

蔡曉玲博士（馬大中文系高級講師）

題目：〈在台砂華文學或在地砂華文學：從地域經驗看雨林書寫〉

摘要：本文主要鎖定非馬華文學中的「砂華」作家群體，探討「在台經驗」或「在地經驗」如何對砂華作家的個體創作產生影響。「台灣經驗」主要是指曾實實在在經驗過台灣文化、文學、教育、現實生活等層面的作家。當然，在實際操作上，尤其全球化的今天，我們似乎很難區分哪些是台灣影響，哪些是自我創造。然而，我們可以通過縮小研究範圍，以砂華作家的雨林書寫作為研究主題，得到較為精細的考察。因此，本文將以入籍台灣多年的李永平、張貴興小說為在台砂華文學的例子，並借住在地砂華作家的雨林書寫作為對比，追問與思考兩者的差異性與個別的複雜性。最後，本文將藉著「華語語系文學」概念在批判和自我批判上的潛力，集中分析在台砂華文學與在地砂華文學的對話/對照關係。

關鍵詞：砂華文學、台灣經驗、在地經驗、雨林書寫、華語語系文學

一、前言

在馬華文學領域內，「砂拉越文學」或簡稱「砂華文學」這個詞可謂一個空間地理的座標，但同時也可以是一個文學想像的界域，留給作者（尤其是砂華作家）與評論者無限的論述與辯證。當部分砂華作家不以「馬華」自居而強調其「砂華」身份時，比如在台的李永平曾說：「這輩子沒有接近過馬來西亞，沒寫過馬來半島，只寫婆羅洲」¹、「我很生氣，我已經一再一再和台北文藝界提過了，我對『馬華文學』這個名詞沒有意見，但李永平不是馬華作家，馬來西亞對我來說是一個陌生的，沒切身關係的概念而已」²；比如在地的田思也曾說：「由於歷史上的因素，我們也認為『砂華文學』這個名稱，頗能結合我們砂拉越當地特殊的情況，比如說在歷史、地理、人文方面，是它有別於西馬的地方」³，那麼我們對「砂華文學」又要做出什麼樣的詮釋？或何謂砂華文學？

砂華文學是砂拉越華文文學的簡稱，最早出現於 50 年代，成長期是 1956 至 1962 年間，可謂見證了砂拉越華人從僑民意識轉到本土意識的歷史時刻。在 1954 年中國國籍政策的改變以後，砂拉越華人開始思考祖國認同與身份認同問題，最為人津津熱道的便是吳岸寫於 1957 年的詩歌〈祖國〉，描述一位在砂拉越長大的華裔青年，送別即將返回中國的母親：「你的祖國曾是我的天堂，你一次又一次地要我記住，那裡的泥土裡埋著祖宗的枯骨，我永遠記得——可是母親，再見了！我的祖國也在向我召喚，她在我腳下，不在彼岸，這椰風蕉雨的炎熱的土地呵！這狂濤衝擊著陰暗的海島呵！」⁴文中青年選擇了留下來，因為他的祖國不再是「中國」，而是他腳下的土地——砂拉越，正式告別所謂的「中國認同」。

砂華文學的成立確實比馬來亞獨立成為一個國家的年份更久，砂拉越是遲至 1963 年方加入成為馬來西亞的。所以，當地華人是先認同砂拉越，再來馬來西亞。文學上的發展更是如此，是先有砂華文學，後才被收編入馬華文學。如果抽離政治上的劃分，砂華文學理應是一個獨立發展的個體，它有它的獨立性。

這個問題的省思可以從「華語語系文學」談起。由美國學者史書美（Shu-mei Shih）所提出的「華語語系文學」的概念，她指出了個別離散華人族群與他們世代的經驗和心態是有相當的差異的。史書美提出「反離散」的論述，批評離散華人研究間接地提倡一種統一性的民族、文化、語言與原鄉的概念。⁵這種普及化的國族類別，偽裝成種族、文化和語言的識別，代表著中國歷史中原漢族霸權對其他少數民族及離散族群的影響。更進一步而言，史教授強調相對於中華人民共和國作為「中國」的政治主權，海外華語地區的言說主題也有權決定他們不是「中國」人。而他們既然自認不是這一狹義定義的「中國」人，他們必須捍衛他們的立場，那就是「華語語系」的立場。⁶從這樣的思考出發，提醒了我們即便在政治上，東馬砂拉越屬於馬來西亞的一個州屬，但

¹伍燕翎、施惠敏整理，〈人生浪遊找到了目的地——李永平訪談錄（上）〉（吉隆坡：星洲日報，2009年3月15日）文藝春秋版。

²伍燕翎、施惠敏整理，〈人生浪遊找到了目的地——李永平訪談錄（上）〉（吉隆坡：星洲日報，2009年3月15日）文藝春秋版。

³黃裕斌，〈書寫婆羅洲 Vs 砂華文學——田思電台訪談摘錄〉（吉隆坡：星洲日報，2008年6月29日）文藝春秋版。

⁴吳岸，〈祖國〉，《盾上的詩篇》（香港：新月，1962年）頁44。

⁵詳文參見 Shih, Shu-mei, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007).

⁶詳文參見 Shih, Shu-mei, *Sinophone Studies: A Critical Reader*, (New York: Columbia University Press, 2012).

中間隔著一條南中國海，兩地的風土人情相差甚遠，甚至還有政治觀念上的不同。當他們遂而發展出個別的「本土性」時，砂華文學也有權拒絕被收編、被自然化為馬華文學。

值得注意的是，當砂華文學意圖向外擴展，砂華作家卻不是選擇向馬華文學靠攏，反而鼓吹「書寫婆羅洲」。這多少指涉了砂華文學的特色和地域特性。2002年12月，砂華作家田思在詩巫中華文藝社講座會上首次提出「書寫婆羅洲」的概念。婆羅洲是世界第三大島，在這個島上包括東馬砂拉越和沙巴二州，還有汶萊王國與印尼加里曼丹的領土。田思認為書寫婆羅洲是一種書寫策略，藉著婆羅洲有著多元民族、多元文化、多元生態、多元景觀的特色，可以擴大砂華文學的範圍和內涵，並且提升（砂華文學作為）本土文學的價值。⁷對於提升「本土」價值這一點頗值得玩味。由此足以點出，砂華文學的「本土性」不是放在馬華文學中所能夠彰顯的，它的「本土性」或所謂的「獨特性」是與婆羅洲息息相關的。自從田思提出「書寫婆羅洲」以後，獲得其他砂華作家比如石問亭、沈慶旺、藍波等的熱烈反應，甚至吉隆坡大將出版社也配合此口號出版了「婆羅洲系列」叢書，如楊藝雄《獵釣婆羅洲》、沈慶旺《蛻變的山林》、藍波《砂拉越雨林食譜》。

抗衡是為了一個可以擺脫單一性、霸權的發言位置。然而，砂華文學與馬華文學的從屬，卻不是像史書美所論述的海外華語文學與中國文學之間所存在的「離散」或「殖民」屬性。誠如王德威所言，擔心史教授對「海外」和「中國」所作的兩個區塊的區分過於僵化。⁸因此，本文的論點反而更接近於王德威所提及的，蘇童有蘇州特色、王安憶有上海語境，就算他們用的都是普通話，其實都有地域色彩，還有個人創作風格，不能皆以「漢語殖民霸權」一語貫之。⁹換句話說，在拒絕被收編的當兒，抱持的不是一種對立的立場，而是一種找出個別地域色彩和風格獨特性的態度。所以有著魯迅筆調但身在台灣的賴和可以是台灣的魯迅，馬來西亞也有個李天葆被稱為南洋的張愛玲。因此，地域色彩可以和作家的風格縱橫交錯，那麼無論是地方影響或美學風格將被看得更加清楚。

就像「華語語系文學」概念提醒我們的，到了新世紀，文學史觀已經鬆動，文學的地理觀也應該隨之改變。當我們認同砂華文學不應該都歸於馬華文學之時，再來的問題是，砂華文學作品中所呈現的難道又可以一語貫之？這便是本文的論述中心。本文將分成三個部分。本文的第一個部分將以婆羅洲特色為參照，檢視何謂加強本土性的砂華文學？本文的第二個部分將把砂華作家劃分為「在台」與「在地」兩大群體，進而探討地域經驗如何對砂華作家的個體創作產生影響。當然，在實際操作上，尤其全球化的今天，我們似乎很難區分哪些是台灣影響，哪些是自我創造。然而，我們可以通過縮小研究範圍，以砂華作家的雨林書寫作為研究主題，得到較為精細的考察。因此，本文將以入籍台灣多年的李永平、張貴興小說為在台砂華文學的例子，並借住在地砂華作家的雨林書寫作為對比，追問與思考兩者的差異性與個別的複雜性。最後，本文將藉著「華語語系文學」概念在批判和自我批判上的潛力，集中分析在台砂華文學與在地砂華文學的對話/對照關係。

⁷黃裕斌，〈書寫婆羅洲 Vs 砂華文學——田思電台訪談摘錄〉（吉隆坡：星洲日報，2008年6月29日）文藝春秋版。

⁸王德威，〈文學地理與國族想像：台灣的魯迅，南洋的張愛玲〉，《中國現代文學》第22期（2012年12月）頁25。

⁹王德威，〈文學地理與國族想像：台灣的魯迅，南洋的張愛玲〉，《中國現代文學》第22期（2012年12月）頁26。

二、書寫婆羅洲：在地與在台的對照

提出「書寫婆羅洲」概念的田思，羅列砂華文學的本土文學特質時，第一項便是「神秘雨林」，並稱「書寫婆羅洲」也是廣義的雨林文學。¹⁰他還總結說砂華文學不但與中國、台灣、北美等地的華文文學有所不同，與西馬的華文文學也迥然有別。¹¹此外，留台的馬來西亞學者鐘怡雯也曾經說過，隨著西馬開發，寫作人口在 80 年代以後大量集中於城市，雨林早已變成西馬作家和讀者的共同想像了，反而東馬尤其砂拉越真正落實雨林書寫之實。¹²本文將以婆羅洲雨林的神秘共相為切入點，進而對照在台與在地砂華文學作品。

在地砂華作家的作品大多是詩和散文，以記錄真實為本，內容則以書寫砂華文學地域特色為主。砂華文學最大的地域特色，必然是「雨林」無疑。砂拉越位於世界第三大島婆羅洲的西北部，雨水充沛，河川山岳密布，人口僅有二百萬左右，大部分還是充滿神秘感，賜予人們無限想像的熱帶雨林。單是以「雨林」為標題的，便有沈慶旺《蛻變的山林》（2007）、藍波《砂拉越雨林食譜》（2009）、林岸松《雨林的盛宴》（2002）、田思《雨林詩雨》（2012）等。以上的作品包括散文集、詩集，甚至還有食譜。反觀在台砂華文學，幾乎皆以小說為書寫載體。主要的作品是張貴興小說《群象》（1998）、《猴杯》（2000）、《我思念的長眠中的南國公主》（2001）和李永平小說《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》（2002）、《大河盡頭》（上卷）（2007）、《大河盡頭》（下卷）（2010）、《朱翎書》（2015）。然而，在台砂華作家卻有一個特點，他們並不局限於書寫砂拉越土地，還擴展到婆羅洲其他地區，真正落實了「書寫婆羅洲」的大版圖。

伴隨雨林而來的，便是多元生態，動植物的千奇百怪，習性各異。鐘怡雯曾經指出書寫雨林的最大的問題即是，除了少數的植物學家或專業人士，沒有人具體了解它該具備哪些獨特的物種。¹³在地砂華作家楊藝雄的散文集《獵釣婆羅洲》中，記錄了他的打獵釣魚事蹟，書寫野豬、野牛、鱷魚、海豚、蜥蜴等動物傳奇。楊藝雄是一位獵人和漁人，可謂鐘怡雯所言的少數中人，對野生動物習性瞭如指掌。他書寫個人經歷或所聞以外，也加入了一些生物知識，比如提到「鱷」：「鱷是恐龍的表親，但六千五百萬年前，恐龍經受不起中生代末期地球嚴酷的氣候驟變，與多數爬行類動物，紛紛滅絕了。鱷卻度過了這場浩劫，也自我調適，經受得起氣候變化以後的環境變遷……」¹⁴；張貴興在其小說《群象》中也寫鱷魚，沿引了《物類相感志》、《異物誌》、《博物志》、《說文》、《本草綱目》、《真臘風土記》、《管子●水地篇》等中國古典文本中論及「鱷」的句子，說明鱷是龍的變體。此外，小說中還特別稱「鱷」為「龍之神秘化。生物化。乃鱷之世俗化。……中原之龍，乃可怕的。食人之巨鱷」¹⁵。相較於楊藝雄的經驗談，張貴興所提供的資料以文本為主，並加入神話元素。

張貴興除了將「鱷」指涉為神話中「龍」的化身，還將「犀牛」妖魔化。其小說《猴杯》中有一隻被人類豢養卻仍然無法被馴服的犀牛總督，殺了好幾個人，猶如傳說中的年獸般令人聞其身/聲喪膽。此外，被妖魔化的還有世界各地均有分佈的爬蟲類「蜥蜴」，在此小說中化身成為不受控制的食肉軍團，為了犀牛總督的屍體成群結隊而來，無論如何焚燒驅趕皆無效，讓人感受

¹⁰ 田思，〈砂華文學的本土特質〉，《砂華文學的本土特質》（雪蘭莪：大將，2014年）頁22。

¹¹ 田思，〈砂華文學的本土特質〉，《砂華文學的本土特質》（雪蘭莪：大將，2014年）頁31。

¹² 鐘怡雯，〈砂華自然寫作的在地視野與美學建構〉，《靈魂的經緯度》（雪蘭莪：大將，2006年）頁133。

¹³ 鐘怡雯，〈砂華自然寫作的在地視野與美學建構〉，《靈魂的經緯度》（雪蘭莪：大將，2006年）頁119。

¹⁴ 楊藝雄，《獵釣婆羅洲》（雪蘭莪：大將，2003年）頁107。

¹⁵ 張貴興，《群象》（台北：麥田，1998年）頁30。

到雨林的野性。反之在楊藝雄的散文集《獵釣婆羅洲》中，蜥蜴卻有著可愛的形象，貪吃的蜥蜴著了人類的當，努力將石子往肚子裡裝，吃得津津有味，讓人啼笑皆非。

至於雨林中的植物，有一樣可謂標誌性的，即是「豬籠草」。田思有一首以〈豬籠草〉¹⁶為題的詩。詩中的豬籠草是受害者，被人類現代化的發展所污染，化身成為呼籲熱愛大自然與環保的使者。在田思的詩中，往豬籠草瓶子裡頭一瞥將看見清水，清水映照藍天，提醒人們大自然的珍貴；在張貴興的小說《猴杯》中，往豬籠草瓶子裡頭一瞥將看見清澈的消化液，嬰兒漂浮其中。豬籠草被塑造成肉食性猛獸的形象，瓶子彷彿一個十月孕婦的肚子，吞噬剛出生的嬰孩，加強小說的戲劇性色彩。

除了雨林是婆羅洲或砂華文學的主要特色，還有另一個鮮明的特點，便是多元種族。單在砂拉越，便約有二十七個種族。最大的族群是伊班族，佔砂拉越人口百分之三十；華族佔百分之二十九；馬來族佔百分之二十一；其他少數種族包括比達友族、馬蘭諾族、印度人、爪哇人與內陸土著。無論是在地抑或在台砂華文學，皆觸及種族之間的關係。相比之下，在地砂華文學偏向敘述各族之間的和睦共處，比如一篇田思寫的散文〈長屋裡的魔術師〉¹⁷，內容敘述的是一位華人魔術師，入贅長屋成為原住民達雅族的女婿，與原住民關係融洽；在台砂華文學則常探討種族之間的不平等關係，比如在張貴興的小說中，原住民女孩多傾慕於華人男子，表現在性含義上比較開放，華人男子容易乘機得到便宜。而部分華人男子也是迫害淳樸原住民的當權者，甚至用他們的權力抑或利益得到原住民女孩的身體，可謂是定居者的殖民主義。在李永平的小說中雖然也有這樣的族群壓迫關係，但卻是歐洲殖民主義的伸張，白人男子借助其政治勢力或以宗教（有時是聖經有時是可蘭經）之名，讓原住民女子（甚至女童）奉獻身體。最經典的例子便是李永平長篇小說《大河盡頭》與《朱翎書》中有著「長屋裡的魔術師」稱號的峇爸澳西，以英女皇大律師、印尼政府的法律顧問的頭銜與權力，走遍原住民的長屋，變出糖果得到小孩的歡心，還變出洋娃娃給未成年的女童，剝奪女童們的處女之身。這也難怪評論者喜用南洋版的《黑暗之心》看待與論述在台砂華文學作品。

當砂華文學離開馬華文學的管轄，地理座標移向婆羅洲，砂華文學的地域色彩或所謂的「本土性」反而清晰可見。於是，本文想藉著縮小研究範圍，以婆羅洲地域特色的書寫方面切入，對比「在台」與「在地」砂華作家的不同之處，產生另外一個層次的思考。

三、在台砂華文學：在場與不在場的對話

對於在地砂華文學作品讚譽有加的田思，卻對在台張貴興與李永平的作品有所不滿，指責他們所書寫的婆羅洲「失真」。他以張貴興的小說《群象》中一段拉讓江的描寫為例子，稱這樣的描寫讓讀者覺得造作、噁心、心生抗拒，並且他認為《群象》中這樣「離譜」的描寫比比皆是，令人難以卒讀。田思甚至認為真正的婆羅洲書寫必須依靠在地之人，必須是「對這一塊土地傾注了無限熱愛，對她的將來滿懷希望和憧憬的婆羅洲子民」¹⁸。他主張的是在真實基礎上的藝術加工。

¹⁶ 田思，〈豬籠草〉，《雨林詩雨》（雪蘭莪：大將，2013年）頁155-156。

¹⁷ 田思，〈長屋裡的魔術師〉，《田思散文小說選》（詩巫：砂拉越華族文化協會，1996年）頁21-25。

¹⁸ 田思，〈書寫婆羅洲〉，《砂華文學的本土特質》（雪蘭莪：大將，2014年）頁36。

首先第一個對於田思以上言論的反駁是，《群象》是一部小說，小說並不講求以真實為基礎。再來，我們也可回到田思所舉例說明的段落去看，到底張貴興的小說是否有「惡意中傷」拉讓江或構成「離譜」之嫌：

晴天，破曉。雨林上的晨曦鮮豔得像毒蛤蟆。……家畜隨吃隨拉，消化泌尿系統功能完整，健康自在。男孩德中告別江畔上送行的族人，划行不及二公里，二人先後蹲在船尾拉屎。糞落在水上，如嬰臂。嬰腿。稀拉聚在岸邊，如一具嬰屍。德中一槳在手，把船操縱得服帖如奴。船屁股像裝了馬達。男孩有點暈頭，不停以河水洗臉，愈洗愈暈頭，愈污穢，彷彿划入了糞坑。頭前的三十公尺河面上升一朵烏雲。嗡嗡。嗡嗡。對著河上一截疙瘩。落下。上升。上升。落下。二人忍不住一手掩鼻，一手划槳徐徐前進。烏雲飄過船邊。疙瘩密密麻麻層層疊疊佈滿綠頭紅頭黑頭蠅，繞著一群大魚小魚。¹⁹

田思引述的段落到這裡為止。若單是抽取這一段落來看拉讓江，的確讓人覺得噁心至極，但若繼續沿著這段引文讀下去：

舢舨前進的浪頭驚動了蠅，在河上聚成一朵更雄偉的烏雲，露出疙瘩上也是密密麻麻層層疊疊的橘黃粉紅蛆。浪頭未褪，烏雲已東一片西一片罩下。一具人屍。屁股朝上，四肢俱全，肉腐骨現，蠅蛆模糊築成一“大”字。屍仍穿著一身破綠衫。綠衫。火焰山部隊制服。……²⁰

於是我們終於可以理解，為何此處的拉讓江水會讓文中的男孩越洗越污穢，會如此臭味，會有無數蠅。這不是說明拉讓江的污染或所謂的拉讓江常態，後文已經解釋了是因為有一具屍體在那裡。而屍體出現，也符合小說的情節鋪陳，由於文中拒絕投城的砂共分子皆躲藏在山林，偏偏內訌連連，即便是男孩的舅舅余家同，也常為了自保而殺人。那是一個配合小說而出現的描寫，尚算合理。

在地砂華文學與在台砂華文學之間最大的分別便是美學觀念的不同。田思在其散文中引述劉勰《文心雕龍》中關於「為情造文」和「為文造情」的探討，他讚頌「為情造文」者有著現實生活中真實的思想感情，造詣為高；反之「為文造情」者詞藻的雕飾、技巧的賣弄，淪為文字遊戲。²¹這或多或少可歸納為在地砂華文學對在台砂華文學的看法。前者以真實為本，以「為情造文」警惕或自居。若以上言論放在散文尚且妥當。但若站在在台砂華文學皆以小說文體書寫的立場，我們也可引述金聖嘆所言的「以文運事」與「因文運事」。在地砂華文學即是《史記》，必須配合真實、事實，這對作者便構成了局限；在台砂華文學則是《水滸傳》，「順著筆性去，削高補低都由我」，根據藝術的需要進行自由的虛構。從純藝術的角度來看，反而是後者的造詣比較高了。

然而，本文的動機不在於梳理張貴興與李永平小說的美學風格，這個部分的研究成果已經很多：張貴興的情慾化雨林、雨林的文字化、文言化、文本化；李永平的漢字迷戀、罪惡母題、告白與懺悔，或以上二者都是現代主義作家代表等。因此，對於這個部分本文並不想贅言，也不想通過他們的台灣書寫來看台灣痕跡，相對的，是以他們的婆羅洲雨林書寫來看台灣痕跡。這是

¹⁹張貴興，《群象》（台北：麥田，1998年）頁71。

²⁰張貴興，《群象》（台北：麥田，1998年）頁71。

²¹田思，〈「為情造文」與「為文造情」〉，《田思散文小說選》（詩巫：砂拉越華族文化協會，1996年）頁18-20。

以「他處」來定義「某處」的處理方式，因為只有「不在場」才能框圖、界定「在場」，只有探究「不在場」的狀態，才能定義「在場」的所有可能。

台灣痕跡在張貴興與李永平的小說中斑斑可考。台灣影子第一回出現在張貴興的婆羅洲雨林書寫，是他雨林小說系列中的《猴杯》。主角是一位在台灣背負誘姦未成年女學生罪名的砂華男老師。台灣是主角所嚮往的依歸，但他留不得，砂拉越才是他不得不回去的選擇。於是在砂拉越的現實生活中，台灣的記憶不斷介入。不過這個記憶也不是線性的，而是以「砂拉越—台灣—砂拉越」這樣的形式來回往返。除了台灣回憶，還有更久以前的砂拉越回憶，形成——過去與現在、缺憾與理想、故鄉與異國等多重意義。來到《我思念的長眠中的南國公主》，台灣影子更為明顯。敘述者「我」的母親是台灣人，「我」的父親以前在台灣唸書，而「我」也在台灣就讀大學，還結交了台灣女友。然而，此書的台灣與《猴杯》中所回望的台灣已經有所不同，「台灣」已經從一個虛擬空間變成一種現實，從「不在場」變成「在場」。

再來便是另一位在台砂華作家李永平，他的婆羅洲雨林系列小說從一開始便有台灣身影。《雨雪霏霏》中，敘述者「我」是一個在台的砂華青年，和台灣女孩朱翎敘述他的雨林故事。回憶中也出現了三個流落在砂拉越的台灣女人，她們是二戰受害者，恩客從日本皇軍到後來的馬來新貴。李的第二本雨林系列小說，《大河盡頭》同樣延續了這樣的敘事，依然是一個身在台北的砂華作家和台灣女孩朱翎講述他少年時光在婆羅洲雨林的故事。最近一本李的小說，卻一反之前的敘述角度，改由台灣女孩朱翎穿越地理空間到了婆羅洲進行一系列的冒險故事。不過這已經不是生活而是漫遊，最後還是要回到台灣。由此看來，「台灣」在李永平的小說中從來沒有缺席，是作為一個現實的「在場」，反而婆羅洲才是他小說中的「不在場」。台灣和婆羅洲的姿態或意義，對於在台砂華作家即像一面鏡子，是顛倒的影像，互相映照，而台灣才是實體，婆羅洲已經淪為影子。

四、「在地」的本土經驗，「在台」的原鄉想像

我們要問，如果說在台砂華文學中的婆羅洲雨林只是幻影，那麼張貴興與李永平又是如何建構他們的虛構之城呢？再說，如果是虛構的，婆羅洲雨林對於他們又有什麼意義呢？

張貴興和李永平皆以三本小說建立起他們的雨林神話，三本同樣敘述雨林卻前後有了本質的改變。張貴興的雨林小說從《群象》演進到《我思念的長眠中的南國公主》，已經不再是當初大自然的雨林，小說中的雨林外景其實就是主角的家園，所謂的雨林也是台灣母親的人造花園。母親除了繼續維護原本有的幾棵野生植物，還在房子四周栽種千奇百怪的花卉樹種。這座人造花園同時也變成父親的遊樂場，放生各種飛禽走獸甚至兩隻老虎作為打獵之樂。而父親從台灣過來的好友林元也加入這個行列，放入了成群的原住民處女。人造的雨林花園，人為的原住民少女部落和動植物，所有象徵大自然面貌的事物，卻也正正違反了大自然生態的自然法則。這樣的雨林已是非常個人、封閉、人造、現代性概念，是建構在想像的基礎上的。於是張貴興可以在想像的世界中無所顧忌地書寫「他的」雨林神話。

李永平的轉變比張貴興更明顯，然而他們的轉變也有所不同。若說張貴興小說中的雨林越來越向內封閉，那麼李永平的雨林則越來越向外擴展。李永平的雨林小說從《雨雪霏霏》走到《大河盡頭》再到《朱翎書》，想像的疆界已經到達「為所欲為」的地步。從李永平的家鄉古晉走進婆羅洲雨林，泛舟大河上，行走在卡布雅思河畔。這已經完全不是他所熟知的版圖。除此之

外，其小說演進到《朱翎書》，已無視時空的存在。朱翎想長大便長大，想凍齡便凍齡。想從台北去婆羅洲雨林也無需坐飛機，作家一個念頭就讓她順利抵達目的地。無視語言的障礙，完全不通曉馬來文的台灣女孩朱翎卻可以聽懂原住民女孩長篇大論的故事，侃侃而談成為莫逆之交。打破陰陽兩道的界限，死去的澳西先生像活人一樣有形體，繼續在河上收集處女的身體，和朱翎一決高下。主角朱翎還可以和歷史人物詹姆士•布魯克打交道，跟著詹姆士•布魯克見證歷史時刻，簡直就是張大春南洋版的《將軍碑》。

李永平完全丟棄了以「真」為本的敘述，也許這已經不能完全歸咎於他想刻意塑造的奇幻敘事（「寫著寫著，不經意地，我就闖進了高畑勳宮崎駿式的動漫世界」²²），而是一種不得不如此發展下去的結果。從李永平在小說《大河盡頭》下卷序中，我們可以略見端倪：

這趟大河追憶之旅——這本書——緣起之時，我剛來到台灣東部一所新興大學教書，住在簇新的教員宿舍。某夜，子時夢醒，枯坐山谷中偌大一座荒涼校園白慘慘一盞檯燈下，心情蕭索，只好想想往事。滿園野狗此起彼落輪番吠月聲中，心中忽一動，趕忙找出幾張稿紙，拿枝筆，對著那悄沒聲陡然聳立窗外的阿美族人的聖山，黑色奇萊一弧月，放悲聲，內心開始吶喊呼喚妳的名字，招你的靈：朱翎歸來！請再聽我講一樁我少小時在南洋發生的事。²³

他所經驗的已是台灣經驗，小說中婆羅洲的峇都帝坂聖山其實是台灣的阿美族聖山，從眼前的山想像另一座山，因此「台北」和「婆羅洲」的二元對立面已經開始鬆動，成為可互換性。當他遇到創作瓶頸時，台灣身影再次出現：

後來在一樁最奇妙的機緣促成下，我在台北縣淡水鎮半山腰買了一間房子——南洋老浪子，生平首次購屋置產哩！搬進那晚睡不著，深耕獨坐窗前，望著那黑魆魆山鬼般橫臥在對岸水滸一團白霧中的觀音山，正自發怔，忽然霧散天開，窗外一派清光迸射。……於是，就在我搬到淡水鎮的第一個夜晚，我重拾紙筆，我們的大河回憶之旅又再度——這次可是正式地、無可回頭地——啟航嘍。²⁴

這便是地域經驗的一個完美呈現。因此，也正因為作家對婆羅洲的記憶越來越匱乏，切身的感受越來越淡薄，作家不得不無所不用其極地將他的婆羅洲雨林書寫予以變貌，不論是轉換觀察視角，或是以回憶的方式跳脫現實時空，企圖流連過往饒以慰藉，甚至佐以歷史、借屍還魂等片段造成大量虛構想像的場景。

這一切嘗試都是為了讓他的婆羅洲雨林還有可能——還有踟躕徘徊、繼續書寫的可能。透過這個方式，李永平對「婆羅洲」進行的是一種「再現」式的描寫，「再現」不是還原，而是重新演出：「作者完全退居幕後，任由他的女主角用她自己的感官和心靈，去經驗和認知她進入的那個嶄新、陌生、美麗而極恐怖的世界。朱翎在婆羅洲，從事的是一次獨立的、真正的『發現之旅』，而不是別人替她預先安排好的觀光行程」²⁵。換句話說，「觀光行程」是有一塊固定版圖的，由某人的經驗感受所提供和策劃。如果放棄了經驗而付諸「發現之旅」，婆羅洲雨林不再是

²² 李永平，〈自序/向高畑勳與宮崎駿致敬〉，《朱翎書》（台北：麥田，2015年）頁15。

²³ 李永平，〈下卷序/問朱翎：緣是何物？〉，《大河盡頭》（下卷）（台北：麥田，2010年）頁16。

²⁴ 李永平，〈下卷序/問朱翎：緣是何物？〉，《大河盡頭》（下卷）（台北：麥田，2010年）頁18。

²⁵ 李永平，〈自序/向高畑勳與宮崎駿致敬〉，《朱翎書》（台北：麥田，2015年）頁14。

被動地經由他的個人詮釋被認知，而是積極主動地影響，參與了他書寫的歷程，形成一種對話。回到前文田思對於砂華作家的指控——失真，雖然過於單面，但在此確也不謀而合。

接下來另一個問題，當婆羅洲雨林不再是那個真實存在於地理、存在於他人的真實經驗中的某地，而是作家的想像國度，那麼是否意味著世界上任何一個角落皆可實踐小說家的想像王國，在台砂華作家又為何仍選擇書寫婆羅洲呢？這引領我們進入鄉土與原鄉的辯證關係。

「原鄉」從字義上理解即是「原來的家鄉」。相對於現在所居的家鄉，「原來的」一詞不僅暗示著原鄉在時間上的今昔有別以及空間上的景物已非，更有著從當下時空去追索已經失去的家鄉的憧憬想象。與之相比，「鄉土」一詞偏重於實體的地方經驗，更加有寫實性特征。因此，原鄉可以是一個建構出來的、想象的概念，能夠提供情感認同歸屬的內涵。「原鄉」於是超越了地理上的位置，它更代表了某種所嚮往的生活意義源頭或所謂的「情結」。當人們提到原鄉，也意味著已經離開最初的鄉土，空間上存在著距離。然而必須指出的是，「原鄉情結」也並不一定就是「本土情結」的對立面，也未必一定與本土意識相衝突。

在地者執意他們的本土經驗，在台者則傳達出對於原鄉的想像，一種隨著想像生長的砂華文學——錯位的「婆羅洲」。王德威教授曾經點出，李永平小說越寫越長篇的癥結，他的原鄉想像早已超過簡單的鄉土文學架構，他的尋根故事需要一個比古晉、吉陵，比海東更廣大的場景來搬演。²⁶在地者與在台者的婆羅洲書寫毋寧代表的是兩種狀態。在地者生於斯、長於斯，對這片土地充滿感情，以他們的眼睛作為感情的記錄。反之，在台者少了切身體驗，即便有也多數是陳年記憶，於是他們的地方色彩可說是想像的，或不脫約定俗成的象徵意義：神秘的雨林，慾望的深淵。在這樣的情況下，在台砂華文學就顯得原始蠻橫、不需任何理由、毫無邊界限制，進而構成在地者所認為的離譜的編造或扭曲。然而，在台砂華作家李永平和張貴興，對於婆羅洲書寫的選擇，卻也指涉了他們部分的本土情結或意識。

當在台砂華作家要在現實以外幻想虛構一個空間，婆羅洲毅然成為他們記憶中的烏托邦基地：「進入雨林，彷彿嬰兒回到母親子宮，殷殷吸吮，不再苦惱」²⁷、「雨林胸懷寬大，現實生活裡無孔不入的不愉快和鬱悶被雨林稀釋得無影無踪」²⁸。關於烏托邦，傅柯說道：「它們是那些與社會的真實空間，有一個直接或倒轉類比之普通關係的基地。它們或以一個完美的形式呈現社會本身，或將社會倒轉，但無論如何虛構地點是一個非真實空間。」²⁹烏托邦作為虛構地點，其實正反映出「我的缺席」與「自我的重構」，那個婆羅洲雨林想像，其實是已經入籍台灣的砂華作家們永遠也住不進去的虛像空間。

五、結語

如前文所述，本文挪用了「華語語系文學」概念中帶有去國家意識的反思觀點，主要的關懷不是共同起源而是錯綜複雜的發展。比如說，即便有著共同國家結構的馬來西亞與砂拉越，然而因著各自迥異的地理與文化，實際上業已超越了強調「相同」的從屬關係。雖砂華文學可以拒

²⁶王德威，〈序論/大河的盡頭，就是源頭〉，《大河盡頭》（上卷）（台北：麥田，2008年）頁8。

²⁷張貴興，〈自序/重返雨林〉，《猴杯》（台北：聯合，2000年）頁11。

²⁸張貴興，〈自序/重返雨林〉，《猴杯》（台北：聯合，2000年）頁11。

²⁹傅柯，〈不同空間的上文與下文〉，王志宏譯，參見夏鑄九、王志宏編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北：明文書局，1999年）頁403。

絕連同西馬其他地區的文學一併收編於馬華文學中，然而採取的並非僵化的對立，而是為了更凸顯砂華文學的地域面向，包括砂拉越的雨林生態，以及多元民族之間及其文化社會的交流互動。從這個角度出發，我們又進一步思索了「在地砂華文學」與「在台砂華文學」在呈現婆羅洲地域特色之時的的不同之處。接著，本文也從「華語語系文學」概念的反離散論述得到啟發，強調離散有其終時，人人都該有成為在地者的機會。因此，身為「既內又外、既外又內」的在台砂華作家張貴興與李永平或也有告別離散的一天。若從他們的作品脈絡看來，他們的「婆羅洲離散」應該也有其終時，「台灣在地性」一定會愈發在他們的作品中落實，不管是自覺的還是不自覺的。與此同時，我們也不能以「砂拉越在地性」作為一個衡量在台砂華文學的標準。誠如史書美在「華語語系文學」概念中已經提醒我們，離散中國人的判斷標準是「中國性」，「中國性」儼然成為一個可評判的、可度量和量化的東西。基於以上論調，無論在台砂華文學中「砂拉越在地性」是衰退或消失，皆不應作為痛惜或懷舊感傷的緣由。或許本文以「華語語系文學」概念探究此課題的最大意義即在此：地理是固定的，但地域經驗是流動的，在某種互動之下，生產出五花八門的文學風情。

引用書目：

- 王德威，〈序論/大河的盡頭，就是源頭〉，《大河盡頭》（上卷）（台北：麥田，2008年）。
- 王德威，〈文學地理與國族想像：台灣的魯迅，南洋的張愛玲〉，《中國現代文學》第22期（2012年12月）。
- 田思，《田思散文小說選》（詩巫：砂拉越華族文化協會，1996年）。
- 田思，《雨林詩雨》（雪蘭莪：大將，2013年）。
- 田思，《砂華文學的本土特質》（雪蘭莪：大將，2014年）。
- 李永平，《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》（2002年）。
- 李永平，《大河盡頭》（上卷）（台北：麥田，2007年）。
- 李永平，《大河盡頭》（下卷）（台北：麥田，2010年）。
- 李永平，《朱翎書》（台北：麥田，2015年）。
- 伍燕翎、施惠敏整理，〈人生浪遊找到了目的地——李永平訪談錄（上）〉（吉隆坡：星洲日報，2009年3月15日）文藝春秋版。
- 吳岸，《盾上的詩篇》（香港：新月，1962年）。
- 沈慶旺，《蛻變的山林》（雪蘭莪：大將，2007年）。
- 林岸松，《雨林的盛宴》（美里：BPS Academy 出版公司，2002年）。
- 黃裕斌，〈書寫婆羅洲 Vs 砂華文學——田思電台訪談摘錄〉（吉隆坡：星洲日報，2008年6月29日）文藝春秋版。
- 張貴興，《群象》（台北：麥田，1998年）。
- 張貴興，《猴杯》（台北：聯合，2000年）。
- 張貴興，《我思念的長眠中的南國公主》（2001年）。
- 傅柯，〈不同空間的上文與下文〉，王志宏譯，參見夏鑄九、王志宏編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北：明文書局，1999年）。
- 楊藝雄，《獵釣婆羅洲》（雪蘭莪：大將，2003年）。
- 鐘怡雯，《靈魂的經緯度》（雪蘭莪：大將，2006年）。
- 藍波，《砂拉越雨林食譜》（雪蘭莪：大將，2009年）。
- Shih, Shu-mei, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007).
- Shih, Shu-mei, *Sinophone Studies: A Critical Reader*, (New York: Columbia University Press, 2012).