

綠色荒原的徘徊者

——杜潘芳格研究

莫渝

一、生平簡介

杜潘芳格，本名潘芳格，曾用筆名杜芳格，女，1927年（日本昭和2年）3月9日出生於新竹州新埔庄（今：新竹縣新埔鎮）潘家望族。日治時期新埔「小」學校（1934~1940）、新竹高等女校（1940~1944）畢業、台北女子高校（二年制，1944~1945）肄業。1948年結婚後，移居桃園縣中壢市，一邊協助丈夫杜慶壽醫業，一邊自由寫作，以及擔任插花教室指導老師。1967年9月的一場車禍，事後，她積極參與在客家地區傳播基督教福音的工作。

杜潘芳格自謂：「—1982年5月，總算獲得了美國公民權——簡單地說，我這一生，二十幾歲年代是日本人，三十、四十歲年代的二十年間是慘勝的中國人。五十歲年代，完成了一件大工程：移民美洲大陸。」¹。以年代言，可以這麼說：第一階段，1927年出生至1945年8月日本戰敗，潘芳格是日本籍，或是日本殖民統治下的台灣人；第二階段，1945年10月至1982年5月，她是中華民國籍；第三階段，1982年5月以後，她是持有美國籍身分的中華民國台灣人。這樣的國族歸屬與認同，發生在與杜潘女士同輩者，雖無正確統計，應屬不少，杜潘女士決非特例。

二、文學歷程與理念

杜潘女士雖然出生於客語家庭，其成長時期，接受了比較完整的日本學校體制的教育，日常生活、處事原則與寫作表達，都能駕輕就熟地以日文做為思考模式。戰後，直到

1960年代，她才開始寫作中文詩，最初發表的是〈春天〉和〈相思樹〉，前者刊登在《台灣文藝》10期，1966年7月，重刊於《笠》詩刊79期，1977年6月；後者刊登在《笠》詩刊14期，1966年8月。第一本著作是1977年3月出版中文詩、日文詩合集《慶壽》，正式踏入台灣新詩界。1979年6月出版，標榜「戰後最具代表性的台灣現代詩選」的《美麗島詩集》，即選入杜潘女士10首代表詩作，當時署名本名「潘芳格」。1980年代中期起，嘗試使用其母語（客語）寫作。

繼詩集《慶壽》之後，杜潘女士陸續出版中文詩集《淮山完海》（1986年2月）、中文詩客語詩合集《朝晴》（1990年3月）、中日英文合刊詩選集《遠千湖》（1990年3月）、詩文合集《青鳳蘭波》（1993年11月）、詩文合集《芙蓉花的季節》（1997年3月）、日文詩集《拯層》。前5冊詩書的取名，作者沒有在書內說明，欲瞭解者，可間接由李敏勇的文章得之²。1986年2月出版的《笠》雙月刊131期，封面人物杜潘女士，頁4~17為「杜潘芳格特輯」，就寫作語系與數量言，截至目前，杜潘女士大約寫作日文詩50首、華文詩（中文詩）100首、客語詩70首，另有零星的散文隨筆和短篇小說。

在詩文學的活動上，杜潘女士為「笠」詩社同仁（1965年加入），擔任「台灣文藝」雜誌社社長，「女鯨詩社」社長（1995年起）。關於「詩觀」，杜潘女士提出這樣的看法：

我的詩觀就是死觀。死也無悔，不把今天善惡的行為帶過明天。活一天猶如渡一日，是我的理想。在死的明理上，明理生；對於現實此時此刻，人與人的關係，自然的風景，樹葉，以及路旁的小孩的笑臉，都成為我詩觀裡珍貴的懷念。語言是映照心靈的鏡子，不能只耽於空虛的夢。在日常生活上，浸於太多的悲哀，是心靈無法顯出適當的語言之故，因此持著『死觀』，超脫『死線』的意象，就是我的『詩觀』。³

至於「為何寫作？」，底下兩點是她意見的摘錄：

2 見李敏勇文：〈誕生在島上的一棵女人樹〉第二節，收進《青鳳蘭波》詩集，頁12~3，前衛出版社，1993年11月初版。

3 潘芳格：〈詩觀〉；收進《美麗島詩集》，頁218，笠詩社，1979年6月初版。

1 杜潘芳格：〈(我的) Identity〉；收進《朝晴》詩集，頁91，笠詩刊社，1990年3月出版。

1.為「內在自由之追求」而寫作，即被迫而寫作。

2.對於我來說，寫作應該是，心志最深處的可能性的醒覺，不對——是被醒覺的——被那產生出席的語言所迫兒寫作，這樣說較為正確。⁴

三、主題與內涵

將近四十年與詩文學交往，杜潘女士的寫作量也許不算多，在1960年代踏進詩壇，就隱隱建立了自己的風格，底下依其詩作的主題與內涵，分6個子題：故里鄉土的盤根、幸福追求的失落（隱藏背後的意義）、信仰與批判特質、超越生死的宗教情懷、愛的施放、客語詩，加以申述。

（一）故里鄉土的盤根

杜潘女士最初發表的中文詩是1966年的〈春天〉和〈相思樹〉，這時，她已接近40歲了，

相思樹⁵

相思樹，會開花的樹
雅靜卻不華美，開小小的黃花蕾。

相思樹，可愛的花蕾
雖屢次想誘你入我的思維
但你似乎不知覺
而把影子沉落在池邊，震顫著枝桠

4 杜潘芳格：〈為何寫作？〉：收進《青鳳蘭波》詩集，頁167~9，前衛出版社，1993年11月初版。

5 杜潘芳格：〈相思樹〉：收進《慶壽》詩集，頁61~65（頁66~69為日文），笠詩刊社，1977年3月6日出版。原刊登《笠》詩刊，頁34，笠詩刊社，1966年8月15日；內文略有更異。

任風吹散你那細小不閃耀的黃花。

克拉基四，速必度三十。

剛離別那浪潮不停的白色燈塔

就接近青色山脈

和繁茂在島上的相思樹林呵。

或許我的子孫也將會被你迷住吧，

像今天，我再三再四地看著你。

我也是

誕生在島上的

一棵女人樹。

相思樹，屬含羞草常綠中喬木，花朵金黃色，台灣低海拔平地及丘陵地栽培甚多；由於木質堅硬可做拼花地板、器具材料、鐵道枕木或燒製成上等木炭供燃料用，這是純就取材的實際經濟效力，就成樹成林言，可為庭園風景樹，特別在海邊做為防風林。詩人林亨泰寫於1959年的小詩〈風景NO.2〉⁶，顯示「防風林」（詩中出現3次）與「海」（詩中出現2

6 林亨泰：〈風景〉詩共2首，第2首（NO.2）如下：

防風林 的
外邊 還有
防風林 的
外邊 還有
防風林 的
外邊 還有

然而海 以及波的羅列
然而海 以及波的羅列

次)之間的關係,防風林即「相思樹林」,亦即杜潘女士此詩所指「繁茂在島上的相思樹林」。在〈相思樹〉詩的起筆,作者直言這種會開黃花樹「雅靜卻不華美」;第二節,再次強調「不閃耀的黃花」,可見詩人注意的是「樹」的樸實形象,而非「花」的芬芳鮮艷;第三節,延續前節對相思樹的時時「思維」,透過開車(或騎機車)的速度,拉遠或接近相思樹,亦步亦趨地證明自己鍾情於相思樹,以及這種樹「繁茂在島上」的實景。詩中「克拉基四」指汽機車的排檔,即4檔;「速必度三十」指速率30/時。接著,因為自身如此喜愛,今天,「再三再四地看著你」,臆測來日,我的後代也同樣「被你迷住」;後人的著迷,除了作者自作多情的盼望聯想外,結尾的一節,也是因素之一。作者在末段表明「我也是/誕生在島上的/一棵女人樹。」以「相思樹」自居,不媚俗但求實用,「繁茂在島上」,杜潘女士發表的第一首中文詩,在淡淡的抒情裡,展現著冷凝的思維。這種熱情沉澱後「冷凝的思維」,跟個性與環境的形塑有關,而且「再三再四地」出現於往後的詩篇裡。

由於認同「繁茂在島上」的相思樹,順理,鄉土故里的印象盤根記憶深處,隨時浮顯,包括〈故鄉的庭院〉、〈夕陽與島上我家〉、〈故里〉、〈秋天的故里〉、〈紗帽山〉、〈一隻叫台灣的鳥〉、〈無台的灣〉等⁷,屬於同系列的作品。這些詩作,有遠離家鄉後的思鄉:「走到哪裡,/就想到故鄉的庭院。/那故鄉的天色/披著綠色的/可愛的家呀!」(詩〈故鄉的庭院〉);有童年印象的留存:「故里那棵樹仍舊站著;/是一百年前組先們殺死河南營兵吊死的。/父親種植的油加利樹長長長地/延續在街道」(詩〈故里〉);有因為對台灣環境污染嚴重引發的怨言:「無台的島嶼/只殘存污染重度的/漂流的灣」(詩〈無台的灣〉)。

(二) 幸福追求的失落(隱藏背後的意義)

杜潘女士最初發表的中文詩,據說是由日文的寫作,再經詩壇人士的翻譯潤飾,發表

時有署名者不多,約僅〈背面的星星〉和〈異界〉,前詩由陳千武具名翻譯,後詩由陳明台具名(刊登《笠》雙月刊131期)。此處要討論的是〈背面的星星〉。

背面的星星⁸

那個影子 在湖面

亮著

卻

消逝

在深沉的幸福的

背面

常常哭泣著

一顆星星

不論處於怎麼柔弱的時候

也都很堅強的星星

今晚

仍然沉澱在湖底

依稀那樣的姿態

依稀那樣的姿態

背負著不幸

而燦然亮著

7 〈故鄉的庭院〉和〈夕陽與島上我家〉,收進《淮山完海》詩集,頁59和頁78~80,笠詩刊社,1986年2月出版;〈故里〉、〈秋天的故里〉和〈紗帽山〉,收進《朝晴》詩集,頁24~26、頁55~59和頁85~87,笠詩刊社,1990年3月出版;〈一隻叫台灣的鳥〉、〈無台的灣〉,收進《青鳳蘭波》詩集,頁35~6和頁37~8,前衛出版社,1993年11月初版。

8 〈背面的星星〉刊登《笠》詩刊54期(1973年4月15日),頁25。稍晚,《慶壽》詩集(1977年),頁261~63,有日文原稿,未收陳千武的譯筆,在往後的詩選集,也沒有加以註明。陳千武翻譯杜潘女士的詩,有3首:〈背面的星星〉、〈愛〉、〈更年期〉,後2首刊登《笠》詩刊52期(1972年12月15日),頁36~7,3首詩作者均列名:杜芳格;陳千武自編影印本《台灣新詩日文漢譯36人集》中,「杜芳格」部分僅留後2首。

是一顆背面的星星

趨吉避苦，追求幸福快樂的生活，是人生的目的之一。自然，在人生不同的階段與時空，也出現不同的幸福層次。依照傳統，婚姻後的女人能否幸福，是由夫家決定，女子本身並無主導權。杜潘女士對家鄉的懷念詩篇，不是以「台灣」通稱，就是著筆於娘家。「娘家」，其實就是父親之家，因而，她筆下的「故里」，往往局限父親之家，局限在童年成長階段的回憶，那段日子是美好的懷念，「吾故里的綠意很濃很濃」；相對的，杜潘女士甚少著墨於婚姻後的歡樂與幸福。這首〈背面的星星〉隱隱透露「幸福」的消逝。第一節是陳述句，湖面出現一個閃亮的影子，未幾，殞落了，「幸福」亦隨之消失了；詩人將「那個影子」當作自己幸福的象徵，是命盤的星座，是自己幸福歸屬的星星。第二、三節均屬加強補語，重述這顆星星的特性與本質，特性：「不論處於怎麼柔弱的時候／也都很堅強的星星」，本質是：「一顆背面的星星」，是相同姿勢「背負著不幸／而燦然亮著」。讀畢全詩，詩題的「背面」，實有叛逆、不妥協之意，甚或顛覆傳統，掙脫樊籬；不幸敗北了：「一顆星星／不論處於怎麼柔弱的時候／也都很堅強的星星／今晚／仍然沉澱在湖底」。幸福的追求落空了，「哭泣」，變成剩下的替代方式，這方式同樣發生在〈鏡子裡〉一詩：

鏡子裡⁹

鏡子裡的女人
不搯小孩，卻搯著
長長的黑髮在跳舞。

「不配做情人」
那麼說的那個男人

9 〈鏡子裡〉一詩刊登《笠》詩刊70期（1975年12月15日），頁16。稍晚，收進《慶壽》詩集（1977年），頁191~4，頁195~7為日文原稿。搖晃又搖晃的「晃」字，為筆者更改。

卻未曾說過
「可以做朋友」。

「如果，做丈夫，也好。」
「我的妻子必會是幸福的女人。」
也那麼說過。

在鏡子裡
搯著的黑髮 哭泣著，
搖晃又搖晃 哭泣著。

鏡子裡的女人是現實體（現實情境）的反射，鏡子裡的女人搯著黑髮，反映著現實體女子的行為：她無孩子可搯，也不想不願搯玩偶般的洋娃娃或布娃娃，只好搯著自己身後的黑髮。於此，引發幾個疑問：1.「黑髮」的含意。2.女人為何哭泣？哭泣的原因可以從中間兩節表白探得：這段男女感情中，男子要求女人扮演「情人兼妻子」，因而嘲諷這位女人「不配做情人」，導致情人與妻子間角色的糾葛。顯然，這是父權操控下的社會型態。女子的行動無法讓男人如願，引爆女子「幸福」期盼的落空，「哭泣」成了唯一宣洩的管道。

至於「黑髮」，當屬青春年少者所有，「長長的黑髮」自然意味著青春女子。青春女子在婚姻上不得幸福圓滿，無法升格發揮母愛的撫育作用，內心苦悶鬱積成自戀情結；另一方面，則內斂進入幻想情境裡，時時都在等愛。準此，詩句中的「黑髮」可以如下列出：

黑髮 = 青春
= 女子
= 母性撫育的嬰兒
= 自戀的女子
= 幻想情境裡等愛的女子

整首詩可以解釋為婚姻不如意（挫敗）的女子，難掩自己內在母性的行為傾向，自戀般地在鏡前跳舞自娛，把身後擺動的長髮幻想成可以心疼的嬰兒（長髮和嬰兒源自同一人身）；等到走出幻想，回到現實情境，不知不覺地哭泣起來。

這兩首詩：〈背面的星星〉和〈鏡子裡〉，具有相同對「幸福的追求」的心理，也同樣藉著表現的隱晦方式，形成一層神祕的帷幕，令讀者極欲思索其背後的真實意義。

（三）信仰與批判特質

信仰，通常直指對宗教信任的程度，無法截然區分是虔誠或迷信。逢年過節，祭典儀式，大部分群眾幾乎沿襲傳統，跟隨已定民俗、人際交往，單純地既迷信又虔誠，未加理性思考。杜潘女士踏入台灣新詩壇初期，同時發表的〈中元節〉和〈平安戲〉兩首詩¹⁰，極具啟發作用與批判特質。

中元節

你

喜歡在紛雜人群裡

追求「忘我」。

而我

越來越清醒。

貢獻於中元祭典的豬，張開著嘴緊緊咬著一個「甘願」。

無論何時

使牠咬著「甘願」的

是你，不然就是我。

中元節，又稱「中元祭」，俗稱「普度」，每年農曆7月15日，依民間習俗，各地寺廟及家家戶戶分別或統一為孤魂野鬼（俗稱「好兄弟」）祭拜超度，隱含祈請這些無主亡魂勿近身糾纏的驅鬼儀式。這項民俗在客家莊發展出「賽神豬」的無限鋪張，供奉祭典犧牲的大神豬常重達數百公斤，且家戶間互相較勁。杜潘女士出身客家莊，自小耳濡目染，見識歷次活動的浪費與迷信，再環視祭壇信徒群眾中，少有「越來越清醒」的；唯獨詩人懂得避開「在紛雜人群裡／追求忘我」，保持冷靜客觀的清醒姿態，反省痛切之餘，藉大豬公咬柑橘（母語：甘願）的動作，加濃批判的意涵；指陳事實之後，清醒的詩人依然無法撼動民俗既有的形式／儀式，還得無奈地納入社會制約的行列，同「神豬咬柑橘」一樣順從：人加諸於豬使之順從，也包括他人加諸於「我」的順從。

平安戲

年年都是太平年

年年都演平安戲

只曉得順從的平安人

只曉得忍耐的平安人

圍繞著戲台

捧場著看戲

那是你容許他演出的

很多很多的平安人

寧願在戲台下

啃甘蔗、含李子鹹。

¹⁰〈中元節〉和〈平安戲〉二詩刊登《笠》詩刊34期（1969年12月15日），頁18。稍晚，收進《慶壽》詩集（1977年），〈平安戲〉頁47-49，頁50-53為日文原稿；〈中元節〉頁55-57，頁58-59為日文原稿。杜潘女士將之歸入1968年作品，多次集錄，略有更易，本文依《慶壽》詩集內文引錄。

保持僅有的一條生命
看
平安戲。

傳統農業社會，人治的封建思想濃厚，統治階層希望「國泰民安」，一般民眾期盼「風調雨順」，知足平安。秋收後的農閒，酬神謝天的主要廟會活動，是戲劇的演出，即俗稱「野台戲」。本詩延續〈中元節〉的思維，著眼於群眾心理「很多很多的平安人／寧願在戲台下／啃甘蔗、含李子鹹」。英國文豪莎士比亞說：「人生是舞台」，每個人輪番登上舞台，每個人應有扮演的角色。在本詩中，觀眾與演員是對立的；戲台下，只曉得順從與忍耐的觀眾，都是僅求「保持的一條生命」平安人。扮演重要角色口含「甘願」的神豬，和「圍繞著戲台／捧場著看戲」的平安人，都是詩人筆下感慨的對象。

作者透過中元節、平安戲這類可以擴大至任何祭典建醮、廟會法會等民俗活動，進而影射社會全體現象，提出知性的「反對乖順」的批判精神。

(四) 超越生死的宗教情懷

1967年9月17日的一場車禍，杜潘女士回憶當時：「我不斷地禱告，祈求上帝讓我先生好起來。我一定會全心全意做神的義工，向一向最迷信的客家人傳教。」¹¹，同時，深刻地體會生命的脆弱。事後，她對基督教的信仰更虔誠堅定，更積極參與在客家地區的基督教傳教播福音的工作；在〈為何寫作？〉短文也自白：「我是為宗教信仰問題而煩惱」¹²；經歷自我浸淫〈聖經〉福音和求人接納異教觀念，1980年代之後，杜潘女士將福音放入詩句裡，例如：〈禮拜〉、〈那靈魂〉、〈原點〉、〈贊美〉、〈祈禱〉、〈神〉等¹³，這些詩作增加了「宗教與詩文學」的課題。在「悲情之蘭——杜潘芳格作品研討會」¹⁴中，李

魁賢先生認為「杜潘的詩應較偏向神祕主義或奧祕主義」¹⁵，他進一步說明：「這是基於她的宗教心和以此出發的內心思維所建立的人生觀所歸納」¹⁶。神祕主義 (mysticism) 指「聲稱直接或不經任何中介即可經驗到神。」而奧祕 (mystery) 指「從宗教觀點看，意指受到隱藏或保密的真理，只能藉由啓示而得知，無法憑理智瞭解。此詞源於希臘文『保持靜默』」。就宗教或哲學的神祕主義言：神祕經驗本身是不能訴諸任何的語言陳述的。從這觀點看，杜潘女士的宗教詩篇，較偏重於超越生死的宗教情懷，不宜納入「神祕主義或奧祕主義」。

在桑樹的彼方¹⁷

蝴蝶會把兩張羽翅整齊地合併而豎立著停息呢，
然而蛾卻是把兩羽翅張開不合，像飛機一樣停息著。

搬運亡逝的人的靈魂的，傳說是飛蛾呢。

在桑樹的小枝上生滿了許多鋸齒狀邊緣的葉子，從葉叢細細的隙縫向遙遠的山嶺抬舉了眼。
看到天使們開朗地成群結隊在微笑裡，
爸爸，我也可見到您的笑容，
死，是一點都不可怕的事吧，
是要去好地方嘛。

從桑樹那細細的鋸齒狀的隙縫，我正向著遠遠的 遠遠的那邊
那高高山巒抬舉十七歲少女的眼眸。

11 莊紫蓉：〈現代成名作家訪談錄——訪杜潘芳格〉，刊登《台灣新文學》第11期（1998年12月）。

12 同註4。

13 〈禮拜〉、〈那靈魂〉、〈原點〉、〈贊美〉、〈祈禱〉、〈神〉，均見《淮山完海》詩集。

14 見「悲情之蘭——杜潘芳格作品研討會」，1993年1月10日舉行，文字整理稿刊登《文學台灣》第7期（1993年7月），收進《青鳳蘭波》詩集，頁234~251。

15 李魁賢引文摘自上書頁242。

16 李魁賢：〈一隻叫台灣的鳥〉，收進《青鳳蘭波》詩集，頁3~8，李魁賢引文摘自上書頁4。

17 〈在桑樹的彼方〉一詩，收進《朝晴》詩集，頁10~11。

這首〈在桑樹的彼方〉寫於1985年，應屬杜潘女士駕御中文能力成熟期的代表作，「作者透過桑樹葉子鋸齒狀的葉縫，提出『死亡可以微笑安詳』的理念，並以其父親為例。飛機展翼高翔，飛蛾張翅搬運亡靈，同樣有羽翼的天使，亦微笑地擔負亡靈的護送任務。死，『是要去好的地方的』，如此，不該悲傷、害怕才對。」¹⁸，能超越死亡的哀傷，雖然可以在古中國哲學家莊子的豁達見到，出現於杜潘女士的因素，仍以基督教的信仰為主。她在〈為何寫作？〉文內提到：「我是為宗教信仰問題而煩惱」¹⁹，也可呼應杜潘女士抄錄《聖經·哥林多後書》第5章第1~5節的文句，以及「宗教對我的影響太大了，如果沒有受到神和聖靈的感動，我的詩也寫不出來，並不是想要寫就能寫。」²⁰。

〈在桑樹的彼方〉詩裡出現的葉子意象，僅僅藉細微觀察的鋸齒狀的葉緣，做為透視死亡的陪襯；1991年作品的〈葉子們〉一詩，則從整體樹葉的生命，暗喻人類生存的現象：清貧、搖晃不安定、虛偽、歸入塵土，總結入土為安的信仰：

葉子們²¹

葉子們
知道 自己的清貧
也明白 自己的位置搖晃不安定
有時候確實也虛偽地裝扮自己

葉子，葉子們
終究 要把自己還給塵土
堅忍地等到最後的一刻

那燃著夕陽紅燄逝去的一剎那

葉子們

相信 聖經上的每一句話
都是創造的葉子
不是人造的葉子

結尾一節有明顯和〈聖經〉接軌的痕跡，這種刻意著力的現象，固然是作者長期參加宗教行列的內心投射，在有意無意間，卻減弱了詩的質素與韻味。

(五) 愛的施放

「愛」，是人類生存活動的推動力，是詩文學經常表現的必然主題之一，杜潘女士的詩，除了闡釋基督宗教的博愛外，由於年紀關係，杜潘女士下筆時，發揮較多的是伴侶間恩愛的直接陳述語，而非濃情蜜意纏綿的纏綿。

因為在旅途²²

因為在旅途
終會達到
終點的

你看過什麼？
你做過什麼？

18引錄自莫渝著《笠下的一群——笠詩人作品選讀》，頁136，河童版，1999年6月。

19同註4。

20同註11。

21〈葉子們〉一詩，刊登《笠》詩刊第163期（1991年76），收進《青鳳蘭波》詩集，頁53~54

22〈因為在旅途〉一詩刊登《笠》詩刊43期（1971年6月15日），頁22。稍晚，收進《慶壽》詩集（1977年），頁145~7。

「人生如逆旅」，數十年光陰瞬息即逝，看過什麼？做過什麼？有愛相持，或許會留存較多。法國19世紀詩人魏崙（1844~1896）在監獄內懊悟，接受宗教信仰，寫過一首「獄中曲」的懺悔詩，詩篇後2節如下：

老天啊！老天，生命在那兒

單純寧穆。

那些和平的嘈雜聲

來自城市。

你做些什麼？哦你在那兒

不停哭泣，

說，你做些什麼？在那兒，

當你年少。²³

面對鐵窗外的青天，詩人忍不住發出年少時曾經「做了什麼？」的喟嘆。杜潘女士在質疑的同時，提出肯定的作法：「愛吧。／該深深地／該以堅強的耐心／繼續愛到底呀。」大膽喊出「愛」，在描述夫妻情愛的〈吾倆〉²⁴一詩，也有很坦露直呈的表白：「盼望你活著，再接再厲地，追越過年老而活下去吧。／願你，請你活著，活著，活下去吧。」

（六）客語詩的寫作

1920年代是台灣新詩萌發期，1930年代，即有詩人使用母語寫作²⁵；40、50年代，幾乎沉寂無聲；60、70年代，出現微弱的聲音；80年代，聲浪逐漸增強，語系不限閩南語（河洛語、福佬語、台語），80年代中期，客語詩如雨後春筍般爭露詩壇，1991年5月「蕃薯

詩社」的《蕃薯詩刊》，形成有力的集結。身為台灣詩壇祖母輩兼客家籍的杜潘女士，從1988年起，積極參加客語詩寫作的隊伍，詩作分別集進晚近的著作裡，這應是杜潘女士近十年最值得驕傲的文學成績。

四、詩藝探討

杜潘女士介入台灣詩壇的中文書寫之際，早已有了日文詩寫作的成品與成績，與跟她同輩的陳千武、陳秀喜不同，後二位在跨越語言，於1960年代進入詩壇，即採用新學會的新語言文字重新出發，陳千武更在稍晚回頭翻譯自己的日文詩。杜潘女士的情況，應該和詹冰相似；《笠》詩刊第一期（1964年6月15日）「笠下影」評點詩人是詹冰，4首詩作均為1940年代日文詩的翻譯；詹冰第一本中文詩集《綠血球》，一半以上的作品原為日文書寫²⁶。

由於和1960年中期之前的台灣詩絕緣，杜潘女士閱讀寫作的營養，自然跟圈內的中文思維模式有異。比較明顯的是其詩句排列長短不一的隨意，環顧當時與之前，甚少累同者，比較上，很類似美國詩人惠特曼（1819~1892）在《草葉集》自由散漫的詩句，或許可以稱之為「惠特曼式的散文長句書寫」，這類例子，包括《慶壽》詩集的：〈春天〉、〈相思樹〉、〈墓中眼〉、〈荒原〉、〈夕暮〉、〈無題〉、〈帚星〉、〈合掌印〉等，最好中日文對照合看，後4首僅日文詩；《淮山完海》詩集的：〈唇〉、〈信仰〉、〈桃紅色的死〉、〈山〉、〈中元節〉、〈夕陽與島上我家〉等；《朝晴》詩集的：〈在桑樹的彼方〉、〈笠娘〉、〈秋天的故里〉等。

其次，杜潘女士的日文思維是她寫作醞釀的優先歷程，她說：「日治時代對日語的訓練非常徹底，用日語可以表達很深刻的東西。現在我用客家語、北京話講不出來的事情都可以用日語表達，我的『倉庫』裡面有很多日語的語彙，隨時可以取出來應用表達各種感

²⁵如楊華的〈女工悲曲〉（1932年作品）一詩，以閩南語（台語）書寫。

²⁶見詹冰〈綠血球·後記〉：「收在這集子裡的五十篇，除數篇的近作外，大部分是差不多二十年前的作品。這些詩作品都是由日文翻譯過來的。」詩集《綠血球》頁92，笠詩社，1965年10月。

²³引錄自莫渝譯《魏崙抒情詩一百首》，頁154~5，桂冠版，1995年2月初版一刷。

²⁴〈吾倆〉一詩，收進《朝晴》詩集，頁12。

情和思想。」²⁷從日文思維轉換成日文寫作，再經他人或親自翻譯為中文，這樣翻譯轉折的過程，必然要喪失掉某些東西，呈現出異質或不熟練的表現。如：〈荒原〉一詩的首行「映在肉眼」，中文習慣語是「出現眼前」、「映入眼睛」等；她為台灣九二一地震而寫的〈難語〉²⁸，「難語」一詞係日語，未經翻譯的轉折，直接搬移挪用，初看，很難體會原意。這種情形，頗似1920年代，在法國的李金髮（1900~1976）閱讀法國象徵派詩人作品之餘，寫出《微雨》、《為幸福而歌》等詩集，怪異聲牙不合中文語法的詩，卻掀起中國新文學象徵派的風潮。杜潘女士的詩雖無李金髮的怪異，倒也沾染異國情調的異質思維，形塑成杜潘女士特殊詩風之一。

整體看，杜潘女士的詩，剷除抒情、沉澱熱情，乾硬的文句，浮顯出冷靜清楚的知性思維。如果和陳秀喜比較，兩人有同質，也有異質，兩人同是「跨越語言的一代」，年齡相仿（陳大杜潘6歲），均用日文寫作。陳秀喜習中文後，能熟練地書寫，很快地獲得1970年代興起的青年詩社詩人群的尊崇；相對的，杜潘則遲至1992年獲陳秀喜詩獎之後，屬於她個人的風采才逐漸閃爍。陳秀喜感情濃烈，詩風像夏日亮麗透明；杜潘芳格感情沉積，詩風像秋高氣爽。試比較兩人取材植物以明「志」的詩：陳秀喜的〈薔薇不知〉²⁹及杜潘芳格的〈相思樹〉。隔著竹籬，迷戀籬內甜香撲鼻的薔薇，接近時，卻遭銳刺的劃傷，作者徒喚「我付出唯一的愛／獻給薔薇／唉！薔薇不知／唉！薔薇不知」。陳秀喜的〈薔薇不知〉藉薔薇刺手刺心，表露真情難覓；杜潘芳格輕描淡寫相思樹花的雅淨，結尾表明自己也是同類。前者唯恐人不知的疾聲呼喊；後者僅僅平鋪直敘，毫無抑揚頓挫。

五、餘 波

閱讀杜潘女士的詩作，跟閱讀翻譯文學，有相似的趣味與引發的困窘，因為她的中文詩是日文詩轉折的新生兒，和翻譯文學與翻譯的藝術自然會扯上關係。

長期閱讀翻譯文學（包括外國譯詩）的呂正惠教授，累積了豐富的心得。他曾說法國詩人「波特萊爾的詩意象極其特殊，讀過就很難忘。他的詩好到連最壞的翻譯，你都可以看到他詩的好處，因為他的意象太特殊了」³⁰。極力推崇杜潘女士詩作的李元貞教授如此說：「雖然她善用日文寫作，中文作品常因不同翻譯者呈現不同文字取捨甚至意義詮釋——然而在比對她的不同的中文詩譯本時，也許在詩的語言上無法完全信賴中文譯本，我卻能從最不能翻譯的詩的譯本中，已然感受到杜潘芳格詩思的深刻與迷人」³¹。在一次研討會中，李元貞教授再提出相似的贊許：「她只是受時代、政治傷害的一代，而且杜潘由那些也許還不配上她思想的人翻譯出來的作品，都能給我這麼豐富的東西，我覺得她原來的語言能力真是太好了。」³²；李元貞也親自跟杜潘女士說：「翻錯都這樣好，否則一定更棒。」³³。針對李教授的話，林鶯就持另一種看法：「杜潘女士懂日文，但我不懂，因此當你們說杜潘女士的日文詩有多美時，我無法體會。」³⁴。這裡，存在著詩文學欣賞與鑑賞的兩極主觀立場。喜歡者，可以無條件的贊美，一如「情人眼裡出西施」；反之，則是排斥或拒絕。

還有一層困擾：其詩作甚少標示寫作時間，如日文詩何時完稿，中文詩何人何時翻譯，以及明確的定稿版本，詩題與內容常更改的不確定問題。

以〈背面的星星〉一詩為例，出現過4次版本，依時間先後，分別為：1、《笠》詩刊54期（1973年4月15日），頁25，陳千武譯；2、《美麗島詩集》（1979年6月），頁105~6；3、《淮山完海》詩集（1986年2月），頁30~31；4、《遠千湖》自選集（1990年3月），頁92。4次中，文詞呈現2種微微的差異，1和4相同，2和3相同。

30 見呂正惠文：〈現代文學講座：象徵派詩人〉，刊登《國文教學通訊》第3期，龍騰文化，1999年12月1日。

31 見李元貞著《女人詩眼》，頁279~289，台北縣立文化中心，1995年6月；原文：〈詩思深刻迷人的女詩人——杜潘芳格〉，刊登《文學台灣》第3期，1992年6月；亦收進《青鳳蘭波》詩集，頁193~202。

32 見「悲情之繭——杜潘芳格作品研討會」，1993年1月10日舉行，文字整理稿刊登《文學台灣》第7期（1993年7月），收進《青鳳蘭波》詩集，頁240。譯過杜潘詩者有鍾肇政、陳千武、陳明台、李敏勇等。

33 見曾淑美：〈消失中的阿媽——杜潘芳格訪問記〉，1994年4月至1995年6月三次訪問整理，收進《芙蓉花的季節》詩文集，頁184。

34 同註32，頁249~250。

27 同註11。

28 〈難語〉一詩，刊登《笠》詩刊第214期（1999年12月），頁27。

29 〈薔薇不知〉一詩，原刊登《笠》詩刊第54期（1973年4月15日）；收進詩集《樹的哀樂》（1974年）及《陳秀喜全集1·詩集一》（1997年5月）。

再以〈雙重的死〉一詩為例，出現過7次版本，依時間先後，分別為：1、《笠》詩刊23期（1968年2月15日），頁28，詩題為〈雙重的死〉；2、《慶壽》詩集（1977年3月6日），頁129~131，詩題為〈桃紅色的死〉；3、《美麗島詩集》（1979年6月），頁185，詩題為〈雙重的死〉；4、《遠千湖》自選集（1990年3月），頁5，詩題為〈重生〉；5、《混聲合唱——「笠」詩選》（1992年9月），頁136~7，詩題為〈桃紅色的死〉。6、《紅得發紫——台灣現代女性詩選》（李元貞主編，女書文化版，2000年12月），頁55，詩題為〈重生〉。7、《二十世紀台灣詩選》（向陽等編，麥田版，2001年8月），頁161，詩題為〈重生〉。1967年的（日文？）初稿，1968年發表，1990年才定稿。實際上，日文原稿並未修改，更動的只是中文的最後一行兩個字，

如此內容或詩題的未定稿，徒然造成閱讀者、研究者的困擾，甚或難以抉擇，產生排斥心理，對嘔心瀝血的詩人言，也是不公平的現象。

六、結語

杜潘女士最受喜愛最好的詩作，幾乎都集中在《慶壽》詩集，也就是1967~1977的十年間的作品。台灣詩壇肯定她的努力，初期，由「笠」詩社成員從內部發出³⁵。李敏勇一直讚賞有加，他說：「雖然詩作很少，但杜潘芳格詩作中的深邃思想使得她在台灣現代詩壇佔有重要的位置；在女流詩人的行列裡顯示了獨特的位置」³⁶。進入1990年代，李元貞給予更高評價的掌聲。

35 1990年之前，幾本標榜台灣女詩人作品或論述的書刊，杜潘芳格都遭除名，如張默編《剪成碧玉葉層層》，爾雅版，1981年6月；鍾玲著《現代中國繆司——台灣女詩人作品析論》，聯經版，1989年6月。初期，評介杜潘詩作的文章均發表於《笠》詩刊，如：第24期，陳明台評〈兒子〉一詩；第35期，陳明台評〈中元節〉和〈平安戲〉二詩；第123期，趙天儀評〈兒子〉一詩；第131期，趙天儀執筆「笠下影」專欄；第140期，蔡榮勇評〈我的信仰〉一詩。

36 見李敏勇文：〈死與生的抒情〉，刊登《台灣詩季刊》創刊號，頁37，林白出版社，1983年6月15日。此外，他編選的「撫慰心靈的詩」三冊：《旅情》、《情念》、《憧憬》，圓神版，1987年3月，均選有杜潘的詩作。

李元貞多次讚美：

1. 此詩（指潘芳格的〈兒子〉一詩）也因此開拓了母性感受的女性肉體感，是一首不可多得而精采的詩³⁷。

2. 詩思深刻迷人的女詩人——杜潘芳格³⁸。

因此，1992年5月，杜潘芳格榮獲第一屆「陳秀喜詩獎」³⁹，往後，有更多「笠」外與女性主義的評論家、讀者注意杜潘女士的詩文學成果⁴⁰。

每一位文學藝術工作者，都有值得肯定的詩藝與思維的特質，杜潘女士以冷凝的知性思維，關心鄉里、傳播聖書、超越生死、施放情愛，用心經營詩業，然而她長期在跨越語言的兩岸徘徊，彷彿在自己詩篇〈荒原〉⁴¹的實虛之間猶疑一樣：

映在肉眼

青色的菜園，和成長的稻田，卻像一無事物的荒原。

大橋或工廠建築物，卻也像一無事物的荒原。

37 見李元貞著《女人詩眼》，頁257，台北縣立文化中心，1995年6月；原文：〈台灣現代女詩人的自我觀〉，刊登《中外文學》第17卷第10期（1989年3月）；此文為李元貞論著《女性詩學——台灣現代女詩人集體研究》第一章。

38 李元貞論文標題；同註31。

39 杜潘女士接受莊紫蓉訪問時，坦誠說：「第一屆陳秀喜詩獎評審時，白萩就指出詩是最精緻的文學，語言很重要，他認為我的詩，文字上不夠精粹。但是李元貞和李敏勇他們卻認為，即使如此，但是我的詩，在樸拙的文字當中，會閃現一絲光芒，就像魚游水中，遇到光線照射，魚鱗閃出亮光一樣。在他們的堅持之下，我才得到第一屆陳秀喜詩獎。」訪問稿全文同註11。

40 如：吳明興、王瑞香、鍾肇政、曾秋美、黃秋芳、宋澤萊、阮美慧、劉捷、劉維瑛、李癸雲、曾詩頻、吳達芸、江文瑜，及日本籍井關等人。

41 〈荒原〉一詩，收進《慶壽》詩集（1977年），頁113~5，頁116~9為日文詩，標題〈荒野〉。相似詩題與內容〈荒野〉一詩，刊登《笠》詩刊第37期（1970年6月15日），頁20；收進《遠千湖》詩集（1990年），中日文對照。細心讀者可取兩種中文版本與日文詩稿，稍做比較。

映在疾駛的車窗的肉眼

重疊的農作物和延綿的民家卻像一無事物的荒原。

我，怎麼啦，死了麼！

我死了。

青青的草原，遠遠的山，河水的細流，綠綠的田園，無為蠕動的人群，

映出死的眼睛裡，

蒼白而悲哀的綠色荒原呵。

杜潘女士曾回憶此詩的寫作背景：「我有一次坐在車裡面，往外看，忽然眼前的景物都變成一片荒原，我眨眨眼再看，那些景物又回到眼前」⁴²，這類「幻覺」的寫作過程，文學史上的例子頗多⁴³。杜潘女士的經驗，依心理學潛意識，似乎可以如此解說：萬物的本質回歸於「塵土」，「無」或「虛無」就是終點；前述引錄的詩〈因為在旅途〉，杜潘女士也說：「因為在旅途／終會達到／終點的」；那麼，充滿青綠的草原與田園，有流動的河川與人群，杜潘女士卻在「真」與「假」、「實」與「幻」之間，晃動交錯的感覺；詩文學的表現是作者心象的呈顯，這位徘徊者的猶疑，是否肇因在身分認定與國族認同之際，發生三次不自主或自主的抉擇，內心缺乏安全感導致呢？

然而，荒野或荒原決非光禿荒漠死寂；放眼望去，荒蕪的表層，攤展一片綠意，荒蕪的底層，蘊藏無限生機。

作者簡介：莫渝

本名林良雅，1948年出生，台灣苗栗縣竹南人。初中階段在新竹接受3年通勤的教育。先後畢業於台中師專、淡江大學。一直與詩文學為伍：閱讀世界文學，關心台灣文學，建構苗栗文學。著有詩集《無語的春天》、《浮雲集》、《水鏡》等，散文評論《走在文學邊緣》、《河畔草》、《愛與和平的禮讚》、《笠下的一群》、《台灣新詩筆記》、《法國文學筆記》、《苗栗縣文學史》(與王幼華合著)等，翻譯《韓波詩文集》、《馬拉美詩選》、《魏崙抒情詩一百首》、《法國詩選》三冊、《香水與香頰》、《惡之華》、《異鄉人》、《小王子》等。近年來，為苗栗縣文化局策畫選註「苗栗文學讀本」(與王幼華合作)六冊，已出四冊。目前擔任桂冠圖書公司文學主編，策畫編輯「桂冠世界文學名著」、「99文庫」(口袋書)及文學相關書刊。

42同註11.

43英國浪漫主義詩人柯勒律治(1772~1830)的〈忽必烈汗〉是最佳例子。