

暨南大学硕士学位论文

题名（中英对照）：

近年来（2008—2017）古装魔幻电影中“妖形象”研究

**Study on the “Image of Yao” in the Chinese Costume Magic &
Fantasy Films from 2008 to 2017**

作者姓名：王晓红（同等学力申请）

指导教师姓名及学位、职称：李学武 博士 教授

学科、专业名称：中国语言文学 中国现当代文学

论文提交日期：二零一七年六月二十六日

论文答辩日期：二零一七年六月二日

答辩委员会主席：哈迎飞

论文评阅人：哈迎飞、姚新勇

学位授予单位和日期：暨南大学 二零一七年六月二十九日

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得暨南大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：王晓红

签字日期：2017年6月27日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解暨南大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权暨南大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：王晓红

导师签名：李学斌

签字日期：2017年6月27日

签字日期：2017年6月27日

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：

电话：138 22155201

通讯地址：

邮编：510632

中文摘要

本文重点以 2008—2017 年间在中国大陆上映的、以人妖关系为主线的古装魔幻电影为研究对象，旨在通过对妖形象的现代建构、人妖关系的现代表达和文化心理等方面来考量这种类型化的“妖形象”，从而来思考影像背后的文化意义以及古装魔幻电影的类型化发展。

随着时代的发展，传统的妖形象已经发生了很大的改变，现代化的妖不再只是拥有单纯的恐怖性，妖越来越像人，人味十足的它们在神性的指引下，获得了爱与成长。

当下，貌美的女妖和孩童化的男妖共同构成了古装魔幻电影的典型形象群，当然，这与权力话语密切相关。作为男权社会的他者，貌美的女妖需要通过与男人产生爱情才能具备人性，实现自我价值；而孩童化的男妖则要在男性长辈的指引下，通过习得规则才能长大成人。无论是与貌美女妖的异性关系，或是与孩童化男妖的长幼关系，人在这种新型的人情模式中获得了一种自我确证。在“相斥—相知—相融—分离（重合）”的叙事范式和“不可能之爱”的禁忌冒犯中，人实现了对妖从“无序到有序”的控制和平衡。

当然，人与妖的情感连接并不是当下魔幻电影时兴的产物，在古往今来的各类想象中，它其实早已存在，且在不同的时期呈现出迥异的面貌。然而，无论怎样变化，人妖情结的内核始终围绕着性爱和生存，因为，它们关乎着生命的传承。

在市场和科技的推动下，“妖形象”的勃兴所映射的正是魔幻电影的类型化过程。然而，如何在“高票房”的竞争热潮中挽救“低口碑”、突破瓶颈、创造经典，这仍然是中国魔幻类型电影亟待解决的问题。

关键词：古装魔幻电影；妖形象；人妖关系；心理情结

Abstract

This thesis focuses on the costume magic & fantasy films with the relationship between mankind and Yao as a main clue that are shown in the mainland of China from 2008 to 2017. The thesis aims to explore the cultural meaning implied in the films and the development of the stereotyped costume magic & fantasy films through a consideration of the modern construction of “Image of Yao” and of the modern expression as well of cultural psychology of relationship between mankind and Yao.

With the development of the age, traditional Yao imgae has greatly changed. The modernized Yao, no more simply horrified, increasingly resembles human beings. Such human-like Yao, guided by their divinity, learned love and growth.

Currently, the beautiful female Yao and the childish male Yao together form the typical image group of the costume magic & fantasy films. This is closely linked to the power of discourse. As the Other in a patriarchal society, the beautiful female Yao will have human nature and realize one’s personal value on condition that they fall in love with human beings. Differently, the childish male Yao will grow up to be a man under female elders’ guidance by learning some rules. Whether in the opposite sex relationship between human and female Yao or in the relationship between young and old, human beings themselves have obtained self-reassurance in such new patterns of interpersonal relationship. In the narration mode of “repel--acquaintance--compatibility--departure (coincidence)” and in the inhibition offense process, human beings have been able to make a control and

balance of Yao from the “out of order” to the “in order”.

Admittedly, the affection between mankind and Yao is not exclusively subject to current costume magic & fantasy films; instead it has existed throughout the historical human imaginations and appears in different forms in different periods. However, no matter what changes it will make, the core meaning of “human- Yao complex” centers on sexual love and survive.

Stimulated by market and scientific technology, the emerging of “Image of Yao” reflects exactly the stereotype process of costume magic & fantasy films. Nonetheless, how to save its “low popularity” in the competitive “high box office” market and to break the bottleneck by creating more classic films remain to be solved.

Key words: Costume Magic & Fantasy Films; Image of Yao (Chinese Monster); Human-Yao Relationship; Complex

目 录

中文摘要.....	I
Abstract.....	II
绪 论.....	1
一、研究缘由.....	1
二、对象界定.....	6
三、研究目的与意义.....	7
四、研究综述.....	8
第一章 熟悉的陌生人——“妖形象”的现代建构.....	12
第一节 典型形象.....	12
（一）貌美的女妖.....	12
（二）孩童化的男妖.....	15
第二节 典型特征.....	17
（一）妖性.....	18
（二）人性.....	19
（三）神性.....	22
第二章 爱恨情愁——人妖关系的现代表达.....	24
第一节 典型关系.....	24
（一）异性关系模式.....	24
（二）长幼关系模式.....	26
第二节 典型情感：“不可能的爱”.....	28
（一）魔幻爱情之“不可能的爱”.....	29
（二）成长悟道之“不可能的爱”.....	31
第三章 心迷宫——“妖形象”的文化心理.....	35
第一节 前世今生——“妖形象”的文化演变.....	35
第二节 人妖情结——中国人的集体无意识.....	38
（一）人妖恋——“不能说的秘密”.....	39
（二）成长——“不能承受之轻”.....	41
结 语.....	43
参考文献.....	45
附 录.....	48
在校期间发表论文清单.....	49
后 记.....	50

绪 论

一、研究缘由

2000年,奥斯卡最佳外语片《卧虎藏龙》掀起了华语影坛新一波武侠电影风潮,随后,以《英雄》为代表的古装武侠商业大片如雨后春笋霸占中国荧幕。发展至2005年,《无极》开始由武侠转向魔幻,但是该片由于人物设定、情节逻辑上的种种硬伤而备遭诟病。真正的转折点是2008年,《画皮》“惊艳亮相”之后,以“人与妖关系”为主线情节的古装魔幻题材就较为集中地出现在中国影院的大荧幕上,《画壁》(2011年)、《白蛇传说》(2011年)、《倩女幽魂》(2011年)、《画皮II》(2012年)、《西游降魔篇》(2013年)、《大圣归来》(2015年)、《捉妖记》(2015年)、《钟馗降妖:雪妖魔灵》(2015年)、《西游记之孙悟空三打白骨精》(2016)、《西游伏妖篇2》(2017年)以类似的叙述模式、人物类型、拍摄技法、风格形态、文化观念、价值取向迅速形成了古装魔幻类型电影。

其实,中国古装魔幻类型的源头最早可追溯到20世纪20年代中期形成的以古装历史/稗史、古装武侠、古装神怪为代表的第一股商业潮流。

中国电影作为舶来品,自1905年诞生之日起,就面对着“邯郸学步”的窘境。发展到20世纪20年代中期,“随着中国电影在资本运营、市场开拓、类型选择、影像技艺等方面亦步亦趋欧美电影时代的结束,中国民族电影进入一个既要与欧美电影争夺市场空间,又要面对资本市场的残酷考验的商业竞争环境”¹。为了应对严酷的市场压力和生存困境,中国电影以前所未有的勇气,大胆突破社会片、伦理片、言情片等千篇一律的题材选择、叙事结构和价值取向,在欧美动作片和英雄神话的影响下,从本土传统文化中寻找新的机遇。

1926年,天一公司“开疆辟土”,拍摄了《梁祝痛史》、《异妖白蛇传》、《孟姜女》、《孙行者大战金钱豹》等6部古装片,轰传一时。随后在1927年,各大小影片公司一窝蜂似的竞相开拍各种古装稗史片,这类影片一方面以“新口味”而迅速博得眼球,另一方面与人们害怕动荡,企图逃避军阀混战的现实的社会心理相契合。然而,随着国内形势越来越紧张,粗制滥造、盲目跟风古装稗史片越来越难以舒解普通观众面对现实生活无法排遣的内心郁结。于是,各影片公司不得不改变古装稗史片的运作格局,力图将“武打”和“神怪”元素分别纳入国制古装稗史片的创作之中,随后形成蔚为壮观的武侠神怪片潮流。²

实际上,从1925年天一拍摄的侠义武侠片《女侠李飞飞》开始,武打侠义元素就逐

¹ 李道新:《中国电影文化史[M]》.北京:北京大学出版社,2005年,第83页

² 参见李道新:《中国电影文化史[M]》.北京:北京大学出版社,2005年,第91—92页

渐在电影中得到强化运用。与此同时，外国侦探片《侠盗罗宾汉》、《三剑客》等侠盗影片在中国市场的热销对中国武侠片来说，也是一种巨大的影响。军阀混战、“五卅”惨案和“四一二”大屠杀加剧了人们的不安和压抑，于是，所谓“尚武”的社会思潮也就有了具体的心理依据，“成人童话”武侠片中除暴安良、锄强扶弱的反抗价值和英雄行为也易获得普遍的认可。³1928年，明星公司在很短的时间里推出《火烧红莲寺》，以此宣告神怪片开始形成一股强大的势头。《火烧红莲寺》不仅创造了国产电影的票房奇迹，而且催生出一股长达3年的武侠神怪片热潮。据统计，从192—1931年间，上海大小近五十家电影公司，共拍摄了二百五十部左右的武侠神怪片，足见观众对志怪题材的追捧和热爱。⁴

其实，从武侠热到神怪热，它们之间是有密切关系的，沉醉于光怪陆离、刀光剑影中，它们都企图通过用制造幻想来缓解现实中的冲突与压力。当然，神怪片更加注重除霸、复仇、比武、夺宝等叙事模式，在内容表达上进一步脱离了现实，也失去了心理依据的支撑。

事实上，在激烈的市场竞争中，武侠神怪片的泛滥也造成了严重的后果，它直接导致了对尚处在起步阶段的国产影业的“掠夺性破坏”，在观众之间也产生了近乎“精神麻醉”的负面作用。⁵到1931年“九一八”事变和1932年“一二八”之后，由于全国范围内群众抗日救亡的爱国热情的高涨，武侠神怪片被左翼文艺家归结为“封建的小市民文艺”⁶，进而被国民党内政部和教育联合办的电影检查委员会在1932年中宣布严厉禁止。由于现实环境和政策的管控，加之自身的不足，神怪片的热潮很快消隐，自此，以古装稗史、古装武侠、古装神怪为代表的商业潮流没落了。

然而，神怪片并未随着意识形态的禁令而灭亡，相反，在中国电影史上，神怪片以更加隐匿的姿态依附于古装片，并以“轮回”的形式一直存在着。

在战争时期，电影的社会实用功能大大增强，神怪题材在此时几乎退居幕后了。然而，在特殊环境下的，孤岛时期的上海延续了古装魔幻电影的传统以此来对抗压抑的现实。

新中国成立后，为了弘扬社会新风貌、发挥电影的教育功能，神怪题材作为封建余孽的代表自然被排除在主流电影之外，但并没有完全消失。有部分《三言二拍》、民间故事改编的电影，如《秋翁遇仙记》（1956年）、《画中人》（1958年）、《追鱼》（1959年）等传达对美好爱情的向往，或“善恶有报”的朴实思想；此时，无论是妖，或是仙，它们都是善良百姓或正义力量的象征，都是在对抗封建统治与压迫。

³ 参见陆弘石：《中国电影—描述与阐释》[M].北京：中国电影出版社，2002年，第109页

⁴ 参见程季华：《中国电影发展史》[M].北京：中国电影出版社，1963年，第133页

⁵ 参见陆弘石：《中国电影—描述与阐释》[M].北京：中国电影出版社，2002年，第113页

⁶ 转引至李道新：《中国电影文化史》[M].北京：北京大学出版社，2005年，第97页

随后，十年意识形态的管控下，一切“牛鬼蛇神”均无立足之地，神怪话题成为时代禁忌。

直到 80 年代中后期娱乐片的复兴，神怪才又大批量重新回到人们的视野中：一方面，在内地市场形成了《聊斋》、《西游记》、《封神榜》等古典文学作品改编成魔幻电视剧的热潮，且赢得超高的收视率，至今，各种版本的翻拍和演绎还在进行中。另一方面，以港台为代表，特别是港产电影将武侠、功夫的惊悚元素与中国传统的精怪文化相结合，又融合西方的灵异文化，创构出极具代表的系列僵尸片、“开心鬼”片等。与此同时，在其他题材的类型片中，魔幻色彩也大量融入其中，如《人蛇大战》、《鬼新娘》、《胭脂扣》等，多元形态的杂糅“既能满足观众所需，源源不绝推向市场，不仅口味新鲜，而且生动刺激兼而有之，妖魔鬼怪的题材类型就此进入了‘最好的时光’”⁷。但本文重点研究 21 世纪内陆上映的魔幻电影，因此，电视剧和香港电影并不在本文的研究范围内。

进入 21 世纪，中国的政治经济迅速发展，中国电影业在市场化和国际化的潮流中也拥有了新的机遇。商业、政治和思想的变迁触发了中国电影业的新腾飞，与此同时，产业转型为电影的发展提供了前所未有的机遇，在传统深厚的精怪文化土壤中汲取灵感，香港与内地的合作为电影带来了全新的面貌。轮回的影像以古装魔幻大片的形式再次进入观众的视野。

其实，新世纪古装魔幻类型电影的出现并非偶然。自“改革开放以后，中国政治体制一统天下的模式迅速瓦解，接着是市场经济所带来的文化间的多元互动成为事实。一个以主流文化、精英文化和大众文化所构成的文化格局已经形成”⁸。处在政治/艺术/商品这样“一仆三主”的境遇中，面对国内外政治经济文化的多重诱惑和挤压，中国电影业呈现出主旋律电影、艺术电影、商业电影“三分天下”的电影格局。主动承担意识形态重担的主旋律电影恰恰为商业电影的自由发展提供新机遇，电影的娱乐功能和经济属性被放大和强化了⁹，这为 21 世纪古装魔幻类型影片的诞生提供了契机。

同时，数字技术的突破和迅猛发展为电影艺术带来了一场全面的变革，并成为推动魔幻类型电影形成的关键性因素。全球化使欧美影片以更加便捷的方式进入并影响着中国电影市场，2001 年，以《指环王》系列为始的好莱坞魔幻电影开始席卷中国：酷美画面、非凡想象、巨型场面、宏大投资、电脑炫技等让国人叹为观止。其后的《哈利波特》系列、《暮光之城》系列、《纳尼亚传奇》系列更是一度横扫中国电影市场。在好莱坞魔幻电影

⁷ 包磊：香港传统与当下中国电影的“妖魔鬼怪”[J]. 当代电影，2016 年第 3 期，第 157 页

⁸ 阎国忠：文艺美学的现代性建构[M]. 安徽：安徽教育出版社，2001 年，第 398 页

⁹ 参见尹鸿：跨越百年：全球化背景下的中国电影[M]. 北京：清华大学出版社，2007 年，第 6 页

的潮流影响下，号称中国首部古装魔幻大片《无极》问世了，然而，《无极》却最终遭遇了被诟病的尴尬处境。不可否认，《无极》的大胆尝试打开了古装魔幻的天窗，在探求如何在本土化的神话土壤里打造东方魔幻，2008年《画皮》交出了一份不错的答卷。随后，在商业市场的推动下，魔幻类型电影逐渐形成。

可以说，21世纪出现的“古装武侠——古装魔幻”商业潮流与20世纪20年代中期第一股“古装稗史——古装武侠——古装神怪”的商业潮流形成了某种历史的呼应。然而，回顾过去，20世纪20年代的古装武侠神怪片在兴盛三年后开始沉寂，之后神怪题材只是零星地出现在内地电影中，那么，到了新世纪，妖以新形象再次进入到大众视野，形成的古装魔幻类型电影会否步其后尘呢？这势必会引发思考。其实，古装武侠神怪片的消隐除了外因之外有其内因，即本轻片劣、粗制滥造、形象刻板、故事单一，具体呈现为视觉形象上多为荒山野郊、古刹老庙、飞剑白光、裸女怪男、腾云驾雾等构成要素，叙事上则形成除霸型、复仇型、比武型和夺宝型四种模式。¹⁰而类型电影的要义在于“通过仪式的戏剧化来说话，表达个人与社会之间的关系和冲突，象征性地弥合社会矛盾，给观众以想象性的心理满足，如同神话”¹¹，但这些是上世纪20年代古装武侠神怪类型电影不足承担的。

而21世纪古装魔幻类型片，在市场化、国际化以及数码技术的多重支持下，把一个古已存之的妖形象、古已存之的叙事母题“人妖关系”加以了现代化改造，并呈现出一些新的特征。

首先，传统的魔幻类型中一般有神仙、鬼、妖三大类，但由于现有的审查制度规定电影禁止宣扬迷信、“当代生活不得表现鬼神”¹²，因而，在当下电影中，鬼形象大量隐匿，取而代之的是妖形象。因为，妖形象往往是由动物、植物、物品变换而来，可以借幻想之名避免对唯物主义世界观的挑战，因而，妖并没有被限制。隐匿的鬼借助新的妖形象出现在魔幻类型电影中，如《画皮》原本描述的是人与鬼之间的故事，电影将其改编成人与狐妖之间的故事；传说中的钟馗原型是驱邪降魔的鬼，但在《钟馗伏魔：雪妖魔灵》中，它化身为捍卫扈都降妖伏魔的斩妖士，亦人亦妖；《倩女幽魂》的故事出自《聊斋志异之聂小倩》，小倩的原型是女鬼，但在电影中被塑造成了貌美的女妖。

这一时期，神形象只是偶尔才出现，而且，原来济世救人的神逐渐跌落了神坛，回归

¹⁰ 参见陈默：《中国武侠电影史》[M]，北京：中国武侠电影史，2005年，第93页

¹¹ 陆弘石：《中国电影：描述与阐释》[M]，北京：中国电影出版社，2002年，第44页

¹² 《广电总局关于印发〈电视剧内容审查暂行规定〉的通知》（广发剧字〔2006〕20号）中的相关规定“四、电视剧中如有下列情形，应删减修改，问题严重的不得发行、播出：

（三）宣扬封建迷信，违背科学精神的：

1. 宣扬灵魂附体、阴阳转世、生死轮回、算卦占卜、凶吉预兆等封建迷信思想；
2. 表现愚昧、怪诞、邪恶、低级趣味的封建文化；
3. 在当代生活中混入鬼神加以表现。”

平凡的人性，有的甚至成为恶的化身，令人憎恶了。其实，这种妖和神的反转也是一场博弈，妖是欲望，是本我，通常作为脱离主流价值观而存在；神是超我，是审查官，代表着正统和权势。自古以来，秩序引导一切，所有的妖怪终将会被降服、会被打败，这是主流文化在起作用。然而，违禁一直是人心中想做却未能说的“秘密”，压抑的欲望需要解放，妖形象所传达的正是对权威的反抗和对既定命运的不肯屈服。因此，在魔幻电影中，妖越来越受到同情，甚至是赞赏，神所代表的规则反而被轻视了。

其次，妖的形象也出现了一些新的变化：从类型发展上看，大致形成了貌美女妖和孩童化男妖两种类型形象群，它们不再只有害人的恐怖面目，而是变得貌美、可爱，讨人欢喜甚至令人同情了；从形象塑造上看，文字时代，妖的形象依赖于读者的想象；传统视听时代，妖因技术的限制，反倒变得简陋，往往是带有一点动物元素的人。如今，由于受好莱坞大片的入侵、网游的冲击、全球化的挑战，妖变得炫目多彩——《钟馗降魔：雪妖魔灵》中的钟馗、魔王都有现代游戏的影子；《捉妖记》中，胡巴、竹篙、葛千户等众妖都深受好莱坞卡通形象的影响；《大圣归来》中的悟空、混沌等妖形象也都融入了日系和欧美动漫元素。同时，科技的发展也使妖的形象变得立体、魔幻：白娘子是人首蛇身的造型、雪妖是晶莹的冰棱、水妖是凶残的大鱼、猪妖则满嘴獠牙、小善是一堆白骨、蜘蛛精则口吐巨型白丝……这些新形象与传统的妖大相径庭，仿佛一种新生物的诞生，带给人新奇。

同时，通过现代化的改编，人妖关系也出现了新维度，从简单的二元对立，到“爱恨情愁”的纠葛，新的形象类型构成了新的人妖模式，同时也传达着新的社会心理。在当下，魔幻的视觉快感让人沉浸在轻松愉悦的享受中，娱乐至死的后现代氛围也出现在妖的世界里，戏谑的语言、奇异的妆扮、雷人的情节、恶搞的动作……经典不断地被解构被定义，消费时代的集体竟不自觉地狂欢起来。《画皮》、《白蛇传说》、《捉妖记》等其实一直在探讨何谓爱？美何为？情何在？在美人幻梦中交欢、在一吻定情的幻像中寻找性爱的慰藉，满足对现实不可能之爱、不可能之美的占有欲，从而缓解不能得的焦虑和压力；同时，男人孕育小孩、小孩启智大人、小孩就是妖等反主流文化的新观念也以亲情之名投射着爱与自我成长，也在对未知的好奇中实现对秩序的自我掌控。

其实，妖自诞生起就作为集体无意识的象征符号而存在着、变化着，且一直在言说着人的故事。即使科学成为共识也没能削减人妖情结，从某种程度上说，人是在“妖”的身上寻找到了“我”的影子，人烦恼甚至是不能解决人的问题，继而转向对“非人”的关注，以试图逃避、宣泄，最终，在魔幻的影像中得到了象征性地安慰，实现了想象性地解决。发展到当下，妖又因其现代化的“妖性”被视为背离社会主流秩序的违规者。然而，无论

妖的形象如何演变、人妖关系如何发展，其实质反映的仍旧是人类社会如何对待异类、处理离轨者的态度和方式。因此，本文研究的重点在于：透过这些类型化的妖形象，人们想反映什么？表达什么？解决什么？最终价值又何在？综上，本文也需要探讨一个问题：从20世纪20年代诞生以来，古装魔幻电影几起几落，命运接近于“轮回”。过去它急剧兴起又迅速衰落原因在于错失了观众的心理契合；那么今天，古装魔幻电影再度兴起，它又契合了怎样的社会文化心理，会不会再度沉寂呢？

二、对象界定

何谓“妖”呢？古人以为“妖”是“一切反常怪异事物的名称”¹³，即“地反物为妖”¹⁴。这里的“妖”是一种概说，泛指所有民间故事中的妖魔鬼怪，因指涉范围太大，故择段研究。本文第三章会对传统文化中妖的由来、发展作详细的梳理，同时本文所讨论的对象“妖”是指21世纪以来面对大陆市场、接受内地审查的、以“人妖关系”为主线的古装魔幻片中的异类，所分析的“妖”也特指那些外形奇貌，拥有超能力行为，与人发生密切联系并影响人类生活的“超自然生命”群体。

事实上，妖的本质特征是与生俱来的非人性，或者称之为妖性、怪物性，从广义上看，这与人性构成了二元对立关系。在不同的文化环境和时代语境中，妖的形象、类型以及象征意义往往有着不同的指涉，因而在界定妖的概念上，也采取三分法：外表、行为和文化符号。¹⁵

第一个层次的定义是最为简单和直接的辨认方法：外表。妖通常有自己的体貌，但是又必须依附于固定的物质形态，大多是动物，少数是植物和无生命物。¹⁶更准确地说，妖是一种“非人非兽，似人似兽”的混杂生物，包括（两种以上）人与动物、动物与动物的混合体，如人与蛇、人与树、人与狐狸等等的结合。

第二个层次是从妖的行为来定义：具有某种常人难以企及的超常本领，能幻化成人或其他物体，同时具有亦正亦邪的魔法，使人类感受到神秘、威胁和恐惧，如隐身、变身、换皮、力大无比、随心所欲地变化出任何物品等。

第三个层次是从文化符号解读的角度来分析妖：妖的形成是对特定历史文化语境的回应，与人们的思维方式和文化信仰有着极为密切的关系。而作为一个“他者”想象的符号存在，妖对“自我主体性”的身份认同和建构有着极为特殊的意义。同时，被视为异类的

¹³ 《辞海·语词分册》[M]. 上海：上海辞书出版社，1977年，第1172页

¹⁴ 左丘明撰、蒋冀骋标点：左传[M]. 长沙：岳麓书社，1988年，第137页

¹⁵ 参见廖绮雯：重读八九十年代“恐怖喜剧”——僵尸电影与香港后殖民[D]. 岭南大学硕士学位论文，2014年，第31页

¹⁶ 参见王丹：精怪—亘古至今的信仰与叙事[J]. 中南民族大学学报（人文社会科学版），2006. 26. (3)，第156页

妖实质上是原始图腾的象征符号，妖性作为妖的本质属性随着社会规范的转变，也被重新赋予了新的文化内涵。事实上，妖的出现构成了人类感知世界、认识“自我——他者”的重要文化基底模式之一。

无论是外表、行为，还是文化符号的指向，新时期的妖都与传统文化中的妖有很大的区别，与此同时，西方的文化理念也融入其中。

三、研究目的与意义

本文的研究目的主要有二。第一，“人与非人”母题并非中国文化独有，西方文化亦有此情结，这种共通的文化根基投射于影像世界则呈现出异样的特质：西方魔幻类型电影致力于借助创造一种超自然的生物存在来构建一个在地球之外的新世界，并在系列电影中通过对超人类生物的形象塑造来自行运营一种自足的内在规则，从而打破人类独一无二的世界和世界观；而中国魔幻电影则是借助文化信仰和文化原型来表达人的逻辑秩序，重构人的世界，运行规则体现的仍旧是人的思维模式，这或许是两者的实质性区别，也是中西文化逻辑差异的体现。但在叙事题材的选择方面，中西魔幻类型电影呈现出高度的相似性，即“人与非人关系”成为故事的内核。人为什么会关注人之外“世界”，会热衷人之外的“情”，甚至是乐此不疲地言说“人与非人的情结”是引发笔者好奇和研究的出发点。

第二，从类型电影发展的角度来看。回顾 20 世纪 20 年代古装武侠神怪片的消隐，本轻片劣、粗制滥造、形象刻板、故事单一是其消亡的内因，具体呈现为视觉形象上多为荒山野郊、古刹老庙、飞剑白光、裸女怪男、腾云驾雾等构成要素，叙事上则形成除霸型、复仇型、比武型和夺宝型四种模式。¹⁷然而，根本原因则是现实批判力量的消失，因为类型电影最重要的作用在于“通过仪式的戏剧化来说话，表达个人与社会之间的关系和冲突，象征性地弥合社会矛盾，给观众以想象性的心理满足，如同神话”¹⁸，但这是上世纪 20 年代古装武侠神怪类型电影不足承担的。

古装魔幻电影在 21 世纪大量出现并非偶然，此时，“电影的娱乐功能和经济属性被放大和强化了”¹⁹，这为 21 世纪古装魔幻电影的类型化提供了契机。同时，数字技术的突破和迅猛发展为电影艺术带来了一场全面的变革，并成为推动魔幻类型电影形成的关键性因素。《指环王》、《哈利波特》、《暮光之城》、《纳尼亚传奇》系列好莱坞魔幻电影的潮流对中国电影产生了极大的影响。相比较对未来现实的虚拟，中国人更乐于也更擅长回到过去，从中国土壤里汲取营养，打造属于自己的“奇幻之景”。

¹⁷ 参见陈默：《中国武侠电影史》[M]。北京：中国武侠电影史，2005 年，第 93 页

¹⁸ 陆弘石：《中国电影——描述与阐释》[M]。北京：中国电影出版社，2002 年，第 44 页

¹⁹ 尹鸿：《跨越百年——全球化背景下的中国电影》[M]。北京：清华大学出版社，2007 年，第 6 页

但是，在好莱坞泛类型化浪潮中，在新的形象塑造、叙事模式、审美心理和技术条件的支持改造下，以“人妖关系”为核心的古装魔幻电影能否为象征性地解决现实生活中不可调和的社会问题、弥合自我与社会规范之间的心理鸿沟提供了一种新的戏剧仪式？换言之：今天的中国古装魔幻题材能否以本土化的创新在新类型片市场中占有一席之地？不重蹈 20 世纪初的覆辙？

因此，本文重点梳理 21 世纪中国大陆上映的、以人妖关系为主线的古装魔幻片，通过对妖形象的现代建构、人妖关系的现代表达、人妖关系的文化心理等方面来考量这种类型化的“妖形象”。同时，古装魔幻电影作为中国化类型电影中的重要一支，对它的研究也有助于促进中国商业电影的健康发展。

四、研究综述

从 2008 年《画皮》到 2017 年《西游伏妖篇 2》，相似的人物类型、情节结构、叙事策略、拍摄技法、价值观念等催生了以人妖关系为主线的中国古装魔幻类型电影。其实，在国内外电影发展史中，魔幻类型电影是新世纪的“产儿”，对于中国古装魔幻类型电影而言，形成期尤为短暂，且还正在进行中，因而，它也成为最具当下感的影片类型之一。同时，在中国古装魔幻类型电影形成过程中，妖逐渐生成了一种新的文化电影现象，然而，专门研究的论述并不是很多——这也许是中国古装魔幻类型电影正在成长，还未被完全认可的现实反映。

从目前收集的研究资料分析，大体可以从以下三方面来论述：

（1）类型讨论

目前，关于魔幻类型电影的讨论主要集中在魔幻电影类型探讨、魔幻电影的中西比较、好莱坞魔幻电影分析、以及香港欧美等僵尸怪物片的对照研究四部分。

在魔幻电影类型探讨这部分，研究角度主要集中在为魔幻电影命名、定义、并将其作为类型电影进行分析，如傅宛菊、陈木兰的《中国新魔幻电影的类型化初探》：主要梳理了当下中国新魔幻电影的发展现状，并对其类型元素进行深入探析，并试图为中国新魔幻电影的繁荣发展投石问路；陈坤、古宇薇的《魔幻电影——新类型片的诞生——为魔幻电影正名》：探讨了新类型电影的形成、定义和魔幻电影的三大特征；王璐的《大众文化视角下 21 世纪中国魔幻电影研究》：从消费文化的角度来关注当下魔幻电影研究；康娴的《魔幻电影类型与美学特征探究》：从叙事策略讨论魔幻电影类型，从而进一步探讨它的几大美学特征；王祺的《试论中国新魔幻电影的叙事特点》：从影视改编的角度入手，探讨“魔幻+爱情”的叙事模式，以叙事学角度谈当下魔幻电影的生成和发展；范新添的《中

国魔幻电影类型特点和现状研究》：从魔幻电影的定义出发，分析中国魔幻类电影的发展流变，重点从主题思想、故事情节、人物类型、影片场景和电影技巧等方面分析中国魔幻电影的类型特点，对比中西方魔幻电影的区别和中国魔幻电影的发展现状等。

第二部分主要是中西魔幻电影的比较，围绕着中西神话渊源、审美特征、叙事策略、技术呈现、影响研究等方面展开比较分析，如黄彭的《西方魔幻电影和中国神话电影的比较研究》：从类型比较开始，明确魔幻电影的特征、定义，对中西魔幻电影的历史、现状、特征分别做了详细的分析，最后在比较分析中试图总结经验，寻找出路；王斌的《新千年以来好莱坞魔幻与中国武侠神怪类型比较研究》：以魔幻电影与国产神怪片作为比较对象，从类型理论的叙事情节、人物形象、视觉营造、文化来源等方面进行详细的比较研究，从而学习好莱坞魔幻电影的优势，探究国产神怪片的短板，同时发掘本土资源，为未来神怪片类型建设提供可行性建议；张培琼的《中美魔幻电影比较分析——以〈暮光之城〉、〈画皮〉为例》：以《画皮》《暮光之城》等相关影片为例，比较中美魔幻电影的特色与差异，进而引入人格结构论、“集体无意识”等理论来阐释和反思中美魔幻电影差异的文化成因，最后对中美魔幻电影的意义进行总结，并探讨中国魔幻电影未来的发展趋势。

第三部分主要是对西方魔幻电影进行了文本解读和文化研究，从技术呈现、消费文化、心理需求等方面进行分析，如李文月的《魔幻电影的叙事学分析——以〈魔戒〉、〈哈利波特〉为例》：从席卷全球的魔幻风潮现象入手，试图给魔幻电影下一个定义，同时，从电影叙事角度切入，从叙事的情节结构、叙事时空及叙事元素几个方面对魔幻电影的叙事方式及特征进行研究，以给中国魔幻电影的发展提供可借鉴之处；杭玫的《奇幻电影：文本解读与文化研究》：本文通过对《哈利·波特》、《指环王》和《暮光之城》的个案分析探讨奇幻电影的源流、生态特征和创作面貌，同时，对奇幻电影的影像生产和消费过程、受众的接受心理等方面进行文化研究的解读，揭示奇幻电影在世界市场上商品化过程的运作机制。最后，视角从西方的经典奇幻电影收回到中国奇幻影片的创作，通过比较对本土的奇幻电影进行了反思。

第四部分主要关注与妖相对应的香港电影中的僵尸和欧美电影中的怪物、吸血鬼研究，如谭亚明的《香港鬼怪灵幻电影研究》：本文以分类、比较为基础，通过对鬼怪文本的形态分析，试图解释香港鬼怪电影现象，寻找其类型特征，通过对鬼魂形象的塑造和叙事处理来体现中国传统文化的某些主流话语诸如国人的伦理心理结构及其理性原则，同时又展示港人独有的喜剧精神这一香港本土特点，从而来反思港人对自身的想象、香港社会对自身生活规则的强调、质疑与破坏的矛盾心理；廖绮雯的《僵尸喜剧与香港后殖民》：

对香港僵尸喜剧电影进行了归类梳理，并从殖民论述的“自我—他者”角度与僵尸喜剧中僵化的“自我—他者”类比，从而总结出其背后的权力文化特征和意义；许佩玲的《宋元话本与香港鬼怪电影》：主要是从通俗文化的角度切入探讨魑魅魍魉，以全新的角度类比宋元话本中的鬼怪世界和香港电影中的鬼怪现象，从而探讨商业模式下的大众心态以及其背后的文化内涵；戴锦华、高秀芹的访谈录《无影之影——吸血鬼流行文化的分析》：以《暮光之城》为切入口重点讨论西方吸血鬼大众文化的形成及意义；蔡栩月的《论吸血鬼电影的文化符码与当代审美接受》：主要对西方吸血鬼电影进行归纳和梳理，并结合具体影片从原型理论、精神分析角度、宗教角度和吸血鬼所折射出的社会主题四个方面来阐释吸血鬼电影背后暗藏的文化符码，通过从西方文化心理的认同、影像的审美愉悦以及好莱坞电影机制与观众的消费心理三个层面来探讨吸血鬼电影的审美接受；唐昊的《好莱坞吸血鬼电影研究——吸血鬼荧幕形象的建构与解析》：梳理整合好莱坞历史上优秀的吸血鬼题材影片，解析影片成功的因素，并提炼出好莱坞对于某一文化的运用技巧和惯用手法，为中国的优秀文化能找到适合自己的银幕空间提供有价值的创新思路；余雯雯的《〈暮光之城〉中的吸血鬼文化研究》：主要从文化研究的角度对暮光之城吸血鬼形象进行了分析，从而挖掘其背后的象征意。同时相对照的还有洪潇楠的《华语恐怖电影研究》、郑莹的《中国恐怖片发展研究》、刘可文的《恐怖镜像的审美愉悦——恐怖电影的美感生成研究》等。

（2）个案新论：

由于古装魔幻类型电影在电影市场赢得了不俗的票房成绩，不少研究者将关注的目光集中在时下热映的个案分析上。《捉妖记》、《大圣归来》、《西游降魔篇》、《倩女幽魂》、《画皮 II》、《画皮》、《画壁》、《白蛇传说》等在主流检索中，高频出现，数量惊人，文章质量虽然良莠不齐，但关注的热度很高。譬如，在知网主题搜索中，目前，关于《捉妖记》就有一百多篇的论文，如《捉妖记》：真人与动画的奇幻之旅，从形象设计、特效制作、现实与虚拟、真人与动画的结合，来反思在中国本土特效产业发展的路径上，这部影片对仍处在产业链底层的中国特效行业是否能有真正的促进作用；《捉妖记》：国产奇幻电影的新拓展，从主题、影像以及文化精神方面来探讨国产奇幻电影的创新与发展；从《捉妖记》看好莱坞类型片的本土化：从叙事结构、人物塑造、导演风格、审美特征方面来探讨在好莱坞电影制作模式下，中国类型电影在坚持本土特色的同时，如何应对外来文化及意识形态的侵蚀；《捉妖记》：互联网思维与影像新元素，从互联网思维下 IP 转换与定制的延续、影像元素的创新、真人和动漫形象的融合等方面来考量影片的艺术成就和美学突破；《捉妖记》：魔幻电影的在地化和女性目光的承迎，从魔幻电影的在地化、合家欢中女性目光

的承迎来思考喧闹背后的成功规律。还有更多的论文是围绕市场传播、真人动画、形象分析、主题阐释、文化解读、数字技术、类型论、影片比较、影响启示等方面进行分析的。

（3）参照分析——妖相关理论研究

魔幻类型电影因其领域新、成长期短，关于它的直接研究成果并不丰富、全面，对中国古装魔幻类型电影而言，尤其如此，某些话题甚至很难直接找到相关资料，这一方面是挑战，另一方面，可谓是机遇。在资料收集过程中，与妖相关的理论研究参照给研究提供了极其重要的信息。

具体来说，中国古装魔幻类型电影的故事文本或形象原型来源于中国古典文学、中国民俗文化，如论著方面有刘仲宇的《中国精怪文化》、王有钧的《民间信仰口袋书系列——妖》，前者试图在中国庞大的文化体系中通过寻找精怪足迹、梳理精怪历史、演变轨迹来和其他文化现象连结从而构建精怪文化；后者则是从妖的定性说起，将目光集中在民间几种常见的妖形象上，通过描绘妖姿百态、妖形妖性来重点关注妖所传达的民间信仰文化。论文部分则有张智华《中国文学中精灵形象的演变与发展》：梳理了中国文学中精灵形象演变与发展的轨迹，同时也探讨了精灵文化背后的心理状态；朱迪光的《中国古代精怪故事中的精怪人化》：考察精怪故事以及精怪人化的变化和意义；王楠楠的《精灵形象故事的研究意义及现状》：重点关注了精怪形象的释义、精怪故事的意义以及中西精灵形象故事的发展现状等方面；刘耘的《中国古典小说“人仙妖鬼婚恋”母题的发生学研究》：重点考察了自汉到清的中国古典小说中“人仙妖鬼婚恋”特色鲜明的系列作品，从而来探讨“人/神恋”原型与“人/神感生”原型等等。

综上，目前研究者对魔幻类型电影的关注热度还在持续上升，但研究水平参差不齐，研究的角度有雷同化的趋向，尤其是关于中国古装魔幻类型电影的研究，学界尚处于且看且走的萌芽成长阶段，许多领域还未挖掘，因而，本文在魔幻类型电影正在进行时的大背景下，探析极具中国风的古装魔幻电影中的“妖形象”，时代性较强，且有很大的探索空间。与此同时，本文以极具中国特色的“妖形象”作为研究的切入角度，试图打破研究空白点，从妖的典型形象、典型特征、新型人妖模式、“妖形象”背后的文化心理等方面去探讨以人妖关系为主线的中国魔幻类型电影，大中取小，以小入大，从电影现象考察影像背后的时代文化意义。同时，也希望通过对中国魔幻类型电影的研究来促进中国商业电影的健康发展。

第一章 熟悉的陌生人——“妖形象”的现代建构

随着传播媒介的多样化，妖从传统的文字平面跳入了光影的立体空间，带着自身的传奇性、神秘感和娱乐特质，透过镜头，走入了千家万户，成为大众娱乐喜闻乐见、喜闻乐谈的对象。现代影视作品塑造了一系列脍炙人口的经典荧幕形象，如赵雅芝版的白娘子、温碧霞版的狐狸精、张曼玉版的青蛇、六小龄童版的孙悟空等。当然，妖因时而变，新世纪以来，传统的妖形象受到现代流行元素的强烈冲击，其性格、情节、造型、布景等都受到新好莱坞电影、游戏、动漫的极大影响，如《捉妖记》、《大圣归来》深受好莱坞卡通形象、动漫的影响，产生的妖也仿佛是一种新生物，《钟馗降魔》中魔、钟馗都有现代游戏的影子。同时，这些现代妖与传统妖的“性格”也大相径庭，貌美如花、古灵精怪、萌宠可爱、温情脉脉等代替了凶神恶煞、残暴不仁而成为妖形象的新标签。纵观当下中国古装魔幻类型电影，生成主流类型的形象大致有：美貌的女妖和孩童化的男妖，而这些类型化的形象因典型的“妖性、人性和神性”变得性情各异。

第一节 典型形象

新世纪，魔幻电影中的妖形象丰富多彩了，人妖关系也变得复杂纠葛了：女妖的貌美不再只是好看的皮相，更多的社会内涵也渗透其理。故事中，男人不再是生活的全部，他们成为貌美女妖的陪伴甚至陪衬了，女妖的人性也在与男人相处的新型模式中更加饱满。同时，另一种新的妖类型：孩童化男妖，开始大量出现在荧幕中，此时，男人成为了引导者，陪伴着孩童化男妖共同成长。

（一）貌美的女妖

在传统文学里，尤其是志怪小说的书写中，蛇精、狐狸精、鱼精、花精、树精等精怪书写往往塑造的是女性形象，久而久之，女妖成为一种特定的意象符号。女妖符号的生成一方面与原始崇拜信仰有关，另一方面，与男权意识形态有着直接的、密切的联系，且一直持续在当下的魔幻电影中。

“从汉字的构成看，‘妖’是‘从女从夭’，‘女’指女子，‘夭’形容草木茂盛而美丽，颜色和悦的样子，如‘桃之夭夭’，‘妖’指涉女性的一种外在形态：美丽而摇曳多姿，其本身被抹上了浓烈的女性化色彩。”²⁰在传统女妖形象的构建过程中，女妖因男人而存在，且通常会被呈现出圣洁的天使和妖娆的淫妇，即妖仙和妖魔两极化形象，这通常也是男人眼中两种叛逆女性的极致代表：前者通常被塑造成温婉美丽的女子，如黄英、青凤、婴宁，

²⁰ 袁文丽：现代视阈下“女妖意象”及其文化隐喻的流转与新变[J]. 文化与传媒，2012年第6期，第129页

她们是真善美的化身，并还辅佐男人取得成功；而后者妖魔则是贪欲害人的典型代表，为维持精力、获得永生的生命而吃人杀人，如聂小倩、小唯、白骨精等。

在现代社会语境中，女妖改编了妖魔类型，不再只是恐怖、祸害、色情的叙事对象了，相反，它被塑造成为了一个外形漂亮、内心丰富、自强独立、承担更多功能的新女妖，且呈现出更多的平凡人性，非善即恶的二元对立消融在新型的人妖关系中——与男人的情爱，或与女人的情谊。

先看女妖与男人的情爱。08版的《画皮》拉开了中国古装魔幻类型电影的新序幕，其中，女妖小唯的出场情景设置可谓别有用心：塞外粗暴的土匪窝里，一群如狼似虎、寻欢作乐的男人围绕着一个貌美如花、穿着暴露的女子尽情挑衅着，镜头也顺着众人的眼光，从脚到头在它身上慢慢移动着，似一种温柔暧昧的抚摸。当众男人向半裸的女子围攻逼近时，百媚狐妖神色竟变得惊恐、害怕。在一开始，貌美的女妖就被放置在男人欲望场域中，女性的身体作为美的欣赏对象的同时更成为了色欲表达的对象。随后，王生英雄救美，貌美的狐妖瞬间动情，编织可怜的身世博取男人的同情。回家后，当小唯看见王生与妻子佩蓉恩爱有加时，狐妖醋意顿生，它的欲望开始变得主动强烈。同时，对佩蓉而言，小唯的貌美给她带来极大的威胁，众人都喜欢亲近并相信小唯，王夫人的地位一天天受到挑战。当王夫人指出小唯是女妖的种种疑点时，没有人相信，相反，她身边亲密的人和小唯关系越来越好，她的行为更多地被视为是出于女性的妒忌；对于男人，女性的美具有无穷的魅力，特别是对于小唯这样极美的女子，美丽成为它俘获男人的有力武器，加上它柔弱可怜，更能引起男人强烈的保护欲。王生在一次次保护小唯的过程中，内心慢慢喜欢上了这美丽的的女妖，尽管他极力否认克制，但在与妻子交欢的梦中，与小唯亲热的场景一次次出现。

不容置疑，潜意识中男人终究想占有这貌美的女性，但碍于社会规范的种种，不敢表露，甚而只能是在将死之际表明“我爱你……”；对于小唯，它因为爱欲想占有王生，想获得属于自己的人世真爱，但因为它是妖，美丽的人皮必须靠吃人心才能保持，因而拥有这份貌美也意味着丑恶。当它祈求做妾、甚至不要名分仍被拒绝的时候，绝望的它将丑陋的真身示于王夫人，并成功威胁王夫人喝下妖毒，然而，貌美的狐妖并未获得真正的认可，最终，在爱而不得中醒悟，在驱魔人的帮助下，选择牺牲自己，成全他人，获得人世的大爱。小唯的痴情也感化了一直带着仇怨的驱魔人，“世间的恩恩怨怨不是靠杀光才能完成的……”

《新倩女幽魂》中，众女妖因受姥姥控制，须外出寻找男人吸取他们的精气以补姥姥的元神，柔美惊艳的小倩与性感妩媚的姐妹不同，在发现宁采臣的与众不同时，决定保护

他。它一方面是要躲避姥姥的魔爪，一方面又面临着捉妖师夏雪风雷的抓捕，在与宁采臣相爱后，与捉妖师燕赤霞的爱情往事渐渐浮现，在生死抉择的最后，它选择与兰若寺一同毁灭，结束人世尘恋。与传统的人、妖、降妖者的二元对立不同，现代语境下的三者竟成为流行的三角恋关系，这似乎是在有意拉拢与观众的距离。

虽然妖依然需要男人才能确立自身——通过获得一个男人的爱情才能获得人性，但是女妖帮助男人这一情节被弱化，即男人不再意淫具有超能力的女性的帮助。

再看女妖和女人之间的情谊。《画皮 II》借助《画皮 I》的狐妖故事继续塑造现代化的貌美女妖，但是故事却发生在两个“女性”之间：一个是被熊毁容的靖公主，一个是想体会“成人”感觉的狐妖小唯。有趣的是，以往的女妖都是依靠男人才能得到拯救，而小唯却必须依靠靖公主这样一个“心脏异常温暖”的女人。两个“女性”各有缺陷：对于毁容的靖公主，美貌对她来说十分奢侈，因为她也相信“男人在乎的是女人的样貌，男人眼中只会记得女人的品貌”；对于狐妖，心甘情愿的人心对它来说十分重要，它想要体会做人的感受，闻闻花香……影片有意凸显妖与人相似的人性特质，让人对妖产生一种同理心，拥有美貌的妖无法感受做人的一切，且时刻需要抵御寒冰的威胁；而作为人，往往因身份、相貌、地位等原因受到各种牵制，“我以为做妖自由自在，原来我们都一样”。

于是，人妖互吐心事，“用心换皮”成为条件。“心与皮”，对应着现代社会中评价女性的一系列二元对立的概念：内在与外在，灵魂与肉体，情爱与性爱……同时，也更批判了价值观的倾斜：美貌被赋予至上地位，两个相爱的人只有通过第三者的肉体才能结合。最终，女性情谊获得胜利，小唯和靖公主合为一体，一个“完美的”、符合现代社会灵肉结合、表里如一、内外兼修的女性诞生。

回想起影片的片头，小唯被封冻于寒冰之中五百年，却被迷惑于它的容颜雀儿解救。雀儿也是一个女性的妖——也就是说，在这部影片中，女性的自由来自同性，女性情谊促进女性主体的诞生，而曾经夹在她们之间的男性，却要付出刺瞎双目的代价。

《白蛇传说》中，素素和小青以人首蛇身的造型出场，自由灵动中尽显女性的柔美。白蛇被塑造成为集美貌、温柔、善良、贤惠、敢爱敢恨于一身的现代女妖，青蛇则是可爱、古灵精怪的化身，青白姐妹组合恰恰是当下年轻女性的两种写照：成熟稳重的熟女和活力满满的少女，就像我们身边的朋友，我们不再恐惧它们的异类身份，相反，在它们的故事中，我们能找到自己的影子。

同时，妖之间的女性情谊被强化，以往女妖之间的情谊，似乎只有青蛇白蛇，其他妖往往是独行侠，但在当下魔幻类型电影中，女妖的同性情谊被放大强调了。从某种程度上

讲，它们身上具备了现代女性的生理和心理特质，具有了更强的女性意识。现代化的貌美女妖作为一种意象符号的存在方式，在当下的魔幻电影中，融合历史、神话、现实、科技、动画等元素，形成了具有多重主题内涵和文化意蕴的审美对象。

综上，在新世纪中国古装魔幻电影中，女妖的美成为一种自觉的追求，被欣赏也被窥伺着，貌美的它们因现代化的关系特征而自成一种独立、敢爱敢恨、具有强烈现代女性意识的类型化形象，被赋予了丰富的时代内涵。它们因美而生、因灵而动，它们变得可爱，变得和我们人类一样充满爱恨情仇，变成了我们最熟悉的陌生人。而这类形象的塑造往往是通过男女两性关系实现的，这在后面章节中会重点论述。

（二）孩童化的男妖

在传统精怪形象的塑造中，男妖一直是暴力凶恶的典型代表，现实世界无法承担的人性之恶往往在它们身上被无限放大了，当然，邪不胜正，妖魔终将被人类收服，走上正途，如《西游记》中的孙悟空。和女妖的命运不同，男人依旧是社会秩序的掌控者，征服男妖也只是驱除它们异化的丑陋特性而已。然而，在新世纪的古装魔幻电影中，却出现了很多孩童化的男妖。因为在男权社会，女人以及与其相关的事物——孩子，在最开始都是被排斥在外的，从本质上看，它们都是相通的——男权社会的他者。与女性不同，孩子象征的威胁主要源于自身无法掌握社会规则，甚至会悖反社会秩序，因此，长大成人是非常重要的仪式，因为，长大成人意味着对社会秩序的习得，也意味着有机会进入菲勒斯中心世界。即便如此，男孩和女孩的命运也截然相反：女孩如同她的母亲，继续游离于体制之外，而男孩则会在“父辈兄长”的带领下成为秩序的接班人。

其实，“孩童化”一方面指外表的稚嫩化。《捉妖记》里的主角就是一个萌态十足的男妖，圆滚滚的萝卜身材、亮汪汪的大眼睛、懵懂顽皮的神情、稚嫩的嗓音，萌宠形象十分讨喜。当然，“孩童”未必等同于“可爱”，也会露狰狞之像。在2013年的《西游降魔篇》中，以沙僧为原型塑造的男妖形象是水妖，它化身为一只庞大的鱼怪吃人杀人，但在陈玄奘和村民的集体斗争中，败下阵来，变成一个全身裸露、头型萌态、眼神纯洁、无辜无助的少男；猪刚鬣是以猪八戒为原型，它以“周氏无厘头”的方式出场：一身白色戏服、油光粉面、面带微笑，一副俊美京剧小生的模样；孙悟空的形态随着剧情的发展而呈现出迥异的变化：刚开始，昔日的美猴王以蓬头垢面、衣衫褴褛的形象出现在观众眼前，随着束缚的摆脱，孙悟空变身为一个面目狰狞、戾气冲天、短小精悍的侏儒形象，在最后的战斗中，又变化为一只具有巨大力量的黑色巨猿……电影塑造的男妖形象颠覆了经典的样板模式，纯洁无辜的孩子眼神、憨态可掬的玩偶小白猪、插大旗的侏儒、力量无穷的巨

猿等，这些孩童化的特征在影片中随处可见。

除了外表的稚嫩化之外，“孩童化”更多的是指心理未成年，思想未成熟，行为不可控，且隐藏着危险，不具备成年男性的成熟特征。从某种程度上讲，男妖的孩童化实际上是一种巨婴现象，所谓巨婴，即“成年婴儿，身体上，是成年人了，而心理发展水平，却还是婴儿水准”²¹，它们具有以下特征：共生、全能自恋和偏执分裂，这导致它们认为自己就是宇宙中心，无所不能，世界只能按照自己的意愿运转，否则恶魔就从心而生，失去控制的它们则会将这种“坏”从自身切割出去，并且投射到外部世界²²——这也是类型化影片中孩童妖存在的逻辑，其实，也是人们内心真正“见不得光的那部分”。所以，不受控的悟空会暴怒、贪欲的八戒会报复、委屈的沙僧会成魔，因为它们得不到内心的满足，自然会失控，从而成妖成魔。

对巨婴们而言，长大成人必须被引导，所以，在影像的表现方式上往往会形成某些常见的固有元素，如成熟男性引路人、成长主题、反差喜剧元素等。因为，从无序到秩序，从孩子到男人，被驯服的过程其实就是孩童化男妖实现自我成长的过程，驱除凶恶、暴力、冲突，习得规则，才能无害化地进入男权社会。因此，“父辈兄长”成为极其重要的角色，师父唐僧就是引路人的典型代表，他背后所代表的佛法其实就是父权文化的集中表达。妖最后都会被驯服，令人害怕的妖性最终也会消失，通过孩童化，人妖实现了大和解，人也实现了与自己的和解。

所以，在外在孩童化的表征下，《西游降魔篇》影片的主题也寓意丰满：陈玄奘收服水妖、猪妖、猴妖的悟道过程实质上也是三个妖魔成长的过程，驯服它们的妖性，培养它们的人性，引导它们的神性，让它们从“妖性”十足的孩子成长为大乘佛法求道的成熟男性。

《西游伏妖篇2》中，传统的男妖形象发生了很大的改变：悟空除了丑，还十分暴戾；八戒心怀鬼胎、满腹色欲；沙僧则是恐怖的杀人狂……充满缺陷的它们在体弱、絮叨，且十分虚伪的唐僧的带领下，降魔取经；在纠缠恶斗里，它们相互猜忌怀疑，又互相驯服。

事实上，无论是造型设计，亦或言行举止，男妖孩童化的现象背后呈现的是“成人童话”的真实世界：对于“假面”唐僧来说，暴躁的悟空、大花脸八戒、大怪鱼沙僧，意味着危险，所以，儿歌三百首、紧箍咒、“最厉害”的如来佛掌成为挟制它们的唯一武器。在整部影片中，只有唐僧是人，尽管他实际上就是一个“不完美”的普通人，但也只有他才能伏妖、取得真经，因为，男人才是权力的中心。悟空、八戒、沙僧与红孩儿不同，“半

²¹ 武志红：巨婴国[M]. 浙江：浙江人民出版社，2016年，第8页

²² 参见武志红：巨婴国[M]. 浙江：浙江人民出版社，2016年，第24页

人半妖”的它们实质上是男人的孩童化状态，满口脏话、心怀鬼胎、充满威胁、不听话、不懂社会秩序的它们最终会在唐僧的引导下，走向“佛法”，长大成人，所以影片的结尾是师徒的大和解；而红孩儿不同，它不仅是一个孩童化的弹簧玩具，更象征着人性中不可存在之恶，最终只能被人降服。实际上，荒诞的解构背后是人的极恐心理：只有通过孩童化的表达，驯服妖及妖性，消除人的恐惧，才能达到某种和谐，实现某种成长。

综上所述，貌美女妖和孩童化男妖构成了当下古装魔幻电影的典型形象群，当然，这种形象类型的产生并非偶然：在传统的精怪书写中，女妖成为异类形象的典型代表一方面与图腾文化中女性因其强烈的生命力和繁殖力而被膜拜的原始思维有关，因此，蛇、鱼、狐狸等具有类似特征的动物会被塑造成女妖的原身；另一方面，在男权意识形态话语中，女性的形象、地位从来都是受到男性话语者的影响，“地反物为妖”，那些反常的、怪异的、不可解的、贬损的、甚至是有害的对象大多数是由女妖承担的。发展到现代，男女地位发生了一些微妙的变化，女妖作为女性形象的代表之一，也随着时代的发展有了很大的改变，如前面叙述美貌善良的女妖形象，它们大都具有现代女性的生理和心理特质，在两性世界，都在试图构建自己的园地。

事实上，女性对菲勒斯中心世界的影响一方面来自于她自身没有阳物而象征着阉割威胁，另一方面，是她把自己的孩子带入了这一象征界，因而，对于父权社会，女性和孩子本质上都是不属于他们的世界。对于孩子，女孩的命运如同她的母亲，而男孩却不同，当男孩长大成人，特别是在男性的引导下实现对秩序规则的了解掌控后，成长为一个真正的男人时，他们最终才能进入到菲勒斯中心世界，成为其中的一员。而小孩因为自身特点无法拥有对社会规则管控的能力，因而小孩是妖的设置也就不难解释了，在除女妖为异类主角以外，孩童化的男妖也会成为异类形象的典型代表之一，且随着思想解放和电影创新，这类孩童化的男妖形象渐趋类型化、多样化。

无论是貌美的女妖还是孩童化的男妖，从本质上看，它们都是相通的——男权社会的他者：女妖通过与男人的爱情才能具备人性，从而确立女性的价值，实现自我；而男妖，则是通过内心凶恶，但外表或无辜或萌或怪异的反差，把暴力、反社会的冲动进行无害化包装，使之呈现可被驯服的面貌，从而获得进入男权社会机会。

第二节 典型特征

形象的塑造往往与其本身所具有的典型特征有密切的关系，妖因其十足的妖性特质而成为异类形象的典型代表。无论是貌美的女妖，还是孩童化的男妖，妖性始终是它们最本性的特征，这也是人妖始终无法生活在一起的根本原因之一。正如前文所述，在现代语境

下，妖因为大部分时候对人的无害性才被人 and 降妖者所接纳，这种无害性得益于人类所赋予的人性特质，通常表现为妖魔本体因修炼进化而变人身，以获得与人类似的人性特质。在人的逻辑世界中生存，妖的本性渐渐隐藏了，甚至是泯灭了，人性得到了强化，最终神性成为它们的终极指引。

（一）妖性

所谓妖性，即妖的本性，往往因其不可控的恐怖性、未知的危害性而令人害怕，吃人、变身、异貌、妖力无穷等是它们妖性表现的常态。在早期电影发展中，由于画面的黑白色和拙劣夸张的表现方式，有关妖的题材往往会被处理成恐怖影像的代表，妖也被塑造成恐怖的化身。据说，1966 年鲍方版《画皮》的上映引起了观看恐怖片的浪潮，且因为画面恐怖，吓坏了很多观众。在现代影像发展的今天，魔幻题材因高科技的加入而备受瞩目，妖性的塑造也呈现出多样化的方式。

第一，从外表上看，妖性是恐怖与魅惑的双重同构，它们化成魅惑的人样——貌美的女妖和讨喜的男妖，但同时其身也会留有某些恐怖的原形特征：如小唯的狐狸耳朵、雀儿的翅膀羽毛、猪妖的猪造型、孙悟空的猴造型、白娘子和小青的蛇型等，这些原始的特征体现了人与非人即幻形与原形的统一。

如《西游伏妖篇 2》中，悟空戾气满腹，在三次伏妖途中，本性的释放伴随着容貌的变化一步步加深，威力剧增；大花脸八戒油光满面的背后隐藏的是猪头，其猪耙法力无边；恐怖的沙僧是条庞大的怪鱼；古怪国王红孩儿是一个厉害的弹簧娃；貌美的小善是隐藏极深的白骨精；妩媚妖艳的戚秦氏是杀气重重、口吐白丝的蜘蛛精……众妖的本性是通过形象的变化一步步呈现的。

第二，从习性上讲，妖带有自己的原始特性：如《捉妖记》中，胡巴的嗜血本性和妖言妖语；《新倩女幽魂》中，小倩、姥姥等靠吸男人的精气来维生；《画皮 I》中，虫子之身的小唯靠杀人吃心保皮来生存；《画皮 2》中，雀儿喜欢吃虫子；《白蛇传说》中，青白蛇喜欢靠水而生，离不开湿润的环境等。

同时，妖要生存还必须借助于人，以人的身体作为生命之源，遵循人的习惯，如《白蛇传说》中，青白蛇要想在人间生活，必须幻化成人形，姐妹相称。白蛇想要与许仙结为夫妻，也必须遵照社会婚嫁风俗，接受人类的生活习惯；《画皮》中，小唯也必须幻化成有名有姓的歌姬，深谙人情，懂得与人相处之道才能赢得人类的信任。

第三，能力方面，妖性则体现为威力无穷、法力无边，妖相对于有生命周期的人类而言，是不死之身，且拥有奇异的生命力，如小唯是千年狐妖、大圣孙悟空在五指山下压了

五百年，出来之后仍旧法力满满，在护送唐僧取经的过程中拥有十八般武艺。

妖气十足的它们变幻莫测，在不受控的本性阶段，它们以自己的逻辑行事，蔑视主流秩序和价值观，这也就是人们为什么害怕妖、害怕其恐怖性和危害性的原因。

如《白蛇传说》中，蛇妖化身貌美的白娘子和小青，它们的妖性主要是在与法海苦斗的过程中被一步步激怒的：法海因秉持人间不容妖、人妖不能恋的原则，遇妖抓妖，在与素素第一次相遇时小战了几回合以示警告；随后，许仙误用法海送的匕首刺伤了因雌黄酒而现真身的白蛇。在误会法海强抓许仙后，青白蛇为救许仙使出看家本领，凶猛的巨蟒、恢弘的水漫金山、威力无穷的擎天水柱、神奇的碎石，魔幻之下妖力无穷，最后，法海不得不在佛法的庇佑中醒悟，以佛性慈悲战胜了难以控制的妖性，白蛇甘愿受罚、镇压在雷峰塔下，而这也意味着妖性的驯服。

《西游降魔篇》主要是通过场面设置、气氛烘托、外形设计、行动表现等方式来着重塑造水妖、猪妖、猴妖形象的妖性特征。在影片的开端，通过渔夫水中逗乐女儿而丧命的血腥事件来制造水妖出现的恐怖气氛，随后，巨型鱼怪再次出现，凶神恶煞的巨型真身伴着紧张的音乐接连吞噬数人，展现了水妖令人惊悚的残暴性；猪妖则首先是通过外在的造型设计和恐怖的声音来生动直观地表现其妖性：伴着骇人的声音，丑陋的血盆大口和丑陋的猪大头毫无顾忌地呈现在观众眼前。在与驱魔人斗争时，浑身黑毛、满嘴獠牙的猪妖将凶恶与难以驯服展现得淋漓精致；猴妖，被塑造成短小精悍、面目狰狞的侏儒形象，在与驱魔人的斗争中，戾气冲天，妖力无穷，显示出的凶残性无人能比。“概括来说，凶恶丑陋的造型与凶残嗜杀的习性构成了妖魔之妖性的主要形象特征。无论是场面的铺设还是人物造型的设计，在影片中如其分地表现出了妖魔的恐怖效果，是对妖魔妖性的一种精彩诠释。”²³

其实，在大部分时候，妖的本性是被隐藏的，是被弱化的，甚至是无害的，只有当它们欲望加深，受到刺激后，妖性才会借助丑陋的模样和凶恶的行为表现出来。

（二）人性

妖越来越具有人性，越来越像人，这种人味的呈现已然成为当下魔幻电影塑造妖形象不可或缺的、且浓墨重彩的一笔，可以说，人性化的表现成为了创作者不可回避且重要的问题，然而，原因究竟何在？

事实上，正是这种人性的勾勒，使得魔幻类型电影一方面区别怪物惊悚的恐怖电影，一方面又契合观众的文化审美心理。人性使得我们更能理解、更能欣赏这些异类，因为，

²³ 周莹：从《西游降魔篇》看周星驰“西游”系列电影中妖魔形象的塑造[J]. 吉林艺术学院学报，2013年第5期，第21页

在人的逻辑世界中，它们不单单只是妖，更是我们熟悉的自己，它们的故事就是我们的故事。

妖化身为人，假借人的身份，其实这只是它们进入人类社会的手段，并不代表它们具有人性。对众妖而言，人性意味一种难以割舍的情感，以及在情感关照下的万事万物，它包括了爱情、亲情、友情等美好的方面，但又离不开爱别恨、憎怨会、求不得之苦。

其实，妖的人性并不是凭空产生的，与人发生联系是基于它们之间的情感关照，总的来说，妖的人性来自三个方面：

第一，创伤记忆，主要与过去的经历相关。

如《西游降魔篇》中，妖魔的前世都有一段无法释怀的往事：水妖为人善良，可不幸被人误会惨遭迫害致死，于是，心怀怨念转而为妖；猪妖是位长相丑陋的痴情男，很不幸惨遭妻子背叛，伙同漂亮的情人将他杀害，于是，由爱生恨，积怨成魔，誓要杀尽天下爱慕美男的女子，它们的成魔均源于前世的伤害；对于猴妖，它的暴戾来源于被困五指山下的惩罚和压抑，当五百年来第一次有人来访时，它激动地抱住陈玄奘又嗅又闻，又蹦又跳。它极度精明、狡猾，懂得猪妖的软肋，懂得玄奘的弱点，懂得如何赢得信任又如何算计他们，在与段姑娘调情的时候，显示出很高的情商，为了逃脱佛印的束缚，它不惜隐忍伪装，但同时，又极度狂躁焦虑……强烈、鲜明而又真实地还原了人性。

在《画壁》中，姑姑之所以心生恶魔、对男人极度仇视，阻碍众仙女获得自由的爱情，是因为她沉浸于过去与不动和尚爱而不得的伤害中不能放下。成妖成魔皆因情而生，爱恨情愁，人之本性。

第二，社群关系，通常与现世的生活有关。

如《捉妖记》中，葛千户为争权夺位残害同僚，妖后为保护小妖王不惜将它植入宋天荫的肚中，生死离别之际，妖后的母爱之情通过抚摸肚子、爱怜不舍的眼神和“求求你，救救我的孩子……拜托你，保护他”等妖语展现出来。小妖王出世后，十分调皮，和店主的小孩在悬梁上玩得不亦乐乎；在去顺天府的途中，小妖王生病发高烧，无精打采；因喝马血被批评时，它委屈伤心，害怕得蜷缩起来；幸福时，它偷偷用布咬出一家三口的牵手图案；在牢笼的时候，它孤单失落地耷拉着头；在宋天荫受伤不省人事的时候，它难过得流泪，不顾流血拔剑救他；在宋天荫赶它离开时，懂事的它留下不舍得泪水，伤心地离去……在宋天荫的关照下，它像人间的小孩一样，纯真可爱，开心时活蹦乱跳；伤心难过时，耷拉着头默默流泪，妖的人性在与人的情感关系中悄然呈现。同时，影片还通过竹篙和胖莹的相亲相爱、忠心耿耿、善良温暖，李大妈、莫大娘、小武的吵吵闹闹、感恩、重

感情等场景来展现妖群之间的生活。事实上，妖群之间的人情冷暖、互助互爱完全是人世社会的复制，永宁村就是社群聚落的典型代表，和人类的社区、乡村类似。

在《白蛇传说》中，白娘子和青儿姐妹情深，它们一起修行，一起为美好的生活幻化成人。活泼灵动的青蛇，调皮捉弄许仙，逗趣驱魔人能忍，并与之称兄道弟做朋友；白蛇温婉善良，一吻定情许仙，遵循人世习俗，谈婚论嫁见家长，婚后，当好妻子顾家庭，用灵气帮助许仙救助中妖毒的乡人。为救心爱之人，青蛇助力白蛇水漫金山，青蛇受伤，白蛇遭受惩罚。在爱别离中，白娘子肝肠寸断，青儿为爱离去，这种人情人性、姐妹情谊也是人类社群关系的翻版。

第三，不可能的愿望，妖想要改变现状，获得欲望的满足，过上心愿的生活，这是它们对未来的美好想象。

如《画皮 I》中，貌美的狐妖在沙漠遇险被英俊的王生救助，男人英雄救美，女人一见钟情；为赢得爱情，小唯谎编人类的身份，以可怜的身世博取大家的同情；在人前，它善解人意，懂得如何亲密的和周围的人相处，懂得如何利用女人敏感，这种人情世故使王夫人感受到威胁，“她和身边的人越来越亲密，和生哥也越来越亲密……”在王夫人指认它是妖时，它没有辩驳，反而以示弱的姿态装可怜、装无辜，赢得大家深信不疑的信任，且将矛头引向王夫人，使大家误认为是因女人的醋意和妒忌才上演这样的闹剧。在表白被拒，在做妾的愿望也落空的时候，爱而不得之苦使它怨恨、嫉妒，它胁迫王夫人服妖毒，幻想拥有“我来做王夫人，陪王大哥，一起老死……”的爱情。

在《画皮 II》中，貌美的小唯同样自编人世身份：以歌舞为生的歌姬。为了报答公主的救命之恩，弹琴唱曲，歌词道尽心事。在同公主回城后，它懂得细致观察和了解人之间的微妙关系，敏锐地抓住人类的弱点，随后，救公主，倾吐心事，赢得公主的同情，劝说公主换皮之事。而凡此种种，它的意图却只是为了体会做人的滋味，能闻花香、能听鸟鸣。对狐妖而言，它的人性在感受“人心是暖的、眼泪是苦的、杜鹃花真的很香”的人间冷暖中大放异彩。同样，影片中的女妖雀儿也人味十足：单纯善良的它救助了被寒冰困扰的小唯，与小唯结为姐妹；古灵精怪的它逗趣捉妖师，在与捉妖师朝夕相处的时候，它体会到“爱的感觉就是疼”的做人感受，初尝爱情的它在最后与巫师的斗争中，为爱义无反顾。

这些女妖化身貌美的女子，说着人的语言，怀着人的心事，期待与人发生关系。它们或善良、或可爱、或聪明、或调皮，即使拥有变幻莫测的法力，它们也和人一样，会有七情六欲、会有羡慕嫉妒恨、也会无能为力，在人的世界里，它们遵循着人的行为法则，体会做人的感受，为爱不顾一切。然而，人妖不能相爱，这是亘古不变的底线。

无论是过去、现在、未来，情感观照下的妖是那么真实、那么可爱，写妖为人，在异类的身上传达人情常态、世间冷暖，以便在熟悉的陌生人中找到自我的影子。事实上，妖的人性表达不仅仅是影视需要，更重要的是它契合了人类的心理，无论什么类型的电影，普世的价值观才恒久，因此，即使是妖、是异类，人性依然重要且永恒。与此同时，妖的人性刻画也是人类驯化它们的方式，这样，有人性的它们就处于人类的受控状态，这也是人类转化未知对象所带来恐惧危害的一种惯用手段，同时也是人们寄托情感的一种方式。

（三）神性

古人认为，宇宙间，凡是有形的物体，都是有道性的，世间众生也都是有佛性的。因此，草木鱼石飞禽走兽，皆有得道成佛升仙的可能性，只要修行得法，妖精也可以修成正果，得道成仙，这一观念直至今天依然影响着当下魔幻电影。

其实，所谓的神性，指的是妖在“佛”，即爱与光明的引导下获得救赎的牺牲精神。佛说“我不下地狱谁下地狱”，耶稣甘愿献祭出生命，用血洗涤世人的罪恶，妖通过牺牲自己，救赎众人的同时也获得自我的救赎，这也是一种通往神性的成长。

与妖性和人性的塑造方式不同，妖的神性表达往往是在暗处发着亮光，隐喻、暗示、象征是神性塑造常见的艺术手法，从目前影片表现的内容看，神性的呈现大致有以下三类：

第一，在爱的感召下，牺牲自我，拯救爱人，获得自我救赎。

在《画皮 I》中，在目睹王生、佩蓉生死相恋时，在王生表白“我爱你”时，小唯终于明白了人世的爱情。面对爱，它最终选择放下，放下嫉妒、憎怨，放下“不可能的爱”，它拿出自己修行千年的妖灵，选择牺牲自己。灵气飘向空中，化作闪闪发光的漫天星辰，慢慢降落人间，王生活了，众人的生命也苏醒了，不远处的光亮下，一只洁白的狐狸安详地凝视人间……神圣的妖灵瞬间滋润万物，妖牺牲了自己，也获得自我救赎，通向神性的亮光是爱。

《白蛇传说》中，青白蛇幻化成人形，与人一起生活。在人世间，它们以善良单纯自处，与人相爱、做朋友，甚至牺牲自己，用千年的灵气求助受妖毒的世人……为救许仙，它们不顾一切，水漫金山，青蛇受伤，白蛇因此被镇压。为了爱，小青选择放手，白娘子选择牺牲自由。在收服的过程中，雷峰塔象征的佛法显示出极强的力量，在人蛇大战中，它如同上帝之手，操控着白蛇的命运；在分离时，它又显示出极大的佛法慈悲，这里隐藏着一种爱的引导，妖能成人，也能成佛，这是一种救赎，也是一种成长。

第二，被人引导，拯救自我。

在《西游降魔篇》中，表面上看，众妖凶狠残忍，妖性十足，而深层与之对立的乃是

神性。陈玄奘在求取真经的途中，收服了它们，可以说，是以佛镇恶，以唤醒内心的真善美：巨型佛像，金光普照，如来真经，这些极具象征的意象最终化为一片绿地，通往光明。那代表爱情的无定飞环变成了禁锢孙悟空妖性的紧箍咒，也暗示着由妖向佛的过程中，始终有爱相伴，那无大小之分纯粹的世间之爱。在师父唐僧的引导下，历经修炼与考验的妖最终驱除了内心的凶恶，获得了自我拯救。

在《大圣归来》中，孙悟空原本颓废沮丧地被压在五指山下，唐僧的化身小江流儿误打误撞打破了它度如年的生活，在与江流儿相处的过程中，深受江流儿的崇拜、鼓励、感动和启发。在江流儿为保护大圣不受到伤害而不惜牺牲自己的时候，悟空内心震撼。可以说，正是在江流儿的引导下，悟空终于懂得世间的大爱，获得了自我救赎，它手上的铁索消失了，为正义勇敢拼搏，威力四射的大圣又归来了。

第三，拯救无辜者，拯救秩序，获得自我救赎。

《画皮 II》的结尾寓意非常明显，在闻过花香、听过鸟语，在感受“人心是暖的、眼泪是苦的、杜鹃花真的很香”的人间冷暖后，狐妖决定牺牲自己，救回公主。它放下霍心的刀，慢慢拥抱着公主，两人缓缓升起，一红一白闪着亮光融为一体，消失在日食之夜，随后，瞬间万丈光芒，似佛光普照大地，太阳出来了，公主醒了，疤痕也消失了，人妖共生一体……日食之刻的混沌，人妖互变，妖虽然牺牲了自己，却也因此获得救赎，它因灵成活，因爱成人。

《钟馗伏魔：雪妖魔灵》里，为了拯救无辜的妖魔，魔界大王牺牲了自己，将自己的能量注入钟馗的体内；为了帮助心爱之人找回真身，雪妖牺牲自己大战张道仙，最后魂消魄散；为了稳定三界秩序，成魔的钟馗受尽煎熬折磨，夺回魔灵，还人阳魄，也获得了自我救赎……能量巨大的魔灵象征秩序、象征新生，那一抹光亮正是一种神性的指引。

概括说来，妖修成正果，由邪而成正，由妖而向佛，救赎的牺牲精神承担了十分重要的功能。在这里，“佛”一方面是拯救引导的象征，另一方面是社会主流规范的隐射。虽然影片中神性的呈现并不是那么直接突出，但是这种“佛”的指引却具有巨大的潜能，暗含着社会的宽容情怀和约束规范。事实上，神性的获得本质上乃是人类为了向真向善向美的理想和爱的信仰所做出的牺牲过程，这不仅是妖的灵性进化：妖性——人性——神性，也是人的一种自我追求和祈愿。

总而言之，妖性不再是单纯的恐怖性，更多地夹杂着人性，妖越来越像人，人味也越来越浓了，神性成为终极指向，从某种层面上讲，妖性、人性和神性的界限不再那么明显，甚至趋向于模糊，因为它们三者之间生成了密切的联系。

第二章 爱恨情愁——人妖关系的现代表达

伴随着数字技术的大规模应用，魔幻电影的造梦能力越来越强，一方面，奇观的影像给人以视觉的刺激，另一方面，新形象的塑造把一个古已存之的叙事母题人妖关系加以了现代化的改造。无论是与貌美女妖的异性关系，或是与孩童男妖的长幼关系，人在新型的人情模式中获得了一种自我确证。正是通过人妖关系的发生，人实现了对妖的控制，或者说是驯化，妖不再是不可控的异类，相反，它们变得真实，与人产生了爱恨情愁的纠葛。然而，人和妖始终是有别的：禁忌的平衡始终是需要维持的，在“相斥—相知—相融—分离（重合）”叙事模式中，人妖终究是不能相爱的。

第一节 典型关系

形象在关系中才具有意义，而关系又是相互的，因而，异类作为他者，自然与自我相互依存，正如马克思所言，“人来到世界，既没有带镜子，也不像哲学家那样，说什么‘我就是我’，所以人总是通过别人来反映自己的”²⁴，换句话说，人是在与他人的关系中得到自我确证的，本质上讲，这种确证感就是情感，即人在一个对象上体验到自我确证的心理过程。²⁵这种情感的确证反映在电影中即是人情关系，在当下以人妖关系为主线的古装魔幻类型电影中，生成的典型人情关系模式大致有两种：异性关系——男人和妖女；长幼关系——男人和孩子。

（一）异性关系模式

异性关系配对模式往往对应着性爱关系，即以两个人爱情关系的建立为中心，在古装魔幻电影中，则是通过人妖恋表现出来的。

众所周知，人妖恋并不是当下魔幻电影的时兴产物，如果追根溯源，则可追寻到远古神话时代，且中西文化皆有之。古云：“物之老者，其精为人，亦有未老，性能变化，象人之形，即以假托人形，以眩惑人目”²⁶，这或许是人妖纠葛的原型思维。西王母的神话开启了由恐怖的半人半兽转换为人间美女的想象，这对后世妖变美女的形象传统有着极其巨大的影响；大禹娶涂山氏之女为妻的美丽神话和高唐神女为楚怀王自荐枕席的美丽传说构建了人妖恋的原型模式：动物可以幻化成人，与人类美满生活，并帮助男子成就事业，这一模式在后世的人妖恋故事中得到反复的表现。

蒲松龄在《聊斋志异》中将传统的人妖恋发展到了顶峰：貌美的女妖自荐枕席，提供

²⁴ 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译：马克思恩格斯文集（第5卷）[M]. 北京：人民出版社，2009年，第67页

²⁵ 参见韦华：人情关系模式—电影剧作之一种[J]. 北京电影学院学报，2005年第2期，第41页

²⁶ （东汉）王充：论衡[M]. 上海：上海人民出版社，1974年，第333页

性满足，甚至帮助男子获得社会成功，但因其是妖，又可以毫无顾忌地被抛弃，或者碍于身份而自行离去。这种典型的男权思想随着时代的演变慢慢世俗化了，在这一过程中，女妖的功能也扩大了，“她们不仅能给凡男带来性欲的满足，而且还能给凡男带来财富、功名美妻、子嗣，并且能给凡男消灾脱厄，集性爱女神与观世音菩萨于一身，她们身上拥有了女人作为女人的所有辉煌色彩”²⁷，这也是社会中人生失意者的凡男所梦寐以求的。本质上说，现代性爱关系生成的意义并不在于现象的描述，重要的是通过人妖恋，揭示配对模式本身同剧作所反映或折射的主题——性爱/慰藉。

《画皮 I》中，貌美的狐妖以“第三者”的身份进入王生、佩蓉的生活，并形成社会性极强的三角恋关系：狐妖小唯对王生一见钟情，回府后，王生虽然与妻子佩蓉恩爱有加，但貌美的小唯已然进入了他的生活，且王生在心里已经爱上了她，但碍于秩序和责任的约束“王夫人只有一个”，王生几番否认、甚至是拒绝这份感情。但事实上，越是压抑越是热烈，两次与小唯水乳交融的性梦说明了一切。现实中，对小唯爱而不能的隐藏、挖心事件频发、妻子不信任、庞勇的威胁等等压力汇聚其身，这些压力使得王生的焦虑压抑无处排解，而性梦则成为他补偿现实中不满足的释放通道。对男人而言，与小唯的性爱使他感受到了激情，压力得到了释放，束缚也得以解脱，欲望获得满足，他也因此恢复平衡，得到了慰藉；同样，对狐妖而言，梦中的性爱交欢使它跨越了妖身份的缺陷，意味着被接纳，因为，它渴望通过爱来获得自身价值的确证。

《白蛇传说》中，白蛇修炼千年幻化成貌美的女子，为救医痴许仙，不惜舍千年的灵气，人妖“因为一个吻而相信万世的轮回”。婚后，素素和许仙你侬我侬的相爱，如同人类新婚燕尔的夫妇，爱得美好。对于凡男许仙，与白蛇的性爱生活使他过得鲜活幸福，在素素的帮助下救活众人，其医术能力获得大家的夸赞认可，也因为素素过上了家有仙妻的美满生活；对白蛇而言，按照人间风俗与许仙成亲，这是一种社会认可和接纳，幸福的性爱生活弥补了为妖的身份缺陷，它沉浸在爱情中不可自拔。因此，在爱情即将破灭时，许仙不顾一切去雷峰塔盗取仙草；素素不惜一切代价，使出全身法力，大战法海，水漫金山……人妖恋轰轰烈烈。

《钟馗伏魔：雪妖魔灵》中的爱情原始形态是书生与花仙的志怪传统：在漫天风雪天，书生钟馗与雪儿相遇，雪梅树下，两人相伴相知，以梅为证，成天地之合。清贫的书生享受着红袖添香的幸福生活，雪儿也预想在性爱中被接纳。然而，当钟馗说“人妖殊途，亘古不变”时，雪儿体会到“最冷是人心”，被拒绝的它伤心而去。事实上，雪妖渴望通过

²⁷ 吴光正：从宗教膜拜走向心理补偿的人妖之恋[J]. 中国比较文学，1998年第5期，第28页

与人的爱情获得慰藉，突破自己是妖的缺陷，爱人钟馗将它拒之门外实质上代表着人类社会的不接受，这种不认可使它痛不欲生，男人也因此散失了性爱的慰藉，整天醉生梦死。

在现代化的人妖恋异性关系模式中，女妖一改狰狞的面孔和恐怖的行为，以姣好的面容、善良的行为和妖魅的性诱惑出现在男人的生活中，这既化解了男人的恐惧，又能满足男性对女性的欲望要求。同时，女妖始终因其身份缺陷而被排斥主流社会之外，所以，女妖渴望通过获得男人的爱情来获得人性，确立自身，因为它们而言，性爱关系象征一种被社会接纳的方式；而对男人而言，他们不再意淫具有超能力的女性的帮助，女妖帮助男人的情节也被弱化了，憨实的许仙、有爱的宁采臣、才情横溢的朱公子、正义的钟馗，男人虽然平凡但都是完美的，与妖发生缠绵的情意，梦常常成为释放压力和满足欲望的通道，在性爱关系中，他们获得了对自我的确证，也得到了慰藉。随着社会的发展，人妖恋已超出一般的两性本能而被赋予了强烈的时代特色和现实意义。

（二）长幼关系模式

所谓长幼关系模式，即是由一老一少两个人物组成的，展示的是代际间父子/母女或准父子/母女关系，在魔幻类型电影中，则更多呈现的是男人和孩子之间的关系。

事实上，长幼关系模式是基于社会关系之内在的情感关系而建立的，“在传递情感的同时，背后通常是隐藏着长者获得救赎或者少年得到成长的叙事。被救赎的长者通常都有自己的心结，但通过爱与被爱，他最终走出原来的阴影，重新获得新的充满希望的生活态度；而少年在获得长者之爱和教诲后得到成长”²⁸。一般而言，在道德和精神上获得救赎的都是长者，成长通常是由少年完成，在当下魔幻电影中，人情关系模式中的长幼关系并没有直接的血缘联系，而是以类似长幼配对的关系模式呈现悟道救赎/成长的主题。在情感联系中，妖和人是一体的，这是关系引发共鸣的关键：在爱与被爱中，人妖在互相关联的角色功能中，获得救赎，实现成长。

《大圣归来》以旧瓶装新酒的方式，全新演绎了一段爱与成长的西游故事。区别于传统师徒关系和取经故事，影片将关注重点集中在江流儿和大圣的关系和救赎成长主题上。从影片的背景看，江流儿乃是唐僧原型的前世，因遇山妖，江流儿的父母被害，寺庙的法明师父收留并抚养他，调皮的江流儿从小就喜欢孙悟空，对大圣极其羡慕崇拜。片中，在五指山下被压五百年的悟空一改往日美猴王的形象，修长且有法令纹的脸部，杂乱的棕色毛发，又高又瘦，身穿破旧的粗布衣，典型颓废落魄的中年大叔形象。传统的师徒关系变了，唐僧由成人变成了孩童，孙悟空也由青少年变成沧桑中年。因遇山妖，关系置换的两

²⁸ 韦华：人情关系模式—电影剧作之一种[J]. 北京电影学院学报，2005年第2期，第43页

人相遇了。

起初，悟空对喋喋不休的江流儿甚是恼怒，随着江流儿为帮助它获得自由挺身而出取下符咒时，两人的关系发生转折。在白龙威胁时，悟空显示出作为长者的责任和担当，勇敢对付白龙并鼓励江流儿“有一天你要是足够勇敢，就能驾驭它们”。对于悟空，小流儿是它精神上的引路人，由颓废落魄的臭妖猴回归神通广大的齐天大圣，其实，真正的枷锁并非是如来的符咒和枷锁，而是心结，五指山下的生活就是对不受控的稚嫩妖猴的惩罚，寂寞孤独不自信，猴子深受打击。一路上，江流儿兴高采烈地叙述戏文中的神通广大的齐天大圣，喜爱中尽是崇拜和鼓励。山妖又来了，为帮助大圣，江流儿独自跑开吸引山妖的注意而不幸遇难，悟空痛不欲生，留下伤心的泪水，也正是在此刻，它手腕上的铁索消失了，猴子得到救赎，心结打开，重获信心和希望，器宇轩昂的齐天大圣又回来了。对江流儿而言，悟空作为长者一路上在保护他、鼓励他、配合他，使他葆有童心和美好，勇敢地面对困难，纯真而又善良地成长。

《捉妖记》中，人妖之间的长幼关系模式十分明显：妖后为保住小妖王而将其卵植入宋天荫的腹中，这一行为为小胡巴和宋天荫的关系设置了父子血脉联系的场域，同时，也为宋天荫和父亲的子父关系埋下了伏笔：在与小妖王的“父子”关系中，宋天荫谅解了自己的父亲。小胡巴出生后，宋天荫作为“父亲”主动承担起照顾小胡巴的重任，在“父亲”的关爱下，小胡巴慢慢长大，逐渐学会接受人类社会的生存规则，它改吃果子，懂得人情事理。为了胡巴的安全，宋天荫决定让它离开，小胡巴用渴望的眼神祈求拥抱，却遭宋天荫用剑用火狠心隔绝，小胡巴流泪转身离开，这一人妖父子离别的场景与宋天荫和自己父亲当年分离的场景一模一样，在相同的故事中，父子关系的连接悄然发生着。

在自己与父亲的关系中，宋天荫对缺席的父亲印象模糊，这可以说是他的心结，他一直不懂为什么当年父亲会狠心离开；在与胡巴的关系中，自己演变成为“父亲”的角色，与小妖王胡巴上演“父子”情深时，懂得了父亲的用心和无奈，在爱与被爱中，他走出父亲缺席的阴影，心结解开了，内心也因此获得救赎。同样，作为“儿子”的胡巴在全新的人妖父子关系中，也获得了爱的成长，它不吸血，懂得感恩，这份成长也意味着它在“父”的引导下，慢慢习得规则，接纳社会。

《西游降魔篇》中，人妖间的长幼关系是互相交叉的，其救赎成长也是双向的：对于年轻的驱魔人，玄奘在最开始显得十分稚嫩，心地善良的他竭力救孩子、救村民，却遭到无情的嘲笑和拒绝，段姑娘的出现和质疑使玄奘极为失落沮丧，他怀疑、迷茫。随后，在师父的鼓励下，他选择继续修道前行。收服猪刚鬣和猴妖，他历经磨难，也逐渐成熟。对

他而言，师父作长者，总是在关键时刻指引着他。同时，妖、还有段姑娘也承担着启迪玄奘的功能，从某种程度上讲，这是另一种“长者”的身份，因为降魔的过程就是他坚定信仰、相信自己的成长过程，磨难使他由稚嫩迷茫手持儿歌三百首的年轻人成长为悟道、有使命的大圣佛法弟子三藏；与段姑娘的异性关系颇具有成人式的意味，因为在小爱中，他悟通了世间的大爱。另一方面，对众妖而言，玄奘也承担着“长者”的作用，收服它们的过程实质上就是引导——驱除魔性，留住善性，唤醒内心的真善美。在玄奘那里，妖获得了爱的宽恕和救赎，最终，成为跟随玄奘为世间大爱西行取经的求道之人。

总的来说，魔幻电影所呈现出来的异性关系和长幼关系模式实质上与人对待异类、对待恐惧对象的思维方式有密切的关系，正如前文所述，貌美女妖和孩童化男妖形象的塑造是男权意识形态的产物，外形貌美化和孩童化是其化解恐惧的方式之一。然而，如何与它们共处，是问题的关键所在。

关系是一种确证，是一种情感连接，在人妖关系中，无论是异性关系，或是长幼关系，人都能通过关系实现对妖的控制，或者说是驯化：这种驯化不是要妖变成人，而是要对妖进行“包装”，将有危害的、令人恐惧的妖性转化成可控的优势或者好处，在这一过程中，妖的本性并没有完全消失，而是被重新改造和理解了，这样人们才能突破心理界限，尝试与之共处，而非一味地排斥和恐惧，最终也才能透过关系的控制来实现与妖和睦共处。此时，将妖貌美化和孩童化其实是将妖性转化为人们追求的美、萌宠、纯真，把威胁想象成无害，将恐怖想象成亲近占有，由不可控转化为可控。

当然，作为大众文化产品，无论是貌美的女妖，还是孩童化的男妖，无论它们多么与人相似，也无论是哪种关系模式，魔幻电影中所呈现的人妖形象和关系必定是要符合一定主流社会价值观的。在表达万物有爱有灵且美时，情虽难了，但人妖关系的禁忌和平衡还是得遵守和保持，这也意味着人妖之间“不可能的爱”——分离，这将在下一节中重点论述。

第二节 典型情感：“不可能的爱”

回顾过去，20 世纪 20 年代的古装武侠神怪片在兴盛三年后即告消隐，除了政策和环境所迫外，其技术的粗糙和叙事模式的单一才是硬伤。无法承担类型电影表达人与社会关系冲突、象征性地弥合社会矛盾、给观众以想象性心理安慰的社会功能，武侠神怪的热潮因而最终消隐；而对于 21 世纪生成的古装魔幻片，除了视觉盛宴外，现代化的叙事母题将你我与妖深深联系在一起，在熟悉的陌生人身上，在人妖“不可能的爱”中寻找人类自我确证的爱。

事实上,“自我确证是人情关系模式剧作的内在心理机制”²⁹,在以人妖关系为主线的古装魔幻类型电影中,人在妖身上体验到这种自我确证感,也正是通过这种新型的人妖情感关系模式,人在与妖“相斥—相知—相融—分离(重合)”的过程中,倾注于情感,通过对妖的认同和移情,达成心理能量的宣泄与情感欲望的满足,获得爱与成长。无论是异性关系的魔幻爱情,或是长幼关系的成长悟道,不同主题通过不同的叙事模式最终又会回归到人妖之间“不可能的爱”。

(一) 魔幻爱情之“不可能的爱”

爱情是人类永恒的话题,神秘动人的人妖恋尤为闪耀:还记得高唐神女自荐枕席的爱情传说吗?还记得为爱水漫金山的白娘子吗?还记得雪中陪读的聊斋狐妖吗?即使是镜花水月,魔幻的美丽爱情同样令人牵肠挂肚而无法自拔,特别是在现代化的语境下,凡男与貌美女妖构成了“相斥—相知—相爱—分离(重合)”,相爱却终不能爱的异性情感关系。

在以人妖异性关系为主线的魔幻影片中,身份,对于妖,意义重大。在故事的最开始,女妖通常是以凡人家世隐藏自己的异类身份,因为人类身份一方面有助于保护自己,另一方面也是进入人类社会、与人相处的必要手段。

《画皮 I》中,狐妖小唯谎编了高家小姐的身份,在其假身份被拆穿的时候,又谎编可怜的丫鬟身份博取同情,对于小唯,身份就如同那张人皮,没有了身份,人皮也就失去了意义;《画皮 II》中,小唯谎编可怜的歌女身份赢得公主的信任,进入白城;《白蛇传说》中,素素和小青化身貌美的民间女子与人相爱、交朋友。素素害怕许仙知其真身,在与许仙成亲时,它尊崇民间的求亲习俗,众动物朋友幻变其家人,象征性地获得人间认可;《西游伏魔篇 2》中,蜘蛛精化身为上有老母、下有姐妹的柔弱女子戚秦氏,白骨精则化身天真善良、能歌善舞的歌姬小善,为赢得唐僧的信任还变出整个村庄和自己的家人。

妖如果没有人类身份,是无法进入到人界,获得与人亲密相处的机会,因为在人内心深处,妖是可怕的、有害的,是排斥和不接纳的。在影片中,人妖是相斥的,甚至是对立的,人们谈妖色变:对于小唯的妖身份,王生也是质疑和排斥的,他一而再再而三的表面拒绝,即使得罪众人也不惜替它维护辩解,目的无非是想证明小唯不是妖、妖不是他引进城的、自己是不会轻易被妖迷惑的;挖心事件引起全城恐慌,王生率领王家军全城捉妖;王夫人被迫喝妖毒变成妖的时候,众人唾弃欲杀之;而法海师徒到处为民捉妖,人们用艾草、雄黄酒等方式驱妖祈福,许仙看见蛇身时吓得惊恐失手伤害了素素,而这一切只因为人间不容妖……

²⁹ 韦华:人情关系模式—电影剧作之一种[J].北京电影学院学报,2005年第2期,第40页

妖幻化成貌美的女性，借助人类身份从妖界进入人界，与凡男发生密切联系，这是人妖魔幻爱恋产生的基础条件。事实上，从妖为人，身份的情景设置意义重大：它不仅回答了“我从哪里来”的命题，同时借助身份象征性地解决了人妖本相斥的矛盾。

拿着开启人类社会大门的钥匙，妖以貌美的姿态进入人的生活，在朝夕相处中，它们与凡男相知相融相爱了：一见钟情的小唯被王生带回府中，每日尽心服侍其饮食起居、帮忙打理家事，善解人意、古灵精怪的它慢慢俘获了王生的心，两人在交欢的梦境中享受着爱；素素与许仙“一吻定情”，意外重重的相遇、荷花屋的甜蜜相处、求亲时感人至深的表白，人妖幸福结合。婚后，许仙行医救人，素素一边操持家务，一边帮丈夫分担，两人像民间新婚小夫妻一样和睦生活；燕赤霞在捉妖过程中与小倩相爱，小倩和宁采臣两人在互救中相融了；雪梅树下，钟馗与雪儿相伴相知，以梅为证，成天地之合；芍药与朱孝廉在救牡丹、反抗姑姑的过程中，相知相爱了……在情爱的异性关系中，人妖在了解中相知、在接受中相融、在相爱中得到慰藉。

然而，在本质上，人妖是有别的。无论现代语境赋予了妖怎样的人性，妖始终是异类，人妖始终是不能在一起的，这不可跨越的禁忌意味着分离（重合）。而“分离（重合）意味某种悲剧之美，而悲剧美往往使人感到崇高，而崇高感是自我确证的另一方式，通常也伴随着否定和肯定两个阶段：在否定阶段，我们无法接受、理解或抗拒的东西在起作用；而到肯定阶段，即我们所说的重合，崇高的产物无可阻挡地进入我们的想象和情感，于是，我们打破自己平日的局限，飞向崇高的事物。在伴随着分离的痛苦中，对生命的体认和对心灵的体察有所提升，人在爱获得治愈——即使并不是大团圆的结局”³⁰。

《白蛇传说》的高潮乃是分离（重合）情景：不小心喝了雄黄酒的素素蛇身显露，吓坏了许仙，惊慌之下，许仙误伤白蛇。为了救助白蛇，他不顾艰难险阻上雷峰塔偷仙草，可不幸被妖灵附体，法海为救许仙不许素素干预，一怒之下，青白蛇水漫金山。显然，青白蛇是不相信也不接受社会规则，结果，两败俱伤、生灵涂炭。法海在重伤之际悟道得法，在佛法的庇佑下，将白蛇困于雷峰塔。白蛇祈求佛法、甘愿接受惩罚意味着它接受规则，所以，佛光出现了。法海明白人妖真爱并帮助两人，无奈许仙失忆，素素流泪表白，在拥吻的瞬间，许仙记起素素，分离也在此时发生，难舍难分、感天动地，却又无可奈何。雷锋一塔永分离：素素终变成白蛇，许仙相守在外……经历撕心裂肺的痛苦分离后，归于平淡的爱相守治愈了人妖殊途。

《画皮》后半段，王生明白真相，欲以死换妻，“我爱你”表白小唯，随即自杀，爱

³⁰ 刘一兵：电影剧作观念[M]. 北京：中国电影出版社，2007年，第238页

人的离开使小唯痛不欲生，小唯决定用修行千年的灵救之。挖心人的抢夺和质疑让人反思“妖能在人间找到真爱吗？”抢灵大战中，人以牺牲赢得了胜利……众生死寂的悲剧在爱的感召下重生，妖的灵似繁星甘露降落尘世，人死而复生了。在小唯和王生不舍的眼神中，人妖殊途了……小白狐寂静在沙漠中凝视着人间，人又重新恢复了他们的秩序。

《倩女幽魂》的最后，燕赤霞与黑山老妖同归于尽，小倩回忆起与燕赤霞的往事，痛不欲生。“放下吧，我是妖”，小倩明了人妖有别，拒绝同宁采臣一起走，选择与兰若寺一同毁灭消失……一切都是镜花水月的幻像，人妖是永远也不能在一起的。影片最后，那一声呼唤，回眸一笑的宁采臣给人无限的希望和遐想，也治愈了那“不可能的爱”。

事实上，在“相斥—相知—相爱—分离（重合）”的叙事范式中，魔幻爱情主题摒弃了仅仅以时间外部流程为框架的模式，将关注点集中在相斥和分离两个阶段，因为人们对人妖恋的原型十分熟知了，如何表达“不可能的爱”就显得十分重要且关键：妖借助身份化解了人妖相斥的难题，进入人类社会，与人发生关系，却又因人发现身份真相而分离，相爱而不能爱，人妖“不可能的爱”是主流社会伦理道德的既定规范，分离也就成为必然结局。万物有爱则灵，万物有情且美，在禁忌的遵守和冒犯间保持平衡，这恰恰是人妖魔幻爱情主题片的价值所在。

（二）成长悟道之“不可能的爱”

在中国古装魔幻片中，人妖关系生成的另一类重要的人情模式乃是由男人和孩子构成的长幼关系。与异性关系表现出的情爱主题不同，长幼关系以成长悟道为主题，重点关注人妖之间爱和成长的故事。相比较耳熟能详的魔幻爱情传说，以成长悟道为主题的人妖故事则极具新意，且在表达人妖不能爱的叙事范式中，呈现出独有的风貌。

在此类影片的场域中，妖在最开始就被放置在与人相斥的情境中：《西游降魔篇》的开始，妖就通过吃掉渔夫的血腥事件表现出十足的对立性，因此，捉妖降魔成为人对付妖的途径；《大圣归来》中，山妖的出现使得江流儿家破人亡，人间陷入恐慌；《捉妖记》中，妖后被迫进入人间，而人间不容妖，捉妖吃妖四处弥漫……与魔幻爱情中女妖借助身份进入人类生活不同，男妖在一开始就拥有自己独立的身份，更准确地说，在此类主题影片中，正是这种与人相异的对立性才激起人妖发生联系：陈玄奘因为捉妖驱魔才和水妖、猪妖、猴妖产生师徒关系；江流儿因妖遇见大圣；宋天荫霍小岚因捉妖护妖与小妖王胡巴难舍难分……

成长从来就不是一蹴而就的瞬间，人对妖而言，都需经历“九九八十一难”才能真正悟道，得以救赎，这个过程也正是此类影片重点诠释的部分，在叙事结构上，则具象化

为“相知——相融”阶段。

在《捉妖记》的情景里，人妖本各有界，且不共存，但因妖界混乱，妖被迫进入人间，且靠人皮装饰而生活着，人因不了解而害怕，并产生捉妖的职业和行为，这是人妖对立的原始大环境。在魔幻世界里，宋天荫孕育小妖王，人妖形成不可切割的血脉流动，这是人转而救妖护妖的亲情联系，“相知——相融”也发生在此。在小妖王出生后，宋天荫和霍小岚作为“父母”角色悉心照顾它，还主动承担教育胡巴的重任，小胡巴也尽情展现出小孩可爱淘气的天性，人妖的温馨俨然如三口之家的幸福，在朝夕相处中，人妖慢慢获得了解信任，并产生爱的感情。当初为利决绝的卖妖行为因人妖之情而极度动摇、万般不舍，随后，救妖成为理所应当之举。宋天荫和霍小岚为救胡巴铤而走险，勇敢与葛千户对抗。斗争过程中，小胡巴也发挥了自己的力量，在宋天荫受伤不起的时候，胡巴伤心落泪，拼命救助“父亲”，令人感动不已。在另一条人妖关系副线上，罗刚和竹高、胖莹因身份而对立，却因境遇而相识，在不打不相知的过程中，妖在危机时刻救了罗刚，那两个吻实现了人妖和解。

《大圣归来》中，江流儿因山妖而意外遇见孙大圣，无意的闯入和喋喋不休的问题令落魄的悟空甚是烦恼，但这并没有影响江流儿对齐天大圣的崇拜之心，这份喜爱也慢慢融化了悟空心中的隔阂：山神来了，江流儿冒险救助悟空；白龙来了，悟空竭尽全力保护江流儿，“相知——相融”发生在患难与共中，两人感情火速升温，客栈的月光下，长幼的漫聊格外温馨。正是在爱的认同和鼓励下，江流儿无所畏惧勇斗山妖，悟空也找回了自己，与混沌展开决战，完成人生蜕变，大圣归来。

《西游降魔篇》中，成长救赎发生在历经磨难的捉妖降魔中，水妖、猪妖、猴妖凶残无比，捉妖也因此付出了惨痛代价，在凶恶的背后，妖也有着令人同情的悲惨经历。在收服它们的过程中，陈玄奘悟道善恶本性、凡爱佛理。正是在人妖博弈的过程中，妖因大爱而得以救赎，人因大爱而获得成长。

《西游伏妖篇 2》中，唐僧带领徒弟三人西行取经，表面上，师徒四人一片和谐，但其实却暗中互相对抗，面和心不和。经历一连串的捉妖事件之后，师徒开始互相体谅到对方的苦处和心结，终于把内部矛盾化解，同心合力成为无坚不摧的驱魔团队。

成长是一次“破茧成蝶”的经历，对人妖关系而言，分离是不能承受之重，但又是成长必须完成的范式：小胡巴和宋天荫的“父子”离别，感人至深，在人间，宋天荫无法保证小胡巴的安全，狠心让小胡巴离开。对胡巴来说，离开意味着希望和安全，同时也意味独立成长，没有“父亲”的庇佑，一切都需要靠自己；对宋天荫而言，离别意味着割舍，

无法承担起保护的职责，放手是为了更好的成长，在狠心决绝的那一刻，在火线的两侧，宋天荫由子到父，实现了与父亲的和解，获得内心的成长与救赎。在与大山妖斗争时，江流儿为了帮助悟空，独自跑开吸引山妖而不幸遇难，生死之别令悟空悲痛万分，从落魄的妖猴到威力四射的齐天大圣，顿悟即瞬间。段姑娘的死对陈玄奘的打击甚大，生死之别让他领悟到世间的大爱，在危难关头“涅槃重生”，悟道由此完成，也由此开始……

分离，象征着成长的仪式，更意味着人妖“不可能的爱”，更具体地表现为人妖各自有界，不能生活在一起，这是魔幻片对人妖禁忌和平衡基本的遵循：人妖有别，小胡巴和众妖需要到一个没有伤害的地方重建永宁村，宋天荫也开始天师之路；大圣归来，受伤的江流儿跟着师傅带着丫头回到自己的生活；水妖、猪妖、猴妖与昔日的恶魔告别，与玄奘一同踏上了求道之路。

在成长悟道“相斥—相知—相融—分离”的叙事结构中，分离的结局并未像魔幻爱情那样惊天动地、撕心裂肺，相反，在人妖悟道中，观众也获得了心灵的成长。

综上，无论何种主题，虽然人物、境遇不同，但总的来说，情节模式及其叙事功能是一致的，人妖关系通过“相斥—相知—相融—分离”实现某种和解，更准确说是实现与人类自己的和解，因为，所有的异类原型都是我们人类自己。

在电影造梦的今天，人们借助超现实的魔幻片来满足心理需求，“在那些波诡云谲的想象空间、不可预知的故事底色、神秘莫测的起伏命运背后，实际上正是人类对未知领域和生命本源的疑惑与探寻”³¹。一方面，人们十分热衷通过魔幻来打破禁忌。在从古至今的民间故事中，违禁情节一直充当着十分重要的功能，明知不可为而为之在叙事范式上则表现为“相斥—相知”阶段，人们在现实中无法实现的随心所欲、理想抱负统统希望通过与异类发生关系而解决，与妖言情说爱，在人妖关系中获得自我确证和情感欲望的满足、释放，这或许是魔幻片受热捧的深层心理原因之一吧。另一方面，人们最终又会回到现实，因为在内心深处，人们害怕未知的失控，因而，为了避免这种失序，人妖最终的结局必定是不可能的爱。

在禁忌的冒犯中，人们试图将对妖的矛盾心理“恐惧和亲昵”转化为一种可控的平衡：人像造物主一样，赋予妖美貌、萌宠，赋予妖人性、神性，这样人就不必害怕，就可以和妖相知相爱共同成长，但人妖有界，妖最终要么为人牺牲、要么选择离开。事实上，“相斥—相知—相融—分离”的叙事范式恰恰契合了人们对妖的心理机制，也是对人妖关系“无序—秩序”的有效把握，也因此，在影片结束之时，人们不会耿耿于怀人妖的分别，相反，

³¹ 包磊：香港传统与当下中国电影的“妖魔鬼怪”[J].当代电影，2016年第3期，第159页

正是这种丰富的想象，蕴含着许多的可能性，使人在看似与社会无关的奇异世界里，获得释放的满足，获得爱与成长，获得心灵的治愈。

第三章 心迷宫——“妖形象”的文化心理

无论科技如何发展,古装魔化类型电影始终是以故事为基础,在各种奇幻想象的背后,周而复始的内核仍旧是对人类的探寻,其本源乃是对集体神话的追忆。

和西方文化一样,中国文化的原始意识最初也是透过神话记录和表现的,因为“神话是记录人类进化史的最好载体,一切最荒诞的幻想之下埋藏着秩序,而这种秩序体现为一再于全世界重复出现的形式化了的故事”³²。从这个意义上说,神话之于人类就不仅仅是记叙先民神奇故事那么简单了,更多地承担着在周而复始的叙事母题中传达信仰、映射民族文化心理的功能,而依托神话而生的魔幻电影在光影世界之外被期待传承的依旧是民族情怀。

千百年来,人们乐此不疲以各种形式演绎着各类神魔妖鬼,因为在人们心中,精灵“神话的真正基质不是思维而是情感。这种情感的统一性是原始思维最强烈最深刻的推动力之一……原始神话的存在是沟通人与自然最为本真的方式。它所蕴含的情感并不仅仅是人类遥远的回忆,而是从远古一直流淌到今天的情感潜流,是人类共通的本性”³³,正是基于这种情感基质的连接,现代化的我们才能在想象中找到共鸣,在异类形象以及与异类的关系中找到自我确证,这也是中国古装魔幻电影存在的心理基础吧。

当下,异类形象和人妖关系共同构成了魔幻电影中的“妖形象”,而这种类型化“妖形象”的出现并不只是市场文化时兴的偶然产物,相反,它形成已久,且蕴含着稳定的文化心理,是几千年来中国集体无意识的集中写照。

第一节 前世今生——“妖形象”的文化演变

中国的神话起源于“神造万物”的传说:盘古开天辟地、女娲抟绳造人都反映了“万物同源”的原始思维。古人认为,在这片原始乐园中,万物皆有灵性,上天下地的一切物体都可以和人类似,树木会走路、石头会说话、溪水会唱歌,“原始人朴素地把自己的特性加在周围一切事物之上,他不能把自己和它们做出任何区别,它们的生活、感觉、思想和行动完全同人一样”³⁴,正是这种自然物拟人化的原始思维催生了精灵观念的产生。发展到后来,人们不仅将自然物作为精灵的原形,而且将人类的灵性观念赋予给了这些自然物,变化莫测的精灵大量产生并通过祭祀、图腾等方式慢慢走入并最终影响人类的生活。在人类社会性塑造下,这些富有“灵气”的动物越发具有“人气”,由兽形崇拜演变成半

³² 荀波:《仙境仙人仙梦——中国古代小说中的道家理想主义》[M].成都:巴蜀书社,2008年,第2页

³³ 廖海波:《影视民俗学》[M].北京:北京大学出版社,2007年,第183—184页

³⁴ 刘仲宇:《中国精怪文化》[M].上海:上海人民出版社,1997年,第4页

人半兽崇拜，女娲、伏羲、神农等人兽同形先祖大量产生，关于它们的神话传说也大量流传。

在中国传统文化中，精灵大概包括神仙和妖鬼两大类，“人秉中和之气而生，人性向善、正、阳、爱、生的方向扩展而成神仙，向恶、邪、阴、憎、死的方向扩展而成妖鬼”³⁵，它们与人形成了密不可分的关系，共同构成了丰富多彩的人仙、人妖故事。事实上，无论哪一类故事，人与精灵所构成的关系“恰恰反映了古代人类的某些思维特征与情感诉求，寄托于神话或以魔幻的方式来实现某种教育、训诫、规避与导引的意义，或倾诉、说省悟、或自审，或感受世态炎凉，或反映社会现实……这些均印证了古代人类思维当中所饱含的某些积极探索、自我深究与强烈的求知欲，更是一种借助动物来达成人类与神灵，即人类与现实人生、自然社会所可能达成的内在情感维系”³⁶。

自古以来，人与仙的关系大概有三种，第一种仙是“独善其身”型，即人修炼成仙，如八仙的故事；第二种仙是“兼济天下”型，仙救苦救难，普度众生，如观世音；第三种仙是“封建社会中上层阶级的化身”，如七仙女与董永的故事，众多故事体现的人仙关系是单维的——人成仙、仙救人、人仙恋。相比较而言，妖鬼则不同，它们与人构成的关系往往是多向度的，在同一个故事中，妖鬼可以以人为食，可以与人相爱，甚至奉献出生命，它们与人形成的纠葛关系产生了更为广阔的故事空间。

在先秦时期，关于动物变形的叙述比比皆是：《山海经》中广泛流传着动物精灵，它们或具备多种动物样貌，如九尾狐，龙神鸟兽，或是兽形人身，如鸟兽人身、马身人首，怪诞夸张的组合往往作为一种征兆、预示而出现，或祥瑞，或丰收，或福祸。实际上，诸如，精卫填海、夸父追日、蚩尤大战、女娲补天等等“变形”神话已赋予这些形象以原始神祇的特殊意义，在怪诞性想象的“人神兽”等异物组合形态中，人性、神性和兽性杂糅于一体，并在日后发展成为动物成精迷信的催化剂。³⁷

秦汉推崇谶纬神学，人民认为一切的灾祸都由“异”生，现实的凶险预兆皆与异妖相关，妖的实用功能大大增强。

魏晋起，志怪兴，为此鲁迅在《中国小说史略》中曾作分析：“中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大畅巫风，而鬼道愈炽，小乘佛教亦入中土，渐见流传。凡此皆张皇鬼神，称道灵异，故自晋迄唐，特多鬼神志怪之书”³⁸，宗教的影响逐渐渗透在志

³⁵ 黄景春、郭如意：人与异类婚恋故事的内在结构分析——兼谈人仙恋与人妖恋结局之差异[J]. 文化研究，2008年第4期，第46页

³⁶ 陈佳冀：中国文学动物叙事的历史传承与类型衍生[J]. 厦门大学学报，2015年第5期，第66页

³⁷ 参见杨义：《山海经》的神话思维[J]. 中山大学学报（社会科学版），2003年第3期，第5页

³⁸ 鲁迅：中国小说史略[M]. 上海：上海古籍出版社，2004年，第24页

怪小说中，且影响深远。较比前期纯粹的神话书写，由魏晋入唐宋以来的精怪文学，其类型化意识逐步增强，且特色明显，“以笔记体的形式继续续写光怪陆离的近似神话的‘动物化形’故事，并形成了该时段所特有的搜奇志怪类动物叙事的这一突出的类型形态”³⁹。晋代干宝的《搜神记》以“动物报恩”的叙事母题开启了“人妖关系”的新模式：异类本身也是有感情的，是可以和人互动、发生联系的，如《义犬冢》中“黑龙”救主，感人至深。同时，《搜神记》实现了完全意义的“动物化形”，那些异类精怪形象已经完全具备了人的外貌与具体的形态结合的特点，如《阿紫》中，狐妖阿紫化身貌美的“淫妇”，与人产生联系。

至唐代，题材虽不离搜奇记逸，仍旧关注奇幻的动物变形计，但是故事叙述的完整度与表达的深刻性开创了唐传奇的风采，如“同为狐幻话题，唐代《任士传》则格外引人注目，其所精心塑造的狐精形象告别了之前的单纯动物妖化或神化的叙述方式，真正以一种近人的具有人格魅力的女性形象展示在读者面前，把叙事伦理的维度延展至人性人情的层面，主动关注指涉社会人生的意蕴内质”⁴⁰。较比如魏晋时期的叙述，唐传奇中的妖类型更加多样化、性格也更加复杂，围绕着“物性、人情和妖法”塑造的妖形象也愈发饱满了。

宋元小说将民间精怪信仰纳入到书写范畴，言妖说怪话仙成为社会风尚，话本小说中除了动植物精灵外，工具精灵和艺术精灵大量出现，如石龟精灵、瓷碗精灵、宝镜精灵、毛笔精灵、名画精灵、画扇精灵、画屏精灵、古琴精灵等⁴¹，且变形艺术不断提高，在与人发生关系时，赋予妖怪的人性色彩也更加浓厚，社会意义也更加丰富。

明清以来，因三教之流而生的神魔小说大行其道，这为庞大的妖怪群体提供了广阔的活动空间。一部《西游记》所涉及的异类形象就有二三十种，孙悟空是灵石所孕的猴妖，八戒则是以猪为原型，它们的形象塑造始终具备人、神、兽三者合一的特质，其他的形象如牛魔王、白龙马、蜘蛛精、白骨精等人物形象也与牛、马、蜘蛛、狐狸等动物形象密切相关。动物化形，与人、神共同演绎了一段成长关照的魔幻故事，且对后世的文学影视创作产生了深远影响。

神魔之外，传奇继续，“写鬼写妖高人一等”的“《聊斋志异》虽亦如当时同类之书，不外记神仙狐鬼精魅故事，然描写委曲，叙次井然，用传奇法，而以志怪。变幻之状，如在目前；又或易调该弦，别叙畸人异行，出于幻灭，顿入人间；偶叙琐闻，亦多简洁，故读者耳目，为之一新。……明末志怪群书，大抵简略，又多荒诞不情；《聊斋志异》独于

³⁹ 陈佳冀：中国文学动物叙事的历史传承与类型衍生[J]. 厦门大学学报，2015年第5期，第59页

⁴⁰ 陈佳冀：中国文学动物叙事的历史传承与类型衍生[J]. 厦门大学学报，2015年第5期，第60页

⁴¹ 参见张智华：中国文学中精灵形象的演变和发展[J]. 中国社会科学，2000年第4期，第146页

详尽之处，示以平常，使花妖狐魅，多是人情，和易可亲，忘为异类”⁴²，如善积粟的鼠精阿纤、芳香的牡丹精葛巾、细腰的蜂精绿衣少女、爱笑爱花的婴宁等。事实上，《聊斋志异》摒弃了追求志怪奇幻的传统，注重“把那些非人的形象当作人来写，并赋予她们以常人之情，以幻化怪异为魅力，以讽时喻世为特征，以超常寻常的曲折魅力而再现光怪陆离的社会人生”⁴³，这一传统延续至今。

发展至现当代文学，妖怪叙事逐渐褪去了神话的奇幻光环，人们不再迷恋神灵之异和鬼怪之说，作家们也以现代关怀巧妙规避了动物精怪变形的表达方式，取而代之的是借助动物形象的塑造来实现对人类自身的审视，表达人性伦理和文化思考。

过去的妖怪书写通常传达的是一种理解自然的文化思维，即通过妖形象的演变来揭示人与自然、社会交往中所认知到的真理、事物的本质和规律性。事实上，“这种‘妖怪变形’的叙述方式恰恰反映了古代人类的某些思维特征与情感诉求，寄托于神话或魔幻的方式来实现某种教育、训诫、规避与导引的意义，或倾诉、说省悟、或自审，或感受世态炎凉，或反映社会现实……均印证了古代人类思维当中所饱含的某些积极探索、自我深究与强烈的求知欲，更是一种借助动物来达成人类与神灵，即人类与现实人生、自然社会所可能达成的内在情感维系”⁴⁴。

其实，无论妖如何千变万化，形象所建立的世界应该是完整的，所传达的价值应该是普世的。“虽然当代魔幻作品描绘的奇异世界看似与现代社会无关，但是，其内在结构和元素却和现代社会的诸多方面暗合”⁴⁵，而这种契合更多源自内心深处的集体呼唤，这将在下一节中重点论述。

第二节 人妖情结——中国人的集体无意识

古装魔幻电影的文化使命其实就是在奇幻的情境中找寻人类自己，唤起集体记忆。而神话作为其载体一直关注着人类的集体欲望，其中，性爱欲求和生存欲求构成了人妖情结的内核，因为它们关乎着生命传承，关乎着万物生长。因此，研究中国魔幻电影不仅仅是追新，更深层欲探求蕴含于其中的民族共同心理，即人妖关系背后的集体无意识，这也是本节研究的重点。

集体无意识其实是指“具有在所有个人身上完全相同的集体性、普世性、非个人性本质，即它与个人无关，也不是来源于个人经验，又不是从后天获得，而是由人类作为种族

⁴² 鲁迅：《中国小说史略》[M]. 上海：上海古籍出版社，2004年，第147页

⁴³ 陈炳熙：《幻化怪异，喻世讽时：二论〈聊斋志异〉中的动物描写》[J]. 南开学报（哲学社会科学版），1994年第6期，第60页

⁴⁴ 陈佳冀：《中国文学动物叙事的历史传承与类型衍生》[J]. 厦门大学学报，2015年第5期，第66页

⁴⁵ 廖海波：《影视民俗学》[M]. 北京：北京大学出版社，2007年，第194页

的千百万年的历史积淀下来，并通过遗传机制保留在每一个人心中的东西。而在我们每个人的记忆深处都沉淀了人类作为种族，作为整体，从动物以来就保留下来的心理经验，这种经验就像本能一样通过遗传延续下去，在此意义上说，集体无意识是一种‘种族记忆’”⁴⁶，这种“种族记忆”又是由事先存在的形式（原型）组成，通过赋予某些精神内容以确定的原型形式来表达自己的，譬如精灵的原型是通过动植物等异类形式表达出来的。“原始意象或原型是一种形象，或为妖魔，或为人，或为某种活动，他们在历史过程中不断重现，凡是创造性幻想得以自由表现的地方，就有它们的踪影。这当然离不开梦、幻想、幻觉和文学艺术以及一切的人类精神活动的产物”⁴⁷，神话、文学、电影成为人们表达精灵情结的广阔场域。在传统的思维中，人类难于展现个性，羞于谈情所爱，耻于表露心意，因而，妖成为最佳代言人，人妖关系构成中国集体无意识中极其重要一部分。

其实，所有的原型都有人类的影子，妖就是我们赋予思想、情感的另一个自己，人与异类的关系实质上是人与人自己的关系。

（一）人妖恋——“不能说的秘密”

集体无意识的内核之一就是性爱欲求，人妖恋就是其典型的表达。“就人妖恋而言，它在古代的图腾崇拜和古代色媚神的祭祀方式中已经留下根苗。原始时代的人们认为异类可以与人婚配、生子，这种神话、传说弥漫于社会，从而形成一个强大的文化氛围。在这种氛围中，当原始的性冲动得不到实现而在心理上投下阴影时，极易用‘人妖恋’的形式表现出来”⁴⁸。

人妖恋最早表现为人神恋，感孕而生的神话传说植根于崇拜意识。远古的母系社会里，女娲、西王母等女神高高在上，此时的人神恋来源于对生命力的向往和祈愿，于是，这种生殖崇拜由人延伸到物，九尾狐是多子多孙的祥瑞象征，蛇是生命力旺盛的代表。

进入父系社会后，神由女性变成男性，其后演变成凡人君王或者英雄，与他们相恋的角色由充当超自然的神女或仙女承担，这种圣王圣婚的结合完成了人类性爱的神话仪式，也成为人类集体性欲的隐喻表达。

随着礼乐文化的兴起，情爱只能“发乎情、止乎礼”，性爱自由在现实中遭到压抑，性欲也得不到满足，人们只能转而在幻梦中寻求代偿性的安慰，高唐神女自荐枕席的“美人幻梦”由帝王置换到普通的凡男身上，“自从一梦高唐后，可是无人胜楚王”。同时，美人幻梦的女性身份也发生了置换：由神变鬼成妖，美人从神坛走下，进入凡夫俗子的梦境，

⁴⁶ [瑞士]卡尔·荣格著，徐德林译：原型与集体无意识[M]. 北京：国际文化出版公司，2011年，第36—45页

⁴⁷ [瑞士]卡尔·荣格著，徐德林译：原型与集体无意识[M]. 北京：国际文化出版公司，2011年，第5—35页

⁴⁸ 刘仲宇：中国精怪文化[M]. 上海：上海人民出版社，1997年，第200页

这一方面满足了广大男人的性欲，另一方面也是女性地位贬损的直接体现。“异女荐席”的故事中大量出现狐、蛇、鱼、花等物化的妖鬼形象，例如，狐从原始多子多孙的祥瑞演变成媚惑狡猾阴险的“淫妇”形象，且在当下直接生成淫荡妖媚的“小三”符号了，这足见男权主义文化特质的深远影响。

借助人妖恋的书写，男权意识形态对女性的期许和幻想也渗透在女妖形象的刻画中：梦境中的异类美人大都是年轻漂亮、活泼多情、野心大胆、主动奔放、少有礼教的束缚，她们不仅可以提供性爱的交欢，而且她们还化身有情的拯救者，以不同的方式帮助男子获得爱、财、官、寿等，使男子摆脱悲苦现实困境，获得幸福圆满的生活。正是这种梦幻式的寄托补偿了现实中的不满足，缓解了生活的压抑和焦虑，完成了一次恢复内心平衡的自我治疗，这也许才是人妖恋形成的深层心理机制吧。

事实上，女妖形象的生成和演变是男权文化自我博弈的产物：一方面，女妖是与男人不同的异类代表，这也就意味着女人实际上是排斥在菲勒斯中心世界之外的，因为它本身所具有的危害性使男人恐惧害怕。但同时又因它神秘的魅力使得男人经不住诱惑，不断想探寻和占有，于是，在虚拟的世界中，自恋的男人们乐享着“美人幻梦”的生活。

然而，文学中曼妙的人妖恋在现实生活中却是不能承受之痛。“美人幻梦”的底蕴乃是“性冲动引发的精神病”⁴⁹，具体表现之一乃是“红娘绿郎”⁵⁰的出现，即由于嫁娶失时，成年男女的性冲动不能得到满足，这种生理本能的压抑在心理上难免投下影像，这种对异性的相思之情得不到舒缓，容易在意念中寻求一个似乎可以触碰的具体形象，于是，幻想可以与神、狐、花、蛇等恋爱，甚至是性交。

其实，本质上讲，这种“红娘绿郎”并不是个人邪念的产物，而是出于性本能所导致的心理现象，即性爱的白日梦。生成的性心理如果在可控的范围内，则可以自我调节；如果放纵不能自己时，便会元气不充，精神不佳，健康有损，严重时会导致精神错乱乃至死亡。人们无法解释这种精神疾病，转而将矛头指向文学中的女妖，即记载大体如下：凡男与妖女交欢后，男子的精气会被女妖吸走，会变得萎靡不振，甚至是丧失性命⁵¹，女妖因而成为危险的指代物，影响至今犹存。

发展至今，女妖被赋予了丰富的现代涵义，人妖恋也由单纯走向了纠葛。在传统文学的人妖恋中，男性极度自恋，因为女妖大都出现在他们个人化的梦境中，且召之即来挥之即去，凡男占据着绝对主导的控制地位。而在当下，女妖则是貌美、独立、敢爱敢恨、蔑

⁴⁹ 刘仲宇：《中国精怪文化》[M]，上海：上海人民出版社，1997年，第186页

⁵⁰ 转引自《广东新语》：广州女子年及笄，多有犯绿郎以死者；男子未娶，亦多有犯红娘以死，谚曰：“红忌绿郎，男忌红娘”。所谓“红娘”“绿郎”皆为嫁娶失时，情感所致的幻想。

⁵¹ 参见刘仲宇：《中国精怪文化》[M]，上海：上海人民出版社，1997年，第192页

视规矩束缚的形象，女性化、个性化、人性化的特质十分突出。在异性关系中，女妖具有强烈的自我意识，希望通过与人相恋来追求幸福，本质上是在寻爱的过程中接受人的情感。

（二）成长——“不能承受之轻”

妖之所以存在，是因为我们需要它。万物皆有灵性，物和人一样，有生命有灵魂，两者在本质上并无差别，这种原始的思维奠定了人与物之间相互转化的自然可能性。作为异类，妖最早的具象应该是图腾之神。原始先民对自然的认识十分有限，对许多事情也都无法解释、无力改变，于是，借助神秘的祭祀、图腾等方式来祈福、寄托心愿。譬如，原始社会自然环境差，物种生命存活率极其低，蛇、鱼、狐等生殖能力和生命力极强的物种自然成为人们崇拜的图腾对象，这种生殖崇拜表达了先民对生命的敬畏和对生存的渴求。

随着人类文化社会的建立，各种宗教思想渗透其中，朴素的图腾神话已经无法承担起对自然社会的认识和解释功能，子虽“不语怪力乱神”，但对一些怪异反常之象，人们始终心有余悸。讖纬之学成功的将福祸转移到异物之上，怪异反常之事成为灾祸的象征。此后，神逐渐走下神坛，妖魔鬼怪大量衍生。

妖怪是意念的产物，而灾祸与精怪的联结实则上是对人们未知灾祸的恐惧心理所致，“在古人心中，精怪与灾祸联系大致有三种情况：一是它预示着某种灾祸的降临；二是精怪直接干扰人的活动，破坏人的事业的成功；三是精怪迷人吸干人的精血或者将人吃掉”⁵²。久而久之，这种畏惧心理逐渐形成了一种社会氛围，这一方面与人们对自然异常现象的认识疑惑有关，另一方面与精怪灾祸观的迷信传说扩散有直接的联系。人们甚至谈妖色变，为了对抗这些妖魔鬼怪，宗教意识之下，捉妖师、驱魔人等职业相继诞生，人妖关系构成了非常明显的善恶二元对立模式。

然而，人们一边延续“雄黄酒、熏艾叶”的习俗来驱妖防身，一边又十分热衷于谈妖说怪，老舍曾言：“我以为说鬼与狐的故事与文艺大概多数的是为造成恐怖，故意供给一种人为的哆嗦，好使心中空洞的人有些一想就颤抖的东西——神经的冷水浴。在这个目的之外，也许还有时候含着点教训，如鬼狐的报恩等等。不论是怎样吧，写这样故事的人大概都是为避免着人事，因为人事中的阴险诡谲远非鬼所能及；鬼的能力和心计太有限了，所以鬼事倒比较容易写一些。至于鬼狐报恩一类的事，也许是求之人世而不可得，乃转而求诸鬼狐吧”⁵³。其实，人类对恐怖有一种不自觉的倾向，即体验一种自虐的快感，让精神在妖魔鬼怪的世界享受紧张恐怖的“冷水浴”。

对妖怪的好说乐闻不仅是为了驱闲解闷，满足猎奇的想象，更源于对安全的需求，害

⁵² 刘仲宇：《中国精怪文化》[M]，上海：上海人民出版社，1997年，第160页

⁵³ 陈平原：《神神鬼鬼》[M]，上海：复旦大学出版社，2005年，第145页

怕妖怪对生活的破坏，所以，通过言说了解的方式实现一种控制从而疏解恐惧。在故事的结尾，所有的妖都会被人类降服，人类会回归常态，好好生活，这种永恒的设置也是人类自恋的体现。另一方面，借妖说人是精怪叙事的另一项重要功能，妖是第二人类，拥有人的情感，在奇异的世界里演绎着人的故事：言不语的、得不到的、爱不能的，在压抑的世俗生活中，言妖说鬼成为人们排解心绪，完成心愿的通道。

由古入今，妖鬼并没有随着科学的普及而消失，即使成为话题禁忌，它们依旧“妖力无穷”，在光影的世界里上演一幕幕魔幻变形计，与人发生新的关系，除了传统的人妖恋外，长幼关系成为人妖情结的新模式，因为这关系着成长和传承。

在长幼关系中，妖是孩子，是孩童化的男妖，在与男人关系中，它们通常是需要被引导的。孩子是未来的希望，但孩子的本性其实是不懂规则、不受控制的，孩童妖更是如此。因而，它们要想进入人类社会，必须由父兄长辈带领，驱除妖性，习得规则，接受秩序，才能长大成人，变得和他们一样，承担起传承的使命，这也是人类社会繁衍生息的内在要求。

其实，人妖的世界就是自我的世界，无论何种关系，人始终是通过妖来认识自己以实现自我确证的。对妖的形象塑造其实是对自我的规范：事实上，妖的神性是对更好自我的一种向往，妖的人性是社会对人美好特质的期许和要求：貌美、萌宠、独立、自强、有情有爱、坚强、勇敢等等；而人妖大战的设置实则是自我搏斗、自我释放的隐喻，也是我们不愿意承认自己“妖性”存在的投射，然而，正是这种隐藏的“妖性”构成了人的完整性。而人之所以如此经常的将自我形象、情欲、本质与妖等异类捆绑在一起，大概是因为大多数人的自我还没有完整的形成，必须采用这种共生的方式实现与它人它物的融合，这或许是妖之所以存在的集体情结吧。千百年来，说不完的妖，断不了的情，因为，它们代表着这个民族心灵深处的隐秘世界，因为，它们就是我们。

结 语

如前文所述，国产古装魔幻电影更倾向于回到过去，通过采用故事新编的方式取材于神话、传说、历史，同时也更加注重故事与本土当下语境的联系，即“以当代人的视角和价值观来塑造新的故事模式、对人物做出新的阐释，以体现一种本土立场和现代价值取向，折射现实人生……在创作实践中，中国类型电影本质上是民族电影，它没有好莱坞电影那样的扩张性，但它的文化认同与情感联结却是以最广大的本土观众的观赏期待为依托的”⁵⁴，如《画皮》、《白蛇传说》、《画壁》等魔幻爱情片折射了当代人的情感困惑与选择；《大圣归来》、《捉妖记》则关注现实人生的爱与成长。

在妖与人类形成的新型关系中，传统叙事结构中的“妖—人—驱魔者”之间的二元对立被弱化了，相反，人们将关注的重点集中于如何在人情事理中塑造异类的“妖性、人性、神性”，如何言说世间的真情真爱使人找到爱与成长的自我共鸣和确证。在此过程中，经典被解构了，消费时代的狂欢一波接着一波地激流涌来，而享受视觉快感的人们沉溺在奇幻的造梦之境中不愿醒来。即使人妖最终的结局是“不可能的爱”，人们依旧热衷谈妖言情，依旧幻想与它们发生联系、释放情绪、寄托情感，这不仅与文艺表现的传统有关，更重要的是与中国人集体无意识中的文化心理有密切联系。

虽然，借着这一份与国人集体无意识中的文化心理的联系，在市场和科技的双重推动下，魔幻大片的时代正在来临；但是，中国魔幻电影高票房/低口碑的现象突出：《画壁》1.78 亿/4.4 分，《新倩女幽魂》1.4 亿/5.3 分，《白蛇传说》2.11 亿/4.7 分，《钟馗降妖：雪妖魔灵》4.05 亿/4.2 分等，虽然其中不乏《大圣归来》9.56 亿/8.2 分，《西游降魔篇》12.46 亿/7.1 分的作品，但主体依旧是票房和口碑的失衡，这种失衡不得不引发思考。总结起来，有如下两点原因：

第一，没有建造起完整的魔幻世界。由于文化差异，西方世界多盛产魔，中国文化则滋生妖；西方魔幻擅长在系列电影中通过对超人类生物的形象塑造来自行运营一种自足的内在规则，从而打破人类独一无二的世界，如《霍比特人》、《指环王》中，有人类+霍比特人+迈雅+精灵+强兽人等主要种族，它们各有秩序，同时又相互制衡关联成一个整体，所传达的是彼此完整的世界观。中国魔幻传统一般是借助文化信仰和文化原型来表达一种平衡的逻辑秩序，人、神、妖其实有着严格的等级尊卑，善恶有界，且拥有各自的行为规范和生活秩序，不可轻易越界。虽然在某些情况下，它们是可以相互转化的，但条件把控非常严格，三界的运行规则实则体现的是一种权利思维。但是，当下中国魔幻电影在传统

⁵⁴ 吴冠平：中国民族类型电影泛论[J].当代电影，2010 第 12 期，第 88 页

创新和西行学习的过程中却打乱了文化逻辑：《钟馗降魔：雪妖魔灵》的世界观是坍塌的，人、妖、神的思维逻辑是随意、紊乱的，它们的关系也是混乱的；《白蛇传说》、《画壁》、《新倩女幽魂》中，妖完全是人类的翻版，它们没有自己独立的行为逻辑；《捉妖记》中的妖是低幼的，其行为规则和思维方式完全是受成年人影响——对妖而言，完整、健全而又独立的世界观是不存在的，人的逻辑主导了一切。

第二，剧作薄弱。口碑较差的几部电影中的人妖关系并没有获得充分表达，《白蛇传说》解构了传统的人妖恋，在现代化“一吻定情”的新鲜中植入了当下青春言情剧的模式；《新倩女幽魂》也只是借助传统的外壳重构了一段三角恋，且人妖关系的处理奇怪而突兀。但口碑较好的电影往往比较注重人妖关系的创新表达，如《大圣归来》以本土观众熟悉的文化符号作为情感基础，以普世的价值观来关照人与妖的关系，关注现实人生的爱与成长。与此同时，过分注重形式、运用特效而忽略内容也大大影响了魔幻类型电影的艺术性和人文价值，如《钟馗降妖：雪妖魔灵》中，特效的打斗、追逐、魔法占据了影片的主体，故事人物反而被奇观割裂了，虽然对冰晶眼泪的CG特效制作花足了精力，但观众并不买账。因为“数字技术占据了影片中大量的时间，使得电影艺术的思想容量、人文诉求不得不大大压缩，技术的惊人进步在某种程度上有也威胁着我们多年形成的古典美学观念。”⁵⁵

对国产古装魔幻类型电影的发展而言，本土化的创新十分重要。妖作为中国本土化的产物，新型的人妖关系也“首先要面向本土，即要以中国本土观众熟悉的文化习惯、文化符号和文化心理为情感期待的基础，以普世的价值观观照人与人、自然和社会的关系，并借助人妖的魔幻故事来实现一种文化的内认同”⁵⁶。同时，本土化的创新不仅来源于视觉的呈现，更重要的是如何以创新的故事方式传播文化内核。特别是在全球化发展的今天，文化的传播和竞争非常激烈，好莱坞的“造梦工厂”本质上是本土文化的输出，文化的扩张推动着欧美魔幻电影佳作不断、系列不断、票房不断，这对于中国魔幻电影有着很大的启示作用。越是民族的，越是世界的，国产魔幻类型电影如何在挖掘和发扬民族文化特质的同时，推动文化的世界性发展，这或许是每个中国人都应该关注和思考的话题。无论影像世界如何魔幻，文化情感和普世价值的表达是人类永恒的追求。

当然，一种类型电影的形成从来不是一蹴而就的，对于新诞生的魔幻类型电影尤其如此。时代在发展，逐渐完善的商业市场运作模式正推动着电影的快速前进，国产魔幻类型电影要想在大潮流中站稳脚跟，取得长远的发展，还需扬长避短，不断突破，漫漫求索。

⁵⁵ 李小丽：《浮华影像的背后——华语大片的生存策略》[M]。北京：中国传媒大学出版社，2009年，第28页

⁵⁶ 吴冠平：《中国民族类型电影泛论》[J]。《当代电影》，2010年第12期，第89页

参考文献

一、论著

1. 陈林侠：中国类型电影的知识结构及其跨文化比较[M]. 广州：暨南大学出版社，2010 年
2. 陈旭光：影像当代中国—艺术批评与文化研究[M]. 北京：北京大学出版社，2011 年
3. 程季华（主编）：中国电影发展史（第 2 版）[M]. 北京：中国电影出版社，1997 年
4. 戴锦华：电影批评[M]. 北京：北京大学出版社，2004 年
5. 丁亚平、吴江（主编）：跨文化语境的中国电影—当代电影艺术回顾与展望[M]. 北京：中国电影出版社，2009 年
6. 李道新：中国电影的史学建构[M]. 北京：中国广播电视出版社，2004 年
7. 李道新：中国电影文化史[M]. 北京：北京大学出版社，2005 年
8. 李多钰编：中国电影百年（1905—2005）[M]. 北京：中国电影出版社，2005 年
9. 李小丽：浮华影像的背后—华语大片的生存策略[M]. 北京：中国传媒大学出版社，2009 年
10. 陆弘石：中国电影—描述与阐释[M]. 北京：中国电影出版社，2002 年
11. [美]大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森著，曾伟祯译：电影艺术—形式与风格[M]. 北京：世界图书出版公司，2008 年
12. [美]罗伯特·麦基著，周铁东译：故事—材质、结构、风格和银幕剧作的原理[M]. 北京：中国电影出版社，2001 年
13. 王有钧：妖[M]. 上海：上海辞书出版社，2014 年
14. 吴琼：中国电影的类型研究[M]. 北京：中国电影出版社，2005 年
15. 许子东：许子东讲稿—重读“文革”[M]. 北京：人民文学出版社，2011 年
16. 阎国忠：文艺美学的现代性建构[M]. 安徽：安徽教育出版社，2001 年
17. 尹鸿：世纪转折时期的中国影视文化 [M]. 北京：北京大学出版社，1998 年
18. 尹鸿：跨越百年—全球化背景下的中国电影[M]. 北京：清华大学出版社，2007 年
19. 郑树森：电影类型与类型电影[M]. 南京：江苏教育出版社，2006 年
20. 朱洁：20 世纪 90 年代以来的中国电影[M]. 北京：中国电影出版社，2007 年

二、学位论文

1. 范新添：中国魔幻电影的类型特点和现状研究[D]. 西安建筑科技大学硕士学位论文，2015 年

2. 黄渤：西方魔幻电影和中国神话电影的研究比较[D]. 重庆大学硕士学位论文，2014 年
3. 李宁：论中国电影的“古装情结”[D]. 山东师范大学硕士学位论文，2013 年
4. 廖绮雯：重读八九十年代“恐怖喜剧”——僵尸电影与香港后殖民[D]. 岭南大学硕士学位论文，2014 年
5. 王斌：新千年以来好莱坞魔幻与中国武侠神怪类型比较研究[D]. 西南大学硕士学位论文，2013 年
6. 王璐琪：大众文化视角下 21 世纪中国魔幻电影研究[D]. 陕西师范大学硕士学位论文，2013 年
7. 王祺：试论中国新魔幻电影的叙事特点[D]. 山西大学硕士学位论文，2013 年
8. 许珮玲：文化表演下的鬼魅魍魉——分析宋元烟粉灵怪类话本与现代香港鬼怪电影[D]. 国立交通大学硕士学位论文，2006 年
9. 张培琮：中美魔幻电影比较分析[D]. 陕西师范大学硕士学位论文，2014 年

三、期刊论文

1. 陈坤、宇微：魔幻电影新类型片的诞生——为魔化电影正名[J]. 电影文学，2008 年第 6 期
2. 成乔明：从电影《白蛇传说》看中国魔幻电影的未来[J]. 电影评介，2012 年第 15 期
3. 戴锦华：百年之际的中国电影现象透视[J]. 术月刊，2006 第 38 卷
4. 傅宛、菊兰：中国新魔幻电影的类型化初探[J]. 东南传媒，2014 年第 8 期
5. 李熙：读解二十一世纪的神话——类型影片之魔幻电影研究[J]. 贵州大学学报，2010 年第 24 卷第 3 期
6. 刘帆：《捉妖记》魔幻电影的在地化和女性目光的承迎[J]. 北京电影学院学报，2005 年第 3—4 期
7. 刘耘：中国古典小说“人仙妖鬼婚恋”母题的发生学研究[J]. 北京教育学院学报，2000 年第 14 卷第 2 期
8. 王丹：精怪——亘古至今的信仰与叙事[J]. 中南民族大学学报（人文社会科学版），2006 年第 26 卷第 3 期
9. 王昀：消失的边界——华语电影的魔幻景观与传统重构[J]. 浙江传媒学院学报，2014 年第 21 卷第 1 期
10. 王威：从“无情”到“有情”——简析吸血鬼形象的发展历程[J]. 山西师大学报（社会科学版），2014 年第 41 卷
11. 韦华：人情关系模式——电影剧作之一种[J]. 北京电影学院学报，2005 年第 2 期

12. 徐文松：多重复调—剖析电影《画皮》的内在意蕴[J]. 北京电影学院学报，2009 年第 1 期
13. 叶楚莹：解析中国魔幻电影的叙事模式[J]. 电影文学，2012 年第 17 期
14. 袁文丽：性别视阈与“女妖”母题的现代性叙述 [J]. 文艺争鸣，2012 年第 6 期
15. 袁文丽：异质空间中的“女妖”意象—兼论华语魔幻电影的审美叙事[J]. 中央戏剧学院学报，2013 年第 1 期
16. 张智华：中国文学中精灵形象的演变与发展[J]. 中国社会科学，2000 年第 4 期

附 录

本文所涉影片，共 11 部，如下表：

年份	片目	评分	票房
2008	《画皮》	6.5 分	2.32 亿
2011	《白蛇传说》	4.7 分	2.11 亿
2011	《新倩女幽魂》	5.3 分	1.4 亿
2011	《画壁》	4.4 分	1.78 亿
2012	《画皮 II》	5.9 分	7.03 亿
2013	《西游降魔篇》	7.1 分	12.46 亿
2015	《大圣归来》	8.2 分	9.56 亿
2015	《捉妖记》	6.8 分	24.38 亿
2015	《钟馗降妖：雪妖魔灵》	4.2 分	4.05 亿
2016	《西游记之孙悟空三打白骨精》	5.7 分	12 亿
2017	《西游伏妖篇 2》	5.8 分	16.49 亿

注：

票房数据统计来自于“电影票房”

评分数据统计来自于“豆瓣电影”

在校期间发表论文清单

1. 王晓红：个体生活与群体镜像的乡土书写[J].《青年文学家》，2016 年总第 569 期
2. 王晓红：论析新成长小说中成长关系的建构[J].《小品文选刊》，2016 年第 3 期

后 记

日子就这样溜到“致谢”了，虽说美美的毕业照还在不远处等着、不诉离肠的酒还没喝，可那股忧伤的劲猛地踹上心头，不是滋味……

这一天，终究还是逃不过。

当年用“摘桃子”理论选择了暨大，一波三折，如愿了。刚开始那会，啥也不懂，来不及憧憬就已经惶恐起来。和老大见面，我紧张得喊上春晓和我作伴，那股“土劲”到现在还记忆犹新。战战兢兢，我也开始了研究生生活。

木讷、自卑、没怎么见过世面，第一年的适应期对我来说，有些漫长和艰难。幸运的是，我遇见了她们。

首先，不得不感谢她，我的导师，李学武教授。可以说，没有遇见她，我的生活不会有这么多积极的改变。

第一次上一对一的小课，我非常在意。还记得，那是讨论一篇英文材料，因为自卑我的口语，老师提的问题我就是迟迟不敢回答。哑巴英语让我刷的一下脸红了，而她非常和蔼且耐心地引导我，鼓励我，让我慢慢放松……从那次开始，我慢慢认识了这位心目中的女神导师。

接触一个全新的领域，没有底子，所以，研一上学期每次一对一的讨论课，我都很紧张。一般而言，研究学习，在努力之外，还讲天分，自认为俺属于那看起来很努力但是没有天分的类别。面对老师的博学，我常常痛苦底子薄弱，跟不上节拍。估计后来老师也摸准了我的“脉”，反倒“适应”了我这慢半拍的学生。再后来时间长了，我不再纠结“没天分、没底子”的苦恼了，因为，知识学习之外，还有许多其他方面值得我学习。

这两年，因为在艺术学院勤工助学的缘故，和老师接触的频率比较高，更能近距离受益于她的魅力。

从2015年开始带艺术学院的研究生，包括我们，她所带的在校研究生共有十几个。即使工作繁忙，她也丝毫不会怠慢教学，每月李门的讨论课她从来不会无故取消，学期初会为大家制定读书计划，坚持备课，然后集中讨论，这些是其他导师少有人能做到的。最近一次见她是讨论我们预答辩论文和研二开题，那天，感冒严重的她坚持讲了一下午，认真给修改意见，看着她一边没事似地和我们说说笑笑，一边使劲喝可乐姜茶缓解症状，真心心疼她，也真心感谢她。

她经常带着我们改善伙食，时不时给我们活动福利，去家里吃螃蟹，喝茶，看狗宝宝，聊八卦，和她在一起的日子真的很开心。

是的，她活泼开朗，幽默风趣；她才华横溢，又谦虚朴实；她为人和善，不做作.....我和众人一样，仰望她的成功，但我更钦佩她的自我要求和努力付出，坚持做自己喜欢的事，活出自己的样子。

在学习、工作、生活方面，她给予我的温暖帮助我忘不了。虽然口拙的我平时不知道怎么表达，但我真心感恩她，所有的一切我都铭记于心，能遇上这样导师是我的幸运。

李门是个有趣有爱的大家庭，“一个和七个”很热闹，素未谋面的前辈们常常妙语连珠，这里有一群很暖的师兄师姐：豌豆姐、佩婵姐、彭婉姐，艾伟兄、依依姐，她们总是给我鼓励；还有一帮逗趣的师弟师妹：学岚、艺娉、潜伟、胖雷、炜豪、丽媛、翠玲、泽锋，段子贡献的可爱群体。当然，还有我并肩作战的小伙伴，英姐和欣欣，一路给我打气、给我帮助。真心谢谢，因为有你们的熏陶，我变得开朗了话多了，不知哪来的“纯洁”人设，反正最后也“崩”了，哈哈。

这三年，也感谢同行的她们。

647的她们俩：山东姑娘春晓和广西妹纸欣欣，再加上我这武汉娃，“小中国”也算全了（对了，还得算上晓晓的男盆友江源兄）。我们算是一群吃货室友，三年来吃的频数在宿舍排行榜估计也是前几名：开心了吃一顿、不开心了补一顿、有空了来一拨、忙完了放松一下，哈哈，反正有事没事就吃吃吃。我们还经常一起抢优惠电影票去看看看，偶尔逛逛街，她们带我提升衣品，教我学化妆，玩刺激的水上乐园.....回忆自难忘。转眼进入毕业季，压力一下来了，我们一起找工作，一起感叹又吐槽，边安慰边鼓励打气，有时还来点歪点子。实习以来，蓦然回首，有室友的日子不孤单，能和她们说说话，真好。

谢谢左邻右舍的萍萍、梅梅、林林、娇颖、师师，还有现当代14级的其他同学，有你们一起学习，相伴毕业，不错。

谢谢暨大，让我感受到多元生活的精彩；谢谢文学院，谢谢所有授教的老师们，虽然我已记不起那些课堂知识了，但潜移默化的启发使我受益终身。

还有一些人，我也忘不了。

戴琳老师，平日里她虽严格，但工作认真真的没话说。从某种程度上讲，她是我工作的启蒙者，很多职场上面的东西她都手把手教我，当急性子的她遇上我这总是慢半拍的助理，也会产生一些有趣的综合反应。两年的相处，她耐心教我包容我，给我关心和照顾，我学到很多，也很感谢她。

还要谢谢我的那些死党、闺蜜，强哥、祥哥、彬慧、芳芳、大小李，可以和她们煲电话粥、畅所欲言、直面缺点、哭哭鼻子、说说心里的秘密，我们经常是无情损完对方又好

心加油打气，形象全无却又彼此珍贵。

留下家人，最后感谢。虽然大部分时候我是报喜不报忧，但是，我知道有他们在，一切都会好起来。谢谢爸妈没有屈服困难而放弃我读书，谢谢爸妈宁可自己拮据也不让我窘迫，谢谢爸妈在无数个选择前给我的支持和自由，谢谢爸妈没有缺席我这二十多年的成长。同时，还要谢谢哥哥姐姐给家中最小的我的宠爱，谢谢这个普通却温暖的小家。

成长从来就不是一个人的事，与此关联的许多人和许多经历才是最重要的因素，我感谢它们，尤其要感谢在短暂三年中重要的你们。当然，我也要谢谢红红：因为有你，你的一切才有了意义。

晓红

于暨南园

2017.4.23