

一株樹的文化寓言：

陳秀喜戰後新詩的反殖民內涵與呈現

戴寶珠

摘要

臺灣本土女性詩人陳秀喜（1921-1991），素被視為一位具有寬廣的母愛屬性的作家，並被公認為一名以「愛」為出發點的柔性女詩人。本文則有意調撥一般對陳秀喜的觀看面向，站在俯瞰時代更迭的角度，從歷史的、時代的、文化的視角加以察考，其創作內涵中一層重要的、凸顯的、卻顯然未被真切討論過的「反殖民（de-colonization）」意識旨趣；經由深入地挖發文本脈衝，和透過作家具體而微的言行表徵，而得以窺見，陳秀喜戰後新詩微妙地呈現了其透過植物現象做為人身論述的一種方式，此間詩人的生存思考明顯揭示務要「紮根於土地」的剛強理念，以及由此寓託著她的國族觀念係指向終極的「反殖民」精神內涵。

關鍵詞：陳秀喜，反殖民，樹，紮根，主體認同

綱目：

- 一、前言
- 二、非童話：生命是一株樹
- 三、非風景：紮根向土地
 - （一）樹的「鄉土之愛」
 - （二）樹要「紮根在地」
- 四、被殖民的傷痕：語言的斲傷

五、胸中永遠的疾呼：反殖民

六、主題詩〈樹的哀樂〉別裁

七、結論

一、前言

陳秀喜（1921-1991）為當代臺灣「跨越語言的一代」，日據時期寫日文傳統詩歌，曾出版日文古典詩集（短歌集）《斗室》（1970年）；戰後約自1960年代末期起以中文創作新詩，中文詩集曾先後出版：

《覆葉》（1971）

《樹的哀樂》（1974）

《灶》（1981）

《嶺頂靜觀》（1986）：為前三冊中文詩集的選集

《玉蘭花》（1989）：為詩、文合集

因陳秀喜另有日譯本詩集《陳秀喜詩集》（1975）、英譯本詩集《The Last Love》（《最後的愛》，1978）出版問世，故本文題目以「新詩」而非「中文詩」涵蓋之。1985年新竹市立文化中心出版《陳秀喜全集》全套十集¹。

一般對陳秀喜文學的品評，目光常置放在這位女詩人作品「洋溢著母性光輝」的一面，亦即側重其作品具母愛精神與屬性的地方，注視她書寫母性的、親倫的、友情的、愛情的、女性的、生活感性的層面，並善加肯定陳秀喜是一個溫柔敦厚、情感真摯的詩人，這情形主要是緣於，陳秀喜的詩恆常從「愛」出發，其詩作之內容的確即充滿親情之愛、鄉土之愛、家國之愛、事物之愛；等等。較近的研究則從女性主義文學的觀點探察其詩作，大體著重在作品「陰性書寫（female writing）」的成分，包括挖掘其作品主題有關性別意識的表現²，或從其作品探視女性情感世

1 凡本文所引陳秀喜詩、文、資料，出處多來自新竹市立文化中心整理出版的《陳秀喜全集》（新竹：新竹市立文化中心，1997.5），而於所引每首詩之篇名後附加“（）”標註發表年，及加“（）”標明所在冊數、頁數。

2 例如李元貞〈臺灣現代女詩人的自我觀〉、〈臺灣現代女詩人作品中的國家論述〉，文中有述及陳秀喜的段落；分見李元貞《女性詩學——臺灣現代女詩人集體研究1951-2000》（臺北：女書文化，2000）之第一、二章，頁7-30、31-62。

界私密的部分³。

如眾所知，陳秀喜的一生走過兩個時代，前半生歲月有24載係生活於日本殖民統治，終戰時的陳秀喜並已是人婦、人母。觀其所處的時代環境之更迭，筆者則有意提供另類的一種方向，有別於之前諸多對陳秀喜女士的評析，而命本文站在時代論述的立場，將這位在臺灣戰後詩壇充滿熱能的本土女性詩人，從歷史的、文化的視角，深刻切入作家的文本，包括透過作家具體而微的言行表徵，窺看其作品意識與土地、人民的關係，而闡述她戰後文學表現裡「反殖民主義 (anti-colonialism)」的思想理路與旨趨，亦即，從她詩作中一層極重要的、凸顯的、卻未被真切討論過的「反殖民 (de-colonization)」思想內涵出發，取便整理和理解陳秀喜處於時代環境的「亂流 (air turbulence)」，其個人思想動向，一則掌握陳秀喜後半生新詩作品流露的家國情懷、本土精神根源所自，一則落實其作品展現的時代性意義。

同時，藉由本篇文章的視角，乃得以深入觸及陳秀喜的新詩作品與歷史、時代、文化的交互關係。陳秀喜本人便曾說過：「詩人不願意盲目活著。眼睛亮著重視過去，腳卻向前邁進。意識歷史、時代、甚至國際、人類。」⁴ 有意將這則「詩觀」訂製為一把玉尺，憑以檢測、察覈、驗證陳秀喜在創作實踐上個人「詩觀」呈顯的「效度 (validity)」，也是筆者寫作本文的充分動機之一。

二、非童話：生命是一株樹

1967年，陳秀喜發表其中文新詩首篇〈嫩葉——一個母親講給兒女的故事〉(1967年) (詩集一：3-4)，刊於《葡萄園》詩刊⁵，時年46，這首詩的意義，既是

3 例如陳玉玲〈臺灣女性的內在花園——陳秀喜新詩研究〉，探討在傳統社會下女詩人內心情欲的渴望，以及做為人妻人母的無奈，收在陳玉玲《臺灣文學的國度：女性、本土、反殖民論述》(臺北：博揚文化，2000)，第一篇。

4 陳秀喜的〈詩觀〉，見《美麗島詩集》(臺北：笠詩社，1979)，頁224。

5 據作者自云，收入《覆葉》的〈思春期〉(1967年) (詩集一：6) 才是她習作中文新詩的處女作 (見莊金國〈陳秀喜幽居關仔嶺〉，《陳秀喜全集》評論集：39)，所以，〈嫩葉——一個母親講給兒女的故事〉，不是她寫作最早的中文現代詩，而是她發表日期最前的一首。

陳秀喜被臺灣戰後現代詩壇譽為「洋溢母性光輝的詩人」的一道鮮明標記，樹立了屬於陳秀喜特自蘊含的母愛形像的碑帖，並代表已值中年婦女的陳秀喜個人，「跨越」前此日文範疇、奠基往後中文詩創作，一個全新的重要起跑點。此詩的優質之處包括意象準確、語言清晰、情感誠摯、意境妥貼、筆觸纖細等，修辭方法並屬上乘，以後並成為當代臺灣女性詩人作品中備受注目的一首。〈嫩葉〉和後五年發表的〈覆葉〉（1972年）（詩集一：72-3）可並置為姊妹作；就意象和語言的延接性言，〈覆葉〉可視為代表作〈嫩葉〉的補充篇。此二詩並成為自1970年代以降，紛被多家不同版本的「詩選」收入⁶、膾炙人口的陳女士名詩。

以「覆葉」喻父母、「嫩葉」喻子女，陳秀喜這層意象的運用脫卻前人窠臼，前此未有的機杼，微妙之處令人觸感一新，陳秀喜此一中文詩的出擊自是不同凡響。藐小細微如植物的葉，卻在女詩人細膩思維的觀照之下，發揮它對於整首詩造境產生的效用，並承載詩人從母性角度生發的心靈情感全數重量，而負荷了世間文學「親情至愛」這個意識深峻的主題。尤其，〈覆葉〉的末尾揭示作者的最高「情境指數」：

倘若 生命是一株樹
不是為著伸向天庭
只為了脆弱的嫩葉快快茁長

至此，「覆葉」（父母）為子女及家庭犧牲、付出的偉大形象，益形鮮活。然而，這則「母親講給兒女的故事」不止於睡前床邊童話故事，「生命是一株樹」的概念構築，實則是作者對於強化生命意義生成的思考；從「樹」（植物）的身上，作者隱然確立她的若干生命哲學。

作者將視點放在「生命是一株樹」的情形，在發表〈嫩葉〉之次年所發表的〈復活〉（1968年）（詩集一：16-7）詩中，也呈顯異曲同工之妙。〈復活〉的寫

6 〈嫩葉〉、〈覆葉〉為不同版本「詩選」收入的詳情可參見《陳秀喜全集》詩集一，頁5、73，編者李魁賢的註。

作，作者的視域即鎖定「倘若／生命是一株樹」的觀點，從住所對面低山腰上一棵「老樹」的身上，漸進體悟到一層生命情境——長大的子女辭枝散葉般離去，女兒出嫁後，初時令母親悵然有所失地守著虛寂冷清，然而當女兒懷妊的喜訊傳來，作者感悟到那即是擁有了骨肉延續、血脈承繼、生命創造等新的意義，如同「老樹」的生命一般，在它蒼老枯槁之後的復活，接續以新生的翠綠繁茂——生命的情節微妙如此，教作者轉將落寞化為欣喜。

之後，時而可見作者直接取「樹」喻「人」，借用「植物」作為「人身處境」，其情形例如，〈復活〉之後的次年發表〈鄉里之樹〉（1969年）（詩集一：29-30），詩中即用「植物」形容「人身」——在遙遠的雪地，夜裡的燈下，「彼」的身影投映在白壁上如雪中之樹，「彼」是「同嚙熱騰騰的鄉下濃湯的那棵樹」，也是「一棵清潔而茁壯的鄉里之樹」，彼與己互訴曾患過懷鄉之苦——「彼」是由人身進行想像的一株「雪中之樹」，在詩中並悠然透露作者和同鄉的「彼」有過一段難得共處的機緣，別後還保留著對他的一份浪漫感情之追索。再者，〈你是奇異的花朵——贈林榮德先生（音樂家）〉（發表時間不詳）（詩集一：150-1），也是直接以「樹」喻人：「你不是巴黎，歐洲的街道樹／你回來出生的土壤／開著散播榮光的花」。又如〈時間終於向你屈服——獻給故張文環先生〉（1978年）（詩集二：24-6），末段云「臺灣的文學史上／你是一棵常青樹」。

作者也以一棵「樹」比喻自身，1975年發表〈棘鎖〉（1975年）（詩集一：168-70），回憶卅二年前的自己，步上紅毯當時，「新郎捧著荊棘（也許他不知）／當做一束鮮花贈我／新娘感恩得變成一棵樹」；後三年發表〈假象不是我〉（1978年）（詩集二：35-7），詩中藉由一番是「樹」或「人」身份的激越辯證，作者與身為母者、女性的自我進行批判性對話，提出對自我生命歷程的反芻——「回顧女人的半生／信奉習俗為美德／曾是容忍的俘虜／歷歷的回憶／悔恨容忍的錯誤／寵遇假象茁壯」；接著次段的自我問答，則對個我生命進程進行釐清：

沒有思想的樹
那個假像比我高強
我在樹與人之間徬徨
我是樹或是人？
抉擇甘心是心
不願成爲永遠是
一棵順從的樹

不願成爲「沒有思想的」、「永遠順從的」一株女人樹，這是作者歷經主體掙扎之後產生女性意識的覺醒、意欲解放自我，而這又是作者取「樹」喻「人」的思維方式。

更特別、而值得注意的是，曾經身受日本殖民統治的陳秀喜，對殖民地上的求生存命運的思考，也同樣架設在「樹／植物」的身上，從而在詩中強加表現「要紮根在地」的書寫意識。

121

三、非風景：紮根向土地

(一) 樹的「鄉土之愛」

自然萬物之中，陳秀喜憑她的感性，特別對於身邊的植物，亦即含有泥土味、具有著根性的樹木、花、草們，持有高度纖細、敏銳的思維，這似是女性詩人創作的特質；然而，非唯如此，對於存在現實的人事，陳秀喜也常透過「植物」用以抒發、寄寓。代表作之一〈臺灣〉（1973年）（詩集一：116-7），特地舉出「稻草、榕樹、香蕉、玉蘭花」等四種屬於臺灣典型常見的平地植物或經濟作物，具象地烘托（當時農業時期的）臺灣，並由島上的這些經典植物，藉以申發一己對鄉土無限深沉的愛。

以「榕樹」言，在作者眼中更是鄉里間最具代表性的樹木，不論野生或人工栽植，榕樹確屬臺灣本地由南至北適應極佳的普遍樹種，屬於「榕樹」的記憶因此

是充滿溫暖的，足以牽繫家鄉的眷念、童年的回憶，如〈無形的禮物〉（1971年）（詩集一：66-7）敘及：「小燈下的細語都睡著／酒杯溢出的絮語／帶著鄉里的音樂／話題相互擁抱著／牽引我到老榕樹下挖掘童年的溫暖」。作者並將榕樹延伸至臺灣故里的風土人情，一首〈榕樹啊，我只想念你〉（1978年）（詩集二：29-31）尤見情感豐沛，至後段則極盡吐訴「鄉土之愛」：

榕樹啊

你的葉子是

我最初的樂器

你是我童年避雨的大傘

你是曬穀場的涼亭

你是老人茶，講故事的好地方

你是小土地公廟的保鑣

你是我家的門神

我在異鄉

椰子樹的懷抱裡

還是只想念你

作者喜愛「榕樹」——「家鄉之樹」，是毫無疑問的。「我在異鄉／椰子樹的懷抱裡／還是只想念你」，作者已視「榕樹」形同是「家鄉」的標記，例如1977年寫給晚輩張良澤（1939 -）的信裡特別述及：「在旅行中，我尋找榕樹，結果看不到。直到香港，才看到很像榕樹的灌木而已。（書信集：143）」在〈相見恨晚〉（1983年）（詩集二：75-76）的中段並述及：「相思樹曾以詩歌頌／榕樹為／「故鄉的象徵」／也曾以詩希望／「夢想的寶石」出現」，可見在陳秀喜感情世界的觀照裡，榕樹是故鄉的象徵，榕樹代表的是家園，是永恆的、一種根生性的鄉愁；對榕樹的魂牽夢繫，即實然映照著她對鄉土故里赤誠的愛。

(二) 樹要「紮根在地」

陳秀喜透過花草、樹木抒發情思、寄寓人事，並且，也從「樹」的身上觀察到植物必須根植於泥土的生存現象，以「樹」喻「人」，同理可證，人的生存也同樹木一般，和泥土——鄉土、母土、母地、土地存有密不可分的關係。「笠」的中生代同仁趙天儀（1935-）便曾指出人的生存和土地存有密不可分的關係：「樹要扎根於泥土，才能生長；人也是要扎根於泥土，才有根，才有長遠的生命的境界。離開了泥土的樹，固然不能活；離開了泥土的人，也只能飄泊流浪。」⁷

這層現實意識的書寫，對象首先出現於藤蔓類植物「牽牛花」，作者在詩中賦予它「紮根」的意象。〈牽牛花〉（1972年）（詩集一：91-2）中段：

孩子們！
不要怕逆風
我長了眼睛似的蔓
既把支柱牢固地纏好
不要擔心土壤貧瘠
我有許多貪婪的根
儲蓄了足夠的營養

詩裡富含作者母性形象的承擔，以母性堅強的捍衛口吻，強調自己已然具備「紮根在地」的堅固形勢，故而不畏外界強凌，而足以守護下一代，並提供孩子們足夠的溫飽。

植物（樹木／人）因為紮根在泥土（土壤、土地、大地），故能立定腳跟、穩紮穩打，並且因為認清現實而自尊自立，代表作之一〈樹的哀樂〉（1973年）（詩集一：107-8）也標舉「紮根」的意識，〈樹的哀樂〉後段便是這種「生存法則」的披露：

7 引自趙天儀〈崇高的母性——評陳秀喜詩集《樹的哀樂》〉，《陳秀喜全集》評論集，頁354。

認識了自己

樹的心才安下來

再也不管那些

光與影的把戲

紮根在泥土的才是自己

「紮根在泥土的才是自己」，「紮根」的意象復見於〈花絮〉（1973年）（詩集一：109-11），〈花絮〉的第一節：

抱著一粒小種子

柔細的花絮飄進來

她有能開花的細胞

她有扎根的使命

沒有擇地的權利

沒有方向的意見

任風輕盈得無奈

任風放棄而不安

竟落在我的書桌上

當中的「花絮」（她）以等同於作者本身女性角色的地位出現，「抱著一粒小種子」、「她有能開花的細胞」意謂「她」孕含著（作者筆下常見的）母性的形象，即使她「有扎根的使命」但因外力「風」的操縱或放逐，遂沒有擇地的權利、沒有方向的意見，甚至無奈、不安。在此，作者一向的「母性」意象並與「扎根」、「擇地」、「方向」等「反殖」的意念相疊合，只是作者的筆觸輕盈如「花絮」一樣纖細、緩柔，不見直訴的血淚控訴，可能令讀者察而不覺，實則「被殖民」的一層「即物性（Sachlichkeit）」意涵深潛在內。作者懷抱的人道關懷精神使她不免接著喟歎：

書桌上沒有泥土
書本上沒有泥土
不能供她繁榮
當我的手伸出
如羽毛 飄揚而去

此詩的結尾則呈現陳秀喜溫柔敦厚的筆觸：「希望仁慈的風送她到有土壤的地方／願今夜夢見／她擁有一個肥沃的花園」，流露出作者慈愛的心腸、由衷的寄意，而這番意向全然是「物我投射」的結果。⁸

〈強風中的稻〉（1977年）（詩集二：1-2）一詩，寫觀稻浪之感，詩裡未見古今文人詠「碧波千頃」、「數大是美」的浪漫色彩，後段揭示以「紮根」的意象：

佇立觀看
強風中的稻
根緊緊抓著泥土
背負著累稔
爲了站穩而掙扎

125

此詩的視域係從植物根植於泥土的實景出發，全首詩的主要題旨在揭出稻禾被強風「嚴酷的叱吒聲」吹襲「如瘋人散亂的頭髮」，卻仍堅苦地緊抓住泥土。作者的著眼之處，亦即在植物身上當下捕捉了「紮根在地」的積極奮鬥精神。

承上所見，陳秀喜善於自然且巧妙地運用「植物」的情狀來抒發情思、引申事理，亦即，作者的書寫現象之一是從植物生長的情境和理論來表述她的思考，並且，不只一次提出土地（泥土、土壤）對於樹木（植物）生存的重要。強調「樹／

⁸ 關於〈花絮〉的專論文字只見林亨泰有過。林亨泰該篇文字主在援引此詩的語言結構、佈局鋪設做分析，見林亨泰《意象論批評集》連載之9：陳秀喜的花絮（發表於「笠」101期），收在《陳秀喜全集》評論集：425-9。

人」要「紮根在地」，固然是出發自人與土地之間本然相依的深刻倫理關係，更重要者，是人與現實環境之間的辯證關係，人面向生存現實，對抗於外在現實的逆境，要像樹木（植物）一樣堅持掙扎著站穩，緊緊地向所立的土地紮根，不論外界的壓迫、驅策及支配何等強力，唯有積極抓住腳下屬於自己的泥土，任強風來襲，而終無飄流之虞；務須抓緊泥土，以仰賴土地、爭取生存，這層理念也是與作者過往的被殖民經驗相縮合，來自於植物身上加以思考，從而演繹成形的「反殖民」理念重心。

四、被殖民的傷痕：語言的斷傷

陳秀喜生於日治大正10年（1921年），畢業於日據時期新竹女子公學校，加上個人的自習，15歲（1936年）開始寫日文古典詩、短歌、俳句（Haiku），19歲（1940年）曾任新竹市的日語講習所講師；對日語的熟諳和創作的興趣，使性情活躍的她在臺灣光復後，1967年（46歲）加入日本東京「からたち」短歌社同仁、「臺北短歌研究會」、「臺北俳句社」，次年（1968年）發表日文現代詩「珍貴的一刻」、「キヤベツ（捲心菜）」、短歌十九首在東京「人生」雜誌，後二年即1970年由東京早苗書房出版其日文短歌集《斗室》。1975年（54歲）日譯本詩集《陳秀喜詩集》在東京出版，此一日文版詩集據作者云：「書名為日本的作家朋友替我命名的：《陳秀喜詩集》。出版費用是日本的詩人朋友和作家朋友們出資的。事先他們沒有告訴我，到東京三笠會館本館才知悉。令我感動得流淚。」⁹

1975年4月間陳秀喜赴日參觀並參加了日譯詩集《陳秀喜詩集》在東京出版的紀念會；5月31日於東京回給晚輩施善繼（1945-）的信中表示¹⁰，「在異國接到家鄉的信最是高興」，「在東京大家都那麼忙碌，但詩友們仍抽空來訪，這樣處處受到大家的熱烈歡迎，令我非常感動，愛詩的人沒有國境人種之分，都以真心相待，詩心結合，誠屬可貴。」（文集：185）然而不無感慨地接著寫道：

9 此事見〈陳秀喜自傳〉，《陳秀喜全集》資料集：6-7。

10 此段時間寫與施善繼的信件，見〈東京航訊〉，收在《玉蘭花》，此段文字見頁112-3；或見《陳秀喜全集》文集，頁185-7。

日本人瞭解中華民國臺灣省實際情形的人太少。他們說我的日語好，還以為我是留日的學生，當我說被殖民了五十年零四個月時，有心人都低頭賠罪，而歷史是殘酷的，雖非自願但是卻被殖民過。

所述之事，即陳秀喜訪日本著名老詩人堀口大學時，堀口當面稱許其日語水準，陳秀喜隨即索取紙條寫下日文短歌一首：¹¹

日本語を 知るは 悲しき
故郷は 植民されし 傷痕ありて

(中譯：能知日語之悲哀

是因故鄉曾被殖民 其傷痕今猶存呢

或譯作：會日本語是因悲哀的故鄉

被殖民而留下的傷痕)

「我懂日語是悲哀，我的故鄉，被殖民過的傷痕還存在」，這使堀口讀後隨即坐正、低首致歉¹²。陳秀喜此舉的率真，足令人見識到這位女詩人的膽識有過人之處。由於陳秀喜東京之行受到當地詩界人士的熱烈歡迎及款待，所以信末並坦率寫下這次旅行的感想：

今後，如果有朋友來自異國，我亦將以此盛意相待，這是旅行後的體驗。當然我們要盡一點文化交流的工作，多多介紹中華民國臺灣省的詩作品，他們對這方面的認識也少得可憐。年紀大的人非常嚮往中國文化，感謝 蔣總統的恩惠，但年輕人卻只關心自己，對歷史毫無所知，令我非常失望。

(文集：186-7)

在殖民教育環境下長大的陳秀喜，實然看讀日語比中國語流暢，並且，日文創作使陳秀喜博得來自島嶼臺灣以外的掌聲、鮮花；面對眾多域外友誼的包圍、邀

11 事見方溪良，〈女詩人與法律〉，《陳秀喜全集》評論集，頁82-83。

12 同註11，並見莊金國〈陳秀喜幽居關仔嶺——修真養性寫詩篇〉，《陳秀喜全集》評論集，頁42。

約，陳秀喜自是欣喜，然而個己的心靈世界並不為此完全迷盲。在結束此次日、韓之行之前，陳秀喜6月6日在韓國的日記¹³記道：

金良植女士請吃午飯。我們以日語交談。日語只是交換方便，我們各自愛自己的國家，不是因為懂日語就能左右的。

「不是因為懂日語就能左右的」，可見陳秀喜並不以為「懂日語」值得誇耀，及自恃「懂日語」為對某種優位文化的嚮慕。以日語做交談工具是為了國際上的方便性。

陳秀喜自云戰後37歲（1958年）重新自注音符號開始學習中文¹⁴，其動機是「與其寫一千首日文詩，不如寫一首讓下一代的兒女們能看得懂的中文詩。（《樹的哀樂》後記），詩集二：171）」，也對來臺短遊的日籍友人大野芳表示「無論如何困難，也要寫給兒女們看得懂的詩，不然沒有意義。」¹⁵以後陳秀喜接續出版中文詩集多本，便是明證；在此之前曾自費出版的《斗室》一集（1970年），也就成了陳秀喜日文創作的終結本。

只是，從日文（日本語）轉作中文（北京話）是一個艱辛的過程，就在〈編造著笠——給嶋岡晨先生的信〉（1974年）（詩集一：136-41）詩中，陳秀喜曾對鄰國日本的詩人嶋岡晨——作者所謂「良知的兄弟」，確切吐露不能以筆舌表達、焦急又苦惱的心聲，原詩不分段，茲引當中一節：

一九四五年八月十五

我們鳴放炮竹

淚濕面頰互相擁抱

13 見陳秀喜〈東瀛紀行——旅日、韓日記抄〉6月6日日記，《陳秀喜全集》，文集：頁169。

14 見《玉蘭花》末尾作者所撰「陳秀喜年表」，頁117-8。或見李魁賢編「陳秀喜年表」，《陳秀喜全集》資料集，頁176。

15 引自大野芳作、陳秀喜譯，〈詩人陳秀喜女士的事〉（《樹的哀樂》附錄），《陳秀喜全集》評論集，頁8。

將光復的喜訊
報告祖先們
我的國籍也光復
可是祖國的文化
被統治者隔絕了半世紀
想不到痛苦在等著我
回到祖國的懷抱
高興得血液沸騰
卻不能以筆舌表達
焦急又苦惱
熱血也許會被誤為冷血
在語言的鐵柵前哭泣

日治下成長的陳秀喜，臺灣光復後回歸祖國，卻遲遲無法自如地用中文寫作，「祖國的文化／被統治者隔絕了半世紀」，「在語言的鐵柵前哭泣」，這是被殖民過的悲哀，也是喜愛寫作的陳秀喜永遠的痛。更何況母國「中國」為「詩的民族」，素來擁有高度的詩的文化——

129

詩的國家的文化
對我來說
比岩石更重
嘴吧如啞吧
唱不出聲時感到羞恥

自云「嘴吧如啞吧／唱不出聲時感到羞恥」，即呈現時代際遇悲劇性的一面。受殖民教育長大的陳秀喜戰後無法向母語國家的文化「看齊」，這是臺灣殖民地化的歷史過程所形成的創痕，作者終究明白地將這層深深的缺憾吐訴在〈《樹的哀樂》〉

後記) (詩集二：170-2)：

光復三十年來的臺灣，早已成爲推行國語非常成功的模範省。然而，我個人，因爲不學無術，被殖民過的痛苦，迄今不但尚未消失，握筆時，那種陣痛的苦悶，還是折磨我。當我出版日文短歌集——《斗室》(一九七〇)之後，由於心中有所抉擇，從此不再出版日文短歌集，專心學習國文，作爲個人的心願。而且，渴望以我們的國文寫詩。

下定決心努力學習「國文」以便向祖國文化看齊，中文基礎薄弱的陳秀喜益形謙卑受教，事如1976年寫給在成大教書的晚輩張良澤信中云：「感謝您惠贈《鳳凰樹文學獎作品選集》一冊，謝謝，謝謝！每一本書都是我學習國文的課本，尤其是年輕人的作品，我特別珍愛。(書信集：108)」1979年寄給笠詩社同仁暨晚輩莫渝(林良雅，1948-)信中，也做這類道白：「感謝您惠贈書(筆者按：指莫渝第一本詩集《無語的春天》)。跨越語言的一代的我看來，您的大著是我的教科書，我會珍愛著。(書信集：48)」而從陳秀喜的生前照片可以看見，寫作的案頭放著老花眼鏡，更醒目的是擺著一本中文《國語辭典》(見《陳秀喜全集》扉頁所附「陳秀喜書桌一角」照片)；語言文字做爲創作表達的工具卻必須克服斷層障礙，可說就是走過殖民的陳秀喜所嚐受到，最道地的一層苦楚。

陳秀喜在日治教育環境中成長，即令公學校畢業後，疼愛她的養父母曾爲她請來漢文家庭教師，但看讀日語究竟比中國語流暢，這當然是殖民統治者使用強迫性的語文教育政策支配下的結果。據其自云，學習中文約在戰後37歲(1958年)重新自注音符號開始，於1967年才開始用中文創作。可以說約1960年代末期起，她執意以「中文」展開其後半人生的創作新里程，也積極參與文學社群活動，包括於1968年加入「笠」詩社，出任笠詩社社長迄辭世止長達廿年(1971-91)、曾任「中華民國新詩學會」常務理事、加入「中國文藝協會」、「臺灣筆會」等，顯示她在戰後對「本國」國語文表現的熱切追求和努力，更藉由個人中文詩集的出版，證示自己不再臣服於殖民國語言。

五、胸中永遠的疾呼：反殖民

陳秀喜深感被殖民者的苦楚，而令她在詩中有「反殖民」情懷的流露，如〈泥土〉（1973年）（詩集一：112-3），站在母性的角度，替泥土（土地）維護立場、打抱不平，「培養過許多種根」的泥土遭受外來力量的壓迫——「被壓平／被冒煙的柏油倒灌」，作者乃為她代言痛苦。悲情的是，做為殖民地上的人民，卻總是像刀俎前的魚「跳動一下微弱的抗拒」，〈魚〉（1972年）（詩集一：77-8）的中段：

想念祖先們
敬佩他們曾渡海而來的勇氣
可是不知道他們都到那裡去了

當我知悉祖先們的去處
我已在俎上
跳動一下微弱的抗拒
嗟嘆歲月養我這麼大
羞愧不曾唱出美人魚的歌聲

「跳動一下微弱的抗拒」，道出被統治、受宰制人民的屈服和無奈。作者「反殖民」情懷的表露，又見〈我的筆〉（1972年）（詩集一：79-80），〈我的筆〉也常被用以舉證陳秀喜具有民族意識、國家觀念；詩的第一、二段實已流露對所謂「殖民地」的反感意識：

眉毛是畫眉筆的殖民地
雙唇一圈是口紅的地域
我高興我的筆

不畫眉毛也不塗唇

「殖民地」，「地域性」

每一次看到這些字眼

被殖民過的悲愴又復甦

「我高興我的筆 / 不畫眉毛也不塗唇」，申明一己雖為女流之輩但非庸俗脂粉之類，而是有思想識見、有「反殖」見地的女史；由於「不畫眉毛也不塗唇」，「我的筆」也就有更大的張力和空間——包括寫詩揮墨以反對「殖民」、「地域」。第二段「被殖民過的悲愴又復甦」是來自歷史的實地見證，表明被殖民的時代際遇，真是一種不願再嚐試的悲哀（若非親身經歷，豈能如此傷痛？）值得注意的是作者流露濃厚的反殖民情結，這首詩的語言因此有陳秀喜筆下罕見的銳厲情緒。接著後段：

數著今夜的嘆息

撫摸著血管

血液的激流推動筆尖

在淚水濕過的稿紙上

寫滿著

我是中國人

我是中國人

我們都是中國人

重覆出現判斷句型「我是中國人」，意在強調自己堅定的國族認同。最後一句「我們都是中國人」加入「都是」的字眼，以寬泛的解讀可以有相當的歷史意涵——臺灣原屬於中國，卻在中國歷史上向來被當作「邊疆」的「地域」，自馬關條約

清廷將臺灣割給日本，臺灣因此劃入日本國的「殖民地」，被犧牲的臺灣人從此失落中國國籍變成日本國民，中國究竟無視於臺灣同胞受殖民統治的苦難，這無疑是作者面向歷史所湧現的遺憾。如同〈耳環〉（1974年）（詩集一：133-5）一詩，作者追憶18歲（1939年）時，母親的民族觀念對她說「耳朵有針洞 / 才是中國女孩 / 總有一天 / 要辨別我們並不是日本人」、「耳環就是 / 中國女孩的憑證」，然而：

戴著翡翠玉墜的耳環
梳兩條辮子
穿著長齊腳跟的旗袍
因怕統治者的威風
純中國式的打扮
街上已少見
我時常被日本的小孩子們
投擲小石頭 罵「清國奴」

133

其時日人視殖民地上的臺灣土民為被征服的劣等民族，「我時常被日本的小孩子們 / 投擲小石頭罵『清國奴』」，這是歷史造成的屈辱，也是臺灣遭母國摒棄於懷抱之外的悲哀¹⁶；臺灣變為日本殖民地時，由於日本在甲午戰爭的勝利，日本對中國的侮蔑觀與日人的優越感很快地擴張¹⁷，而作者仍堅持自己的身份是「中國人」，感到自身仍保有一股漢民族的自尊：

他們無知的妄舉
是統治者驕傲的遺傳

16 譬如與陳秀喜同世代的詩人陳干武（1922-）便曾憶述：「日人老師輕視臺灣人，遇有不合意就罵臺人學生『巴格野鹿！』，甚至罵『清國奴！』」見陳干武，〈殖民地的孩子〉，《笠》詩雙月刊126期（1985.04），頁81-8。

17 參西野英禮著、鄭炷摘譯，〈殖民地的傷痕：帝國主義時代日本人的臺灣觀〉，收在王曉波編《臺灣的殖民地傷痕》（臺北：帕米爾書店，1985），頁271-81。

耳環如祖國的手安慰我
撫著我的面頰
使我更神氣闊步

此處作者同時寫出對於「他們／殖民統治者」的批駁，與對母國益加堅定的歸附意向。

除此，〈我的筆〉後段並且以面向時代的「現實主義 (Realism)」精神為立場，銜接前兩句「我是中國人」，繼之似有「你也是中國人」的省文，逕而歸結出現判斷句型「我們都是中國人」，以寄語當時作者殷切的期待，盼大家能一齊深切省思，一致認同相同的國族身份、共同愛著屬於自己的國家，共存共榮，而非釀成分裂——這從作者自白〈我的筆〉的寫作動機，可以為證：

寫這首詩是由於《水星》詩刊公然在詩刊上批評《笠》詩刊是日本詩壇的殖民地，這更令我深痛，我是個受日本教育的人，我可以用日本話，日本文字寫日本詩，但我為何卻辛苦的學中文寫中國詩呢？因為我不甘被殖民，我是中國人，《笠》詩刊當然是中國人的詩刊，這種種憤怒，我就把它寫成〈我的筆〉。

我想這首詩大家都看得懂，我自己最痛苦便是被殖民過，我更加熱愛這個民族，熱愛這個鄉土，雖然我不曾高叫過，但我身上流著的是中國人的血，我的文學也是中國的文學，我是中國人，我便走中國人的路，絕對不允許有人說我們¹⁸是被殖民的。¹⁹

由於「笠」詩社遭外界批評為《笠》詩刊是日本詩壇的殖民地，陳秀喜遂以〈我的筆〉嚴正聲明了民族意識與國族立場。外緣因素尚包括臺灣戰後自二二八以降官方對本土長期的省籍歧見，族群隔閡問題，使不同成長背景的詩人，亦即渡海遷臺的詩人與省籍詩人群之間出現彼我劃分、相互消長的態勢，分別背景的文人之間甚至出現齟齬，因知此詩最後強調「我是中國人」復強調「我們都是中國人」，

18 此處「我們」，係指遭其他詩人社群中傷的「笠詩社」。

19 引自〈訪陳秀喜談文論詩——詩情斗室·人間風土〉，徐熙、果隱、陌上春、穆無天訪問；穆無天記錄，《陳秀喜全集》評論集，頁22-4。

即陳秀喜語重心長之句。「在淚水濕過的稿紙上」此句更道出，如陳秀喜之輩曾受日本殖民統治的臺灣本土人士，其原本存於心靈，卻可能被不識者曲解、抹煞，充塞了「苦情」的漢民族情感的包袱。作者走過殖民統治的苦難之後，要承受「以被殖民過為羞恥」的精神苦悶，並須適應後殖民時代的新局，包括渡過語言隔閡造成的創作困境——「以被殖民過為羞恥／要補償羞恥／我戴著笠認真耕耘／活在兩國的歷史／被殖民過的／此事不可重演（〈編造著笠〉，詩集一：139-40）」，如此的時代心曲及自我傷懷，恐非本土世系之外的遷臺作家或戰後世代所能體念。

一般提及陳秀喜詩中具有國族論述或國家觀念，便舉證〈我的筆〉，其實早些年發表的〈一杯咖啡中拾到的寶石〉（1969年）（詩集一：22-4），即已表露清楚的國籍觀。詩的後段：

在這杯已冷的咖啡中
拾到 懷念的寶石
是你自國籍觀念倔強中得到的
直到老邁這顆寶石更發出光彩來
朋友，你我是中國人
才知道珍惜這顆美麗的寶石

135

「朋友，你我是中國人／才知道珍惜這顆美麗的寶石」，唯其走過殖民統治，益發珍惜自己原屬的「中國」國籍，如同友人走在戰爭期「敢死隊」的年代，而仍固守「我是中國人」的愛國觀念，這個倔強的觀念並且「勝過敢死隊員的愛的忠誠」——即使處在國籍觀念低潮的現今社會，這層「我是中國人」的國籍歸屬觀念，老邁如你、我者卻仍堅持記憶。

另有一首〈給牡丹花〉（1975年）（詩集一：173-4），寄語在日本長谷寺所見的牡丹，後段發自肺腑地牽引牡丹和自己的「民族情緣」：

如移植來的當時
仍然昂首
保持傲然的氣韻
可親的牡丹花
在人群中，我是唯一穿著旗袍
來自祖國的寶島

願妳看了旗袍
繫念血緣
願妳見了我
懷念祖國

詩中出現「旗袍」²⁰、「祖國」、「寶島」、「血緣」的語境，其心靈情感非常明白地從「祖國」出發，熱愛國族的情操頗見流露。作者意識到牡丹若有國籍則其原產地當在中國，若有血肉當和自己同一血脈；為失卻原鄉的移植之花，卻「仍然昂首／保持傲然的氣韻」，作者在首段以「似是不知國憂」為之感慨。

如同〈你是滾心漢——贈故張文環先生〉（1978年）（詩集二：27-8）所寫：「一生處過兩個時代／你的心刻著／不同的漿划過的傷痕」，作者前半生也走過被殖民的一段歲月，無疑的，由於被殖民的悲哀和不幸，乃成為臺灣人命運裡「悲情」的鎖鏈，但作者在〈編造著笠——給嶋岡晨先生的信〉（1974年）（詩集一：136-41）一詩中有向前一步的省思，而符應了「笠」詩人集團所倡導的「時代的現實主義之精神」：

20 衣著方面，作者在正式的重要場合一向穿著旗袍亮相，洋裝其次，而不穿和服，從其生前照片可見知，這裝扮也是來自童年的家庭教育，例如〈耳環〉云少女時期「穿著長齊腳跟的旗袍」，又，〈給牡丹花〉述及「在人群中，我是唯一穿著旗袍／來自祖國的寶島」。1975年旅遊日本時，日記中寫道：「井上小姐縫製一件上衣贈我，那是穿和服用的，我都穿旗袍，所以婉謝她的一片好意。」（見〈東瀛紀行——旅日、韓日記抄〉，5月19日日記，《陳秀喜全集》文集：頁160）

我們應該向
祖先們和搖籃道歉
乘木船渡海而來
開拓臺灣為樂園
跟祖先們的勇敢相比
以被殖民過為羞恥
要補償羞恥
我戴著笠認真耕耘
活在兩國的歷史
被殖民過的
此事不可重演

承上所引，「我自己最痛苦便是被殖民過」、「絕對不允許有人說我們是被殖民的」、「被殖民過的 / 此事不可重演」，對陳秀喜而言，臺灣過去的被殖民經驗應當是一段絕對不可遺忘的歷史，「我們應該向 / 祖先們和搖籃道歉」，「搖籃」一詞亦即作者筆下慣用的Formosa意象、所謂「形如搖籃的華麗島」(〈臺灣〉)；「我戴著笠認真耕耘」，「笠」字在此實則一語雙關，緊接著詩的末後云「在詩園的片隅 / 我在編造著笠 / 如果手指滲血也要繼續」，則明白申述一己嚴正的文學使命感，要為臺灣戰後詩運盡一己之力的抱負。

出於對詩的高度喜好，抱持對文學活動的積極熱忱，活潑熱情的陳秀喜強調「以詩心結合」，因此戰後的詩壇交流，未分國境、沒有邊界的亞洲文學界均是她的活動範圍，並獲來自島嶼臺灣以外的掌聲，建立不少域外友誼，特別是和日本內地詩人的交誼。以她不算保守的文學態度與不封閉的創作視野，但卻鮮明地拘執自己是一個實足的國族主義者，在詩中毫不諱言地固執「中國」國籍觀念的存在，並強烈表達對臺灣、對鄉土、對家園的熱愛及忠誠，這層意識的深層源由，無非是來自曾經被異族殖民過的省思和反動。也因此，面對水星詩刊指稱「笠」詩社是「日本

詩壇的殖民地」，這類事情自然引起身為「笠」社長的陳秀喜極度憤慨。其實，陳秀喜走過日本殖民統治時代已有十足的心靈苦悶，其心思「以被殖民過為羞恥」（〈編造著笠〉）。自1974年臺、日斷航之後，日、臺之間已無實質外交關係，約1980年代以前本地的流行文化界也未吹起「哈日風」，倒是就詩壇的文學活動情況來看，「笠」集團的元老級、跨越語言世代詩人中不乏精通日語者，²¹「笠」的戰前世代曾出國求學者以赴日居多，計有巫永福（1913—）、王昶雄（1916—）、詹冰（1921—）、莊世和（1923—）、葉笛（1931—）、莊柏林（1932—）、何瑞雄（1933—）等七人。「笠」的成員曾譯介日本當代詩評論或日本現代詩作品給本地讀者的共計有陳千武（桓夫，1922—）、錦連（陳金連，1928—）、吳瀛濤（1916—71）、陳秀喜、巫永福、周伯陽（1917—84）、詹冰、羅浪（1927—）、蕭翔文（1927—）、林鍾隆（1930—）、葉笛、莊柏林等人，加上戰後世代有趙天儀（1935—）、沙白（1944—）、陳明台（1948—）等人，他們本著莫立本土現代詩學教養、厚植臺灣現代詩學根基、推展臺灣現代詩學文化的理念，乃運用本身駕馭日語文的實力進行臺、日現代詩作品與理論相互譯介的工作（以迄於今）。《笠》46期（1983年）曾發出「本社嚴正聲明」，列出45期以前譯介外國詩的統計數字，證明譯介的對象並非以日本為主，含英、美、日、韓、德、法、非洲、西班牙、印尼、瑞士、墨西哥等國作品，日本的數量也非第一位。「笠」詩人與亞洲的日、韓詩壇進行詩學觀摩交流，以與會、互訪、出版詩輯的方式持續進行，和若干日、韓詩人有良好的交誼，對本土詩學的貢獻，以及對民間文化交流具有其正面意義。

六、主題詩〈樹的哀樂〉別裁

陳秀喜的第二本中文詩集《樹的哀樂》1974年出版，集子題名來自其中〈樹的哀樂〉（1973年）（詩集一：107-8）一詩，根據上文所述「生命是一株樹」的作者視點，以及作者取「樹」喻「人」的思維方式，則此詩在內容意識層面，「樹」的哀樂亦即是在透顯「人（作者）」內心的哀樂，然而，「樹/人」究竟有何種哀、

21 概觀這代詩人的語言特性，可參見拙文《「笠詩社」詩作集團性之研究》（臺北：政治大學中國文學研究所碩士論文，1996.02），第六章第三節語言特性一、語言跨越。

有何種樂？為何而有「此哀」——固然已知「其哀」在「逐漸矮小的自己」；又因何而有「此樂」——固然已知「其樂」在「樹樂於看／八等身²²的自己」，職此之故，「樹的心情／一熱一冷／任光與影擺佈」，但問：其哀與其樂，背後所從何來？這層疑問，可惜均不見歷來的導讀者進行較貼切而深入一步的解析及探勘。²³

〈樹的哀樂〉一詩的表面文字明朗而不艱澀，然而要解答其「何所謂哀何所謂樂」的謎團，如果是將這首詩作的「Subjectivity (主體性)」放在陳秀喜的個人身上，則依作者個人生活中的哀愁與快樂，顯然不能為詩裡表現的心象從事清楚的辯證，雖然如此，研究者仍習於以此角度觀看陳秀喜的這些詩，包括指出1978年作者57歲接近晚年之際，結束了為期36年多彩多姿的婚姻生活，繼遭到再婚遇人不淑而對簿公堂的波折，一向開朗的陳秀喜遇此人生變故及打擊，故而有哀愁、無奈之情進註她晚期的詩篇裡，顯現在後期詩中的人生進境乃「因經歷憂患而深刻」；以〈樹的哀樂〉言，認為是作者，「對生命本然的寂寞，或者對生命情調的體認」²⁴。或曰，這首詩很特別，「所寫的不再是任何『愛』的問題了，而是對『人生』的感悟，是哲人的智慧」，「是多年的人生體驗之後的徹悟」²⁵。或提出，作者在這首詩中「找到自我存在的基點」「已經從母親的意象中走出自我來」，「在詩中，陳秀喜的自我認同不在於女性和母性的認同了，所以認清『光與影的把戲』而變成心安的自己」²⁶。筆者以為，不妨另外再從「大我」的角度，將詩的「主體」從個我身上擴大，置放在作者觀念意識裡熱愛的「臺灣」，則這株「樹」所代表的人身立場：「臺灣人」，其所具有的哀與樂也就可以清晰立見，亦即「樹的哀樂」不妨視為是在表述「臺灣的哀樂」——取這株「樹」以譬況「臺灣（臺灣的子民）」，則令全詩得

22 「八等身」，陳秀喜原文作「八等身」；李元貞《紅得發紫——臺灣現代女性詩選》引詩作「八頭身」，恐係字誤。但李元貞註曰：「八頭身指標準身材，從頭到腳分八等分，頭佔八分之一，現今流行九頭身，頭佔九分之一。」見《紅得發紫——臺灣現代女性詩選》頁23。

23 關於〈樹的哀樂〉賞析，目前只見蕭蕭曾為文導讀，但止於簡略介紹作者、淺短指涉詩的表面文字，並未針對該詩做text的深層意義探索。蕭文〈鑑評〈樹的哀樂〉〉原載張默、蕭蕭合編《新詩三百首》，收在《陳秀喜全集》評論集：456-8。其餘所見對〈樹的哀樂〉一詩的闡釋文字皆為綜論裡兼述帶過，停留在詩表面浮現的語言。

24 引自彭瑞金，〈陳秀喜——洋溢母性光輝的詩人〉，《臺灣文學步道》（高雄縣立文化中心，1998），頁178。

25 引自林鍾隆，〈《樹的哀樂》的魅力〉，《陳秀喜全集》評論集，頁324-5。

26 引自李元貞，〈陳秀喜詩中的母親意象〉，《陳秀喜全集》評論集，頁210-1。

以展現其堅實、飽滿的時代性與意義性，也得以終結陳秀喜一貫存在的「反殖民」詩思。很清楚的是，全首詩連同本文前述多首，其著眼之處，仍在於「紮根土地」的意象。如果站在這樣的視域觀看這首詩，全詩在思考邏輯上的表現也就無任何問題，並且整首詩因而符合了「笠」所主張的：詩的質素要具有時代的精神與現實的意義。按〈樹的哀樂〉發表在1973年6月，在時間點上，正值臺灣遭逢連串政治衝擊之後，包括經歷1970年初「釣魚台」主權事件（1970）、退出聯合國（1971.10.26）、美國總統尼克森正式訪問中國大陸（1972）及美國廢除「中美共同防禦條約」、日臺斷交（1972，中國大陸與日本建交），和嚴重的石油危機等重大事件。以當時臺灣這塊土地處在風雨飄搖的世紀，國府缺乏外援的孤立窘境，一般臺灣人其實除了共體時艱並可能對島嶼生存有其缺乏自信心的一面；因此，詩的前段暗喻擁有夢想的臺灣人偶時存有優越感，有唐山人的傲骨與自尊——「樹樂於看八等身的自己」，有時則不免感於島民身份的卑弱而矛盾、自傷——「樹也悲哀過逐漸矮小的自己」職此之故，「樹的心情一熱一冷／任光與影擺佈」，即其時臺灣人的心境，隨國際社會現勢的變換無常而憂喜不定，直到詩的後段，這樣的心情映照才找到一條逆轉的出路：

陽光被雲翳

樹影跟鏡子消失

樹孤獨時才察覺

札根在泥土才是真的存在

認識了自己

樹的心才安下來

再也不管那些

光與影的把戲

札根在泥土的才是自己

1970年代的臺灣因外界「光與影的把戲」而深感動盪、不安，一句「認識了自己／樹的心才安下來」，提示國人務要認知自我，有所「自知」和「自覺」，始得尋求安定、自強。以當時不利臺灣的國際現勢，不只臺灣外交節節失利、國際社會地位尷尬，海峽對岸中共的虎視更對臺海安全產生威脅，島上籠罩人心不安的狀態；儘管風雨飄搖的世局令人容易失卻信心，但作者冷靜提出「扎根在泥土才是真的存在」「扎根在泥土的才是自己」——自先確立起自我的「主體性」，以對應外來的風雨；此般安身立命的醒世之言，不無共勉之意。而在同年年底12月發表〈臺灣〉（1973年）（詩集一：116-7）一詩，即出現極為凸顯的「臺灣意象」，詩的後段並因此生發一股強烈的「安定人心」的能量：

海峽的波浪衝來多高
颱風旋來多強烈
切勿忘記誠懇的叮嚀
只要我們的腳步整齊
搖籃是堅固的
搖籃是永恆的
誰不愛戀母親留給我們的搖籃

141

「只要我們的腳步整齊／搖籃是堅固的／搖籃是永恆的／誰不愛戀母親留給我們的搖籃」，〈臺灣〉一詩實即寫出了當時陳秀喜「臺灣人」的主體認同。當時總體的文學外緣情境尚包括，臺灣退出聯合國的後一年（1972），文學界爆發「關、唐擲戰」事件，從而深度揭發出臺灣現代主義喪失（本土）身份認同、逃避現實的批評。

承上述，緣於外在政治面的衝擊，〈樹的哀樂〉寫於七〇年代初臺灣人一段自我覺醒的時期。因知單從作者個人人生境遇或生活中的哀愁與快樂來解讀〈樹的哀樂〉，則不免褊狹了女詩人陳秀喜詩作的眼光與格局，忽略了陳秀喜筆下、心中

其所愛的「臺灣」，何況，「紮根於泥土」的「根」的意象至此再一度深刻地被提出，而詩中「泥土」一詞的意義應當也還是指向「國家民族」方面。陳秀喜在出版《樹的哀樂》時便曾表示：

我希求走出《斗室》、《覆葉》的侷限的風格。譬如：以詩去表現時代的感受，石油的風暴等等，以便開拓詩的領域。（略）不過，我還是原諒了自己，因為無論一草、一木、一撮泥土、一滴淚痕，都是和社會的事物有不能隔絕的關係。詩中那些切身的、痛楚的淚光是不會趨向頹廢的，也不是灰色的，而是期望聯繫於奮發向上和希望的。²⁷

從這段話，顯示她在寫作《樹的哀樂》的階段便有擴大寫作題材的意圖，以做為她個人創作生涯勉力修正的方向。如同陳秀喜在此做的自我補充，則吾人解讀〈樹的哀樂〉，不妨另將主體位置放大在「臺灣」，以陳秀喜向來強調的國族本位立場來看待這首詩在創作上的命意。以「臺灣」為主體位置，這株「樹」所透顯的是「臺灣人」的人身立場，「紮根在泥土才是真的存在」，寄寓了1970年代這塊土地上人們共同走過的心路。

當然，這當中陳秀喜的作品也跟同時代的臺灣作家一樣隱然存在著「國家認同（衝突）」的歷史題型——在中國的民族主義立場和臺灣的民族主義立場兩造之間難於分解的異色年代裡，而在詩的創作上呈現「中國意象」和「臺灣意象」混跡並陳的狀況。前者（在詩的創作上呈現「中國意象」）權且名之為「屬於祖國的陳秀喜」，如本文前述所引多首詩，即表露陳秀喜熱愛國家的情操。包括〈耳環〉云「耳環如祖國的手安慰我」，〈一顆咖啡杯中拾到的寶石〉云「朋友，你我是中國人／才知道珍惜這顆美麗的寶石」，〈我的筆〉強烈告白「我是中國人」，而〈我的筆〉後節：

²⁷見陳秀喜〈《樹的哀樂》後記〉，《陳秀喜全集》詩集二，頁171。

數著今夜的嘆息
撫摸著血管
血液的激流推動筆尖
在淚水濕過的稿紙上
寫滿著

我是中國人
我是中國人
我們都是中國人

所云「血液的激流推動筆尖」，隱藏的話語當是「屬於漢民族的血液」在推動著筆尖，使她宣告自己屬於「中國」的國籍認同；又如〈給牡丹花〉的心靈情感明示從「祖國」出發，從牡丹花身上牽出「民族情緣」，將自己的「血緣神話」證印於「牡丹」之物，展現一腔赤誠。可以理解的是，「中國（祖國大陸）」的身份認同，在某種程度上與不甘受日本殖民統治有對比遞換的意味，這重身份認同對陳秀喜而言，其出發點主要為，一則基於血統的追尋逆溯：包括童年時期起母親留給她的民族觀念，即〈耳環〉云「總有一天／要辨別我們並不是日本人」，以及深自感念唐山祖先「乘木船渡海而來」的歷史淵源；二則基於對帝國主義者殖民的反動：唯其歷經日治的殖民統治，益加赤誠地珍惜自己原有的籍屬，如同友人走在戰爭期間「敢死隊」的年代而仍固守「我是中國人」的觀念，並自信對祖國的這份愛「勝過敢死隊員的愛的忠誠」（〈一杯咖啡中拾到的寶石〉（1969年））。後者（在詩的創作上呈現「臺灣意象」）則權且名之為「屬於臺灣的陳秀喜」，如為數不少表露情繫家園、熱愛鄉土、愛戀福爾摩莎的詩篇。以上無論前者或後者，均站在民族主義的立場出發，這樣的創作思維使陳秀喜呈現在作品中，所謂的「中國（祖國）」和所謂的「臺灣（寶島）」兩者不免有界面模稜、場域交疊的現象，然而她的民族主義構圖卻未現出矛盾——如〈臺灣〉一詩起首云「形如搖籃的華麗島／是母親的另一個／永恆的懷抱」，道出自己生活的美麗島隸屬母親廣闊懷抱的一端，意識裡仍流

露對祖國懷抱的嚮往，至末句云「誰不愛戀母親留給我們的搖籃」，則重點又從母親廣闊的懷抱自然地落實歸結到「搖籃／美麗島」之上²⁸，可以說，容易引起政治爭議的「咱的母親是中國」抑或「咱的母親是臺灣」，在陳秀喜的文學國度中不凝滯為「問題」，也不構成創作思考上的「癥結點」。

就整體寫作時程看，「屬於中國的陳秀喜」和「屬於臺灣的陳秀喜」未可以歷時性加以劃分時期，而且還是一種共時性的、混融性的存在，因為「屬於中國的」之類作品不盡書寫保存及停留於較早的創作；或者簡言之，「屬於祖國的陳秀喜」這種意識未見隨時間之流或個人思維進程全然被作者本人顛覆。其個人在思想型態上「中國意向」和「臺灣意向」的意識傾向在作品裡並不見二元對立、截然區隔的概念，可以說在寫作的運思、取材上尚未觸及危險、複雜的政治機制。

在陳秀喜所呈現的國族意識中，所首要針對的，是基於受創者的自我歷史體驗，而站在民族主義的立場，指控日本國殖民統治帶來的文化創傷，抗拒臺灣受異民族的壓迫及統治，反對喪失民族自尊、自信，或喪失身份認同的盲目性格，而堅持守住民族的立場，包括堅定認同於自身漢民族的血系、文化；此外，作者尚未大力著重於（透過詩作）針對國府時期政治現實的不公不義顯現政治焦慮及從事社會批判，但是觸及社會正義、生態保護問題的寫作，在陳秀喜晚期詩集中也曾出現吉光片羽，而集中表現在1980年以後，包括了所寫〈仙丹花〉（1981年）（詩集二：52），指陳政治、社會問題而形諸責難，〈仙丹花〉中段：「人權、人質的問題／不斷漲價的石油問題／高雄的不幸事件／社會的不公平事件／中東戰爭等等／八〇年代世界的詬病／仙丹一投萬病除掉多好」。〈除草記〉（1987年）（詩集二：99-103）亦有相類的命意，中段云及「人間的煩惱、病痛、詐欺、收賄瀆職／不公正、枉法、冤獄、暴力等／社會一切的詬病／能如除草／『連根拔掉多好』」。另，〈溪魚的話〉（1981年）（詩集二：54-6）寫生態保育問題、〈關子嶺夜雨〉（1981年）（詩集二：57-9）寫土石流之冰山一角。〈玉蘭花〉（1988年）（詩集二：114-6）當

28 〈臺灣〉後經梁景峰改寫、李雙澤譜曲，成為一時風行校園的民歌〈美麗島〉，其後遭當局禁唱八年。以當時保守的政治環境，〈臺灣〉一詩的內涵導向似已引起敏感、禁忌的政治話題。

中有一段乃是從側筆寫及解嚴後的風景：「一串掛在計程車／乘客嗅香／七情六慾靜下來／自車窗的角度／飽覽街頭遊行／迫切的眼對峙／無情冷眼」。

不少出身本土的人士視戰後國府統治時期的威權領導形同「再殖民」，「笠」的跨越語言一代詩人如巫永福、陳千武、杜潘芳格（1927-）一則若干作品反映、諷刺及批判政治現實，一則作者本身的書寫調性便含有濃厚前置的反殖民地意識、反奴隸化政策體制。綜觀上列詩作，與受過日本殖民壓迫的本土詩人——例如巫永福、陳千武、杜潘芳格等人抑且無法真正認同戰後國民政府威權體制的情形比較起來，陳秀喜在這個面向的「反殖」意識並未強烈呈顯出極其犀銳、深沈的面貌，這和陳秀喜總是持以母性一般慈愛的、溫暖的、寬慰人心的態度，甚為包容國府治下環境現況中的事事、物物有關。畢竟，就總體的臺灣文化生態觀之，具有多重殖民歷史的臺灣社會，到了1991年2月陳秀喜辭世前，約是走出戒嚴的歷史現場不多久（1987.7.15零時起宣布解嚴）；醞釀已久的「本土」聲浪在解嚴後獲得解放，衍成激揚湍飛的浪潮，社會風氣、言論尺度方始大舉開放。像是一株「憂國憂民的勁草／披著永恆的愛心」²⁹似的，一向愛鄉愛人、憂國憂族的陳秀喜，終於在解嚴之前，於《臺灣時報》副刊上發表〈自由民主鐘響亮〉（1987.3.18發表）（詩集二：97-98）一詩，打破了她憂國憂族的沈默，透露出內心歡天喜地的歌聲——「自由不是做夢／真正自由光輝日／歡喜自由血打鼓／歡喜民主真芬芳」「寶島得到光輝日／自由民主鐘響亮」。

145

七、結論

雖然說陳秀喜所代表的，並不是臺灣社會高等教育階層的文化份子或時代的制式菁英——其正規學校教育止於日治時期新竹女子公學校，以當時臺人子弟國民小學的學程，及自我日後的充實，方達成個人以日文創作發表的水準，加上戰後在中文使用上的苦學自修，也才備有中文寫作的能力。並且，綜觀所有「跨越語言一

29「憂國憂民的勁草／披著永恆的愛心」原是作者〈相見恨晚〉（1983年）（詩集二：76）的詩句，寫出相思樹對屹立不拔的勁草的欣賞，筆者則是借用此詩句形容陳秀喜其本人。

代」詩人，屬她正式學歷最淺，即連較她稍晚的同世代女詩人杜潘芳格也還受有日據時期臺北女高的教育，陳秀喜本人則一直謙虛地以一個愛詩的、平凡的家庭主婦自居；然而，陳秀喜在臺灣這塊土地上，其實不是一個無言默默的（鄉土）文學耕耘者，其對新詩創作的追求顯然已突破學歷所限，包括盡她一己之力推動戰後臺灣的詩運。

「我有話要說／我的話是詩／我的詩是血」³⁰，走過了戰前、戰後兩個時代，陳秀喜在詩裡替「泥土」做這樣的代言。可確定的是，陳秀喜反殖民統治的思想源起於日治時期的成長經驗，深受語言斷傷的她代表被殖民過的不幸，曾經領受被剝奪「祖國之愛」的悲苦滋味，見證了臺灣人「飄泊的（discursive）」文化歷程——如前所引〈花絮〉詩中，用第三人稱女性的「她」做出發，「她有能開花的細胞／她有扎根的使命／沒有擇地的權利／沒有方向的意見」如此連續出現有無句型，繼之揭出花絮「任風輕盈得無奈／任風放棄而不安」的飄泊之路；正因此，「屬於祖國的陳秀喜」在詩中表達回歸中國原籍的熱切及渴求獲得民族文化滋潤的心聲；另一方面，則由於具有踏實的「土地之愛」，而走向文學身份認同上的「臺灣之愛」，而且這份愛事實上也是她心中永遠的愛，如1976年發表〈最後的愛〉（1976年）（詩集一：188），述及「親愛的故鄉啊／接受我最後的愛吧／心靈最傾向的愛」；最重要者，她在詩中發出了「紮根在地」的呼喚，這層「根」的意識絕非止於膚淺的意義，而是廿世紀上半葉的殖民地經驗在她身上留下的具體文化認知，「反殖民」的中心思考也就成為終極的歷史意念。除此，她「反殖民主義」的理念、「去殖民文化」的思想，進而向本土認同及歸屬的精神，也寄寓了與她同一時代同命運人群的心靈發展。

從陳秀喜的創作思考觀之，凝視腳下所在的土地，緊緊地「紮根在地」，有如植物的韌性一般，以不畏外在強權踐踏、摧折的姿態，不逃避也不脫離於現存的生存土地，這種生存信念不失為被殖民地地上的人，在抗拒帝國主義、殖民侵略之後，精神覺醒的一條重要出路。

從本文所述，陳秀喜表彰在詩裡的「土地之愛」，富含她人情溫暖的一面；更

30引自〈泥土欲言無語〉，《陳秀喜全集》詩集二：117。

顯示其文化目光落實、真切的一面——將「反殖民」思考和植根眼前鄉土的主張結合，重視自己所在的土地，唯願不復受到殖民體制霸權文化的戕害，並要「紮根在泥土」，堅定地立足於腳下的鄉土、定足於臺灣斯土——以期在這片土地上快樂、自由、開放地培植臺灣新文化的千葉、繁花。

引用及參考書目

(首列陳秀喜著作部分，餘依姓氏筆劃排序)

陳秀喜作，李魁賢編，《陳秀喜全集》，一十集，新竹：新竹市立文化中心，1997.5。

陳秀喜，《玉蘭花》，高雄：春暉出版社，1989.03。

陳秀喜，〈陳秀喜自傳〉，《陳秀喜全集》資料集：1-8。

陳秀喜，〈《樹的哀樂》後記〉，《陳秀喜全集》詩集二：170-2。

陳秀喜，〈東京航訊〉，《陳秀喜全集》文集：171-90。

陳秀喜，〈東瀛紀行——旅日、韓日記抄〉，6月6日日記，《陳秀喜全集》文集：頁169。

陳秀喜，「寫給張良澤的信」一輯，《陳秀喜全集》書信集。

大野芳作、陳秀喜譯，〈詩人陳秀喜女士的事〉(《樹的哀樂》附錄)，《陳秀喜全集》評論集：5-9。

方溪良，〈女詩人與法律〉，《陳秀喜全集》評論集：68-88。

西野英禮著、鄭炷摘譯，〈殖民地的傷痕：帝國主義時代日本人的臺灣觀〉，收在王曉波編《臺灣的殖民地傷痕》，頁271-81，臺北：帕米爾書店，1985.8。

李魁賢編，「陳秀喜年表」，《陳秀喜全集》資料集：163-226。

李元貞，〈陳秀喜詩中的母親意象〉，《陳秀喜全集》評論集：206-11。

李元貞，〈從「文化母親」的觀點論陳秀喜與杜潘芳格兩位前輩女詩人的精神映照〉，《竹塹文獻》4：26-30，新竹：新竹市立文化中心，1997.7。

李元貞，《女性詩學——臺灣現代女詩人集體研究，1951_2000》，臺北：女書文化，2000.11，初版。

李元貞，《紅得發紫——臺灣現代女性詩選》，臺北：女書文化，2000.11，初版。

吳達芸，〈跨越語言一代女詩人的臺灣意象——以陳秀喜、杜潘芳格為例〉，「詩／歌中的臺灣意象：第二屆臺灣文學學術研討會」宣讀論文，臺南：成大中文系、台文所承辦，台杏文教基金會主辦，2000.3.11。

林鍾隆，〈《樹的哀樂》的魅力〉，《陳秀喜全集》評論集：321-5。

徐熙、果隱、陌上春、穆無天訪問，穆無天記錄，〈訪陳秀喜談文論詩——詩情斗室·人間風土〉，《陳秀喜全集》評論集：15-26。

笠詩社主編，《美麗島詩集》，臺北：笠詩社出版，1979.06。

陳千武，〈殖民地的孩子〉，《笠》詩雙月刊126：81-84，1985.04。

陳玉玲，〈臺灣女性的內在花園——陳秀喜新詩研究〉，收在《臺灣文學的國度：女性、本土、反殖民論述》，臺北：博揚文化，2000初版。

莊金國，〈陳秀喜幽居關仔嶺——修真養性寫詩篇〉，《陳秀喜全集》評論集：33-43。

彭瑞金，〈陳秀喜——洋溢母性光輝的詩人〉，《臺灣文學步道》：176-9，高雄縣立文化中心，1998.7。

趙天儀等五人編，《混聲合唱——「笠」詩選》，高雄：春暉出版社，1992.9初版。

趙天儀，〈崇高的母性——評陳秀喜詩集《樹的哀樂》〉，《陳秀喜全集》評論集：351-63。

鍾玲，〈五〇年代清越的女高音〉，《現代中國繆司》第五章第四節：196-9，臺北：聯經，1989。

戴寶珠，〈「笠詩社」詩作集團性之研究〉，臺北：政治大學中國文學研究所碩士論文，1996.02。