

CONTEMPORARY ART & INVESTMENT

# 當代藝術&投資

想象的自治：

香港当代艺术

MAXIMIZED AUTONOMY:  
CONTEMPORARY ART IN HONGKONG

玻璃工厂

GLASS FACTORY

OLAFUR ELIASSON

奥拉维尔·埃利亚松

感觉即真实

FEELINGS ARE FACTS

为什么是布朗肖

WHY BLANCHOT

ISSUE 41 / 2010

CNY 10 / HKD 50 / USD 15 / NTS 120

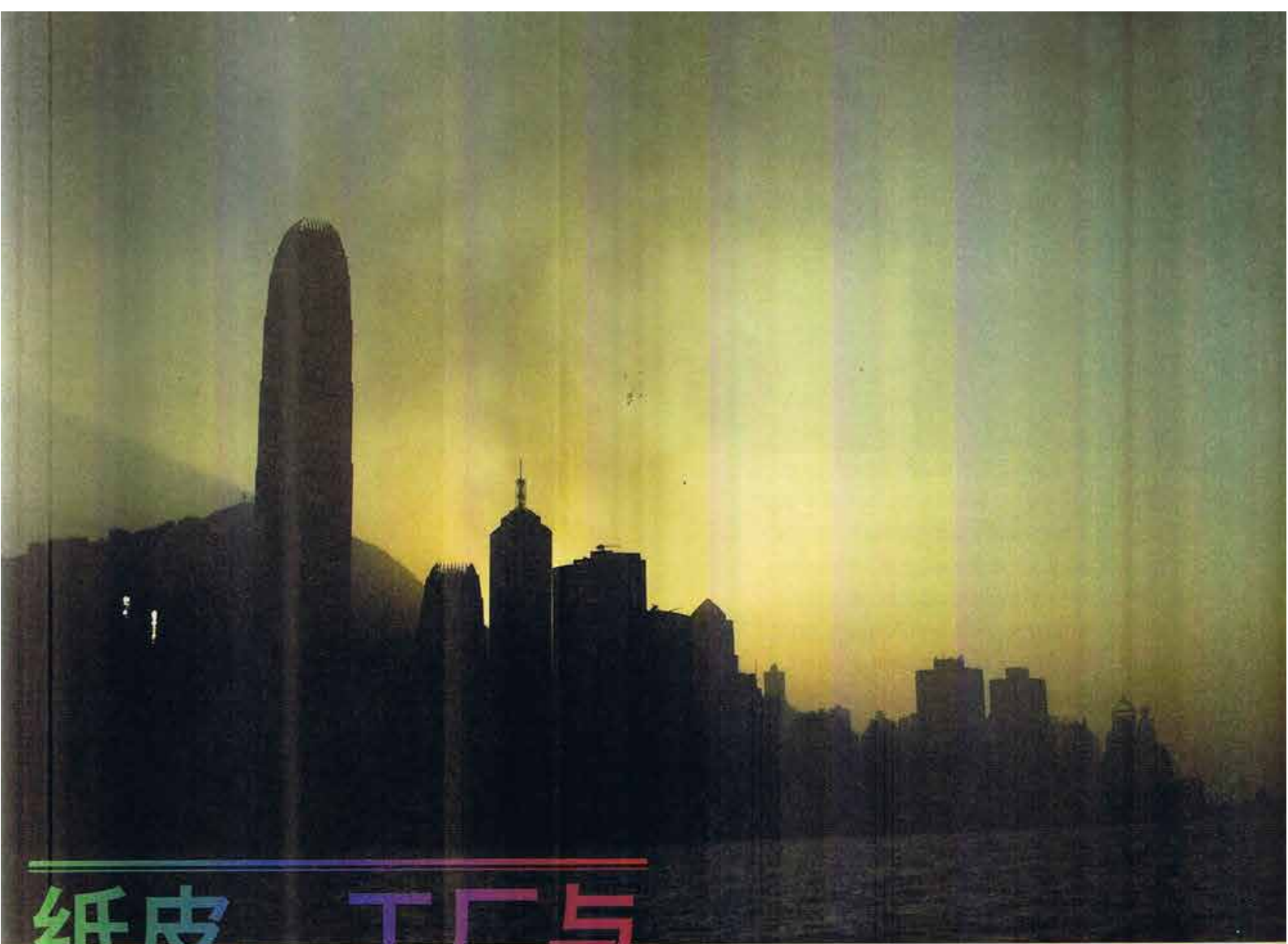
05

ISSN 1003-9341



9 771003 934036

05 >



# 纸皮、工厂与 红白蓝 ——城市景观 的两极化

文/梁宝山

梁宝山：教书，研究，写作糊口；  
也打坐，上街，做饭和搞艺术。  
九七年前在香港中文大学念完艺  
术，曾短暂留英。近年转攻文化研  
究，自立“70+文字/艺术工作室”；  
现为“独立媒体”编辑成员。

(本文图片除注明外，由作者提供)

走在铜锣湾购物区，你会看见一道不断上演的城市景观，跟“自由行”的消费店如影随形。她们（是的，以女性为多）弓着腰，有的几近成九十度角，身后是大堆从零售店外收集回来的包装纸盒，从加洲提子、台湾果冻、韩国皮鞋、昆明鲜花到日本奶粉。就在时代广场侧，是通往海底隧道的高架，俗称“鹅颈桥”。桥的另一边，是一个由旧楼房组成的露天菜市场，市场的后巷，有几所“环保”回收店。这些穿插在名店、菲佣、房车与自由行中间的拾荒者（俗称“执纸皮”），有的只以拾取回来的胶带实时织成可以拖拉纸皮的工具，好一点的，用自备的手推车，把纸皮迭的比自己的身躯还要高。一人之力与运气，一天还不能赚得一百块港币。近年来港“扫货”的自由行，流行拖着行李箱购物—都是推着车的女人，前者的进步，带来的是后者更形艰苦的生计。一部份人富起来的结果，未必是涸滴效应，让其余的人迟早也富起来。相反，由资本带动的城市空间—权力的地景 (landscape of power) 的另一面，是把弱势社群营生与“谋反”的空间连根拔起。



## 文化士绅化——创意城市的方程式

殖民地的文化政策，在“自由放任”底下以城市为定位，平均主义式的百花齐放，粤曲与歌剧并存，水墨与油画互相辉映。除了百年字号的市议会-市政局及其博物馆体制外，末代港督彭定康在文化建设上的德政，是成立公共资助体制，即香港艺术发展局。让注定不属于市场选项的“香港艺术”趁九七的政治时机能及时回应国际好奇的目光。九十年代的后过渡期，艺术空间、展演活动、研究出版如火如荼，从视艺到剧场、音乐到电影，都在赶紧加入这场“最后拾遗”的嘉年华(“last minute recollection”)<sup>1</sup>。本土性被推到沸点，进一步滋养公民社会发展。文化身份也逐渐脱离殖民宗主国所赋予的国际想象，甚至与即将回归祖国的母体抗衡。

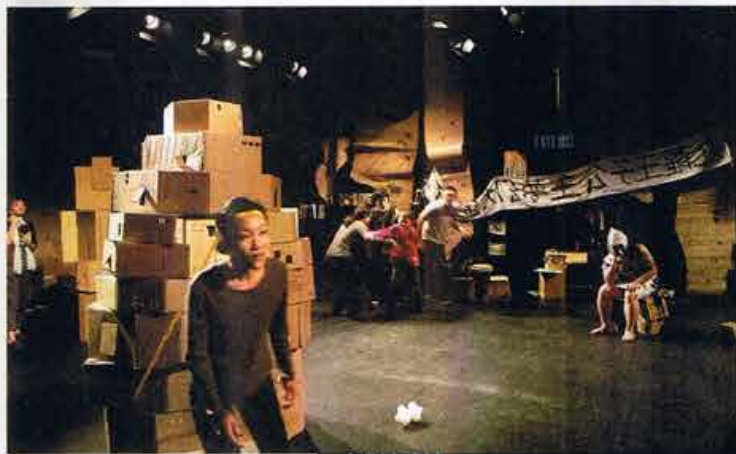
艺术自主，在金与权前面从来都是假象-国际的艺术大都会不是政治城市便是经济都会，几乎无一例外。又或者应更加赤裸地说，艺术根本就是金与权的化身与代理人。随着2003年沙士一役之后以“自由行”来催谷的消费经济与中港融合，国际与国内热钱流进，新一波的区域城市融合是时间压倒空间、流动压倒在地、房地产压倒住屋。如果说，竣工于1996年全港第一高楼的国际金融中心(ifc)，延续的是老维多利亚城的国际想象(ifc的地底正是国际机场铁路的终点站)；那么快将建成、屹立于西九龙高铁终点站上的环球贸易广场(icc)，则是贯通京港的权力高速走廊。横躺在



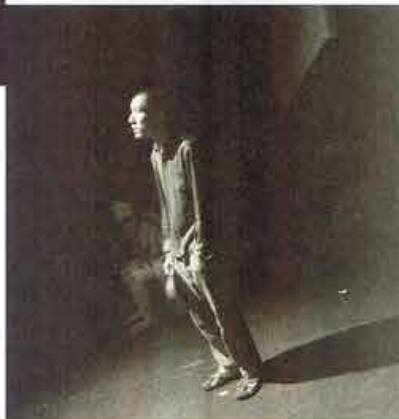
从赛马会石球尾创意艺术中心外望西九龙(2010年3月摄)

前而尚待规划的西九龙文娱艺术区，则是背靠祖国，面向国际的文化景点。从1998年起特区政府提出在西九龙新填海区设立文娱艺术区至今超过十年。虽然屡被市民批评为官商勾结的地产项目而于2006年推倒重来。但多功能的博物馆M+，和大剧院等硬件建设带来的“西九效应”，却足以洗脱殖民地以来视文化艺术为施政点缀的印象。如是国际艺术博览自前年开始重新卷土重来，中环荷里活道一带售卖海外和中国当代艺术的画廊如雨后春笋，除老字号汉雅轩，像艺术空间多于商业画廊的约翰百德画廊，不断挖掘新血的嘉图画廊外，若干新画廊对香港艺术也跃跃欲试。地产发展商像信和、新鸿基、新世界和早在八十年代已委

1. Zukin, Sharon. (1991) *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. Berkeley: University of California Press.
2. Abbas Akbar. (1997) *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong: Hong Kong University Press.



“都市野人”多媒体演出现场，2010。  
摄影：廖伟棠





约艺术作品的太古，相继以提供场地甚至主动组织方式策划艺术展演活动。政府与商界的“忽然文化”，一方面以实质的城市规画来重新形塑城市面貌，另一方面则重新界定了文化艺术体制的游戏规则。影响所及，是艺术家从生存策略以至艺术取向上的矛盾、吊诡和两极化状况。本文尝试从上述语境，以几组作品说明之。

## 一、“都市野人”的杂乱而统一

刚于2008年以旧式七层工厂大厦改建成的“赛马会石硤尾创意艺术中心”，正好处在城市两极化的临界点。位于名符其实的西九龙老区，与第一代公共房屋为邻，这座总楼面面积才8,640平方米的工厦，在二战以后工业北移珠三角前，曾是港式山寨厂的集中地。随着产业转型和旧区重建，艺展局重新规划，以低于市值租金租予艺术家及团体。集艺术个体户、非营利团体以至商业画廊、餐饮于一身的组合，规划者以798为楷模，刻意保留工业遗迹。与此同时，厂厦周遭的草根小区被连根拔起，站在创艺中心远眺，是一幅文化士绅化的境像——一占据天际线的是横列在西九海岸的豪宅（高尚的门禁小区-gated community），尤其是高铁总站上盖物业和旺角的朗豪坊，然后是一片向内陆逐渐下陷的旧式楼宇，近邻是一片荒芜，七层大厦已被夷为平地——可以预见的是随着旧区重建，士绅化将由海岸内移，最终与创艺中心连成一线，成为中产家庭的文化俱乐部。

刚好在反高铁运动暂告段落的时候，不少曾参与其中，或投入地旁观的社运/艺术家，临阵组成了“撞剧团”，在中心的黑盒剧场上演了一出名为“都市野人”的多媒体演出。由八十年代已经出道搞happening的冯敏儿、搞摄影的冯建中、民众剧场第一代的汤时康、朱秀文、新一代的李俊妮；从教育剧场到“讲故事”的阮志雄；行为艺术家九仔和欧阳东；街头抗争者兼音乐人黄衍仁；年青装置艺术家刘学成一从无数的社会运动到多媒体剧场，从四、五十岁到二十出头，这张跨世代的名单未必会在官方的香港代表队中看到，却见证着艺术和社会能量的在地滋长。

这个由原来厂厦地牢加建而成，被行内人评为错

漏百出的黑盒剧场，正合这群“非专业”的演出者。所谓“自由座”(free seating),是真正的“自由坐”(sitting free)——满地纸皮任君选摘。拆去了座位，观众无所事事，随演区移动，参与或旁观的界线被模糊了。“都市野人”的剧情虽然松散，然演出者与观众共同经历共时的叙事空间，剧场的重量来自在地的实践。故事以拾荒为题，由“讲故事”东拼西凑地重组。剧场装置是一幢幢由纸皮造成的楼房，既是故事主人翁的容身之所，也是一件一件贫穷艺术的雕塑。香港人人梦昧以求一个安乐窝，但寸金尺土的结果是——一生营营役役以“自由”劳动从资本家手中换取到的微薄工资，到头来也是回到资本家的手里去。全国和全球资本在国际城市聚焦炒作，输家总是本地人。跌落草根的生存之道不是骗人的“自食其力”与竞争意识，而是人弃我取与守望相助的拾荒精神。演员把本身的社会关顾和经历当成角色的一技之才，从车衣、耕作到木工，由唱歌、搬橙到保育曾灶财街头涂鸦，借复故事主人翁“纸皮婆”新居入伙而共治一炉。有趣的是“剧情”虽是虚构，但都有看明确的地点，就是剧场本身的所在地——真正在狮子山下的草根小区。讲故事借儿时旧区街坊化身的昔日玩伴，重认已被“屏风楼”围困的海岸线，重提过去的寓言，道出：“有风的地方才有故事”的教训——十足的本雅明，以叙事抗衡现代化的洗刷。

不追求所谓专业演技与肢体的风格化统一，真实的荒谬使“都市野人”变得掷地有声。演出以演员与观众共同参与派对，任食任饮作结——一方面挑战剧场内不准饮食的行政秩序，另一方面使孤立的人连结在一起。剧终，是满有象征意味的一幕——因为海岛的地理与殖民统治历史，帆船是为香港老掉大牙的标记。在吃喝的热闹之中，众人悄悄把观众围坐着的“客厅”用白布围起来，高头大马的摄影师冯建中在人群中撑起了由纸皮造成的帆，在幽幽的蓝光中领着众人前行。资本主义的城市不能保证人人都能多劳多得，但同舟共济总是可以的。

值得一提的是负责装置的艺术师刘学成和负责视觉效果冯建中。这位毕业于香港艺术中心艺术学院的刘学成，平日喜爱把玩明清器物、听粤曲，作品界乎于装置与雕塑之间，利用合成木板重塑山水风景。







3. "These possibilities of relational aesthetics seem clear enough, but there are problems, too. Sometimes politics are ascribed to such art on the basis of a shaky analogy between an open artwork and an inclusive society, as if a desultory form might evoke a democratic community or a non-hierarchical installation predict an egalitarian world [...] But surely one thing art can still do is to take a stand, and to do this in a concrete register that brings together the aesthetic, the cognitive and the critical in a precise constellation." (76)

4. 对《Women's Work》的详尽评述，可参拙文：“推车的女人——评《Women's Work》中的两件作品”，刊《独立媒体》2008年7月28日，(<http://www.inmediahk.net/node/1000652>)

与各式楼盘广告互相辉映，走出画廊，投入媒体的符号战争，一时成为城中知识界佳话。

### 三、推车的女人与艺术家的劳动

本土性的吊诡是，挪用在地主题和意象，未必就能进入本土语境和经济；就是进入了本土语境和经济，也未必就是心甘情愿的“站在人民的一边”。而恰好相反成为加害者与共谋。一如笑话背后的逻辑，属于言说者这一边的觉得可笑，但在被言说者一边却容易觉得被侮辱。九十年盛极一时的“关系美学”(relational aesthetics)，哈尔·福斯特(Hal Foster)认为最大的问题是：把画廊空间偶一为之的“空放性”和“协作”等同了社会民主参与，艺术家与作品却不曾站稳立场，进入社会的具体运作。<sup>3</sup> 2008年位于官塘工业区内的Osage画廊，举行了一个以女性艺术家为主题的展览《Women's Work》，其中从纽西兰短暂移居香港的华裔艺术家陈玉琼，其作品“拾荒者”(Scavenger)正落入了这种“拟似批判”的困境。

“拾荒者”在画廊墙上的底部镶入了一个荧幕，播放着一套关于拾荒者的短片，前面则展示了一只放在手推车上、模仿汇丰银行门前那座著名的狮子铜像的巨大卡通纸皮雕塑。短片纪录一名“执纸皮阿婆”，如何把由作者预先安排好，跟展品一样的卡通纸狮子，

从中环的汇丰银行推到上环的废纸回收厂。富悬殊的城市意象、国际金融资本与社会底层的经济网络，遂如一幅“清明上河图”般在观众眼前展开。镜头还特别强调路上的超级名店、穿戴整齐的路人、和回收店秤过废纸以后，由店员递给婆婆的一百大元。这迭簇新的纸皮，按照市价不知能卖多少钱；但看着屏幕侧那几个“Editions of Four”的绳头小字，和11,600欧罗的售价，这位在短片内连名字也没有的“作者”，一百元的回报绝对“物非所值”。按照经济交换的逻辑，“剧”中的狮子早应化为乌有。这只屹立在画廊里的狮子，原来只是一件迁就买卖需要的仿制品。作品突显物的符号与使用价值的双重标准，然而作品亦仅此于这种冷酷的陈述而已。作者指这个作品是一个表演(performance)——“剧情”安排把资本的象征还原为真金白银，却忘了反思艺术作为商业行为和艺术家作为既得利益者的位置。片中阿婆戴着一双珍珠耳环、衣服陈旧而整齐、挂一个方便体力劳动的斜狼袋，对这次出镜似是严阵以待。这个作品如果真的是一个表演，我想，真正的表演并不在中环到上环的街道上，而是在洁白的画廊里，重演女性作为艺术家与作为执纸皮阿婆的差别待遇。<sup>4</sup>

正如同期被视为“保育电影”的港产片《文雀》一样，这出被知识界评为“疑似保育”的电影，导演杜奇峰安排扒手由低下的上环走到高尚的中环，喻意



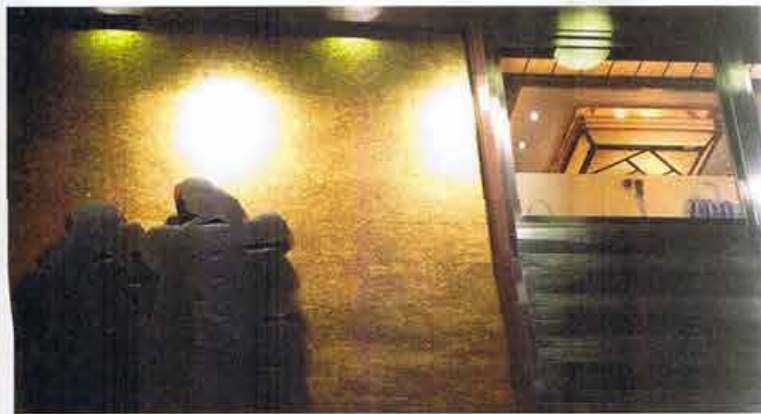
林嵩，“仍在现场工作中——艺术家/工人：带孩子出来逛逛”



低下阶层成功挑战以政经权力筑成的“中环价值”<sup>5</sup>。然而，镜头下城市景观被高度风格化处理，现实被包装成过去的美好，以博国际影展评判的青睐。《Women's Work》同场另一件作品，同样探讨女性劳动，艺术家却选择由自己身体力行，介入城市空间——纵然力量微小，却非常在地而观察入微。一向从事体力劳动雕塑家的林岚，九十年代末毕业于中文大学艺术系，早于1999年已落户官塘工厂区。工业与雕塑一样，一般予人力量、刚强、男性的联想。然而撑起香港工业的，却是密集式劳动的“工厂妹”。官塘作为制衣业中心，“工厂区”是成千上万女性经年累月付出汗水与青春的空间（家母便曾经在该区的鳄鱼恤工厂车衣糊口）。工业式微，入主工厂区的女性由工厂妹变成艺术家，同样要在罅隙与边缘中挣扎求存。在“仍在观塘工作中一艺术家/工人：带孩子出来逛逛”的短片中，林岚把堆砌成角落形的六排陶砖按照原来的形状安排在六辆手推车上，砖块之间的夹缝，有她从工厂区小公园里拔来重新栽种的小花野草。林岚邀请了五位女性艺术家朋友，一起用手推车把产物/孩子带到工业区的小公园游逛。艺术家跟普罗工人在繁忙的街道上谋生，再把产物比喻成孩子——工人与制成品在生产过程中被异化的关系被重新缝合。手推车/婴儿车，在此一语双关，劳动和空间的性别特性，以具体而微的方式被显现。作品附着对于艺术家进驻工业区的脚注：“Both we and the weeds are weak, but we have both survived. Artists came to this area because of the declining industry in the last 2 decades, however, there is another change that happened when the urban regeneration programmes extended to Kwun Tong.”（我们同野草一样弱小，也同野草一样顽强。持续二十余年的经济衰退将艺术家驱赶到这里，然而当城市再建计划扩展到观塘的时候，这一切又有了变化<sup>6</sup>。）画廊迁入工业区，既为艺术家带来生计，又同时推高租金与楼价，加速士绅化。对此“仍在观塘工作中一艺术家/工人：带孩子出来逛逛”虽带点“受害者”的自伤自怜，起码却没有成为共谋。

#### 四、“红白蓝”与谁的香港精神

香港艺术代表队的“官方”名单，包括为人所熟知的又一山人及他的“红白蓝”。不少艺术界朋友对设计出身的又一山人把这种尼龙塑料热炒成具有香港精神的艺术不以为然，除了带有文人相轻的味况外，却又说不出所以然来。策展人何庆基早在1998年港人内地女子争取居港权事件之后，以忏悔的口吻指出九十年代的身份打造工程，在拼弃香港是文化沙漠、东西方文化合璧等陈套的旧论述以后，文化身份与本性，竟又变成一种牢不可破的本质，拒人于千里。然而回



2007年7月1日7时中环某高尚食市内，食客摆放着的红白蓝袋，摄影：梁宝山。

归十年，近年的政治与社会抗争中，本土性的重新提出到底是一种“大香港”精神复辟？城市竞争中的自我安慰？还是政治上的别有所指？曾以香港设计发展说明六十年代香港文化身份打造的田迈修(Mathew Turner)，对又一山人的“红白蓝”及已故街头涂鸦者曾灶财的“作品”，有精辟的分析：

“With the ‘local’ so long repressed by imported Western and Chinese cultural models, it is no surprise that there has been a revival of Cantonese opera against la Traviata or Beijing opera. In much the same way, the king of Kowloon’s deviant orthography has come to symbolize not only rejection of colonial authority but subtle resistance to Beijing’s cultural hegemony. The more illegitimate the better, if it speaks in an authentically local dialect of a distinct identity. So it is that red-white-and-blue stripes may be imagined as an unofficial kind of flag of the people. [...] neatly reversed its stripes to take on an almost caricature symbolism of proletarian purity [...] Drawing on colonial promotion of ‘the Hong Kong Story’ that pictured local residents as poor, hardy but hardworking (ideal for exploitation), stripy plastic bags and construction sheeting have been taken to symbolize the hard industriousness of local factories, and the resilience of those who built a towering city. Is there not something anachronistic about this reprise on the Singaporean rhetoric of a rugged yet quiescent ‘can do’ society? [...] at once defiantly local and prudently patriotic, at once innocently authentic and internationally sophisticated, at once wickendly illegitimate and institutionally legitimized; altogether the perfect symbol for a shifting cultural identity that is itself glimpsed between the lines.”

（由于“本土”在西方及中国的重要文化范式中一直处于被抑制的境地，因此，粤剧寻求重振、力图与

5. “其实电影拍得很真、很用心，但就是太用心去拍一出参展欲求的精致之作，像限量发行专门卖给游客的香港纪念品，用精美的塑料包装叠载着，以便保存，却欠缺了艺术所需的真挚。见网友蔡勇对文雀的辛辣批评：“文雀：把香港包了胶袋” [http://weblog.xanga.com/bruce lai/664393604\\_385512443335413653062885820102298764063630475123002599138592.html](http://weblog.xanga.com/bruce lai/664393604_385512443335413653062885820102298764063630475123002599138592.html)

6. 见场刊。





2008年北京奥运会前，时代广场展出陈建国作品，艺术家高小兰等号召大家到广场上以行为艺术作回应。图为三木在为陈建国的作品擦鞋，后一群大学生以“快闪”方式模仿陈建国动作。

江纪与罗文乐在报章上发表“香港职人系列”，是期以核市区重建拆迁的花牌师父黄乃忠为主角。



7. 见又一山人：《无处不在红白蓝：献给每个参与投入积极正面的香港人》，香港：MCCM，2005年。

8. (Ernesto Laclá 指出) 作为一种政治逻辑的民粹主义，包括三个前提，第一是形成一个内部的对立战线，把“人民”(people)与掌权者(power)分开并对立起来；第二是把“人民”的纷杂多样需求，拟造成一种共同的需求(common demand)；最后是巩固这民粹需求，成为一个稳定的意义系统(system of signification)。由于“人民”本身极为多元复杂，不同的具体诉求难以统一，因此意义含混的空洞能指(empty signifier)，例如“新自由主义”、“大市场、小政府”、“看不见的手”和“福利主义”等，显然比一些定义精确的概念，更有利于用来统合地表述“人民”特定而具体的、千差万别的诉求。<sup>1</sup>见许宝强与小西有关民粹主义的一连串讨论，刊《独立媒体》([http://www.inmediak.net/public/article?item\\_id=244308&group\\_id=18](http://www.inmediak.net/public/article?item_id=244308&group_id=18))

9. 见陈云(2008年)：《香港有文化—香港的文化政策》，香港：干花树，笔者极力推介。

茶花女或京剧相抗衡的努力，也在情理之中了。与之相似的还有九龙皇帝曾灶财漫天挥洒的涂鸦书法，其象征意义不仅包括港人对殖民统治的抗议，亦暗示出对来自北京的强势文化的微妙抵触。当本土方言以独立身份寻求发声的时候，当然期望更进一步地扩展其合法性的区域。这正是“红白蓝”被想象为港人的非官方的旗帜的原因……“红白蓝”灵巧地从胶袋上的条纹装饰脱胎为普罗阶级纯粹性的幽默象征……在殖民时代用以宣传的“香港故事”里，本地居民大多以贫穷、坚强而勤劳的形象出现（这正是供殖民者加以剥削的理想对象），红白蓝塑胶袋和建筑工地外墙的红白蓝帆布，既可用以象征当地制造业的蓬勃发展，又能喻示这座高耸入云的城市的建设者们无以伦比的韧性。但，若依照新加坡式的修辞，将香港描述为一个顽强而沉默的“一切皆有可能”的城市，这其中是否有某种年代性错误呢？……挑衅性的本土意识以及审慎的爱国情怀，单纯的真实以及刻意的复杂，妖魔化的非法性以及体制性的合法化；所有这一切塑造了一个关于漂移的文化身份的绝佳象征，于字里行间若隐若现。<sup>2</sup>

草根之物一旦被艺术家点石成金，其符号意义即脱离了“原物”的经济结构和语境。又一山人寄托在

“红白蓝”上的正面价值—坚韧、积极向上、团结，即是所谓的“香港精神”，一如狮子山一样都是空洞能指，它可以代表逆来顺受的顺民美德，或对全球资本流动的反抗。故此，艺术以至文化符号的“进步”抑“保守”，更在乎作者与读者的刻意挪用与塑造，和谐与矛盾并存。<sup>3</sup>

## 总结、艺术问题的政治答案

艺术有时可以劫富济贫，但有更多的时候是劫贫济富；艺术家成为“成功的”加害者少，但成为“失败”的受害者多。前民政局的文策幕僚陈云形容香港的文化政策，是“未曾翻身已碰头”<sup>4</sup>。殖民地对文化艺术的资助，使艺术家中的精英份子产生短暂的自主幻觉。特区年代的新自由主义所触发的城市竞争文化战，艺团被“公司化”、艺术家以至大小团体被鼓励投入并不存在的市场竞争。与此同时，消费空间不断膨胀，蚕食城市中所余无几的生产空间和公共空间。艺术馆红地毯以外的艺术不被纪录，向来政治冷感的香港艺术家也越来越意识到问题的所在不在艺术体制以内，而在整体的公民社会和管治之上。在2006至2007年的天星码头及皇后码头的民主规划运动后，2008年春，



艺术家程展纬、罗文乐等连同网络媒体以“恶搞”方式重夺时代广场被地产商“私有化”的公共空间，发起“骑劫时代广场”比赛，公开召集市民到广场上创作，从唱歌、跳舞、快闪、遛狗、野餐甚至无所事事，造成强大的舆论压力，迫使政府正视公共空间被商场私有化问题。同年夏天，在建筑双年展举行同期，年青策展人李俊峰与短居香港的星加坡艺术家李鸿辉联合策划了《香港建筑伤怜展：艺术家的空间诠释》，与一般双年展宣传城市美好憧憬的方式对着干，尽地展现城市在全球资本蹂躏下的伤口。报章副刊、公营电视台、网络媒体逐渐成为这些以艺术家与公民社会互动的空间，例如江记与罗文乐的“职人系列”，配合“活化厅”进驻艺展局旗下位于老区上海街，以漫画在报章上重塑手艺人故事，希望以艺术空间的据点“活化”

原有的小区网络与生计。刚毕业于理工大学设计系的Don Mak，在《明觉》佛教网页上，也偶有以富有智能的方式讽刺时弊。

城市景观的两极化，不仅是寸土少争的空间之战，更是重夺符号文化诠释权之战。累积的经验和能量，在刚过去的冬天又再爆发为反高铁抗争运动。执笔之时，旧港九铁路沿线火炭工业区和旧官塘工业区的艺术家朋友正面临被拆迁的命运。叙事、在地的网络被急功近利的权谋策略所取代，权力的地景向艺术家招手。艺术家应继续为文化士绅化作其急先锋？还是应自利利他，以众生平等的人本关怀，以本土作为一种着力的假借？这是一个问题。

Don Mak 刊佛教杂志《明觉》2010年4月16日，第195期上的漫画连载《妙智狸奴》



#### 屏风贫民

**旺财：**“点解前面哩几栋楼，起得特别高呢？”

**Lenoh：**“因为住嗰度啲人特别穷嘢。”

**旺财：**“系唔！地产商买咗块地嚟起楼，楼起高嘞，多啲穷人入去住，咪可以分薄个买地成本嘢！人类真聪明。”

**Lenoh：**“系呀！屏风楼系俾贫民住的。”

**旺财：**“为什么前面这几座楼起得特别高呢？”

**Lenoh：**“因为住在那里的人特别穷啊。”

**旺财：**“是啊！地产商买了块地来建楼，楼建高了，多一些穷人去住，不就可以把买地成本摊薄了！人类真聪明！”

**Lenoh：**“对啊！屏风楼是给穷人住的。”

注：香港的“屏风楼”实际上是给有钱人住的，这些楼多是对海的公寓楼，因为高大、宽阔，挡掉海景海风，所以叫“屏风楼”。