

有形的契約：

馬華自傳體散文（1981-2007）

陳大為

（台北大學中文系特聘教授）

前言

自傳體散文是一個疆界模糊的文體。

也許有人會覺得作為非虛構文類的散文，只要夠純粹，似乎都是自傳的一部分，其實並非如此簡單。這問題可借助法國著名的自傳研究權威菲力浦·勒熱納（Philippe Lejeune, 1938-）的《法國自傳》（*L'Autobiographie en France*, 1971）和《自傳契約》（*Le Pacte autobiographique*, 1975/1990）的見解，來釐清一些比較關鍵的概念和文體定位。

勒熱納區分了回憶錄和自傳，他認為作者在其回憶錄裡扮演著一個時代、一個社會、一個歷史群體的「見證者」，很多事物超出個人的生活範圍，不管傳主的記述是否可靠，終究是一家之

言，他有權力站在自己設定的制高點，以春秋之筆褒貶天下。自傳，則把事物框限在個人的回憶疆界內，再加梳理，在本質上屬於一部呈現「作者人格的歷史」，其中最關鍵的是他在童年和少年時期的成長經驗，在很大程度上形塑了他的人格。因此，識別一部自傳的最有效的方法之一，就是看童年敘事是否占有重要地位，是否強調人格的誕生。勒熱納特別強調了一個跟自傳體散文非常相關的重點：自傳不能只是發揮敘述才能，把往事講得生動，它首先應體現一種深層的統一性，在文本裡建構完整的人生，如此一來，就得在故事內容的「忠實性」和故事架構的「連貫性」這兩個經常背道而馳的要求之間，做出取捨。^①

身為《自傳契約》譯者的楊國政，針對勒熱納筆下的「真誠」（sincère）和「真實」（authentique）作了一番精闢的界定。「真誠」來自於拉丁語 *sincius*，即「無蠟」（*sans cire*），以蜜不摻蠟來形容其純度。泛指事物的純粹、不摻假、無雜質，或原生態，但其中暗含著真誠度和比例的概念。「真實」同樣來自拉丁語 *authenticus*，意指一個文本確實出自原作者之手而非假託之作，對於藝術品來說，只存在真假，非此即彼，沒有中間狀態。勒熱納正是從詞源學意義上使用這兩個詞，決定一個文本之為自傳或虛構的，不是其真誠性（*sincérité*），而是真實性（*authenticité*）。那是非此即彼的事實判斷。自傳之為自傳，首

^① 菲力浦·勒熱納著，楊國政譯：《自傳契約·第一章 定義》（北京：北京大學，2013），頁 4-11。

先在於其「自傳設想」（*projet autobiographique*），作者一開場就作出真實的承諾或保證，即「自傳契約」，保證其所述內容與實際的事實（*réalité*）完全相符。然而記憶的脆弱性，無法抵擋時間的沖刷，保存在記憶中的往事很容易變得千瘡百孔。自傳寫作不僅僅是一個挖掘和再發現過程，還是一個修殘補缺、加工再造的過程，不管出於有心還是無意，其中不可避免地加入了虛構、加工、杜撰、篡改等因素，要做到不含雜質是不可能的，但這些寫作行為不能改變整個文本的真實性。^①

確實如此，每一位散文作家在追憶逝水年華時，面對的是被時間侵蝕的記憶，它不再是完整體，而是大量的記憶片段或碎片，透過多種來源的照片、文字記錄、物件，甚至口頭訊息的交換，才勉強補上嚴重的缺損部分。真正要下筆成文，有些自己或涉及他人的隱私、有些無法面對的傷痕、有些模糊不清或夾雜太多個人情緒的事物，恐怕很難處理得當，一些細部的遣詞用字，往往決定或偏移了事物的調性。百分之百的真實，在非虛構寫作裡依舊是不可能的，只能無限靠近它，「真誠」是自傳在「真實性」（或可靠性）方面的唯一保證，是「契約」。

從實際的寫作境況來看，單篇散文不在契約範圍內^②，只有一體成型而且自傳性宗旨明確的散文集，才受契約的規範。或者

^① 楊國政：〈代譯序 走在文學的邊上〉，收入《自傳契約》，頁 12-14。

^② 這些年來，經常有年輕寫手為了在匿名文學獎裡出奇制勝，不擇手段杜撰出虛假的生平事蹟，產生了不少即不真誠也不真實的得獎作品。用自傳契約的概念來討論單篇散文，風險較大。

也可以反過來思考，它是一種主動烙上自傳契約的非虛構寫作。

嚴格意義上的散文，其敘事離不開真實的人生經驗（創意導向的實驗性散文，以及議題導向的文化散文不在此列），每篇散文在不同程度上都是一則局部的、細微的小型自述，但是那些沒有蓄意為之，過於零散，或者沒有將事物繫連到自己的生命軸線上來的敘事，恐怕很難視之為自傳體散文，只能說它紀錄、暴露了一些屬於作者的真誠和真實；即便後來有評論者主動去拼湊文章（或其中片段），為某些作家構築出不完整的生平故事，此等強行為之的拼貼，還是算不上自傳散文。它們都缺少了勒熱納所重視的「作者人格的歷史」。

即是「自」傳，就必須蘊含明確的創作意圖，作者在謀篇之際，就打算將自己的生平事蹟按其理想形式寫成文章，形成某種隱性的契約。一旦有了清楚的自我定位，這種企圖將重要的事物傳述下去的自傳體散文，比一般隨筆式的單篇散文更能夠讀出具體、完備、深刻的生命歷程，讀出一個出沒於文本中的靈魂。除了作者在書裡書外現身說法，有些現實可考的事件（包括傳媒的報導文字、知情人土的書評），亦可讓讀者取得「契約等級」的可靠性，進而鞏固其自傳體散文的地位。

從「非虛構」的文類特質角度來說，散文本來就是最能窺伺作者心靈的文類，自傳體散文更是作者心靈最赤裸、主動的演出，下筆成文，無可遮蔽，它從來就不是馬華散文的焦點。馬華文壇一向熱衷於宏大主題，小格局的自傳彷彿少了些討論價值，故專注此道者寥若晨星。

方娥真（1954-）在散文集《何時天亮》（1989）裡留下一輯相當具有吸引力的自傳體散文。這裡可讀到完全沒有修飾的方娥真，比她所有的詩，所有的散文和小說都真實。那是 1980 年代初期的著作。其後十年，便找不到質量均稱的馬華自傳體散文，必須等到 21 世紀初，蔡家茂（1940-2024）《逝水悠悠》（2002）和鍾怡雯（1969-）《野半島》（2007）等幾部創作意圖更加明確的「自傳體散文（集）」陸續出現，它才具備一個主題化的討論規模。

一、何時天亮：黑暗中的苦難自述

中學時期的方娥真，經常在《學生週報》發表文章，十七歲加入綠洲詩社，出任綠林分社的負責人，後來成為天狼星詩社的創社大將之一。1974 年，方娥真跟天狼星詩社的幾位核心成員一起到台灣留學，就讀台灣師範大學英語系。方娥真在台灣以詩成名，獲得余光中和鍾玲等重要詩人學者的肯定。余光中在方娥真詩集《娥眉賦》（1977）的序中指出：「大致說來，方娥真的詩句不尚雕琢，不用艱澀的詞藻或扭曲的句法，情溢於詞，只見一片天機。不過天機雖巧，有時也有破綻，需要補以人力，始竟全功」^①。這番見解，亦可用來評介方娥真的散文，她的文章一直保有純真、婉約、豪爽等強烈的人格特質。此外，還隱隱帶著

^① 余光中：〈樓高燈亦愁〉，《井然有序》（台北：九歌，1996），頁 29。

一分不食人間煙火的味道。讀其詩文，如讀其人。

方娥真和溫瑞安等人在台北組織神州社，據說有社員三百，而且向心力和行動能量都十分驚人，最要命的是他們表現出強烈的中國意識，因此引起台灣警政單位的關切，在 1980 年 9 月 25 日出動大批軍警，以「涉嫌叛亂」、「為匪宣傳」罪名查抄社址，並逮捕溫、方二人。先扣押在調查局保安處，再轉押至軍法處監獄。經葉洪生、高信疆、余光中、朱炎、陳曉林、金庸等人的說項與力保，最後未經審訊便將二人驅逐出境，神州傳奇從此終結。

慘遭誣陷而入獄的方娥真，面對無法無天的暴政，完全是被動的。從剛開始時的天真無知、茫然失措、絕望尋死，到重燃生存之念，四個月的苦牢是一次巨大的心靈苦難。對那個黑暗的時代與政權，她竟然沒有半點怨恨；對出賣她的卑鄙友人，也找不到半句惡言。方娥真的善良和寬容，由此可見。

1981-1982 年間，方娥真一改前期散文的抒情風，連續發表了一系列有關冤獄的散文，共十五篇，後來結集為《何時天亮》（台北：皇冠，1989）中的一輯「獄中行」。馬華散文當中寫戰火的佳作，前有惠斌和依藤，後有蔡家茂，都十分精彩動人；寫冤獄的佳作則更為罕見，這一系列共十五篇的短篇散文，見證了方娥真的生命轉折和藝術風格轉變。不過，與其將之定位作冤獄散文，不如視之為個人心靈的苦難書寫，在體裁上歸屬於自傳體散文。

這一系列為記述冤獄而寫的散文，被客觀事證，強行烙上

「自傳契約」的印記。

牢獄之災，失去自由的當然是肉體，但最深刻的磨難在其心靈深處。在那個既封閉又專制的時代，沒有什麼事不會發生，更難預料自己的下場，那種恐懼是無邊無際的。既然是自剖內心的自傳，方娥真在敘事語言的定調上，偏向「日記書寫」的味道，卸下文采，赤裸裸地重返那段不堪回首的歲月，去重現事件的始末。

與書名同題的〈何時天亮〉，從篇名到內容都流露出她內心的恐懼：「樓下偶爾傳來囚房鐵門開關的聲音，不知又關進了什麼新來的犯人。鐵門沉甸甸，每一關上時的聲響都像是朝著人的心臟正中處撞擊，我感到自己的心被撞歪了，我的心越跳越急越跳越重」^①。雖然她選擇了日記似的自傳寫作，但漫長得完全看不到盡頭的黑暗，已使日期失去意義，如戲的人生只剩下一幕接一幕的遭遇。

當方娥真意識到這場冤獄已將她無心的言行，變得罪大惡極，在暴政面前自己卻百口莫辯，內心的恐懼便失控地滋生漫延開來。在〈圈圈點點的問號〉即可讀到逐漸膨脹、深蝕入骨的恐懼感：

有時，恐懼的感覺真是恐怖得蝕骨蝕魂，當時我想
到自己可能無端端被關個十年八年，或大半輩子見不到

^① 方娥真：〈何時天亮〉，收入鍾怡雯、陳大為編：《馬華散文史讀本 1957-2007（卷二）》（台北：萬卷樓，2007），頁 84。

外界任何親人朋友時，恐懼的感覺使我渴望自己能夠被人緊緊擁抱，因為我實在怕到無處可藏。恐懼的感覺使我身體四肢通宵無法放鬆，一隻腳不能自制地去摩擦另一隻腳。當我想到十年八年後，出獄的日子來到時，我的青春已經消逝。進來時明明是個少女，出去時卻成了個中年女人。也許那時頭髮還要因滄桑的歲月而花白了，也許那時我至親的人已經去世，造成我終身無法彌補的憾恨。^①

無從猜測和抗衡的軍法暴權，足以粉碎一切。絕望隨之而來，那不是一位單純的文學女子可以應付的人生境況，所以她在〈我的自白〉裡寫下：「如果真的要坐牢，我寧願被槍斃。記得我在一分自白書上請求當局槍斃我，只要不把我關起來，我寧願被槍斃」^②。這些文字都非常簡單，幾乎沒有經過修飾就寫定下來，素面的敘述，不斷召喚那段苦難的記憶，讓它重返文字的地表，還原最原始、直接、真實的輪廓。真實是自傳最嚴厲的門檻，在這裡，方娥真直面內心，毫無掩飾。

過去的一切，彷彿仍舊在進行中；不管在哪個處境，都可以讀出方娥真的純真個性，好比〈在絕情谷底〉，企圖絕食而死的她，努力去幻想金庸武俠裡的小龍女：

^① 方娥真：〈圈圈點點的問號〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷二）》，頁 90。

^② 方娥真：〈我的自白〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷二）》，頁 92。

為了自己寧靜，我開始想《神鵬俠侶》中的小龍女。小龍女在絕情谷底十六年，她活得多麼自在。我當然不能跟她比。但她那麼美，有一個這麼美麗的書中人與我作伴，我何其幸福，我就當自己在絕情谷底吧。

時光彷彿停頓了，再沒有歲月的存在。一切靜止中，我總是感到有一線生機。那一線生機在囚室中令我望不到，但在囚室外它卻無所不在。看著《倚天屠龍記》的封面，那未曾翻閱的書中常有某些情節令我覺得我不會就此死去。^①

逐步邁向死亡之際，她回到最熟悉的武俠文學世界中，去幻想一個排解孤獨的情境，讓自己平靜下來，暫時超脫眼前的殘酷現實。這個心理轉折是重要的。隨之而來的，又是新的變化：

那一場問話，檢察官無意中令我死裡逃生。恢復吃飯之後，我忽然很怕死了。也許，當時面對死亡才真正感受過它的可怕，知道人死後的確真的一無所有，什麼痕跡都不留。

在囚室中看章太炎和鄒容的故事。章太炎和鄒容因參與革命的事被清廷判刑三年。鄒容在獄中死了。三年後，章太炎出獄，他到鄒容的墓前憑弔。

在囚室中看這段故事特別令我震撼。我想章太炎雖

^① 方娥真：〈在絕情谷底〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷二）》，頁97-98。

然被關，但出獄後他來日方長，有很多年人世間的繁華，這些都是去世後的鄒容永遠體會不到的。

我想，要是我被關，幾年後出去，我仍然活生生地可以和家人敘舊。若是就此死去，便等於將自己永遠囚於獄中，那才是什麼都完了。

從此，我變得很珍惜生命，我也變得很怕死了。^①

生命的無常，不再是文字裡的故事，個人渺小且脆弱的存在，經過幾番審問和折騰之後，又見曙光。從毅然絕食求死到珍惜生命，除了本身的經驗，也融入了章太炎的事實。「來日方長」，讓她重新萌生了活下去的信念。這篇〈死也要活下去〉，恐怕是她在牢籠裡最深刻的人生體悟。最後方娥真僥倖離開了「絕情谷」，到了以俗文學割據一方的香港，詩在這裡活不下去，《娥眉賦》幾成絕響。

在軍事法庭底下囚禁了四個月的經歷，無意成就了一系列以苦難為主題的自傳體散文，其特色正如余光中所言：「不尚雕琢，不用艱澀的詞藻或扭曲的句法，情溢於詞，只見一片天機」。細讀之下，其語言質地不免有些雜質，但可貴之處亦在此：「無蠟」。方娥真在赤裸的苦難書寫和精確的語言技藝之間，維持了良好的平衡。

《何時天亮》之所以能夠確立為自傳體散文，不在「真情」

^① 方娥真：〈死也要活下去〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷二）》，頁 105-106。

（苦難），而在「真實」（自述）。勒熱納說得精確：「自傳不是要揭示一種歷史的真相，而是要呈現一種內在的真相，它所追求的是意義和統一性，而不是資料和詳盡。如此看來，安德列·莫洛亞的批評就失去了意義，自傳所關注的應是真實性問題，而不是無甚價值的真誠性問題。自傳的關鍵不在於有真相，而在於是真相。自傳完全真實地展現了一切人格的自我塑造過程以及作者重溫歷史，將其化為神話的方式」^①。勒熱納否定了「真誠性」，只談「真實性」，而且所寫的一切都「是真相」，並非敘事當中「有真相」和其他虛構的文字。

真實／真相，是自傳體散文的一道絕對紅線。

二、逝水悠悠：個人和大歷史的上游

相對於方娥真的苦難敘事，蔡家茂的身世背後滿布狼煙，他的生平舊事即是一個時代的縮影。

蔡家茂出生於柔佛州的小鎮士乃（Senai），很艱苦地考上並念完寬柔中學，高中畢業後在新加坡工作，存夠了錢準備到美國念書之際，卻發現患上當時堪稱絕症的肺癆，所有希望登時幻滅。萬念俱灰之下，蔡家茂曾和一位年輕肺癆病友相約自殺，他依時赴了約，那人卻沒出現，結果兩人都活了下來，後來他的肺癆病也在廿七歲時治癒。潦倒了半輩子的蔡家茂，到三十八歲以

^① 菲力浦·勒熱納著，楊國政譯：《自傳契約》，頁 77。

後，事業才有所成。其自傳體散文集《逝水悠悠》（吉隆坡：嘉陽，2002）原稿題為《傷痕歲月》，完成於 1999 年，文章裡回憶了二十六歲之前的苦難經驗。後經文友建議，於 2000 年 8 月完成全書，記述了一甲子的故事，重新命名《逝水悠悠》，兩年後正式出版。

《逝水悠悠》是一部記錄了大時代變動的自傳體散文，除了出身清寒，苦命的蔡家茂還碰上日本的侵略戰爭，以及英殖民政府風聲鶴唳的圍剿馬共行動。歷史與時代的大勢，於是處處牽動著個人不幸的命運。作為一部自傳體散文集，這個雙重的苦難卻成為敘事的「先天厚度」，能否成就一部佳作，取決於蔡家茂對苦難記憶的情感拿捏、敘事策略，和語言的整體表現。

〈逃難〉是楔子，亦為正傳的第一篇。

1940 年出生的蔡家茂在日軍入侵時不滿一歲，多年後他重新定義自己的命運：「我認為我是應劫而生。甫呱呱墜地，全世界的上空便籠罩著濃密戰雲」^①，當年他意外滾落從深約三尺的水溝，傷口癒合之後，「因此成為斷眉的人。以相師的眼光來看，這算是破相了」^②。這道嬰年的斷眉，從宿命論的角度預示了他一生的不幸遭遇。

「斷眉」只是伏筆，真正的災難很快逼近蔡家茂：「一九四

^① 蔡家茂：〈逃難〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷三）》，頁 58。

^② 蔡家茂：〈逃難〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷三）》，頁 58。

一年十二月日本蝗軍由馬來亞北部入侵，接著以狂風掃落葉之勢向南挺進。鐵蹄到處，奸淫殺戮，無惡不作，舉國人心惶惶，人們紛紛棄家逃難。蝗軍未到柔佛州前，士乃這個小鎮早已謠言滿天飛，一時雞飛狗走，村民像被戳破蟻窩的螞蟻般四處逃竄，慌忙潛入深山避難，各處深山頓時成了避禍的安全區」^①，逃逸山中不是長久之道，始終還得回歸正常的家居生活，去面對日本蝗軍，「日本鬼子三年八個月的鐵腕統治，好像把馬來亞改變成為一座無形大監獄，即使沒有鐵窗，人民也會自我畫地為牢，不敢自由自在隨心所欲地進行各種活動，以免招致殺身之禍，因此當蝗軍一宣布投降，人民就好像衝出監獄，暢呼天地，在燦爛陽光下享受自由的空氣，萬物彷彿從沉睡中甦醒過來，一切欣欣向榮，到處是既忙碌又歡樂的人群，當然，人們說話的嗓子也提高變大了，且開始著手兵燹後的重建工作」^②。這番話不全然是蔡家茂的親身感受，別忘了，他當時不滿五歲，以上描述的情景更多是大時代在眾人身上留下的永不磨滅的恐怖烙印，這個歷史畫面應該是他多年後，結合了知識、經驗、感受的總體回顧。個人記憶背後有一個大歷史脈絡和民族集體記憶作為事實根據，大致上是可靠的。

作為一部自傳體散文，蔡家茂為何要納入這些不全然是親身

^① 蔡家茂：〈逃難〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷三）》，頁 58。

^② 蔡家茂：〈大街上的小禰衡〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷三）》，頁 64。

見證的「前史」？其中關鍵，就在「斷眉」。

嬰兒期的斷眉，形成蔡家茂內心的一道宿命式陰影，在戰火中開始的半前生擺脫不了大時代的苦難，隨後也陷入家庭生活的困頓。他認定，這是此生一切悲歡離合的起點，那是一段不得不寫的前史。這種心理比較接近「回憶錄」的寫作本質。

在勒熱納看來，在回憶錄中的作者是一個「證人」（見證者），書中展現的是屬於他自己的個人視角，其言說內容往往超出了個人親身見證的範圍，它是個人所屬的社會和歷史群體的歷史。在自傳中，言說內容就是個人，而不存在私人材料和歷史材料的比重問題。拉魯斯指出很多作品既有回憶錄內容，也有自傳內容。這種說法當然不錯，但兩者的分量高低取決於作者的根本設想。我們不僅應看到量，還應看到兩者的主次，即作者想寫的是他個人的歷史還是他的時代的歷史。^①

《逝水悠悠》最前幾篇的嬰年故事，在本質上屬於回憶錄，後續篇章才進入自傳的範疇。從全書的比重來看，它還是一部自傳體散文集。

二戰剛完結，很快便轉向馬來亞共產黨對抗英殖民政府的歷史性時刻，蔡家茂的敘述並沒有讓人有太多喘氣的空檔，立即進入那一段「華人新村」歷史的描述：

日本投降後，鄉村居民所享受的平靜生活只是短暫的。一九四八年六月馬共向英殖民地政府展開武裝對

^① 菲力浦·勒熱納著，楊國政譯：《自傳契約》，頁4。

抗，經常襲擊英軍巡邏隊及各地警察局，或在夜間潛入村鎮分發傳單張貼標語，局勢甚為動蕩。郊外村民尤其困難，既不能開罪馬共，又時時受到政府當局的嚴厲盤詰，左右難做人，甚至還常有莫名其妙的慘痛傷亡。為了徹底切斷馬共的糧食來源，一九四九年英殖民地政府頒布緊急法令，將鄉村地區的郊外村民逼遷入村鎮，再用有刺鐵絲網高高圍起，村前村後開兩個大柵門，軍警嚴密把守。^①

這是成立「華人新村」的歷史因緣，有機會見證這段歲月的馬華作家為數不少，卻沒幾人專心去書寫這段珍貴的馬共經驗。蔡家茂即是見證者，也是受難者：

我的同學中，不少人大我三四歲，有些便已和馬共有聯繫。一些青少年往往在旁人不察時突然失蹤，逃入森林去。我的鄰居中便有一個這樣的少年，他是個膠工，約十六歲，身體健壯黝黑，雙腿異常粗壯，每天割膠回家都規規矩矩地待在家裡，他與我感情甚好，我放學後經常和他聊天。我們談的都是小孩子話，說說笑笑的，從未涉及當時的敏感課題，其實，我對馬共的活動和認識可說相當模糊。我萬萬沒料到，這位好友有一天竟然不聲不響地潛入山裡去。更令人難過的是，大約一

^① 蔡家茂：〈上學輟學〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷三）》，頁 71。

年後便傳說他在一場駁火中被擊斃的噩耗。^①

毫無疑問，這是一段悲痛、沉重的回憶，但蔡家茂卻能舉重若輕，絲毫沒有陷入連續劇的悲情（或濫情）主義的敘事窠臼。日據時期的記憶主要是單純的害怕，由於當時年齡尚小，很多事情的感受應該是後來聽父母兄長描述的，所以行文裡的悲喜起伏不大，但以自傳的完整性考量，它是需要的。

童年真正感到恐懼的日子，是英殖民政府反共的時期，由於馬共多半由華人組成，況且士乃是馬共活躍的黑區，所以英軍對華人社區的種種治安措施都很嚴格，荷槍實彈的軍警和辜加僱傭兵、神出鬼沒的馬共游擊隊，成為散布在日常生活裡的地雷。後來政府決定將華人強制居住在重劃的社區，這種以鐵絲網圍繞起來的「新村」，根本就是另類的集中營。在如此緊張、貧瘠的生活環境底下，蔡家茂依然找到他的樂子，讀到他喜歡的書，在一個大時代的夾縫中，他保有自己的小天地。後面的篇章就沿著小學生活的甘苦一路寫下去，是很完整的自傳體。

相較於惠斌的抗日紀實散文，以及依藤的日據歷史散文，蔡家茂的自傳體散文，主要貫穿剿共時期，馬共對蔡家茂生活的影響較大。面對自己的苦難，他總是輕描淡寫，哀而不怨。其語言節奏與敘述氛圍，更反映了蔡家茂的敦厚性格，文章因此較為感性；在小小的敘事鏡頭裡，可以看到大時代的背景，和他無比堅

^① 蔡家茂：〈夜上廁所〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷三）》，頁 74。

毅的身影。

三、野半島：家族史，或自傳散文的另類寫法

1990 年代即是台灣文壇最後的「文學獎黃金時代」，進入 21 世紀之後，氾濫成災的文學獎生態，以及逐年下滑的得獎作品水平，迅速減損了文學獎的重要性。在世紀末那段最後的黃金時期，旅台的幾位六字輩作家同時崛起，其中以鍾怡雯（1969-）在散文領域獲得最大的肯定。1997 年底至 1998 年初，短短半年間，鍾怡雯一舉奪得國內外六項散文大獎，隨即出版《垂釣睡眠》（1998），此書代表她在 1990 年代的創作高峰。九年後，她出版了自傳體散文《野半島》（2007），這是創作生涯中的另一部代表作，散文的語言技藝更為成熟。

焦桐曾在〈想像之狐，擬貓之筆〉（1998）裡如此剖析《垂釣睡眠》的筆法：「心思細膩，構思奇妙，通過神秘的想像，常超越現實邏輯，表現詭奇的設境，和一種驚悚之美，敘述來往於想像與現實之間，變化多端，如狐如鬼」^①；余光中在〈狸奴的腹語〉（2000）中指出：「她的藝術像回力球一樣，不斷在虛實之間來回反彈，倒真能入於詭異，引起驚悚。值得注意的是，她的獨創往往在於刷新觀點。例如在〈垂釣睡眠〉一文裡，她把失眠倒過來，說成是睡眠拋她而去，追捕不得，卻又不甘將黑甜的

^① 焦桐：〈想像之狐，擬貓之筆〉，收入鍾怡雯：《垂釣睡眠》（台北：九歌，2006 [新版]），頁 9。

天機交託給召夢之丸，只有等它倦遊而知返」^①；余光中還進一步分析她的敘事特質：「作者的散文多為獨白而絕少對話，難見她與世界直接交談。所以鍾怡雯的散文遠離戲劇與小說，而接近詩：畢竟她本來也是詩人。也所以她的語言像貓：貓愛獨坐打盹，呼嚕誦經，喉中念念有詞。她的獨白喃喃，也有『腹語』（ventriloquizing）的味道」^②。此外，余中光非常敏銳地發現了鍾怡雯散文未來的一個發展脈絡，他以貓爪來譬喻：「貓爪軟中帶硬，頗似作者的散文風格，在深情之中也暗寓叛逆。她與家庭的關係不免緊張：曾祖父、母似乎永遠在監視她，甚至有『諜對諜』之情勢；父親和她性格相似，所以互相要把貓爪收好；而母親在長途電話彼端的諄諄叮嚀，她不是回嘴，便是腹誹」。^③

這些隱藏在早期作品裡的心思，到了《野半島》終於全面鋪展開來。

《野半島》是鍾怡雯最重要的自傳體散文集（七年後的《麻雀樹》（2014）雖然寫得更加深刻，但只有前半部是自傳體散文，後半是旅遊散文）。《野半島》原是《中國時報》的專欄文章，在聯合文學版的書背從序文裡摘錄了一段文字：「當我在這個島凝望三千里外的半島，從此刻回首過去，那空間和地理在時間的幽黯長廊裡發生了變化。鏡頭一個接一個在我眼前跑過，我

^① 余光中：〈狸奴的腹語——讀鍾怡雯的散文〉，收入鍾怡雯：《聽說》（台北：九歌，2005 [新版]），頁 10。

^② 余光中：〈狸奴的腹語——讀鍾怡雯的散文〉，收入《聽說》，頁 16。

^③ 余光中：〈狸奴的腹語——讀鍾怡雯的散文〉，收入《聽說》，頁 15。

捕捉，我書寫，很怕它們跑遠消失。我終於明白，為何沈從文要離開湘西鳳凰，才能寫他的從文自傳」^①；九歌版則標示了另一段：「我深信前十九年的重量無法衡量，即使把第三個第四個十九年加起來，天秤仍然會斜斜傾向那前三分之一，或四分之一段」^②。兩段加起來說了一件事——離家三千里後的鍾怡雯企圖捕捉生命中最重要的十九年。對她而言是一次意義非凡的記憶重建，對讀者來說則是一分擲地有聲的自傳契約。

徐國能認為此書是「鍾怡雯回首的凝視，一個在台灣漂泊了十幾年的靈魂重新翻檢陳年往事，並且一一為那些過往的點點滴滴加註，闡發一種氣味、一道光影、一個詞彙……之於她個人生命的深沉意義，而她也透過這個儀式，為讀者數說生命的單薄與哀憐，輕易與憂傷」^③。徐國能沒說的是這部自傳體散文的敘事架構：在一個固定的時空範圍內，信手拈來。它不是《何時天亮》那種單一事件，也不像《逝水悠悠》的線性時序，《野半島》以拼圖的形式，追憶了在馬來半島十九年的成長故事，它呈現了另一種自傳寫作的「實境」，亂中有序。

勒熱納也討論過這個「實境」，他說：「比遺忘更常見的則是眾多而雜亂的往事向自傳家紛至沓來。記憶的這種探索既是憑

^① 此段文字原出鍾怡雯：〈代序：北緯五度〉，《野半島》（台北：聯合文學，2007），頁14。

^② 此段文字原出鍾怡雯：〈那些曾經存在的〉，《野半島》（台北：九歌，2014），頁228。

^③ 徐國能：〈野語英華〉，《聯合文學》275期（2007/09），頁129。

經驗的，也是基本的，在這一過程中，自傳家需要思考記憶和敘事的關係。記憶沒有故事的結構，它非常豐富也非常複雜，線性敘事無法傳達這種豐富性和複雜性」^①，也就是說記憶的重建必須借重敘事，它的結構是後天的人為結果，在寫作的編碼過程中，保留幾對的真實或真相。

鍾怡雯的自傳體寫作是很自在的，有點放肆，完全不考慮讀者能否跟得上，她非但常將家鄉方言移植到敘述裡去，甚至還把標示說話內容的上下引號隱藏起來，讓讀者自己判讀哪句是敘述哪句是交談：

母親說父親小時候書沒讀好，是因為睡不好，又貪玩。精神都玩完了，冇精神，讀什麼書？聽到先生的聲音頭就點，上課不是睡覺就是被先生打，讀到中二就不想去了。聽起來好像父親沒讀書命。從祖母那裡，我得到另一種令人心酸的說法。

沒得睡呀，讀小學就同我去割膠，收膠後趕去上學，手還糊滿膠屎來不及拔，哪有精神讀書？睡沒幾個鐘頭就起身，妳大姑騎一輛腳（踏）車，我後面載妳爸，才三四點鐘，天還烏烏的。割沒幾個鏞（錢）苦得要死，都是妳阿公。老不死真真沒用，沒鏞拿轉來，我這一生人就是沒看對人才盲眼的。祖母一扯到祖父，我

^① 菲力浦·勒熱納著，楊國政譯：《自傳契約》，頁 70。

就知道該打岔了。^①

這種敘述語調非常貼近聆聽者，又彷彿在喃喃自語，完全不顧及不同文化背景的讀者跟不跟得上節奏，一種任性與野性就在字裡行間流竄出來，而且是百無禁忌的寫法。從〈他以為他是一首詩〉、〈無所謂〉、〈什麼都不說〉、〈一家人的夢〉、〈聲氣〉，到〈鍾氏出品〉，集中刻劃她與父親（及家人）之間，緊張、微妙的互動。其敘述確如「貓爪軟中帶硬」，沒有血淋淋的傷痕，卻能感到莫名的痛。在《野半島》一書中，最具代表性的是文長四千字的〈北緯五度〉。表面來看，它是此書的一篇代跋；事實上，它是最核心的篇章。

鍾怡雯曾經花了相當長的時間在散文中建構了她的童年烏托邦，先是離島的童年，再來是那片廣闊的油棕園，一起呵護了她十餘年的成長歲月。可是又有誰想到，與世隔絕的小島和油棕園這種孤立的大環境，對其父親的命運和人格產生決定性的影響，直接對她的命運形成某種主導力和壓力。於是我們在她回顧往昔的〈北緯五度〉裡面，看到她對命運困縛的宣戰，聽到最真誠最徹底的「自由宣言」：

高中時離家半年，因為受不了家的管束，受不了油棕園把我當犯人一樣囚禁在無邊無際的綠海，受不了溺斃和窒息之感，遂成為逃家的人。父親在家族裡找不到

^① 鍾怡雯：〈我們的問題〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷三）》，頁29。

前例，找不到應對的方式，他最恐懼的，大概是不知道如何給他父親，我的祖父一個合理的交待。說到底，傳統華人家庭長大的男人對叛逆女兒無法可施。女兒竟然這麼難搞，尤其是大姐作的壞榜樣，底下那五個妹妹是要怎麼教？唯一的兒子怎麼辦？

當初我的反抗其實很單純，我嚮往油棕園以外的世界。我不要被綁在家裡。

父親不理解他這輩子的痛苦來自祖父有效的教導，聽從，順服，鍾家斯巴達式的家規。祖父的痛苦來自曾祖母的遺傳，如果我當乖女兒，那麼，我的下場就跟父親一樣：他嚮往自由，卻聽從順服祖父，遺傳曾祖母的瘋狂和極端，這些條件的組合成為父親的宿命。唯一一次的叛逆，是離開錫礦湖離開老家南下自立門戶。祖父罵了幾個月，說他沒出息，比不上坐寫字樓的大姑丈，也不如當警察的二姑丈。做粗工哪裡做不都一樣？跑大老遠幹嘛？^①

客家人重男輕女的觀念，以及家族宿命的惡性循環，正向年少的她逼近，降伏其下或奮鬥到底，她只能選擇其一。其實，她的天性和野性老早預告了最後的戰局：「從小我就喜歡往外跑，從新村、小島到油棕園，外面的世界永遠比較美。母親說我是野鬼。

^① 鍾怡雯：〈北緯五度〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷三）》，頁 48-49。

豈止，我還是孤魂哩，非常喜歡獨處。馬來助產婆說的話不準，女兒也有像我這種愛冷遊的。我筷子握得高，快握到尾端去了，預言日後的遠走高飛。」^①

自傳體散文有很多種形式，楊牧的《奇萊前書》便是一種典範，溫厚、優雅、從容，把生命的際遇與情境娓娓道來。鍾怡雯《野半島》自傳體散文則採取另一種先化整為零再由讀者自行組合成一體的策略。但兩者的共通點便是離鄉，唯有時間和空間的雙重距離，才能夠讓作家在紛擾的歲月記憶中，逐步沉澱出真實的自我。鍾怡雯在北緯二十三度的台灣，回顧北緯五度的馬來西亞原鄉，才有了這部自傳體散文集。它展現了勒熱納格外重視的「作者人格的歷史」，特別是「童年和少年時期的成長經驗」，讓讀者看到它「在很大程度上形塑了他的人格。」

經過十餘年來，數十次文學獎競技和長短篇專欄的反覆磨練，迅速累積了豐富的書寫經驗，讓她的語言技藝在《野半島》得到最淋漓、最渾然的發揮，層層剖開再層層建構其內心世界，毫不遮掩地還原了故人、舊事，和思緒。真實與真誠，任性與野性，成就了《野半島》作為自傳體散文集最珍貴的元素——主體靈魂。如果少了充滿個性的靈魂，敘述的語言便喪失獨一無二的輪廓，娓娓道來的故事便流失了神采，文本中所有的人事物都不具備動人的力量。

^① 鍾怡雯：〈北緯五度〉，收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷三）》，頁 50。

因此自體傳散文，必須要有一種來自主體情感和敘述深處的穿透力。在《野半島》裡出沒的主體靈魂，讓理應沉重的自傳體敘事得以擺脫一切，肆無忌憚的狂奔而去。

結語

跨入 21 世紀的馬華散文尚未出現統治性的主題或思潮，在多元的創作趨向當中，相對顯著的題材便是自傳體散文。受限於個人的生命經驗，新銳作家無能為之，中堅世代和前行代作家正好成為自傳體散文的首選。

《野半島》之後，出現了冰谷（1940-）《歲月如歌：我的童年》（吉隆坡：有人，2011）、黃遠雄（1950-）《東北季候風中的歲月》（居鑾：大河文化，2018），以及後來冰谷將所有自傳體散文重寫而成的《膠林紀實：冰谷自傳》（吉隆坡：有人，2022）和《荒野驚奇：冰谷自傳 II》（吉隆坡：有人，2024）。

馬華自傳體散文的寫作^①，撇開文筆不談，最令人期待的是「三字輩」和「四字輩」作家，他們不但累積了足夠的人生經

^① 按：本論文原為《馬華散文史縱論 1957-2007》（2009）的一章，如今雖大幅增訂，但為保持原有之論述架構，並沒有延伸時間跨度。冰谷和黃遠雄的自傳體散文，在李有成論文〈膠林之外：論冰谷的散文〉和書評〈貧瘠年代紀事：讀黃遠雄的自傳散文〉，已經有很到位的評述，故本文不再另添蛇足。

歷，有的甚至見證了「英殖民一日據一馬共一建國」等歷史時期，大時期在生命經驗中賦予的記憶，是無價的創作資產，更是自傳體散文的豐沛油田，不可錯失。

引文書目

余光中：《井然有序》（台北：九歌，1996）。

徐國能：〈野語英華〉，《聯合文學》275 期（2007/09），頁 128-131。

菲力浦·勒熱納（Philippe Lejeune）著，楊國政譯：《自傳契約》（北京：北京大學，2013）。

鍾怡雯、陳大為編：《馬華散文史讀本 1957-2007（卷二）》（台北：萬卷樓，2007）。

鍾怡雯：《垂釣睡眠》（台北：九歌，2006 [新版]）。

鍾怡雯：《野半島》（台北：九歌，2014）。

鍾怡雯：《野半島》（台北：聯合文學，2007）。

鍾怡雯：《聽說》（台北：九歌，2005 [新版]）。