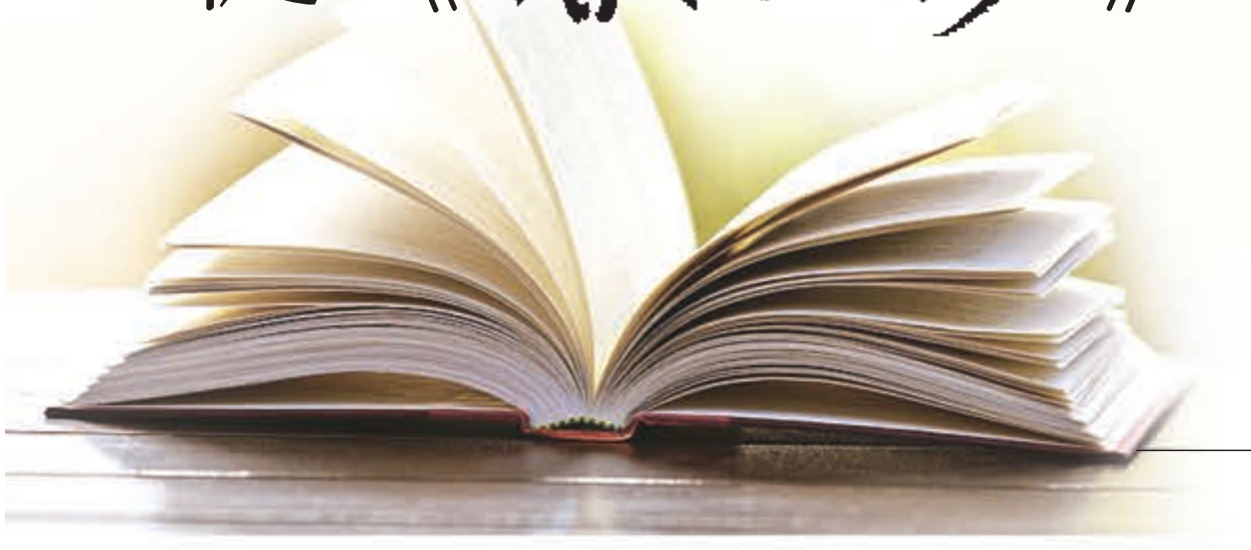
從《香港文學》看香港文學（六）



隨着時間的推移，老作家的退出，《香港文學》上出現了一批新的作家。這些作家沒有歷史包袱，不講地域出身，不屬於任何派別，他們共同的特點是有文學實力，姿態先鋒。

□趙稀方

羅貴祥（1963–）生於香港，1985年畢業於香港大學英文系，後去美國史丹福大學讀比較文學博士，畢業後在香港浸會大學外文系任職。羅貴祥年齡不大，寫作的經歷卻不短。大學一畢業，他就在《香港文學》發表作品，1985年，羅貴祥在《香港文學》上發表了《假如房子可以流動》（4）和《女性印象》（7）。這兩篇作品一上來就讓人望而生畏，《假如房子可以流動》完全沒有分段，一大片密密麻麻的文字，意識流動之密集讓人喘不過氣來。《女性印象》則是法國新小說的方法，加上印象派的插圖。果然是英文系的學生。

羅貴祥並非不會寫實，《愛吃宵夜的二哥和夜光表》（133）就寫得很棒，不過，他始終不能抑制自己實驗的衝動。他的較爲出色的作品，往往在實驗與寫實之間。《兩夫婦和房子》（16）就是現實與幻覺的一次精心調配，獲得當年市政局中文文學創作獎小說組亞軍。其後，羅貴祥去美國念書，在《香港文學》很少露面了。十年以後，羅貴祥重新回來，先鋒依舊。他這次帶來一篇《有時沒有口哨》（189），小說採用了「對倒」的形式，寫一對男女旅行的經歷。這篇小說與劉以鬯《對倒》有點像，然而不同，《對倒》雖然是兩個男女主人公的意識對比，但兩個主人公卻並不認識，《有時沒有口哨》的男女主人公卻是熟悉的，兩個人的意識互相指涉的纏繞。小說最後並沒有製造一個「相遇」的高潮，而是讓他們擦肩而過，巧妙地顯示出了「主體間性」的效果。

董啓章（1967–）是目前爲止最具有實驗性的香港作家。他的處女作，是1992年6月發表於《素葉文學》的寫人偶之戀的《西西利亞》。1994年，他以小說《在碑石和名字之間》（119）登上《香港文學》。小說以「我」與亡靈對話的形式，說了十個碑石上的人物的故事，然而到第十一塊碑石，他已經開始懷疑這些故事，然而人卻只能依賴這些隨意的故事而存在。小說留給我們的，是話語與人的不確定性。《體育時期（下學期）》（197）則直接解構自己的寫作。小說開頭就寫說：這部小說寫得很快，已經十萬字了，事實上小說才剛剛開始。小說接着爲書出版擔心，因爲他的書已經被出版社退回，書中批評了香港的文化風氣，批評了文學與道德、政治的關係，甚至於評論了高行健。小說甚至還提到，萬一這本書能夠出版，評論家千萬不要說出「後設小說或後現代」之類的話。

《溜冰場上的北野武》（205），是一場新小說實驗。在這部小說中，敘事者坐在觀衆席上某一特定位置對於整個溜冰場的不動聲色的無中心的描寫，不過它與「客觀呈現」的敘事效果並不完全相同。這部小說從一開始起使有敘事者「我」的意識活動存在，「我一個人冰封在這裏，無聲地，寂然地，縱使在思緒裏不斷打圈滑行，但空白程度卻只等同於其他隱形人的內心。」這是與《嫉妒》略略不同的地方，由於「我」的意識活動的參與，小說造成了女學生、小女孩母親與情人等多聲並置的效果，這可能說是香港「新小說」的意外效果。到了《天工開物之電報電話》（210）、《天工開物之收音機》（215）等小說，董啓章則開始從人走向物，致力於營造物的世界，以物體指涉歷史。

董啓章之後，最有成就的新生代實驗小說家是韓麗珠（1978–）。韓麗珠初登上《香港文學》，是1996年的《輸水管森林》（138）。小說將視覺上像腸子一樣彎彎曲曲的輸水管與外婆的死並置在一起，在生活的陰暗和壓抑主導了「我」的意識之後，搬了新家看不到輸水管後，反而不能適應了。《輸水管森林》面世後，引起文壇關注，許子東主編的「三城記小說系列」第一輯香港卷，即以《輸水管森林》爲標題，並且以輸水管爲圖像裝飾這本書的封面。2000年，韓麗珠在《香港文學》發表了《壁屋》（191）。如果說《輸水管森林》描繪是人面對都市的異化感，那麼《壁屋》則力圖呈現了人在成長過程中的夢魘。「壁屋」指「一棟面面都是牆壁的房子，無論走到哪裏，面前都是一堵牆壁，不只有四面，而是更多。」但這樣一種壁壘，卻可能成爲嚮導：「牆壁領我們到該到的地方去。」據母親告知，父親在「我們」出生的時候就進入「壁屋」了。但某一天「我們」卻荒謬地見到了他，他的出現讓「我們」忍不住大笑。此後，「我們」對於「壁屋」的理解有所修正，走出「壁屋」後，「舊事已過，一切都變新的了。」另一個「我」終於離家出走，去了「壁屋」。在這裏，「壁屋」事實成了人類困境的一個象徵，這種困境在人的成長的不同階段具有不同的形式，「我們當然知道壁屋是一座所謂的監獄，但究竟在什麼時候開始知道，則不得而知。」

韓麗珠一直就生活在一個荒謬的世界裏。這種荒謬，既來自香港，更來自人類社會的普遍處境。讀她的小說，讓人想到卡夫卡和加繆。韓麗珠接下來在《香港文學》上又發表了《寧靜的獸》（248）、《波子》（234）、《林木椅子》（260）、《悲傷旅館》（275）等小說，這些小說均從不同的方面呈現人與城市的異化，不動聲色。韓麗珠也因此屢屢獲得文學獎，讓人期待。

謝曉虹（1977–）開始登上《香港文學》的時候還很年輕，兩篇小說《維納斯》（172）、《咒》（178）顯得稚嫩。2001年9月發表的《理髮》（201）的時候，她開始才華初露。小說寫女兒在家庭中的隱性心理。「我」的母親靠理髮店爲生，幼年的「我」不太明白母親其實不怎麼會理髮，但店裏卻有很多顧客。母親痛恨男人，我也不喜歡母親在理髮的時候碰男人。終於有一天，她發現男顧客用異樣的眼神盯着她，她卻始終恐懼母親的憤怒。而「我」在被男人撫摸的時候，「我抬頭時只看見父親，所以也像是只有他在撫摸我一樣。」在這裏，性愛意識的萌動、母女間愛恨以至父女間的情結，構成小說間的敘事結構和張力，成長與性愛已經渾然一體。此文得「首屆大學文學獎」小說組一等獎，說明了文壇的認可。有點可惜的是，謝曉虹此後開始往後現代的方向走，她甚至寫下了《讀韓麗珠的小說》（242）分析其空間和心理的關係。她的小說《他們》（241）、《婚禮》（277）等，總覺得在追新，而丟了她自身最好的東西。

葛亮（1978–），南京大學本科畢業，2000年去香港讀書，博士畢業後留在香港工作。第一次登上《香港文學》是2005年10月，《黑白套印的城》，寫的是南京。接下來葛亮發表的作品都是有關於南京的，一直到十年以後，2010年1月，《香港文學》才出現了第一篇寫香港的小說《離島》，其後，他又發表了《颱風》（313）、《逃逸》（325）、《寧夏》（336）等寫香港的小說。2013年，葛亮出版了他的唯一一本寫香港的小說集《浣熊》，在這部書中，《離島》改名《龍舟》，《颱風》（313）改名《浣熊》，《逃逸》（325）改名《猴子》，《寧夏》（336）變身《街童》等。薄薄的一本，然而很「驚艷」，有一種與衆不同的風格。

葛亮觀察香港的視角，聚集在「新香港人」的身上。《颱風》中的女主公所住的狹窄的房子，是十五年前政府爲安置新移民而建的公屋。《逃逸》中西港的「他」，也是十幾年前偷渡來的。這十幾年的時間，和葛亮呆在香港的長度差不多。至於《颱風》中的影星謝嘉穎，八年前從台灣來香港，開始要先從語言關練起。《街童》中的寧夏一看名字就知道來自大陸，她來香港的時間更短，雙程證都要到期了。這些外來者，如何在香港落腳，如何融入這個城市，是作者所關心的。這個過程頗多艱辛，有艱難、有悲涼的，甚至有生死，它們化成故事構成了葛亮的小說。《浣熊》中的女主人公，爲了能夠離開這間公屋，參與了一個敲詐活動，最後入獄。謝嘉穎傍上了一個富豪的兒子Ann，最後發跡然而也被出賣。《街童》中的寧夏爲生存淪落風塵，因爲愛上了「我」，她想放棄這職業，然而欲罷不能。對於新移民來說，香港就這樣讓人惶惶不安。然而，作者不願意就此作罷，就像偵探小說一樣，最後總有一個出乎意料的結局讓你驚喜。《颱風》中的警察卧底，雖然將女主人公送進了監獄，然而他居然愛上了她，並在她出獄後娶了她。葛亮的小說相當精煉，前面的場面一直緊繃，不動聲色，結局卻出人意外，給人留下巨大的想像空間。在語言上，葛亮刻意學習中國古代筆記小說，這正好應合了小說的格式。

▲《衣魚簡史：董啓章中短篇小說集Ⅱ》董啓章著，聯經出版

▲《北鳶》葛亮著，人民文學出版社

周潔茹（1976–）生於常州，2000年赴美，2009年定居香港。周潔茹在香港寫的第一篇小說，是2013年第五期的《到香港去》。這篇小說從內地視角觀察香港，以此處理她的香港經驗。女主人公張英買到了假奶粉，爲了孩子，她被迫無奈參加旅行社的雙飛團去香港買奶粉。一路擔驚受怕，例行的景點遊覽顯得非常灰暗，太平山到處有人抽煙，行程上的淺水灣也取消了。小說中的香港是負面的，然而這負面其實並非來自香港本身，而是來自於內地移民的感受。到香港以後，周潔茹的確有過此種路徑的寫作，如父母對於香港的不適應，新移民在香港的艱難等。不過，周潔茹的長處其實並不在此，而在於從不同空間的角度書寫香港。她與內地作家不同的地方在於，她是從美國去的香港。來港之前，她有過十年的美國經歷。在她的小說中，主人公常常想到的是美國，而非內地，這就使她的空間流轉不限於內地／香港，而是離散／世界。

周潔茹之於香港，不是「南下」，而是「漂泊」。在美國，她有刻骨銘心的漂泊感受，這種感受同樣延續到了香港。在採訪的時候，被問及在美國和香港生活體驗有何不同，周潔茹回答：「空間距離對我來說沒有任何差別，飛十三個小時和飛三個小時都是一樣的。」「我們都是飛來飛去的，不需要一個地方。」[《我們都是飛來飛去的》，《呂貝卡與葛蕾絲》，海天出版社2018年7月第一版，第198頁。]「到香港去」與「到廣州去」、「到直島去」、「到常州去」是一樣的。周潔茹的小說儘管在寫香港，但並非刻意呈現香港的地方性歷史，也非處理香港與內地的關係，而是表現都市疏離，特別從女性角度感知人性。所以，周潔茹說：「當然，我完全沒有覺得我是一個香港人，但是我寫了香港人的生活狀態。就冷漠到殘忍的人與人之間的關係來說，這一點確實也是沒有地域界線的。」[同上，第201頁。]周潔茹在少女時代就一鳴驚人，成爲內地最年輕的專業作家之一，說明了她的文字才華。她敢於通篇運用第二人稱敘事，這是很有難度的。她並不在意結構的完整，也不刻意經營故事，她更注意情緒的傳達，爲此不惜把故事割成碎片，這正符合她內心的分裂狀態。

除羅貴祥是六〇後，上述年輕作家全是七十年代以後出生，登上《香港文學》的時間也較晚。香港本土作家董啓章、韓麗珠、謝曉虹等差不多都是後現代小說家，繼承光大了香港五十年代以來的現代主義傳統。年輕的南來作家已經沒有什麼意識形態色彩，然而與香港作家仍然不同，葛亮仍然一直在寫南京，寫香港仍不脫南來視角，既寫實又很先鋒。周潔茹身爲《香港文學》新任主編，卻並不僅僅局限於地域，而是變成了離散寫作。看起來，即使在回歸之後，即使姿態同樣先鋒，本土作家與南來作家行走在兩條路上。

「中左右」標示着作家不同的政治和文化立場，「老中青」則說明不同世代之間的差別，在《香港文學》中，這兩種差異是混合在一起的，既左又右，既寫實又先鋒，形成了獨特的香港文學多元共同體。這種格局，與內地文壇是完全不同的。

・趙稀方

博士，教授，中國社會科學院文學所研究員、現代文學研究室主任，著有《後殖民理論》、《翻譯現代性》、《理論與歷史》、《小說香港》等著作。劍橋大學、哈佛大學訪問學人，波蘭羅茲大學，台灣成功大學、東華大學等校客座教授。

鐵路四調

火車頭

□南　翔

▲在中國工業發展史上，蒸汽機車有着重要的地位

我幹鐵路那個年代，鐵軌上跑着的火車主要是蒸汽機車。之所以叫火車，因是以煤火做動力的，後來陸續有了內燃機和電力機車。

蒸汽火車頭主要由四大部分組成：鍋爐、汽機、車架走行部分和煤水車。蒸汽火車自重一百多噸，包括二三十噸的煤與水，動輪直徑1.5公尺，立在那兒眞的是一個龐然大物。火車汽笛一拉，曠野上數公里之外都可聽到它的高亢與蒼涼。列車在車站停了一段，車頭總會在肚腹之下排下不少火之餘燼，一旦鳴着響笛馳離，早已守候在兩側的婦孺，肘挎藤籃，手擎笊籬，顧不得滾滾的氣浪吞沒，一擁而上撿煤渣。無煙煤的煤渣火旺，好燒，尤其在物質匱乏的年代，是家庭主婦的心愛之物。

火車頭隸屬機務段管轄，每跑一個區間折返——鐵路上林林總總的單位外人很難搞清楚，其中就有一個「折返段」。意思是，火車頭跑一個區間就得折返，譬如株洲往東開的火車以及向塘往西開的火車，都在中間的新余站相遇折返。旅客列車或貨車，則由火車頭一段一段接力送至終點。鐵路上習慣叫火車司機爲「大車」，他們的典型裝扮是，一身油了吧唧的工作服，一頂軟舌帽，還有一隻扁形藤籃，裏面盛着一隻腰子型的飯盒。開火車是一個看似風光，其實又苦又累又髒也不無危險的活兒。

我曾眼見兩件事情，一件是在我所在單位下屬的泉江站發生一起兩列貨車（其中一列還是油槽車）正面相撞的事故，兩個車頭都燒成了鋼藍之本色，眞個是車毀人亡，令人震撼。還有一件是兩個「大車」夜半到專用線上，爬進一輛卸空的油槽車裏舀取殘餘煤油（爲點煤油爐之用），結果誤進了汽油槽車，帶入的馬燈瞬間引燃殘油，倆大車被同事們背出來之時，已經燒得面目全非。

多年前我在北愛爾蘭首府貝爾法斯特參觀一個火車博物館，始知最早上鐵軌的，是馬拉車廂。星移斗轉，蒸汽機在1990年代就走向式微。約在2002年，我到內蒙古開會，與一位老朋友、呼和浩特鐵路局的鄭局長見面，希望他把中國鐵路最後的二十多台蒸汽機車保留下來。鄭局長搖搖頭告訴我，那個集通是地方鐵路公司，不歸鐵道部管轄。很快的，《新京報》便隆重報道：「蒸汽機時代草原落幕：鐵路系統讓人想起紅燈記」。此前，全世界不少蒸汽機攝影愛好者扛着「長槍短炮」去拍下、告別與憑弔蒸汽機時代的最後一幕。

停運的蒸汽機車都拆了，試想如果多留下幾條老火車的觀光路線，是多麼有意義的一件事啊。記得當年法國一個火車頭博物館需要一台他們三四十年代生產的蒸汽機車，希望中國給予支持，當時在我們線路上跑着的就有啊，拿一台去就是了。

本源意義上的火車，是蒸汽機發明之後的產物。如果要我挑一樣器物，表徵工業時代的鼎盛與輝煌，我會毫不猶豫地指陳：火車頭——蒸汽機車。

・南翔

深圳大學文學院教授，一級作家，著有小說、散文、評論《南方的愛》《當代文學創作新論》《綠皮車》等十餘種；作品在《人民文學》等刊發表百餘篇，小說兩度獲魯迅文學獎短篇小說獎提名。