

國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

指導老師：范銘如 教授

The logo of National Chengchi University is a circular emblem. It features a central five-petaled flower-like shape. The Chinese characters '國立政治大學' are arranged in an arc above the flower, and 'National Chengchi University' is written in an arc below it. The entire logo is rendered in a light gray, semi-transparent watermark style.

自我的詮釋，再現的自我：
新世紀台灣自傳體小說潮流研究(2000—2005)

研究生：簡乃韶

中華民國九十九年七月

謝 辭

終於能夠走到終點，在這一路上顛簸坎坷的過程中，曾經想像著到了能寫謝辭的那一天應該有許多話想說，然而真正走到這個定點，卻又體認到一切盡在不言中的感受，但該表達謝意的部分還是不能因此而省略。

這份論文的完成，首先要感謝我的指導教授范銘如老師一路上的指點。范老師嚴謹的治學態度使我在兩年的課堂上受益匪淺，同時對於在這本論文從無到有的寫作過程中老師所給予的極度包容，在此要深表謝意，許多時刻我只能不斷地原地打轉而找不到出口，感謝老師始終不吝指引我寫作的方向，幫我找到書寫的出口。另外，要感謝我的口試委員們，由衷地感謝周芬伶老師不辭千里而來，細心地閱讀我的論文，給予我許多誠摯的建議，並指點我論文修改的方向。此外要感謝陳芳明老師的親切幽默總是能化解我的緊張與不安，在兩年的課堂上也從陳老師身上學習到許多專業的知識與做學問的態度，由衷感謝。

同時要感謝我的研究所同學們，大家一起像打電玩破關般的試圖達成一關又一關的畢業條件。在論文寫作期間感到萬念俱灰時，感謝易儒始終鼓勵我不要放棄，凌晨時分還在網路兩端一邊做垂死的掙扎一邊彼此打氣，口考當天也充當小幫手替我打點一切，在此深表謝意。此外，還有在賃居時期常常課後一起吃飯的承欣，不論是課業或是語文檢定，每次意志消頹之際，承欣總能適時給我一記當頭棒喝，讓我迅速振作起來，我會想念那段一起走著小徑回家的日子。

最要感謝的是我親愛的家人們，特別是辛苦養家的父親，以及給我依靠的母親，沒有他們不計代價的付出，今天也就沒有執筆的我。還有我最疼愛的寶貝多多，感謝你隨時隨地接受我大大的擁抱，陪伴我度過十餘載孤單夜讀的求學日子，不論再疲憊，只要看到你天真無辜的眼神，就能讓我瞬間補充能量，繼續往前走。此外，還要感謝龍山寺的靈籤，讓我在心灰意冷之際還能獲得如有神助的鼓舞力量（阿彌陀佛！）。

最後，謹以這本論文的完成，紀念在論文撰寫期間辭世的親愛外婆與寶貝多多，我知道雖然看不見，但你們依舊存在，想念你們，希望你們在天上過得幸福，一切平安、喜樂。

摘 要

本文旨在將新世紀的自傳體小說書寫風潮視為一個文學現象來做整體的探討，同時以此時期的自傳體小說創作做為主要研究個案，並且旁及其時代背景之探討，觀察自90年代以降台灣歷史社會與文學生態的變遷，是如何提供作家們書寫風格變異的契機，促使自傳式文學的書寫風潮一路延燒至新世紀，而興起一波自傳體小說書寫潮流。本文將自傳體小說書寫置放於90年代以降自傳式文學的整體發展環境中來觀看，嘗試做一個文學類別的發展脈絡探討。同時，從總體的文學書寫現象觀照把握，以新世紀自傳體小說的熱門創作主題與當代社會文化及文學生態的扣連作為論述主軸，針對幾個重要的創作主題進行解讀分析，企圖探討自傳體小說文類與台灣社會文化及文學場域的互動，並將這個文學現象的研究討論，建立於文本細緻解讀的基礎之上，以五位作家的六部自傳體小說，作為這波自傳體小說書寫潮流的研究個案，進行文類與文本的考察。本文先就文學外緣開始探討，進而進行文本研究個案的細緻解讀，以期較為全面而深入地論述新世紀自傳體小說書寫風潮的價值與意義。

關鍵詞：自傳體小說、再現、女性、創傷、家族書寫、歷史記憶

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與問題意識	2
一、 研究動機.....	2
二、 問題意識.....	4
第二節 概念界義：何謂「自傳體小說」？	6
第三節 文獻回顧與探討	21
第四節 研究方法	29
第二章 真實與虛構的雙人舞：自傳體小說及其發展概述	32
第一節 「詩與真實」：自傳體小說的「真實」與「假面」	32
一、 自傳體小說書寫的必要之惡：「真實」與「虛構」的辯證.....	33
二、 記憶的謬誤.....	35
三、 剪裁過後的人生.....	37
四、 「我」被小說寫了一回：自我的詮釋與再現的自我.....	40
第二節 自傳式文學的發展成因	42
一、 填補歷史的罅隙：解嚴以後的台灣社會文化.....	43
二、 90年代以降的文學生態：出版、作者與讀者.....	51
(一)、 90年代以降的出版文化場域.....	52
(二)、 自傳式文學的書寫.....	58
(三)、 讀者期待視野的改變.....	63
第三章 女身私語敘事的發聲：女性自傳體小說書寫	71
第一節 從「我們」到「我」：女性私我的發聲練習	72
一、 女性自傳體小說創作的時代語境.....	72
二、 私語敘事與女性生命經驗的展現.....	79
第二節 女性自傳體小說的創傷書寫與自我療程	94

一、	迴還往復的記憶迴圈：創傷記憶的再現	95
二、	走過記憶的橋樑：自傳體小說的自我療程	108
第四章	在家國之間：自傳體小說中的家族與歷史記憶書寫	118
第一節	一趟返家的旅程：自傳體小說中的家族書寫	118
一、	自傳體小說與家族書寫	118
二、	詮釋權與隱私權	120
三、	安頓無家的魂靈	124
四、	尋根溯源的身世拼圖	140
第二節	時代裡的單音：自傳體小說中的歷史記憶書寫	147
一、	90 年代以降的歷史記憶書寫	147
二、	時代的單音與複調和鳴	152
三、	個人歷史記憶的「真實」與「虛構」	168
第五章	結論：成果與展望	180
一、	研究成果	180
二、	未來展望	187
參考文獻		189

第一章

緒論

1933年，胡適在出版自傳《四十自述》時，於〈自序〉中表示：「我本想從這四十年中挑出十來個比較有趣味的題目，用每個題目來寫一篇小說式的文字，譬如第一篇寫我的父母的結婚」。當時不在場的胡適透過小說的筆法，寫下父母初次相遇以至結下幾乎是前世註定般的姻緣，而後有了他的出生。胡適認為：「這個方法是自傳文學上的一條新路子，並且可以讓我(遇必要時)用假的人名地名描寫一些太親切的情緒方面的生活。」¹胡適的這個構想儼然隱藏了自傳體小說的影子。儘管在後續篇幅中，胡適終究放棄了小說式的寫法，而回歸到嚴謹歷史敘述的自傳範疇，但我們仍可從現代傳記文學的發軔，看見自傳體裁與虛構筆法的融合，開啟了傳記文學一扇嶄新視野的窗。

自70、80年代開始，即使處於不同創作語境，全球各地陸續出現自傳式文學的寫作，迄今終匯流成一股可觀的自傳體文潮，其中小說數量之多，致使「自傳體小說」堪稱小說之附屬文類。舉例來說，在80年代自傳式文學的書寫風潮中，小說作品有法國作家瑪格麗特·莒哈絲(Marguerite Duras)的《情人》(1984)。到了90年代，則有大陸旅美作家閔安琪的《紅杜鵑》(1994)、虹影的《飢餓的女兒》(1997)和嚴君玲的《落葉歸根》(1999)，另外還有大陸女作家陳染《私人生活》(1998)、林白《一個人的戰爭》(1998)及衛慧的《上海寶貝》(2000)等自傳體小說問世。她們將自身經歷幻化作小說中人物的遭遇，透過小說虛構筆法的修飾與增刪，為自我生命蒙上一層文學藝術的神祕面紗，而台灣文壇也未自外於這股文潮之外。

90年代解嚴初期的台灣社會，掙脫了長期以來的政治束縛，並逐漸出現針對昔日大一統文化的批評聲浪，當大歷史被質疑時，小歷史便趁隙逐漸成型。在各種理論思想的激盪下，諸多小我之聲衝破各式大敘述的牢籠，紛紛於90年代

¹上述引文見胡適，〈自序〉，收錄於《四十自述》，台北：遠流，1986年，頁5。

開始群起發聲，也促使各種自傳式文學如雨後春筍般紛現於台灣文壇中。許多作家開始進行身分認同的省思與個人記憶的重組，暫且先擱置各家的自傳書寫不談，諸多文學成分濃厚的自傳體散文與自傳體小說，便為台灣文學史的文學面貌增添了另一種風采。舉例來說，前者作品如陳文玲《多桑與紅玫瑰：這個叫做劉惠芬的女人是我的媽媽》(2000)、鍾文音《昨日重現：物件和影像的家族史》(2001)及簡媜《天涯海角：福爾摩沙抒情誌》(2002)等，後者則有郝譽翔《逆旅》(2000)、駱以軍《月球姓氏》(2000)及張大春《聆聽父親》(2003)等等。一時之間，自傳式文學紛紛湧現於台灣文壇之中，90年代以降台灣的這股自傳式文學書寫風潮，開啟本文嘗試進一步探討的契機。

第一節 研究動機與問題意識

一、研究動機

觀之於台灣文學評論，儘管這樣的文學形式於90年代以降開始不斷湧現，學術界以「自傳式文學」作為探討文類的專文研究，與虛構文學相較之下卻偏少數，而這個現象並不僅見於台灣學術界。自傳式文學研究的不發達，導源自結構主義及解構主義以降的當代思潮對於主體性的懷疑，新批評認為文學文本應有其自主生命的存在。論者布魯克斯(Cleanth Brooks)認為連接文本與創造者之間的臍帶已經被切斷了，作者與作品被研究者做「切割」，導致所謂的文本概念是可以完全排除作者的，文本擁有自己的生命，不僅是作者心靈與個性的延伸而已²。而這樣的文學觀念應用在不能完全脫離作者、同時視作者擁有作品部分靈魂的自傳式文學上，便是致使自傳式文學研究不發達的原因之一。除了前述對於主體性懷疑與「作者已死」的文學觀點外，自傳式文學的研究容易引發對號入座之嫌，使得研究者在處理敏感議題上顯得進退維谷。同時，或有論者質疑哪一部文學作品不是根據作者自己的感受經驗而寫的？如此一來則易引發「難道每一部作品都

²參見李有成，〈論自傳(上)〉，《當代》第55期，1990年11月。頁21。以及周芬伶，《芳香的祕教：性別、愛欲、自傳書寫論述》，台北：麥田，2006年。頁11-12。

是自傳式文學」之譏，甚至因此認為特別列出「自傳式文學」一項來討論似乎顯得多餘。

然而，相較於對「自傳式文學」論述批評的冷調，90年代以降的作家卻熱衷於再現自我、或是再現自身家族的歷史，試圖透過文字進行生命洄游的動作，找尋過去自我生命所隱含的意義，並嘗試為今日之所以為「我」整理出一個解釋，從而為自己定位，而這股熱度也延燒至新世紀初。在文學中對生命做原點回溯的舉動，原本被刻板認定為是作者年事已高或是即將蓋棺論定之際，才適合動筆書寫的文學內容。然而觀諸這股自傳式文學書寫風潮，其中不乏正值事業高峰的少壯作家們，均紛紛提筆為過往生命歲月留下一些虛實相生的文字想像。書寫自傳體小說的「四、五年級」作家們，如致力於「謊言與真理技藝」³的頑童張大春、以抒情異國散文著稱的陳玉慧、以《洗》被歸類為女性情慾書寫一派的郝譽翔，與甫出道就以女同志書寫引起廣大討論的陳雪等等，他／她們雖分屬於不同世代，卻都選擇在新世紀(2000—2005年)呈現出與先前寫作丕變的風格，紛紛回溯起己身的私歷史。

一時之間，作家們彷彿都有了坎坷離奇的身世與層層疊疊的家族秘辛，自我生命與身世的追索探問在台灣文壇形成一股趨勢，作家們在文學中不斷追尋與回憶過往歲月，經由內省式的觀照並透過文字敘述再現出來，作家們以私我生命體驗為主軸，將自我包覆在諸如家族、國族與性別等等議題層面中，甚至切入過去以壓抑個人小我而存在的公歷史。何以不同世代的作家們，會於90年代以降至新世紀初，不約而同地投入自傳式文學的寫作風潮，引發本文的關注。而此文類的作者明顯不能完全脫離與其文學作品的牽扯，在尊重文本本身的獨立生命與研究自傳式文學之間產生出微妙的距離，亦誘發本文研究此論題之興趣。本文認為90年代以降至新世紀的台灣文學討論，不能忽視自傳式文學此一區塊，以當前自傳式文學創作的質與量而言，應該受到更為嚴肅與認真的對待，而對其進行深入的分析討論，給予自傳式文學較全面而客觀的評價，並賦予其在台灣文學史應有的文類價值與位置，這些想法均促使本文立意進一步地探討自傳式文學書寫。

³此為黃錦樹用語。

二、 問題意識

自傳式書寫便於直接抒發作者內心最私人的情緒與感受，而選擇不同的文學體裁，又表現出不同的藝術氛圍。例如《逆旅》作者郝譽翔便坦承散文與讀者較沒有距離的呈現，會令身為作者的自己沒有安全感，她認為小說經過了一個虛構轉換的過程，不是一個很直接的經驗投射，對她而言，那是一個文學書寫很必要的過程。她希望用一種新的方式來看待過去的經驗，而不是把這些事實直接轉換成文字或直接搬到作品中，而這使得她要敘述的雖然是自己私人的經驗，但它已經不是一個經驗的流水帳，它經過了轉化的歷程⁴。相較於自傳體散文的書寫，自傳體小說在創作上無疑更能使用繁複的藝術手法，將自身的經驗參雜虛構手法來「再創造」，透過文學技巧將小說裡的「我」變形改造，將作者的自我經驗層層包覆於小說人物的展演中。在作者筆下展演的「我」，猶如躲在屏幕後的皮影戲偶般，若隱若現、虛實相生的形貌，反而更能夠引起讀者閱讀小說的高昂興味。同時，作者們在自傳體小說生命歷程的再現中，有意識的根據自我生命經驗來譜寫小說，記錄並想像自我的私歷史，拋出諸多足以進行多方辯證思考的議題。是以本文選擇將研究主題鎖定於「自傳體小說」文類，本文認為此研究主題包涵著許多得以進一步論證探析的議題，值得深入探索。本文欲將新世紀(2000—2005年)台灣文壇出現的自傳體小說書寫風潮，視為一文學現象來做整體的討論，以此階段的自傳體小說創作為主要研究題材，並旁及90年代以降台灣自傳式文學創作的時代背景探討，自文學外緣開始爬梳，以至文本內部的細緻解讀，期能因此較為全面而深入地論析新世紀台灣自傳體小說書寫的價值與內涵。

本文以自傳體小說作為探討文類，並非是要窺探作者的生平與隱私如何展現於文本之中，蓋因自傳體小說本來就不能等同於作者的「自傳」，經過小說筆法的層層修飾與增刪，自傳體小說已經和作者的真實人生漸行漸遠，而其相異程度可大可小，端視作者書寫的手法與意願而定。擱置驗明小說角色與作者「正身」的意圖，本文無意於論證過程中進行作者經歷考證與驗明正身的考核，亦即本論

⁴黃宗潔，〈附錄一 郝譽翔訪談記錄〉，《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》，國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2005年，頁270。

文將不去考究自傳體小說與作者私人生活經歷是否完全吻合，此為本文研究之前提。

法國自傳學者菲力浦·勒熱納(Philippe Lejeune)⁵於研究自傳時，曾說作者的寫作目的不僅僅是為了塑造一個自以為真實的自我，以供讀者瞻仰、評判，而是以筆作為解剖刀，將自我搬上手術台，把自傳作為認識自我與探索人性的手段⁶，本文認為將此處的「自傳」代換為「自傳體小說」亦然。同時，自傳缺乏複雜性與模糊性，虛構小說缺乏精確性⁷，本文認為位處於兩者之間的自傳體小說，正兼具著模糊複雜與精確性的模稜兩可，適足以補足此兩者中間的斷裂。在相較於「自傳」更具文學虛構性質、相較於「虛構小說」更具真實元素的自傳體小說中，本文認為與其驗證「作者說的是否都是真實的」，不如轉而觀看作者是如何形塑與再現出這個「看似真實的人生」，並試圖從中告訴讀者甚麼樣的訊息。與其說自傳體小說直接描繪出某些已存在的「真實自我」，不如說它在試圖探求一種「自我意義」；與其說作者在小說文本的書寫中直接告知讀者「我是誰」，不如說他／她們在書寫過程中嘗試詮釋與構築出「誰是我」。對於不認識作者本人的讀者而言，多半會試圖根據作者所生成的「文字自我」來想像他／她的存在，這其中暗含著作者所詮釋出的「文字自我」正是一種再現出來的生成品。而本文以將自傳體小說當作「作者於其中進行自我詮釋，同時用文學手法再現自我的小說」這樣的思考脈絡，作為探討自傳體小說文類的原則。

在另一方面，羅蘭·巴特所提出的「作者已死」文學觀點，已成為許多批評家引述的重要論點，此說與新批評學派認為只有作品才真正具有研究價值的觀點，自然有其應用的重要意涵。然而，在自傳體小說的文類研究中，卻很難與其他類型的小說一樣，與其創作者完全脫離關係，自傳體小說與其作者之間的關係，相較於虛構小說來說無疑是密切的多。因此本文嘗試針對自傳體小說作文學外緣脈絡化的爬梳，追索探討 90 年代以降台灣歷史社會與文學生態等等的變遷，是如何提供作家們書寫風格變異的契機，使得分屬不同世代的作家們，會於

⁵又譯為「羅俊」、「勒內」，本文譯法援用引用書目之譯名。

⁶菲力浦·勒熱納著、楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店，2001年，頁5。

⁷同註6，頁243。

90年代以降紛紛轉換書寫路徑，書寫起自身的生命故事。

在文學內緣的研究部份，本文透過對新世紀台灣自傳體小說的具體文本分析，期盼能指出其書寫面向及作者們共同關注的主題焦點有哪些？其文學創作與當代社會文化環境及文學生態有無關聯性？自傳體小說作為一種敘事策略時，作者們透過自身經驗的再現想要表達與述說的是甚麼？於此過程中，作者們又是如何在自傳體小說中進行對自我的詮釋，施展化生命經歷為文學創作的文字煉金術，在小說中形塑出自我並展現其自覺與自省。最後，本文將結合前述各項議題之相關探討，觀看新世紀自傳體小說書寫風潮此一文學現象所反映出的時代意涵，期能梳理出「自傳」與「小說」體裁的互動樣貌。本文希冀此對自傳體小說較為全面且深入的內外緣研究企圖，有利於開拓當前台灣自傳體小說文類的研究面向，進而總結出新世紀自傳體小說書寫潮流於台灣文學史上的客觀評價與意涵。

第二節 概念界義：何謂「自傳體小說」？

自傳體小說(roman autobiographique)，或有論者譯為自傳虛構小說、類自傳體小說等等，均用來指稱從個人回憶與真實經驗出發，同時又接納虛構成份與藝術處理手法的小說文本。自傳體小說便於直接抒發敘述者最內心私密的欲望與感情，同時涵蓋了自傳的真實性質與小說的虛構特質，使得此文類兼具了不確定性與包容性，以致於在研究中論及「自傳體小說」，時常未能有明確的論述定義。然而，當本文將研究文類限定於「自傳體小說」時，卻又不得不為此研究範疇界定出最適合本文對其進行探究的界義，否則將失去本文探討論述的疆界，使得研究範圍淪為漫無邊際。因此，為進行全面而深入的探析，在本文進行圈定自傳體小說的研究個案之前，將先就論題中所謂的「自傳體小說」作一概念界義，同時據此劃分出本文的研究範疇。此外，除了闡析本文所謂「自傳體小說」文類之涵義外，本文亦將針對與其性質相近之範疇做一觀念上的釐清。以下，本文先就「自傳體小說」的概念加以討論，以作為歸納出「自傳體小說」界義的基礎。

研究者在面對一部小說文本時，時常要面對的質疑往往是：「這真的可以算是一部自傳體小說嗎？」之所以會引發這樣的爭議，是由於研究者與讀者或多或少都有其預設的一套關於自傳體小說的認知，而這也暴露出欲明確劃分此一文類的不穩定性。儘管在實際閱讀上，分辨一部小說是否為「自傳體小說」似乎並非難事，只要小說符合了讀者對自傳體小說的某些閱讀期待，讀者便會認為其所閱讀的文本為自傳體小說。然而在學術研究上，要給予「自傳體小說」一個明確而具一致性的定義卻並非易事，就目前現有的學術研究成果來看，學術界對於自傳體小說尚沒有一個具體的界義，因而有待釐清。在不同論者的界定下，任何一種文類的定義都可能是會變動的，為文類界義可能會吸納進某些文本，同時也致使某些文本被驅逐於其所定義的疆界之外。因此用任何一種方式來為自傳體小說界義或限定範圍，他人似乎都能馬上舉出許多例外的例證，用來反駁此一定義。

自傳體小說作為一種新世紀盛行的文學類別，從字面上便可看出其兼具了「自傳」與「小說」兩種文學體裁的特質。大陸學者劉海琳在探討中國女性自傳體小說創作時說道：

顧名思義，所謂自傳體小說就是以作者自己的生活經歷、體驗為基本素材而寫成的小說。它立足於「小說」二字，不再以自傳的真實面目，而是以小說的虛構名義暢遊於文學大觀園。……自傳體小說這副「面具」賦予小說家以個人方式觀察自我生活的權利，表達私人生活的便利⁸。

大抵而言，學術界在探討自傳體小說時，都是從這樣的概念基礎上出發。劉海琳當然並非第一位從這種概念開啟論述的學者，然而，這段引文點出了當前常見之自傳體小說的概念，本文想藉由她的上述說法來闡述「自傳體小說」的幾個關鍵要點。

首先，自傳體小說在文本內容的部分，係以作者本身的生活親歷與生命體驗作為創作的素材。這也表示小說內容並非完全虛構，而是帶有真實成分的，

⁸劉海琳，〈論九十年代女性自傳體小說創作的自戀傾向〉，《當代文壇》第3期，2001年3月，頁31。

作者自身的真實經歷成為小說創作過程中，靈感巧思得以源源不絕的泉源。小說作者常會在小說中表現對某種經驗生活的理解和觀察，但是這種經驗生活並不一定是作者自身的。文本內容或許是作者自己的親身經歷，也或許是作者對他人經歷的借鑑，然而只有前者才是真正意義上的自傳體小說⁹。其次，在創作手法上，「小說」這樣的文學體裁成為作者在創作過程中所戴上的面具，作者得以經由文學藝術手法來處理這些親身經歷的素材，作者的投影幻化為自傳體小說中的主要人物，而馳騁於小說的虛幻世界中。在自傳體小說中，作者可能以自己的真實姓名出現，例如《逆旅》裡的「郝譽翔」、《聆聽父親》裡的「張大春」，或是《月球姓氏》裡的「駱以軍」皆屬此例。作者也可能以化名的方式呈現，例如陳雪《陳春天》中的主角「陳春天」。更甚者，也許作者幻化於書中角色時是不具名的第一人稱「我」，陳玉慧的《海神家族》與陳雪的《橋上的孩子》便皆是如此。在文類特質的部分，私密性、親歷性與帶有真實色彩構成了自傳體小說的文類特色。自傳體小說既然是作者將自我生活經歷和情感做為敘述內容的小說，作者在呈現基本情節時是具有真實元素的，但有時為了使小說情節發展得更為緊湊生動，或是更易於表達作者想闡述的理念，作者得以對部分情節與人物進行修正與潤飾。經過文學藝術手法處理的自傳體小說，因此不是以「自傳」的真實面目現身，而是以「小說」的虛構名義，在真實與虛構之間展開對作者人生故事的演繹。透過這層文學手法的變造，作者與小說人物之間總是保持著一定的距離，也因此具有一定程度的虛構性。讀者可以在閱讀過程中隱約地捕捉到作者自身的影像，但這影像卻又是支離破碎且模糊難辨的。

上述的析論得以給予本文何謂「自傳體小說」的基礎概念，目前探討自傳體小說的論文篇章，也多於此概念上構築其論述。這樣的概念因其具有彈性而容易被研究者與讀者接受，相對地，也因此顯得含糊而籠統，容易產生灰色模糊地帶。蓋因作者們所寫出的小說文本，不少是以生活中的所見所聞作為創作發想的題材，如此一來小說作品豈非多屬於自傳體小說¹⁰？顯然「自傳體小說」需要一個

⁹黃艷芬，《論二十世紀中國女性作家的自傳體小說寫作》，安徽大學中國現當代文學所碩士論文，2003年，頁61。

¹⁰法國作家法朗士就曾說過：「所有的小說，細想起來都是自傳」，而被論者視為西方自傳寫作起源的盧梭，更進一步地說：「我的所有作品都是我的自畫像」。楊國政，〈譯者序〉，收錄於菲力浦·

更為嚴謹的界義，以便建立起與其他小說作品劃分開來的文類特色。因此本文欲以前述之自傳體小說概念做為基礎，同時再進一步增補更為嚴謹的界定論述，以作為本文論題「自傳體小說」之界義。是以本文接下來之篇幅將用以探討法國自傳學者菲力浦·勒熱納對自傳體小說文類內容與形式方面的相關論述。

法國自傳研究學者菲力浦·勒熱納(Philippe Lejeune)於1971年寫就的《法國的自傳》，為西方自傳研究的拓荒之作，該書發表之後，自傳研究開始不斷升溫，並一直持續至今。勒熱納以其所歸納出之定義作為標準，梳理法國上百部的個人題材作品。1986年，勒熱納又在更深入研究的基礎上，發表《自傳契約》一書。此後勒熱納的名字時常出現於傳記文學相關研究中，同時也確立了自傳做為一種文學體裁和獨立存在之研究對象的地位。以往人們總是籠統地說「自傳是真實的，小說是虛構的」，但是在勒熱納的研究中卻發現，某些小說中含有許多經得起歷史學家核實的描寫，讀者仍將其作為小說來讀；而某些自傳中含有許多虛構的成份，讀者卻仍將其當作自傳來閱讀。顯然自傳與小說之間的區別，除了文本內容中的真實程度差異外，一定還另有原因。因此經過大量的文獻閱讀和分析，勒熱納提出了「自傳契約」的概念¹¹。

在《自傳契約》一書中，勒熱納對自傳、自傳體小說及回憶錄等傳記式文學體裁下了較為複雜且嚴謹的定義，他以這些體裁間一系列的對立界定出自傳的涵意。勒熱納認為所謂的「自傳」係指：

一個真實的人以其自身的生活為素材，用散文體寫成的回顧性敘事，他強調的是他的個人生活，尤其是他的個性的歷史¹²。

勒熱納著、楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店，2001年，頁1。

另外，田維新認為：「任何作品都可以是自傳」；張瓊慧亦認為不止是小說、詩歌、戲劇得以被視為自傳，就連一般的文學評論也可以是自傳性的作品，例如翁尼就說過：「文學評論者事實上就是躲在衣櫃中、不願現身的自傳撰寫人(a closet autobiographer)」。張瓊慧，〈從「我是誰」到「誰是我」：華美自傳文學再現〉，收錄於何文敬、單德興主編，《再現政治與華裔美國文學》，台北：中央研究院歐美研究所，1996年，頁71。

¹¹以上整理歸納自楊國政，〈譯者序〉，收錄於菲力浦·勒熱納著、楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店，2001年，頁4-6。

¹²同註6，頁201。

此定義自語言形式、探討的主題與敘述的地位等三個層面，界定出「自傳」的範疇。首先，自傳的語言形式為敘事的散文體，其次，其所探討的主題為個人生活與個人個性的歷史，最後，作者主要是採用回顧性的視角，以一種近乎歸於總結的回顧性與全面性的手法來敘事。此處所說的回顧性的視角，並不表示作者就得流水帳似的平鋪直敘過去的一生，在敘事的組織上，作者可以展現與「被敘述的故事的時間」平行的寫作時間，例如可插入寫作時所發生的事件等。此外，勒熱納又強調在嚴格定義下的自傳式文學其「個性的歷史」的重要性。根據勒熱納的說法，則自傳體小說除了內心回憶占據了文本敘事中的多數篇幅之外，它還意味著一種將過去生命經驗與經歷加以組織，並形成一部代表作者個性歷史的嘗試。勒熱納亦認為一部好的自傳式文學，「其童年敘事占有能夠說明問題的地位，敘事能夠強調其個性的誕生」。此時，人是通過他／她的歷史、尤其是通過他／她在童年和少年時期的成長得以解釋的。勒熱納認為寫出自己的人生，便是試圖從整體上、在一種對自我進行總結的概括活動中把握自我，因此他將「童年敘事」視為鑑別自傳式文學的最有效方法之一。是以，在自傳體小說中的「童年敘事」理應占有一定程度的鋪寫，在文本敘事過程中部分篇幅需著重於童年內心經歷，至少在童年和以後的生活之間，隱含著一種牢固的聯繫，「童年」構成自傳式文學之作者人生歷史的第一幕，得以強調其個性的誕生。在自傳體小說中，時常將自己過去的人生視為逐漸形成目前個性的過程，而童年敘事更時常占此回溯過程中的重要地位，足以鑑別出個性的來源，總結出生活中決定性的開端與時刻。在精神分析學科中，亦有如是的假設：個性可以通過人生歷史而得到解釋，該歷史最重要的階段就是童年¹³。觀之於《逆旅》、《海神家族》與《橋上的孩子》等自傳體小說文本，便傳達出童年的創傷記憶是如何影響主角成長後的個性，甚至形成主角成年後揮之不去的心靈傷痕。因此佔有一定地位的童年敘事，是試圖詮釋人生經驗與再現自我的自傳體小說不可或缺的一部分。

無論是自傳或自傳體小說，因其性質相近，均得以通過上述四重濾網的層層篩選，亦即自傳體小說亦具有此四個層面的特質。真正得以區別出兩者差異的兩

¹³以上參見註 6，頁 8、10、33、68、89。

個關鍵，首先是兩者關於「作者地位」之差異。勒熱納認為在自傳的寫作中，總是表現為一種使用第一人稱寫成的敘事，其中的作者、敘述者和主要人物為同一人。相較於自傳而言，在自傳體小說當中，並不能證實小說作者完全等同於小說敘述者與小說主要人物，亦即作者與小說敘述者及其主要人物之間並不具有同一性¹⁴。然而，為了使讀者相信其敘事的真實性，自傳所使用的一切方法，自傳體小說也不難模仿。例如在《聆聽父親》與《月球姓氏》等小說文本，作者直接以自己的名字與第一人稱遊走於其小說世界中，製造出自傳般的擬真效果，在閱讀的過程中，讀者不知不覺地把作者等同於敘述者及小說主角。因此勒熱納認為停留在文本內在分析、僅以「作者地位」之差異，尚不足以區分出達到以假亂真境界的自傳體小說與自傳之間的區別，兩者間的差異還可追索至文本之外。於是勒熱納接著提出「自傳契約」理論的必要性，以作為區別出兩者差異的第二個關鍵點。

所謂的「自傳契約」係指作者的某種暗含或公開的表白，作者在其中向讀者宣告其作品具有「寫作一部真實自傳」的意圖，這就像在作者和讀者間達成一種默契：作者把文本當作自傳來寫，而讀者把文本當作自傳來讀。「自傳契約」並沒有固定的形式，它可以發表聲明在書名、獻詞、開場白、註釋，甚至是文本出版時所接受的採訪中，總之，對於自傳來說，這種表白是必不可少的。同時，任何人都不能代替作者訂立一個「自傳契約」，勒熱納認為，如果作者本人都不聲明其文本就是自傳，那就意味著讀者亦無必要將它當作自傳來讀¹⁵。「自傳契約」即為自傳與自傳體小說的關鍵差異所在，兩者因為「自傳契約」的有無而被視為具有不同的書寫意圖。自傳作者透過「自傳契約」的訂立，意圖傳達「這些事情皆發生在我人生中」的意念，而正因為這樣的意圖使得自傳不同於自傳體小說。雖然自傳體小說作者可以模仿自傳的方式去寫作，譬如使用第一人稱、敘述者就是故事的主角，或者內容的自傳性色彩極為濃厚，但自傳體小說並不具備著「自傳契約」，自傳體小說作者只是透過近似自傳的手法，去傳達其欲表現的思想與情感。「自傳契約」的有無，使得讀者免於變成嗜血的獵犬，若作者並無立下「自

¹⁴同註 6，頁 13、202。

¹⁵同註 6，頁 15。

傳契約」，則其並無與讀者達成「請將此書視為我的自傳」的閱讀默契，讀者大可不必各方考證、對號入座，而欲將之視為一部真實自傳來閱讀。換句話說，即使是再貌似個人真實自傳的敘事文本，若作者未向讀者宣告其作品具有「寫作一部真實自傳」的意圖，則讀者也僅需將其視為一自傳體小說文本來閱讀，而這樣的文本其文學性所受到的重視程度是應大於其真實性的。這也使得未標榜是自傳的部分自傳體小說，在「如有雷同，純屬虛構」的保護傘下，有時甚至比一部真正的自傳更接近作者人生中的真實。

比起前述之自傳體小說概念，本文認為勒熱納的自傳體小說定義更為嚴謹而周全。除了透過一連串的對立區隔出自傳體小說等自傳式文學外，又從文藝社會學的角度，進一步地分析自傳式文學與讀者和作者之間的契約有無關係，兼顧作者聲明、文本內容與讀者閱讀三方面的互動。「自傳契約」的提出，即意味著建立在「作者意圖」之上的區別，作者意在講真事，即使他是採用了虛構的手法來講真事。而自傳與自傳體小說的區別，因此不在於文本內容中的真實程度如何，而在於作者想要向讀者宣告其「欲重新領會和理解自己生活」的真誠宣言有無。菲力浦·勒熱納的理論定義當然並非放諸四海皆準而無懈可擊的，它是相對的、而非絕對的，然而這並不妨礙本文援引其說法以利本文的論述開展。故本文採行菲力浦·勒熱納所界定的自傳體小說定義，以作為判斷是否為自傳體小說文本的依據。

是以，本文為自傳體小說界義，一開始是建立在自傳體小說的普遍概念上。首先，自傳體小說在文本內容的部分，係以作者本身的生活親歷與生命體驗作為創作的素材，這也表示小說內容並非完全虛構，而是帶有真實元素的。而這些帶有真實元素的文本內容，是來自作者自己的親身經歷而非他人經驗挪用，才是真正意義上的自傳體小說。其次，在創作手法方面，「小說」這樣的文學體裁成為作者在創作過程中所戴上的面具，作者得以經由文學藝術手法來處理這些親身經歷的素材。作者可能以自己的真實姓名出現，作者也可能以化名的方式呈現，甚至是不具名的第一人稱「我」。在文類特質的部分，私密性、親歷性與帶有真實成分構成了自傳體小說的文類特色。

除了這樣的基礎概念外，本文亦援用勒熱納的定義，來為自傳體小說作出進一步地界義。勒熱納認為識別一部自傳式文學最有效的方法，是「其童年敘事占有能夠說明問題的地位，敘事能夠強調其個性的誕生」¹⁶。站在勒熱納較為嚴謹的定義立場上檢視，許多被稱之為自傳體小說的文本，僅以單一生命重心與成年生活經歷的敘述成書，性格形成之描寫過於貧弱，本文排除了這些自傳色彩濃厚、然其文本內容僅針對作者生活中某一事件，或作者成年生活中某一限定時期的敘事，而不將其劃歸為本文討論範圍之內。亦即本文僅針對試圖勾勒整個一生，或至少是從人生之初最深刻、最決定性的時期開始書寫的自傳體小說進行相關析論。如此一來，自傳體小說也更易與一般書寫片段回憶的小說區隔開來。此外，根據勒熱納的說法，自傳與自傳體小說的差別，在於陳述行為層次上的同一，其次才是陳述內容層次上所生的相似。換言之，自傳作者和自傳中的敘述者必須具有同一性，讀者得以明確得知作者即為敘述者、即為主要人物。如果讀者根據其自以為猜測到的一些相似素材，有理由認為作者和人物為同一人，而作者本身卻故意否認、或至少不肯定這種同一性，亦即它缺乏「自傳契約」¹⁷，凡是這樣的文本，本文將之稱為自傳體小說。根據這個定義，自傳體小說既包括一些敘述者和主角同一的「個人敘事」，例如《月球姓氏》中的「駱以軍」與第一人稱「我」；又包括一些敘述者和主角不同一的「非個人敘事」，例如《陳春天》中不具名的敘述者與「陳春天」。在之後的分析探討中，本文擬綜合上述種種概念與論述的討論，以作為本文論題中「自傳體小說」的界義範圍。

接著，本文想就「自傳體小說」與「自傳」文類作一範疇上之釐清。自傳體小說是「小說」與「自傳」兩種文學體裁相融的一種新的文學形式，既具備了傳統小說的元素特徵，又因加入了自傳強調真實性的元素，使之相較於虛構小說更具真實性，這樣的文學形式也利於作者刻劃其人生，及勇於表達對自我生命的省思。因此，自傳體小說與自傳之間具有一定程度的連結，甚至可以說自傳體小說是脫胎自自傳而又別出心裁的文學類別。本文意欲於以下篇幅析論幾個重點：首先，自傳體小說既有「小說」之名，它與自傳之間的關係為何？就其敘述策略的

¹⁶同註 6，頁 8。

¹⁷同註 6，頁 217。

運用而言，自傳體小說與自傳的寫作有何差別？最後，讀者在閱讀一部自傳體小說與閱讀一部自傳的過程中，會呈現出甚麼樣的閱讀差異？

在析論上述問題之前，本文先略述「自傳」的概念及其發展，以便進行接下來的相關論述。美國自傳學者歐爾尼(James Olney)曾說：「每個人都知道自傳是甚麼，但是沒有兩位觀察者——不論他們心中如何確定——會彼此意見相同。¹⁸」德曼(Paul de Man)亦云：「經驗上和理論上，自傳是極不適合給予文類定義的；每一個個別的例子似乎都是標準的例外；自傳作品本身似乎總會遮蔽到臨近的甚至於與其格格不入的文類。¹⁹」想要探究自傳的定義，就和自傳體小說定義一樣充滿不確定性。「自傳」一詞，若以《辭海》的定義來說，為「自述生平之著作」。一般說來，所謂的「自傳」就是指由本人親自執筆，敘述作者生命史中屬於「過去」的故事，這些將「過去」寫成文字而編輯成書、並且出版流通的文獻，即可稱之為自傳。而在英文裡面，「autobiography」一詞從語源來看，指的是「自己」(auto--)對於「個人生平」(bios)的「敘述」(graphia)，也就是敘述自己生平的著作。大致上來說，研究歷史層面的學者所關心的是自傳中所提供的史料，所以對自傳的定義較傾向於寬廣的解釋²⁰，然而也因此使得自傳的確切定義顯得籠統而搖擺不定。若依據勒熱納的說法，則如同前文所述為：「一個真實的人以其自身的生活為素材，用散文體寫成的回顧性敘事，他強調的是他的個人生活，尤其是他的個性的歷史。」同時具有著自傳契約，此說法也算是相對來說較為嚴謹而周全的定義。

中國歷史上現代自傳的勃興，約可追溯至 1919 年，此時的中國產生激烈的社會變革，提倡現代科學及理性啟蒙主義價值觀的五四新文化運動正如火如荼的展開。由於受到社會性質的變化與西方自傳書寫傳統的引入，不論自傳或是他傳等統稱為現代白話文傳記式文學者，此時期均獲得相當程度的發展，自五四運動

¹⁸Olney, James, ed. "Autobiography: Essays Theoretical and Critical." Princeton: Princeton UP, 1980.P7.轉引自陳香玫，《女性自傳中的婚姻與自我：女性主義觀點的語藝批評》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，1998 年，頁 8。

¹⁹De Man, Paul. "The Rhetoric of Romanticism." New York: Columbia Univ.Press,1894.轉引自李有成，〈論自傳(上)〉，《當代》第 55 期，1990 年 11 月，頁 27。

²⁰以上參見張瑞德，〈自傳與歷史〉，收錄於張玉法、張瑞德主編，《中國現代自傳叢書：傳主小傳集》，台北：龍文，1989 年，原書無頁碼。

開始而迄 30 年代達到高峰。契合五四運動肯定自由與個人的時代精神，此時期的現代傳記文學，重在對個人主體的建構以及對個性的張揚，為突破傳統封建思想的力量，打破文言文的形式，注重主體意識的啟蒙，傳記作者均開始注意到探討人性中的豐富性和複雜性，使得傳記文學的形式和風格漸趨多樣化。相較於由他人代筆的「他傳」，自傳內容的真實性較為大眾所接受，因為人們總相信最了解自我的人莫過於自己本身。自傳於此時期的大量出現，象徵中國知識分子個性上的一次大解放，自傳成了表現自我、張揚自我最簡便的文學形式²¹，如沈從文、郁達夫以及提倡自傳不遺餘力的胡適等人，均於此時期的個人意識啟蒙下書寫個人自傳²²。此外，亦有女性知識分子開始加入書寫自傳的行列，例如謝冰瑩的《女兵日記》，以及盧隱的《盧隱自傳》等等，反映出當時女性受制於封建傳統的處境。在台灣的傳記文學書寫概況，根據王明珂依中華民國出版圖書目錄的統計，1945 年至 1994 年的傳記類文學，例如自傳、回憶錄與口述歷史等等，在書寫上男性比例遠大於女性(447:43)，且女性傳記文學中多半以生命史中重要男性為主角；另外，外省籍人士比例遠大於台籍人士(418:72)；政治、軍事背景出身人員之傳記類文學比例又大於其他經歷背景之人士(169:141)²³。根據此表之統計，外省籍人士的來台，亦引入了傳記類文學的書寫風氣。

在略述自傳的概念及其發展過後，本文回到此部分所要析論的重點，亦即「自傳體小說」與「自傳」範疇之釐清。相較於自傳，自傳體小說的書寫更具變化莫測之姿。首先，兩者之間的差異在於文學藝術手法的程度多寡間，作家陳雪認為

²¹此外，自傳又可依據不同的標準區分為若干類別，例如張瑞德根據「傳主寫作自傳的主要動機」，將自傳劃分為四種類型：告解型、自我辯護型、自剖型與好為人師型。詳見註 20。楊正潤則依照「文學性的強弱」，將自傳劃分為四類：「第一種是資料自傳，包括作者的信件、日記、筆記等。第二種是標準自傳，即作者正式所寫的自傳。第三種是精神自傳，又稱為反省自傳，目的在剖析自我的精神世界，現實的經歷只是作為精神發展的背景材料。第四種是自傳小說，作者以小說的手法來寫作自己的故事，為了故事的生動，不免增損情節。」楊正潤，《傳記文學史綱》，南京：江蘇教育，1994 年，頁 32-33。

史班曼(William C. Spengemann)在《自傳的形式》(The Forms of Autobiography)中，則是將自傳分為：自我說明的歷史性自傳、自我分析的哲學性自傳，以及自我表現的文學性自傳三種類別。轉引自陳玉玲，《尋找歷史中缺席的女人：女性自傳的主體性研究》，嘉義：南華管理學院，1998 年，頁 9。

²²楊正潤，《傳記文學史綱》，南京：江蘇教育，1994 年，頁 570-571。

²³王明珂，〈誰的歷史：自傳、傳記與口述歷史的社會記憶本質〉，《思與言》第 34 卷第 3 期，1996 年 9 月，頁 161-164。

現在已經是個人人都能出書的時代，每個人都可能揭發或暴露別人的隱私，但是自傳體小說與自傳或《壹週刊》雜誌不同的地方，就在於文學性的有無。她認為自傳體小說與自傳之間「最大的差別在於文學性，因為生活經驗透過作家的眼睛來呈現，所以寫作和閱讀時可以超越個人的經驗，不像自傳般只是滿足大部份人的窺伺欲」²⁴。大多數的自傳，主要是依線性時間順序展開的敘事，因為「過往人生經歷」這個素材是固定的，因此想像力不能脫離這些素材而須建立於其上。自傳並不拐彎抹角，而是一目了然地講述一個有頭有尾、關於作者人生經歷的故事，基本上隸屬於傳統敘事的範疇，大致保持了清晰的時間脈絡和符合因果關係的情節框架。同時，自傳作者強調書中歷史的真實性：他／她暗示其來源具有真實性，同時試圖對於文本內容的精確性作出保證。若依照勒熱納的說法，即為自傳作者所簽立的「自傳契約」、一種坦承性的精神契約，通過作者和讀者間的一種暗含的默契表現出來，即自傳是「作者保證不遠離『可能』太遠」的敘事類型。自傳作者至少「試圖」誠實地提供他／她所掌握的所有材料，然後交由讀者去評判²⁵。如此一來，自傳勢必擁有較自傳體小說為少的可更動空間，也因此，在閱讀自傳的過程中，讀者放心地認定書中主要人物即為作者，而將書中經歷視為作者的人生歷程。

相較於自傳，自傳體小說則表現出更多的文學性。雖然同樣以作者的個人生活經歷為素材，但自傳體小說往往透過繁複的文學藝術手法，利用想像力將零碎的人生經歷，以及各種真實與想像的元素完美地整合起來。小說運用諸如非傳統式、非直線式的敘述，以及充滿暗喻式的寫作手法等等，來掩蓋人物與作者之間的關聯性，讓「藝術性的真實」取代「歷史性的真實」。若是一部自傳以這樣的手法呈現，想必讀者會較難接受，但在自傳體小說中，即使作者與人物間的關係有跡可循，作者採取曖昧不明的態度回應卻是小說讀者所能接受的。這是由於讀者對自傳與自傳體小說具有不同之期待視野的緣故，一般讀者對自傳的成見、預

²⁴趙啟麟報導，〈陳雪看私小說：飯島愛與山田詠美的差別在文學性〉，「2001 全國巡迴文藝營：文學新世紀曙光」，聯合文學出版社主辦，2001 年 8 月 18 日。

出處見博客來網站：<http://www.books.com.tw/onlinepublish/2001082009.htm>

檢索日期：2009 年 10 月 22 日

²⁵同註 6，頁 43、82。

期與要求，便是自傳需要有詳盡的作者資料；需要有編年式或成長式的敘述，需要忠於史實(包括歷史社會背景等事實)，一旦讀者看到與預期不同的內容，便難以接受²⁶。但文學手法大量使用在自傳體小說的創作中，卻顯得理所當然。勒熱納認為與自傳不同的是：自傳體小說包含著「相似程度」的差別，而所謂相似程度的差異，便來自於文學手法使用的多寡，其中作家記錄自我的成分可多可少，這完全取決於作家創作的需要，讀者所認為小說中的「相似程度」，小至人物和作者間隱隱約約的「貌似」，大至幾乎一目了然的程度，而自傳則不含有「相似程度」的差別，一部文本「要麼是自傳，要麼不是自傳」²⁷。

此外，文學手法的運用也呈現在對小說內容中的人生素材選擇上。自傳體小說不能簡單地等同於自傳，這不只是因為自傳體小說與其他小說一樣具有程度不等的虛構性，更重要的是前者不是單純地複述個人經歷，而是在特定情境中去探索這些經歷對於個人的意義，因此自傳體小說是在個人記憶的基礎上對於自我的一次探索和敘述²⁸，也就是所謂的「自我詮釋」，由自我詮釋所構築起來的，便是作者所再現出的自我形象。人生猶如一堆不成形的資料，這堆資料由不規則的片斷、冗長而茫無頭緒的一些孤立事件所構成，安德烈·莫洛亞(Andre Maurois)便認為傳記作者在寫作的結構方面比起小說家來說更為困難，因為每個人的生命中都有荒漠般的空白時期，他認為傳記作家如果想要公正而完整地呈現一個人的人生，那麼，即使是荒漠也要加以描寫。自傳體小說作者則是從實際生活中借來一連串的事件，然後再藉由小說的藝術手法加以轉化。若借用莫洛亞的比喻，小說作者是從實際生活中選擇符合其寫作計畫和情感的事實，再以外科醫生的手術刀切去多餘的寄生性事件，然而，傳記作家卻命定般地要與自己的病生活在一起²⁹。

這同時也牽涉到真實與虛構成份多寡的問題。過去存在著這樣的觀點：自傳是紀實的，強調其欲完全書寫個人真實的生活經歷，而不帶有虛構性；而自傳體

²⁶張漢良，〈傳記的幾個詮釋問題〉，《當代》第55期，1990年11月，頁33。

²⁷同註6，頁217。

²⁸王又平，〈自傳體和90年代女性寫作〉，《華中師範大學學報》第39卷第5期，2000年9月，頁92。

²⁹安德烈·莫洛亞著、陳蒼多譯，《傳記面面觀》，台北：台灣商務，1986年，頁149、151。

小說是帶有作家自傳色彩而又不排除虛構成分的文學創作。自傳與自傳體小說的差異，幾乎是存在於真實與虛構二分法的基礎上，主要即在於前者相較於後者來說，研究重點及閱讀重點多在於被期待是「忠實反映史料」。而這當然是由於自傳一開始被研究學者所注意，多半是歷史學者企圖透過自傳的閱讀，還原作者當時的行動與客觀的歷史時空，從中尋找得以填補歷史罅隙的史料。然而根據前文所述，勒熱納已試圖解釋自傳與自傳體小說的關鍵差異來自於「自傳契約」的有無，而非內容上真實程度的差異。另外，自傳讀者與其他文類讀者的閱讀方式與期待視野也不相同，他／她們的閱讀期待並不在於消費一個想像的客體，而是冒著窺視他人的隱私、身臨其境的激動，與對自我的反省，企圖成為自傳傳主的陪審團，由他／她們對自傳所勾勒出的人生進行最終審判³⁰。自傳固然具有史料的價值，然而自傳無法完全等同於「客觀的史料」，就這個部分而言，自傳的研究者近來也開始從文學角度來探討自傳，試圖將自傳研究的重心自「史料真實與否」移轉到其「自我呈現」的部分。自傳寫作被視為一種過程，傳主透過「自傳」為自我建構一個或數個身分(identity)，也因此，早期自傳批評家重視自傳的「真實性」，而現在自傳已被允許擁有創造或詮釋的成分³¹。對於自傳體小說而言，自始至終，除非是對小說體裁認知較為不足，否則應當沒有研究者會以「須忠實反映人生歷程」來要求自傳體小說，又或者是企圖從自傳體小說中考據出作者的完整人生。正如同李昂所言：「如果有人一定要對小說和作者聯在一起作諸多猜測，我以為這個人連對小說的基本知識都沒有……」³²。由於小說體裁所呈現出的虛構性質，使得自傳體小說不具備對作者人生按圖索驥的功能，也因此它的研究重點並不置放於其「真實程度」之上。

如同巴赫金(Mikhail Bakhtin)所言，小說永遠在尋找與探索自己，並不斷改變自身已形成的一切形式，它試圖把另一些體裁納入自己的結構，賦予它們新的含義和語調。同時他也認為：小說家需要某種重要的形式上和體裁上的面具，它

³⁰ 菲利浦·勒熱納著、孫亭亭譯，〈為自傳定義〉，《國外文學》第1期，2000年，頁5-6。

³¹ 陳香玫，《女性自傳中的婚姻與自我：女性主義觀點的語藝批評》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，1998年，頁9。

³² 李昂，〈新納蕤思解說—李昂的自剖與自醒／施淑端親訪李昂〉《暗夜》，台北：李昂自印，1994年，頁157。

要能決定小說家觀察生活的立場，也要能決定小說家把這生活公之於眾的立場³³。自傳體小說的出現，結合了自傳「紀實」與小說「虛構」的特質，「小說」就這樣將「自傳」這種文學形式納入自己的勢力範圍中，呈顯出小說作為一種文學體裁的可塑性，同時產生了一種新的小說形式——自傳體小說。自傳體小說允許文學性的自由創作，戴上「小說」這副面具，作者得以將人生中的現實經歷，依據小說家的創作手法適當的增加或裁減。在這樣的增減過程中，作者賦予人生中的無意義事件一些有意義的效果，並得以歸結出一條明確的人生軌跡。在創作的過程中，作者彰顯出隱藏於尋常生活中他／她所認為的意義。小說中的主角被掌控在作者的手中，透過適當的修改事實，賦予真實化身的小說主角一個小說虛構人物所具有的生動生命力，並且無損於應有真實的吸引力。

自傳體小說的形式，使得作家在構築類似「自傳」的文類時，也能嘗試運用一位小說家的經驗與技巧，來述說私人生活的悲歡喜樂。自傳體小說也使得自傳不再僅能以一種視角出發(而那通常是第一人稱的視角)。作為自傳體小說的作者，他／她們能夠處在一種使自己能夠同時看到數個觀點的地位。莫洛亞認為：

小說家能夠提供我們全盤情況。他同時告訴我們：行為者對自己的意見、旁觀者對行為者的意見，以及由這兩個意見所構成的第三個意見，傳記作家不如小說家的原因就在於：傳記作家不可能將內在生活和外在生活綜合在一起³⁴。

而這正是自傳體小說的寫作優勢。讀者得以和自傳體小說作者站在萬能的視角，觀看主角的人生跌宕，然而自傳卻鮮少能靈活地轉換敘事的視角。在自傳體小說中，無論主角在不在場，都無妨使讀者知悉一切，這是「小說」這種體裁讓作者得以巧妙轉換鏡頭之故。在自傳體小說中，自傳手法的使用可產生極為豐富的效果，自傳體小說模仿了自傳寫作的內在情形，也就是自傳作者本人的心路歷

³³巴赫金著、白春仁等譯，《小說理論》，石家莊：河北教育，1998年，頁357、507、544。

³⁴同註29，頁141、143。

程³⁵，既豐富又有創造性，易於激發讀者興趣。在自傳體小說這樣的新文學形式出現之後，足見「自傳」與「小說」的融和。自傳體小說是介於自傳與小說之間，而仍歸屬於小說敘述的一種，因此得以被賦予較自傳大的創作空間，能更自由地重組、甚至戲劇化地增闊作者人生經歷的內涵。

為了避免研究淪於資料龐大雜亂而失焦，本文將選擇適合本文論題的文本個案作為本文研究範疇，進入更深一層的細緻解讀。首先，文本的初步選擇為新世紀台灣自傳體小說中，重回生命意識的起點，敘述作者生命經驗的作品。探討的具體空間為 90 年代以降至新世紀的台灣，限定時間自 90 年代以降至新世紀為相對參考點。將研究空間定位於台灣，同時也限定所探討小說文本之作者個性歷史須在台灣形成。時間限定為 90 年代以降至新世紀，是為了探討伴隨著 90 年代以降自傳式文學發展而興起之蓬勃的新世紀自傳體小說書寫現象。探討的文類則為自傳體小說，作者性別不受限，以期討論新世紀台灣整體而全面的自傳體小說書寫。其次，根據前述勒熱納之研究定義，以此作為判定文本是否歸屬本文「自傳體小說」討論範圍之依據。口述歷史紀錄及個人自傳、回憶錄等以客觀史料為主、文學創作性質較弱的作品，不列入本文探討之範圍。而雖具文學創作價值的自傳體散文，諸如朱天心在父親辭世後所寫下的《漫遊者》、鍾文音《昨日重現：物件和影像的家族史》及陳文玲《多桑與紅玫瑰：這個叫做劉惠芬的女人是我的媽媽》等文本，則因其不是小說體裁，因此不得不割捨。此外，尚有兼具小說體裁與文學創作價值的文本，如駱以軍赴大陸搶救重病父親的《遠方》等帶有自傳色彩之小說，則因其未符合勒熱納所言之「童年敘事具一定地位」與含有「個人個性之形成歷史」，而僅針對作者生活中某個單一事件或成年生活中某一限定時期的敘事，而排除於本文研究範疇之外。

除去上述不符合本文界義的文本們，本文最終所選擇的自傳體小說探討文本個案，分別為：郝譽翔《逆旅》(2000)、駱以軍《月球姓氏》(2000)、張大春《聆聽父親》(2003)、陳雪《橋上的孩子》(2004)、《陳春天》(2005)與陳玉慧《海神家族》(2004)等六部小說。本文於論述行文中，將先前文學歷程各自展現不同路數、

³⁵同註 6，頁 39。

不同文學技巧與不同關懷的前後世代五位作家，收束在「自傳體小說」文類下進行研究，探討其為何會在新世紀不約而同的創作此類型的小說。再者，因其出版時間相近，方便行文討論上之聚焦，期望在進行比較討論時，能凸顯其身處同一時空下不同主體的多元視角。最後必須說明的是：文本的選擇本來便無法避免摻雜著論者主觀的思維，文本的選取必然在某個程度上受限於個人閱讀經驗與背景的影響，而不同文本的選擇或可導致不同方向的探討也未可知，此為文本抉擇上的前提亦為侷限。以上的定位與選擇當然不是科學性的，而是參考性的，為避免研究範疇因龐大蕪雜而失焦，本文因而將研究範疇限定於上述討論範圍之內。

第三節 文獻回顧與探討

時代更迭跨越之後，從前在壓抑小我時代中不受到重視的傳記文學，在解嚴後的台灣備受學院關注而相關研究興起。其在學位論文方面的研究成果頗豐，例如有：廖卓成《自傳文研究》(1992)、陳香玫《女性自傳中的婚姻與自我：女性主義觀點的語藝批評》(1998)、李靜宜《台灣傳記圖書類型及其發展》(2003)，曾尚惠《台灣當代女性傳記研究(1945~2004)》(2005)、李麗華《再現的自我與自我的再現——台灣解嚴後的女性自傳研究》(2006)與阮愛惠《九〇年代台灣女性自傳研究》(2006)等等，其他針對自傳或傳記做討論的出版論文專書，有陳玉玲《尋找歷史中缺席的女人：女性自傳的主體性研究》(1998)及鄭尊仁《台灣當代傳記文學研究》(2003)等等，若再加上學術期刊中所發表的學者單篇論文則更屬多數，已使得自傳及傳記文類研究受到相當的關注。然而，觀諸台灣學術界的研究中，對於以「自傳體小說」作為切入點的文類研究則顯然沒有受到太大的矚目。諸如「自傳體小說論」、「自傳體小說研究」之類等較具有系統性、整體性之研究論文實屬少數，目前較多的是相關研究的單篇論文。以下即就台灣學術界關於自傳體小說的相關前行研究做回顧與探討。

《世界文學》於2002年推出「小說裡的『我』」自傳小說專刊，刊中收錄數篇討論各國自傳小說的相關論文，應是截至目前為止規模最大的自傳小說研究專

輯。輯中分別針對世界各國的自傳小說作探討，雖然並無針對台灣自傳體小說的討論，然而，在張雪姦〈現代女作家自傳文學中的自我呈現〉³⁶中，主要探討大陸女作家的自傳文學創作，分別討論了丁玲、謝冰瑩、蕭紅、張愛玲、湯婷婷及閔安琪等人的自傳小說，探討女性華人自傳文學中再現的自我，給予本文在思索台灣自傳體小說中自我再現觀念上之啟發。

在學者單篇論文方面，王德威在〈夜半無人自語時——世紀末的私小說〉³⁷一文中，採用「私小說」一詞去統攝在小說中傾述自我意念的小說，其中討論到包含朱天文《荒人手記》(1994)、邱妙津《蒙馬特遺書》(1996)、朱天心《古都》(1997)等小說，他認為 90 年代末的小說作者們，企圖重溯與重塑自我，目的有別而結果亦自不同。王德威在此篇論文中所使用的「私小說」一詞，與本文所討論的「自傳體小說」概念上有所不同，也因此其所歸類的「私小說」群與本文探討的「自傳體小說」有所出入。在這裡要指出的是：即使概念上有所不同，但王德威此篇論文討論到世紀末私小說的特色仍值得本文在行文中借鑑。王德威認為朱天文一輩的作家們，拒絕主體私有權的迷思，但另一方面，她們卻又未必樂於與讀者分享筆下世界，喃喃自語成為這些作家的特色，一種新的私密話語於焉形成，王德威稱其為「自閉與自戀的書寫」，同時認為這或許是世紀末小說的重要特色。王德威針對 90 年代世紀末小說特色的分析，給予本文在探討新世紀自傳體小說的時代特色上，有參考之依據。

陳芳明〈女性自傳文學的重建與再現〉³⁸則以「女性自傳文學」為切入主題，討論李昂《漂流之旅》、郝譽翔《逆旅》與朱天心的《漫遊者》三部小說，觀看 90 年代的女性自傳書寫，如何在後結構主義與後殖民主義之間取得平衡。陳芳明認為跨越 90 年代以後的女性小說，積極挑戰男性的歷史撰寫權，在進入 21 世紀之後更積極重建女性自身的記憶，而其中所浮現的是全新的記憶重構方式。陳芳明同時指出 90 年代崛起的女性自傳文學極力擺脫傳統的因果關係論，採取跳

³⁶張雪姦，〈現代女作家自傳文學中的自我呈現〉，《世界文學》第 3 期，2002 年 5 月。

³⁷王德威，〈夜半無人自語時——世紀末的私小說〉，收錄於《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田，2001 年。

³⁸陳芳明，〈女性自傳文學的重建與再現〉《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北：麥田，2002 年。

躍式、碎裂式記憶書寫等特色，而郝譽翔的《逆旅》企圖挑戰真實與虛構的疆界，藉由父史的書寫去質疑傳統歷史的大敘述，在歷史縫隙中所遺漏的父史才是她生命的真實，此論點與本文契合，留待本文於自傳體小說歷史書寫探討時作進一步的討論。

陳建忠〈私語敘事與性／別政治——陳雪與陳染的「私小說」比較研究〉³⁹挪用來自日本文學脈絡的「私小說」術語，來指稱 90 年代陸續出現的小說群落，尤指那些多半以「第一人稱」凝視自我，性／別意識鮮明，書寫身體、感官、情慾、同志等題材的作品。文中指出其使用「私小說」一詞是在書寫手法和意識上，當代「私小說」更多偏向現代主義而非自然主義的表現手法，與日本文學史中關於此流派的討論並不盡相同，陳建忠認為稱之為「台灣式或中國式的私小說」庶幾近之。其論文中「私小說」的概念與本文所謂的「自傳體小說」有所出入，然而，文中探討陳雪的文本部分仍給予本文一定程度的啟發。陳建忠認為陳雪與陳染可謂「兩岸 90 年代書寫『私小說』的作者中極具代表性者」，他以陳雪、陳染的「私小說」為比較討論的文本，探討她們如何在「文本化」的自傳性情節中，透過「私小說」的敘事策略，呈現出她們置身於當代文化空間中對自我的命名、詮釋與定位，從而顯豁其作為邊緣敘事的爆發力。此篇論文中以私我書寫的角度切入陳雪文本的諸多闡釋，給予本文行文上一定程度的參考性。

在學位論文的部分，與自傳體小說相關的前行研究，則有林唯莉《女遊與女性自傳式書寫中的家國語藝——以《逆旅》、《漫遊者》、《海神家族》為分析對象》⁴⁰。林唯莉以「旅行」、「自傳式書寫」與「家國語藝」為研究母題，探討《逆旅》等三部女性文學的邊緣論述與家國語藝等議題。此論文取材文本與本文有部分重疊，能提供本文關於自傳式書寫及女性書寫主題討論之參考，本文亦希冀透過本文不同取徑及更為全面地觀察自傳體小說的創作，能補充林唯莉論文中僅以女性小說觀看自傳式書寫的不同面向。

從上述自傳體小說的相關文獻爬梳中可以看出，相較於也曾淪為研究荒土如

³⁹陳建忠，〈私語敘事與性／別政治——陳雪與陳染的「私小說」比較研究〉，收錄於中興大學中國文學系，《2005 台中學術研討會——文采風流論文集》，台中：文化局，2005 年。

⁴⁰林唯莉，《女遊與女性自傳式書寫中的家國語藝——以《逆旅》、《漫遊者》、《海神家族》為分析對象》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005 年。

今卻成果頗豐的自傳或傳記文類而言，儘管新世紀台灣自傳體小說不論在數量及深度上，都有了相當不錯的進展，然而至今尚未有足以與之對應、較具有系統性及整體性的豐碩研究成果，自傳體小說的文類研究實仍具有相當的發展空間，而有待進一步地拓展與論述。

此外，由於本文討論之作者群創作數量頗豐，針對其文本探討之論文亦累積有一定數量，然因諸多學位論文中已有相當程度之回顧批評，且全數回顧探討不僅費時且無謂，故以下僅針對與本文研究文本個案相關之論文進行爬梳與探討。

駱以軍自《妻夢狗》(1998)時期便開始其「私小說」書寫策略，將小說情節環繞著家庭劇場，以「我」與妻、父母及親友展開小說情節，這樣的書寫策略並一路延伸至《第三個舞者》(1999)、《月球姓氏》(2000)、《遣悲懷》(2001)以至《遠方》(2003)。針對駱以軍《月球姓氏》的專文討論，有黃錦樹的〈家庭劇場：流離與破碎——評駱以軍《月球姓氏》〉⁴¹。黃錦樹認為《月球姓氏》承繼自《妻夢狗》、《第三個舞者》以來以家庭為場景的私小說氛圍，終於正面碰撞「歷史感」，同時於小說中呈顯出支離破碎的家族史。黃錦樹認為駱以軍在《月球姓氏》中，著力於書寫殘碎重複的情感經歷，那些在大歷史面前顯得一文不值、在個人生命史中卻無比真確的真實。在黃錦樹另一篇論文〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉⁴²中，他首先提出做為張大春學生的駱以軍，「克服」乃師的內向轉折，在技術層面上便是依賴私小說的邏輯與隱喻的經濟。同時黃錦樹根據此觀點進一步觀看《月球姓氏》所體驗的歷史皆有著各種裂縫，指出再現歷史的不可能。黃錦樹精闢析論駱以軍「自我的技藝」的兩篇論文，給予本文在第四章行文上之參考，在本文探討自傳體小說的家族與歷史記憶書寫時可與之對話。

此外，討論駱以軍《月球姓氏》的單篇論文，還有楊佳嫻的〈在歷史的裂隙中——駱以軍《月球姓氏》的記憶書寫〉⁴³。楊佳嫻從外省第二代書寫歷史記憶的角度出發，剖析駱以軍《月球姓氏》於解嚴後本土論述興起之際，拼貼台灣歷

⁴¹黃錦樹，〈家庭劇場：流離與破碎——評駱以軍《月球姓氏》〉《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，台北：麥田，2003年。

⁴²黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，台北：麥田，2003年。

⁴³楊佳嫻，〈在歷史的裂隙中——駱以軍《月球姓氏》的記憶書寫〉，《中外文學》第32卷第1期，2003年6月。

史記憶另一塊版圖的想望。楊佳嫻認為駱以軍詩化了傷痛破綻的歷史，自凌亂的記憶材料中挖掘被忽略的故事雜音，駱以軍的歷史書寫揚棄了政治性的切入角度，而以小塊組裝的方式，拼湊出「我」——一個「集體私領域」的焦慮與孤寂，楊佳嫻認為駱以軍藉著對家族譜系的考掘，揭示「身分」、「歷史」的不確定與含混，他換個角度去探究在歷史的大幕下，個人遭遇所投影出的某個族群的記憶，歷史的書寫永遠是被選擇過的，永遠有事物處於壓抑的狀態。楊佳嫻關於《月球姓氏》歷史記憶書寫的討論，給予本文在撰寫自傳體小說歷史記憶書寫部分時一定程度的啟發，在第四章的部分有進一步的討論。

本文討論的另外一位作家陳雪，在《惡女書》(1995)出版時便引起熱烈的爭議與討論，她也因為此書的出版而被稱呼為「同志文學作家」或「酷兒文學作家」，關於陳雪的討論因此有不少是集中在同志與酷兒文學的論述，儼然有日漸遭定型的趨勢。然而持續創作中的陳雪，其文學作品其實頗具多元性，討論不應侷限於此。多部小說創作時常圍繞在相似情節的陳雪，其於 2002 年出版的《愛情酒店》部分情節便與後來的《橋上的孩子》及《陳春天》相似，且一路延伸至 2009 年出版的《附魔者》，將陳雪的多部著作合觀猶如協奏曲，作品各有欲鋪寫的重心卻又可相互輝映，其中唯有《橋上的孩子》及《陳春天》被出版社及作者營造成自傳體小說的樣貌出版。針對陳雪《橋上的孩子》與《陳春天》兩書做討論的單篇論文，有劉亮雅的〈鄉土想像的新貌：陳雪的《橋上的孩子》、《陳春天》裡的地方、性別、記憶〉⁴⁴。劉亮雅旨在探索女性小說鄉土想像的新貌，她認為這兩部小說有別於一般女性鄉土小說，採取創傷小說與成長小說的形式，交替於現在與回憶之間，而其創傷記憶脫不開與群體認同的關係，使得地方、記憶與其女性身分的糾葛貫串兩書。劉亮雅提到陳雪在小說中描寫女主角與資本主義的共謀與抗拒的論點，與本文想討論的 90 年代出版文化環境與自傳體小說發展的關聯一拍即合，因此留待本文行文中做更進一步的討論。

在學位論文的部分，張瑛姿《驛動的後現代女性書寫——陳雪小說論》⁴⁵為

⁴⁴劉亮雅，〈鄉土想像的新貌：陳雪的《橋上的孩子》、《陳春天》裡的地方、性別、記憶〉，《中外文學》第 37 卷第 1 期，2008 年 3 月。

⁴⁵張瑛姿，《驛動的後現代女性書寫——陳雪小說論》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005 年。

綜探陳雪自 1995 年至 2005 年間 9 部小說的碩士論文。她主要自「後現代」與「女性(主義)」書寫的角度，剖析陳雪的小說文本。其中第五章「解構男聲 / 重構女生——再現女性生命文本的書寫策略」部分，將《橋上的孩子》與《陳春天》視為女性自傳體小說之創作，張瑛姿企圖自後現代主義中的「解構」與「重構」概念出發，以「基調——再現瘋狂」、「複調——再現母親」以及「變調——再現父親」三部分，析論陳雪自傳體小說的創作策略，探看陳雪如何經由這兩部長篇小說再現女性生命。張瑛姿將《橋上的孩子》與《陳春天》視為自傳體小說之創作，並以此為析論母女關係與父女關係之立基點，與本文希冀討論的議題契合，其深入之剖析亦給予本文相當程度之啟發。

此外，另一部學位論文是陳盈岑的《陳雪小說中邊緣心靈書寫研究》⁴⁶，她以陳雪小說中的邊緣心靈書寫作為探討母題，從創傷書寫的角度來探討陳雪小說，分別討論其書寫議題、書寫策略與自我救贖等等層面。其中第四章私語敘述的部份，探討陳雪小說以私密絮語跳脫宏大敘述的書寫策略，以及私語敘述的美學效果，第五章則討論小說的自我救贖功能，本文於行文中將參酌這兩個部分並予以進一步討論。

針對陳玉慧的部分而言，《海神家族》並非是陳玉慧首次以家族為主題的創作，陳玉慧歷年來已創作多篇散文談論自己的家庭，例如〈有話要告訴您〉、〈愛的真諦〉、〈失火〉、〈成家〉、〈父親大人，你好嗎？〉、〈父親是中國的父親〉等等諸多散文篇章。其中不少篇章與《海神家族》中的部分情節形成共鳴，陳玉慧書寫《海神家族》之舉，可視為是在先前這些以家族為主旨的零星散文篇幅外，更具規模的家族書寫集大成。此外，陳玉慧先前收錄於《巴伐利亞的藍光：一個台灣女子的德國日記》(2002)的〈給台灣的一封信〉中，便已吐露《海神家族》中那因尋找父土而歸國的台灣女子的心情，而這種「尋根」的吶喊，在《海神家族》中進一步地與其自身家族史結合並渲染擴展成一部長篇小說。關於陳玉慧《海神家族》的論述探討，多半自其書寫台灣歷史的企圖著眼，例如：黃錦珠〈訪尋個

⁴⁶陳盈岑，《陳雪小說中邊緣心靈書寫研究》，國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2007年。

人／族群的身世之謎——讀陳玉慧《海神家族》⁴⁷、陳平浩〈千里眼的凝視，順風耳的聆聽：如何書寫台灣歷史——評陳玉慧《海神家族》⁴⁸，與陳芳明〈從父祖之國到媽祖之土——初讀陳玉慧《海神家族》⁴⁹等等。其中，陳平浩認為陳玉慧清楚歷史紀實的限制，因此施展文學虛構的想像力來彌補中間無以考察的斷裂，而《海神家族》中的文學書寫似乎比歷史文獻更能再現過往。本文則認為，自傳體小說或許能再現自我的歷史，但由個人瑣碎回憶的拼湊中，實無法達成再現歷史的企圖，這個部分將在第四章中作進一步的論證。此外，陳平浩也認為《海神家族》並非僅是一部逆寫父權歷史、二元對立陰性書寫的台灣史，更是透過私歷史來拆解大歷史，在小說中摸索著愛與不愛的意義的家族史，這個部分可留待本文在自傳體小說家族與歷史書寫的探討中再進行相關討論。

而陳芳明〈從父祖之國到媽祖之土——初讀陳玉慧《海神家族》〉則認為《海神家族》中的歷史記憶，都是由男性所認定的重大歷史事件串聯而成的，陳玉慧卻帶著反諷的筆法，背道而馳地將焦點集中在名不見經傳的小女子身上。同時採取複眼式的敘述觀點，故事中永遠包藏著另一則故事，最後將屬於天涯海角的諸多故事，藉由母系的繩索而結合在一起。陳芳明對《海神家族》女性書寫與歷史書寫的論述觀點，對本文進行相關議題討論時有所裨益，將留待相關章節參酌討論。

而郝譽翔在《逆旅》出版之前，有短篇小說集《洗》(1998)問世，其中收錄了〈洗〉、〈初戀安妮〉、〈我的雪女〉、〈萎縮的夜〉等多篇小說。《洗》中嶄露其書寫題材的多樣性，而最受論者矚目的無疑是其小說中關於女性情慾的書寫，有不少與女性主義理論唱和之處，因而被部分論者劃歸為女性情慾書寫一派。之後的《逆旅》則一轉追溯起己身的家族故事，引發諸多論者關於「外省第二代」書寫的討論。而張大春在《聆聽父親》出版之前，則早以多部著作蜚聲文壇，自 80 年代的《雞翎圖》(1980)、《四喜憂國》(1988)、《大說謊家》(1989)等等，至 90

⁴⁷黃錦珠，〈訪尋個人／族群的身世之謎——讀陳玉慧《海神家族》〉，《文訊》第 231 期，2005 年 1 月。

⁴⁸陳平浩，〈千里眼的凝視，順風耳的聆聽：如何書寫台灣歷史——評陳玉慧《海神家族》〉，《幼獅文藝》620 期，2005 年 8 月。

⁴⁹陳芳明，〈從父祖之國到媽祖之土——初讀陳玉慧《海神家族》〉《孤夜獨書》，台北：麥田，2005 年。

年代的《少年大頭春的生活週記》(1992)、《我妹妹》(1993)、《沒人寫信給上校》(1994)及《撒謊的信徒》(1996)等等，均為赫赫有名之作。《聆聽父親》中關於父親不斷對兒子訴說回憶、而兒子頻頻反抗父親陳年回憶的情節，早在1986年張大春發表於《中國時報》副刊的〈將軍碑〉中便已然出現。然而相較於〈將軍碑〉中不斷提醒父親那些早已是過去破敗記憶的武維揚，在十餘載後筆鋒一轉書寫起自身家族史的「張大春」，終於開始為衰頹父親的層層記憶「認真悲傷」起來。關於郝譽翔的《逆旅》與張大春的《聆聽父親》兩部小說，論者多半與其他性質相近的作品進行綜合論述，因此置入以下針對本文研究文本個案進行相關綜合論述的文獻部分一併討論。

以「家族書寫」作為論述主題的分別有張瑞芬、胡衍南的三篇論文。在張瑞芬的〈國族·家族·女性——陳玉慧、施叔青、鍾文音近期文本中的國族／家族寓意〉⁵⁰中，共探討了三位女性作家的創作。針對陳玉慧的部分，張瑞芬透過陳玉慧《海神家族》及其他相關散文著作的論述，探討90年代以降台灣女性作家的家族／國族史文本，以及台灣女兒的家族／國族記憶重構與身分認同問題。張瑞芬認為《海神家族》從追尋自己的家史，認清「我是誰」，終至為自己的寫作找到心靈原鄉。而陳玉慧在台灣文學史上的意義之所以特殊，也在於其將自身等同於台灣命運這一點上，與追尋中國父系傳統的男性作家，如張大春《聆聽父親》等是背道而馳的。關於這一點可以在本文進行自傳體小說家族書寫議題時作相關的論述。在張瑞芬的另一篇論文〈彷彿在君父的城邦——郝譽翔《逆旅》、駱以軍《月球姓氏》、朱天心《漫遊者》〉⁵¹中，張瑞芬以「外省第二代描寫父親」做為切入角度，逐一討論三部小說，她認為相較於郝譽翔受到羅蘭·巴特所說的「刺點」激發，駱以軍《月球姓氏》則以充滿顛倒順序和是非的「謬點」為建構小說的基石，在他頻頻切換的記憶裡，讀者需閱至最後才得以看清整塊拼圖的樣子，在本文進行第四章的論述行文中，將再作進一步的探討。

以「外省第二代描寫父親」做為探討主題，還有胡衍南的〈論「外省第二代」

⁵⁰張瑞芬，〈國族·家族·女性——陳玉慧、施叔青、鍾文音近期文本中的國族／家族寓意〉，《逢甲人文社會學報》第10期，2005年6月。

⁵¹張瑞芬，〈彷彿在君父的城邦——郝譽翔《逆旅》、駱以軍《月球姓氏》、朱天心《漫遊者》〉，收錄於《未竟的探訪：瞭望文學新版圖》，台北：麥田，2002年。

作家的父親(家族)書寫)⁵²。胡衍南以郝譽翔《逆旅》、駱以軍《月球姓氏》與張大春《聆聽父親》等四部小說作為探討文本，討論其「如何」及「為何」書寫父親(家族)。胡衍南認為郝譽翔的《逆旅》書寫了自身與父親的歷史，對於論者們指出《逆旅》所試圖安頓與父親同一世代的外省族群歷史的未盡成功，胡衍南認為這來自於《逆旅》的書寫就只企圖安頓自身與父親的歷史。這個說法與本文的論點相契合，因此在進行相關章節的討論時，本文將與胡文此論點對話。此外，胡衍南認為駱以軍的《月球姓氏》在書寫家族史的任務上留下遺憾，主要問題是出在其堆積過多且非相關的私小說材料，關於這點可在本文進行自傳體小說的家族書寫部分作進一步的析論。

以「家族書寫」作為論述主題的學位論文，則有黃宗潔的《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》⁵³。黃宗潔以「認同」做為探討家族書寫文本的切入點，以泰勒的認同理論出發，分別探討文本中關於「自我」、「家族」與「國族」的認同書寫，觀看「認同」於家族書寫中的位置。其取材範圍與本文相近，因此本文在探討自傳體小說家族書寫的部分，從黃宗潔博論的詳細析論中獲得諸多啟發，其於「名詞釋義」的探討，亦給予本文初步觀念釐清上之參考。

從上述的文獻爬梳可以看出，與本文相關的個別作家文本探討成果及數量頗豐，但以自傳體角度來探討文本的論文則偏少數。因此本文將於論文書寫過程中，參照前人對於本論文探討主題之相關研究成果，在現有文本研究基礎上，開闢一個重新切入的角度，以「自傳體小說」作為切入的關注焦點，與既有的論述進行對話，嘗試梳理此階段自傳體小說書寫現象深刻繁複的內涵與特質，希冀透過本文的相關議題探討，能夠補充台灣文學研究中自傳體小說文類研究的層面。

第四節 研究方法

本文旨在探討新世紀台灣自傳體小說書寫蔚然成風的文學現象。除了如前文

⁵²胡衍南，〈論「外省第二代」作家的父親（家族）書寫〉，《清華中文學林》第1期，2005年4月。

⁵³黃宗潔，《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》，國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2005年。

所述援引菲力浦·勒熱納對自傳體小說文類內容與形式方面的相關論述，來為本文論題的「自傳體小說」界義之外，在論文正文開展的部分，本文將先針對自傳體小說文類進行「真實」與「虛構」的辯證思考，同時，本文欲將自傳體小說書寫之發展成因置放於 90 年代以降自傳式文學的整體發展環境中來觀看，嘗試做一個文學類別的發展脈絡探討，回溯其於台灣文學史中的座標位置。此部分針對自傳體小說脈絡化的文學外緣爬梳，有助於後續篇幅進行細緻文本解讀的深入探討。雖然自傳體小說偶被負面解讀為是作者封閉在自我私語的世界中，而與時代環境脫節的文類，然而，觀之於解嚴以後熱鬧活絡的台灣文學場域，小說作者對於時興議題或者最新的思潮概念不但有著相當自覺的敏銳度，並且往往能將之化為藝術創作的靈感和養分⁵⁴。本文認為新世紀的自傳體小說中，幾個重要的書寫焦點主題正與當代的熱門論述議題有相當程度的關聯，因此，本文將針對幾個重要的自傳體小說創作焦點主題進行解讀分析，觀察在自傳體小說的書寫中，如何展開其對諸如女性書寫、創傷書寫、家族書寫與歷史記憶書寫等主題的演繹，並探討 90 年代以降台灣歷史社會及文學場域的多元敘述，對自傳體小說文類創作的影響，藉此觀察自傳體小說與當時社會環境、文學生態及當代思潮間的扣連。綜上所述，本文欲從總體的文學書寫現象觀照把握，以新世紀自傳體小說的熱門創作主題與當代時代背景、文學生態的扣連作為論述主軸，企圖探討自傳體小說文類與台灣社會文化及文學場域的互動，並將此現象的研究討論建立於文本細緻解讀的基礎之上，進行文類與文本的考察，並從文類與文學的角度，梳理歸納出新世紀台灣自傳體小說的書寫意義與價值。

在本文進行文本分析的研究過程中，不專取任何一家的理論以為主導，而是採用兼容並蓄的方式，且為了避免文本成分稀薄的現象，在撰述時並非以理論先行，而是以文本為體，理論為用的論述方式。在分析不同議題時，選擇相關的理論為論證支撐並做適度的援引，對自傳體小說文本進行具體的、多角度的文本分析和闡釋。此外，自傳體小說文類較之其他虛構小說，與作者之間有格外密切的關聯，並不能將作者與其小說完全切割而獨立視之，因此本文將兼採作者的其他

⁵⁴劉乃慈，〈九〇年代台灣小說與「類菁英」文化趨向〉，《台灣文學學報》第 11 期，2007 年 12 月，頁 67。

相關作品及訪談資料來輔助行文論述。在此要先行說明的是，如果在討論每個議題時都對本文所選擇的全部小說文本進行交叉分析的比較，將使論文冗贅且無必要，因此本文於行文中將針對小說文本的個別特色，選擇其中較具代表性的層面進行討論。每個章節議題所探討的小說文本將視議題內容而定，部分議題僅針對某些文本作細部論述，部分則就本文所選擇的全部文本進行相關討論，以利論述行文之流暢與聚焦。

最後，試將本文後續論述的章節架構，略述如下：

本文在第二章中，先就自傳體小說的「真實」與「虛構」特質進行辯證，進一步闡釋自傳體小說中「自傳」與「小說」兩種文學體裁的曖昧交融、虛實相生的文類特質。同時，探討自傳式文學的發展成因，觀察 90 年代以降台灣歷史社會文化及文學生態的變化，如何形成新世紀自傳體小說書寫蔚然成風的文學現象，以作為後續論述之依據。本章做為正文研究之初章，透過釐清「自傳體小說」之文類特質及相關背景論述，有助於往後兩章論文研究進一步的探討。

在第三章及第四章中，將以社會文化及文學生態對自傳體小說文類書寫之影響作為切入探討的角度，析探新世紀自傳體小說的幾個重要主題與關注焦點，分別討論自傳體小說中的「女性」、「創傷」、「家族」、「歷史記憶」等層面，藉此觀察自傳體小說與當代社會文化、文學生態及當代思潮的扣連。並觀察作者們如何以小說裡的「我」作為戲劇人偶，操弄出其所欲展演的面貌，同時呈現其對自我生命的詮釋與再現。

在第五章結論中，本文針對前述三章正文研究進行歸納與總結。本文先進行研究成果之總結歸納，再針對前述章節之研究成果，探討梳理出新世紀自傳體小說的書寫價值及意義，並給予其於台灣文學史上客觀的定位與評價。最後，針對本文研究中無法面面俱到之部分，展望未來進一步探討之可能研究方向。

第二章

真實與虛構的雙人舞：自傳體小說及其發展概述

菲力浦·勒熱納(Philippe Lejeune)認為：18世紀初的西方出現了一種新的傳記形式，即第一人稱的自傳體小說，它強調的是入世的經歷和敏感性，刺激在讀者身上所表現出來的對真實性的興趣。現代自傳並非是在和傳統傳記的一刀兩斷中誕生的，而僅僅是在一種新的傳記形式——自傳體小說——出現之後誕生的¹。這意味著自傳式文類不再註定是單純或貧乏的體裁，在自傳體小說中對於自傳手法的運用可以產生極為豐富又具有創造性的效果，每每能激發讀者的閱讀興趣和想像。其中，自傳體小說最為吸引讀者的文類特質，便是小說中的「詩與真實」。因此，在深入探討新世紀的台灣自傳體小說書寫之前，本文欲先進一步地論證自傳體小說結合「自傳」與「小說」兩種文學體裁的虛實相生、曖昧交融之文類特質。接著，再探究 90 年代以降台灣自傳式文學發展之脈絡，以做為自傳體小說在新世紀蔚為書寫風氣的時代環境與文學生態的背景論述，進而突顯出本文所欲探討與結合之自傳體小說書寫的文學外緣狀態，據此開展本文論述的脈絡。

第一節 「詩與真實」：自傳體小說的「真實」與「假面」

歌德(Johann Wolfgang von Goethe)將其自傳命名為《詩與真實》(Poetry and Truth From My Own Life)，意味著「真實」與「虛構」的雜融，而這也正足以道出自傳式文學的特質：一部試圖去記錄一生的作品幾乎註定是「詩」與「真實」的結合。所謂的「詩」，意謂著文學作品所需要的藝術寫作手法，它將客觀的真實通過了主觀的幻想並安排之後敘述出來，一則關於人的一生的書寫若少了這道手續，其所鋪陳出來的自傳式文學必定是乏善可陳的流水帳。在寫作的過程中，作者試圖讓有生之年成為與眾不同的歲月，或者至少讓它們包含一些珍貴的完美

¹菲力浦·勒熱納著、楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店，2001年，頁37-38。

時刻。若實際生活並沒有這樣的時刻，作者便會試圖創造它們、重建它們²。自傳式文學的價值並不全在事情的真實部分，因為讀者並不是把它當成史料去閱讀，而是把它當成作者以自己生活為素材所寫成的抒情文章去讀。「以真作假」、「以假亂真」是自傳體小說重要的文學特色，閱讀自傳體小說的興味更在此難以參透的虛實間油然而生，因此在以下的篇幅中，本文將先進行自傳體小說中「真實」與「虛構」的辯證。

一、自傳體小說書寫的必要之惡：「真實」與「虛構」的辯證

在傳統上，自傳被認定在書寫過程中最重要的就是「求真」，五四新文學運動時期，極力提倡撰寫傳記文學的胡適便曾說過：「傳記的最重要條件是紀實傳真」³。因為從歷史學的角度出發，不夠真實就不足以作為史料，真實象徵著進入歷史的權力，而凌駕於虛構之上。自傳的價值因此被限定在它所能呈現的真相——諸如有關作者的身分、生平或歷史事實等等。這種看法特重自傳中生平(bios)的功能，自傳被視為另一形式的歷史，在真實被奉為圭臬而虛構被大肆抨擊的邏輯思考下，自傳文學既不被容許含有虛構的成分，自然也被要求遵守事實或歷史的精確性。因此，若從歷史學的角度出發，自傳中的虛構將被視為是一種錯誤的紀錄，相反的，缺乏自我詮釋的客觀史料，則被視為是歷史的珍藏⁴。在此觀點下，自傳是否是一項忠實的史料記錄，是否能夠捕捉一國之神髓或是所謂時代精神，就成為其價值判斷的標準。因此，自傳的「真實」(reality, or truth)，長久以來一直都是自傳批評家的首要關懷⁵。強調紀實的自傳既被歷史學家當作一扇能通往過去並還原歷史時空的窗，那麼文字則被視為透明的書寫工具，能夠忠實的記錄下作者的一生，導致許多自傳作者也極力強調自己所寫的都是真實而

²安德烈·莫洛亞著、陳蒼多譯，《傳記面面觀》，台北：台灣商務，1986年，頁136。

³胡適，《胡適書評序跋集》，長沙：岳麓書社，1987年，頁328。

⁴詳見李有成，〈論自傳(上)〉，《當代》第55期，1990年11月，頁26-27。及陳玉玲，《尋找歷史中缺席的女人：女性自傳的主體性研究》，嘉義：南華管理學院，1998年，頁6。

⁵朱崇儀，〈女性自傳：透過性別來重讀／重塑文類？〉，《中外文學》第26卷第4期，1997年9月，頁134。

非虛構的⁶。作者即使認為其所創作出來的東西，或許多少仍存有非蓄意的謬誤，但還是努力按照真實情況再現其往事。

相對而言，自傳體小說中同時並存著真實與虛構，則是其不容苛責的特質，作者有權決定在他／她們文本中想要追求的是何種程度的真實，若想在自傳體小說中按圖索驥、拼湊出作者的真實人生無疑是件緣木求魚的任務。如同郝譽翔所言：

它(《逆旅》)是我的一個再創造，所以它絕對不等同於我經驗的本身。假定讀者覺得那就是我的經驗本身的話，其實我還是覺得蠻安全的，並不會有他們直接闖入我的生活的感覺，……所以我不會很care人們會藉由小說去偷窺你的生活，我想是因為作家已經在這邊建立了一個安全機制。⁷

自傳體小說的存在，明白揭示了「想像力」、「虛構」、「意象」等文學技巧在自傳式文學中所開展的空間，因此適度的將自己的經驗和讀者之間拉開適當的距離。這些文學技巧原本被視為與歷史的真實性背道而馳，然而，其所呈現的何嘗不是個人的內心世界，只是作者把內心的感受、欲望與認知，透過想像力的虛構營造，以情節的安排、意象的運用，投射在文本之中，形成內在心理與文本情節的融合，加強自我內心的揭示⁸。自傳體小說既有「小說」之名，便是直截了當地挑明其虛構性格，旨在以想像力為取向，透過自我詮釋後的人生情節來再現自我的生命，化暗為明反而吸引讀者有由假尋真、由虛入實的閱讀衝動。人的記憶點之間總是充滿裂縫，作者若想要使述說的故事產生意義，就必須得要運用想像力與書寫手法的虛構，這是自傳體小說書寫過程中用以連綴記憶、刻畫主題情節等不可缺少的文學技巧。紀實性的「真實」與想像力掛帥的「虛構」因此在自傳體小說

⁶例如周作人在寫作《知堂回想錄》時，就寫道：「我寫這回憶錄……只就事實來做報道，沒有加入絲毫的虛構；除了因年代久遠而生的有些遺忘和脫漏，那是不能免的，若是添加潤色則是絕對沒有的事」。周作人，《知堂回想錄》，香港：聽濤，1970年，頁577。

⁷括弧內為筆者自行加註。黃宗潔，〈附錄一 郝譽翔訪談記錄〉，《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》，國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2005年，頁271。

⁸陳玉玲，《尋找歷史中缺席的女人：女性自傳的主體性研究》，嘉義：南華管理學院，1998年，頁11。

中得到巧妙地融合，真實與虛構不再被視為是二元對立的關係，虛實的界線也在自傳體小說中變得模糊。自傳體小說因此是一場真實與虛構的雙人舞，作者以虛構的筆法來書寫真實的情節，一切都看似如假包換的真實。真實與虛構的結合，是自傳體小說產生其龐大魅力的源頭，相較於虛構小說而言，自傳體小說是有跡可循的，相較於自傳而言，自傳體小說又是隱約而曖昧的。

二、 記憶的謬誤

真實與虛構的結合，是自傳體小說的重要文類特色，而其中「虛構」成分的來源之一，在於即使從表面上看來，每個人似乎都能很準確地了解自己生活的事實，並且只需要十分坦承地把這些事實完全記錄下來即可，然而卻有幾個理由使得自傳體小說的敘述變得不準確，或即使在非刻意虛構的情形之下，也容易成為「虛構」，本文在以下篇幅即試圖探討這個部分。

在自傳體小說的寫作中，人生經歷大多數是根據多年後的記憶回想而寫成的，這意謂著自傳體小說中的「真實」成分仰賴的往往僅是作者的記憶而已。一個人從小到大有許多的經歷，有些被記得，有些則被忘記，記憶常會遺漏、錯誤，是不甚可靠的東西。在這個部分本文首先要討論的便是這種關於記憶的謬誤：諸如失憶、誤憶等等，而重點不在討論刻意修改真實情節等等蓄意改造的部分。若論起自傳式文學，從自傳到自傳體散文及小說，讀者最有興味的，莫過於根據作者記憶所描述出的真實層面。然而這個真實僅是作者最後認為正確無誤的事實，在構思的過程中，作者因為自覺記憶不確而做的不斷修改，並不會呈現在讀者眼前，因而很容易給讀者一種錯覺，以為書中的記憶都是相當牢固的⁹。事實上，個人對於過去的記憶並非是一連串「事實」的組合，在心理學上，學者也對於自傳式記憶(*autobiographical memories*)的構造，其中的失憶與虛構記憶，以及其社會及病理學背景，都有相當長遠而深入的研究¹⁰。

⁹廖卓成，《自傳文研究》，國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，1992年，頁115。

¹⁰王明珂，〈誰的歷史：自傳、傳記與口述歷史的社會記憶本質〉，《思與言》第34卷第3期，1996年9月，頁151。另外，「心理學家對「長期記憶」的相關研究指出，記憶扭曲(*memory distortion*)是常有的現象。巴特列(Sir F. Bartlett)指出，記憶扭曲的建構過程通常包括下列三種：1、單純化：

即使在作者不欲虛構的部分，要達到記憶的精確性也僅只是一種理想，因為「人類的記憶體並非絕對客觀的處理機，而是富選擇性的暫存器」¹¹，因為記憶無法容納人類一生中每日的生活、簡單的事件，以及不曾發生意外事情的安靜時期，記憶力會遺棄、加強、省略以及改變真實，然而不曾發生意外事情的安靜時期卻是形成人類一生的基本要素。人們會忘記事情，一旦作者試圖去寫自己的生活史，大部分的人都會發現自己已經忘記了其中的大部分。即使有些讓人足以信誓旦旦的記憶，它們有時又是經他人轉述而得的。它們也許是來自於雙親或祖父母告知的有關自己童年的故事，這些回憶實際上是對他人敘述所做的回憶，其中未必沒有謬誤，然而，並不會因為它們不是作者自己一手杜撰，而是由別人虛構再經由自己記錄下來，這些有謬誤的二手敘述就變成一則事實¹²。

除此之外，自我防禦機制的啟動，亦會對記憶進行修改的動作，產生對自我監控的壓抑，致使作者無法如實的敘述人生裡的真實。心智對於任何不適意的事物會施以完全自然的壓制，如果記憶令人覺得不滿或可恥，作者就不可能真誠地去敘述過往，人們是在想要記憶事情時才去記憶它們，而把傷害自己的事情都付諸遺忘，有時這是作者自身也無法控制的潛意識舉動。奧古斯丁承認說：「當我利用記憶的時候，我要求記憶呈現我希望記得的東西」，依據奧古斯丁的說法，記憶的運作實際上受制於作者的創作要求，記憶雖是作者追索其過去生平的主要管道以及塑造其作品的結構原則，它作為書寫之根據實屬紛雜而不可靠¹³。人們最初於潛意識中改變會傷害到自己的記憶，讓自己的敘述比實際發生的情形稍微緩和與稀釋，漸漸地，人們會變成只記得要去敘述的東西，而忘記了實際的情況，於是在時間流逝的過程中，人們的想像力取代了逐漸消失而微弱的真實影像¹⁴。在自我防禦機制的啟動下，在出於保護自己的潛意識，作者適度地挑起讀者的好奇心，卻又不提供完整的訊息，這些訊息通常是相較於讀者而言，對作者本身更

把故事簡化。2、敏銳化：重視並過份強調某種細節。3、同化：改變故事的細節以符合受試者的知識背景。」陳香玫，《女性自傳中的婚姻與自我：女性主義觀點的語藝批評》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，1998年，頁14。

¹¹陳香玫，《女性自傳中的婚姻與自我：女性主義觀點的語藝批評》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，1998年，頁14。

¹²同註2，頁116。

¹³李有成，〈論自傳(上)〉，《當代》第55期，1990年11月，頁25-27。

¹⁴同註2，頁121。

算是秘密的「秘密」。因此，記憶力除了會遺漏之外，也會因為自我防禦或保護而作出適度的修正。

此外，記憶不僅會由於簡單的時間過程或由於故意的壓制而有所錯失，並且它尤其會自圓其說；它會在事件發生之後創造出感覺或想法，這些感覺或想法可能是事件的原因，但事實上卻是人們在事件發生之後所虛構的。實際上，事件是偶然造成的，在很多情況中，人們雖然是無意識地做出一些事情，但在之後的書寫過程中，卻試圖為它們找出高尚而振振有詞的動機¹⁵。由於上述諸項由記憶所形成的謬誤，使得自傳體小說即使不是刻意的要去虛構情節，其中也必然含有虛擬的成分。

三、 剪裁過後的人生

除了非蓄意的記憶謬誤外，文學文本所需的適當剪裁手法，亦是自傳體小說形成虛構成分的原因之一。自傳體小說的作者，若想將真實人生故事成功地寫成一件文學藝術品，精巧地剪裁其人生就成為創作過程中不可或缺的寫作手法。對一本亟需精緻凝鍊的小說作品來說，經驗素材縱使透過再巧妙的挑選過後，過去浩瀚無際的記憶也還是顯得太廣博，因此自傳體小說需要依據小說主題作出取舍的標準，篩選出過去人生中對其小說創作有用的素材，使過去經驗得以連貫而具有意義，因此自傳體小說透露了不少的訊息，但是更隱瞞了不少事實。作者在寫作中不得不省去日常生活的瑣屑，把散漫而零碎的影像重新予以整理，並依據小說所欲傳達的主題，將這些影像排列的井然有序，既有情節發展，又有因果關係。在創作主體有意識的選擇真實人生中具明顯效益的素材，並依照某條軌跡來重塑自己的人生時，自傳體小說中所顯現的絕對是個刻意剪裁過後的生命史。

著有自傳體小說《情人》的法國女作家瑪格麗特·莒哈絲(Marguerite Duras)便曾說過，她有兩次人生：一次是她生活的人生，一次是她敘述的人生，如何去區別這兩個人生，是她身為一位傳記作家為難至極之處¹⁶。講述自己的整个人生

¹⁵同註 2，頁 124。

¹⁶出處見博客來網路書店書評：<http://www.books.com.tw/exep/prod/booksfile.php?item=0010321743>。

是不可能的，相較於較強調真實記錄的自傳而言，自傳體小說中的情節無疑是作者剪裁布置過的「真實」。強調文學性的自傳體小說並不是漫無目的、原原本本地書寫自己的人生，作者必定有其想突顯的主題與思想，也因此自傳體小說的寫作若想要賦予過去的生命經驗一些意義，便無可避免地將其建立在一連串的選擇與濾除上。因此除了前述因記憶力自然而然的謬誤外，作者本身亦針對其記憶力所能提供的素材作出再次的選擇。在寫作過程中，作者必定認為其人生具有某個命題，被他／她認定與其人生命題有關的素材因而被保留下來，同時在小說書寫中拼湊並連貫起來，而與主線無關的素材變被盡數剪裁。書寫行為(writing)本身從無可避免成為另一層次的虛構(fiction)¹⁷，在自傳體小說中，過去事件的意義和因果關係都是後加的，以想像來構築走過的人生之路，使得小說中的人生得以從零散的人生片段到建構成篇、從零出發至得以呈現出意義明朗的一生，這就是自傳體小說在書寫層面的虛構。

不論是自傳或傳記均是基於一個逆向的因果關係，先是知道了一個結果，作者在時間中回溯它的原因；這一結果就是使作者去尋找原因的「原因」，而同時它們又是作者尋找的「結果」¹⁸。羅蘭巴特曾說過：「每一個文學描述都是一個視域。我們可以說，在描述之前，說話者是站在窗前，倒不是要看什麼，而是要利用窗框確定他所看到的一切：窗框創造場景。」窗框就是作者在撰寫時所選的視角¹⁹。由此可知，在撰寫自傳體小說時，作者不僅止是單純地以文字記錄過去記憶而已。作者自有其詮釋視域，作者真實人生的素材都將透過這詮釋視域的過濾，自傳體小說一旦有了擬突顯的主題，作者一旦認定自己的生命歷程有一個明確的主題後，在書寫過程中回想時，他／她便會依照其「後見之明」和當下書寫的需要，對過往的經驗重新加以解釋。撰寫時的自傳體小說作者屬於「現在」的時空，是現在的「我」，小說中被敘述的主角則屬於「過去」的時空，是過去的「我」。賴克洛夫特(Charles Rycroft)認為，在自傳的撰寫過程中，作者不僅是架

檢索日期：2009年10月22日

¹⁷同註2，頁147。

¹⁸同註9，頁170。

¹⁹李有成，〈論自傳(下)〉，《當代》第56期，1990年12月，頁56。

攝影機而已，他必須以其「現在」對自己的觀感選擇他的記憶。不是現在的「我」記錄過去的「我」生命中諸多事件的過程，而是現在的「我」和過去的「我」之間辯證的過程，是「現在自我」(撰寫時的自我)對「過去自我」(回憶中的自我)的詮釋，雙方最後也因而有了改變。作者／主體同樣可以說：「我寫了它」，「它寫了我」²⁰。自傳體小說中所提到的「過去」，是作者認知本身在社會中的自我形象下，刻意選擇、組合的「過去」。經由選擇、安排這些「過去的事實」，加上修辭、隱喻，使得作者的真實人生如同有了主線與重點，從「現在之我」的觀點來審視其繁複的人生。與主線相關的素材，在寫作過程中常會遭到誇大，使小說更具有戲劇張力。也就是因為透過了「剪裁編輯」這道手續，使得自傳體小說中的人生與大部分的讀者截然不同，佔生活極大部分的平凡時刻被刪除省略了，作者只敘述、誇大其人生中精采而離奇的時刻，致使讀者的人生相形之下平淡而無奇。就某種程度而言，這仍不脫是真實的人生，但只是某一種程度的真實，因為讀者在小說中所閱讀到的離奇時刻，也許僅佔據著作者真實人生的百分之十，而這百分之十卻足以在小說作者的妙筆巧思下蔚然成篇而動人心弦。是以作者筆下的人生總比現實中的人生要精采生動，而在這精采生動的背後，也許作者絕大多數的生活都和一般讀者雷同。

承上所述，作者的敘述與描寫因此已然是有定見的，如同史學家湯普森(William I. Thompson)所云：「我們是在自己的磁場內吸引史實」²¹。從「現在之我」的需求，來挑選「過去之我」所發生的歷史，書寫自傳體小說是過去與現在之間的互動過程。在這過程中，基於美學上的理由，作者對其枝節般的人生經歷作出適當的剪裁，去除其中許多蕪雜的部份，同時用現在觀點進行有條理的敘述修飾填補素材之間的斷裂，在這貫串事實成一生命歷程的編輯過程中，不相連屬的點滴回憶因此獲得意義，使得數十年的人生得以濃縮精鍊出一部精彩的自傳體小說。因為在某一特殊事件發生當時，很難預測這個事件對未來會有怎樣的影響，或是有多大的影響。唯有在回顧過去的當下，作者才會發現一些事件具有當

²⁰同註 13，頁 28。

²¹張瑞德，〈自傳與歷史〉。收錄於張玉法、張瑞德主編，《中國現代自傳叢書：傳主小傳集》，台北：龍文，1989 年，原書無頁碼。

時不曾料到的後果，同時透過思考並書寫記錄下來之後，這些獨立的事件才能顯現出特殊意義。而自傳體小說就是在尋找這些事件，並透過想像力與文學技巧的發揮把它們連貫成一個「再現的自我」。為了小說主題的突出或說明現在的個性，作者追根溯源，同時不惜改寫過去以為現在服務，過去人生的意義因此是寫作過程中所賦予，而不是與生俱來的。而這也是讀者無法在自傳體小說中捕捉到真實作者樣貌，而僅僅能窺視到其自我詮釋與使用語言再現出來的變形的原因。

四、「我」被小說寫了一回：自我的詮釋與再現的自我

在過去將真實與虛構視為對立的歷史觀下，自傳式文學的書寫被要求寫作真實而排斥虛構，同時也使得真實與虛構彷彿絕對對立的兩極，無形中形成了不可跨越的鴻溝，忽視作者當下寫作時的創作及虛構因素，也忽略了自傳式文學中自我詮釋的意義。然而，在新歷史觀的理論詮釋下，真實與虛構中間這道不可跨越的鴻溝被擊潰了。作者可以從回憶之中搜索真實的生平事蹟，用以點綴小說情節，開啟豐富自我詮釋涵義，他／她在自傳體小說中是一個尋找自己身分的人，大量使用小說技巧以復現過去與重建過去，他／她不滿足於說出他／她對自己已知的東西，他／她期望通過寫作來重新認識「自我」，同時也將這個「自我」在讀者眼前搬演。同時，語言亦無法將事實作透明澄澈的客觀呈現，它不能將事實真相如同複印般地記錄下來，而僅是其本身在對讀者說話，即使作者致力於恢復過往生命的原貌，也會因為言不及義、記憶謬誤甚至有意歪曲等原因，使敘述和真相之間產生差異。凡自傳式文學皆是一個人對其人生的第二次經歷，在這重塑自身的過程中，作者即使希望寫下事實，那也僅是一種受限的真實，所謂「真實」的可信度因此也招致再三的考慮。

由前述論述可以發現，重拾完全真實的過去是不可能的，無論是由於記憶的謬誤、自我防禦機制的開啟，或是依循小說主題的需要而做出適度的剪裁等等複雜因素之影響，作者總會在無意識或有意識中去改寫過去，事實上並沒有所謂百分之百的真實文本，即使是自真實經驗出發的自傳式文學亦然。自傳體小說是過

去人生經驗加上想像力的產物，由於多在書寫作者自我及其周遭之經歷，因此作品在真實與虛構之間的光譜，往往比其他小說作品更易引起關注。真實性具有吸引力，而這種吸引力在被視為虛構的小說中，更具衝突的魅力，自傳體小說兼具了自傳與小說的雙重特質，正因為其橫跨這兩種文學類型，才得以煥發出獨特的魅力與力量。同時蘊涵著「詩與真實」兩個部分，作者得以使用一切小說創作的虛構手法，用小說的方式來達到塑造「真實」的目的。如果將真實與虛構視為光譜的兩端，在真實與虛構的光譜上，自傳及傳記無疑是較為靠近真實的一端，而自傳體小說相較之下則靠近虛構的另一端。在不同的自傳體小說文本中，可以是夾雜著作者大量的真實經驗，或者是將真實稀釋到較為淡薄的程度，此間端賴作者創作的想法與欲達到的效果而定，並沒有一把衡量標準的尺，虛實之間的界線其實如此模糊。

張守慧認為自傳包含了兩個層面，一方面是個人的認同過程，另一方面是如何呈現出來給讀者看²²。根據里柯(Paul Ricoeur)的說法，「認同」基本上有兩種類型，其一是「固定認同」(idem identity)，也就是自我在某一個既定的傳統與地理環境下，被賦予認定的身分，進而藉由鏡映式的心理投射賦予自我定位，這種「認同」基本上是一種固定不變的身分與屬性。另一種「認同」，則是透過文化建構、敘事體和時間的積累，產生時空脈絡中對應關係下的「敘述認同」(ipse identity)。「敘述認同」經常必須透過著主體的敘述以再現自我，並在不斷流動的建構與斡旋過程中方能形成。「敘述認同」是隨時而移的，經常會在文化的規範與預期形塑下，產生種種不同的形變²³。本文認為自傳體小說經過更多的藝術化手法處理，包容更多的虛構成分，卻也不脫上述張守慧所言「再現」與「認同」這兩個重要的層面。自傳體小說在經過文學藝術手法的轉化之後，其中具有真實性，但不具有全知性，所謂的「真實」並非絕對的概念，這不僅在技術上不可能達成，實際上亦無必要，因為真實與虛構色彩的孰濃孰淡，無損於自傳體小說作為文學文本的藝術性。如同陳雪認為：透過小說，作家向讀者陳述一些事情，讀

²²張守慧，〈德國猶太文學中的「自傳」傳統——以麥蒙「一生的故事」為例〉，《世界文學》第3期，2002年5月。頁72。

²³廖炳惠編著，《關鍵詞200：文學與批評研究的通用辭彙編》，台北：麥田，2003年，頁137。

者所能夠接受到的就是作家所陳述出來的部分，可是作家陳述的方式可能是跳躍的，或者作家會避免某些部分，而加重某些部分，陳雪認為她的赤裸就是她的一種隱藏，讀者只能在她願意讓讀者觀看的部分覺得她很赤裸，她說道：「我所最在意最重視的部分，它就是我的真實」²⁴。這個由作者再現及詮釋出的角色，便是作者最想呈現在讀者眼前的自我形象。又如同吳潛誠所說：「在自傳裡，我們看到的不是一個真實的人；自傳的主角是一個敘述聲音所要建構的角色，他被創造出來，談論著他自己的過去」²⁵，而自傳體小說的主角人物亦然。因此，讀者沒有必要將自己變成噬血的獵犬，在虛實掩映間捕捉作者的真實面目，身為研究者與讀者，有義務不被此「再現的真實」與虛構之間的對立所迷惑，更無須對敘事的字面和事實的精確程度挑剔。因此，本文認為自傳體小說值得關注的不是它能否重現作者過去真實的個人生命史，而是小說文本中作者呈現出的自我詮釋意義。而這自我詮釋的意義或多或少是出自於作者對於自身生命的判斷，與其考據對照作者人生與其小說的真實與虛構之處，本文更欲藉由這些作品中所呈現的內容與美學層面，觀察作者所欲傳達的主題思想、自我詮釋與其再現出的自我形象為何。

第二節 自傳式文學的發展成因

關於新世紀台灣自傳體小說的分析與討論，並不能脫離作家與作品所賴以孕育的社會環境來進行，而應重回當時台灣歷史、社會與文學發展的脈絡中來觀看。同時，本文認為作為自傳式文學的一支，自傳體小說的發展不能與自傳式文學分開而獨立出來討論，因此本文將之置入 90 年代以降自傳式文學的發展中一併觀看。

1949 年 5 月，警備總司令兼台灣省主席的陳誠發布戒嚴命令，台灣陷入制式

²⁴參見邱貴芬訪談策畫，〈在情慾書寫中翻轉身分定位——訪談陳雪〉，《台灣文藝》第 158 期，1996 年 12 月，頁 117。及莊宜文，〈陳雪：赤裸也是一種隱藏〉，《文訊》第 137 期，1997 年 3 月，頁 34。

²⁵吳潛誠，〈詩人少年時的一幅畫像——楊牧的虛構自傳散文〉，收錄於李瑞騰主編，《中華現代文學大系(貳)——台灣1989~2003 評論卷(一)》，台北：九歌，2003年，頁410。

話語與觀點的思想危機之中。戒嚴令的背後，是國家機器複雜的思維與權力需求，受到威權統治的壓抑，出版品需無礙於政體的走向，導致個人主體相對地沉默，自傳式文學於此時處於不利於發展的狀態。直至 90 年代以降，自各種不同立場出發的自傳、日記、回憶錄，以及文學性更為濃厚的自傳體散文、小說相繼出版，儼然蔚為一波書寫風潮。這波自傳式書寫的出現，必定有其形成的客觀環境。欲探討 90 年代以降自傳式文學書寫的現象，首先要觸及的便是：解嚴以後的台灣是如何發展出自傳式文學的良好創作環境？80 年代後期激烈的社會文化變遷，又是如何提供小說家書寫風格變異的契機？本節試圖探討自傳式文學的發展並分析台灣自傳式文學的發展歷程，以作為本文討論新世紀台灣自傳體小說之書寫背景。本文以下將分就「解嚴以後的台灣社會文化」、「90 年代以降的文學出版生態：出版、作者與讀者」兩個部份，探討自傳體小說於新世紀蔚為書寫風氣的文學現象發展成因。

一、 填補歷史的罅隙：解嚴以後的台灣社會文化

1949 年國民政府渡台後，立意將台灣打造為反共基地，同時以一紙戒嚴令的頒布，企圖壓制二二八事件後喧擾不安的社會情勢，此時的國家意識遂以「大中國中心」思想為主導，凡與此有所牴觸之人事，均易遭受高壓手段懲治²⁶，同時也形成一段漫長的白色恐怖時期。50、60 年代提倡反共文學，同時亦有掃紅(共產主義思想)、掃黃(色情)以及掃黑(內容聳動)運動的發起，均被視為政治干預文學的舉措。此外，依據齊光裕的整理，隨著戒嚴令的解除，新聞局同日宣布廢止的相關行政命令，就有諸如「台灣地區戒嚴時期出版物管制辦法」等三十種之多²⁷，由此，不難看出戒嚴令的頒布，對於台灣社會的整體思想形成相對程度的

²⁶例如辛廣偉所言：「《自立晚報》、《民族報》、《公論報》等報紙都曾因發表觸怒當局的文章而遭遇過被勒令停刊的處分，《自立晚報》曾被停刊近一年之久，《公論報》在國民黨的內外夾擊下，無法生存，只得賣掉經營許可證。在 1954 年的所謂『文化清潔運動』中，內政部一次就停刊了《中國新聞》、《紐司》、《新聞觀察》等 10 家雜誌。而對於經營宣揚民主、反對專制等內容出版品的業者，當局更要堅決鎮壓，嚴厲打擊。雷震被開除黨籍又下獄、胡適遭圍攻、李敖被判刑……少數有自由思想、又有勇氣鬥爭的出版業者在戒嚴時期都受到了不同程度的迫害與打擊。」辛廣偉，《台灣出版史》，石家莊：河北教育，2000 年，頁 3-4。

²⁷齊光裕，〈威權體制的轉型與解嚴〉，《近代中國》第 117 期，1997 年 2 月，頁 46-47。

壓抑。在一個有著「電信密檢」制度的時代，又同時伴隨著「反攻大陸」與「大中國中心」等等大論述，對於崇尚想像自由的文學書寫來說，相對地形成扼殺，反對的聲音與諸多禁忌的議題，在這一言堂的管控下是趨於微弱的，更遑論傳記文學這種強調一己觀點及個人主體的作品。例如吳濁流的自傳式文學《無花果》完稿於 1967 年，因內容描寫到日本殖民台灣的史實、前來接收台灣的國民黨軍隊之狼狽與專橫，以及二二八事件的發生始末等情節，書籍甫出版旋即遭到警備總部查禁，遲至解嚴後的 1988 年才能突破政治禁令而公開在台灣出版²⁸。此外，以 1986 年 4 月許雪姬所主持的「民營唐榮公司相關人物訪問記錄」為例，受訪者唐榮宗於訪談間偶有批評政府或他人之處，由於當時尚未解嚴，為了避免惹上麻煩，唐榮宗便不擬出版而暫由中研院近史所保存，直至 1991 年唐榮宗謝世後，才由其子簽字同意出版，許雪姬認為這種情況要到解嚴後許多禁忌解除，受訪者因文字產生的糾紛或抗拒才逐漸減少²⁹。而這些例子只是那個蒼白年代的海角一隅而已。由此不難看出，解嚴前雖名為民主政體，卻未脫強人強權的政治氛圍，官方文化政策與檢查制度致力於圍堵和消滅政治上的反對言論。傳記類書籍的內容寫作，因其強調真人真事的特色，為了避免爭議性而多有顧忌，若是不流於單純地史料編輯也會偏向歌功頌德，更遑論出版後的種種阻礙或者風險，故此，傳記類書籍的出版量無法攀升，內容亦無法趨於多樣，或者保守風氣使然，內容不及私領域，僅能顯現傳記特色上某種程度的「真實」³⁰。

自 70 年代開始，台灣社會陸續展開一連串的政治與社會改革運動，對官方體制與意識型態醞釀著反叛的力量。在外交的層面，1971 年正式宣布退出聯合國，1979 年美國宣布與中華人民共和國建交，為中華民國代表「中國主體」的合法政治地位帶來衝擊。在國內社會的層面，「反攻大陸」的口號在 70 年代已減

²⁸在〈《無花果》紀事〉一文中寫道：「1970 年 10 月，林白出版社首先以單行本型態出版本書，不幸旋遭查扣。1983 年，美國台灣出版社的台灣文庫又於彼岸出版本書，1984 年，《無花果》偷渡回台灣，《生根》雜誌重新刊行本書，由於已有查禁前科，本書自然只能在地下流傳，1988 年，專業台灣出版機構前衛出版社與美國台灣出版社合作出版新台灣文庫，《無花果》終於正式光明正大地在台灣公開發行。」收錄於吳濁流，《無花果》，台北：草根，1995 年。

²⁹封德屏，〈說出歷史的真相——中研院口述歷史計畫的意義〉，《文訊月刊》第 98 期，1993 年 12 月，頁 30。

³⁰曾尚慧，《台灣當代女性傳記研究(1945-2004)》，國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2006 年，頁 2。

弱其聲勢，同時台灣社會工業化的腳步也逐漸加快，黨外勢力亦開始化暗為明，1979年12月的美麗島事件，以人權的確立為口號，同時與民間訴求政權之確立合流，標誌著台灣進入一個以民主作為改革願景的新階段。時至80年代，漸入資本主義成熟期的台灣社會，伴隨著蓬勃的工商經濟發展，愈發打破了政治權力的權威性。因應國內外客觀政治環境的改變，封閉的一元政治神話開始崩解，同時伴隨著個體強烈自覺及追求民主的訴求高漲，迫使政府不得不正視來自民間的訴求，國內的政治情勢遂由說話者的獨白方式轉變為對話的形式³¹，進而順應民間訴求而修改政治路線，促成「解嚴」這一導致90年代國家定位轉型的關鍵事件。1987年7月15日，時任總統的蔣經國順應高呼民主自由的風潮，正式宣布台灣解除戒嚴，結束自1949年開始長達38年的戒嚴時期。1987年的解嚴不僅僅是單純的政治事件，台灣社會亦同時逐步醞釀著發生轉變，以往樹立的權威被逐漸瓦解，諸如軍事戒嚴與黨國一體等鍛鑄單一價值的概念開始鬆脫。冰凍三尺非一日之寒，解嚴後的最初幾年，民眾尚在觀望期間，可謂其為融雪前的準備期。時至90年代，則可說是瞬間釋放威權時代所壓抑的各種能量，而台灣文學亦適時地反映出解嚴後躁動不安而急尋宣洩出口的社會。

相對於戒嚴時期，90年代的台灣社會充滿蓬勃的社運、學運與政治改革的激情，呈現出自由、開放與多元的樣態。經濟活動的自由開放，資訊媒體科技的日新月異，解嚴圖騰帶來的其實是一個由個體建構神話的可能，隱身於各種制度和理念背後的話語權力，開始鬆脫崩落³²。台灣社會此時見證著兩個事實，一是經濟生產力的勃發，一是文化生產力的倍增，相應於如此的變化，台灣文學的內容在質與量方面都有了長足的發展。過去曾經被要求服膺於合乎體制之思維模式的文學工作者，在威嚴體制瓦解後，曾被視為屬於思想禁區的題材，都次第滲透於文學創作之中³³，在文本中反映出潛藏於社會內部多元的意識型態。因此，解嚴對於台灣社會、文化、文學等多元意識的發展，亦是一個時間概念的代表³⁴。

³¹許琇禎，《台灣當代小說縱論——解嚴前後（1977-1997）》，台北：五南，2001年，頁5。

³²同註31，頁6。

³³陳芳明，〈後現代或後殖民——戰後台灣文學史的一個解釋〉《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北：麥田，2002年，頁23。

³⁴陳國偉，《想像台灣：當代小說中的族群書寫》，台北：五南，2007年，頁7。

戒嚴體制下對國家認同、性別、族群等議題的壓抑，造成台灣社會的歷史失憶，在解嚴過後開啓文化主體建構的挑戰，自 80 年代即開始的認同思索，至此更出現多樣的思想論述。反映在文學層面，則是個人主體如何透過記憶的書寫，來重建他／她所以為的「歷史」，因此，解嚴後不論是哪一個族群／性別／階級的書寫，均呈現蓬勃的發展，台灣文學多元發展的閘門也於此打開，各種類型的文學創作如同諸多支流，終匯流成源源不絕的台灣文學巨河。此時期多元的文學類型，諸如原住民文學、同志文學、眷村文學、客家文學、女性文學等等，證明台灣文學正開啟一個多元化思考的新階段，文學創作的數量也開始逐步提升。

也是解嚴之後，長期處於弱勢的女性和原住民作家才透過作品積極參與政治和歷史論述，重建歷史和國族認同的主題也逐漸成為主流，這當然和整個台灣社會與日俱增的歷史意識息息相關。雖然歷史小說在解嚴之前已有長遠的基礎，但突顯小說的歷史寓言架構的作品，在解嚴之際才開始大放異彩³⁵。以至於 90 年代以降出現許多自傳式文學藉由己身以及家族的飄盪，來描寫大時代動盪下之小人物的悲歡離合。此外，解嚴前數月楊亮功、何漢文所作《二二八事件調查報告》的公布，促使台灣本土社會的歷史意識與日俱增，相較於戒嚴時期的諸多禁忌，解嚴後黨禁、報禁(1988)的相繼解除，以及釋放政治犯、為二二八事件罹難者平反的聲浪，在在揭開了禁忌歷史的封印。以往被執政當局壟斷的歷史解釋權，逐漸回歸人民手中，使得文壇相繼出現以二二八事件、50 年代白色恐怖與政治犯自述的牢獄文學為主要題材的文學創作，台灣文學的書寫層面大幅拓展。與二二八事件相關的小說，例如 90 年代初期鍾肇政的《怒濤》與李喬的《埋冤·一九四七埋冤》。而昔日被忽略的日治時期經驗，在解嚴後亦是台灣本土社會的記憶主題，陳玉慧所著之自傳體小說《海神家族》，就是以二二八事件和日本治台做為書中主要背景事件，而這兩種在戒嚴時代被壓抑的社會經歷，可以說是一種台灣本土社會的「集體受難記憶」，在解嚴過後便紛然呈現於台灣文學的創作之中。

在本土社會記憶氣勢高漲之際，具有另一種社會記憶的外省族群相形之下成

³⁵彭小妍，〈解嚴與文學中的歷史重建〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000 年，頁 1。

為「弱勢」的族群³⁶，使得許多「外省第二代」作家如郝譽翔、駱以軍與張大春等人，紛紛藉由自傳體小說寫出她／他們家族遷徙的故事，1988年開放大陸探親也成為他／她們自傳體小說共同書寫的事件之一，這和解嚴後的台灣社會情勢無法切割。自傳式文學可作為社會回憶活動的一種，如同個人依賴記憶與回憶建立個人的特質；一個社會也透過這種以及其他的社會回憶活動，不斷的塑造或重塑其本質。既反映出一個時代中的個人與社會所認為「重要的過去」，又反映著個人與社會的認同與認同危機。

戒嚴體制所生產的是一種制式的話語，它所強調的是集體的國家意識而非自我的個人意識，這對自傳式文學書寫的影響尤為深遠。自傳式文學為傳主個人生命經歷所呈現的思想轉折與性格形成，寫作較強調真實性的敘述，使它深受政治正確性的限制³⁷，國家集體意識的強盛，因此容易導致自傳式文學隨著個人意識的消頹而沉寂。此外，在一個講求毫不利己、專門利人的文學傳統裡，文學私密主體的建構或想像，毋寧是更為艱難的工作³⁸。戒嚴體制的鬆綁，使得解嚴後的台灣社會，逐漸不再以國家一統的神話是尊，開始不存在著所謂「標準的歷史」。歷史開始不只有一種聲音，而呈現出多音交響的局面，端看人們用甚麼樣的角度去詮釋。於是許多不同世代、不同族群等來自不同背景的作者，都在爭著述說與記錄自己的過去，而這些書寫下來的文本，便成為當代社會記憶的一環，成為不容忽視的存在。同時促使跨族群、跨性別等等的歷史記憶重建運動勃然興起，不同族群、性別與階級的作家，試圖透過文學的創作，抒發來自不同位置的歷史記憶，並釋放過往被壓抑的文化力量。若由此角度觀看此階段的台灣文學創作，便可知歷史記憶的重建運動並非是任一族群、性別或位階可以恣意壟斷的。人們透過各種方式，展開對於自我的追尋，也許是認同的重建，也許是身分的重塑。個人與群體都在爭著表達自己的存在或者自己的社會重要性，有意義的選擇、組織「過去」，並將它在社會上「推廣」，是用以詮釋或合理化個人與群體存在地位

³⁶依據陳國偉的說法：「外省族群約佔台灣人口的13%」。見註34，頁318。

³⁷李麗華，《再現的自我與自我的再現——台灣解嚴後的女性自傳研究》，東海大學中國文學系博士論文，2006年，頁6。

³⁸王德威，〈夜半無人自語時——世紀末的私小說〉《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田，2001年，頁379。

的方式之一。在此「百家爭鳴」、爭奪「過去」的戰爭中，「過去」被選擇、強調與爭辯，正是在這樣的時局中，自傳式文學開始發展。自傳式文學的書寫與出版流傳，顯示社會中每一個人都不願意自己被忽略，或者不願自己所屬的群體被忽略。它們以「個人過去」的形式，來表現出哪些是社會的重要過去，一方面反映一個時代所定義的重要人物、事件，以及對此的詮釋；另一方面，它們之間的歧異，也表現不同社會人群對過去的選擇與對詮釋權的競爭。於是，推廣、強化自身的記憶，或抹煞他人的記憶，成為一種戰爭³⁹，是對「過去」詮釋權的競爭，也是認同與權力之爭，期盼藉由自己的發聲得以「補史之闕」，成為官史大敘述之外的私家補充。

針對上述議題的相關探討，不僅媒體和政論雜誌上時常出現論戰，也造成不同黨派立場的政治回憶錄和政治人物傳記書籍的書寫蔚然成風。政治人物時常是社會上主要的回憶者與被回憶者，而此時期亦然，除此之外，在經濟發展迅速的時刻，重要的經濟領域人士亦為 90 年代出版傳記的多數，這些重要人物的自傳、回憶錄與日記等，因其資料具有「原始性」而受到重視，自傳中包含許多當事人親身經歷的過去，被視為「可靠」的歷史材料，因此常被歷史學者當作「重建過去史實」的重要材料，得以補充近現代的歷史事實，著重的角度在於所謂歷史真相的補充。

根據王明珂的統計，在 1985 年至 1994 年之個人回憶出版品，例如自傳、回憶錄與口述歷史等等，明顯多於從前時期(1945-1984)，甚至幾乎增長一倍⁴⁰，這當然與台灣社會的解嚴有莫大關係。蓋因戒嚴體制強調的是國家意識而非個人意識，這對自傳式文學的寫作及出版影響尤為深遠。解嚴之前，雖已有自傳式文學的出版，然此時的文類深受「政治正確性」與「出版法」的侷限，出版的自傳男性傳主亦多為黨國英雄或名人⁴¹，企圖以個人的經歷來為大時代的變遷見證，甚至於為國家政策背書，亦可作為民國史的史料補充註釋。作家利用官方歷史的縫隙，或穿梭或深掘或縫補，提供另一種歷史的可能版本，或改寫歷史線性發展的

³⁹王明珂，〈誰的歷史：自傳、傳記與口述歷史的社會記憶本質〉，《思與言》第 34 卷第 3 期，1996 年 9 月，頁 148、176。

⁴⁰同註 39，頁 161-162。

⁴¹同註 37，頁 6。

合理性及可能性⁴²。口述歷史則絕大部分皆於解嚴後開始大量出現，且這一時期之個人出版自傳、回憶錄和自傳體小說的風氣，也較從前盛行，並逐漸從政治人物的自傳、回憶錄書寫風潮過渡到平民自傳式文學的書寫風潮。

企圖透過書寫自己的故事，來還原過去的「真相」、為過去諱言的歷史「解謎」，是自傳式文學開始蓬勃發展的開端。朝自我記憶深處挖掘，藉由片段私我堆疊出生命的歷程，以絮絮叨叨的私語拼貼出過去成長的迹線，以此抒發各自對台灣歷史與社會的詮釋。在這種自我身分追尋與認同重建的當下，在文學技巧層面上，最大的改變是全知敘事觀點的式微，而往往以單一角色的意識切入，獨白體成為新的敘述腔調⁴³。而這樣的敘說方式，在 90 年代中後期成為自傳體小說書寫的最佳形式，或許是應和著高度壓抑之後的解放，作家有太多想說的話，於是自傳體小說叨絮的語言模式成為作家新的寫作方式⁴⁴。自傳式文學此刻扮演了最佳的書寫方式，由己身出發、從自己的口中說話成為最自然也最單純的發聲方式。

解嚴後，在思想上充滿對自我定位和文化認同的焦慮，以及對歷史的質疑、批判與重建，充滿著個人意識的突顯，個人主體得以伸張，同時也帶來由個體建構歷史的可能性。不同族群身分，對於遺忘與記憶的選擇會有不同的結果，再加上解嚴之後，各族群紛紛書寫庶民記憶，呈現著眾聲喧嘩的各式記憶展現⁴⁵。這樣的社會環境提供自傳式文學的生產背景與文化內涵，在所謂多元文學的嫣紅姹紫開遍之中，自傳式文學更成為得以抒發遭威權時代壓抑良久之心靈的最佳文學形式。各種不同立場的自傳、回憶錄，與自傳體散文、小說等不同體裁的自傳式文學，也在這股諸多小我急欲發聲的聲浪中得以有進一步地發展，而開始在市面自由流通，造成了傳記類書籍市場擁有前所未有的蓬勃氣象。自傳式文學眾聲喧嘩的興起，反映出當前時代開放與多元的趨勢，也展示出對個人生命主體的重視，呈現出解嚴後深具包容性的多元樣貌。自傳式文學逐步展現出個人主動的爭取與走向書寫以成就自我的新視野。和過去只容許單一詮釋版本的官方歷史相

⁴²同註 34，頁 310。

⁴³彭小妍，〈百無禁忌—解嚴後小說面面觀〉，《文訊》第 100 期，1994 年 2 月，頁 20。

⁴⁴同註 34，頁 8。

⁴⁵同註 34，頁 8、318。

對，坊間傳記、自傳、口述歷史等文類如雨後春筍般紛紛出現，企圖以個人小我的經驗來見證台灣歷史，擺脫軍國大事編年式的記述，而以生命中的日常紀實寫作，正是抗拒大敘述的寫作，這種種固然是對「真相」的堅持，爭取詮釋權的象徵性意義也非同小可⁴⁶。

同時，在媒體的推波助瀾及素人「頑強」的生命感染力中，一個全民寫作的時代已然展開，寫作往往初由自己熟悉的事物開始，將自我的經歷繫聯時代處境。小人物所寫的回憶錄也許無法撼動正史，然而從這些活文獻當中，卻可以見證當代社會的細節現象，是民眾史的一部分。單篇回憶錄或許難以管窺一個時代的歷史現象，但當敘述者逐漸增多，聚沙成塔，時代「真實」面貌便完整呈現出來，且在官方說詞之外，也多了一種庶民的聲音，可以讓人對事情的「真相」有更清楚的辨認⁴⁷。隱地亦認為大時代中小人物的身世更真實，更能銜結斷裂時代，他以 1949 年國民政府「播遷來台」的口號為例，他深深體會到這個口號背後的偽裝，「如果很多人都寫出個人遭遇，有助於我們拼圖出那段歷史真相」，隱地覺得是該由人物傳記見證「我們為什麼會在這裡」的時候了⁴⁸。從隱地的言論中可以看見自傳式文學為見證時代、搓破大敘述謊言而來的時代意義。同時，近年來自傳式文學的研究，除了其歷史的功能外，也開始闡析其文學價值及其對個人生命的建構。

由上述的探討可知，解嚴後社會力與政治力的解放，促使個人意識的抬頭，同時也開始將焦點聚集於重建昔日遭到壓抑的種種議題，諸如國族、性別等，為了填補昔日在官方大敘述下缺漏的歷史罅隙，如繁花盛開般的各式記憶書寫紛然而起，其中又以自傳式文學的敘述，最能運用貼近個人又直截了當的文字，來傾訴自我的認同與再現自我的生命史，企圖以親身的經歷作時代有力的見證。不分階層、性別與族群的人民，紛紛著手進行自傳式文學的寫作，並不是一種無意義的巧合。正如同楊錦郁所言：當戰爭、白色恐怖、戒嚴的陰影已遠，在開放的論述環境裏，自我主體意識得以萌芽，回憶的空間也變得大起來，大時代的動亂造

⁴⁶同註 35，頁 1。

⁴⁷楊錦郁，〈在自傳中他們活過了〉，《聯合報》讀書人周報，42 版，1996 年 5 月 20 日。

⁴⁸張殿，〈出版聚焦作家傳記，以小搏大〉，《聯合報》讀書人周報，29 版，2002 年 1 月 28 日。

成了全民的同悲共苦，每個生命在對應外在的時空，又有許多個別的酸甜苦辣，信手拈來，就是一曲哀轉的樂章⁴⁹。唯有書寫出自己手上所握有的「第一手資料」，才無需擔心會被這百家爭鳴的時代洪流所淹沒。

試圖以「戒嚴」或「解嚴」時間來完全劃分台灣社會環境的轉折，自然是不合理的，畢竟社會的發展延續不是一刀就能二分的結構。然而，「解嚴」確實是台灣社會發生轉變的契機，解嚴後的社會相對於戒嚴時期而言，文學思考也的確顯得多元而蓬勃，提供研究者在進行台灣文學研究時一個參考的時間點。尤其本文旨在探討新世紀的自傳體小說，思考脈絡的起點並不能脫離甫解嚴的台灣社會及其所帶起的自傳式文學書寫發展，90年代以降的台灣自傳式文學在解嚴後的時間與空間維度中，描摹台灣社會的樣貌。制度與社會的分析並不只是補充性的提供對文學作品的背景式了解，它還會直接影響文學作品的詮釋。亦即文學與社會的關係，並不是文學被動而直接的反應社會現狀，而是社會結構本身就積極的涉入文學生產與接收的過程⁵⁰。從前述探討可知，解嚴後百家爭鳴的社會現狀，的確給予自傳式文學發展的空間，透過自傳式文學的書寫，人人得以述己之懷，並試圖藉由自己的生命記載，填補大敘述之外的歷史罅隙，是以解嚴後的社會文化型態，確實是自傳式文學蓬勃發展的良好環境。也正是在這波自傳式書寫的交相烘托下，出現自傳體小說的創作風氣，彼此相互輝映。

二、 90年代以降的文學生態：出版、作者與讀者

90年代以降自傳式文學的創作與接受，必定有其生存的時代背景條件，除了前述之解嚴後台灣的政經社會文化環境外，本文認為自傳式文學的書寫風潮亦難自外於90年代文學出版大環境的影響，自傳式文學的出版、創作與接受的文學生態，因此也是探討新世紀自傳體小說時需要考慮到的一環。本文首先要探討的是90年代以降的出版文化場域是如何影響自傳式文學的發展。

⁴⁹同註 47。

⁵⁰林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》，台北：台灣商務，2006年，頁7、21。

(一)、 90 年代以降的出版文化場域

任何文化環境的形成均來自於累積，而非一朝一夕所能成型，因此在本文探討 90 年代以降的出版文化前，勢必要先回顧 80 年代的出版局勢。在 1949 年 5 月 20 日台灣進入戒嚴時期之後，「台灣地區戒嚴時期出版物管制辦法」取代了「出版法」，國家政策因而在圖書出版的發展中，具有強勢的干預力與主導性。在長達 38 年的威權體制下，官方監控著媒體與文化，直至解嚴後警備總部退出文化檢察的工作，出版品的控管始得以回歸「出版法」。政治氣氛及社會環境逐漸趨於舒緩自由，舊時代箝制思想的出版法規也階段性一一解除或者修改⁵¹。政治層面的鬆綁，再加上經濟力的強化與社會力的解放，使得媒體與出版業的生態改變，解嚴後的台灣已隱然形成了新的社會文化想像。昔日異於國家機器的民間機構，尤其是大眾媒體，得以合法地發展⁵²，電影、網路及電視等不同的文化媒介沛然而起，相形之下，純文學不再具有昔日的發言人地位，而開始有著被邊緣化而沒落的危機。同時伴隨著台灣生活水準的逐步提高，大眾消費文化對於文學的衝擊亦使文壇深受困擾，並成為作家及批評家們關注的焦點和熱門話題，文學與非文學及其他文化形式間的分野日漸模糊，幸而文學的生態可隨著時代而改變，也可因社會的形態而適應，同時由於前述傳播媒介的變化影響和出版法解禁等等因素，文學型態轉趨多元⁵³，所謂的純文學與通俗文學有時是互相混雜而難以區分的，而這是勢力強大的文化工業產生的必然現象之一。

當出版業進入文化工業的生產模式時，寫作這一個私人活動須透過集體公眾的組織來生產及傳遞其寫作成果，這些組織若規模日漸龐大，追求商業利潤成為其主要目的，就形成了文化工業(the culture industry)。所謂的文化工業，並非文化生產的工業化，而是文化產品行銷與傳遞的工業化。70 年代一般書店的人文性書籍幾乎由為數不到 10 家的出版社所包辦，主要更由代表「文學菁英」的「五

⁵¹同註 37，頁 19。

⁵²同註 34，頁 8。

⁵³參見周英雄，〈書寫台灣的兩難策略〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000 年，頁 16。及朱雙一，〈解嚴以來台灣文學思潮發展的若干觀察〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000 年，頁 102。

小」：爾雅、洪範、九歌、大地與純文學所統籌，80年代的書市相較之下顯得群雄並起而熱鬧非凡。也就是約莫80年代，台灣出版業的寫作與出版配合消費文化成形的全國性社會現象，開始步上文化工業化的階段⁵⁴。出版生態和媒體一樣變得更為多元，此時的出版與書市的特色乃是宣傳導向與消費導向，在文化工業中，創作／生產與行銷／流通分成兩個不同部門，但彼此之間關係密切⁵⁵。當連鎖書店與企業化經營的出版集團出現，開始割劃目標市場，經營型態開始呈現多元與專業化。更重要的是，為支持企業化後的龐大成本，商品行銷策略被廣泛援引至文學出版上，以刺激、開發讀者的購買潛能⁵⁶。

長久以來，書店處於出版社與讀者之間的被動地位，然而這樣的情形於80年代開始轉變。繼金石堂書店於1983年創立之後，誠品書店也於1989年成立，大型的連鎖書店開始出現，並展開企業化的經營，因其具有大量進書的資本，因此大大提高了書籍的流通量，並使得書籍的宣傳與行銷備受重視，一向被視為文學商品化的象徵。金石堂連鎖書店率先走上大眾消費路線，實施統一的产品擺位、行銷策略、多元化經營，並帶頭創造出市場的「規則」⁵⁷。連鎖書店有資金周轉的問題，亟需促銷將書籍庫存出售來轉換為現金，因此不論是金石堂或是誠品書店等大型連鎖書店，均有暢銷書排行榜的設置，其暢銷書排行榜試圖引導大眾閱讀與購書的走向，更成為炒作新書知名度的利器⁵⁸，作者與出版社雖能盡力配合(甚至形成共謀)，但畢竟沒有掌控權。書籍不再是被動地擺在書架上等著被讀者挑中，而是書店主動地出擊，挑選某些書籍擺放在醒目的位置來從事宣傳與介紹活動，提高書籍及作者的知名度，藉此促銷。排行榜與宣傳行銷的崛起，改

⁵⁴林芳政認為：「80年代的書籍出版及零售業蓬勃發展，可說是具備了文化工業的雛型，其特色為：第一，注重企劃包裝、行銷、宣傳。出版商針對特定讀者群及品味階層設計迎合其喜好的產品，因此書籍的寫作只是生產過程的一部分；第二，產品多元化與專精化，也就是說，文類的區分更加精細而明顯。例如小說又分為愛情、推理、商戰……等等。」同註50，頁261。

⁵⁵以上篇幅整理歸納自註50，頁19、171、174、175、191。

⁵⁶吳明益，〈「宰制」與「實現」的範型交替？——試以生態觀點刺探台灣出版文化中的消費現象〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000年，頁74。

⁵⁷例如：「金石堂及新學友書局都依展示空間的顯眼與否，得以向出版商索取數千元的展示費。這是出版商額外付出的通路成本，付出這部分成本的目的，當然是顯眼的位置，有吸引消費者注意或購買的能力。這純是商品行銷手法，和商品本身的「內容」關係不大。」見註56，2000年，頁78-79。

⁵⁸劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來臺灣小說專論》，台北：麥田，2006年，頁64。

變了過去靜態的文學寫作與欣賞，使得零售業主動為讀者提供閱讀及購書參考⁵⁹。大型連鎖書店也因此開始影響出版走向以及讀者的閱讀習慣，一個以讀者為導向的產銷體系逐步成形，正如同林芳玫所云：「當政府抽身離開文化的領域，讓出來的空間往往是被商業及市場的力量所填補⁶⁰」。90年代，出版集團(例如城邦)的體制，是這種出版資本主義走向更強大機制的反應。出版商在讀者眼中成為一種品牌，而逐漸加重其在這塊領域的權威感，也形塑在市場上的特定風格(一家出版社，亦可以不同名義形塑多種風格)，而為追求更大的利潤，出版社與書店間產生更密切的合作⁶¹。這樣的出版環境，形成出版社之間激烈的競爭，在這有限的展示空間中，卻有多如過江之鯽的新書不斷問世，許多非暢銷書籍面臨著從架上淘汰的命運。以銷售作為指標的排行榜，易造成每個月的暢銷書籍具有重複性，形成「紅者恆紅」而「慘者恆慘」的暢銷書慣性定律⁶²，無法全面關照閱讀的趨勢。這使得出版社被迫思考如何行銷才能使得新書甫一出版就成為眾人關注焦點，而這也成為壽命不長的新書下架速度快慢之決戰關鍵⁶³，出版社若不把握強力促銷的原則，易在短期內遭到退書的命運。

書評文化亦因此興起。書評其實是從書籍開始大量生產且商品化之後，再加上新聞媒體的出現，為了因應讀者需求，對於書籍(特別是新書)資訊的尋找與了解，所慢慢延伸出來的一種新的文體，主要是讀者對於市場新書購買與搜尋時的一種輔助與引導。從出版社寄書至媒體編輯室，編輯選書，書評人讀稿撰稿，刊登文稿之後的讀者反應，皆屬於書評活動的一部分，而整個書評製作環節更與書籍行銷有關，書評不但品評書籍內容與文章，甚至還可以影響未來書籍出版走向。對讀者／消費者來說，書評是一份重要的閱讀／購買指南，畢竟現代人工作忙碌生活緊張，想讀書卻不一定有那麼多的時間逛書店，或者在茫茫書海中找書，所以，有份量且具公信力的書評，在資訊日益龐雜的現代社會，更有其必要

⁵⁹同註 50，頁 176、179。

⁶⁰同註 50，頁 168。

⁶¹同註 56，頁 79。

⁶²隱地，〈零庫存書店〉，《中國時報》人間副刊，35 版，1995 年 12 月 28 日。

⁶³林芳玫指出：「連鎖書店以電腦處理銷售紀錄，這使得各種書籍的銷售速度一目了然，方便於書店決定是否繼續進貨，這給出版者帶來很大的壓力，那就是書籍上架的生命週期變得較快、較短，新書若在短期內表現不佳，就被淘汰出局。」同註 50，頁 179。

性⁶⁴。因此自 80 年代起，報章雜誌上的書評版成了文學被認可及引介讀者的途徑，例如：《中國時報》於 1988 年創設的「開卷版」，《聯合報》於 1992 年創設的「讀書人週報」，其他如民生報「讀書版」、《自立早報》「讀書生活」、《中央日報》「讀書與出版」等等。同時，許多較具規模的出版社或連鎖書店亦會定期出版新書書訊，例如誠品書店 1991 年創設的書評雙月刊《誠品閱讀》，提供讀者購書的參考。出版社因為書評可以讓新書的重要性與曝光率提昇，增加發行人甚至銷售量，如何有效地與媒體作結合成了當務之急⁶⁵。而這些書評刊物為專業書評跨出第一步，媒體為出版業的宣傳，既有助於帶動出版及閱讀風氣，也有助於文學銷售及推動書香社會，新世代作家例如駱以軍、陳雪、郝譽翔等人，幾乎都先靠文學獎出名，出書後則仰賴書評介紹的持續推波助瀾。由上述之論述中不難看出台灣的文學傳播型態與媒介，從 80 年代起便逐漸將重心移往報紙、出版社及連鎖書店門市，與解嚴前的光景已大不相同。

90 年代的台灣在政治力鬆綁後，全面邁入商業導向的經濟狀態，亦促使一個活潑開放的文化生產環境誕生，旺盛的文化創造力持續勃發。文學作品既然兼具文化與商品的價值，因此在文化場域中無可避免地得接受經濟法則的支配，90 年代以降的台灣文學生態在文化生產機制的影響下，文學日趨商品化⁶⁶。傳統上對書籍的觀念是一個作者想要表達某些意念而書寫成文字，完稿後交給出版社，出書之後被動的等待欣賞的人將它買回家看，但這種觀念已不適用於 90 年代的出版市場。一本書是一件物品，由紙張及印刷裝訂工業所製造；它也是一件商品，在書店裡經由金錢交易到達讀者手中，出版社與作者須主動出擊宣傳與促銷⁶⁷，且書籍出版品的印刷與設計包裝也愈發地精美，不同於以往較為素樸的風格，以便吸引讀者的注意與選購。既然是一個文學商品化的年代，就要講究市場行銷，

⁶⁴王乾任，〈如何開墾一片書評田地——簡論臺灣書評〉，《佛教圖書館館訊》第 38 期，2004 年 6 月，頁 17。

⁶⁵「出版社通常在新書即將出版之時（新書印製完畢入庫或者三校稿），大出版社就會派出行銷企劃或編輯，到書店或者重要媒體進行拜訪。出書後，向媒體發出新聞稿，告知新書資訊或活動。而中小型出版社，則會在書籍出版之後，寄送新書到相關的書評欄位，讓書評欄位的編輯選書。」同註 64，頁 21。

⁶⁶戴華萱，〈搶救大明星？搶救文學？——讀平路的《何日君再來》〉，《中國女性文學研究室學刊》第 6 期，2003 年 5 月，頁 45。

⁶⁷同註 50，頁 4、187。

因此迎合大眾口味是主要出版焦點，創作活動中的「讀者導向」因素急速增強。90年代台灣圖書出版量暴增，出版社極力開發新的讀者群及讀者品味，不斷新闢主題書系，因而出版不少以前不存在或不受重視的新書種，以多元化的企劃擴大讀者群，主要增加的是自傳、回憶錄與心靈勵志書等書籍。資本主義社會以利潤為導向，故這些書籍的出版亦兼顧行銷和獲利，同時增快新書出版速度，以便吸引讀者喜新的目光，往往火速出版一些較具時效性的書籍，跟隨著熱門議題來迎合讀者的需求。

雖然90年代圖書出版量急速上升，純文學市場在這樣空前龐大的書海裡，生存空間卻相對地萎縮。「五小」中的純文學出版社於1995年結束營業，翌年，原本以出版文學書籍為主的皇冠出版社，亦選擇停止《三色堇》等純文學書系的運作，全力發展通俗文學書系。當圖書出版產業不再受政府控制時，邁入以資本主義商業運作的邏輯，作者及出版社的應變能力必須更快，才能在瞬息萬變的市場中生存⁶⁸，純文學的出版更是如此，其創作活動必須得要快速適應從「作者導向」轉向到「讀者導向」。文化工業的興盛，加之以後現代文化傾向於把不同的文化品味混雜在一起，暢銷書與通俗文學均擠身於文學的範疇，所謂的純文學概念已不同於以往。許多論者擔憂具深度和啟發思考的經典之作，在這過分重視市場價值的出版政策下，容易遭受邊緣化。因為以往的純文學似乎總要朝向曲高和寡的境界前行，而過去的作者也較不以取悅大眾為榮，認為只應爭取有學養的讀者之認可即可，同時也認定純文學與商業取向的文學有明確的分野。然而90年代的出版生態已不容許這樣的堅壁清野政策，因此自90年代以降，作者們或多或少都必須考量如何在市場法則與文學藝術性之間取得平衡，純文學本身亦無可避免地存在於消費體制之中，不得不盡可能的滿足讀者的閱讀口味，甚至也出現不少暢銷之作。如今少有不考慮到市場的出版品，而考慮到讀者喜好也不必然就是屬於膚淺瑣碎或是商業媚俗的創作，因為這並不是說作者一定會刻意採納讀者的意見，但是讀者的反應會使作者對他／她的作品與外在社會情境間的關係，有更深刻的認識。若就行銷手法而言，所謂的純文學和通俗文學之間的界線就更加

⁶⁸同註37，頁19。

模糊了⁶⁹。

而真正具有深度的純文學作品，加之以適當的行銷宣傳，也未必沒有能見度與市場。不論是純文學或是通俗文學的出版，召開新書發表會、讀者座談會、採用名家推薦、書籍搭配促銷方案，甚至連作家的個人魅力也成為書籍行銷的賣點，文學採取資本主義的行銷方式已成為不可避免的趨勢。此外，在現今資本主義領軍的文壇生態，文學創作已經無法自成一個圓滿自足的活動，它必須與種種傳播仲介相互為用。文學界面對商業文化的滲透，不得不亟思吸引讀者的行銷噱頭，來挽回流失的閱讀人口，平路於 2002 年出版追索鄧麗君猝死謎團的《何日君再來》時，出版社與《自由時報》副刊聯合的行銷策略、製造話題性以及強烈文宣攻勢，就是一例⁷⁰。在這樣不景氣的年代，出版業者必須要力圖求新求變，但這並不代表書籍的內容非得朝向商業市場或迎合中產階級讀者口味，而是行銷及宣傳手法的必要，出版社亦能秉持著文學良心與堅持，為每本文學新著打造最適宜的外觀樣貌。

文化工業的興起，帶動了文學、小說次類型的多元化，如果業界發現某種風格或主題受到讀者的歡迎，他／她們會一再推出這種主題。如果文化生產者(包括作者、編輯、出版業)充分利用某一類型所具有的商業潛力，而將其重複生產、大量傳散，甚至佔有大眾市場，則類型又會進一步窄化並化為公式⁷¹。90 年代開始的人物傳記熱潮可算是一例。在此種資本主義主導的大眾化與庸俗化的出版趨勢下，為了符應讀者的期待視野，並且容易引起各方關注，出版社大量推出名人型自傳或傳記式文學，順應解嚴後民眾對歷史「真相」的渴望，同時又滿足大眾的偷窺欲望。自 90 年代以降，台灣的出版市場一直保持對傳記類文學出版的高度興趣，例如天下文化、新新聞、爾雅作家書系等等均有規模化的自傳及傳記書系出版，其他如業強、黎明、國際文化等出版社都推出了數量可觀的名人傳記及作家傳記，其他大、小出版社也有意跟進或採重點發行策略。90 年代的傳記熱潮，與出版社以事實觀察為根據、有理由認為讀者的喜好與市場口味偏好傳記式

⁶⁹同註 50，頁 88。

⁷⁰同註 66，頁 44-45。

⁷¹同註 50，頁 23、87。

文學，再刻意大量出版相關作品有相當的關聯，傳記類文學的出版成為一種趨勢。1993年9月，國內第一家傳記主題書店「傳記之家」成立，其前身是有80多年歷史的中華書局，傳記類型的主題書店在過去沒有適當的生存空間，「傳記之家」的成立，反映出90年代以降傳記文學的熱潮。同時，在摻雜著私人秘辛與療傷記錄的私人自傳與回憶錄風行的文學生態下，又刺激著純文學走向自傳體小說的書寫。在前文曾提及小說這種文學體裁擅於挪用與吸納其他類型的文學，例如推理小說、科幻小說等等，俾其書寫面向更寬廣，美學實驗也更豐富，自傳體小說便是吸納了「自傳」這種文學體裁，而朝向個人化寫作風格努力的純文學形式，便於直接抒發敘述者最私人內心的感受和欲望。在這樣的出版生態中，不論是自傳或自傳體小說、散文等文學形式，均具有互相烘托的效能，營造出自傳式文學的出版環境，而出版社的趁熱推出又可兼具行銷噱頭和獲利算盤的考量。

(二)、自傳式文學的書寫

本節在第一個部分探討解嚴之後的社會文化時，認為寫作自傳式文學的作者渴望藉由一己之流轉，反映社會中各階層之人物在時局動盪中的悲歡離合命運，這是他／她們寫作自傳式文學的動機之一。在這個部分，本文要繼續深入挖掘的是作者其他可能的創作動機。前文提及80年代出版業的特色，是首重行銷與包裝，到了90年代的出版市場，則是出現每逢選舉便大量釋出的政治人物傳記文學熱潮，此外，財經界、演藝界等名人傳記的推出，亦使傳記文學類圖書的出版，成為90年代出版業的重頭戲⁷²。在這商業化的年代，當出版市場正前仆後繼的出版著傳記文學，也同時影響到作者的創作動機和創作本身，出版生態的改變隱然影響了作家的取材、視角和風格，對作者創作的獨立自主性有著或多或少的影響。於此時從事自傳式文學書寫的作者，除了渴望道出屬於自我族群、性別、階

⁷² 「出版業者預估，這波政治人物出版熱將從現在開始加溫，於今年底達到高潮。傳記類書籍一直是國內出版業的重頭戲，雖然最近這兩年不少政治和財經界人物陸續透過不同出版社出版個人傳記，闡述生平故事及其理念，但因國人對於知名度高的公眾人物有高度興趣，這些頗有宣傳意味的傳記經過適當的包裝後，成為書市的寵兒，市場並未因投入者眾而顯露疲態」。趙曼君，〈政治人物傳記出版掀熱潮〉，《經濟日報》商業·消費，14版，1995年6月19日。

級等的特殊歷史，以及訴說自己的認同外，有時作者書寫自傳式文學亦具有自我宣傳的目的。

具有相當知名度的傳記人物，因為自身的知名度能滿足圖書消費市場與讀者偷窺心理而成為銷售的保證，容易晉身暢銷之列，這些人物也樂於利用自傳或傳記的出版，來提高自己的能見度。在各種人物的傳記中，政治人物的傳記可說是將 90 年代傳記熱潮燃至沸點的導火線。每逢立委或總統大選等選戰將至，便相繼有傳達政治人物施政理念或是抒發其心志的相關傳記文學出版，不甘寂寞或有待宣傳的政治人物，頻頻出版自己未蓋棺而論已定的自傳或回憶錄，不少選舉動作頻繁的候選人籌備處亦分頭接洽出版社，以規劃較合適的出版時間來等待出書⁷³。對於候選人來說，其傳記文學的出版成為一件最有力的造勢工具，甚至出版社也會把幾個重要的候選人舊書新套地重新上架，趕搭新一波的選舉順風車。這類書籍的出版容易引爆新聞話題，使得這樣的出版風氣從 90 年代一直延燒至新世紀初。大部份的出版社時常集中火力於知名度高的政治人物上，尤其適逢選舉的相關人物傳記不勝枚舉，經常出現同一個人物同時擁有數本傳記書籍在市面上銷售的情況，而其他的政治人物也或多或少有著一到數本的自傳或相關傳記的出版，甚至連候選人的親友也容易受到出版社的眷顧，而出版對選民柔性喊話的相關傳記⁷⁴，讀者對於這類書籍的閱讀當然是醉翁之意不在酒。

整體來說，政治人物的傳記文學出版品，內容除了對敵手的評論、攻擊或和解外，更是傳達其施政理念的最佳宣傳品。然而，在其充斥著豐功偉業或理念藍圖的字裡行間，是否具有幾許真正屬於作為「一個人」的氣息，值得商榷。即使是刻意書寫日常生活裡的小故事，多半也是用來強調經歷過昔日的淬煉，才成就今日的施政理念或服務熱忱，將過去的經歷用以作為今日選戰的註腳，如此的書寫方式，對讀者而言是變相地購買一份廣告文宣回家閱讀。楊照便曾針對這種「內

⁷³舉例來說，1996 年首任民選總統大選出版的政治人物傳記式文學，就有：《少年李登輝》(1995)、《軍事強人：李登輝》(1995)、《解讀「李登輝」》(1995)、《李登輝新傳》(1996)、《誠信：林洋港回憶錄》(1995)、《戴斗笠的父親－阿港伯》(1995)、《徹悟：細說陳履安》(1995)、《出世入世－陳履安前傳》(1995)、《彭明敏旋風》(1995)、《新黨聖人－王建煊奮鬥史》(1995)等傳記類文學的出版。其他此類的相關書籍更是不勝枚舉。

⁷⁴例如：宋楚瑜的妻子陳萬水出版《陳萬水的故事》(2000)、陳水扁的妻子吳淑珍出版《走出金枝玉葉——阿扁嫂的故事》(2000)等等。

容不及私領域」的傳記文學書寫現象表示：台灣最近幾年出版的傳記、回憶錄，絕大多數還是沒有超脫「非常事業」導向，等而下之者則成為名人「公共塑像」之虛偽門面，不但談不上「日常生活」，連「私生活」都不敢碰⁷⁵。無論是候選人親筆撰寫，或由記者採訪、旁人側寫，在內容上可謂五花八門：例如傳記或生平記錄、政績及工作經歷、候選人理念的闡揚、批判或是內幕側寫等內容，加深民眾對各候選人的印象⁷⁶。所謂作為「一個人」的氣息才是傳記文學的精髓所在，但在這波政治傳記熱潮中顯然普遍是缺乏這種核心精神的。

除了政治人物的傳記之外，出版社亦致力於為各行各業出身的人物作傳，例如演藝界、財經界以及傳媒等公眾人物。他／她們或現身自述，或被迫現身的八卦書寫，也是銷售的主力，因具備著滿足窺視欲的娛樂功能，往往能吸引讀者的注意。這類在其領域中各有一片天空的名人傳記，整體而言不脫以其事業層面的突出作為重點，間或夾雜些秘辛爆料吸引讀者的閱讀欲望，畢竟真實人物的故事與其所代表的年代，是相當吸引人的一部分，人物傳記也因此多半強調其「傳奇性」與「私密性」。若干讀者也不惜花費巨大精力到歷史資料中尋找佐證，試圖對作品中的人事物進行對號入座。部分作者也希望讀者採取這種閱讀態度，因為自願出版的文本多少是考慮到讀者的存在而撰寫的，否則大可藏諸名山不必發表，然而當讀者一旦進行對號入座時，作者往往又矢口否認。

正如同威廉·金澤(William Zinsser)評論美國傳記類文學書寫風潮時所云：

在此之前，回憶錄作家每每會在快要和盤托出以前，以含蓄的姿態來遮掩他們最私密而不體面的回憶；到了 90 年代，突然間，沒有甚麼人生插曲是下流的，沒有哪個家族是破碎不正常的，甚麼事兒都可以亮出來炫耀，藉由書籍、雜誌與電視談話節目滿足了大眾的好奇心⁷⁷。

越是荒謬離奇的人生越容易引起讀者閱讀的興趣，由上述引文中不難看出，對於

⁷⁵楊照，〈掀起他的蓋頭來一窺看傳記裡的私生活〉，《中國時報》開卷周報，1995年3月2日。

⁷⁶吳興文，〈民國84、85年圖書出版業概況〉，《出版界》第50期，1997年5月，頁25。

⁷⁷威廉·金澤著、栗筱雯譯，《如何寫出好人生》，台北：大塊文化，2006年，頁191-192。

傳記文學的善加利用和濫加利用，不僅止限於台灣，而是全球 90 年代出版市場與媒體文化的顯著現象。某種特定類型的成規及傳統，不是一開始就存在於文本之內，而是經由作者及讀者間的互動與交涉，逐漸累積出關於某種文類的成規⁷⁸。對於自傳式文學來說，讀者在閱讀之前，便對案上的書籍內容有預存的期待，例如他／她能隱約甚至明確地窺見作者的身影，而作者在書寫自傳式文學時，也會預期讀者的心理及反應。過去儘管作者矢口否認，而讀者主動地將作品當作自傳式文學來讀，現今若干的作者和出版社從一開始就有意把讀者朝這個方向上引導⁷⁹。在寫作的過程中作者可以故弄玄虛，讓讀者有如閱讀著推理小說，吸引讀者試圖按圖索驥拼湊出作者的真實生活，同時任憑讀者想像其用隱晦文學語言所暗示的故事而故不表態，這類的作品每每在虛實相映、抽絲剝繭中引人入勝。

出版業逐漸由行銷主導，意謂著出版的書籍須兼顧行銷與獲利，然而這並不代表作者的創作動機就一定是為了商業利益而創作。就寫作本身而言，物質層次上是一個簡單的生產，大致上來說，與其他文化行業相較之下，寫作仍具有高度的獨立自主性。同時，創作者的生產過程大致上仍受到相當的尊重，或許創作者被期待做某些改變以便迎合市場口味，但基本上創作與行銷仍是兩個分開而獨立的過程，且是先有前者，才有後者⁸⁰。除了自我宣傳的目的之外，自傳式文學亦是展現個人化語言的最佳形式，自傳式文學可說是「最容易呈現個人的語言、認同感及心路歷程的文學表達方式之一」⁸¹。而這個部分最容易展現在文學成分較為濃厚的自傳體散文及自傳體小說的書寫當中。這些自傳式文學的作者渴望將淤積於心中的東西挖掘出來，他／她「必須寫，因為必須要『再造自身』，而捨此無他，似乎沒有其它的路可走，那是長達一生一世的自我療程」⁸²。其中，具有作者再造自身、再現自我的意義，透過極為貼近自我的私密話語進行自剖與自我詮釋，在書寫中撫慰逝去的過往靈魂，猶如一曲鎮魂歌，同時，作者也將這種生

⁷⁸同註 50，頁 16。

⁷⁹同註 1，頁 244。

⁸⁰同註 50，頁 173、175。

⁸¹孟樊，《後現代的認同政治》，台北：揚智文化，2001 年，頁 18。

⁸²平路，〈行行復行行〉，收錄於鍾文音，《昨日重現：物件和影像的家族史》，台北：大田，2001 年，原書無頁碼。

命經驗透過文字的書寫傳達給讀者。在 90 年代以降眾人書寫自身故事的筆觸沙沙聲中，並非每個人都可以清楚有條理地記錄一生，而作家本與文字為伍，擅於掌握文字，較之素人而言，其自傳式文學有其得天獨厚的優勢。例如王鼎鈞散文體的《怒目少年》(1995)與羅蘭小說體的《歲月沈沙》三部曲(1995)，均因其兼具文學與歷史的美感，而引起文壇的關注。世紀交界前後，亦有隱地《漲潮日》(2000)、蔡文甫《天生的凡夫俗子—蔡文甫自傳》(2001)，以及桑品載《岸與岸》(2001)的出版。爾雅主持人隱地的自傳《漲潮日》便為他贏得 2000 年《讀書人》年度書獎，觸發他接受並出版桑品載的《岸與岸》，此書受到廣大的迴響，則進而催生了爾雅「作家傳記」書系成軍，密集出版了周嘯虹《馬祖·高雄·我》、蕭蕭《父王·扁擔·來時路》及王書川《落拓江湖》三本側重中南部生活的回憶錄及自傳⁸³。時至 90 年代中後期，受到此文學生態的影響，又開啟了自傳體散文及小說的書寫風氣，相繼有陳文玲《多桑與紅玫瑰：這個叫做劉惠芬的女人是我的媽媽》(2000)、郝譽翔《逆旅》(2000)、駱以軍《月球姓氏》(2000)、鍾文音《昨日重現：物件和影像的家族史》(2001)等等文學創作的出現。

自傳式文學在作者和讀者間建立起一種新型關係：閱讀變成一種交流現象，文本僅僅是一種人與人之間交流的中介。這並非是指此種現象只存在於自傳式文學當中，而是指此種現象在自傳式文學中表現得最為純粹。尤其自傳體小說已經不是在談論過去，而是有概念性的「再現」過去，亦即自傳體小說的寫作並不僅只是單純地記錄回憶，其寫作本身同時在企圖陳述並傳遞個人生命經歷的意義及相關認知。作者成為在自傳體小說中尋找自己身分的人。他／她不再滿足於說出他／她對於自己已知的東西，他／她期望透過書寫自傳體小說來重新認識自己，同時渴望通過寫作重構自己的身分，通過出版和閱讀與他人建立一種直接的連繫⁸⁴。就傳播研究的觀點來看自傳式文學，除了關注其內容的陳述外，基本上也相當關注讀者與作者兩者之間的關係，其中存在著人際溝通與意識的分享，作者直接以文本向讀者敘說自己的生平，這種經由敘說者的表達與個人閱讀時的親密

⁸³同註 48。

⁸⁴同註 1，頁 58、59、105。

經驗所營造出的特殊人際關係很難經由公眾場合或其它印刷產品複製⁸⁵。

自傳式文學記載一個人的過去，在出版流傳後，它們都成為社會記憶的一部分。出版之初就是一種靜態的社會記憶，可能典藏在圖書館中，也可能置於讀者房間，在讀者開始進行閱讀，又產生出與作者對話的動態社會記憶。當不同社會文化背景的讀者閱讀時，讀者對於書中所記載的「過去」，便有不同的選擇與詮釋。然後，這些「過去」又在不同的社會情景下，以各種方式被傳述，如此形成一個動態的、相對的社會記憶，因此，自傳式文學的出版可說是個人記憶與社會記憶間的橋梁。不論虛構或寫實，這些文本多少反映出作者當時撰寫的心境與觀點，換言之，這是以作者本身所處的位置進行描述、詮釋的一種文本可能⁸⁶。從政治人物、財經界、演藝傳媒一直到文學界，在 90 年代以降眾人紛紛書寫自傳式文學的當下，這種類型的文學為人所矚目的特殊貢獻，就是將藏在公開面具下的私密臉孔曝光，讀者格外注意一般社會規範下不能隨便向別人探問的私事⁸⁷。研究者在研究這類作品時，宜辨明其是否具有文學價值，或是僅著重商業性價值；違反禁忌是一種解放，還是一種為滿足讀者窺探名人隱私之癖或低俗的譁眾取寵。

(三)、讀者期待視野的改變

除了作者的撰寫，自傳式文學的書寫還需有讀者的接受始能完成供需的進行。80 年代後期，讀者所希望選購的書籍，主題內容以及文類越來越多元化，出版業亦以讀者日常生活需要為導向而出書，在在顯示了生產行銷消費體系中，讀者／消費者地位的提升⁸⁸。近來的文學理論重視讀者的接受，閱讀被視為一個積極主動的過程，因而 90 年代自傳式文學的大量出現，不能忽略讀者期待視野轉變所帶來的衝擊，本文在這個部分要探討的是：當這些原本屬於私密領域的文字書寫，曝露於公領域的出版界時，其所反映出的是哪些讀者閱讀的需求和滿

⁸⁵同註 11，頁 12。

⁸⁶同註 39，頁 149-150。

⁸⁷同註 75。

⁸⁸同註 50，頁 191。

足？

如本節第一部分所云，90年代對「過去」的版本描述與詮釋到處充斥，這些都造成社會大眾對「真實過去」的渴求，而讀者這種渴求，提供自傳式文學與傳記的廣大出版市場⁸⁹，個人論述取代了過去一統的國家論述，從個人立場出發的獨特性小敘述至此時開始湧現。這些由己身觀點出發的自傳式文學，既可探索個人豐富的內心生活，還具有另外一種重要功能：從某種意義上來說，個人自身的經歷是處於社會邊緣的，而自傳式文學將這種經歷轉化為一種社會價值，它使內心生活外在化，並展示給別人看⁹⁰。自傳式文學及相關傳記書籍如繁花般在書市盛開，除了知名人士的人生故事不斷拉大出版陣線外，一般民眾的自傳、回憶錄也開始出版上市，在大型連鎖書局中甚至成立傳記文學專櫃供讀者選購。昔日這樣的書籍被歸類在冷僻類型當中，爾雅主持人隱地更不諱言，這些書籍若是在以往想要出版，恐怕機會不大⁹¹。然而伴隨著幾次重要的選舉，書籍與大選互相哄抬，使得出版社和選舉人物不必支付額外的廣告費用，即可創造出話題與人物的雙贏局面，同時也迅速炒熱傳記文學的熱度，甚至順勢攻上排行榜，可見台灣的閱讀群有相當程度的市場，是跟隨著新聞話題熱度去選擇閱讀的。

政治人物的傳記，基本上便是企圖滿足以中產階級為主體之閱讀大眾的窺視心理，讀者原本就喜歡在一些並非自傳的創作背後，猜測著作者有意識或無意識的存在，這樣的窺視心理發展至90年代的傳記熱潮，更成為書籍能否吸引讀者的關鍵。讀者期待視野的轉變，渴望在文學作品中窺探個人隱私與秘密，此與90年代以降台灣社會多元發展後，所呈現出的「八卦文化」現象有關，而朱雙一認為這個部分又可回溯至80年代解嚴後的「時政文學」寫作，例如張大春的《撒謊的信徒》影射前總統李登輝，或是《沒人寫信給上校》影射遭暗殺的上校尹清楓等。「時政文學」發展到後來有了新的變化，這就是所謂「八卦文學」的興起。朱雙一認為這種作品由具有一定知名度的人物(一般為政治或媒體人物)所寫，用於呈露個人的私生活，或揭發、影射其它具知名度者的隱私，具轟動效應

⁸⁹同註 39，頁 171。

⁹⁰同註 1，頁 57。

⁹¹同註 48。

的例如伴隨著多角戀新聞上市的《黃義交愛情故事》，或是李昂有影射陳文茜之嫌的〈北港香爐人人插〉也有人認為屬於此類。「八卦文學」的產生，常和時政有所關聯。它不像前人寫回憶錄，經過較長時間的沉澱，而是具有「即時性」，或者為了提高自己的知名度，或者為了揭露政敵的隱私，從而對現實政治產生影響⁹²。對於這波政治人物傳記風潮，看「政治內幕」可能是多數讀者的著眼點，畢竟對於檯面上的大人物，他／她們不為人知的過去對讀者是具有吸引力的⁹³。讀者對於政治人物的好奇心，造成這類傳記的不斷出版，可謂直接反映了讀者大眾對於位居權力核心的政治人物的窺視心理，同時也提供了大眾「認識」政治的機會⁹⁴。

對於過去遭受到強權壓制的「真相」不可得，90年代的讀者對於空白歷史的好奇與追索，以及對名人生活史的窺探心理，促成名人型自傳出版及流通。偷窺的快感，是自傳文類的載道嚴肅機制演變而成的輕盈走向，當中符應的是名人的告白勇氣與出名欲望。亦為出版事業走出政治禁忌的宰制後，文學不得不然的商品化趨勢⁹⁵。傳記文學本身應具有的史料價值，並非這波政治人物傳記風潮的生產本意，但若是想要窺探接近真人真事的私生活，從自傳式文學中求索彷彿成了最便捷的途徑。作者對於自己私生活的披露，或社會議論話題的自陳，使自己的生命再一次的商品化或宣傳化，而社會大眾對於名人的私生活，有著尤其強烈的偷窺慾⁹⁶。自傳體小說或散文則因具有濃厚的文學性，使其看起來並不是那麼

⁹²朱雙一同時也指出：「這種作品的盛行，本身也有其社會政治文化的意涵。當八卦變成一種市場的主流價值時，就與當時社會大眾對政治和政治人物的幻滅有關，一般人對政治人物失望的居多，所以要看看他們不好的地方。透過這種書讀者開始對政治有另一種想像的空間，讀者看到這些人物光圈的背後，其實與凡夫俗子差不多，甚至比凡夫俗子還差，這是一種補償作用，從這個意義上來說，「八卦」的盛行也顯示著政治威權的日漸瓦解。」以上參見朱雙一，〈解嚴以來台灣文學思潮發展的若干觀察〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000年，頁100-101。

⁹³胡梓，〈解讀傳記圖書的熱潮〉，《書香月刊》第52期，1995年10月，頁3。

⁹⁴「90年代的台灣雖已取消政治戒嚴制度，但是人民的所謂「民主參與」，本質上仍限於形式且流於表面，因而像周玉蔻的《李登輝的一千天》這類詮釋政治變遷的書，便提供了大眾「認識」政治的機會。同理，讀者自然也天真地以為，看了鄧小平的傳記之後，中共政權長期的神秘色彩便完全解除。」胡衍南，〈歷史？新聞？內幕？——隱藏在傳記熱背後的幾個現象〉，《文訊月刊》第98期，1993年12月。

⁹⁵同註37，頁21。

⁹⁶「看別人的日記有偷窺快感，這恐怕也是很重要的閱讀動機滿足！大塊文化出版社的企畫李惠貞在「交」書的讀者回函中歸納出，張妙如和徐玫怡都出版過漫畫作品，讀者有想要多了解她們私下生活的欲望，而閱讀她們的日記即可正大光明，登堂入室好好看個夠。」廖和敏，〈寫真快

樣的商業走向，但同樣能吸引到對作者感到好奇的讀者，渴望在一本較為貼近作者自身的文學作品中，看見作者私底下的人生或成長歷程，更有甚者，將其自傳式文學作為一把開啟作者文學世界的鑰匙，試圖以之解釋作者其他創作作品的靈感來源。

對於不認識作者本人的讀者來說，作者生成了話語，而讀者根據其話語來想像作者的存在。讀者自作者處接收了這樣的訊息：作者是唯一能掌握這些訊息的人，而他／她也知道這些訊息可能會令他／她的讀者感興趣⁹⁷。讀者本身亦先驗的認為這些作者的私生活必有某種程度的可看性，於是基於窺視的心理渴望一探究竟。一般讀者所關心和爭論的問題是：作者所撰述的是否都是真實的？他／她們書中的內容是值得信賴還是令人懷疑的？因此這一類文學的閱讀樂趣多出於讀者對其中的人、事與歷史真相的聯想，「來自真人真事改編」成為一種圖書出版的商業噱頭，讀者通常認為以真人真事為題材的自傳式文學會接近事情的實相，儘管深思之後會發現正如同本章第一節所述，其實並不盡然如此。

讀者喜好窺視與揣測的閱讀心理，使得讀者在面對一部貌似自傳的敘事時，經常把自己當作偵探般試圖抽絲剝繭，努力搜尋其與作者聲稱不同之處：在自傳體小說中，作者和人物的同一性未獲肯定，儘管作者矢口否認，讀者也會努力去尋找兩者的相似之處。然而在自傳之中，這種同一性獲得肯定，讀者便會傾向轉而尋找兩者之間的謬誤與歪曲等等。因為讀者總是覺得自己通過文本發現的東西才是更真實、更深刻的，而不去理會作者是如何說的⁹⁸。當讀者閱讀或購買一部自傳式文學時，便認為他／她得到了作者願意掏心掏肺傾吐的真心告白並擁有了公眾人物的生命，或是認為一本購書的錢得以買到一個人的人生智慧，何樂而不為？讀者以為自己透過付費便取得了窺視的管道，透過個人付費的商業交易模

感再狂飆》，《聯合報》休閒文化周報，41版，1999年3月27日。

⁹⁷同註1，頁80。

⁹⁸同註1，頁219。

廖卓成亦曾闡述讀者這種有趣的心態，他認為即使書中相關的人物已用A君B小姐等代號代替，仍會被有心挖掘的讀者識破(或者恐怕作者也希望如此)，終因涉及到太多關係人的聲譽與利害，被逼宣稱本來要寫的只是小說，書中人事全屬虛構，如有雷同，純屬巧合。這個時候因為破解「密碼」而猶在自喜的讀者，或喜歡把小說故事和真人對號入座的考據迷，無論作者如何否認，也一定不肯改認這個作品的身分。詳見註9，頁164。

式，這種閱讀與消費行為也滿足了小生產者的私有欲與所有權意識⁹⁹，這種所有權意識與在閱讀時的窺視心態，是自傳式文學讀者的有趣心理。從另一個層面來看，在人際關係逐漸被蠶食的時候，現代人有更強烈的欲望渴求從其他管道和他人生活發生關係。而時下盛行的八卦刊物透露的是名人的內幕生活，私密文字出版物披露的則是時人的生活雜事，更重要的是，在「消費」別人私密的同時，不必祭出自己的祕密，在疏離的人際關係中，這不啻是種安全的社交方式¹⁰⁰。

除了滿足讀者的所有權意識與窺視心理之外，自傳式文學尚具有作者與讀者間生命經驗交流，以及引發讀者同理心共鳴的作用。90年代以降，在越來越呈現出光怪陸離的社會亂象之下，人們格外需要撫慰心靈的書籍，因此心情書籍當道，例如：《心靈雞湯》系列、《人生以快樂為目的》、《抓住心靈的震顫》等等，這些書籍亦是常出現在暢銷排行榜的熱門書籍。在心靈書籍當道的同時，自傳式文學也提供了作者和讀者心靈交流的管道。在這充滿爾虞我詐的時局中，自傳式文學使讀者有與作者「交心」的感覺，在書中的文字世界裡，宛如聽見作者零距離的娓娓傾述其生命故事。平路便說道：

做為讀者，其實我也貪戀著與作者生命經驗貼近的文字。這位作者敘述的生命經驗若與我這名讀者的生命經驗恰恰有了應合的地方，悲欣交集的一瞬，也會不由自主地掉下眼淚¹⁰¹。

自傳體小說具有在敘事活動進行自我詮釋和再現自我的性質，正是在這性質之中，讀者得以透過文本的閱讀活動，帶著自己的生命體驗進入作者經驗的世界，在閱讀的過程中形成認知與意義的詮釋，不再只是被動的接受作者告知的訊息。藉由閱讀文本中所傳達之生命故事的過程，讀者對作者的人生經驗產生共鳴與迴響，尤其在共同的生命經驗中獲得心靈的撫慰與滿足。歐爾尼(James Olney)說過：「讀者在閱讀自傳時，並非尋求書中所指稱的名字、日期、地點，而是企圖

⁹⁹胡衍南，〈歷史？新聞？內幕？——隱藏在傳記熱背後的幾個現象〉，《文訊月刊》第98期，1993年12月，頁27。

¹⁰⁰廖和敏，〈寫真快感再狂飆〉，《聯合報》休閒文化週報，41版，1999年3月27日。

¹⁰¹同註82。

由自傳中發現某些和自身相關的生命經驗或感受如何被傳達、被組織、或被理解」¹⁰²。這可通用在所有自傳式文學的閱讀過程中，正是因為他們相信自傳式文學傳遞的是真實人生經歷，讀者試圖去了解他人的生命情境，甚至是人生困境的因應之道，自傳式文學無疑被視為是一條介入作者私領域的捷徑。讀者理解自傳式文學當中人物的最佳方式，就是試圖在這些人物身上尋找那些來自自我的東西，也許是相同的人生經歷，也許是面對事情的生命態度等等，總之，讀者是挖掘書中與自身生活或情感相契合之處，閱讀和自己日常生活相關的部分，或是尋求個人心理與情感需要的滿足，讀者相信文學反映出人性某一部分的真實。在讀者閱讀文本的同時，文本便開始運作，而不再是靜態的存在，它不僅傳遞作者的生命經驗，也引發讀者的共鳴與迴響，於此，自傳式文學可被視為生命心靈的交流管道，它將結束寫作活動後的某一個作者個體與廣大的讀者群聯繫起來了。

這也代表自傳式文學中令讀者感興趣的，除了偷窺的快感外，或許也有一個人看待時光流逝和生活意義的角度。自傳式文學讀者對作者所進行自我詮釋的文本，作出「再詮釋」的閱讀，對大多數的讀者而言，閱讀自傳式文學時對其中作者所投影的人物做情感的投射及認同，也是意義建構的一部分。在工商業競爭激烈的現代社會，讀者在閱讀文學時渴望發現能與自己分擔煩惱的人，在閱讀到相似的生命經驗時，他／她們亟欲相信別人能夠了解他／她們遭遇到的困境，知道他／她們陷入於痛苦的煩惱中，因為這是案上書本中作者的人生故事。而這也是為什麼讀者喜歡這些較富含人性的自傳式作品，因為當閱讀到與自己生命能產生共鳴的自傳式文學時，讀者想像一個真實的人也曾與自己的生命發生過相同的經歷，此外，這些作品告訴他／她們：搖筆立傳且似乎離讀者遙遠的作家們也曾經歷過和自己相似的處境，他／她們也有他／她們的懷疑與不安、也有如自己般對生命的困惑與喜悅，而這些都展現在自傳式文學的書寫與閱讀當中。在大人物的自傳式文學中，讀者可以拼湊出歷史的「真相」，在一般人的自傳式文學中，則不乏充滿真實溫度的動人故事，這也許都是自傳式文學的迷人之處。同時，也呈現出無論寫作重點是置於「大時代」還是「小人物」，都有其無可替代的閱讀價

¹⁰²轉引自陳香玫，《女性自傳中的婚姻與自我：女性主義觀點的語藝批評》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，1998年，頁13。

值，換句話說，「我們需要大歷史，也需要小細節」¹⁰³。而這也是出版市場及作者因應讀者期待視野的轉變，頻頻推出自傳式文學而造成 90 年代傳記書寫風潮的原因之一。

綜上所述，在一個文學商品化的時代，讀者有權決定何種閱讀題材有趣、值得閱讀，這對現在文化工業下的文學市場來說是最有力的權力。自傳式文學或是政治人物傳記，是比較容易引起讀者興趣的書籍，但是必須找對題材，從合適的角度切入，只要能掌握讀者喜歡內幕、挖掘名人祕辛等方向，多半能夠暢銷¹⁰⁴。自傳體小說的書寫於 90 年代後期開始蔚為風潮，此一文學現象當然與此一時期的讀者對於閱讀個人生活的文本產生濃厚興趣有關。從最初「時政文學」、「八卦文學」、自傳與傳記，以迄文學氣息更為濃厚的自傳體散文、小說等，讀者逐漸對於個人生平書寫表現出閱讀興趣。當讀者開始喜愛閱讀這樣的文本時，便同時使這樣的文學出版市場運作，因而促使一波閱讀及寫作個人敘事的熱潮。從以上針對 90 年代以降台灣文學出版生態的環顧中可以發現，當自傳體小說的書籍、出版與消費符合某種生產供需模式，並產生一個讀者群時，自傳體小說的書寫也與文學史產生了交集，成為與文學史相關的書寫現象。無論是填補驚心動魄大時代的歷史罅隙，還是貼近平凡素樸的塵世高度，出版商認同作者的社會價值(更準確的說，其社會價值的經濟效益)，它們才會被出版，而讀者認同作者的社會價值，它們才被閱讀、流轉，並成為一種社會記憶。出版商與讀者的選擇，可說強化了一本自傳式文學的社會記憶本質，被閱讀與談論的自傳式文學活化成為一種動態的社會記憶¹⁰⁵。自傳式文學於解嚴後的台灣社會開始醞釀，直至 90 年代達到蓬勃出版的高峰，並一路風行至新世紀初，既反映出文學逐漸商品化的出版市場，也能反映出作者與讀者各取所需的寫作和閱讀動機，於本文上述的爬梳中，可以觀看出其於出版生態中發展的成因。

由於自傳體小說並非獨立發展於 90 年代，而是與其他自傳式文學互相輝映而蓬勃發展，因此在此節的討論中，本文將自傳體小說置放於自傳式文學當中、

¹⁰³同註 48。

¹⁰⁴趙曼君，〈政治人物傳記出版掀熱潮〉，《經濟日報》商業·消費，14 版，1995 年 6 月 19 日。

¹⁰⁵同註 39，頁 153。

從整體來觀察，試圖從 90 年代解嚴後的台灣社會以及出版文化生態兩個層面，來探索自傳體小說於 90 年代以降至新世紀蔚為書寫風氣的可能。由上述兩個部分的探討中，可以探看自傳體小說發展的脈絡，得知台灣歷史社會文化層面與文學出版生態是如何能影響自傳式文學的生產、傳播與接受。最後，本文認為自傳體小說在 90 年代以降的蓬勃發展，還要再加上西方理論思想對於文學的激盪。後現代思潮於 80 年代中期和 90 年代初期分兩波傳入，後殖民理論則於 90 年代初期引進，都立刻引發熱潮。就當時國內外局勢的變化而言，這波西方理論的傳播轉介，其實伴隨著知識分子希冀終結戒嚴體制、企望台灣成為多元民主社會、重新釐清台灣的國家身分之隱然願景。後現代與後殖民理論，蘊含了鬆動戒嚴體制的企求，挑戰戒嚴體制的一元化，激盪出性別、族群、性取向等多元身分認同以及各種社會運動¹⁰⁶。透過政治解嚴、西方理論的大量引介與媒體的開放競爭和文學行銷的日益商品化，文化思想、主題意識和新美學三個層面都展現出後現代與後殖民的並置、角力與混雜，文化和文學兩者間頗有交相影響之處¹⁰⁷，而其影響也能見諸自傳體小說的創作。新世紀自傳體小說創作形式上的變革，便是體現出文本與外在文化生產環境的互動關係。在舊秩序瀕臨崩解而百家爭鳴著欲建立新秩序的當下，那躁動不安的不確定感，對自傳體小說的書寫現象產生著顯著而有意義的作用。誠如王德威所言：我們越是眾聲喧嘩，越是感覺喧嘩之後的孤寂與無聊，越有想要說悄悄話的衝動，弔詭的是，孤寂與無聊的悄悄話經過包裝與促銷，還可以成為下一波喧嘩的材料¹⁰⁸。因此在後文中，本文將針對新世紀台灣自傳體小說熱門論述議題與時代背景及文學生態的結合作探討。

¹⁰⁶同註 58，頁 21、34、38-39。

¹⁰⁷同註 58，頁 39。

¹⁰⁸同註 38，頁 376。

第三章

女身私語敘事的發聲：女性自傳體小說書寫

台灣社會約莫於 70 年代左右引進女性主義思潮，並在接近 80 年代開始有質量俱豐的女性文學開花結果，而在進入 90 年代以後，女性文學與台灣文化場域的各種多元化思維調和，激盪出更多的火花。女性文學與自傳式書寫的結合，亦促使女性自傳式文學在 90 年代以降蔚然成風。其中，女性自傳體小說嘗試以文學作為生命經驗的載具，並不只是單純地書寫自身生活的經驗，在喃喃不絕的私語敘事中，她們以女性個體作為出發點，無論是性／別或是家／國，均於她們的書寫中被女性自身的聲音重新解讀，流露出屬於此一性別身分的思想情感。因此，在研究自傳體小說文類時，女性自傳體小說的書寫是不容忽視的區塊。

本章將針對陳雪及陳玉慧的三部自傳體小說作一探討，她們的自傳體小說共同點在於都是以女性喃喃私語的方式發聲，書寫自身獨特的生命體驗，同時將自身自童年時期開始的創傷記憶加以描繪，做為小說中無限反覆低迴的旋律。如同前一章所述，在研究她們的自傳體小說時，文本中作家真實經歷的成分多寡並不在本文的探討範圍之列，本章嘗試關注的是：新世紀的女性自傳體小說，與當代社會文化及文學生態有何相互呼應之處？在作者們書寫女性自我的行文中、在將其自傳性經歷文本化的過程中，她們意欲透過私我敘事產生何種思路與美學效果？她們又是如何將自傳體小說文類作為一種敘事策略，在自剖心靈創傷、展現對性別與身分思索的同時與讀者產生連結？本章嘗試以「女性私我」與「創傷自療」為關注思考的兩大進路，拆解出隱身於私我書寫中的女性聲音，從中體現兩位女性作家探尋自我並再現女性生命經驗的過程，同時觀看她們如何在創傷記憶中跋涉前行，以自傳式的文字紀錄作為自我治療的處方，呈顯出當代女性的心靈秘錄。

第一節 從「我們」到「我」：女性私我的發聲

在本文進入女性自傳體小說書寫的探討之前，需要先行釐清的是：新世紀的女性自傳體小說是處於何種時代語境下創作的？而任何文學均有其延展脈絡，不能僅擷取其中一段來觀看，且為了進一步凸顯出女性自傳體小說的創作意義，本文於下文篇幅中將先就 90 年代以前女性文學書寫的樣態進行梳理，進而觀看新世紀女性自傳體小說的書寫位置。

一、 女性自傳體小說創作的時代語境

正如同前一章所述，在昔日戒嚴體制下的文學歷程中，太過真實及過於私我的文本並不若具有典範性的文本來得獲得青睞，所謂「具有典範性的文本」應以能反映出時代性為首要目標，例如能反映出大時代的動盪等。當個人私我的經驗不若這些典範性文本來得受到重視之際，女性私我經驗的書寫空間又較占有性別優勢的男性更為狹隘。無論在哪一個時期，男性知識份子都是扮演主要詮釋者的角色，這是許多當代社會在社會記憶結構上的共同特質，根據王明珂的統計，女性著手書寫關於回憶的記事在數量上較男性少了許多，且回憶的內容又與其生命中重要的男性有關為多數¹。若寫作「小我」可做為意圖對抗主流「大我」的邊緣話語，則「女性小我」更是面對強勢父權話語的邊緣再邊緣。過去女性的生活空間往往侷限於家庭，缺乏引人注目而得以自道的豐功偉業，也因此失去話語權力的掌握。正如同筆(pen)與陽具(penis)之間的隱喻，男性掌握書寫的權力，他們以黑色墨水書寫不朽的歷史，而女性則因為沒有話語權而時常被排拒在歷史之外，也因此她們無法書寫自己，而經常由男性來代言。在女性主義理論尚未為台灣社會熟習之前，文學寫作時常自父權思維與男性視角展開，即使身為女性作家也容易因未有性別自覺的意識，而複製男性話語來進行寫作，甚至運用父權社會價值觀點來觀看自身。史書美認為失去話語權的女性，便只能任由男性來指揮、

¹王明珂，〈誰的歷史：自傳、傳記與口述歷史的社會記憶本質〉，《思與言》第 34 卷第 3 期，1996 年 9 月，頁 160、165。

代言而淪為被觀看的客體，無法逃離「男性語言之監獄」。父權社會所掌握的男性視角，以女性第一人稱自述來控制女性所扮演的角色，驅使女性角色自我暴露，並設法引誘讀者前來窺視男性視角下所虛構出來的女性角色，甚至迫使女性接受並內化這種男性視角，成為遵循且發揚那些壓迫她們的社會禁錮的代言人。史書美認為男性作家用女性聲音說話的「敘述聲音之雙重性」，是否能描繪出真實的女性經驗，或是使女性淪為工具以及被窺視的客體，在根本上就會引起一定的懷疑²。

若以自傳文類的層面來看，在解嚴以前幾乎只有被社會價值判斷為成功的人才能執筆，而在這樣的社會價值判斷下，又幾乎唯有男性得以書寫令人引以為典範的自傳，其內容也多是服膺戒嚴時期的訴求，不外乎他們於各領域的卓越成就，導致昔日女性在欲提筆書寫自身經歷之時，往往在社會價值的眼光逼視下自慚形穢，恍若干犯僭越雷池之舉³。即使有書寫自傳的女性出現，令讀者感興趣的往往不是扮演執筆角色的女性傳主，而是好奇她們筆下關於其英雄丈夫或是偉人父親等等的軼事，這樣的情況一直要到 80 年代左右才逐漸出現變化。80 年代開始，提倡呼籲女性性別自覺的各項刊物及雜誌陸續成立，萌芽自 70 年代的女性主義運動至此逐漸站穩腳步。解嚴之後女性主義運動蓬勃發展，西方各派女性主義的論戰也維持著女性議題在媒體上的強勢與熱度⁴。上述性別平等社會運動累積的熱度，促使女性文學的書寫如繁花綻放，80 年代女性文學採取的主要書寫策略之一，便是對於女性身分的定位及身體情慾的刻畫。

西方女性主義思潮中，提倡女性身體情慾解放最有力者，莫過於法國女性主義學者埃萊娜·西蘇(Helena Cixous)。西蘇於她的代表作〈美杜莎的笑聲〉中，

² 以上參見史書美，〈中國現代文學中的女性自白小說〉，《當代》第 95 期，1994 年 3 月，頁 109、110、114-116、118。

³ 朱崇儀便言：「誰能夠否認女性一旦提筆寫作自傳，就已經是僭越之舉，就必須面對異樣的眼光，並且時時為自己的舉動辯護？」參見朱崇儀，〈女性自傳：透過性別來重讀／重塑文類〉，《中外文學》第 26 卷第 4 期，1997 年 9 月，頁 141。胡曉真亦言：「自傳在中國傳統中是否為個人主義的表現固然極為可議，但此文類傾向於男性所運用則無可置疑。」參見胡曉真，《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》，台北：麥田，2003 年，頁 89。

⁴ 80 年代的女性刊物及出版社，例如有 1982 年，李元貞等人創辦以理論、論述見長的《婦女新知》雜誌社、1987 年「婦女新知」基金會成立，發行《婦女新知》月刊及女性主義書籍。此部分參考整理自劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來臺灣小說專論》，台北：麥田，2006 年，頁 56、57。

極力呼喚女性開始書寫自身，她呼籲著：「寫吧！寫作是屬於妳的，妳是屬於妳的，妳的身體是屬於妳的」⁵。西蘇認為通過書寫女性自身的「身體書寫」，女性將得以返回到自己的身體。女性的身體過去總被父權社會抹煞或抹黑，是一種尚未表述便已遭驅逐至黑暗大陸的次等性別，成了禁忌的黑暗大陸，女性在父權制度下唯有嘗試書寫自己的身體，才得以挑戰父權崇拜下的菲勒斯理體中心，也唯有如此才能讓人們看到、聽見女性的身體。如果女性不試著書寫自身，而只是等待出現於男性的寫作中的話，女性永遠都是被遮蔽與被扭曲的一群，女性將永遠不會擁有自身的歷史。女性書寫自身的行為便是女性嘗試爭取自身發言權的標誌，西蘇認為：「只有通過寫作，通過出自婦女並且面向婦女的寫作，通過接受一直由男性崇拜統治的言論的挑戰，婦女才能確立自己的地位」⁶。女性想要結束邊緣處境，便得親身書寫自身而無須透過他人代言，不再從男性預設給子女性的立場來觀看女性自身的價值，女性唯有通過寫作，才能拒絕在邊緣位置沉默而為自己發聲，在此前提下最直截的文學書寫題材，便是自女性生活周遭的現實中汲取養分，讓女性嘗試自我發聲、為自己開口說話，就性別解放的角度而言，若女性缺乏自我獨立的生命自覺，也就永遠無法達到真正意義上的解放。正是這樣鼓勵女性勇於從事「身體書寫」的理論傳播，使得 80 年代的女性文學頻頻以情欲書寫作為反抗父權禁錮、找回女性身體自主權的敘事策略。

在西方女性主義思潮的激盪、台灣社會日新月異的進展以及自由經濟的發展下，性別意識逐步高漲，亦促使女性亟於思考自身及角色定位。除了昔日以大地母親身分和以女身隱喻台灣過去殖民地命運的模糊面目出現之外，女性終於在 80 年代得以跨出以自己聲音發聲的步伐，而不再僅是隱喻的化身。不受傳統寫作形式束縛的女性書寫，便是讓女性發聲的最佳途徑。在昔日父權社會的文化語境下，女性時常得面對眾目睽睽的窺探，然而此時期的女性已在文學中逐步由被觀看客體轉變為書寫主體，女性得以經由自己的聲音發聲，而無須透過男性為受壓制的女性代言說話，彰顯了父權下一直遭受壓抑的真實聲音，在呈顯女性意識

⁵埃萊娜·西蘇著、黃曉紅譯，〈美杜莎的笑聲〉，收錄於張京媛編，《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學，1992 年，頁 190。

⁶同註 5，頁 195。

上自然有其力道。昔日罹患失語症及失憶症而面目模糊、隨人捏塑的女性，主動揭開遭父系謊言掩蓋下的女性真實，歷來遭受失語症的女性得以脫離無聲缺席的命運，找到安身立命的文學出口。80年代紛然呈現、質量俱豐的女性文學，與解嚴後女性自傳及口述歷史的開展，均是奠定90年代以降女性勇於以自我真實的聲音發聲、展示個體真實生命經驗的基礎。

如前所述，女性以自我真實的聲音發聲有其文學脈絡在背後支撐，從70年代後期的萌發以至整個80年代女性文學書寫的繁盛面貌，也可看出讀者對於女性文學的高接受度，早已得與男性作家分庭抗禮。時至90年代以降的台灣文學場域，伴隨著本文第二章所述之社會文化的轉變，致使女性書寫亦成為其中一股力量，急欲在這個解嚴後眾聲喧嘩的文化環境中發光發熱。「女性」成為90年代以降小說書寫的一個重要文化符碼，它不僅承載了女性主體的闡釋空間，更發揮最大的聚合能量，與國家、族群、歷史、情欲、記憶等等，產生時而合盟戰鬥時而分庭頡抗的複雜關係⁷。90年代以降台灣女性所面對的社會環境，已不若前世代女性所面對的那樣封閉與保守了，女性本位於此時反而成為女性發聲的有利位置，得以藉以援引、介入大敘述，詮釋評論起丕變時代裡的文化與政經生態⁸。然而，隨著時代的改變，女性所面對的問題亦各自不同，女性書寫既已有其正當性、合理性與讀者接受度的後盾，女性作家該如何選擇適合自己的發聲方式，在一片繁盛的女性文學書寫中進一步詮釋自我的聲音，則是她們在90年代以降各自需要面臨的抉擇。

女性積極自我發聲成為女性自傳式文學發展的重要原因之一。本文認為90年代以降的女性作家紛紛投入自傳式文學的書寫行列，正是因為自傳式文學已然成為女性自我發聲的良好途徑。90年代開始百家爭鳴的台灣社會環境，俾使曾被拒於傳統自傳門外的女性，開始涉足自傳式文學的書寫。自傳式文學著重於個人主體的建構與個性的發揚，儘管在虛構小說中即使身為男性也可虛構女性自白，但在自傳式文學中，勒熱納所言的「一個真實的人的自我陳述與告解」卻是

⁷劉乃慈，〈便利、營利與架空的危機：女性主義與台灣當代小說生產研究〉，《台灣文學研究學報》第4期，2007年4月，頁268。

⁸范銘如，〈由愛出走——八、九〇年代女性小說〉《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》，台北：麥田，2002年，頁153。

無可替代的。

正是在 90 年代以降蓬勃的自傳式文學書寫中，我們看見不同的女性主體站立在舞台正中央直陳內心、自我告白，一本自傳式文學中所呈現出的女性樣貌、形象以及著墨的重點，定會與其他的作家有所不同，自傳式文學創作因此逐漸被國內外學界視為探討女性生命經驗的一種方式。例如在西方學術界便已將女性自傳視為研究女性自我、甚至於擴及女性整體共相的最佳途徑⁹。不少的西方女性主義學者對於女性自傳的研究有相當深入的討論，例如潔樂寧(Estelle Jelinek)、史密斯(Sidonie Smith)、吉爾摩(Leigh Gilmore)及威爾遜(Elizabeth Wilson)等人。其中，潔樂寧在研究女性自傳時，強調女性自傳與男性自傳的不同之處，在於前者的素材傾向於個人及主觀化，而女性自傳作者亦皆有身為女人的自覺，並意識到與主流文化的差異。在形式層面上，女性自傳往往以不連貫或是以斷簡殘篇的形式出現，這些與男性自傳書寫不同之處建構出一個不同的女性自我書寫傳統¹⁰。而另一位女性學者威爾遜亦曾提及，如果存在有一種典型的女性主義文學形式的話，那便是破碎的、私我的形式，舉凡自白的、個人的陳述宣言，自傳，或是日記等等，它們是得以呈現出女性原本樣貌(telling it like it was)的文學形式¹¹。羅莎琳·邁爾斯(Rosalind Miles)亦言女性以女性之筆，書寫不同族群／階級的女性，藉女性口述歷史、自傳等等去累積、建構婦女生活史／生命史，逐漸打破過去歷史詮釋權掌握在男性手中而衍生的缺失，歷史不再只是「his story」¹²。而台灣學術界近來亦出現一些專事研究女性自傳的學位論文及專書¹³，女性自傳對於女性性別研究的重要性可見一斑。

⁹當然，關於女性自傳是否能擴及女性整體共相的研究，仍是存在著見仁見智的爭議，例如女性主義學者伊莉莎白·威爾遜便認為儘管就整體上而言，女性自傳的確呈現出幾個基本上相似的重點，但她並不認為由眾多的女性自傳集合起來，便能夠看出屬於全世界女性的集體經驗。參見 Elizabeth Wilson, "Mirror Writing: An Autobiography", in *Feminist literary theory: A Reader*, Mary Eagleton ed., UK: Basil Blackwell, 1986, p.184.

¹⁰參閱朱崇儀，〈女性自傳：透過性別來重讀／重塑文類？〉，《中外文學》第 26 卷第 4 期，1997 年 9 月，頁 136。

¹¹同註 9，頁 182。惟伊莉莎白·威爾遜在文章中對於女性呈現出真實自我是否僅需陳述出她們的壓抑即可達到，持不完全同意的保留態度，她認為這樣的說法似乎過於單純化。

¹²刁筱華，〈譯序〉，收錄於羅莎琳·邁爾斯著、刁筱華譯，《女人的世界史》，台北：麥田，2006 年 5 月，頁 11。

¹³例如陳玉玲《尋找歷史中缺席的女人：女性自傳的主體性研究》(1998)、陳香玫《女性自傳中的婚姻與自我：女性主義觀點的語藝批評》(1998)、阮愛惠《九〇年代台灣女性自傳研究》(2006)等等，另外還有曾尚慧的女性傳記文學研究《台灣當代女性傳記研究(1945-2004)》(2006)。

女性主義理論樹立女性自覺的話語能力，除了帶動 80 年代女性文學書寫的姹紫千紅外，在 90 年代台灣社會多元文化空間的發展中，亦開始鼓勵女性作家勇於自我發聲，也因此女性作家自 90 年代以降頻頻於自傳式文學中渲染一己之經驗，同時以身為女性此一性別身分獨具之視角，創作出許多質量俱佳的自傳式文學作品。以女性生命經驗作為創作主題已是 90 年代以降台灣文學的特色之一，例如與本文所要探討的女性自傳體小說，同一時期出版的女性自傳式散文的成就頗豐，舉例來說，有陳文玲回憶母女關係及拼湊過世母親形象的《多桑與紅玫瑰》¹⁴。陳文玲在散文的扉頁上，題字將此書獻給「世界上每個不一樣的女人」，如同本節的標題，女性自傳式書寫是由 70、80 年代對女性集體命運的反思，一路逐漸從大寫女性的「我們」過渡到小寫女性的「我」，女性的形象開始轉為異質性的描繪，每位女性都成為獨一無二的個體。而陳文玲便是在此部散文中，追索她那若是放在過去傳統父權社會中將被定位為「壞女人」、「壞媽媽」的母親，實則在拼湊過程中發現她是位兼具「潑辣」、「有義氣」、「見過世面」、「早熟」、「像小孩子」等諸般矛盾面向的女人。除此之外，亦有鍾文音以物件及影像回憶家族史的《昨日重現》¹⁵。鍾文音維持著她「在破碎裡寫完整」、「在記實裡寫虛構」與「在家族裡寫個人」¹⁶的書寫姿態，在《昨日重現》最為精彩的人物描寫，便是她喚之為「我的天可汗」的母親。在家中擁有絕對權威的「天可汗」母親，一旦出了城便只能仰賴她的「臣子」女兒，成了道地的「廢帝」。在「天可汗」與「廢帝」之間，是鍾文音身為女兒對母親懼之憐之愛之的情感。其他還有如簡嫻追索家族遷徙歷史的自傳式散文《天涯海角：福爾摩沙抒情誌》等，不勝枚舉。

這些自傳式散文的女性作者們與本章欲討論的女性自傳體小說作者們，以女性私我經驗作為發聲的內容，將自傳式文學做為展現女性主體的創作文類，成為表達自我意識最便捷的方式，文本中的女性形象因此能以更加鮮活的表情出場，並且更具有生命力。就美學層面而言，90 年代女性自傳式文學有彼此哄抬的效果，文字書寫中亦展現出女性善於書寫瑣碎私語、細節推衍、斷裂及流動語言的

¹⁴陳文玲，《多桑與紅玫瑰：這個叫做劉惠芬的女人是我的媽媽》，台北：大塊文化，2000 年。

¹⁵鍾文音，《昨日重現：物件和影像的家族史》，台北：大田，2001 年。

¹⁶鍾文音，《在河左岸》，台北：大田，2001 年，頁 36。

特色，而與昔日宏大敘事所要求的偉大事件、線性邏輯等產生書寫上的美學差異。然而，即使同樣是自傳式文學，女性作家在選擇以散文或是小說文體來創作，又具有不同涵義。兼融小說和自傳特質的自傳體小說，對於渴望透過文字書寫來探尋自我，卻又不願意與主角人物直接畫上等號的女性作者來說，既可直接抒發作者內心最私人、秘密的感受和渴望，又因未與讀者簽訂勒熱納所言的「自傳契約」，而可以自在地隱身於小說文體的背後。女性自傳體小說既可從作者的生命經驗出發，抒發女性一己的真情與生命經驗，同時亦兼具了虛構小說的遮蔽性，得以安處於一個心安的角落私語獨白，僅需一句「如有雷同，純屬虛構」，便可將小說中所包含的真相與自身劃清界線，名正言順地免去被讀者對號入座的麻煩。

此外，在文本內容方面，自傳體小說不必侷限於作者真實人生劇本而行，而可依照作者希冀表述的意念進行，甚至是女性用以回應／介入大敘述的一種方式。例如本文所探討的郝譽翔《逆旅》或陳玉慧《海神家族》，在個體生命之外，亦有其家國論述的一環。女性自傳體小說作為一種探尋自我與拼湊自我主體的方式，既貼近女性自我同時亦再現女性的生命歷程。誠如劉亮雅所言，就書寫手法而言，女性意識小說經常採取抒情的筆調、內心獨白或第一人稱，探索女性細膩幽微的內心世界¹⁷，「喃喃私語」本是女性書寫中時常出現的樣貌，在自傳體小說中，女性便是用這樣的敘事策略，以自我為中心，自己說自己的故事，甚至進而擴及自身生命的方圓半徑，女性生命經驗成為文本中的重心，也因此成為研究女性書寫殊相的一種方式。而女性自傳體小說融合前述所說，以女性之思想情感為主要表現對象，應是最適於傳達女性觀點的文類，是故，女性自傳體小說的書寫是應予以關注的文學一環，從中足以觀察到，身為解嚴後紛然而起填補過去宏大敘事罅隙的其中一支的女性文學，如何透過兼具「私語性」及「女性性」的女性自傳體小說形式，呈現女性個體的生命與聲音。

¹⁷劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來臺灣小說專論》，台北：麥田，2006年，頁96。

二、私語敘事與女性生命經驗的展現

隨著台灣政治社會結構的丕變，以及文化傳播技術的更替，均不斷刺激著創作技巧已臻成熟、視界更趨廣闊的女作家群，她們的同質性逐漸褪淡¹⁸，每位女性作家都書寫著自己的體驗。除了相對於男性之外，此時，女性也不再是千篇一律的女人(即大寫的Woman)，而是兼具多重身分的個體¹⁹，每位女性的生命體驗均不同於其他女性個體。順應女性個體自覺的潮流，女性作家們試圖運用小說體裁來展示自我切身的生命經驗，從寫集體女性的「我們」到寫個體女性的「我」，從中展現文學對女性私我生命的承載力量。90年代以降的女性不同於以往，開始在共相中展現殊相，從個人私密的情緒出發，採用較為直截的自傳體形式作為承載個體生命的載具，女性作家們嘗試用書寫自身生活經歷的方式，在文學中展現她們對自我命運的關注與深省，而這樣的書寫方式一路延燒至新世紀的女性自傳體小說創作。

自傳體小說是這樣的一個世界：一個以「我」為主、以「我」做為中心而運行的世界。自傳體小說的形式使得女性文學清晰地標示出個人主體性，體現女性自覺後的面貌，同時亦展現女性生命的脈動，誠為台灣文壇不可或缺的文學類別。女性作家於自傳體小說中書寫女性生命的內心世界，在個人化的小說文本中，呈現出女性獨有的生命脈動。女性作家們尋求與自身命運貼近的敘事主題，藉由探尋自我的過程，在自傳體小說中尋回女性及個體失竊已久的記憶，在90年代以降的眾聲喧嘩中，以喃喃私語的方式填補昔日宏大敘事中女性失語及失憶的罅隙。

本文在此先從作家陳雪談起。早期陳雪的創作因為具有同志議題的政治性，而在解嚴後百家爭鳴的局面占有一席之地。在許多評論紛紛將陳雪歸類為同志文學作家之際，陳雪認為：「我可以上街去參加同志運動，但絕不讓自己的作品僅為了某種理想而服務，因為這樣不足以支撐我一輩子。²⁰」陳雪更自剖其最重視

¹⁸同註8，頁167。

¹⁹此為吉爾摩的說法，轉引自朱崇儀，〈女性自傳：透過性別來重讀／重塑文類？〉，《中外文學》第26卷第4期，1997年9月，頁139。

²⁰黃筱威記錄整理，〈在文學裡創造新世界——紀大偉對談陳雪〉，《印刻文學生活誌》第3卷第2

的莫過於「自我認同」，在提及使她一戰成名的《惡女書》時，陳雪說道：

我認為整本《惡女書》，其實要講的不是同志，最重要的是自我認同。我這本小說從頭到尾要講的就是自我認同，那個認同不只是性別認同，而是所有的認同。就是怎樣去定義自己的存在²¹。

「自我認同」與「怎樣去定義自己的存在」這個創作核心價值觀一直存在於陳雪的創作之中，甚至延續至若干年後接連出版的兩本自傳體小說中。

而自我及身分的認同亦是另外一位作家陳玉慧所持續關注的議題之一，這起因於她來自於一個身分認同混合的家族。陳玉慧自言：

我想我畢生都在詢問：我是誰？這個詢問就像英國作家恰特溫說的：質詢只是活下來的另一個藉口。這個詢問因此與我緊密有關，寫作成為質詢的方式，而逐漸地，寫作也開始回答這個質詢。寫作成為這個問題的答案²²。

部分社會科學家認為，人類不可能直接認識世界，所以人們所知道的生活是透過「活過的經驗」(lived experience)得知的。若要創造生活的意義，若想要表達我們自己，經驗就必須「成為故事」，「成為故事」這件事決定了我們賦予經驗的意義²³。自傳體小說的書寫，便是透過小說行文組織生活過的經驗，從過往生命經驗的再現與詮釋，探尋自我存在的意義，而這些詮釋既是基於過去經驗的塑造，亦是基於書寫個體當下的意念，作者們不是從自傳體小說中表達「我是誰」，而是在書寫過程中探詢「誰是我」。女性對於生命的敘述歷來熱衷，不論是自傳或個人成長、心路歷程等進展性敘事，皆向來樂道²⁴。對於陳雪和陳玉慧而言，寫

期，2006年10月，頁24。

²¹邱貴芬訪談策畫，〈在情慾書寫中翻轉身分定位——訪談陳雪〉，《台灣文藝》第158期，1996年12月，頁114。

²²明夏著、陳玉慧譯，〈丈夫以前是妻子——評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧〉，收錄於陳玉慧，《海神家族》，頁334。

²³麥可·懷特、大衛·艾普斯頓著，廖世德譯，《故事·知識·權力：敘事治療的力量》，台北：心靈工坊文化，2001年，頁11。

²⁴同註8，頁169。

作是她們生活的一部分，而寫作自傳體小說的同時，生活亦成為她們的寫作的一部分。綜觀兩人關注的焦點，「自我存在」確實是陳雪與陳玉慧最為關心的層面。本文認為，或許便是由於對於自我及身分認同的持續關注，才使得兩位女性作家在各自創作了許多題材的著作後，不約而同地前後接連出版她們的自傳體小說。在她們的自傳體小說中，可以窺見她們企圖以個人化的語言回歸女性的自我，藉由無法編年記述的零碎回憶片段，她們不僅嘗試為自己命名，同時亦藉由審視性別位置在自我生命經驗中的標誌意義，對女性的性別與身分產生反思。

崛起於 90 年代的陳雪，對於商品式的經濟邏輯以及市場法則的操作應當不陌生，感官刺激與道德爭議是她獲得讀者與研究者注目的方式之一，譬如她就曾自陳《愛情酒店》(2002)中含有一些商業手法成功的地方，使她贏得廣大拉子讀者的心²⁵。而《橋上的孩子》是陳雪在情欲議題之後的一個轉變與嘗試。陳雪自言首次這樣貼近自身生活的嘗試，的確花費她許多勇氣，躊躇三年，中途歷經《愛情酒店》、《鬼手》的出版，而在「出賣自己」、「冒險出書」²⁶的遊記《只愛陌生人》出版過後，基於一股「反正是聲名狼藉了所以沒關係」²⁷的力量，終於有勇氣將這部自傳性色彩濃厚的小說呈現在讀者眼前。由此可見，儘管早以寫作禁忌情欲議題著稱的陳雪，在面對一部打著「自傳體小說」旗號出版的小說時，仍是不免猶豫再三。這樣的情形當然不會僅發生在陳雪身上，如同施如芳便認為以說故事為業之人，不可能對自己成為今日之「我」的來歷不感興趣，只是，若借他人的故事澆胸中塊壘願即足矣，未必會想親身上場，畢竟以素顏自報家門需要勇氣²⁸。對於陳雪而言，正所謂「說情欲不易，道隱私更難」²⁹，過去的小說儘管碰觸到亂倫禁忌及情欲議題，畢竟與己身有段相當安全的距離，但當作家在創作與自身如此貼近的自傳體小說時，要如何下筆書寫關於自己的成長背景、家庭關係甚至情感創傷，實較虛構的禁忌議題難為。《橋上的孩子》因此對陳雪別具意

²⁵ 范銘如、陳雪對談，〈從《惡女書》到《橋上的孩子》〉，收錄於鄧相揚等著，《猶疑的座標：十場台灣當代文學的心靈饗宴 2》，台南：國立台灣文學館，2007 年，頁 58。

²⁶ 同註 25，頁 53。

²⁷ 同註 20，頁 36。

²⁸ 施如芳，〈惘惘的威脅——陳玉慧文學劇場《海神家族》〉，《印刻文學生活誌》第 6 卷第 4 期，2009 年 12 月，頁 164。

²⁹ 同註 25，頁 61。

義，陳雪自己認為：

寫《橋上的孩子》是很大的進步，是我逼向自我，畢竟我覺得《橋上的孩子》是我把自己從一個只能寫虛構的小說的人，過渡到一個願意去「寫實」的作者³⁰。

由此可見，對於陳雪而言，書寫《橋上的孩子》是她回歸「處理自我」這個原點的一個重要轉折。

相較於先前如《惡女書》這樣處理情欲禁忌議題的小說，陳雪在《橋上的孩子》轉而採用較為素樸的筆法，處理可能發生在中下階層周遭的生活，一種為了最基本的生存所需而奔走的記憶。陳雪坦言在其昔日的小說創作中，「從來沒有處理過經濟的事情，好像小說中的女主角無論怎麼窮，都可以談戀愛，都可以活下去。³¹」然而從《橋上的孩子》以至後來《陳春天》的書寫中，家裡欠下的龐大債務總像隻無形的鬼手，始終掐住女主角一家的脖子不放。相對於那些與政治社會或公眾群體相關的宏大敘事有其可以預想的廣大格局，私我寫作如何處理好日常生活中為了柴米油鹽奔走，以及一些細微瑣屑卻又沉重不堪的曲折心事，需要的是作者的另一番功力。儘管日後出了多部小說，陳雪最為人所議論的還是她的首部著作《惡女書》，這部小說的聲名甚至凌駕於當時初出茅廬的陳雪之上，直到兩部自傳體小說《橋上的孩子》與《陳春天》相繼出版，陳雪選擇改用一種素樸的方式來說一個實際上非常沉重的故事，其反璞歸真的寫作手法才予人耳目一新的感覺，陳雪至此不僅止是「同志文學作家」，而開發出了新的書寫風格。

在《橋上的孩子》與《陳春天》裡，文本情節在精神上近似於後現代去歷史的寫法，從文本中無法窺見主流論述正炒作得熾熱的國族政治議題，而是回歸女性自我為書寫對象，透過敘述者女性聲音的囁囁獨白，將重心放置在最原初最單純的個體本身。陳雪自言其使用女性主體的聲音發聲是她有意識的選擇，堅持使

³⁰黃基詮訪談，〈陳雪：何必在乎陳春天有百分之多少的我〉，《野葡萄文學誌》第21期，2005年5月，頁37。

³¹同註25，頁59。

用不是那麼邏輯的寫法，討論的事情也並不「巨大」——她不願選擇政治、國家或族群等議題，而獨鍾於談論女性私密的層面³²。這樣的書寫方式，似可反映出台灣 90 年代以降女性運動所標舉的「個人即政治」以小搏大的企圖³³。女性在自傳體小說中，通過書寫女性身體將自己的想法物質化，將自己的經歷寫進歷史。所謂的身體不僅限於肉體感官層次，同時也包含了女性的思想、情感等心靈層次，在《橋上的孩子》與《陳春天》中，「身體書寫」成了文本中的一大重心，正是透過這細說從頭的女性生命及成長經驗，陳雪讓女性身分凌駕於國族、社會等等的身分，讓女性私我發聲。譬如《橋上的孩子》便以時空交錯的筆法，讓各種人稱視角交替出現，但無論是小女孩的「女孩」或「我」，或是已成女人的「她」或「我」，始終圍繞著的都是那個橋上小女孩的故事。在書寫形式上，女性書寫往往有著敘述不連貫的特色，即使是講述自傳性的情節，亦時常以斷簡殘編的形式出現。《橋上的孩子》便是以不安定結構和綴斷性的書寫來敘述女孩的故事，岔出線性時間的邏輯，不時讓女人的「我」跳出中斷小女孩的「我」之敘述。在看似漫無邊際的絮絮叨叨中，讀者卻悄然拼湊起一個被不堪遭遇分割成支離破碎的女性形象。

正如同《橋上的孩子》的敘述者「我」³⁴所言：「這許多年來我寫過許多長短不一的小說，眾多讀者揣想著我的長相、身世、性格，設法在小說裡尋找真相，想要拼湊出我的人生。³⁵」陳雪在自傳體小說中刻意模糊了真實與虛構的界限，讓小說敘述者也在書寫著或述說著自身的故事，而這部被出版社以「陳雪首部自傳體長篇小說」作為號召的小說，無疑會吸引更多設法尋找「真相」的讀者。作家們時常忌諱讀者將小說中的一切，套用在她們的真實人生上，但經由本文第二章的探討便可得知，自傳體小說雖然強調了作者的生命經歷，然而因為結合了小說虛構的筆法，故不具有完整呈現作者人生的功能，若在此種閱讀自傳體小說的認知前提下，作者們應不至於過份排拒「自傳體小說」的名稱。有時，它甚至成

³²同註 21，頁 122-123。

³³此語出處同註 17，頁 99。

³⁴前文已提及即使是在自傳體小說當中，敘述者「我」亦不能等同於作者本身，因此在本文各章節的行文中，不論敘述者是以作者名字或以自稱「我」出現，皆會對小說中的這些敘述者加上引號「」，以表示本文不將敘述者等同於作者本身的立場。

³⁵陳雪，《橋上的孩子》，台北：印刻，2004 年，頁 88。

為出版社或作者刻意打造出來以便吸引讀者的商業噱頭，例如大陸女作家衛慧的《上海寶貝》³⁶，便在封面印上「一部半自傳體小說」的字樣，同時搭配作者沙龍照來吸引讀者的閱讀，將私人生活外化並展示給別人觀看，這便是針對讀者所具有的偷窺心理的誘引，滿足以中產階級為主體之閱讀大眾的窺視心理。又或者如同陳雪自言《橋上的孩子》甫出版時打出「陳雪首部自傳體小說」的宣傳口號，有讀者跟她說：「我以為妳以前的小說都是自傳的」³⁷，以「自傳體小說」為口號，在商業手法上有一定程度可以滿足讀者的偷窺欲望，畢竟讀者在選擇閱讀女性自傳體小說之際，其所抱持的預設立場，便與閱讀其他女性虛構小說時不盡相同，讀者渴望窺見的是真實個人的身影。女性自傳體小說力圖呈現女性經驗，與此同時，亦滿足了讀者對女性作家私生活的諸多好奇，讀者認為欲窺探接近「真人真事」的私生活，從自傳式文學中求索彷彿成了最便捷的途徑，即使自傳體小說因具有濃厚的文學性，使其外觀看起來並不是那麼樣的商業走向，但同樣能吸引到對作者感到好奇的讀者。

在第二章的部分，本文曾經提到約莫 80 年代開始，台灣出版業的出版配合著消費文化成形的全國性社會現象，開始步上文化工業化的階段，直至 90 年代以降的文學生態與昔日相較已然複雜化。不論是商業性質濃厚的大眾文學，或是文學創作性高的嚴肅文學，出版社都被迫思考如何行銷才能使得新書甫一出版就成為眾人關注焦點，把握強力促銷的原則，自然免不了對作者的包裝。在陳雪的兩部自傳體小說中，就可以觀察到這一個部分。誠如劉亮雅所言：《陳春天》中的女主角深諳 90 年代以來文學出版日趨商品化，乃至於作家身分離不開資本主義式的文化生產模式，需要議題與賣點才能吸引媒體注意。她和出版社皆深知作家身分仰賴於台北都會媒體，因此極力行銷她的形象，以吸引更多讀者³⁸。陳春天在文本中配合著電視台的作家專訪，帶著黑色墨鏡在空曠的紅土地上或是在 pub 裡擺出狂野放蕩而難以捉摸的姿態，以配合她早期小說中的台北都會女子形象，要讀者從這個作家的迷離形象去想像以致於去閱讀她的小說。事實上這段小

³⁶衛慧，《上海寶貝》，台北：生智文化，2000 年。

³⁷同註 25，頁 52。

³⁸劉亮雅，〈鄉土想像的新貌：陳雪的《橋上的孩子》、《陳春天》裡的地方、性別、記憶〉，《中外文學》第 37 卷第 1 期，2008 年 3 月，頁 67。

說描寫的場景可見諸公共電視 2001 年的作家身影系列³⁹，陳雪在影片中亦回到小時候叫賣營生的夜市，專業的叫賣起廉價休閒服。從前令她痛苦不堪的叫賣經驗，如今成為包裝「作家陳雪」的最好手法，亦是吸引讀者閱讀她小說、窺伺這個「傳奇作家」的一個商業賣點——畢竟一個作家身兼教職或記者並不唐突，但白天在咖啡廳寫作、晚上卻在拍賣場吆喝著「三件一百」就特別稀奇。從中可以看見都市傳播媒體文化介入出版業，加強了文學創作活動中的商業經濟因素，也改變了當代台灣文學的產銷型態。當整個台灣文學生產的條件慢慢趨向「商業從屬」的過程裡，即使是那些被學院、批評界劃歸為嚴肅文學的創作活動，也都會程度不一地受到文化工業的左右⁴⁰。

然而，陳雪在《陳春天》中鋪陳這段往事，想點出的是她在當下清楚意識到：配合出版行銷手法的這個形象只是商業包裝，而非真正的她。鏡頭中要呈現的是那個跟著全家人到處擺攤叫賣的女孩，如何在日後搖身一變成為書寫都會情慾的女作家，但小說中的陳春天知道鏡頭再怎樣重現昔日過往，也無法捕捉那已然失去的歲月流光，那段刻骨銘心的生命歷程既無法在短短幾個鏡頭中再現，更難以被詮釋。小說中寫道：

這晚陳春天只是個演員，以往那種因為「謀生」需要而激起的鬥志在這個夜晚根本不存在，有許多讀者編輯甚至是寫作同業都很想親眼看看陳春天在拍賣場上吆喝的那種場面，……那根本演不出來，因為那是被生活逼出來的⁴¹。

陳春天第一次在這個熟悉無比的夜市中當起一個無關的旁觀者，在導演的要求下穿上毛衣牛仔褲、帶上近視眼鏡，以截然不同於穿著皮衣皮褲、戴上墨鏡的小說家陳春天姿態，試圖呈現出那個傳說中會站在凳子上叫賣的百變女王陳春天，同

³⁹公共電視文化事業基金會製作。《13 陳雪》。文學風景。台北：公共電視文化事業基金會發行，2004 年。VCD。

⁴⁰劉乃慈，〈九〇年代台灣小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》第 9 期，2009 年 10 月，頁 78。

⁴¹陳雪，《陳春天》，台北：印刻，2005 年，頁 112。

時也打造出一個「換了個身分就換了張臉孔」的「千面女郎」⁴²。

在《橋上的孩子》中，女孩「我」同樣自陳在剛出書時，自己先前擺攤的經驗被媒體披露及眾人轉述後，自己彷彿成了傳奇人物，女孩「我」說：「我自己那時候也很俗氣，以為是在顛覆甚麼大眾對作家的刻板印象，故意在那兒說些甚麼好像自己很特別似的」⁴³。小說中的女作家有意識地結合文學商品化的出版生態，在演講時灑狗血地操弄著自己「離奇」的生活經歷，將自己包裝成不同於其他人的作家。從中可以看出位於當代文學場域的創作者，其文學活動多少因為整體文學生態的轉變，而必須更加自覺地配合創作活動以外的種種因素考量，相對地亦模糊淡化了以往嚴肅文學與商業考量間涇渭分明的疆界⁴⁴。如同小說中的女作家便自問：「這是我媚俗的地方還是我掩飾自己的手段呢？」在陳雪的兩部自傳體小說中，其實反覆鋪陳的便是這段「對別人來說新奇有趣的經歷對我而言卻痛苦不堪的往事」，即使如同她小說中所言，這些經歷並不若日本私小說作家山田詠美來得「精彩異色」，但確實也足以提供讀者窺視的無盡想像⁴⁵。

陳雪過去關於女性身體感官的書寫，將女性情慾經驗在小說中推展到極致，既可視為對法國女性主義身體書寫的奉行，亦可視為對市場經濟—諸如話題性、曝光率等等—的敏感掌握。即使在以自傳體小說作為號召的兩部小說中，女性的身體感官經驗依舊在她的筆下怡然展開而無所畏懼。許多作家要在虛構小說中對於情欲大書特書總不成問題，但要在掛著自傳體小說名義的文本中書寫情欲生活，就未必簡單了。莫洛亞曾言在自傳中性生活是一種禁忌，是作者會故意遺忘的部分⁴⁶，即使許多作家為避免讀者對號入座，似乎時常刻意在自傳式文學中隱沒這個部分，然而對於陳雪而言，雖然不若她的其他小說來得聳動，在她的自傳體小說中卻不乏從男女以至於女女的感官經驗鋪陳。法國女性主義理論呼籲正視女性流動的欲望，從陳雪的小說中展現了女性欲望的流洩，而這本來也就是女性生命經驗的一部分。在小說體裁的防護傘下，這既可視為陳雪對女性生命經驗的

⁴²同註 41，頁 113。

⁴³同註 35，頁 126。

⁴⁴同註 40，頁 78。

⁴⁵上述引文皆引自註 35，頁 127。

⁴⁶安德烈·莫洛亞著、陳蒼多譯，《傳記面面觀》，台北：台灣商務，1986年，頁 123。

坦視，也可成為吸引一些醉翁之意不在酒、竊以為偷窺到作者隱私的讀者的一大賣點。前衛內容本來便容易滿足大眾喜歡獵奇的心理，為讀者偷窺欲望提供實現的空間，因此情慾議題在台灣 90 年代的文學場域中受到高度的關注和熱烈的討論。同時，不論作者本意是願或不願，在 90 年代以降、「事事講求重口味」⁴⁷的文學環境中，女性情欲私密的書寫逐漸不同於昔日以女性真實身體經驗取代父權思維文學典範的意義，從書寫禁忌到書寫汨濫；從對其善加利用到對其濫加利用，有逐步失去其原有顛覆戰鬥力的趨勢，時至 90 年代以降，女性情慾逐步被當成商業賣點似乎也開始無可厚非⁴⁸。陳雪對於公開談論情色議題時常得面對被讀者對號入座時倒是不太介意，她認為：「我當然不怪她們，我不知道她們怎麼看我」⁴⁹，同時面對被讀者有意無意地侵犯隱私她也顯得豁達的說：「不想回答就不回答啊！如果被人想像也沒甚麼，因為我們不是也常常偷偷想像別人嗎？」⁵⁰誠如陳建忠所言：陳雪的自傳體小說提供了一種新倫理與新道德的觀察方式，讓任何一個「女性」乃至「個人」，都得以在其文本中展現真實的情慾景觀，這個敘事者可以是陳雪，也可以是「我」，更不妨是任何一個人內心的「自我」⁵¹。

本文認為，自傳體小說仍是足以在「賣點」與「隱私」之間作出適度取捨間隔的。在《橋上的孩子》封底，文案便提醒讀者無須擔心被看似自曝隱私的情節擾亂了目光，因為寫的人是陳雪：「你會看見溪底五彩斑斕的石頭，透過她表面的水流和波紋改變了光與影，令人忽視岸邊風景，可又不致耽溺失足」⁵²。而陳雪也確實如此。陳雪不斷以虛構的筆法修飾真實的情節，使之具備吸引讀者的要素，又不致於流於八卦和暴露。例如在小說中，敘述者「我」常常突如其來地打斷正沉醉於聽女孩述說故事的讀者，女孩不斷地要求「你」聽聽就好(此處的「你」可以是小說中聽故事的情人，亦可以是正閱讀小說的讀者)，她一再強調自己只是在「說一個故事」。女孩如是道：「沒有，許多事都不存在，這故事其實你都聽

⁴⁷同註 40，頁 86。

⁴⁸例如論者們對於李昂大量而赤裸的情慾書寫的評論，就時常擺盪在顛覆父權思維與炒作女性情慾賣點兩極評價之間。

⁴⁹同註 25，頁 52。

⁵⁰莊宜文，〈陳雪：赤裸也是一種隱藏〉，《文訊》第 137 期，1997 年 3 月，頁 35。

⁵¹陳建忠，〈私語敘事與性／別政治——陳雪與陳染的「私小說」比較研究〉，收錄於中興大學中國文學系，《2005 台中學術研討會——文采風流論文集》，台中：文化局，2005 年，頁 179。

⁵²同註 35，封底文案。

不懂吧！我自己都說不清楚⁵³」，同時又言：「千萬不要愛上那個橋上的孩子，她所說所想的一切都是虛構跟想像的⁵⁴」。在《陳春天》中，陳春天同樣說著：「其實你們所看見那個皮衣皮褲或者穿甚麼高雅時裝的人並不是真正的我，當然現在這個也不是⁵⁵」。在虛實掩映、若即若離間，陳雪適度的掌握了讀者窺視的欲望，卻也不忘在向讀者展示自己的私人生活之際，凸顯出小說體裁的虛構性，而巧妙地設下禁止讀者試圖對號入座的防線。

另一方面，觀看陳雪的兩部自傳體小說，其中的情節頗有重疊之處。大陸學者陶東風曾指出私人化寫作者的私人生活經驗將導致經驗的重複，而可能有不具備普遍性和不夠偉大的問題，然而，「偉大」與「事件」如果是男性作家所重視的文學素質，那卻恰恰是女性自傳體小說經過作家選擇後拒絕延續的文學傳統，面對私語敘事的策略，顯然不能再依循同樣的男性思維邏輯來理解⁵⁶。《陳春天》在小說開篇，便是書寫一群遭受村民唾棄的「尚仔」：各式各樣的畸零人，並以此連結至陳春天那曾為愛子夭折而發瘋的母親、破產後被當成「尚仔」一樣令村民走避不及的陳春天一家，再連結至長大後備受精神疾病折磨的陳春天。陳春天藉由自剖自己的瘋狂來細數不堪的往事，同時也有意刷洗台灣社會對這群不合社會價值規範的各種畸零人的汙名化。這群畸零人與所謂的「偉大」毫無關係，卻是陳雪細細描繪雕琢的重點，從中可看見作者刻意選擇與社會價值相違的敘事方向，同時拒絕參與熱門歷史大敘述，展現文本的多重面貌。

在 90 年代以降的文學寫作生態中，女性意識已然影響了作家的寫作角度，例如本章要探討的另一位女作家陳玉慧，其《海神家族》便是一部嘗試由女性個體生命出發，將私歷史架構於公歷史之上的自傳體小說，她相當自覺的選擇「持女性觀點而非父權觀點」來書寫這部小說⁵⁷。90 年代以降的女性文學，延續著 80 年代對女性議題的關心，同時卻也展現出對於新時代來臨的高度敏感與興趣，

⁵³同註 35，頁 41。

⁵⁴同註 35，頁 43。

⁵⁵同註 41，頁 113。

⁵⁶此處論述原是陳建忠據以評論大陸女作家陳染的「私小說」的說法，筆者認為用以論述陳雪是自傳體小說亦是如此，因此加以挪用。出處同註 51，頁 174。

⁵⁷同註 22，頁 334。

各自運用獨特的方式介入和回應 90 年代熱門大敘述⁵⁸。陳玉慧便是將對傳統男性敘述歷史撰寫權的挑戰，建築在《海神家族》積極重建女性自身記憶的自傳體小說之上，其中關於女性形象的雕琢以及女性與家族、國族史的相互結合，都是可供文學研究者落實對時興議題分析評論的文本內容，甚至可用一拍即合來形容，這也使得《海神家族》在文學評論中的能見度遠較陳玉慧的其他作品來得高。女性、家族與國族議題的結合在當代小說中其實頗為常見，在《海神家族》之前，就有如李昂以朱影紅重建茵園與台灣歷史命運比附的《迷園》(1991)，或是施叔青以青樓名妓黃得雲的一生遭遇與香港殖民史結合的《香港三部曲》系列(1993、1995、1997)等等。女性自古總在歷史建構過程中缺席，也因此當女性能掌握歷史撰寫權時，便頻頻自女性角度出發，書寫屬於女性的家國歷史。90 年代以降女性作家的強勢積極，也因此帶給讀者與傳統大相逕庭的史觀⁵⁹。

然而，陳玉慧在《海神家族》中，運用不同於前人的敘述策略，她選擇以自傳體小說的形式，回應／介入歷史大敘述。昔日大敘述中用以強調公歷史綿延不斷的關鍵歷史事件，在這部以女性立場出發的自傳體小說中，只是女性敘述者追尋自我生命及家族故事的背景。陳玉慧體悟到女性總在公歷史中缺席，公歷史其實不屬於女性，因而在小說中轉而著重鋪陳女性的私歷史。從霧社事件、大東亞戰爭、二二八事件到白色恐怖，陳玉慧著墨的重點，是在因這些歷史事件導致生命中重要男性缺席的女性的心理歷程。過去由男性詮釋下的歷史書寫強調離家奮鬥的男性多麼堅毅卓絕，但陳玉慧一反家族書寫慣以父系認同出發的常例，自母系認同出發書寫家族，這個家族中的男性總伴隨著歷史關鍵事件的發生而屢屢缺席女人們的生命，男性家族成員的經常不在場是《海神家族》書寫上的一大特色，而女性因此躍上小說的舞台中央，陳玉慧著重描寫的是獨留下來的女性身心所背負的重擔與傷痕。陳玉慧致力於小說中三代女性形象及心理情感的描繪，從綾子外婆、靜子母親、心如阿姨到敘述者「我」，她們的共同點就在於無父的命運，更甚者，除了「我」最終在小說末尾找到婚姻伴侶之外，其他三位女性甚至是連另一半都是缺席的，小說強調了女性與女性之間不能分離的密切關係。在小

⁵⁸同註 8，頁 167。

⁵⁹同註 8，頁 168。

說中，女性情感成為作者細膩雕琢的重點，從父女、母女、姊妹、夫妻以至叔嫂間糾葛的感情，都成為《海神家族》中架起全書架構的感情軸線。陳玉慧自述道：

《海神家族》是基於我對家族真實情感，在這個基礎上做題材的增添或刪減，一部分是真實的家族故事，另一部分則在這個情感基礎上虛構出來，是一個混合式的自傳體，個人與家的故事平行發展，是我的逆向旅途，或者可說是我的回溯之旅⁶⁰。

《海神家族》這部自傳體小說所描寫的除了是女性個體的生命經歷，也是陳玉慧記憶中女性不斷自原生家庭出走的歷史，是女性在父權歷史社會與文化中的真實處境，同時也將女性的個體經驗連結至女性共同際遇上，是殊相的描繪，亦可視為女性集體命運的微縮與反思。

小說以兩尊神像長達二十年的流浪開場，藉由述說兩尊神像的故事，揭開女性敘述者曲折幽微的身世尋根。以綾子外婆故事為開端的三代女性生命經驗是《海神家族》鋪陳的重心所在，其中不時穿插著敘述者「我」的回憶與述說，以做為串起每個個體經驗的連結。藉由「我」的尋根之旅，小說描繪著「男性缺席」的女性命運，這也使得《海神家族》中充滿了女性的聲音。陳玉慧在訪談時表示：寫作本來便是追求真實自我的方式，從她身體內在發出的聲音形成了她的文字，而這些文字進一步形成她的風格，這是自然而然、而非刻意塑造出來的。當評論家明夏認為那是一種相常動人的「女性化」的聲音時，陳玉慧自己補充道：「敏感、悲傷，有時喃喃自語，有時有點激動，我比較喜歡沉靜和優雅的時候⁶¹」。做為一部由女身私語來發聲的自傳體小說，在《海神家族》當中，敘述者「我」的聲音正是如此敏感、悲傷，她不斷喃喃述說著自己的童年、成長及成年後的漂泊，在提及與父母的關係時呈現複雜的激動情緒，在面對即將成為丈夫的外國男子時，又流露著相知相惜的情感。陳玉慧便是隱身於這些細膩的文字之後，用流動幽微的思緒挑動著讀者敏感的心弦起伏。

⁶⁰同註 22，頁 327。

⁶¹同註 22，頁 329-330。

在《海神家族》中有許多的缺席丈夫與缺席父親，當男性退出她們的生命後，女人們仍得為了活下去而張羅自己以至兒女的衣食生活，沒有男性作為生命支柱，這些女人們也許哭過、痛過，甚至尋死過，但最終卻也都能打起精神來繼續活下去。女人們已經具有獨立謀生的能力，失去生命中的另一半後，女人們的日子還是要過下去。女性不再是傳統女性刻板形象中的那樣，像是惟有依附男性才能生存的菟絲花，在《海神家族》中，更刻意將「我」的綾子外婆打造成海神媽祖的形象，對正男、秩男兩位男性而言反倒具有救贖的力量。在陳雪的《橋上的孩子》和《陳春天》中，刻畫到女主角的母親為了還清家裡欠下巨額債務，因此從原本文文靜靜的女人，一轉成為魅力四射的夜市叫賣天后與濃妝豔抹的酒店大姊頭。男性所扮演的父親角色在小說中反而時常是安靜沉默而無能的，其意義就如同《海神家族》中的男性總是缺席一般。在女性自傳體小說中，女性不論是扮演起救贖、堅毅或百變的角色，都和傳統女性刻板印象背道而馳。

在兩位作者自傳體小說中的敘述者，更皆是不斷出走的能動性女性主體，如同陳芳明將世紀交接階段的女性自傳式書寫主要關切歸結在「漂流、逆旅與漫遊」⁶²，「流浪」亦成為陳雪和陳玉慧筆下女性敘述者所呈現的姿態。陳春天生活的基本姿態便是不斷地自我放逐，如同小說所寫道：

許多年來，就是這樣來往於各個國家、城市、鄉鎮，住不同的旅館、酒店、飯店、民宿，彷彿離開才是她停留的姿態。我的流浪就是一種安定。……在往後不知還要多久的飄流浪蕩裡，那像一個指標顯示出歸去的方向。⁶³

陳春天將自己的生活型態歸類為「吉普賽人般的」，一種隨處遷徙卻也處處可以安身立命的性格，打游擊似地到處來去便是她的基本生命姿態，喜歡的地方就住下來停留幾天，隨時愛去哪就去哪。而《海神家族》中的女性敘述者亦然，在敘述者「我」20歲後便毅然決然地選擇遠赴歐洲讀書、工作與流浪，「我」說道：

⁶²陳芳明，〈女性自傳文學的重建與再現〉《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北：麥田，2002年，頁152。

⁶³同註41，頁116。

「一心一意只想離開，義無反顧地出走，並沒有甚麼一定的理由」、「我的母親說我喜歡流浪，我不是流浪，我只是沒有家」⁶⁴。是流浪也好，是無家也罷，兩位作者筆下的女性敘述者便是這樣穿梭在城與城、國與國之間，這當然肇因於她們害怕歸家，並逐漸累積成一股無可自拔的自我放逐力量。她們總是不斷地離家出走、旅行與漂流，在生命中展演著一再出走的情節，從中可看見小說中的女性敘述者與傳統女性那無論如何也要死守家園的不同生活樣態，這些女性角色反映出現代女性所擁有的經濟與身體自主的能力。人生經歷對於文學的寫作有莫大的關連，這是無庸置疑的事實。在過去的時間中，女作家們因為性別的因素而被排除在許多事務之外，她們多數僅生活於家庭之中，缺乏像男性作家那樣寬廣的生活範圍與社交圈，創作格局因此受到限制，同時也遭到批評攻訐她們的創作眼界狹隘。在陳雪和陳玉慧的小說裡，女主角們遠離了上一代所經歷的大時代動盪，敢於爭取個人空間的能動性女性主體是她們所描繪的現代女性形象，也正是在其中，女性不斷拉開小說中的空間性，呈顯有別於男性所強調的時間之外的女性書寫。

在 90 年代以降的台灣社會，多元參差與眾聲喧嘩是其特色，而女性自傳體小說所具有的「女性」與「自我」特質，正代表解嚴之後蠢蠢欲動同時深具解放潛力的兩股力量，它們同時於女性自傳體小說中匯流，既相對於傳統的父權思維，亦相對於大敘述中的群體與社會。女性自傳體小說承載了女性心靈與生命經驗，其中所展現的是透過女性眼光所觀察到的生活，亦是自我思想情感的外化。綜觀陳雪和陳玉慧兩人的自傳體小說，具有女性特質的細膩與抒情詩意的筆調，從她們的小說中可以看見女性關於性別意識、情感思緒以及欲望的身體書寫，在解嚴之後的文學環境中，打從自己的心坎娓娓述說，絕對不僅是軟弱夢幻的女性獨白，而是從自己生命出發的小說。她們不將重點擺置在外在世界的描摹，而更多的是對女性內心世界的觸摸，女性自傳體小說具體地展現流露一己的生活經歷及心靈體驗，呈現出女性身心成長的經歷，而不僅限於書寫自己的情感或是欲望，更於後文將探討的創傷書寫中，以破碎流動、直覺又抒情性強的女性話語，

⁶⁴陳玉慧，《海神家族》，台北：印刻，2004 年，頁 8、140。

將自己的不堪和秘密赤裸裸地傾吐出來。

關注女性生命經驗的女作家們，選擇了女性在成長過程中所遭遇到的苦難，作為她們自傳體小說創作的一環。採用自身經歷作為文本內容的來源，無疑是女性寫作切合女性生命體驗與心路歷程的一條途徑。自傳體小說成為女性作家表現真實女性生命經驗的良好創作形式，也因為此文類包含著真實元素，使讀者在閱讀過程中特別容易動容，以為作者正和自己在促膝長談。讀者可於小說的生命情境中，找到具有生命力的共鳴，相較於 90 年代以降至新世紀初各家理論、小說技藝的炫技展演，女性自傳體小說也許相較之下顯得樸素，但透過對生活細節的細膩描寫，以及敘述語調的親密性，也在無形中使得讀者對於性別的相關議題愈發地敏感與關切，洋溢著真實生命的動人。文學史中出現具體呈現的女性個體生命，這並非是任何理論可以涵蓋的，也是女性作家對女性文學世界的開拓，有助於建立女性書寫自我的文學史。因此不妨將女性自傳體小說視為自 70 年代後期一路蔓延開來、將女性自覺付諸實踐的敘事策略，從中開發了昔日不受重視且輾轉曲折的女性幽微心靈，女性獨有的面貌開始清晰。新世紀的女性自傳體小說，在喃喃私語中思索與切身命運密切相關的課題，其所呈現出的女性生命經驗，已非是西蘇筆下那群說話仍會微微顫抖的無助女性。從中可以看出 90 年代以降的女性勇於展示自我生命，甚至將私人生活攤曝於公領域之中，誠可視為女性對性別身分的自信展現。

但若要把女性自傳體小說文本當成對男性的控訴與鞭答則又太過了，因為未必非得對男性做劍拔弩張的鞭答才能表達女性的處境，正如同男性作家的文學作品亦不能等同於「父權思維的產物」一般，女性作家與男性作家所書寫出來的文學作品，並非是擺置在完全對立的天平兩端。在《海神家族》中，最後解開敘述者家族諸多心結和秘密的是明夏這名男子，且「我」也因遇到他而找到停泊之處，最終選擇與早已被自己在心裡殺死幾百次的父親和解。針對《海神家族》中的女性角色看起來好像比男性角色悲苦，陳玉慧更有其自己的看法，她認為因為女性對愛情比較執著，她們將愛情擺放在生活中相當重要的地位，所以小說中的女性看起來好像比較悲苦。但小說中的女性可以在她們的角色裡扮演得很好，因為她

們可以主持家務，可以把整個家支撐起來，男性在那些時候其實反而是很無能為力的，所以缺席也不能一定要怪他們，陳玉慧認為這可能跟他們當時的命運有關⁶⁵。而陳玉慧亦曾提及：「我關心邊緣人物，而非主流人物，持女性觀點而非父權的觀點，我更清楚的是迫害者或受害者的角色可能錯置或重疊，或者相互轉化，歷史的悲觀便由此而生⁶⁶」。觀之於同樣關心邊緣人物的陳雪，陳建忠認為陳雪自傳體小說在文學史上的意義與價值，在於「在陳雪小說中，既往的性別對應模式消失，沒有男／女、主／從、善／惡的雙元對立關係」⁶⁷。在她們的自傳體小說中，並非是對男性採用劍拔弩張的態度或以女權取代父權，而是藉由女性生命經驗的細膩描寫，呈現出不同於男性的女性姿態。從中可以看出的是時至新世紀的台灣社會，如何取得兩性的互相尊重與和諧，才是現代社會中兩性的重要課題。女性自傳體小說的女性書寫，意圖呈顯真實的女性生命，無形中亦釐清傳統父權社會對女性諸多偏差的刻板印象，正是在女性瑣碎的私語低迴中，適足以表達女性自我經驗，勇於展現詮釋自我生命的自由。新世紀的女性自傳體小說，既與 80 年代姍紫嫣紅的女性文學發展承接，亦與 90 年代諸多女性自傳式文學相互輝映，呈現出女性生命經驗的多采多姿。

第二節 女性自傳體小說的創傷書寫與自我療程

在本文第二章中曾經提及 90 年代以降，在越來越光怪陸離的社會亂象中，人們格外需要撫慰心靈的書籍，因此心情書籍當道，與此同時，自傳式文學也提供了作者和讀者心靈交流的管道。自傳式文學具有作者再造自身、再現自我的意義，透過極為貼近自我的私密話語進行自剖與自我詮釋，作者嘗試在書寫中撫慰逝去的過往靈魂，同時也將這種生命經驗透過文字的書寫傳達給讀者。自傳式文學作為最容易呈現個人心路歷程的文學表達方式之一，作者們透過在文學中再造

⁶⁵ 〈媽祖保護的台灣女兒：【海神家族】陳玉慧〉

出處見公共電視週二不讀書網站：http://web.pts.org.tw/~web01/tuesday/t_051.htm

檢索日期：2010 年 4 月 11 日

⁶⁶同註 64，頁 333-334。

⁶⁷同註 51，頁 177。

自身來進行一段漫長的自我療程。當自傳體小說選擇以個人的生命歷程作為述說主題，鋪排出一則則生命起伏的心靈故事時，由於自傳體小說通常強調敘述者心理的刻劃，使之具有相當程度的心理分析成分，因此個人曾經歷的身心創傷也時常成為自傳體小說書寫的重要題材之一。昔日紀大偉在論及陳雪持續已久的傷痛經驗時便言：

猶太浩劫之後，詩以及其他著作卻不斷孕生出來，而且不少作品就是以猶太傷痛作為起點。文革傷痛成為中國文學 80 年代以降的創作材料(包括傷痕文學)，二二八和白色恐怖傷痛也催生了台灣文學的新枝。因此，傷痛不見得一定是終點，反而可能是起點。⁶⁸

創傷本是文學生產的一大源頭，而對於面對社會集體秩序和父權結構壓制下的女性個體，又似乎總有著傾吐不盡及來自女性性別身分的創痛。如同前一章所述，自傳體小說的作者藉由文字的書寫，將淤積於心中的創傷記憶挖掘出來，因此自傳體小說的書寫過程，同時也是作者的一次自我療程。她們透過極為貼近自我的私密話語進行自剖與自我詮釋，在再現創傷記憶的書寫過程中，不側重時間上的先後順序，而任憑記憶的碎裂跳躍，支解行文上的邏輯性。正是在這些凌亂瑣碎的記憶拼圖中，作者們撫慰過往的傷痕，而讀者在小說文字世界裡，宛如聽見作者零距離的娓娓傾述其心靈創傷。

一、 迴還往復的記憶迴圈：創傷記憶的再現

在本章所討論的女性自傳體小說中，陳雪與陳玉慧嘗試藉由女性的生命經驗，來觀看成長過程中那由父權主導的台灣社會環境，從中再現女性所受到的各種因差異而導致的壓抑、緘默與傷害，以私人話語喃喃自訴內心的傷害與痛楚。時代變動雖然未必是她們共同關切的焦點，童年時期的創傷經驗卻是兩位女作家

⁶⁸紀大偉，〈小說謊家——論陳雪的《鬼手》〉，收錄陳雪，《鬼手》，台北：麥田，2003年，頁183。

書寫其自傳體小說時的相同重心。觀看陳雪與陳玉慧的自傳體小說，小說中的女性敘述者所呈現的是滿溢的身心創傷與深沉的孤獨感，展現女性對生命經驗極具敏感度的宣洩。她們頻頻往內心的空間挖掘傷痛的感覺，或許就是她們都具有這樣的特質，因此她們才深切地體會到自我生命的脈動，進而寫下自傳體小說以茲悼念過往的歲月。

本文在為自傳體小說界義時，援引勒熱納的論述，認為識別一部自傳式文學最有效的方法，是「其童年敘事占有能夠說明問題的地位，敘事能夠強調其個性的誕生」⁶⁹，此時，人是通過他／她的歷史、尤其是通過他／她在童年和少年時期的成長得以解釋的，由此可知「童年敘事」在勒熱納的論述中是頗為關鍵的部分。而「童年敘事」也是本章所探討的女性自傳體小說中相當重要的組成成分，兩位女作家除了不約而同的將她們最具關鍵決定性的記憶，擺置在人生記憶之初——童年外，她們的童年亦均被塗抹上創傷的色彩，進而影響到她們往後數十年的性格與人生。陳玉慧便曾說過她之所以會從事寫作，與她的童年有很大的關係⁷⁰。莫洛亞則認為：

「遺忘」這種心理過程，在一個人的整個一生中都在發生作用。我們對於其他時期的遺忘，並不像我們對於童年時期的遺忘那樣完全，因為成年人是固置在一種社會體制之中，所以他的回憶是連結在環繞他和吸引他的一些固定現實情況上⁷¹。

是以莫洛亞認為一部關於童年的自傳，幾乎總是顯得不真實，縱使作者本人很坦誠，情況也是如此。因此他提醒著只要一個人保留有關童年生活時期的忠實情景，讀者都要特別注意作者對這段時間的回憶⁷²。誠如莫洛亞所說，就邏輯上而言，童年是人的一生中最容易被遺忘的時期，除了真實發生的事實外，其中可能

⁶⁹菲力浦·勒熱納著、楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店出版，2001年，頁8。

⁷⁰陳玉慧：〈我為何寫作？〉，發表於「女性文學研討會」，靜宜大學台灣文學系主辦，2006年9月30日-10月2日，頁第六場1-1。

⁷¹同註46，頁118。

⁷²同註46，頁117。

還參雜了父母或他人的敘述，以及成年之後的自我幻想與補述，但無論是做為勒熱納論述中自傳式文學重要的識別方式，或是作為自傳體小說中重要的一環，「童年敘事」都是相當重要的部分。作者在寫作童年時期時所運用的想像力，正是自傳體小說書寫手法上的虛構，先是從童年記憶中擷取適切的部分，再發揮連綴各現實情節時最大的想像力。在搭建自傳體小說這座記憶之橋時，「真實」好比橋墩，虛構的想像力則如同連結各橋墩的橋面，兩者合一撐起了整座記憶橋樑。觀察本章所選擇的自傳體小說，作者均對她們的童年賦予特別的情感並格外地著墨，譬之陳雪便花費了相當多的篇幅營造出在夜市叫賣的小女孩形象。儘管是人生中最不可靠的一段記憶時期，自傳體小說所呈現出的童年敘事，卻多半是特別離奇而富有戲劇張力的，甚至是非讀者所能認知的，也許正是因為一般讀者對於童年僅有乏善可陳的印象，才會對作者所營造出的奇趣童年深感興趣，又或者正是因為沒有必然的記憶事實軌道，作者反而可以恣意的脫離人生之軌，在小說中天馬行空地編派自己的童年。

勒熱納認為：「自傳容易只是一系列外在生活、瑣碎的細節和軼事的記錄，並未體現其真實的人生。對於重大的喜悅或痛苦，他們絕口不提⁷³」。然而，在自傳中所諱言的重大喜悅和痛苦，卻正是自傳體使用「小說」體裁的益處，作者們總是刻意將她們人生最精采或最創痛的部分，以詩化的筆法描繪出來。其實不曾發生特殊事件的平靜時期占據著人們一生中的多數，對於作者們來說亦是如此。自傳體小說中不平凡的離奇情節，可能僅占有作家整个人生的一小部分，作者的其他人生時期也許和大部分的讀者們一樣平凡。自傳體小說的作者省略平凡生活的極大部分，刻意強調生命中特殊的經歷，再以詩化的筆法誇大渲染，使得小說中的人生情節格外精彩。這樣的手法同樣運用在自傳體小說的童年敘事部分，正因為是最容易遺忘的時期，因此特別需要作者發揮想像力來加以補足。

成年人可試圖改變自己的際遇，而弱小無助的兒童面對痛苦的遭遇，就格外有著無能為力的悲哀感。《橋上的孩子》中的女孩在回憶童年的自己時，便言：「那時候的我是多麼悲傷但沒有人可以來挽救，到底要傷痛多久呢？」⁷⁴而陳玉慧在

⁷³同註 69，頁 215。

⁷⁴同註 35，頁 81。

被問及為何《海神家族》的整個風格總是帶著一股哀傷時亦表示：

每次寫童年的時候，寫著寫著，眼淚就流出來了……我覺得寫童年的時候是很……痛苦的，覺得好像回到那時候無助的童年，因為你是小孩子，沒有辦法幹嘛，是很無助的，所以有的時候一寫……就會自己掉眼淚⁷⁵。

觀察兩位女作家的「童年敘事」，幾乎都是在陳述被扭曲變形或刻意掩藏的記憶，在她們的自傳體小說中，無助的童年成為最大的創傷記憶來源，而被損壞、扭曲變形或刻意掩埋的童年創傷記憶究竟是如何再現的呢？

因為有著小說體裁虛構形式掩護而可暢所欲言的保護傘，兩位作家的自傳體小說呈現大量關於內心創痛記憶的描摹，再現女性從童稚走向成熟的真實心靈與身體過程。家庭本是大多數人童年生活的主要記憶來源，因此來自家庭的關愛匱乏成為陳雪與陳玉慧童年敘事的主軸，缺席與疏離的父母成為她們成長過程中揮之不去的陰影。關於她們的詳細家族書寫討論，將留待下一章節再做說明，本節欲處理的是她們的家庭帶給她們何種心靈上的創傷。心理分析師鼓勵受困於創傷經驗的人們透過敘事治療的方式使創傷問題外化，然後釐清創傷對人的生活與關係的影響，而自傳體小說中創傷記憶的書寫，可視為作者釐清創傷經驗對自身生活影響的一種方式，同時試圖透過書寫來自我療傷止痛。陳雪是少數出版兩部自傳體小說的作家，她亦說過文學所表現的就是記憶的再現：「如何讓已經消失的記憶，不管是自發性消失或者是外在造成的，讓它再現，並且一輩子和它和平相處。⁷⁶」也因此「記憶」一直陳雪書寫的主題之一。自言因受盡各種創傷而對創傷非常有經驗的陳雪⁷⁷，更將創傷記憶做為她兩部自傳體小說書寫的重點。在兩部自傳體小說中，有一些重複出現的情節，然而陳雪對於同樣情節的敘述，程度輕重自有不同，她在自傳體小說中不斷反覆書寫著自己的私歷史。

在貼近自身經歷的兩本自傳體小說中，陳雪首次鋪寫經濟層面的嚴重匱缺是

⁷⁵同註 65。

⁷⁶同註 25，頁 56。

⁷⁷同註 25，頁 57。

如何重創她的童年記憶，以致於在成年離家後仍會時常因此觸痛敏感的神經線。在《橋上的孩子》中，女孩因為家中欠下龐大債務，因此隨著父母在各地叫賣營生，全家人為了還債日夜的奔波，不僅毫無家庭生活可言，女孩那原本該是無憂無慮的童年，也因此無法像其他孩子一樣單純。女孩一家人習慣看著老天爺的臉色吃飯，在這樣的經濟壓力下，女孩被迫世故地認知到金錢的重要性，若是天候不佳時，面對比天氣還陰沉的父母的臉，更使女孩感到心慌。陳雪曾表示作為生意人的小孩，使她從小便學會看著父母陰晴不定的臉色，也由於她便是這樣長大的，使她會去觀察幽微的人性⁷⁸。從小就開始體會人性無可奈何的陳雪，學習用一個理解的態度去觀察人生，進而將那些人性中的扭曲變形或是不堪，透過文字書寫下來，也因為這些她稱之為「不堪」的生活經驗，才賦予兩部自傳體小說離奇的戲劇性色彩。「洞察人性」也是小說中的女孩被迫快速成長所學習到的技能之一。這段因負債而沒日沒夜，甚至造成父母離異、分居兩地拼命掙錢的痛苦日子，日後成為家中的一道禁忌，沒有人願意在往後的日子裡碰觸它，女孩說道：「他們總是巧妙地轉移話題，或者臉上浮現出『對不起我不太想談這個』的受傷表情」⁷⁹。那些個年頭的痛苦歲月就這樣被一筆抹去，杳無痕跡，女孩無人可以對質。

在父母忙於掙錢之際，甚至是後來父母離異分居而必須在母親離開的家中扮演起母親的角色來照料弟妹，女孩逐漸因為她所不能理解的悲劇而導致陰暗扭曲的性格。即使女孩的心願是能離殘酷的現實遠一點，如她想像中的孩子那樣享受應該擁有的童年，但她卻總是孤單而勉強地扮演著不適任的角色，使得自己深陷在無止境的痛苦裡。為了讓痛楚稍微地平復，女孩甚至逐漸地忘卻了自己不想記得的事，藉由心理上的自我防衛及解離，試著從巨大的生活壓力中逃開。大衛·史都(David Stoop)認為家庭生活不容真空的存在，只要父親或母親在家中缺席，孩子就會想去「替補」消失的父親或母親。通常，她們挑起的責任根本不是她們能力所能負荷的，她們面臨「成長太快」的壓力。以致於有太多成年人在回顧自己的童年時，才瞭解到她們當年是受環境所迫，從小就挑起成年人的責任，卻不

⁷⁸同註 25，頁 71。

⁷⁹同註 35，頁 30。

知道怎麼去挑，也不知道為什麼要挑。她們因父親或母親的缺席而被迫提早結束歡樂的童年，她們沒有機會當個孩子，從小便被迫當個成人⁸⁰。

《海神家族》中的女性敘述者和陳雪筆下被迫長大的小女孩頗為相似的是：她們的父母都忙著營生或其他種種而缺席她們的成長過程，她們同樣有著被迫長大的無助童年。陳玉慧在訪談中說過，當她回顧小時候所經歷的這些事情，發現父母忙著維生和消化自己生活中的那些困難艱辛都來不及了，他們根本沒有時間去管孩子，因此當她還是小孩子時，便已經被迫當一個大人了，必須要經歷和被迫知道那麼多事情⁸¹。陳玉慧的說法用以解釋陳雪筆下的小女孩角色竟也十分貼切。《橋上的孩子》中女孩是這樣說道：

但我更深刻記得的其實都是孤單，勉力扮演著不適合的角色，強迫自己變成大人的樣子，為的是讓爸媽放心，讓弟妹有個依靠。其實我感覺到的只有無法停止的痛楚⁸²。

在女孩的母親為了還債而獨自離家去台中的酒店上班後，村莊裡的流言蜚語以及親戚們的惡意中傷，皆使得這個破碎的家庭更加畸零。當母親成為親戚、鄰居口中那個「把錢都拐回娘家」、「是個狐狸精不知跑到哪兒去風流快活」的「壞女人」時⁸³，女孩弱小的臂膀無力捍衛她親愛的媽媽，只能越來越縮往自己封閉的世界，童年也在父母努力掙錢而忽視女孩身心成長中度過了。

陳雪首次處理內在傷痛的《橋上的孩子》，因為寫作過程中還是無法完全將傷痛釋放出來，因此採用迂迴的手法寫作，小說中的女孩以一種說故事的口吻來陳述自己的切身故事，實則與自身仍保持著一定的距離，導致首部自傳體小說《橋上的孩子》像童話故事般「裡面有太多甜蜜的東西」⁸⁴，也因此促使陳雪有了創作第二部自傳體小說《陳春天》的念頭。陳雪自言兩書的差異在於：「《橋上的孩

⁸⁰大衛·史都著、柯里斯·林為正譯，《富爸爸不如好爸爸——父親在孩子一生中可扮演的角色》，台北：智庫，2003年，頁26、27。

⁸¹同註65。

⁸²同註35，頁42。

⁸³同註35，頁32。

⁸⁴同註30，頁37。

子》仍是用敘述方式，是對著很多個你不斷告訴別人她的故事，但到了《陳春天》的時候，我想做的是直接去講，比方說在內容的寫實程度上……。⁸⁵」在《陳春天》中，陳雪拉近攝影鏡頭的距離，讓讀者近距離聆聽主角陳春天的內心私語。小說中，妻離子散、查封家產的事件成為封閉村莊裡茶餘飯後的八卦餘興，無法遏止的謠言如滾雪球般在村莊中四散。陳春天那背負著巨大債務而導致父母離異的家庭，逐漸被排擠、封閉而成為眾所唾棄的「肖仔」。「肖仔」意味著一群遭到社會價值倫常觀念放逐的人們，而《陳春天》深入地描寫了陳春天一家備受排擠的過程，就彷彿一家人都被烙上了「肖仔」的印記，成為那被村民們惡意嘲弄以至於整個孤立起來的家庭。原本是優等生、副班長的陳春天，更一路下滑墜落到被老師叫去坐在「肖仔之子」王聰明的旁邊座位，再沒有人願意同她一起玩，總是一個人孤單單地在座位上發呆。陳春天至此才驚覺「走在街上被當成『肖仔』那樣指指點點，避之唯恐不及，又惡意的將之隔離拒斥的人，已經換成了她自己⁸⁶」。陳春天因為家庭的變故，被徹底打入不可翻身的境地，甚至連原本屬於她的獎項都在班導師的威脅利誘下拱手讓人，再也無法阻擋旁人嫌惡的眼神與惡意的言語。陳春天不再去鄰居的阿公家、阿婆家聽故事了，也不再和鄰居打交道，失去了那些聽故事的日子，也象徵著陳春天純真童年的逝去。即使國中時期在當年眾多唾棄、糟蹋過她的家庭的村民們面前，表演完揚眉吐氣的話劇後，陳春天心中卻只有深沉的悲哀，因為「再多的掌聲獎狀都無法換回她失去的童年。她失去的，豈只是一張獎狀而已⁸⁷」。從此後陳春天只有一再地被迫成長，直到她無法負荷而導致精神崩潰。

在陳玉慧的《海神家族》中，同樣描寫到因為家庭破滅而夭折的童年，這段童年記憶亦成為敘述者創傷的主要來源。《海神家族》的敘述者「我」有著因外遇而拋家棄子的父親，和一個只關注丈夫且因此有自毀傾向的母親，敘述者既渴望來自於父母親的關愛，卻又因為不可得而憎惡他們，親情的匱乏導致敘述者的童年時期充滿陰霾。在《海神家族》中，因為父母感情的紛爭，致使敘述者「我」

⁸⁵同註 30，頁 37。

⁸⁶同註 41，頁 37-38。

⁸⁷同註 41，頁 160。

的家庭一如陳春天的家庭般不時遭受他人歧視的眼光。鄰居鄙視敘述者那奇怪、不符合常規、經常吵吵鬧鬧哭哭啼啼的家，他們以為他們緊挨著瘋人院，看到敘述者一家人出現先是感到驚悚及詫異，之後便是不屑和規避，沒有人願意理會敘述者一家⁸⁸。從陳雪和陳玉慧的小說書寫中可以看出，不符合傳統家庭倫常中「父慈子孝，兄愛弟敬，夫和妻柔」的家庭，在社會價值判斷下，皆成為「異常」的表徵，而所謂「尙仔」、「瘋人院」等辭彙，又成為不符合社會價值期待、所謂「異常」的家庭倫常的鄙視用辭。一方面出於歧視的心態，一方面亦是社會價值對於「異常」的恐懼。在兩位作者的小說中，主角破碎的家庭均遭受歧視的對待，被他人歧視與否定亦成為創傷記憶的來源。家庭破產、父母離異後的陳春天，在學校中被老師和同學們孤立，被驅逐到另一個同樣不受歡迎的同學身邊的座位，《海神家族》中的敘述者，在父親被以匪諜罪名逮捕下獄後，在學校同樣被當成異類而遭排擠。學校的老師們對著敘述者嘲笑直斥道：「你的父親是狗熊，你不知道？」⁸⁹而同學們因此都排擠她，敘述者「我」只能渴望消失與逃跑，最終不敢再去上學。即使在日後因為害怕母親前往學校興師問罪而恢復上學，但「我」在學校卻一直沒有朋友，沒有人願意和「匪諜」的小孩做朋友，這個因父親身分所導致的無法抗辯的傷害，深深烙印在敘述者的心中。

除了外人因為破碎家庭而給予的歧視眼光，《海神家族》中來自父母親的家庭暴力，更成為敘述者心靈不可抹滅的創傷來源，以致於小說中多次描寫到家庭暴力的場景。敘述者曾多次陳述目睹父親對母親的暴力傷害⁹⁰，在目睹父親多次毆打母親後，對敘述者幼小的心靈形成極度的傷害，家庭並非是安樂的堡壘，反而是造成敘述者心靈創傷的來源，因此她產生想要逃離家庭的念頭。多次外遇離家甚至吵架就毆打妻子的父親，與因失去丈夫的愛情而開始自毀的母親，這因戰爭而匆促建立的家庭，讓敘述者的童年充斥著沒人關愛、暴力相向與飢餓如魂的

⁸⁸同註 64，頁 12。

⁸⁹同註 64，頁 194。

⁹⁰敘述者「我」說道：「我的父母在我們面前吵架，然後，父親把餐桌上的碗盤全摔在地上，不但如此，他還用鍋子捶打母親的頭，母親抱著流著血的臉蹲在地上，父親才意猶未盡的轉身離去。那時我還不清楚，我的童年從未開始便已結束了」，以及「我知道父親也打過母親，他用整隻椅子砸向她，或用他的皮帶抽打，母親從不反抗，我常常半夜驚醒，想離家出走，到一個和平的地方」。同註 64，頁 191-192。

記憶。母親一再的自殺舉動與父親漠不關心的態度，害怕被拋棄與已然被拋棄的憂慮和痛苦，在尚未成熟的敘述者心靈劃下傷痕。嚴峻的父親常會沒來由的喝斥教訓敘述者，甚至在敘述者長大後，仍時常會在剎那間「一種被他無端遺棄和處罰的感覺又湧了上來⁹¹」，在女性自傳體小說中，這樣的父親除了其本來所具有的倫常角色外，亦時常是父權的象徵。而母親則將心中對丈夫怨懟不滿的情緒，宣洩在毆打孩子的動作上⁹²。缺席的父親進一步導致母愛的缺席，不論是靜子母親或是敘述者，為了繼續生活下去只能更強勢的武裝起自己，這缺乏關愛的女人們也開始彼此折磨與互相傷害。父母家暴的陰影深埋在敘述者的內心，宛如一顆伺機發芽的種子，敘述者不禁恐懼著說道：「有時我也會想，我是否遺傳了他們的暴力，我把暴力一直積儲在內心裡，不知道哪一天會不會像炸彈般炸開。⁹³」遭受家庭暴力的孩子正因為如此，總會在心靈留下即使到了成年也無法抹滅的傷疤。

這段充斥著暴力、父親外遇離家與母親忙著營生甚至自毀的歲月，使得敘述者深深地沉浸於被遺棄的恐懼中，不斷地在小說中述說著被遺棄的經驗與心中難以言喻的創痛。如同陳玉慧在其他作品中反覆出現的那段情節⁹⁴，從小被母親送至外婆家寄宿而與父母分離的敘述者，害怕才剛要接她回家的母親會把她留在幼稚園，從此又不要她了，被遺棄的心靈陰影不斷反覆上演，儘管敘述者日後長大離家卻始終未曾忘卻。《海神家族》中敘述者不斷被父母遺棄及無家可歸的心靈陰影，就和陳雪筆下小女孩與陳春天記憶中的心靈創傷一樣，不停地在小說情節中迴環往復，創傷記憶在此形成一個無限往復的記憶迴圈，主角們宛若墮入周而復始的循環時間中。在小說中不斷迴環往復的追憶，對個人來說必定有其獨特的意義與重要性，若就陳雪的小說情節而言，其陷入記憶迴圈之中的還有女性敘述

⁹¹同註 64，頁 198。

⁹²敘述者說道：「很多年後回憶起來，那時她有憂鬱症，如果我們剛好惹她不高興，她便用雞毛撻子打我們，我最不聽話，所以也最常被打，常常身上都是瘀血」同註 64，頁 191。

⁹³同註 64，頁 192。

⁹⁴敘述者說道：「我也不知道為什麼，事隔那麼多年，而這個畫面永誌不滅。那是母親將我從外婆家帶回台北的同一天，她連家都沒回便把我帶到幼稚園去，.....她轉身抱著妹妹要離去，就是那一瞬間，我拉著母親的洋裝一角，死命不讓她走，我不停地哭著，眼睛只看到幼稚園門口的紅木門，和媽媽的洋裝裙角，母親戴著墨鏡抱著妹妹，對我的行為非常反感，她不明白我有天大的恐懼。那時我才七歲，我用盡力氣哭著」。同註 64，頁 139。其他相似情節可參見陳玉慧的《失火》、〈我的靈魂感到巨大的餓〉、〈心的旅行〉、〈成家〉等作品。

者遭受父親性侵的創傷記憶。

敘述者所遭受的性侵傷害是一種性別暴力加諸於女性的創傷，這創傷不僅止出現在生理，同時也在心理留下日後無限延伸的後遺症。在《海神家族》中敘述者便曾言及慈祥的鄰居侍衛兵老伯變身為染指女童的魔鬼⁹⁵，這帶給敘述者「我」內心說不出的童年陰影。敘述者說道：

我後來從沒忘記那片刻，對我彷彿是一世紀那麼久。……我不明白那時我為什麼不告訴父母，一個人被拉到隱晦的角落，在內心裡為他揹著他那形狀扭曲的人生。⁹⁶

當平時極為和藹慈祥的老伯突然化身為惡魔後，懵懂的敘述者只能將這段陰影深埋內心，即使親如父母也無法對他們言說。

當談到遠藤周作的著作時，陳雪以讀者的角度，認為他多本小說中不斷重複討論同一個主題，甚至重複某些情節，對一些事情的反覆理解貫串在他的作品中，並不會令她感到厭煩⁹⁷。陳雪在處理創傷議題時亦是如此，在她的小說創作中，女孩遭父親性侵的情節更是不斷重複述說的創傷記憶，存在於《惡魔的女兒》、《橋上的孩子》、《陳春天》以至於《附魔者》中，力道與著重點卻各自不同。在《惡魔的女兒》當中，方亭亭遭父親性侵的過程在擬仿就診過程與自我敘事記錄的小說敘述中，被血淋淋又觸目驚心地掀開。白天極為疼愛女兒的父親，一旦到了夜晚便化身為張牙舞爪的惡魔，對亭亭大逞獸性，導致長大後的亭亭心理有個缺漏的部分，被迫困鎖在遭受性侵的小女孩身體裡，產生分裂人格的幻象而不能控制自己。童年亭亭的小女孩魂魄在小說最後得到安息，但遭受性侵的陰影在陳雪之後的小說中卻不見平息而持續發酵。在《橋上的孩子》與《陳春天》兩部以自傳體形式呈現的小說中，女孩遭受父親性侵的創傷記憶不似在《惡魔的女兒》中那樣被血淋淋地逼視，而改採一種迂迴而隱晦的寫法呈現。或許是為了省卻讀

⁹⁵小說寫道：「我抱著娃娃要走時，坐在沙發上的他拉住我，他拉下我裙子裡的內褲，摸著我的下體，我好像明白又不太明白他在做甚麼，忍受了片刻，便丟下洋娃娃跑了。」同註 64，頁 15。

⁹⁶同註 64，頁 15。

⁹⁷同註 30，頁 34。

者喜愛將作者對號入座的困窘，也或許是相較於創傷現場的描繪，陳雪在這兩部小說中更想著墨的重點，是女性遭受性侵創傷過後，長期在其身心持續發酵的「創傷後壓力症候群」⁹⁸，呈現女性遭受性別暴力後所呈現的龐大創傷陰影。

在童話寫法的《橋上的孩子》當中，這性侵創傷的傷疤被迂迴地描繪著，張牙舞爪的夜之惡魔改以一種模糊的姿態出現，並逐漸地改變了女孩的意識，使她的內心逐漸變形⁹⁹。正如同胡紹嘉所言：遭暴過程的記憶，之所以帶給當事人如此大的創傷，並不單是因為施暴所造成身體之受傷與心理恐懼，更準確地說，是因為強暴事件改變了受害者對自我的想像，敗壞了一個已經被生活經驗恆常地建立起來的生命世界¹⁰⁰。女孩因為父親樣貌在夜晚時刻的嚴重變形而產生認知障礙，她無法將白天努力賺錢養家、沉默寡言的父親形象，與張牙舞爪的夜之惡魔結合，她不能理解父親的所作所為，只能逐漸扭曲自己的意識。在《陳春天》中，遭受性侵的記憶則在陳春天成年之後轉而以凶暴猛烈的憤怒呈現，陳春天總在夜裡醒來時忍不住啃咬自己的掌心以免發狂大叫，直到最後她才發現那是對父親無法諒解的恨意。由於「傷痛的延遲」，使得女孩在性侵事件的發生當下，無法猝然理解這個暴力、傷痛事件所代表的意義，因此無法立即作出反應，要等到延遲時間後創傷記憶才以各種形式如夢魘、幻覺、失眠等干擾性的症狀浮現，直到解讀之後她才能認知到創傷對於個體的影響¹⁰¹。

⁹⁸ 「創傷後壓力症候群」(PTSD) 主要是一個人對於外來事件的一種心理生物學的反應，像是車禍、地震、被搶劫或性侵害等重大壓力事件，都會使人產生創傷後壓力症候群。這些壓力必須是極度且相當突然的，並會造成強而有力的主觀反應，當事人經驗到強烈害怕、無助、驚恐。在陳雪的兩部小說中，可以看見在遭遇創傷事件後當事人經常會出現的反應，都出現在小說中的女性敘述者身上，諸如不斷回想痛苦的記憶、夢見創傷事件、對人產生疏離感、睡眠困難、專注困難，以及逃避與創傷事件有關的活動、地點、感覺等等，均於她的兩部小說中不斷出現。

關於 PTSD 相關資料，詳見林俊宏，〈創傷後壓力症候群的心理歷程〉

出處見臺北市政府衛生局社區心理衛生中心網站：

<http://mental.health.gov.tw/article.asp?channelid=A19&serial=741>

檢索日期：2010年5月6日

⁹⁹ 小說寫道：「依稀記得那雙手的觸感，那似乎不是人類而比較像是爬蟲的腳爪，冰涼黏濕，好像長了許多堅硬鈍重的刺，刮搔著女孩的肌膚，指尖的皺褶並非指紋，而是小小的刀刃，一筆一畫雕刻著女孩的身體，劃出淺淺的傷痕，沒有鮮血滲出，只是刻畫著記號，第二天醒來痕跡就會消失。無數個夜晚，女孩被數不清的腳爪抓爬過，企圖扭曲她的形貌，那傷痕深入了夢中，穿透皮膚肌肉，遺留在她的骨頭上，一點一點，逐漸逐漸，改變了她的意識，使她變形……。」同註35，頁150-151。

¹⁰⁰ 胡紹嘉，《書寫與行動——九〇年代後期，女性私我敘事的態度轉折及其意義》，國立政治大學新聞研究所博士論文，2002年，頁75。

¹⁰¹ 陳盈岑，《陳雪小說中邊緣心靈書寫研究》，國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論

而女孩因性侵創傷而持續發酵的自殘行為亦在陳雪小說中不斷上演，《橋上的孩子》中，女孩或是用毛巾絞住自己的頸子以至感到無法呼吸，或是打破窗玻璃割裂手掌，到了《陳春天》更衍生至成年的陳春天，因為童年所受到的不堪遭遇而屢次試圖自殺。遭受性侵的女孩宛如可以看見健康而美好的自我，不斷地被分裂放逐出去，那曾經是她所擁有過的真實形象，想要挽留但那個形象卻不斷地遠去，以致女孩處於隨時將要瘋狂的邊界。如同前文所述，孩子會在父母任何一方缺席時，想要填補空出的位置，但當母親離家後，女孩被迫擔任母親的替代品以作為父親性欲宣洩的出口，這使得女孩無限期盼著母親歸家，讓她回到她該有的正常女兒的位置，當一個真正的小孩，不再需要繼續扮演不適任的角色。在陳雪一系列的小說中，對遭受性侵傷害的女性心理反覆琢磨¹⁰²，在仿擬就診實錄的《惡魔的女兒》中，陳雪便為了描寫遭受父親性侵暴力的女孩而大量援引精神醫學的理論，其中所出現的失眠、失憶、失語甚至是自我解離的精神狀態，生理狀況的失控反映出心理創傷的湧現，都與《橋上的孩子》及《陳春天》中的女孩／女子如出一轍，甚至延續至後來的《附魔者》書寫當中。由於無法承受巨大的創傷，導致敘述者發生解離現象，將主體意識脫離當時受到創傷襲擊的個體，改以疏離、觀看他者的方式旁觀自己受創的事件。然而越是逃避不去面對，創傷記憶越是無盡延伸而如影隨形，小說中的敘述者最終唯有透過召回創傷記憶、正面逼視事件所帶給自己的傷口，才使自身從迴還往復的創傷記憶迴圈中解脫。

這些回憶敘述提供了一些理解個體自我概念的線索，從中可以看到個體是在什麼樣的情境中，逐步建立了「誰是我」的概念，同時暗示個體必須克服的主要困擾¹⁰³。創傷記憶成為陳玉慧及陳雪筆下女性們不斷低迴的旋律，同時也使她們即使在成年之後，仍無法逃脫且不斷重演著過去的心理創傷，傷害並未因為歲月的流逝而遞減，反而在成長過程中不斷發芽滋長，扭曲變形。她們小說中的敘述者都有某個部分仍被囚禁在當年那個缺愛與受暴的小女孩身體裡，仍然被囚禁在

文，2007年，頁58。

¹⁰²如同女孩喃喃地述說著：「女孩不知道，噩夢是否一夜之間就會消失，但會不會噩夢正如她手臂上的疤痕會一直牢牢地吸附在她身上，用各種形式提醒她，幸福未曾被允諾，而她已經是個被毀壞的人。」同註35，頁172。

¹⁰³黃宗潔，《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》，國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2005年，頁56。

那個陰暗無助的時期。家庭帶給女主角的創傷，成為她們心中的一道禁忌，害怕別人在發現她們心中的秘密後會轉身掉頭離去。《海神家族》中，在昔日有著曖昧情愫的男性友人因為她的家庭而選擇離開之後，敘述者選擇緊閉她的心扉，她說：「我並不後悔認識這個人，但我後悔自己打開心扉讓他進來¹⁰⁴」。即使過了許多年，敘述者仍害怕外國男友在發現她那充滿著情感糾葛的家庭後，會選擇離去。敘述者「我」說道：

多少年來，我以他為恥，我甚至，請你明白，我甚至擔心，若和你去探視他，你將看到一個不堪的父親，也等於看到不堪的我，你是否就從此離開我呢？我打開門，請你走入這個家，你看到的便是殘破敗壞的陰暗角落，你會如何想像我的人生呢？¹⁰⁵

如同《海神家族》中的敘述者，陳雪筆下的陳春天即使到了成年後，心靈的創痛仍持續的作祟。她也擔心在她敞開心扉後，別人發現她那過於沉重的生命會想要逃離，她畏懼在情人面前哭泣，畏懼自己過於沉重的生命會是情人想要逃開她的理由，因此在情人離去之前，陳春天選擇先讓自己離去。《橋上的孩子》的女孩亦是如此，童年時期隨著父母到處叫賣的生活成為女孩長大後揮之不去的一種陰影，任何充滿攤販或是吵雜的地方都令她回想起過去那看天吃飯、不安定的漂泊生活，彷彿一個帶著創傷的人重回災難現場，瞬間勾起不堪的回憶。分不清過去與現在，女孩遲遲無法從悲傷的往事中掙脫，當女孩意識到天涯海角她始終逃不開的是自己的心牢，自我毀滅與求生的本能開始陷入拉鋸：

每一天我都設法讓自己可以繼續存活。但我的世界是隨時會崩塌的，我沒有未來我有的只是過去，一層又一層的回憶，揮不去，撥不走，變化成各種形式出現在每一個地方，彷彿已經活過好幾回。¹⁰⁶

¹⁰⁴同註 64，頁 265。

¹⁰⁵同註 64，頁 264-265。

¹⁰⁶同註 35，頁 80。

痛苦的回憶將女孩重重包裹著，猶如作繭自縛的蠶，隨時隨地，只要一個念頭襲來，女孩就會落入憂鬱的低潮中，被層層黑暗覆蓋，她總在疑問著「不曉得還要花多少時間才能掙脫往事的束縛，不知道甚麼時候才會健康起來。¹⁰⁷」儘管女孩一再提醒自己，不要只記得昔日悲慘的部分，試著拋開那複雜難解的過去，讓人生重新來過，但過去曲折的痛苦記憶仍蜿蜒的纏繞在女孩的心跳血液裡。幸福快樂彷彿不存在女孩的未來，總是害怕別人對她的疼愛，是因為他／她們尚未發現她心底深埋的創傷記憶，害怕他／她們一旦發現那些秘密就會立刻掉頭離她而去，她同樣選擇在愛情尚未消耗殆盡前先將情人拋開。

由於童年時失去保護自己的人，陳雪與陳玉慧筆下的女性都強烈地意識到自己與他人之間的斷絕，她們強烈的自我防衛意識即紮根於此。如同《橋上的孩子》中女孩所說的：「那樣涕淚縱橫的面孔仍是當年市場裡的那個小女孩，沒有長大的人一直都是我」¹⁰⁸。三部自傳體小說中的女主角，都有一部分遺留在童年時期而始終未曾長大，即使長大後在各處流浪遷徙，她們的心靈創痛卻未曾真正地離去，創傷記憶的迴圈也是不停循環的，一旦回想起就會被捲進漩渦裡沒完沒了。這使得她們最後均開始述說自身的故事，或者是尋求心理醫師的幫助。《海神家族》中的敘述者經由心理醫師的協助，開始將椅子當作家族成員並與之對話。而《橋上的孩子》及《陳春天》中的女主角則透過不斷地對情人述說、尋求心理醫生協助，以及書寫小說來進行敘事治療。

二、 走過記憶的橋樑：自傳體小說的自我療程

對於陳雪而言，書寫《橋上的孩子》「就是走過那個橋，帶我回到那個地方，雖然我不知道那個地方是甚麼？但是我可以有勇氣走向現場去看一看」¹⁰⁹。自傳體小說的創傷記憶書寫無疑是一趟自我治療的旅程，小說扮演了一座橋梁的角

¹⁰⁷同註 35，頁 183。

¹⁰⁸同註 35，頁 81。

¹⁰⁹同註 25，頁 60。

色，聯繫了作者的現在與過往，透過書寫讓作者們重回昔日的創傷現場，將往昔的壓抑與傷痕能量恣意傾吐宣洩。在自我治療的過程中，重寫過去這件事極為重要，若是不清楚過去事實與心靈創口的關聯性，自然無法進一步釐清自己因此失去什麼。在經由文字書寫重回昔日創傷現場的過程中，提供個人進一步思索的空間，作者掌握今昔的因果關係，界定其曾經失去了什麼，甚至進一步地調適自我心靈傷痛，一味的掩飾與否認只能暫時麻痺傷口，唯有徹底逼視傷口才能在回溯的過程中試著學會成長與釋懷。自傳體小說的創傷書寫正如同陳雪所言：

文學家做的畢竟和歷史學家不一樣，我們可以再現，並且模擬真實，也許用不真實的方式碰觸到真實的「實」，也傳達出我們這些倖存者如何和它和平共處，可能不和平共處，可能是很痛苦，或是很堅強¹¹⁰。

本文認為藉由自傳體小說的創作進行一趟自我療程，並不意味著作者一定能獲得醫學上療癒的功效，而是指作者透過創傷記憶的書寫，能夠幫助作者更加瞭解自己的傷痛來源，讓自己嘗試與他人或這個世界和解，不論是從現在回溯至創傷現場，或是以創傷記憶為開端順流而下以至今日，在小說創作的過程中，作者試圖從混亂的思緒中釐清出一條較為清晰或較可理解的思路。觀看陳雪與陳玉慧的自傳體小說，無疑嘗試著撫慰女性在身體與情感的創傷，同時也呈現勇於將內心傷痕赤裸告白的勇氣。

勒熱納在論及自傳書寫時認為：

個人以自己的歷史為鑒，通過承擔和重新塑造自己的過去，試圖證明命運的必然性。因此自傳表現了一種關於人的新的境況，但是對於這種狀況所可能包含的令人苦惱和無奈的成分，自傳也會帶來一種療治辦法。它起到一種平衡作用¹¹¹。

¹¹⁰同註 25，頁 57。

¹¹¹同註 69，頁 57。

勒熱納同時表示雖然佛洛伊德並不認為自傳具有自我分析的功能，但精神分析不僅可以解釋作者試圖勾勒的個性的歷史，而且把自傳計畫和自傳行為視為這一歷史的因素，將其包括在它的解釋中¹¹²。本文認為自傳體小說藉由書寫回到昔日的創傷現場，亦是嘗試達到敘事治療的效用。敘事治療在近來成為心理學者分析治療精神疾病時的一種方式，如麥可·懷特(Michael White)與大衛·艾普斯頓(David Epston)提出「敘事文本」(narrative text)的概念，將治療(therapy)比喻為「說故事」(storying)或「重說故事」(re-storying)，亦即關於遭遇問題的人的生活與經驗的過程。由於白紙黑字寫下經過篩擇的事件與意義，促使人重新去創造新的、令人得以脫困的敘事¹¹³。陳雪筆下的小女孩與陳玉慧均愛說故事¹¹⁴，說故事的行為本身即是一種敘事治療，試圖化解脫困現實的處境，或是透過述說來釋放壓抑的情緒，而自傳體小說中的創傷書寫亦具有這樣的療治意義。

疾病書寫在近年來成為文學研究的一項熱門。李宇宙認為這種現象應是因為伴隨著自傳以及傳記文學等等的出現，疾病誌也開始大量地湧現。根據李宇宙的研究指出，「疾病誌」(pathography)旨在描繪疾病、治療甚至死亡的個我經驗，嚴格說來是傳記或自傳體的次文類，一種關於「我」的書寫。敘事是詮釋「我」的方式之一，疾病疼痛的我，或瀕臨死亡的我已經不是原來的我，是透過不斷的陳述和追尋當下的我成為建構自體、或重新擁有「我的自己」(My-self)的過程。疾病敘事的大量出現，可視為是病者和社會需要從對醫學科學的失望或絕望中，重新贖回某些主體性，或謂自己的身體、疾病和治療的所有權。由病人書寫的疾病誌所可能呈現的，非但是個人病苦和恐懼的獨白，還包含和自己身體以及醫學的對話，對作者的「自我」來說，疾病是一種「異我」。疾病如同失去生命的目的地圖般中斷了原有的故事情節，因此必須重新述說。這種述說不僅是關於病痛的故事，而是透過創傷後的身體重新發聲¹¹⁵。本文認為自傳體小說的作者在書寫過去的創傷記憶時，亦可視為是一種透過敘述自我療治的過程。然而它畢竟是作者自己個人的書寫行為，而無須與心理分析師討論，與其說是醫生病人關係的

¹¹²同註 69，頁 90。

¹¹³同註 23，頁 I X。

¹¹⁴見註 35，頁 20。以及註 63，頁 322。

¹¹⁵李宇宙，〈疾病的敘事與書寫〉，《中外文學》第 31 卷第 12 期，2003 年 5 月，頁 53-55、58。

「治療」，不如說是作者個人對自己的「自療」，本文認為那更接近於自我舔拭傷口的舉措。透過文字書寫，作者將過去難以對人述說，甚至對自己也刻意掩埋的傷痕記憶，透過文字再現昔日的心理創痛，心靈的創口能不能痊癒不是重點，重要的是在這個「正視創傷記憶」的書寫過程中，作者們以句句銘刻的文字試圖讓自己更好過，自傳體小說在此承擔起撫慰與療救生命的任務。

陳雪曾因早期作品裡的「脫離現實」而被部分論者批評，她認為這和她自己的身分有極大的關係。早期的陳雪覺得不論是她的性傾向、童年生活或是成長背景，都始終找不到一個適合安置的地方，外在環境令她覺得疏離且格格不入，因此陳雪將寫作當成是「創造一個屬於自己的世界」的最好方式，透過創作，陳雪得以從束縛她的巨大生活壓力與傷痛裡掙脫¹¹⁶。陳雪習慣於小說中創造一個新的世界，而不將自身的生活背景滲入寫作之中，一方面也是為了將無法面對的巨大生活壓力與傷痛給逐出她的小說世界，這種寫作信念到了《橋上的孩子》正式發生轉變。《橋上的孩子》與《陳春天》是陳雪選擇貼近自己的世界，並勇敢正視過往傷痛的嘗試。陳雪自道：「寫小說對我來說已經不一樣了，我更加清楚自己為何寫作，不再只是想要創造一個新的世界，開始有能力去描寫我身處的世界以及我看見的人事物。¹¹⁷」這兩部貼近自身生活環境的小說，被過去不曾書寫存在生活中事物的陳雪譬喻為是「一開始是在空中飛，後來才開始學走路」¹¹⁸的寫作方式轉變。甚至，這樣的轉變也經由小說主角陳春天道出：

多少年過去，那些糾結在心裡的往事並非小說素材也不是非得對誰傾訴的，她只是沒有辦法不寫出來，唯恐自己會在一次一次編輯重組的過程裡離開那些記憶更遠，一切都更加扭曲變形，而她走過那些損壞之後卻被自己的頭腦給逼向瘋狂。她必須在這過程裡，如同掀開一層一層表皮，不是為了發掘真相而是為了安撫自己¹¹⁹。

¹¹⁶同註 30，頁 30。

¹¹⁷同註 30，頁 32。

¹¹⁸同註 30，頁 32。

¹¹⁹同註 41，頁 175。

創傷經驗在小說中不斷的迴環往復，陳春天被迫與這些糾結的記憶共存，兩兩共生於不能終結的昔日創傷場景之中。時光迢迢難以追補，當創傷記憶不斷扭曲變形，以各種形式出現在陳春天的生活中，她選擇以書寫小說的形式，來抒發、安撫及治療自己。同時，陳雪認為在寫完《橋上的孩子》之後，她的寫作技巧變得成熟，寫完《陳春天》之後整個人更得到了無比的力量¹²⁰，就這個角度而言，這或許正是自傳體小說的自療效用。儘管未必能痊癒，然而自傳體小說是具有某種心理治療功效的。亞里斯多德便觀察到「傾訴」的力量，無論是閱讀或創作都被認為是治療的行動之一¹²¹。越早期發生及越嚴重的傷害，便要花越多時間來恢復，藉由書寫創傷的形成原由與後續效應，在絮絮叨叨甚至錯亂無序的喃喃自語中，作者們試圖縫合過去的心靈創口，以流動性的語言安撫受傷的魂靈，並試圖使之安息。

寫作自傳體小說《糖》的大陸女作家棉棉曾說：「寫作帶著醫生的使命進入了我的生活，我因此可以期待自己不破碎，我蒙昧的身體因此而漸漸透明。¹²²」若文學具有救贖之功能，則自傳體小說的書寫更是在探尋自我與再現自我的過程中，不斷地進行鎮魂般的自我心靈療治。在作家們看來，小說創作成了生命存在與延展的一種方式，陳雪與陳玉慧在進入綿密私語世界的同時，亦企圖通過自傳體小說的創作去觸摸生命的脈動、撫平心靈的傷痕。自傳體小說如何能開啟治療心靈創傷的作用呢？作者透過小說的寫作，從己身的情感與觀點來述說過往生命經驗中的痛苦與不堪，從形成創傷的緣由、面對創傷陰影的情緒反應或行為舉止，甚至是日後接受心理治療的過程，皆在小說中娓娓道來，渴望透過書寫的動作來宣洩抒發累積過多的負面情緒。作者透過類似於「說故事」的動作對昔日的創傷加以陳述甚至分析，來試圖自我療傷，「書寫」成為為自我心靈治療的行動，記錄自己被創傷、宿命或是恐懼所摧殘的歲月。個體承受創傷的感受與經驗是極為私我的，往往是極為孤立而僅只關於個人的事件，同時身體的病痛迫使個體強烈感覺到身體的存在，當陳年的創傷始終揮之不去，也迫使個體不得不正視創傷

¹²⁰同註 30，頁 34。

¹²¹同註 115，頁 64。

¹²² 棉棉，《禮物》，《作家》第 7 期，1998 年。轉引自黃艷芬，《論二十世紀中國女性作家的自傳體小說寫作》，安徽大學中國現當代文學所碩士論文，2003 年，頁 30。

也成為個體、自我的一部分，甚至是深深釘入個體的生命經驗裡無法自拔。疾病經驗的敘事是一種相對於醫學科學、另類的「真實」，一種溝通的慾望，像瓶中信一樣，寄予一位想像中可能的未知者¹²³。小說作者在敘述創傷經驗的同時，充滿著想像與創造的文學隱喻，也因此自傳體小說成為一種極為適合創傷敘述的文學體裁，既可作為向未知者宣洩情緒的窗口，又有小說虛構的形式掩護而不至於自曝隱私。

自傳體小說以「我」之名，書寫己身的私人遭遇與創傷記憶，將生命中充滿煎熬的痛苦鋪排在讀者眼前。對作者而言是一種壓抑能量的釋放，對讀者而言，在閱讀過程中他／她們會格外注意一般社會規範下不能隨便向別人探問的私事，同時透過閱讀自傳體小說的動作，彷彿也回憶了自己曾有過的痛苦與煎熬，而能在作者的創作中得到撫慰。書寫自傳《暗夜倖存者》的徐璐將她不幸遭受性侵的創傷記憶書寫成自傳，同時將書寫這段不堪記憶的勇氣，歸因於希冀鼓勵曾經有過相同際遇的女性，她在書中寫道：

如果你正是或曾是那個獨自在黑夜哭泣的人，請透過我的告白讓我們一起面對這些煎熬的過程。一旦我們不再只是暗自哭泣，而變得勇敢，這個社會就必須認真地聽到我們的聲音，我們的痛苦，甚至我們的努力¹²⁴。

透過拉近讀寫關係的距離，改變讀者閱讀小說中事件的立場，作者企圖通過創傷經驗的分享作為作者與讀者之間親密關係和心靈相通的途徑，建立讀寫關係間的同情紐帶，而作者的創傷記憶因而也能有效的左右著讀者情緒。而陳雪亦執持著相似的意念，她說道：「我希望我的小說可以寫出每一個孤單的靈魂，就像我曾經非常痛苦時，是靠著讀小說而活下去¹²⁵。」文字對陳雪而言是一種救贖，可以把失落的記憶凝結在文字世界中，當它被白紙黑字的寫下來，便永遠都不會再失落了¹²⁶。相對於作者而言，對於沒有親身經歷過相同創傷的讀者，小說中所述的

¹²³ 以上見註 115，頁 54、56。

¹²⁴ 徐璐，《暗夜倖存者》，台北：平安文化，1998 年，頁 53。

¹²⁵ 同註 25，頁 52。

¹²⁶ 同註 21，頁 119。

創傷經驗對他／她們來說是一種未知的世界，因此有想一窺究竟的欲望，甚至進而透過想像作者的生命經驗而產生同理心。

在閱讀自傳體小說的過程中，讀者也與小說中的敘述者重返其心理創傷形成的場景，透過自傳體小說中近似秘密分享的過程，作者和讀者扮演了述說者與聆聽者的角色，而這些瑣屑凌亂的創傷敘事亦同時張開了小說的張力和感染力，營造出親密經驗的特殊人際關係表達。觀諸前述自傳體小說的創傷書寫舉隅，透過詩意化的文學筆法，格外具有召喚讀者的吸引力與魅力，如同陳春天所言：「她再也不是孤單一人了，她知道自己握有了一個開啟別人心靈偷走別人情感的祕密武器，她再也不要一個人默默地瘋狂了¹²⁷」。自傳體小說正彷彿是這「祕密武器」一般，在閱讀小說中的創傷書寫時，讀者參與了敘述者最不堪而最秘密的秘密，以為和作者分享了她們心靈深處的禁地，或認為他／她們得到了作者願意掏心掏肺傾吐的真心告白。趙美玲曾在關於女性自傳的讀寫關係研究中，提出女性撰寫自傳的動機和一般男性自傳為了自我宣揚或自我理想化不同；女性時常是為了向讀者表明她們的自我價值，並鑑定出自我形象而撰寫。她們為了維持與讀者的親密關係而刻意將自我成就隱沒在私密生活經歷中，亦時常透過與讀者分享私人秘密而與男性自傳作出區隔¹²⁸。觀察陳雪及陳玉慧的自傳體小說，她們同樣將創傷記憶的娓娓道來作為與讀者的秘密分享。相較於本文下一章將會討論的駱以軍及張大春的自傳體小說，這兩位女作家似乎總有說不盡、道不完的創傷記憶迴還往復於小說文字之間。

兩位女性作者所書寫的，都是個人生命中最不足為外人道、最常為一般人所遮掩的傷慟和秘密，書寫作為一種揭露，是作者重新領會存在的處境與建構自我的手段及行動。而從不欲人知、不足為外人道到自我吐露和公開敘事，人們對於「秘密」的態度及書寫，挑動與模糊著私人、公共的內容及社會對其的分野¹²⁹。譬如陳雪的自傳體小說以樸實淺白的語言，渲染出一種切身的親近與無與倫比的

¹²⁷同註 41，頁 202。

¹²⁸趙美玲，〈秘密分享：女性自傳中的讀寫關係研究〉，發表於「女性消費·歷史記憶國際學術研討會」，國立政治大學頂尖計畫「大眾文化與（後）現代性：商品·女性·歷史記憶」主辦，2009年12月12日，頁362。

¹²⁹同註 100，頁9、64。

感染力¹³⁰，一如那橋上的女孩藉由向情人述說昔日私密的創傷記憶，讓每個人因為同情憐憫而更加愛她，述說私密的創傷經驗反而成為她吸引情人的手段，由女孩淒涼無助的述說中產生一種憂傷的美感，讀者也正因此陶醉在她述說故事的魔力下，「秘密的分享與窺視」自然也是創傷書寫能夠符合市場經濟效益的一環。如同本文第二章所述，90年代以降台灣社會多元發展後，出版市場呈現出「八卦文化」現象，此與讀者期待視野的轉變、渴望在文學作品中窺探個人隱私與秘密互為因果。而女性自傳體小說藉由私密創傷記憶的分享，成功地拉近與讀者之間的距離，並容易獲得讀者感情的共鳴，如同本文第二章所述：作者釋放出她是唯一能掌握這些訊息的人，而她也知道這些訊息可能會令她的讀者感興趣，而讀者也樂於在窺看別人私密的同時，不必祭出自己的祕密。

同時，創傷書寫在自傳體小說中也成為一種告解與救贖，在作者寫出自己情感的創傷與脆弱，而進行自我治療的同時，閱讀自傳體小說的讀者也在回顧自我某個部分的創傷，小說的創傷書寫成了讀者自我情感投射的宣洩抒發，作者的蛻變或成長亦透過自傳體小說的文字傳達，成為讀者感同身受的心靈支援。女性作家勇於面對自己身心的創傷，不再以近乎於「家醜不可外揚」的心態面對，建立起的是一股自救救人的書寫力量，既可幫助自我面對身心的創傷，同時也提供給同樣處境的孤獨靈魂一股面對創傷的力量，彷彿就是陳春天所說的：「一個對生命絕望的人竟然可以救活另一個垂死之人，這其中一定有什麼特殊的道理只是她還沒想通？」¹³¹」儘管小說中的女性敘述者受盡各種創傷，即使努力追溯後仍拼湊不出完整的過往傷痕記憶，但在綿綿不盡地喃喃傾述之後，這些處於幽閉、自卑、瘋狂與憂鬱狀態的女性角色，她們堅韌的生命力仍舊能持續下去。自傳體小說正潛藏著這樣的生命鼓舞力量，幫助在生命旅程上遭遇困境的畸零人，於文學的字裡行間找到繼續生存的力量。自傳體小說因此具有作者與讀者間生命經驗交流，以及引發讀者同理心共鳴的作用。

就像《惡魔的女兒》中的女主角方亭亭，她在醫生的建議之下，透過日記和繪畫等方式進行敘事治療，無論是陳雪或是陳玉慧，她們在感到內心的破碎與陰

¹³⁰同註 30，頁 22。

¹³¹同註 41，頁 236。

鬱時，都選擇透過文字回溯成長的過程，特別是童年的創傷記憶，釐清自我內心的創痛來自於家庭的破碎，與忙於營生的父母的忽視或暴力，而進一步地嘗試自我抒發與療治。她們兩人都自陳不善於與人相處而喜愛獨處，而寫作就成了她們痛苦時自心靈風暴抽離與堅強走下去的希望。陳玉慧便說過：與任何人久處她都會覺得不自由，只有寫作才能讓她放心，感覺自己還活著，寫作逐漸成為自處之道，成為活下去的一個希望，她發現自己非寫不可¹³²。而《海神家族》的書寫起源，正是為了解開諸多的問題。

當陳玉慧發現與父母的相處出現問題，並且使她陷入低潮，她於是開始思考為什麼情感上有那麼多剪不開的情緒，並嘗試接觸不同的心理治療師，並提及想要寫作家族故事。在心理治療師的引導下，她開始將空的椅子當作家族成員，並試著與之談話，當她進入心理治療的情緒裡頭，甚至能想像空椅子的回答。陳玉慧表示，一旦將想像世界裡頭的對話逐一紀錄下來，書的架構開始逐步呈現，當她開始跟椅子說起話，「小說人物就自己做開場白了」¹³³。書寫《海神家族》因此可視為是陳玉慧在進行一趟自我治療的旅程，陳玉慧便認為：「寫作本來便是追求真實自我的方式。寫《海神家族》的過程中在一定程度上像心理治療，一些心理分析的基礎問題對我產生某些作用。¹³⁴」大陸作家張戎在完成了自傳《鴻——三代中國女人的故事》之後，自言其回溯往事的治療作用為「往事不再痛苦得不堪回首！因我已找到了愛和充實，心境已然平和¹³⁵」。陳雪《惡魔的女兒》女主角方亭亭透過回溯往事的治療，從書寫中重新釐清真相，既而將深陷在過去而停止長大的小女孩拯救出來，這同樣呈現在她的兩部自傳體小說中，而陳玉慧的《海神家族》亦然，她透過創傷記憶的書寫，透過正面逼視而非逃避的方式，改變自己與創傷記憶之間的關係，同時也使個體重新接納從前深陷在創傷記憶中的那個部份自我。

藉由重新回溯往事的過程，過去較少作者願意坦露的心靈暗面在自傳體小說中一一檢視，作者寫下自我身心靈受創乃至逐漸平復的歷程，佛洛伊德在《夢的

¹³²同註 22，頁 323。

¹³³以上參見註 22，頁 327。

¹³⁴同註 22，頁 324。

¹³⁵張戎著、張樸譯：《鴻——三代中國女人的故事》，台北：中華書局，1995年，頁 427。

解析》中曾說：「疼痛都是在記憶完整表達之後才肯消褪」¹³⁶，觀之陳雪與陳玉慧的自傳體小說，受創經驗的敘述與後遺症成為其主題核心之一，記憶雖未曾在行文中被完整表達，疼痛卻在這趟自我療治的書寫旅程中逐漸弭平，使得作者找到創傷後遺症的原因，以精神受創史結合私我生命史，透過小說最終釋懷的舉動來消褪疼痛，被困鎖在往事蝶蛹裡的小女孩也就此釋放而得以展翅獲得新生，一則生命蛻變的成長史於焉成形。女性自傳體小說中對於自我身體經驗的敘述與重建，擴充了文學中個體經驗的多面性，個體在寫作中的地位在此被突出地強調，或許因此能在新世紀複雜而多元的台灣社會，以及各種小說形式實驗、炫技展演的台灣文學競技場中保存生活的「肉身」，並賦予文學更多「人性」的成分。



¹³⁶轉引自鍾文音，《昨日重現：物件和影像的家族史》，台北：大田，2001年，頁45。

第四章

在家國之間：自傳體小說中的家族與歷史記憶書寫

自 90 年代以降，家族書寫成為台灣文學場域的熱門書寫主題，許多作家均從事家族書寫的活動，舉例來說有李昂《迷園》(1998)、朱西甯《華太平家傳》(2002)、陳燁《烈愛真華》(2002)、施叔青《行過洛津》(2002)、鍾文音《在河左岸》(2003)等等，不勝枚舉。儘管作者們創作意圖各自有別，卻都將「家族」作為文本發展的骨幹。在自傳體小說中亦經常以家庭作為回溯自我生命的起點，作者們將自己的家庭甚至於整個家族，做為文本內容中相當重要的一部分。在本文所觀察的六部自傳體小說當中，「家族書寫」亦成為它們共同的書寫主題，甚至某些作者撰寫自傳體小說的動機更有部分起因於其家人，因此，在本章第一節中，本文將以新世紀自傳體小說中的家族書寫作為探討主題。此外，本文觀察到除了陳雪的兩部自傳體小說之外，其他小說文本均於其家族書寫中觸及歷史記憶的層面，甚至做進一步的討論，因此在本章第二節中，本文就新世紀自傳體小說中的歷史記憶書寫作探討。本文將以上兩個部分的探討置放於當時台灣的社會文化及文學場域作相關結合討論，觀看其書寫位置及其作為多數自傳體小說熱門書寫議題的涵義，並藉以觀察新世紀自傳體小說與當代時興論述扣連的文學現象。

第一節 一趟返家的旅程：自傳體小說中的家族書寫

一、自傳體小說與家族書寫

在進入相關探討前要先行釐清的是：家族書寫與自傳體小說兩者之間並不能畫上等號，蓋因家族書寫未必是來自於作者自身家族的真實故事，例如施叔青《香港三部曲》中的黃氏家族史，或李昂《迷園》中的朱氏家族史就並非以作者自身的家族故事量身打造，同時，家族書寫不必然要以作者自身投影的角色「我」做

為行文主線，作者可以隨意轉換浩浩蕩蕩、上下縱橫數百年的人物場景。而本文在為自傳體小說界義時，亦不以具備家族書寫為其成立要件，家族書寫是自傳體小說或多或少會論及的部分，但小說主要仍是以作者自身幻化的「我」為中心，向外輻射出家族成員的描繪。在本文所觀察的六部自傳體小說中，「家族書寫」是它們共同的書寫主題，每部小說均將作者自己的家庭甚至於整個家族關係，做為文本相當重要的組成成分。本文在先前曾論及自傳體小說中的主題，是作者本身對自己過去的生活經歷勾勒出一條明顯的主線，以便串連起諸多關於「我」的重大事件與情感故事，用以鋪陳整個文本的情節內容，因此當作者在回顧過去時，其中有條理的敘述都是現在之「我」對過去之「我」的評述。同時，本文先前在援引勒熱納的說法為自傳體小說界義時曾提及：自傳體小說著重於強調作者個人的生活，尤其是作者個性的歷史，家庭既為多數人生命經歷的起點，亦是多數人塑造自我個性的的重要環境，往往對個人擁有莫大的影響力。因此，當個人希冀從這浩瀚的世界找出自己的定位、認清自己的形象，並且渴望知道自我生命的意義時，家庭時常成為他／她們追尋的起點，「家族」因此時常做為自傳體小說勾勒的主線之一。諸多關於「我」的家庭的重大事件與家庭成員之間的情感糾葛，以及影響到自我身世甚鉅的父母親的生命故事，時常成為個人描述自身對眼前生命意義的體悟、並為自己定位的一種尋根溯源的方式。

觀看80年代以前的家族書寫，礙於戒嚴時期的禁錮，在家族背景的描述上不若90年代以降來的複雜。而在本文所探討的自傳體小說中，「我」的家族成員們充滿了戰亂、二二八事件、白色恐怖以及流離遷徙等複雜的背景，或者家庭成員之間充滿愛恨交織的情感關係，一時之間，作者們似乎都有著層層疊疊的身世之謎，複雜的家庭關係被強調並著重描寫，這樣的書寫現象誠然與當時的時代背景及文學生態有關。解嚴以後的當代文學環境，逐步邁入多元對話的複調共存局面，作者們紛紛將現實和歷史處理成個人經驗史的敘事重組。如同本文第二章所述，自傳文類便在此種個體逐步脫離國體政治禁忌的時間中蓬勃出現，各種不同政治立場的自傳相繼出版蔚為風潮，主體重建成為解嚴後台灣重要的政治關懷與

文化議題¹。不少作者選擇以家族史對抗國史的方式，作為自身主體重建的一種方式，例如書寫《逆旅》的郝譽翔便認為家族史突然在一瞬間如此蜂擁而出，便是因為台灣近幾年來在政治、歷史及論述上不斷地推翻轉換，她認為作家們感覺到惆悵，所以開始想要去捕捉這些東西，而這是這幾年來家族史如此風起雲湧的原因之一²。自傳體小說的創作偏重於內在之省思，讀者在其中最容易感受到的便是人物內心情感及意識的流動，因此，作家們亦透過自傳體小說中的家族書寫層面抒發其對變動太快的台灣社會的諸多感受。

二、 詮釋權與隱私權

在第二章的部分，本文提到自傳體小說虛構成分的形成，其中一個原因正是來自於保護當事者的隱私。除了書寫過程中作者不免有意識或無意識的啟動自我防禦機制外，由於自傳體小說具有或多或少的真實程度，因此在提到他人時，又時常得衡量詮釋權與「為親者諱」之間的尺度拿捏，在自傳體小說牽涉到家族書寫層面時，最易引發關於隱私的爭議。莫洛亞認為人們有一種完全正當的欲望，想在所描寫的小說情節中保護其同伴，縱使作者決定說出關於自己生活的全盤真實情況，他／她卻沒有權力、或者他／她不認為自己有這樣的權力，說出周遭其他人的真實情況³。自傳體小說在家族書寫中不可避免地牽涉到親人的隱私，作者是否有權力使周圍他人的生活在書寫過程中同時暴露在讀者眼前帶有爭議，因此出現了作者聲稱的保留和省略，對周圍人的謹慎態度，使得真實情況不得不在小說中作適度的改寫或刪除。這也正是陳雪在處理兩部自傳體小說時所面臨到的問題：究竟作者有沒有權力暴露出周遭人物的隱私？陳雪稍早曾以她自己的創作經驗說明，她認為創作是既自由又遼闊的，當作家沉浸於創作時，甚至是沒有道德感的⁴。在遊記《只愛陌生人》(2003)出版後，因為擺放了一些自己露骨的照片，

¹李麗華，《再現的自我與自我的再現——台灣解嚴後的女性自傳研究》，東海大學中國文學系博士論文，2006年，頁16。

²黃宗潔，〈附錄一 郝譽翔訪談記錄〉，《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》，國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2005年，頁283。

³安德烈·莫洛亞著、陳蒼多譯，《傳記面面觀》，台北：台灣商務，1986年，頁127。

⁴趙啟麟報導，〈陳雪看私小說：飯島愛與山田詠美的差別在文學性〉，「2001全國巡迴文藝營：文

使得陳雪因為其中可能有侵犯到他人隱私的部分而遭到批評，陳雪改口認為「小說家是很自私的，就像有人說寫作是否可以達到六親不認的階段，雖然我始終沒辦法」⁵。當家族書寫成為其自傳體小說中相當重要的一環時，陳雪對於作家詮釋權與旁人隱私權之間的拿捏又倍感困惑。在《橋上的孩子》甫開始進行創作時，陳雪自以為這部小說是不會出版的，因此她順利地將小說起了頭，然而在寫完其中一篇之後，她驚覺自己無法繼續處理關於家人的議題。陳雪說道：

因為我知道接下來要處理的是更禁忌的事情，有點像家醜吧！大家都說家醜不能外揚，但是我的問題倒不是那樣，而是這個問題太赤裸，我可以承受，但是我擔心別人不能承受，白紙黑字寫出來的東西是力量非常強的⁶。

因此在《橋上的孩子》中，留下許多的模糊與空白，因為「有太多我們不知道不應該握有詮釋權那麼自私地寫出來」的故事，致使陳雪「無法完整地把自己的故事說一遍」⁷。在《陳春天》中，原本在前一部小說中偏重於從旁側寫的家人們，都以更鮮活的表情登場，父母弟妹都開始與陳春天有著大量的對話，與讀者之間的距離又更為拉近。在《陳春天》中，陳雪描寫到暗指《橋上的孩子》這部小說即將出版之際，陳春天夢到自己擋不住拼命湧入家中的讀者、記者以及親戚朋友等等，大家七嘴八舌的討論陳春天的家庭，等著看陳春天的家人出現，她書中沒有提及的隱私全被大家知道了。夢中的妹妹對著陳春天氣得大吼：「還不是因為你！」、「你那樣寫，我們都不要做人了」⁸。陳春天直指夢境中透露出的不安與焦慮是不爭的事實，寫小說與說故事本是小說家的專長，然而「被寫進去的人卻沒有發言的權力」⁹，於是只能跑到小說家的夢境來糾纏。這樣的情形就如

學新世紀曙光」，聯合文學出版社主辦，2001年8月18日。

出處見博客來網站：<http://www.books.com.tw/onlinepublish/2001082009.htm>

檢索日期：2009年10月22日

⁵范銘如、陳雪對談，〈從《惡女書》到《橋上的孩子》〉，收錄於鄧相揚等著，《猶疑的座標：十場台灣當代文學的心靈饗宴2》，台南：國立台灣文學館，2007年，頁53。

⁶同註5，頁58。

⁷陳雪，《橋上的孩子》，台北：印刻，2004年，頁188。

⁸陳雪，《陳春天》，台北：印刻，2005年，頁174。

⁹同註8，頁175。

同黃錦樹評駱以軍「私小說策略」之語：「書寫主體在這樣的狀態中流露出他的控制欲，文字也散發出鐵器般的權力的鋒芒」¹⁰。

自傳體小說最常被讀者所注意到的地方，便是關於小說中的真實與虛構，也由於讀者容易使用對號入座的方式去閱讀，使得許多作家視「自傳體」的稱號如畏途，對於這些作家的親友而言，更是容易因此引起反彈或不悅的情緒。曾被批評已然「侵犯私小說邊界」¹¹的駱以軍，更因為自身慣用的「私小說策略」而引發不少爭議，甚至導致親友反目。駱以軍自陳：有些人說他的小說後來會把一些很私密的身邊人們的情況虛實不分的寫進去，而這個東西確實也是他最近這幾本小說在持續反省及處理的問題¹²。駱以軍亦將《月球姓氏》形容為「充滿懺情、傳奇、傷害性」的「私小說材料」¹³。「私小說策略」彷彿一把雙面刃，能夠輕易的勾起讀者的好奇心，從聽故事的欲望中誘發其原具的窺探癖而刺激了消費，周遭他人則被可辨識的影射或捲入，虛構與真實之間脆弱的差別往往只在於讀者相信與否¹⁴，這也讓作家們時常在詮釋權與隱私權之間躊躇拿捏的界線。駱以軍的妻子在接受訪問時曾開玩笑地說道：「做為他的家人，我們都覺得(駱以軍的小說)不要寫到我最好」，她也透露駱以軍的父親看到自己總以突梯滑稽或是大反角的形象登場，忍不住地跟兒子說「其實我也沒有那麼糟吧！我的生命裡面也有一些值得寫的是好的」¹⁵。在《遠方》中，駱以軍亦寫到父親對於作家兒子頻頻將自己融合進小說角色中的激烈情緒反應，小說寫道：

……他一定對於自己在我的故事裡變形成那樣一個滑稽而劣質的角色，感到驚疑震怒。但他沒有一次正面（直視著我）和我討論這個，他只是更氣急敗壞地想把自己這一生經歷過的不幸遭遇或英雄事蹟告訴我。但是那些

¹⁰黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，台北：麥田，2003年，頁359。

¹¹如黃錦樹言：「那界限原該是生活和書寫之間(儘管可能是「幾希」)的必要的界限。那也是倫理的界限。它標誌著虛構已然凶猛的入侵，因為書寫者的縱容？」同註10，頁359。

¹²公共電視文化事業基金會製作。《12 駱以軍》。文學風景。台北：公共電視文化事業基金會發行，2004年。VCD。

¹³駱以軍，〈停格的家族史——《月球姓氏》的寫作源起〉，《文訊》第184期，2001年2月，頁101。

¹⁴同註10，頁359。

¹⁵訪問資料出處同註12。

故事總不盡人意地在之後的小說裡，以更古怪荒謬的面貌出現¹⁶。

當自己的故事在兒子的小說中變形，老父親所能做的是更加想為自己悲劇英雄般的命運作見證，然而他卻只見證了個人命運的無解。朱天心亦曾轉述駱父一開始看到小說中的自己還會傷心落淚，同時也心疼駱以軍的妻子「好好一個女孩子家，被他寫成這個樣子」，朱天心以之作為印證駱以軍將文學視為生命最高位置以及尊重文學的證明¹⁷。駱以軍則自言：「如果你硬要把它解讀成真實的侵犯或揭露，用這樣的心態在閱讀的話，那我覺得沒有一個作家的文本是潔本」¹⁸。因此，駱以軍刻意在引起相當大爭議的《遣悲懷》的〈後記〉中，提到《月球姓氏》出版之後，曾被妻族親戚指責不該把他私人的事情一併寫進去的一段故事。自認為向來將「我的小說」和「我的現實生活」徹底絕決地分割開來的駱以軍，在〈後記〉中陳述了那次「巨大傷害的場景」¹⁹。駱以軍日後提起這段故事時，他認為就好像是自己的小說闖到了一個真實的處境，他在寫這個故事時，覺得非常好笑、荒誕而且悲哀，因為當小說的邊界被越過了以後，他並不設定親戚是他的讀者。由於親戚不具備有閱讀小說的時間隧道，他們也不能理解小說是怎麼一回事，他們不知道複雜的書寫的差異²⁰。又或者如他在《遠方》中虛擬了兒子在一瞬間長大，「駱以軍」渴望為他這一生對兒子母親及許多其他人包括他自己本身所造成的傷害而懺悔，但又擔心兒子會冷峻地回他一句：「那麼，接下來你要用我們裡面的哪一個來當作題材？」²¹從上述自白與文本中，可以看見作家內心對詮釋權與隱私權之間分寸拿捏的角力。對於熟稔小說規則與邏輯的讀者而言，其實並不容易被小說炫目的「真實」給迷惑，然而，對於暴露在小說中的作者其他親族而言，一不小心就容易造成某種程度的傷害。從中可以思考的是：作者絕對有權力選擇在自傳體小說中自曝自的隱私(如果他／她自己願意的話)，然而，在

¹⁶駱以軍，《遠方》，台北：印刻，2003年，頁248-249。

¹⁷上述資料出處均參見同註12。

¹⁸黃宗潔，〈附錄二 駱以軍訪談記錄〉，《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》，國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2005年，頁298。

¹⁹駱以軍，《遣悲懷》，台北：麥田，2001年，頁319、324。

²⁰同註18，頁297。

²¹同註16，頁294。

家族書寫的層面，則或多或少會面臨到詮釋權與隱私權之間的兩難。陳玉慧則認為在她書寫完《海神家族》之後，並沒有感到來自家人方面的困擾，因為她在寫完小說之後，便告訴家人這只是小說，如果看到甚麼不喜歡的，就把它當成小說就好，而家人們也同意。陳玉慧認為《海神家族》中自傳的成分當然有，但她將其定位為「混合性的自傳」，意味著情感上是真實的，然而其中仍參雜著虛擬的手法，父母在閱讀的時候會知道是在講他們，讀著讀著卻又有虛擬的東西出來²²。當研究者在閱讀自傳體小說時，只要認為事實本身並不是為了要揭人隱私而寫的，不妨轉而將重點放置在思考這樣的書寫策略它究竟是為了甚麼？而這也正是下文所要探討的部分。

三、安頓無家的魂靈

作者們在新世紀自傳體小說潮流中書寫家族是基於甚麼目的、又想獲得甚麼意義呢？本文所觀察的五位作家恰好可分成女作家與男作家兩個部分來討論，但分類的標準不是作家的性別，而是其自傳體小說恰巧呈現出的書寫意義。在這個部分，本文將先針對郝譽翔《逆旅》、陳玉慧《海神家族》、陳雪《橋上的孩子》及《陳春天》做探討。這三位女作家自傳體小說中的家族書寫皆呈顯出灰暗、憂傷的氛圍，雖然她們都有個物質意義的「家」，卻都沒有心靈層面上能帶給她們溫暖的「家」，本文在此先由 2000 年出版的《逆旅》談起。

自陳創作小說是「為人生尋求解釋」的郝譽翔，她認為寫作最大的樂趣是「專斷獨裁」，那指的是一種觀看生命的自由姿態，作者成為自己世界的王²³，而其自傳體小說《逆旅》的創作便可視為由這句話衍生出來的最佳註腳。《逆旅》是郝譽翔以女兒身分追溯自我身世的尋父之旅，如同簡嫻言其在自傳體散文中書寫自己的生命經驗，是為了要把自己的生命解釋權掌握在自己手裡²⁴，郝譽翔藉由書寫自傳體小說，她擁有詮釋自己與父親生命的權力。郝譽翔書寫自傳體小說《逆

²²黃宗潔，〈附錄三 陳玉慧訪談記錄〉，《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》，國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2005 年，頁 317-318。

²³郝譽翔，〈關於小說這一回事〉，收錄於《逆旅》，台北：聯合文學，2000 年，頁 6。

²⁴林玉薇，〈文學不為熱鬧而來——專訪簡嫻女士〉，《文訊》208 期，2003 年 2 月，頁 83。

旅》的「刺點」²⁵，來自於父親突如其來的宣稱他將要回去大陸而不再回台灣了。

「逆旅」之名寄寓了生命行旅於天地間的蒼涼意涵，郝譽翔如是言：「我們勢必要因無家可歸的靈魂而受苦。因此小說無非就是透過某個形式，給予這座廢墟一種秩序，以為他們立下安息的墓碑，以之安定流浪的魂魄」²⁶。於是，郝譽翔藉由自傳體小說虛實相生的分裂辯證方式，意圖透過小說文字回溯父親一生漂泊的旅程，另一方面，也是身為一個「父親長期缺席」的女兒拼湊父親身影的旅程，她在安撫父親靈魂的同時，亦撫慰著自身的靈魂。

在《逆旅》的開篇，「郝譽翔」²⁷提及從父母以至自己都承襲為自己命名的家族傳統。若真如她所言，母親「為自己取名」可以反映出母親的決快、試圖自己掌握住這份武斷的權力而拒絕接受別人的宰制，或是誠如小說中所言，父母所賦予的命名意義如同血緣的遺傳一樣不可改易，因此家人們顯然都具有反叛性格，寧願自己作主²⁸。那麼，三個拒絕接受別人宰制的人，又該如何相處？因此，在《逆旅》中所呈現出來的夫妻、父女和母女之間的情感，看起來是如此的疏離而淡漠，而作者也頻頻營造出家人們相剋的宿命氛圍²⁹，而「宿命」也正是郝譽翔為《逆旅》所下的關鍵詞之一³⁰。諸般命中註定地宿命因緣的強調，使得小說中

²⁵郝譽翔在〈關於小說這一回事〉提及父親說起當年自己流亡來台的往事時，竟還會忽地放聲大哭起來，這個畫面始終讓她耿耿於懷，而終於成為「刺痛」她書寫《逆旅》的「刺點」。

「刺點」(punctum)這個概念來自於羅蘭·巴特(Roland Barthes)對攝影畫面的觀看經驗所得到的觀察基點，「刺點」是圖象(影像或相片)中的一個細節，此一觀點往往非攝影家意指所在；卻往往能觸動觀者的想像、情感與慾望，「刺點」的存在因此多了言外之意，但「無論其輪廓是否分明，刺點都是一額外之物；是我把它添進了相片，然它卻早已在那裡」故，刺點的存在往往改變觀察者的閱讀角度及方式。引自林唯莉，《女遊與女性自傳式書寫中的家國語藝——以《逆旅》、《漫遊者》、《海神家族》為分析對象》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005年，頁5。

²⁶同註23，頁17。

²⁷此處的「郝譽翔」是小說中的主角名字，然而如前文所述，小說主角實不能完全等同於作者本身，故加註上下引號「」，本章中的「駱以軍」及「張大春」亦是如此，下文中不再另加註腳。

²⁸郝譽翔，《逆旅》，台北：聯合文學，2000年，頁23、24。

²⁹小說中的「郝譽翔」再三的將自己的出生與父母之間的關係做宿命般的結合，例如「郝譽翔」認為父親屬龍，母親屬虎，「當他們聚在一起，便注定了龍虎鬥的命運」，而母親則將夫妻之間的鬥爭，歸因於「郝譽翔」的誕生，母親認為「郝譽翔」正是造成他們夫妻倆日後漸行漸遠的根源。母親將初生的「郝譽翔」當成撒旦送來、一手終結父母婚姻的惡魔，而「郝譽翔」則自認出生於那個大顛覆的年代，血管中早存在著反叛因子，她列舉了當年國內外的大事件為例，說道：「似乎我出生的目的，就是為了推翻自己的存在，而那賜予我生命的父母，首先便成為我革命的犧牲品」。同時又以算命仙的卜卦證明她註定一出生即主剋父親，而與父母無緣：「在我的哭聲中，這個家逐漸的分裂開來」，甚至連父母親都不只一次的告訴她：「如果不是因為你……」。同註28，頁28、29、32。

³⁰郝譽翔認為《逆旅》有幾個關鍵的詞彙，即：「同情、宿命、青春、時間、道德、背叛、自虐」。同註23，頁18。

的「郝譽翔」，人生充滿了不同於一般人的傳奇感，如同前文所述，自傳體小說的作者所要呈現的是與眾不同的人生，正是這樣的傳奇感營造手法讓作者的生命不同於一般的讀者，同時誘引著讀者繼續翻閱下去。

在《逆旅》中，郝譽翔不斷採用一種疏離與淡漠的態度來寫家庭，「家」的意象對小說中的「郝譽翔」來說，充滿著腐敗、黑霧、霉菌與死亡³¹，每次回家，「郝譽翔」總會忍不住地挑剔家裡的每件東西都變形走樣，而這便是那個只剩她與母親的家所帶給她的感覺，其中當然沒有父親，因為父親早於她還是幼兒時便與母親離異了。小說中，在知道母親過去曾私下拿掉過胎兒時，「郝譽翔」的態度亦顯得冷淡，她對母親說道：「『妳還不是為了那兩個孩子好，否則生下來，倒楣的是他們。』我差點要加上一句，就像我一樣。³²」誕生在這個破碎家庭對「郝譽翔」而言，是件「倒楣」的事情，也因此小說在描述到家庭時，總是流洩著腐敗的氛圍。畢竟在父母離異的那一刻起，「郝譽翔」的家便永遠的陷落了。郝譽翔在接受訪談時曾經說過，對於父母親在她幼時便已離異，她花費了相當長的一段時間去說服自己³³。對於父母離異後與母親同住的郝譽翔而言，家庭的陷落最大的原因是來自於父親的缺席，也因此《逆旅》中「郝譽翔」尋尋覓覓的那個身影始終是父親而非母親。相對於最終對父親流露出的關愛與憐憫，小說中的「郝譽翔」對母親始終是帶著淡漠和輕蔑的態度。郝譽翔在訪談中提及她和母親之間的關係時認為自己是跟著母親長大，可是也正因為如此，所以她很清楚母親性格中的很多缺點，所以她跟母親之間的關係反而很激烈、很衝突，郝譽翔自承這是身為單親家庭裡小孩比較複雜的心情，因為她只能認識到父母親裡面的其中一個³⁴。這也致使郝譽翔因為失父而思父，對於缺席的父親郝譽翔反而有著更多的

³¹小說中寫道：「每次回去卻感到那間屋子正在急速的腐敗當中。……腐敗的氣味不知道由哪裡發生，繼而便悄悄的佔領了整間屋子。……空氣中彷彿到處都飄散著濛濛的黑霧，霉菌的斑點從浴室一路爬到客廳來，而落地窗簾垂掛著死亡的氣息」。同註 28，頁 151。

³²同註 28，頁 168。

³³郝譽翔說道：「最大的遺憾，就是正常家庭小孩理所當然擁有的東西，我卻從來沒有得到過。……我發覺一個有父愛的小孩，比較有自信。我不是一個很有自信的人，我常常不覺得人家喜歡我、欣賞我是理所當然的。這讓我比較自卑，沒有信心，比較不安、缺乏安全感。」許芳菊，〈郝譽翔的單親成長路〉，《親子天下》第 8 期，2009 年 10 月。

出處見親子天下網站：<http://parenting.cw.com.tw/web/docDetail.do?docId=1805&p=6&fp=1>

檢索日期：2010 年 5 月 13 日

³⁴同註 33。

想像，因而《逆旅》透過小說文字所要安頓的僅是父親以及自己的魂靈，母親則被她排除在外了。

郝譽翔既是以女兒尋找父親的角度去開展這部自傳體小說，對父親故事的追索自然佔了相當程度的篇幅。小說中的父親郝福禎無疑是《逆旅》中的重要角色，然而他卻是以缺席的姿態出現，小說中大部份關於他的描繪，都來自於女兒的拼湊想像。在小說敘述者「郝譽翔」誕生的那一刻，父親這個角色彷彿註定般得要遠離女兒的人生³⁵。儘管「郝譽翔」認為是她將父親推出了自己的生命，但事實上選擇離開她們母女是父親自己的決定，父母因為父親的外遇不斷而離異，父親從此成了流浪於各地與各具女體的旅人，如同「郝譽翔」所言：「父親從來不屬於我們，可是也不屬於別人，他是天生的浪遊者」³⁶。「父親究竟到哪裡去了？」已經成了不值得思考的問題，倒是父親複雜的男女關係總成為母女倆茶餘飯後唯一的消遣話題，藉由一再重複的消遣與嘲笑，她們讓缺席的郝福禎不斷出現在這個缺少男主人的家庭裡，彷彿唯有憑藉言語才能召喚出這個不存在的父親。

然而，在失職父親的角色之外，另外一面的郝福禎卻又是令「郝譽翔」心軟與憐愛的父親，而這才是郝譽翔透過自傳體小說書寫想去捕捉的父親形象。那個隻身來台、一直停格在大陸家鄉回憶中的父親，不論他的女兒已經成長和經歷了多少，卻永遠是唯一不變的那個人，那個拒絕長大的男孩總要伸出手來，攀住女兒的肩膀，將她扯回頭，告訴女兒他在山東老家度過的童年³⁷。不知從何時開始，父親的時間便這麼凍結住了，一如《月球姓氏》中的駱父，他獨自囚禁在自己記憶的城堡，他只作他自己城堡裡的王。「郝譽翔」唯有透過想像才能去聯繫父親與自己的關係，例如小說花了一些篇幅去描摹父親充滿寂寞與腐敗氛圍的房間³⁸，這個凌亂而潮濕的房間填充著女兒對陌生父親的想像空間，透過觀看父親

³⁵小說寫道：「他是我這輩子第一個擁抱的人，也是唯一的一次，因為在冥冥之中，命運之神已經註定我將會大力的把他往外推出去，直到永遠推出我的生命」。同註 28，頁 32。

³⁶同註 28，頁 45。

³⁷同註 28，頁 50。

³⁸「郝譽翔」說道：「我悄悄走進那充斥著強烈髮油香味的空氣，椅子上搭滿了一件件懶散的襯衫，灰黑一片的弧狀電視螢幕映出我變形的身影，藏青色襪子縮成一團，睡在打開成八字狀的蛇皮皮鞋裡，雙人床上兩個繡著鮮紅牡丹的枕頭正交頸而眠。我走到桌前，桌上堆著發票、指甲刀、發黃的剪報、零錢、廣告單、鑰匙、掉了蓋子的膠水，還有長出半個黑霉的饅頭，一小張薄薄的宣紙就貼在正前方的牆壁上，紙上竟是父親用毛筆寫的一首詩」。同註 28，頁 45。

的房間，女兒想像著陌生而疏離的父親是怎樣的一個人。也正是在觀看父親的房間時，「郝譽翔」瞥見牆上父親透露著寂寞的詩句，詩句觸發了「郝譽翔」隱藏在淡漠面具下對父親的憐惜與關愛³⁹。拋家別子的父親竟因為這首夜裡難眠起身所寫的詩句，使他頓時成為女兒心中那個同是寂寞孤獨的受難者。這詩句中蘊涵著父女倆共生共滅的寂寞，讓父親的脫軌、失序與缺席都有了值得原有的理由。因此在日後無數個失眠的夜晚，「郝譽翔」彷彿找到了與父親之間的聯繫，「失眠」和「寂寞」成為她想像中父女血脈相連的一種證明，在無形之中亦拉近了父女之間的距離。

然而，詩句畢竟只是襲用杜牧而來，一如這個原有父親的理由其實也只是女兒渴望原諒父親的藉口，唯有靠著「郝譽翔」的想像，這個事實上處於缺席狀態的父親才能具有他應有的樣貌。正是在自傳體小說的文字想像世界中，郝譽翔才能發現與父親繫連的最佳方式，在想像的世界中，女兒與陌生疏離的父親同樣流著孤單寂寞的血液，卻因此能緊緊相繫。於是「郝譽翔」開始縱容自己的想像力，不願再見到父親，而只耽溺在構設出來的虛幻空間中，但她也清楚明白這一切都僅只存在於書寫當中，離真實的世界已經越來越遠。於是「郝譽翔」得要帶著自虐的快意去渲染她的想像力，刻意地去錯認父親，否則她無法理解父親的生命與自己有何干係。父親的存在唯有通過女兒書寫的文字才能獲得意義，就這個層面來說，父親毋寧更像是一個靠女兒文字生養的兒子⁴⁰。

郝譽翔透過自傳體小說的書寫方式，於《逆旅》中追索、刻畫父親的生命史，她企圖以這樣的方式去理解父親，從而使自己能較為正面地去思考父親與己身的關聯。郝譽翔於受訪時指出書寫父親確實能給予自己療傷的作用，她說道：

我要去書寫，其實是因為我不明白，我不明白我爸為何不要我？為什麼我爸可以這麼自私？我想要去了解他，雖然我知道我不可能了解他。透過書

³⁹「郝譽翔」說道：「它讓父親的一切作為都忽然變成是可以原諒的了，並且在後來長達二十多年我們岌岌可危的父女關係中，這種莫名所以的寬容情節都仍然持續的發酵脹大，「我以為父親是從來不會感到寂寞的，寂寞的是我們，但沒有想到在另一個屋簷之下，他同樣受著孤獨的苦，而且比起我們猶有過之。每思及此，他的所作所為又變成是可以原有甚至憐憫的了」。同註 28，頁 46、52。

⁴⁰同註 28，頁 48-49。

寫的過程，把這些疑問跟情緒想的更清楚，好像在找一個答案。書寫就像幫你解決掉那個困惑，你好像就可以放下來了⁴¹。

藉由書寫自傳體小說，作家們在書中世界拉開一個觀看的距離，透過文字的這個距離，作家們用不同於以往的眼光觀看自己的父母及其他家族成員，將自己的家族成員想像成文學世界中的人物角色，而不是跟自己關係那樣親近的血緣之親。誠如郝譽翔所言：「你會發覺這個人還滿有趣的，滿有個性的，是滿特別的人，他變成文學中的主角很棒，放在實際生活裡，你卻是受害者」⁴²。自傳體小說的寫作，誠然能為作者帶來不同的視角觀看自己的家人，郝譽翔的說法亦可適用於下文將討論的陳玉慧與陳雪兩人。如此具有戲劇張力的角色畢竟只適合活在小說之中，在現實中卻容易令身邊的人傷痕累累。最終在《逆旅》雕砌的文字中獲得安歇的不見得是父親，卻絕對是郝譽翔的魂靈，郝譽翔書寫父親的最終目的，仍是為了安頓令自己困惑的身世，讓自己對父親長期缺席其生命的失落與怨懟能獲得平息。

此外，偏重於書寫內心世界的自傳體小說，時常得憑藉著想像力與文學技巧，甚至以虛構的情節連貫每個記憶點。在《逆旅》的家族書寫過程中，就不免使用虛構手法來連結每個記憶點之間的關聯，例如郝譽翔對自己出生場景的詳細描摹、郝福禎在白色恐怖澎湖案中遭到拷問時所陳述出多種版本的自白，或是以魔幻手法呈現出父女倆在電視廚藝秀中的對話，以及父女在手術檯上情慾交合的夢境。文學技巧的使用既是為了連結每個記憶點之間的斷裂，亦是適度的拉開小說與作者自身的關係，以期能與讀者保持適當的距離。

而擔任過演員、戲劇導演與編劇的陳玉慧，筆下的《海神家族》運用了舞台的呈現效果，小說裏每個出場的人物就像一顆寶石，隨著家族成員一一現身，同時以敘述者「我」出現在家族成員房間中的獨白，依序將「我」的生命與家族成員深深繫合，終於串連成一條寶石項鍊。儘管陳玉慧與前述的郝譽翔以及後文將討論的張大春、駱以軍皆有外省籍的父親，然而他／她們之間不同的是：後三者

⁴¹同註 33。

⁴²同註 33。

自傳體小說中的家族書寫皆選擇從父系家族著眼，而陳玉慧則獨自選擇從母系家族著手。在這群同為「外省第二代」的作家中，陳玉慧的家族書寫路線顯然獨具一格，而這當然與本文前一章所論及陳玉慧有意識的採用女性觀點來書寫其自傳體小說有關。

《海神家族》並非是陳玉慧首次以家族為主題的創作⁴³，關於《海神家族》中的家族書寫，一向以「無家」自居的她曾在受訪時表示：當她意識到所謂的「無家」，其實便是在定義著什麼是「家」，探詢著「我從哪裡來、我要到哪裡」，於是《海神家族》的故事便如此產生，就是在這「時機已到，不得不說，不得不寫」的時刻⁴⁴，陳玉慧書寫《海神家族》可視為先前零星散文篇幅外更具規模的家族書寫集大成者。正基於一股「讓自己更清楚自己的來歷」⁴⁵的敘事動機，陳玉慧在《海神家族》探尋自我的過程中，結合、環繞著「家」與「無家」的主題，從自我、家族的幽暗與祕密以至微縮整個台灣的命運，複瓣式地層層揭露，雜融著散文與小說的敘事形式，各自獨立又緊密銜接，蔚然成篇。佛斯特認為一本小說的第一個特性必須是迫使讀者想要聽，並且聽到終了⁴⁶，而自言小說首句相當重要的陳玉慧⁴⁷，選擇用兩尊神像的流浪故事做為小說的開場，宛如天方夜譚中一千零一夜的故事，吸引讀者一路跟著這名台灣女子歸國尋根，一方面揭開神像流浪的故事，另一方面亦揭開自我傷痕與家族的幽黯祕密，其最終所要安頓的亦是自己那無家的魂靈。

《海神家族》中敘述者的整個家族都埋藏在盤根錯節的心結之中，經年難解，對於敘述者「我」而言，「家庭」在她心中的形象因此是不堪的，她說：「我討厭那奇怪且充滿祕密的家。那個被詛咒的家。那個讓我們出門會被吐口水的

⁴³陳玉慧歷年來曾創作多篇散文談論自己的家庭，例如〈有話要告訴您〉、〈愛的真諦〉、〈失火〉、〈成家〉等等散文篇章。

⁴⁴〈返家的女兒〉

出處見：<http://blog.udn.com/jadechen123/543322>

檢索日期：2010年4月11日

⁴⁵明夏著、陳玉慧譯，〈丈夫以前是妻子——評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧〉，收錄於陳玉慧，《海神家族》，台北：印刻，2004年，頁322。

⁴⁶安德烈·莫洛亞著、陳蒼多譯，《傳記面面觀》，台北：台灣商務，1986年，頁151。

⁴⁷同註45，頁329。

家」⁴⁸，正是這個奇怪且充滿秘密的家，迫使她義無反顧地出走流浪，一再沉浸於「無家」的命運，而這命運早在她離家之前便已纏繞著她。《海神家族》的敘述者「我」陳述來自父母親關愛雙重匱乏的失落，父母尚且遺傳了「從未被愛也缺乏愛人力量」的特質給敘述者，由這樣的成員們所組成的家庭便是彼此傷害卻又各自寂寞。父母親的形象在敘述者的心中，各自成為一間獨立又陰暗的房間，他們走不出去，別人也無法進入，直到做為女兒的敘述者也慢慢地將自己的內心關閉成另一間陰暗的房間。是以，早在「有家」的狀態中敘述者便已歷經「無家」的漂流，漸漸地敘述者以家為恥，選擇浪跡天涯，但家庭的破敗始終是其心上無法忘卻的陰影。因此，唯有透過文字書寫，正面逼視心理的陰影，才能使其解脫。

「父親」的形象在敘述者的眼裡，代表著威權、暴力與不斷地因外遇而離家，敘述者認為她的父親是個「中國父親」，就和傳統社會的父親形象一樣地威嚴、沉默而不容辯駁。由於父親不斷地外遇離家，導致敘述者的家庭破裂，敘述者自童年時期起所感受到的，便是不斷遭受遺棄的經驗，同時，又如同前一章所提及的父親所施予的家庭暴力，父親所能給予這個家庭的似乎只有永無止境的不得安寧，這也使得敘述者對父親充滿了疏遠與怨懟的情感。在敘述者的眼中，這個不懂得「愛」的父親，讓她始終渴望的父愛一再落空，她開始對父親產生憎恨的情感，她沉痛的嘶喊著：「我真的不在乎他的死活。我不想看到他。他過去一向以粗暴的感情方式對待我，我有一天發誓再也不要忍受那些對待了」⁴⁹。敘述者在心裡將自己的父親來回殺死了好幾次，但與此同時，她又始終在尋找父親：一個可以安慰與引導她人生的人，敘述者對於父親的感情顯然複雜又矛盾。

和《逆旅》中的「郝譽翔」一樣，直到沿著父親的人生軌跡追索後，敘述者才逐漸能代入父親的心理，思索父親充滿謬誤的無力人生⁵⁰。在漫長的追索而逐漸能理解父親的心境後，敘述者發現了父親的蒼老，這個曾讓敘述者覺得不堪而

⁴⁸陳玉慧，《海神家族》，台北：印刻，2004年，頁8。

⁴⁹同註48，頁265。

⁵⁰小說寫道：「我突然看到當年年輕的父親站在基隆碼頭等待他的愛人，他心痛如絞地離開基隆，我也看到為生活瞎忙為外遇奔波的父親，看到一個不合群在軍隊飽受排擠的父親，看到一個見到女人便流露心饞表情的父親，看到一個憤怒無言剛從監獄返家的父親。而眼下的父親慈祥和藹，又無比衰弱，與以前都不一樣，父親是又老又病的父親，但卻是我的父親，威權的父親」。同註48，頁314。

引以為恥的父親，最後安靜而衰弱地躺在療養院的病床上。敘述者這才發現，這一生為了女人和生活瑣事不斷奔波的父親，竟從沒有愛過他自己。就在小說接近尾聲的探病過程中，敘述者發現這個已不再威權的父親，其實並不是如她所想的那樣一直沒愛過她。父親向敘述者「我」的外籍男友稱呼敘述者為「我最疼愛的二女兒」，而小說中與父親的和解，就在敘述者從父親的老皮箱中拿出數十年來他所蒐集的、敘述者曾刊登於各處的文章時達到高潮。手上捧著多年來父親持續為「我」收藏完好的作品剪輯，以為父親不管家人死活、從來沒愛過自己的「我」無法停止流淚。這個背負著種種無奈的父親，其實沒有停止過對女兒的關懷，敘述者「我」在理解父親的無能為力時，最終選擇了原諒與釋懷，同時也可看出雖然小說選擇自母系的家族歷史開始回溯，但陳玉慧與父親之間的情感關係並未因此切斷或脫落。

《海神家族》主要是以從外婆綾子、母親靜子、阿姨心如到女兒敘述者「我」三代女性在家族中的經歷、成長與愛恨為主軸，探尋敘述者自我的身世，其中糾葛的母女關係是一大重點。如同前一章所述，除了父親的缺席造成敘述者心境的幽閉外，母親亦是另一個給予敘述者極大創傷的人，更因為對母親愛恨交織的情緒，使得敘述者感到矛盾與迷惑。陳玉慧曾言：「母親讓我憂鬱，讓我在小孩時沒有機會當個孩子。……我不但在尋找父親，終生也在尋找一個母親⁵¹」。陳玉慧對於母親角色的描摹也因此呈現出複雜矛盾的情感。小說中的靜子一再埋怨綾子剝奪了她的童年，總是給予她嚴峻的臉色，她是沒人愛的孩子，靜子卻沒發現在不知不覺中，她也複製了相同的命運在她的女兒身上，讓女兒承襲了自己當年不被母親疼愛的孤單與怨懟，身為女兒的敘述者「我」因此同樣感到母愛的匱乏⁵²。敘述者「我」說：「母親也沒有朋友，她從來都是一個人，跟我一樣，我們都是沒有人愛過的小孩，長大後不知道如何愛別人。她是，我也是⁵³」。從自小便沒有雙親的綾子，到獨獨被母親忽略的靜子，再到對母親感到情感矛盾的敘述者

⁵¹同註 45，頁 332。

⁵²例如靜子是那樣渴求綾子的關愛，她痛恨綾子不曾給她足夠的母愛，自己成了綾子關愛的唯一失落者，但她卻也不曾給予她的女兒足夠的愛；她痛恨綾子總是重男輕女，卻也一再為不能生出兒子留住二馬的心，而哀怨的對著自己女兒說：「要是能生個兒子就好了」。同註 48，頁 130。

⁵³同註 48，頁 145。

「我」，三位女性皆因為無家而出走，在母女關係上亦複製了一樣的命運。

相較於對父親的怨恨，敘述者「我」對在父親面前百般委屈的母親，雜揉了愛恨交織的情緒，敘述者喃喃自道：「我多麼渴望她的愛，又多麼憎恨她」、「她給了我生命，但她也幾乎毀了我」⁵⁴。母親對於丈夫的執著，正因為她從小就沒有感受到愛，因此渴望緊緊抓住這海裡的浮木，給自己有被愛的機會，但顯然也落空了。正因為天性同情弱者，所以敘述者總是站在母親這邊，但觀看著母親將自己所渴望的關愛都給予父親、對父親的暴力與外遇總是逆來順受，敘述者對於母親的懦弱又產生極大的不耐⁵⁵。陳玉慧認為她對於小說中母親這個角色比較有疑問，因為她自己跟母親的關係比較複雜，母親的焦慮在某一種程度上也遺傳給了她，比如說母親對感情的執著，或是可以為了追求什麼而離開家，而陳玉慧的外婆也是如此，所以她認為用文字記載她們亦同時呈現出一部份的自我⁵⁶。是以陳玉慧在書寫自我、母親與外婆時，小說中的三個女人儘管看似彼此傷害，但她們的血液中卻又有著相似之處而緊緊相繫。

陳玉慧在家族秘密一一解開之際，透過文字重回現場並代入父母親的角色中，才發覺父母都有他們無能為力去愛的無奈。陳玉慧說過：「我為何寫作？我想透過那些文字傳達我被愛的渴望⁵⁷」，而《海神家族》的寫作，有部分原因正是為了修復陳玉慧心中的記憶與歷史斷層⁵⁸，透過寫作的過程，陳玉慧用文字雕砌出一個自我之家。在書寫小說中的每個角色時，陳玉慧都滲入了自我投射，藉由書寫進入每個家族成員的內心世界，她發現家人們各自有其難解的心結，他／她們只是一群需要愛但卻不知道如何得到愛的人們，同時也體認到在那個混亂的年代，他們尚且難以自保又要他們如何去愛。陳玉慧自陳從前與父母間有許多問

⁵⁴同註 48，頁 139。

⁵⁵敘述者「我」說道：「我真想問她，為什麼你不能自己好好地活？為什麼父親的悲劇全變成你的？但她就是不會明白」。面對母親的宿命觀，敘述者「我」更暗自發誓：「無論將來我的生活會怎麼樣，我都不能跟她一樣。我絕對不能有那樣的人生觀」。母親的人生觀在女兒眼裡無疑是錯誤的。同註 48，頁 7、140。

⁵⁶〈媽祖保護的台灣女兒：【海神家族】陳玉慧〉

出處見公共電視週二不讀書網站：http://web.pts.org.tw/~web01/tuesday/t_051.htm

檢索日期：2010年4月11日

⁵⁷陳玉慧：〈我為何寫作？〉，發表於「女性文學學術研討會」，靜宜大學台灣文學系主辦2006年9月30日-10月2日，頁第六場 1-2。

⁵⁸同註 57，頁第六場 1-4。

題，她總認為他們不但不了解、也從來沒愛過孩子，然而在《海神家族》的寫作中，她逐漸能夠意識到當時他們忙著維生及處理自我心理的衝突和矛盾，他們連自己都不太了解又要如何了解他們的孩子？經由書寫發現「我的父母可能真的沒有愛過我，但有誰愛過他們」的這個認知，使陳玉慧最終接受父母親，並使她看待父母親的無能為力時能夠有多一點的寬容⁵⁹。於是在小說的末尾，陳玉慧透過敘述者「我」的行動表示願意與之和解。

陳玉慧在自傳體小說中進行家族書寫時，透過語言文字重建自己與家族的過去，橫跨數十年的家族歷史，必然需在文學技巧的牽引下，運用想像力去修整片斷的記憶或資料，即使是想刻意紀實亦無法避免。陳玉慧自言《海神家族》的寫作是一趟返鄉與回家之旅，亦是一趟發現自我與人生的旅程，隨著家族祕密的開啟，叔父終能安息於家族墓園，母親與阿姨亦解開長年的心結，而敘述者得與父母和解，同時也是全然的新生⁶⁰。如同前一章談及自傳體小說自我治療的部分所言，在自傳體小說中書寫自己的家族故事，對陳玉慧而言既是療傷、和解、尋求歸屬，亦是在書寫中找到身分認同的過程。陳玉慧在寫作的過程裡不斷進行自我的心靈撫慰，寬恕與了解是她所施加的藥方，藉由書寫的完結，她宛如完成一場告解，亦重拾與家人們的關係，完成自衝突、分裂、對抗，以至和解的返家最終樂章。

另一位作家陳雪曾談及《橋上的孩子》的寫作源起，是當她在遙遠的美國時，突然間有種想書寫自己身世的衝動，她說道：「覺得隔著距離我好像可以描寫我的故事，準備了十幾年我就要來寫我自己的故事，寫我小時候賣衣服的故事，寫我一直負債、支離破碎的家庭⁶¹」。因為隔了遙遠的距離，使得自己的故事就這麼源源不絕地從她腦海中滿溢出來，開啟了《橋上的孩子》這部自傳體小說的寫作。曾在提到日本小說家遠藤周作時，陳雪以讀者的角度分析他多本小說中不斷重複討論同一個主題，甚至重複某些情節，陳雪認為遠藤周作將對一些事情的反覆理解貫串在他的作品中，而這並不會令身為讀者的她感到厭煩⁶²，而陳雪在處理她

⁵⁹同註 45，頁 324。

⁶⁰同註 45，頁 329。

⁶¹同註 5，頁 58。

⁶²黃筱威記錄整理，〈在文學裡創造新世界——紀大偉對談陳雪〉，《印刻文學生活誌》第 3 卷第 2

自身的故事時，顯然也正採取了這樣的寫作手法。做為少數出版兩部自傳體小說的作者，陳雪在兩書中不斷地反覆述說著相似的情節，如同陳雪所言：「你可能去回想同一件事情，可是它出現的畫面是不一樣的」，當回顧往事時某一觀點的改變，便足已改寫被回顧事件的情節。在過去與現在交疊的回憶與訴說，在真實與虛構交織的小說文本中，陳雪處理身世上複雜的影子，藉由不斷的反覆述說，試圖找回她失竊的身世，填補過去曾經空白的記憶。

在先後出版的《橋上的孩子》與《陳春天》中，家裡的債務始終如鬼魅般糾纏不散，敘述者亦都在永無止盡的債務輪迴中無法翻身。陳雪自言：「我覺得經濟問題對於窮人來說，是揮之不去的噩夢，但是電視上窮人很少，文學作品中的窮人也是很故事性的⁶³」。但她要在自傳體小說中處理的不是詩化的窮人故事，她試圖呈現現代社會現實中的中下階層人生，那些每天可能要面對的、相當現實的基本生存問題，比如拼命跑夜市場子、開貨車南北奔波、不斷軋票子等等。以家庭債務的循環為基底，陳雪在其上刻畫著被家裡債務漩渦捲進去的家人們，經濟問題無疑是這家人共同的壓力來源。如同《橋上的孩子》中，由於欠下大筆債務，導致全家人到處趕場做生意，父母的情緒都陰晴不定，不時讓女孩感覺自己好像就是造成這一切苦難的源頭，致使她在成年後仍時常感覺到對家人的虧欠，而與家人漸行漸遠。「家」的意義對女孩而言太過遙遠，而且是個可以隨身攜帶、如影隨形的地獄⁶⁴。女孩不斷地扮演好乖女兒跟好大姊的角色，努力做著大家要求她做好的事，她始終抗拒不了家人的呼喚，即使早已超出負荷、內心瀕臨崩潰邊緣也不容許自己置身事外。

就敘述者述說的角度而言，在《陳春天》中作者回顧己身的距離較《橋上的孩子》拉近許多，陳雪以更接近自身的距離陳述生命的故事。相較於《橋上的孩子》採用童話般甜美的筆法勾勒出自我生命的輪廓，《陳春天》則更進一步地細緻填補自身的生命歷程，著重描述與家人的相處關係，直視自己的不堪以及與周遭人際關係的千瘡百孔。與弟妹以至與父母之間的相處，都令陳春天無法坦然面

期，2006年10月，頁34。

⁶³同註5，頁64。

⁶⁴同註7，頁154。

對並處理好彼此之間的關係。《陳春天》中有一半的篇幅是以弟弟因車禍入院來開展，弟弟的嚴重車禍意外，迫使一直恍若家庭局外人的陳春天被迫回到其所逃離的家人身邊，進而成為弟弟責無旁貸的主要看護者。習慣逃避的陳春天在這無法逃跑的過程中，與家人的相處不斷挑起她昔日的心理創傷，同時也使得她在面對家人時顯得手足無措，弟弟發生的意外因此與陳春天的個人生命故事結合，交織出《陳春天》這本自傳體小說的兩條主線。

陳雪認為母女關係是一切關係的開始，是一種女人跟女人之間的關係，它不是固定的，而是可以跳動甚至翻轉的，其中可能夾雜著親情、仇恨，甚至愛情⁶⁵。在小說中陳雪大量鋪寫女孩及陳春天眼中母親的形象，藉由反覆書寫來譜寫出敘述者對自己母親的複雜情感，其中包含著戀慕母親、渴望近似「目蓮救母」般解救淪落風塵中的母親，以及成年後不知道該如何與母親相處等等的情感。敘述者對於母親的感情就和《海神家族》中的敘述者一樣複雜，既渴望母親的愛又不知道該如何與之相處。相較於《海神家族》中敘述者不願重蹈靜子母親的人生，陳雪筆下的敘述者則與母親在性格上有許多可以互相參照對應之處，既突顯出對母親的戀慕與渴望，又在這種感情中夾雜著矛盾與怨懟。和敘述者「我」自身一樣，她們眼裡的母親形象有許多面向，彷彿有無數張面具以便她在各種不同的場合變換。舉例來說，陳春天承繼了許多母親的性格：她們都擅長說故事，具有號召群眾的魅力，這甚至使得陳春天日後成為一個小說家；同時她們也都擅長在人前人後更換自己的樣子，只要有人群在就會不由自主地「人來瘋」：熱情、風趣，即使再勉強也絕不肯倒下；陳春天又不時強調著自己身上流有母親瘋狂的血液，隨時隨地都有可能變成「肖仔」，而這種瘋狂的宿命因子在她成年後不斷崩毀她的正常生活。在許多部分簡直是同個模子刻出來的母女，卻無法具有融洽的母女關係。在兩部小說中，敘述者一再描述對母親形象的回憶，譬如成年後的陳春天仍不斷在作品中以文字召喚回曾一度缺席自己生命的母親，使她對成年後那個不知該如何與之相處的母親仍維持著眷戀和依賴的感情，即使日後與家人的關係已經損壞疏離到不堪的程度，她還是不斷地將記憶中的母親形象拿出來咀嚼回味。

⁶⁵邱貴芬訪談策畫，〈在情慾書寫中翻轉身分定位——訪談陳雪〉，《台灣文藝》第158期，1996年12月，頁116。

一方面戀慕著母親，另一方面卻又抗拒著母親的言語，陳雪自傳體小說中的母女關係便是一則如此複雜難解的習題。在陳雪的兩部小說中，對於父親的描寫篇幅顯然較母親的少了許多，這是因為如同本文第三章所提到，她和陳玉慧著重從女性的角度出發，因此小說中的父親形象若非長期缺席，便是沉默無言的。相較之下，本章另外探討的三部自傳體小說，郝譽翔、駱以軍和張大春則都是由父系的角度出發去書寫他／她們的家族，並以父親作為主要描寫對象，由此可見性別並不是影響作者們選擇從何種角度書寫家族的關鍵。在陳雪的兩部小說中，敘述者的父親都是眾人口中的大好人，沉默寡言、勤奮顧家、吃苦耐勞亦無不良嗜好。然而，如同陳春天形容父親對於與人來往完全無能，因為看起來無害，於是人們就把他當作是一個「老實害羞的人」⁶⁶，人們眼中的父親顯然並非是敘述者眼裡的父親形象。如同女孩說道：「那印象堅不可摧女孩自己幾乎都要信以為真。這樣說也沒錯，只是跟媽媽一樣的，爸爸也有另外一種旁人無法看見的面貌」⁶⁷，正是本文前一章所述在小說中曖昧呈現的性侵傷害，使得女孩難以承認父親的那些正面形象，而陳春天也因此對人們所以為的父親形象不以為然，因為性侵的傷害使她對父親呈現出疏離而淡漠的情感⁶⁸。陳春天儘管盡力將這段記憶壓抑掩埋，但始終無法抹去的是對父親摧毀她正常人生的恨意⁶⁹。小說中曖昧呈現出母親為了還債而離家賣身，導致父親亂倫的瘋狂，身為一個無能撐起家計而委曲妻子出賣靈肉的丈夫，猶如一個遭受去勢的男性，他厭惡妻子在酒店一起工作的女性朋友出現在店裡，之後更一手切斷這些人與妻子的來往，便是厭惡她們的出現一再提醒自己的無能。由於這自卑又憤慨的心情，使得父親轉而瘋狂地侵害自己的女兒，要女兒替代缺席的妻子做出亂倫行徑，徹底崩解女兒的人生。若是父親的形象便是這麼單一而純粹的足以令敘述者痛恨便也罷了，偏偏事情並非如此簡

⁶⁶同註 8，頁 122。

⁶⁷同註 7，頁 149。

⁶⁸小說寫道：「陳春天的爸爸是一個怎樣的人呢？有時連她自己也說不清楚(其實她知道但是她不想知道，她知道的部分無人可以說也無法證實，她看到的與她所理解的差異太大使她無法對人說明)，懂事以來跟爸爸的言談互動都很少，幾乎是能免則免」。同註 8，頁 192。

⁶⁹小說寫道：「但更多時候她所感覺到的是一種無法言喻強大的憤怒，那憤怒如此凶暴猛烈使得她經常在夜裡醒來忍不住啃咬自己的掌心以免發狂大叫，……原來那是對父親無法諒解的恨意。『如果他可以去搞別的女人，那他為什麼要來搞我？他把我的人生都毀了。』多年以後陳春天在精神科診療室裡對著她的醫生喃喃自語她說出了連自己都感到驚嚇的話語」。同註 8，頁 196。

單。接近《橋上的孩子》尾聲，女孩憶起了自己以前受傷的那天，是父親驚慌失措地抱著她狂奔至醫院做手術，同時她也記起以前父親曾天天開著車子來幫她送便當，記憶中的午餐吃起來是那樣的香甜，這個令人感到溫馨的人和夜裡的惡魔一樣都是她的父親。

如同前一章所述，父親和家庭帶給陳雪筆下的敘述者相當程度的心理創傷，而陳雪也試圖透過這些創傷書寫來自我療治，在兩部小說的最後，女孩和陳春天都與家人達成某種程度的和解，或者更仔細地說，是對家人所給予的心理傷害「釋懷」。在《橋上的孩子》的尾聲，女孩自白道：

此刻我知道我將會跟我曾經放棄的世界和解，跟我生命裡每一個疼痛難堪的白天黑夜，那我始終無法掙脫無形的損傷，那讓我必須不斷逃離的家人，我願意跟這一切和解⁷⁰。

而《陳春天》更是在小說的進展中，便不斷呈現與家人冰凍關係的解凍，在搶救弟弟生命的同時，陳春天也看見原以為重傷不治的她與家人的關係，開始發生了奇妙的變化。陳春天發現自己逐漸從那個自以為麻木而疏離的外人，回到當年跟弟妹相依為命的、認命而心軟的大姊，陳春天也與弟妹修復了手足之情。《陳春天》的終章是一場家族喪禮，同時連結了自鬼門關搶救回來的弟弟與陳春天生命故事的兩條敘述主線，讓姊弟妹三人一起回到家族中，是陳春天與家人的大和解，也是一場「回家」的經典演出。在回應父親的那句「阿春你返來啦！」時，陳春天以緊緊握著父親的手回答他：「我回來了」，她知道已經傷害過的無法復原，她知道已經破裂的無法挽回，她也知道永遠無法召回那已經失去的時光，而教一切不堪的往事統統消失，然而「此刻，她誰都不恨。她想要原諒」⁷¹。與父親之間難解的心結與傷害，陳春天選擇在這一刻釋懷與放手。

正是在小說進展的過程中，陳春天逐漸能夠體會父親作為一個無力丈夫的悲哀，了解父親的心裡有著龐大的傷痕和黑暗無法宣洩，這種悲哀終於演變成父親

⁷⁰同註 7，頁 192。

⁷¹同註 8，頁 277。

後來無法控制的瘋狂。陳春天深深明白原諒並不意味著充滿傷害的過去可以一筆勾銷，亦非假裝傷害從來沒有發生過，原諒亦非寬恕父親的罪行，而是當下的釋懷。如同陳春天所言：「我知道你傷害過我，……那是不對的事」、「你知道你傷害過我，我知道你都記得。我原諒你。你要記住從這一刻開始我已經原諒了你」⁷²。就在陳春天選擇原諒父親的一瞬間，她終於能穿越無限循環的創傷記憶迴圈，生命時間的鐘擺開始搖晃，那長久凝滯的時間終於開始前進，陳春天膠著的記憶也終於與現實空間產生了連結，就在那一刻，陳春天回家了。

陳雪藉由自傳體小說的寫作，不斷對自身的生命與存在進行叩問，終能讓小說敘述者參透生命的原魔，直視生命的存有，從書寫過程中逐漸建立起個體可接納並與之和平共存的記憶。與弟妹的實質和解，連結了手足之間長久的斷裂，使得陳春天由麻木的隱形人，變回昔日三個孩子相依為命的好大姊。對於母親的依戀亦從她對母親諸般形象的細膩描述反映出來，在發現原本貌美如花的母親，為了家務生計而急速衰老時，陳春天對於母親的憐惜便悄然浮現。同時，陳春天亦藉由握住父親的手與宣告原諒父親的舉措，讓曾經疏離的「女兒」返家。陳春天藉由「大姊」與「女兒」的家庭關係回歸，來定義自我的存在與價值，可視為尋回自我的一種方式。只是誠如陳春天自言這段如同骨頭打上石膏勉力接續起的家庭關係，中間仍有許多空白有待填補，曾經互相傷害的情感需要的是時間來療傷止痛。但經由創傷書寫的告白釐清自我的痛點，自傳體小說的書寫策略，亦可以視為作者尋回自我的過程，正是在現在和過去、現實與記憶交錯呈現的書寫過程當中，陳雪逐漸重建了自我。

觀看三位女作家的自傳體小說，其寫作動機並非像傳統自傳那樣、是欲對自己的人生進行總結，反而更像是向因家庭因素而起的過往痛苦心境告別⁷³。自傳體小說在本質上便註定是不可能完整敘述人的一生的，因此必然要對記述的時間、事件、角度有所選擇，因此作者可以依其所需，選擇在何時開始及何時結束

⁷²同註 8，頁 277。

⁷³ 如郝譽翔便言：「年過三十，忽然脫離過去的蒙昧，對自己的生命有更清楚的認識。這份認識，或許不過是一種自以為是罷了。但對我而言，這果真是一大發現，驅使我書寫的衝動，而書寫，乃是為了要向它告別，為了從家族宿命般的重負中掙脫，獲得自由」。〈鍾文音 VS. 郝譽翔——三十女子的家族溯源〉，《誠品好讀》第 30 期，2003 年 3 月。

其生平敘事，而這種選擇具有作者自我詮釋的涵義。本章討論的三位女作家都選擇將小說結束在與家人和解或對其釋懷的時刻，象徵寫作的結束使自己邁入一個新的階段，透過寫作為自己建立一個自我之家。但這並不表示本文認為作者與家人們實質相處上必然會產生巨大的轉變，更好的說法毋寧是她們透過書寫找到了對家人釋懷的理由，在寫作的過程中，作者彷彿回到過去的現場，試圖設身處地的代入家人們的角色中並與之對話。因此，她們在自傳體小說中回溯家族的層面，在一定程度上書寫目的，是渴望藉由書寫撫平自己心裡對家庭情感的失落。在自傳體小說的書寫過程中，作者們找到生命中難解之結的癥結點，並試圖解開心結去和平地與之共存，在小說的最後，她們皆安頓了無家的魂靈，她們終於「回家」了。

四、尋根溯源的身世拼圖

新世紀盛行的自傳體小說寫作風潮，企圖透過個人尋根溯源、以自身身世的記憶碎片去書寫有別於他人的私歷史，是作為挑戰公眾記憶的一種紀錄與見證。若言三位女作家書寫家族記憶的目的，是為了安頓無家的魂靈，透過文字書寫對家人所造成的心靈傷害釋懷或與家人們和解，駱以軍和張大春書寫家族記憶則不具有這番的意味，而是一場個人尋根溯源的身世之旅，兩人書寫的手法和調性又各自不相同。在此先由駱以軍於 2000 年出版的《月球姓氏》談起。

黃錦樹言駱以軍自《妻夢狗》時期便開始樹立其「自我的技藝」：一種環繞於自我知覺的舞姿，是駱以軍組建意義、探詢真理的方式，其中具有幾個基本的特徵，如私小說書寫策略、家庭劇場(順著私小說邏輯，環繞著我與妻、父母、親友展開故事情節)。而在《月球姓氏》中，駱以軍對話的對象是自身的身分——歷史，這次，駱以軍將家庭劇場擴大為家族劇場⁷⁴。《月球姓氏》以各個短章節拼湊成一部長篇家族史，各個章節既可抽出獨立觀之，亦可合併成繁複的蜂巢式長篇小說，其中寄寓著家族成員命運與死亡等際遇。小說場景與時空不斷地交錯

⁷⁴同註 10，頁 355。

跳躍，而貫串其中的人物是不停變換敘述人稱的「駱以軍」。「時間的凍結」是駱以軍書寫《月球姓氏》的構想，駱以軍喻之為「停格的家族史」，他意圖以「我」的三十歲有限生命體會，召喚、復返、穿梭「我」這家族血裔形成身世的那個命定時刻⁷⁵。許多外省第二代的作家追索起自己的身世，都會回到當年父親偶然間造成的命定時刻，郝譽翔如此，駱以軍亦如此。《月球姓氏》中所謂形成家族命運的時刻與凍結凝滯的時間，均來自於駱父偶然間動念遷移至此的那一刻。1949年駱父自南京輾轉逃難來台正是起初那命定的時刻，從此以後，「駱以軍」的家族便一直在時間流逝中靜止不動，意味著意識的時間仍在走動，而歷史的時間卻早已被決定、早已停止，自此陷入永恆的流亡狀態⁷⁶。

觀察駱以軍和郝譽翔甚至是陳玉慧的自傳體小說，可以發現他／她們的父族其實就只有父親一個人實質存在而已。如同郝譽翔說：「所謂家族其實只有我爸爸一個人」⁷⁷，駱以軍亦曾說過他的家庭背景是很孤寡的外省家庭，由於父親隻身來台，所以從來沒有任何父族的親戚會到家裡來。而因為母親是養女，即使小時候常去外婆家，卻與母系親戚也不甚親近⁷⁸。他在小說中將父親比喻為「遷移漂鳥的第一代」、將母親歸類為「無神主牌的養女世系」⁷⁹，身為兩個漂泊者的後代子嗣，駱以軍所書寫的家族史顯得荒謬、戲謔而感傷。小說在父母親的世系描寫中帶有差異，相較於父系先祖幾近悲壯的遷移史詩(如駱家外太祖母獨力攜子逃亡的黑色大鳥隱喻)，小說中所呈現的母系先祖養女世系沿傳攀附上藝妯傳奇顯得熱鬧繁華又無厘頭，同時也因為母親和外婆的鮮少開口述說，相較於父親所述說的父系華麗奇詭家族史，母系身世是「失去時間感與口述能力」的⁸⁰，因此父系家族故事更令駱以軍有想像空間，也更足以撐起一部華麗蒼涼的家族史詩。然而，這並不能改變整部父系家族史其實只來自於父親宛如單口相聲般的述說，「駱以軍」直言：「我的身世便是我父親的故事」⁸¹。從宛如黑色大鳥般帶

⁷⁵同註 13，頁 101。

⁷⁶同註 10，頁 356。

⁷⁷同註 2，頁 282。

⁷⁸駱以軍言：「我爸爸是自己來台灣的，所以會來我們家客廳的都是他的哥兒們，不然就是他的學生，我們沒有父系這邊的其他任何家屬會來我們家」。同註 18，頁 291。

⁷⁹駱以軍，《月球姓氏》，台北：聯合文學，2000年，頁 48。

⁸⁰同註 79，頁 259。

⁸¹同註 79，頁 236。

著孩子孤兒寡母地逃離家鄉的太外祖母，到一夕之間輸光祖產、只能遷移到小島上定居的祖父，再到父親自己在 1949 年的逃亡，在駱以軍有如說書人般反覆述說的家族故事中，慢慢渲染開「駱以軍」父系家族的傳奇遷徙史詩。「駱以軍」沿著父親的單音述說去拼湊出整個父族的面貌，自小他的身世便已固定在父親一再重複述說的內容裡，許多故事裡的人他都未曾謀面，連祖父母的面貌也模糊不可辨識，遑論其他。

駱以軍將每個短章節設定有如一個個的電腦資料夾，只要用滑鼠點選，那些封閉時空中的家族成員便會解除凍結的狀態，開始搬演起那命定時刻的戲劇現場。就如同小說中隨時隨地會跌入自己封閉無出口回憶中的父親，只要熟知其中奧祕，便可如同用滑鼠叫出電腦檔案一樣地任意切換他一生的記憶，無論誰無意間碰觸了按鍵，他便會單純而機械地進入回憶中那只鐘的時間邏輯裡。這個被父親的口述歷史所填滿的傳奇身世，在「駱以軍」心中被歸類為蒼白無力的「無身世」，有著看似華麗的故事外貌，其實搓破之後其中並無實體。父親是這一套華麗蒼涼史詩中唯一的說書人。

在這樣孤寡的家庭中成長，「駱以軍」在面對妻族龐大的親族網絡時不由得產生自卑與失語的心態。小說中最為經典的一段，是「駱以軍」脖子上跨騎著他的父親，父親之上是面目模糊的祖父，再上去便空蕩無物，而面對面的妻族卻愈往上疊，枝枒分岔得愈多⁸²。駱以軍藉由妻族的繁盛，凸顯出自身父系身世的畸零。然而這個孤寡伶仃的父親，卻是駱以軍在家族書寫中「以其身世作為自己身世」的重要主角。駱以軍在《月球姓氏》中拼湊出來的身世，其實也是他的「無身世」拼圖。對於《月球姓氏》家族史的書寫，王德威言其誇張了外省第二代孤臣孽子的姿態，不過是避重就輕的作法，這本家族史之所以意猶未盡，與駱以軍尚無膽量碰觸那「悲傷的致痛點」有關⁸³。胡衍南則認為轉向「抒情」的駱以軍，面對所愛的對象仍顯得驚驚扭扭，不斷選擇以嘲弄的方式面對父親與他的種種⁸⁴。昔日「青少年式的嬉笑乖張」寫法，儘管在《月球姓氏》中已被感傷筆觸

⁸²同註 79，頁 236-237。

⁸³王德威，〈我華麗的淫猥與悲傷——駱以軍論〉《跨世紀風華：當代小說 20 家》，台北：麥田，2003 年，頁 447。

⁸⁴胡衍南，〈論「外省第二代」作家的父親（家族）書寫〉，《清華中文學林》第 1 期，2005 年 4

沖淡不少，然而駱以軍真正「流露出過往少見的誠懇哀思」⁸⁵，仍有待後來的《遠方》。直到在目睹父親與死神拔河的《遠方》中，已身為人父的「駱以軍」方才能夠為父親晚年幾度囁嚅著搭訕想與之交心，但總被他不耐煩地打斷敷衍、將父親的話語導入各種往事腐敗的死巷中而感到悵悔⁸⁶。

因為同時面對上一代的凋零與下一代的降臨，而有誠懇抒情轉向書寫的還有張大春的《聆聽父親》。與駱以軍《月球姓氏》的「無身世」相較之下，同樣醞釀說書人氛圍的《聆聽父親》顯然具有「承先啟後」與「繼往開來」的書寫意義。

《聆聽父親》是一部以與未出世的孩子虛擬對話口吻來講述家族史的自傳體小說，透過文字書寫，張大春將未出世的孩子與父系家族的整體命運聯繫起來。「聆聽父親」，既是張大春要他未出世的孩子聆聽自己——父親張大春之言，另一方面也是身為兒子的張大春自身，欲藉由自傳體小說的文字書寫，從自身出發爬梳思索父親的生命歷程，自省「這一切夾纏紛擾的疑惑是不是因為我從來不曾真正認識我自己的父親、甚至作為一個父親的我自己呢？」⁸⁷張大春自述其寫作動機來自於偉岸的父親在一夜之間倒下，「搶救與整理家族記憶」是這部書的起始點，透過書寫，張大春將父親過去的經歷和他所熟悉的家族記憶記錄下來⁸⁸。小說以對未出世的孩子說話做為開場白，張大春希冀藉由這部小說的創作，讓他未出世的孩子能夠認識自張大春以上、血脈相承的父系家族歷史。小說中主要依據的家史參考資料是父親口述的記憶以及張大春六大爺所交付他的《家史漫談》，張大春企圖藉由這些資料的蒐集與自己的文學想像，將瑣碎無奇的人生細節，組織成一部上下縱橫的家族史詩。在其中，誠如張大春所言：「重要的是編織的手法」⁸⁹，

月，頁 117。

⁸⁵范銘如，〈靈光閃爍的迷魅——評駱以軍的《遠方》〉《像一盒巧克力：當代文學文化評論集》，台北：印刻，2005年，頁 64。

⁸⁶同註 16，頁 294。

⁸⁷張大春，〈聆聽父親〉，台北：時報，2003年，頁 80。

⁸⁸卜昌偉，〈張大春：小說《聆聽父親》寫作一度擱淺〉

出處見新華網網站：

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/book/2008-05/31/content_8288254.htm

檢索日期：2010年5月13日

⁸⁹徐淑卿，〈聆聽張大春 帶著笑聲的家族故事〉

出處見中時電子報網站：<http://blog.chinatimes.com/openbook/archive/2006/06/05/66577.html>

檢索日期：2010年5月13日

那些曾被張大春囚鎖在記憶角落裡的某些東西，在父親倒下後開始禁忍不住而蠢動起來，依附著張大春對家族的好奇而漸漸萌芽，最後這部自傳體小說藉由張大春一點一滴、片紙隻字地蒐羅、探問、記錄、編織而逐漸成形⁹⁰。張大春在這部自傳體小說中，細寫家族成員的命運，這個手法有點類似於陳玉慧的《海神家族》。讀者可以從小說中了解「張大春」如何在漫長的家族傳承中成為現在的「張大春」，其中最主要要呈現的是父子之間的情感。

相對於本章前述探討的諸位女作家與父親之間的相處，《聆聽父親》中的父子情誼顯然溫馨動人許多，本章前述所探討的父女關係，夾雜著許多父親缺席的記憶或對父親所給予的傷害的怨懟，而「張大春」回憶起與父親之間的互動卻顯得逗趣、自在，同時又兼容了動人的父子情誼。小說中不時穿插著父子倆之間充滿機趣又幽默的對話，反映出父子倆大小頑童的性格，亦刻畫出生動又溫情的父子相處模式。譬如小說寫道：「我跟我父親說我要受洗。他想都不想就說：『你在家好好洗洗就可以了』⁹¹」，或是當「張大春」嚷著問父親所說的「最要好的朋友」還有一個是誰時，父親回答他：「『哦！是還有一個——』父親指了指我的鼻尖兒，說：『那就連我的兒也一塊兒算上罷！』⁹²」這類充滿溫馨與機趣的對話不斷呈現在小說中，不勝枚舉，「張大春」與父親的互動是這樣的輕鬆自然，這和前述作家陳玉慧筆下威權的「中國父親」差異甚大。張父對孩子那份婉轉而保守的愛，也透過說故事的方式傳遞，同時使得張大春在不知不覺中將自己的父親視為一個理想型父親該具有的典範。「張大春」如是對著自己的孩子說道：「長久以來，我一直相信：倘若不能像我父親一樣，跟孩子每天說一晚上足以讓他在夢中回味的故事，就不算盡到了做父親的義務」⁹³。父親教導張大春的模式，使他深植在心而引以為典範，讀者也不難看出在這樣的教育模式下，如何形成正在提筆寫作的張大春。

「張大春」心中的父親一直是偉岸挺拔的，使得他一再覺得自己絕對不會超

⁹⁰同註 87，頁 221。

⁹¹同註 87，頁 11。

⁹²同註 87，頁 104。

⁹³同註 87，頁 143。

越老祖宗的成就、一如他再怎麼發育也及不上父親的體型一樣⁹⁴。因此在張父跌倒癱瘓後，「張大春」發現父親從幽默豪爽到慢慢放棄活著走出醫院時，在小說中有深刻的刻畫。張父的生命在身體癱瘓之後開始一點一滴速度驚人地剝落，其心志也已然隨著癱瘓的身體而頹垮了，他逐漸丟捨不堪負荷的記憶，就如同他已然放棄行走的渴望一般。當張父只願意睡眠、飲食和排泄，陷入僅剩作為人的最基本生存狀態時，這個狀態便是他對生命課題的總結論。從擔憂著「自己知道再怎麼樣也比不上的體型」到面對老父親的頹潰，對於身為人子的「張大春」打擊無遠弗屆。一種緣自於父族承襲而來的欠缺：一種太過淺薄的恐懼、無力探究命運背後還有甚麼的欠缺，自久遠前的父系血脈一直延續至「張大春」身上。於是，小說寫道：「遠甚於被囚禁在僵硬的肢體裡動彈不得的懲罰是：我父親將從此以為他的一生充滿罪孽。我的懲罰則是永遠無法將他從罪孽中解脫出來⁹⁵」。當父親選擇以淡忘從前生命的絕大部分來自我保護時，他便以近乎蓄意的方式切斷與過去一切的聯繫、一再退卻，直到與整個世界保持著瞻望弗及的遙遠距離，而這樣的父親已非「張大春」記憶中所熟知的那個偉岸父親了。

如同小說中提及當他詢問病床上的父親，是幫他寫本書好還是給他抱個孫子好時，父親回答他道：「我看啊——你還是先幫我把尿袋倒一傢伙罷！」⁹⁶對於這突兀意外的回答，「張大春」不禁感慨的發現：

在那一瞬間，對那樣一副病體而言：最確鑿不移的真理、最值得重視的天經地義，既非宇宙繼起之生命、亦非書於簡帛藏之名山公諸後世，而是當下鼓脹的膀胱⁹⁷。

張大春在此過程中慢慢深刻地了解到傳承了漫長歲月的命脈，背後具有多麼深遠的意義，因為他發覺一個此刻還活在世上的生命，是經過了萬代先祖、萬年歲月，

⁹⁴同註 87，頁 55。

⁹⁵同註 87，頁 13。

⁹⁶張大春在接受訪談時，亦曾提過相似的場景發生在《聆聽父親》創作完成後，當張大春把這本書出版的消息告訴父親時，父親也不關心，只是指了指身邊水果盤中的橘子，想要吃橘子。張大春不禁感慨地說：「對於一個垂垂老矣的老人而言，書算什麼東西呢？」同註 88。

⁹⁷同註 87，頁 80。

歷經天災、戰禍、殺戮而殘存下來的命脈⁹⁸。「張大春」從中體會出每一個生命必然是它自己的終結，這正是生命最荒謬卻莊嚴的部分。便是在父親臥病的過程中，發現從前總是機趣幽默又溫情祥和的父親，現在卻已然不是記憶中偉岸挺拔的模樣了，「張大春」不斷自思自省過去數十年來對於父親的生命有過多少墾掘和理解，最後不得不承認：身為人子的他，其實從來沒有真正試圖深入他父親的生命裡一探究竟。這是否也帶給正在閱讀的讀者們一記當頭棒喝？在駱以軍《遠方》和張大春《聆聽父親》中，讀者們預習著或複習了「子欲養而親不待」的人生大戲。父親的臥病促使張大春想沿著父系的血脈上溯父祖的歷史，想在父親未凋零之前去深入父親的究竟，而那曾是以前的他所不耐與不願去理解的部分。譬如小說描寫在一次酒後，父親又講起老家的事，「張大春」脫口而出的是：「你可不可以不要再說那些老家的事了，聽起來很煩吶——走開啦！」⁹⁹一如駱以軍在《遠方》中的悵悔，「張大春」在父親邁入凋零的年歲時，當初所不耐的這一切顯得彌足珍貴起來，這或許也是許多外省第二代作家的共同心聲，因此在 90 年代後期及新世紀初紛然興起書寫外省父親的文學。

為了在巨大無常的命運輾過未出世的孩子之前，讓這個孩子認識他的父祖輩們，張大春自清代山東張家的家族史開始爬梳自身身世，龐大且結構嚴謹的家族史與綿延不斷的線性傳承，是男性家族史中慣常出現的書寫方式。從中可以看見源遠流長的父系淵源，小說中一再提到稟承自先祖輩的一切，祖訓家規也好，諸般個性上的優缺點也好，捧讀《聆聽父親》時，讀者彷彿看見了一條綿延不斷的線，自久遠年代前的山東濟南便這麼連結到了張大春那未出世的孩子身上。小說文字述說了一個家族的建立，須經過如何漫長悠遠的時間，在源遠流長的家族故事背後，在父親臥病頹潰的病榻前，「張大春」只能在父親慨歎他家傳的好腦子及身而止時抱以歉疚的微笑，實又飽含著張大春對生命「延續」、「承襲」等存在本質的省思。透過以未出世的孩子作為這部自傳體小說的預設讀者的方式，張大春不斷拼湊著遙遠而寂滅的人生殘片，尋找自我身世的來源，也用以憑弔父親邁入凋零年歲的感傷。他喟嘆著不知道會這些文字記憶會帶著孩子到哪裡去，一

⁹⁸同註 87，頁 78。

⁹⁹同註 87，頁 134。

如他從不知道家族成員們藉由一則則的家族記憶，會將自己帶到哪裡去一樣¹⁰⁰。

然而可以確定的是，讀者便是在作者們尋根溯源、喃喃不絕的述說中，觀看作者們拼湊自身的身世拼圖，從中觀看作者對於自我生命存在的詮釋，窺看作者對其家族或是憤怒、怨懟；或是眷戀、不捨的情感。小說的情節、手法或許參雜著虛構，但情感畢竟是真實的流露，其中所反映出的普世情懷特別容易打動讀者們。對於作者而言，家族既可能是個人身世上所背負的沉重包袱，亦可能是自傳體小說創作中最豐厚的養分。駱以軍的《月球姓氏》收斂了青少年式的戲謔乖張，張大春的《聆聽父親》亦收起玩心讓頑童長大了，誠如胡衍南所言：「碰觸到至親的生老病死之後，他懂得愛也認真去愛、懂得悲傷也願意認真悲傷了」¹⁰¹。正是在其自傳體小說中，讀者看到一個能愛敢愛、認真悲傷的張大春。

第二節 時代裡的單音：自傳體小說中的歷史記憶書寫

一、 90年代以降的歷史記憶書寫

自傳體小說以個人主觀的創作，展現個體對自我生存的感受，其中傳達出作者們對時間、生命、人性等等諸多問題的深入思考。自傳體小說與個人經驗貼近的寫作方式各有利弊，而其時常引發論者詬病的一環，便是批評其容易與現實社會脫節，指陳小說中的世界過於封閉，作者容易把小說寫成流於個人夢囈似的自戀私語錄。例如黃艷芬在研究大陸女作家的自傳體小說時，便提到自傳體小說寫作的局限，她認為儘管作家在作品中試圖運用大量的想像與夢境去擴充小說的內涵和表現空間，但這種封閉的空間仍受到作家實際自我經驗的內在限制，顯出作品內涵的相對貧乏。同時，作家對自我表現對象過度迷戀，在一定程度上阻止了思想的縱深挖掘，對歷史社會的摒棄亦使作品顯得單薄、脆弱¹⁰²。但若我們將焦點轉回本文所探討的新世紀台灣自傳體小說書寫時，卻可以發現台灣歷史社會及

¹⁰⁰同註 87，頁 133-134。

¹⁰¹同註 84，頁 124。

¹⁰²黃艷芬，《論二十世紀中國女性作家的自傳體小說寫作》，安徽大學中國現當代文學所碩士論文，2003年，頁 28。

文化的變動，正反映在這些自傳體小說的書寫主題中。

如同本文第二章所論述的，在戒嚴時期的官方大敘述箝制下，各族群以至個人所經歷的歷史經驗只有一種版本——亦即個人記憶遭壓抑且被改造的官方歷史，政府透過這個歷史建立一個屬於中國認同脈絡下的想像的共同體¹⁰³，文學的生命力與創造力也因此遭受干涉與傷害，而時常得違背自主意願而行。在 90 年代的台灣，解嚴促使長期以來的一元思想及霸權體制宣告終結，一連串的政治、社會改革運動，導致一個國家神話消失、個人本位崛起的時代轟然到來。在這紛亂的社會轉型時刻，80 年代中期以後自西方大量翻譯轉介的文化思潮，如後現代理論、後殖民理論等，亦提供解嚴後的台灣社會一個反叛舊秩序、建立新秩序的理論基礎，奠定深具反省能力與批判能量的文化場域。儘管解嚴後的台灣文化場域，究竟是屬於後現代或後殖民曾引發相當大的爭議討論，然而，不能否認的是這些移植而來的西方文化理論，都有其適用與違背台灣社會文化的部分，「它們在台灣所引起的效應及影響力，依然屬於台灣特殊的時空」¹⁰⁴。許多從前遭受邊緣化的聲音開始釋放，就當時各家競相發言的社會環境來看，無論是國族一元神話的破滅或是個人主體的崛起，既顛覆了各種過往的「真理」，在在呼應了後現代的解構思想與去中心理念，同時，亦符合了後殖民關注重構國家和族群身分的訴求。它們之間的交鋒，以及它們所激盪出來的多元身分認同，甚至是社會運動，更使它們主導了解嚴以來台灣的文化與文學，多元身分認同、去中心和記憶的重建也因此成為解嚴後文學主要的主題意識¹⁰⁵。對當時處於知識飢渴症狀態的台灣社會而言，新思潮新觀念無疑具有莫大的新鮮感與吸引力，更重要的是，它們能夠激發台灣社會的創造潛力¹⁰⁶。因此在短時間內，這些理論思潮透過一系列有系統、有計畫的生產轉介模式，快速地流通至流行文化體系裡，以往許多遭到

¹⁰³陳國偉，《想像台灣：當代小說中的族群書寫》，台北：五南，2007 年，頁 318。

¹⁰⁴此外，劉亮雅亦言：「在政治及社會經濟型態上，解嚴後台灣社會不能算是全然後殖民與後現代，……解嚴以來台灣小說既有後殖民，也有後現代。」劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來臺灣小說專論》，台北：麥田，2006 年，頁 37、39。

¹⁰⁵劉亮雅亦言：「緣於後殖民關注重構國家和族群身分，而後現代則一方面強調多元異質，另一方面耍玩身分流動、對身分認同保持懷疑，因此後殖民與後現代的匯集便又激盪出多元身分認同，乃至於身分認同(從國家、族群、鄉土，到性別、性取向)成了解嚴後台灣文學的一大主題」。同註 104，頁 56、66。

¹⁰⁶劉乃慈，〈九〇年代台灣小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》第 9 期，2009 年 10 月，頁 81。

壓抑而不能談論的種種，諸如國家認同、族群身分、性別情欲、歷史記憶等等議題，開始藉此機會抒發暢談。

觀諸台灣出版市場及作者們亦捕捉到了這樣的訊息，如同本文第二章所言，隨著閱讀人口文學品味的改變，相關理論叢書的翻譯轉介，作者們開始從各種詮釋角度來探索政治歷史與文化議題，將大量熱門論述議題嵌入台灣文學書寫之中，再加上研究者亦喜使用時興的理論來剖析解嚴後的台灣文學文本，使得文學場域亦出現前所未見的多元、活潑與駁雜。當代小說從議題選擇到形式設計都具有鮮明的「理論化」與「議題性」傾向¹⁰⁷，一時之間，時興的熱門議題幾乎都能從 90 年代以降的小說中找到得以相互映證的文本，如女性主義與許多當代女性小說的密切結合自不待言。就歷史記憶的層面來說，傳統歷史只建立在官方歷史主觀的書寫中，同時主要傳播媒體亦操縱在官方掌握之中。隨著報禁解除，媒體出版活動亦不再受制於政治活動的干預，開始喚起以往種種潛藏壓抑的記憶。人人都可以書寫歷史，再現個人歷史記憶成為重現過去被忽略的多重聲音的一種方式，各種不同立場的歷史記憶互相激盪，同時亦引發在本文第二章中曾提及的由政治狂熱所引發的傳記文學及政治回憶錄等熱潮，使得傳記圖書的發展呈現出不同於以往的局面，傳記文學(包括自傳式文學、回憶錄、口述歷史、一般傳記與日記等等)的出版數量均於此刻開始飆漲。90 年代以降的台灣文學場域為了填補高壓統治所造成的歷史失憶，諸多作家們試圖去填補官方歷史的罅隙，並提供另一種歷史版本。此時期的台灣作家選擇創造自己，開始發展分歧多面的文學敘述，柏右銘(Yomi Braester)認為這種敘述者大量症，宣稱完整敘述體業已駕崩，卻也同時使得故事中的主角還有讀者，必須選擇與過去不同版本解讀故事的方式¹⁰⁸。由於讀者對歷史的知識、對小說陳述某段歷史的詮釋、以及其本身的歷史立足點三者之間的衝突，使得讀者必然要採取一個不斷「對話」的立場來閱讀作品¹⁰⁹。

¹⁰⁷劉乃慈，〈九〇年代台灣小說與「類菁英」文化趨向〉，《台灣文學學報》第 11 期，2007 年 12 月，頁 67。

¹⁰⁸柏右銘著、黃女玲譯，〈台灣認同與記憶的危機：蔣後的迷態敘述〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000 年，頁 234。

¹⁰⁹此處為挪用王德威討論歷史小說之語。王德威，〈歷史／小說／虛構〉《從劉鶚到王禎和：中國現代寫實小說散論》，台北：時報文化，1986 年，頁 283。

所有作者、出版者，以及有關的學術或其他公私機構，皆可視為「社會記憶」的創造者與推廣者。90年代以降頗受重視的兩種記憶，一是二二八事件親歷者與受害者的記憶；二是婦女對於過去的記憶，這兩者在解嚴後都有相當豐富的記錄和出版¹¹⁰。昔日遭到壓制的日治時期或白色恐怖等政治歷史事件亦成為熱門集體記憶書寫的一環，作家們將其所能感知的歷史失憶傷害透過文字書寫來補償，試圖彌補官方歷史長期以來的嚴重偏頗與不足，歷史記憶因而成為台灣文學場域中的時興書寫議題之一。歷來持續被政治力量所鞏固的歷史大敘述已然動搖，人們渴望知道「真相」，因此各種版本的歷史詮釋紛然呈現。王明珂指出：一個社會時常重新定義哪些是「過去發生的重大事件」，不同的個人及群體都在爭辯、詮釋這些「重大事件」的經過及意義。這些重要的過去，也就是「社會記憶」，在社會間以各種版本存在、流通。在一個充滿多元記憶的社會中，由社會記憶塑造的個人認同體系常是多元、不確定或易變的，外在環境充滿變化，個人認同經常在不確定中游移¹¹¹。在解嚴之後的時代，許多語言文字所反映的、歷史書上所記載的、傳播媒體上所宣講的，都可能是不準確甚至是完全歪曲的，官方說法的權威性因此受到動搖¹¹²。

90年代以降的台灣小說，也因此在思想上充滿了對自我定位與文化認同的焦慮徬徨，以及對歷史和國家的質疑、批判與重建，凸顯著個人意識的展現。在文學技巧層面上，最大的改變是全知敘事觀點的式微，而往往以單一角色的意識切入，獨白體成為新的敘述腔調。而這樣的敘說方式，甚至在90年代中期以後演化為自傳體小說的形式，或許是應和著高度壓抑之後的解放，作家有太多想說的話，於是自傳體小說的絮叨語言模式成為作者們新的寫作方式¹¹³。而新世紀所興起的自傳體小說書寫風潮中，作家們汲汲營營於文字的刻畫，為的便是重拾那個在亂世歷史洪流中被遺忘拒斥的渺小個體。如同香港女作家西西在她的自傳體

¹¹⁰王明珂，〈誰的歷史：自傳、傳記與口述歷史的社會記憶本質〉，《思與言》第34卷第3期，1996年9月，頁165、171。

¹¹¹同註110，頁171。

¹¹²朱雙一，〈解嚴以來台灣文學思潮發展的若干觀察〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000年，頁99。

¹¹³以上參見彭小妍，〈解嚴與文學中的歷史重建〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000年，頁20。以及註103，頁8。

小說《候鳥》中寫道：

據說文學藝術的好處是重拾那被近世科學和哲學所遺忘了的個體。這個個體在過去時代的洪流裡曾受拒棄，甚至引以為恥，彷彿暴風狂雨裡，皮之不存，毛將焉附？¹¹⁴

過去在時代洪流裡被沖刷著的個體，隱沒在官方歷史等諸多大敘述之下，只因為在傳統教育中個人不值得張揚，而甚麼也比不上國家興亡重要。然而，時至90年代以降的台灣，在政治及社會環境日益寬鬆之際，總體話語開始被解構並逐漸走向個人，個體的重要性已然大幅提升。每一個個體的發聲都是時代洪流裡的單音，文學開始呈現多元對話的複調共存局面，並努力朝向個體和自我意識的追索與發聲，也呈現出如自傳體小說這般的私語化書寫特徵。

由於台灣內部的需求，解嚴以來台灣小說展現了後現代與後殖民的並置、角力與混雜，兩者之一都未形成主導，構成了台灣主導文化及文學的內在精神，質疑戒嚴時期大論述，成就多元身分認同¹¹⁵。解嚴後的台灣社會究竟是屬於後殖民或是後現代，誠非本文論述重心，然而本文認為這兩種理論均有部分思維影響了自傳體小說的寫作。例如後現代理論中的多元異質、去中心、解構主體性、懷疑論等，而後殖民理論的重構國家和族群身分、建立主體性、挖掘歷史深度等等，都能在自傳體小說的書寫中看出它們角力的痕跡。文學不再像過去那種貌似一家的王國，而是具有多聲部對話可能的共和國，每種聲音都有著相同的權力和自由。一個多聲部對話的時代，不再只有聆聽時代主導的、公認的、響亮的聲音，同時也在聆聽那微弱的聲音和理念。作者們所爭取的就是如何從集體敘事走向個人私語敘事，建立起文學的個人維度。

在上一節的部分，本文提到家族書寫作為自傳體小說中的一個重要組成成分，這使得作家們時常採用間接轉述親族們記憶的方式、而非以目擊者的角度來書寫其歷史記憶。同時也使得本文所觀察的自傳體小說，不僅部分小說的內容未

¹¹⁴西西，〈後記〉《候鳥》，台北：洪範，1991年，頁293。

¹¹⁵同註104，頁67。

與歷史社會脫節，相反地，作者們藉由個人對歷史記憶的挖掘使自傳體小說回應、介入大敘述，其中尚包含著作者個人對歷史社會的思索與評判。新世紀的自傳體小說當然不必然要與歷史記憶有所牽扯，就本文所觀察的六部自傳體小說而言，在陳雪的兩部自傳體小說中，國族歷史便都消失在個人生活瑣事與私語敘事中，而其餘四部小說則均在回溯個人身世與追索家族歷史時，觸碰到歷史記憶的書寫。這是因為自 90 年代以降，在文學書寫中作家們難以避免意識到自己的身分與立場，而做出不同的「選擇」，而家庭經驗既是構築在血緣、族源等等的基礎之上，在個人的生命歷程中便時常有著與之相關的經驗¹¹⁶。本節所要觀察的四位作者：郝譽翔、駱以軍、張大春與陳玉慧，他／她們的自傳體小說在絮絮叨叨的私語中，傾吐個人所擁有的歷史記憶，甚至進一步思索個人主體該如何透過自身記憶的書寫，在眾聲喧嘩的場域中回應、介入大敘述而尋求為自我發聲的機會。

二、時代的單音與複調和鳴

承上所述，本文觀察到四位作者在追溯其家族記憶的同時，亦觸及到歷史記憶的層面。他／她們恰巧都有一位外省籍父親，除了陳玉慧是從母族切入書寫她的家族記憶外，另外三位作者均以父族為主要家族史書寫對象。也因此觀看他們／她們的四部自傳體小說時，可以發現除了陳玉慧之外，其他三部小說皆是因回憶外省籍父親的流亡史，而與台灣歷史產生勾連。這些經歷過大時代苦難的一代，於 90 年代中後期開始邁入凋零年歲之中，他們生命的曲折艱辛多半是後代所沒有過的經驗，也因此，當作者們想為家族過去的遭遇刻下紀念碑，或是有意將自我身世繫聯時興論述議題時，便會在自傳體小說中開闢歷史記憶書寫的途徑。在龐大的家族論述與自傳式文學書寫潮流出現之前，外省第一代的逃難故事煞是新鮮，至少是本省家庭無法想像的詭奇故事，而在這一代資深旅人即將凋零之際，這些故事又在他們的作家兒女筆下彌足珍貴起來。

外省族群在長年黨國教育中，高度內化官方歷史所形構的文化主體及認同，

¹¹⁶同註 103，頁 37、55。

因此面對解嚴之後主體及敘述不斷更改的「巨變」，以至面對那個原來應該不變的官方歷史「變節」的時候，產生了記憶錯位與歷史認知的落差¹¹⁷。而自傳體小說中的歷史記憶多半來自於父祖輩的見證述說，因此它不是官方歷史，而是屬於民間的私人記憶。在解嚴之前，國家以掌握歷史撰寫權來鞏固執政正當性，在90年代以降官方大敘述的崩潰瓦解之後，除了導致民間集體記憶興起對抗國家長期以來的壓制之外，不同的民間記憶之間，亦害怕屬於自己社群的集體記憶被其他社群修飾甚或竄改，因此也引發不同民間記憶之間的爭戰與交鋒，彼此最主要的目的，便是爭取歷史詮釋權。是以，這些自傳體小說作家不得不絮絮叨叨的反覆述說，以免自己的記憶被遺忘在時間長流中任人修飾與竄改，唯有在眾聲喧嘩的場合中不缺席發聲的機會，才能使彼此不同的歷史記憶同時存在。外省第一代先是面對1988年兩岸探親的開放，在睽違已久終於得以重返老家之後，才發現自己的身分擺盪在台灣與大陸之間的尷尬處境，接著再面對台灣越來越快速的時代轉變與本土政權的興起，自90年代以降官方歷史加速崩解，在在伴隨而來的皆是大中國想像的破滅。面對父執輩的失落，迫使許多身為外省第二代的作家們渴望透過文字書寫去捕捉並留下些甚麼，以作為紀念的憑證。若先擱置選擇從母系出發的陳玉慧《海神家族》不談，這或許可用以解釋為何其餘外省第二代的作家們，會在新世紀初不約而同的書寫起自傳體小說，同時又常以他／她們的外省父親做為主要書寫對象。郝譽翔便認為因為台灣本土化的潮流，確實標誌著所謂的「外省族群」從此將走入歷史，當初來台的那一輩人們好像從此就要消失在台灣這塊土地上，然後台灣本土化的論述也把這批人遺忘了。當「外省族群」要走入歷史的時候，身為第二代的作家們就嘗試透過文字為它做紀念碑¹¹⁸。而這也是促成郝譽翔書寫《逆旅》的動機之一。

僅佔台灣人口13%的外省族群，恐懼著自我記憶及族群歷史終將在解嚴後呼喊著本土化的浪潮中消逝，這足以對照朱天心那個最本質性的詰問：「難道，你的記憶都不算數？」¹¹⁹」亦如同駱以軍在《遠方》中所喟歎道：

¹¹⁷同註 103，頁 310。

¹¹⁸同註 2，頁 282。

¹¹⁹同註 103，頁 318。

我想起自己在那個島上，上了計程車，用僅會的台語短句搭配偽裝的台灣國語，和那些良善卻被仇恨充滿的我類搭腔敷衍。許多年後，我們這一支遷徙者的後裔哪。會因為自我保護而將父親那一輩的故事清洗掉吧？（簡直像不鳥不獸的蝙蝠。）¹²⁰

當 1949 年隨著國民政府渡台逃亡的父執輩開始邁入凋零之際，在回顧自我身世的同時，身為子女的作家們亦渴望為父親們寫下屬於他們的故事，畢竟那是自我生命的源頭，如同郝譽翔的《逆旅》、駱以軍的《月球姓氏》與張大春的《聆聽父親》頻頻追溯父親身世、甚至是在大陸時期綿延的先祖歷史，同時 1988 年兩岸開放探親這深具歷史意義的事件，更同時出現在本節所探討的四部小說中，並成為作者們書寫的焦點之一，由此足以看出自傳體小說與時興議題的結合。誠如陳國偉所言：

省外族群對於歷史思考，有別於福佬族群與客家族群創作者對「歷史的恢復」（restoration）的信念，對於歷史真實的信任，省外族群創作者質疑歷史書寫的虛無與合理，詰問歷史敘述的可能性，以他們迥然不同的「台灣經驗」所形構的記憶與歷史，提供在解嚴以後台灣主體形構中，一種他者歷史的再現（representation）¹²¹。

在自傳體小說中，對個人歷史經驗的重建是建立在個人生命經驗的梳理和表達上，因此對某些族群而言是昔日官方歷史敘述的解構，對某些族群來說則是他者歷史的再現，但皆有著較官方歷史更加私密、瑣屑、具體和更加日常化、生活化的趨勢，這使得經驗重建的方式部分走向了私語化。自 1949 年以來，動亂的台灣本可成就許多不朽的書寫題材，如同本文第二章所言，在 90 年代以降的台灣出版市場亦捕捉到這樣的訊息，有意識地將書寫個人記憶的自傳式文學營造成一

¹²⁰同註 16，頁 59。

¹²¹同註 103，頁 310。

股商機。外省第二代作家試圖在眼睜睜看著父輩故事埋葬於墳場之前，在其沙沙筆觸聲中，在官史與新興本土論述的夾縫之間封存著記憶中父親的樣貌——一個也許默默無聞卻對自己人生有著巨大影響的人物樣貌，同時也記取自己成長的那個過往年代的鄉愁：一種源於時間上而非空間上的鄉愁。

《逆旅》的篇幅與其他三部小說相較之下雖然顯得單薄，卻是最早出版的。早期的郝譽翔以《洗》被許多論者劃歸為女性情慾書寫一派，後來再以《逆旅》介入家族及國族的論述中，無論是書寫情慾或是介入家／國族論述，都是當代女性回應熱門論述的主流之道，由此可看出郝譽翔對於時興論述潮流的敏銳掌握度。《逆旅》的書寫源於郝譽翔對自己家族的興趣¹²²。郝譽翔從不諱言她始終以父親的籍貫——山東作為她精神上的原鄉，她自小便對父親口中這遙遠的精神原鄉充滿憧憬的想像，她並說道：「我對台灣沒有想像，我對我媽媽那邊的故鄉是沒有想像的」¹²³，這或許可用來解釋《逆旅》中的母親角色出場次數極少，同時是以近乎負面的形象(諸如勢利愛錢以及女兒指責她故意在外省父親面前只說台語等等)出現之原因。除了因為父母離異後郝譽翔跟著母親同住，因而讓她不太想寫沒有想像空間的母親外，她也認為自己比較少寫母親是因為母親這一邊所代表的認同，在她的生命中並沒有造成落差，可是父親那邊的外省認同是有落差的。母親這一邊所代表的認同就是這塊土地，而她就踏在這裡，這是沒有懷疑過、沒有動搖過的東西，對她而言反而缺乏了美感¹²⁴。

自傳體小說追求的是具戲劇張力的不平凡人生故事，唯有如此才能吸引讀者不斷地翻閱下去，而1949年的大遷徙適足以提供小說家所追求的戲劇性美感。在《逆旅》中，郝譽翔引經據典的剪輯歷史事件做為父親漂泊旅程的背景，譬如山東學生流亡史與白色恐怖澎湖案件等等，將之與父親當初輾轉渡台的故事結合。然而，作為一部自傳體小說畢竟不同於其他小說的企圖，郝譽翔戮力書寫之處仍在於以大時代的動盪帶出父親一生的顛沛流離，以及因此形成她自身身世的故事。所謂的大時代在《逆旅》中是那將郝福禎搓來捏去的命運之手，儘管他的一

¹²²同註 2，頁 274。

¹²³同註 2，頁 280。

¹²⁴同註 2，頁 282。

生切切實實地從大時代中走過，但在國史中他毫無立足之地，他僅是默默無聞的小卒，唯有在女兒執筆的自傳體小說中，身為父親的他才能獲得凌駕於歷史的位置。如同小說寫道：

直到夜深，郝福禎仍然不死心的翻著手中的史書，在字裡行間的縫隙、標點符號、書頁中留下的曖昧空白處尋找，尋找那任憑別人竄改、塗鴨、杜撰與填寫的，有關於他的一切，以及那未曾實現、發生，卻在他腦海中屢履被虛構上演的，那被遺忘與被記憶的……¹²⁵。

郝譽翔無意間發現的《山東流亡學校史》，讓父親口中那段她自小便已聽慣的「傳奇野史」，瞬間成為有檔案可供查考的「真實歷史」，這對於一個總以為父親是因思鄉心切而竄改記憶的女兒來說，無疑是轉身回顧並貼近父親生命的轉折，亦是危殆父女關係的轉機。唯有回到郝福禎的世界，「郝譽翔」才能像《海神家族》的敘述者「我」一樣，對父親的長期缺席釋懷甚至進而產生憐憫的同理心。面對母親有時脫口而出的「外省人無定性，反正這裡也不是他們的家¹²⁶」的偏見，「郝譽翔」忍不住要替父親反駁道：「爸結婚還不是想要有個家。可是妳和阿媽欺負他是外省人，在他面前故意講台灣話。難怪爸到最後要跑回大陸去娶老婆¹²⁷」。

《逆旅》中亦運用了相當的篇幅來書寫外省父親的雙重失落，對於故鄉的回憶容易因時空距離的拉長而過度美化，但事實往往並非如此。如同白先勇《臺北人》中對家鄉食物無比眷戀而對台灣食物嫌棄有加的流亡貴族一般，身處同一時代背景的郝福禎儘管出身背景要清寒的多，但對於山東老家的記憶亦充滿了眷戀和美化，他無比垂涎的說道：

咱們山東老家的梨不知有多好吃，不像台灣的梨這麼粗，那梨肉質細水分多，吃到口中一點渣也沒有，一不小心掉到地上就化為一灘水。還有蘋果，

¹²⁵同註 28，頁 93。

¹²⁶同註 28，頁 162。

¹²⁷同註 28，頁 155。

就有兩個拳頭那麼大，小時候我上私塾，喜歡逃課，一逃課就躲到梨樹和蘋果樹上吃個飽，你舅老爺就叫人抬頂轎子在樹下等著，捉我去上學…¹²⁸。

然而「郝譽翔」在兩岸開放探親之後回到父親的山東老家時，才發現蘋果樹是那般瘦小，根本不可能撐起人的重量，而奶奶大概一輩子都沒看過所謂的僕人扛轎是甚麼樣子¹²⁹。郝福禎因時間距離的拉長，將老家事物在鄉愁思緒中不斷發酵膨脹，最後造成事實的變形，也因此兩岸終於開放探親之後，他喜孜孜的回到朝思暮想的家鄉，卻待了兩天便無法繼續和老家親友生活下去。在取消了鄉愁距離之後，郝福禎才發現想像與事實的差距有多遙遠。這般情景不只出現於《逆旅》，《海神家族》中的二馬與《月球姓氏》中的駱家軒在返鄉探親後的感觸亦是如此。郝譽翔直指這般雙重的失落這正是如同她父輩般的外省第一代共同的困境，想念故鄉是真的，可是再也回不去了也是真的。郝譽翔說道：

像我爸爸回去之後，那已經不是他的故鄉了，他根本住不下去，只好跑回來台灣，事實上這更可憐，因為你已經雙重地失落了，你不覺得台灣是你的故鄉，可是你回到那邊的時候，那邊也真的不是你的地方了¹³⁰。

如同郝父哭泣地嘆念道：「當年怎麼想得到，一離開就是幾十年，回不去了，回不去了¹³¹」。回不去的不只是人事全非的家鄉，更是無法重來的歲月年華，正是在由「我」上溯的先祖輩們轉身就錯過的那一秒、陰錯陽差的那一刻，整個家族的命運便已形成，如同「郝譽翔」怨念道：「只可恨萬惡的共產黨，害得你命運橫遭改寫，被困鎖在台灣這個鳥不語花不香的小島上¹³²」。郝譽翔所說的外省族群雙重失落的困境，也呈現在駱以軍的《月球姓氏》中。對黨國的信仰與回老家渴望相輔相成，駱家軒不斷想像著回到家鄉進門的第一句話該怎麼說、如何跟

¹²⁸同註 28，頁 36。

¹²⁹同註 28，頁 50。

¹³⁰同註 2，頁 282。

¹³¹同註 23，頁 14。

¹³²同註 28，頁 37。

母親和妻子上演團圓的戲碼，就好比郝福禎以為自己總有一天要回到大陸去傳宗接代、祭拜宗祠，沒想到一等就等到了白頭，駱家軒同樣要等到某一天才突然醒悟：這輩子他再也回不去了，老蔣總統說的話全是騙人的，他再也不必擔心有一天反攻回大陸後，要準備甚麼話跟妻子說了¹³³。

同時，在小說中駱以軍亦反映出身為外省第二代的他，面臨本土勢力興起後的時代變化時當下的感慨：「是甚麼原因你們必須假裝是在這島上出生，但其實你們本來就是出生於此？」、「因為我們那個流浪漢父親興之所至，每次版本都不同任意瞎掰的家族史起源？」¹³⁴亦如同駱以軍在《遠方》中因父親中風趕赴大陸救援時，發現自己已然被歸類為「你們台灣人」，這個自小將籍貫填為「安徽無為」的外省第二代不由得感嘆：「突然之間，我們(那麼輕易被辨識出是台胞)跌回了那個稜凸張顯的異鄉人角色，**我們與你們是不同的人**」¹³⁵。而小說中的「駱以軍」唯有「滿嘴酸苦像一個遭詛咒無法將血濾淨的變色龍後裔，艱難地選擇兩邊皆唾棄的身分」¹³⁶。這種令他宛若不鳥不獸的蝙蝠般，到哪都被識破偽裝、處處感受到不被認同的「異鄉人」的心情，充斥著駱以軍無法找到建立歸屬感之地的疲憊與焦慮。

如同郝譽翔不以本省母親作為她原鄉認同的依歸，駱以軍亦表示：「我講真話，像我從來不會因為我母親是本省人，就認為我是『大龍峒人』」¹³⁷。以父親身世當成其身世的駱以軍，在《月球姓氏》中書寫了許多身為外省第二代「無身世」與「到哪都是異鄉人」的無奈與感傷。駱以軍將父親歸為「無身世」的一類，源於他感覺父親所說的那一大套單口相聲是父親的「故事」，而非父親的「身世」：「我們不是從未見過他故事裡的那些人嗎？」¹³⁸同時他也據此將自己歸入「無身世」的範疇裡。父親奇詭而華麗的家族敘事，對駱以軍而言其實是蒼白無力的「空屋家族史意象」¹³⁹，那放眼望去本皆是駱家父祖輩所擁有的那片安徽無為土地，

¹³³同註 79，頁 267。

¹³⁴同註 79，頁 16。

¹³⁵粗體字部分為原書所加。同註 16，頁 54、60。

¹³⁶同註 16，頁 62。

¹³⁷同註 18，頁 292。

¹³⁸同註 79，頁 146。

¹³⁹同註 79，頁 245。

對於在台灣土生土長的「駱以軍」來說，就如同其他外省後代們一樣，只有在填寫個資籍貫欄心虛地寫下那個從來不瞭解的地名時，才會幽幽邈邈地浮起¹⁴⁰。

自認為並非是「論證型的人」，同時也沒有能力去為一個群體發言爭取的駱以軍，選擇以「私小說」的方式從私領域去談論認同的問題，而非正面迎擊。駱以軍認為對於所謂的認同問題，他不喜歡在政治正確的概念上去談。他希望他談論的方式是從一個家族空間的角度來談，是私領域層面的，包括家族關係裡面成員權力位置的互動、甚至包括由性產生的家族關係¹⁴¹。不同於部分外省第二代(譬如朱天心)選擇正面迎擊本土論述或「既得利益者」批評的方式，駱以軍選擇不以正面面對歷史，亦不去正面處理所謂歷史正義的議題。他選擇僅止於在私領域記錄並處理這個部分，當然這也和駱以軍認為「真正發生過的事，對我來講是比較有意思的」、「我忍不住還是很想寫實體的，真實發生的事」的想法有關。同時他也不認為除了私領域的記錄，他的小說能在別的部分或用抽象的方式去處理，因為他覺得許多論述爭辯都是徒然的¹⁴²。駱以軍選擇呈現出在歷史大幕下，個人遭遇的無奈與悲歡，在《月球姓氏》中的「駱以軍」不斷尋找著與他背負相同身世的一群，不論是發現讀小學時那群籍貫欄和他同樣填寫著一些怪地名的傢伙、一樣有「一海粟稀奇古怪的關於他們父親當初逃難的故事¹⁴³」的人，或是發現公司女同事與他同是「揹著故事的遷移者的無身世的後裔¹⁴⁴」時，「駱以軍」都感到無比的熟悉與親切。

然而，每次到了面對妻族澎湖親友的場合，聽不懂他們河洛話裡細節的駱以軍，總會傷感地認為自己是被這群說著同樣語言的人們排除在外的個體。有回他發現連原先「物傷其類」地以為和自己一樣被排擠的印尼新娘，竟然都能從她嘴裡說出標準得不能再標準的河洛話時，駱以軍才驚覺「原來這裡唯一的異鄉人就只有我而已¹⁴⁵」。失語的困境使駱以軍發覺在現實生活中自己和這群人是格格不入的：「不論是博得對方的信任或喜歡，或是融入到他們這個家族裡面，或是說

¹⁴⁰同註 79，頁 246。

¹⁴¹同註 18，頁 290、295。

¹⁴²同註 18，頁 292、296、300。

¹⁴³同註 79，頁 121。

¹⁴⁴同註 79，頁 309。

¹⁴⁵同註 79，頁 231。

炫耀我的聰明，耍一些講笑話的能力，都完全沒有辦法¹⁴⁶」。巨大的挫折來自於不會那套語言，無法融入對方的家族裡。「你們這些外省人」成了對方不友善時最好攻擊的原罪。而駱以軍在面對失語的苦惱與人際關係間的輕微暴力時，只能不斷以保持微笑和沈默來掩飾自己實際上的無言以對，而他所操持的語言卻曾是外省族群以為最正常不過的語言。

自國民政府渡台後，透過意識形態的監控機制，長期穩固地發展其正當性與合法性，將「國語」作為官方語言即是其中的一環。對於過去戒嚴時期政府的黨國教育，駱以軍將之形容為記憶工程的龐大建造計畫，為了讓事情看去「像那麼回事」，政府往往打造出一個具有集體象徵意義的場所。小說寫道：

他們且憑著想像，建造了這個城鎮裡可供祭祀、冥想或懺悔的聚會場所。像電影裡那些城鎮的教堂，但他們不方便也把這類場所稱為教堂，因為那樣一來明眼人便會看穿這城鎮的一切只是缺乏想像力地從那些電影裡搬下來的。於是我們給這類冥思之處取了個怪髒的名字：「紀念堂」¹⁴⁷。

外省族群在長期黨國教育之下，毫無懷疑地生活在這座虛擬記憶之城，直到有一天他／她們發現長期以來以為不會動搖的事實，卻隨著龐大記憶工程在一夕之間撤離、遺棄了這個憑空搭建的城鎮而崩毀消散。透過威權政治與諸般大敘述建立起來的城鎮崩垮了，活在城鎮中信奉神話的子民還來不及反應，那個時代就此消失不見，現實竟是如此虛幻而如同夢幻泡影。駱以軍深刻的鋪陳出置身其中的荒誕感，童年與青春期所記憶的那個年代在一夕之間化為烏有，恍若曾經有過的真實都是無數演員共同搬演的行動劇。許多事物只存在於歷史教科書當中：那來自於極權統治者反攻大陸、還我河山的催眠曲。

駱以軍與郝譽翔身為外省第二代中的「老么」¹⁴⁸，與外省父親的年齡差距拉

¹⁴⁶同註 18，頁 292。

¹⁴⁷同註 79，頁 52。

¹⁴⁸張瑞芬言：「記憶外省父親這樣一個文學小傳統，起自一九四九國府遷台之後。隨父親於青少年時期來台的白先勇、王文興、張曉風算是外省第二代的大哥大姊，張大春、孫瑋芒、袁瓊瓊、蘇偉貞、苦苓、朱天心等生於台灣長於眷村的排行居次，而生於六〇年代以後的駱以軍（一九六七）、袁哲生（一九六六）、郝譽翔（一九六九）等與父親年紀差距懸殊（四十歲左右）者，堪稱

長到了四十餘載，他／她們對於外省父親口中的原鄉只能憑藉著想像，同時這想像是帶著荒謬與悲哀的性質，他／她們見證了台灣90年代以降本土政權的繁盛，發現想像中的原鄉原來是一場集體的發夢，其真實性大約和海市蜃樓差不多。但他／她們同時又認知到父親對於大陸故鄉感情的深刻真誠，是不隨政黨政治更易而含虛假成分的。真摯情感與荒謬悲哀想像的拉扯，正是他／她們在自傳體小說中所要呈現出的父親形象。駱以軍在小說中將外省族群比喻為正被趕盡殺絕的動物，當他穿越時空渴望在動物園尋找父親時，他望著這些待屠宰的動物們想著：「他認得那種空茫黑邃，即使整個族群都被你豢養而後殺戮殆盡，亦馴良無怨尤，只是生命力在其中逐漸流失的眼神¹⁴⁹」。他覺得和他父親有關的這些老人，全像《山海經》裡某一些背棄家園而遷移的族類，在不斷遷移後的生命終點，終於暗喻般地變成鳥、魚或是猴子之類的動物¹⁵⁰，又或者是遭全數滅絕從此冰封地層裡的長毛象，其中無數個人的遭遇最終匯合成外省族群的記憶輪廓。與郝譽翔相同，在本土論述越來越蓬勃發展的90年代以降，駱以軍的小說時常呈現出被雙重放逐的失落與感傷。然而，誠如楊翠所言：在認同上自覺「政治不正確」的論述者，卻弔詭的經常是主流媒體的寵兒，例如以「政治不正確」的邊緣位置自居，自言「站在一個邊緣又邊緣的位置」寫作《逆旅》的郝譽翔，其實在文學產銷體制中，她並不邊緣，但她的「被邊緣化焦慮」卻是如此真實¹⁵¹，以之觀諸駱以軍或朱天心等人似乎亦是如此。如同王德威在評論朱天心自傳體散文《漫遊者》時，言其所操演的焦慮與憂慮已經到了「精益求精」的地步，過猶不及，而環繞此書的不少書評，互拾牙慧，儼然要形成小型文化工業了¹⁵²。90年代以降許多作者紛以邊緣位置自居，使得邊緣位置其實十分壅擠，中間的主流位置反而呈現出異常的空蕩，然而，弔詭的是這些以邊緣自居的書寫，卻又時常在文學產銷體制中位居主流，因其議題性十足，討論範圍廣，亦常是研究者論述的寵兒，這確實是個

這個族群的老么」。張瑞芬，〈彷彿在君父的城邦——郝譽翔《逆旅》、駱以軍《月球姓氏》、朱天心《漫遊者》〉《未竟的探訪：瞭望文學的新版圖》，台北：麥田，2002年12月，頁52。

¹⁴⁹同註79，頁61。

¹⁵⁰同註79，頁96。

¹⁵¹楊翠，〈三個五年級女生的自傳書寫——以鍾文音、郝譽翔、利格拉樂·阿(女烏)為討論對象〉，收錄於《後殖民的東亞在地化思考：台灣文學場域》，台南：國家台灣文學館，2006年，頁329。

¹⁵²王德威，〈頹敗線的顫動——評朱天心的《漫遊者》〉《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田，2001年，頁70。

值得注意的有趣現象。

在張大春的部分，如同前一節所述，他在出版《聆聽父親》以前，不斷嘗試各種形式的小說，在小說語言中挑戰著謊言塑造真實的極限，直到父親病後，張大春方轉而在小說中正式地面對自己與父親／家族歷史。張大春形容自己是以「大塊著意」的方式，急速進入一個廣闊背景裡的微小細節，而從這個細節看到時代的折光¹⁵³。而其小說中許多微小的細節是來自於父親的口述記憶。如同郝譽翔和駱以軍有個喜歡話說當年的父親，張父同樣要求「張大春」母子倆在他酒後脆弱悲哀的脅迫下，不斷重複聆聽他絮絮叨叨的述說張家老宅裡的陳年瑣事，分享他「廉價的自憐」。未曾參與過那段歲月的母子倆自然無法完全體會他那受輕賤的、有如遺棄的傷痛，妻子不想理解他的悲哀是怎麼一回事，而「張大春」對老宅邸平庸瑣碎的家常沒興趣，只想叫父親為大時代作目擊見證人，張父因此只能更加頑固執拗而感傷地愛上自己的悲劇¹⁵⁴，導致聆聽者與訴說者間兩廂情不願的無限循環。如同本文第三章在論及創傷書寫時所言，重複述說創傷經歷有時對個體而言是一種療傷止痛的方式。這些外省父親們無非是希望妻子兒女能夠體會自己內心的孤獨與憤慨，他們唯有在反覆述說的同時，透過召喚過去場景來安撫並使心靈得到暫時的療傷止痛。反覆述說提供了暫時忘卻當下現實的「救贖」，也就是說，重複言說在某種程度上是為了滿足「如果可以再來一次」的心理需求，企圖去控制那個當初「來不及準備」的創傷情境，對個體而言多少具有一些心理治療的功效，因此，「逃亡神話」與重複述說就成了外省第一代的特徵之一¹⁵⁵。

然而，在經過數十年的反覆述說之後，這些在1949年流亡到台灣定居的人們，仍是或多或少認知到存在於回憶裡的某些東西已然動搖或失去了，比如說：「信仰」。如同在昔日的黨國教育日漸崩毀之後，駱以軍的父親因發現這一輩子他再也回不去、老蔣總統說的全是騙人的而痛哭，張大春的父親亦從勃然大怒地痛批兒子及其友人：「沒有三民主義，你們能坐在這裡喝酒嗎？」到後來張父卻操著他依然堅持的山東腔口音，將台語髒話普及於他加入了五十年的那個黨的主

¹⁵³同註 89。

¹⁵⁴同註 87，頁 30。

¹⁵⁵黃宗潔，《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》，國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2005年，頁 118。

席和主義¹⁵⁶。如同《月球姓氏》中龐大記憶工程的徹底瓦解，亦如同《逆旅》中郝福禎知道自己從不曾了解共產黨，但他後來驚覺自己更不了解曾作為他唯一信仰的國民黨¹⁵⁷，當這群人失去了那個曾執持以為生命的信仰，被迫隨了五十年的信仰放逐時，其因愛而生的怨恨絲毫不減當年逼迫他們逃離家園的那個黨。

《聆聽父親》亦使遙遠的戰爭和台灣自傳體小說裡的個體發生連繫。張大春藉由山東濟南祖家所經歷過的對日抗戰、國共內戰和文革等歷史事件，將他的自傳體小說背景格局放大拉遠，然而值得注意的是，他並沒有書寫歷史小說的企圖，而是將小說凝聚的焦點放置在與自身生命貼近的家族故事。譬如歷史教科書裡的濟南五三慘案，通常告訴我們那是多麼可歌可泣的一日，然而，《聆聽父親》裡的五三慘案卻是在一段父子對話中呈現。「張大春」抱持著渴望了解刺激戰爭場面細節的心情，要父親為當年五三慘案的歷史現場作見證，沒想到張父沉思良久之後，終於慢條斯理地告訴兒子他記憶中的五三慘案是：他出了水痘被關在地窖裡、日本鬼子到處開砲、張父的母親則親手包了一板子蠶豆大小的餃子給喉嚨腫脹不能吞嚥的他吃¹⁵⁸。在張父的記憶中，歷史事件的腥風血雨遠不及他對母愛的思念，烽火喧囂都隱遁在母親為病中的他所親手包的那一板子餃子之後。而抗戰史中轟轟烈烈的徐州會戰，亦在四十四年之後，在張父帶著「張大春」讀戰史時說到放棄徐州這件事，張父翻出一部由退役老將軍何應欽掛名撰著的抗戰史，指著一段他刻意用紅筆劃出來的字句：「敵軍企圖包圍我魯南大軍之計畫，全歸泡影，而徐州會戰亦於此時告終」。張父認為史家曲筆之奇盡在於此，他說道：「你想罷：人家明明把你給打跑了，你卻說人家包圍你的計畫成了泡影，多麼妙！」¹⁵⁹史家曲筆之奇的確盡在於此了，同樣一個事件由不同人詮釋便有不同樣貌，由此足見龐大資料堆砌而成的官方歷史，亦難以呈現歷史的真相，而這也正是解嚴之後各家紛起述說不同記憶版本及個人私歷史的緣故。

若觀察本節探討的四部自傳體小說所觸及的歷史記憶書寫，便會發現除了《海神家族》的父親二馬面對女兒總顯得沉默之外，在《逆旅》、《月球姓氏》

¹⁵⁶同註 87，頁 90。

¹⁵⁷同註 28，頁 92。

¹⁵⁸同註 87，頁 29。

¹⁵⁹同註 87，頁 153。

和《聆聽父親》中，敘述者都有個不斷述說家鄉回憶及逃亡史的父親，而作者們所書寫的歷史記憶來源，部分便是根據父親口中不斷反覆迴旋的幾段歷史敘事。這些歷史敘事並非以完整的樣貌呈現，而是由浮光掠影的記憶碎片所拼湊，反覆述說的目的，也只是為了滿足父親們傾吐與被傾聽、被理解的渴望，畢竟那是個體所能承受的極大痛楚。父親們除了在述說中能確定那些記憶確實發生過之外，這些年歲在現實中彷彿被一筆勾銷而從不存在。這也使得沒有經歷過那段歲月的作者們，在他／她們的自傳體小說中卻縈繞著 1949 年前後那些富有意義的烽火記事。小說中所刻畫的這幾段歷史記憶，並不若官史那般的轟轟烈烈、可歌可泣，反而照見了人性中脆弱與無助的那一面。如同《聆聽父親》中所寫道：「如果你要問我『大時代』是甚麼意思，我就會用我父親的話告訴你：『大時代就是把人當玩意兒操弄的一個東西』¹⁶⁰」。對於小說中的父親們而言，這些在「大時代」摧殘下所經歷的一切「都像是鴉片一般的玩意兒」，使他們「耽溺其間，歌之哭之、詠之歎之，反覆不覺厭膩」，而兒女們對於父親們反覆陳述的反應，也多半如同小時候的「張大春」一般「對這一段一向不是太有興趣」¹⁶¹。然而，書寫這些故事卻成為在父親意圖離開台灣不再回來(如郝譽翔)、或是在父親意識逐漸不清之後(如張大春)，身為子女的作家們尋回與紀念父親的一種方式，這些故事與他／她們自身的起源是這般的貼近，以至於不得不說、不得不寫。

而陳玉慧則更在外省父親的生命史之外，鋪陳出母系家族所經歷的台灣數十年來的歷史記憶。《海神家族》中處理的是女性敘述者「我」複雜的身世背景，同時也藉著許多家族成員個人記憶之間的轉換，隱喻台灣這塊土地上許多複雜記憶的存在。陳玉慧有意將個人生命史結合台灣近代史，置入整個台灣歷史脈絡中來觀看，這亦是當代小說介入歷史論述時經常採取的書寫策略。陳玉慧認為自己的創作理念，是將《海神家族》作為一部個人私密史，是一個家族故事，可是她將其架構在一個更高一點的層次上來看，用以象徵台灣其實是一個失去父土的島嶼，她將此視為小說中最高層次的架構¹⁶²。陳玉慧將私歷史架構在公歷史之上，

¹⁶⁰同註 87，頁 216。

¹⁶¹同註 87，頁 127。

¹⁶²同註 22，頁 308。

在書寫自身及家族故事的同時，亦刻畫出自30年代以來台灣的歷史與社會變遷，呈顯自我、家族、歷史、族群等諸般議題。從中亦可以看見90年代以降的台灣小說中，看似複雜、實則清楚可期的論述公式，亦即「國族加女性」、「歷史加記憶」的搭配¹⁶³。與當下時興的熱門議題扣合，加上作者的苦心雕琢，也使得經營散文多年的陳玉慧，在《海神家族》甫一出版便占盡研究論述的版面，此部小說在2009年12月甚至改編成舞台劇於國家戲劇院演出，《海神家族》成為陳玉慧最受到熱烈討論的作品，亦幫助她達到文學事業的一波高峰。外省第二代作家書寫自身身世時，時常以父族為主要書寫對象，而陳玉慧在以《海神家族》作為書名時，便已從海之女神媽祖的名號，預示這是一部自母族出發的自傳體小說，這是作者相當自覺的選擇。陳玉慧認為許多外省第二代即使其母親具有本省籍的身分，卻都自父族身世寫起的原因，應當是因為1949年國民政府自大陸渡台的歷史事件本身即具有極大的故事性，同時這也是父執輩比較願意去述說且較無忌諱的事件。同時陳玉慧也認為：「台灣近代史上有一些歷史事件，我們作家能做的只是用我們的角度去寫」¹⁶⁴，而自傳體小說中的歷史記憶書寫便是這句話的最佳見證。

對於自我身分認同的焦慮，促使陳玉慧藉由小說書寫來探詢「我是甚麼人」的答案。因為家族多元族群融合的身分背景，使得陳玉慧從小便有一種不屬於「台灣人」或「外省人」任何一個圈圈的感覺，也正因為不屬於任何一邊，她成了一個局外者，得以帶著一種邊緣人的身分，跳脫一般邏輯的思考來觀看台灣複雜紛亂的歷史記憶¹⁶⁵。因此，她採取不作出評價的寫作筆法，單純地看待每個生命的流離。由於小說牽涉到台灣公歷史的架構，陳玉慧選擇用對台灣象徵意義極大的神祇——媽祖形象來貫串在小說之中，她以綾子外婆結合媽祖形象開展家族史故事，其生命中兩位重要男性——正男與秩男——則正是媽祖的部將。同時她也以「媽祖」作為隱喻，暗示台灣的歷史即是渡海的歷史，而《海神家族》是一部背對著

¹⁶³此語出於劉乃慈所言：「九〇年代的台灣小說，為當代人文學科理論提供一連串豐富的檢證資料和數據，也為時下時興的社會議題創造更具有辨證性的文本。研究者可以很方便地即刻進行多重組合搭配、不斷衍生差異的文本分析計算公式：例如國族+女性的搭配，歷史+記憶，性別+情慾+階級，乃或者國族+情慾+階級……帶出這些看似愈形複雜實際上卻清楚可期的論述公式。」同註 107，頁 68。

¹⁶⁴同註 22，頁 306。

¹⁶⁵同註 22，頁 312。

台灣男性史，將故事起點始於女性的移民與殖民的恩怨情仇史¹⁶⁶。

誠如陳芳明所言：陳玉慧帶著反諷的筆法書寫，這部小說的記憶都是由男性所認定的重大歷史事件串聯而成，例如霧社事件、珍珠港事變、皇民化運動、日本投降、二二八事件及50年代白色恐怖等等。這彷彿是男性大敘述的慣用策略，如果要符合這種大敘述的寫法，故事理應聚集在大人物與大歷史的塑造之上，然而陳玉慧卻將焦點集中於名不見經傳的小女子身上¹⁶⁷。陳玉慧自陳其小說「私歷史如卷，公歷史則為軸。當卷軸展開時，私歷史的輪廓會更明晰，而公歷史也因為私歷史的關係被加強了屬性¹⁶⁸」。《海神家族》以各個家族成員的傳奇性經歷攀附在諸多歷史事件之上：例如敘述者「我」的外公林正男參與了日本皇軍與大東亞戰爭深入南洋戰場，最後在白色恐怖中失蹤。叔公林秩男則政治改革思想激進，最後因加入二七部隊而逃亡異鄉，終生背負因其政治思想連累兄長正男失蹤的愧咎感。父親二馬則走過國共內戰，自大陸渡海來台，在白色恐怖時期被誣陷為匪諜而遭逮捕入獄。二馬留在大陸老家的妻子王冬青則經歷土改時期，面對父親被劃為資本家和富農、婆婆(亦即二馬母親)因地主身分被批鬥，直到兩岸開放探親才見著已然陌生的丈夫。二馬留在大陸的女兒則因父親逃亡台灣而被打入黑五類，一如《月球姓氏》中「駱以軍」同父異母的以明大哥和堂哥們一樣，受到諸多的歧視對待，因此她始終不願承認二馬的父親身分。透過虛實相生與具戲劇張力的筆法，陳玉慧打造出一個微縮諸般歷史記憶的自我家族故事。

只是在諸般足以鋪寫出大開大合小說情節的歷史場景，陳玉慧仍將鏡頭聚焦於自身家族成員的愛恨情仇，每個家族成員均以自己的生命見證了一部分的歷史，這些重大歷史事件日後的定位與是非都與曾置身其中的家族成員無關，對他／她們而言，如何能繼續生存下去才是其唯一關心的事情。例如對於敘述者的綾子外婆來說，霧社事件僅代表著使其未婚夫吉野變成「一具沒有頭顱的身體」¹⁶⁹的事件，同時只會說閩南語和日文的她，在面對戰後推行只說國語的政策，只能

¹⁶⁶陳芳明，〈從父祖之國到媽祖之土——初讀陳玉慧《海神家族》〉《孤夜獨書》，台北：麥田，2005年，頁94。

¹⁶⁷同註166，頁94。

¹⁶⁸同註45，頁333。

¹⁶⁹同註48，頁28。

以「未按怎？以後嘍愛講話就好了」¹⁷⁰來看待。面對丈夫在白色恐怖事件中失蹤，綾子選擇以近乎決裂的方式與過去道別，從此不再提起這個人，保持緘默是她自保的唯一方式。對外公林正男來說，參與日本皇軍的大東亞戰爭無涉國族認同的搖擺，而僅是為了一圓渴望已久的飛行夢想。對滿懷著政治改革理想的叔公林秩男而言，記憶中的1947年2月僅意味著一場不屬於任何人的失敗革命，人民起義然後被捕被屠殺，其餘像他一樣的一群人，則從此苟延殘喘地活著¹⁷¹。而扭轉無數人命運的1949年，對沒有甚麼政治理想的父親二馬來說，不是轟轟烈烈追隨國民政府與三民主義思想渡海來台的大遷徙，而是渴望與自己心愛女子雙宿雙飛的戀愛故事。自從知道大陸老家回不去後，二馬便覺得就算解放台灣也無所謂了，因為他的人生再也沒有任何希望。對母親靜子而言，記憶中的50年代則是一個荒涼的時代，那個時代的「男人都不說話，女人只喜歡背著人家流長蜚短，卻沒有人會為她父親失蹤這件事感到奇怪，甚至出來主持正義」¹⁷²。那是一個人人忙著自保都來不及的蒼白年代，同時也是她走出困鎖自己的空閨，到處奔走營救自己外遇不斷最後卻無端下獄丈夫的日子。對敘述者「我」而言，父親因白色恐怖而下獄，則是她記憶中無端被學校老師及同學排擠恥笑的歲月。觀看陳玉慧《海神家族》的歷史記憶書寫方式，對這群名不見經傳的尋常人家而言，沒有什麼事比「活著」和「自身生命」更重要，所謂歷史評價與批判都純屬無謂，這也成為這部自傳體小說詮釋歷史記憶的方式，其中瀰漫的是深具人性的情感，從中亦可以看出個人私歷史與官史的不同之處。

伴隨著90年代以降日益崩解的大敘述，新世紀自傳體小說鋪寫時代洪流中個人所遭逢的不同際遇，展示不同於官史版本的多元敘述，同時也回過頭來加速大敘述的瓦解。然而，當代社會歷史詮釋權的爭奪亦使得部分論述容易流於意識形態之爭，諸如關於族群認同、國族認同的爭議，稍有不慎便易擦槍走火，連一向講求創作自主的文學也容易被當作檢視作者是否「政治正確」的工具。陳玉慧出身於多元族群融合的家族中，這樣的背景使得她選擇以客觀的角度來書寫《海神

¹⁷⁰同註 48，頁 285。

¹⁷¹同註 48，頁 110。

¹⁷²同註 48，頁 129。

家族》中的歷史記憶，並沒有預設立場或意識型態的觀點，並退出對於政治歷史的評價，透過不同族群家族成員的敘述觀點，闡釋他／她們各自對於歷史與命運的詮釋，避免單一敘述視角的使用易造成史觀的片面與偏狹，透過小說文字單純地看待個體生命在歷史洪流中的游移。同時她也清楚迫害者與受害者角色可能會錯置、重疊或者相互轉化，歷史的悲劇便由此而生¹⁷³。正因為迫害者與受害者並非是截然二元對立的角色，才使得小說中所呈現的個人命運時常處於唯有沉默而無言以對的局面，凸顯所謂的「歷史真相」實是複雜難辨的。

需要說明的是，陳玉慧在鋪陳小說中的歷史事件時，雖是採用較為客觀的書寫手法，這並不代表在《海神家族》中可以獲致完整而客觀的歷史事實，誠如陳芳明所言：在權力支配氾濫的戒嚴時期，個人的記憶往往呈現出支離破碎的狀態，因此在重建歷史記憶的過程中，無可避免地會產生斷裂與跳躍的現象。而在虛構的想像與模擬的情節滲透進史實後，夾雜著真實與虛構的敘述就不再可能會是歷史的恢復(restoration)，而是一種歷史的再現(representation)¹⁷⁴。在昔日官方歷史崩解之際，《海神家族》雖不能一也不擬一呈現出歷史的全貌，但它讓讀者窺見由不同的記憶主體所擁有的生命經驗差異，形成小說中歷史記憶書寫的多重性。在自傳體小說的歷史記憶書寫中，有著更多個人感性的關照，使讀者在《海神家族》中觀看不同族群、個體的歷史經驗，畢竟唯有試著傾聽他人的聲音，才是促成彼此包容與和解的方式。

三、 個人歷史記憶的「真實」與「虛構」

觀察本節所討論的四部小說，家族成員的歷史記憶與作者自身身世是相互連結的，如同郝譽翔和駱以軍等人的小說中都呈現出「父親的身世影響了我的身世」、甚至「父親的身世就是我的身世」的信念，以作家的個人生活為底色，加上虛構手法書寫小說情節的自傳體小說，也因此和歷史記憶有了連結。例如郝譽

¹⁷³同註 45，頁 334。

¹⁷⁴陳芳明，〈後戒嚴時期的後殖民文學——台灣作家的歷史記憶之再現(一九八七—一九九七)〉《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北：麥田，2002年，頁 110。

翔自陳在父親的身上看見了歷史——關於歷史的包袱、傷口與深度，於是她決定要寫下她所看見的東西：「即使這僅存在父親那被渲染誇大的記憶裡，即使這僅只是虛構」¹⁷⁵。在她發現這段從小聽慣的傳奇故事，居然是真實發生過的歷史後，她試圖重組繁雜的歷史資料，並根據父親的口述回憶與自己的想像力來組成《逆旅》這部自傳體小說。郝譽翔言其不直接書寫歷史，而希望藉由比較跳躍的小說筆法，來安頓那些因漂泊而無所歸依的靈魂，「或曰是安頓我的歷史」¹⁷⁶。正因為若不是1949年父親搭上那輛南下廣州的火車，也就沒有今日搖著筆桿的郝譽翔，因此追溯父親的歷史，便是作家安頓自己歷史的舉措。然而，不論是郝譽翔在書寫過程中初次感受到文學的無用竟無法捕捉父親那震撼的年代，或是張大春在書寫《聆聽父親》時哭過好幾回、經常推開電腦不能竟書¹⁷⁷，這種「恨筆不成書」的心情，誠如吳淡如在其自傳式散文《昨日歷歷 晴天悠悠》的序中所言：「我已習慣說故事，但當故事逼近真實、逼近自己，苦澀的滋味如潮洶湧，總會不知不覺取代創作的愉悅。我知道，要把這個故事以我的理想方式誕生，並不容易」¹⁷⁸。當小說如此貼近自己的真實時，不論是擅於在小說中掌握時輿論述議題脈動的郝譽翔，或是玩弄語言文字於股掌間、幾近挑戰小說形式的「頑童」張大春等人，都運用相對於前作的樸實或真誠的方式，記錄自己的私歷史。

本節所探討的四部自傳體小說，其歷史記憶書寫主要依據多半是來自於父親口述歷史中膨脹變形的記憶碎片，此外再輔以史料營造出的時空背景，於是小說敘述者所述說的歷史記憶是跳躍不穩定、破碎而凌亂的。《逆旅》的歷史「真實」層面如同前述是來自於《山東流亡學校史》等繁雜的歷史資料，同時根據父親的口述回憶。《月球姓氏》加入了白色恐怖「澎湖冤案」的史料剪輯，並輔以父親口述回憶，末尾甚至附上父親當年甫落腳台灣的日記，營造出小說內容皆有所本的意境¹⁷⁹。而《聆聽父親》的寫作，則如同張大春在小說扉頁上引用兒子張容所說的那句「如果你寫稿用討論的，寫出來的東西就是真的」，是以六大爺所寫的

¹⁷⁵ 郝譽翔，〈後記〉《逆旅》，台北：聯合文學，2000年，頁188。

¹⁷⁶ 同註175，頁188。

¹⁷⁷ 同註89。

¹⁷⁸ 吳淡如，《昨日歷歷 晴天悠悠》，台北：方智，2001年，頁5。

¹⁷⁹ 如同莫洛亞所言：「一則純粹而簡單的日記可能因其形式的單調而令人厭倦，但如在一種敘述的資料中編織進日記的片斷，會使它具有一種顯著的真實感覺」。同註3，頁119。

《家史漫談》以及父親和大陸親友的口述回憶作為資料線索來源。在提及小說歷史情境及細節的真假時，張大春說道：在寫作過程中一旦涉及具體的歷史情境，他便會找相關人士諮詢，但小說中越要有細節，就越需要有更多自己想像的細節去補充，所以不能認為這小說裡沒有他想像的東西¹⁸⁰。必要時須以想像力來輔佐歷史細節的描述，亦適用於其他的作家們，如陳玉慧便言：

事實上，我的家人從未主動說出甚麼，許多細節都必須透過資料尋找和想像。我覺得最大的困難便在真實與虛構中間，找出一個讀者的角度，使讀者翻開第一頁就想讀到最後一頁¹⁸¹。

在《海神家族》中，不論是外婆、外公、父親或是叔公的時代背景歷史，在背負著歷史包袱與時代傷痕因而鮮少吐露細節的家人之間，陳玉慧均須閱讀大量史料並輔以自己的文學想像來塑造。

因此，除了父祖輩的口述歷史記憶來源，作家們要閱讀大量歷史資料自不在話下，而如何消化史料再透過文學想像力來反芻這些歷史記憶，誘使讀者在真實與虛構間被吸引著觀看下去，就是作家個人的文學功力所在了。在第二章中本文曾經提及自傳體小說多半強調其「私密性」與「傳奇性」，越是荒謬離奇的人生越容易引起讀者閱讀的興趣，因此為了營造小說的戲劇張力，作者們不得不誇大與增添小說中的人物與人生情節。觀看本文所探討的自傳體小說，身為外省第二代的作家們，似乎總有個父親不斷地述說著當年逃難的故事。就像是駱以軍在《月球姓氏》中花了些許篇幅描寫的那個經典逃亡傳奇模式一樣¹⁸²，《逆旅》中的郝

¹⁸⁰同註 88。

¹⁸¹同註 48，頁 328。

¹⁸²駱以軍寫道：「他們幾乎無一例外地『本來』都有著一個顯赫的家世。且無一例外地都是在共軍圍城（或渡江）的最後一刻，才糊里糊塗地翻牆逃走。年紀小些的是在睡夢中被黑襖衫褲放大腳的奶媽搖醒，滿臉眼淚鼻涕地由奶媽馱上後門泊好的小船，在漫天火光中看見船老大一篙篙撐開浮在水渠上的浮屍；年紀稍大的總是記得臨出門對妻子最後說的那一句：『我避避就回來。』當然他們的褲管裡全塞滿了袁大頭褲腳綁死，後來這些袁大頭不是在渡船的船上因為集體超重，被抓狂的船老大喝令和所有行李一道丟進海裡；就是在基隆港幹他媽的被個騙子誑了，買了一簍橘子或一桶茶葉蛋。他們總無法搭上本來該搭上的那艘船。不是買到假船票或是船票被扒，再不就是船總在他們趕至碼頭的前十分鐘搖搖晃晃地開走。最後他們總可以偽裝冒充或趁查票憲兵一個閃神，混上了另一艘船。而那原本他們要搭卻錯過的那艘，總在事後證實不是才出了港就沈了，要不就是被匪諜滲透，整船不往台灣卻航向青島或大連，全船的人最後都到北大荒去下放

福禎趁著黑夜背著包袱、被母親哭著推出門去要他快跑，在上了一輛南下廣州的火車後，從此人生整個被扭轉¹⁸³。《聆聽父親》中的張啓京選擇拿著同伴王景撿來的船票，搭上了船輾轉來到台灣，王景則選擇了另一條路，從此消失在千里烽煙之中¹⁸⁴。《海神家族》中的二馬則因為一張退票，比約定好私奔的情人傅琪早了一天離開上海，後來自己孤伶伶的到了台灣，情人卻隨著搭上的那艘船沉入海底¹⁸⁵。人生中無數轉身就錯過的那一秒，在這些外省家庭的傳奇故事中一再上演，也使得這些作家的身世與其他非外省家庭的讀者相較之下珍稀、新奇許多。

觀察本節所討論的四部自傳體小說，其營造出「離奇」情節的相同部分，便是在其外省父親的流亡史中，將父親們逃難的故事描繪成宛如電影畫面般真實而立體的逃難場景。與書寫主線相關的記憶素材，在寫作過程中遭到放大，使小說更具戲劇張力。作者只敘述、誇大其中精采而離奇的片刻，致使作者筆下的人生總比現實人生還要精采生動，而讀者的人生相形之下則顯得平淡無奇。陳國偉認為在外省族群的小說作品中，不論是在爬梳自我身世或是塑造人物形象，時常呈現出「故事敘述傳奇化」的現象。由於外省第二代對於自我身世的理解往往是藉由父輩的敘述，去進行家族共同體的想像，而大部分的外省父親這一代，將逃難的過程、戰爭的遭遇作為他們生命中唯一能夠拿出來反覆宣揚的傳奇，就在訴說的過程中，傳奇性不斷膨脹，而演化成了一則則的「神話」。如同前述駱以軍所描寫的逃難傳奇模式，他們在處理自己那看似大批，實則可以濃縮成同一結構、模式，只需套換場景、人物、逃難基本情節、離別與悲傷激情場面，一如類型小說黃金綜合體般的隱喻。外省族群展現的是他們如何藉由故事的傳奇層次，達到小說的高度故事性，而使小說回到它的「本色」以及純粹的閱讀性¹⁸⁶。正如同瓦萊里所言：「從他們所展示的東西看，人是各不相同的；從他們所隱瞞的東西看，人是大同小異的¹⁸⁷」。就是因為自傳體小說中部分情節刻意地「離開」作者的現

了……。」同註 79，頁 245-246。

¹⁸³同註 28，頁 75。

¹⁸⁴同註 87，頁 215。

¹⁸⁵同註 48，頁 188。

¹⁸⁶此處「外省族群」在陳國偉原書中皆寫作「省外族群」，然為求本文行文論述之統一，故仍沿用本文先前用語。此處相關論述參見註 103，頁 330、332、334。

¹⁸⁷轉引自菲力浦·勒熱納著、楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店，2001年，頁 87。

實人生，拋棄現實的經驗法則；讀者也因為其離開日常生活經驗，所以在閱讀過程中感受到嶄新的體驗與驚喜。

陳玉玲在研究自傳文類時認為：昔日在歷史主義之下，自傳容易著重記述外在世界的見聞，充當歷史見證的史料，個人的意義也由歷史的「定位」和「命名」而決定。自傳的書寫因此容易以「自我的生平事蹟」作為史料的參考，也就是把個人的存在，置於歷史的架構之中；「內心的活動」純屬個人，自然置於「自傳」之外，成為空白、缺席。當自傳的價值指向「歷史」與「生平」的史料時，則其研究的重點不免侷限於作者記憶是否精準無誤差？自傳的史料是否真實與客觀？當自傳被編列於史料之中，作者的自我詮釋意義也蕩然無存。同時，她也指出新歷史主義觀點則不擬(也認為無法)追尋歷史原意，恢復真相，因為，詮釋活動本身已意味著古今時空的差距，研究成果勢必成為臆測、重整的產物，重點並非歷史文本作者的原意，而是詮釋者現在所賦予的「意義」¹⁸⁸。李有成亦認為：「自傳應被視為詮釋的產物；而任何詮釋基本上都是指涉性的，尤其指涉詮釋者的歷史時空。自傳既是詮釋的產物，自然也不例外¹⁸⁹」。上述論述呈現了自傳從著重「史料價值」到重視「自我詮釋價值」的研究重點變遷，身為自傳式文學中的一員，寫作自傳體小說不同於自傳之處，便在於它原本就參雜了虛構的成分，對於熟習小說邏輯的讀者而言，自傳體小說中的歷史記憶自然不能當成客觀史料看待。因此，讀者與其關注自傳體小說中的歷史記憶真實與否，不如轉而觀看作者運用這些歷史記憶及史料想要達成的目的何在，而將重點著重於其詮釋意義之上。

本文認為，在自傳體小說中，書寫歷史記憶是回應、介入大敘述的一種「方式」，卻未必是每位作者們的「主要創作意圖」。若以書寫歷史記憶為主要創作意圖的文本，寫作脈絡將以歷史事件為主，對於個人內心的思維情感或日常生活瑣事的細節描述並不重視，如此一來，其對於歷史記憶的描述是否真確，就常是論者對其評判的標準。例如吳濁流具有濃厚自傳性質的《無花果》與《台灣連翹》

¹⁸⁸陳玉玲，《尋找歷史中缺席的女人：女性自傳的主體性研究》，嘉義：南華管理學院，1998年，頁7、18-20。

¹⁸⁹李有成：〈自傳與文學系統〉《在理論的年代》，台北：允晨文化，2006年，頁41。

等作品，雖是以個人經驗出發，實則將創作重心置於台灣本土整體命運之上，與其說是吳濁流個人的自傳式文學，不如說是他對台灣命運的回憶錄，作者想記錄的無疑是屬於他的時代的歷史，其中的社會記憶遠較其個人記憶重要¹⁹⁰。誠如《無花果》封底文案所言：「他寫此書是基於歷史的使命感，在此書中他娓娓地道出他一生的心路歷程，把歷史的真與文學的美做完美的融合」。同時，文案中亦將吳濁流喻為「台灣近代文學史上最有力的歷史見證人」，他「寫出了廿世紀台灣人的歷史」¹⁹¹。類似這類性質的傳記文學，其中關於歷史記憶的書寫是作者的「主要創作意圖」，在看似圍繞著個人生命的敘事中，傳主作為歷史社會見證人的意義要遠大於私我意義。而本文所探討的自傳體小說則非如此，作者們對於個人私歷史的創作興趣遠較充當歷史代言人的興趣還要濃厚。如同經歷漫長逃亡之路的郝福禎最喜歡對人提起杭州逃難那一段故事，可是當他再三地重述之後，連他自己也難辨其中虛實¹⁹²。在這之間是真實造就了記憶，還是記憶造就了「真實」？其中虛實對一部回憶錄來說或許重要，然而對於自傳體小說而言卻不是重點。昔日一元的官方歷史因此在幾位作家的私我歷史記憶書寫中，逐漸被拆碎成許多支離破碎而虛實難辨的片斷。

從本文第二章的探討中可以得知，讀者是無法在自傳體小說中取得全面真實的。如同勒熱納在《自傳契約》中所言：自傳作者是第一個意識到他的嘗試在歷史精確性方面存在著侷限的人，每個作者都或多或少意識到他所追求的真实不同於歷史學家的真實性，寫自己的歷史用意在於試圖塑造自己，他們要追求的並非是資料與完整性，並不是要去揭示一種歷史的真實，而是展現一種內心的真實，自傳不是要「有」真實，而是它就「是」真實¹⁹³。對於虛構成分更多的自傳體小說而言，從中探求歷史真實更無異於緣木求魚，綜觀本節所探討的自傳體小說中可以發現：歷史記憶書寫在這四部自傳體小說中僅是做為回應、介入大敘述

¹⁹⁰如同勒熱納引用《19世紀通用大詞典》的條目解釋回憶錄與自傳的差別：在這類作品中，作者給予當代事件、給予歷史本身的比重經常要比作者個性的比重大得多，因此稱之為回憶錄比稱之為自傳更為恰當。勒熱納補充說道：「在回憶錄中，作者表現得像是一個證人：他所特有的，是他的個人視角，而話語的對象則大大超出了個人的範圍，它是個人所隸屬的社會和歷史團體的歷史」。菲力浦·勒熱納著、楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店，2001年，頁4。

¹⁹¹上述引文見吳濁流，《無花果》，美國：台灣出版社，1984年，封底文案。

¹⁹²同註28，頁77、81。

¹⁹³同註190，頁81。

的一種「方式」。在小說中作者們儘思索、吐露與自己有關的歷史記憶，無意做歷史社會的代言人，即使如陳玉慧刻意將自身家族史與台灣命運相呼應的《海神家族》亦是如此。如同王明珂所言，作為一種社會記憶，自傳、傳記與口述歷史等所呈現的「過去」並非是「全部的過去」，而是「選擇性的過去」；不是所有人的過去，而是部分人的過去¹⁹⁴，自傳體小說中的歷史記憶書寫亦然。如同郝譽翔、駱以軍、張大春等人娓娓道出關於自己與父親的歷史記憶，而陳玉慧則鋪寫多元族群融合的家族中各個成員不同的歷史記憶，這些自傳體小說所道出的個人歷史記憶，是深刻的；但不是普遍的，雖是諸多社會記憶的其中一支，然而當它們彼此獨立時並不能一也不擬一道出台灣社會的集體記憶，最終作者想／能解決的仍是個人小我的問題。

在官方所營造出的大敘述中，國家、民族和歷史的位階遠高於個體命運。然而文學要獲得永恆的品格，就不應只著重在表達一個時代的總體話語，而恰恰應該表達出自己這個個體和總體話語之間的錯位與差異。也就是說，歷史記住的是大家共有的集體記憶，而文學記住的只能是自己獨有的個人記憶¹⁹⁵。從新世紀自傳體小說的歷史書寫中，可以深刻觀察出作家們的這個書寫企圖。在自傳體小說中，雖然不乏歷史記憶的書寫，但在其中可以發現：個體生命的地位被抬升，而時代、歷史退為其背後的舞台背景。自傳體小說中娓娓道來關於自身、父親和家族的瑣碎歷史記憶，對於整個大時代而言其實無足輕重，然而對於書寫小說的作者而言，其所選擇詮釋的記憶片段卻比遠方的烽火還重若千鈞。同時，自傳體小說作者選擇在新世紀書寫這些個人的歷史記憶，必然對他／她們在書寫當時的時空背景具有特殊意涵。透過細膩地記述小說人物的個人歷史記憶，呈現曾經歷這些事件的人物所感受到的衝擊，以達成對過往時代中個體身歷其境的刻劃效果，作家想要觸及不只是另一種版本中的歷史「真實」，更是屬於個體生命的真實。

郝譽翔言其書寫《逆旅》意圖想安頓那些漂泊而無所歸依的靈魂，或者是安頓自己的歷史，本文認為實屬後者。李爽學曾評論《逆旅》之時代氛圍多由小處

¹⁹⁴同註 110，頁 148。

¹⁹⁵謝有順，〈敘事也是一種力量——中國當代小說的話語變遷〉，《文訊》第 231 期，2005 年 1 月，頁 52。

寫起，每每自個人下手窺探，同時評郝譽翔在運筆時「失去了準頭，讓前言裡的兒女心態干擾了後語中的政治與歷史關懷」，同時評其著眼於父親的愛欲糾葛「寫來雖絲絲入扣，但也把前景的『澎湖案』推進小說背景去，偶而還經黑色幽默淡化而顯得亦發蒼白」¹⁹⁶，若以將歷史事件作為小說書寫重心的角度而言，上述評論誠屬實然。然而，本文以為若由自傳體小說的角度觀之，則正如同胡衍南所言：郝譽翔真正的企圖其實不在發現歷史，對象從來也沒有離開她們父女兩人，《逆旅》沒有安頓其他的外省魂靈，因為作家唯一想安頓的是父親的魂靈；而她安頓父親魂靈的方式，是安頓自己的歷史¹⁹⁷。如同郝譽翔一開始便在小說中寫道：

如果不是，一九六九，一座隱形的歷史之碑。一座因我的誕生而存在，而消失，而毀滅，而腐敗，而沉默的記憶之碑，被我不停鐫刻與塗改，拓印著我的母親的白髮，我的父親的駝背，以及我的祖先的靈位¹⁹⁸。

郝譽翔對於自我身世的在意程度，超越了她對歷史及外省族群整體命運的關懷，是以她想安頓的是她的私歷史，而非公歷史，諸般可大開大合的公歷史在小說中只是書寫個人私歷史的布幕背景，用意在凸顯她所追尋的父親歷史，或者，只為凸顯作者自身的身世。因此，這就是郝譽翔為何非提筆寫下這些不可的原因了：「因為我是在對父親這樣說的：請來吧，請來到我的文字中安歇，不要再流浪了，請來到我的臂彎中尋覓憩息的地方，請安心的闔上眼睡吧」¹⁹⁹。最終在這本小說文字中得到安歇的，是郝譽翔自身與父親的歷史，而非那群漂泊而無所歸依的外省族群²⁰⁰。

郝譽翔坦言在為書寫小說而閱讀歷史資料的過程中，曾為那黑暗殘酷的年代感到震撼，以致她無法用小說的筆法去剝解它，甚至以為那些赤裸而樸素的當事

¹⁹⁶李爽學，〈尤里西斯的傷疤——評郝譽翔著《逆旅》〉《書話台灣》，台北：九歌，2004年，頁106。

¹⁹⁷同註84，頁114。

¹⁹⁸同註28，頁32。

¹⁹⁹同註28，頁56。

²⁰⁰如同小說尾聲寫道：「父親說妳是我的女兒嗎我可不可以抱抱妳，跳隻最後的舞給我看吧倒杯已涼的茶給我喝，直到死時，我才終於知道原來我愛妳」，郝譽翔寫作小說的目的仍是渴求其所缺乏的父愛。同註28，頁186。

者之回憶告白，比起任何文學作品都要來得更強悍有力，這是她第一次感覺到文學的無用²⁰¹。這點從其小說中的歷史記憶以「多數借箸代籌，從學術著作中如數『徵引』」²⁰²的方式來書寫可以得到驗證，郝譽翔將多篇相關史料文章剪輯入小說中²⁰³，而駱以軍《月球姓氏》的歷史記憶書寫亦然。駱以軍在小說中同樣將涉及「公歷史」部分的澎湖一案，以新聞文章的方式如數徵引。郝、駱二人的「如數徵引」延續著劉乃慈所提到的：90年代的小說偏愛呈現「百科全書式」的資訊與知識輯錄，毋寧是知識爆炸的後工業時代裡某種相應的美學形式。當代小說家偏好將龐大的「知識」與「資訊」——包括歷史資料、學術論述以及日常生活細節等等盡數引錄陳列，甚至刻意表現個人的另類／感性詮釋，這種刻意表現出來的旁徵博引，大有六經皆我註腳的氣勢²⁰⁴。

然而，駱以軍所徵引的澎湖冤案史實記載與其父親歷史之間的關聯性，在小說中並未充分彰顯出來，小說中大部分的歷史記憶來自於父親的口述歷史，呈顯出跳躍且破碎的姿態²⁰⁵。時間不會因歷史事件的巨大深刻而駐留，但深受歷史創傷的尋常百姓卻從此囚禁在自己的心理時間中，如同小說中反覆述說的父親們，難以掙脫歷史創傷的牢籠。黃錦樹認為駱以軍在《月球姓氏》中所書寫的重點在於總體的崩潰：時移事往之後，留下的只是殘碎的情感經歷，在個人生命史中無比真確，可是對於大歷史而言卻一文不值，就如同小說最後引用那數則流亡過程中的日記，即使以其真實見證了歷史，也是微不足道²⁰⁶。透過浮光掠影、支離破碎的片斷記憶，自傳體小說中所呈現的無非是在個人生命史中無比真確的情感，即使它們對大時代、公歷史而言微不足道，卻對個人而言重如千鈞。對於張大春和陳玉慧而言亦是如此。

歷經遷徙流離的老一輩作家，應該具有最多說不完的身世故事可以傾吐，但真正完成的作品反而寥寥可數，張大春認為因為這些作家痛苦太巨大、太切身，

²⁰¹同註 28，頁 188。

²⁰²同註 196，頁 106。

²⁰³例如《山東流亡學校史》、〈濟南四聯中二分校宋校長東甫先生百歲冥誕紀念〉、〈青年工作總隊告青島市青年書〉等多篇文章。

²⁰⁴同註 107，頁 63。

²⁰⁵同註 155，頁 130。

²⁰⁶黃錦樹，〈家庭劇場：流離與破碎——評駱以軍《月球姓氏》〉《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，台北：麥田，2003年，頁 450。

反而沒有輕鬆理解歷史的機會，也沒有悠遊其中的條件²⁰⁷。而陳玉慧在尋找《海神家族》的歷史資料時，就經歷了上一代不擅於言談，對許多事情仍忌諱有之的沉默²⁰⁸。對於真正經歷過那些苦痛年代的人們而言，背負了過重的時代傷痕與歷史包袱，沉默成為自我防禦的安全機制，相對地，也見證那些蒼白年代對個人身心靈的箝制。就如同張大春《聆聽父親》中所描寫的父親：那個從大時代的角度望見孤立無援的人生只能退縮、無從奮進的父親；那個已經被大時代嚇得無從自然表達一丁點兒個人情感、總是認為「孤立的生命狀態不值得被發現，就像個別的人生瑣事不值得被張揚一樣」的父親²⁰⁹。

因此這些經歷顛沛流離的歷史見證者，反而大部分都選擇了對社會的沉默，真正走過大風大浪的上一代歷史見證者，往往只能用短短幾句話來概括所有道不盡的蒼涼。一如張大春的父親只能言簡意賅的將大時代比喻為「把人當玩意兒操弄的一個東西」，在陳玉慧詢問父親在大陸上的遭遇時，「他頂多就是一句話：『這就是歷史的悲劇』」²¹⁰。面對著時代的劇烈動盪，在中國傳統威權教育下的上一代，謹記著一個人在外人面前不要太自我中心，不要太強調自己的事，因此汲汲營營於文字、勇作其代言人的，反而是從小聽他們關起門來不斷反覆述說的後輩子孫。每一個個人的沉默，匯集形成社會的集體沉默，身為下一代的作家，因為對於那個時代有著較大的距離，反而想要寫出父祖輩的苦痛，這或許也是新世紀自傳體小說中書寫歷史記憶的原因之一，而「歷史劇場也因此被收斂於家庭劇場」²¹¹。

自傳體小說中個人歷史記憶的大量湧現，不僅陳列了與官方歷史版本不同的樣貌，也因此使得讀者注意到昔日個人在官方意識長期制約下的沉默。個體私歷史在時代洪流下也許顯得微不足道，夾雜著真實與虛構的歷史記憶也許無法成為歷史見證，亦無法呈現出歷史的全貌，然而它們卻適足以反映出個人真實的情感。誠如西西在她的自傳體小說後記中所言：

²⁰⁷同註 89。

²⁰⁸同註 45，頁 328。

²⁰⁹同註 87，頁 218。

²¹⁰同註 22，頁 306。

²¹¹此語原為黃錦樹評駱以軍《月球姓氏》之語。同註 10，頁 357。

然而，也終究只是一些記憶罷了，這裡面並沒有甚麼因果得失、是非成敗，並沒有一些人寫讀傳記、歷史時的願望：從過去透視未來，從個人或集體的反省裡獲得智慧。我絕不敢懷疑這種智慧，我只是抱歉自己並沒能夠把它帶給讀者。而這，或竟就是小說與個人傳記、集體歷史的分別吧²¹²。

自傳體小說的寫作目的畢竟和個人傳記或集體歷史不同，小說經過作者主觀心態的稜鏡折射，其中所呈現出來的歷史也已然是歪斜的歷史。不論書寫的歷史背景多麼龐大、歷史事件何其繁多，只要作者是身在其中的見證者或是「見證者的代言人」，其所述說與書寫的歷史就必然是歪斜的，因為每個人都只能提供一種視角，但歷史卻是不規則的多面體，它從來不可能用一種方式加以看穿²¹³。因此，讀者在閱讀自傳體小說時，無須從中考據歷史記憶的真實與否，就如同無法考據作者的真實人生一樣，透過個體所再現出的歷史必將無法清楚還原歷史現場，其中必然包含著歷史各式各樣的裂縫。

就本文所觀察的自傳體小說而言，作者以小說再現出父母先祖輩所經歷過的歷史記憶，以個人小我的私歷史繫同時代大我的公歷史，刻劃官史罅隙中的個體面貌。較之歷史文獻，文學書寫更能深入地觸及過往時代的細節，這也是何以90年代以降諸多個體均紛然呈現其所具有的記憶。在不同記憶的流轉與衝撞間，拼湊著歷史的可能樣貌，台灣社會集體記憶的形成，其實正是諸多不同版本的個人記憶之融合。整體觀之，這些作家的自傳體小說雖不乏歷史事件的描繪，然而自傳體小說不同於傳統歷史小說的書寫策略，這些歷史事件主要是用作為小說人物出場的時代背景。作者們或許對於這些歷史或政治事件有其見地，在小說中也僅屬點到為止，並非採取慷慨陳詞的議論式筆法，而將重心置放於與「我」聯繫的諸多生命及家族情感之中。本節所探討的小說，有幾部書寫動機是源於兒女們渴望透過追索父親的歷史來處理自我的身世，正由於他／她們的父親們都有著外省第一代來台的顛沛流離，因此「大時代」成為他／她們的自傳體小說中共同的書

²¹²同註 114，頁 293。

²¹³同註 155，頁 132。

寫背景。儘管這些父親們在歷史上本是默默無聞的小卒，但在他們這群作家兒女筆下書寫出的確實是巨大的過往與身世，其中亦寄託著作家們對家族、記憶與命運等諸般問題的思索。昔日在公歷史中消失的個體，在自傳體小說中填充了血肉與靈魂，反倒將常作為書寫對象的公歷史轉而退居背景。

90年代以降後現代與後殖民的並置，主導著台灣文化的思想氛圍以及台灣文學的主題意識，而日後自此眾聲喧嘩的文學場域中脫身而出，是新世紀自傳體小說不乏歷史記憶書寫的原因，也可用以解釋這些小說裡的博雜新美學。自傳體小說的複雜度提高，議題性增強，個人生命與現實社會間存有指涉性，同時結合時興論述議題，因此容易引起研究者及讀者的關注。而由這些自傳體小說的歷史記憶書寫層面，亦可呈現出作者們延續自90年代以降小說家在創作之前得先做足翻閱考察大量文獻與資料的工作²¹⁴。當然，個人的歷史記憶無法重現完整的歷史，就如同以官史之浩瀚亦無法重現所謂的「歷史真相」一般。也正源於個人記憶無法全然蓋括所謂的歷史真相，昔日只有一種版本的公歷史，因此有了更多元的詮釋與可能。作者們從這些歷史記憶的碎片中，勾勒出存在於台灣社會某一角落的光影，在這些個體所經歷過的生命印痕再現中，其身後的歷史喧囂都停止了，讀者看見的是個體對於命運和歷史的想像與嘆息，觸摸到的是一個血肉充盈個體的溫度與厚度。

²¹⁴同註 107，頁 64。

第五章

結論：成果與展望

當我書寫身體(the body)，我沒有看見甚麼令人覺得特別的事。但以我的身體(my body)投身於我曾經生活過的經驗來寫作，特別的是：我看見關於傷痕、毀滅、褪色、危險、失落和那些曾經使我雀躍的諸多事物……。

(Adrienne Rich)¹

一、研究成果

自傳體小說的書寫，在 70、80 年代皆未能蔚為書寫風氣，與文學外緣的政治社會環境有關。其以作家個人面對現實時的直接經驗作為文學創作的核心基礎，必須要到解嚴之後，順應著政治及經濟的自由化，長期遭壓抑的自我終於獲得釋放，才開始有發展自傳體小說的良好環境。自 90 年代以降，作家整體的自我意識比起先前任何一個時期都還要強烈，一時之間，台灣文壇充滿多元並置的聲音，不斷地為自我發聲，以至世紀交接的自傳體小說創作呈現出超越以往的繁盛景象，誠可謂盛況空前。每位書寫自傳體小說的作家都渴望在作品中發出與眾不同的聲音，其中包含著獨立而私我的思想情感，絕非是從同質性的思想、經驗所創作出來的文學。私語化的文學自世紀末蔚然成風，來自不同世代、不同寫作風格及語言特色的作家們，紛紛化身為小說裡的「我」，經由文學手法的鏡室般迴繞反射，刻意在寫作中模糊個人生活和小說的界限。如同菲力浦·勒熱納所言：文學文本的創作和接受是以某些樣本、某些期待視野和變化不定的適用範圍為參照的，作品或者滿足了這種期待，或者違背了它甚至迫使它進行更新。體裁體系也是由某種慣性力量(它有助於保持連續性以利於交流)和變化力量(一種文學只

¹Rich, Adrienne. "Notes toward the politics of location" (1984) in *Blood, Bread, And Poetry*. New York: Norton. 1994. p215.轉引自李桂芳，〈私語的歸宿——閱讀王安憶、陳染和嚴歌苓三部「女性自傳體」的長篇小說〉，收錄於《海峽兩岸現當代文學論集》，台北：臺灣學生，2004 年，頁 117。

有在改變讀者的期待的情況下才具有生命力)支配著²。自傳體小說的寫作盛況，絕非一朝一夕可以蹴成，而是需要台灣歷史社會和文學環境的逐步積累與堆疊。也因此儘管新世紀的自傳體小說以自我為中心、以鋪陳個體生命經驗作為小說主要情節，將舞台場景收束於作者自身，仔細觀察卻可發現其小說主題亦難自外於當代社會及文學生態的影響，而呈顯出與社會文化脈動結合的特色。

本文以新世紀的台灣自傳體小說書寫作為研究主題，並以其與當代社會及文學生態的扣連作為論述主軸，探討新世紀自傳體小說書寫蔚然成風的文學現象。本文援用法國自傳研究者菲力浦·勒熱納的「自傳契約」理論，來為本文論題之「自傳體小說」作出進一步的界義，並藉由此界義的篩選，選擇以郝譽翔《逆旅》(2000)、駱以軍《月球姓氏》(2000)、張大春《聆聽父親》(2003)、陳雪《橋上的孩子》(2004)與《陳春天》(2005)，以及陳玉慧《海神家族》(2004)共五位作家的六部自傳體小說，作為這波自傳體小說書寫現象的研究個案。

在正文開展中，本文先就自傳體小說書寫的「詩與真實」特色作探討。自傳體小說作為強調紀實特質的「自傳」與強調虛構特質的「小說」混合體，「真實」與「虛構」的交纏相生是其最大的文學特質。作者以小說體裁書寫自己的人生，便是有意識的選擇虛實相生的書寫策略，在虛實掩映間，既可抒發一己私密的生命體驗，又能保持與讀者之間的安全距離，必要時得以「小說就是虛構的」³來避免讀者對號入座的困擾。自傳體小說也因此包含著程度不等的虛構情節與文學手法，端視作者意圖創作出何種程度的真實而定，但要之不能避免虛構的成分。由本文討論中可知，即使作者在創作時想刻意紀實，也容易因為記憶自然而然的謬誤，或順應小說進展主線而適當的剪裁自己的人生，導致小說中的個人經驗無法避免虛構成分。因此，自傳體小說的確不乏作者人生的「真實」，但這些「真實」是「被修飾過的真實」、是「被剪裁後的人生」。作者從自己過去的人生中，選取可以塑造成一部精彩小說文字的經驗與事件，透過敘事策略的運用，將其所選擇的材料加以想像的重組與包裝，再現出一個「自我」。作者意圖透過這個「自

²菲力浦·勒熱納著、楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店，2001年，頁249-250。

³如同駱以軍在《遣悲懷》的〈後記〉中，提起稍早在《月球姓氏》出版後所引發的詮釋權與隱私權戰爭時，他不斷反覆述說的概念便是「小說就是虛構的」。駱以軍，〈後記〉《遣悲懷》，台北：麥田，2001年。

我」來表達其意念，在其中作者不僅是自己過去的主要參與者，也是主要詮釋者，因此本文將自傳體小說視為作者再現自我及自我詮釋的文本。

本文認為這樣的文本自 90 年代以降開始蓬勃發展是伴隨著整體自傳式文學而起，因此本文不單獨探討其發展成因，而是將其置放於自傳式文學興起的社會文化及文學脈絡中觀察。解嚴之後，台灣社會力與政治力的解放，促使個人意識抬頭，為了填補昔日在官方大敘述下空缺的歷史罅隙，各家的爭相發聲促使如繁花盛開般的記憶書寫紛然而起。本文認為，其中又以透過書寫來理解過去遭受壓抑的自我生命涵義的自傳式文學，最能運用貼近個人又直截了當的文字，藉由私歷史的描繪來傾訴自我與再現自我的生命史。此外，本文分別從出版、作者與讀者三個層面來探討「出版文化場域」、「自傳式文學的書寫」以及「讀者期待視野的改變」三個區塊，藉以觀察文學生態與自傳式文學蓬勃發展間的關連。本文發現自 80 年代文學漸趨商品化趨勢，促使出版文化場域及作者創作都或多或少須同時考量到行銷獲利或讀者喜好，自傳式文學蔚為風潮的文學現象，當然與此時期的讀者對於閱讀個人私我生活的文本產生濃厚興趣有關，不論是「時政文學」、「八卦文學」或自傳式文學都在此時開闢出市場。此外，在光怪陸離的社會中，讀者格外需要心靈的撫慰，致使此時期心靈書籍當道，而自傳式文學也因具有讀寫關係間生命經驗交流的作用，因此獲得發展的契機。經由上述部分的探析，本文發現自傳式文學的出版、創作與接受，確實與 90 年代以降台灣歷史社會與文學生態環境有關，而這樣的良好環境也孕育出自傳體小說的蓬勃發展，促使作者們紛紛投入自傳體小說的創作。

本文根據上述研究發現，作為後文開展的論述脈絡。本文認為新世紀自傳體小說的發展，順應 90 年代以降百家爭鳴的社會、文學環境以及出版文化的潮流，普遍呈現出與時代脈動及文學生態相互呼應的書寫主題。從身分認同、性別論述、家族或國族想像到歷史記憶等等，皆是 90 年代以降台灣社會文化與文學場域的熱門論述議題，本文分別從自傳體小說中的「女性書寫」、「創傷書寫」、「家族書寫」與「歷史記憶書寫」四個層面切入，探討社會文化、文學生態與新世紀自傳體小說文類之間的扣連。

自 70 年代開始，以至整個 80、90 年代的深化，女性主義思想與女性意識普及於台灣社會文化，在文化與文學層面上的表徵，是女性主義文學批評與女性書寫十分活絡，亦促使女性作家於新世紀的開放社會中，勇於進一步地藉由女性自傳體小說再現女性個體的生命經驗。本文以陳雪與陳玉慧的三部自傳體小說為例，觀看她們如何以女性私語的角度發聲，於自傳體小說的書寫中傳達出屬於女性個體的生命脈動，呈現女性自身的另一種光景，同時也從文本中推衍小說中的「女性」作為文化符碼而與時興議題結合的情形。兩位對於「自我」相當看重的女作家，側重於女性私我的經驗描寫，展現女性個體化與個性化的書寫，本文認為這是女性文學從書寫「我們」到「我」、從大寫女性過渡到小寫女性、從同質性書寫到異質性書寫的一種實踐，而性別亦成為兩位女作家相當自覺的書寫本位，勇於用女性私我的聲音發聲，有意識地結合時興的女性議題書寫創作。新世紀的女性自傳體小說，在喃喃私語中思索與自身密切相關的生命課題，從中可以看出自 90 年代以降的女性勇於展示自我生命，甚至將私人生活攤曝於公領域之中，誠可視為女性對自我性別身分的自信展現。而創傷經驗的描繪，亦是兩人共同關心的焦點，勒熱納所認為識別一部自傳式文學最重要的童年時期均是兩人戮力書寫而縈繞創傷記憶的時光。在這些身為女兒與女性的創傷記憶書寫中，亦反映出自 90 年代以降人們對於「秘密分享」的讀寫關係，模糊著私人與公共間的分野。對於作者來說，自傳體小說中的創傷書寫是一種書寫「自療」的過程，那是透過文字書寫、不假外力的自我療程，透過創造性的表達，作者與昔日痛苦的記憶和平共處。對於讀者而言，在閱讀過程中亦有自身創傷經驗的想像與投射，不啻是一種情感的抒發與宣洩，在書寫與閱讀間達成秘密分享的連結。

本文另一個探討重點，則在自傳體小說中的家族與歷史記憶書寫。自傳體小說經常以家庭作為回溯自我的起點，因此家族書寫不僅是近年來台灣文學的熱門論述議題，更為自傳體小說書寫的重要骨幹。本文所觀察的小說文本亦在家族書寫的部分與歷史記憶書寫結合，這兩個部分的書寫同樣與當代的時代語境及文學生態有所扣連。延續自 90 年代以降的家族尋根聲浪，新世紀自傳體小說的作者們由自身身世開始回溯家族歷史，在詮釋權與隱私權的爭議之外，本文探看其寫

作目的。本文所觀察的郝譽翔、陳雪以及陳玉慧三位女作家，雖然都「有家」，在小說中卻也都呈現出「無家」的心境漂流狀態，在一連串的文字追索之後，她們均於自傳體小說的書寫過程中進行「返家」的儀式，並選擇於小說的尾聲與家人和解，或者更細膩地說，她們是對家人曾經在自己心理造成的傷害釋懷。由此可看出自傳體小說的寫作對這三位女作家而言，是安頓無家魂靈的過程與方式。駱以軍和張大春則藉由自傳體小說的書寫，對自己的身世追本溯源，拼湊自身的身世拼圖。駱以軍以妻族的龐大家族對照自身「無身世」的母系養女世系與父系單口相聲，以停格凍結的時間意念貫串這部家族史，鋪陳出父母親的「無身世」便是他己身的身世。張大春則不同於前述四位作家，獨獨呈現出父子之間溫馨的情感，以及在父親病倒後渴望將家族史傳承給未出世的孩子的心念，因此他追索張家上下百年的歷史，打造出烽火中綿延不斷的傳承意涵。

同時，部分作家的家族書寫亦衍生出歷史記憶的書寫部分，對於過去遭受到強權壓制的「真相」不可得，讀者對於空白歷史的好奇與追索，是促使自傳式文學流通的原因之一。諸位作家以虛構的想像方式，編織歷史史料於小說情節中，呈顯出自傳體小說虛實相生的特色，同時亦藉此各自介入對台灣歷史社會的詮釋，回應自 90 年代以降的熱門論述議題。儘管每位作家的書寫方式都不同，然而綜觀其書寫歷史記憶的目的，無非是用以做為家族敘事的時代背景，所要烘托出的前景仍是自身身世與家族故事，將重心放置在書寫個人記憶，而非意圖刻劃大時代。個人記憶在歷史洪流沖刷下雖無足輕重，對於書寫的個體而言這些記憶和經驗卻重若千鈞，而作者們藉由己身歷史記憶的碎片所拼湊出的歷史，雖不能反映出完整歷史的全貌，卻是眾多社會記憶中的一支。從中亦可以發現，新世紀的自傳體小說，其實並非如同部份論者向來對自傳體小說的批評：是以封閉的自我世界為中心，導致小說格局狹小而盡與歷史社會脫節，從中亦可看見自傳體小說與當代社會文化場域的互動關係。

本文從總體的文學書寫現象觀照把握，並對自傳體小說發展及書寫現象進行回顧與分析，嘗試自文學與文類的角度，歸納出新世紀台灣自傳體小說的書寫意義與價值。自傳體小說是以個體生命存在作為小說創作的出發點，其虛實曖昧的

雙重性質擴大文類的實驗性與書寫向度。在虛實掩映間，將對自我生存的感受及體驗鋪陳於小說中，藉由作者對自我生命的詮釋及再現，開展其對生命真切的情感，從中可以看見作者對於親情等抽象情感的叩問、對生命存在價值等形而上問題的思索。寫作成為作家們質詢生命的方式，而逐漸地，寫作也開始回答其對生命的質詢，而使他／她們的創作成為這個問題的答案。自傳式文學的創作不是為了表達某種已知的意義，而是為了探求這種意義。它探求著生活的意義，作者找到自己過去的一生所隱藏的意義，為將來總結出一條生活之道，從而為自己定位⁴。因此自傳體小說富含著再現自我與自我詮釋的意味，而這個經由再現及詮釋出的「自我」形象，究竟含有多少真實作者的成分，連作家自身亦無法釐清⁵。同時，自傳體小說的創作伴隨著瑣碎私語低迴，大量的內心意識獨白伴隨著內心情緒流動以及記憶的跳躍、斷裂，導致小說時間不斷地轉移、拼貼，現在與過去、想像與現實彼此交雜，呈現出不規則的美學結構。個人的記憶本是支離破碎的，個人的情緒亦是起伏變動的，新世紀的自傳體小說美學結構因此不同於傳統小說，同時也形塑了屬於自身的文類書寫風格。

每部自傳體小說都是作者抒發對於生命的情感與理念的文學載體，讀者以其作為分享作者私我體驗的途徑。從本文的探討發現，時至新世紀的自傳體小說，並非是作者們單純地關起房門自我宣洩而與外界絕緣的封閉世界，其中在在表現出與台灣歷史社會及文學生態相互呼應與契合的默契，從這些小說書寫中適可反映出自 90 年代以降眾聲喧嘩的樣態。在本文的探討中，可以發現新世紀的自傳體小說延續著劉乃慈論述 90 年代小說的特點：亦即台灣當代小說作為文化的重要表徵之一，在發展的過程中與社會文化脈動有著相當緊密的關連，而這表現在它對時下文化場域裡種種新潮觀念、時髦事物相當敏感，並且急於捕捉⁶。自傳體小說與當代熱門論述議題的結合，既可視為小說作者自身對於流行議題的敏感性，而有意識地運用「自傳體小說」文類，做為一種回應／介入熱門論述議題的

⁴同註 2，頁 74、79。

⁵如同陳雪在被問及「陳春天究竟有百分之多少的陳雪」時，她回答：「這個問題我想讓讀者自己去想吧！因為這個我自己都無法確定吧！」黃基詮訪談，〈陳雪：何必在乎陳春天有百分之多少的我〉，《野葡萄文學誌》第 21 期，2005 年 5 月，頁 37。

⁶劉乃慈，〈九〇年代台灣小說與「類菁英」文化趨向〉，《台灣文學學報》第 11 期，2007 年 12 月，頁 62。

敘事策略，或者，亦可視為「自傳體小說」文類處於當代變動的文化場域中，不可避免地要與之互動結合。而不論出於何種原因的扣連，都能幫助自傳體小說文類作一技術性的包裝，甫一出版便能投合時下閱眾的文學口味，以及順應時興的論述議題，贏得更多讀者及研究者的關注，這是自 90 年代以降的文學生態中作者必要的書寫策略考量。

此外，新世紀自傳體小說的書寫，對於官方意識和總體話語來說含有解構的意味。在昔日封閉的環境中，個人的私歷史記憶被管控壓抑，個人地位也蕩然無存，唯有當個人可以書寫掌握自己的感覺時，才能談論主體的存在與建構。因此，透過個人的經驗敘述及記憶書寫，它解構了長期的官方意識和總體敘述中的「大寫的人」，亦解構了官方歷史的一元論述。自傳體小說作者筆下的私歷史，不是客觀的歷史，而是作家個人的經驗史。它沒有過去反共抗俄教條下官方歷史常有的「偉大」意涵，而是諸多瑣屑的斷片銜接，它不具有神聖的價值，卻充滿了作者個人的真實情感。如同張大春所言，《聆聽父親》是第一次有本書讓他邊寫邊哭、寫完後竟有種被掏空的感覺⁷，陳雪則言寫完《橋上的孩子》讓她變得成熟、寫完《陳春天》讓她整個人獲得無比的力量⁸，或者亦如同胡衍南所言，《逆旅》讓讀者意外地見識到郝譽翔真摯的抒情筆觸——這對她自己以及許多新世代作家來說是很奢侈的一件事⁹。每部自傳體小說在作者自我經驗與虛構想像的私語呢喃中，各自有其獨立存在的情感價值。

自傳體小說的寫作使得台灣文學更邁向多元異質的歧路花園，在大敘述的急速崩毀中，個體經驗成為自傳體小說寫作中唯一重要而顛撲不破的真理。就越來越多邁向形式實驗、語言遊戲的小說文類而言，自傳體小說從真實的個體生命發聲、作為回歸人性基本面的文學，著重個體的經驗思索，生命經驗本是最渾然天

⁷卜昌偉，〈張大春：小說《聆聽父親》寫作一度擱淺〉

出處見新華網網站：

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/book/2008-05/31/content_8288254.htm

檢索日期：2010 年 5 月 13 日

⁸黃筱威記錄整理，〈在文學裡創造新世界——紀大偉對談陳雪〉，《印刻文學生活誌》第 3 卷第 2 期，2006 年 10 月，頁 34。

⁹胡衍南，〈論「外省第二代」作家的父親（家族）書寫〉，《清華中文學林》第 1 期，2005 年 4 月，頁 114。

成的靈感源頭，因此作者們無須以形式實驗取勝¹⁰，對於看倦了紙上文字遊戲的讀者而言，不啻是一種拉近與文學距離的閱讀經驗¹¹。如同陳雪在《橋上的孩子》中所寫道：「你的字變成一座橋／一個字一個字穿過我的眼睛／每個字都帶著一個記憶的秘密／然後我和你的記憶就被打通了¹²」。自傳體小說不僅傳遞作者的生命經驗，也引發讀者的共鳴與迴響，它將結束寫作活動後的某一個作者個體與廣大的讀者群聯繫起來了，透過作者自我詮釋出的這個「再現的自我」，讀者想像著作者的存在。跨越過文字所搭建起的橋樑，透過私語的獨白敘述，作者將昔日深藏的情感思緒投射至讀者的心靈，有相同經驗的讀者從中溫習了自己生命的過往，輸通相似的情感，而未曾經驗的讀者亦在作者的筆觸中想像揣摩著另一種人生，其中，是記憶的交流，亦是生命經驗的流通。新世紀的自傳體小說因此開展台灣文學場域的一條「生命線」，既拉近小說與作者人生經歷的距離，充滿真實溫度的動人故事，亦拉近小說與讀者之間的距離，使小說文本的生命溫度加強對於讀者情緒的渲染力，而這正是自傳體小說在虛實相生引人入勝外，又一迷人之處。因此，新世紀的自傳體小說，以書寫挖掘人性、再現自我生命的視野，為台灣文學史的建構提供另一個豐富的多元向度。

二、未來展望

本文對於自傳體小說書寫的研究尚屬初始階段，關於此一文類的深入研究，有待未來更進一步的詮釋與努力。若能再往廣遠的方向推論，自 90 年代以降自傳式文學書寫的蓬勃發展，當非僅止是台灣文學場域的特殊文學現象，而是一種

¹⁰張大春和陳雪在其自傳體小說中明顯回歸素樸筆法。即使是在其自傳體小說中仍帶有形式技巧性質的駱以軍和郝譽翔，在和先前的作品們比較起來，筆法都相對地「素樸」多了。而慣寫散文的陳玉慧，則較無寫作技巧轉換差異的問題。而自傳體小說文學技巧的使用有其目的性，既是為了連結每個記憶點之間的斷裂，亦是適度拉遠與作者自身的關係，與讀者保持適當的距離，而非小說技藝的展演。

¹¹如彭小妍曾指出：「解嚴後的漢族小說固然看似百無禁忌，但有的使命感過重，有的過度沉迷於實驗性和形式技巧的賣弄，光怪陸離反而喪失了生命力和對讀者的親和力」。彭小妍，〈百無禁忌——解嚴後小說面面觀〉，《文訊》第 100 期，1994 年 2 月。

而南方朔亦言：「在台灣現在看小說越來越勞累了，每個人都在玩各種不同的遊戲，整個文學和讀者的關係越來越遠」。鄭喻如，〈現代小說與讀者漸行漸遠——兼談文學獎之弊端〉，《文訊》「文學獎觀察與省思專題」，2003 年 12 月。

¹²陳雪，《橋上的孩子》，台北：印刻，2004 年，頁 190。

全球性的集體書寫活動。如同美國的威廉·金澤(William Zinsser)便認為 1990 年代是回憶錄的年代，自述式的故事像雨後春筍般從美國的土壤中冒出來。人人都有故事說，而且人人都在說自己的故事。那個年代是這種創作形式的美好時光，孕育出許多能以感性且優雅的方式回憶早年人生的作家。那也是最糟糕的時代，製造出一大落沉溺於自憐和喃喃自語的回憶錄¹³。若是仔細觀察 90 年代以降全球在文學方面的共同特色，便是對於「自我」的強烈關注。大陸學者楊正潤亦云：我們步入一個前所未見的關注自我與書寫自我的時代。宗教、國家、道德信念的集體規範都在衰微之中，社會在急劇的變革，個性得到進一步的解放，使個體的自我表現有更多發揮的空間，甚至是不得不時刻從事自我紀錄、偵測，人們不再安於現狀依照傳統的軌跡被動發展，而是愈來愈強烈地要求實現自我¹⁴。90 年代以降的世界，呈現一種文化的二極悖反現象，一方面是在資訊傳播空前發達的條件下，以商品、消費為核心的全球化、一體化傾向；另一方面，全球化的文學寫作，開始強調著差異、分殊與個性特色的多元化傾向¹⁵。無論是歐美文學、華裔文學或是大陸文壇如陳染、林白、衛慧、棉棉等作家的私人化寫作，我們都可以從中窺見作家們以自我的成長歷程和經驗感知構成其文學創作的原始養料。由此可知，自 90 年代以降的自我書寫風潮，不單單僅落在適逢解嚴後百家爭鳴的台灣文學場域，儘管彼此存在於不同的歷史文化及文學脈絡，卻呈現出相近的書寫風景，未來或可嘗試尋找台灣自傳體小說與華裔自傳體小說或大陸文壇私人化寫作等等之間比較討論的可能性，以做為本文更進一步的延伸探討。

¹³威廉·金澤著、栗筱雯譯，《如何寫出好人生》，台北：大塊文化，2006 年，頁 191-192。

¹⁴楊正潤，《傳記文學史綱》，南京：江蘇教育，1994 年，頁 24。

¹⁵朱雙一，〈解嚴以來台灣文學思潮發展的若干觀察〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000 年，頁 106。

參考文獻

(以下皆依作者姓氏英文字母或筆劃順序排列)

一、 作家文本

- 朱天心，《漫遊者》，台北：聯合文學，2000年。
- 西西，《候鳥》，台北：洪範，1991年。
- 吳淡如，《昨日歷歷 晴天悠悠》，台北：方智，2001年。
- 吳濁流，《無花果》，美國：台灣出版社，1984年
- ，《無花果》，台北：草根，1995年。
- 李昂，《暗夜》，台北：李昂自印，1994年。
- 周作人，《知堂回想錄》，香港：聽濤，1970年。
- 胡適，《四十自述》，台北：遠流，1986年。
- ，《胡適書評序跋集》，長沙：岳麓書社，1987年。
- 徐璐，《暗夜倖存者》，台北：平安文化，1998年。
- 郝譽翔，《洗》，台北：聯合文學，1998年。
- ，《逆旅》，台北：聯合文學，2000年。
- 張大春，《四喜憂國》，台北：遠流，1988年。
- ，《張大春集》，台北：前衛，1992年。
- ，《沒人寫信給上校》，台北：聯合文學，1994年。
- ，《撒謊的信徒》，台北：聯合文學，1996年。
- ，《聆聽父親》，台北：時報，2003年。
- 張戎著、張樸譯：《鴻——三代中國女人的故事》，台北：中華書局，1995年。
- 陳文玲，《多桑與紅玫瑰：這個叫做劉惠芬的女人是我的媽媽》，台北：大塊文化，2000年。
- 陳玉慧，《失火》，台北：遠流，1990年。
- ，《我的靈魂感到巨大的餓》，台北：聯合文學，1999年。
- ，《你是否愛過？》，台北：聯合文學，2001年。
- ，《巴伐利亞的藍光：一個台灣女子的德國日記》，台北：二魚，2002年。
- ，《你今天到底怎麼了》，台北：二魚文化，2003年。
- ，《海神家族》，台北：印刻，2004年。
- ，《陳玉慧精選集》，台北：九歌，2006年。
- 陳雪，《惡魔的女兒》，台北：聯合文學，1999年。
- ，《鬼手》，台北：麥田，2003年。
- ，《橋上的孩子》，台北：印刻，2004年。
- ，《陳春天》，台北：印刻，2005年。
- ，《附魔者》，台北：印刻，2009年。

- 衛慧，《上海寶貝》，台北：生智文化，2000年。
- 駱以軍，《妻夢狗》，台北：遠流，1998年。
- ，《第三個舞者》，台北：聯合文學，1999年。
- ，《月球姓氏》，台北：聯合文學，2000年。
- ，《遣悲懷》，台北：麥田，2001年。
- ，《遠方》，台北：印刻，2003年。
- 鍾文音，《昨日重現：物件和影像的家族史》，台北：大田，2001年。
- ，《在河左岸》，台北：大田，2001年。
- 簡媜，《天涯海角：福爾摩沙抒情誌》，台北：聯合文學，2002年。

二、理論專書

- 王德威，《從劉鶚到王禎和：中國現代寫實小說散論》，台北：時報文化，1986年。
- ，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田，2001年。
- ，《跨世紀風華：當代小說20家》，台北：麥田，2003年。
- 李有成，《在理論的年代》，台北：允晨文化，2006年。
- 辛廣偉，《台灣出版史》，河北：河北教育，2000年。
- 周芬伶，《芳香的祕教：性別、愛欲、自傳書寫論述》，台北：麥田，2006年。
- 孟樊，《台灣出版文化讀本》，台北：唐山，1997年。
- ，《後現代的認同政治》，台北：揚智文化，2001年。
- 林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》，台北：台灣商務，2006年。
- 胡曉真，《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》，台北：麥田，2003年。
- 范銘如，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》，台北：麥田，2002年。
- ，《像一盒巧克力：當代文學文化評論集》，台北：印刻，2005年。
- 張玉法、張瑞德主編，《中國現代自傳叢書：傳主小傳集》，台北：龍文，1989年。
- 張京媛編，《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學，1992年。
- 張瑞芬，《未竟的探訪：瞭望文學新版圖》，台北：麥田，2002年。
- 許素蘭等著，《徬徨的戰鬥：十場台灣當代文學的心靈饗宴3》，台南：國立台灣文學館，2007年。
- 許琇禎，《台灣當代小說縱論——解嚴前後（1977-1997）》，台北：五南，2001年。
- 陳玉玲，《尋找歷史中缺席的女人：女性自傳的主體性研究》，嘉義：南華管理學院，1998年。
- 陳芳明，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北：麥田，2002年。
- ，《孤夜獨書》，台北：麥田，2005年。
- 陳國偉，《想像台灣：當代小說中的族群書寫》，台北：五南，2007年。
- 黃錦樹，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，台北：麥田，2003年。

- 楊正潤，《傳記文學史綱》，南京：江蘇教育，1994年。
- 廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，台北：麥田，2003年。
- 劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來臺灣小說專論》，台北：麥田，2006年。
- 鄧相揚等著，《猶疑的座標：十場台灣當代文學的心靈饗宴 2》，台南：國立台灣文學館，2007年。
- Bakhtin, Mikhail (巴赫金)著、白春仁等譯，《小說理論》，石家莊：河北教育，1998年。
- Lejeune, Philippe (菲力浦·勒熱納)著、楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店，2001年。
- Maurois, Andre (安德烈·莫洛亞)著、陳蒼多譯，《傳記面面觀》，台北：台灣商務，1986年。
- Miles, Rosalind (羅莎琳·邁爾斯)著、刁筱華譯，《女人的世界史》，台北：麥田，2006年。
- Stoop, David (大衛·史都)著、柯里斯、林為正譯，《富爸爸不如好爸爸——父親在孩子一生中可扮演的角色》，台北：智庫 2003年。
- White, Michael (麥可·懷特)、Epston, David (大衛·艾普斯頓)著、廖世德譯，《故事·知識·權力：敘事治療的力量》，台北：心靈工坊文化，2001年。
- Zinsser, William (威廉·金澤)著、栗筱雯譯，《如何寫出好人生》，台北：大塊文化，2006年。

三、單篇論文

- 朱雙一，〈解嚴以來台灣文學思潮發展的若干觀察〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000年。
- 吳明益，〈「宰制」與「實現」的範型交替？——試以生態觀點刺探台灣出版文化中的消費現象〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000年。
- 吳潛誠，〈詩人少年時的一幅畫像——楊牧的虛構自傳散文〉，收錄於李瑞騰主編，《中華現代文學大系(貳)——台灣 1989~2003 評論卷(一)》，台北：九歌，2003年。
- 李桂芳，〈私語的歸宿——閱讀王安憶、陳染和嚴歌苓三部「女性自傳體」的長篇小說〉，收錄於《海峽兩岸現當代文學論集》，台北：臺灣學生，2004年。
- 李爽學，〈尤里西斯的傷疤——評郝譽翔著《逆旅》〉，收錄於李爽學，《書話台灣》，台北：九歌，2004年。
- 周英雄，〈書寫台灣的兩難策略〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000年。
- 張瓊慧，〈從「我是誰」到「誰是我」：華美自傳文學再現〉，收錄於何文敬、單

德興主編，《再現政治與華裔美國文學》，台北：中央研究院歐美研究所，1996年。

許俊雅，〈小說·歷史·自傳？——談《無花果》、《臺灣連翹》及禁書現象〉，收錄於許俊雅，《台灣文學論——從現代到當代》，台北：南天，1997年。

陳建忠，〈私語敘事與性／別政治——陳雪與陳染的「私小說」比較研究〉，收錄於中興大學中國文學系，《2005 台中學術研討會——文采風流論文集》，台中：文化局，2005年。

彭小妍，〈解嚴與文學中的歷史重建〉，收錄於國立臺灣師範大學國文學系主編，《解嚴以來臺灣文學國際學術研討會論文集》，台北：萬卷樓，2000年。

楊翠，〈三個五年級女生的自傳書寫——以鍾文音、郝譽翔、利格拉樂·阿(女烏)為討論對象〉，收錄於《後殖民的東亞在地化思考：台灣文學場域》，台南：國家台灣文學館，2006年。

廖炳惠，〈台灣後現代或後殖民？〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000年。

Braester, Yomi (柏右銘)著、黃女玲譯，〈台灣認同與記憶的危機：蔣後的迷態敘述〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000年。

Wilson, Elizabeth. "Mirror Writing : An Autobiography", in *Feminist literary theory : A Reader*, Mary Eagleton ed., UK : Basil Blackwell ,1986.

四、 期刊及會議論文

中川久定著、李樾譯，〈盧梭·斯湯達爾與自傳〉，《當代》第55期，1990年11月。

王又平，〈自傳體和90年代女性寫作〉，《華中師範大學學報》第39卷第5期，2000年9月。

王明珂，〈誰的歷史：自傳、傳記與口述歷史的社會記憶本質〉，《思與言》第34卷第3期，1996年9月。

王乾任，〈如何開墾一片書評田地——簡論臺灣書評〉，《佛教圖書館館訊》第38期，2004年6月。

史書美，〈中國現代文學中的女性自白小說〉，《當代》第95期，1994年3月。

朱崇儀，〈女性自傳：透過性別來重讀／重塑文類？〉，《中外文學》第26卷第4期，1997年9月。

吳興文，〈民國84、85年圖書出版業概況〉，《出版界》第50期，1997年5月。

李永熾，〈自傳與近代日本——內村鑑三《我如何成為基督徒》與福澤諭吉《福翁自傳》〉，《當代》第55期，1990年11月。

李宇宙，〈疾病的敘事與書寫〉，《中外文學》第31卷第12期，2003年5月。

李有成，〈論自傳(上)〉，《當代》第55期，1990年11月。

——，〈論自傳(下)〉，《當代》第56期，1990年12月。

李爽學，〈文學上的「傳記」〉，《當代》第 55 期，1990 年 11 月。

尚曉進，〈跨越真實與虛構的邊界：論後現代自傳體小說〉，《外國文學研究》第 6 期，2004 年 6 月。

林玉薇，〈文學不為熱鬧而來——專訪簡媜女士〉，《文訊》208 期，2003 年 2 月。

邱貴芬訪談策畫，〈在情慾書寫中翻轉身分定位——訪談陳雪〉，《台灣文藝》第 158 期，1996 年 12 月。

封德屏，〈說出歷史的真相——中研院口述歷史計畫的意義〉，《文訊月刊》第 98 期，1993 年 12 月。

施如芳，〈惘惘的威脅——陳玉慧文學劇場《海神家族》〉，《印刻文學生活誌》第 6 卷第 4 期，2009 年 12 月。

胡衍南，〈論「外省第二代」作家的父親（家族）書寫〉，《清華中文學林》第 1 期，2005 年 4 月。

——，〈歷史？新聞？內幕？——隱藏在傳記熱背後的幾個現象〉，《文訊月刊》第 98 期，1993 年 12 月。

胡梓，〈解讀傳記圖書的熱潮〉，《書香月刊》第 52 期，1995 年 10 月。

郝雨，〈女性：關於疼痛的述說或尖叫——對近年女性半自傳體小說的一些理解及文化心理分析〉，《社會科學論壇》第 3 期，2003 年 3 月。

張守慧，〈德國猶太文學中的「自傳」傳統——以麥蒙「一生的故事」為例〉，《世界文學》第 3 期，2002 年 5 月。

張雪嫻，〈現代女作家自傳文學中的自我呈現〉，《世界文學》第 3 期，2002 年 5 月。

張瑞芬，〈國族·家族·女性——陳玉慧、施叔青、鍾文音近期文本中的國族／家族寓意〉，《逢甲人文社會學報》第 10 期，2005 年 6 月。

張漢良，〈傳記的幾個詮釋問題〉，《當代》第 55 期，1990 年 11 月。

莊宜文，〈郝譽翔：在無菌的真空世界〉，《文訊》第 137 期，1997 年 3 月。

——，〈陳雪：赤裸也是一種隱藏〉，《文訊》第 137 期，1997 年 3 月。

陳平浩，〈千里眼的凝視，順風耳的聆聽：如何書寫台灣歷史——評陳玉慧《海神家族》〉，《幼獅文藝》620 期，2005 年 8 月。

陳玉慧，〈我為何寫作？〉，發表於「女性文學學術研討會」，靜宜大學台灣文學系主辦，2006 年 9 月 30 日-10 月 2 日。

陳銘礪，〈在低迷的文化出版國度裡〉，《文訊》第 11 期，1989 年 12 月。

彭小妍，〈百無禁忌——解嚴後小說面面觀〉，《文訊》第 100 期，1994 年 2 月。

黃宗潔，〈試論當代台灣家族書寫中的感官記憶〉，《中國學術年刊》第 27 期，2005 年 9 月。

黃基詮訪談，〈陳雪：何必在乎陳春天有百分之多少的我〉，《野葡萄文學誌》第 21 期，2005 年 5 月。

黃筱威記錄整理，〈在文學裡創造新世界——紀大偉對談陳雪〉，《印刻文學生活誌》第 3 卷第 2 期，2006 年 10 月。

- 黃翠娥，〈日本自傳文學中的「我」——以近現代文學為中心〉，《世界文學》第3期，2002年5月。
- 黃錦珠，〈訪尋個人／族群的身世之謎——讀陳玉慧《海神家族》〉，《文訊》第231期，2005年1月。
- 黃艷芬，〈不可名狀的「娜拉」——從自傳體小說創作看中國女性獨立人格精神的發展〉，《合肥學院學報》第23卷第1期，2006年2月。
- 楊佳嫻，〈在歷史的裂隙中——駱以軍《月球姓氏》的記憶書寫〉，《中外文學》第32卷第1期，2003年6月。
- 趙美玲，〈秘密分享：女性自傳中的讀寫關係研究〉，發表於「女性消費·歷史記憶國際學術研討會」，國立政治大學頂尖計畫「大眾文化與（後）現代性：商品·女性·歷史記憶」主辦，2009年12月12日，頁362。
- 齊光裕，〈威權體制的轉型與解嚴〉，《近代中國》第117期，1997年2月。
- 劉乃慈，〈九〇年代台灣小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》第9期，2009年10月。
- ，〈九〇年代台灣小說與「類菁英」文化趨向〉，《台灣文學學報》第11期，2007年12月。
- ，〈便利、營利與架空的危機：女性主義與台灣當代小說生產研究〉，《台灣文學研究學報》第4期，2007年4月。
- 劉亮雅，〈鄉土想像的新貌：陳雪的《橋上的孩子》、《陳春天》裡的地方、性別、記憶〉，《中外文學》第37卷第1期，2008年3月。
- 劉海琳，〈論九十年代女性自傳體小說創作的自戀傾向〉，《當代文壇》第3期，2001年3月。
- 編輯部，〈鍾文音 VS. 郝譽翔——三十女子的家族溯源〉，《誠品好讀》第30期，2003年3月。
- 鄭喻如，〈現代小說與讀者漸行漸遠——兼談文學獎之弊端〉，《文訊》「文學獎觀察與省思專題」，2003年12月。
- 駱以軍，〈停格的家族史——《月球姓氏》的寫作源起〉，《文訊》第184期，2001年2月。
- 戴華萱，〈搶救大明星？搶救文學？——讀平路的「何日君再來」〉，《中國女性文學研究室學刊》第6期，2003年5月。
- 謝有順，〈敘事也是一種力量——中國當代小說的話語變遷〉，《文訊》第231期，2005年1月。
- Lejeune, Philippe (菲力浦·勒熱納)著、孫亭亭譯，〈為自傳定義〉，《國外文學》第1期，2000年。

五、學位論文

- 李麗華，《再現的自我與自我的再現——台灣解嚴後的女性自傳研究》，東海大學中國文學系博士論文，2006年。

阮愛惠，《九〇年代台灣女性自傳研究》，銘傳大學應用中國文學研究所碩士論文，2006年。

林唯莉，《女遊與女性自傳式書寫中的家國語藝——以《逆旅》、《漫遊者》、《海神家族》為分析對象》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005年。

胡紹嘉，《書寫與行動——一九〇年代後期，女性私我敘事的態度轉折及其意義》，國立政治大學新聞研究所博士論文，2002年。

張瑛姿，《驛動的後現代女性書寫——陳雪小說論》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005年。

莊麗莉，《文學出版事業產銷結構變遷之研究：文學商品化現象觀察》，國立政治大學新聞研究所碩士論文，1997年。

陳盈岑，《陳雪小說中邊緣心靈書寫研究》，國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2007年。

陳香玫，《女性自傳中的婚姻與自我：女性主義觀點的語藝批評》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，1998年。

曾尚慧，《台灣當代女性傳記研究(1945—2004)》，國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2006年。

黃宗潔，《當代台灣文學的家族書寫——以認同為中心的探討》，國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2005年。

黃艷芬，《論二十世紀中國女性作家的自傳體小說寫作》，安徽大學中國現當代文學所碩士論文，2003年。

廖卓成，《自傳文研究》，國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，1992年。

蔡文婷，《陳玉慧小說研究——以《徵婚啟事》、《海神家族》為中心》，國立中山大學中國文學研究所在職專班碩士論文，2002年。

蔡奇睿，《文化消費的空間研究：書店：「文化工業」產品消費現象觀察——以誠品書店為例》，中原大學室內設計研究所碩士論文，2000年。

六、報紙文章

張殿，〈出版聚焦作家傳記，以小搏大〉，《聯合報》讀書人周報，29版，2002年1月28日。

楊照，〈掀起他的蓋頭來——窺看傳記裡的私生活〉，《中國時報》開卷周報，41版，1995年3月2日。

楊錦郁，〈在自傳中他們活過了〉，《聯合報》讀書人周報，42版，1996年5月20日。

廖和敏，〈寫真快感再狂飆〉，《聯合報》休閒文化周報，41版，1999年3月27日。

趙曼君，〈政治人物傳記出版掀熱潮〉，《經濟日報》商業·消費，14版，1995年6月19日。

隱地，〈零庫存書店〉，《中國時報》人間副刊，35版，1995年12月28日。

七、 影音資料

公共電視文化事業基金會製作。《12 駱以軍》。文學風景。台北：公共電視文化事業基金會發行，2004 年。VCD。

公共電視文化事業基金會製作。《13 陳雪》。文學風景。台北：公共電視文化事業基金會發行，2004 年。VCD。

八、 網路資料

〈返家的女兒〉

出處見：<http://blog.udn.com/jadechen123/543322>

檢索日期：2010 年 4 月 11 日

〈媽祖保護的台灣女兒：【海神家族】陳玉慧〉

出處見公共電視週二不讀書網站：http://web.pts.org.tw/~web01/tuesday/t_051.htm

檢索日期：2010 年 4 月 11 日

卜昌偉，〈張大春：小說《聆聽父親》寫作一度擱淺〉

出處見新華網網站：

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/book/2008-05/31/content_8288254.htm

檢索日期：2010 年 5 月 13 日

林俊宏，〈創傷後壓力症候群的心理歷程〉

出處見臺北市政府衛生局社區心理衛生中心網站：

<http://mental.health.gov.tw/article.asp?channelid=A19&serial=741>

檢索日期：2010 年 5 月 6 日

徐淑卿，〈聆聽張大春 帶著笑聲的家族故事〉

出處見中時電子報網站：

<http://blog.chinatimes.com/openbook/archive/2006/06/05/66577.html>

檢索日期：2010 年 5 月 13 日

許芳菊，〈郝譽翔的單親成長路〉，《親子天下》第 8 期，2009 年 10 月。

出處見親子天下網站：

<http://parenting.cw.com.tw/web/docDetail.do?docId=1805&p=6&fp=1>

檢索日期：2010 年 5 月 13 日

趙啟麟報導，〈陳雪看私小說：飯島愛與山田詠美的差別在文學性〉，「2001 全國巡迴文藝營：文學新世紀曙光」，聯合文學出版社主辦，2001 年 8 月 18 日。

出處見博客來網站：<http://www.books.com.tw/onlinepublish/2001082009.htm>

檢索日期：2009 年 10 月 22 日

黃錦樹，〈悠悠說給兒孫聽——聆聽父親〉，「中國時報開卷書店：藝文村開卷專輯 2003 網路版十大好書評選」，2003 年 8 月 10 日。

出處見中國時報開卷網站：

<http://forums.chinatimes.com.tw/report/2003book/vote/Vote1/7.htm>

檢索日期：2009 年 6 月 15 日