

白蛇故事的港台改編： 以林懷民、李碧華、徐克為討論中心^①

陳正芳

暨南國際大學中文學系助理教授

摘要

在二十一世紀改編的「白蛇傳」作品，常被視為「顛覆傳奇」，但是白蛇故事的現代性轉折早在上個世紀七〇年代就已發生，其中最有引導作用的首推林懷民的舞作《白蛇傳》，本文將以此為起點，試圖探討文學經典如何在我們的時代和社會語境下有了新生命，特別是將台灣介入與台灣「無關」的故事，也就涉及了傳統中國和本土化的國族命題，當中還包括了獨立女性和解消父權等的性別議題，若從這兩個面向出發，我們就有了探討李碧華的《青蛇》以及徐克導演的同名電影《青蛇》的基礎。

李碧華的《青蛇》以「背叛性創造」重寫白蛇故事，有著承先啟後的重要作用，九〇年代由徐克改拍的電影《青蛇》，雖以李碧華的小說為本，卻浮現了對此作的反挫（backlash）力量。本文力圖從文化批判的角度檢視由林懷民開始的白

① 本論文為國科會計畫 NSC97-2411-H-260-050-部分成果，初稿曾宣讀於國立屏東教育大學主辦的第三屆近現代中國語文國際學術研討會（2011年10月14日），本文已作大幅度的修改和擴增。另本文最後修改版本，部分受惠於學報之匿名審查人之意見，特此致謝。

蛇「新」傳統，並解讀他們如何解消傳統白蛇的主導位置，建構新的關懷意識。

關鍵詞：白蛇傳說 《青蛇》 林懷民 李碧華 徐克 改編 性別議題 國族

白蛇故事的港台改編： 以林懷民、李碧華、徐克為討論中心

陳正芳

暨南國際大學中文學系助理教授

一、前言

重探古典文本，特別是廣受眾人青睞的作品，往往要面對的是與時俱進的各種改編／寫，包括文類、形式、媒材等等以及積累經年的研究成果，以《白蛇傳》聞名的白蛇傳說即為一例。^②白蛇故事雖以愛情為主軸，但涉及的佛神妖獸互鬥和為愛而戰的生死別，都使得改編者有極大的發想空間。戴錦華曾以「串連起兩種以上敘事藝術樣式、成就一份迷人的『翻譯』或重述的路徑與可能」^③，來解釋電影改編，白蛇傳說的各種後續版本，則是讓我們看到中華傳統文化（學）「翻譯」及重述的路徑與可能。

從戲曲、話本到民間傳說，或是藉由文字或是口傳白蛇故事，大致不脫明末馮夢龍的〈白娘子永鎮雷峰塔〉的骨架。^④時至今日，白蛇故事的重述路徑有了更多元的擴展，不僅有電影、電視、動畫等以新科技為表現媒材，更重要的是在內容

② 關於白蛇故事溯源或演變的研究，可參考潘東江、林麗秋、范金蘭、賴芳伶、潘少瑜和張清發等人論文。

③ 戴錦華：〈寫在前面〉，《文學和電影指南》（北京：北京大學出版社，2005年），頁1。

④ 白蛇故事可從唐傳奇的〈李黃〉和〈李宦〉兩文探源，但是宋代《清平山堂話本》的〈西湖三塔記〉與後來廣傳的白蛇故事才有關聯性，現代改編白蛇故事的版本則以明末馮夢龍的話本〈白娘子永鎮雷峰塔〉為主。

上，古典新編的創意，將現代思維融入傳統，使得白蛇故事從「後結構主義意義上的『重述』」上來看…，不在於「永恆」的審美價值，而在於「不同時代、不同社會語境下的一再重讀」，讓我們重新認識：「重要的是講述神話的年代，而非神話講述的年代」。^⑤近十年重述白蛇的作品，最受矚目者有 2004 年明華園的《超炫白蛇傳》歌仔戲、2008 年麥田出版由李銳和蔣韻夫妻合作改寫的《人間—重述白蛇傳》、2011 年程小東導演的電影《法海：白蛇傳說》，乃至 2013 年 3 月在香港首演，由田沁鑫導演的《青蛇》舞台劇。在新聞媒體和廣告的宣傳下都以「顛覆傳奇」為號召，所謂的顛覆，可能是舞台潑大水的效果，可能是當代的流行用語，可能是改變法海和許仙的形象，也可能是讓青蛇大膽挑逗法海。然而若說顛覆，還不如說這些作品企圖用當代話語「翻譯」過去，表面看來，既銜接了文化傳統，卻又企圖擺脫對傳統的依附，如此矛盾的存在展現的是二十一世紀的文創語境。至於深具社會批判意涵的「顛覆」，則需要回溯到二十世紀的七〇年代。

白蛇故事的現代改編肇始於民國以後，但是產生樞紐作用的改編則要從七〇年代台灣的創作談起：大荒的現代詩〈雷峰塔〉，後由許常惠譜曲由交響樂團演出，讓詩劇成了「歌」劇；張曉風以白蛇之子——許士林的獨白道出白蛇傳說始末，兼及母子情深的散文；林懷民簡化傳統敘事，以白蛇、青蛇、許仙和法海四個角色為主的現代舞。大荒等三人的「重述」顯然讓白蛇故事在台灣七〇年代語境中重新活過來：大荒將富有中國傳統文化色彩的白蛇故事，先用現代詩的語感，拉近時空的差距，再以歌劇的演唱方式使之與西方藝術對話，這是繼六〇年代現代主義思潮主導台灣，本土與西方溫柔的相遇；張曉風用許士林不見母親十八年投射來台逾二十年的外省族群，一句「有母親的孩子可以聆母親的音容，沒母親的孩子可依向母親的墳頭。而我呢？娘，我向何處破解惡狠的符咒。」點明了猶是禁忌的兩岸話題；林懷民的現代舞《白蛇傳》^⑥，既有類似大荒的中西對話，亦有社會議題的關

⑤ 此處借用戴錦華的論述，她指出「任何一部經典之作之常新，不在於『永恆』的審美價值，而在於『不同時代、不同社會語境下的一再重讀』」。引文同註 2，頁 5。

⑥ 林懷民的《白蛇傳》於 1975 年 9 月 3 日於新加坡國家劇場首演，本文參照的版本為 1996 年 12 月 23 日於國立藝術學院展演藝術中心舞蹈廳錄影演出的 DVD，本舞作原名為《許仙》。

切。更真確地講，大荒、張曉風是用新的方式把傳統故事再說一遍，林懷民卻在故事的本質上重新編派角色，大可受封為變異期第三階段或者二十一世紀顛覆之作的「祖師爺」，或者說新觀點的轉折點要從林懷民的舞作談起。^⑦

林懷民重述故事的年代，正是讓台灣介入與台灣「無關」的故事，七〇年代本土論述正在成形，林懷民如何將「中國」帶進主流的論述中？或者說，白蛇傳說早已是台灣意識的一部份？國族命題固然是重探林懷民舞作的重要方向，他以凸顯青蛇的意圖，則是在性別意識上的顛覆，緊接其後的改編者，要屬香港小說家李碧華最能承續這個概念，她的中篇小說《青蛇》既以青蛇為書名，也以青蛇為故事的敘事主角。^⑧林懷民的《白蛇傳》在 1975 年於香港公演，轟動一時，身為文化人的李碧華自不可能無感，李碧華理當接收了白蛇故事在性別議題上的突破。^⑨此外，提及《青蛇》內含的國族議題，論者大多著眼於小說後段添加的文化大革命情節，我以為從林懷民（或者說台灣觀點）的例子，我們可以重新審視「中國」之於兩地的意義，不僅是政治層面的，還有正統漢文化所夾帶的男性中心價值體系的社會意涵，於是九〇年代由徐克改拍的電影《青蛇》，將是不可輕忽的一環。

李碧華有多本小說改編電影極為成功的例子，諸如《胭脂扣》、《霸王別姬》等，學界對這些作品的討論也相對的多，反觀電影《青蛇》不只票房失利，相較小說引起的論文高產值，電影改編的相關論文屈指可數。我覺得徐克藉用科技一新傳統的耳目固然有些失敗，但是原具顛覆意涵的女性意識，在他的電影裡成為視覺快感的來源，就令我們不得不去省思這當中弔詭的男性觀點。雖然李碧華參與編劇，但是影像是屬於導演的，徐克的電影呈現的反挫（backlash）力量，這與九〇年代初在女權運動高漲之後所浮現的反挫力有關嗎？李碧華的《青蛇》在以

⑦ 范金蘭在《「白蛇傳故事」型變研究》一書中，將民國以後的白蛇傳故事視為「增異期」，並分為上、中、下三個階段。

⑧ 李碧華的《青蛇》於 1986 年由香港天地圖書公司出版，本文採行的版本為 1989 年在台灣由皇冠出版。

⑨ 在成英姝的專訪中提到當年「香港文化界熱烈肯定雲門，演出後舞評連續月餘」。參見〈凡此苦樂所有，只能以幸福名之——雲門二十五週年訪林懷民〉《聯合文學》162 期 4 月號，頁 55。

「背叛性創造」重寫白蛇故事的文本中，有著承先啓後的重要作用，雖然已有許多學術論文涉及，但是與之和徐克的電影對比，應該還有討論的空間。事實上，這三部作品值得我們將之獨立於其他故事新編來作討論，是因為它們對往後改編者具有影響深遠的啓示作用。此外，若以中國大陸為地理位置上的中心，台灣或是香港均地屬邊陲，但在經濟和政治上卻早開自由風氣，以此兩地的文學比較，正好凸顯兩岸三地的文藝生態關連。梁稟鈞曾言：「只有當一個人以另外一個文化來反省自己的文化時，才會最終發展出一種『雙文化』醒覺。」¹⁰之於台灣和香港白蛇故事是另一個文化嗎？依此，本文處理的向度將更為複雜，既是以白蛇的漢文化來反省當代的台灣和香港，又是各以台灣或香港做為反省自己文化的他者，產製雙文化的醒覺。於是，本文將在「中國」和性別議題的交相辯證的討論基礎上，找出破解的新意，以建構一套白蛇故事改編的「新」傳統，藉以檢視三位改編者在「顛覆傳奇」這個意象上，如何展開與傳統對話的個人意識，又如何解消傳統中白蛇的主導位置，營建新的關懷意識。

二、同志歪讀的迷障

民國以來的白蛇故事改寫者，已經先驗地為古典中國的文化意涵找到了新的詮釋的出口，評論界則是針對白蛇的傳統文本，提出新的評價，或是聲稱改編故事傳達出封建禮教的崩潰和婦女追求婚姻的自由；¹¹或是認為「白娘子形象的轉變所顯示的，是人們對旺盛的野性生命力的扼殺，以及傳統道德觀對社會人心的無形束縛」¹²，都顯示白蛇故事本質上的文化批判力早已相當豐厚，以至於強調創意的新世代作者願意選取這個既定的故事模型發展創作，他們透過預設的框架不是

¹⁰ 梁稟鈞：《形象香港——梁稟鈞詩選集》（香港：香港大學，1992年），頁162。

¹¹ 陳毅勤：〈從《西湖三塔記》到《白蛇傳》〉，《承德民族師專學報》第23卷4期，2003年11月，頁63。羅永麟：〈論《白蛇傳》〉，《論中國四大民間故事》（北京：中國民間文藝，1986年），頁103。

¹² 潘少瑜：〈雷峰塔倒，白蛇出世——白蛇形象演變試析〉，《中國文學研究》第14期，2000年5月，頁179。

要侷限自己，反而有昭告世人：之於傳統，有破繭而出的可能和必要。

白蛇故事名列中國四大傳說之一，若和另三部傳說——牛郎織女、孟姜女、梁山伯與祝英台比對觀察，將會發現最受世代相傳讀者吸引之處，在於飽受阻撓的愛情主調，這或許是引發改編的最大動機。白蛇故事的愛情框架，較之其他三大傳說最大的不同，在於白蛇的愛情是一則充滿奇幻色彩的人獸戀¹³，雖然牛郎織女也是異類相戀，但織女是仙，而白蛇是妖（獸），之於人權的論述後者的批判性更強，或許這可以解釋為什麼白蛇故事在增異期產出較其他傳說更多變化的故事型態，且在增異期的最後階段還涉及同志議題。這裡想要強調的是，改編作者對現代議題的關注已經超過評論界的觀察，所謂禮教、婚姻自由、野性生命力，或傳統道德的批判，在二十世紀中葉以後，都不是大問題，或者說，人的本質在當代社會有更多的探討空間。以獸為名的白蛇新編故事，引發出人類，包含男與女或非男非女的質性探索，以此發揮最淋漓盡致的當是 1993 年田啟元的舞台劇《白水》¹⁴，白蛇傳說之於田啟元已不只是框架，而是隱射，文本內外都是指向同志論述的符碼，但我以為這仍不脫林懷民舞作預示的思維建構，或者說，我們理解一個世代的「新」，有必要回到這個「新」的源頭，林懷民的《白蛇傳》即為代表。

近年來白蛇傳說改編的最大賣點，要屬同志議題的介入，進入林懷民等人作品的性別意識，這也是首先要釐清的問題，雖然本文所要處理的三部作品都不能算是同志文藝，甚至有人反批林懷民在舞作《白蛇傳》沒有讓男同志情欲現身。如果將白蛇傳說跟同志論述結盟才是改編傳統的「背叛」，那麼，林懷民是有這樣的「背叛」新意，至於李碧華和徐克的作品，也有添加同性情欲的元素，但是如何解讀，恐怕和「同志歪讀」有一段距離。

¹³ 人獸戀在中國古典文學多有著墨，若要將西方的人獸戀情節與中國的例子比較，白蛇故事當然不該是唯一的考察對象，至少也要納入狐狸，因不在本文論述範疇，故不加舉證。

¹⁴ 《白水》於 1993 年 7 月由四位男演員演出，1995 年 5 月到 1996 年 5 月間田啟元依據原劇本改由女演員演出發展出的《水幽》，可以是《白水》的參考和補充。關於白水的幾個版本演出，可參考馬思源的碩論——《論劇場形式的生成——以三齣《白水》為例》。

同志歪讀 (queer readings) 白蛇故事根植於不被認同的愛情，許仙與白蛇的愛情受阻於人獸（妖）不兩立，紀大偉和洪凌將兩者的關係視作「兼備女／男同性戀的處境，也就是邊緣者愛上非同類的中心族群」。¹⁵田啓元在九〇年代的話劇《白水》，沿用林懷民的《白蛇傳》將故事濃縮在白蛇、青蛇、許仙和法海四個角色上，這齣被納入為同志發聲的戲劇在於全用男性演員，也就是說雖然人物故事依循傳統，但是當男演員所飾的白蛇控訴「他」對許仙一片真情卻遭拆散時，很難不聯想為同性情慾的受迫。或許正由於人獸（妖）戀的不正常性，使其愛情受阻的理由頗似同性戀，因此白蛇故事成了中國四大傳說唯一在故事新編與同志敘事結盟，就不令人訝異了。

在田啓元創作《白水》的那一年，李幼新明確指出白蛇故事解讀了同性戀的難處，在〈從男同性戀與〈白蛇傳〉到《豹人》〉一文中，他認為女主角 Irene 是「有別於『純種人』的『異類』剛好暗暗跟『男同性戀』（相對於異性戀『正常人』）吻合」¹⁶，這讓他聯想到中國的〈白蛇傳〉，他認為白娘子和 Irene 的處境相同，都是人妖（獸）兩面不討好，就好比一位男同志愛上異性戀男孩，不僅受到異性戀打壓，其他男同志也會反對。¹⁷由此我們可以看到用人獸戀類比同性戀和同性戀上異性的兩種可能，有趣的是，這種人獸戀的故事，會在中國崛起，葉慶炳教授以猿猴故事為例，說明這應該是愛情故事的先驅，因為早期人們的愛情受到禮教的束縛，只好借動物來表達。¹⁸從異性戀的自由戀愛不可得到同性戀的地下化，我們發現人類不斷在體制內找尋出路。賴芳伶教授在〈《白娘子永鎮雷峰塔》析論〉一文中，從集體演述的社會權力的施加和承受將「蛇怪化身女子與人間男子相戀，好事終為得道者所破壞」的模式視為神話文學的一種原始類型。¹⁹或許借

¹⁵ 紀大偉、洪凌：〈粽浪彈：身體像一個優秀的粽子〉，《島嶼邊緣》第14期，1995年9月，頁90。

¹⁶ 李幼新：〈從男同性戀與〈白蛇傳〉到《豹人》〉，《男同性戀電影》（台北：志文，1993年），頁376。

¹⁷ 同前註，頁377。

¹⁸ 葉教授這段話是講評鄭明娟的論文〈孫行者與猿猴故事〉，為陳鵬翔在研討會中聽得現場紀錄，見陳鵬翔主編《主題學研究論文集》，台北：東大，頁8。

¹⁹ 賴芳伶：〈《白娘子永鎮雷峰塔》〉，《興大中文學報》第12期，1999年6月，頁48。

助白蛇故事的神話本質，可以在傳統道統下宣告一個愛情烏托邦的建構，但是對於二十世紀末的台灣同志團體，到底是愛情誠可貴，抑或人權價更高？我們始終無法在這一系列的同志歪讀中得其解，或許就像張志維所言：「法海鎮壓白蛇的故事搖身變成主流社會壓抑同志舌頭的寓言。」²⁰他利用蛇和舌這一對同聲字的符號變態討論同志情慾，展現的也只是「我可能不能愛你」，或者「我不能告訴他（她）我愛你」的同性戀認同辯證，因此當林懷民的舞劇未能按照同志情慾的戲碼發聲，導致「男同志情慾在林懷民的《白蛇傳》中像那條假想的蛇一樣，既未現身，也未『現聲』；這齣舞劇和男同志情慾的關係就舞劇本身而言既說不出來也看不見。」²¹事實上，這樣的說法是有待商榷的，首先，林懷民為青白兩蛇以及法海和許仙編寫了兩場重要的舞碼，一是青蛇和白蛇在開場時以蛇形的扭動彼此依偎的演出，二是法海帶走許仙，採取雙臂環繞許仙，一步一杖重踏左移的舞步，都透顯同性之間的曖昧情愫，這在同志議題尚屬禁忌的七〇年代算是大膽的嘗試。其次，林懷民在 1974 年出版的短篇小說〈蟬〉寫出男同志吳哲一角，透顯他對男同志情慾的關切，由此反推，若無這樣的性別意識，林懷民所編寫的《白蛇傳》將與傳統無異。但是，我們也必須理解，林懷民的舞作不必然是為同志代言，乃是針對一個更大的歷史命題。

單就性別意識而論，我還想就人獸戀提出一個概念。在二十世紀西方流行文化所呈現的人獸戀，是不同於中國古典質素，原本的女獸（妖）愛戀男人在此轉化為雄性獸愛上人間女子，如《美女與野獸》、《金剛》、《怪物史萊克》等。人獸戀的討論不是一個簡單的命題，此處我關切的是透過好萊塢電影傳輸的人獸戀其實存在弔詭的性別意識，換言之，《美女與野獸》等作品讓我們看到西方的人獸戀，通常以美女為愛戀的目標，絕美的面龐和凹凸有致的身材，在鏡頭下儼然為男性慾望的投射。而能讓美女動心的野獸，不需變身為人，即可贏得美人心，因為獸類的陽剛氣魄，在危難中奮不顧身解救美人的英雄特質，以及憐香惜玉的

²⁰ 張志維：〈白蛇／舌傳：變態的情慾語言（雛形版）〉，《中外文學》第 12 期 26 卷，1998 年 5 月，頁 34。

²¹ 同前註，頁 34-35。

深情流露，固然顯露女性期待視野的男性形象，也解消男性不以外貌所限的吸引力。如此一來，「野獸」也只是一種符號，表徵的仍是男性的敘事語言。也就是說，野獸只是男性的一種「借代」，最終仍是要征服女性（包含女性讀者或觀眾），試問：一個俊男愛戀地擁抱一隻母猩猩的畫面，能夠贏得多少共鳴？這裡的答案或許可以解釋西方人獸戀仍是以男性觀點建構性別形象。白蛇故事呈現另一種較為複雜的風貌，女性形象以「蛇」代之，其實取用的仍是如水蛇腰等婀娜多姿的女性語彙，許仙迷倒的是貌美人身的白蛇，所以當見到端午現形的蛇身，許仙的愛情也出現了缺口。如此看來，人獸戀的成功或失敗隱然取決於男性，若是同志歪讀白蛇故事，恐怕只能指出同性戀以邊緣面對主流的困境。

嚴格來說，同志的「同」和異獸戀的「異」根本就是一種矛盾的對等，不免要引起爭議，令人有從「恐同」到「恐不同」的聯想，白蛇故事的同志歪讀彷彿是從性別認同的危機意識而生。林懷民不以同志歪讀創作舞劇，僅以此做為舞蹈敘事的新手法，因其更在乎美學的認同，他的為誰而舞和為何而舞，是相應於七〇年代的時代處境。一方面，他在性別意識的覺醒是要挖掘潛存的歷史問題——父權思維主導的核心價值，另一方面，是要喚醒民族的主體意識；兩者都是與人權議題相關。我以為林懷民的舞劇不是提出問題，而是嘗試解決問題，首先他改變了青蛇的歷史地位，舞台上，青蛇的演出分量不亞於白蛇，因為「青蛇是一名獨立的女子，她和白蛇一樣，經過長時間修行，也有人間的渴望，她也正值青春年華，有愛情和慾望的追求。」²² 因此，當眾人以為李碧華是翻轉青蛇位階的第一人，其實是有所承接的，既然林懷民在女人議題上「點撥」了李碧華，又如何不在女女（青蛇和白蛇）、男男（許仙和法海）的同性關係上給予啓示？本文當然須要論及作品裡的同性情欲，但是如同林懷民的企圖，李碧華有她的關切方向，七、八〇年代的香港孕育了李碧華的思惟模式，我是以台灣的研究視角進入一個既近又遠的國度（台灣對香港的認識一向很表面），相信從文化議題下手，會比「同志歪讀」來得更全面。

²² 蔣勳：《舞動白蛇傳》（台北：遠流，2004年），頁110。

三、從解套本土意識到解構父權的林懷民舞蹈

前述言及林懷民的《白蛇傳》與人權議題相關，我們不妨先從創作者的民族主體意識覺醒談起。《白蛇傳》在 1975 年首演，是繼雲門舞集第一部舞作《寒食》之後的作品，誠如雲門舞集草創時的口號：「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看。」²³除了故事取材外，舞作的音樂、舞蹈形式、服裝、道具和佈景都強調中國元素的運用。²⁴這裡的「中國」雖只是文化元素，然而戒嚴時代的國民政府是將大陸納為版圖，「中國」這個符碼既屬文化上的，也屬民族上的。換句話說，大中國情懷是當時社會的主流，只是當時不認為這是一個浪漫的國族想像。當然七〇年代鄉土文學論戰或許點出了台灣主體論述的問題，但我以為直至開放兩岸探親，大家才漸次從「中國夢」醒來，「台灣」才可能被「發現」。²⁵所以在面對「中國作曲……」這樣看似矯揉的口號，其實是當時代知識分子真實的生命感受力。陳光興在導論白樂晴的思想時，認為像陳映真這樣戰前出生、戰後成長的「第三世界」進步份子，是無法用當下知識狀況的理論正確與政治正確的姿態，內在地去體會他們生命根柢。²⁶1947 年出生的林懷民雖較陳映真年輕十歲，但仕紳家庭的背景，特別是曾祖父為清朝秀才，他的漢文化思想必然潛存在其血脈，就如葉石濤提及幼年上漢文書房的經歷，指出日本施行皇民化運動之前，「台南府城還留著相當濃厚的滿清王朝的情調」²⁷，而皇民化運動到林懷民出生僅

²³ 林懷民：〈成長的歲月〉，《七〇年代理想繼續燃燒》，（台北：時報，1994 年），頁 63。

²⁴ 譬如舞蹈開場，四名舞者個別以一段獨舞來說明他們身分和人格特質，「這就是運用了平劇裡的『自報身家』手法」。（王玲月，頁 66）音樂由賴德和作曲，全以中國傳統樂器演奏；布景由楊英風設計，藤編蛇窩和竹扇、竹傘和竹簾等道具都是中國傳統手工品。

²⁵ 此處採用「發現」是得自於有人抗議哥倫布發現新大陸這樣的說法，因為中南美洲（新大陸）早就存在那裏，何來發現。台灣主體性的受重視是八〇年代以後的事，但是台灣早就在這兒了。

²⁶ 陳光興：〈參照兩韓思想兩岸：白樂晴「分斷體制」論形成的軌跡〉，《白樂晴——分斷體制、民族文學》（台北：聯經，2010 年），頁 15。

²⁷ 葉石濤：〈到書房上學去〉，《葉石濤全集 9：隨筆卷四》（南市：台灣文學館及高市：高市文化局，2008 年），頁 203。

僅過了十個年頭，隨即國民政府遷台。不管是否接觸書房，林懷民父祖輩的家學淵源確實連接了清領時代的漢學傳統，即便經歷日本皇民身分的轉換，他們的民族想像是建構在「中國」。我想這個層次的理解，部分說明了陳光興未曾點出「第三世界」進步份子的生命根柢，也補充了劉紀蕙在論述林懷民舞作的中國元素沒有涉及到的七〇年代。

劉紀蕙認為林懷民「一則藉著引用古中國文化之文本，回溯並延續文化根源，一則卻利用此視覺符號的內在斷裂，引發視覺經驗與思維層面的跳躍，從而斬斷文化所宣稱的正統性。」²⁸這套論述是要說明「台灣人自我」誕生過程中的「切除推離」（abjection），換言之，「這些被視覺化的『中國符號』成為台灣藝術工作者在建構藝術創作之主體性以及文化認同時，所影射的對話對象」。²⁹而「當這些『中國符號』被引用時，也同時展演出了『非』中國的切除推離動作。」³⁰如此一來，林懷民在舞台上所使用的來說「中國」符號，譬如水袖、紙傘、折扇等，被幾度轉換後，「也都不再代表『中國』，而成為界定現代台灣的辯證性抗拒的符號界面」。³¹上述言論之所以成立，前提在於八〇年代的「中國情結」論戰，而此論戰的溯源則是七〇年代初的「現代詩論戰」和後期的「鄉土文學論戰」，劉紀蕙點出隨後本土意識高昇的同時，對「西方」和「中國」這兩種「文化他者」的排斥也陸續展開，所以「『中國』的概念就在這個脈絡之中被嚴重的檢討與發生質變」。³²依循劉紀蕙的論述脈絡，我們發現七〇年代在此質變過程扮演非常重要的角色，從她接續楊照對六〇和七〇年代的定位中聲明：「如果我們說，八〇年

²⁸ 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癥狀式閱讀》（臺北：立緒文化，2005年），頁10。

²⁹ 同前註，頁10。在此的「推離」一說「是自我進入象徵系統之前，為了超我所要求的統一，而對自我原出母體所銜接的不潔雜質進行淨化與推離的動作」。（劉紀蕙，頁32）理論來源可參見《恐怖的力量》（台北：桂冠，2003）相關討論可參見《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癥狀式閱讀》一書第二、三、五和九章。

³⁰ 同前註，頁11。

³¹ 同前註，頁11。

³² 同前註，頁3-4。

代開始了一連串的信念的瓦解，七〇年代就是瓦解之前勉強支撐此神話的最後階段。」³³我們或許可以視林懷民在《白蛇傳》所引的「中國」概念，只是支撐政治神話的一環，是質變前貌。即便如此，我以為七〇年代的林懷民懷抱的民族思惟，不當只是一則政治神話的縮影，而該更深刻地體悟這些戰前出生、戰後成長的「第三世界」進步份子，他們如何參與時代，並且須要重新理解他們作品中的「中國」絕對不是「文化他者」，也不是對話對象，而是潛存的生命本體，有趣的是激發本體發聲的關鍵乃是強勢介入台灣二十多年的美國主義。

林懷民在七〇年代留學美國、返國並從事推動臺灣舞蹈工作。七〇年代台灣在外交的屢屢挫敗，不管是退出聯合國，或是中日和中美斷交，都凸顯了政治面臨的風雨飄搖，孰不知此危機也是轉機，林懷民曾說道七〇年代是「臺灣開始成為許多人關心、認同的主題。戰後出生的留學生陸續歸來。年輕一代要重新認識自己的家園。本土題材的報導，逐漸取代神州風情和美國新潮。」³⁴此處的神州風情指的是風行五、六〇年代鄉愁文學或反共文學所提供的「中國現實」，可見沒有大陸經驗的林懷民，他的「中國意識」既與當代中國有所區隔，又與激進派本土論者的「中國結」不甚相同。或言之，林懷民的「看見」台灣是他明確化主體意識的開端，他以尋根為實際主體建構工程的步驟，台大教授王雲幼在紀念雲門創團三十年的文章中，提到草創時期的雲門是以介紹西方為起點，舞作的立足點卻必須是他的「根」。³⁵舞作的「根」可以是林懷民在教育養成的文化概念，但我以為更重要的是家學中的漢文化傳承，甚至我們還發現當時的舞作諸如：《寒食》、《奇冤報》、《哪吒》，以及《白蛇傳》等，這些中國元素已然融匯於台灣民俗文化的一環，沒有這些基礎性的文化構成，如何生成下一輪的《薪傳》。³⁶

³³ 同前註，頁 4。

³⁴ 同註 23，頁 65。

³⁵ 王雲幼：〈融合舞蹈與雲門〉，《印刻文學生活誌》創刊前號，2003 年，頁 40。

³⁶ 吳忻怡在〈舞動當代台灣：從雲門歷史探看台灣社會變遷〉一文中，認為《薪傳》受到下面三者的啟動，而使「雲門舞集」在台灣文化史上佔有「傳奇」地位：一、嘉義首演之夜適逢中美宣布斷交，人民的心情與舞蹈內容產生共鳴；二、這是第一次出現台灣歷史敘事的舞作；三、以「鄉土」為材料，既有別於官方國族意識型態，又成功挪用其中的民族情感，因而吸納大批

發生在七〇年代的「尋根」其實對應了當下台灣政治、社會和文化移轉的歷史脈動，或者說這是情感意識凌駕政治意識之上的主體建構期，林懷民必須先從台灣漢族文化的尋根，來推離前行世代的美國影響，儘管如此，他熱衷現代舞的事實，卻又無法使之與「西方」保持距離。因此，在鄉土主義（文學）勃興的七〇年代，林懷民的《白蛇傳》顯現了一個文創藝術弔詭的存在。林懷民在小說創作上，曾深度浸染了六〇年代的現代主義之風³⁷，現代舞的開展則是呼應二十世紀初的西方現代主義，所以說在《白蛇傳》，我們看到一個傳統的、民間的、具鄉土特質的文學典型在現代舞的肢體律動中被現代化了。饒富興味的是，林懷民在建構現代舞蹈語言的同時，援用傳統京劇的舞台語言解消現代舞的西方與現代的觀念，姑且不論後現代主義（林懷民或許不曾意識到此），林懷民在傳統（鄉土）與現代之間的猶疑（ambivalence），說明了七〇年代萌生的主體意識並非與西方（或美國）的對立。或者說，當台灣因為美國主義長久的侵蝕已然美國化，我們將如何批判美國？對林懷民來說，假設並回歸一個純粹的種族本源自然不是答案，重要的是如何藉由作品與現代台灣對話，從這個角度來看，就不會落入「中國結」與「台灣結」的意識型態之爭，就像有論者「閃躲」雲門的文化中國元素，指稱「雲門舞集」藉由《薪傳》「定位為一個『本土的』、回關現實的現代舞團，而非一個『中國的』現代舞團。」³⁸似乎稍嫌刻意了。

如果我們不再扁狹地定義《白蛇傳》的「中國」符號，才能深刻地看待其中的美學意涵。在林懷民早期的作品中，《白蛇傳》的評價相當高，被稱為「集結了舞台設計、作曲配樂和編舞三者的心血，錘煉出雲門第一部傲視海內外的經

新知識份子的認同。（頁 9-10）其中第二點作者認為是有別於「慣常搬演的大中國敘事傳統」，將「白蛇故事」等視為大中國敘事傳統，在林的舞作中，似乎過於簡化，我們應該思考的是中國元素如何在移民的過程被台灣化，林懷民舞作取材的變化，正可以說明問題。

³⁷ 林懷民在重新出版小說集《蟬》的自序中提到：「六十年代，陳映真、白先勇、黃春明、王禎和、王文興，像放煙火般，短短幾年內連續推出傳世的傑作。他們滋潤我、刺激我、鼓舞缺乏信心的我。」上述作家或參與了六〇年代現代主義風潮的推動或歷經影響，除黃春明外，他們當時的作品也成為台灣現代主義小說的典範，林懷民的現代主義滋養可見一斑。

³⁸ 吳忻怡：〈舞動當代台灣：從雲門歷史探看台灣社會變遷〉，《香港：解殖與回歸》（台北：聯經，2011年9月），頁9。

典」。³⁹甚至「二十餘年來成為雲門的固定舞碼，屢次重演。」⁴⁰顯然這部作品的藝術語言是能夠跨世代和跨文化的，這又是一個有趣的層面，也就是說，林懷民故事新編的「新」不為七〇年代的鄉土主義所侷限，也不只是民族口號的實踐，而是在形式和內容上建立了一個「新」的傳統，附屬其下的性別意識和家國論述，先覺地緊扣並預示了二十世紀末的政治敘事脈絡。一如前文提到《白蛇傳》以同性戀的角度改變了傳統的敘事模式，亦即白蛇和許仙分別為女、男主角，青蛇與法海為女、男配角，而是刪除配角的陪襯概念，設計了幾場精彩的女女和男男相對應的舞蹈敘事。除了性別認同更新創作的手法，他還處理了階級的問題，這是即便到了二十一世紀，都是不落伍的人權議題。⁴¹蔣勳曾如此解讀《白蛇傳》：

雲門舞集在七〇年代新編的《白蛇傳》舞劇，改變最大的就是青蛇這一個角色。……對於古典傳統《白蛇傳》的愛好者而言，大概不能想像一個奴婢可以和主人小姐爭奪愛人。在長期穩定封閉的倫理體系中，階級倫理可以相信青蛇只是奴婢，奴婢只能安分做奴婢，不會有非分之想。雲門舞集的《白蛇傳》，顯然不相信傳統。對林懷民而言，青蛇首先是一名女性，而不是奴婢。他賦予青蛇一名正常女性應該有的性格。（《舞動白蛇傳》，111 頁）

林懷民將長篇小說篇幅的白蛇故事濃縮成 23 分鐘的舞劇，人物精簡為青白兩蛇、法海和許仙四個要角，故事情節只取遊湖、共傘、愛戀燕好、許仙受驚、法海護衛、水淹金山寺的鬥法，到白蛇永鎮雷峰塔。儘管場景和舞蹈的戲劇動作多用象徵手法，傳統白蛇故事的骨幹明晰可辨，唯最大的改變在於青蛇這一個角色，除了舞劇從頭到尾都有青蛇的參與，亦即青蛇始終站在舞台上，也始終有舞蹈動作，最重要的是青蛇情感的外顯。若就青蛇和白蛇為許仙爭風吃醋部分來看，彈詞本

³⁹ 楊孟瑜：《飆舞：林懷民與雲門傳奇》（台北：天下遠見，1998 年），頁 92。

⁴⁰ 同前註，頁 96。

⁴¹ 這裡想要回應同志歪讀給予白蛇傳說新詮釋的創作，在性別議題的探討上，固然有話題性和新鮮感，但林懷民調整女性位階的古典新編，其實更具挑戰性。別忘了世界是一半男人和一半的女人所組成，同志只是性取向的不同，基本上還是分屬男人和女人的世界。

的《義妖傳》在「婢爭」、「聘仙」和「降妖」都有寫到，但是小青的從屬角色並未改變，故事陳述仍是以白娘子為主。林懷民讓青蛇與白蛇爭風吃醋，為的是提升配角為主角之一，青蛇有好幾場和白蛇、許仙共舞的戲碼，其中一場白蛇與許仙在竹簾後燕好時，青蛇在前場獨舞，她以「來回滾動的地板動作以及軀體極度收縮、舒張的肢體張力，傳達她的妒意與掙扎。」⁴²此處具體呈現青蛇的性格，前景的空間提供青蛇展現自我的舞台，景深處的白蛇和許仙頓時成了配角，我想這是一個重要的轉變。劉紀蕙教授曾就《九歌》的女神文化儀式指出：「林懷民企圖借用俗文化，以抗拒正統漢族文化或是男性中心價值體系的中原文化的意圖。」⁴³事實上，「白蛇故事」本身就隱含了對傳統社會結構和道德標準的挑戰，楊牧早年論文〈許仙和他的問題〉是以細讀故事文本，根據傳統社會物種故事角色的次序為：佛門子弟→男人→女人→蟲蟲，這個次序對應了聖善尊凡與邪惡，但是「白蛇故事」將此傳統標準全盤推翻，最可惡者為法海，最善良者為白蛇。⁴⁴而楊牧點出「白蛇傳」是「為被壓迫的女性請願」，控訴「男性的軟弱、無能、無情，甚至於無恥」⁴⁵，似乎宣告了「白蛇故事」本身對抗拒正統漢族文化或是男性中心價值體系的中原文化的意圖。林懷民的「借題發揮」，一方面讓我們看到抗拒男性中心價值體系的意圖，在《九歌》創作之前就已存在；另一方面則是在解構男權之上，還提出了顛覆了傳統階級的概念，特別當同一年（1975）楊牧結論道：「真正的主角是白蛇」⁴⁶時，林懷民有了更大膽的超越。

除了女性角色的顛覆，林懷民對於兩位主要的男性角色，也給予不同過往的定位。林懷民的《白蛇傳》是由許仙做為敘事主詞，整齣舞劇由許仙的獨舞開始，也在他的獨舞中結束。⁴⁷以許仙的角度「說」（舞）出的故事，包含他在情慾的惑

⁴² 陳雅萍：〈雲門身體三十年〉，《印刻文學生活誌》創刊前號，2003年，頁31。

⁴³ 同註28，頁11。

⁴⁴ 楊牧：〈許仙和他的問題〉，《主題學研究論文集》（台北：東大，1983年），頁328。

⁴⁵ 同前註，頁329。

⁴⁶ 同前註，頁330。

⁴⁷ 林懷民是以人物介紹的方式開始舞劇，雖然開場時，白蛇和青蛇已經站在舞台前，但他們身後是粗藤扭成的蛇窩，點出兩人尚在蛇洞，並非實質的在場。整個人物介紹的段子是從許仙的獨舞開始，繼之青白兩蛇的共舞，最後是法海緩步出場及下場。此外，此作最早命名為《許仙》已見端倪。

魅，難以對愛情忠實，分別纏繞與迴旋在白蛇和青蛇間的雙人和三人舞，看到的是兩女的你爭我奪，完全看不到許仙在愛情的主導地位，傳統的白蛇故事總說許仙雖是文弱書生，在與白蛇的婚姻裡，戶長身分不可動搖；林懷民延續許仙文質色彩，既對愛情不夠堅定，後來也投靠在法海的袈裟之下，任由擺佈，於是他在白蛇裏於竹簾（又一個象徵手法，指涉的正是永鎮雷峰塔的傳說），青蛇遠去後，左喚白娘子右乞法海，卻無人回應，只能舉起無奈的雙手在空中痛苦的掙扎，隨著緩慢斷續的鼓聲，釋放無限的悔恨。林懷民以許仙來首尾呼應的敘事模式則可以說是對男性身份的反省，法海則是附加註釋。法海的戲份不多，在自報身家那一場，鶴髮白眉的他步伐穩健，正是莊嚴肅穆的傳統造型，但在與白蛇鬥法後，夾持許仙而去的場景，法海站擁跪地的許仙，一方面寬大的迦裟如同父權主導的中原文化重重地壓在許仙身上，另一方面，又像是與青、白兩蛇爭奪愛情的擁有權，從舞蹈姿態已經洩露了林懷民不同於傳統的男性敘事。因此，許仙形象的建構有解消一向自高的父權思考體系，法海則是林懷民的批判註腳，如此之反求諸己的性別覺醒，正對應了台灣父權體制將要在八〇年代面臨的挑戰。

三、跨足與超越同志和女性議題的李碧華小說

李碧華小說的特色在於融匯雅俗文學，舉凡經濟文化、改編電影、性別及香港意識都為研究者慣常討論的方向，其中涉及的女性和香港，跟她喜借傳統故事今判的寫法有關，王德威以為這種寫法「間接托出香江風月的風貌。尤其在九七「大限」的陰影下，死亡前的一晌貪歡，死亡後的托生轉世，兀自有一股淒涼鬼氣，…她的狹邪風格，畢竟是十分香港的。」⁴⁸再看陳國球導言《文學香港與李碧華》一書，提到「香港人」的討論從捍衛弱者（例如香港、女性）和抗衡強權（例如「大中原」、男權）著眼，例如李小良認為李碧華以女性做為書寫主題，但作品中卻時常鞏固父權機制，日本學者藤井省三卻持不同看法，認為李碧華小說的父權機制描寫只是作者要營造的故事背景，當中的主權關係不僅限於男女二元性

⁴⁸ 王德威：〈世紀末的中文小說〉，《小說中國》（台北：麥田，1993年），頁221-222。

別，或者更應該聚焦在香港的「準國民意識」如何破滅，其後「香港意識」如何改變，以及這些改變與李碧華小說的關係。⁴⁹書中還收錄了多篇對藤井省三不同觀點的回應論文，其中陳岸峰從小說的情欲和政治的角度申論藤井教授想要梳理的香港意義，或者說陳岸峰探究的是「形式主義」上，「情欲」和「政治」兩詞如何互相激盪，「香港意識」在主要論述中是缺席的。⁵⁰當然更有意思的是：陳岸峰觀察到李碧華「故事新編」的作品，他認為這些小說與「舊文本」的關係，在於新文本加入的「情欲」和「政治」元素，視為舊文本的「反叛」。⁵¹如此看來，香港學界對歷來李碧華的《青蛇》研究在正反辯證中，小說對原作的「背叛」是有目共睹的，我們不妨稱之為「創造性背叛」，此間的創造意涵是因對傳統的背叛而有價值。至於「香港」的實指或是虛存，始終沒有定論，但是本文嘗試放在林懷民「故事新編」的脈絡之下，讓兩個作品彼此參照，「香港」勢必存在。藉由檢視林懷民作品涉及「中國」的角度，重新解讀李碧華究竟是如何對應當代中國，成為本文下一個討論重心。

若說林懷民的《白蛇傳》是白蛇故事「新」傳統的發軔，那麼李碧華的《青蛇》就是具形化此傳統的代表作，許多研究都點出李碧華以青蛇為第一人稱重寫「白蛇故事」的特殊性，這也正是延續林懷民作品的要項。但是在林懷民凸顯青蛇，又以許仙推展的男性視角下，李碧華採取的女性之姿，正和男性創作者林懷民的敘事架構相映成趣。且看青蛇在故事將要告終之前，一劍刺死許仙，此時白蛇已被收押在雷峰塔下，雖有後續的塔倒，白蛇與青蛇的重聚來延長故事，但是前段事件的真相只有青蛇知道，青蛇主導整本小說首尾連貫，比之許仙在舞作的雖為敘事主詞，卻是被動立場，更加凸顯八〇年代的女性意識。除此之外，李碧華不止於將配角扶正，還透過傳統文本中配角的眼光翻轉新的「閱讀」視野，換言之，小說中青蛇左批馮夢龍的〈白娘子永鎮雷峰塔〉，右批陳遇乾的《義妖傳》，讓傳統配角的聲音不僅浮現，還有對歷史重新評價的作用。若就傳統文學

⁴⁹ 陳國球：《文學香港與李碧華》（台北：麥田，2000年），頁23。

⁵⁰ 同前註，頁28。

⁵¹ 同前註，頁28。

歷史屬於男權主義的大歷史來看，青蛇的發言乃極具女性意識的歷史重構之音。儘管如此，我還是不想從女性主義這個角度來析論李碧華的《青蛇》，也就是說李碧華在小說中探索的真正意圖，恐怕是女人和男人，我們在《青蛇》的第 200 頁可讀到相關文字，如是這般，她描繪的白素貞、小青、許仙和法海四人交雜的情慾糾葛，就是要重新建構男女性別的形象。形象的塑造是在形象主體即是「我」和形象注視者「他」之間產生，李碧華身為「白蛇故事」的詮釋者也是形象製作者，她即是注視人間男女的「他者」，而人間男女則是形象的「自我」，此處不妨藉助孟華教授的析論來深度觀察，她說：「若將形象製作者稱為 A，他者稱為非 A，前者只有與後者組成一對關係後才有意義，因為兩者是對立、互補、互為參照的。」⁵²也就是說李碧華筆下的男人女人，不是單純從現實汲取的「複製式描寫」，而必須被放在「自我」與「他者」的互動關係中來進行研究。同時，我們知道比較文學形象學特別強調形象製造的文化環境，誠如形象學學者比叔瓦（C. Pichois）、盧梭（A.-M. Rousseau）和布呂奈爾（P. Brunel）共同提出的：「形象是個人或集體的描述，其中加入了文化的和情感的、客觀的和主觀的因素。」⁵³所以說李碧華處身的八〇年代香港成為不可避談的文化空間和時間。

八〇年代的香港面臨殖民地身份即將消失的景況，九七回歸大陸的判決是所有香港人所牽掛的未來，而女性作家既接受新女性主義的洗禮，卻又大量書寫男女之情的「言情」小說，實是一相當弔詭的現象。李碧華此時一系列的小說，如：《霸王別姬》、《青蛇》、《胭脂扣》、《秦俑》，都是著眼於男女：情愛，似乎順應了潮流。如果我們再借用布呂奈爾等三人進一步的闡釋：「……形象是神話或幻象——後一個詞充分表達了不可抗拒的誘惑力，它喚醒和激起了我們不受冷靜的理性控制的好感，因為這種誘惑力只不過是我們自己的夢幻和願望的投影。」⁵⁴，我們或許可以再思的是，李碧華的愛情不是單純的羅曼史，而是透過古典作品的新演繹，以輪迴的人生觀，重新架構男女愛情的主動權，在性別形象的

⁵² 孟華主編：《比較文學形象學》（北京：北京大學，2001 年）。引文出自〈代序〉。

⁵³ 同前註，頁 112。

⁵⁴ 同前註，頁 113。

建構來說，或許可說是作者自身夢幻和願望的投影，亦即為當代女性發聲；擴大層面來看，李碧華重新表彰了香港人在身份認同上的願望投影，如是之故，我們又何嘗不能將此歸納在國族議題裡進行討論呢？誠如香港學者洛楓所言：「從八十年代後期至『九七回歸』之間的過渡時期裡，重寫香港歷史、重構香港人的文化身分，成為香港文化、文學上兩個重要的議題。」⁵⁵李碧華的小說雖然沒有香港歷史和香港人文化身分的敘事，但是創作《青蛇》的時間是在這個相同的時代和文化氛圍中，又如於香港任教的陳麗芬教授之言：「李碧華並不常刻意去寫一個香港的故事，然而她的小說世界是個充滿香港意識的世界。」⁵⁶要解讀李碧華對傳統中國（白蛇故事的古典性）的閱讀，就必然要回到香港的文化建構歷史，從中領會所謂的香港意識。然而，受到英國殖民經年的香港，在地理位置上緊緊依傍中國大陸，在人文傳統上受到中華道統極大的浸潤，要談論當中的香港意識，有其難度。我將試著從二十世紀以來香港的人文和政治生態著眼，簡要地回顧二、三十年代抗戰爆發後內地人口南移，左翼南來文人和香港本地者對民族形式論爭的討論，以及催生了以世界性（民族性）為主的本土形式。五十年代的香港對大陸解放視為「國土的失去」，文藝作品添加了懷舊和感傷情懷，但之前南來的文人紛紛北返，另一批內地移民來到，由於流動性使得香港在文化和經驗雙重斷裂，從而產生失去本土的危機感。六十年代出現了正視香港現實處境的聲音，反省了文化中國和香港殖民地對香港身份的建構。七十年代是香港意識發展出對本土、本土意識和民族主義的反思，而八十年代則因「九七回歸」和遷出香港的移民潮更顯複雜。⁵⁷如此看來，成長於六、七十年代李碧華的香港意識應當包含對身分認同的建立，以及對本土意識的反省和深化，至於對回歸和移民的去留問題，她也從文學創作中回應了她的觀點。

李碧華的小說特色非常明顯，她擅長回溯古典或採舊作新編，或汲取古老文

⁵⁵ 洛楓：《請勿超越黃線——香港文學的時代記憶》（九龍：文化工房，2008年），頁32。

⁵⁶ 陳麗芬：《現代文學與文化想像：從台灣到香港》（台北：書林，2000年），頁181。

⁵⁷ 對於香港的本土性討論，參見陳智德著作《解體我城——香港文學1950-2005》之緒論，以及洛楓的專書《請勿超越黃線——香港文學的時代記憶》。

化元素、人物、事蹟新編，卻總在生死輪迴中古今交錯，或許這是佛教觀點的借用，但隱藏在言情的軟敘述背後，實則演繹的是弔詭的歷史重複性，不論政治、人性，或是愛情，人類都免不了一而再、再而三地重演過去。若從歷史書寫的循環關係來看，歷史的存在一方面是基於人爲的書寫，一方面透過這些在歷來遺留的物質紀錄，又成為歷史書寫依據的材料，所以「歷史的書寫和閱讀，便依靠人類想像力的串聯、再現和建構」。⁵⁸就敘事手法來看《青蛇》，李碧華採行的後設書寫，正吻合了上述言說。小說主角青蛇，用第一人稱的全知觀點進行白蛇故事傳統的重構，她寫道：

宋、元之後，到了明朝，有一個傢伙喚馮夢龍，把它收編到《警世通言》之中，還起了個標題，曰《白娘子永鎮雷峰塔》。覓來一看，噫！都不是我心目中的傳記。它隱瞞了荒唐的真相。酸風妒雨四角糾纏，全都沒在書中交代。我不滿意。

明朝只有二百七十七年壽命，便亡給清了。清朝有個書生陳遇乾，著了《義妖傳》四卷五十三回，又續集二卷十六回。把我倆寫成「義妖」，又過份的美化，內容顯得貧血。我也不滿意。⁵⁹

白蛇故事在時間歷程中遺留下的各種物質記錄，又不斷成為故事延續書寫的材料，就如同歷史書寫的循環關係，李碧華的《青蛇》是基於《白娘子永鎮雷峰塔》、《義妖傳》的存在，這些物質型態開展出的想像性空間，提供創作者串聯、再現和建構的想像力。表面看來，李碧華是利用青蛇來重塑白蛇故事的「歷史真實」，實際上卻折射出她的歷史觀，也可以說是一種解權威的觀點，如果馮版的白蛇傳是白蛇故事的主流敘述，《青蛇》就是從邊緣觀點出發的書寫。這種邊緣發聲應和著小說的言情類別，正好對立於大歷史書寫的傳統，如此一來，凸顯的不是李碧華與流行文化的勾連，而是尋找個人在歷史時空裡的立足點，便是「文化身分」

⁵⁸ 同註 55，頁 28。

⁵⁹ 李碧華：《青蛇》（台北：皇冠，1989 年），頁 194-195。

的議題。

洛楓曾分析香港作家西西小說《我城》指出的：香港是一個只有「城籍」而無「國籍」的地方，牽引的是香港文化身分的問題。⁶⁰我們知道香港的殖民處境是相當特殊的，也就是說殖民主港英政府固然在政治、教育等方面施行殖民化的統治，但在社會運動、普及文化和文學發展卻又採自由開放，讓香港人在英式文化和中式文化之間擺盪，進而形成身分認同的不確定性。所以只有城籍而無國籍的概念，是不難理解的，或言之，西西的說法「一方面反映香港『大都會』（cosmopolitan）的型態和性格，另一方面則隱喻了香港在『九七回歸』蒞臨前後，政治及文化認同上的困境」。⁶¹若將這種文化身分的兩難，置放在小說《青蛇》的人物關係上，即可明白何以青蛇要說：「酸風妒雨四角糾纏，全都沒在書中交代。」

我們知道，在諸多關於李碧華小說《青蛇》的研究都注意到性別的形象顛覆，也就是說，向來主僕界線分明的白素貞和小青，有了主從位階的顛覆。身為女婢的小青在李碧華的筆下成為故事主角及主述者，她的獨立人格和追求許仙的主動力，已經具有當代的女性主義精神。她說：

每個女人都應該自己打算，這是她們的責任！誰會來代她綢繆？不，我有的，不過是自己。趁許仙還未來得及仔細思量。趁他還沒有歷史，沒有任何相牽連的主角。我是主角。⁶²

回到傳統文本的研究結論，白蛇故事在於批判男權社會的封建婚姻和禮教，其支持點得之於主角白娘子的形象。⁶³李碧華刻意以配角的觀點主導全文敘事，可說是在傳統文本的女性意識基礎上，為女人、為從屬階級（次等女人）發聲的雙重意義，我將此視為李碧華第一層次的性別顛覆。誠如前文提及的形象學，我們知道

⁶⁰ 同註 55，頁 29。

⁶¹ 同前註，頁 29。

⁶² 同註 59，頁 109。

⁶³ 羅永麟：〈論《白蛇傳》〉，頁 103。

形象不是獨立存在的觀念，而是連帶著另一對應面，極具有外來或他者的對應，使形象成為可能。青蛇的女性形象確立了邊緣女性的意識覺醒，她的對應面或是可以留名後世的中國女性，或是聰明的女人（白素貞），她對前者如此批判道：「一個女子，無論長得多美麗，前途多燦爛，要不成了皇后，要不成了名妓，要不成了一個才氣橫溢的詞人——像剛死了不久的李清照……她們的一生都不太快樂。」⁶⁴而對後者則是以反諷點出：「聰明的女人曉得在適當的一刻裝笨。——但這是多麼的費力。我不知道何時是適當的一刻，我不夠聰明。」⁶⁵而這裡所謂裝笨的舉止，乃肇因於端午許仙給白素貞一小包，要她猜猜是甚麼，小青以為「這種幼稚的玩意，只能欺哄那些長日在家中刺繡，倚閨望夫的女子吧。」⁶⁶「裝笨」是將個人的主體性隱藏，不能做自己正是傳統女性的困境，自主性如此強烈的白娘子，猶須裝笨或者說使用男性認可的語言，來博取男人的愛情，這種不能平等對話的情境，凸顯傳統白蛇故事並沒有給予女性真正的自由和權力，更無法達到變革父權體制的目的。相對來看，自言不夠聰明的小青反倒成了小說中最具女性自覺意識的代表，也提供了女性讀者對個人主體有所反思的角度。

如果說李碧華只是要為女性發聲而寫就《青蛇》，恐怕是不公允的，小說固然藉由小青的角色解放了女性的桎梏，但在性別議題上更多要討論的是男人和女人，或者說要重構女性形象的同時，必須有男性角色作為對應，書中大量使用對比性的特質來凸顯男女的性別差異，諸如：「每個男人最終目的都是『不走』，只看他支撐到甚麼地步。每個女人最終目的都是男人『不走』，只看她矜持到甚麼地步。」⁶⁷或者最受研究者討論的兩句話：「每個男人，都希望他生命中有兩個女人：白蛇和青蛇。……每個女人，都希望她生命中有兩個男人：許仙和法海。」⁶⁸因此「男人與女人，這是世間最複雜詭異的一種關係，銷魂蝕骨，不可理喻。」

⁶⁴ 同註 59，頁 53。

⁶⁵ 同前註，頁 64-65。

⁶⁶ 同前註，頁 63。

⁶⁷ 同前註，頁 108。

⁶⁸ 同前註，頁 192。

69 小青的女性意識在於感情對象的確認，如果沒有與白素貞下凡捲入一場愛情的爭奪戰，小青也沒辦法識得男女差異，進而從白素貞的屈就愛情透視女性的從屬位階。此外，經由許仙和法海的愛欲形象，小青對於愛情的選擇有了主動權，小說中分別有兩段話可以看出之於女性所認可的男性形象，也因為這樣對立的形象，女性的主體意識得以彰顯：

我看扁了他，再也不肯記掛他一絲好處。變了心的女人，最是頑固，根本不肯回頭。現今叫我回頭看他一眼，沈腰潘鬢？我也不屑。我忽然萬分厭惡立場不堅定的男人。

一個男人，好應該像磐石一樣，貫徹始終，任憑風風雨雨，不屈不撓，目空一切，傲然挺立。——像法海更是了……。⁷⁰

從邊緣女性、女性到男人和女人，我們看到人類性別建構的心理機制，而非單純的女性意識覺醒。接下來我想談談《青蛇》中第二層次的性別顛覆，也就是說在愛情的宣揚上，《白蛇傳》的異性戀傳統（姑且不談本質上的人獸戀）在素貞和小青、法海和許仙的情感曖昧中解消。影評家李幼新在 1962 年香港出品，岳楓導演的《白蛇傳》驚覺到「小青跟白娘／白蛇間的女同性戀關係在明顯不過了」⁷¹，但是他卻沒有深加探究。至於有人把許仙與法海的關係解讀成男同性戀，他雖不反對，卻以為「這樣的男同性戀非但打壓、歧視女性（以及女同性戀），而且男與男本身的自私無知無能（許仙）與權力慾外加男性沙文（法海）結合出來的同性戀，也實在沒有什麼值得高興的。」⁷²李幼新雖未深究此間的同志議題，但他點出的小青跟白娘、許仙與法海兩對女女和男男的同志關係，在李碧華的小說裡，

⁶⁹ 同前註，頁 126。

⁷⁰ 同前註，頁 173-174。

⁷¹ 李幼新：〈從[星星月亮太陽]與[白蛇傳]看電影中的女性主義與女同性戀〉，《世界電影》第 319 期，1995 年 7 月，頁 153。

⁷² 同前註，頁 153。

也見端倪。先是青蛇勾引法海，法海一句：我要的不是妳，是許仙。後有雷峰塔倒，白蛇出世，「此刻這兩個女人又再絞纏在一起。——我們是彼此的新歡。直到地老天荒。」⁷³其實《青蛇》的文本裡，並沒有刻意營造同志話題，僅在小說接近尾聲才約略設計了兩對同性逸離常軌的愛情糾葛，艾曉明認為李碧華小說人物性戀取向異常時，「重點不在於展現性別認同的困境，而是在於引起人物衝突，增強戲劇性。」⁷⁴我以為前一句話確實反映了小說無意於同志話題，但是正如本文第一節提到：白蛇傳說的愛情在於人獸戀，而人獸戀的不符人情常規，亦為同志戀的最大困境，此外，白蛇傳說的主線故事有六種排列組合的愛情配對：白蛇與青蛇、白蛇與法海、白蛇與許仙、青蛇與法海、青蛇與許仙和許仙與法海，其中有兩組可發展為同志戀，從數學邏輯來看機率為三分之一，也就是說故事本質就有性別議題討論的便利，不當只視為增強戲劇性，因為詳讀小說的人物關係，當可發現李碧華的數學遊戲，正是在上列五種排列組合中打轉（白蛇與法海這組除外），較之林懷民的四個組合又多了一個可能——青蛇與法海。誠如 1995 年許悔之的〈白蛇說〉，許多讀者讀到「請盤纏著我」、「我將以涎液／塗滿妳全身」、「回山裡修行愛與欲」等詩行，會視為女同志書寫，但再讀末兩句「讓法海繼續唸他的經／教怯懦的許仙永鎮雷峰塔底」是多麼「酸葡萄」的滋味，豈不是愛情受挫的情人，最易生發的賭氣之語。比照之下，李碧華的同志戀或是傳統角色錯戀，都與「酸風妒雨」的人性相關。主角人物配置的多重組合，打破了古典的白蛇敘事，傳遞更真實的人性本相，落實在香港這塊土地，則是反映香港追尋身分的認同以及國族認同的弔詭。專擅香港文學研究的趙希方教授指出：「英國佔領了香港，中國卻並沒有真正地放棄主權，香港於是既不屬於英國，也不屬於中國，成了一塊尷尬的『借來的時空』」⁷⁵，這是以中國大陸為本位的觀點，英國殖民香

⁷³ 同註 59，頁 205。

⁷⁴ 艾曉明：〈戲弄古今：談李碧華的《青蛇》、《潘金蓮之前世今生》和《霸王別姬》〉，《活潑紛繁的香港文學——1999 年香港文學國際研討會論文集（下冊）》（香港：香港中文大學，2000 年），頁 582。

⁷⁵ 趙希方：《小說香港》（北京：生活讀書新知三聯書店，2003 年），頁 142。

港時期的香港，並未受到中國不願放棄主權的干擾，認同的困擾主要是血脈和生活習慣中的文化中國，香港於是可以屬於英國，也可以屬於中國，甚至透過《青蛇》角色間的多元組合，可以打趣地說，香港的主體身分也在文化、政治和經濟的不同主導權下，形成多種相異的排列組合。

回到西元七〇年代的臺灣社會，我們發現女性意識和同性議題都還是陌生的話題，林懷民的舞作因之有了擴展性別形象的象徵意義，同時預示下一個世代的台灣社會和政治將要面臨開放多元的新挑戰，於是我們就不會訝異在文學表現上，八〇年代初相繼出版了白先勇的小說《孽子》，李昂的《殺夫》、袁瓊瓊的《自己的天空》等具有劃時代意義的性別議題之作。同樣地，性別議題的拓展在李碧華的《青蛇》也明顯可見，但在國族議題方面，「中國」符號的採行卻有其各自表述的意義。中國傳奇之一的「白蛇傳」，在代代相傳下成了台灣家喻戶曉的民間故事。林懷民的「中國」是上承明清的漢人移／遺民傳統，此一「中國」負載的意義頗具繼往開來之意。質言之，林懷民這一輩的台灣知識份子在七〇年代面臨民族自覺（決）的議題時，透過尋根建立主體的當下，「台灣意識」應運而生。林懷民以現代舞舞出的《白蛇傳》，固然相映七〇年代的回歸精神，以及中西文化交融的時代風貌，值得注意的是，民間元素的發掘展呈代代相傳的文化概念，所謂的「中國」早已內化成台灣文化的元素之一，「當代中國」反成為藝術家意欲對話的客體。以之思考李碧華的「中國」，那是香港人文素養的根柢，英國的香港殖民模式是極不同於印度、非洲等地，如前文所述，英政府對於香港在社會運動、普及文化和文學發展採自由開放，所以在人文風土上，可以自在地傳承自中國內地移民而來的父祖文化，以致於許多香港人的文化母體即為「中國」，或可謂與中國的文化血脈從未分割。⁷⁶如此看來，八〇年代的香港並無認同中國的危機，而是對九七大限無可預知的惶恐，香港享有的物質主義和自由開放使之面對當代中國有著如何將之納入主體的困惑與猶疑。李碧華的白蛇故事是中國傳統文化的再現，但在文本「戲弄」（艾曉明、朱崇科之語）及諧謔之中，早有「對歷

⁷⁶ 我於大學時期曾質疑來台就讀的香港僑生他們的「中國性」，僑生們卻回我以：「香港保留的中國文化傳統是遠較台灣還多。」

史的徹底否定與顛覆」⁷⁷，在陳岸峰的討論指的是白蛇之子投胎紅衛兵的諷刺意味，總結前文論證，我以為《青蛇》的戲弄古今可能要抗拒的是正統漢文化或男性中心價值體系的中原文化，這與林懷民的創作意圖不謀而合。或言之，在不同的政治體制和時代，作者們採行共同的民族文化形象（白蛇故事）之外，還使用同樣具顛覆性的改編手法來表達新時代的反叛精神，此間香港與台灣文化、女性創作者與男性創作者的諸多差異，都在這個意象上的共鳴構築了華人文化新的可能。然而，弔詭的是，隨後由徐克所導演的《青蛇》，雖立基於李碧華的作品，卻是從男性視角出發的詮釋，並反挫了原作的女性意識，值得我們進一步的探究。

五、反挫女性主義的徐克電影

林懷民的創意思維不僅在李碧華的小說中延續，以該小說由徐克導演改拍成的同名電影《青蛇》（1993年），在影像上似乎也有所承續。徐克是香港電影「新浪潮」的主要導演之一，香港「新浪潮」導演的共同特性，就是「開放地向西方現代電影取經學習」⁷⁸，徐克曾在美國奧斯汀大學研修電影，自是習得現代科技營建的電影語言，《青蛇》因此被批評太過特技化和卡通化⁷⁹，將之放在武俠電影的脈絡下，《青蛇》確非以傳統精神取勝，而是以更多的現代電影語彙增加影像的趣味。他的電影語言極具個人風格，影評人聞天祥評論徐克的電影是：「一步步往更古老的時代裡走，又一面尋來新的手法來刺激電影幻覺，無論在古、新或中、西的互用，絕對有其劃時代的意義。」⁸⁰這段話提供了我們檢視電影《青蛇》的一個角度，也就是說《青蛇》不能單純用類型電影如古裝片或武俠片來分析，而應該更多地去解讀他的電影語言，了解其背後的時代意義。首先，徐克在九〇年代

⁷⁷ 陳岸峰：〈論李碧華小說中的「文本」與「歷史」〉，《香港八十年代文學現象》（台北：台灣學生，2000年），頁682。

⁷⁸ 石琪：《香港電影新浪潮》（上海：復旦大學出版社，2006年），頁1。

⁷⁹ 同前註，頁156。

⁸⁰ 聞天祥：〈徐克的險與偏〉，《聯合晚報》第10版，1993年10月31日，星聞欄。

以李碧華的《青蛇》拍出電影，除了可以探索文字影像化的意義，有研究指出電影中青蛇和白蛇的人物扮相和部分口白是仿照崑曲設計的⁸¹，則可以對應舞作中的古典服飾和京劇動作，這種復古的當代藝術表現形式，亦可視作文化身分的表徵，徐克或許沒有林懷民的尋根意圖，但是古典中國對於置身香港的徐克來說，未嘗不是一種定位文化身分的方式。事實上，徐克所面對的香港問題也是李碧華所面對的問題，只是兩人男女性別的差異，對於詮釋角色的企圖和表現也有所不同。

《青蛇》一片是由徐克和李碧華共同編劇，因應電影的視聽效果，情節和人物的增刪都是可能的，然而電影畢竟是屬於導演的藝術作品，也就是說，電影用影像敘事，小說則是以文字敘事，小說的畫面可以有無限擴展的想像，但是電影卻必須具體化。電影保留傳統白蛇故事的幾個關鍵性情節，也就是白蛇愛上書生許仙，利用舟遇、借傘、還傘使感情加溫，其中雖有捉妖者的數度阻撓，人蛇戀還是走向平穩的日常生活，直至端午青蛇現形，許仙嚇死，白蛇盜仙草救命，導致法海出面干涉，展開鬥法，水淹金山寺，白蛇產子，白蛇敗亡等。唯電影採用小說中青蛇殺死許仙作為結局的其中一個場面，另改寫青蛇將白蛇子託養善心人家為轉身遠去，獨留手抱男嬰的法海。所以說電影的改編是擷取小說中青蛇對於發生在南宋事故的回憶，而沒有進入中國文革等的現代歷史，至於人妖對決等過招比武的段落，則是善拍武打動作的徐克風格，無疑地，這都是徐克對劇本的主導性的證明。如果說李碧華的小說有助於探究女性議題，特別是她以青蛇為第一主角，讓我們看見現代女性的影子，那是一種肯定自我慾望的聲音。那麼在徐克的鏡頭下，我們發現青蛇的主角位置仍在，且是突破過去幾部《白蛇傳》電影的重要元素，但是青蛇形象的建構更多是從相對於女性「我」的男性「他者」而來，其中最有相應性的就是法海。徐克刻意讓法海在電影的片頭和片尾獨佔鏡頭，將之視為貫穿全劇的核心人物，或許導演刻意力捧飾演該角的趙文卓，但是比對民間百年傳唱的老僧法海，趙文卓年輕俊美的形象顛覆了法海該有的道貌岸然，而更能合理化小說中青蛇對法海的傾心與勾引。事實上，趙文卓所扮演的法海依然是得道高僧，依然是威嚴端莊、守正不阿，只是打從電影第一場紫竹林遇半赤裸

⁸¹ 參考艾璐璐的文章〈顛覆中的復歸——論影片《青蛇》中的古典美學意蘊〉。

的產婦，法海喃喃警言「戒色」，法海在片中的修行就在抵抗性的誘惑。相對來看，青蛇則是在白蛇與許仙的愛情過程中，一步步習得情與慾的自主性。由此觀之，徐克在《青蛇》一片中，對於探討性議題的興趣似乎比兩性議題還高，儘管香港影評家石琪認為：「徐克片一向崇拜女性，由《蝶變》、《第一類型危險》、《新蜀山劍俠》、《上海之夜》而至《刀馬旦》，都表示中國女人的美麗、靈敏、多情和堅毅，比中國男人可取，他監制的《東方不敗》特別嘲諷了中國男人醜態百出，不如去做女人！」⁸²《青蛇》的故事主體也在於女人，但是我們從趙文卓飾演的法海讀到男性觀點下的「白蛇新編」，正如林懷民用許仙來反省男性的愛情觀，並形成舞劇的開放式結局。法海拒絕承認自己身為人的軟弱，抱著仇視的敵人（既是獸也是妖的白蛇）骨肉，在浮屍遍野的水患中，念天地悠悠獨悵然，當孤立的法海回眸一望，鏡頭轉進影片開始時的竹林，背景音效是嬰兒哭聲，又是一個首尾呼應的敘事模式，似乎也可理解為電影版本對李碧華小說中輪迴的詮釋。

論及性別議題，我以為電影以法海在片頭與片尾的現身改變了李碧華的女性視角，又以第三人稱的電影敘事取代小說中青蛇「我」的主觀敘事，讓小說原著用青蛇的小歷史反對教導式（大）歷史的功用完全解消。影評人所謂的「徐克一向崇拜女性」，在《青蛇》裡可能是一種男性「視覺快感」的滿足。羅菟·穆微（Laura Mulvey）在〈視覺快感與敘事電影〉用心理分析處理傳統敘事電影所提供的快感和反快感，言及「女性形象的設計乃是按照男性目光的需要而加以處理」，女性在一般敘事電影「傾向於在誘發性慾的凝視、遐思的片刻中凍結了行動的流暢」。⁸³穆微雖是以歌舞演秀奇觀的好萊塢電影為例，但在徐克的《青蛇》裡，我們確實可以看到視覺上兩位女主角（張曼玉和王祖賢分飾的青蛇、白蛇）的形象完全是按照男性目光的需要處理，不僅在扭腰擺臀的學步，或是風姿綽約地傳送秋波，有其「誘發性慾的凝視」，在故事情節上，先有王祖賢勾引吳興國飾演的許仙，後有張曼玉色誘吳興國和趙文卓，弔詭的是，片中張曼玉始終與愛情無緣，尤其是法海險將入甕轟然排拒的一擊，更是讓小說中青蛇的主動／支配性全然讓

⁸² 同註 78，頁 153。

⁸³ Mulvey, Laura：〈視覺快感與敘事電影〉，《電影欣賞》第 42 期，1989 年 11 月，頁 25。

渡給法海，法海的「義正嚴詞」具體呈現了男性象徵秩序的權力的角度，更遑論他力保的禁欲形象，其實更凸顯了電影中那些由女性「誘發性慾」的再現場景。如此一來，原本在李碧華筆下女性意識十足的青蛇和白蛇，在具有決定性作用的男性注視（gaze）中，成為被動、順從性／被觀看的情色「演秀奇觀」（spectacle）。六〇年代開始的女權運動在八〇年代末期達到高潮，九〇年代初期，卻開始浮現一股龐大的反挫力量，電影學者陳儒修針對這個現象為文〈電影為何／如何憎恨女性？〉。在文章中，他舉證歷歷，尤其是提到九〇年代港片的新趨勢，諸如《三個女人的故事》、《禁色》、《男與女》等片，他認為都可以依循反挫論述，得到一些沒有說出來的訊息：「看女性主義還能往哪裡走？」或「都是女性主義惹的禍」等等，儘管「有幾部港產藝術片試圖刻劃女性的獨立自主，卻仍避免不了反挫的負面效果」。⁸⁴徐克或許不是反女權運動者，但是《青蛇》確實和《客途秋恨》這類港產藝術片一樣都避免不了「反挫的負面效果」，陳儒修的論文並沒有探究可能的成因，只是點出一個現象，提醒觀影者的性別自覺，我以為這也是觀賞《青蛇》，必須保持的態度。不管徐克是有意識或是無意識地讓作品陷入反挫的爭議，我還是想追尋一個解釋成因的可能。若是用「父權的背叛和母國的建構」這個觀點來看，我以為徐克對女權的反挫，可視之為對九七的態度，共產制度所展現的父權是徐克想要背叛的，既然回歸中國是無法選擇的未來，女權的反挫反而是對母國的建構，這是電影涉及香港意識的層面，也就是說，談性也好，談女人也好，在面對香港社會，徐克拍攝《青蛇》的意義還應放諸現實中的政治視野。

一九九三年出品的《青蛇》在當時接收了眾多負面的批評，嚴重的說法是將之視為香港電影走下坡的一個例子，用票房評價電影的好壞是常態，若是回到當下的時間點，我們應當更審慎地思考這個問題，台灣學者盧非易直書：

時序已近一九九四，離九七年也就不遠了。香港這個靠著「借來的時間」繁

⁸⁴ 陳儒修：〈電影為何/如何憎恨女性〉，《福利社會》第59期，1997年4月，頁38。

榮的城市，將如何面對她的末世，令人同情和關注。有人說港片今年的蕭條，正是港人在大限將屆前無心戀棧所致，明年只會更壞，不會更好。我們當然希望事實不致如此，畢竟香港一直是戰後中國電影的基地，也是我們對電影記憶的起點。⁸⁵

盧非易所言若是香港電影所面對的時代困境，早在五、六〇年代的香港舊電影，已呈現身分認同的難題，所以會驚覺「當時「國」／粵語片常拍主角發現身世之謎，在生母與養母之間陷於矛盾，不知怎樣選，這情況與香港人處於中與英、新與舊的夾縫處境頗有關係。」⁸⁶然而「今日香港人的夾縫處境更複雜，更為「妾身難明」。以中英為例，不必再理會什麼生母與養母的爭吵，關心的是我們本身究竟是『男』還是『女』，怎樣才能辨明自我、安身立命？」⁸⁷這段提示很可以將徐克的《青蛇》連結到李碧華的《青蛇》，其中的性別形象和國族議題都多少印證了我們之前對李碧華創作的析論。先就小說主題的傳達，李碧華並非書寫男女同性戀，而是在情節的推展上，青白兩蛇的相互依存以及法海除妖救許仙都被小部分地轉化成粗淺的同性戀關係，徐克並沒有在這個爭議性的話題上著墨，勉強稱得上相應於小說的場景，大概可以電影第二場戲為代表，青蛇和白蛇在屋頂上伴隨印度舞的音樂扭擺貼合，女女相互戀眷的舞姿只能算是傳統白蛇和青蛇形象的顛覆，而非要走同志電影的路線。報紙的評論也認為：「有些影片如『青蛇』和『天山童姥』，劇情和女同性戀無關，女主角之間的親密動作，傳達出「手帕交」的默契與情誼，唯美的畫面並沒有同性戀的暗示。」⁸⁸因此，電影片頭青蛇白蛇挑戰印度舞蹈的搔首弄姿，法海在片尾帶走許仙等，都算是呼應李碧華在性別議題上的顛覆，而非同志電影的拍攝。

徐克以法海、竹林、嬰兒哭聲的重現取代小說中的輪迴之說，忽略李碧華將

⁸⁵ 參見盧非易：〈電影 Made in H.K.〉，《聯合晚報》第 15 版，1993 年 11 月 13 日，天地欄。

⁸⁶ 同註 78，頁 152。

⁸⁷ 同前註，頁 152。

⁸⁸ 韓良憶：〈兩個女人為啥卿卿我我〉，《聯合晚報》第 9 版，1994 年 3 月 6 日，銀河欄。

歷史的足跡跨過明清來到了近代中國，換言之，徐克不曾進入青蛇歷經不同朝代的輪迴，只將故事的起承轉合集中在古時的一個朝代，看來是要迴避政治議題，值得我們進一步的思索。李碧華小說的後段曾提及文化大革命，是最明確的政治指涉，也最可以說明何以香港人恐懼九七的到來。香港人對中共政權的指控，在大陸學者的解讀中常被稀釋掉，陳岸峰探究《青蛇》的這一段落，是上溯至五〇年代的中國共產黨以《白蛇傳》作為官方意識型態的宣傳工具，李碧華用遊戲式的寫作寫到青蛇在時間轉化的流動裡，目睹了白蛇的兒子在文化大革命的主導力量，是有其政治諷喻。此一解讀固然開啓了新的閱讀視角，但問題的本質仍未透徹，回到李碧華的生存時空，我們可以獲知還有一項歷史動因（reason），也就是說小說家對文化大革命的批評，是要彰顯香港對九七大限來臨的心理狀態，也是對大陸政權的抗拒。並未對此發揮的徐克，顯然刻意要減少電影在政治層面上的爭議性，無可否認地香港在英國開放的殖民統治下，成為對立於共產主義的資本主義社會，要如何面對大陸政權即將介入的歷史時刻，已是香港人民在回歸前十年最關切的議題之一，徐克在李碧華文本的基礎上，選擇了自己的發聲方式，不談近代中國的政治其實也是一種政治宣言。同時，徐克未曾進入「當代中國」，反而更清楚地揭示了他的身分認同是與傳統中國緊密相連，這也正是英國殖民地——香港的特殊文化風貌，兼容歐洲的自由開放和文化中國的古典保守。

六、結論

從舞作《白蛇傳》、小說《青蛇》到同名電影，我們看到馮夢龍的白蛇故事是改編、重寫的對象，也是一種逝去的身分認同觀念的遙遠對照物，林懷民、李碧華和徐克各以自己擅長的領域「翻譯」過去，固然有企圖召喚內在的文化根底，更重要的不是傳說講述的年代，而是講述傳說的年代。三位作者分處臺、港及二十世紀的七〇到九〇年代進行的白蛇故事改編，彰顯了文化中國在四九年以後的承繼問題。

白蛇故事的改編或是研究，與時俱進的不只在形式和風格的著墨，特別是開展突破傳統的新觀點，當時代之風吹向批判封建惡習及婦女時，白蛇研究者已從

文本讀出此類新意，當同志議題浮出歷史地表，改編者和評論者都一致看到白蛇故事呼應同志情欲的可能，但是，本文思考的起點在於：這樣於講述故事的年代興起的「奇思異想」會不會流於一個時代潮流的表象？我以為就像電影的轉折點，乃在於勾住故事，並使之引到另一個方向，具有先覺精神的故事新編都是時代的轉折點，它們勾住傳統，並使之引到另一方向，林懷民、李碧華和徐克的改編即是如此，三部作品皆對後來的改編具有極大的啓示作用。因此，當我們使用「顛覆傳統」的字眼意圖評價本世紀改編之作的「新」時，我卻認為要回到現代改編作品的「轉折點」，從林懷民的舞作談起。透過舞作《白蛇傳》在七〇年代的意義，本文從白蛇故事（文化中國）已內化為台灣意識的一部份，解套本土論述的「去中國性」；又從提升青蛇位階、以許仙為敘事主詞的自省角度，解釋林懷民解構父權的終極關懷是人權問題；隱隱浮現的同志議題不是要彰顯同性情欲而是對父權體制的批判。

無疑地，在由林懷民導引的改編白蛇故事新傳統的脈絡下，李碧華的《青蛇》已然成為八〇年代的轉折點。表面看，小說以青蛇為第一人稱，使以邊緣書寫來抗衡大歷史，並彰顯女性的自覺意識，若再細讀，這部女性文學更關切的是男人和女人，她的女性觀點都要從男性他者做為參照，因此，李碧華的同志戀或是傳統角色錯戀，談的還是人性的問題。她的同志組合其實只是四個主角人物在數學的排列組合運算下的兩種可能，如此多重組合的人物關係，打破了古典的白蛇敘事，傳遞更真實的人性本相，落實在香港這塊土地，則是反映香港追尋身分的認同以及國族認同的弔詭。文中述及的文化大革命說明香港人意欲推離的是當代中國，但是流於血脈的「文化中國」，讓香港可以是／不是屬於英國，也可以是／不是屬於中國，《青蛇》角色間的多元組合，顯示香港的主體身分也在文化、政治和經濟的不同主導權下，形成多種相異的排列組合。

同為香港人，同樣對九七有所感的徐克，卻在援用李碧華的改編之際，轉化了白蛇傳說的另一種可能。他讓英俊沈穩的明星小生取代道貌岸然的法海老和尚，轉折了故事應有的女性意識，本文採取了對女性主義的反挫來看待這個被隱藏在影像底層的意圖。香港電影評論人對於徐克選用趙文卓飾演法海一角，頗多微詞，在本文的探究中，問題的癥結在於女性形象是按照男性目光的需要所決定，趙文

卓俊秀的法海形象主導了女性演員／觀眾的情慾投射，不可企及卻更多憧憬，男性中心思惟不言自明。至於電影文本刪除小說中文化大革命的情節，似是與政治保持距離，但是徐克未曾進入「當代中國」，反而更清楚地揭示了他的身分認同是與屬於文化中國，這也正是香港的文化風貌的特色，兼容英國現代自由之風和傳統中國的古典保守。

從舞蹈、小說到電影的改編作品，我們彷彿看到了《白蛇傳》的新傳統，也發現《白蛇傳》其實是一個開放的文本，當中四個主要角色的形象在二十世紀的閱讀過程，已經受到「讀者」主導的翻譯行為影響，而形成多重的意義。前言提及：「任何一部經典之作之常新，不在於『永恆』的審美價值，而在於「不同時代、不同社會語境下的一再重讀」，「重要的是講述神話的年代，而非神話講述的年代」，本文意圖在創作文本採行的顛覆之下，進行更為顛覆的閱讀，其實也是得之於解構再解構的二十一世紀觀點。

徵引書目

Mulvey, Laura：〈視覺快感與敘事電影〉，《電影欣賞》第42期，1989年11月，頁21-31。

Nochlin, Linda，游惠貞譯：《女性，藝術與權力》（臺北：遠流，2000年）。

王玲月：〈雲門舞集的生命藝術〉，《美育》，第158期，2007年7/8月，頁60-71。

王雲幼：〈融合舞蹈與雲門〉，《印刻文學生活誌》創刊前號，2003年，頁38-45。

王德威：〈世紀末的中文小說〉，《小說中國》（台北：麥田，1993年），頁201-225。

石琪：《香港電影新浪潮》（上海：復旦大學出版社，2006年）。

朱崇科：〈戲弄：模式與指向——論李碧華“故事新編”的敘事策略〉，《當代》第179期，1991年7月，頁124-139。

艾曉明：〈戲弄古今：談李碧華的《青蛇》、《潘金蓮之前世今生》和《霸王別姬》〉，《活潑紛繁的香港文學——1999年香港文學國際研討會論文集

- （下冊）》（香港：香港中文大學，2000年），頁 571-583。
- 艾璐璐：〈顛覆中的復歸——論影片《青蛇》中的古典美學意蘊〉，《電影文學》第 16 期，2007 年，頁 26。
- 吳忻怡：〈舞動當代台灣：從雲門歷史探看台灣社會變遷〉，《香港：解殖與回歸》（台北：聯經，2011 年 9 月），頁 1-34。
- 李小良：〈穩定與不穩定——李碧華三部小說中的文化認同與性別意識〉，《現代中文文學評論》第 4 期，1995 年 1 月，頁 100-111。
- 李幼新：〈從[星星月亮太陽]與[白蛇傳]看電影中的女性主義與女同性戀〉，《世界電影》第 319 期，1995 年 7 月，頁 150-153。
- 李幼新：〈從男同性戀與〈白蛇傳〉到《豹人》〉，《男同性戀電影》（台北：志文，1993 年），頁 376-379。
- 李碧華：《青蛇》（台北：皇冠，1989 年）。
- 周蕾：《寫在家國以外》（香港：牛津大學，1995 年）。
- 孟華主編：《比較文學形象學》（北京：北京大學，2001 年）。
- 林懷民：〈成長的歲月〉，《七〇年代理想繼續燃燒》，（台北：時報，1994 年）。頁 61-66。
- 林懷民：《高處亮眼：林懷民舞蹈歲月告白》（台北：遠流，2010 年）。
- 林懷民：〈自序：前世煙塵〉，《蟬》，（台北：印刻，2002 年）。頁 14-16。
- 姚一葦等：《雲門舞話》（台北：遠流，1981 年）。
- 思想編委會：《香港：解殖與回歸》（臺北：聯經，2011 年 9 月）。
- 洛楓：《請勿超越黃線——香港文學的時代記憶》（九龍：文化工房，2008 年）。
- 紀大偉、洪凌：〈粽浪彈：身體像一個優秀的粽子〉，《島嶼邊緣》第 14 期，1995 年 9 月，頁 89-92。
- 范金蘭：《「白蛇傳故事」型變研究》，（台北：萬卷樓，2003 年）。
- 張志維：〈白蛇／舌傳：變態的情慾語言（雛形版）〉，《中外文學》第 12 期 26 卷，1998 年 5 月，頁 31-46。
- 張清發：〈由《白蛇故事》的結構發展看其主題流變〉，《雲漢學刊》第 6 期，1999 年 6 月，頁 35-57。

- 梁稟鈞：《形象香港——梁稟鈞詩選集》（香港：香港大學，1992年）。
- 許悔之：〈白蛇說〉，《當一隻鯨魚渴望海洋》（台北：時報文化，1997年），頁85-113。
- 陳光興：〈參照兩韓思想兩岸：白樂晴「分斷體制」論形成的軌跡〉，《白樂晴——分斷體制、民族文學》（台北：聯經，2010年），頁11-53。
- 陳岸峰：〈李碧華《青蛇》中的文本互涉〉，《二十一世紀》第65期，2001年6月，頁74-81。
- 陳岸峰：〈論李碧華小說中的「文本」與「歷史」〉，《香港八十年代文學現象》（台北：台灣學生，2000年），頁643-697。
- 陳國球：《文學香港與李碧華》（台北：麥田，2000年）。
- 陳智德：《解體我城：香港文學1950-2005》（九龍：花千樹，2009年）。
- 陳雅萍：〈雲門身體三十年〉，《印刻文學生活誌》創刊前號，2003年，頁29-37。
- 陳毅勤：〈從《西湖三塔記》到《白蛇傳》〉，《承德民族師專學報》第23卷4期，2003年11月，頁60-63。
- 陳儒修：〈電影為何／如何憎恨女性〉，《福利社會》第59期，1997年4月，頁36-40。
- 陳麗芬：《現代文學與文化想像：從台灣到香港》（台北：書林，2000年）。
- 楊孟瑜：《颯舞：林懷民與雲門傳奇》（台北：天下遠見，1998年）。
- 楊牧：〈許仙和他的問題〉，《主題學研究論文集》（台北：東大，1983年），頁325-330。
- 楊澤主編：《七〇年代理想繼續燃燒》（台北：時報，1994年）。
- 葉石濤：〈到書房上學去〉，《葉石濤全集9：隨筆卷四》（南市：台灣文學館及高市：高市文化局，2008年）。
- 聞天祥：〈徐克的險與偏〉，《聯合晚報》第10版，1993年10月31日，星聞欄。
- 趙希方：《小說香港》（北京：生活讀書新知三聯書店，2003年）。
- 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癥狀式閱讀》（臺北：立緒文化，2005年）。

潘少瑜：〈雷峰塔倒，白蛇出世——白蛇形象演變試析〉，《中國文學研究》第14期，2000年5月，頁179-200。

蔣勳：《舞動白蛇傳》（台北：遠流，2004年）。

盧非易：〈電影 Made in H.K.〉，《聯合晚報》第15版，1993年11月13日，天地欄。

賴芳伶：〈《白娘子永鎮雷峰塔》〉，《興大中文學報》第12期，1999年6月，頁43-58。

戴錦華：〈寫在前面〉，《文學和電影指南》（北京：北京大學出版社，2005年），頁1-6。

韓良憶：〈兩個女人爲啥卿卿我我〉，《聯合晚報》第9版，1994年3月6日，銀河欄。

羅永麟：〈論《白蛇傳》〉，《論中國四大民間故事》（北京：中國民間文藝，1986年），頁85-113。

The Adaptions of the Legend of the White Snake in Taiwan and Hong Kong, by Means of Lin Hwai Min's Dancing, Li Pi-Hua's Novel and Hsui Hark's Movie

Chen, Cheng-Fan

Assistant Professor,
Department of Chinese Language and Liter,
National Chi Nan University

The adaptations of “The Legend of the White Snake” in the 21st century are often regarded as “The Legend of Subversion.” However, the modern twist of the story of the white snake has started in 1970s. The leading one is the famous dance work, “Madame White Snake” by Lin Hwai-min. This article starts from “Madame White Snake”, attempting to explore how classical literary work has gained its new meaning through re-contextualisation in the contemporary era and social context. This study will be related to issues of traditional China and the localization of Taiwan, particularly including gender issues about independent female and dismissal of patriarchy. Based on the thread of thought, this article will continue to examine relevant issues through Lillian Lee's "Green Snake" and the homonymy movie directed by Tsui Hark.

Lillian Lee's “Green Snake” as the reference is its important role of continuing the tradition of “The Legend of White Snake” due to its adaption from the view of “betrayal of creation”. Through this lens, we cannot ignore Tsui Hark's film, “Green Snake”. Although Tsui Hark adapted his work on the basis of Lillian Lee's novel, it highlights the power of backlash for Lillian's work. This paper examines the new tradition of “The Leg-

end of the White Snake” starting from Lin Hwai-min’s work in terms of the perspective of cultural criticism, and interprets how different producers dismiss the dominant position of the traditional white snake and project personal concern and awareness.

Keywords: legend of White Snake, Green Snake, Lin Hwai-min, Lilian Lee, Tsui Hark, gender issue, nation

