

國立臺灣大學文學院中國文學系
碩士論文



Department of Chinese Literature
College of Liberal Arts
National Taiwan University
master thesis

零雨詩的身體書寫

Body Writing of Ling-Yü's Poetry

李蘋芬

Ping-Fen Li

指導教授：劉正忠

Adviser: Zheng-Zhong Liu, Ph.D.

中華民國一零七年七月

JULY 2018

謝 誌



對我來說，任何形式的文字，都是一件非同小可、難以輕忽的事，而我總是懷有似無必要的執念來對待它。因此，更難達成平實的說話方式。寫論文時的走神片刻，曾無數次揣想謝辭的開頭、架構、語氣、致謝名單……當此刻真的到臨，原先描好的輪廓卻不堪用了。對於文學，對於詩，乃至對自我的認識，對生命之可能的想像，凝縮為一段文字的過程，是如此艱鉅。甚至想起十八歲時毅然選擇中文系，我不能確定，這是不是當年那人心中理想的未來。但我曾和人談起，文學，幾乎是我至此唯一能稍感得意的事情，倘若如此，現在的我應無愧於做出選擇的自己。

三年半的碩士班生涯，必須非常感謝唐捐（我私下總略帶諧謔實則表示親近的稱為「損」）老師的各種寬宥、提點、直言不諱和即興演出，我也仰仗著一點任性，和本性中不假修飾的誠實，與他在互嗆中建立如好友的師生關係。好幾次我困惑於詩史上的場域抗衡，或嘗試分析詩藝時，理路十分模糊，他拿出紙筆來邊畫邊寫，給我上了完完整整的現代詩課。見我寫論文如脫韁野馬一般失速狂語，他一面勸戒我「麻煩寫白話文」，一面頗有耐心地提出解決方案。他也是臉書愛用者，我們在臉書訊息中討論大小事，善用 GIF 的功能極盡耍寶能事。

寫論文期間，我也苦擾於詩創作未見突破，唐捐老師自然是紮實又叛逆地當過文藝青年，現在也持續寫著、論著。對我耽美的創作、閱讀傾向，曉以銳而不刺的建議，也經常用近似「你吃飽了嗎」的語氣，關心我的創作近況。總之，謝謝他在學術研究、文學創作和未來職涯上，都寬諒（並無視）我的慵懶和踟躕不前，一直對我懷著信心。

從去年夏天著手進行的論文，到了隔年夏天終於完結。感謝媽媽的陪伴，還有她所做的一切，一言難盡。感謝爸每隔一陣子在「街口」支付我買飲料、吃食的零花，以及寫作後期出讓的一台絕美筆電。謝謝從開始寫第一個字之前，就聽我無理取鬧、無事生非的佳鴻，不管我在用餐時提出多少文學理論的嚴肅問題，他都能一邊吃著炸雞腿，一邊以無比清晰的思路補充我知識上的薄弱。

由於某種自我保護的意識，或高敏感的自我認知，我始終不擅與人深交。研究所中密切交往的朋友不多，也經常是他們及時把我拉住，在安靜埋首、近乎孤獨的學術

練習中，讓我重獲生活的實感。先敏、江昇的定期聚餐、深聊，每每給我放心大聲笑鬧的舒壓時刻，我所遭遇的各種事件和心理糾結，都能在一頓餐酒中釋放而變得輕盈。與我興趣相似、性格卻有我不及的開朗、驕傲的佳鑫，總把陽光帶進來，也讓青春的光澤覆蓋我們漸漸剝蝕而陰暗的內心。才華洋溢的舜怡，與我同時撰寫論文，我們隔著網路相互勉勵、鼓舞、說說玩笑話，一起度過了這段日子。偶爾在研究室遇見的勝輝，則能隨時聊起最近的文學新書雜感（此時他正在服役，祝福他萬事成）。零雨詩集多絕版，謝謝秉旻在師大幫我調閱出《消失在地圖上的名字》。和嵐心一起修「高級英文」時，有點高中生廢感的我們，幸好有彼此支持、砥礪、提醒作業期限。還有怡瑄學姊、斯翔學長和佳蓉、文心、卉翎、湧漢、依箏等學弟妹，常是匆匆擦肩巧遇，但每次打招呼和簡短寒暄，都讓我對台大多了一分親愛感。

同樣必須感謝陳義芝、楊佳嫻老師，在口考當天風雨無阻地前來（我非常幸運，在多數北部縣市停班停課的颱風天，台北市仍照常上班課）。大學時代以來，義芝老師都是我在詩研究、創作與思索路上重要的師長，口考中不吝予我溫厚且包容的正面回饋，也常透過 LINE 彼此祝福、關心。佳嫻老師講評的精準與細膩程度令人感動（且她在大合照時留下了極帥美的身姿），也著實差赧，深感這段時間的學思過程仍多匱乏。

在台大的每一年，都兼任中文系老師的教學助理，謝謝初入學時遇見的侯潔之老師，曾與她聊未來生涯選擇和論文寫作過程，總因老師的仙氣而誤以為置身天境，以及吳旻旻、張素卿二位老師，給我極大的信任和肯定。幾次在臉書與佩珊學姊聊天，解決了我寫作上的迷惑，也在口考一關前提供建議。謝謝時雍、小馬、盛弘哥、胡靖和佳嫻老師，讓我有機會接觸不同型態的文字工作，更為研究生的日常提供實質支持，和跨入外界而不致自閉的空間。

論文接近收尾的春天，我終於和零雨老師見面（謝謝詩人曹尼的引介），我們在燈光暈黃的咖啡廳裡對坐，談著詩，或者宇宙、噪音和失眠，最後我竟如孩童一樣向她傾訴文學路上的挫折與顛簸。那日零雨穿著好看的印花襯衫搭白色長褲，飲著一杯沁香的熱國寶茶。謝謝她願意為我騰出那段時間，以及我們談起詩時，湧動在她眼中的巨大溫暖。

二〇一八年八月·於台大

摘 要



零雨自八〇年代躍登詩壇，語言風格及關懷主題富有現代主義特色，描摹人類生命處境與新的感性經驗。論題起點，在於發現其去修飾化的語言背後，所依憑的即為身體因素的察知與轉化。從身體書寫的論題出發，開闢「身體與空間」、「身體與敘述」及「身體與表演」三個主要觀點，以整全零雨詩藝分析的關鍵向度。

「身體與空間」提出零雨詩中頻繁呈現的空間類型，包括禁閉空間、都市圍城與田園世界，從身體感、身體經驗等方面重新梳理空間議題所涵括的寓意。並藉由「身體－空間」分析角度之確立，探討身體如何成為詩人主體與世界之間交涉的媒介。

「身體與敘述」更貼近如何生成詩意的問題，從「身體意象如何推動敘述」的起點，發現零雨詩中時隱時顯的故事梗概，以及主體、客體之間交錯視角的敘述方法。鏡子、火車意象則在其中具有重要的推動效用，也從中獲取零雨詩中虛幻化、對象化身體的特殊模式。

「身體與表演」聚焦詩中作為表演主體的身體，零雨發掘日常生活中的特技時刻，並以此意識塑造變異身體的想像，同時以旁觀、展示的視線位置創造「反」情詩的品類。另一方面則表現詩人對原始、野性和創世情境等理想世界的追求。

關鍵詞：零雨、現代詩、身體書寫、空間、表演性、敘述性

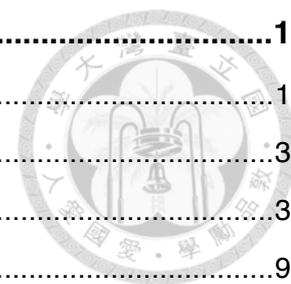
Abstract

As a modern poet, Ling-Yü is in a unique position in Taiwanese literary history. She is heavily emphasized for the hard and solid style of language and is well known for minimalist style; however, the inner element is how she feels and senses the world through a penetrative body sense. This element influences her to create bizarre postures of body positions, presentations of body and exploration in body and space. The main idea of this study is to eliminate the influence of gender and focus on how she represents the world and her self-image.

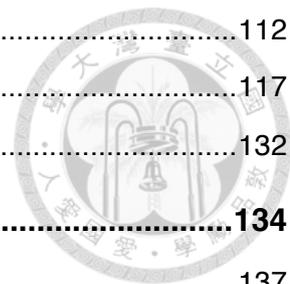
This project looks at three aspects of the body elements in Ling-Yü's poetry. Chapter 2 examines the complicated link between body and space including boxes, dark rooms and besieged towns. Chapter 3 focuses on how body imagery advances the narration in poetry. Chapter 4 establishes a framework of body and performance to illuminate the implied meanings and the different ways of poetic writing. Through this study, I claim that the body writing of Ling-Yü's poems renews the body poetic in modern poetry.

Keyword: Ling-Yü, modern poetry, body poetic, poetic space, poetic performance

第一章 緒論	1
第一節 零雨的詩藝特質與風格演進	1
第二節 文獻探討與回顧	3
一、語言風格、女性詩學與空間書寫	3
二、零雨詩的身體因素	9
三、「身體詩學」的再思考	12
第三節 研究範圍與方法：界定「身體書寫」	16
第四節 章節概述與研究觀點	20
第二章 身體與空間	23
第一節 箱型身體、黑暗空間與痛感描寫	24
一、箱型身體	24
二、牢籠與黑暗空間	30
三、疼痛身體	35
第二節 房間、屋室與牆內的身體	40
一、女性身體處境	40
二、親族、鄉愁與時間的懷戀	49
第三節 都市中的身體	53
一、末日預言與傷殘身體	54
二、以身體想像一座城	63
第四節 田園中的身體	69
一、田園即故鄉	70
二、相涉於環境的身體	75
第五節 小結	82
第三章 身體與敘述	84
第一節 作為敘述的身體	86
一、流離人我之間：詩的故事模式	86
二、選擇與對話：身體如何敘述	92
第二節 身體的鏡像	98
一、穿越時空的幻鏡	99
二、鏡子與身體的轉喻	102
三、虛幻化的身體	107



四、鏡子、眼睛與門的轉喻.....	112
第三節 移動身體：火車與敘述.....	117
第四節 小結.....	132
第四章 身體與表演.....	134
第一節 身體的特技與變異.....	137
一、特技的人.....	138
二、變異身體.....	148
第二節 表演「愛情」的身體.....	158
第三節 原始與野性的追求.....	174
第四節 小結.....	186
第五章 結論.....	188
一、超越普通狀態的身體想像.....	188
二、展示情感諸相的無性別身體.....	189
三、回返野性的初始身體.....	190
徵引文獻.....	192
附錄：身體就是我的宇宙——專訪零兩.....	200





第一章 緒論

第一節 零雨的詩藝特質與風格演進

一九八二年，零雨（1952-）初次在《現代詩》發表詩作，¹其後曾任《現代詩》主編，為《現在詩》創社發起人之一。²首部詩集《城的連作》出版於一九九〇年，九三年以〈特技家族〉獲年度詩獎後，奠定詩壇地位。在大學執教期間創作不輟，迄今有八本詩集面世，並多次輯錄於詩選。³

創作時間始於喧嘩的八〇年代，零雨的詩卻一如其沉靜內斂、甚至是「最低限度」的生活狀態，⁴幾乎不見文壇流行趨勢的牽引和滲透。在高速傳播、文本即生即滅的網路時代，她的詩仍自成一格，保有獨特的聲音和質地，不特意張揚，也不雕琢裝扮。然而，這並不意謂她與當代狀況遠遠脫節，實際上，透過對周遭事物警醒、敏銳的觀察，內在冥思的提煉，並具有匯通古今文藝資源的企圖，她的詩無疑是曖曖含光的品種。

檢視其創作歷程的各個階段，得以較宏闊的角度觀察零雨詩的特質與演進趨向。最早二本詩集《城的連作》、《消失在地圖上的名字》，透過城、箱籠和屋室等封閉空間的集中描寫，顯示零雨執迷於「囚徒」的自喻，亦藉此彰顯主體

¹ 零雨生於臺北，臺大中文系畢業，美國威斯康辛大學東亞語文碩士，1991年哈佛大學訪問學者，曾任

² 《現在詩》創始社員為阿翁、零雨、夏宇、曾淑美及鴻鴻，2001年發表《創刊號：沼澤狀態》，創刊宣言為「現，就是行動／在，就是發生／詩，就是詩」。五位詩人輪流擔任每一期的主編，零雨曾主編《現在詩 06期：2008日曆》（臺北：唐山出版社，2007年10月）。

³ 出版詩集與年份、出版社如下：《城的連作》（臺北：現代詩季刊社，1990年）、《消失在地圖上的名字》（臺北：時報出版，1992年）、《特技家族》（臺北：現代詩季刊社，1996年）、《木冬詠歌集》（自印，1999年）、《關於故鄉的一些計算》（自印，2006年）、《我正前往你》（臺北：唐山，2010年）、《田園／下午五點四十九分》（新北：小寫出版，2014年）與《膚色的時光》（新北：印刻，2018年）。另有精選詩集二種：《我和我的火車和你》（香港：香港中文大學，2011年）、中英對照詩集《種在夏天的一棵樹》（2015年）。詩選方面，《二十世紀臺灣詩選》、《新詩讀本》和《新詩三百首百年新編（1917~2017）：臺灣篇2》等均收錄零雨的作品。詳見馬悅然、奚密、向陽主編：《二十世紀臺灣詩選》（臺北：麥田，2005年）；蕭蕭、白靈主編：《新詩讀本》（臺北：二魚文化，2012年5月）；張默、蕭蕭主編：《新詩三百首百年新編（1917~2017）：臺灣篇2》（臺北：九歌，2017年）。

⁴ 參考黃文鉅專訪零雨時提到：「她的現實生活相當簡便，罕用電腦，不看電視，只與外界保持最低限度的連結。」黃文鉅：〈鐵道上的楚騷：生命就是這樣——零雨談《田園／下午五點四十九分》〉，收入《田園／下午五點四十九分》，頁144。

的圍困處境。另外，此時期的詩句偏長，並含有較多敘述語，尚未鍛鍊出「極簡」的語言特徵。

至於《特技家族》，可說是第一次詩藝的微幅變異，特別是〈特技家族〉組詩引出一種「激烈的動作和運動」的方式，具現人的生存狀態，⁵雖仍保留屋室及火車等封閉空間書寫，主體卻有更富含意圖的表演性。《木冬詠歌集》以「創世排練」開端，「房間寓言」為終末。⁶延續表演意圖，但語言益趨抽象、情景益近虛幻。

她曾說：「因為詩，讓人在幻象與具象之間，緩緩游移，且行且吟。」⁷詩人投身虛實之間的裂隙，搜索並嘗試觸碰語詞、自我與他人——或者，詩的核心，如《關於故鄉的一些計算》中寫道：「我決定投向你／那面牆與牆／之間的縫隙」。⁸這是零雨詩藝術與思維層面的第二度轉變，凝聚於她對語詞的思辨，以純淨化的方式，重寫親族記憶並探索欲望諸相。

《我正前往你》承襲此前二本詩集，意、象皆具有高度跳躍性。她表達心之所向：將人放在自然、宇宙的位置中思考，回返原初語言本質，她首次提到田園是「眾神的居所」，以上種種，都是她建構「未完成」美學的因素。而詩人曾緩緩游移的、介於真幻之際的地帶，便成為「理性與神秘之間的無邊詭譎」。⁹

《田園／下午五點四十九分》是她數年來反思都市文明的中繼站，流轉更深情的目光、運用更素樸的語言，徘徊在城市與荒野之間的區域：田園。早先包圍囚徒的圍城、急迫操練特技的生存與創世之姿，或是一再推翻、再造語詞因而疲憊但仍懷有盼望的「恍惚之神」，¹⁰因田園的光線、泥土、氣味與觸目見得的山、海，獲得新的說話模式，此為第三次演進。

⁵ 零雨曾自述〈特技家族〉的創作動機：「希望能表現一種動態的感覺，寫人類在宇宙中的運動。人在空間中本來就是以動態之存在方式，而我就希望能用一種激烈的動作或運動來表現人生存之狀態。」詳見姚集記錄，零雨、曾淑美對談：〈二丘之貉——談女性詩人的創作〉，《現代詩》復刊第 23 期（現代詩季刊社，1995 年 3 月），頁 56。

⁶ 此指《木冬詠歌集》中，第一輯收錄〈創世排練第一幕〉、〈遠古〉、〈瀚海〉、〈水火〉和〈噴泉廣場〉五首，共同建構零雨的「創世神話」。最後一輯則終於〈我們的房間〉組詩，統合並收束詩集中虛實相生的意念。

⁷ 見《木冬詠歌集》封底語。

⁸ 零雨：〈縫隙〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 88。

⁹ 零雨：〈代序 有美尾、落羽松的雪夜——獻給 AC〉，《我正前往你》，頁 12、16。

¹⁰ 零雨：〈亂世的你盛世的他／代序〉，《關於故鄉的一些計算》，代序無頁碼。

距今最近的《膚色的時光》收錄大量對話性的詩作，她與歷代文人畫家、親朋友人對話，也和典籍、山水畫甚至小生物對話。回望歷史的同時，盡現她對日常片羽的捕捉與熱情。情思漸緩漸悠然，語言仍維持「低限度」的風格，轉入一種優雅而不失幽默的沉著面貌。

總言之，零雨詩蘊含不斷推進和變化的潛能，也開闢面向豐富、多元的詮釋空間。舉例來說，論者關注詩中的時空與記憶、受困主體的反抗精神，或以詩藝探析、女性詩學、古典新繹等角度視之，不一而足。然而，本文將從一個較少被深掘的觀點出發：身體。所謂「身體」的因素，指身體思維、身體經驗與身體意識，以及作為詩的方法與概念的身體。

事實上，身體罕為她詩作的主題，而已經轉換為方法與意念。本文亦關注詩中身體主體時有多重化、虛幻化的傾向，及「以身體反身體」的潛在意圖。這種獨特的身體寫法，更間接構成「冷」與「知性」的詩質，並具有推動詩中情節、人我關係的關鍵效用。總言之，研討零雨詩的身體因素，不僅將重新探索其意蘊、思維和詩藝美學，並能擴充現有的當代身體詩學論述。

值得注意的是，零雨詩所表現的身體感，如同早期詩評家們一致指向的「冷」，乃不慍不火而非熱情激昂，更具有逸離於一般身體詩學論述以外的可能。能夠在現有的「情慾身體」、「性別身體」之創作與論述下，零雨處於「二者皆非」的位置，卻又不輕易偏廢這兩種身體意識。

第二節 文獻探討與回顧

一、語言風格、女性詩學與空間書寫

本文以「身體書寫」為題，旨在指陳零雨詩中的身體意識與身體因素，如何構成詩意與認知模式。所謂身體書寫，不宜作單一側面的解讀，它不僅和詩的語言、結構相繫，也與風格相輔相成。能推衍的周邊議題尚包括性別與空間，本文將聚焦這三方面來談，以此定位零雨詩在學術研討中的座標。

零雨在八〇年代躍登詩壇，創作質量豐盛，語言具有高度歧義性與思想性，所開展的議題亦相當多元。從專研臺灣當代女詩人的學位論文成果來看，夏宇居數量之首，其次是席慕蓉，利玉芳、零雨、陳育虹、林泠與朵思等亦受相當

程度的關注。¹¹本節側重語言風格、女性詩學與空間書寫三個論題進行文獻回顧與探討，其餘研究成果因與本文要旨關聯性較低，¹²不在此詳述，將於正文內適度援引並回應。

相關評論最早集中於「知性」、「冷」的風格，其中「知性」一語，始見一九九三年〈特技家族〉獲年度詩獎之評審評語。洛夫認為〈特技家族〉的語言和結構特徵是「以知性為結構的支撐點，幾乎字字不帶情感。」¹³甚至一反當時女詩人常見的婉約、柔性風格，削弱「抒情性」。¹⁴洛夫曾在別處提到，詩的純粹性與知性成反比，純粹性較高者由一組簡單意象組成，富於知性者由複合的意象、語法構成。所謂知性的詩，意謂它具備思想性和批判性。¹⁵

痙弦則綜合不同時期的詩作特徵，認為「零雨的詩，有知性傾向，早期作品典雅洗鍊，近作則呈現冷凝的風格。」並點明其詩語言的「嚴謹」、「精省」和「意念的準確」，¹⁶在零雨的初期風格中，這些評介角度確實能凝聚出特殊性，「知性」、「冷」遂成為零雨詩的標籤式印象。

張芬齡就《特技家族》詩集整體而論，提供一個較周詳的觀點，亦試圖探索其內蘊，對「冷」、「熱」區判有妥切的分析：

¹¹相關統計與討論參見洪淑苓：《思想的裙角：臺灣現代女詩人的自我銘刻與時空書寫》（臺北：臺灣大學出版中心，2014年），頁318。

¹²期刊論文如湯舒雯：〈零雨詩的黑白辯證、光影幻術與黃昏風景〉《臺灣詩學》13期（臺北：臺灣詩學季刊雜誌社，2009年8月），頁179-205；解昆樺：〈零雨〈特技家族〉詩作的荒謬劇場性——與商禽〈門或者天空〉、村野四郎《體操詩集》的比較討論〉，《東海中文學報》第27期（臺中：東海大學中文系，2014年6月）。學位論文有蔡林縉：〈夢想傾斜：「運動一詩」的可能——以零雨、夏宇、劉亮延詩作為例〉（臺南：國立成功大學中文所碩士論文，2009年）；于瑞珍：〈零雨詩的歷史意象與家族記憶〉（新北：淡江大學中文所碩士論文，2010年）、楊澄靜：〈創化古典、銜接當下：以夏宇、零雨的詩學為例〉（花蓮：國立東華大學中語所博士論文，2014年）。專文評論如黃梁：〈想像的對話——零雨詩歌經驗模式分析〉，收入《想像的對話》（臺北：唐山出版社，1997年5月）；楊小濱：〈表演與虛無：讀零雨詩集《特技家族》〉，《語言的放逐楊小濱詩學短論與對話》等。

¹³洛夫、痙弦、商禽等：〈小評〉，收入零雨：《特技家族》，頁11。

¹⁴原文為：「作者（零雨）拒絕採用女詩人慣用的柔性（感性）題材，以致知性高揚，抒情性減弱。」見〈小評〉，《特技家族》，頁12。

¹⁵例如洛夫：〈現代詩論劍餘話〉、〈知性與抒情〉、〈向羅英的感覺世界探險〉等篇，收入洛夫：《詩的邊緣》（臺北：漢光，1986年8月）。

¹⁶痙弦：〈戰爭中的停格 小評〉，收入零雨：《特技家族》，頁68。

她擅長以知性的筆觸處理感性的題材，以切割、扭曲的手法抽離抒情的成分（雖然有時用力過猛，讓讀者難以進入其所預設之密碼系統），以具體的意象隱喻抽象的理念，以跳動的意象拼貼出具有象徵意味的場景。…論者每多偏重零雨詩作的知性傾向，然而內斂冷靜的知性特質只是它的表，蘊含濃烈情感的浪漫質素才是它們的裡——零雨其實企圖以冰的外表去包裹火的內在。¹⁷

她的觀察，有別於洛夫和痲弦的偏倚特定元素的失衡現象，擴充了零雨詩藝的面貌。

在所謂「外冷內熱」的基礎上，沈眠評述零雨的近作《田園／下午五點四十九分》時，以「剝離式、無抒情式」標誌這種的寫法，更進一步鬆動既有的批評框架：「零雨把至情藏形匿影起來，其詩歌遂進化成一副遠而冷冽暴力的模樣。」¹⁸王金城則以「後現代」指稱詩中的主體喪失，且有歷史質疑的思維，以及「庸常性敘述」下的日常瑣屑風景，¹⁹確實提出零雨詩的幾個特殊面向。

綜合而言，零雨詩的表（語言和結構）、裡（思想和意念）形成看似相牴觸的極端，表面冷靜而內裡熱烈。翁文嫻所說的「隔一層」的抽象寫法：「甚少修飾」、「簡樸」、「沿著一切會發出訊息的『物』」，²⁰也在闡釋這種創作手法。

除了強烈的風格印象，論者也傾向關注對零雨的「女性」身份及詩所表現的女性意識。儘管零雨曾表明她寫詩時「單純從『人』著眼，未曾考慮性別。」

²¹然而，包括鍾玲、²²李元貞、陳義芝、²³李癸雲，俱以女詩人身份、女性角色、

¹⁷ 張芬齡：〈文字的走索者——讀零雨詩集《特技家族》〉，《現代詩》復刊第 29 期（現代詩季刊社，1997 年 6 月），頁 27。底線為筆者附加。

¹⁸ 沈眠：〈閱讀零雨第七詩集《田園／下午五點四十九分》：她是深情而無窮大的追問者〉，原刊於《聯合報》（2014 年 7 月 19 日），收入零雨：《田園／下午五點四十九分》，頁 147。

¹⁹ 王金城：〈零雨的後現代詩歌寫作〉，《臺灣研究集刊》總第 88 期（廈門：廈門大學，2005 年），頁 92-98。

²⁰ 翁文嫻：〈臺灣新一代詩人的變形模式〉，《中山人文學報》第 13 期（高雄：國立中山大學，2001 年），頁 95-96。

²¹ 楊小濱：〈書面訪談錄——楊小濱專訪零雨〉，收入零雨：《特技家族》，頁 162。原刊於《現代詩》復刊（1996 年 6 月）。

²² 鍾玲：《現代中國繆思——臺灣女性詩人作品析論》（臺北：聯經出版，1989 年 6 月）。

女性詩學或女性主義的視域論之，也因研究對象為當代女詩人群體，對其詩作探討均淺嘗輒止。

例如，李元貞在《女性詩學》中的〈臺灣現代女詩人作品中的實踐〉一章，提到零雨詩雖因過度隱晦而導致費解，〈父親在十字架上——用絲禹神話〉卻是較成功的作品。她認為詩中女性主體受到隱匿，必須借用「子繼父」的面具，來改變自己的女性（女兒）身份，因而失去女性特有觀點。²⁴

李癸雲亦著眼於詩的女性主體，她認為父權社會既為堅固的深層結構，女詩人須以詩建構女性主體。她發現零雨詩中的女性主體，能在此結構中不斷探尋，進而獲得自我的發聲位置。²⁵她的〈賦詩言志，重新排練——論零雨詩作的反抗意涵〉一文，著重零雨詩所暗藏的「回歸女性感性世界」意圖，或透過潛意識驅使的寫作方式，或採取「文學秩序重組」以追求心靈自由，都指向寫作、反抗和女性三個要素。²⁶

另外，陳義芝曾以箱子系列之〈你感到幸福嗎〉和〈下班 1〉、〈下班 2〉為例探討戰後世代女詩人的兩性觀，發現她筆下受困於情感、婚姻關係的女性處境。²⁷劉維瑛則提到，零雨藉封閉空間表現圍困狀態下的無助及恐懼，同時感受慰藉和安全感。在黑暗中冥想、等待黎明等描寫，則彰顯女性主體性，並開啟心靈視界。²⁸上述觀點大抵是對鍾玲、李元貞說法的延續與商榷，不離女性主體強化和感官情慾的範圍。

²³ 陳義芝從〈你感到幸福嗎〉、〈下班 1〉及〈下班 2〉等，發掘零雨詩中反抗父權傳統的女性意識，並透徹地描繪出「人生共相」。見氏著：《從半裸到全開——臺灣戰後世代女詩人的性別意識》（臺北：臺灣學生書局，1999年9月），頁790-81。

²⁴ 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年11月），頁334-335。

²⁵ 李癸雲：《朦朧、清明與流動——論臺灣現代女性詩作中的女性主體》，（臺北：萬卷樓出版，2002年），頁52；頁158。

²⁶ 李癸雲：〈賦詩言志，重新排練——論零雨詩作的反抗意涵〉，《國文學報》第56期（臺北：國立臺灣師範大學國文學系，2014年12月），頁187-210。後收入李癸雲：《詩及其象徵》（臺北：秀威經典，2016年1月），頁114-144。

²⁷ 陳義芝：《從半裸到全開——臺灣戰後世代女詩人的性別意識》，頁79-81。

²⁸ 劉維瑛：《八〇年代以降臺灣女詩人的書寫策略》（台南：台南市立圖書館，2001年12月），頁291-293。

從女性詩學角度出發的論述，旨在凸顯零雨的女性主體、社會角色及性別意識等相互交織的因素，以及如何彰顯、影響作品的主題意涵與藝術技巧。實際上，對於「女性自覺」，零雨坦言自己是晚熟且天真的，她在訪談中說道：

我對人的意識很早，對「女性」的意識卻很晚——幾乎是在這幾年出現了「女性主義」這類字眼，我才特別強烈意識到。我以為從「人」到「女性」的過程是莊嚴而輝煌的，而我卻很晚才能體會。在性別這一方面，我實在過於渾沌而天真。但也許正因如此，寫詩就自然回到了最基本的人的狀態——單純從「人」著眼。²⁹

她對「女性」意識得晚，因此寫詩時就返回「最基本的人的狀態」，似乎指向人原初、未有性別區辨的存在。但是，這並不意味她不曾將性別問題融入創作。³⁰換言之，在她所謂「最基本的人的狀態」中，「女性」已自然地涵融其間。如此我們便不難理解，為何歷來論者仍將她置於女詩人群體研究的脈絡下。

從詩人作品及現有研究來看，女性詩學為探討零雨詩時不能忽視的層面，其間自然也含有侷限性。僅由女性主體、女性自覺與社會處境而論，將窄化文本詮釋空間。因此本文不特重女性詩學，而是基於「身體」的視域展開討論，更新零雨詩的意義與藝術表現。

現有論述多主張零雨詩傾向抽象的靈思層次，較少聚焦於「身體」因素，即便是性別結構下的女性處境分析，仍以既存的理論或社會文化等層面來看，「身體」似乎總是「被跳過」，乃至弱化甚至消失。因此，楊宗翰〈零雨的啟示——關於臺灣現代詩中性別議題的思考〉中的觀察，仍屬異數。他提到零雨獲年度詩獎後，詩評者（在楊文中又特指「被建構」的男性話語）浸淫、甚至過度挪用現代主義思維，致使零雨詩裡曖昧游移的性別身份、可能的戲劇化性儀式或性器象徵被略而不論。他亦質疑當前現代詩的性別議題範圍，受限於特定幾位詩

²⁹ 楊小濱：〈書面訪談錄——楊小濱專訪零雨〉，收入零雨：《特技家族》，頁 162。引文內底線為筆者強調。

³⁰ 零雨的詩作中，其實包括數首有關性別或女性主題、意念及意象的詩，多集中在《木冬詠歌集》、《關於故鄉的一些計算》和《我正前往你》。

人，若發掘零雨詩中性別的顛覆潛能，將豐富現代詩性別／性慾閱讀的詮釋面向。³¹

另一方面，身體和空間的轉喻關係，在零雨早期作品中十分顯著。最早提出此問題的是沈曼菱〈閉鎖與開放：論零雨詩作中的「房間」隱喻〉一文，她點明詩中房間、箱子等閉鎖空間的多義性，並發現零雨所運用的廣義「房間」形式，藉由無所遁逃的圍城、固定形狀的箱籠到具體房間的演變過程，逐步揭示「房間」的光明與開放性，導向「向外延伸的可能」。她也提到零雨詩中的空間與身體意象實能相繫，與本文觀點相近，但此文篇幅精短，尚旁及時間、潛意識、記憶等子題，實未深入分析身體與空間的關係，唯她所提示的「身體-空間」視角，對本文啟發良多。³²

同樣聚焦空間書寫，林銳認為零雨詩脫胎自臺灣八〇年代的都市文學，並創發她獨特的「空間」象徵意義：持續的逃離、自我封閉與無盡的旅行。援引生產空間、對立空間和異質空間等相關理論，探索空間書寫所蘊含的逃離、反抗意圖。他對都市空間的側重，導致片面化及破碎化的詩意詮釋。³³林惠玲則以詩中的特殊地誌為中心，說明詩人「企圖聯繫精神動向一個終極視景，靈魂原初與最終的居所」。³⁴揭示詩中空間的象徵作用，與零雨所說「最基本的人的狀態」相契合。黃文鉅考索隱藏於詩中的政治隱喻，如〈圍城日記〉能解讀為臺灣當代歷史現實、箱子系列能暗示「孤島」狀態等，「空間」則是哀悼歷史和記憶的場所。³⁵

由於本文聚焦身體因素的發掘與分析，所觸及的問題包括詩語風格，除了重新探問「冷、知性、沉靜、低溫」等特質背後的形成過程，也試圖質疑零雨詩

³¹ 楊宗翰：〈零雨的啟示——關於臺灣現代詩中性別議題的思考〉，《臺灣文學的當代視野》（臺北：文津出版社，2002年），頁3-44。原刊於《創世紀詩雜誌》第120期，頁111-119。

³² 沈曼菱：〈閉鎖與開放：論零雨詩作中的「房間」隱喻〉，《第四屆全國臺灣文學研究生學術論文研討會論文集》（台南：國家臺灣文學館籌備處，2007年），頁157-186。沈曼菱的碩士論文亦論及零雨，主要討論其鐵道系列詩作，以代表「移動與禁錮的雙重性」的火車空間串連親族記憶、私人情感。詳見沈曼菱：〈現代與後現代——戰後臺灣現代詩的空間書寫研究〉（臺中：國立中興大學臺灣文學研究所，2010年），頁69-70。

³³ 詳見林銳：〈徒然的追尋——零雨的空間詩學研究〉，（臺中：東海大學中文所碩士論文，2010年）。

³⁴ 林惠玲：〈體內地誌與原鄉視景：論臺灣女詩人吳瑩與零雨空間書寫〉，《挑撥新趨勢——第二屆中國女性書寫國際學術研討會論文集》（臺北：學生書局，2003年2月），頁335。

³⁵ 黃文鉅：〈記憶的技藝：以夏宇、零雨、鴻鴻為考察〉（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2008年）。

中心靈優位於身體的表象。另外，零雨雖不著意凸顯女性意識，然細觀其詩，仍存在女性視角的線索與身體經驗。至於身體與空間的命題，是在既有的空間研究基礎上，加入「身體」的研究視野，進一步討論詩意／詩藝的形成模式。



二、零雨詩的身體因素

目前零雨詩的相關評論，較少涉及本文所提出的身體因素，或有涉及但並非主要論點。背後緣由，自然和零雨詩的語言風格、主題關懷與抒情主體性別的曖昧性有關。因此，「身體」如何構成零雨詩，以及本文為何採取「身體」視角，為下文欲處理的問題。本文指所謂詩的身體因素，大致能分作三種層次：

身體為意象→身體為方法→身體為概念與哲學觀念

前文提過，身體罕為零雨詩的主題，也較少為她策略性提出的意識形態，而是作為意象、方法及哲學思考的「身體」，形塑詩藝詮釋上的重要面向。

張梅芳的〈我躺在地上微微側傾——零雨身體詩論〉允為首次以身體因素為主要對象的短評。她集中討論《關於故鄉的一些計算》、《我正前往你》內的「靈性化身體」，不只觸及愛情和官能性的欲望，同時含有深掘自體內部感知、抵抗話語中心的意涵。她也指出，顏色、身體部位所建立的意象群，為零雨展示精神、信仰及時代感受的載體。³⁶張梅芳的觀點大致與本文相近，但因篇幅短、援引詩例少，尚未充分探討零雨的「身體詩論」，卻是一個重要的議題起點。

即便零雨自述作詩「未曾考慮性別」，她仍被納入諸多女性詩人群體研究，例如林怡翠的學位論文在〈現代派女詩情欲：肉體與精神的抗拒與享樂〉一節提及零雨，³⁷不僅指出她以建築比喻身體，更從「肉體與欲望的糾纏」探問真實自我的意義，是與本文要旨最近者。但她指明零雨詩能「超越性別特質」的同時，卻認為詩人對社會現象的批判，仍受限於男性中心的價值，無法突破性別結

³⁶ 張梅芳：〈我躺在地上微微側傾——零雨身體詩論〉，《歪仔歪詩刊》第九期（宜蘭：賣田出版，2011年3月），頁65-69。

³⁷ 林怡翠：〈詩與身體的政治版圖——臺灣現代詩女詩人情欲書寫與權力分析〉（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002年），頁98-102。

構下的權力箝制。當然，這是由於林文的視域基於情欲及性別權力，可以視為她策略性的詮釋。

筆者細讀的第一本零雨詩集《木冬詠歌集》，即具體而微的表現上述階段徵象。第一輯包括〈創世排練第一幕〉等五首，³⁸詩人雖言明其關連，其實都指向「創世」與「排練」二個主要概念，並共同凝聚一個持續「追尋」的狀態。她首先設置正在「重新排練」的抒情主體「我」，隨著步伐移動，創生人類、土地及宇宙：「他們是要從我身上誕生」，詩人又寫道「我會發明風箏把身體／架在上面並發明一種角度／從上方俯視」，預示了身體主體的觀察起點，並展示了身體的表演性，最終創世排練結束於「再次回到自己體內」。³⁹

除了楊小濱所言，創世過程中的「我」象徵「自我的增殖」，並且是「『他』者的共生體」，⁴⁰構成人我關係的身體認識模式。此五首詩，亦能回應梅洛龐蒂的身體哲學：「人通過身體在世上存在」。其他如〈結婚紀念日〉、〈夥伴 A〉、〈夥伴 C〉、〈虛無的節慶〉、〈我們等房間〉等，均能展現零雨對「身體」的意識與思考，並不受限於情慾身體或性別身體的邏輯。這是本文發想的起始，零雨詩早期對「身體-空間」著墨較多，後以表演性身體貫串創作意念。此外，虛幻化的身體主體則藉由「鏡子」意象的反覆演繹，成為詩中另一種身體性的呈現。

《膚色的時光》則更直接地從詩集名稱、同名組詩上傳達身體性，首先，「膚色」揭示了每個人所擁有的身體之獨特、迥異和多元性質；「膚色」是人身體的表徵，也涵蓋欲望、肉體、生存在世的多重意義。〈膚色的時光〉最早是莎妹劇團的劇作，零雨僅借題而不用本事，自創詩中十二個「妖魔」的情節。⁴¹從這組詩及〈線條〉、〈多寶格〉、〈補丁〉等諸作來看，詩中的身體因素，先是作為主要被描述的意象：「我的心臟是橢圓形盛開」、「昨天的昨天／我們鑽進皮膚裡／尋找」，⁴²而此類意象必須奠基於現實，同時有逸出常軌的想像性。

³⁸ 指〈創世排練第一幕〉、〈遠古〉、〈瀚海〉、〈水火〉及〈噴泉廣場〉五首，相關討論見本文第三章第二節。

³⁹ 零雨：〈創世排練第一幕〉，頁 21-22；〈噴泉廣場〉，頁 38。

⁴⁰ 楊小濱：〈冬日之旅——讀零雨詩集《木冬詠歌集》〉，收入零雨：《木冬詠歌集》，頁 4。

⁴¹ 零雨：〈膚色的時光〉組詩十二首均以「妖魔」為子題，《膚色的時光》，頁 58-84。

⁴² 零雨：〈膚色的時光〉，《膚色的時光》，頁 59；頁 79。

在零雨詩特有的去裝飾化表現中，身體成為推演詩行行進的要素，以〈我正前往你〉為例：



那些線條

都使身體

不完整

心是實體

還是空體

我打嗝

心就出現

用刀切片

好嫩

卻不吞下⁴³

從這首詩來看，「身體」不只是器官字眼的羅列，而已經轉換為能推進詩意的關鍵。「線條」似指抒情主體在移動的火車內視察到的光影，所造成的線條，但不論它實指為何，都在表現「不完整」和「切片」的支離之意。又例如，詩人所說的「線條」產生作用的對象皆為「身體」，而「身體」進一步出現「打嗝」的反應，從此聚焦在「心」。換句話說，「身體」的出現，使得因光影而生的「線條」孕生了詩的意趣。

短句成行的詩篇裡，詩人冥思式的詩想並不借助富麗語彙或繁複構句，乃藉由微妙體感的滲透，⁴⁴加上基於「身體」的視角，想像、詰問並出入於虛實之

⁴³ 零雨：〈我正前往你·16〉，《我正前往你》，頁

⁴⁴ 崔舜華專訪零雨時，曾如此描述「火車」在她詩中的奇異效用：「在火車上，她寫下在移動行旅之間，那流動曖昧的體感狀態。火車成為零雨詩中的時空按鍵；車過頭城，詩的意象便團簇紛綻般，呈曼

間。劉士民以「硬式抒情」統括這種去裝飾化的表現方法，且發現零雨詩的「敘述重於呈現」，是她處理抽象情感與思維的方式。他認為零雨特意著重「心靈經驗」（而非身體經驗），因而詩作呈現「冷調、黯淡、孤寂、沉靜」的特質。⁴⁵

依零雨自述詩觀，那是一種經過轉換和凝縮的抒情手法：「我習於把熱情經由轉換的方式，降低或壓縮它的溫度——我不習慣於顯豁的抒情手法。」⁴⁶實際上，劉士民所說的零雨以「物質性代替情緒性」，和本文「以身體為方法」是一體兩面。所謂「物質」即詩的意象，直接的「情緒」表達，原先就不是詩的要義。因此探析詩人如何運用身體意象，進而轉換為方法與概念，應能另闢詮釋空間。

三、「身體詩學」的再思考

幸福嵌入我身體的多寶格

最大的一格

是我的詩

我創造出一首詩

我的身體

便和幸福相遇了

像是第一次，永遠

像是第一次。我的身體

扭曲，變形，以致所有的多寶格

陀羅之狀、啟動意識與現實的動態全景——」崔舜華：〈星期日文學·零雨：那正是我想對你說的〉，《明報》副刊，2018年2月4日，電子版網址：

https://news.mingpao.com/pns/dailynews/web_tc/article/20180204/s00005/1517681448702（最後檢閱日期：2018年8月13日）。

⁴⁵ 劉士民：〈零雨詩的硬式抒情與敘述語言〉（臺中：逢甲大學中國文學研究所碩士論文，2010年）。

⁴⁶ 楊小濱：〈書面訪談錄——楊小濱專訪零雨〉，頁164。沈眠進一步描述：「零雨的情感並不以抒情格格調進行表演，故而乍看不免誤讀她是無情如一絕對旁觀者，然其實她的主觀已經垂降到他者（他事他物）的主體性裡，只是語言外觀是剝離式的、是無抒情式的，唯其內容深情得不得了。」見〈閱讀零雨第七詩集《田園／下午五點四十九分》：她是深情而無窮大的追問者〉，《田園／下午五點四十九分》，頁147。



收錄於《膚色的時光》的〈多寶格〉為近作，零雨將「身體」喻為一充滿匣篋和珍物的精巧容器，當中至為幻美的事物便是「詩」。透過詩的創造，與「幸福」相遇的「我」（以「身體」為主體）獲得身心的提升，詩裡二度寫道「像是第一次」，暗示無論何時，詩的創造皆保留並重現初次落筆的震顫、喜悅，「扭曲、變形、移位、摧毀」作用的對象也同時是詩與身體。這首詩，可以視為零雨對詩和身體之關聯，一個輪廓清晰的想像圖景，

從詩的具體創作上來說，身體首先是一種感覺模式。創作過程中，詩人將思維和情意具化為形象，形成意象並建立轉喻系統，進而形成詩整體的隱喻性。身體既是被描寫、比附的對象，又是感知主體，身體是一至關重要的意象群，更為最根本也最主要的認知方式，例如擬人論（anthropomorphism）即為人建構自身與世界的創造性過程。⁴⁸梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）則以《知覺現象學》揭示「身體主體」的概念，⁴⁹他認為身體是「通過身體在世上存在」，身體是「一個自然的我和知覺的主體」。⁵⁰這自然是他對笛卡兒以來「心靈／身體」、「精神／物質」二元對立概念的質疑與撼動，並承繼現象學「回到事物本身」的要旨，他所言「事物本身」即知覺。龔卓軍對身體感的定義，不僅包括動覺、觸覺、痛覺等知覺活動經驗，也涉及身體在運行這些知覺活動時，身體內部

⁴⁷ 零雨：〈多寶格〉，《膚色的時光》，頁 188-189。

⁴⁸ 詳見約翰·歐尼爾著，張旭春譯：《五種身體》（臺北：弘智文化，2001年8月），頁 1-3；頁 18-45。相關討論見本文第二章第四節。

⁴⁹ 龔卓軍提到，梅洛龐蒂透過《知覺現象學》中「身體主體」的概念，強調第一人稱的身體知覺經驗，以起帶笛卡兒思想中「我思」（cogito）的主體性概念。詳見龔卓軍：《眼與心》（臺北：典藏藝術家庭，2007），頁 68。

⁵⁰ 梅洛龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》，頁 265。另外，余舜德在〈身體感：一個理論取向的探索〉一文指出：「身體作為經驗主體，以感知體內與體外世界的知覺項目。」詳見余舜德編：《身體感的轉向》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015年12月），頁 12。

產生的「自體覺知迴路」。⁵¹在在指出身體感是主體接收、覺知經驗並產生意義的對象，並作為主要的認知場域。

梅洛龐蒂現象學視野下的身體哲學，如今被廣泛運用於藝術（包括文學）和空間議題，如陳瑩芝藉由身體圖式、空間性等觀念，討論陳育虹等女詩人作品中的「身體」意義。說明「詩」作為人與世界的中介，是詩人延伸的肢體、能夠觸碰世界，並在空間內遊走。⁵²黃丹竹則以當代女詩人為對象，循女性主義脈絡中的現象學討論女體書寫所凸顯的性別處境，並探索詩人藉女體意象破除父權制約的意圖。⁵³

梅洛龐蒂的身體哲學確能成為一個範式，為身體詩提供分析的憑據，但實際操作中，容易偏倚理論而讓文本詮釋顯得單薄。再者，「女詩人」的標籤意義，其實大於論述效用。換言之，倘若凸顯「女詩人」身份，無法對詩的美學方面有所助益，其必要性就有待商榷。⁵⁴因此，本文不預設特定理論框架，避免使零雨詩的分析過程受制於概念先行。

另一方面，研究者也關注身體的政治、文化和社會層面，傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）即指出身體是權力（power）的對象和目標。⁵⁵人類學者對「身體感」的界定，著重在不同社會中文化特色的影響，如余舜德指出，身體感是感知世界的方式，同樣地，這個方式也造成感知的文化差異。⁵⁶鄭慧如的《身體詩論（1970~1999·臺灣）》參酌了上述觀點，開啟臺灣當代「身體詩」

⁵¹ 龔卓軍：〈身體感與時間性〉，《身體部署——梅洛龐蒂與現象學之後》（臺北：心靈工坊文化，2006年9月），頁70。又，龔卓軍引入「時間性」的線索，指出「身體感不僅來自過去經驗的積澱，它也帶領我們的感知運作，指向對於未來情境的投射、理解與行動。」

⁵² 陳瑩芝：《當代女詩人的身體書寫——以陳育虹為例》（高雄：國立高雄師範大學國文系碩士論文，2014年1月）。

⁵³ 黃丹竹：〈臺灣女詩人之女體書寫研究〉（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，2016年1月）。

⁵⁴ 有關「女性詩」、「女性意識」的問題，零雨很早便說明：「我以為從『人』到『女性』的過程是莊嚴而輝煌的，而我卻很晚才能體會……寫詩時就自然回到了最基本的人的狀態——單純從『人』著眼，未曾考慮性別……純粹的『女性詩』恐怕也無法取悅我。」她還提到，人們多用社會學角度談女性詩，而不採「詩的角度，或美學的角度」，其實對「詩」本身並無特殊進展。詳見楊小濱：〈書面訪談錄〉，收入《木冬詠歌集》，頁162-163。

⁵⁵ 詳參傅柯著，劉北城、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰——監獄的誕生》（臺北：桂冠，1992年12月），頁136-141。

⁵⁶ 詳參余舜德：〈身體感：一個理論取向的探索〉，余舜德編：《身體感的轉向》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015年12月），頁12-20。

研究專著之先河，她以十年為一斷代，綜合臺灣歷史變遷、社會情境等因素，建構身體詩的特殊表現。⁵⁷所謂「身體」的定義，須「超出情慾定義」的範圍，她論道：

所有的身體表徵不只是判斷意識形態的評介，也沈澱了許多複雜的文化心理，構築出過去與現在、他人與自我的聯繫。⁵⁸

由此可見，「身體」承載了文化心理、時間進程以及人我關係的複雜因素。然而，鄭慧如也指出，九〇年代以降的身體詩論述雖蔚為風潮，卻難迴避將身體「窄化、情慾化」的現象，因此她採取一個較宏觀的視野，其身體詩論根植於特定情境，不只能回應時代問題，亦可縱向探討諸家詩作中的身體觀、身體感及身體經驗（按書中正文標題皆標明「身體觀」）。論述上卻不免囿於時間斷代的區分，或為了服膺世代特徵，致使過度限縮與擴張「身體觀」的情況。另外，對「身體感」的區辨略帶曖昧，如她提到九〇年代是「純感官的、狂歡化的身體書寫時代」，創作者「將身體感遍及聽覺、嗅覺、味覺，甚至手勢和眼神」。⁵⁹似將此前身體詩中的感官與動作，描寫排除於「身體感」外。

《身體詩論》也未見零雨詩相關研究，迄一九九九年，零雨已發表三本詩集，但未被納入鄭慧如的討論範圍。本文推測原因並歸納為三項：一是鄭慧如對九〇年代身體詩的關懷，包括自我探尋、情慾重繪、社會政治，及前代詩人影響下的繼承與戲仿，這在零雨早期作品裡相對稀有。二是九〇年代研究對象朵思、陳義芝、江文瑜、陳克華、許悔之、顏艾琳和唐捐，詩藝展現方面，零雨和此七家的共通性較少。三是零雨詩隱含的「身體」線索，如其「冷」而「知性」的詩風，予人安靜、低調甚至冷酷的閱讀感受，常需以解密式的分析法「破譯」當中的身體感，因此較難置於九〇年代身體詩論的範圍。

57 鄭慧如：《身體詩論（1970～1999·臺灣）》（臺北：五南圖書，2004年），後文簡稱為《身體詩論》。

58 鄭慧如：《身體詩論》，頁3。

59 鄭慧如：《身體詩論》，頁8、274。

身體是為人我關係和自我認知的依憑，劇場導演鈴木忠志（Suzuki Tadashi, 1939-）〈身體的消失〉一文內曾提出精確的觀察。在他眼中，被科技文明大規模滲透的現代社會裡，「身體性」消失殆盡，而身體性恰恰是人使用語言、意識自我與確認他者存在的關鍵。⁶⁰本文發現，零雨詩中的身體不盡然是主題與意涵，更多的是基於「身體性」而發生的詩意，乃至詩的技藝，進而架構出零雨式的身體詩美學。

也就是說，詩意的發生與詩的技藝，皆包含動態的身體感知，人我互動與自我意識的過程中，亦關涉身體主體。劉正忠的說法，則將身體因素往詩的內在邏輯更推進一步：「詩人其實難以從身體分離出一個獨立生產情思、製作語言的心靈，因此沒有『無關身體』的抒情。」⁶¹身心既無法斷然二分，談論詩中的身體因素便成為重要途徑，甚或賦予零雨詩一新穎詮釋。

〈關於詩歌與身體〉一文中，楊小濱也闡釋詩與身體之間的複雜辯證關係。他認為，受文化、社會與歷史影響的身體，具有反抗純粹、簡單、下半身化的肉體之效能。他也指出詩歌中的重要的感性因子，但不能忽視其「肉體性」，是來自「身體對世界的各種感知和參與」，因此詩的社會歷史感需要「通過身體性的感知來表達」。⁶²

前引哲學、社會學、戲劇和文學等不同領域對身體的詮釋，俱能彰顯身體在各個層面的重要性，也能匯流為本文的主要論題：一、以身體為問題意識，發掘並分析零雨詩的美學；二、如同身體議題具有複雜的議題面向，詩亦如此。本文透過這兩者的適度縮限，實踐詩與身體的文學批評。

第三節 研究範圍與方法：界定「身體書寫」

以現已出版的八冊零雨詩集為對象，另包含散見報刊、未收錄在詩集內的集外詩四首，並適度旁徵當代詩人作品為輔助。

⁶⁰ 鈴木忠志著，林于竝、劉守曜譯：〈身體的消失〉，《文化就是身體》（臺北：國家表演藝術中心，2011年2月）。

⁶¹ 劉正忠：《現代漢詩的魔怪書寫》（臺北：臺灣學生書局，2010年2月），頁2。

⁶² 楊小濱：〈關於詩歌與身體〉，《語言的放逐——楊小濱詩學短論與對話》（臺北：釀出版，2012年2月），頁16-17。

本文所言「身體」，不只包含身體意象如器官或身體部位的羅列，也含容更寬廣的層面，即身體感、身體性、身體經驗和感官知覺層面，這四者可以統稱為身體因素。正文中，將視討論對象及話題的取向，來更易詞語的選用。既然如此，議題範圍便不限於目前學界已成系統的性別身體、情欲身體與社會身體等方面。

不使用「身體詩」一語，而選擇「身體書寫」為題，且作為主要研究策略，原因有三。第一，若以「身體詩」使研究對象主題化，將框限文本的詮釋空間，主題分類並非本文目的。換句話說，我關注的是「發現」零雨詩含有什麼樣的身體因素，以及如何表現的問題，而不是將它們編排、歸檔入特定範圍內。第二，零雨詩的身體因素通常不居主導地位，是時隱時顯於詩行中。第三，「身體書寫」一語所指涉的，不只是身體因素，還有如何寫、如何表達和再現的問題。也就是說，必須將現代詩的文體特質納入議題，與身體因素一併探討。

零雨詩中的身體因素有二，其一是以身體為詩的主要意象，例如〈姊姊 1〉：「你的頸子陷落。你說／你的頭和身體。零件拴著」，⁶³從身體意象傳達人的生命與情感狀態，這意味著詩人以身體為意象，身體也是啟動詩意思象之起點。有趣的是，零雨常常直接以器官字眼入詩，但她使用這些「工具」的方式，又迥異於一般身體書寫傾向的高溫、熱情或色慾特徵。其二，詩中含有隱而不顯的身體感或身體經驗，不以明確、特定的身體詞語來呈現，卻是其背後重要的詩意發生來源。像是「影子，時常露出／過多的涼意／在掛滿鏡子的屋裏／露出過多疲憊／不解」，⁶⁴詩中主體建立於虛幻、或富於變化的對象上，頗能建立一套風格獨特的身體書寫方式。

進一步來說，〈木冬詠歌集——追悼雙十年華〉組詩是我接觸零雨詩最早的幾首之一，後文將借用這首詩的數個例子來輔助說明，以身體書寫的視角閱讀零雨詩的意義與必要性。組詩由八首詩構成，第一首是如此寫的：

兩座冬天的海洋

⁶³ 零雨：〈姊姊 1〉，《我正前往你》，頁 123。

⁶⁴ 零雨：〈幻覺系列〉，《消失在地圖上的名字》，頁 52。



駐紮那人
未曾關闔的眼眸
灌溉著一棵離別樹
無日無夜
即使春天的藤蔓
也由海洋帶路

去到廣袤的人間⁶⁵

從字面上來看，顯而易見的身體意象自然是「眼眸」，而且是「未曾關闔的眼眸」。「樹」的意象不斷出現於後面的詩行，於是我們可知，樹所象徵的是一切關於故鄉和往昔記憶，抒情主體在在表現追懷與思念之情，如詩題所示的「追悼二十年華」。第一首的「冬天的海洋」所帶來的鋪天蓋地的蕭索、冷冽，縈繞在其後每一首詩中，一如一年將盡而懷有遺憾，因此第八首寫著：「一棵大樹在眼前倒下／另一棵，挖空了心臟／也倒下」。

需注意的是，回到這首詩的開頭，她在一開始就寫道「未曾關闔的眼眸」，所指涉的便是身份不明的「那人」。這位「那人」，在後續詩句中也未有更清晰的角色，這當然與現代詩中隱晦的質地有關，話若說白了，便削弱詩意的曖昧與靈活性。但是，若聯繫到零雨詩中主體紛陳的特質，可做解讀的空間也更多，也能由此彰顯身體書寫的意義，藉由一種從身體出發、產生聯想的方式，豐富了詩的意涵。

比如第四首：「不是我獨自栽種了那棵樹／是天雨、雲霧、日光、季節／還有手的溫度、靈魂的耐力／以及時間的對抗」，⁶⁶第一首裡，「離別樹」是被

⁶⁵ 零雨：〈木冬詠歌集——追悼雙十年華〉，《木冬詠歌集》，頁 143-144。

冬天的海洋所灌溉，到了第四首，「我」似乎是詩人進入了說話主體「那人」的位置，訴說這棵轉喻為記憶的樹，如何通過自然萬象與自身的生命經歷來形塑。

對她來說，身體與心靈同等重要，無一者能分離於對方，融合和對話才是完整的個體經驗，因此，「手的溫度、靈魂的耐力」是一組並置的概念。前文所謂隱而不顯的身體感，便出現在這樣的詩行間。相較於此，第三首則較直接地表明「身體」的意義，以及身體所引逗的想像層面：

因為孤獨

我的臉發光

身體挺直

走過佝僂的人間

葉子紛紛飛落

從我身體最陰暗處

一條苔蘚的小徑

鋪滿擱淺的昨日

啊，跨過這個林子

就是春天了

一座頹圮的牆垣

⁶⁶ 零雨：〈木冬詠歌集——追悼雙十年華〉，《木冬詠歌集》，頁 146。



這首詩裡，零雨再度以身體為認知主體，但寫的方式更明白。從第一首「廣袤的人間」到這裡，變為「佝僂的人間」，暗喻著時間逝去的變化，又藉由「身體挺直」顯示其孤獨而不自傷的姿態。空間與身體的轉喻在此也有發揮，「從我身體最陰暗處」如同一個幽閉空間的指陳，而「葉子紛紛飛落」又是時間、季節消長的具象化。也就是說，這八首詩，具體而微地呈現零雨詩身體書寫的某些重要面向。前述討論，說明了身體因素在詩意和詩藝分析上的效用。

本文以「身體與空間」、「身體與敘述」、「身體與表演」三個議題分別探討，根據同一中心，幅射出不同的旁枝。「身體與空間」旨在綜合身體、空間與詩三項要素，「身體與敘述」雖更多的偏中詩藝分析，卻也能凸顯零雨詩如何表現時間的進程與身體感知。「身體與表演」則能整合前述的空間和敘述議題，

第四節 章節概述與研究觀點

第一章緒論首先提出零雨在當代詩壇的特殊性及重要性，並評介不同創作階段的核心思想和風格特徵。再提出身體書寫的界定與研究觀點，綜合不同領域的身體論述，採取文本中心的方法，並回應相關論述以闡釋本文要旨。

第二章「身體與空間」以身體書寫的視野討論詩中的空間型態及轉喻意義，從而統合出「身體-空間」的詮釋方法，研究範圍涵括禁錮身體、痛覺感官、女性處境、都市文明及田園世界五個層面。前文提過，零雨詩研究有傾向知性、女性詩學與後現代視野之勢，我在這一章結合身體書寫與封閉空間二個面向，重新考察零雨的詩藝表現。詩中的封閉空間，不只表現手法多元，象徵意義亦含括身體感與人類生存處境，透過書寫「疼痛」經驗，確立身體為認知主體。

她更透過詩的變形技術，使空間成為女性身體與記憶、時光煉造的家屋。上述特徵較集中於零雨的前四本詩集，為本文主要分析對象。藉由「身體-空間」的詮釋視野，一能對其文本題材進行深掘與歸納，二能聯繫論者所謂「冷」

⁶⁷ 零雨：〈木冬詠歌集——追悼雙十年華〉，《木冬詠歌集》，頁 145-146。

的詩風，是如何以身體書寫為方法、素材，最終成為詩人主體與世界之間交涉的媒介。再者，考察不同時期詩作對空間的再現方式，也能梳理零雨詩創作的演變進程。

第三章為「身體與敘述」，從身體作為「方法」的角度而論，不只討論身體因素如何脫離單純的字眼羅列，提升至情節推動關鍵。討論範圍凝聚在詩中的身體意象，再由身體意象延伸至作為詩意概念的鏡像和火車。這一章旨在釐清「身體」如何作為敘述過程中重要因素，著重它所開發的美學潛能。在詩中特有的敘述方式，零雨融匯身體意象，形成時隱時顯的故事或事件梗概。並且，經過減法、捨棄與選擇的創作方法，能重新演繹隱微的身體感。對話形式所組成的文本，則能體現詩的多重敘事聲音與對人我關係的詮釋。

接著，藉由「鏡子」意象的介入，發現抒情主體的虛幻化、多重化現象，如何建構零雨詩的特殊表現。最後透過移動身體與火車身體下的感官經驗流動，分析詩的生發過程如何受身體因素滲透。至於火車相關的詩作，既表現抒情主體穿梭於不同時空的想像，也多以視覺圖景來表現。這種含有向前推進的情節，形成本文所謂「火車敘述」，為火車作為持續推進的敘述視角。

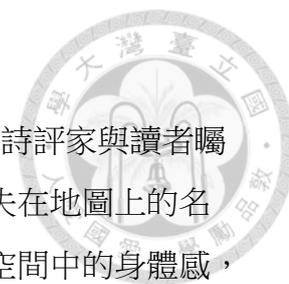
第四章「身體與表演」重新探討詩中的身體表演性，乃至零雨基於身體形象創造的奇思異想。除了以〈特技家族〉為例，也彰顯出超現實質素在身體書寫上帶來的影響。另一方面，也能挖掘詩中隱秘的情欲、性別意識的線索。零雨詩中，創世情境、宇宙想像是相當常見的題材，本節進一步探究身體如何成為人和宇宙相繫相通的對象。不僅關注身體表演的「過程」，也包括表演的意義與目的，並探討這些奇異的非常表演如何疊映出詩的意境。

反邏輯、非日常原本就屬於特技表演的性質，透過詩，身體以瀕危、險峻的姿態挑戰、甚而逸離於平常的生命型態。書寫特技身體的其中一項意義，也在於此。書寫特技的意義，便是跨越身體本身的侷限。使上述處境從日常情景抽離出來，以「表演」轉化既有的現實情境。另外，扮演與化妝、替身與面具，在零雨詩所搭建的特技表演舞台上，具有詮釋自我意識與生存命運的重要意義，並能改寫女性身體經驗，豐富其寓意和隱喻層次。

第五章結論，收束上述三章身體與詩的論述，回應緒論所提出的問題，亦提到若干本文已發現但尚未統合處理的問題。探發目前零雨詩研究中未被充分關注的身體因素，進而擴充身體詩學的研究面向。



第二章 身體與空間



零雨以〈特技家族〉獲一九九三年「年度詩獎」後，深受詩評家與讀者矚目。此前，她已出版二冊詩集：《城的連作》（1990）和《消失在地圖上的名字》（1992），由《城的連作》中的〈城的歲月〉為始，禁錮空間中的身體感，為此時期詩作的重要課題與思維模式。其後，禁錮空間的描繪漸趨淡化，詩人轉而貼近田園與大自然的，「空間」概念，仍是探究其詩藝的關鍵。

本章將詩中空間類型分為二者，一為想像空間如箱子、盒子和牢籠；二是真實空間如房間、建築物、城市乃至田園。⁶⁸從窄仄箱籠、黑暗圍城、個人房間、現代都市到自然田園，論者對其空間詩學研究已有深掘，⁶⁹或從空間變幻指向歷史書寫與寓言，或著眼城市與資本主義社會下心靈的流離失所，各有所重。

然而，她所調度的空間，經常遠離客觀世界，建築於主觀的心靈層面，並透過迷離而費解的字句、流利的詩意轉折，建立冷凝詩風。⁷⁰這都令研究者難以聚焦討論詩中的空間意義，略而不論「身體感」的解讀視野。

因此，本節以身體感為分析角度，並以活歷身體（lived body，或譯「活生生的身體」）與空間感的相互詮釋，重新釐清零雨詩所建構的「身體-空間」模式。此外，鄭金川對梅洛龐蒂的解讀也提供本節「身體與空間」議題的把握，⁷¹簡言之，身體是構成空間的原始主體，沒有身體，便沒有空間。零雨詩的空間書寫及演變，為表現身體感（body-sense）的一系列動態過程。

第一節以「箱子」型態的封閉空間為始，論及閉鎖的身體感（body-sense）及其書寫模式，並針對黑暗空間與疼痛知覺的描繪，開創詮釋零雨詩的新視野。

⁶⁸ 二種空間的界線不必強作區分，此處為便於歸納零雨詩所表現的空間類型。

⁶⁹ 論及零雨的空間詩學者，包括于瑞珍〈零雨詩的歷史意象與家族記憶〉；林銳〈徒然的追尋—零雨的空間詩學研究〉；黃文鉅〈記憶的技藝：以夏宇、零雨、鴻鴻為考察〉；林惠玲〈體內地誌與原鄉風景：論臺灣女詩人吳瑩與零雨空間書寫〉；沈曼菱〈閉鎖與開放——論零雨詩作中的「房間」隱喻〉。

⁷⁰ 上述詩風正符合零雨的自剖：「（詩人）把最真實的自己隱身幕後——而我又特別偏愛這種煙靄迷離的情境。」見楊小濱：〈書面訪談錄——楊小濱專訪零雨〉，收入零雨：《特技家族》，頁 161-162。

⁷¹ 鄭金川指出：「人存在世上，『身體』的空間性，就是『情境』的空間性。這個情境，也正指出人與世界的關係，是一個『動態的辯證』關係，故在這個『動態的辯證』裡，『身體』具有主動的『創新性』，使得『身體-主體』不斷與現存的世界，形構為具有一個內在性的關係，進而使『空間是存在的，存在是空間的。』」參見鄭金川：《梅洛-龐蒂的美學》（臺北：遠流出版，1993年9月），頁 34。

第二節聚焦「房間、屋室與牆內的身體」，探討零雨如何以「空間」為隱喻，彰顯女性的身體處境、親族懷戀以及對時間的感知。第三節討論都市與身體，零雨反對現代都市文明弱化人類感官，也憎惡浮泛擴張的資本主義，都市空間遂末日的降臨地，詩中人的身體以傷殘、破病呈現。第四節以她近期的田園主題詩作為主，展現其「世界身體」的宇宙觀，她也把田園看作血緣生命、文化生命的故鄉。據此，我們將賦予零雨詩的「身體-空間」完整面貌。

第一節 箱型身體、黑暗空間與痛感描寫

零雨的前三本詩集《城的連作》、《消失在地圖上的名字》及《特技家族》，集中表現出受困的身體感，抒情主體身處箱籠、房間與圍城等封閉空間，在在凸顯強烈而壓抑的囚困身體感，並形塑為此階段的主要創作意念。本節首先聚焦相對狹窄的空間：箱篋、（牢）籠與盒子，探索空間與身體相互牽制與詮釋的關係。

前文提過，箱籠及廣義的房間（包含房屋與建築物內部如博物館、旅館）為零雨頻繁調度的封閉空間，作為詩的主要場景，或導引敘述行進的關鍵意象。「箱子」相較於房間，更帶有隱喻性，不僅投射於真實世界的物象，更接近個人意識的顯影，換言之，詩人是以想像建構、進而投身置入的狹小「四方形」空間。除了「箱子」這樣顯而易見的空間意象，本文亦聯繫痛覺與暴力之描寫，使零雨詩中的受困身體經驗更趨完備。

一、箱型身體

「箱子系列」詩系為零雨早期的代表作之一，⁷²由〈用一隻箱子的空間呼吸〉、〈我的記憶是四方形〉、〈既不前進也不後退〉、〈你感到幸福嗎〉及〈這凌厲的光線毫不留情〉五首詩構成，題旨圍繞於無能逃脫的生命困境，並以箱子的意象增添狹窄、黑暗、陰影與閉鎖性。更重要的是，「箱子」如何囚困、

⁷² 詩系 (poetic sequence) 指組詩和有標記數字的詩篇系列，內容為各自能獨立的短詩。參簡政珍：《臺灣現代詩美學》，頁 339。亦參吳潛誠〈衡論詩的長短以及詩系〉：「當一組詩系的所有詩篇形成一個有機結構，獨立的各首詩之間便會產生動力的交織。…詩系比單篇的長詩、短詩都更具包涵性，更能兼容並蓄詩人各種不同的、變幻不定的情緒、感悟和思想概念，甚至可以包納敘事和戲劇手法。」收入簡政珍主編：《當代臺灣文學評論大系(1)文學理論卷》，頁 241-242。

改變甚至置換了身在當中的人的「型態」，例如：「黃昏的陰影鞭打／我的背脊，但不能／再低下了／我已經——貼近宇宙邊緣／人的形狀」，或是「它翻身，試圖以酸疼的背脊捶擊／大地。並埋首於黑暗的角落」。⁷³在箱子中的「我」的身體，被箱子所置換，黑暗角落的箱子因此有了人一般的感受。在這一系列詩中，箱子即我，空間即為身體。

奚密曾論道，零雨這一時期的詩具有「安於隔絕外界與禁錮空間的封閉性」，並帶為自身來弔詭「安全感與慰藉」。⁷⁴「箱子系列」對封閉空間的描繪，從「我」在箱中為始，又以箱子的「四方形」，形成自我隔絕的安適。不僅將孤絕感表露無遺，也轉化為一種認識世界的方式，如〈我的記憶是四方形〉：

把我丟在箱子裡

那人走了

關於世界

我的記憶是四方形

關於榮譽。也是

愛情——蜷縮在角落

也是的

外面的世界，有關的傳說

是這樣的：也日漸變成

四方形

那麼就給我一杯四方形

咖啡，給我一頓四方形

早餐。黃昏，必然也是

⁷³ 零雨：〈用一隻箱子的空間呼吸〉，頁 38；〈這凌厲的光線毫不留情〉，頁 45。

⁷⁴ 奚密從「詩人之死」的角度，探究自戕的中國詩人海子（1964-1989）、顧城（1956-1993），共有的詩歌崇拜（cult of poetry），兼論臺灣詩人的「心靈之死」，她以零雨為代表性例證。因撰作年代較早，奚密未及審視零雨詩迄今的全貌，況且以「心靈之死」概括詩的內涵，也不盡切合。見奚密：〈詩人之死——當代中國與臺灣的詩與社會〉，《現當代詩文錄》（臺北：聯合文學，1998年11月），頁 255-256。另參王德威〈詩人之死〉，《歷史與怪獸》（臺北：麥田，2004年10月）。

四方形。萬一落日也生
成四方形，我的抽屜就
日趨完整

那人向我走來
打開箱子
我的世界跟他的世界
沒有兩樣
我還是留在箱子裡
我說
他的眼神惶惑如昔
不知該走向那隻箱子⁷⁵



詩中的另一人，是一面目模糊、似不特定的「那人」，是將「我」棄於箱子、又「打開」以將我「放生」的人，這些片段，都顯示「他」所控馭的權力。至於「我」如何面對箱中處境？對「我」而言，在「世界」的母題裡面，全部的子題如記憶、榮譽和愛情，乃至敘說世界起源的「傳說」都是「四方形」。

此處或能解釋為愛情關係裡，對雙方權力消長的不平之鳴，並延伸為女性自我認知與建立主體性的歷程；⁷⁶或能作一卡繆（Albert Camus, 1913-1960）存在主義式的解讀：箱子是「人類失去上帝之後的空缺」的世界，人類是被遺棄的，因此須面臨痛苦、絕望和選擇（Choice），並對此負責，這成為人們共同的命運。⁷⁷

總而言之，箱子不僅是貫串起詩的主要寓意與形象，零雨更將之推演為「箱型身體」。例如〈用一隻箱子的空間呼吸〉第一、二節，描繪了病弱、疼痛的箱型身體：

⁷⁵ 零雨：〈箱子系列·我的記憶是四方形〉，《消失在地圖上的名字》，頁 40-41。

⁷⁶ 例如劉維瑛就認為箱子系列表現出「從茫然、不解、悲懼的心路歷程裡催化女性的自我認知，尋求主體、建構自身。」見劉維瑛：《八〇年代以降臺灣女詩人的書寫策略》，頁 37。

⁷⁷ 劉崎：〈卡繆〉，收入陳鼓應編：《存在主義》（臺北：臺灣商務印書館，1968 年 12 月），頁 173-176。



吃力地
鑿開宇宙的一角
我呼吸
肺生病了
由於身體
在箱子裡

我聽見一二句人聲
——他們不明白
這是箱子。我聽見
黃昏的陰影鞭打
我的背脊，但不能
再低下了
我已經——貼近宇宙最邊緣
人的形狀

被「鑿開」的「宇宙的一角」，再次暗示囚困「我」的箱子，如「宇宙」一般使人無所遁逃。到了第二節，「生病」的我相對於「他們」卻顯得異常清醒——只有「我」明白「這是箱子」，也只有這箱型身體，能夠鑿開宇宙、聽見「黃昏的陰影」並容受其鞭打的苦楚，以低伏、壓縮的姿勢貼近「人的形狀」。由此，詩人形塑出一個蒙昧濁世中的先知型人格，孤絕、痛楚但清醒而敏察。

接著，詩的後半部寫道：

我聽見冷霧鳴叫
從戰場的路上襲來
潰敗士兵的腳掌
惶惑如昔，踩在我的頭上

我所知道的黑夜

亦沒有改變
他的形狀與我相同
四方形，人的形狀
用胯下俯視我

我吃力地站起來
用鼻子呼吸

我是箱子，那就
用箱子的空間呼吸⁷⁸



詩的第三節，零雨設置了戰爭場景，重複二次「我聽見」的句式，一方面由於「我」在黑暗的箱內，僅能以聽覺察知外界動靜；一方面又暗示箱型身體所帶有的獨醒意味。此外，「惶惑如昔」一句也出現在前文曾引述的〈我的記憶是四方形〉，「惶惑如昔」的他們，對照能「聽見」、「知道」、「站起來」並「呼吸」的我，益發凸顯昏聩與無助。詩中的「我」即便身負傷病（「肺生病了」），卻是當中最具能動性的角色。

綜上所述，〈我的記憶是四方形〉、〈用一隻箱子的空間呼吸〉二首，抒情主體「我」的處境，遠不止「自我消解」的失敗宣言，反而益發積極的嘗試困境中的生存方式。〈你感到幸福嗎〉中，詩人跳脫箱型身體的描繪，箱子也不僅代表封閉空間，有了新的寓意：

遠遠地，有一口箱子
朝我滾來。我要
在它到來以前滾開

（你感到幸福嗎）

⁷⁸ 零雨：〈箱子系列·用一隻箱子的空間呼吸〉，《消失在地圖上的名字》，頁 39。



在閃開那一剎那
躲開了箱子
也避開幸福
再給我一口箱子吧⁷⁹

「我」的動作是滾開、閃開、躲開和避開，接連的片段式動作，逐一覆加為「我」閃爍的迴避姿態。⁸⁰「我」一面喃喃地以括弧問道「你感到幸福嗎」，一面畫地自限般決定自己必須「在它到來以前滾開」，顯示主體游移於「獲得」與「失去」之間的凝滯狀態、舉棋不定。

在此，箱子象徵幸福生活及伴隨而來的不安與患得患失，「我」對「箱子」從閃避到索求的態度，既為矛盾心理的寫照，更體現女性的身體特質。從現象學與女性身體處境的觀點閱讀這首詩，有著我們釐清詩中「我」面對箱子的反應，艾莉斯·楊（Iris Marion Young, 1949-2006）指出，女性使用身體——特別是運動——時，產生對周遭空間不可逾越之感，她寫道：

對於需要整個身體協調與導向才能圓滿完成的目標，女人在動作時常常很矛盾。她們的身體投射出一個待落實的目標，卻又在實踐任務的同時，變得僵硬緊張。⁸¹

她又以躲避球運動為例，討論女性身體面對外在衝擊的閃躲衝動，傾向被動「回應」而非主動接取或投球：「我們瞬間的身體衝動，乃是逃離、閃避，或其他在球飛來時保護自己不被打到的動作。」⁸²如她所述，自我保護的逃避姿態，是女

⁷⁹ 零雨：〈箱子系列·你感到幸福嗎〉，《消失在地圖上的名字》，頁 43。

⁸⁰ 翁文嫻認為零雨詩中「片段片段的動作」超過「人」的領域、「所有『物』都會動，有意志和靈性，隨時會表達」，以及「零雨詩句之用功處，常是這種『隔一層』的寫法」，對本文實具啟發。參見翁文嫻：〈論臺灣新一代詩人的變形模式〉，《中山人文學報》第 13 期，頁 94-95。

⁸¹ 艾莉斯·楊著、何定照譯：《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》（臺北：商周出版，2007 年 1 月），頁 59。

⁸² 艾莉斯·楊著、何定照譯：《像女孩那樣丟球》，頁 53-54。女性身體慣於等待物體前來自己所在的空間，而非主動朝對方而去，她進一步指出：「女人經常只是對動作做出反應，甚至對自己的動作亦

性獨特的身體習慣與經驗，詩人則將這種經驗，演示為面對可能的幸福時，所萌生的緊繃姿態。

我們注意到，詩裡的「箱子」，留下未能獲得、抵達的空虛感，結尾又弔詭地出現「再給我一口箱子吧」，讓曖昧閃躲、拒絕正面接受「幸福」的「我」陡然化被動為主動。結尾雖如楊小濱所說，奠基在「拉岡意義上意味著對愛的無助要求（demand）」，⁸³同時，也反映出主體「主動」引發動作與反抗的可能。

二、牢籠與黑暗空間

詩雖奠基於現實體驗，但由於此文類所蘊藏的變形、跳躍與轉化潛能，使詩的表現，往往能十分自由地跨越真實與虛構之間。「箱子系列」從箱型身體的想像，表露外於他人的獨特性，又以女性身體經驗發想，使箱子意象之層次更趨豐富。接著，我們以封閉空間的另一型態——牢籠為分析對象，探索零雨詩中封閉空間及身體感的其他面向。

首先，牢籠和箱子最顯著的差異，是牢籠具有較曖昧的「開放／封閉」二種型態，並更多地聯繫「動物」的特性。也就是說，籠中之人，雖能走動、觀看外界事物，同時也隱喻著人如籠中動物一般，無力掙脫、困於有限自由。詩例如〈黃昏組曲3〉，茲引全詩：

他們回來了……拖著長長的

鎖鏈，猶如一般草食動物

身形龐大而內心怯弱

從籠中走出又進入籠中

（全靠一只圓形記憶器指引）

然，就好像我們是一個來自外來意向之動作的客體，而不是把自己視為動作的主體。陰性的空間存在被一個座標系統所定位，而此系統並不源於女人自己的意向能力。」見前揭書，頁 66-67。

⁸³ 楊小濱借鏡拉岡（Lacan）精神分析理論談〈你感到幸福嗎〉指出，「箱子」象徵「一種喚起欲望卻永遠無法滿足欲望的客體」，且零雨捨棄特意以「口」為箱子的量詞，暗示其不可能完滿的虛空感與內部的黑暗。見〈欲望、換喻與小它物：當代華語詩的後現代政治〉，收入楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（臺北：麥田，2013年9月），頁 30-31。



因為彼此憎恨
又彼此喜愛……
相互扮演娛樂的對方，且追索
意義……暫且原諒了彼此
昨日之暮，今日之暮，明日之暮
都貯存其中

在教堂門口坐著……
昨日之我，今日之我，明日之我
相互數算，浸禮，詠歌

仍除不去一些重量
（大部分的捉弄來自陰影
長長的……）⁸⁴

詩中以鎖鏈、動物、籠子為線索，彷彿在建造並豢養一座業已陰暗的「黃昏動物園」，又嘲諷地以「身形龐大而內心怯弱」的草食動物，直指人心脆弱。第二節，「走出又進入」籠中，即顯示籠子的曖昧性：介於開放與封閉之間。接著，括號內突兀地出現「圓形記憶器」，暗示主體的心智思維如機器般麻木運轉。困於籠中的「動物」所能掌握的時間感，是近黃昏的遲暮。不同時間維度（昨日，今日，明日）下的「我」，期望藉由宗教安放倦怠的身心：「在教堂門口坐著」，卻在最後一節發現「重量」和「陰影」仍恆常存在，遂只是再次驗證「追索意義」的徒勞。

「箱子系列」中的〈既不前進也不後退〉，則在箱子內部設置「囚室」：

中間是你的囚室
你每日端坐

⁸⁴ 零雨：〈黃昏組曲 3〉，《特技家族》，頁 137-138。

收集玩具
每一個抽屜都有
一個日曆
每天你都要解決一個
矛盾，你練習按時
上廁所。按時上辦公廳

練習在黑暗來臨以前
跑步回家，以免錯過
黃昏

以免走錯門⁸⁵



詩題「既不前進也不後退」，即在彰顯「活著」本身即是一件徒勞，人生存在囚室般無以掙脫的境況。「每一個抽屜都有／一個日曆」，指涉時間以及度日的狀態，抽屜的箱篋形態層層疊加，抽屜內部的空間，藏於日常所見的家具中，由此，暗示詩人對「時間」的感受。

此外，詩中提到的「練習」項目，都是再平常不過的行為：「按時上辦公廳」、「在黑暗來臨以前／跑步回家」，甚至是不需經過思考的生理行為：「按時上廁所」，揭露行為背後的時間意義——「按時」看似何其正當，又何其違背人的生理自然。

在這裡，我們援引另一個行為藝術的文本，為與零雨的詩互相對照，藉此深化詩的形式特徵與意義涵量。即謝德慶的《打卡》（Time Clock Piece），他每小時打卡一次、持續一年，就像〈既不前進也不後退〉第二節中，受制於現代性「時間」的身體。希斯菲爾德（Adrian Heathfield）認為：

⁸⁵ 零雨：〈既不前進也不後退〉，《消失在地圖上的名字》，頁 42。

謝德慶的身體處境，成了輪班勞動造成的變異生物處境的誇張版；他被壓縮到一個破碎夢境與意識衰減的極限狀態，在其中，身體的基本功能只有生產。⁸⁶



論主題，二個文本有相近旨趣，著力在呈現壓縮、低限度的身體處境；論表現，《打卡》透過錄像、照片和打卡表「記錄」時間，一年間藝術家的身體變化，亦被歷歷銘刻，展場牆面整密排列的相片，極直截而強悍地震懾觀者；零雨寫囚困身體、封閉空間，則含容更多想像的可能，詩因其載體——文字——之特性，難以被定格、被常規化，其實更具有象徵的開放性，也就是說，含有更多、更廣泛的象徵意義。詩的表演性，也在視覺、聽覺的發揮上。

若〈既不前進也不後退〉暗諷資本主義秩序的節奏如何訓誡、進而規範人的身體，同一詩集中的〈籠子——看「行築幻乘」那一日〉，則寫出群體中「自我」的面目模糊：

黃昏急急掉落窗前
我把窗簾拉上，去到黑暗的
角落。打開
胸口那個血紅落日
隱匿已久的血紅落日墜入
灰霧的室內

我坐下來
在陌生的市中心陌生的四壁
人群當中我坐下來
發現自己——與許多不認識的別人
一樣，在重重閘門的籠子之內

⁸⁶ 亞德里安·希斯菲爾德、謝德慶著，龔卓軍譯：《現在之外》（臺北：典藏藝術家庭，2012年2月），頁33。

彼此驚惶四顧

我們合力把窗簾拉上，打開胸口
——雖則它們迅即癒合——我們
合力清點地上的落日 在黑暗中
我們摸索 前進 摸索
並急急命令另一個自己
離去——彷彿一場連夜而來的殺戮計畫
即刻到臨

翅膀撲打在籠子的聲音
像死亡攜回他新誕生的嬰孩
我們合力要打開牢門，但
窗簾已然破裂——他們亦是
長了翅膀的。我們一定
要打開牢門——然而，我們終於

坐下來啼哭，如同嬰孩⁸⁷

隱匿已久的、胸口上的「血紅落日」，借喻染血的傷口。⁸⁸詩中黑暗角落是為獨處的自省空間，「灰霧」的室內，則創造出明度低、略帶模糊的視線。

詩的「背景」有如戰時避難，陌生人們共同躲進室內，而此「室內」則為籠子的變形。第四節中，彷彿是死神的「翅膀」，象徵死亡的脅迫，同時長在「他們」身上——在帶來「死亡」的「他們」跟前，「我們」雖試圖突破重圍，最後卻以啼哭的嬰孩自喻。這首詩中，籠子意象所帶來的封閉性，對象擴及包括自我在內的受困群體。

⁸⁷ 零雨：〈籠子——看「行築幻乘」那一日〉，《消失在地圖上的名字》，頁 32-33。

⁸⁸ 零雨也曾寫過「紅色——我的胸前，花開正盛。淬毒的利刃濡染了衫縷。我一邊走一邊脫掉一層一層外衣。」使傷口、花和血形成譬喻系統。見〈後記 3〉，《我正前往你》，頁 225。



三、疼痛身體

從前引詩例可以看到，（胸口的）傷口、花、血的意象群，形成詩人對傷害和疼痛譬喻系統。我們發現，在封閉空間的描繪中，幽閉感固然為詩人多所著墨，然而，我們不能不注意到另一種身體經驗：疼痛。

零雨詩觸及這類空間時，身體或因綁縛、囚禁、痛擊等暴力而受傷；或由於另一種更幽微、不可名狀，無端引發的疼痛感，〈昨天的博物館·之二——致 S·W〉即為一例：

嘴巴是閉的

心是苦的

陌生的屋子

每天都發現新的疼痛

曾棄守的時間

空間 被執起的手

痰一樣從盥洗檯消失

（——空著的屋子為什麼

還疼痛呢？）

只是那面鏡子懂得

處理臉上的癍痕⁸⁹

閉合的嘴、苦澀之心的後面，緊接陌生的空屋子，凌厲的敘述句，已讓詩句具有冷冽開頭，第四行「每天都發現新的疼痛」，又是薛西弗斯式難以消解的痛苦輪迴。在此，時間、空間都被「手」：即透過抒情主體所擁有的身體給棄守，遂以痰的形態，因日常程序之一的盥洗而「消失」。

時間與空間的巨大命題，在展示往昔陳跡的「昨天的博物館」中，被流入下水道一般地輕易「取消」。意味著人曾經生活、存在的「時空」，本質其實指

⁸⁹ 零雨：〈昨天的博物館·之二——致 S·W〉，《特技家族》，頁 98。

向虛無。痙弦認為，零雨寫出「現代人被時間肢解」的狀態，⁹⁰以這首詩而言，嘴巴、心、手和臉，雖屬於同一個身體整體，透過詩行的佈置，以及對時間的追問，步步逼近被「肢解」的人的狀態。

再者，「屋子」也是身體的隱喻，依循「身體-空間」的閱讀視線，空著的陌生身體（屋子）中，只有新的疼痛被不斷發現。易言之，孤寂的、「空著」的身體僅圍繞疼痛而生，因疼痛而存在。詩人問道「（——空著的屋子為什麼／還疼痛呢？）」，本具有反抗性的提問語法，被置於括號內，削弱質疑和反駁的聲量，懸在第三節末行的問題無人應答，嘗試對生存狀態拋出詰問，卻落入喃喃自語似的獨白。「痛覺」與觸覺同屬，是胡塞爾藉病理學分析說明「如何使身體成為我的身體」的關鍵，龔卓軍如此闡發：

透過以觸覺為「自我身體」或「身體主體」基本形構線索，我們發現，病理學意義上的「本體感受」是不可見的，也就是說「自我身體」的本質雖然可以在觸覺痛覺中原始地給出，這種給出卻沒有視覺上的對應物，它在視覺上「隱而不顯」（presence in absence），使得它只能透過「身體主體」的直接反身觸動覺辨識，或間接透過他人眼睛對運作失靈／運作正常的視覺對比，才能確認其身體「本體感受」的存在與否。⁹¹

依此言，痛覺沒有視覺上的對應物，須仰賴「遍佈全身」的痛覺、觸覺的雙重化（doubled）感受。這首詩裡，抒情主體卻在陌生的屋子「每天都發現新的疼痛」，「身體-空間」的對應成為詩人讓痛覺視覺化的依憑。事實上，詩人也將「痛」的知覺，視為日漸稀薄的、人的感性能力：「痛——／將是最高貴的。但痛／是世紀性缺貨／不痛也不／能如何」。⁹²對零雨來說，「痛覺」無疑是最接近感性能力的感官經驗。

⁹⁰ 痙弦：〈小評〉，原載於《八十四年詩選》，收入《特技家族》，頁 101。

⁹¹ 龔卓軍：〈身體與想像的辯證：尼采·胡塞爾·梅洛龐蒂〉（臺北：國立臺灣大學哲學所博士論文，1998年），頁 135。

⁹² 零雨：〈下雨的房間〉，《我正前往你》，頁 152。

而〈昨天的博物館·之二——致 S·W〉最後一節，詩行轉瞬跳開屋子與時間、空間，轉入一個新的意象：鏡子。楊小濱以為，零雨詩中鏡子的意義，有一部分是「將虛幻與實在混同起來」。⁹³〈昨天的博物館·之二〉中，這是一面懂得處理臉上癍痕的鏡子，也暗示著鏡子前的「人」恰好相反，仍帶著疼痛與傷痕。亦即鏡中「虛像」完好無傷、懂得掩飾與修復裂痕，比起「實像」，更具有處理疼痛的能力。此虛像反映兩種意涵：它是抒情主體欣羨而不能企及的對象，以及透過「虛實混同」聯繫前一節「疼痛的屋子」，創建屬於隱密私我的、外於真實空間的場所。

另外，零雨也寫過：「四周的牆種滿了鏡子／我們以早安攻擊著對方／隱忍是一種誤會／寂寞因為出城太少」⁹⁴，引詩中，牆非但是隔絕、封閉的物體，更因種滿鏡子讓「我們」的形影無所遮蔽的「被」映現。「早安」在此指涉言不及義的社交「廢話」，⁹⁵「攻擊」被包裹在禮貌底下，人們於是被馴服般的學會「隱忍」，而不想見其「誤會」般躲避了自身被攻擊而生的傷害。

承上所述，我們發現，對於被囚身體的想像，零雨反覆演練，一再尋覓新的景觀與情節。藉著身體的掙脫、暴擊與逃離，節節逼近自身存在的問題解答。如《城的連作》代序：

送行的人已經消失在對岸，黃菊枯萎的田隴下。他們要回去重新粧扮淚眼。我彷彿聽見他們的笑聲，漸去漸遠。

這是他們致贈的禮物：一件黑衣，一個鉢，一副手銬腳鐐。

(中略)

⁹³ 楊小濱：〈冬日之旅——讀零雨詩集《木冬詠歌集》〉，《木冬詠歌集》，頁 5。

⁹⁴ 零雨：〈圍城日記（二）〉，《城的連作》，頁 119。

⁹⁵ 例如 1959 年上映、小津安二郎執導的《早安》也透過孩童之口，不愠不火的指謫成人世界中毫無意義的寒暄，與種種禮數的無效和彆扭。

我建造一座城堡，用堅固溫暖的白雪；在這迷途的中點。戴上手銬
戴上腳鐐，用鉢孵育種子。且慢慢弓下身體，以手與腳沈思，直到
頭髮的長度驚動了他們。⁹⁶



首先，零雨以充滿孤寂氛圍的冬夜，渲染出肅殺與冷冽的意境，也帶有夢境一般，迷離、虛幻的特性。其中，「送行的人」漸去漸遠，僅僅留下供「我」隱蔽身份、遮蓋身體的「黑衣」；牽制身體自由的「手銬腳鐐」。致使「我」能夠與夜色同行，不被辨認。接下來，「我」面對一個空蕩蕩的容器：「鉢」，將它化無為有，用來「孵育種子」，油然啟動了新生的象徵——雖身負「手銬腳鐐」，看似緊鎖、遏制了四肢行動，「我」對自由的求索仍不可限量。即便充滿限制的四肢是「死」的，詩人告訴我們生命仍「活」著：頭髮在生長，時間在遷移，安靜醞釀的「沈思」即最大的「驚動」力量。

至於〈冬天的囚犯〉中，抒情主體面對黑暗無光的處境，「我」不顯畏懼，零雨繼續描寫其主動、勇敢的一面：

在荒野迷途中，黑夜迎上我。我穿上黑衣，奔跑呼嘯，與他展開惡鬥。
撕下一張一張面具，赤手痛擊一個又一個肉體。然而，那却是我，面目
全非，身受重創。然而，不知道為什麼。⁹⁷

與象徵未知、無所不在的威脅的「黑夜」正面迎擊，「面具」掩蓋敵人的臉孔——一個人外貌上最易與他人截然劃分的部位：「臉」，儼然是一個專屬標記、一個身份認同，「我」卻將面具撕下，揭露真實。更以最赤裸、粗糙的方式，與對方的身體肉搏，令他經驗直接的疼痛。接著，零雨以兩次「然而」的轉折語式，揭曉敵人的真實身份。對方其實是「我」的一個自體分裂，也是一個以詩「變形」的我。

⁹⁶ 零雨：〈冬天的囚犯〉（代序），《城的連作》，頁 8-9。

⁹⁷ 零雨：〈冬天的囚犯〉（代序），《城的連作》，頁 8。

又例如〈劍橋日記9〉第三段，更能彰顯零雨詩中封閉空間的意涵。「房間」為囚室的投射，其實近似前述的箱籠空間。它乘載惡夢與孤獨，房間之外則是未知的、惡意的「有人」脅迫。詩人從詩前小序「牙齒掉得厲害」一句發想，以「牙齒」意象為主軸，銜接「我」、惡夢與房間，建造虛實界線曖昧的場景及情節：

早晨起來。一顆牙齒在昨夜
失蹤。必定是有人昨夜進來
打開我夢囈的嘴，試圖在我
惡夢的時候銷毀。我的牙齒
咀嚼過童年少年以至青年壯年
我的牙齒。擁有不可思議的力量
在沈默的房間編寫進行曲
必定是在我惡夢的時候我高聲
唱歌。我的牙齒和我必定
是被不認識的人放逐到黑暗的
屋頂。唱歌。每天醒來，我必定
失蹤我的一顆牙齒。每天醒來⁹⁸

語言安排上，詩人仿造最初誕生於軍事體制的進行曲（march），具有強健而明顯的節奏，用於鼓舞士氣和整齊步伐。如「……昨夜／失蹤」、「……我高聲／唱歌」等刻意切分意義句的斷行，製造快速的節奏效果。

空間（房間）在形式上限制了身體出走的自由，但「不可思議的力量」源源勃發自人的身體；反之，身體也是構成「我」的要素：「我的牙齒和我必定／是被不認識的人放逐到黑暗的／屋頂。」詩人寫出囚禁牢獄之人被分割的身體整體，最後二行寫著：「我就在沈默的房間／編寫進行曲」，抒情主體在安靜的空間內創造「聲音」，無疑是一種反叛現狀的欲望。

⁹⁸ 零雨：〈劍橋日記9〉共分五段，全詩副標為「蘇先生如是說」，前有小序：「1992年初春報載囚禁的犯人，日常無事，唯看報，做惡夢。牙齒掉得厲害。保持沈默。」《特技家族》，頁43。

詩的最後五行，「我」陡然從被動受縛，轉換出表現自覺的能動性，昭示零雨詩的一種「故事」模式：狀似無路的難堪處境下，或者反向而行，或者狡黠反抗，繼而抵達自由。如本章第一節中「箱籠身體」的寓意，儘管短兵相接、進退失據，主體仍在求索逃脫的可能與方向，至為可貴的，或許是詩人表現這些狼狽、掙扎與傷害的方式。

本節以詩中的箱子、牢籠意象為主軸，探討零雨如何以透過這二種封閉空間，寫出禁錮、被囚的身體經驗。依循「身體-空間」的角度，首先發現「箱型身體」蘊涵的意義，一為女性身體處境的象徵；二是以箱中之「我」揭露衰敗濁世的面目；三則表現為主體反抗現狀的可能。而牢籠一方面象徵籠中動物的無助與徒勞，一方面則擴展為囚室意象，批判現代生活之下，人們的麻木感知與身體的異化。最後，我們發現「疼痛」的身體經驗之重要性，詩人賦予痛覺以有形的視覺形貌，並強調痛擊等反抗策略。在被囚情境中，抒情主體的應對，從閃避、自處、質問、反抗到攻擊，反映封閉空間內的多層次身體經驗。

第二節 房間、屋室與牆內的身體

「房間」是相對於社會公眾空間的私人範圍，被視為女性主義重要著述的吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）《自己的房間》（1929）早已指出，女性私有空間的闕如，⁹⁹致使女性在精神、物質乃至社會文化層面遭受壓抑。零雨詩中，抒情主體困囿於有限空間，進而展開一場縮合空間、身體及性別的對話。

一、女性身體處境

延續詩人對箱籠身體的著墨，房間、屋室和牆內，則是規模稍大的封閉空間，身體似拓展其歸屬的空間範圍，同時反映更為矛盾的狀態：享受隱密與自由的同時，亦更清楚體認己身的禁錮處境。從詩人對記憶與現實的省思為起點，辨析詩中房間、屋室等意象，所埋伏的女性思維與身體經驗。據此，零雨描繪出男

⁹⁹ 吳爾芙著、張秀亞譯：《自己的房間》（臺北：天培，2008），頁 19。

性主掌話語權下，遭噤聲、消音的偏斜女性位置；¹⁰⁰以及女性在愛情關係中的矛盾、依附與抗拒態度。

本節需強調的是，零雨曾明言她的女性意識出現甚晚，寫詩時關注的對象，是人類的普遍生存情境，因此她說：「純粹的『女性詩』恐怕也無法取悅我。」¹⁰¹然而，本文以為，倘若論者依循她的自白，單從抹去性別因素的視角分析，實為遺漏解讀其詩的重要取徑。因此，本文仍將零雨的女性身份納入考量，¹⁰²探索她筆下的「房間」如何逃脫、反抗於父權結構之外，以及房間中的女性主體，將如何開啟屬於自身的言說空間。

〈吳爾芙和她的房間〉，題目上就揭示了女性思維，詩篇始於女性集體的發聲，以「我們」發語，將讀者納入同情共感的情境：

我們總是在隔壁
——傾聽，觀察，記錄
美或其類似物

我們怎麼去建立家庭
與夫對坐，與子女一起
做功課¹⁰³

第一句中的「隔壁」，可以有二層解讀，一方面意味女性偏離話語中心的邊緣位置，另一方面則反映「有限空間」內，遭抑止的女性身體舉止。如艾莉斯·楊指出：「陰性存在所生活的空間是封閉或受限的，就好像有個雙重結構，而女人體

¹⁰⁰ 例如李癸雲就以文學中的「柵欄／禁錮」描寫，說明女性受約束的主體位置：「在歷史中沉默或缺席，還不是女性最的悲哀；被禁錮在武斷的學術分析，或者被史詩家所污化，那才是女性沉重的枷鎖。」見李癸雲：《朦朧、清明與流動：論臺灣現代女性詩作中的女性主體》，頁 54。

¹⁰¹ 楊小濱：〈書面訪談錄——楊小濱專訪零雨〉，收入零雨：《特技家族》，頁 162-163。

¹⁰² 迄今以零雨為研究對象的論述，除了李癸雲參照克莉絲蒂娃《反抗的未來》，提示零雨詩「回歸女性感性世界」的精神意涵，其他研究較少凸顯性別意識。而研究女詩人群體者如李元貞、陳義芝和劉維瑛等，則採女性角度解讀零雨詩。本文採折衷辦法，顧全女性角色所面對的社會處境，但不單據此涵蓋詩作的所有層面。

¹⁰³ 零雨：〈吳爾芙和她的房間〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 3。

驗到自身都是在空間中被定位的。」¹⁰⁴顯然，第二行的「傾聽，觀察，紀錄」，皆為安靜、旁觀的舉止，也是基於上述經驗。

這首詩的最末二節，如此寫道：

我們像一樣擺設

（時時刻刻），擺在

所有事物的隔壁

發現時間的細眼

尷尬地，與我們

對看¹⁰⁵

這首詩借用吳爾芙之名（「時時刻刻（The Hours）」為吳爾芙創作《達洛維夫人》期間暫時取的書名），描繪女性在家庭生活中「像一樣擺設」的境況。再加入詩人念茲在茲的時間性，於是有了最後三行與「時間的細眼」對峙的「我們」，女性終而顯出狼狽與侷促。詩行在此戛然而止，為讀者留下獨自咀嚼、面對時間「細眼」的「尷尬」空白。楊澄靜曾指出，在時間推移、生命有盡的悲哀預知下，零雨詩的房間與牢籠意象相互轉換。¹⁰⁶詩中的「我們」，日復一日忙於「擺弄時鐘」、「鋪好床單，測試桌椅／的彈性」等家務牢籠（domestic prison），陷入無期限的生活徒刑（sentenced life），¹⁰⁷同時要投入職場競爭，在這首詩中，「房間」沒有成為女性「自己的房間」，反而更能近似禁錮其身的牢籠。

除了帶有批判意識的表明女性所容受的壓抑，零雨，〈我們的房間·之二〉演示愛情裡的雙方，主動賦予、被動接受的關係：

我居住在你

¹⁰⁴ 楊著、何定照譯：《像女孩那樣丟球》，頁 63。

¹⁰⁵ 零雨：〈吳爾芙和她的房間〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 4-5。

¹⁰⁶ 參見楊澄靜：〈創化古典、鍛接當下：以夏宇、零雨的詩學為例〉，頁 88。

¹⁰⁷ 參見吳鄭重：《廚房之舞》（臺北：聯經，2010 年 11 月），頁 3。



房間之中

因你——賦予我居住的權力
——我居住的房間，才成為
我的居所

是你打開了門，我才
被賦予笑——啊，那黃金的
鑰匙，來自你
嘴唇上揚的弧度¹⁰⁸



這首詩並未流露哀怨之色，也不特意採彰顯女性意識。經由「你」的「賦予」讓房間（空間，space）成為強調人類感知與情感經驗的居所（地方，place），¹⁰⁹表現出一段關係中彼此相互擁有、容受的親密感。此外，詩中的「房間」也能視為身體之喻，¹¹⁰讓此詩拓寬情欲描寫的解讀空間。

同樣以房間中的女性主體為主軸，〈房間裏的愛麗絲〉則描繪另一種浮想連翩的「美或其類似物」。詩中，「愛麗絲」是一位耽溺夢想、混淆現實與幻境的沉睡少女，也是被殷切等候的對象：

看到那個娃娃嗎
愛麗絲
在陰影中渡過了
大半夢想

¹⁰⁸ 零雨：〈我們的房間·之二〉，《木冬詠歌集》，頁 169-170。

¹⁰⁹ 參考 Tim Cresswell 說明段義孚對「place」一詞的闡釋，及其現象學、存在主義式的取徑，以區別空間、地方之義：「段義孚透過與空間的對比來定義地方。它發展出一種做為行動與移動之開放場域的空間意義，地方則是牽涉了暫停（stopping）和休憩，以及涉身其中。空間適合空間科學和經濟理性的抽象概念考察，地方則適於諸如『價值』與『歸屬』這類事項的討論。」參見 Cresswell 著，王志弘、徐苔玲譯《地方：記憶、想像與認同》，頁 35-37。

¹¹⁰ 例如沈曼菱也指出，零雨詩中的身體逐漸隱喻成了箱子、房間的意象。見〈閉鎖與開放：論零雨詩作中的「房間」隱喻〉，《第四屆全國臺灣文學研究生學術論文研討會論文集》，頁 182-184。



假使你使用頭顱
卻不使用眼睛
使用身體
卻不使用手
你便走上一條
環繞世界的鋼索
踩著圓形器物
卻走著直線
從對面那一頭走來
繞過南極 北極 再進入
赤道 用手觸摸
溫度 愛麗絲
海洋就在你的隔壁房間
月亮藏在左邊
第二個櫃子 太陽
太陽要掀開主人的裙擺
船 船在午夜航行
從你頭上駛過¹¹¹

第一節以傾訴體渲染了安靜、私密的氣氛，第二節隨即承繼「大半夢想」一語，前四行句式相仿的「使用……卻不……」，夢中的「愛麗絲」使用頭顱、身體卻拋棄眼睛和手，詩人以文字開展一場怪奇身體演出的序曲，眼睛、手相較於頭顱與身體，是更為細緻、富有意識取向的感官接收器，伊希嘉黑（Luce Irigaray, 1930-）也曾說明女性身體對觸覺的感知大於視覺。¹¹²這詩中的愛麗絲，要以全副身體去感知世界的變化：「你便走上一條／環繞世界的鋼索」，身體為

¹¹¹ 零雨：〈房間裏的愛麗絲〉，《特技家族》，頁 151-152。

¹¹² 參考伊希嘉黑著、王志弘譯：〈此性非一〉，收入王志弘編譯：《性別、身體與文化譯文選》（作者自印，1994），頁 74。

既人生存在世的媒介，¹¹³詩人以夢境和詩鬆動現實身體的囿限，獲得新生般的自由。

至於為何出現南極、北極、赤道等詞彙？其實《愛麗絲夢遊仙境》（Alice's Adventures in Wonderland）故事原型《愛麗絲的地底冒險》（Alice's Adventures Under Ground）主要場景就在地球內部，由此可知，詩人參酌了此背景加以改寫，並創造出更貼近現代女性處境的「愛麗絲」。

前文提到，「隔壁房間」的封閉空間性，此詩的「海洋就在你的隔壁房間／月亮藏在左邊／第二個櫃子」，則反映非理性夢境中的空間錯置。再者，詩人基於原作中愛麗絲能放大、縮小形軀的情節，使浩瀚海洋、遼遠月亮等自然意象，極隱密地藏進個人房間內的收納處。以巴舍拉（Gaston Bachelard, 1884-1962）的話來說，這是一個「私密的日夢所藏身的幽深內裡」。¹¹⁴使得屬於自然的、世界的「公共」意象，進入個人私密感（intimité）的領域。不僅如此，在詩意安排上，具有延續「環繞世界」、開啟後文「散步天宇」的重要作用。

接著是詩的三、四節：

而我們 在等你醒來
坐在一起 試用一種
擁抱 環繞彼此
用這笨拙的模樣
散步天宇 愛麗絲
可否把我算做其中
一顆沈默的星球
嵌在你睡眠的臉上

我們等你 一起完成

¹¹³ 社會學家謝林（Chris Shilling）指出：「梅洛龐蒂不認為身體只能被當成客體……身體是主觀性與意識發生的場所：身體是我們『生存在世的媒介』，它提供我們看待世界的觀點以及對世界的體驗。」參見謝林著、謝明珊譯：《身體三面向：文化、科技與社會》（臺北：韋伯文化，2009年），頁81。

¹¹⁴ 巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯：〈抽屜·箱篋與衣櫥〉，《空間詩學》（臺北：張老師文化，2003年），頁155。

醜陋的黑色報告

在這個房間裏

隱匿明日

世界的新詮釋¹¹⁵



從第三節開始，複數人稱「我們」進入愛麗絲的「房間」，與〈吳爾芙和她的房間〉相仿，詩人以女性身份發話。「坐在一起 試用一種／擁抱 環繞彼此／用這笨拙的模樣」既表現了和煦、相互體諒的女性情誼，從「試用」、「笨拙」等語亦能讀出女性運用自身肢體時的遲疑、不定，以及對肢體可能伸展的空間有縮限傾向。¹¹⁶

由此詩可見，房間內的「我們」（暗示女性群體）和愛麗絲都非常安全，不受侵擾，由於房間的私有、封閉特質，帶來極其隱密而單純的美好感受。值得注意的是，這裡的「房間」並不同於「箱子系列」自溺／自匿的安全感，而是近似巴舍拉論家屋時所說：「我們活在固著（fixations）裡，固著於幸福。」以及「家屋庇護著日夢（daydream），家屋保護著做夢者，家屋允許我們安詳入夢。」¹¹⁷隱蔽、庇護和提供安眠場所，為零雨詩中「房間」的另一特質。

從前後詩行來看，「醜陋的黑色報告」指涉在幻夢以外、面臨真實世界的限制與凝滯時，既無「海洋就在你隔壁房間／月亮藏在左邊」，更無法將散步宇宙、扮演「一顆沈默的星球」的想像力付諸實踐。於是，抒情主體只能盼望這「醜陋的黑色報告」在隱蔽的房間內被秘密完成，並將期望寄託於夢境。

在零雨詩裡，房間與夢形成互相依傍的意象系統，並繁衍出多元的情感與寓意，單就〈房間裏的愛麗絲〉來看，「房間」既為交融幻夢與現實的曖昧空間，是女性相聚、交換秘密的隱密基地，又因其封閉性帶來安全與欣悅感。而

¹¹⁵ 零雨：〈房間裏的愛麗絲〉，《特技家族》，頁 152-153。

¹¹⁶ 本章前一節論及零雨「箱子系列」時，也借楊的女性身體經驗論述加以詮釋。艾莉斯楊又舉例女孩如何「被教導成為女孩」，成為「對事物的軀體投入，往往是怯懦、不確定、猶疑」的女人。見氏著：《像女孩那樣丟球》，頁 54、70。

¹¹⁷ 見巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》，頁 67-68。

〈虛無的節慶（記夢）〉組詩七首，也以房間為主意象，更深化房間和夢境的聯繫、擴張「房間」此一容器的可能涵量，以下為第一首：



這個房間，有點凌亂
有點——孤獨（時常
在無事中睡去，即使
白晝）

——我夢到
許久不見的詩人
穿著發光的絲綢衣裳
轉過一個又一個房間

啊，華麗的歡樂氣氛
（我必然是醒著的）

電話一直在響
摩托車聲音也很吵
但都是別人的——我的
房間不管這些¹¹⁸

詩人以房間為核心，可與〈房間裏的愛麗絲〉參照，尤其第四節和前引「在這個房間裏／隱匿明日」，皆凸顯房間不受外物侵擾的個人獨佔性。雖然孤獨、凌亂，但足以隔絕外界的嘈雜：「但都是別人的——我的／房間不管這些」，顯然詩中的「我」十分享受、沈浸甚至偏安的幽閉狀態。「華麗的歡樂氣氛」指有如「虛無的節慶」一般的夢境——譬如夢見身著發光絲綢的「許久不見的詩人」，示意終然失落的情節：現實裡不能再見詩人；括號內的詩句，則是夢中自我的喃喃獨語。

¹¹⁸ 零雨：〈虛無的節慶（記夢）〉，《木冬詠歌集》，頁 157-158。

同組其他首詩，具有不同的描寫向度，從而豐盈詩題所指明、對立的「虛無」和「節慶」之內涵。例如第四首，「我」在上帝遺棄的房間內旁觀節慶的進行，帶著嘲諷但清醒的態度：「（而我總是，在遠遠的角落／觀看，並編寫夢的情節）」，第五首「我」化身特技表演的小丑，存在主義式地詮釋人的生命境況：「就是這個身體／被拋起又落下／重重的／壓在自己身上」。¹¹⁹

最後一首，「我」再度遇見「許久不見的詩人」，身體卻奇異而荒謬的持續特技演出：「他一定也看到／我的身體前傾——／前傾在半空中／越過眾人的頭顱／如此令人驚駭／但我看不到他／我必然是醒著的」。¹²⁰顯然，此處的身體特技是詩人繼〈特技家族〉之後的延續和再次鍛鍊，可見，此階段的零雨十分重視以詩體現非理性表演的意義。解昆樺曾指出，〈特技家族〉的身體運動「混雜嘲諷、悲愴的荒謬意涵」，是一「訴諸險境的華麗肢展表演」，又因詩中主體置身馬戲團一類舞台，使身體技藝成為「異化概念的商品」。¹²¹〈虛無的節慶（記夢）〉則將場景轉至房間，更有隱密空間內的人面對自我、獨自嚼食存在的寂寞、荒蕪感之意，也因「夢」的加入，孰為清醒、孰為沉睡的辯證，更值得細察。

由前引詩例而論，房間即為夢的象徵，房間構成了夢的外部形狀，並上演夢內部的情節。此詩前有附註「這麼大的房子／也容不下我的哀傷」，透露抒情主體對寂寞、哀傷和孤獨情境的迷戀與轉化，如魚川認為零雨能使「寂寞顯得豐富」，¹²²〈虛無的節慶〉諸作，即能印證此言。

零雨詩從女性主體身在房間、屋室中所萌生的自由渴盼，到將房間比作夢的象徵，延續著〈用一隻箱子的空間呼吸〉的身體變形，其過程儼如詩句的層層

¹¹⁹ 這裡主要指的是，沙特認為人的誕生是在沒有獲得徵求同意的前提下，被拋擲到一個不確定的處境，而後又在人不情願的情況下，被帶離這處境（指死亡）。上述源自海德格所謂「被拋擲性」(thrownness)，意指人被拋進這個世界，成為一種在世存有，但人無法決定自己的出生，人在存在之前，不可能預先決定自己是否存在。參考陳鼓應編：《存在主義》，頁 90-92。

¹²⁰ 零雨：〈虛無的節慶（記夢）〉，《木冬詠歌集》，頁 162-164。

¹²¹ 解昆樺：〈零雨〈特技家族〉詩作的荒謬劇場性—與商禽〈門或者天空〉、村野四郎《體操詩集》的比較討論〉，《東海中文學報》27 期（台中：東海大學中文系，2014 年 6 月），頁 175-176。

¹²² 魚川（即詩人梅新）評論零雨詩所表露的寂寞心跡：「我認為零雨就是一位要使『寂寞顯得豐富』的詩人。要拋棄慣常的審美觀念，追求一種新的獨特的表現方法，零雨的寂寞是必然的，也是一位有成就的作家所必需面臨的。但他的成果，卻豐盈了他的寂寞，別人視似暗淡的窗口，他卻感到十分明亮。」魚川：《魚川讀詩》（臺北：三民，1998 年），頁 13。

遞進：「我呼吸／肺生病了／由於身體／在箱子裡」、「他的形狀與我相同／四方形，人的形狀」，終至讓身體與空間合一：「我是箱子，那就／用箱子的空間呼吸」。¹²³身體、空間互為表裏，又如〈俘虜〉：「整座屋子／用打碎的腦殼建造，常常／下雨就滴水」，困於有限空間的「俘虜」身體，無能抵擋風雨困境；〈愛之喜組曲·寓居〉開頭則給出懸問：「這間屋子還能住多久呢」，¹²⁴詩中「我」靜靜告別「身體」這座短暫居住的屋宇，走入死亡，皆以「身體-空間」為隱喻模式。

二、親族、鄉愁與時間的懷戀

由於房間與生活記憶的連結，它啟動人對於「家」的想像與情感寄託。在零雨詩中，房間也是親族、鄉愁的疊映與傷懷之所，〈父親〉一詩如此寫道：「他有一個黑暗的房間／蓋在一個孤獨的傷口上」、「這些令人難堪的房子／每個房間住滿／各種睡眠」。¹²⁵沈曼菱認為，零雨詩所運用的廣義「房間」形式，由無所遁逃的圍城、固定形狀的箱籠到具體房間的演變過程，逐步揭示「房間」的光明與開放性，導向一種「向外延伸的可能」，因此〈父親〉中的父親終能離開「黑暗的房間」。¹²⁶

然而，我以為這首悼亡父的〈父親〉，諸多詩行仍透露作者難以釋然的孤寂和留戀，詩中「父親的世界」仍被憂慮不安充斥，如「每天晚上和夢吵架／用棍子互打／用喉嚨互吼／他躲在陽台／以為夢捉不到他」等句，而「注視他躺臥久久／不醒來的夢」更暗示無論生者或亡人，都未能抽身離開黑暗的房間。正因唯恐失去親族所在的原鄉，詩人必須一再透過語言，重新攫握原初生命與記憶的實感，鍛煉時光凝結之術。¹²⁷

¹²³ 零雨：〈用一隻箱子的空間呼吸〉，《消失在地圖上的名字》，頁 38-39。

¹²⁴ 零雨：〈寓居〉，《特技家族》，頁 146。

¹²⁵ 零雨：〈父親〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 109-110。

¹²⁶ 沈曼菱：〈閉鎖與開放：論零雨詩作中的「房間」隱喻〉，《第四屆全國臺灣文學研究生學術論文研討會論文集》，頁 179。

¹²⁷ 林惠玲也發現零雨詩中形成的特殊地誌，乃「企圖聯繫精神動向一個終極視景，靈魂原初與最終的居所。」參見〈體內地誌與原鄉視景：論臺灣女詩人吳瑩與零雨空間書寫〉，《挑撥新趨勢——第二屆中國女性書寫國際學術研討會論文集》，頁 335。

前述〈愛之喜組曲·寓居〉，透過人暫時寄居的「房子」，隱喻終將消逝的身體，¹²⁸〈我們的房間·之四〉的房間則住著父輩的身影：



進入房間的父親

變成祖父了

爬上第一層樓梯

——拄著日本製的拐杖

到了第二層，才剛進門

就癱瘓

在舊沙發前的地上

省一點點電

卻老關不緊水龍頭

浴室馬桶裡

一到黃河

又臭又腥

卻是緊閉著門窗

逃出房間的也曾經是他

現在變成了他的兒子

變成了他的孫子

還有一些叫不出

名字的什麼¹²⁹

楊小濱曾評述〈我們的房間〉的身體、空間與時間關係：「變形於是成為房間裏的主要風景，除了性別之間的變形，也有代際間的變形……這樣的變形最終仰賴

¹²⁸ 魚川在〈魚川讀詩〉一文寫道：「〈寓居〉該是生命終了告別狀況，處理得乾淨俐落，將使用過的小屋打掃一遍，歸還原主。」原刊登於《中央日報》副刊，收入零雨：《特技家族》，頁 150。

¹²⁹ 零雨：〈我們的房間〉，《木冬詠歌集》，頁 173-174。

於時間的變形。」¹³⁰父親與祖父代際變形的意義，一是以壓縮時間（空間則因詩中場景設置在「房間」而壓縮）的方式提煉詩的戲劇張力；二是影射兩人（或可說所有「人類」的）晚年命運無以迴避的重疊，另外值得注意的是，爬樓梯、拄拐杖、進門、癱瘓等動作也見於零雨其他詩作，¹³¹以此顯出生存的荒謬，以及使人疲乏的重複性情節。

〈我們的房間·之四〉的「房間」，自然也能解讀為身體之喻，拖著衰頹軀體的老者在「房間」內重複上演令人厭倦的情節：自己逃出房間、兒子逃出房間、孫子逃出房間，乃至無以名狀的物事：「一些叫不出名字的什麼」都紛紛逃出房間。詩人未明說父輩老者的房間（身體）將面臨怎樣的終局，僅留下空白餘裕供想像，其效果可能更令人戰慄。

另外，楊澄靜曾指出零雨詩中關涉「歎逝」主題的房間意象，時常在瞬間轉換為牢籠的象徵，¹³²此詩的牢籠象徵則變化為「到了第二層，才剛進門／就癱瘓／在舊沙發前的地上」。「癱瘓」言明了囚困感，詩中父輩曾經逃離，如今仍固守於房間，也意味老者受困於自己的遲暮之身。

由這些觀察可見，零雨詩中的房間既為追懷親情的場所，也是因其幽閉、隔絕性，使困於當中的人對時間消逝備感惶恐，而這種特殊的意義聯繫，又能呼應前文提的「身體-空間」隱喻：房間如身體，終要面臨死別之日。相關示例，茲舉〈我們的房間·之五〉：

拿著不同的鑰匙
我進入這個房間
你也進入這個房間

許多人在其中互挨著彼此（——一如你我）手裡抱著鐘

¹³⁰ 楊小濱：〈冬日之旅——讀零雨詩集《木冬詠歌集》〉，《木冬詠歌集》，頁 13。

¹³¹ 例如〈幻覺系列·5〉：「打開門／推出光線／多餘的潔白／多餘的門」，《消失在地圖上的名字》，頁 49；〈劍橋日記 9〉：「重複爬梯子。重複。木梯／向上。啣接崩坍的過往／不斷崩坍。向上攀昇直到／雙手矇住臉」，《特技家族》，頁 41。以及〈門〉：「父親進入重重閘門／（室內倏然陰暗了）」，《木冬詠歌集》，頁 55。

¹³² 楊澄靜：〈創化古典、鍛接當下：以夏宇、零雨的詩學為例〉，頁 88。

指向不同的時刻
（並因此而惶恐）

然而最大的那個，掛在
僵直的牆壁上
從東牆到西牆
緩緩移動
（沒有犯什麼錯）

整個房間因此而顫慄
所有人都因此而休克

突然有逃走的人，拿下它
留下一處白淨的缺口
（所有人因此而更加惶恐）¹³³



時鐘的象徵並不特殊，也由於這首詩前三行的散文化傾向，使其可供詮釋的美學空間較單一、狹窄。詩中「角色」數目似乎不少，「我」是旁觀敘述者，也是與人群不能分割的自我，描摹他人心境與舉措，實為自我感知物象的反映，這是零雨詩常有的一種寫法。借簡政珍的話來說，即是「語言對他者的投射經常促成對自我的反射。『自我反思』（self-reflexive）將各種人稱放在兩面平行對照的鏡子裡。」¹³⁴第五節，「突然有逃走的人」一行，開啟了詩意轉折的震盪，也豐富其情境，使人顫慄、休克的「最大的」鐘消失了，只「留下一處白淨的缺口」，人們因此「更加惶恐」。示意人面對時間刻度的矛盾情結，一方面仰賴它而生活作息，為無形貌的光陰刻下具體可見、可感的標記，使人安心；另一方面囿限於它，現代性之下的鐘點身體，如機械準時、追求理性，也因此痛惜時間的流逝。

¹³³ 零雨：〈我們的房間〉，《木冬詠歌集》，頁 175。

¹³⁴ 簡政珍：《臺灣現代詩美學》，頁 22。

另一首〈旅館〉透過廣義的房間形式，使「旅館」含有陶潛所謂「將辭逆旅之館，永歸於本宅」的寓意：「進入旅館的人／都變老了／從後門溜出來的那個人／帶著一副翅膀／——也變老了」，更進一步跳出常理邏輯，使日常意象脫離現實的束縛：「凌空飛起的黃昏／練習小步舞曲／旅館的屋瓦／逐漸習慣這樣的速度」。詩的最後，昭示人們內心恆常的恐懼：來自時間推移而僅能暫居此世的悲哀，從逆旅中逃離的人，失去形影、面向未知：「而進去的人／與溜走的人／逃逸無踪」，¹³⁵暗示詩人對逃離與囚禁的惶惑不定和懸而未決。

房間、屋室內的身體感，終究受困於空間，即便曾像〈房間裏的愛麗絲〉那般馳騁綺想，或是〈虛無的節慶〉蓄意使人驚駭、稱奇的特技表演，抒情主體依舊如〈我們的房間·之四〉受困於房間——或言自己的「身體」之中。逃脫的可能微乎其微，或者我們可以說，抒情主體並未汲汲尋求「逃」，而是選擇極銳利而不漏細節的直視自身處境。

2010年的《我正前往你》以前，房間與屋室所形成的空間意義，多圍繞在身體限制／自由的思索，雖含帶真實與虛假的思辨，核心仍為「身體-空間」模式的詩思拓展。在《我正前往你》之後，詩人面對現實社會、自然環境，又有不同的經驗方式和訴說姿態。

第三節 都市中的身體

零雨在八〇年代投入現代詩創作，適逢臺灣都市化現象急遽發展，一九五六年至二〇〇〇年間，居住於超過五萬人以上之都市的人口，就從總人數的33%擴張至78%。都市蓬勃成長的同時，資本主義與消費型態過度膨脹，以及現代性為人類身心帶來的限制，皆帶來劇烈的生活模式轉變，例如都會空間興起和大眾文化的流行。¹³⁶面臨都市化現象，臺灣現代詩發展亦有所回應，五〇至六〇年代有羅門引領「都市詩」風潮，；陳克華、林耀德和林群盛等在都市詩的發展基礎

¹³⁵ 零雨：〈旅館〉，《消失在地圖上的名字》，頁28-29。

¹³⁶ 參考晏山農記錄整理，楊澤、楊照對談：〈在七〇與九〇年代之間〉，收入楊澤主編：《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》（臺北：時報出版，1999年），頁7。

上，衍生出融合都市、政治與身體元素的「科幻詩」、「電腦詩」等新品類。¹³⁷然而，本節不以「都市詩」主題強加分類，¹³⁸而是清晰聚焦在零雨所描繪的都市圖景，並發掘其都市書寫乃建構在切膚體察的身體知覺及意象中。



一、末日預言與傷殘身體

零雨的首部詩集《城的連作》出版於1990年，輯錄作品的創作年份實為1982年到1987年間。她以長詩〈城的歲月〉為主要意念，圍繞著個人性的迷失與抹滅，以及人類在城裡面臨的身心敗壞，啟動大規模的篇幅加以敷衍。詩行反覆描繪「圍城」，形成鋪天蓋地式的囚困書寫。《城的連作》與稍晚出版的《消失在地圖上的名字》（1992）共同之核心意念，為人在都市環境下的反思與抗辯，並以一種悲觀角度審視，正是都市文明，建造了囚困人類、堅不可摧的圍城。

對她而言，城市顯然是田園的對立，她將「城市人」回望田園夙昔的鄉愁，體現為詩中傷殘、疼痛、受困乃至面目模糊的身體。我們注意到，張漢良以田園模式（pastoralism）的各種變奏型態，提示紀弦、洛夫、痲弦等主編《八十年代詩選》諸作的主題內涵，亦能吻合零雨詩所建立的城市／田園對立觀：

詩人對生命的田園式觀照與靈視，諸如對故國家園、失落的童年，乃至文化傳統的鄉愁。田園模式的追求，其立足點是現世的…。他身處被科技文明籠罩的現實社會，懷念被城市文化與成年生活取代的田園文化與童年生活，於是藉回憶與想像的交互作用，透過文字媒介在詩中再現一個田園式往昔，其本質是反科學的、反歷史進化的。¹³⁹

¹³⁷ 參簡政珍編：《新世代詩人精選集》（臺北：書林，1998年），頁4-5。

¹³⁸ 臺灣現代詩中的「都市詩」界定，自羅門所言：都市乃「不同於『不同於田園型』生活空間」的排除法，到林耀德漫無邊界的「流動不居的變遷社會」，莫衷一是，也難以滿足所有研究進路。參羅門：〈都市與都市詩〉，收入鄭明嫻主編：《當代臺灣都市文學論》（臺北：時報文化，1995年），頁391-422。亦參陳大為：《亞洲閱讀——都市文學與文化（1950-2004）》（臺北：萬卷樓，2004年）之〈對峙與消融——五十年來的臺灣都市詩〉、〈定義與超越——臺灣都市詩的理論建構〉，頁3-59；頁63-92。

¹³⁹ 見張漢良：《現代詩論衡》（臺北：幼獅文化公司，1977年6月），頁161。

反科學、反歷史進化的田園鄉愁，可說是零雨書寫城市的起點，更是串連她不同時期創作的重要概念。

本節首先檢視〈城的歲月〉，發掘詩中的「城」是如何崩毀；「城」又如何與身體相互滲透，並成為詩中的主要象徵。這首詩錄於《城的連作》，為篇幅超過三百行、不分節的長詩，寫在一九八三年詩人赴美之前。¹⁴⁰她以城市、文明和時間中被剝奪的囚困身體感，表現出悲觀的末日預言。¹⁴¹以後茲舉數例，其一：

有時人們麤集在
無力移動的高樓裏
在寫著字而沒有名字的站牌裏

其二：

不適合再走了
瘀傷的腳趾
蟲噬過血的雙腿
新聞未曾記載
除非
他下到發臭的水溝
搖晃手裏的槍
向天空示威
世界就擁到他的膝蓋前面

其三：

¹⁴⁰ 參考李蒙紀錄：〈從第一本詩集談起——鄭愁予與曾淑美、羅任玲、鴻鴻、零雨談片〉，《現代詩》復刊第 16 期（1990 年 12 月），頁 16-17。

¹⁴¹ 利文祺曾指出，零雨以鑑往知來的先知角色批判腐敗的當代社會，多次提出警世恆言。由於「上帝離開世界，不再看顧子民」，詩中城市（或者稱「圍城」）景象多負面描述，呈現末日觀點。見利文祺：〈流淚的先知：零雨詩中的哀悼、批判、和解構〉，《秘密讀者》2016 年 7 月號（秘密讀者，2016 年 7 月），頁 19-21。



我們因害怕而迷路
在城市古老的甬道裏後退
在肌膚接觸時
穿上絕緣的重裘

其四：

對於文明
我們只能駐足圍觀
我們只能在猜拳聲中
讓時光痛擊
逐漸潰傷的胃
那些鬆弛的官能
與皮膚
在子夜鐘響後
浮腫的燈光下
輕輕地搖晃
新來的皺紋¹⁴²

在零雨所建構的城市都市圖景中，「無力移動的高樓」、「發臭的水溝」等句，都帶有停滯、衰敗、黑暗等負面性。當中又分別指涉著不同的城市面向，「高樓」指的是高度發展的文明，「水溝」則揭出文明表象底下的髒污暗流。再者，群眾鬧騰的「圍觀」文明、「猜拳聲」又具有明顯的反諷意味。以下針對各則詩例來討論：

其一，寫出城市發展、資本社會分工下的異化（alienation）狀態，被抹煞的個人主體性，詩人特意用「麇集」暗示人們如動物群聚。對喪失自我的憂慮，或以臉孔同一、名字消失為象徵，諸如〈路線〉：「我們為彼此愈相似的臉／而心

¹⁴² 零雨：〈城的歲月〉，《城的連作》，頁 24、30、40、47。

慌」，¹⁴³與稍晚的〈神話系列〉：「『唯一的真實是一一』／我們都忘了自己的名字／站在這叉路口目送／他進入遠方的雪」俱能相應；¹⁴⁴其二悲淒的描繪「他」——可能來自被漠視的社會底層，一個「新聞未曾記載」受傷、蟲噬的軀體，被迫以鋌而走險一途，引起薄情的群眾予以關注；其三寫道「在肌膚接觸時／穿上絕緣的重裘」，都市中的人們習慣保持禮貌的距離、迴避身體接觸，值得注意的是，即便「我們因害怕而迷路」，意味同病相憐的處境，並未使人們相互團結、共鳴。並且，上述引詩中，詩人都以身體意象與感官為容受傷的對象。

理查·桑內特（Richard Sennett）曾在《肉體與石頭》一書中，對照霍加斯（William Hogarth）於十八世紀中繪製的二幅倫敦市景版畫，對霍加斯來說，「彼此身體接觸代表社會的連結以及秩序」。這與現代都市人害怕擁擠和建築設計的概念皆不相同，「在今天，秩序代表了缺乏接觸」，¹⁴⁵〈城的歲月〉所寫的人際疏離亦復如此。

其四，城市「文明」中身不由己的人們，「猜拳」示意無法自力轉圜的賭博式命運，也諷刺地指出人僅能百無聊賴的以小遊戲「度過時間」，換得渺小且短暫的歡樂。「鬆弛的感官」即鈍化的身體感，時光痛擊之下僅有「新來的皺紋」兀自蔓生。

〈城的歲月〉中，零雨所寫的都市，已是上帝遠離的末日圍城，我們再看同一本詩集的組詩〈圍城日記（一）〉其四：

在病院裏
和殘缺的自己相遇
到那裏去尋回
我們的完整呢
醫師轉過他微笑的坐椅

¹⁴³ 零雨：〈路線〉，《城的連作》，頁 71。相關詩例又如〈位置〉：「我們伸手勺碎青藍的天空／看臉，在掌心中崩裂」，《城的連作》，頁 81。

¹⁴⁴ 零雨：〈神話系列〉，《我正前往你》，頁 199-200。

¹⁴⁵ 理查·桑內特（Richard Sennett）著、黃煜文譯：《肉體與石頭：西方文明中的人類身體與城市》（臺北：麥田，2003年），頁 24。他又論道，在今日城市空間中移動的人，感官需求降低的傾向：「隨著想要自由移動的慾望已經戰勝了感官對空間的主張，身體移動了，但現代流動的個人卻也遭受到觸覺上的危機：行動讓身體的感覺能力降低了。」見前揭書，頁 340。



牆邊靠著我們健壯的義肢
幻燈片上打著我們光榮的記錄
——可還有一個完整的人
可以出戰，醫師懇切地問
突然一個身體暴長一倍的人推開我們
勇敢向前突圍了

二月杪大雪漫天
城郭雪地裏，一個完整的義肢
還在蹣跚地忍著嘴
像忍著什麼重要的言語
全城展開了銷售愛的行動¹⁴⁶

仿照敘事詩的型態，零雨塑造戰爭場景與情節，因戰爭而傷殘的「我們」提出無人應答的懸問：「到那裏去尋回／我們的完整呢」，營造輕鬆談話的氛圍，並，旨在揭露表現之下的真實。而「醫師轉過他微笑的座椅／牆邊靠著我們強壯的義肢」等句，亦刻意採用平常的敘述句，如一場終點未知的「安靜的暴力」，義肢的完整、健壯鮮明的相對於「我們」的殘缺。

依據約翰·歐尼爾（John O' nell）的觀點，醫生為身體醫療化（the medicalization of the body）下的「專業」掌權者。¹⁴⁷詩中的「醫生」，無視戰士「光榮的紀錄」，汲汲詢問還能迎戰的「完人」，正如機械論模式下的醫學觀，將身體理解為「一架構造複雜的生理機器」。¹⁴⁸

都市的另一項外在特徵，是節比鄰次的大廈高樓，與齊一化、消除在地特質的一致面貌。這也是桑內特何以認為現代建築外觀的呆板、單調讓都市環境了無生趣，造成人類感官上的剝奪（sensory deprivation）的緣由。而大眾媒體（他

¹⁴⁶ 零雨：〈圍城日記（一）〉，《城的連作》，頁 115-116。

¹⁴⁷ 約翰·歐尼爾著、張旭春譯：《五種身體》，頁 166。

¹⁴⁸ 約翰·歐尼爾著、張旭春譯：《五種身體》，頁 152。

尤以電影為例)所展現的物事與實際生活經驗之間有極大的割裂,人的感受與身體知覺也因此鈍化。¹⁴⁹

〈幸福〉一詩便寫出這種感官知覺鈍化的處境,然而零雨在此基礎上,使這樣的場景更加深化、具體化:

當往事均暴亡

愛亦暴亡

然必擇日逃回

被囚

然而

雪下得最深

的那晚

那對情侶

穿過方場

幸福戲院

看一部電影——

看看幸福¹⁵⁰

詩起於一個戲劇性的開頭:「往事」、「愛」均暴亡的時刻,並表現出短奏的凌厲。「逃回」、「被囚」在早期零雨詩的系統中,已然形成一種詩意生產模式。以受傷、受困、逃亡三種情態,相互交錯編織而呈現。前文提到,大眾媒體提供的替代經驗逐漸鈍化人的知覺。反之,當「幸福」的來源已無法從日常經驗中獲得,人僅能選擇遁入虛幻情節、聲光效果皆「勝於」現實人生的電影。

¹⁴⁹ 理查·桑內特著、黃煜文譯:《肉體與石頭》,頁 19-21。

¹⁵⁰ 零雨:〈幸福〉,《消失在地圖上的名字》,頁 26。另外,〈上帝——〉一詩也寫出對幸福的不信任,及其作為欲望標的的荒謬:「他將揭示／一種真理——所有器具皆是幸福的／替代物。可以獲得幸福感。而非／幸福本身」,見《我正前往你》,頁 135。

既體會都市生活對敏銳感官能力的消磨，零雨透過詩意想像，改寫了已成既定事實的痲痹肉身。李癸雲曾以克莉絲蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）《反抗的未來》「回歸女性感性」觀點，挖掘零雨詩中「抵制理性思想與體制的感官性」，具體表現在思維上的向內探索，以及詩行自由錯落的形式。¹⁵¹

本文則凸顯她對「感官」的鮮明意識，例如〈飲食系列〉中，她批判病人膏肓、倫理消亡的現代社會，共享他人痛苦並以此滿足、獵奇的快感，特別的是，此詩用「上菜」、「吃」等進食行為，：

痛苦也能上菜嗎

（——這是人類最擅長的）

我們互相割下一片舌頭一片

瞳仁一小截耳朵一點心一點肝

用性器盛好

——吃這種大鍋菜是蠻痛

快的一件事

大家都沒有說話

但大家都會這麼說¹⁵²

這些器官字眼和「割」的動作，皆有意為讀者帶來感官上的撼動與刺激，詩中「我們」的行為更象徵現代性（modernity）經驗下「旁觀」災劫的人類的麻木不

¹⁵¹ 參見李癸雲：〈賦詩言志，重新排練——論零雨詩作的反抗意涵〉，《詩及其象徵》，頁 131-133。
。她引述克莉絲蒂娃：「針對把人變成機器、以作秀為特徵、敗壞了反抗文化的社會，女性世界的經驗使我得以提出另外一種選擇，說來很簡單，那就是回歸感性的內心世界。…女性對自己巨大責任的履行應該與恢復感性的價值同步進行。」見克莉絲蒂娃著、黃晞耘譯：《反抗的未來》（桂林：廣西師範大學出版社，2007年12月），頁 5-6。

¹⁵² 零雨：〈飲食系列〉，《我正前往你》，頁 188。

仁。¹⁵³第二節不以意義斷行，形成其詩「頓挫感鮮明」的特質；¹⁵⁴戛然而止的語句，亦能符合字面上「一片……一小截……一點……一點」的不連續片斷。

我們不難發現，零雨這一類批判意圖顯著的詩作，游移在陳述、說明性與詩藝提煉之間。基於強烈的批判意識，過分直白、裸露的詩句，有時造成結構趨向鬆散。然而，她往往採用以一種特殊的身體感，或身體方面的想像，使詩的整體仍具有詩意與美學詮釋的空間。

〈潘朵拉的抒情小調 1〉也屬於這類例子，詩以城市為舞台，零雨安排面目模糊的掌權者、人群、肺病患者和公車司機輪番上場。適於傳達憂傷、負面情緒的「小調」，在詩中更超越了悲傷，擷取日常生活中代表性的吉光片羽，寫出現實的惡相：

又在建造柵欄了
公園，學校，博物館——請進
從入口處請進

方向盤，權杖，導盲棍
這是手上必須掌握的東西

抖動，城市的兩股
塞滿各色人種，產下鏰幣

然後，黑暗蒞臨
肺病患者挺起胸膛
出來慢跑。小孩被囚
於匣中

¹⁵³ 例如蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）便認為，攝影媒體提供現代社會的人們利用、旁觀他人的苦痛，由於記者和新聞的傳播，人人都是他國災劫的旁觀者：「戰爭如今已成為我們客廳中的聲色奇觀。…對那些逐一闖入眼簾的淒楚，人們的反應可能是怨懣、憤怒、認可，或覺得過癮。」見桑塔格著、陳耀成譯：《旁觀他人之痛苦》，頁 24、29。

¹⁵⁴ 參考楊佳嫻：〈麒麟出沒的軌跡——新十年臺灣現代詩〉，《聯合文學》第 320 期（臺北：聯合文學出版社，2011 年 6 月），頁 56。



等公車的人群聚吊唁
跛足司機姍姍來到

且偽裝成一個多情人，蜂湧
而上。找到藉口登上博愛座

在昏聩的時刻拿出一本詩集
蓋住臉。讓他們以為我淌著
愛戀的口涎睡著了¹⁵⁵

柵欄圈起公園、學校和博物館等有限空間，讓小孩一出生便困於箱匣中，詩裡出現的角色都是生病或殘缺者，對城市景觀、生活的厭憎意味十分顯著，這些可見的病殘身體形成一道景觀，人們習以為常的出入、慢跑、乘坐公車。如桑內特說：

在現代都市個人主義的發展過程中，個人在城市裡逐漸沈默了。街道、咖啡館、百貨公司、鐵路、巴士以及地下鐵，都成了注視的場所而非談話的地方。…當陌生人之間的言語連結難以維繫的時候，城市中的個人在看到身旁的場景所產生的同情心，也會因此變得短促——就像生活上的一張快照一樣。¹⁵⁶

「黑暗」、「被囚」已然是零雨詩的重要象徵系統，內在緣由，指向現代都市個人主義下的「沈默」，也是人我之間的遠隔。

最後一節尤其諷刺，「我」拿出「一本詩集」蓋住臉，宛如以藝術或文學作高尚面具，欺眾以獲取利益和欣賞的假象。又，「蓋住臉」也示意隱藏身份，

¹⁵⁵ 零雨：〈潘朵拉的抒情小調 1〉，《特技家族》，頁 125-126。

¹⁵⁶ 桑內特：《肉體與石頭》，頁 469。正是基於上述經歷，零雨的都市書寫一致呈現崩壞、冷冽的身體經驗。

如潛伏暗處的幽靈不被看見。在這輕易信仰假象的都市中，「愛戀」自然可以虛設。



綜合而論，零雨對都市的批判包括發達的資本主義、追逐利益的消費文化，游離其間的人，在《城的連作》和《我正前往你》中俯拾皆是。換言之，她以圍城的形象喻都市景象，並且，這是一個「上帝已經退休」的荒原，她「使用好幾個名字，穿著母親／做了記號的衣服／進行無恥的勾當——坐電梯／逃生」，¹⁵⁷耶和華在雅各夢中顯現、允諾幸福的登天之梯，也面臨崩毀：「已經頹圯了——／向高處迴旋的天梯」。¹⁵⁸是以，末日預言和病殘身體共同形塑零雨詩中的都市景觀，卻並非靜止不移的定格，在她的詩裡，亦表達持續反抗、尋索解答的意圖。以身體想像一座城，即為詩人游離現實與虛構的途徑。

二、以身體想像一座城

基於「身體—空間」的詮釋角度，本文將身體視為能夠容納、承載或變形的空間，而空間亦能以身體的部位、器官系統、感官知覺為喻，二者互為主體。如歐尼爾提到的擬人論：人們以自己的身體構想宇宙、並以宇宙反觀其身體，這種「世界身體」的觀念，在宇宙、人類身體之間存在和諧性與完整性。¹⁵⁹

以〈城的連作〉組詩為例，七首散文詩展現「城」不同側面的素描，身體、城市（空間）相互演繹，並形成不可切分的整體：

〈九月〉交錯上演疾病、生死與疼痛的荒蕪景況；〈河〉傳達突圍、喚醒疲倦肉身的渴欲；〈春霧〉中女巫般的「她」出現，咒令沈守在喪禮中的城崩

¹⁵⁷ 零雨：〈我去到死亡中把你檢回來〉，《我正前往你》，頁 219。

¹⁵⁸ 零雨：〈旅途·1996·1 江南天色〉，《木冬詠歌集》，頁 111。利文祺提示了艾略特〈荒原〉與零雨詩中「上帝隱去」的象徵參照：「艾略特的另外一節，以『乾涸』為意象：『巉巖之中沒有水／…／要是岩石之中有水／死寂地的滿嘴都是齶齒吐不出水』。枯竭之景也可見零雨的詩：『我們投奔的方向／是乾涸的旱地』。有趣的是，水的意象曾出現在聖經。在出埃及時，摩西擊磐石出水……我們視此為上帝的恩典……無水之境或許表示不再有恩典，或上帝隱去。」利文祺：〈流淚的先知：零雨詩中的哀悼、批判、和解構〉，《秘密讀者》，頁 15。

¹⁵⁹ 約翰·歐尼爾著，張旭春譯：《五種身體》，頁 18。零雨《我正前往你》代序〈有美尾、落羽松的雪夜——獻給 AC〉也寫道：「未完成的美學，是把人放在自然、宇宙——一個相對無限的位置上考慮。人的力量與自然、宇宙的力量相互呼應，藉由一種心靈的驅力來創作。」頁 12。

坼；〈森林〉以「迷路的人」著衣與赤裸的狀態隱喻文明與野蠻的辯證，並昭示這其實是一座「沒有年輪的城」；〈月〉用月亮與女體意象描繪「城」寧靜幽冷的時刻；〈豐收〉預告夸父（夸父逐日即世界身體觀下的代表性創世神話）在黑暗時代仍竭力奔走、〈泥土〉中盛行塑膠花、變形植物和「假面節」的城，最後「一粒潮濕的泥土，緩緩逃逸」仍表達突圍欲望。〈城的連作〉不限於現代都市的描摹，也因此不必特寫前述對文明敗壞的評判，此處強調的是，詩中的「城」蘊含其他面向的思辨。

至於〈未完成的大廈〉系列，題目雖有「大廈」，容易使讀者誤認為都市主題，零雨在本詩後記載明創作動機：「憶昔家中鳩工造屋，建地基時先打下一根根樁子，乃憑少時記憶，以木樁始，作為此詩。」¹⁶⁰以少時記憶為線索，鋪展出一連串「身體-空間」的構想與演繹，她透過獨白式辯證，模糊真實與虛假的界線。首先以〈未完成的大廈·第一章·水泥牆3〉為例：

用水和泥建構一個世俗肉身
這龐然大物像鬼魅王國
立起於十字路口

我面對的這面牆六根尚未架設
四大還在迷途——有物
隱然從腹部鳴聲還有一種
莫名的情緒從房間即將出發

最真實的我就要現形還是毀壞
或者不曾存在？¹⁶¹

¹⁶⁰ 零雨：〈未完成的大廈〉，《特技家族》，頁 79-87。共九首的組詩形式，當中又分三章。

¹⁶¹ 零雨：〈未完成的大廈〉，《特技家族》，頁 80-81。

值得注意的是，本詩第一章有小序：「上人說：這個身體是假的」，貫穿組詩第一章的意念，〈未完成的大廈·第一章·地基1〉便寫著：「而木樁立在那裡。這豈不是／真實？我們——其實就是／我們——立在冰冷的地板上／這豈不真實」，¹⁶²零雨不斷提出形上命題，「我們」與木樁皆立於地板，是什麼證成正發話、惶惑的「我們」之存在？是什麼區別了「我們」與木樁？其真實性又如何被認知？

再看〈水泥牆3〉，水、泥等物質建構了宛如鬼魅之國的肉身，大廈（空間）與身體的隱喻也十分顯明，但零雨的企圖絕不僅於此，詩中實體的物質建造虛幻的魂魅，亦為實虛的命題，眼前孰真孰幻，在尚未架設的六根（即眼、耳、鼻、舌、身、意六個識根）與迷途的四大之中，隱然趨向早已訂定的「這個身體是假的」之前提。

本章前言述及，我不以都市詩的分類劃分詩作，而關注零雨詩所隱含的、都市中的身體感描繪。〈下班2〉即為一種典型，她將場景縮限為一間屋子，疊合了「家」、自我與他人三種要素：

屋子裏住了一個不認識的人 無址可詢的流浪漢 他要我背誦一則格言
治家的那則格言 我不會 我用繩子 一條粗黑的繩子 像蛇一樣綁他
到我身上 到我身上溫馴地抵抗¹⁶³

詩題〈下班2〉饒富意趣，本詩場景為一間屋子，「無址可詢」凸顯流浪漢的無家身份。根據楊的說明，家不僅是個人保有安全、隱密的棲居所，更是生命中別具意義之物的闕如與自我感的無所依傍，以及個人身體的延伸。¹⁶⁴巴舍拉則如此描述家屋（la maison）的意蘊：「家屋為人抵禦天上的風暴和人生的風暴。它既是身體，又是靈魂。是人類存在的最初世界。」¹⁶⁵由艾莉斯·楊和巴舍拉的觀

¹⁶² 零雨：〈未完成的大廈〉，《特技家族》，頁 79。

¹⁶³ 零雨：〈下班2〉，《消失在地圖上的名字》，頁 21。

¹⁶⁴ 艾莉斯·楊著，何定照譯：〈房子與家：女性主義主題變奏曲〉：「一個沒有家的人，其個體的存在會遭到相當實際的剝奪。不管家有多麼克難，它都是個人身體的延伸，是他或她占據的空間，也是他或她履行基本的生命活動之處——吃、睡、沐浴、做愛。」見《像女孩那樣丟球》，頁 266。

¹⁶⁵ 巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》，頁 68。

點，我們可以視「家」為構成身體的感的關鍵。因此詩的開頭「屋子裏住了一個不認識的人」，示意熟悉、私密身體感的剝奪。

然而，這位「無止可詢」的流浪漢，比起「我」更像屋子的居住者。詩中，他命令「我」背誦「治家」格言，倘若進一步追索治家者誰，是結束工作後終然返家的「我」，或是闖入屋子的外來流浪漢？二個角色便形成弔詭的倒反，於是二者主客再次易位，不諳或者拒絕背誦的「我」以粗黑繩索綑綁流浪漢，令他離開發號施令的位置，只能「溫馴地抵抗」。¹⁶⁶此刻，住了陌生人的「屋子」從家成為「非家」。我們再次參照楊的說法，認知家是凝聚與安全的幻覺，而且「這種幻覺建立在對壓迫和抵抗之特定歷史的排除、對甚至是自身內差異的阻抑。」¹⁶⁷

《消失在地圖上的名字》共有三首同題為〈下班〉，〈下班 1〉也有類似情境：「終於／他們停下來／不說話／光放屁／彼此嫌惡／輪到他背經典／女人經悄悄／流傳／闖過平交道／準備槍決地平線那顆／紅心」¹⁶⁸設想下班後一對彼此嫌惡的男女，「放屁」作為一種反諷姿勢，也見於〈海的顏色〉。¹⁶⁹俐落的短句如小刀閃爍銳利鋒芒，精確不凝滯的動作片段：他們「停下來、不說話、光放屁、彼此嫌惡」，充滿挑釁和冒犯之意。

此處的「背經典」，暗示既成大敘事的權力結構，「地平線那顆紅心」隱喻太陽，又指向二個面向的「抵抗」，一是如前述大敘事象徵的中心／邊緣、光明／黑暗甚或男／女的二元價值（這也能從零雨詩的黑暗、昏黃和影子遠多於顯而易見的光明來理解）；¹⁷⁰一則是反浪漫，漸沉於地平線的紅心——眾人追逐觀

¹⁶⁶ 陳義芝從男女情愛關係分析〈下班 2〉，認為在外應酬、行蹤不定的流浪漢隱喻男性，女性以「蛇」一般的繩子困縛他。由於「溫馴地抵抗」一語的詩意曖昧，可能具有女人以身體、性拘留對方的意思。見陳義芝：〈變聲的焦慮——臺灣戰後世代女詩人的兩性觀〉，《從半裸到全開》，頁 80-81。本文由城市的空間、生活型態角度觀之，著重面向不一。

¹⁶⁷ Martin, Biddy, and Chandra Mohanty, *Feminist Politics*, pp196. 中譯參考楊著、何定照譯：《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 257。

¹⁶⁸ 零雨：〈下班 1〉，《消失在地圖上的名字》，頁 20。

¹⁶⁹ 零雨：〈海的顏色〉：「我肚子餓了／看到一處廢橋／也顧不得了／只等月臺小販／吆喝前來／大家咬著滷蛋的時候好像／全車的人恰好一起都放了屁」，《田園／下午五點四十九分》，頁 93-94。特意運用不加修飾的生活語彙，使火車乘客們共生、同樂的景象鮮活起來。

¹⁷⁰ 李癸雲在〈女詩人作品中的主體位置〉也提到，若光線作為父權社會思想的象徵，女性則因為有它的照射，「彰顯出角落生命亮度的陰暗……因為有光的存在，才有陰影的躲藏」，見《朦朧、清明與流動：論臺灣現代女性詩作中的女性主體》，頁 62。

賞的「夕陽」也被否決。簡言之，對現代性身體感的複寫，成為零雨試圖抵達被延宕之意義的永劫輪迴式追尋。

最後，〈野地裏早餐——胃痛時致 P〉宜作為零雨詩都市書寫探討的收束。此詩融匯都市文明下，身體、時空、人神與人我關係的思索。伊格爾頓曾說：「一首詩的語言就是其思想的構形（constitutive）」，¹⁷¹我們不必斷然區辨詩「背後」的意義，乃將其視為「詩想」的表現。

這首詩描繪了一處乾旱的沙地，以及困於鐘點規範的身體，節錄如下：

啊只因為這個胃裝了時鐘

腳便行走 腳和腳

便行走在沙地

隱藏水源的地方

你的旗幟冒用了

一處海市一處蜃樓

（是上帝命令你 或你自己——）

你不曾停止製作城市

地圖指南針

重新規畫地平線

向星球推進 你住在

劇本裏面也喜歡逃脫

啊我坐下來捧著胃

時鐘佔據胸口心臟的位置

指針代替心跳

悲傷的時候它會打鐘

歡樂的時候也是

¹⁷¹ 特里·伊格爾頓（Terry Eagleton）著，陳太勝譯：《如何讀詩》，頁 3。



(——但別人)聽不見
我在玻璃裏面 有時候
你進來有時候你疲憊
你選擇背對著我
洩進湖中像腐敗的昨日
飄浮另一個身體發出光亮
如裝滿淚液的瓶子¹⁷²

前文論及，藉由困囿於都市、圍城的身體經驗，我們能讀見零雨詩的一種「身體—空間」的詩意建構模式。題目謂「野地」，詩句卻多次出現「被製作」的城市、時間或地圖等意象，「胃裝了時鐘」、「時鐘佔據胸口心臟的位置／指針代替心跳」等句，一方面起自副標題所指的「胃痛」經驗；另一方面示意身體與現代性之下的計時系統同化，人失去控馭身體的自由，兩相融匯，由於「胃痛」的非常態體驗，零雨乃將它與時間、都市與記憶結合。

至於〈風雨〉也如此寫道：「我真佩服這些人類／他們有妖術／和機器結拜／我們是類人／擬人／神經畢露／不可碰觸」。¹⁷³機械般的人類身體，現代都市語境下，在都市中被「馴化」的身體，依循著現代社會運作節奏與規範而生，宛然機器。她以《我正前往你》之〈代序〉，明言現代社會中人類與機器越趨相似，尤展現在對「精確」的追求上：

在消費社會中沒有比精準更顯粗暴了。…機器發明之後，為了配合機器，人類也發展了機器的性格——如貨品標準化般的精準——人類愈來愈趨近於機器。¹⁷⁴

然而，〈野地裏早餐〉的意涵不僅於此，零雨以傾訴體描述「我們」之間「冒用」、「逃脫」、「背對」等叛離姿勢，然而莫大深情的「我」，仍寧願貯藏淚

¹⁷² 零雨：〈野地裏早餐——胃痛時致 P〉，《特技家族》，頁 156-158。

¹⁷³ 零雨：〈風雨〉，《我正前往你》，頁 164。

¹⁷⁴ 零雨：〈代序 有美尾、落羽松的雪夜——獻給 AC〉，《我正前往你》，頁 8-9。

液：「另一個身體發出光亮／如裝滿淚液的瓶子」，發光的身體和瓶子之間形成曲折的隱喻，暗合前文「我在玻璃裏面」一行，亦拓寬都市與身體的關聯性。關於「眼淚」的詩行又如：「我知道眼淚是上天的賜予／我貯存起來每日節儉使用」、¹⁷⁵「啼哭是一種自救」。¹⁷⁶在零雨的詩裡，淚眼甚或是神與人相認、心靈互感的流體媒介，¹⁷⁷前述種種，其實都指向詩人朝向光明的信仰和懷抱。這具終將在城市中毀棄的身體，在詩人的冀望中，仍將以體液——眼淚為雅各天梯，通往救贖之境。

第四節 田園中的身體

歐尼爾在《五種身體》首列第一章的〈世界身體〉，重提人類建構自身與神、宇宙之間和諧性之擬人論（anthropomorphism）的意義，這不只是人類認識世界以及非人類、非理性之物的根本方式，且為人類社會發展必經的第一個階段。

他以西非部族「道岡人」以巨大身體比附世界萬象的神話為證：

它是一種交往性身體；而且「語言」是瞭解這個世界身體的關鍵，道岡人的世界觀是擬人論式的；它在每一個層次上均反映出一種具有性別特徵的身體形象。¹⁷⁸

事實上，不同地域、文化中的創世神話都立基於擬人論視域，歐尼爾進一步指出：「人對身體的了解同時也是認識、定位自然世界工具」，¹⁷⁹例如中國盤古開天神話就有「首生盤古，垂死化身，氣成風雲，生為雷霆，左眼為日，右眼為

¹⁷⁵ 零雨：〈創世排練第一幕〉，《木冬詠歌集》，頁 22。

¹⁷⁶ 零雨：〈我和我的火車和你〉：「啼哭是一種自救／火車開了／淚灑到窗上／一行一行／有的不太合作／好像有些疼痛分段／進行」，《我正前往你》，頁 52。

¹⁷⁷ 例如〈我們的房間〉之八：「神人的心，相互接壤／……以淚眼相認……」，《木冬詠歌集》，頁 182。

¹⁷⁸ 在此之前，他引述維柯（Giambattista Vico）《新科學》的一段敘述：「人在無知中就把他自己當作權衡世間一切事物的標準，在上述事中（筆者案：指在所有語種裡，人體及感覺、情慾的隱喻會形成大部分事物的表達方式）人把自己變成整個世界。……人在理解時展開他的心智，把事物吸收進來，而人在不理解時卻憑自己來造出事物，而且通過把自己變形成事物，也就變成了那些事物。」參見歐尼爾：《五種身體》，頁 20-22。

¹⁷⁹ 歐尼爾：《五種身體》，頁 VI。另外，段義孚也舉例道岡人「見石如骨，又見土如肚內的部分，紅黏土如血，河中的卵石如足趾。」以及中世紀歐洲將人體視為小宇宙，如同血管滿佈人體，地球也滿佈各種管道等例證，見《經驗透視中的空間與地方》，頁 82-83。

月，四肢五體為四極五嶽，血液為江河，筋脈為地里，肌肉為田土，髮髭為星辰，皮毛為草木」等造物想像。由此可見，原始先民的社會建構，並非依照理性主義而創造，物種分類也遵循一種體現邏輯（embodied logic），人、神與宇宙之間的和諧性、整體性乃充盈當中。



一、田園即故鄉

我在前一節分析零雨詩的都市書寫中所隱含的身體經驗，詩人提出她對現代性的反動與抗辯，都市為一個自體消耗的封閉系統，終將傾圮、淪陷末日。顯然，「都市／田園」、「文明／自然」、「機器／身體」乃至「理性／感性」的對立是她透過詩文一再處理的命題，也是她解構現代主義思維模式、話語系統的方式。零雨曾自述詩觀：「我覺得詩最令人驚奇的地方就是破壞，破壞既有的規則、規律。」¹⁸⁰由詩作來看，「破壞」同時屬於文學創作與美學思維層面。

既反對過度興盛的都市文明，她對未受干擾的「田園」懷有執念與戀慕，¹⁸¹透過考察田園相關詩作，本章討論零雨如何以詩追懷消逝中的田園空間。再者，探討抒情主體如何從圍城逃亡，進而探尋、抵達理想的桃花源。對零雨而言，「田園」具有獨特的美學意義，《田園／下午五點四十九分》即直接以「田園」為名，從裝幀設計到輯錄詩作，皆圍繞田園和農業文化之主軸。通觀其詩，亦可見田園是她企求的烏托邦，田園的意義則包含意象、場景和情境，是為人與世界互相依存的原初關聯。

藉由零雨詩中「田園」世界的建構，可知她理想的桃花源圖像。首先，田園涵蓋村子、田地、圳溝等經人類改造的「第二自然」，人身在其間，與田園相生共存，形成美好意趣；其次，是山林海河等天然形成的景觀，既為詩人的審美對象，又受到現代化機械強行干擾、損害，由此反映複雜的城鄉衝突問題。進而發掘零雨詩所描繪的烏托邦性質，實處於不穩定的脆弱狀態。¹⁸²

¹⁸⁰ 〈我總是在草原的中央——席慕蓉對談零雨〉，《印刻文學生活誌》第 136 期（2014 年 12 月），頁 30-41。

¹⁸¹ 有關中國文學傳統脈絡下的「田園」及「園田」的用語釋義和區辨，詳見蔡瑜：〈陶淵明的吾廬意識與園田世界〉，《中國文哲研究集刊》第 38 期，頁 4-9。

¹⁸² 此部分的討論，啟發自 Sherratt, Brian（施開揚），*Born Orphans of the Earth: The Pastoral Utopia in Contemporary Sinophone Poetry*，中研院中國文哲研究所：「語言與現代性：當代詩的跨文化視野」學術研討會論文（2017 年 11 月）。

這些詩作中，田園空間具有向內滲透心境，向外與身體感混融的特質。必須強調的是，我認為零雨從未屏棄身體以提昇心靈的價值；¹⁸³相反地，她選擇回返理性主義之前，人與世界身體的親緣關係，用歐尼爾的話形容便是「那曾有過的親密無間的整體性」。¹⁸⁴例如〈山中記事〉組詩中的五首，為我們昭示人這種以身體定位、想像進而建構世界的宇宙觀。茲節錄如下，其一：

山從遠方來
雲從山多夢的眼睛來
那口無憂的井，有水
井是村子裏老人的手掌

其二：

他微弱的雙手
有烏鴉盤旋
送葬的隊伍開始了
村子邊緣，那道潰爛的傷口
總是不能痊癒

猶有心跳
在山年邁的胸膛下
那條河淒厲地繞過幾個圈
追討一兩回迷途的夢徑

其三：

¹⁸³ 譬如劉士民就認為，零雨詩對封閉／逃離的思辨多所著墨，其中「心靈」的力量遠大於受圍困的身體：「如果桎梏是現實社會所帶來的進退兩難，突圍則是以內在心靈的崛起，超越現世殘酷的痛苦。」劉士民：〈零雨詩的硬式抒情與敘述語言〉，頁 101。

¹⁸⁴ 歐尼爾著：《五種身體》，頁 45。

你手掌最肥沃的地方
有一個小鎮，白雲繞膝
禽鳥靠樹幹築巢
那些爆破或戰鬥
都在和平中進行

無人要你憂慮，輾轉難眠
你有一個新的名字
新的地盤
雪落在你額上
依然莊嚴¹⁸⁵



作者以身體指認山中景物，詩境瀰漫於寧靜卻哀傷的氛圍中。且多次出現「夢」，如「熟睡的村落無夢」、「夢的入口／還有腳與足印親密的呼吸／唯剩歡愉輕輕搖動」，可見，抒情主體對田園的抒寫不是當下此刻，而是追憶不存在的曩昔時，並湧現悲傷情緒：「夜中有無名的哭泣，呼喚／彷彿看見／並聞到童年溪水的清澈」，¹⁸⁶或者「微弱」、「烏鴉」、「憂慮」和「輾轉難眠」等詞語，在在顯露悲觀、封閉的生命情狀，形塑零雨早期作品的基調。

從〈特技家族〉（1993）的創作概念來看，我們獲悉零雨此時期對「動態」與存在意義的把握：

希望能表現一種動態的感覺，寫人類在宇宙中的運動。人在空間中本來就是以動態之存在方式，而我就希望能用一種激烈的動作或運動來表現人生存之狀態。¹⁸⁷

¹⁸⁵ 零雨：〈山中記事〉，《消失在地圖上的名字》，頁 66、70、72。

¹⁸⁶ 零雨：〈山中記事〉，《消失在地圖上的名字》，頁 68-69。

¹⁸⁷ 姚集記錄，零雨、曾淑美對談：〈二丘之貉——談女性詩人的創作〉，《現代詩》復刊第 23 期（臺北：現代詩季刊社，1995 年 3 月），頁 56。

「特技時代」馬戲表演式的怪奇身體變形，與她所謂「激烈動作」的生存方式，在年代較早的〈山中記事〉也能見端倪，諸如不能痊癒的「潰爛的傷口」、「淒厲地繞過幾個圈」、「爆破或戰鬥」等，展示出嘗試迫近「極限」的生存方式，大張旗鼓，而內心動盪。

至 2014 年的《田園／下午五點四十九分》，這種「激情」才出現轉向，以〈種在夏天的一棵樹〉為例，它表現了人與世界身體緊密的相連關係：

我喜歡 這棵樹 我向它走近
我向完美 更完美走近 一棵樹
絕對有可能完美 黃色皮膚
黑色眼睛 纖細四肢 春天時
睫毛一閃一閃 夏天甩著長頭髮
秋天它會彎腰 冬天雪可能
落下 蓋住它一半的靈魂
另一半甦醒 向東方探索 但不
急躁 樹 絕對有可能前進 前進
到最完美的故鄉 所有親人聚集¹⁸⁸

最關鍵的意象，自然是有靈魂且「絕對有可能完美」的一棵樹，奇異的是它宛然東方人的面貌。第五行開始，詩中的四季遞嬗一點也不顯暴烈或憂傷，接著「向東方探索」一語，示意中國自然美學之於零雨的莫大價值，如她曾寫道：「中文世界遺忘它的自然美學太久了。這種美學，我首先想到的是『空』『無』兩個字。古人以此作為個人生命與宇宙生命連接的線索……」¹⁸⁹她嚮往古人深悉以「空」、「無」為個人和宇宙的聯繫，並追索未完成、再想像的無限可能。

「這棵樹」的存在，凸顯詩人將自然萬物的和諧與變化視為恆常不變的真理，具有「自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也」（蘇軾〈前赤壁賦〉）的豁

¹⁸⁸ 零雨：〈種在夏天的一棵樹〉，《田園／下午五點四十九分》，頁 38。

¹⁸⁹ 零雨：〈代序 有美尾、落羽松的雪夜——獻給 AC〉，《我正前往你》，頁 9。零雨隨後明確指出，這種美學是「一種未完成的美學——也就是不依人本身的才能，留一些空白給神秘的未知——就因未完成，所以它的能量不竭，具有再衍生、再發展、再想像的可能。」

然達觀；又可與辛波絲卡（Wisława Szymborska, 1923-2012）〈瞬間〉並讀：「一切的事物都和諧地 處在自己該在的地方／在小山谷中一條小溪流淌著 就是一條小溪／小徑從古到今都是一條小徑 未來也照舊／森林是一座森林 永恆 萬事都會如此」。¹⁹⁰所謂「處在自己該在的地方」，萬物安得其所，零雨將樹擬人，也蘊含將自我投射於樹的用意。

末行「最完美的故鄉」的第一層意義，是親族聚居的故里，¹⁹¹進一步能衍生為創世之際的太初：「神看著一切所造的都甚好」的完美狀態；¹⁹²第二層意義，則暗指零雨所崇奉、依戀卻正在消逝的「古老的傳統」，¹⁹³那宛然是最完美的、人們曾有的故居。

參看零雨的其他詩作，村子、野地和故鄉儼然形成圓滿的意義系統，而這個系統又能以「田園」總括，它是「眾神的居所」：

炊煙。

村子的心跳

「野」這個字——是我的

故鄉

——〈我和我的火車和你·9〉

然後我便會看到沙灘

那條船，渡過河回到故里

¹⁹⁰ 辛波絲卡著、林蔚昀譯：〈瞬間〉，《給我的詩——辛波絲卡詩選》（臺北：黑眼睛文化，2013年10月），頁77。

¹⁹¹ 關於大自然與親人所在故鄉的聯想，羅任玲論楊牧〈瓶中稿〉時也說明：「作客異域的詩人藉著夕陽餘暉，儘管極目天涯，也望不見故鄉的山海。…詩人只好『阿Q』地設想美一片海浪都來自花蓮，看見它們，就如同看到遠自故鄉來的親人，詩人的疲憊，也因這『擬親人化』的波浪，而稍稍得到緩解與對話的機會。」羅任玲：《臺灣現代詩自然美學》（臺北：爾雅出版社，2005年），頁113。

¹⁹² 《聖經》創世紀第一章：「神看著一切所造的都甚好。有晚上，有早晨，是第六日。」節錄自聖經查詢閱讀系統（<http://springbible.fhl.net/Bible2/cgic201/read201.cgi>，檢閱日期：2017年10月17日）。

¹⁹³ 〈代序 有美尾、落羽松的雪夜——獻給AC〉中，零雨提到「我的文化中」有著詩與吟唱的傳統，亦包含中文世界的自然美學——一種「未完成的美學」。《我正前往你》，頁6-9。



——〈創世排練第一幕〉

在我倒下之前

「請不要給我百憂解——」

把我送回田園。「回到眾神的居所。」

——〈神話系列〉¹⁹⁴

延續上述概念，經由〈種在夏天的一棵樹〉中「故鄉」的多重指涉，可見她想像這棵樹——即田園的借代，能使人重返血緣生命／文化生命的古老故鄉。黃智溶則認為零雨所謂「野」，乃相對於正統的廟堂文學，著重「在野的、有活力的、未知的、不被定型的」的涵義，我以為這些描述確能豐富本文所論述的田園空間。田園及其相關意象群，重新演繹了零雨所信仰的「完美」宇宙。

前文所言血緣生命和文化生命的故鄉，近於林惠玲說的「生之原鄉與靈魂原鄉」，¹⁹⁵零雨是如此傾心於自然萬物，並將它視作文明的對立面。以詩混融這兩種面貌，達至完美故鄉的追求。這些特質隨著《田園／下午五點四十九分》的出版，益發鮮明，遂有論者謂之「現代的山水田園派詩人」。¹⁹⁶然而，現代的田園在何處？現代人與田園空間，又將開創什麼新的對話或互動模式？我將於下一個部分探討。

二、相涉於環境的身體

我們發現，僅是樹立現代田園詩人的標誌，實難深入剖析零雨詩的詩藝與美學，不可忽略的是，她如何以身體為認識主體，讓身體相涉於環境中，才使

¹⁹⁴ 零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 62；〈創世排練第一幕〉，《木冬詠歌集》，頁 24。；〈神話系列〉，《我正前往你》，頁 217。黃智溶：〈車廂上的詩人——零雨鐵道系列詩作〉，收入《我正前往你》，頁 65。

¹⁹⁵ 林惠玲：〈體內地誌與原鄉視景：論臺灣女詩人吳瑩與零雨空間書寫〉，《挑撥新趨勢——第二屆中國女性書寫國際學術研討會論文集》，頁 341。

¹⁹⁶ 楊澄靜：〈創化古典、鍛接當下：以夏宇、零雨的詩學為例〉，頁 140。

「身體-主體」(body-subject)得以存在於世界中。〈這時〉如此寫著：「我喜歡這個島的形狀／這時／就弓著腿睡在上面／／在心臟部位擺放／一畝地」，¹⁹⁷身體與「島」(在此也是廣義的田園借代)相涉相融，藉由身體姿態與部位的轉喻，活化「島」的形象，亦寄寓她「個人與宇宙」生命連接的追尋。

再看《田園／下午五點四十九分》後記之四，零雨回應自身「破壞既有的規則、規律」的詩觀，也進一步彰顯「天地與我並生，萬物與我為一」(《莊子·齊物論》)的思考：

基於一種深情，我也會發出聲音。從鳥的嘴巴裏，從田塍的水影裏，從泥土的氣味裏。從老人、舊屋、朽木、颱風。從陌生的街道，破敗的夕色；從飢餓的皮囊，腐臭的肛門。基於一種深情，我不想分清美與醜，善與惡，天使與魔鬼。黑色白色，高低貴賤，裏面外面，生與死。我走在異鄉，安分如一個生了根的鄉民。我一個人，熱鬧如帶領一整個家庭。¹⁹⁸

懷抱偌大深情的詩人說道「我也會發出聲音」，隨之羅列美好的動物、景物與天然光影，推及象徵生命逐漸衰敗、殘壞的「老人、舊屋……夕色」都是深情「聲音」的源泉，甚至「飢餓的皮囊」、「腐臭的肛門」也因這種不分美與醜的深情——拒絕對立與意識形態，成為詩人的審美對象，也是人存在世界的與自然同一狀態。

¹⁹⁷ 零雨：〈這時〉，《田園／下午五點四十九分》，頁 71。

¹⁹⁸ 零雨：〈後記 4〉，《田園／下午五點四十九分》，頁 137。值得注意的是，無論處在本節的自然田園或前文所論的都市、圍城，零雨皆反覆以「一個人」的孤獨情懷漫遊於空間中。這段後記裡，她則說「我一個人，熱鬧如帶領一整個家庭」，孤獨與熱鬧所帶來的喜悅可以同時俱足，甚至互為養分。亦能與波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire)〈人群〉相參照：「人群與孤獨，對於一個活躍而多產的詩人來說，這是兩個同義語，它們可以互相代替。誰不會使孤獨充滿人群，誰就不會在繁忙的人群中獨立存在。」見波特萊爾著、亞丁譯：《巴黎的憂鬱》(新北：大牌出版，2012年)，頁 51。另外，零雨提到「走在異鄉」的遠隔感，林德俊的詩評有相應討論：「在似無可逆反的時間之流裡，人們終將被告別人世的祖輩、親人們『遺棄』，被那不復歸來的田園、山野、村莊生活景致遺棄，而落入某種生存狀態的『邊境』，成了遠離中心的主體。」林德俊：〈詩，絕對而純粹 評《關於故鄉的一些計算》〉，《聯合報》E7，2006年12月17日。

零雨以「一種宇宙人的哲學觀，消解了人間的美惡對立或概念先行」，¹⁹⁹所謂「宇宙人」哲學觀，也表現在〈我和我的火車和你〉自我、環境的互為隱喻中：「我的心臟滾動，藏匿／在這座山中」；「我的主要動脈——瀑布／傾瀉而下」；以及「牠將說／身體就是這麼回事」。²⁰⁰透過這些詩例，我們能再次印證零雨詩的田園觀具一定程度的成分，建立在身體感的認識上。

《我正前往你》代序中，零雨記敘她在異國遇見故鄉熟悉的樹種「落羽松」，並借虛設的談話對象「美尾」之口寫著：

但是你看過像落羽松一樣，除了獨自美麗，也可以帶動週遭的氛圍嗎。那圍繞在它身旁的水分子、空氣、風，甚至停下腳步的人，都有一種被牽動的，龐大的安靜；有如一種緊密的線索，把大家網羅一處。好像經由了外在的形式，而進入幽遠的內在。使魅惑於各種主義的人類，忽視了它的存在；然而脫卸主義囹圄的人，卻像找到了象徵一般。²⁰¹

一方面諷刺矇昧追求新穎思潮而忽視自然探索的癡愚者，一方面又看見自然動人心魄的力量，使人自話語系統中釋放，進而實實在在地「找到了象徵」。

拋除浮泛使用的符號限制，重返落羽松——大自然之美的震懾，宛如當中有一隱身的神祇以巧手設計、安排與牽動萬物的佈局，如〈一雙巧手〉所示：

黃色的土塊露出來

褐色的樹根露出來

季節的菜圃露出來

樸拙的綠色露出來

¹⁹⁹ 黃文鉅：〈鐵道上的楚騷：生命就是這樣——零雨談《田園／下午五點四十九分》〉，收入《田園／下午五點四十九分》，頁 141。

²⁰⁰ 零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 60-61。

²⁰¹ 零雨：〈代序 有美尾、落羽松的雪夜——獻給 AC〉，《我正前往你》，頁 4。詩集中〈我和我的火車和你〉亦有「（二十世紀各種主義喧嘩——）」一句，頁 61。



一雙巧手露出來
乾枯的竹子變成棚架
瓜果豆莢晃蕩著——

編成帘子放在門上放在窗上
可以遮風可以避雨——

老屋的牆壁也露出來了
是呀——
臉孔暗淡。皮膚剝落

是有一雙巧手
在撥弄²⁰²

接連四行都結尾於「露出來」一語，形容土塊、樹根等物兀自生長的原始無為狀態。直至第三節才有「一雙巧手露出來」，這雙手將竹子變為棚架或遮擋風雨的帘幕，這都是人善用其智識與技術製造的工具，零雨並不否定人類的創造性與都市文明的便利，²⁰³詩中「巧手」一語，以較隱微的方式，肯認人透過不侵擾、戕害自然的方式與之共在。如段義孚（Yi-Fu Tuan, 1930-）指出，破壞大自然的並非人本身，而是充斥「繁忙感」的多餘介入。²⁰⁴詩的第五節，老屋之牆有著漸漸衰頹的臉孔和皮膚，同時在隱喻人的有限肉身，此時「一雙巧手」便指涉神的設計與安排了，在祂的撥弄下，物和人皆無法自外其中。

²⁰² 零雨：〈一雙巧手〉，《田園／下午五點四十九分》，頁 63-64。

²⁰³ 關於這點，黃文鉅也指出：「零雨並不摒棄都市文明的便利性，只是理想層面盼望能與田園鄉土同存共生。」見〈鐵道上的楚騷：生命就是這樣——零雨談《田園／下午五點四十九分》〉，《田園／下午五點四十九分》，頁 141。

²⁰⁴ 「大自然的孤獨性並不被大自然中的人和非人生物的數量破壞太多，但卻被繁忙感破壞得嚴重，繁忙包括了思想上、多重目的的、真實的和想像的繁忙。」見段義孚著、潘桂成譯：〈空曠與擁擠〉，《經驗透視中的空間與地方》，頁 56。隨後，他引述美國小說家 Mary McCarthy 'The Writing on the Wall' 的一段話：「海岸上兩位漁民一同拉網是很自然的，但兩位詩人並排而坐還沈思就非常可笑，因為其中之一是多餘的。」見前揭書，頁 57。



詩人由自然觀察並重新體悟神的力量，楊牧曾談到，大自然具備使人親近神、相信神的力量：

大自然使我們相信宇宙時空處處是神，而我們的性靈，當它充沛警覺，當它最活潑的時候，還能夠直通那些無所不在的神，並因為密集有效的接觸，互為提升。²⁰⁵

零雨亦將人類、神、宇宙的和諧性視為普遍價值，她視田園為「眾神的居所」，而人對田園懷有「宇宙的鄉愁」。²⁰⁶「創世」遂成為一種實現／實驗此想像的方式，〈說話人〉有以下詩句：

我是說話人
我來自第一世紀
我要說
茶樹
在山坡上
發亮

2

我想到你們中間——
竹子
蕨類
香蕉林
深綠和淺綠
住在一起

²⁰⁵ 楊牧：〈大自然〉，《一首詩的完成》（臺北：洪範，2004年），頁15。

²⁰⁶ 出自零雨〈水火〉一詩：「這廢墟中的火／宇宙的鄉愁／沙礫中煉成的綠洲／手中的鉢無須太大／水來自遠方的海岸／不止息地追趕／穿紅衣服的人」。見《木冬詠歌集》，頁35-36。



我想到你們中間——
我也可以
綠得像
什麼²⁰⁷

本詩在語言上富有菲奧娜·施·羅琳（Fiona Sze-Lorrain）標舉的簡樸之美（the virtues of simplicity），²⁰⁸在《田園／下午五點四十九分》尤其顯著，可視為零雨詩的語言風格轉變，也是詩人因浸身田園鄉土間所領受與轉化的寫法。

透過「說話人」的自我定位，使世界身體的概念重回認知視域，讓我們回到道岡人的創世神話：「說話者必須像鐵匠一樣將聲音轉化成可理解的語言。給聲音賦予具體或相對特徵的過程就像織布一樣。」²⁰⁹當說話者的身體如鐵匠般開始工作，語言便產生了。來自創世初始的「第一世紀」狀似宏闊厥偉的背景設置，這位即將造生萬物的說話人究竟會說什麼呢？零雨卻僅以「茶樹／在山坡上／發亮」結束詩的第一節，似欲言而止，餘韻深遠。

隱於其後的涵義與《老子》若合符節，賴錫三針對《老子》的自然觀論道：「『自然』既涉及聖人的無為自然，也不離萬物的自化自然，兩者既同時成立又無法割裂，它反映的正是主客未分、天人未斷之前的『基礎存有論』思想模式。」²¹⁰從這個角度著眼，說話人便來自「天人未斷」的世紀，說話的內容並非唯一焦點，其說話的身體姿態與動作如第三節的「只因一時／經過了／那座山」，或第四節「居民穴處／和禽獸同寢」，更可能為萬物創生的想像起點。

上述有關創世的詩句看來意念清晰，甚至可以說詩人秉持近乎自信的態度，其實可以理解為在此之前的〈創世排練第一幕〉階段，零雨已預先「排練」如何扮演人類（世界子民）、女性（夏娃？）、上帝與造物者等多重角色：

²⁰⁷ 零雨：〈說話人〉，《田園／下午五點四十九分》，頁 50-52。

²⁰⁸ 零雨著、菲奧娜·施·羅琳譯：《種在夏天的一棵樹》（巴黎：靈敏出版社，2015 年），頁 9。

²⁰⁹ 歐尼爾：《五種身體》，頁 27。

²¹⁰ 賴錫三：〈論先秦道家的自然觀——重建老莊為一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》第 16 期（高雄：國立中山大學中文系，2010 年 6 月），頁 5

我會發明風箏把身體
架在上面並發明一種角度
從上方俯視，還有一個梯子
隨時從口袋取出回到地上
我知道眼淚是上天的賜予
我貯存起來每日節儉使用

有一種聲音也能取悅我
是上帝的語言，他老是
在搖籃不長大的時候
一切聽我吩咐
我走到河邊就有了橋
我走到田野就有了犁耙
我生出的眾人佔有了世界
流下眼淚，我們以彩虹彼此
招呼²¹¹



從「俯視」的角度看來，作者確實賦予主導位置的「我」誕生者與女體的意義（如「他們是要從我身上誕生」、「我們歡然相逢／讓他進入我的體內」等詩行），李癸雲因此強調詩中「我」有「女性身體的創生能力，即是宏偉創世記的縮影。」²¹²但我們不應忽略抒情主體在此詩的發聲位置，之所以紛多繁複、時而模糊不明，實必須呼應主客未分、天人未斷的「第一世紀」狀態。

並且，「我走到河邊就有了橋」以下等句，亦為世界身體的宇宙觀中至為關鍵的認識方法，這種同時具有時間、空間意義上之向前回返的意識，體現為零雨浸身田園空間，又目睹其遭受外力破壞的景況，於烏托邦的傾圮和留存之間的徘徊身影。

²¹¹ 零雨：〈創世排練第一幕·3〉，《木冬詠歌集》，頁 23。

²¹² 李癸雲：〈賦詩言志，重新排練—論零雨詩作的反抗意涵〉，《詩及其象徵》，頁 134。。

第五節 小結

零雨詩所涵融的空間議題，歷來多為研究者所關注，本文則從「身體-空間」的詮釋模式，首先歸納零雨詩所描繪的主要空間，獲得「箱與籠」、「房間與屋室」、「都市與圍城」以及「田園」四個類型。然而專論「空間」問題，實難以涵蓋零雨作品的語言、寓意與美學向度，藉著「身體」及其關聯的線索，有助我們以新穎而周全的角度分析其詩。經由前文論述，歸結出以下觀點：

一、「箱型身體」的意義：困於箱籠的身體感所演示的，不僅為封閉和囚禁感，更藉由痛覺、暴力的描寫，體現詩人對「時間」的感知及把握，進而嘗試尋找反抗對策以通往逃逸之徑。至於詩中的「牢籠」，既象徵籠中動物的無助與徒勞，又能擴展為囚室意象，批判現代生活之下，人們的麻木感知與身體的異化。此外，零雨賦予痛覺以有形的視覺形貌，並強調痛擊等反抗策略。

二、房間與廣義屋室與身體的對話性，則延伸至詩人如何以屋內的身體主體，凸顯女性遭受壓抑或掩蔽的位置，如西蒙波娃曾說：「即使門窗緊閉著，女人在家也不完全會有安全感。她的家被她敬而遠之、不敢貿然闖入的男性世界包圍著。」²¹³房屋也是身體的隱喻，開展零雨對「時間」、「限制／自由」以及親族傷懷的思索。

三、零雨以詩批判資本主義和消費文化，都市空間中人們的身體感官鈍化、麻木，宛如冰冷無感的機械，為她針砭的主要對象。只有通過「眼淚」，才開啟衰敗身體的救贖可能。

四、從「世界身體」的角度詮釋自田園中的身體，並梳理零雨詩所建構的、作為烏托邦的田園空間。其間，人以身體涉於田園環境中，從而體現人類、神、宇宙的和諧性，以及她亟欲達至的「未完成的美學」。進一步能聯繫詩中的「創世」想像，更是她所謂「宇宙的鄉愁」的回望。

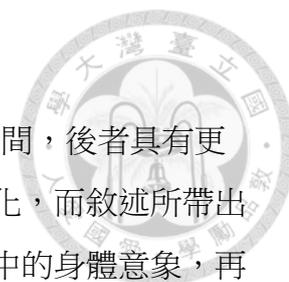
綜合來說，由於詩人對「空間」與「身體」的演繹，本章並不截然區辨二者之分，前述四個空間類型之間，也未強置涇渭分明的界線。零雨詩所提供的

²¹³ 西蒙·波娃著、陶鐵柱譯：〈女人的處境與特性〉，《第二性》（臺北：貓頭鷹出版社，1999年10月），頁558。

「身體-空間」圖像，成就其獨特的語言策略與詩藝表現。本章關注的「身體」面向，多為較寬泛的身體姿態和身體隱喻。事實上，零雨詩仍演示更為細緻的感官體驗，對身體經驗的著重及領會，更與她的詩風形塑緊密關聯，我將於下一章探討此議題。



第三章 身體與敘述



現代詩中的「敘述性」，乃與意象相輔相成，前者占有時間，後者具有更強的空間感。意象需仰賴敘述，以推動情節與意義的發生、變化，而敘述所帶出的詩意，則需憑藉意象的選擇與支撐。本章討論範圍凝聚在詩中的身體意象，再由身體意象延伸至作為詩意概念的鏡像和火車。並參考當代詩學中的意象和敘述的相關研究，統合出一套討論零雨詩中敘述性與身體因素的方法。

簡政珍〈意象和敘述〉一文，主要討論對象雖是現代小說「意象形成敘述」的手法，卻能延伸到文學中意象與敘述的關聯。例如他提到：「意象是形象空間靜態的轉形。敘述則是事件時間性動態的進展。意象和敘述的結合因此混合語言的時空性。」再者，他認為短詩的構成大體是由「意象促成敘述的進展」。這是因為相較於清晰的事件描寫，詩更傾向意識活動的凝聚與延伸。²¹⁴這些陳述，看似是針對短詩而提出，實際上，當他論及長詩的抒情成分，也指明「語意的迴旋」、「意象敘述」能使長詩與組詩，區別於講述故事始末為主的敘事詩，而更具有凝鍊、婉轉的詩質。

由此可見，意象與敘述二個因子，不但構成了詩中的「情節」推動狀態，也因詩人著重意象的闡發和聯想，鬆動常理、邏輯性的事件順序，使詩具備抒情性和戲劇性。此處，再以簡政珍的觀點為例：

嚴格來說，詩本身就是意象敘述，但長詩更進一步檢驗詩人意象敘述的能力。所謂意象敘述，是用意象的視覺性來推展敘述，而非抽象性的說理。……（中略）若是敘述是順時性的書寫，「情節的骨架」更會加深這種必然的、常理化的邏輯，但意象的稠密度使所謂常理敘述佈滿了奇異的風景。²¹⁵

他凸顯意象敘述的關鍵位置，並特意聚焦在有稠密度的意象之「視覺性」。顯然，詩的意象不限於視覺，本文以身體感的角度考察零雨詩，也不囿於來自特定

²¹⁴ 簡政珍：〈意象和敘述〉，《語言與文學空間》（臺北：漢光文化，1989年），頁111；頁121-123。

²¹⁵ 簡政珍：〈長詩的發展〉，《臺灣現代詩美學》，頁341-342。

感官的身體性，再者，零雨詩的敘述性能作為一種認識其詩藝的方式。以上對「敘述性」的討論各有所重，零雨詩未必適用每一個項目，本文將從中改寫並延伸某些思維，以建立一套更適應於現代詩的解析方法。



《關於故鄉的一些計算》後記中，零雨提過她對「敘述」的矛盾與深思：

有時你對敘述短暫背叛（——為了回到敘述？）
有時你對語詞市場強大的相似性不解，
有時你對詩的抒情知性感性理性懈怠，而且疲憊——
雖然你不免要用來做為一種方便，以簡化、縮短斷絕一種對話的可能——

216

詩人是以背叛作為歸返的、重新命名與排練的詩意方法，所謂「背叛敘述」是反敘述的，當中藏有敘述的渴望，也有對現有的敘述模式（市場強大的相似性）或二分法的批評方式（抒情知性感性理性）深感倦怠的疲態。

林德俊〈詩，絕對而純粹〉一文提醒了我們，零雨藉著「背叛敘述」所產生的效用，「為那些索解意義者製造難題」。²¹⁷這是說，零雨所謂「回到敘述」，即為取消詩「敘述」意義的可能，專注於詩的煉造，「背叛」市場強大的浪潮和文學批評模式。如此，才得以回返詩的本質，指涉事物的原本真像。

目前已見的零雨研究中，劉士民以「戲劇化的動作敘述與對照的視角敘述」來討論，他認為這樣寫法直接造就壓抑、曲折的「硬式抒情」風格。同時，他也指出零雨詩普遍缺少抒情性，又有強烈哲學傾向，²¹⁸如此偏重理性、知性的詩風，需仰賴「敘述語言」和「說明語」（他主要指的是以詩句彼此補充、說明）使詩義清晰化。總的來說，劉士民的切入點，是零雨詩的其中一個側面：

「冷靜與哲思」，本文不偏倚這樣的風格印象，而從實際的詩意表現上，分析詩中身體意象與敘述所形成的特殊意義。

²¹⁶ 零雨：〈後記〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 157。

²¹⁷ 林德俊：〈詩，絕對而純粹〉，《聯合報》副刊 E05，2006 年 12 月 17 日。

²¹⁸ 劉士民：〈零雨詩的硬式抒情與敘述語言〉，頁 40；49。

本章第一節，即在釐清「身體」如何作為敘述過程中重要因素，著重它所開發的美學潛能。第二節以鏡子意象為引，關注主體狀態的對象化、多重化、虛幻化；第三節專論「車廂敘述」的時空隔絕感，以及「移動身體」所創造的敘述角度。



第一節 作為敘述的身體

從現有評論來看，零雨詩仍含有相當程度的「低而冷」、「降低抒情」的特質。這種批評印象，大部分的因素來自《特技家族》以後的風格轉向，也是創作模式趨於穩定後所呈現的明確特色：捨棄「高溫」的創作手法，而改採「壓縮」過的抒情方式。這種低而冷、質地堅硬的詩，在描繪與感知身體感方面，顯得較為間隔，也因此經常採取意象推動敘述的方法。

本節分為二部分，第一為詩中特有的敘述方式，如何融匯身體意象，形成時隱時顯的故事或事件梗概；第二部分，說明詩中經過減法、捨棄與選擇的創作方法，捕捉並重新演繹隱微的身體感。再以對話形式所組成的文本為對象，發見詩的多重敘事聲音與對人我關係的詮釋。

一、流離人我之間：詩的故事模式

零雨詩中有一種「移動」的敘述性，並體現在二種層面上。一是詩中推行的「情節」，若隱若現的事件梗概，詩人對事件的敘述方法，偏重一種游離於人我（主客）之間的多重角度；²¹⁹二是其詩不倚賴單一物象、心象的深掘，而是以「詩篇」為構成概念，²²⁰擴大一首詩能觸及的範圍。

前文提過，詩著眼於情感經驗和某種特定狀態，因此詩中的故事發展，須透過意象敘述，以羅織焦點式的描繪。例如〈大荒年——旅途·1996〉採取近似

²¹⁹ 有關零雨詩中不同視角的對照敘述，劉士民於〈零雨詩的硬式抒情與敘述語言〉指出，她以同一敘述主體變換視角，表現主體思緒與想像的延伸，並藉由內在、外物不同視角而形成的對照，形塑詩的張力。頁 55-60。

²²⁰ 楊佳嫻曾說明零雨詩「謀篇而非謀句」的屬性，亦和同具有哲思取向的林冷相較，以顯示其特長：「……她不怎麼依賴疊比重複帶來音樂。其詩仍然可誦，倚靠的卻是內在的節奏，情理的埋伏，用一種秩序貫串，謀篇而非謀句。」見楊佳嫻：〈麒麟出沒的軌跡——新十年臺灣現代詩〉，《聯合文學》320 期，頁 56。

敘事詩的形式和腔調，以「彎口的三棵樹」為引，勾連親緣足跡、歷史追懷；²²¹
〈鐵道連作〉詩系表現出火車特有的時空性質，²²²即隔絕與移動，也由於詩系的
設計，能容納更多不相鄰片段的事件和私我情感。

此處分析的詩例，是創作時間更早的〈影子〉，既能由視角變換，表現出
主客之間的游移狀態，又能彰顯身體與敘述之間的關係。能作為我們觀察身體感
線索的起點，並進一步探索這些線索所串連的情節佈置：

他不想離他太遠

他聽到大廈內部有腳步聲把他
帶走了

他在街上遊蕩他不想離他太遠

電梯放肆呻吟他被架到城市頂端

十字架那樣的高樓

他選了一個最近的廣場他不想
離他太遠

正午太陽最烈的時候他被拋棄
於地面像一朵花輕易盛開而被
棄

他推開腳來把他踩到腳下正中
紅心的位置以及一聲吱的尖叫

他看見瘀血的長廊翻了身又
倒下去

他們正要去那裏休息²²³

²²¹ 零雨：〈大荒年——旅途·1996〉，《木冬詠歌集》，頁 101-110。

²²² 零雨：〈鐵道連作〉，《特技家族》，頁 109-120。

²²³ 零雨：〈影子〉，《消失在地圖上的名字》，頁 23。

前二節中，中心語句「他不想離他太遠」重複二次，但以不同斷句形式嵌入詩行中，創造出反覆中又有型態變化的靈活度。這首詩的有趣之處，是起始第一行的兩個「他」即分別指涉不同的對象：影子與製造影子的人，形成主、客體之間視角的變動。並且以第一行為例，第一個「他」是影子，第二個「他」才是影子的「主人」。如同詩題，是名符其實以「影子」為主角的詩。

影子隨光線的強弱、方向而消長，是一「虛」的存在，在詩中卻顯出比「人」更具有強烈意識、甚至發出聲音的主體。這一虛幻化的主體，不僅為零雨詩中的常見的敘述對象，我們也能從中攫取「冷」的詩風由來。也就是說，詩人採取狀似旁觀而疏離的位置來敘述事件，不帶情緒語，改以「帶走」、「遊蕩」、「呻吟」與「拋棄」等動作，使抒情主體在不同空間中穿梭（大廈、街上、城市、廣場、長廊），詩人的書寫狀態，如冷靜善察的操偶師自如地舞弄手中的偶線。詩的四節各別表現不同的狀態，從被帶走、城市頂端、被棄於地和最終的休息，宛然連結為一個若有似無的故事線，

此外，這裡的「影子」既為帶動詩行行進的核心意象，又有「附著」於身體的性質，作為人自身形象的投射，成為零雨詩裡特有的虛幻化身體。出於對真實自我的追尋和形繪，以及省視自體的多重觀點轉換——我正在看「我」、我想像「他人」正在看我。

更早的詩作〈旅店〉，則選用了另一個虛幻化的主體——鏡像：「在旅店的燈下／我們閱讀／鏡子／皮膚與髮／病於愛回想／也病於不愛回想／那些／不完整的笑臉／與不完整的某日」。²²⁴這首超過七十行的詩，說話者皆為「我們」，頗能呈現初分離自我聲音、建構「假性」人我對話的寫法。旅店（館）為旅人移動時短暫停留的處所，仿擬著家而不是家的空間。旅人的身體與記憶在這暫時安居的空間中，以極其隱微的方式交換彼此的行旅痕跡，旅店所容納的，是關於「移動」的想像。

組詩〈編號（29 33 37 38）〉中的〈編號·33〉，也以旅館為題，整組詩似在敘述同一事件的不同階段與狀態。「數字」是這組詩中不得忽略的敘述成分，這是零雨詩集裡唯一一組不採相連編號標記的作品。它產生的效用至少包括三

²²⁴ 零雨：〈旅店〉，《城的連作》，頁 53-54。

項，一是數字之「純粹的」所指 (signified) 概念，以不侵擾讀者思維的方式標記組詩。第二則是數字 (29 33 37 38) 之間的「空隙」，其間被跳過的數字，指情節之間的特意留白？或暗示著抽取一個事件中個別片段的手法？在在創造出懸念，與想像空間無限的空白地帶。第三，雖留有空隙，仍漸進、增長的數字，暗示說話者不斷「移動」的進程。

其中，〈編號·33〉是敘述性相對顯著的一首，以下過錄前二節：

我走出旅館
把死亡留在陰暗的床上
外面街道上
最特別的是——時間
並沒有跟來

我虛晃了一圈
擺脫了某些廊柱
語言，罪，甚至
自己的身體²²⁵

此前有〈編號·29〉，提到「一把屠刀置放在國境／已殺戮過嬰孩」，²²⁶宜為本詩的故事背景。本文第二章從零雨詩的受困身體與空間轉喻關係，梳理「禁錮、抵抗與逃脫」的線索，〈編號·33〉亦能適用這種詮釋方法。

第一節裡，離開旅館的「我」把「死亡」留在「床上」，其喻意必須在第二節才得釋放：「我」擺脫了「自己的身體」。因而「旅館」成為一個置放了死亡、時間、身體的，靜止而膠著的容器。詩中，內（旅館）、外（外面街道）空間的對比，正指向一種辯證關係，揭露人們所生活的真實空間，或許是更具有幻覺、虛構性的（零雨第一本詩集中的〈旅館〉也有類似旨趣）。值得注意的是，這內外間隔，也示意了身體與自我的逸離幻想，倘若「時間」將摧折身體並與之

²²⁵ 零雨：〈編號 (29 33 37 38)〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 94-95。

²²⁶ 零雨：〈編號 (29 33 37 38)〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 93。

相依，所謂「自我」既與身體共在，只能在「走出旅館」的時刻與之分離。然而，詩的「情節」並未在此結束，餘下詩句是這麼寫的：



方才的電話中
神問了我幾個問題
我沒有回答

我猜想，我可以走出
這塊租借地
在成排的綠燈萎謝以前²²⁷

後半部，零雨終於使另一個角色揭面：神。宛如秘密通訊的過程，一直在行走、移動的「我」，最後似是走不出「租借地」——一個身體的轉喻。「沒有回答」一行則和接續的第三首詩相應：「所有東西重新命名／之前我將保持／靜默」（37）。²²⁸

前面提過，零雨詩的敘述性，也在於保持「整體」的概念，著重完整詩篇所輻射出的故事梗概，不在單行或單節之內陷於迴旋、耽溺的抒情方式。因此，當我們接著讀〈編號·38〉，四首詩構成的情節即能相互連通，同時又有個別短詩所包容的意涵。〈編號·38〉延續說話者正持續行走的主體狀態，以及「前面的路已經不歸／神管轄」（37）之後的情境：

轉過一個彎 之後
我才知道我還活著
手上的刀 流著血

對面轉角 僻靜處
另一個上帝探頭探腦

²²⁷ 零雨：〈編號（29 33 37 38）〉，〈關於故鄉的一些計算〉，頁 95。

²²⁸ 零雨：〈編號（29 33 37 38）〉，〈關於故鄉的一些計算〉，頁 96。

等著我

這一次（我知道）不
需要刀了

我將重新命名

而或許 他將啼哭
而或許 我亦將啼哭²²⁹



無論是「活著」或「流著」的發現，皆因「轉過一個彎 之後」一句而鋪衍開來。由此可見，詩的敘述性實踐在兩個方面，藉由身體動作（轉彎）接續完成，又透過「把事物指給人看」的方法，呈現說話者的意向。²³⁰

對零雨來說，「語詞」自有一種幾乎不受箝制的靈活、宛轉與複雜性，《關於故鄉的一些計算》後記如此寫著：「但你隱隱與它感應，彷如一種宿命的玄學。並如此期待著——在最深沉的黑夜，最終顯露它的神性。」²³¹最終，語詞所被賦予的質素，是愈加繁複而壯麗的「神性」，並作為「有時你對敘述短暫背叛（——為了回到敘述？）」的回應。

進一步觀察〈編號（29 33 37 38）〉內的身體感，詩中主體的知覺「活著」，乃由於「轉彎」的動作而生發。此身體圖式是「我走出旅館／把死亡留在陰暗的床上」（33）以後的一個轉變，可以看出「我」實未能「擺脫」自己的身體。

這組詩裡，「另一個上帝」取代了神的聲音，而這一次「我」不再使用刀——如時間礫裂人身之刀、「殺戮過嬰孩」之刀（27）。不需使用刀的原因，或許是由於「重新命名」的替代方案，不僅作為打破「靜默」的手段，還包括

²²⁹ 零雨：〈編號（29 33 37 38）〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 97。

²³⁰ 施塔格爾如此分析詩的敘事式風格所彰顯處：「敘事式的語言在呈現。它指向某物。它把事物指給人看……敘事式的對自然音的摹仿則要借助語言手段使某事物清晰化。在這裡，處處取決於清晰化、指示和直觀化。」見施塔格爾著、胡其鼎譯：《詩學的基本概念》（北京：中國社會科學出版社，1992年），頁 78。

²³¹ 零雨：〈後記〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 158。

「啼哭是一種自救」。²³²當「我」終能回答神的問題，卻不使用智性語言，轉以一直抵心靈的感官反應，以眼淚為感同身受的媒介。

綜合來看，零雨詩的敘述性表現於順時描寫中，交錯著背反邏輯、超越當下時空情境的意念。以〈編號（29 33 37 38）〉為例，詩人不避「最特別的」、「並沒有」、「甚至」、「這一次」、「而或許」等知性的分析過程。²³³就現代詩的語法而言，葉維廉認為詩人採用「假敘述」（pseudo-discursiveness）的程序來產生新的思維方式，並藉由不同經驗面的急轉形成張力（tension）。同時，是滿足讀者思維慣性的方法，²³⁴故在閱讀感受上，讀者能較自然的接受新思維的衝擊。依此見，無論是埋伏故事情節的敘述方法，或以極簡語詞寓豐繁之意，詩中身體感和敘述之間的密切關係，都居於十分關鍵的位置。

二、選擇與對話：身體如何敘述

從敘述性的觀點來看，零雨詩具備一種特殊表現，即多短句或單詞成行的寫法。除了日常經驗的擴張、深化，與出入自我、對象的意識流動，直接採取對話形式也經常出現於詩中。然而，和戲劇較不同的是，詩的敘述性雖有人物、動作，和整體所架構出的情節（無論顯隱），卻相對不完整，或呈現零碎感，本文以「選擇與對話」稱之。

這樣的情況下，詩的敘述，依憑顯著的身體性遂能完成。我們知道，零雨詩常背反常理邏輯，較多跳躍性強的詩行，較重視社會性的論者曾以「流於謎語過多而冗長無味」評之。²³⁵這在零雨較早的詩作裡尤為凸顯，如《城的連作》和《消失在地圖上的名字》輯一的諸首散文詩，語焉不明的詩行，確如謎語或四散的拼圖，致使詩意費解。歷經《特技家族》、《關於故鄉的一些計算》的轉向，

²³² 零雨：〈我和我的火車和你〉，《城的連作》，頁 53。

²³³ 參考葉維廉比較中國古典詩和其英文直譯之間的差異，前者傾向「自然事物本身直接向我們呈現」，後者必須依靠知性的、指導性的詞語如 **Where** 和 **With** 進行分析過程。而白話文的使用者，常需使用分析性文字以連接事物、聯繫為語意。見氏著：〈中國現代詩的語言問題——《中國現代詩選》英譯本緒言〉，《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016 年 3 月），頁 74-75。

²³⁴ 葉維廉舉例商禽的〈逃亡的天空〉，說明現代詩中用來否定現成語法的假語法（pseudo-syntax），是抵禦白話文分析性傾向的手段之一，也滿足讀者的思維習慣。詳見氏著：〈中國現代詩的語言問題——《中國現代詩選》英譯本緒言〉，《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論》，頁 88-89。

²³⁵ 詳參李元貞：〈臺灣現代女詩人作品中的語言實踐〉，《女性詩學》，頁 334。

不只在結構上更自由、放鬆，更傾向語詞的積極選擇（而非放棄），敘述性也以更幽微的型態存在這類詩行。包含三十八首短詩的〈我正前往你〉，鮮明地表現出詩人對語詞的特意選擇，舉例第二十一首：



拉攏耳朵

在這棵樹裏

看到鳥

送出聲波

舌苔

用樹枝

刮除

你被帶到

聖地

用古法

住宿

用瓶供養

夜半的雨

和柳枝²³⁶

詩中前七行的身體性，透過聽、視、觸的混融來表現，並且都以去修飾化的「主語-述語-賓語」結構推動詩行。省略主語的做法，加上語言降至低點，隱藏了詩中主、客體的對立和界線，因而造成普遍性的效用。這頗近於葉維廉所言的「自身具足的意象（self-contained images）」之效用，能構成情緒、氣氛

²³⁶ 零雨：〈我正前往你·21〉，《我正前往你》，頁 34。

或一模糊不清的存在。²³⁷詩中的意象獨立存在，不受狀語和補語的「限制」，產生富有詮釋空間的多義性。

如前文所論，零雨採取的是特意選擇語詞的方式，來構成詩的敘述性。也就是說，既淘汰了修飾性詞語，在純粹「主述賓」的結構下，作為意象的主、賓語便佔據領導詩意和詩境的位置。於是耳朵、樹、鳥、聲波、舌苔、樹枝，便成為在詩中進行敘述與表演的主體。作為開始的「拉攏耳朵」取消了聽覺，隨即有視覺做替代：「看到鳥／送出聲波」，乃至後半部的聖地、瓶、雨和柳枝，我們看到的不僅是她對感官的體察入微，致使不同感覺之間的流通，也是藉著意象的跳接來創造「畫面」的切換。

至於唯一的一個人稱「你」，只出現一回（但仍出現在同組其他短詩裡），「你」既為某個被指涉的客體，也是詩人我，同時可能是其他人。刻意不言明的指稱，則依憑「拉攏耳朵」為始的一系列被擴大、轉化的身體感，創造了極為貼近身體本身的詩藝表現。易言之，詩人居於不介入的敘述手法，以「介入」對世界的感受中，如她所說，短暫地背叛敘述的緣由，是為了「回到敘述」。

〈我正前往你〉是零雨在一段持續數月的失眠情況中寫就，²³⁸第二十二首中，詩人充分運用詩的曖昧性，一方面體現創作時的「迷幻」狀態，一方面又是她屢次描寫主體虛幻化的另一方式：

你抓到

那隻手

問他

為何

打出幻影

他說——

²³⁷ 相關探討見葉維廉：〈靜止的中國花瓶（1960）〉，《秩序的生長》（臺北：時報文化，1986年5月），頁121-127。

²³⁸ 參考零雨接受筆者專訪的文字紀錄，收入本文附錄：〈身體就是我的宇宙——專訪零雨〉。

連他的手

也是幻影²³⁹



本文論及〈影子〉時，曾說明虛幻化主體所引出的多重視角和主客相依的性質，亦能在這首詩內裡見得。她以精短的篇幅，僅八行呈現兩個角色的動作與對話，具體而微卻又步步逼近「幻影」的真像。事件的梗概並不清晰，詩的效果乃是聚焦在特定經驗上，或極端的情感狀態之一切面。

詩中似以手影摹仿物象的影子遊戲為構想，開啟虛實、幻真、光暗的想像。從結尾「連他的手／也是幻影」來看，埋伏在詩行背後、推演敘述的是一「幻影的幻影」，比虛無更虛無的存在。另外，亦能從「你」、「他」之間的關係來談，細究詩意，實為形神分裂的對話模式。「他的手」既為幻影，那麼「他」本身也是幻影。

由此就不難理解，何以相繼的第二十三首會這麼寫著：「更遠的那邊／運來實相／／裝滿你的身體／用完之後／原路送回／嗎」。²⁴⁰更是將情緒降至最低點，她運用「指出事物」的語氣，以帶出「你看，更遠的那邊運來實相」之義，再以單獨成行的語尾助詞「嗎」，鞏固語詞本身的意義作用，同時在質問「身體」與精神生命的必然與否。同一本詩集內，〈姊姊1〉，她以「還是□□還是□□」的句法建立一種敘述語氣，並追問語詞的「意義」如何體認，又存在何處：「意義。存在身體上方／還是在心的邊緣／相信軀殼／還是和虛幻。角力」。²⁴¹當中浮現兩組狀似對立的詞組：「身體／心」、「軀殼／虛幻」，看起來是出自身心二元論的省思，實為她對語詞能否表現真實的省思，因此被標舉出的兩組對立，背後意圖在於重新解構。

值得注意的是，前引〈我正前往你·23〉、〈姊姊1〉都有一個對話（假設有對象的說話）模式，如「問他」、「他說」；〈姊姊1〉裡則是「你說」、「你知道嗎」等。對白設計，即為我們談論零雨詩敘述性成分的最後一個因素。

²³⁹ 零雨：〈我正前往你·22〉，《我正前往你》，頁35。

²⁴⁰ 零雨：〈我正前往你·23〉，《我正前往你》，頁35-36。

²⁴¹ 零雨：〈姊姊1〉，《我正前往你》，頁124。

這些詩中的對白，與戲劇文本的表現手法與具體效用自然不同，前者精於凝聚與呈現，後者務求性格與表達。



最顯著的例子之一，是〈膚色的時光·妖魔 10〉，以下為前三節：

我們已經走在一條路上

必須跌跤

每跌跤一次我們

就不認識自己

「你是怎麼了？」

「下雨。鳥在飛」²⁴²

〈膚色的時光〉組詩與莎妹劇團同名劇作情節無涉，零雨僅藉由劇中十二個角色發想。由於角色間的關係錯綜紛亂，她便以「妖魔」這一具有豐盛、奇詭的想像可能之身份，概括角色的屬性，亦作為組詩內十二個子標題。

詩中引號，使「作者我」的敘述之外，得以加入不同角色的敘述聲音，因此詩中的主體狀態不限單一。並且，有助於較具體的行程表演主體的形象。經由一個歧出於平常的事件：「跌跤」，勾引「不認識自己」的情節開端，又以「『你是怎麼了？』」一句為重複類疊、帶領情節的關鍵句。

第四、五節，均以引號內的對話模式提出科學戕害自然田園的批判。第五節扣回主要意象：「『田裡誕生了十種妖魔』，接著詩人以「現在□□變成□□」句型，既表現了「妖魔」變形自如的紛陳，也使詩行添加角色對話的節奏：

「現在他們變成一百個人。」

「現在他們變成一萬個人。」

「現在他們變成你。」

²⁴² 零雨：〈膚色的時光·妖魔 10〉，《膚色的時光》，頁 77。



「你是怎麼了？」
「我的皮膚不好。」
「現在他們變成你
的皮膚。」

昨天的昨天
我們鑽進皮膚裡
尋找

皮膚跑進明天

我們必須再跌一次跤
跌進那些路徑那些時光²⁴³

這裡出現一種從個體到集體、又從集體中覓得一種共相，成為單一的「你」的主體狀態變化式。零雨在〈我去到死亡中把你撿回來〉也寫過：「我——七畫／是群體，還是個體」，²⁴⁴似指出個人意識底層、不被察覺的集體潛意識，與個人潛意識綜合才能構成「我」的存在。

〈膚色的時光·妖魔 10〉中，她提出組詩裡的關鍵意象「皮膚」，皮膚既來自題目的發想，也能展開較豐繁的轉喻關係。例如皮膚是人體面積最廣的器官，它作為表布身體的外在視覺性亦無需多言，中國傳統醫學觀點裡，其色澤、質感、乾濕程度均為審視一個人疾病與否的對象。²⁴⁵簡單地說，正由於「皮膚」意象的多重性，讓詩人啟動「我們鑽進皮膚裡」、「皮膚跑進明天」的陳述。²⁴⁶

²⁴³ 零雨：〈膚色的時光·妖魔 10〉，《膚色的時光》，頁 78-79。

²⁴⁴ 零雨：〈我去到死亡中把你撿回來〉，《我正前往你》，頁 219。

²⁴⁵ 相關討論見栗山茂久著，陳信宏譯：〈顏色的表現性〉，《身體的語言》（臺北：究竟，2000 年 12 月），頁 176-177。

²⁴⁶ 〈膚色的時光·妖魔 1〉：「我吃著他的腿的那天早上／他想離開他的皮膚／攤平像一張易碎的地圖」；〈膚色的時光·妖魔 12〉：「我是盲目的我只能／摸著你卸下的皮膚／我的眼睛還未完全／適應這裡的光線」。《膚色的時光》，頁 59；頁 83。

詩中的皮膚是虛構空間，也轉喻為「你」本身，而「跑」的動作又能和「再跌一次跤」聯繫起來。

透過對話的置入，可見零雨詩多重敘述聲音的特質，至於《我正前往你》裡的〈神話系列〉、〈飲食系列〉，或《田園／下午五點四十九分》的〈三貂角〉、〈煙火〉等，都出現對話形式，這種摹仿「說話」的寫法，一則擺脫了現代詩著重抒情的要求和普遍表現，如零雨說的：「語詞市場強大的相似性」，²⁴⁷對話形式的效用確能鬆動詩的緊密度，使整體更加靈活、自由，富有動態性。二則是它所透露的人我關係之獨特詮釋，既為「對話」，是虛設一個以上的表演主體。從前引詩例而言，實際的生命（或人際互動）經驗已被相當程度的削弱了，透過身體知覺的極端敏銳化，再以語詞嫁接於想像，完成選擇與對話的敘述方法。

第二節 身體的鏡像

前一節專論身體與敘述的關係，並著重後者在零雨詩中具有詩意效果，也曾提到詩人以「影子」、「幻影」等意象，闡釋虛幻化、乃至多重化的主體狀態。本節延伸這樣的思維，由「鏡像」的大方向出發，說明鏡像及其衍生概念（如觀看經驗與光影），如何作為詩敘述過程中的重要因素。

一般而言，鏡子映射景象的功能，使人從中「看見」自己的存在，而「看見」必須通過視覺感官「眼睛」得以實踐。需說明的是，本文從鏡子意象的功能性出發，偏重它能夠「映照」的特點，而非全部依據精神分析理論中，鏡像階段（The Mirror Stage）對自我主體的認識過程。

本節以詩中鏡子意象所創生的意義為主軸，探索觀看／被觀看的身體感，從中發掘一種「沒有身體感的身體」現象。再者，鏡子又如何通果詩的敘述，成為身體與世界之間的溝通媒介？它如何成為身體的轉喻？另一方面，考察詩中身為觀看者與被觀看對象的女性主體，討論抒情主體的視知覺所體現的作用。

²⁴⁷ 原句為「有時你對語詞市場強大的相似性不解，有時你對詩的抒情知性感性理性懈怠，而且疲憊——」見零雨：〈後記〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 157。

一、穿越時空的幻鏡

文學中的「鏡子」已成為重要的原型意象，它所敷衍的想像空間和寓意內涵繁多。李瑞騰〈說鏡〉一文就指出，現代詩裡「鏡子」的象徵，包括觀看鏡中「第二自我」而生的顧影自憐、照見「真實自我」的虛實辯證，以及轉換時空、召喚失落時光。²⁴⁸本文諸多觀點實能與李文相呼應，但更著重鏡像、身體與敘述性三者的綜合表現。

以下從幾則現代詩的例子，說明鏡子意象的代表性寓意。首先如林冷〈烏托邦的變奏〉：「給她一面鏡子／讓她，遂行那無望的搏鬥／和自己的肉身成讎」，²⁴⁹詩中小節名為「夫托邦·父托邦」，指控父權制鏡像對女性主體的控馭，女性在被觀看／被欲望的「無望」經驗中，淪於與自我為敵的角色；²⁵⁰羅任玲則以折射出往昔的鏡子，象徵時間消逝與記憶追懷，又因鏡子平坦、薄脆而光滑的物理性質，置於「昏暗、啞境界」中而不顯突兀：「秋夜的樹叢／有什麼安靜棲止／『是一面鏡子啊』／低下頭的我／只看見時間的陰影／微微笑著」。²⁵¹

至於商禽的〈滅火機〉，奠基於多重映射的視覺體驗：「我看見有兩個我分別在他眼中流淚；他沒有再告訴我，在我那些淚珠的鑑照中，有多少個他自己。」²⁵²無限投射的影像如昆蟲複眼，這是從詩的第一節中，小孩的無邪告白所延伸而出：「看哪！你的眼睛裡有兩個滅火機。」拉岡曾以鏡像階段理論揭示人如何失去自我的存在性，²⁵³商禽以同樣能反映外物的眼睛和淚珠為鏡子，小孩的

²⁴⁸ 李瑞騰：〈說鏡——現代詩中的一個原型意象的試探〉，《新詩學》（臺北縣：駱駝出版，1997年），頁 101-106。

²⁴⁹ 林冷：〈烏托邦的變奏〉，《在植物與幽靈之間》，頁 60。

²⁵⁰ 李癸雲在《朦朧、清明與流動》中提到女性語言的發聲如同鏡像反映，如伊希嘉黑（Luce Irigaray）《反射鏡》所說，父權體制下的女性有壓抑主體、偽裝主體性的傾向，吳爾芙也認為「女人像是男性的鏡子」，用以映照其偉大。易言之，在父權體制語言面前，女性語言有如鏡像語言至於女詩人如何破除鏡像、進而自我「覺醒」，見前揭書〈掙扎的主體〉一節，頁 136-141。也參考莫以（Toril Moi）著、陳潔詩譯：〈父權反思：呂斯·伊里加拉之鏡子〉，《性別／文本政治：女性主義文學理論》，頁 121-123。

²⁵¹ 羅任玲：〈月光廢墟〉，《一整座海洋的靜寂》（臺北：爾雅，2012年），頁 31。商禽認為本詩「成功地營造出一個昏暗、啞境界」，並且「充滿對童年的懷念、家、母親的眷念」。見羅任玲：《一整座海洋的靜寂》，頁 33。

²⁵² 商禽：〈滅火機〉，《商禽詩全集》（新北：印刻文學生活雜誌，2009年4月），頁 71。

²⁵³ 參考張一兵對鏡像階段的討論：「從人最早建構自己的原初起點開始，就上演了一場他永遠不以自己本身來度過一生的悲劇。這裡主格的『我』已經是失卻了自己存在的異化身份，是虛假的『自映的

真誠和坦白亦能轉喻為鏡，抒情主體於自我／他人的多重照現中加劇悲傷的重複性。

從上述三則例證來看，無論虛實之鏡，在現代詩中皆能拓展出豐富議題，至於零雨詩如何描寫鏡子？此意象所揭櫫的觀看／被觀看的關係為何？它和「身體感」之間又如何被聯繫與融合起來？此處以〈荷〉為例：

我正在觀看鏡子裡

昨日的自己

我正在打招呼，面對

鏡子裡的別人

我正在測量牆上的影子

從記憶走出

用薄暮的步伐

貼住腳跟

我正在穿越池塘的夏天

並清除了一些

秋天的殘梗

我正在瞥見一個孩童

和我同樣的臉孔

從遙遠的對面村莊靠近

呼喚我明日的名字²⁵⁴

我』。」張一兵著：《不可能的存在之真——拉康哲學映像》（北京：商務印書館，2006年2月），頁141。

²⁵⁴ 零雨：〈荷〉，《關於故鄉的一些計算》，頁85-86。

此詩以花擬人為敘述主調，作為一個「故事」的背景前提：「我」即荷。但在前五節中，並未明言，作者將線索埋伏於詩行，這樣的寫法，大大開拓了「我」的意義解讀空間：「我」也能指涉人，透過「荷」的轉喻構成詩意。也就是說，顯現於鏡中的，是「昨日的自己」和「別人」，其實都是荷塘倒影中的「我」的形象，也暗示出人在觀看鏡中自我時產生的困惑、認識過程與存在感受。第三、五節中「牆上的影子」、「一個孩童」所給出的，也都是「我」的投射，都是「自己」的對應物。由此可見，「鏡子」雖然只出現在第一、二節，卻是這首詩之所以「啟動」的開關。

詩中每一節皆始於相同的短語：「我正在」，藉由破除時空邊界（例如第一節，「我」看見昨日的自己；第三節則從往昔記憶走出；第四節，穿越夏天並清除去秋的殘餘物），讓抒情主體處於自由的無限制空間中，這一切的可能性，恰恰始於開端的「我正在觀看鏡子裡」。

現在（「正在」發生）、昨日與明日的縮合處與相互變換的關鍵，都在於第一、二節的「鏡子」，以及第五節「和我同樣臉孔」的孩童——和前文所引〈滅火機〉的「小孩」意象模式相仿：無邪而純摯地「反映」出真實之我，「明日的名字」則讓孩童多了先知預言般敏於洞察的意味。

最後一節，零雨才明顯地呼應〈荷〉的詩題：「——且必無人知曉——／他將來，他必將來／我藏匿的居所／而不染污泥」，我們知道，荷的文學象徵意義，包括清潔幽雅、出淤泥而不染，李商隱也曾詠荷之區別於其他花種的天真自然：「世間花葉不相倫，花入金盆葉作塵。惟有綠荷紅菡萏，卷舒開合任天真。」（〈贈荷花〉）這種對天然無飾的歌詠，亦能與〈荷〉當中的「孩童」相對應。

無獨有偶，〈火車旅行1〉也有一面時空變幻（消弭？）之鏡：

他不指揮他唱

催眠曲一面照鏡子

我也照鏡子

鏡子很澄澈

看到明天（是不是可能

逆向行走？)²⁵⁵

在抒情主體的期望（或者錯覺）中，明鏡反映的並非當下此刻，而是「我」希冀獲得的「逆向行走」的時光回溯之術，²⁵⁶也如鄭慧如的觀察，零雨詩善於「以回憶的主動性貫徹思索的調子」，²⁵⁷前文提過，敘述性包含不避陳述語言的特質，詩人在接連的三行內，重複使用「鏡子」一語，從而凸顯此意象的關鍵性，也因這樣的重複使用，使它的物質性轉換為一般敘述語言的作用。

綜上所言，零雨詩對鏡子意象的其一運用，即一面破除時空疆界的「幻鏡」，使抒情主體自由游離於線性時間、定型空間的想望，獲得詩意的實現。

二、鏡子與身體的轉喻

鏡子既為啟動詩意蔓衍的開關，也能成為想像遊戲、角色扮演的夥伴與對象。〈夥伴 A〉中的鏡子，頗有主體困於封閉空間，陷入喃喃自語式無限迴圈的況味：

鏡子裡面的人，是你嗎
是的，我在脫衣服

我置了一面鏡子，住進去
吃在裡面睡在裡面且也
最常在裡面，光著身子

一件一件脫下，那人的手
令我憎惡，我只喜愛
自己動手

²⁵⁵ 零雨：〈火車旅行 1〉，《木冬詠歌集》，頁 89-90。

²⁵⁶ 另外，〈旅店〉一詩亦潛藏這種意念：「在旅店的燈下／我們閱讀／鏡子／皮膚與髮／病於愛回想／也病於不愛回想／那些／不完整的笑臉／與不完整的某日」，《城的連作》，頁 53-54。

²⁵⁷ 鄭慧如：〈現實與想像——以簡政珍為主，兼論臺灣中生代詩人之作〉，《臺灣當代詩的詩藝展示》（臺北：書林，2016 年 4 月），頁 319。

和鏡子戀愛的那人
終究是可愛的
(——只容一人的)
鏡子²⁵⁸



其中明顯演示的自戀 (narcissism) 情結 (和鏡子裡的自身映像戀愛，即正在觀看的「我」愛上鏡中被展示的「我」)，讓論者推論出「女性同時是展示與觀看的主體」的意涵。²⁵⁹然而，我們必須注意到，《木冬詠歌集》(1999)裡有〈夥伴 A〉、〈夥伴 B〉及〈夥伴 C〉三首詩，為詩題、意旨和意象上相涉的系列詩組，是主體對象化、虛幻化的一組代表性作品，宜合而論之。

〈夥伴 A〉中，立在鏡前的人並不在試穿衣服或欣賞自身，而是脫除它，於是「光著身子」的「我」裸體了。詩的前三節在反覆寫「裸體」——正在裸、如何裸、追求怎樣的裸？乃形成一種辯證過程，這是一齣詭異安居鏡內並「只容一人」的獨角戲 (從第一節的問答形式，亦能發掘這種戲劇性)。而〈夥伴 B〉最後一節：「歌聲和雪花都落下來了／冰冰涼涼／如一個空著位的戀人」，豐富了這齣腳本的情節，詩裡「我」先是滿懷期盼地說「一張溫暖著床／正好夠我躺臥／還有一個空位／留給心愛的人」，²⁶⁰但終究沒有出現、「填補」空床的「空著位的戀人」，揭示抒情主體所追尋的很可能是「空缺」本身。這亦能與〈夥伴 A〉的「和鏡子戀愛的那人」相應，如楊小濱以精神分析角度評述零雨詩時提到：「在前方的如果不是否定性的『黑暗』或『沒有』，就是疑問式的『什麼』，□這個始終面對空缺的期待，轉化為對於空缺本身的期待。」²⁶¹

〈夥伴 C〉更細微寫出在鏡子前，主體與對象化的主體之間，相互照映的關係，並更多地立基於想像層面：

²⁵⁸ 零雨：〈夥伴 A〉，《木冬詠歌集》，頁 69。

²⁵⁹ 黃丹竹：《臺灣女詩人之女體書寫研究》(臺北：國立臺灣師範大學國文系碩士論文，2016 年)，頁 118-119。

²⁶⁰ 零雨：〈夥伴 B〉，《木冬詠歌集》，頁 72。

²⁶¹ 楊小濱：〈深淵與鬼魅——讀零與詩集《我正前往你》〉，《語言的放逐——楊小濱詩學短論與對話》，頁 173。前引文之後，他寫道：「由此可讀作是以某種堅持期待而拒絕抵達的樣式來不斷表達的動力。在詩集的自序中，零雨也充分意識到這種講究『空』、『無』的『自然美學』，因而力求『維持一種未完成』。」此外，他於〈冬日之旅——讀零雨詩集《木冬詠歌集》〉一文也指出：「當愛的理想性遭到消解的時候，『和鏡子戀愛』式的自戀便是孤獨者唯一的安慰。在一組題為〈夥伴〉的詩裏，『我置了一面鏡子，住進去』之後發現的更多是『空』的世界。」收入《木冬詠歌集》，頁 12。



在目光所及之處
這方寸的心室，與心室的通道
於時間，只是一霎

繁複的步履
將它——恆是幽暗的面向
築好了棘籬，做好了牢籠

坐著，站起，躺下
只用二隻腳，二隻手的縱面
與橫面交錯
如最忙的妝鏡
互照彼此

你是我前面的影子
我是你後面的影子

啊彼此交錯
如最忙的肉身
來回逡巡

但我會打開眼睛
看到遠方——遠於心室
與心室的率意鼓動

而沒有人轉過身



從「目光所及」的「心室」，意味一個從眼到心的體驗與想像過程，鏡子在此作為由實（像）入虛（像）的中介。「幽暗的面向」乃前一節所謂「心室」，而〈夥伴 C〉中棘籬、牢籠的空間意象，必須追溯至〈夥伴 A〉的「鏡子居所」，也能詮釋為一個封閉性的舞台：第三節以後，詩人運用戲劇動作（dramatic action）使身體成為正在表演的主體，²⁶³「最忙的妝鏡」、「最忙的肉身」彼此相互為喻，如第四節所示。

這首詩裡，身體意象（眼睛、手腳、心室、肉身）與「鏡子-映像」構成一組意義互涉的元素，並透過「看」所引發：目光所及處即鏡子，鏡子所反映者即身體，而鏡子又藉由映像的呈顯，反過來框設身體。這層關係上，我們又可以將鏡子理解為身體的轉喻（metonymy），也就是說，「身體」同樣具有證明主體存在、以及侷限主體伸展空間的雙重意義，這樣的提法，能與劉正忠論及的身體兩面意義相參照。²⁶⁴再者，從女性主義的視野來說，女性的鏡中自我形象，深受文化理想影響，因而被視為一種「被框設」的再現：

女性從鏡中觀看自己，她的認同被許多定義為女性特質的形象框設住了。她被框設——感覺自己是一個影像或再現的姿態——先被鏡子的邊緣框住，接著判斷自己影像的邊界，同時做出任何必要的自我控制。²⁶⁵

²⁶² 零雨：〈夥伴 C〉，《木冬詠歌集》，頁 73。這首詩能與原題為特技家族 2 的〈黎明的課題〉一併閱讀：

「詭譎的雙足反覆／誇耀。不經意／落在時鐘的桌面／……不要驚動……一點也不要……／鏡子（……陌生人跑進，跑出）／弓起軀體。如行囊過重／的一旅客——寧願／緘默」。《特技家族》，頁 77-78。

²⁶³ 梅新謂〈特技家族〉「滿篇充斥著戲劇動作（dramatic action），如 1、2、3、4、5 等節，和戲劇獨白（dramatic monologue），如 7、8 節，這也是為什麼這首詩的整體結構並未因缺乏抒情性和意象這兩項詩的要素而鬆垮成一堆散文的原因。」見〈特技家族小評〉，《特技家族》，頁 12。解昆樺也曾論及〈特技家族〉的「戲劇化身體動作」，見〈零雨〈特技家族〉詩作的荒謬劇場性—與商禽〈門或者天空〉、村野四郎《體操詩集》的比較討論〉，《東海中文學報》，頁 176-184。

²⁶⁴ 劉正忠：《現代漢詩的魔怪書寫》，頁 245-246。

²⁶⁵ 琳達·尼德（Lynda Nead）著、侯宜人譯：〈框設女性身體〉，《女性裸體》，頁 17。另外，約翰伯格《觀看的方式》中最廣為流傳的論點之一，即女性「作為女性的身份認同」是由內在的審視者（surveyor）和被審視者（surveyed）所構成。Berger, John, *Ways of Seeing* (British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1973), 40-41. 中譯參吳莉君譯：《觀看的方式》（臺北：麥田，2010 年 8 月），頁 56-57。

自〈夥伴 A〉的鏡子居所，到〈夥伴 C〉中女性主體所處的棘籬、牢籠（「妝鏡」一語，明示詩中的女性角色）所提示的，為女性身體與其再現之間的緊張關係。由此可見，透過敘述語言的設計，能支撐起詩的架構，也如梅新評論〈特技家族〉的說法，是富於變化的動作與獨白，成就看似遠離抒情，實則重於表現與凝縮的詩。

另一點值得注意的是，詩中一連串的戲劇動作結尾於「而沒有人轉過身／連詛咒也沒有」，除了暗示前文提過的「對空缺之期待」，也將詩中的繁複、忙碌、逡巡轉化為沈默與靜止的終幕。不僅此例，諸如「降落對方的位置／（總是面帶笑容）／互相凝睇／對方的虛空」；〈夢魘系列 1〉：「甚至你愛的那人／也沒有回頭。甚至／一顆露水路經你／背脊的荒地／（——這時黑暗如暴雨／落下）也沒有／回頭也沒有／聲息」；〈鐵道連作 3〉：「（而山洞都過完了）／我獨自一人下車／並沒有人來接我」。²⁶⁶這些詩作的結尾，都指向懸而未決的半途與空缺，詩人反覆排練「無人回頭」的情境，悲傷絕望的深淵，遂鍛鍊為僻靜虛空的幽谷。這是零雨式「未完成的美學」的實踐——即以不完美來完成美。

267

我將這三首詩（夥伴 A、B、C）視為「夥伴系列」詩系，詩題上的「夥伴」實則指涉抒情主體的鏡中影像。亦即，從頭至尾都是一場自我詰問與角色扮演，並透過身體與「鏡子-映像」的扣連，不強加區辨主體／對象化主體之間的關係，而是呈現「你是我前面的影子／我是你後面的影子」的交融，讓身體與鏡子構成詩意的轉喻。

綜合上述，詩人使鏡子意象變幻、凝縮現實的時空，又藉由鏡子與（尤其是女性的）身體之間的隱喻，拓展鏡子意象的詩意可能，並寄寓著零雨所信仰的「未完成美學」。

²⁶⁶ 零雨：《特技家族》，頁 7、頁 104、頁 114。

²⁶⁷ 《我正前往你》的〈代序 有美尾、落羽松的雪夜——獻給 AC〉論道：「我以為，所有事物的未完成狀態最美。我們民族的傳統向來認為，美的極致是沒有看到美——用否定來完成肯定，用不完美來完成美。…所有事物一完成就容易顯示其枯竭——因此，自然美學總是喜歡『空』，喜歡『無』。不願一時說盡，看盡，因而也就維持一種未完成。」零雨：《我正前往你》，頁 10。

三、虛幻化的身體

本文將同屬《木冬詠歌集》第一輯的〈創世排練第一幕〉（以下簡稱〈創世〉）、〈遠古〉、〈瀚海〉、〈水火〉和〈噴泉廣場〉一併閱讀，分析此五首詩如何表現鏡子與身體感的相互融會。這五首詩，題目上並無顯著關聯，然而，它們所傳達的概念及意象群卻能貫通。鏡子已非物質上的具體指名，而是「光的同在之物」，首先看〈遠古〉：

在回家的路上

鏡子排列兩旁

它們是光，藍色

如我喜愛的傾斜屋宇

以遠古的瓦片覆蓋

以大澤的茅草

鬆上一重重露水

如我喜愛的遠古文字

尤帶草莽氣息

掠過初創的大地

如這季節的雁群

橫行於天空

比落日更坦率更自由

而時間崩坍了

於此一時刻，回家的路上

過去的我已然消失

鏡子裡我的親友

亦杳然無蹤

如此倉皇的告知啊：

過去只是記憶

甚至一無記憶

但遠古不是，它是最初

在記憶之外

與光同在之物

一面永恆之鏡²⁶⁸



從光、屋宇、雁群到文字的想像，零雨意在設計一個封存永恆時間的情境。第四節又與〈創世〉的「環顧世界又只剩下我一人」遙相呼應。

〈瀚海〉的抒情主體也立於「最初的位置」，²⁶⁹這面象徵遠古永恆時代的鏡子，是與「我」幾無二致的映像：

一種古早，早於清晨

早於我，早於我寄居的時代

早於星球，早於宇宙

那種浩瀚，我不能

述說，我讓鏡子

說話。但鏡子亦不能

穿過我的身體

又塑造我的形貌

只能回身看它

看我的軀殼

(——在它的軀殼之中——)

²⁶⁸ 零雨：〈遠古〉，《木冬詠歌集》，頁 27。

²⁶⁹ 出自〈創世排練第一幕〉：「我轉過巷子，看到／最初的那人／等在最初的位置／我們歡然相逢／讓他進入我的體內／然後我便會看到沙灘／那條船，渡過河回到故里」，《木冬詠歌集》，頁 24。

變幻難測

而不能言說²⁷⁰



詩始於「如何能述說」的憂慮，轉折於「我不能述說」。²⁷¹不能述說的為何？是天空裡的雲、落日與雀鳥，甚至是後文所寫的時間更迭、火和宇宙，火意象在此一系列詩，燃燒於身體（鏡中自我的身體）與宇宙之中。

詩裡多次提到的「述說」，或可視為零雨對敘述性的嘗試與思索，而「鏡子」既象徵主體的虛幻化，從「我讓鏡子／說話。但鏡子亦不能」二行也可以看出，敘述（或述說）的不可能。本章第一節曾論，零雨以「背叛敘述」作為歸返的、重新命名與排練的詩意方法，背叛敘述是反敘述的，因此詩的最後寫著「而不能言說」，看似背離了敘述的可能，實際上是一連串對語言、意象乃至敘述的質疑和考索。

又如〈水火〉的「火在鏡中燃燒／我走向火／……（中略）／這廢墟中的火／宇宙的鄉愁／沙礫中煉成的綠洲」。²⁷²巴舍拉認為，火的詩意象同時具有身體性與宇宙性，這處於宇宙、靈魂之間的「身體之火」，能夠讓「身體也不再是靈魂的對立元，火的貫串使得身體跟靈魂同時面對宇宙而開放，火既是親密的、也是孤獨的，但孤獨就如前面所言，也是宇宙性的。」²⁷³

回到〈瀚海〉並參照〈創世〉來看，這「早於」一切的毋寧是如同「未知的遠方」一般，²⁷⁴創世之前的狀態，或者說是人類開始發明語言以前的遠古。²⁷⁵

²⁷⁰ 零雨：〈瀚海〉，《木冬詠歌集》，頁 32-33。

²⁷¹ 李癸雲將這首詩置於女詩人反省、檢視主體位置的視角：「那種深層結構（筆者按：指歷久而堅固的父權體制）是與生俱來的註定，既無法言說又浩瀚龐大，穿越並塑造了『我』的形貌……這樣的『我』便如鏡子折射出的影像般，變幻難測，並且無言以對。」見李癸雲：《朦朧、清明與流動》，頁 52。本文雖無意強調詩中的女性主體位置，但李癸雲的詮釋，能作為詩意解讀之參考。

²⁷² 零雨：〈水火〉，《木冬詠歌集》，頁 35-36。

²⁷³ 參見黃冠閔：〈巴修拉論火的精神分析〉，《揭諦》第六期（2004年4月），頁 181-182。後易名為〈巴修拉論火的詩意象〉，收入黃冠閔：《在想像的界域上——巴修拉詩學曼衍》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2014年12月），頁 53。

²⁷⁴ 零雨：〈創世排練第一幕〉：「總是在天將明而未明，天欲暗而未暗時，從未知的遠方／傳來預備的消息——」，《木冬詠歌集》，頁 23。

²⁷⁵ 有關〈遠古〉的解讀，蔡林縉以夢、鏡子及時間變形所交疊出的「虛擬空間」（virtual space）論之：「追尋『遠古』的道路，角色的創造和時間意識都回歸到『零度』，這集是零雨所思考的『遠古』。……『遠古』似就是本文所謂之『虛擬空間』的終極形式。」經過上述探索，詩中主體不再受限於實體空間，此轉變較具規模的展現在《關於故鄉的一些計算》。蔡林縉：〈夢想傾斜：「運動一詩」的可能——以零雨、夏宇、劉亮延詩為例〉，頁 71-72。

最後一節說的仍是「鏡子」，我們必須回到〈瀚海〉第一節的場景：「在回家的路上／鏡子排列兩旁」，形成能夠「穿過」並「塑造」身體形貌的無限映射舞台（「舞台」的整體概念也是從〈創世〉而來），²⁷⁶讓「我」被塑造於鏡子中的形象「變幻難測」。

置於括號內的詩行，或能從視覺性來解讀：整句被括號「框設」的形象，即是具體描繪置於道路兩旁的鏡子，因此益發凸顯「在它的軀殼之中」的侷限性，兩側的破折號則製造光線相互折射的圖示。這種實像、虛像的交錯變換，〈噴泉廣場〉一詩中也能看到：

這剎那是幻影
還是真實？——你在其中
你在其中翱翔，披上一種衣衫
瀚海為珠，夜色為露，難以明說
我向你愈走愈近²⁷⁷

從「不能言說」到「難以明說」，終然收尾在「我向你愈走愈近」，完成詩人虛實交映的創世排練。此詩的傾訴對象：「你」首次出現在這一輯，或指涉〈創世〉裡等在最初位置的「最初的那人」，或指的是〈水火〉中被追趕的「穿紅衣服的人」。更確切的說，參看第五、六節，我們能推論「你」指的是幻影、真實混淆（同）的鏡中映像：「然後重重落下，俯視地面／以頭手相互寒暄，如初見／一般，再次回到自己體內／／並且，再次分離／而悲傷不及」，一如鏡像階段所說明的分裂主體之間，主體（我）和鏡中他者之間的認同過程，指向欲望的匱乏。

此外，這首詩還以一種傾向說明性的筆法（但……只因……），將噴湧的情緒與伴隨而來的身體感「壓縮」起來：

行人的笑聲，如哭泣

²⁷⁶ 〈圍城日記（二）〉：「四周種滿鏡子／我們以早安攻擊著對方／隱忍是一種誤會／寂寞因為出城太少」，《城的連作》，頁 119。

²⁷⁷ 零雨：〈噴泉廣場〉，《木冬詠歌集》，頁 38-39。



擦過肩膀
沒入黑暗的噴泉
(此刻的你，寄居其中？)

但它終於升起了
只因內部，不能制止的震動
每一粒水珠陌生，而熱烈
而輕盈其姿……²⁷⁸

「黑暗的噴泉」隱喻內在世界，宛如一包裹於硬殼下的火山，鏡中影像「你」又是最能真實呈現「我」的對象，因激烈「震動」的內部而「升起」的情感能量，以致潸然淚下。作為聯繫身體與心靈的「哭泣」，以及隱喻淚水的「水珠」，正是詩題「噴泉」所示的熱烈激昂，也為詩行製造跌宕的詩意佈局。由上述詩例而言，我們發現，經由壓縮的手法凝聚激情，為零雨詩表現身體感的一種方式。

最後，借鄭慧如闡釋羅英（1940-2012）詩的身體書寫為引，得到零雨詩的一種分析視野：

永恆和肉身不能兩全這事實反而成就她的美學動機：既然無從在社會和時代主流中找到安心的定位，那麼製造一個唯美的國度來自我寄託，選擇侵犯性格較不明確的意識形態，當作生存的庇護所。²⁷⁹

這段評析，能與零雨對詩和永恆的信仰產生對話。詩人哀嘆於時空的有限，並在詩的國度啟程追尋前述美學目標，而且，「抵達」並非終極要義，而是不斷往前、追求、趨近的過程，如〈噴泉廣場〉所示：「我向你愈走愈近」，以及〈創世排練第一幕〉：「環顧世界又只剩我一人／但我知道我還要再往前／到那個社區，那個巷弄，那條街／那個海洋、那個島嶼——」。²⁸⁰鄭慧如還提到，羅英

²⁷⁸ 零雨：〈噴泉廣場〉，《木冬詠歌集》，頁 37-38。

²⁷⁹ 鄭慧如：《身體詩論》，頁 185-186。底線為筆者強調。

²⁸⁰ 零雨：〈創世排練第一幕〉，《木冬詠歌集》，頁 24。

「雖寫女性的身體感卻不寫女體」，²⁸¹相較而言，零雨更接近「寫身體感卻少寫女體」，這也能反映其詩觀：將「詩人我」隱沒於語言背後，寫詩是回到「最基本的人的狀態」。²⁸²在下一段討論裡，將由鏡子意象延伸探討眼睛與門的轉喻，以使詩中身體感的面貌更為全面。



四、鏡子、眼睛與門的轉喻

由「鏡子」意象延伸的轉喻，較頻繁出現在零雨詩裡的，是眼睛與門。

「眼睛」同樣含有映照景物、反射自我（形象）的功能，「門」則衍生自鏡子處於真實、虛幻邊際的性質，帶有進入（或離開）某個空間的想像基礎。

另外，根據梅洛龐蒂對視覺的論述，包括使之產生反射作用進而構成主體的認識、幻象以及詩意想像的「光」，這一切的感知者自然是眼睛。觀看活動引發的不僅是眼睛運動，而是身體知覺的整體活動。²⁸³在零雨這裡，眼睛是造物者首要賦予人類的第一個器官。例如〈神話系列·9〉回返「神說，要有光，就有了光」的創世初始，且將「寫詩」和「視覺（眼睛）」的經驗收攏於一處：

「你在寫詩嗎？」閃電來到身邊

「——我在塑造人的五官。」

「第一筆是眼睛。」有光

自某處出現。然後雷聲

隆隆。「耳朵來了。」²⁸⁴

我們必須追問的是，零雨基於怎樣的視覺觀，將它和寫詩（或廣義的藝術創作）聯繫起來？並且，透過這種「假對話」的敘述模式，不僅凸顯主、客體的不固定狀態，也藉此鬆動偏重意象與抒情的現代詩範式。

²⁸¹ 鄭慧如：《身體詩論》，頁 187。

²⁸² 零雨曾引波赫士所言「詩應當是匿名之作」，以陳述她的詩觀：「『詩人也應該是匿名之人。』一個匿名詩人，才算擁有更自由的人生。」她對「女性詩」的回應則是「在性別這一方面，我實在過於渾沌而天真。但也許正因如此，寫詩時就自然回到了最基本的人的狀態——單純從『人』著眼，未曾考慮性別。」見楊小濱：〈書面訪談錄——楊小濱專訪零雨〉，《特技家族》，頁 162。

²⁸³ 參見劉亞蘭：〈可見與不可見的：梅洛龐蒂視覺哲學研究〉（臺北：國立臺灣大學哲學研究所博士論文，2004年），頁 1。

²⁸⁴ 零雨：〈神話系列〉，《我正前往你》，頁 209。

當梅洛龐蒂勾勒視覺現象學的輪廓時，他以後印象派畫家塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）為分析對象，指出塞尚不僅是主動知覺的畫家（而非笛卡爾式的機械運作身體），呈現「我們對事物所擁有的經驗」，而非將眼前所見直接繪於畫布。²⁸⁵他的畫在可見的（visible）外貌下，帶領人們看到表現裡面肉眼不可見的（invisible）變化與質感。²⁸⁶

由此能推論零雨詩「看見」進而描繪對象的過程，融合了詩人身體對「被寫物」的感知，「塑造」、「第一筆是眼睛」到「有光」宛然是詩創作過程的隱喻。〈神話系列·6〉同樣含有「看」的創造與變化力量：

「你在。看我。你的眼睛
——使我——」

變成白色。蓬鬆。而且釋放出
一些因子。一些安靜
「——因為我被寵愛。」²⁸⁷

經過對象「你」的「眼睛」，導出白色、蓬鬆等性質，同樣地，「對話」成立於抒情主體與其自身的對象化。〈劍橋日記2 悼盲眼的 G.M〉則運用「眼睛—門」的轉喻，以及「黑暗／光明」的對立（以及後來的交融）來表現經過轉譯的身體經驗：

這一次是不需眼睛的
——如果門是
開向黑暗。如果
黑暗識出

²⁸⁵ 參考 Jean-Luc Chalumeau 著，王玉齡、黃海鳴譯：《藝術解讀》，頁 24-25。

²⁸⁶ 塞尚的靜物畫摻雜著畫家身體對被畫物的感知，甚至與其「合而為一」，並表現「我們最初經驗那一剎那的直覺顏色」，這種眼睛對視覺對象充分信任、迷戀態度，一反笛卡爾主張的理性之眼與透視主義。參考劉亞蘭：〈我們可以溫柔地互看嗎：論梅洛龐蒂與伊希嘉黑的視覺觀〉，《中央人文學報第》34 期（桃園：國立中央大學文學院，2008 年 4 月），頁 153-155。

²⁸⁷ 零雨：〈神話系列〉，《我正前往你》，頁 206。



光，亦是
不需閉眼了

門 光

光

黑 暗

這一龐大的家族
他們的獨生子
在獨居的歲月裏
早已熟知了沈默
是從童年起就深藏的
音樂盒子
——聽一聲便要落淚

如果眼睛釋出

黑暗。光

穿過

重門

而雪阻

小城

如果小階

有人佇立

那必然是遲來的故人

來自遠方

光 門

黑

暗 光²⁸⁸

²⁸⁸ 零雨：〈劍橋日記 2 悼盲眼的 G.M〉，《特技家族》，頁 21。



「眼睛」和「門」為同一意象組（在同樣能「開闔」，並關閉或釋放光明、黑暗的層面來說，二者能互為轉喻），如此便不難拆解「——如果門是／開向黑暗。」、「如果／黑暗識出／光，亦是／不需閉眼了」以及「如果眼睛釋出／黑暗。」的構思，第二節開頭的文字布列，也能作此解讀。

詩題「盲眼」指示視覺上的「黑暗」，「早已熟知了沈默」的童年音樂盒即指失明的世界。當第三節「光-眼睛」成為破除阻礙且能「穿過／重門」之想像的視線，遇見來自遠方的「遲來的故人」，亦能在想像的界域穿過、解構居於視覺核心位置的「黑」。

從作為身體知覺之整體活動的視覺，到以「眼睛-門」為概念的詩意創造，靈活且幽微的塑造了詩中光明與黑暗的共生。循此觀點，重新閱讀〈父親在舞台上〉系列組詩的第一首：

父親在舞台上
閉著眼睛，又打開
什麼也看不見。但你說
可以看見門以及陰影
且知曉這在迷宮的中心

透過不著痕跡的轉換「眼睛-門」，一方面豐富舞台佈設的效果，一方面具有在組詩開頭提綱挈領的意義。「舞台上」，也是迷宮的中心，這閉上又打開的眼睛（門），卻仍能看見門（眼睛）和與黑暗同屬「龐大家族」的陰影。²⁸⁹至此，詩意仍顯晦暗，應和第四首並讀：

啊，父親，我走近前

²⁸⁹ 此處也能回應《存在與虛無》中「沒有對視線的認識」的觀點，沙特說明：「桌子上的這墨水瓶，以一個物的形式被直接向我表現出來，然而它是通過視線向我表現出來的。…在視線是對墨水瓶的認識的同時，視線逃避了一切認識：沒有對視線的認識。甚至反思也不會給予我們這種認識。」沙特（Jean-Paul Sartre）著、陳宣良等譯：《存在與虛無》（臺北：左岸文化，2012年7月），頁367。

看到你的眼睛
——眾光的聚合點
如許幽秘，如許深淵



我想我懂得：
你看見門以及門後的陰影
看見虛無，甚至一無虛無
（——啊，莫非此一迷宮即是——）
啊，莫非尚有一種難以揣測的寰宇
就是那樣的藍色
那樣的高度²⁹⁰

第四首中，零雨將「幽謐」、「深淵」、「陰影」及「虛無」納入詩行：眾光的聚合點呈顯的是幽謐與深淵，這肉眼不可見的對象恰恰回應了第一首的「陰影」。終於，抒情主體臆測迷宮的中心即虛無，至結尾出現「難以揣測的寰宇」，能與前文論及的〈遠古〉並論：「它們是光，藍色」。²⁹¹抒情主體欲望企及記憶之外的「永恆的高度」（此語亦出自〈遠古〉），通過「身體-鏡子」、「眼睛-門」的相互闡釋與轉喻，零雨詩所表現的視覺體驗，並不限觀看、被觀看的雙向關係，而更接近讓所有可見的對象聚集起來，召喚不可見者，²⁹²這不僅是她獨特的詩意手法，也能發見她對本質論中一種原初存有的信任。

²⁹⁰ 零雨：〈父親在火車上——致 J.L. Borges, 1983 並致梅新先生〉，《木冬詠歌集》，頁 93、96-97。

²⁹¹ 零雨：〈遠古〉，《木冬詠歌集》，頁 27。

²⁹² 參見龔卓軍：《身體部署》，頁 160-163。

第三節 移動身體：火車與敘述

本節將問題擴及抒情主體的視點移動，這種移動狀態，經常和身體移動經驗同時出現。特別是零雨的鐵道詩作中，車廂內、移動中的身體，仰賴視覺經驗以建構自我、他人乃至世界的存在。她的詩裡，乘坐火車的意義大致有二項變化，一為將兩地通勤往返去蕪存菁，專注於移動的身體感；二是以速度感、視點變換的寫法，描繪詩人的內在探索與外在關懷。

前文提過，簡政珍闡釋詩的意象與敘述關係時，主張「以意象的視覺性來推展敘述」，²⁹³本節關注的移動身體經驗，多以視覺圖景來表現，也含有向前推進的情節。而所謂「火車敘述」，既包括火車作為持續推進的敘述視角，也意謂一種隔絕的、旁觀的感知狀態。

長年乘火車往返宜蘭、台北兩地的零雨，對這樣的交通方式別有情愫，激發她寫下為數不少的鐵道（路）、火車主題詩作。²⁹⁴通過詩意的轉換，「火車」的意義已經逸出純粹的交通工具，火車等同於時空、歷史與個人生命型態變化、想像的舞台。

抒情主體對自身處於火車一類的移動空間（詩中尚有公車或不特意指涉車類的「移動經驗」），抱持異常警醒的意識，即一種透過全副身心體驗的知覺。人「進入」火車，乘坐其上、抵達他方，行進過程中，火車好比外殼一般「保護」人的安適空間，乃至成為這段時間斷片中，人的「移動身體」，也因窗外風景的快速移動、出現和消逝，視覺上的變化，豐富種種歧出於日常生活的想像。從零雨自述其「火車時光」，我們得以掌握火車寬廣的延伸意義：

我坐著長長的火車，穿越一個一個黑暗的隧道，就感到一種生命型態之轉化。

有時逃避了兩地各自不同的人世塵勞、人情苦樂，這兩小時的火車時光，像是連繫著我精神命脈的臍帶，又像是我安身立命的居所。²⁹⁵

²⁹³ 簡政珍：〈長詩的發展〉，《臺灣現代詩美學》，頁 341。

²⁹⁴ 例如《特技家族》的〈八德路鐵道日記〉（二首）、〈鐵道連作〉（六首）；《木冬詠歌集》中〈父親在火車上〉、〈火車旅行〉（二首）、〈龜山島詠嘆調〉（分為一、二，共六首）；《我正前往你》的〈我和我的火車和你〉、；以及《田園／下午五點四十九分》〈火車〉（四首）等。

²⁹⁵ 曹尼：〈訪談零雨〉，《歪仔歪詩刊》第七期（宜蘭：賣田出版，2010年5月），頁 23。

對零雨而言，乘坐火車毋寧像經歷了「生命型態之轉化」，有限的兩小時火車旅途，與相對長時程的生命刻度相互隱喻，因此她視為「精神命脈」和安身立命之所。再者，火車兼有曖昧的公私性質，既在公共空間中保留些微的隱密性，同坐一節車廂的旅客互不相識，眾人擁有屬於私我的位置與行程，不相干擾；另一方面，它又是一種開放環境，旅客能透過感官確知彼此的聲音、氣息與動作，狀似親密的共享旅途的某一部分。

黃智溶則指出，乘火車往返兩地的經驗，為零雨帶來莫大靈感：「她每週往返於宜蘭、臺北之間，尋求空間的轉換，並以慰藉她的鄉愁。因此，火車、鐵道予她諸多的創作靈感，不論是時間上思索詩的悠閒餘裕，或是空間上快速移動的視覺變化。」²⁹⁶空間轉換、鄉愁與視點移動（視覺變化）即為火車敘述中的三個要素，其中，空間與視點不僅開啟了這類詩的主要意象群，更作為敘述視角。

火車所開啟的詩意聯想，包括空間上的轉換，時間上的推展與跳躍，詩題的「我、火車、你」，也有戲仿「火車加掛三節車廂」的用意。²⁹⁷「火車」意象既能容納大幅的時空跳換，詩的敘述性更有關鍵效用，不僅使抒情主體穿梭古今，也使詩中其他意象的揀選，不凝聚在某一特定對象，形成若隱若顯的敘事情節。

如〈我和我的火車和你〉組詩分為九首，場景設置為火車車廂，詩的敘述性，宛如延續鐵道的路線往前行進。在途中，抒情主體「我」與中外文人相遇，並採取「我—你」的敘述模式。例如：「等一下火車將經過你居住的／海洋。我將看到你。懷中有我／把我的骨頭磨出水來」²⁹⁸。既捕捉了由車廂內向外看的身體感：一種視覺期待；也呼應車廂內曖昧的公眾／私我共存性質。

同組詩的另一段詩例，也能彰顯抒情主體身在火車所接收的視覺經驗：

列車——著火了
正在切碎黃昏

²⁹⁶ 黃智溶：〈車廂上的詩人——零雨鐵道系列詩作〉，收入《我正前往你》，頁 66。原載於《歪仔歪》詩刊第七期。

²⁹⁷ 黃智溶：〈車廂上的詩人——零雨鐵道系列詩作〉，收入《我正前往你》，頁 74；頁 67。

²⁹⁸ 零雨：〈我和我的火車和你·1〉，《我正前往你》，頁 52。

從每個不同的站抓來詩人

故鄉是要

從何說起呢²⁹⁹



「著火」意謂黃昏時分，夕陽紅如火焰。而「切碎黃昏」則是詩人對「列車」的想像，一貫穿、衝越四周景物的交通工具。此處借塞杜對鐵路的描述，他指出車窗玻璃與鐵軌所造成的視交叉（*chiasm*），如一細長刀片，反轉了人身在編碼座位與封閉車廂中的固定性（*immobility*）。³⁰⁰這種經由視覺帶來的強烈感受，正好是「切碎黃昏」的聯想根據。接著，零雨又將途經的一個個火車站，轉喻為位處不同時間點中的詩人，因而「故鄉」自然不必是血緣、地緣上的家，也可以是文學、藝術上的精神血脈。

根據傅柯對異質空間的闡釋，一個處於移動、不固定、沒有穩定地理位置的空間如火車與船，他稱為「無地點」（*nowhere*），火車自我封閉、孤絕於世，始終在從一個車站移動到另一車站的途中。³⁰¹相較於汽車或公車等陸路交通工具，火車的時空幅度都較長遠，加上與陌生人的短暫相聚，都觸動旅人對時空、人際或自身命運的無限遐想。

另一方面，零雨也注意到，火車象徵現代化並帶來破壞、凸顯惡劣人性的另一面：

火車攜帶一隻理性的獸刀。切過冒著露水的野地，切過連串閃爍如夢的遠方。切過河的胸膛——流出白色的血液，和石頭的碎片。

這種理性，使我們麻木。坐在位子上，把窗外一切當成風景。有時在心裏喊著好美喔。或像大部分人一樣，只把它當成一種工具。且不自覺地，把人的感知能力加以捨棄。自以為明智地，把鞋子脫掉，把眼睛閉

²⁹⁹ 零雨：〈我和我的火車和你·7〉，《我正前往你》，頁 58-59。

³⁰⁰ de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, pp112.

³⁰¹ 傅柯著、陳志梧譯：〈不同空間的正文與下文〉，收入夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 227。

起來。偶爾醒來，接個電話，打打電動，看漫畫，和親友聊聊。如此理直氣壯，活在種種人為之中。

這就是自以為是的，人類老大的社群結構性格。

靠著種種工具，把自己撐大。除了看到自己，以及利害相關的網絡，基本上，人類不必發展其他官能。這就是人類獨裁的最好品德。火車就這樣被我看到且乘坐。³⁰²

這段引文著力批評各種「人為」和人類獨裁的惡行，她認為，將火車視為工具的人任由理性與麻木掛勾，「理性的獸刀」也能「切碎黃昏」，狀似明智實為捨棄了人獨特的感知能力，與令她擊節讚賞的藝術家背道而馳，只是「類人、擬人的科學人、理性人、工具人」而已。³⁰³

雖然，公車和火車都屬大眾運輸工具，但公車乘客之間的近距離與擁擠感，加上顛簸、較頻繁的轉彎和車窗外的市景，零雨都視為絕佳的思考、寫作靈感，她又說：「『渺滄海之一粟』的感覺。人和人、人和神、人和宇宙之間的疏離，都在其中了。」³⁰⁴可見她相當珍視「人的感知能力」與「官能」，詩中火車的隱喻層次繁多，所能拓展的話題也十分寬廣。

首先，是移動的身體狀態下，視覺所提供的創造性和想像空間，如〈鐵道連作 6〉，將身處火車上「看」的經驗加以敘述：

我提著一個背包
一個點心盒
通過黑漆發亮的長廊
（——光亮 來自四方的臉孔）
和他人一起
進入地心的底層

³⁰² 零雨：〈後記 1〉，《我正前往你》，頁 223。

³⁰³ 曹尼：〈訪談零雨〉，《歪仔歪詩刊》第七期（宜蘭：賣田出版，2010 年 5 月），頁 25。

³⁰⁴ 林冷主持、皮諾丘整理：〈「現代詩」40 週年座談（3）——面對詩人—零雨、鴻鴻、陳克華〉，《現代詩》復刊第 22 期，1994 年 8 月，頁 36。



然後我們會看到海
（——四周的黑暗因而發光）
我們看到海 因為
我們總是在睡著
夢著
（因為被過度踐踏——）
有一條通道
和海是相連的

因而使我喜愛
一個時刻（——當光亮
和黑暗交會）
那也是
火車啟動的時刻³⁰⁵

詩人以「然後」、「因為」、「因而」等敘述語，將身在車廂的感知經驗聯繫起來，並塑造火車不斷行駛，窗外景物隨之變化的動態性。「我」和他人在旅途中共存，充塞窗外的黑暗，則引發了「地心的底層」的想像。第二節「看到海」而使四周黑暗「發光」二行，是經歷火車駛出黑暗隧道的視覺體驗。

此段詩例的四個括號處，是旁白式的描述火車外部之景物變換，也是生命型態變化的隱喻：由黑暗閉塞轉變為明亮開闊；遭過度踐踏的鐵軌意味受挫、反覆磨礪的心智；第四節「光亮和黑暗交會」之際，有如狼狗暮色的日夜過渡時刻，魔幻、曖昧而饒富想像空間地近於「火車啟動的時刻」，列車的出發，終能和象徵精神居所的海相連。

車廂內的視覺體驗，十分著重光線、黑暗的交換與錯位。依阿恩海姆（Rudolf Arnheim, 1904-2007）所言，眼睛對黑暗與光的看法是一致的，黑暗的來源不是物體內在的光線消失，而是「黑暗將發光的物體掩藏起來而引起的消極效

³⁰⁵ 零雨：〈鐵道連作 6〉，《特技家族》，頁 119-120。

果」。³⁰⁶另一方面，在馬克勒伯（Marc Le Bot, 1921-2001）對馬內（Édouard Manet, 1832-1883）名作《奧林匹亞》（Olympia）的評述中指出，畫作的黑白色調對比，帶出彷彿光芒閃現的視覺效果：

其（筆者案：指《奧林匹亞》）乍現的白色光芒炫目得令眼睛幾乎陷入了單色（或黑色相間）的格子當中，一種迷亂視覺不易分辨的狀況。讓眼睛落入陷阱的，不是因為佈局，而是由於眼花撩亂。³⁰⁷

上述二者，可簡明歸納為「黑暗隱藏發光物」和「光芒帶來迷亂」視覺感受，在〈鐵道連作6〉第一節：「通過黑漆發亮的階梯／（——光亮 來自過度的黝暗）」，³⁰⁸顯然，火車不僅提供一個視覺聯想與錯覺蓬勃的場所，也是身體知覺接引至意念想像的接榫點。

同樣地，〈火車旅行2〉以「旅行」與火車「前進」的概念融合歷史觀照，進一步將眼前地景，予以幻想式虛構：「一批生了翅膀的泥馬／在光影喧呶中，獨自逃逸／負載神話的車廂／沒入左邊的煽動／右邊的滄海」。³⁰⁹我們發現，由明暗、黑白到物象的聯想，其詩意生成所仰賴的，是一種近乎錯覺的視覺想像。

事實上，零雨的詩裡經常出現此類視覺「錯覺」的表演，如〈頭城——悼F〉：「房屋的白牆壁／把黑窗襯得更黑／黑得有點讓人心動／／然後火車經過隧道／然後樹也變黑了」，這首悼亡主題的詩，採取哀而不傷的態度，更值得注意的是白、黑二色的微妙關係轉變：已非早先詩作中相互頡頏的對立（「白」的神聖與善美意義又大於黑），此處「黑」的視覺性不僅「將發光的物體掩藏起來」，更被發光的物體（詩中的「白牆壁」）襯得更出色，彰顯「黑」所隱含的正面意義，³¹⁰即末節所寫：「列車長來剪票了不知為什麼／他說了謝謝又說旅途

³⁰⁶ 阿恩海姆著、滕守堯、朱疆源譯：〈光線〉，《藝術與視知覺》（成都：四川人民出版社，2006年10月），頁413。

³⁰⁷ 馬克勒伯（Marc Le Bot）著、湯皇珍譯：《身體意象》（瀋陽市：春風文藝出版社，1999年6月），頁8。

³⁰⁸ 零雨：〈鐵道連作6〉，《特技家族》，頁119。

³⁰⁹ 零雨：〈火車旅行2〉，《木冬詠歌集》，頁92。

³¹⁰ 有關黑白二色在零雨詩中的意義，參考湯舒雯：〈零雨詩的黑白辯證、光影幻術與黃昏風景〉，《臺灣詩學》13期，頁181-192。

愉快／而那正是我想對你說的」。³¹¹天地為萬物之逆旅，同時指向火車及其行駛時間段，在偌大時空中的短暫寄留：火車為人在世界中暫居的逆旅。

承上所論，視覺體驗為構成移動身體的關鍵，「移動身體」的狀態下，身體感與（火車）空間感融合為一。這樣的體感，又需透過敘述語連綴意象，並以此呼應火車車廂的相連，以及景色變化的動態性。

鐵道相關詩作所描繪的宜蘭地景，除頭城以外，尚有窗外遙遙相望的龜山島。由於它孤立於遼闊太平洋的「隱士」形象，讓詩人寫下「啊，隱士，你是隱於大海之中／還是被拒於集體社會之外」，以及「你只是自己，啊自己／生滅的一塊小小領地」等句。³¹²據此，楊小濱認為，它強而有力地觸動零雨的自我意識及國族意識，³¹³固然提供了一條清楚的龜山島意象詮釋線索，然而，我更強調落實在詩的字詞與身體感上的解讀方式。例如〈龜山島詠歎調（一）〉之一，將龜山島擬人，藉由「我」、「她」之間看到與看不到的神秘默契，建構詩人與島嶼間的凝視與想像的對話：

有一個人
躺在灰絲絨的海面
蓋著灰絲絨的雲被
我看到她的臉
優雅而從容
雖然我看不到其他

我躺在漆黑的隧道
隨火車前進
她看到我的側影

³¹¹ 零雨：〈頭城——悼 F〉，《田園／下午五點四十九分》，頁 65-66。

³¹² 零雨：〈龜山島詠歎調（一）〉組詩之三，《木冬詠歌集》，頁 131-132。

³¹³ 此指楊小濱對零雨詩的評述：「即使在遠離災難的旅途中，事物所呈現的精神困境仍然是零雨的基本視野。……這種面臨困境的疑問在途經島嶼的那一刻或許更為強烈地觸動了詩人的自我意識。抑或國族意識？……龜山島當然可以讀作是臺灣的一個縮影，一個借喻，但未必不能讀作是任何離心（非中心化）力量的一種象徵。」楊小濱：〈冬日之旅——讀零雨詩集《木冬詠歌集》〉，收入零雨：《木冬詠歌集》，頁 9-10。



畢竟看不到我的身軀

但我們肯定看到彼此
雖然看不到更多

天逐漸暗了
天逐漸亮了
光線來了又去，同樣
打在我們身上

在夢裡
我們交換過無數種姿勢
想必也努力伸出過手

但灰絲絨還是在你身上
我還是進入漆黑的隧道

（在我這裡，秋天比較冷呢
還是在你那裡）³¹⁴

詩人設定了一個女性角色「她」，即遠處的龜山島。以「灰絲絨」同時帶出顏色與觸感，甚至還能隱喻「她」（島）的居所：一個房間般讓「她」安睡、做夢的所在。接著，重複「看到……看不到（見）……」的敘述句式，除了更貼近實際身體（視覺）的感受過程，又能彰顯「我」和「她」之間相互凝視、近乎共感的情誼（這在零雨的田園主題詩中亦多見）。

第四節開始，滲入明暗的元素，「我」與「她」被同樣的光線照射，詩行短暫地跨入夢境，「交換」、「努力伸出過手」意味「我們」之間如何嘗試使彼此的生命型態疊合，然而這似乎僅限於想像層面。第五節，代稱由「她」改為

³¹⁴ 零雨：〈龜山島詠歎調（一）〉，《木冬詠歌集》，頁 123-124。

「你」，通過夢的交換，讓「你」成為更親密、直接的受話者，但「我們」的實質距離卻未更改，暗示前一節的努力未果。

至末節，置於括號中的疑問，將「我」一同被包納於漆黑隧道，無人應答、或者無法應答的狀態形象化。詩中「我們」終究難以相企，如同系列組詩「之四」所言：「有時，我用眼淚去衡量／我們之間的距離」，彼此的距離只得用眼淚量度，眼淚又能借代為現實中的海。再參照「但你始終在那裡／一個剝裂的傷口」（之二）、「我看到了——／一部份的自體／被切割、拋擲、推落／在遠方的海上」（之四）等句，³¹⁵眼淚、傷口、分割的自體，形塑自我身體與島嶼的相互隱喻，由此而論，詩人途經龜山島所觸發的自我意識與國族意識，才藉由身體書寫，得以強化與意義化。

這組詩主訴的議題並不隱晦，我們知道，當代文學發展上亦不乏身體、國族互為隱喻的例子，卻由於詩的語言、留白和詞句之間的跳躍，孕生出歧義性與曖昧的邊界。如同鄭慧如論及作為現代詩品類之一的「身體詩」時，觀察到描繪「身體」的不可確定性。³¹⁶我以為它近乎絕對模糊，又具備殊異性，正因如此，分析個別詩人作品中的身體感，便能成為其詩藝與思維的獨特視野。

前面針對明暗的視覺經驗而論，接著我們將焦點移至移動身體狀態中，動靜與速度感的書寫。以〈靜下來〉為例，可以看見詩人如何使移動、靜止狀態和速度感等要素，引導詩意的發生，進而具現為一種「行進狀態」的身體感。茲節錄前四節：

雲的靜止和海的

靜止不同

山的靜止和屋子的靜止

不同

³¹⁵ 零雨：〈龜山島詠歎調（一）〉，《木冬詠歌集》，頁 127-133。

³¹⁶ 此指《身體詩論》之〈結論〉一段：「文字的原始意義置換了，作品也具有流動和變異的性質；正如同每個人不相同的身體感，微乎其微的差異也較能在文字中感受。隱隱約約，創作身體詩的臺灣詩人認為：假象與類似乃描繪身體的唯一路徑。或許他們之所以沒有用指涉性的明確語彙來狀描身體，是因為打一開始，詩人就認為不可能表現絕對明確的身體感。」見鄭慧如：《身體詩論》，頁 281。



今天我想看看誰先

靜下來

——山

然後

屋子 街道

月臺³¹⁷

詩呈現觀者位於行進車廂中，所見的事物「靜止」順序之不同，視覺所看到的移動速度取決於所見物體的大小，³¹⁸更是時間序列的動態呈現。本章第二節也採這首〈靜下來〉為例，探究詩人如何描摹動態的觀看過程，此節強調的，則是速度感和動／靜如何成為推展詩意行進的核心。「靜下來」的物象之間有「不同」先後次序，又加諸山、屋子、街道和月臺等順序排列，是以視覺感知來呈現此類推進過程。

這種格外凸顯視覺重要性的寫法，將〈靜下來〉與羅英〈巴士窗上的表情·3〉兩相對照，可見端倪：

車窗，時而更換

狹長的街景，更換

表情

大樓和大樓之間

湖那般明淨的天空

鴿子們

將羽翼間暖了整個冬季的

愛

³¹⁷ 零雨：〈靜下來〉，《田園／下午五點四十九分》，頁 91-92。

³¹⁸ 參見阿恩海姆著，滕守堯、朱疆源譯：〈速度的展現〉，《藝術與視知覺》，頁 535。



第一節類疊的「更換」，已隱然呼應詩題「巴士窗上」，即抒情主體處在移動狀態的所見。第二節則將視野轉至建築物與其間的景物，「將羽翼間暖了整個冬季的／愛／釋放出來」自然是聯想層次。張漢良指出，本組詩要旨是「割裂的現代人如何在城市風景與自然風景的衝突中生存」，³²⁰此詩收束處，亦為人在城市／自然的矛盾中尋得解釋與安頓。

雖則這二首詩的抒情主體，都以視覺表現移動狀態，羅英的這首詩更聚焦在人的處境（首節「表情」即整體的人的換喻），「更換」視景乃為了表現出人宛如被「割裂」的現代風景，³²¹而零雨詩所凸顯的觀看模式，更純粹地從身體本位、感覺經驗出發。又例如〈在夜車上〉：

裏面燈火輝煌。外面黑暗
無邊。這種繁華。刺眼。嘈雜

把全部心力貫注於速度——

所有一切都在。倒退。連未來
也等在前方。倒退³²²

詩人專注於去修飾化的身體經驗描寫，原因可以歸納為二：一為零雨詩語言的特性為抽離、精銳、簡省，或一般評論者所言「冷」。而語言風格與主題內容應並置而論，造就詩中身體經驗之凸顯；二是詩中提及的「速度」，是抒情主體唯一

³¹⁹ 羅英：〈巴士窗上的表情·3〉，《二分之一的喜悅》（臺北：九歌出版社，1987年7月），頁73。

³²⁰ 參見張漢良：〈人的風景〉，收入羅英：《二分之一的喜悅》，頁22。

³²¹ 此論點須以整首〈巴士窗上的表情〉組詩為單位來看，如張漢良的說明：「我們在全詩中看不到一個完整的人的形象，因為它隱藏在人的片段中，如首節中『腳』、『聲音』，二節中的『臉』、『肩頸』，以及四節中的『眼睛』和『瞳仁』。這些片段，有如米羅畫中扭曲的單元（二節、六行），組成現代人割裂的風景。」見〈人的風景〉，收入羅英：《二分之一的喜悅》，頁21。

³²² 零雨：〈在夜車上〉，《田園／下午五點四十九分》，頁90。

關注的對象，並以它為本，延伸描寫視覺（輝煌、黑暗、刺眼）、聽覺（嘈雜）感官。

當然，詩所聚焦的意象未必出自單一的視覺感官，〈父親在火車上〉最後一節，亦展現「我」的身體，對動態行進的速度感之追求：



我要下車
在前方的那一站
我要奔跑
在未可測知的那一站
我要進入樹林
以黎明的光速
燿燿如閃電——
從一片樹林
到另一片樹林
以及
另一片樹林³²³

下車、奔跑、進入的動作片段，層層疊加為「黎明的光速／燿燿如閃電」的迅疾態勢。這首詩長達七十七行，末節的節奏與詩意上，皆陡然暴衝如雷電，使得這裡的速度感急劇加快，明顯大於前。另外，前文動用樹林、黑暗、火車等意象，以劇場式語言描繪一幕「棄父」宣言——如楊澄靜所論，詩旨為宣示女性主體終能免於父權的壓抑與掌控，奪回自己的話語權。³²⁴

追溯此迅疾的速度感來源，需回到前面二節：「必將有一人來到／啊，必將有一人／從未可測知的一片樹林／來到我的眼前／只給我一條更寬廣的道路／我以為是你，父親／但不是——／我已遠遠把你拋下」，³²⁵於是「我」必得投身一場狂暴的奔逃，距離的「遠」在意義與形象上，則牽引出「光速」。弔詭的是，最後四行詩，卻又回到一場不斷迴旋、重複的無終點旅程，「樹林」既指涉

³²³ 零雨：〈父親在火車上〉，《木冬詠歌集》，頁 62-63。

³²⁴ 楊澄靜：〈創化古典、鍛接當下：以夏宇、零雨的詩學為例〉，頁 103。

³²⁵ 零雨：〈父親在火車上〉，《木冬詠歌集》，頁 61-62。

前文父親被驅趕的邊境、「走出一排軍隊」的黑暗所在，同時又是未可測知、充滿可能的廣袤道路。此處，速度感不僅被延續，也實現為視點在身體移動下的片段式變動。

以變動視點建構重複的場景，同樣見於〈獨自走路·之五〉，

轉角是一個雜貨鋪
又轉角是一個雜貨鋪
又轉角還是一個雜貨鋪

午後的太陽曬著
一邊的街道一邊想著生命
不能停頓（這件事）³²⁶

第一節的形式似與〈特技家族·9〉相仿，後文又有「但轉角是快曬乾的／雜貨鋪」，若以「反覆耽溺在自我動作重複的主體」評述，³²⁷確能為詩提供一種美學的解釋方向，然而本詩的總題更強調「走路」的行進狀態，較「特技」更貼近日常。從轉角的雜貨鋪、午後街道一直到海，詩人所召喚的是對往昔空間與人事的記憶。³²⁸

進一步探究，詩的第一節行動與視覺上的反覆迴圈，開啟了非線性（non-linear）時間的表演，但在第二節，抒情主體旋即意識到，自身正處在「生命不能停頓」的線性時間中。這首詩透過身體（移動、觀看）的實踐，深化了詩意詮釋的層次。

³²⁶ 零雨：〈獨自走路·之五〉，《木冬詠歌集》，頁 85。

³²⁷ 見解昆樺：〈零雨〈特技家族〉詩作的荒謬劇場性—與商禽〈門或者天空〉、村野四郎《體操詩集》的比較討論〉，《東海中文學報》第 27 期，頁 169。

³²⁸ 零雨描述自己的散步經驗，實與成長歷程和記憶緊密關聯：「我從小生長在臺北，臺北對我的意義是多方面的，可能你們走的這條街，你們會注意它的交通、空氣狀況，以及大廈是否整齊漂亮；但對我的意義不同，我會記得在我小的時候它是什麼樣子，我曾經在這裏的活動。」出自姚集記錄：〈二丘之貉——談女性詩人的創作〉，《現代詩季刊》復刊第 23 期，頁 58-59。

不難注意到，前引〈在父親的火車上〉、〈獨自走路·之五〉，都顯見林亨泰（1942-）那首被視為圖像詩代表作〈風景 NO.2〉（1959）的影響：³²⁹



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³³⁰

林亨泰從彰化溪湖坐車前往二林，望見窗外一排排的防風林，過了二林即為一片海，沿途景觀遞變觸發他的創作靈感，這首詩寫得就是他坐在疾駛的車上所看到的情景。他說，相較於本身靜止不動、站在一定點觀看變動事物的方法，「我寫這首詩的視點不同，我本身是在動的，我一動，景物也隨之變動，這種『速度感』就是一種音樂性。」³³¹也就是說，觀看主體的動態，帶出詩在語言佈置上的速度感、音樂性，這自然也是零雨希望達成的美學效果，同時，她又能逸離出單純圖像詩的體式。

她對圖像詩作法的挪用與轉換，也見於早期作品〈失眠晚課·1〉：

穿著黑衣走過冬天臨海的街道 默誦著防風林外還有防風林之外還有防
風林 這樣現代的詩句 這樣不快樂然則身世亦不夠淒涼 後來魔咒來

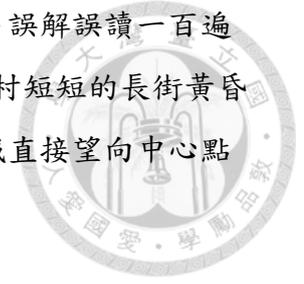
³²⁹ 零雨與曾淑美對談時提到創作上的「血緣」關係：「有些詩人的詩，在我早期寫作時受到一些影響，例如黃荷生的某些詩，以及林亨泰先生的某些詩。我寫〈特技家族〉時，有一個念頭，也想像林亨泰先生一樣，把詩寫得短，字句寫得少，而卻能表達繁複的想法。」見姚集記錄：〈二丘之貉——談女性詩人的創作〉，《現代詩季刊》復刊第 23 期，頁 60-61。

³³⁰ 呂興昌編定：《林亨泰全集二·文學創作卷 2》（彰化：彰化縣立文化中心，1998 年），頁 127。

³³¹ 莊紫蓉：〈追求音樂與繪畫的詩境——詩人林亨泰專訪〉，吳三連臺灣史料基金會網站

（http://www.twcenter.org.tw/thematic_series/character_series/taiwan_litterateur_interview/b01_8001/b01_8001_1），檢閱日期：2018 年 1 月 6 日。

了 還有海及波的羅列 還有海及波的羅列 這樣容易誤解誤讀一百遍
的詩句 除非過著隱居生活在這臨海的小漁村 這漁村短短的長街黃昏
散步 已經沒有其他的事 並且危險地走上惡劣的水域直接望向中心點
用黑暗的眼睛 痛擊長夜³³²



同樣以「散步」為發端，抒情主體默誦著經典詩句，帶出流暢不歇的音樂性，也暗喻了因「失眠」而被凸顯的「長夜」，以及漫漫無眠夜中，欲藉由「晚課」般的默誦添加精神上的平靜與安詳。除了向前輩詩人致敬之意，亦達成圖像上的片斷、拆解效果。前文提過，人的感知能力和感官經驗，為零雨念茲在茲的質素，更是啟動詩意的關鍵，包括火車等交通工具給予的空間性與視覺感受，以及移動過程中獲得的速度感，皆構成其詩技法與意念的重要向度。

³³² 零雨：〈失眠晚課〉，《消失在地圖上的名字》，頁 10。此詩附註，將「防風林外還有防風林之外還有防風林」等句的來源，誤植為林亨泰〈風景 NO.1〉。經過對照，這首詩顯然直接取材於〈風景 NO.2〉。



第四節 小結

本章聚焦「身體與敘述」，首先從敘述性的角度，討論零雨詩中若隱若顯的事件梗概，以及對話形式所創造的美學效果。並派生出鏡子意象、感官經驗之流通與火車敘述三項議題。此外，秉持身體感問題意識，發掘零雨詩之創作意念，對視覺經驗的仰賴、轉化與再現。視覺作為一種感官體驗，不啻為平面化的陳列或表演，它在詩所表現的身體感受、轉喻模式以及蘊意層面，都居於關鍵位置。並且，探討詩中視覺經驗所延伸的色彩、光線等要素，確有益釐清零雨詩語言風格上的「冷」，及其「未完成的美學」的意義。

具體操作上，本文將詩中的「身體與敘述」的分析層次歸納為以下數項：一是抒情主體以身體為存在的方式，隱於詩行的「背後」，因此不全以「有我」的方式來表現，是以身體感為敘述的線索；二是採取推動式、「向前」的敘述方式，不凝聚特定空間、場景或對象的深入描繪；三為不固定的主體狀態，個體頻繁而自由地移轉於自我與他人之間；四是不避日常性的陳述語言（但不是散文技術），且陳述與凝縮並行，詩的本質仍是抒情。綜合本章，得到以下論點：

一、無論是埋伏故事情節的敘述方法，或以極簡語詞寓豐繁之意，零雨詩的敘述性不實踐於身體的視角，亦在詩篇整體的創作概念下。這種摹仿「說話」的寫法，一則擺脫了現代詩著重抒情的要求和普遍表現，對話形式的效用確能鬆動詩的緊密度，使整體更加靈活、自由，富有動態性。它所透露的人我關係之獨特詮釋，既為「對話」，是虛設一個以上的表演主體。透過身體知覺的極端敏銳化，再以語詞嫁接於想像，完成選擇與對話的敘述方法。

二、鏡子意象的託寓意義多元，更豐富了身體書寫的變化。例如〈荷〉、〈火車旅行〉等，詩人賦予鏡子消弭時空疆界的作用，尤其著重時光回溯的想像。「夥伴系列」以戲劇動作探問性別、身體與主體對象化的可能，並聯繫身體意象與「鏡子-映像」，使身體、鏡子互為轉喻。

三、由《木冬詠歌集》第一輯的五首詩作，辨析零雨如何透過鏡子（作為道具）、鏡像（作為自我或他者）和鏡的空間，排練虛實交織的創世情境。當中

含帶詩行背後的身體感，並寄寓其詩觀，及她秉信的未完成的美學：「『空』、『無』才能真正顯現『實體』——穿越層層幻見，而試圖觸及的主體層次。」³³³

四、火車作為一種敘述，如〈鐵道連作〉、〈火車旅行〉等，立基於身體感與隔絕空間感的融合，並強調感官與人的感知能力，含有她抵抗成為麻木的擬人、類人之感性傾向。移動身體狀態與視點變換的創作意念，表現於〈龜山島詠嘆調〉系列等，由移動視點為認知視角，進而以島嶼、身體相互為喻，隱含詩人的國族意識。再者，為凸顯動靜與速度的身體感，著重視覺性的敘述法，經轉化後形塑語言上的速度與音樂性。

³³³ 零雨：〈代序 有美羽、落羽松的雪夜——獻給 AC〉，《木冬詠歌集》，頁 13。

第四章 身體與表演



零雨詩曾被數次改編為融合音樂、舞蹈和特技的劇場表演，被「二次創作」最多的文本，非〈特技家族〉莫屬。就表演藝術的角度而言，零雨詩不只含有豐富的畫面性，也兼容聽覺和感覺。例如陳君宜選擇〈特技家族〉為音樂劇場的藍本，她認為這組詩「充滿『視、聽、感』的佳構」，非線性、片段化的寫作方式有如音樂的賦格形式。³³⁴莎妹劇團則於齊東詩舍演出〈膚色的時光〉、〈蚊子〉等詩作，³³⁵汲取詩中的對白、動作與意象推衍，呈現不同於〈特技家族〉的表演性質。

關於現代詩特質與「表演」的關聯，李元貞認為，抒情詩是「詩人的自我表演」，她偏重詩中的自我觀，以及受父權結構影響的抒情主體敘事方式。³³⁶然而，本文更傾向零雨詩如何透過身體書寫，融合敘事與抒情的質素以開創表演性，這個表演性，不限於詩人的自我觀，而能從詩藝技巧上來談。

〈特技家族〉組詩的創作過程中，詩人從裝置藝術獲得靈感，並期望藉此轉變早先二本詩集：《城的連作》、《消失在地圖上的名字》長篇巨製的形式，以及繁複長句的使用習慣。詩的旨趣方面，她亟欲表現的是「一種動態的感覺，寫人類在宇宙中的運動。…我就希望能用一種激烈的動作或運動來表現人生存之狀態。」³³⁷本節即在探討詩如何表現她所謂動態、運動、激烈的動作，最終乃至探求「人生存之狀態」。

〈特技家族〉獲頒年度詩獎後，證實零雨的試驗的確受到更廣大迴響與矚目。評審之一的洛夫指明此詩「充斥戲劇動作」；梅新讚許它塑造出「立體的形象」；痲弦則聯想美國現代舞蹈家瑪莎格蘭姆（Martha Graham, 1894-1991）和日本山海塾的舞踏（Butoh），「充滿了被迫順從的肉體狎膩的氣息」；看過〈特

³³⁴ 陳君宜：〈劇場元素在音樂創作中之運用—音樂劇場《特技家族》之創作分析〉（臺北：國立臺灣師範大學音樂所碩士論文，2001年），頁85-88。

³³⁵ 指2018年4月零雨、唐捐在「混搭·膚色的時光」講座中的莎妹劇團現場演出。影片參見齊東詩舍官方臉書：<https://www.facebook.com/qidongpoetrysalon/>，檢閱日期：2018年5月1日。

³³⁶ 李元貞：《女性詩學——臺灣現代女詩人集體研究》，頁66。

³³⁷ 參考姚集記錄，零雨、曾淑美對談：〈二丘之貉——談女性詩人的創作〉，《現代詩》復刊第23期，頁56。

技家族〉現場演出的商禽認為「可以用肢體來加以展演」；向明以為這首詩的充沛能量能使讀者感受「就像看特技表演時遇到的許多危險的臨界點」。³³⁸

我們發現，這些評論的偏重雖略有不同，細察其意蘊，卻都以「表演」為主要梗概。那麼，零雨詩呈顯的「表演」與本文關注的身體經驗、身體感有何關連？

零雨詩的特技與身體表演相關論述，以往研究成果並不豐厚，最早的是楊小濱對《特技家族》的探討，即〈表演與虛無：讀零雨詩集《特技家族》〉一文。除了延續洛夫曾提過的荒謬性與悲懼意識：「通過表演來顯示生命存在的意義來對抗虛無，而同時，表演又在無端的重複和純粹的炫技中暴露出無意義和荒誕，甚至在眩目的特技／修辭表演的終了，平靜地歸結到『一根黑暗中的繩索／緩緩網綁自己』，暗示出自我表現同時的自我壓制的生存宿命。」³³⁹

同一篇文章內，楊小濱進一步融匯詩的意涵與語言，指出兩層意義上的「特技」：「如果生存是一種動盪在意義和無意義之間的特技，零雨的詩也是表現這種動盪的語言特技。」³⁴⁰另外，他也發掘出〈創世排練第一幕〉中的反復性和表演性。³⁴¹

由此可見，引文中的「表演」，應是由特技主題的詩作衍生而來，且特別強調「重複性」所顯示的「無意義和荒誕」。這和貝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）的荒誕派經典劇作《等待果陀》之間，產生了對話可能。論者也指出《等待果陀》中的人物缺少「心理發展」的直接描寫，³⁴²零雨詩中，也經常藉動作、對話等元素，構成具有表演性的詩行。

蔡林縉則以「表演主體」的身體特技與空間塑造為中心，通過夢境、鏡子所佈局的虛擬空間，討論詩的語言存有與詩所示的「虛無」即為「虛擬及無

³³⁸ 洛夫、梅新、痙弦、商禽與向明所撰的〈特技家族〉小評，收入零雨：《特技家族》，頁 11-15。

³³⁹ 楊小濱：〈表演與虛無：讀零雨詩集《特技家族》〉，《語言的放逐：楊小濱詩學短論與對話》（臺北：釀出版，2012年2月），頁 162。這可以視為對洛夫評論〈特技家族〉的延續：「這一鬆了綁而最後又把自己綁上的矛盾情境，不正強烈暗示生命本身的荒謬性和無常無奈的悲劇意識嗎？」，收入《特技家族》，頁 13。

³⁴⁰ 楊小濱：〈表演與虛無：讀零雨《特技家族》〉，收入氏著：《語言的放逐：楊小濱詩學短論與對話》，頁 163。

³⁴¹ 楊小濱：〈冬日之旅——讀零雨詩集《木冬詠歌集》〉，收入零雨：《木冬詠歌集》，頁 4。

³⁴² 貝克特著，劉大任、邱剛健譯：《等待果陀》（臺北：仙人掌出版社，1969年11月），頁 11。

限」。³⁴³此文偏重抽象層面的語言與思想探析，較少聚焦在身體經驗與身體感的詮釋。

另外，解昆樺論及〈特技家族〉的身體運動，是「混雜嘲諷、悲愴的荒謬意涵」，成為一種「訴諸險境的華麗肢展表演」，又因抒情主體置身馬戲團舞台，使身體技藝成為「異化概念的商品」。他將〈特技家族〉對照商禽原先為劇場而寫的〈門或者天空〉，認為零雨、商禽的這二首詩，都藉著「身體動作的語言表達」來詮釋荒謬劇場中無意義的荒謬對話。³⁴⁴這段推論，和本章主旨最為相近，除了從身體表演凸顯日常荒謬，本文也擴及詩與表演的其他層面，例如「情詩」所演出的愛情質疑，以及創世題材對「原始」、「野性」的終極追求。

綜合來說，「表演」的特質，確為零雨詩中顯著的特徵之一，研究者也從不同層面切入，但較偏向抽象的「表演概念」分析，或就詩語言層面上的「表演」來討論。本文則落實到身體書寫前提下的表演性來談，立訂我們對零雨詩之「表演」的界定，主要涉及詩的寫法、題材與創作主體，歸納為以下項目：

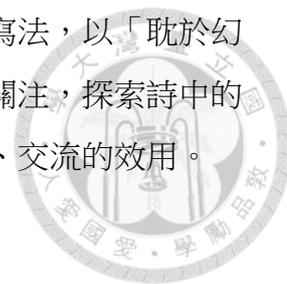
- 一、表現出有動態感的畫面性，指詩中主體不凝於單一的狀態，呈現富有變化的動作、姿態，或與周遭事物產生互動，以此營造具體而鮮明的畫面感。
- 二、呈現日常狀態中的反復性，特別是特技的相關文本，著重特技動作本身的反復性，以顯示生活的荒謬本質。並且，據此具體而微地表現人生情節的切片。
- 三、「場景」設置不必完整或連貫，但仍有至少一個場景空間，關鍵為詩中「角色」如何在場景中，表現自我，以及他和世界之間的關係。

考量以上界定，並基於身體書寫的視野，探討零雨詩的「身體與表演」，特別著重詩如何透過身體意象、身體經驗的演出，彰顯人的生命情境和存在狀態。第一節從奇詭的身體特技開始，論其表演性所傳遞的意蘊，亦包括詩人如何結合

³⁴³ 蔡林縉：《夢想傾斜：「運動—詩」的可能——以零雨、夏宇、劉亮延詩為例》，論述零雨詩作的部分，詳參頁 49-89。

³⁴⁴ 解昆樺：〈零雨〈特技家族〉詩作的荒謬劇場性—與商禽〈門或者天空〉、村野四郎《體操詩集》的比較討論〉，《東海中文學報》27 期，頁 175-176；頁 172-173。

詩的意趣，創造怪誕的身體異想。第二節聚焦零雨獨特的情詩寫法，以「耽於幻想而疲於愛情的身體」為綱領，第三節從詩人對原初、野性的關注，探索詩中的創世與造物的表演情境，從中發現，身體實具有人和宇宙互通、交流的效用。



第一節 身體的特技與變異

以吃力的輕鬆，
以堅忍的機敏，
在深思熟慮的靈感中。你可看到
他如何屈膝蹲伏以縱身飛躍，你可知道
他如何從頭到腳密謀
與他自己的身體作對；你可看到
他多麼靈巧地讓自己穿梭於先前的形體並且
為了將搖晃的世界緊握在手
如何自身上伸出新生的手臂——

超乎一切的美麗就在此一
就在此一，剛剛消逝的，時刻。

——辛波絲卡，〈特技表演者〉（節錄）³⁴⁵

辛波絲卡的〈特技表演者〉描寫對象是高空鞦韆上的特技者，與〈特技家族〉相較，前者的說話主體為觀眾，以線性敘事的手法來推動詩行、描繪特技者的肢體動作，是「觀看者」對特技表演的闡釋；後者的說話主體與表演者齊一，採非線性敘事來凸顯表演者（人）的處境，詩人穿梭於觀看者與表演者的主體位置。

³⁴⁵ 辛波絲卡著，陳黎、張芬齡譯：〈特技表演者〉，《辛波絲卡》（臺北：寶瓶文化，2011年4月），頁78-79。

本節關注詩中主體的身體因素，即身體如何表演（過程）、為何表演（意義與目的）？再者，這些奇異的表演（經常是想像、虛擬的，卻透過「身體」得以落實），在美學上如何激盪出詩的意境？

自〈特技家族〉以後，「特技」可說是零雨詩的一項重要基礎，不僅開啟詩意的聯想，更透露她敏察於日常生活中的「特技時刻」，成為她思維結構的特殊性。由此延伸，「特技」的非日常性，引出詩人對「變異身體」的關注。無論是特技與變異，在詩中均通過身體的表演來完成。下文分為「特技的人」、「變異身體」兩個子題，經由分述後，再統合出身體表演的特質。

一、特技的人

這裡所謂「特技的人」，與「特技表演者」或零雨創造的「特技家族」略有不同，一則強調「特技」的動態性，一則凸顯「人」的自我意識和其生存在世的處境。至於「表演者」的用語則偏向表演藝術層面，不在此處特別側重，也非零雨詩的核心問題；「家族」作為「人」的泛稱，³⁴⁶且具有群體性，然而單用「家族」一語畢竟有所侷限，因而本文以指陳範圍較廣的「人」為題。

抽象化、反邏輯和非日常，為這類寫特技身體詩作的特徵。其中，抽象化較屬於詩藝技巧上的鍛鍊及轉化，抽取「特技」的概念及形式，以殊異的表演性身體動作，重新演繹其意念；而反邏輯、非日常原本就屬於特技的性質，透過詩，身體以瀕危、險峻的姿態挑戰、甚而逸離於平常的生命型態。書寫特技身體的其中一項意義，也在於此。

再者，寫特技表演，能使詩滲透進入戲劇劇本或舞蹈演出腳本，藉著文體靈活的流動性，獲得新的詩意動能。所謂劇本，須考量舞台畫面效果和台詞的韻律感，並舞台演出的極限、體認明晰的重要性，³⁴⁷綜合這些因素，劇作家欲表現的問題與意念，便能透過戲劇解決與傳達。

³⁴⁶ 洛夫則將「特技家族」視為一群特技表演者，由於身份獨特，使詩人採用「特殊手法」創作：「特技家族自非一般人，他們有其特殊的人生經驗，也有其特殊的人生體悟，故處理這類題材也須採用特殊的手法。」〈小評〉，收入零雨：《特技家族》，頁 12。

³⁴⁷ 參考 Edward A. Wright 著、石光生譯：《現代劇場藝術》（臺北：書林，1989 年三版），頁 68。

《現代詩》季刊曾與小劇場合作，發表詩的立體演出。莊裕安認為，其中〈特技家族〉的演出效果最佳：「零雨的詩從平面躍出聲音與動作後，我更驚覺這組詩實驗出詩在分行與句讀上的新意。」³⁴⁸依他的說法，詩之所以能產生聲音與動作，是因為詩人採取不同於一般的分行和句讀。這種帶有「新意」的形式，相當適宜呈現出動態感、非日常性和說話主體的身體表演。當然，〈特技家族〉的殊異處不僅若此，其中的渾然流暢性和多聲部的混融合唱，乃至於對特技身體的掌握，才是這首詩的精彩之處。

再次檢視〈特技家族〉，開篇即採用實驗性的形式變化。第一首分為上下二個部份，上半部「向前跳／向後翻滾／向前翻滾／向後翻滾」等詩行，以短句彰顯特技動作之俐落與迅捷，下半部則裝載於括號內：

（到前面廣場）

（屁股朝向人最多的廣場）

（在人最多的廣場愈縮愈小）

（愈縮愈小）³⁴⁹

如此作法，一則構成這首詩的雙聲軌效果，使「廣場」的喧嘩、特技的華麗炫奇相互交融，二則在形式上接近舞台指示，使詩滲入戲劇的文本類型，進而鬆動文體的限制。既為組詩的開篇，其表演性當然十分關鍵，如真正的特技表演，必在起始奪人耳目，後續為進一步的衍生和發展。這也是為何上下二部的形式設計，並未出現在其他詩行。

此外，這首詩裡，零雨不架設特定空間，僅以「廣場」顯示舞台的偌大、寬敞，屏除繁複的空間佈景，能使讀者（觀眾）全神聚焦於奇詭、變化迅速的身體表演上。更隱含「特技的人」面臨的無可迴避處境，人彷彿被剝奪衣飾，只能

³⁴⁸ 莊裕安：〈鷹架上的鴿子——評特技家族〉，《聯合報》，第 43 版，1996 年 07 月 22 日。然而，截至撰寫此章時，我仍未能見到莊裕安所說的立體演出相關影音或紙面資料。另外，2016 年趨勢教育基金會主辦的「詩的立體書——讀詩的 99 種方法」，亦有詩人吳岱穎等朗讀〈特技家族〉，並搭配體操、雜耍及魔術表演者的演出，但朗誦、特技二者並無密切相合，較難看出〈特技家族〉的表演效果。影音檔案見趨勢教育基金會網站：<https://www.trend.org/media/content/35>（最後瀏覽日期：2018 年 8 月 15 日）。

³⁴⁹ 零雨：〈特技家族·1〉，《特技家族》，頁 3。

以赤裸的軀體搏擊眾人的觀看：先以兩手抓著兩腳（於是人弓身成為彎曲的形體），繼而不斷跳、翻滾、最終被踩在腳下；同時以屁股朝人，最後將自身縮得極小。

痙弦曾說詩中故作粗俗的「屁股」一語「是為了完成一種嘲弄和戲謔」，³⁵⁰他與零雨都未言明嘲弄、戲謔的對象為何，是觀眾及其所在的世界嗎？抑或自己？我認為，詩人透過詞語上「屁股」的直截、裸裎，一如簡約化的空間佈置，終而彰顯身體之為人存在方式的意義。

〈特技家族〉以九首詩組成，每一首著重不同的表演項目，並蘊生生命境況的考索，純粹表演上的「特技」是過程，詩的「特技」更近於意義。其中第三首（下文以〈特技家族·3〉表示）是徒手破磚的表演，詩人巧妙地藉由分行佈局，以及對表演素材的揀選、身體感的特殊角度，展現手刀凌厲爆磚的特技：

右手凌空飛起

切入切入 切

入轉頭最脆弱

的位置

爆破的磚頭四散

逃逸又以最尖銳

的身體飛起找到

右手³⁵¹

第一節集中描繪表演者右手「切入」的動作瞬間，零雨以「右手」為主詞，彷彿直接處在動作狀態的，不是「我」而是具有意識的「右手」，他能「凌空飛起」、「切入」，涵蓋表演的一切行為。汪民安對「手」的詮釋，提供十分有意思的方向：

³⁵⁰ 〈小評〉，收入零雨：《特技家族》，頁 14。

³⁵¹ 零雨：〈特技家族·3〉，《特技家族》，頁 5。第三行「轉頭」疑為「磚頭」之誤。



手的意向性，往往使得它脫離開人們的身體，脫離它的常態，往其他的地方延伸，往外延伸……（略）。事實上，只有手和腳能夠擺脫自己的既定位置，其他的器官總是被安置好的，總是各就各位，總是無法脫離開自己的身體位置……（略）。而手是唯一可以直接同身體的其他器官、其他部位相接處的器官，手是這個受限制的身體的自由表述。³⁵²

「手」特出於其他身體部位與器官，相較於「被安置」，手充分具備主動、動態、逃脫等可能性。由此而論，第一節詩中的「手」即為「受限制的身體的自由表述」。特技的意義，便是跨越身體本身的侷限。

第二節聚焦磚頭爆裂四散的畫面，她寫道：「以最尖銳的／身體飛起找到／右手」，所謂「尖銳的身體」，指「磚頭」因「爆破」而碎裂的殘塊，飛起後找到作為自由表述的「右手」。顯然，零雨擅長的身體隱喻，在這首詩中強化為特有的詩藝表現，作為抒情主體的「右手」在第二節轉換為「對象」。本詩亦昭示痙弦、商禽指出的自囚或網綁自身等寓意，可與〈特技家族·9〉末節相對照：「觸摸到一根黑暗中的繩索／緩緩網綁自己」，³⁵³無論是破裂的磚頭身體找回右手，或以黑暗中的繩索束縛自己，皆在自由與限制間反覆掙扎與思索，也是零雨詩以身體為認識模式的特質。

寫雙人特技表演的〈特技家族·5〉中，一對表演者分別立於舞台兩端，以懸吊身體的繩索在空中擺盪，同時交互「飛行」至對方的位置：

是什麼人掠過這廣場？

用飛行的速度？

兩隻手就向前擁抱

虛空就伸出手來

³⁵² 汪民安：〈關於手和腳的札記〉，收入魯明軍編：《論手足——一個關於藝術與觸知的文本》（鄭州市：河南大學出版社，2016年7月），頁24。底線為筆者強調。

³⁵³ 零雨：〈特技家族·9〉，《特技家族》，頁11。



是繩子在動嗎？

還是肉體？

(總是面帶笑容)

在預定的轉角

擁抱彼此的軀體

便擦身而過

是由於速度嗎？

還是確實的擁抱？

降落對方的位置

(總是面帶笑容)

互相凝睇

對方的虛空³⁵⁴

零雨描寫兩位表演者同時朝對方的方向擺盪，並在「虛空」短暫交會、轉瞬分離的剎那。詩人運用六次疑問句，融會觀眾（讀者）、表演者（抒情主體）與「詩人我」三種視角與言說位置，也為這空中擺盪的特技賦予一種不確定的姿態：在疑問、稍縱即逝和虛空之中進行。

全詩沒有人稱語，藉由這三種位置的交疊，以及發話主體的曖昧不明，例如：「是什麼人掠過這廣場？／用飛行的速度？」二行，既可以出自觀眾，也能來自詩人我，如此便在不同視角之間，搭建出既私密又具公眾性的交流。簡言之，本詩雖以雙人特技為主軸，其寓意並不限於二位表演者之間的詮釋。³⁵⁵根據艾略特所論，詩的三種聲音之第一種，為詩人對自己說話，第二是詩人對聽眾說

³⁵⁴ 零雨：〈特技家族·5〉，《特技家族》，頁6-7。

³⁵⁵ 解昆樺對本詩的解讀如後：「詩人特技飛掠運動中，實整合了時間、空間、力度、速度，以及位置的在與不在，析離出肉身與影像的存在層次，呈顯彼此共同擁有的疏離命運。」可見他較著重詩中二位特技表演者交會的戲劇元素，而未提到觀眾（讀者）或詩人我的角度。見解昆樺：〈零雨〈特技家族〉詩作的荒謬劇場性—與商禽〈門或者天空〉、村野四郎《體操詩集》的比較討論〉，《東海中文學報》27期，頁180。

話，第三是創造虛構人物對旁人說話，詩劇就是最佳例證。³⁵⁶〈特技家族〉固然不屬於敘事性濃厚的詩劇，但「詩的三種聲音」確有助於我們釐清前引詩例的設計。

詩中，特技的人「總是面帶微笑」，被收束在括號裡的是時時警勸人們的舞台提示，進一步隱喻為生存在世、待人接物的規訓，「是繩子在動嗎？／還是肉體？」二行也能與之呼應。繩子一如括號的意義，牢繫身體使人不致墜落受傷，卻也是限制個體自由的馴服標記。

前文提過，在身體侷限中突圍的追求，可謂零雨以特技為描寫對象的用意，也形塑自由游移在異文本間的詩藝表現。從其他特技相關的文本中，我們發掘零雨詩如何通過扮演、面具、替身乃至夢境來「表演」。例如同收入《特技家族》的〈夜宴〉，以「我的鄰居」為主要角色，「他」即本詩裡特技的人。詩前引文「所有夜間的街道 都是夢的佈景」，讓「夜宴」饒富夢境般迷離、魔幻的意味。茲錄最後二節：

他太明白了——他說
這不過是一場特技遊戲
他很清楚——在夢中
他的替身有一張
相同的臉孔

我的鄰居他低聲嗚咽下床
尋找自己的肢體，翻過一張
一張面孔。但不知怎的
他和鬧鐘同時叫了起來³⁵⁷

³⁵⁶ 艾略特 (T. S. Eliot) 著、王恩衷譯：〈詩的三種聲音〉，《艾略特詩學文集》（北京：國際文化出版公司，1989年12月），頁249。

³⁵⁷ 零雨：〈夜宴〉，《特技家族》，頁56-57。

「特技遊戲」進行的夢中，與「他」相同臉孔的「替身」在「夜間的街道」表演。從詩的前二節來看，「他」有時代替忙碌奔走的群眾，有時是櫥窗內展示衣飾的人形模特兒，有時則是樂善好施的企業家。這些「替身」共同指向「我的鄰居」，從不同節次的「角色」中來看，「他」指涉多種不同的人物典
型。³⁵⁸

最後一節，特技遊戲結束，「他」開始「尋找自己的肢體」，以及「翻過一張／一張面孔」，然而代表自我的「面孔」搜尋終究未果，或者說，「他」所要尋找的臉孔已被特技遊戲中的「替身」剝奪。稍早的〈冬天的囚犯〉如此寫著：「撕下一張一張面具，赤手痛擊一個又一個肉體。然而，那却是我，面目全非，深受重創。然而，不知道為什麼。」³⁵⁹與本詩相仿，經由身體（臉）被替代，示意自我意識的模糊、失去與受創。特技的意義，使上述處境抽離於日常情景，以「表演」轉化既有的現實情境。

前面提過，零雨對日常中的「特技時刻」情有獨鍾，這意味著她善於在人的普通狀態裡，發現現象背後的特殊處，並進一步拓展、延伸，成為意義豐富的詩行。此時，「特技」就不限於特技表演而已，而是融為意識與方法。具體例子，是〈下午的妝扮〉組詩，在替身、面具等表演要素之基礎上，滲入女性的身體經驗，即修眉、銼指甲、撲粉霜等，普遍的化妝與修飾過程。諸如「『修剪你的眉毛／成為一個新妝扮的／異鄉人——』她說」；「銼一銼指甲，讓它／渾圓，鞏固，帶著／知識的氣息」；「斧鑿的甲面掩不去／都會辯證的光影」以及「（再撲一次粉霜，撲向／縐褶陰暗的深溝）」。³⁶⁰

從這些詩行可看出，零雨並不囿於女性身體意識或流行美情結（fashion-beauty complex），³⁶¹她在詩句中嵌入「異鄉人」、「知識」和「辯證的光影」

³⁵⁸ 謝韻茹借佛洛伊德提出的夢念（dream thought）所凝縮的集合形象（collective-figure）解讀〈夜宴〉，她指出詩中的集合形象即「將不同意涵投諸同一人『鄰居』身上」。提供本節解詩之參考。見謝韻茹：〈夢的文學內涵：以臺灣現代詩為討論場域〉（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2006年），頁36-38。

³⁵⁹ 零雨：〈冬天的囚犯〉（代序），《城的連作》，頁8。此外，〈下午的妝扮〉第一首也有「我為什麼落到這個懸崖／（我不清楚）／只記得有人推我／用一張面具／便逼我失足下墜」，身分不明的戴面具者很可能指涉自我的另一個面貌或身分。

³⁶⁰ 零雨：〈下午的妝扮〉，《關於故鄉的一些計算》，頁80-83。

³⁶¹ 大眾媒體、社會文化、女性自我觀感等因素影響下，「流行美情結」雖讓女性有機會滿足自己的欲望，但不可忽視的是，當中隱含的貶抑女性的訊息。使得女性「從來都沒辦法達到所謂的標準美女」，

等，相對偏向理性思維的詞彙。亦即將女性美化自身的經驗，與外在、較「冷」的知性對象融合，不僅擴大與深化女性身體經驗，亦能在詩意上開展美學空間。例如詩人從「撲」粉霜的動詞衍生「撲向深溝」之動作敘述，利用詩的聯想手法躍出邏輯的框架。

至於〈下午的裝扮〉第四首，可謂零雨對上述諸問題的綜合性詩表演，以下為節錄：

她說

「想要美麗
又想不悲傷
真是兩難」

我闔上書本

與她同步而行
她戴著面具
並且向我張望
從她的眼眸中
我看到一雙手緩緩伸出

我也戴上面具，然後

我們互相拋擲
又從囊袋中拿出更多³⁶²

詩人設計「她」和「我」二個看似各自獨立的主體，實則在詩行間變換二者的虛實與區分。第一節借「她」之言，暗示女性對美的焦慮和矛盾心理。第二節開始，是零雨所熟悉的特技表演型態，「她戴著面具」既能理解為「美」的裝飾面

且因被物化的身體部位而感到「與自己的身體疏遠」。參見余伯泉、洪莉竹主編、Sarah Grogan 著、黎士鳴譯：《身體意象》（臺北：弘智文化，2001年8月），頁89-90。

³⁶² 零雨：〈下午的妝扮〉，《關於故鄉的一些計算》，頁83-84。

具，也可作舞台表演妝扮解釋。詩意在「從她的眼眸中／我看到一雙手緩緩伸出」二行產生較大的轉折，也是聯繫下一節的樞紐。

這雙伸出的手，來自「她的眼眸中」之「我」的倒映，並在第三節開啟「我們」的特技。若以超現實主義的角度觀之，自「她的眼眸中」伸出的手，亦可理解為「她」的目光灼然如富有主動性的手，朝「我」伸來。

第三節，「我們」皆戴上隱藏自我的「面具」，並「相互拋擲」，這是零雨於〈特技家族·7〉曾演示的拋球特技，然而被拋擲者從「悲喜」、「命運」改為「我們」自身。於是，人被拋擲於世界的荒謬命運，或者依拉岡所論，當主體進入語言後，人便喪失主體性——被社會理性道德、價值觀所控馭的理性的「自我」，僅是人們想像、誤認的主體。屬於前語言的「自我」則以為無法表達，而隱入無意識。³⁶³

換句話說，扮演與化妝、替身與面具，在零雨詩所搭建的特技表演舞台上，具有詮釋自我意識、生存命運的重要意義，並能改寫女性身體經驗，豐富其寓意和隱喻層次。最後，以零雨受俄羅斯芭蕾舞者尼金斯基（Vatslav Nijinsky, 1890-1950）啟發的〈尼金斯基日記2〉為例，探討如何透過詩中的特技表演，將夢境空間、傷痛死亡和自我意識之探索整全起來：

他身上掛一個十字架
伸出手染滿血腥
剛才的夢中他殺了自己
許多人死去
留下半邊臉
他在化妝
鏡子裏
有一個奇異的孩子

喝采愈來愈烈

³⁶³ 參考汪民安主編：《文化研究關鍵詞》（臺北：麥田，2013年11月），頁374。



那個下午
他在空中旋轉七次
七次的
回憶，舞台上他
清點屍首

這廣大的停屍間
觀眾都坐著

他在卸妝
在鏡子裏演練
悲傷
沒有人要他這麼做
他一直望著天空
沒有人要他
這麼悲傷³⁶⁴

本詩的時間序列為非線性，空間展布更處於不穩定的狀態，反覆變幻於夢境、鏡子裏、舞台、停屍間。他的身體也隨之變形：染滿血腥、半邊臉的妝、在鏡像中回返為奇異的孩子。「在空中旋轉」既是一場淋漓的舞蹈，也是狂放如夢境、進逼死亡的特技，「清點屍首」、「沒有人要他這麼做」等句暗示這場演出的徒勞（觀眾是不存在的，死了的，甚或這是一場瘋狂夢境），在詩的最後凝聚為「他一直望著天空」，而「沒有人要他／這麼悲傷」，於是我們知道，愈來愈熱烈的「喝采」僅是「回憶」的音景。

零雨詩中常見一種耽溺於幻覺的抒情主體，同一本詩集中的〈龍場——陽明先生夜宿〉也有詩句如：「雨 總在黎明之前／走在鋼索上／走錯位置／醒

³⁶⁴ 零雨：〈尼金斯基日記 2〉，《消失在地圖上的名字》，頁 100。

來」³⁶⁵。「走錯位置」因而從幻夢中「醒來」，走鋼索的「特技」成為夢的具體圖像，和前述「空中旋轉」相仿，假夢的名義，穿透並扭曲現實的邏輯。

她曾於訪談時自陳：「我比較習慣於像小說一樣的场景……（略）有兩個焦點，一個焦點是他就是我的父親，一個焦點是他是一個我要描述的對象。」³⁶⁶這是就她詩中的親情來說，然而此觀點確能適用包括〈尼金斯基日記2〉在內的「特技的人」詩作上。一個是現實中的對應或指涉，另一個則是詩意建構過程中假想的主體，此二者共同完備了零雨詩裡「特技的人」的意義。

二、變異身體

變異身體是脫離於正常圖式的身體樣貌，這種「失序」所帶來的不安和攪亂常規，是現代主義詩學的其一要素。前文說過，「特技」已成為零雨詩的固定詩意生產來源之一，「特技」相關連的身體感，就包括變異身體的表演。例如〈幻覺系列〉、〈戰爭中的停格〉等。本文所定義的「變異身體」，是零雨詩中歧出於常軌的身體形象（body image）與身體動作，依據詩境和隱喻方式，可以歸納為三：

一、被夢的無意識所滲透的身體。夢境的瘋狂、錯亂因子，為變異身體的重要想像基礎。

二、汲取中國的神話思維，作為身體表演的依據，也是身體變形方式的來源。

三、借鏡立體主義畫派技法，所呈現的身體形象。

必須說明的是，這三類身體形象並非零雨獨創，我們在其他現代詩人的作品中也不難見到。然而，她對上述三類「奇異身體」的凝聚表現，與向來被視為「知性」的詩技法相結合，塑造獨異的身體書寫。

從三十八首短詩組成的〈我正前往你〉著眼，它混融火車意象群（如鐵軌、隧道、車廂）、黑暗、心、身體等，重複出現在不同詩行位置的意象。詩人以短

³⁶⁵ 零雨：〈龍場——陽明先生夜宿〉，《消失在地圖上的名字》，頁91。

³⁶⁶ 劉小玲記錄：〈我和我的火車和你——零雨〉，許榮哲於國立教育廣播電台「為臺灣文學朗讀」節目，專訪零雨廣播文字紀錄，播出日期：2015年5月16日。

截句式削減大篇幅組詩可能帶來的冗贅感，諸首詩作無特定的空間指涉，是概念性、抽象性較強的文本。以下引錄數例：



半夜三點

身體另一個人

被分娩出來（3）

我將前往排泄——

正在跨過柵欄

把眼淚傾倒

平靜的海洋

誰架設了鐵軌

安放了這些人

一扭亮燈

就看到

黑暗

在哺乳（15）

我的基因

已被設定

將對黑暗

產生內分泌

絲弦的

破裂的

玻璃身體

經不起一點

垂直的雨滴

裂開的

將會是

露水

彈珠

沒有光線的

眼睛

被傾斜的容器

找到

最好不要——

發出聲音（19）

心變成

鋸子

切著枕頭

脊椎（25）³⁶⁷



這首詩中，身體與表演的成分，通過簡潔、去修飾化的語言，達到「以身體意象來表演」的效果。例如身體被另一人分娩而出、傾倒眼淚於海洋、基因對黑暗產生內分泌、心如刀鋸切割枕頭（脊椎？）等，不只探照了日常中的特技時刻，也有很強的表演意圖。

³⁶⁷ 零雨：〈我正前往你〉，《我正前往你》，頁 21-49。括號內的數字，代表原組詩裡的標號。

當中的身體因素可以大略分為二種，其一為廣義的「向外」，即分娩、哺乳、排泄與傾倒，自外而內「排出」體液或其象徵物的過程，例如第三首中，被「分娩」的是體內另一個人，由「分娩」投射出內在與外在身體區分的流動、不確定狀態；³⁶⁸第十首透過「排泄」把「驚恐」趕出體內，以及第二十六首：「身體每天／放出一條小蛇」，皆為身體內部「向外」流出、溝通或排除的狀態，亦能視身體為主體、世界之間的中介。

其二是「割裂」，例如易碎的「玻璃身體」、變成鋸子的心在切割身體，或第三十首「我們把黑暗切塊／露出翅膀／的餡」，割裂原為疼痛的來源，詩的生發模式卻轉換、甚至翻覆常態的因果關係，因此〈我正前往你〉所展示的諸種割裂方式，不僅導向身體的痛感、主體的破碎化，也在詩意佈置上帶來新穎的安排。

一般來說，以夢境為概念或題材的文本，容易傾向邏輯紊亂、意象蕪雜，而致晦澀、費解之弊。或者如超現實主義者關注夢的無意識生發，透過自動寫作，發掘潛藏在意識底層的的妄想與瘋狂，創作者為擺脫邏輯制約，達成對傳統形象思維的反動。³⁶⁹李癸雲則認為，零雨詩的核心是「回歸原始，回歸心靈，順應無意識的驅使」，³⁷⁰詩人也曾表示，創作過程中有時會「不由自主地由潛意識，或別種東西引導，而完成作品」。³⁷¹說得更直接一些，便是依循「靈感」來寫。

然而，她筆下的夢境，其實有較具象而顯豁的面貌。可見，無意識雖為詩想的火種，仍須仰賴語言和現實因素來建造，以〈夢魘系列 1〉為例：

³⁶⁸ 艾莉斯·楊認為「懷孕經驗」的反思，可以對身體哲學家的主體、客體二元論提出激進挑戰，她寫道：「我身體的整合性在懷孕中被鬆動，不僅是因為內裡的外在化，也因為我的身體邊界本身就是流動的。在懷孕初期，我真的無法確切感覺我的身體在哪中止，世界又從何處開始。」見艾莉斯·楊著、何定照譯：〈懷孕的肉身化：主體性與異化〉《像女孩那樣丟球》，頁 78-83。〈我正前往你〉中的「分娩」當然不必限縮於懷孕的身體經驗，卻蘊含楊所提出的身體感，以此挪用為詩意的素材。

³⁶⁹ 老高放：《超現實主義導論》（北京：社會科學文獻出版社，1997 年 12 月），頁 105。相關評介亦見柳鳴九主編：《未來主義·超現實主義·魔幻現實主義》（臺北市：淑馨出版社，1990 年 5 月）。

³⁷⁰ 李癸雲：〈賦詩言志，重新排練——論零雨詩作的反抗意涵〉，《詩及其象徵》，頁 128。

³⁷¹ 姚集記錄，零雨、曾淑美對談：〈二丘之貉——談女性詩人的創作〉，《現代詩季刊》復刊第 23 期（1995 年 3 月），頁 57。

左腳纏住右腳
舌頭舐住眼瞼
烈日當空，日晷儀
軀體前傾



急急追趕你的那人
從後頭竄來，露出
狡獪的眼神——日影
逐漸下限 額角逼近一場
欲雨的黃昏
急急要追趕的那人
已經到達前方
所有認識的朋友都已經到達
前方。都沒有
看到你

甚至你至愛的那人
也沒有回頭。甚至
一顆露水路經你
背脊的荒地
(——這時黑暗如暴雨
落下)也沒有
回頭也沒有
聲息³⁷²

³⁷² 零雨：〈夢魘系列 1〉，《特技家族》，頁 103-104。

詩行始自「夢魘」內部創生的奇異身體，雖不至如莊子寓言中「支離其形」的支離疏那般偏離常態，³⁷³零雨塑造的形象仍有原創性的意趣。「左腳纏住右腳」反映的是無法行動自如，即僵固、靜止或「困囿於身體」之意涵。

這樣的身體姿態在烈日下不動如「日晷儀」，僅以「軀體前傾」來指認時間的刻度，又因太陽曝曬而龜裂出「背脊的荒地」。「時間」的因素也隨詩行推進，漸次從正午，到「日影／逐漸下陷」的「黃昏」，再到如暴雨般落下的「黑暗」。雖寫夢魘，零雨卻在意象的展布中埋伏邏輯性的線索，使個別形象獲得解釋空間，也能削弱詩的晦澀。

值得注意的是，平常狀況下，不被目光注視的「腳」經常也是「不被意識」的，汪民安對「腳」有如下詮釋：

腳不是一種視覺客體。它是身體各部位中較少被人注意的部分。腳要獲得它的可見性，一定要製造出事件，它需要引起目光的注視——它要人們低頭。³⁷⁴

詩中「製造事件」的腳首先引起關心——獲得「可見性」。觀察本詩第二節以下，「追趕」、「竄來」、「路經」等主要動作，其實都必須借助「腳」得以完成，於是我們發現，「左腳纏住右腳」具有困囿身體之外的內涵，即「獲得可見性」。哲學家康居朗（Georges Canguilhem）也認為：「身體只有在在其崩解或損傷的過程中，才會引人注意」。³⁷⁵也就是說，詩中奇異身體形象的設置，具現了「夢魘」的非常情境，也重新召喚「看不見」的身體。

將日常物象（包括物質與現象）作為基礎，透過聯想、隱喻和變形的方式，創造變異身體的形象，也是中國神話思維的重要模式之一。和前引詩作同樣

³⁷³ 此指莊子以支離疏闡釋不囿於形體拘執的生命境界：「支離疏者，頤隱於臍，肩高於頂，會撮指天，五管在上，兩脾為脅。挫鍼治繯，足以餬口；鼓箠播精，足以食十人。上徵武士，則支離攘臂而遊於其間；上有大役，則支離以有常疾不受功；上與病者粟，則受三鐘與十束薪。夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者乎！」王叔岷著：《莊子校詮》（臺北：中華書局，2007年6月），頁163。

³⁷⁴ 汪民安：〈關於手和腳的札記〉，收入魯明軍編：《論手足：一個關於藝術與觸知的文本》，頁40。

³⁷⁵ 參見 David T. Mitchell, Sharon L. Snyder 著、楊雅婷譯：〈敘事的義肢與隱喻的物質性〉，收入劉人鵬等主編：《抱殘守缺：21世紀殘障研究讀本》（臺北：蜃樓，2014年11月），頁235。

收錄於《特技家族》的〈戰爭中的停格〉詩系，為四首詩構成，包括〈所有嬰兒都失蹤了〉、〈我的頭顱在哪裏——用邢天神話〉、〈父親在十字架上——用鯨禹神話〉及〈身體長出新的武器〉（後文均以詩題首字簡稱）。

〈所〉描繪戰爭進行中的殘酷場景，詩人不以激烈情感介入，以「想像」緊扣「逼真」的現實，奇異身體承載關懷他者的目光，又聯繫物象和身體以達至情、景融合：「炸彈。炸在嬰兒的／私處 所有嬰兒都／失蹤了／／一個皮製的臉像迅速成熟／的果實掛在樹枝上」。³⁷⁶〈我〉、〈父〉二首皆改寫《山海經》記載的神話身體形象，³⁷⁷〈我〉的詩意相對明晰，借邢天「以乳為目，以臍為口」的形象，凸顯人在極端商品化的社會氛圍下失去自我的處境：「我們以乳頭／環伺四周，肚臍流淌口涎／裝扮成購物的一般人」，並反諷地將百貨公司譽為「那樣高的屍塚」，³⁷⁸壞死的身體即商品拜物教的犧牲。相對而言，〈父〉的意涵較朦朧，也產生更多歧義性：³⁷⁹

我站在父親面前。赤裸的
父親站在十字架上。我站在
他的前面

他們遞給我父親的眼睛。遞給我
父親的鼻子。父親的嘴巴。父親的
舌頭。我的手上捧著一個盤子
盛裝赤裸的父親以及
我稚幼的臉龐

父親並未死去，在高高的

³⁷⁶ 零雨：〈所有嬰兒都失蹤了〉，《特技家族》，頁 63。

³⁷⁷ 《山海經》的神話思維與身體之相關探討，參考徐志平：〈《山海經》神話的身體思維〉，《興大中文學報》第 23 期。

³⁷⁸ 零雨：〈我的頭顱在哪裏——用邢天神話〉，《特技家族》，頁 64。

³⁷⁹ 學者對本詩的說法紛紜，例如楊澄靜以推理小說中常見的「謀殺案」視之，著重神話符號和破案密碼的相似性。見楊澄靜：〈創化古典、鍛接當下：以夏宇、零雨的詩學為例〉，頁 152-153；楊宗翰則從性別意識、隱而不宣的性象徵來看，謂之精采的情欲表演。見楊宗翰：〈零雨的啟示——關於臺灣現代詩中性別議題的思考〉，《台灣文學的當代視野》，頁 37-39。

十字架上。尖刀進入
最堅硬的內部
——這是無法碾斃的部分了

我聽到父親對我
說話。他們遞給我父親的
說話
——這是無法碾斃的部分了



「十字架」是基督教文化的受難象徵，二、三節提及的磔刑，正是一種以將人體釘於十字架的極刑。「父親」具有多重指涉意涵，一為副標題言明的「鯀禹神話」，為子繼父志的悲劇故事變形；³⁸⁰二能解釋為「堅硬」的父權體系，抒情主體「我」想像其被「肢解」（拆解或顛覆），卻終難逃脫於不斷「說話」（控制或壓迫）的聲音。

無論詩的「目的」為何，此處的奇異身體來自（廣義的）父親，主體僅能佔據一個看似被動、消極的位置——「我站在／他的前面」，姿態沈靜而固著、等待被盛裝：「我的手上捧著一個盤子」，又有著一張無法言說的「稚幼的臉龐」。然而，若參考傅柯「凝視」（Gaze）的權力因素分析，抒情主體對父親的凝視，或許才是使〈父〉具備繁複意義的動態過程。

零雨詩向來含有回望傳統、面向現實的意圖，除了借鏡傳統神話，詩中也可見西洋畫派的影響。張芬齡談論《特技家族》時，曾指出零雨詩與畢卡索畫作的關聯性：「以具體的意象隱喻抽象的理念，以跳動的意象拼貼出具有象徵意味的場景。」³⁸¹例如〈膚色的時光〉組詩，就延續了詩人在詞語、畫面感上的玩

³⁸⁰ 黃梁〈想像的對話——零雨詩歌經驗模式分析〉一文寫道：「鯀因治水失敗而死，禹之濟城治水事業自當戒慎，父親的失敗和兒子的成功之間夾纏悲劇性的交疊。傳說鯀死三年不腐，剖之以吳刀，乃出禹，寓意傳承的悲慟與承擔。」進一步來說，這首詩開拓出當代與傳統的對話：「〈父〉詩的悲劇性源自傳統的被污損殺辱，象徵傳統在現代化過程中的歷史命運。」收入黃梁：《想像的對話》（臺北：唐山出版社，1997年5月），頁83-85。

³⁸¹ 張芬齡：〈文字的走索者——讀零雨詩集《特技家族》〉，《現代詩》復刊第29期，頁27。

味，也藉立體主義（Cubism）的多點透視法和解構方法，創造變異身體的形象。
茲引用其中一首〈妖魔 5〉：



我看到你的臉
是歪的。乃因我
同時看到你的另一隻眼
是歪的。這又來自你
的鼻子。和嘴巴變成
兩個。不同的。兩個
變成四個。脖子。八隻
手。十幾個。乳房。我
挨近你的餐桌。圍巾。呼吸。皮膚
你。變得複雜。
變成許多數不清的
抽象的。愛。恨。嫉妒
惡質。虛。假
任何有形的。例如長條形
任何都無法進入。深入。我
只能塗塗抹抹
只能發明立體派
的多面向畫法
發明創始者
和一位惹人爭議的畢先生³⁸²

如立體主義藝術將部件解析重新拼貼、組合的方式，「臉」、「鼻子」、「嘴巴」乃至「脖子」、「手」和「乳房」等身體部位，為這首詩所「繪畫」的主

³⁸² 零雨：〈膚色的時光——獻給莎妹劇團〉，《膚色的時光》，頁 66-67。原收於莎士比亞的妹妹們的劇團：《莎妹書——Be Wild：不良》（臺北：大藝出版，2012 年 2 月），頁 317。

題，轉瞬變換的詞語也示意思維活動的靈敏。起始的數行詩句，零雨創造十足立體主義的畫面，如論者指出的碎片、重組和近乎平面的維度：

在大量的直線交匯中，模特先被徹底地解構，然後主要是在畫面內在結構的引導下，被割裂開來的各種不同大小的碎片又被重新地聚攏捏合了起來。作品中的縱深感被排除，繪畫呈現為二維的平面效果，碎片與碎片之間的明暗僅僅是暗示著極為有限的前後層次。³⁸³

至於詞語本身具備的聲音、紋理質地，共同建構詩人的立體派畫法。詩中大量的句號設置，在音樂性上，自然能切分出停頓與流暢有度的效果；視覺性方面，接近並強化立體派「拆解」和重新組合的特性。

第十行開始，詩人解構的對象，從實質身體部件漸漸趨向「抽象」意念與情感。從繪畫視點的觀念延伸而論，文藝復興以後，理性主義與經驗主義取向的幾何、定點透視法運用使藝術傾向理論和科學技術，「人」作為主體也因此更趨完美。³⁸⁴然而「複雜」、「許多數不清的」卻仍充滿真實生活與人的內在。於是詩人寫道：「任何有形的。例如長條形／任何都無法進入。深入。」否定純粹科學思維，又以「只能塗塗抹抹」示意依憑感受而生的審美與藝術表現過程，並形成質疑與批判的力度。

零雨詩的表演性特質正在於此，能游移於抽象與具象並捨棄具體的空間展示，選擇饒富「象徵意味」的場景，無論是「特技的人」或「變異身體」，皆同時扮演零雨式舞台的表演者與觀看者。並且，她聚焦在普通狀態裡的「特技時刻」，擴大、延伸甚至誇張化這種時刻，以「特技」的意識使身體形象產生變異，形塑詩中的身體表演。

³⁸³ 劉七一：《立體主義簡史》（上海：華東師範大學出版社，2004年9月），頁23。

³⁸⁴ 沈清松：〈從現代到後現代〉，《哲學雜誌》，頁11-12。亦參考劉七一：《立體主義簡史》，頁5。

第二節 表演「愛情」的身體

相關討論中，研究者們對零雨詩裡是否有「情詩」存在，以及如何處理「情詩」（若有的話）的課題，觀點分歧，且多為策略性的發現與詮釋。情詩發於愛情，愛情則是關涉身心、靈肉與人我互動的母題。顯然，零雨詩所涵融的主題與藝術形式廣博，所展示的面向也相當自由、靈活，因此研究者須採取策略性的視角，也為免於論點上的扞格，對相左於論題的文本略而不談。造就目前所見，專研零雨詩者幾乎不以情詩角度來看。情詩雖不必然扣連性別，卻能輔助我們討論詩中主體狀態。另一個有趣的現象，是當研究對象為女詩人群體時，零雨又理所當然地因其生理性別被劃入研究範圍，被「發現」的情詩，也被一一放大檢視。

那麼，我們該如何看待「情詩」在零雨作品中的位置與意義呢？我們發現，情詩中「隔一層」的寫法，能與表演性開啟對話空間。此外，身體因素也在去裝飾化的詩風下，構成的零雨式情詩的特殊性。有關情詩在詩人創作歷程中的位置，可參考楊牧對《林冷詩集》的討論：

我深信一個詩人如果在青年時代竟寫不出優秀的情詩，或者拒絕將愛情寫進詩裏（不管是因為了甚麼崇高的文學理論所執拗，或為任何現實的顧忌和羞澀），總是遺憾可惜。我甚至覺得在一般正常的狀況下，青年時代即發軔寫詩，卻無情詩足以選刊示人的，大概不是真正善感能知的詩人吧。³⁸⁵

這段話的討論對象，是林冷早期集中抒發少女情懷的詩，零雨開始寫詩的時間相對較晚，對愛情的態度也鮮少歌頌或流連。加上她的創作手法慣於「把熱情經由轉換的方式，降低或壓縮它的溫度」，³⁸⁶一般來說，不同於抒情、謳歌或喃喃低迴的情詩寫法，亦罕見女詩人寫作愛情主題時男主女客的意識。³⁸⁷

³⁸⁵ 楊牧：〈林冷的詩〉，《文學的源流》（臺北：洪範書店，1984年1月），頁27。

³⁸⁶ 楊小濱：〈書面訪談錄〉，收入《特技家族》，頁164。

³⁸⁷ 例如李癸雲就指出，多數臺灣當代女詩人的情詩中，多以「自嘲或不滿來表達無奈的情緒」。依附於愛情關係時，聚焦描繪「己身的言語形貌」，無意創造理想愛情對象、更無意成為情感中的主導角色，詳見李癸雲：〈女詩人作品中的性別認同〉，《朦朧、清明與流動——論臺灣現代女性詩作中的女性主體》，頁110。

王浩威曾提過，零雨詩表現出異於同代（指八〇年代）詩人的「新的感性經驗」，並捨棄女詩人常見的女性日常情節與情慾探索題材。³⁸⁸該文僅此一處論及零雨，但已提供一個明確的研討方向。本節以零雨的情詩為主要分析對象，此處指的「情詩」，是有關愛情題材的作品，不必是歌詠或反斥。旨在探發詩人如何運用身體因素，如何在詩中表演出「新的感性經驗」。

《關於故鄉的一些計算》代序如此寫道：「幻覺比記憶真實，記憶比現在真實，現在比語言真實，語言比書寫真實。」³⁸⁹這不只呼應第三章論及的「虛幻化身體」，也能開啟「身體與表演」的觀察。借她的話來說，「幻覺」是最接近真實之物，更能作為情詩的樞紐，更重要的，是個人身體與外在世界的中介。一如她以身體因素推動詩意的寫法，情詩中的「身體」為主幹，想像的情景隨之開枝散葉，佈局為詩中身心統合、交織的愛情關係。而且，零雨的情詩鮮少情緒性傾訴，例如〈有果實的客廳·2〉即為一個典型，既包含第二章主論的「身體-空間」模式，也改寫女性在愛情關係中菟絲附女蘿的姿態，可說是透過身體表演來「反」情詩：

我的胸前捧來一盤
豐盛的果實，你採擷了
當今的鮮紅櫻桃

在客廳，柔軟的躺椅
光線從右方斜映
我瘦長的枝幹與你
嶙峋的骨架，互相調侃
——於是，我的身上
長出你的枝椏，你的身上

³⁸⁸ 王浩威：〈九〇年代臺灣現代詩裡的性與宗教〉，收入文訊雜誌社編：《臺灣現代詩史論：臺灣現代詩史研討會實錄》（臺北：文訊，1996年），頁563-564。

³⁸⁹ 零雨：〈亂世的你盛世的他／代序〉，《關於故鄉的一些計算》，代序無頁碼。

也有了我的³⁹⁰

這組詩最前面，零雨援引了李清照〈聲聲慢〉：「守著窗兒，獨自怎生得黑？」預示詩中女性敘述者孤獨、等候的情境，詩篇始自「豐盛」、「鮮紅」的果實形象，主要空間「客廳」在第二節才被加入。「櫻桃」意象在此固然為女體的轉喻，且被「你採擷了」，隱然指向固定化的主動／被動關係，這種「吃-被吃」的情欲暗示模式，在〈野地系列·3 豐年〉、〈我正前往你·33〉中也能看見。³⁹¹

然而，詩的第二節旋即轉入去性別化的情景，不再延續「櫻桃」意象，而將「我」和「你」的身體比喻為樹。經由二者「互相調侃」的互動關係，讓彼此融合互生，逐漸擁有對方的樣貌，如艾莉斯·楊對觸覺作為經驗世界的闡釋：

「碰觸不可能不被碰觸，因此在主體與客體（物體）間並無明顯對立，因為這兩種位置會不斷轉換。」³⁹²

無論「瘦長的枝幹」或「嶙峋的骨架」，都較難與女體產生連結，但詩人已以「光線從右方斜映」給予解答，亦形象化這幅愛情圖景——即枝幹、骨架或枝桠並非實體，都是因光線而生、映於牆面的影子。而影子又和鏡中映像一樣為虛幻化的主體，如〈夥伴 A〉寫著：「和鏡子戀愛的那人／終究是可愛的／（——一只容一人的）／鏡子」，³⁹³這不只是納西瑟斯（Narcissus）式的自戀情調，也塑造虛構「夥伴」的情境。〈夥伴 C〉則寫道：「你是我前面的影子／我是你後面的影子」。³⁹⁴都是影子之間的情感關係，轉換直寫身體部位的手法，聚焦「我們」所投映的「影子」，而不是「我們」本身。³⁹⁵

³⁹⁰ 零雨：〈有果實的客廳·2〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 10。

³⁹¹ 〈野地系列·3 豐年〉：「他吸吮那瓜／／濕軟的嘴唇。粗鄙地／咀嚼／／找到最甜的部位。沿著。最甜／的部位……（中略）但他和瓜的親密關係／建立了。這是豐年」，《關於故鄉的一些計算》，頁 131；〈我正前往你·33〉：「我吃紅色／我需要吃／紅色／／我恨你們／非常恨／你們吃飯／／你們吃飯還／討論火候如何還／討論嫩她的／翅膀／如何」，《我正前往你》，頁 44。

³⁹² 艾莉斯·楊著、何定照譯：《像女孩那樣丟球》，頁 140。

³⁹³ 零雨：〈夥伴 A〉，《木冬詠歌集》，頁 69-70。

³⁹⁴ 零雨：〈夥伴 C〉，《木冬詠歌集》，頁 74。

³⁹⁵ 相關詩例也見於〈我正前往你·22〉：「你抓到／那隻手／問他／為何／打出幻影／／他說——／連他的手／也是幻影」，《我正前往你》，頁 35。

此為零雨式情詩的表演性，間接的抒情、旁觀的視線、虛幻的構想，不直接寫兩具身體的相擁，而間接寫身體的「影子」之間的戀愛。至此，我們終於可以懷疑，獨自在「有果實的客廳」守著窗兒的，自始至終不過就是「我」一個人，這首談論愛情的詩，其實是一首偽情詩？敘說一個「你」缺席的愛情事件，「我」所戀愛的對象乃一虛幻化的主體。

進一步檢視〈潘朵拉的抒情小調 3〉，更展現她對愛情本質的質疑（以及反覆排練？）：

我們選擇在床上，卻也無事
可做。有人笑，咳嗽，以為
下雨了，卻也不是

所有的懷疑都變得嚴肅
那樣就難以辨認世界（例如——
與鏡子嬉戲——）
面對面喝湯不發出聲音
則加深了冷漠。聲音詮釋
親愛的本質？³⁹⁶

詩人首先展示極其平凡的日常切片，「笑」、「咳嗽」不因它被寫進詩裡而鍛鍊為金，相反地，由於過度赤裸而平常（即去裝飾化）的描寫，凸顯其無聊乏味。在無事可做的時光裡，情感關係中的「我們」僅能透過「以為／下雨了」試圖製造意外和驚喜，隨即面臨「卻也不是」的徒勞。驚奇事件並不駭人，真正使人難堪的莫過於相對無言，因此她說：「最可怕的是毫無聲響」。³⁹⁷

³⁹⁶ 零雨：〈潘朵拉的抒情小調 3〉，《特技家族》，頁 130-131。

³⁹⁷ 零雨：〈潘朵拉的抒情小調 3〉，《特技家族》，頁 130。

詩的前三行，可說是整個情感關係的縮影：「平凡→（試圖）製造高潮→消解」。亦如包曼（Zygmunt Bauman, 1925-2017）所說的人與人之間脆弱的紐帶（bond），乃一種「既想束緊，又想使它鬆脫」的不穩定關係。³⁹⁸

「所有的懷疑都變得嚴肅」，不只「以為下雨」是嚴肅的，「與鏡子嬉戲」亦如此，因而後來的零雨會說「幻覺比記憶真實」。在難以辨認本質的世界，一切如與鏡子嬉戲一般，「面對面」的是無事可做的「我們」，抑或「我」與鏡中的自己？因冷漠而不發出的「聲音」，是否僅能作為「本質」的詮釋？既然若此，「我們」還是不發出聲音比較好嗎？

最後一節，回到題旨「潘朵拉的盒子」，神話中被留在盒子裡的是「希望」，在詩裡被改寫為「最深沉的恐懼」，這是囚困身體的反覆演出，也凸顯了人我關係中的互相箝制：

（我們還在盒子裏啊）

最深沉的恐懼躺臥其中

從不睡眠。那麼，只好做一些

規律運動，並且模擬愛的語調

顯示我們並未老去³⁹⁹

無論是「規律運動」或「模擬愛的語調」，皆透過刻意的表演，傳遞明確的嘲諷與質疑意味，企圖顯示「我們並未老去」實則暗示相反的現實。另一方面，也可見零雨情詩一種極端的寫法，例如〈A 和 B〉：「A 說有一種磁鐵已經失去作用／變成手銬卻使我幸福」，⁴⁰⁰「無愛」關係中所依憑的，並非激情之愛，毋寧是「習慣」鑄造的枷鎖。在這愛情中的「你」缺席的場景中，模擬親愛的「我們」就成為虛幻的構想之一。

³⁹⁸ 詳參齊格蒙·包曼（Zygmunt Bauman）著，何定照、高瑟濡譯：《液態之愛》（臺北：商周，2007年11月），頁19-20。

³⁹⁹ 零雨：〈潘朵拉的抒情小調3〉，《特技家族》，頁131。

⁴⁰⁰ 零雨：〈A 和 B〉，《我正前往你》，頁172。

再對照此詩前面寫的：「或者說溫度。燒紅的熔液一般／從空氣中漫遊，從體內流出／流入，日常生活的疲憊」。⁴⁰¹環境滲透入身體，而身體亦如容器傾瀉其內在。梅洛龐蒂認為，「生活」作為人的基本活動，優先於人際交往之前並成為其基礎：

生活（leben）是一種最初的活動，通過它才可能「經歷」（erleben）這個或那個世界，我們在感知和進入關係生活之前首先應該吃東西和呼吸，在進入人際交往生活之前首先應該關注顏色和光線，通過聽覺關注聲音，通過性欲關注他人的身體。⁴⁰²

〈潘朵拉的抒情小調 3〉也隱含這種模式，「笑」、「咳嗽」、「以為／下雨了」或「喝湯」是生活，詩中主體意圖「經歷」世界的過程，最終如「卻也不是」一般，成為零雨偽情詩家族的另一成員。

既以身體表演前提下的情詩為文本，必定要舉例〈結婚紀念日〉。這首詩在形式方面，體現去裝飾化的效果，詩人不避敘述語，藉著凸出日常語言以淡化訂定、慶祝「結婚紀念日」本身的慎重其事。此詩第二節如下：

（記得那天嗎？）
我赤身露體
（不知為什麼）
在廚房火爐旁烤著
一條晚餐的魚
你如往常開門
進來包著浴巾
卻把眼睛蒙住
那條魚恰好是你
嘴角的形狀

⁴⁰¹ 零雨：〈潘朵拉的抒情小調 3〉，《特技家族》，頁 130。

⁴⁰² 梅洛龐蒂著，姜志輝譯：〈作為有性別的身體〉，《知覺現象學》（北京：商務印書館，2001 年），頁 211。按原文使用的 leben 為德語，相當於法語的 vivre，英譯為 to live 或 to be alive。

而我的身體——被我
烤壞的冰雕
仍有一些冰涼⁴⁰³



紀念日之所以存在，意味被紀念事物的消亡。零雨以獨白式的敘述語，展示夢境一般的場景：「『我』在廚房裸體烤魚」。第一個層次，旨在點明「廚房」及其所象徵的家務牢籠（domestic prison）；第二個層次，是整首詩表面上維持「我-你」的傾訴結構，實則為「我」介於主觀和旁觀的微妙位置上，所描述的「我記得」的「那天」，採用敘述他人事一般的間隔語氣。

前文提過，間接抒情、旁觀視線與虛構幻想，共同構成零雨式情詩，〈結婚紀念日〉便具備這三項要素。至於身體因素，在本詩中首先具象為「我」的「赤身露體」，開門進來的「你」卻以浴巾「把眼睛蒙住」。於是，原先處在被凝視中的女性裸體（我們假設詩中「我」是女性）被取消，這似乎意謂女性的自由及解放，然而，詩人在這一節最後五行，將「我、你、魚」的身體貫連為一個乍看突兀的意象組，使詩意並不單純地收束在女性「獲得」解放的快樂結局。從另一角度來說，是以「身體」為樞紐：「你」的嘴角是魚，而「我的身體」被火烤壞。將已結婚的「我們」喻為火爐上被「烤壞」的魚，因此全詩的結尾哀嘆道：「我們早就清楚／就算長了翅膀／也不能變成天使」，想得奇趣一些，魚鰭不也如同翅膀？

第三節，再度以反覆性動作，演出情感關係中的疲態：

（記得那天嗎？）
地震來了
海水淹沒我們的床
我們不小心喊出
對方的名字
彷彿彼此又相愛了
動手撕去五十年沒撕的日曆⁴⁰⁴

⁴⁰³ 零雨：〈結婚紀念日〉，《木冬詠歌集》，頁 65-66。



藉由重複「記得那天嗎」，形成「我（們）已經忘了」的反面意義，「地震」、「海水」均為想像的災難，旨在平凡乏味的現況中製造歧義（如前文提到的「咳嗽」與「下雨」）。「相愛」乃建立於幻想的災難、以及「不小心」的偶然性中。同〈潘朵拉的抒情小調3〉一樣，「床」原先可能具有的情欲或幸福象徵，被扭轉為囚困「我們」的場所。

零雨式情詩裡，「愛情」的本質十分可疑，經由模擬、繁殖等「製造」過程可以「虛擬」其輪廓，甚至在〈廚房廢墟〉中，她寫過這樣的句子：「蒼蠅，蛆蟲，已在築巢／做夢，尋找一些空洞的地方／繁殖愛情。這並不難」⁴⁰⁵，以蟲豸定居與做夢之容易，比喻愛情作為生物性繁殖的附屬物。

陳義芝曾訪問女詩人對兩性、情慾的觀點，零雨表明她對「更深邃」的生命層次之企求：

應擴大情慾的範疇與深度，以超越不當的情慾文化。廣義的情慾，可使女性掙脫「性迫害」情結，以及不健康的自我凌虐，而轉移（或稱之為「平均分配」）為其他生命層次的追求。這種廣義的情慾認知，將使女性生命更為深邃與豐富。⁴⁰⁶

她希望藉由「廣義的情慾認知」，使女性掙離社會結構下的自我縮限、迫害妄想，以充實生命內涵。這裡所指的，其實是人人參與其中的父權體制（patriarchy），⁴⁰⁷無論性別、身份的人們，共同生活並維持（或抵抗）它的運作，男性被賦予陽剛氣質而女性的陰柔特性被「編派到異己的邊緣位置」，使得體系的參與者視其理所當然。

循此觀點，〈非人·1〉一方面點明「性迫害情結」的女性思維，一方面以「身體-空間」模式創造女性自主的廣闊世界：

⁴⁰⁴ 零雨：〈結婚紀念日〉，《木冬詠歌集》，頁 65-67。

⁴⁰⁵ 零雨：〈廚房廢墟〉，《特技家族》，頁 124。

⁴⁰⁶ 參見陳義芝：《從半裸到全開：臺灣戰後世代女詩人的性別意識》，頁 6。

⁴⁰⁷ 有關父權體制作為一種體系的論述，參考 Allan G. Johnson 著，成令方等譯：《性別打結：拆除性別遠建》（臺北：群學，2008 年）之第四章〈父權這個體制：是它，不是他、他們或我們〉，頁 130-164。



這位女士
什麼叫所托非人
什麼叫仰賴終身

我的身體有一個秘密
客廳。臥室。觀景窗

廣場。一座私人教堂
一個自己的教皇。一架宇宙
飛行器。我的帝國廣袤
星星由我安放⁴⁰⁸

這首詩口語化的第一節，採取略帶幽默的嘲諷態度，第二、三節轉入空間性想像，身體之為秘密空間，不僅房間俱足（客廳，臥室），還包括能向外眺望的「觀景窗」，儼然形成一個內外功能兼容的「家」。⁴⁰⁹「家」的隱喻接下來轉向規模更大、更具社會性的空間，如廣場、教堂，繼而讓「我」乘「宇宙飛行器」並徜徉於宇宙「帝國」。與這組組詩的其他詩句並讀，零雨聚焦在田野間的「鷺鷥」上，鷺鷥既無父權體系的「脅迫」，便沒有所謂「仰賴／所謂終身的問題」。⁴¹⁰自能達致前面寫的「帝國廣袤」般的逍遙，也表現出肉身之為囹圄的思維。

身體在情詩裡的表演方式，又如〈好久不見〉中以骨肉相還的決絕，然而零雨仍維持她「冷」的詩語和視線，轉換激情與暴烈為平靜的敘述。人稱上又以

⁴⁰⁸ 零雨：〈非人·1〉，《我正前往你》，頁 129。

⁴⁰⁹ 艾莉斯·楊指出，家是「認同建構之處，成為抵抗精神發展之地」，雖然對部分女性主義者如波娃而言，家是女性的牢籠，但她主張家及家務的意義在於肯認女性常被忽略的創造性價值，因此她認為：「家是活生生的身體在其日常活動的一種延伸，也反映出日常活動中的活生生的身體。」詳參艾莉斯·楊著、何定照譯：《像女孩那樣丟球》，頁 244；265-270。

⁴¹⁰ 零雨：〈非人〉，《我正前往你》，頁 130-131。

「你-他」取代「我-你」傾訴結構，同樣地，以身體為基礎的間接抒情、旁觀視線和虛構幻想，構成這首詩的微妙閱讀感受：



他輕拍你的肩膀

你回頭說

好久不見

他默默與你同行

他要的禮物——

你切下幾片肉

你拿下幾根骨頭

他安在他身上

你卸除內部裝置

你點數白髮

他——回收，尚且——

輕輕抱起你說

啊好久不見⁴¹¹

不用「我」而改「你」，不說「你」而以「他」取代，自是一種刻意經營的客觀敘述，零雨採取這樣的抽離角度，弱化情感關係中衝突和爭端的暴烈性質，反以「默默」、「輕輕」等語轉換這種激情模式。詩中肉、骨頭、白髮皆為可任意拆卸、安裝的部件，被他「回收」——好像那原先就歸屬於「他」。

⁴¹¹ 零雨：〈好久不見〉，《聯合報》，副刊 D03 版，2012 年 10 月 15 日。

我們可以想像，被抱起的「你」所擁有的已經剩餘無幾，因此能夠被「輕輕」抱起。或者，借梅洛龐蒂對「身體本身的綜合性」來說：「我們不是逐個地把我的身體的各個部分連結在一起的；這種表達和這種連結在我身上是一次完成的：它們就是我的身體本身。」⁴¹²此詩恰好反其道而行，將身體部分單獨提出來，形成反身體整體的敘述方式。〈好久不見〉的愛情寫法比較隱微，實際上，我們不必將它定為情詩，亦可以詮釋普遍的人我關係。

同樣為「你-他」敘述角度的〈膚色的時光·妖魔1〉，則更接近零雨的情詩特性，同時能解釋她外冷內熱的詩質：「他進入以後說／是冷的／／他心神不定猶疑錯亂／但臉是安靜的」。⁴¹³從這幾句頗見零雨對表象的不穩定性之關注，也彰顯愛情懷疑論的想法。第三節以後如下：

我剛殺了一個人我說
他準備了利刃
我也準備了

是冷的他說
我們要吃得豐盛的菜餚

我吃著他的腿的那天早上
他想離開他的皮膚
攤平像一張易碎的地圖

我的心臟是橢圓形盛開
如桃花他捏在手上毫不在意

他進入我裡面掏著
我也快把他吃完了

⁴¹² 梅洛龐蒂著，姜志輝譯：〈身體本身的綜合〉，《知覺現象學》，頁 198。

⁴¹³ 零雨：〈膚色的時光·妖魔1〉，《膚色的時光》，頁 58。

我們剩下嘴
互相比賽⁴¹⁴



「吃-被吃」的情慾暗示，在這首詩裡表現得更為淋漓。「膚色的時光」一題出自莎妹劇團同名劇作，然零雨表明「與原劇內容無涉」，⁴¹⁵為詩人借題自由發揮幻想與情節的組詩。

既與原劇無涉，拆解詩中的「情節」就更加困難，單就〈膚色的時光·妖魔 1〉而言，詩人以語意上的空隙創造戲劇性結構，以及小節之間的留白，需透過意象的銜接以完成詩的整體架構。⁴¹⁶「離開皮膚」、「剩下嘴／互相比賽」等敘述皆，為呈現令人費解的狀態，「吃」的動作因此具有更強悍的推進作用，統領這首詩的主要意涵，或者我們亦能說，「吃」乃源自「我害怕——／忘掉你／那麼／愛我」的焦慮，⁴¹⁷迫切於擁有乃至吞食的愛之侵入性。詩中意象為「膚色」一詞語所衍生的腿、皮膚、心臟、手、嘴等身體器官，鏈結為人我關係的象徵。⁴¹⁸如「我的心臟」被「他捏在手上」或「我也快把他吃完了」等句，均透過身體的書寫來推動情節並構成「故事性」。

鈴木忠志認為，現代社會分裂了身體與語言，即便對話對象的身體不在眼前，亦能「非常自在地」使用這種身體性稀薄的語言。他舉例現代的犯罪事件如殺人，也被認為是「人想要用身體來確認他者的存在」的極端溝通方式。⁴¹⁹詩中事件始於「我剛殺了一個人我說」，也能以「以身體確認他者存在」來解釋，「殺了一個人」之後詩的主調進入「吃」，展開「吃-被吃」所象徵的性與死之極端生命體驗。

⁴¹⁴ 零雨：〈膚色的時光·妖魔 1〉，《膚色的時光》，頁 59。

⁴¹⁵ 零雨：〈膚色的時光〉，《膚色的時光》，頁 84。

⁴¹⁶ 此處觀點參考簡政珍〈結構與空隙〉中的部分討論，見簡政珍：《臺灣現代詩美學》，頁 171-181。

⁴¹⁷ 零雨：〈我正前往你·14〉，《我正前往你》，頁 28。

⁴¹⁸ 劉正忠論及痙弦詩敘述體人物詩時，特意凸顯詩的文體特性，乃以「建立具有含括力的『動作』」、「象徵潛能的『事物』」，而讓「故事性退為背景」。也就是說，詩的聚焦處不在於人物行為的「描述」，更關注抒情主體的狀態與情感。詳參劉正忠：〈傾訴·換位·抽離——痙弦的複合式抒情〉，《臺大中文學報》（臺北：國立臺灣大學中文系，2017年12月），頁 242-243。

⁴¹⁹ 鈴木忠志著，林子竝、劉守曜譯：〈身體的消失〉，《文化就是身體》，頁 61-62。

另一方面，我們可以看到零雨詩含有不少對「心」的體會，且經常強調生物性的形象和狀態，而非直接彰顯其精神、心智或心靈層面。諸如「我的心這麼柔嫩這麼鮮紅／在一個圓形的胸腔裡跳動」；⁴²⁰「心是實體／還是空體／／我打嗝／心就出現／／用刀切片／好嫩／卻不能吞下」⁴²¹；「不，我還是保留那最柔嫩的部分在最裡面。」⁴²²按六書，「心」為象形，許慎釋為「在身之中」，這三則詩例，均指向一顆作為臟器、在身中的柔嫩之心。很有意思的是，這個充滿動態性（跳動）、同時隱含身／心性質因此能游移實體／空體疑問的器官，在零雨詩中是一個能表徵內在自我之「外顯」的身體。

與前文援引的詩作相較，〈不深刻的事·3〉有一個敢於袒露、寫法更直接的開頭，一般會從起始四到七行論述她所描繪的愛情，卻容易忽略詩人以此扣連故鄉、野村及親族記憶的整體意圖，也會將它縮限於「情詩」的範圍。茲錄全詩：

我的愛人在我的身體
我的愛人在我的嘴角
我光裡的光
肉裡的肉
我對面的對面
我舌上的渴
我眼睛的懂
住在我的樓上我的愛人
回到樓下回到門口
回到村莊世代代
一條泥路走下
木頭叉子架在肩膀上
把整座山扛進屋裡

⁴²⁰ 零雨：〈在路上〉，《聯合報》副刊 D3 版，2013 年 3 月 24 日。

⁴²¹ 零雨：〈我正前往你·16〉，《我正前往你》，頁 29。

⁴²² 零雨：〈膚色的時光·妖魔 4〉，《膚色的時光》，頁 65。



把長長的火柴變成火種
我的愛人從屋後繞過小溪
變成黑色的大樹變成山中
的火把變成清早走遠路的
雲霧變成酸澀解饞的漿果
變成溪澗上那根渾圓的獨木橋

祖母走過去了
母親走過去了
我在後面發著抖
你要跟著它轉
你要跟著它轉啊
上了土丘就是松林了⁴²³

開頭七行自是赤誠的情愛告白，以身體為中心，輻射出遍及嘴角、皮膚、肉、舌和眼睛的轉喻。「對面的對面」、「舌上的渴」、「眼睛的懂」三行尤為精巧：「對面的對面」便是「我」所在的位置——亦即「我」，反扣第一行「我的愛人在我的身體」。以舌、眼睛的意象嵌入情詩並不新穎，零雨再次捨棄裝飾語言，而以「渴」、「懂」涵括愛情中的肉體、精神性。接著「樓上」一語置入了空間元素，隨即把詩的場景擴大、具體化，又如「世世代代」所示，以空間不斷流轉變換，同時帶出時間推移感。

由此可見，本詩雖以愛情開端，實則不拘一事。第一個層次，零雨將「愛人」在詩中接連幻變為樹、火把、雲霧、漿果乃至獨木橋，如以身體為世界萬象的創世神話，似將「愛人」詠為開天闢地者。第二個層次，詩中的「愛情」只是借題發揮的作用，「愛人」是一巨大的指涉，不是個體對象，而是〈不深刻的事〉組詩四首對原鄉的眷懷。也因此我們會看見，「愛人」似存在世世代代，力量無邊且能隨詩的行進自由變異形體。

⁴²³ 零雨：〈不深刻的事·3〉，《關於故鄉的一些計算》，頁119-120。

最後一節，象徵時間逝往、親族記憶與故鄉圖景的女性親人——走過「獨木橋」，更有世代更替的意味。「我在後面發著抖」是出於因行走而不斷滾動的「渾圓的獨木橋」，若「我的愛人在我的身體」，那麼獨木橋也可以是「我」的轉喻，於是重複二次的「你要跟著它轉」，似又象徵「我」必須「被迫」隨愛人同行而懷揣的不安和質疑。

最後我們以〈A 和 B 和#·2〉為例，這是零雨架設虛構劇場以描寫情感狀態的一個典型。她將詩中「角色」符號化，以 A、B 代稱，既消解了固有的主體性別區辨，也將詩意擴升至普遍的人我關係：

A 是一個劇場

觀眾 B 首先亮相

渾圓透明且掛著眼鏡

脆弱地從觀眾前面滾過

壓在 A 的身上

最先想到的是撫摸繼而

進入戳破 A 回憶說

B 不見了

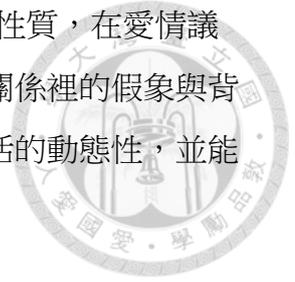
隨著人群流進海裏

從最裏面破裂⁴²⁴

B 的位置變化尤其有趣，分明是「觀眾」的 B 佔據劇場舞台（而 A 就是那劇場），這首詩裡的身體因素，是抒情主體「表演」的媒介。滾過、壓在、撫摸、進入、戳破等動作敘述，既是旁觀視線（觀眾？）使然，自然經由零碎而片段化的動作、畫面呈現幻想的頻繁交錯，更隱然指向人們互動、情感交流之間的不穩定因子。

⁴²⁴ 零雨：〈A 和 B 和#〉，《我正前往你》，頁 174-175。

從以上討論可知，零雨式情詩具有強烈的反情詩、偽情詩性質，在愛情議題上給出質疑和嘲諷，或以一種冷凝、旁觀的角度，展示愛情關係裡的假象與背後的真貌。透過身體表演的方式，讓這一類情詩具有豐沛、靈活的動態性，並能融會抽象與具象，也使身體書寫更富變化。





第三節 原始與野性的追求

出於一種對人類初始以前的天地起源追溯之欲望，零雨曾以創世情境為出發點，創作〈創世排練第一幕〉，本文第三章曾將包含它在內的《木冬詠歌集》第一輯的五首詩，視為「創世系列」一併而論。而她對創世的想像，其實都來自一種對原始與野性的追求。本節延續這個角度，但更著重於身體的表演如何構成詩的內在因素。

相關論述中，林惠玲和李癸雲曾分別以「創女紀」、「反抗意涵」來詮釋零雨詩的創世場景，二者均強調女性角色與「創世排練」的密切關聯。林惠玲以「體外地誌」含括詩人對靈魂原鄉的神往，並透過「表演」創造女性個人歷史，⁴²⁵李癸雲則發掘詩中的感官性隱含抵抗理性與體制的力量。⁴²⁶

實際上，林、李二文都回應了楊小濱的論點。由於詩中「他們是要從我身上誕生」、「我們歡然相逢／讓他進入我的體內」等隱約具有性別意涵的句子，⁴²⁷致使楊小濱假定抒情主體「我」為女性，既包含了「他」，就成為「重組性別中心的秩序」的（男女同體的）共生體。他同時指出，當詩人問道「是要重新排練的時候嗎？」並多次用「另一個」短語起始時，已經提示出創世的反復性和表演性。⁴²⁸然而，楊小濱提的「男女同體」，偏離了他所說的詩中「通過舞台效果把人的創世活動非本質化」，我們究竟該如何看待創世系列可能含有的性別特質？或者，能否找尋另一種視點來詮釋詩人的創世排練？

本節以身體與表演的視角重新討論創世系列，以及原始、野性相關者如〈野地系列〉（14首）、〈語詞系列〉（18首）等，探索身體感如何在古老、初始乃至原鄉的書寫中產生重要效用。與其直接導入創世系列的分析，我們不如先溯及一個相對巨大的概念：「原始」。零雨曾在對談時，如此描述「原始」等字眼蘊含的生命能量：

⁴²⁵ 林惠玲：〈體內地誌與原鄉視景：論臺灣女詩人吳瑩與零雨空間書寫〉，《挑撥新趨勢——第二屆中國女性書寫國際學術研討會論文集》，頁 325-342。

⁴²⁶ 李癸雲：〈賦詩言志，重新排練——論零雨詩作的反抗意涵〉，《詩及其象徵》，頁 114-144。

⁴²⁷ 零雨：〈創世排練第一幕〉，《木冬詠歌集》，頁 21；頁 24。

⁴²⁸ 楊小濱：〈冬日之旅——讀零雨詩集《木冬詠歌集》〉，《木冬詠歌集》，頁 4。劉維瑛也依循楊小濱的觀點分析此詩，見《八〇年代以降臺灣女詩人的書寫策略》，頁 291-293。



「原始」、「原野」、「野性」這些字對我有莫大的吸引力，彷彿是在追溯一種最古老、最純粹的遺傳基因。它提醒我，人類不是主宰，人類只是宇宙萬物中的一份子。這讓人類的視野更寬廣，生命內涵更博大。如《莊子》〈馬蹄〉篇中敘述的遠古人類的理想社會，「禽獸可係羈而遊，鳥鵲之巢可攀援而闖」，這種人與萬物混同合一的世界，除了是一種理想社會的表述以外，也可以指涉一種原始的生命能量。⁴²⁹

她將人類群體視作偌大宇宙中的渺小一粟，而「原始」、「原野」、「野性」隱含的便是追溯「人」之根本起源——創世排練的構想。

另一則訪談裡，她也說道：「一種隨時出走的率性，或奔突原始的野性，以及遠離中心的勇氣。」⁴³⁰此想相當程度地反映在詩中，如〈語詞系列·10〉：「我們仰賴宇宙的浩瀚／宇宙的浩瀚仰賴我們？」；⁴³¹「炊煙。村子的心跳／我們羞於啟齒的永恆／都在其中／『野』這個字——是我的／故鄉」⁴³²。藉由追問創世的「主體」身份，反思人類自覺優位、輕忽「原始生命能量」的現象。她也將詩的追求，聯繫於這種能量的作用：

原始的生命能量和詩的能量，是聯結在一起的。一首詩之所以觸動我，往往是生命能量在作用。……（中略）

如果人類在內心深處長存一份宇宙洪荒，回到大地原本的樣子，人類就不會被科技理性所網綁，而人生的生命內涵也將會更為豐富博大。⁴³³

我們知道，在零雨眼中，受「科技理性」的現代生活束縛的生命狀態是狹窄而乏味的，這也是為何她執意探尋「宇宙洪荒」的最初情景。所謂「詩的能

⁴²⁹ 〈我總是在草原的中央——席慕蓉對談零雨〉，《印刻文學生活誌》第 136 期（新北：印刻，2014 年 12 月），頁 40。

⁴³⁰ 曹尼：〈訪談零雨〉，《歪仔歪詩刊》第七期（宜蘭：賣田出版，2010 年），頁 28。

⁴³¹ 零雨：〈語詞系列·10〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 52。

⁴³² 零雨：〈我和我的火車和你〉，《我正前往你》，頁 57。

⁴³³ 〈我總是在草原的中央——席慕蓉對談零雨〉，《印刻文學生活誌》第 136 期，頁 40。

量」，也來自不被侷限的莽莽活力。在〈創世排練第一幕·3〉中，主體處於一個至高的「俯視」位置，而這個位置起於「風箏」的「發明」：



我會發明風箏把身體
架在上面並發明一種角度
從上方俯視，還有一個梯子
隨時從口袋取出回到地上
我知道眼淚是上天的賜予
我貯存起來每日節儉使用⁴³⁴

「身體」與觀看的角度息息相關，而「眼淚」來自內在激烈情感的迸發。此處，「眼淚」不僅為因情感變動而分泌的體液，更接近一種來自「上天」的生命初始來源。《創世紀》第一章首句為「起初，神創造天地」，接著多以「神說」開頭——即所謂「上帝的語言」，蘊含神以語言創造世間萬象萬物的意義。⁴³⁵本詩的創世之神則「退居」後位，且為時間、空間上的雙重後位。他不僅「不長大」的嬰孩，更被「我」取代了創世造物的位置：

有一種聲音也能取悅我
是上帝的語言，他老是
在搖籃裡不長大的時候
一切聽我吩咐
我走到橋邊就有了橋
我走到田野就有了犁耙
我生出的眾人佔有了世界
流下眼淚，我們以彩虹彼此
招呼⁴³⁶

⁴³⁴ 零雨：〈創世排練第一幕〉，《木冬詠歌集》，頁 22-23。

⁴³⁵ 參考《創世紀》第一章，中文和合本聖經查詢系統，檢閱日期：2018 年 4 月 24 日。

⁴³⁶ 零雨：〈創世排練第一幕〉，《木冬詠歌集》，頁 23。



透過解構上帝的中心位置，詩人將「造物」的力量透過語言（吩咐），賦予「橋」的存在以使人通過水域，帶來「犁耙」讓人開始農耕，整地翻土，似也象徵人與自然（田野）共生的情景。再次，「眼淚」出現，成為「我」和「我生出的眾人」彼此招呼、溝通的媒介。當「我」的肉身無所不在、甚至缺少具象，「眼淚」所具有的流動性與身體性，便為流通身體與世界的重要因素。

又如林惠玲指出，詩中那個身分不明確的「我」，既不是神也非指夏娃。⁴³⁷因此我們看到，此前是「上天賜予」的眼淚又流回「我」身上，亦顯示抒情主體的多重指涉可能。楊澄靜則據此主張，詩中萬物互相感通、天人合一的狀態，⁴³⁸本文則更著重感通「如何」發生，天、人「如何」相應乃至合一。由此詩來看，身體並非主要題材，更多的是轉化為創世的「方法」，一方面提供觀看角度，另一方面是「生出」眾人眾物的起源。

創世或對初始狀態的探索、追問，本具有一種曖昧而混沌的遠古特質，這種創作意識並非零雨詩獨有。例如陳育虹也寫過：「我比時空更老，因為我有意識。萬事由我而起，整個大自然是我感官的子裔。」⁴³⁹又如〈說完創世紀〉聚焦天地初始之際日與夜、愛與原罪未分，⁴⁴⁰並以天文與自然意象貫連。《閃神》中「古老的神話」一卷則以〈起初一片渾沌〉為始、〈到最後我們〉為終，⁴⁴¹融匯創世造物、愛情與慾望的意念，採蒙太奇剪輯與變形神話模式，補綴為綿長的創世神話。

陳育虹詩長於捕捉靜態景框內的動態細節，以深入而迴旋的方式，渲染情思、推動主體之間的關係。相較於此，零雨詩裡的創世想像，不僅與身體因素更密切關聯，時空上的移動幅度也更大。意象揀選上相對精簡而樸素，常聚焦一、二個主要意象來發展整體，並藉由去修飾化的寫法，增強一首詩的表演跨度。

⁴³⁷ 林惠玲：〈體內地誌與原鄉視景：論臺灣女詩人吳瑩與零雨空間書寫〉，《挑撥新趨勢——第二屆中國女性書寫國際學術研討會論文集》，頁 337。

⁴³⁸ 楊澄靜：〈創化古典、鍛接當下：以夏宇、零雨的詩學為例〉，頁 82-83。

⁴³⁹ 陳育虹：〈九月十六日（星期四）〉，《2010／陳育虹——360 度斜角》（臺北：爾雅，2011 年 3 月），頁 288。

⁴⁴⁰ 陳育虹：〈說完創世紀〉，《魅》（臺北：寶瓶，2007 年 1 月），頁 30。

⁴⁴¹ 陳育虹：《閃神》（臺北：洪範，2016 年 10 月），頁 92-113。

《木冬詠歌集》最後一組詩〈我們的房間〉之第八首，和〈創世排練第一幕〉形成微妙的對照與呼應。上帝（造物主）的面貌更隱微，形象卻更自由也更貼近「人」：



半嬰孩半老者的人
來到我們的房間

我落淚了
這意外的邂逅——
（——來自造物主的華寵？）

從自己體內延伸，又逃離——
一個雙翅的個體，逐漸
長大——從嬰孩到老者
又回復嬰孩……

抑或（——以雙翅為誓）
另起一個異名——稱為詩
或不稱為詩，以天地
神人的心，相互接壤
……以淚眼相認……⁴⁴²

此指「半嬰孩半老者的人」不必是上帝，更近於第三節提到的「一個雙翅的個體」，按《聖經》的描述，天使在上帝造萬物以前就被創造，天使與人的相異處便在於肉身的有無。天使們沒有固定形體，因此能「長大——從嬰孩到老者」、「又回復到嬰孩……」，並且迥異於困居肉身限制的人，能夠「從自己體內延伸，又逃離」，不拘於形貌的變形狀態，乃是「造物主的華寵」。

⁴⁴² 零雨：〈我們的房間〉之八，《木冬詠歌集》，頁 181-182。

第四節中，零雨以詩寫詩，但是，即便另起一個能指、一個「異名」，稱其為「詩」，她旋即鬆動能指與所指之間鏈結：「或不稱為詩」。倘若非得以「詩」稱「詩」，便落入某種僵化而固定的語言限制中。隨後，她使「天地」、「神人」的心相接壤，以破除命名同時具有的任意性和固定性。亦即，那不只是詩，是天地、神人的心相接壤，而「淚眼」即是過程中關鍵的溝通媒介、身分標記。

換言之，若「天使-詩」要成為一組有轉喻關係的詞組，其間需有身體因素「淚眼」來接壤和支持。另一方面，天使與人要能相應，亦是藉由流動性最強的淚水，以溝通於肉身的有無之間。實際上，〈天使——致 Z、M〉中，更能看出「淚水」在「天使-詩」與「天使-人」兩組轉喻關係上產生的效用：「在你經過時，看到眼淚／就跟隨／那眼淚，就能穿過／黑暗／黑暗的午夜／就有白色的翅膀，紛紛／掉落在前面」。⁴⁴³藉由將眼淚聯繫天使存在的行跡，再順此聯想，讓象徵孤寂的黑暗因「白色的翅膀」獲得救贖與光明的可能，因此本詩收束於「它前來，帶你一起／飛翔」，從行走到飛翔，意味從平凡到超越，身體的自由度也由此開展。

〈我們的房間〉之八含有不穩定、或者是刻意不固定化的敘述，和〈創世排練第一幕〉相似，呈顯出十分接近創作過程中的震顫與喜悅。如辛波絲卡〈寫作的喜悅〉寫著：「那麼是否真有這麼一個／由我統治、唯我獨尊的世界？／真有讓我以符號的鎖鍊網住的時間？／真有永遠聽命於我的存在？」⁴⁴⁴均以創造並統治世界比喻寫作。然而，零雨詩中建造的創世情境，畢竟與〈寫作的喜悅〉最後一行「人類之手的復仇」隱含的，有限之人抵抗無限之神的意義不同，零雨詩固然懷揣著「長恨此身非我有」的心緒，既已明白不能「忘卻營營」，轉向原初、原野的天地伊始狀態，發掘生命能量萌生的來源。

既以身體作為創世情境中具有聯繫、流通作用的因子，詩人不囿於身體、器官意象的羅列，身體是為認知主體，也透過眼淚（體液）強化轉喻系統的合理性。⁴⁴⁵我們還注意到，零雨詩特別神往人為宇宙一份子的觀念，如此便不難理

⁴⁴³ 零雨：〈天使——致 Z、M〉，《膚色的時光》，頁 213-214。

⁴⁴⁴ 辛波絲卡著，陳黎、張芬齡譯：《辛波絲卡》，頁 68。

⁴⁴⁵ 此處觀點，主要參考劉正忠論洛夫詩的體液符碼，如何扮演身體、世界之間的交涉媒介，並提到「眼淚」兼具身體性與精神性而往往成為「詩意的」（poetic）意象。然洛夫詩中的體液符碼雖象徵生

解，部分評論者認為較「隔」的寫法，其實由於她把注視目標移至「宇宙前提」下的人所致。

例如近期發表的〈補丁〉，以具象的身體為索引，彌合智慧、藝術、生命等抽象概念，接著透過身體感知和身體變形，達至「與宇宙相接」之境，以下為全詩：

格言的這一塊感性的
這一塊智慧的這一塊
聽覺的這一塊藝術的
這一塊

我的身體
縫綴著一塊一塊
生命的補丁

我常想把這件衣服
變成皮膚
變成筋骨血肉
變成內臟
最好是脾胃肝膽心腸
這些臟器

變成血脈相連
每一刻都在打通道路

每一刻都與花相接
與樹、海、核廢料、水泥、垃圾、太空船相接

命能量，也具備「阻礙超越」的可能。詳見劉正忠：〈破體為詩，縱我成魔——洛夫前期詩的經血狂飆〉之第一、二節，《現代漢詩的魔怪書寫》，頁 193-218。

與佛陀、基督、波赫士、曹雪芹相接

這條路就愈來愈寬廣

就與宇宙相接了

是嗎⁴⁴⁶



零雨的詩不屬於字詞派，謀篇為其所長，在〈補丁〉中，通篇觀覽就相當重要。這種著重整體的寫法，尤其表現在節與節之間的意義連繫。第一節列舉她所關心的思維層面，再由二、三節接續賦予抽象以骨肉（衣服與身體），此詩的身體因素象徵與人最親密的、不可割離者。而這些身體意象，自然也非器官或部位字眼的陳列，更重要的效用在下一節：「血脈相連」、「打通道路」，如此才有最後二節與物相合的境界。

倘若「與宇宙相接」為精神想像，在零雨詩裡，這個想像必須通過身體的轉喻得以成立。以下是整首詩的聯想與譬喻關係：

提取抽象觀念→補綴為生命的補丁（於身體上）→補丁隱喻為衣服→衣服轉喻為身體→身體（血脈）打通道路以與物相接→與宇宙相接

由此也能看出，零雨詩中身體因素的遞進。比較初期充塞而窒息的箱型身體：「吃力地／鑿開宇宙的一角／我呼吸／肺生病了／由於身體／在箱子裡」，⁴⁴⁷此詩的「宇宙」是一有如「箱子」的限制空間，「我」的身體和雖包容於宇宙內，卻未感到精神相接或開闊自由。身體、宇宙的意識持續實踐於零雨的創作中，且顯現與時俱進的變化。

另一首和〈補丁〉創作時間較近的〈山水筆記·1 線條〉，抽取觀畫的經驗並匯集出宇宙與人相接的情境，從「線條」的視覺特徵隱喻為「神經」：

這些線條——

⁴⁴⁶ 零雨：〈補丁〉，《膚色的時光》，頁 193-194。

⁴⁴⁷ 零雨：〈用一隻箱子的空間呼吸〉，《消失在地圖上的名字》，頁 38。

宇宙的神經
與人世的神經相應

每一根，盛世與亂世
在其中相接，混合
成為山水，成為屋舍
成為舟船，成為舟中人
幽邈的表情

我沿著他的觀看
不斷搜尋，江面，水岸
凡塵的世界
(——他總不看我)

我想問他，你是否看到
宇宙的神經
(——他總不回答我)⁴⁴⁸

線條出於畫家之手，被勾勒出的山水形貌又在主體的想像中，產生與宇宙相接、溝通的作用，這種作用也來自身體基礎：神經。借其細長而遍佈全體的外部特徵、溝通感知信息的內部效用，不只連繫畫中墨線的外型，也成為人世和宇宙「相應」的媒介。

詩中四次「成為」起始的短語，近於〈創世排練第一幕〉中「我走到河邊就有了橋」等詩句，均是造物創世的情景。較不同的是，〈創世排練第一幕〉將「上帝」的位置移後，且在詩的最後一個出現「穿著常服於其中」的上帝，因而可以推論，其實「上帝的語言」仍保有難以磨滅或取代的位置。本詩固然不以創世為題目，而轉化為內在精神。造物一如畫家對世界的再現，這種再現返還到詩



⁴⁴⁸ 零雨：〈山水筆記·1 線條〉，《膚色的時光》，頁 260-261。

人手中，如她寫著「相接，混合」，重新建構以「神經」一般的線條與宇宙相繫的世界。

零雨詩的創世想像中，所謂時空，都能逸離於現世的諸種限制，也因此能任意地召喚「原始」、「原野」等一切事物的發端。這種創世想像亦為現實的變形，並奠基於身體因素。〈游牧故事·2〉的創世敘述，即如同盤古神話中肉身變形為萬物的模式，從人最熟悉、親密的身體開始人類集體記憶的探源：

最初的記憶——

草原

湖泊

從胸腔長出

從四肢長出⁴⁴⁹

連結零雨曾於對談時說的「故鄉都在你身體的地圖裡面」，⁴⁵⁰「身體」可謂創世想像的基礎。主語「記憶」、「草原」和「湖泊」，卻一致使用相同的述語「長出」，不只凸顯活物（身體）孳衍的性質，更將造物的主體聚焦在身體（胸腔、四肢）上，零雨選擇這兩個身體意象，也非信手拈來。

本章第二節提過，心、胸腔之屬的意象，是零雨藉以表徵內在自我之「外顯」的身體。古希臘時期的醫學觀中，對於心臟——一個精巧程度勝於萬物的器官——是如此闡述的：

在血管源頭的附近，有些柔軟而具有滲透性的組織包覆著心臟。這些組織雖然稱為「耳朵」（ears），但並不具有耳朵般的孔洞，也無法聆聽任何聲音。這些組織其實是自然用來捕捉空氣的工具——我相信這是一個獨具巧思的造物者的創造物，他發現心臟由於密度太高，會因為無法

⁴⁴⁹ 零雨：〈游牧故事·2〉，《田園／下午五點四十九分》，頁 58。

⁴⁵⁰ 〈我總是在草原的中央——席慕蓉對談零雨〉，《印刻文學生活誌》第 136 期，頁 32。

透氣而失去吸力，於是如同鐵匠設計的火爐般設置了風箱，使得心臟能夠控制其縮放。⁴⁵¹



由這段描述，能凸顯心臟作為身體器官之獨特性。〈遊牧故事·2〉中的「胸腔」既為「心」的轉喻，也含有容器（與空間）的形象隱喻，因而能「長出」並承受「記憶」、「草原」和「湖泊」，此處的身體因素有較強的象徵作用。

綜合〈補丁〉、〈山水筆記·1 線條〉和〈遊牧故事〉，可以看到零雨詩中感官效用的重要。這種感官性，不全然是聲色體感的發現與展示，也影響思維的變化與趨向。進而成就一種感官美學，乃源自詩的創造過程中感覺和精神的撞擊。這是說，它不僅是心念與身體如一的實踐，也是從「感覺」出發的美學，以感官的接受與選擇達成詩的完成。我們知道在零雨詩的創世想像裡，較難看出一般的身體經驗（當然也因為「創世」本身即非日常的表演），含量更多的，毋寧這種融合詩、身體感覺和精神的模式。

再看〈第五度時空——致羅桑倫巴〉，詩人以身體為小宇宙的角度，發現自身對比於大宇宙的微眇。詩中主體嘗試探源身體內部，尋找和宇宙相接的可能性：

我的手阻止我進入
我的內臟。我只能觸摸
到乳房——整個胸腔的聲音
出現

我觸摸到陰戶
——下半身的入口。一個時間
的秘室

我只能觸摸的嘴巴。鼻子

⁴⁵¹ 參見栗山茂久著、陳信宏譯：〈肌肉與自我認知〉，《身體的語言——從中西文化看身體之謎》，頁 133。

眼睛。耳朵

這些統治者
把人間的訊息帶來
只能是——

我的脈輪，我的氣息
我的振動
在三個鍵盤中行走
此時，和諧的盛世才會出現

但是我的肉體阻止我
進入自己的內臟。據說

那裡通向宇宙，通向道路
道路中又有道路，廣大而又分歧
無邊無際
那才是真的。與我的不同

我充其量
只不過是小康
還不到大同⁴⁵²



前面論及的創世情境，經常透過架設戲劇性的場景、加入角色來完成創世表演。此詩的寫法已有轉變，是把身體當作探求事物起源的依據：「那裡通向宇宙，通向道路」。然而，多重主體的對話與互動，造就一種依順自我的感覺出發，企圖探究宇宙根源未果，而又微帶悵然地折返的過程，可視為詩人尋覓桃花源（「盛世」），終然以發現自身不足（「只不過是小康／還不到大同」）為結。

⁴⁵² 零雨：〈第五度時空——致羅桑倫巴〉，《膚色的時光》，頁 205。

在詩語風格方面，這首詩也展現零雨詩去修飾化的特徵。全詩乃以主語、述語、賓語的結構呈現，不用狀語加以修飾或限制。所謂多重主體的抗衡，指的是「我」和「我的手」之間，以及「我」和「我的肉體」之間的變動狀態，甚至在前三節中，被「觸摸」的身體都是「我」的對象物。

這種「我」與「身體」之間既融合又分離的辯證關係也是由於「我的肉體」困拘我、隔絕我，使「我」不能踏上通向宇宙的道路，不能抵達超越現世的「第五度時空」，因此她寫道：「那才是真的。與我的不同」。從這些方面，都形塑出零雨如何以詩重構莽莽而渾沌的生命初始，並基於身體視角，將抽象寓於具象，也發揮身體的表演效用。

第四節 小結

在現代詩的表演性議題之下，本章歸納表演性的定義，並據此考察它作為零雨詩身體書寫的另一關鍵層面。詩中主體與客體之間頻繁而自由的穿梭，原本就是零雨詩的特長，放在表演性的角度來看，便成為意涵豐富、動態性強的表現手法，更能使詩流動在其他藝術形式間。此節歸納主要論點如下：

一、「特技的人」引出抽象化、反邏輯與非日常的表演性，零雨通過詩來表現瀕危的身體狀態，使主體逸出平常的生命型態。詩中主體通常兼有表演者與觀看者的位置，表現於不穩定的非線性敘述中。

二、表演性的身體，為零雨詩中人生存在世的依憑。有時透過變形神話的想像，有時融合夢境與立體主義的多重視角技法，使身體不拘於固定模式與框限，寄寓抵抗現實的內在因素。

三、零雨的情詩開啟「新的感性經驗」，其表演性，彰顯在以身體為基礎的間接抒情、旁觀視線和虛構幻想上。主、客體的頻繁錯位，既能表現情感關係中自我與他人相融相愛的狀態，亦能游移於觀看、被看的位置，以懷疑愛情的本質。

四、創世造物情境中的反覆性與表演性，隱含人探尋宇宙萬物根源的意圖，也是零雨對「人類出現以前」的未知狀態的想像。身體作為創世過程的認知方式，是創造事物的基礎，也含有心念與身體如一的感官美學。



第五章 結論



零雨詩中，含有一種複調聲響並置的屬性。這使得詩中主體不限於單一對象，主體與主體之間能產生對話與交流，個體的經驗因此能流動於他處與他人，進而讓身體因素呈現多元紛陳的樣貌。當中最特別處，是冷硬的語言風格如何傳遞當代身體感，這樣的身體感的表現方式，不只是將身體當作詩的意象或喻依來使用，而是透過身體感、身體經驗並融合詩藝技巧的鍛煉，形成其身體書寫的模式。

我們知道，零雨詩經常被知性、理性等風格所界定，雖然她早在《特技家族》時期就說，「抒情與主知如能維持一種平衡，則詩的天地無窮。」⁴⁵³從後來的詩作而言，顯然，無論抒情或主知的刻意取向，不是零雨的主要關懷，甚至已成為使她懈怠、疲憊的詩學概念。⁴⁵⁴這些跡象，都在顯示詩本身，詞語本身，才是我們詮釋零雨詩時的取徑。從貼近文本的閱讀中，發見身體因素所居處的殊異性，如前文一再提出的，發現零雨詩中的身體如何作為意象、方法，乃至成為主體認知自我與世界的方式，以及最重要的，成為詩人的一套詩意生成方法。

各章論述成果已有階段性的小結，本章則統合三個主要研究方向：身體與空間、身體與敘述、身體與表演，賦予零雨詩與現代詩身體書寫的新穎輪廓，並且，以此重新「發現」零雨詩與現代詩學對話的可能。其後分列數項，總結本文在零雨詩身體書寫上的探索成果。

一、超越普通狀態的身體想像

零雨詩開始受到高度關注，是從〈特技家族〉獲年度詩獎之後。這組詩的特殊性，在於詩人如何感知日常生活活的特技時刻，並加以擴張和聯想，身體因素的滲入，和「特技」的意識習習相關，也因而孕生變異身體的表演。特技已成為零雨詩中重要的詩意生產模式，作為詩中重要的原型。

反邏輯、非日常原本就屬於特技表演的性質，透過詩，身體以瀕危、險峻的姿態挑戰、甚而逸離於平常的生命型態。書寫特技的意義，便是跨越身體本身

⁴⁵³ 楊小濱：〈書面訪談錄〉，零雨：《特技家族》，頁 164。

⁴⁵⁴ 零雨：〈後記〉，《關於故鄉的一些計算》，頁 157。

的侷限。使上述處境從日常情景抽離出來，以「表演」轉化既有的現實情境。表演性的身體，為零雨詩中人生存在世的依憑。有時透過變形神話的想像，有時融合夢境的瘋狂特性，使身體不拘於固定模式與框限，寄寓抵抗現實的內在因素。

如此轉化手法，也運用於詩中的封閉空間，借此身體經驗象徵人類的生存處境，並透過書寫「疼痛」經驗，確立身體為認知主體。詩的變形技術，使空間成為身體、記憶和時光煉造的家屋，並能逸離於現實的生活形態。

至於身體與敘述的問題，也能一併納入來談，零雨詩有一種「移動」的敘述性，並體現詩所推衍的「情節」、若隱若現的事件梗概上，再者，詩人對事件的敘述方法，偏重一種游離於人我（主客）之間的多重角度。而且，不倚賴單一物象、心象的深掘，而是以「詩篇」為構成概念，擴大一首詩能觸及的範圍。

另外，她通過一種摹仿「說話」的寫法，則擺脫了現代詩著重抒情的要求和普遍表現，對話形式的效用確能鬆動詩的緊密度，使整體更加靈活且自由，富有動態性。它所透露的人我關係之獨特詮釋，既為「對話」，是虛設一個以上的主體。透過身體知覺的極端敏銳化，再以語詞嫁接於想像，完成選擇與對話的敘述方法。綜合而論，書寫身體的意涵之一，便在於超越人的普通狀態。

二、展示情感諸相的無性別身體

我在緒論提過，零雨詩的相關論述，最早是從女性詩學的視角來談，評論者們仍以她的生理性別為主要分析依據之一。換句話說，現代詩史上的零雨被「接受」的起點，是一位女性詩人。針對這種性別先行的批評框架，孟樊曾指出，臺灣現代詩史的劃分（如五、六〇年代「橫的移植」時代、七〇年代「縱的繼承」時期到八〇年代多元化或後現代主義時期）上，無論是其建構者或批評者，均屬男性觀點。在「男詩人的歷史」（the male poets' history）底下，女詩人的故事被消音。⁴⁵⁵

面對性別比例失衡的詩壇，鍾玲、李元貞紛紛「重探」女詩人的作品特徵、風格與社會意義。鍾玲雖然提出三項「女性文體傳統」：走入另一極端的豪

⁴⁵⁵ 孟樊：〈當代臺灣女性主義詩學〉，收入鄭明娟主編：《當代臺灣女性文學論》，頁 145-147。

放雄偉風格、激情告解的文體、陰冷與戲謔風格，⁴⁵⁶卻都是建立在一種相對性上——一種「相對於男詩人」的風格展現。如同洛夫對零雨的評述之一，是「拒絕採用女詩人過的柔性（感性）題材」。當「知性」、「冷」成為難以撕開的標籤，相對地，「感性」、「熱」也更容易被提出來，以供論者作為零雨詩的「對照組」。我認為，這樣的批評方式，對零雨詩的研究是弊大於利。

本文多次強調，性別並非零雨的主要關懷，當人們將女性徵象並不顯著的零雨詩置入女性詩學範圍內，即會遭遇無所適從的狀況。但是，這並不意味零雨的詩無法反映女性心理、身體經驗以及當代處境。「身體與空間」一章裡，抒情主體身在暗室、牢籠或房間等類型化的空間中，以我統稱為「箱型身體」的狀態存在於世。

這一部分詩例集中表現的特徵，便是當代社會的女性身體經驗，如這一章舉例的〈你感到幸福嗎〉、〈吳爾芙和她的房間〉等諸首。「身體與表演」中之一節專論情詩，更充分探討零雨詩如何處理愛情中的女性經驗。如她曾說的，「純粹的『女性詩』恐怕也無法取悅我」，⁴⁵⁷不滿足於僅僅體現女性經驗，零雨更企圖寫出普遍的、人的經驗，與其是代表女性發聲，毋寧說是通過無性別身體，以展示人我關係的種種面相。在傾訴對象缺席的感情關係中，「間接的抒情、旁觀的視線、虛幻的構想」所構成的抒情方式，不僅彰顯出詩的表演性，我們也能從中梳理出身體虛幻化的傾向，重新詮釋這種「反愛情」的情詩品類。

三、回返野性的初始身體

「原始」和「野性」這一組概念，是零雨在不同時期均有著墨的題材，從這組概念延伸，可供探討的議題包括詩人如何認知世界、身體如何成為創造的主體，以及如何建立「心念與身體如一的感官美學」。「身體與敘述」一章即包括零雨對初始遠古的想像，她以鏡子、噴泉等具有反映景物功能，並能使虛實現象交錯的意象，開啟身體與原初宇宙相接的可能。

⁴⁵⁶ 鍾玲：《現代中國繆思——臺灣女詩人作品析論》，頁 396。

⁴⁵⁷ 楊小濱：〈書面訪談錄〉，《特技家族》，頁 162。

「身體與表演」一章，討論零雨近期的詩中，藉由多重主體的對話與互動，創造依順感覺出發、企圖探究宇宙根源而未果，微帶悵然地折返平凡肉身的過程，可視為詩人尋覓桃花源（宇宙的探源），終以發現自身不足為結的過程。值得注意的是，在有關創世想像的詩中，所謂「時空」，都能逸離於現世的諸般侷限，也因此詩人能任意地召喚「原始」、「原野」等一切事物的發端。「身體與空間」一章，則論及詩人將人類、神、宇宙的和諧性視為普遍價值，田園則是「眾神的居所」，這是一種對田園懷抱的「宇宙的鄉愁」。

前文提到的所謂冷、熱區分，或可成為我們評介詩人的印象式敘述，也能賦予一個大致的輪廓描繪。實際進行內在特徵挖掘與探討，這些印象式的區分則容易導致見樹不見林的情況。在冷、熱之外，身體書寫的建立與探索，實為零雨詩藝中至為關鍵的層面。

徵引文獻



一、詩集·選集

- 〔法〕波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）著，亞丁譯：《巴黎的憂鬱》，新北：大牌出版，2012年6月。
- 〔波蘭〕辛波絲卡（Wisława Szymborska）著，林蔚昀譯：《給我的詩——辛波絲卡詩選》，臺北：黑眼睛文化，2013年10月。
- 〔波蘭〕辛波絲卡著，陳黎、張芬齡譯：《辛波絲卡》，臺北：寶瓶文化，2011年4月。
- 呂興昌編定：《林亨泰全集二·文學創作卷2》，彰化：彰化縣立文化中心，1998年。
- 商禽：《商禽詩全集》，新北：印刻文學生活雜誌，2009年4月。
- 陳育虹：《2010／陳育虹——360度斜角》，臺北：爾雅出版，2011年3月。
- 陳育虹：《閃神》，臺北：洪範出版，2016年10月。
- 陳育虹：《魅》，臺北：寶瓶文化，2007年1月。
- 零雨：《木冬詠歌集》，作者自印，1999年12月。
- 零雨：《田園·下午五點四十九分》，新北：小寫出版，2016年7月二版（2014年初版之改版）。
- 零雨：《我正前往你》，臺北市：唐山出版，2010年10月。
- 零雨：《城的連作》，臺北市：現代詩季刊社，1990年5月。
- 零雨：《消失在地圖上的名字》，臺北市：時報出版，1992年9月。
- 零雨：《特技家族》，臺北市：現代詩季刊社，1996年6月。
- 零雨：《膚色的時光》，新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2018年3月。
- 零雨：《關於故鄉的一些計算》，作者自印，2006年11月。
- 零雨著、菲奧娜·施·羅琳（Fiona Sze-Lorrain）譯：《種在夏天的一棵樹》，巴黎：靈敏出版社，2015年。
- 羅任玲：《一整座海洋的靜寂》，臺北：爾雅出版，2012年9月。
- 羅英：《二分之一的喜悅》，臺北：九歌出版社，1987年7月。

二、專書論著



〔日〕栗山茂久著，陳信宏譯：《身體的語言——從中西文化看身體之謎》，臺北：究竟出版，2000年12月。

〔日〕鈴木忠志著，林于竝、劉守曜譯：《文化就是身體》，臺北：國家表演藝術中心，2011年2月。

〔加〕約翰·歐尼爾（John O'neil）著，張旭春譯：《五種身體》，臺北：弘智文化，2001年8月。

〔法〕de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press 2011. Print.

〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》，臺北：張老師文化，2003年。

〔法〕米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著，劉北城、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰——監獄的誕生》，臺北：桂冠，1992年12月。

〔法〕梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，姜志輝譯：《知覺現象學》，北京：商務印書館，2001年。

〔波蘭〕齊格蒙·包曼（Zygmunt Bauman）著，何定照、高瑟濡譯：《液態之愛》，臺北：商周，2007年11月。

〔美〕Edward A. Wright 著、石光生譯：《現代劇場藝術》，臺北：書林，1989年三版。

〔美〕Sarah Grogan 著，黎士鳴譯：《身體意象》，臺北：弘智文化，2001年8月。

〔美〕艾莉斯·楊（Iris Marion Young）著，何定照譯：《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，臺北：商周出版，2007年1月。

〔美〕阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著，滕守堯、朱疆源譯：《藝術與視知覺》，北京市：中國社會科學出版社，1984年8月。

〔美〕理查·桑內特 (Richard Sennett) 著，黃煜文譯：《肉體與石頭：西方文明中的人類身體與城市》，臺北：麥田出版，2003 年 4 月。

〔英〕Adrian Heathfield、謝德慶著，龔卓軍譯：《現在之外》，臺北：典藏藝術家庭，2012 年 2 月，頁 33。

〔英〕艾略特 (T.S. Eliot) 著，王恩衷譯：《艾略特詩學文集》〔北京：國際文化出版公司，1989 年 12 月〕

〔英〕約翰·伯格 (John Berger) 著，吳莉君譯：《觀看的方式》，臺北市：麥田出版，2010 年 8 月。

〔英〕維吉尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf) 著、張秀亞譯：《自己的房間》，臺北：天培，2008。

〔英〕謝林 (Chris Shilling) 著，謝明珊、杜欣欣譯，《身體三面向：文化、科技與社會》，臺北市：韋伯文化國際出版，2009 年 8 月。

〔愛爾蘭〕貝克特 (Samuel Beckett) 著，劉大任、邱剛健譯：《等待果陀》，臺北：仙人掌出版社，1969 年 11 月。

文訊雜誌社編：《臺灣現代詩史論：臺灣現代詩史研討會實錄》，臺北：文訊雜誌社，1996 年。

王志弘編譯：《性別、身體與文化譯文選》，作者自印，1994 年。

王叔岷著：《莊子校詮》，臺北：中華書局，2007 年 6 月。

老高放：《超現實主義導論》，北京：社會科學文獻出版社，1997 年 12 月。

余舜德編：《身體感的轉向》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2015 年 12 月。

吳鄭重：《廚房之舞》，臺北：聯經，2010 年 11 月。

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 年 11 月。

李癸雲：《詩及其象徵》，臺北：秀威經典，2016 年 1 月，

李癸雲：《朦朧、清明與流動——論臺灣現代女性詩作中的女性主體》，臺北：萬卷樓出版，2002 年。

李瑞騰：《新詩學》，臺北縣：駱駝出版，1997 年。

汪民安主編：《文化研究關鍵詞》，臺北：麥田，2013 年 11 月。

夏鑄九編：《空間的文化形式與社會理論讀本》，臺北：明文書局，1989年11月。

奚密：《現當代詩文錄》，臺北：聯合文學，1998年11月。

張一兵著：《不可能的存在之真——拉康哲學映像》，北京：商務印書館，2006年2月。

張漢良：《現代詩論衡》，臺北：幼獅文化公司，1977年6月。

陳義芝：《從半裸到全開——臺灣戰後世代女詩人的性別意識》，臺北：臺灣學生書局，1999年9月。

陳鼓應編：《存在主義》，臺北：臺灣商務印書館，1968年12月。

魚川：《魚川讀詩》，臺北：三民，1998年。

黃冠閔：《在想像的界域上——巴修拉詩學曼衍》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2014年12月。

黃梁：《想像的對話》，臺北：唐山出版社，1997年5月。

楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，臺北：麥田，2013年9月。

楊小濱：《語言的放逐——楊小濱詩學短論與對話》，臺北：釀出版，2012年2月。

楊宗翰：《臺灣文學的當代視野》，臺北：文津出版社，2002年。

楊牧：《一首詩的完成》，臺北：洪範，2004年9月。

楊澤主編：《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》，臺北：時報出版，1999年。

葉維廉：《秩序的生長》，臺北：時報文化，1986年5月。

葉維廉：《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年3月。

劉人鵬等主編：《抱殘守缺：21世紀殘障研究讀本》，臺北：蜃樓出版社，2014年11月。

劉正忠：《現代漢詩的魔怪書寫》，臺北：臺灣學生書局，2010年2月。

- 
- 劉維瑛：《八〇年代以降臺灣女詩人的書寫策略》（台南：台南市立圖書館，2001年12月）。
- 鄭金川：《梅洛－龐蒂的美學》，臺北：遠流出版，1993年9月。
- 鄭慧如：《臺灣當代詩的詩藝展示》，臺北：書林，2016年4月。
- 鄭慧如：《身體詩論（1970～1999·臺灣）》，臺北：五南圖書，2004年。
- 魯明軍編：《論手足——一個關於藝術與觸知的文本》，鄭州市：河南大學出版社，2016年7月。
- 鍾玲：《現代中國繆思——臺灣女性詩人作品析論》，臺北：聯經出版，1989年6月。
- 簡政珍：《臺灣現代詩美學》，臺北：揚智文化，2004年7月。
- 簡政珍：《語言與文學空間》，臺北：漢光文化，1989年。
- 簡政珍主編：《新世代詩人精選集》，臺北：書林，1998年11月。
- 簡政珍主編：《當代臺灣文學評論大系(1)文學理論卷》，臺北：正中 1996年5月26日。
- 羅任玲：《臺灣現代詩自然美學》，臺北：爾雅出版社，2005年。
- 龔卓軍：《身體部署——梅洛龐蒂與現象學之後》，臺北：心靈工坊文化，2006年9月。

三、期刊與研討會論文

- 王金城：〈零雨の後現代詩歌寫作〉，《臺灣研究集刊》總第88期，廈門：廈門大學，2005年，頁92-98。
- 沈曼菱：〈閉鎖與開放：論零雨詩作中的「房間」隱喻〉，《第四屆全國臺灣文學研究生學術論文研討會論文集》，臺南：國家臺灣文學館籌備處，2007年，頁157-186。
- 林惠玲：〈體內地誌與原鄉視景：論臺灣女詩人吳瑩與零雨空間書寫〉，《挑撥新趨勢——第二屆中國女性書寫國際學術研討會論文集》，臺北：學生書局，2003年2月，頁325-341。

翁文嫻：〈論臺灣新一代詩人的變形模式〉，《中山人文學報》第 13 期，高雄，中山大學文學院，2001 年 10 月，頁 85-101。

湯舒雯：〈零雨詩的黑白辯證、光影幻術與黃昏風景〉《臺灣詩學》13 期，臺北：臺灣詩學季刊雜誌社，2009 年 8 月，頁 179-205。

解昆樺：〈零雨〈特技家族〉詩作的荒謬劇場性——與商禽〈門或者天空〉、村野四郎《體操詩集》的比較討論〉，台中：《東海中文學報》第 27 期，2014 年 6 月，頁 167-190。

劉正忠：〈傾訴·換位·抽離——痙弦的複合式抒情〉，《臺大中文學報》，臺北：國立臺灣大學中文系，2017 年 12 月，頁 193-254。

劉亞蘭：〈我們可以溫柔地互看嗎：論梅洛龐蒂與伊希嘉黑的視覺觀〉，《中央人文學報》第 34 期，桃園：國立中央大學文學院，2008 年 4 月，頁 141-172。

賴錫三：〈論先秦道家的自然觀——重建老莊為一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》第 16 期，高雄：國立中山大學中文系，2010 年 6 月，頁 1-44。

四、學位論文

于瑞珍：〈零雨詩的歷史意象與家族記憶〉，新北：淡江大學中文所碩士論文，2010 年。

林怡翠：〈詩與身體的政治版圖——臺灣現代詩女詩人情欲書寫與權力分析〉，嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002 年。

林銳：〈徒然的追尋——零雨的空間詩學研究〉，臺中：東海大學中文所碩士論文，2010 年。

陳君宜：〈劇場元素在音樂創作中之運用——音樂劇場《特技家族》之創作分析〉，臺北：國立臺灣師範大學音樂所碩士論文，2001 年。

黃丹竹：〈臺灣女詩人之女體書寫研究〉，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，2016 年。

黃文鉅：〈記憶的技藝：以夏宇、零雨、鴻鴻為考察〉，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2009 年。

楊澄靜：〈創化古典、鍛接當下：以夏宇、零雨的詩學為例〉，花蓮：國立東華大學中語所博士論文，2014年。

劉亞蘭：〈可見與不可見的：梅洛龐蒂視覺哲學研究〉，臺北：國立臺灣大學哲學研究所博士論文，2004年。

蔡林縉：〈夢想傾斜：「運動一詩」的可能——以零雨、夏宇、劉亮延詩為例〉，臺南：國立成功大學中文所碩士論文，2009年。

龔卓軍：〈身體與想像的辯證：尼采·胡賽爾·梅洛龐蒂〉，臺北：國立臺灣大學哲學所博士論文，1998年。

五、報刊雜誌、網路資源與其他

〈我總是在草原的中央——席慕蓉對談零雨〉，《印刻文學生活誌》第136期，新北：印刻出版社，2014年12月，頁30-41。

利文祺：〈流淚的先知：零雨詩中的哀悼、批判、和解構〉，《秘密讀者》2016年7月號，秘密讀者，2016年7月。

李蒙紀錄：〈從第一本詩集談起——鄭愁予與曾淑美、羅任玲、鴻鴻、零雨談片〉，《現代詩》復刊第16期，現代詩季刊社，1990年12月，頁8-23。

林冷主持、皮諾丘整理：〈「現代詩」40週年座談〔3〕——面對詩人—零雨、鴻鴻、陳克華〉，《現代詩》復刊第22期，現代詩季刊社，1994年8月，頁35-45。

林德俊：〈詩，絕對而純粹 評《關於故鄉的一些計算》〉，《聯合報》E7，2006年12月17日。

姚集記錄，零雨、曾淑美對談：〈二丘之貉——談女性詩人的創作〉，《現代詩》復刊第23期，臺北：現代詩季刊社，1995年3月，頁54-61。

崔舜華：〈星期日文學·零雨：那正是我想對你說的〉，《明報》副刊，2018年2月4日，電子版網址：

https://news.mingpao.com/pns/dailynews/web_tc/article/20180204/s00005/1517681448702〔最後檢閱日期：2018年4月4日〕。

張芬齡：〈文字的走索者——讀零雨詩集《特技家族》〉，《現代詩》復刊第29期，現代詩季刊社，1997年6月，頁26-27。

張梅芳：〈我躺在地上微微側傾——零雨身體詩論〉，《歪仔歪詩刊》第九期，宜蘭：賣田出版，2011年3月，頁65-69。

曹尼：〈訪談零雨〉，《歪仔歪詩刊》第七期，賣田出版，2010年春季號，頁19-28。

莊紫蓉：〈追求音樂與繪畫的詩境——詩人林亨泰專訪〉，吳三連臺灣史料基金會網：

http://www.twcenter.org.tw/thematic_series/character_series/taiwan_litterateur_interview/b01_8001/b01_8001_1，最後檢閱日期：2018年1月6日。

莊裕安：〈鷹架上的鴿子——評特技家族〉，《聯合報》，第43版，1996年07月22日。

楊佳嫻：〈麒麟出沒的軌跡——新十年臺灣現代詩〉，《聯合文學》第320期，臺北：聯合文學出版社，2011年6月，頁54-59。

零雨：〈在路上〉，《聯合報》，副刊D3版，2013年3月24日。

零雨：〈好久不見〉，《聯合報》，副刊D03版，2012年10月15日。

附錄：身體就是我的宇宙——專訪零雨



訪談時間：2018年4月21日

問：今年三月底您發表新詩集《膚色的時光》，從現有的作品來看，能體會您在詩作表現和意念上的變與常。而我認為「身體」其實是您詩中的一個關鍵要素，但此「身體」和一般文學研究中常談的情慾和女性主義又不甚相同，對您來說，日常生活中的身體感具有什麼意義呢？

答：身體就是我的宇宙，我愈來愈有這種感覺。中國傳統有一種大宇宙和小宇宙的說法，隨著年歲的增長，我更加認同這種智慧。一個人管不了大宇宙，但他把小宇宙管好，就是一件大工程。這小宇宙就是人的身體。從人體出發，最能體現宇宙人生的滋味。我是這麼品嚐的。

問：在詩的創作過程中，「身體」之為意象、概念或方法，具備什麼樣的效用和特殊性呢？

答：當我們說「感同身受」的時候，往往是這個身體在起作用，在告訴我們悲傷或喜樂。因此，我便讓身體代替我說話。皮膚、四肢、內臟、器官，都成為我的親友，或運用的元素。它們可能代表著各自不同的意義或象徵，深入它們，便深入了另一個宇宙。

問：《膚色的時光》中有幾首和身體有關的詩，想和您聊聊如〈膚色的時光〉、〈第五度時空〉、〈多寶格〉等。尤其〈多寶格〉寫出詩和身體的共通性，我覺得很有意思。

答：的確，〈多寶格〉就是以身體來現身說法的。當我不知如何表達我的喜悅時，我觀察到我身體的變化。我的經驗世界藉由我的身體傳達，這樣來描述抽象的情感，也許容易一些。

〈第五度時空〉尤其是如此。想要說明佛性的體驗，談何容易。這首詩是勉力為之——藉由身體的小宇宙，來說明自身的渺小與不足。我一直喜歡靈性、宗教相關的事物，多年前讀到《第五度時空》這本書，是西藏喇嘛羅桑倫巴逃到英國後，以英文

紀錄他在寺院成長的往事。它吸引我的是靈體如何多次輪迴、轉世，他們如何翻山越嶺，尋找藏在深山洞穴中、史前文明留下的十分現代化的東西。我們活在三度時空，五度時空便超越了身體與時空的限制。

〈膚色的時光〉是王嘉明導演的劇目，我從「膚」——皮膚來著墨，用最表皮的东西，來進入事物的內在。寫這組詩時，並未看過《膚色的時光》原劇，但我知道劇中有彼此關係交錯複雜的十二個角色。剛開始感覺備受挑戰，而我不想被本事干擾，希望能純粹地寫出自己的想法，並取其故事性的特徵。

問：您的詩中，寫及身體的詩句有時會伴隨「切片」、「切下」、「拆卸」、「吃」等動作，這種分割、拆解與消耗式的表現，是基於什麼樣的構想呢？

答：身體是我們切身的根源。身體提供給我們種種喜怒哀樂，是我們至為親密無間的小宇宙。蘇東坡說：「長恨此身非我有」，另一層意義是，正因這一個身體的不自由，我們與之拼搏、掙扎，也許有朝一日可以稍許體會「此身無有」的另一種宇宙。

這種分割、拆解與消耗式的表現，大概還是在拼搏、掙扎的狀況下吧。

問：我最早接觸您的詩集是《木冬詠歌集》，後來才回頭讀《特技家族》等較早的作品。我從這些詩發現一種透過反覆演練身體各種狀態／動作，逼近身體所能達到的極限與可能性的嘗試。例如您曾在一次與曾淑美的對談中談到〈特技家族〉的創作動機：「寫人類在宇宙中的運動。人在空間中本來就是以動態之存在方式，而我就希望能用一種激烈的動作或運動來表現人生存之狀態。」現在您也秉持此想而創作嗎？

答：是的。身體與我的關係是很親密的，可以拿來「用」。經由你的提醒我也才發現我在寫詩初期，就開始關注身體。不過，那時的我，注意的是身體的外部動作；現在的我則進入身體的內部。我想，隨著我的年齡增長，自然是一步一步走入那更深的內在。

問：另一個我想提的是〈我正前往你〉組詩，它由三十八首短詩構成。我認為這組詩比較費解，但當中似有若隱若現的線索，比如「黑暗」的基調，或者多次出現的「心」意象，您是在什麼狀態下完成它呢？

答：〈我正前往你〉的創作動機源於我長達半年的失眠。我一直對聲音非常敏感，輕微的音響都會令我難以入眠。從小住在師大路上，商家、餐廳林立，入夜後仍有各種聲響，讓我不得安寧，記得有一回我還跑去找店家抗議。

在宜蘭大學教書期間，我住在學校宿舍，樓上有一個機房。其實它發出的聲音不大，對同樓層的其他住戶來說，也不造成干擾。但我卻因此失眠，身心都被影響。每當陷入這種絕望時刻，我就開始寫詩，有點像進入迷幻狀態，把感覺與所思很純粹地寫下來。我想，這像是尋求一種立即性的紓解，紓解無人可解的無助感。因此，所用的語言是極端當下、極端純粹的「純詩」。另外，當時我認識一位久居非洲的朋友，他與我們分享非洲的傳統儀式，我特別著迷這些療癒身心的儀式，因此把它們融合在意念中。

問：另外，如〈遠古〉、〈瀚海〉、〈水火〉、〈荷〉、〈夥伴 A、B、C〉等詩，都涉及「鏡子」意象，我注意到您詩中的「鏡子」具有顯著的、混淆虛實的意義。因此想和您聊聊對於「鏡子」的想像與詮釋。

答：我總以為，「鏡子」是最古老、最美麗的意象之一。許多文學作品裡都有鏡子在閃動，像《紅樓夢》，或張愛玲的小說，連拉岡（Jacques Lacan, 1901-1981）都提出一個「鏡像理論」。鏡子幫助人類在虛實之間，美好地存在著。它既揭露，也能遮掩；既真，又假；既存在，又不存在。它的作用實在太大了。我很難不被它吸引。

問：其實我最早注意到詩中「鏡子」的特殊性，來自《木冬詠歌集》第一輯收錄的五首詩。您以〈創世排練第一幕〉挈領，貫串五首詩的鏡子、噴泉、水珠等意象，均能映照形象，又有穿梭虛實的功能，而這些都在「創世」的前提下構成。「創世」對您來說意義為何？為什麼成為您常寫的題材之一？

答：我對於「遠古」一直很有興趣。比如人類還未出現以前的情景，也因此我對神話很傾心。我想追溯最古老、最遙遠的原初時代是什麼模樣，揣想人類尚未存在之前的天地。這大概也是班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）所追歎的「靈光」（Aura）吧。在科技尚未發達的時代，那種蒙昧，另有一種奇異的靈光閃現。在中文的美學中，老子的「見素抱樸」，莊子的「逍遙遊」，我認為恰恰是保留了這種靈光的美學。

問：論者評述您的語言風格時，會採取「低限度」、「極簡」、「隔一層」等用語，我認為這是去裝飾化的寫法（您在〈修飾的事兒〉似有所回應），詩的語言一旦去裝飾化，就需要依憑別的因素來支撐它，您認為這個因素可能是什麼呢？

答：整個中國文學傳統講究辭藻，尤其詩更重視鍛鍊字句。讀者也習以為常，多從詩的外部來看詩。這會使我們在品味詩時，流於膚淺、狹隘。

陶淵明的詩在盛行駢儷的六朝，他就被淹沒了。要等到宋朝理學發皇，才被真正推崇。到現在，他詩中流露的真切動人的情感，與宇宙大化合一的自然哲學，反而成為六朝的代表，甚至是整個中文詩傳統的代表。

真切動人、哲學思維，是去裝飾化之後的支撐因素。

問：觀察您至今的創作歷程，無論詩的語言或風格上都有顯著變化。我認為《特技家族》之後是比較大的轉向，在此過程中，您如何有意識地轉變詩的寫法？

答：我開始寫詩之前，其實從未想過要寫詩。我一面編《現代詩》，才一面開始創作，也才同時大量閱讀其他詩人的作品。和大多數初學詩的人一樣，很難不受影響，但漸漸地想脫離這些影響、離開字詞的控制，形成自己的風格。

我覺得六〇、直至八、九〇年代詩人的作品中，較偏重表現時代性、社會性等，巨大、崇高而莊嚴的面向，較專注人類的集體性。而我更想追求個體的、「人的狀態」，希望更普遍、真實地呈現詩人的喜怒哀樂，這在現代詩中並不容易看見。例如我喜歡讀杜甫和鄰居飲酒、談笑，或劫後餘生、與妻子相處的點點滴滴。同樣的這些，我也可以在陶淵明的詩中看到。我看到的是一個人，和他的宇宙，以及他們之間如何互動、激盪。

總之，我希望詩能表達一個詩人活生生的生存與生活狀態。因此我的詩會寫到身體，身體表現出更人性化的東西，即便要擴展至關懷更廣大的世界，那能力也是從我自己出發。