

論鍾曉陽〈喚真真〉的成長故事 與香港集體記憶的關係

陳潔儀

香港科技大學人文學部助理教授

提 要

鍾曉陽以擅寫言情小說見稱。〈喚真真〉不屬於鍾曉陽的典型風格，亦非她名聞臺港的作品，但本論文仍以此小說為研究對象，原因如下：第一，論者一向認為，鍾曉陽與時代無關。不過，從〈喚真真〉來看，她仍有充滿「香港」地方感的作品；第二，從文本分析的角度，〈喚真真〉表面言男女傷逝之情，屬於成長小說類型。然而，男主角的私人記憶，可連繫到香港二十世紀六、七十年代的集體記憶與情感，令〈喚真真〉不難從一則淺顯的、具普遍性質的成長短篇，偷渡到成為只能出現在香港獨特語境的小說；第三，〈喚真真〉寫於1980年代，小說對香港近乎鄉愁式的追懷，較之二十世紀末以來在各類「記憶」跡近泛濫之下而產生的文化製品，〈喚真真〉自然樸拙的筆觸，反覺清新可喜。無論從作者或香港的同類小說而言，〈喚真真〉都獨具特色，值得研究。

關鍵詞：鍾曉陽 成長小說 香港二十世紀六、七十年代 集體記憶

鍾曉陽〈喚真真〉的成長故事 與香港集體記憶的關係

陳潔儀

香港科技大學人文學部助理教授

一、引言：鍾曉陽小說中「非香港」裏的「香港」

(一) 言情小說中的「香港」

鍾曉陽（1962-）的名字相信在臺、港兩地並不陌生。她兩歲隨父母定居香港，中學時已才華畢露，作品首先見於香港 1970 年代幾份的文藝刊物，^❶成名則始終源於《停車暫借問》在台灣一紙風行。鍾曉陽雖然在香港成長，但作品中的時空色彩極淡，這主要是她的作品以言情為主，加上喜歡化入中國古典詩文為喻，令作品進一步抽離於現實社會，更莫說香港的地域色彩。王德威也特別強調憑詩詞寄意和「死亡美學」是鍾曉陽的風格特徵。^❷他對於《燃燒之後》部分刻意「回歸香港」的短篇，認為「不免要讓讀者失望」。^❸直至 1996 年的《遺恨傳奇》，王德威才認為是鍾曉陽書寫香港

❶ 鍾曉陽曾在《香港時報》、《素葉文學》、《明報月刊》、《大拇指》等香港報刊發表作品。據她在 2008 年的憶述，她投稿最多最穩定的是《當代文藝》。參見尼（Gary）：〈與鍾曉陽對話〉，《Milk》〈DIALOGUE〉版，2008 年 7 月 31 日。

❷ 王德威：《如此繁華：王德威自選集》（香港：天地圖書，2005 年），頁 57。

❸ 同前註，頁 66。

的上乘之作。^④不過，他對於《遺恨傳奇》的肯定，是從阿巴斯（Ackbar Abbas）「消失政治學」（the Politics of Disappearance）的觀點出發，^⑤著重的是小說對香港九七回歸的政治喻意，具特定的評論意向和主題。事實上，《遺恨傳奇》本身除了某些旗幟鮮明的歷史年份和事件，整部故事的確接近「傳奇」多於對香港生活實感的描述，也欠缺以獨特語言、環境和價值觀為特色的地域文學要素，^⑥而且小說的寫法也相當抽離，絲毫沒有流露作者對香港的歸屬意識與認同感。至於在文本以外，直至2008年《停車暫借問》新序裏，鍾曉陽從頭細訴，依然毫不諱言其身份和文化歸屬之所在，乃在於東北母系一方，而非源於廣東的父親，香港就似乎更少提及了。^⑦

（二）鍾曉陽小說中的「香港」色彩

不過，從形式主義批評來看，「文本」自有獨立於作者意圖的生命。若能暫時放下評論界和作者的意見，檢索鍾曉陽自1980年代結集以來的小說，則「香港」也並非完全缺席。除了上述提及不算成功、收入《燃燒之後》的短篇及政治寓言的《遺恨傳奇》之外，涉及香港社會特殊處境的至少有〈翠袖〉和《停車暫借問》的第三部分〈卻遺枕函淚〉。再從統計而言，鍾曉陽的創作高峰在二十世紀八十年代中期，觀鍾曉陽1984到1986年收入《愛妻》和《哀歌》的九個短篇，至少有六篇與香港有關的作品。^⑧在上述與香港有關的短篇裏，「香港」的空間一旦出現，則可以非常「本土」的，外地讀者可能相當陌生，例如：引入《兒童樂園》、《良友之聲》、《帝女花》、《紫釵記》、「政府官地，閒人免進」等別具地方特色的文化符號。這些語碼，本不難刪去或加以「虛化」，令故事更為統一流暢，現仍零星分佈在應具「永恆」性質的言情

^④ 同前註，頁67-72。

^⑤ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Cultural and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), pp. 111-140.

^⑥ 鄭樹森：〈地域色彩與花蓮文學〉，《縱目傳聲》（香港：天地圖書，2004年），頁292-293。

^⑦ 鍾曉陽：〈車痕遺事〉，《停車暫借問》修訂本（香港：天地圖書，2008年），頁13。

^⑧ 包括〈愛妻〉、〈良宵〉、〈拾釵盟〉、〈喚真真〉、〈離合〉和〈憶良人〉六篇，後兩篇雖然看似空間不明，但兩篇對於人物生活環境的描述，與香港日常景象很相似。

小說內，實屬異質，而「香港」在鍾曉陽的文學版圖上，也彷彿如一處流動不居、又自成一格的異質空間，靈光一閃，像是無意識的顯現，又可以是壓抑的釋放。不論有心還是無意，銘刻的後果就是為「純粹言情」之外留下一道曖昧混雜的痕跡。其中《愛妻》的〈喚真真〉更可從「集體記憶」的角度，進而連結到故事之下的「潛文本」——香港二十世紀六、七十年代的語境。

(三) 〈喚真真〉的殊異性質

1. 〈喚真真〉與集體記憶

〈喚真真〉是鍾曉陽小說裏比較少為人注意的一篇。跟鍾曉陽大部分的小說一樣，〈喚真真〉是一個愛情故事。小說以畫家良作的回憶為起點，追述其名作〈石女圖〉背後的故事，原來是為了紀念與銀歡的一段感情。從題目和內文來看，〈喚真真〉化入唐人趙顏的典故，篇中的「石女」，等同原典中畫裏的真真，都是兩位男主角夢寐以求的情人；但當畫中人一旦涉世，即遭現實遺棄，香港的「銀歡」就是畫外的「真真」。〈喚真真〉表面上與鍾曉陽一向以古典詩文喻意愛情悲劇的手法相似，如果跟她同類小說相比，這個故事化入典故的手法無疑略為直接。假如就鍾曉陽以成長為題的小說而言，〈喚真真〉的故事情節也相對淺顯而俗濫。不過，若從香港「集體記憶」的角度來看，則〈喚真真〉所表現的，明顯有鍾氏其他小說所不及的地方。

Maurice Halbwachs 在其經典著作《論集體記憶》（*The Social Frameworks of Memory*, 1925; translated as *On Collective Memory*, 1992）和《集體記憶》（*The Collective Memory*, 1950）中，提出「記憶」是社會現象而不是個人心理的外顯。他認為「記憶」必需靠外在具體事物的刺激（例如地方、物件或人等）而喚起，不能靠內部心理自動觸發的。⁹他特別反對柏格森（Bergson）對於記憶的論點，不同意「記憶」來自個人日常生活經驗的累積。在 Halbwachs 眼中，心理學派強調「夢」是「純記憶」顯現之說，更屬謬誤。夢絕對不是真正的記憶，因為夢是混亂的、想像的，更與社會生

⁹ Maurice Halbwachs, *The Collective Memory*, trans. Francis J. Ditter and Vida Yazdi Ditter (New York: Harper and Row, 1980), p.25.

活無關，並非現實所能經驗到的。^⑩在「記憶」來自社會的基礎上，Halbwachs 發展出「集體記憶」的概念。集體記憶是來自一個親密社群的共同經驗，代代相傳。這類來自社群的共同記憶頗為穩定，不帶個人色彩，也不會因為一兩個人離去而消失。Halbwachs 甚至認為，在社會記憶之中，「個人記憶」最終都會被吸納及消失於「集體記憶」裏。^⑪

Halbwachs 對於「集體記憶」的論點，特別是針對二十世紀初大盛的心理學而來，自有其時代的局限。但他提出「個人」的記憶源自更大的社會文化基礎，提出物質形式對「記憶」的重要性，是其學說的兩個主要貢獻，日後學者對「集體記憶」的爭論、補充和精細化，都是建築在 Halbwachs 的基礎上。學者修訂得最多的，主要是在「個人記憶」和「集體記憶」的關係上，例例如：Avishai Margalit 認為在一整體的「集體記憶」內，也可容許個人對該項記憶有自己的獨特經歷和深刻片斷。^⑫在 Halbwachs 之後的學者，一般都會強調每個人在形塑社會記憶時所起的中介作用，並非完全被動。^⑬經修訂後的「集體記憶」概念，都很少把「個人記憶」和「集體記憶」、「心理記憶」和「社會記憶」對立二分，而是認為兩者之間有互通的可能：「集體記憶」固然容許摻入個人記憶的成份，個人記憶也不能抽離於社會與文化。Halbwachs 及其日後修訂者的意見，對於理解〈喚真真〉的小說與社會、人物與香港同代青年的關係，甚具啟發性。小說裏良作對於自己成長記憶的追懷，雖源於私人、不可為外人道的內心世界（例如他對銀歡的感情與愧疚）、但由於小說設定他成長於香港二十世紀六、七十年代，而他的記憶必需靠現實「物質」和實際情境為中介，才可誘發對往日的美好回憶，令小說觸及的層面，可逐步提升。例如小說裏人物經常出入的地點「唐樓」、報攤、學校和只能遠觀的教堂，還有他們經常閱讀的書刊《兒童樂園》和《良友之

⑩ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, ed., trans., and intro. Lewis A. Coser (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992), pp.41-42.

⑪ *The Collective Memory*, p.48.

⑫ Avishai Margalit, *The Ethics of Memory* (Cambridge, M.A. and London: Harvard University Press, 2002), pp.50-52. Margalit 稱在「集體記憶」內具個人觀點的記憶為「共享記憶」(shared memory)。

⑬ Anne White, *Memory* (New York: Routledge, 2009), p.130.

聲》，還有用來寄托感情的武俠小說，甚至日後分離伏線的「考試」等，都是非常具體的「外部刺激物」。這些召喚記憶的中介物質，對良作既有個人意義，對香港同代人也有社會意義。

2. 〈喚真真〉的地方感與結構處理

就鍾曉陽同樣加入「香港」元素的小說而言，〈喚真真〉所流露的「地方感」(sense of place)，在鍾曉陽小說裏相當突出。Mike Crang 指出，「地方感」指人與地方的感情聯繫，人群經常通過「地方感」來界定自我。就文化地理學而言，「地方」表代了一系列的文化特徵。「地方」不單說明一個人的住處或家鄉，更顯示其身份、文化與社群的歸屬所在。¹⁴ 當一個人說「我是臺灣人」跟說「我是香港人」時，他所表現的文化與社群歸屬肯定有所不同。〈喚真真〉裏對香港舊物舊事的點滴記述，加上人物傷感的追憶視點，在在充滿這種難以言詮的地方感。

此外，〈喚真真〉與鍾曉陽化入「香港」元素的諸作比較，還一項重要的差異，就是在情節和結構上的處理。〈喚真真〉化入香港元素的方式，實有別於她同類的小說。鍾曉陽中短篇，舉凡觸及香港處，主要有三個方式：

第一類：凡涉具體的地域描寫，例如〈翠袖〉裏的「彌敦道」等，多於開首對此一環境或風俗細緻白描後，在言情的正文中，便逐漸隱去背景。「香港」只是一個舞台空間，風俗描述是開場的佈景，在正式開演的故事裏，並不佔任何位置；

第二類：主要以一個源出香港的粵劇典故為中心，一「典」到底，支撐整個故事，讀者只要明白此一中心典故，即可理解全篇，例如：〈翠袖〉裏的《帝女花》、〈拾釵盟〉化入的《紫釵記》等；

第三類：全篇並無具體化入香港的特指事物，但讀者從整個小說的環境佈置和本身對香港的認識、感知，可推斷出小說乃以「香港」為時空想像的藍本，這類的「香港」元素較側重讀者的回應及詮釋，例如上文提及〈離合〉、〈憶良人〉和王德威所指的〈燃燒之後〉等。

¹⁴ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》（台北：巨流圖書有限公司，2006年），頁136。

〈喚真真〉卻並不屬於以上三類。在〈喚真真〉裏所見的香港語碼、典故和物質意象不但較諸篇為多，而且分佈於篇中各處，在結構上屬於小說的有機組織，在情節上，〈喚真真〉中的香港亦屬人物成長不可欠缺的一部分，貫串整個故事，從人物的啓蒙、求學以致愛情悲劇的發生，都摻入了香港二十世紀六、七十年代的社會和文化語境。香港與小說、歷史與故事之間，因而能互動互生，彼此聯繫。

3. 〈喚真真〉的用典與鄉愁困境

就典故運用與故事關係而言，「真真」一典，在小說中既可象徵銀歡的命運，也可喻意香港重構社會記憶的過程及其結局。從現實的壞女孩變為畫家筆下的神女，〈喚真真〉通過逆寫原典的過程，揭示藝術提升現實之餘，結局卻不免會把傷痕「清洗」（vanishing）、美化過去、留下極多的空白。個人記憶既如此，社會上的集體記憶也有相似的困境。

當鮮活的社群記憶變為「集體」的時候，如何避免單一、儀式化和神話化的傾向，是「集體記憶」經常要面對的難題。¹⁵在〈喚真真〉中，良作的追懷也面對相似的困局。在良作的追憶之下，香港二十世紀六、七十年代的社會，連同他所失落的愛情，已經成為一種無以名狀的鄉愁，返家回鄉之旅，卻只能借助更為「不食人間煙火」的純藝術形式才能達致，這種「回鄉」的方法，無疑離歷史與現實更遠。另一方面，〈喚真真〉雖然有成長小說的基本結構，但橋段不新，也沒有高潮起伏的戲劇化情節，筆調沖淡，滿佈是日常生活的零散記憶，令到成長和愛情的經歷，彷如「過場」文字，如果不從慣有的「言情」一路看此小說，〈喚真真〉的核心，甚至可以說是抒發對香港的鄉愁。成長失落與愛情消逝，帶有對一個時代結束的感慨。對比於二十世紀末以來自覺建構或書寫記憶的文化製品，〈喚真真〉無疑少了些人造色素，敘事和記憶的方式都顯得較為自然和不著痕跡，而在意識形態上，也不像二十世紀後期對「香港記憶」忠貞不移，一往情深，反而在故事層之外，流露出對「記憶」欲留難留、可信難信的疑慮——〈喚真真〉裏的香港，從六十年代走到八十年代，城市發展自有不堪、

¹⁵ *Memory*, pp.143-144.

低俗的現實面，但記憶中的「美好香港」，藉著藝術形式，卻化一則更虛幻的神話、帶來更虛浮的名利，對於追尋原鄉的遊子來說，究竟是反諷還是無奈？

從上文可見，〈喚真真〉雖然不屬於鍾曉陽的典型風格，亦非她聞名台港的作品，但本論文仍以此小說為研究對象，主要是認為無論從鍾曉陽或香港小說的角度，〈喚真真〉都具殊異性質。〈喚真真〉不但顯示鍾曉陽再現「香港」的獨特方式，而且可從「集體記憶」的角度，令此小說不難從一則淺顯的、具普遍性質的成長短篇，偷渡到成為只能出現在獨特地域語境的香港小說。下文主要從兩部分探討〈喚真真〉中成長故事與香港記憶的關係，在第二部分「人物的成長啟蒙與香港的集體記憶」裏，將從人物的啟蒙地點（報攤）、啟蒙工具（書刊）、少年志願（石女）三方面，分別探討這些事物與香港六十年代的文化空間和歷史鬥爭的關係，並闡明這些「香港記憶」，事後卻轉化為美好而浪漫的文化想像。第三部分討論人物的成長考驗與香港經驗的互涉情況，銀歡無法通過考驗，最後釀成愛情悲劇，而這個「愛情悲劇」，也涉及香港七十年代殖民教育所形塑的價值觀，因此「愛情悲劇」不是命運的必然，而是受到社會、階級及意識形態的影響，不過這些時代因素卻在日後重構時漸遭遺忘，致令重構後的記憶，只剩下美好一面。良作最後「名成利就」，無論對於其個人的創傷記憶或神話化後的香港記憶，都可視為無奈的反諷。

二、人物的成長啟蒙與香港的集體記憶

（一）報攤：小說的文學地景與歷史的文化空間

〈喚真真〉是一篇以成長為題的啟悟短篇（initiation story）。¹⁶ Modcai Marcus 曾指出，成長小說的主要內容，通常是年輕主角涉世後，對世界或自我都有了新的認

¹⁶ 長篇稱為「成長小說」(bildungsroman)，長短篇的主要分別，除了在小說篇幅外，也通常涉及人物啟悟時間的長短。至於對主人公成長過程的處理，長短篇分別不大，基本上必需具有「隔離—啟蒙—回歸」三階段。

識。¹⁷一般以青少年「成長」為題的小說，人物都需要經過三個階段：隔離(separation)——啓蒙(initiation)——回歸(return)。由於現代成長故事源於古代神話，這三個階段，也相當於神話傳說中英雄歷難的過程。¹⁸「隔離」主要指人物涉世之前的狀態，例如：人物天真蒙昧的童年生活。「啓蒙」主要是人物涉世當中遭受的考驗(ordeals)。人物之所以願意接受考驗，通常是基於更大的「追尋」(quest)，例如：愛情、理想和人生意義等。因此，整個成長之旅，基本上是一段「追尋之旅」。最後，「回歸」是指人物經過考驗後，獲得人生的頓悟，有助他重返社會生活，在成人世界裏「重生」(reborn)。成長後的主人公雖然變得更加獨立，但卻天真不再，因此「回歸」必然有得也有失。¹⁹至於成長小說的主角，一般都是以少年男性為主，並多採用第一人稱事後回顧的視點，²⁰雖然也例外的。例如：基於特殊的文化與社會語境，Franco Moretti 曾指出，歐洲十九世紀的成長小說與中產階級興起有關，因而主角亦多帶有那個時期的特徵和經歷，不以傳統的「成長小說」為限。²¹〈喚真真〉雖然並非第一人稱的小說，但以男主角良作的視點為主，憶述他與銀歡的一段感情，追記他倆從童年到成人期間的種種往事、聚散離合，最後銀歡雖死，但良作卻因而發憤作畫，終於在社會上闖出名堂。〈喚真真〉的敘事模式，完全符合啓蒙故事的要求，而故事的成長之旅，亦始於與世隔絕、天真瀾漫的童年時代。

〈喚真真〉的男女主角相識於微時，小說一開始即詳細交代他們的「家世」，在人生的起點上，兩人並沒有多大的分別：男的父親開照相館，女的母親「經營一片報紙雜誌兼租售小說的攤位」，²²都屬於中下階層。不過，如果「記憶的景點」(lieux

¹⁷ Mordecai Marcus, "What is an Initiation Story?" *Short Story Theories*, ed. Charles E. May. (Athens: Ohio University Press, 1976), p.192.

¹⁸ 喬瑟夫·坎伯(Joseph Campbell)著；朱侃如譯：《千面英雄》(台北：立緒文化，1997年)，頁33。

¹⁹ 此處乃參考了鄭樹森2001年在香港科技大學「台灣文學」課程中有關「成長小說」的分析。

²⁰ 芮瑜萍：《美國成長小說研究》(北京：中國社會科學出版社，2004年)，頁169。

²¹ Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture-New Edition*, trans., Albert Sbragia (New York: Verso, 2000), pp. i-xiii.

²² 鍾曉陽：〈喚真真〉，《哀歌》(香港：天地圖書，1992年)，頁53。

de mémoire) 是誘發「回憶」的重要物質形式，²³ 則兩人雖然「門當戶對」，但小說肯定選擇了「報攤」作為開展生命的場景，而照相館在他們整段的成長歷程中，幾乎不再出現。是以〈喚真真〉在開首對兩個家庭「概述」後，隨即為「報攤」來一個大特寫：

賴太太那片攤位就在樓宇的樓梯口，良作出出入入，總要打報攤經過，賴太太常把《兒童樂園》、《良友之聲》一類的兒童書塞給他，讓他帶回家看。……銀歡一個人，或帶著底下兩個弟弟，蹲坐在小板凳上，一邊看連環圖，一邊以一副精明的樣子與顧客交易。²⁴

「報攤」在〈喚真真〉裏是男女主角的主要活動空間，他們童年生活的全部內容，幾乎都只是環繞「報攤」，閱讀兒童書報也成為他們的日常娛樂，促使兩人的感情與日俱增，並培育出男主角畫畫的興趣，留下他日成名的伏筆：

他依照兒童書裏的圖形畫畫，維妙維肖，每每拿給銀歡看。書後每期有填色比賽，他為自己那份填了，又為銀歡填，兩人拿了不少次獎品。²⁵

除了良作外，「報攤」所租售的通俗小說，對銀歡也有深遠的影響。由「報攤」引伸而來的書報意象，與整個故事互有呼應。杜良作的成功，建基於一幅「石女圖」。在銀歡所說的故事之中，有兩個最重要，一個是趙顏「喚真真」的典故，另一個是女英

²³ Halbwachs 已強調空間形式 (spatial framework) 是引起記憶的重要媒介，此處則借用了 Pierre Nora 分析「集體記憶」時的術語，在 Pierre Nora 的理論裏，「記憶的景點」(lieux de mémoire) 跟「國家認同」的關係較大，反而並非來自日常生活的經驗。Pierre Nora, *Realms of Memory Volume I: Rethinking the French Past*, ed., Lawrence D. Kritzman, trans. Arthur Goldhamme (New York: Columbia University Press, 1996), p.14.

²⁴ 同註 22，頁 53。

²⁵ 同註 22，頁 55。

雄闖蕩江湖的故事，兩個都是始於銀歡，²⁶以杜良作的回憶作結。²⁷不過，在〈喚真真〉裏，兩個故事所佔的篇幅迥異。趙顏一典雖然是小說的點題之筆，在內文中卻輕輕放過，只能以「楔子」的形式於正文之外詳細補足。後者是銀歡虛構的，不無天真稚拙的成份，在正文中卻細緻描述，成為正文裏「故事中的故事」，亦是「石女圖」背後的典故。而「石女」故事的靈感泉源，正出自報攤上出租的「武俠小說」：

報攤附設的小說租售，多是文藝言情、武俠、偵探、懸疑一類的小說，不少街坊前來租閱，生意很不錯。銀歡對其他的不感興趣，唯有武俠小說，捧著一本從早看到晚，看得昏天黑地。……或許她在英雄崇拜中得到某種寄托吧，良作一邊聽著銀歡說故事，一邊想道。後來他發覺她口中的英雄，全是停留在受苦受難、傷心失意、孤立無援的階段，至於他們最後如何戰勝群魔，卻隻字不提。²⁸

「報攤」不但為人物提供具體的活動空間，從「報攤」上得來的書刊，也為他們創造屬於自己的精神空間，無論從地理或心理角度而言，「報攤」都是兩位小主人公的「啟蒙場景」，而這個猶如「伊甸園」或中國古典小說裏「後花園」的地方，讓兩小無猜的主角，在一個與成人社會及真實世界雙重隔絕的環境下，渡過天真瀾漫的歲月。

「報攤」是人物回憶裏的中心場域。小說這個非常突出的舞台背景，正關連著更為廣闊的香港文化空間，尤其在上世紀六十年代前後而言。相對於同期兩岸對報業和傳媒的嚴格控制，香港當時的出版業無異顯得非常蓬勃，²⁹成為一個獨特的文化現象。

²⁶ 同註 22，頁 64-65、69。

²⁷ 同註 22，頁 86。

²⁸ 同註 22，頁 63。

²⁹ 據香港年報載，1966 年約有 46 種報章（42 種中文、4 種英文），但該年報未有列出期刊種數；而 1976 年，已增至 101 種報章（98 種中文、3 種英文），226 種期刊（157 種中文、47 種英文、20 種中英雙語、2 種日文），總計 327 種報刊。1976 年的香港年報更指出，當時報刊數量與人口比數為 350:1000，這個比率僅次於日本，而世界平均的比率為每 1000 人只有 102 份報刊。參 Government Information Service ed., *Hong Kong 1966* (Hong Kong : Government Press, 1967), p.203 and Government Information Service ed., *Hong Kong 1976* (Hong Kong : Government Press, 1977), pp. 144-145。

〈喚真真〉寫於 1980 年代，人物以「回憶」的方式追溯「報攤」種種，如把「報攤」置於整個香港文學版圖之內，則在 1960 年代前後的小說中，「文人」、「報攤」及其相關意象，的確是一個頗值注意的文學地景（literary landscape）。

由於內戰前後，美國銳意實行「文化圍堵政策」，在香港投放大量資源，令出版業大盛，不但「惠及」文化人，對一般沒什麼技能的市民而言，像銀歡的母親，做「報販」、擺「報攤」亦不失是維生的其中一個方法。香港二十世紀五、六十年代的文藝作品，不論是寫實派還是現代派，也時以「報攤」、「報紙」、「報販」等為周邊配角，例如《窮巷》（1952）、崑南《地的門》（1961）和劉以鬯《酒徒》（1963）等。³⁰此外，童星李小龍參與演出的兩部名片：《細路祥》（1950）和《危樓春曉》（1953），都有「報攤」和「派報街童」的出現。³¹「集體記憶」與歷史的其中一個分別，就是「集體記憶」多少仍然與當今生活互有聯繫，並非「已死」的過去。³²從往昔走到現在，香港報業依然旺盛，³³甚至在當今「寸土尺金」的中環、銅鑼灣、尖沙嘴等香港黃金地段，街頭報攤也可「佔一席位」，這可算是歷史遺留下來一道特殊的「人文風景」。不過，1960 年代前後的「報攤」地景常只涉及其周邊意象（派報街童、報紙消息），而且多從「文人」角度出發，鍾曉陽〈喚真真〉裏卻把「報攤」變為主角成長、認識和交往的主要場景，把「文化空間」一概念落實在香港小市民生活中，以更為平民化、具體化、日常化的形式出現，不失為別具特色的場景設計，而且更貼近集體記憶大眾化、生活化的特色。

³⁰ 侶倫：《窮巷》（香港：三聯書店，1987 年），頁 257-258；崑南：《地的門》（香港：青文書屋，2001 年），頁 65-70；劉以鬯：《酒徒》（香港：金石圖書，1993 年），頁 137-138。

³¹ 馮峰導演，左几編劇：《細路祥》（香港：大同電影企業公司，1950 年）；《危樓春曉》（香港：中 電影企業有限公司，1953 年）。

³² *Memory*, pp.130-132.

³³ 香港以 2004 年計，報章出版為 46 種，刊物 799 種，共計 835 種；1994 年報章的出版為 76 種，刊物為 663 種，共計 739 種；1984 年，報章出版為 66 種，刊物 520 種，共計 586 種。見出版之頁的網站：<http://www.publishing.com.hk>。

(二)書刊：啓蒙工具、歷史鬥爭與回憶美化

1. 物質意象與啟蒙工具

〈喚真真〉裏兩位主角對自身命運的第一次發現——良作發覺自己對繪畫有興趣、銀歡自感具多情俠女的氣質，明顯跟報攤上租售的「雜誌小說」有關，這些來自報攤的書刊，可視為令他們意識到日後命運的「啓蒙工具」。從雜誌書報上獲得「啓蒙」，並非只是良作和銀歡的個人經驗，成長於1960年代前後的香港作家及文化人，均曾表示書報雜誌都是他們重要的精神食糧。³⁴在二十世紀九十年代起盛行的本土熱潮中，香港五十至七十年代的報刊，都是當今回溯「集體記憶」的重要媒介，也是各類檔案、口述史、資料庫的收錄對象。³⁵Pierre Nora對於「檔案」式的記憶很悲觀，曾把要依賴大量「檔案」、「紀錄」、「博物館」等保存下來的記憶，稱為「現代的執迷」(contemporary obsession)。³⁶〈喚真真〉對於五十至七十年代的香港「雜誌報刊」，並沒過份鋪陳，只有兩個名字，是良作不能忘記的：《兒童樂園》(1953-1994)和《良友之聲》(1966-1975)，而這兩份雜誌，又恰好與五十至七十年代的香港隱然相關，成為潛藏於小說之下另一個活動舞台。

2. 冷戰氛圍與歷史鬥爭

(1)美國的文化圍堵

出現在〈喚真真〉內文中的《兒童樂園》(1953-1994)和《良友之聲》(1966-1975)，都是1970年代以前深受青少年歡迎的刊物。《兒童樂園》創辦於1953

³⁴ 西西從二十世紀五十年代投稿《人人文學》開始，後成為《中國學生週報》的主要作者，並曾參與其編輯工作。其他成長於六、七十年代的文化人如陸離、吳萱人等，亦曾表示報刊對他們知識啟蒙的重要。請參看專集組編輯、吳萱人主責：《香港七十年代青年刊物回顧專集》（香港：策劃組合，1998年）內的回憶文字。

³⁵ 其中以香港中文大學香港文學研究中心、香港文學資料庫及香港嶺南大學人文學科研究中心做過不少有關報刊研究、檔案收藏及口述史等工作，詳參以上研究單位的網址：香港文學研究中心（<http://hklit.chi.cuhk.edu.hk/>）；香港文學資料庫（<http://hklitpub.lib.cuhk.edu.hk/>）；香港嶺南大學人文學科研究中心（<http://www.ln.edu.hk/chr/www2/01-about-chr.html>）。

³⁶ Pierre Nora, *Realms of Memory Volume I: Rethinking the French Past*, pp.8-10.

年，主編為畫家羅冠樵，直至 1994 年才正式停刊。³⁷在五、六十年代，《兒童樂園》的社址與《中國學生週報》一樣，位於九龍的新蒲崗。此刊物深受當時青少年歡迎，例如：它是第一份把日本漫畫「叮噹」（今恢復日文原名稱爲「多啦 A 夢」的漫畫）引入香港的兒童刊物，亦有刊載花生漫畫等，³⁸每期銷量達三萬冊以上。³⁹《良友之聲》創刊於 1960 年代，對象是青年人。⁴⁰兩份雜誌出版年份具時間標記（time marker）的功能，令表層文本非常模糊的時空，立時變得具體。小說在介紹兩位主角出場時，指出二十多年前的良作和銀歡約爲五、六歲，而當良作上樓時，賴太太就把《兒童樂園》和《良友之聲》給他帶回家。如取兩份雜誌都有出版的年份，即 1966 年或以後，再配合人物的閱讀能力、故事時間和寫作時間推算，他們大概出生於香港五十年代中後期。⁴¹這段期間，由於東西方冷戰，國共雙方左右對壘，相對穩定的殖民地香港，漸漸成爲一個文化自由港。尤其以美國爲首的「自由」社會，爲了防止東南亞在文化思想上「赤化」，於此地投放大量資源，後稱爲「綠背文化」，友聯出版社即爲美援背景的刊物。正如鄭樹森所言：

一九五〇年六月韓戰爆發後，美國加強圍堵共產主義在華人社會的蔓延，由華盛頓幕後支持的「亞洲基金會」，在一九五一年先後資助人人出版社在港成立。……友聯出版社的影響在香港更爲深遠。……友聯出版社更針對不同的讀者群，創辦性質不同的《祖國》（一九五三年一月五日）、《大學生活》（一九五五

³⁷ 羅冠樵出生於 1918 年，中學時代已從師學習中國畫。1938 年他畢業於廣州市立美術專科學校，主修西洋畫。1947 年移居香港，於 1953 年創辦《兒童樂園》，並同時肩負主編及畫家的身份，是香港早期的插畫家之一。

³⁸ 在此特別感謝香港著名作家及學者胡燕青教授借出部分《兒童樂園》給筆者參考。

³⁹ 王若梅：〈一脈殊途異地：滬港《良友畫報》之比較〉，梁元生、王宏志編《雙龍吐艷：滬港之文化交流與互動》（香港：滬港發展聯合研究所、香港中文大學香港亞太研究所，2005 年），頁 248。

⁴⁰ 同註 34，頁 80-83。

⁴¹ 此主要靠作品中「想不到的是，他二十六歲那年，終於又與銀歡見面」（頁 79）一句的提示。不過，要補充的是，因為小說內的年份常以「十多年前」、「二十多年前」等為標示，因此，本文無法精確地判斷出人物「實際」的出生年份，只能確定他們「出生」於約五十年代中後期左右。

年五月五日)和《兒童樂園》(一九五三年一月十六日)等雜誌,同時又成立發行公司、印刷廠和「友聯研究所」(專攻中共問題),成為五、六〇年代香港文化重鎮。⁴²

在〈喚真真〉中只供兒童發揮藝術天份的刊物,日後才知道原來是有美援背景的,當日甚至因為銷路極佳而引來「左派」反擊,1954年創刊《小朋友》「對著幹」,同樣銷路不錯,左右鬥爭,甚為激烈。⁴³當時,美援下的刊物,未必會刻意說教,《兒童樂園》及相關的友聯出版物,意識形態都不明顯,大都以培養自由和廣泛的文藝興趣為主,軟性滲透,已能收堵截「紅色思想蔓延」之效。從良作立志為畫家的「啓蒙效果」和同代人對《兒童樂園》的記憶而言,⁴⁴《兒童樂園》的「鬥爭策略」可說相當成功。

(2)香港的教會刊物與社會力量

《良友之聲》為天主教慈幼會的刊物,意識形態也不激進,主要為中學生提供「健康」讀物,在七十年代改版後,甚至只供校內訂閱,不在市場上公開銷售。⁴⁵這類由教會機構主辦、兼有文藝內容的青年校園刊物,在香港也相當普遍,令到這類由教會機構創辦的報刊,成為培育青少年寫作以至關心社會、政治的搖籃。天主教香港教區屬下另一主要刊物《公教報》(1928-),設有文藝版,⁴⁶具基督教背景的《突破月刊》(1974-1999)及《突破少年》(1979-200)等雜誌,⁴⁷同樣集宗教、文藝、社會

⁴² 鄭樹森:〈遺忘的歷史·歷史的遺忘——五、六〇年代的香港文學〉,《從諾貝爾到張愛玲》(台北:印刻出版有限公司,2007年),頁166-167。

⁴³ 王若梅:〈一脈殊途異地:滬港《良友畫報》之比較〉,見梁元生、王宏志編《雙龍吐艷:滬港之文化交流與互動》,頁248。

⁴⁴ 據胡燕青教授的憶述,她印象最深刻的就是刊載於《兒童樂園》的叮嚀漫畫。

⁴⁵ 同註34,頁80-81。

⁴⁶ 《公教報》自1928年起,由天主教香港教區主教出版。

⁴⁷ 分別由香港基督徒學生福音團契突破雜誌出版委員會、香港基督徒學生福音團契突破少年策進會、基督教文藝出版社出版。

關懷於一身的雜誌，不少學校都會訂閱此類報刊，履蓋面廣，取態溫和，在七十年代甚受當時的香港青少年歡迎。至於個別熱心於社運、學運的天主教神父，對香港六、七十年代的青年，更具啓蒙意義。例如：來自愛爾蘭的天主教耶穌會神父余理謙（James Hurley）對當時的青少年曾有過深遠的影響。⁴⁵ 香港因為其英國殖民地歷史，令教會在教育、文藝與社會事務都佔重要角色，在此地有意無意之間撒下了培育人才的種籽，反之在六、七十年代的中國大陸則根本沒有可能出版這類讀物。〈喚真真〉裏提及的《兒童樂園》、《良友之聲》等，正是良作的「啓蒙」書刊，培養出他對藝術的興趣，最後終於成為名畫家，而那間安靜地坐落在十字路口的「小小的基督教堂」，也成為他們成長過程的見證。

3. 文藝種籽與美化回憶

文本之外的歷史語境、《兒童樂園》所隱含的左右之爭、《良友之聲》的教會背景及由之延展的社會力量，均顯示香港一地「世情」複雜。然而，《兒童樂園》和《良友之聲》在〈喚真真〉的文本之內所代表的，反而是蒙昧無知的「純情」（兩小無猜）世界，再進而淨化為人物事後惘然的「抒情」感觸。這種因表裏不一而形成的張力，不但見於文本之內，也藏於歷史之中。當時處於「風眼」中心的香港，知情者固然千方百計爭取公共話語的空間，連《兒童樂園》等這類非關「意識形態」的青年少雜誌，各路資金也不放過，通過市場佔有率防堵敵對意識形態滲透民間，可見當時雙方角力的情況。然而，「無知」的讀者和香港文壇反而獲得不少意外收穫，而各類報刊對文藝界和青少年的影響，往往也非「人為意志」所能預計和轉移。由於有這種兒童刊物的出版，令到像銀歡和杜良作等出身普通的香港少年，同一時間之內可「左」顧「右」盼，成長期間有機會接觸大量益智有趣的書刊，消遣解悶之餘又得到實用知識，無意

⁴⁵ 例如：活躍於文化界和影視界的莫昭如、吳仲賢、岑建勳等，在其回憶口述之中，也表示曾受余理謙（James Hurley）神父的啓蒙，其後莫昭如等創辦了《七〇年代雙週刊》；現任長江實業集團執行董事、被譽為「樓神」的趙國雄，當年正是香港天主教大專聯會官方刊物《曙暉》的總編輯。可見受到天主教刊物影響的「精英」，甚至不限於文藝界。見李韋玲：〈香港精英背後的心靈推手〉，《亞洲週刊》（2008年8月17日），頁44-46。

之中坐享漁人之利。⁴⁹跳出文本之外，作者鍾曉陽本人也承認，這類讀物，同樣有助培養她寫作投稿的興趣。⁵⁰投稿到大小報刊的「校園版」、「校園刊物」是1990年代以前香港青年人發表作品的主要渠道。不同資金來源的報刊，在實際接受稿件的過程中，相當開放，基本上對意識形態沒有太多的考慮，因而一個普通學生，像小說裏的良作或小說外的鍾曉陽，可同時於不同背景的報刊發表作品，「尺度」的自由，投稿者甚至對發表園地的背景一無所知也無不可。⁵¹〈喚真真〉於內文提及《兒童樂園》和《良友之聲》的這兩份雜誌，不單喚醒人物的童年記憶，也喚起讀者對香港的懷舊情緒。作為香港社會的共同記憶（common memory）和「集體記憶」的視覺形式，⁵²

2008年香港舉行了首次的《兒童樂園》回顧展，歷史記憶於此淨化至純漫畫藝術的世界，⁵³竟與〈喚真真〉作為人物藝術啓蒙工具的「功能」不謀而合，政治鬥爭反而為文壇留下意想不到的貢獻，香港歷史的「偶然」勝「必然」，於此似乎又一例證。

（三）石女：武俠寄托與鄉愁想像

〈喚真真〉中有兩個女性原型，象徵女主角銀歡的命運：「仙女」真真和「女俠」石女。「真真」一典來自「正規教育」，是銀歡上課時聽來的，雖然在銀歡心目中留

⁴⁹ 同註39，頁248指出在六十年代的讀者特別喜歡知識性讀物，喜歡對工作和生活起居有直接幫助的實用性讀物。

⁵⁰ 洪捷：〈憑小說《停車暫借問》一炮而紅，鍾曉陽書展細述寫作歷程〉，《大公報》C11文化版，2008年7月29日。

⁵¹ 從五十至九十年代，香港常見供學生投稿的報紙很多。以筆者的個人經驗為例，筆者出生於七十年代初期，從小學到大學，分別可投稿到《東方日報》、《星島日報》、《公教報》（而筆者並非天主教徒）、《華僑日報》、《大公報》、《經濟日報》和《信報》等報刊。正由於資金來源不同、甚至通俗的和以經濟為專業的報系均設有校園版或文化版，而且選稿的門欄不算高，在實際接受稿件的過程中也相當開放，基本上對意識形態沒有太多的考慮，令喜歡寫作的學生，不難因投稿而加強寫作的興趣。

⁵² 共同記憶（common memory）參 Margalit, Avishai, *The Ethics of Memory*, pp.51 一書。

⁵³ 香港文化博物館於2008年7月13日至2009年3月2日曾舉辦過「兒童樂園——羅冠樵的藝術世界」的專題展覽，說明羅冠樵的《兒童樂園》對當時香港社會的影響。

下深刻印刻，但真正令銀歡沉迷、並進而「創造」自己性格和命運的「石女」，則來自現實以外的武俠世界，石女故事也帶有新派武俠小說「多情女俠」的形象：

這女孩自小遠離塵俗，隨師父修習劍道，才十八歲，已臻相當高的境界，但是不知為何，再也沒有進境。她師父便讓她到江湖上歷練，以期能從世事中有所領悟。她在江湖上行走，遇上了男主角，並且愛上了他。從此她的心靈無復平靜，雖則她明知修習劍道，必須保持心如止水，不為外物所動。她希望自己是激流中的岩石，儘管有流水、砂石、花屑、草葉等物事從它身上流過，它亦無動於衷。它發出聲響，只因為流水打在它身上；受到腐蝕，只因為歲月消逝。對於流水的浪游生涯，或岸上美好的風物，它既不羨慕也不嚮往，唯屹然立在水中，堅強冷漠。⁵⁴

在〈喚真真〉裏，銀歡輕「仙女」而重「女俠」，也為她日後不顧現實棄學離家預留伏筆。兩個典故的象徵，事實上代表了「人物」和「敘述者」兩個不同的視點。「石女」的象徵，銀歡無疑較為認同，她的確把自己一生「小說化」，用生命演繹「石女」的故事；而成長後已遭人物忘記的「真真」，則只可用故事以外的手段，例如題目、楔子、引文等方式，表達敘述者對人物命運的另一種理解。不過，原典引錄的效果，無論就鋪陳形式、文字、內容或敘述者的口吻而言，始終隔了一層，不及人物所認同的石女故事，述說起來的投入、靈動與容易引起讀者同情。加上以武俠小說為藍本的石女故事，後來成為良作筆下的西洋畫「石女圖」，令「石女」在正文的位置比「真真」重要得多，是貫串全篇小說的主線。「石女」不但把銀歡與良作的命運緊扣在一起、縫合兩人涉世前（銀歡說「石女故事」）到入世後（良作畫「石女圖」）的斷裂時間，把從街頭攤檔吸取而來的通俗小說（「石女故事」）化為國際畫廊的高雅藝術（「石女圖」），而且，就人物的精神世界來說，由「武俠小說」直接演化而來的「石

⁵⁴ 同註 22，頁 64-65。

女故事」和間接受益的「石女圖」，也分別成為兩位主角精神寄托的所在。假如說「報攤」是兩位主角活動的地理場景，則由「武俠小說」而衍生出的各種象徵意義，也在小說中塑造了一個精神空間，是兩位主角有意無意之間的心理反映。

「武俠小說」在香港的位置，無用多言，在通俗文化上幾乎成為「最大宗出口的文化工業」，⁵⁵而香港著名的武俠小說家金庸，其武俠小說一紙風行的年代，正始於銀歡和良作相識的五、六十年代。雖然，同期文化界對「武俠小說」的看法不一，從事嚴肅文學者，對此微言甚多，⁵⁶但到了二十一世紀，「武俠小說」不但在文學和文化上有影響力，而且已經是大部份香港人自身認同的所在、「馴化」為一個「消逝了的時代」的共同記憶。⁵⁷電子媒體是塑造和傳播社會記憶的重要渠溝，⁵⁸武俠電影雖然向為香港主要的電影類型之一，但以「武俠小說」為香港六十年代美好回憶的代表，並於較為高檔的藝術電影中再現，當推香港導演王家衛的電影作品。他在《花樣年華》（2000）裏，用「武俠小說」作為愛情故事的引子，通過大銀幕把六十年代的回憶美化之餘，亦把「武俠小說」的文化想像浪漫化，⁵⁹而鍾曉陽也曾參與這部電影的製作。就香港當代小說而言，鍾曉陽的〈喚真真〉，或可稱為這類情節的先驅？

銀歡和良作相識於微時，當他們逐漸長大，香港已踏入七十年代，兩人成長與愛情亦進入考驗時期。銀歡成為婷婷玉立的少女，可惜經不起考驗，最後墮落收場；良作刻苦求學，終成前途無限的青年畫家。他們出身相似，情投意合，卻經歷兩個截然不同的命運。他們的「命運」，除了基於言情小說的感傷傳統、不得不有此「宿命」之外，亦留有香港七十年代青年成長的烙印。

⁵⁵ 鄭樹森：〈一九九七前香港在海峡两岸間的文化中介〉，《從諾貝爾到張愛玲》，頁196-198。金庸的《碧血劍》、《書劍恩仇錄》等於1955年開始在香港《新晚報》連載。

⁵⁶ 對於香港的通俗小說和武俠小說，例如劉以鬯的《酒徒》（1963）、舒巷城《太陽下山了》（1962）、甚至電影《危樓春曉》（1953）等均對此有直接的批評。

⁵⁷ 引自王家衛《花樣年華》的引文，而該引文源出劉以鬯的中篇小說《對倒》。

⁵⁸ *Memory*, pp.1-2.

⁵⁹ 王家衛導演：《花樣年華》（香港：澤東電影有限公司製作，2000年）。

三、〈喚真真〉的成長旅程與香港經驗

(一)三重考驗與香港關係

1. 人物的「讀書」取態與香港七十年代的殖民教育

良作和銀歡脫離天真蒙昧的童年後，感情開始出現巨大的變化。兩人升中後，要面對三個成長的考驗，才決定兩人能否順利進入成人世界。那三個考驗分別是：第一，讀書的態度；第二，能否考入大學；第三，是否可面對急速轉變的現代社會。

第一個考驗發生於初中，良作和銀歡雖然考上同一所中學，但銀歡開始無心向學，而良作卻對繪畫越來越有興趣，結果銀歡留級，良作專注求學，兩人漸行漸遠。⁶⁰第二是在高中時，銀歡因學業成績與家人發生爭執，結果中途輟學，離家出走，無法完成學業；良作卻開始獲獎，發揮天份，最後順利升讀大學。第三是銀歡離家後無法在社會上獨力謀生，最後淪落於後街陋巷，而良作則已大學畢業，開始其藝術事業。在成長考驗中，銀歡每次都敗北而回，並以自殺告終，良作則順利過關，憑藉在西洋畫中注入中國元素，取得成功，在藝壇薄有名聲。

在香港的現實環境裏，像銀歡一樣的少女，誤入歧途的原因很多，小說為讀者提供的答案則相對簡單——銀歡「墮落」的開始，正在於無心向學，讀書不成。〈喚真真〉的故事並不複雜，人物的成長歷程也相對簡單。在小說裏，兩位主角「升中」後的命運，幾乎已決定了他們的一生。相反而言，誘使銀歡棄捨學業的「愛情」，以及促使良作力求上進的「藝術」，本應屬於兩人成長中最重要的「追尋」（quest），但在內文中這兩個追尋的過程卻付諸於闕。小說情節的安排，減少了兩位主角成長之旅的特殊性，反而強化了人物與香港讀者在成長經驗方面的共同性，這不單是由於「讀書」基本上是城市青少年的共有經驗，而且也跟香港當時因殖民地教育政策而塑造出

⁶⁰ 同註 22，頁 63。

來的價值觀有關。對於像人物一樣「成長」在七十年代的香港讀者而言，〈喚真真〉很容易勾起同代人的回憶。

香港在 1967 至 1974 年期，經歷過一些政治動蕩，^{⑥1} 港英政府在淡化民族認同、政治意識的大原則之下，「教育」成爲一個有效控制意識形態工具，香港政府通過公開考試的制度、有限的大學名額、^{⑥2} 提倡追求娛樂與成就取向的社會意識，令戰後嬰兒潮一代，必需面對由「考試」帶來的競爭，並給灌輸爲一種正面價值，經過自然化（naturalization）和內在化（internalization）的過程，讓他們視「競爭」爲習以爲常的人生階段。「集體記憶」常涉及「斷代」的問題，^{⑥3} 香港學者呂大樂曾經把香港社會人口，按出生年份把「戰後嬰兒潮」界定於 1946-1965 年出生的一代，屬於香港的第二代。^{⑥4} 他把第二代與第三代（1966-1975）的分界定於 1965 年，原因是 1965 年出生的人，是最後一批要考「升中試」的學生，他們要經過激烈的競爭才可進入中學，而 1966 出生的一批，因爲香港政府於 1978 年實施了九年免費教育（小六至中三），教育變得較爲普及，^{⑥5} 所以「第三代」反而不是相信憑「競爭」獲取資源，而是要求「公平」地分配資源：

所有「戰後嬰兒」都需要通過以淘汰考試為主導的教育制度的考驗。……儘管遊戲的內容與規則本身百般不是，但最重要的是成功通過測試，然後領取獎品。

⑥1 包括 1967 年的「六七暴動」、1972 年的「保釣運動」、1973 年的股災、1968-1974 學界爭取中文爲法定語言運動、1974 年的石油危機、政府的財政赤字、社會劫案頻仍等。

⑥2 從香港大學教育資助委員會的資料顯示，六十年代中期至七十年代，青年入大學的比率，僅佔同齡人口中的 2-3%。參大學教育資助委員會「統計數字」一項之「教資會資助課程的第一年學士學位課程的學生人數：1965/66 至 2006/07」，見 http://www.ugc.edu.hk/big5/ugc/stat/student_full.htm。

⑥3 Halbwachs 認為同一社群的「集體記憶」主要靠物質形式來凝聚，而 Paul Connerton 則認為，通過不同年代的社群之間的溝通，「集體記憶」可一代傳一代，成爲數代人的文化記憶。參 Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1989), pp.36-40.

⑥4 呂大樂：《四代香港人》（香港：進一步多媒體有限公司，2007 年），頁 15。

⑥5 同前註，頁 39：「當年港英政府取消『升中試』的時候，一些『戰後嬰兒』曾批評：the rise of “mediocracy”，精英主義衰落，平庸主義抬頭。」

「戰後嬰兒」一代人最幸運的地方是，他們有領取獎品的機會（當時社會、經濟處於上升軌道、不少機會在他們面前出現，而學歷、「沙紙」尚未貶值，在教育渠道所作投資，保證有一定的回報）。正因為這樣，他們較往後任何一代人都要投入這場遊戲。⁶⁶

呂大樂的說法是社會學家的觀察，比較能說明部分具「精英意識」的作品，例如《號外》（1976-）雜誌等，或未必適合用來直接判斷所有文學作品裏的青年心態，尤其是文學的特質本就是具有社會批判的功能。但他以「公開考試」來解釋戰後一代的青年價值觀，對於 1970 年代中期的小說，不無啟發。

2. 人物「入大學」的成敗與香港同代人

從文化角度考察七十年代青年人對「讀書」與「考試」的取向，從同期青年文藝刊物入手是其中一個途徑。香港七十年代青年文藝刊物極多，除了《號外》雜誌以外，《大拇指》是同期另一份頗重要的綜合性質文藝刊物。從 1975 年創刊到 1987 年停刊為止，持續性久，加上容許學生和職青義務加入編採團隊、積極爭取學校訂戶等，《大拇指》對當時的中學生和職業青年有一定的影響力。對鍾曉陽而言，《大拇指》也甚具意義。鍾曉陽曾經在《大拇指》徵文賽中獲獎，初露頭角，後來更結集出書，直至她成名於臺港之前，不少作品都是首先刊於《大拇指》的。《大拇指》在七十年代中期的作品，樸實自然，尤其多出自青少年的手筆，有些幾近是「實錄式」的描寫，對於理解當時一般青年的心態，頗有幫助。

1970 年代中期，《大拇指》的小說提及「校園」和「考試」的小說不少，惟影響青年心態的「考試」不是「升中學」，而是入大學的公開試。這些青年人對於「入大學」寄望之殷切，在小說裏也留下深刻的時代印記，革革的〈上面的日子〉（1975）、凌冰的〈夜攀鳳凰〉（1976）和陳敬航〈本事〉（1976）等，都以大學入學試為主要內容。⁶⁷〈上面的日子〉的主角「我」，給誓要考入醫學院的弟弟冷嘲後，反而自感

⁶⁶ 同前註，頁 30-31。

⁶⁷ 三篇均收入也斯、范俊風合編：《大拇指小說選》（台北：遠景出版事業公司，1978 年）。

愧疚，決心「浮出水面」，重考大學入學試。〈夜攀鳳凰〉的主角為半工讀的學生，借夜登香港險峰「鳳凰山」為喻，表示無論怎樣艱辛，都要一嘗進「大學」的心願，小說題目一語雙關，暗示「『夜』讀生」希望「攀上枝頭變鳳凰」。⁶⁸這類作品對於「考試」都流露出堅定的信心與超人意志，於今天自不易理解。不過，從社會語境來看，香港 1970 年代的大學入學率佔適齡人口（17-20 歲）僅為 2%（約 2000 人），而到了 2005/06 年度，入學比率增至超過 18%（約 15000 人）。⁶⁹加上當時社會工種較少，不及今天的多元化，入大學無疑是知識青年向上流動的最大希望，因而他們作品中流露的決心與意志，才會充滿力量與重量。

〈喚真真〉裏對於兩位主角的「升中」過程，同樣輕描淡寫。在高中後，兩人才越走越遠，銀歡因為成績欠佳被迫轉校，而「入大學」則成為良作致力追求的夢想。在良作入大學之後，兩人的境遇差距益大，在小說地景上，「讀書」道路上的成與敗，不但是兩人成長的重要關口，也直接等同人生的成功與失敗。

3. 人物對現代社會的適應與時代喻意

除了教育外，在社會建設方面，自 1970 年代始，大型的房屋基建與現代化急速發展，改善生活水準、建立安穩的小康家庭，也成為香港一般市民努力的目標。在現代化一往向前的願景下，無法與時並進，不是「社會的錯」，而是「個人失敗」。《大拇指》裏王志清的〈變〉（1976），對於製衣業工人在現代化之下給淘汰，充滿無能為力的傷感。⁷⁰陳敬航的〈本事〉（1976），主角「我」與表姊重回童年生活的鄉村，發覺一切物是人非，鄉村被工業廢料污染，老人形同被拋棄，新建的高樓令古老大屋沒入黑暗之中。這個幾近末落的廢墟，給曾經考大學失敗的「我」很大的啟示：就是做人要面對現實，不然的話，不但愧對親恩，而且終會像「古老大屋」一樣，給社會廢掉與吞沒。「我」必須告別不知道「是否真的需要這個學位」的「舊我」，重新立

⁶⁸ 同前註，頁 137-146、頁 61-84。

⁶⁹ 大學教育資助委員會「統計數字」一項之「教資會資助課程的第一年學士學位課程的學生人數：1965/66 至 2006/07」，見 http://www.ugc.edu.hk/big5/ugc/stat/student_full.htm。

⁷⁰ 同註 67，頁 125-136。

志向大學進發。⁷¹〈喚真真〉在銀歡的控訴之中，雖然指責母親疏於管教，但敘述者卻同時暗示，同一個家庭背景的兩位弟弟，並沒有誤入其途。⁷²當中或含有性別不平的抱怨，然歸根究底，其「墮落」之始，還是在於自己沉溺戀愛、荒廢學業。其後她自暴自棄，無顏見良作與家人，也可見她內心對自己的失望與厭惡。

〈喚真真〉結局的時空，已進入 1980 年代中期，「高樓」的意象一如文學作品的慣常用法，代表新時代的來臨。而在新、舊交替之中，良作憑著毅力戰勝環境，⁷³克服「窗外油站正在動工興建高樓」的噪音和帶來的不安，完成傑作《石女圖》；銀歡卻相反，選擇在同一幢「尚未竣工的高樓上跳下來」。⁷⁴當然，從小說情節拓展而言，屬於良作與銀歡的少年時代，總需要有結束的時候。然而，從喻意層面來看，舊區變高樓的同時，勤奮好學的良作，終於夢想成真，由無知少年變為大學生、名畫家，他在小說中代表的是善良、品味和高雅藝術，時代沒有淘汰他之餘，他的畫作更超越時代，成為永恆的象徵。跟良作想像中的女神不同，現實中的銀歡，因讀書不成，遭時代淘汰，「十六歲」以後已經變質，她的美和品味是庸俗的（紅紅綠綠），她的愛是肉慾的（未婚懷孕），她成為破落（獨居於舊的板間房）、粗鄙（當著良作面前脫絲襪）與骯髒（隨街扔冰棒）的化身。⁷⁵因為小說對銀歡個人選擇的描述較多（無心向學、誤交損友、離家出走等），她跳樓所選擇的地點，並不見得對時代提出強烈的控訴，反而她自身像那幢「尚未竣工的高樓」，在新時代來臨前成為失敗者，無法從過去堅持到未來，生命留下「尚未竣工」的遺憾，而在成長旅途，也無法通過「考試」／「考驗」而「重生」，只能在故事裏留下一段「未完成的啓悟」（uncompleted initiation）。⁷⁶

⁷¹ 同註 67，171-186。

⁷² 同註 22，頁 73。

⁷³ 同註 22，頁 86

⁷⁴ 同註 22，頁 88。

⁷⁵ 同註 22，頁 82-83。

⁷⁶ “What is an Initiation Story?”, pp.194-196.

(三) 三地「第二代」的成長經驗與社會記憶

鍾曉陽寫於 1980 年代中期的〈喚真真〉，造成銀歡與良作的愛情離合，「讀書」成敗是決定性的因素之一，亦與同代青年的社會心態與價值觀相合。同讀一本兒童書、同樣充滿創作力、情投意合的他們，如果銀歡沒有留級，如果銀歡與良作一同讀大學，這個愛情故事會不會改寫？對於未能忘情的良作，三番四次可向銀歡表達愛意，為什麼在現實裏始終保持沉默，只能在藝術想像之中保留一個虛無縹緲的女神？而他與銀歡最後的見面，可見銀歡的「本質」未變，她甚至不惜向他表白「我一生人，只有你是好的，你明白嗎？」然而，良作難過流淚後，還是讓她悄然而走。⁷⁷是什麼真正「變」了？是外貌的衰老、生活頹敗還是外在的社會地位？是內心的品德性情還是內化了的價值觀？究竟是什麼令良作無法跨越一步？〈喚真真〉裏人物的愛情失落，與其說是外在環境轉變或人物性格的差異，倒不如說是源於同一的、內在價值觀造成的結果。通過教育成功「上流」的良作，已無法接受向上流動失敗而生活於「下流」之中的銀歡，而處於不堪景況的銀歡，也無法面對自身的失敗，最後唯有選擇「死亡」這條不歸路。

同樣是「五年級生」（民國五十年後出生），相對台灣與內地文學作品對於二十世紀六、七十年代的再現與想像，台灣第二代背負著較為沉重的歷史包袱，這或跟台灣早在 1968 年已實施「義務教育」有關。尤其是父母之間的省籍問題，往往是第二代成長中難忘的經歷或創傷。至於中國大陸，記憶與創傷毫無疑問來自文化大革命。三代的成長經驗與創傷記憶都有歷史因由，而在文本重構後的集體記憶，也會隨著不同時代而轉變。

(四) 「創傷記憶」的反諷與集體記憶的神話化

就個人的「創傷記憶」而言，〈喚真真〉所呈現的人物創傷及結果，亦可偷渡到

⁷⁷ 同註 22，頁 85。

香港的集體記憶。因「知識」或「學歷」已成功「上流」為「有為青年」的良作，面對沉淪頹敗的「罪人」銀歡，他於她，猶如生命中靈光一閃的彌賽亞。假如成長小說的主人公通常會經歷「隔離—考驗—重生／重返」的三個過程的話，那麼，良作就是銀歡能否「重生」及「重返人間」的唯一曙光——於銀歡而言，他可以扮演拯救者的角色，也可以是定罪的審判者。對於銀歡的懺悔式示愛，良作最後只能報以沉默和離去，答案昭然若揭，遂成為銀歡致命一擊。這齣「愛情悲劇」並不是來自什麼不可抗拒的命運力量，而是來自社會制度、階級、地位和價值觀對一個普通青年的影響。良作日後的〈石女圖〉，雖然出於個人對銀歡的追悼，但在傷逝的同時，不免也有無法言說的愧疚，但他卻竟因而更「名成利就」。現實給予良作的這份「厚禮」，在文本的縫隙中，令他的歉疚顯得有點啼笑皆非，充滿嘲諷的意味。假如唐人典故是從「神話」到「現實」，〈石女圖〉則明顯是一個倒置的過程：把「銀歡」一生神話化，把藝術家自身也同時美化、昇華——而香港二十世紀末到二十一世紀，對於七十年代的集體記憶，在刻意重構下也漸成一則「香港神話」，在公共空間呈現之下，當時青年人對西化潮流欣喜若狂、大學生在「玻璃之城」留下光輝歲月、《獅子山下》只代表奮發拼搏的「香港精神」，至於殖民教育的策略性操控、由此所衍生出來的競爭意識、現代化轉型中的社會不安、以致《大拇指》反映現實價值的文藝作品等，都選擇性地遭到遺忘。「石女圖」不是完全虛構，只是在藝術之名下給「美化」，正如「集體記憶」也不是做假的，只是在選取之下給「定型」，成為帶有目的性的「集體記憶」。

「集體記憶」究竟是否一如 Perry Anderson 對 Pierre Nora 的批評，為了社群和諧，往往對引起族群不安的歷史隻字不提，也不願觸及社會矛盾及分化的一面？⁷⁸

進一步來說，在成長小說裏，「死亡」所引致的幻滅，通常是令人物獲得啓悟的重要因素，海明威的〈殺人者〉即為經典代表。不過，從上述分析可見，良作成長中最大的創傷，表面上雖然來自銀歡的死亡，但在故事層之下，「死亡」其實只是「創傷」的結果，並不是「創傷」本身，對良作和銀歡而言，真正的「創傷」是來自良作

⁷⁸ Memory, pp.144.

拒絕銀歡的一刻——良作苦苦追尋銀歡，不意重遇後面對銀歡「愛的試探」，竟只能婉拒，而同一刹那，銀歡「重生」的希望也頓時幻滅。兩人至此完全明白自少對自己、他人與愛情的「堅貞」信念，全屬虛妄，「青梅竹馬」的設想等同幻覺，愛情連同自我在現實面前顯得虛弱無力，徹底崩潰，日後銀歡的死亡和良作的畫作，只是兩人對這個「創傷」的外顯和置換——所不同的，前者以「悲劇」（自殺）告終，後者以「喜劇」（成名）結束。但源於對現實懺悔和治療創傷的〈石女圖〉，換來不是精神的救贖，反而是更多現實的利益，於良作而言，是否屬於命運對他的反諷？

〈喚真真〉並沒有交代良作「成名」後的生活，「成長」的結局於此亦僅止於／等於「成名」，良作的「創傷」究竟因而加深或日漸遺忘？讀者亦無從得知。假如銀歡是一則「未完成的啓悟」，良作在經歷創傷後卻得到現實的「厚禮」，也是一則異於「完整啓悟」的故事——至少相對於最後以「發現成人世界真相」或「獲取正面道德教育力量」的一般成長小說而言。「創傷」對於良作的真實生命及藝術生命，只是加添了更多的虛妄和幻覺，而非更加深刻或獲得真正的釋放。過往的歷史場景（銀歡自殺後的血跡斑斑）和內心痛悔（〈石女圖〉創作力量的潛藏動機），無論在小說文本或文本中的〈石女圖〉，都只留下一片空白。面對「記憶」有可能等同「遺忘」的集體重構中，⁷⁹ 香港二十世紀七十年代的故事，雖然說過很多遍，但同時也有更多的空白處——當然，從積極層面來看，假如香港記憶沒有一些「空白處」，〈喚真真〉的隱然「香港性」，就失去意義和獨特性。

四、總結：鍾曉陽本土意識的「無意識」

身處「記憶爆炸」（memory boom）的二十一世紀，部分學者對於刻意挽留的「記憶」是否真能發揮「記憶」的功用，深感懷疑，加上記憶與政治、權力、族群拉上關係，也令「記憶」這一課題更加複雜。⁸⁰ Pierre Nora 更認為，非自覺的「記憶」才是

⁷⁹ *Memory*, pp.153-157.

⁸⁰ *Memory*, pp.1-8.

真正的記憶（true memory），當代記憶因介入太多人爲的構築而不可信。⁸¹〈喚真真〉雖然意在以成長故事來言情／抒情，無意以小說反映社會，批判現實，更非刻意留下六、七十年代香港青年的記憶，但小說的細節，文本的香港語碼，與整個社會語境實可互相關連，深究之下，的確留下很多可供提升和延伸的線索，反而觸及一般小說未必涉及的文化空間、教育、社經、青年心態等課題。鍾曉陽的小說，未必每篇都可與香港社會互文對讀，然而若能互涉的話，則確需對香港整個語境較爲熟知的情況之下，才可解碼。鍾曉陽小說「本土意識」的特殊性，正來自這種非自覺的無意識書寫，這一點跟自覺經營「本土意識」或「政治寓言」的小說，在內文中已佈置很多爲人悉知的香港典故或形象（例如妓女、黑社會、方言等），的確有明顯的區別。鍾曉陽筆下對 1960、1970 年代的「鄉愁」，在表層文本雖然與一般美化記憶的處理相若，但由於文本帶有非自覺的隱性面向，因而在縫隙之間，可作今昔對比和反諷式等多重閱讀，加上人物成長創傷與香港社會經驗交相混集，也豐富了小說的記憶層面。從小說藝術而言，〈喚真真〉淺白無文的敘述風格和通俗易懂的故事程式，的確難以視作鍾曉陽的代表作。不過，若從「香港性」的角度來看，〈喚真真〉在非自覺的書寫之中，把社會文化語境織進文本之中，並能通過細節召喚出來，不損故事完整性之餘，也跟回歸前後自覺通過羅列商品或以大事紀方式重構下的「集體回憶」風格殊異，其「香港空間」在「小說空間」之下的再現方式，無論就鍾曉陽或香港同期作品而觀之，自有與眾不同的地方。

主要參考及引用文獻

Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》。台北：巨流圖書有限公司，2006 年。

洪捷：〈憑小說《停車暫借問》一炮而紅，鍾曉陽書展細述寫作歷程〉，《大公報》C11 文化版，2008 年 7 月 29 日。

⁸¹ *Realms of Memory Volume I: Rethinking the French Past*, p.8.

見尼 (Gary) : 〈與鍾曉陽對話〉, 《Milk》〈DIALOGUE〉版, 2008年7月31日。

呂大樂: 《四代香港人》。香港: 進一步多媒體有限公司, 2007年。

喬瑟夫·坎伯 (Joseph Campbell) 著; 朱侃如譯: 《千面英雄》。台北: 立緒文化, 1997年。

芮瑜萍: 《美國成長小說研究》。北京: 中國社會科學出版社, 2004年。

王德威: 《如此繁華: 王德威自選集》。香港: 天地圖書, 2005年。

王若梅: 〈一脈殊途異地: 滬港《良友畫報》之比較〉, 梁元生、王宏志編《雙龍吐
艷: 滬港之文化交流與互動》。香港: 滬港發展聯合研究所、香港中文大學香
港亞太研究所, 2005年。

也斯、范俊風合編: 《大拇指小說選》。台北: 遠景出版事業公司, 1978年。

鄭樹森: 《從諾貝爾到張愛玲》。台北: 印刻出版有限公司, 2007年。

鄭樹森: 《縱目傳聲》。香港: 天地圖書, 2004年。

鍾曉陽: 《哀歌》。香港: 天地圖書, 1992年。

鍾曉陽: 《停車暫借問》修訂本。香港: 天地圖書, 2008年。

專集組編輯、吳萱人主責: 《香港七十年代青年刊物回顧專集》。香港: 策劃組合, 1998年。

Government Information Service ed., *Hong Kong 1966*. Hong Kong: Government Press, 1967.

Government Information Service ed., *Hong Kong 1976*. Hong Kong: Government Press, 1977.

Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, ed., trans., and intro. Lewis A. Coser Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.

Halbwachs, Maurice, *The Collective Memory*, trans. Francis J. Ditter and Vida Yazdi Ditter. New York: Harper and Row, 1980.

Marcus, Mordecai, "What is an Initiation Story?" *Short Story Theories*, ed. Charles E. May. Athens: Ohio University Press, 1976, pp.189-201.

Margalit, Avishai, *The Ethics of Memory*. Cambridge, M.A. and London: Harvard University

Press, 2002.

Nora, Pierre, *Realms of Memory Volume I : Rethinking the French Past*, ed., Lawrence D.

Kritzman, trans. Arthur Goldhamme. New York: Columbia University Press, 1996.

White, Anne, *Memory*. New York: Routledge, 2009.

「大學教育資助委員會」：http://www.ugc.edu.hk/big5/ugc/stat/student_full.htm。

「出版之頁」：<http://www.publishing.com.hk>。

A discussion on the relationship between the initiation story of Zhong Xiaoyang's *Whispering “Zhen Zhen”* and the collective memories of Hong Kong

Chan, Kit-yee

Assistant Professor, Division of Humanities,
The Hong Kong University of Technology and Science

Abstract

Zhong Xiaoyang is known for her many stories based on love themes but *Whispering “Zhen Zhen”* is by no means a typical story of Zhong's nor is it widely known amongst local readers and those in Taiwan. Yet I still choose to closely study this novel for a few reasons. First of all, I opine that although Zhong's works are not necessarily tied to any specific times, *Whispering “Zhen Zhen”* does project a strong sense of “Hong-Kongness”. Secondly, although the story merely evolved around the love between two lovers that faded away as they gradually grew up, one will find from the private memories of the male protagonist traces of collective memories and passion pertaining only to Hong Kong in the 60s and 70s of last century, meaning the story has subtly transformed into a novel characterized by the unique cultural context of Hong Kong. Written in the 1980s, the nostalgia sketched in plain style had prompted *Whispering “Zhen Zhen”* to stand above all other overly nostalgic cultural products

emerged since the late 20th century. *Whispering “Zhen Zhen”* is indeed worthy of study in contrast to Hong Kong novels of the same category.(193 words)

Keywords: Zhong Xiaoyangn Bildungsroman Hong Kong in the 60s and 70s of 20th century Collective memory