

1-1-2008

文學史的編撰與香港文學在華文文學中的定位 = The writing of literary history and the position of Hong Kong literature in Sinophone literature

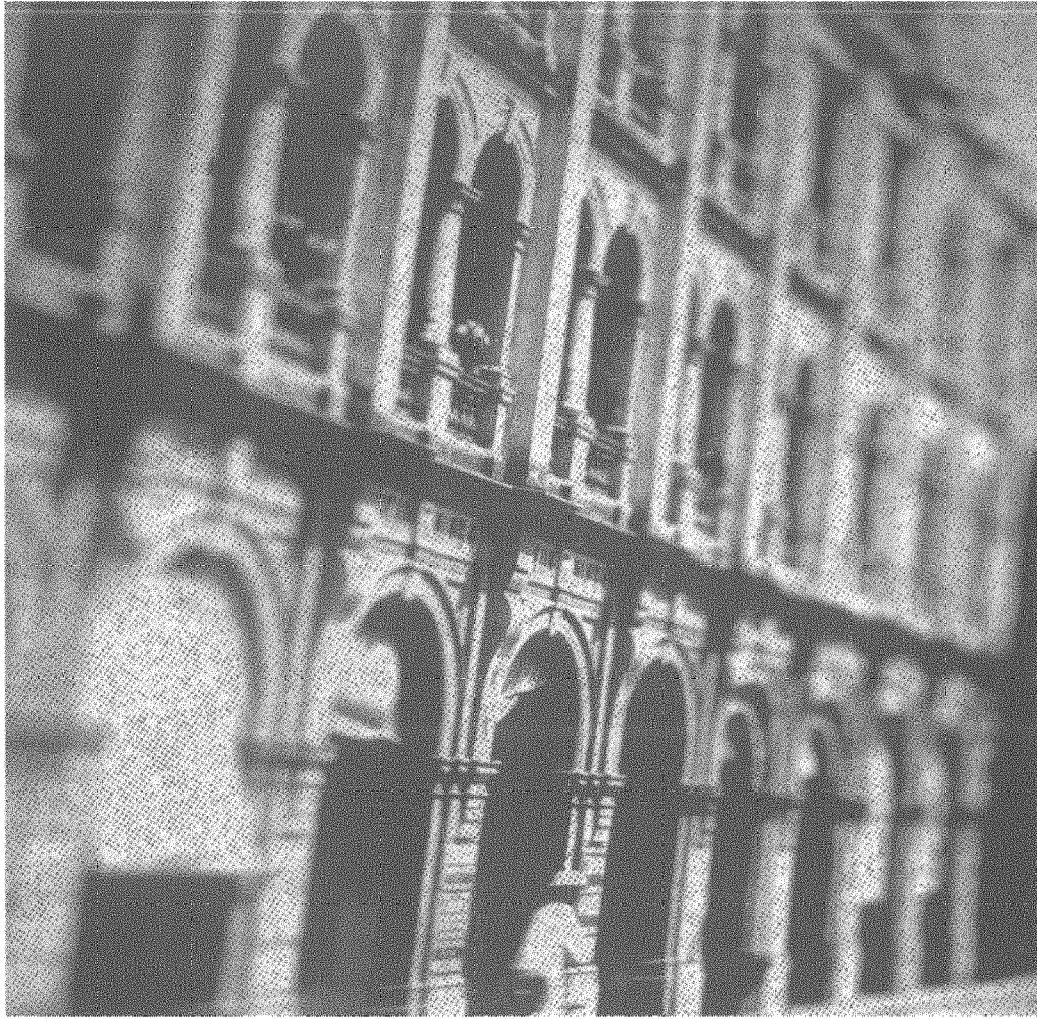
Hsiao Yen PENG
Academia Sinica, Taiwan

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/jmlc>

Recommended Citation

彭小妍 (2008)。文學史的編撰與香港文學在華文文學中的定位 = The writing of literary history and the position of Hong Kong literature in Sinophone literature。《現代中文文學學報》，8.2&9.1，40-50。

This Article is brought to you for free and open access by the Centre for Humanities Research 人文學科研究中心 at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Journal of Modern Literature in Chinese 現代中文文學學報 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.



文學史的編撰與香港文學在華文文學中的定位
The Writing of Literary History and
the Position of Hong Kong Literature in
Sinophone Literature

彭小妍
PENG Hsiao-yen

中央研究院中國文哲所
Institute of Chinese Literature and Philosophy,
Academia Sinica

一、前言：誰最有資格編文學史？

本地人(local people) 提倡本地文學史的編撰，和自主意識崛起所面臨的困境息息相關。香港於1997年回歸中國後，香港文學研究和文學史的編撰呼聲蔚為風潮。對照台灣1987年解嚴後「發現台灣」及「重建台灣史」的趨勢，不妨說香港正歷經「發現香港」及「重建香港史」的過程。由於文學是個人意識和集體意識的最佳載體，文學史料的發掘和整理編撰，是自我發現、自我重建的過程中不可或缺的一環。台灣、香港兩地文化（及政治）自主意識崛起的現象，皆起因於脫離殖民（或內部殖民）統治後，又面對中國強勢的政治文化影響，在歷史政治的夾縫中，如何建構在地的自我認同意識？

本文探討本地人編撰自己的文學史，並非認為外地人沒有資格編撰香港文學史料，也並非認定外地人編的一定不如本地人編的。¹截至目前為止，坊間可見的香港文學和台灣文學史，大多是大陸學者的成果。外地人主導編撰的文學史，可以是很好的參照。與此同理，其他華文地區史編撰的經驗，也有參考的價值。我們必須透過鏡子，才能看見自己的面貌形體；要了解自我，也往往透過對他者的了解。面對他者時，我們反省的是：我有什麼不同？也就是，如何在同中求異的問題。跨文化比較的真髓所在，就是尊重差異的精神。目前大陸學者所編的香港文學史和台灣文學史，處理兩地文學和大陸文學所呈現的歧異時，還有更細緻分析的空間。評家早已指出類似觀點，例如楊美儀指出1980年福建人民出版社出版的《香港小說選》中的評論，充滿「政治色彩」：

這裏收入了三十位香港作家的四十八篇作品，通過對資本主義制度下的香港的形形色色的描寫，反映了摩天高樓大廈背後廣大勞動人民的辛酸和痛苦；同時，揭露和鞭撻了香港上層社會那些權貴們的虛偽和醜惡。²

又例如黃重添等編撰的《台灣新文學概觀》（1986），雖讚美白先勇（1937-）把傳統融入現代，卻認為他的缺點是不了解下層社會的生活：

1 參考古清遠：〈誰最有資格寫香港文學史〉，《讀書周報》754號（1999年8月7日）。

2 楊美儀：〈從小說選看香港文學〉（初稿），《香港文學研討會1998》（香港：嶺南學院中文系、文學與翻譯研究中心，1998年）。引文出自〈後記〉，《香港小說選》（福建：福建人民出版社，1980年），頁2。感謝嶺南大學人文學科研究中心提供楊女士及其他學者文章。

但從白先勇整個小說創作來看，由於他把人世滄桑的一種蒼涼感作為文學的最高境界來追求，這就決定了他的寫作題材比較狹窄，作品格調也比較低迴。他較多地注意新舊交替時代的人物及那些苟延殘喘的故事，看不到廣闊的社會生活。尤其是，白先勇的生活底子並不深厚，他只熟悉舊的、上層的生活，對於下層生活並不熟悉。³

如果「揭露和鞭撻」上層社會「那些權貴們的虛偽和醜惡」是絕對必要的，如果「對於下層生活並不熟悉」足以構成文學作品的缺點，南唐李後主（937-978）的詞何以傳唱千古？法國普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）的《追憶似水年華》（*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927）、福樓拜（Gustave Flaubert, 1821-1880）的《包法利夫人》（*Madame Bovary*, 1856-1857）等作品，也不會被視為曠世傑作。強調集體意識形態的單一批評標準，會誤解、忽視，甚至否定多元，窄化了文學史的風貌。

如果說上引的兩段文字皆出自一九八〇年代，不足以反映大陸學者在九〇年代以後的「開放」，由下列的引文可得知，即使到了九〇年代末，大陸學者在評論文學時，仍難以擺脫集體意識的束縛。袁良駿1997年在評論香港作家三蘇（1918-1981）的《經紀日記》（1953）時，雖然認為他使用「三及第」文字來描寫香港文化，有其「必要性及特殊合理性」，但是卻擔心混合了文言、白話和粵語的混成書寫，會「不利於祖國文學語言的健康發展」⁴：

從根本上說，這種「三及第」語言以及香港後來流行的「新三及第」語言（即文言、白話加英文）都是不規範的，不利於祖國文學語言的健康發展的，因而也是不宜於提倡的。⁵

直至1999年出版的《香港小說史》，袁勇駿在評論二、三〇年代香港

3 黃重添等合著：《台灣新文學概觀》（廈門：鷺江出版社，1986年）。台北重印版（稻禾出版社，1992年），頁179。

4 參考張嘉俊：〈三蘇小說研究——以五十年代幾篇作品為例〉，「國際青年學者中文文學會議」，嶺南大學，2007年12月23-24日，頁2。由張文可知，袁勇駿批評三蘇「三及第」文字的文章，在1997年已發表。袁勇駿：〈三蘇的早期小說〉，《世界華文論壇》第2期（1997），頁46-48。後來這篇文章收集在袁勇駿的《香港小說史》中。

5 袁勇駿：《香港小說史》（深圳：海天出版社，1999年），頁113。

小說時，仍有如此評論：

很多作品的整體傾向是比較進步的，在反對封建壓迫和同情勞苦大眾方面，它們和「五四」新文學是完全一致的，它們不愧為「五四」新文學的一個偏遠的分支。⁶

集體意識對個人思維和下意識的拮制，何其大哉！「進步」、「反對封建壓迫」、「同情勞苦大眾」的標語，使大陸學者無法擺脫以自我的標準來「規範」世界。台灣與香港文學最值得寶貴的地方，就是相對於「正統」的歧異和不規範。如果不能接納和正視「歧異」及「不規範」的正當性，要討論正統以外的文學特色，無乃緣木求魚。

二、何以說sinophone literature？

從另一個角度來說，本地人編撰自己的文學史，也必須捫心自問：在華文文學中，香港文學或台灣文學的特色何在？我們有必要先討論華文文學的概念。華人世界雖以中文為共同書寫語言，共享中華文化的傳承，兩岸三地——即現今所謂的three Chinas——甚至全球各地的華人社群，在歷史沿革、生活經驗、口語方言和文化心態上，各有其獨特發展歷程。例如近年來寫手輩出、大放異彩的馬華文學，其中作家大多出生於馬來西亞，心懷祖國文化，卻在台灣接受高等教育並成為知名作家。如以「中國文學」或「中國現代文學」等框架來涵蓋如此複雜歧異的各地區華文文學，明顯不足。2004年張英進的著作*Chinese National Cinema*，可說是兩岸三地電影概論，開宗明義就反覆申論「中國」這個符碼已不足以呈現華人社群的多元：「『中國』作為符碼的困境，足以解構所謂『中國性』之先驗、單一、不變本質的神話；應該追問的是：中國性(Chineseness) 這個詞是否應該改為複數，因為中國電影和其所表現的中國性(Chinesenesses) 如此多元。」⁷

「中國」一詞在某種程度上乃國族 (nation/state) 的代詞，無法涵蓋居

6 同上，頁42。

7 Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema* (New York and London: Routledge, 2004) p.4: "The problematic nature of 'Chinese' as a signifier should suffice to demythify 'Chineseness' as a pre-given, monolithic and immutable essence. The question to be pursued further is whether we are content with speaking of Chineseness in the plural, as so many kinds of Chinese cinemas and their corresponding Chinesenesses."

住在中國以外地區的華人。即使張英進反覆說明，他所使用的“national”一字代表的是「民族」(people)，而非國族，但中華民族之龐雜與各民族語言之分歧，已是不爭的事實；單數的「people」，不如複數的「peoples」更能反映中華歷代以來多民族並存的事實。我們在討論舉世華人社群的中文文學時，即便是指出兩岸三地、兩岸四地或兩岸五地，都道不盡其中豐富歧異，若以華文文學來統稱舉世華人以方塊字書寫的文學，便不至於要兩岸幾地的不斷解釋。近年來出身台灣的美國學者如王德威、史書美，大力提倡以sinophone literature的說法來取代Chinese literature，良有以也。⁸但是他們兩位對sinophone的定義不盡相同。

史書美由少數族裔的批判理論和學科 (discipline) 觀點出發，以Sinophone與Chinese對立，把Sinophone文學定義為中國以外舉世華人社群的文學，希望未來在Chinese studies之外，能建立Sinophone studies這個領域，以資抗衡。王德威則以Sinophone涵蓋所有華人社群的文學文化活動，包括中國在內。無論就理論和實踐而言，我個人贊同後者的看法，但是建議sinophone不妨改為小寫，與francophone及anglophone都小寫一樣。如果把中國容納在華人社群同一個範疇中，中國就是所有華人社群的一部分而已——雖是巨大的一部分。史書美標榜少數族裔的對抗立場，將中國排除在外，並無助於溝通和協調。再者，如果以史書美的定義，張英進的書名就必須寫為Chinese Cinema and Sinophone Cinema in Taiwan and Hong Kong，過於累贅。何況，他所討論的馬華電影人如蔡明亮的作品，如果歸納在台灣電影當中，也無法顯示他與其他台灣電影人的差異。但如果把sinophone cinema定義為全球華人的電影活動，只以此為標題，就避免了這類問題。

事實上，從九〇年代開始，華文文學一詞已逐漸為世界各地華人學界所沿用，⁹如今大陸、香港、台灣、新加坡地區的華文文學研討會已不可勝數。所謂華文文學的定義，也有兩種。在中國，華文文學指的是中國以外的海外華人文學。史書美的定義，不是正好落入了大中國主義的思維模式？相對的，中國以外的華人在使用華文文學這個辭彙時，大多數是把中國納入在內的。因此我建議，sinophone的定義把中國容納在內。語言的意義是不斷創新更迭的，焉知未來中國學者不會接受中國文學為華文文學的一部分？

英語世界學者提倡sinophone的概念，可謂順水推舟，只不過是把華人

8 參考王德威：〈文學行旅與世界想像〉，《聯合報》（台北）（2006年7月8日）；《明報月刊》（香港）（2006年7月）。Shi Shu-mei, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007).

9 例如「東南亞華文文學國際學術研討會」，淡江大學中文系主辦，1991年9月。

世界行之多年的語彙和概念，設法理論化以後推廣到英語世界。在華語語境中，華文文學已經是普遍可以接受的說法，但是在英語世界的推廣仍有努力空間，許多出身中國的學者，目前仍排斥sinophone的說法。實際上這個新詞是按照francophone和anglophone的說法所創造出來的，好處是淡化了China給人的政治聯想，就如同「華文」的說法，淡化了「漢語」一詞「漢人中心主義」的暗示，也避免了「漢文」在日語語境中古典漢文與和文相對的問題。因此，上揭張英進2004年的著作，如果改為*Sinophone Cinema*，就華語電影一詞而言，不僅規避了國家（中國）和民族（漢族）的框架，也預先包容了華人電影以各種語言和方言發聲的可能。

正名牽涉到納入（inclusion）、排除（exclusion），更攸關文學史／國族想像及願景的可能性。因此，未來將積極響應提倡sinophone literature的概念。王德威認為這個新詞打破了中心／邊緣、主流／支流、正統／非正統等僵化的思考模式。¹⁰對我而言，中心／邊緣的思維其實不足以構成障礙，少數和弱勢族裔就因為自知身處邊緣狀態（condition of marginality），¹¹所以能見中心所不能見。這正是「邊緣戰鬥」論述的根據，¹²但如同薩伊德（Edward Said, 1935-2003）所說，「溝通」、「對話」應該取代戰鬥。

三、文學是個人記憶和集體記憶的載體

預設了華文文學的概念，香港文學如何自我定位，文學史如何編撰，端賴香港認為自己的文學如何展現本身歷史文化的特色。如本文起始即指出，文學是個人記憶和集體記憶的最佳載體。有關個人記憶和集體記憶的交互作用，法國社會學兼心理學家哈布瓦赫（Maurice Halbwachs, 1877-1945）有深刻的研究。¹³他的三本書——《記憶的社會框架》（*Les cadres*

10 同註5。

11 Edward Said says, "Even if one is not an actual immigrant or expatriate, it is still possible to think as one, to imagine and investigate in spite of barriers, and always to move away from the centralizing authorities towards the margins, where you see things that are usually lost on minds that have never traveled beyond the conventional and the comfortable." Cf. Edward Said, "Intellectual Exile," *The Edward Said Reader*, ed. Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin (New York: Vintage Books, 2000) p. 380.

12 參考傅大為：《知識權力與女人——台灣的邊緣戰鬥》（台北：自立晚報社文化出版部，1993年）。

13 本文有關個人記憶與集體記憶的討論，部分是為了回應關詩珮的文章〈現代性與記憶：「五四」

sociaux de la mémoire, 1925) 、《新教福音書中傳說的地理景觀》(*La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte: étude de mémoire collective*, 1941) 、《集體記憶》(*La mémoire collective*, 1950) ——及一篇文章〈音樂家的集體記憶〉(“La mémoire collective chez les musiciens”, 1939) , 是這方面重要的參考著作。我認為更值得留意的, 是 Roger Bastide (1898-1974) 檢討哈布瓦赫理論的一篇文章〈《集體記憶》與接補社會學〉(“Mémoire collective et sociologie du bricolage”, 1970) 。¹⁴哈布瓦赫這三本書中, 《集體記憶》最為知名, 但事實上後兩本書所處理的理論, 《記憶的社會框架》都已經鋪陳分析過了, 後兩本書只不過是反覆重申, 再略加補充罷了。《記憶的社會框架》指出, 記憶不僅攸關過去, 也是存活於當下的, 不斷變化流動的個人意識 (conscience) 與當下持續交互滲透, 因此個人記憶會隨外在宗教、社會、政治的變遷而改變。Bastide指出, 對哈布瓦赫而言, 「當下」扮演著一個閘門或是過濾篩選的角色, 來自過去傳統的記憶, 唯有在能適應新的社會情境時, 才會在當下出現。Bastide認為哈布瓦赫理論有一個基本的問題, 也是他的老師涂爾幹 (Emile Durkheim, 1858-1917) 理論的老問題: 他把個人記憶附庸於集體記憶中, 認為集體意識高於個人意識, 個人意識只不過是集體意識的反映罷了。有別於佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 的記憶理論, 涂爾幹和哈布瓦赫認為個人記憶不可能脫離社會情境而存在、個人記憶必須依賴集體記憶來重建, 這就是涂爾幹著名的「集體意識」(collective consciousness) 理論。但比起涂爾幹, 哈布瓦赫的理論往前邁進了一步: 涂爾幹相信一個社會人雖有內在性, 卻永遠受到集體意識的制約; 哈布瓦赫則認為個人的內在性可以在團體中交互滲透。可是他並沒有深入告訴我們, 個人意識和其他個人及團體意識如何相互作用?

Bastide 以柏格森 (Henri Bergson, 1859-1941) 在《物質與記憶》

.....
對林紓文學翻譯的追憶與遺忘〉, 發表於「翻譯: 東亞與西方」國際青年學術研討會, 台北國立台灣師範大學, 2007年12月3-5日。該文作者提到哈布瓦赫等理論家「將個人記憶置於社會環境來探索, 產生『集體歷史記憶』的研究」, 但尚未深入探究牽涉到的理論問題。會議當場時間緊湊, 因此趁此機會書寫於紙, 與作者交流。

- 14 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris: Alcon, 1925); *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte: étude de mémoire collective* (Paris: Les Presses universitaires de France, 1941); *La mémoire collective* (Paris: Les Presses universitaires de France, 1950); “La mémoire collective chez les musiciens,” *Revue philosophique*, mars-avril 1939:136-65; Roger Bastide, “Mémoire collective et sociologie du bricolage,” *L’Année Sociologique*, 21 (1970): pp. 65-108.

(*Matière et mémoire*, 1939) 中的神經系統分析，來說明個人意識與集體意識之間的關係：我們似乎看見神經系統處處分布傳導因子，而似乎看不見任何中心；我們看見的只是各神經元 (neuron) 首尾相連。神經元接受了外界的刺激轉換成電流 (courant)，發出適當的反應傳送給鄰近的神經元時，便形成絲絲相扣、具高度互補性的網絡 (un réseau de complémentarité)。¹⁵Bastide認為，如果把神經系統的原理轉換到社會系統上，就能夠了解個人記憶與集體記憶如何交互運作。他認為，哈布瓦赫的理論將個人記憶附屬於集體意識中，固然不錯，但團體是人與人的交會場所，集體記憶的形成也要靠團體中個人之間的相互刺激和連鎖反應。¹⁶

其實，Bastide對神經系統的理解，還可以更往前推一步。他是研究美洲黑人的人類學家，這方面並不是專家。神經學家在柏格森之前早已知道，除了神經系統的網絡傳遞刺激以外，神經元是有自主作用的，即使沒有外界刺激，神經元還是有自發性的活動。¹⁷Bastide對神經系統的理解，未盡完善，加上了神經元的自主作用，神經系統的運作就顯得更為複雜，變數更多。總的來說，整個神經網絡的輸出(output)，受網絡功能狀態的影響，比受傳入的訊息影響還大。說明如下：(一)所謂「網絡的功能狀態」，可比喻為一個人的心情，同樣的音樂，心情不一樣的人聽來，反應就不同；(二)神經組織(神經元的集合；特定空間中的一堆神經元)有自發性的激發模式(激發活動)，不待外界的刺激；(三)各神經元之間，有聯絡神經元負責傳遞訊息；(四)聯絡神經元與直接接收訊息的神經元，可能有不同的激發狀態，因此聯絡神經元能決定外界的訊息是否能夠順利傳入整個神經網絡。¹⁸

透過神經系統的比喻，我們可以稍事釐清個人意識與集體意識的交互作用，進一步理解「個體」的自主性在記憶網絡中所扮演的關鍵角色。文學最能展現個人與集體意識間錯綜複雜的關係。在整理文學史時，集體意

15 Bastide, "Mémoire collective et sociologie du bricolage," p.90; Henri Bergson, *Matière et mémoire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1993) pp.193-94.

16 Bastide, "Mémoire collective et sociologie du bricolage," pp.89-91.

17 神經科學家Camillo Golgi (1843-1926, 意大利人)及Santiago Ramon y Cajal (1852-1934, 西班牙人) 同時以神經元學說，於1906年共享諾貝爾物理學或醫學獎。參考王道還：〈一九〇六年十月：高爾基、卡霍爾當選諾貝爾生醫獎得主〉，《科學發展月刊》(台北)370期(2003年10月)，頁77-78。

18 Valentino Braitenberg and Almut Schüz, *Cortex: Statistics and Geometry of Neuronal Connectivity*, 2nd ed. (New York: Springer, 1998) pp.179-80. 感謝生物人類學家王道還提供專業知識。

識不是唯一的考慮因素，最重要的是展現個人意識與集體意識的交互作用，以及個人意識的獨特自主性：個人存活於集體意識中，個人與個人意識間相互滲透，但同時個人意識又具有其自發性。我們必須明白，個人記憶一方面無可避免地受到集體記憶影響和制約，一方面也有助於集體記憶的建構，兩者是相輔相成的。而作家個人意識自發性的表現，更是使問題複雜化的因素。作家和作品如何反映集體記憶的形成及蛻變，又如何能在集體記憶中彰顯個人意識？這是我們在編寫文學史時，必須時時刻刻詢問的問題。個人意識與集體意識的交互作用、個人意識的獨特表達，是一個地區文學特殊性的關鍵所在。

四、香港文學特性何在？

香港文學特性何在？以我對香港文學粗淺的認識，當然無法窮盡此議題，只能以西西（1938-）和李碧華為例，就當代文學嘗試提出幾個觀點，就教於方家。我注意到的，首先是當代香港作家對歷史和集體意識的獨特詮釋。這一點說得最好的，是作家自己。1998年台北出版的《故事裏的故事》，序言中西西說道：

晚近若干英美女性主義者把History一字拆讀，引伸出所謂「歷史」就是男性霸權中心的產物，換言之，即是偏頗的、他的記憶；揚言須另塑Herstory一字，以示抗衡。我呢，從寫作的角度著眼，卻似眾裏尋它千百度，忽爾重逢，禁不住說聲Hi, story:故事，你好。¹⁹

西西對history的重新詮釋：Hi, story，令人不禁拍案叫絕。它要說的，至少有兩個層次。一是，作家既不遵從男性觀點，也不盲從女性主義；她關心的是小說和歷史的曖昧關係。二是，點出歷史就是故事，等於蓄意模糊小說和歷史的界線；歷史雖然以檔案為基礎，事實上和小說一樣，也是想像的產物。從西西的「立場」，我們是否可以這樣衍伸：各式各樣的「主義」，不是當代香港作家最關心的議題，他們關心的是如何寫作，如何表現小說與歷史的關係，如何說明歷史與虛構？

和前一個議題息息相關的，是對真實與虛構的檢討。西西重寫、改造了許多歷史故事：封神榜、水滸傳、西遊記、杜甫、洛神賦、長城。李碧華的《胭脂扣》（1985）、《青蛇》（1986）、《霸王別姬》（1985）、《潘

19 西西：〈序〉，《故事裏的故事》（台北：洪範書店，1998年），頁 i-iv。

金蓮之前世今生》（1989），也有論者指出其中小說文本和歷史的互涉，顛覆了歷史的「真實」。²⁰中國的古老傳說和歷史，到了西西和李碧華小說中，暴露了歷史的虛構本質。小說中的歷史，往往與當下政治交會，例如，《青蛇》中的雷峰塔，是文化大革命的紅衛兵小將推倒的，解救了白蛇，「也叫所有被鎮的同道中妖，得到空前『大解放』。」²¹小說敘事自在優游穿梭於過去與現在的時空，過去與當下混為一體，歷史的輪迴照亮的是政治的荒謬。當然，作家也處理香港歷史與文化身份的問題，例如西西的《飛氈》（1996）、董啟章的《地圖集》（1997）等。²²李碧華的《胭脂扣》中，在前世今生徘徊流連的女鬼，迷惘於歷史的更迭多快，心心念念找尋情所獨鍾，未嘗不是港人追尋身份認同的暗喻。

香港雖於1997年才回歸，1984年處理香港問題的「中英聯合聲明」即已簽署，特別行政區基本法於1990年通過公布。²³從八〇年代初起，回歸的氛圍即已甚囂塵上。1989年《胭脂扣》中，敘事者見到如花的鬼魂時說道：「她完全不屬於今日的香港。我甚至敢打賭她不知道何謂一九九七。」²⁴由此可以窺見，當代香港文學對歷史和虛構的檢討，與回歸這個劃時代的政治沿革，當有密不可分的關係。這和台灣眷村作家如張大春、朱天文、朱天心1987年解嚴後對歷史與虛構的全面檢討，可說異曲同工。²⁵但是香港當代文學大事改編中國古典名著，賦予新生，台灣卻不多見。香港當代文學鬼影幢幢中暗藏歷史政治批判，迂迴婉轉；台灣眷村作家解嚴後則直言不諱，大膽批判政治社會現實。²⁶本文篇幅有限，只能就此點到為止。日後

20 陳岸峰：〈互涉、戲謔與顛覆：論李碧華小說中的「文本」與「歷史」〉，收入黎活仁等編：《香港八十年代文學現象》（台灣：學生書局，2000年），頁643-90。

21 李碧華：《青蛇》（台北：皇冠文學出版有限公司，1996年），頁246。

22 洛楓：〈香港文化身份的循環再造——論西西的《飛氈》與董啟章的《地圖集》〉，《中外文學》（台北），香港文學專號（2000年3月號），頁185-204。（感謝大會提供資料。）

23 Michael C. Davis, "Dix ans d'efforts pour former une démocratie à Hong Kong" (Ten years' efforts to form a democracy in Hong Kong), trans. Catherine Charmant, *Perspectives chinoises* 99 (2007/2): pp.28-33.

24 李碧華：《胭脂扣》（台北：皇冠文學出版有限公司，1989年），頁19。

25 Peng Hsiao-yen, "Representation Crisis: History, Fiction, and Post-Martial Law Writers from the 'Soldiers' Villages," *positions, forthcoming*. 中文版題為〈再現的危機：歷史、虛構與解嚴後眷村作家〉，於2007年12月13日在中央研究院中國文哲所發表。

26 台灣當代作家寫鬼的，據我所知，首見於本省籍作家李昂的《看得見的鬼》（台北：聯合文學出版社有限公司，2004年）。作者創造了五個台灣女鬼，反映台灣數百年來墾荒、國族發展的始末。

有機會，值得進一步探究：當代台灣香港兩地作家對歷史與現實的處理手法，同中有異，歧異的關鍵何在？

當代香港文學的另一特色，於我看來，展現在與通俗文化及媒體的互相滲透上。如李碧華和金庸（1924-）的小說改編成電影、電視劇的作品，不勝枚舉。文學與媒體之間，是否相濡以沫；小說寫作是否不可避免地沾染了媒體的特性，例如電影分鏡、分場的技巧？李碧華小說《川島芳子》（1990）的第一景，十分類似間諜電影的開場，魅影幽幽、風聲鶴唳；文字簡單俐落，節奏飛快，有如動作片（action movie）的快速運鏡。《胭脂扣》的開頭和分場，也是電影味十足，改編成媒體劇本不須大動情節結構，即可輕易完成。可能因為受到媒體敘事結構的影響，這類小說情節曲折離奇，特別「好看」。我忍不住要說，台灣當代有些政治批判小說，往往流於夾議夾敘，放棄了「說故事」的「本分」，也失去了讀者，令人遺憾。這個問題，和台灣的藝術電影所面臨的困境是類似的。

作為一個移民社會，香港如何理解自己的歷史，如何建構自己的身份認同？如同台灣，香港也曾歷經殖民時期。對台灣而言，日本殖民時期台灣作家的日文作品是台灣文學的一部分，大量戰前的日文作品紛紛翻譯成中文，楊逵（1905-1985）、呂赫若（1914-1951）、張文環（1909-1978）等的全集陸續出版。英國殖民時期香港作家的英文作品，是否應該納入文學史？其他類似問題，眾多學者已提出許多，本文不必一一重述。例如南來文人，短暫居留者，其居留期間的創作是否應算香港文學？武俠小說等通俗文類，是否應收入？粵劇作為傳統劇種，是否應佔一席之地？有關這點，中研院文哲所結合台灣及海外學者正進行編撰台灣文學史，歌仔戲即是所收入劇種之一，特別提供參考。

本地人是否最有資格書寫自己的文學史？李碧華的青蛇，不滿意歷代有關白蛇、青蛇、許仙的各種傳奇說書文本，一一批判，甚至發願，不如自己動手寫自傳好了：

他日有機會，我要自己動手才是正經。誰都寫不好別人的故事，這便是中國，中國流傳下來的一切記載，都不是當事人的真相。²⁷

自己動手寫自傳，就能表現「真相」嗎？李碧華的青蛇，中國情結何其沉重？而且，她未免太信任自己的「客觀」了。凡是歷史，都是運用想像力重建的。自傳，也不例外——重建的是想像中的自我。✖

27 李碧華：《青蛇》，頁240。