

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Dissertations from all years

考功集 (畢業論文選粹)

2002

是顛三倒四, 還是另有玄機: 從後現代角度看劉鎮偉三部電影

Haiyan CHEN

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/chi_diss

 Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

沈海燕 (2002)。是顛三倒四, 還是另有玄機: 從後現代角度看劉鎮偉三部電影。輯於《考功集(畢業論文選粹)》。檢自 http://commons.ln.edu.hk/chi_diss/48

This is brought to you for free and open access by the 考功集 (畢業論文選粹) at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Dissertations from all years by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

是顛三倒四？還是另有玄機？

——從後現代文化角度看

劉鎮偉三部電影

學生：沈海燕

指導老師：梁秉鈞教授

嶺南大學 2002

謝辭

本畢業論文，承蒙梁秉鈞教授悉心指導，得以完成，謹以衷心感謝。

學生：沈海燕

日期：二零零二年四月七日

序

九十年代的電影可謂多采多姿，已跳出單一類型片的框架，箇中更不乏出色的作品。劉鎮偉是一個有別於一般商業電影的導演，其著眼點除商業角度的考慮外，還會以有限的空間作出新的嘗試。他的作品常受到很大的爭議性，或被指作「語無倫次」，或被稱讚為「奇思妙想」，毀譽參半之餘，各執一端。正因為他的作品較為複雜，充滿拼湊、戲謔和指涉，更玩樂其中，故不能以一般的評論方法作討論。但他的作品又未至於如徐克、王家衛般風格濃烈，不能以「作者論」的角度去分析。後現代文化角度則對上述拼湊、戲謔的手法曾作出討論，故可藉此作為一個「切入點」，嘗試從另一個角度去觀看他的作品。這篇文章便是從這方面著手，以他三部具有代表性的電影為例，分析他在塑造一個虛構的故事時所使用的手法，並討論他在一個商業電影制度下，作品中「別具一格」兼「瘋癲好玩」的特性。

呈交畢業論文的日子，也就是剛打完「木人巷」，準備下山的時候。在木人巷獨力闖關「吃苦」時，每個人都會有其獨特的經歷和體會，或是發現「前路兇險」寧可「及早抽身」，或是此際才發現「心有餘而力不足」，最好的當然是「吃得苦中苦，方為人上人」。無論如何，「木人巷」似乎是離開「少林寺」前必需經歷的試煉，縱使到最後得出的結果是焦頭爛額或是半身不遂，但在試煉過程中的「增進」，亦足可以彌補一切吧！

從準備工作到正式下筆至完成為止，感覺是「苦」！起初的無從入手，中段的埋頭苦幹，尾聲的通宵達旦，全都可以用這個字來概括。俗語云「萬事起頭難」，對於一個沒有多少人曾對他作出研究的導演，在資料搜集上自然有一個難度存在。當一點頭緒都沒有時，唯有從一般的電影雜誌著手。這項吃力不討好的工作，費時非常，而且未必能找到合適的資料。礙於圖書館電腦搜查的局限性，最全面又最愚蠢的方法，莫過於把書架上所有有關香港電影的書本逐一翻閱。當到最後還是發覺材料不足時，只好從細閱文本處下手了。

我相信以一個剛起步「學做」論文的初哥而言，如何把批評的理論「漂亮地」「套用」在材料上，是一個非常苦惱的問題。一次又一次地重看「何謂後現代主義」，希望能從那些苦澀的文字上看到一點蛛絲馬跡，告訴我如何入手。這無疑是跟劉鎮偉的奇思一樣，既天馬行空，又摸不著邊際。從以前的不知 / 略知後現代為何物，到現在充當騙人的「江湖術士」，在一知半解之餘，尚可在同輩面前假惺惺地賣弄一番，也可說是一個進步吧！

目錄

一、	前言	1
二、	作品分析	3
1	《九一神鵬俠侶》	3
	(一)、如何虛構	
	(二)、拼湊風格	
	(三)、建基於虛構之上——漫畫、武俠小說的影響	
	(四)、「玩樂」其中	
2	《92 黑玫瑰對黑玫瑰》	7
	(一)、時空與人物的錯置——九十年代下的六十年代事蹟	
	(二)、懷舊符號化	
	(三)、拆解虛擬，自我戲謔	
	(四)、「懷」中有「舊」	
3	《西遊記第 101 回之月光寶盒》、《西遊記大結局之仙履奇緣》	11
	(一)、改篇經典	
	(二)、「月光寶盒」的作用	
	(三)、戲謔「經典」	
	(四)、悲劇英雄孫悟空	
	(五)、正統外的「插曲」	
	(六)、循環往復，永劫輪迴	
一、	形象文化	16
三、	結語	17

是顛三倒四？還是另有玄機？

——從後現代文化角度看劉鎮偉三部電影

一、前言

九十年代的電影可謂百花齊放，當中不乏個人色彩濃厚的導演，如徐克、吳宇森、關錦鵬、王家衛等。與王家衛同組「澤東」電影公司的劉鎮偉則以其獨特的製作手法，拍攝出於同時代中別具一格的作品。¹撇除他早期拍的殭屍片、鬼片和賭片為題材的作品，自《九一神鵬俠侶》（1991）起，開始有其個人特色於作品中，之後的《92 黑玫瑰對黑玫瑰》（1992）、《射鵰英雄傳之東成西就》（1993）、《花旗少林》（1994）、《西遊記第 101 回之月光寶盒》、《西遊記大結局之仙履奇緣》、《回魂夜》（1995）、《黑玫瑰義結金蘭》（1997）、以至近期的《天下無雙》（2002）等，無不充滿拼湊、模仿的手法，結合玩樂於其中。²

劉鎮偉的電影一向受到很大的爭議性，其中毀譽參半，大抵正如登徒所說：

「因為他的電影世界裏，駁雜而同時遼闊：日本漫畫、粵語片、武俠小說、荷里活公式甚至古文典籍，共冶一爐；卻同時不甘於平板公式，往往在看似面善而無聊頂透的橋段裏，連成精妙奇想，埋下萬縷情絲。」³

他的作品多被等同「詐癲納福，語無倫次」，⁴其中任意拼湊的做法，玩樂其中的肆無忌憚，早已招人誹議。但不論是純粹玩笑式的瘋癲之作，還是喻人生哲理於其中的悲曲妙語，他的作品中總是夾雜著一份「放任與癡狂」，⁵無時無刻給觀眾一份意外的驚喜。

正因為劉鎮偉的作品較為複雜，又充滿拼湊、戲謔和指涉於其中，若單從「新

¹ 有關劉鎮偉的導演年表：《猛鬼差館》（1987），《猛鬼學堂》、《金裝大酒店》、《霸王女福星》（1988），《猛鬼大廈》、《流氓差婆》（1989），《屍家重地》、《賭聖》（1990），《賭霸》、《九一神鵬俠侶》（1991），《92 黑玫瑰對黑玫瑰》（1992），《射鵰英雄傳之東成西就》（1993），《花旗少林》、《都市情緣》（1994），《西遊記第 101 回之月光寶盒》、《西遊記大結局之仙履奇緣》、《回魂夜》（1995），《黑玫瑰義結金蘭》（1997），《無限復活》（2001），《天下無雙》（2002），常以「技安」為筆名編劇。

² 在登徒的〈兒時夢——與劉鎮偉東拉西扯三點鐘〉對劉鎮偉的訪問中提及，當時拍鬼片主要是因「生存理由」，純粹是跟潮流；賭片亦是他自己不熟悉的東西，於《電影雙周刊》第 361 期，1993 年 2 月 11 日，頁 52-57。

³ 登徒：〈參透人情劉鎮偉《無限復活》與《天下無雙》〉，刊於《香港電影面面觀 2001-2002》，香港：香港藝術發展局，2002，頁 74。

⁴ 同上。

⁵ 同上。

批評」的角度去討論，未必能有效分析他作品中的特色。但劉鎮偉又不同於徐克、關錦鵬、王家衛等人有濃烈的個人風格，尚未可用「作者論」的方法作討論。後現代文化角度則對拼湊、戲謔等手法曾作出有關討論，故此，我們可以從這個角度去討論劉鎮偉的電影，在他受到外界批評和誹議之餘，嘗試提供另一個角度去分析和觀賞他的作品。詹明信（Fredric Jameson）在討論後現代主義時，認為踏入晚期的資本主義社會，是一個由多方力量所構成的放任領域，在這裏出現了多元的風格，多元的論述，也出現了後現代作品中混碼（double coding），拼湊（pastiche），風格不統一等特色，構成了所謂的「對個人獨特風格的追求消失」。⁶這正是因為在後現代主義中「由於廣告，由於形象文化，無意識以及美學領域完全滲透了資本和資本的邏輯；商品化的形式在文化、藝術、無意識等等領域更是無處不在…」的緣故。⁷後現代主義的文化可謂已經從過去那種特定的「文化圈層」中擴張開來，對普及文化持一開放態度，自覺性地與商品共舞，在共存的同時，擦出新火花。電影工業自然也受到這種後現代文化邏輯的衝擊。劉鎮偉所拍的商業電影便有這種特色存在。

我嘗試從後現代的角​​度分析他的作品，以三部電影：《九一神鵬俠侶》⁸、《92黑玫瑰對黑玫瑰》⁹以及分上下二集的《西遊記第 101 回之月光寶盒》和《西遊記大結局之仙履奇緣》¹⁰為例，從「如何塑造並拆解一個虛構模擬的空間」入手，找出他在電影中如何運用過去的材料，以拼湊、戲謔（parody）的手法拍出含有他個人特色的作品，在與商品共舞的同時，又在作品中「玩玩新意思」。我選擇這三部電影作分析的對象，而不用劉鎮偉全部片子，是因為它們在他的作品中有一定的代表性。《九一神鵬俠侶》是劉鎮偉第一部引起外界對他注意的電影，在同期的作品中更是一部標新立異的作品，那分奇幻狂想脫離過去任何一種電影類型，集不同原素於一身，而成爲「這個歷史解構，重新創意的年代中一個重要的，既天馬行空又富後現代色彩的作品」¹¹。《92 黑玫瑰對黑玫瑰》則在原有的懷舊電影潮中，掀起對五、六十年代的人和事的一種嘲諷、戲謔的風氣（後將詳述）。

⁶ 詹明信(Fredric Jameson)：〈後現代主義文化〉，載唐小兵譯《後現代主義文化理論》，北京：北大出版，1997，頁 180。

⁷ 詹明信(Fredric Jameson)，《後現代主義文化理論》，頁 162。

⁸ 劉鎮偉、元奎、黎大煒合導，技安（劉鎮偉）編劇，天幕製作，由劉德華、梅艷芳、郭富城、葉蘊儀主演，1991。

⁹ 劉鎮偉導演，技安（劉鎮偉）編劇，中國星集團，由梁家輝、馮寶寶、黃韻詩、邵美琪，毛舜筠主演，1992。

¹⁰ 劉鎮偉導演，技安（劉鎮偉）編劇，香港彩星電影公司，由周星馳、朱茵、羅家英、吳孟達、莫文蔚、藍潔瑛主演，1995。在香港上演時名爲《西遊記第 101 回之月光寶盒》和《西遊記大結局之仙履奇緣》，在大陸上演時則稱爲《大話西遊之月光寶盒》和《大話西遊之大聖娶親》，爲有別於吳承恩的《西遊記》，後將合稱爲《大話西遊》。

¹¹ 羅維明：〈九十年代的香港電影〉，《電影作品》，香港：真正出品，頁 61；其他人如石琪在〈《九一神鵬俠侶》—高度卡通，浪漫奇詭〉一文中亦稱此片是「九一年少數拍出奇采的港片之一」，《石琪影話集(四)從興盛到危機(下)》，香港：次文化堂，1999，頁 277；劉鎮偉則自言這部電影是「破釜沈舟之作…關乎自己導演生涯的生死」的作品，顯示這部作品有值得討論的地方，登徒：〈兒時夢——與劉鎮偉東拉西扯三點鐘〉，頁 55。

《大話西遊》則在吳承恩的《西遊記》上加以「增改刪減」，在破解原著故事時，又另創新意。這部電影更在大陸掀起一鼓「大話文化」的熱潮，直到現在還有人討論。¹²

由於香港的電影基本上是屬於商業的電影事業，故我在嘗試用後現代主義文化角度去分析劉鎮偉的作品時，考慮到在香港的商業制度下，有一定的限制。作為一個香港的導演，基於各種的限制與局限底下，製作電影時所需要考慮的條件很多，對電影的處理手法，亦因人而異。相對於在荷里活 (Hollywood) 片廠制度下，只專注顧一職的大導演，香港的導演通常要身兼多職，有著多重身份，以此減輕製成成本的沉重負擔。正因如此，香港導演在拍攝電影時，因涉及多方製作的便利，故對整部電影風格的貫徹和統一便有所掌握。例如徐克自 1979 年拍成《蝶變》以來，所拍攝和製作的作品達數十部以上；其中，徐克或當導演，或作監製，甚至策劃編劇，無形中形成了所謂「徐克電影」、「徐克風格」。¹³試觀劉鎮偉，自 1987 年首次執導《猛鬼差館》以來，他所拍攝和製作的電影數量不少，其中常身兼導演和編劇 (以技安為名)，正由於他需要身兼多職，故對於作品中的風格有一定程度的影響性。縱使劉鎮偉作為導演的資歷未能和徐克相比，產品不及徐克多，但作為在商業制度下生存的電影工作者而言，他們卻同時顧及到商業上的考慮以及在作品中有著個人的、獨到的特色。¹⁴正如登徒所謂：「劉鎮偉拍的是典型商業片種，但又在肌理上留點不同。」¹⁵當中所指的是劉鎮偉在拍商業片時，於各種局限中不時「玩玩新意思」把自己的創意和念頭，嘗試放諸一個「沒有多少可供發揮」的空間中。

二、 作品分析

1 《九一神鵬俠侶》

當麥當雄的《跛豪》(1991) 及徐克的《笑傲江湖》(1990) 在九十年代帶動

¹² 在《二十一世紀》第 68 期中，朱大可〈大話革命與小資復興〉、王曉漁〈經典的自助餐〉、張閱〈大話文化的游擊戰術〉、尹俊，王弘治〈從莊子到孫猴子〉和任曉雯〈偽後現代面具下的英雄神話〉等篇都對《大話西遊》一片有不同方向的討論，並對大陸因這部電影所掀起的「大話文化」作出了一些分析和回應，由香港中文大學中國文化研究所出版，2001 年 12 月，頁 111-129。另要參考「大話文化」熱潮的前因後果及有關評論，可參看由張立憲、劉春、馬雄鷹、鍾鷺、陳鍵興等編著，《大話西遊寶典》，北京：現代出版，2000。

¹³ 洛楓：〈歷史和亂世的建構者 論徐克電影世界〉，《世紀末城市·香港的流行文化》，香港：牛津，1995，頁 11-12。

¹⁴ 據 1996 年 8 月 8 日《電影雙周刊》第 453 期載陳清偉的〈九十年代香港導演票房龍虎榜〉中所示，由 1990 年至 1996 年 6 月 30 日為止，以票房收入為準：徐克排名第二，劉鎮偉排名第五；且二人同位於獲獎較熱門的導演行列中。

¹⁵ 登徒：〈兒時夢——與劉鎮偉東拉西扯三點鐘〉，頁 53。

著梟雄片和歷史片兩股潮流的興起時，¹⁶由劉鎮偉、黎大煒和元奎合導的《九一神鵬俠侶》正有別於潮流，被指為瘋癲之作，或被稱有創意的作品，其中更脫離以往以一種電影類型為主的做法（既是武俠片，又是靈幻片，又是時裝片，又是科幻片…）。從片名看，徐克的《笑傲江湖》和《九一神鵬俠侶》像同是以金庸的武俠小說作為改篇對象，但前者比較接近原著，後者則只是在名目上相似，在故事上並沒有多少直接的聯繫。然而，劉鎮偉是如何塑造這個虛構的想像世界？當中又包括了甚麼原素？

（一）、如何虛構

金庸的《神鵬俠侶》是一套古裝武俠片，有著較清晰的時代背景，反觀劉鎮偉的《九一神鵬俠侶》，則不能讓人分辨出這電影到底是現代時裝片還是古代武俠片。影片中的世界可說是一個虛構模擬的空間，不但因為它的時代背景模糊，而且個別場景之間的设计風格迥異，組合在一起時，盡顯突兀。時間和空間的關係密切，當中時代背景的不清晰，難以與場景設計割裂。導演把不同時空下的場景，同置在電影中，難免讓觀眾有「跨界跳躍」的突兀感。老鷹被困的大水壩、惠香（葉蘊儀飾）受訓的沙灘，無用置疑是現場實景，有九十年代的特性；惠香求籤的地方、片首和片末出現的斷崖（惠香稱其位置在西藏，似是杜撰），時空較模糊，似是一個夢境的想像世界，充滿漫畫的味道；寵物夫人（劉嘉玲飾）的古堡是西式古典的設計；逞哥（劉德華飾）、美君（梅艷芳飾）及新宿之母（美君姊姊，同是梅艷芳飾）的住所則兼具現實、夢幻和歐陸情懷。各個場景的設計可算是風格迥異，帶有獨特的時代性和地方性。若它們個別處理，自是順理成章，但在缺乏合理的情節和其他配套底下，再加上相互之間的風格相距甚遠，放置在一起時，一種不能消解的突兀便會出現。這種「撇除」時空的局限，把不同場景胡亂配置在一起的做法，無疑使觀眾迷失方向，混淆視聽，無以辨認影片的時代背景。

單就場景之間並置時的突兀，並未能為這部電影贏得「天馬行空」的評價，獨特的人物造型設計和行為配搭是箇中的重要因素之一。寵物夫人神秘古典的造型和古堡非常合襯；新宿之母的衣著和她的住所一樣同具歐陸風味。可是，當這些風格迥異的原素被拆解並且加以混雜，出現在同一個場景上，那種本來存在的突兀，愈發顯得誇張。試想穿乾濕雨衣神探似的老鷹，挾持西歐宮廷服裝造型的千代公主，再加上現代時髦的「城市僱傭兵」姚美君，三人在大水壩下僵持不下

¹⁶ 李焯桃的〈91-92 梟雄片縱橫談〉中指出《跛豪》是梟雄片的「始作俑者」，並解釋了這種以「真人真事」的傳記「背景不脫香港戰後五、六十年的『舊社會』」故有著不可分割的歷史關係存在，見《第十六屆香港國際電影節》特刊，香港：市政局，1992，頁 108-112；而羅維明在〈九十年代的香港電影〉一文中則認為《跛豪》是對「歷史人物的解構重認」，《笑傲江湖》是對「傳說（俗文化）的解構重認」，值得注意的地方是兩者所帶動的「改造歷史的寫作態度」，《電影文章》，頁 56-63。

的情境；還有海盜服裝的霍都，加上身穿西裝的逞哥，在古堡中以劍比武等情節，無不充滿奇想，直讓人感到怪誕。

(二)、拼湊風格

這種把「昔日所盛傳的『風格』統統給分解為支離破碎的原素，毫無規則地合併在一起」¹⁷的做法，正暗合詹明信(Fredric Jameson)認為的「主體」已經「滅亡」，「自我」已經消失，「個人風格」難得一見的論調。¹⁸ 現代主義的畫家和作家：梵高(Vincent Van Gogh)、畢加索(Pablo Picasso)、喬依斯(James Joyce)、福克納(William Faulkner)等充滿個性表現的作品，¹⁹在這個「由多方力量所構成」的晚期資本主義社會裏已無復存在，代之而起的是後現代作品中「幾乎是無所不在的，雄據了一切的藝術實踐」的拼湊(pastiche)手法。²⁰ 在這部電影中，不同原素的合併，混碼(double coding)的出現，無不體現後現代主義中一種遊戲(playful)心態。結合了「炮彈」和「飛刀」特性的新武器、「子彈」發射後只會令人「窒息而不死亡」的新意念、有「搖搖」特性加「棒球」功能的軟劍、「恐怖」與「天使」搭配的「試管」毒藥，均充滿天馬行空的奇想，難怪此片被認為是「…日本漫畫、中國武俠、西方科技、超時空處境、荒謬而浪漫等不同因素拼湊而成的作品…」²¹

(三)、建基於虛構之上——漫畫、武俠小說的影響

電影本是一個影像世界，是不同原素的集合點，以拼湊作為創作手法之一，自是理所當然，順理成章。然而，觀眾對這部充滿奇想的電影有著不同甚至頗極端的評價，要找出觀眾反應極端的原因，似乎可從編劇在拼湊的「選材」上著手。

從影片中，我們清晰看到在「現實環境」以外，不論是人、事、物等都有著「漫畫」的影子；整個故事更以金庸《神鵰俠侶》中「至死不渝」的愛情作為貫穿全片的主線。逞哥的現代化「孟波」造型，²²時以手槍敵銀狐(郭富城飾)，時用軟劍對海盜；新宿之母的男聲女相，陰陽怪調，形象百變之餘，更懷有「不死之身」；逞哥在吸食「恐怖天使」後，變成「美國超人」的造型；還有銀狐「被困鏡中」的情節等，無不表現出漫畫世界中任意飛馳、不受局限的想像。

¹⁷ 詹明信(Fredric Jameson)，〈後現代主義，或晚期資本主義的文化邏輯〉，載張旭東編、陳清僑譯，《晚期資本主義的文化邏輯》，香港：牛津，1996，頁306。

¹⁸ 詹明信(Fredric Jameson)，《晚期資本主義的文化邏輯》，頁299-302。

¹⁹ 詹明信(Fredric Jameson)，《後現代主義文化理論》，頁180-189。

²⁰ 詹明信(Fredric Jameson)，《晚期資本主義的文化邏輯》，頁302。

²¹ 羅維明：《電影文章》，頁61。

²² 日本漫畫《城市獵人》男主角，由北條司繪畫。

雖然漫畫和電影同是「著重視覺效果，為讀者提供直接的官能刺激」²³的媒介，可是漫畫的空間可以隨著意念及版面的處理擴大，而電影正如電視一樣受到財政、佈景、效果之客觀限制，二者又有一定的差異。²⁴這種想把漫畫的特點放進電影中的做法，是有鑒於電影觀眾「鮮有不接觸過七、八十年代興起以至勃盛的連環圖文化——不止是本地，而且還有源源不絕的東洋作品」的考慮，²⁵正如朗天所說「漫畫影響我們此時此地的電影實在太過順理成章」。²⁶把電影和漫畫結合在一起的意念，本來是一個好的嘗試，但導演漠視二者在「空間」處理的差異之餘，強行把漫畫中天馬行空的奇想結合在現實的原素上，而只靠單薄的愛情貫穿全片，缺乏充足的理據以說服觀眾。難怪得到優劣參半的評價，或稱此片「癩得花樣百出，頗有創意」，²⁷或被貶作「…在極力追求娛樂效果時，顯得有點顧此失彼(或說是迷失方向)的商品」。²⁸批評者的觀點差異或因其文化背景不同所致，但電影中僅以單薄的愛情作為主線，其他情節的鋪排，包括老鷹的死、銀狐的復仇、美君的中毒等，都只是為了得到《神鵬俠侶》中「楊過」與「小龍女」的完滿結果。如此這般的故事結構，實難以支撐起天馬行空的奇想，眾人評價的極端也是可以理解的。

這部電影中，不難看到導演「把大眾文化的形式融匯入作品之中」的嘗試。²⁹無奈作品既想作天馬行空的想像拼湊，又想與現實作一聯繫結合，在現場實景的基礎上，以兩大虛擬的原素(漫畫與武俠小說本是虛構的世界)加以揉合。原素取材的極端，使突兀盡現，非但效果未如理想，更模糊了觀眾視線。

(四)、「玩樂」其中

雖然電影中充滿後現代主義中的拼湊特色，但影片在處理手法上有著「香港處境」上的考慮。既在電影中作出新嘗試，在玩弄拼湊之餘，又不時告知觀眾一些身邊所熟悉的事物。導演在塑造一個全是虛構、科幻的時空時，卻又「玩樂」其中，不時滲入日常接觸的普及文化於電影中，想藉此拉近電影與觀眾的距離，以說服這是個「真實存在」的空間。新宿之母與逞哥的對話「…餐餐打電話，依家打電話問功課呀？」「搵人？自己查『黃頁分類』啦！」前者是電台 / 電視台為學生專設的一個問功課的節目；後者直指電訊公司的廣告對白。還有當逞哥

²³ 水白，丁丁，阿拔：〈日本漫畫——左看右看倒轉看〉，載於吳俊雄，張志偉編，《閱讀香港普及文化 1970-2000》，香港：牛津，2001，頁 316。

²⁴ 同上。

²⁵ 朗天：〈《九一神鵬俠侶》、《漫畫威龍》把電影拍成漫畫〉，《電影雙周刊》第 334 期，1992 年 1 月 23 日，頁 58。

²⁶ 同上。

²⁷ 石琪：《石琪影話集(四)從興盛到危機(下)》，頁 277。

²⁸ 王瑋：《意義與空白：當代香港電影觀察》，台北：萬象，1995，頁 37。

²⁹ 羅貴祥：〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念〉，載於張美君、朱耀偉編，《香港文學@文化研究》，香港：牛津，2002，頁 486。

得知「天地寒冰水」可以把美君救活時的反應「天地寒冰水？『7-11』有冇得賣？」與銀狐對敵前刻意說的廣告用語「『白蘭氏雞精！』補一補先同你打過！」等等，無不對我們日常生活中所接觸的大眾文化有所指涉。這種置「玩樂」於其中的做法，除了讓我們窺探到編導以後現代主義中的遊戲（Playful）心態去處理作品外，還可以進一步看到大眾文化中商品、形象文化對電影的滲入。正因為這種文化的互涉，讓電影勾起我們日常接觸的事物和話語，帶給我們一種熟悉的親切感。在這種情況下，導演安排逗哥在中毒後的「霹靂舞」表演、「超人」變身等，自是為著「縮短」電影與觀眾之間的「距離感」而設，有其用意存在。

《九一神鵬俠侶》可稱得上是劉鎮偉自 1987 年執導以來，一個新的嘗試，也是他導演生涯中一個重要的里程碑。雖然在他往後的作品中已沒有了這種充滿濃烈「漫畫感」的作品，³⁰但是那種東拼西湊無厘頭的拍攝手法和這部電影有很大的淵源。直到他的近作《天下無雙》（2002）中，我們看到他玩弄拼湊的手法已較過去成熟，箇中不乏有趣的奇思妙想。

2 《92 黑玫瑰對黑玫瑰》

在《九一神鵬俠侶》之後，《92 黑玫瑰對黑玫瑰》是劉鎮偉事業上另一個重要的標記，而且這部電影引起不少人討論。³¹自一九八九年關錦鵬拍《胭脂扣》起，帶出一股懷舊熱潮，其後不斷有古今並置，與歷史對話等電影出現。³²吳宇森的《喋血街頭》（1990），徐克的《黃飛鴻》系列，³³或是借其他地方影射香港，或是重塑歷史，借人物說話，無不有一個清晰的時代背景作為主線，描寫一個尋根故事。王家衛的《阿飛正傳》（1990）更是直指香港六十年代的「阿飛一族」

³⁰ 在登徒對劉鎮偉的一篇訪問中提到「《九一》是劉鎮偉自己認為最『認真』去拍一些叫『漫畫感』的東西…」，〈兒時夢——與劉鎮偉東拉西扯三點鐘〉，頁 56。

³¹ 在洛楓在〈歷史的記憶與失憶 懷舊電影的內容與形式〉一文中，對《92 黑玫瑰對黑玫瑰》移用六十年代文藝影片的「經典明星」呂奇一事伯出討論，並認為這部電影「掀起電影加插懷舊歌曲的風尚，而且激發整個流行音樂懷舊的潮流…」，《世紀末城市·香港的流行文化》，頁 60-75；也斯在〈懷舊電影潮流的歷史與性別〉中，從後現代文化角度看懷舊潮流，其中涉及對這部電影的討論，《香港文化》，香港：藝術中心，1995，頁 38-46；李焯桃〈92-93 香港電影的後現代轉折〉一文中，除了對《92 黑玫瑰對黑玫瑰》作出討論外，更把《92》的影響「向粵語陳片取材進行懷舊搞笑者固然陸續有來」的現象，定位為「宣佈了香港電影『後現代』時期的正式來臨」，《第十七屆香港國際電影節》特刊，1993，頁 92-98。

³² 在一九九一年十二月二十二日，於美國舉行的一個座談會中，梁秉鈞指出「整個懷舊潮是李碧華（《胭脂扣》的小說作者和電影編劇）帶起的。」，見於由余剛整理，〈香港電影《阿飛正傳》和《胭脂扣》座談〉，刊於《今天》第 17 期，1992，香港：社會理論，頁 6。在〈懷舊電影潮流的歷史與性別〉一文中，也斯持相同的論調，認為《胭脂扣》的原著和電影「重新掀起懷舊的潮流」，頁 40。此外，李焯桃的《91-92 梟雄片縱橫談》指出：「懷舊電影的風潮，早於八十年代後期已經出現，《胭脂扣》在此當然有開風氣之先的經典意義」，頁 108。

³³ 分別是《黃飛鴻》（1991）、《黃飛鴻之二男兒當自強》（1992）、《黃飛鴻之三獅王爭霸》（1993）、《黃飛鴻之四王者之風》（1993）、《黃飛鴻之五龍城殲霸》（1994）。

在緩慢節奏下的生活事件。同是被指為懷舊電影的《92 黑玫瑰對黑玫瑰》，時空界線卻有點模糊不清，看似九十年代，卻又見到六十年代的點滴；說是六十年代的懷舊片，卻又有不少細節提醒著觀眾這是「假」的，是一個虛構模擬的世界。究竟導演是如何塑造這個模糊不清的時空並以開玩笑、戲謔的形式，「擠眉弄眼」地告訴觀眾這個「模擬世界」的事實？

(一)、時空與人物的錯置一九十年代下的六十年代事蹟

吳昊曾批評徐克的《黃飛鴻》系列電影（《黃飛鴻 III：獅王爭霸》、《黃飛鴻 IV：王者之風》、《黃飛鴻 V：龍城殲霸》）胡亂把歷史事件和人物並置在一起。³⁴ 徐克的做法可能是以故事主題為著眼點，利用時空與人物的錯置，藉以建構出他心中的故事。劉鎮偉則利用這種時空與人物配置的不相稱，塑造一個模糊的時空，不曾標示出鮮明的時代性，卻以這種「錯置」，使故事有一個更大的發展空間，擦出火花。

影片起首清晰地告訴觀眾這是一個九十年代的故事。黃蝴蝶（邵美琪飾）為著糊口，被迫改寫愛情小說為色情稿子、周維娟（毛舜筠飾）每天為「兒子見家長」而煩惱、黑幫為利益而發生衝突，繼而互相廝殺等情節，都是我們耳熟能詳，能從身邊或報章上得知的故事，充滿「現代性」。

直到呂奇（梁家輝飾）的出現，使劇情發展變得突兀起來，時空配置開始出現錯亂。正當蝴蝶被一群「飛仔」包圍時，由梁家輝飾演的呂奇，以一個六十年代的「萬人迷」的姿態出現在觀眾的眼前。「窄身西裝直腳西褲」的造型、「壓低嗓子慢半拍」的說話調子、「手托下巴交叉腿」倚牆而立的「扮有型姿勢」、再加上姓名的相同，無不刻意地告訴：「我在模仿呂奇——一個六十年代拍粵語片的王子！」這種「自我戲謔」（self parody）的扮演，或者在這裏只算是一種笑料，並未達到時空轉移的作用，但卻顯示出導演為鋪排後半段劇情，從九十年代轉入六十年代時空的一種伏筆。

時空的模糊性正是因為在九十年代中，發生著六十年代的事情。女黑俠黑玫瑰劫富濟貧的故事，是屬於六十年代粵語片的故事，把這事搬至九十年代的銀幕中，愈發變得不可思議。

導演為了有效地勾起觀眾的記憶，以便利用黑玫瑰這個元素作「故事混編」、「舊材新用」，先後借演員之口交待黑玫瑰的過往事情。黃蝴蝶在家中寫稿子至深夜時，由楚原所拍的粵語片《黑玫瑰》（1965）首先藉蝴蝶家中的電視機向觀眾

³⁴ 吳昊：〈香港電影的歷史痴呆症〉，收於李天鐸編《當代華語電影論述》，臺北：時報文化，1996，頁 198-207。

露面。蝴蝶對當中「黑玫瑰」在現實中存在的故事加以否定，更突顯出後來真有其事的怪異感。導演繼而又藉著華探長的解說，道出黑玫瑰在五十年代作為俠盜的事蹟，並對楚原拍《黑》片由來作一補述。為著怕觀眾「善忘」，雜貨店老闆一邊售賣榨菜給周維娟，一邊看電視新聞報導時的反應「…我細個 知黑玫瑰好勁 啦…！」直說成真有其事般，這明顯是導演有心安排，有異曲同工之妙。

時空的轉移可說是由蝴蝶被挾至黑玫瑰傳人飄紅（馮寶寶飾）及其師姐艷芬（黃韻詩飾）的住所（玫瑰莊）為「切入點」。兩人的造型與梁家輝一樣，充滿六十年代的味道。再加上武俠片中常見的易容、點穴、機關陣的設置，以至苦情戲的負心、求諒；因練武功「走火入魔」而失憶、錯認等情節，無不構成一個充滿著「舊符號」的世界，讓觀眾誤以為回到（重返）六十年代的時空。

這種藉空間（玫瑰莊）的轉移而同時把時間轉換的做法，無疑令觀眾迷失方向，辨不清時空的準確性，誤以為回到以前，一個懷舊的世界。另一方面，故事有趣的地方卻正是因為這種時空的錯置，達到人物與情節之間的一種錯摸，引發出連場笑話。

（二）、懷舊符號化

也斯引詹明信對《星球大戰》（Star Wars）、《奪寶奇兵》（Indiana Jones）、《慾火焚身》（Body Heat）歸之為懷舊片的討論，認為「這種電影作為懷舊片並不是重建一個過去的時代，它是重新創造一些過去時代的藝術品（電視片集）的外形和感覺，它的目的在喚起與這些產品有關連的一種過去的感覺。」³⁵ 對於成年的觀眾，鑒於他們有經歷粵語片時代的背景，故對《92 黑玫瑰對黑玫瑰》片中的符碼（code）是熟悉的，要「喚起與這些產品有關連的一種過去的感覺」也是容易的。然而，對年青一輩，因年代相距遙遠而產生的陌生感，又如何處理？這是一個關鍵的問題，若處理不當，影片便會因時空混亂而令觀眾迷失方向，走入不歸路。不過，從票房的收入我們可以看到，這是一部成功的商業電影，表示它能成功吸引不同年齡的觀眾及大部份消費力強的年青一輩。³⁶

能同時吸引到不同歲數的觀眾，導演在舊片素材的處理上，自然應記一功。風度翩翩的呂奇神探、行俠仗義，劫富濟貧的黑玫瑰、舊片模式中必不可缺的機關陣等，以上「過去」的名字、形象及劇情橋段在「『經典化』的過程中已變成特有的語碼和符號，用以代表或概括某個年代的生活和風格…」。³⁷這些符碼和

³⁵ 也斯：《香港文化》，頁 39。

³⁶ 從陳清偉〈九十年代香港導演票房龍虎榜〉中，見《九二黑玫瑰對黑玫瑰》票房收入為 22,806,044；至 1996 年 6 月 30 日為止，劉鎮偉在「十大港產片賣座導演」中排行第五，可見他的電影在商業上有一個考慮，《電影雙周刊》第 453 期。

³⁷ 洛楓：《世紀末城市 香港的流行文化》，頁 71。

符號必是著名並且有代表性的，否則便不能標記舊時代的點點滴滴，也不能勾起觀眾的記憶。符碼和符號的著名，使年青觀眾較易代入電影中。縱使他們不知道五、六十年代的生活特色和風格，但對一些「經典化」的符號是可以從上一輩或電視重播的粵語片中得知一二的。他們或者不知道呂奇以拍色情片而名噪一時，在七十年代中更可算是最忠於「個人風格」的導演。³⁸但他們總聽聞過呂奇是當時一個著名的影星，也會知道女黑俠黑玫瑰是怎麼一回事。年青一代與懷舊電影間的「陌生感」便藉此而拉近。觀眾只要對這些符號有一個概括印象，導演便能「故事混編」、「借題發揮」，以時空的錯置，對話的錯摸，達到喜劇的效果。

(三)、拆解虛擬，自我戲謔

利用六十年代的語碼(code)，重新拼湊(pastiche)出一個引人發笑的愛情故事。手法高明之處在於塑造一個「由真實空間而至超真實(hyperreal)或類像(simulated)的空間」³⁹時，同時拆解著這個虛擬的類像空間，讓觀眾感到既回到舊時代中，又有著與電影之間的一種「距離感」。這種同時在塑造故事又自我解構的矛盾做法，通過演員的自我戲謔而變得順理成章。艷芬在第一次耍「小蓮拳」時「有意」的向攝影機一瞥；呂奇在玫瑰莊遇到機關時自覺地反問：「唔係 嘩，咁 年代仲有機關？…『五龍吐珠』？嘩！呢度係咪片場 ？依家係咪拍緊戲 ？部 camera 係邊啊？喂，cut 呀！cut 呀！」等例子，都是演員在身處影像世界中，扮演角色的同時，「有意地」向觀眾暴露「扮演」、「模仿」的事實，明示這是一個虛構的世界。

「黃蝴蝶」一角，更是讓觀眾辨識這個「類像空間」的虛擬性，釐清時代模糊的棋子。當呂奇、飄紅和艷芬自覺地模仿六十年代的人物時，蝴蝶便是一個自覺地視自己為九十年代現代人的角色。因為她和其餘三人並置時，其行為模式有別於他們，可代表六十年代和九十年代兩者在行為上所採取的不同做法。尤其是她的說話節奏較快，有別於他人緩慢的說話調子。她的裝扮雖然是六十年代的「妹仔」衣服，但她會告訴呂奇這是艷芬迫她穿上的，並非她自願。在「類像空間」中，她變得突兀起來，正如呂奇在九十年代中的行為打扮在蝴蝶眼中被視之為突兀一樣，不合時代性。雖然她和六十年代的人物並置時，被迫「扮演」妹仔，做著僕人的工作，但她清楚知道在這個「類像世界」中，這是假的，只是「扮演」，而非像呂奇、艷芬他們般自認作舊時的人物。兩者之間的扮演是有層次分別的。蝴蝶是「否定」自己在電影中作為一個演員的前提下，自覺在玫瑰莊中「扮演」妹仔的角色，以此拆解呂奇與黑玫瑰所建構的「類像世界」；而呂奇與艷芬等人

³⁸ 澄雨：〈呂奇的色情與道德〉，收於《閱讀香港普及文化 1970-2000》，香港：牛津，2001，頁 205。

³⁹ 也斯在〈如何閱讀香港的都市空間〉一文中，認為「…《黑玫瑰與黑玫瑰》中女俠黑玫瑰和呂奇探長的世界，未必有現實的指涉，而是舊片、舊音樂、舊文字重構的類像世界。」，於《香港文化》，香港：藝術中心，1995，頁 25。

的自我模仿和戲謔粵語片時代的橋段，則是「肯定」自己在影片中的演員身份，並向觀眾直指其事，所拆解的對象，是「電影」這個作為模擬世界的本體。

(四)、「懷」中有「舊」

這種借用六十年代的氣氛、景物等符碼，作為一個虛構模擬空間的創作手段，其成功之處，並非在於能否重現當時服裝、人物造型、對白的逼真度，而是著眼於導演怎樣將模擬的過程展現及自我拆解。也斯引詹明信對懷舊電影的討論，認為他口中所指的懷舊電影「不僅把重新營造某個時代的電影包括在內，也把重新摹擬某種時代風格、美工製品包括在內」因而推出「重拍財叔、黃飛鴻、金庸武俠小說、陳寶珠的黑玫瑰電影等…大概都有『懷舊』的情調」。⁴⁰由此可見，所謂「懷舊」，是「過去與現在的『拼湊』」，⁴¹其著眼點是「在昔日的橋段框架上，拼湊上怎樣的今天的看法」⁴²這眼光是回到過去某一個歷史時間的電影不同。《92 黑玫瑰對黑玫瑰》便是九十年代和六十年代的一個「結合」。導演在人物造型上的模仿，加上故事情節上的拼湊，安排一個六十年代的呂奇，在九十年代出現，以呂奇的形象玩弄 / 嘲諷呂奇的同時，又道出一個自製的故事，正合現代人的觀點去看舊時人物，有合二者於一身的做法。正如張鳳麟所說，重要的「是模擬的活動本身，不是模擬所指的原體 (origin) 本身」⁴³，觀眾想捕捉的不是真實，不是「影象[像]活動所帶出來的模擬感」⁴⁴，而是看作者如何表達影像，如何以一個新的手法去演繹「呂奇」這個人物。

3 《西遊記第 101 回之月光寶盒》、《西遊記大結局之仙履奇緣》

由劉鎮偉編導的《西遊記第 101 回之月光寶盒》和《西遊記大結局之仙履奇緣》(後將合稱為《大話西遊》)，自 1995 年上演後，可謂路途荊棘，在首映時所面對的冷遇與它日後在中國大陸獲得的殊榮，形成鮮明對比。⁴⁵這二集「現代版」的《大話西遊》，雖源自明朝吳承恩的《西遊記》，講述唐僧師徒往西天取經一事，但其中有所創新，被評為「重塑民間傳統，另闢蹊徑，商業與藝術並重」

⁴⁰ 也斯：《香港文化》，頁 44。

⁴¹ 也斯對詹明信所指的懷舊電影的定義，《香港文化》，頁 39。

⁴² 也斯：《香港文化》，頁 44。

⁴³ 張鳳麟：〈創作上的新與舊—綜論香港懷舊電影〉，《影話連篇》，香港：鳳麟工作室，1998，頁 57。

⁴⁴ 同上。

⁴⁵ 自 1995 年《西遊記》上演後，觀眾反應平淡，直至在中國大陸借助電視台和盜版 VCD 和 DVD 市場，保持了民間的觀看率，在 1997 年開始走紅，並在 2000 引發熱烈的反響，更衍生出「大話文化」，可謂影響甚大。有關《西遊記》的發展，可參看鐘鷺：〈《大話西游》之路〉，《大話西遊寶典》，頁 85-101。

的作品。⁴⁶劉鎮偉曾明言自己在看書時「喜歡幻想人物的前身和後世會怎樣……」，而他在看完吳承恩《西遊記》的一百回後，「常會幻想之後會發生甚麼（事）」，電影《大話西遊》便是萌發自他的意念：「在西遊記途中應該是發生了一場折子戲的，但原著則沒有記載……」。⁴⁷

魯迅雖把《西遊記》歸為「神魔小說」，⁴⁸但其中不乏「傳說、神話、宗教的戲劇拼貼」，⁴⁹而劉鎮偉的《大話西遊》則在《西遊記》的故事以外，加上一段孫悟空的個人插曲。值得我們留意的是，《大話西遊》不同於《92 黑玫瑰對黑玫瑰》般，只借其名，而實作故事改編，強把六十年代的人物搬進九十年代中作一拼湊模仿；也不同於《九一神鵬俠侶》合虛構於現實，創出一個科幻的未來世界，與金庸的《神鵬俠侶》沒有多少關係。《大話西遊》是在《西遊記》的原型上，沿用「取西經」的故事和箇中人物，同時把情節和部份人物性格加以顛覆修改，以帶出戲謔式的諷刺。劉鎮偉究竟是如何在一個本是虛構的神魔故事上（縱使唐朝確有玄奘取經故事，但孫悟空等人乃吳承恩虛構），再塑造另一個虛構模擬的神魔世界？

（一）、改編經典

吳承恩的《西遊記》記述了唐三藏、孫悟空、八戒、沙僧師徒四人為解救眾生而擔起去西天取經的神聖任務。期間師徒四人雖不時有磨擦出現，但最終能到達西天雷音寺取經，修成正果。《大話西遊》先在上集片首借觀音菩薩與悟空（周星馳飾）的對話給與觀眾一個合理的「故事改編」的理由：孫悟空因違抗師命被滅，上天有感唐僧捨己救人的精神，遂賜與師徒二人在五百年後重逢，以續前緣。影片似乎一開始便告訴觀眾：這是一個新故事！為了更有效地說服觀眾，甚至不惜預設一個五百年後的場景，以給予師徒二人再相聚的機會。再世孫悟空成爲一個山賊頭子至尊寶（同是周星馳飾），帶領眾人四出打家劫舍。有趣的是，賊團中的二當家（吳孟達飾）和盲炳（此片的執行導演江約成飾），正是至尊寶前世孫悟空的兩位師弟：豬八戒和沙僧。觀眾若是因爲這個原因，便誤墜劉鎮偉的「圈套」，以爲這真是一個再續未了緣的故事，那便言之過早。因爲這個預先鋪設的伏筆（五百年後一聚），在故事往後的發展中，不攻自破。再世唐僧竟由豬八戒托世的二當家和蜘蛛精化身的春三十娘（藍潔瑛飾）所生。唐僧剛出世不久，尙且未與再世孫悟空相認，便因至尊寶爲救白晶晶（莫文蔚飾），而利用月光寶盒回到五百年前去，令「再續師徒情緣」一事告吹。片首的「預言」，雖使觀眾期

⁴⁶ 香港電影評論學會頒發「最佳編劇獎」與《西遊記》編劇的理由，錄自陳鍵興、劉春：〈《大話西游》人物譜〉，《大話西游寶典》，頁 56。

⁴⁷ 楊慧蘭：〈電影蕩婦劉鎮偉大話電影〉，《電影雙周刊》第 411 期，1995 年 1 月 12 日，頁 44-45

⁴⁸ 魯迅：《中國小說史略》，台北：風雲時代出版，1996，頁 197-208。

⁴⁹ 馬傑偉：〈孫行者互聯網上翻跟斗〉，《明報月刊》第 35 卷 11 期，香港：明報雜誌，2000 年 11 月，頁 119。

待著《西遊記》「外傳」的出現；故事的發展，卻又與起初觀音菩薩的「解說」相違背。那麼《大話西遊》到底要說一個怎樣的故事？

(二)、「月光寶盒」的作用

時光機器月光寶盒的出現，似乎是告知觀眾：這或許是一個時空穿梭、回到未來的故事。它更為孫悟空的前世今生、看似混亂非常的事蹟作一個合理的連貫解釋。事實上，時空的穿梭交錯，或許是電影的其中一個主題，⁵⁰但是，月光寶盒的真正作用，主要是把至尊寶帶回五百年前，以便故事的敘述得以順利發展；以及把他從一個快將灰飛煙滅的地方（下集片尾）帶回來，以便稍後向觀眾交待一段至死不渝的愛情。換言之，月光寶盒的作用，只是向觀眾提供一個合理轉換場景的藉口，並不是塑造故事、模擬虛構空間的工具。至尊寶救白晶晶時數次使用月光寶盒的出錯，並因此而回到五百年前的「誤差」，目的只是告訴觀眾：五百年前欠下的「債」，還是要回到五百年前去「還」。月光寶盒在此只是作為連繫四個時空，⁵¹方便導演敘述故事的「過渡段」。

(三)、戲謔「經典」

影片在起首時，已告訴觀眾「孫悟空不願跟唐僧（羅家英飾）去西天取經」，甚至想和牛魔王合謀殺害唐僧，打破了吳承恩《西遊記》中對這個神聖任務的堅持，更嘲諷《西遊記》作為家傳戶曉、普渡眾生的宗教神話故事。「唐僧」的形象被塑造成一個長舌婦，絮叨得難以忍受。他的絮叨，已變一種無形的「武器」，不但代替了「金剛箍」這個有形的武器，以箝制孫悟空的頑劣，⁵²甚至乎可以殺人於無形（在牛魔王的刑場上，把看管他的兩個小妖迫至自殺一段可知）。唐僧在吳承恩《西遊記》中，以一個「教化者」的姿態出現，集合「昏昧、庸儒、欺弱的負面因素」以及「正直、慈悲、潔身自好的正面因素」的傳統典型人物形象。⁵³電影的作法則沒有跟原著作同一樣的描繪，而直把他「教化者」的形象醜化，把其嘮叨誇張成「一堆蒼蠅圍繞時的嗡嗡聲」。⁵⁴這種自「經典」中解構「權威者」和「神聖任務」的做法，同時出現在「孫悟空」的形象上。孫悟空並非如《西

⁵⁰ 林離的〈Bad Timing 的悲情神話〉和登徒的〈時不我予，悔不當初〉同樣認為此片的主題是時錯誤所帶來的愛情悲劇，載《95 香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會，1996，頁 75-80。

⁵¹ 這四個時空分別是：第一、「歷史改變以前的五百年後」，即孫悟空大戰觀音菩薩一段；第二、「歷史改變以前的五百年後」即托世孫悟空把斧頭幫幫主至尊寶帶同兄弟行劫一段；第三、「歷史改變以後的五百年前」即至尊寶覺悟後變回孫悟空並大戰牛魔王一段；第四、「歷史改變以後的五百年後」即孫悟空師徒四人借月光寶盒從過去回到現在，物是人非，繼續往西天取經的一段。

⁵² 張天蔚：〈但是我喜歡〉，載於《大話西遊寶典》，頁 129-134。

⁵³ 張曼娟在〈論《西遊記》中唐僧之形象塑造〉一文中，對吳承恩《西遊記》中唐僧的形象和「唐僧與孫悟空的關係」有詳細的論述，刊於《明道文藝》第 248 卷，台中：明道文藝，1996，頁 156-171，而以上對唐僧的評價則出自頁 166。

⁵⁴ 在《大話西遊》中孫悟空在觀音菩薩面前以這個比喻描繪唐僧的嘮叨。

遊記》中「自從拜唐僧為師，一腔忠誠，時刻顧念」⁵⁵而是一個違抗天命、拒絕取經、甚至想與他人合謀食「唐僧肉」的劣猴。他在原著中的「英雄」形象被瓦解的同時，更被塑造成一個貪戀女色之徒，先後對白晶晶（由莫文蔚飾）、牛夫人（蔡少芬飾）、牛魔王的妹妹等負心。他的後世至尊寶甚至是一個貪生怕死之徒，在武功高強的春三十娘面前，只有俯首稱臣的份兒。從《大話西遊》中，觀眾看到的不再是傳統故事中人物的固有形象，甚至乎唐僧與孫悟空的「師徒關係」、觀音菩薩的「慈悲為懷」（曾因受不了唐僧的絮叨，欲出手傷害他）和二郎神的「威武」形象等，在此統統遭到顛覆解構，充滿對原著故事的模仿諷刺。

（四）、悲劇英雄孫悟空

孫悟空在五百年後的重生，為的似乎不是如何在後世與唐僧再續前緣，而是以一個「凡人」的身份再歷試煉，待有所覺悟和成長後，重返「仙界」。水簾洞夢境的不時出現，已告訴至尊寶「前世債，今生還」的道理，他必須履行作為「孫悟空」該做的事——護送唐僧取經。命運的早已安排，使凡人身份的至尊寶愈加抗拒。從他在「照妖鏡」中看見因紫霞在他腳上打下的三顆痣後所出現的真身模樣時開始，到戴金剛箍變回齊天大聖為止，至尊寶一直以凡人的身份去抗衡天命的不可違。最諷刺的是：他在最後之所以能用心眼去看世界、感受紫霞的愛意及明白唐僧取經以度天下人的苦心，是因為他在塵世的肉身已死；而他有能力去對抗牛魔王以救回心愛的紫霞，是因為他已放棄塵間的情慾，重新戴回金剛箍的原故。這種「先死然後生」、「先放棄（情慾）後得到（力量，以救回紫霞）」的矛盾做法，與「鳳凰重生」不同，並非純粹是肉身的犧牲，所要割捨的還有隨肉身附帶的「情慾」。由凡人變回神話中的英雄，得要付出巨大代價，包括捨棄那滴令他大徹大悟、再次戴回金剛箍的「情淚」（象徵紫霞的愛）。「命該如此」的遺憾和無奈，唯有借五百年後的夕陽武士作一了斷。歌聲的揚起，伴著至尊寶對紫霞的歉意和孫悟空想愛卻不能愛的無奈，以夕陽武士之口宣告出來。當孫悟空揹著金剛棒再次上路以繼續他早已注定的宿命時，一個悲劇英雄的形象亦宣告完成。劉鎮偉把《西遊記》中的孫悟空形象打破，然後重新包裝，再以一個悲劇英雄形象出現在觀眾面前。這種做法，不但補述了孫悟空「人性」的一面，豐富了這個人物的描繪，更一改原著中「無情」的形象。

（五）、正統外的「插曲」

劉鎮偉雖對《西遊記》進行了「增補刪減」，在結局處卻巧妙地回到正統《西遊記》的情節中去，成功地為孫悟空補充了原著中缺乏的人性刻劃。不論是怎麼樣的天馬行空，到最後孫悟空還是結束他在塵世間的歷練，再次陪唐僧上西天取經。觀眾在這部現代版的《大話西遊》中，能看到的是在原有的神話故事外的一

⁵⁵ 張曼娟：《明道文藝》，頁 168。

段「插曲」正如片名「第一百零一回」的提示，這是一個新的故事。

《大話西遊》雖和《西遊記》一樣，可看作一個關於「自我」的故事。孫悟空如何在「本我」和「超我」之間取得「自我」的平衡，最後取得西經並得到「成長」。二者的分別在於吳承恩把「自我」分成五個形象去交待，⁵⁶以不同人物的表現，形象化了那種「本我」和「超我」間的掙扎；而劉鎮偉則全權交與「孫悟空」一人去負責，把他內心的掙扎透過「最終的選擇」（戴金剛箍與否代表上西天取經或做凡人的選擇），並「將自我實現（self actualization）的過程拉長為穿梭時空五百年的前世今生故事」。⁵⁷電影中的至尊寶從得到月光寶盒開始，便一直步進劉鎮偉預設的陷阱，一直走向最終得變身為齊天大聖孫悟空，非陪唐僧上西天取經不可的不歸路。他在五百年前欠下的「師徒債」、「取經債」，終歸要借五百年後的重生、考驗、頓悟，然後覺醒，再一一償還。上天（編劇）早已安排一切，塵世間所發生的事，所經歷的愛情，全是為了最後回到正統《西遊記》故事中取經一事作出的鋪排。

若單從結局上著眼，這部電影或者有「將神話打破後，再重整一個複雜的故事，最終都是要成為原來的神話」一切只是打著「創新」的旗號，對原著作出嘲諷的用意。⁵⁸但是，單以這種回到《西遊記》情節的結局設計，便抹煞《大話西遊》中對原著的種種顛覆，以及整個故事的創造，似乎有以偏概全之嫌。結局並不代表全部，橋段上的有所繼承，只是導演在塑造故事時的取舍。縱使故事的設計是在「正統」、「經典」的旁邊繞個圈子，但也不能抹煞它在繞圈子時走的那條小路。那條小路還是故事的塑造者剛開發出來的。

（六）、循環往復，永劫輪迴

魯迅《在酒樓上》中呂緯甫一角用蜂子或蠅子作例以比喻自己走不出困局，⁵⁹可謂用得相當貼切。以這個比喻套用在《大話西遊》孫悟空的命運，同樣是貼切非常。命中注定的悲哀，使故事沒完沒了，也使「苦難」永無休止，有如米蘭·昆德拉（Milan Kundera）在《生命中不能承受之輕》⁶⁰中對尼采「永劫輪迴」的概念演繹。從五百年後回來，五百年前的故事已經有了變化，再回去的話還會有相同的結局嗎？故事根本沒有開頭也沒有結尾。暫時的作結，或只是為下一部建基於虛構上的《大話西遊》作準備吧了！

⁵⁶ 朗天引文學批評的成規看法：吳承恩將「我」一分為五：唐三藏，是超越的主體；白馬是意志；孫悟空是心靈（所謂心猿意馬），再下是欲望（豬八戒）以及後天忍辱的努力（沙僧），〈《西遊記》由原著走到電影〉，刊於《電影雙周刊》第414期，1995年2月23日，頁111；魯迅在《中國小說史略》十七〈明之神魔小說（中）〉引謝肇淛《五雜俎》十五，早有提及，頁203。

⁵⁷ 朗天：〈《西遊記》由原著走到電影〉，頁111。

⁵⁸ 龔人：〈大話西遊抑或回歸傳統？〉，《電影雙周刊》第414期，1995年2月23日，頁106。

⁵⁹ 魯迅：〈在酒樓上〉，《魯迅代表作》，中國：河南文藝，1996，頁136。

⁶⁰ 米蘭·昆德拉著，韓少功、韓剛譯，《生命中不能承受之輕》，台北：時報文化，1995。

三、 形象文化

從《九一神鵬俠侶》、《92 黑玫瑰對黑玫瑰》和兩集《大話西遊》數部電影中，我們不難窺探到在劉鎮偉的作品中，「拼湊」和「戲謔」是他經常用作塑造故事的手段。其實，撇除他前期以殭屍片、鬼片和賭博片作為題材的作品外，自《九一神鵬俠侶》（1991）起至近期的《天下無雙》（2002）為止，我們都可以見到這種情況。或是像《九一神鵬俠侶》、《射鵬英雄傳之東成西就》（1993）的純粹玩笑式拼湊；或是《92 黑玫瑰黑玫瑰》、《黑玫瑰義結金蘭》（1997）對六十年代人和事作模仿戲謔；又或者是以一個著名的神話故事或民間傳說作為範本，注入新元素，再重新演繹，如《大話西遊》「西天取經」、《天下無雙》「遊龍戲鳳」的故事等。值得注意的是，後兩種塑造故事的手法必先有一個模擬的「對象」，即利用固有的、「既存現實」的材料，或抽絲剝繭，或斷章取義，然後才可以搬演變換。

既有的材料，除了像吳承恩的《西遊記》、金庸的《神鵬俠侶》或呂奇、黑玫瑰等六十年代著名的舊符號外，「明星形象」也是一種常被塑造的材料。後現代主義的代表人物安迪華荷（Andy Warhol）便以相片複製的手法，創出以瑪麗蓮夢露、毛澤東、甘迺迪等人為主題的作品。五十張顏色層次不同的相片排列在一起，以特殊手法玩弄一個既存的明星形象。這種既存明星形象的利用，在劉鎮偉的電影中是常見的。《九一神鵬俠侶》中的劉德華，是一個英雄、大俠、浪子、情聖相加的符號。如果沒有電視劇《神鵬俠侶》中楊過的演繹，沒有電影《旺角卡門》（1988）中「阿華」、《賭神》（1989）中「刀仔」、《阿虎》（2001）中拳手「阿虎」的「帥哥」形象，那麼劉德華在《九一神鵬俠侶》中的角色扮演便不能如此成功得到觀眾的認同。⁶¹梅艷芳的「百變」形象，早已聞名於歌壇，新宿之母的多種造型，在觀眾心中自然樂於接受。這種利用「明星」固有的「形象」加諸電影中的做法，正是因為「『明星』本來就是商品化過程中產物」，作為觀眾眼中的明星「早就因商品物化而衍變為其自身的『形象』」，⁶²正如劉德華是大俠的化身，瑪麗蓮夢露是性感尤物，周星馳是無厘頭的代表一樣。

另一方面，劉鎮偉在使用「明星形象」的同時，會有一定的變化存在，正如周星馳在《大話西遊》中的演繹便是一個好例子。周星馳的「無厘頭」形象，自電視劇《蓋世豪俠》中「坐低飲杯茶，食個飽，慢慢傾…」一句打響名堂，再加上他在電影《賭聖》（1990）中「星仔」在行為上的顛三倒四，《國產零零漆》（1994）

⁶¹ 史文鴻在〈劉德華的大眾文化形象〉中，除對他的形象作出分析外，還指出他的成就要感激「商業大眾傳媒」的幫助，收於《閱讀香港普及文化 1970-2000》，香港：牛津，2001，頁 230-233。

⁶² 詹明信(Fredric Jameson)：《晚期資本主義的文化邏輯》，頁 295。

的豬肉佬造型，他的低俗、粗鄙、神經質的形象早已深入人心。在《大話西遊》上集中，觀眾尚可見到熟悉的他，但在下集出現的一本正經、看破紅塵的悲劇英雄形象則是劉鎮偉重新塑造、賦予主角的。

在原有的材料上加以改變和塑造，除了「明星形象」以外，還有另一種劉鎮偉常用的是其他電影的原素。當中尤其以他自己所拍的電影和與他合組「澤東」公司的夥伴王家衛的電影為多。劉鎮偉這種做法好像是對其他電影作出一種致意，但說得更貼切一點，其實是以一種開玩笑的手法，對舊片作出種種的「暗示」，像文學中運用「典故」一樣。《92 黑玫瑰對黑玫瑰》中艷芬在飄紅四處貼紙張以提示自己的記憶時應了一句：「殭屍先生！」，自是對劉觀偉的《殭屍先生》(1985)有所指涉；飄紅把「跌打丸」給呂奇吃時，又提到關錦鵬《胭脂扣》中如花和十二少殉情的一節；《天下無雙》對《射鵰英雄傳之東成西就》(1993)中「眉來眼去」劍法的運用；《大話西遊》有著《猛鬼學堂》(1988)中用「親咀」以治殭屍之法。另外「凝鏡」的運用、「時距」與「人」的關係：「當時那把劍和我相距只有零點零一公分…」，以及「愛你一萬年」的誓言等都是出自王家衛的《重慶森林》中的材料。值得一提的是，劉鎮偉與王家衛的關係密切，他在運用王家衛的材料時，並不是單純的移用，而是靈活運用，「以舊材創新意」。《大話西遊》中至尊寶說第一次「曾經有一份真誠的愛情放在我面前，我沒有珍惜……一萬年！」的誓言時，是一個十足的愛情謊言，觀眾看到時除了會心微笑外，便覺得這只是純粹借王家衛電影中的對白來玩耍，一點深意也沒有。可是當至尊寶要戴上金剛箍前，說出第二次的「愛你一萬年」的誓言時，那種「想愛卻不能愛」的無奈，還有「時不予我」的悲哀，全依靠這段話表達出來。此情此境，觀眾無不動容。同一段話，在不同環境中的演繹，達成兩種完全不同的效果，導演的功力，可謂不容忽視。導演在電影中以既有材料作為原素之一，以玩樂的手法，或簡單指涉、或與舊作有一對話，甚至借用「形象」去玩玩新意思，可見他在拍攝上靈活變通的一面。

四、 結語

劉鎮偉作品中好像是語無倫次，但在任意拼湊之餘，又不拘一格的插科打諢，在創作中的種種玩樂，使他在同期作品中有著一份獨特的標記。縱使初看劉鎮偉的作品時，可能會感到莫名其妙，但在完場時會驚覺到電影裏確實有一份睿智存在。自《九一神鵰俠侶》起，經《92 黑玫瑰對黑玫瑰》、《大話西遊》，到近期的《天下無雙》為止，他作品的水準有著明顯的提升。從以往的純粹拼湊，到懷舊電影的戲謔模仿，以及用悲喜劇的形式「嘲笑重複的無聊和浮誇人事」，⁶³以

⁶³ 登徒：〈參透人情劉鎮偉《無限復活》與《天下無雙》〉，《香港電影面面觀 2001-2002》，頁 74。

體現人生的無奈，期間可謂有一個明顯的進步存在。

這篇文章的討論可算是針對一般人對劉鎮偉的作品感到難以理解，認為當中只是純粹的開玩笑和無厘頭的嘲諷而設。在此，希望能為讀者提供多一個方向，以「後現代文化」的觀點角度，對他的作品重新理解，並知道縱使在香港電影這個完全商業制度下的市場，還是會有導演在限制中作出新嘗試的。

參考書目

書本

1. 也斯：《香港文化》，香港：藝術中心，1995。
2. 洛楓：《世紀末城市·香港的流行文化》，香港：牛津，1995。
3. 張立憲、劉春、馬雄鷹、鍾鷺、陳鍵興等編著，《大話西遊寶典》，北京：現代出版，2000。
4. 王瑋：《意義與空白：當代香港電影觀察》，台北：萬象，1995。
5. 登徒主編《95 香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會，1996。

文章

1. 也斯：〈雅俗文化之間的文化評論〉，收於《香港文化多面睇》，香港：藝術中心，1997，頁 3-19。
2. 史文鴻：〈劉德華的大眾文化形象〉，收於《閱讀香港普及文化 1970-2000》，香港：牛津，2001，頁 230-233。
3. 王曉漁：〈經典的自助餐〉，《二十一世紀》第 68 期，香港中文大學中國文化研究所出版，2001 年 12 月，頁 117-119。
4. 尹俊，王弘治：〈從莊子到孫猴子〉，《二十一世紀》第 68 期，香港中文大學中國文化研究所出版，2001 年 12 月，頁 124-126。
5. 石琪：《石琪影話集(四)從興盛到危機(下)》，香港：次文化堂，1999，頁 257-307。
6. 水白，丁丁，阿拔：〈日本漫畫——左看右看倒轉看〉，載於吳俊雄，張志偉編，《閱讀香港普及文化 1970-2000》，香港：牛津，2001，頁 316-339。
7. 朱大可：〈大話革命與小資復興〉，《二十一世紀》第 68 期，香港中文大學中國文化研究所出版，2001 年 12 月，頁 111-116。
8. 任曉雯：〈偽後現代面具下的英雄神話〉，《二十一世紀》第 68 期，香港中文大學中國文化研究所出版，2001 年 12 月，頁 127-129。
9. 余剛整理〈香港電影《阿飛正傳》和《胭脂扣》座談〉，刊於《今天》第 17 期，1992，香港：社會理論。
10. 李焯桃：〈91-92 梟雄片縱橫談〉，《第十六屆香港國際電影節》特刊，香港：市政局，1992，頁 108-112。
11. 李焯桃〈92-93 香港電影的後現代轉折〉，《第十七屆香港國際電影節》特刊，1993，頁 92-98。
12. 吳昊：〈香港電影的歷史痴呆症〉，收於李天鐸編《當代華語電影論述》，臺北：時報文化，1996，頁 198-207。
13. 朗天：〈《九一神鵬俠侶》、《漫畫威龍》把電影拍成漫畫〉，《電影雙周刊》第 334 期，1992 年 1 月 23 日，頁 58-59。
14. 朗天：〈《西遊記》由原著走到電影〉，刊於《電影雙周刊》第 414 期，1995

- 年 2 月 23 日，頁 111。
15. 登徒：〈兒時夢——與劉鎮偉東拉西扯三點鐘〉，於《電影雙周刊》第 361 期，1993 年 2 月 11 日，頁 52-57。
 16. 登徒：〈參透人情劉鎮偉《無限復活》與《天下無雙》〉，刊於《香港電影面面觀 2001-2002》，香港：香港藝術發展局，2002，頁 74。
 17. 馬傑偉：〈孫行者互聯網上翻跟斗〉，《明報月刊》第 35 卷 11 期，香港：明報雜誌，2000 年 11 月，頁 119。
 18. 張曼娟在〈論《西遊記》中唐僧之形象塑造〉，於《明道文藝》第 248 卷，台中：明道文藝，1996，頁 156-171。
 19. 張閱：〈大話文化的游擊戰術〉，《二十一世紀》第 68 期，香港中文大學中國文化研究所出版，2001 年 12 月，頁 120-123。
 20. 張鳳麟：〈創作上的新與舊——綜論香港懷舊電影〉，《影話連篇》，香港：鳳麟工作室，1998，頁 56-60。
 21. 澄雨：〈呂奇的色情與道德〉，收於《閱讀香港普及文化 1970-2000》，香港：牛津，2001，頁 205-210。
 22. 楊慧蘭：〈電影蕩婦劉鎮偉大話電影〉，《電影雙周刊》第 411 期，1995 年 1 月 12 日，頁 44-47。
 23. 魯迅：〈明之神魔小說(中)〉，《中國小說史略》，台北：風雲時代出版，1996，頁 197-208。
 24. 陳清偉的〈九十年代香港導演票房龍虎榜〉，《電影雙周刊》第 453 期，1996 年 8 月 8 日。
 25. 羅維明：〈九十年代的香港電影〉，《電影作品》，香港：真正出品，頁 56-63。
 26. 羅貴祥：〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念〉，載於張美君、朱耀偉編，《香港文學@文化研究》，香港：牛津，2002，頁 486-504。
 27. 詹明信(Fredric Jameson)：〈後現代主義文化〉，載唐小兵譯《後現代主義文化理論》，北京：北大出版，1997，頁 157-247。
 28. 詹明信(Fredric Jameson)：〈後現代主義，或晚期資本主義的文化邏輯〉，載張旭東編、陳清僑譯，《晚期資本主義的文化邏輯》，香港：牛津，1996，頁 277-359。
 29. 襲人：〈大話西遊抑或回歸傳統？〉，《電影雙周刊》第 414 期，1995 年 2 月 23 日，頁 106。