港殭屍電影中道具物件的二元性

一言以蔽之，殭屍電影的特色是「以茅山道士驅趕收服殭屍的靈幻故事為劇情主軸」，如果說殭屍的出現是一種危機，那麼它們總是意外地出現在平靜的日常生活，透過知曉處理這類情事的專業道士，利用大量宗教器具和對日常物件的功能轉換，藉以消彌這突如其來的非日常現象。筆者將以劉觀偉導演的《殭屍先生》為主要分析對象，探討下列四組有關片中道具物件使用的議題，它們分別是物的二元性、成組物件的設計、特殊知識的傳承與學習、以及特殊物件的消費與市場。

首先是物的二元性。在所有的殭屍電影中，殭屍的出現屬於日常生活中的「異常」，常人未必理解其存在的原因，更遑論懂得處理這種對既有社群秩序造成破壞的解決之道。在道具物件的設定上，一般人使用日常生活裡的任何工具都對付不了殭屍，只有具備或淺或深的茅山道術知識，並使用下述兩類工具—即宗教法器用具和轉化功能後的日常物件—

「82'鬼打鬼 83'人嚇人 85'暫時停止呼吸」，展示了三部電影的承接關係。



才能克制殭屍的破壞行動並加以完全消滅。最重要的是，這些物件平時就已經存在大眾的日常生活之中，分別扮演著它們在「正常」狀態下的功能，而面對殭屍這種超乎自然的靈幻現象（姑且不論其在科學驗證上的真假），這兩類型物件被使用者以另一種文化概念操作著，也因此這些物件皆具有跨越兩種文化領域的二元性。<sup>16</sup>

以《殭屍先生》為例，當茅山道士九叔（林正英飾）為預防屍變而命令其弟子準備工具，他隨即展開一連串的表演，將日常生活物件結合既有的宗教法器，轉化這些用具的原有功能：在斬雞頭、取雞血滴至瓷碗後，林正英以指沾米粒、引燭火後（圖 4），將燃火之米粒彈入盛雞血的瓷碗，接著把墨汁倒入碗中（圖 5），以雙指攪拌混合之後，再拿法器八卦鏡蓋上（圖 6），將混合汁液從縫隙中滴至墨斗（圖 7），最後使用墨斗軸線撥彈在棺木上畫線（圖 8），形成預治死屍殭變的防護網（圖 9）。



【圖 4】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年



【圖 5】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年



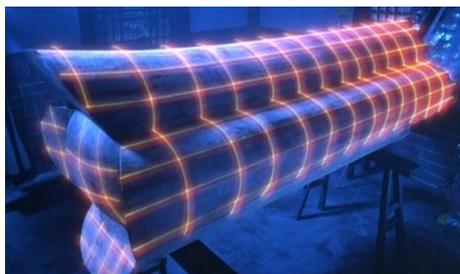
【圖 6】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年



【圖 7】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年



【圖 8】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年



【圖 9】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年

<sup>16</sup> 筆者於下文皆以中性的「異文化」一詞指稱香港殭屍電影中日常之物得以轉換功能的另類邏輯背景，原因在於儘管驅殭者多為茅山道士、儀式活動貼近道教，但片中的驅殭程序卻不全然與傳統之常民、風俗或東方文化之範疇相符，而更多是此類型電影所發展出來的特定文化邏輯。



在這幕經典的道士作法片段當中，我們關注的焦點在於這些物件屬性的概念轉化，沒有茅山道士的知識與技能，這些物件在日常生活中並不具備這些特殊屬性和被使用的方式，也是前述內佩特考古遺物研究中最無法觸及的象徵系統，其中涉及到的關鍵議題正是無從所知的文化脈絡；然而（同樣不以科學驗證之可能來看），殭屍電影本身展示了劇中道具物件的特殊物質文化。

且讓我們先回到這些物件的二元性質分析上。在宗教用品和法器的部分，其於日常狀態下自然是為宗教儀式而服務，它們雖具有潛在、預防性的「避邪驅魔」功能，但終究不是為了直接對抗殭屍之目的而製作出來，像是《殭屍先生》裡的蓮花造型油燈和八卦鏡，只有在轉換為劇中「撫慰／剋制」死屍相關的文化觀念中，它們才分別展現了「防範屍變的計量器」和「（超）自然之力的借引器」等功能，此外像是《鬼畫符》（1982）裡高僧所使用的佛珠，只有在面對鬼怪時才轉化形體（先後呈現「卍」和「佛」字）並直接發揮驅魔功能（圖 10），又如《靈幻先生》（1987）裡的神主牌，相信沒有任何家庭是為了有一天能對抗殭屍才擺設祖先牌位的（圖 11）。



【圖 10】劉家榮，《鬼畫符》，1982 年



【圖 11】劉觀偉，《靈幻先生》，1987 年

如果說宗教類型物件還稍具潛在的避邪功能，那麼拿日常生活用品來打擊殭屍，就顯得更難以想像了，然而這正是香港殭屍電影的特色和創意之所在。早在許鞍華的《撞到正》（1980）電影裡，就出現了「筷子」這個平凡無奇的日常用品，被用來逼著附身於人的女鬼表明身分；在洪金寶的《人嚇人》（1982）中，「柚子葉」被用作視鬼的工具，「柳樹枝」則成了打鬼利器；而如前述《殭屍先生》中的「米粒」、「雞血」和「墨汁」也都屬於日常生活常見的物品，該劇還出現了拿「生糯米」和「生蛇膽」來治癒人身上的殭屍毒害。<sup>17</sup>

<sup>17</sup> 生食與熟食（*Le Cru et le cuit*）的對比，令我們想到人類學家李維史特勞斯（Claude Lévi-Strauss）的神話學（*Mythologiques*）研究。他的研究指出「生食與熟食」和「自然與文化」這兩組對立之間隱含著等價關係。Claude Lévi-Strauss，周昌忠譯，《神話學：生食與熟食》（臺北：時報，1992），頁 437。而他也提到在「蜂蜜與菸草」和「生與熟」等關係的對立，其實存在著更多的交錯配列形相，並非只有兩個極端的狀態。Claude Lévi-Strauss，周昌忠譯，《神話學：從蜂蜜到煙灰》（臺北：時報，1994），頁 58。以殭屍電影中的糯米使用方式來看，生糯米與燃火後的糯米並非單純對比生與熟或自然與文化，生雞血與摻入了符紙灰的雞血皆為複雜的交錯配列方式，惟此並非本文意欲探究之目的，其中的結構意涵應另為文處理之。



最重要的是，殭屍類型電影有這麼一個基礎設定：轉化後對殭屍／鬼魔有用之日常物件，對人是無效的。在劉觀偉的《靈幻先生》呈現了兩個明顯的例子，其一是當眾人聚集義莊等待對付殭屍來到時，在情緒緊張之下，竟將辛苦準備好的生雞血潑在前來送白粥的



【圖 12】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987 年



【圖 13】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987 年

伙計身上，徒然同時浪費了治殭法寶和治饑宵夜（圖 12）。其二是當茅山明（吳耀漢飾）為躲避油炸鬼的追趕時，他全身塗滿鑊灰好讓自己鬼妖面前隱身，但油炸鬼卻看見了吳耀漢粗心遺漏塗灰的雙足底板（圖 13），有趣的是，無論吳耀漢塗上或未塗上鑊灰的裸體，對活人（包含所有的觀眾們）來說都無所遁形。然而，並非所有殭屍電影從頭至尾都確實依循著這種「陰陽兩界、一物各表」的二元設計，尤其是在終局消滅殭屍的決戰方式設計，也有竟將日常生活裡的用具直接拿來使用並發揮效能者，筆者將就此於下節中討論。

第二個關乎殭屍電影道具設計特性的是「成組的概念」。必須再次強調的是，這些轉化後用來打擊殭屍的日常生活物件，其實是無法以科學方式加以驗證的，也因此以考古角度來看，如內佩特所言，我們也只能推斷其肖像性與指示性符號的作用與關聯性，而其中成組套件的概念即於此處發揮作用，使得物件的直觀功能受到一定的使用限制。在《殭屍先生》中，九叔林正英對弟子指示備物的快速指令「紙筆墨刀劍」，讓弟子們一時領悟不過來後，他只得仔細解釋五種成套的「黃紙、紅筆、黑墨、真刀、木劍」等物件（圖 14）。換言之，即便殭屍電影中的道具使用集中在個別或其中的兩三樣物件上，成組的概念基本上是隱藏其後，同時為驅趕殭屍魔怪而成為確認物件功能的限制條件。



【圖 14】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年



由於成組概念形成對物件功能使用的限制，我們能夠較適切地區辨同一物件在不同脈絡下的意義。以毛筆為例，這是中國過往日常生活中的主要書寫工具，但若放進了《茅山殭屍拳》（1979）片頭中的一個殯葬儀業場景，在工作檯上擺放的有毛筆、硯台、黃符紙、盛著墨汁的瓷杯和幾把梳子（圖 15），這支毛筆是用來幫屍體化妝的工具（圖 16）；在《殭屍翻生》（1986）中，臨時開壇的紅布桌上則並列著香爐、燭台乙對、分別裝盛墨汁和硃砂的竹筒與瓷碟、兩支毛筆、（桃）木劍、黃符紙、銅錢劍、羅盤和油燈（圖 17），這裡的毛筆是書寫黃紙上的符令用的。殭屍電影裡出現另一種成組的概念則是必須依靠「文字符號」加以區



【圖 15】 劉家良，《茅山殭屍拳》，1979 年



【圖 16】 劉家良，《茅山殭屍拳》，1979 年。



【圖 17】 陳會毅，《殭屍翻生》，1986 年



【圖 18】 劉家良，《茅山殭屍拳》，1979 年



【圖 19】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987 年

<sup>18</sup> 儘管略顯拙稚的指令書寫，《茅山殭屍拳》卻是殭屍電影中最「清楚交代」個別黃符紙功能的電影，此後則有臺灣電影《殭屍小子》沿用這種手法。

在內佩特有步驟的分析程序中，考量單一物件的鄰近關係（relationship of contiguity）是考察物件指示符號性質的重心，但若要探究物件作為其他物件、活動甚至是思想的指示，則必須同時考量鄰近性、因果關係（causality）和因基性質（factorality）。同樣以毛筆為例，在數十部殭屍電影中的鄰近物件始終是黃紙、墨汁、雞血、硃砂、竹筒、瓷碟、桃木劍、八卦鏡或羅盤，內裝墨汁與雞血的竹筒分別是鄰近瓷碟指示符號，但若要理解其整組不同於文人案上文房四寶筆墨紙硯的成組現象，便須進一步套用內佩特的分析，亦即這其實是毛筆在作法儀式（ritual）全體物件中的「因基性質」，彷彿指紋雖然看來相似、意指人類

使用痕跡，但指紋卻是個人獨一無二的因基，毛筆在這些鄰近物件的整體組合操作下，只能是神壇作法的伏殭道具。<sup>19</sup>當然，若缺乏了殭屍電影中人與物互動的再現設計，研究者



【圖 20】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年

未必能進入到考察儀式這種象徵意涵的層次上。

第三個關乎殭屍電影道具物件的概念是使用者，也就是知曉相關驅魔知識的茅山道士。在電影中，這種專職並非僅有一人，從電影中師父弟子或是師兄弟的設定，可以見得其知識學習傳承系統基本上是師徒制，有時同行可以互相支援，卻也包含了彼此對抗，而道士能力更是有真有假，本性也有善有惡。<sup>20</sup>除了面授手傳，電影中的茅山道士這一行還有書籍可供閱讀查詢，自學精進，像是《殭屍先生》（1985）裡有本《茅山治邪秘本》，內容繪有殭屍外型之特色並加註解（靈耳、眼深觀微、活屍、鼻嗅人氣、指如鋼、月圓夜靜殺人之夕等文字）（圖 20），而《殭屍家族》（1986）裡則有一本符咒圖錄供查詢使用（圖 21）。<sup>21</sup>



【圖 21】 劉觀偉，《殭屍家族》，1986 年

<sup>19</sup> Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, 99 and 115.

<sup>20</sup> 《茅山殭屍拳》（1979）有道士同行在客棧共用一室趕屍停屍；《撞到正》（1980）同時出現了為富商做法的茅山道士和驅妖降魔的老和尚；《鬼打鬼》（1980）講述了茅山道士師兄弟闖牆的鬥法；《人嚇人》（1982）裡的紙扎老師傅同時也是資深道士的身分；《鬼畫符》（1982）有假張天師、驅魔和尚與懂得畫符的女鬼；《殭屍先生》（1985）道士師兄弟及其弟子合力對抗殭屍；《殭屍翻生》（1986）有從惡性競爭到攜手合作的道士師兄弟；《殭屍家族》（1986）裡的中藥行老闆略懂擊殭屍之道；《靈幻先生》（1987）中的道士同行共破邪魔歪道與殭屍厲鬼。

<sup>21</sup> 另外《撞到正》（1980）裡的和尚拿黃符紙與紅線給前來求助的鍾鎮濤，後者還自行查閱符咒書籍，並把全身纏上了紅線護體。《靈幻先生》（1987）中的林正英則是把茅山道法書籍借給了吳耀漢閱讀。





【圖 22】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987 年

儘管有相關書籍可以自學，常人也能成為使用者，然而這些驅趕殭屍物件的製造者仍然是茅山道士，更何況道行有深有淺，淺者如弟子們根本是無法擊退殭屍的。至於殭屍電影中的師徒制和刊印書籍至少意味著兩種概念，其一是異文化的內在邏輯與「科學／知識」(*scientia*)，這是一種系統性的理解異世界和異文化的方式，經由特殊手法的

實驗檢證和趨勢預測，進而形成一定的知識體系，儘管這種另類文化無法以吾等所熟悉之科學方式檢證，它們卻是自成體系的存在。其二是因人而異的展演效果，正如師徒和師兄弟的能力有著差別，即便有著「教科書」可供學習參閱，它們於此世間的存在意義其實並不大，唯有殭屍存在的世界（在我們的研究中即是殭屍電影裡的世界），所有的道具物件才發生效用，也因此茅山道士們和這些相關書籍，變成了異世界／異文化的詮釋者，其主要的詮釋手法正是透過物件功能的轉換而達成。

關於殭屍電影中道具物件的最後一個議題是「物的市場」。由於這些驅趕殭屍的成組物件（像是紙墨筆刀劍）總是出現在危機出現時，基本上沒有人會在家裡準備道士用的這些物件以防萬一，這些物的製作與功能轉換屬於茅山道士的寡占市場（*oligopoly*），一般人無從競爭起，所幸包含筆者在內的凡夫俗子們目前只在電影中看到殭屍，茅山道士們並未因此成為我們社會上的特殊階級，然而考察殭屍電影中的物的市場仍是一件有意義的事，至少可以讓我們再次確認這些物件的二元屬性。

殭屍電影中用以消滅殭屍的轉化物件往往是食品與消耗品，要長期囤積備用是沒有多大意義的，在常民購置的價錢上也都是一般市場價格，電影中大部分正義行善的道士們並不會乘人之危、據此獲利。<sup>22</sup>這些物件如糯米、雞血、黑狗都是面臨殭屍來襲時，藉由道士引介異文化脈絡下，常人才開始蒐集，並透過道士加以轉化功能後驟增其價值，過程中部分物件也會自動失去作用，像是會逐漸凝固的雞血，而危機解除後，異文化所賦予的價值也立刻歸零，很明顯的這些物件無法商品化，一切仰賴專事賦值的茅山道士。《靈幻先生》的某一幕劇情是，當弟子們知道師父（林正英飾）的童子尿可以發揮如同護身符的功能時，便在茅房裡安置了長短粗細不一的竹筒供師父便溺，用以取得隨身之護身尿筒（圖 22）。<sup>23</sup>但即便如此，這也是林正英免費提供的物件，不是定型化的產品，大概殭屍被消滅之後，也無人會備而不用。

<sup>22</sup> 《撞到正》中的和尚提供免費的（或以香油錢回饋而不得知）符紙與紅線。《靈幻先生》中用來收服鬼妖的客棧空酒甕，似乎也是店方／道士互助友好的無償交換。

<sup>23</sup> 儘管本文無意探討殭屍電影中的性別議題，但這種陽具形象（*phallic symbol*）的確反覆出現並形成一種視覺上的對比效果，像是前述義莊內大小不一、分層排列的神主牌和義莊廁所裡此起彼落的盛尿竹筒。





【圖 23】 洪金寶，《鬼打鬼》，1980 年



【圖 24】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年

但殭屍電影中物的市場並非總是如此和諧，而擾亂市場秩序者，往往還是來自提供日常物件的商人。在《鬼打鬼》（1980）裡，洪金寶所需要的雞蛋被老闆混充了鴨蛋，讓平撫殭屍的過程徒增困擾（圖 23）；《殭屍先生》（1985）中被殭屍咬傷感染的文才（許冠英飾）因為秋生（錢小豪飾）買米過程不察，讓黑心米商老馬在糯米中摻入了黏米，在恢復毫無起色之下，還只得讓任婷婷（李賽鳳飾）費心仔細地檢篩出糯米來治療許冠英（圖 24）。事實上，殭屍電影中即便有假／惡道士和無良商人的存在，中性物件的賦值終究還得依靠正派道士的執行。

### 參、破則的跨界之物—兼論臺灣殭屍電影的驅魔發明物件

依據對前述電影中茅山道士使用驅趕殭屍物件的初步分析，我們大致可以得出以下結果：在面對日常生活突如其來的異常危機時，專業道士利用宗教器具和轉化日常物件的交互作用，引介異文化的觀念和賦予物件另類價值，這些動作和物件的功能在消除殭屍之後，就失去與異文化相關的意涵，一切歸於原本寧靜的日常生活，因此道具物件具有在不同文化範疇中的各別價值，其另類價值的發動仰賴另類專業知識。

然而，並非所有殭屍電影都依循著這樣的設計，而同一部電影中也可能出現與此種設定相異的物件使用方式，這種「破則」的模式便是：對人和對殭屍同時產生傷害效能之物。這種物件又可以分為兩類，一類是以世間之常物直接用以對抗殭屍，無須道士異文化脈絡的轉化，即便常人亦可使用；另一類是茅山道士操縱殭屍之類同物件，直接用在常人身上發生效能，而這必須由專職道士者才能操作之。

就第一類的常人與殭屍共受跨界之物來說，異文化的概念變得無關緊要。在洪金寶自導自演的《鬼打鬼》（1980）裡，當他被損友們誑騙至空屋中夜削蘋果嘗試見鬼時，他意外地用小刀直接割下了真鬼的手掌；劉觀偉的《殭屍先生》（1985）雖然謹守「物各表」的分界，但他之後的《殭屍家族》（1986）則出現了小殭屍吃蘋果、殭屍畏懼現代電燈光照（圖 25）和人與殭屍共受「遲鈍劑」（retarder）化學效用影響的一長段慢動作演出喜劇橋段（圖 26），而最終殭屍夫妻還在現代砲彈武器的發射下被消滅殆盡。<sup>24</sup>但劉觀偉在《靈

<sup>24</sup> 無獨有偶，陳會毅稍早的《殭屍翻生》（1986）也在最後以軍閥所使用的現代大砲轟毀了殭屍。





【圖 25】劉觀偉，《殭屍家族》，1986年



【圖 26】劉觀偉，《殭屍家族》，1986年

幻先生》(1987)中的道具物件設定，則又回到了《殭屍先生》裡不同文化清楚分野的設定。<sup>25</sup>

第二類型的常人與殭屍共受跨界之物，則是專業道士將對付鬼妖殭屍的手法轉用在常人身上，但往往結局都是邪不勝正的道士之戰，和前述物的市場的討論一致，電影中的道士始終不是、也不能是這種寡占市場的獲利者。洪金寶在《鬼打鬼》(1980)裡為老闆所欺，後者請來茅山道士作法加害洪金寶，所使用的道具物件有草扎人、神明樣偶和成組的紙墨血劍針銅錢，幸得道士之師弟一一化解無恙；即便是劉觀偉的《殭屍先生》也出現了一幕錢小豪與許冠英拔了一根樓南光頭髮，以符作弄後者的橋段，只是同時也

笨拙地傷害了自己，並遭到師父喝斥；而《殭屍叔叔》裡陳友以泥人作法戲弄午馬的後果，則是後者以其人之道還治前者之身的加倍懲罰。

行文至此，筆者對於香港殭屍電影中的道具物件做了雙向多層的分析，問題是：若以這些人與物互動的觀察角度來看，1980年代的殭屍片可以稱得上「類型電影」嗎？<sup>26</sup>按照前述魏君子的香港鬼片發展歷程爬梳，他認為《撞到正》啟發了「靈幻功夫片」《鬼打鬼》和《人嚇人》，而一脈相承的正是「茅山殭屍片」《殭屍先生》及後續的跟拍作品。若以道具物件使用的文化分界來看，洪金寶的《鬼打鬼》乃至於《人嚇人》可以說是最為破則的，而被譽為經典之作的《殭屍先生》則相對較為守界，至於早期邵氏的《茅山殭屍拳》(和後來的《鬼畫符》)以及許鞍華的《撞到正》則更為明確展現了異文化自身的分野，又劉觀偉的《殭屍家族》不若《靈幻先生》來得「規矩」，而陳會毅的《殭屍翻生》則介於兩者之間。但無論如何，這批電影都涉及到物的此界與彼界文化轉化的問題，就此而言，當可以道具物件的設計斷言之為一種類型電影，只是其中跨界比例的大小差異而已。

且讓我們轉看臺灣殭屍電影開山之作《殭屍小子》(1986)裡的道具物件設計，並從中論斷其與香港殭屍電影的親緣關係；然在此之前，或許應先談談該片攝製與上映的背景經過，才能更好地理解兩地製作殭屍電影美術設計的差異之因。當1985年《殭屍先生》在臺灣票房開出佳績進而導致跟風拍攝殭屍片後，新聞局對於殭屍電影的審查隨即加強嚴

<sup>25</sup> 但在劉觀偉的《殭屍叔叔》(1988)中，卻又出現了同時困住人與殭屍的麥芽糖陷阱橋段。

<sup>26</sup> 張建德認為《殭屍先生》等殭屍片屬於鬼片的「次類型」(subgenre)。張建德，蘇濤譯，《香港電影：額外的維度(中文增訂版)》，頁305。



厲，連臺灣影業龍頭的中央電影公司都表態「不宜跟風搶拍」。<sup>27</sup>在臺灣官方對殭屍類型電影的偏見與厭惡背景下，國內由趙中興製拍的《殭屍小子》一開始便遭到禁演，經過多次複檢、重檢，最後才得以「限制級」電影上映，而立法委員們依然表示這些殭屍電影殘害兒童身心，甚至有報導指出學童們受到了不良影響，最嚴重的還有小女孩模仿殭屍片上吊自殺。<sup>28</sup>很明顯的，香港並不存在著如臺灣官方嚴厲審查的情形，而香港殭屍電影的原創性移轉到臺灣，也因為後者對於殭屍異文化轉化理解的缺乏，導致在道具設計上出現了差異。

以前述自《殭屍先生》所歸納的四項特點來看《殭屍小子》，本片出現的茅山道士不僅一人，可見有所謂同行的現象存在，而道士訓練過程也屬於師徒制，儘管在劇中兩位道士同時還是爺爺（金塗飾）與孫女（劉致妤飾）的關係。至於《殭屍小子》片中的道具物件則大致和香港殭屍電影相仿，特別是在成組的物件方面，同樣有著黃符紙「僵定符」（類似港片《茅山殭屍拳》裡明確指示的符令）、羅盤、桃木劍、硃砂、毛筆、八卦鏡和道士鈴等，但其中出現了藏傳佛教法器轉經輪，讓成組的概念顯得混亂。除此之外，全片的道具使用設定反而多為「破則／跨界」的物件共享特性，像是殭屍拿線香作筷吃熟飯或拿人頭骨打保齡球，該片以軍事管理方式對待義莊內的殭屍們，甚至還設立了禁閉室懲治違規的殭屍。而在以將對付鬼妖殭屍的手法用在常人身上的設計上，則是小道士劉致妤作法（觀落陰牽魂術）將四名小子送入冥府與師父相見，多少有著洪金寶電影《鬼打鬼》和《人嚇人》的影子。

專屬於《殭屍小子》道具物件設計的，其實是一連串「擬似科學風格式」（*science-esque*）的專治殭屍發明器具，包含了管理義莊內殭屍們用的「打鬼粉」（成分不明），施放工具則是一個大於成人手掌尺寸的黃色拍打器，懲治殭屍燒痛用；衛生檢查用的「修指甲器」則是將殭屍前臂放進長型盒匣中，再以拉環將殭屍長指甲引至定點瞬間修齊，其作用方式同樣不明；此外如觀落陰用之陰陽界城門模型、大型羅盤和殭屍屍變預警器，都可以看到這些道具刻意使用齒輪轉軸、引線張力等科學物理原則，只是我們始終無從得知其中的產品設計原圖，就連原本港產殭屍電影中被道士轉化功能的雞蛋，在《殭屍小子》裡卻成了裝填三色不明粉狀物的「霹靂彈（蛋）」，其使用方式有如軍事武器的手榴彈。值得一提的是，翌年在劉觀偉的《靈幻先生》（1987）中，也出現了不同以往林正英使用柚葉轉化見鬼模式的新道具，這種隨身攜帶一組二件柚葉造型的木片，讓道士可以立即看見鬼妖的形跡，

<sup>27</sup> 台北訊，〈內部意見不一／中影放棄僵屍〉，《中國時報》，1986年4月30日，第35版。台北訊，〈中影對外否認／也趕僵屍熱潮〉，《中國時報》，1986年5月11日，第44版。

<sup>28</sup> 本報訊，〈殭屍小子言不及義／新聞局喊出第一聲禁！〉，《民生報》，1986年6月13日，第11版。台北訊，〈僵屍小子複檢仍禁演／明天早上再安排重檢〉，《中國時報》，1986年6月17日，第36版。台北訊，〈殭屍小子限制級過關〉，《聯合報》，1986年6月19日，第9版。中央社訊，〈殭屍橫行影壇／立委大力撻伐〉，《民生報》，1986年6月26日，第11版。台北訊，〈殭屍片一窩蜂劇情荒誕／立委抨擊戕害兒童身心〉，《聯合報》，1986年6月26日，第9版。鍾思嘉，〈害怕殭屍的孩子〉，《中國時報》，1986年7月9日，第58版。瑞芳訊，〈何事想不開／小女孩上吊／模仿殭屍片／枉作斷魂人／兒童不擅判斷／天性有樣學樣／避免悲劇重演／少看恐怖影片〉，《中國時報》，1986年7月25日，第11版。



同樣具有模擬科學風格的發明樣貌（圖 27）。

29

有別於香港殭屍電影中道士所扮演的異文化引介者角色，茅山道士們擅長將日常生活物件轉化為異世界的驅趕殭屍工具，臺灣的《殭屍小子》則出現以擬科學的發明工具直接治理和打擊殭屍，其差別在於這些發明具有商品化的潛力（齒輪、轉軸、彈簧等機械部件都需要相關產業的支撐），由於缺乏道士轉化物件的中介過程，常人（如四位小子們）



【圖 27】劉觀偉，《靈幻先生》，1987 年

可以按部就班的操作這些工具，因為它們不是消耗品，甚至還能備而不用。然而真正的問題在於，除了後續《哈囉殭屍》（1987-1988）中的爺孫持續使用這些發明外，同片中的其他道士同行並未使用，遑論他們共享著對異世界／異文化有著同樣的系統性知識，事實上這些發明也不過是處理擬人類生活的殭屍們的日常活動（打手拍、指甲剪、警示鈴），不算是真正對異文化的引介與詮釋。換言之，這些擬科學發明呈現了一種孤立發展的現象，不僅在臺灣殭屍電影中如此，相較於香港殭屍電影的道具設計「傳統」，這種個殊性也意味著香港與臺灣對異文化（茅山道術或鄉野傳奇等）的理解有著根本的差異。

#### 肆、階級、物質與文化認同

透過微觀分析 1980 年代殭屍電影中的道具設計，我們得以區辨出兩組對比性的特點，它們包含了日常生活與異常現象，以及日常物質在兩種不同文化概念下的使用方式與價值。其中扮演關鍵角色的茅山道士，運用其專業知識來引介、詮釋和操作這些日常物質，並未擾亂原有社會與經濟層面的日常秩序，自身並未成為攬權獲利的特殊階層，種種物件也沒有商品化為拜物對象。很顯然地，理解殭屍電影文化意涵的關鍵，便在於觀察茅山道士所處的社會網絡及其相應的物質文化，並進一步地透過對不同階級價值觀導致衝突的分析，勾勒出殭屍電影可能潛藏的文化認同議題。

關於殭屍電影中所再現的不同階級及其價值觀，或許可以從電影中的時間與空間設定談起。以電影所設定的時代背景來看，大多數都落在清末民初（從這批電影的下限來看至少是 1930 年以前），也就是西風東漸，傳統中國文化面臨外來文化挑戰的年代，其中西方的科學技術和資本主義價值觀逐步改變了原有傳統文化的面貌。<sup>30</sup>雖說香港殭屍電影裡的危機來自於殭屍的異常破壞行為，但導致屍變的卻往往是為富不仁的商人或貪官汙吏，像是《茅山殭屍拳》裡經營賭坊的黑社會與軍閥勾結；《鬼打鬼》中淫人妻子的錢老闆聘請

<sup>29</sup> 劉觀偉在 1988 年的《殭屍叔叔》中，也讓道士陳友戴上了免去作法直觀鬼魅的銅錢眼鏡。

<sup>30</sup> 本文所討論的 12 部 1980 年代殭屍電影，只有《撞到正》設定在現代香港長洲，《鬼畫符》是北宋包公時代，《殭屍家族》則是現代香港都會等三部不是清末民初背景。



錢真人除掉張大膽；《人嚇人》講富族馬家內部爭財奪利；《殭屍先生》的屍變起因於富商任老太爺當年強奪他人風水寶地；《殭屍翻生》裡的殭屍本是惡富之弟；《靈幻先生》則有強占墳地自建豪宅的富商橋段。

以殭屍電影的空間設定來看，義莊和祠堂是最常出現的兩個場域，其他還有賭場、城市街景和廢墟荒宅等空間，其中城市與鄉村分別成為現代與傳統生活的對照指標。<sup>31</sup>以最常出現的義莊來說，殭屍電影中的義莊多為停棺之處，也正是在這裡有著看管照料客死他鄉族人屍體的道士角色。然而，據研究義莊的學者指出，近代中國的家族制度從宋代開始，義田和義莊是組織同族產業制度的新式宗族形式，發端於北宋，而盛於明清，並與中國儒家思想有著緊密的關聯，是一個結合經濟（義田）、教育（義學）、政治（義宅）等多重功能的組織型態。<sup>32</sup>以清代義莊的發展來看，狹義的義莊指建築物，廣義的義莊則指稱整個贍養宗族的組織，因而可以包括義田，此時成立的主要功能未必僅在實踐儒教，而可能更多涉及到地主階層支配權的確立，其建築用地有以本族故宅、祠堂改建或擴建者，亦有購屋置莊或購地另建莊屋等模式，而清代義莊有逐漸分佈城鎮之趨勢。<sup>33</sup>

在殭屍電影中的義莊，其規模要比前述學者所研究的對象來得小，建築功能上也只剩祭祀祖先的祠堂和暫停棺柩之更狹義的義莊。在地理位置上，電影中並未指明義莊與城鎮的距離，但依照劇中人物移動的時間來推估，像是《茅山殭屍拳》、《鬼打鬼》、《殭屍先生》和《靈幻先生》裡的義莊皆離城鎮有段距離，應屬稱不上太遠的近郊，而《人嚇人》的馬家祠堂和臺灣《殭屍小子》裡的義莊位置則離城鎮較近，但總之不在城鎮之內，正如《一眉道人》裡住在義莊的林正英曾明白對徒弟說，平日存錢的目的是為了將來「移民到省城用的」，可以見出殭屍電影中的義莊區位是相對於城鎮的郊外。

如果說殭屍電影裡的殭屍總是和義莊與祠堂這兩個空間相涉，那麼屍變是否意味著宗族制度的危機甚至是崩壞？電影中義莊與祠堂規模和功能的縮限，似乎恰巧地說明面對西方商業逐利的資本與城市文化，傳統中國文化有了競爭者，而這些劇中改變信仰者經常出現的場域，總是與賭場（投機者）和城市生活脫離不了干係；相較於此，義莊的守護者就往往呈現出無欲無求的態度，像是《鬼打鬼》裡的許真人（鍾發飾）、《殭屍先生》和《靈幻先生》裡的林正英以及臺灣《殭屍小子》的金塗，皆屬於「智者」的角色。<sup>34</sup>這種智者不僅將劇中主角引向正途，或許更重要的象徵意涵在於其所守護的義莊背後的價值，無論是儒教抑或是宗族制度，他們都屬於中國傳統文化的詮釋保存者。

<sup>31</sup> 關於 1980 年前後香港拳腳功夫電影中的城鄉對立研究，可見黃猷欽，〈龍成于野—1970 年代末香港功夫電影中的城鄉對立與日常微觀〉，《藝術學研究》第 22 期（2018 年 06 月），頁 61-97。

<sup>32</sup> 沈淑貞，〈論宋代義莊與家族主義發展之關係〉，《史苑》第 38 期（1984 年），頁 43-51。

<sup>33</sup> 劉錚雲，〈義莊與城鎮—清代蘇州府義莊之設立及分佈〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 58 卷第 3 期（1987 年 09 月），頁 633-672。

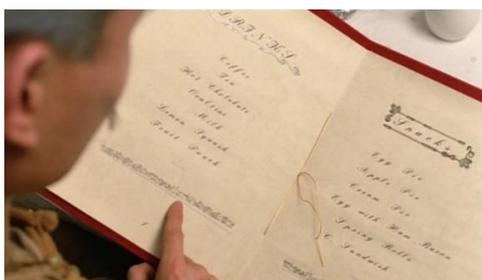
<sup>34</sup> 林超榮曾以「隱密的智者」來論洪金寶電影的成功模式，他舉了《人嚇人》裡的林正英和《鬼打鬼》裡的鍾發。林超榮，〈洪金寶地表最強〉，收錄於蒲鋒、劉嶽編，《乘風變化—嘉禾電影研究》（香港：香港電影資料館，2013），頁 96（88-99）。



如果說殭屍電影中的階級問題引發了屍變（先人不得瞑目），那麼相應於此的物質生活是否在電影之中同步地帶來象徵意涵？在面對殭屍所帶來的危機之時，原有的人間物質生活遭受到打擊，完全無法處理消滅殭屍，反而是沒有慾望的道士或和尚們藉由轉化日常生活物件，以異文化概念下的物件操作才得以消解異常現象，雖然這些物件的取得過程總是受到常態文化下的市場干擾，但最後也總能化險為夷，尋回日常生活的寧靜。在此，我們看見一種物質與文化循環的模式，亦即當人間物質慾望高度擴張導致犯罪孳生時，殭屍妖魔等異常物件便順勢侵入日常生活，而藉由將原本平凡無奇的日常物品轉化功能後即可消除異常。物件隨著「陰陽顛倒」而有了新的使用方式，但異文化的概念在功德圓滿之後隨即隱身，並沒有引發全面的文化換置，呈現一種隱而未顯、備而不用的狀態，只是日常彷彿早已為新式價值觀所佔領，資本主義、都市生活、物質享受與慾望似乎已是必往之途。

35

1980年代的殭屍電影不僅僅是娛樂片，它們同時也傳達了多組文化系統的對比寓意：陽世與陰間、西方與中國、城市與鄉村以及現代與傳統。在《殭屍先生》裡有一幕關於物



【圖 28】劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年



【圖 29】劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年

質文化的耐人尋味演出，當九叔（林正英飾）及其弟子文才（許冠英飾）應邀前往任老爺在西式餐廳的聚會時，林正英看著外文菜單一無所識（圖 28），只得跟著任老爺點咖啡，稍後侍應生拿來了咖啡與牛奶壺，兩人卻又不知從何用起，只見甫從省城回來的調皮千金任婷婷（李賽鳳飾）先是一口黑咖啡含在嘴裡，緊接著又往嘴裡倒牛奶，最後吃進一湯匙白糖後漱漱口吞下，依樣照作的許冠英出了糗，而幸虧林正英只喝了黑咖啡，這才看到李賽鳳幫任老爺依序加糖、倒奶調成一杯咖啡的正常程序（圖 29）。

《殭屍先生》這幕喝咖啡的橋段和後來林正英作法驅趕殭屍的表演形成了強烈的文化對比。向來知曉茅山書籍與知識的道士，熟稔的是成組的宗教法器與轉化用的日常生活物件，而今面對西方餐飲文化卻

<sup>35</sup> 這點可以從劉觀偉對《殭屍先生》到《殭屍家族》裡的兩方面來應證，一方面殭屍出現的時代背景已然由民初跳到當代香港，資本主義和都會化持續發展；二方面《殭屍家族》裡的林正英其實已不熟悉茅山道術，電影中的道具屢屢以「破則」設計才能消滅殭屍。



是一籌莫展，桌上成組的咖啡杯、糖罐與牛奶壺等物件，就像是內佩特所舉的「儀式」的例子，物件之間的關係儘管有其鄰近性乃至於因基性，然而李賽鳳前後兩種人與物互動的展演，卻未必能直接從物件上獲知孰為正確、何為舛錯。誠然沒人能說那種漱口喝咖啡的方式絕不可行（李賽鳳和許冠英不都嘗試了嗎），但若觸及到人與物質互動背後的文化根源時，新的作法往往無法展現出傳統漫長發展的象徵意義。

張建德認為鬼片或殭屍片裡道家法師的存在，都暗示了某種價值取向或意識形態，而重生的主題可以用來解讀香港根本性的混雜狀況，也就是「承認似乎以新貌出現的歷史，仍在發揮作用」，用以消解西方資本主義、中國社會主義和抽象的關於中國性的民族主義之間的緊張關係。<sup>36</sup>本文透過殭屍電影中道具物件的物質文化分析也發現，1980年代的香港電影確實存在對西方資本主義和高度都市化現象的批判，茅山道士扮演異世界文化的引介與詮釋者角色，也的確與召喚中國傳統文化有著關聯性，而殭屍重生的現象其實源自忽視儒教與宗族（義莊與祠堂的象徵意涵）的價值，抵抗西方逐利競爭與投機犯罪的方式，其實是藉由轉化日常物質來隱喻轉化文化觀念，恰如張建德指出「所有已經消逝的文化形式和社會觀念仍然與我們同在，絕不可棄之不顧」的劇中隱喻<sup>37</sup>，差別在於筆者認為在日常物質轉化、發揮功能之後隨即功成身退，而那持續推動香港資本化與城市發展的動力仍舊無法阻擋。問題是，在 21 世紀的今日，將由誰來繼續扮演著召喚消逝文化形式與社會觀念的角色呢？

麥浚龍在 2013 年拍攝了《殭屍》一片向消逝的 1980 年代殭屍類型電影致敬，該片講述的是曾經拍攝殭屍電影紅極一時的演員錢小豪，如今落魄潦倒住進了陰氣重重的公共屋邨。以道具使用的二元性來看，扮演道士的陳友與鍾發都具有轉化日常物件的能力，物件如糯米、紅線繩、烏鴉血與人血、骨灰、古銅錢、墨斗，宗教用具如桃木劍、羅盤都謹守分界，全片並無文化跨界破則之物。儘管電影最後諭示著一切無鬼無道，全都是電影製作出來的異文化現象，但其實該片已然透過召喚消逝的文化形式（同時是茅山道術和 1980 年代的殭屍電影），來批判導致為日常生活所苦之芸芸眾生的現代扭曲社會。

至於劉觀偉本人於 2018 年所拍攝的最新殭屍電影《新殭屍先生 2》，反而批判了另一個異文化系統的暹羅降頭術。片中幾乎不存在著對日常物件轉化的設定，基本上用桃木劍、八卦鏡和看不見的道士畫指術就能搞定一切；從片中道士宅廳內大量西式的道具陳設，資本主義和都市化顯然已經不是批判的對象，受到譴責的卻是片尾所暗指暹羅這個出產罂粟毒品危害人心的地方。從該片大量的中國資金看來，中國市場對於殭屍文化的理解自有其

<sup>36</sup> 張建德，蘇濤譯，《香港電影：額外的維度（中文增訂版）》，頁 307。

<sup>37</sup> 同上註。



偏好與選擇，反毒自然也與中國官方的國家政策有著深切的連結。

如同丹特（Tim Dant）所說，物質文化研究中的物「因其自身的設計、生產過程、主要用途、欲藉其達成溝通目的之用心，及其在既有物質文化系統中的位置，而使其社會關係具體化」，物事實上和我們的價值、行動和生活方式息息相關。<sup>38</sup>本文借助內佩特的設計學與符號學理論，對1980年代香港殭屍電影中的道具設計進行分析，成果之一是讓我們以道具物件的設計方式，確立了香港殭屍類型電影的發展脈絡與基礎模式，而另一方面，也讓我們看見了人與物互動背後的特殊文化邏輯，這些物件的二元屬性透過道士們的異文化中介，牽引出對立於中國文化傳統的潛藏西方資本主義文化，進而使探討象徵層面的階級、價值觀與文化認同等議題得以開展。或許可以這麼說，橫跨30年的香港殭屍電影始終像是一面鏡子，反射著相異文化競逐場域的同時，也反映著當下自身各種型態的文化焦慮。

## 引用電影

午馬導演

1982，《人嚇人》。演出：洪金寶、午馬。星空傳媒。DVD。

林正英導演

1989，《一眉道人》。演出：林正英、錢小豪、呂方。星空傳媒。DVD。

洪金寶導演

1980，《鬼打鬼》。演出：洪金寶、鍾發。星空傳媒。DVD。

麥浚龍導演

2013，《殭屍》。演出：錢小豪、陳友。勁藝多媒體。DVD。

陳會毅導演

1986，《殭屍翻生》。演出：鍾發、呂方、錢小豪。富城影片。DVD。

劉家良導演

1979，《茅山殭屍拳》。演出：汪禹、劉家輝。天映娛樂。DVD。

劉家榮導演

1982，《鬼畫符》。演出：傅聲、張展鵬、小侯。天映娛樂。DVD。

劉觀偉導演

1985，《殭屍先生》。演出：林正英、錢小豪、許冠英。星空傳媒。DVD。

1986，《殭屍家族》。演出：元彪、林正英。星空傳媒。DVD。

1987，《靈幻先生》。演出：林正英、呂方。星空傳媒。DVD。

1988，《殭屍叔叔》。演出：陳友、午馬。星空傳媒。DVD。

2018，《新殭屍先生2》。演出：錢小豪。英屬維京群島商映畫聯合有限公司台灣分公司。DVD。

<sup>38</sup> Tim Dant, 龔永慧譯, 《物質文化》(臺北: 書林, 2009), 頁9。



## 表目錄

表 1 本文探討香港殭屍電影之上映年分、導演、片名與製作公司。資料來源：筆者自製。

## 圖版目錄

- 【圖 1】 林傑，《一門忠烈……都是僵屍》。資料來源：《中國時報》，1986 年 5 月 25 日，第 44 版。
- 【圖 2】 劉觀偉，《殭屍家族》，1986 年。資料來源：劉觀偉導演，1986，《殭屍家族》，演出：元彪、林正英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 3】 劉觀偉，《殭屍家族》，1986 年。資料來源：劉觀偉導演，1986，《殭屍家族》，演出：元彪、林正英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 4】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 5】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 6】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 7】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 8】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 9】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 10】 劉家榮，《鬼畫符》，1982 年。資料來源：劉家榮導演，1982，《鬼畫符》，演出：傅聲、張展鵬、小侯，天映娛樂，DVD。
- 【圖 11】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987 年。資料來源：劉觀偉導演，1987，《靈幻先生》，演出：林正英、呂方，星空傳媒，DVD。
- 【圖 12】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987 年。資料來源：劉觀偉導演，1987，《靈幻先生》，演出：林正英、呂方，星空傳媒，DVD。
- 【圖 13】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987 年。資料來源：劉觀偉導演，1987，《靈幻先生》，演出：林正英、呂方，星空傳媒，DVD。
- 【圖 14】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985 年。資料來源：劉觀偉導演，1987，《靈幻先生》，演出：林正英、呂方，星空傳媒，DVD。
- 【圖 15】 劉家良，《茅山殭屍拳》，1979 年。資料來源：劉家良導演，1979，《茅山殭屍



拳》，演出：汪禹、劉家輝，天映娛樂，DVD。

- 【圖 16】 劉家良，《茅山殭屍拳》，1979年。資料來源：劉家良導演，1979，《茅山殭屍拳》，演出：汪禹、劉家輝，天映娛樂，DVD。
- 【圖 17】 陳會毅，《殭屍翻生》，1986年。資料來源：陳會毅導演，1986，《殭屍翻生》，演出：鍾發、呂方、錢小豪，富城影片，DVD。
- 【圖 18】 劉家良，《茅山殭屍拳》，1979年。資料來源：劉家良導演，1979，《茅山殭屍拳》，演出：汪禹、劉家輝，天映娛樂，DVD。
- 【圖 19】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987年。資料來源：劉觀偉導演，1987，《靈幻先生》，演出：林正英、呂方，星空傳媒，DVD。
- 【圖 20】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 21】 劉觀偉，《殭屍家族》，1986年。資料來源：劉觀偉導演，1986，《殭屍家族》，演出：元彪、林正英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 22】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987年。資料來源：劉觀偉導演，1987，《靈幻先生》，演出：林正英、呂方，星空傳媒，DVD。
- 【圖 23】 洪金寶，《鬼打鬼》，1980年。資料來源：洪金寶導演，1980，《鬼打鬼》，演出：洪金寶、鍾發，星空傳媒，DVD。
- 【圖 24】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 25】 劉觀偉，《殭屍家族》，1986年。資料來源：劉觀偉導演，1986，《殭屍家族》，演出：元彪、林正英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 26】 劉觀偉，《殭屍家族》，1986年。資料來源：劉觀偉導演，1986，《殭屍家族》，演出：元彪、林正英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 27】 劉觀偉，《靈幻先生》，1987年。資料來源：劉觀偉導演，1987，《靈幻先生》，演出：林正英、呂方，星空傳媒，DVD。
- 【圖 28】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。
- 【圖 29】 劉觀偉，《殭屍先生》，1985年。資料來源：劉觀偉導演，1985，《殭屍先生》，演出：林正英、錢小豪、許冠英，星空傳媒，DVD。



## 參考文獻

- 中央社訊，1986年6月26日，〈殭屍橫行影壇／立委大力撻伐〉，《民生報》，第11版。
- 台北訊，1986年4月30日，〈內部意見不一／中影放棄殭屍〉，《中國時報》，第35版。
- 台北訊，1986年5月11日，〈中影對外否認／也趕殭屍熱潮〉，《中國時報》，第44版。
- 台北訊，1986年6月17日，〈殭屍小子複檢仍禁演／明天早上再安排重檢〉，《中國時報》，第36版。
- 台北訊，1986年6月19日，〈殭屍小子限制級過關〉，《聯合報》，第9版。
- 台北訊，1986年6月26日，〈殭屍片一窩蜂劇情荒誕／立委抨擊戕害兒童身心〉，《聯合報》，第9版。
- 本報訊，1986年6月13日，〈殭屍小子言不及義／新聞局喊出第一聲禁！〉，《民生報》，第11版。
- 沈淑貞，1984，〈論宋代義莊與家族主義發展之關係〉，《史苑》38: 43-51。
- 林超榮，2013，〈洪金寶地表最強〉，收錄於蒲鋒、劉嶽編，《乘風變化—嘉禾電影研究》，香港：香港電影資料館。
- 張建德，蘇濤譯，2018，《香港電影：額外的維度（中文增訂版）》，香港：香港中和出版有限公司。
- 陳家樂，2011，《香港電影、電視及新媒體研究》，香港：天地圖書有限公司。
- 黃仁、王唯編，2004，《台灣電影百年史話（下）》，臺北：中華影評人協會。
- 瑞芳訊，1986年7月25日，〈何事想不開／小女孩上吊／模仿殭屍片／枉作斷魂人／兒童不擅判斷／天性有樣學樣／避免悲劇重演／少看恐怖影片〉，《中國時報》，第11版。
- 劉天賜，2008，《殭屍與吸血鬼》，香港：香港三聯書店。
- 劉錚雲，1987.09，〈義莊與城鎮—清代蘇州府義莊之設立及分佈〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》58(3): 633-672。
- 鍾思嘉，1986年7月9日，〈害怕殭屍的孩子〉，《中國時報》，第58版。
- 魏君子，2010，《香港電影演義》，臺北：時英出版社。
- Claude Lévi-Strauss 著，周昌忠譯，1992，《神話學：生食與熟食》，臺北：時報文化出版社。
- Claude Lévi-Strauss 著，周昌忠譯，1994，《神話學：從蜂蜜到煙灰》，臺北：時報文化出版社。
- Tim Dant 著，龔永慧譯，2009，《物質文化》，臺北：書林出版有限公司。
- Knappett, Carl. 2005. *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

