

誰在說原住民／少數民族的故事？—— 論杜修蘭《沃野之鹿》與遲子建《額爾古 納河右岸》的歷史書寫

洪士惠*

摘 要

兩岸漢人作家所寫的原住民文學／少數民族文學，因政治、文化以及作家個人身分背景的差異，使得關懷重心呈現可堪對比之處。本文以 21 世紀初兩岸漢族女作家杜修蘭《沃野之鹿》(2002)、遲子建《額爾古納河右岸》(2005) 這兩部分別描寫臺灣凱達格蘭族、中國大陸鄂溫克族的長篇小說，探討他者／主流文化關注原住民文學／少數民族文學的主要元素有哪些？原始文化除了具有「桃花源」象徵意涵外，在現代社會中被視為異端邪說的巫術文化真實／寓意為何；已被異族佔領的傳統生活空間其「歷史感」如何消失或再現；而兩岸漢人作家由文學創作中詮釋、或再述原住民／少數民族歷史隱喻了何種現實，以上這些都是本論文所欲探討的問題。

關鍵詞：凱達格蘭族、鄂溫克族、巫術文化、原住民文學、少數民族文學

* 元智大學中國語文學系助理教授。

Who is Telling the Story of the Indigenous People and Minorities?

On the Historical Writing of *The Deer of Fertile Fields* by Du Xiulan and *The Right Shore of the Argun* by Chi Zijian

Hung Shih-Hui

Assistant Professor, Department of Chinese Linguistics and Literature,
Yuan Ze University

Abstract

The literature about indigenous people and minorities by Han writers on both sides of the Taiwan Strait are worth comparing in terms of differences in politics, culture and personal identity. This paper will examine the main elements of concern on the other and mainstream culture within the literature and will pay special attention to the indigenous people and minorities by analyzing and comparing *The Deer of Fertile Fields* by Du Xiulan and *The Right Shore of the Argun* by Chi Zijian. The former of these two novels is about the Ketagalan people of Taiwan and was published in 2002; the latter involves the Ewenki people of mainland China, which was published in 2005. What is the authentic and allegorical meaning of the witchcraft culture which has been seen heresy in modern society, in addition to the symbolic meaning of primitive culture as an ideal utopia? How does the historical sense of traditional living spaces, which is occupied by an alien race, disappear and reappear? What kind of reality do these two Han writers mean metaphorically by interpreting and re-narrating the history of the indigenous-minority people? This paper will try to provide answers to these questions.

Keywords: Ketagalan, Ewenki, Witchcraft culture, Indigenous literature, Ethnic and minority literature

誰在說原住民／少數民族的故事？—— 論杜修蘭《沃野之鹿》與遲子建《額爾古 納河右岸》的歷史書寫

洪士惠

日益全球化的都市型態，衝擊了世界各國的傳統文化，其中，各國原住民／少數民族的現實處境更因其邊緣的生活空間¹，成為進步主義（Progressivism）與原始主義（Primitivism）的爭論焦點。原住民文學／少數民族文學主題也是如此。無論是本族作家或他族作家，觸及原住民／少數民族議題時，內容或是控訴異族霸權文化的入侵、或是描述原始文化的可貴，其中，後者的寫作方向，讓已經消失以及即將消失的原住民／少數民族文化成為紙上的博物館，呈顯了文化資產上的「神聖化」意義²，然而也正因為「神聖化」隱含的偏頗性，這些作品「失真」的程度也就相對提高。³

定義何謂原住民文學／少數民族文學時，最為廣泛的劃分方法即是以作家身分、作品主題為主。當作家具有原住民／少數民族身分時，其所寫的作品因替「自身發言」而在某個層面上就具有一定的公信力，這也是目前臺灣學界定義「原住民文學」的主要方向⁴；若作家身分是位居主流文化的外族時，則往往囿限於族群、文

¹ 例如中國大陸地區，約有一半以上的少數民族居住在邊疆省區，參見張植榮：《中國邊疆與民族問題——中國當代的挑戰及其歷史的由來》（北京：北京大學出版社，2005），頁10。或者是臺灣目前十四族原住民居住於高山上或離島地區（達悟族）。

² 在林明澤〈藝術品味與文化資產〉一文中提及，博物館具有神聖化意義，作者說到：「有如公共遺產一般，博物館給予所有的人光榮過去的紀念物，亦是奢華地用來榮耀過往歲月之偉大人物的工具」。見林明澤：〈藝術品味與文化資產〉，收入 Jeffrey C. Alexander & Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校：《文化與社會——當代論辯》（臺北：立緒文化事業有限公司，1999），頁271-272。

³ 即使在後現代語境裡，並未存在所謂的「真實」，且每個人心中認知的真實也未必相同，然若以相對性而言仍具有一定的意義，其中，作家的身分背景便是檢驗這些作品是否貼近真實的標準之一。

⁴ 臺灣葉石濤定義的「原住民文學」範疇，是目前已被學術界公認且廣泛使用的說法：「原住民文學包括山地九族、平埔九族所寫的文學，皆包括在臺灣文學裡面，但原住民文學不包括日本人、漢人所

化界線，讓人質疑其內容是否真能貼近現實、符合該民族立場。當然，強調血源／血緣「界線」的存在，以及認定兩者之間有著無法超越的文化隔閡，也將使得研究成果「未證自明」，即不需論證即能產生結論的情況。但這種簡單的二分法即使已不適用於研究原住民文學／少數民族文學，卻可藉以分析他族作家，如漢族作家寫作原住民文學／少數民族文學主題的趨向。

近幾年來，臺灣、中國大陸的原住民／少數民族的聲音，在尊重原住民族群、和諧社會的政策中（無論內容的虛實），漸漸受到重視。即便在大陸地區，政府或民間對西藏、新疆少數民族獨立問題噤若寒蟬，然因國家經濟的高度發展，如何存／續少數民族文化也就成為熱門的（紙上）議題。尤其現今的旅行文學、旅遊文學風潮，讓漢人筆下的原住民／少數民族文學主題大量增加，例如「蘭嶼行」、「西藏行」、「新疆行」等遊歷經驗成為作家寫作主題或創作觸媒，然而這類經由「觀光客的凝視」⁵而產生的文學作品，大都還是以新鮮、獵奇為主，僅有一小部分外族作家，因長期在原住民／少數民族地域生活，或大量閱讀相關的歷史、社會、文化資料後，寫出了具有可觀性的文學成績，引人矚目。例如：1980年代大陸作家馬原長久在藏地生活，後經馬奎茲（Gabriel García Márquez）《百年孤寂》啟發，援用魔幻寫實技巧寫出〈岡底斯的誘惑〉等具有藏地文化特色的文學作品，讓他一夕成名；21世紀初以來，楊志軍《藏獒》、姜戎《狼圖騰》等敘寫動物與少數民族文化關係的文章，也是作家久居當地後的心血結晶；臺灣作家舞鶴寫作原住民文學《餘生》時為了貼近史實而特地入山進行田野調查；或是施叔青臺灣三部曲之二《風前塵埃》的原住民章節，也是在她親臨花蓮，跟著原住民打獵、上山下海後得來的寫作成績。當然，

寫的原住民題材作品」，這與孫大川在《山海文化》雙月刊說法一致。見瓦歷斯·諾幹：〈臺灣原住民文學的去殖民——臺灣原住民文學與社會的初步觀察〉，收入黃鈴華總編輯：《21世紀臺灣原住民文學》（臺北：財團法人臺灣原住民文教基金會，1999），頁37-38。需補充的是，除了葉石濤時期的九族已擴展成今日的十四族外，本論文討論範疇是以原住民「書面文學」為主，不包括原住民「口傳文學」。至於中國大陸則將「少數民族文學」分成民間文學、作家文學這兩個範疇，也是以少數民族作家所寫的少數民族作品為主。見劉大先：〈當代少數民族文學批評：反思與重建〉，《文藝理論研究》2（2005），頁15-25。

⁵ 《觀光客的凝視》一書認為，現代觀光客的旅遊過程，其實就是「符號」的搜集過程。這些符號只是觀光噱頭，而不是真實的文化歷史。參見 John Urry 著，葉浩譯：《觀光客的凝視》（臺北：書林出版有限公司，2007）。

這些作家在寫作這類文化、歷史主題時，也閱讀了大量的相關資料，使得寫作內容更加貼近「真實」。

由這些作家們的居住時間、田野調查、閱讀史料等的「準備」工作，可以發現「真實與否」成為漢族作家寫作原住民／少數民族題材作品時的內在焦慮，或者說是自我要求。當作者族群身份已被「識別」，外界檢視其作品的方式也就出現了「我族作家」與「他族作家」必然存在的界線，而在「真實與否」之外，為什麼要說話？怎麼說話？說什麼話？便成為探討漢族作家寫作原住民／少數民族主題時所面臨的另一個問題。

本論文擇選臺灣杜修蘭《沃野之鹿》（2002），與中國大陸遲子建《額爾古納河右岸》（2005）兩部長篇小說作為觀察對象，除了這兩位作家的女性身分外，她倆皆成長於 1960 年代，以及兩部作品都是完成於 21 世紀初文化全球化背景，因而有著比較、探討的基礎。漢人女作家們如何擷取原住民／少數民族「他族」文化符號成為一部「完整」的故事？兩岸漢人寫作原住民／少數民族等代表弱勢族群的文學主題時是否具有相似的關注點？是否仍為己所用？而兩岸相異的政治、文化、教育政策，是否也反應在情節設置、人物特色等文章主題裡？以上這些問題即是接下來本論文所欲探討的重心。

一、無字天書——以「巫」寫史的族群凝聚力

杜修蘭於 2002 年出版的《沃野之鹿》內容敘寫臺灣原住民平埔族之一凱達格蘭族的歷史⁶，小說中藉由第五代凱達格蘭族女子丁雅雅的「女巫」角色，講述道光末年以來近一百五十年來的族群歷史。遲子建於 2005 年出版、並於 2008 年獲得第七

⁶ 早期居住在臺灣平原、沿海或丘陵地帶的土著通稱為平埔族。他們與居住在山區的原住民一樣均屬南島民族。有關平埔族的分類，各家說法不一，或七族、或九族、或十族等分法。但大體上確定其中一族是分布在基隆、臺北、桃園的「凱達格蘭族」。參見陳柔森主編：《重塑臺灣平埔族圖像》（臺北：原民族文化事業有限公司，2000），頁 12-17。

屆茅盾文學獎榮譽的《額爾古納河右岸》則是描述中國大陸東北少數民族鄂溫克族的發展情況⁷，文中以一位一位活了 90 歲的鄂溫克族女人「我」作為該族歷史的見證者與敘事人。兩部作品，意圖宏大，皆是敘寫百年族群歷史，具有以小說寫民族誌的意涵。⁸尤其作家以「丁雅雅」或是「我」的女性敘事者角度敘說族群歷史，除了呈現有別於父權社會的女性觀點外，也企圖顛覆原住民／少數民族類如女性地位的弱勢處境。⁹其中，描述母系／母權社會的《沃野之鹿》以丁雅雅的「女巫」角色與父權秩序抗衡，例如：「教務主任仔細措辭遣句，避免讓一直在他腦裡打轉的幾個字眼：神經病、瘋子，不小心溜出口來。」¹⁰在漢人霸權／父權秩序眼中的「瘋婦」形象¹¹，卻象徵著凱達格蘭族「女巫」文化傳統的傳續，中國周朝以前的「巫史文化」，也就是巫史不分家、巫家即是史家的情況，正是原住民／少數民族記錄本族歷史的方式。然而，殘酷的是，當凱達格蘭族以「巫史」的方式記錄、傳承歷史文化時，外族「進化的」、「文明的」文字便成為壓迫來源，《沃野之鹿》凱達格蘭族族人，便將外來的文字等同於權力壓迫：

西班牙人來，少數的族人學會西班牙文，荷蘭人來了，我們也有人學會荷蘭文，但是生活過得比以前更差，現在是漢人的天下，會漢文的番人更多，我們卻變成永遠翻不了身的次級人，文字簡直就像剋制我們的一種符咒。（頁 95）

與此同時，文中也質疑明朝陳第〈東番記〉、郁永河〈裨海紀遊〉等文字記錄的真實

⁷ 中國大陸與俄國皆有鄂溫克族，人數各約三萬人。中國大陸的鄂溫克族主要分布在內蒙古和黑龍江。大部份鄂溫克族人以放牧、農耕為主。特殊的是，內蒙古河根市敖魯古雅鄉有一群僅剩數百人的鄂溫克族是以馴鹿、狩獵維生。本文即是描寫敖魯古雅「中國最後的狩獵民族」的故事。

⁸ 「民族誌」就是對於一個民族的描述。民族誌處理的是整體意義上的民族，而非其中的個人。以「小說」虛構的方式再現情境以及情境中被研究的對象是「民族誌」表現研究成果的方法之一。參見 Michael Angrosino 著，張可婷譯：《民族誌與觀察研究法》（臺北：韋伯文化國際出版有限公司，2010），頁 1、116-117。

⁹ 即使毛澤東時代曾經喊出「婦女撐起半邊天」的性別平等話語，但因傳統觀念束縛，迄今中國大陸地區的女性地位仍稍低於男性。

¹⁰ 杜修蘭：《沃野之鹿》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2002），頁 130。於後徵引僅標註書頁碼，不再註明出處。

¹¹ 女性主義論述常以「閣樓上的瘋婦」形象，寓意受迫害的女性。

性：「陳第是誰？郁永河是誰？他們都和我的祖先熟識嗎？被文字寫下來的東西就是真的嗎？」（頁 95）、以及詰責「文字」擁有歷史詮釋權的殘酷特質：「她突然意識到文字的殘酷，擁有這項優勢的人，用這項利器，將歷史削刻出他們想要的形狀，給後世憑弔。」（頁 56）即使凱達格蘭曾擁有自己的母語，但因已經失傳、也無法書寫，以致失去了發聲權，僅能以「巫」的方式傳承文化，丁雅雅與她的母親對話道：

「媽，妳還會講我們族裡的語言嗎？」

「幾代前就不會講句子了，總共只有兩百二十二個單字被留下來，發音對不對也不確定……根本已經是死的語言……」（頁 220）

《額爾古納河右岸》也觸及「文字」與「巫」（即薩滿，後文詳加解釋）的歷史傳承問題。當文中鄂溫克族子孫西班牙發現鄂溫克族只有語言沒有文字時，他就決心造字：「西班牙有兩大愛好：造字和製作樺樹皮工藝品。他一直喜歡講鄂溫克語，當他知道他說的語言沒有文字的時候，就下決心要造文字了。他對我們說，這麼好聽的話沒有文字，是多麼的可惜啊」。¹²根據研究資料指出，人口數約近三萬人的鄂溫克族，目前是以蒙文、拉丁文以及漢文等拼音方式記載鄂溫克族語言，但另一方面中共建政後也鼓勵少數民族造字¹³，因而文中西班的造字渴望除了具有文化傳承意義外，也就與中共少數民族政策關係密切。尤其饒富興味的是小說最後才揭示了西班牙的母親身分問題。他的母親當初是被鄂溫克族族人撿到的「棄嬰」，血源／血緣不明，但最後結局直指她是漢人後代，因而想造字的西班牙身上也就具有一半的漢人血統。對照中共鼓勵少數民族造字政策，更說明了漢人主宰文字，文字與權力之間的複雜糾葛。弔詭之處還在於，官方在檯面上鼓勵少數民族造字是為了保存文化，然卻也是官方主流的現代化政策有形、無形的改變了「落後」的少數民族生活方式，小說

¹² 遲子建：《額爾古納河右岸》（北京：北京出版社出版集團、北京十月文藝出版社，2008），頁 236。於後徵引僅標註書頁碼，不再註明出處。

¹³ 就目前而言，中共於 1949 年建政後所創造的文字有壯族壯文、侗族侗文、黎族黎文、佤族佤文等近十種。見施哲雄總策劃／主編：《發現當代中國》（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2003），頁 197-199。對比於 55 族少數民族來說，約佔七分之一。

中提到：「現在的年輕人，有誰愛說鄂溫克語呢？你造的字，不就是埋在墳墓裡的東西嗎？」（頁 237）鄂溫克族文化的延續與斷裂，皆與漢人相關，悖謬之處難解。

在「少數民族」幾乎等同「落後」、「落後」等同於「原始」的簡化邏輯下，《額爾古納河右岸》描寫了另一種非文字記錄的文化傳承方式。文中敘述者「我」以深紅色的泥土顏料棒，在河畔的白色岩石上留下人像、神鼓、鹿仔等鄂溫克族生活記錄，即使這些畫作對文中敘述者而言是「幫我說出了那麼多心中的思念和夢想」（頁 127），但這樣的原始畫作卻成為人們認識鄂溫克族生活的管道，也象徵神祕易逝的少數民族文化：

我在額爾古納河右岸留下了許多處岩畫，除了依蓮娜知道幾處之外，沒人知道它們在什麼地方，又都是些什麼圖形。如今依蓮娜不在了，知道岩畫的人也就只有我了。也許它們已經被歲月的風塵和雨水洗刷得消失了蹤影，那些線條就像花瓣一樣，凋零在山谷中。（頁 128）

以上的「原始藝術」記錄了少數民族的生活與世界觀，但宗教信仰更與其關係密切。《額爾古納河右岸》呈現了該族的薩滿教信仰文化，薩滿教「崇尚萬物有靈，敬畏自然，追求動物崇拜、圖騰崇拜和祖先崇拜」¹⁴，薩滿即是「巫師」之意。小說敘寫了兩任、一男一女的薩滿人生，他們吟唱的神歌，對沒有文字的民族來說，具有傳承該族歷史文化的內涵與意義¹⁵，這類似於《沃野之鹿》的「巫史文化」，但若以性別觀點切入探討《額爾古納河右岸》的「薩滿」男／女角色，則更顯得意味深長。小說中，男薩滿終生單身未婚，他救人時是以犧牲「鹿」、「馬」做為生命代價，並以這種神秘性令日本人懾服展現神威；但女薩滿每救一人就必須犧牲自己的一個孩子，血腥與死亡氣味勝過神秘氛圍，剩下的一個女兒因懼怕成為下一個犧牲品逃離

¹⁴ 〈鄂溫克族薩滿教探析〉提到：「鄂溫克人大部分信仰薩滿教，崇尚萬物有靈，敬畏自然，追求動物崇拜、圖騰崇拜和祖先崇拜，體現了天人合一的樸素思想」。見吳天喜：〈鄂溫克族薩滿教探析〉，《黑龍江民族叢刊》5（2009.10），頁 143。

¹⁵ 「對於一個沒有文字的民族來說，本民族的歷史只能依靠口傳，而薩滿就成為傳承民族歷史的第一責任人。他們把民族歷史編成神詞來傳唱，故而被永遠地傳承下來。」見吳天喜：〈鄂溫克族薩滿教探析〉，頁 146。另外在汪立珍〈論薩滿教與鄂溫克族神話的關係〉一文中，作者也提到「每當舉行祭祀儀式時，薩滿以講述故事的方式向大家傳布有關自然、祖先、人與自然等方面的神話內容。」見汪立珍：〈論薩滿教與鄂溫克族神話的關係〉，《中央民族大學學報》32：1（2005.1），頁 138。

居住地。且描述男、女薩滿面臨生命最終的一場「跳神」儀式，亦有極大差距，男薩滿生命力十足：「他不像平日看上去那麼老邁，他的腰奇蹟般地直起來了，他使神鼓發出激越的鼓點，他的雙足也是那麼的輕靈，我很難相信，一個人在舞蹈中會變成另外一種姿態」，但是女薩滿跳神卻是呈現老態：「浩妮跳神的時候，空中濃煙滾滾，馴鹿群在額爾古納河畔低頭站著。鼓聲激昂，可浩妮的雙腳卻不像過去那麼靈活了，她跳著跳著，就會咳嗽一陣。本來她的腰就是彎的，一咳嗽就更彎了。神裙拖到了林地上，沾滿了灰塵。」（頁 101、239）即使薩滿最早產生於母親氏族社會，當時薩滿全是女性¹⁶，但是在此篇小說中，女薩滿的形象對比於男薩滿而言雖具有不分親疏等第、濟世救人的人性或神聖性，卻也多了殘忍的、陰暗的色彩¹⁷，作家在此雙向的呈現了既神聖化、但也醜化了的「女巫」形象，無形中暗示了巫／少數民族／弱勢文化的斷裂因由。

巧合的是，兩岸女作家寫原住民／少數民族都寫了女巫的遺留物：「鼓」。《沃野之鹿》中，「鼓」的出現象徵民族文化的傳承，動人心神：

金鳳的聲音和鼓融為一體，敲打著丁雅雅的耳膜：「司祭祀的女巫也是部落的歷史口述者，不必迷信文字媒介，我們的言說傳統也是一種書寫方式，依然能載傳我們的歷史，只要相信，妳就能聽到。」

慢慢地，噪音在丁雅雅的腦海匯成一種力量，向她顯示牠的形貌。

丁雅雅終於把這個古老部落的歷史完全串起來。（頁 245）

而在《額爾古納河右岸》裡，將「鼓」留在族裡而不是捐給博物館，雖也含有文化傳承意涵¹⁸，然而也僅能如此而已，族人終究決定讓殘忍、悲涼的薩滿（巫）文化

¹⁶ 吳天喜：〈鄂溫克族薩滿教探析〉，頁 143-144。

¹⁷ 即便男薩滿犧牲「動物」的做法，以萬物平等自然觀而言亦屬殘忍，但此問題在此先略而不論。

¹⁸ 「鼓」象徵了薩滿文化的傳承。〈鄂溫克族薩滿音樂樂府新聲〉一文提到鼓，也就是「溫圖」在鄂溫克族的代表意義：「在鄂溫克人那裏，薩滿的溫圖法力無邊。它既是一個能夠騰雲駕霧的運載工具，又是一個能夠降魔逐妖的武器；同時，薩滿的溫圖還具有呼喚神靈並與之溝通的作用」，見劉桂騰：〈鄂溫克族薩滿音樂樂府新聲〉，《瀋陽音樂學院學報》1（2008），頁 82-91。另也有研究資料指出：「薩滿視鼓為交通工具，可乘鼓上天入地，在人間馳騁，鼓聲能鎮妖驅魔。薩滿認為，神鼓象徵宇宙，鼓把手圓環為宇宙中心，拉緊圓環的四條皮筋繩為通往宇宙的四方大道。薩滿只要持鼓，就可以騰雲駕霧，在三界任意飛行，暢通無阻。」見吳天喜：〈鄂溫克族薩滿教探析〉，頁 145；凱

劃下句點：「尼都薩滿和妮浩的悲涼命運，使我們不想再看到一個新薩滿的誕生。達吉亞娜把妮浩留下來的神衣、神帽和神裙都捐給了激流鄉的民俗博物館，只留下一個神鼓。我們想讓瑪克辛姆與那股神秘而蒼涼的氣息隔絕」；甚至描述鄂溫克族人將決定下山定居的「選票」：樺樹皮完全覆蓋神鼓時，也有意以此直寫該族文化的終點：

「兩年前，達吉亞娜招集烏力楞的人，讓大家對下山做出表決。她發給每個人一塊白色的裁成方形的樺樹皮，同意的就把它放到妮浩遺留下來的神鼓上。神鼓很快就被樺樹皮覆蓋了，好像老天對著它下了場鵝毛大雪。」（頁 246、頁 4）暫且先不論投票結果是否就足以代表民族自決／民主自覺的問題，即使已經改革開放許久，中共「無神論」信仰以及鄂溫克族的處境，致使作者將代表巫師的「神鼓」封存於歷史裡，不再傳承。

兩岸作家因源於不同的世界觀而產生了不同的「巫」感。然而相似的是，現今部分西方文明世界仍拒斥「巫術」思想¹⁹，但是在落後、弱勢民族文學作品裡，這種巫化魔幻寫實風格卻成為一種潛在的抗衡力量。在神秘、想像力豐富的情節氛圍裡，兩位漢人作家以此方式建構起屬於該族群的「想像共同體」。如同《沃野之鹿》的對話：

「在這個人能天上飛的年代，巫法已經是可笑的騙局了。」

「阮自己知曉不是騙局就可以。」微瑪朗面露慍色，讓吳落不敢多言。（頁 231）

或許此中類東方主義意識過於濃厚，但在兩岸漢人作家所寫的原住民文學／少數民族文學裡，「巫」成為無法以理智、科學分析的「大寫的我」²⁰，象徵著這些弱勢族群神秘的、無法估計的文化力量。

達格蘭族中的「鼓」則是一般樂器，作為召眾的信號，因而兩者鼓文化意義相異，然而因《沃野之鹿》描寫女巫與鼓聲同時出現，隱含意義與《額爾古納河右岸》的神鼓相類，皆同樣象徵民族文化的傳承。

¹⁹ 例如美國政府認為《哈利波特》系列奇幻小說作者「鼓吹巫術」之嫌，因而完全不考量頒授「自由勳章」給該書作者。參見潘勛：〈鼓吹巫術 羅琳未獲美總統勳章〉，《中國時報》E4版，2009年10月3日。小說成就在此仍不敵文化、宗教的「政治正確」。

²⁰ 此處使用「大寫的我」，用於表達原住民／少數民族的主體力量。

二、空間與文化——記憶中的田園交響曲

現代都市社會，交通便捷、建築物快速更迭、人們搬遷次數頻繁，導致地貌風景往往負載了豐富的公共／個人歷史意義。原初生活之地在再次尋訪時，竟成為陌生之地，他人的新生活狀態早已抹滅了早期的生活痕跡。於是，意義僅存在集體／個人記憶中，成為遠古的故事與傳說。《沃野之鹿》主角丁雅雅的外婆，講述了一則關於北投大屯山的故事。丁雅雅外婆回憶道：現今的北投大屯山地區，原先的森林，早已被漢人砍伐殆盡、幾近消失，卻在日據時期，日本裕仁皇太子的新婚訪臺行程中，被有心之士「復育」再現，成為新婚紀念物之一（頁 184、185）。當後代人以為大屯山是原生森林時，一般人從森林外觀上已無從找出更替的痕跡。空間承載了歷史過程，卻無法替它發言，僅能憑藉歷史紀錄、個人記憶、傳說等方式，留下些許紀錄，甚或以歷經風吹雨打的「石碑」見證已然遠去的歷史：

她記得那篇報導還附一張照片：在森林漫草間的陰暗處，有一個爬滿綠苔、點綴斑白鳥屎的石碑，碑上刻著「行啟 御成婚紀念造林地石碑」²¹，字跡已經十分模糊了；刻意想在歷史留下來的，卻被人遺忘了，只碑上停著一隻藍磯鶇，啾啾訴說山的故事。（頁 184）

石碑上的文字標誌前朝歷史²²，再次呈顯「文字」的霸權特徵，也隱含原住民族無法言說的狀態。凱達格蘭族是最晚來臺、也是最晚失去自主權的平埔族之一，當初面臨漢人壓迫時，因地理位置所限，未能如其他平埔族發動「民族大遷徙」，最終被迫四處流徙以致現今難以找到後裔²³，僅剩一些「地名」連繫著曾有的空間意義。《沃

²¹ 目前仍存於大屯山區的石碑上刻有「行啟並御成婚造林記念地」、「昭和 9 年 3 月」（1934 年）、「臺北州知事野口敏治」等時間、題字人等文字（該碑刻文是「記念」而非「紀念」）。

²² 在《文字書寫的歷史》一書中，作者在文末總結引用一段話，說明書寫的重要性。「正如四千年前埃及的一名書記用墨水寫下一句話『一個人死了，身體變成土地。他的親戚一個個粉身碎骨化為塵土。多虧書寫，後人才記得他。』」參見史提夫·羅傑·費雪（Steven Roger Fischer）著，呂健忠譯：《文字書寫的歷史》（臺北：博雅書屋有限公司，2009），頁 330。

²³ 《臺灣平埔族史》說到：「北部平埔族指凱達格蘭族和噶瑪蘭族。通說，平埔族各族群中，這兩族來臺較晚」、「平埔族各族中，除噶瑪蘭族外，失去自主權最晚的是凱達格蘭族」、「據說他們之中有一小部分遷至宜蘭，然而跟留居原地者一樣，很快便被漢人的人類吞噬，成為今日最難尋找的平埔

野之鹿》以艋舺、大稻埕、唎哩岸、北投等現今耳熟能詳的空間區域講述凱達格蘭族歷史：

艋舺是凱達格蘭語裡「獨木舟」的意思，康熙末年漢人來了之後，凱達格蘭人划著小舟沿著淡水河到這裡，用芋薯等土產和漢人以物易物，漢人才開始喊這裡叫蕃薯市。

這裡所有的土地以前都是我們的，以我們的語言命名，大稻埕以前是圭母卒社的所在地，唎哩岸是凱達格蘭話「河灣」的意思，北投是「女巫之地」的意思，八芝蘭是「溫泉」的意思……（頁 54）

這些語詞聯繫著凱達格蘭族曾有的空間文化，也代表著新、舊文化的更替過程。「空間」既然負載了文化傳承的意涵，以致於作家在《沃野之鹿》寫到，第二代微瑪朗（凱達格蘭語：作夢、夢想之意）企圖買下凱達格蘭族原初生存之地：

賺錢買下從這裡到那裡的土地。妳相不相信我們的子孫，以後會在這片土地，遍地奔跑。（頁 218）

微瑪朗實現願望的方式是以當藝旦、經營酒家等職業積累財富。這樣的情節設計除了富含例如眾人皆知的「臺北北投風月史」空間歷史意義外，漢人將土地國有化、私有化的過程，即是漢人掌握權力的過程，也是新文化的形成路徑。當微瑪朗決定從事藝旦工作後，她便將女兒送往他處，原因是她怕女兒受到「空間文化」的影響：「在這裡，她會自然而然以為，女人就是為男人的眼光而活，女人，是男人可以買賣、命運由男人駕馭的東西，當她的想法變成這樣時，那她不做藝旦，也和藝旦沒差別。」（頁 216）空間文化影響個人的生存價值觀，一直是原住民文學／少數民族文學無法避免的主題。值得思索的是，原住民／少數民族地位等同於女性弱勢處境，或者原住民／少數民族女性被迫以性換取金錢的事件也經常被提及，然而《沃野之鹿》的「性交換」卻是呈顯母系社會「當家做主」的自主性，這與現今女性主義者關注的「廢娼」議題呈現一部分的對話意義。²⁴

族人」，參見潘英編著：《臺灣平埔族史》（臺北：南天書局有限公司，2001），頁 211、213、214。

²⁴ 1997 年臺北「廢娼」事件，讓女性主義者內部出現不同的看法。早於此，曾有一篇〈臺灣特種行業婦女：受害者？行動者？偏差者？〉文章，研究分析臺灣女性從事特種行業（娼妓）的原因與族群

相對於《沃野之鹿》因山林已遭破壞，凱達格蘭族族人「被迫」離開原居地的情節，遲子建《額爾古納河右岸》的鄂溫克族人則是經過民主投票、「自願」選擇離開原居地。《沃野之鹿》凱達格蘭族「塔塔歌社」原先居住在平地，因荷蘭人迫害而進入山裡定居，但在清朝年間卻又因「山上乏獸可獵，漢人群結入山採硫砍樹闢田」只好回到平地生活（頁 249）；《額爾古納河右岸》的鄂溫克族人離開原居地的原因則在於族人「自覺」缺乏競爭力，這種類似孟母三遷的教育思維，可以想見是加速族群消失的外力動因：

達吉亞娜開始為建立一個新的鄂溫克獵民定居點而奔波。她說激流鄉太偏僻，交通不便，醫療沒有保障，孩子們所受的教育程度不高，將來就業困難，這個民族面臨著退化的命運。她聯合了其他幾個烏力楞的人，聯名向激流鄉政府提交一個下山定居的建議信，就是這封信引起了我們這次大規模的搬遷。（頁 247）

《額爾古納河右岸》描述早年因俄人入侵鄂溫克族生活領域、挑起戰火：「寧靜的山林就此變得烏煙瘴氣，獵物連年減少，祖先們被迫從雅庫特州的勒拿河遷徙而來，渡過額爾古納河，在右岸的森林中開始了新生活」（頁 13），但現今鄂溫克族集體下山的原因竟是來自於族人的「自覺」意識。即使文章中也提到漢人過度砍伐導致生態失衡、或是政府宣導「一個放下獵槍的民族，才是一個文明的民族，一個有前途和出路的民族」（頁 247）等情況²⁵，然而文中促使族人遷徙下山的因素仍是鄂溫克

分布等問題。其中論及女性主義內部分化成幾種不同立場，例如有的以自由派女性主義立場強調女性擁有自由選擇性工作的權利；有的則以激進女性主義的角度，說明女性從事性工作，只是再度落入受到男性宰制的弱勢立場而已。參見黃淑玲：〈臺灣特種行業婦女：受害者？行動者？偏差者？〉，《臺灣社會研究季刊》22（1996.4），頁 103-152。以上舉例的這兩種看法，與《沃野之鹿》主角自願投入性工作（包括藝旦及經營特種行業）的描寫，具有對話意義。

²⁵ 〈使鹿鄂溫克的變遷〉一文提到，新中國成立後的「三次定居」政策，是引起鄂溫克族文化變遷的重要因素。「定居始終是政府引導使鹿鄂溫克融入現代社會的途徑」。第一次是新中國成立的第二年，地點是在中俄邊境奇乾鎮；第二次是 1965 年從奇乾鎮遷居位於激流河畔的敖魯古雅新村；第三次是 2003 年從敖魯古雅搬遷到根河市附近一個叫三車間的地方。最後一次搬遷被稱為「中國最後狩獵民族下山」。但是因為圈養馴鹿的飼料問題，一部份獵民又回到山林。參見《人與生物圈》編輯部：〈使鹿鄂溫克的變遷〉，《人與生物圈》2（2006），頁 28-31。「使鹿鄂溫克」即是本文《額爾古納河右岸》中以馴鹿（使鹿）、狩獵為主的鄂溫克族支脈，目前人數約數百人，被稱為「中國

族人擔憂未來競爭力問題。這樣的「自覺」意識，明顯帶有「思想改造運動」的成分。「我」與「最後一個酋長」對話也說：

果然，下第四場雪的時候，瓦羅加回來了。他把長髮剪掉了，清瘦了許多，不過氣色卻很紅潤，看上去顯年輕了。我問他，你為什麼把長髮剪了？瓦羅加說，他們氏族的人基本都去激流鄉了，那裡有鄉長，他這個酋長該廢了。我笑著問他，誰把你廢的？瓦羅加低著頭說，是光陰。（頁 207）

族群文化的消逝來自於「光陰」與「集體自覺」，而非其他。大陸政治政策有意／無意的影響作家的寫作方向，漢人與少數民族的關係不再是壓迫者與被壓迫者的對立關係，一切都是出於「光陰」的篩汰。這種歷史進化論式的情節佈置，隱約可見早期中國大陸文學作品突出「往前進」的光明特點。只是，現代商品社會的弔詭之處還在於，當「光陰」催促少數民族離開原居地進入現代化生活時，舊文化、舊事物也就顯得珍貴。《額爾古納河右岸》裡，「我」的孫女創作的藝術品在漢人社會獲得了關注，她的畫作「皮毛畫」是由馴鹿、堪達罕（駝鹿，俗稱四不像）的皮毛組合而成，這兩種動物與鄂溫克族生活關係密切，文化象徵意味濃厚，因而引起了外界探訪的興趣：

兩個月後，依蓮娜帶著一家電視台的記者回來了，她看上去是那麼地興奮，她說那兩幅畫引起了美術界的轟動，一幅被美術館收藏了，另一幅被人高價買走了。電視台的人是專程為了拍攝她而來的。他們拍攝了希楞柱、馴鹿、篝火、造字的西班、衰老了的妮浩和她的神衣、神鼓。他們也想拍攝我。他們問我，聽說你是你們這個民族最後一位酋長的女人，你能講講你所經歷的故事嗎？我轉身離開了。我為什麼要把故事講給他們聽呢？（頁 238-239）

漢人來到異族文化空間拍攝：希楞柱、馴鹿、篝火、造字的西班、衰老了的妮浩和她的神衣、神鼓，說故事的「我」等等，這些具體的人、事、物在攝像機底下，展現了「此時此刻」鄂溫克族的文化與歷史（可以想見，隨後即將進入神聖化的少數民族文化博物館，封存於歷史之中）。此中唯有高齡 90 歲的「我」拒絕對攝影機說故事，但她在「我為什麼要把故事講給他們聽呢？」的疑問裡，緊接而來的卻僅是

最後的狩獵民族」。

悲壯的呈現最後的尊嚴與驕傲。當族人已下山，她的故事、屬於鄂溫克族的故事，能說給誰聽呢？「我」必須面對「我」族聽者已然遠去的事實，《額爾古納河右岸》開頭寫道：「我的故事說給誰聽呢？安草兒自己不愛說話，也不愛聽別人說話。那就讓雨和火來聽我的故事吧，我知道這對冤家跟人一樣，也長著耳朵呢」、文末則呼應寫道：「我講了一天的故事，累了。我沒有告訴你們我的名字，因為我不想留下名字。我已經囑咐了安草兒，阿帖走的時候，一定不要埋在土裡，要葬在樹上，葬在風中。」（頁 5-6、248）文中提到的安草兒是「我」的孫兒，一個愚痴的孩子，最後只有他留在山上與阿帖（鄂溫克語：奶奶）、也就是「我」一起生活。文學中以「愚痴」後代象徵落後、混種的族群狀態並非少見，但安草兒除了愚痴外，不愛說話、也不愛聽別人說話，口傳文學傳承民族教育的意涵²⁶，也就即將在此劃下句點，即使作者在小說結尾刻劃遠處傳來了鹿鈴聲，象徵部份族人終將回歸山林的詩意結局，然而屬於「我」的故事在族人回來前卻早已說完，鄂溫克族未來發展已成定局。作家在《額爾古納河右岸》後文〈跋〉說，她非常喜歡貝多芬的「田園交響曲」，並將其與這部長篇小說作品相比擬：

如果說我的這部長篇分成四個樂章的話，那麼第一樂章的《清晨》是單純清新、悠揚浪漫的；第二樂章的《正午》沉靜舒緩、端莊雄渾；進入第三樂章的《黃昏》，它是急風暴雨式的，斑駁雜響，如我們正經歷的這個時代，參雜了一縷縷的不和諧音。而到了第四樂章的《尾聲》，它又回到了初始的和諧與安恬，應該是一首滿懷憧憬的小夜曲，或者是瀰漫著鐘聲的安魂曲。（頁 260）

對照小說結構上部「清晨」、中部「正午」、下部「黃昏」、尾聲「半個月亮」四個章節，作者自敘尾聲「應該是一首滿懷憧憬的小夜曲，或者是瀰漫著鐘聲的安魂曲」，更清楚的看出了即將遠去／逝去的鄂溫克族文化。因而可以想像，當山林空間少了希楞柱、馴鹿、篝火、鄂溫克族人後，空間與文化的關係也就跟著改變，承載了不

²⁶ 研究指出，口傳方式的民間文學與民族認同有著緊密相繫的關係。參見胡萬川：《民間文學的理論與實際》（新竹：國立清華大學出版社，2004），頁 85。因而在沒有本族文字的情況下，「我」說自己族群的故事也就具有民族傳承的文化意義。

同的時代意義。

兩岸漢人女作家在小說中，皆以空間象徵傳統文化的在或不在，當原住民／少數民族失去了原有的生存空間、也就是「自己的房間」時，也就失去了發展的可能性。²⁷

三、「歷史」的難解之謎—— 誰在說原住民／少數民族的故事？

出生於二次世界大戰後的二位女性作家，筆下原住民／少數民族浮出「歷史地表」的寫作方向，同樣是關注弱勢族群的存在困境，卻有不同的心理寄託。杜修蘭出生於 1966 年，漢族人，祖籍湖南，成長年代歷經國民黨「外省人」掌政戒嚴時期、以及 2000 年由陳水扁代表「本省人」獲取政權的政黨輪替時期。遲子建，漢族人，1964 年出生於黑龍江省漠河縣，歷經 1966-1976 年政治一體化文化大革命時期，以及 1978 年改革開放後的計畫經濟、市場經濟階段。這兩位年齡相近的女作家，在描述「他者」弱勢族群的作品裡，也述寫了自己及其背後的政治語境。

凱達格蘭族、鄂溫克族的歷史，無可避免的觸及了外族的入侵過程，這或可看作是臺灣／中國大陸歷史的縮影。

《沃野之鹿》描述凱達格蘭五代女子的婚姻情況，第一代貓吼（凱達格蘭族語：沃野之意）鹿梳與該族男子無井阿蛻瑪成親，第二代微瑪朗（作夢、夢想）與雷朗族²⁸巴浪沓成親，第三代貓吼吳落（下雨）與閩南人潘進財成親，第四代金鳳與外省人丁振邦成親，第五代丁雅雅（星星）與閩南人紀維中成親，五代人的婚姻關係呈現凱達格蘭族的歷史，亦見出了臺灣的「族群」歷史。尤其，1980 年代後，在「誰

²⁷ 此處援用女性主義重要著作維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）《自己的房間》，說明空間的重要性。當然，將原住民／少數民族類如女性弱勢處境的常見說法，亦是本處出現「自己的房間」詞句、概念的原因。參見維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）著，宋偉航譯：《自己的房間》（臺北：探索文化出版社，2000）。

²⁸ 凱達格蘭族其中的一個支脈。

才是臺灣島主人」的族群議題中，原先擁有政治、社會地位的外省人逐漸失去了主權的正當性。1996 年擔任臺北市長的陳水扁將總統府前的介壽路更名為凱達格蘭大道事件，不僅否定了外省人的主權身分²⁹，也承認了原住民的原有的主人地位。《沃野之鹿》以「祖譜」說明外省人與本省人的遷徙歷史，先是談到外省人的根源：「妳是外省人呀，祖先都在大陸嘛，哪來的祖譜」，隨後也質疑本省人講求「本土」的有效性：「丁雅雅開始以一個歷史老師對歷史的興趣，興致勃勃地探索這個家譜可追溯至三百年前，從福建渡臺的龐大家族史時，眼裡的光彩藉於興奮迷惘與哀愁之間。」³⁰（頁 78）外省人與本省人皆非臺灣島原先主人，差別僅在先來後到的順序而已。因而在「誰才是臺灣島主人」的原住民歷史敘事裡，作家解構了外省人與本省人的紛爭，也彌平了自身的存在焦慮感。

遲子建的《額爾古納河右岸》則由鄂溫克族歷史，思考大陸歷經文化斷裂／接續，以及國際地位落後／崛起的生存處境。

中國政治史中，「額爾古納河」具有標誌性意義，這條河流是 1689 年中俄尼布楚條約中，中國與俄羅斯的「界河」。額爾古納河右岸是中國國境，左岸是俄羅斯國境。遲子建出生的黑龍江省漠河縣即位於額爾古納河右岸。遲子建在《額爾古納河右岸》〈跋〉寫道：「《額爾古納河右岸》的出現，是先有了泥土，然後才有了種子的。那片春天時會因解凍而變得泥濘、夏天時綠樹成蔭、秋天時堆積著繽紛落葉、冬天時白雪茫茫的土地，對我來說多麼的熟悉——我就是在那片土地出生和長大的。」

（頁 251）尼布楚條約之前，原先生活領域擴及左、右兩岸的鄂溫克族，在俄軍的入侵下，被迫由左岸遷徙到右岸³¹；之後日本於 1932 年至 1945 年在東北成立「偽滿洲國」，右岸成為日本人的管轄地；1949 年中共建政後，大量的漢族移民移居到此處，影響了少數民族的生存方式。作家曾以自身經驗論及「誰是額爾古納河右岸

²⁹ 「介壽」是為了慶祝蔣介石的壽辰而命名。

³⁰ 《沃野之鹿》原文「藉」字有誤，應做「介」字。

³¹ 研究指出，位居東北的少數民族鄂溫克族與鄂倫春族原先應屬同一族群。「『鄂溫克』乃『索倫人』、『通古斯』、『雅庫特』三部份人的自稱」、「在 17 世紀以前，這三部份人和鄂倫春人同源於古鄂溫克部落的兩個分支，只是到了 17 世紀以後，隨著社會歷史的發展，沙俄的入侵，被迫南遷，彼此居住分散，逐漸形成為兩個單獨的民族。」參見黃光學、施聯朱主編：《中國的民族識別——56 個民族的來歷》（北京：民族出版社，2005），頁 192、194。

土地主人」問題：

我曾以為，我所看到的那些眾多的林業工人、那些伐木者才是那片土地的主人，而那些穿著獸皮衣服的少數民族則是天外來客。後來我才知道，當漢族人還沒有來到大興安嶺的時候，他們就繁衍生息在那片凍土上了。（頁 252）

鄂溫克族從左岸遷徙至右岸的族群歷史，分別經歷了俄羅斯、日本與漢人的侵擾或治理，度過不同的「生死場」階段。³²《額爾古納河右岸》反映了這段歷史。除了本族鄂溫克族人外，作品中還出現了俄國女子娜杰什卡、漢族養女馬伊堪、以及日本軍人等外族人士。鄂溫克族的歷史，因而也是一部傷痕累累的中國近代史。如今面對 21 世紀初以來「中國崛起」的世界地位，百年滄桑雖然已成過去，然在走向世界大國的發展過程中，隱約可見作家的憂心。遲子建藉由大量的「死亡」，敘寫中國百年來人們屢遭外侵、內亂、文革災難等人命如草芥的恐懼。

以「我」的家族而論，姐姐列娜因擔心父親安危，徹夜未眠以致精神不濟發生意外而死；父親林克因被雷電擊中而死；第一任丈夫拉吉達過度疲勞凍死；第二任丈夫瓦羅加死於母熊襲擊；孫女在族群認同的困惑中遭逢意外而死，尤其弟媳妮浩身為女薩滿，天命在身，只要救活一人，就必須犧牲一個自己的孩子的描述，都讓這部小說滿溢死亡氣息。或許這些死亡情節也反應了遲子建面對親人意外死亡的悲痛³³，然而更多的是作家以鄂溫克族的歷史故事寫出了對於戰亂、文革災害的恐懼。蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）在《疾病的隱喻》（1978）一書中曾論及，疾病中的「癌」隱喻本身就蘊含了暴力，政治也是如此，她舉例「四人幫已成中國之癌」、「毛主義的癌在侵蝕著中國的臉」，用以表達政治的邪惡性³⁴，《額爾古納河右岸》各式各樣充滿想像力的死亡過程，聯繫成政治上的「死亡隱喻」，促使這部小說陷入了奇

³² 此處借用東北女作家蕭紅《生死場》作品名稱。蕭紅在《生死場》作品中，描述了東北人民生命的堅韌性與死亡的尋常性，傳達生命的無奈。參見蕭紅：《生死場》（臺北：里仁書局，1999）。

³³ 遲子建的先生 1999 年因車禍去世。「1999 年 5 月 3 日，一場意外車禍，奪去了丈夫的生命，遲子建陷入巨大悲痛中不能自拔」。見《中國青年電子版》編輯部：〈遲子建：生活並不會對你格外寵愛〉，《中國青年電子版》，<http://www.spark.com.cn/?action-viewnews-itemid-445>（2009 年 1 月 5 日上網）。

³⁴ 蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）著，刁筱華譯：《疾病的隱喻》（臺北：大田出版有限公司，2000），頁 100、101。

特的敘事氛圍裡。一方面因死亡處處造成讀者閱讀上的心理負擔，一方面卻又詩意翩翩邀請讀者進入少數民族的桃花源，作家夾雜在政治暴力陰影以及嚮往自然生活的兩線敘事方向極為明顯。

兩岸漢族女作家寫原住民／少數民族的他族歷史，也就寫了自我投射的「喪權」焦慮，作家藉此思考強勢文化「收編」弱勢文化的大哉問：

為了想留下一點什麼，我特意放棄在漢人社會中養成的各種習慣，我將房子四周闢成耕地，種植青苧麻，利用香蕉樹幹和苧麻莖搓絲成布，自己做衣服，在山裡見過我的漢人或日人，都叫我番婆。文化和他們不同的就叫番，和他們友好的番是熟番，對他們存有敵意的是生番。在我的眼裡，他們也是一種番，一種強迫介入、試圖改變別人生活的野蠻人。（《沃野之鹿》，頁 217）

後來，三個衣衫破爛的拾荒者來到激流鄉，他們吃不飽飯，娶不上老婆，聽人說生活在這裡的鄂溫克姑娘不好出嫁，又有生活補貼，就找上門來了。這件事對達吉亞娜的刺激不亞於依蓮娜的離去。她哭著對我說，額尼，拾荒的人把我們的姑娘當破爛給撿著了！我們必須離開這鬼地方了！（《額爾古納河右岸》，頁 246）

無論是《沃野之鹿》或是《額爾古納河右岸》都描述了兩岸的政治歷史，以小歷史寫大歷史的企圖心明顯可尋。兩位女作家在作品裡皆彰顯了強權文化、也就是漢族最終將主導歷史詮釋權的發展方向。小說的敘述者都是「我」，且是女性「我」，「我」都擁有獲取來自漢人文化的教育基礎。《沃野之鹿》中的丁雅雅是一位高中歷史老師；《額爾古納河右岸》的「我」雖未受教育，但是她受到第二任丈夫瓦羅加的薰陶：「瓦羅加與漢人交往多，小的時候學過漢語，看得懂漢字書。他平常喜歡寫詩，是我們民族的詩人呢。如果你們覺得我講的故事不乏激情，我的表達能力還可以的話，與瓦羅加的薰陶不無關係。」（頁 153）兩篇文章的敘述者「我」與漢文化關係密切，寄寓了強權文化終將收編弱勢文化的「越界」過程。

正因兩位女作家擔憂「文化越界」的觀念如此強烈，以致於有些情節、段落著實令人起疑。《額爾古納河右岸》裡，作家以族人拒絕殘忍、拒絕悲涼的人道主義思想，不再延續鄂溫克族的薩滿文化，但「殘忍」與「悲涼」會不會僅是現代漢人的

觀念？《沃野之鹿》中，杜修蘭的「說理」痕跡同樣濃厚，文中由文化教育程度不高的第三代女子吳落口中說出「民族認同」概念時，更顯得有些矯情造作：

妳和阿雅比阮阿母還不了解自己的文化，沒有經歷過部落生活的經驗，連自己語言都不會講，怎麼可能實踐那個預言？阮雖然沒讀冊，講不出大道理，但連我都知光是情感上的認同，一切都是空啦！（頁 220）

或者作家經由閱讀史料寫出如「或首是基於宗教、祭祀或忌諱等各種因素」（頁 95）文化考證般的句子，皆顯現了刻意造作的痕跡。即使《沃野之鹿》、《額爾古納河右岸》企圖以原住民／少數民族尋找自我做為切入點，但這樣的表現方式卻略顯突兀。值得探討的還有文化想像上的問題：女主角形象過於完美與特殊。

或許受到過去三突出³⁵寫作路線影響，《額爾古納河右岸》的敘述者「我」接近完美，貼近一般人對於少數民族的「柔化」想像，我的兩任丈夫，一是看到她裸身的樣子因而結合，一是因為她的複雜神情打動了對方的心，這樣的安排設置不僅寫情，若連結男性的「權力」視角，被觀看的「裸身」與「複雜神情」，也傳達了現代文明社會嚮往少數民族生活的原始欲求。相對於此，杜修蘭在刻畫《沃野之鹿》「我」丁雅雅時，便直顯她外型的特殊性與不順遂的婚姻情況：

沒有人想到一個叫「丁雅雅」的年輕女生，長相普通的臉還帶著嚴肅表情，聲音宏亮，身材在女性來說不但高而且壯，給男性帶來不能俯視的壓迫感。（頁 43）

儘管這個小兒子和父母關係親密，也決不會對他們吐露：他沒有辦法在床上馴服一個女人的事實。……他知道她在這裡十分不快樂，她的沉默不是冷戰，而是真的對他無話可說。他決定不要告訴父母，兩個人就這樣偷偷離婚。（頁 86）

文中丁雅雅的母親也因穿著、化妝等形象不符合七十歲婦女的樣態而引人側目。若以一般原住民文學呈現被觀看、被宰制的原住民處境而言，杜修蘭《沃野之鹿》雖以刻意塑造的女性形象傳承母系社會文化，反轉了現代社會裡被壓迫的女性／弱勢

³⁵ 文化大革命期間，文藝創作以「三突出」路線為主：「在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物」。

族群地位，但這樣的安排卻顯得太過刻意。

現今兩岸的原住民／少數民族的人權、平等教育，一是教育臺灣人民在閩南、客家、外省族群定居臺灣島之前，「原住民」早已在此生活因而必須予以尊重；一是經由自治州、自治區的「自治」政策表現政府尊重少數民族的文化傳統，兩岸的行政、教育政策都是為了防止漢人出現倚強凌弱、弱勢族群因而消失的情況。源於此，兩部作品中也就藉由「精神勝利」般的詩意結局，呈現族群平等、血脈得以延續的光明未來。《沃野之鹿》：「妳有沒有聽過臺灣俗話說：有唐山公，沒有唐山媽」，作家以此結束、暗示（或者是明示）屬於母系社會的凱達格蘭族早已實踐女巫的預言，凱達格蘭族人陸續與外來的本省人、外省人結親後：「我們的大災難是我們的子孫將會遺忘自己的祖先。但是有一天，我們的子孫將會在這片土地上遍地奔躍。」（頁254、249）父系或母系傳承僅是「祖譜」紀錄，不能保證血緣上的純正性；《額爾古納河右岸》則寫道：「我不敢相信自己的眼睛，雖然鹿鈴聲聽起來越來越清脆了。我抬頭看了看月亮，覺得它就像朝我們跑來的白色馴鹿；而我再看那只離我們越來越近的馴鹿時，覺得它就是掉在地上的那半輪淡白的月亮。我落淚了，因為我已分不清天上人間了。」（頁249）小說以這段似幻似真鄂溫克人即將回歸家園的光明結尾，期盼各個族群都能各得其位、擁有美好的未來前景。因而「沃野之鹿」的書籍名稱，原野上自由奔騰的鹿的意象，或者是「額爾古納河右岸」的河畔山林生活，不僅是指涉原住民／少數民族的空間、地理位置，「額爾古納河右岸」的「右」字，更傳達了作家們企圖延續該族傳統文化的保守態度。³⁶可以說，兩部小說的詩意結局正是反映了臺灣人民面對族群撕裂、大陸人民疑懼政治傷害的心理依歸。

³⁶ 在政治、社會、經濟改革等方面，主張維持現狀的保守一方，大都被稱為「右」派。若是主張激進變革的一方，大都被稱為「左」派。

結語

目前臺灣、大陸文壇上，不乏漢族作家寫作原住民／少數民族文學主題的優異作品，本文擇選杜修蘭《沃野之鹿》（2002）、遲子建《額爾古納河右岸》（2005）兩部長篇小說作品作為討論對象，除了相似的背景如：女性性別、成長於 1960 年代外，還有這兩部作品都是完成於 21 世紀初文化全球化背景裡，因而有著比較、探討的基礎。當關懷弱勢、尊重人權已成為普遍的文化風氣時，兩位女作家由己身位置思考原住民／少數民族處境的文學作品也就有其象徵意義。現今世界對於原住民／少數民族的認知始終停留於「桃花源」與「落後」的兩極看法裡，一方面欣羨這些民族位處山林邊緣與世無爭的自然田野生活，一方面卻又瞧不起其因缺乏社會競爭力以致經濟困窘的落後情況，這種兩極化的認知思維雖過度簡化了問題的複雜性，然而卻也傳達了現代人矛盾的生活價值觀。大部分漢族作家的原住民／少數民族作品，就是藉由這類主題提出對於生命意義的詰問與思考。當然，如上所述，源於兩岸互異的政治、教育、文化政策，兩部作品出現不同的側重之處或發展方向。在現代社會中被視為異端邪說的巫術文化，《沃野之鹿》得以延續，《額爾古納河右岸》卻以過於血腥、殘忍而劃下終點；《沃野之鹿》族人出走是因山林遭到嚴重破壞、生活無以為繼被迫離開原居地，《額爾古納河右岸》卻是擔憂未來競爭力問題而自願離開原居的「鬼地方」（頁 246），最終，兩位漢族女作家由原住民／少數民族題材入手，除了「以小窺大」，具有以小歷史呈現大歷史的企圖心外，也有著作家梳理自身存在困境的痕跡。總結而言，兩岸漢族女作家寫就的原住民／少數民族長篇小說，讓讀者得以見出弱勢族群的生存境況、見出兩岸的政治影響、更見出作家以他族之歷史傷痛撫平內心焦慮的寫作趨向。

引用書目

一、原典文獻

杜修蘭：《沃野之鹿》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2002。

蕭紅：《生死場》，臺北：里仁書局，1999。

遲子建：《額爾古納河右岸》，北京：北京出版社出版集團、北京十月文藝出版社，2005 初版、2008 二版。

二、近人論著

（一）專書

John Urry 著，葉浩譯：《觀光客的凝視》，臺北：書林出版有限公司，2007。

Michael Angrosino 著，張可婷譯：《民族誌與觀察研究法》，臺北：韋伯文化國際出版有限公司，2010。

史提夫·羅傑·費雪（Steven Roger Fischer）著，呂健忠譯：《文字書寫的歷史》，臺北：博雅書屋有限公司，2009。

施哲雄總策劃／主編：《發現當代中國》，臺北：揚智文化事業股份有限公司，2003。

胡萬川：《民間文學的理論與實際》，新竹：國立清華大學出版社，2004。

張植榮：《中國邊疆與民族問題——中國當代的挑戰及其歷史的由來》，北京：北京大學出版社，2005。

陳柔森主編：《重塑臺灣平埔族圖像》，臺北：原民文化事業有限公司，2000。

黃光學、施聯朱主編：《中國的民族識別——56 個民族的來歷》，北京：民族出版社，2005。

維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）著，宋偉航譯：《自己的房間》，臺北：探索文化出版社，2000。

潘英編著：《臺灣平埔族史》，臺北：南天書局有限公司，2001。

蘇珊·桑格塔（Susan Sontag）著，刁筱華譯：《疾病的隱喻》，臺北：大田出版有限公司，2000。

（二）期刊及專書論文

瓦歷斯·諾幹：〈臺灣原住民文學的去殖民——臺灣原住民文學與社會的初步觀察〉，收入黃鈴華總編輯：《21 世紀臺灣原住民文學》，臺北：財團法人臺灣原住民文教基金會，1999。

吳天喜：〈鄂溫克族薩滿教探析〉，《黑龍江民族叢刊》5（2009.10），頁 143-147。

汪立珍：〈論薩滿教與鄂溫克族神話的關係〉，《中央民族大學學報》32：1（2005.1），頁 137-141。

林明澤：〈藝術品味與文化資產〉，收入 Jeffrey C. Alexander & Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校：《文化與社會——當代論辯》，臺北：立緒文化事業有限公司，1999。

黃淑玲：〈臺灣特種行業婦女：受害者？行動者？偏差者？〉，《臺灣社會研究季刊》22（1996.4），頁 103-152。

劉大先：〈當代少數民族文學批評：反思與重建〉，《文藝理論研究》2（2005），頁 15-25。

劉桂騰：〈鄂溫克族薩滿音樂樂府新聲〉，《瀋陽音樂學院學報》1（2008），頁 82-91。
《人與生物圈》編輯部：〈使鹿鄂溫克的變遷〉，《人與生物圈》2（2006），頁 28-31。

（三）報紙、網路資料

潘勛：〈鼓吹巫術 羅琳未獲美總統勳章〉，《中國時報》E4 版，2009 年 10 月 3 日。
《中國青年電子版》編輯部：〈遲子建：生活並不會對你格外寵愛〉，《中國青年電子版》，網址：<http://www.spark.com.cn/?action-viewnews-itemid-445>（2009 年 1 月 5 日上網）。