

# 从自然写作到生态文学:

# 绿意盎然的台湾文学实践

□蓝建春



## 契机与历史轮廓

尽管台湾目前仍有以“自然写作”之名进行的讨论或教学,但实际上,这一术语及其对应的理论架构,至迟在上世纪90年代中叶前后,已经逐渐被“生态文学”或者“自然导向的文学”所取代。这一诞生于欧美世界19世纪中后期的书写类型,在20世纪80年代前后,逐步成为当时台湾文学创作的一个全新领域。

由于20世纪70年代之际,台湾正逐步感受到来自社会内部和外部与日俱增的多重挑战,整个70年代的文化氛围越来越清楚地朝向一种民族主义与现实主义不断相互强化的潮流之中,直至80年代,依旧方兴未艾。约莫1975年间,当时《中国时报》“人间副刊”的主编高信疆,特别在副刊上增辟了所谓“现实的边缘”专栏。此一专栏的设计,恰好呼应了当时日益放大的对台湾现实、社会弱势等各种主题的关注;同时也成为日后台湾报道文学的重要源头。随着报道文学的日渐兴盛,各式各样的题材、领域也一一成为报道的项目。其中,针对台湾环境退化、物种灭绝、污染、核能政策、资本主义现代化都市生活环境等相关方向的文字报道,逐步形成另一个全新的文学类型,典型如马以工、韩韩合著的《我们只有一个地球》(1983)。特别是90年代中期,在刘克襄、洪素丽、王家祥、徐仁修、廖鸿基,再加上稍晚、更为年轻的吴明益等创作者加入之后,这一类型不仅吸引了更多的研究讨论,同时也为整个类型的完备奠定了初步规模。与此同时,原本以非虚构性散文为主体的“自然写作”,也以动物小说、原住民小说等文字创作登场,以及国外“生态文学”、“生态批评”相关论述渐次影响台湾之后,朝着现今“生态文学”的架构转变。

## 绿色书写的创作成果

以其出现时间之早晚为参照,台湾生态文学的书写成果,大概可以进一步区分为“环保文学”、“隐逸文学”、“观察记录”、“自然志”、“动物小说”、“原住民历史小说”、“原住民山海书写”、“海洋文学”等几个类别。

“环保文学”初期以报道文学形态呈现,可说是台湾生态文学中最早诞生的一部分。自上世纪70年代末开始,马以工、韩韩、杨宏宏、心岱、陈玉峰等人,企图结合报道文学的事件采访与环境危机的警示讯息,以浅层生态学为立足点的环境保护、资源保护视野,不断推出文字成果,也持续向台湾社会投下一颗颗令人震撼的环境恶化炸弹。诸如马以工《大家来保护红树林》(1981),马以工、韩韩《我们只有一个地球》(1983),心岱《大地反扑》(1983),杨宏宏《走过伤心地》(1986),陈玉峰《人与自然的对决》(1992)等,即为这拨环保文学最初的创作成果。结合报道形式之余,这类作品也经常散发强烈的道德警告讯息。但也由于这类作品背后烙印着作家鲜明的道德承担,作品通常仅能留下稀少的阅读空间,反而弥漫着沉重的压迫感。

“隐逸文学”大约兴起于与“环保文学”相近的时间点,另有一些作家,特别是陈冠学、孟东篱、区纪复三人,以经历过都市生活洗礼而重新回返乡村田园的实践轨迹,清楚地体现出此文字类的特色。陈冠学的《田园之秋》(1983)、《访草》两卷(1994、2005),孟东篱的《滨海茅屋札记》(1985)、《野地百合》(1986),区纪复的《盐寮净土》(1995)、《盐寮十年》(2002)等,即为此类之佼佼者。这些作品尽管大致采取相似的人为、自然之区隔,但在作家亲身实践的做法上,为人们示范了一种最低生活耗用的简朴哲学。而另一个重要特色,则指向鲜明的田园牧歌色彩,借此大力挞伐、批判资本主义现代化下的都市文明。

在上世纪80年代中期前后,领受更多西方生态运动、生态论述影响的“观察记录”类型,以更多的生态知识性讯息,融入文字肌理之中。往往透过长时段、聚焦式的方式,集中观察一个特定物种,或者一个特定的生态区块,从而展开其绿色书写之实践。例如刘克襄在80年代初期,逐渐从偶然的、短暂的鸟类观察,慢慢过渡到定点、长期的观察,其足迹也踏遍台湾北部的淡水河口、中部的肚溪流域,成果如《旅次札记》《旅鸟的驿站》《随鸟走天涯》。或者如徐仁修的《台湾猕猴》《思源啞口岁时记》,分别以两三年左右的

时间,先后完成垦丁公园的台湾猕猴家族生态观察,以及太鲁阁公园委托的思源啞口生态区块调查计划。其他如洪素丽的《守望的鱼》《寻找一只鸟的名字》,徐仁修的《不要跟我说再见,台湾》,王家祥的《文明荒野》,沈振中的《老鹰的故事》,陈煌的《人鸟之间》等,亦为这一类别的重要成果。这一类别稍晚则慢慢转移回日常生活周遭,最具代表性的作品,首推刘克襄以其木棚住所左近的无名山头为书写对象的系列之作《小绿山之歌》《小绿山之舞》《小绿山之精灵》。

“自然志”的写作类似于西方博物志的书写策略,充斥各式各样的知识,举凡历史、文化、生态的向度,莫不囊括其中。在结合上世纪90年代台湾社区总体营造的政策趋势下,地方文史的人文层面进一步成为重要元素。知名作品如陈玉峰持续经营中的多卷本《台湾植被志》,吴永华《兰阳三郡动物志》等。其他像刘克襄的《台湾鸟类开拓史》《后山探险》《台湾旧路踏查记》《福尔摩沙大旅行》,杨南郡的《台湾百年前的足迹》,吴永华的《被遗忘的日籍台湾动物学者》等,则多以台湾早期深具代表性的生态、生物研究开拓者对象,借以勾勒相关联的生态图像。至若陈世一的《九份之美》以及廖鸿基的《老镇新生,新港的故事》,则以整个小区为着眼点展开相关的文字叙事。

“动物小说”主要集中在上世纪90年代以降,以虚构小说为形式,通常集中处理人类与动物的遭遇,甚至直接以动物为叙事角度。相对于一般动物寓言故事,“动物小说”以更为深厚的生态知识背景,诸如觅食、栖息等动物习性与生态特质作为叙事基础,从而尽可能降低了过度想象的可能性。较为重要的作家首推刘克襄,自90年代至今,他不断推出相关创作,包括如《风鸟皮语查》《座头鲸赫连么么》《扁豆森林》《小岛的飞行》《草原鬼雨》《野狗之丘》《永远的信天翁》。廖鸿基的《漂流监狱》,王家祥的《鳃人》以及收入黄宗慧所编选的《台湾动物小说选》之作品,亦多透过此类作品的视角加以切入。

“原住民历史小说”亦自上世纪90年代开始出现,主要由非原住民出身的汉族作家撰写,企

图透过原住民历史及其生态文化传统,在追踪、再现台湾历史的同时,进一步梳理出台湾生态变迁、恶化的轨迹。在此类作品的叙事架构之中,西方文明以及汉族的开发,往往成为推展台湾历史转变的动力,同时更是造成台湾生态大规模衰退、恶化的主要元凶。作品经常结束在原住民族群被迫迁徙、与部落文化息息相关的生态亦随之瓦解扭曲的情节之中。其中,尤以王家祥用力最深,其作品包括《关于拉马达仙仙与拉荷阿雷》《小矮人之谜》《山与海》《倒风内海》《魔神仔》。

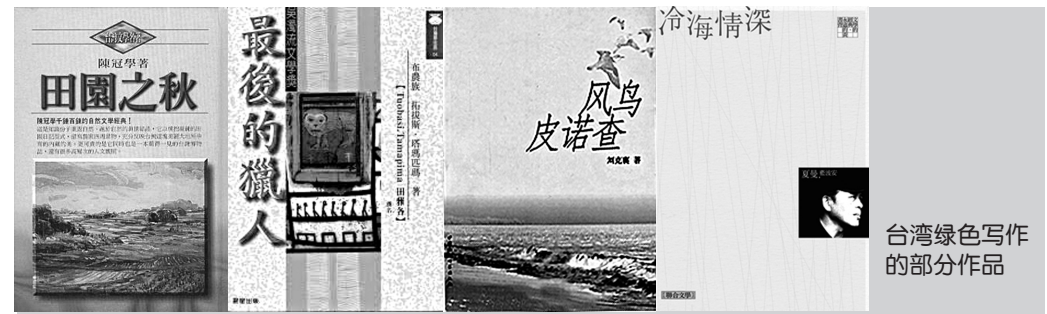
最后一个重要的板块,则是原住民作家的各类山海书写。自上世纪80年代起开始起步的原住民现代文学创作,在90年代末期,初次显现出一个重要的转折,从早期的控诉、受难,慢慢浮现了原住民更为契合的达观、乐天的形象。贯穿其中的则是共通的重新探寻、找回祖灵传统的信念与对原住民文化的认同。此外,原住民作家笔下完成的“山海书写”著作,以其蕴藏丰富的原始生态智慧、猎人文化,提供给台湾生态文学极为独特的养分,从而构成相较于现代生态理论下的另类绿色选项。我们可从田雅各布(拓拔斯·塔玛匹玛)的《最后的猎人》《情人与妓女》《兰屿行医记》,莫那能的《美丽的稻穗》,利格拉乐·阿乌的《谁来穿我编织的美丽衣裳》《红嘴巴的VuVu》中窥见早期的风貌。至于更为年轻的亚荣隆·撒可努的《山猪》《飞鼠》《撒可努》《走风的人:我的猎人父亲》,则突显了后期转变的迹象。

其他如以廖鸿基作品为主的“海洋文学”类

模式的处理上,留下了许多值得深究的问题。不同于初期的鸟类观察,如《旅次札记》《随鸟走天涯》,经常以人类居住活动领域之边陲为观察、书写范畴,或者稍早于“小绿山系列”之前的自然史著作,回顾、整理外来学者的相关研究成果与台湾古道的调查,“小绿山系列”可说为战后台湾开启了一种不同的自然观察和书写的视野。如同刘克襄在序言中特别提到的,“小绿山系列”是自觉地选择了“住家附近”作为观察、书写的范畴。

相较于标榜“幽微天启”的吴明益、偏好荒野的徐仁修,以及从海洋获得心灵解放的廖鸿基,刘克襄的“自然”想象,显然是一种趋于相对多元的存在:既存在于湿地中的水鸟,亦体现于古道之中,也呈现在都会地带的居家环境周遭。相较于此,在所有“自然想象”的另类方案中,最为独特的到底还是原住民作家的作品。一种回归部落生活、重新寻回原始世界人与自然相处之道的尝试。

原住民作家夏曼·蓝波安在返回故乡兰屿后,开始重新学习与海洋相处的部落生态文化传统,在其作品中经常借由本族老人的智慧言说与个人的体悟,传达出种种讯息。譬如《黑潮的亲生子》一文。文中所述乃是夏曼·蓝波安自1990年返回故乡、回归本族身份之后,在父亲教导下、投入捕捉飞鱼的独木舟打造工作之中。当此之际,透过夏曼父母在夜间的交谈,作者一方面展示出身处调适上的不顺遂,另一方面也间接地呈现出部落居民与山海生态之间的紧密关联。在



型,以及刘克襄近期亦经营颇深的旅行书写、儿童生态教育、自然绘本,连同上述各种类别的创作,一同架构起台湾生态文学丰富而多元的盎然绿意。

## 台湾生态文学作家作品

在众多台湾生态作品的创作队伍中,又以刘克襄、徐仁修、廖鸿基较具代表性。而原住民作家夏曼·蓝波安与身兼教学、创作双重身份的吴明益,则分别体现了原住民与新世代的独特观点。

从早期的观察记录形态,到自然志、到动物小说,再到自然绘本、旅行书写,刘克襄不断尝试各种创作路径的可能性,几乎为整个台湾生态文学的掘深、推进,贡献了最为积极也最具分量的心力。其中,发表于1995年的“小绿山系列”,在“自然”想象的课题上,同时也是在人与自然互动

其笔下,海洋及其隐喻的自然、生态,呈现出一幅复杂的面貌,既带来安慰、也引发恐惧情绪,既是族人尊严的试炼场,同时也是家人、族人生活的所在。另如《浪人鲈鱼与两条沙鱼》,文中所描写的即是一段潜水射鱼的生活内容,而这样的生活方式确乎属于传统族人日常且具体的样态。除了上述收入《冷海情深》的作品之外,晚近的夏曼·蓝波安,持续追寻本族精神认同及其生态智慧传统,不断在其海洋文学实践中展开。

企图回归生活这个人类文化最为关键、也最能体现人文色彩的板块,20世纪90年代中叶前后的台湾生态文学,开始有了不同的尝试。尤其是刘克襄的“小绿山系列”与原住民文学的重要成果。然而,这些尝试尽管已经各自从不同的角度重新思考了人类文化与自然生态的关系,还存在着某些需要人们继续思考、想象的空间。



女性诗歌创作一直是台湾诗坛的重要组成部分,古月就是其中创作比较稳定的一位女诗人。她始终坚持以用心、真诚的创作,从她的作品中可以看到台湾文人是如何对待她们热爱的文字的——他们用孩童般质朴的心去写作,没有功利的侵蚀,文字就是另一个自己。

古月是台湾女诗人之中创作弥坚的榜样,每年发表的数量虽不算太多,却能引起人们的注意,而且阅尽千帆后,更加受到读者的关注。

古月,本名胡玉衡,湖南衡山人,早年随父亲从湖南老家来到台湾。家庭事业的多重压力,让年轻的诗人尝到了生活的苦,历练了她的笔触。其后,古月开始了对生命深度的回思。有人说,古月是一个“怠惰”的诗人,但是她却持续创作了半个世纪;有人说,古月是一个视野狭隘的诗人,但她的笔触涉及从宗教到自然再到禅语;还有人说古月是一个“业余”诗人,但是从未离开过诗歌一步。写作半个世纪,古月著有诗集《追随太阳步伐的人》《月之祭》《探月》等,诗作以质取胜。

古月在散文集《诱惑者》后记中说:“写作于我是件既爱又怕的事,怕绞脑汁用心思。写作的过程好比难产,是种痛苦的经验,可是一旦完成,却有说不出的轻松愉快。”也许正是她不求数量多少,更重“以我手写我心”的艺术态度才使她常青于台湾的诗坛。

古月最早的作品收于1967年出版的诗集《追随太阳步伐的人》中,25岁的女诗人以“葡萄园”诗社成员的身份发表了四首《追随

# 古月:冷花清韵对月吟

□左晨帆

太阳步伐的人》,可以说,古月以“神话”打开了诗坛的门。但是很快古月与“葡萄园”的写实主义和明快写作指向出现了分歧,转而观之,“创世纪”更适合她。当时的诗人似乎挣扎于青年人惯有的孤独和迷惘中,“秋叶萧瑟迎面袭来/逐渐隐没我/隐没于薄暮 钟声中”(《追随太阳步伐的人之二》),信仰基督教的古月选择了向主寻求心灵的平静,并将苦思后的所得以文字见证。虽然,本应该青春昂扬的诗人心中有太多的阴郁与消极,但是“解脱窒息人性的躯/让慧剑把持心灵”(《追随太阳步伐的人之二》),只有如此才能“向恒爱的国度偕行”(《追随太阳步伐的人之四》)。四首《追随太阳步伐的人》便是一个从迷惘到升起希望的过程。

以“神话”入诗的古月表达了当时台湾社会的一种声音,工业化的浊浪开始侵蚀人们的精神圣地,黑色的尾气和污水污染着人们的心,“荒原”从眼前渗入人们的心灵,现代主义、后现代主义的“无理抛却”大行其道。可是,古月没有在大潮中顺流而下,她皈依于上帝,利用先贤的智慧开启人生的另一扇门。

诗画集《月之祭》开启了古月真正的诗歌旅程,她卸下了沉重的宗教盔甲,并将其内化为自身的力量,恣意驰骋在心灵的海洋中。《四季》《月之祭》《花事》等一系列观照内心与洞悉外物的作品让她真正走进了生活,以一花一草一木一物入诗,古月的生活好像进入了诗意的所在。可是,这些美丽诗篇的编织者并不是生活在“桃花源”中,在辛苦的生活面前,古月能孕育出纯净的诗篇,原因就是“表面上的无争,其实她的内在世界是非常广大而坚毅的”。

正是由于生活的磨炼,诗人才能在开花花落之间淡然处之。“你以饮茶的心情/静看落花/如欣赏一幕牵扯着/爱和痴情的戏”(《樱梦》),现实的人生其实就是如此,只要安然地扮演好自己的角色便是自在。此时的古月由西方宗教中激昂的生命态度转向东方方式的恬淡自然。

古月写花是将自己带入其中的,她喜欢用花比美人,比如用牡丹比喻英国黛安娜王妃,“有一种花叫牡丹/有任少女叫黛安娜/无

论叫牡丹、玫瑰或百合/什么名字都一样芬芳/像颗熠熠穿过子夜的星星/在生命最璀璨时遽然幻灭”(《二十日草》),巧妙地用花比女子,无论情致都十分契合。“当帷幔降下/还能怎么想呢/一瞬的花开/一夕的美丽/红颜的情花终会烟化/只是花谢了/还会再开/女人的情怀啊/会有几次花开/还会再开/还剩下什么”(《二十日草》)。花语如此哀凄,与少女的衰老、情感的波折一样令人怜惜。少年时抽象的感伤物化到花之上,“花飞的刹那/已不是离枝的那蕊/就像此刻的我/较稍前/更成熟/更老去”(《花想》)。正如刘登翰在《探月》诗集的序言中所说:“人生的历练和历史的伤痛,悄悄改变了古月某些作品的抒情风格。”古月由伤情走进了释然的禅意之中,《浮生十帖》应运而生。

尉天骢曾在古月诗集序中写道:“我读古月的诗,它引发我所想象的,只是这样的领会,特别是她的一系列《浮生十帖》,更让人有着戚戚之感。”“一旦过了河/悲痛不再”(《绚烂》——浮生十帖之一)。步入黄昏时节的古月终于渡过了那条河,她学会了富有诗意而禅意地生活,有了过往沉浮带来的一抹不变不惊。“烦恼即是菩提/生死即是涅槃”(《无痕》——浮生十帖之二)。

且行且吟的古月开始回思过去的种种,“在自己的生命中/栽种着梦幻的花/花开的时候/有种幸福的感觉/开着的花朵/是青春的容颜”(《薄愁》——浮生十帖之四)。青春易逝,正如短暂盛开的花朵。退休后的古月停下了匆忙的脚步开始真正地走进生活,“往住我的一天,不论在喧嚷闹市,或四野寂静,溢满了霜寒的寒意,因为有诗相伴,时光静谧悠长地消逝竟而不觉”。

随着生命的延展,古月从激情四溢的“神话”到翩翩挥洒的“花语”最后走入弥漫着清香的“禅语”。这条创作线路并没有什么特别之处,但正因普通才更为可贵。因为诗人很难做到一直由心创作,外界的变换总会影响笔触。正如刘登翰在《星宇沧桑那轮古月》结尾所写的那样:“人生过半,谁都会有感慨。古月近半个世纪的诗歌岁月,并不是‘浮生’,而是沉实的人生。”

## ■动态

# 《台港澳文学教程新编》面世

曹惠民主编的《台港澳文学教程新编》(复旦大学出版社,以下简称《新编》)日前面世。该书是在12年前出版的《台港澳文学教程》的基础上重新修订的,是台港澳文学研究的新创举。

应用性与学术性并举是《新编》应予肯定的特点。《新编》采用了史论与作家作品论结合的阐释型模式,框架合理,具有以史带论、学术性与应用性两者良性结合的特点。“导论”纵向勾勒1920年至2010年间台湾、香港、澳门文学的发展脉络,与各章的“概述”构成了全书的“史论”部分,此外,21章是全书的主体部分,即在文学史背景下给每位入选作家及其作品进行定位性的述论点评;另一方面,史论部分是文学史内容的论述,为各章作家作品的阐释构成了宏观的历史背景定位,在兼顾应用的同时,又体现了学术本位不可或缺的思想。就学术性而言,“史论”的内容与入选的135位作家的评述,均是各有专攻的编撰者关于

台港澳现代文学研究的近期研究成果,表现了他们关于思潮、流派、作家作品等的学术观点和见解。书后附录的(1900—2010年台湾、香港、澳门地区文学大事年表)与(1980—2010年大陆的台港澳文学研究著作要目),也是迄今为止编撰与收录最为完备的专题文献。

《新编》规避了早期此类著作社会学批评的模式,让文学批评回到文学本位,显示了与时俱进的审美价值理念。包括文学史在内的历史性观照与历史性批评的关键,是史学主体是否与时俱进,是否以怀疑的、批判的立场去追求新的理念与寻求新的发现。《新编》强调了文学是“人学”这一最重要的思想。以现在与未来的姿态,与历史的文学进行对话,颠覆了陈旧的批评方式与思想方法。例如,对张爱玲的《秧歌》与《赤地之恋》,《新编》从人性扭曲与人生灾难的视角阐释故事和人物,以寻求“超越政治立场以外的价值所在”。(吴周文)



台湾画家李锡奇作品《墨语》