

從屬能否發言？

——施叔青「香港三部曲」的收編過程

• 關詩珮

施叔青的「香港三部曲」，去年入選由《亞洲週刊》與各地文學名家聯合評選的「本世紀優秀中文小說」的第六十位^①，這部小說年前在台灣已獲多個文學獎，包括1995年《中國時報》的「開卷十大好書」；《聯合報》的文學「讀書人」年度最佳書獎。小說的美學價值及可讀性已獲普遍認同，更有可能由於書中豐富的史料文獻，成為教授香港文學或有關香港課程的典律（canon）^②。然而，讀者有沒有想過，當你翻閱這部小說之時，看到的可會是一個經過政治審查的「過濾」版？本文要探討的，就是「香港三部曲」在中國大陸出版時被收編的過程，並嘗試由字裏行間，閱讀收編者的政治訊息及其立場，從而檢視這個書寫的主體——香港——在這部小說中的位置。

「香港三部曲」是施叔青的力作，分別是《她名叫蝴蝶》、《遍山洋紫荊》及《寂寞雲園》（下稱《她》、《遍》、

《寂》）。「香港三部曲」的體例是大河式的鴻篇巨製，以妓女黃得雲的家族史為經，輔以香港百年歷史為緯。除了小說內容本身跨越百年，本書的出版過程更橫跨兩岸三地：作者因着九七的因素，由香港回到台灣，旅居香港十七年，無論從地緣及時間跨度上看，都可謂達到作者見證大時代的心願^③。「香港三部曲」最初由台灣洪範出版社出版，第一部《她名叫蝴蝶》內附作者的〈我的蝴蝶——代序〉，交代寫作緣由^④：

之後所以萌生如此龐大的計劃，全由八九年大陸學生爭取民主運動間接促成。「六四」槍聲一響，對我個人和創作是個重要的轉捩點，我認同了旅居十年的香港，自願與百萬港人共浮沉，參與每一次遊行示威，中共屠城的事實令我因一己的無力而消沉，經過長時間反思，我不得不回到原來的位

施叔青的「香港三部曲」的美學價值及「可讀性」已獲普遍認同，更有可能由於書中豐富的史料文獻，成為教授香港文學或有關香港課程的範本。本文嘗試探討「香港三部曲」在中國大陸出版時被收編的過程，從而檢視香港在這部小說中的位置。

* 本文蒙香港科技大學人文學部余珍珠、陳麗芬及危令敦教授的指導，在此一併致謝。

如果編纂文學史是建立「國族想像」不可或缺的手段，而文學史又必包含個別作品篩選及評價，那末，文學作品被篡改以至被收編似乎不難想像。「香港三部曲」在中國大陸出版時，正好向我們展示了中國大陸如何閱讀這個文本。

用筆來做歷史的見證，除了描寫一八九四年的香港，更必須接着往下寫，把故事主線集中在黃得雲以及她的後代，緊貼着香港社會變遷，寫到一九九七大限為止。

第二部《遍山洋紫荊》亦附有「自序」^⑤，第三部《寂寞雲園》是作者「因為不願在香港九七後被中共統治」^⑥，所以回到台灣定居後寫的，亦附有「自序」的部分^⑦。

政治及文學的關係息息相關。因着香港的回歸祖國，中國大陸出版了多部供研究及教學之用的香港文學史及專書。其中已有論者指出「中國人寫的香港文學史」的問題及「為香港文學寫史」要注意的地方^⑧。如果編纂文學史是建立「國族想像」不可或缺的手段，而文學史又必包含個別作品篩選及評價，那末，文學作品被篡改以至被收編似乎不難想像。

「香港三部曲」在中國大陸出版時，正好向我們展示了中國大陸如何閱讀這個文本。1996年中國人民大學出版社推出「台港澳與海外華文文學精讀文庫」的《施叔青卷》，只選了「香港三部曲」的第一本《她名叫蝴蝶》出版。編者不諱言，這個選集的緣起是^⑨：

我們不能不介紹這樣〔香港、澳門地區〕的文學，不能不研究這樣的文學，不能不在整個民族文化的積累裏給它一個恰當的地位。通過這樣的介紹和研究，我們將有可能把這種文學放在整個中國現代文學發展的宏觀裏加以考察，並從「根」的角度對這種文學的歷史價值和審美價值作出應有的評價……既有現實的認識價值、應用價值，又有重要的理論和深遠的歷史意義。（黑體為筆者所加）

在《施叔青卷》中，洪範版的作者「序」被置於小說之後，且刪去上引的寫作緣由：「之後所以萌生如此龐大的計劃……。」顯而易見，這樣的調動是為了淡化作者序言中政治意味甚濃的宣言；而位置的改動，則為減低讀者由此而引起的好奇心，以至打消翻閱原文的動機。雖然如此，這個版本標明「摘自施叔青洪範版的序」，可算是非常寬厚了。同是1996年，由河北教育出版社出版的《遍山洋紫荊》，編者的序亦是千篇一律的民族八股，強調的只是中國「中心觀」的根，以及失去母土與「中原中心」滋潤後的花果飄零^⑩：

近百年來，中國歷史跌宕起伏，有些華人離開了母土，移居海外，在異地各自為了生存和發展而奮鬥；其中所經歷的孤寂與掙扎實非等閒之輩可以道之^⑪。

「香港三部曲」的第一二部雖由不同出版社出版，弔詭之處卻是兩部都在1996年出版。當中的巧合，當然是要把《她》及《遍》中最明顯的一個象徵收為己用，為讀者提供一個「香港（殖民地）=妓女」的概念，為「收回」香港作一政治正確的「思想準備」，亦配合國內的一般論述，以響應香港回到中國母體的民族感情以及人道主義的立場^⑫。

……不僅看到了被歷史無形的手所擺弄的黃得雲的命運，而且從黃得雲的命運中看到了那個活生生吃人的殖民時代的歷史。

百年來香港的屈辱史，也如黃得雲一樣是提供它的殖民宗主國海外冒險、享樂和發洩的一具「娼婦般」的肉體。

特別是九七回歸在即，她的這部展現香港百年的歷史的長篇，便無異於是對這段歷史作出了一次總結，更顯得具有很強的現實意義。

「香港三部曲」的出現，正好配合了國內學者一直想看的「現實意義」。

然後至1999年，由廣東花城出版社出版的全面「收編版」，前兩部小說在內容上並沒有改動，只是刪去《她》「序」中的一段，及《遍》中的整個「自序」，由作者的另一篇序補上。花城出版「香港三部曲」收編的內容，「理所當然」刪去《她》〈我的蝴蝶——代序〉中的寫作緣由，而刪改部分更顯收編者的巧思（以下底線部分為1999年花城版被刪去的部分，（ ）為加上的）：

後來有感於序曲與正文相隔久遠，有點銜接不上，而且對這一段中、英異國姻緣剛起了個開端便停筆，頗有意猶未盡之歎，於是決定從〈維多利亞俱樂部〉抽下，脫離之後，接着序曲往下發展，獨立成一本書，當時未曾想到寫香港三部曲。之後所以萌生如此龐大的計劃，全由八九年大陸學生爭取民主運動間接促成。[六四]槍聲一響，對我個人和創作是個重要的轉捩點，我認同了旅居十年的香港，自願與百萬港人共浮沉，參與每一次遊行示威，中共屠城的事實令我因一己的無力而消沉，經過長時間反思，我不得不回到原來的位置，只是比以前更為執着，我應該用筆來做歷史的見證，除了描寫一八九四年的香港，更必須接着往下寫，把故事主線集中在黃得雲以及她的後代，緊貼着香港社會變遷，寫到（一九）九七大限為止。（〈我的蝴蝶——自序〉，《她》——洪範〔下稱「洪」〕，頁1-2；花城〔下稱「花」〕，頁4。）

花城版可說是對文本鉅細無遺的「精讀」，為去除不符合「讀者期許」的部分不遺餘力。整體上，改動的內容大概可分三部分。

首先，是隱含作者對中共政權產生的恐懼以及從而強調的「九七大限」。因為香港在「九七」以後便「明天會更好」，那會有大限可言？在《遍》中：

傳說香港的太平洋樹叢中，藏了隻巨大無比的石龜，自開埠那一天，它便從山腰緩緩地往山頂的方向爬行……

這則香港末日論的傳說，很容易讓人與九七大限（聯想在一起）產生聯想。

（《遍》——洪，頁1；花，頁3）

毋庸置疑，洪範版處處有「九七大限」的字眼，但在花城版中，「大限」二字被刪得淨盡^⑩。

第二部分被刪改的，是作者對九七回歸的態度：

一覺醒來，「九七」問題依然存在。

總督府的客廳是一艘船，手持香檳杯的客人一齊把目光投向尤德港督，（“掌舵搖櫓（”）的是他，六百萬港人將何去何從，只能照着掌舵者既定的方向前行，他們對命運操控在別人手中感到既憂心又無奈。尤德總督不願承受……

（《寂》——洪，頁230；花，頁259）

黃威廉聽了，心中一震，完了，香港完了。

戴卓爾夫人將香港拱手交給中國
（黑體為原本文本有）

報紙上斗大的標題。香港一夜之間變色。

（《寂》——洪，頁231；花，頁259）

1999年廣東花城出版社出版了「香港三部曲」的全面「收編版」。整體上，改動的內容大概可分三部分。首先是隱含作者對中共政權產生的恐懼以及從而強調的「九七大限」。第二是作者對九七回歸的態度。至於第三處被改動的，是與小說中的人物「我」本身身份認同有關的發言。

當年《人民日報》的一篇文章，就誰是「香港居民的真正代表」表明，由於香港地區的居民絕大多數是中國人，只有中國政府才是他們的真正代表，英國政府無權代表他們。所以，花城版在「掌舵搖櫓」四字上加一個括號，質疑了香港總督的政治權力。

在中英談判香港前途的時候，香港並未充當任何角色。因為即使英國人同意港人有權知道自己的未來，中方卻處處擔心香港人「不明事理」，更認定1984年行政、立法兩局非官守議員訪英，實際上是為港英政府服務，並不一定代表民意；更遑論當時的香港總督，又那有權利代表香港。因為在中國的立場，任何人士、以任何身份「代表」香港參與香港前途的討論，都會使中英兩方的政治角力變成「三腳登」^④。當年《人民日報》的一篇文章，就誰是「香港居民的真正代表」更表明，由於香港地區的居民絕大多數是中國人，只有中國政府才是他們的真正代表，英國政府無權代表他們^⑤。所以即使當時的港督尤德爵士(Sir Edward Youde)，風塵僕僕的為香港前途奔波，極力利用外交途徑為港人爭取利益^⑥，但在中共的眼中，為香港前途當家作主的，當然不是他。於是，花城版在「掌舵搖櫓」四字上加一個括號，既天衣無縫地質疑了香港總督的政治權力，又不失原文之韻味，實有一石二鳥之效。接着一段，「黃威廉聽了，心中一震，完了……香港一夜之間變色」。敘事者在不同政治立場觀察下的香港，當然不會出現。再者，中共是理所當然「收回」香港，又怎會是「戴卓爾夫人將香港拱手交給中國」？

至於第三處被改動的，是與小說中的人物「我」本身身份認同有關的發言，這部分內容比較曖昧，但相對而言更見中共「收編」技巧之高明：

身為旅居香江的外來客，我是很不能理解同屬外來的侵略者，何以香港人對英國人的長期統治，比日本人三年零八個月短暫的佔領要來得心悅

誠服，甚至在中國決定「九七」收回主權之後，立即引起港人恐慌的移民外逃。今年八月香港慶祝脫離日本統治的重光紀念日，電視上又出現老百姓捧着當年日本人強制兌換、戰後形同廢紙的軍票，要求日本政府賠償，而幾個慰安婦被隱去顏面，首次在螢幕上控訴日軍的獸行。

我感覺到香港人是在借題發揮，大事指責日本軍國主義統治時的暴虐，其實憂慮中國收回主權後重蹈覆轍。坊間大量出版日佔時期的書籍、歷史圖片，渲染日軍當年的殘暴，甚至以港人抗日為背景的电影也相繼出籠，雖然寫的、演的是過去的歷史，明眼人一看即知是在含沙射影，會心微笑的同時，又不免為香港的未來而憂心忡忡。

殖民政府有鑒於此，趁機呼應港人對日佔時期這一段歷史的回顧與重新省視，由市政局策劃了一系列的演講和座談會，同時在大會堂高座的展覽廳陳列日本人統治下香港民不聊生的淒慘景象圖片，以期達到聲東擊西之效。

(《寂》——洪，頁189-90；花，頁213)

本來這一段對中共的批評是非常溫和的，惜難逃政治審查。而且，國內版本的這一改動，可謂一箭雙雕，既道出一般民族情緒高漲的愛國之士的「心聲」：「我是很不能理解同屬外來的侵略者，何以香港人對英國人的長期統治，……立即引起港人恐慌的移民外逃」；又利用日本侵華的歷史事件扯上民族主義立場，道出國家主權完整、不容有侮的大道理。這裏除了把文本收編之外，亦把小說中寫實主義式的批判意識一併收編。當中的政治訊息，可謂昭然若揭。

如前所述，河北教育出版社1996年出版的《遍山洋紫荊》中附有作者的「序」。在序裏，作者回顧在香港生活及旅居的心路歷程，日期列明是「1987年4月29日於香港」，應是為80年代一系列小說——後結集成「香港故事系列」而寫。因香港的圖書資源有限，筆者尋遍在港僅有國內與台灣出版的「香港故事系列」，都未能找出這篇序言的出處，於是去信請教作者施叔青。不過，作者只簡言這篇序是她「應出版社之命而寫的」，卻未回應筆者提問：是否為「香港故事系列」而寫，及這篇序的出處^⑩。

將這篇序作為《遍山洋紫荊》的序，實給人移花接木之感。因為，這無非是再一次淡化洪範版作者對六四事件的政治態度。此外，把作者在前過渡期寫的序，跳接到八九後萌生寫作「香港三部曲」時的感情，實有取巧之疑。至於1999年廣東花城出版的「香港三部曲」，作者明言，花城出版社並未徵詢她的意見而擅自改動，她雖感到無可奈何，但亦已習慣。諷刺的是，作者對中共屠城的批判，以及對中共統治的恐懼，在大陸評論家及收編者的手裏，竟可順利嫁接到作者的民族情感及小說的「中國味」^⑪：

從這些篇章中，不難看出施叔青在創作上所刻意追求的是中國特色和民族風格。……不追踵時尚，並不意味着她的作品失去時效，失去了藝術生命力。恰恰相反，她的作品在海外，贏得炎黃子孫的歡迎；在大陸，也愈來愈被讀者所關注。道理很簡單，因為她的作品符合於本民族的審美心理與欣賞習慣。

本文不厭其煩、抽絲剝繭地把這些線索拉出，因為對作者及研究「香港

三部曲」的讀者而言，「六四」是她本人身份認同的分水嶺，亦是她決定回台灣定居的主要因素。這些與她如何書寫「香港三部曲」，以及探討她小說中呈現的香港能否與她聲言「認同」的香港「對咀」，都有直接關係。

施叔青雖是台灣出生，卻因「中共屠城」而認同了旅居十六年的香港^⑫；然而在情感，由於她的流散 (Diasporic) 經驗，認同的卻是「文化中國」(cultural China)。在一篇訪問中，她道出^⑬：

這些[中國的古蹟名勝及藝術]都是我嚮往的文化的根源，我必須坦誠地說，在文化上，我沒辦法台獨。

……我姊姊說我是很中國的。我因為和先生在白人圈中應酬，常感覺自己代表中國，不知不覺就把中國扛在自己肩上。

因篇幅的關係，本文無法釐清在文本中呈現的香港其實是以「他者」的方式呈現^⑭。但要指出幾點：為甚麼在施叔青的「香港三部曲」中，處處充滿色欲的話題？在文本中，可以看到作者不斷重述塘西妓女開苞的儀式，有關處女的話題。論者當然會反駁這是作家的書寫策略，是為了配合那個呼之欲出的「性與政治」的議題。但即使第三部故事《寂寞雲園》置於1980年代的香港，作者都不厭其詳的利用《房中書》中的採陰補陽術、鄭瑄《昨非庵日纂》中的性愛趣聞(譬如「藥渣」等)的性愛話語去建構香港。又如在第一二部小說中，作者多選取怪力亂神的迷信，掌相及風俗、風水命理以構圖。問題不是小說中對這些迷信不置可否，而是為甚麼有這樣的選材^⑮？在《寂寞雲園》中，作者以香港60、70年代的富豪余東璇家族爭產、古堡鬧鬼

施叔青明言，花城出版社並未徵詢她的意見而擅自改動，她雖感到無可奈何，但亦已習慣。諷刺的是，作者對中共屠城的批判，以及對中共統治的恐懼，在大陸評論家及收編者的手裏，竟可順利嫁接到作者的民族情感及小說的「中國味」。

如果任何身份的建構都必先通過「他者」的呈現才映照自己，那麼矮化「他者」的目的何在？筆者無意把施叔青的表述等同於「西方白種男人」的表述，但她把香港的改變作流水帳的展示，卻又以三言兩語交代，實有種處於高高在上凝視者的姿態！

作為故事的骨幹。到底作者在甚麼意識驅動下有這樣的選材？是不是超級富豪的故事就是最好的香港故事，藉以證明香港遍地黃金，卻是個「文化沙漠」？她又在甚麼意識形態驅動之下，把香港簡化成資本主義的黃金地？另外，在第三部中，我們看到故事主角黃蝶娘是一個「張牙舞爪」、「語不驚人死不休」、「放浪形骸」、「口水多過茶」、「平生無大志」、「只愛做愛和出鋒頭」的人²⁸。但我們應注意到，這不是單單的人物描述或是個別的人物形象²⁹，而是通過一個文化差異的比較 (culture encountering) ——香港／台灣；或通過一個由台北進入小說場景的「我」以比較、映照出來的³⁰。如果任何身份的建構都必先通過「他者」的呈現才映照自己，那麼矮化「他者」的目的何在？而且，小說中時刻強調「我目擊香港政府一次官地拍賣」、「一個舊的香港逐漸在我眼皮底下消失」、「香港在我的眼皮下瞬息萬變」、「憑我這外來者的冷眼旁觀」、「我眼見了香港經濟結構的轉型」³¹。從晚近的殖民理論得知，殖民者在表述殖民地時所採取的策略，不外乎鉅細無遺的展覽，及類近豐碑式的資訊填塞當中的呈現，用以展示及表述一個地方的風土人物，使其成為最權威及信實可靠的表述；目的在監控及奪取言說權利。筆者無意把施叔青的表述等同於「西方白種男人」的表述，但她把香港的改變作流水帳的展示，卻又以三言兩語交代，實有種處於高高在上凝視者的姿態！

從小說的敘事策略看：一個黃種女性被殖民的身體如何顛覆白種男性殖民者的控制，足以流露作者本人對後殖民論述，或至少對東方論述有一定的認識。更有學者推測，「施叔青

是有部分意圖寫來給學術理論來分析的」³²。如果繼續利用一些理論印證這部小說的內容，只會把文學再一次附庸於理論之下³³。除了小說的敘述策略以外，這部小說一直以甚多有關香港的傳說、豐富的歷史文獻作為一個「真實」表述香港的紀錄。先勿論作者把香港掌故、轉載「二手」的歷史資料放到小說中，實缺乏嚴格治史的態度³⁴；如果我們利用後結構主義的理念考察文本，把任何敘述當作一種「論述」性質看待，那麼其論述就不能說是「客觀世界」的呈現，亦消解了作者一直信奉寫實主義能把香港呈現的意圖。作為讀者，我們既然知道每個人所說的香港故事，只不過反映了代表他們站在甚麼位置說話³⁵，我們必須用一個後設批評 (metacriticism) 的方式審視，釋放操縱文本的政治無意識，藉以找出他們說話的位置³⁶。可惜的是，讀者（廣義而言，包括批評家）在接受這部小說的時候，多無視了小說之為小說的本質乃在敘事虛構之上，不是把此定義為「香港殖民史文學民族誌」³⁷，就是太急於把小說讀成「香港作家」對香港回歸時的表白。筆者無意否定施叔青是香港作家，雖然她曾謙稱「不敢掠美」，但有學者謂「香港作家」只是一個身份符號，在政治閱讀當前，這個符號的意義只會不斷被挪用及轉用³⁸。

在反映「九七」前夕社會世態民情的創作同時，香港部分作家進一步着眼於歷史，希望從更廣闊的背景上描寫香港的社會變遷，表現香港遭受殖民命運和與母體密不可分的聯繫，從而揭示出香港回歸的必然主題。它掀起了近年香港小說創作的一股憶舊浪潮，成為香港文學回歸「九七」的更深

入的另一個創作階段。這類作品以長期居住在香港的臺灣女作家施叔青的「香港三部曲」的前兩部《她名叫蝴蝶》、《遍山洋紫荊》及其姐妹篇《維多利亞俱樂部》為代表^④。(黑體為筆者所加)

而且，是甚麼令評論家以這個小說作範本，將「本土作家」貶抑下去，說「本土作家」未必做到：

[施叔青]有時比本土作家更為敏銳，能從本地人熟視無睹的人和事中發現這個華洋雜處……^⑤

施叔青做到了即使是本土作家也難做到那種深入和細緻的程度……

施叔青寫《香港三部曲》不僅可以讓香港土生土長的作家汗顏……^⑥

牽涉其中的，料不是認知問題。到底是從屬永不能發言 (the subaltern can never speak)^⑦？或是這個「從屬」將開口就被消音、被沉默。或如也斯所言：「我只是想討論為甚麼那麼困難，指出我們的想法和說法是多麼容易被其他觀點和聲音所侵吞。」^⑧1994年，黃繼持及盧瑋鑾在接受台灣《幼獅文藝》「1997與香港文學專輯」的訪問時，也論及香港作家「能力」的問題：

施叔青的寫作，則提供了另一角度，是外來的，的確切入香港某一階層。近作以香港歷史為素材，把香港介紹給台灣讀者，我很表示欣賞。為甚麼她能這樣寫？一是她有條件有足夠的時間去寫，二是她有這樣的心願。但是以香港本土的人來看，不無賣弄香港知識的感覺。而且野心太大，有主題先行、預設框框之虞。嚴格說來，她是對香港中上層（不是操縱

中央政策者）有些了解，就內部的運作不免有隔膜。(黑體為筆者所加)

[香港作家]深處其中，一點一點的感受，側身其中的惶恐、懷疑，不是施叔青高俯瞰式的。現在不是講空話的時候。從另一方面來講，也許不能出現史詩或的作品，然而，寫史詩的時代已經過了^⑨。

小思說^⑩：

施叔青的野心很大。如果我們先不論她的文藝技巧，純就香港本地人的觀點來看，是把很多吸引的資料放在一起。她對寫作的背景很用心，但總是過客心理。

當然，由於「香港三部曲」的敘述方式：譬如第一二部由一個全知的說書人控制敘述訊息、第三部作者有心在序說自己「粉墨登場」，指導讀者將敘述人等同作者本人，從而使這個小說更「真」(be authenticated)、更可信。這些敘述方法，使疏懶的讀者在全盤接收敘事者(或凝視者)近乎權威的宣言之外，忽略了再呈現的權力運作。而作者信奉寫實主義的再呈現，更易使收編者得心應手地利用了整個文本作政治口號的一次宣示。而「解構主義」推崇「去中心」(decentering)的論述方法，可能就是避免了論述在史詩式的呈現中被「挪為己用」(appropriated)的情況。

當然，史碧娃(Gayatri Chakravorty Spivak)在〈從屬能否發言？〉(“Can the Subaltern Speak?”)中討論的，是第三世界被殖民的知識份子在表述自己的歷史，及以理論知識作為思辨能力的時候，有沒有可能走出西方第一世界

由於「香港三部曲」的敘述方式指導讀者將敘述人等同作者本人，從而使這個小說更「真」、更可信。這使疏懶的讀者在全盤接收敘事者(或凝視者)近乎權威的宣言之外，忽略了再呈現的權力運作。而作者信奉寫實主義的再呈現，更易使收編者得心應手地利用了整個文本作政治口號的一次宣示。

霸權主義的思維模式，而非一個「機能上」發言、發聲的關注。不過，從「香港三部曲」被收編的過程可見，這種機械的收編更能說出述說「香港故事」之難！

註釋

① 見：〈亞洲週刊評選——世紀優秀中文小說〉，《明報》，1999年6月11日，第3版；及《亞洲週刊》，1999年6月14-20日，頁32-45。

② David Palumbo-Liu, *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, And Interventions* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995).

③④ 施叔青：《她名叫蝴蝶》（台北：洪範書店，1993），頁2；1-4。

⑤ 施叔青：《遍山洋紫荊》（台北：洪範書店，1995），頁1-4。

⑥⑦ 蔡秀女：〈在窗前閱讀的姊妹〉，載陳義芝主編：《閱讀之旅》，下卷（台北：聯經出版事業公司，1998），頁88；87-88。

⑧⑨⑩ 施叔青：《寂寞雲園》（台北：洪範書店，1994），頁1-2；225-26；10-11；99、121、122、141、142。

⑪ 請分別參考王宏志：〈中國人寫的香港文學史〉，載王德威編：《否想香港》（台北：麥田出版股份有限公司，1997），頁95-130；黃繼持：〈關於「為香港文學寫史」引起的聯想〉，載市政局公共圖書館編：《香港文學節研究討論會講稿匯編》（香港：市政局公共圖書館，1997），頁255-69。

⑫ 曾慶瑞：〈台港澳與海外華文文學精讀文庫——施叔青卷緣起〉，載陳澤春、陳如編：《她名叫蝴蝶》（北京：中國人民大學，1996），頁4。

⑬ 事實上，中國大陸收編「台港文學」的方法如出一轍，有興趣可參考張啟疆：〈「中國文學」收編史——淺析〉，《中國論壇》，1992年6月，頁63-67。

⑭ 戴小華：〈序〉，《遍山洋紫荊》（石家莊：河北教育出版社，1996），頁1。

⑮ 劉登翰：〈歷史環境、人物命運和性格——初讀《她名叫蝴蝶》〉，《台港文學選刊》（湖北），1993年10月，頁58-59。

⑯ 另見洪範版的《遍山洋紫荊》的〈自序〉「計劃九七大限前完成的第三部曲」，《遍》，頁3；及《寂》，頁95。「距離『九七』大限只賸幾年……」。

⑰ 吳吉平：《中英會談風雲錄》（香港：星島日報，1997），頁138、196-205。

⑱ 見今甫：〈中國收回香港完全符合國際法〉，《人民日報》，1983年9月20日，第6版。

⑲ 見黃學海等著：《尤德與香港的前景》（香港：國際事務學院出版社，1982）；及尤德逝世後香港社會對他的評價，見《明報》及1986年12月6日的社評〈盡了他最大的道義責任〉；及《信報》同日的社評，林行止：〈敬悼港督尤德爵士〉。

⑳ 鄭樹森、盧瑋鑾教授分別提供聯絡作者的辦法及國內出版界的資訊，本人深感謝忱；另感謝作者施叔青的回應。

㉑ 查震宇：〈施叔青的中國味〉，《文學報》，1987年3月26日。

㉒ 筆者對作者認同香港之說有所保留。施叔青在一篇訪問中說道她有了背水一戰的準備，不在乎香港人怎麼看她的小說。見邱婷：〈背水一戰勇譜香港三部曲〉，《民生報》（台北），1993年9月4日，頁29。另可參考施叔青兩篇散文近作：〈輝煌不再〉和〈惡夢成真〉對香港回歸時充滿偏見的觀察，且當中有資料錯誤之嫌，見施叔青：《回家，真好》（台北：皇冠文化出版有限公司，1997），頁89-90、97-100。筆者認為，在「香港三部曲」中，香港只是作一「他者」的形象存在。如果根據黑格爾「主人奴隸」的主客體辯證法，作者不在乎該地的人如何看待她對這個地方的描述，又把此地方寫成「他者」，即缺乏對此地「身同感受」、休戚與共的歸屬感，又怎可說

她認同了這個地方？Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel* (New York: Basic Books, 1969), 3。

㉒ 此為我碩士論文較長的一個章節，限於篇幅，無法詳細交代，但有興趣者，煩請參考拙作《香港的成長故事——施叔青及董啟章的小說》（香港：香港科技大學人文學部論文，2000）。

㉓ 女性主義家德·勞拉蒂思(Teresa de Lauretis)說：「形象是昭然若揭的，凝視卻深藏不露。」Teresa de Lauretis, "Desire in Narrative", in *Narratology*, ed. Susana Onega and José Angel García Landa (London: Longman, 1996), 262-72。

㉔ 作者刻意把小說中的敘事者「我」與作者的身分等同。而筆者把這兩者等同，並沒有跌入意圖的謬誤(intentional fallacy)之中，因為這正可看出說話者的立場，見下文。

㉕㉖ 李小良：〈「我的香港」——施叔青的香港殖民史〉，載註㉔《否想香港》，頁189。

㉗ 柯理格(Murray Krieger)著，單德興編譯：《近代美國理論：建制·壓制·抗拒》(台北：書林出版有限公司，1995)。

㉘ 在第二部的《遍山洋紫荊》中，作者把洋紫荊的發現，說成是「村民在桂角山偷偷掩埋犧牲子弟的屍骨」之處，「發現了一株從未見過的樹」，而「接管新界的香港總督亨利·卜力把這種前所未見的花樹命名為洋紫荊，當做香港的象徵，以之紀念他租借新界的功績」。然後「洋紫荊從新界的桂角山到九龍的新填地，開遍整個香港」(《遍山洋紫荊》，頁73、224)。根據《香港樹木彙編》及《管治香港檔案》(*Hong Kong Administrative Report 1908-1910*，藏於香港歷史檔案處)記載，其實洋紫荊的身世並沒有這麼「轟烈浪漫」。洋紫荊最初是由一位法國神父在1908年於薄扶林近海邊破屋附近發現，後來紀念1898-1903年出任香港總督的亨利·布力爵士(Sir Henry A. Blake)而得名。

㉙ 也斯：〈香港的故事：為甚麼這麼難說〉，載《香港文化》(香港：香港藝術中心，1995)，頁4。

㉚ 見Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981)；及“Metacommentary”，in *Situations of Theory*, vol. 1 of *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 1-16。

㉛ 廖炳惠：〈「與污塵為伍的奇異種族」身體、疆界與不純淨〉，《中外文學》，第二十七卷第三期(1998年8月)，頁89。

㉜ 劉登翰主編：《香港文學史》(香港：香港作家出版社，1997)，頁328。

㉝ 明月：〈外來客眼中的香港人〉，《廈門大學學報》，1987年第4期，頁64-66。

㉞ 林耀德：〈歷史的重擔——評《遍山洋紫荊》〉，《自由時報》(台北)，1996年2月3日，頁34。

㉟ Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretations of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 271-313。

㊱ 見註㉔《否想香港》，頁11。

㊲ 「1997與香港文學專輯」，《幼獅文藝》(台北)，1994年6月號，頁43-44。

㊳ 同上註，頁44-45。另請參考這個專輯末的沈冬青：〈香江過客半生緣——施叔青和她的香港〉，頁52-55。