

戏影之皮：
张吉安电影《南巫》“戏”的谱系与“万物有灵”美学

许延隆*
国立台湾大学中国文学研究所

摘要

本研究以张吉安电影《南巫》为对象，旨在探讨导演如何运用长镜头、景深、画外音和固定机位，构成“万物有灵论”美学。论文聚焦于该美学如何将镜头与场景“戏台/舞台”化，使场景、对象、人与非人在该场域中展演可见与不可见、历史与禁忌、官方叙事与私人记忆。进一步，皮影戏作为电影的关键元素，本研究将分析张吉安如何将上述光影艺术与电影建构成“戏”的谱系。皮影戏在《南巫》中承载了民间信仰与边界叙事。导演透过“戏中戏”结构，链接传统艺术中模糊人神鬼界线的特质，并将此系谱与其电影美学相结合，以关怀和探问历史阴影中的集体创伤和政教禁忌。

关键词：张吉安，“万物有灵论”，美学，皮影戏

* 许延隆，国立台湾大学中国文学研究所硕士生。

The Skins of Shadow: A Genealogy of "Theatrics" And The Aesthetic of Animism in Chong Keat Aun's The Story of Southern Islet

KHO Yen Loong

Department of Chinese Literature, National Taiwan University

Abstract

This study examines Chong Keat Aun's film *The Story of Southern Islet* (Nan Wu), exploring how the director employs long takes, depth of field, off-screen sound, and fixed camera positions to construct an aesthetic of animism. The paper focuses on how this aesthetic “theatricalizes” or “stages” the camera and its scenes, transforming settings, objects, humans, and non-humans into a performative arena where the visible and the invisible, history and taboo, official narratives and private memories are enacted. Furthermore, *Wayang Kulit* or shadow puppetry emerges as a key cinematic element. This study analyzes how Chong integrates this art of light and shadow with cinema to form a genealogy of “Theatre” (xi). In *The Story of Southern Islet*, shadow puppetry carries folk beliefs and border narratives. Through a “play-within-a-play” structure, the director channels the traditional art’s capacity to blur the boundaries between humans, gods, and ghosts. By aligning this genealogy with his cinematic aesthetics, Chong addresses and interrogates the collective trauma and politico-religious taboos that lie in the shadow of history.

Keywords: Chong Keat Aun, Animism aesthetic, shadow puppetry

一、前言

张吉安（马来语：Chong Keat Aun，1978 年 2 月 14 日—）是马来西亚华裔导演，身兼乡音考古人、作家与小区艺术工作者等多种身份。在拉曼大学学院修读大众传播系后，前往澳大利亚科廷大学（Curtin University）深造。在电影电视系毕业后，他前后任职影视剪接师、星洲日报社会新闻记者、电视灵异节目编导、剧场工作等，并在 2005 年加入马来西亚国家广播电台爱 FM，任职主播兼节目制作人长达 12 年。直到因参与街头运动，抗议当时政府腐败贪污后受到刁难不获续约后，张吉安才因此重返影视领域（刘伟鸿，2017）。电影企划案《南巫》荣获 2018 金马创投“内容物数位奖”，并筹得新台币 100 万元作为资金。《南巫》于 2020 年入围第 57 届金马奖“最佳原著剧本”，并获得“最佳新导演”，以及三项金马赛外奖，包括“国际影评人费比西奖”（Prix FIPRESCI）、“奈帕克奖”（NETPAC, Network for Promotion of Asian Cinema）和“亚洲电影观察团推荐奖”（中国报，2020）。《南巫》的时空背景设定在 1987 年位于马泰边界的吉打州象屿山村落，讲述女子阿燕在丈夫阿昌无故病倒、疑似被异族邻居下降头后，为解救丈夫而奔走于不同信仰、神明和边界的故事。

本文以张吉安电影《南巫》为对象，问题意识为分析张吉安如何将皮影戏与作为新时代媒介的电影建构成“戏”的谱系。本文主张皮影戏在《南巫》中构成“戏中戏”结构、具有叙事作用外，其表演形式、象征意义与在宗教仪式中扮演的作用亦在电影中得到再现，更通过电影媒介的拍摄和制作方式构成张吉安独有的电影美学。本文也探讨导演如何运用长镜头、景深、画外音和固定机位，构成“万物有灵论”美学。论文聚焦于该美学如何将镜头与场景“戏台/舞台”化，使场景、对象、人与非人在该场域中展演可见与不可见、历史与禁忌、官方叙事与私人记忆。

Hamid Naficy 的“土腔电影”（accented cinema）概念，有助于理解张吉安电影在马来西亚华语独立电影系谱上的位置。《南巫》的土腔语言风格展现马来西亚华人混杂/本土化的文化与身份认同，同时反映族群的文化和政治困境。所谓土腔，并非仅指语言上的发音，还牵涉发音形成背后的各种原因，如官方语言和少数语言之间的互涉、语言在特定社会的位阶和能见度、教育程度乃至政教原因等。土腔具有一定辨识度，能让听者可以从中辨认说话者在社会和区域中的位置（Naficy, 2001, p. 23）。《南巫》除了呈现复调形式的宗教和信仰，及他们之间的角力、权力关系和混杂性，还展现其不同语言与土腔间的张力与异质。看似文化多元和众生/声喧哗，实则展现权力位阶，暗示时代背景中的诡谲复杂，还牵涉到社会、地方性、文化与政教议题。如巫语在电影中具有现代性、理性、优越性的地位；福建话在教育环境中被视为异质性；来自泉州的山神珂娘口操未克里奥化的纯正泉州口音，与吉打州的土腔福建话相对。《南巫》中的语言如此混杂，以至于观众能从中看见淡米尔人口受到华人方言一定影响、用以贸易和日常交流的巴刹

马来语（Bahasa Pasar）。北马福建话和华语本身也受到马来语与英语影响，彼此更是相互渗透融合。就连当地马来语在具有鲜明方言词语和腔调的同时（如 Hang 和 Ayak 的使用，有别于通行全国的标准马来语），也受到边界另一端泰国语言的影响。这些语言所构成的语言环境彰显边地的混杂性和现实。

张吉安的电影《南巫》符合 Naficy 所提出的土腔电影定义（Naficy, 2001, pp. 45-46），除了突出语言和土腔上的多元性以及背后文化脉络的复杂，张吉安还选择保持低成本、手作、独立电影的制作方式，并身兼导演、编剧、作词、演员等多重身份（马曼容、何阿岚，2025）。值得一提的是，Naficy 的土腔电影虽与后殖民、离散等概念有着密切关联。然而，没有离散的导演亦能够在自己的家国中生产土腔电影。自身的土腔风格因有别于主流腔调和语言，扎根本土，早已具有反压迫、权威和中心的潜能，这与离散主体、社群生产的电影具有类似的特征，即去疆界化，并处于紧张的生存状态。张吉安及其电影可见去疆界化的行动实践，他同时跨界到其他华人世界，并借鉴和引用台湾的电影资源以拍摄本土电影，借由在海外累积国际声誉和播放完整影像，除了规避马来西亚电检局的严格审查，更因此获得与国家电影单位协商的资本。除了《南巫》，张吉安后续的两部电影《五月雪》（2023）和《摇篮凡世》（2025）已在本土上映。张吉安及其电影来回于海内外的路线，让电影中欲再现的弱势声音和敏感议题得以突破马来西亚的电影审查和意识形态敏感，被海外和本土的观众所看见，达成游离流动在中心以外、边缘之中的本土性。

二、戏的谱系：阈限、景框和边缘主体

改编自童年记忆。

曾被暹罗王朝统治的马来西亚州属“吉打”，是东南亚的文明古国，前后深受兴都教、佛教和伊斯兰教文化的影响……

这是 1987 年，关于吉打象屿山下，人与边界、巫界的故事。

以上文字取自《南巫》电影伊始连续几幕的黑底白字字卡，是导演意志和叙事欲望最直接的表现。这些文字传达了几层涵义。首先，交代电影有所本，源自导演张吉安的童年往事。故事虽以来自马来西亚南方州属柔佛（Johor）的女子燕作为主要角色，然而导演本人的分身童男阿安以其子身份现身，导演本人亦以乩童身份从银幕以外半步跨越、插手到剧情之中。字卡、童男、乩童，导演的声音与身影在戏里戏外不断作祟、缠绕（haunting），一方面在戏中分饰/化身不同角色，一方面作为全知全能的叙事者现身/声说法：提醒读者这是戏，又不止于戏，引导观众将思绪和视线投向戏外的真实时空，即 1987 年的马来西亚北方州属“吉打”

(Kedah)。字卡因此为可能不具有相关文化知识的观众简单交代相关背景, 又露骨地开宗明义, 为整部电影定调: “这是 1987 年, 关于吉打象屿下, 人与边界、巫界的故事”。为何以该年份以及地点作为时空坐标? 除了有意凸显电影的半自传色彩, 张显然别有所指, 本文将在后文讨论戏外的面向。

当所有字卡消失, 画面中心突然亮起经一层遮蔽却依旧亮眼的光源, 之前昏暗的黑幕原来是一层幕布, 而这场戏才正要开场上演。随着一阵紧凑的鼓声响起, 一抹皮偶的身影自幕布边缘闯入, 原本黑白且轮廓模糊的巨大身影来到幕布中心后短暂化身成色彩分明、极其接近幕布后之皮偶的形象后, 又复归原形疾驰到幕布以外。鼓声之后的配乐以及字幕则告诉观众, 这是一场进献于山神珂娘 (Nenek Keriang) 的巫裔 (巫来由 Melayu, 即马来人) 皮影戏, 随之响起混杂着暹罗词汇与吉打腔调的巫语唱词则言明这场戏的功能与目的在于祈求山神庇佑航行安全。《南巫》中的皮影戏是受到暹罗影响的吉打皮影戏 (Wayang Kulit Gedek), 其表演内容可见诸如万物有灵信仰、兴都教、佛教甚至伊斯兰教的色彩与影响。皮影戏由几个要素组成——灯光、皮偶及其舞台布景、伴奏音乐以及“达朗”或操偶师 (dalang) 的语言——来唤起并理解这些世界的空间。操偶师在一场演出中扮演多个角色, 参与故事、对话、歌唱, 并担任团队的领导者。作为舞台的幕布, 看似空旷无垠。当灯光亮起, 并被操偶师的语言、表演和音乐赋予生命时, 便会呈现出始终以侧面视角呈现的皮偶和影子, 皮影戏的世界和万物暂时存在。这些空间不仅是皮影戏叙事动作的场景或环境, 本身就是叙事不可或缺的一部分。皮影戏世界的空间不仅透过屏幕上的木偶以视觉方式呈现, 也透过听觉方式呈现, 包括音乐和语言。这一光影表演艺术有其古老的起源, 无论形式、内容、功能都与信仰和仪式高度相关, 既娱人, 更被用以酬神、招魂、超渡、驱魔、医疗。典型的皮影戏表演包括吟诵咒语以及其他仪式和礼节。皮影戏并非仅仅是以皮偶形式呈现的“世俗”人类戏剧, 而是蕴含着神秘主义和精神实践的深厚内涵。这些仪式包括“jampi” (吟诵咒语)、“kenduri” (宴会)、“buka panggung” (开场仪式) 和“berjamu” (仪式表演)。皮影戏通常以向超自然存在致敬开始, 在开场音乐响起之前, 会吟诵“jampi”, 并在“kenduri”中献上各种供品, 以祈求诸如“hantu” (鬼魂)、“jinn” (精灵)、“jembalang” (游荡的精灵) 等的力量 (Tengku Ahmad Hazri, 2015, p. 374)。另一方面, 由于在马来人的传统信仰中, 一个人之所以得病往往与超自然存在有关。因此, 皮影戏既要肩负宗教责任宣扬良善的传统道德价值, 又要担任人与灵之间的沟通工具, 以达到驱魔和治病的目的。而幕后的操偶师更可被视为仪式的主持者或巫师, 被认为扮演着神明或造物主的角色, 在幕后通过手中的技艺操弄光影, 搬演神界与人间的角色与故事 (Tengku Ahmad Hazri, 2015, p. 381)。

操偶师身负重任, 诵念咒语唱词、述说故事、扮演角色。同时, 他所居于的空间位置亦不能被忽视。无论室内室外, 宫廷或荒野, 传统的皮影戏需要通过设置戏台作为表演场所, 以确立一个与外界划清界限的特殊空间。操偶师及演奏乐

曲的戏班便是处于戏台中，与台前观众仅有一幕之隔，幕布既是阻碍观众视线、拉开距离以供戏班藏身的道具，又是操偶师表演的重要媒介。幕布作为界限，使得戏台得以暂时确立，又遮蔽后台的操偶师和乐队的身影与存在。他们的声音、演奏乃至所操纵的皮偶光影能被观众清晰感知，唯独后台的操纵者们被隐去，宛若从不在场。这些看似无主的声与画之表演透过幕布自成有机世界，能让观众在观看过程中逐渐忘却构成皮影戏的种种元素与背后的表演者，并沉浸在幕布之上的光影。戏班在场，又通过象征性的舞台构造和技术而不在场。操偶师在表演中的位置，亦即戏台作为空间的特殊性，以及幕布作为某种结构的界限，共同表现暧昧而复杂、非此非彼的阈限性（Liminality）。

所谓阈限，最初诞生于人类学的仪式研究，随后其涵义被扩展并广泛应用于心理学、文学、建筑乃至亚文化等领域中。阿诺德·范·热内普（Arnold Van Gennep）通过仪式或过渡礼仪首次提出这一概念，他将过渡礼仪定义为，伴随着地点、状态、社会位置和年龄的每一次变化而举行的仪式。所有的通过仪式都被三个阶段标志出来：分离、边缘（或阈限）、聚合，主体从特定的结构中分离出来，处于一种阈限或中介间的状态，并在最后以更新后的身心状态回到结构中。阈限这个词来自拉丁语 *Limen*，本义是门槛——标示着任何进入或开始的点，暗示着一种连续性和流动性、分离、过渡、混杂的动力学。主体处于模棱两可之间（*betwixt and between*）或混沌状态。如果进一步引申，即在此状态下的主体被剥夺其在世俗社会的地位与权威，被还原成纯粹的人，不再受社会结构的束缚与压制，也就是阈限人。主体在其中对结构与边界、熟悉与陌生、实际与潜在之间摇摆不定，呈现分裂而多重的主体性。阈限既可指特殊的主体状态，也可指向过渡性的时间或过程，同时也具有空间之面向。范·热内普认为社会就像是由许多房子和走廊组成，当人从一个结构走向另一个结构，将会在结构之间的过渡过程中亦即阈限空间中遭遇不确定性、危险乃至污秽，而处于结构的缝隙的事物会威胁结构自身。简而言之，阈限性的空间位于“结构的缝隙”，通常包含诸如走廊、机场、购物中心等过渡空间；以及存在人类的文化痕迹、却因无人呈现诡秘感（*uncanny*）、非地方感（*unplace*）的空间。白天热闹非凡、夜晚却异常沉寂的学校走廊；废弃的游乐场和购物中心等地方便是阈限空间的典型例子，能唤起主体熟悉又陌生、怀旧、超现实和不安的审美感受（王超，2024，页15）。

《南巫》中本该在一开始被展现的戏台便是典型的阈限空间，存在于结构之中但又有所隔绝，操偶师在其中扮演神明与人类之间的灵媒（*medium*）；而幕布作为门槛（*threshold*），或可视化的结构界限与边界，既隔绝观众的感官，又隐晦暗示和展现存在着污秽、危险与可能的异质场域。电影中的开场戏的特殊之处在于张吉安刻意隐去了操偶师、观众和戏台空间结构的存在，观众无从得知这场戏是在何时、何处表演，为谁表演。张选择隐去戏台的存在，或将之转化为电影景框，并以平行的视角拍摄皮影戏台的幕布，使得银幕具有皮影戏幕布的功能，甚至在某种程度上等同于皮影戏幕布本身。电影观众也自然而然地成为皮影戏的观

众, 亲身参与这场祈求庇佑的仪式中, 乘上前往万物有灵世界的航行。操偶师虽然在此时并未现身, 然而其声音和操作皮偶的技艺却向观众彰显其存在感, 构成一种不在场的在场。这样的皮影戏技艺和表演形式还有着其他意义, 让角色/皮偶化虚为实, 出入戏的内外, 暗示在戏外还存在着别的存在与空间维度; 同时皮偶在幕布上的飘忽身影让平面具有景深的三维空间深度; 操偶师的强烈存在感提醒观众戏并非纯粹, 而是由幕后或戏外的操偶师、音乐、光影甚至观众构成。这样的美学或表演形式不仅出现在此处, 还在后续的电影中得到转化与展现。同理, 作为阈限空间的戏台虽暂时被隐去, 但其代表的阈限性(既前文所述的主体状态、时间和空间类型)却是电影的重要组成部分。

张吉安除了以皮影戏的形式和内容作为本片开头, 又不时将皮影戏的不同片段和空间如幕后、奏乐、开场仪式乃至操偶师的表演情形穿插到电影中, 形成“戏中戏”结构。皮影戏中的山神珂娘随后亦出现在电影中, 让戏的内容和神话在电影中有了延续。皮影戏和电影, 二者互为表里, 难分彼此。如此结构体现出张吉安作为电影工作者向此古老的光影艺术致意, 但本文主张张吉安对戏的思考和呈现绝不仅于此。皮影戏看似是电影的戏中戏, 但若结合开头的开场戏, 在形式上而言电影才是皮影戏的戏中戏。开场戏与皮影戏的不同片段将电影“容纳”其中, 《南巫》电影实则 是以现代技术和形式构建的新皮影戏。张吉安有意建构一条从皮影戏到电影的“戏的谱系”, 被隐去戏台仅剩幕布的皮影戏与电影银幕别无二致。《南巫》及其电影载体不仅成为皮影戏形式和内容的延续, 更承载其功能, 即呈现万物有灵的世界并与之沟通。

张吉安甫一开场便通过将戏台边缘与电影景框迭加在一起, 使得皮影戏和电影混融一体, 这种对阈限、界限乃至景框的运用奠定并构成本片的美学形式。就如皮影戏操偶师需在 一方幕布中搬演皮影, 电影的大部分内容仅能在景框中呈现亦是如此, 二者都需在一定的可视范围内进行表演。景框是 本片最基础、重要和明显的边界, 配合场景设置和画面调度, 张吉安在本片展现各种可见与不可见的边界与“框”。《南巫》取材自张的亲身经历, 也以真实地点吉打州象屿山一带(Gunung Keriang, Kedah)作为叙事场景实景拍摄。回顾本片开头的字卡, 张吉安一开始便特意强调边界性, 并将之与家乡吉打深度绑定。究其原因, 吉打自身便是马来西亚与泰国接壤、交界的北方州属之一, 不仅文化和人口深受泰国影响, 历史上更长期处于暹罗(今泰国)的势力范围中。直到 1909 年英殖民势力与暹罗签订《曼谷条约》(Bangkok Treaty)后才被前者接收, 成为英属马来亚的一员, 并在二战后独立建国, 就此成为马来西亚的一部分(梁志明, 1999, 页 358)。《曼谷条约》确立了马泰两国在马来半岛的边界与领土, 而疆界无形又明确, 自有其权威和神圣性。然而, 边界的划定反而彰显诸多异质性, 交界地自有其混杂之处, 被视为较为优质的泰国虾米、混杂着暹罗用语和腔调的北方马来方言以及不时出现的暹罗裔的面孔与语言出现在影像所表现的日常中。那是生活于其中的人们的现实, 张吉安采取自然写实而非奇观化的形式再现上述异质性, 使其化为日常中

的诸多细节，忽隐忽现。事实上，本片的叙事中心便是通过画面调度和空间、建筑的设置，再现一个生活在边境和重重边界中的华人家庭的日常生活，乃至其变化、崩坏与重建。

本片前期便大量体现出四口之家的日常劳动和作息，男主人阿昌在菜市场摆摊卖鱼之余，亦亲自上场，在田野间捕捉淡水鱼；女主人阿燕兼顾丈夫生意的同时亦担任家庭主妇的角色，因此除了拣选渔获，对于她的劳动场景表现得最多：捣香料、烧饭、晾衣，在后期丈夫病倒后更是成了顶梁柱，多了照料丈夫的重担。这些场景大都发生在家宅的内与外，而需要关注的是，这些表现家庭劳动的镜头意在表现一种人与土地之间的生活、生产、单方面依赖和索取的关系。阿昌的部分渔获取自稻田不说，阿燕坐在极矮的凳子上捣弄香料和煎药的劳动便是极其贴近地面的行为。在19分27秒的中、远景很好地概括了这一地人关系。在此之前，影片以全景镜头展现阿燕坐在屋外的铁秋千中分类江鱼仔（一种小鱼干）的情形，铁秋千的框架在此镜头中被建构为框中之框，使得观众无需特写镜头便能专注在她的劳动上。类似的构图在之后的影像中也多次出现，张吉安巧妙利用建筑和对对象构成各种框架。回归正题，随着铁秋千内的阿燕望向景框之外的某处，镜头便切换到另一中景长镜头，一群孩童在一处大树下嬉戏玩耍，而此前的家宅与秋千在此处以远景出现，展现空间的纵深。除了演员的动作和剪辑，阿昌与阿燕的交谈作为画外音出现在此长镜头中，将前后镜头、家宅和其周围衔接，这不仅是镜头的嫁接，更是空间上的多层次展现。

随着谈话的深入，阿昌的身影还以极小的比例出现在成为后景的家宅中，再度强调空间、时间的写实和连续性。这些场景和镜头是在不被分割的大地中的不同视角和位置上拍摄与设置的，作为不同碎片拼凑镜头中所展现的真实和空间，将大地/场景舞台化。成人家宅中交谈和劳动，孩童们则在树下的泥地嬉戏，此长镜头共出现两组活动或表演，观众的注意力同时被张吉安以空间的多层次，以及展现角色活动的音画组合切割和调度。这是张吉安精心建构的，让人们在同片大地上生活、劳动、嬉戏的空间纵深与众生相，并呈现一种空间性的结构与关系：人正是通过家宅或居所作为媒介与土地产生联系，并建立日常生活。

上述的中景长镜头中的多层次空间是透过景框和边界的切割方能呈现，除了上述的铁秋千，家宅和树下的泥地本身也构成框架，悬挂在大树一旁的多个鸟笼亦自成一格，家宅和鸟笼通过远近的错位而并置在一起，从此划上等号，而人又何尝不是被框限并栖居其中的生命？在角色的日常和周围总是出现大量的边界和框架，角色或生活其中、或被其遮蔽、或被其框限。《南巫》中的事物都具有两面性，人栖居于大地之上，又被后者所束缚。此镜头最重要的意义还在于，此镜头的景框更是最大、明显的框架，和其中多个框中框构成一个人间的视角，并建立了一个分析后续镜头的范式。这些框架使角色被框定在“被看的结构”内，使得他们不具有主动性，是被观看和叙述的客体。本片中人们的日常和生活空间在诸

多可见与不可见的边界中展开, 并大多发生在可视的地方, 如家宅及其周围包括邻里街坊。房屋之间并没有如篱笆的物质形式的明确边界, 仅依靠一些对象如花盆和神龛标明生活范围。这就导致各个住民和其视线很轻易便能跨越形同虚设的界限, 看见和知晓周遭发生的事件, 甚至能参与其中。当阿昌将从自家屋外的神龛后冒出的蛇视为神明化身, 在追逐其身影到邻居阿南的家中时不慎破坏其家门, 而周围邻居目睹全过程甚至趋近现场。家宅(及生活范围)边界的外部是充满异质、矛盾、危险和冲突的世界。

不可见的边界还包括人神边界。拿督公神龛是南来华人涵化和改造马来世界本土的 *Keramat* (意为神圣、灵性, 信仰对象可为神格化角色如伊斯兰圣贤、动植物和其他对象) 信仰的产物, 并广泛传播。由於其兼具华人传统土地神的概念, 华人社群会在住家处设置专门供奉拿督公的神龛, 祈求家宅和地方安宁。此类神龛作为神圣空间却与人们生活的世俗场域如此贴近, 以至于其中的界限暧昧不明, 难以确立。阿昌作为男主人和拿督公的虔诚信徒为此将晾晒的女性衣物视为可能会冒犯神明的污秽物, 并将神龛前的空地视为禁区, 禁止阿燕在此活动或放置物品。阿昌的思维吊诡之处在于他所划定范围的标准和范围暧昧不明, 为何日常衣物是污秽的? 为何是神龛前的空地? 实际范围是多大? 他是基于何种标准和思维划分这一切的?

玛丽·道格拉斯(Mary Douglas)在《洁净与危险》中指出, 对污秽的排斥, 实际上是建立社会象征秩序、区分主体(人)与客体(被排斥物)的基础。在《洁净与危险》中洁净的对立面是污秽, 但书名中却使用“危险”一词, 究竟是污秽才被列为危险, 还是危险才被视作污秽? 道格拉斯的观点是后者, 污秽是无法被分类的事物, 会对界限和结构造成危险所以才被视为污秽。它并非是卫生上的不洁, 而是不能被归类或错位的东西。这些东西意味着对现有秩序的破坏或挑战, 是失序的、危险的, 可以是动物、疾病、灾祸。这是不同文化分类和认知世界所共有的思维框架。阿昌的不明甚至不可见的边界是为了确保拿督公神龛的神圣性而划定, 晾晒的衣物则扰乱其中的秩序和界限, 因空间上的错置才被视为污秽。边界的生成促成神圣、世俗、禁忌和污秽等分类和场域。阿昌划定边界的逻辑或许还基于一个朴素的观念, 神龛前的空地之所以划为禁区的原因可能在于, 那是拿督公神像的视线范围, 而错置的衣物或许会阻碍神明的视线, 以至于触怒神明, 导致家宅不获其庇佑甚至降下灾祸。阿昌对于边界和禁忌的惧怕或许有几分可信, 至少本片的确出现了几次鬼神的第一人称视角, 并频频望向屋内, 甚至在屋内移动。而阿昌自己更屡屡侵犯他人的领域边界, 不但毁坏邻居门户, 更入侵他人田地捕鱼, 并就此中了降头, 在电影后期一直病卧在床。就如开场戏中原本由皮偶扮演的山神珂娘在电影中以演员的身体现身, 演员们所扮演的角色们在张吉安所建构的“戏的谱系”中也在形式和象征意义上与皮偶无异。电影更多展现角色们的侧脸与身体的局部, 且视线从未直视镜头, 他们在全片中被远景完整框限、或被近景镜头切割。无论是阿昌中降后吐铁钉, 或是阿燕被各种神秘力

量围困，片中角色在电影层面上被（包括观众在内的观测者）凝视、框限和操纵，却对此一无所知，始终无法看见幕后的操纵者，呈现出一如皮偶被操控的无力感。

因此，《南巫》的景框和边界既将空间、地景舞台化，又反映和建构角色的边缘处境。如 1 小时 20 分 24 秒的画面中，阿燕以跪伏在地的姿势清理中降后的阿昌所打翻的秽物时，镜头以低机位拍摄此场景，并以阿昌躺卧的病床为界切割画面。阿燕极低的身体姿态和面部被病床所遮蔽，又被病床下的空间所框限，在观看层面上只能在狭隘空间内行动。此时下方的阿燕就像是被躺在病床上的阿昌所压抑。随后的镜头更是延续并强化这一构图，同样是低镜头，身处于浴室下半截门框中的阿燕在画面的正下方洗衣，灯光昏暗不明以至于她的脸部蒙上一层阴影。昏暗环境、低机位和再次出现的框中框形成多重边界和逼仄的叙事空间，将她的身体框限甚至压迫到极低的位置。长达一分钟的沉默后，伴随逐渐急促的洗刷声，此长镜头最后以阿燕爆发的哭声中结束。自丈夫得病中降以来的压抑气氛在经过多次框中框的强化后，最终以声音的释放得以转化为激烈的情感宣泄。本片通过景框和场景设置将壁垒分明的重重界限和禁忌具象化。若边界象征着禁忌、边界之外是危险和污秽、跨过边界便会招致生命危险和天谴的话，角色们是不是早就生活在各种边界之间、之外、之中？生活、生命、日常早已危险重重，混沌一片？

正如前文所述，本片中的人们通过家宅与土地建立关系并建立日常生活，其中空间因多条可见与不可见的边界才有所分类与区别。生活其中的人们被框限之余更在有意无意间跨越甚至破坏重重界限，除了肉体，更可见视线在其中的展现与穿透。当阿昌无意间破坏邻居阿南门板后，对方以牙还牙，亦在前者的家门上砸出一个孔洞。门内的第一人称视角以手持镜头方式拍摄，晃动的画面营造出不安、危险的氛围，家中众人得以从门洞窥见门外的阿南的同时，外界的视线和声音也顺着光线入侵昏暗的家宅内部，几人的视线在门洞中交汇。当争执暂时平息后，阿燕再次窥探外部情况，固定并平视门洞的第一人称视角再次出现。在目睹阿南离开后，阿燕的视线落到了门前的拿督公神龛上，神龛内亮着的烛火标志着神灵的在场与显灵（将在后文有更多讨论），随着界限的打破/门洞的出现，拿督公的视线和领域也就此深入屋中。

上述的几个例子显示边界和空间结构的不稳定，该门洞则在后续被阿燕以报纸简易遮挡，并随时揭开和覆盖以窥探外界或遮挡视线。此处的象征意义不能被忽视，家宅和其居民正处于看与被看、可见与不可见之间的暧昧状态，或阈限性（Liminality）。皮影戏的核心装置是幕布——它既是分隔观看者与操作者的边界，也是显现影像的界面，让声光得以通过。在《南巫》中，这张幕布增殖为无数的日常边界或媒介：窗户、门、蚊帐、帘子乃至电视屏幕。它们都在重复皮影戏的机制：光从一侧投射，影在另一侧显现，真实与影像在此交界。本片多次展现由内至外与相反的视线，无论是蒙着窗帘的老式窗口、半掩的门扇甚至木屋外墙的明显缝隙，内与外的视线和光线时常穿越边界并相互交汇。即使通过关闭门窗进

行遮蔽也只能起到短暂效果, 多次的光线、视线和声音的传入反而证明了内外之间的连续性, 且家宅内部的秩序极容易受到外界的影响, 主人房外的窗户甚至在阿昌中降后摇摇欲坠。家宅的结构和日常无论在物质或象征层面开始动摇, 而门槛外的危险和污秽正在入侵。即使阿燕通过关闭门窗试图阻挡外界视线和声音的污染, 或孩子对于外界事物的主动接触, 然而时不时接收到来自疆界以外的泰国节目电波的电视、随着家宅外的仪式声乐而起伏的寝室蚊帐却再次强化边界和家宅的脆弱这一事实, 它们甚至成为传播外界影响的媒介。

家宅因经济压力、鬼神侵扰而成为危险重重, 不再适合安居的阈限空间 (Liminal Space), 更像是让外界事物得以轻易通过的过渡空间。阿昌即使身在家中也能听见鬼神的呼唤, 不但自我预言自身的死期, 甚至不受控地执行降头鬼的命令, 对家宅施加暴力。阈限空间的特征在于熟悉的事物陌生化, 以至于人们能从中获得一种“熟悉又陌生”的怪异感受。弗洛伊德称之为“诡秘” (unheimlich / uncanny)。从字源学上进行解释的话, “un” 意为否定, “heimlich” 则指向熟悉的事物、家里的。字面意思即是不熟悉的、不居家的非家感 (Un-homely)。如此审美感受意指非家的、不熟悉的、令人不适的、令人惊悚的印象。主体发现家不再是记忆中的模样, 明明在家却有不在家的感觉。阿昌本身宛若阈限与诡秘的具现化, 他满脸病容、神情诡异, 行为与日常大相径庭。他正处于生与死、人与非人“之间”。家宅本是主体得以安身立命之所在, 然而家宅和一家之主的异状引起阿燕和儿子们的恐惧, 以至于后者为了躲避危险而逃离家宅。自阿昌中邪后, 他们便暴露于非日常的深渊。

三、万物有灵美学：水、声、光、影

本文曾在上节论及张通过景框、多种框中框和边界, 以及中远景的固定长镜头建构一个“人间”的景象和日常生活, 人在其中以不同比例占据着其中的空间。但在这些充满边界的镜头之外, 本片同样可见一些不同寻常的镜头, 或以极低的机位拍摄角色和空间的局部; 或直接拉开极远的距离拍摄角色, 让角色以极小的比例在其中活动。这些镜头更时常辅以画外音与在本片中极少出现的宗教配乐, 暗示其中的异质性和神秘氛围。张吉安在《南巫》中时刻调度着声光电等元素, 调动观众的视觉和听觉, 以创造万物有灵的镜头。这些镜头在电影中大量出现, 穿插在阿昌、阿燕一家的日常生活的缝隙中。在本片皮影戏结束后的开场, 可见从拿督公神龕后方投射出的低镜头仰拍, 被仰视的阿昌和阿燕却并不显得高大, 而是在与神龕保持距离的情况下即使身在中心也显得渺小, 且小心翼翼地祈求拿督公的原谅。随后的镜头则以水平而非俯视的角度拍摄头戴宋谷帽、手持马来短剑 (Keris)、身着马来传统服装的拿督公神像和神龕, 显示这不是来自阿昌两人的视角, 而原先镜头位置的神龕后方正缓慢爬出一条蛇。蛇除了被阿昌视为拿督

公的化身之外，更在一处神坛中以塑像的方式与拿督公乩童一同出现。从神龛后方，再到神像本体与蛇的现身，这三组镜头构建了一个神明的视角，拿督公不仅在神龛观看，更在画外凝视众人。低角度的原因在于神像的位置，神像并非摆放在神桌上，而是贴近地面的神龛。因此祂的视角并非高高在上的俯视，而是贴近地面，这是来自土地的凝视。换句话说，低角度、仰拍的镜头在此意义上被神格化了。

在“人间镜头”后，阿昌从成为舞台背景的家宅走向前景，随着镜头切换来到他人的稻田处捕鱼。此处以立于地面上的低机位长镜头拍摄阿昌在田边的身影，他正找寻在镜头之外的田中鱼影。此时除了人的脚步声和谈话，还可听见水声、鸟啼和虫鸣等，显示除了人之外，还有其他生灵同在这片土地上，只是并未在镜头中现身。此镜头的不同寻常之处在于其拍摄角度的低放，使其贴近地面，并且允许随风摇摆的野草遮蔽甚至干扰画面。与人声混杂在一起的环境音和仰望人类的视角显示这不是观众习以为常的视角，更不是常见的拍摄方式，它需要摄影师伏地拍摄，或者说根本不是人的视角。与被摄者之间距离的疏远，达到了疏离的效果。人在此类低镜头中不仅在观看，还被仰视和旁观。紧接着，又是另一颗异常的镜头，在稻田旁神龛内部的上方，是本片罕见的俯角镜头，静静凝视着在神龛内玩耍的孩童。随后镜头再度切换到人间，以水平远景镜头拍摄阿昌在田水中捕鱼的身影。此时他正身处于多重边界中，以分割一半画面的地平线为界，再到稻田两旁的田埂，这些界线形成一个巨大的框架。此镜头还存在一类隐晦的边界：水平面，水如同景框阻碍阿昌和观众的视线窥向水面下、边界外的事物。阿昌的视线和双手屡屡穿过边界，试图捕获看不见的事物。守护这片田地的神明田伯爷（Semangat Padi）的神龛正立在一旁，作为框架的水田正是祂的领域。在原有的土地视角上，通过加入水的元素，后者就此与神明灵异画上等号，用以表现神明的存在，同时为观众揭晓除了镜头中“可见”的空间地景外，还存在着人类“不可见”的领域。

因此，当镜头短暂转移到不远处的孩童们时，阿昌就暂时落在景框以外或镜外之域中（off-screen space，可译为画外空间），在长子阿安察觉到景框外的情况并奔向阿昌之前，阿昌的行为身影和命运不被观众所知。当镜头再次给到阿昌身上时，他早已卧倒在田埂与稻田、土与水之间，在边界上生死未卜。从水平面到镜外之域，导演向观众展现在镜头、景框与结构之外和之间存在着不可见、因而易被忽视，但其在电影中确切存在隐秘的缝隙，阈限性的空间。随着锣声和随之奏响的配乐作为画外音响起，镜头过渡到距离叙事场景极远的微仰角长镜头。画面中的边界变得简洁，仅存地平线和神龛，而以地平线为界，稻田几乎占据了画面三分之二的比例，土地作为主体变得异常厚实并将人类的身影、生活、劳动和种种框架深深包裹其中。而孩童与随之赶来的大人们以极小的比例在大地上活动着。

这是一颗远离人间与边界的镜头,而在电影中第二次出现的甘美兰(Gamelan)配乐更强化其中的神秘氛围。传统吉打皮影戏的配乐由长笛(Serunai)、皮鼓(Gedombak)、双面鼓(Geduk)、小锣(Canang)、三角铁(Kerincing)和锣(Gong)组成。其中锣是最大及最具灵性(bersemangat)的乐器(Matusky & Awang Amat, 1998),在古爪哇神话中被认为是由造物主(Sang Hyang)创造以号令其他神祇的重要沟通工具。以锣作为重要组成乐器的甘美兰是流传于马来群岛(Nusantara)的音乐艺术,除了在重要典礼和宗教仪式中应用,更常在表演艺术如皮影戏和竹马舞(Kuda Kepang, 也称 Kuda Lumping)作为配乐,其不仅能调动观众的注意力,更能帮助表演者更快进入催眠或入神状态(蔡宗德, 2011)。张吉安将本为皮影戏配乐的甘美兰以画外音的形式挪用到电影的其他部分。除了是前述“戏的谱系”电影美学的延续(皮影戏和电影浑然一体)之外,也让低角度长镜头具有神秘氛围,而甘美兰作为来自“画外”的声音的使用别有深意。

张吉安曾在访谈中直接谈及这些来自异常视角的长镜头,称其镜头“多数不是人的视角”,“都不是人直视的镜头”,而是来自人以外的万物,而“万物皆有灵”。(刘苑杉, 2021)因此低视角不全是神明的第一人称视角,还包括其他存在。然而,除了拿督公神像与乩童、山神珂娘、以舞蹈舞者身体表现的田伯爷与降头鬼在电影中现身外,其余非人的存在在片中并不可见。如何表现看不见的事物?如何暗示景框外别有一番天地?观众如何得知这是何人何物的视角?导演在先前便通过演员表演,如阿燕和阿安投向景框外的视线,和角色谈话作为画外音表现先前镜头以外的空间层面。阿昌在稻田水面上徒手捕鱼的动作具有象征意义,那亦是张吉安的目标:捕获看不见的事物。声音被张吉安创造性运用以填补人外他者在视觉上的缺席。声音在电影研究中常被忽略,而视觉则因更具象、观众对其更为敏锐,更被注重。张吉安在《南巫》中克制运用配乐和画外音乐,转而采用同步录音的方式,以呈现出画内音和场景中的环境音。当阿燕在医院等待诊断结果时,除了风扇声,室外的狗吠和虫鸣模糊低微。直到她与阿昌在医院外的小亭等待公交时,虫鸣声才清晰可见,更成了画面中唯一的聲音。室内外的空间层次便有了明显的区分,声音在不同空间有着不同的质感。亭子的三根柱子正好形成两个框架将他们一分为二,暗示他们正处于不同的状态和思维:昏沉中邪的阿昌脸部被阴影遮盖,在左侧的框架中昏睡;另一侧的阿燕则被电灯所照亮,神色清醒且扮演着照料者的角色,其中电灯作为现代性的象征工具也不可忽视,而阿燕在前期便是笃信科学、接受英语教育的现代人。立在他们之间的柱子扮演着边界的作用,彰显他们之间背景、身份和思想的差异。当一辆出租车由左至右闯入这个固定长镜头时,车身侧面的两扇车窗覆盖在原先的框架上,以取代特写和剪辑的作用,推动着剧情并让阿燕的表情更为聚焦。与之相对,之前在田地仰视阿昌的低视角则在此景再次出现,机位立于亭子一旁的草地上,旁观阿燕搀扶阿昌坐上出租车。存在感极强的虫鸣声表明了,这两次的低角度镜头皆是虫类在人间或

结构外观看和凝视人类的视角，且张吉安以相对平等的方式展现诸如人声、对话、环境音等声音元素，通过声音的比例减弱人在影像中的主导地位，更让不同层次和不同来源的声音在其中此消彼长，构成另类众声喧哗的效果。

环境音强调一方面是注重空间写实性的表现，凸显声音的空间特征；另一方面，配合低角度仰拍的长镜头，声音自身有了叙事意义，揭露躲藏在景框后的幽灵（spectre）。张吉安更是直接指出，在医院中椅子底下缓慢移动的低镜头是蚊子的视角（祁玲，2021c）。除了常见的以人类角度拍摄的人间视角，他通过在此之外的多重另类镜头和声音，让观众和听众可以感受到他所构建的具有多层次的空间、异质性与缝隙。低镜头的意义在于这些镜头其实是人或结构以外的视角，以陌生的角度凝视着身在其中的角色，更让各类边界、杂物和结构清晰可见，以至于使画面和视线受到遮蔽也在所不惜。这些视线源于位于结构之间的阈限空间。因此，当片中的人皆被边界和空间所框限时，这些非人的第一人称镜头和声音则轻易逾越和操弄电影中的边界，在匪夷所思的位置和角度观看人类，让观众得以“他者”或另类视角观看叙事的发生。这些镜头是在人类中心主义（anthropocentrism）视角和人声中心（vococentric）以外拍摄的视觉和听觉层面上的展现。这样的空间、真实和日常并非以人类为中心、主导和观看。张吉安由此在电影中建构和呈现一个万物有灵的世界，即使是虫蚁也是神明的化身（祁玲，2021c）。回看那来自田野的凝视，无论人声或环境音都被甘美兰所取代和掩盖，这是鬼神最具存在感的时刻之一。电影中神鬼真正现身的场景寥寥可数，但每一次皆有皮影戏的甘美兰配乐。无论神鬼是否在镜头中现身，音乐可被视为体现灵性的重要媒介。对画外配乐的克制运用更反过来让电影中的声音和配乐具有神圣性。画外音可被理解为法国理论家 Michel Chion（1999）所说的“无声源的声音”（acousmatic sound），不但无所不在，更无所不能（Chion, M., 1999）。

既然低角度镜头是万物有灵的美学展现，当电影叙事需要表明或暗示鬼神的在场与对人间干预时，还需要借助其他元素作为叙事工具进行标识。本片所使用的光源可被粗略分成三类：在自然界和日常生活中的自然光；在家宅、医院的电灯和村子中可见的路灯等人造光源；在神龛、神坛等宗教场所可见的烛火与线香。这些光源既扮演传统的气氛渲染作用，也与声乐元素一样，本身具有叙事和象征意义。不同类型的光源塑造着角色们所处的土地与空间，标示着人与非人各自的领域。自然光照拂之所在是人类得以栖居和移动的日常场域。作为现代产物的人造光则为现代性代言。当阿燕在医院向护士求助时，此时已是深夜，而室内的人造光源依然大放光明，急诊室上方的急救灯时刻亮起。这些电灯既明示阿昌情况之紧急，又很好地建构了医院作为现代性场域的印象和权威。当护士看见阿昌因中降吐出的铁钉时，先是惊呼：“Astaghfirullah al-Azim”（أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ الْعَظِيمَ，穆斯林常用的祷告词，意思是“我向伟大的真主祈求宽恕”），后以马来语斥责阿燕，表示医院不是宗教场所，间接性否认阿昌的症状是中降头的表现。此场景存在权力的位阶，护士不管是职业或族裔在此情境显然更具有权威，语言中的科学术语

和宗教词汇, 传达一种由现代性、科学与伊斯兰教构成的现代马来性 (Malayness), 是独立建国后通过政治和宗教建构的国族身份。接受英语教育、笃信科学和无神论的阿燕则因不太流利的马来语, 丧失话语权, 在此情景因现代国族神话的光环下蒙上一层宗教迷信和投机主义者的阴影。

与政治和宗教高度相关的现代性解决不了阿昌的症状, 作为现代科技产物的电灯也覆盖不了人类所有的生活区域。此时外界已是深夜, 自然光早已退场, 并非人类日常生活的时空。在草地窥伺的目光显示人外他者于此时此地的存在。阿昌和阿燕乘坐出租车回程时, 以全景方式呈现正行驶的出租车正面。画面的光源除了出租车昏暗的室内灯外, 仅有照明范围有限的远光灯, 与景框外连成一片的黑暗笼罩着车内的众人。前文谈及的车窗在此黑暗中是某种意义上的景框, 是观众更是电影角色们有限的可视范围。随即镜头切换至从车内后座投射车窗的固定视角, 与镜头一起切换的是一声落在车顶的重物掉落声。车内众人和观众因视线和认知受限而无从得知其为何物, 即使司机用手电筒照射亦无济于事。在此可先为电影中的光影运用进行简单总结以利后续的分析, 自然光和人造光是可视性 (Visibility) 的物质化表现, 其范围是人的生活场域; 与之相对的是黑暗, 尤其是景框外的领域, 光源的使用吊诡地让景框内外的黑暗变得可视化, 不可视性 (Invisibility) 则是人间以外的场所, 张吉安通过另类视角、画外音和配乐强化了这一层鬼魅色彩。那不是人的活动范围, 电影的众人只能在景框及其中的各种框架中生活和移动。屡屡侵犯边界、暂时落在镜外之域的阿昌也因此付出惨痛代价。《南巫》中的物事往往呈现暧昧不明的多面性, 阈限空间既具有利益和潜能 (水田中的潜鱼), 又为误闯的人们带来致命危险和污染 (降头); 神鬼既能庇佑信徒, 又看似随意地对信徒施加诅咒。如此不确定性, 或阈限性是电影的主基调和重要主题。

不妨以光在皮影戏的象征含义理解《南巫》的光影使用, 光尤其是传统油灯在视觉和象征层面被视为太阳。皮影戏的光源是悬挂在屏幕顶部中央的油灯, 高度大约与盘腿而坐的操偶师的脸部齐平, 并会在光与操偶师之间设立遮蔽物, 防止油灯的强光和热量直接照射到操偶师的脸上。这盏油灯象征生命和能量, 正是有光源才使皮影戏的影子或角色与世界得以存在, 操偶师在光中赋予影子声音和生命, 使之动起来 (animate)。而资深的皮影戏爱好者认为, 油灯营造的效果更具美感。油灯的象征意义不仅限于表演, 它也体现了马来社会向神灵寻求知识和指引的概念 (Dahlan Abdul Ghani, 2012, p. 327)。电影中出现的皮影戏则是顺应时代发展, 以电灯取代, 人造光源与传统灯火之间并非泾渭分明。以后设的角度看待《南巫》的电影媒介性, 又何尝不是以人造光源照映和再现电影中的世界、事物乃至自然光亦即阳光本身?

以此对光与火的认识再度审视电影出现的香与火, 此元素的运用是对神鬼在场和显灵的标识。电影开头的拿督公神像两旁便燃起烛火和香火, 更展现祂的视

角和化身（蛇）；当阿燕通过门洞注视拿督公时，神龛内部的火光早已进入身在屋内的她的视线中；当阿燕等待阿昌归家时，此中景长镜头被其中一扇门遮蔽，观众只能透过画面另一半看见阿燕在客厅的身影。此时画面是暖色调，当阿燕听闻阿昌出事的消息而奔出屋外时，脸部瞬间被火光所照亮。一开始拍摄门前拿督公神龛的水平远景镜头再次出现，神龛中的烛火烧得异常旺盛，中心香炉的线香更直接燃烧起来，火势最为猛烈，形成华人民俗中的发炉现象，意味着拿督公显灵。这一组镜头显示那颗望向家宅内部的中景长镜头是拿督公于画外的视角。如此视角还伴随着阿昌激烈的咳嗽声深入家宅内部，镜头缓慢向左移动，平缓地从走廊进入房间内。门框取代景框为观众揭示阿昌的情况，即使身体始终被门框所遮蔽，落在画面外。直到镜头完全进入房间时，门框才与景框合为一体。这段平缓的镜头运动是拿督公视线和位置的层层递进，看似泾渭分明的家宅在此镜头中呈现出如同走廊的过渡性，供拿督公平缓侵入。观众跟随祂的视线注视着反映景框之外阿昌和阿燕身影的镜子，二维的平面有了三维空间的纵深，并揭示先前不可见的领域，而在祂的注视下，阿昌吐出带血的铁钉。

片中角色普遍呈现被动性：阿昌被降头操控；阿燕被各种神秘力量围困，却始终看不见始作俑者，遑论其真实身份；村民们则被禁忌和边界束缚。这种被操控而不知操控者的状态，恰如皮偶——它们被操纵杆牵引，却看不见幕布后的操偶师。与之相比，这些与观众同坐一席的鬼神还会从幕后/镜外之域走向台前，在观众面前现身，并干涉和推动剧情。二者的差异在于是否具有观看的能力与意识。“凝视”显然是权力，而二者存在着看与被看之间的权力不对等。皮偶式角色们被束缚在电影/观看的结构中，处于被动；拿督公更具有主动性，扮演着“幕布后的操偶师”（马来俗语：Dalang Di Sebalik）的角色。除了视线能从镜外之域轻松逾越镜头中的层层结构和界限，并对其中角色施加影响，祂更是亲身上场，化身成电影中的角色。除了塑像、蛇与视线等形象，在山神珂娘旁白所引发的倒叙（flashback）中可见一位身穿马来传统服饰、手握马来短剑的巫裔男子在黑夜中骑乘大象行过现代的稻田和田伯爷神龛，并在阿昌屋外的拿督公神龛前施法诅咒。山神的旁白有着揭晓真相的作用，除了交代自身被古代巫师诅咒以至于无法归国的始末，镜头则显示作古代打扮的巫裔在现代场景的所作所为。与拿督公塑像一致的形象，和不同步的声与画暗示诅咒山神的巫师与拿督公其实是同一人，或山神与阿燕一家悲剧的罪魁祸首。

除了家宅外，白天是日常地景的稻田在夜晚则显得阴森可怖，承载着全片大部分的灵异场景。导演以昼夜的轮换与灯火为工具，建构和照映土地的多重面貌。除了上述骑象巫师，被阿 Khaew 姨招魂而回返的亡子鬼魂、田伯爷亦在此处现身。田伯爷作为稻田的守护神于 35 分 34 秒中，自空间有限的神龛上方落下，那是之前俯瞰神龛内孩童的视角机位所在。由舞蹈舞者肉体扮演的田伯爷四肢着地，如野兽从神龛爬向稻田。镜头随后转为立于稻田水面上的低角度平视视角，占据画面大半部分。随着锣声响起，水面同步泛起涟漪，而田伯爷自景框外部闯入画面

中。这是电影少见的画外音和画面的声画同步（synchronized sound）和鬼神的直接现身。在甘美兰与马来笛（seruling）配乐以及一阵马来咒语的吟诵中，田伯爷以结合了暹罗元素的舞蹈表演在稻田中来回移动和舞蹈。田埂上虽有一排路灯，但光照有限，在构图中占据比例极小，仅在画面右上角出现。而稻田中的水体反射着构图上半部分的夜色，与边界景框、黑夜交织镕铸，于视域中建构出浑然一体的深邃闇黑。鬼神穿越景框和镜头中的种种空间与边界（神龕与稻田），自镜外之域现身。代表现代性与理性的路灯在画面中存在感极低，再加上舞者表演与甘美兰声画同步，以身体和声音与液态的魔法物质建立关系，白天是日常劳动的重要场所——稻田被此低角度长镜头转化为神圣的仪式空间，或者说，地景被复魅（re-enchanted）了。

珂娘开示阿燕的场景——象屿山（Gunung Keriang）山洞更是著名的神话地景。珂娘本人实际上在镜头中的左下角，躲藏在灯火通明的岩石的下方阴影中。从家宅、稻田到山洞，这些场景的特殊意义不容忽视：包括珂娘在内的鬼神在这些空间中在场又不在场，可见亦不可见。祂们都躲藏在象征着不可视性（Invisibility）的黑夜、阴影和画外中，利用着地景和结构对处于可见人间中的角色施加影响。这些空间实际一直潜藏在电影与结构中，在可见的空间中因视觉的限制和遮蔽而不可见（Invisible）。珂娘的声音最初以画外音的方式出现，尔后镜头在山洞的机位转换则隐秘揭示作为声音来源的珂娘在阿燕视线以外的阴影/镜外之域中。此镜头是展现复魅的方法之一，珂娘在场景中的隐身（而非不在场）让自己的画内音被转化或赋魅为“无声源的声音”（acousmatic sound），在情节意义上揭示一切真相或原本不可见的历史，并在镜头切换后以旁白形式继续存在。在电影结构中，旁白则与随后加入的皮影戏配乐达到如同引发倒叙（flashback）的效果，能超越空间和时间等结构的限制，无处不在、全知全能。鬼神的“不可见”不是不在场，而是电影中始终运作着的权力结构，决定着谁被允许看见、在何时何地看见、以何种方式看见。值得一提的是，祂们自身便与土地有着幽远隐秘的渊源，田伯爷是田野的直接化身；珂娘由于诅咒，连同石化的船滞留当地成为象屿山，山洞可见酷似珂娘的自然岩石；巫师成为拿督公后具有土地神的权能，在土地上自由横行。从来自土地的视线到鬼神地祇的直接现身，土地在电影中不仅是承载角色活动的舞台，更是具有能动性行动者，对人类的影响和恶意处处可见，极具主体性。地景本身就是阈限的，不服膺于人类的意志与标准，以片中的稻田为例，同一地景经由不同的光影与镜头机位呈现不同面貌。白天是劳动场所、在日落西山的黄昏时是阿昌中邪之所在、鬼魂阿南与田伯爷则在夜晚于插满烛火与线香的田埂和神龕旁现身。但这不代表世俗与神圣之间的绝对二分与对立，而是神圣与世俗空间上的叠加与混杂，电影中的大地与人间本就存在各种生灵与神鬼。当古代装扮的巫师骑乘大象行过现代化稻田，现代性（田埂上的电灯）并未祛除前现代的鬼魅，反而被后者所用，共构成复魅的图景。丧子的阿 Khaew 姨正是在电光中进入入神状态，在戏台中操演皮影戏，藉助神灵的力量以召唤并超渡亡子的亡魂。这些复魅图景和阈限性地景，除了将本就根植于边地上但被主流叙

事排除压抑的事物重新召唤出来，也揭露了一种非传统意义、重新审视现代性的电影观看与生成方式，张吉安使用着现代性技术表现可见与不可见的鬼魅。

就如同张吉安解构了皮影戏，让其台前、幕后、过程与仪式散落在电影各处一般，他实际也解构了电影。电影的结构性如机位、景框、声乐、画外音和空间也被一一拆解，成为观众可以感受和辨认的元素。电影不再是浑然一体，而是被揭露其复杂的起源和技术构成。话虽如此，电影并未因此而被祛魅，其意义和技术反而被张吉安赋魅（enchanted）并用以复魅（re-enchantment）。当结构的存在感空前高涨时，结构之间的（本文称之为阈限空间的）缝隙也得以彰显。来自画外的声音和身影从此处现身，并跨越到镜头之中，对其中人与物施加干涉。电影于焉生成。通过场景、镜头、光影、声乐等奇观化的技术克制但大胆的调度，这部电影更将景框与戏的内外合为一体，呈现一个广阔的万物有灵论领域，让人类、非人类和元素在其中交织相会。各类语言、声音、文化和族裔亦在此处混融杂处。这些镜头和场景是张吉安口中“万物有灵”美学的展现，更是电影的核心。“万物有灵”美学和想象力的运作可以电影学者唐葆贞（Pao-chen Tang）在著作‘The Animist Imagination in East Asian Cinema’中，萨满形象和泛灵想象作为理论资源进行探讨。他对东亚电影中出现的非人类与神鬼元素提出一个阅读方式，认为通过剪辑、摄影、场面调度以及具有象征意义的元素和对象的运用，无需神鬼现身便能建构泛灵论场景（animist scenography）（Tang, P.-C., 2025）。通过对此类场景的观看和掌握，不仅能对电影中的非人类存在有了新的理解，也能够对电影风格和生成有了新的理解，同时促使对人性的界限和人类中心主义的意识形态重新审视。其中，萨满类型的角色是泛灵论场景的重要组成部分之一，在电影中透过形式、技术和物质手段来调解超人类的力量。

在《南巫》中可见多位具有多重、混杂族裔背景的萨满或巫师（bomoh）角色：疑似对阿昌下降头、具有暹罗裔血统、口操北马福建话的阿 Khaew 姨，在皮影戏中担任操偶师（Dalang）以召唤和超渡儿子亡灵，操偶师在传统中常扮演主持仪式的巫师角色更加强她作为幕后真凶（马来俗语：Dalang di sebalik）的嫌疑；导演在电影中现身为马来穆斯林外貌的拿督公之华裔乩童，口说马来语却赐下符水，与鬼神一般具有逾越边界和景框的能力，半步跨越到景框外/镜外之域中；以身体表演不可见的田伯爷和降头鬼形象的舞蹈舞者实际上与巫者形象类似，《说文·五》注：“巫、祝也，女能事无形以舞降神也”（加黑处为笔者标注），巫者兼具舞者身份，更以舞侍奉神明。而马来语称巫为“bomoh”（巫医），该词源自泰语单字“mo”（或拼作 maw、mohr；泰文：หมอ），意指“医生”。

巫、无、舞、mo、หมอ、bomoh，张吉安所建构的“巫”形象横跨多种文化、族裔、神明与边界，有着混杂的起源、职能和本质。从电影来看，这些巫者具有两种特质，是处于边缘、多重边界的阈限主体，也因为跨越边界而具有另类视野。片中的巫师、乩童要么半步跨越到景框外，要么躲藏在不可见的黑暗房子中。复

魅技术非为神鬼、操偶师或导演所垄断。无法以现代西医手段治疗丈夫的阿燕最后放下己见, 与朋友前去向村里的马来巫师寻求帮助, 后者先是以马来语推脱, 将原因归咎于华人“成天迷信去膜拜那些邪神才惹上的”, 表达穆斯林的宗教观; 话锋一转又认为阿昌的症状是精神疾病而非中降, 表现现代马来人的理性科学。但最终他还是答应施法治疗, 他先是关闭屋内电灯, 也等于暂时卸下与政治、现代性和宗教高度绑定的国族身份, 规避法律与宗教的禁忌和束缚; 紧闭的房门又将外界的视线与光线阻挡在外; 又点燃仪式用的烛火、设置简易祭坛, 将家宅转化成阈限空间、仪式场所, 短暂从世俗目光中隐身 (Invisible)。在具有灵性力量 (bersemangat) 的火光照耀下, 马来巫师以仪式工具抵住盛水的盘子, 唤醒了水作为物质的潜能。先前阻隔观众视线的水发挥其媒介性, 如镜子般反映整起事件不可见的前因后果, 让他得以交代阿燕解开降头的方法: 将所发现的事物连同拿督公神像丢入大海, 一个更大的水体, 或处于国界以外的阈限空间。经过施法的水还在后续发挥作用, 其作为圣水让降头鬼现出草人的真身。张吉安의 巫者或唐葆贞所说的萨满型角色是人、非人、自然元素、空间之间的中介, 他们作为塑造万物有灵世界的核心叙事动力, 引导观众重新思考那些最初看似以人类为中心或偏离科学理性的叙事和行为, 让人类与非人类关系的紧张关系得以跨越文化、族群、地域等差异进行协商。与其说他们是电影的再现对象, 不如说电影中的巫者反过来依靠场景、自然元素、场景调度和镜头等电影技术揭露一种另类的看待电影和现实的观看方式。观众得以从中看见景框、边界、声音和元素各类异质性, 而人在它们的统合之间行动、生活和游走。这何尝不是人在现实和日常的位置和生活方式?

这或许是巫者张吉安建构“戏的谱系”的寓意之一: 对抗主流话语对本土民俗文化的祛魅。以巫术、皮影戏、民俗信仰为代表的前伊斯兰文化常被马来西亚主流政治简单贬低为“迷信”或落后象征, 造成民俗文化的断裂。一些马来传统文化如皮影戏也因涉及兴都教与民间信仰而被迫自我阉割或被官方明令禁止。结构的确立意味着一些事物将被排除或位于边缘处境。张吉安的“复魅”正是要将这些被污名的元素去妖魔化, 让处于边缘者亲自现身说法, 可视为是深植于马来西亚历史与华人现实处境的文化政治行动。另一方面, “戏”让观众如参与通过仪式的阈限主体, 通过观看承袭自皮影戏的电影, 与阿燕一样与各路鬼神相遇并参与驱魔仪式, 最后从中获得阈限性的视野与体验, 在电影结束后复归日常。观众所处于的观看位置位于镜外之域, 后者被张吉安建构为神鬼、非人类、灵性存在之所在, 万物有灵的世界观和场域。人以外的神鬼、声音和视线都来自此处, 凝视着戏中众生。而观众以人外视角凝视电影时, 亦扮演着神鬼的角色。戏的谱系中的戏中戏与框中框构成了阈限式的通道, 皮影戏看似是《南巫》的戏中戏, 并被戏中角色观看着。然而, 正如张吉安以拆解并散播皮影戏片段的形式, 将电影包括其中; 皮影戏中扮演与沟通的对象山神珂娘亦在电影中现身。戏的内外难以区分, 而导演有意使其中的层次更为复杂暧昧, 电影开始前的字卡暗示电影的生活与事件来自于现实, 导演自身也以扮演拿督公乩童的方式半步跨越到电影中,

强化这一概念。拿督公作为操偶师或幕后真凶（Dalang）的光环叠加在张吉安的导演身份上，皮影戏、影像和真实，三者构成环形走廊互相指涉和观看，虚实界限扑朔迷离。张吉安借助后设性细心搭建、自导自演的“戏”除了是关于看与被看、可见与不可见的寓言，强烈的现实指涉亦提醒观众以相同视野回看所处现实的权力结构。

四、结语

舞者、演员、导演等“角色”可被视作类似“巫”的灵媒（介）（medium）形象。其中关键在于“扮演”。主角阿燕也通过扮演“巫”的角色和参与仪式获得巫的通灵能力，从被掩埋遮蔽的地方发现失踪的个人物品、进而挖出下咒的草人，更在山神的帮助下解开降头。这一过程展现了交感巫术的两条基本规则：相似律和接触律（弗雷泽著、徐育新译，2008，页 21-69）。前者以与目标相似的代替物施展巫术，两者之间的外在相似性会在它们之间建立联系，如草人与降头鬼；后者则以整体之一部分发挥作用，如毛发、牙齿、个人衣物等，有着人的精神和活力不可分割的逻辑。在电影中阿昌的衣物便是在日常生活中无故遗失，最后在包含家宅和大树的“人间镜头”中的大树下连同草人一同寻获。

简·艾伦·哈里森（Jane Ellen Harrison, 1850-1928）是西方神话学史上剑桥学派的代表角色，她认为所有神话源于仪式，而仪式具有表演和叙事两种层面。仪式凭借仪式主持者或表演者的肉身形成神明形象。表演和仪式具有紧密关联，仪式的作用本就依靠表演机制方才达成。仪式的表演层面则在脱离巫术与宗教后，逐渐演变为戏剧（哈里森著、刘宗迪译，2008，页 3）。皮影戏在传统中具有宗教和仪式的功能，导演通过建立起皮影戏到电影的“戏的系谱”，有意延续和转化仪式功能，本片可被视为是招魂仪式。导演在电影中现身为乩童亦强化、衍生这一概念。班雅明（Walter Benjamin）认为观众能在电影中通过想象力获得电影场景中的在场感。而导演以画面、元素和演员的表演调动观众的注意力，让观众不是被动接受，而是主动观看和预想剧情发展，从中获得观看乃至参与的自觉。观众通过电影中的神、鬼、虫等万物有灵视角，扮演这些非人类角色，从而获得在人声、官方叙事之外观看日常、现实、历史、政教的另一种方式和能力。

张吉安作为 1978 年生人，把再现的童年往事设定在 1987 年，除了是半自传色彩的体现，更有其微言大义的幽微心绪（祁玲，2021b）。政教隐喻与声乐一样，并非直接呈现，而是缠绕（haunting）在日常叙事中。他用报章、剪报、广播和电视等多重媒介让 80 年代的政治课题和氛围徘徊在电影中。那是种族冲突五一三事件到茅草行动的一段过渡期。用以遮挡门洞的剪报，标题写着“三语教学法试验成功，华小教育将领导时代”；电视上播放着以官方语言马来语播音腔叙说的新闻：

“.....他再次劝导所有教师, 尤其是国内各源流国民型小学, 需配合国家政策, 灌输学生们的爱国情操。与此同时, 委派多元民族教师的全新教育政策, 是至关重要的.....”; 货车的电台广播更进一步介绍在华文小学担任校长的巫裔校长, 宣传国家教育政策的初步成功。然而, 这项政策却在华人社会中引起争议和焦虑, 马来西亚华文教育和华文国民型小学的地位和存续是华社一直以来关心的问题, 而此项政策引起华社对华文教育会因此变质乃至被同化的担忧。华社为反对时任教育部长安华·依布拉欣 (Anwar Ibrahim) 派遣不谙华文的教师担任华小行政高职的不合理措施, 召开集会并号召有关华小自 10 月 15 日起罢课抗议三天。电影中阿燕收到的家长同意书应与此罢课行动有关。华小高职事件随后演变为华巫两大族群的矛盾, 而政府于 10 月 27 日援引 1960 年马来西亚内安法令展开大规模逮捕行动, 代号“茅草行动”(马来语: Operasi Lalang), 逮捕多名朝野政党领袖、华教人士、社运分子、宗教人士等, 更取缔三家报章媒体。

种族和政治是马来西亚现实最明显、不可逾越的边界, 在 1969 年的五一三种族暴乱后, 马来西亚宪法被修改以利新经济政策的实行, 此后社会各领域可见土著特权政策的推行, 强化以马来人为代表的土著权益。1980 年代推行的伊斯兰化政策积极推动以马来人为主的穆斯林之社会规范、文化认同, 并在国内推行伊斯兰银行和大范围修建祈祷场所, 提升伊斯兰教在马来西亚的影响力, 更让马来族群再度伊斯兰化。旧有传统文化和艺术中存在的与宗教规范抵触的内容与元素也遭到祛除。独立建国后的马来西亚宪法明确确保伊斯兰教是官方宗教, 并强制规定马来人自出生就是穆斯林, 而 80 年代的伊斯兰化政策则将宗教逐步构建成马来民族的核心和身份象征, 一种具有宗教色彩的马来性 (Malayness)。这些政治变化无疑强化华巫关系之间的隔阂与边界。

然而, 张吉安并非一味将官方/政府/马来人放置在霸权的位置上, 借此以受害者身份为华族代言, 他在电影中亦揭示另一端的华人社会和教育环境对华人造成的压迫, 位于北马边境的吉打州竟也受到时任新加坡总理李光耀发起的“说华语运动”的影响, 也在大力提倡“多说华语, 少说方言”运动, 并在华校惩罚讲方言的学生, 直接造成方言在华社的衰微。导演的另一个化身阿安因习惯使用福建话而被惩罚, 脖子上挂着“多讲华语, 不说方言”的牌子并罚站在椅子上, 头部被景框截去, 华社主流叙事也有自身的结构暴力。阿安班上刚获得土著身份的女同学在谈论自身名字和族裔的变换, 以及即将因此享有的土著特权时表示不解和排斥, 童言无忌, 对孩童而言政治层面的权益和争议毫无意义。无论是马来伊斯兰结构或是华人民族主义叙事, 两者都亲手制造和指认各自亟欲祛除驱离的污秽与幽灵。

张吉安有意逾越种种边界, 他的电影并无设定一个理想观众, 面向的对象也包括马来西亚人以外的国际观众。即使是马来西亚人 (尤其来自其他州属和新一代的观众) 也与这部电影存在着一定的文化隔阂, 不一定能辨认其中的异质性。

受到暹罗语言与文化影响的马来咒语和具有万物有灵、佛教、兴都教等元素的皮影戏对马来西亚巫裔而言，也相对陌生。审视他在戏外的电影行动，透过参加境外影展（如金马奖、威尼斯影展、东京影展）的策略，他有效绕过国内严格的电影审查和政治敏感性，为马来西亚华语电影和本土议题开辟了生存与发声的空间，在境外放映更使得电影得以保留完整性。其电影多元化的集资模式解决了本土题材筹资困难的问题，《南巫》于 2018 年获金马创投内容物数字电影奖，筹得新台币 100 万元，其余资金都来自当地社团和居民，方才筹集约新台币 1,100 万元的总预算（祁玲，2021a）。张吉安 2025 年的最新电影《地母》（Mother Bhumi）是他目前规模最大、合资国家最广的作品，总预算约为 180 万美元。主要制作公司包含 Janji Pictures（马）、Volos Films Italia（义），更获得香港 AMTD Group（尚乘集团）的商业投资，还曾获得香港亚洲电影投资会（HAF）的制作中项目（WIP）奖项补助。（HKIFF, 2025）Hamid Naficy 指出离散导演在原生国虽有“发声”的迫切性，却常因审查、监禁而噤声。当他们移居西方获得言论自由后，虽然能自由发言，但在市场竞争与多元杂音中，却可能面临无人倾听的困境（Naficy, 2001, p. 11）。张吉安虽非离开马来西亚、移居他国的离散导演，但他长年扎根马来西亚本土的创作与行动，却在精神与实践上高度契合 Hamid Naficy 对“土腔电影”的理论描述。他的电影与行动如何实践“让底层被听见”的转向，可从以下层面深入探讨。Naficy 认为“土腔”是离散主体在主流体制中保持差异的标志。张吉安的作品则是马来西亚本土内部的一种“土腔”反抗，他的作品如《南巫》、《地母》大量混合了福建话、暹罗话、马来语等，打破了官方标准语言的霸权。张吉安透过参与国际影展（如金马奖、威尼斯影展）获得发声与“被听见”的可能，再将这种外部的关注力带回国内，迫使主流社会正视这些“土腔”和异质性的声音。他虽然身处故土，却以一种边缘者的视角与“土腔”语言，在历史与现代、官方与民间的夹缝中，实践了让底层声音跨越国界、在世界范围内被听见的行动。

在电影中的美学实践上，则可见孩童们在神龛内部嬉戏，大胆践踏神圣和世俗的边界之画面。本片更可见电视上时常覆盖政府新闻讯号的泰国情色片段，以情色消解政治宣传的权威和严肃性。他于最后安排阿燕在马来巫师和本为泉州公主的山神珂娘的帮助下，以象征马来民族主义的马来短剑（Keris）对抗、放逐危害家庭的邪神，更可见导演追求文化和族群之间融合的希望。暹罗元素在电影以咒语、仪式、音乐、电视节目、皮影戏的形式大量出现。当宪法明文规定“谁是马来人”的同时，也无形中间接建构、界定了华人族群的边界。华巫关系犹如一光一影的共存与对立，在独立建国以来存在着明确的族群边界。暹罗人及其文化是张吉安有意再现和建构的某种非巫、非华，于政教神话以外的混杂本土性。虽然土著地位和权益的施予是为政治马来性所服务，暹罗族群在此处的特殊性在于，他们在独立建国后亦获得土著特权，文化和宗教具有宪法保证的合法性，仍保留马来人在伊斯兰化以前的民俗信仰。虽是土著，却与华族一样是非马来人和非穆斯林，是华巫关系之外的第三他者。暹罗元素的引入和选择性再现，间接、巧妙

地引领观众审视、松动看似永恒牢固、神圣不可侵犯的族群边界, 以及划定边界的政教结构, 即使后者在电影中并未获得提及和现身。然而, 与之相关的声音却透过报刊、广播、电视甚至作为他者的华人语言环绕在电影与角色们的日常中。土生、土著、侨生, 边界并非永恒牢固, 非但被统治者能轻易来回跨越重重界限, 就连掌权者也能灵活更改边界内外、吐纳异质和他者, 构筑壁垒分明、神圣不可冒犯的政教结构。在边界划下前, 边地早已此起彼伏、众生喧哗。然而逾越和跨越, 既是自然状态, 又是无可奈何的以身犯险。张吉安镜头下的角色们并非大胆冒犯界限、禁忌和危险的叛逆者, 任何逾越之举要么是无知之下的无意为之, 要么是心生惶恐的自救和救人行动。而张吉安则提醒在结构以外甚至以内仍存在着幽微并时刻变幻的阈限空间, 其中仍潜藏着种种异质和可能。

参考文献

- 蔡宗德 (2011)。爪哇入神舞蹈中的仪式型态、音乐特性与社会功能。《南艺学报》, 3, 75-114。
- 梁志明 (1999)。《殖民主义史: 东南亚卷》。北京大学出版社。
- 刘伟鸿 (2017 年 7 月 1 日)。不满合约突要求呈 SPM 文凭张吉安结束十二年播音生涯。《Malaysiakini》。
<https://www.malaysiakini.com/news/387108>
- 刘苑杉 (2021 年 11 月 20 日)。张吉安谈《五月雪》: 马来西亚挥之不去的禁忌幽魂。《独立评论@天下》。
<https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/486/article/14285>
- 马曼容、何阿岚 (2021 年 9 月 26 日)。电影是一个手作的东西——专访《摇篮凡世》导演张吉安。《放映周报》。
<https://funscreen.tfai.org.tw/article/38965>
- 祁玲 (2021a, 3 月 30 日)。金主要求拍河蟹版结局他苦撑坚持大马实地取景。《镜周刊》。
<https://www.mirrormedia.mg/story/20210326insight006>
- 祁玲 (2021b, 4 月 3 日)。《南巫》改编童年经历张吉安低资源记录家族况味。《镜周刊》。
<https://www.mirrormedia.mg/story/20210326insight003>
- 祁玲 (2021c, 4 月 3 日)。致敬小津安二郎他拍《南巫》竟出现蚊子视角。《镜周刊》。
<https://www.mirrormedia.mg/story/20210326insight010>
- 王超 (2024)。《陌生的地方: 阈限空间美学研究》【硕士论文, 上海师范大学】。
- 中国报 (2020 年 11 月 21 日)。张吉安《南巫》夺最佳新导演。《中国报》。
<https://www.chinapress.com.my/20201121/%e2%97%a4%e9%87%91%e9%a9%ac57%e2%97%a2-%e5%bc%a0%e5%90%89%e5%ae%89%e3%80%8a%e5%8d%97%e5%b7%ab%e3%80%8b%e5%a4%ba%e6%9c%80%e4%bd%b3%e6%96%b0%e5%af%bc%e6%bc%94/>
- Frazer, J. G. (1998)。《金枝》(徐育新译)。大众文艺出版社。(原著出版于 1890)。
- Harrison, J. E. (2008)。《古代艺术与仪式》(刘宗迪译)。生活·读书·新知三联书店。(原著出版于 1913)。
- Chion, M. (1999)。《The voice in cinema》。Columbia University Press.
- Dahlan Abdul Ghani. (2012)。The study of semiotics Wayang Kulit theatre in Malay culture society. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18(1), 321-335.
- Matusky, P., & Awang Amat, H. (1998)。《Muzik Wayang Kulit Kelantan》。The Asian Centre.
- Naficy, H. (2001)。《An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking》。Princeton University Press.
- Tang, P.-C. (2025)。《The animist imagination in East Asian cinema》。Amsterdam University Press.
- Tengku Ahmad Hazri. (2015)。Performance art as an instrument of spiritual contemplation: The case of the Malay Wayang Kulit (Shadow Play). *ICR Journal*, 371-387.