

黃金時代香港的 「富貴」與「逼人」

游靜 ■

與新藝城影業有限公司無論如何都要加入喜劇元素的出品風格不同，德寶電影類型上的投資可謂相當多元：警匪、驚慄、賀歲、愛情、藝術、政治諷喻，不一而足。然而在 67 部德寶出品中，票房頭兩名均為喜劇，為《富貴逼人》（1987）及《富貴再逼人》（1988），猶勝當年囊括最佳電影、最佳編劇、最佳攝影三項香港電影金像獎，並被譽為香港浪漫愛情片經典作品的《秋天的童話》（1987）。¹ 在〈八十年代香港電影市場狀況與潮流走勢〉一文中，羅卡根據 1977 至 1989 年間賣座前二十名港產片收入分佈的統計數字，指出從七十年代末至整個八十年代，「喜劇片（以喜劇為主要元素的影片）一直高據〔踞〕賣座首位」，可見在上世紀八十年代香港，喜劇是電影消費主流。² 曾幾何時，香港人為甚麼如此喜歡／需要消費喜劇？

香港喜劇電影一直給人堆砌笑料加濫情橋段與誇張動作的印象，甚少被認真研究。跟歐美喜劇電影擅於切入「普世」處境剛相反，香港喜劇片卻總是非常貼近一時一地的政治經濟現實。究竟運用笑料加濫情橋段與誇張動作的方程式，與港產笑片似乎同時達到的某一種寫實，兩者之間是否矛盾？兩者關連又在哪？本

文企圖以德寶的賣座片、影響深遠的「富貴逼人」系列為案例，重新反思香港喜劇的類型特色，及其如何貼近現實。

大起大落，香港精神

「富貴逼人」系列為甚麼如此受歡迎？評論多謂其「永不褪色」、「笑中帶淚」，寫出「典型的香港普通市民」的生活氣息³，雖沒有大卡士但「以情節制勝」。⁴ 「香港電影八九十年代出過許多系列電影，諸如『最佳拍檔』、『五福星』、『開心鬼』、『黃飛鴻』、『倩女幽魂』、『殭屍先生』、『警察故事』、『富貴逼人』等等，有的是大製作，有的題材新穎，要說最接地氣，和生活中離最近的莫過於『富貴逼人』系列，驃叔驃孀一家人的喜怒哀樂代表著香港大部分家庭。」⁵ 《富貴逼人》究竟怎樣「接地氣」，離生活最近？香港大部分家庭不會中六合彩、不會遇上存款的銀行突然倒閉、到銀行提款又剛好遇上銀行被劫、家人突然宣佈生癌又突然發現被誤診、女兒被綁架又自己逃出生天，等等。1990年羅卡與石琪訪問陳冠中，提到「八十年代的港片確是有自己的一套敘事方式，如很多插敘，不講求首尾

¹ 三部電影的票房分別為《富貴逼人》\$27,141,624；《富貴再逼人》\$25,814,268；《秋天的童話》\$25,546,552。

² 羅卡：〈八十年代香港電影市場狀況與潮流走勢〉，《八十年代香港電影》（修訂本）（第十五屆香港國際電影節回顧特刊），香港：香港臨時市政局，1999，頁 30-38。（初版於 1991 年出版）

³ 二年級的小辣椒：〈沈殿霞與富貴逼人系列電影：永不褪色的經典喜劇，笑中帶淚〉，《每日頭條》，2016 年 12 月 19 日，<http://kknews.cc/zh-hk/entertainment/qeao9g8.html>，瀏覽日期：2019 年 12 月 22 日。

⁴ 定遠那些事：〈回憶香港電影之富貴逼人系列〉，《每日頭條》，2017 年 8 月 29 日，<http://kknews.cc/zh-hk/entertainment/8b9moaq.html>，瀏覽日期：2019 年 12 月 22 日。

⁵ 北青網：〈《富貴逼人》一家五口，驃叔驃孀已不在，最漂亮的李麗珍 51 歲了〉，《每日頭條》，2018 年 2 月 9 日。<http://kknews.cc/zh-hk/entertainment/kmn8jv8.html>，瀏覽日期：2019 年 12 月 22 日。



《富貴逼人》（1987）：驃叔（董驃）一家常常在「亢奮」與「挫敗」之間擺盪。

（前排左起：李麗珍、陳奕詩、關佩琳、沈殿霞、董驃；後：姜大衛）

呼應與劇情的緊扣完整，敘事多線而跳躍，節奏急促等。有時外國觀眾未必看得明白。這種敘事方式卻能為華人觀眾以及東南亞市場所接受。這種特色，可能是傳統發展下來的。中國的章回小說和說唱文學正是這樣的。」他認為這些特色跟歐美傾向寫實主義的文藝觀，要求結構完整、敘事統一與演員融合角色等迥異。⁶

重新歸納香港類型片邏輯及文化特色，不以歐美文藝觀為普世標準，確實是研究香港電影非常迫切的思考進路。但中國章回小說和說唱文學之長於插敘及多線敘事，似乎還是與港產喜劇高度壓縮的節奏與人物傾向卡通化，避免深度的塑造，有相當大的差別。為甚麼港產喜劇的觀眾面對誇張失實、大起大落的情節依然會投射大量的文化認同情感，這種文化消費特色究竟是建基於甚麼？陳海文曾把八、九十年代香港主流文化論述定位為三個方向：「豐裕」（affluence）、「求生」（survival）、「釋放」（deliverance），並稱這三種文化特質的並置與互補為「香港精神」（Hong Kong ethos）。⁷「豐裕」，是指自七十年代中期始，物質豐盛的經驗在香港逐漸變得普遍，城市似乎是能夠提供無盡資源、可能性及期待／希望的大賣場。但同時社會中又有大量庶民在尋求改善個人生活、追求自我實現的過程中不斷掙扎；香

港社會更在面對重大歷史難關下集體求生。活於尋求「滿足」與「存活」的矛盾氛圍下，流行文化——尤其是喜劇——擔當了舒緩緊張、釋放情緒的關鍵使命，讓現代都市看似黃金處處但要活在其中何其艱難，你我時刻在享受與挫敗之間擺盪的心理獲得平衡。

「富貴逼人」系列中的人物心理塑造正正是在「亢奮」與「挫敗」之間擺盪；電影中不斷重複擺盪的循環，猶如向觀眾提供一次又一次的心理強化訓練。驃叔（董驃飾）一家中六合彩後銀行倒閉，但片末政府注資銀行，於是富貴夢實現後落空又再（被）實現。《富貴再逼人》中驃叔被報館派往加拿大當總編輯，不單體驗語言及文化隔膜，上任後更發現原來海外華人報館除老闆外，只有他自己這丁員工，萬事一腳踢，不禁慨歎仿如十多年前初搬進公屋時，有一切重新開始之感。至慢慢適應當地生活後，老闆又勒令驃叔一家回港，以至來弟（李麗珍飾）是否能繼續在加國完成學業也成為難題。驃叔與驃孀（沈殿霞飾）只好帶著剛出生的兒子，一家人回到香港住板間房。但在最艱難時刻，驃孀赫然發現中了加國的彩票頭獎，向昔日鄰居借錢回去領獎卻又經歷被劫。吃完飯沒錢結帳，一家人只好在餐廳一起做清潔工，最後發現擺烏龍仍然可以領獎。《富貴

⁶ 羅卡、石琪：〈訪問陳冠中〉，《八十年代香港電影》（修訂本），同註2，頁93-94。

⁷ Chan Hoi-man, 'Popular Culture and Democratic Culture: Outline of a Perspective on the 1991 Legislative Council Election', in *Hong Kong Tried Democracy: The 1991 Elections in Hong Kong*, Lau Siu-kai and Louie Kin-sheun (eds), Hong Kong: Hong Kong Institute of Asia-Pacific Studies, The Chinese University of Hong Kong, 1993.

再三逼人》(1989)中，驃叔驃孀領完獎回港後在銀行遇劫，於是一家又回到一貧如洗的狀態。最後來弟在澳門吃角子老虎機拉出三百多萬獎金，保險公司也賠償給銀行，於是一家人又富起來了。

矛盾現代，淨化寫實

驃孀中了六合彩後回家展示一頭染至七彩的髮型，驃叔立即奚落她為「北獅」，並加以訓斥：「現在你變了衣服的奴隸、化妝品的囚徒！」電影一方面呈現香港作為一個追求物質享受是人之常情、普世價值，人的價值受擁有的物質價值所決定的社會，另一方面不斷提醒觀眾，這些享受的暫時，渴求的虛妄。驃叔驃孀的塑造，一方面滿足了大眾在資本主義社會，想賺快錢、不勞而獲、盡快逃離工人階級受無盡剝削的渴望，另一方面又不斷兜售儒家剩餘價值：「老公，看開一點，錢財身外物，財去人安樂。錢雖然是沒有了，但是我們現在也過得不錯，比上不足，比下足足有餘，對不對？」（《富貴再逼人》）；「老婆，記著：我們做人就算有錢也不要聲張，不要炫耀，這次失而復得，真是大吉大利！」；「以後我們要一家和睦，那就富貴逼人啦！」（《富貴再三逼人》）修身低調、反物質的價值觀雖然不是電影中大部分篇幅呈現的「現實」，但卻適當地為賀歲喜劇提出了莊諧並重、足以包容及緩解片中各種富挑戰性的意識形態矛盾及焦慮情緒的圓滿結局。

八十年代香港，作為亞洲四小龍之一，經濟前景大好，但貧富懸殊嚴重，中產階級的生活水平及價值觀念，是不少庶民的夢想，但不是庶民的普遍現實。《富貴逼人》片首伴隨字幕出現的紀錄片畫面把資源的極度不平均分配提綱挈領地暴露出來：有人坐賓士房車、有人迫地鐵；有人打高爾夫球、有老人挖垃圾桶、婆婆扛著肩上沉沉的紙皮；碼頭停泊的郵輪似乎不食人間煙火，街市卻人頭湧湧五味紛陳；木屋區的鳥瞰鏡頭，緊接維京皮草 25,000 元的標價特寫。編導高志森的字幕疊在一連串的公屋鏡頭上。公共房屋，或稱廉租屋，自七十年代以降是大多數香港市民成長的現實，電影在此展開，作為協助觀眾投射認同的一個落腳點。在炫耀珠光寶氣的婚宴上，驃孀把自己沒有戴首飾的手從椅背上慌忙移下；這一家人因為他們的入息而在喜宴上無法抬起頭來的挫敗感，也為大量庶民觀眾提供了投射階級挫敗情感的機會。

在現代社會，要逃離挫敗感，首先要學做現代人。但電影又不吝提醒我們，到頭來，我們越現代，越挫敗。驃孀在地鐵車廂內用手袋霸位然後向著來弟大叫：「這裡有位呀！」，使來弟在眾人的凝視下抬不起頭來，拒絕回應媽媽愛心的呼喚。驃孀作為難民第二代（對白時而夾雜上海話）、中年草根婦女，即所謂香港「師奶」，她那沒被馴化、不懂自我規管的龐大身軀，在公共空間佔據過多面積，也不按現代公民的本子操控自己的聲浪與行為。她的



《富貴逼人》(1987)：驃孀（前排中：沈殿霞）是典型中年草根婦女，不懂自我規管。她的未／不現代，成為渴望現代的一家人的包袱。



《富貴再逼人》(1988)充斥大量對外國社會文化刻板印象的呈現。（右起：董驃、陳奕詩、李麗珍）

未／不現代，成為渴望現代的一家人的包袱。驃叔在喜宴上面對親戚互道移民情報，突然捏緊領帶一輪機關槍的大道理起來：「我們不打算移民！我們雖然是香港人，體內流著的是中國人的血液，應該投向祖國的懷抱；移民，是不負責任的行為。我們應該以不屈不撓的香港精神……為實現祖國四個現代化盡一分力，所以我在此呼籲大家，留在香港，不要當人家的三等公民！」眾人立即低頭提匙喫湯，動作高度統一。驃叔經常挪用中國左派愛國主旋律來抗衡香港的資本功利主義主旋律，但兩極化言行充滿自我矛盾，光是他這個角色塑造就濃縮了香港過去至少四十年的意識形態矛盾及精神分裂。沒錢時呼籲大家不要移民，中彩票後卻是家中第一個主張舉家移民，因為「君子不立危牆之下」。Mia（陳奕詩飾）、來弟、招弟（關珮琳飾）作為香港八十年代成長，充分被歐美洋化、殖民現代性洗腦的新一代，自然最瞧不起這兩位前／半現代父母。驃叔驃孀這一家，體現了香港複雜的文化構成；在極度壓縮的歷史時空中，把各種矛盾訴諸於光鮮地氈下，佯作華麗轉身，成為亞洲現代化最前沿的，經歷的艱苦掙扎，與付出的龐大代價。快，正是一種漠視矛盾與掙扎，盡量避免積累的求存自保策略。這些逼使觀眾隨著大起大落、節奏緊湊，如坐過山車一樣的感官體驗，雖然劇情誇張失實，卻提供一種我會稱為「淨化寫實主義」（cathartic realism）的獨特觀影享受，幾近一種集體宗教情感。前面提到歐美觀眾未必能接受的、乍看接近鬧劇的港式喜劇節奏，如果放在壓力鍋一樣的港式生活節奏下檢視，未嘗不可以看成是，相當接近大眾心理現實的，另一種寫實形式。

《富貴再逼人》中描寫一家人一開始對加國生活充滿憧憬，享受舒適廣闊的空間及物質的充裕（超市之大、雪糕品種之多），不久卻體會到北美城郊生活的去中心化帶來生活上的諸種不便（看一場電影要轉駁四趟公車），跟香港高度壓縮化的便捷空間大相逕庭。片中充斥大量對外國社會文化刻板印象的呈現，如加國白人青年用熨斗整龐克髮型；來弟在大學宿舍給室友捉弄穿著比堅尼泳衣被反鎖在宿舍外的冰天雪地中，其他宿友同學目睹來弟被耍哄

笑不止。這些聚焦展現外國文化「奇特」與「排外」的場面，一方面抒發了港人面對移民抉擇的恐懼不安，另一方面也對不能移民的港人自卑心理作出安撫。香港本土文化，或香港性，有多少是建基於一種慣於自保與自貶的被殖族群中心主義（colonial ethnocentrism）？

富貴夢魘，電影寓言

移民是夢，富貴亦然。《富貴逼人》中驃孀買完六合彩後晚上夢見一家發了達：一家人身穿全白西裝禮服，在豪宅中舉行盛大派對，一切合乎香港庶民想像中的「西方現代」標準。驃叔泡在偌大的按摩浴池，驃孀叱喝著一批非人化的僕役（「阿三」、「阿四」），可見電影對於逃離「逼人」現實的想像，是建基於向上攀升並壓迫其他人。但招弟的「大浪灣核電廠」模型作為宴會的表演項目卻突然失控並爆炸，全家被困，在生死存亡的最危急關頭，全家也同時在打雷聲中驚醒。富貴夢即噩夢，夢想即夢魘，在這段寓言式的「插敘」中非常直白地揭示出來。緊接這段夢魘的下一個鏡頭，是金鐘站月台上的人擠人場面；這樣的場景剪接一方面暗示夢想／夢魘的普遍性，作為香港社會打工仔的集體經驗，另一方面也提醒觀眾，電影之作為夢工場，喜／鬧劇作為暫時宣泄的虛妄本質。夢醒時分，電影完了，你我不還是要回到追隨上班大隊擠入地鐵車廂內把臉都逼歪了的現實。香港的壓縮現代性，具體見於驃叔在地鐵玻璃上被擠歪了的臉。電影帶著觀眾走上一趟奇幻的「富貴」之旅，但卻無法逃離「逼人」的現實。不論貧窮或富貴，在電影（或現實）中，都是充滿壓迫的。

更「接地氣」者，是從夢想到夢魘的轉捩點，來自一副由小女孩招弟搭建的「大浪灣核電廠」模型，影射在1987年動工、位於深圳大鵬半島、離香港尖沙咀僅51公里的大亞灣核電廠。那是鄧小平送給香港一樣最重要的「禮物」，所生產的電力七至八成供港使用，在籌備期間，有超過一百萬港人聯署反對興建。香港，作為中國五十年代反右、六至七十年代文革的最親密旁觀者，又親身經歷了「六七暴動」／「反英抗暴」、中文運動、反貪等的清洗與創傷，倖存者心態一直為港式文化的主導元素，

至八十年代持續穩定的政治及經濟發展，加上中國改革開放，才使民心逐漸「落地」。

《富貴再三逼人》中驃叔一家人從來沒見過三千萬所以特地去銀行提出來賞玩一番，後來驃孀又引領各師奶好友再次為了賞玩紙幣而提款。今天看來，這個橋段直叫人想起 2017 年國內紅劇《人民的名義》第一集中，小幹部由於出身農民，從沒見過很多錢，當官後把所有貪來的人民幣儲存在豪宅中，填滿壁櫃、床上、冰箱等，一毛不花。這兩段情節，把「錢」，在資本主義社會被眾人膜拜、被高度戀物化及景觀化的特質，荒謬得近乎悲哀地暴露出來。班雅明 (Benjamin) 的「城市夢遊者」(flâneur) 常被挪用來描述香港人在五光十色的都市景觀中行走，對街道既著迷又疏離的關係。然而，班雅明筆下 1935 年的巴黎購物步行街，構築了一個猶如活在夢魘下的迷宮，承載著歐洲人自以為先進的集體烏托邦夢想。班雅明認為，這種有著催眠作用的資本主義文明現代性，正正促進了歐洲法西斯主義的勃起。⁸ 韓國社會學家 Hong-Jung Kim 挪用了班雅明視現代性為夢想／魔的「考古式」論述與卡斯提爾 (Manuel Castells) 的「倖存政治」(Politics of Survival) 糅合，來闡述南韓自冷戰以降所創造的「經濟奇蹟」，同時孕育著一種「倖存／求存者現代性」(survivalist modernity)。⁹ Kim 認為，在朴正熙的反共軍法統治下，社會隨時進入緊急狀態的危機感從沒在國民生活中消失；以自我保存、自我強化為中心價值的一種集體夢想／魔不斷被強化，成為普遍的文化及感情結構，也深深主導了大眾的道德價值觀。

香港在七十年代中以後，同樣被打造成一個「經濟奇蹟」，但跟後冷戰南韓所經歷的專制統治不太一樣，港英政府策略地給予香港前所未有的言論及出版自由，讓香港自詡為華人社會中最自由的地方。但 1982 年戴卓爾夫人趴倒在北京人民大會堂的台階上，1984 年簽署《中英聯合聲明》決定了香港「大限」，成為自我

感覺良好的港人頭上揮之不去的陰霾。中國元素，在電影中成為不斷滋養危機意識的符碼。片中以「大浪灣核電廠」模型爆炸一幕作為相當「重手」(heavy-handed) 的劇情轉折，不單是對核爆輻射的具體生態威脅，更是對如孩童兒戲般的政治戲碼，表達龐大恐懼與焦慮。吳昊曾認為「危機意識」是使香港電影在六四之後變得有趣的元素，因為港人的心理騷動，影響了後六四時期港產片的主題、人物及影像構造。¹⁰ 但如果以「富貴逼人」系列作為案例，則可見香港作為「危城」的意象，早在八十年代中期已如泰山壓頂，故成就了「有錢有辦法，有錢基本法」的名句。

《富貴再逼人》中驃叔驃孀又搭地鐵（地鐵作為香港現代性符號，在系列中反覆出現），分別遇上台灣、菲律賓、越南人，電影一方面藉著刻板形象呈現他們來加強笑料及召喚前文提到的族群中心主義，另一方面引出驃叔「幾時還我河山？」之嘆。接下來是一段重點描寫中港差異的插敘：大陸男誤認球形把手為跟司機對話的咪（話筒），嚷：「同志，下站下車！」，然後大陸女對同伴一臉嫌棄地說：「空氣真污濁，香港地下鐵真要不得……香港有甚麼好？人又多又醜陋，個個都瞎忙活！」驃叔向驃孀在旁低語：「她瞧不起我們香港人，將來這些人統治我們，沒有一口好飯吃。難怪這麼多人移民。」嫌棄女的西裝男同伴卻反駁：「香港是高度繁榮，人忙是勤快的表現，我們應該客觀一點，香港有香港的進步，祖國有祖國的優點。」驃孀立馬對他另眼相看：「後面這位先生多英明，將來由他統治，實有衰（不會差到哪裡去）！」嫌棄女的氣焰從鼻子裡吐出來，繼續反港：「香港的東西那麼貴，是受資本主義的毒害，人又腐化、崇洋、貪錢，一定要重新整頓。」英明先生又矯正她：「香港是真正國際化的大都市，祖國的門戶靠香港人打開。現在我們是一國兩制，香港五十年不變，現狀一定要保持。」驃孀正在誇他，男女下車，臨走前

⁸ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin (trans), Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1999.

⁹ Hong-Jung Kim, 'Survivalist Modernity and the Logic of Its Governmentality', *International Journal of Japanese Sociology*, No.27, Japan: The Japan Sociological Society, 2018, pp 5-25.

¹⁰ 吳昊：〈「六·四」後香港電影的危機意識〉，《亂世電影研究》，1999，香港：次文化堂，頁 127-144。

男的一口痰就吐到驃叔的腳上。最後當然是驃叔要蹲下來幫驃嬸刷鞋。

這段相當直白的警世場面，不但尖刻地寫出中國對港政策鷹鴿兩派的對峙鬥爭，寫出中國八十年代內部的意識形態矛盾，更厲害地表達了港人面對回歸的憂慮不只是害怕無法維持資本主義的生活方式，與對被前現代化（如在地鐵吐痰）的抗拒，更大的恐懼來自被「瞧不起」及「整頓」，如驃叔恐嚇嗜賭的驃嬸要抓她去「勞改」。不過整個段落的結構是以「英明男」矯正「反港女」，驃嬸反駁驃叔作結；對中國的開明與包容，仍是滿懷希冀；這些都是來自在中國崛起前就有的香港庶民感情。八十年代作為（後來）被追認的香港黃金時代，她的最開放部分，正是當時對中港關係的多元探討，如今看來，不論是放在香港流行文化鮮有直面政治論述底脈絡下，還是（後來）把香港簡化成反共基地等無視歷史的表述背景下審視，都彌足珍貴。而八十年代香港電影中各種就中國對港政策的預警，包括既瞧不起但又要這對外窗口，不管其如何受資本主義毒害又腐化，但一定要保持這只國際化金雞不變因為她打開祖國的門戶，這些都成為香港後來三十年的夢魘。

圍困陽剛，無力港人

鍾雪萍曾把二十世紀末中國文學中男性主體性的呈現描述為「被圍困的陽剛性」，指出



《富貴逼人》（1987）：Mia（上：陳奕詩）救起遇溺的笑口棗（下：曾志偉），表現出香港男女性別角色顛倒，但男性為了面子仍要活在掌控權力的既有劇本中。

中國男性追求現代性的過程中，面對長年積弱的國家，面對東西方權力的不平等，加上面對中國國家建制對自身文化的打壓，以致長期處於一種恐懼、欠缺及渴望（獲得更多或修補過去）的處境中，淫浸於一種邊緣男性情意結，導致中國1949年後的文學作品瀰漫一片「陰盛陽衰」風氣。¹¹鍾更指出，解放後中共的婦女政策看似跟傳統歪離，但實際上也是對中國文化傳統中性別角色的繼承。中國男性傳統上既陰且陽，霸佔大部分性別光譜空間，讓女性在敘事中只能以非性別化——例外——的位置來呈現其主體性，如弑子或垂簾聽政的女皇帝或皇母、女扮男裝的武士或才女等，都是一些需要暫且喬裝成男子才能被看見及發聲的主體。1949年後國家提倡的婦女扛起半邊天，也可看成是鼓勵女性成為男性、變得更陽剛化，才能分享權力。

雖然「富貴逼人」系列以「富貴」為主題，但在銀幕時間上佔最多篇幅的，不是「富貴」，而是性與性別關係。「富貴」與「性／別」在電影中有甚麼關係？香港的現代工程如何重構我們的性／別？驃叔作為片中的第一主角，他與劇情的兩大主線：發達與愛情，都是處於一種對立關係。驃叔反對驃嬸嗜賭，但他自己堅守的工作倫理、自己的工作能力並不能提升家人的生活質素，三部電影中讓他一次又一次嘗到「富貴」的滋味，都是靠（女人



《富貴逼人》（1987）：新聞主播驃叔（右：董驃）險遭呂摩投（左：梁珊）解僱的情節，正好將男性打工仔那種朝不保夕的恐慌，移置為面對職場「女強人」挑戰的壓力。

¹¹ Xueping Zhong, *Masculinity Besieged? Issues of Modernity and Male Subjectivity in Chinese Literature of the Late Twentieth Century*, Durham and London: Duke University Press, 2000.

賺來)的橫財。驃叔給炒魷,不為別的,是因為他無法忍受他的女上司監製「呂摩投」,硬要跟她抬槓,一起報道新聞時不惜在她身旁不斷扮鬼臉。《富貴逼人》中驃叔在衛星電視台上班的第一場,不小心撞破了呂摩投與經理的辦公室戀情。自此,驃叔在整個系列中所代表(電影想像)的中國「傳統」價值,除了節儉、勤勞、啞忍、維護家庭統一外,還有不斷重複的反對各種性關係:《富貴逼人》中除對兩位上司偷情看不順眼外,更反對大女兒Mia與笑口棗(曾志偉飾)拍拖;在《富貴再逼人》中是反對Mia在加拿大結交非華裔男子;在《富貴再三逼人》則是反對來弟與阿水(陳山河飾)同住。他的反對當然也造就了Mia及笑口棗、來弟及阿水這兩對戀人的關係,成為劇情發展的重點。驃叔的反對絲毫沒有改變她們的愛情,反而使她們和情人更親密,佔去電影中大量篇幅。驃叔跟這兩條劇情主線的對立關係,把他長期置於一個劇情的阻礙物、失敗者的角色。他長期無法原諒弟弟「Uncle Six」(姜大衛飾)在他興高采烈慶祝生日的當下把忌廉蛋糕扔在他臉上,以至跟弟弟絕交,早已鋪排他的小器及無法適應/追不上香港現代性快與狠的缺陷。雖然口口聲聲說重視家庭價值,但作為丈夫、父親、哥哥,他無法理解更莫論滿足妻子、三位女兒及弟弟的需要。

一家人白天爭執著怎樣花獎金,晚上驃叔做夢看見自己家門前幻化成花園,園中有「願望井」一口,丟一個錢幣進去便出現一年輕性感美女在眼前,正想親近但美女也向井丟幣,讓年輕肌肉男出現,美女正欲親近他但肌肉男亦丟幣把美女變走,反而趨前要抱著驃叔。最後驃叔連忙丟幣把驃孀變回來。夢醒,驃叔擁著床上的驃孀說:「老婆,都是妳最好!」這段本來跟主線看來關係不大的插敘,再一次體現了富貴夢即噩夢,夢想即夢魘的必然魔咒,把殺妻、仇女、恐同情意結共冶一爐,強調了驃叔自我實現的不能,惟有透過不斷幻想驃孀為無知婦孺的典型、可以隨時唾棄的前現代遺留物,來掩飾他自己作為前現代遺留物的心理鬱結。當然,觀眾也非省油的燈,自會看到每次能讓劇情急轉彎,真正救全家於水深火熱的,是花費龐大心力物力,不論處身何地,仍然咬

緊牙關,終日鑽研如何一搏的驃孀。香港的殖民資本主義貶抑陽剛的男性身體,視肌肉男為類近同性戀的一種「變態」,鼓勵唯命是從、斯文啞忍的中介男。這種陰柔男同樣是傳統中國男既陰且陽的一種變奏(儒家「士」文化也是一種中介男),但現代港男必須要透過陰柔、否定陽剛,同時也否定性(包括夢見美女的性幻想),才能攫取有限而安全的權力。

電影中所有男性,從驃叔、笑口棗、毛毛(盧冠廷飾)以至阿水,雖然各有特色,但作為「失敗者」,卻相當貫徹。笑口棗以為Mia在海灘浮台上被欺負,游去救她的途中自己遇溺,反而要被Mia抱起救上岸,並替他「人工呼吸」。笑口棗醒來後向Mia說:「我終於救了妳了!」弱男分明是被救卻自述成英雄救美,這句對白除了頗有喜劇效果外,更體現了香港男女性別角色顛倒,但男性為了面子仍然需要活在掌控權力的既有劇本中。不過,不管男性(角色)多失敗,他們仍是被電影預設為香港(普通)人。這些貼近港式生活的弱男位置,成為觀眾投射認同情感的關鍵。《富貴再三逼人》中,大部分篇幅集中描述來弟及阿水的愛情發展。來弟原以為依靠男友阿水可以繼續在加拿大完成學業,但阿水在凍肉店搬運死豬,氣力不夠反被豬屍壓倒(自叫人想到許氏兄弟酷愛把玩動物屍體及意象的港式喜劇傳統),改為在路旁賣臭豆腐以致被控「非法居留」遞解出境。回港後,阿水當臨時演員不斷吊威也被虐打被炸傷以至包紮成樣子像木乃伊的傷殘人士,被驃孀誤會並打他至滾下樓梯等場面,無疑是周星馳笑料的前科。男性不斷自告奮勇,要操演儒家性別角色中扛起一家之主、養家活兒的責任,但不論是在加國或香港,卻一次又一次地,顯示他的無能。電影正是透過不斷展現無能男的弱勢,勾引片中女性(及男女觀眾)的認同、同情心甚至憐惜。透過呈現對既有意識形態堅守信念,與在現實中無法實踐的龐大落差,觀眾深深認同男性人物的挫敗為香港人尋常面對的無力與挫敗。八十年代中後期至接下來快要橫空出世的港式無厘頭喜劇,都將會是不斷追加、不斷需要自我重複以召喚認同與愛撫的怨男悲歌。



《富貴逼人》（1987）：驃叔夢中，驃嬌（沈殿霞）搖身一變神奇女俠大發雌威，反映男不如女的不夠格感。



《富貴逼人》（1987）：Mia（陳奕詩）對身體的自在，加上其強大的文化適應力，使她在性別權力拉扯中穩佔上風。



《富貴再三逼人》（1989）：來弟（李麗珍）體現了八十年代港女敢愛敢恨但保守矜持的特質。



《富貴再逼人》（1988）：招弟（關佩琳）年紀輕輕卻思想成熟，揭示八十年代中後期的香港，即使對未來心存憂慮，但仍心存希冀。

男不如女，不夠格感

把男性這性別普遍化，確實是製造了遮蔽固有男女性別權力不平等架構的效果，但更重要的是，片中所見，男不如女，而男女，都未是夠格的人；電影要兜售的，正是大家共同分享的，不夠格感。以男人作為普通人的位置，並不足以強化這個（本來就相當弱勢的）權力位置，更多是作為勾引觀眾認同並圍爐取暖的策略。反而，片中呈現的不同女性，從驃嬌、Mia 至來弟、招弟，都是在香港殖民現代性的光譜上不斷進步的（有待成功）典型，作為向上爬升的可能與希望。驃嬌中六合彩後，驃叔晚上造夢，讓驃嬌穿上如箭靶的衣服並向她開槍，怎料驃嬌不但存活還搖身一變換上神奇女俠的裝束，拎起手槍向他猛力反攻，連環掃射。驃叔驚醒後連忙向身旁的老婆認錯。Mia 的泳術比

笑口裏好太多，卻不斷作為笑口裏性化的對象。值得注意的是，是笑口裏需要性化她；片中正是弱雞小男人喬裝大男人的心理需求及展現，而不是被性化的 Mia，作為大部分笑料的來源。反而，Mia 對於這些追求處之泰然，多多益善。她對自己身體的自在，包括她的泳術、她的英語能力（一家移民後是負責翻譯者）、她在加國閃電式融入多民族交往文化的適應能力等，都使她在性別權力拉扯的呈現中，穩佔上風。Mia 透過她能參與殖民現代性的能力，超越了片中的男性對手。在香港電影中可見，殖民資本作為權力架構的決定性元素，遠大於性別。

參與現代職場的女性，一如所有男性，都會遇上更苛刻的身體規訓。驃叔作為電視台新聞主播，工作 18 年仍被陽剛化的女監製發大信封、面臨被炒魷魚的噩耗。片中這位女監製被

再現成不近人情，只懂跟上司打得火熱的「女魔頭」。她的性別讓她被置於性的位置，成為片中的歹角，喜劇的出氣袋，讓（男性）觀眾作為打工仔朝不保夕、不斷追趕「進步」大潮的恐慌得以宣泄，並協助把這種恐慌移置為面對職場「女強人」挑戰的壓力。同樣被泡製成有道德意涵的笑料，來舒緩觀眾對現代性排斥的身體展演與性關係的緊張與焦慮，笑口棗被懷疑在花園草地上「表演」小便，就被斥為「下流」。《富貴逼人》片末，曾經多次向驃叔借錢的老馮竟然上門還債，笑著宣佈：「我老婆跟一個男人回來了，他們一起回來住啊！」驃嬸不懂：「你老婆有男人你還這麼高興？」老馮答：「當然高興了，那個男人很有錢的！」笑口棗朝他臉上扔蛋糕，罵他「賤格，你還是男人嗎?!」一個弱男罵另一個來建立優越感，向觀眾示範了如何認同又享受這部電影的最佳位置。再一次，以恐同話語置換並釋放對自身性（別）無能——快將如驃叔一樣成為現代廢料——的焦慮。

來弟似乎是既聰明又發奮的新一代，體現了八十年代港女敢愛敢恨但保守矜持的特質。但她在片中從沒質疑男人為養活她全家而拼死幹活，好像視為理所當然。家中年紀最輕的招弟最牙尖嘴利精靈活潑舉一反三，最後自救成功，成為片中非常搶戲／吸睛的角色，揭示了香港現代性打造的快將成功樣板。她是真正能夠「招弟」的那個；她既女且男，她的優勢，重點不在於性別，而在於年輕（於是自然地非性化），思想的成熟遠遠超於身體。從招弟的角色塑造及在片中的位置，可見八十年代中後期的香港，即使對九七心存憂慮，整體社會氛圍仍是對未來心存希冀，對香港人克服難關的能力不無信心。夢魘非絕境，富貴但如煙，移民不見得是出路，反而憑藉自強聰明努力，抱緊彼此，相信可以安然度過。那時候的香港，即使面對危機處處，仍然是樂觀的。

小結

本文透過重讀三部八十年代相當賣座、影響深遠的喜劇賀歲片，從而瞥見所謂「黃金」時代的香港電影如何建立另一種寫實，來構築、呈現與消費香港性，及其中隱含的階級、種族、

性／別意涵，並進一步探索在香港身份出現前所未有危機的年代，流行文化如何回應，及香港人如何消化重大社會歷史變遷。同時，我們更不得不詰問，借古鑑今，當下浮於社會表層的矛盾，在三十多年前的電影中，曾否隱現端倪。辨識來時路，釐清歷史構築的矛盾，是認真思考未來無法繞過的功課。

游靜，香港中文大學中國研究中心客席教授。詳見 www.yauching.com。