



## 寂靜的浮雕： 論潘雨桐的自然寫作

「自然寫作」算不上新興的題材，從一九七〇年代國際環保意識抬頭以來，自然生態開始成為文人的關懷對象。以台灣為例，經過馬以工、心岱、劉克襄、陳煌、凌拂、王家祥、陳玉峰、徐仁修、廖鴻基、夏曼·藍波安、吳明益等十餘位作家的多年耕耘，從高度控訴性的生態保育書寫，到以大自然生物為長期觀察對象的「自然寫作」，不僅經歷了筆法和視野的變遷，跳脫了膚淺的、以道德掛帥的環保迷障，文類本身更趨於專業化／職業化；其中多位作家投身於保育行列，例如廖鴻基和夏曼·藍波安二人，更以討海人的身分來書寫海洋生態。四十年累積的成果當然十分驚人，正式出版的著作近百部，主要集中在散文和報導文學兩大文類。

從文類本身的特性便可以解釋這個結果。詩太短，只能承載一些簡化後的環保議題，在詩裡行間提出控訴和吶喊，無法從事工筆

式的生態自然的觀察記錄，所以很難讀到成功的作品。生態小說更是罕見，也許是情節化的經營會削弱記實性，所以散文和報導文學便成為自然寫作的首選文類。報導文學是自然寫作的大宗，因為主要來自學者和關懷者的觀察筆錄，這種記錄並不特別強調它的文學性，重點是記錄的內容；語言的文學性只是一種讓它擺脫學術色彩，晉級到文學層次的文飾。散文則必須兼顧觀察之所得和敘述的策略，故以散文形式進行的自然寫作，便成為雙重的專業；自然寫作在台灣散文的版圖上，已成為一個極為重要的次文類（雖然它的整體藝術成就不比其他次文類來得突出），所有的年度或當代散文選都無從迴避，相關研究的論文篇數也十分可觀。

其實台灣只有一座小小的中央山脈，以及環島不及千哩的海岸線，比起馬來西亞廣闊的熱帶雨林，以及綿延兩千餘哩的長灘，簡直微不足道。但赤道雨林中的鳥獸蟲魚和花草樹木，往往只作為馬華散文中的背景或飾物，營構著一個屬於人類視角的敘述空間，它很少有機會躍居主題的位置。所以馬華散文中的自然寫作，就數量而言尚不及台灣的百分之一，雖然馬華散文的整體創作成果不因此而貶值，卻不免有所遺憾。馬華新詩在自然生態議題上的經營，尚停留在對人類破壞大自然的控訴，所觸及的都是最表層的現象，在此亦不加論述。

在「自然寫作」——這個雙重專業的創作領域當中，業餘的創作確實很難成得了氣候。馬華作家當中最明顯具備此一專業條件者，首推潘雨桐（1937-）。他原是台灣中興大學農學院的畢業生，後來獲得美國奧克拉荷馬州立大學的遺傳育種學博士學位，長期在馬來

西亞從事農業研究工作。可惜的是潘雨桐的創作主力是小說（得過三次台灣聯合報小說獎、兩次馬來西亞花蹤小說獎），散文和詩只是偶爾為之，都未能結集。他有兩篇收錄在陳大為、鍾怡雯編《馬華讀本 I：赤道形聲》（台北：萬卷樓，2000）中的散文——〈東谷紀事〉（1995）和〈大地浮雕〉（1996）——可視為馬華「自然寫作」的灘頭堡。尤其〈東谷紀事〉，可說是最佳的示範。

〈東谷紀事〉篇名本身即帶有濃厚的紀實意味，不過它沒有透露所紀何事，只知道地點在一個連大馬本地人也陌生的「東谷」。該如何描述一個陌生的考察地點，而不流於交代式的說明，是自然寫作的第一道難題。

從篇名，讀者一定會自以為「東谷」是一個山谷，但潘雨桐也不急著在散文的開端加以說明。第一段和第二段都很短，各一句：「野蕨枯萎了」、「鯽魚也沒了蹤影」（231）；可是它們卻暗示了作者關懷的焦點，並預告了某件事情的結果。不過野蕨和鯽魚也只是整個敘述空間的一個重點（或倒敘的「終點」），不是起點，起點是風：「風從蘇拉維西海域揚起，颳過東谷河口，直逼上來，在餐室的回廊外流轉」（232）。於是讀者便得知「東谷」是一條河的名字（不是山谷），作者的敘述位置（宿舍）離河口不遠，而「東谷河」是本文即將架設起來的敘述空間；可是東谷河和蘇拉維西海域究竟在什麼地方？潘雨桐把情節再推進到文章中間，才明確指出：「我如今在東谷河邊，加里曼丹的上方，聆聽著從蘇拉維西海域颳過來的海風呼嘯」（233）。如此，便高明地完成了釋題的工作。

很明顯的，「風」是推動這篇散文的敘述動力，又像一個逆流

而上的鏡頭，把讀者的眼睛帶到每一個情節上面，逐次把訊息傳遞出來，最後才完成一個相當立體的，包含了圖測、原住民、原生物、地勢、伐木、林火的空間結構。每一次風起，都拂動一個情節，因此能不能稱它為「風的敘述結構」呢？它不但讓悶熱的雨林增一股清涼，也替嚴肅的主題添加了幾分靈動。

既然作者留下軌跡，讀者不妨御風而行。

第一次風起，除了說明了位置，也道出作者到東谷河的目的：「板岩溪匯集了山麓南面部分的雨水，經過堰口下方而注入東谷河。這是一條自然形成的溪流，造就了兩岸豐美的生態。但是，為了墾殖工程作業能夠進展順暢，板岩溪必須改道。」（232），這是我們破壞大自然所慣用的藉口，總是「為了」一些冠冕堂皇的「人類理由」。但潘雨桐並沒有高高揚起文氣，重重加以鞭撻。平緩的語氣彷彿在敘述一件平常的小事。

第二次風起，看到「篝火在風中搖晃不定」（233），在東谷流域土生土長，以漁獲維生的原住民圍繞著篝火吃烤魚，他們沒有任何的生活規劃，「離開東谷，他們就會像魚離開河水一樣，成串的在篝火上烤成焦黃」（233）。這些原住民將和野蕨、鯽魚一樣，成為墾殖工程的犧牲品。潘雨桐在批判意識的懸崖勒馬，故意不對他們的命運作任何評論，以同樣平緩的語氣加上寧靜的畫面，讓讀者自行省思。

第三次的風，只是隱隱傳來舢舨劃過的引擎聲，沒有大啟示（只作為一處伏筆）；不過第四次「風在林梢設宴」，是為了「見證熱帶雨林的離析」（234）。潘雨桐企圖透過六則新聞式的訊息羅列，

來擴大離析的面積（問題的嚴重性），話是說明白了，不過這些文字的硬度，卻傷害了相對柔軟的語言質地。不得不視之為本文之敗筆。可他的敘述依舊平緩如故。

下一次風起，入鼻的是從可可園飄過來的，強烈而且特殊的農藥。最後一次，不是簡純的風，是焚燒樹林的濃煙，「騰起的煙屑到了半空，卻隨風捲到柆口來，彷彿群飛的山雀，遽然失去了依歸」（236）。面對伐木工程，潘雨桐又是一副冷靜且專業的口吻：「大樹下的矮樹叢和攀緣植物早已除去，伐木工人正在大樹下遊走審視。樹冠與樹冠之間的距離，枝葉的偏向，樹種的類別，質材的韌度，風的流向與速度，反覆忖度，而決定下鋸口的位置」（236）。對雨林植被的破壞是無可挽回的大錯，但在潘雨桐手裡（以及所有測量官手裡），那只是一個不見刀光的畫面：「遠處，煙火已升起來。／那是在圖測上標識的第四區集。一千英畝」（236）；無盡的生命只是圖測裡的一塊，或者只是腦海中的四個字——「一千英畝」。對於這些破壞，他那近乎冷漠而且非常現實／功利的解釋是：「要一個發展中的國家保存廣袤的森林並非易事。」（236）

這個「職責所在」的敘事視角，若無其事地陳述著一般環保文章大力鞭撻的現象，這種語氣平緩的敘述策略，在文中產生了「舉重若輕」的效果；在這反向操作的思維當中，清楚有效地表達了作者對環境生態的保育觀察。「抑制情緒，陳述事實」——可視為潘雨桐自然寫作的重要策略。

在風中，固然可以陸續讀到生態湮滅的訊息，但不完整，必須再透過作者不斷提起的「圖測」，方能一覽全貌。因為這是風和圖

測的雙軸結構。

他遙望著在風中搖晃不定的篝火，第一次攤開未完成的圖測，「從東谷河口的一個原點開始，溯河而上，把兩岸的林相作一粗略的描繪」，「無花果盤踞的原木有的無從承受經年的擁抱已鏤空，交互的根群遂發展成巨大的空柱，可以穿梭其間，也可以攀緣而上。而攀緣植物更是情牽處處，有的打著傘狀的葉子，有的開著累累細圓的紫花」（233）。對生物的描寫是自然寫作的一大焦點，作者不能因為本身的專業而太過細膩，太多學名和陌生動植物的描述，會使讀者卻步；可是太粗略的交代又不能營造出臨場感，作者必須拿捏得當，過或不及都會造成問題。上述引文正是一個恰到好處的佳例，作者對林相的描寫採取簡繁交錯的策略，讀者較熟悉的無花果以細膩的工筆描繪，可能較陌生的攀緣植物則以形狀和色澤來處理，好讓讀者能在腦海中交織出一幅簡單明了的林相。這種策略貫徹全篇，例如：「東谷河口長的都是紅樹林、碩莪和一些能忍受高鹽分的棕櫚科植物」（235），顯然「能忍受高鹽分」才是潘雨桐想交代的植物特性，但基於前一個例子的同樣考量，他讓熟悉與陌生的植物形象並陳於敘述當中。

後來他把車子開過一片枯萎了的野蕨淺灘，到了一個台地，「樞口在兩山稜線的相匯處，一個險要的台地，林木不多，有些地方還露著峭岩，風化灰白，幾棵野杜鵑在上面開著小小的紫花，苦苦的撐著。兩山匯集的風都由此穿過，一遇峭岩，便呼嘯不住」（235）。在此他又把圖測攤在車座上，記下標識。這段十分具體／立體的描述，不僅僅包括了植物，還詳細交代了地勢。因為地勢的考量與變

更，直接影響到東谷河及兩岸的生態，每一個標識都像是炮兵的彈著點，上述被圈選的生態與風景，很快就灰飛煙滅了。

後來他再度翻開圖測，就帶出第四區被砍伐的畫面。圖測即是人類伸向大自然的魔手，標識所及，皆成煉獄（詳見前文論及第五次風起之處）。「圖測」這一條軸線，似乎是毀滅性力量的隱喻。在此，可以發現——「專業的觀察，簡繁交錯的描繪」——是潘雨桐自然寫作的第二項重要策略。

「枯萎的野蕨」在文中被當作主意象來運用，它暗示著較低層的植被隨著板岩溪的改道工程而率先滅亡，社會階級較低的原住民亦是如此。這一切都按工程處（人類）的劇本上演，在風中。而潘雨桐「看似」無比冷漠的敘述語氣底下，隱藏著巨大的省思與無奈。讀者可以清楚聽到他內心的聲音，像野蕨般逐漸枯萎。

另一篇〈大地浮雕〉可說是〈東谷紀事〉的局部顯微，如同大時空裡的小鏡頭，它聚焦在一個定點上——在河口工作的伐木工人阿祖。阿祖是作者安插在大自然棋盤上的一枚棋子，用他來顯微事物、牽動問題。

阿祖在文章的一開始就慘遭不測，可大家都找不出真正的原因，只能推測，因為有些禁忌實在無法被證實。人類與大自然的關係不一定是征服，有時是被征服。傳說中把碼頭壓得傾斜了一角的巨鱷、阿祖把每一根原木柱子都看成鱷魚頭顱的幻覺、在月夜裡如刀的鱷魚背脊閃著一點點月光，這些虛虛實實的鱷魚傳說籠罩／征服了河口和住民的心靈；尤其阿祖之死，更強化了加里曼丹的原始氛圍。

有了鱷魚，加里曼丹因此更加莫測；但大自然的奇景不僅於此，

「激盪的風雲總在瞬間乍起，狂雲狹著雨雲，從蘇拉維西海上反捲而來，撲向群山，沒入雨林，而後密謀，企圖共策。……大河也開始急躁起來，從西南山區匯聚了山澗細流，一路的呼嘯流過東北，越流越急，越急越深，滔滔滾滾，過百列，經蘇皓，越亞拜，決無反顧的衝向蘇祿海」（239）。這種縱天橫地，排山倒海的鳥瞰式風雨大特寫，在現代散文中非常少見；雄渾的筆勢、大山大水的鏗鏘敘述，大大添增了加里曼丹的洪荒感。

相對於血淋淋的鱷魚傳說，水妖傳說就顯得比較幽深。那是文中第二個焦點——沼澤。潘雨桐花了很大的篇幅來描寫沼澤的生態及其形成：「碼頭的斜對面是一片沼澤地，綿延不盡，生長著耐濕的矮灌木以及一些相近似的林木。密密環生，拔地而起，為了爭取陽光，枝蔓絕少，待衝到頂端，則爭先恐後，忽而撐開，遂成華蓋。華蓋邊緣重疊，但在沼澤水深處，缺口大開，陽光可以透進去，蒸騰的水氣瀰漫不散，形成一個獨特的生態環境，各種生物都在這裡糾纏不清。」（241）他用長句子遠眺沼澤景象，再用節奏輕快的短句來陳述景物的生成，最後又交給長句子去總結。粗中有細，靜中有動，潘雨桐對這片沼澤生態的形塑相當立體。也只有這麼一片水氣瀰漫的沼澤地，才能醞釀出水妖的傳說——水妖戴著血紅色的小花環到工寮去蠱惑血氣方剛的伐木工人，「有人說水妖把被害者的眼珠點成水燈，夜來就提了和螢火蟲在雨林、在河邊、在碼頭嬉戲」（241）。水妖，讓伐木工人有了一種幽美的死法。

莫明的死亡、神祕的禁忌、幽深不可測的雨林，相互交織成一幅詭異圖景。就像台灣原住民的山海神話，把大自然不可測的力量



加以神化，這些抽象的禁忌或形象化的神祇，往往成為散文中最迷人的元素。可惜潘雨桐類似的散文作品太少，沒有足夠的旁證來架設一個屬於他的加里曼丹。

這篇散文的結構不如〈東谷紀事〉般複雜，讀者的眼睛穿越了河口的鱷魚傳說，以及沼澤的水妖誘惑，直達環保議題的核心。由於工程處大規模的伐木工程，動物由雨林內地逼遷到沼澤地帶，生存將面臨困難。更不幸的是：「測量隊已完成工作，把沼澤地規劃成井然的台地」（242），再加上水閘來控制水量；這些「天然沼澤經過人工調整後，整個沼澤地的生態已被徹底破壞。無人能評估這一生態的失衡所造成的巨大損失」（242）。這又是一樁「人類觀點」的整治工程（整治何嘗不是一種破壞）。可是沼澤的存在價值在哪裡？尤其有鱷魚和水妖的河口，似乎有整治的必要。

是的，從「人類觀點」而言它們是恐怖的凶手，可從大自然的角度來說，人類才是必須被消滅的入侵者／毀滅者。從上述對沼澤生態如何努力生長的景象，便可以感受到各種形態的生命本身都有它可貴之處，沼澤的存在，就有它不需要跟人類辯證的價值，因為那是所有原生物共同努力的成果。或許，該把鱷魚和水妖分別看作河口和沼澤的守護神，那才是大自然的本來面目。這些訊息，都隱藏在〈大地浮雕〉的字裡行間。作者沒有高分貝的呼籲與批評，但讀者可以讀出其中的主題。「抑制情緒，陳述事實」的策略，再加上「神秘與傳說的色澤」，成就了這篇散文。

雖然潘雨桐的「自然寫作」還不成規模，只有這兩篇散文。雖然〈東谷紀事〉和〈大地浮雕〉在專業性和藝術性的層次，都足以

媲美台灣自然寫作中的經典名篇，但只有這兩篇，像雙子星大樓矗立在馬華散文的地平線上（後來，楊藝雄寫了婆羅洲的山豬故事、沈慶旺記述了婆羅洲原住民的生活，一群砂華作家不約而同的建構了砂拉越的場所精神，他們並沒有真正加入自然寫作的行列）。在一定的程度上，仍然可以從這兩篇散文歸納出潘雨桐對生態保育問題的觀感，以及專業知識的「技術轉移」。此二文，如同「寂靜的浮雕」，表面上雖無半句控訴之聲，卻能把問題和態度很立體地呈現在紙上。這是最值得師法的地方。

當然，「自然寫作」不限於人類對大自然的破壞，可以完全鎖定生態本身的生成情況，進行研究式的紀實書寫，可它又不能生硬如學術報告，它是一種人文的、美學的生態關懷。或許，像 Discovery 和 National Geographic 頻道製作的，富有故事性的生態特寫之短片，可作為馬華「自然寫作」的一個重要借鑒。很遺憾的，馬來西亞擁有無限寬廣的拓展空間，卻沒有誰能展現那份雄心和慧眼。

[2001, 2018/12]