

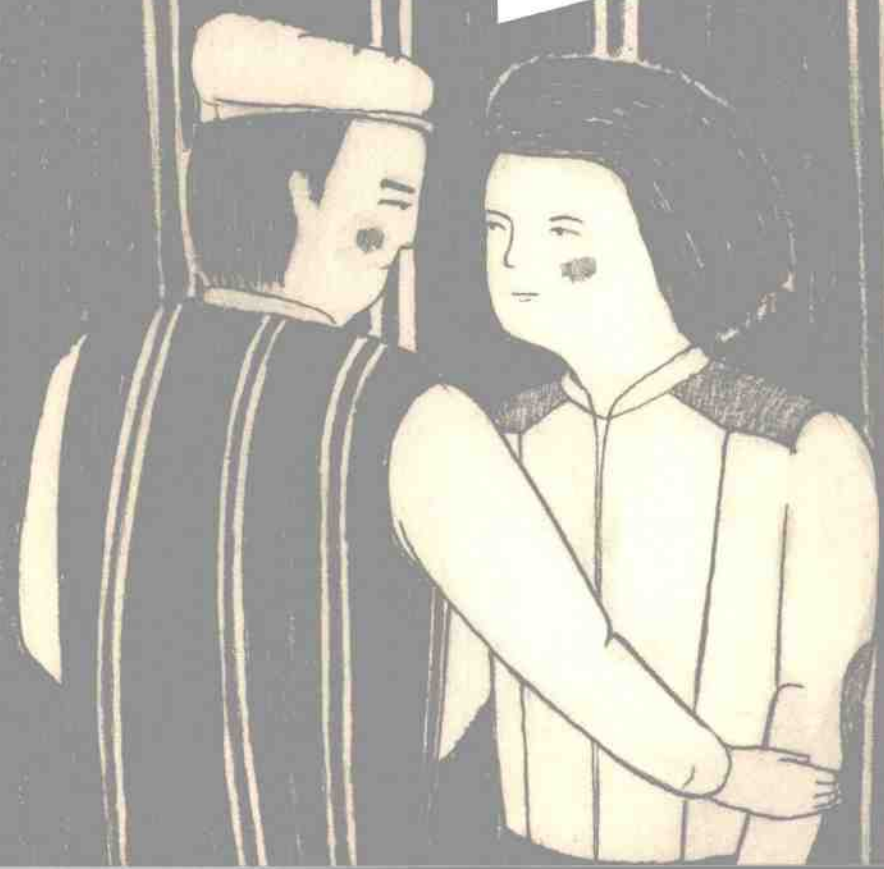
漫 画 香 港 文 學 © 上 冊

大馬劫

H I J A C K I N G

智 海
CHI HOI
江 康 泉
KONG KEE

劫



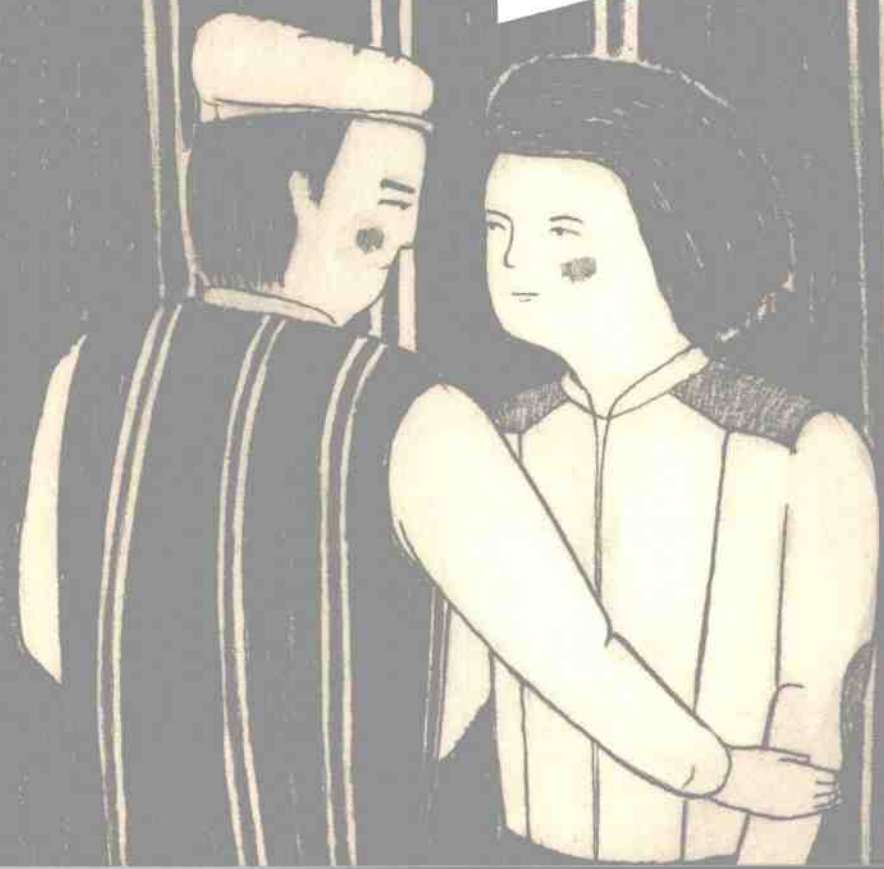
漫 画 香 港 文 學 © 上 冊

大馬劫

H I J A C K I N G

智 海
CHI HOI
江 康 泉
KONG KEE

劫



責任編輯
書籍設計

胡鄉旋
廿九几

書名
作者
出版

大騎劫——漫畫香港文學（上冊）
智海、江康泉
三聯書店（香港）有限公司
香港鰂魚涌英皇道1065號東達中心1304室
Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.
Rm. 1304, Eastern Centre, 1065 King's Road, Quarry Bay, H.K.

香港發行

香港聯合書刊物流有限公司
香港新界大埔汀麗路36號3字樓

印刷

中華商務彩色印刷有限公司
香港新界大埔汀麗路36號14字樓

印次
規格
國際書號

2007年12月香港第一版第一次印刷
大16開（196 X 258 mm）128面
ISBN 978-962-04-2725-1
©2007 Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.
Published in Hong Kong



香港藝術發展局
Hong Kong Arts Development Council 資助

香港藝術發展局全力支持藝術表達自由，
本計劃內容並不反映本局意見。

漫 画 香 港 文 學 © 上 冊

大騎劫

HIJACKING

智 海
江 康
KONGKEE



PART 1

導 言

實 驗 文 字

實 驗 想 像

陳

智

德

page 6

劉

以

豐

篇

page 21

崑

南

篇

page 35

羅

貴

祥

篇

page 55



PART 2

遊 走 香 港 · 情 理 風 景

也

斯

篇

page 73

淮

遠

篇

page 87

蔡

炎

培

篇

page 105

溫柔地騎劫文學

陳智德

傳統繪畫與文學特別詩歌的淵源關係，前人早有論述，這裡無庸多言，然而對現在的讀者來說，要將文學與漫畫連繫，大概更不易想像吧。中國古代本無「漫畫」一詞，這是「五四運動」之後從日本傳入的外來詞，約一九二三年，豐子愷在上海《文學週報》發表單格圖畫，欄目由鄭振鐸取名為「子愷漫畫」，從此漫畫之名不脛而走，豐子愷亦被視為中國漫畫的創始者。¹

當然在清末中國已有許多時局諷刺圖及警世畫出現，約相當於現在的時事漫畫，不過自覺地以純觀賞性質創作漫畫，並冠以「漫畫」之名，也可說由豐子愷始。豐子愷曾短期留學日本，他的漫畫風格深受日本畫家竹久夢二的影響，豐子愷本身喜讀中國詩詞，又是散文作家，他二十世紀二十年代發表於北京《文學週報》的漫畫，許多都是以中國詩詞為題材的，擅以畫筆捕捉古詩神韻，後來也陸續在不同報刊發表了許多以兒童生活、教育和社會事件作題材的漫畫，結集為《大樹畫冊》及《子愷漫畫全集》等。

抗戰期間，豐子愷又把魯迅的小說「譯作漫畫」，選了八篇小說，逐篇以分景分段的方式以漫畫配圖，共作了一百四十幅，後來結集為《繪畫魯迅小說》。²別以為只有豐子愷關心文學，三四十年代許多文學家也關注漫畫，如魯迅就曾寫過〈漫畫而又漫畫〉、〈漫談「漫畫」〉、〈「連環圖畫」辯護〉、〈連環圖畫瑣談〉等

多篇文章討論漫畫。³故此可以說，中國漫畫從一開始就與文學結下不解之緣，不單有兼善文學與漫畫的畫家，也有許多重視漫畫的作家。

要談論這段歷史的話還可以說許多，這裡略談中國文學與漫畫的淵源歷史，主要還是藉此引入《大騎劫——漫畫香港文學》（以下稱《大騎劫》）一書所指向的文學與漫畫的討論。

文學與漫畫之因緣

文學與漫畫的合作，源於一種悠久的文與畫關係，如中國傳統繪畫中的詩與畫以及題畫詩的創作等，在民間藝術的層面上，還有戲曲小說集的版畫插圖，如《水滸傳》和《紅樓夢》的人物像、《西廂記》中的夢境等，這種「插圖」的傳統還延續至近現代的報紙連載小說插圖中，香港八十年代以前的報紙尚多武俠小說、偵探小說等專欄，它們每日連載時都會配上與情節相關的插圖，將人物或情景呈現，加強可見可感效果，吸引讀者閱讀，有時也幫助讀者想像故事。

另一傳統就是我們小時從舊報攤和出租書攤讀到的章回小說連環圖，即「小人書」，從《西遊記》、《三國演義》等小說截取文字段落，配上連貫的圖畫，它們的畫風與上述的報紙連載小說插圖相近，採用傳統畫繪法，構圖精簡而盡量把故事情景呈現，在連環圖而言，雖配上大量原著文字，其圖畫式敘事卻有點取代文字敘述的意圖。

1 參見豐子愷《豐子愷文集》，北京：人民文學出版社，1957，頁263-267。

2 「譯作漫畫」是豐子愷在《繪畫魯迅小說》的序言中提出。

3 〈漫畫而又漫畫〉及〈漫談「漫畫」〉見《且介亭雜文二集》；〈「連環圖畫」辯護〉見《南腔北調集》；〈連環圖畫瑣談〉見《且介亭雜文》。

晚近受日本漫畫，如橫山光輝《三國志》的影響，香港也有李志清的《三國志》漫畫以及改編金庸小說的《射雕英雄傳》和《笑傲江湖》等漫畫，以畫功精緻和忠於原著而受讚賞；惟其改編的方式有點類近電視劇，把小說作為「劇本」，搬演文字故事為圖畫，缺少漫畫本身的想像，其取代文字敘述的意圖更明顯。

此外也有些較「寫意」的例子，如鄭問改編《史記》的《刺客列傳》，谷口治郎以夏目漱石創作小說《少爺》的過程為背景的漫畫《少爺的時代》等，具較多改編者的發揮和想像，表現出文學意境，而非僅搬演情節。

這裡牽涉一個對文學的理解和意念轉化的問題，也是我們閱讀這本《大騎劫》的關鍵。文學，包括小說、散文和詩歌，除了製造故事情節，還製造了些什麼？文學除了可見可說的故事情節以外，更包括須運用更多想像和感知才能通往的意境，相對於故事性的即時刺激，文學意境要求較多的耐性和讀者的想像投入，這是它不太「通俗」的原因，但也是它有趣或可貴之處，因為它從原作者的意念和感情出發，引發更多不同讀者的新意念和情志。

基於這理解，漫畫對文學的改編或轉化，在搬演情節以外，還有更多可能性，它的本質實在是一種不同藝術媒介，如繪畫、攝影、戲劇、電影等等之間的互相關發。

不同形質的藝術在高處實可相通，然而藝術邊界的跨越不意味可以任意無倫，各媒介依照其固定特性，仍據一定軌跡、元素、質感來演化另一媒介的意念。我相信智海與江康泉的《大騎劫》是這種意義下的嘗試。

《大騎劫》源於二零零五至零六年間《明報》「星期生活」版之「星期日漫畫」的連串嘗試，版面結束後再轉移至《字花》。它們一出現已予人活潑新鮮的感覺，除了與主流商業題材不同的獨立漫畫形態外，也由於兩名漫畫家對文學的理解和尊重，同時加入漫畫本身的意念探索，選材是另一重要工程，《大騎劫》顯然經過仔細挑選，「騎劫」了劉以鬯、蔡炎培、崑南、西西、梁秉鈞（也斯）、吳煦斌、飲江、淮遠、黃碧雲、羅貴祥、董啟章、韓麗珠等十二位作家的作品，範圍涵蓋多個年代，大部份選取短篇小說，也有散文和詩歌。



《大騎劫》意念不是狹義的改編，他們有時沿用原著的故事情節，有時取其意念而另行創作故事，原著對他們來說絕非「劇本」，更視故事本身為一種轉化意念的觸媒，即文學透過想像催生意念，漫畫作者許多情況下把自己對文學的閱讀作進一步闡發和引申，多於搬演原有情節；更重要的是，它不企圖取代文字，圖與文仍各為自足的世界，這樣的「騎劫」毫不暴力，或可稱為一種溫柔的騎劫。這樣的漫畫也不為懶閱讀文字或沒耐性的讀者而服務，因為它「騎劫」的形態實在要求讀者作更大的創造性閱讀。許多人以為圖畫比文字簡明，以為漫畫都很簡單，不一樣的，不想思考的讀者看不懂文學，同樣也不會看得懂漫畫。

《大騎劫》基本仍是以圖表意，方式和過程因引入文學的思維，它不單指向原有故事，更涉及「文學性」的發揮，即是說，在這輯漫畫中，「文學性」不再以文字表現，而是轉換為圖像的形態，這對漫畫家當然是很大的考驗，它的成功將同時引證了超形式的「文學性」的存在，猶如詩化電影、詩化音樂當中的「詩性」，同樣是一種超形式的藝術，它要求讀者作同樣跨界的閱讀和感應。

當然，漫畫始終作為一種感覺年輕的、有趣的、可親近的艺术形式，以它來負載文學訊息，多少也可算是一種對文學的有效推廣。此際文學（特別是香港文學）在被視為沒市場在香港，漫畫即使多麼另類，仍比文學容易



接近吧。由這角度看，《大騎劫》在最重要的藝術層次意義以外，也許還具文學推廣的作用。文學的推廣、普及和教育等工作當然任重道遠，然而讀者讀畢全書，或讀到本文的末段，將會明白本書實不為推廣而存在。

改編、延伸與拓展

劉以鬯的〈認字〉、〈填字〉、〈吵架〉和〈打錯了〉四篇短篇小說見於小說集《打錯了》和《多雲有雨》。⁴〈認字〉和〈填字〉都是不足一百字的極短篇小說，講述一個小孩子創造性地理解世界，以及同樣具創造性胸襟的大人對他的欣賞。小孩的創意語言被視為聰明或胡說，關鍵在於受話者的心胸和識見，在這故事中尤其是一種對創見的配合甚至自行創造的力量。簡言之，一方的創造，必由另一方對應的創造才能凸顯。〈認字〉與其說是一個有關大人和小孩的故事，毋寧說是一個有關溝通和創造的故事。由劉以鬯的小說引申去想，具創意語言的發話人很多，可惜具創造力的受話者太少。

智海和江康泉二人如何騎劫或改編文學？從漫畫〈認圖〉和〈填字〉正好見出當中轉化的痕跡，如何從一個有關溝通和創造的觀念開始。智海的漫畫〈認圖〉意念來自〈認字〉，提出對圖畫同樣需要創造性的理解，而創造的成立，關鍵亦在於受話人是否有同樣創造性的理解。江康泉的〈填字〉把小說引申為另一個有關溝通的故事，特別指出一方的成見或執著，往往導致溝通的良好意願產生反效果。

〈吵架〉的轉化是另一方式，小說本身的敘事模式很特別，它幾乎沒有人物，而全以物件為主，透過屋內物件的擺放情況，交代一宗家庭糾紛的發生，而它的原因及相關人物，到小說最後才出現。小說有趣的是，人物的殿後出現並非像一般偵探小說般要揭開什麼謎底，而更純粹是一種小說延遲表意的呈現。漫畫亦剛好發揮了這點，同樣打破以佈玄機再揭謎底的敘述，著力於延遲表意方面，提供不同的故事呈現，使「延遲」本身成為可堪想像的意念。

創作、閱讀、溝通和理解都需要創造、延伸想像和舉一反三的能力，文學正為此提供重要的訓練。《大騎劫》轉化文學當中的創造，確實地捕捉到一個有關創造的意念，而非照搬劇情，從當中的痕跡，顯見漫畫者也是一個有識見的受話人。

《大騎劫》一書轉化〈認字〉和〈填字〉，相信別具意義，本導言先談論這篇小說的改編，正想特別提出，漫畫家其實也藉此向讀者喊話，這書的轉化過程本身就是一種需要創造性地理解的轉化，隨著本書的完成，兩位漫畫家已由受話者變為發話人，期待另一同樣具識見和創造性胸襟的受話者。

4 劉以鬯一九四八年自上海來港，從事副刊編輯工作，也發表大量小說創作，他的作品形式多變而新穎，善於運用對比和戲劇性變化營造人物心理，代表作包括長篇小說《酒徒》和《對倒》。



《大騎劫》對〈認字〉、〈填字〉和〈吵架〉等篇章的處理還比較基本，事實上也是全書當中較早期的作品（二零零五年九月刊於《明報》），由吳熙斌的〈石〉、〈獵人〉和〈牛〉開始，注入了意念的延伸和拓展，使漫畫有了別於文學原著的新義，由此也真正構成了「改編」的關鍵。

吳熙斌的短篇小說〈石〉、〈獵人〉和〈牛〉，見於小說集《牛》和《吳熙斌小說集》。⁵ 吳熙斌可說是一位被遺忘而作品風格非凡的作家，以人和自然側寫世界與人性的問題，詩化語言的小說具強烈的寓言性質，除了寫於七十年代的〈石〉和〈獵人〉外，八十年代的〈一個暈倒在水池旁邊的印第安人〉和〈信〉亦為不可多得的佳作。

〈石〉談論生命本質的承傳、人與自然合一以及人類生命的自然性，而死亡亦為當中變化的一部份。小說中那探索世界的父親，同時也是寬大包容的父親，其寬宏的父性，實來自對大地的認識和尊重。小說的抒情性不

在哭或笑，而在細膩而帶情感的觀察和描述本身，並以死亡指向敘事者對父親傳統的承接。小說中的死亡沒有呈現為哀傷，卻以一種堅實的感應，以死亡為一種呼喚人們回到大地的力量。江康泉發展有關承傳這部份的意涵，智海則發展有關死亡的意念及其與大地的連繫。

另一篇小說〈獵人〉在寬大包容的父親形象的基礎上，另外引入一個外來探索者獵人及其所帶來的新觀念，由是傳統與探索、寬宏與開拓，一一並置於敘事者面前。小說語言具寓言成份，以自然寓向世界和個人。自然裡不是全都正面，它也有破壞性的事物：「他要我當心月亮和豹，因為它們不讓人們記憶」，它們的破壞性不在於殺害，而是指向一種記憶的抹煞以至對自由的禁制。敘事者由探索者獵人中得知新的自然界知識，包括對情志的感知：「我目睹了死亡和掙扎」，透過歷煉和探尋而感知生命的本質，在小說的結束處，獵人首先因保護樹林而受傷，再因保衛和抗爭的理念而亡。

5 吳熙斌七十年代在《中國學生周報》發表詩和小說，一九七五年參與《大拇指週報》的創辦，著有小說集《牛》、《吳熙斌小說集》以及散文集《看牛集》，另有詩作收錄在《十人詩選》。

智海延伸發揮小說的氣氛，表現荒野生命和尊嚴以及當中的人的價值。江康泉發展獵人的抗爭性，把它描述為都市中的邊緣浪人，逃離學校的敘事者跟著他，森林則成了一處不真實存在的理想尋覓地，二人在都市中找尋森林的入口。敘事者最後返回學校，但森林已成了他一生的追求。兩位漫畫家都從不同角度演化追尋和探求的價值，利用漫畫無限制幻想的特性，把這追尋指向對現實世界的超越，無疑延伸也拓展了小說的表意。

由八十年代的〈春望〉、〈玫瑰阿娥的白髮時代〉到二千年的〈照相館〉，西西陸續創作了一系列「白髮阿娥」小說，完整地收錄在《白髮阿娥及其他》一書中。⁶歷經長期的生活體驗以及對疾病和寫作的思考，「白髮阿娥」小說從一個中老年女子的角度，思考歲月、身體和子女的變化、感官觸覺的發現和改變、回憶以及當下的反應，以及作為香港「舊移民」一輩的成長史。⁷

江康泉的〈貳零柒柒〉以一名未來世界的太空運輸員的角度，轉化「白髮阿娥」小說的時間意念，當太空運輸員重回香港時，已過了五十年，容貌年輕，但昔日的弟弟已是老年人。江康泉掌握原著小說的主要元素，進行再創作，發展出另一個全新的故事，也包括漫畫家本身所關懷的問題，如家庭和情感的得失。

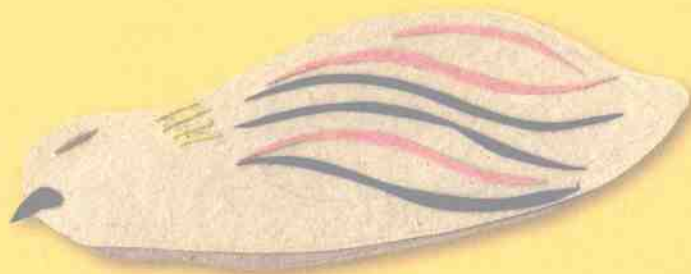
智海的〈左撇子漫畫之貓來了〉改編西西的短篇小說〈陳大文搬家〉，但不僅是這篇，他還回應西西在《白髮阿娥及其他》所寫的〈左撇子序〉，提到因為放射治

療，使右手局部喪失功能，只能以左手寫作。智海寫這篇漫畫時，特地改用不習用的左手來畫，這絕非形式上的遊戲，而是想盡量稍稍接近或想像西西身體變化帶來的寫作改變。在這漫畫中，讀者會見到歪斜線條組成的人物和說話。

小說〈陳大文搬家〉談到恐懼的問題，探討人心中所感到的恐懼，不免對當中的偏見有所質疑。智海的漫畫承接這思考和質疑，基本上依照小說的意思，沒有加入新的情節或語言補充，但到最後，我們還是可以從他用左手繪出的歪斜線條，感受到最動人的誠意——願意理解和盡量感受，這誠意不就是超越一切恐懼和偏見的力量嗎？這兩篇漫畫都告訴我們，改編的關鍵不是技巧或情節的挪用，更重要是藝術創作所達至的意念延伸和拓展，但或者更難得的（亦正是這世界最缺乏的）是藝術創作及改編背後的理解、關懷、感受和尊重。

6 西西五十年代中在《星島日報·學生園地》、《香港時報》和《詩朵》等刊物發表詩作，六十年代曾主編《中國學生周報》「詩之頁」，其後創作以小說為主，一九七九年參與創辦《素葉文學》，八十年代起由台北洪範出版多本小說集，二零零五年以長篇小說《飛氈》獲「花蹤世界華文文學獎」，二零零六年出版小說集《白髮阿娥及其他》。

7 相關分析另見陳智德〈解體我城：《白髮阿娥及其他》〉，《信報》，2006年3月11日。



由此作悲劇性的引申；故事的主角被繪成同一姿勢，巧妙又不無幽默地凸顯人物生活的刻板性，也凸顯其反抗的必要。

個體的自主、覺醒與反抗

崑南的中篇小說《地的門》原版於一九六一年，整整四十年後，二零零一年由青文書屋再版。⁸《地的門》可說是崑南早年的代表作，故事以剛剛離開學校進入社會的年輕主角葉文海為焦點，細寫對命定生活的逆反，逃脫限制和固定的派贈，追尋另一種人生。小說把主角的反抗比喻為神話中的后羿射日，后羿把十日去掉九個，免世人酷熱之苦，但葉文海面對象徵著國家、因襲、家庭、抱負、友情、宗教、社會、教育、科學和愛情的十個月亮，只能射下一個，無法超越眾多制約，猶如書首留下的九頁空白。

小說雖對生命的自主追求熱烈，但亦正視現實社會的限制，特別是六十年代保守社會氣氛對青年的限制，故小說於此在談論反抗之外，也以不少筆墨描述社會對青年的壓抑，小說亦充滿青年無出路下的苦悶和憤怒，作者不認同主流敘述中的所謂青少年出路，最終拒絕提供光明的出路，意向帶著六十年代式的絕望。

漫畫成功地把六十年代青年的苦悶和社會建制的壓抑，在當下的香港呈現，並轉為針對當下問題的反抗。智海的《地的門》強調故事中無法打破規限、宿命的一面，

江康泉的〈葉文凱〉以九格空白來對應小說《地的門》起首的九頁空白，也對應主角葉文凱事先不斷被張揚的未來命運，好像從小說到漫畫，那人物都不能自主，漫畫作者甚至走出來一再「預告」主角的命運，人物之被作者命定，猶如現實世界的我們也被種種現實社會的規限以至某種宿命所命定，大部份人其實都乖乖接受限制，然而正如小說《地的門》的反抗，漫畫中的葉文凱好像有了自己的意志，作為一個漫畫角色，卻反抗被隨便擺佈和塑造。基於此人物的自主和反抗，漫畫的結束特別有意思，更突破了原著小說的絕望格局，以新的人物的自主意志，強調自我創建，反抗命運對人生的播弄。不是說反抗就必然勝利，反抗者最終很可能仍然「車毀人亡」，然而抗衡本身卻凸顯生命的尊嚴而超越了絕望。

反抗是可能的嗎？如果宿命的限制已擺在面前，我們如何打破規限？兩位漫畫家各自從不同角度演化《地的門》的思考，特別對個體的自主、覺醒與反抗作出引申：人在宿命當中尋求超越和抗爭，由於強烈的意志，或終可達致自主，至少以意志推展生命的可能，這組文學與漫畫共同地告訴我們，什麼是反抗、什麼是自主。

8 崑南五十年代中就讀華仁書院期間，已投稿到《星島日報·學生園地》、《人人文學》和《中國學生周報》等報刊，一九五五年與友人自資創辦《詩朵》，一九五六年加入新潮社，一九五九年與王無邪等創辦「現代文學美術協會」，創辦刊物《新思潮》，一九六三年再與李英豪辦《好望角》，一九六七年再創辦《香港青年週報》。

蔡炎培的短篇小說〈鎖鑰〉原刊於一九六七年的《當代文藝》，後來收入一九八七年出版的《結髮集》，也見於也斯編選的《香港短篇小說選：六十年代》。⁹

〈鎖鑰〉寫一個畫家，故事始於他飲宴後回家才發覺門匙已失——他也許也是一位前衛畫家吧，他這樣介紹自己的畫：「我依舊跳它的阿哥哥，我依舊是紅衛兵，我依舊是香港最年輕的一代，一個不巧，我就是大字報，貼在你身上。」那是動盪的年代，一九六七年，香港發生著名的「六七暴動」（一說「反英抗暴運動」），小說的主角也在飲宴中提到多位投入運動的朋友，而主角似乎只是運動的游離者，唯亦正由此游離，作為小說特殊安排的位置，在社會和個人情感的拉扯中，凸顯個體生命的壓抑和尋求。

〈鎖鑰〉也是一篇語言靈動的、真正浪漫的小說，對人生和社會都具想像，不只著眼於當下環境。鎖鑰在小說中象徵開啟個體生命的自主，也象徵著個人和社會之間的愛情尋求。敘述者在動盪、革命的時代裡浪蕩而無損個人的獨立和瀟灑，〈鎖鑰〉以靈動的語言告訴我們，生命確具許多選擇和可能，關鍵仍是人本身的酒醉或清醒的位置。

智海漫畫〈匙〉把原著暗藏的「六七暴動」場景改為二零零五年年底的反世貿示威，並在主角的畫中展示，抗爭力量轉化為一種情志的力量，試圖為原著小說中暗暗淡化的社會力量，再稍加變化，最後指出社會抗爭與個人追尋的結合，在新的年代裡另有新的意思，無疑是最有意義的新編。



9 蔡炎培與崑南是同代人，五十年代在香港《人人文學》、《詩朵》、《香港時報》、《文藝新潮》等刊物發表詩作，六十年代中曾主編《中國學生周報》「詩之頁」，一九六五年畢業於台灣中興大學農學院，一九六六至一九九四年間任職《明報》副刊編輯。

歷史空間與身份追尋

也斯的中篇小說〈剪紙〉，原於一九七七年間在《快報》以專欄形式連載，那時他在不同的傳媒機構已工作多年，〈剪紙〉的人物和故事原型，大概也出於在報館工作的所見所聞，相關作品還有一九七五年的〈象〉和一九七六年的〈破碎〉。¹⁰〈剪紙〉連載完畢的翌年，即一九七八年，也斯結束多年的傳媒工作，遠赴美國進修，〈剪紙〉可說是也斯七十年代的最重要作品，總結了那時期的思考，包括對香港社會的觀察、傳統和現代的比較、社群生活的體驗、友誼和情感的尊重等。

〈剪紙〉是一篇奇幻而傷感的小說，也有獨特的敘述結構，以兩段交叉並行、各自獨立又有點相關的故事，敘述兩名女子喬和瑤的故事。所謂剪紙，在喬的故事裡，是指她任職的報館中，有一名同事暗戀她卻不敢表白，只屢次從書籍中剪下古典詩詞，悄悄地放在她辦公桌上以表意；另一方面，也指當時報館工作中的拼版工序。在瑤的故事裡，剪紙是真正的剪紙，即傳統民間工藝剪紙，瑤熱愛傳統藝術，包括剪紙和粵劇，小說也在敘述中插入粵劇曲詞，主要是劇作家唐滌生先生的作品，包括《紫釵記》、《蝶影紅梨記》、《帝女花》和《再世紅梅記》等。¹¹

〈剪紙〉的故事結構比較複雜，篇幅也較長，智海的漫畫〈秘密〉集中改編有關喬的故事，方法上較忠實地保留原有情節和敘事方式，因為這漫畫的重點仍在於說故事。一如既有處理，漫畫把時代改為當代，亦因之注入當代角度的變奏，主要的引申在於「剪紙」的概念。在對應媒體工作的問題上，漫畫也安排了兩種人，一種是只把工作視為工作、公事公辦，另一種是對自己有要求、視工作為生活的人。

另一更重要的變奏，在於與喬相關的情節上，在漫畫中，由「剪紙」所對應的理髮情節，已暗示她的複雜性格，她另有深沉的一面，漫畫透過連串的夢境的展示，包括香港近幾年在急速發展下所喪失的藍天、海港、歷史建築以至種種理念。由此，漫畫版的〈秘密〉實將七十年代的〈剪紙〉所談論的傳統和現代、家國與本土的文化身份追尋和思考，放到二千年代香港所對應的現象去思考，同樣處理一種文化身份的問題。

董啟章〈永盛街興衰史〉著於一九九五年，在香港面臨九七回歸的文化背景下產生，呼應當時的集體身份反思，為一整代香港人尋索身份根源和認同的可能；¹²然而在尋索本源的過程中，卻發現殖民地教育教整整一代人對本土歷史的認識完全空白：「我們這一輩對香港歷史的認識近乎零——世界上大概沒有比我們對自己長大的地方瞭解得更少的人了」，敘事者追尋家族史而最後發覺

10 也斯亦以本名梁秉鈞發表詩作，七十年代與友人創辦文學雜誌《四季》和《大拇指周報》，在《香港時報》、《快報》、《星島日報》和《號外》等報刊發表散文和小說，著有詩集《雷聲與蟬鳴》、《游離的詩》、《東西》及小說集《龔龍人師門》、《剪紙》、《記憶的城市·虛構的城市》等。

11 有關《剪紙》的分析可參見陳智德〈另一種「翻譯」與「寫實」——《剪紙》、《重慶森林》及其他〉，《作家》第22期，2003年10月。

一切徒勞。小說中大量真實混雜的歷史文獻，也在思考歷史敘述與虛構敘事的本質，即歷史是如何記錄的，而個人或家庭的歷史又如何被遺忘。

九七回歸前夕，許多香港人都很焦慮地擔心有一種外來的巨大力量，要徹底消滅本土歷史和文化，然而〈永盛街興衰史〉卻透過一段家族史的尋索，提出歷史斷裂的關鍵主因並非外來力量的抹煞，卻是內在的遺忘、空白和匱乏。在小說末段，配合一段與小說開篇呼應的南音《客途秋恨》曲詞，加強歷史空白的悲劇性，刻劃出身份喪失、歷史泯滅的痛苦。¹²

智海的改編〈四方城誌〉從一名占卜命運的女子開始，帶出身世、情感和命運的思索，在〈四方城誌〉一段，引入了市區重建場景，巨大的重建聲音不指向建設，而更大程度上是一種暴力，摧毀一切的追尋。隨後畫面變得幽靜，調子較灰而具強烈的抒情效果，尋找情感的女子，在不斷變更形貌的都市中，失卻了一切的追尋，情感因而也落空。臨近末段，整個故事在連串市區重建和家庭場景的戲劇性變化中結束，相對於女子失落情感的悲情，〈四方城誌〉的最後安排了更驚心的一幕：麻雀牌的圖像變成了「拆」和「哭」。

為對應董啟章〈永盛街興衰史〉所針對的殖民主義引致本土歷史空白，智海巧妙地將針對點置換為市區重建問題，同樣帶來歷史的被抹煞、根源的斷裂，這也是這段改編最有意義的對話面。

江康泉〈不記得街〉從電腦的搜尋和對談開始，亦以另一方式提出尋索的落空，虛擬世界看來有無限空間，卻反而導致更多記憶與現實的流失。相對於外力的拆毀和城市變化引致集體空間的流失，人倫消失的關鍵卻在於個人內在的記憶。在故事的尾聲，敘事者決定以重新記起的方式，向已逝的事物告別，由此「記起」本身也成了一種針對流逝的自主抗衡，把流逝的軌跡放回自我的內在，以重新肯定記憶的方式，回應了小說〈永盛街興衰史〉所談論的身份尋索的落空。

12 董啟章於九十年代初就讀香港大學期間，在《星島日報》「文藝氣象」發表小說，一九九四年以《安卓珍妮》獲聯合文學小說新人獎中篇小說首獎，著有小說集《地圖集》、《名字的玫瑰》、《V城繁勝錄》、《衣魚簡史》、《體育時期》、《天工開物·栩栩如真》等，〈永盛街興衰史〉收錄於許子東編《香港短篇小說選1994-1995》。

13 相關討論可參見陳智德〈本土及其背面〉，《第六屆香港文學節研討會論稿匯編》，香港：香港藝術發展局，2006，頁59-78。





創造的生命與藝術倫理

飲江一九七零年開始創作新詩，作品富於節奏和想像，以跳接如電影鏡頭的語言，基於人生體驗或社會關懷，表現超現實的想像和哲理。¹⁴詩作〈美人魚〉原刊一九八四年的《大拇指》，由丹麥的美人魚銅像破壞事件講起，從美人魚的角度觀察世界，特別向破壞者喊話，但不以其為暴徒，而是把問題的癥結，歸向不景氣的失業社會，以及異化的、冷漠的人際。

詩的起首即以自我犧牲的說法，換取暴力的消除：「在你酒醉時候／要是失業難耐／請砍下／我的頭」，但不是真的要求對方傷害自己，而是一種策略性的反話，指向忍耐和溝通：「酒醒以後／把臂談心／景氣到來／(如果到來)／我們又／重新聚首」，即使冷漠的人際仍將個人推向邊緣，但美人魚以及一個一個由文學創造出的世界，仍為受傷害的人予以撫慰。這詩歌亦由此創造性的視點，提出對失意者的同情和理解，以溫柔的語言，消弭人間的暴戾和冷漠。

在飲江詩作〈美人魚〉中，基於諒解和創造，破壞不只是破壞，而更是溝通、同情和理解的觸媒，智海的漫畫〈快樂王子〉轉化當中的意念，近似童話故事的敘述，最終談論的是生命的價值及相關觀念的演化。

另一首作品〈護髮素（外兩首）贈某批評家〉，原刊一九八六年的《新穗詩刊》，本為三首五至六行的短

14 飲江七八十年代於《伴侶》、《盤古》、《新穗詩刊》、《大拇指》及《文藝雜誌季刊》等發表詩作，一九八六年與友人創辦《九分壹》詩刊，一九九七年出版詩集《於是你沿街看節日的燈飾》。