

後 第 區 社 民 傳 鄉
三 世 域 會 主 眾 統 士
街 世 域 義 眾 統 士

人間思想

23

2 專號：綠色小組與另類媒體運動

0 建築／設計／空間／規畫的左翼實踐：夏鑄九訪談

2 浮城猛步·香港影展

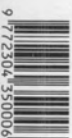
0 背向的風景——王智章油畫

疫中筆談

十月港九，草稿劇場

夏
季
號

RENJIAN THOUGHT REVIEW



08

台灣民主運動支援會 口述歷史系列(二) ——暨戰後左翼口述 計畫系列(十三)	4	編案 編輯部
	6	建築／設計／空間／規畫的左翼實踐：夏鑄九訪談 陳光興、林麗雲 主訪 郭佳、李雅雯 整理
	68	呂欽文訪談 林麗雲 主訪 黃亦宏、張筱梅、李雅雯 整理
專號 綠色小組與 另類媒體運動	88	編案 編輯部
	89	台灣留美左翼社群與綠色小組 林麗雲
	114	誰是「岳樂椰」？——追憶洛杉磯左翼社群朋友們 井迎瑞
	129	政治累格(Lag)：綠色小組精神的生或死 陳素香
浮城猛步·香港影展	150	編案：香港的中場無戰事 陳若怡
	152	街頭與書房的莫比烏斯環：香港社會想像／實踐／紀錄 練習 李維怡 演講 郭佳 整理
	177	曠日的篝火：在消失的檔案背後——港左、蟹與金雞 游靜 演講 郭佳 整理
視覺筆記 背向的 風景——王智章油畫	200	一條未知的水平線 許馨文
	204	影像選輯 王智章 繪

廢中筆談	215	編案 編輯部
	218	專題緣起 李國華
	220	無力的現代文學 李國華
	226	現代文學的位置 周展安
	230	現實中的文學 嚴靖
現場	236	十月港九·草稿劇場 趙川
	266	作者簡介
	269	《人間思想》稿約、出版社變更
	270	《人間思想》書訊

的居民可以把這本書帶在身上。這書或許是我跟他們之間比較內裡的溝通，比如有些事情我看到了但沒辦法在當時跟他們講，或是有些事情我想過了但不方便在當時跟他們講。有些做文學的人在讀這本書時，也會想像自己怎樣參與到這個世界中。

對了，我記得我們在反世貿時有一個「橫詩街頭」的行動，詩歌其實在社會行動裡比小說更容易用得上，因為詩歌可以很短，而且可以用感覺直接觸碰其他人的感覺，是感覺之間的交流。如果居民看不懂我的詩歌，我覺得很正常，畢竟詩歌是我作為一個有著完全不同生命經驗的人的個人化表達；有些詩歌是關於我們共同經驗的事，他們可以看得懂，並非兩種詩之間有深淺之分，只是有無共鳴之分。

寫小說其實對我個人層次來說是最有效的，透過小說把我自己整理好，我可以再去做更多事情。如果說我這個人是有用的話，那寫小說也應該算有些用吧(笑)。我沒辦法經常讓自己寫小說，並非是覺得文學無用，而是在一個這麼快的、大家都追求感官刺激的世界，讓人慢慢地看小說是很難的——在香港更嚴重，不論草根階層還是中產，如果在幾句話中無法講完你要講的話，那就可能沒有人會聽了，這是很有壓力的。如果有更多人寫更好看的小說，可能可以慢慢改變，當然這也是推廣文學的人的工作。這不可能是我一個人的工作，社會運動就是社會裡面各種有志和不同才能的人一起去打架，而我自己能想像到的暫時只是這麼多。

陳若怡 | 謝謝維怡今天的演講！

曠日的篝火

在消失的檔案背後——港左、蟹與金雞*

陳若怡 | 今天是「浮城猛步」影展的最後一場活動，很高興可以請到游靜老師特地從香港來。簡單說明策畫這場講座的緣由，四場講座和電影放映是相互之間緊緊相扣的，因為游靜老師的演講中會涉及到《金雞》，我們才在影展中加入了這部電影。整個影展以回望作為方法、以記憶作為探索的路徑，所以規畫了放映、講座和影展；雖然我們要講的事情非常多，但核心意識只有一個，就是談香港的過去從而映照現在，同時為台灣觀眾提供反思的線索。主持人宋玉雯老師也是影展的另一位策展人，她曾經運作的蟹樓出版社在2001年出版了游靜老師的詩文集《群拉褲甩》；這本書最早在香港出版，在一次研討會後宋玉雯問游靜老師有沒有可能在台灣再版，順利獲得了同意，也因此結識。希望大家透過這次影展有一點點的觸動和啟發，這是我們作為藝文推動者的最大的希望。

宋玉雯 | 我在學生時代其實是游靜老師的粉絲，在做《群拉褲甩》這本書時也有很多故事。這本書的封面是美編自己畫的，為了這個封面我們大吵了一架。我覺得游靜老師的東西是有批判性的、銳利的，但美編朋友是很溫暖的

* 本場講座為2019「浮城猛步·香港影展」香港記憶政治系列講座第四場，由國立清華大學藝術中心、國立交通大學文化研究國際中心、國立清華大學亞太／文化研究中心共同主辦。時間：2019年11月28日；地點：清大圖書館一樓清沙龍；主持：宋玉雯；攝影：康家宜。本文講座現場照片由主辦方提供，其他配圖由講者提供。



裙拉褲甩
游靜

人，會用比較傷感的方式去閱讀。我自己是覺得這本書的封面很像是無名氏的《塔裡的女人》會有的封面，不過沒想到游靜老師還蠻喜歡的。游靜老師曾在香港嶺南大學文化研究系任教，現在在中文大學中國研究中心擔任客座教授，也是香港大學比較文學系名譽教授。她的著作非常多，其中這本是八〇年代專欄文字的藉機，有詩歌、評論，是很精彩的一本書，十幾年前還有文青想要再版。另有《游動的影》、《大毛蛋》、《玫瑰院子》，也在青文書屋出版《另起爐灶》；如果對香港藝文界有所了解

就會知道青文書屋的重要性，編輯羅志華先生在世期間策畫了一系列很棒的書，包括黃碧雲的小說。游靜老師也有進行其他藝術創作，拍過《好郁》(2002)、《壞孩子》(2010)等；《壞孩子》是非常好看的一部片，《好郁》獲得過葡萄牙費加拿羅斯電影節影評人大獎等。

「消失的」與港人價值觀論述

游靜 | 今天這個題目是我第一次講，它是過去幾年兩個研究計畫主題的合體，一個是非常不合時宜的主題，即左翼文學和電影；另一個是關於中國南方沿海住在艇上的「水上人」，他們是漁民，現在福建、廣東、珠三角附近的漁民不少是他們的後代，這個叫作「蟹」的族群和性工作的關係是我的另一個研究主題，這也會涉及到電影《金雞》。我要講的其實是香港左翼、電影和性工作這三者之間的關係，宋玉雯在邀請我來時提出只有講題跟文化研究有關就行，其實我覺得一切東西都是跟文化研究有關的，只是看要怎麼講。文化研究走到現在，作為一個不斷轉變的場域，其中一種我認為最重要的研究方法，是去看東西與東西之間的關係。很多人認為文化研究是關於脈絡的，思考文化構成是在什麼樣的政治、社會環境中發生。當然，脈絡也要講縱向的、

歷史的，縱向和橫向的脈絡是文化研究的視角，但不只要看政治、經濟脈絡對於一個文化構成的作用，也要思考看起來不相關的東西為什麼是有關的。我們平常可以看到東西之間是相關的，但一到學術研究往往又會限縮在很小的一塊領域，這就是文化研究要打破的那種方塊化式的對知識創造的障礙。

香港左翼是很大的主題，我會講其中非常小的一個部分，即跟電影、文學的關係，不大會涉及到政治結構的部分。這在香港已經很不合時宜，一是很難有觀眾，二是大家覺得政治不正確，三是大家開始懷疑香港根本沒有左翼電影。所以我的題目中有「消失的」這幾個字，因為它已經是被抹殺、消滅的聲音。很不幸的是，很多對香港電影有興趣的朋友都是對現在的電影有興趣，而對香港電影怎麼樣走過來的那一脈絡沒興趣。可是如果我們很認真地去看歷史，就會發現左翼電影是在香港電影以及文化歷史中占非常重要的部分。香港電影評論家錦年已經提出香港電影的黃金時代不是從前大家以為的八〇年代，而是五〇年代，也就是香港左翼電影的黃金時代。我要做的是把



2019年11月28日，游靜於清大圖書館清沙龍

這幾個看起來不關聯的東西，試圖理出一個關係出來。

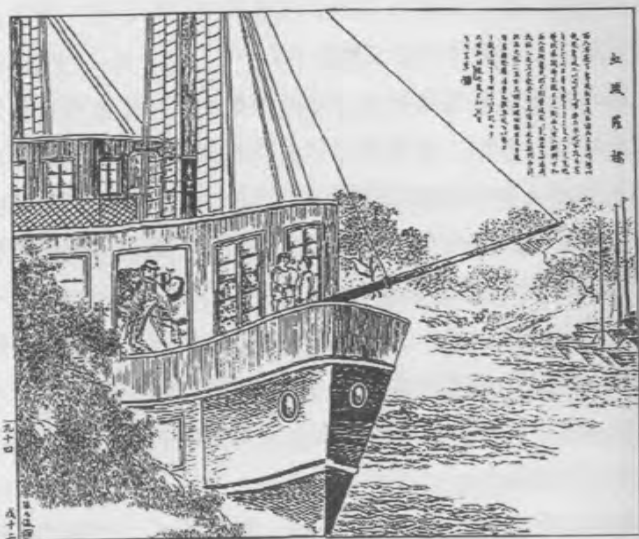
對香港文化有興趣的朋友可能聽過「獅子山下精神」，這常被用來作政治動員，也是一種道德感召，現在的年輕人覺得我們就是要重新追溯沒落的「獅子山下精神」。八〇年代之後的論述傾向把「獅子山下精神」的崛起追溯至七〇年代，也就是隨著當時的一些政策——譬如教育普及、警隊改革、反貪汙、公共房屋建設等——創造了「香港人」作為一個想像共同體的身分。我過去幾年慢慢發現，其實在三〇至五〇年代的文學、電影中已經看到清楚地把香港想像成一個共同體的價值觀，這個價值觀跟後來的「獅子山精神」有一脈相承，也有矛盾的地方。這一演變是如何走過來的，這也是我的問題意識的一部分。在走過來的過程中，有什麼東西是被歷史斷裂化、地下化的？有什麼東西是八〇年代之後被排除在對於香港本土性的界定之外？

很多社會學家論述過香港的「本土性」構成，比如九七後當了特區政府中央政策組首席顧問十年，目前仍是全國政協委員的社會學家劉兆佳曾說，四〇年代之後來到香港的華人難民很不政治化，崇尚「功利家庭主義」——保守，懦弱，退卻，享樂主義。後來張炳良提出，五〇年代之後在香港出生的第二代會比較理想主義，他們沒有經歷過內戰，又在貧窮的難民家庭出生，對社會問題比較關心，也比較認同民主、自由、公義、平等的原則；他們不是福利派，認為要靠自己的努力向上爬，有公平競爭的權利，強調自己的階級利益得到尊重，強調自我奮鬥、獨立。即便五〇年代開始貧富差距擴大，但七〇年代大多數香港人從非政治化變成相信只要努力奮鬥就有機會出頭，這也是英國治下的香港從五〇年代到七〇年代製造的一種價值觀演變，被論述為成就了往後香港本土政治意識的發展。呂大樂說這是雙軌發展，一種是念書就可以考大學然後成為中產，另一種是上專業學校也可以出頭；所以香港人即便看到資本主義是有不平等的，也可以接受這種有競爭性的制度，並願意為維護社會而打拼。所以，九七的焦慮是害怕本來的個人自由、法治會慢慢失去，變成要妥協、委屈。我的看法是不同的，在我看來是在競爭性資本主義對香港的洗禮過程裡，難民並非沒有參與社會的道德觀；恰恰相反，從五〇到九〇年代參與社會的方法完全改變了，對理想香港的想像也大大改

變，其實不是一個政治化的過程，而是一個去政治化的過程。

「女性解放」、三〇年代上海左翼與香港左翼

游靜 | 先看看好像完全沒有關係的歷史碎片。《點石齋畫報》(1884-1898)是19世紀末的中國時事報刊，會給新聞的文字配上一幅石刻畫。清末時期有一則新聞〈血濺羅襪〉(見下圖)是講上海有一些從廣東來的妓女，會講外語又很能奉迎外國人，所以外國人都會找這些廣東來的妓女到船上交易。新聞的圖文內容是一個外國人喝醉了傷害了妓女，妓女的肚子裡流出很多血在呼救，最後一句評論道：這些廣東來的女人這麼柔弱，卻要跟豺狼共處，不知前生造了什麼孽。可以看到，點石齋面向文人為消費主體，對於妓女的想像，是柔弱的、被欺負的，對外國人和華人之間的交往的想像是中國人、女人被欺負。直到民國初期，女性作為一種性別在社會中的地位引起很多文人的關注，三〇、四〇年代的中國左翼電影很多是主打女性題材，以女性解放作為命題，因為男性對待女性就像外國人侵略中國這樣的比喻關係。所以對很多



左翼文人來說，解放女性就是解放國家，在中國追求現代性、追求革命的過程也透過解放女性來實現，譬如導演蔡楚生在評價阮玲玉時幾乎把整個民族的苦難——工廠倒閉、災難、外國人侵略——都想像成被演員阮玲玉承擔，再透過她的表演讓大家感受到。

蔡楚生導演《新女性》把婦女解放和工人革命結合在一起，電影廣告語是：「衝出家庭的樊籠，走向廣大的社會，站在『人』的戰線，為女性而奮鬥」，「為人類，為社會而吶喊出來的呼聲」。女性變成了人類苦難的代表。電影中有三個重要女生，也是民國文人想像的社會上最典型的三種女生：一個是少奶奶，代表封建家庭女性對女性壓迫；一個是舞女、性工作者；一個是女工。阮玲玉演的舞女韋明原本是知識女青年，但因為那時可以給女文人做的工作很少，她找不到工作，最後「淪落風塵」成為舞女，還自殺了。她一開始宣稱不要結婚，因為結婚是依賴男人，她要衝出封建家庭，抗拒對女人的壓迫，最後卻是衝不出性別牢籠的失敗者；電影裡能衝出性別牢籠的就是代表著工人階級的女工。當時這部電影被認為激進，受國民政府審查，因為它鼓勵女性要去做工人，工人階級才是國家的未來。但電影中的阮玲玉不論是做知識女青年、記者還是舞女，都穿得很漂亮、摩登，這裡面有很多對現代華麗陰性的渴望，也是對於資本主義的社會文化的依戀；資本主義與社會主義的現代性論述在電影中矛盾又糅合共存。

電影中同時呈現了不同現代性之間的鬥爭，譬如工人是從農村出來的，跟民族國家可以無縫接軌，這看來是有出路的現代性；舞女是都市的、墮落的、陰性的現代性。後者如魯迅筆下的娜拉，作為新女性從家庭壓迫中走出，卻無法在現實生活中生存，只會沉淪和墮落，因為社會的經濟結構沒有改變，不能給女性提供經濟位置。從中國左翼電影來看，女性只是一個符號，被電影借用來作為知識分子對現代性思考的投射、爭議和消費的空間，社會透過電影這一普及媒體來消化、舒緩這些菁英男性的焦慮——他們是革命的推動者，但不太知道如何走下去。這也是社會走向現代化過程中的鬥爭，在女性身上的呈現。

中國左翼電影跟香港的淵源很深。舉一個例子，三〇年代左翼電影的旗

手之一也是左翼戲劇界的第一人物洪深是中國第一部有聲片《歌女紅牡丹》的編劇。洪深的弟弟洪濟（洪仲豪）在三〇、四〇年代常往返於上海和香港，是香港重要的導演。最近香港電影資料館出土了1948年的電影《歸來燕》，是一部寫兩姐妹同嫁給一男作平妻的倫理喜劇，當時被評為起了「諷刺現實和攻奸封建遺毒的作用」，不是洪濟拍的，但特別掛了他的名字作為顧問，可以看出他的影響力。洪濟在二戰前已導演超過一百齣電影，產量大概冠絕華南，而他的孫子是洪金寶。從這個小小的例子可以一窺香港電影歷史和上海左翼電影歷史之間緊密的承傳關係，而這樣的例子我們可以講幾百個。

已經有不少朋友做了香港文學歷史的研究，看到三〇至五〇年代香港文學一方面受上海象徵主義文學的影響，另一方面受華南左翼文學的影響，承接著中國左翼文學的主調——反帝國主義、反殖民主義、反資本主義。香港文學研究學者陳智德曾寫道，在抗戰上半期的1937-1941年，很大部分上海、廣州的報刊和作家都搬遷來香港，香港變成了現代詩歌和左翼詩歌並存的基地。這種並存很有趣，即現代派和左翼的互相影響、交叉。這種並存造就了一些詩人，譬如鷗外鷗的詩作風格、想像、語言、形式都是非常現代派的，深深受歐美現代主義影響，但他的政治理念是左翼的。鷗外鷗是廣東人，在香港工作了很多年，也在廣州和香港出版了詩集，是三〇、四〇年代香港詩壇中重要的一員。

我雖然在香港念過比較文學，但整個過程中都沒有念過香港左翼文學，也沒有念過鷗這樣重要的詩人的作品，這些是我近十年自己惡補的。第一次看到他的詩時，我嚇壞了，他對於三〇年代香港的想像和分析，放在八十年後的今天香港依然是合適的。他有一系列組詩題為「香港的照相冊」，講到香港是商業、軍事的要塞，這是歐洲人要放在亞洲地圖上的一顆棋子，這是當時左翼文人看到香港為什麼被殖民的原因。一如穆時英在〈英帝國的前哨：香港〉一文中的分析，對英國殖民者來說，香港連著新加坡、馬來西亞，再連到印度、緬甸甚至澳洲，只有香港才能保住這一條線；這條線也拉扯著跟中國的關係。詩中寫到一些小人物，譬如穿著軍服的商販，彷彿把軍事和商業的兩重結構都壓在一個人身上；纏著紅頭巾的印度巡查，暗喻另一個英國

殖民地印度和香港的關係，很多印度人被運來香港服務殖民者，也作為英國人和中國人之間的仲介，描寫出這個華人小島上同時壓制著從其他英國殖民地過來的移工這地緣政治現實。在他的詩裡，可以看到他怎麼揉合宏大的政經批判與細緻具像的描述——我們可以看到匯豐銀行、大不列顛的冠冕這些抽象的經濟、政治符號，會跳接到一個具體的、眼前獨特的印度巡查這一個小人物身上。

「香港的照相冊」中的〈軍港星加坡的牆〉，有很精彩的對於現代化語言的自覺運用：「自倫敦來的失眠病的工程師們，／吃了南洋咖啡從碼頭往山巔又從山巔往碼頭的跑」。詩中「顛」、「巔」和「癲」產生聯喻，可以看到他對殖民者的深度批判，以及對香港現狀極其專注的審視。看到殖民者所在的這個特權空間——香港維多利亞山巔上——也是一個瘋癲的空間。香港「太平山」的「巔」與大不列顛的「顛」在詩人的尖筆下，成了彷彿同情慰問，實質映照與刺向殖民者的「癲」；宏觀與微觀、歷時與共時之間的張力，襯托出水土不服、「吃了南洋咖啡」的特權階級殖民者在特權空間（「山嶺」）的失序與癡狂。

手永遠支住了腮的總督，
何時可把手放下來呢？
那隻金屬了的手。

——〈和平的礎石——香港的照相冊〉

〈和平的礎石〉寫在日本已經攻占了中國但還沒到香港，香港是暫時的和平的地方，但是很脆弱的，這個和平建基於香港是英國殖民地，日本還不想這麼快得罪英國。但詩人很清楚這是早晚會發生的，他看著一座作為香港統治符號的港督托著腮的銅像，覺得他很發愁，不知他是不是在愁亞洲正在發生的戰爭；他發現銅像已經生了苔蘚，面對著海上的戰艦，整個銅像好像一棵生了根的樹。沉思中的總督雕像成了冰冷、非人、如中了毒似的，「金屬了的總督」、「金屬了的手」。殖民者成了「金屬了的總督」，金屬從名詞轉化成動詞，具象化了失序。他對於殖民的諷刺，一方面寫出了香港這個小島對

於戰爭的龐大焦慮，另一方面寫出了殖民者被困住的感覺——似乎殖民架構把殖民者也毒害了。沉思中的雕像成了冰冷的、非人的、中了毒的、「金屬了的」的總督；他筆下的語言是很現代化的。

另一首詩〈狹窄的研究〉是寫香港窄小的土地是怎麼運用的，我讀到時笑翻了，它放在現在也太合適。詩很厲害的是，以一連串沒主詞的句子開展：「不建築在土地上。／建築在浮動的海洋上，／建築在搬場汽車上」，最後三段卻用了一連串以香港作主詞的句子：「香港人是扒著山。／香港的車輛的輪扒著山。／香港的建築扒著山。／香港的面積太有限了。」，並以「一切都作扒山運動的香港，／一切扒到了最尖端最高度的顛上的時候：／香港，怎麼辦呢？」作結。這首詩開頭一大段沒有主詞，不曉得「不建築的土地上」、「建築在浮動的海洋上」的東西是什麼，又說到「永久的只有銀行的地址」；慢慢地出現香港這個符號和主詞，好像在召喚，最後召喚出「一切都作扒山運動的香港」。香港，一直要向上爬、每個人都要向上流動，最後可能是很彷徨的狀況。整首詩從宏觀的描述、「不永久」的詠嘆，發展至對香港充滿感情的質疑。「香港」在這裡，從一個本來被隱沒、被建築的客體，化身成一個不斷被召喚的主體。從一個宏觀的描述到最後像是詠嘆的，香港從本來被隱沒的沒有名字的客體，到最後成為被召喚的主體——「香港，怎麼辦呢」。寫在三〇年代末、四〇年代初的詩，可見左翼詩人對香港主體性的渴求與反思，並不弱於後來流行說的七〇年代才長成的那種香港主體性，二者對香港文化構成的說法是有矛盾的。〈文明人的天職〉放在現在的香港也很合適，很多受西方影響講動物權益的人說不能虐待動物，因為這樣才是文明和正義。詩人問這些鼓吹動物權益的外國人為什麼不想想西方殖民者在強占其他國家時，那些地方陷入的不文明的、不自由的狀況，如何虐待人類呢，什麼是文明呢。

五〇年代之後他回到廣州，後來再訪香港，小思老師去拜會他。我好奇像他這樣反叛的人物成為政協會是什麼狀況。小思記得他穿著很洋氣的淺色的皮鞋。當時他就特地請小思幫忙到中環買一盒雪茄。雪茄蠻貴的，小思買了給他。為了滿足他未忘的，在資本主義、西方現代文化氛圍裡長大的，文

化享受。他回到香港後寫了一首詩叫〈彈丸大大——詠香港地圖〉，關於香港「小」與「大」之間的辨證，可見詩人未忘這小地方被壓榨的大歷史及內化的矛盾：「百年往事雖往矣／不可小覷／當日的彈丸之大／大丸大大」。看到香港的「小」如何在撐著它的「大」，作為大都會，作為中國的窗口，不可小覷。

「鹹水妹」與香港左翼電影

游靜 | 另一位受西方現代文明影響的中國左翼文人盧敦，在上海及廣州受到左翼思潮薰陶，再來到香港。他是《危樓春曉》（李鐵，1953）的兩位編劇之一。香港電影資料館訪談他時，他憶述青少年時代（二〇年代）深受廣州作為革命發源地的思潮影響。當時的革命青年很多受到共產主義影響，即便只是在中學裡面看有共產思想的書就會被國民黨抓走，抓走後就消失了¹——現在香港在討論警察能不能進大學，我們看歷史文獻就看到國民黨當時蠻喜歡進學校的，常常進中學搜查。盧敦說有一次搜查很危險，如果不是警察還沒搜到他宿舍之前，因為累了就結束了，他應該就被帶走了。「中學有不少傾向革命、共產思想的青年學生」，中學宿舍也會被搜，凡是搜得共產書籍，就被拉走。幸好搜到他時，天色已晚，軍隊放棄，「我也因此大難不死」。他說自己那時沒所謂黨派，是受到革命思想影響的青年，覺得文人就應該要反抗不公義的事，所以文人不可能離開政治。多虧香港電影資料館近幾年的修復，讓我們近年能看到盧敦二戰前的電影作品《天上人間》（盧敦，1941）。

1941年，中國已經打仗了，香港還是暫時太平的地方，也就是鷗外鷗〈和平的礎石〉描寫的時空。很多難民包括文人及革命青年那時來到香港。電影開頭，幾個人做街頭藝人，住在一棟唐樓的天台；一位女學生來香港找他哥哥，瞧不起那幾個窮人，卻被迫跟他們成為鄰居。電影要呈現的是這些人來到香港之後的改變，這些人因為住在一起，慢慢發展出相互扶持的關係。

1 見郭靜寧（2000）〈盧敦：我那時代的影戲〉，《香港影人口述歷史叢書（1）南來香港》。香港：香港電影資料館，頁121-133。

那幾個窮人開首帶著國民政府的國旗，向蔣介石照片敬禮，映襯出他們對國土的感情，但慢慢可見這種感情發生微妙的變化。他們決定回大陸貢獻國家，但決定不要帶那些旗子、照片回去。女學生沒有找到哥哥，但跟一位青年文人發生了愛情，女生決定不回大陸，男生卻要回去抗日，把妹妹和媽媽留給女生照顧。這部電影在香港製作及放映，不可以很明確地表達對國民政府的批判，但我們還是可以在這些角色身上看到。

女生在香港找不到哥哥，身上沒有錢，後來找到一份幫外國人練習中文的工作。這個香港的現實狀況呼應之前提到《點石齋畫報》上廣東妓女跟「豺狼共處」的新聞，形成對比。後來這棟唐樓來了新住客Jenny，是個穿得很漂亮的女生，大家猜測她是做什麼的；女學生為生計發愁時向Jenny求助，Jenny說女生的身體就是本錢，生計是不用怕的，自己就是靠這個養活了一家人，還建議她去找那個學中文的老外，給她酒店地址。女學生猶疑了一下，但很快就借了Jenny的衣服穿出門，鏡頭一轉就拿了錢回來。這個決定改變了她的經濟條件，最後還跟男朋友說可以放心回國實現理想，她有方法可以照顧他的家人。電影的結尾就是這樣，這個女學生似乎找到了一個出路。這部電影跟比它早五十年的畫報或三〇年代中國左翼電影如《新女性》等，對於性工作、對於跟老外打交道，都提供了完全不同的視角；一種看到現實狀況、看到生活條件基礎上的很具體的、非抽象的看待社會的視角，也是因為這個視角的轉變才可能在幾十年後出現《金雞》這樣的電影。

服務外國人的中國女性在清末到民國的歷史上是如何被看待？除了《點石齋畫報》，我在一個文獻〈花史：近世花界源流變遷考〉²中看到在上海商業化之初，有些廣州來的妓女被叫作「鹹水妹」，她們是在船上打工的，也是在性工作者裡被認為比較低級的。一個很邊緣的小族群，因為經濟條件不好而被陸地上的人趕到海邊，住在海上靠捕魚維生；這個被很政治化地分野出來的中國南方的族群，被叫作「蜃民」、「蜃家」、「艇家」或「水上人」，貶義的說法就是「鹹水妹」。他們不能參加科舉考試，不能向上爬升，成為賤民，在社

2 好事（1916）〈花史：近世花界源流變遷考〉，《小說新報》1916年2月。

會地位上比娼還賤。民國有蠻多對蟹民的再現，譬如《滑稽時報》講這些人俗不可耐、毫無廉恥，「鹹水妹」就站在船上招攬客人。據報清末做性工作的蟹民有七、八千，在華南文化裡是一條一般人都看到的風景線。當然，她們被主流文化高度邊緣化，在被媒體的文人呈現時，常常是負面的，說她們不梳頭、不纏足、沒有品味，等等。

從華南文化中的「鹹水妹」可以追溯到香港的「鹹水妹」，Carl Smith在關於香港的歷史書*A Sense of History*³中寫到，這個族群從19世紀開始在中國沿海大城市跟外國人接觸，可能被有錢有權的外國人像包二奶那樣養起來。她們從過去在中華文化裡比較低賤的階層，在殖民地香港透過服務外國人的技能和習慣，實現了向上爬升，成為有地產、有錢的人。為什麼是「鹹水妹」跟外國人接觸，而不是香港的其他華人？Smith認為一個原因是蟹民被漢人排斥，無法考科舉，少受儒家文化薰陶，也就沒有漢人婦女的那些約束。近幾年中環、上環有些老房子要拆遷，一些研究香港本土的朋友發現其中一些房子的產權就屬於那些「受保護婦女」——漁民出身的蟹民，因為做洋人的情婦而有了房子。她們的下一代就是歐亞混血兒，因為同時懂得華人和洋人的語言、文化，在七〇年代成了兩方的仲介角色，也就變成統治階層的一部分。

六〇年代，不少外國人對中國婦女——尤其是在香港這個殖民地——的想像就是電影《蘇絲黃的世界》(*The World of Suzie Wong*, Richard Quine, 1961)裡的蘇絲黃那樣。電影中，蘇絲黃在漁港跟洋人畫家在一起，她本來是服務他的，後來發展成情人的關係；蟹家婦女其實是不穿鞋子的，但扮演蘇絲黃的是一個女明星也是大家重要的欲望投射對象，所以在電影裡雖然站在艇上也得穿陸上人的鞋子免得光著腳；在這個場景中她很快地脫了蟹家婦女的帽子並穿上洋外套跟那個洋人離開了。整個電影都沒有處理到蘇絲黃其實是屬於香港一個很特定族群的問題，而是把她變成了香港貧窮女生的代表，把這個漁港變成了香港的代表。電影的題旨正是描寫蘇絲黃如何一步步掌握從窮

3 Carl Smith. 1995. *A Sense of History: Studies in the Social and Urban History of Hong Kong*. Hong Kong: Hong Kong Educational Publishing Co..

人爬升成洋人女朋友的轉換。後來蘇絲黃的兒子因為打颱風死了，但為了實現一個好的結局，最終那個洋人要接她到美國生活。從電影來看，這些要靠賣身維生的香港女人，或所有香港(窮)人，最好的出路就是去美國了。

當然，左翼電影如《危樓春曉》在寫這些跟外國人打交道的女人時，是完全不同的角度。導演盧敦兼演的黃大班是《危樓春曉》中最壞的角色，他很會利用香港的法律來為自己牟利提供正當性；他說根據法律，這個床位是他的，誰占用就必須付錢，不然就是違法。他恃著向包租婆三姑放高利貸的特權身分，在洋行打過工的買辦優勢，挪用特權語言及殖民地法律「用得久就有權處置」來合理化自己霸占床位(《逆權管有》[Adverse Possession]條文)，指三姑租給二叔是「侵權行為」，「權利」這個字是被用來保證他的特權。

這部電影在講的是鄰居之間的情感和經濟支援，大家會幫忙養活有困難的鄰居，誰有錢就多出錢。電影中二叔一家因為欠租金被迫遷，開計程車的威哥和做舞女人稱「大家姐」的白瑩幫他們交租，後來大家還一起出錢給他們生小孩、進醫院、買棺材等等；威嫂因為賣血過多進了醫院，文人羅明捐血讓她度過危機。電影中正義的角色是吳楚帆飾演的威哥，他批判那種只看錢的人；其他的貧窮鄰居也是看重的是出錢幫助別人，為了正義感即便坐牢也可以。這種為了自己認為正確的東西即便坐牢也在所不惜的道德感，到了七〇、八〇年代香港發生了很大改變，在今天可能又不同了。電影批判的是那種講法律的人、跟外國人打交道的人，還看到有血緣親族關係的人反而是相互欺負的，以及為了利益不擇手段的資本家——這種在五〇年代剛剛出現在身邊的人是被大家批判的，但到了七〇年代已經到處都是也就沒什麼好批判了。在這部電影中，權利、刑法這些與西方現代主體共榮共生的制度與信念，與地產商勾結政府、黑箱作業的土地發展模式等等，在片中都被呈現成用來壓迫生活得「愈來愈艱難」的小市民的技藝。現在的香港，這些早成為我們生活的常態了。

羅明是有文化的教書人，他說「不窮不教書」，因為香港這樣的商業社會並不重視文化；白瑩高中畢業卻找不到工作，只能做舞女，大班不讓她挑客人，生日想預支薪水被罵，這些是她對工作比較不滿的地方。五〇年代的香

港，剛從轉口港貿易模式轉型至工業生產又遇上大陸大量難民湧入，以致失業嚴重。羅明礙於讀書人的面子，不願意到處找工作；大家因為沒錢，不能吃乳豬、煲翅而只能吃魚蛋粉，他覺得吃廉價小吃很丟臉；白瑩託夜總會的朋友幫他找工作，他卻說白瑩是丟了他作為男人的面子。他內化的儒家價值成為理解階級壓迫的障礙。他選擇去收租，壓迫鄰居們必須三天內交租，大家都覺得他變得很沒有人情味；他說這是公司要他做的。最後他向工人們承認錯誤。儒家男人的陽剛性在電影裡面被呈現成前現代的、封建的，鞏固了階級與性別的不平等。在重商輕文的殖民社會中，它顯現了儒家和五四文人主導的救國傳統在香港的失落和崩潰。文人賣身給資本家去壓迫工人，最後發現自己錯了——電影寫出知識分子被異化之後再接受改造，及其中的道德鬥爭與恥感。

電影中羅明這個角色是不可欲的，他要經歷的是被改造的、覺悟的過程。可欲的、現代的人是舞女白瑩，呈現為「又摩登又靚」。她會享受生活（沖咖啡、吃宵夜），唱歌，歌詞中說要追求理想、在黑暗中求光亮、充滿美麗康莊的想像。這個性工作者的想像在電影裡不浪漫化不抽象，呈現了她賺錢很辛苦（「搵錢好淒涼」），但靠著多才多藝：「入水能游出水能跳」，「力求向上」（向善），同時仗義敢言、跟基層工人同進退，是進步現代性的體現。女演員紫羅蓮在同時代的香港左翼電影中，演過很多這樣的角色——身材好又聰明、能言善辯、敢愛敢恨、敢怒敢言、有正義感、有行動力，幾乎被塑造成現代華南女性的典範。這些角色包括歌女、舞女、教師、家傭，不同身分都被呈現為求生策略，是個人機遇與選擇的交錯，而不是道德的議題。在這些左翼電影中被批判的是個人主義、資本家和買辦階層，以及這些身分跟法律的合謀；他們損人利己、囤積資本的行為，是值得羞恥的。這些五〇年代流行文化文本中常見的道德觀，跟七〇年代後被新自由主義化的大部分香港敘述很不一樣。

《危樓春曉》在這些香港左派電影中不是例外，譬如《火樹銀花相映紅》（吳回、珠璣、程剛，1953）就很小心地反殖，裡面記錄了大量英女皇訪問香港的活動；在一個場景中，背景是英女皇的象徵，前面的紫羅蓮和張瑛在討論要

不要離開，張瑛表現出一派不耐煩的樣子，私下盤算如何「撈偏門」偷珠寶，也就是說在這個光鮮亮麗又繁華的大都會的背後，隱藏了很多不知道怎麼樣活下去的故事。學者林年同曾認為這些左派粵語電影繼承了中國新文化運動中重視地方、方言的傳統，也開創了一個具有勞動人民文化傳統的藝術樣式。這些理念與形式在中國無法繼續下去時，反倒在香港的五〇年代存活了。

冷戰香港、「香港人的誕生」與《金雞》

游靜 | 八〇年代的香港文化論述常常把港人講成有強烈的主體性，是一個在中英政權的夾縫中求生存、斡旋的族群，這被認為是香港的核心價值。但這一核心價值中只看錢的心態、過度都市化、賭博心態、西方殖民現代性輸出的文明與公民價值，在五〇年代是讓很多左翼文人不安的。這當然跟冷戰很有關，五〇年代的香港是一個左右兩派角力的場域；港英政府管治香港的一個厲害的手腕是讓左派和右派都能相對自由地發言、有自己的文化領域和空間，兩派的內鬥與相互制衡只要不動搖英國政權、不影響社會穩定就可以了。所以那時的香港相對於整個亞洲的華人世界而言，是言論比較自由的地方，左派和右派的刊物、學校都不少。1949年港英政府也曾關停左派學校（如由周恩來和董必武1946年在香港指導創辦的大專院校香港達德學院），因為政府的方式是一隻手打壓、一隻手安撫——政府希望左派和右派都是左得或右得「剛剛好」，如果超過一點就不行。當時港英政府壟斷了所有土地，以非常低的稅去籠絡買辦和商人，沒有公共房屋、公共醫療或勞工政策，香港處在極度資源分配不平等、有龐大道德危機的狀況。

於是那些左派文人才會堅持待在香港做新民主主義的思想啟蒙運動，他們一方面支持新中國政權，透過文化工作來支援中國，在中國被圍堵的情況下讓香港成為中國與世界的唯一橋樑，另一方面立足香港，在香港不能明顯反對但堅持喚醒思考殖民資本主義——很多左派電影公司的電影人堅持不送禮、不賭錢、不應酬。他們利用電影的文化工具為無產階級革命做支援工作的同時，也知道自己是屬於資產階級的，自己在做的是身處在資本主義社會

透過寫實來分析階級矛盾。所以在五〇年代，這些電影在香港叫好叫座、在中國被中共中央認可兩者是不衝突的。進入六〇年代，反右運動的勢頭從中央擴散到南方，香港左派電影人也開始感覺到階級鬥爭的壓力。1967年，中央特別派人到香港接手左派電影公司，告訴他們現在不要分一線、二線的革命工作，所有人都要表態。左派電影人認為自己一直都是愛國的，國家對自己也要幫助，拍出來的電影同時在香港和大陸發行，但文革到來之後他們被說成是反革命、在外面放毒。所謂「六七暴動」是由勞資糾紛引起的工人運動啟動的，後來有中共派來的人掌舵，發展成一場龐大的反抗港英政權的運動，左派電影人和文藝工作者都被要求公開支援。六七暴動在香港主流歷史論述中一直被妖魔化，政府和媒體把它寫成是被中共製造出來的傀儡運動。香港左派文人原本對國家、香港和兩者的關係都有自己的看法，在那之後就被迫失去了國家的想像，因為覺得自己在中國和香港是「兩邊不是人」；港英政府覺得他們太激進，中國政府又覺得他們不夠激進。

香港歷史學家科大衛(David Faure)說，六七暴動可說是分水嶺。他估計在六七暴動前，左派在香港擁有蠻完善的機構和機制，他們其實成了六七最大的受害者：一來失掉了香港的民心，二來因為被國家批鬥而自我懷疑。港英政府在六七暴動期間看到香港左派和中共中央主調之間的分歧，這樣就可以盡情打壓左派了。香港的左派文化從此被完全地邊緣化。

六七暴動在香港的歷史中要如何定位一直是高度受爭議的。左派報紙《大公報》報導〈我們必勝，港英必敗〉呈現的六七暴動是一群工人把警察圍起來；但有國民黨色彩的《工商日報》，其中呈現的六七暴動是「暴徒」的樣子。港英政府在九七之前幾乎完全不讓談六七，九七之後大家以為可以談了，實際上還是不行，現在又完全不能談了。當時和現在香港的狀況其實是很像的，我們可以聽到很多關於「暴徒」的說法，其實都是輿論的戰爭，誰講得最多、最好、資源最多就最能讓人民信服。當時港英政府就是這樣贏得了人民，稱左派在學校裡宣揚暴力，違反了不可以威脅統治的潛規則；現在的特區政府也是講大家在學校裡宣揚暴力。

雖然警察在當時平息了暴動被認為有功，但很諷刺的是，香港警察的

檔案記載中也是把那段歷史輕輕帶過的；因為警察在當時打擊的對象成了現在服務的對象，那段歷史到底是不是光榮現在就很難講了。左派在當時認為六七暴動是反英抗暴的行動，但六七之後的四十年，他們也很少提起六七，因為很難找到可以說服香港人又能自圓其說的講法，畢竟過程中充滿誤判，而且把自己幾十年來經營的籌碼全輸掉；即使外界偶爾提起，左派也是輕描淡寫地說當時有一些國際的介入，但對於香港社會改革還是有正面作用，云云。最近有一部電影《中英街1號》(趙崇基，2018)把六七暴動和雨傘運動這兩個不同時間的運動並置在一起，在香港不賣座也被影評罵得厲害，論者認為六七暴動怎麼可以跟雨傘這個追求民主自由的運動放在一起。不過雨傘運動也被定性為國際勢力的介入，它的餘波也遭強烈鎮壓，但會否也成為當權者的警號，對香港社會改革起正面作用，則未可知。

很多七〇年代後占主導的資本主義成就的意識形態——鼓吹向上爬、個人主義、消費主義、為資本主義賣命的「獅子山下精神」——在《金雞》(趙良駿，2002)中都有所繼承，即便是像阿金那樣不漂亮、不性感，只要努力就有飯吃。但另一方面《金雞》對基層充滿了認同感，呈現了各種各樣的底層人，同時批判那些靠地產、炒股、偷工減料成為有錢人的權貴階層。可能沒有人會這樣說，但我認為《金雞》是繼承了香港左翼電影的一個很有趣的例子。《金雞》導演趙良駿還曾經拍過一部講左派電影院放映員，也不賣座不叫好的電影《老港正傳》。《金雞》以性工作為主體，當中國左翼電影已經不能講性工作甚至性了，香港左翼電影中的性工作其實從來沒有消失過，並且一直跟階級批判連結在一起。阿金覺得不論是自己做性工作，還是不同的基層人口——譬如賣魚丸、清潔工和北方來的「北姑」——都是為了一口飯吃而工作，我們不應該因為工作而責怪他們。時間關係，我先講到這裡，歡迎提問。

「獅子山精神」與《金雞》

聽眾1 | 我的第一個問題是，老師提到「獅子山精神」被認為是七〇年代之後塑造出來的，那麼香港電台的「獅子山下」系列電視節目和羅文的歌〈獅子山



下)，是否也對香港人產生了影響？第二個問題是，國民黨因為反共的關係，香港電影人只要跟中國沾到一點關係就被國民黨封殺；但當時台灣是香港電影非常重要的市場，那麼國民黨的封殺會不會也是造成香港左派電影人慢慢轉行、轉變立場甚至消失的因素呢？在台灣如果不是看香港電影史的話，觀眾是不會知道當時哪些電影是左派電影的。

游靜 | 先談第二個問題，台灣確實扮演了重要的角色。因為左派電影人被拉著在六七暴動中走得很前線，本來只是默默地做文化工作的他們很像是突然出櫃了，港英政府就很容易把左派電影公司、左派電影人定位；這也幫助了國民黨可以定位——跟我們有生意往來的這些公司、藝人、文人，原來是支持另一個政權的，於是一下子封鎖了鳳凰、長城、新聯、中聯這些左派公司的出品在台灣的發行。《家》、《危樓春曉》、《火樹銀花相映紅》就是來自中聯，演員紫羅蓮、吳楚帆、張瑛等有二十幾個人同時是中聯的股東，以類似合作社的形式在經營。中聯與新聯是姊妹公司，而新聯就是盧敦創辦的一家

公司，這幾家公司其實是相互分享資源的。

其實不只是台灣人分不出哪些是左派電影、哪些是右派電影，連香港人也分不出來，所以才要研究這些人本來的政治理念是什麼，為什麼會拍這些電影。紫羅蓮、張瑛原本就是知名演員，他們拍中聯的電影幾乎不拿酬勞；他們會同時接拍左派電影和右派電影，拍右派電影的收入會用來養左翼電影的工作，因為他們相信這是可以教育人民的工作。窮人喜歡看它們的電影，大家覺得是講自己的故事，但不會想到它們是什麼派的公司。當時其實左右陣營都自我期許／述說成「五四」繼承者來取得話語權。當六〇年代中央派人下來時，左派電影人會表達不滿，覺得他們本來就愛國並追求社會進步、批判階級不平等，為什麼一定要他們表態自己是左派呢，這樣港英政府一或你講的國民黨操控的場域——就可以直接打壓他們了。五〇年代左派電影在香港是文化主流，他們提倡的價值觀及寫實手法，對「右派」的邵氏、電懋也影響不少；他們不但成立粵語片組，向中聯學習，邵氏與電懋院線也買及發行長城、鳳凰的電影到東南亞發行；也就是說這些後來被認為是右派的、宣揚資本主義的公司，在早期是跟中聯那些左派公司合作的，左右分界並不明顯。左右派不但共用資源，演員、導演、編劇都時左時右，如張瑛在《危樓春曉》中演「覺悟」反資的知識分子，他亦在反共電影《半下流社會》（1957，屠光啟）中演主角。是到了六七之後，台灣政府才要求邵氏、電懋、光藝及榮華等電影公司，聯合發表聲明，不買、不發行、不放映香港左派電影公司的影片。國民黨的封殺造成香港某些影人不敢參與左派電影公司的製作，因為都要簽「投奔自由」的聲明等等。這當然也削弱了香港左翼的文化資源。

再回答第一個問題。所謂「獅子山精神」或「獅子山下精神」這個價值觀或意識形態，它的命名就是從香港電台電視部在七〇年代製作的那部小電視劇《獅子山下》及其主題曲出來的。在香港電台《獅子山下》節目中有很多的小人物，每一個都是充滿希望的，他們知道只要努力念書向上爬，他們的草根階層身分不會是以後向上流動的障礙。這是這部官方電視劇最重要的核心價值，也成為七〇年代成長的香港人的主流價值。六七暴動後，左派在香港這個冷戰的戰場被圍堵起來，港英政府抓住了這個時機製造了一個身分給香

港人，就是要打造出具有國際地位的，具有現代化硬件，高水平的商貿和金融，這樣一個亞洲模範城市，並重點提高港人的本土認同。港英政府之所以從七〇年代開始以此作為施政宗旨，因為政府在七〇年代就知道香港不可能長期受到港英管治，開始思考英國要怎麼樣離開。那麼離開得最漂亮、談判籌碼最高的方法，就是把香港製造成跟中國最不一樣的地方，中國沒有很好的財經制度、商業化和國際關係，那麼我們就在香港主打這些。香港人最引以為豪的身分就是這樣出來的，於是到了九七時，香港跟中國是那麼不一樣，香港人自然不想被回歸、不想被拿走這樣的現代國際身分。香港的難民社會對財產私有化的打拼、對法治保障財產的維護、對階級向上流動的認同，慢慢被移置為對殖民資本主義的認同和自豪，成為後來所謂的「獅子山下精神」。不得不提的是，九七前後大陸接管香港時，非常積極地參與推廣與延伸這種意識形態。九七後長成的一代，就是受這第二波的再生產所形塑的。

聽眾2 | 在《金雞》中，阿金有兩段重要的關係，一個是跟張學友演的表哥，另一個是跟黃日華演的唐人街工廠老闆Richard。這兩個男性形象幾乎是完全相反的，表哥是草根階層，但他把所有東西都視為可以變現的，比如情感、小孩甚至婚姻都是生意；Richard是工廠老闆，很溫柔卻不能孕育後代。我們看到《金雞》跟之前的左派電影想比，批判的對象似乎翻轉了。在港左的脈絡下，我們怎麼理解阿金和這兩個男人的關係呢？

游靜 | 這是一個非常好的問題，《金雞》中很多段重要的男女關係。《金雞》作為一個複雜的電影文本，一方面是繼承了「獅子山下精神」，甚至真的有〈獅子山下〉那首歌出現，歌曲出現時是在阿金可以活命過來時；這種感覺在不同的關係中都存在，低下階層的人透過賺錢、累積財富、視金錢為生命最重要的部分，而慢慢地活過來，其實是挪用了資本主義的價值觀讓他們在這個高度商業的社會存活。這個部分對電影而言很重要，我們也可以說電影沒有對這種小人物向上爬的價值觀進行批判，因為電影呈現的是這種狀態作為香港大部分人的寫照。但阿金跟Richard的關係又不同，Richard是一個ABC，

香港也是長期以來靠外國人獲得利益的地方——英國人、美國人作為商人和權貴階層，香港人跟他們打交道就是可以獲得利益的很重要方法，如蘇絲黃。電影也沒有對跟外國人打交道有任何批判，Richard在電影中不是壞人而是作為外國聯繫解決了阿金兒子的問題，他是阿金的資源、支持和出路。對照《蘇絲黃的世界》來看，去美國是作為蘇絲黃自己的出路，《金雞》中去美國是作為兒子的出路，阿金本人不會離開香港；她要用「獅子山下」精神跟香港人一起拼搏，問題是下一代要不要留在香港——出國當然比不出國好了，這是很多香港人的價值觀。香港如「蟹家」如被殖這些符號在《金雞》中被重新置換，幾十年下來性工作仍然是港人主體位置的象徵，但她與外國勢力的從屬關係出現了變化，對香港本身擁有華南多族群文化的自覺也被置換為與全球及中國貿易接軌，而「全球」及中國，都成為自身不可或缺的部分。

電影中有另一個關係應該跟阿金與Richard的關係對照。電影開頭阿金本來是有點錢的，她把錢借給一個大陸來的、講普通話的、要跑路的黑社會大哥，阿金幫他按摩之後竟然把錢借給他，當然這個大哥說他會還錢的。作為一個草根女性，對於一個萍水相逢的人，在資本主義社會裡是沒可能相信他會還錢的。阿金見到對方落難了，即便他是犯了法的，但她認為大家同為落難人，就應該出手幫忙，這跟《危樓春曉》中的情操一脈相承，也就是我說的，《金雞》延續了香港左翼文化之處。這種團結互助、力爭上游的精神跟剛剛提到的，香港作為殖民資本主義風口（被）鍛煉出來以存活的「獅子山下精神」，兩者的關係是什麼？是否錢幣的兩面？電影的最後，這個大哥很多倍地還錢給阿金，在那一刻救了她，讓她可以活下去。電影裡特別寫了這樣一個阿金跟中國的聯繫，如果阿金是香港的符號，那麼她跟這個中國大哥的關係意味著甚麼呢？這些都是我們可以繼續思考的。

宋玉雯 | 我們的提問就到這裡，在講座結束前，我想請游靜為我們讀一首詩。游靜今年剛出的一本小冊子《詠嘆調》(Aria, or Air)收入了幾首詩歌，其有一首詩〈給我滾——致青年〉曾經收於《大毛蛋》。「滾」自然有雙重意涵，既是要滾蛋，也是要繼續地滾下去，即「滾石不生苔」。

游靜 | 這首詩是大約2008、2009年寫的。那時有一些年輕人發起的關於土地的運動，譬如天星皇后碼頭、利東街等運動。在今天反送中的運動中，一些年輕人認為自己是從十幾年前那些社會運動出來的，繼承了那個脈絡。當然剛開始時幾乎沒有一次是香港政府有聽的，所以一步步地搞到今時今日的狀況。當時我寫了這樣一首詩。

給我滾

——致青年

轉念始於足下⁴

寸土不生何難

沙中生蛋才難

而且定是龜蛋

變態是自然 德是扮嘢⁵

是龜蛋才會有濕濕的夢⁶

弄得無法面對皇后的

鐵碗高官抱着整天被襲阿Sir們

使盡圍板鐵馬麻木不仁人肉WALK文

都拔不起碼頭上星空下

一根草

只有龜蛋 才會愈滾愈硬

擊牆不破 且堅持不飛走

4 「轉念始於足下寸土／今天我從新學會走路」(黃衍仁，〈轉念始於足下寸土〉)。

5 2008年5月由「自治八樓」發起的「直人撐同志——無分學直大遊行」中的一句口號。

6 「這晚／要與你做個濕濕的夢／與你／去創造這深深的痛」(My Little Airport，〈濕濕的夢〉，詞：阿P／觀鳥家果仔)。

即使現實是監獄煉獄

但天堂始於轉念

始於足下

始於利東街

始於菜園新生活 始於沙中綠洲

始於城大隔壁酒店⁷

在風暴一場又一場底心眼下唱歌爆房

房中把瑞麟好好瓜分⁸

放在象徵愛與和平的高鐵腳下

一無所有所以無懼改變

拒絕與地產共榮共葬

龜殼上映出海市蜃樓下

轉化奴役為休閒

想象生出行動生出想象無限

想象綿綿高原綠茵

走上去路不完

滾進美女舞蹈團

滾出生勾勾滑灑灑慢吞吞

半攀不直的

千秋萬代

7 「我們終於去了九龍塘／在城大旁的酒店爆房」(My Little Airport，〈浪漫九龍塘〉，詞：阿P)。

8 「瓜分／讓我們瓜分／林瑞麟每個月三十萬元的薪金」(My Little Airport，〈瓜分林瑞麟三十萬薪金〉，詞：阿P)。