

第五章 生命力之美： 瓦歷斯·諾幹與原住民美學的追求



原住民文學具有與漢民族不相同的質素，因而在閱聽上帶給讀者強烈差異性的美學感受。這樣特異的文學風貌來自於不同歷史背景的形塑、文化生活的薰陶、以及邊緣位置的啓發。瓦歷斯便曾經說過：

台灣原住民族文學在台灣社會的位置是偏遠而野生的，因為偏遠所以得以安靜地生長，因為野生所以自由而奔放。（《番人》，141）

這段話與其將之視為原住民文學的地位說，不如將之視為瓦歷斯·諾幹的創作態度。邊緣的戰鬥性原本是原住民作家文本呈現的主要調性，早年瓦歷斯亦將文學創作視為提高族群能見度與社會地位的手段，近年來他更將邊緣位置的獨特性，作為個人文學創作的姿態，用疏離與自在，面對台灣文壇，於是他發表〈詩，無用〉的觀點：

詩無用如水。……我日後便逐漸冷靜如水一般的書寫詩句。於是一個無用的詩人便可以抵拒諸種的誘惑，因為國族權力與歷史暴力視詩無用，詩人遂得以拒絕收編歸檔，……詩因此如水，空白的水如一張張清靜澄明的眼睛，我感到我在山村的無用之眼正暢快淋漓地享用歷史的殘餘，我以眾人以為的無用之姿搥打、敲擊、拉扯、揉碎、重組、型塑一截傾斜的歷史之牆，以無用的歲月喚醒、虛構、編造歷史家曾經使用過的所有卑劣的行徑書寫、鑄刻、混雜、再現。²²⁰

這裡所言的「詩無用」、「詩人無用」的「無用觀」，已不是自怨自艾的自傷與感嘆，反而是一種「無用大用」的自足與自在。將自己置放在邊緣的位置，並安於邊緣，遂可以用澄明的眼凝視中心主流，不需要遷就權力誘惑與名位形象，隨心所欲、為所當為，因此得以保有自我。我認為在這段類同宣誓的創作觀裡，瓦歷斯是將自己的創作姿態切合到自己的生命歷程中，讓生命力自在地舒展，就像野地中的草花，即使乏人問津（或者說根本不需要有人問津），依然可以在陽光雨露的潤澤與四季風土的輪替裡，巡迴上演著自然的生命之美。以下便分別就文學風格、文類特色以及文學觀三個面向來探討其美學展演。

²²⁰ 瓦歷斯·諾幹，〈詩，無用〉，《誠品好讀月報試刊》3，2000.6，頁1。

第一節 部落風吹：文學風格論

綜觀瓦歷斯的文章生涯，大致可以分為三個階段：第一階段（約 1977-1985）是文學的啟蒙階段，青年時期的瓦歷斯加入台中師專後浪詩社，開啓了文學的門扉；在此，他大量閱讀現代主義詩集、學習現代主義的表現技法，並在不瞭解現代主義精髓的情況下，誤解詩句的晦澀乃是高超詩藝的必備條件之一。之後受到吳晟的啟發，開始試著讓樸拙的文句自然流露真誠的意念，素樸意識也逐漸成為他筆下的主要基調。這個時期瓦歷斯對文學創作抱持著對「作家」身分的浪漫幻想，這樣的文學夢一直持續到當兵回來、到花蓮任教，他以「柳翹」為筆名，發表了「與學童書」、「學童記載」等系列作品，直到他找不到題材。回顧往事，瓦歷斯自稱這段時期的自己是「蒼白的文藝青年」，雖然投身文學創作，其實並未找到自身的定位，因此這一時期的作品（以詩為主）幾乎淹沒在台灣文壇逐漸多元的繁花盛景中，很難顯出個人特色與主體性，這些作品也較少被提出討論。基本上就「學童記載」、「與學童書」等早期詩作來看，瓦歷斯對弱勢族群的普遍關懷其實已經表露無遺，這樣的悲憫後來伸展到族人與族群，近年來甚至擴及第三世界國家、以及第四世界全球原住民。

第二階段是他原住民意識覺醒之後，到回歸部落之前（約 1985-1994），隨著黨外刊物的閱讀與原住民運動的潮流，原住民意識多方且持續的啟發下，喚醒了他對族群苦難的悲憤，他不只用詩作、用散文來控訴長期以來的霸權收編，也訴諸行動辦報、辦刊物、下鄉田調；此時他寫作的關懷層面，主要在社會、文化評論，以及控訴、紀錄原住民悲情。他以火力全開的姿態，以筆代刀的氣勢，強調、放大長久以來被刻意忽略的原住民議題，深層挖掘歷史、教育、文化等面向對原住民族的殖民宰制，廣泛關切原住民社會現況，因此被喻為「原住民文學的一枝健筆」。由於對族群命運的憂心深刻地表現在對漢人體制痛切批判的文字裡，於是「戰士」、「獵人」等形象，成為瓦歷斯文學的註冊商標，此時期的文學具有「彈藥庫」的意象，以邊緣戰鬥為主的文學活動，在漢人為主導的社會、文壇，投下令人驚詫的火力。

第三階段從回歸部落開始至今（約 1994-），與族人、土地的密切交流，使他得以汲取族群養分做為創作的活水源頭，重新認識部落也讓他的身心靈得到安頓的力量，並進而影響他的文學創作方向。在都市中特有的焦慮與火藥味逐漸沈澱下來以後，腳步放緩諦聽泥土、樹葉、風的聲音，細數老人臉上橫陳的皺紋的故事，信手拈來的族人氣息讓他的文學風格出現了不小的轉變。首先，他的作品開始表現出沈潛凝定的氣質，無論是多麼深沈的悲痛、多麼不可解的荒謬，在他寫來都冷靜而細膩，不言悲而悲苦俱現；此外，他也開始書寫族人的日常生活，發揮泰雅式的幽默，記述土地上真實而常民的喜怒哀樂。這樣的幽默感運用到諷刺現實上，往往發揮了不可小覷的力量，那便是「黑色喜劇」式的嘲諷。

當然，文學的風格並非如此截然分明的，將瓦歷斯文學創作分為三階段來討論，只是一種概略性的劃分，每個階段除了有各自鮮明的風格外，其實也蘊含了其他風格的基底，透過這樣的檢視，我們可以發現瓦歷斯在文學創作上自我激勵、創新與成長。

一、「原」味美學的建立

瓦歷斯的詩文有極大的篇幅在用文字披露鮮為人知的原住民世界，作者曾在〈部落要書寫〉²²¹一文中，提出部落必須的書寫型態：「災難書寫」、「歷史書寫」與「生命書寫」。因為部落極需要被書寫、呈現，所以族人現實生活中的辛酸無奈，與部落被迫接受現代化衝擊所產生的諸多後遺症，在他筆下一一現形。這些書寫層面含括原住民身心靈的流亡狀態、掩蓋膚色血源與失去本色面目的扭曲壓抑、以及歷史／文化上的失根焦慮，他以文學的筆調輸送出原住民社會的殘破圖像，與從肉體到心靈被層層剝削後的殘枝敗柳，挖掘淪落於社會邊緣的族人、黑暗的生命悲歌。

我們的女兒要接客
囚在暗房窄室地下室……
你們不會不知道
一節三百元的交易中
都隱藏令人快樂的孔道
月亮是遭詛咒的惡魔

²²¹ 瓦歷斯·諾幹，〈部落要書寫〉，《自由時報》副刊 E7，2005.7.26。

我們的女兒要接客
患子宮炎腹膜炎菜花……
假裝我們都忘記了
在安逸舒適的都市叢林裡
都設下令人墮落的深淵
星星不再是童話故事（《想》，159）

作者運用詩的語言，把族人最醜陋、不堪的姿態描寫出來，卻又安排旁觀者用三百塊收買的快樂，與道德良心的故意遺忘來作為對比，傳達出令人震撼的張力。詩中的女孩才十幾歲，適合作夢的年齡，作者卻故意把月亮、星星放進來，作為更大的嘲諷：月亮、星星這些浪漫與童話的代名詞，對每個夜裡被迫接客的族中少女而言，反而是面目猙獰的象徵。這樣的詩句強烈地傳達出原住民族的雛妓災難，讓自以為是「救贖者」的漢人，看清自己「壓迫者」的猙獰面目，進而喚醒更多台灣島民（包括漢人與原住民族）正視原住民議題。

我的族人在都市中虛心學習，吃西餐時手上帶著幽雅的白手套，飲前酒是必須的，他的習慣像西洋電影中的歐美人，那一天他回到十坪不到的小套房，走路的腳與握手的手都不見了，他高興地笑了起來。
後來，我只看見他的頭顱遊走在大街小巷中，為了遺忘山的方向，他的眼睛只剩下兩泓黑黑的空洞，再也看不到任何東西，包括自己那一座山的故鄉。（《迷》，45-46）

這是對於極力掩飾自己膚色與族群標記的族人最驚心的書寫，刻畫出族人背負污名時極力撇清、卸下、掩蓋第一自然的諸種變形。「不見」指的並不是肉體的消失，而是黧黑膚色、「原」式國語、舉手投足間「原住民味」的抹除，當經過這樣不自然的變形之後，族人消失了，因為他終於成功地讓人看不出他是一個原住民，他開心地笑了，讀者卻因感受到其中被扭曲壓抑的變態心靈而傷悲起來。

類似的書寫在第三章已舉了不少例子，這樣的風格可以說是瓦歷斯早年創作的大宗，他在寫實基底裡對原住民的現實處境加以藝術性的呈現，鮮活地表現出原住民苦難的諸種圖像。在瓦歷斯文本的字裡行間，我們不難感受到他對族群命運漸趨衰微的憂心忡忡，當一幕一幕的原住民悲劇在瓦歷斯筆下反復上演，他卻用深切的悲憫承擔族人的龐大哀愁，並用藝術的手法，傳達出族群的悲哀；這樣的書寫，觸動了漢人的心靈，成就瓦歷斯「原」

味美學的典範。

二、 山林著色的冷靜筆調

論者往往較注意瓦歷斯文本中的戰鬥性質，而忽略掉在刀槍劍林的去殖民攻伐戰裡，瓦歷斯其實還有一種慣用的沈靜筆調，傳達出與批判的戰鬥性截然不同的去殖民柔軟度，例如這一首〈家族第二〉：

中華民國七十三年十月七日，上帝陰著一張臉。週日早晨我們趕緊回到教堂接近主耶穌。因為結婚不到一個月的阿桃降生小寶寶；紅雲這老兵忽然害怕老死部落，存在銀行的養老金不知該留給誰？表弟國漢這學期退學，混蛋這小子抽煙喝酒又嚙要命的檳榔。隔壁李伯伯的孫子又打架，同學喊他——番仔。雖然李伯伯河南人，問題出在他母親，正好是我心愛的阿姨。（《想》，26）

這首詩的時間雖然鎖定在「中華民國七十三年十月七日」，事實上卻是解體中的部落的剖面圖，並不代表這些情節只有在十月七日才上演，只是作者把這種種突發狀況的時間點壓縮在一天裡，令人措手不及；而每一個事件，看似生活中芝麻蒜皮的小插曲，作者也並未細細討論，頂多只用了兩、三句話就帶過，彷彿只是閒聊左鄰右舍的新八卦，然而用平淡的口吻絮說的瑣事讀來卻反而別有一種驚心動魄之感：短短的九行詩，加倍濃縮了部落的現在進行式：部落老兵娶了年輕的族人阿桃，兩者各取所需，然而年齡落差對於夫妻情感的維繫與下一代的教養問題，卻來不及被考慮，只有表弟國漢彷彿為兩人上演預告片般，播放著令人擔心的未來。面對外來勢力，即使只有一半原住民血統的下一代都難倖免於被嘲弄的命運，何況是純正血統的原住民？即使大打出手、面紅耳赤也無法阻止已然造成的心靈傷害。而當大家開始驚惶於部落種種「怪現象」的不斷湧現，唯一想到的解決方法竟然是「上教堂」，顯示出泰雅原始的祖靈信仰已經所剩無幾，取而代之的心靈力量主耶穌，其實也是「外來種」……這幾行詩只是族人生活面的簡單陳述，詩裡甚至沒有對殖民主明白的控訴，連「混蛋」罵的也是自己的表弟，然而在被作者壓縮過的短短幾句話裡，我們

不難感受到每一個突發狀況背後所隱含的龐大社會問題、教育問題與認同危機。冷靜的筆調也可以含有戰鬥性質，這種不言可喻的批判，有時候比指名道姓更發人深省。

回到部落定居以後，瓦歷斯的文學彷彿也領受著山的洗禮，早期街頭運動式的搖旗吶喊，淬煉為以平淡沈穩見長的主要基調，例如頗為著名的〈伊能再踏查〉一詩的結尾：

當你藏在書冊安靜的睡著時，我為你
 默唸晶瑩如繁星的睡眠的部落：
 毛少翁社 塔塔攸社 里族社 擺接社
 龜崙社 烏來社 大崙崁社 竹頭角社
 十八兒社 獅頭社 八卦力社 麻必拉浩社
 蜈蚣崙社 眉社 德化社 埔社 和社
 蕭壠庄 豬勞束社……（《伊》，177-178）

這首詩作者以伊能嘉矩百年踏查紀念做為旅途的開端，雖說是假想「伊能再踏查」，其實是「瓦歷斯在踏查」，循著伊能踏查日記的線索，讓思緒或腳步踏上伊能履及的土地。然而百年前伊能無懼險阻、從陌生到熟悉的台灣，百年後已經換了一副面貌，讓他彷彿又回到最原始的叢林起點。與另一首〈九份觀大雞籠社〉（《伊》，180-183）互相參看，會發現作者閱讀伊能踏查紀錄的心情：假想 1996 年重回台灣的伊能嘉矩，會如何驚訝於這座原本以原住民為主體的島嶼的改變；曾經在台東廳上空飄揚的「飲酒歡樂歌」已消失，一個接一個站牌書寫著伊能不再熟悉的地名，會不會，連當年相熟的族人，都不再存在？藉著伊能的目光，瓦歷斯彷彿也回溯到百年前的台灣，當他翻閱伊能的踏查紀錄，彷彿能感受到伊能筆下一個個羅馬拼音的部落地名，煥發出復古而幽微的光彩。當有人以為「伊能嘉矩」是一種化妝品品牌（《伊》，181）時，現代與古典交錯的失落讓瓦歷斯忍不住感到悲傷，但他把這樣的情緒轉化為「我為你／默唸晶瑩如繁星的睡眠的部落」，他用十九個部落的古老名稱，延伸他對族人的遙念，並把自己的情懷寄託在伊能當年踏查的精神裡。這些部落的名稱，用默唸的語氣很自然地融入詩句，似乎在安撫伊能，事實上也在安撫自己的心靈。作者在此詩之前用了四十多行描寫「伊能再踏查」的心情，百年前後的心靈衝擊，轉化成五行零星的部落名稱，然而整首詩的情感，都凝聚在默唸這十九個部落名稱裡了，低吟的默唸聲中，蘊蓄著他對族人的強烈想念。

在記述田野調查的過程時，有時候瓦歷斯會採取還原場景與模擬報導人語氣的記實手

法，一方面拉遠自己與事件的距離，另一方面讓讀者也能感受田野調查透顯出來的原始氣息，並在這種氣息裡與作者一同面對歷史氛圍所渲染出來的、或濃烈、或淡泊的感動與哀傷：

「他（情治人員）指著牆壁說：『你看啊！』我一看到，糟糕了！是我父親被槍斃、判死刑的公告，我才曉我爸爸不在人世了！

帶回我爸爸的骨灰以後，連一個親戚朋友都不敢靠近我們，因為是公告上面有寫罪名、最惡劣的罪（匪諜罪），所以不敢接近，怕連累到自己身上，所以也沒辦法舉行葬禮啦！只好放在家裡的佛櫃裡一起睡覺，一睡就是四十年，沒有辦法舉行葬禮、沒有辦法做墳墓。」（《戴》，169-170）

這是「光復」後曾經擔任台灣省政府諮議、省參議員的泰雅族菁英份子 Losin Wadan（林瑞昌）的死刑，口述者是他的兒子林茂成，受難者家屬的悲憤不平在四十年歲月的被迫靜默下再說出口已成閒話家常般的口吻，然而隱隱流動著的時代悲情卻感染了作者、讀者，流露出口述歷史的另一種感性面貌。也就是說，報導人的語氣雖然平和，讀者讀來卻無法如報導人那般平靜；承受苦難的人越是輕描淡寫，曾經隱忍的悲痛就越巨大，就越難以啓齒。這樣疏離的敘述方式，反而讓讀者感受到更強烈的悲劇性。

教會的左側有一棟低矮的木屋，四年前我在木屋前庭，聽著族老述說一個聰明的孩子如何被羅織成為匪諜的往事，孩子出獄後已屆中年，考取旅行社職員奔日本，在日本仍舊受到跟監，最後遠走中國大陸教授日語成為真正的「匪諜」，歿於福建並安葬北京忠烈祠視為「祖國英雄」。（《迷》，162）

這段文字感覺像用快轉按鍵交代某人一生的流水帳，然而讀完卻讓人驚訝於此人所蒙受的冤屈：從假匪諜變「真匪諜」，說明了白色年代的虛妄與個人命運的悲劇性，尤其當悲劇主角高建勝被安葬在對岸的忠烈祠，並被尊奉為「愛國人士」時，在這樣的光環裡，他生命的悲劇反而達到最高點：「他愛的是哪一國？」（《戴》，168）作者在另一篇文章〈「白色」追憶錄〉裡提出這樣一個令人尷尬的問題，不論是台灣或對岸，恐怕都不是高建勝心中的認同，他的命運卻被兩個政府褒貶兩極地玩弄於股掌間。瓦歷斯選擇用冷靜的筆調敘述著族群一致悲離的命運，這種不疾不徐的敘述方式，彷彿有股滲透力，較之吶喊控訴更能觸動人心。

對照瓦歷斯早期對社會主義的熱血澎湃，與原住民運動的奔走疾呼，晚近他的文筆的確呈現出令人驚訝的冷靜。回部落定居以後，這樣的調性越發明顯，就像不起波濤的潭水，反而給人深不可測的雋永；又如山林一般，看似一派的沈靜蒼翠，然仔細探究，其實韻味無窮。他的文學彷彿逐漸朝著「成爲一座山」的姿態貼近，他的這類文字書寫，就像去殖民的推手，對主流霸權進行著平緩卻更大的搖撼。

三、 黑色幽默的獵手

瓦歷斯另一個特點，是善於捕捉族人面對現代化的適應不良，或邊緣處境的無可奈何，藉由一幕幕真實的黑色喜劇，在啼笑皆非中讓荒誕的劇情自行誘發人們反思的能力，形成他筆下最有特色的嘲諷方式。這些黑色幽默在他回到部落之後開始凝練雋永，尤其是《戴墨鏡的飛鼠》與《番人之眼》，可謂瓦歷斯式黑色幽默的集中表現；《迷霧之旅》中描寫九二一地震的兩篇散文：〈山窮水盡疑〉、〈散步在原鄉〉，還有部落踏查時的見聞，也頗有異曲同工之妙。以下便舉數例以明之。

收錄於《戴墨鏡的飛鼠》中的〈發火的山羊〉（《戴》，92-101）一文，我認爲是瓦歷斯黑色幽默中的經典。作者路經梨山，巧遇一場山林火災，滅火的泰雅族警察促狹地說：「沒什麼啦！山羊又在發火了！」……「我就親眼看到山羊點火，一次點四支火把！亂正的！」山羊會點火據說來自一位族人「口傳」的狩獵故事：被獵人追趕的山羊，用蹄子在亂石堆上刨出火花，最後引起森林大火。泰雅式的幽默以擬人化的方式將這則子虛烏有的遐想點染成出生動鮮明的山林傳奇，在台灣中區山林不斷傳出火災的那幾年，這則荒謬已極的笑話卻如燎火般傳遍每個族人，之所以會如此受泰雅族青睞，也許正因爲「感同身受」，例如瓦歷斯的姊夫爲這個故事下的註解是：「山羊點火是因為被人類追怕了，原住民點火也是被逼急了，……我們前進後退差不多是死路一條，你說，我們是不是比山羊還要慘！」一個笑話引發姊夫的哀愁的確是始料未及的，於是瓦歷斯企圖再說個笑話緩解這樣凝重的氣氛，然而沒想到這個笑話又引出另一個黑色的結局：

「你知道布農族全身哪一個部分最厲害嗎？」我試著開他一個玩笑，姊夫指了指太陽穴。「不對！是小腿。他們粗壯的小腿是祖傳的，以前他們不是抓山豬，而是用追的，追到山豬喘不過氣來然後轉身向布農族的獵人投降！」

姊夫笑了一下，然後下了一個悲哀的結論：「有一天我們也會轉身投降！」

這篇散文肯定會引發不少閱聽人的笑聲，然而被作者逗得發笑的讀者，也一定不會忘記在瓦歷斯筆下，原住民等同於「被迫怕了而發火的山羊」與「喘不過氣轉身投降的山豬」的隱喻。

試種了幾種水果都沒有讓部落發胖後，我們終於選擇蔬菜來對付轉變快速的新世界。其實種蔬菜也沒有比其他作物更好，平時被中間商吃一大半錢，勉強果腹，甚至還要依賴在外工作的孩子來接濟。但比較起來，種蔬菜也許是因為它還有一項誘人的因素吧！那就是——颱風。……連日的多雨就讓菜價三級跳，何況是颱風季節。我們部落正好趁這時節，以蔬菜發發小財，也算是天可憐見的丁點恩惠吧！……甚至有人祈禱曰：「感謝上帝，讓颱風橫掃台灣吧，摧毀我，毀滅我，阿門！」……伏案之間，又傳來雅爸向南部友人探詢颱風災情：「喂喂，你們那裡做颱風嗎？」「慘死了！」「有多慘？」「海水倒灌，我看這季的蔬菜泡湯了！」「泡湯，好，太好了！」「什麼。」「不不，我是說我們這裡太好了！」……（《戴》，180-181）

面對可能造成災情的颱風，族人與父親卻滿心期待，因為颱風帶來的豪大雨，絕對能讓菜價飆漲，進而稍微緩解部落的經濟困境。然而豪大雨也同樣可能帶來土石流，當原本只是新聞「節目」裡播放著的災難片，竟在部落如實上演時（《迷》，115），族人期望颱風橫掃台灣的心情，恐怕又添加了一層莫可言喻的憂愁。父親在電話裡的「太好了」，其實揉雜著擔驚受怕的心情，只是不知擔心的是颱風要來，還是颱風不來？

在〈族人要跳總統舞〉這篇散文裡，描寫村幹事爲了總統要「過境」台中市，而忙著聯絡部落婦女到學校練舞，然而婦女們對討好總統卻意興闌珊，「班長打了幾通電話，連哄帶騙恩威並施只差沒有拿番刀架在族人脖子上」，才終於有人肯到學校。接下來是婦女們彼此的對話：

年紀比較大的婦女對著才來的族人說：「有遊覽車接送、有紀念品、有飯吃，還有什麼不好！」另一個接著說：「想一想啊，國民黨給了我們多少？」剛到的族人被這一陣的說教驚魂未定的直說：「我絕對是愛國的！」有人更離譜的說出：「不騙你，我家養的雞都會對國旗敬禮！」（《番人》，72）

這個笑話一說完，大家都哈哈大笑，只是聽在作者的耳裡卻別有一番滋味。平地漢人對政治的陰霾也許早因二二八的平反而釋懷，然族人面對白色恐怖的惶惑卻不見消退，原

住民也有「超級大國民」，執政者的歉意卻很少「光照」到這些曾為「匪諜」而驚恐的面容；這篇文章發表於 1996 年，族人還誠惶誠恐地澄清：「我絕對是愛國的！」、「我家養的雞都會對國旗敬禮！」足見族人對「政治正確」的嚴重過敏，以及驚弓之鳥的心態，「雞對國旗敬禮」的滑稽畫面，深切地控訴了政治迫害的遺毒。

你知道嗎？以前太平山的火車通的時候坐一趟到三星只要五分錢，我們泰雅人就是不坐寧願走路，走到三星已經晚上了，買完東西睡個覺第二天凌晨就開始走，太平山發的火車是清晨六點鐘，有一次族人在牛鬥的山洞與迎面而來的火車相遇，有個人買了一支水缸背著進山洞，火車嗚嗚嗚的聲音傳來，躲也躲不掉，好背對著火車，火車一過水缸也破了，我們後來稱那個人叫「買破缸的人」，報導人強調說他就在我們部落。旁邊的友伴再也忍不住地對我說，他就是「買破缸的人」！說完，整個笑聲彷彿從牛鬥的山洞習習傳來。

日後我每過宜蘭支線經牛鬥橋時，總不忘對那已然廢棄的火車山洞深情的注目，我彷彿看到隱在洞內不知所措的族人，洞裡似乎就蘊藏著族人對新文明愛恨交纏的情愫，我於是知悉瑪崙的歷史氣息除了迷惑與詭譎以外還多了一層黑色的喜劇，它源自於廢墟的山洞，源自於族人驚慌的眼神。（《迷》，149-150）

面對現代文明，是任何一個傳統社會都必須承受的衝擊。朱西甯在〈鐵漿〉中以火車為現代化的隱喻，人們對「一個巨大的怪物要闖來了」²²²心生恐懼，絕望地彷彿將有一場無法想像的大災難。在這段文字裡，瓦歷斯則捕捉到原住民對現代化強行闖入的不信任感，兩者的現代文明同樣是順著鐵路的鋪設而伸展，族人的恐慌則表現在不願意坐火車寧願走路，然而當族人的腳步與火車的速度相遇於牛鬥山洞，族人其實根本沒有本錢與現代化這個大怪物搏鬥，只能驚慌閃避，然而躲是躲不掉的，火車撞破了水缸，也嚇壞了族人。這則真實的故事，在幾十年後，當時的危險與驚恐已讓族人調侃為閒話家常的笑料，牛鬥山洞已成廢墟，卻還遺留一對眼睛，在倉惶地顧盼。

黑色幽默是一種嘲諷藝術，它是作者族群智慧與敏銳觀察力的展現，因為在詼諧背後的那一點隱而不顯的悲哀，才是它訴求的終旨與精神之所在。瓦歷斯善於捕捉真實生活裡一幕幕的黑色喜劇，用笑聲誘發出更深刻的悲涼，用幽默控訴更隱微的殖民傷痕，在哭笑不得間，讓讀者聽到原住民族龐大安靜的嘆息。

²²² 朱西甯，〈鐵漿〉，《鐵漿》，台北縣：印刻出版社，2003.4 初版，頁 227。

四、泰雅質素的揉合與嫁接

族群文化的養分往往是原住民作家下筆創作的泉源，瓦歷斯也不例外。他經常把泰雅族的神話傳說、泰雅式的表達方式、價值觀、自然哲學與泰雅母語等，融入文本中，形成個人獨特的泰雅風格。例如曾獲「西子灣文學獎散文首獎」的〈獵人〉（《永》，170-177），敘述年近三十的作者，仍希望能完成傳統泰雅男子的成年禮，於是在老獵人雅隆·諾基的引導下，帶著番刀和鹽巴進入深林。沿途老獵人不斷傳授他森林的脾性與成年禮的禁忌，例如如何從 Siliq 鳥的飛行姿態與鳴叫聲預卜吉凶；狩獵對泰雅男人的莊嚴意涵；夜裡不可使篝火熄滅，因為「黑暗是森林的鬼魅，它會趁你不注意的時候凍結身體的血液。」在高空中鳴叫的蒼鷹是泰雅強壯而剽悍的祖靈，「泰雅是在戰鬥中生存下來的。」「山林的蛇族是泰雅的使者，牠是獵人所敬畏的，千萬不可驚醒睡夢中的蛇族。」等等，經由與自然共處的經驗所領略的宇宙和諧觀，很自然地融入文本，與現代文明凡事講究速成、效益與唯利是圖形成強烈對比。

老獵人在升起的篝火前交給瓦歷斯這次成年禮的「任務」：「你只許有一把番刀，前去尋找山豬的一對利牙。」絕早獨自一人進入山的心臟地帶的瓦歷斯，必須克服自己的無助與恐懼，並拿出無比的勇氣——獵一隻山豬。當他發現山豬時，手中長矛射出，山豬負傷逃竄。作者預測山豬的行徑來到谷地埋伏：

黃昏，牠必須前來飲水，順便清洗傷口，到時候我將給他致命的一擊；當牠由溪底往上爬，脖子那塊全身最柔軟的地方將是山神收回牠的鼓點。「來了！」我聽見草叢分撥的聲音，聽到悶雷般的吼聲，「牠一定還在生氣！」我揉亮眼睛，不錯，果真是牠，隨後，還有三隻幼小而淘氣的小山豬……。（《永》，176）

最後，作者還是下不了手，他懊喪而心虛地回到老獵人的篝火邊，埋怨自己因婦人之仁而失去了做為「泰雅」的榮譽。沒想到對他耳提面命「泰雅是在戰鬥中生存下來的。」老獵人，竟一改嚴厲的表情說：「勇敢、智慧與愛就是一個好獵人的全部財產。……何況山裡只有這一頭勇猛的山豬，你獵到了，以後泰雅的小孩要獵什麼？」老獵人的勇敢是無庸置疑的，然而這段話卻同時展現了泰雅獵人的智慧與愛。與大自然共存的法則之一，便是網開一面，絕不貪婪與趕盡殺絕；大自然是生命之母，對原住民而言，人與自然的關係是對等相應的，人不善待自然，自然也會反撲，因此原住民的信仰往往是「泛靈信仰」，亦即

相信自然界的生物皆有「靈性」，必須遵守禁忌以免冒犯而招來報復，以現代科學的眼光視之，這樣的說法似乎是一種浪漫主義的濫情，然而也正因為對天地萬物懷抱著這樣一份「眾生平等」的敬畏，原住民族始終與大自然和諧共處，互利互生，並從生活實踐中發展出一套充滿智慧的自然哲學：

「第三天，那個傢伙出現了，」老人似乎將眼前的我看做是那隻潑猴而瞪著我。「牠走到我的陷阱前面做了一件事，你之道嗎？」我不知道，但我可以猜猜看，在陷阱裡面上廁所或是牠敏銳地跳了過去。老人繼續說：「我眼睜睜地看著牠從泥土裡拔掉我的陷阱，然後露出紅唇白牙，得意地發出ㄅㄅ的笑聲，就這樣走了！」就這麼簡單（不知道誰說過，簡單就是聰明），最後老人下了一個悲傷的結論：「我沒讀過書，這些猴子一定是大學畢業的，那裡抓得到！」（《戴人》，142-143）

以這篇〈愛照 vaguniya 的猴子〉為例，老獵人 Ha-jung 遇到了一隻「愈來愈不像話」的猴子（《戴》，138），爲了等這隻猴子踩進陷阱，老獵人在樹上等了三天，充分展現出獵人等待的美德，沒想到卻親眼見到猴子拆穿他的陷阱。在此，獵人對狩獵的耐性對照出現代社會的躁進，對山老鼠而言，恐怕獵物一出現就讓他一槍斃命，或者運用效率更高的毒餌一網打盡，有誰還會願意躲在樹上等一隻猴子三天？待猴子拔掉了陷阱，老獵人的反應竟非生氣，而是混和著自卑與尊敬：猴子上過大學，沒讀過書的自己當然比不上。然而獵人絕不輕易投降，猴子的機伶激發出他的智慧，他決定繼續挑戰這隻猴子：東海大學畢業的兒子教他帶一個摩托車的後視鏡上山，把鏡子插在陷阱前面，猴子準備拔出陷阱時，被鏡子吸引而忘了腳下的陷阱，就這樣手到擒來，而老獵人爲了這一幕，又待在樹上等了三天。從這個有趣的故事中我們會發現原住民與漢人對待自然的方式非常不同，漢人對於想要的東西往往選擇最速效的方式，因爲漢人把動植物都當作「東西」，予取予求，原住民獵人卻視之爲與人類對等的存在，尊重它們、觀察它們，並向它們學習。

瓦歷斯在〈從台灣原住民文學反思生態文化〉一文中，認爲「人與自然的斷裂」使得台灣文學中的自然寫作呈現困境，而台灣原住民族與自然長期相處所磨練出來的「本土技藝」，正好可以爲自然寫作與生態文學另闢蹊徑，尋繹出人與自然和平共存之道²²³。這是台灣原住民族的智慧結晶與生命哲學，值得後現代社會反省與借鑑。

²²³ 瓦歷斯·諾幹，〈從台灣原住民文學反思生態文化〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4 初版，頁 152-171。

此外，瓦歷斯在行文之間，往往會把泰雅元素「嫁接」到漢文寫作裡，這樣的手法對熟悉漢文文法邏輯的讀者而言，在閱讀上會形成一種「干擾」，最明顯的便是其經常把泰雅母語以羅馬拼音的方式直接置放在漢文語句裡，例如前一例：〈愛照 vaguniya 的猴子〉，vaguniya 是泰雅語「鏡子」；又如〈Mumu Magar〉（《番人》，124-127），作者直接以母語的山名做為篇名，讀者若欲瞭解這篇文章的底蘊，就得先解答這些突然出現的拼音文字。還有一種經常出現的「干擾」，是以註解的形式出現，例如〈一九一〇年射日〉（《伊》，130-135）這首詩，作者就為詩中參雜的母語、歷史名詞與泰雅傳說，立了六個註解，作者讀到一半，就得暫時停下來翻閱詩後的註解，以便瞭解詩意；〈回部落囉！〉（《伊》，144-149）註解更多達九個，這些突兀的加註較常出現在他的詩作裡，可能是因為散文在行文之間便可解釋，詩句則必須精鍊簡潔、一氣呵成。瓦歷斯也常把族人的神話傳說雜揉在行文之間，加工轉化為筆下的可資運用的隱喻或象徵，例如以泰雅的射日神話影射日據時期日帝的太陽旗、巨石傳說強調泰雅不屈不撓、克服萬難的毅力等，既有文化的嫁接，又揉合成文學的表現方法，同樣地，讀者必須先瞭解他所架接過來的文化意涵，才能領略其文學手法的藝術之美。值得一提的是，瓦歷斯似乎並不介意這些「歧出」的文法對讀者的干擾，反而更似有意讓泰雅元素的介入成為創作與閱讀的常態，在他的「強迫推銷」下，讀者到後來便逐漸熟悉泰雅文化與瓦歷斯的表達形式，之後，簡單的泰雅爾語，如「Yava」、「Yaya」、「gaga」、「Atayal」等，便不需要再加註解。尤其值得注意的是，近年來瓦歷斯對於自己在詩中的「原」素開始「有意」不加註解，如作者獲得「第二屆台灣文學獎現代詩首獎」的作品：〈Atayal（爭戰 1896~1930）〉十首組詩中都運用泰雅神話、傳說與歷史事件，然而卻一反以往地不加任何註解：「一方面我開始厭倦必須扮演『文化基本教義』之屬的教師工作，更重要的是，我願意將詩回復到可讀可誦的那種平民的風格……儘管文本文字淺白，閱讀的時候如果因為神話、傳說與歷史之故而造成隔閡，恐怕已經不是我所能處理的事了，我的不加註解也許正可以使閱讀人對文本進行再一步的探索，果真如此，是本詩的幸運。」²²⁴作者此項宣告，正打算把理解文本的功課交給讀者，雖然泰雅質素的嫁接必然會對閱讀造成干擾，然而這種干擾除了作者本身的策略與藝術手法的經營必須加以考量外，讀者方面也必須在閱讀文本時做出相應的努力。

在當代原住民漢語作家群的文字表述中，有些作家是習慣先以母語表達，再以腦譯的

²²⁴ 瓦歷斯·諾幹，〈得獎感言〉，收錄於賴香吟等著，《虛構一九八七——第二屆台灣文學獎作品集》，高雄市：春暉出版社，1999.5，頁5。

方式用漢文寫定，如田雅各²²⁵；也有漢字認得不多，以口吟方式草創、再透過漢人作家刪改、修定者，如莫那能²²⁶；也有一些作家是刻意錯置或誤植漢文詞彙，令讀者產生一種突然失重的狀態，如編寫《泰雅爾語讀本》的多奧與阿棟²²⁷；更有一種作家將母語拼音與「原化」的漢語夾雜在一起，文字形式上雖然以漢文為主，精神上卻完全是原住民族的模式，如阿美族的阿道·巴辣夫²²⁸。這些人或因自身背景、或者有意變造，它們不同的漢語樣態都讓自己的文學充滿「原味」。而瓦歷斯·諾幹操作漢語的精純度是有目共睹的，他卻在流暢精準的漢文書寫裡，穿插族語或轉化神話傳說，形成一股「原漢交融」的特殊調性，這樣的風格一開始也許是族群背景的自然然而，但到後來其實也成為作家抵殖民的一種語言策略：亦即對漢文文法既定邏輯產生不斷的「干擾」與「不協調」，來「反宰制」不得不使用漢文書寫的再次殖民。台灣原住民文學究竟應採用何種語言策略才能充分凸顯主體、並讓文學作為抵殖民的武器，學界至今仍在反覆辨證中，然而瓦歷斯用精鍊的漢語嫁接原住民元素的模式，至少成功地讓讀者通過他的文本，粗識泰雅文化；而泰雅風格的自然揉合，也讓瓦歷斯文學在與漢人無異的漢文能力外，呈現出更開闊的想像空間與迥異於漢人的漢文書寫面貌。

瓦歷斯的文本極力呈現原住民社會的破落困窘，他以文學的手法，描摹出一幅幅現代台灣原住民受難記，強烈地撞擊了文明社會的虛幻進步。作家的生命轉折往往會帶動其文學風格的轉變，回歸部落之後，瓦歷斯文學開始朝向山的姿態沈澱，當作者浸淫在族群文化的光照下，其文學創作也「耳濡目染」地越來越「泰雅」，去殖民訴求依然是其文本的基調，只是作者的筆鋒開始沈穩幽默，展現出另一種柔軟但依然撞擊人心的力道。瓦歷斯一直在學習重新成為一個泰雅，泰雅質素也逐漸在作者筆下運用純熟，在看似「天外飛來一筆」的突兀裡，瓦歷斯神奇地讓泰雅式的靈感與神韻天衣無縫地融入漢文表述裡，形成用精準的漢文詮釋與轉化泰雅精神的奇妙組合。

由其文風的遞變，我們不難發現瓦歷斯對自我生命的不斷追尋與文學耕耘上的持續成長。吳晟認為，瓦歷斯較之一般漢人作家更辛苦的是，他耗費不少心力在做文化論述與草根工作，然而這樣「腳踏實地」的文學作風非但沒有成為他創作時的負擔，反而大量地作

²²⁵ 吳錦發，〈論台灣原住民現代文學〉，《民眾日報》15版，1989.07.21。

²²⁶ 楊渡，〈讓原住民用母語寫詩——莫那能詩作的隨想〉，收錄於莫那能，《美麗的稻穗》，台中市：晨星出版社，2003.12.31，頁203-204。

²²⁷ 傅大為，〈從台灣原住民文學反思生態文化〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁218-221。

²²⁸ 孫大川，〈原住民文學的困境——黃昏或黎明〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁73-74。

爲他創作時的源泉與養分，「也就是說，觀察和實踐二者相生相成，孕育了瓦歷斯如此貼近大地、結合生活，又蘊含深層文化省思的詩篇。」²²⁹就是這樣走出書房向土地挖掘故事、向族群探索靈感的創作態度，交織成瓦歷斯獨特的部落文學風格，更使得瓦歷斯得以在漢文書寫早已「百家爭鳴」的台灣文壇，自成一漢人永遠無法模擬的調性與風格。

²²⁹ 吳晟，〈超越哀歌〉，收錄於瓦歷斯·諾幹，《伊能再踏查》序文，台中市：晨星出版社，1999.11.30，頁14。

第二節 文字獵場：文類特色論

瓦歷斯創作力驚人，是大家有目共睹的，尤為難得的是，其質與量皆有可觀。在目前台灣文壇上最常見的三種文類中，瓦歷斯皆有作品，而且皆曾獲獎，不禁令人對其耕耘不輟的文學田畝與自我突破的多方嘗試刮目相看。「獵場」原指泰雅族各部落打獵的領域，從附錄二〈瓦歷斯·諾幹單篇作品年表〉來檢視，會發現他從一開始以詩人起家，到散文的多樣化表現，甚至為人所知的小說的嘗試，不可否認地是個兢兢業業的作家；而就題材而言，附錄二也透露出一種由集中到擴張的訊息：早年瓦歷斯原住民意識覺醒之前的創作固然鮮以族群議題為題材，1986年以後，開始逐漸集中表現原住民的各個面向，撞擊原住民的苦難，然而值得注意的是，非原住民題材的創作亦穿插其間，而且逐漸有脫離去殖民角度與原住民議題的傾向，尤其是小說，作者選取的小說題材不僅超越族群與島嶼，甚至延伸到第三世界的戰亂與弱勢，從題材的開放與文類的多方嘗試，我相信瓦歷斯對於文學創作是有極大的企圖心的，他不會自滿於早年原住民文學健筆的封號，反而不斷自我充實、廣泛閱讀、勤於寫作，拓展自己的文學版圖。他對題材的拓展，也提醒我們一個重要的問題：原住民文學究竟該寫什麼？瓦歷斯在〈世界正萎縮成一顆橘子〉²³⁰一文中提出「當全球化讓地球轉動的僅僅像一顆橘子大小時，你要看的是『原住民』文學還是原住民『文學』？」對於文學界標定原住民文學的內涵必須具有原住民色彩十分不以為然，認為這種偏見把原住民文學窄化了。原住民文學是文學的一部份，我們應該關注的是作者想要呈現什麼，而非以其身份限定其文學內容。瓦歷斯非原住民題材的書寫，使他的文學超越了控訴、抗議的階段性意義，並拓展、延伸、打開了原住民文學的視野與框架，同時也要求評論者對原住民文學的既定印象進行反省。本節以「文類」為作家的文字獵場，意欲探討其在文學創作三大版圖：「詩」、「散文」、「小說」中，集中表現的特色，至於文類特色中與第一節「文章風格」重複者，將不再贅述。

²³⁰ 瓦歷斯·諾幹，〈世界正萎縮成一顆橘子〉，《台灣文學館通訊》4，2006.6，頁89。

一、「原」色素樸的詩境

在瓦歷斯文學創作的版圖中，詩是他最早接觸、也最鍾愛的文體，從〈附錄二 瓦歷斯·諾幹單篇作品年表〉中可以發現，直到 1987 年，作者創作的文類都還是以詩為大宗。他曾對寫詩寄予高度的期許，希望藉此改變原住民的社會地位²³¹，然而即使最終並不如預期，對詩的愛好依然在他筆下蠢蠢欲動，從這首〈幽魂〉中，我們可以發現瓦歷斯對於詩作的期待與喜愛：

如果我的詩並不能使世界美好一點點
……？我劃起一根火柴，讓詩在火中自
焚。
次日清晨，我來到海邊散步。沿途有人
焚燒變綠的蚵仔。回程的路途，我開始
劇烈地嘔吐，終於癱瘓成一首詩。（《山》，91）

從作者宣判將只為排遣情緒、消磨哀樂的詩篇自焚，可以看出他「以詩淑世」的理想，也就是說，瓦歷斯寫詩的動機是為了使世界更美好，對於於世無益的詩，他寧可不要。然而當生活中的喜樂哀愁觸及到詩人的心扉，他發現已經不是他想想寫詩，或這些詩寫出來是否能「使世界美好一點點」了，詩早已成為作者的一部份，是一種如嘔吐般無法壓抑的自然反應，它「有如一匹沈潛的獸，正不安地蠕動著！」（《想》，19）正因為這種自然而然的「癱瘓」，讓作者完成了一本又一本詩集，從「寫了三百首以上的詩，沒有出版社要出版」（《泰》，封底），到如今已累積超過四本的出版量，除了證明瓦歷斯的詩作已經成功地在漢人主導的出版界，發揮一定影響力外，更再度印證「詩」之於他，已是生命機能的一部份，即使沒人要出版，他也會讓自己繼續寫下去。

在目前所見作者的四本詩集中，《泰雅孩子台灣心》是最早的一本，然而若以創作的年代來看，出版較晚的《山是一座學校》其實才是瓦歷斯較早期的作品。《山是一座學校》是作者「個人記憶的一段補白」（《山》，〈序〉），收集了他師專畢業後初為人師的心情與對學生的關愛，其中有些是模擬童言童語的童詩童趣，這些皆編排為輯一「與學童書」和輯

²³¹ 魏貽君，〈從埋伏坪部落出發——專訪瓦歷斯·尤幹〉，收錄於瓦歷斯·尤幹，《想念族人》附錄，台中市：晨星出版社，2000.11，頁 220。

二「學童記載」；而輯三「番刀的下落」則較集中帶有部落色彩與原住民意識；輯四「D城·再見」，大都以都市生活為主要觸發，當是瓦歷斯遊走都市叢林的感慨，充滿末世紀的蒼涼與疏離況味。《泰雅孩子台灣心》的關懷層面則擴及全台灣，包含：土地、森林、河流、老兵、黨外運動、民主浪潮、二二八受難者、勞工、學生、原住民等「天災人禍」，統而言之其觀照的層面便是所有的弱勢：包括自然與人文，這種左傾的特質讓他的字裡行間充滿拉扯下神話面具的悲憤激昂，並歸結到愛台灣的最終目的；其中甚至有兩篇為墨西哥和西德而寫²³²，呈現出作者始終不變的人道關懷。至於《想念族人》與《伊能再踏查》則是讀者最耳熟能詳的著作，雖然都是以原住民為主題，然前者彷彿一幕幕原住民社會顛沛流離與衰弱頹圯的圖像，後者較明顯地在這些圖像裡注入原住民族的圖騰與血脈。

就形式表現而言，瓦歷斯的詩作從早期以短篇的精悍為主，到逐漸醞釀起長篇的悠遠，甚至以散文姿態羅列詩的意象的散文詩都有，近年來更出現史詩規模的創作，顯示作者對詩的可能的不斷實驗與挑戰。瓦歷斯從現代主義的練習時期開始提筆寫詩，直到到受吳晟啟發而轉為素樸主義的詩觀讓他回歸到「究竟想寫什麼」的根本動機；現代主義與寫實素樸在文學上並沒有絕對的優勝劣敗，只是依照瓦歷斯自我對現代主義習作時期的反省，當時的他寫詩很大的成分是為文造情，目的是讓人一下子看不懂，未確立自己的中心思想便一味追求技巧的變化，才會彷彿格格不入。在他揚棄華而不實、捨本逐末的文學遐想後，他的詩就開始回歸素樸的本質，樸實明朗成了讀者對他詩作的第一印象。然而這樣的樸實無華，並不減損他詩味的呈現，這樣的文字風格，似乎更恰切地與他的吶喊、訴求以及原住民口傳式的表述方式相融合。試以〈來信〉、〈回信〉這兩首可以互相參照的詩為例：

Yava 平安：

醃的山豬肉日前已收到
 八雅鞍部山林的味道
 現在依然留在唇邊。不過
 都市裡三餐不缺
 以後就不用寄來了（《山》，62）

²³² 分別為〈墨西哥豆子〉（《泰》，74-75）以及〈牆的饗宴〉（《泰》，76-77），前者為墨西哥遭遇地震、無家可歸的人而寫，因為該國政府無視於當務之急，仍欲主辦第十三屆世界盃足球賽。後者詠柏林圍牆二十五週年。

這一首是都市遊子寫給部落親人的信，前三行似乎懷念的山林的滋味，「不過」語氣一轉，後面才是兒子真正想說的話：「不用寄來了」，兒子用「都市裡三餐不缺」作為理由，其實更顯出他不甚懷念「八雅鞍部的味道」，因為，懷念的滋味與三餐是否無缺並無必然的關連，更可見這只是作者作為搪塞的藉口，這樣的論點我們從詩的後半段很明顯地可以得到佐證：「有空，會回部落／等三年或五年吧／開一輛車、穿西裝／打著漂亮的蝴蝶結領帶／擦亮部落的眼睛」（《山》，62）遠離故鄉的族人如今已經完全向資本主義引領的現代生活看齊，想開車、穿西裝、打領結回部落的遊子，早已不希罕八雅鞍部的醃豬肉了。接下來是父親的回信：

你的母親咳嗽又犯了，因為
秋天，因為替你趕製新毛衣。
聽說都市裡有暖氣機吧！常常
加班，恐怕對身體不好，不適合
就回部落，八雅鞍部的山林都想念你。（《山》，64）

這封信從部落發聲，是對異鄉遊子的召喚，字裡行間透露出顯而易見的矛盾：母親為了替孩子趕製毛衣而咳嗽，其實父母親並不是不知道都市裡有暖氣，卻依然放心不下遠走他鄉的孩子，擔心他受寒、擔心他加班把身體弄壞了，其實，沒有暖氣又犯著咳嗽的母親應該更令人擔心吧。父親溫婉地說：「八雅鞍部的山林都想念你。」希望兒子早日回部落，對父母親而言，遊走都市叢林的兒子令人放心不下，可是對年輕一輩而言，沒有暖氣、汽車與西裝的部落，才是留不住人的地方。雖然父母殷殷期盼，但兒子會回部落嗎？從他的來信我們不難知道答案。兩首詩各自化身為兒子與父親，族人的溫婉與樸實貫串著兩首詩，然而兩個人的互動卻都非常含蓄。作者用幾近口語的方式鋪排，沒有一句晦澀的語言，卻包含了原住民社會內／外部流亡的雙重困境，以及歷史失憶症所導致的認同搖擺，這兩首詩並沒有需要特別加註的詞彙，也沒有用典或錘鍊文字，卻在平鋪直敘的文句裡，醞釀不斷膨脹的民族悲愁，讓它不只是家書。

素樸的文字，卻撐起飽滿的情緒，撥開文字的外衣，瓦歷斯的詩裡，有著極深沈的思緒在躍動。

「隱喻」與「象徵」是營造詩意境的主要表現技巧，瓦歷斯的詩作獨特之處，便在於大量使用泰雅族的神話、傳說、禁忌、習俗等融入詩中，作為隱喻或象徵，呈現出「原」

氣淋漓的意境。然而即使詩作已經在台灣文壇享有盛名，瓦歷斯卻認為，「我是整個泰雅族埋伏坪部落當中，詩味表現最糟糕的一個，……只是我還懂一點漢文，不巧就被選中為年度詩獎，事實上部落老人比我更有資格的人比比皆是，只是他們不會漢文而已。」²³³從這段話裡我們可以發現，瓦歷斯似乎以部落老人為詩藝的模範，這些族人隨口說出的話語，總是比他刻意營造的詩句更充滿詩意，例如：「我的父親日式國小未讀畢業，帶領我到山上，看到我吃力地走上斜坡，嘴裡就冒出『你的腳已被平地舒服的柏油路面弄得很虛弱了』；……到南庄鹿場與初識的老人喝酒時，老人端起酒杯對著屋外的祖靈喃喃說：『這孩子來到部落，請不要讓他在祖先的土地上跌倒！』」（《想》，21）這些出口成章的話語，的確充滿豐富的詩意，原來對原住民族而言，「詩人」並不是什麼特別的身分，而是人人都有、處處皆在的生活美學；詩的藝術境界原來不假外求，就在自己的族群文化與應對進退之間。因此，越深入汲取族群養分，創作詩的動能便會源源不絕。

在這特別的一天，魯突斯
趁暗夜，拆開正在睡覺的
耳朵：「遵行 gaga 的誓言
起床晚了，身體所以發腫。
要快啊，孩子——
茅叢是不會傑稻穗的。」（《伊》，104）

這首〈馬赫坡之歌〉所歌詠的是著名的「霧社事件」，在所引的短短的六行詩裡，作者就運用了五個泰雅元素：「魯突斯」是泰雅敬畏的鬼靈，在此對族人叮嚀祖靈訓示、並強化抗戰意志。所謂的「耳朵」，除了指枕戈待旦的戰士們的耳朵外，泰雅族的聖山「大霸尖山」，族語稱「Papak-waku」，即為「耳朵」之意，傳說中族人從大霸尖山分別後，便約定每年都要派代表到大霸尖山相聚，先到的部落代表要吟誦這一整年發生的事，後到的族人便會側耳傾聽，更有對祖靈訴說之意，這是族群血肉相連、互通聲息的圖騰，因此瓦歷斯曾以「失去耳朵的泰雅」（《伊》，153）來指稱失去認同的族人。「gaga」是泰雅族最重要的社會組織，是以共負罪責、共享榮辱為基礎所建立起來的，gaga 的凝聚力使得泰雅族成為台灣中北部最強大的原住民族，也是日本總督府治台期間最頭痛的「蕃人」，gaga 的約束力一旦消失，泰雅的精神便嚴重走味了。「起床晚了，身體所以發腫」以及「茅叢

²³³魏貽君採訪、整理，〈從埋伏坪部落出發〉，收錄於《想念族人》附錄，台中市：晨星出版社，2000.11，頁 210。

是不會結稻穗的」都是泰雅諺語，本意是告誡族人要勤勞不懈，不可懶怠度日，以免被祖靈嘲笑或懲罰，對這首詩而言，便是戰士出征前的心戰喊話：對待敵人需勇往直前、奮力求取戰功。這首詩切入的角度較為少見，它將時光回溯到霧社事件發動前的暗夜，揣測當時戰士的心情與以性命捍衛尊嚴的凜然風骨，整首詩皆以泰雅傳說、習俗貫串，除了此處所舉之例，還有成功獵到敵首回部落舉行儀式的頌辭、泰雅人用以占卜吉凶的希麗克鳥、以及戰死後被螃蟹檢查的紅色手掌等等，完全以二、三〇年代的族人心態去揣摩，營造出泰雅風濃厚的價值觀與精神面貌。此外例如「射日」傳說，經常被瓦歷斯取用為對日帝的影射，如〈一九一〇年射日〉；又如泰雅父子聯名制、「撒謊的狗」、「奔下山的孩子」等，都成為詩人筆下充沛的文思來源，以及隱喻、象徵的原始典故，讓人很難不注意它們獨特的意涵。於是熟悉瓦歷斯作品的人，一定知道祖靈是 *utux*、父親叫 *Yava*、母親叫 *Yaya*；*Atayal* 是泰雅、*Beisu* 是活躍於林間的動物等等，這些族群標誌也成為瓦歷斯詩作中鮮明的印記。

當然，身為山的子民，瓦歷斯詩中所出現的自然事物也不在少數，山羌、山豬、飛鼠、大安溪、猴子、山徑、小米等，不時地透露出山林的氣息，這些自然取鏡融入族群元素，營造出瓦歷斯濃厚的原味詩風。

二、 歷史想像力與穿透力的散文力道

瓦歷斯認為，從詩人到散文家，乃是「有感於詩創作無法盡情吐露原住民心聲，乃從事系列散文創作。」（《番刀》，138），這番說詞驗證乎其散文的多重面貌，散文的確是瓦歷斯筆下最具彈性的文學展演，它可以溫柔，可以激昂；可以幽默，可以嚴肅；可以細說從頭，可以斷章取義；可以堅硬如石，也可以柔軟似絮；可以簡短如箴言，更可以繁富如樂章。散文的「伸縮自如」，在作者筆下成了運用得最廣泛、最多樣化的書寫模式。寫詩的涵養，也讓他的散文筆觸往往帶有詩的氣質，如「午後忽有雷陣雨，像一場不經意的預言，雨後將烏來街道順勢清洗，則又如象徵。到山腰，有人站在庭院外與山巒對望，皺起的黑眉也像兩座小山。」（《迷》，168）而他說故事的功力也往往在散文間展露無疑，使散文又有小說的節奏性，如〈愛照 *voguniya* 的猴子〉（《戴》，138-145），老獵人竟被猴子戲耍，如何才能扳回一成？作者利用口述傳統的說故事氛圍，讓故事隨著老獵人的腳步走進山林，卻又吊盡讀者胃口：老獵人用嘆氣、反問、評論現行法令等方式，拖緩了與猴子的戰爭，讓讀者也和作者一樣心癢難騷，亟欲知道結果如何，這恐怕就是瓦歷斯在聽故事時

的心情吧：泰雅族老人說故事或許本來就自有一套吊人胃口與吸引聽者的功力，作者也把這樣的功力融入文字書寫中，讓讀者也不斷地在心裡追問：「然後呢？」〈午後的部落〉（《番人》，105-108）、〈發火的山羊〉（《戴》，92-101）也呈現出這種「慢半拍」的寫作手法，這類細節描述與歧出的敘述方式，延宕了劇情的節奏，卻醞釀了讀者的情緒，讓小事件也令人回味無窮。

由於散文文類自在包容的特質，加上作者詩藝的陶冶與說故事的本事，使得他的散文表現精采動人，筆者甚至認為，散文是作者創作的三種文類中，表現最出色的一類。回顧瓦歷斯的散文創作，從《永遠的部落》開始，如今已經累積六本出版品，成為他創作的大宗。《永遠的部落》所集大多是充滿回憶與感傷的部落筆記；其後的《番刀出鞘》文如其名地筆力雄健，展現出社論的犀利眼光與痛切的族群吶喊。作為他田野調查選集的《荒野的呼喚》，則補足了《番刀出鞘》的理論先行，藉由一個個實地部落的踏查，披露鮮為人知的原住民社會。《戴墨鏡的飛鼠》文章篇幅逐漸拉長，幽默與諷刺交錯，歡笑與淚水並顯，更逐漸以原住民歷史作為主要的布幕。《番人之眼》文多短章，同樣寫自己的部落、族人，與《永遠的部落》相較，擺脫了「回憶」書寫「當下」，捕捉在這塊土地上上演的真實哀樂，文筆轉向輕柔，然犀利依舊。《迷霧之旅》是目前所見最近期出版的散文集（2003），每一篇都是以往少見的長篇，並且意味深長、餘韻無窮，表示作者在散文藝術的經營裡，也已開創出繁複曲折的新景象。

在瓦歷斯的散文表現方面，我認為最獨特之處是他字裡行間透顯出來的歷史想像力與穿透力，他常常讓時光在文字鋪排間流動，折射出歷史的光澤與深度。從瓦歷斯這些年來的努力，可以看出他挖掘族群歷史與重建族群記憶的企圖心，「我相信，有一個聲音從山的深處傳來，遙遠而綿長的聲音，回應到老人的四心房。」（《迷》，41-42）歷史的回音同樣敲擊了作者的心，並在他釀造的文字裡迴響。

「北洋海軍這場戰爭打敗了，結果日本人來到台灣，和我的祖先打了大大小小一百五十場以上的戰爭！」

我心痛的是族人在一八九五年以後的命運竟然是操在隔海千里的甲午一戰。在前往劉公島的客輪上，我已經私下為阿媽與我的這位新生男兒取名「威海·瓦歷斯」，我特意站在中國五星旗的前面，好讓日後的威海·瓦歷斯記得自己歷史性的名字。（《戴》，236-237）

應邀參加山東的一場學術研討會，卻意外地來到百年前「威震海疆」北洋艦隊的所在地：劉公島。甲午戰爭在千里外決定了台灣原住民族的命運，這個族人從來沒去過、更沒聽說過的小島，開啓了泰雅族與日本軍警對抗的無數場戰役，更把族人送往更遙遠未知的南洋；百年之後的劉公島已是遊人如織的觀光景點，瓦歷斯竟意外地踏上這座影響泰雅族命運的島嶼，其無法暢遊的沈痛心境便如同〈庚午霧社行〉（《想》，86-91）一詩中，認為泰雅子弟不宜在霧社、廬山等地觀光玩賞一樣，因為歷史情節會突然跳出來嘲弄你。瓦歷斯的歷史使命感，讓他無法只是一個觀光客，而隨著田野調查的深入追索，歷史的影像更「爬上我的手臂，穿越我的鼻息」（《迷》，185）在文獻堆裡耙梳族群命運的肌理，他彷彿看到鉛字躍動的某些訊息：

我看到安川新一、高田安二、福田 實等各郡族人的名字，他們錯列橫置，共同擁有遠赴南洋的命運，共同被記載在一紙黃色的薄紙上，松山誠治、米田正夫……我大聲對著山谷吼著，古山義雄，山谷次第回答：義雄……，石橋正夫、深谷安吉、有村……山谷再度傳來：安吉……的回聲，深谷安吉，這不是我要找的先覺者嗎？我找到了，我終於在第五回高殺義勇隊的戰歿名單上找到深谷安吉，原來族老已跟隨我出入部落幾個月之久了，我終於忍不住對著降下夜幕的山谷喊著，深谷安吉……這一次歷史的山谷沒有任何的回聲，只有心臟的跳動聲從胸臆間跳出：咚咚咚……咚咚……（《迷》，185）

這些看似日本化的名字，其實都是泰雅族的祖先，在被變造的名字背後，他們都有一段辛酸曲折的過往。走在北橫的山道上，作者追尋歷史的焦慮，似乎恨不得用呼喊將他們喚醒，然而回應的只有山谷回音。資料上的深谷安吉，是剛完成六年蕃童教育、對總督的駕臨深感雀躍、並極望成爲「典範中的族人」（《迷》，178）者，然他的歷史到此爲止，之後竟消失無蹤。「寫完這一篇文章之後你到哪裡去了？」（《迷》，179）作者一直在田野裡找尋的先覺者「深谷安吉」，從山谷裡傳來回音，這樣一位追尋日本典範的模範族人，竟然是在南洋戰歿，作者漲滿的思緒，只能再對著山谷呼喊山谷安吉的名字，讓自己的心跳聲撐滿龐大而空洞的歷史迴響，再次見證文章〈人啊！人〉的深層悲哀。

當然，善於說故事的瓦歷斯，也常常讓歷史情節在他筆下重演。因此瓦歷斯的田野書往往讓讀者有身歷其境的感受，他巧妙地讓田調的感覺穿插在行文節奏裡，主導著整個文氣的迴旋，並順著報導人的描述，在腦海中映現出一幕幕歷史片段，如作者在南澳採訪族

人「原勇 八」的事蹟時，無意間挖到的一段奇聞軼事，是關於原勇 八的父親是漢人的故事：報導人的祖父因參加抗日行動被捕，「刺刀插入我們故事的主人翁時他巧妙的斜身那麼一吋」，趁天黑帶傷逃到寒溪，娶了泰雅族的妻子，並刺上黥面，「如果你願意將時間倒退八十年以上，你很可能在寒溪的群山莽林之間發現了黥面漢人林牛與泰雅族人一同馳騁在獵場的奇異畫面」，只是日警終究還是發現了林牛與眾不同之處，並用一顆子彈結束了林牛傳奇的一生。然而「林牛的傳奇其實並沒有結束，歸化為泰雅人的林牛將他的傳奇巧妙的留給了尚在襁褓中的孤子，正如在羅東那刺斜一吋的刺刀，林家的氣息就伴隨著傳奇再度出現在兒子原勇 八的身上。」（《迷》，145-147）這段類似電影情節的精彩報導，作者以自己的方式詮釋：他將鏡頭鎖定在那「斜刺一吋的刺刀」，並用這一吋換來的空間，貫串起林牛傳奇的一生。

部落踏查的經驗與歷史的追尋，使瓦歷斯的文字具有凝鍊的力道，絕非憑空想像、無的放矢，或故意誇大原住民的苦難，為文造情。原住民祖先的歷史影像，往往透過他的筆流洩，使他的散文有一股向時光回溯的復古風味，彷彿透過時光隧道看見歷史的微光閃動，呈現出一種質感與光澤，更增加了文章的深度與廣度。

三、 大歷史／小人物的小說關照

在讀者的認知習慣裡，瓦歷斯·諾幹大多是以詩與散文為人所熟知，然而早在還稱做「柳翹」的 1980 年，作者便已開始發表小說，如〈祭〉、〈最初的狩獵〉，可說與新詩的創作同步進行。1998 年的小說〈看到彩虹橋了嗎？〉與 2002 年的〈旅行〉分別獲得第十二屆與第十六屆「聯合文學小說新人獎」，這「新人」二字用在瓦歷斯身上似乎有點突兀，也與其開始創作小說的年代頗有落差，但卻也是瓦歷斯在文學場域上多方嘗試與耕耘不輟的明證。2002 年起，瓦歷斯的小說創作量開始有了明顯的上升，光 2002 年就發表了五篇，2003 年與 2004 年陸續增長，累積的量早已超過一本小說集，只是尚未出版而已。其形式主要都是短篇，少數為極短篇或小小說，瓦歷斯曾言：「小說一直是我想經營的文類」，只是認為自己年輕的時候寫的不夠多、不夠好，也許是應驗了「年過四十才能寫出深刻的小說」的說法²³⁴。此外，瓦歷斯早年即有書寫族群大河小說的企圖²³⁵，並認為「惟有完成這

²³⁴ 瓦歷斯·諾幹，〈瓦歷斯·諾幹答編者問〉，《聯合文學》220，2003.2，頁 68。

²³⁵ 魏貽君，〈從埋伏坪部落出發——專訪瓦歷斯·尤幹〉，收錄於瓦歷斯·尤幹，《想念族人》附錄，台中市：晨星出版社，2000.11，頁 234。

任務（台灣原住民族史詩結構的小說），原住民文學才會被獨立地討論出來，而非附屬在台灣文學或中國文學底下。」（《番刀》，138），故近年來的小說創作，作者認為有部分是作為大河小說的前奏與習作的²³⁶，可知作為瓦歷斯文學生涯的另一塊文字獵場，其對小說的經營絕非等閒視之。作為瓦歷斯近年來致力創作的主要文類，本節意欲以較多的篇幅來闡釋此一文類的表現特色，以下便從形式與題材兩方面討論。

瓦歷斯的小說在形式上大抵有兩種模式：其一如大部分小說般「無我」，亦即小說中並未出現作者主觀的介入，與我們一般理解中的小說無異，如〈哀傷一日記〉、〈看到彩虹橋了嗎？〉、〈旅行〉、〈鑽石〉、〈通往耶路撒冷的路上〉、〈奇布查〉、〈老人波博〉、等，這是肯定可以歸為小說的文類；然而他也有不少篇明顯有「我」的存在，例如以「我」作為觀察者的角色，敘述部落故事，如〈最後一滴酒〉、〈計程車〉、〈離群索居的叛逆者——匕昊·古拉斯〉等，而另一種「有我」介入最普遍的模式則是，作者作為一個聽故事的人，在說故事之前先說明與這個「故事」相遇的緣由，就像他在做田調時記述報導人的話，之後才展開故事，當故事一開展，作者便退居幕後，讓故事裡的主角，以第一人稱的語氣敘述，讀者彷彿也在聽故事一般。〈森田醫師的抉擇〉、〈黃雨〉、〈復仇者〉、〈地圖〉、〈櫻花鉤吻鮭〉、〈鹽〉等作者皆以「我」作為故事的引子或收束，「我」的介入使其與我們所認知的小說有段差距，形成介於小說與散文間的模糊地帶，在此筆者將之認定為小說，乃基於兩個原因：其一，散文中報導人的說詞是片段而不連貫的，穿插在作者的思維與評斷裡，作為散文主題的附屬地位；而小說中的報導人卻化身為故事主角現身說法，形成整篇文章的靈魂要素，作者「我」反而退居旁白的位置。其二，尤為重要的是，這些故事或報導人已經混雜了虛構與想像的成分，作者將許多資料與素材重新組合，把零散單一的線索，加工創造後串成一個脈絡完整的故事，以全新的面貌呈現在讀者面前。例如〈櫻花鉤吻鮭〉²³⁷寫的是作者採訪白色恐怖的受難族人，卻意外得知一個隱藏多年的秘密。隱居在中部高山農場、被稱為「波塔的孩子」²³⁸的族老，曾在白色恐怖時期被嚴刑拷打也堅不透露秘密，因而得到大家的敬重，然而恆常陰鬱冷漠的波塔的孩子竟告訴作者，自己其實是白色恐怖時期擔任線民、陷害族人的告密者。作者以櫻花鉤吻鮭陸封型的習性，隱喻主人翁膽怯、悔恨交集的後半輩子，並且在故事的結局結合九二一地震，讓這座農場與老人消失無蹤。其實這則故事的主角就是作者田野調查時的報導人之一、復興鄉高義部落的李族老，李族

²³⁶ 瓦歷斯·諾幹於「山海的文學世界：台灣原住民族文學國際學術研討會」會議中語，花蓮，2005.9。

²³⁷ 瓦歷斯·諾幹，〈櫻花鉤吻鮭〉，《幼獅文藝》594，2003.6，頁54-58。

²³⁸ 依作者的說明，波塔是泰雅族最負盛名的英雄，主要勢力在北部，故「波塔的孩子」指的是北部復興鄉來的泰雅人。

老早在 1995 年就開始出現在作者的記述中，散文〈石門水庫有條魚〉（《戴》，134-137）、〈白色追憶錄〉（《戴》，157-164）、〈人啊！人〉（《迷》，182-184）等都有他的事蹟，一開始作者也以為李族老是白色恐怖的受害者，後來經由多方比對，才發現族老其實是背叛族人、出賣情報的告密者，只是，面對著族老沈默孤寂的晚年，瓦歷斯實不願也不忍點破這層歷史的陰霾。他用寬容的心來看待被極權時代刑求過的心靈，因為告密者的下場比政治犯更悲哀，他的餘生都將被罪惡感啃噬著。比對幾篇散文與〈櫻花鉤吻鮭〉，會發現作者明顯地捏造了一個脾氣古怪且神秘莫測的主角，地域也由北部移到中部，散文中的族老欲言又止，終未承認自己的身世之謎，小說卻透過作者酒後誤植的讚美，引出主人翁迴旋曲折的自白。這則小說的主要故事由主角以第一人稱敘說，小說的開頭和結尾則是作者的導言和餘波，作者「我」介入到故事中，起了關鍵性質的連帶作用，然而整篇虛構與想像的成分也十分明顯，若將之視為散文，實在無法成立，視為小說則較為恰切。至於作者報導文學式的記述口吻，對小說這種文類而言，不也是一種虛虛實實、亦真亦假的策略嗎？

關於作者這種立基於某些事實上的變造構思，在〈鹽〉²³⁹這篇小說裡也許我們可以得到更多的啓示。〈鹽〉這篇小說中故事發展與作者說明幾乎各佔一半，作者採用後設小說的手法，使用「生計大封鎖」、「總督造訪東勢角」、「總督的死亡」等大事件作為小說架構，讓正好下山換鹽的祖父穿鑿附會出一則動人的口傳，這則口傳透過作者的筆織就了一篇短篇小說，作者則在小說結束後，補敘了一段故事背景與寫作動機的剖白，認為這也是一種「如實的紀錄」，因為透過口傳的方式將記憶代代相傳，將能使後代子孫理解那一簍鹽在當時與眾不同的滋味。作者的這一段說明，在一般小說中是很少見的，一方面他也提醒了我們，虛構與真實的界線，其實並不那麼明確，他所謂的「如實紀錄」，指的當然不是對史實的紀錄，而是對父親口中祖父事蹟的傳述。對欽定史書而言，佐久間總督的死因是既成事實，然而當這個虛構的故事由瓦歷斯祖父的口中說了出來，對瓦歷斯的父親而言，一個偉大而不斷膨脹的夢就已成形，這個夢也許虛幻，在父親心目中的地位卻比經過考察驗證的史書更有真實感，這份真實感來自於祖父曾經到東勢角巧遇總督出巡。對父親而言，總督是太遙不可及的人物，祖父卻是真實而可觸摸的存在。〈地圖〉這篇小說中，作者因參觀柬埔寨多斯倫博物館而聽聞了幾則故事，回來後他選擇「用小說故事的方式書寫，因為，故事總是充滿較多的幻想與人性。」²⁴⁰而故事在每個人獨一無二的腦袋裡都可以發酵釀造出不同的情節，或許我們可以說，每個說故事的人都在寫自己的小說。所以瓦歷斯祖

²³⁹ 瓦歷斯·諾幹，〈鹽〉，《自由時報》副刊「週日小說」，2004.1.18。

²⁴⁰ 瓦歷斯·諾幹，〈地圖〉，《中央日報》17版，中央副刊，2003.4.2。

父的故事繼續流傳到瓦歷斯兒子的耳朵，儘管它的真實面經不起考驗，卻富有小說飽滿的想像力與情節張力。

在題材的選擇上，我們可以輕易發現，近年來瓦歷斯筆下的關懷層面，已經不僅止於台灣原住民族與自己的部落，他的眼光眺望到世界上的原住民族與第三世界國度，這些延伸的人道精神與批判意識，我們可以從他的部落格清楚看到，至於文學上的表現，目前則主要以小說的書寫最顯而易見。這些以非台灣原住民族為主題的小說，佔了作者小說產量的一半，例如〈黃雨〉²⁴¹，寫的是寮國孟族的故事，寮國是個多種族國家，境內多達六十多個部族，經歷過法國殖民、二次大戰，以及戰後共產政府與美國 CIA 的對抗，無情的讓孟族兩大勢力自相殘殺。祖父死在法殖民下的礦區，父親參加了共產黨軍，最後戰死，而當年害死主角母親與弟妹的「黃雨」（化學武器）的秘密，卻在冷戰結束後，犧牲在美蘇兩大強權的妥協中，而僅以看似科學的解釋：「大黃蜂的清巢」一語帶過，沒有罪責的追究，沒有事後的賠償，看似和平和諧的背後，主角的思緒卻終其一生無法平復：「我的父親為共產黨戰死，我的家人卻被親共產黨的莫斯科當局以『黃雨』毒死，美、英科學家聯手以『大黃蜂理論』蒙蔽了清剿孟族的歷史。」不管站在哪一方，孟族，或說所有的少數民族，都只是強權運作下的炮灰，其悲劇性並不因近年興起的叢林觀光而消失，反而宿命般地延續到主角身上的癌細胞。

〈地圖〉²⁴²與〈老人波博〉²⁴³分別從不同角度書寫柬埔寨共產黨於 1975-1979 年紅高棉時期所進行的境內大屠殺，當時全國僅八百萬人，被屠殺者竟高達兩百萬人，而且這並不是強權對少數民族的迫害，而是政府屠殺自己的人民。〈老人波博〉透過紅高棉運動領袖 Pol Pot 在世的最後一天，解剖了波博「『恐怖』不足以形容」的思維狀態，他的「細菌與健康」說，使得全國四分之一的人被處死，作者捕捉了波博與平常人無異的言行，尤其是他「沈靜、穩重、溫文爾雅」甚至「膽小而溫順」的形象，並用「老人」來稱呼這位曾經呼風喚雨的極權份子，在平凡的日常舉止裡，更顯現他扭曲變態的心理。由於他總是溫文爾雅、謙恭有禮，他的暴行才更顯可怖與不可思議。而〈地圖〉正好由受難者的角度來詮釋波博的殘暴，補足了這位老者罄竹難書的罪愆。小說透過一幅張掛在首都金邊多斯倫博物館、由三百顆頭顱組成的柬埔寨地圖，開展出四個故事，這四個故事皆與紅高棉大屠殺有關，雖然作者一進入博物館就曾被驚聳的頭顱地圖擊退，但對於館長所敘述的四個故

²⁴¹ 瓦歷斯·諾幹，〈黃雨〉，《自由時報》35 版，自由副刊，2002.11.25-26。

²⁴² 瓦歷斯·諾幹，〈地圖〉，《中央日報》17 版，中央副刊，2003.4.1-2。

²⁴³ 瓦歷斯·諾幹，〈老人波博〉，《聯合報》E7 版，聯合副刊，2003.11.6-7。

事，他更感覺再次被蘇格蘭高地的氣溫所封凍。

此外，如〈復仇者〉²⁴⁴寫車臣維納喀人與俄羅斯聯邦的的恩怨情仇；〈通往耶路撒冷的路上〉²⁴⁵以「以巴衝突」為背景；〈奇布查〉²⁴⁶則是南美印地安人的報復等，這種轉變與其說是瓦歷斯想轉換文學跑道，不如說這是他一貫關懷弱勢族群不變立場的延伸。由於對自我族群命運的透視，使得他也能以同樣悲憫的眼神關心世界上擁有同樣際遇的民族，以部落為起點，瓦歷斯於是可以「放眼世界」。

除了題材的擴大外，瓦歷斯選擇的主題大都偏向沈重嚴肅。散文與詩或者還有浪漫與幽默的空間，然而，瓦歷斯的小說卻都偏向挖掘殘酷悲痛的現實，如戰爭，如歷史。他在2002年發表了「戰爭殘酷」系列小說²⁴⁷，2003年延續戰爭的主題在《聯合文學》發表「比戰爭更殘酷」特輯²⁴⁸，以戰爭為主題在台灣文壇已經很少見了，然而作者戰爭系列的書寫，似乎有意提醒大家，世上的殘酷仍未止息。

「戰爭殘酷」系列小說，以描寫戰爭手段的無所不用其極，以及戰爭無窮盡的遺毒為主，這些都不是以大場面的軍事對抗來呈現，而是聚焦在小人物身上的故事。戰火在他們身上燃燒，憤恨在他們眼中輪轉，即便已經停戰了，戰爭的夢魘以及遺毒依然啃齧著生者的心靈。「比戰爭更殘酷」特輯中的兩篇小說，代表了戰爭與殘酷下渺小的人群更進一層的心理狀態：〈通往耶路撒冷的路上〉²⁴⁹，作者敘寫巴勒斯坦女子伊迪莉斯的一段旅程，在通往耶路撒冷的路上，她的思緒漫無目的地飛舞，穿插交會出以巴衝突下巴勒斯坦人對以色列的仇視心裡，不同於媒體報導恐怖攻擊一味譴責巴勒斯坦的慣有說詞，瓦歷斯站在另一個角度娓娓道來巴勒斯坦恐怖行動的初衷，所以當五歲的小孩嘴裡發出「我長大後要殺死以色列大兵！」的誓言、以自身為肉彈炸死二十一名以色列人的那費茲卻得到眾人的尊敬時，我們便不難理解巴勒斯坦人的反應，而那費茲的父親除了為兒子感到驕傲外，甚至還頗為嫉妒。隨著故事的發展，主角的腳步踏上耶路撒冷，瓦歷斯前面的鋪排彷彿她要去會見情人般喜悅，事實上伊迪莉斯卻是自願作為另一個肉彈，在中午十二點的市中心引爆；她的「情人」薩依德，為她的犧牲攝影留念，並在半年之後步上伊迪莉斯的後塵。這

²⁴⁴ 瓦歷斯·諾幹，〈復仇者〉，《自由時報》副刊 35，2003.12.23-24。

²⁴⁵ 瓦歷斯·諾幹，〈通往耶路撒冷的路上〉，《聯合文學》220期，2003.2，頁 59-63。

²⁴⁶ 瓦歷斯·諾幹，〈奇布查〉，《聯合文學》220期，2003.2，頁 64-67。

²⁴⁷ 指的是〈森田醫師的抉擇〉、〈黃雨〉以及〈復仇者〉。

²⁴⁸ 共收瓦歷斯兩篇小說：〈通往耶路撒冷的路上〉以及〈奇布查〉。

²⁴⁹ 瓦歷斯·諾幹，〈通往耶路撒冷的路上〉，《聯合文學》220期，2003.2，頁 59-63。

樣的行動對巴基斯坦人而言，是崇高神聖與不容污穢的信仰，然而卻被以色列報導為「骯髒的人體炸彈」，瓦歷斯認為這是一個「惡毒的註腳」，這個惡毒的註腳收束了全文，我們看到的是雙方依然沒有交集，以巴衝突也將持續下去。這是一篇發人深省的小說，作者不僅站在世人少見的角度敘述伊斯蘭的信仰，披露以色列當局的所作所為絕不比恐怖攻擊仁慈，更提醒我們，被戰爭與仇恨摧毀的人性，將是比戰爭更殘酷的事。同一系列的另一篇小說〈奇布查〉，以冷靜平淡的語氣，述說哥倫比亞的印地安人奇布查，以毒品可因卡癱瘓全世界作為對白人屠殺、奴役族人的報復。整篇小說以奇布查的自白為基調，讓我們在哀憐波哥大印地安人悲慘的被殖民史外，更驚慌於奇布查的報復計畫，戰爭種下復仇的種子，復仇的種子扭曲了人性到令人陌生害怕的地步。這兩篇小說讓我們對於整個恐怖攻擊與毒品交易有著更大的哀矜與悲憫；更重要的是，這些都是正在發生的事，台灣本島卻以為它們只是電視盒子裡遙遠的異國。瓦歷斯書寫這些發人深省的故事，也許正想提醒醉生夢死、安逸已久的台灣人，戰爭與殘酷一直都在上演，一點也不遙遠，如果我們不能正視這些悲劇並深刻反省，這些劇情將如宿命般不斷上演，永無止盡。

另一篇小說〈看到彩虹橋了嗎？〉²⁵⁰雖與戰事無關，卻提供了另一種省思的角度。這篇小說曾經獲得聯合文學小說新人獎，作者在得獎感言裡自述，本文乃是「向蘇童〈儀式的完成〉²⁵¹一文的致敬」²⁵²。由於採取電影中重複大師經典手法的「致敬」模式，瓦歷斯本篇小說與蘇童〈儀式的完成〉都含有懸疑的成分，也都藉由「學者」的蒞臨調查，開展出整個故事情節。來到部落的學者也「曾經」是部落的孩子，然而二十年後當他再回來，一切都沒有變，只有他變得與部落格格不入，即便留著泰雅的血脈，卻很明顯地與部落人分屬不同世界。他此行的目的是為了博士論文的主題：泰雅的「死亡儀式」回部落進行採訪調查，持續了一段時間的調查卻收穫不多，直到學者九十高齡的祖父提議教導學者包辦自己的喪禮，學者在「暈眩」中一步步完成老人指點的喪葬儀式，最後親手埋葬自己的祖父。這場葬禮被盛讚為部落近幾十年來「最完整的傳統葬禮」，當大家也對學者的研究成果與有榮焉時，只有酒鬼巴雅斯帶著酒意拋出一句引人遐思的話：「你殺死你的祖父，對不對？」學者是不是為了完成儀式而親手送祖父上彩虹橋我們不得而知，大家在意的的是葬禮夠傳統，而部落出了個博士。整個故事的懸疑氣息只是小說家的策略，蘇童用靈異故事的氛圍諷刺民俗學家把研究與生活對立起來、甚至帶有看熱鬧的嫌疑，直到自己抽拈鬼籤才感受到期中的震撼力；瓦歷斯則進一步安排學者的身分為自己的族人，讓小說多了一層

²⁵⁰ 瓦歷斯·諾幹，〈看到彩虹橋了嗎？〉，《聯合文學》15:1=169，1998.11，頁99-108。

²⁵¹ 蘇童，〈儀式的完成〉，《少年血》，江蘇省：江蘇文藝出版社，1993.9初版，頁214-223。

²⁵² 瓦歷斯·諾幹，〈得獎感言：原住民的心靈〉，《聯合文學》15:1=169，1998.11，頁109。

矛盾，這恐怕也是瓦歷斯對近來原住民族成為學術研究顯學的隱憂，如果原住民只能研究原住民習俗卻不能活在習俗裡，恐怕就是這樣的學術研究把原住民文化一步步送上死亡的彩虹橋。

瓦歷斯小說的主題總是敷上一層嚴肅的歷史背景，優美高貴的〈鑽石〉²⁵³卻隱藏血腥污穢的身世；唯一以小孩視角書寫的〈旅行〉²⁵⁴，卻讓主人翁踏上對小孩而言太過沈重的地雷……也許讀者很難以愉悅的心情讀完瓦歷斯的小說，但是這些「令人不舒服」的內容，卻是整個安逸過久的資本主義社會即將遺忘的教訓，我想瓦歷斯的初衷也許正如〈地圖〉一文中，藉由多斯倫博物館館長口中所說出的：「這幅地圖提醒我，並非從中我們得知犯罪者身上發現了最可怕的事情，也並不是這些事可能會發生在我們的身上，而是，預感著我們也可能作出這種事。我深深的警惕著。」²⁵⁵正如〈老人波博〉至死都認為自己的所作所為是為了國家，這種人「活得毫不虛假，然而是在真誠地為非作歹，真誠地殘害人。」²⁵⁶這些正在發生或已經發生的殘酷不仁其實並不如想像般遙遠，戰爭可以過去，但不應被遺忘，瓦歷斯的小說，在沈痛中為我們開啓了深切反思的空間。

綜觀瓦歷斯的小說取材，書寫的似乎都與歷史、戰爭等大事件有關，然而他的著眼點與選擇的主角，除了〈老人波博〉以外，都是默默無聞的小人物。我們所認知的歷史，往往都是大事件構成的，排列整齊的大事年表從來不曾顯示出平民百姓在大事件底下的樣貌，其實大歷史的影響力在小人物身上表現得更為徹底，這些小人物往往透露出比歷史年表更豐富的意義與價值。

〈哀傷一日記〉²⁵⁷的主角 Voja 是部落公認的「瘋子」，作者採用第一人稱的視角來展演，行文邏輯也出現精神病患式的喃喃自語，冗長、堆疊、思緒不斷被打斷、歧出形成此篇語言上最大的特色。由於主角也是部落裡「讀大學問」的人，叨叨絮絮的瑣碎言詞裡竟含有獨到的見解，使人無法只以「瘋子」來看待。文末終於點出，Voja 是泰雅族白色恐怖受難族人澤井藤內的兒子，「我是匪諜你是匪諜的兒子你知道嗎？……我死的時候你一定要用力的哭，而且要哭到發瘋為止，你身邊的任何一個人包括你最親近的人都不能相信！」父親的「匪諜」身分是致使 Voja 四十年來沈默封口、並以瘋子的形象活著的原因，這「哀

²⁵³ 瓦歷斯·諾幹，〈鑽石〉，《中央日報》17版，中央副刊，2002.12.10。

²⁵⁴ 瓦歷斯·諾幹，〈旅行〉，《聯合文學》19:1=217，2002.11，頁58-65。

²⁵⁵ 瓦歷斯·諾幹，〈地圖〉，《中央日報》17版，中央副刊，2003.4.2。

²⁵⁶ 瓦歷斯·諾幹，〈老人波博〉，《聯合報》E7版，聯合副刊，2003.11.7。

²⁵⁷ 瓦歷斯·諾幹，〈哀傷一日記〉，《中國時報》35版，人間副刊，1996.4.22-24。

傷的一日」一方面指的是小說情境中的那一日，一方面又指主角過著四十年如一日的生
活，「有人問我的 Java 是誰時，我回答『石頭』，人家問我幾歲時，我一律回答『十六歲』。」
四十年來，時光的流逝對他而言並沒有太大的意義，因為 Voja 的記憶早已凍結在四十年
前父親死亡的那一刻。這四十年如一日的生生活，是白色恐怖的餘波蕩漾，Voja 雖沒有遭到
政治迫害，可是父親臨死前的一席話，卻讓他明顯感受到極權體制的壓迫。父親死了，白
色恐怖過去了，但是 Voja 這四十年來卻始終活在歷史的陰影裡。作為台灣近代史的一個
重要時期，白色恐怖的影響力在部落一個「瘋子」的身上赤裸裸地凸顯出來，用小人物來
見證大歷史，其實比敘述歷史事實更具有說服力與人情味。

〈旅行〉²⁵⁸這篇小說藉由一個小孩隨著母親由廣東惠安跨海到小金門「探親」的旅行
開始，短短的距離卻已經是跨國界之旅，長期分隔這兩地親人的，不是海峽，而是無情的
國共內戰。只是吃一頓油飯、拜一回祖先，且前後只差一班船的時間，烈嶼與廈門硬生生
割裂，在政治的對立下，親如血肉數十年來也只能上演活生生的「生別離」劇情。兩岸開
放「小三通」之後，祖孫三代齊聚小金門，「大伯公」當年被砲彈阻隔歸鄉路而留在烈嶼，
主角「我」則是十一歲、完全不懂這段家族故事的新生代，透過大伯公的記憶，這趟旅程
不僅只是探親之旅、空間之旅，更是一場家族史之旅。就在空襲、砲擊、拒馬、地雷、盤
查、口令等都遙遠得像一則傳奇時，「我」卻為了撿拾被風吹落、掉在海裡的帽子，結結
實實踏上一顆戰車地雷……「大伯公」已經趕往海巡署搬救兵，也許一切都會沒事，然而
瓦歷斯卻選擇讓全文定格在腳踩地雷無助張惶的那一刻。這篇小說的主角不僅是個「小人
物」更是一個小孩子，國共內戰與八二三砲戰對他而言只是課本裡的敘述，然而當他的腳
無意踩上地雷，彷彿連結上一段歷史，宿命般重演了爺爺那一輩的錯愕。小人物在大歷史
裡的無助與無奈，弔詭式地重現在一個小孩身上。心愛的帽子近在咫尺，他以為很快就可
以失而復得，就像我們以為和平與富裕的年代已經來臨，然而歷史的地雷卻埋伏在最不經
意的角落，等著我們一腳踏上去。孩子是無辜的，地雷卻也是真實的，歷史課本裡的八二三
砲戰可以只是一個地點、一個日期，然歷史事件卻以最大的延展度不斷烙印在小人物身上。

用小人物的視角來構築大歷史，也同時取得了歷史解釋權。瓦歷斯希望藉由這樣的敘
述，「添補小人物的生命，讓小人物也可以有大歷史。」²⁵⁹大歷史本身就存在著太多的縫
隙，而縫隙裡充滿著幻想與解釋的空間，就在這些空間裡，作家找到了可以發言的位置，

²⁵⁸ 瓦歷斯·諾幹，〈旅行〉，《聯合文學》19:1=217，2002.11，頁 58-65。

²⁵⁹ 瓦歷斯·諾幹，〈鹽〉，《自由時報》副刊，2004.1.18。

並選擇了自己發言的角度；雖然作為小說的存在必有其虛構性，然而相對地它也補足了大敘述作為不可搖撼的事實的虛妄性。

在瓦歷斯的文字獵場，他由早期的詩作初窺繆思的殿堂，接著以散文變化出各式各樣的風味，到近年來集中心力於小說創作，我們看到的是其無形的文學獵場正不斷擴大、增長，「狩獵」的成果也逐漸豐盈。文學的場域如此寬廣，瓦歷斯正以持續不斷地耕耘來開拓與創造新天地，這是一個作家對文學的熱誠與對自我信念的反覆強調。透過多樣文類的書寫與嘗試，瓦歷斯將自己的獵場經營得肥美豐碩。

第三節 獵人之心：去殖民思考的原住民文學觀

瓦歷斯·諾幹是理論與創作兼擅的作家，他除了書寫原住民族的現實困境，更能剖析病理、為原住民的去殖民文化運動建立理論依據，同時他也發表文學意見、文學評論等，積極建立自己的創作觀、文學觀與文化觀。

原住民文學經常被視為台灣本土化與去殖民的重要指標，其崛起雖已在台灣文壇起著振聳發聵的作用，然而由於去殖民與主體重構的主要訴求，原住民文學的定義、內涵、語言策略以及定位問題等，往往成為評論界熱烈討論的主題。本節所要討論的便是，身為台灣後殖民時代的原住民文學作家，瓦歷斯對於八〇年代風起雲湧的原住民文學現象的看法、對於原住民文學去殖民工程的思辯、以及他所秉持的文學觀與其他原住民文學評論者的異同等，而在關於原住民文學的諸多議題中，又是什麼作為他理論建構的原則？釐清這些問題與觀念，將有助於我們以更多元的角度來看待與理解原住民文學。

一、 原住民文學的界定

作為一種新興的書寫樣貌，「原住民文學」的形式與內涵應如何界定在學術界引起多方討論應是可以理解的情形，因此，光是定義何謂「原住民文學」，在原住民學者內部就已經可以整理出至少三種不同的說法：「題材論」、「身分論」、「認同論」。

用「題材」來界定原住民文學範疇的原住民學者，以浦忠成為代表，他認為「任何以原住民為寫作題材的作品，不論是以何種語言文字，也不論其身分為誰，只要是描述或表達原住民的思想、情感或經驗，均可以歸屬於原住民文學的範疇。」²⁶⁰這是針對原住民無論人口、作家與漢人相較皆為相對少數而發，未免原住民文學可能無以為繼或因數量少而再度被邊緣化，浦忠成以題材、內容為準繩開放了身分上的天然限制，也開啓了原／漢互

²⁶⁰ 浦忠成，〈台灣原住民文學概述〉，《文學台灣》20，1996.10，頁193。

動理解的管道，於是如鍾理和〈假黎婆〉、李喬〈巴斯達矮考〉等透過漢人視角的書寫，也可以是原住民文學的一種呈現。這樣的定義，超越語言、身份的認定，可以涵攝更多原住民文學的內涵、豐富原住民文學的想像、以及開啓多元文化交流與對話的窗口，然而這樣的論點首先要面臨的問題恐怕是，非原住民族的書寫是否可以代表原住民？其中會不會潛藏隱而未顯的偏見？而對於長期處於殖民情境的原住民族而言，運用文字書寫來表達自我、對抗長期的被書寫情境，已是很不容易的突破，原住民文學的內涵還在建構與摸索，如果將非原住民族的書寫也納入其中，會不會因此再一次地讓書寫部落與族群的權力，被大多數的漢人作家所掌握，進而形成以漢人定義為主導的原住民文學經典，則是其他學者更加憂心的事。

孫大川將原住民文學的界定鎖定在「身分」(identity)上，認為「這是確立『原住民文學』不可退讓的阿基米德點。」²⁶¹並在確立這個基點的原則下，以「家族相似」的理論強調「身分說」非「本質論」，進而將原住民文學的語言、題材、本質、精神等加以開放²⁶²。這樣特別強調身分的論點乃是針對原住民以往皆以「第三人稱」的樣貌被書寫的狀態而發，原住民族現代文學不同於以往的劃時代意義就在於能夠以第一人稱的主體自我表述，要拒絕被「他者」再現而取回發言權，自然就要以「身分」為界定基準，才能凸顯主體的存在與自主。這樣的界定令學者質疑的地方在於，非原住民族書寫的原住民題材，如吳錦發分別於1987、1989年出版的《悲情的山林》、《願嫁山地郎》等，收錄許多不具有原住民身分的作家作品，他們也反映了原住民現實的困境，直接或間接敘寫原住民傳統風俗、價值觀，甚至對殖民勢力進行批判，這樣的書寫在「身分」的框架下便無法納入原住民文學的範疇；如果再以陳英雄《域外夢痕》為例，就更加凸顯其矛盾處：筆者在第二章時討論過，由於六、七0年代尚未有足夠開放的政治環境以及飽滿多樣的啓蒙思潮，使得《域外夢痕》的作者僅能在字裡行間帶入族群傳統，卻無法看清原住民族內部問題的真正原因，「若論及反應原住民社會、文化價值的正面、積極性，反而遠遠不如那些不具歧視性的、善意的非原住民作家的作品。」²⁶³然而陳英雄的例子應是過渡時期的原住民書寫樣貌，強調主體發聲而不是被迫發聲，的確必須回到身分的基準點，即使這樣的身分有時候並不一定以族群意識為主要表現內容。

²⁶¹ 孫大川，〈原住民文學的困境——黃昏或者黎明〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁67。

²⁶² 孫大川，〈原住民文學的困境——黃昏或者黎明〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁73-77。

²⁶³ 彭瑞金，〈驅除迷霧、找回祖靈——台灣原住民文學問題初探〉，收錄於《21世紀台灣原住民文學》，台北市：財團法人台灣原住民文教基金會，1999.12，頁27。

然而「身分論」依然有它的盲點所在，瓦歷斯質疑，如利格拉樂·阿鳩、麗依京·尤瑪等，皆僅有一半的原住民血統，甚或「死而復活」的噶瑪蘭族作家，雖然血統「不純粹」或難以辨識，其文學作品卻充滿濃濃的「原味」，在這種情形下要如何以「身分論」來界定他們的作品？於是瓦歷斯進一步尋求，是什麼樣的原因使他們的作品被認定為原住民文學？其答案便是「族群認同」。瓦歷斯舉出歷史上血統為純漢人卻自稱是原住民族例子，認為認同是可以建構與轉向的，「族群認同」與否，才是原住民文學作家所要面對的第一個關卡：

通過這個機制，他們的眼睛才能『看到』一個民族在這個社會與世界的生活實態；通過這個機制，他們的心靈活動才能夠與這個民族的脈搏一同呼吸、一同歡樂、一同承受苦難；也是通過『民族認同』才確認自己安身立命的所在，也才讓原住民內部社會所承認，不論他們是幾分之幾的血統或者根本就沒有幾分之幾。²⁶⁴

認同影響一個人的價值觀，自然也決定了書寫的內容。瓦歷斯的說法排除了具原住民身分卻無原住民意識的作家作品，補足了孫大川身分論的空隙，也對非原住民族的原住民書寫採「有條件接納」的態度，並提出「讓原住民內部社會所承認」的標準，把評判權收回原住民族的手裡；當然這樣的論點依然有賴更細緻的建構，例如如何才能為原住民內部社會所承認？以及誰來認定、會不會因此將原漢的對話空間推入窄門等問題，皆有待更進一步地釐清。

二、文學史的追溯與認定

我們往往以為，原住民文學是解嚴前後的台灣文壇諸種解放現象之一，這批文人主要受戰後的教育養成，因此能使用漢語書寫表達，並受到後殖民論述與民主思潮的啟發，進而以整個民族長期以來被壓迫與扭曲的命運為書寫主題，以抗議、控訴（無論是直接或間接的）為行文基調的一種書寫。尤其對崇拜文字的漢人而言，「文學」主要就是以「文字」為承載表現的工具，文字是文學的識別證，即使有所謂民間通俗文學，也往往被認為不登大雅之堂。然而談論到原住民文學的起點，若也以文字表述為基準，恐怕將落入文字神話的迷思，以往論者據原住民族無「文字」而論定原住民族無「文學」、無「歷史」，便是「文

²⁶⁴ 以上瓦歷斯對於「身分論」的質疑、討論，以及本段引言，皆參見瓦歷斯·諾幹，〈關於台灣原住民族現代文學的幾點思考〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣》，台北市：麥田出版社，2000，頁 105-109。

字中心論」最明顯的謬誤。許多田野調查挖掘出來的口述資料已經讓這樣的論調不攻自破，原住民作家、學者即使在其他議題上意見相左，關於原住民文學應包含口傳文學則無異議。瓦歷斯曾在〈詩與私生活〉中以不識字的族人為例，說明原住民文學的表現方式並不似漢人般借重文字：

我的父親日式國小未讀畢業，帶領我到山上，看到我吃力地走上斜坡，嘴裡就冒出「你的腳已被平地的柏油路面弄得很虛弱了」；聽到雅美族老人的對唱，唱出「我們的心正如站在崖邊，唯恐隨時跌下深淵，也像等著你們捕魚回來的心情一般」。到南庄鹿場與初識的老人喝酒時，老人端起酒杯對著屋外的祖靈喃喃說：「這孩子來到部落，請不要讓他在祖先的土地上跌倒！」（《想》，21）

這些日常生活與尋常百姓隨口的吟詠不僅富有詩情畫意，更達至令人心嚮往之的優美的意境，文學就在族人的日常生活裡，使瓦歷斯自嘆不如，如果自己都能被封為「詩人」，那麼原住民族各部落處處是詩人。在此，作者透過原住民口語文學表達的美學感受，讓我們注意到一個本質性的問題：究竟什麼才叫文學？很明顯地，文學的本質應是藝術與意義的展演，至於文字，應該只是這種展演最常使用的表現形式，而非唯一認證。田雅各便認為：「即使是文字文學（書面文學），它的基本元素還是語言，所以口傳文學可稱是原住民文學早期的文學主流。」²⁶⁵瓦歷斯認同田雅各口語與文字只是文學之不同形式的說法²⁶⁶，並更進一步以口傳文學為原住民文學史的起點：

台灣原住民族文學產生的基礎是賴語言（母語）是無以割除的起點，對於原住民社會初入現代化（我們似可以一九一四年日總督佐久間左馬太完成「五個年理蕃計畫」，初步將台灣原住民族納入國家統治範疇為始）之前，以口授相傳接續傳遞的神話、傳說、故事、歌謠……視為原住民文學之母應亦為允當。²⁶⁷

在這段話裡作者肯認「無文字」的原住民族不但「有文學」，而且文學起點比我們所能想像的更古老、文學史比廿年更悠遠；原住民文學也應以口語文學為學習與認同的對

²⁶⁵ 田雅各，參見《台灣原住民族文化藝術傳承與發展系列座談實錄報告書》，台北市：山海文化雜誌社，1996.10，頁73。

²⁶⁶ 瓦歷斯·諾幹，〈關於台灣原住民族現代文學的幾點思考〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣》，台北市：麥田出版社，2000，頁102-103。

²⁶⁷ 瓦歷斯·諾幹，〈台灣原住民文學的去殖民——台灣原住民文學與社會的初步觀察〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁132。

象，才不致於讓書面文學與口傳文學的臍帶產生斷裂。

至於討論到與口傳相對的原住民書面文學，瓦歷斯也提出對學術界普遍以八〇年代為起點的質疑，認為「從原住民現代化，開始使用『文字』記錄、抒發『自己』開始，原住民書面文學就誕生了。」²⁶⁸他列舉日據時期鄒族先覺者高一生的日文詩〈杜鵑花〉以及《理蕃之友》雜誌中的原住民文學創作，認為原住民書面文學至少應上推至 1932 年的日據時代，以此承接口傳文學的傳統才不至於無法連貫；至於 1932 年之後到 1980 年之間，瓦歷斯也提醒研究者，應該朝教會詩歌唱詞、白色恐怖時期未發表的文章、以及平埔族人被隱藏的書寫去挖掘，據以串聯起原住民文學史的脈絡²⁶⁹。

三、 母語創作的終極理想

由於原住民族本來沒有文字系統，當原住民得以運用文字自我表述時，便又面臨到究竟該使用哪一種文字的問題。以當前原住民書面文學的表現形式來看，主要可以分為三種語言策略：第一種是使用主流文化的文字，例如現今數量最多的原住民漢語文學。使用漢語表達可以說是國民義務教育與國語推行運動下的產物，原住民各族對於漢語甚至已比母語更熟悉，它的好處在於能讓原住民第一人稱的發言迅速傳播，達到對漢文化逆寫與溝通的目的。然而由於使用的是殖民主的文字系統，而文字系統的背後往往蘊含一套龐大的邏輯思考體系，那麼使用漢語或使用母語就不只是使用何種「工具」這麼單純的問題，如果使用漢語表述，要如何避開這套語言背後所隱含的體制化灌輸？而族群母語的精神樣貌又是否是漢語所能對等翻譯？楊照更曾經以「不內不外」的「門口情境」²⁷⁰來譬喻原住民使用漢語書寫的尷尬：「任何一個將母語經驗轉寫成為官方文字的行動，事實上都在加強官方語言不可動搖的權威。」這些原住民作家看似被主流社會所接納，事實上卻又得面對主流社會「在亦不在」(exist, but not present) 的態度：例如自八〇年代原住民現代文學興盛以來，已有不少篇章被收入年度選集，如附錄三「年度選集暨高中以下教科書所收錄之原住民文學」中所做的整理，原住民文學被收入年度選集與教科書者，以瓦歷斯為最多，他的〈孤挺花〉、〈親愛的，我不再寵你〉、〈山之系列〉、〈關於泰雅 (Atayal)〉、〈風颱五帖〉、

²⁶⁸ 瓦歷斯·諾幹，〈台灣原住民文學的去殖民——台灣原住民文學與社會的初步觀察〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁 132。

²⁶⁹ 瓦歷斯·諾幹，〈關於台灣原住民族現代文學的幾點思考〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣》，台北市：麥田出版社，2000，頁 106。

²⁷⁰ 相關論述參見楊照，〈文化的交會與交錯——台灣的原住民文學與人類學研究〉，《夢與灰燼：戰後文學史散論二集》，台北：聯合文學，1998，頁 237-239。

〈霧社〉等詩，被收入爾雅年度詩選；散文〈詩與私生活〉、〈山是一座學校〉、〈人啊！人〉、〈櫻花鉤吻鮭〉、〈舍遊呼〉接連獲選九歌年度散文選；〈悲憐牧師的兒子〉收入九歌《九十三年小說選》；〈來到部落的文明〉、〈快刀俠咻咻咻〉與〈荒野發聲〉則分別被編入翰林版、南一版的國中教科書與三民版高中教材。年度選集以及教科書中原住民文學的被採納，似乎象徵原住民文學已進入台灣文學典律化的殿堂，這些選文的編輯委員皆是漢人，這樣的舉動一方面代表漢人文學界對原住民書寫的接納，然而另一方面其所選作品、選文比例、以及置放位置等，則似乎透露出不同的訊息：首先是這些選文是否能代表瓦歷斯最經典的部分？也許這是個見仁見智的問題，然年度選集是一個具有指標性意義的出版品，評審委員讓這些選文進入典律時也同時定下了門檻標準，加上政治正確的考量，文學價值的部分反而可能被忽略。教材的選取或者必須兼顧領域與目標的考量，然國中選文中不論是莫那能或瓦歷斯、阿媽、撒可努，他們的文章都被教科書編輯者置放在「選讀」的位置，亦即教師可依個人教學需求，選擇讓學生閱讀與否，這樣的定位，是否代表他們離主流文學還有一段距離？而年度詩選、散文選中雖也選錄原住民文學，在數量上卻比原／漢實際人口比例（百分之二）還少²⁷¹，當然選文不能依照比例分配，只是這樣的數據至少呈現出原住民文學在漢人文壇中離普遍性尚遠的事實。此外，在文學評論方面，正如同吳晟在〈超越哀歌〉中的質疑：「至今尚未見到文學學者或詩文評論家，對瓦歷斯的創作歷程、藝術成就、文學背景等等，有一篇較全面剖析探討的論文，也就是說，雖然瓦歷斯屢獲文學獎，並沒有相對的好的評論出現，和其他『族群』的文學作品，備受討論比起來，這種漠視現象，一直令我納悶不解。」²⁷²吳晟認為，許多文學獎的評審甚至以「保障名額」的心態來看待原住民作家的作品，在看似民主多元的台灣社會，透露出隱而未顯的拒斥態度與霸權心態；如同筆者在第一章第三節「前人研究成果」中所言，綜觀原住民文學的相關評論，大多數從族群意識與去殖民觀點來剖析文本的意涵，鮮少以原住民文學語言文字所呈現的美學境界作為主題者，原住民作家的漢語文學在台灣文壇會不會也變成學者與讀者需要浪漫想像與贖罪激情時向裡拉、不想要面對時又往外推的門檻位置？再者，評論家在討論原住民文學時，往往只把原住民作家群放在一起討論，鮮少有將其置放在整個台灣文壇做比較的例子，把原住民文學的區塊獨立起來討論，彷彿那是原住民才會有的情緒，這種「特例」的思考邏輯，其實也是一種邊緣化的表現，因為文學關注的命題必然有其共通點，原住民作家的文本雖然會烙印上族群特色，但並不代表他們的書寫只是特定時空下的產物，

²⁷¹ 以年度詩選為例，每年至少選出五十首代表詩作，八〇年代原住民文學的興起至今至少有二十個年頭，至少已有一千首詩收錄至年度詩選，其中原住民詩作僅有不到十篇，亦即不到分之一。

²⁷² 吳晟，〈超越哀歌〉，收錄於瓦歷斯·諾幹，《伊能再踏查》序文，台中市：晨星出版社，1999.11，頁12。

被壓抑的情緒、被觀看的不安、傳統的消逝與無根的漂泊感等等，其實是人們共通的感受，漢人文壇對原住民文學家「在亦不在」的漠視，實有必要檢討與反省。

另一方面，這些以漢語書寫的作家在漢人眼中看似反應了原住民社會現況，是原住民部落的發聲者，然而事實上，這些由漢人教育體制培養出來的菁英份子，其實與他們筆下流落於社會底層的族人保持了一段很遠的距離，他們用漢語表述的文學作品，並不一定能為族人所閱讀、接受，到最後可能只滿足漢人讀者對異文化浪漫或傷感的想像。漢語文學的讀者究竟是誰？則成了另一個迷思。

第二種語言策略是以標音方式採用各族群的母語寫作，這種作品相對地較為少見，主要原因是母語急速流失，能熟稔並掌握母語精神、質感、變化的作家並不多，為顧及傳播的廣泛性，作者往往也採用雙語（原／漢）對照的方式刊行，如娃利斯·羅干的《泰雅腳蹤》²⁷³。一位印度作家曾言：「我用英文寫作是因為方便我的作品流傳，我用我的母語寫作是表示我的政治態度。」²⁷⁴或許雙語並行也是折衷於純母語與漢語之外的一種選擇。依第一點漢語語言策略的討論，原住民文學若能使用母語書寫，自然是最能貼近與傳達族群精神的形式，然而在義務教育的洗禮以及大環境的現實狀況下，原住民的新生代不是無法使用母語，便是母語能力已殘缺不全，必須要向族群回溯、學習，由重新學習到熟練精通，恐怕也得經過漫長時間的浸淫，然而如果能因此找回一套語言系統，絕對是值得回票價的投資，只是使用純母語寫作還有一個更大的問題，那就是如何使母語以外的族群——尤其是漢人——理解與接受。以主體言說逆寫霸權機制既是後殖民論述所強調的區塊，原住民文學便無法只是自外於主流社會而存在，那麼以母語書寫作為去殖民方式的困難度便如同孫大川所指出的，台灣原住民族雖皆為南島語族，然各族語言多不能互通，尤其與漢語系統齟齬更大，純母語的書寫除了有其實現的困難外，更有可能阻斷了對外分享、言說的管道，反而使原住民文學陷入孤立、分化的情境，他提出的反思是：「當我們堅持必須以『母語』來從事文學創作時，我們是不是有可能掉進了『母語主義』的陷阱？」²⁷⁵亦即太過執著於劃清界限，將陷入另一個盲點而不自知。他認為完全使用缺乏普遍性的語言，族群經驗將難以對外傳達；而如果原住民文學自我封閉、無法與其他文化產生交流、互動，文學活力也必將枯竭，文學生命無法延續。

²⁷³ 娃利斯·羅干，《泰雅腳蹤》，台中市：晨星出版社，1991.7。

²⁷⁴ 吳錦發於〈傾聽原聲——台灣原住民文學討論會〉中引印度作家語，見《文學台灣》4，1992.9.25，頁92。

²⁷⁵ 孫大川，〈原住民文化歷史與心靈世界的摹寫——試論原住民文學的可能〉，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁23。

最後一種看似折衷於兩個極端之間的，是「原味漢語」式的書寫，亦即以原住民族的語言邏輯來重新組織漢文語法，形成不連貫、斷裂的漢語書寫形式，這便是孫大川所謂「番語漢化」的情形。原住民在借來的文字中，以「音的擬似」、「形義解構」等方式介入漢語書寫傳統，形成對漢文文法的挑戰與解構，用語言締造出漢／番之間可能的流動與應和，而這種流動雖然一開始是「番語漢化」，卻由於語言本身的開放性必然存在著「漢語番化」的可能性²⁷⁶。例如阿美族的阿道·巴辣夫即使漢文表達無礙，卻有意以母語詞彙、音譯等穿插在文字書寫中，一方面造成對漢語文法的干擾，一方面也構成一種獨特的韻味，形成如「好想，『彌啁啁』啊，現在」式的「混學兒」²⁷⁷。有趣的是，像阿道〈肛門說：我們才是愛幣力君啊！〉²⁷⁸這種看似不通順、歪斜破裂的漢文，反而成爲他們文字表現上最大的特色，他們利用「借來的」文字工具對規範化的中文語法形成干擾，在母語／漢語的兩個極端之外，形成一種既妥協又對抗的獨特姿態，是原住民文學最具有挑戰性的一種語言策略。

擁有精熟的漢語操作能力的瓦歷斯·諾幹，在原住民文學的語言策略上卻是母語寫作的擁護者，他認爲「只有使用原住民文字所創作的文學作品，才能精確捕捉到原住民族的精神真貌，也才能稱之爲『原住民文學』。」（《番刀》，131）而現在原住民作家以漢文作爲工具只是一個過渡期，一方面可以將族群經驗向外界傳達，一方面可以喚醒原住民族的自覺意識。在這個過渡時期，作家還是可以透過「帝國語言」（中文）的操作來反抗中心，例如「挪用」漢語來表達族群感受，並在其中自覺地「棄用」漢語的美學規範或正確用法，藉由對漢語行文／閱讀習慣所造成的干擾，作爲挑戰、逆返中心論述的策略運用²⁷⁹。例如瓦歷斯在〈Atayal（爭戰 1896-1930）〉組詩中，對於詩中使用的泰雅元素刻意不做說明，並在「影武者」一節中，以日本暗中挑釁馬里闊丸社與金那基社，使之互相仇殺來挪用、改寫中國「水火不容」的典故；又如瓦歷斯的〈原住民生肖圖〉（《想》，192-200）以中國十二生肖來描摹族人的苦難，顛覆十二生肖的吉祥象徵。這個過渡期的主張，其實與三項原住民語言策略刻意顛覆漢語傳統相似，然而儘管瓦歷斯也有意採用類似的書寫策略，這卻不是瓦歷斯對原住民文學語言的認知，即使自己的漢語操空能力越來越精熟，他仍然希

²⁷⁶關於「番語漢化」與「漢語番化」的意涵集討論，參見孫大川，〈從生番到熟漢——番語漢化與漢語番化的文學考察〉一文。

²⁷⁷ 余曉雯，〈這幾枝筆要在語文的蠻荒中開出山路——原住民文學創作的語文困境與題材問題〉，《新新聞周刊》283，1992.8.9-15，頁 95。

²⁷⁸ 阿道·巴辣夫，〈肛門說：我們才是愛幣力君啊！——紀阿美勇士們，在立法院〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·詩歌卷》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁 33-39。

²⁷⁹ 瓦歷斯·諾幹，〈台灣原住民文學的去殖民——台灣原住民文學與社會的初步觀察〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁 143。

望自己「有朝一日寫出泰雅族母語的史詩」（《番刀》，139）。

檢視瓦歷斯的語言主張，其實來自於去殖民與認同的焦慮：「一旦失去了『母語』，族群認同感的危機便隨之降臨；……母語乃維繫該族群文化之繼起與發揚的底線，失去了這個底線，文化就只有步入考古之虞。」（《番刀》，133）至於以母語創作的文學如何達至原／漢交流互動，作者認為，「當原住民文學創造出不同於所謂漢人文學的觀點時，一定有人會去翻譯。」²⁸⁰可知作者不僅以母語為原住民文化存亡絕續的最後底線，更以此為原住民文學未來創作必須達到的目標：

原住民文學的起點就在於使用原住民民族母語（使用羅馬拼音亦可），捨棄這個起跑點，原住民文學將永遠只是台灣文學的一個支派，而無法成為「中心文學」，因此，保有自己族群最珍貴的文化資產——語言，才能進行深刻地自省、自覺、自主的文學活動。（《番刀》，141）

由此段話可知，瓦歷斯甚至以母語創作與否來作為原住民書面文學的第一個條件，然而檢視瓦歷斯的創作生涯，與其母語文學主張似有矛盾的是，他的漢文操作能力越來越精純，甚至已經超越許多漢人的水準，對於一個慣於運用漢語的作家而言，純母語書寫是否可能？這是值得觀察的地方。而瓦歷斯對於母語文學的堅持，也連帶引出他對於原住民文學「位置」的看法與企圖，那便是要讓原住民文學自成一自足自主的「中心文學」。

四、原住民文學「自治區」

由於原住民社會長期被殖民的特點，「台灣原住民文學」究竟屬不屬於「台灣文學」的一部份，向來也是爭議之所在。

最早明確地將原住民文學劃歸台灣文學的是吳錦發，作為原住民文學最早也是最大力的提倡者，他在1989年7月發表〈論台灣原住民現代文學〉一文，文中明確出現「台灣現代原住民文學是台灣文學中新興的一個支派」²⁸¹的句子，他強調原住民文學對於台灣文學內涵的周延性而言，是不可或缺的，有了原住民文學，「台灣文學」的定義才算完整。

²⁸⁰ 魏貽君採訪、整理，〈從埋伏坪部落出發〉，收錄於《想念族人》附錄，台中市：晨星出版社，2000.11，頁225。

²⁸¹ 吳錦發，〈論台灣原住民現代文學〉，《民眾日報》副刊15，1989.7.21。

此外，葉石濤在「傾聽原聲——台灣原住民文學討論會」中也曾對原住民文學做出五點總結，其中第一、二點明白指出：「原住民文學包括山地九族、平埔九族所寫的文學，皆包括在台灣文學裡面。」以及「原住民文學是台灣文學裡面，最具特異性的文學。」²⁸²文中認為原住民文學與台灣文學中殖民的抗議精神相同，並視原住民文學為台灣文學的新興支派。在原住民學者中，孫大川的態度也傾向於文化多元、包容並蓄的思考角度：「我們有理由相信，它（原住民文學）的持續發展，極有可能成為台灣文學繼鄉土文學論戰以後另一個『本土化』的指標。」²⁸³他認為台灣現階段不斷在強調的「本土化」思維，若不將原住民長期被殖民的狀態以及相關議題考慮進去，將會使本土化議題停留在政治鬥爭的表面，而無法觸及問題的本質，因為儘管漢人宣稱被日帝殖民，然原住民卻是同時被日帝、漢人甚至所有的外來者殖民。漢人在台灣這塊土地上所體現的角色，既是被殖民者，也是殖民者，想要「去殖民」，首先必須先反省自己的殖民性。在孫大川的主張裡，把原住民文學與台灣本土化的思潮結合在一起，認為台灣土地上最「本土」的，無非原住民文學，因而提醒漢人重視、珍惜這一區塊。然而，雖然孫大川的立場傾向於認同原住民文學屬於台灣文學，但他也特別指出，由於語言、文化、歷史、價值觀等的差異，原住民文學的內涵有別於漢人的經驗，即使同樣敘述台灣這塊土地，漢人筆下的「依舊是平原、稻作民族的思維邏輯。相較於夏曼·藍波安的海、田雅各的山、瓦歷斯·諾幹的島嶼，以及原住民文學中隨處流露的神話和宇宙想像；漢人的本土是現實的、政治的。」²⁸⁴從原住民文學的價值意義上著眼，浦忠成也曾指出，「原住民文學不僅在內容上可以豐富台灣文學，在語言的譯解運用上，亦能使漢系族群文學的構辭及修辭意涵得到更多的創發空間。」²⁸⁵他們皆點出了原住民從土地與自然經驗醞釀出的山林河海式的文學，與漢人的創作截然不同。台灣文學長期以來無論是反共、懷鄉、或是現代文學等的諸多變貌，其實都陷於漢族本位的泥淖，原住民文學此刻的出現，正可以從想像的向度，提供台灣文學新的養料，「伸展具有台灣特色的文學想像空間」²⁸⁶。意即他們認為，長期以漢人為主導的台灣文壇，將可以從多元文化的角度，由原住民文學身上開啓新的視野並獲得想像空間的啓發。

²⁸² 彭瑞金主持，〈傾聽原聲——台灣原住民文學討論會〉，《文學台灣》4，1992.9.25，頁94。

²⁸³ 孫大川，〈原住民文學的困境——黃昏或黎明〉，《台灣原住民族漢語文學選集》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁57。

²⁸⁴ 孫大川，〈台灣原住民文學創世紀〉，《台灣原住民族漢語文學選集》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁11。

²⁸⁵ 浦忠成，〈原住民文學發展的幾回轉折——由日據時期以迄現在的觀察〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁121。

²⁸⁶ 孫大川，〈原住民文化歷史與心靈世界的摹寫——試論原住民文學的可能〉，《台灣原住民族漢語文學選集》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁18。

歸結以上所論，將原住民文學「納編」(incorporation)入台灣文學範疇者，多著眼於多元族群互動的角度，肯定原住民文學所能為台灣文壇帶來的新風貌，並期望以文學為媒介，打開原／漢彼此尊重理解的新對話空間。然而這樣的論述由於採取與本土派結盟的道路，因此也有人質疑將可能被挪用為政治目的，如吳錦發謂：「台灣文學有這批作品的加入，在意義上才能成為周延的文學，才能成為完全獨立於中國文學之外的，一種堂堂正正、有自尊、有自主的新興文學。」²⁸⁷很明顯地就帶有政治意味，彷彿原住民文學的加入是為了使台灣文學與中國文學做清楚的切割，這樣的論述使得原住民文學有可能因靠向本土派而落入去中國的迷思。然而從歷史的觀點來看，原住民文學不論靠向中國或本土，都沒有順理成章的理由，反而必須因此被置放在台灣文學早已典律化的框架中去討論，即使台灣文壇可以開始建立原住民文學的典律，然「何謂典律？」卻不一定能由原住民來決定，尤其在原住民作家對漢人乃是相對少數的比例來看，原住民文學是否如學者所預期的將刷新台灣文壇的視野、為後殖民台灣開啓新紀元？還是只是淪為台灣文學的一個註腳，或滿足漢人偶爾興起的異文化想像與自以為是的同情？基於這些考量，以及去殖民的需求，遂有學者主張原住民文學與台灣文學應是對等並置、各自獨立的兩個區塊。

魏貽君便指出，我們既認同原住民文學是一種「文化差異性的存在」，就不能將之置放於文化同質性與普同化的整體論裡來框限，因為彼此之間的文化經驗是「非共時性」(nonsynchronic)的，台灣文學之作為一個整體只是純粹偶然罷了，因此他主張，「原住民文學既不宜，亦不能在統一性的整體論規約下被編納於台灣文學之中。」否則，「必然合理化了文化支配權的宰制威權，『他者』的個體性不僅盪然無存，且將墜入被殖民的沉態。」這種將原住民文學從被「納編」到與台灣文學「聯屬」(articulation)的轉換，主要著眼於拒絕整體論的同質化與標準化，以避免「他者的個體性」(singularity of the other)被消弭²⁸⁸。

瓦歷斯在 1990 年所發表的文學評論中則指出，「在『原住民文學』的方向及定位上，絕不能自滿於成為『台灣文學的一個支流』，要深知原住民文學的主要對象是台灣三十幾萬原住民同胞，捨棄與此命運相同的文學觀眾，則原住民文學的『實質意義』便蕩然無存，突然成為沒落的、自戀的『憑弔文學』。」(《番刀》，132)在此他特別強調原住民文學的主要讀者是台灣原住民，而非漢人，原住民文學主要應獲得族群內部的迴響，而非漢人的

²⁸⁷ 吳錦發，〈論台灣原住民現代文學〉，《民眾日報》副刊 15，1989.7.21。

²⁸⁸ 魏貽君有關原住民文學與台灣文學關係的討論，參見〈反記憶·敘述與少數論述〉，《文學台灣》8，1993.10，頁 214-216。

肯定，如果捨本逐末，原住民文學恐怕真的只能由黃昏走入黑暗。雖然他也同意，在「凡是以台灣社會人文地理為題材，寫台灣社會人民的作品，不論作家的身份，我們都將之視為台灣文學的一部份。」的定義下，稱原住民文學為台灣文學的一部份是可以成立的（《番刀》，128），然而他更憂慮的是，這樣的劃分將使原住民文學在歸屬上陷入另一種「學術殖民」的覆轍。因此他在〈關於台灣原住民族現代文學的幾點思考〉、以及〈台灣原住民文學的去殖民——台灣原住民文學與社會的初步觀察〉兩篇論文裡，都認同魏貽君的「聯屬說」，並進一步為魏貽君闡釋：「只要在『多元文化、互為主體』的情境中，原住民文學不必亦不需要捨棄某些主體性來遷就所謂的『家族相似』或『遺忘』，只要『互為主體』，原住民文學才具備主體位置與台灣文學乃至世界文學一同討論的意涵。」²⁸⁹「互為主體」是一種彼此對等而非附屬的關係，它既不是「族群融合」，也不是「家族相似」，更非何農（Ernest Renan, 1823-1891）族群共容必經的「遺忘」過程²⁹⁰。為了凸顯主體自覺的意涵，使後殖民思潮下覺醒的原住民文學能充分掌握自主權，瓦歷斯更將「原住民自治」的概念推廣到文學上，提出原住民文學「自治區」的主張：

魏貽君……導出原住民文學乃是以「特區」的方式存在，……我以為此「特區」的方式更可以用「自治區」的概念充實之。……強調原住民文學「自治區」的概念，不過是建立原住民視域的基礎，也是在這個基礎之上，原住民文學敘述體的發言策略才得以實現，原住民文學在擁有自決權下，才具備真理性的特質。²⁹¹

若承認原住民文學乃台灣文學的一部份，將使原住民文學置放在漢人為主體的台灣文壇中被檢視、分析，而台灣文壇的典範，包括文學淵源、文學作品、文學批評等，皆已由漢人作家構築，這個領域也大多由漢人學者把持，在這種情況下，原住民文學是否必須再度接受漢人評論家的檢視才能獲致文學評價？如此一來原住民文學是否會喪失自主權與主體性，成為迎合漢人文壇口味的附屬品？果真如此，原住民文學也只是再一次體現被殖民而已。瓦歷斯將所謂的「自治區」由政治的理念延伸到文學的版圖，同樣強調以原住民

²⁸⁹ 瓦歷斯·諾幹，〈關於台灣原住民族現代文學的幾點思考〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣》，台北市：麥田出版社，2000，頁 112。

²⁹⁰ 彭小妍在〈族群書寫與民族／國家——論原住民文學〉一文中曾以法國民族學家何農（Ernest Renan, 1823-1891）在探討現代民族／國家概念時所提出的「遺忘」（l'oubli）論，來闡釋現今原住民或台灣島上的各族群，「只有遺忘建國時的暴力，甚至母語、族群差異，才能出於個人意願達到族群共容。」；論文收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，本處所引文句在頁 286。瓦歷斯對於該文的討論可見瓦歷斯·諾幹，〈關於台灣原住民族現代文學的幾點思考〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣》，台北市：麥田出版社，2000，頁 110-113。

²⁹¹ 瓦歷斯·諾幹，〈關於台灣原住民族現代文學的幾點思考〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣》，台北市：麥田出版社，2000，頁 112-113。

為主體的視域，以這個視域為基準，原住民文學當有充分的權力決定何謂原住民文學？原住民文學寫些什麼？寫給誰看？對他而言，原住民文學與台灣漢族文學應是「多元中心」的一種具體表現，只有透過互為主體，原住民文學作為主體敘述的突破，才具有真正的意義。

然而將原住民文學自外於台灣文學也有令人擔憂的面向，如歷經數百年文化習俗、甚至宗親血緣的混雜交流，原住民儘管與漢族呈現出不同的文化面貌，卻已經無法走回頭路回到原始的生活；何況在現代化與全球化的步調中，幾乎已經很難彼此劃清界線，那麼作為原住民文學的要素便會有純粹與雜質的界定問題。此外，去殖民與重建主體固然重要，然族群對話才有理解與尊重的可能，也才有顛覆大漢沙文主義的空間，如何避免多元中心變成彼此對立，恐怕也是作者必須要以文本證明之處。而瓦歷斯的作品不斷在漢人主辦的文學獎上獲得榮耀，這除了是他文學藝術的造詣使然，對照他原住民文學自治區的主張，又似乎給人矛盾的感覺，如何能夠同時與「台灣文學」劃清界限，一方面又參與台灣文壇的文學獎？理論與實踐之間，存在著多少需要努力的空間，作家們也必須謹慎考量。

原住民後殖民的書寫力量是近幾十年釋放出來的，關於原住民文學的內涵固然眾說紛紜，然最重要的還是有賴原住民作家源源不絕的創作生命力，以文本架構出原住民文學的風貌。

綜觀瓦歷斯對於原住民文學的思考，從定義到位置，主要都是以去殖民為主要考量的依據，也就是說，其所建構的原住民文學觀，乃是置放於去殖民的脈絡下來思考的：

經歷了百年「殖民經驗」的族群，其書寫狀態的考察假設若不從「被壓迫」與「族群自覺」的主體，不從殖民的權力關係來檢查，恐怕原住民文學將再次被「普同化」、「自然化」乃至於「國族化」，甚至被要求以及自我要求文學的標準要接近（最好是一樣）優勢文學的面貌。²⁹²

瓦歷斯明白指出，目前原住民族最刻不容緩的任務便是要解除各種有形與無形的殖民狀態，他的焦慮來自於殖民已經不只是可見可感的武力壓制，更有心靈的宰制與奴化，因此也更難抹除。故唯有把殖民／被殖民的關係放在各種原／漢關係中檢視，才能避免為殖

²⁹² 瓦歷斯·諾幹，〈台灣原住民文學的去殖民——台灣原住民文學與社會的初步觀察〉，收錄於孫大川主編，《台灣原住民族漢語文學選集·評論卷上》，台北縣：印刻出版社，2003.4，頁 134。

民的變貌所迷惑，而陷於被殖民的泥淖而不自知。

由於對原住民被殖民史的熟悉以及對後殖民論述的體會，瓦歷斯·諾幹的原住民文學思考，經常便以「解殖」為考量，強調凸顯主體性。原住民文學界定上的認同依歸、本質內涵、語言策略到定位問題，在瓦歷斯的眼中無一不是去殖民的視角，這一條線索，貫串了他的文學創作與文化評論，顯現出他拒絕被收編歸檔的主體意志；但是也正因為太執著於被殖民的焦慮，使得他的文學創作與文學觀產生扞格，創作與理論之間的落差，形成了一種緊張（tension），是作者必須加以跨越的。

小結

八〇年代原住民文學的蔚為風潮，雖然與原住民運動密不可分，然而文學作品美學的價值，才是使其擺脫原運的註腳與附屬地位，而具有自足獨立意涵的關鍵。

瓦歷斯文學風格，最凸顯的便是其「原味美學」式的書寫。他把原住民世界中最壓抑、扭曲、黑暗、不堪的身體／心靈狀態，用文學的手法轉化與再創造，為長期被監禁的原住民社會發聲，並引起主流文化的注意。再者，在「番刀出鞘」的激烈控訴之外，瓦歷斯的文字最迷人之處反而是他後期雋永沈穩的筆調，佐以黑色幽默的敏銳，用平淡與戲謔的文字，包裝深層的悲哀，給予讀者更大的震撼。作者也擅長汲取族群元素做為創作的養分，不僅在內容上呈現泰雅風格，在字裡行間更刻意挪用漢文典故，或穿插族語拼音，形成獨特的「原漢混雜」之風，這一方面固然是其族群涵養的結果，一方面更可視為原住民作家既借用漢語寫作、又對抗／影響漢語結構，藉以尋求對話空間的書寫策略。

就文類而言，瓦歷斯是個多方面嘗試的作家，無論是詩、散文、小說，都已累積不少創作量。詩是其最早投入的文類，從模擬現代主義到確立素樸主義，瓦歷斯的詩作也大量使用了族群元素作為象徵與隱喻的手法。散文是其最大宗的文類，它特有的彈性使瓦歷斯可以盡情揮灑，既有詩的凝練，也兼有小說的曲折，是作者最擅長的文體；其中我認為瓦歷斯取勝之處，在於成功地營造了富涵歷史想像力與穿透力的散文情境，使其文字透顯出獨特的質感與光澤。作者小說的創作則鮮為人知，其實瓦歷斯寫作小說由來已久，近年更是其創作的大宗。他偏好讓「我」以報導人的角色出現在小說中，題材上選擇嚴肅、沈重的主題，以小人物反諷大歷史雄偉，並逐漸跳脫原住民題材的框架，延伸出更廣泛的關懷層面，更透露出作者的文學企圖。

在文學理論的建構上，瓦歷斯主要以去殖民的思考為脈絡，在原住民文學的定義上提出「認同說」，認為能認同原住民的身份、並為原住民世界所認同者，便是原住民文學(家)。原住民文學史則應上溯至口傳文學的歷史，書面文學至少在日據時期已出現，並據以連結八〇年代的漢文書寫。他並主張原住民文學應以母語寫作，據以保存傳統文化，並避免因

漢文寫作而再次被收編。此外，瓦歷斯認為由於原住民文學獨特的內涵與歷史處境，其與台灣文學應當是各為中心、互為主體的關係，拒絕將原住民文學歸屬於台灣文學的一部份。

在本章所討論的三個主題中，瓦歷斯文本風格的轉變，呈現出他自我成長與追尋的痕跡，其文學的藝術價值也隨著個人生命的轉折而越形充實。文類的多方面嘗試，更顯現出瓦歷斯對文學版圖的企圖，與對文學這塊田畝不輟的耕耘，尤其他的題材由集中體現原住民議題，到近年來擴張到第三世界的關懷，更可見其並不以「原住民文學家」的封號自滿，反而繼續延伸他的書寫觸角，突破原住民只能書寫原住民的框架。相對於其在文學領域的豐富收穫，文學理論的建構，則是瓦歷斯較為薄弱的部分，因為以去殖民為思考的模式，將他的理論與創作區隔開來，尤其在母語創作的主張與原住民文學自治區的論點上，對照其文本的表現，容易給人矛盾的感覺，這種矛盾在未來作者必須以更大的努力，用文本來填補證實。

瓦歷斯的文學生命，醞釀於原住民運動的反思與激盪，也經歷過吶喊控訴的激昂時期，然而其文學生命力的真正開展，卻是在為文學而文學的沈澱之後。文學價值的煥發，使得他的文本逐漸脫離附屬於原住民運動的實踐模式，當原運成為過去式時，瓦歷斯才能使文學具有獨立自足的生命樣貌而延續下去。