

4-2012

《勁抽福祿壽》：凝視、神話與小市民

Jiande ZENG

Follow this and additional works at: <http://commons.ln.edu.hk/mcsln>

 Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#)

Recommended Citation

曾健德 (2012)。《勁抽福祿壽》：凝視、神話與小市民。文化研究@嶺南，28。檢自：<http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol28/iss1/7/>。

This 文化評論 Criticism is brought to you for free and open access by the Department of Cultural Studies at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Cultural Studies@Lingnan 文化研究@嶺南 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

《勁抽福祿壽》 - 凝視、神話與小市民

曾健德

《勁抽福祿壽》的出現應該以兩種脈絡去看，一方面它是繼《Laughing Gor 之變節》之後又一部被搬上電影銀幕的電視節目，另一方面，它是繼兩部邵氏賀歲片的成功之後再一部由曾志偉監製、鍾澍佳導演的小人物喜劇。它的基調因此便是高度認受性，而且是延續前兩部賀歲片強調的香港小市民精神。從前兩部邵氏賀歲片《72 家租客》、《我愛 HK 開心萬歲》來看，兩部都是以懷舊情懷，挪用六七十年代香港的「獅子山精神」，述說發揮互助互愛、守望相助的精神可以戰勝一切。結局，無可厚非是想像的。

但關鍵是想像的解決與問題的提出恰恰不成正比，反而是呈現出種種解決的不可能。

雖然兩部賀歲片看似是以小市民的日常生活作背景，述說了許多當下的時事話題(領匯、腐蝕性液體等等)，但與其說它們體現了香港「獅子山精神」、「本土精神」，不如說體現了TVB自身的精神與其資本的邏輯(動用六百萬搭建一比一的西洋菜街，賀歲片出動全台的藝員，種種電視、娛樂新聞戲謔(Laughing gor，義海豪情等等)。兩部賀歲片越成功就越表現出TVB的無處不在以及其資本的勝利者姿態，一部是「認賊作父」(眾街坊與梁天飾的內地大地產商合作)，另一部即是「賊喊抓賊」(TVB攻擊種種壟斷機構，曾志偉飾的托水龍自己成為新的壟斷者)。《勁抽福祿壽》是承繼這種脈絡而來的一部電影，在暑假檔期上映 11 天有大概五百三十多萬的票房，相比賀歲片的票房，算是尚可的票房，尤其是當香港人總覺得這種胡鬧的電影實在無聊，而且大部分電視觀眾會認為“福祿壽”在電視已經看夠，不必入電影院欣賞。然而筆者認為從《勁抽福祿壽》我們可以看出更多的東西，不光是挪用「香港」來想像對抗社會問題，更多的是赤裸裸地顯示其勝利者話語生產過程，元電影的敘事句段不停地刺激觀眾的接受，然後敘事故事卻矛盾地讚頌被大歷史掩蓋的失敗者。如果頭兩部分別是「認賊作父」、「賊喊抓賊」，那這一部分分明就是「賊自認賊」。整個電影敘述不但放逐了故事，也同樣放逐了觀眾，因為那是慣性資本演練的一環，慾望再生產的流行文化話語體系。

被凝視的觀眾

如果電影的縫合體系是要把敘事的話語隱藏，產生一種觀眾與文本的自戀認同，那麼電影也就是意識形態的反動機制。大他者是隱藏在熒幕之後，觀看的主體(非觀眾)找不著他，而且最終是處在被凝視的位置。因此認同、自戀的運作才得以進行。也正因如此，從預告片到電影文本，《勁抽福祿壽》都是試圖設立一種矛

盾的觀看位置—詆毀香港市民大眾的愚昧以及歌頌香港小市民精神。預告片要回應的是觀眾對“福祿壽”的厭惡「電視都可以看啦！為什麼要給錢看？」，李捷壽(李思捷飾)在西洋菜街易裝跳完舞便回應「家裡也有飯吃！你又出門吃？」。但不無矛盾地它也同時呈現香港小人物，為家人、戀人一定要奮鬥努力，賺錢養家、香港人必勝。這種神經質帶到電影文本更有趣。曾志偉所飾演的過氣摔角手便對三人說只要做一些綜藝節目、模仿藝人、唱唱歌、扮女人、開演唱會、電影，他們便一定成功，因為觀眾沒有要求。他述說的其實就是福祿壽的成功經歷。甚至 Maggie(張可頤飾)回港辦摔角表演賽也是因為香港觀眾特別愚蠢。然而，這些自反的、自嘲的敘事、元素並不是藝術片敘事人的揭露，或觀看主體的顯示，鏡頭也沒有突破敘事的框架，而只是對觀眾赤裸裸的冷嘲熱諷。這種嘲弄其實並不是批判的，也不是激進的，而是資本運作的頤指氣使。

我們或許還記得“福祿壽”是因為一個偶然的機會在 2007 年 TVB 台慶演出，大獲好評，之後每一年的台慶都有他們的精采演出。到 2010 年，更推出綜藝娛樂節目《荃加福祿壽》，在年底更舉行荃加福祿壽宇宙最長演唱會。到 2011 年暑假有電視綜藝節目《福祿壽放暑假》。在此電影上映後，便接著有電視劇《荃加福祿壽探案》。

電影在這裡只不過是作為事實的電影而已，不是從烏有之鄉出現一個投資而來的電影，而是作為資本、文化生產運作的一部份而出現的。電影中所揭示的就是一群沒有要求的、弱智的體看主體。而矛盾在於，一方面電影中又讚揚小人物，為小市民吐口氣，另一方面電視、電影恰恰是依靠它所宣示的無知觀看而確立的。

這種神經質無疑是來自觀眾對 TVB 千篇一律的劇集以及行內對其慣性收視和版權壟斷的不滿而出現。因此最近邵氏電影的小市民路線是必須的，為此而挽救市民大眾的信任。但無論從內容和表達，這幾部電影都是呈現出其對小市民的漠視以及叛逆。我們或許會欣賞其對熱門社會娛樂話題和明星自嘲的戲仿，然而除了這些形式的拼貼，還有什麼方向或者指引？我們看見很多如林峰與潘霜霜的床照、Albert Tam，甚至西洋菜街種種的潮流以及廣告，但小市民就會因此滿足嗎？所有小市民真的如此沒要求嗎？真的那麼愚昧嗎？關鍵是電影文本沒有考慮觀看主體以及觀眾的能動性(agency)，如觀看主體可以不以“福祿壽”為認同對象，或家庭觀眾以此作為交流的話題等等。另外，最重要的是小市民的慣性收視是沒有選擇。當慣性收視成為一結構的中心，無論劇集怎樣變、高層怎樣轉換、消費媒介怎樣變，消費行為習慣還是一樣的。

摔角的神話

電影中不但對觀眾的嘲弄，也直接以摔角來比喻電影本身，儼然就是元電影(同上不明白)的話語。大他者的缺場便以曾志偉代言說出：「摔角最似電影，因為都是假的。摔角要到位，電影可以借位。」因此這個電影鮮明地為自己也為之前的

賀歲片辯護，說出電影不是社會教化，不用認真的，那只是娛樂影像。然而這裡不是要討論呈現的真實性，而是摔角/電影作為一種神話樣式，我們可以怎樣處理自身的問題，我們怎樣可以梳理、質疑神話背後的歷史清單和邏輯？

羅蘭·巴特曾在《神話學》描述過摔角賽：它是不講求成敗如拳賽劍擊，而只需要激情的形象而非激情本身。摔角必須是展示給觀眾種種苦難，種種誇張的挫敗意象，最終由正義這一元素去呈現以牙還牙的道德價值(包括報仇、懲罰)。簡言之，摔角就是一種沒有象徵的，自然的，及物的力量表現，向「公眾儀式地呈現純粹而完整的涵意，完美自足一如大自然」(巴特，1997：10)。然而在《勁抽福祿壽》中，摔角的涵意遠非自然而完整。因為它是電影中的電影，摔角中的摔角。它所述說的不是摔角手去參賽，而是失業的小市民去為自己的理想，挾帶香港的名義，去挑戰世界級選手。這就是戲中之戲。摔角還是有其正義之意，但已經不是純粹在台上以牙還牙的道德意義，而是附有政治社會意味的內涵(Connotation)，弱者對強者想像的解決—香港人、本土必勝。這裡摔角計較輸贏，假戲真做。這種摔角的神話仍然以勝利者作為歷史的授權人，所掩蓋的恰恰是壟斷下的失敗者。這恰恰表現出「香港人」只是一個用來招徠客人的幌子，最終表現的只是 TVB 壟斷的合法性。

電影當中比較矯情的一幕是阮福祥(阮兆祥飾)許下諾言決定為兒子打摔角，特別引用了 2010 年叫好叫座的《打擂台》的對白：「要打就一定要贏，不打就絕不會輸」。然而《打擂台》所要呈現的是英雄在當下的失敗，是一首失敗者之歌，而並非失敗者邁向勝利者的讚歌。而這種失敗者的清單在《勁抽福祿壽》是被放逐的。神話的創造只告訴你勝利者之道，而失敗者的一面只會以轉喻的方式出現，例如福祿壽三人常常去勞工處、三人當臨時演員、在街頭表演賺錢等等。轉喻的代價便是埋沒了一層又一層的住屋、勞動階層就業、貧窮、文化消費、中國崛起等更深入的問題。失業、貧窮被還原成個人問題，理想還原成愛情的責任。當然，總會有人說：商業片又不是藝術片或者紀錄片，不用太認真。但你也很難告訴別人，用 Angry Bird 可以拯救貧富懸殊，以個人的愛情來代替生存為必要動力，而且種種問題的最終導向還是神話之道，恰如一條光明的資本主義之道：先是耐心忍耐犧牲，將來一定會給你一個好的結果。這個也是我們香港人所謂的由漁村到國際金融中心的神話呢。

英雄的小人物

“福祿壽”三人最終解決的只是個人的愛情、家庭問題，而沒有給觀眾哪怕是一點另類的導向和觀影的快感。英雄仍然只是用來撫慰，英雄從來沒有，也不願解決結構的問題。福祿壽最終成為英雄，得到家庭團聚、愛人的肯定，但問題還是被懸置。最終的問題是，西洋菜街不能每天掙 2800 元，香港人也不是花點心機不停跳舞就可以生存。現實的不穩定，不能單靠英雄，也不是大量的紫荊俠就可

以解決問題，也不是「獅子山精神」就可以攜手共渡難關。

當我們說「獅子山精神」、「小人物」的時候，我們究竟在說什麼？尤其香港政府把它作為香港本土特質的時候，香港政府官員通過把自己認同於「獅子山精神」、「小市民」這一能指，才能獲得自身的同一性。我們可以為它列舉諸如刻苦、耐勞、精明、能幹、個人犧牲、和諧等等一系列的形容詞。但所謂「獅子山精神」、「小市民」卻從來沒有指涉一些豐富而有效的特性，而只是指涉在「獅子山精神/小市民之中而非獅子山精神/小市民」的事物。結果它只淪為模糊的經濟個體辛勤勞動成果的符號。當然筆者不是要否定前人的奮鬥、刻苦，而是這種話語背後所隱藏的符號化權力，以至收編為權力命令頒布的句式。近年的懷舊片電影都不乏挪用六七十年代的經濟神話來自說自話，代表作當然是 2010 年得到柏林影展水晶熊獎的《歲月神偷》。從種種社會症狀解讀，不無看出它們都希望回應香港於後金融海嘯中種種全球經濟以及大中華社會文化地位衰退。「獅子山」、「小市民」因而成為電影題材的便利。一方面在於自戀地懷緬過去並回應問題，也另一方面批判時下年輕人的刻板形象：不能捱苦、心頭高、八十後一步登天。

當“福祿壽”從過去在電視百變的造型轉換到電影的小市民的角色，角色的變化限制了差異的遊戲性表演。最終他們還是要作為指定的勝利者角色而出現。相對電視的“福祿壽”模仿藝人明星、惡搞一些劇集來看，電影中的“福祿壽”形象比較沉重而負起某種責任。當然作為投資者的一方，「小市民」、「獅子山精神」是現成的題材，加上往年的成功，它們當然是很廉價的元素。然而，“Fighting for 香港人”對他們來說還是太沉重。「香港必勝」也遠遠不是個人的缺失問題，也不是恩賜的，正等於「自由是賜予給你」的悖論。香港人的主體性也不是線性地找到「獅子山精神」的所指。從政治文化層面上說，香港人的主體性，甚至香港人擁有的權利不是個別英雄/特首賦予。香港人要必勝，必先解決英雄的機制。

“福祿壽”以電視的成功帶到電影，一個多月搬上大銀幕，以電視電影作為互相宣傳的效用。如果說《勁抽福祿壽》諷刺時弊，它恰恰是時弊的始作俑者；如果說它為我們解憂，它也沒有給予我們什麼方法和道路。電影只有赤裸裸地凝視觀眾並嘲弄觀察的愚昧，低估觀看主體的能動位置，同時矛盾地歌頌失敗的小市民。它又以摔角作為電影的隱喻，述說了一個佈滿廣告客戶的戲中之戲，並以小人物戰勝西洋筋肉人，想像地解決了電影事實中一切的問題。即將上映的《2012 喜上加喜》也必然是從這些脈絡的重演，而最後什麼都沒有解決，甚至什麼都沒有演出就完結，只有一堆時事、娛樂八卦的後現代拼貼，只有想像的香港人圖像，只有缺場的香港「小市民」的意像。

當我們被反駁「家裡也有飯吃！你又出門吃？」，我們也許要回應我們在壟斷的

媒體裡根本沒有選擇的權利，責任也不應落在觀眾的頭上。「香港必勝」也不是單靠 TVB 作為英雄而完成，也不必以「香港什麼什麼」來批判當下，尤其是我們要避免還原六七十年代的本土意識為政治經濟的神話以及狹隘的地方本質想像。當我們要把神話除下的時候，我們必須要梳理歷史清單隱形的部分，因為神話只是為了勝利者自己的合法性而書寫，只是為了勝利的資本流動性而運作。

羅蘭·巴特著。1997。許薈薈、許綺玲譯：《神話學》。台北：桂冠圖書公司。

《勁抽福祿壽》電影海報

