

## 陳果電影中的妓女身份轉變

### ——從《榴槤飄飄》到《香港有個荷里活》

◎ 鄭瑞琴

#### 從「城鄉對照」到「國際視野」的中國外望

陳果的「九七三部曲」（又稱「香港三部曲」）——《香港製造》、《去年煙花特別多》及《細路祥》，以探討香港九七大限前後的社會現況（尤其是下層人民）為主線，透過「幼、青、中」三代不同觀點來詮釋弱勢社群在歷史洪流中的生活轉變。跟著，他又著手處理「妓女三部曲」（又稱「回歸三部曲」，目前只拍了前兩部，分別是《榴槤飄飄》及《香港有個荷里活》），以反思回歸後中港兩地關係為題材。

《榴槤飄飄》及《香港有個荷里活》的妓女都是來港「討生活」的大陸人，既然陳果以「妓女」為題材寫中港兩地關係，「妓女」也就成為一個地域性坐標，代表了中國大陸的席位；而香港同時亦以「嫖客」身份，與她展開了「肉體」的關係，純粹以金錢作交易，有別於一向以來的母子親情。可見，陳果是有意想像中港兩地互相對望的身份：兩者都是欲望（物欲與性欲）的化身，只容「肉」欲的交易。可是，兩部電影的語調和敘事角度卻都完全不同：一個麻木沉重，一個快樂無憂；一個聚焦在妓女身上，一個散焦在妓女與眾嫖客身上。

#### （一）回歸的悵惘

《榴槤飄飄》最為人稱道的，是妓女在中港兩個時空下的生活對照及內心掙扎，當中尤以「又臭又寶」的榴槤作香港的象徵，觀照生活的茫然。陳果是一位觸覺敏銳的導演，看到國內妓女由被動到主動的欲望探進（即由二奶村的「守株待兔」式推銷手法，發展到持「雙程證」南下，霸佔香港本土的黑市性服務市場），眼光明顯有所推拓。但《榴槤飄飄》的視野則較為保守，仍是停留在70年代以來「城鄉對照」的模式<sup>1</sup>之內：香港只是一個賺錢的「臭」城市，國內的老家才是最美的地方。可惜老家的美，亦只停留在校園回憶之內，生活只餘下老去的想像、欲望的呼召及前路的茫然。

反觀《香港有個荷里活》則較有時代感，能緊貼全球化都市生活那快速消逝的節奏，應驗了阿巴斯（Ackbar Abbas）的「消失」預言<sup>2</sup>（甚至還超越阿氏預期的速度）：當電影公演的時候，大磡村已被清拆掉，觀眾根本無可能看到大磡村的真貌，只能透過影像來想像、重構它的存在。不過，電影那狂歡與調侃的效果，卻致力於淡化歷史的錯失感（Deja Disparu），完全擺脫了《榴槤飄飄》的埋伏。

陳果一改以往寫實的作風，以黑色幽默的手法拍攝《香港有個荷里活》，營造出許多輕鬆惹

笑的效果。石琪將本片喻為「陳果的《西遊記》」實是非常貼切：「有肥豬族、瘦皮猴、狐狸精和牛魔王，還有『西天』荷李活，不乏趣怪靈感」<sup>3</sup>。本片更見陳果在拍攝形式方面的突破。當然，有形式也不可以沒有內容，何況陳果絕對不是「調笑完事」那類導演。

## （二）三刀兩面的本領

《榴槤飄飄》的小燕雖有女性自主（主動來港當娼賺錢），但仍必須依靠「馬伕」的幫助，在另一個勢力圈內討生活。但《香港有個荷里活》的東東已跳出這個被支配的領域，自己主動在互聯網「推銷色相」，主動在大磡村「找生意」，更與流氓律師合作（勾結），大肆恐嚇騙財，還會「聘請」童黨執行「暴力處分」，處事乾淨俐落，完全反過來控制「大局」。但奇怪的是，觀眾所「看」到的東東似乎只有純真、樸素、青春、友好、排難、解救等性格面貌：如她與阿細（小肥仔）的友誼，她在朱家盪鞦韆的童心，燃點朱家父子生活的樂趣（盪鞦韆及揮舞紅布），「仗義」幫助流氓律師免費解決性需要等；而她較為負面的「形象」，充其量就只有色誘男性這一面。至於電影下半部分所呈述她那醜惡虛偽時，都必須在她「缺席」的時候才可以發現她高高在上的女魔頭「席位」。一般影評或影片介紹，大多把本片的妓女形象簡單化為「魔鬼與天使」、「唐僧與蜘蛛精」的合體，而忽略了陳果在處理這兩個不同面貌時的影像時空。

若陳果真是以「妓女三部曲」探討大限以後的中港關係的話，他會否也暗示了中國大陸或國內人就如電影中的東東一樣，只在人前展示（強調）美好的一面並致力掩飾（或延擱）其背面所滿布的黑暗？現實裏的中港經貿活動，似乎也時有相關聽聞，如國內的假米假鹽（還有許多偽貨），房地產的欺瞞（購買國內房子後竟會被「移牆削地」）等。若影評人依舊批評陳果的電影只鍾情於「對低下層的情意結，有時會自我沉溺於陰溝」<sup>4</sup>，則似乎仍未能看到陳果電影的多元性，尤其是他那技巧的進步和視野的拓寬。陳果曾謂「可能有人以為我將大磡村與荷里活廣場扯在一起，是想講貧與富，其實不是，我反而將『性』放在首位」，所以電影才強調一種鐵鏽色（大磡村鐵皮屋所獨有的生鏽色調）和火紅色作基調<sup>5</sup>。「性」，其實都是「欲望」的化身，正如經濟貿易的爾虞我詐本屬常事，最重要的還是「貪」者上釣。

## （三）出走的欣悅

電影畫面所呈現的色澤對比以鮮紅及鐵鏽色為主調，總給人原始的感覺。無論是燒豬的紅、爐火的紅、衣履的紅、布幔的紅，在大磡村的鐵鏽之下，男女情欲都在不斷燃燒。但奇怪的是，一切的欲望幻念都沒有交流，只依循著線性的發展，更且是循形而下到形而上的推進：男性對女性有無盡的原始性欲，可女性卻只記存西方「荷里活」的烏托邦夢想<sup>6</sup>，各人停留在自我封閉的欲望空間。在熊熊欲火之下，陳果所呈述的中港關係又再向前推進了一步：原來在中港以外，還有個西方「荷里活」之鄉！

東東與阿強的第一次性交易，選點在大磡村旁的渠道裏，兩人都各自尋夢，擁抱自己的性高潮：男的雙腳雖浸在溝渠的污水內，仍只顧耽溺在性欲快感之中；女的雖張開雙腿擱在溝沿上，但眼睛從不離開「對岸」居高臨下的荷里活廣場，心裏彷彿充滿了想像的期盼。事後，她更牽引阿強到斜坡上仰看這夢中天堂，把烏托邦的理想投射到廣場上的五幢大廈（屋苑名稱是「星河明居」），彷彿一切也在自己的五指山內。「荷里活」的空間錯置本來是為港人而設的，可現在竟成就了異鄉人的夢想，由空間錯置的領域，延伸至精神層次的範疇。那

麼，在陳果的視野下，東東的荷里活夢想是否也寓言了（揶揄了？）中國在另一新世紀的開初，仍緊抱西方文明進步的現代性迷思？反觀存活在中西大國夾縫間的香港，又一次再現

「他」<sup>7</sup>昔日的雄風<sup>8</sup>：無論在任何時間線上，「他」仍舊是一個運輸港口、一個中轉站、一個過渡的空間。事實如此，也只能如此。正如阿巴斯論及的「港口心態」（port-mentality）一樣，海港裏的一切都是短暫的、浮動的<sup>9</sup>。

在電影中，我們可以經常從大磡村的角度仰視高聳的荷里活廣場，這種「一高一矮」的懸殊對比效率，許多評論者都認為是暗示了權力分配的情況，但陳果所呈述的效果顯然功力不夠，似乎絕無深化此兩極之嫌。與其說本片表現出導演對香港最基層的關懷，以及貧富懸殊的差距，不如說導演可能是用了不同的視點，來呈述各人對荷里活廣場的「態度」。綜觀一眾大磡村的居民，似乎並不在意大型樓盤的存在。電影鏡頭無論是俯視大磡村還是仰看廣場，大多從東東的視點出發。東東所「看」到的荷里活廣場跟想像中的荷里活一樣，絕對是美麗的，這點我們不必置疑。但需要注意的是，在陳果的鏡頭下，「大磡村」對「荷里活」的仰望並不帶任何輕蔑的態度，相反地，還帶有幾分仰慕的神情。借用石琪的《西遊記》比喻，要到西方「荷里活」取經的只有東東一人，其餘的「豬八戒」與「馬騮精」充其量也只是「陪客」，就算有所想像，也只是將個人欲望投射在東東的身上，實非理想的追求，更遑論「西方」對他們的吸引力了。東東在朱家盪鞦韆一幕便是最好的證明：她把鞦韆盪得高高的，彷彿對面的荷里活就是她夢中追逐的遠景，及後朱父與阿明雖同樣有盪鞦韆的快慰，卻皆是因為得到東東身體的「救贖」而重拾青春的活力，泛起生活的漣漪。

從「九七三部曲」及「回歸三部曲」的命名，足見陳果的作品有意作歷史文化的省思。巧合的是，陳果的「香港三部曲」都是寫香港男人「失勢」的故事，而「回歸三部曲」是寫南來妓女「自主」的故事。細看《香港有個荷里活》，陳果似乎並連起這兩個大主題，交織出這班弱勢「男群」如何被強勢「妓女」玩弄和壓迫的命運：他們最終不是被劫、就是被斬，完全被「閹割」掉男性的能力，只能滯留在行將毀滅的大磡村內，等待清拆的來臨——男性仍被關在牢籠裏等待處決。若然陳果真想透過電影「觸及轉變中的香港」面貌<sup>10</sup>，《香港有個荷里活》又會否呈述了香港回歸後那不男不女的殘存容妝，只剩下一片頹垣敗瓦的景象？

### 到了充滿光明希望的彼岸，然後……

魯迅認為娜拉走後除了死亡之外就只有兩個選擇：一是回歸，一是墮落（當娼）。妓女東東到達那風光明媚的美國荷里活後，又會怎樣？

中國在上個世紀末才開始改革開放的道路，社會瞬間進入現代化的高速發展。踏入二十一世紀，全球一體化鬧得熱烘烘，隨著中國加入世貿，中國足球隊第一次打入世界盃決賽圈，中國美女第一次當選環球小姐三甲，中國成功申辦2008年奧運等叫人振奮的「歷史盛事」，中國的「西方飢渴」愈見清晰和強烈。中國走向世界，或與世界接軌的同時，這種不斷引進式的狂飆狂潮，似乎為世紀末／世紀初的虛空氣候，增添了許多希望和期盼。但吊詭的是，經過了一個世紀的現代性進程，中國會否如周蕾所言，仍患有「對進步和革新的持續迷戀」的「神經性病症」<sup>11</sup>？

面對這樣一個歷史的變化，香港究竟應採取靜默觀望的態度，作一個超敘述層式的評價、揶揄？還是像陳果一樣幽默自娛一番？《香港有個荷里活》雖戲耍了荷里活夢工場，可是面對它所呈述的歷史、文化與身份，相信我們沒有可能無動於衷罷。

## 註釋

- 1 簡單而言，「城市」代表了先進的現代文明生活，帶來許多發展的機會，但其「摩登」也同時帶來許多生活的副產物，如人與人的疏離、空間的壓迫感等。至於「鄉村」除了其本義之外，還有「本土」的意思，永遠盛載美好的家園想像及身分的認同感。有關城鄉對比的内容詳見 Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973)。
- 2 Ackbar Abbas, "Introduction: Culture in a Space of Disappearance" and "The New Hong Kong Cinema and The Deja Disparu", in *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), chaps. 1-2.
- 3; 4 石琪：〈《香港有個荷李活》〉，《明報》，2002年3月30日，「影視版」。
- 5 見荷瑪訪問陳果一文：〈香港何來有個荷里活？〉，《電影雙周刊》（香港），第600期（2002年4月11日），頁40-42。
- 6 陳果在一次訪問中曾說：「寫《荷里活》的劇本時就發覺是關於fantasy的：男對女的fantasy，女方又對外面世界心存幻想。雖然大陸雛妓騙財的故事是由報紙上獲得，是『實淨』的，但故事再發展就有很多『不實淨』的東西。」見張偉雄訪問：〈專訪陳果談肥說性〉，《第廿六屆香港國際電影節影訊 1》，2002年3月27日。
- 7 本來應用「她」代表香港，但為了配合電影以大磡村內一眾男相所代表的香港，所以才用男性「他」，同時亦有助下文論及其被「閹割」後的自處。
- 8 「昔日雄風」是指香港80年代發達卓越的轉口貿易，有「亞洲四小龍」的美譽。
- 9 Ackbar Abbas, "Introduction: The Last Emporium: Verse and Cultural Space", in *City at the End of Time* (《形象香港》) (Hong Kong: Twilight Books Co.: Department of Comparative Literature, University of Hong Kong, 1992), 3-19.
- 10 同註5，頁41。
- 11 周蕾：〈視覺性、現代性以及原初的激情〉，載周蕾著，孫紹誼譯：《原初的激情——視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2001），頁76。

鄭瑞琴 曾任香港教育學院語文教育中心語文導師，現為香港浸會大學中文系博士研究生。

---

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》2002年10月號總第七十三期

© 香港中文大學

本文版權為香港中文大學所有，如欲轉載、翻譯或收輯本刊文字或圖片，必須先獲本刊書面許可。