

恶兽、风土与失语：
《野猪渡河》中的动物性与殖民史¹

徐振宇

引言

1975年，《中外文学》刊出李永平翻译的J. Vasconcelos的《野猪之猎》，人原本自居猎人，“为个人的快乐而杀戮”，“从打猎可耻的乐趣中寻找开心”，却在雨林中被成千上万头野猪围困，被迫面对自身暴力，“极端的恐惧”迷失了他们的心，最后三个同伴死去，留下故事的讲述者“我”。张贵兴提及70年代读到这篇小说时，“颇为震撼”，虽然这个短篇未必能被视为《野猪渡河》的直接来源，却提示了一条阅读脉络，在张贵兴2020年出版的长篇《野猪渡河》，这人与万千只野猪互相狩猎的结构进一步历史化。野猪群不只是自然界的反扑力量，而被放入日军侵略、殖民更迭、华人移民和婆罗洲生态世界的复杂关系之中。

本文试图以动物研究为切入点，分析张贵兴的《野猪渡河》和他笔下的婆罗洲砂拉越的雨林，并讨论张贵兴小说中的动物性，以及小说家如何借助动物性去书写婆罗洲错综复杂的殖民史。不论他近年的长篇《鳄鱼晨曦》（2023），还是更早的《顽皮家族》

¹ 本文为论文初稿，诸多错漏仍需订正，注释也尚未补上，仅供本次华文小说会议发表时参考使用。

(1996) 《群象》 (1998) 《猴杯》 (2000) 和《我思念的长眠中的南国公主》

(2001) , 张贵兴的雨林, 已经成为一个不断生成、吞吐和变形的生态空间, 有论者称, 张贵兴的文学世界, 总算为经验丰富又“厌倦的二十世纪末读者”找到了一个“幻想空间”, 而本文将注意力放到了其间遍布的“恶兽”踪迹、气味和爪痕。对此, 这篇文章将从三个方面展开讨论。第一节分析张贵兴雨林书写所承受的“抗战”历史压力, 说明《野猪渡河》如何把砂拉越殖民史、华人移民史和动物性放入文本所制造的叙事场域。第二节进入文本内部, 探讨野猪、猴群、鸟鸣和动物化语言如何构成小说的屠杀与失语机制。第三节则以“风土”为切入点, 讨论砂拉越如何在自然史、资源开发、国族想象、华人位置和动物迁徙之间成为不断滑动的边地。结语以“逃逸线”概括小说中自然史与动物性所打开的可能。

雨林书写的“抗战”压力

张贵兴祖籍广东龙川, 1956 年出生于砂拉越 (Sarawak) 。砂拉越位于婆罗洲西北, 雨林密布, 动植物繁盛, 马来语称为“犀鸟之乡” (Bumi Kenyalang) 。1976 年, 张贵兴离开砂拉越赴台求学, 1980 年毕业于台湾师范大学英文系后留台任教。此后, 他长期在台湾生活和写作。一方面, 砂拉越是他反复回望的出生地, 是具有辨识度的文学空间; 另一方面, 这个空间又是在离开之后、在华语文学场域中被想象和组织出来的。张贵兴虽然常强调自己并不“感时忧国”, 也倾向于将小说世界与现实历史保持距离, 但他的长篇小说, 历史灾难却常常如恶兽一般刺入文学世界, 使读者难以把这些故事只看作全然虚构的雨林想象。无论是现实地理中的砂拉越, 还是张贵兴小说中反复建构的文学砂拉越, 都不

是一个稳定、透明、静止的故乡空间，更像一个被多重力量反复错置、切割和重组的场域。尤其到了《野猪渡河》，二十世纪的战争、大屠杀、殖民更迭和族群处境，已经不再只是小说背景，而成为叙事本身无法卸除的重负。小说家如何回应“抗战”？在什么立场上思考“抗战”时的国族问题（中国？马来西亚？台湾？）？如何在复杂的华语文学现场腾挪写作者自身的立场？

小说结构上，《野猪渡河》共二十五章，把自然史、二战史和砂拉越殖民史交错在一起，叙述 1941 年至 1945 年日军侵略和殖民猪芭村的血腥过往。故事的主轴由追捕与逃亡展开，猎人与被猎者的位置不断变化。人追逐动物，也被动物包围。日本兵追捕村民，也在雨林中迷失。华人移民既是战争暴力的承受者，也被放入更长的开垦、采矿、贸易和资源争夺史中。小说让动物、雨林和战争共同组成一种不稳定的历史结构。这些复杂的历史和文化压力，在成为小说家的素材时，也容易成为批评家的话题，进而形成文学写作与学院批评之间的互相召唤。高嘉谦曾指出，小说“需要拼凑的历史、史料、事件”去支撑故事的讲述，并与随处可见的人兽断臂、残肢“有着形式之互通”。小说的故事确实内在地召唤某种历史厚重，以支撑它的叙事，但在一些读者的反应里，这种厚重是否也显露出某种过度？还是说，历史的残暴其实有过之而不及，二十一世纪初的读者大惊小怪？本文的基本回答是：对暴力再现的成功与否，藏在张贵兴对动物的书写里。

动物性、语言与屠杀

张贵兴文本中鲜明的“动物性”，已引起研究者对其动物书写和生态意识的关注。王德威曾指出，《野猪渡河》中“千千万万的野猪”才是小说里真正的“角色”：它们交配、繁衍、生生死死，形成另一种生态和生命逻辑。詹闵旭讨论张贵兴的雨林空间书写时，尤其注意到其作品中“人”与“非人”的接触，以及这种接触如何构建出一种“未来世”的想象图景；在他看来，动物的存在指向雨林求生的艰难处境，也显露出人在原始欲望驱逐下与兽性同质的状态。林运鸿从“禽兽大观园”的角度理解张贵兴，指出其小说篇名中常暗嵌禽兽形貌与图腾，并将少作《伏虎》视为张贵兴“人性恶兽”书写的起点。他意识到张贵兴的雨林中总是徘徊着某种恶兽：《赛莲之歌》里的大蜥蜴、《群象》里的鳄鱼、《猴杯》里的犀牛、《薛理阳大夫》和《南国公主》里的狰狞恶虎，森林不只是南洋传奇的场地，它本身就是巨兽，是灾难的一景。陈济舟从“生命和物种”的角度讨论《野猪渡河》时，关注人的战争如何影响生活在同一生态圈中的动物，将小说中的有生物与无生物关系置于南洋“暗生态”之中，强调小说透露出的史前性和因果律下的“万物情境”。这些研究都提示我们，张贵兴笔下的动物并不是局部意象，而是其小说世界的基本结构之一。不过，动物性并不只是张贵兴的解决方案，也可能是马华文学的书写症候。张贵兴曾在访谈中说，他喜欢用动物名字给人物命名，一方面是为了增加动物性，另一方面也是为了拉近人与动物的距离，他说，人类形容残暴时常说“像动物一样”，其实对动物并不公平，因为动物虽然残暴，却不像人类那样残暴。这句话也可以反过来理解《野猪渡河》，小说中动物的狂暴，未必来自动物本身，而常常与人类战争和语言暴力缠卷出的结果。与其说这只是小说家的戏剧化，不如可以设想，这是否也折射出马华写作者离开当地之后重新书写故乡的两难境

地——故乡无法以平稳的方式被召回，反而需要通过群兽、腥膻、屎尿、血液、尸体和过度修辞重新浮现。

小说里，村庄从不是安稳共同体，邻居也并非天然可信。朱大帝多次对村人出手，包括邻人之妻。人与人的关系处于随时可能被袭击、欺骗和侵犯的状态。人与动物之间的关系也高度不稳定。德里达关于动物与人的论辩中，驯养、命名和规训动物的过程，与人的社会化过程相互牵连。人性与动物性的边界，并非自然存在，而是在社会、语言和权力中被反复制造出来的。小说里，人与其他生命之间的界线是含混、共存、互相穿透的。这种混杂的生命状态，常常以动物的群体形式出现。小说中的动物很少只是孤立的个体，而是以猪群、猴群、鸟群、虫群等方式进入叙事。在德勒兹和瓜塔里看来，动物与其说拥有特征，不如说拥有集群的模式。离开“一个集群的魅惑，一个多元体的魅惑”，人无法生成动物。动物的集群是一种情状、力量和缠卷，它们将动物和人都带入生成之中。德勒兹强调人与动物如何从家庭机器、国家机器和战争机器的整合中逸出，跨越既定边界。但在小说里，人与兽的边界模糊，不是为了抵达某种生命解放，而是让整个世界显出集群乃至恶兽的特征。野猪跨越河水，破坏村庄秩序，人群在战争中流动，日军躲进雨林后逐渐退化成野兽，猎人和猎物的位置不断翻转。动物的集群模式既显示生命的繁殖、移动和逃逸能力，也显示群体暴力、失控和互相吞噬。

值得注意的是，小说在语言层面也彰显出明显的动物性，张贵兴那些绵长、致密、和充满感官压迫的文字，仿佛也是野猪的化身，语言的运动状态如同恶兽流窜。许多句子使用动物的气味、粪便、尿液、情欲、腐尸作为隐喻或载体，使语言沾染动物的形状和质

地。南洋姐如鳄，小金更是鳄王，散发出鳄鱼的腐尸味，小孩子戴着妖怪面具，脖子上挂着“翠鸟和喜雀尸体”。在小说的砂拉越里，人与动物在语言层面上紧密咬合。猪群、猴群和不同物种在语言、雨林和人的身体上留下印记，张贵兴则以强烈、繁复的修辞捕捉这些痕迹，并借此夸张地呈现一个具有生猛动物性和原始气息的婆罗洲雨林空间。小说开篇即显示出这种语言动物化的方式：

关亚凤自缢波罗蜜树下的那个黄昏，茅草丛盘旋着一股燎原野火，痰状的雾霾散乱野地，淹没了半个猪芭村。夕阳被热气和烟霾切割，红粼粼地浮游着，好似一群金黄色的鲤鱼。被耸天的火焰照耀得羽毛宛若红烬的苍鹰低空掠旋，追击从火海里窜逃的猎物。灌木丛响起数十种野鸟的哭啼，其中大番鹊的哭啼最洪亮和沉痛，它们伫立枝梢或盘绕野地上，看着已经孵化或正欲学飞的孩子灼毁。

这一段奠定了小说的死亡基调，也奠定了万物交融、互相捕食的状态。夕阳“好似一群金黄色的鲤鱼”，连太阳都沾染了动物性。苍鹰追击从火海中窜逃的猎物，既是捕食者，又被火光染成“红烬”，带有自然物和死亡物的特征。大番鹊的“哭啼”则让动物成为死亡场景中的见证者。它们不是背景音，而是以声音拉开了砂拉越痛史的序幕。张贵兴的句子常常使用“痰”“屎尿”等生命体排泄物作为修饰词，使语言带有明显的生理性和恶心感。“痰状的雾霾”这样的修辞将存在本身写成一种携带污秽、腐败和排泄感的境遇。雨林和历史都通过粘稠、腥臭、潮湿、腐烂和动物化的语言进入身体。张贵兴的动物性因而首先不是观念，而是语言本身的质地。小说不仅以死亡和鸟鸣收束，还用英文/拉丁字母模拟鸟类的

嗓音和频率，呼唤始终消失、失落或无法被完全抵达的爱蜜莉。其中有一段极具意味的描述：

邹神父告诉过她各种鸟禽的名字，然而人类给鸟类取名字是愚笨的，她不屑记住，但她记得每一种鸟类的独特叫声。鸟类的鸣音就是它们的乳名、本名、学名、艺名、别号、绰号，谥号。

人类试图通过命名掌握动物，但鸟类真正的“名字”并不在人类分类学中，而在它们自身的鸣音里。第一段的鸟鸣是：

kee-kee-kee-kee-kee

yeep-yip-yip-yip

chit-chit-chit-tee

croo-wuck, croo-wuck, croo-wuck

boob-boob-boob-boob-boob

最后一段则变成：

chir-rup, chir-rup, chir-rup

chitter-chitter-chitter

kok-kok-oo

tay-tay-tay-tay-toy

chee-e-e-e-e-e-e

pi-li-li-li-li-li-li

ho-ho-ho-ho-ho-ho

鸟类开启了这场黑暗戏剧的第一幕，又在死亡戏剧落幕时留下呼唤爱蜜莉的声响。它像是对“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”的有声改写。鸟这一充满象征寓意的动物，在悲痛、鸣叫、追捕和呼唤中，与人的死亡和离去并置，形成前后的呼应与回环。动物不是让人退化的象征工具，而是在语言、主题和叙事内容等不同维度上铭刻下强烈痕迹的存在。

与动物的声音相对，小说中的许多人物失去了语言。许多交谈和对峙只是充满生殖色彩的男性谈论，女性基本处于集体失语状态。我们也很少看到关亚凤、朱大帝、爱蜜莉，甚至日本“鬼子”的内心。叙事者持续讲述情节的推进，却很少进入人物的犹豫、动机和精神冲突。语言从人物内心撤离，转而被鸟鸣、兽叫、枪声、惨叫和排泄性修辞占据。这种失语在“吉野的镜子”一章中表现得夸张和诡异。也许因为吉野的过度杀戮，也许因为他的人格早已扭曲，或整个砂拉越都被置于鸦片与巫术制造的迷离氛围中，日本军人吉野在镜中的形象变得扭曲、破碎。他砍头的对象以巨龟的数十个头颅方式复归，仿佛亡魂与动物的混合物。吉野在恐怖幻象中失去语言，他“吐出的词语里，伴随着意义不明的谐言妄语，像蛮猴的呼啸，又像野猪的欢鸣”。这里，猿猴与野猪在生理和物质意义上入侵了日本军人的言语、精神与肉身，使他的主体崩溃，在幻象中被降解成一团肢体和兽声的混合物。错乱、分裂的意识与周遭破碎的肢体缠卷在一起，生成一种畸形产物。

考虑到“猪芭人”和“鬼子”这两个称呼，小说中的人似乎都被扣上了“兽”与“鬼”的面具，无法完整说出自己的名字。猪芭人被村名和“猪”的动物性缠绕，日本兵则被称为“鬼子”，成为非人化的幽灵。小说对“鬼子”的非人化并不只通过称呼完成，也通过气味完成。“鬼子放屁打嗝有烟硝味”，尿、屎和屁又带着奶糖、羊羹和卷烟味。日本兵不再以完整姓名和内心出现，而被还原为战争物质、排泄物和气味的混合体。两个称呼看似方向相反，一个来自地方，一个来自敌我关系，一个指向猪，一个指向鬼，但它们共同作用于小说中的人物身份，使人不再以自身名字出现，而是被动物、地名、战争和動物性语言重新命名。陈济舟注意到，小说通过谐音和联想，将“猪”延伸为村名之“猪”、人名之“朱”和诛杀之“诛”。如果村名已经把入、猪、垦殖和杀戮缠绕在一起，那么“猪芭人”这一称呼也不只是地方身份，而是一种被风土动物化的身份。表面上看，“猪芭人”只是猪芭村居民的地方性称呼，但在小说中，猪芭村本身就是野猪栖息之地，南来华人烧芭垦殖后才与野猪展开争地。村庄从命名之初就无法切断人与猪的关系，人占据了猪的地方，又以“猪芭”命名自己的聚落，他们成为村民，也成为被地名动物化的人。“猪芭人”既把华人固定在砂拉越风土中，使他们不再只是抽象的“中国人”或“华侨”，也让他们的身份从一开始就带有动物化的色彩。“长着小猪眼”的辱骂、“猪芭人”的地方称呼，以及“鬼子”的敌我称呼，都参与了这种命名机制，人被拉向兽类、鬼魅或妖怪，也就更容易被屠杀、驱逐、羞辱或转化为暴力对象。小说残酷的地方正在于，并不让任何一方稳定地站在“人”的位置，或者说，主权者的位置上，华人、日军、殖民者、村民和动物都在命名、屠杀和逃亡中不断变形。所

谓“失语”，正发生在这种人名被动物化称呼替代、历史主体被风土与暴力重新命名的时刻。

除了语言层面的动物性，小说还通过暴力场景还原乃至夸大动物性。全书描写了三次“人猪大战”，一次日军与猿猴的“人猴大战”，此外还有人鳄斗争等诸多个案。小说中几次关键屠杀、日军入侵、人物情欲纠葛，甚至人物成长，都与动物杀戮发生联系。关亚凤与爱蜜莉的相识和几次出行，都伴随着杀猪；关亚凤个人成长和男子气概的确认，也依赖杀猪来完成。小说以短章形式并置人猪大战、猴群与日军大战、联军和日军的战争场面。这样的并置既是互相映射，也是同一时空中人类战争与动物遭遇的叠合。在这部小说里，人的存在强烈依靠动物来确立，无论是动物的生命，还是动物的死亡。

屠杀史中还包括人与宠物的相处。马婆婆的白鹦鹉会说话，体型如火鸡。它用华语、客家话或英语吐出人话，本身就携带着砂拉越混杂的时空背景；而鹦鹉这一物种通过模拟保存语言的能力，也使它成为语言混杂和族群共处的特殊见证者。相比之下，黄万福亲手杀死宠物黄狗的场景，是小说中最令人动容的动物杀戮之一：

他在果园里饲养了八只土狗，只有这只黄狗离不开主人，日夜蹲卧老家阳台上，忠心耿耿地当一只看门狗。那天主人不在家，妇人背着婴儿在篱笆外叫了黄万福半天，自己踹开篱笆门闯入黄家，黄狗龇开满嘴尖牙，尽忠职守地跃下阳台。黄狗带着恐惧的眼神和乞怜的叫声突然窜过黄万福胯下，奔向阳台时被阶梯上的铁皮桶绊了一下，黄万福看准狗脖子砍了三刀。十多年了，黄狗的哀呼依旧清晰，那是他一辈子唯一怀抱愧疚的杀生。

这里死去的既是一只黄狗，也是一种人与动物之间的寓言。狗的忠诚原本建立在人类家庭和财产秩序之内，但战争与逃亡改变了这一秩序。黄狗尽忠职守，却因此被主人杀死。狗是谁？忠诚意味着什么？是离散华人的国族寓言吗？这些问题使动物屠杀不再只是战争中的附带伤害，而成为人类伦理崩塌的显影。黄万福一生唯一愧疚的杀生，不是杀人，而是杀狗。这反而显示出动物死亡在小说中具有特殊的伦理重量。

也正是在这里，小说对野猪的残暴描述需要重新理解。小说中的长须猪实际是一种以水果、菌类、无脊椎动物和乌龟蛋为食的杂食性动物，并无主动攻击人类或食人的嗜好。这使《野猪渡河》的动物书写处在虚构与纪实、文学想象与物种知识之间。如何理解文本中人兽皆疯狂的景象？王德威说张贵兴的描写几乎要让人掩面而逃，进而暗示的也许“猪就是猪”，我们未必能，也不必对它们的残暴或盲动做出更多人道解释。这个判断保留了动物自身不可化约的生命逻辑。但如果结合小说整体来看，与其说“猪就是猪”，或人被兽化、堕落为动物，不如说在这个文学的砂拉越里，动物也受人类战争、殖民和叙事欲望的牵连，变得暴虐不堪、为所欲为。失语的困境最终演变为文学内部的暴力，它夸饰了动物的行为，夸大了动物的欲望，也使动物被迫承担超出自身的历史负荷。在生态意义上，这可能是动物自身面对不堪重负的人类历史时做出的反扑，即便在想象力层面上。小说中的动物性也因此具有双重功能。一方面，野猪、猴群、鸟类、狗、鳄鱼和鸚鵡共同打破了单纯的人类战争叙事，使砂拉越的殖民史、战争史和自然史交缠在一起。动物不是背景，而是叙事机制。它们组织追捕与逃亡，制造声音与恐惧，见证死亡，也承受战争造成的连带伤害。另一方面，动物性也显示出张贵兴语言与叙事的过度。历史暴力经由动物显

影，但动物也在这一过程中被语言夸张、被修辞驱赶，成为雨林奇观的一部分。动物性既使历史获得形体，也可能使历史在腥膻、声响、血液和群兽奔突中再度失语。

日军屠杀之后，小说写雄猪“刨食干净后”，又“抽出半颗血淋淋的头颅”；紧接着叙事交代，二十二个猪芭男人被斩首，五个怀孕或未孕的女人被剖腹后斩首。动物觅食、生殖冲动和日军屠杀被压缩在同一场景中。它一方面以极端方式打破人类中心的哀悼结构，使战争暴力、动物生命和尸体物质性相撞；另一方面也几乎把具体受害者的历史压入兽性奇观之中，使读者在震惊中忘记责任、因果和姓名。它以过度抵抗遗忘，又在过度中暴露出历史再次被风格吞没的可能。这也使张贵兴的写作处在策略与症候之间。就策略而言，他显然不愿让砂拉越的“三年八个月”被纪念碑式的受难叙事或抗日英雄叙事收束，因此让动物化语言进入历史叙述，以破坏官方历史的平稳语法。就症候而言，这种破坏又不断依赖更强烈的雨林修辞、更密集的血腥场面和更夸张的动物性。与其问他究竟是有意识反抗，还是无意识沉溺，不如说《野猪渡河》的力量和限度正在于二者无法分开——使历史显影的动物性，也正是可能让历史再次失语的动物性。

风土、奇观与边地

黄锦树在曾讨论马华文学与政治之间的紧密关系，作为远景的中国、马来西亚内部争端不息的种族对峙、华人无根化的漂离感，都深植于马华文学产生的历史现实之中。²在《野猪渡河》里，对于猪芭村华人而言，中国是远景，是情感认同和政治动员的对象。

² 黄锦树，《马华文学与中国性》。

小说中的祖国想象首先通过筹赈、义演和义卖被组织起来。学生高喊“捐赈祖国一枚炸弹杀敌”，又义卖孙中山玉照、青天白日满地红小国旗和学生木雕艺术品，口号中反复出现祖国、前线、救国和杀敌。但张贵兴并没有让“祖国”成为完整的崇高符号。当小说写到孙中山玉照时，大番鹊落在相框上，扇形黑尾遮去先生半张脸。这种庄严的国族图像很快被动物打断：“大番鹊下了桁梁，沿着墙角疾飞”，落在孙中山先生玉照框架上，黑色尾巴“遮去先生半张脸”。这个细节使远方中国的政治图像在砂拉越风土中变得暧昧，祖国并没有消失，却无法完整覆盖猪芭村的地方现实。这一幕带有喜剧和荒诞色彩，也暴露出国族象征在砂拉越风土中的不稳定。国父的面容被鸟尾遮蔽，意味着远方中国不能完整覆盖猪芭村的现实处境。动物的出场打断了国族图像，也把高悬的祖国想象重新拉回雨林、鸟类和地方风土之中。梅家玲指出，华语语系文学常在“中国性”与“在地性”之间依违，并以“中国性”为重要的自我对话对象。张贵兴小说则通过文字、文化、人物和修辞等多方面，与“中国性”展开对话。但在小说里，这种对话并不导向回归中国，而是暴露出“中国性”在砂拉越风土中的不稳定。祖国筹赈、华文学校和抗日口号，说明猪芭村华人仍然面向中国，但大番鹊、无头鸡、长须猪、南洋姐、爪哇劳工、石油和殖民地纸币，又不断把这种中国想象拖回砂拉越的地方现实。

对于马华留台作家而言，这种处境又叠加了另一重复杂性。他们在马来西亚被认定为华人，在台湾又被辨识为外来者，一方面靠近中文和中国文化，另一方面又无法真正回到“文化原乡”，乃至这种原乡想象可能本身就是乌有之乡。这种处境，使他们的南洋书写总是夹在故乡和寓居地之间。这种语境下，张贵兴的雨林书写，很容易被读作种族冲突、

后殖民寓言或华人移民的苦难史。小说中确实有英日殖民、日军屠杀、华人筹赈、祖国想象、砂拉越本土意识和族群冲突。但这种读法也有风险，它会把砂拉越过快地收束为国族寓言，把雨林中的动物、石油、矿物、帕朗刀、南洋姐、爪哇劳工和野猪渡河，都处理成服务于“华人历史”的背景。林运鸿讨论张贵兴时已经提醒，张氏小说表面上背负国族叙事，但更深处常常转向动物图腾、人性恶兽和雨林内部的生命结构。其故国情怀也并不是简单将“失落的祖国”投射在蛮荒雨林之上，而是“善恶未明，认同暧昧”。本节所要讨论的，正是这种暧昧，文学的砂拉越如何在历史现实、地理领土、国族寓言和动物性之间摇摆，而“风土”又如何成为理解这种摇摆的钥匙。

从文化地理的视域来看，《野猪渡河》至少包含三重时空。第一重是自然史时空：雨林、石油、矿物、河流、长须猪和其他动物，指向比人类战争更古老的地质沉积、物种迁徙和生态变化。第二重是二战时空：日本南侵、英日殖民更迭、华人抗日筹赈、日军屠杀，使猪芭村被卷入跨国战争与帝国扩张。第三重是猪芭村自身的地方时空：村民、猎人、南洋姐、爪哇技工、日本侨民、华人矿工、土著和动物，共同构成一个混杂的日常世界。这三重时空规模不同，却彼此嵌套。野猪被村人侵占土地后，又被村人种植的食物吸引而回返；人类开垦雨林，却也被雨林和动物重新包围。这样的关系不是单向的“文明开荒”，而是一种人与兽、能源与战争、村庄与帝国之间持续变动的互相卷入。这一点在小说有关南洋姐和殖民地货币的段落中表现得很鲜明：

一八八〇年，南洋姐散布东南亚，皮肉钱对日俄战争有伟大贡献；一九一一年，猪芭村产油，南洋姐姗姗来到。……小金和朱大帝等嫖客耗费在小鳄大鳄身上的殖民

地纸币，亚凤父亲的富士牌自行车贷款，曹大志等孩子买妖怪面具和玩具的零碎钱，让日军入侵东南亚的炮火强大。

这段话把妓女、嫖客、儿童玩具、自行车贷款、殖民地纸币、石油和日军炮火连接在一起，显示猪芭村并非远离世界历史的边陲。相反，它以微小、日常、身体化的方式参与帝国战争的经济链条。南洋姐的皮肉钱、孩子买妖怪面具的零碎钱，看似琐碎，却被叙事强行接入日俄战争和日军南侵。张贵兴在这里并不是简单讽刺，而是在展示一种风土的暗中关联。战争不是从远方突然降临，它早已通过石油、货币、性交易、消费和殖民经济渗入猪芭村的日常生活。吸引华人矿工来到砂拉越的，也并非抽象的高尚理想，而是采金、开矿和谋生：

一批华裔矿工从加里曼丹越境砂州，在一个荒野小镇石隆门探勘到金脉，向占姆士政府缴纳租金开采。华裔矿工八方拥来，公推青年才俊刘善邦为领袖，成立“十二公司”，统筹采矿。

这一段将华人移民放入资源开采和地方权力重组的历史之中。华人矿工既是殖民秩序中的弱势群体，又参与了矿业、土地和地方经济的扩张。到了日军占领时期，当时每人均需缴纳人头税，其他种族缴五角，华人则缴六元，多出十二倍。即使日本投降，砂拉越华人也并未真正进入安稳未来。随后而来的英国殖民统治、砂共历史、反殖民斗争、东马政权和马来化压力，都使华人在砂拉越的地缘位置持续处于“节节败退”的状态。正因为如此，小说中即便关亚凤活下去，他是否会拥有更好的未来，也仍然是一个无法回答的问题。因为

再给他二十年、三十年，等待他的也可能仍是一次又一次反殖民、反东马政权、反马来化的斗争，绝难全身而退。这些问题也涉及华语语系内部关于“定居殖民”的讨论。在一些华语语系文学学者眼中，作为马华写作者，张贵兴也承担着华人移民在东南亚被视为“定居殖民者”的压力。³ 这意味着，张贵兴笔下的华人并不能被简单安置在“受害者”的位置上。砂拉越近代史中当然有来自欧洲和日本的殖民与侵略，但也纠缠着土著抗争史、华人移民的离散、印尼爪哇劳工和日本“南洋姐”的劳工血泪，以及不同移民群体之间的内部盘剥。有时，这种内部残酷并不亚于外来殖民者的统治。张贵兴的个人身份、他笔下的雨林、砂拉越的近代史，因此很容易成为当下各种理论话题的聚合点，离散、华语语系、后殖民、定居殖民、资源开采、生态暴力和马华文学的本土性，都在《野猪渡河》中交错出现。换个角度，这何尝不是马华文学需要在华语文学场域寻找出路的方式。陈大为在《最年轻的麒麟：马华文学在台湾（1963-2012）》中，将马华文学在台湾的发展放入一个长时段的文学史脉络，讨论旅台诗人群、地景构成、自传体写作、学院派风格，以及武侠与科幻等“幽暗角落”。这一框架提醒我们，张贵兴的雨林书写并不是离开马来西亚之后对故乡的单向回望，而是在华文文学生产机制、文学奖、出版场域和马华作家群体的共同作用中形成的南洋叙事。

结语：自然史和逃逸线

³ 这一问题可以追溯到史书美等学者关于华语语系、移民和殖民位置的讨论。

在对自然史、二战史、华人移民史和动物性的梳理中，能窥见张贵兴有意搅乱历史的时间序列，让事件并置，人、兽、物同时涌现。在针对自然的书写里，动物和自然不是一种常见的去历史化、无时间性的宿命暴力空间，反而是一种沾染历史又抗拒历史的形象。在一次次对雨林的书写里，似乎是张贵兴的写作亟需雨林的巫术力量和神秘体验，让动物演化出恶兽的狂暴潜能，去完成小说对历史的征用。只是当写作者征用各种史料作为小说的素材，进而形成“马华文学”、“生态书写”等具有“国际情调”的知识生产和书写时，逃逸是否仍有可能？本文认为，逃逸的可能性之一是动物性的恢复，不是暴烈的恶兽，而是真实具有生命力的动物。这种持续的流动本身带来了可能性，形成不停歇的去域化。小说中书写了几场逃逸。关亚凤的自杀，马婆婆的消失，何芸和孩子的不知所踪，到最后都不再出现的猪王，猴群大战后在雨林里消失，华人移民群体，印尼爪哇劳工，南洋姐，甚至马婆婆的旧情人，关亚凤的母亲叶小娥，都是一群离开故地的人，去寻求新的模式可能性。在缠卷的历史巨兽里，似乎只有逃逸，才能让这些生命又聚合在一起，去在历史悲剧下，经由逃逸去重组疆域和社会结构。关亚凤原因不明的自杀，或也看做一场对历史负担的出逃。离散华人群体的游牧属性，无根的马来华人状态，有时是束缚，但也带来了更大的移动可能。对限制在固定疆域的抵抗能力。例如朱大帝，扁鼻周，其实都来自其他村落，而猪芭村的村民都是外来者。居住在这个地方的异兽，猪群是达雅克族更古老的居民。这种人兽皆有的迁徙、无家可归的状态，也带来新的联结，再领土化的潜能与组合。在不断穿越疆界的时，拆除和重构了边界。这是一种不同于进步主义和同一性的生态和联

结意识。以张贵兴为例的马华文学，所折射出失语、复杂和不确定，驱动力可能仍居于动物性，待其横渡。