

赓续历史，重返原乡

——论 20 世纪 80 年代以来香港小说的“历史叙事”

徐诗颖

内容提要 自 20 世纪 80 年代以来，不少香港作家尝试借助小说赓续历史、重返原乡，从而解决英殖民统治时期留下的两个主要问题：一个是“去历史化”行为；另一个是刻画带有东方主义色彩的香港历史形象，寻根的意识在此彰显。具体到叙事领域，他们将目光聚焦百年殖民史，在城市史、家族史以及个人史叙事中发出自己的声音，以此试图治愈殖民时期留下的“无根症”，在中西文化融合视角下重新思考“香港”的前世今生。追溯作家重建历史向度的努力，既为中国当代文学的“历史叙事”提供新的视野和经验，也有利于巩固地方性精神凝聚力和历史文化认同感，具有重要的现实价值。

关键词 百年“香港”；香港小说；历史叙事

在英国殖民统治时期，不少港人淡薄的历史意识其来有自。这源于英国人致力于培养港人的分离意识，以此逐渐使他们与民族意识对立起来，从而扩大同祖国的疏离感。香港大学周永新教授曾言：“我读书的时候，中国历史课本只记述到辛亥革命……课本用英文写，总不会常提中国事。孩子喜欢听故事、读寓言，今天我脑里载的还是爱丽丝梦游仙境、快乐王子等。这些寓言和故事是世界文学遗产，没有国界之分，但虽为中华民族的一分子，对自己的传统和历史，却是这么的陌生……”^[1]这种尴尬的处境直到 20 世纪 80 年代的回归过渡期，才让沉睡着的港人惊醒过来，此刻才惊觉对香港乃至中国历史的一无所知，成了被历史放逐的群体。与此同时，香港长期以来作为西方世界的东方主义产物，似乎城市百年的发展离不开他们的想象与实践。鉴于此，不少香港作家尝试借助小说赓续历史、重返原乡，希望借此解决英殖民统治时期留下的两个主要问题：一个是“去历史化”行为；另一个是刻画带有东方主义色彩的香港历史形象，寻根的意识在此彰显。

具体到叙事领域，不少作家聚焦百年香港殖民史，在城市史、家族史以及个人史书写范畴中发出

自己的声音，并产生以下四种代表性的叙事形态：双重颠覆性叙述声音；个人/集体口语体的叙述方式；充满象征意味的家族书写；多声部交错的空间叙述，以此试图治愈殖民时期留下的“无根症”，并逐渐改变西方世界的东方主义立场，在中西文化融合视角下重新思考“香港”的前世今生。鉴于此，本文立足于 20 世纪 80 年代以来香港小说呈现出的有代表性的历史叙事形态，从美学的层面探究作家背后的艺术追求和叙述用意。

一 双重颠覆性叙述声音

在西方殖民者的眼中，香港能走过“由小渔村发展为工商业大都会”的城市现代化历程，离不开港英政府实施的科学统治。因此，香港在他们眼中长期扮演着需要被拯救的弱者形象。这主要表现为香港常常以“妓女”的角色出现，其中有代表性作品《苏丝黄的世界》（The World of Suzie Wong）和《大班》（Tai Pan）等。一百多年来，“妓女”作为香港这一空间的隐喻，无形中强化了其阴性化的形象。香港史的书写同样如此，回归前一直为英国殖民书写所垄断，本地的声音得不到有效彰显。

自20世纪80年代以来，本地出现了一批具有地方特色的历史书写。其中一种叙述策略就是颠覆这种阴性化的弱者形象，试图打破蕴藏在殖民者与被殖民者之间“西方/男性”和“东方/女性”这种不平等的权力对立架构。为此，有的小说突出双重颠覆性叙述声音，具体表现为叙述者并没有隐退在幕后，而是同样站出来，或成为小说里面的角色，或作为“说书人”的角色交待故事发生的缘由，让叙述者与主人公共同发出强有力的颠覆声音，借助对历史的重新赓续发掘更多被英殖民者有意遮蔽的历史以及蕴含在其中的复杂性，从而反思本地的历史叙事，重返精神原乡。对此，有两部重要代表作值得研究，一部是诞生于“九七”回归前的《香港三部曲》（施叔青，1997），另一部是写于21世纪初的《龙头凤尾》（马家辉，2016）。特别的是，两部作品虽然出版时间相隔近20年，但在颠覆“阴性化”的叙事策略上有相似之处，可以构成互文性阅读，并在反思历史叙述的层面上提供更多向度的思考。

在《香港三部曲》的第三部《寂寞云园》里，作为叙述者的“我”不仅“创造了黄得云的曾孙女，活跃于70年代末期的黄蝶娘，连‘我’也粉墨登场，扮演起串场的角色”^[2]。也就是说，叙述者在第三部曲中采用的是“内焦点叙事”，与黄蝶娘一起追忆黄得云后期与英国贵族西恩·修洛的恋爱史及期间香港历史的演变，直至80年代“九七”回归问题的到来为止。因此，第三部曲的历史背景实则英国殖民统治的后期阶段史。作为这段历史见证者的古堡云园，中国人、英国人和日本人都曾在里面活动，成为了20世纪30年代到80年代香港殖民史的缩影。到了80年代，云园面临要拆卸的命运，意味着黄得云一生的历史将会随着云园的消逝而埋葬，香港受殖民统治的历史同样如此。小说最后，黄蝶娘邀请“我”一起走一遭黄得云曾经住过的地方。期间，主要地方都走遍了，唯独云园，黄得云一生最爱的地方，“我”没敢邀请黄蝶娘一起前往凭吊，因“我”无法直面这段即将消逝的历史，只能对着天空大喊：“呵，蝴蝶，永远的黄翅粉蝶！”^[3]然而，喊出的“永远”不能永存，蝴蝶已挥挥翅膀离去。历史没

有留下痕迹，随着回归的到来，黄家历史和香港殖民史终将烟消云散。施叔青的历史意识不仅体现在小说的女性叙事中，还将黄得云的命运走向与殖民地香港的盛衰联系起来。她自觉用笔为香港做历史的见证，通过关注被历史和社会遗忘的妓女等弱势群体，用“以小博大”的叙述方式，把“边缘”写入“中心”，希望从英国殖民者手中赢回香港历史的书写权。虽然施叔青对于香港来说是一个过客，但那一颗融入香港、热爱香港的心体现着她赓续历史的宝贵意识。

到了《龙头凤尾》，叙述者“我”没有像《香港三部曲》一样进入“故事”并成为其中的角色，而是作为“讲故事的人”，把陆南才从离开家乡到南下香港并卒于香港的人生历程展现在我们眼前。其中，“我”只出现在两个地方，一处是“楔子：行船的我外公”，一处是“第二十七节：人死如灯灭”。它们分别处于故事的“序言”和“尾”两个部分，把故事发生的缘由和“我”的感受诉说出来，作为故事的“脚注”补充了故事没有道尽的部分，形成三重互文性文本，使得整个故事的叙述呈现出较为全面的效果。作为叙述者的“我”没有经历陆南才生活的年代，但是非常想留住湾仔这段特殊年代的历史。“我”与作者同名，也叫“马家辉”，这样作者就能借叙述者的口把自己的想法自然而然地融入故事里。小说这样写道：“因为有我马家辉，湾仔的老百姓仍将世代记得你，尽管不一定以你渴望的方式。”^[4]这里能读出潜文本的意思是：因为有我马家辉，湾仔的历史不会被淹没，尽管不一定完全属实。在本书的扉页上，作者留下这样一句话：“献给仿佛不曾存在过的秘密。”小说里的“秘密”，仿佛随着主人公的亡逝而不曾存在过，无人记起，也回不去。同样，对于马家辉而言，湾仔的历史如同不曾存在过的秘密。如果不去发现并记录它，那么它就如秘密般不会被人提起。湾仔毕竟是马家辉的成长之地，是他的根，他觉得自己有责任发声来保存这段历史，而不是任由西方殖民者作出随意性的评价。

虽然《香港三部曲》和《龙头凤尾》在选取书写百年香港史的时空点上有所不同，但在叙述策略上，当加入双重颠覆性的叙述声音后，在辨析诸

多暧昧复杂的现象里有力诠释被西方殖民书写遮蔽的地方历史。其中,性别关系与身份认同成为两部作品共同颠覆香港作为阴性化弱者形象的重要切入点,并以此作出相应的反省。与叙述者一起参与这种颠覆行为的主人公分别是《香港三部曲》的黄得云和《龙头凤尾》的陆南才。

《香港三部曲》的黄得云自13岁起在故乡东莞被人口贩子拐卖到香港的妓寨,经调教后成为青楼红妓,妓名叫蝴蝶。施叔青突出“蝴蝶”的象征,来“影射香港的形成”^[5]。在小说里,钟情于黄得云的两位英国男子亚当·史密斯和西恩·修洛都称呼她为“黄翅粉蝶”,因为黄翅粉蝶是地道的香港特产。与此同时,黄得云的故乡在东莞,曾是种植莞香的地方。后来莞香业兴旺之时,香港成为了莞香的转运港,“香港”之名由此得来。来自东莞且有着“蝴蝶”妓名的黄得云便自然成为香港的隐喻。在黄得云的身上,集中了三个重要的属性:民族/国家(中国人)、性别(女性)和阶级(先是下层妓女,通过努力和奋斗最终成了上层贵妇)^[6]。小说将她的身世与香港的历史大事形成某种程度的对接,从而展开百余年的殖民历史书写。

小说中黄得云与两位英国男子的恋情反映出二元权力对立思想的变化。黄得云的内心是复杂的,对他们并没有恨,反而倾注了所有的爱。学者李小良评价施叔青的香港殖民地论述是“‘东方’女性被殖民者向西方男性殖民者取回身体的操控”^[7]。本文认为对此需作一分为二地看待:一方面,如果说仅仅处于身体层面的讨论,那么施叔青的叙事无疑做到了这点;另一方面,若涉及精神层面,那么“操控”一词要予以商榷。一段屈辱的历史,实际上通过黄得云“以柔克刚”的爱的姿态,最终颠覆了殖民者与被殖民者之间不平等的关系。

这种翻转同样表现在《龙头凤尾》里孙兴社龙头老大陆南才和英国情报官张迪臣的断背之恋。陆南才没有像黄得云一样有着与“香港”这一隐喻直接相关联的特征。即便如此,这并不能说明陆南才就没有成为“香港”隐喻的可能。马家辉没有直接述说日本侵略香港的沦陷史,而是通过一场“龙头凤尾”的断背恋在倾城这一危机时刻的悄然生长

而略窥一二。由于香港长期被西方世界想象为“妓女”,所以马家辉反其道而行之,强调男性之间的纠缠角力才是香港的本色,以此试图颠覆殖民者强加给被殖民者不平等的二元权力对立架构,让我们看到他改变香港作为“妓女”这一固有阴性化形象的坚定决心。

马家辉为香港写下的这段心史的确发出了颠覆的声音。在浑浊不堪的年代里,断背恋决定了两位男性主人公既要守住这份情感的秘密,也要在各种身份中不断游移。他们的身份认同因时势变化而充满不确定性,既影射香港这座城市混杂的文化身份,也与这座城市历史发展的复杂性息息相关。这种“抉择”及其带来的毁灭性后果,表现为蕴藏在其中“西方/男性”和“东方/男性”以及“殖民者与被殖民者”之间二元权力对立架构的转换里。

可见,两部作品在面对“西方/男性”和“东方/女性(男性)”以及“殖民者与被殖民者”之间二元权力对立架构层面均有着强烈的反省意识。殖民史本身潜藏的暧昧性与混杂性使得作家要颠覆固有架构并不是一件容易的事。然而,他们并未放弃“赓续历史、重返原乡”的努力,当加入双重颠覆性叙述声音后,这种解构西方殖民历史书写的决心显得更为有力。

二 个人/集体口语体的叙述方式

如果将英殖民者在殖民时期书写的香港历史视为“大写”历史的话,那么对这种叙述方式进行拆解的行为可看作“小说”历史。关于这一点,黄碧云的“口述体”小说值得关注。黄碧云在两部小说《烈女图》(1999)和《烈佬传》(2012)里使用“口述体”的叙述方式来实践其“小写的历史”观。她曾在《后殖民志》里提过:“相对于书写历史而言,口述历史是一种颠覆。书写历史是国家的,口述历史是部落的、家族的、小的。”^[8]“口述体”的叙述方式分为“集体口语体”(《烈女图》)和“个人口语体”(《烈佬传》)两种。两部作品不仅替以“烈女和烈佬”为代表的弱势群体发声创造条件,还以此赓续一个群体的历史,为他们寻找重

返精神原乡的路。

《烈女图》的封底有一段精辟的介绍：“一幅烈女图，走下三代香港女子，各以她们的生存方式书写自己的历史，也顺便书写香港的历史。”^[9] 这一程度反映了黄碧云的历史观。以往的历史叙事大多延续父权式书写传统，呈现出“大写的历史”格局。这种偏属“男性”的大历史书写主要表现为“强调时间的延续、事件的因果关系、历史书写的科学与客观”^[10]。相反，黄碧云通过女性今昔交错的口述之音来拆解“大写的历史”。虽然《烈女图》三章标题“我婆”、“我母”和“你”看起来有线性叙述的痕迹，但由于里面混杂了口述和书写的成分，三个部分涵盖至少九个女子家庭的故事，所以整体的历时性叙述很快被以“家庭（图）”为纲的空间性叙述取代，弃用如《烈女传》采用的“传”或者其他如“记”等的编年体形式，从而打破以父系血脉为核心的大历史观的书写方式。

为了紧贴香港女性百年来的生存状况，使她们有机会成为言说者，而不是作为“他者”发言的对象，《烈女图》采用了集体口语体的叙述方式。这个想法来自黄碧云曾参与由香港新妇女协进会组织的“阿婆口述历史”编写计划，最后集结并出版《又喊又笑：阿婆口述历史》一书。在本书序言里，编写者明确表达了如下历史观：“我们需要一种小写的历史，女性的历史。”^[11] 这种“小写的历史”观贯穿在以此为基础创作的《烈女图》，以及往后的《烈佬传》。黄碧云曾说：“《烈女图》的写作过程，对我极为重要。这是我第一次仔细思索，历史论述。我第一次眼见，原来我们为历史的肉身——我婆，我母而生。”^[12] 可见，黄碧云眼中的香港历史构成离不开“我婆、我母”组成的群像人生。这种集体口语体的叙述方式在“我母”部分达到轮唱共鸣的高潮，是黄碧云在文本中赋予这个边缘或受压制群体“叙事权威”的具体显现。

在“我母”部分，叙述者由“我婆”里的两位变成六位（彩凤、玉桂、金好、银枝、带喜、春莲）。五条线索（银枝和带喜共属一条）轮唱共鸣，众声喧哗，此起彼伏，共同奏响一首拆解“大写的历史”曲目。这种五线“轮言”的叙述架构具体表现如下：

叙述者	出现的章节
彩凤	1、2、12、19、28、31、37、44
玉桂	3、4、10、14、15、20、27、32、36、43
金好	5、6、11、13、21、26、33、35、42
银枝	7、8、9、16、17、18、22、23、24、38、39、41、45
带喜	
春莲	25、29、30、34、40、46

在这46节中，由于银枝和带喜是在工厂做工时认识，后来故事的发展也有着相当多的交集，所以小说安排她们俩出现在同一章节。春莲的故事出现在其他几条线索已轮唱几番之后，就如同是这首曲目的变奏，更加丰富了它的表现形式。“我母”均出生在“香港重光”以后，所以这首曲目奏响的背景主要集中在香港正处于经济不断向好的时期，也是众多女工为香港经济资本的原始积累献出芳华的年代。在这一部分，虽然大多采用第三人称叙述，但也会时不时插入第一人称自白以及采用第二人称让作为儿女辈的“你们”也参与进故事的叙述进程中，以此拉近“你们”与母辈的距离，更好地理解母辈的心路历程。

小说三个部分描写香港从日据时期到“九七”回归三代女子的故事，用女性的群像图组成香港历史肉身，以她们的众声喧哗赓续香港历史，实现历史叙事的突破。三代人各自独立，代与代之间没有血缘关系，可存在一种互文式对话，主要表现为小说里的叙述人称设置，并通过母系家谱的发展脉络贯穿其中。虽然小说三个部分的标题分别为“我婆”、“我母”和“你”，但具体到文本的叙述人称则变成“你婆婆”“你婆婆婆婆”“你婆婆阿母”“你母”“我”等。其中，这个“你”并不指称具体某人，而是泛指女性前辈诉说历史故事对象的后辈，比如：“我婆”部分的诉说对象是孙儿辈，“我母”部分的倾诉对象是儿女辈。这使得全书没有中心人物，也没有固定的叙述视角。人称的交叉使用造成叙事呈现跳跃式效果，表现出来的是随意、琐碎与凌乱的记忆。尤其在小说的第一、二部分，大部分句子都比较短促，并夹杂大量粤语方言，重复啰嗦，断断续续，形成带有留白空间的独白叙述。这与接受口述历史计划采访的阿婆的说话

方式是一致的。小说正是通过这种互文式对话上升为集体口语体的叙述方式,将女性的内心世界更为丰富地表现出来,奏响多声部和谐共存的复调音乐。

即便如此,在真正将“口述体”叙述方式融进“小说”历史前,黄碧云的创作也是经过反思和改进的。《烈女图》同样借女性弱势群体的叙述视角与香港殖民时期大事结合起来,即使没有如《香港三部曲》和《拾香记》般结合得天衣无缝,也依旧无法摆脱“百年沧桑”的大历史叙事模式,仍受到“大写的历史”观的潜在影响,只是用妇女琐碎的语言包装,从弱势女性的角度切入。这种刻意处理历史的“不纯动机”^[13],让黄碧云深感已成为一件“解释历史的工具”^[14],进而促使她思考如何才能真正追溯并赓续香港的历史。她曾公开做出自省:“我们必须知道,我们无法真真正正,揭示人内心的所有;我们无法完完全全,记下我们的时代,刻划时间,捕捉空间,追溯历史。”^[15]

经过四年与更生人士的深入对谈和资料搜集,毕业于香港大学犯罪学专业的黄碧云深谙人心,渐悟到她只能写“一个人的小历史”,那就是:或许因为他只是一个人,他自知的小人物,他对无论自己过去,还是其时所发生种种,说起来,“是这样”,没有更多,不怨不憎^[16]。愈到后来,黄碧云愈感受到如果不为这个群体写一段“小历史”,那么就不会再有人记得他们。书写这段“愈小至无”的历史,其实也是在反观我们自己的一生。到了创作《烈佬传》,她慢慢学会最大限度将自己代入到角色的身份、视角与思维,叛逆大历史书写观,真正回归“小写”的姿态。在7年的创作里,她专注于写一个瘾君子(周末难)和一个鱼龙混杂的江湖之地(湾仔),实现“小说”历史的可能,以一己之力付诸实践,切实赋予这群被社会忽略的男性以身份和尊严。

这种“小写的历史”观还表现在黄碧云不把目光聚焦于整个社会,只是定位在特定地区湾仔,而且关注的群体更为集中。《烈佬传》以“古惑仔”周末难的第一人称自述,将湾仔这一特定空间转化为吸毒边缘群体的生存史,从而间接反映香港60年沧桑变化的发展历程。小说分为三个部分:此

处、那处、彼处。这“三”处并不指代具体的空间,而是如该书后记所言:“小说当初叫《此处那处彼处》,以空间写时间与命运,对我来说,是哲学命题:在一定的历史条件里面,人的本性就是命运。时间令我们看得更清楚。”^[17]在作者眼里,正因湾仔是一个藏污纳垢之地,才使得这群“黑暗的孩子”有了幸运存活的机会,也产生了如“烈佬”周末难这样的人。小说陈述的细节琐碎,属于“一个人喃喃自语的随便,以及透过时间回望的距离”^[18]。阿难和他同伴挣扎求存之时正与20世纪五六十年代的香港共荣辱。那时的香港故事难以讲好,因为香港正处于“贪污泛滥殖民霸道黑白混乱的炼狱”^[19]时期,所以一直以来都没有受到当代文学书写的重视。在如此炼狱中成长且在半个多世纪的香港历史上承受最多的卑微群体,反而最被香港历史忽略。黄碧云意识到这点,只想直陈描写烈佬的生活,将这段属于某一群体的小历史忠诚地记录下来,在平淡的叙述中带出烈佬不平凡的一生,把这种“不能承受的历史之重”悄然转化为一种“无火之烈”的姿态^[20]。

《烈女图》和《烈佬传》采用的“口述体”叙述方式,与黄碧云后期形成有关历史书写的两大理念密不可分,那就是:自由的本质、小写的可能^[21]。这源于她对自己人生的重新思考和定位:“我想我的人生也从此进入省减时期:真的不需要那么多。我甚至不再需要一个姿势。”^[22]

三 充满象征意味的家族书写

在香港百年史的文学书写里,有一类小说涉及到家族书写。作为具有血缘关系的社会群体,每一个家族的“小历史”,都是构成香港历史不可或缺的重要组成部分,进而呈现出香港历史的多元面貌,弥补西方殖民者的香港史书写中无法涵盖的领域。

对于家族书写,目前学界有“家族小说”和“家族叙事”两种称谓,而界定两者的区别主要集中在文学体裁和小说类型。本文探讨的“家族书写”集中在小说这一文学体裁,也与其他类型的小说有所区分。在“家族书写”体现出来的特征方

面，除了具有特指性和历史性之外，还具备象征性。中国文学的家族书写具有悠久的历史传统，可以上溯至“神话与史传叙事”。香港小说在这一文学传统的传承上有着新的创造，与香港的社会发展和文学先锋实验探索有着极大关联。突出的“象征性”内涵，与“物”这一符号联系在一起，分别指代作为实存意义空间和构想意义空间的香港，进而钩沉由港人挥洒热血奋斗出来的百年香港史。有学者曾经将作家聚焦“时代与物”之间的关系所创设出来的符码称为“物符号学”^[23]。作家董启章也认为：“世界建构的关键其实就在于‘人’和‘物’的关系。”^[24]《飞毡》（西西，1996）、《拾香纪》（陈慧，1998）和《天工开物·栩栩如真》（董启章，2005），可以作为具有“象征性”的家族书写范本探究历史上“人与物（家族/城市）”的互动关系，在与家族史/城市史的对话中回归精神原乡并安顿自己的灵魂。

《飞毡》既是西西在香港“九七”回归前书写“肥土镇系列”的集大成者，也是吹响百年香港史书写的一次“集结号”。小说里，西西依旧将香港称为她心中的“肥土镇”，一个实存的异托邦。学者洛枫曾将“肥土镇”视为西西达至无何有之乡的“乌托邦”境界^[25]，而本文更倾向于将“肥土镇”看作异托邦，因异托邦虽然创造出一个虚幻的空间，但在这个虚幻的空间里实则蕴含着真实的空间。在小说序言里，西西就明确指出：“打开世界地图，真要找肥土镇的话，注定徒劳”，因为它“在巨龙国南方的边陲，几乎看也看不见，一粒比芝麻还小的针点子地”。可与此同时，它又是实实在在的，因为“如果把范围集中放大，只看巨龙国的地图，肥土镇就像堂堂大国大门口的一幅蹭鞋毡”，而“长期以来，它保护了许多人的脚，保护了这片土地”^[26]。由此，西西创设的“肥土镇”与“香港”就有了象征层面上的对应关系。她展开香港的历史想象，是建基于对这片土地的认同感和归属感，具体表现在以下两个方面：“一方面从神话出发，在‘虚空’‘虚妄’之中，建立‘真实’和‘实在’的存有；一方面从地域观念延伸，‘肥土镇’既是香港的寓言，也是作者历史的缩写，演至后来，甚至成为西西个人乌托邦的寄托。”^[27]因

此，这个“香港”并不完全是作为现实世界的香港，里面还寄托着西西对未来乌托邦实现的想象和期盼。

西西通过讲述花家与叶家两个家族在肥土镇如何置业直至花叶重生这条主线，书写世俗生活史来弥补西方殖民史叙事的“缺失”，建构更为日常地道的港人生活史。贯穿这条主线的“物符”，就是一幅飞毡。前面已提及，肥土镇就像堂堂大国大门口的一幅蹭鞋毡，从外方来的旅客都要踩着这张毡垫才能进入巨龙国。这种“过渡”“流徙”的不稳定性使得这座城市在殖民时期无法安顿港人的灵魂。也就是说，异托邦虽然在肥土镇，但随时会面临消失的结局，殖民者无法给这座城市一个确定的乌托邦未来。西西心里非常清楚，她编织的飞毡很可能最后还是会变成蹭鞋毡。到了结尾部分，肥土镇的人和物逐渐消失在叙述者的笔下，一切回归为时间零和空间零的“无”，呈现出开放性的格局。西西明白她只是那个将肥土镇故事讲给花阿眉听的“说故事的人”，而所书写的历史只是“纸上的产物”，香港的历史已不能完全复原。可令人钦佩的是，西西并没有放弃书写和“逐梦”，而是把这个百年来港人追逐乌托邦的梦想寄托在花家和叶家两个家族，进而扩大变成“我城”的理想蓝图。她将这种“吾乡吾土”的地方情怀传递给周围人，让大家共同努力，赓续历史，沿着前辈踏过的足迹，在这片“异托邦”的土地上重返精神原乡，寻找理想家园，实现最后乌托邦的梦想。

如果说《飞毡》里香港是承载港人梦想的“异托邦”，那么到了陈慧的《拾香纪》，一切回归现实，香港及其相关物符可以在现实世界中找到对应的实物。它以逝者连十香为叙述视角，回忆家族在香港殖民史下悲欢离合的故事。其中，串联起连家故事的是与这个家族发生关系的“物事”。这些“物事”，无不与香港的工商业发展和港式消费生活密切相关，创造了黄金时代下的种种物符。实际上，连家的家族史就是自1949年到回归前香港殖民史的微缩版。小说出现了诸如“电影、电视、流行歌曲、录影机、收音机、书店（局）、公共屋邨、地铁、传呼机、会展中心”等与香港发展息息相关

的物符,让这些与港人日常生活发生关系的场景和文化大事展现在小说里,最后以全知叙述者连十香的逝去来结束这段家族史的叙述。

虽然连家的故事充满悲喜浮沉,但在连十香的叙述里整个家族满载爱与温馨。到了小说最后,她道出了一句精辟而深情的话:“原来,回忆,就是,爱。”^[28]在连十香看来,物符并不指向纯商业性,因为它们与家里的成员有着莫大关联。连十香的父亲连城的生意,是从卖橄榄起步。从四海开始,孩子的名字就与连城的生意紧密相连,比如:四海办馆、五美时装、六合百货、七喜士多、八宝制衣、九杰运输,而十香,是一间酒家^[29]。此外,孩子的出生和家族命运与香港的重大历史事件或者媒体事件同步进行,成为了香港殖民史的见证人和象征体。作者借连十香的回忆赓续历史,蕴含着对香港深沉的爱。无论笔下的人物选择定居或往返于世界各地,连家或者说香港都是他们永恒的精神原乡,一条“剪不断”的血缘纽带始终让他们心连着心。

作为家族小说的《天工开物·栩栩如真》,在探索“人与物”的互动层面比前两者更进一步,实现了对家族史的想象与创造。相较于《飞毡》和《拾香纪》展现的单一世界(想象世界/现实世界),董启章笔下的香港及其相关物符同时指涉两个世界,具有两层含义:一是真实之物(真实空间/真实世界),二是虚拟之物(虚拟空间/可能世界)。二者齐头并进,形成“真实和虚拟(实然和或然)”两个声部(世界)的交错叙述(各十二章)。

对于真实世界(实然)和虚拟世界(或然),小说聚焦更多的是前者。它以13种日常物件作为叙述中心,聚焦V城物系发展史。V城历史是作者文字工场想象模式下的产物,呈现了“我”的爷爷和爸爸开办经营的“董富记”机械零件制作工厂史。诗人廖伟棠曾对此作出评价:“这部小说里他采取的基本手法就是像制造零件一样制造出组成故事的物的意象,再制造出物的隐喻以及隐喻的延伸,再由这些意象群编织出一个完整的象征体系。”^[30]而这个象征体系“隐喻香港的百年社会发展史,建构出物化时代的现代性、后现代性”^[31]。

为实现这一目标,董启章通过小说的二声部叙

事结构开拓可能世界,而现实世界也只是众多可能世界中的其中一个。他把这个相对于现实世界的可能世界称为“或然”,认为:“所谓‘所有的可能世界’,不就是相对于‘实然’和‘应然’的一种未完成的展望吗?而在‘文字工场的想象模式’里,这些可能的展望不也同时是已经实现的吗?所以,据我理解,小说的‘可能世界’是既未成形但又已经确立的,是既存在于想象但又实践于体验的。作者试图通过‘可能’,来联系现实和想象。”^[32]在真实世界里,人与物的互动在历时性的维度共同虚构着V城历史;在虚拟世界里,作者凭藉这种想象在共时性的维度将喻体具象化,尝试寻找两个世界的对接点,让两个世界复合互渗,从而赓续历史,重返精神原乡。作者愿意对他人的诉求作出回应^[33]。

可见,香港小说的“家族书写”常与物符联系在一起,并尝试通过实存空间与想象空间的相互渗透探索人与物的互动关系,进而弥补以往西方殖民者在描画物化时代日常生活史时缺失的维度,对这个城市的“物理”展开“象征性”的想象,在赓续历史中重返精神的原乡。

四 多声部交错的空间叙述

在书写百年香港时,如果说大多数作家选择“向后看”的线性叙述模式,那么董启章的视野则受球状史观影响,并不仅仅局限在一城一时一地,而是放眼寰宇,将香港放置在更大的宇宙空间进行多维度思考。更为特别的是,他还把视野推向未来百年的香港,回顾并反思过去的历史,实现了过去、现在和未来的跨界打通,从而开辟出实然、或然和应然的多声部交错空间叙事。这样一条错综复杂的叙述脉络暗示着董启章不断思考如何才能更好地找到赓续历史、重返原乡的路。《地图集》(1997)《繁胜录》(1998)以及《时间繁史·哑瓷之光》(2007)就是其中的代表作。董启章将笔下的“香港”称为“V城”(维多利亚城),包含作者对香港的历史与未来想象的指认。“以V代之,正是建构一层虚构的距离”^[34]和“此‘城’实是中西两种城市观的合体显像”^[35],是作者中西文化

融合视角下想象的产物。

董启章的《地图集》是V城系列第一部。小说没有再现某个时期的风物人情,而是通过似是而非的地图学理论对V城历史展开另一向度的虚构,并且对应着“城市”这个空间的特质。董启章如同卡尔维诺《看不见的城市》里面的马可·波罗,将城市视作一种观看的方法。初版的《地图集》还有一个副标题,叫“一个想象的城市的考古学”,在叙事时间上采用“当代的考古学”的方法。小说分为四个板块叙述:理论篇、城市篇、街道篇、符号篇,分别由15、14、12、10个小板块组成。它的初衷是想让过去的时间投影于当下,让时间在虚实里交相辉映,在各种空间形态中对比再生,具有非连续性、多向度、开放性特点,在历史叙事里添加空间的维度进行考察。

小说钩沉1841年至1997年各种版本的地图,试图从香港殖民空间的变迁读出背后的权力问题。因此,《地图集》里的地图“既是实用的地图,也是权力的地图”^[36]。这些权力的地图揭示出一个考古学的问题:如何证实一个城市的存在?^[37]这就牵涉到香港在不同历史时空中的存在问题。《东方半人马》一文里提到:“地图学者们提出各种数量、位置和密度分析,来说明维多利亚城并无东西两半截然分野的事实,力图把维多利亚城描绘为纠缠不清、难以分解的异类血缘混杂产物,又称杂种(hybrid)。”^[38]这种纠缠不清、难以分解的情形实则与地图这种由串谋与驳杂权力支配的空间想象有着极大的关联,也就是能指与所指存在不确定的对应关系。一个城市的历史、空间与殖民者的权力便由此关联在一起。

《繁胜录》的初版名叫《V城繁胜录》,与《地图集》均属于V城系列,在“观看城市”的方法上可以构成互文性阅读。除了采用真假难辨的掌故史料以及虚实互渗的世情物貌外,二者都采用“考古学”的方法,将空间维度置入历史叙事作深入分析,从而钩沉香港回归前的历史,以此拆解西方殖民者有关香港想象的迷思。如果说《地图集》站在当下的角度重塑历史,那么《繁胜录》则是站在未来的角度想象历史。作者将过去和现在的时间投影于未来,试图模糊三者之间的界限,将小说的叙

事时间归于零(简称“时间零”),从而在渐趋形成的共同面上实现“想象香港”的可能,让有空间元素加入的历史叙事具有“双向度、可逆性和开放性”的特征。《繁胜录》里,“我”和“大回归时期新生代”作为“V城风物志修复工作合写者”于“大回归五十年”,尝试“于文献堆填区发掘出刘华生的稿件,经过重组和校正”^[39],整理出“第三代的梦华录”,即是《V城繁胜录》^[40]。刘华生在“V城大回归时期”编撰“本地城市风物纪录”《梦华录》^[41],而《繁胜录》则为后起之作。此处的“未来”指的是《繁胜录》,“现在”指的是《梦华录》,而“过去”指的是“大回归”前的历史,也就是香港殖民史。《繁胜录》里的每一篇目有三个声部的叙事互相对话,即:第一声部是“我们”这群风物志修复者的个人化抒情及论述,第二声部是经过重组和校正的刘华生城市观察及记述,第三声部则是刘华生记录的第一人称生活小故事。这三个声部共同唱响多声部交错的空间叙事结构,形成有别于西方殖民者的历史叙述。

21世纪以后,董启章对香港百年史有更深入思考,缔造出宏大工程“自然史三部曲”,积极探索“实然、或然和应然”三重世界,让我们看到更多的未知与可能:既表达个人与香港的历史,也直指宇宙的历史,在历史叙事上迈向一个新阶段。其中,第二部《时间繁史·哑瓷之光》展示了多重时态的可能世界,是一部充满可能性的小说。它被看作“是一部未来史,也即是把未来当作可能的事件去体验,去想象的一种方式”^[42]。对于“未来史”一词是否成立的问题,董启章曾分析道:“过去”和“未来”并不是以一个(纵使是变动不居的)“现在”分隔开来的,两者是互为表里的。只有这样,“未来史”一词才说得过去^[43]。因此,如果说“自然史三部曲”的第一部《天工开物·栩栩如真》偏重于讲述过去百年的香港,那么到了后两部曲则把时间推向未来百年的香港。

董启章在这部小说里创设核心词“婴儿宇宙”,把未来作为一种历史的可能性来想象、体验、珍重乃至反思。也就是说,我们不把时间当作线性和因果性来看待,而是一个环状球形,也就是大多数物理学家所认可霍金提出的“宇宙有限而没有边际”

的球体时空观,指向的是既没有开始也没有终结、无边无际的宇宙。随着未来史将小说的时间无限延伸至整个21世纪,创设“婴儿宇宙”的空间想象将超越V城时空的局限,直面人类生存本身,乃至整个宇宙。因此,该小说“不只是一部V城史,也不只是一部城市史,而同时是人类文明史,宇宙史,自然史”^[44]。

在众多作家纷纷把目光聚焦于叙述过去百年的香港时,董启章将视野推向未来,试图将香港史的叙事纳入球状史观,打破西方殖民者叙述香港历史的定论,让多种历史同时并存,在无边无际的球体时空里运行,从而实践小说发出的疑问:为什么不能有一种共时的历史,空间化的历史,并行的相悖或不相悖的多种历史?^[45]这是否也属于普鲁斯特克服时间、超越时间、复得时间的“隐喻”范畴?过多时间意义的加持让不少作家的历史叙事显得确定与唯一,以至于无法看清多重历史的真相,实现精神的返乡。空间不是历史的可有可无的要素,而是构成整个历史叙事的必不可少的基础^[46]。于是,董启章让时间与空间在历史叙事的维度展开多种互动的可能,用更贴近日常生活感受的方式,构筑立体分层的历史叙事空间。

学者叶维廉曾对香港文学发出如下感慨:香港文学却不是摹仿大陆,就是摹仿台湾,很少有反省香港殖民经验的作品。^[47]香港还没有发展出属于自己的文学,没有真正触及并反省一些内部本质的问题。作家陈映真也曾提醒香港的知识者:“在香港这样一个殖民地的时代,应该从殖民地香港这个本身开始反省,从清末香港所走过的路,香港文学的发展,香港社会的发展,以至香港中国人的身份的认同的问题,香港在历史当中,在社会发展当中,在整个世界的政治经济发展当中占一个怎样的位置,提出整个的反省。”^[48]他建议从整个香港的殖民地历史开始反省。然而,香港知识阶层对陈映真的回应可谓少之又少,“像陈映真那样具有强烈的反省意识、深刻的思考能力的文人(同时又有精彩的创作),则并不多见”^[49]。可见,从审思殖民地经验而实现去殖民化仍任重而道远。这不得不令人慨叹香港人在殖民时期留下的对地方历史经验一知半解的态度,使得不少有担当和情怀的作家拾笔

思考如何赓续历史并重返精神原乡的问题。于是,“赓续历史”与“精神寻根”之间便存在复杂而微妙的对话关系。在“历史之中寻求重量”才能对英国殖民统治留下的历史问题作出有效反思,而不是把“历史事件”写进小说就会产生历史感。

要想真正在小说中做到“赓续历史、重返原乡”,需要聚焦具体事物在不同时期的变迁,展示人在历史洪流面前的各种姿态。也就是说,这一切需要放置在“历史叙事与精神寻根”的互动关系中展开并作出阐释。追溯作家重建历史向度的努力,既为中国当代文学的“历史叙事”提供新的视野和经验,也有利于巩固地方性精神凝聚力和历史文化认同感,具有重要的现实价值。

[本文系教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目资助“非物质文化遗产美学研究”(批准号18JZD019)的阶段性研究成果]

[1] 周永新:《见证香港五十年》,第135页,明报出版社有限公司1997年版。

[2][3][5] 施叔青:《香港三部曲》,第334页,第503页,第3页,江苏文艺出版社2010年版。

[4] 马家辉:《龙头凤尾》,第320页,四川文艺出版社2016年版。

[6] 刘俊:《从“四代人”到“三世人”——论施叔青的“香港三部曲”和“台湾三部曲”》,《香港文学》2014年11月号。

[7] 李小良:《“我的香港”——施叔青的香港殖民史》,参见张美君、朱耀伟主编:《香港文学@文化研究》,第82页,牛津大学出版社2002年版。

[8][12] 黄碧云:《后殖民志》,第235页,第174页,大田出版有限公司2003年版。

[9] 黄碧云:《烈女图》,封底,天地图书有限公司2004年版。据黄碧云作品研究专家黄念欣介绍,此简介并非出于黄碧云之手,但出版前已经黄碧云过目。参见黄念欣:《香港女性历史文本——〈红格子酒铺〉、〈烈女图〉、〈玫瑰念珠〉探析》,参见王德威、黄锦树编:《想象的本邦:现代文学十五论》,第399页,麦田出版·城邦文化事业股份有限公司2005年版。

[10] 陈芳明:《后殖民台湾:文学史论及其周边》,第153页,麦田出版·城邦文化事业股份有限公司2007年版。

- [11] 新妇女协进会编:《又喊又笑:阿婆口述历史》,第3页,新妇女协进会1998年版。
- [13] 黄碧云曾就《烈女图》的创作谈过感受:“我自知动机,有点心术不正,但这本小说也令我得到动机以外所得着的。”参见罗展凤:《沉默·暗哑·微小——黄碧云关于写作之能与不能》,《文学世纪》2004年11月号。
- [14] 黄碧云:《遗忘之必要,理性之必然,微笑之必须——历史与小说的宽容》,《字花》2012年总第39期。
- [15] 黄碧云:《默想生活——文学与精神世界》,第25届香港国际书展作家讲座演辞,2014年7月20日。
- [16] 黄碧云:《“言语无用 沉默可伤”——“红楼梦奖”得奖感言》,《明报》(世纪版)2014年7月21日。
- [17][20] 黄碧云:《烈佬传》,封底,大田出版有限公司2012年版。
- [18] 邓小桦:《不为什么,不是别的——读黄碧云〈烈佬传〉》,《文讯》2012年11月号。
- [19] 廖伟棠:《南音时代的烈佬》,《百家文学杂志》2014年总第34期。
- [21] 黄念欣:《或此或彼——读黄碧云的〈烈佬传〉、〈烈女图〉或个人的选择》,《字花》2012年总第39期。
- [22] 黄碧云:《沉默·暗哑·微小》,第206页,大田出版有限公司2004年版。
- [23] 凌逾认为,能创造出“物符号学”,是因为作家们敏锐把握到物欲、恋物癖、消费文化给香港社会带来的冲击。参见凌逾:《跨媒介香港》,第188页,社会科学文献出版社2015年版。
- [24] 董启章:《在世界中写作,为世界而写》,第346页,联经出版事业股份有限公司2011年版。
- [25][27] 洛枫:《历史想象与文化身份的建构——论西西的〈飞毡〉与董启章的〈地图集〉》,《中外文学》2000年第10期。
- [26] 西西:《说毡(代序)》,《飞毡》,第5页,广西师范大学出版社2016年版。
- [28][29] 陈慧:《拾香纪》,第184页,第9页,七字头出版社2008年版。
- [30] 廖伟棠:《波希米亚香港》,第153页,北京大学出版社2011年版。
- [31] 凌逾:《跨媒介香港》,第196页,社会科学文献出版社2015年版。
- [32] 独裁者:《完整与分裂·真实与想象》,参见董启章:《天工开物·栩栩如真》,序第5页,上海人民出版社2010年版。下同。廖伟棠认为,署名“独裁者”的序很可能是董启章自己写的,很不留情地自我批评。参见廖伟棠:《波希米亚香港》,第161页,北京大学出版社2011年版。
- [33] 参见董启章:《天工开物·栩栩如真》,序第7页。
- [34][35] 安维真:《V城系列总序——为未来而做的考古学》,参见董启章:《繁胜录》,第5页,第6页,联经出版事业股份有限公司2012年版。下同。
- [36] 蔡益怀:《想象香港的方法:香港小说(1945—2000)论集》,第322页,中国社会科学出版社2005年版。
- [37][38] 董启章:《地图集》,第62页,第81页,联经出版事业股份有限公司2011年版。
- [39] 小说序言提到,据称刘华生的《V城梦华录》从未出版,原稿亦已散佚。参见安维真:《V城系列总序——为未来而做的考古学》,参见董启章:《繁胜录》,第4页。
- [40] 安维真:《V城系列总序——为未来而做的考古学》,参见董启章:《繁胜录》,第4页。此处根据文章叙述的需要对原文做了一些调整,特此说明。
- [41] “梦华录”除了在小说里指代的是刘华生散佚的考古文字,也是董启章“V城系列”另外一部作品的名字(初版名The Catalog),比《繁胜录》晚出版一年。至于刘华生的文字如何“失而复得”,《梦华录》里并没有作出交代,特此说明。
- [42][44] 维真尼亚·安德逊:《能量的膨胀·可能性的诞生》,参见董启章:《时间繁史·哑瓷之光(上)》,第6页,第6页,麦田出版·城邦文化事业股份有限公司2007年版。下同。
- [43] 骆荡志、董启章:《(代后记)我们能不能为未来忏悔?》,参见董启章:《答同代人》,第271页,作家出版社2012年版。
- [45] 董启章:《时间繁史·哑瓷之光(下)》,第175页。
- [46] 龙迪勇:《历史叙事的空间基础》,《思想战线》2009年第5期。
- [47] 赵稀方:《后殖民理论》,第257页,北京大学出版社2009年版。
- [48][49] 陈映真:《美国统治下的台湾:政论及批判卷》,第160页,第152页,人间出版社1988年版。
- [作者单位:华南师范大学文学院]
责任编辑:刘艳