

香港電影評論學會叢書

性／別光影：

香港電影中的性與性別文化研究



游靜

性/別光影：香港電影中的性與性別文化研究

SEXING SHADOWS: GENDERS AND SEXUALITIES IN HONG KONG CINEMA

出版：香港電影評論學會

作者：游靜

行政經理：王麗明

教育及推廣主任：吳彥真

裝幀及封面設計：Gill Wong

印刷裝訂：Arter Printing & Production Co.

版次：2005年11月（第一次印刷）

印量：700本

國際統一書號：ISBN 962-8271-62-8

ISBN 978-962-8271-62-7

定價：港幣\$60



香港電影評論學會

HONG KONG FILM CRITICS SOCIETY

地址 ADDRESS：九龍佐敦寶靈街30號唐二樓

1/F., No. 30 Bowring Street, Jordan, Kowloon

電話 TEL：(852) 2575-5149 傳真 FAX：(852) 2891-2048

電郵 EMAIL：info@filmcritics.org.hk 網頁 WEBSITE：http://www.filmcritics.org.hk



香港電影評論學會為藝發局資助團體

Hong Kong Film Critics Society is financially supported by the ADC

香港藝術發展局全力支持藝術表達自由，本刊物所表達的意見或觀點及其所有內容，
只反映作者的個人意見，並不代表香港藝術發展局立場。

Hong Kong Arts Development Council fully supports freedom of artistic expression. The views and
opinions expressed in this publication and the entire contents thereof, are those of the author and
do not represent the stand of the Council.



第一章

昔日的作者：伍錦霞與唐書璇的「女性時間」

歐美的電影評論學者經常著眼於討論香港的男性作者：吳宇森、成龍、王家衛、周星馳，而忽略許多重要的女性創作人，這跟香港電影工業承傳的主導意識型態非常吻合。這意識型態不單是父權及陽剛當道，亦建基於剝削、矮化及收編一切性、性別與性向的弱勢社群上。本章企圖追認三十至七十年代兩位於香港電影歷史中影響深遠，但今天鮮為人論及的女性作者：伍錦霞與唐書璇的作品，及討論她們如何不符合傳統電影評論中對「作者」（明或隱）的要求。透過重新審視她們的電影中對弱勢位置的關注及對非線性時間的構築，本章企圖發掘及再現香港電影中一些久被埋沒的弱勢主體，及希望藉此揭示一些重讀香港電影歷史的可能性。我無意重建或強化以英雄為本位、個人化的歷史，只想處理陽剛化的敘述如何遮蔽及抹煞了其他未被議題化、未被足夠看見的發聲位置與感情結構。香港電影及香港社會中性、性別、性相及性向的多元極需更多更深入的討論。

本章比較奇怪的地方是它企圖結合三種看來互不相關又不習慣一起出現的元素：香港電影、女性、作者。我將從審視「作者論」這電影評論手法出發，企圖嘗試勾勒出一些香港電影歷史中較重要卻不被重視的女性作者的面貌，也希望透過閱讀她們作品中主體性的呈現，進一步了解這些女導演作品曾經向我們揭示的各種創作及閱讀上的可能，思考這些可能如何可讓評論者對自己「受性別化的」觀看角度更自覺，也為創作中的女性在開拓更多電影語言的空間方面作出怎麼樣的揭示。我嘗試把香港電影中的「女性美學」歷史化及論述化——本章談論的電影特色雖然跟作者的性別有關，但也同時跟作品身處的時空、社會環境、電影的製作及接收的背景等不可劃分，而這些女作者的論述得以短暫地出現，也跟香港某些歷史時空中可容納的主體及需要被填補的位置等因素不可分割。

香港電影的慣性作者

在近十年歐美電影研究的論述中，「香港電影」漸漸成為一個熱門題目／燙手山芋。《香港巴比倫：東方荷里活／好萊塢的行內人指南》（Dannen and Long 1997）一書如此形容香港電影：「這種電影有不會停的動作、叫人看到眼珠要凸出來的特技，及卡通一樣的暴力」（5）。在比較嚴肅的書中，像英國電影學院（BFI）同年出版的《香港電影——附加的層次》（*Hong Kong Cinema—The Extra Dimensions*）（Teo 1997）中，也可見差不多的前設。當中分為四部份，第二部份集中討論武術電影，討論的人物包括胡金銓、李小龍、成龍。第三部份「開荒者」（Path-Breakers）以討論新浪潮為主，當中第三章又有一整章集中討論新浪潮電影的「動作作者」（Action Auteurs），包括徐克及吳宇森。第四部份有一章論驚嚇片，裡面著重談論徐克／程小東的《倩女幽魂》、袁和平的《奇門遁甲》、午馬的《笑傲江湖》、《倩女幽魂續集》等，換言之，雖論鬼片亦橫跨動作片類型。整本從一九零九年談至一九九七的香港電影專書，差不多有一半是關於動作片，其中論及的所謂動作片作者，清一色是男性。

每一種論述的方法（methodology）都可以是有性別的（gendered），也可以用來討論不同性別的創作者及其作品。張建德選擇用電影類型（genre）來作為一個切入點，企圖較宏觀地討論香港電影的不同類型，但他選擇了香港電影中的什麼類型，又在這些類型中選擇了什麼元素來討論，在在決定了最後被他討論的人物的性別。

作者論影響深遠

在歐美電影評論界，自五十年代而降，曾經盛極一時的「作者論」，基本上關心的，也經常只是男性作者。雅士特洛（Astruc 1948: 11-18）提出用筆來譬喻攝影機，倡導電影導演脫離技術的宰制，達到一種「我手寫我心」的境界。他的呼籲鼓舞起一批正開始替《電影筆記》（*Cahiers du Cinéma*）寫影評的年輕人，也執起攝影機，拍起電影來，於是掀起所謂「法國新浪潮」。而圍繞這批新浪潮導演而衍生，與他們共同成長的一種電影評論方法，史無前例地以一個人，一個叫做「作者」（*Auteur*）的人為中心。今天我們閱讀這批新浪潮的作者群，除了杜哈（Marguerite Duras）及華坦（Agnès Varda）以外，全部是男性。原來雅士特洛一開始時所用的譬喻「筆」，本來便是有性別的。沙利士（Sarris 1962: 21-26）把這種評論電影的方法從歐洲帶入美國，並與之命名「作者論」（*Auteur Theory*）。沙利士（1968）在他那本篩選了二百名電影作者、界定什麼是電影史「殿堂」（*Pantheon*）的書中，只有兩名女性。雖然他選了女導演盧翻洛（*Ida Lupino*），但他又同時借演員基希（*Lillian Gish*）的口說：「導演不是女生應當的工作。」

「作者論」是如何把女性摒棄在殿堂以外的呢？

「在一組電影作品中，一位導演必須呈現不斷重覆的風格。這種風格猶如他的『簽名』一樣。」（Sarris 1962）

「藝術……應該只是一個單獨的（男）（“man”）人的宣言與視野。他便是創作中的藝術家。」（Perkins 1998: 57）

在此，「作者」永遠被設定為男性。當我開始尋找香港電影中逐漸被隱姓埋名的女電影作者，我發現這些女性創作的作品其中一個最大的特色便是沒所謂「統一」的風格。許鞍華曾經說自己有「一個遺憾」：

「我一向都不注意作品風格，我從前不介意，只要題材適合，拍出來的電影不要落後於時代便成。但現在卻相信主題與內容、題材是分不開的，我沒有自己創造的 form，便算不上合格。」（鄒1999: 34-5）

許鞍華把不論歐美或今天香港評論界也常愛用的作者論「內化」，以自己的作品沒有創造「統一風格」引以為憾。但即使她口裡這樣說，她仍然是接著拍出各種各樣類型、題材、風格皆難以被統一的作品。許氏與三十多年前堅決拒絕被定位為某一類風格的導演唐書璇口徑相反：前者「感到遺憾」，似乎認為是自己的不足，後者擺明車馬，跟時代要求唱反調。相同的卻是二人皆因此而被置於一種弱勢位置：許鞍華內化成自己的問題，唐書璇的後兩部跟前作風格迥異的作品，不似她的前作能夠在海外影展揚威，也備受香港影評人一致的劣評，換句話說，二人要為她們風格上的不統一提出答辯，也受到相應的懲罰。

伍錦霞、唐書璇的「風格」

要說香港女電影作者的故事，需要追溯至香港第一位女導演伍錦霞。1935年時她21歲，她勸父親在加州成立光藝電影公司，讓她可以監製《鐵血芳魂》，成為荷里活首部廣東話電影。《鐵血芳魂》描述一



伍錦霞

名女子為她在抗日戰爭中參軍的飛機師男友而犧牲。兩年後她首次執導，拍出《民族女英雄》（1937），描述一名女性，主動在中國參軍抗日，以證明女性亦可肩負拯救國家的重擔，不一定要為男性而犧牲。她製作了兩部票房成功的戰爭片後，留港發展，執導了一系列的愛情片，有《一萬個情人》（1938）、《妒花風雨》（1938）等，然後又轉向拍了一部沒有男人的電影：《女人世界》（又名《三十六女天罡》）（1939），由三十六名女明星合力演出。「電影中有各式各樣的女性形象：有古板的教師、花枝招展的文員、精明能幹的新聞記者、言行嚴正的律師、提倡健美的醫生、醉生夢死的舞女及淒涼無倚的棄婦等。這些女性不同的際遇與身世，揭露了婦女在社會上所面對的種種問題與困境。」¹《香港影片大全》的中文簡介部份把這部電影歸為「社教片」，在英文資料部份卻寫上較含糊的「當代／社教片」（Contemporary / Didactic），明顯是一部不容易歸納為某一固定類型的作品。

伍錦霞的最後一部作品（與胡鵬合導）《紐約碎屍案》（1961），則是屬於心理驚悚片類型，描述一名香港男人，在紐約唐人街為了掠奪妻子的所有財產，把她謀殺掉。伍錦霞的作品其實有頗為連貫的女性主義意識，但女性主義意識經常在香港評論界無法被解讀或乾脆被漠視，而且她作品的類型一變再變，她的題材也根據不同的（從30年代至60年代）、空（美國／香港）而改變。

另一位香港最重要的女導演唐書璇，她的四部作品《董夫人》（1969）、《再見中國》（1974）、《十三不搭》（1975）、《暴發戶》（1979），正正是因為它們風格上的不統一，受到很多（男）評論家的



《女人世界》

批評。香港影評人石琪認為《十三不搭》是部「綽頭片」，不能承接唐書璇之前所拍的兩部「藝術電影」（1999:199-214）。他以安東尼奧尼做例子：

「例如安東尼奧尼的《春光乍洩》，有很多『綽頭』，但無論態度、手法、思想主題，都跟其他『悶藝片』一樣，只是素材不同吧了。」

但唐書璇卻「認為《十三不搭》是很能代表她自己的，雖然表面看來《十三不搭》與《董夫人》好像是風馬牛各不相及。」（白1978:138-146），似乎唐書璇認為她作品所追求的不是風格上的統一。她更特意選了這部跟她從前兩部電影刻意「脫軌」的《十三不搭》來說這是「代表」她的作品，她的說話可否被解讀成，這部作品凸顯她風格上的「不統一性」、可變易及夾雜，才是她作品的特色呢？

陰性書寫作為身份操演

依蕊格萊（Irigaray 1977）在《此性非一》中提出語言系統所依賴的邏輯思維本身充滿陽具中心主義（phallogocentrism），把女子的身體定位為「女性」這性別，作為陽性的「她者」，這性別符號的存在本身便已是為成全男性主導的霸權式表意系統。依蕊格萊倡導尋找另一種語言，另一種流徙不定、不斷呈現自我分裂成「非單一」，甚至呈現症狀式的歇斯底里、拒絕被定位的「陰性書寫」。



《再見中國》



唐書璇

香港女導演作品風格、題材和類型上的多元及多變，拒絕或無法被統一正是由於她們作品中流露出的「陰性書寫」嗎？但正如芭特勒（Judith Butler）（1990:26-27）評依蕊格萊：把整個論辯建基在兩性的二元對立上，到頭來也成了重新鞏固男與女的二元，而且重新散播女性作為一個神話，一種神秘不可知的抽象概念。在這種概念的夢魘中，女性很難在再現系統中成為「主體」，因為她們在（西方）慣常的再現系統中只是「被戀物」（fetish），所以她的主體性是永遠不可被呈現的（1990:18-19）。芭特勒引維提（Monique Wittig）評依蕊格萊的話：「是沒有陰性書寫的。」（1990:26）

也許沒有本質性的、永遠可追溯至女作者陰部的陰性書寫，但陰性書寫未嘗不可以是一些作者文本、與讀者間的互動過程中衍生的、操演出來的論述效果（discursive effect through performativity）。我經常問自己，為什麼對女導演的作品特別來電？做研究一輩子做不完的，對每個國家的女導演作品看起來都特別起勁，非常偶而看到香港女導演的作品，更不得不「心動」起來。究竟這些作品盛載著何等樣的能量與能動力（agency）在「郁」（動）我？作為一名香港目前仍是極少數的女導演之一，在作品創作以至發行的過程中總經歷日新月異的、被邊緣化的問題，而這些問題又無時無刻在影響及決定作品的內容、形式、被接收的處境等。透過看到女導演的作品，尤其香港女導演的作品，我與這些問題相認，又從不同女導演處理或抗衡這些問題的策略中獲得啟發。如果我作為女性的主體在日常的指涉系統中不斷被分裂而顯得無力與模糊，正是透過看到女導演的作品我可以與集體的、公開的、一個有能動力、主體性的性別身份（暫時）確

認，猶如身為同志透過看到其他同志出櫃而肯定自我被抑壓的身份一樣。

安迪麥賀斯（Andy Medhurst）（1991）指出一個雙重標準的必要：在「作者論」似乎變得不合時宜的今天，作為邊緣社群的觀眾卻更需要重認作者：「論作者是壞的，論同志作者是好的。」（98）正如麥賀斯所言，這看似膚淺粗疏的二分法觀看位置，對幾許來自邊緣社群的觀眾卻產生「特別的悸動」（that special thrill），叫我們一而再地心跳加速，而且需要認同邊緣作者的情懷長時期揮之不去。後結構主義無論怎樣把作者的能動力解構，被邊緣化的讀者仍然會一而再地為（自己）操演身份的、被邊緣化的作者而震動。當然這身份充滿操演的元素，這種身份的認同也是一種集體想像。作為一個三十多年後的女觀眾、女電影工作者，看到唐書璇拍完被喻為「深具中國女性美」的《董夫人》及在香港因批評文革而被禁十多年的《再見中國》後，拍出似《十三不搭》這樣的輕喜劇，更揚言這作品實在十分能代表她，這個所謂「她」，究竟是一種如何被操演中的身份？

《十三不搭》由十三個小故事構成，拼貼起來組成十三幅香港迷你風情畫，看來互不相關，只圍繞同一主題：打麻將。《董夫人》及《再見中國》都是黑白片，只有在《再見中國》結尾時有一小段彩色，亦主要採用國語。《董夫人》故事設於明朝中國西南部的農村，「描寫」（中國語文裡一提到敘事似乎也離不開「筆」的意象）一名深閨寡婦受御賜貞節牌坊前，被年輕的將軍打動所面對的內心掙扎。《再見中國》則寫四名青年從文革中的中國逃亡到香港的經過。兩者都是以人物的心理及關係為主。《十三不搭》是比較形式化及概念化的作品，也前所未有地以



《十三不搭》

當時一個五光十色的香港為背景，不但是彩色、廣東話對白，還用了大量當時電視的明星，也挪用了近乎電視單元肥皂劇一樣的结构與美學。後來的《暴發戶》更進一步借用了一名小人物向上爬成為大亨的通俗劇類型。難怪喜歡套用歐美作者論作為評論基礎的香港影評人總是喜歡把《十三不搭》與《暴發戶》跟前兩部電影來一個對立，然後基於這兩部電影不符合一早替唐書璇設定的藝術特色，而抹煞後兩部電影的意義。

但在操演性別身份的意義上，《十三不搭》這部刻意脫軌的電影，可以看成是拒絕參與男性喜歡統一的指涉系統，拒絕被定型（「她」不一定要拍藝術電影），強調「她」作品的可夾雜性——《十三不搭》本身是一部充滿夾雜風格的電影，《十三不搭》與前兩部電影的迥異又使作者風格突然夾雜起來。《十三不搭》更可看成是把陰性書寫非本質化的一大步。《董夫人》寫女性情慾與傳統道德規範之爭，由女性身體出發。《再見中國》雖然是描述四名青年的逃亡過程，但四人中女學生的角色宋蘭仍是最搶戲——她的懷孕、在飢餓迷亂中偷飯吃及殺小孩，至電影結尾時她一面燙頭髮一面癡笑的大特寫，都是電影劇情、主題與人物發展上的幾處重心。而《十三不搭》卻完全脫離了以女性身體作為焦點的一貫命題，反而從一個極接近女性主義的批評性位置出發，嘲諷急速廣東化、資本主義化下的香港七十年代瘋狂的人生百態，而且充滿悲感。電影中其中一段最感人，而情緒被高度壓縮的場面，是教中文的吳老師自殺的一場。他在瞧不起中國語文的學校中任教，唯一的生活趣味是與眾「外省」友人打麻雀、奏中樂，但友人相繼移民，牌局無法撐下去。這一段最後一場中，吳在租住的小房間內寫字，然後鏡頭拉遠，一個廣角鏡看著吳安靜地從自己的房間出來，走進浴室去。公

寓內房東的電視機在客廳中央嘖嘖呱呱。這含蓄的場面調度中無法認清吳的神情姿態，卻凸顯了吳作為一名在這社會上沒發聲權的、被邊緣化的她者位置。良久房東拍浴室的門，也是靜默，觀眾才意識到事態的嚴重。這段卻以一個充滿反諷意味的反高潮作結：房東衝入吳的房間——幸好他留下這個月的租金呢！在此，女作者的性別身份展演於她尖銳的意識形態批判中，而不再寄身在女性角色的身體上。透過這展演，香港七十年代這特定時空中的階級、語言、文化鬥爭得到現身及被「問題化」的機會。而這展演，三十多年後的今天又透過我這名女觀眾的追認，企圖解讀唐書璇替香港女作者中的「女」，如何賦予新的意義。

重認作者的歷史性

我認為今天用重提作者論的方法追溯女導演的脈絡，一方面是可以藉此審視電影評論方法中經常被隱藏得太好的性別主義，而這些性別主義也成為活埋、再現及構築歷史的主要工具，另一方面我也希望把被羅蘭巴特送了去墳墓的作者搬回舞台上來，因為歷史上無數被活埋的邊緣化作者，包括女導演、同志導演等，必需要透過邊緣社群的接收者追認，才比較可以展演她們的身份。傅柯（Foucault 1977:112-141）指出，所謂「作者」，是一名論述的開創者（initiator of discourses）。在他的文章〈什麼是作者〉末段，他問：

「它從哪裡來；如何留傳；誰控制它？
可能的主體被既定在怎麼樣的位置？
是怎樣的人才可滿足到作為主體的多元功能？
這種論述要透過什麼方式才可存在？」

如果這樣看作者，那創作的環境、評論的環境、一個時空可提供的可能和限制，都界定一個作者的主體性，也決定怎麼樣的主體性可以衍生與持續。伍錦霞趁著日本侵華、民族主義高漲的三十年代末期，也充份運用她自己作為華裔美國人的背景、唐人街的華人勢力、荷里活的先進技術及製片知識等種種優勢，把這些元素引入當時的香港，成為香港的第一位女導演。現在回看，她來自跨文化及中產家庭的背景，加上香港當時與海外華人團體的緊密聯繫、資源的交流，均造就了伍錦霞這女電影作者異常獨特的主體性的出現。

當過監製、建立資源後，她又看準當時有一定票房保證的戰爭片類型，從類型片中作出顛覆，向「歷史由男性肩負、仗由男人來打」這戰爭片慣用的前設提出挑戰。在伍錦霞的作者視野中，女性不但可擔起半邊天，女性有時可擔起整個天空。她的作品中女性角色的鬥志、野心、理智、能幹與千變萬化，皆是香港電影歷史中罕有的。伍錦霞作品的女性主體鮮明突出，加上她自己又經常作男性打扮，在當時的香港影壇被稱為「霞哥」。她與經常當她電影中女主角的演員章劍芳「形影不離」的戀情，亦被當時的報紙雜誌廣泛報道。伍錦霞集女性主義意識、女同志身份、易服裝扮、性別移位於一身，利用她的特權，為女電影工作者開拓了一系列非常獨特的發聲可能，把多種本來被邊緣化的論述推到主流傳媒的舞台上去。

唐書璇來自軍政領袖家庭的特殊背景、國共內戰、中國變天、她在美國受教育，這些因素皆造就了她成為首位在香港出生又回到香港拍片的女導演，而且也是在當時的香港唯一的女導演。接受我訪問時，她

一而再地向我講這個故事：

「我年輕時什麼也不怕。在美國領事館時看到中國學生受美國人的氣，我對美國領事說，你給我電話，我要打到白宮去。」²

唐書璇這天不怕地不怕的主體性充份反映在她的作品中。香港六、七十年代，誰都說藝術電影沒市場、「影響與鄰近地區關係」的電影不能拍、評論界認為女導演拍深閨小品最好等等，今天我以「作者論」式、整體地看唐氏的作品，可清楚看到她一而再地打破政治、文化及社會禁忌，以顯現她的主體性。唐書璇的作品可看成是一個掙扎中的主體在如何抗拒被邊緣化的過程中不斷運用不同的策略與她所身處的時空對話，並挑戰各種既定的發言位置，及各種框架可容納的空間。而唐書璇這作者的主體性，正來自這種與既有論述的拉扯張弛，又企圖開拓與協助一些新論述的冒起。她在美學上、類型上、主題上的不停變換，有時特意借用某種類型電影的語言來嘲諷及顛覆那種類型（似《十三不搭》的結尾）——這些都可看成是她作為作者的主體性的呈現。

不一樣的時間

在個別的电影文本中，女電影作者如何展演她們的主體性？其中一種策略是呈現與時間的互動。克里思多娃（Kristéva 1981:32-51）認為女性的時間是「沉溺、歇斯底里」的，與空間不可分割，亦不一定受語言、動作、連串線性演變的事件而主宰。莫尼斯基（Modleski 1984:326-338）把克里思多娃這觀念再推進一步，指出在「女性電影」中有種不一樣的時間經驗，不一定比屬於男性的時間更沉溺或歇斯底里。莫尼

斯基分析美國通俗劇中的女性，認為她們與敘事法中推進劇情發展的時間呈現出一種不一樣的、相互矛盾的關係，這關係往往受女性的慾望與回憶主導。我認為這分析也可借來閱讀唐書璇的《十三不搭》、《董夫人》及伍錦霞的《紐約碎屍案》。

在《十三不搭》的結尾，鄭少秋飾演的阿當回到跟他算過命、說他將不久於人世的師父那裡，本以為人去樓空，但在漆黑的舊樓中師父突然在他面前出現，阿當即場被嚇死了。女導演（林翠飾，她也是本片的監製）在畫外音叫Cut，突然燈火通明，大家原來置身片場，鄭少秋跳起來，跟導演爭拗說，他們本來不是說好了他的角色不用死的嗎？！導演答，不過是一場戲而已。算命師父跟導演與鄭少秋便在片場正中間打起麻將來。

這結尾運用寫實主義與反寫實主義的跳接，凸現電影製造假象的本質，透過自我映照（self-reflexivity）來製造反高潮，也對通俗類型片與電視劇往往要求大團圓結局（happy ending）作出反思與諷刺。同時，這結尾也對經典敘事法（Classical Narrative）要求直線的時間及連貫的空間作了徹底的顛覆。我們在這故事開始的時候知道阿當只有一天的時間去「賭一賭他的命」，於是觀眾一直追這條非常緊湊的、箭一樣的時間，但結尾不但沒有為這種向前衝的時間劃上圓滿的句號，反而迫我們回到一種麻將檯上團團轉的、無始無終的時間裡去，沒有目的也沒有結束。

《董夫人》這故事一方面有一條董夫人即將被御賜牌坊、牌坊即將被築好的劇情主線，另一方面董夫人的心理又充滿暗湧，左右躊躇



《董夫人》

間，不能夠面對自己對楊尉官的欲望與感情，最後把楊尉官雙手奉送給自己的女兒維玲。電影中表達董夫人感情的場次，不倚仗語言、誇張的動作，也沒有什麼推進劇情的事件發生，完全是透過極細微的身體語言及以蒙太奇剪接呈現出來的回憶片段。有一場董夫人一家慶中秋，楊尉官此時在董夫人家作客。董夫人在廚房準備賞月的酒菜，尉官在她身後出現，說一隻蟋蟀闖進來了。果然蟋蟀便出現在眼前，兩人一起捉蟋蟀。尉官的手蓋在蟋蟀上，董夫人的手蓋在尉官的手上。這電光火石的一瞬是二人的身體第一次也是最後一次接觸。董夫人慌忙轉過身來，背向尉官，不願面對這突然闖入來的男人／蟋蟀，也不願面對這碰觸包含的情欲的可能。轉過身去本來是一種矜持、收斂與拒絕，但這種拒絕又變成了後來在電影的推進中不斷擾亂董夫人思緒，如江河缺堤一樣，叫她輾轉反側的，由回憶構成的澎湃的情欲想像。這回憶與想像也大大擾亂了電影劇情推進本身需要依賴的，線性的時間。

思想的迴轉是從一點想到另一點，卻又不斷回到原來的那一點上面去。身體的迴轉是從一點走到另一點又或者，在未完全走到時，折返走到原來的一點上面去。兩者都於線性的時間中進行。但在這客觀、集體經驗的線性時間中，電影中的女性主體（身／心）又創造了另一種主觀、獨立的時間，一種完全私己的經驗，不受客觀的環境主導，也抗衡線性時間的宰制。尉官與維玲新婚後，董夫人與尉官再一次在花園偶遇。尉官看見董夫人走過來，一直線地迎上前，董夫人看見尉官，似乎也想上前，但沒走兩步便來一個一百八十度轉身折返到原來的方向。鏡頭從一個遠鏡，呈現二人的位置，然後接兩個主觀鏡（剪／對剪）（shot / reverse shot），交代二人的表情，最後一個高鏡（top shot），強調董夫人的轉身。鏡頭



的不動也強調這轉身的緩慢。董夫人極其緩慢地轉到原來的位。尉官則一動不動地，呆在那裡，不久他也只有轉身，因為他本來要向前去的一連串動作被董夫人的轉身打斷了。這極其簡潔的一組鏡頭也可看成是本文中二人關係的縮影。尉官透過寫詩、行酒令來表達他對董夫人的傾慕，他的感情是建基於語言的，董夫人的拒絕卻是無言的；她的沉默亦正正是她的拒絕。她用沉默來拒絕參予求諸於外的、建基於語言（如把字刻於碑上）的大環境，回到她冷暖自知、充滿影像與沉默的世界中去。她拒絕用身體、用行動來配合前進的時間，同時拒絕了尉官邀請她共同參予的時間及空間，回轉到只容得下她自己一個人的想像與回憶中去。

我以為電影中最重要的一場，也是讓所有這些轉身、這些蟋蟀與沉默都肆無忌憚地回到董夫人的世界中來的一場。主觀的感知蓋過客觀的經驗，在電影的呈現中分不出彼此。董夫人一面織布一面回憶，曾經有過的，情欲的可能、自身的拒絕與無奈、與楊尉官的接觸、園丁老張不忍見她又即將離去的臉——前塵往事排山倒海而來，電影以全片最快的節奏把董夫人的轉身重覆地翻印又剪在一起，成為不斷的轉身。根據克里絲多娃，女性的時間與空間不可分割。董夫人的思想感情無法逃出自己構築出來的、主觀的想望，這由她的身體無法突破自己構築出來的圓形空間這意象具體呈現出來。這段緊湊的蒙太奇中動作其實不多，回憶的片段如蟋蟀、如兩隻手等皆甚為靜態，呈現劇情的畫面也不過是董夫人的轉身與走路。兩隻手剛好碰在一起；女性的身體非常緩慢地轉過來又轉過去；回憶中的時間轉過來又轉過去——欲望、心理的時間千迴百轉，從來不是直線的。

我從伍錦霞開始說到唐書璇，最後也要回到伍錦霞那裡去。《紐約碎屍案》中男主角志培一心要謀奪洗衣店店主芬的財產，與她結婚，同時又瞞住芬陪舊情人阿香往墮胎，豈料被芬發現，於是不惜弑妻。在他計劃的過程中，芬往女兒的小學看小朋友的表演，台上在演粵劇《陳世美不認妻》，大家看到孩子們穿著大人的戲服都笑了起來，只有芬對號入座，想到自家對丈夫的憐愛與關顧所換來的被背叛與欺騙，痛哭流涕。這段戲中戲不禁叫人想起在另一個電影工業，美國的荷里活同樣是頗為獨一無二，亦經常作男性裝扮的女導演多樂絲雅斯那（Dorothy Arzner）的作品《舞，女，舞》（*Dance, Girl, Dance*）中久被女性主義評論家談論的那場舞蹈表演³。兩者同樣在劇情的推進中開闢了一塊「凝止住」的時間，迫使觀眾這一刻從女性的角度審視兩位女主角的處境。《舞，女，舞》中的萊迪直接從台上角色走出來，與觀眾對峙；《紐約碎屍案》的芬則在台上女兒的扮演中看到自己的悲涼，觀眾從在這能幹果斷的女性身上瞥視她的身不由己。同時，在電影的時間中，志培正按步就班地部署他的殺妻大計：把窗釘死、撬壞煤氣喉、約朋友製造不在場證據等等。當芬思前想後、悲從中來，培則一股腦兒朝著他的目標向前進。在培殺妻後，有一段頗長的場面，呈現培碎屍的過程。這一場由牆上一個大鐘主導，觀眾看著這個大鐘上客觀的時間冷靜地推進，也看著鏡下的培冷血似的把芬的屍體斬開、包紮、緩慢地拖到街上及裝入車子的行李箱內。

這一段戲節奏的慢讓觀眾感受時間一點一滴的流走、培內心與時間競賽的緊迫。培這種一步步不惜一切，為求達到目的，最後掩飾真相、不容有失、直接推進劇情發展的男性主體，與董夫人那種轉來轉去、不斷回到從前的一刻中去，及芬那種突然停下來、看到現在的我，於是無法

走下去的兩種女性主體，各自有截然不同的，時間經驗。這些不同的時間，又都反映在他們不同的身體語言及與周遭空間的互動上。

撿拾與凝視被香港歷史埋沒的女導演作品，同時撿拾與凝視被日新月異的學術機器棄置的電影理論，把這兩種興趣結合在一起、互補長短，便是本章作者寫作的動機。我發現跟我一樣成長於第三世界的不少女性朋友，不論人在何地，都有積存過氣物事，甚至有從垃圾桶中撿東西的習慣。本章嘗試追溯兩位香港女電影「作者」，在電影歷史上留下的痕跡，從而探索女電影人在香港這特殊的文化語境中可開拓出的論述可能及遇到的限制。本章質疑西方電影評論手法「作者論」中隱含的男性沙文主義，並借女性主義學者提出的「陰性書寫」和同志電影學者提出同志觀眾與同志作者的影象「相認」而產生自我肯定，以及同志學者對操演身份等的論述，重新勾劃出香港電影歷史中被隱瞞、抹煞掉的女作者主體，及曾／可展現的身份，更希望透過撿拾與再現這些香港電影歷史的碎片，進一步開拓華語電影世界中各種仍有待發掘的、被她者化的閱讀空間。本章論及的伍錦霞及唐書璇的作品，在描寫女性情欲思維、把女性美學非本質化等各方面，均各自呈現了強烈的主體性。她們展演她們千變萬化、時而溫婉細膩、時而豪邁不文的風格、在制度內外能屈能伸的毅力，在在替我們重新界定什麼是「作者」。在一個喜歡吹噓動作片的世界，女電影作者呈現出來的女性主體似乎身體不動時心裡最動。她們的作品中所再現的女性身份與意識，及其獨特、多元、與時間的關係，也跨越主流歷史的時間，教像我這樣的觀眾，數十年後回過頭來，依然震動。

1 《香港影片大全》第一卷（香港電影資料館，1997）304。

2 兩次訪問於2002至2003年間在美國洛杉磯唐家進行。

3 可參考 Beverle Houston, "Missing in Action: Notes on Dorothy Arzner", *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice R. Welsch eds. (London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994). Claire Johnston, "Dorothy Arzner: Critical Strategies," *Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema* (London: BFI, 1975). Reprinted in *Feminism and Film Theory* (London: Routledge and BFI, 1988). Judith Mayne, "Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship," *How Do I Look: Queer Film and Video*. Bad Object-Choices eds. (Seattle: Bay Press, 1991).

第七章

救救小男人——
'七至九十年代的三部性工作電影



《應召女郎1988》



《應召女郎1988之二現代應召女郎》

上一章透過討論六十年代末的「動物喜劇類型」範例《七擒七縱七色狼》及七十年代初的軟性色情經典作《愛奴》，並借鏡上海三十年代左翼文人傳統的代表作《神女》，企圖瞭解香港社會在發展早期現代性的過程中，從粵國片這兩大主流渠道，如何再現不同的性相，而這些性相又

揭示何等樣的意識形態，與社會歷史不可或割，也隨歷史變遷而變遷。

《七擒七縱七色狼》與《愛奴》兩片雖然在語言、美學上迥異，卻同時在各自的領域中呈現婚姻外性行為之「不正常」，只有被納入一夫一妻制的平等性愛模式中才会有美滿的團圓（《七擒七縱七色狼》），否則只會走上自毀毀人的絕路（《愛奴》）。兩片亦同時強調性行為不單是私人的活動，更也是深深影響社會，應受社會規範管制的。在動物喜劇中勸人戒色的明白說教，成了《愛奴》再現中不言而喻的前設：害愛奴的正是要跟她上床的人（嫖客與春姨），她/他們也同時是貪官污吏與鴇母，全部毒害社會，所以也同時該死。好色/喜歡性的人被「自然」呈現為壞人，被「自然」呈現為應該受懲罰。而電影中唯一的「好人」季捕頭，雖然對愛奴似乎有感情，但在與愛奴的互動中全無性的意味，這樣才可穩守他作為「好人」的身份。所以《愛奴》的訊息，也是《餐搵餐食》的戒條之一：戒迷女色；性作為禁忌應被強化、自然化。「愛奴」這名字中的所謂「愛」，指的是「性」，將之指涉成「愛」，在在顯示性在這表意系統中之不能言說（unspeakability），只能借浪漫化的語彙，才能減低它的禁忌性，讓人「意會」而不能言傳。至性被言傳（再現）的時候，也是它被監控、制衡、掃蕩的時候。

本章延續討論七至九十年代初三部以性工作為主題的電影：《面

具》（1974）、《應召女郎》（1988）及《現代應召女郎》（1992）中窺探再現策略中顯現的，香港社會發展過程中各種微妙的不安、惶恐、欲望與冀盼，並從而瞭解香港的複雜文化身份如何在歷史流程中被論述、被構築。

《面具》敘述從「外地」來香港找工作的林偉彬，由於身材、樣貌不錯，受職業介紹所的老闆娘杜琵琶賞識，推薦他當男模特兒，並遇上名模莎莎莉。雖然電影沒說明他來自的「外地」是哪，但他提到自己以前的女友是馬來西亞人；電影也暗示他來自東南亞。七十年代的香港，由於經濟發展較快，成為不少東南亞華僑嚮往來發展的地方，也成了亞洲歐美化、都會化的代表。杜琵琶誘偉彬，收留他在她家住，而偉彬同時被莎莎莉收為學徒，漸有上台機會。杜琵琶進一步把偉彬介紹到行動不方便的歐太太家工作，也包括陪上床。但偉彬真正喜歡的是莎莎莉。莎莎莉把他介紹給歌星盧倫及朋友琳達等。盧倫向偉彬表白自己是同性戀，偉彬認為這是不正常的，但非常同情他。琳達搭上偉彬，被歐太太發現，把偉彬趕出來。偉彬回到杜琵琶家住，卻把杜琵琶在莎莎莉面前說成「老太婆」，被杜琵琶一怒之下趕走。偉彬在無家可歸的情況下被莎莎莉收留，二人情不自禁，發生性關係。但莎莎莉事後卻假裝忘了，叫偉彬大惑不解。偉彬搬到盧倫家，進一步瞭解盧倫的過去。偉彬忘不了與莎莎莉的情欲，卻再次遭莎拒絕，又遭旁人誤認為同性戀，故遷怒於盧倫。盧倫為了讓偉彬高興，為他僱妓女提供性服務，偉彬初時接受，但後來看到妓女脫下假髮後的樣子，又知道是盧倫安排，於是給盧倫一記耳光並痛罵他。莎莎莉介紹偉彬做表演，卻遭琳達男友理察妒忌及數落。二人打起來，偉彬受傷。莎

莎莉照顧偉彬傷勢，但堅持與偉彬保持距離。偉彬不解，深夜潛入莎家，發現她與「養父」老王在一起。偉彬萬念俱灰，回盧倫家要求做愛，盧倫初不願，但當他動搖起來時，卻被偉彬痛罵。偉彬回到杜琵琶家，發現她找到新歡。偉彬回到時裝表演場地，也因受不了眾人的侮辱而被開除。最後偉彬突聞盧倫自殺，內疚不已，在醫院外重遇莎莎莉，明白自己「要戴上面具做人，才能夢想一切，這些都做錯了。」

絕對真理

從上述這故事大綱可見，《面具》有頗為複雜的情節，比起《七擒七縱七色狼》或《愛奴》等類型片在結構上要繁複許多。而且其中敘事的繁複並不是來自偶發、不斷演變的橋段，而是來自人物心理及互動中感情狀態的微妙變化。電影借一名外來者的眼光看七十年代初的香港社會，從好奇、認同、希冀，至幻滅、失望、批判。跟《七擒七縱七色狼》相像的地方，是《面具》也有一把頑強的教誨聲音作主導。電影開首時有男性畫外音說：「在這個世界上，幾乎每個人都帶着一個面具，有善良的也有醜惡的，在各式各樣的社會環境中，博取生活的所需。我們希望有一天大家都沒有面具，即使必需的話，也是一張善良的面具。」片末男主角林偉彬理直氣壯地對莎莎莉說：「我錯了，我什麼都錯了，我不應該戴著面具夢想一切。」電影用男主角在整個敘事過程中經歷的一切情節，遇上的所有「面具」，來引證片首已經預設的「上帝的聲音」。這種首尾呼應、絲毫不會因為電影的情節或人物遭遇而改變的，絕對的（絕對的對）聲音，跟《愛奴》中季捕頭所代表的，

無論如何不為所動的衛道位置十分相似。但不同的是，從《愛奴》到《面具》，這絕對的聲音不再能理所當然地寄存於男性角色身上，而成了沒身體/失了身（disembodied）的畫外音，男性角色要經歷整部電影情節的時間，如煉獄一樣的各種愁苦與考驗，才能稍稍將之內化，讓這聲音「上身」。沒有/未有那種作為「絕對真理」的聲音附身，加上他的經濟地位及作為外來者的雙重弱勢位置，林偉彬的身體在電影中成了一個「問題」：他被眾女性包括杜琵琶、歐太太等看中他的身體，將之商業化、物化、工具化，用來賺錢、包裝、收買、排遣寂寞，被處於一個社會上傳統的陰性/女性位置，任這些有權力的強勢女人差使。他也一開始便（向觀眾強調他）感受到並拒斥這種位置。第一次做模特兒，他便罵莎莎莉：「要不是為了生活，我才不會來這種地方。」林來到這城市的目的本來便是要變得更商業化（要賺錢）及工具化（找工作），但他又討厭要用自己的身體來交換這事實，可見林這角色的弔詭性，也可看成是香港逐漸成為資本主義現代化都市的弔詭性。

城市漫遊

班雅明（Walter Benjamin）（1938）挪用波特萊爾（Baudelaire）的「漫遊者」（Flâneur）概念，描繪「高峰資本主義」期間，城市人在消費、瀏覽城市的過程中，把城市中充滿剝削的階級關係轉化成個人主觀、私己的心理經驗。財富與物質刺激神經的同時，愁苦與貧窮也被內化成是城市必然脈膊的一部份。城市佈滿誘惑及挑逗、看似滿足欲望的機遇，這些都成為個體豐富的閱歷與記

憶。Susan Buck-Morss (1986) 所言，漫遊者的藝術是把他周遭發生的一切呈現成有神秘、隱密的聯繫，單線的時間成為如夢一樣的網。Judith Walkowitz (1992:15-39) 進一步指出漫遊者作為一種城市觀望者 (Urban Spectator)，跟周遭永遠保持距離，這跟十九世紀中至末期英語世界中有產階級及公立學校制度培育崇尚的自我抑制、自我紀律、避免感情表達等道德律不無關係。漫遊者所需承受的挑戰一大來源來自「街上的女人」：妓女在漫遊者的情色想像中佔有中心位置但又處於社會的邊緣，看來欠缺自主性 (製造意思的能力) 卻又對漫遊者來說充滿意思。她們就是景觀本身：既被排斥又被欲望，既卑劣卻又具有懾人的力量。

《面具》也可看成是林偉彬作為城市漫遊者的紀錄。但他泥足深陷，所以可謂一名不太成功的漫遊者。片首他坐在大排檔前，香港城市的熙攘繁華便在眼底。他走在城市中，遇上各式各樣的人，充滿他不可理解的物事，又勾起各種後來使他無比後悔的情欲。電影把這些線性的活動都如網一樣交織成男主角的記憶，一切以他的主觀感受為中心，故此他原以為「大城市總比小地方好」，因為有賺錢的機會，但卻厭惡一切與金錢交易有關連的感情/愛情/性關係。他不是歐美一般的漫遊者，而是同時深深帶有中國儒家文人想像的浪漫主義者：一方面蔑視商業交易 (士農工商——商排社會階梯之末)，一方面憧憬 (與莎莎莉的) 浪漫愛情，但這種文人價值觀跟香港的英國殖民資本主義主導價值觀相衝突，所以偉彬對個人的「懷才不遇」、作為大學生 (「士」) 卻停留在「商」的層次在「商」的層次而且是作為被交換的物多於交換者等位置充滿悲憤，但他又同時無法排解個人對物質、金錢、性的欲念，故陷於矛盾、自恨、自責。他一方面欣賞看來自主、自由的女性，但他的父權意識又

只容許自己有性無愛，而不可以接受女性用自己的身體來攫取物質的企圖。房東小姐說可以不加他房租，條件是要他跟她上床，林罵她：「我寧願睡在馬路上也不碰你這種爛女人。」但另一邊廂，杜瑟收留他、養他又提攜他，他雖然與她睡，但他瞧不起她，在她背後說她是老太婆。他可跟 (送上門來的) 妓女有性，但做完後會罵：他媽的，妓女，滾！他一直喜歡莎莎莉，認為她跟「其他女人不一樣」，主要是因為莎莎莉一直幫助他，但拒絕跟他上床與發展愛情。最後他最大的失望，也來自於發現莎莎莉原來跟其他女人沒兩樣，一樣是 (從他的目光出發) 在販賣自己的身體 (給她的「養父」)。「女人」在《面具》中被化成一幅永置弱勢、自甘墮落、位處邊緣但又看來充滿權力的景觀，不但是供男主角投射欲望、發洩情欲，更是被利用為建立個人道德及物質優勢的媒體。與其它的漫遊者不一樣，林偉彬的旅程是有企圖及方向的。藉著與「失了身的」絕對真理 (道德) 聲音團聚，他渴望重建自己的「陽性」 (masculinity)。電影一再強調林偉彬之作為/要成為的「男子」/陽性跟城市崇尚的不一樣：他不喝酒、不抽煙、蔑視 (女子) 隨便的性。莎莎莉帶他往見喜歡多元性關係的琳達，並且對他說：「抽抽煙，喝喝酒，這才像男人。」林偉彬雖有「偉賓」 (英偉的陽具)，但他明顯不是這些女人欲望中的理想男性，不符合她們對西化陽性的投射與想像。「偉彬」也是電影中唯一的中文名字，跟其他角色西化的名字形成強烈對比。偉彬的「土」 (指涉來自中國傳統的剩餘價值)，為的是要突出香港城市的西化及這種西化帶來的自我優越感：這又是另一道他不能攀登的社會階梯。是在這個被深深殖民化 (內化了白人優越感、西方目光)、資本主義化的都市，他的中國男性/陽性呈現成被他所遇到的香港現代城市性，包括人際關係的物質化、商業化、西化及多元化所弄傷了。在

電影中他的性器非常具體地被襲擊了。到頭來，他必須借想像與唾棄城市的「惡習」與「淪亡」，及與之劃清界線，才能有重拾自己「男子」風範的希望。但他要在這城市生存，終究無法與資本主義劃清界線，只好把自我無法排遣、面對的矛盾變成對性、性工作、女人的厭惡、痛恨，將之「她者化」，從而企圖重建他的自我。

城市淪亡

如何想像並再現城市的淪亡呢？自身不保，個人的焦慮、恐懼、希冀與欲望都投寄在性的想像與論述領域內。電影借主角的目光一方面把性神聖化、理想與單一化，另一方面把沒有愛情的性徹底貶低，把它與另一種產生極大焦慮的源頭——錢掛在一起。《面具》從林偉彬的中心位置出發，劇情的推進由他的際遇來決定。他接二連三地參與了與錢掛鈎的性行為，從而非常痛恨自己及與他上床的女人。電影把錢與愛構築成二元對立：「有的人要錢不要愛，有的人要愛不要錢」，讓愛神秘化（莎莎莉說：我不要愛，也不能愛）、神聖化（「愛情不可當飯吃」），使愛變得至高無上，無人能及（包括外來者）。於是電影中所有的性關係皆顯得與愛絕緣。

林偉彬也不可以接受年齡不符的配搭，所以即使杜慧在電影中不斷付出，但由於年齡的差距永遠無法贏取他真心的對待。他「揭發」莎莎莉有一「養父」後大怒，立即變臉並斥她為「想不到妳是這樣的女人」。電影由始至終並沒交代莎與老王之間關係的細節，看來似乎是單靠莎與老

王之間的年齡差距，與「養父女」這種在華人社會中曾經相當普遍的人際關係，便足以使林的憤怒合理化。莎莎莉作為老王之「養女」，在七十年代的香港，究竟在召喚一種怎麼樣的文化記憶？在香港人尋找現代身份的過程中，前現代期中國的諸種人倫關係被港英政府打壓、非合法化、污名化，但這些關係及感情結構並不會旦夕間消失，仍然深深滲透在人們日常生活中。Raymond Williams (1980: 415) 曾指出，一些從過去的社會構成而來，仍然在現今人們生活中被經驗與實踐，但已無法被當下的主流文化驗證、表達的意義與價值觀，可稱為「剩餘文化」(residual culture)。主流文化 (dominant culture) 要維持它的霸權，必須不斷把剩餘文化納入它的軌跡，整合成它的一部份。《面具》把「養父女」再現成不可/不應被接受的、需要被隱瞞、被構築成與現代平等專一異性愛情相對立的一種「不正常」關係（我不要愛，也不能愛），與其他「不正常」的關係（如同性戀）一概而論，也是將之整合、收編的一種策略。

偉彬恨不專一、不矜持的性，與已經有理察這男朋友的琳達雖然上床但無法忍受她把「這事當兒戲」。他無法接受同性戀，三番四次侮辱盧倫為「變態」、「不正常」、「去你的，你去死好了！」，最後害得盧倫走上絕路。觀乎此，他只可想像並接受一種完全建基於假設的、一男一女、年齡相仿、從一而終、只「為愛而愛」的關係，其他一切皆為邪惡。電影中寫的所有關係卻都不是這樣，所以全部被貶成「面具」。

雖然有一部軟性色情片的外表，《面具》跟《愛奴》一樣，最終是反性的。兩者共同呈現了對某一種特定權力架構的嚮往，即以平等愛為名的異性戀單一關係，這關係必須由父權掌控道德律來主導，而這道

德律最懼怕的便是性的多樣化與不受父權規管。在這大敘述中，女性/性/性工作/同性戀/養女這些符徵前後交替，重疊成為焦慮、恐懼、妒恨的來源。這些弱勢主體之受邊緣化/她者化，乃為了鞏固某種異性戀男性主體神話的完整性。

同性戀不單象徵性的多樣化與失控。班雅明（1938）說：「女同性戀是現代性的英雄。」正如Susan Buck-Morss（1986）提醒我們，英雄，一如英雄，最終是悲劇人物，他/她在社會的抗爭過程中既過人又無補於事。《面具》中的同性戀者盧倫最後自殺，他唯一的朋友珠珠說：「以前沒一個人會為他哭的」，成就了他作為典型悲劇人物的位置。《愛奴》中的春姨與愛奴也雙雙走上自毀及自相殘殺的路。如果同性戀自廿世紀初以降則象徵現代性，從《愛奴》及《面具》看來，這種現代性也是備受貶斥的，惟有趕緊替它穿上悲劇的外衣才能把它像驅魔一樣從敘事中驅走。前現代中國、西方現代性、都市化、資本主義——到頭來電影中人物無法接受的（只）是性嗎？還是假借性來宣洩對逐漸成形的、在急速蛻變的、不斷被整合的現代香港社會的不滿？

自我淪亡

《面具》的中心人物是一名外來者。他本來不屬於這地方，當他被呈現成嚮往這地方，並逐漸接近它，越成為這地方的一員，他越不認同它。這種不認同，跟《蘇絲黃的世界》中威廉荷頓飾的羅拔並不一樣。羅拔也是外來者，但在電影中，他被再現成逐漸「融入」香港文化

——穿上唐裝，在街邊剪頭髮，並認蘇絲的兒子為自己的兒子等。他愈是想接近香港文化，愈是傾向把香港「異域化」，也愈鞏固自身作為白種男性的優越地位，在本土觀眾眼中，更愈是凸顯鏡頭背後外來者自我神聖化的目光。林偉彬面對香港，雖然一開始便顯示出不甘被性化的男性優越感，及以為性與錢皆為不道德的儒家知識份子情意結，但在他經歷被「香港化」的過程中，他也半被動、不情願地、頗不自覺地變成香港這殖民社會的一份子，親身實踐了諸種他厭惡的行為。到頭來，他所鄙視的香港/面具，變成他自己的一部份。他所痛恨的究竟是香港還是他自己，也難以辨識。這可能正寫出了香港人一種頗為普遍的感情結構與主體性——一方面無法完全摒棄過去（中國/廣州的生活經驗、逃難來香港的歷史脈絡與作為中國人的身份），但過去的價值觀與生活經驗又不斷迅速被貶抑成「落後」與「黑暗」的夢魘；在當下的被殖民現實中，西化、都市化、資本主義皆被描塑成「正當」、「進步」、「現代」、「可欲」的價值觀。與這些欲望、自我想像同時存在、與之共謀的，亦是人際關係的功利化、人性的工具化，與非白人（包括華人）的被矮化。是如此一種感情，與一開始可能便矛盾的位置，使這香港的主體，不得不充滿自恨——他欲望的場景，也是他的自我價值最被貶低的場景。

本土意識vs.性

在香港電影歷史脈絡中看性工作者的再現，從七十年代至八十年代有明顯的轉變。七十年代被香港學者普遍定性為本土意識抬頭，自主性成形的時期（呂1997, Scott 1989）。但從七十年代的電影文本看來，

這種對本土的認同與自我意識的提高也充滿身份掙扎、自我鄙視與否定。像前文提到唐書璇的兩部作品《再見中國》與《十三不搭》，皆有借外來者的經歷（逃離文革的大學生，南來的國文老師）來對比香港文化的投機、工廠化與人際的冷漠。這些敘述一方面悉心瀏覽這個在急速發展的城市，對各種富戲劇性的細節表現出好奇甚至著迷，但又同時流露出知識份子富優越感的抽離，不屑認同資本主義的理想主義情結。這些情結尤其借與性相關的論述再現出來。踏入八十年代，「外來者」這身份的再現漸漸改變，對「性」這符徵的焦慮與想像也有延續及發展。

《應召女郎1988》敘述五名性工作者的際遇：Jenny、美鳳、娟、玲玉與珊珊。Jenny是電視紅星，專演純情玉女，但她的副業是為外地的富豪提供性服務，為她接客的是一名老牌演員蘭姨。Jenny一次在外國機場回港途中認識了一名大學生，二人熱熾墮入愛河，大學生父親激烈反對，原來他不少世叔伯曾是Jenny的客人。大學生不相信Jenny的性工作者身份，暗地裡透過蘭姨要聘用Jenny來服務。Jenny到酒店房間應約遇上男友。二人口角後Jenny悲憤離去。美鳳的丈夫方生身患重病，不能工作，又常要付龐大的醫藥費到醫院洗腎，為了養夫活兒，美鳳化名翠翠接客，並瞞着丈夫及兒子明仔。不料明仔突然發高燒，送院檢查後發現「患上愛滋病」，美鳳與方生皆立即被驗血，方生呈HIV陰性反應，美鳳呈陽性。美鳳只好把自身的工作向丈夫表白。方生偷偷帶明仔出院，到遊樂場玩耍後，方生帶明仔到天橋上遠望香港夜景，並餵明仔服毒後自殺。美鳳偕警察到場見狀後吞槍自盡。少女娟被後父性騷擾，於是決定離家出走，與男友波仔同居。波仔用花言巧語勸她與他合作賺錢，要做姑爺仔幫她接「私鐘」，後來娟發現被騙，卻遭波仔毆打。妹妹受後父性騷擾來

投靠娟，卻遭波仔強姦，娟知道後在盛怒與絕望中把波仔的性器剪掉。玲玉與珊珊是在夜總會合作「搵食」並一起住的好姐妹。玲玉一派樂天，在夜總會受富家乾爹寵愛，後遇上剛留學回來曾被外國女生取笑為「Little Man」至變成性無能的處男，玲玉替他重拾自信。珊珊母親在醫院病重不能言語，如植物人一樣存活，珊珊靠經常食丸仔（迷幻藥）來排解她對母親的歉疚。母親逝世當夜，珊珊欲找玲玉傾訴，但玲玉正與「Little Man」纏綿，無暇理會。至玲玉醒來，珊珊已在廁所中自殺，躺在血泊中。玲玉與「Little Man」把珊珊送急症室途中，警察發現玲玉的假身份證，把她遞回大陸。玲玉與「Little Man」難捨難分，誓言九七年捲土重來。

四年後推出的《應召女郎1988之二現代應召女郎》（下簡稱《現代應召女郎》）幕後班底十分相近，用相似的結構描寫類近的人物與情節，與《應召女郎1988》遙相呼應，可一併討論。在夜總會工作的Eva辛苦賺錢標會，買電器回大陸討好青梅竹馬的舊男友阿海的家人，但阿海原來已有新女友，並計劃一同開診所。Eva生意漸向下坡，開始接要求「非比尋常」的客人，經常幹S/M服務回來後至遍體鱗傷，往看阿海療傷。最後一次為自衛誤殺客人被抓，阿海往探望，矢志籌款替Eva打官司。另一club女華女健康欠佳，不宜喝酒，卻被客人迫喝，繼而與舞女大班發生爭執，被掌摑離場。夜總會眾姊妹為支持華女，集體辭職，大班被迫求華女回巢。華女回巢後遇上十分害羞的處男安仔，二人上床後安仔愛上華女，帶華女回家與父母吃飯。原來安仔家乃一棺材店，華女深受感動但於席上拆穿安仔謊言，向安仔父母表白工作性質並離去。華女自幼受廟街紅姐照料，二人感情甚篤。紅姐打理的一樓一生意清淡，

閒時最迷電視演員方小玲。小玲原來是紅姐親女，但曾為紅姐的性工作職業被逐出校，又受男友父母反對，於是決心不認生母，接受訪問時說生母已死。但小玲星途受阻滯，公司老闆要她向贊助商提供性服務，才肯繼續捧她。小玲受委屈下答應。紅姐多次來找她想照顧她，皆遭小玲罵走。阮玲玉逃離姑爺高掌控，自投另一馬房並選看來最笨的馬伕阿了合作。玲玉努力賺錢，為求出國讀書，阿了心痛，漸與她產生感情。姑爺高尋仇，向二人勒索，玲玉不忿，剪掉姑爺高性器，玲玉逃難到廟街遇上紅姐出手相助。紅姐到方小玲拍戲現場做臨記，暗中照顧小玲，不料突然失火，紅姐撲進火場救出小玲。小玲無恙，但紅姐性命垂危。紅姐在廟街出殯，方小玲終於肯認生母，上前與華女、玲玉、阿了一起奔喪。安仔亦及時出現在華女身旁。玲玉最後與阿了在街上愉快開麵檔。

性工作非典型化

這兩部八十年代末、九十年代初出現，以性工作為主題的電影，跟前述七十年代再現性及性工作的語調、價值觀大不相同。首先，性工作不再是「一種」工作，而是五花八門，從跑私鐘、一樓一鳳、club女，到S/M、應召明星等，種類繁多。《應召女郎1988》中的娼被男友波仔騙，無法脫身，與《現代應召女郎》中作為夜總會紅人、可以與舞女大班講數的華女，在階級上有重大差異，也有截然不同的自主性與能動力。《面具》中林偉彬的角色，作為一個在敘述中受優待的城市觀望者（privileged urban spectator），有把電影的敘事主觀化及統一化的效果，從他的眼中看身邊的香港，所有他遇上的男女顯得頗為相

像。《應》及《現》兩片卻沒有謀求某一種道德標準方向的統一化、主導聲音。相較起來，兩片敘事顯得頗為零碎與夾雜，而且以五女性為著眼點，結構上較為多樣化及開放。這些比較多樣化的人物及敘事結構，我以為跟香港社會脈絡及電影製作的兩個發展方向有關：一、香港在八十年代經濟飛躍，資本主義生機旺盛，家長式的說教、尋「真善美」的浪漫理想主義訴求（放棄「面具」）變得不合時宜。這不等於說對性的恐懼、焦慮與期盼皆可一掃而空，只是不能再以昔日的語調呈現。高度城市化、商業化同時製造了多階層、多口味、欲望多樣化的觀眾，電影文本的詮釋必須有一定的開放性才能吸納這些不同的觀眾。二、香港電影工業的寫實片類型需尋找及創造具新意的題材，工業內的創作人在資料搜集的過程中不得不面對社會上性工作的蓬勃與多樣化。《應》片五位女性角色傾向悲劇性：年輕被騙、離家出走、被迫傷人的娼；患上愛滋，叫全家走入絕境的美鳳/翠翠；偷渡來的玲玉遭遣返；珊珊無法向已逝的母親「贖罪」；Jenny因性工作的污名失去所愛。但踏入九十年代重拍一個類似的故事，卻寫出了不一定如此悲戚的人物：玲玉與阿了排除萬難轉業成功，金錢與愛情雙贏；華女與紅姐豪爽敢言，在各自的社會網絡及人脈中備受敬重，發揮守望相助的義氣及相互扶持的親情。華女寧願放棄可能的愛情機會也拒絕承受不曝光的恥辱；紅姐即使受親生女兒多番拒絕相認，仍鏗而不捨，不斷坦誠表達母愛。短短數年，從《應》至《現》，性工作者的呈現日益非典型化，越來越脫離「迫良為娼、賣肉養孤兒」等的神女典型。而且這種脫離，在電影文本中也顯出一種自覺性：玲玉與阿了被尋仇，往找紅姐求救，華女見二人狀況：「我們再沒姑爺仔賣女落雞寶這支歌仔唱的了，你們走吧！」這原型敘事（姑爺仔賣女落雞寶）與玲玉極其主動地要賺錢出國唸書，處處凌駕

在馬伏阿了之上，恰恰相反。「阮玲玉」這名字及角色塑造，呈現了香港商業電影體制對上海左翼文人傳統既有承接但又刻意叛離，又同時道出了四年前《應》片中娟那角色的典型及過時性。由此可見香港電影如何透過書寫性工作來呈現當下的自身與昔日的中國及昔日的自身之不同，並向觀眾指涉自己所走過來的每一步。這軌跡也是香港社會價值觀念自覺演變的軌跡。《應》片中的娟也不是沒有自省能力。她在一次逃避警察掃黃的過程中，得到一名年老妓女的幫助，驚見自己也可能要面對的命運：做四十多年的性工作，身無分文、得到一身性病，也賠上美貌、健康。自此娟展現更頑強的自主性：拒絕接不帶避孕套的客人，不惜與波仔反目（「是我讓人蹂躪不是你！」）。她在非常有限、危險的處境中逐步爭取保護自身的權利，企圖擺脫做一生悲情妓女的魔咒。這些都加強了角色的深度及多面向，亦可見香港在受高峰資本主義洗禮後個人主義逐漸成為主流價值，與社會道德規律及中國剩餘價值互相矛盾。

性工作被資本主義非道德化

《現代應召女郎》於寫性工作者的自尊自重比前一部更深刻、大膽、明朗。玲玉有理想、清醒，深知自己床上絕招的厲害又將之非常選擇性地運用。華女從頭到尾沒給安仔愛情的幻覺，反而處處提醒她她工作的重要及其需要被認真看待與尊重。安仔到夜總會向華女示愛，不耐煩華女陪其他客人，闖進他們的房間，華女當場對他說：「你要尊重我，我有客在此，你先出去，有什麼事等一回同我講」，並要求安仔向客人道歉。安仔帶華女回家見父母，編造華女在小童群益會工作的謊言，華女

當場戳破它：「我在夜總會做小姐的。我不想安仔有幻覺。安仔，做什麼都好，千萬不要欺騙你老豆老母。」華女在整部電影中是替性工作者反歧視的代言人，拒絕忍受社會以為正常者加諸於性工作者身上的污名與羞辱。紅姐與方小玲一段的母女情節，更深刻寫出學校、家庭、傳媒這些社會建制根深蒂固的偽善及對異己的排斥。紅姐跟小玲男友及其父母吃飯一場：

男友父：我們身家清白不同「老舉」一起吃飯！

紅姐：睬！你發雞盲！老舉老舉貪好聽咩！

男友父：我都幫襯過你啦，你喺廟街做嘍嘛。

這些自稱「身家清白」的人，原來正是支持他們最瞧不起的性工作行業的僱客。紅姐的一句「睬！你發雞盲！」，不但把「雞」這對性工作者的普遍貶詞扔回貶人者身上，更把人們對她者的歧視清晰地點為「盲」。方小玲一面與富商上床來往上爬，一面瞧不起當妓女養大她的母親，她在片中被呈現成偽善及不孝，與華女剛成對比。這些角色的塑造、情節及對白的設計構成一幅從性工作者的立場發聲，共同反抗社會「發雞盲」的圖畫。這些為性工作去污名的策略，在《現》片中相當明顯，至結局時紅姐出殯，方小玲趕至，追認生母，與華女、玲玉、阿了、安仔等共同「遊街」，更把這集體社會控訴至高潮。而《現》跟《應》最不同的也是，性工作在《現》中很大程度上是一種選擇。我們每個人生命中不是有很多選擇，也受每人的性情、階級、成長背景、學歷、性別等元素所限制。所有的選擇也會帶來犧牲。相對於《應》只呈現性工作的悲劇性質，《現》同時再現了性工作之為一種選擇的限制與可能。

《現》在眾女遊街一場後，本來可就此完結，但卻特別添了一場玲玉與阿了在街上開熟食麵檔，交代玲玉與阿了成功轉業，脫離黑幫互相尋仇的惡性循環。如果把《現》看成是《應》的續篇，年輕跑私鐘的玲玉則是《應》中年輕跑私鐘的阿娟的延續，那玲玉這角色實在替娟揭示了另一種可能，也為六十年前走上絕路的阮玲玉揭示了另一種可能，如果她活在九十年代香港的話。

代罪羔羊

上一章至本章前文提到，六十年代至七十年代的電影，即使有大膽複雜的情色再現，但同時也不忘透過人物與情節，強化一種道德真理的聲音，這聲音不但反性，也總是男性/陽性的，從而建立「女人 = 性」，「男人 = 真理」的二元對立。《愛奴》中的季捕頭、《餐搵餐食餐餐有》結尾時的「戒十窮」歌、《面具》片首的畫外音與片末林偉彬的「覺悟」等，都擔當代表「真理/道德」的角色，如果再追遠一點，實際上也繼承了《神女》中校長所象徵的中國儒家文人傳統。但到了八十年代末，《應召女郎1988》及《現代應召女郎》的世界中似乎無法再容得下這自以為真理/道德的傳統，男性也無法再想像自身為任何真理/道德的代言人。《應》片方生的角色，其實頗為接近這位置，但他一開始就身患重病，要依靠美鳳幹性工作來維持性命，又同時對這經濟來源一無所知。他早喪失了傳統男性擁有的權力中心位置，後來透過驗血報告發現太太的(性)工作及她作為愛滋病毒帶菌者的身份，於是重拾他作為真理代言人的聲音。當美鳳顯得後悔惶恐，說想不到自己唯一的希望(兒子)給自己親手毀滅，

不明白自己「為什麼錯得如此嚴重」，方先生立即答說：「美鳳沒錯，是翠翠錯了」，換言之，作為良家婦女的美鳳為愛捨身仍是神聖的，只是當性工作者的翠翠才是罪魁禍首。美鳳突然由養夫活兒的「一家之主」變為釀成大錯、誤殺兒子的母親，使丈夫方先生趕快回到權力的中心位置，成為可以審判美鳳/翠翠為清白或有罪的判官。但這判官的權力在電影裡也危機四伏——他比電影中的所有性工作者更快走上自毀的道路。然而角色消失了不代表他的權力/聲音在文本中也消失。他的遺書再一次向美鳳及觀眾宣告他所代表的「永恆真理」：「生命中最寶貴的不是性命，是愛」。

甚麼是愛呢？作為一部企圖處理香港這城市複雜的社會變遷及其現代性的電影，它再現了很多種的愛。Jenny的大學生男朋友與她海誓山盟，但一發現/證實她原來是性工作者後立即反目，痛恨得要打她。「Little Man」對玲玉敬而遠之，對夜總會女郎也沒興趣，但受玲玉多番挑逗終於跟她上床後立即墮入愛河，對她的被遣返顯得傷心欲絕。電影中呈現的「愛」，跟「身份」、「工作」、「社會地位」、「性」等都連在一起，並不像方先生所宣告世人那樣的超然物外與純粹無它。方先生所代表的真理聲音與片中對愛/性/社會現實的呈現相互抵觸，使他的權力備受質疑。

《應召女郎1988》及《現代應召女郎》兩片，在八十年代末九十年代初出現，逐漸寫出了性工作之為職業的多樣化及自主性，及企圖展現諸種讓性工作/性去污名的策略。而《應》與《現》展示出來的性工作者的能動力，跟資本主義的脈絡息息相關。即使美鳳/翠翠最孤立無援、被驗出有病毒、工作又被揭發之時，她還能借自己的例子申明資本主義

作為她故事的大前題：

「我知道做這些工作一開始便會失去很多東西，我不是未試過去找其他的工作，但是所賺到的錢，與我們所需要的實在相差太遠。」

適者生存的資本主義體制下使病人需要支付龐大的醫藥費，為求生存，性工作「不錯的」，也可能是唯一的選擇。既然電影有揭示這意識的層次，為什麼美鳳又同時被再現成迫全家走向末路的罪魁禍首，最後對著茫茫的香港海景極具戲劇性並悲情算盡的吞槍自殺？觀眾也要問：她真的錯得這麼厲害嗎？

美鳳的「錯」，顯示了性重新受污名化的兩種層次。性，不單是因為它與傳統的「愛」的模式脫鉤，作為一種「工作」而被定罪。電影具體呈現了香港社會對一對一單元性關係以外的性行為的恐慌，及既有家庭制度受到衝擊的焦慮。踏入八十年代的全球愛滋恐慌，世人對這「世紀絕症」的驚懼與無知迅速幻化成對性本身的驚懼，二者相互重疊、援引。《應召女郎1988》完成於八十年代末，其中展現的有關愛滋病的資訊匱乏與價值觀之保守叫人咋舌。醫生告訴美鳳及方生明仔「染上愛滋病」時說：「你們的兒子感染了愛滋病毒，現在病發，短期內便會死。」護士長送美鳳出院時對她說：「妳回去後用漂白水把所有東西消毒，分開自己的食具，要跟先生分房睡，以後不能跟任何人有性行為。」只要細心掌握病情與相對應的最新支援藥物，愛滋病毒潛伏期與發病期皆可以是漫長的，根本不可能立即斷定並告知病人「短期內便會死」。愛滋病原（HIV）在日常空氣中難以存活，用品、食具皆不是傳染的途徑。至於可

囑她不能跟丈夫及其它人有性行為更是侵犯基本人權，大大逾越了護士作為醫務人員的「專業」操守。「透過制度的執行，屬於主流的我者一方面可限制他/她者對主要資源的近用權，另一方面亦可合理化對邊緣化社群或個人的排拒。」（徐、吳、林 2003:91）電影情節上寫明仔因偷用美鳳沾有牙血的牙刷而受感染，可能性之微暴露了製作人對愛滋病毒傳播方法的無知。選用愛滋病作為情節重大轉捩點，又不搜集足夠資料讓劇情更具說服力，反而複製社會上普遍對愛滋病的恐懼與無知，在在顯示了製作人要把愛滋變成新的「她者」，藉以把性工作這在八十年代的香港漸被資本主義的「工作道德」（work ethic）正常化的行業重新污名化，來呈現/象徵對（婚外）性的不安。

捍衛現代婚姻

為什麼得愛滋病的是美鳳而不是其它性工作者呢？為什麼美鳳傳染的是明仔而不是方先生呢？美鳳在這兩部電影中是唯一有所謂「良家婦女」外表的角色，她有穩定的婚姻、活潑孝順的兒子。婚姻除了被界定為屬於一男一女，一定程度上是自主及自由的私人領域外，它也是一個公共的建制，讓國族機器得以管治性別角色與秩序的工具。現代政治、經濟、法律及宗教制度在於鞏固某一種婚姻模式：天長地久、忠貞的單對單關係，男女雙方同意，男方負起一家之主及養家的責任，女的作為從屬的伴侶。根據Nancy F. Cott（2000），這種模式與美國的政治理想吻合，也深受基督教與英國普及法（common law）的影響。美國法律兩百年以來視婚姻中的單一關係為道德的準繩。但中國要到1930年才

確認一夫一妻制的「中國新式婚姻」。香港則要到1971年才通過管制一夫一妻的婚姻法（趙、李、林2004:51）。一夫一妻的正名化也是各種多元性關係的非合法化/罪化/污名化。從這觀點看來，《七擒七縱七色狼》等軟性色情喜劇類型中在七十年代初呈現的多元性想像及其對法制的不滿也可看成是香港步入私人領域被現代化過程中所經歷的緊張與爭持，需要透過描寫連串一夜情等想像來達到緩衝與宣洩，也可以看成是對消逝中的Good old days的浪漫緬懷與詮釋。很快這種張弛與協商在香港電影中便會發展成是對婚外性行為的徹底摒棄，將之置於最污名的境地。

當法律把一夫一妻異性戀婚姻制度化成唯一受保障/認可的伴侶關係，那社會上的公民權及權力架構即被其性身份/性關係所重新定位、限制及組織。譬如，已婚人士比單身享有更多的權利與地位；在已婚人士群中，為人父母者更是享有最大權力。性工作在世界大部份現代社會中承受極大的污名，一大原因乃在於其對婚姻所代表的單一、以生育為目的、雙方愛為名號的性關係提出本質上的挑戰，暴露了婚姻制度號稱把性愛永恆合一的不可行性與壓迫性。《應召女郎1988》可以替單身女郎的工作道德辯護，肯定高度資本主義制度下人人為求生存、不擇手段、無可厚非的功利主義價值觀，但必須同時維護婚姻制度的神聖與完整，尤其是在這制度本來便吹彈得破的八十年代香港。

偉大母親

雖然從英國法律來的香港婚姻法強調男主女從，但承襲中國價值

觀的香港華人社會又賦予母親一個在家庭中無可取替的被保護位置，這位置地位特殊，非父親或任何其他人可取代。近年研究佛洛伊德傳統以外、非歐美主導的心理分析理論漸受全球學者關注，被認為是日本現代心理分析的始創者古澤平作曾於一九三二年向佛洛伊德提出的「雅傑斯」（Ajase）情意結，更多次被研讀亞洲文化的學者引用（Allison 1996; Alvis 2003）。古澤借印度王子雅傑斯欲弑母，卻被母親包容寬大、無微不至的愛所感動這佛教神話來重寫佛洛伊德的伊迪帕斯情結，指出西方社會中父權在家庭中至高無上、母親純粹為父親欲望的投射物這種造就伊迪帕斯情結的社會結構，與日本家庭系統中以母子關係為主軸、父親高不可攀但在家庭單元中又幾乎不足為道也無從干預——兩者所構成的心理結構大不相同。孩子的社會化過程中面對的最大挑戰不是要擺脫父親的操控，而是要接受母親作為真實的個體（而不是全能的、理想化的象徵），接受自我與母親的臍帶已斷但又需要與她保持血脈相連的關係。

挪用雅傑斯情意結來閱讀美鳳在《應召女郎1988》中的角色，作為性工作者/妻/母多重身份之間的矛盾，尤其可見《應召女郎1988》凸顯的文化特殊性。她把愛滋病傳染給明仔而不是方先生，一方面可見香港作為亞洲華人社會的母子連結，但又同時大大加劇了性工作在家庭/婚姻體制中可引發的殺傷力，因為看來是性工作帶來的愛滋病（其實是不安全性行為而不是性工作）摧毀了最神聖不可侵犯的母子連結（讓母親誤殺了兒子）。這偉大母親典型雖在《應》片慘被扼殺，但旋即又於《現》片中捲土重來，在紅姐（同樣由演美鳳的馮寶儀演）與玲玉一對母女關係上得到補贖、延續，即使現實千瘡百孔、母愛仍永垂不朽的神話。

社會上的反性工作陣營經常著眼於性工作侮辱女性、鞏固男尊女卑不平等的權力關係：「賣淫應該受譴責因為它是人類最壞質素的縮影：弱肉強食、金錢的權力、外表的虛飾、男性濫用權力、女性因她們的性功能及與男性的關係被定位。」（Brown 2000:247）在這種論述中，他/她們傾向避免談論的，卻是前三點與現代資本主義及後兩點與現代婚姻制度的連鎖關係。《應召女郎1988》從企圖維護資本主義價值觀的正常化出發，所以選擇不否定性工作之為一種工作，但為了鞏固婚姻制度及「偉大母親」論述，無法不強調它的危險性與摧毀性力量：帶來疾病、暴力以致死亡等。

替一夫一妻異性戀婚姻制度構築並謀殺她者，在《應召女郎1988》中乃父權制與現代醫學建制（假借「專業性」）兩種霸權共謀的結果。但，跟日本雅傑斯情意結理論中高不可攀的父親相反，《應》片中的這香港父親是一名自身難保、接近陽萎、為這小家庭帶來沉重負擔的病人。在重視功用性的資本主義香港，不能工作賺錢的他是一個無用的人。他的「陽性」跟《面具》中的偉彬同樣是受了傷的，而且同樣需要透過構築並傷害她者來成就自己的「全」與「對」，重新鞏固自己的中心位置，在這兩部電影中，這「她者」都是性工作者。如果一如 Hershatter 所言，不同時空的社會傾向把不同的問題帶來的不安、焦慮與恐懼都集結投射在性工作者身上，那香港這「受傷男性」問題是否也構成性工作的污名化？偉彬因他的儒家文人道德觀把他自己的性工作身份、他遇到的女人她者化，又把他遇到的香港「性工作化」；方先生借用殖民地制度強化的西方醫學專業展演進一步打壓美鳳的多重「她者身份」（愛滋病患/性工作者/女性），把她論述成是害死兒子明仔的兇手，卻完全漠視其作為父親及

丈夫的責任。中國儒家傳統與英式殖民體制在電影中共謀，創造出一種深植於香港的，（受傷）男性、異性戀、反性霸權。

受傷男、害羞男、死心男

《人生》採的無疑是男性角度，讓男性能遠離、能擺脫、能背叛出賣、能自我擴張，能開拓前去的道路，換言之，能成為一個自為之（being-for-itself），但卻希望有一位女性是為他而活的，它將這個女性理想化，也是將她物件化，化為一個自在之物（being-in-itself）。但這種角度其實透露不成熟的心理（不論男女），如果是出現在男性身上，就是希望女方會像小時候媽媽縱容自己一般，不論自己如何自私、如何犯錯，都會盡量包涵、不會離自己而去，就像最不上進的兒子媽媽都會視如己出的一般。」（孫 1995:135）

「近年在中國率起的尋找男子漢熱潮，其實與整個國家在鬧哄地追求現代化及進行經濟改革有莫大關係。儘管中國是個典型的男性主導的父系社會，但在西方人的眼中，中國男人都似乎缺乏雄糾糾的男子氣勢，華裔男性總是太被動、太依附、缺乏獨立性，看起來全沒有西方男人的強勁陽剛。」（羅2005:121）

羅貴祥的這番話正好可以用來解讀這些以性工作為主題的電影中的幾位男性角色：《面具》中的偉彬、《應召女郎1988》中的方生與 Little Man、《現代應召女郎》中的安仔與阿了。如前文所述，偉彬與方生，都是明顯地在身心上「受傷了」，也在電影敘事的安排下，被其作為性工作者丈夫/情人/朋友，或自身作為性工作者這些身份所傷

害，或者，說得更確切些，是這些男性角色均被他們內化了的對自身與性工作有緊密關連的身份的歧視目光所傷害。他們的道德觀中無法容納性工作，但又不得不與性工作有非常緊密的關係，所以自己一旦發現這關係，即踏上夢想破滅/絕望/自毀之途。《應》片中的 Little Man，與《現》中的安仔，角色塑造頗為類近，兩者皆是害羞、不敢碰女生的男生，缺乏「雄糾糾的男子氣勢」（羅2005:121）。

Little Man 之自卑，正如羅貴祥所述，是由於在美國留學時受過「鬼妹」取笑他的陽具，受到心靈重創，所以不敢再碰女生。安仔的害羞，則似乎是來自家中開棺材店這被污名化的中國傳統行業所累。換言之，二人的「陽性」，是受矮化華人的西方目光（Western gaze）及矮化前現代中國的香港現代性所傷，兩種皆跟香港作為英國殖民地的政治文化脈絡不可分割。而這些電影展現的男性角度，將自我想像/描塑成受傷男、害羞男、癡直男等柔化、弱化的男性角色是否正如孫隆基評中國小說《人生》（路遙，1982）所言，流露了一種「不成熟」的、渴求母愛心理？透過電影中被（女）性工作者的安撫、慰藉、縱容，這些男性得以重拾他們的陽性。在香港的脈絡中，正由於男性自我之無法遠離（母親）（雅傑斯情結），又同時在社會、政治上無法擴張（陽性及能動力），使這自我必須把傷害推到母親身上，怪責母親無法好好保護、鼓動、成就他。所以《應召女郎》中從事性工作的美鳳，被呈現為未克盡母職，不足以撫慰受傷男生，成了悲劇的元兇。

害羞男與性工作者的關係也不持久/樂觀，除非她們不再做性工作。《現代應召女郎》中的安仔帶華女回家吃飯，為了讓父母接受華女，

只好編造「華女在小童群益會工作」的謊言，他的父母發現真相後說：「這女仔幾好，只可惜是舞女！」華女與安仔的故事，自此在劇情中便無法發展下去，雖然在結尾時，安仔再突然出現，與華女同行，但他在電影中段長時間的消失，亦暗示這段關係有叫人不甚樂觀的未來。《應》片的 Little Man 與玲玉，有看來毫無包袱的情欲纏綿，卻突然在電影的敘事中遇上珊珊自殺、玲玉被發現是非法居留者而被遣返大陸這情節，二人關係被迫無疾而終。電影再現中對性工作者的排拒，不再來自性工作者的自恨自傷（華女與玲玉都顯得無恨無悔），卻依靠中國傳統家庭關係的保守性為藉口（棺材店的父母）及港人排外、恐共（九七、非法居留的「北姑」）的心理得以呈現。

《現》片中的阿了，是另一種資本主義社會中被次等化的男人：癡直男，被小辣妹玲玉看上，正是因為「我吃定你了」。他可能也是不符合男尊女卑父權意識型態的男性，但到頭來電影安排玲玉放棄出國唸書及日出而作、日入而息的理想，也放棄本來入息豐厚的行業，而與阿了在街邊開宵夜麵檔，被描塑成電影最美好的結局。換句話說，對性工作的污名化，隱藏在電影的敘事/劇情文本中，使性工作成為一個不可處/不可待的位置，不能與美好的事物/結局共存。羅貴祥借解讀董啟章的小說《雙身》，提出香港男性主體正藉著「變得更柔性化」來為「人類社會」兩性差異的根本「死結」（130）提供新的起步點：「只有模擬才能挽救本源，令本源不會滅亡。模擬要掩飾的，不是皮相下的真理，而是煙幕背後根本就沒有真理的這個事實」（131）。我從這些香港主流電影看到的性別意識，似乎有一些相近的線索，卻帶我至截然不同的位置：這些受傷男、害羞男、癡直男在電影的再現中確實是被展現成「柔性化」

的角色，可以如羅所言，被看成是一種「變向女人」，但我會更進一步認為，這些角色的存在目的，為的是要指向「超好女人」（入得廚房出得廳堂上得床）。這些超好女人，性能多樣化，一方面能為男性提供母愛慰藉，又同時提供性服務，但她們必須像所有母子關係一樣被私有化，不能隨便領養人家小孩，服務他人。弱化男性形象的再現，目的是提醒觀眾：一、這是一個多麼扭曲的世界，使這些男人受傷至此。二、他們多麼需要超好女人來讓他們重拾他們的男子氣概。電影中女性角色作為母親/愛滋病患/性工作者/非法北姑等符號相互交替重疊，正是為了強調「超好女人」之失去/不在。兒子無法成人，全都是這些失職母親的錯。

香港作為一百五十多年的英國殖民地，華人男性主體明顯不再能擔當「治國平天下」的角色，「修身齊家」的使命感自然也受到大幅度的挫敗。近幾十年極度壓縮發展的資本主義對勞動力的工具化、性的物化也對男性的自尊造成重大的傷害（《面具》中的偉彬、《應召女郎1988》的方生）。自我之受消費、剝削、功利化轉價成為對性工作者的認同、投射。在這種體制中，這些男性主體需要把自我的位置與價值合理化，所以亦同時會企圖把性工作合理化。但男性主體對自身無法成就之不滿也演變成對女性無法成就男性之不滿。這些失落的男性不但要在流行文化中不斷以各種極其主導的、「小」男人姿態出現，展演他們的自傷自憐自嘲等，更必須同時強化女性作為她者的位置；男性的缺/受傷皆被呈現成需要由女性的安慰來補救治療，但女性又都被呈現成自身難保——把愛滋傳給兒子的母親、深受長輩歧視的舞女，或是將要被立即遞戒出境的偷渡客，皆無法實現/滿足男性的欲望/需要，那「男性之無法為男性」這問題便被轉移為「女性無法為女性」了。女性成了「男性無法成為男性」這問題的

代罪羔羊。男性的「小」，是為了保住他要支撐的「大」。男人透過模擬，訴說皮相下沒有真理，並同時要求女性亦模擬他們想像中的超好女性/母親典型，既是性工作者（不斷為他提供優良性服務），但又同時（身份上）不可以是性工作者。再一次，女性/性工作者被置於不應有/不可能有能動力的位置。在這些論述性工作的主流電影文本中，可見對性工作/女性角色的打壓，大都來自這些「柔性化」的男人（及性工作者與這些男人的關係），實非偶然。

結語

上一章透過分析《七擒七縱七色狼》及《愛奴》來窺探六十年代末、七十年代初的香港電影如何透過再現婚外性關係、「色狼」、妓女、女同性戀者等來展現及調適香港獨特的當代社會變遷，與逐漸在成形中的「香港性」的爭持與協商。本章進一步透過分析七、八十年代三部以性工作為主題的電影：《面具》、《應召女郎1988》、《現代應召女郎》，揭示香港電影透過「性工作」這符徵，寄託了社會主流意識型態對自身發展過程中的「黑暗面」（被污名化/禁忌化的面相）之焦慮與惶恐：在七十年代是資本主義、歐美化與都市化，及被遮蔽但仍深深存在的前現代中國華人人際關係；八十年代則是新增疾病、社會媒體化帶來的暴發戶，進一步擾亂原來的階級秩序、家庭制度的崩紛離析、政治上嚴重缺乏自主性、男性的柔化與弱化、（男性對）女性/母親角色的追求、重塑與幻滅，加上九七恐慌、新移民問題等。但性工作者的角色在被污名化的過程中，也同時顯得日趨多樣化、合理化，與昔日較典型、

被動的受害者角色作出爭持。這被合理化位置的最大支持點，也是來自個人化資本主義的基本邏輯與欲望：一個人向上爬，不顧他人目光，享樂無罪、賺錢有理。香港主體再次投射在性工作者身上，但由於性工作客體仍然污名，故這香港主體充滿自恨自傷，與主導流行文化的「小」男人位置極其貼近。儒家價值揮之不去，既是夢魘亦是強化浪漫悲情的一大泉源。在這個有殘餘中國價值的資本主義社會中，如果你能夠似華女一樣既重孝義，又能賺錢，那你就可以像她在《現代應召女郎》中的結尾般，帶領車隊，在廟街中昂首哭喪，成為（三分鐘的）英雄。
