



進入事物交流的極限—— 法國詩人傑閔·格庵訪問

傑閔·格庵* vs. 翁文嫻*

能夠認識傑閔·格庵（Jérôme Game）這樣奇特的詩人，完全是雷文斯基（Jean Léwinski）的功勞。他自掏腰包找翻譯，將法國當代17位詩人，在1974-2004年間的詩，選成一本中法對照的詩集，2005年在台灣出版：《閃躲—中途停靠—碎骨片》（桂冠）。有誰要經驗文字上的當代性極限？請讀此書。

當時，我幸運能參與其中三人的譯筆，有一人即是傑閔·格庵。閱讀真正的當代的詩，帶我們進入繁複事物交流的極限——且看傑閔格庵的文字：

圓周中被詛咒的一面來臨我們那麼多涉及相似於率性自然
可分解領域的創生&在同時間中&而這些元素目前化

* 傑閔·格庵（Jérôme Game）／法國詩人（1971-）

* 翁文嫻／成功大學中文系現文所

身在極繁複的言辭及形式裡他的嚴重走音適宜於孕生契機由它的輔助及附加物事開始……

意念適宜內化於其居住者的裂縫之中，那些螞蟻，沿著多個軸心由一個盡頭到另一個在一個翻動的波浪重返他的濃度穿過整個原生質的形狀伸延在身體的深處沸騰著毒物的混雜運轉著恐怖的亂倫招魂以及大混雜的食物一切原因的統一事件在其中

這位1971年次的創作者，17人中最引我注目。他的詩不像其他人，以意象，或多方生活材料結構取勝。他簡直顛覆了法語原來的句型：沒有標點、（大多數）沒有斷句，上一團意思連綿下團，甚至一段的結尾，令感覺無窮盡。2012年7月18日我到法國，坐在傑閎·格庵旁邊，與他對談兩個小時。打破砂鍋問到底，怎麼會將詩寫成這樣呢？他說：「在一種語言內書寫是拆掉牆壁重建大廈，不是在原來建築就可運行了。」並告訴我，自藍波（Rimbaud）開始，大概1860-1970這百年間，法國的文字／詩，有許多語言的運動。「詩」這個字曾等同於「運動」、「顛覆」、「改變」諸如此類光芒四射的詞。以下是訪問的原錄音，經傑閎·格庵修訂整理——

一 在一種語言內書寫是拆掉牆壁重建大廈，
不是在原來建築就可運行了。

翁：你在法國，曾有多次訪問資料，對於你的詩也說得相當清楚，今天我只想問些別人未問過的，譬如：詩寫成這樣，這方式是如何慢慢出現？可否解釋一些？

格：是的。有解構的嘗試，將語言斷裂，這語言遊戲在古典時期是在文法結構的內部，已經有我的前輩了。應該說自十九世紀末，開始對語言自身提問，也許是法國現代詩的特質：是說她常審問自己用的語言。在某些反省性的狀態中，用語言表達事物、情意、論述、感官……。但同時她常看自己曾做了什麼，看著，便不時將語言的結構解去，譬如，超現實主義便如此。我呢，九〇年代才開始寫作的詩人，我出現時整個法國詩運動，在語言語意媒介的質問中已走得夠遠。語言猶如方法，是說自覺自己在用這語言。譬如在二十世紀，剛好我瞄到這本索爾（Seuil）出版的書……。

翁：是啦，我剛好為這書寫了一個序。

格：是嗎？但我不是指書的內文，我指出版社的創辦人，他是位詩人，名叫丹尼士·何許（Danis Roche）。他是很好的例子，在二次大戰，在超現實之後，有了這位創辦索爾出版社（Edition de Seuil）的詩人，丹尼士·何許在60-70年代曾寫過很多解構詩，他已開始破壞語言。這是說，在我開始寫時，法國二十世紀的詩，已經有很強力的語言解構。

有了譬如何許這類人，還有另外一些名叫法蘭西士·彭暑（Francis Ponge），可能你聽過……他的詩致力於，看待每一個字猶如一件東西，一件實物。他對待詩與詩中的文字，在成為感情的載體之前，有如東西與實物間的關係。這樣的傳統中，會令語言失去國籍、客觀化，令詩由靈魂的表述偏移，傾向世界與事象的解體，這法語詩的實驗傳統是很強的。所以當我開始寫時，耳邊已聽過很多這類詩人了。譬如之前的安東尼·阿陶（Antonin Artaud），我們更可以自藍波（Rimbaud）開始。自十九世紀末，幾乎一個世紀。大致自1860年至1960-70年，法國文學／詩，曾經非常擾攘。有許多語言的運動，「詩」這個字曾

等同於「運動」、「顛覆」、「改變」諸如此類光芒四射的詞。當然其中也總有另外的詩，較古典風的，但我將它放一旁，對我言已非那樣有效。

這樣的詩，含有一種疑惑，疑惑於是否真可如此，即是說真正地用語言有如一個純自然的工具、元素。但在質疑之同時，活化它、穿越它、賦予新的輪廓，詩人們總將語言用法更新。我開始寫詩是受這些潮流影響，對我言，詩意就是重新建構語言，而首先是拆毀、令它失去平衡，令它解構……。或說好比一部機器，要改造它，就像一台電腦，對著它想拆開主機，看裡面有什麼，全部將它改變，重建一種新的。我相信語言內有個結構，要令它有活力，必須常常令結構在進行中，而且允許這些過程。猶如我的工作，解構開始緊跟著是結構，為什麼？這是我好幾次都解釋過的：法文是一種歷史悠久、性格強烈的語文，她上下詞性相連而限制。尤以十六—十八世紀時，法文是一種非常準確清楚的語言。本質上總圍繞著規律與光，總希望語言透明在所有裝備的對稱中，以便能終於將蒙蔽的世界掀開，令它清晰。好比凡爾賽宮，你看到諾特（Le Nôtre）的花園，它是非常美，但也非常幾何圖型，是為了在二樓的畫廊，皇帝廣場內，從上面看下去，自意識以致智識都可看見。這些花園很神奇但也有些病態，它一下子令時間懸空，引起痙攣，令它變成玻璃。這文學性效果猶如尼古拉波羅（Nicolas Boileau）在十七世紀《詩的藝術》內說：「一旦構思完整清晰表白，那些該用的字就會源源不絕出現。」

好像語言早在那為了清晰說明事物；好像那些「物」不外就是清晰；「清晰」一詞，像早已在身體裡。在某些法國文學的意識形態感受裡，在她被傳播及建造權力時，是有這樣的狀況。當然，我說這些時一點也不說她已失去作品的美感、力度，也不會說可能她已支持不住這意識型態。但，身為詩人，我看到這有點

瘋狂，於是也可能有趣，甚至豐富。我與語言的關係（就是為此我開始寫詩），在語詞裡，除了感官、知覺，同時是有一個框架、規格、有原來國土的文化模式（這該說它是很精采，而不是說它荒唐），而這些現已不再運轉。以致我需重新構造語言的器皿，通過句子的某些解構。在法國文學史裡我喜愛的詩人與詩，多是了解這條路的類型。但他們又是相異體質，風格多樣。這不是說定要圈在一起，而是種現代的姿態表示：「在一種語言內書寫是拆掉牆壁重建大廈，不是在原來建築就可運行了。」

但我可是在原建築裡吃得開的人，我講一種他們聽得懂的語言，我是一名教授，我活在這社會中……。但對我言，詩不是這樣的秩序。詩，是生來組織語言。剛才有說到藍波。您記得他寫那些信，說著：「找到一種語言。」如何再在這兒重建某些事物？要在法語的內部，在她的歷史、她的秩序、她的美貌，一如她的瘋狂中，找到另一種我可以呼吸、生活的語言。我是在這潮流的末端寫詩的，而這找尋並非一次過就找到。她是遊戲，在自己的流動中，也在自己的恆定之中，在每本書。

二 我用英文令自己變軟……

我用的是照片、電影、錄影、圖畫……

所有的方法，得在框架之外活起來……

我寫些有窟窿的詩、暈開了的詩、結結巴巴的詩。

翁：您可以寄些最早期的詩來看嗎？那些您提及的。

格：第一首已不存在，我只是相信有寫了。有如一種超級遺蹟，殘留在每一次的書寫中，那是德希達說的。

翁：您上次email寄過來的詩？我想說，真的是不易說清

楚。拆毀語言之後，也應同時在語言的新框架、在詩藝表達中有一種內在的邏輯，讀者可以沿著這個去感受，否則怎麼可能呢？用中文不可能譯那些斷裂的字句，當有些字母跑掉了。

格：完全對。弔詭的是，我慶幸有波羅（Boileau）這樣的人，還有造凡爾賽宮的諾特，他們的努力給我留下一些事做，做些事為了反對他們：要我自反方向穿過他們，或許我常需要努力造反，來發明自己專屬的路徑。

翁：這也是要合乎人文性源頭的力量。

格：也可這麼說。

翁：可能挖掘到的精神的力量。

格：絕對是，要與這個一起工作。我開始寫時（在最早的两三本），有如人們說的「破壞傳統」，將模式與形象都軋了。但有某時刻，會自己說，不能永身永世搞解構，因為再無趣、毫無好處。或許，這解構動作開始在世界中存在。有個世界，用純粹的運動造成。誰願花時間反抗這樣的世界？特別當我們寫詩。

在最近幾本書裡，情況變得複雜，因一面要保持張力發展自己的語言，又得發明某些事物是別人聽懂、可以傳譯的。真非常有趣當您說出：「我不能譯那些句子當有些字母跑掉了……」我喜歡這話，使我想及詩的可聽度。被各種不同的人聽懂、包括那些不懂書中語的人。這話令我想到這條水平線，促我加以考慮。我曾譯過很多英語、少量的西班牙語……

翁：那是同一個源頭的語言。

格：是的。但我對翻譯本身也很用心，在兩種語言間的工作我很喜歡。某情況下，寫詩（在一種語言中）有點像兩個語言間的翻譯。不是指超現實主義者的翻譯含義：無意識／真實等，不是的。我說的是在多種符號系統間、在多種句型、多種文法、多種語意接受方式之間工作。對我言，翻譯的含義一如詩的行為，

那是希臘式的，對創作行為的定義。

翁：因為在翻譯過程中需要選擇。譬如將您的詩句變中文，那是完全不同的語意表述。一面選這個字、同時放棄另一個字。譯者在兩個異質交錯的世界中，必須要自覺地揀選又要自覺地放棄。

格：真的，您說得好，尤其當我們將散文寫進這語言，在寫作中選這個字而不是那個。有時覺得很美妙的接受了這片語言的草原，如此有彈性，我們可以揀這個剔掉那個，只有一個意思而不能有全部意思，但它們互相關連。為了存在，這些意思一定要互相關連。

在前幾本書解構後，我今天願將語言的裝備重整。是說找個方式住進去，它先我存在，我之後它也將繼續存在。像我們穿衣，或住進一棟建築房子裡，一面穿上一面創造、同時拆毀，而不是一件懶惰的外套。

我做的不外是穿過法文，法文自不需要我，但我要找到活化它的方法，在那建設、在那呼吸；不只是簡單毀壞。

開始時，要穿過便盡想著如何切割、淘汰，我除掉某些字母。您明白當雕刻家拿起工具——不知該如何說——在這整塊大理石前，他在上面敲，然後小片小片的石掉下來：這就是我曾做的，真是太現代主義、太顛覆性的破壞。瑪格烈·莒哈絲（Maguerite Duras）有一本小說名：《毀掉，她說》。我就做這個，這對我很重要。之後，想住進這已存在的語言中，就複雜許多，遊戲變得困難。因為我也寫散文，用一種別人的語言寫你的生活、寫你的奇特性，法文不是我的，是所有人都講……用一種共通的語言，穿越自身到達奇異之境；寫自己的奇特，用那些別人用的字，如何妥貼便變得微妙。因為此時，藍波（Rimbaud）所說（找到一種語言），打碎或拿掉都行不通：要發明一種語

法、一種音色、一種韻律，問題一頭大。最後，找到另些的藝術實驗來幫忙。有如剛剛提到，法語性格在文化與歷史中總是由多種因素限制、上下語詞緊連；很快，當一開始寫作就意味著，大家等著你寫，好像為了寫你才長大，之後就失去獨特性。於是我尋找一種散文的方法，保存這奇特的拍打。散文不可以拿掉字不拿掉字母，其他的實驗的方法不那麼有效。

我也曾試過用外國文字，因在劍橋住過，我懂英文。您說得對，英文也是用字母，與法文相似。但同時她也很不同，語法非常不一樣。不同的不是字形排列而是文意間的句法。英文句法更柔軟、更如根莖式連接（rhizomatique），比法文少許多結構。於是我開始譯自己的詩做英文，然後再將之重譯成法文。我希望可將它們感染，使它們沾染成另一種言說的方式，這曾幫我很大。我用英文令自己變軟，好像衣服在洗衣機中變軟，是將法文的幻覺、法文的結構變軟，它們太僵硬了。第二種用過的方法，是關於意象。我用的是照片、電影、錄影、圖畫。首先，她們不是字母排列，其次，她們都有框架。所有的方法，得在框架之外活起來，於是得有運動。例如電影，是一格格的運動、動態的格。這有些像我想寫的句子，我寫些有窟窿的詩、暈開了的詩、結結巴巴的詩，因為我想寫一個句子。

三 您要發明自己的句型……

許多時我想在詩裡，弄些兩者之間的事物，
甚至一次過好幾樣東西，甚至不知道自己將如何
（或自己是怎樣）。

翁：應不是指只有一個句子？

格：對，不是指一個句子。但寫一個句子，是指這句子不能

是……這稍微複雜。我想，每個作家都根據他發明的繩結來運作。我吸奶的句子，是某些與文法秩序相關的事物，或能在其中生出意義，但又不是簡單因文法規則而生出來。

翁：或許這不是文法。例如您的詩就沒有標點符號，還不是「一個」句子。

格：的確，所以我願意能夠用散文寫……。

翁：這是否有如畫家在構圖？現代畫已生出各樣的流派；一直至當代藝術，有千奇百怪的結合與形式，我想每件作品內部，應該自有一種平衡，一如您追求的事物。

格：是這樣。散文是粗略的，句子、段落……。當運用共同語來寫一個句子，能否保有這語言工作的特異性？

或可再加上某些事物。我相信在聲音與意義之間，不時有一種張力。在每日的語言中，例如這法蘭西學院的視訊廣播，每日某個時刻，同一地點時間。首先這意思是：大家明白今天是7月18日。但同時間，我猜一名作家，就算他注意意義，深入時將會注意聲音：他將選擇那些字，排列它們；選一個特別的標點方式去創造意義，做些有感覺的事……。

翁：是的，您email寄來的詩（6年前的？）依聲音連起來讀或有些明白，但若一行行光看字義，又不太明白。

格：是的，所以我出版的書常有CD。以前幾本書總有拆解具體的事物、拆解字、拆解語言。現今寫的，是關於發明新的句型，能夠聽懂事物的意義又同時包括純粹聲音。

發明一種句型……在中文有句型這回事嗎？

翁：近百年，中文是白話文，與以前的文言文，句型完全不同。但法文情況是，她一直如此存在著。

格：正如所說，但法語句型太僵化，是問題所在。更準確說，法文較適合書寫的工作。

翁：您要發明自己的句型……。

格：確是。我認為作家不外就做這個。因為他行為活動的中心——接收、感知——是完全吸納在句型的任務之內，被它組織。

翁：所有詩人的任務……。

格：我身為作家的任務，是做這個。早期書內就有，譬如我想將好幾件事弄在一起。在日常語，我們一次表述一事。不能在同一句說：「我明天來／我明天不來」，別人會問你：「呀，要選擇，你來還是不來。」

許多時我想在詩裡，弄些兩者之間的事物，甚至一次過好幾樣東西，甚至不知道自己將如何（或自己是怎樣）。法語常道：「若您不知，您就不說。」我想，詩之所以有趣，現代詩的某一部分，與這完全相反：她拒絕絕對這禁令服從。當開始寫詩，我對這較服從，或其他人至今依然在這個木桶裡。如今我希望將好幾件事一次說出，不要分等級。有些古典詩句型在結句中將所說的分類。我是反抗分類、將分開的級別重組，放在同一時間中，在並時性內看其中的相似性。

翁：而它們又獨立自由地……。

格：沒錯，是要獨立自由有如能量，有如力度，就是視覺藝術吸引我的事物。在做得很好的畫、一部電影、一組鏡頭，是有個框架背景，但攝影機會動，框架裡的人將會動。在開麥拉的場域中，鏡頭拍攝時我們稱為場域景深，在畫內則有表面律動，在錄影機內亦如是。若某人站哪，我們拍他。他將看到前面的風扇，看到這兒某些東西，看見我們三人，自他站的地方將全部看見這些，一切的動態在一次流程裡。他不必移來移去，就可看見他們彼此如何穿來穿去，將這個穿過那個，或相反地，互相分開時又同時劃出範圍。總之，他不外看到，形式是一種力量，事物

（存在物或事件）是一種動作。我想寫的句子，是終於能達成這樣的句子。

是在這意義上，我如今利用視覺藝術來學習書寫。

翁：但要明白，語言與視覺是不同的材性。

格：的確，二者甚至非常不同。您完全對，您已指涉到我進行的方法，要將一種藝術模仿另一種，還要創造，簡直瘋狂，如您剛才所說的理由。

翁：還不算瘋狂。

格：我想說這很古怪，因為文學要26個字母運作。我不能直接將電影譯成文學，是試過但搞壞了，不過同時搞出另一風格的文學。有點像將10除以3，變成3.333……小數位永無盡頭。於是有了些我可以書寫的空隙，因為我的難題是書寫，不是專門做導演、不是畫家、不是翻譯家。

譬如我從來不會是侯孝賢，不可能拿攝影機相機，模仿學做電影。但在嘗試中，強迫我在自己範圍內發明些事物，這是文學領域、句型、句子、段落的領域。所以這有點像扭歪脖子的工作，走得像一隻動物，想移一步卻往側面走、向對角線或向後面走，我不知怎麼說。

四 將世界再造，做一種真實、一個包著感官的場所、
包著這從未出現過的，一個感官的軸突然顯現……
純粹感官、有光、有聲音與韻律的作用……
穿過物象之間的，才最引我興趣。
在其間繼續存在、堅持，固執地而終於獨立。
仍存活在那兒：這才是我想捉住的。

翁：剛才說到法語發展的歷史，然後說到您如今在一首詩裡的努力。但對我們言，語言之外，還有許多東西。就是說藏在語言底部的……。然而，每一次當您針對語言改造時，感受到這詩是妥貼表達了這個片刻，您正處理著感情深處的一刻嗎？

格：我將從兩方面說。當我寫一首詩，是因為我有想寫的願望。在生活裡感覺、看見、明白、接受到某些事物，這都是願意去寫一首詩的源頭。但我很少（並非從不）在詩內表現這類事物，或說抓住它，像一隻蝴蝶黏在牆上，一隻昆蟲的標本。引我寫的燃料，是力量、是感官接受到的動能，但我不想固定不想直接表達，這引動寫作慾望的感官會馬上轉成別的東西。感覺令我寫、激發我、動員我，或許所寫與我感覺到的有關，但我盡量不將它們相連。不會說：「我準備描畫感受了。」像一畫家畫一件靜物。閱讀時亦然，觸動我的詩，是那些創出專屬自己的感覺塊、專屬自己的知覺塊狀的詩。也可說，我不認為一方面是經驗或真實，而另一面是詩，就像照相機的孔洞準備重建真實。我不認為藝術所建的真實，它之前就存在、或它可以在旁邊存在。

翁：等一等，我有點迷糊了。在現代繪畫裡，一個情景、一片色塊、線條，可以與現實的敘事無關，因為我們已習慣它多樣的表現形式。經過畢卡索洗禮後的當代藝術，觀眾懂得線條或色塊出現，組合一種背景，一個美的空間。這或與具體的生活感覺不一定相連。但當我們讀語文……對華人而言，一個字就真的含一個意思，中文是指意的語言，每字有專屬的意符，就算不連接其他字，一個字本身就含義豐富。

格：在自身就有含義，是說它像一個物件？

翁：例如「聲」這個字，在西文或只是一個字母，一個單音，然而在中文是一個完整的、充滿意義的字。

格：真是非常有意思，與我們大大不同。

翁：不單中文字形這樣。在古典文言文時期，特別如唐代的詩，譬如五言絕句。一句只有五個字，除了這句子本身表述的意思，好的絕句內，每一個中文字，與身旁其他字所含的意義、聲音，將交錯引動，造成許多可能歧出句子敘事意義之外、無限意味的複雜效果。這令絕句內的每一個字，自行旋轉發生訊息。一句中，或近或遠與別的字相連之同時，每字好比一個自我的世界，一個字就是一個世界！而每一位詩人，有著不同的，組成大大小小世界的的能力。這有如下圍棋，每一個子兒都牽動全局。除了字與字間的意義之「勢」，它們還有聲音。每位詩人有專屬的呼吸效果。在作品完成時，有種韻律連於全詩每一個字之間，如一個人的神情氣質流動。

格：有一種關係循環在這些事物間，而且創生意義……。

翁：但每一句、句與句相連的全首詩，同時又兼有敘事的日常性。表達出詩人一個特定時刻的心境，真實的生活狀態等……。句之間、字之間的連接狀態，所謂的（*syntaxe*），各個詩人也有特殊、專屬的創造句法。

格：真是太豐富，太成熟的結局……。

翁：於是我想要問的是：您的詩早已致力於聲音、吸氣、專屬的特殊句法；那麼有沒有一個位置，這些詩的效果同時又表達了某些事象，特殊的片刻感受、某種風景？

格：我明白您想說的，這是，也不是。通常，有些場景事物，也令我跳躍興奮，但這不算太特殊的作品。我看自己有如雷達、吸音器，是說我吸取那物象，一種色澤、氣氛、聲線，某些東西。然後將世界再造，做一種真實、一個包著感官的場所、包著這從未出現過的，一個感官的軸突然顯現。這番再造，某意義言就是我的詩：一種書寫的動作為了讀者。提取的事物不很準確，只能說一種氣氛作用，純粹感官、有光、有聲音與韻律的作

用，幾乎想說是視網膜與聽覺的記錄。之後說的幾乎抽象但重要，我知道那一類物事或將成形。譬如此刻在這空間，知道您來了我跟您講話，但同時也知道其他事物、聲音、光。或在我身上有些東西，不自覺地避開現實，提防嚴謹具體的表現。可能與我的「文學教育」有關。即剛剛說過的，非常現代，就是完全要與現實主義的倒映脫鉤。世界中的事物，不等同我的靈感或在詩中可再找到它。物象所能生產的感官與知覺，我面對時，自己就有能力生產。並非所有事象出現時，都能變出它們的力量，與固有的運動功能。於是我要問，真的相信這些事象嗎？對我有意義的事象（世界），是作為被存在所感覺、所做、所創造出來的……但不是所有生活過程中的事物。

翁：是說您於是有一種知覺能感受到，我們一般習慣裡完全無感的事物……。

格：可說如此。而避開後來看到，詩人的處境，有如鬼魅或無毛老鼠在生活上面飛，沒有偶然瑣事就不下降，這真可能有點問題。也不完全如此，像剛才您說的真非常有意思（對我而言是全新的），當您說一個句子有5個字符，在解釋中，您提到那兒有一股能量流動著，這真是太有趣。穿過物象之間的，才最引我興趣。在其間繼續存在、堅持，固執地而終於獨立。仍存活在那兒：這才是我想捉住的。

翁：但對華人言，我們今天可能在語言上追求一條與您完全相反的路。由於我曾長期研究古典詩，明白古典語法中，字與字個別的連接，有更自由的習性。但百年來白話文其實更多西方語法，上下文間有明確主詞受詞的規範，這種互相牽制的指示線，令今日的中文詩更偏向追求主題、內容的表述；而對於一個字與字間的獨立性、微妙訊息不易把握。因此，您詩內對法文字詞的思考改革的觀念，恐怕不容易被我們現今的詩壇所了解……。

格：等一等，是說現今的詩壇？

翁：是，正式現今狀況，就是您準備到台灣碰到的。

格：很好，真的很想知道台灣有關中國的背景；是說……特別在當代藝術，依我看到的，在台灣有一股強大的能量，在造型及當代藝術方面。我很想拿著錄影機一一拍攝。我能感知的，不是說她老套（古典）的一面，而是像您剛才提及的有極強的現代感，但又有一種與傳統連接的能力。

總而言之，例如一位常與侯孝賢合作的、玩電子音樂的林強，他做《千禧曼波》的電影音樂。他是位藝術家，又是演員，我很喜歡他。覺得他真是，怎麼說？他這樣的現代感令我非常喜愛。所以，我真很願意到處看、去博物館、看畫廊及當代藝術，看這一切令我開心的事物，真的很好。

■ 簡介

傑閔·格庵（Jérôme Game），1971年生於法國巴黎，曾旅居英國與美國，現定居巴黎。詩作散見諸多期刊，並曾出版有聲詩CD以及一張彙集影像詩作品的DVD。自2000年起，共出版了15本詩集與散文集。其作品不但收錄於多部選集，且翻譯為英文、義大利文、日文及



中文等多種語言。他運用蒙太奇式的剪貼與節略手法，營造出斷續和不同速度的效果，並對當代生活提出批判及疑問。

Visit:

www.jeromegame.com

www.aup.edu/faculty/dept/film/game.htm 