

話說自傳 ■ 吳錫德

瀛苑副刊

「沒有人會窮到身後不留下半點兒遺物給後人。當然他也留下一些回憶，只是總不易找到願意繼承的人。... ..」

——帕斯卡 (B. Pascal, 1623-1663)

邱坤良又出書了。《南方澳大戲院興亡史》(簡稱《南方澳》)寫的不是民間戲曲、或什麼劇場研究、或代人捉刀立傳的。而是真真實實寫他自己，寫他的童年、他的成長。

雖然這些文章大都曾在不同的副刊先後刊載過。我也曾在電話中調侃過「邱校長」：怎麼如

此不務正業，專寫那些跳脫衣舞的故事！不過，在書肆瞧見這本新書，還是當下買了一冊。

且立刻從頭看完一遍。因為內心實在迫不及待，想多認識一下我所不十分清楚的「少年邱坤

良」。以及再來一段向隅已久的「邱老大說故事」。閱畢才恍然大悟，原來「脫衣舞」在他的成長過程竟烙印得這麼深！

邱坤良一向沉默寡言(大概已習慣養成聽故事的高手)，不過一旦開講，不僅能言善道，而

且頭頭是道。這回看他故事真切、娓娓道來；談到他寫「歡喜」船入港，整個南方澳小漁港

的生生死死便活脫躍現，令人久久不忍竟書。說與「蚊子」的初戀和她早夭的青春，讓人悠

然想起《少年維特的煩惱》，那般純情，又多了一份悲切。記恩師「湖南廟公」，那簡直就是

卡繆遺傳《第一人》裡的小學老師——杰爾曼先生的翻板。在這本傳裡，你還可以看

到一位

本土戲劇學者的執著；文化中國宏觀的視野和它潛移默化的源頭與成長的烙痕；還有港邊急

躁粗魯少年的坦率真情；還有一直就潛伏在他血脈裡的那股反抗... ..。

他的文壇老友林懷民在序言裡，稱讚他是個「很會說故事的那個人」，是個「文體家」！我

則替這位邱校長感到高興。那天他卸下重任，如果不再去搞什麼升官發財的行政工作。教書

研究之餘，以他腦裡儲存的故事和手上的犀筆，絕對可以兼點兒作家的副業！

X X X X

翻開中外文學史，可說到處充斥各式各樣有關「我」的文本。拿破崙說過：我的一生就是一

部小說。福樓拜更語出驚人，說他自己就是書中的女主角「包法利夫人」。普魯斯特的三百

萬字鉅著《追憶逝水年華》，寫的就是隨時光流逝的「我」。沙特的自傳《詞語》更誇言是在

寫一本情節真實的小說... ..。這些由身操書寫大權的作家，依不同的比重、配料、想像，

串寫成的作品，不僅琳琅滿目，還構成一部活生生的人類文學史，尤有甚者，人們往往也不

想過問這些「我」的真實與否。只一味相信他們的記敘。或景崇之、或戒慎之！甚至還將它

們當成傳家至寶般珍惜！

人類似乎也一直遭受大自然某種力量的驅使；像著魔似的，到了某個年紀（通常肇始於「而

立不惑」之年。當然遲早強弱會因人而異），像有了某種類似性慾（Libide）的衝動，會出

現「立德、立功、立言」三立之外的慾望，那就是「立傳」。當中，自然會因個人閱歷不同、

誠實有別，寫法迥異、乃至文筆功力等等，而出現良窳文本。有的橫遭淘汰，被丟進歷史的

垃圾箱裡；有的千古傳頌，被引為範本。十八世紀法國著名哲人盧梭（J. -J. Rousseau,

1712-1778）的自傳《懺悔錄》便是代表，也是最大的濫觴。在首章，他便已開門見山的表

白：

「我現在要做一項既無先例、將來也不會有人仿效的艱鉅工作。我要把一個人的真實面目赤

裸裸地揭露在世人面前。這個人就是我」

沒有盧梭當年的戲劇人生和顛沛流離的逃亡生活（他因著書遭當局及天主教查禁而亡命各

地）。當然也沒有他當初立傳時那份悲壯的心情（他只想藉傳洗刷清白。不過後人卻認定此

書為個性的解放、傳記文類的圭臬... ...）。邱坤良只含蓄地說：「希望能把在『南方澳大

戲院』的生活經驗紀錄下來，讓後代子孫知道他們的祖先——我，是如何在困難的環境中快

樂地生活」。這麼一副虔敬的史家口吻，也難怪有人拿他這本書當「地方誌」看待！

若拿這兩段「動機」相比，我們確實看到許多相似之處。兩本書都在「寫自己」、「寫固定的

時空」（即借物寫己），並且要求讀者認同他們自己筆下的「我」。

不過，讀著可能會悵然若失。據當代精神分析大師拉康（J. Lacan）的說法：任何自傳（包

括：懺悔錄、通信集、回憶錄、日記、自述、前傳、本傳... ...等等）到頭來還都只不過

是一種「虛構」（Fiction）而已。因為人們輕易便能在這類文體之中發現許許多多自我設限、

記憶錯亂、喬裝粉飾、甚至謊言！

再者，據法國學者勒下爾姆夫婦（J. & E. Lecarme）研究，發現當前讀者的閱讀行為也存

在有一種悖謬現象。亦即，凡標明「小說」（即虛構故事）的作品，讀者往往輕易就相信作

者有過書中的親身體驗。反之，標明「傳記」的作品，所有讀者幾乎或多或少懷疑書中敘述。

從而對作者的寫作動機、文采、用詞、甚至微不足道的日期年代，予以百般挑剔、批判。

正是在這種先天結構的侷限以及後天局勢的變化下，西方傳記體文學於七〇年代末出現一項

新的轉折。某些立傳的作家們首先稀釋了作品，並將傳統傳記文體中的兩大元素「我」和「誠

實」支離化（Fragmentation）。亦即，讓「誠實」不再成為這類作品的主題。不過，個人傳

記的色彩依舊貫穿整個敘述。這種被稱之為「自傳體小說」（Autofiction 或者 Roman

autobiographique）的先鋒翹楚，在法國便是杜布拉夫斯基（S. Doubarsky）的作品《兒

子》（Fils, 1977）。

可能受到當時方興未艾的後現代論述、後期心理分析哲學，以及諸多「新」學（譬如：新小

說、新史學、新哲學... ..）和最根本的解釋權私有化等的影響，連當時西方文壇主流「新

小說派」健將們，在八〇年代也幾乎不約而同創作了這類寫「我」的「新傳記」。一時之間，

似乎又替小說找到了另一條新出路，也同時調整了傳記作品與讀者之間的那種攸關「誠信」

的糾葛。

X X X X

坦白說，西方傳記文學的這種新轉向，只是消極地解決部分存在於文學讀者心中的疏離感。

「故事」的真真假假、真實或虛構，已不再是忠實的文學讀者所唯一關心的主題。文本的修辭、敘述與風格才是關鍵。在《南方澳》這本書裡，除了真實的成分頗高外，上述的三要件也能兼備。不過，最教人驚喜的是，邱坤良的「說書本色」與其所營造的「開放文本」。

著名猶裔德籍文評家班雅明（W. Benjamin, 1892-1940）極為推薦這種人類思想史上最古老的行業。在一篇論「說書者」（或譯「說故事的人」）的文章裡，他語帶肯定地指出，「說書者簡直就像一代宗師，或者智者。因為他們能夠拿整個人的生命作參照。他的天賦異秉就是有能耐敘述自己的生命；他的尊貴所在則是有本事將這個生命交代得清清楚楚。...」

邱坤良若開始寫他的生命，便肯定有資格成為一名現代的說書者；首先，他十分熟悉他的家鄉（小至南方澳，大至宜蘭、臺灣本島、甚至他所熟知的天地乾坤）掌故與傳統。其次，雖然他的生命不見得精彩絕倫、充滿異境，但他卻沉湎戲曲，看盡戲夢人生；傾聽天寶逸事，而飽學多識。再者，他又深諳梳理、瞭解敘述：言事不僅親切，且栩栩如生。談而不淫，偶而穿插俏皮打趣，令人莞爾，甚至噴飯。... ..這些無疑造就了他「能言善道」的條件與本事。

班雅明更明白的指出：「說書者使用的素材，如果不是他本人親身體驗，便是由他人所轉述；

而由他口中所敘述的一切，自然也就成了聽書者的親身體驗。而小說家卻渾然不是這種模式。」換言之，從未是個「聽書者」的人便絕無可能成為一個「說書者」！此外，說書（或這「講古」）是應具備某種「史詩形式」。讓它能夠摒棄「小說」的封閉與孤立，並且跳脫那些過度詮釋又疲勞轟炸的新聞報導。那些生斗小民、市井中人的言一行、生活飲食等等，自然也就成了你我心中的點點滴滴。

總之，我們似乎不宜只以文體家、小說家、或傳記作家體看待邱坤良的《南方澳》。其實，他只不過是個很會寫故事的「講古仔」！

