

## 多多詩歌的強力主體與抒情動力問題<sup>1</sup>

李倩冉<sup>2</sup>

**摘要：**多多（1951-）是當代大陸最為強勁的抒情詩人之一，他的詩始終是強力主體情感迸發的產物。在 1990 年代大陸漢語新詩的抒情主體由此前的統攝性模式，轉向對外部世界旁觀、商榷、對話的模式時，多多仍延續著 1980 年代的抒情方式，並不斷創造出卓異的抒情聲音。但隨著情緒強度的減弱，多多也來到依靠爆發力的抒情難以為繼的轉折口。本文從多多自身創作的這一難題出發，思考一個浪漫主義式的「強力主體」抒情的可能性與限度。文章按照時間脈絡，從抒情主體與詩中意象、語言、結構的關係角度，分析多多詩歌的審美特徵：在抒情力強盛的時段，這一浪漫主體如何由個性化語調生成、意象如何扮演情緒的度量衡作用、由情感所策動的張力結構如何在語言中自我衍生；而到了後期，以哲思代換情感或許並未考慮到語言自身的特性，故審美效果值得商榷。同時，多多與其後世代的詩人抒情方式的差異，以及不同抒情方式在形成和讀者接受方面與外部環境的關係，也從一個新的層面重新提示我們思考詩歌語言與現實世界的關係。

**關鍵詞：**多多、強力主體、抒情動力、語言、現實

<sup>1</sup> 感謝兩位匿名評委對本文細緻深入的建議，令本文的修改受益良多。

<sup>2</sup> 南京大學文學院中國新文學研究中心副研究員

## The Powerful Lyric Subject and Motivation Mechanism in Duo Duo's Poetry<sup>3</sup>

Li, Qian-ran<sup>4</sup>

**Abstract:** Duo Duo is one of the best poets in contemporary Chinese poetry. His poems are always motivated by strong emotion. At the turn between the 1980s and 1990s, the lyric subject of contemporary Chinese poetry experienced some internal changes, shifting from a soloist to a dialogist by watching, listening, and discussing with the outside world. However, Duo Duo is almost the only poet who continues this powerful solo-type lyric subject after the 1990s. But this solo-type subject also faces the difficulty of transition when the strong emotion gradually fades. The article starting from this problem, tries to reflect on the possibilities and limitations of this romantic-style lyric subject. In first 30 years, the lyric subject in Duo Duo's poems creates vivid individual tone, extremely bright images and tensioned structure. In his latest poems, the aesthetic effect is somehow questionable when emotion is replaced by metaphysical words. At the same time, the different poetic styles between Duo Duo and his subsequent generation poets, and the interaction between

---

<sup>3</sup> Thanks to the two anonymous judges for their detailed and in-depth suggestions on this article, which benefited a lot from the revision of this article.

<sup>4</sup> Associated Researcher of Dept of Chinese Literature & Research Center of Chinese New Literature, Nanjing University, China.

different poetic styles and the era in which they generated, both in terms of writing and reading, also prompt us to rethink the relationship between poetic language and poets' own existence from a new perspective.

**Key Words:** Duo Duo, powerful lyric subject, lyric motivation mechanism, language, reality

## 一、前言

「抒情主體」是抒情詩中的核心要素之一。它部分地類似於小說敘事學中的「隱含作者」<sup>5</sup>，但又有不同，這一差異源於抒情詩的文體特性。在西方文學傳統中，抒情詩區別於史詩、戲劇，指「單個抒情人的話語構成的任何短小的詩歌」，表達「單個抒情人」的「思想狀態或領悟、思考和感知的過程」<sup>6</sup>；陳世驥在以比較文學視野討論中國古典文學的抒情傳統時，也將「歌——或曰言辭樂章（word-music）所具備的形式結構」，和「在內容上或意向上表現出來的主體性和自抒胸臆（self-expression）」，視為「抒情詩的兩大基本要素」<sup>7</sup>。這些定義幾乎都指向了「抒情詩」與「主體自我」的關聯。可以說，相比於敘述類的文體，「抒情詩」的特徵在於「單個聲音」、「第一人稱」，乃至「自我關涉」，這也就決定了抒情詩中基本不存在角色的分立，除了「發聲者」（speaking voice）以

---

5 在小說敘事學領域，「隱含作者」（implied author）是韋恩·布斯在《小說修辭學》中提出的概念，指作家在寫作某一部作品過程中創造出來的一個替身，或曰「第二自我」，不同的作品可以有不同的「第二自我」。而這一「隱含作者」，在敘述中的位置介於作者的真身與敘事人之間，它的形象是「由作品的全部形式表達出來」的，「是他自己選擇的東西的總和」，亦即，可以通過文本中的敘述來歸納、推斷出「隱含作者」的人格。參見：韋恩·布斯著，華明、胡曉蘇、周憲譯：《小說修辭學》（北京：北京聯合出版公司，2017年），頁69；趙毅衡：《當說者被說的時候：比較敘述學導論》（成都：四川文藝出版社，2013年），頁15。

6 「抒情詩」詞條。艾布拉姆斯著，吳松江等編譯：《文學術語詞典》（北京：北京大學出版社，2009年），頁293。

7 陳世驥：〈論中國抒情傳統〉，收入於陳國球、王德威編：《抒情之現代性》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014年），頁46-47。

外的元素，基本是以客體的方式被納入作品中的。「抒情主體」與詩歌中其他元素之間，是一種主客體關係。因而，在抒情詩中，「抒情主體」是現實經驗進入文本時的轉化者，也是文本內部各種元素調配的中樞，對「抒情主體」形象的還原，以及對「抒情主體」在詩歌內部位置與作用的討論，成為分析抒情詩動力機制的關鍵。

對百年來中國大陸漢語新詩抒情主體的形態加以辨析可以發現，抒情主體一個明顯的變化發生在 1980 年代後期到 1990 年代初。從白話新詩發生之初到朦朧詩，抒情主體與意象的關係較為鬆散，意象大多為裝飾性的，帶有古典詩歌的特徵。到了 1980 年代朦朧詩之後的先鋒詩歌中，意象獲得了生長，在詩中形成了一定的連續性和延展性，而主體仍是以歌唱性的單一音調為主，屬於浪漫主義式的「主體大於世界」的模式。這一形態一定程度上和 1980 年代詩歌熱相關。<sup>8</sup> 而到了 1990 年代初，由於 1980 年代末歷史語境的突然轉變，政治性創傷和經濟轉向帶來詩歌的邊緣化，許多詩人感到英雄式的獨唱主體難以為繼，也由於詩歌內部美學探索的日益深入，抒情主體調整了與世界的關係，開啟了對日常的注目、對外部世界的傾聽和交談，並形成了更為多元的抒情姿態。

詩人多多（1951-）的創作，正是橫跨於這一轉變時段，但並未完全受這一轉變所影響的獨特而典型的案例。作為當代漢語新詩中最為強勁的歌者之一，多多的詩歌，始終是強力主體情感迸發的產物：一方面，多多詩歌的抒情性，不僅體現在技法層面節奏和音樂

---

<sup>8</sup> 學者奚密曾對 1980、1990 年代先鋒詩中「詩歌崇拜」現象及詩人形象系譜做過詳盡的分析。參見奚密：〈當代中國的「詩歌崇拜」〉，《從邊緣出發：現代漢詩的另類傳統》（廣州：廣東人民出版社，2000 年），頁 205-254。

性的營造，更在於他詩歌抒情的動力機制——總是由強烈的主體情感所驅動，外部世界以變形的意象進入詩歌，且往往並不遵循自身的事件邏輯，而是圍繞主體情緒的律動。同時，意象的活力往往與情緒的激烈程度呈正相關，這在詩歌文本內部，導致抒情主體對物象構成絕對的統攝，乃至是一種生成關係。這種抒情模式，較為典型地代表並延續了 1980 年代漢語新詩的抒情範式。另一方面，在 1990 年代以後，大陸漢語新詩中的抒情主體普遍姿態下沉，不再居於對物象的統攝地位，主體與世界形成了多種形式的旁觀、敘述、爭辯的關係，多多仍以持續爆發的抒情強度，很長一段時間內保持著 1980 年代式的抒情，成為當代漢語新詩中卓異的男高音，並且幾乎是唯一將這種強力的獨唱式抒情主體延續到 1990 年代以後的詩人。因此，在 1990 年代詩人們紛紛調整了自我與世界的關係之後，多多的持續性為我們提供了一個樣本和一種對照，如果並非因為外部環境的改變，這種強力的、統攝性的獨唱式主體，在較長的時段內包含著漢語詩歌怎樣的可能性和問題？

在多多的個體創作中，這一抒情範式首先引向的問題是：爆發式的抒情如何在長時段的寫作生命中獲得持續性？中外文學史上，以情感的爆發力見長的抒情者如曼德爾施塔姆、普拉斯、策蘭、蘭波，寫作生涯乃至個體生命都大多如流星般短暫，漢語新詩中，1980 年代濃烈奔放的抒情體式也僅僅維持了幾年的噴湧，很快便隨著 1990 年代的前夜戛然而止。而多多似乎是這則規律的一個例外。多多從 1970 年代初的「抽屜文學」開始，至今已持續了長達四十多年的詩歌寫作，而且，無論個人風格如何向前推進——個體情緒的張揚、奇崛的意象、悖謬的張力，都始終沒有離開強力的主體情感作為抒情的動力源。但縱觀多多的創作歷程，情感的強度和感染

力確呈慢慢減弱之勢，而這位對詩藝有極高要求的詩人也在努力尋求風格的轉變，他新世紀以來的創作中，嘗試引入哲思以在情感之外增加詩歌的縱深。但對多多詩歌的好評，大都還是集中於他早期的作品，對晚近的變化，許多詩人、論者均持觀望態度。<sup>9</sup>這是多多以爆發力驅動的抒情「遭遇到」寫作生命的漫長所必須面對的難題。那麼，多多詩中這一強力的抒情者是如何生成的？它與意象、語言結構、主體情緒、他者之間形成了怎樣的關係？創造了哪些審美特質？多多在嘗試解決抒情強度的減弱時遇到哪些問題？本文將按照時間脈絡，分階段從上述角度對多多的創作進行勘察。

## 二、浪漫的、天真的：浪漫主體的生成

多多 1970 年代的作品，作為「潛在寫作」、「地下文學」、「白洋澱群落」的一部分，已進入文學史，也因此被諸多研究者論述。這些研究大多強調了這樣一個特徵：多多早期作品通過黑暗、荒誕的意象，展露出對充滿壓迫和矛盾的 1970 年代社會景象的清醒觀

---

<sup>9</sup> 比如多多在與凌越的訪談中提到，「黃亦兵（麥芒）只認我早期的東西，……還有一些人就認我九十年代的詩……簡單地說，我感覺到最喜歡我新寫的東西的人可以說非常非常少」，參見多多、凌越：〈多多：變遷是我的故鄉〉，收入於凌越：《與詞的搏鬥》（合肥：安徽教育出版社，2012 年，頁 196）。此外，木葉：〈多多：詩人的原義是保持整理老虎背上斑紋的瘋狂〉，《上海文化》，第 9 期（2018 年 9 月），頁 4-13、鄒漢明：〈為窒息的天空持燭——多多論〉，《揚子江評論》，第 4 期（2018 年 7 月），頁 72-78、胡桑：〈我所驕傲的聽覺——論多多〉，《詩建設》，總第 2 期（2011 年 8 月），頁 21-28。等在評論中都含蓄地表達過對多多近些年詩歌的保留意見。

察和「異端性思考」<sup>10</sup>。的確，從文學為社會提供思想和認知的角度，〈當人民從乾酪上站起〉、〈祝福〉、〈無題〉等詩確乎道破了荒誕社會的某些特徵，是紅色海洋中異質性的聲音。但從多多詩歌的選本來看，集束在「1970年代」條目下的作品，除了這類以黑暗的意象指斥社會弊病的詩歌，還有另一類，抒發了愛戀、夢想等少年心緒和浪漫感情。既往的研究多強調前者，並以此突出多多詩歌「早慧」、犀利、警醒以及現代性的特點，如果提到後者，也將其作為多多詩歌學徒期不成熟的痕跡。<sup>11</sup>然而，從抒情主體的角度來看，後一類抒發個人心緒的作品在多多詩歌中的作用，或許同樣不可忽視。這些詩中流露出的鮮活、張揚的主體性情，其中的柔和、浪漫與天真，在對愛情和自我生活的想像中，以一種明亮、溫情的語調展露出來。有別於當時以及晚至「今天派」的大部分詩歌。甚至可以說，正是這一浪漫、熱烈的主體，後來作為一條潛隱的線索，成為多多詩歌抒情的動力機制。這可從詩歌的內容和主體的語調兩方面看出。

比如，寫於1972年的〈蜜周〉，以7首的篇幅寫了一對青年男女在一周內閃電般的相愛和分手。無論是歡愛中的打情罵俏，還是鬧彆扭的氣悶賭咒、獨自失落，都漫溢著那個年代幾乎不可能存

---

<sup>10</sup> 奚密著，李章斌譯：〈「狂風狂暴靈魂的獨白」：多多早期的詩與詩學〉，《文藝爭鳴》，第10期（2014年10月），頁59-66；李潤霞：〈頹廢的紀念與青春的薄奠——論多多在「文化大革命」時期的地下詩歌創作〉，《江漢論壇》，第12期（2008年12月），頁103-106；賈鑒：〈多多：張望，又一次提高了圍牆……〉，《華文文學》，第1期（2006年2月），頁28-35。

<sup>11</sup> 劉志榮：〈「我始終欣喜有一道光在黑夜裡」——多多論〉，《文藝爭鳴》，第6期（2014年6月），頁24-50。



在的活潑勁。詩中對「我」的情緒的展現，大多通過真切、充滿個體性情的動作語言表現出來。在那個個體情感壓抑窒悶的年代，不管這首詩中的情景有多少來自灰皮書、黃皮書裡外國文學的啟蒙，都真切、鮮活得彷彿是那個世界裡唯一敢愛敢恨的男孩子，甚至帶有拜倫《唐·璜》的意味。還有 1973 年的短詩〈誘惑〉中耽溺的迷狂，〈青春〉裡「瘋狂追逐過女人」<sup>12</sup>的回憶，都是這一主體浪漫情感的表現。正是這一亮烈、真誠的抒情主體，能夠在那個年代鐵一般的書寫範式中摻入柔情，它對個體愛欲本能以及鮮活的審美感知的喚醒，能量不亞於理性層面對社會真相的揭示。

這一主體的浪漫還表現在對私人生活的想像上，比如〈能夠〉：

能夠有大口喝醉燒酒的日子

能夠壯烈、酩酊

能夠在中午

在鐘錶滴答的窗幔後面

想一些瑣碎的心事

能夠認真地久久地難為情

能夠一個人散步

坐到漆綠的椅子上

合一會兒眼睛

能夠舒舒服服地歎息

回憶並不愉快的往事

<sup>12</sup> 多多：〈青春〉，《多多詩選》（廣州：花城出版社，2005年），頁13。  
 本文中所引多多詩作，除特殊標註選自多多其他詩集外，均引自《多多詩選》非獨立引文不再另註。為行文簡潔之便，有關此文後續引文將以（《多多詩選》，頁數）之形式直接註明。

忘記煙灰

彈落在什麼地方

能夠在生病的日子裡

發脾氣，做出不體面的事

能夠沿著走慣的路

一路走回家去

能夠有一個人親你

擦洗你，還有精緻的謊話

在等你，能夠這樣活著

可有多好，隨時隨地

手能夠折下鮮花

嘴唇能夠夠到嘴唇

沒有風暴也沒有革命

灌溉大地的是人民捐獻的酒

能夠這樣活著

可有多好，要多好就有多好！（《多多詩選》，頁20）

在前三節裡由「能夠」所引領的一系列動作中，瀰漫著一種完全意義上的個體生活。因為具有一個想像出來的私密空間，所以主體能夠展露出充分的縱情和自適。如果說「大口」、「喝醉」、「壯烈」、「酩酊」是最淺表的生命的放縱，那麼在後面幾行中，「認真地久久地難為情」、「一個人散步」、「想瑣碎的心事」、「回憶並不愉快的往事」、「在生病的時候發脾氣」、「做不體面的事」等等，都全然屬於自外於時代規訓的「個體時空」。在一個所有人必須按「規定動作」去謀劃自己的愉快與哭泣，情感被縮減到只剩下「應

該」對誰持有熱愛的年代，這些小動作裡所包含的主導自己生命的渴望，在足夠的安全感中的驕傲、天真和任性，確乎回到真實的自我內面性之中。如果說北島的「我渴望在情人的眼睛裡，度過每個寧靜的黃昏」<sup>13</sup>，或者梁小斌的「我想回家／打開抽屜、翻一翻我兒童時代的畫片」<sup>14</sup>也提及了個體生活的失落，但它們僅僅以一句話成為了這兩首詩試圖控訴的「時代失範」的佐證。而多多詩中的「個體時空」，因為有足夠繁密的細節，故不再是任何理念的證明，而是完全屬於抒情主體自身。儘管在詩的最後一節裡，「能夠」被補全成了「要是能夠……該多好」的假設，將前面所有推翻為一種想像，但這番想像所召喚的生活細節本身，連同「能夠這樣活著／可有多好，要多好就有多好！」的孩童式的嬌嗔語調，都成為晦暗生活裡的明黃色。

「言說聲音」(speaking voice)是讀者想像抒情主體性格的主要依據，包括語氣、語調、節奏等。類似「要多好就有多好」的親切與性情，在多多同時期的其他詩中並不鮮見，甚或更為豐富。如〈瑪格麗和我的旅行〉(《多多詩選》，頁26-29)中，呼喚、請求、疑問等舞臺劇式的對話語調也被引入：「像對太陽答應過的那樣／瘋狂起來吧，瑪格麗」，內心的狂喜伴隨著一種慫恿叛逆的快感，或：「肯嗎，你，我的瑪格麗」，「農民，親愛的／你知道農民嗎」，逗號的分隔製造了戲劇動作式的表演性和歌唱性，這位向瑪格麗發出邀約的主體，展現出內心的溫和、從容、慷慨和優美。而在〈鱷

<sup>13</sup> 北島：〈結局或開始〉，《履歷：詩選1972-1988》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015年)，頁51。

<sup>14</sup> 梁小斌：〈中國，我的鑰匙丟了〉，閻月君、高岩等編選：《朦朧詩選》(瀋陽：春風文藝出版社，1985年)，頁148。

魚市場》（《多多詩選》，頁46-55）中，這個純真的主體第一次見到社會冷漠、殘酷的真相，表現出一種受傷的哭泣：「可我們還從未見過玫瑰呢／我們這些從未見過玫瑰的男孩子呵」、「我們原是夢想成為神奇樂師的人呵」。在這首較長的詩中，那些「想一步就跨到街上／對著歲月皮膚鬆弛的臉／迎面灑上一大把／新鮮的六月的櫻桃」的「英俊的少年人」，在看到人們「用殘酷的機器烤肉／在剝下象徵純潔的皮」之後，在不可避免地被捲入社會的異化時，一心只想尋回「無用的羞恥」、「最初的人格」，他們懷念原初的天真和勇氣：「可你們——有誰／敢再提到哪兒／去尋找一個出租勇氣的地方／找到那家經營貪婪的商店／讓二十萬頭肉牛／一齊爛死在裡邊？」，親切的語調此時變成了執拗的質問。「天真」在多多這裡，很難說是一種視角的選擇，而更像是本性的坦露，包含著一個真正的詩人所天然攜帶的精神純度。很容易讓人想起〈皇帝的新衣〉中那聲道出真相的響亮童音，或者在咖啡館一把撕碎鷹犬人員手中黑名單的曼德爾施塔姆。這種因為「天真」而在某個瞬間無所顧忌的勇氣，不僅賦予詩歌中的詞語以爆破性的能量，也往往決定了一個詩人的精神海拔。它們確乎存在於多多的詩歌與性格中。

不過，如果更進一步追溯「天真」作為一種寫作特質的歷史，或許會來到帕慕克在《天真的和感傷的小說家》中援引席勒〈論天真的詩和感傷的詩〉（中譯大多將「天真」譯為「素樸」）所區分的兩種寫作類型：「天真」意味著一種自然流露、如獲神啟、對技巧毫無掛礙的率性創作，而「感傷」的作者則對自我情緒、表達效力、寫作技巧等充滿了疑慮和反思。<sup>15</sup> 多多早期詩作所流露出的「天

---

<sup>15</sup> 奧爾罕·帕慕克著，彭發勝譯：《天真的和感傷的小說家》（上海：上海人民出版社，2012年），頁12-16。

真」，或許不僅僅是抒情主體的性格特質，而同時成為一種寫作風格。這一時期多多的創作，可見出浪漫主義、現代主義等多種元素的混雜影響，呈現出多種風格的萌芽。在〈無題〉、〈祝福〉等片斷式的短詩中，超脫於浪漫自我的現代主義因素，以其獨異性為讀者所辨識，也被研究者廣泛關注。但同樣不可忽視的是，在上文列舉的幾首篇幅較長的詩作中，多多的自我表白、對愛情物件的呼喚，並沒有太多技巧上的經營，具有浪漫主義詩歌抒情的直接性。<sup>16</sup> 無論這種浪漫主義在多大程度上混融了本地的時代基因（即 1960、1970 年代中國大陸的「革命的浪漫主義」），以現代的眼光看，它作為一種寫作風格，都多少偏向於自發的而非自覺的，這也是「天真」一詞所區別於「感傷」的含義所在。即便是〈回憶與思考〉中對社會景況較為準確的指涉，其意象和意義也大多是在同一個方向上用力的，缺少一種輕重平衡的作用力。比如，儘管多多寫詩受陳敬容譯波德萊爾的啟發，<sup>17</sup> 早期意象有對波德萊爾的模仿，但波德萊爾與死屍的關係，具有唯美主義式的親密感和戀物癖，而多多詩歌中的屍體，仍是社會暴力創傷的遺存。〈教誨——頹廢的紀念〉、〈我記得〉等詩中，「粉碎」、「黑暗」、「屈辱」等詞語及其隱

<sup>16</sup> 因「浪漫主義」概念內涵駁雜，此處對「浪漫主義」一詞的使用更多是比喻意義上的，意指多多詩中較為直接的抒情方式，並非嚴格指向十八至十九世紀西方的浪漫主義思潮，因此也不與多多詩中的現代主義特質呈對立關係。此外，對於作為一種傾向的「浪漫主義」近幾十年在現代詩中的復活，王敖：〈怎樣給奔跑中的詩人們對錶——關於詩歌史的問題與主義〉，《新詩評論》，第 2 期（2008 年 12 月），頁 3-48，一文有較為詳盡的論述。

<sup>17</sup> 多多、凌越：〈我的大學就是田野——多多訪談錄〉，《多多詩選》，頁 269；多多、李章斌：〈是我站在寂靜的中心——多多、李章斌對談錄〉，《文藝爭鳴》，第 3 期（2019 年 3 月），頁 143-151。。

喻的使用，也並不出當時的控訴和反思文學其右。因此，重估多多早年的詩歌，在公認的象征主義式意象群之外，其價值或許還在於，它們提供了一種真實的性情以及它所攜帶的語調。但這種「浪漫主義」特質，在二十世紀對於一位成熟的詩人來說，顯然還不夠：抒情主體在向外發散其情緒能量的時候，對修辭、意象上的創造已開始虛位以待。

### 三、虛實之間：作為情緒度量的意象

如果說 1970 年代的詩中，多多的情緒表達還是質樸的、未經太多修飾的，那麼，在 1980 年代初開始的一批詩作中，多多逐漸探索出一種方式：賦予強烈的情感以暴烈、濃麗的意象。

一些著火的兒童正拉著手圍著廚刀歌唱、女人，在用愛情向他的臉瘋狂射擊、一列與死亡對開的列車將要通過（〈一個故事中有他全部的過去〉，《多多詩選》，頁 64）

春天，才像鈴那樣咬著他的心／類似孩子的頭沉到井底的聲音／類似滾開的火上煮著一個孩子／他的痛苦——類似一個巨人／／在放倒的木材上鋸著／好像鋸著自己的腿（〈北方閒置的田野有一張犁讓我疼痛〉，《多多詩選》，頁 67）

只要／神聖的器皿中依舊盛放著被割掉的角／我就要為那只角盡力流血（〈當春天的靈車穿過開採硫磺的流放地〉，《多多詩選》，頁 71）

這些句子，大多用激烈的動作、對疼痛與死亡的著迷，展現出青春期式的極致的情感特徵：「咬」、「煮」、「鋸著自己的腿」、「被割掉的角」、「盡力流血」……不過，儘管帶有唯美主義的耽溺和

迷狂，但這些意象並不導向孱弱或自憐，而是充溢著陽剛勇猛的氣質。這一特點貫注在多多這一時期的意象所營造的視覺特徵中。

首先是顏色。多多喜好用濃豔的、明亮的色彩加以堆疊，如果用色譜對詩中所呈現的色彩進行分析，可以發現出現最多的是紅色、金黃、昏黃等暖色調，比如〈北方閒置的田野有一張犁讓我疼痛〉裡「棕紅的鬍子」、「滾開的火」、「亞麻色的農婦」、「生鏽的母親」，〈登高〉中「黃昏的銅臂」、「片片紅瓦」、「紅色海洋」，〈醒來〉中「紅磚牆」、「金黃的穀粒」，〈技〉的第一段就集中了「日暮」、「夕陽」、「紅牆」、「黃金」、「紅銅」，〈告別〉（1985年）裡的「紅布」、「黃金」、「朝陽」、「金碗」、「午夜的太陽」、「黑色的陽光」……仔細觀察可以發現，上述詩歌意象的用色，並非僅僅是顏料或色塊意義上的色彩搭配，而是由光線、季候，並且最終是由情感所決定的，其中大量出現的橙黃、金黃或紅色，往往與黎明或黃昏時的日照、光線相關。而這些光線往往並不直射下來，而是會在某一金屬介質上反射一下，比如上文引述的紅銅、黃金，還有比如「地裡佈滿太陽的鐵釘」（〈壽〉），「太陽的光芒像出爐的鋼水倒進田野／它的光線從巨鳥展開雙翼的方向投來」（〈春之舞〉），「他們把什麼抬起來了——大地的肉／像金子一樣抖動起來了」（〈搬家〉）等等。金屬的使用，除了豐富光線的層次之外，還起到了增加意象硬度的效果。另一些時候，紅色除了是黎明、黃昏、火焰的顏色，還可能與流血有關，如「黎明，竟是綠茵茵的草場中／那點鮮紅的血」、「我就要為那只角盡力流血」（〈當春天的靈車穿過開採硫磺的流放地〉），盲人郵差「綠色的血」（〈是〉），「黑暗原野上咳血疾馳的野王子」（〈馬〉）。這些流血大多並非實指，而是對情感之強烈程度的指代。同時，上

述三首詩例又都呈現了配色上的一個特徵，即顏色對比：紅與綠、紅與黑、紅與白（〈當春天的靈車穿過開採硫磺的流放地〉中的「冰雪皇后」），這種色彩的對位增強了整首詩的視覺衝擊力。多多1980年代中期開始畫畫，在1985年的第一批鋼筆、彩筆紙本繪畫中，已開始「研究發現色彩的對位問題」<sup>18</sup>，他也曾在訪談中論及，他同一年的詩作與畫作往往會在風格上相互決定。<sup>19</sup>這或可為上述分析提供一定的支撐。（《多多詩選》，頁74-133）

第二是意象的體量。看〈登高〉：

一萬年，就蹲伏在那裡：／／穿行紅色海洋奪目的風暴／……  
／巨籠失火，於一口大籠內焚燒／……／鐘聲向四野散開沉  
寂的長髮……（〈登高〉，《多多詩選》，頁74）。

詩中，一萬年、紅色海洋、巨籠、四野，幾乎每一個意象都用盡了全部的力氣。海洋、田野、大地、天空在多多詩中往往一出現就是作為整體：「北方的海，巨型玻璃混在冰中洶湧」（〈北方的海〉），「巨冰打掃茫茫大海」、「整齊的音節在覆雪的曠野如履帶碾過」（〈墓碑〉）。除了整全之外，還有數量的龐大：「而我的頭腫大著，像千萬隻馬蹄在擊鼓」（〈一個故事中有他全部的過去〉），「五十朵壞雲」、「一百個老女人」、「一千個男孩子」、「一億個星球」（〈北方的土地〉）。（《多多詩選》，頁92-151）而這些巨大的、整體的意象，有時竟能因為主體的情感而發生位移：

<sup>18</sup> 參考 OCAT 深圳館展覽「共生：詩與藝術的互文」（2019年9月21日至11月10日）作品介紹，《[OCAT 深圳館 | 作品介紹 #3] 共生：詩與藝術的互文》：<https://mp.weixin.qq.com/s/VJIYyUiwPJR2tEI90UncA>（瀏覽日期：2019年12月15日）。

<sup>19</sup> 多多2019年10月27日在 OCAT 深圳館——圖書館與仇曉飛所做的對談「從〈間冰期〉談起」上的發言，筆者根據講座視頻整理。



大海傾斜，海水進入貝殼的一刻／我不信。我汲滿淚水的眼睛無人相信／就像傾斜的天空，你在走來／總是在向我走來／整個大海隨你移動／噢，我再沒見過，再也沒有見過／沒有大海之前的國土……（〈火光深處〉，《多多詩選》，頁114）

這充分體現了多多詩中情感的巨大勢能，情緒作為詩歌的抒情動力源，成為意象變化走向的決定性因素。

第三是雄奇的物種。除了很多分析者注意到最常出現的「馬」的意象，多多詩歌中神奇的動物還有很多，且大體可以分為三類：一類是與上文中體量驚人的意象相關的，體積巨大且一般不常見的猛獸猛禽：「在運送猛虎過海的夜晚／一隻老虎的影子從我臉上經過」（〈北方的海〉），「狂怒的蛇纏住了同樣狂亂的鞭子」（〈當春天的靈車穿過開採硫磺的流放地〉），「巨蟒紋身／掙脫豹眼中的圖像」（〈技〉），「巨蟒，在卵石堆上摔打肉體」（〈春之舞〉）。這些動物，有時作為主調賓完整的表意單元，成為詩歌所搭造景觀的一部分，更多的時候，則以作為定語或狀語的修飾成分或比喻成分出現，去形容一種抽象情緒或氛圍的劇烈極致，比如：「海獸發現大陸之前的寂寞」，「大地有著被狼吃掉最後一個孩子後的寂靜」（〈北方的海〉），「整理老虎背上斑紋的瘋狂」（〈冬夜女人〉），「夕陽，老虎推動磨盤般莊嚴」，「馬／在吃掉一萬盞燈後的嘶鳴」（〈北方的夜〉），「噢，我的心情是那樣好／就像順著巨鯨光滑的脊背撫摸下去」（〈冬夜的天空〉）……與此相對的一類，是小動物，主要是小鳥和小老鼠，它們扮演的角色，主要是類似戲劇道具的功能：要麼作為光線的反射點：「一隻冰冷的鳥兒，光的鳥兒／透入屋頂」（〈天亮的時刻〉），「鳥兒的頭，一把金光閃閃的

小鑿子」(〈關懷〉)，「當你追趕穿越時間的大樹／金色的過水的耗子，把你夢見」(〈里程〉)；要麼作為趣味化的調劑：「冬日老鼠四散溜冰的下午／我作出要搬家的意思」(〈搬家〉)，「小白老鼠玩耍自己雙腳的那會兒」(〈馬〉)，「我用細弱的爪子摩擦鵝卵石／夜老鼠也像個兒童／／把銀白的大地走得沙沙響」(〈黎明的槍口餘煙裊裊〉)。第三類，則是含義最為豐富的馬。仔細整理多多詩中有關馬的意象，可以發現，「馬」比其他動物更貼近於抒情主體的心靈，近乎於一種本體存在。(《多多詩選》，頁 82-133) 比如〈馬〉：

黑暗原野上咳血疾馳的野王子

舊世界的最後一名騎士

——馬

一匹無頭的馬，在奔馳……(《多多詩選》，頁 101)

這幾乎是詩人內心「狂風狂暴靈魂」的外化，勇猛、高貴，有著不計代價的果敢堅定。在「當春天像一匹馬倒下，從一輛／空蕩蕩的收屍的車上」(〈北方閒置的田野有一張犁讓我疼痛〉，《多多詩選》，頁 67) 中，儘管馬作為喻體形容的是春天，但分明可以讀到抒情主體內心某種情緒的轟然倒塌。另一些句子中，馬的眼睛被強調：

「誰來摟我的脖子啊！」／我聽到馬／邊走邊嘀咕／／「喀  
嚓喀嚓」巨大的剪刀開始工作／從一個大窟窿中，星星們全  
都起身／在馬眼中濺起了波濤(〈冬夜的天空〉，《多多詩  
選》，頁 111)。

「憂鬱的船經過我的雙眼／從馬眼中我望到整個大海」(〈火光深處〉，《多多詩選》，頁 113)。這些詩句中的馬眼，彷彿是畫家

馬格利特〈錯誤的鏡子〉中的那只眼眶，在其中，我們可以看到幾乎一切的風景，但當我們注視它時，也同時被它所包含的萬物凝視，乃至審視：「一切一切議論／應當停止——當／四周的馬匹是那樣安靜／當它們，在觀察人的眼睛……」（〈語言的製作來自廚房〉，《多多詩選》，頁 86）。因為具有親和感，甚至成為主體的化身，馬的意象常聯結著生命本體的震顫。比如：「我讀到我父親是一匹眼睛大大的馬」，「我讀到我父親把我重新放回到一匹馬腹中去」（〈我讀著〉1991 年，《多多詩選》，頁 176-177），這是極端孤獨中對親情、保護的渴求。

第四是通感對物象的變形作用。比如〈歌聲〉：

歌聲，是歌聲伐光了白樺林  
 寂靜就像大雪急下  
 每一棵白樺樹記得我的歌聲  
 我聽到了使世界安息的歌聲  
 是我要求它安息  
 全身披滿大雪的奇裝  
 是我站在寂靜的中心  
 就像大雪停住一樣寂靜  
 就連這只梨內也是一片寂靜  
 是我的歌聲曾使滿天的星星無光

我也再不會是樹林上空的一片星光（《多多詩選》，頁 87）  
 詩中用一系列比喻、比較，使聲音具有了形象：「寂靜」與色彩上的白（梨肉、大雪）相對應，而「歌聲」則視覺化為一幅鋒利、尖銳的圖景（「伐光了白樺林」、「使世界安息」、「使滿天的星星無光」），其中抽象與具象的轉化以及鋒利感，有些類似於〈十月

的天空〉中「多少割破過風的頭」。不僅是聲音，多多也常賦予抽象情感以一個具體的場景：「我的生命沒有人與人交換血液的激動」（〈北方的海〉），「我的額頭，冷靜得像冬天的暴風雪」（〈告別〉），「一種眩暈的感覺／好像月亮巨大的臀部在窗口滾動」（〈火光深處〉）。如果上述多為抽象感官向視覺的轉化，反過來也有視覺到觸覺：「在光的磁磚的額頭上滑行」，「而太陽在一隻盆裡遊著／遊著，水流中的魚群／在撞擊我的頭……」（〈愛好哭泣的窗戶〉），或觸覺到味覺：「一陣牛奶似的撫摸」（〈關懷〉）。（《多多詩選》，頁 92-129）

從上述四個方面對多多詩中的視覺特徵進行分析，可看出這些意象大多具有超現實的特點。但是，這並非僅僅是純粹技法層面的學習，而是如希尼對「技藝」（craft）與「技術」（technique）的區分，<sup>20</sup> 後者還包括了詩人整個的生命態度和現實。仔細考察這些意象的來源可以獲知，這些體量巨大的、奇崛的意象，往往由充沛的情緒所推動，甚至只有當詩中注入了強烈的情感力量時，這些意象才真正被激活了。抒情主體的情緒成為這些意象、技法背後的風箏線，這也涉及到漢語新詩的抒情範式在主體與物象的關係方面發生轉換的問題。1990 年代以來中國大陸的漢語新詩中，大多是一個外部的實體物象在先，抒情主體看到這個物象之後，引起內心的觸動，產生聯想或感悟。物象在詩中的呈現方式，也大多通過主體的旁觀視角、白描手法和陳述句式。而 1980 年代則不同，抒情主體的情感先在於物象，意象儘管不乏觀察所得，但並非即時的、現場的，而是根據主體情感的需要，從記憶或想像中抓取，並根據情感

<sup>20</sup> 謝默斯·希尼著，黃燦然譯：〈把感覺帶入文字〉，《希尼三十年文選》（杭州：浙江文藝出版社，2018 年），頁 24-25。

的律動和心靈的結構組裝起來的。多多詩歌意象的超現實，也正是要從心靈結構的層面加以理解。

從意象與抒情主體的關係角度，多多詩中的意象大多並非實景，而是扮演著為主體情緒定調、計量的功能。正如本文第二節和本節開頭所分析的，多多 1970、1980 年代詩歌的抒情主體，幾乎完全被一種充溢的情緒和少年心氣所統領。正是這一追求極致、絕對的強力抒情主體，所發出的超常的情感，在以情感為核心動力的抒情機制中，孕育了超出正常規模的、非日常的意象。也因為這些意象是情感的外化而非實景，所以，它們在主體情感面前所承擔的功能並不能與作為實景的意象混同。比如，在多首詩中出現的黎明、日暮、大雪，或血液、紅色、金黃，一方面當然可以理解為詩人容易在這些時段生發出更多的感動，但更恰切的理解或許是，這些意象根據感情色彩的需要出現，扮演的似乎是為情緒定性定量的作用，或可將它們稱之為：「程度意象」。不過，儘管情緒經過視覺圖像得以具象地呈現，但這些視覺圖像又並未將這些情緒落得很實，主要因為視覺圖像中的動作、場景，往往因其極致或超現實色彩，而並不真正存在。因此，一個朝向具象化的趨勢，反而在視覺轉化中被抽空了，形成了虛實之間的微妙滑動。

但意象作為情緒濃度的「量表」，也帶來一個問題：如果考慮到詩歌力學的搭配，或許可以發現，這些詩中強烈的情緒往往用濃烈的意象來表現，形成一種「正相關」的「強強聯合」。作為一個強力的抒情主體，多多很少用輕去表現重、用平靜去表現激烈，來達成一種反向的、舉重若輕的效果。同時，多多的這些意象奇崛、炫目，以驚異的色彩照耀人，但形象自身都不屬於具有多個立面的、值得玩味的客體。這或許也造成了多多後期詩歌情緒衰減後，形象

硬度與活力的弱化。

#### 四、自命的張力

對於多多 1980 年代末人生境遇的突然轉折，曾有研究者這樣敘述：

他遠赴英國，參加早已安排好的詩歌活動。但是當他走下飛機時，他卻發現自己成為西方媒體關注的焦點，並自此開始了在歐洲長達十五年的寫作生涯。這是詩人意料之外也無所選擇的命運。<sup>21</sup>

從這樣的敘述看來，多多的去國並非一個主體深思熟慮後的決定，而是具有偶然性和被迫之感。這種痛苦，在〈在英格蘭〉一詩中有所表露：「是英格蘭／使我到達我被失去的地點」（《多多詩選》，頁 161），並在多多 1980 年代末至 1990 年代初的多首詩中被反復的書寫：「你循著肉鉤蕩出肉店的後窗／你身後，有一條腿繼續擱在肉案上／／你認出那正是你的腿／因你跨過了那一步。」（〈地圖〉，《多多詩選》，頁 165）。「流動／／流動，也只是河流的屈從」（〈居民〉，《多多詩選》，頁 159）。如果對這種情感加以體察，〈在英格蘭〉中那句著名的「整個英格蘭，容不下我的驕傲」，或許就需要重新理解。這並非很多評論者解讀的僅僅來自於「詩人的驕傲」，而是一種極度痛苦的、甚至任性和不加理智的控訴。這句詩或許約略可以等於：整個英格蘭，無法容納我的痛苦。因為真正給予他痛苦和恥辱的對立面，一方面有如與馬西亞斯決鬥的阿波羅

<sup>21</sup> 奚密著，李章斌譯：〈「狂風狂暴靈魂的獨白」：多多早期的詩與詩學〉，《文藝爭鳴》，頁 59-66。

一樣，強暴、蠻橫、持有絕對力量，<sup>22</sup> 另一方面，這一力量所統領的土地、風物、家園，又確乎是他身心繫繫，這兩者的一體性，成為流亡者悖謬的隱痛。而英格蘭作為命運中偶然的第三方，因為一種可以置身事外的旁觀、完好，乃至帶有獵奇的審視，成為「我」之憤怒、痛苦的承接者。

重大歷史節點對於個體命運不可回溯的更改，或許是理解多多 1990 年代創作的關鍵，也構成了他很長一段時間詩歌的抒情結構。在這一時段的創作中，多多的「強力主體」又有了不同於之前二十年的形變，展現為困獸般的自我纏鬥和撕扯，並主要通過語句的復沓表現出來。比如〈沒有〉中，詩人在開頭「沒有」所設定的荒涼、貧瘠的景觀之下，以「除了……」、「只有……」等句式，展開一些受困的（「只有光反復折磨著」）、滯重的（「停滯在黎明」）、彌留的（「最後的光」）、痛苦的（「我用斧劈開肉，聽到牧人在黎明的尖叫」）場景，又插入單行成段的「沒有語言」、「沒有鬱金香」、「沒有光」、「沒有喊聲」，將上述已非常微弱的、殘存的景象再次否定和取消。（《多多詩選》，頁 174-175）

不過，多多並不會僅僅以受害者的姿態，展現這種無法抗拒的予取予奪給主體造成的禁錮。相反，正是這一強蠻之力，激起了詩人的反抗，詩中相應出現了一種對抗的力量：

看過了冬天的海，血管中流的一定不再是血  
 所以做愛時一定要望到大海  
 一定地你們還在等待  
 等待海風再次朝向你們

<sup>22</sup> 典出茲比格涅夫·赫貝特著，趙剛譯：〈阿波羅與馬西亞斯〉，《赫貝特詩集》（廣州：花城出版社，2018年），頁 286-288。

那風一定從床上來

.....

看海一定耗盡了你們的年華

眼中存留的星群一定變成了煤渣

大海的陰影一定從海底漏向另一個世界

在反正得有人死去的夜裡有一個人一定得死

雖然戒指一定不願長死在肉裡

打了激素的馬的屁股卻一定要激動

所以整理一定就是亂翻

車鏈掉了車蹬就一定踏得飛快

春天的風一定像腎結石患者系過的綠腰帶

出租車司機的臉一定像煮過的水果

你們回家時那把舊椅子一定年輕，一定的（《多多詩選》，  
頁 169-170）

儘管「一定」的連用不乏詩歌節奏上的考慮，多多也曾自述，此類「詞組節奏」受狄蘭·托馬斯（Dylan Thomas）的影響甚巨，<sup>23</sup>且幾乎直接學自巫甯坤譯狄蘭·托馬斯〈死亡也一定不會戰勝〉<sup>24</sup>。但是，倘若從內容、抒情主體的語調及情感關聯來看，「一定」後所接的有些是命定的事實，而更多的是不可能發生的、甚至前後矛盾的事情。那麼，讓這些不可能的事情在語言的表述中「一定」發生，包含著一種在自我的幻想中改變現實、製造奇跡的篤定，甚至

<sup>23</sup> 多多、凌越：〈我的大學就是田野——多多訪談錄〉，《多多詩選》，頁 272。

<sup>24</sup> 李章斌：〈「保持整理老虎背上斑紋的瘋狂」：再讀多多〉，《揚子江評論》，第 2 期（2018 年 4 月），頁 48-57。



是一種強行掙脫現狀，讓衰老、朽逝等命定規律發生逆轉的決心。但顯然，這些發生在語言中的扭轉，並不會真正出現在生活中，那些註定到來的衰朽和錯失，並不因為主體的意願而有絲毫更改，尤其是最後一句「你們回家時那把舊椅子一定年輕，一定的」，幾乎是與時間、死神的直接角力。這一系列註定落空的「一定」，疊加得越多、越篤定，就有越強烈的悲劇意味。

但值得注意的是，這種一開始由於意外命運所被給予的痛苦，隨著時間的推移，在多多詩歌中慢慢內化為一種自身的矛盾結構。比如，〈在這樣一種天氣裡來自天氣的任何意義都沒有〉這一纏繞的標題下，是這樣的句子：

土地沒有幅員，鐵軌朝向沒有方向  
 被一場做完的夢所拒絕  
 被裝進一隻鞋匣裡  
 被一種無法控訴所控制  
 在蟲子走過的時間裡  
 畏懼死亡的人更加依賴畏懼  
 ……（《多多詩選》，頁 180）

上述引文中繁複的悖謬結構，大量存在於多多 1990 年代的詩歌中。從技巧層面來說，一些詞語的復沓、雙音節詞所構成的頭韻尾韻，可能是出於音韻節奏的考慮，如上文中「朝向」與「方向」，「控訴」與「控制」；或者如〈什麼時候我知道鈴聲是綠色的〉中「樹間隱藏著橄欖綠的字／像光隱藏在詞典裡」，「字」與「光」的調換，以營造陌生感。另一方面，上文「畏懼死亡的人更加依賴畏懼」，「讓從未開始航行的人／永生——都不得歸來」（〈歸來〉），「我尋找我失落的／並把得到的，放走」（〈冬日〉），以及「為了所

有的，而不是僅有的／為了那永不磨滅的／已被歪曲，為了那個歪曲／已擴張為一張完整的地圖」（〈為了〉）等句子，並非僅僅技法上的語詞回環，而確實是人類內心一種悖論式的情感。

不過，流亡異鄉的無奈、命定感、孤獨、離別之痛、思鄉之苦在脫離了一開始作為事件的實景後，慢慢內化為多多內心的一種結構性格式，並在詩中形成反復的自我衝撞、自我扭結，儘管仍然具有情緒上的感染力，但由於一再地重複，詩歌中由悖謬而達致的張力，逐漸從「命定」的，變為「自命」的，並成為一種語言的慣性：「只允許有一個記憶」、「只允許有一個季節」、「只允許有一種死亡」（〈只允許〉），「沒有風的時候，有鳥／『有鳥，但是沒有早晨』」（〈捉馬蜂的男孩〉），「從額頭頂著額頭，站在門檻上／說再見，瞬間就是五年」、「雲／叫我流淚，瞬間我就流／／但我朝任何方向走／瞬間，就變成漂流」（〈歸來〉）……曾有人引述多多的話：「在中國，我總有一個對立面可以痛痛快快地罵它；而在西方，我只能折騰我自己，最後簡直受不了。」<sup>25</sup> 上述例子確乎為這種「折騰」的結果。儘管這些悖謬的語言結構在詩歌節奏上造成的音樂效果已被學者敏銳地注意到並納入新詩節奏理論的建構中，<sup>26</sup> 但值得追問的或許是：如果這種悖論式的語言結構，作為日常纏鬥、突圍的遺存，在情感上的痛苦被漸漸榨幹或鈣化之後，成為純語言層面的詩歌動力機制，是否會造成詩歌在同一平面上的遼

<sup>25</sup> 樸素：〈八月空曠——關於詩人多多〉，《詩歌月刊》，第2期（2006年2月），頁13-14。

<sup>26</sup> 李章斌：〈多多詩歌的音樂結構〉，《當代作家評論》，第3期（2011年5月），頁68-76；以及李章斌：〈語言的悖論與悖論的語言——多多後期詩歌的語言思考與操作〉，《中國現代文學研究叢刊》，第8期（2011年8月），頁84-95等。

巡乃至滑脫？（《多多詩選》，頁 182-210）

比如，在 1990 年代後期的一些詩中，仍不乏早年雄奇的意象，但似乎不再能激起巨大的情緒感召力：「你姥姥桌上的 60 只蘋果，還在閃閃發亮」，「總有一塊麥田還在動感情」（〈節日〉，《多多詩選》，頁 223）……詩中愈發頻繁的「還在」、「仍然」、「已是」等詞的使用，不僅暗示著這些巨大的意象不再由激情支撐，而是殘存的、困頓的，像一次漫長而痛苦的搏鬥之後的喘息，而且隱約透露出這些情感已被一再地重複、鋪陳，缺少發展、急轉、波動，而近乎疲倦。

## 五、語言的「抽象畫」

或許正是感到上述以情緒為策動力的抒情方式不再能夠滿足創造力，多多新世紀以來的作品，出現了某種變化。就情感強度而言，充盈、向外爆破的情緒回轉向內，導向對靜默乃至「空無」的體認與追求；而在詞語上，抽象名詞取代意象名詞，使得詩中由意象群組成的具象畫面，轉變為由抽象詞彙搭建而成的「抽象畫」。但抒情主體在詩歌中與詞語的關係，仍是具有統攝性的。

對空無的追求，在〈維米爾的光〉中有所體現：

按禪境的比例，一架小秤  
秤著光線中的塵埃  
以及塵埃中意義過重的重量  
粒粒細小的珍珠，經  
金色瞳仁姑娘的觸摸  
帶來更為細小的光亮  
以此提煉數，教數

學會歌——至多晚，至多久

抵達維米爾的光

從未言說，因此是至美<sup>27</sup>

與多多早期作品給人留下的濃烈、狂暴的印象相比，這首寫於2004年的詩顯得出奇地安靜。這首詩應是取材於荷蘭畫家維米爾（Johannes Vermeer）的畫作〈持天秤的女子〉（Woman Holding a Balance）。維米爾在荷蘭風俗畫中已經算是一個偏於精神世界、神秘、永恆性的異數，<sup>28</sup>而多多這首詩所表現出的對神秘和空無的追求，則比維米爾的畫作更多地剝離了日常，而近乎於一個無人之境。

開篇「按禪境的比例」就為詩歌定下了一個「微縮」、「空寂」的調子，「光線中的塵埃」本是日常物象之間微不足道的縫隙，幾乎可被忽略。但在這裡，塵埃不僅被畫面核心的「天秤」稱量，還被賦予了「意義過重的重量」。這種對極致的「小」的注目，延續到了第二節。「金色瞳仁姑娘的觸摸」是全詩中唯一帶有體溫的一行，「粒粒細小的珍珠」經過這一觸摸，被賦予了「更為細小」、也更為虛幻的「光亮」。這是一種虛化，也是一種帶有神秘色彩的提煉，它直接指向第三節的魔法：「以此提煉數，教數／學會歌」，從生活的塵埃、珍珠的光亮裡「提煉」出的是一個更為抽象的東西：「數」，並以詩賦予它音樂，教它歌唱。倒數第三行的破折號有一種無限延續的意味，似乎在詩人看來，循著上述方向不斷從細小處「提煉」，才有可能無限接近「維米爾的光」。這是一個從「細微」

<sup>27</sup> 多多：〈維米爾的光〉，《多多四十年詩選》（南京：江蘇文藝出版社，2013年），頁278。

<sup>28</sup> 茨維坦·托多羅夫著，曹丹紅譯：《日常生活頌歌：論十七世紀荷蘭繪畫》（上海：華東師範大學出版社，2012年），頁183。

行至「空無」的過程，且這一過程被看作是美的生成。詩的末句，「從未言說，因此是至美」，不僅是對前面這一導向空寂之美的總結，也包含了詩人對語言的態度：圖像優於語言，更接近他所青睞的靜默空無之美。

這首詩是對維米爾的閱讀，也是對藝術（詩歌）創作本身的探討。其中所顯露出的對空無向度上的神秘性的迷戀，以及由此而產生的對形而上的追求、對語言效力的懷疑，某種程度上可用來概括多多後期詩歌的特徵。

通過同一話題在不同時段的多次書寫，可一窺多多後期的這種變化。他曾數次在訪談中表達過他對美國自白派詩人普拉斯的推崇，也寫過多首紀念普拉斯的詩，在早先的〈1988年2月11日——紀念普拉斯〉（1988）（《多多詩選》，頁147-148）以及〈它們——紀念西爾維婭·普拉斯〉（1993）（《多多詩選》，頁198-199）中，詩人更偏向於從旁觀者的視角去描畫普拉斯的激烈、鋒利和孤獨，強度多體現於意象，比如「她沉重的臀部，讓以後的天空／有了被坐鸞的屋頂的形狀」，「裝滿被顛昏的蘋果的火車」，「『我要吃帶尖兒的東西！』」，「把你留在人間的氣味／全部吸光」……即便是書寫死亡，上述詩歌也是飽滿的、淋漓的。而〈在幾經修改過後的跳海聲中——紀念普拉斯〉（2003）中，死亡、痛苦、孤獨，在詩中則內置於抒情主體自身的體認，帶有一種「知天命」式的承納。映現在詩行中，一方面體現為很多關鍵句落在陳述性質的語句上，如「在祈禱和摧毀之間／詞，選擇摧毀」，「痛苦，比語言清晰／訣別聲，比告別聲傳得遠」，僅僅是通過比較輕聲說出了一些事實，而不像上文所引的早年詩歌中極盡誇張的形容。另一方面，哪怕是一些具象景觀的呈現，也偏於安靜，呈閉合、靜息

狀：「大海，已由無盡的卵石組成／一種沒有世界的人類在那裡匯合／無帆，無影，毫無波瀾／／……最純粹的死，已不再返回」，不再有早年詩中涉及死亡時的疼痛暴烈。<sup>29</sup>

多多曾用「一個年齡一個境界」在形容創作在年歲漸長中的變化，視之為不少大詩人共有的特徵，他認為：「現在寫的是人生徹悟的，最終的幾句話，把它說出來就行了，就是一首詩」<sup>30</sup>。的確，多多在這一時期的詩中，對存在、死亡、意義、虛無，有較深入的思考和較直白的、不依託於意象的表述。比如〈吃杏仁的秘密〉開頭：「活這意義，一種死／領先暫時的生」<sup>31</sup>，生命的意義恰在於死亡所設定的絕對期限，這一想法合轍於海德格爾早期哲學「向死而生」的意識；又如〈癡呆山上〉的結尾：「那埋著古船古鏡的古鎮／也埋著你的家鄉／／多好，古墓就這麼對著坡上的風光／多好，惡和它的饑餓還很年輕……」（《妄想是真實的主人》，頁 127-128），史跡消亡時帶走了個體的故鄉記憶，人類易朽，而草木無情、長在，與惡一樣永恆；再比如〈青草——源頭〉：「什麼是人，為什麼是人／介入了流浪的山河……」（《妄想是真實的主人》，頁 131），思考了人類在自然循環中的存在角色與意義。

但是，這一時期多多的詩歌，並不盡然如他自己所說，是「人生徹悟的、最終的幾句話」，「說出來就行了」。哲思的引入，在

<sup>29</sup> 多多：〈在幾經修改過後的跳海聲中——紀念普拉斯〉，《多多四十年詩選》，頁 275-276。

<sup>30</sup> 多多、李章斌：〈是我站在寂靜的中心——多多、李章斌對談錄〉，《文藝爭鳴》，頁 143-151。

<sup>31</sup> 多多：《妄想是真實的主人》（南京：譯林出版社，2018 年），頁 178。為行文簡潔之便，有關此文後續引文將以（《妄想是真實的主人》，頁數）之形式直接註明。

多多晚近的詩歌中，仍為數不少地以一種更抽象的方式，將一些概念名詞（如「愛」、「存在」、「思」、「沉默」等）當做意象，在詩中組成一定的空間圖式。這些圖式中仍會出現山川河流等實景，但它們大多扮演腳手架的作用，搭造了一個舞臺，而上述概念名詞在這一舞臺上形成高低遠近的位置關係，甚至通過各自的運動軌跡變化，來呈現詩人對人生、世界、存在的思考。這也頗似藝術領域抽象畫的表現方式，與多多晚近的畫作風格暗合：

所有的低處，都曾是頂點／／從能夠聽懂的深淵／傳回來的，只是他者的沉默／高處仍在低處／愛，在最低處（〈讀偉大詩篇〉，《妄想是真實的主人》，頁 154）

在，已把接納與逗留／留在你現在的位置上／不在——永在／與思完全平行（〈讀書的女雕像〉，《妄想是真實的主人》，頁 139）

石頭被推上山頂／不幸，便處於最低水準／／在這低下之內／通過我們被顛倒的勞作／向更低處漂流人／／……在這報告之外／不多的生活，是生活（〈從兩座監獄來〉，《妄想是真實的主人》，頁 133）

從上述詩例可以看出，多多苦心搭建了許多複雜的空間結構，用以承載他對人世的思考。這些相互扭結的詞語並非僅僅是語言的機鋒或遊戲，而是有切實的邏輯關係做支撐。詩中諸多邏輯連接詞，並非如廢名〈妝台〉中「因為此地是妝台／不可有悲哀」<sup>32</sup>的假邏輯（pseudo-logic），而是確實圍繞 A、「非 A」、「A 的補集」等，

<sup>32</sup> 《廢名集·第三卷》，王風編，（北京：北京大學出版社，2009年），頁 1549。

構建了多多對生命本質的理解：世事變遷的滄海桑田、愛的易朽、交流的不可能、精神與肉身的裂隙、死亡作為寫作的底色、詞語的謙卑等等。但也正因為這些思考的真切、邏輯建構方式的直接、語調的篤定，多多這類詩更像教義或箴言。

一方面，倘若讀者以共情的方式加以體察，確實可以認同其中對人生的透徹了悟，但從抒情主體的語調來看，主體與物象的關係仍然與早年由情緒策動的詩歌同構，只不過情緒被替換成了哲思——即，物象或哲思均環繞一個先在的主體，主體根據自己的先驗之思，抓取意象或概念為自己的表達所用。在其中，主體仍然是絕對的、主導的，意象只是主體思維結構中的一枚棋子，被羅布在詩行中，而並未具備獨立性，或與主體發生對話。因此，即便詩中不乏悖謬結構，仍然是主體思維內部的張力，而非與外部的交流乃至爭辯。比如，「保留你性格中的紋理／要持久，就需要荒蕪」、「光，是可以遲到的／／詩行，並未後退」（〈一張書桌沒有邊緣〉，《妄想是真實的主人》，頁 175），更像是詩人對於自己寫作態度、詩學理念、行世原則的宣喻。

另一方面，這些詩中多次直接出現「詞」、「詞語」與「存在」的對喻，詩歌便成為一則可被解開的謎語。比如〈存於詞裡〉：

為絕塵，因埋骨處  
無人，詞拒絕無詞  
棄詞，量出回聲：

這身世的壓力場

從流動的永逝  
成長為無時



無時和永續

沒有共同的詞

我們沒有，他們沒有

沒有另外的寓言……（《妄想是真實的主人》，頁 145）

這首詩像一個謎面，幾乎每一句都是可以被釋義、被「翻譯」的。「詞」、「無詞」、「棄詞」、「沒有共同的詞」均可作為人的存在狀態來理解：一個人因為世間「人」的缺在而主動與塵世相隔絕，置身事外恰得以測量出場域的回聲；「流動的永逝」逐漸變成沒有時間感的空無，但這種空無並不意味著永動機般沒有痛苦的世界。整首詩恰如末句所述，是一則「寓言」，但又並非「朦朧詩」簡單的隱喻系統，而是將人類的存在及其種種悖謬，在詩中化約為「詞」的運動圖式。這仍是上文提及的「抽象畫」方式，語詞更多是被作為「色塊」、「線條」來使用的。這是對語言功能的全新開發嗎？還是對語言表意功能的削弱？

語言的傳統表意功能意味著，詩中的畫面多是由語言通過使用意象、描述場景生成的，恰如多多早年的方式。不過，多多曾數次在詩中表達他對語言表意功能的不信任。前文提到的〈維米爾的光〉末句即寫到：「從未言說，因此是至美」，在〈對像間無語〉中他又寫：

詞，在很遠的地方／對應，但不相遇／達義，已讓其變形／  
閃電抓住圖像／暗澹的，強烈起來／崩解了，而仍未釋放／  
／為保持沉默的鋒芒（《妄想是真實的主人》，頁 168）

均顯露出對語言表達效力的懷疑。或許正是這些思考，將多多引向了對語言其他使用方式的開發。但問題在於，在「用語言的表意功能去呈現圖像」和「把語言作為一個圖像來使用」的選擇中，多多

又並非是「具象詩」（如臺灣詩人林亨泰、陳黎等）的方式，當他把語言作為色塊、線條去運用的時候，仍然有賴於語言作為表意功能的邏輯連接詞和比喻系統，甚至在語詞的扭結中，作為表意功能核心的邏輯不但沒有被規避，反而更突顯了。

或許不可簡單否定多多「將語言用作色塊」這一朝向繪畫領域遷移的實驗性意義，但詩歌與繪畫的不同之處在於，詩歌作品的呈現形式與對作品的闡釋、理解，均依賴於同一介質——語言，尤其是語言表意的這一面。在當代藝術中，不乏詩歌、影像、繪畫、攝影、雕塑、裝置、行為之間的「互文」或「共生」<sup>33</sup>，但這類互文其實對作品的有效性提出了更高的要求：由於對其他藝術形式不同程度的借用，或是共用同一個觀念，創作者必須更大程度上發揮、挖掘他所使用的媒介自身的特質，而不能僅將跨界作為一種「借力」方式，成為兩邊都曖昧搭界卻發展不充分的產物。也就是說，倘若是以詩歌為靈感的繪畫、影像、裝置、行為，更需要繪畫自身形象表達的充分，影像獨特的鏡頭語言呈現，或裝置藝術對材料質感的把控，行為藝術與身體的深刻關聯等。因此，反過來，如果把多多這一部分詩歌看作是語言的「抽象畫」方式，那麼，語言自身的特質則需要更加被強調和思考。

多多詩歌轉變的嘗試可以遵循他自身的創作脈絡繼續發展，也值得期待。不過，倘若順著他對語言的不信任，另一種思路或許也可以被納入考量，即跳出語詞的衝撞，仍用早年的意象方式，以形

---

<sup>33</sup> 類似的呈現近年來在當代藝術領域湧現較多，諸如曾在 UCCA 尤倫斯當代藝術中心舉辦的「寒夜」（2017 年 9 月 15 日至 2017 年 12 月 17 日），OCAT 深圳館的一系列展覽專案：「小說藝術」（2018 年 6 月 23 日至 2018 年 8 月 12 日）、「共生：詩與藝術的互文」（2019 年 9 月 21 日至 2019 年 11 月 10 日）等。

象去呈現哲思、神秘與空無。多多從不掩飾對保羅·策蘭的推崇，羨慕他「把詞敲得那麼碎」，但策蘭的碎裂或許並非是由邏輯主導的，而是情感痛苦造成的斷裂。況且，晚期策蘭詩歌節奏上的停頓、留白，其實並沒有完全脫離形象。被多多當做藝術至高境界的「神秘性」，在詩歌中用詞語描繪出一個安謐的氛圍同樣可以抵達。在這一過程中，多多需要移動的，或許更應該是主體，讓它出現與外部世界的對話。

## 六、重估詩歌中的強力抒情

回顧多多近半個世紀的詩歌創作，作為一個強力的抒情者，張揚的主體成為他詩歌的主要動力核心與動力來源。從前文四個部分的分析可以得知，無論是早年迥異於集體抒情的親切豐富的語調，還是 1980 年代以來亮烈奇崛的、作為情緒度量的意象，或是詩歌語言的張力結構，多多的詩歌技藝無論發生怎樣的變化，主體情感始終是第一義的，它居於中心位置，成為詩中各要素背後的「命運之手」——也即，詩歌的語調、意象、語言、結構等，均呈碎片化和附著性，環繞著這一強力的主體而存在，由它生成、為它所調用。在新世紀以來的詩作中，多多發展出對哲思、理智的興趣，但歸結到主體與語言、世界的關係上，哲思對情緒的取代，並未改變強力主體對意象、語詞的統攝關係，概念名詞仍然圍繞主體之思，形成了一種偏於抽象的空間圖式。此外，抒情的強力不僅成為多多寫作的一種特徵，也進一步成為他觀察和看待事物的方式：一種極致的、幾乎不留中間餘地的絕對視角。多多後期詩作由「暴烈」向「空無」的極限轉換，亦可歸因於此。這種強力主體在詩中所佔據的絕對統攝性，導向的是一種類似於浪漫主義主體的「絕對的抒情」。

或許可以追問，多多這種強力、極致的抒情主體是緣何而形成的？首先，這與多多的童年和少年經歷有著精神底色上的聯繫。作為一位出生於1951年的詩人，多多的整個青春期，幾乎都在「文化大革命」的時代度過。他曾多次在訪談中提到，「文革」對他的影響，「是不可磨滅的」，也是「非常複雜的」。在「文革」伊始最火熱的幾年中，多多作為初中生，參與或見證過串聯、武鬥、插隊，那個文明和野蠻交織在一起的時代氛圍，客觀上給予他們一種「勇氣、造反、反抗」的影響，甚至是一種可與1968年歐美左翼風潮聯動的「理想主義色彩」<sup>34</sup>；而到了後來，他和一部分同齡人「很快又對『文化大革命』的本質進行思考，成為反對派」，「開始是無知的孩子，然後變成自覺的抵抗者，然後又從抵抗者變為流亡者」。<sup>35</sup>但是，儘管對文革的災難形成理性的反思，但當時狂熱、暴烈的時代氣氛，作為一種少年記憶，仍然根植於一個人的血液中，也多少決定了1950、1960年代出生的一批詩人天然的精神底色，正如詩人柏樺書寫他們這一代詩人的回憶錄書名所意圖揭示的：「左邊：毛澤東時代的抒情詩人」<sup>36</sup>。而在少年印記之外，多多在後來的人生中所閱讀、推崇、效法的，也是偏向於一個以爆發力見長的、具有浪漫主體的詩人譜系：狄蘭·托馬斯、普拉斯、曼德爾施塔姆、策蘭、勒內·夏爾、茨維塔耶娃……這些詩人，不僅在詩人形象氣質上給多多以影響，也在抒情方式上（比如狄蘭·托馬斯的「詞組節奏」）部分塑造了多多詩歌的抒情面貌。這或許也正如以賽亞·

<sup>34</sup> 多多、凌越：〈我的大學就是田野——多多訪談錄〉，《多多詩選》，頁267。

<sup>35</sup> 多多、凌越：〈我的大學就是田野——多多訪談錄〉，《多多詩選》，頁267。

<sup>36</sup> 柏樺：《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》（南京：江蘇文藝出版社，2009年）。

伯林在《浪漫主義的根源》中提到的浪漫主義在政治和藝術上同時兼具的正反兩面。<sup>37</sup>

不可否認，多多以獨異的聲線、不苟合的態度，至今仍為當代漢語詩歌的高標之一，他的「強力抒情」也遠遠超越了同代人，不同於北島等人詩歌中的「絕對命定性」仍然大多借用自公共語彙，也不同於海子等人的抒情光芒更多地僅僅依賴青春情緒。但如果站在更宏闊的坐標系上重新審視，多多後期所遇到的情緒強度減弱的難題，也部分映射了中國大陸當代漢語新詩寫作範式的年代變遷。多多所代表的，是一種典型的 1980 年代「主體大於世界」的抒情方式，並在 1990 年代詩人們集體轉向之後，仍長時間地延續著這一風格。它強調抒情主體的絕對中心位置，通過主體的想像力來創設幻境，外部世界往往以碎片的方式，透過主體想像的玻璃牆壁折射進詩歌。這與 1980 年代「解凍」的狂喜、相對自由的社會環境相關。而到了 1990 年代，由於 1990 年代前夜中國大陸的歷史事件給詩人們造成的普遍的精神創傷，歷史時間的猝然斷裂，使得沸騰在整個 1980 年代的主體性的狂熱擴張不再能夠繼續。因此，1990 年代以後，中國大陸漢語新詩的抒情主體，大多以一種脆弱、受挫、邊緣的姿態，朝向日常生活、內心世界回歸。這一回歸，儘管不乏被動乃至被迫的成分，卻意外帶來了主體對外部世界的傾聽。從詩歌抒情的動力機制來說，一首詩的情感不再僅僅發源於主體的內在世界，也不再單以抒情主體為軸心來結構，外部世界的物象不再只是承載主體強烈情感的尺規。通過冷靜的旁觀、敘事、描摹，乃至反諷、拼貼，一個更為完整的外部世界秩序得以進入詩歌，抒情主

---

37 以賽亞·伯林著，呂梁、洪麗娟、孫易譯：《浪漫主義的根源》（南京：譯林出版社，2011 年）。

體與外部世界、與語言形成了更多元的觀看、傾聽、商榷的模式，漢語新詩的抒情邊界也由此得到拓展。

以文學代際上晚於多多兩代的詩人朱朱（1969-）為例，他的〈小城〉一詩，寫於2003-2004年左右赴法國參加詩歌活動之際。歐洲小城中人們平靜優雅、自由敞亮的生活，激起了詩人對自身文化身份的省思和迷惘：

是不是一個人走得太遠時，  
就想回頭撿拾他的姓名、

家史和破朽的搖籃？  
是不是他討厭影子的尾隨

而一旦它消失，  
自由就意味著虛無？

是否我已經扭曲  
如一根生鏽的彈簧，

徹底喪失了彈性？  
是否在徹底的黑暗中

我才感覺到實存？

……

我的愛黏滯，像一條  
割不斷的臍帶——  
我的歡樂是懸崖上易朽的繩欄，  
我的風景是一個古老的深淵。

.....

我們的一生

就是桃花源和它的敵人。<sup>38</sup>

不同於多多〈居民〉中對東西方文明落差的揭示帶有一種較為明晰的確定性，朱朱在〈小城〉中的態度更為惶惑、悖謬：我們自身的傳統，包括東方式的審美，既是臍帶，又是枷鎖，既有輝煌得無可置疑的美學傳統，又有腐朽到無可救藥亦無法撼動的道德政制——「桃花源和他的敵人」確乎以一個極具概括力的心理結構，道出了這種「任何地方都不是故鄉」的流離失所。比之多多「他們不劃，他們不劃／我們就沒有醒來的可能」（多多〈居民〉）、「整個英格蘭，容不下我的驕傲」（多多〈在英格蘭〉）的篤定，朱朱在「桃花源」和「敵人」之間，在「一腳踏過太平洋」、「射殺毒太陽」<sup>39</sup>的激憤擔當和「我忽然厭倦了旅行而想要居留……縱然自責如逃兵，……但／回去，就是流放」<sup>40</sup>的倦怠退縮之間的猶疑，或許更貼近於二十一世紀最初十年相對寬鬆、多元共存的全球化想象。這種容留了更多思辨和平等對話的寫作，在朱朱、臧棣等第三代之後的詩人這裡，似乎已成為了共識。

這是不同代際的詩人基於不同的存在經驗、詩歌抒情范式，形成的不同寫作風格。我們並不能武斷地說哪一種更好，每一種方式的可能性與限度，都需要留在詩人自身創作的邏輯中去檢驗，並呼

<sup>38</sup> 朱朱：〈小城〉，《皮箱》（桂林：廣西師範大學出版社，2005年），頁93-94。

<sup>39</sup> 朱朱：〈月亮上的新澤西〉，《五大道的冬天》（上海：華東師範大學出版社，2017年），頁58。

<sup>40</sup> 朱朱：〈九月，馬德里〉，《五大道的冬天》，頁54。

喚有創造力的詩人不斷進行自我突圍。不過，在讀者的層面，「閱讀」、「接受」，有時比「寫作」更受制於外部的現實存在——當一個崇尚多元、交流、相對性和思辨力的時代，在不可把捉的世界風潮之下，急遽轉變為遍佈對抗、偏見、敵對，而甚少共識的時代，如果我們心中被壓抑的激憤，需要通過音樂劇《悲慘世界》中〈*Do You Hear the People Sing*〉來尋找出口，需要通過布萊希特（Bertolt Brecht）「在黑暗的年代／還有歌嗎？／是的，還有關於／黑暗年代的歌。」<sup>41</sup> 來自我慰藉，那麼，多多詩歌中作為第一義的強烈情感與暴烈的抒情，會變得再次有效嗎？這一複雜的問題並不能夠被簡單給出答案，但這個問題在一個更廣的向度上，導向了對「語言與現實的關係」的重新思考，並始終提示著我們現實強度的存在：哪怕對於自詡為「詩歌立法者」、崇尚創造的浪漫主義詩人來說，肉身的現實遭際，仍是不可忽視、不可省略的維度，始終對作為「有死者」的人類虎視眈眈。如果我們同意詩人沃爾科特（Derek Walcott）在〈遺囑附錄〉中所寫：「要改變你的語言，必須首先改變你的生活」<sup>42</sup>，那麼，多多這種自我概括為「本能」的寫作方式，這種以情感為原初動力的方式，在某種程度上仍廣泛成立，並類似於希尼「在見證的迫切性和愉悅的迫切性之間徘徊」<sup>43</sup> 那樣，情感的詩與理智的詩、抒情的詩與敘述的詩之間的爭辯、起伏，也會永恆地存在。

41 貝托爾特·布萊希特著，黃燦然譯：〈題詞〉，《致後代：布萊希特詩選》（南京：譯林出版社，2018年），頁299。

42 德瑞克·沃爾科特著，傅浩譯：《德瑞克·沃爾科特詩選》（石家莊：河北教育出版社，2003年），頁91。

43 海倫·文德勒著，黃燦然譯：〈在見證的迫切性與愉悅的迫切性之間徘徊〉，《世界文學》，第2期（1995年3月），頁42-54。



## 引用書目

### 一、專書 / 專書論文

1. 以賽亞·伯林著，呂梁、洪麗娟、孫易譯：《浪漫主義的根源》，南京：譯林出版社，2011年。
2. 北島：《履歷：詩選 1972-1988》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015年。
3. 多多：《多多四十年詩選》，南京：江蘇文藝出版社，2013年。
4. 多多：《多多的詩》，北京：人民文學出版社，2012年。
5. 多多：《多多詩選》，廣州：花城出版社，2005年。
6. 多多：《妄想是真實的主人》，南京：譯林出版社，2018年。
7. 多多：《諾言：多多集 1972-2012》，北京：作家出版社，2013年。
8. 朱朱：《五大道的冬天》，上海：華東師範大學出版社，2017年。
9. 朱朱：《皮箱》，桂林：廣西師範大學出版社，2005年。
10. 艾布拉姆斯著，吳松江等編譯：《文學術語詞典》，北京：北京大學出版社，2009年。
11. 貝托爾特·布萊希特著，黃燦然譯：《致後代：布萊希特詩選》，南京：譯林出版社，2018年。
12. 柏樺：《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》，南京：江蘇文藝出版社，2009年。
13. 韋恩·布斯著，華明、胡曉蘇、周憲譯：《小說修辭學》，北京：北京聯合出版公司，2017年。
14. 奚密：《從邊緣出發：現代漢詩的另類傳統》，廣州：廣東人

- 民出版社，2000年。
15. 茨維坦·托多羅夫，曹丹紅譯：《日常生活頌歌：論十七世紀荷蘭繪畫》，上海：華東師範大學出版社，2012年。
  16. 茲比格涅夫·赫貝特著，趙剛譯：《赫貝特詩集》，廣州：花城出版社，2018年。
  17. 凌越：《與詞的搏鬥》，合肥：安徽教育出版社，2012年。
  18. 陳國球，王德威編：《抒情之現代性》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014年9月。
  19. 奧爾罕·帕慕克著，彭發勝譯：《天真的和感傷的小說家》，上海：上海人民出版社，2012年。
  20. 趙毅衡：《當說者被說的時候：比較敘述學導論》，成都：四川文藝出版社，2013年。
  21. 德瑞克·沃爾科特著，傅浩譯：《德瑞克·沃爾科特詩選》，石家莊：河北教育出版社，2003年。
  22. 王風編：《廢名集·第三卷》，北京：北京大學出版社，2009年。
  23. 謝默斯·希尼著，黃燦然譯：《希尼三十年文選》，杭州：浙江文藝出版社，2018年。
  24. 閻月君、高岩等編選：《朦朧詩選》，瀋陽：春風文藝出版社，1985年。

## 二、期刊論文

1. 木葉：〈多多：詩人的原義是保持整理老虎背上斑紋的瘋狂〉，《上海文化》，第9期，2018年9月，頁4-13。
2. 多多、李章斌：〈是我站在寂靜的中心——多多、李章斌對談

- 錄》，《文藝爭鳴》，第3期，2019年3月，頁143-151。
3. 李章斌：〈「保持整理老虎背上斑紋的瘋狂」：再讀多多〉，《揚子江評論》，第2期，2018年4月，頁48-57。
  4. 李章斌：〈多多詩歌的音樂結構〉，《當代作家評論》，第3期，2011年5月，頁68-76。
  5. 李章斌：〈語言的悖論與悖論的語言——多多後期詩歌的語言思考與操作〉，《中國現代文學研究叢刊》，第8期，2011年8月，頁84-95。
  6. 李潤霞：〈頹廢的紀念與青春的薄奠——論多多在「文化大革命」時期的地下詩歌創作〉，《江漢論壇》，第12期，2008年12月，頁103-106。
  7. 胡桑：〈我所驕傲的聽覺——論多多〉，《詩建設》，總第2期，2011年8月，頁21-28。
  8. 奚密著，李章斌譯：〈「狂風狂暴靈魂的獨白」：多多早期的詩與詩學〉，《文藝爭鳴》，第10期，2014年10月，頁59-66。
  9. 海倫·文德勒著，黃燦然譯：〈在見證的迫切性與愉悅的迫切性之間徘徊〉，《世界文學》第2期，1995年3月，頁42-54。
  10. 賈鑒：〈多多：張望，又一次提高了圍牆……〉，《華文文學》，第1期，2006年2月，頁28-35。
  11. 鄒漢明：〈為窒息的天空持燭——多多論〉，《揚子江評論》，第4期，2018年7月，頁72-78。
  12. 劉志榮：〈「我始終欣喜有一道光在黑夜裡」——多多論〉，《文藝爭鳴》，第6期，2014年6月，頁24-50。

13. 樸素：〈八月空曠——關於詩人多多〉，《詩歌月刊》，第2期，2006年2月，頁13-14。

### 三、網路文獻

1. OCAT 深圳館展覽「共生：詩與藝術的互文」（2019年9月21日至2019年11月10日）作品介紹，《[OCAT 深圳館 | 作品介紹 #3] 共生：詩與藝術的互文》：<https://mp.weixin.qq.com/s/VJIYyUiwPJRX2tEI90UncA>，瀏覽日期：2019年12月15日。