

# 历史与叙述

## ——以香港“红楼梦奖”获奖作品为考察对象

赵冬梅

**内容提要** 论文从“历史与叙述”的角度对香港“红楼梦奖”获奖作品进行研究。其一是叙述了怎样的“历史”，分析了获奖作品所集中反映的重要历史事件，以及与民族国家之“大事”既相互辩证又自成一格的日常生活之“小事”；其二是怎样“叙述”历史，分析了不同区域的获奖作品在表现手法上的差异，以及它们在历史书写中呈现出的“历史的空间化”、“以小博大”等写作策略或特征；其三是“为什么”叙述历史，分析了作家进行历史叙事的深层动因与社会语境，这关系到一位作家的历史观和他的精神境界、艺术修为、思考力、创新力，也关系到一部作品的境界和价值，并最终关系到当下华文小说的品质。

“红楼梦奖：世界华文长篇小说奖”，由香港浸会大学文学院于2005年创立，每两年举办一次；被提名的作品仅限于该评选年度内初次出版的作品，从中评出首奖一名、决审团奖和专家推荐奖若干名。其宗旨是奖励世界各地出版成书的杰出华文长篇小说作品，借以提升华文长篇小说的创作水准，推动21世纪华文长篇小说创作的繁盛。诚如第一届首奖获奖作家贾平凹所言，《红楼梦》“代表了汉语长篇小说最高成就，以此命名，给当代华文作家提出了奋斗目标，让我们能够永远面对着一种永恒和没有永恒的局面而激励反省”<sup>①</sup>。

该奖迄今已举办五届，共有20多位来自大陆、香港、台湾、马来西亚、北美等地的华人作家获此奖项<sup>②</sup>，其中既有诺贝尔文学奖或卡夫卡文学奖等国外其它文学奖获得者，也有大陆茅盾文学奖或台湾联合报文学奖、中国时报文学奖或马来西亚花踪文学奖等重要华文文学奖的获得者<sup>③</sup>。如果从这些出自不同区域、不同年龄段、不同性别的作家之手的获奖作品中，抽取一组有着较大公约数的论题，那就是“历史与叙述”。当然这并无新意且“大而无当”，但在多如恒河沙数的华文长篇小说中，选取这样一个视角来进行考察，不失为

一种权宜之计。本文尝试以此来管窥新世纪以来不同区域华文文学的审美特性、意义旨归。

### 一 “历史”

何谓“历史”？借用钱穆先生在《国史大纲》中的界定，“我民族国家已往全部之活动是为历史”<sup>④</sup>。话虽如此，但长河漫漫、大浪淘沙，已往之“活动”能够记存下来的，所关涉的多是民族国家之大事，这些“大事”构成了《国史大纲》等历史书籍叙述的主体；至于其间人们日常生活之小事，即作为“全部之活动”的组成部分，往往需要通过其它途径去了解，如文物古迹，如民间传说、民风习俗，如《清明上河图》式的画作，如《诗经》式的诗作，以及《红楼梦》式的小说等。当然，并不表示这些“其它途径”便与“大事”无关，“大事”是它们不可或缺的背景、是它们“叙述”的推动力，而它们既使“大事”充盈、丰厚、生动，在某些方面，又自我完足、自成一体，并成为“全部之活动”中的审美活动。

如果从“大事”的层面来看，这20多部获奖作品所集中反映的，几乎涵盖了20世纪在内的前后一百多年华人社会的所有重要历史事件，且多

数作品都有着相当大的时间跨度。如大陆近百年的革命斗争史（刘醒龙《圣天门口》），大陆西南少数民族的百年史（范稳《水乳大地》），台湾的百年沧桑史（陈玉慧《海神家族》），香港的百年发展史（董启章《天工开物·栩栩如真》），北美华人的百年移民史（张翎《金山》），马来西亚华人经1969年“513”事件开启的近半个世纪的生活史（黎紫书《告别的年代》），大陆半个多世纪的乡土社会变迁史（第二届首奖作品莫言《生死疲劳》），以及知识分子的精神史（宁肯《沉默之门》、格非《春尽江南》、刁斗《我哥刁北年表》、严歌苓《陆犯焉识》），等等。

其中大陆的抗战、国共内战、土改、反右、“大跃进”、大饥荒、“文革”、改革开放等，台湾的日据、国民党迁台、政党轮替与本土化等，会被作家们反复书写（这一现象并不仅限于这些获奖作品）。即使是聚焦于当下的，除了关注社会急剧变迁所引发的种种问题外，如《春尽江南》所“探讨”的“污染、环保、炒房、教育、夫妻关系等各种课题”（陈义芝），仍或多或少会涉及、回溯、影射到上述某些事件。如作为“江南三部曲”最后一部的《春尽江南》，与前两部（以国民革命为背景的《人面桃花》、以20世纪五六十年代为背景的《山河入梦》）之间的必然关联。此外，像被称为“卡夫卡式”书写的香港韩丽珠的《灰花》，它的“以变形写真实，现实与荒谬的区分失效，刻意的抽象”（朱耀伟）等，无不与香港的历史密不可分；以后设、后现代叙事著称的骆以军的《西夏旅馆》（第三届首奖作品），无论怎样结构繁复、怪诞迷离，念兹在兹的仍是“台湾外省族群的离散情境”（王德威）；而被称为四百年前上海的“清明上河图”的王安忆的《天香》（第四届首奖作品），则有着高度写实的徐光启、利玛窦、董其昌、海瑞、东林党等有明一代重要的历史人物与事件。当然，这并不表示这些作品仅只是历史事件的注脚或另一种方式的叙述，如前所言，小说叙事固然离不开历史背景，但它又是自成一体的，有着自己的寄托与追求，更有着历史文本所欠缺的日常生活细节。

同用以命名的《红楼梦》一样，“家族”且多设置为三代，成为大多数获奖作品的叙事核心；家族或再细分的个人及与他们相关的种种，成为

“大事”、“小事”的承载者、表现者；他们与历史时代之间的辩证关系，成为叙事的主线：以家族的繁衍、盛衰或个人的成长、遭际反映历史、时代的风云变幻，或反之在历史时代的风云变幻中铺陈家族或个人的遭际。你可以说这是五四新文学以来的写作传统，但具体到每一部作品，我们感兴趣的依然是，能否在其中看到一些独特的、有兴味的，既与“大事”互为辩证又自成一格的“小事”，即使这些“小事”被论者批评为“历史的景观化”。

譬如民间的宗教信仰，像《水乳大地》中的藏传佛教与纳西族的东巴教，和它们百年来既交流又冲突的复杂关系；以及《天香》、《水乳大地》、《圣天门口》等都提到的传教士，和他们所带来的西方宗教在斯时、斯地造成的影响等。另如与人们的日常生活息息相关的风俗器物史，像《天工开物·栩栩如真》中的收音机、电报机、电话、衣车、电视机、汽车、游戏机、表、打字机、相机、卡式录音机和书等，使我们得以一窥几代香港市民的生活状态；《海神家族》中单独成文、穿插在各章节之间的台湾民间习俗，如“拜天公须知”、“丧礼须知”、“拜地官须知”、“拜七娘妈须知”、“安太岁须知”、“妈祖绕境或进香须知”、“婚礼须知”、“出生礼须知”等；《天香》中浓墨渲染的四时节气、饮食器皿、丧嫁礼仪，及园艺、纺织、服饰、刺绣、制墨、书画、丝管等。此外像《告别的年代》所记述的香港的通俗文化史，如被杜丽安等书中人物所津津乐道的香港剧集《上海滩》、《京华春梦》、《万水千山总是情》，以及影视歌星周润发、汪明荃、刘松仁、郑裕玲、万梓良、罗文、徐小凤、梅艳芳等，应是不同地域的华人关于上世纪七八十年代香港的共同记忆。

还有一些作品描写了人与动物的关系史，如张炜《刺猬歌》中位于山东滨海荒原莽林里的棘窝镇，有着结交野物的传统，传说村里最大的财主霍公长着漫长的脸和奇大的耳朵，他善良、好色，美貌的人和畜生都是他的朋友，即使是一棵高大俊美的树，他都会恋恋不舍，他死后，一到半夜林子里就有野物的嚎哭和抽泣响个不停；而女主人公美蒂传说是镇上的美男子良子与林中的刺猬精所生，小美蒂随良子走出林子来到棘窝镇时，就穿着金闪闪的蓑衣，随着时代的更迭、现

代的大开发,霍家后人及密林、动物都在逐渐消失,最后,美蒂也带着她的小蓑衣消失在夜色中。另如贾平凹《古炉》中能与动植物说话交流、心意会通的狗尿苔;杨志军《臧獒》中“我”与獒王刚日森格之间的惺惺相惜、相互保护;莫言《生死轮回》中地主西门闹转生为驴、牛、猪、狗、猴,动物与人的处境相互指涉,又是观照社会变迁的视角。显然,这些作品既与生态批评、自然写作相呼应,也有着鲜明的寓言色彩与历史隐喻。

## 二 “叙述”

无论民族国家之大事如何之“大”、日常生活之小事如何之“小”,都离不开叙述,正如福柯所言,任何文本,不管是文学的还是历史的,都首先存在于表述行为之中,其次存在于历史、社会和文化生产、接受的各个环节当中。那么何谓“叙述”?孟悦曾借一则远古神话,把叙事诞生的过程,比拟为“从混沌到获形”的宇宙诞生的过程。“从混沌到获形”,即离不开方法、形式、技巧。而不管是文学文本还是历史文本,“叙述”,既关乎到历史在文本中是怎样得以呈现的,也关乎到历史的呈现面貌、历史的意义旨归以及文本的寄托追求。

从表现形式的角度看,在这些获奖作品中,大陆作家的作品多以写实为主(其中也包括严歌苓、张翎等有大陆生活背景的北美新移民作家),甚至出现了向传统“致敬”的小说,如《生死疲劳》以章回体及佛教的六道轮回思想结构全篇,《天香》虽不是章回体,但在人物、语言、手法、情调上极接近《红楼梦》式的明清白话小说。这当然只是非常笼统的说法,其中并不乏形式实验,如阎连科的《四书》由《天的孩子》、《故道》、《罪人录》、《新西西弗斯神话》四本“书”组成,被称为“书摘体”或“寓言体”。尤其是经由20世纪80年代以降以魔幻现实主义为代表的现代、后现代主义思潮的洗礼,许多作品难免或多或少都有着现代、后现代的痕迹,如范稳的《水乳大地》被论者认为是对《百年孤独》的一次“漂亮的飞跃”;宁肯的《沉默之门》中有着我们所熟悉的荒谬、疏离、孤绝等现代主义主题;披着“章

回体外衣”的莫言的《生死疲劳》,以及张炜的《刺猬歌》、贾平凹的《秦腔》与《古炉》等,也都有着魔幻、荒诞的因素。当然也可以说它们就是乡土中国、民间世界原有的形态,与传统的神怪文学一脉相承。有论者在20世纪90年代就已指出,贾平凹的创作美学体现了“把西方现代主义文学的精神深度模式和东方神秘主义传统炼成一体”的尝试<sup>⑤</sup>,这一判断可适用于不少的作家作品。

但是,如果与港台、马来西亚等获奖作家的作品相比,上面“多以写实为主”的说法还是能够成立的。

在这些区域的获奖作品中,最具形式感的,当以骆以军的《西夏旅馆》、董启章的《时间繁史·哑瓷之光》、黎紫书的《告别的年代》为代表。有论者将这部七百多页的《西夏旅馆》,称为伙同宫崎骏和博尔赫斯共同搭建的一个象征与文字与结构的“迷宫之书”,其根本原因便在于我们并不陌生的后现代叙事结构:刻意打散因果顺序、几条线索各自进行甚至糅合在同一节里(如西夏灭绝的故事、父亲的故事、旅馆的故事、图尼克的故事),从而给解读设置下障碍。与《西夏旅馆》类似的,是《告别的年代》,借用黄锦树的概括,这部小说分为三层叙事结构:“杜丽安”(小说人物)的故事、住在五月花旅馆301号房的“你”(小说人物,也是第一层叙事的读者)的故事、作者——评论者的叙事<sup>⑥</sup>;也许是因为没有《西夏旅馆》的文字、线索繁多,《告别的年代》尽管读起来也并不轻松,但比前者较容易从层层叙事中整理出小说的各种元素、并拼成一个相对完整的情节。冠以“自然史三部曲第二部”的《时间繁史·哑瓷之光》,被称为是包含“现在”、“未来”、“过去”的“三声部小说”,探讨“时间中重叠、回环的历史,自我与他人,文学与社会,以及‘婴儿宇宙’的可能性”(黄子平);尽管这部“大书”有着核心且关联的人物与情节,如作家独裁者、独裁者的妻子哑瓷、来自英国的混血女孩维真尼亚、独裁者的孪生子花和果等,但它所包罗或指涉的《时间简史》等物理学以及天文学、生物学、植物学、科技、音乐、绘画等方面的知识,还是会让不少读者望而却步的。

与这三部作品相比,无论是被称为“二声部小说”的董启章的《天工开物·栩栩如真》,被称

为“复瓣玫瑰结构”的陈玉慧的《海神家族》，被朱天文自称为“博物志”写法的《巫言》，还是糅合了迁徙、殖民、性别、多元文化混杂等元素的李永平的《大河尽头》，有着“卡夫卡式”小说世界的韩丽珠的《灰花》等，都要显得“温和”许多；但如果与前述的大陆或新移民作家的大多数作品相比，它们的形式感、“现代性”又是显而易见的，远非“写实”所能概括。正如《巫言》的“博物志”与《天香》的“百科全书式”，字面上看很相似，但诚如论者所言，一个是“知识爆炸的后工业时代一种相应的美学形式”，因此又有“伪百科全书”一说；一个是典型的写实主义审美原则：真实的细节描写、有序的时空架构。这里涉及到大陆作家的写实或现实主义“情结”（如王安忆一再强调自己是写实主义者、颇具实验色彩的阎连科依然对“现实主义”耿耿于怀或念念不忘，或许如罗兰·巴特所言，仿佛有了写实主义，一种历史的向心力就能经书写而达成），正是现实主义与大陆现当代文学的密切关系，影响了大陆与港台等其它区域小说书写的差异（这只是原因之一）。此外也涉及到不同年龄段作家之间的差异，如骆以军、董启章、黎紫书、韩丽珠等“60后”、“70后”作家与朱天文、李永平等“50后”作家，以及不同区域相同年龄段作家之间的差异，如王安忆、莫言、贾平凹与朱天文、李永平，毕飞宇与骆以军、董启章，等等，不再展开论述<sup>⑦</sup>。

那么，不同的表现形式与历史呈现之间是怎样的关系？诚然，写实的作品与历史有着不言自明的对应关系，它甚至是我们了解历史的一个重要途径，但如前所述，像《四书》、《西夏旅馆》这样形式感强的作品，依然有着并不模糊的历史指涉，因此，与表现形式更为相关的是它所呈现的历史面貌与意义。如果说，写实的作品在重述历史的同时，还给我们呈现了容易被历史大叙述所忽略的生动的、有生命的、有情感的、有思想的种种细节，并带给我们审美、省思甚或知识的满足；那么后设叙事、多声部叙事、后现代结构在挑战我们的阅读习惯的同时，历史与作品的面目、意旨等，也都变得既难以捉摸又似乎在无限增殖，并留下极大的解读空间。比如面对同一部《西夏旅馆》，陈思和在获奖评语中写道：“以11世纪神秘消失的西夏王朝为历史托喻，以一座颓

废怪诞的旅馆作为空间符号，写出一部关于创伤与救赎，离散与追寻的传奇故事”；与骆以军同龄的黄锦树则认为，“这用以解释这部小说本身杂乱的‘后现代’结构（‘把无关事物纠缠在一起’）：无关痛痒的材料被编织在一起，没有启示、救赎存疑、耽溺于华美壮丽的想象，或淫猥暴虐。写作仿佛只是写作本身”<sup>⑧</sup>。

除了写实或非写实之外，在历史的“叙述”中，这些获奖作品还有两个比较具有共性的表现手法或者说写作策略。

也许是因以家族或个人为叙事核心，这些作品大都呈现为“以小搏大”或以“小叙述”建构“大历史”<sup>⑨</sup>，即通过一个家族的兴衰或个人的成长经历，于人性的细小幽微处或历史的褶皱处来“重述”历史，这既体现了前述的“大事”与“小事”之间的辩证关系，且更加强调、突显了“小事”于“大事”的重要性或独立性。当然，这一现象在20世纪八九十年代以来的华文小说中普遍存在，如大陆的“新历史小说”、台湾的“历史寓言小说”，以及有论者指出的新世纪以来大陆长篇小说创作中一些具有“史诗化”追求的作品等。或许也可以说，小说叙述通常应该都是“以小搏大”的，即使是那些曾被诟病的将人物或“小事”作为历史“大事”的传声筒或工具、陪衬的作品，不同之处在于怎样去处理“大事”与“小事”之间的关系。

此外，这些获奖作品在书写中还呈现出“历史的空间化”，即以某具体空间来呈现、折射、浓缩或隐喻某历史事件或历史变迁。如直接以“旅馆”命名的《西夏旅馆》，《告别的年代》中的五月花旅馆，《沉默之门》中的图书馆，《天香》中的天香园；或《大河尽头》中婆罗洲的第一大河卡布雅斯河，《水乳大地》中的澜沧江峡谷；或《生死疲劳》中高密东北乡的西门屯，《圣天门口》中大别山区的天门口镇，铁凝《笨花》中冀中平原的笨花村，曹乃谦《到黑夜想你没办法》中塞北高原的温家窑；或《四书》中黄河边的劳改营（“罪人育新区”），《陆犯焉识》中的青海劳改农场；或《巫言》中的台北，《启蒙时代》中的上海，《天工开物·栩栩如真》、《时间繁史·哑瓷之光》中的V城，《金山》中加拿大的维多利亚市等。这些或小或大的“空间”，既有写实的时空背

景中的“空间场景”，也有后现代空间理论中的“异质空间”、“再现空间”，其意旨与前述的表现形式密切相关，也如论者所言，“在新空间理论的论述中，空间跟历史一样，不是静态的、自然的现象，而是持续或间断的建构变动，既是社会文化的产物也是社会文化实践过程中不可或缺的向度”<sup>⑩</sup>。进一步从华文文学的层面讲，这些作品从更大的“空间”，共时性地呈现了不同区域、不同文学场域中的华人为我们或熟悉或陌生的“大事”与“小事”，而这也正是“红楼梦奖”于其它华文文学奖的独特之处。

### 三 “为什么”叙述历史

有研究者曾将“读史”视为鲁迅等五四一代人共同的“社会象征行为”，“读史者”与所读出的“历史”的关系，酷似新文学作家与其作品的关系，而仿佛正是这种关系成了新文学最重要的传统，“小说叙事真正一直是‘关于’历史、‘关于’民族生存的叙事”<sup>⑪</sup>。当下华文作家对“历史”如此情有独钟，也不得不令人思量，不由会去追问作家们为什么要反复地、不断地去叙述历史，他们进行历史叙事的深层动因是什么？

不妨先看看曾获“红楼梦奖”首奖、决审团奖各一次的贾平凹的说法。在《古炉》“后记”中，“我”发现，五十岁之后，“我的记忆”更多地回到了发生着“文化大革命”的少年时代，可对于“文化大革命”，“已经是很久的时间没人提及了”，“也就在那一次回故乡，我产生了把我记忆写出来的欲望”，之所以有这种欲望，一是“记忆”经过四十多年的沉淀，“能看到水的清亮”；二是“我不满意曾经在‘文革’后不久读到的那些关于‘文革’的作品，它们都写得过于表象，又多形成了程式”；更重要的一点，“我觉得我应该有使命，或许也正是宿命”<sup>⑫</sup>。而以第一部长篇小说便获第四届专家推荐奖的黎紫书，在《告别的年代》“后记”中写道，对于“背负着成长经验中挥之不去的种种”记忆，即那只“收藏了太多旧玩意的破箱子”，“我过去总以为自己把它存放在浩瀚南洋的某个定点上，而今我发现南洋已逐渐沉没在更浩瀚的时代之中。于是我领回自己的箱子，把里面的物事全拿出来晾晒在光处，而小

说串联它们，同时也解说它们：岁月留给我的遗物有多少，小说便有多长”<sup>⑬</sup>。

这两段引述，朴素地道出了许多作家进行历史叙述的初衷——出于责任感、使命感，去召唤记忆、抵抗遗忘。而记忆则是“追叙历史的依据，无论个人的历史还是整个民族或国家的历史，都有赖于我们个人或集体的记忆，有赖于把记忆固定下来的文献记载以及各种器具实物”，历史正是通过记忆，“把已经消失的过去永远保存下来”<sup>⑭</sup>。

作家通过记忆和想象，在以文学的方式追叙历史时，除了要“把已经消失的过去永远保存下来”外，必定还有着其它的思考，比如贾平凹谈到的他所不满意的“写得过于表象，又多形成了程式”的那些关于“文革”的作品，这样一种基于文学创新的原因；不过最根本的，应是论述“新历史小说”或其它“新”字头、“后”字头的小说书写时，会反复提到的“重写历史”、“重建历史”。当然，即使没有“新”、“后”的理论观照，或如论者所言，“历史叙述本身主要是一种诠释活动，每一次的历史叙述都等于是重写历史，主要目的是要说服读者，自己的新版历史才反映出‘真相’。历史事件发生在过去的某一个定点，但事件的意义却是言人人殊”<sup>⑮</sup>。但问题是只要“重写”、“重建”，就关乎到形式、方法，且形式、方法又离不开或写实或现代或后现代、后殖民等理论的观照；而凡有理论观照，不可能只涉及形式、方法，比如《西夏旅馆》等小说中呈现出的历史的碎片化、断裂感、建构性，正是后现代主义手法与历史观之体现，这就是何以前面会提到“叙述”不仅关系到历史在小说文本中的呈现面貌，还关系到历史的意义旨归和文本的寄托诉求。因此，重写、重建历史既是作家叙述历史的一个动因，亦是他们文学创新的一部分或一种途径。

钱穆先生在《国史大纲·引论》中曾着重谈了“我今人所需之历史智识”，他指出，“历史智识，贵能鉴古而知今”，“惟藉过去乃可认识现在，亦惟对现在有真实之认识，乃能对现在有真实之改进”。“鉴古而知今”，也可用以解释作家们对历史的重写、重建，亦是五四一代“读史”所伴生的“重新确立群体自我的需要”的另一种解释。追叙历史、重写历史，所基于的是“当身现代种种问题”，如同我们不可能脱离具体的社会语境

去谈论历史,再客观的历史叙述,也都要经过“当下”、“此在”的过滤、观照,所以“一切历史都是当代史”。是以一次故乡之行的诸多感触,使贾平凹有了写“文革”记忆的欲望;因“发现南洋已逐渐沉没在更浩瀚的时代之中”,黎紫书领回并打开了记忆的“箱子”。尤其是那些会被反复书写的历史事件,除了召唤记忆、抵抗遗忘,恐怕更在于“鉴古而知今”。

当然,你也可以揣测作家们的书写动因并非都那么“高大上”,其中难免会有许多权衡。“历史”也许只是一个有着相当读者市场的不错选题,如曾被反复书写的民国史;也许只是一种书写策略,一个修辞技巧,如在论《西夏旅馆》时,针对骆以军不断自述的“经验匮乏”和他被“卷入”的后现代大风暴,有研究者就认为骆对“西夏的召唤”,类似于张大春在《城邦暴力团》中对民国帮派的召唤,“以历史的、或神话的想象克服‘经验贫乏’,而迁移造成的失根(弃、伤害)转而成为了取之不竭的资源”<sup>⑥</sup>;也许,这反映了作家们的某种“历史乡愁”,不同于“在所有可能美好的世界里,我们的是最最美好的”,总有人会将他的乌托邦想象赋予某段历史,或对某段历史恋恋不忘,如黎紫书在《告别的年代》“后记”中所写,感谢母亲“在多年前那些泛着锈色的午后,开着丽的呼声听林黛或葛兰或白光唱的歌,让趴在地上做功课而不支睡着了的我,一遍一遍地潜入了本不属于我的年代”;也许,这仅仅是作家们的“历史依赖症”,或因时间太近而“无力”、“不愿”处理当下的题材(可以想想对于余华《第七天》的“新闻串串烧”式的评价,或对于描写“文革”的《兄弟》(上部)和关注当下的《兄弟》(下部)的不同评价),或如论者所言,历史叙述可以成为一种迎合的工具,在种种禁忌面前,历史叙述同样可以变成一种遮风挡雨的庇护所<sup>⑦</sup>。值得庆幸且必须指出的,至少在这些获奖作品中,未见将历史当作“迎合的工具”或“禁忌的庇护所”之作,更无那礼崩乐坏、消解一片的戏拟历史、消费历史的虚无主义之作。

作家们叙述历史的动因中,包含着他们对历史、对历史叙述的认识或观念。因为相信历史叙述的真实性,相信“自己的新版历史才反映出‘真相’”,所以才相信或希望小说中的历史书写能

够对抗遗忘、“鉴古而知今”;或者,因为相信历史事件的意义是“言人人殊”,相信历史书写的多元性、个人性,所以才会不断去重写、重建历史;或者,因为质疑历史再现、历史叙事的可靠性、真实性,所以才不断强调历史的建构性、偶然性、不确定性,甚至去戏拟、消费、虚拟历史。如同作家们在叙述历史时所运用的形式、方法,他们对历史和历史叙述的认识、观念,也离不开种种理论的观照,只是除去《西夏旅馆》等后现代风格明显的作品,更多作品所体现出的认识、观念,是一种“混杂”的状态(不同于后现代的“拼贴”或“大杂烩”)。以最为“传统”或“保守”的《天香》为例,作者一面从大的历史事件、历史人物到小的衣食住行、园林建筑,都努力营造一个真实可感的时代氛围,一面又在践行着历史书写的多元性、个人化,甚至不乏解构性,如对香光居士董其昌的描写;另如着力塑造的申家的几代女性,不仅用绣艺撑起一个家族,还将凝聚了文人雅士、贵族闺秀审美情趣的天香园绣,散布到生机处处的民间社会,正如作者自己所言,她们的“度量和能量”,即便是五四以后讲求独立的新女性,也未必有此境界,从而使其历史观远远超出了那个逼真的历史背景,在钩沉上海的“前世”时仍不忘回到它的“今生”。

这一“混杂”状态,究其原因,是包括《天香》在内的所有作品,无论是在大陆还是港台、海外,都处于“宏大叙事”解体的许多年后。尽管如论者所言新世纪的长篇小说创作出现了重建宏大叙事的“史诗化”趋向,但它们的“以小搏大”或历史的片断化(而非“宏大叙事”的统一性、完整性),正是“宏大叙事”解体后所引发的“小叙事”之体现;如同前述他们的写作手法,必然也会有着现代、后现代等从那个年代走过的种种痕迹,而这正是新世纪华文文学与20世纪八九十年代文学创作的关联性之体现。但又如贾平凹所言,经过时间的沉淀,无论是表现手法还是对历史的认识,作家们都相对的要从容和“清亮”,不必再刻意地去比附某理论、观念或被其所拘泥。因此,“混杂”并不是杂乱无章、无所适从,而是搀杂着个人思考的为我所用式的选择、尝试甚至是融会。对一些资深作家来讲,这样的一种状态下所创作的作品,或许未能超越甚至比不上之前更为

“纯粹”的创作，但毕竟是一种求变，而变则通、则令人有所期待。

对历史叙述的动因的追问，关系到一位作家的精神境界、艺术修为、思考力、创新力和历史观，也关系到一部作品的境界和价值，并最终关系到当下华文小说的品质，这也是本文从“历史与叙述”的角度谈论这些获奖作品的目的与意义之所在。本文的考察对象虽是“红楼梦奖”的获奖作品，但文中所涉及、讨论的问题却具有普遍性，且因为这些作品出自不同区域、不同年龄段的作家之手，并经过层层推荐、评审，或许会更具代表性。虽然有许多相关问题未能展开论述，如更为具体的不同区域、代际作家作品之间的异同，文学叙述与历史真实、历史记忆之间的关系，文学奖项与当下华文文学创作之间的关系及对文学奖项自身的考察等，也正因有如许多之问题，表明“红楼梦奖”有进一步研究之必要。而对于本文所谈论的华文作家的历史叙述，或可借钱穆先生的“故所贵于历史智识者，又不仅于鉴古而知今，乃将为未来精神尽其一部分孕育与向导之责也”，来加以期许。

- ①引自贾平凹 2006 年的“获奖感言”，见香港浸会大学文学院“红楼梦奖：世界长篇小说奖”网站 <http://redchamber.hkbu.edu.hk/tc>。本文所引其他作家的获奖感言、评审委员会的评语节录等都出自此，后文将只在引文前后标明作家或专家名字，不再一一标注出处。
- ②2014 年 7 月 17 日第五届得奖名单公布，香港作家黄碧云的《烈佬传》获首奖，阎连科的《炸裂志》、苏童的《黄雀记》与韩少功的《日夜书》、刘震云的《我不是潘金莲》、叶广岑的《状元媒》分别获决审团奖和专家推荐奖。时间原因，本文考察对象虽不包括这一届，但以现有的阅读体验来看，这些新近获奖的作家作品与本文所论问题并无太大出入。
- ③特别要提的是，莫言、贾平凹、张炜、毕飞宇等获“红楼梦奖”都要早于他们获诺贝尔奖或茅盾文学奖。
- ④钱穆：《引论》，见《国史大纲》，第 1 页，商务印书馆 1996 年版。本文所引钱穆先生的其他论述都出自该“引论”，不再一一标注。
- ⑤胡河清：《艰难的告别》，见《贾平凹论》，《当代作家评论》1993 年 6 期。

- ⑥黄锦树：《序：艰难的告别》，见黎紫书《告别的年代》，第 1 页，新星出版社 2012 年版。
- ⑦还可一提的是，大陆及有大陆生活背景的获奖作家几乎是“50 后”的天下，港台及马来西亚的获奖作家则以“60 后”、“70 后”居多，这也折射出了不同区域华文作家的生态图与代际更迭的状况。
- ⑧黄锦树：《在流浪的尽头——台湾作家骆以军的〈西夏旅馆〉》，收入王德威、陈思和、许子东主编：《一九四九以后——当代文学六十年》，第 222 页，上海文艺出版社 2011 年版。
- ⑨前者是论者在谈到施叔青的《香港三部曲》、《台湾三部曲》时经常指出的，即以处于社会最底层的妓女（《香港三部曲》中的黄得云）、优伶（《行过洛津》中的许情）等为切入点，来架构香港的殖民史或台湾的移民史、开发史。后者出自邵燕君：《“宏大叙事”解体后如何进行“宏大的叙事”——近年长篇创作的“史诗化”追求及其困境》，《南方文坛》2006 年 6 期。
- ⑩范铭如：《导论：看见空间》，见《文学地理：台湾小说的空间阅读》，第 16 页，台湾麦田出版社 2008 年版。
- ⑪孟悦：《历史与叙述》，第 18 页，陕西人民教育出版社 1998 年版。
- ⑫贾平凹：《古炉·后记》，第 602 页，人民文学出版社 2011 年版。
- ⑬黎紫书：《后记：想象中的想象之书》，见《告别的年代》，第 311 页。
- ⑭张隆溪：《记忆、历史、文学》，《外国文学》2008 年 1 期。
- ⑮彭小妍：《导言：历史、诠释与文学》，见《“历史有很多漏洞”：从张我军到李昂》，第 X 页，台湾中研院文哲所筹备处 2000 年版。
- ⑯黄锦树：《在流浪的尽头——台湾作家骆以军的〈西夏旅馆〉》。葛兆光认为历史可能以三种形式存在，分别为“事件”、“神话”、“经验”，而后两种“正是时时可以被当作‘记忆’翻拣出来借尸还魂，在当下仍然发生意义的历史”（见葛兆光：《中国思想史导论》，第 88 页，复旦大学出版社 2001 年版），以此看来，黄锦树所提到的“神话”、“经验”，应都是“历史”的不同存在形式。
- ⑰见黄发有、邵燕君、何言宏：《艰难的“当代史叙述”——“新世纪文学反思录”之三》，《上海文学》2011 年 3 期。

[作者单位：北京语言大学人文学院]

责任编辑：刘 艳