

顾城诗作中的意象研究
**A STUDY ON IMAGERY
IN THE POETRY OF GU CHENG**

许怡怡

HII EUE EE

**MASTER OF ARTS
(CHINESE STUDIES)**

拉曼大学中文研究院
**Institute of Chinese Studies
Universiti Tunku Abdul Rahman
JULY 2017**

顾城诗作中的意象研究

A Study on Imagery in the Poetry of Gu Cheng

By

许怡怡

HII EUE EE

本论文乃获取文学研究硕士学位（中文系）的部分条件

A dissertation submitted to the Department Of Chinese Studies

Institute Of Chinese Studies

Universiti Tunku Abdul Rahman

In partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master Of Arts (Chinese Studies)

摘要

自 1980 始，中国诗坛崛起一批被称为朦胧诗派的诗人，顾城便是其中之一。虽朦胧诗热潮持续的时间并不长，在第三代诗人群起后便逐渐走向衰落，但其所引起的关注或争议也曾轰动一时，文学价值亦不可抹杀。朦胧诗争论围绕在其整体涵义的晦涩，但与此同时唤醒了新诗的现代意识。顾城的诗歌对语言的反思将诗歌核心重新转向审美范畴，很大程度上契合了朦胧诗的本质意义。

本文尝试以顾城诗歌中的意象作为分析对象，探讨诗歌意象与创作主体之间的共鸣，以及意象作为符号所能超越的审美界限。

论文第二章，探讨顾城书写意象时所用的隐喻手法，即如何保留意象的客观性，同时借此敞开诗歌意义的开放性和可读性。以零度书写的可能性分析顾城诗作，得出顾城以“抽离”姿态写诗，代以“形式”（意象）来介入文学，因此隐喻系统丰富，包括以意象的变形、对立、通感扩张人们解读诗歌的感知范围等。

第三章，沿着顾城书写母题“回归自然”继续探讨顾城笔下意象所表达的“自然”之含义，以分析《水银》组诗之“水”意象为主，分析顾城之自然追求，包括书写之“自然”，即字/语

言成就自身之自由。“声音”意象及顾城诗中之“画”皆证明，诗人在文学场域里与其说是叙述者，更倾向扮演将语言世界“呈现”出来之“转述者”。而这一切须首先建立在诗人与意象的“共鸣”及“契合”上。

第四章，以人与意象之“合体”为立足点，研究诗人将自我交托意象的原因。从文化、心理、哲学之范畴，顾城以意象自救并解救语言述说自身的本质，唯这样对“自然”的终极追求将顾城引入“死亡”的本能里，不仅在精神上，顾城更让自己化身为笔下意象，在肉体上往世界的本源和故乡奔去，主动结束生命。

第五章，总结及分析顾城“回归自然”、“自然纲要”的实践与悖论，比较顾城前后期意象与其“自我”之关系，以期厘清顾城后期“无我”的概念，故深入分析后期组诗《颂歌世界》及《城》里意象所创造的异质空间，以“异托邦”概念分析诗人“自我”之“不在场”。顾城早期若是“自然的我”状态，则后期是“理想的我”，然而顾城以语言为异托邦的画地为牢，反在他的精神上设下枷锁，当现实的“自然”也成为敌人，顾城的死变成了他当下的解脱。

研究希望能从诗歌本体的研究中做出一些突破，因此回归到诗歌语言的研究，即是以意象作为媒介探讨顾城诗歌“回归自然”的本质追求，尽可能做出合理分析。

关键词：顾城、意象、诗歌语言、回归自然

Abstract

Since the early 1980s, the presence of “obscure poems” played an important role in the field of Contemporary Chinese Literature. These types of poems were famous for its emphasis on authenticity and autonomy of literature, and also of its challenge to the mainstream. This study sets Gu Cheng, who was one of the representative poets, as the research target, by looking into the imagery aspects of his poems.

Chapter two analyzes how Gu Cheng’s used metaphor to retain imagery’s objectivity and expand its referent meanings (or “signified” based on Semiology). According to the “writing degree zero” concept, Gu Cheng was trying to withdraw himself from texts so that the literature could express itself through imagery. That was how literature involved in human’s life and also the way Gu Cheng involved in literature. That’s why Gu Cheng’s poems were full of imagery, including opposite imagery, by using synesthesia.

Chapter three focuses on Gu Cheng’s motif of “return to nature”, with analyses of Gu Cheng’s natural images “water” inside his series of poems “*shui yin*”(mercury), which elaborate how Gu Cheng sought for nature, with the naturality of writing. It was also about the liberty of literature and language. Gu Cheng showed the world of literature and language rather than presenting himself. This situation would appear only when there is sympathetic response between poet and poem.

Chapter four is about the study of why Gu Cheng chose plenty of imagery in his poems. This chapter analyzes more than one dimension, apart from cultural factors, it also discusses

the spiritual pursuit in Gu Cheng's poetry, including philosophical factors. Gu Cheng's pursuit of living in "nature" as his spiritual hometown. The strong obsession brought Gu Cheng to death, as he decided to end his life when he realized that he could not reach his "utopia" easily.

Chapter five summarizes and compares Gu Cheng's early works and late works which are related to natural imagery and nature concept. In his late works, Gu Cheng turned to oriental philosophy for comfort, this philosophy appeared in his poems and also he tried his very best to practise it in life. It also analyzes two of his representative works which are "*song ge shi jie*" (*the carol world*) and "*cheng*" (*city*). Thesis cite "heterotopia" concept of Foucault to investigate the relation between nature(scene) and Gu Cheng's "self", especially analyze "self"'s exit and the creation of "automation". After realizing nature can become his enemy, Gu Cheng considered "language" as his final fantasy, but he immersed himself into his inner mind, and this brought him to death.

This study hopes to break through the existing research findings especially in the literature's interior study, so the dissertation focuses on poetic language, that is the imagery of Gu Cheng's poetry to discuss his desire of "back to nature" which is also his writing theme.

Keywords: Gu Cheng, imagery, poetic language, back to nature

致谢

论文耗时几年终于完成。借此，想要感谢期间帮助过我的人们，让我能顺利完成论文。

首先是论文指导廖冰凌老师，一直以来的指导与包容。除了在论文上给予指点与意见，在家乡东马撰写论文，处理手续时不免麻烦，许多时候是老师帮忙着手处理、时常奔波，谢谢。感谢老师对愚钝的我的耐心。

其次，也感谢我的副指导许文荣老师对论文的建议，以及曾维龙老师、李树枝老师、张依苹老师、陈明彪老师，以及其他考委老师在论文答辩时提供的修改建议。

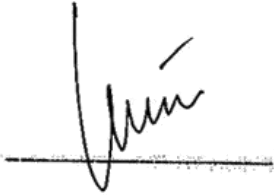
接着，感谢期间给予我帮助或精神支持的家人朋友，晓贝、尉帷、芳娟、晓丽、建濠等，有你们坚持的路走得也 longer 些。

以及，谢谢诗。诗的活泼让我在严谨的学术作业中感受到快乐，每每读出不一样的意义，就可以感受到文学的辽阔，也帮助我与论文的进程保持步伐一致，书写得更踏实些。

论文核实书

本论文顾城诗作中的意象研究为许怡怡亲自撰写，是为拉曼大学中华研究院中文系硕士学位取得之学位论文要件。

此证



日期: 2017-07-2017

(廖冰凌副教授)

指导老师

拉曼大学中华研究院中文系（双溪龙校区）主任



日期: 2017年7月14日

(许文荣副教授)

副指导老师

论文核实书

viii

拉曼大学中华研究院中文系（金宝校区）

本论文顾城诗作中的意象研究为许怡怡亲自撰写，是为拉曼大学中华研究院中文系硕士学位取得之学位论文要件。

此证

日期: :.....

(廖冰凌副教授)

指导老师

拉曼大学中华研究院中文系教授

日期: :.....

(许文荣副教授)

指导老师

拉曼大学中华研究院中文系（金宝校园）主任

拉曼大学

中华研究院

日期：09/07/2017

硕士论文提交

此证许怡怡（学号：12ULM06065）在中华研究院中文系廖冰凌副教授及中华研究院中文系许文荣副教授指导之下，经已完成此一题为顾城诗作中的意象研究的硕士学位论文。

本人亦了解拉曼大学将以 pdf 格式上载本硕士学位论文至拉曼大学资料库，供拉曼大学教职员生及社会人士查阅使用。

此致

(许怡怡)

论文声明

本人谨此声明：除已注明出处之引文外，本论文其余一切部分均为本人原创之作，且未曾在此前或同一时间提交拉曼大学或其他院校作为其他学位论文之用。

姓名：许怡怡

日期：09/07/2017

目录

摘要	ii
致谢	vii
论文核实书	viii
硕士论文提交书	ix
论文声明	x
第一章 绪论	1
第一节 研究范围	1
第二节 研究对象与研究主题	7
第三节 文献综述	9
第四节 研究方法	13
第五节 预期研究成果	16
第二章 意象群——顾城诗歌意象的作用	17

第一节 意象与零度写作	19
(一) 文学语言的零度与自由	19
(二) 创作主体的零度与自由	24
第二节 意象与隐喻系统	28
(一) 打通能指与所指的隐喻系统	28
(二) 意象的变形与通感	32
第三节 意象的类型与原型	35
(一) 自然化的抒情描写	35
(二) 意象的排比与张力	40
(三) 原型意象“土地”的书写	44
第四节 小结	55
第三章 “我不再表达我自己”——顾城意象蕴含的真意	57
第一节 《水银》与“物我合一”之道	60
(一) “水银”与诗的自主性	60

(二) 水、混沌与道	63
第二节 “疯癫而明亮”的《滴的里滴》	65
(一) 水与字的形态	65
(二) 疯癫与语言的自由	74
(三) 水与治愈	78
第三节 寻找字的“声音”	81
(一) 语言的声音与精神	81
(二) 顾城诗中的声音意象	85
第四节 字图符号间的联系	93
(一) 《激流岛“话画”本》及其他：文与图的结合	93
(二) 文字对象形意义的展示	98
第五节 小结	101
第四章 “比喻是防御”——顾城诗意象内涵生成的诠释	103
第一节 意象对语言迷狂的防卫	105

(一) 文革与语言暴力	105
(二) 文学与新语言的生成	108
第二节 象对言不及义的拯救	114
(一) “言意之辩”与意象的整合	114
(二) “言不尽意”与齐物	118
第三节 意象思维对哲学意涵的承载	123
(一) 意象、语言及存在	123
(二) 《海的图案》的存在状态	127
第四节 意象对心理状态的展示	133
(一) 以死亡书写超越死亡	133
(二) 顾城诗中的生死意象	137
第五节 小结	141
第五章 “自然的我”与“无我”的自然——顾城诗歌的空间意象	143
第一节 “自然的我”阶段	145

(一) 语言乌托邦与自我认同	145
(二) 以诗歌筑起的童话乌托邦	148
(三) 物理与心理距离	154
第二节 “无我”的自然阶段	158
(一) 从“反文化的我”到“无我”	158
(二) 《颂歌世界》的异质空间	164
(三) 《城》的异托邦式追忆	170
第三节 小结	177
第六章 结语	182
参考书目	186
(一) 顾城相关书籍	186
(二) 硕/博士学位论文	187
(三) 期刊论文/单篇论文	188

(四) 中文专书	191
(五) 中文译著	193
(六) 网络资料	197

第一章 绪论

第一节 研究范围

朦胧诗派是中国 20 世纪 70 年代末 80 年代初出现的一个诗歌流派，主要以内在精神为表现的对象，采用象征的艺术手法使诗的意境模糊，形成一种朦胧美感。朦胧诗派注重创作主题内心情感的抒发，肯定人的自我价值和尊严，因此有其一定的重要性，也引起了许多关注。这一批诗人都经历了文革¹的十年浩劫，朦胧诗潮在这样的文化背景下诞生，与文革脱不了关系。学者指出，朦胧诗“所指涉的不仅仅是某类诗歌创作，也不仅仅是一个诗人集团，而是一个文学潮流，它的存在意义基本上建立在对于‘文化大革命’的质疑和批评之上”（吴秀明，2002：493）。朦胧诗作品一直在地下酝酿着，并首先在民刊《今天》上发表。作为在非正式、非官方的地下刊物上发表的作品，朦胧诗一开始就注定了与主流诗歌不同，是带着打破官方诗歌一统天下的格局而面世的。《今天》为寻求合法化经历了许多努力，朦胧诗也随之浮出水面。为此，朦胧诗在当时引起不少论争，朦胧诗正是在这巨大的讨论声中茁壮起来。在内容上，

¹ 无产阶级文化大革命的简称，是中华人民共和国始于 1966 年的一场政治运动。在此期间普及的批斗、抄家、告密等文化，使中国传统文化与道德沦亡，受害人数以千万计。同年龄的老三届大部分人都失去了继续受教育的机会，只有少部分人在文革后接受高等教育。知识青年下乡，对农业开发起着微小的作用，却对教育、人力资源造成破坏。文革最终遭到官方公开否定，而被称为“十年动乱”、“十年浩劫”。据董国强指出，在现有对文革的研究中，有两类著述值得关注。一是以李鸿永、骆斯典、陈佩华等为代表的红卫兵运动实证研究，提出了著名的“社会冲突理论”；二是一刘国凯、杨小凯和郑义等人主要根据个人经验和观察，在 90 年代至本世纪提出的“两个革命说”。详情可参阅董国强的〈社会史视野下的“文化大革命”研究〉，收录于《中共党史研究》，2012 年第 2 期。

不同于文革诗歌与“十七年文学”²，朦胧诗在对历史进行反思的同时也对“自我”关注，更深入个体的内心情感；而在语言上，朦胧诗具有现代主义的书写特征，两者相加很快引起读者的注意。

意象在朦胧诗里是一个极其重要的元素，占据了诗歌中重要的地位，也是辨别朦胧诗派的关键词之一。对于意象的认知，可以追溯到古代的《诗品》，以及《文心雕龙·神思》中的种种概念。这些都是研究意象所不能跳脱的基本概念，也是理解意象如何被运用在文学作品中的重要参考。在中国，意象的概念经历了漫长的整合过程才渐渐确定下来。人们对于“象”的自觉意识，其实是从哲学思辨中对于“意”、“象”、“言”的关系中渐渐明朗起来。(王泽龙，2008：9) 老子提出“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”(老子著，朱谦之撰，2000：88)的观点，第一次建构起了人们对“象”的认识，也说明了“道”与“象”之间的关系与“道”的表现形态。但是，老子对于“道”也表述了“道可道，非常道；名可名，非常名”(老子著，朱谦之撰，2000：3)的前提，可见这个“道”不能言传，只能透过其表现形态来让人们意会。庄子也认为“道不可言，言而非也”(庄子著，于长春译注，1992：254)，从中我们可以看到“言”的有限性，“言”的存在有时候不是接近了“道”，更有可能让人们在言说中偏离了对“道”的认知。第一次将“意”与“象”联系在一起探讨的是《易传》。(王泽龙，2008：10) 从“子曰：‘书不尽言，言不尽

²十七年文学是指从中华人民共和国成立(1949年)到文革开始，这一阶段的中国文学历程。丁帆指出，在共和国诞生之前，七月的第一次文代会就定下了它迎接的必然是一个“颂歌”与“战歌”的文学时代的到来。在他和王世诚出版的《十七年文学：“人”与“自我”的失落》中亦把“十七年文学”归纳成“颂歌”与“战歌”两种模式。详情可参丁帆的〈论“十七年文学”中配合政治的几种模式-《中国现当代文学史与思想史的关联性》论纲〉，收录于《东海中文学报》，2009年第21期。

意’……‘圣人立像以尽意’” (王云五主编, 南怀瑾、徐芹庭译注, 1974/1983: 387-388)的叙述里我们看到了“象”的设立缩短了言和意之间的距离。魏晋玄学家王弼在《周易略例·明象篇》也阐释了三者之间的关系:“尽意莫若象, 尽象莫若言。言生于象, 故可寻言以观象; 象生于意, 故可寻象以观意。” (王弼著, 楼宇烈校释, 1980: 609) 纵观以上的资料, 意象概念的确立, 多是从哲学认识论命题来展开的。首次在文学意义上阐述意象理论的是刘勰的《文心雕龙》。刘勰在《神思》篇提出:“独照之匠, 窥意象而运斤” (刘勰著, 周振甫注, 1981: 295)第一次将意象当做一个单位来看待。在《隐秀》篇他说:“是以文之英蕤, 有秀有隐。隐也者, 文外之重旨者也; 秀也者, 篇中之独拔者也” (刘勰著, 周振甫注, 1981: 431), 说明了文外之意应该隐藏, 而文中的秀句应该突出, 暗示了“意”该“隐”而“象”该秀, 即“意”应该隐藏在鲜明的形象描写之中。《文心雕龙》成了后人研究意象说之不可或缺的重要参考。

除了古典诗学的传承之外, 朦胧诗的意象应用也受到了西方意象派³诗学与象征主义⁴诗学的影响。象征主义诗学主张诗的世界是潜在意识的世界, 而象征主义的本质是去暗示事物而不是清楚地陈述它们。瓦莱里将诗的世界音乐化, 认为诗歌是语言、

³ 1908年, 以 T. E. 休姆为代表的一批英美诗人在伦敦发起了意象主义运动, 旨在反对维多利亚时期浪漫主义的冗词赘语、华丽夸饰以及传统英诗的格律——五音步抑扬格, 探讨当代英语诗歌的现状与发展趋向, 崇尚自由诗、日本的五行短诗和句以及法国象征主义诗歌。意象派诗人的兴起深化了 19 世纪法国象征主义诗论, 促进了英美诗歌迈向口语化、大众化的道路, 丰富了西方文论的内涵和意蕴。详见云得煜:〈论庞德意象主义诗学〉, 收录于《安阳大学学报》2004年6月第2期, 页104-105。

⁴ 马永波指出, 现代主义始于法国的象征主义。象征主义不直接表达思想和感情, 而是暗示它们, 不加解释的象征将在读者心中重创出思想和感情, 这样的象征主义被文学史家称之为“人事象征主义”。象征主义另一方面的内容, 则是“超验象征主义”, 具体的意象不是用来象征诗人心中具体的思想和感情, 而是一个巨大、普遍的理想世界的象征, 现实世界知识这个世界的一个不完美的表现。详见马永波:〈法国象征主义的诗学思想〉, 收录于《南京理工大学学报》2008年8月第4期, 页34-38。

意象与感情三者的和谐相加，认为通过意象能唤起对应物的感情，而感情要寻找对象，亦须通过意象才能得到表现。(保·瓦莱里, 1939/1987: 429-443) 叶芝则认为诗歌不满足于表现外在世界，而是要使诗歌“显露它心中的图像”(威·巴·叶芝, 1900/1987: 60)，并提出诗的形式“必须具有无法分析的完美型、必须具有新意层出不穷的微妙之处”(威·巴·叶芝, 1900/1987: 60)。英美意象诗派休姆认为“在诗中，意象不仅仅是装饰，而是一种直觉的语言的本质本身。”(托·欧·休姆, 1924/1987: 188) 意象派强调意象情感产生的瞬间，如庞德对意象下的定义：“意象，是在刹那间所表现出来的理性与感性的复合体”(埃兹拉·庞德, 1918/1987: 108) 除此之外，他们也在意象的研究上做了许多突破，例如瑞恰慈提出的“远距”原则，认为喻指和喻体之间的差异越大越好；燕卜苏的“含混”论，认为复杂意义是诗歌一种强而有力的手段，这个理论使“一个符号只有一个意义”的限制被打破了。这些都是西方的意象研究对诗学界的重要贡献。

有趣的是，意象派的一些代表人物直言中国诗学对他们的影响。庞德曾告诉别人只要读一下他译的中国诗，就可以明白什么是意象主义。(赵毅衡, 2003: 15) 弗莱契更是直言：“正是因为中国影响，我才成为一个意象派，而且接受了这个名称的一切含义。”⁵(John Gould Fletcher, 1945; 引自赵毅衡, 2003: 16) 朦胧诗意象在与古典诗歌或西方诗学相比之下，还是有其独特性的。古典诗歌的意象带有约定俗成的意义，比如月亮代表思念、杨柳代表离别等，意象带出的涵义已为读者所熟悉，有固定的情

⁵ 原文收录于 John Gould Fletcher: "The Orient and Contemporary Poetry", (ed.) Arthur E. Christy, *The Asian Legacy and American Life*, 1945, P.154.

感模式。朦胧诗打破典型，超越了意象的既定模式，使意象有指向私人情感的倾向，造就意象的陌生化，这也正是朦胧诗花了更多时间才被人们接受的原因。虽然打破传统、指向个人，朦胧诗对英美诗学的意象应用也并非照单全收。意象派的诗歌如庞德所言，追求一种瞬间的感受，因此内容较空泛，诗歌充满的是诗人热情的自我，以及极其琐碎、细小的事物描写，是诗人当下捕捉的生命感受。高度浓缩的诗歌使意象派难以表现多层次或较为深刻的主题。朦胧诗则选择将自我与社会联系起来，更多倾向社会人文的关怀。纵观中西方，可以说意象一直在文学中扮演了重要的角色，也已经有了较为完善的文学理论系统。简单来说，意象之用便是客观与主观世界的契合，物象触动诗人，并让诗人去赋予外在世界的物象以自己的情意，让此物象寄托作者主观的思想情感意象。意象就是结合了客观世界的“象”以及创作主体的“意”。读者赏析朦胧诗作品，不仅需要从内容上去发掘意义，也要对其中意象进行深层分析，以体验诗歌从语言上散发的整体意义。

顾城（1956-1993）原籍上海，于1956年生于北京，1969年随父下放山东东北农场，1974年回北京。做过搬运工、锯木工、借调编辑等多种工作。1980年所在单位解散，成为待业者。他在文革中开始诗歌写作，1977年开始发表诗作。1979年在《今天》等刊物发表诗作后，在诗歌界引起强烈反响和巨大争论。著作主要有《黑眼睛》、《雷米》、《城》、《水银》、《顾城诗集》、《顾城童话寓言诗选》、《海蓝》、《舒婷顾城抒情诗选》、《北岛顾城诗集》等，部分作品被译成英、德、法等多国文字。另外，他还有下列作品：文集《生命停止的地方，灵魂在前进》，组诗《城》、《鬼进城》、《从自然到自我》、《没有目的的我》，这些文集生前未发表，参加了

一九九三年十月二十八日在深圳举行的文稿竞价活动特别竞价；而更为人瞩目的小说《英儿》是他在弃世前刚与谢烨合作在德国完成的一部自传体小说。

比起其他朦胧派诗人，他的诗歌更加拒绝世界，而不像其他诗人在迷惘中寻找希望和目标。当芒克写下充满勇气的《向日葵》：“你看到了吗/你看到阳光中的那颗向日葵了吗/你看它，它没有低下头/而是把头转向身后/它把头转了过去/就好像是为了一口咬断/那套在它脖子上的/那牵在太阳手中的绳索”、江河写下充斥历史意味的《纪念碑》：“纪念碑/历史博物馆和人民大会堂/像一台巨大的天平/一边/是历史，是昨天的教训/另一边/是今天，是魄力和未来”，顾城却写下：“睡吧！合上双眼，世界就与我无关”。顾城后期诗歌的写法尤其奇特，使得有学者称他的诗歌“是真正意义上的朦胧诗，除此之外的朦胧诗，只是一个误称”（赵毅衡，1993：391）。另外，他的诗歌成就让他赢得“童话诗人”的美誉，所以顾城是值得学者独立研究的。顾城将自己的诗歌分成了四个阶段，即：自然阶段（1969-1974），文化阶段（1977-1982），反文化阶段（1982-1986），无我阶段（1986后）。后期指的是1985至1993的时候。后期顾城的诗作如《水银》、《鬼进城》等都表现了无我阶段的情境。后期的顾城和朦胧诗派其他诗人的特性离得太远，仿佛有了自己自成一家的朦胧诗学，使得他的诗歌有其独立研究的价值性。他笔下的意象也新颖，所谓的新颖，并不是多超前的意象应用，而是他赋予意象的意涵更新，意象所承载的意义更活泼、多变。

第二节 研究对象与研究主题

在 1979 年，公刘发表了《新的课题——从顾城同志的几首诗谈起》，文章中谈及自己对这类诗歌的担心，于是顾城成为了“这类诗歌”的中心人物之一，文章也引起了人们对于此诗歌的讨论，其争论主要围绕人们对朦胧诗的“懂”与“不懂”的讨论上。朦胧诗从其产生的年代至今都被冠以“古怪诗”的印象，例如对朦胧诗的首次命名就带着误解：

也有少数作者大概是受了“矫枉必须过正”和某些外国诗歌的影响，有意无意地把诗写得十分晦涩、怪癖，叫人读了几遍也得不到一个明确的印象，似懂非懂，半懂不懂，甚至完全不懂，百思不得一解。……。我对上述一类的诗不用别的形容词，只用“朦胧”二字；这种诗体，也就姑且名之为“朦胧体”吧。
(章明，1980：53)

虽然朦胧诗因此得名，但显然这一称谓是带有贬义的。尽管后来有人提出异议，认为它不能概括这类诗歌的特征与内涵，但“朦胧诗”还是被广泛使用并固定下来。⁶在赞扬与恶评声的冲击中，朦胧诗成了被加倍关注的话题，造就朦胧诗的风靡一时。后来崛起的“第三代诗人”⁷既是朦胧诗的继承者，也是其反叛者。他们站在反精英的立场上宣告与朦胧诗的断裂：

⁶也有资料显示，在孙绍振发表于 1980 年第四期《福建文学》上的《恢复新诗根本的艺术传统》一文中，就已用“朦胧”一次来概括舒婷诗歌的内容特点。稍后，在《光明日报》1980 年 5 月 7 日发表的谢冕的《在新的崛起面前》一文也使用了“朦胧”一词。详见王维。（2006）.《朦胧诗语言研究》. 未出版硕士论文. 华中师范大学，武汉。也由此可见文学界普遍认为“朦胧”一词最能概括朦胧诗的特质。

⁷刘忠指出，如果在评说“朦胧诗”的时候，用得最多的一个词是“崛起”，那在评价“第三代诗人”的时候，我们用得更多的则是“突围”一词。为了颠覆朦胧诗人的诗坛主体地位，消除他们的精英意识，

别了，舒婷北岛。我们不仅想告别你们的诗意识，而且想告别你们的诗形式。你们这个意象，那个具象，这个象征那个浪漫，是不是写的太累了？你们月亮啊，船呀，溪呀，窗口呀，花呀，雪呀，风呀，泪呀，是不是写得太玄了？我们只想通过汉文字流动出我们的意识，我们追求这种流动的语感、诗感、节奏感，哪怕是大白话。（徐敬亚、孟浪等编，1988：185）

从以上引文可以发现，多数反对者对朦胧诗的排斥是基于其内容与语言上的晦涩。因此将朦胧诗的价值否定是有失公允的，也正因为如此，对朦胧诗的研究理应回到诗歌语言本身进行探讨。顾城作为朦胧诗人之一，其语言的独特、意象的陌生化指向了诗歌艺术的回归，成为了探讨朦胧诗一个重要的研究材料。

顾城在与 Simon Patton 的《唯一能给我启示的是我的梦》访谈中提到“字的生活”时候，曾说：“我感到了每个字自身的灵性，所以到了《水银》的时候，我就不再强制地组合他们，我让它们自己组合，在我心动的时候，字就会像万粒水银受到一个震动一样，出现它们的排列……”（顾城著，林婉瑜、张梅芳编，2005：310）在这里，顾城用意象——水银来表示文字的状态。读者可以从中感到文字有自己的生命力，像水银这样，会自己震动自己排列，可见顾城眼中的文字是自由的。这种象征是动人的，从中也可以看出顾城对意象的热爱。顾城认为自己 and 语言来自同一个本源，即是世界。因此他说：“所以当我们在某一个起点重新出发的时候，我们到达的是同一个地方。”（顾城著，林婉瑜、张梅芳编，2005：312）顾城的写作带着回归本源的执念。在这里，顾城用意象来探索文字和语言的本质之时，又用了文字来呈现意象，两者的交融进而

第三代诗人在群体和自我之间选择了自我，而在精英和平民之间选择了平民。详见刘忠。（2008）．〈“第三代诗人”的文化认同与诗歌观念〉．《社会科学研究》．（4）．

体现及暗示了他的生命本质追求。遑论顾城所用的意象暗示了什么，应用意象这个动作本身已经揭露了他的秘密。除此之外，顾城能用着最自然真实而常见的意象不断翻出新元素，且不让那常用的意象老化。他朦胧的意象将读者从死板的理解中解放出来，透过读者不确定的解读或误读来进行再创作，引出文字的新生。从他在文字世界里创造新生命的企图，可以看出他对自己理想国境的坚持及固执。文字和人的关系在顾城的世界里是双向的，是人类的认知创造了文字存在的形态，文字本身藏有隐喻的功能，文字的指向又带人们回到所描述的事物的本质状态，这又何尝不是一种回归。

通过以上两点问题的启发，论文旨在分析顾城的诗歌意象，透过对意象的解读去打破人们对其诗歌所作“不知所云”的评价，并以意象联系文学、心理学、语言学的范畴，从中寻找其诗歌在语言审美上的价值，并寻求顾城诗歌的意义所在。

第三节 文献综述

由于顾城的死亡建立在“杀妻而后自杀”上，许多关于顾城的研究都着重于其死亡事件这一点上，许多文章将关注点放在其死亡原因及死亡前的精神状态上。其中有对他的死亡做文化解读的，例如王德威的《诗人之死：闻捷、施明正、顾城》，从对历史的细查和思考，探讨一樁樁诗人自杀的背后原因。又如奚密的《诗人之死——当代中国与台湾的诗人与社会》，将“死亡”视为当代诗歌的“母题”，与王德威同样将诗人的自杀解释为一种人与国家（历史）之间的对话关系，个体文本所隐喻的“国族语言”，必须放在文化里理解及检视其深层意义。张颐武的《一个童话的终结——

顾城之死与当代文化》，则指出顾城的出现是“国家主体话语的绝对限制和压抑而转向个人主体话语的象征”（张颐武，1994：96），顾城的诗歌则是争取个人话语空间的表征，顾城最终的自杀表示新时期话语的边缘和极限存在。这篇文章较为专注的课题是顾城的死因。另外也有从文学层面研究顾城死亡的论文，例如黄春芳的《论顾城悲剧的文学意义》，指出顾城的文艺观即以诗学为主的思辨哲学以及生命哲学缺乏了一种社会责任感，固步自封而走到了毁灭。将顾城的诗作为一个整体进行分析的，有李正光的《他乡的悲怆——十年回顾：顾城的诗和死》，分析了顾城前期后期的诗歌特点，并对他的死亡做了多方面的分析。戈雪的《一个纯真脆弱的童话世界——论顾城的诗》则是结合了顾城的人生经历和性格心理分析了顾城诗歌的创作特点。

到目前为止，对顾城后期诗歌的研究相对较薄弱。比较有价值的文章有邹向东的《顾城后期诗歌美学理念与艺术方法管窥》，阐释了顾城后期的“回溯传统，崇尚老庄，师法自然”的美学思想，以及在创作手法上对现代主义的“意象暗示、隐喻、象征，甚至所谓的直觉、折断联想、自动语言、图像表现”等艺术手法的吸收。阅读了这篇文章后，本论文希望在文中所提及“语言已经成为当代美学及诗学的中心”的基础上加以探讨顾城诗歌。另外，李研慧在其论文《探索顾城后期诗人主体的“创造性转化”》中以德勒兹的“创造性”的概念来诠释顾城后期诗歌以及主体形态。她尝试将当代欧陆哲学、诗学的相关论点全面贯穿起来，藉由巴什拉、德勒兹、傅柯、梅洛庞蒂等诗学经验体系更为清晰的理论背景，以对“文本内部”做重新敞开和诠释的多声带，去建构顾城后期语言创作少有人能进入的诗意世界，较多的对于顾城诗歌的艺术手法、诗歌形式做探讨。

顾城后期的诗歌更像是摒弃现实世界而写给自己的诗歌，因此他后期的诗歌有一种私语化的倾向。王伟伟在《写给自己的诗——论顾城后期诗歌的私语化倾向》里提到顾城后期的诗歌在内容方面较倾向于自白、私人生活经历的记录以及隐秘情感的透露。越是到后期，他的私语化倾向越被过分彰显，从内容上已经无法明确分类，走向了极端的自我。如他的思乡之作《城（五十二首）》，虽然对大众熟悉的北京城的景点做了诠释，然而他的诠释却也是相当私语化的。除此之外，诗人还有部分诗作连一点暗示都没有，不知所云，丝毫看不出诗情诗意所在，成了诗人的喃喃自语。大量的使用他只有自己才能破译的隐喻和暗示，都体现了顾城偏执、自我的一面，令人无法探究诗人的精神世界和内心心理。顾城的创作见解与其哲学观念是结合的，因此他的诗歌“无为无不为”，以至意象运用的意义是模糊的，甚至连最可能成为意象的事物，其真实含义都令人无法捉摸。王伟伟认为顾城把诗歌当做宣泄自我的途径，毫无顾忌、任性妄为，一味随顺者自己的想法写下无绪的意象和破碎的文字，这些都使后期诗歌的私语化特征更明显。

张义德在《顾城的诗及诗学心理分析》里从心理学的角度分析顾城的《滴的里滴》提到了里头蕴含着三个无意识主体，其中包括深层无意识主体。在诗歌里头出现的鱼和水已经成了原型意象，代表诗人和人类潜意识中对原始和谐与对立物完全统一的向往。鱼作为表现人类集体无意识的原型意象之一，最有概括力的代表是中国古代的太极双鱼图。荣格认为，它象征天地之间的无差别的完美和谐，它被称作“道”，“道”的状态就是世界之初，这与顾城对自然的理解是没有分别的。可惜的是对于这一点张义德只在论文其中一章提及，还有可以深入探讨的可能。

伍方斐在《顾城后期诗歌艺术形式分析》里提到顾城后期用意象对人本地位彻底解构，在放弃自己的时候才理解什么是自然而然。《水银》的书写就是进入到了一种自然的个人化生活顾城将自然母体碎裂为意象或具象，用片段性的零星字句、偶然性的词汇以至生造词书写一种无目的、即兴式的文本。在他的诗中所运用的，已不是一般意象或中心意象，而是潜藏其中并包容一切的象征性原型意象。伍方斐认为，顾城后期诗歌对《水银》组诗中的水银、石头、城和鬼等隐喻、象征性的偏执，是把文学意象作为一种巫术来对待。顾城在意象里头隐藏的秘密都显示了它对自然的追求，也是这种偏执导致悲剧性的结果。

在对顾城意象的研究上，也有一些学者从较新的角度去剖析顾城的诗歌，如黄发有在《透明的童心与洗不尽的灰云——评顾城诗中的对立性意象》从顾城笔下的意象中筛选了一些性质相反的意象，来说明顾城的心理及成长经历对其意象选择及应用上的影响，对顾城的悲剧的探析离不开文化的研究。谢伶俐的《黑屋里的一线阳光——顾城诗歌“太阳”意象解读》则专注对“太阳”一个意象做了较全面的解读，分析了顾城在不同时期所运的此一意象所传达的不同讯息，同时在这一意象上解读出顾城多样的心理状态。另外，也有剖析顾城颜色意象的文章，如孔丹丹的《顾城诗歌色彩意象分析——以红、绿为例》和张丰的《穿越时代的色彩——论顾城诗歌中的颜色意象》等。可以说，在顾城诗歌意象的研究上，都有各种不同的角度丰富了学术界。也有学者将顾城与其他同代，或不同时代但相似的诗人在意象的应用上进行比较，如《戴望舒与顾城诗歌意象比较》中，张学员指出戴望舒和顾城身为不同时代的诗人，却在意象选择与态度上有其相似之处，都选择了“黑夜”及“灯”的对立书写，“梦”和

“死”的生命探索。他认为除了个性相似使然，更有可能是因为相似的社会背景和思想文化基础所造成的。更多的学者将顾城与海子进行了比较，如张文刚的《“梦”与“花”：顾城和海子诗歌创作之比较》，他认为海子和顾城都进入了迷狂的精神状态，于是导致了悲剧。

纵观以上的资料，顾城的诗歌研究还有可以发掘的空间，尤其对顾城后期诗歌内部的阐释，仍有拓展的可能性。专门以意象为核心来探讨顾城诗歌还是有发展空间的。意象作为主客观情感的投射，可以帮助读者理解顾城诗歌，也因其陌生化而开拓诗歌审美意涵。顾城留给读者的阐释空间非常大，这便是供给人们去探索的地方；但也因为如此，这地方充满了太多误读的危险性，便也是研究上的困难及匮乏了。

第四节 研究方法

本论文旨在探讨顾城诗中意象如何表现其“回归自然”的书写母题，因此主要篇幅将围绕诗歌文本进行内部分析，即以新批评为主做文本细读，强调对顾城诗歌的意象进行细致分析，尤以后期诗作如《颂歌世界》、《水银》等为分析对象。本论文也将适度分析各时期作品以呈现发展背景。论文部分章节将以此为基础，将诗歌视为“本体”做出探讨，将研究视角专注在审美范畴，处理诗歌的语言问题，包括探顾城诗诗歌本身所显露的“语言”/“文字”的讨论。

以此做出延伸，本论文对顾城诗歌也做一些跨学科研究，如从文化上的视野去探讨顾城运用诗歌意象与文化影响的关系，即以社会历史批评为方法，考察作家与其所处时代、环境的关系、从心理/精神分析批评的角度去探讨顾城对自然性的追求等。本论文尝试融入各门学科的知识与观念来对作品进行多元意义的解构性阅读。

为对顾城诗歌意象做出较整体的研究，本论文所用理论较为繁杂。除却基本中西意象理论，也将从“文学性”、“语言性”的角度去适度吸纳一些理论，如罗兰·巴尔特的“零度的写作”概念，剔除意图、社会意识的介入，将文学上升为自足的系统，以此对顾城诗歌的分析从字词、语言的丰富性展开，探讨顾城诗歌的审美价值。意象作为探讨媒介，既保持了零度写作的客观性，也适度的展示了诗人的风格与思维。诗歌的内容与思想寄居在内涵丰富的意象里，正如顾城的意象叙述了对自然的回归。这样的回归从两方面展开，除了在书写内容上对此青睐，其语言本身追求的纯粹与自然也是其一。本论文将之与老庄哲学结合起来探讨，以老子对“道”及混沌”的概念来梳理顾城“水”意象对字词语言的解构。庄子的“天籁”及“道”与顾城对“字的声音”的重视也有一些关联。另外，对字词、语言的自由性也参考福柯在《疯癫与文明》里对水与疯癫、治愈之间的关系做出分析。从语言层面拓展，本论文进而探讨意象与言、意、象的关系之命题做出分析。从庄子言不尽意论、德里达的“异延”概念出发，寻求意象在文学中的意义。然而，意象的意义并不局限于文学领域内，顾城的意象书写有着跨学科的意义，从中可以发掘出语言哲学命题，因此海德格尔对于“语言性”、“诗意栖居”思想的几个概念也作为研讨顾城诗歌本质的核心方法，来展开顾城创作意念之诠释。虽然海德格尔是以存在之追问的哲学命题来讨论其对诗与语言的思考，

但本论文希望从文学视角去挖掘与顾城创作理论相关之论述，并与之贯穿而进行探讨，望能提升文本分析之深度。另外，意象也暗示了顾城的心理状态，追求自然与迷恋死亡的书写，笔者欲以弗洛伊德的生死本能来解读。

为理解其创作诗歌的理念，以求较为准确的解读，本论文也将参考顾城其他文集以达分析的客观性。这里所指顾城文集主要环绕在顾城一些对于诗歌的看法和理论的文章，如《没有目的的“我”——自然哲学纲要》及其他演讲文章等。另外，诗人和诗歌关系密不可分的原因，参照一些叙述顾城其人的文章也是很重要的，因此，本论文也将纳入一些顾城的传记、对他的评传为需读作品。总括来说，本论文尝试采取以作品内部分析为主，理论为辅的方式来对顾城诗作进行探讨。

本论文希望可以分析顾城笔下所使用意象之特征以探讨出意象对于顾城的意义，进而梳理文字语言对于顾城的意义，并探讨这一些是不是在顾城的诗歌里早有藏匿。另外，论文希望可以探讨顾城对“自然”的定义与阐释，约略比较顾城后期“无我”的自然状态以及前期的“自然的我”的不同，以此明白他的创作和人生理念，探讨他心路变化如何引导他一步步走向悲剧。不能否认顾城一直以来都向自然靠拢，希望回归最初的自然状态。许多学者在评论顾城时，都从顾城崇尚自然的角度来展开探讨，但是何以他的回归竟是一条不归路，这是本论文欲探讨的。

第五节 预期研究成果

意象理论发展至今，已经臻于成熟。意象在文学作品中作为主要探讨对象的研究成果也渐渐丰富。笔者望能在此基础上对顾城诗歌的意象进行解读，以建立起顾城诗歌的美学意义，及对其诗歌思想内容的再一次解读。其中，笔者不仅将意象当成是文学的一部分，更是语言的一部分来对待，于此去把握顾城对语言文字本质的思索，从“语言的自由性”的课题去赋予文学以意义。

本论文也希望从意象，即文学内部的研究去联系文学外部，并预设“回归自然”作为顾城书写的母题，从这个范畴去应和顾城的生命追求。意象作为融合主观性与客观性的文学符号，能反映出顾城外露或内藏的情感投射，笔者借此探讨语言如何无限拓展它们自己，以及顾城本身情感的投射。顾城的文字仍有其意义，也有其所欲表达的主题，本论文旨在挖掘这些意义。

是以希望借此论文书写的过程能有一些有别于前人的发现，丰富顾城诗歌的研究成果，也让学术领域里对顾城的诗歌解读有更多样的诠释角度。此举也是将对顾城的注意力重新放在作品、文学，甚至是语言范畴上探讨，回到诗歌更甚于对其历史的探讨上。

第二章 意象群——顾城诗歌意象的作用

意象在朦胧诗里占据了重要的位置。无论是从《易传》中的“圣人立象以尽意”抑或《文心雕龙·神思》的“窥意象而运斤”中，不难发现，在中国文学的语境里，意象的存在被理解为承载创作者思想的一个工具。在诗歌中，诗人常以意象来贯穿全诗，以象征作为全诗的表现手法。诗人们绕过直白的表述，以隐喻让读者自己去破解谜底，作者则以各种意象作为谜底的暗示及线索，在创作的过程中既表达了自我主观的情感，也达到了创作审美的高度。“象”是作为“言”和“意”之间的媒介而存在的，至于它的有没有拉近言和意之间的距离，则是各有说法。然而，凭着意象所扮演的角色和承载的功能，终究无法打破“诗无达诂”的概念，这是无法否认的，但两者之间也并无矛盾。除此之外，意象在诗中的存在只是作者的表达工具而已吗？笔者认为这种说法是不足以涵盖意象的全部意义的。“诗无达诂”这句话恰好说明了诗句的多义性与丰富性，意象如是。象征手法的运用在创作者笔下指向了通往不同方向的道路，这才是朦胧诗之所以称为朦胧诗的核心意义，意象的复义性质也发挥了大作用。

在英国批评家燕卜苏的《朦胧的七种类型》一书中，所提及的各种朦胧类型已经说明了朦胧诗意义的多样性，更指出了有些诗歌的意义是超出作者思想的，比如第五种朦胧类型“作者在写作过程中才发现自己的思想，或当他心中还没有立即把这观念的全部抓住，从而产生一种不能确切运用于任何事物而是介乎两可之间的明喻”（威廉·燕卜苏，1930/1996：242）显示了作者在写作中才发现自己要表达的思想，或写作

中不曾怀有该思想，这就是意义超出思想。又如第六种朦胧诗在陈述中“并未增加什么东西，所以读者不得不自己去发明一些说法，而读者想到的这种说法又很可能相互冲突”（威廉·燕卜苏，1930/1996：277）表明了这一类型的朦胧诗所表述的东西很可能是矛盾或不相干的，需要读者自身去建构它的意义，也暗示了读者解读的权利。意义最含混的朦胧类型是第七种。在第七个类型中，一个词的意义“不仅含混不清，而且是由上下文明确规定的两个对立意义，因为整个效果显示出作者心中并无一个统一的观念”（威廉·燕卜苏，1930/1996：302）。作者思想上的分歧将诗歌的意义复杂化，带出了作者不同的观念，这类的朦胧诗歌难以运用逻辑分析去解读，而更适合以心理学的方法去分析它。意象的出现缓和了这种矛盾和紧张，因一个意象本身所能承载的意义和表现的特质不是单一的，但同时意象的出现造就并加深了诗的朦胧性。这证明了诗句、意象都是曝露诗人思想的传媒，也说明了意象以及整个诗歌不只是一种僵硬的传达作者思想的工具，它是与作者及读者有着感性的沟通的。

于是，意象的存在不仅是附和或解释创作主体的意识，更某种程度地扩大审美界限，其呈现的姿态也变得丰富，解读意象的运用手法之可能性也更多。正由于诗歌与意象的模糊性，其谜底及解答往往是不确定的。诗人既有自己对其所用意象的概念，那么读者更可以有自己对意象所包含的信息之感悟与理解。一首好诗，往往是没有正确解答的。顾城的诗歌也可以如此被定义着。他的朦胧诗时而充满灵性、欢快、童真，时而又相互矛盾及复杂或语无伦次，意象作为诗人与读者之间的媒介，以其形象性将诗歌内涵明朗化。本章欲选取顾城不同诗作中的意象作为分析对象，主要从艺术形式上去探讨顾城诗歌审美意义与高度，并对其意象之运用做一定的概括分析，即從“怎

么在诗歌中书写意象”或“怎么用意象来书写”作为分析的范畴，以此归类顾城笔下的意象类型，指出意象在顾城诗歌中的重要性。

第一节 意象与零度写作

（一）文学语言的零度与自由

顾城追求一种写作的自由，使得顾城的诗作接近法国象征主义所主张的“纯诗”。纯诗这个概念是瓦莱里在 1920 年所提出。纯诗在这里被理解为“对于由词与词的关系，或者不如说由词的互相共鸣关系而形成的效果，进行某种探索。实际上它首先要求研究受语言支配的整个感觉领域。”（瓦莱里，1996：67-68）但瓦莱里也承认，剔除任何非诗歌杂质的纯诗只是一种理想，因为“语言的实际和实践部分、逻辑习惯与逻辑形式、词汇间的混杂与非理性的冲突……使得这种绝对诗的创造成成为不可能的事情。”（瓦莱里，1996：307-311）。这里，我们将焦点集中在词与词的关系上。绝对纯净的诗是理想，而这理想也趋近于罗兰·巴尔特的零度写作。根据巴尔特观点：

零度写作根本上是一种直陈式写作，或者说，非语式的写作。……。这种中性的新写作存在于各种呼声和裁决的环境里而又毫不介入其中；它正好是由后者的“不在”所构成。但是这种“不在”是完全的，它不包含任何隐蔽处或任何隐秘。于是我们可以说，这是一种毫不动心的写作，或者说一种纯洁的写作。（罗兰·巴尔特，1953/2008：48）

顾城在诗歌创作上，任字词自行组合的自由性符合了零度写作的特性，也接近纯诗概念。纯诗强调“除本身外无目的”，主张诗歌的自主性、诗歌纯粹化的音乐整体

性、文本结构与技巧等。而巴尔特认为，写作不需要解释、意图、预设的介入。顾城的理想式写作，呈现在顾城诗歌的字词中间，而将这个中性书写或纯诗呈现出来的毋宁说是意象的存在。以下将以顾城写于 1980 年的诗作《弧线》作为分析对象，探析诗中意象在零度写作中何以有其重要性。

鸟儿在疾风中

迅速转向

少年去捡拾

一枚分币

葡藤因幻想

而延伸的触丝

海浪因退缩

而耸起的背脊（《弧线》）（顾城，2005：45）

以上诗歌分别呈现了看似毫无关联的四个段落。诗人以散点透视⁸的手法令段与段之间呈独立状态，使四个景观皆有自己的故事正发生。每个段落形式大约相同并且

⁸马永波在〈客观化写作——复调、散点透视、伪叙述〉一文中，将散点透视纳入客观写作的一环。文中他也提到朦胧诗，认为朦胧诗的写作实际上仍是在古典的语言规约中进行的，即认为有一个可以用语言去把握的清晰透明的世界存在，但朦胧诗没能完成语言目的性在诗学上的转变。他认为，一名诗人在剧烈变革的时代应该意识到，达于真实是他的首要责任。因此散点透视作为人类观察事物的本真方式，

工整，唯内容上并无瓜葛。然而，内容核心上的相似却使四个景观有了共同的联系。无论是鸟儿改变飞行的方向而画出的弧线、少年弯腰拣拾分币而造就的弧线、或者藤蔓伸出的触丝而延长的弧线，海浪退缩或前进而改变的弧线，皆由一个“弧线”在牵引并联系着。诗歌带出的信息说明万物无论是经历何种改变或起落，都是呈现于线条的弧度中的。弧线在这里作为一个抽象的意象，分别由四个不同的景观意象来承载并呈现，线条将它们串联成一个整体。在这里，线条是将剪接画面牵连起来的意象，也是指向万物运作弧线的一种意象。在语言简单、内容浅显的字句里，诗人描绘四个景观并不作个人情感的描述亦无须抛掷更多的话语，仅以弧线的象征性供给读者意义的开放性。

根据瓦莱里，诗歌应该回到语言本身，只从语言的潜能中去感受诗歌的神秘。而意象就是语言。而零度写作的要义，对文学作品的研究不应只围绕在文学思想的“内容面”，也包括研究文学思想的“表达面”，以有助于把握文学思想产生和运作的整体过程。（罗兰·巴尔特，1953/2008：7）在顾城的诗中，明确的意义几乎是没有的。在诗歌意义模糊的背后饱满的则是意象。顾城擅于把观念性的东西意象化，并进而将意象主体化，使得他的诗作有零度写作的特征。其组诗《布林的档案》从内容到语言方面都以反传统的姿态出现在读者面前。

不是技巧和技巧之一，而是关乎诗人的艺术良知。详见马永波。（2010）.〈客观化写作——复调、散点透视、伪叙述〉.《当代文坛》.（2）.基于马永波上述说法，笔者特以顾城诗作为例，分析其中散点透视手法，展现顾城客观书写特质。

首先，在《布林的出生及出国》诗歌里，主人公布林从出生到从政的时间非常简短，决定性因素也极其简单，因为“笑得极合尺寸/像一个真正的竞选总统”。（顾城，2005：132-133）布林的故事在内容上本是一系列严肃事件的陈列，经诗人改头换面成了对严肃的颠覆与反叛。到政府大楼上班、公事包等词汇附带了政治的神圣性，而诗人以跨出摇篮即抵达政治反映了内容的荒诞性质。公事包里包着的是一大堆高度机密的“尿布”则对政治再一次进行嘲讽。羊皮在远古时代乃用来记录神谕，因此羊皮意指珍贵的文明遗迹，可见羊皮在宗教与文化上有一定的神圣性。然而，当羊皮来到了布林的生活，包着的却是尿布，将诗歌包围在诙谐的氛围中。另外，与尿布匹配的用词是“高度机密”，将政治的正统形象给松动了，戏谑的意味更加浓烈。接着，在会议上，布林发表了演讲：

“是的，面包/这是民族必备的骄傲/必须，明白了吗？/不能加鸡蛋，面包万岁！
/打倒一切做蛋糕的阴谋！” /所有的人和树叶/都鼓掌了（《布林的出生及出国》）（顾城，2005：134）

在诗句中，所发表的宣言、所讨论的生活大事是“面包不能加鸡蛋”、“打倒一切做蛋糕的阴谋”，让正经事显得含些许幽默。政治屈服于生活琐事，再次降低了政治的神圣性。诗歌整体看似在书写政治和文化，却实际上在反抗两者的传统。组诗以《布林的档案》为名，“档案”作为具有保存价值的历史记录材料，却记载了布林荒诞的一生，从本质上颠覆了一切的严肃性。根据巴尔特，“写作被归结为一种否定的形式，在其中一种语言的社会性或神话性被消除了。”（罗兰·巴尔特，1953/2008：48）在诗中，语言不再是政治阶级的传声筒。诗歌中各种问题以一种真实的、客观的色

彩方式传达出来。从摇篮、羊皮、尿布、面包、蛋糕等跳跃式意象所传达的讯息中，读者将自行想象诗歌的原义。

作为反文化时期的代表作，顾城说自己的《布林的档案》是非常现实的。从内容上来看，诗歌的荒诞神秘、反颂歌、反逻辑性契合了魔幻现实主义⁹。与此同时，诗歌也借此证明了在文学的世界里，语言占有统领地位。在诗歌里，语言既可以创造事实，也可以虚构事实。写作在此摆脱了对社会文化和历史的服务，即要求了一种写作的自由。在观念输出的地方，诗人以客观的意象替代：

又过了两个世纪/饥饿的请愿才得到缓和/又饿死了两对袜子/一本诗集，和一个
螺丝（《布林的出生及出国》）（顾城，2005：136）

上帝，请你保佑上帝/保佑他的咖啡壶和胜利/保佑他多吃黑蝌蚪/少吃救生圈和
鲸鱼/保佑他左耳朵有钟乳石/将成为旅游胜地/保佑他总按时按量/把异教徒变

⁹ 魔幻现实主义是一种叙事文学技巧，故事中的因果关系看起来常不合乎现实状况。学者总结，一般认为是德国艺术批评家弗兰兹·罗最先使用这个概念，以“魔幻”来区别欧洲绘画领域的“神秘”，认为魔幻现实主义的“魔幻”并非被表现出来，而是本身就隐藏在事物背后且始终活动着。委内瑞拉文学家乌斯拉尔·彼特里在《委内瑞拉的文学与人》一文中首次借用“魔幻现实主义”，其中“魔幻”的含义被界定为“诗意的猜测或否定”。此后拉美本土文学对“魔幻”的理解基本上都沿袭这一思路。详见文彬彬。（2014）.〈魔幻现实主义：异质文化语境中的遮蔽与误读〉.《湖北师范学院学报》.34

（3）.

成电动玩具/顺便，再保佑他爱吃早饭/把太阳和番茄放在一起（《布林祈祷的
原版录音》）（顾城，2005：145-146）

从以上筛选的诗句中，可以看见在重要的地方，诗人往往采取不明确说出什么的态度，如《布林的出生及出国》中被饿死的是一些观念，却分别由袜子、诗集和螺丝意象来代替。读者可以猜测那些分别是物质、文学、社会劳力者的代替或者别的什么，唯这些意象意指什么将无定论。在《布林祈祷的原版录音》中，请上帝保佑上帝的调侃也由各种意象承载：咖啡壶、黑蝌蚪、救生圈、鲸鱼、钟乳石、旅游胜地、电动玩具、番茄等，联系起来皆具有趣味性。在这里，诗人巧妙地隐藏了对宗教和上帝真正的意图，把意象当作线索分发给读者进行语言游戏。

（二）创作主体的零度与自由

根据上述的论述分析，可见语言在文本中占有自由表述自身的自由。而零度书写所提倡的还包括选择的自由。

问题并不在于由作家去选择他为其而写作的社会集团：他很清楚，除了发生革命意外，写作永远只可能是针对同一个社会的。他的选择是一种意识的选择，而不是功效的选择。他的写作是思考“文学”的一种方式，而不是扩展“文学”的一种方式。或者可以更明确地说，因为作者不可能对文学消费的客观材料做任何改变（这些纯历史性的材料是他所无法控制的，尽管他意识到这些材料），所以他猜想在语言的根源处，而不是根据其消费状况，来要求一种自由的语言。（罗兰·巴尔特，1953/2008：12）

在这样的情况下，顾城为自己的写作做出选择，以选择的姿态来证实自己写作之自由的存在。而对意象的选择，表明了顾城赋予了阐述与读者解读的自由。在这里，作者将不再是决定文本最终意义的人；相反，读者将参与意义的建构。为实现这种平衡，作者将以一种“主体缺席”的姿态来书写文本。创作主体放弃社会所赋予的责任，转向用一种“不在”的语式来追求创作的自由。与此同时，文本的形式则被突出。顾城在实践零度写作的路上，让自己的诗歌充满了沉默的特征。例如《北非之夜》：

一个黑孩子
在干枯
在北非燥热的
荒丘上
在把他染黑的夜里
茸茸卷发
沾满砂粒
枯草在唇边
吸吮
夜空在吸吮中弯曲

一粒彩色的星星
从另一片大陆

也从他扩散的瞳孔里

升起

用全人类的语言

问候宇宙（《北非之夜》）（顾城，2005：46-47）

诗歌写的是一个北非黑孩子的故事，但诗中更多充斥的是对客观环境的描写，而并无黑孩子心情和情绪上的刻画。然而，诗人正是以这些环境图像融合并映照了黑孩子的心境。干枯、燥热的荒丘，以及沾满砂粒的卷发、枯草等环境的描绘暗示了黑孩子的状况：饥饿、贫困、脏乱，并预留了想象空间于读者去揣摩黑孩子的心境。在另一节诗句里，彩色的星星从大陆也从黑孩子的黑色瞳孔升起，暗示了看见希望的可能性。在黑夜和星星之间，诗人将黑暗和光明都留给了读者。在这里，诗人抽起了自己将主观意识加于主人公的写作，不作主人公心理上的描写，也不对此评论，做到了在文学中去感情化、不发展出“感伤的形式”（罗兰·巴尔特，1953/2008：48）的书写。这种叙事策略类似著名匈牙利小说《恶童日记》（雅歌塔·克里斯多夫，1986/2009）里双胞胎兄弟客观的日记写作¹⁰，在语言层面给人一种置身事外的冰冷感觉。除此之外，意象作为创作主体内心的一种“符号”，并不是无意义的。意象作为一种在现实中存在的物质现象，既与实体有着相连，又在精神内涵上有其延伸性，即既可与创作主体产生一定的情感上的契合，也可超越一般的审美界限。这样一来，意象便有了客观性，

¹⁰ 我们来看《恶童日记》中的句子：“‘一切须属真实。我们所描述的是我们所看见的人、事，所听到、所做过的事。’按这种简单、客观的要求，就不能写‘外婆像个巫婆’，只能写‘大伙儿都叫她老婆婆’；不能写‘传令兵很和善’，而只能写‘传令兵递给我们两条毯子’。因为‘表达情绪的字眼太含糊不清，所以最好避免使用这样的字，而尽量去作事物、人物、自我的描写，也就是忠实地描绘事实’。”（雅歌塔·克里斯多夫，1986/2009，页 34-35）这些例句将客观书写的特点清晰的罗列出来。

并且不失其独立性，能与相应的意义相呼应。包含了现实性、在场性与直观性质的意象，在这样的立场上与巴尔特的零度写作的客观性是不谋而合的，因此意象在诗歌文本的研究中是至关重要的，至少在顾城的朦胧诗歌上是如此。

前文分析的《布林的档案》中，对死亡的描写是近乎黑色幽默般的冷漠，进一步表现出作者的客观与冷静。例如《研究》一诗：在谨慎而严肃的学术研究中，人们研究贝贝尔的死因，得出的结果是贝贝尔是被布林气死的，而被气死的原因则是布林拿了奖金。研究进一步探讨布林得奖的原因，发现布林是因为气死了贝贝尔而得到奖金。这样的因果循环带出一种错置的结果，在这个死循环中死亡显得没有原因，或者说死亡变得浅显而滑稽。另外，布林的死亡也被现实与冷漠围绕着：

布林好像，哦，死了
一百个黄脸的孙子
都开红汽车，从各个大陆的
胸部，赶来悼念，哦，
他们用压水机哭了一会

把牙齿锉了锉，便开始跳舞（《布林好像死了》）（顾城，1982）

从以上《布林好像死了》的节选诗句中，可以看出布林的死并不那么悲伤。从意象的选择来分析，各个地方前来哀悼的孙子们，开着代表喜庆颜色的“红汽车”来到，抹去了悲伤的气息。其后，他们哭了一会便开始“跳舞”，也说明了悼念仪式的短暂。用“压水机”哭泣暗示了孙子们留下的并非“真正”的眼泪，而是“人为”的，而悼

念似乎更为了之后的欢庆（“跳舞”）。在死亡的描写上，文句的冷静更倾向一种残酷。传统的死亡被否定，取而代之的是从语言寻找答案的探析。顾城将写作与文学重新归还为原本就是属于语言的财产。当作者的主观意识不再介入文学，对顾城的诗歌研究便转向了其艺术形式：

但是一切“形式”也都是一种“价值”，所以在语言结构和风格之间存在着表示另一种形式性现实空间：这就是写作。在任何文学形式中都涉及有关格调、气质等因素的一般选择，如果我们可以这样说的话，正是在这里，作家才明显地将其个性显示出来，因为他正是在这里介入文学的。（罗兰·巴尔特，1953/2008：10）

从以上的引文可以说明，比起主观意识的介入，巴尔特或顾城更倾向于选择形式的介入。也是在文学形式中，一个作家显示他的真身，作家与文学便互为客体。在这样的情况下，意象是顾城在诗歌中的分身，与意象产生共鸣。巴尔特认为，写作作为一种运动，其本质涵义在于“作家对其形式的社会性惯用法和他所承担的选择的思考。”（罗兰·巴尔特，1953/2008：12），也即是作家有进行选择的自由。顾城选择了自己的自由，也给予文本自由，所以选择了主体意识的“不在”。然而这种“不在”却不是一种无意义的缺席。在《符号学原理》中，巴尔特提到“零度正确来说不是一处虚无”（罗兰·巴尔特，1964/2008：59）。当创作主体不再担当思想启蒙者的角色，而只是自由徜徉在文学语言之中，不仅作者与文本恢复了自由状态，读者也可以从中获得解放。因为字词包含着一切意义，读者将直接与字词面对面，现代文本在此训练了人们对字词的饥渴：

字词以其无限的自由性闪烁光辉，并准备去照亮那些并不确定而可能存在着的无数关系。一旦消除了固定的关系，字词就仅仅是一种垂直的投射，它像是一个块状整体、一根柱石，整个地没入一种由意义、反射和意义剩余所构成的整体之中：存在的是一个记号。在这里，诗的字词是一种没有直接过去的行为，一种没有四周环境的行为，它只提供了从一切与其有联系的从根茎处产生的浓密的反射阴影。（罗兰·巴尔特，1953/2008：31）

就是在这里，零度写作完成了文本与人的自由，并将扩大的字词意义任由人们去自行捕捉，因此主体的缺席不能说没有意义，而是造就了语言更多的自由，也打破了审美界限，将文本的意义更多样化。

第二节 意象与隐喻系统

（一）打通能指与所指的隐喻系统

理解了意象在顾城诗歌中审美意义的重要性后，本论文将进一步将意象放在语言系统里作出探讨。意象被运行的系统我们称之为隐喻系统。谈及隐喻系统，象征主义提出一些关于语言系统的观点有其参考价值。作为法国后期象征主义代表人物，瓦莱里提出了相当关键的几个诗歌理论，并认为诗歌便是对语言的重新思考。他说：“诗意味着决定改变语言功能。”（保罗·瓦莱里，1924/2002：336）诗歌的语言构造诚然是有别于普通语言的，其承载的作用也不同，所以人们才会精准的区分日常语言、科学语言、诗歌语言等。诗歌语言，或象征主义提倡的写作是高于书写人们的普遍性和共性、挑战读者的审美习俗、力求创新的。象征主义诗歌要选择趣味高雅的读者作为

对话人，同时要通过形式的探索与实验，打破读者旧的审美习俗和惰性，培养和“创造”出有创造性的新读者。（朱立元主编，1997/2005：12）尽管这是极富冒险性的一种写作，仍有诗人为之倾心及身体力行着，顾城便是其中之一。因此，顾城的诗歌意义往往难以掌握，意象的运用更称得上是光怪陆离。又或，当我们从语句学、语用学来探讨顾城对诗歌隐喻系统的运用时，将不难发现顾城诗歌中词语的内容往往与主旨、主题相去甚远，无法一目了然的看出两者间的联系。例如《诗经》：“小韭菜馆里/放好坐位/人来了没有/看好了没有/丢东西没有/回去看看/人都没了/没有没有/没有没有/我还要瞅”只能解读出不同人的不同动作：如店员“放好坐位”服侍客人、客人等人的动作“人来了没有”、人来齐后也许是看菜单的“看好了没有”、准备离开前看看“丢东西没有”各种视角的书写，但无法参透何以名为《诗经》的道理。这也造就了顾城诗歌变得相对难解的原因，这些现象在其后期诗歌里变本加厉，于是多数学者对其后期诗歌的评价并不高，也视其为自说自话的诗人。

顾城诗歌的朦胧诗很大程度是因为其诗歌意象的开放性，而这同时很容易造成读者的误解，认为诗歌意义的无限性其实是封闭性质的。这与意象的任意性不无关系。意象作为文学中重要的符号，其隐喻系统中的能指与所指，还要从语言学的范畴谈起。在索绪尔的语言学中，他保留用符号这个词表示整体，用所指和能指分别代替概念和音响形象。（费尔迪南·德·索绪尔，1916/1999：102）索绪尔表明，能指和所指之间的联系是任意性的及约定俗成的。巴尔特接着在索绪尔的语言学基础上，将符号学进一步发展。在巴尔特这里，“能指面构成表达面，所指面则构成内容面。”（罗兰·巴尔特，1964/2008：26）在能指和所指之间，巴尔特加入了一个重要的元素，也就是符

号形成的过程，称之为意指作用（signification）。有了意指作用，能指与所指才结合成为一个符号。巴尔特的能指与所指的定义也与索绪尔有些许不同：

能指是一种中介物，它必须有一种质料。……。能指的内质永远是质料性的（声音、物品、形象）。（罗兰·巴尔特，1964/2008：33）

所指既不是心理表象也不是实在事物，而是可言者。……。它只能在意指过程中加以定义，这个定义几乎是同语反复式的：这就是使用记号的人用其意指着什么的“那种东西”。（罗兰·巴尔特，1964/2008：29）

可见意指作用在巴尔特符号学的重要性，它是令能指所指之间关系确立的公式。因为符号的任意性，巴尔特将语言系统往第二意指系统推进。在这里，能指并不因为找到了所指而停止意指活动，而是再次转为能指，去寻找更新、更大的意义。在索绪尔能指为声音形象，所指为概念的基础上，“概念”以一个新的能指身份出现去与另一个新的所指结合。而在顾城的诗歌中，意象的不确定性恰恰说明了文学正通往回归语言的路上，符号正生生不息不断意指着他物。

在这样的情况下，能指与所指是相通的，所指既能成为能指，能指也能成为所指。在顾城的文学世界里，诗歌具象化了能指与所指的相通，他轻易转换着能指与所指所处的位置。这并不仅是单纯的句子结构中组成成分的排列转换，而是主语及其所谓指的宾语其实是主宾不分的，两者可以互相比喻。顾城笔下的诗句也是如此，如《许多时间，像烟》：

有许多时间，像烟

许多烟从艾草中出发

小红眼睛们胜利地亮着
我知道这是流向天空的泪水
我知道，现在有点晚了
那些花在变成图案
在变成烛火中精制的水瓶
是有点晚，天渐渐暗下来
巨大的花伸向我们
巨大的溅满泪水的黎明
无色，无害的黑夜的泪水

我知道，他们还在说昨天……（《许多时间，像烟》）（顾城，1995：573-574）

在时间如烟的比喻中，对“烟”的描写是非常细致的，从烟的流动、随着容器改变的形状、形态的变动、烟的无声无色等，都生动无比。诗句中充满了烟的流动与时间。无论诗人想要描述的究竟是时间或是烟，笔下的主角和配角实质上并没有份量轻重的差别，诗人给了意象如同所指现实一样高而同等的位置。在这首诗中，顾城一举两得的描绘出了时间与烟的细致形象，并且两者的特征可以互指。在他的笔下，隐喻的作用并非突出喻指对象，而在于打通两个相似对象之间的界限，打通能指和所指的定位，并将其融合出新的世界。在这里，顾城的诗歌侧重的并不全然是书写的结果，也包含书写过程中所迸发出的对文字及写作的想法。在这里，“打通能指与所指”这件事或意味着顾城对打通万物之间距离、打通异化世界和自然世界之间的通道，让异化世界能回归自然的渴望。这当中也包括打通顾城本身与文学意象之间的疏离，将意象

视为能传达自己感情的元素来书写诗歌。当读者翻阅顾城的诗歌，将发现顾城多半喜欢描写自然意象，歌颂大自然。他对自然生命的回归与他的书写在同样的本质里相通。

（二）意象的变形与通感

在意象的建构上，顾城不只是安于普遍的比喻上，更多时候他以意象的变形扩张诗歌的张力与审美限制，例如将意象从视觉、听觉、触觉等感官体验上互相沟通，亦即通感。顾城不少诗歌挑战着读者的想象力及各种感官体验，如早期“自然的我”时期的诗歌《感觉》：

天是灰色的

路是灰色的

楼是灰色的

雨是灰色的

在一片死灰之中

走过两个孩子

一个鲜红

一个淡绿（《感觉》）（顾城，2005：42）

从诗题下手，此诗在说个体主观的“感觉”，诗题一目了然地引导读者关于诗歌的内容。全诗以颜色意象的转换带出感觉、情绪上的转化，诗歌承载信息的方式是活泼的。在一般的认知中，感觉是非常抽象的存在，为了将感觉显现出来，除了用文字，

诗人还赋予它色彩以被“看见”。在环境的描写上，天、路、楼、雨都是灰色的，说明了情绪的黯淡、感觉的低沉。“在一片死灰中”两个孩子带来了希望。“死灰”这个词将死亡涂抹上灰色，本身就是一种通感修辞手法。诗人并不直接描写希望的到来，而是将鲜红和淡绿加载在孩子身上，丰富的色彩将诗歌的感情基调转换成欢乐与活泼。相似的通感手法在顾不同诗歌中出现，例如《十二岁的广场》诗中出现了两种情绪通感，一是以“读过整个世界”来形容生命的体验，把体验给现象化，另外一种则是把困倦形容成“暗蓝色”。

类似的艺术手法还有声音、视觉等方面的沟通。例如《静静的落马者》（顾城，1995：618-622）里，就有许多例子：

阳光轻轻地摸了他的面颊/许多枯萎的声音、宝石/许多血，这留给生者的疑惑。
(第一节)

在一定姿态下取出睡眠/像热水一样困倦，打开生命的壁橱（第二节）

你的名字斜印在巨大的草上/金闪闪的疼痛在高空闪耀（第二节）

道路和风含着凸起的痕迹（第六节）

有一声鸣叫从高高的镜台上消失（第六节）

在诗歌的第一节里，出现了“枯萎的声音”这样的形容词，把听得到而摸不到看不到的声音以“枯萎”二字来形容，以此赋予声音一件外衣、一个形体，让人们能看见它的面貌，这种独特而超越逻辑关系的语言却意外地合乎审美规律，将声音的虚弱和无力生动描写了出来。诗歌第二节中则有对睡眠的描写。睡眠作为一个抽象的概念，可以“在一定的姿态下”取出，这个生理现象或意识瞬间变得不那么抽象。而与睡眠

相关的困倦感，这次诗人则以温度来描写其程度，睡眠与困倦感变得可以测量，变得具体起来。诗人接着用光来形容疼痛的感觉。金闪闪除了代表耀眼之外，也可以意味着刺眼，疼痛在这里是光亮明显而令人难以忍受的象征。“道路和风含着凸起的痕迹”较为抽象，说的是道路和风将土地（凸起的痕迹）给环绕、拥抱住，在这里风有了形体，可以伸出手去环抱土地。“有一声鸣叫从高高的镜台上消失”再次让声音的存在变得形象、立体，并且更细致，诗人保留了一个位置、地方给“声音”；从高高的镜台“消失”恰恰证明了声音的“存在”，并且声音的形体在这里由镜子反射出来，顿时令声音不是“凭空”的出现与消失。

诗歌因为以上这些意象的伸缩变化而充满了无穷的韵味。在顾城交错的特征描写下，将本来用于形容一个事物的特性转而用来形容另一个事物，充分显现了象征的魅力。支撑这一切想象和通感思维可能性的正是符号的特性本身。巴尔特说：“进行意指的目的不在于结合，如我们将看到的，却在于区分。……。它并未使两个关系项靠拢，即使能指和所指各自是关系项又是关系。”（罗兰·巴尔特，1964/2008：34）这与20世纪英美意象派诗学的主张相似。瑞恰慈提出的“远距”原则，便认为喻指和喻体之间的差异越大越好。在巴爾特的符号学原理里，符号按照环境而有其价值，巴尔特称其为符号的“值项”（valeur），简单来说就是一种等价系统。所以要想有记号存在，就应当一方面交换与其不相似的事物，一方面又去比较二者之间相似的事物。

（罗兰·巴尔特，1964/2008：39）意象的意义产生于隐喻系统中的切分作用，唯有在意指关系与值项的双重制约中，符号的意义才能确立。当读者从各方面、各种感官去

体会一个意象的意义时，意义才在此指向多面向，也将字词本身所能承载的可能性绽放开来。

又，当我们对照法国象征主义中波德莱尔的“契合”理念：一切形式、运动、数、色彩、香味，在精神上如同在自然界一样，都是有意味的、相互的、交流的、契合的。（波德莱尔，2002：85），即发现一切促成整体性的元素，都是互相交织并呼应的。人的感官意识能互为交换，在这样的意义上使用象征，使象征不仅仅是一种修辞手法，更占有本体的位置。正是因为物质的联觉或通感，使世间万物是应和的，也使万物都产生于同一根源。同时，马拉美也强调人与自然之间的契合，并认为这是诗人的使命。以上种种论述都说明顾城的诗歌意象运用，即通感的象征手法，既扩张了诗歌的审美界限与张力，也与其回归自然的念想有相承的命脉。

第三节 意象的类型与原型

（一）自然化的抒情描写

在顾城的众多意象中，最常出现的意象大多与自然有关。顾城善于从自然中寻得对人生的思索。顾城常透过自然意象表达出对理想生活的向往，又抑或将自然拟人化，称之为自然化的意象。在对顾城笔下的意象及隐喻系统有一定的理解后，论文本节进一步归纳顾城笔下常用的意象类型。

早期“自然的我”阶段顾城笔下的意象是纯净的，并且大多数是撷取大自然中存在的物象来进行描述。星月、太阳、花树、土地与海、鱼鸟等物象所能让人们想象的画面不外是温暖、充满生命力、舒适、快乐的。他用纯洁孩童的笔触写下了许多优美及富有想象力的诗句，其著名长诗《生命幻想曲》（顾城，1995：37-40）便是以种种意象堆叠出来的一则充满童真的生命叙事，从微小的意象如贝壳、帆、野菊、蟋蟀，到宏大的意象大地、银河、宇宙，顾城仿佛要把一切美好都揽进他生命的怀里。顾城这一时期写作的状态是非常单纯、不受外界文化干扰的。

树枝想去撕裂天空，
但却只戳了几个微小的窟窿，
它透出了天外的光亮，

人们把它叫做月亮和星星。（《星月的由来》）（顾城，1995：4）

从以上诗歌《星月的由来》里，可以看见大自然里的生命如何生动形象的创造更多的大自然生命。虽是有关创世的书写，在顾城笔下却没有那股庄严，反而多了一份活泼。在诗中，因为树枝向上生长的规律促使它向天空伸出手臂；也因为渴求阳光而企图去撕裂天空，虽然只成功戳出几个微小的窟窿，却意外“创生”了星月。树枝的行为本是依循自然的，出发点也是趋于本能，诗人在这里将创造自然万物的责任交还予自然本身，传达了“大自然是自己生成出来”的信息，接近老子的“道生万物”的世界观，他以大自然书写大自然本身。顾城的生命观与大自然是紧紧相依的，创作后期他从早期“自然的我”观念转向“无目的的我”的“自然而然”也说明了他的写作

始终追求一种自然观。在顾城大量的诗中，以大自然里其中一物象作为主角，或以其视角来书写的诗歌都写得生动，又如这首《杨树》：

我失去了一只臂膀

就睁开了一只眼睛（《杨树》）（顾城，1995：2）

若略去标题单看诗句，相信大部分读者很难猜测写的是杨树，它可能是超现实故事或只是一则叙事，但诗句间的关系绝不会是符合逻辑的因果关系。诗人以拟人化的手法描写了杨树折枝，在标题的揭示下它合情合理并生动无比。同《星月的由来》有异曲同工之妙，两者皆因为破坏或失去了一些什么而得到新的生命。在《杨树》中，失去枝干的杨树就像断了手臂，伤口处只剩下一个截面，看起来就像眼睛。在这里，眼睛有着三种不同的生命意味，一是露出年轮的截面就像树木露出了生命的纹路，于是“睁开了眼睛”。第二种解读是杨树在不久的将来会“痊愈”并且长出新的枝干，从伤口长出新的生命，于是“睁开眼睛”。另外一种可能性则是，断了的枝干将跌落地面、腐朽，并滋润土地，化为肥沃培育新生命，也不失为另一种“睁开眼睛”的方法。诗人以拟人化的手法使诗歌张力得以表现，并使意象能承担更广阔的能指的身份。这首诗歌的审美意义与它的启示意义都丰富的被展现。然而，顾城在创作这首诗歌的时候才不过 6 岁，何以写出了如此富有层次的诗歌？对此或者只能说，即使他当时还未学习写诗的各种技巧诀窍，但他把握了写诗所需的灵性和感悟能力。正如学者所言：“这种多变的联想转换，不是凭借理性逻辑判断，也不需要任何常态的分类，而是依靠他独有的‘异次元’思维在捕捉一瞬即逝的灵感中找到这种微妙的联系，诸多

的体验在灵感闪现的瞬间迸出火花后，就创造出最美的通感联想组合。”（崔释予，2011：5）

自然意象在顾城笔下展开了丰富的内涵。自然除了与自然本身有关，也能与人类在生活中的原理有关。取《摄》一诗为例，便是把摄影的原理与大自然的规律给联系在一起：

阳光
在天上一闪，
又被乌云埋掩。

暴雨冲洗着，

我灵魂的底片。（《摄》）（顾城，1995：113）

如果说《星月的由来》写的是大自然创生大自然的故事、《杨树》承载了大自然可以孕育、传承新生命的信息，那么《摄》所表现的则是大自然洗涤人心的力量。诗人将摄影的原理与自然现象并置，“阳光在天一闪”接着“被乌云埋掩”是按快门时一瞬间释出的光，也与闪电相似。接着暴雨来临，将主人公的灵魂冲洗，又与摄影中的“冲洗底片”对等。从这个角度来看，人类运用在生活上的科技原理，与自然万物的规律并没有什么不同，或者说无论如何，我们总会回到自然的规律上去。除此之外，这首诗也将人与自然的关系反映出来，大自然可以净化人的心灵，于是人是充满善意的存在。便是在这样的写作下，我们发现顾城一直将书写回归到自然的范畴里去。

顾城早期的意象刻画充满着对自然的歌颂。越到后期的创作阶段，除却自然意象、自然界的无机物之外，顾城也加入了许多虚像甚至是无生命的意象。相对于前期的意象组群花草树木、日月星辰、飞禽走兽等，后期的意象似乎多了些虚象，如鬼、顾城自己创造出来的“布林”、“颂歌世界们”等。顾城整个诗歌的书写氛围因此多了些神秘、魔幻的气息。但无论如何，意象都被诗人刻画得非常形象及细腻，就像意象本身有其生命一样。就是写鬼，顾城也打破了一般人们对鬼存有的“可怕”、“邪恶”的既定印象，把鬼刻画成“鬼是些好人”（《鬼进城》）的面貌。¹¹于是，意象在这里不仅仅是作为陪衬人类而生长在这个世界上的，这些事在顾城的文字里被展现出来，他提醒了人们去看看自己之外的生命的各种美好。

在后期创作中，顾城对死亡意象的书写仿佛信手拈来且乐在其中，如“杀人是一朵荷花”（《城·新街口》）、“我知道永逝降临，并不悲伤”（《墓床》）、“凶手/爱/把鲜艳的死亡带来”（《水银·我把刀给你们》）、“杀人的时候最苦恼的是时机”（《城·后海》）等。从前期充满生命力的意象，到后期的死亡书写，这两者其实都可以归纳为顾城对整个生命所作出的思考。以大幅度的偏差书写的生死本是一种过度的摇晃，是矛盾的追寻和书写主题。根据顾城创作长诗《滴的里滴》时所说的：“没有一种方法能够解决生命的矛盾……依靠着我以外的东西，就像依靠着一根拐杖，当这个支持物崩塌的时候，我就跟着倒下去”（顾城，1994：41）后来，顾城体会到

¹¹ 学者指出以无生命的事物来比拟有生命的事物的隐喻，使自己失去生命和主观意识的隐喻的特点是“毁坏生命的（de-animizing）”，“它们召集另一个世界，即无生命世界、不朽的艺术、物理的法则”、“是一种把生人化成石头的愿望”，在心理上它则是“对死亡的超越和对永恒的追求”（伍方斐，1997：77）。

“在我放弃了自己的时候，我忽然就自由了，我终于理解到了什么叫自然而然。”(顾城，1994：44)对顾城而言，唯有超越自我与生存的世界，进入无畏无惧的自然心境才能解决生命的矛盾，也就是超越生命本身。顾城对超越死亡的渴望等同于对永恒生命的追求，也即是说，看似遥远的生死，其实从本质上是接近彼此的。由此可见，无论是前期还是后期，顾城的意象大多向自然物象、自然规律亲近。故此，顾城对于死亡意象的运用，也将在后文作更详细的探讨。

(二) 意象的排比与张力

文献综述中已大略提到，有学者从顾城笔下的意象中筛选了一些性质相反的意象，来说明顾城的心理及成长经历对其意象选择及运用上的影响。在顾城的诗歌世界中，不难发现他有明显的二元对立创作心态，如童话世界与成年世界、自然与城市、自我及无我等。他的意象也有同样的倾向。

尽管顾城早期的诗歌较多地歌颂自然，却也并非只是充斥着美好幻想和信念的。丰富的对立性意象并非只于比较前后期的生死意象中产生。顾城在早期的书写中就已留下了许多灰暗的意象。顾城的心情在诗中是起伏不定的，如前文分析的《感觉》，在一片死灰的情绪中，突然出现了鲜艳孩子带来了希望，然而在“走过两个孩子”诗句中却已揭露，这一线希望却只是路过的，情绪终归灰色，美好的感觉也只是一刹那。一首诗歌里拥有多种情绪的变化丰富了诗的层次，也是审美界限的又一次跨越。除了代表不同情绪的意象同时出现在一首诗中之外，同一个意象在顾城笔下也可以有着不同情绪。举“太阳”意象为例，太阳在顾城诗中时而温暖，时而绝望。在《不是再见》

一诗中，“你将在静默中得到太阳/得到太阳，就是我的祝愿”：太阳是温暖的力量；在《安慰》中，“别加糖/在早晨的篱笆上/有一枚甜甜的/红太阳”：太阳是安慰发愁母亲的果酱和希望；在《东方的庭院》里，“孩子在拍手/阳光在唯一的瞬间闪耀”：太阳则是短暂的。可见一个意象的内涵与情绪并不是固定的，也可以是对立的，意象的开放性使其获得了一种创生意义的能力。

以写于 1979 年的《眨眼》为例，诗中的意象因为诗人主观感受的变化，而使其与另一对立意象的特质连结起来：

我坚信，我目不转睛。

彩虹，在喷泉中游动，温柔地顾盼行人；

我一眨眼——

就变成了一团蛇影。

时钟，在教堂里栖息，沉静地嗑着时辰；

我一眨眼——

就变成了一口深井。

红花，在银幕上绽放，兴奋地迎接春风；

我一眨眼——

就变成了一片血腥。

为了坚信，我双目圆睁。（《眨眼》）（顾城，1995：149-150）

在诗中，可以看见两组不同类型的意象随着诗人眨眼的动作转换着性质，鲜艳彩虹的倒影在眨眼中成了可怕的蛇影、规律的时钟在眨眼中成了不可测量的深井、绽放的红花在眨眼中变成了代表死亡的血腥。这说明了诗人所看见的物象，在他的动念中产生了事物对立面的错觉。在这些意象群中，对立的双方分别可以归纳为自然意象与社会化意象。当彩虹、时间和红花出现在人造的喷泉中、教堂的时钟里、还有银幕上，诗人对它们的“观看”也就有了变化，从“温柔”、“沉静”、“兴奋”到“一团蛇影”、“一口深井”、“一片血腥”，诗人尽管没有对后者做出情感上的描述，但通过其将两者区别开来的固执与细腻，可以发现诗人对大自然的物象有着近似洁癖的信念，并不太愿意让它们参杂现实世界的杂质，并渴望它们保持最初的模样。这样的偏执让人看见了精神分析学家弗洛伊德关于“死亡驱力”概念的影子。¹²关于死亡驱力概念如何体现在顾城诗歌里的论述将留待论文第四章再进行深入探讨。对顾城而言，死亡是人人无法避免的最为公正的命运。其诗作《在这宽大明亮的世界上》对此进行了叙述：

在这宽大明亮的世界上

人们走来走去

他们围绕着自己

像一匹匹马

围绕着木椿

¹²弗洛伊德在 1920 年写了《超越快乐原则》一书，提到了相对于生命/爱欲本能的死亡本能。死亡本能的特质在于：一切有生命之物有其内在的冲动，渴望回到最初平静之状态，甚至回到不再存在。

在这宽大明亮的世界上

偶尔，也有蒲公英飞舞

没有谁告诉他们

被太阳晒热的所有生命

都不能远去

远离即将来临的黑夜

死亡是位细心的收获者

不会丢下一穗大麦（《在这宽大明亮的世界上》）（顾城，1995：303）

诗歌以“宽大明亮”这样正面的词作为开端，讲述的是各人有着自己的命运，以自己为中心（“他们围绕着自己”）展开步伐。在这当中，也有自由而旅途不甚确定的命运，这些人像蒲公英一样随风悠扬。在前半首诗歌中，诗人呈现的是一幅多样的、色彩丰富、光亮的景观。然而，诗人接着笔锋一转将诗歌整个氛围转向晦暗。诗人揭示了即使这是个宽大明亮的世界，所有的生命都无法逃避即将来临的黑夜，也无法逃避生命的永夜——死亡。诗人以“死亡是位细心的收获者/不会丢下一穗大麦”来宣告死亡的绝对性。在明亮与黑暗的对立之间、不确定的命运与绝对的结果之间、过去的短暂与未来的永恒之间，前者对后者有着衬托的作用。这种光明与黑暗的对立在顾城诗中是常有的，例如其著名诗作《一代人》。“黑夜给了我黑色的眼睛/我却用它来寻找光明”，整首诗仅二句，却需要读者运用深入的联想力和思维系统去思考黑夜、黑眼睛、寻找光明与顾城那一代人所处环境、时间及心境之间的关联性；一旦解出其中奥妙，则会惊叹于两者情境符合的高度。在艺术表现上，黑夜和光明互为对立，“我”

与黑眼睛则是另一组对立面；与此同时，“我”与黑眼睛之间又本是身在一体之中的，这样多重的矛盾性造就诗歌的张力。“我”曾与黑夜统一而后选择了对光明的追求，黑眼睛被黑夜浸染后带着深黑去吸附于光明之上，两者的冲撞迸发出耀眼的火花。正是这样的对立和曲折，使得最终光明的胜利显得格外耀眼。黑夜、眼睛等虽是被运用得相当普遍的意象，在顾城笔下却生出了新的体验。这就是瓦莱里所谓的“从‘全部广泛的日常语言’的‘杂乱无章的混合体中吸取’成分，用最平常的材料创作出一种虚构的理想秩序”（瓦莱里，1920/1984；引自王忠琪，1984：120-121）。在《一代人》和《在这宽大明亮的世界上》之间，存在的始终是光明与黑夜的斗争，不同的只是结局的对立。可见在顾城的诗中，意象的意义始终是多变的，情绪总在两极之间摇摆，这造成意象的扑朔迷离，同时也展现其开放性，正如巴尔特所言：

索绪尔为了说明意指作用和价值项的二元现象，采用了一页纸的譬喻。我们把这页纸切为几份时，一方面得到了几份纸，其中每一份都相对于其他几份取得其价值项，另一方面，其中每一份都有其正面和反面，它们也是同时被切开的。……。以独特方式产生的意义，不再是作为一个能指和一个所指的单一相互关系，而也许更重要的是作为两个不定形物的，或像索绪尔说的两个“流动性领域”的同时性切分行为。（罗兰·巴尔特，1964/2008：40）

尽管意象在意义与内涵上有着不小的差异，在顾城笔下仍存在着一个永恒的母题：回归自然，为表达这个母题他用各种不同的主题去建构它，如对现实社会的逃避、对自然的崇尚和敬仰、对生死的思考、维护童心的珍贵等，这在前后期都是不断出现的。

（三）原型意象“土地”的书写

比较文学研究学者刘介民认为：“母题指的是一个主题、人物、故事情节或字句样式，其一再出现于某文学作品里，成为利于统一整个作品的有意义线索；也可能是一个意象或‘原型’，由于其一再出现，使整个作品有一个脉络。”(刘介民，1993：531)支撑顾城的母题书写的恰恰是他笔下丰富的意象群争涌而出的色彩、触觉等感官意象、实象、虚象等充满了顾城的诗歌。“自然”作为一个大的意象，分别被一些小的意象承载着，这当中有海、土及其他，顾城笔下的意象的堆叠都指向了对这一母题的表达。学者指出这众多的意象其实有不少可以称作为原型意象。原型意象是文化及文学上的用语，这使顾城的诗歌层次不只停留在技巧审美的范畴，也包含了文化、心理上的意义，扩大了诗歌的审美界限。

“原型”的概念是瑞士心理学家荣格提出的，这个词的概念沿用于犹太人对上帝形象所做出的思索。¹³母题及文化原型两者同为文学传统或文化中的组成部分，反映了民族传统文化在文学创作里的延续和对人们意识的渗透。它们若从表层和形式上来看，差异的地方或许在于：原型通常由一种形象的原始意象所组成，而母题则是一种叙事单元或模式，如死亡母题、爱情母题、思乡母题等。原型与母题在本论文里被放在一起讨论的意义在于，原型意象是顾城建筑其母题“回归自然”的主要素材。简单来说的话，原型属于“象”的范畴，而母题则属于“意”的范畴，两者有分别却又互

¹³ 对于荣格的沿用，叶知秋指出，这是对原型一词的误解。荣格所鼓吹的“原型”被他规定为是人类得自遗传的一种神秘心灵方式，而“上帝形象”则被当作是我们所面对的这个物质世界的精神本源。叶知秋指出，那么原本神学家所指的“原型”或“上帝形象”就不会是一种得自遗传的心灵内容，也与荣格的“原型”与“集体无意识”毫无共同的地方。详见叶知秋。（1997）.〈荣格原型理论批判〉.《西北大学学报》.

相联系。因此本章将更专注探讨从“原型”为出发点探讨顾城的意象如何表达其“自然”书写母题，待下一章才更专注探讨顾城书写母题更多的可能性。

原型的内涵里包容了千百年祖先、民族遗留下来的传统文化；在原型这个词的概念被广泛应用以前，荣格另有一个学说“集体无意识”促成了他对原型的研究：

或多或少属于表层的无意识无疑会有个人特性，我把它称之为“个人无意识”，但这种个人无意识有赖于更深的一层，它并非来源于个人经验，并非从后天获得，而是先天地存在的。我把这更深一层定名为“集体无意识”。选择“集体”一词是因为这部分无意识不是个别的，而是普遍的。它与个性心理相反，具备了所有地方和所有个人皆有的大体相似的内容与行为。换言之，由于它在所有个人身上都是相同的，因此他组成了一个超个性的心理基础，并且普遍地存在于我们每一个人身上。（卡尔·古斯塔夫·荣格，1987：52-53）

集体无意识是人们从祖先那里继承而来的心理内容。混沌杂乱的集体无意识难以成为人们直接理解人类的对象，原型作为中介依附在意象的存在里成为原型意象，原型意象于是成为了原型的象征性表象；研究作家笔下原型意象的各种艺术手法，便可以让读者认识原型，借此理解人类的集体无意识概念。作家一旦进入原型情境，就不再是以个人的名义“说话”，而是源源不断地传递着时代相传的信息。顾城作为人亦不例外，虽然致力于脱离社会人群，在他的内心深处还是继承了祖先千百年流传下来的文化意识。顾城的诗歌是脱离现实世界吗？其实不尽然。早期顾城写的短诗其实有明显的社会批评的意识，之后的他虽然创造了虚幻的童话世界，却不代表他不关心社会或远离现实。他只是转换了关怀世界的方式。人无论如何是无法避免他置身在现实世界的命运的，对人类群体的命运关怀在顾城的诗里隐隐约约的展现，牵系着他与外

界的失望、恐惧、逃避等感觉，都是具体的他与世界的联系。他写下关于大自然的诗篇、关于对现世的厌倦，恰恰因为他注视着人类的命运。这一切都化成原型意象在其诗中出现。尽管如此，原型意象本身是空洞的符号，还有赖于人们按照各自的知觉去填充，也即是原型意象从先天到后天都保持一定的客观性。

原型意象累积并沉淀了祖先上千年生活的文化体验及历史遗迹。“土”作为其中的原型意象之一，在顾城笔下又有一定量的出现，因此本节欲选取顾城笔下的“土”原型意象作为分析。泥土作为生命之源之一，对中华传统有着文化上的意义。在农业社会的中国里，土地除了是供给人们粮食的种植地、也被人们当作神灵来崇拜，如土地公、社稷神等，可见土地在人们心里是亲切却又崇高的。另外在神话传说中，女娲造人也是用土。宋代类书《太平御览》中《风俗演义》中记载：“俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人，剧务，力不暇供，乃引绳絙于泥中，举以为人”（李昉等编，公元 984；引自高友鹏，2001：28）。人一旦死了，也是“尘归尘，土归土”，终究要回到土里去，土地是人类永恒的居所与庇护。土地作为生人、养人的元素，与生命息息相关，将生命与死亡都包含其中，于是在许多文学作品中，都有“大地母亲”这样对土地亲昵的称呼。¹⁴文学作品中不断出现的“土”的原型意象，有时注入了人们对土地无法自拔的恋土情结，这是因为土地不仅是几千年下来与人们息息相关的对象，

¹⁴ 如“大堰河”之于艾青：“呈给大地上的一切的/我的大堰河般的保姆和她们的儿子”，大堰河就是土地的化身，也是母亲的化身。（《大堰河——我的保姆》）；又如莫言小说《丰乳肥臀》中的“一旦把母亲和大地联系在一起，我的眼前便一望无垠展开了高密东北广袤的土地……母亲其实也是大地之子，但母亲并不是大地，但母亲具有大地的品格……所以为母亲歌唱必须为大地歌唱，因此歌唱母亲也就是歌唱大地。”在诗歌方面，例如海子的《五月的麦地》：“全世界的兄弟们/要在麦地里拥抱”，麦地这一土地意象成了兄弟互相亲近的怀抱，暗示了亲情的诞生。又如舒婷的《土地情诗》则更直接：“我爱土地，就像/爱我温柔多情的母亲。”

也映照出了人们对“大自然”及“母亲”等概念无意识的眷恋。土地不仅代表了生命，也牵系着生死归依、家园意识、母亲等课题的重要概论。土地所隐喻的各种所指，大量的浓缩在顾城的精神世界里，也侵染到他的诗作里。

顾城笔下对土地的书写有三种类型：

1. 将土地当作单纯的现实物象来描绘，主要用以加深或配合诗歌中描写自然的情境，如《感觉》的“路是灰色的”、《门前》的“土地是粗糙的，有时狭隘”。然，从以上诗句我们不难发现土地有时候对顾城来说是有些荒凉及虚无的，如《土地是弯曲的》诗中，土地的弯曲拉远了诗人与其注视对象的距离。在顾城心里，通往人的道路是曲折的，但人心里的蓝天却能从远处就看得见。土地在这里作为表示物理距离。更多时候顾城崇仰的是“大自然”这条路。行走是人的本能，走在路上的踏实让顾城深信自己正走在希望的路上。《我们相信——给姐姐和同代人》里这么写着：

.....我们相信

这是一条没有灰尘的路

也没有肮脏的鞋印

我们相信

所有愉快的梦都能通过

走向黎明

我们相信

在这条路上，我们
将和太阳的孩子相认
我们相信
这条路的骄傲

就是我们的一生（《我们相信——给姐姐和同代人》）（顾城，1995：434-435）

2. 把一条长长的路比作他的人生，路的终点是与太阳的孩子相认，这条路干净而充满希望。以上，顾城笔下土地的第二种形态是代表着更大的“大自然”的概念存在的。顾城对这一类土地原型的描述充满童真和想象。在诗作《我是一个任性的孩子》里，顾城写：“我想在大地上/画满窗子/让所有习惯黑暗的眼睛/都习惯光明”。（顾城，1995：330）“窗子”这个意象意味着有窗里和窗外两个世界的存在，并且显然窗子是打开的，光明才能随之照耀进来。在这之前，窗里的世界是封闭无光的，人们的眼睛才会习惯了黑暗。而在大地上“开窗”的这个动作充满隐喻性，意味着窗口是作为通往“自然”的通道存在的，让人无须去朝仰从上而来的光芒，就能被包围在光明之中。诗人在此表明了融入自然能带人脱离“黑暗”的困境。什么样的窗子能通往自然与光明，诗人在这里以孩子的蜡笔画出了答案。唯有童心才能开启与纯净自然世界的连结。

除了将“自然”作为人的方向指标去憧憬之外，顾城也在诗中反映了土地如何承载着“孕育生命”及“生长”的意义：

这些花
都不该有泥土
都不该有土
让土想她
让它们离开土
生出
姜芽一样尖尖的脚步
都不要土
都不要往下想
让她们离开

整个傍晚都在飘着裙子（《吸烟》）（顾城，1995：873-874）

以上诗作《吸烟》便是以“花从土地向上生长”的概念，把烟比作花，烟草比作土，生动隐喻了吸烟是燃烧烟草化烟的一系列动作。诗中的泥土提供了生物一个“出生地”，也供给生物它们该去的方向，最重要的是“不要往下想”，为了让它们“生出姜芽一样尖尖的脚步”于是“让它们离开土”，这样的结果导致天空“都在飘着裙子”烟草化作烟形成了新的生命形态、造就新的光景。这首诗乍看之下好象是写对土地的背叛和离开，其实不然；从另一角度来看却正是对泥土的歌颂，关乎变化及成长的命题。为了变成花朵，长在泥土里的种子必须要离开地底、长出根（尖尖的脚步），才能最终转换为新的样式——花朵（裙子）。这时候的土地包含的

信息是充满正能量的，是孕育生物和催促生长的母亲。大自然的各种美好和魅力都被顾城写在了他的诗歌里。另一首诗《泥蝉》则以泥土在泥蝉成长阶段中起的作用来表现土地与昆虫、动物的关系：

春夜的细雨和风，
使土地恢复了弹性。
一日泥蝉爬上地面，
带着浓重的土腥。
它不算出土文物，
却像木俑般正经，
透过琥珀色的眼镜，
轻蔑地打量着蜻蜓：
“你们的胡乱飞舞，
算什么立异创新？
在我降生的那些年月，
早就见过这类飞行。
我生在高高的树尖，
却甘愿深入土层，
你们却背叛了大地，
盲目地追求天外浮云。

哼，不听先辈的教训，

迟早要悔恨终生！”

泥蝉忿忿地爬到静处，

忽然停住不动。

怎么？它头上裂开条小缝，

露出另一副面孔，

悄悄地模仿着蜻蜓，

把翅膀延展、伸平……（《泥蝉》）（顾城，1995：84-85）

本文不谈论诗歌的批判意识，而单从泥土与蝉的关系去分析土地的作用。生物学的概念阐明蝉孵化后会掉落地面并钻入土中很长一段时间。之后，幼虫会在适合的时间爬出土壤羽化。诗中所描述的就是泥蝉从幼虫期到羽化的这个阶段。泥土不仅提供了泥蝉庇护所，还是供给泥蝉养分和食物的地方。如果要从泥蝉的心理方面去分析的话，泥蝉对蜻蜓的斥责更倾向出于一种对土地的眷恋与感恩，因为它虽然不是从土地中出生，却被土地养育着。然而，土地给予蝉的并不仅于此，它还赋予蝉一双飞向天空的翅膀，土地以无私的爱承载生命和离开。顾城笔下这种“大自然”的概念毋宁说更像一种对“大地母亲”的依恋。大自然投射出了顾城对“自然”和“母亲”过度的依恋。

在早期诗作里，顾城的诗歌就曝露出了自己对土地的选择：

我仰望着夜空，
感到一阵惊恐；
如果地球失去引力，
我就会变成流星，
无依无附在天宇飘行。

哦，不能！

为了拒绝这种“自由”，

我愿变成一段树根，深深地扎进地层。（《忧天》）（顾城，1995：62-63）

在以上诗歌《忧天》中，诗人面对地球失去引力的恐慌让他希望能深深扎进地层。在这里，诗人因不愿在宇宙中无依无靠的飘行而拒绝成为流星。比起天空的无边无际，他选择成为踏实的树根。诗中出现了带有引号的“自由”，也就说明了除了“这种自由”，还存有其他的自由，而这首诗恰恰说的就是诗人有关对自由的理解。诗中，诗人并不是放弃了自由，反而是选择了自由，他的自由呈现于他拥有了“选择成为什么”的权利。于是，比起宇宙，他更愿意依偎着大地。顾城这种不愿随波逐流的精神出于他对“大地”犹如对母亲一样的感情使然。

把大地比作母亲虽已不是新鲜隐喻，但顾城笔下对土地的感情却蕴含了更深的执念。学者指出这当中还渗透了他对“女儿天国”的憧憬。在张义德的论文《顾城的诗与诗学心理分析》里，概括了各方面的可能性：

诗人对女儿性的构造有其深刻的无意识根源。除原始的女性崇拜、恋母情结、异性恋以及对分析心理学所谓阿尼玛原型（Anima，男性心理中的女性特征）的偏执等性的心理生理因素之外，女儿性与自然之境的深层相通是其根本原因。首先，女儿性以洁净、自如的自足本性，构成对男性与男性世界社会化与功利化的反叛，这本质上意味着以“自然”对抗“人为”，在这里，男性与女性分别成为社会与自然的象征；其次，至少在后期的反文化阶段，女儿性即自然之性，“女儿”即自然，而诗人与“女儿”构成的自然化关系，又强化了对文化伦理秩序的反抗。（张义德，2008：19）

3. 文中，张义德表明了顾城因为女儿性与自然性的相通，而对女儿性甚是推崇。结合以上的概念，当顾城心中有关大地、自然、母亲等的概念相互交织时，就延伸出了新的对于土地的概念，土地就拥有类似“永恒的精神家园”的内涵，这是顾城笔下的第三种土地类型。在此，“土地”/“自然”已被顾城神话化。学者指出，神话原型“所象征的是不同于日常经验世界的另一个令人陌生的世界，是标志出令人颤栗的灵魂深远的的一个维度……这个象征的世界深邃得令人神往”（胡经之，1998：125）。因此，原型意象神话提升了作品的审美意味，并拓展作品的审美空间。

对土地成为“家园”的渴望使顾城希望自己能与自然合为一体，成为自然的一部分。在《化石》一诗中，他写下：“我厌恶/我长久地睡着/和大大小小的种子睡在一起/只有我，不会萌发/不能用生命的影子覆盖土地”。（顾城，1995：636）在诗中，诗人虽然和种子睡在一起，却不能同它们一样从土里发芽、生根，成为土地上的分子。诗人虽然在土地上，却和土地是分开的，不能拥抱大地，并用生命的影子覆盖大地。诗人既非可

以发芽的种子，也非土地。作为人，他只能长久地睡着来逃避现况，忘记自己的身份。诗中刻画的是一种作为人厌世的状态，并呈现了对自然的渴望。“长久地睡着”在此表明了一种永栖于大地的心愿。

让我像勿忘草一样

在这里生长吧

或像安息香的叶片

轻轻飘落

我枕着你

悠长的梦

才感到生命的跃动（《最后的请求》）（顾城，1995：236）

顾城组诗《世界和我》中其中一首《最后的请求》写出了顾城将大地视为永恒的居所的诗句。虽然诗句里没有出现土地一词，但从环境的营造看来，无论是“这里”或“你”都暗指着大自然的土壤。既然诗题名为《最后的请求》，就表明在生命的终点诗人愿意在土壤里安息，重新像勿忘草一样在土壤上生长，像飘落的叶片一样成为土壤的养分。诗人认为现世的生存并不能让他感到活着的气息，唯有枕着土壤，才能感受整个大自然包括自己生命的脉动。当读者将顾城的土壤意象与死亡联系起来赏析，便可发现死亡对他来说是新生命的开始，遵循自然的逻辑，他的死亡只不过是永生的开端。因此他才会另一首诗《墓床》里写：

我知道永逝降临，并不悲伤

松林间安放着我的愿望

下边有海，远看像水池

一点点跟我的的是下午的阳光

人时已尽，人世很长

我在中间应当休息

走过的人说树枝低了

走过的人说树枝在长（《墓床》）（顾城，1995：787）

诗名虽题为《墓床》，从诗里感受到的却不是恐惧与悲伤，甚至感到终于得以歇息的舒适感。“人时已尽，人世很长”说明了人在世上的时间尽管已经完结，人世却还很长。这个人世是指诗人自己的，或者是他人的不可考察，但可以确定的是诗人存在于“中间”。这个中间是人世和自然的中间，也是生与死的中间。诗人在这个境界里休息和倾听经过的人们的只字片语，树枝低垂了，因为树枝生长了、重了。当人们注意到大自然些微的变化，置身在对大自然的观察中，便与顾城对大自然的憧憬不谋而合了。

第四节 小结

论文本章专注探讨顾城意象的运用范畴，即从表现形式去探讨顾城诗歌的审美意义。顾城呈现意象的手法与意象在诗歌中的作用是论文的主要分析对象。罗兰·巴爾特的“零度写作”概念虽不是作为一种方法论存在，而更趋近探讨文学客观的可能性，论文也筛选一些与顾城书写情境相符合的特质来阐述意象在其诗作中的重要性，以探讨文学与人自由之可贵与必要。

顾城运用丰富的隐喻手法来扩大意象的张力与可指性。其中，顾城以“通感手法”形塑意象的审美范畴，例如以感官上的互相沟通凸显象征的魅力，将审美的可能性予以扩张。不难发现，顾城的意象倾向“自然化”的意象，且常将这样的书写延伸到生活原理上，却始终回到对自然规律的模仿和遵从去。从对立的意象书写中，更可以发现顾城对自然的偏爱。于是，论文也从中探讨顾城的自然母题书写，并从“原型”范畴下手，分析顾城的“自然情结”。

论文本章旨在概括顾城各种意象类型及其书写手法。顾城意象意义的开放性说明了，诗歌的意义不仅在于对读者揭示什么，还在于提醒读者时刻去联想并体会自己找出答案的美妙感觉，因为诗歌并不只完成于作者，也完成于读者的想象与语言本身。因此，诗歌语言是有别于日常语言的独特存在，只有不断孕育出新的隐喻才能传达出意象的新层面。如此一来，“在诗中，意象不仅仅是装饰，而是一种直觉的语言的本质本身”（托·欧·休姆，1924/1987：188）。意象作为语言系统的一部分，有助于拓展诗歌的想象空间。研究诗歌时，意象就是不断扩充诗歌的一幅图像。

第三章 “我不再表达我自己”——顾城意象蕴含的真意

除了表面的自然意义，顾城母题所指的“自然”是否有更广泛的含义？又或者，除了以意象书写大自然，顾城有否用这个“大自然”来说些什么呢？前文分析了顾城以意象探讨文字/语言自由的可能性，论文本章希望以此为基础，从意象去探讨顾城写作的意义。

关于写作，巴尔特提到“语言结构是某一时代一切作家共同遵从的一套规定和习惯”、“语言结构更像是一种‘自然’，它全面贯穿于作家的语言表达之中”、“语言结构含括着全部文学创作，差不多就像天空、大地、天地交接线为人类构成了一个熟悉的生态环境一样。”（罗兰·巴尔特，1953/2008：7）将语言结构比喻为自然，是提供了文学最为基础的存在依托。在传统的认知中，人们大多认为意义大于语言，而巴尔特却视语言为写作中极其重要的元素。在《写作的零度》里，他认为现代诗真正令人满足的部分是字词的部分，于是说道：“字词产生了一种形式的连续性，从中逐渐滋生出一种如无字词就不可能出现的、思想的或情感的内涵。”（罗兰·巴尔特，1953/2008：28）在现代诗中，“字词以其无限的自由性闪烁光辉，并准备去照亮那些

并不确定而可能存在着的无数关系。”（罗兰·巴尔特，1953/2008：31）如绪论提到的，顾城对字词也有类似的想法。

从顾城的一些散文、访谈录或演讲文章里，都不难发现他就文学创作理念提出了许多自身对文字的想法，甚至不时透露出文字高于诗人而为自身进行创作的想法，足见文字在顾城心中的地位及功用，并非仅仅是承载诗人心中观念，更是为自己发声的。顾城曾说：“中国文字非常久远，如玉如天，它要你服从它，而不是它服从你。”（顾城，1994：347）顾城说自己后期的创作是“无目的的我”的状态，相信便是以这样的观念为支撑点，将自己意识的存在彻底剥离以达到创作的高度。在创作组诗《水银》的时候，这样的状态是饱满的。在与 Simon Patton 对谈名为《唯一能给我启示的是我的梦》访谈里，两人谈论了《水银》的创作状态。顾城说：“因为我感到了每个字自身的灵性，所以到了《水银》的时候，我就不再强制地组合它们，我让它们自己组合；在我心动的时候，字就会像万粒水银受到一个震动一样，出现它们的排列，这个排列简直就像我的心电图一样，我相信它是完全因应我的心跳的。”（顾城，2005：310-311）这很显然不是顾城在创作，而是文字自身的“意志”透过诗人的手流窜成诗句；然而，文字仿佛仍然是和诗人的心意连接着的，才会因应着诗人的心跳。这样文与人之间的契合，令人看见了物我合一的自然状态，亦是响应着顾城的书写理念，也即是回归自然的书写。

零度写作虽提倡一种客观的写作，对固定意义的解放，然而作为读者，我们仍有对作品解读的权利。在顾城的写作实践中，看似杂乱无章、对立矛盾的意象安排，其实受制于作品的内在联系。从整理、归纳顾城意象的过程中，不难发现诗歌与诗歌之

间，不少有着相同的书写核心和意义指向，即顾城提倡一种自然性，无论是人、世界，或语言、诗歌，都应该遵其自然，回到自己原本应有的样子。从顾城的自然观出发，本论文希望从顾城诗歌意象去发掘人与字词的自然与自由性。

因此，本章旨在剖析顾城书写之道中所承载的“道”。前文曾提及顾城后期的诗作意象深晦难解，但还是尽笔者所能的分析了他如何应用意象呈现他丰富的隐喻手法，从“怎么书写”、“如何描绘意象”的角度对顾城一些诗作作出了艺术手法上的解读。而在这一章，笔者将从顾城“书写什么”作为研究方向进行探讨。顾城曾在接受德国汉学家顾彬及张穗子专访中，将其诗歌创作分为四个时期，即绪论提到的自然阶段、文化阶段、反文化阶段，以及无我阶段，但不难发现大部分读者将欣赏的眼光都投掷到了前两个时期的诗歌身上，这与顾城前期令人心醉的童真语言不无关系。顾城后期诗歌较少学者深入的去分析，更遑论从其意象所承载的内涵去探讨的；但是后期诗歌还是富有研究价值的，从澳洲学者 Simon Patton 书写的论文“Notes Toward a Nomad Subjectivity: The Poetics of Gu Cheng (1956-1993)” (Patton, 1999)可以窥见。Simon 在文中以德勒兹的学说“生产欲能”及“游牧主体”来解释顾城后期诗歌的“无目的的我”的概念。台湾也有李妍慧延续 simon 这方面的研究，在其硕士论文《探索顾城后期诗人主体的“创造性转化”》同样引入德勒兹“创造性”思想的几个概念对顾城诗作作出分析，也尝试将梅洛庞蒂等学者的诗学经验作为参考，使顾城后期诗歌的丰富性展露。伍方斐的《顾城后期诗与诗学心理分析》也对顾城创作后期诗歌的心理状态连同诗歌做出了分析，探索了弗洛伊德的表层的性主题、霍妮的焦虑主题、荣格深沉的集体无意识主题三个无意识主题，这对顾城后期诗歌的研究起着建设性的作用，堆叠了

对顾城后期研究上质与量的高度。这些研究令笔者更为深信顾城后期诗歌并不是“言之无物”的，但所言之物因为文本的开放性仍有待更多的阐释。论文本章希望做到的，便是剖析顾城后期诗歌意象所能拆解出的词与物、所能连接的“道”。

第一节 《水银》与“物我合一”之道

（一）“水银”与诗的自主性

诗歌创作有两种可能性。诗人首先具有一种情感，然后寻找语言去表达，诗歌逐渐形成；在另外一种可能性中，语言起到了更积极的作用。在诗人进行创作之时，语言帮助诗人转换和发展诗歌的意念和情感，在为词语寻找恰当的形式过程中，语言会导致诗人不曾感觉到的新的意象的产生，在某种程度上，诗歌写就自己。(McGuinness, 2003; 引自秦明利, 2009: 54)

顾城的创作世界，尤其是后期写作，常常便是处于第二种状况。这样的创作观解释了顾城后期的写作。因此他说：“我对文化及反文化都失去了兴趣，放弃了对‘我’的寻求，进入了‘无我’状态。我开始做一种自然的诗歌，不再使用文字技巧，也不再表达自己。”(顾城, 1995: 3)当文字、语言成为主体，顾城作为诗人渐渐退到了帷幕背后，让诗歌作为主宰写就自己。然而，顾城所做的并不是摒弃自己，相反的，是在让语言带领自己前往自己真正向往的文字世界，并在其中获得新的创作体验。诗人在其中收获了“不曾感觉到的新的意象的产生”便是如此。笔者也认为，顾城对诗歌里所用的意象选择不是偶然的，意象的深沉内涵一次次为读者带来的惊喜，有时更像是一首诗歌专门为一个意象量身定制而写似的。意象既超出了言所能承载的意，也超

越了自身的表象。因此，要理解顾城无我时期的文字，也必然须在一定程度上探索其语言意义不明时所供解构的意象。

“如果有所谓的诗意哲学，这门哲学的诞生与再生，必然得透过一寓意胜出的诗句，并紧紧依附着一个戛然独造的意象，说的更确切些，即心醉神驰于此意象的清新感。”（加斯东·巴舍拉，1957/2003：35）《水银》组诗似乎便是如此的产物。这里头有一个存在状态与过程，是和文字有关的。一开始，顾城便用了水银这一意象来比喻文字。水银在诗中不仅是一种意象，顾城更是把他的这一组诗统称起为《水银》。那么，水银与文字拥有哪些相同的特征呢？顾城说文字象水银，会自己排列与组合。这里可以看见被比作水银的文字，有着极大的自主性，作者在“心动”时，这些文字就会像水银般争涌而上。在这里，作者更为像是被动者，或是令文字产生的一个媒介。意象在这里则扮演了沟通言和意的角色。尽管是文字自己挺身解释了自己的特性，却因为水银的形象性加强了人们对这一特征更深入的理解。另外，虽说诗人的意识退到了背后，却也因为意象的介入解说了顾城创作的目的，对组诗的命名透露了诗人的意识，对于为何将组诗题为《水银》做出了最简洁易懂却有内涵的解释。所以，顾城所处的创作状态，与其说是将精神世界让出来给文字本身，更恰当的说法似乎是言意相通、物我合一。诗人本身必须拥有清醒的意识，才能察觉到文字要做的事、物想表达的世界，并掌握自己处理的方式。笔者认为，后期的顾城所写的诗歌并不只是单纯的、混乱的呓语，而是有着其哲学价值的。

于是顾城的诗歌，有时也散发着他的创作观。顾城创作时或许是以本能和下意识的行为来写作，当下文字的使用和排列是不受顾城理性控制的，当文字介入诗人的思

想时候，有关文字的故事便出现在诗歌里。在《水银》组诗里，读者可以从一些较为直白的诗句里，看到顾城在描写自己创作，以及对词句推敲的过程。例如《我们写东西》：

我们写东西

像虫子 在松果里找路

一粒一粒运棋子

有时 是空的

集中咬一个字

坏的

里边有发霉的菌丝

又咬一个

不能把车准时赶到

松树里去

种子掉在地上

遍地都是松果（《我们写东西》）（顾城，1995：863）

从《我们写东西》中，可以看到顾城对追寻文字和词句的过程是非常执着的，写东西像是在迷宫里找路，也像是虫子在松果里找内容，有时候是空的、有时候则是坏的。他把与文字交手的过程以虫子咬果子来比喻，并将咬字造诗的心情与读者分享：写诗的过程就是一个字、一个词的玩味。“种子掉在地上/遍地都是松果”则表示了文

字在遍地散乱，等待诗人拾捡及将其再次整齐排列成诗。顾城在写诗时，对自己心事的描写固然很多，但却也常为自己用来书写的文字发声，并谦让的认为文字高于自己，是与自己来自同样的本源和存在，相信它们本是大自然的一员。

另一首诗歌《案》更进一步抬高文字的地位。水银《案》以描写摘取成熟的果子作为开头，令读者再次看见顾城对大自然的喜爱。顾城将“已经熟了的果子”和“已经成功的东西”并置，道出世间万物本有其自己的存在，而人们只是在将结果重新显现出它的本能与过程。人类创造出的一切，其本质都是向大自然撷取的。从另一个角度来说，也可以说是诗歌已经完成自我，创作者不过是将文字按照它们的指示排列，并完成创作的过程。

文字的意与顾城的文字合而为一写出自然的诗句，这其中存在着许多构成世界的元素：大自然的物、语言、人，三者的意念全注入在一起，便成就了顾城的诗歌。

（二）水、混浊与道

对于我最重要的就是，语言在恢复它的自然性的时候，它正好在它的行动中显示了我。本来我同它没有关系，我到这个世界上来的时候并不认识它，但是因为我与它来自同一本源，所以当我们在某一个起点重新出发的时候，我们到达的是同一个地方。（顾城，2005：311-312）

顾城同文字来自同样的本源，也就是这个世界，更准确来说是未经文明改造过的自然世界，在那里顾城未被社会各种意识渲染；而文字则还是诗语言，而非科学语言。这样的想法契合了顾城书写的母题：回归自然。顾城的写作，是为了写下自己遇见自然世界的过程，而文字自己，则为了留下自己身世的痕迹。水银这个意象道出了文字

的“道”，而这个“道”是与顾城有着共鸣的（“它正好在它的行动中间显示了我”）。水银作为水原型意象范畴之下的形象，与老子的“道”是息息相关的。萧兵与叶舒宪曾著书《老子的文化解读》（萧兵、叶舒宪，1994），里头就以破译老子学说为目标，分析了老子“道”的原型意象“混沌”被文明解构的过程及重构的重要性。此书获得学术界颇多好评，也为笔者带来启发，望能将顾城之创作思想以这样的观点作为分析的工具，将隐喻着大自然的“水”与世界的“道”“混为一谈”。

《老子》第二十五章说：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮。独立而不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，强字之曰道，强为之名曰大。”（老子著，朱谦之撰，1984/2000：100-101）老子所谓的“混成”之物，与我们知道的庄子寓言里的“混沌”可视为同一物。混沌开七窍而死，寓言着失去了自己本性的状态，混沌便失去了自己的本真和生命本体。《老子的文化解读》亦有同样的观点解读，认为“混沌”是宇宙存在的最初形态，也是道的本质基础及原型。混沌原初处于一种“无状态”的状态，随着时间的流逝与文明的浸染，人们离这样的本源却越来越远，而有了现在的“世界”。“世界”因光明而把美丑都曝露了出来，而“自然”这时候也已经被“人化”了。这样万物创生、混沌解体的过程在《老子》里被称为“道生一，一生二，二生三，三生万物”（四十二章）（老子著，朱谦之撰，1984/2000：174），一为混沌，二是阴阳，三为阴阳与“冲和之气”。然而，《老子》所要带出最重要的讯息却是“复归”。《老子》十六章如此记载：“致虚极，守静笃。万物并作，吾以观其复。夫物芸芸，各复归其根。归根曰静。静曰复命。”（老子著，朱谦之撰，1984/2000：64-66）回到本根/本真即是回复到了平静的状态，而这也便是复归了真生命。万物要

“毁灭”以再生出新的世界。然而我们要如何复归混沌呢？老子提出“人法地，地法天，天法道，道法自然”（第二十五章）（老子著，朱谦之撰，1984/2000：103）的方法。在这里需要注意的是，道法自然，而自然也反过来遵循“大道”，这样说来，回归“自身”才是最自然而然的。人需要让自己与天地同步，与自然一体，才能达致“天人合一”的状态。

以上概念皆整理自《老子的文化解读》，笔者认为这样的概念顾城也同样具备了，并在一定程度上影响了他的写作。顾城曾说：

有名天地始，无名天地母。……。万物产生，有了分别，有了名称，有了概念；这个时候文化产生了，文化人也就产生了；人也就从和万物浑然为一的自然生命中分离了出来，有如杯子和水的分别，它们成了两个事物。水可以被注入也可以被倒出，不再像自然状态中那样——生命和它的形式浑然不分。（顾城，1992）

由此可见，顾城也认同和万物浑然为一才是自然生命应有的模样。在诗歌中，老子的复归论便是顾城“回归自然、回归永恒”的写作观。“天人合一”在顾城笔下化为“物我合一”，一旦“物我合一”，那也就是与自然合一，与道合二为一了。顾城自身与意象、文字亲密的合为一体。于是，老子的“返”是关于“永恒回归”的“混沌”原型探讨；而顾城在《水银》里的“返”是透过“水的混浊状态”之原型状态来回应老子的。

第二节 “疯癫而明亮”的《滴的里滴》

（一）水与字的形态

《滴的里滴》作为顾城《水银》组诗中篇幅最长之诗，且顾城曾公开表明自己创作《滴的里滴》的心理状态¹⁵，足见这首长诗对顾城的意义，也让对顾城其人其诗之间的探讨有了些许端倪。因此，论文将在此章节专门论述《滴的里滴》诗作中的意象，尤以“水”意象为主¹⁶，以与顾城的创作状态相结合。这样的探讨仍不离前文的论述，即在整体《水银》组诗的意义范畴中展开。

叶舒宪曾说：“作为中国第一本体论范畴的‘道’，其原型乃是以原始混沌大水为起点和终点的太阳循环运行之道。”（叶舒宪，1988：164）《管子·水地篇》也记载：“水者何也？万物之本原也，诸生之宗室也。”（管仲著，黎翔凤校注，2004：831）也就是说，水和混沌通常被视为同样的本质，即是生命的本源，也是创生世界的元素。水银作为组诗的统称，已经充分传达出了顾城写作的观念。然而水银不只是意象，也阐述了文字。顾城所做的，不仅仅是在诗歌里穿插意象，在诗歌之外也将意象与自己

¹⁵顾城如是分享：“一九八五年我感到我几乎成了公共汽车，所有时尚的观念、书、思想都挤进我的脑子里。我的脑子一直在走，无法停止。东方也罢，西方也罢，百年千年的文化乱做一团。在中国大陆开禁以后，我就不由自主地在这个漩涡中回转。最后竟达到了一个疯狂的境地。我打碎了一些东西，超过了极限，我忽然又聋了，又听见一种声音，这一回不是鸟的声音，也不是天的声音，而是一个我没有想到的危险的声音。这声音到来的时候，我和这个世界的一切关系都瓦解了，我处在一个明亮的疯癫的状态。就在我开始放弃自己的时候，那句话如期到来，我在梦里听到了它：“整个下午都是风季。……。你是水池中唯一越出的水滴/一滴”。我终于像一滴水那样安静下来了，我和这个世界的冲突结束了。”（顾城，1994：40-41）

¹⁶事实上，首先水银是一种金属，且是常温下唯一以液态存在的金属，在化学世界中是一种奇妙的存在。而水的特质也非常丰富，当外在状态（温度与气压）转变，水也将随之转变属性，从固体、液体到气体都有，且各有名字（水、冰、气），非常具有弹性，与顾城所谓的“在我心动的时候，字就会像万粒水银受到一个震动一样，出现它们的排列，这个排列简直就像我的心电图一样，我相信它是完全因应我的心跳的。”（顾城，2005：310-311）有异曲同工之妙。无论是水滴或水银，其伸缩的本能，以及因应顾城创作而灵动的自由，有其探析的价值。

联系起来。他不只是用一个意象概括了文字的表征，而同时又能将文字本身作为一个象征去对待，文字象征了重新通往“道”的途径，与此同时，文字本身也是“道”的显现。

组诗《水银》共有 48 首，原本写的时候都是独立的，到后来才集结成组诗。这些诗歌就像水银，震动时候各自奔放滚动，最后又能无违和的重聚在一起。其中《滴的里滴》这首诗歌充满了顾城精神世界的疯癫，并写了顾城为形成独立自我的逃跑的声音。虽然“滴的里滴”的意义未明，但应该可以解构为“滴”“的”“里滴”多种碎片和声音，它们可以自我结合或分离，如水银。无论“滴的里滴”或“里滴的滴”都是水滴里的鱼儿，它们是跳跃或跌落的滴，最终汇成了文字的海洋。顾城将文字变成各种细小的水滴，任意破坏和重构着它们，在他的崩溃来临之际，最终那危险的声音被成功跃出水池的那“一滴”的声音替代，水独立的形成了，而顾城成功逃脱。文字以自己所能变化的形态展露了它的生命，逃脱了被定义的桎梏，这是文字本身脱离社会文化所给予的意义的性质，《滴的里滴》便是描述这样一个世界的一首诗。

本来 你可以过去

拍拍手

走过草地

树一个劲冒叶子

你一个劲说话

叶子

你留着开机器

一个劲冒冒 冒进烟里(顾城, 1995: 880-881)

以上的诗句是顾城《滴的里滴》的第一节诗句,也是第一滴声音的来到。本来的世界是自然的世界,树木和人遵循着自己的本分做事,树木完成它在自然世界的循环,生长出叶子,而人说着自己的话,也就是语言/文字的言说还是属于它自己。诗人大声说了一句“叶子”说明他已经离开了原本的自然世界,并听到危险的声音逼近,于是愈加渴望树木的清香。在《颂歌世界》的创作体验里,顾城这么写着:“我用两年时间,把自己重读一遍,旧日的激情变成了物品——信仰、笔架、本能,混在一起,终于出现小小的光芒,我很奇怪地看着,我的手在树枝上移动,移过左边,拿着叶子。”(顾城, 2005: 195)因此这里的叶子也可以说明看作是顾城抓住诗、语言的状态。所在的世界如今是有机器并被机器驾驭着的世界,诗人处在机器冒出的黑烟里,漆黑一片。¹⁷

遠遠的看是桶倒了

¹⁷但也有日本学者岛由子指出“你留着开机器”可以解释为“生成语言”,烟可以解释为语言的音和形态界限模糊的“前语言”。详见岛由子.(2013).《试论顾城〈滴的里滴〉》.《诗探索》.(1), 53-62.笔者也认为这样的解读更符合顾城所要表达的语言概念。

滴

好多精緻的魚

在空中跳舞

滴的里滴

魚把樹帶到空中

滴

魚把樹帶到空

中

棕色的腿聳在空(顾城，1995：881)

第二滴声音“里滴”似乎带来了较大的晃动，我们可以看到顾城在诗句的排列上做出了细致的安排。因为桶倒了，水滴四处流窜；若把诗句打直来看，则可以发现顾城刻意把诗句编排得看起来像一幅水滴倾流而下的画。水桶倒了，被捆绑的水从中流出。水滴是鱼，一条条跃向空中在空中跳舞。“滴的里滴”这声音，打破了文字、意象的常轨，使得鱼得以在空中游泳，而树木把腿长长的伸向空中。鱼脱离水后破坏着向下扎根的重力，带树木到天空。树木的枝桠，通常会让人联想为树木的手臂，而顾城写，那是棕色的腿。鱼和树挣脱地心引力在空中相遇，和向下倒的水桶/世界成对比。

在这里，顾城表现了水的无穷性。水本身是无形的，离开水桶的鱼和离开地面的树木像是离开了各自的“容器”而开展自我的灵魂。水离开了容器后形状可以千变万化，物质状态也可以在固体、液体、气体间转换。顾城要透过水展现的其中一点，想必就是精神的自由性。

滴的里滴

树一个劲放烟 开机器

树

倒了

放鱼

滴滴

拍拍桶拍拍桶找出钱来

你 一条条撕 一条条

直到露出水晶鼻子(顾城，1995：881-882)

第三滴声音的来到，恐惧和危险持续凝聚成为耀眼光芒，树便开始冒烟并倒下，更多的鱼出来，世界变异，“露出了水晶鼻子”。顾城在写《滴的里滴》时，处于一种力求保持平衡的状态，但是和世界的冲突难以和解，于是在追寻自我、中西文化、

各种思想之间抱头冲撞，于是诗里的状态也是如水般不稳定和混浊的，树木升空又坠落，“滴的里滴”既可能是拯救的声音，也可能是带来毁灭的。对于明亮与疯癫的状态，诗人只能一条条撕，直到寻找水晶的过程露出一些端倪。在这里，意外的出现了“钱”。顾城于1987年在香港中文大学所说的一番话可以对此作出注解：“语言就像钞票一样，在流通的过程中已被使用得又脏又旧。”（王安忆，1993；引自麦童、晓敏编，1994：67）¹⁸因此，钱可以说是相对于诗语言的日常语言，这个发现让顾城处于明亮疯癫的状态，也因此说明了他为什么要撕掉“钱”和这样的状态，以找到明亮的文字水晶。

里滴 里滴

转转机露出水晶鼻子

一条冒烟鱼

五只脚伸过来看我 看你

把它看回去

把它看回去

把它

¹⁸ 王安忆撰文怀念顾城，记录了顾城所说的这句话。文章最先载于香港《明报月刊》1993年9月号。

放回去(顾城, 1995: 882)

第四滴的时候，可以看到声音的变化。从一开始“滴”、“滴的里滴”、“滴滴”到“里滴”，危险的声音似乎是变小了，但状况还是不稳定的。机器露出了水晶鼻子，但还有一条冒烟、朦胧未明的鱼，接着还有五只脚伸出来。到现在为止，诗歌出现了的容器包括了桶，机器也可以算一个，它代表着转动着、运行着，并承载社会现实生产力的容器。作为生成语言的机器，它则不时生产着纯净的或被用旧了的语言。从桶里有些人渴望拍出钱来，而从机器所交出的各种可能性里，有一个与诗人对视着的立场伸向他，诗人要把它看回去，把它放回去。

滴滴

远远的看是桶倒了

机器开鱼

一条白色的鱼

放鱼盘子

缓缓慢慢跳

进

傍晚的水里

把它看回去(顾城, 1995: 883)

滴的声音越来越小，剩下“滴”“滴”。桶倒了，机器开鱼，把一条白色的鱼放在鱼盘子上，象征了“什么东西就该放在什么位置上”的社会观。然而鱼却跳进了傍晚的水里，并将这样的社会观给“看了回去”。这个“傍晚”指示的是天空这一个方向，我们可以从天空的颜色辨认出时间，得知傍晚的来临，于是“傍晚的水里”，似乎是代表着鱼跳进了天空。另外，傍晚代表着白天和黑夜的界限，也暗示了“混沌”的状态。因此，鱼跳进这样的状态里，是最好的状态。

拍拍桶 找出钱币

傍晚的鱼

水清花花的下去了

下边 车站 移房子

撕

鼻子

之后处理 爬到树上的岗哨

滴(顾城，1995：883-884)

第六滴水的世界里，傍晚的鱼终于随着落下的水降落。于是下边的世界开始清晰，有车站和房子。疯癫不安的状态令诗人再次进行“撕开”的动作，找出“水晶的鼻

子”。鱼仍然想着往上攀爬，于是爬到树上的岗哨，呼吸着清香，眺望着明亮。在这个美好的当下，即使是所面临的一切危险都将稍后处理。而“滴”的声音逐渐衰败和倦怠，毁灭即将完成。

脚伸过去 里

看

鱼

锅里

雨

整个下午都是风季

盘子讲话 盘子

盘子

盘子

你是水池中唯一跃出的水滴

—

滴

门开着门总在轻轻摇晃(顾城, 1995: 884)

锅里有天下降下的雨水, 那也是鱼。在鱼和雨之间, 顾城联系上的不仅是声韵上的相同, 也是本质上的相似: 它们都从水里跳跃。在濒临崩溃之际, 一个声音如期到来: “整个下午都是风季”, 这个“风季”, 便是包含了顾城所处的整个地方与时代, 里面囊括了顾城回忆中的历史痕迹。顾城说: “我听到这个声音的时候, 忽然感觉到世界离我远了。”(顾城, 1994: 41) 这也就表明了, 顾城远离了社会、历史, 以及过去的自己。当世界被风刮走, 时间流逝, 留下的只有当下的他自己。 “我从来就不在瓶子里, 是它告诉我: 我在这个瓶子里; 世界告诉我: 我属于世界。”(顾城, 1994: 40-41)如期而来的声音拯救了顾城, 毁灭了捆绑着他与世界的绳索。他从未觉得自己在瓶子里或与世界融合, 风割断了这个一直以来人们习以为常的定义。于是 “盘子讲话/盘子/盘子/盘子”, 诗人同鱼从容器出走后, 盘子也属于自己了, 并且说自己的语言: 盘子。就在这个时候, “滴”的声音化为一滴水, “一个精灵获得了它的形体”(顾城, 1992), 一滴水从一个世界出来, 有自己的另一个世界, 这些各自游玩的鱼是滴的里滴, 里滴的滴, 最后可以滴成汪洋大海。就这样, 顾城完成了逃亡过程, “门开着”并摇摇晃晃, 顾城随着门的轻晃走出了门。顾城借“水银”将语言/诗歌的世界形塑了, 而他也完全了“自我”的追寻过程, 意象在此的作用如他所言“完全因应我的心跳”, 即他与意象之间是有着共鸣的。

(二) 疯癫与语言的自由

《滴的里滴》所呈现的自由, 除了文字拥有可随意变化的形态外, 也包括语言有不被定义的自由。水除了在中性这个特征上与混沌相似之外, 其作为文化遗迹一直沉

淀下来的历史元素也使顾城的水意象内涵更为丰富。水闪耀出的光芒与顾城的“疯癫与明亮”是最相符的情境。米歇尔·福柯曾撰写《疯癫与文明》¹⁹一书，谈到精神错乱的疯癫与文明的关系。书中指出，中世纪结束的麻风病，留下了一些习俗：

这些习俗不是要扑灭这种病，而是要拒之于某种神圣的距离之外，把它固定在反面宣传之中。在麻风病院被闲置多年之后，有些东西无疑比麻风病存留得更久，而且还将延续存在。这就是附于麻风病人形象上的价值观和意象，排斥麻风病人的意义，即那种触目惊心的可怕形象的社会意义。这种形象必须首先划入一个神圣的圈子里，然后才能加以排斥。(米歇尔·福柯，1999)

精神病人接替了麻风病人后，理性的人对于病人的排斥仍然保留了下来。这样的排斥显示了对话的破裂，与两者共同语言的消失，以及人类在一个圈子里被划分为神圣的与疯癫两类。疯癫之人用抽象及断续的理性与社会交流着，这使得语言破碎、句法残缺，这造就了独特的语言：喃喃自语及沉默。顾城说自己处于疯癫而明亮的状态，而《滴的里滴》里破碎的短诗句也证实了这一点。

将水与疯癫联系在一起的是福柯书中《愚人船》的章节，讲述了本是文学词语的“愚人船”意象如何映照出疯癫原初形态。这种船载着精神错乱的乘客从一个城镇航行到另一个城镇。透过海域驱逐疯人有着极大的隐喻价值：

它不仅将人带走，而且还有另外的作用——净化。航行使人面对不确定的命运。在水上，任何人都只能听天由命。每一次出航都可能是最后一次。病人乘上愚人船是为了到另一个世界去。当他下船时，他是另一个世界来的人。

¹⁹ 原为福柯博士论文《疯狂与非理性：古典时代疯狂史》。这是一部关于疯癫的考古学，讨论在历史上疯癫的概念是如何发展的。福柯不把疯癫当作一种自然现象或医学现象，而是一种文明产物。

因此。病人远航既是一种严格的社会区分，又是一种绝对的过度。(米歇尔·福柯，1999)

水域在这里暗示了不安定的漂泊和命运，茫茫大海所指向的未知及无限性，这样的捉摸不定带来了对未来清晰的恐惧感；同时在辽阔大海里，人却被困在一叶小舟上，这个处境加深了无从逃离的束缚感，他是既拥有了最辽阔自由的旅者，也是最受限制逼迫的囚徒。水既承载了“净化”作用，本是积极正面；然它也让人面对漂泊不安的命运，此处水的性质属负面。这恰恰显示了水的多义及复杂性。同样的，顾城《滴的里滴》反映出的状态正是如此，在被耳朵放大的水的滴答声中既有危险性也有治愈性。这种状态是不安定的，诗歌结束之前谁也不能确定更倾向哪一边。疯子被驱逐到另一个未知的城市，那里的人不认识他，也不知他从何而来，却从他的奇谈怪论感到一股神秘感。对那里的人来说，他只能是来自大海（“另一个世界”）的人。比起疯癫的历史，在这里疯子与理性者之间区别的语言也具有受关注的价值。通常一个人被判定为是疯子，大部分都以其言语思想为衡量的标准。理性者对于疯子不同于自己的语言内容与形式感到排斥。但在另一个岛屿，这个来自“水无宁静的大海”、“包藏着许多奇异知识的陌生大道”、“世界下面那个神奇平原”的人，明显被城里的人当作成他们的世界之外的人，说的是属于他们世界之外的语言。也就是说，疯癫不应该是理性的对立面，而只是“另一个世界”，疯子所用的语言则不过是“另一种语言”。在未被当作疯子以前，人的言说是自由的，也不会被规划为非理性的、非正常的语言。一旦被人规划在疯子的界限里，那人所说的话，就不再是新奇的而是疯癫的了。

因此就如同顾城笔下的水银之特性，这里的“海域”包容了这样的独特性，比起陆上的世界，水的世界似乎对这一点更具象征性。另外，疯癫者被送往的另一个城市的居民，因为未知疯癫者为疯癫者，于是化解了排斥现象。这里也表明着一个道理，人在面对未知或混沌时，似乎更能和谐相处；这也就验证了混沌的时代是美好无暇的。顾城在《滴的里滴》里，用的显然就是混沌及未经雕琢的语言，那样的语言说的则是混沌的美好。

除了《滴的里滴》，顾城笔下仍有许多诗句充满着疯癫特质，以下试举两首分析：

有一天/刮风/屋顶乱响/有一天/有三个晚上/有一天可以看见教堂/在树林里/
整整齐齐/海水生到天上.....（《日历》）（顾城，1995：914-915）

以上节录的诗歌为《日历》。诗歌充斥着许许多多的“有一天”，每一天的场景却不相关，这片段式的书写导致诗句在时间上纷乱，情节也随之凌乱，如无逻辑的“有一天/有三个晚上”，因此也令人觉得诗人的精神是分裂及异常的。与《滴的里滴》相似的还有“整整齐齐/海水生到天上”，是一种打破常规的意识。

听好了/房子就是阳光（《日历》）（顾城，1995：915）

诗歌是以上面这句话来结束的。一种儿童式简洁而坚定的语气令整首诗以明亮的方式收尾。当中的海水意象则是顾城又一次以“水”来贯穿其回归自然的一次证明。水往天上生长是以自然充满世界的象征。

她老在门口看张大嘴的阳光/一条明亮的大舌头/在地上拖着/早晨的死亡/甲虫
从树枝突然跌落/一条明亮的大舌头/鲜艳的车辆在空中变甜，一级级颂歌世界
/一条明亮的大舌头/早晨的颂歌世界（《颂歌世界》）（顾城，1995：745-746）

以上诗歌《颂歌世界》所制造的氛围与“疯癫而明亮”情境也很相似。诗歌语言始终充斥着顾城固有的纯美与童真，同时又充满着诡异。也是这情境让诗歌的死亡别有意味，顾城以阳光的舌头这一意象来扼杀早晨，当中描述的其实是时间的行进。随着时间所有一切得以发生，就如《滴的里滴》的每一次水滴也是如此。也因此，这样的死亡实则描述的是时间的消亡，更有一种涅槃式的精神贯注其中，疯癫的死亡带人前往明亮的颂歌世界。这又是一首既明亮又充满疯癫的顾城之诗作。虽诗中没有“水”意象，但也由此可见，顾城的疯癫精神不仅呈现于单一意象中。

（三）水与治愈

水域的川流不息也带出了“流变”的信息。前文曾提及，所谓的“净化”就是乘着这股流动将疯癫者与陆地区别，确保他们不再无限游荡于城墙之下。在理智者的观点里，净化的并非疯癫者的精神状态，而是因为驱逐了疯癫者，脚下的陆地和区域回复清静。然而，净化更为饱满的意义应该是，疯癫者在乘着愚人船离开陆地时，也就离开了被标签为疯人的区域。

整个文艺复兴早期想象力的愚人船很可能是朝圣船。那些具有强烈象征意义的疯人乘客是去寻找自己的理性。(米歇尔·福柯，1999)

“寻找自己的理性”这个举动其实只不过完成于踏上愚人船离开的那一刻起。被无人水域所包容的时候，他们才真正得到平静和自我的身份，也于是被净化了。净化完成于“不被定义”里。《滴的里滴》里的“危险的声音”“滴”从容器里跳跃出来，最终重新“滴”成一滴“水”，也是如此完成净化过程的。疯癫的形象即是流变着的

形象，因为无从清晰掌握而更趋向世界最初的纯洁本质。顾城流动着的文字，正是对“疯癫而明亮”这个状态的全部展示。

福柯在《疯癫与文明》里提到了疯癫，自然也提到了历史上对于疯癫的治疗法。其中与水有关的是浸泡法和淋浴法。与之前提到的愚人船与海域在心理上的治愈不同，浸泡法和淋浴法是属于科学性的、生理学的医疗法：

由于水是最简单最原始的液体，因此就属于自然中最纯洁的事物。人类能够给自然界的本质上的仁慈附加上各种可疑的限制，但这些限制不能改变水对人的恩惠。当文明、社会生活以及读小说和看戏引起的幻觉欲望造成了神经性病痛时，返回到清莹的水中就具有洗礼的意义；在清澈的冷水中，人就会恢复其最初的纯洁性。但是，与此同时，水天然存在于一切物体的构成之中，能够恢复各物体的自身平衡。因此水是一个万能的生理调节者。(米歇尔·福柯，1999)

不可抵挡的水流可以冲刷掉疯癫的各种不洁之物，使人重获平静。无论是心理上或身体上的治疗，我们都不可忽视水的功能性。²⁰对于水的治愈功能，福柯在另一篇文章《水与疯狂》亦有提及：

在西方人的想象中，理智长期以来就属于坚实的土地，无论是岛屿还是大陆，寥落宽广的大地执拗地推挡着水，只给它留下岸边的沙地；而非理性则自古以来就属于水，更确切地讲，属于汪洋大海，浩瀚无际，动荡不安，变化无穷，却只留下淡淡的痕迹与浪花，无论是狂涛骇浪还是风平浪静，大海永远是无

²⁰ 福柯指出，水甚至过于“万能”：到18世纪末，由于水过于万能，反而声誉日下……在医学思想中，水是一种可以无条件地使用和操纵的医疗手段，其疗效从任何生理学或病理学的角度都可以理解。水有如此多的价值、如此纷法的作用方式，因此它能够证明一切，而又能否定一切。毫无疑问，正是这种多价性及其引起的意见分歧，最终使水的威力黯然失色了。(米歇尔·福柯，1999)水的这种特质，与朦胧诗的特色符合，水作为顾城朦胧诗作的分析对象是适合的。

路之途。……。既然水的双重价值总与疯狂相伴，那么它很久以来便被用来治疗、对付疯狂也就不足为奇了。(米歇尔·福柯，1998：10)²¹

即使肯定着水的治疗作用，福柯还是批判了施行医疗时疯狂的理性手段。“它对人进行惩罚，医生根据监护人员的报告亲自控制这种惩罚，当患者悔过时便停止”、“它的目的在于让人供认，让患者承认自己所说的是幻觉，是胡思乱想，是自高自大带来的幻影——纯粹的，地道的疯狂”。(米歇尔·福柯，1963；引自杜小真编，1998：12)水既然天然存在于物体的构成之中并恢复各物的平衡，过度的以它进行疗程反而是一种疯狂。理性者的疯狂在这里表露无遗，也正证明了在对待疯癫者的态度上，有些人的“不疯癫也是另一种疯癫”。

水在疯癫史上，既与非理性有关，能带来不安，却又与恢复理性有关，能带来平静。水的伸缩性和无限性就如顾城描述的水世界一样，水重新治疗了顾城，结束了他和世界的冲突，并恢复了他和原初世界和谐关系。顾城的字、词、诗就像水一样变幻无穷，变鱼、变雨，变成各种结构和语法，也变成一幅图，最终找到自己憧憬的形体。诗人的信念如果仅仅来自这小小的发疯的现实，怕早就无以存身了，所幸的是世界大千，它另有来源。(顾城，1995：927)顾城曾写诗《来源》（收录于组诗《颂歌世界》）：“我所有的梦，都从水里出来/一节节阳光铁链/木盒带来的空气/鱼和马的姿势/我低声说了声你的名字”。(顾城，1995：729)诗人就是偶然在这世界上显示来源，并与之以名的人。(顾城，1995：927)

²¹ 原文全文原载于《医学与卫生》第 613 期（1963 年 10 月 23 日）。后方收录于杜小真编选《福柯集》。

《滴的里滴》呈现了理性与非理性模糊的中间状态，顾城与他的文字在这个状态中重复着解构又生成。疯狂是顾城后期写诗的状态，然而他幸运的找到了信念的来源。于是，他与字一起奔向来源，和未来。“回归自然”母题再一次在顾城笔下实现了它的存在。顾城诗歌意象所跨越的审美界限，在于其不仅宣泄作者的个人心情，也不仅停留在表面的字意，而是更深入到“语言”及“哲学”的范畴里去，这其中有深刻的人文关怀，使顾城的诗歌有其价值。

第三节 寻找字的“声音”

（一）语言的声音与精神

后来又读洛尔迦的诗，他说：哑孩子在寻找它的声音，偷它声音的是蟋蟀王。最后当哑孩子找到了它的声音，却穿上了蟋蟀的衣裳，变成了昆虫。这给过我很大的启发，那时候我就想，我要到一个地方去，变化一下，哪怕变成一只昆虫。我要找到我自己的声音，说自己的话。（顾城，1994：38）

顾城对变形的感悟透露了比起形体，他更在乎的是自己的声音、自己的话语权。同样的，对于语言或文字，他也迷恋它们所能带给他的感官喜悦。顾城说：“对我来说，声音的感觉像是更重要的。我考虑字合不合适的时候，我先放一个声音在这个地方。譬如‘兰若’这个词，先是梦里听到的声音，我并不知道会是哪两个字，我写下了‘兰若’然后去翻字典，不仅果真有这个词而且还正合我意……它又是花又是寺庙。”（顾城，2005：311）对于语言，顾城认为除了外形，字是有自己的“精神”的，这个“兰若”的声音就是精神，而花和寺庙则为包裹着这个精神的形状，“兰若”二

字的字形则是躯壳。顾城总是用文字的方方面面来解说文字本身，这是他对文字的执迷，也是对自己的期望，能借着文字与“道”沟通。所以他接着说：“在人们创造文字的时候，不是毫无道理可此可彼的，而是受到了神灵启示，人才写下和接受它的。”(顾城，2005：311)人既是受到神灵启示写下文字，那么文字便是神灵的语言，那么也就可以说明在心理上顾城为何惯于将文字与道联系起来，借着文字顾城似乎可以回到那个本源世界去。于是，透过理解文字的“道”顾城要通往文字内部里去。

在索绪尔的语言学中，符号是由能指（音响形象）与所指（概念）构成的，也就是说要解构符号，“声音”也是重要的一环。在前文分析的《滴的里滴》诗歌里，水滴声明显地成为诗歌的核心，对营造全诗的氛围有着主导作用，随着声音的不断变化，景观也反复改变。顾城曾在1992年于伦敦大学“中国现代诗歌国际讨论会”上谈到一些诗歌的创作过程，如《水银》里《电传》这首诗：极天尽头/鸟飞/我的脚很小/猪很美/野猪躲过/带针的木棍/一中吃/柞树叶子/红猪/绿身/蓝尾/对/对对/桌子要小/来小土堆。(顾城，1995：877-878)他说，自然的声音到他的生命中，“它们来的时候，慢慢地这些声音又变成为字……也能变成很多故事，变成很多图像和故事。”(顾城，1992)

《电传》这首诗可以分为两个段落，从“极天尽头”到“蓝尾”是一段，从“对”到“来小土堆”则是另一段。从诗中可以发现，原本是写大自然的鸟、猪、树木突然摇身一变写了桌子。这个“声音”的到来将画面破坏，并产生出更多的画面。许多的故事、意象和文字因为这个声音而不断解体、改变，最后成为别的东西。对顾城来说，“诗的语言是一种自然的语言”(顾城，1992)，自然声音的到来可以引发出各种意想

不到的变化，也就说明了顾城将自然近乎尊为“上帝”，一切的发生都顺其自然。顾城也说到自然声音如何在文字中间产生：

我开始做一个好玩儿的事儿，就是我不写诗，不使用文字，也不说我自己。但是我给这些字以自由，它们就像那些我热爱的小昆虫一样爬来爬去，它们发出声音，就像中国古代《诗经》里说的“嘤其鸣矣，求其友声”，它们还没有经历过漫长的历史，还没有那么多被加赋的意义，它们发出的完全是一种自然的声音，像刚刚长出的叶子，或是鸟儿快乐时候的叫声。（顾城，1992）

当字词回到最初之地，还未经历过漫长历史的整合，则能发出一种自然的声音。顾城在此强调了语言的纯洁性与自由。在诗中，顾城不仅运用“声音意象”，更把这“声音”视为语言重要的一环，是组成符号不可或缺的部分，于是这里已经跨越文学的界限，而更趋向文字学/语言学的范畴。以文学为出发点，顾城是在借“音”与“字”的结合来抒发自己回归自然的向往，以“自然之声”与自己追求的“自然”相结合，制造共鸣。

其实，在中国人长久以来的观念里，音乐一直是和道联系在一起的。在孔子的思想里，礼乐教化是治国的基本方针，礼和乐相辅相成²²，建构一个完整有序的社会、政治制度，礼乐崩坏则意味着民乱国危。在古人传统的“天人合一”世界观里，音乐恰恰是大自然规律的展示。阮籍的《乐论》里曾提到音乐本质在于合乎自然：

²² 如“审乐以知政”（《礼记·乐记》）将的是通过音乐来观察国家政事、“移风易俗，莫善于乐”（《孝经·广要道》）肯定了音乐的社会功能。当孔子的学生颜渊问怎样治理国家，他说“用夏的历法，乘殷的辂车，戴周的礼帽，音乐则用《韶》、《武》”（《论语·八佾》），将“礼”、“乐”结合，指出了音乐对治国的重要性。

夫乐者，天地之体，万物之性也。合其体，得其性，则和；离其体，失其性，则乖。昔者圣人之作乐了，将以顺天地之体，成万物之性也。（阮籍著，陈伯君校注，1987：78）

对于阮籍来说，音乐表现天地万物的本质，它本身也是万物的一部分，因此音乐是自然的，所追求的是一种“和谐”的状态。这个概念与顾城的“自然的声音”相似。然而，顾城的这个“声音”更接近庄子在《齐物论》里提出的“天籁”。“天籁”在《齐物论》里由南郭子綦与学生子游的讨论之中提出，子游称自己知道“地籁”是由天地草木山穴被气流通过的时候所发出的声音，“人籁”指的是乐器所吹奏出来的各种乐声，却不明白“天籁”的概念。于是南郭子綦说：“夫吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪！”（庄子著，于长春译注，1992：30）这里的意思是风吹万窍，而天籁虽然各有不同，使它们发生或停止的都是它们自己。南郭子綦在此反问子颜，能发动天籁的还能是谁呢？南郭子綦虽然没有正面回答，却暗示子游天籁的发生是自然状态所致。当风经过不同形貌的窍穴时，之所以能发出不同的声音，乃是因为山林、窍穴自己的形态所致。“今者吾丧我，汝知之乎？汝闻人籁而未闻地籁，汝闻地籁而未闻天籁夫！”（庄子著，于长春译注，1992：30）南郭子綦提出子颜不能体会“吾丧我”，也就是把自己的功名利禄、理性活动忘记的境界，是因为未必能领会“天籁”，即自然本身“无声而有声”的境界。

庄子透过天籁这一意象喻“道”，说明“道”是超越一般人感知范畴之外的一种“声音”，地籁和天籁人都能听到，也能理解，而天籁却不是人人可以领悟的声音。此外，“天籁”也暗喻了一种自适的、无从限制的道，所发出的“声音”，于不同的窍穴是不同的，“天籁”并不会规定它们发出一样的声音。杨柳桥亦认为“庄子以籁

喻音律，更以喻语言。人籁，喻分辨是非之语言；地籁，喻不存在是非之语言；天籁，喻不言之言或无声之言也。”（庄子著，杨柳桥译注，2007：15-16）杨柳桥将天籁与语言联系起来，认为天籁是一种“无声之言”也说明了天籁作为一种语言是超乎一般逻辑领域的存在。要领会这个境界，必须把心灵给解放，忘记一切的形象与中心意识，以开阔的自由去接受自身以外的“语言”。自然存在的根本原理是轻松、逍遥的，将庄子的“天籁”与“吾丧我”与顾城的“不说我自己”与“自然的声音”联系起来，就可以解释顾城所听见语言的声音为什么像“刚刚长出的叶子”、“鸟儿快乐时候的叫声”那么原始，而顾城却可以听得见，并且也能解释为何顾城强调字的声音与其内在的“精神”了。

（二）顾城诗中的声音意象

万籁有声，声音意象的内在涵括了中国传统的哲学思想，注重了的心灵与自然的融合，体现“天人合一”的精神概念。在顾城的观念里，对于字的精神与声音的联系已经阐明了他对“音”的注重，然而在诗歌里，声音作为一种意象又是如何体现出他的追求的呢？巴赫金曾于《文艺学中的形式主义方法》说：“对诗歌来说，音与意义整个地结合。”（巴赫金，1928/1998：241）这说明了声音是独立的却不是孤立的存在，而是与意义有着如影随形的关系。论文将分析顾城诗歌中的一些声音意象，探讨其是否与顾城追求混沌自然的追求有着意义上的联系。

首先，前文分析的《滴的里滴》的水声作为意象确实与顾城的回归自然的追求有着本质上的相同。此外，顾城其他的声音意象也从各方面指向并开展了顾城对永恒、

自然、忘我的各种命题。例如在《留学》一诗中，顾城就以蝴蝶拍打翅膀的声音隐喻“自然的语言”。²³诗人将这语言刻画在蝴蝶展开的翅膀上，仿佛上边有文字可以让人去“读”。人本是不懂这语言的，但是蝴蝶将这一切翻译成“译文”，让人可以去理解自己以外的世界。“不同长短的光弦”就像乐器般弹奏出“各种单音”形成美妙的乐章。诗人在此歌颂了昆虫的语言，进而诉说自然声音的美好。

诗人的愿望不仅停留于此，而是希望这个自然的声音可以融入到生活、社会里去。诗人回到都城后，发现社会经过一番“手术”，也就是经历了改变后，“似乎恢复了面容”。诗人在这里使用的是“恢复”，这就说明了社会回复到最初的和谐、自然状态，这个画面暗示了诗人潜在的对复归的渴望。

诗歌接着叙述的是，诗人没有说话，但何以到处都传来“我”的声音？四周发出的声音显然是“人群讨论明天的事情”的声音，而这些“声音”与诗人的没有分别。当社会回复到最初的状态，人与人之间的本质也就没有了差别，尽管发出的声音各有不同，却都是来自自然，所以也就成了“我”的声音。

庄子的《齐物论》中，天籁各有不同，依照万物的形态发出声响。而在《留学》中，顾城也呈现了人的万般不同。在诗中，诗人与其他人分别来自不同地方。诗人从森林返回都城，而其他人有来自海面的，也有来自地层的。因为都来自自然，所以能辨识彼此的语言。《留学》从一定程度上将“自然的声音”的本质呈现出来，趋近了

²³ 从科学角度来看，蝴蝶飞行时翅膀振动的声音频率是属于人类听不到的次声波范围（低于 20 赫兹），而从诗人的角度来听，则可以辨识并捕捉生命跳动的节拍。这也就说明了，诗人听的并非是从科学角度出发的声音，而是自然界的“语言”。

道家的自然与自适。人与人之间虽然有各自的观念，发出不同的论述，然而遵循着自然的原理，尊重各自的语言，则可以和谐相处。

除了以声音意象来带出对自然语言的追求，顾城是否有在诗中投射出对其他意义的追寻呢？这里节选另一首诗歌《倾听时间》来做出分析：

钟滴滴答答地响着
扶着眼镜
让我去感谢不幸的日子
感谢那个早晨的审判
我有红房子了
我有黑油蚝的板棚
我有圆咚咚的罐子
有慵懒的花朵

有诗，有潮得发红的火焰（顾城，1995：663）

这首歌的核心意象是时间。时间本是抽象而沉默的，顾城以《倾听时间》为题来写这首诗，注定了这首诗的时间是有声的，并且因此让人把焦点转为对“时间的声音”的探索上。首先被形容的是钟声，在时间的滴答声中，诗人逆时回想过去。诗人“扶着眼镜”以一种时过境迁、格外清晰的眼光去看待过去。也许是时间发出的规律声响能带来平静，或在时间的流逝中诗人的情绪渐渐平复下来，他得以回过头以感恩之心去感谢所有不幸的日子和“审判”。因为时间这个“声音”的介入，画面改变了，带

来新的意象。从过去诗人再次回到现在，拥有了“红房子”、“黑油蚝的板棚”、“圆咚咚的罐子”、“慵懒的花朵”，还有诗歌和火焰。

海水是自由的
它走过许多神庙
才获得了天的颜色
我听说过
它们在远处唱歌
在黄昏，为流浪者唱歌
小木浆漂着，它想家了
想在晚上

卷起松梳的草毯(顾城，1995：663-664)

诗人接着从钟声转向流水声去聆听时间。流水与时间的共通性在于流动和变幻。诗中，流水途经许多路程才成为海水的一份子，获得了与天空相同的纯净的蓝色。“走过许多寺庙”暗示了流水是去寻找“信仰”，流动的路上不断被过滤，洗涤自己，最终获得了“自然的颜色”。诗人把流水声听成美妙的歌声，听见“它们在远处唱歌”，为还未找到家园的流浪者唱歌，给予他们抚慰。在这里被描述的是被名为“未来”的时间，对前方的仰望展现在“流浪者”、“家”、“草毯”等意象的铸造上，结合成为对“家”的所有想象。

好像又过了许多时候

钟还在响

还没说完

我喜欢靠着树静听

听时间在木纹中行走

听水纹渐渐扩展

铁皮绝望地扭着

锈一层层迸落

世界在海上飘散(顾城，1995：664)

时间持续在走动，还没说完关于它的故事。时间的痕迹这一次出现在木纹中。木纹是时光留下的记忆刻痕。另外，树的年轮与时间也有很大的关系，树木中的年轮每一圈代表一年。这也是为什么树木与时间有关。无论是木纹还是年轮，作为树木内在的“时间”，诗人可以听见它一圈圈的步伐，树木是时间的年鉴。另一厢，时间也飘散在水纹中。水的波纹从中心往外扩散，像时间在行走。时间和水造就铁制的物品生锈，诗人将世界比作锈，当锈从物体上剥落，便各个飘散在海面上。时间带来的改变，诗歌从木纹和水纹去刻画，这当中沉淀了诗人对“岁月”、“年龄”的思索。

听着时间，用羽毛听着

一点一点

心被碾压得很薄

我还是忽略了那个声响

只看见烟，白的

只看见鸟群升起，白的

猎狗丢开木板

死贴住风

越跑越远(顾城，1995：665)

诗人继续从万物中聆听时间。“用羽毛听着”与《留学》里蝴蝶拍打翅膀的声音相似，都是诗人指向自然的一种叙事策略。透过羽毛拍打的声音，时间一点点进驻诗人的心，累积的时间把心给碾压，发出声音。“诗人忽略那个声响”暗指不去惦念有关自己的“忘我”境界。在诗人眼前展现的是许多万物的形态，白色的烟、白色的鸟群和猎狗，各有不同的画面因为时间的声音而被唤起。在这样的状态里，死亡随着风的前行越跑越远，说明了在诗人眼里，死亡已经远去，时间在诗人心里带人去的终点不是“死亡”，而是远离死亡。从节选的诗句看来，顾城对音乐性的自觉以时间表现。诗人以钟声、流水、木纹、水纹、羽毛等意象刻画时间带来的变化，突出时间的流逝。在时间原本的沉默上加上喧哗的声音意象，是顾城对“无声之有声”的“天籁”的演化。在这当中充满的是对时间的超越，进而潜化出顾城对永恒的追求。

从以上分析看来，声音意象在顾城诗中表现了其对自我与死亡的超然、对自然及永恒的追求。顾城对“声音”的思索除了反映在声音意象敞开的意义上，也倾注于语言本身的应用上。顾城诗中有不少象声词²⁴，如“‘轰隆隆’——雷鸣电闪”（《生命

²⁴ 在赵爱武〈近 20 年汉语象声词研究综述〉一文中，提及对语言学家来说，研究象声词有一个前提，即象声词是语言符号。但有学者，如文炼在《与语言符号有关的问题——兼论语法分析中的三个平面》

幻想曲》) (顾城, 1995: 38)、“淅淅沥沥的声音/不断响起”(《熔接》) (顾城, 1995: 794)、“敲敲/星星点点的铃声”(《星岛的夜》) (顾城, 1995: 806)、“金铃铃/金铃铃/听/豆豉虫翻跟头”(《风的样子》) (顾城, 1995: 849-850)等。象声词在诗中的运用加增了顾城语言的童真性与纯洁性, 纯真而简单的语言成为顾城通往自然的途径。对既存万物声音的模仿亦是一种变形, 顾城藉以声音将自我放进万物的“躯体”和语境中。

雪, 用纯洁

拒绝人们的到来

远处, 小灌木丛里

一小群鸟雀叽叽喳喳

她们在讲自己的事

讲贮存谷粒的方法

讲妈妈

讲月芽怎么变成了

金黄的气球

一文中论述“符号和语言符号”的关系时, 否定了象声词是语言符号。耿二岭在《与象声词有关的符号问题》一文中批驳了文炼关于“象声词的声音是第一信号系统的刺激”的观点。就他看来, 自然声是直接作用于感官的信号刺激, 属第一信号系统, 与其他词一样, 是符号的能记与所记的“约定关系”, 尽管与语言的其他词相比, 它可能来得不够彻底, 但毫无疑问, 象声词的声音属于第二信号系统。关于象声词的性质问题, 分歧依然存在, 但无论如何, 作为一个独特的词类, 其对语言的影响力是不容忽视的。详见赵爱武. (2008). 〈近 20 年汉语象声词研究综述〉. 《武汉大学学报》. 61 (2). 本论文因此在“声音”及“语言”的基础下, 对顾城诗歌中出现的象声词做出浅析。

我走向许多地方
都不能离开
那片叽叽喳喳的寂静
也许在我心里
也有一个冬天
一片绝无人迹的雪地
在那里
许多小灌木缩成一团

维护着喜欢发言的鸟雀（《叽叽喳喳的寂静》）（顾城，1981）

在这首《叽叽喳喳的寂静》中，中心意象为“叽叽喳喳”的声音。全诗的情节皆围绕着这片声音所展开。象声词“叽叽喳喳”既代表着鸟鸣叫的声音，也代表着嘈杂的说话声。诗中第一段讲的是干净、纯洁、无人的雪地上，只有鸟群在喧嚣着讲着各种日常，诗句里充斥着的“讲”字响应了“叽叽喳喳”。诗人记住了这个画面，在第二段诗中，叙述了当他走过许多地方，仍不能忘记那个声音。诗人形容这个声音为“叽叽喳喳的寂静”，寂静作为叽叽喳喳的对立面，在诗歌里带出了诗人对鸟儿声的感情投入。鸟儿的叽喳声是可以带给诗人安宁的。这个“寂静”也代表了当诗人从人群中消失时所感到的舒适和安静。在他心里也有这样一个如当天遇见的冬天般，一样的“拒绝人们的到来”、“绝无人迹”的雪地，在那里有叽叽喳喳的鸟雀，还有无人的寂静。诗歌描绘了世界宁静，而心灵充满语言的一个美好境地。顾城透过这首诗歌

暗示了他对人群的逃避和对自然世界的向往，借此维护着他心里的那群叽叽喳喳的鸟儿、自然的童心和干净的声音。

除此以外，顾城诗中一些近乎前语言²⁵的象声词暗示了他书写的倒退性。儿童前语言阶段的声音其语音结构不以任何一种人类语言为基础，所发出的声音都是一种不由自主的本能反应。因此，他们所感知的音素也比成人更多样，他们能以声调为线索去感应事物。顾城诗歌里断裂的、破缺的语言，如“为歌/生 生 生 生/麻相无理”（《麻衣相法》）（顾城，1995：862）、“上次不是这样/己巳己巳”（《扫描》）（顾城，1995：908）等，与其说是诗人的精心安排，倒不如说是随口而出的简单音节。有学者指出，文学创作中的前语言思维可以概括为模糊性和流动性两个特征：

前语言思维处于审美认识的感性阶段。因此，其思维载体尚未达到清晰完整的意象，更达不到对思维材料进行条理化整合和语言概括，这些意识边缘的信息处于“半睡眠”的朦胧状态。……。这种只有半理性特征的思维方式，具有明显的自发性，流动不居，起伏动荡，缺少词语概括的条理化和凝固性，而且往往一闪即逝。（徐潜，1991：31-32）

顾城诗歌中意义为明的字词语言，便是以这样的前语言思维来创作。片段式的破碎语言让整体诗歌模糊，未经整理的意识和思维没有办法完全被语言承载。于是诗歌语言零散、破缺，所展开的裂缝能被更多的意义所填充。对语言、声音的直觉性开拓了顾城诗歌的意义所指，也跨越了文学的审美界限。

²⁵ 人的语言不是从会说话的那天开始的，儿童自哇哇坠地其便开始学习语言。从出生到一岁半左右的语言学习，为正式的语言运用做好了准备，这关时间内儿童各种语言学习现象，我们称之为前语言现象或前语言发展（Prelinguistic Development）。详见周兢（1994）〈汉语儿童的前语言现象〉，《南京师大学报》。（1）。

第四节 字图符号间的联系

(一)《激流岛“话画”本》及其他：文与图的结合

顾城除了擅长写诗，画画也十分有灵气。早在《水银》在德国出版时，里面顾城画的插图就十分吸引人的目光。（图皆取自网站“顾城之城”：www.gucheng.net/index.htm）



（注：图为画在德文版《〈水银〉和顾城的同期其他诗作》上的：

<http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsh/200502/1153.html>）

顾城所画的对象几乎都是大自然生物与景观，像鸡只、山峦、岩石、树木等。从顾城的画中除了可以看出他对自然的偏好之外，也可以看见他尝试从视觉上去结合、表现诗句的含义，以体现诗歌的形象性，以及与绘画的共通性。从前文的探讨来看，

顾城一直对语言做出各种实验，从感官之间的通感连结、对字的声音的感受，到对文字与图像之间的思考，都暗示了顾城追求创作的一种直观感受，一种接近自然的态度。

在《水银》组诗之后创作的《激流岛话画本》则是顾城在国外激流岛生活的几年里所画的画。在岛上生活的期间，顾城用圆珠笔画了百多幅画作，后来一时兴起为几幅画写下了诗句，于是话画结合组成了《激流岛话画本》。这是一次文字与画的结合。在这个画话本里的诗句短如佛偈，带有一种放弃自我，回归自然的悟性。学者指出，顾城晚期诗歌，以《颂歌世界》、《水银》、《激流岛画话本》、《鬼进城》、《城》等组诗为代表，思和反思、抒情和反抒情、文化和反文化最终消失，剩下的是一些语言实验、文字游戏，《激流岛画话本》还有一点文字和绘画间相配合的意味。（程广云，2010）顾城的这些画不能说与意象应用有直接关系，但至少说明对于顾城来说，画对于文字有进一步传达信息的意义，而文字对于画也有辅助说明的作用，彼此都做了对方的注解。

从顾城在诗歌里抽离自己的存在、对摆置意象的执着，以及用画来说话，不难发现，比起叙事，顾城更常用的方式是“呈现”。一路分析顾城的诗歌，物象/意象与文字/语言的关系是十分紧密的，例如水意象是语言的混浊状态，声音意象是寻找文字的精神状态等。画象与意象有异曲同工之妙，意象附在文字身上展现了许多物的特性，而画像则直接成为另一首沉默的诗。许多时候，顾城也迷恋表象。用画来写诗，并传达世间万物的情感与情况，是顾城另一种让人们认识世界的做法，也加深了人们对诗

境的体验。例如顾城用《激流岛话画本》其中一幅《鱼网飞天图》，又再次呈现了“人变虫”、“天地合一”的命题：



《激流岛话画本·鱼网飞天图》

鱼网飞天捉美人，美人化作小飞虫，鱼网变成大老鹰，嚶嚶吟：

地如锅，天如盖，天地即合即是一道菜；何必分大菜小菜热炒冷拌切丝与切块。（<http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsh/200502/177.html>）

其中，“人变虫”的命题也呼应此前探讨顾城“声音意象”时，顾城所指的“哪怕变成一只昆虫。我要找到我自己的声音，说自己的话”。诗句写的是一种变形记，画所能展现诗句所不能的，则是这个变形的现场。画把诗歌的变形记呈现为了现形记。顾城向来也有在诗中用画来表达思想的做法，例如前面分析的《滴的里滴》，把诗句

排列为像是水在滴下的构图。在《鬼进城》里，顾城则将诗句排成十字形状以代表中立²⁶：

○点
的鬼
走路非常小心
它害怕摔跟头
变成
了人

(《鬼进城》)(顾城, 1995: 924)

诗歌里，“○点”本身宣誓了时间的中立，在昨天和明天之间竖起了“当下”，而站在两边的“鬼”和“人”也被中间两句诗句隔开来，分别成为各自边缘的临界点。在人与鬼的状态中间，鬼随时会跌进人的世界（摔跟头/变成/了人）。这表明了在一般观念中的“人鬼殊途”概念并不是那么绝对的。在顾城诗歌里，人和鬼是中立的。这个“中立”的概念顾城以图形的方式表达了出来。这样的例子比比皆是，如组诗《城》里的《中关村》，整首诗歌的图形是一把钥匙，足见顾城对“呈现”诗歌主旨的欲望：

²⁶ 关于《鬼进城》的语言分析，日本汉学家岛由子有详细的分析，详见岛由子（2009）〈关于《鬼进城》——顾城诗的语言论〉。《21 实际中国现代诗第五届研讨会暨“现代诗创作研究技法”学术研讨会论文集》。

找到钥匙的时候 写书

到 52 页 5 楼 看

科学画报

挖一杓水果

看滔滔大海

冰上橱柜

(我只好认为你是偷的)

开

门 倒 倒倒 倒

倒

车向上走 去把文件支好

自 修

行 弯

车 了

修 的 号码不对

理 铝

商 钥

店 匙

你最小

(《中关村》)(顾城, 1995: 954-955)

读者在读诗歌《中关村》时, 会首先从诗歌的“外貌”掌握到钥匙的图形, 然后才进入文字的阅读。在这样的意义上, 文字是能承载更多内涵的进化后的“图象”, 被赋予了“声音”的符号。顾城从《中关村》暗示的是, 难以掌握文字的含义之时, 读者可以回到表象来向其求助。表象是文本赏析的第一步, 是打开大门、通往内部的“钥匙”。文字和图象即使在艺术的路上分道扬镳, 当顾城将两者结合的时候, 便打造了一条相通的道路, 并且这道路最终指向原点, 那个对图文观念²⁷的认知尚未分开的时候。图象的意义建立于观看或凝视上, 当读者专心致志的以“凝视”来寻求它的意义, 便可以听见许多语言。文字是实指性的, 图象是虚指性的, 意象语言则交流了实指性与虚指性, 意与象共生共存, 这样和谐共存的状态本身与自然的本质是相同的。

(二) 文字对象形意义的展示

提出语言为符号的索绪尔认为语言是与人类的进化一同进行的。语言符号的意指功能并非人为锻造, 而是自然而然即与人的生命活动同步, 属于人的自然生成, 语言的起源和进化也就是人类的起源和进化。(赵宪章, 2012: 89) 可见语言文字的演变过程是与人的生活紧紧相依的, 如顾城所言般是一同出发、一同抵达世界的本源的。文字和图象之间的亲密亦是如此。不少学者将汉字当作一种意象符号, 而汉字产生的过程是以意象思维承载的。“它不仅同一般性文字一样, 记录有声的语言, 即含有‘推论性’的特性, 而且它还能直接表征具象意义, 用可感的形象反映客观事物, 饱含艺

²⁷ 关于文学与图像、语言与图像的关系等有许多研究。关于这一系列符号问题可参考付骁的〈文学成像: 一个真正的符号学问题?〉, 收录于《华文文学》2015年第4期。

术的气质，具有‘意象性’特征。”（王作新，1999：42）也就是说，汉字的造字法，强调的是对事物概念能有概括性的体现，文字具有能反映事物之形的图像特征。因此，早期文字包括楔形文字都是一种“象形”，也就是简化了的图象。也正因为古汉字的象形文字也是以“象”为其符号特征的，汉字与意象的内在关联便能被理解。简单来说，象形字的来源便是图画字。

中国语言以形象为主导。中国文字是象形文字，“六书”就以象形或取象为主，当然也有象声，都是对客观自然现象的模仿。指事也以形象——符号显示自然关系，模拟自然关系。会意则是对事态的复杂关系的显示，不是单纯的象形。这基本上决定了中国文字的形象性。转注、假借则是语义的延伸，是象形文字的形象性延伸出去。语义的延伸也代表了形象的延伸。（成中英，1991：191-192）

从以上文字，可以归纳出一个结论，文字的诞生本是建立在让人们能观看和阅读自然现象的基础上的，如果人们在使用文字的时候只是“照本宣科”，而不去活用每个字原本及其所能延伸的意义，那么人已经离原点越来越远了。“回归自然”是顾城生命与书写的母题。顾城诗歌里意象的出现就是文字要重回“对客观自然物象的模仿”的证据。造字如仓颉的顾城，造就了一个字或一个词新的意义。以下以一首诗来看顾城如何活用一个字从象形到字义的部分，让字的每个关节都展现它的意义：

进来

箱子走了

你一人看马车

你一个人是两块相互折磨的积木

家

和

锅 爸爸或者儿子

(《闇》)(顾城, 1995: 871)

这首题为《闇》的诗歌收录在《水银》组诗。顾城以“闇”作为标题，是有其巧思的。这个字是从“暗”变化出来的异体字。顾城之所以选用“闇”而非“暗”主要是因为前者比后者更能烘托出全诗的氛围及带出诗义。纵观全诗，写的是搬家这件事，以“进来”、“箱子走了”短短几个字说明了走进房门把行李搬走的画面。其中顾城更是有意将第一行诗句与第二句错开，来强调“走了”的距离感。“马车”的出现也勾画出迁移的画面，证实了搬家之情节。“你一个人是两块相互折磨的积木”则应和着“爸爸或者儿子”，说明了诗人的双重身份，是父亲，也是儿子，或是在过去和现在以两种身份、心情经历着搬家这件事。“站”在“锅”旁而非“家”旁的爸爸或者儿子说明了代表着伙食的“锅”比起“家”这个抽象的字更有撑起日常的真实感。

回到诗题，“闇”字以“门”作为外围的空间，制造出了空间上被分为屋里、屋外的视觉效果。在阴暗的门里传来声音，或许是人声，又或者是因搬家而制造的声音，总之顾城用一个“闇”字活泼了家的形象，生命的气息，和日常的生活。不能不说“闇”这个字确实具备了象形字的条件。除此之外，从“暗”到“闇”，当中各自还存有的部分是“音”字，搬家是人的“声音”随着生命肉体一起乔迁；而在文字的结合

构里，“音”字也如水银的本质般选择自己喜欢的粒子与其结合。在这个意义上，文字的伸缩自如被顾城展露无遗。

从一个字看出它的意思来，是顾城为语言的可能性所设置出来的实验。除了文字本身的“意象”特征之外，字词当中常常也有很多逻辑的空隙，是提供读者去补充的。这就是汉字的精髓所在，有时候文字的表述很短小，意思却可以很多。诗的表现力，在顾城手中以象形字、图象、诗句的排列拓展开来。顾城抓住了汉字的精髓，让象形字真正发挥它的作用，随着字结构的每个位置，都看出不同的使命，让它们平分秋色的闪耀。

第五节 小结

无论是用意象直接诉说着文字语言的故事、打破文字逻辑让意象解释意义、从一个字里的意象说故事，或是将文字与意象连接起来看两者前世今生的关系，都说明了要谈论顾城“回归自然”的书写，是不能绕过对自然物象引起的感情而只谈论文字本身的。

每个形象，不是取自一个僵硬的链条中的一个零件，而是一个自由的整体；这个整体由于其多重构成成分（语音、字形、通常的含义、象征的意象、在诸感应体系中潜在的内涵等等）而有了向着四面八方辐射的含义。而所有的这些形象，由于存在于他们之间的有机和必然的联系，编织成真正的拥有多重交流渠道的网络。幸亏有了一种破碎结构，在其中句法“羁绊”被减至极

限，从而在一首诗中的，意象超越线性，形成一个“星座”，这些“星座”则通过它们交错的光焰，创造出一个广大的含义场。（程抱一，1977/2006：95-96)

以上引文乃法国汉学家程抱一在分析唐诗“字”里的形象所提出的。可见从一个字里的形象我们可以看见诗歌丰富的生命内涵。顾城尊敬字的做法，是尊敬每一个字和它们映照出来的身世，细细推敲、消化它们混浊透明来到世上的样式，并试图还原那些过程。顾城强调了“字”在诗中的自由，“字”的声音与精神，也重塑了象形与字的关联性，并透过这些符号牵引出对模拟自然的向往。顾城的诗歌，是有着厚重的信仰的，这样的顾城散发着哲学诗人的光芒，这使语言之于顾城来说，还有更多可能性，并不只是困于局部之内，也跨越一般审美界限，并且是自然生长的。这样的文字与顾城的生命不断产生共鸣。

第四章 “比喻是防御” ——顾城诗意象内涵生成的诠释

本论文在第一章曾提及刘勰《文心雕龙》中所叙述的意象概念。刘勰在《隐秀》篇指出：“是以文之英蕤，有秀有隐。隐也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之独拔者也”（刘勰著，周振甫注，1981：431），说明了文外之意应该隐藏，而文中的秀句应该突出，暗示了“意”该“隐”而“象”该秀，也即是“意”应该隐藏在鲜明的形象描写之中。从前文的分析看来，顾城的诗歌意象显然趋近这一核心。而论文本章便是要探讨顾城之所以将意“隐藏”起来的动机。

从修辞学角度来说，意象就是一种被称为隐喻的修辞手法的产物。正如诗人闻一多在〈说鱼〉一文中提及的：“西洋人所谓意象，象征，都是同类的东西，而用中国术语说来，实则都是隐。”²⁸（闻一多，1993：232）意象除了加强审美高度、承载诗人的志向之外，也不知不觉发挥了“隐”的功能。顾城笔下仔细刻画的意象，一直让诗歌保有朦胧性及客观性，便是反映了意象“隐”的作用。诗歌本是意义朦胧的一种文体，诗歌的语言不可避免的远离清晰，更甚至有时候充满悖论。正如布鲁克斯所言：“诡论正合诗歌的用途，并且是诗歌不可避免的语言。……。很明显，诗人要表达的真理只能用诡论语言。”（克林斯·布鲁克斯，1942/1987：497-498）顾城的诗歌充满着

²⁸ 文章原载于《边疆人文》第2卷第3、4期。

语言的悖论，例如前文的《水银》行文里看到的可以飞的鱼和树、《感觉》里淡绿和鲜红的孩子、《远和近》里远的人和近的云等。这些搭配给人感官上的惊喜，读者在读到这些文字的时候必定对“飞”、“鲜红”、“淡绿”、“远近”的概念有了新的认识和体悟。

诗人在运用意象的同时，也隐去了真正的意识的存在，这种所指非所言加增了解诗的乐趣，但不仅仅是如此而已。顾城在文字和语句上实行的变形及分解实验不只是为了让人们看清物的真相和本质，也在于隐藏那个被瓦解之前的“本体”和“全貌”。如果只是为了揭开真相，为什么顾城的诗歌表明注重象更甚于对言和意的阐述呢？似乎顾城在隐藏的当儿也在“保卫”和“拯救”着什么。这个被隐藏的“什么”也是解开顾城之谜的关键之一。心理学家两大权威对符号分别有不同的看法。弗洛伊德主张符号是用来掩饰某种不便透露的内容；荣格则认为符号不是对信息的掩饰而恰恰是对信息的揭示。顾城的诗歌意象则同样包含了表现与隐藏两种动机。前文从修辞审美的角度、诗歌内在的文字语言结构的视角分别应证了顾城“回归自然”的母题书写。从怎么写、写什么的分析过程中可以认识了顾城的诗歌，然而还有“为什么”的课题在等待着答案。顾城既有明确的“回归自然”的目标，却选择了模糊的途径，顾城的这种矛盾正是笔者欲探讨的对象。从顾城的经历去推敲顾城的创作心理及对生命的信念，或反之，都是本章希望做到的。文化世界和自然世界在顾城心里的冲撞，都呈现在了文字世界里，顾城对这几个世界的观念的讨论将在本章展开。

本章希望在顾城所处文化、历史背景的视角上去分析顾城创作的心态，以寻得其诗义的诞生。论文望能在文字语言学、哲学、精神分析等相关理论的基础上做出思考，

尝试解说顾城诗歌上语句的断裂、模糊及对意象的运用与顾城其人有着什么样的联系，以盼做到对顾城诗歌的分析不只局限在自说自话的狭隘里，而是贴近诗人的生活和符合诗人心理状况的。

第一节 意象对语言迷狂的防卫

（一）文革与语言暴力

随着文革的发生，新文化的诞生促使人们走进新的文化圈。走进这与以往不同的文化圈子里，人们必须遵守新的语言规则。文革期间的泛政治语言很大程度影响了人们的日常生活。文革所带来一种奇特的语言原则，那就是言必称“最高指示”。在对文革作出社会、文化及心理上的分析后，金立鑫提到了文革语言背后的违背诚意原则：

做任何事情都要先引用一段“毛主席语录”。而实际上说话人并不真的要实行语录中的内容。就连一对恋人申请结婚，也要先说上一段：“我们来自五湖四海，为了一个共同的革命目标走到一起来了”，而实际上很可能这两个人是同乡，结婚的目的很简单：就是想结婚。但是必须这样说。这样的行为形成风气，后果便是践踏了人最基本的诚实，人人言而无信。（金立鑫，2001：23）

从以上的例子可以看到人们对语言的概念的迷信和迷失。将语言与政治、权利对等起来，或当语言是上位者宣传政治、下位者宣称忠诚的工具，显然是顾城所不为习惯的。这样照本宣科的语言想必就是顾城所谓被用得“又脏又旧”的语言。新中国成立以来，文学为社会服务的方针使歌功颂德的文学在当时成为主流，成为政治的附属

品。在文革时期，文学更是没有逃离成为工具的命运。在这样的情况下，受影响最大的就是语言本身。当文学与政治挂钩，用语过度强硬，语言就很容易失去自身所持有的价值，而受到了意图的捆绑。这样一来，如巴尔特所主张的，文学便与自身分离。

语言的确有它自己所处文化圈的一套原则范畴，从今天往回看，也可以看到文革当时的语言规则所映照出的人文价值。文革语言对人的影响有时候是超乎想象的；反过来看，人对语言的掌控有时候则是暴力的。因为对文革语言的“言听计从”，人们容易从思想以至于行为都被影响，遵守着群体意识而忽略了自主性的思考。与此同时，语言自身也失去了其解释自身、描述事物的独立性，一旦语言仅为文革、社会服务，其所指也就从辽阔的可能性退到了狭隘而单一的范围里了。文革时语言暴力的现象不只是在观念上的，有时候更是深入到字里头、或字面的范围去的，这对当时社会造成不小的动荡。如顾城回忆中的那个“暴动”：

“文革”初期，有人在我们楼窗下马路对面的墙上，刷了条大标语，不知是贴反了，还是贴错了，马上被众多的路人围拢来，死死地缠住，揪住，按下头，用脚踢。……。顾城起初是从窗扇的缝隙向外看，后来他恐惧了，脸色惨白，再不向窗外多看一眼，他越来越想躲开人，躲开眼睛，躲开喧嚣的激越的声音，只想去那没人只有天籁的世界。(顾工，1994：59)

文革时异口同声、促进进步的标语及公共语言所能带来的结果有时候并不是拉近人与人的距离，反而是让人们更加遥远了，因为建立在人与人之间的并非共同的信念，而是僵硬的语言与思想方向，于是人们各自有偏差的语言将被定罪。对文革语言的迷狂使一部分人不仅不容许思想上的错误，也到了不可饶恕文字出差错的地步。仅是将标语贴反或贴错所引致的结果是被毒打，目睹一切的顾城，幼小的心灵留下了对文革

与文字的阴影。除了目睹了这样的画面，顾城自己也置身在这场洪流中。十一、十二岁的他看着抄收书籍的工宣队员从他家里抄走了一袋袋的书，幸存的法布尔的《昆虫记》便成了他爱不释手的书本，也对他日后的写作观奠定了基础和方向，后来无论接触了多么宏伟的世界观，顾城的诗歌始终回到每个细小的事物、生命里去进行探索。顾城也随后与家人下乡接受劳动改造，从北京临行前，他写下了诗句：“我在幻想着/幻想在破灭着/幻想总把破灭宽恕/破灭却不把幻想放过”。（顾城，1995：8）到了乡村，情况毫无改善，顾城的希望一次次幻灭。对诗歌的预知能力，顾城说了句：“有时候，诗比作者要聪明些。”（顾城，1994：25）大自然和诗歌所能带给顾城的强烈颤抖是他下乡仅存的快乐，在回城后这些体验依然深植在顾城生命里，即使后来成了社会人，顾城也执意回归自然书写里去。

寻根文学作家韩少功曾书写《马桥词典》以对下乡服务时所在地的马桥人独特的语言做出记录和反思，重新思考了文化与文字之间的关系²⁹：

世界上自从有了语言，就一次次引发了从争辩直至战争的人际冲突，不断制造出语言的血案。我不以为这是语言的魔力，不，恰恰相反，一旦某些词语进入不可冒犯的神位，就无一不在刹那间丧失了各自与事实原有的联系，无一不在最为势不两立的时候浮现出彼此的同质性：它们只是权势，或者是权势的包装。如果说语言曾推动过文明演进，那么语言也可以在神圣光环之下失重和蜕变，成为对人的伤害。（韩少功，2011：409-410）

²⁹他在书中质疑了字定义的确定性。在〈亏元〉一文中，韩少功提到了一个文革调查中的案例：一个电台的播音员因一次口误，把共产党员“安子文”误读成国民党员“宋子文”，便被判罪，无论写多少上诉，审理者都觉得他为一个字付出十五年的服刑时间是应当的，他后来居然也想通了，声称再也不上诉，一定好好的改造思想。韩少功惊讶于人们对“安”字、“宋”字的执着，也对文字感到莫名的恐惧。

文革为人们带来的反省不仅是社会性的，也是语言功能上的，这样的语言伤痕是人们所共有的，虽然政治语言将人们内心的缝隙与恐惧凿得更大了，但也是对语言共同的反思拉近了当代人的心理距离。与最坏的时代相伴的同是最好的时代，文学在逆境中逆流着它的坚韧，新的文学正闪闪发亮着。在语言暴力中，最大的受害者是语言本身，当语言不再传递自身的热情，顾城尝试做的，就是给予语言新生。

（二）文学与新语言的生成

即便是经历了文字和语言迷信的可怕，语言的暴力却不阻挠顾城对语言文字，还有诗歌的喜爱。顾城对文字和语言都做出了文学以外的思考，这也与诗人擅用意象和隐喻的做法有着因果关系。“四人帮”³⁰下台、文革结束后，顾城等一批诗人就以新锐的诗歌，开创了后来被称为朦胧诗派的道路，这在中国引起了文坛极大的讨论。作为文革事件的经历者，顾城随着历史进行了文化上的反省，毅然的对文革暴力语言实行了反拔，并从而寻找到了新的文学与语言的生长点。诗义朦胧的字句与客观意象的充斥便是顾城对文学思索的结果，他的诗歌旨在“把话语变成字词的一些静止的栖所”（罗兰·巴尔特，1953/2008：33），企图唤醒对语言的直接体验：

当语言功能的消隐使世界的各种联系晦暗不明之时，客体在话语中占据了一种被提高的位置：现代诗是一种客观的诗。……。人们不再为这些客体选择持有的意义、用法或用途、人们不再把一种等级系统强加于这些客体之上；人们也不再把她们归结为一种精神行为的或一种意图的意指作用，也就是最终

³⁰ 指王洪文、张春娇、江青、姚文元四人在文化大革命期间组成的帮派。1976年10月6日，毛泽东死后不到一个月，时任中共主席华国锋，连同中共元老叶剑英、李先念等发动怀仁堂事变将“四人帮”成员逮捕，指控他们“篡党夺权”。四年后，中共成立特别法庭对四人审判、定罪。

归结为一种偏爱之意指作用。……。这些互无联系的“字词——客体”都具有猛烈的迸发性，它们的纯机械性颤动以奇特的方式影响着下一个字词，但又旋即消失，这些诗的字词排除了人的因素。……。也就是说，他不使和其他人发生联系，而是使人和自然中最非人性的意象发生联系：天空、地狱、神圣、孩子、疯狂、纯物质，等等。(罗兰·巴尔特，1953/2008：33)

在“文革”后期发端的朦胧诗的语言是较之前的诗歌相对隐晦的。对于顾城那些可能流露出控诉情感的诗歌，其语义是模糊的，例如《小巷》：“小巷/又弯又长/没有门/没有窗/我拿把旧钥匙/敲着厚厚的墙”（顾城，1995：193-194），以小巷、门窗、旧钥匙、厚墙意象消除意图的展示，代以美学价值的高度。诗中，小巷意味着一种困境，小巷内道路曲折、封闭的情况证实了这一点。以旧钥匙敲打厚厚的墙隐喻着诗人在这困境中寻找可能的出口，却只保留了“旧的开锁工具”，诗人唯有敲着厚墙寻找希望。诗歌说明的是处于一个时代里（小巷）却苦寻无门（没有门、没有窗）的痛苦，自己仍活在过去的日子或以旧观念（旧钥匙）活着，反映了诗人有着“不合时宜”的想法，于是觉得与外界有着隔阂（厚墙）。另外，旧钥匙说明了诗人曾拥有“一扇门”或“出口”，曾经拥有自己的“房间”或“位置”，诗人真正希望可以找回的是这个“自我”，于是他选择了旧的钥匙。“小巷”暗示了新时代的封闭，诗歌没有特定的时间和背景，而对意象的客观描写叙述了一代人的心理状态，既觉得受阻挡却又试图寻找着希望，虽不指明“文革”，却符合了情境。

作者顺着自己的思路往下写，而机会、社会以及心理因素，会引导他去发现一些另外的事物。这些事物使得他的写作在政治和社会两方面同样重要。文

学家作为社会观察家，其社会责任心使得他们从来不把任何事情看成是偶然，他用自己的处理文字事物的方法，不让事物逃过他的眼睛。³¹

从以上卡尔维诺的观点看来，顾城所写的诗歌，所采取的写作手法，无一不是在某种程度上受了社会及心理因素的影响。于是他发现了自己写的使命和方向。政治影响了顾城的文学观念，而这引发了顾城想以文学扳回一城的念头；政治教他理解了文字在社会圈的性质，他则渴望用文学引领人们回到政治和社会开始前的地方。他用自己的处理文字事物的方法，负担起他的责任心。对于顾城并不融入社会而至沉溺在自己的世界的说法其实换个角度来看便不攻自破，因为是个极细腻的观察家，也正因为关心政治和社会，顾城才选择了与读者分享他的世外桃源。另外对于现实景观，他是这么描写的：

一瞬间——

崩塌停止了，

江边高垒着巨人的头颅。

戴孝的帆船，

缓缓走过，

展开了暗黄的尸布。（《结束》）（顾城，2005：27-28）

³¹ 英译文收录于：Italo Cavino(1986), "whom Do We Write For? or The Hypothetical Bookshelf ". In *The Uses of Literature (81-88)*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. English Translator: Patrick Creagh. 中译文未能查证。

在《结束》一诗中，顾城将祖国的嘉陵江、黄河等以其独特的思维创作出有别于人的意象描写，江河的岸边是由头颅堆叠起来，而黄河是由“戴孝”的船只展开的尸布铺排而成，充满了死亡的意味。传统的伟大崇高感在此被消解³²，顾城或其诗都早已不是被驯服的工具，不仅是为社会而服务的螺丝钉。从顾城对意象的选择上，可以看出新一代的观察事物的方法已经有别于上一代。对此顾工似乎也有所理解：

我们今天经过十年大动乱、大破坏后的中国。……。我们今天出现了“探索的一代”“彷徨的一代”“求实的一代”，又有什么值得惊异和惊骇？他们开始用历史形成他们这一代的思维方式、观察方式、相依相存的艺术表象方式（包括诗）来表露，来宣泄，又有什么奇特的反常？（顾工，1994：58）

顾城理解语言一旦被人僵固为唯我独尊、霸道的“真理”，则语言获得更多阐释的可能性对政治而言是一种叛乱。于是，意象的非绝对性与模糊破碎的语言成了保护文字阐释权的最终防卫。即使是文革结束了，对文字意义清晰的恐惧依然可能留待诗人心灵深处。顾城自己也说：“我有一点补充，就是我的所谓童话，并非完全自自然然状态。实际上它源自文化革命给我造成的恐惧。”（顾城，1992）顾城的童年经历解释了顾城创作的动机，因此我们可以藉由考察顾城童年的经历来揣摩他创作的心理状态。

³³顾城曾在文革期间受权威语言的心灵伤害，因此我们解剖顾城的文字，不能忘记对

³² 于是有评论家批评顾城污蔑祖国的山河，就连顾城的父亲也对顾城的意象编排感到惊讶、不解，认为“为什么江边高垒的巨石，不能想象成天鹅蛋，而要想象成头颅？”（顾工，1994：55）阅读顾城的《爱我吧，海》后，顾工说：“我开始为我的孩子，为我们的年轻一代，不寒而栗。为什么，为什么在他们的心灵深处，有这样的‘冰川’，有这样的‘擦痕’，有这样的‘疑问’，甚至‘是谁在走来——死神’。”（顾工，1994：52）顾工也察觉在顾城幼小的心灵里，留下了太多冰川的擦痕。

³³ 相关方面的研究可阅读美国学者卡伦·荷妮的《神经症与人的成长》，讲述特殊的驱动力对人类的成长具有影响力，正如神经症通常所表明的那样，各种压力都易于将我们的创造力转向非创造的或者说破坏的渠道。

他心理方面的探索。顾城运用文字模糊无棱角，确保这样是安全的。作家给予文字最大的自由是不对其进行解释，那么也就预防了其被误解或被理解的处境。

诗的多重声音赋予读者各种诠释的可能性。诠释的声音越多，诗越保有沉默的特质。(简政珍，1999：117)

顾城将恐惧化成沉默的控诉。他写“昨天/像黑色的蛇/盘在角落/它活着/是那样冷/死了，更不会热/它曾在/许多人的心上/缓缓爬过/留下了青苔/涂去了血色……”

(《昨天，像黑色的蛇》)(顾城，1995：312)暗示了历史的残忍与余留的阴影，却因不直言历史而保留了阐释的权利。文革语言产生的现象契合了福柯说的“上帝与其说是知识的彼岸，还不如说是某个处于我们语句内的东西。”(米歇尔·福柯，1966/2001：389)上帝/真理与其说是既存的，还不如说是被人们所创造出来的东西。

人们赋予话语中的观念绝对性，而文学则充斥着未知性，这便是顾城解救自身、解救语言的途径。诗歌既能引起众生喧哗的诠释，却也能对自身保持缄默。文学赋予语言的不确定性，加上顾城朦胧运用的意象书写，让语言重返未知之境，仿佛宇宙诞生的最初时刻。

在其原始的、历史的 16 世纪的存在中，语言并不是一个任意的体系；它被置于世上并成为世界的一部分，既是因为物本身像语言一样隐藏和宣明了自己的谜，又是因为词把自己提供给人，恰如物被人辨认一样。人们为了认识大自然而打开、钻研和阅读的书本中的重大隐喻，只是另一个传递的相反的和看得见的方面，而且是更为深刻的方向，它迫使语言存在于世上，存在于植物、草木、石头和动物之间。(米歇尔·福柯，1966/2001：47-48)

根据福柯以上的理论，语言本该与大自然与其所命名之物相似。语言的分崩离析是因为与物过早的失去了相似性。最初，“语言必须被用来叙述上帝与其臣民的古老盟约”。(米歇尔·福柯，1966/2001：49)语言是属于上帝的，这里虽然也将语言权利化了，但我们不妨将上帝/神当作中国的“天”、“道”来对待，那么语言离开了初始的道，也就失去了其意义。语言和文字指涉的对象应该被重构，这样的观点是符合顾城的创作心境的，让语言与物重新相遇，这是文学的结果。顾城的诗歌，如他自己所言完成了与世界相遇的过程。

回到心理学方面的分析。顾城之所以开始书写丰富的意象，除了文革的影响，还是和童年经历有关系的。下乡其间，书本是没有的；然而，大自然的一切教会顾城幻想和诗。一次春天的景象触发了顾城的心灵和想象，他在沙滩上写下了《生命幻想曲》。“在河湾里游泳的父亲已经来到了我的身后；他说：我们放的猪已不知去向。”(顾城，1994,页 26)诗歌让他忘记了现实，这个经历后来也成为他难忘的记忆，一次关于写诗的快乐体验。此外，写诗也是他日常的、时常的快乐：

我和父亲经常在猪棚里对诗。他写一首《沼泽里的鱼》，我就写一首《中枪弹的雁》。我们写完，就乐一阵；然后把诗和稻草一起，塞进了火灶。火灶上经过发酵的猪食正冒着热气.....

父亲说：火焰是我们诗歌的唯一读者。(顾城，1994：26)

保留快乐记忆及剔除痛苦回忆是人的本能。顾城在痛苦的经验里，反复回忆着那段与自然相处、为自然写诗的快乐时光。他的童年生活充满着自然之物，于是后来的诗歌也就不可避免或情不自禁的投入了对自然之物的情感、应用在了丰富的意象群里。

意象所负载情感的多指性和顾城封闭、沉默怕人的性格在诗歌中互相交缠，也就成了顾城一直依赖的写作元素了。文学史上普遍认为朦胧诗的出现意味着人们在经历了文革的苦难和幻想破灭之后，转向了关心个人的情感价值和尊严，创作作品结合了个人经历与社会现象，以自身理想的闪耀走出创伤。这是一种有根有据的心理状态，但却存在另一种相反的情况，也即以朦胧的诗句隐藏自身真实的情感。这样的观念虽然稍显悲观，却也因此开放了文学作品被各种视界解读的可能空间，对文学史也不失为有价值的记载。

第二节 象对言不及义的拯救

（一）“言意之辩”与意象的整合

顾城除了直接在诗中运用意象，也用意象来描绘出语言的本质。因此，笔者望能进一步探讨语言之于顾城书写理念的本质，对言、意和象的相互关系作出探讨，最后也包含再次触及并证实顾城的“回归自然”的观念。文学意象作为调整言意距离的中和物，本身也是文学语言范畴的一部分，其本质是独特的。顾城在文革期间经历了对语言和社会的反省，于是更为理解文字散播意识的功能性与重要性，渴望用语言将人们引回自然之境。在中国，意象的产生是古人“言意之辩”的结果，而“言意之辩”

旨在解决“言”能不能“尽意”的问题。“言不尽意”的命题从两方面展开，一是认为圣人之道是无法透过“言”来认识的，另一是则是探讨“言”能否完全表达主观之“意”的问题。这里从后者的角度来分析。人们确实有一些微妙的感情和心理感受无法用言语完全表达出来，个别而私人化的情感是无法透过字面直接传达给读者的。解构主义学者德里达对语言本身在阐释方面的缺陷及有限性做出了思考，提出了“异延”概念。“异延”（différance）这个词语，是德里达自己发明的新词。对于命名的原因，学者指出：

从词源上看，différance 是从 difference 演变而来。英文 difference 和法语 différence 都源于拉丁文 differre;但只包含拉丁文 differre 中的第一层含义：即“差别、区别、不同”，并没有包含第二层含义。因而德里达自创 différance 一词涵盖了拉丁文 differre 的双重含义。(李文革，2004：280)

拉丁文中 differre 另一含义是“耽误”。德里达的 différance 要传达的内涵，便是这两者。在空间（共时态）上，符号总是为其他符号所限定，具有非同一般的，与其他符号相区别的意义。(彭佳芝，2008：116)这是德里达的新词的“异”的内涵，也即是个别意义从不是自足的整体，而必须透过与其他意义对立，产生差异中才能呈现。

“异延”既包含了“异”和“延”，那么这个“延”又是一种怎么样的观念呢？德里达的异是在空间上的差异完成，而延则充满了时间的推迟，这意味着“意义”常在空间上的差异和时间上的延迟之中，而无法得到确证的可能。德里达的“异延”所带来的启发在于，语言或文字都不应具有一个中心主义，它的意义是在无数次解构中瞬间产生的，而每一种意义的产生，都是差异和时间流逝的结果。当符号的能指和所指不停转换的时候，所产生的差异作为痕迹被保留下来，因此才有了意义的产生，而这个

意义只能是一种限时内的有效意义，而不可能是确切的终极意义。诗歌语言本身不具备确定性和单一所指，这也是顾城一直以来追求的境界，从《水银》组诗的实验性书写我们就可以看到，字与字是如何透过碰撞，重新组合出新的意义。这也就说明了，终极意义是不存在的，单凭“言”就能完全传达“意”也是困难的。

因此，言辞有时会令我们远离真相而不是接近真相、令我们误解词义而不是理解词义。在朦胧诗歌创作中，其语言系统因遵循审美经验原则而令语言相对来说更具模糊性。但也是因为如此，文学语言相较日常语言有其独特的存在意义，正如清代叶燮在《原诗·内篇》所言：“可言之理人人能言之，又安在诗人之言之！可述之事，人人能述之，又安在诗人之述之！必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。”（叶燮著，霍松林校注，1979：30）叶燮指出不可言之理、不可述只之事要以“至理”、“至事”的意象承载。前文曾根据王弼的说法提出，言虽然对意的准确性难以掌握，却能“尽象”，而“尽意”的功能能被象很好的传递着。中国人提出的“象”，无论是从哲学角度，或是文学角度出发，无疑和谐的调整了三者之间的关系，也适度的拉近了言和意之间差距。意象在文学中的作用超越了语言的局限性，于是人们开始寻求一种近似的表达方法，就有了比兴、意象与象征手法的出现。顾城的诗歌也以象征手法来表达细腻的情感，如《穷，有一个凉凉的鼻尖》以“凉凉的鼻尖”形容贫穷近在眼前的凄凉，又以“水滴干死”、“太阳金晃晃的影子”、“尘爆”、“妇女”、“田鼠”、“无色的火焰”等现实画面叠合“凉凉的鼻尖”（顾城，1995：579），悬挂在当前的意象无一不是描绘了贫穷的场景，比直接以“贫穷”这个词更好的展现、开拓出贫穷的本质。又如《案件》：

黑夜
像一群又一群
蒙面人
悄悄走近
然后走开

我失去了梦
口袋里只剩下最小的分币
“我被劫了”
我对太阳说
太阳去追赶黑夜
又被另一群黑夜

所追赶（《案件》）（顾城，1995：402-403）

“光明”与“黑暗”在顾城诗里已是常有的对立性意象。在这首诗里，顾城再次以“黑夜”比作黑暗，“太阳”比作“光明”来建构他的诗歌命题。对于“黑夜”，诗人进一步以“蒙面人”意象来描述，蒙面人以神秘的姿态出现，本身就是另一个或同一个“黑夜”。“悄悄走近/然后走开”暗示了“贼”的行为特征，于是诗人的“梦”被劫走了。诗人对“太阳”，亦即光明做出告知，太阳于是去追捕黑夜，但是却被另一群黑夜所追赶。诗人在此以自然规律道出希望和失望的反复轮回。在诗中，“蒙面人”意象以其特点、行为举动演示了诗歌内容，丰富了诗歌意境，也传达了诗人所欲

灌输的“意”。意象的建构在此取代了对希望与失望感受冗长的字句描述。比起苍白的叙述对黑夜光明的感受，以黑夜偷窃梦想的“案情”这一意象来建构情感，所能传达的感受似乎更贴切。

另外顾城也以拟人手法暗喻自己的心志。如《我是一个任性的孩子》：

最后
在纸角上
我还想画下自己
画下一个树熊
他坐在维多利亚深色的丛林里
坐在安安静静的树枝上
发愣
他没有家
没有一颗留在远处的心
他只有，许许多多
浆果一样的梦

和很大很大的眼睛（《我是一个任性的孩子》）（顾城，1995：330-331）

诗人透过画下树熊画下了自己内心的渴望。树熊虽然没有家，却也不曾有对远方渴求的心，因为置身在树林里，树木就是他的家园。树熊有的就只是丰富而甜蜜的梦，以及清纯透明的大眼睛。诗歌采取以物拟人的手法，间接传达诗人情感，比直接的描

写更具韵味，也能唤起读者的各方联想，将诗意扩散开来，理解诗人创作之“意”的可能性也加增不少。文革造就顾城诗歌细腻而隐晦，意象凸显象而隐藏意，顾城在隐藏自己的感情同时，也渴望被理解，而在表达和不表达之间，比直言更为好的传达媒介是意象。

（二）“言不尽意”与齐物

除了探讨意象如何传达诗人主观意识之外，本文也欲探讨对于原本就无法用语言来描述的事物本质如何寄托于意象。连“言”都没有办法抵达的“道”，通过意象，人们是否能或多或少从中获得对本质的体验？这里从道家“言”与“意”的概念切入，寻找文学意象映照本质的可能性。庄子“言不尽意”的论述是从形而上的角度提出，也即是把“意”视为“圣人之道”。他对“言”是否能尽圣人之“道”持否定态度，认为“语之所贵者，意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。”（《庄子·天道篇》）（庄子著，于长春译注，1992：162）语言有其可贵之处，也就是在于达意，这里的意有所出之本、来源，而这个所出之本也就是道，是不能用言语传达的。“古人与其不可传也死矣，然则君之所读者，古人之糟粕已夫。”（《庄子·天道篇》）（庄子著，于长春译注，1992：162）庄子认为古人与其可贵的东西已经逝去，我们如今所能读到的，只是古人留下的糟粕而已。显然，庄子认为言与道的本源之间有一定的距离，且语言是不可靠的，因此他说：“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也。”（《庄子·秋水篇》）（庄子著，于长春译注，1992：188）这个“言”更倾向于“知识”的概念，庄子认为我们单凭所学的知识是没有办法意会圣人的大道的。对此，庄子提出的方法是“忘”：“言之所以在意，得意而忘言”（《庄子·外物

篇》)(庄子著,于长春译注,1992:308),庄子藉由一种令自身进入虚无、忘我的状态而抵达道。于庄子,大道本身是美的起点和终点:

天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。圣人者,原天地之美而达万物之理。是故至人无为,大圣不作,观于天地之谓也。(《庄子·知北游篇》)(庄子著,于长春译注,1992:249)

任何对于美的论述都无法超越天地本身之美。天地有大美而不言语,四时有明确的规律而不议论,万物有生成的条理却不说话。圣人推究天地之美而通达万物的道理,因此圣人只是观察自然天地而加以效法,就可以抵达自然境界。

关于如何将“自然”/“道”这一概念较为正中核心的表达出来,顾城也采取了自己的解决方法,也就是以意象引导。描写来自自然的物,也即是最贴近真实的一种描述。与其去言说自然、解释自然概念,不如将物象一一入诗,便能抵达自然的中间。因此顾城的诗歌力图做到对自然的效仿,并以庄子的另一学说“物我合一”为核心去实践圣人之法。人们虽然也许没有办法凭借一般的知识理解“道”,或从一般语言获得美感经验,却有可能透过丰富的形象、物象以至意象来想象、尽意、抵达道。《齐物论》里庄子说:“天地与我并生,万物与我为一”(《庄子·齐物论》)(庄子著,于长春译注,1992:40)。这是心与物的直接交流,我即物、物即我的主客合一、物我不分的情态。著名的庄周梦蝶寓言³⁴,也记载在《齐物论》中。庄蝶难辨主客的状态,

³⁴ “昔者,庄周梦为胡蝶,栩栩然胡蝶也;自喻适志与,不知周也。俄然觉,则蓬蓬然周也。不知周知梦与胡蝶与?胡蝶之梦为周与?周与胡蝶,则必有分矣。——此之谓物化。”文中指明庄周与蝴蝶必定是有区别的,这就叫物化。庄子所提出的哲学问题是,人如何认识真实,如果梦境足够真实,人没有任何能力知道自己是在做梦。然而无论是庄周还是蝴蝶,都只是一种现象,是”道“运动中的一种形态而已。

庄子称之为“物化”，这也是万物（人与蝶）融为一体的心境。庄子以《齐物论》说明人与自然不是对立关系，而是本质相同、和谐融合的。这么一来，庄子不仅取消了物我对立，也挑战了传统之下的绝对真理。顾城本身也曾谈及自己喜欢《齐物论》：

有一段时间，我读《齐物论》。庄子看待世界的位置非常有意思，从自然那边看待人世文化——“以道观之，物无贵贱”，所有高低上下的标准于是变得怪异起来。（顾城，1987）

在顾城笔下，以物观我的无我之境，恰恰是对庄子自然之道的实现。真理存在人类社会之外，在宇宙自然之中。顾城选择将自己与自然之物的情感并置以凸显物言说的能力，透过自然述说关于“我”的情感，并从中取得自由，以此接近道的本质。这是顾城对言、意、象思考的结果。顾城在许多诗歌中与万物化为一体，从诗题如《我会像青草一样呼吸》、《我曾是火花中最小的花朵》、《我是黄昏的儿子》、《我要成为太阳》即可窥见顾城与自然同化的体验。另外，其诗歌内容也契合这点，如《我要成为太阳》：“我知道/那里有一片荒滩/乌云和巨大的海兽一起/蠕动着，爬上海岸/闪电的长牙/在礁石中咯咯作响/我知道/在那个地方/草痛苦地白了/黑玻璃弯成枝丫伸展着/像银环蛇/曲曲折折地闪光...../在那个地方/在倾斜的草坡上/有一个被打湿的小女孩，哭泣着/她的布头巾破了/鞋里灌满泥浆.....”（顾城，1995：502-503）诗人虽然与其所感知的万物身处不同地方，却可以知道“在那个地方”发生的所有事，知道“在荒滩乌云和海兽一起蠕动”、“在礁石闪电在咯咯作响”、“在草坡上有小女孩哭泣、”甚至能感知“草痛苦的白了”，说明了诗人能真正感受自然万物运行的脉搏，于是诗人最后发出“我将成为太阳”的宣誓，要化为自然的一物，照耀万物的形态和带来光明。其他相似的诗歌如下：

在那个纸叠的世界里/有一座我们的花园/我们曾在花园里游玩/在干净的台阶上画着图案/我们和图案一起跳舞/跳着（《不是再见》）（顾城，1995：403）

我曾是火中最小的花朵/总想着从干燥的灰烬中走出/总想在湿草地上凉一凉脚/去摸摸总触不到的黑暗（《我曾是火中最小的花朵》）（顾城，1995：706）

我的心结识了小白兔/和它一起蹦跳（《我怕，我不怕了》）（顾城，1995：212）

我是杉木！杉木从不会发出喊叫/我的心从枝头坠落，青草已经散开/我顺从了河岸，顺从了溅落的愉快/在最初的摇荡中，我就忘记了语言（《逝者》）（顾城，1995：569-570）

在诗中，顾城或与图案一起跳舞、与蒲公英一样飘浮、让心化为小白兔，或化身为一点小火花和杉木去经历万物的感受。诗句中反复出现的“我”是顾城一种自我形象的反射，顾城盼望这个“我”失去人的意识，而与自然合而为一，也借此获得超越语言与人类的体验，这样的境界让顾城获得了天地间的“意”与“道”。

顾城以意象来尽自然之道，也尽语言之道。尽管顾城破碎难解的语言应用让部分学者认为“顾城作为人反‘人性’，作为男人反‘男性’，作为我反‘我’，作为诗人反语言、文化”（郭彩侠，2009：335），笔者却认为顾城反对的只是文明语言，却不反诗语言，唯语言必须要有“呼吸”。顾城说：“有一个呼吸，一个精神，你把灵感放在字里，字就活了，诗也由此获得了一个统一的生活”。（顾城，1992）顾城相信自然未经雕琢的语言存在，在意象丰富的诗篇里，他所关注的始终是语言被传递的可能性。顾城追求对语言纯粹的应用：

语言，它被政治使用过，被商人使用过，被作家和情人使用过，一经使用，就被固定，而具有了或加强了功用性质。一首诗的出现，它无疑要抗拒这样

的语言；——“清水出芙蓉，天然去雕饰”，“一语天然万古新”呵——天然的语言是最单纯的语言，却是抄袭不到的，因为它是只用一次的语言。

我说“关掉世界的声音”，也是关掉被一再使用的语言的声音，让我回复自然状态，也只有这时，单纯的与你生命同律的自然声音才会让你听见，唯有这个声音才是你的语言。它是新鲜的，因而充满生机，它是自然的，因而不含一丝欺骗。但也因为它是最初的，还没有受到任何“功用”污染的，它便不会是符合任何既成规范的，也不可以任何规范要求的。(顾城，1992)

这个对语言最初，也是对世界最初的探讨，顾城呈现在了意象和诗歌中。顾城反固定而老旧的语言以新鲜的各种譬喻。他认为人们和语言文字最好的关系建立在最初认识一个字、一个词时所带来的感动，而非不假思索使用它的时候，亦即已经过分熟悉它的功用之时。最初的语言是诗人自身受到语言启发之时，这样的感受是因人而异的，也是难以与人共享的。从这样的角度出发，言不达意的说法确实是站得住脚的，语言最珍贵的部分无法传达这一点也是无可否认的。因此，诗重要的不是传达了什么，而是感受了什么。读者若能栖息于诗而安居于自身的思之中，虽然可能远离了诗人的原意，却能看到语言的宽广，则语言对我们便是有用之无用。而意象，起着联系语言而不偏离核心的作用，同时展开核心内四周可抵的途径。

第三节 意象思维对哲学意涵的承载

(一) 意象、语言及存在

文学能通过对现实世界的表象描写而抵达本质，因此可以说诗歌承载了哲学意涵。海德格尔更是直接指出“只有诗享有与哲学和哲学运思同等的地位”（海德格尔，1935/1996：26）。意象在其中有着什么作用呢？中国传统哲学主要借助形象符号来把握和理解事物，这种通过感性、直观及形象符号去把握对象世界之抽象意义的方式是意象思维方式。写诗是忌讳说理的，空洞的说教时常会破坏诗意，然而艺术又是不能完全排除概念的。为此，“写诗的人常常为表达一个观念而寻找形象”（艾青，2000：168）别林斯基说过：“人们看到，艺术和科学不是同一件东西，却不知道，它们之间的差别根本不在内容，而在处理特定内容时所用的方法。哲学家用三段论法³⁵，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。”（别林斯基，1848/1952：340）这说明了写诗运用的是形象思维，意象对于说理性质的作品是适合不过的，它可以充分发挥自己多义性的特质去阐述一些复杂的道理。在对阿恩海姆学说的概括中，滕守尧指出：“阿恩海姆通过大量事实证明，任何思维，尤其是创造性思维，都是通过意象进行的，只不过这种意象不是普通人所说的那种意象，而是通过知觉的选择作用生成的意象”（鲁道夫·阿恩海姆，1969/1987：30）。

因此，意象思维作为中国哲学的思维方式，能很好地体现中国哲学的特质。从前文分析的顾城诗歌来看，他不少作品中的意象都含有哲学思维，如《一代人》的“黑眼睛”意象阐述了一代人的精神追寻、《水银》中的“水”意象与“道”、“混沌”、“语言”的相关联系、声音意象对于“永恒”、“时间”的思索等。为了在文学中阐

³⁵ 三段论由一般性原则（大前提）、附属于大前提的特殊化陈述（小前提），以及由此引申出的符合一般性原则的结论。

述哲思，顾城选择了用意象来承载，以化抽象概念为具体形象。诗人在写诗的过程中，面对的第一个并且也是最大问题就是语言的问题，因此顾城的诗歌不乏有对语言的探索，而在前文也分析过，顾城对于语言形而上的思考也是以意象承载。作为诗人，顾城以语言去传达哲思，也以语言去抵达存在。正如存在主义学者海德格尔所说的，“诗人，创建那持存的东西”（海德格尔，1944/2000：44），而“使一切天神持存，乃是诗人的忧心和天职。”（海德格尔，1944/2000：44）在语言哲思的背后，是对人的终极关怀。在这个层面上，顾城和海德格尔有不少相似之处，也说明了顾城的诗歌有其哲学意义。首先对于诗与语言之间的关系，海德格尔认为：

诗乃是对存在和万物之本质的创建性命名——绝不是任意的道说。诗乃是一个历史性民族的原语言。这样，我们就不得不反过来从诗的本质那里来理解语言的本质。（海德格尔，1944/2000：47）

句中的原语言相当于本源、本真的语言。本真的语言也即是没有因为用旧或因错用而丧失其本真的语言。这样的语言无异于诗歌，因此海德格尔将诗人放在很高的位置，给予很高的评价，并将回到世界本源的工作交由诗人。顾城自己亦有如此想法。他说：“诗人的工作就是要把破碎在生活中的生命收集起来，恢复它天然的完整。”（顾城，1987）这种共生论将语言与自然的关系相联系，也把诗人与世界的关系重构了。诗语言既是最接近本质的道说，那么人也就能存在于此。这同时也说明了诗人是有其使命和责任的。

顾城对语言的哲思，以及对人存在于世的状态，可以透过与海德格尔学说的对比中找到痕迹。在《在通向语言的途中》书本当中，海德格尔探讨了语言与存在的关系，

海德格尔认为，任何存在者的存在是寓居在词语之中的，“词语不光是处于一种与物的关系中，而是：词语才把作为存在着的存在者的当下之物带入这个‘存在’之中”（海德格尔，1959/2005：179）。所以才有下述命题——语言是存在之家。（海德格尔，1959/2005：154）作为存在之家，语言的本质是存在于道说中的，然而，这个道说却不是人的道说，而是语言的道说。“把作为语言的语言带向语言”里的三个语言，分别代表着道、道说与言说。唯有理解这条公式后，才能理解道说。“澄明着和掩蔽着之际把世界端呈出来”乃是语言道说的本质，在人向语言固有的特性靠近之时，人们便与语言共处，处于它的说中，而人终能居于语言的本质中而成为“说话者”。顾城诗歌浓厚的隐喻性让读者向语言本身靠近，也让诗人本身与语言共处，当他在诗中用意象语言述说语言本身的结构、对字词的渴望之时，他已经聆听语言并成为其“说话者”。正如《届时》一诗里，顾城写：“一小片风景进了院子/陪来的/是字/头一扬一扬/没注意就爬满了铁丝/总坐着/看字/风吹得枝划到处都是”。（顾城，1995：860）顾城在诗中表达了“字”是伴随着自然而来的，诗人不必做什么，只是去“看”它如何爬满篱笆及到处去布满来感受它的存在。此前对顾城诗中声音意象的分析旨在于此，顾城时常侧耳聆听自然语言之声：“草在结它的种子/风在摇它的叶子/我们站着，不说话/就十分美好”（《门前》）（顾城，1995：552）、“在古塔的另一边/有许多细小的海浪/悄悄爬上沙岸/收集着颤动的音响”（《回归》）（顾城，1995：344）。

对于语言的声音，海德格尔说，语言的道说是存在于本身的“寂静之音”（海德格尔，1959/2005：212）中的。道说把一切聚集并为世界的关系开辟道路，让“道说与存在，词与物，以一种隐蔽的、几乎未曾被思考的、并且终究不可思议的方式相互归

属”。(海德格尔, 1959/2005: 236)从这个句子可以知道,词与物、语言与世界是一同发生并进行着的,这也与顾城所说的他与文字来自同样的世界本源大致相同。海德格尔在对取自斯蒂芬·格奥尔格的诗句的探讨中,与诗人得出不同观点而将“词语破碎处,无物可存在”改写为“词语崩解处,一个‘存在’出现”(海德格尔, 1959/2005: 213)。这个崩解意味着,宣露出来的词语将返回到存在、无声寂静之中,并在崩坏处开辟道路,让诸地带进入它们的切近之中,也就是让一切互相归属。在让语言说自身的过程中,首先我们置身在寂静之中,因此我们必须聆听:

如果我们要沉思语言之本质,语言必须首先允诺给我们,甚至已经允诺给我们了。……。语言作为这种允诺而成其本质。我们始终已经倾听着这种允诺,但我们没有思这种允诺。倘若我们不是处处倾听着语言的允诺,那么,我们或许就不能使用语言的任何词语。(海德格尔, 1959/2005: 171)

人们聆听语言的道说,最终得出“语言就是语言本身”的答案。诗人与语言所拥有的亲密关系展露了语言的特征。语言在谈论世界的同时,也缔造了一个它所谈论的世界。(海然热, 1985/1999: 182)因此,顾城写《滴的里滴》、《鬼进城》等作品,即是倾听着字结合的声音而将“让语言述说自身”具体化,也缔造语言的世界供给读者观望;与此同时,顾城的意象述说了语言、语言依附着意象而表明身份,是词与物、语言与世界和谐的契合着,在这样的情况里诗人完成了其工作。海德格尔与顾城在这样的语言观中分别从哲学与文学的领域提高了语言的地位,将语言视为人存在的“家园”,不再囿于把人看成语言的主人、或语言只是作为人类活动、又抑或是作为事实的再现等观点,这对语言来说,或人来说,都是很大的进步。

(二) 《海的图案》的存在状态

对于家园与存在的哲思，海德格尔曾引荷尔德林诗句“充满劳绩，但人诗意地，栖居在这片大地上”而书写文章〈人诗意地栖居〉并以存在、此在的角度对诗句进行分析。海德格尔提出人在栖居的时候劳动，培育大地的生长物并保护成长的东西，这是一种筑造。“但是，人不仅培养自发生长的事物，而且也在创造意义上进行筑造，因为他建立那种不能通过生长而存在的东西。”³⁶ (海德格尔，2000) 筑造实现了栖居的需要。在现实世界和文字世界里，顾城都是透过选择自己的生活 and 诗歌来筑造着他栖居的本质、接近宇宙自然万物之本。顾城生命里的最后岁月是诗意化的：远离都会、栖居岛上、养鸡、种植、造鸡寮等活动，对他而言这是一种进入澄明之境的状态，是他一直向往的生活状态。在这片生机勃勃、未过度开发的大地上，他选择的一种生活方式是以自然栖居对抗技术栖居：

诗人特地说，诗意的栖居乃是栖居“在这片大地上”。……。于是，荷尔德林不仅使“诗意”免受一种浅显的误解，而且，通过加上“在这片大地上”，他特地指示出作诗的本质。作诗并不飞越和超出大地，以便离弃大地、悬浮于大地之上。毋宁说，作诗首先把人带向大地，使人归属于大地，从而使人进入栖居之中。(海德格尔，2000)

诗人在生活中首先带领自己回到大地和自然，使自身终于进入栖居之中。然而，顾城不仅身体力行栖居于大地上，更透过写诗持续进行着筑造，那是空间和心灵上双重存在于栖居的本质中。顾城的诗歌《海的图案》揭示的一种“人的存在状态”，是接近海德格尔学说的。顾城透过海与自身的关系折射出渴望超越群体、更甚至是超越自己的一种生存状态。丧失家园的诗人，渴望被自然所拥抱而获得拯救。以下笔者以

³⁶ 原文章载于 Martin Heidegger, „Dichterisch wohnt der Mensch“, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Günther Neske, 2000, S.181-198.

节选的方式分析顾城在《海的图案》一诗中对家园和存在状态的追求，以解读出顾城的悲剧性栖居。

—

一间房子，离开了楼群

在空中独自行动

蓝幽幽的街在下边游泳

我们坐在楼板上

我们挺喜欢楼板

我们互相看着

我们挺喜欢看着(顾城，1995：671)

诗歌第一节的“一间房子，离开了楼群”说明了这个居所是离开喧嚣闹市独立存在的，这样的栖居是寂静而无声的，是一种存在于“空中”俯瞰的姿态，而街/“路”（存在）就在这种栖居的下边展开来。在这栖居之所，“我们”作为群体，揭示了一种人共同生存于世上的状态，并互相有交集。然而，第二节的“一个人活过/一个人在海边活过”（顾城，1995：671）的独居状态揭示了另一种人在世的存在状态，那是超越群体、群居的栖居。两种存在于世的状态都是人类基本的存在状态，独自存在并与群体相存着，这样的共存是人生于世不可避免的命运，然而诗人似乎更喜欢与那片海独居的日子，在诗歌最后一节颇感可惜的感叹“海就在我身边颤动/一千只海鸟的图案

/就在我身边颤动/你没有看见那个图案”。这样的感叹透露了对海的喜爱和依赖，这样的亲密更让海成为了一个居所。又如离开楼群的房子即便存在着“我们”，也仍是离开社会独立的一种栖居之所。可以说，比起与人的相处，诗人更偏爱与大自然的相依。顾城的存在是存在于大自然和诗语言的。

三

房子是木头做的

用光托住黑暗

在一束光中生活多久

是什么落在地上

你很美，象我一样

你很美，象我一样

空楼板在南方上空响着(顾城，1995：672)

“房子是木头做的”强调了这间房子与楼群中那些用砖头建筑的房子的不同，也表明了诗人的栖居之所是用大自然之物来建造的。在这所房子中，人（我、你）、物（房子）、自然世界（木头、光）和谐的居住着，完成了诗意地栖居的状态。“用光托住黑暗”犹如海德格尔的“澄明着和掩蔽着之际把世界端呈出来”，而顾城居住在“澄明”之中。“是什么落在地上”有双重的情绪，或是存在于地上的喜悦，或光停止托住黑暗而使黑暗落地的悲伤。应该说，那是一种存在于个体或群体的挣扎。“你很美，象我一样/你很美，象我一样”，两种挣扎的情绪被寄于两句相同的诗中。“你

很美”，象“我”一样的、并随着“我”独居着；象“我”一样、并随着“我”群居着。两种存在方式都是人难以逃离而同存的，既在群体中生存，又必须独立存在于自己的“思”中，而现实中顾城却渴望逃离人只将身体与灵魂寄居在自然中，便破坏了人、世界、词与物的和谐关系，便难逃最终的悲剧了。“空楼板在南方上空响着”又暗示着什么呢？回到海德格尔的语言概念中，道说是存在于本身的“寂静之音”的。顾城既用《海的图案》命名诗歌，正是因为独居而无声，有的只剩下画面和图案。空楼板的空响或第七节的“门撞在墙上”都制造出了声音，那是人必须倾听的自然的“寂静之声”？还是非天然的声音呢？答案由读者自己去权量。

六

我握着你的手

你始终存在

粘满沙粒的手始终存在

太平洋上的蜂群始终存在

从这一岸到那一岸

你始终存在

风在公海上嗡嗡飞着(顾城，1995：673)

诗歌第六节充满着“存在”，短短的诗句容纳了各种的存在，包括了你的存在、暗喻着语言/文字的“手”的存在、代表着大地的“沙粒”的存在、代表群体或物的“蜂群”的存在，以及自然之“风”的存在。万籁寂静的生存于世上。“你始终存在”

揭示着诗人始终没有办法独居，从这一岸到那一岸，从群居的楼群里到独居的岛屿，诗人在现实中或心理上都没办法真正的离开“你”而存在，哪里都没有诗人真正渴望的家园。

八

我看见椰子壳在海上飘

我剖开过椰子

我渴望被海剖开

我流着新鲜洁白的汁液

我到达过一个河口

那里有鸟和背着身的石像

河神带着鸟游来游去(顾城，1995：674)

“椰子壳”可以代表着椰子的躯壳、居所，椰子和它的存在已经被海给拥抱了。诗人于是“剖开椰子”，居住于其中。后来的诗句里，诗人已经交换身份，化作在海上漂泊的椰子。“我流着新鲜洁白的汁液”证实了这一点。诗人在流浪中到达一个个河口，他在其中感受自由，并感恩于大海的承载，甚至看见鸟都是如此被河神引领着而游来游去的，而非天空。然而，诗人始终是无法离开抛开与人的关系的。诗歌第九节的“我在雨中无声地祈祷/我的爱把你环绕”是诗人始终牵挂“你”的铁证。诗歌第十节的“海就在我身边颤动/一千只海鸟的图案/就在我身边颤动/你没有看见那个图案”虽在感叹海之图案的美妙，实则也是为没有与“你”共同经历这样美好的时光而感叹。

即便是在海的面前，诗人始终没有找到那颗安居的心灵。《海的图案》一诗曝露了顾城生存于世的一种悲剧性栖居。

顾城诗中不乏与家园有关的意象，如房子或手：“你的手是一个很小的房屋/你说过：我要去那居住”；如岛屿：“我们的小岛屿，我在浅海投下影子”（《静静的落马者》）（顾城，1995：619、618）；如树林：“其实小树林中有丰富的吃喝/足够的吃喝/根本不必冒险去南北奔波”（《岩鸽》）（顾城，1995：123）；有贝壳：“红贝壳是她住所的屋顶/她关上了木门，就再不出来”（《迭影》）（顾城，1995：548-549）等。种种以童真的语言和想象构成的家园图解了顾城的愿望，然而对于意象折射出的愿望，顾城始终是无意识的：

我过去使用的意象也并非都只是花鸟虫鱼，八一年开始写的《布林组诗》28几乎无花无草；许多无花无草的诗只不过不能发表罢了。

再有，我并不喜欢选择意象，它在梦寐里到来，在我心里出现，它是什么便是什么，我不妄加更改。意象明暗皆是我的心境。我所要的就是这种自然。或进天堂，或进天国，或下地狱，或在人间恍惚，都是我的时间。（顾城，1992）

从以上引文可见顾城对意象与哲思的结合完全是出于自然的。意象在诗中有时候不仅仅是意象，也体现出了“语言”、“存在”、“物”以及“自然”的本质，这些都非顾城刻意去雕琢的，而是意象本身存在于诗中，所栖居的方式。意象栖居于诗中，而诗人、语言、万物则栖居于意象中，在这样的状态下，顾城将所有的感情投掷到了

意象之中，于是意象能透射出他对自身与语言回归自然的渴望，这即是顾城及其书写意象之间的共鸣所在。

第四节 意象对心理状态的展示

（一）以死亡书写超越死亡

无论是透过书写自然来靠近自然、以语言来回归世界本源找到居所、抑或齐物的观念，都呈现出了顾城复归于大地深处的渴望。抱着这样的世界观来创作，作品应该是充满生机的，然而顾城部分的书写却深埋着死亡的阴暗。顾城是如何看待死亡的呢？这是本文想进一步从顾城诗歌意象里发掘的元素。除却文化、诗人经历外的因素，笔者希望能从死亡概念来分析顾城的心理状况。荣格的“集体无意识”学说阐释过存在于那些反复出现的意象之下的“无意识的结构”，在顾城意识的深层结构里那些死亡意象是值得深究的，这个行为带出的心理暗示也是本文探讨对象之一。

顾城创作后期出现了频繁的死亡意象，如“杀人是一朵荷花”（《城·新街口》）（顾城，1995：951）、“凶手/爱/把鲜艳的死亡带来”（《水银·我把刀给你们》）（顾城，1995：869）等，但顾城的书写不仅仅停留在“死”而仍有后续。如《给安徒生》：“我相信/那一切都是种子/只有经过埋葬/才有生机”或《墓床》：“我知道永逝降临，并不悲伤……人时已尽，人世很长/我在中间应当休息”（顾城，1995：787）等对死亡不抱恐惧的书写。另外更有超越死亡的书写，如《鬼进城》。顾城以鬼的生

活与精神状态寄寓对死亡的心理体验与幻想，在诗歌里，鬼也“害怕摔跟头/变成/了人”（顾城，1995：924），鬼的生活是随性的，“他们睡觉，醒了/就看布告，游泳”（顾城，1995：924），从诗句中可以看出，顾城作为人尝试去探索生命所未知的领域、去捕捉在无意识状态中幻化出的一种生命形态。诗中人与鬼的界限是模糊的，这样的“鬼”化成人“生命”的一部分长存着。顾城在意象中寄寓的深刻死亡/生存意识，是带着对永恒生命的渴求的。

这也是顾城与其他诗人之死亡书写的不同之处³⁷，除了抵达死亡之外他也探求死亡之后的世界，而这样的探求是建立在他追求自然上的。此外，论文在第二章时也曾引用伍方斐的研究成果，指出顾城以无生命的事物来比拟有生命的事物的隐喻，使自己失去生命和主观意识的隐喻的特点是“毁坏生命的（de-animizing）”，“它们召集另一个世界，即无生命世界、不朽的艺术、物理的法则”、“是一种把生人化成石头的愿望”，在心理上它则是“对死亡的超越和对永恒的追求”（伍方斐，1997：77）。也就是说，顾城的死亡意象其实是充满生机的，并在其中包含着面向死亡、渴望新生的神圣性。顾城也因此通往死亡而进行的精神探索方面走得更远，如《鬼进城》中对鬼的生活方式与精神世界的思索。于是，顾城的死亡意象往往与充满生机的意象并置，依附着生的道路通往死，并从死亡中思索生。这样的书写更像是一种对“永恒家园”的追寻，关于这一点将在下一节做出探讨。

³⁷ 谭五昌在〈中国当代诗歌死亡书写中的精神幻想〉一文选取了部分当代诗人具代表性的诗歌文本进行分析，其中也包括顾城，他认为这种书写带有“唯灵论”色彩和“绝对神秘主义”倾向，精神分析也难以完全窥其堂奥。详见谭五昌（2007）〈中国当代诗歌死亡书写中的精神幻想〉，《贵州社会科学》，（2）

在不少传统观念中，“不死”的概念是存在的，例如柏拉图主张的灵魂不朽论。人们对超越死亡的渴望，表现在文学中以幻想的方式寄寓对永生的渴求，如希腊神话中的不死鸟、中国神话中的不老仙丹、《山海经》中的刑天，被黄帝斩首后并没死去，而是重新站起来永远的厮杀和战斗等。这些意象带出的不死命题反映了人们对永生的渴求，对此卡西尔说：“在某种意义上，整个神话可以被解释为就是对死亡现象的坚定而顽强的否定。（恩斯特·卡西尔，1944/1985：107）”赫伯特·里德也说：“一切艺术基本上也是对‘死亡’这一现实的否定。事实证明，最伟大的艺术恰恰是那些对‘死’之现实说出一个否定性的‘不’字的艺术。”（赫伯特·里德，1952/1999：19）这个命题在顾城笔下亦以意象来完成。在诗中，他以物化形态象征生命的不朽，意象作为客观对应物较容易以其丰富隐喻性获得读者的接受，而作家个人的生命则同时因其创作被后世不断谈论并流传下去而获得不朽。

然而读者同时也能看到顾城心理上的双重性及矛盾。有别于上述所描绘的“永生”，顾城对生存于世是近乎厌倦的。“睡吧/合上双眼/世界就与我无关”（《生命幻想曲》）（顾城，1995：39）透露出了顾城对世界的逃避。另外，前文曾分析的《眨眼》一诗中，对立性意象的塑造也有这样的意味。诗人固执分开对待的社会意象与自然意象反映了顾城对大自然的物象存有近似洁癖的信念，并不太愿意使它们参杂现实世界的杂质，并渴望它们保持最初的模样。从这里可以发现顾城对“生”的愿望寄托在自然之中，对“死”的超然也建立于将自然视为死后的永恒家园。顾城对自然的偏执、对土地的渴望、对社会的恐惧导致了对死亡的迷恋。生死驱力在顾城内心同时存在，表现在诗中呈现为矛盾的书写。而这种现象则可以从心理学说的概念来解释。

根据弗洛伊德在 1920 年写就的《超越快乐原则》，人除了爱或生的本能，也有一种强迫重复原则的死亡本能。弗洛伊德认为这种死亡本能“是在活动的有机物中先天存在的一种倾向，这种有机促使它恢复一种早期的条件，这是一种在外部干扰力量影响下它必须抛弃的倾向——一种机体的灵活性，或者换一种说法，有机生命中惰性的表现”（弗洛伊德，1920/2004：28）。组成一个生物的有机部分从一开始就是保守的，如果外在条件始终不变，它就只会重复同样的生存过程，并回复到早期的状况。其中，弗洛伊德也引入魏斯曼（A.Weismann）的观点而作出联想：

这位研究者从一开始就把生物分成必死和不死的两部分；必死的是指在较狭窄的意义上的肉体、躯体，它单独隶属于自然的死亡；而生殖细胞是潜在的不死的，在一定的适当条件下，它们能发展成一个新的个体，换言之，能够用一个新的躯体包裹住它们自身。（弗洛伊德，1920/2004：35）

将生物学的观念移植到精神分析上，弗洛伊德得出的结果是“一切活的东西都是由于自身之内的原因而死亡，并重新成为无机体，那么，我们只能说，‘一切生命的目标就是死亡’，并且回想起这句话：‘无生物在有生物之前存在’。”（弗洛伊德，1920/2004：29）这么说来，活的生物本来就是朝着死亡的方向而生存下去的。然而，死的本能却不仅仅完结于此，必须结合生的本能来继续探讨。如魏斯曼的学说所提到的一样，生殖细胞是潜在不死的，并且将发展成一个新的个体。这里就暗示了生物的生的本能，回到早期条件的生殖细胞相互结合，从起点又走了同样的路程并反复着，这是一种趋向本源、趋向完善的冲动本能。可以说，死亡就是为了获得新生。这样看来，“躯体是死亡的牺牲品，而不死的部分服务于繁衍的目的而生存”。（弗洛伊德，

1920/2004: 36)无论哪一种本能，都是争取还原的本能，生的本能持续着生命，而死的本能促使人恢复到一种永寂的状态。

在阅读顾城诗歌中对自然的执着时，笔者认同顾城拥有渴求生命的本能，但同时也认为顾城竭力回归自然的愿望似乎引起了体内古老而沉寂的死亡本能，那过分苛求自然之境而抛弃了现实/对外在条件的需求令顾城实际上没有办法与自己和谐相处。本来，生存本能和死亡本能互相依存，以趋近一种平衡状态，使个体能做出恰当的选择。然而，顾城倾斜于一方而抗拒另一方则导致两者的不平衡，把死亡推向美的极致与尽头。

（二）顾城诗中的生死意象

生与死之本能是两股并存的力量。两者之间的斗争是生命历程的决定者。顾城对这个问题的选择是否有透过其意象的书写来暗示，是笔者希望探讨的。除了前文分析的一些死亡意象之外，其他意象也值得分析。例如，散发生命气息的意象，一旦被加诸了诗人的情绪后，往往能在那之上看见死亡的阴影。顾城的童话语言被进行到极致的时候，不能忽视那背后是否也沁出对家园和人性的追问。顾城对童真的沉溺之深其实也是对现实的严重抗拒。他的诗歌虽选择了将生命的光亮点燃下去，其人却以世人难以接受的方式往永寂的存在奔去了。他在纸上建筑了一个王国，同时也把自己变为纸屑，回复成为木纹上的一个永恒的记忆。顾城的整个人生，重复着建造和毁灭的游戏。以下以诗歌意象来分析生死本能在顾城的创作中起着什么样的作用。

顾城关于生命建造的诗歌，可以凝缩在其对家园的建筑中³⁸。顾城家园的筑造是与大自然有所联系的。大自然的生命依附在顾城的木房屋上，而这必然是透过树木的死亡并重生于房屋上的过程来完成的。于是生死的双重寓意都依附在了树木上。这家园意象的建造和树木的牺牲重生透过诗句一一显现：

那棵深色的漆树

开着绿花

我没有种它

附近盖着小木板房

我没有盖它

烟升起来

我的小斧子在哪？（《应世》）（顾城，1995：745）

《应世》一诗里，斧子的出现意味着砍伐，无论诗人是砍伐树木来建造房屋或是生火煮食诸如此类的维生劳动，砍伐都意味着树木的必然牺牲，而这死亡却同时映照出了新的生命意义。树木以一种遮蔽之所的存在方式重生下来，生命的光亮随着死亡迸发火花。“一切生的目标是为了死亡”的命题再次展现在眼前，然而，死亡的目标也可以是为了再生。生命停在一个阶段又再前进，而这生死的循环不断重复着以不断

³⁸ 顾城的诗是有着强烈的家园意识的，但他对家园的寻绎也充满着破坏性。杨凡书写论文《顾城家园意识的寻绎与审理》中，就提到了顾城家园意识的特质是渗透着“反”因子的。详见杨凡（2007）.《顾城家园意识的寻绎与审理》.未出版硕士论文.西南大学,重庆.因此,本论文从顾城的家园意象继续探讨其“反”因子,即其所展现的死亡意识。

获得新生。同样将斧头与树木写入同一首诗歌的还有《送影》。在这首诗歌里，斧头砍伐树林被砍伐的声音描写得更清楚了：

我们能在一棵树上看见生命如同它的死亡。被砍下的树木所带来的死亡延续了人类的生存，然而顾城的死亡竟也依附在一棵树上，顾城的吊死重复着自然的生死游戏，家园开始于树的砍伐，却也毁灭于顾城对妻子的砍伐（顾城用斧头将妻子谢烨打了后上吊自杀）。正如顾城所说：“家是最重要的，毁灭也从这里开始。”（顾城著，虹影、赵毅衡编，1993：379）砍下的树成了顾城的房屋，而没被砍下的则成了顾城的遗书和墓地。顾城按照着诗歌里的愿景构造着他的现实生命，他在激流岛上建造了木屋，模仿自然的循环般睡着醒来，简单生活着。然而，人的感情毕竟不如树木简单。在经历了生活和情感的挫折后，顾城越不过那脱轨而迂回的山路，最终将砍伐举行到了妻子的生命中，而自己则吊死作为树的一部分，将呼吸永远断绝了。

顺从我！顺从我！杉木庄重地躺下
顺从了——它终生拒绝的倾斜
水花是短暂的，而自由将永存
它们像电光一闪，就飘向悠悠的天际

我打倒了一座树林，我一无所获
引力是一千只手，我只有一双
我没有想到绳索，杉木在不断地离去

我不认识命运，却为它日夜工作（《逝者》）（顾城，1995：569）

《逝者》诗中，再次出现树木与铁斧，诗人下意识般的砍伐杉木，不断地让杉木躺下。然而诗人却说“我一无所获”。他渴望的自由，被一千只手的引力捆绑，他只能埋头砍伐。这样的毁坏和自由带着偏执。“我不认识命运，却为它日夜工作”昭示了结局的悲剧性。顾城执着于与自然同一、信仰于生命的简单。他曾说：“我不知道什么是真理，但我知道，它一定是简单的，要不人早就知道它了。”（顾城，1987）这种想法是笔直道路，路途并不曲折于是转眼就到终点。专注于内在方向的顾城投奔了死亡，正因过于执着于结果的去向，顾城忽略了生命的途中有着碰撞可能性。顾城曾书写诗歌《果农的故事》，并祝愿这个故事与现实无关。这是一个专注于树的结果而忽略支撑生命枝干的故事，是一则幽默诙谐的悲剧故事：

诗中，故事发生在从前之前、时间的摇篮旁边，也就是“初始的时候”。果农“自然”的继承了果园，于是果农有了一个宏图大志，以果园“结果的时候”的丰收为目标，将目光紧钉在那之上。外在因素如篱笆坏了、土地干了、花开了、叶子坏了、树木倒了，全都影响不了果农的目光。果农相信自然的循环，花朵的凋零、树叶的归根、枝干的腐烂都是自然会发生的，人为或自然都仅是时间的问题。那么，“结果”也是必然的，果农只需要等，而不需要外力，不需要方法。这样的单纯和固执非常熟悉，故事的结局我们不得而知，但我们需要思考：结果是必然的吗？那么，不结果也是自然的吗？如果我们遵循着“无为”之道而无所为，那么果农最终将一无所获；果农最终能云淡风轻的说“果子采与不采，最终也要糜烂”吗？

顾城厌倦生于世上而渴望永恒暗示了他身体和灵魂的分隔。灵魂的永生说明死亡是不可怕的，但人的躯体生命作为一种抵达永恒的过渡也是不可忽视的。正如专注于结局而忽略过程，这首诗恰恰是顾城的写照。将诗歌套在顾城身上，不是说顾城只在乎结果而不计过程，只是一旦太过专注于结果和目标，却往往会被途中的石头绊倒。顾城固然是高尚的，他只在乎灵魂结出的果子，而不看重花朵惹人喜爱、枝干可以卖钱这类名利的事；但他忘了，外在的生活对个体也是重要的，不仅如此更是相连的，外在条件总是影响着个体的生活甚至生命。顾城在诗中演练过多次死亡，在生死意象上徘徊的是他未知的踱步，他正一步步将死亡从诗歌带向现实。正是关怀着周围的人性、因而苛求，苛求不果于是逃避，顾城的生命难以安放在群体之中，却也难以支撑独居的重量，悲剧于是发生。顾城童真的语言与神秘的文字游戏就是他生命的注释，同存于顾城笔下的生命和死亡的意象，是顾城对家园的建立与破坏、重复的游戏。树木的意象带出的讯息是顾城的居所和墓地，而顾城自己就是那柄掌握生死大权的斧头。顾城为什么能将意象运用得淋漓尽致？因为意象本身就是顾城的化身。

第五节 小结

意象里的物/象本来相对直白的语言来说是更接近世界的核心的，因为它直接临摹现实。但说到朦胧诗的意象，一般人多觉得远离现实，朦胧诗人顾城所提炼出来的意象正是如此地被他“陌生化”了。无论是《摄》一诗中以摄影的原理来描述晴天到暴雨天的自然转变，又或《希望的回归》在诗中将灯变作甲虫、拟人化的蜡烛的昏倒，

都是新奇的比喻。这些是现实世界所无法拥有的荒谬。为什么要远离人们的认知来写作？因顾城所要透过文字世界抵达的并不是文化世界，而是自然世界。受过社会文化带来的伤害后，顾城希望读者通过意象的秘道直接进入诗人的主观感性世界并且抵达自然世界。诗人顾城的工作便是引领读者进入意象的开放世界，而意象和语言自会选择它的读者。

从各领域的探讨，笔者看到了文学的世界性与跨学科性。文学不仅能与政治、文化、哲学、心理学等领域对话，更能达到与人沟通的功效，并且文学作品之间必定有更多相互阐释的可能性。这样的文字相信不仅是顾城在写，顾城崇拜的西方作家惠特曼、洛尔迦，都用着纯粹语言书写着大千世界里个人的关怀。就是庄子、魏晋理学家等人，也在文学里散发着对人生和语言的思考。各个领域可以沟通，而我们可以从不同的领域、角度来读诗，这些皆是因为，在这些领域背后的是活生生的人；人即使各自存在，却因为人的共性而联系着。人是同时独居与群居的，顾城自身也证实了这样的状态，离开了人他是难以独自存活的，所以他当下的选择是死亡。

意象的真相需要作者与读者之间的交流，但也有赖于意和言的配合；但无论如何言、意、象的独立性还是在的。许多道理是相通的，言、意、象之间的关系就如同人栖居于世的状态，在整体中保持自己的独特存在，才是一种回归自然的存在方式。

第五章 “自然的我”与“无我”的自然——顾城诗歌的空间意象

顾城将自己的诗歌创作状态分为“自然阶段”、“文化阶段”、“反文化阶段”，“无我阶段”。这四个阶段理应是循着诗人及其自身心理状态作为主体发展，并且过程是建立在诗人对“我”的定位之追寻上而展开的。然而，第四个“无我阶段”却透露了“我”作为主体的缺席。从前面几章的探讨，不难发现顾城除了是诗人，也对哲学有着相当程度上的喜好及掌握，他时常将写作与生活放置在形而上的状态中进行。对于“无我”的状态，顾城做出了许多形而上的思考，在他后期的演讲及文章中，许多相关概念包含“无目的的我”、“无为无不为”、“无我的自然阶段”、“自然而然”等字眼牵扯出了他的自我与自然的关系。从前期“自然阶段”到后期“无我的自

然阶段”，我们需要关注“无我”的变化。“无我”这个概念值得玩味，即便诗人在放下了“自我”而能感受自然的呼吸和生命，“我”被放下的时刻里诗人必须同时意识到“我”的存在，在放弃对“我”的追寻的过程中无时无刻不渗透着“我”的存在。

“无我”在概念上是美好的，在实践上却是一种悖论；那么在诗歌中呢？非常有趣的是，顾城在“无我阶段”的诗歌，常出现“我”这一称谓语。于是，论文本章将探讨顾城对“自然”感受的变化，并思考顾城的“自我”在这线索上所走向的方向。

前期“自然阶段”及后期“无我的自然阶段”都有顾城对自然意念的倾注。自然的含义丰富，在顾城诗歌里自然可能拥有的姿态也多变，既可以是意指大自然，也可以是一种“自然而然”的心境，当然也可以指写作手法的不雕琢与自然。笔者将分别探讨顾城前后期的自然所包含的意义。对“自然”和“自我”之间的关系则可以从王国维《人间词话》的著名理论中做出基本的理解。王国维认为：“有我之境，以我观物，故物我皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”（王国维，1960：191）这个“无我之境”确实可以帮助我们解读顾城的“无我”含义，也解释了“无我”如何实现与自然万物之间的亲密关系。然而顾城所提出的无我概念不仅是文学观念上的，更是生活实践上的。大自然意象是顾城的王国和乌托邦，他的“自我”在其中与大自然的万物水乳交融着，物我不分，但这并不意味着自我的彻底消逝，而是一种人化物、灵魂上的美好转化。顾城的“无我”概念出发点是美好的，也是经由写作体验而感悟出来的，并想将此移植到生活上。顾城对此作出了不少思考，这些都可以从他的演讲文章中，尤其以《从自我到自然》、《没有目的的“我”——自然哲学纲要》两篇看到他的“自然”哲学轮廓。

顾城的“自然”哲思与他的“回归自然”书写母题相互联系着。笔者意欲透过对比顾城诗歌前后期书写的差异，及自然所包含的各种含义的特征来分析顾城的“有我”和“无我”，以及两者之间的世界。这样的探讨将从顾城的空间意象下手。据学者指出，空间以三种姿态直接介入诗歌文本中：空间体式、空间类型、空间形式。（鄢冬，2013：98）其中，空间类型即空间意象，即诗歌中的意象以空间面貌出现，如房屋、卧室、海洋、天空等。（鄢冬，2013：98）

论文本章从顾城的空间意象下手，并以“观看”和“距离”的角度切入，来探讨顾城前后期“回归自然”的方式，思考后期的“无我”是否为早期的“自然的我”的延伸，或其实是岔路的行走。这个岔路分别指向诗人的在场与不在场的风景区，两个空间为探讨的对象。

第一节 “自然的我”阶段

（一）语言乌托邦³⁹与自我认同

³⁹ 19世纪末和20世纪初，当哲学中的“语言论转向”、新的语言观与美学内部的语言取向结合在一起时，20世纪美学的“语言乌托邦”便孕育诞生了。“语言乌托邦”意为语言性即符号性的乌托邦，意味着语言或语言论被视为解决美学关键问题、探索审美或艺术奥秘的理想途径。语言被置于美学研究的中心。详见王一川（1995）〈语言乌托邦之诞生——语言论转向与20世纪西方美学〉，《北京师范大学学报》。（1）。早期顾城的诗作还未如此深入探讨此课题，而更倾向单纯将书写和语言视为他的“乌托邦”，论文本节朝着这个方向分析。无论如何，后期顾城的确在诗歌里探索了哲学方面的“语言乌托邦”命题，因此也在此说明相关概念。

顾城自然阶段的书写主要在 1969 到 1974 年左右，也即是顾城 13 岁到 18 岁之间。当然他的创作经验是从更早开始的，当顾城还在牙牙学语的年龄阶段，对语言的认识就因为初生的新鲜感而有了近乎自然的体验，他甚至很早就已经显露了语言的天分。在自传里他回忆到：“两岁时，我发明了一种近乎鸟叫的语言，除了比我大两岁的姐姐，谁也听不懂。”（顾城，1994：21）这小小的记忆大概就是顾城踏上语言之路的端倪，对创作的渴望也十分清晰。另外，在那之后，顾城也没有停止对语言的探索：

十一岁，十二岁，我开始用一些片段的句子，记录自然界给我的感觉和启示。它们是我最初的艺术语言吗？我并不这样认为。因为那时我的全部热情和灵魂，是系在昆虫翅膀上的。（顾城，1994：23-24）

显然，创作早期顾城认为自然生命带来的悸动是高于对艺术语言的探索的。艺术语言是用来记录感动和启示的，也是自然界催生出来的结果。可以说顾城早期诗作的语言是更纯净、自然的东西，因此他将语言献给自然的书写，是处于自然的状态。没有自然世界的语言是不足的，这也印证了第三章对顾城诗歌的探讨，顾城的诗语言是“回归自然”的一条途径，它是与自然出自同一本源及将抵达同个地方的。在近 15 岁写下的《生命幻想曲》便是顾城在看着大自然季节变化时，灵魂因为感动而溶化，成了诗的溪流和瀑布。启程到农村之前写下的诗句“我在幻想着/幻想在破灭着/幻想总把破灭宽恕/破灭却从不把幻想放过”（《我的幻想》）（顾城，1995：8），仅仅是串联着几个简单的词语，就能在幻想与破灭的重复描写之间道出深刻的体验，这也是顾城与语言之间和谐关系的体现。顾城从小对世界的观察就相当敏锐，伴随着这聪慧而来的是他同样发人深思的语句用词。写于 1968 年的《烟囱》把城市建筑的意象发挥得相当到位：“烟囱犹如平地耸立起来的巨人/望着布满灯火的大地/不断地吸着烟卷/

思索着一件谁也不知道的事情”（顾城，1995：4），难以想象这出自诗人12岁的妙手，但若从丰富的意象进行解读，便能捕获顾城观察城市的视野。对比起大自然的明亮清新，城市建筑物无疑是灰暗的，即使“布满灯火”，仍让人觉得烟雾弥漫。“烟囱思索着一件谁也不知道的事”，到这里诗歌就完了，大概同时在顾城心里留下的也是疑惑，这种与自然有着不同的神秘感对顾城而言是带来不安的，城市给予感官的是什么不言而喻。

顾城前期的诗歌语言呈现出“我”作为孩童及人的身份与“语言”之间的契合。在“自然的我”创作阶段，顾城的语言简练而空灵，有着孩童般的稚气与睿智，如《春分》中的“太阳用光焰的扫帚/扫除着——/冬天那冰雪的足迹”（顾城，1995：16），形象的表达了阳光融化冰雪的画面，紧跟着“扫除着”后长长的“——”不像标点符号，反更像是“扫除”这个动作的展示。写于1970年的《老树（二）》也充满童趣：“老树/老得要命/在夜里黑得吓人/要吓我们/我们这么近，这么近/它不高兴/‘我认识你姥姥/我告诉你外公/嗯——哼……’/我们不作声/我们听/像两个好儿童。”（顾城，1995：17-18）诗中，“老树”在黑夜的衬托下是老而吓人的，老树作为“老者”的形象在威吓作为孩童的“我们”。顾城以童心来书写老树对“我们”的责备：“我认识你姥姥”、“我告诉你外公”，并以“嗯——哼……”这样童真的语气来加强对孩子说话的氛围。而在“文化的我”时期，无论是代表作《我是一个任性的孩子》，还是《简历》中的“我是一个悲哀的孩子”，顾城都在宣示自己仍以孩童眼光在观察世界，但无论如何他开始试图从诗歌去确认自己与社会的关系。《简历》里，诗人愿意书写简历、分享自己的故事。纵观整首诗歌，写的仍是对自然万物的憧憬，城市给予

诗人的印象以“狭小的街巷”、“淡漠的烟”来反映，而诗人的故事始终是“绿色的”，听众则是“天空，还有/海上迸溅的水滴”，在终点是“所有的草和小花”在“轻轻地轻吻我的悲哀”。（顾城，1995：238-239）这首诗是顾城探索生命旅程的结果，将城市置于诗中，说明了顾城也在思索他与城市的关系。在语言上，诗歌则明朗干净，一组组意象自然的呈现在读者眼前，顾城以孩子式的笔触回归他钟爱的自然。

“文化的我”阶段时，顾城大约在 21 到 25 岁之间，在诗中却仍以“孩子”自称，这说明了顾城将语言视为其幻想的乌托邦，在现实生活中他正长大，但在他的语言中，它可以永远是一个“任性的孩子”。顾城透过语言来塑造自我，不断对“自我”进行肯定。于是，在顾城的状况里，语言的世界是一种有其独特意义、与自我沟通的空间。在语言和自我作为主体不断突破现实世界的僵硬时，文学成了语言的乌托邦。不可忽略的是，顾城的孩童式语言与自然追求是紧密融合的。童心思维作为顾城诗歌写作的思维方式，让他以童心观察世界，唤起所写对象还未被认知的形态，造就语言的陌生化。《星月的由来》、《杨树》等就是从顾城的奇思幻想中产生而来。尽管创作早期顾城所拥有的诗歌技巧并不纯熟，语言能力也并不那么发达，却是真正贴近自然的书写状况。面对语言使用上的陌生，他并不被困于说话的困难中，反而创造了自己的对话方式，发明鸟叫声的这一举动暗示了这一点。从顾城早期的诗句来看，顾城不仅没有生硬的将诗歌塞满生涩语言，还能就自己认识的语言中开拓出新鲜的体验，这样的“自然”是顾城掌握到的写作信念。这个阶段的顾城对语言所赋予的是超越了规则及功能性的“自然”感觉。到了“文化的我”时期，顾城仍不断以孩童眼光发掘新奇体验，将语言陌生化的精神传承，这也是顾城朦胧诗的一大特点。

（二）以诗歌筑起的童话乌托邦

顾城诗歌中有不少对空间意象的描写，包括山川景物、建筑陈设等，在这些意象中又主要分成两大类，属自然的以及属城市的。这些意象除了呈现“物有所属的空间”之外，也各自呈现为“意有所指的空间”，例如顾城将大自然视为其最终的“精神家园”，于是从属自然的空间意象就有了其独特的文化内涵。又如《眨眼》一诗中，彩虹、时间、红花分别在自然空间和城市空间中出现，因着位置的转换，其诠释内涵也因此不同，因此空间的意义虽具有普遍性的认知基础，亦可能因着文化、个人、社会而有所不同。地理学家段义孚认为地方（空间）可以用很多方式来定义，其中之一是地方可以成为引人注目的固定目标。当人“注视一方全景时，视线只会驻留在我们感兴趣的点上，每次停顿都足以产生地方意象。”（段义孚，1977/1998：155）自然作为顾城的精神归属地，在眼神的注视与情感的投射中，他建构了对空间的认知：

白云是天的雪山；

碧空是天的海洋；

阳光是天的熔岩；

阴霾是天的煤矿；

星团是天的城市；

流星是天的车辆；

天上的一切只能遥遥相望，

所以天是幻想的家乡。（《天》）（顾城，1995：5-6）

顾城在《天》一诗中，将“天”视为一个固定的注视目标并以其为蓝图建构了一个“幻想的家乡”，空间意象于此产生。诗中，天作为场所容纳万物，白云成了建构世界的雪山；海洋、熔岩、煤矿也随之出现，并被碧空、阳光，及阴霾各自指涉。除却自然景观的建造，天上也慢慢浮现城市、车辆这些代表着人的气息的景观，开展出顾城的想象之居所。然而，天作为顾城凝视之处却只供远远注视着而无从抵达，对此顾城做出结论“所以天是幻想的家乡”。“家乡”普遍的意义是出生地，或与诗人自身感情有连结的居所。在顾城笔下，家乡散发浓厚的“遥望”气息，饱含“无法抵达”之感，满满的思乡之愁绪。然而，也正是这专注而深情的“遥望”使读者能愈发看见顾城这在中间投射出的对“家乡”的恋想。就在诗歌中，他表达了一种沿着空间意象而迸发的特定符码之意涵。纵观顾城早期对“家乡”意象的描绘，都含有这样一种遥远而恋想的意味。写于1978年的《建设者（二）》诗中，出现了核心的两个场景，建设工地与属于爱的家乡。在喧嚣的建设工地一个普通青年打开了信纸，一粒红豆从信纸滑出并落进铁皮哨里，意味着融合了爱情与劳动。当青年吹起哨子，热情和心跳从这里发出，塔吊醒过来，劳作成了美丽的行为举动，因着爱情的召唤塔吊甚至能“举起星空”。待组装完成，人们“踩着喧哗的石子路走回家去”，青年只能在心中向往着遥远的家乡、属于爱的家乡。即使顾城将场景定在了建设工地，然而在这敞开的空间里，青年却自行沉溺在“红豆的家乡”这样相对封闭的空间里。同时这个“家乡”也是遥远的，同样在《回归（一）》出现的“家乡”也是如此：“亲爱的，路还很长”（顾城，1995：343）、“撩开透的暴风雨/我们就会到达家乡”（顾城，1995：344），

可见“家乡”这个意象是顾城一直凝视着的遥远目标，带着“无法抵达”意味的家乡更倾向天国梦、童话城堡这样的乌托邦。

从顾城诗歌总体看其对自然、城市意象的描写，不难发现这其中强烈的对比。顾城对自然意象总是赞美、拥戴的，从《生命幻想曲》、《我赞美世界》、《早晨来了》、《落叶》等诗中可一探究竟。其中在《我赞美世界》一诗中，顾城写到：

把全天下的：海洋、高山

平原、江河，

把七大州：

早晨、傍晚、日出

日落，

从生活中，睡梦中，

投入思想的熔岩，

凝成我黎明一样灿烂的

——诗歌。（《我赞美世界》）（顾城，1995：41）

在选取的诗句中，我们看到顾城力图把大自然的一切镶嵌进他的诗句并成为诗歌本身，自然既是书写的“对象”也是书写的“本体”，顾城把书写时的自然心境与自然之物融合，得出的结果便是被人赞誉有加的自然而童真的书写。顾城好友舒婷曾赠诗于顾城，她所知道的顾城是如此的：你相信了你编写的童话/自己就成了童话中幽蓝的花/你的眼睛省略/病树、颓墙/锈崩的铁栅/只凭一个简单的信号/集合起星星、紫云

英和蝥蝥的队伍/向没有被污染的远方/出发。舒婷看见了顾城与自然化为一体的纯净，也看见顾城的无我，于是知道他自己就是童话中的花。创作前期顾城确实让诗歌都充满着花朵、树木，对城市颓废崩坏的描写是少之又少的。在《雨》一诗中，为了重新得到生活，顾城把自己和城市都吃尽了，把自己吃掉是“无我”，而把城市吃掉这个动作暗示的是对城市的抗拒与排除。《十二岁的广场》中，十二岁的“我”走过了广场：

我喜欢穿/旧衣裳/在默默展开的早晨里/穿过广场/一蓬蓬郊野的荒草/从空隙中/无声地爆发起来/我不能停留/那些瘦小的黑蟋蟀/已经开始歌唱

我只有十二岁/我垂下目光/早起的几个大人/不会注意/一个穿旧衣服孩子/的思想/何况，鸟也开始叫了/在远处，马达的鼻子不通/这就足以让几个人/欢乐或悲伤

谁能知道/在梦里/我的头发白过/我到达过五十岁/读过整个世界/我知道你们的一切——/夜和刚刚亮起的灯光/你们暗蓝色的困倦/出生和死/你们无事一样

我希望自己好看/我不希望别人/看我/我穿旧衣裳/风吹着/把它紧紧按在我的身上/我不能痛哭/只能尽快地走/就是这样/穿过了十二岁/长满荒草的广场
(《十二岁的广场》)(顾城，1995：317-318)

诗歌共分四节，从“我”走过广场、“我”和“大人”之间的分别、十二岁的“我”到达过“五十岁”，到“我不希望别人看我”之间，诗人呈现的是“广场”这个空间所引出的心理变化。对于一个作家选择广场作为核心意象进行描述的心理因素，学者说到：

广场是城市意象中比较特殊的意象，一方面，它是城市意象的一种，反应都市文化的兴盛；另一方面，它暗含着政治指向，同时也由于民间性十足而与

主流形成对抗，成为草根的集散地。现代都市空间意象在诗歌中经历了被征服→被反思→被重建的过程，广场则是反应这一过程的重要元素。（鄢冬，2014：95）

在中国那个时代的文化语境中，广场容易让人联想到天安门广场⁴⁰，其他朦胧诗人亦书写过渗透着悲剧意味的“广场”，如北岛：“我曾正步走过广场/剃光脑袋/为了更好地寻找太阳/却在疯狂的季节/转了向，隔着栅栏/会见那些表情冷漠的山羊”（《履历》）。顾城的《十二岁的广场》也特别在诗题下注明写的是“在十年动乱中，一个失去父母的小女孩从这里走过”。诗人的心理变化曝露在属于公众的、开放的场合里，“我”感到自己的“旧”，无论是衣裳还是思想，说明了十年过去，“我”却仍旧留在旧时空里，因此对广场只能不断的“穿过”而不能融入。在十二岁稚气的皮囊下，隐藏着深沉的时空：头发白过的、五十岁的空间。“我”在“希望自己好看”的同时却“不希望别人看我”，说明了“我”对自己的注视及对人群的逃避。在巨大的“广场”与“公众”（大人）面前，个体的悲喜和“样子”（旧衣服）就会显得渺小，甚至变成“他者”，这造成了“我”的焦虑。广场作为意象在顾城笔下有着反思与重建。在自我与社会之间，空间意象的感情投射反映了顾城的选择。在控诉文革的表面之下，这首诗更多的是注视诗人的内心。

顾城贴近自然而排除城市在外的生活经历，不仅在现实中，更是在心灵上创造了一个封闭的空间。空间不仅是一个物理概念，同时也是一个精神场所⁴¹。这个精神世

⁴⁰ 天安门广场则让人联想到天安门事件，即一连串的政治事件，包括五四运动、四五运动，以及六四事件。

⁴¹ 学者指出，精神是一种结构形态的存在，其格结构维度如理智、情感、意志等，都能得到涵养而变得宽广和深厚。其秘密在于：劳动可以对欲望满足实行延迟，这种时间上的延迟导致了空间上的开拓。它

界是顾城托付感情的乌托邦。顾城在诗歌中建构的王国，尽管也会有悲伤和痛苦（例如前面分析的《雨》），但他并不强硬把这些悲痛嫁祸于自己极少接触的城市，于是到了“文化的我”阶段读者才更频繁地看到有关现实社会的书写。写于1974年的寓言诗《自大的湖泊》（顾城，1995：78-80）描述了自以为广阔伟大的湖泊，为了证明自己而大肆泛滥，最终沦为发臭的沼泽；写于同年的《花岛》（顾城，1995：80-82）也有仇恨花朵的毒麦的出现。这是顾城“自然”的另一表现，他虽不真的熟悉文化及人性的弊端，却熟悉自然万物的特性，于是在对万物的观察中潜移默化着他的感悟与幻想，把不会说话的自然万物拟人化，建筑一个寓言的世界。这是顾城从一个空间凝视另一个空间而得出的结果。

顾城创造诗歌乌托邦是为了观看并期望那之外的世界的。美国心理学家 C. S. 霍尔在概括弗洛伊德心理学说时，提到了“认同作用”。它表示自我在心理过程中，通过在内心形成与外界事物相等同一致的意象或观念，使主观的内部世界（精神）和客观的外部世界（环境）相一致。……。并且在一定程度上替代外部世界。（C. S. 霍尔，1954/1985：32）顾城从内心世界建立的自然意象是在与外部的自然世界建立关系，这个符号世界的建构却还有一定程度上的目的，是要外部的现实世界认同他的“自我”的。透过这个“乌托邦”的出现，顾城对现实社会、城市的感觉和回归自然的愿望其实有迹可寻。在整个早期书写，这个乌托邦还是很美好的，甚至到了“文化的我”的阶段，因为跨出了乌托邦经历了现实，让顾城更加依赖童心与纯净天国。那个阶段他

在心灵中“空出”了一个场域，於是我们可以通过知、情、意互渗来对自己的精神空间进行开拓。详见詹世友（2002）〈论精神空间〉，《人文杂志》，（3）。至於物质空间与精神空间的差异，可参阅汤利光（1993）〈物质空间与精神空间的思考〉，《益阳师专学报》，14（2）。

写了几首给安徒生的诗歌。如《给我的尊师安徒生》写：你运载着一个天国/运载着花和梦的气球/所有纯美的童心/都是你的港口。(顾城，1995：147)可见经历文化熏陶的顾城越发渴望天国/乌托邦。在童话被淹没的时候，他选择相信大自然的埋葬可以带来新生命。当顾城把希望形象化、空间化，读者也可以从中感觉到诗歌传递的温暖与寄望。

(三) 物理与心理距离

从“自然的我”到“文化的我”阶段，随着年龄增长，顾城不仅没有离开自然的怀抱，反而更依赖他的乌托邦，更加坚信自己从这个封闭空间遥望的视野。把顾城的“自我”与其乌托邦结合起来看，顾城创作的前期阶段便是“自我”在“乌托邦”里“观看”着现实的他自己。在这里，距离令空间意象产生。然而，空间意象不仅限于建筑陈设之物。据学者指出：“情感空间是诗人创造的具有充沛生命活力的艺术空间，是情感、主体精神与内外世界相融合的最佳境界，是超越于诗中展现的空间之上的一种‘心理的空间’。”(吴晓，1990：183)论文从这个维度来探讨顾城的自我与自然、距离与空间。身处在乌托邦观望世界的顾城，在心理上是与外界和人保持着一定程度的距离的。谈及距离，顾城写于文化阶段的《远和近》值得一提，这首诗恰恰也展示了顾城在诗歌中表现的情感空间：

你，
一会看我，
一会看云。

我觉得，

你看我时很远，

你看云时很近。（《远和近》）（顾城，1995：169）

多数评论者从诗中看到顾城暗示了人与人之间似近实远的距离，以及大自然与人的相对亲近。除此之外，诗人也揭示了大自然与人之间是确实有着物理空间上的距离的，这物理空间上的距离的强调是顾城用来对比心理距离的。他曾在自己的散文中谈到“云”。他写：“世界上有一种引人遐想的東西，叫做‘云’；云成其为‘云’是需要距离的，当人们真正走近它时，它就变成了‘雾’……”（顾城，1994：31）。由此可见，就算大自然是诗人所欲亲近的世界，他也明白距离的存在是现实并有其必要的。这个腾出的空间给了诗人一个可以观望的距离，当他走近，他可以被包围在雾中感受雾的质地；当他需要观看云，他便可以退后。物理空间上的距离是给予“自我”一个伸缩的余地，顾城的自我在早期是可进可退、可以适当的作出调整的。这样的“自然”让顾城活在自由之中，乌托邦的建造令他可以自由选择走进或走出城门。人与万物的距离是如此，写作亦是如此，需要创作者在主观的自我与客观的万物之间保持一定的距离，才能尽可能的看清楚全貌，并对局部的描写更加确切。意象在诗中的作用，不仅作用于对自身特征的展示，也涵括了其所能辐射出的相关场景的所有意义。这样，顾城便能在与万物保持距离的同时，又能将自我融入其中，心理空间恰恰是因为现实物理距离的存在而被充实的。

与自然亲近的主题一直延续到后期的书写中，而顾城后期的“无我”之心境在早期有没有一些端倪呢？其实，创作早期阶段顾城也试图探索过“没有目的”的心境。创作《生命幻想曲》的时候，他写出了“没有目的/在蓝天中荡漾/让阳光的瀑布/洗黑我的皮肤”的诗句。在《从自我到自然》的文章中，他也提到了创作这首诗歌的心理状态，那种感觉是“我感到了另一个我：远处的树林在听，就像我的手在动，河水在流淌中轻轻冲击沙地，粘土的河岸，就像我抚摸自己的膝盖；我象阳光一样在大地上行走，宁静如云。”（顾城，1994：36）从以上的叙述中，不难发现顾城的“自我”已经与自然化为一体，因此大自然的一切律动都像是自己的肢体在动。当顾城在与自然万物合一的时候，他成为了世界，而世界也就成为了他。这恰恰是心理空间上与自然无距离的呈现。这种与自然合而为一的感受与“没有目的”又有什么关系呢？与其说顾城书写这首诗歌的时候是不带目的性的，不如说自然的每个事件、动作的发生都是规律而无目的的，因此与自然化为一体的顾城也是无目的的。《生命幻想曲》的创作体验对顾城后来提出的自然哲学起了印证作用，也说明了追求自然境界是深埋顾城意识里一生的志愿。

在早期，顾城的自我是鲜明的，孩子式的自我令顾城单纯直接的将诗以自然万物填满。即使对城市的想象与描写不如自然来得吸引美好，却不被困于对社会的排斥中，于是到了“文化阶段”他也曾积极吸收文明、探讨自我与社会的关系。《一代人》、《巨星》、《白昼的月亮》等与社会、政治牵扯着，其中《巨星》以纪念周恩来的方

式表达对文革的不满，《白昼的月亮》更直指四五运动⁴²。在这个阶段，顾城是有意识的寻找自我，经历了从纯粹的自然到文化的一种进阶的过程。他指出：“这个时期我写的诗有很强的人的、心理的、甚至社会的色彩。我开始从人的角度评价这个世界。我注重对人说话。”（顾城、张穗子，1995：2）顾城笔下出现纪念红卫兵的诗，如写于1979年的《红卫兵之墓》：“泪，变成了冷漠的灰，荒草掩盖了坟碑。/死者带着可笑的自豪，依旧在地下长睡。/在狂想的铭文上，湮开一片暗蓝的苔影；/不幸的幸存者呵，默默地可在追悔……”（顾城，1995：418-419）写完这首诗歌后，顾城似意不能尽，一年后又写下了长诗《永别了，墓地》。墓地作为纪念烈士的意象并不见晦涩，顾城在诗中也没有过多的技巧或隐藏的意义。《永别了，墓地》的语言近乎纯粹干净，如“我没有哥哥/但相信你是/我的哥哥”（顾城，1995：422-423）、“谁都知道/是太阳把你们/领走的/乘着几支进行曲/去寻找天国”（顾城，1995：425）、“我是去爱/去寻求相近的灵魂/因为我的年龄”（顾城，1995：428）、“愿你们安息/愿那模糊的小路/也会被一个浅绿的春天/悄悄擦去”（顾城，1995：429），透明的语言揭示了顾城正以一种“后来者”的身份怀念着先驱，身份上的差距拉出了“新希望”在顾城诗中的滋长。旁观的姿态同样预设了距离，因为与前人的不同，顾城新的“自我”才得以开展。在与父亲顾工对诗歌的探讨上，顾城对“我”的思考显然与父辈不同，透过其父顾工的叙述，读者得知在顾城眼里，上一代诗人的“我”并没有“自我”：

⁴² 四五运动指的是1976年4月5日，超过百万群众聚集在天安门广场悼念周恩来，以非暴力的形式来表达对四人帮的不满。中共中央却将纪念活动定性为“反革命”性质，前一晚开始清理广场上的花圈与标语。5日，群众发起大规模抗议，与执行清场的民兵、公安发生冲突。当晚，北京出动一万多民兵、公安和卫戍部队，以木棒暴力驱散在广场的群众。

“表现世界的目的，是表现‘我’。你们那一代有时也写‘我’但总把‘我’写成‘铺路的石子’‘齿轮’‘螺丝钉’。这个‘我’是人吗？不，只是机械！只有‘自我’的加入，‘自我’对生命异化的抗争，对世界的改造，才能产生艺术，产生浩瀚的流派，产生美的行星和银河……。”（顾工，1994：56）

从上述的描述可见顾城的诗歌创作理念具有理想主义的色彩。顾城带着充满希望的“自我”前进以期改变世界。然而，这当中更多的是“任性的孩子”的眼光。当外在的环境渐渐改变，内心却始终追随幻想，就注定了顾城对社会性的问题不能做出更深层的揭示。在孩子的眼光下所注视的成人世界，始终是存在着差距的。也因此，越往后期，顾城对自我与文化的融合也就越抱有怀疑，以致进入“反文化”阶段时，诗歌也转为对抽象哲理的思索。总括来说，顾城的“自然”在前期阶段有着内容、语言、心境上都趋向“自然”的意义。在“文化阶段”后期，顾城的“自我”开始趋向分裂并开始走入“反文化阶段”。

第二节 “无我”的自然阶段

（一）从“反文化的我”到“无我”

从文化阶段过渡到反文化阶段，顾城为寻求突破以及解除对“我”的疑惑而在“文化的我”的基础上建立起新的自我，“反文化的我”诞生于此。顾城成名作《一代人》被理解为迷茫青年经历文革后没有放弃对光明的追寻，顾城也承认此诗为其

“文化的我”时期的代表作。然而诗歌主题往往不受困于固定意义。顾城后来在 1992 年受采访时谈到了这首诗歌：

“我就觉得呵，我要寻找跟我的存在完全相反的东西，但我不知道这个东西是什么。我觉得人生来就被注定了，就是你是一个人，一个要吃东西的东西，一个要使用语言的东西，这个是注定了的；这个整个是黑夜，是一个必然；这个无可奈何，你要跟这个较劲，就像你想把眼睛色儿变一变一样；这个是没辙的。但是呢？人可以生如蚁而美如神。这个‘注定’呢，它可以使你知知道另个东西，跟这个完全相反的。它光明是和黑夜相反的，光明到来黑暗消失；那它光明到来会不会毁灭黑夜包括眼睛在内呢？都有可能。可是还是要去寻找，这就在这个‘却’字了。”（顾城，1992）

从顾城的解说来看，这首诗与历史没有多大关系，而是更贴近诗人对“我”的寻求。顾城“要寻找跟我的存在完全相反的东西”，可解读为非我、无我。黑眼睛与黑夜作为“我”及“我所处的环境”是一种必然的、先天的状态，“我”却试图去追寻与“我”相反的光明，顾城称这个过程“美如神”。无论顾城当时在写作时已有此觉悟或是后来重新诠释的结果，都显示了他当时所依靠的“文化”不能完全展示他的自我，所以他转向了与文化相反的“我”。

《布林的档案》组诗作为顾城反文化阶段的代表作，对他此前不断追寻的“自我”给出了新的答案：

“时间的活塞一直推压到 1981 年 6 月的一个中午，我突然醒来，我的梦发生了裂变，到处都是布林，他带来了奇异的世界。我的血液明亮极了，我的手完全听从灵感的支配，笔在纸上狂奔。我好像是自焚，又好像是再生，一瞬间就睁开了我苦苦索求的所有抒情方式。我一下就写出了五首《布林》，

后来又陆续写了十几首，基本完成了一次自我更新的试验。”（顾城，2005：130）

文中，“自我更新的实验”说明了顾城的诗歌有意与“自我”的塑造产生联系，他整个写诗的生命即是一条思索“我”的路程。“反文化的我”不仅是站在“文化的我”的对立面，也是一种对过去的“我”的突破。“布林”整个意象所承载的反叛与荒唐嘲笑着社会的体制，甚至是对“我”的确立性也毫不客气给予质疑。这样的措手不及化成诗句呼应了顾城：

谁能想到

句号会变成豌豆

会在半夜发芽

钻透一百本巨著的内脏

谁能想到

西班牙会变成口琴

里斯本

会像铜簧般抖动

抖出一个小调

让盲人乐队去海边卖唱

谁能想到

布林会变坏
会藏有一支玩具手枪
他和好几个总统一起转业
攻占了法兰西银行

谁能想到，必须想到
所以就需要想象
让诗挨饿
变成尖嘴狗，去闻
让放大的裤腿们

变成粉肠（《谁能想到》）（顾城，1995：822-823）

以上《布林的档案》组诗里的《谁能想到》以“改变”为核心主题。首先，意味着完结的“句号”变成豌豆说明了一切仍未定案。豌豆除了隐喻着持续生长的自然生命力外，刚发芽的样子也像一个逗号，诗人以此对应着句号。豌豆伸展穿透一百本巨著的内脏，意味着自然穿透文化。第二节写的是国家变成引导人的声音、音乐，似是在写体制的变化。第三节则写布林从政治家转向对经济的掌控（抢劫银行），从政治文化转向民生及生活的根本需求。“谁能想到”本身就预示了未知性，而想象在诗歌的范畴内则充满必然性，“让诗挨饿”是让读者以想象去喂养意义，这当中无穷的变化丰富了诗歌内容。诗歌整体带出的“变化”昭示了各领域体制的瓦解，这当中也包括对“自我”的认识。于是，在《布林祈祷的原版录音》里，顾城再次对“自我”发

出质疑之声音：“呵，上帝！主啊！保佑上帝吧！/保佑他，好像就是保佑自己/自己？自己是什么东西？”（顾城，1995：829）诗句以神圣性质疑神圣性，也暗喻了“自己”是难以定义的。

顾城以布林探索的自我，上承“文化的我”，并过渡到“无我”，与两者皆紧密联系。在创作后期（“无我”阶段），顾城受访时曾提及自己生命的四种“形态”：

神对于我来说是一种光，是一种洁净的感觉，是一种洁净的心境。鬼对于我来说是我在现实生活中的一个化身、一个旅行。人对我来说是一种名称，也是一种概念。昆虫对于我来说是一种没有妄想的生命。它不会变得很大。世界说我是人就是说我具备了人的形体。但这个形体并不是全部的我。我还能感觉到其他的生活。（顾城、张穗子，1995：4）

顾城的这四种生命形态刚好对应着他创作的四个阶段。其中，顾城在进入“无我”状态后，可以同时作为“神”、“鬼”、“人”、“虫”来写诗，完全不拘于一种状态，在创作上打通所有界限，变得“无为无不为”。但照顾城对四个意象的解说，“无我”阶段写的诗歌更多是向“虫”与“鬼”靠近。“反文化的我”首先是站在“文化的我”鲜明立场的对立面去破坏“我”思维的单一性，透露着对“非我/无我”的渴望，而“无我”则是无所限制，超越了主体而存在，写诗的状态是自然而然。这样看来，顾城前后期的转变是从科学的自然转向转向哲学的自然，而自我则退缩到非理性的自我，一种神游的、梦境般的自我。

顾城对“无我”概念的阐述集中在其《没有目的的“我”——自然哲学纲要》（以下简称《纲要》）演讲文章中，其中提出了“无为无不为”、“自然而然”等重

要的写作心境。这个无我和自然的概念是顾城阅读老庄思想后进行改造的。老庄的自然思想是从哲学角度出发的，顾城则从多方面谈论了这个“自然”，其中《纲要》里提及的自然的纯哲学、自然哲学的诗境、从自然看自然等角度是与本论文探讨的课题有关的，在此简单阐述。顾城在谈自然心境的哲学思维时候，认为“自然之境”的哲学是使人自在，而不是使人存在的。这样的哲学离我们似乎不太遥远并且亲切。自然哲学的自然而然体现在没有特定的形式：

“自然之境”并不要求特别的形式。自然之境中的人，会由于自己的秉性诞生自己的形式，也会不创造任何形式。因为已经解脱了人的观念，无己无我，他便不再会为自身的存在所困惑，也不会为自身的泯灭而惶恐。他无私无畏，秉性依旧，可生可死，从心所欲。（顾城，1993）

顾城认为，一个自然人（相当于庄子提出的“真人”）不一定得住在山林密地的地方，但他的心境必须是无牵无挂、无为无不为的。顾城提出人可以“生如蚁而美如神”，便是认为谁都可以像凡人般生活劬劳，但同时精神上却无忧无虑。

顾城认为自然在诗境中描述得比哲学更为清晰。这是因为“语言是可以超观念的，更因为诗可以穿越外象，达到‘象’由尔显，复所归的地方”。（顾城，1993）理解语言的本质可以更直接的带领我们抵达世界的本源，因此后期顾城不断在诗中探讨语言的本质以达到回归自然的目标。在诗歌的表达中，无我便是与自然没有分别之心。他也提出，中国从古典诗歌以来就少有主语的存在，这表现了东方的自然哲学，不以人、思想为主体，是一个没有目的的自然之境。顾城认为语言为文化、诗歌的核心，然而这个核心却抵达无我的地方，也就暗示了中国人都应该遵循这个无我的本质来生活。人唯有在无我的时候，因为内心没有目的，所以才能无为无不为。

因此顾城在“从自然看自然”的探讨中认为，我们观看自然的方式应该从自然观出发，而非分析科学的角度。当我们从这个错误的角度观看自然界，自然就成为了人的对象，是充满功用性的，保护自然或开发自然都是因为人类自身目的而去做的。顾城认为最大的悲剧在此，人们丧失的不只是自然界，而是对待自然界的自然性。我们对待自己或是自然存在的方式，都应该不抱因果和目的，才是自然的境界。因此我们可以从此推想顾城为何在诗中如此强调自然，就是要人们更关注自然的问题，他想唤醒的是人们的自然性。

顾城以诗歌的自然诗境来观看自然，其中注入了无为无不为的写作思想，他力图将这个概念实践在诗歌里，因此我们看到后期诗歌丰富但难以关联的各种意象、美丽却破碎的语言。对比前期的自然乌托邦的呈现，后期顾城的书写也加入了对语言本质的关注，《水银》等诗歌便是顾城探索语言深处的结果。这个时候的顾城，从语言来关切自然以抵达自然的本源和核心，而“自我”则沉默在其中。这样，后期的“我”所处的诗空间就有别于前期在诗中身影清晰的“自我”了。这里欲把后期这个有别于乌托邦的空间以福柯的“异托邦”概念来进行探索，并对这些空间意象作出分析。

（二）《颂歌世界》的异质空间

“异托邦”这个词取自福柯在研究另类空间时为了有别于“乌托邦”而创造的新词。相对于不存在的乌托邦，异托邦在现实生活中真实的存在更适合用来解读顾城后期所创造的封闭空间。异托邦是一种象征性的空间，结合了真实存在的物体与想像符号：

这些真实的场所像反场所的东西，一种的确实现了的乌托邦，在这些乌托邦中，真正的场所，所有能够在文化内部被找到的其它真正的场所是被表现出来的，有争议的，同时又是被颠倒的。这种场所在所有场所以外，即使实际上有可能指出它们的位置。因为这些场所与它们所反映的，所谈论的所有场所完全不同，所以与乌托邦相比，我称它们为异托邦。(福柯，1967/2006：54)

这些场所是真实、局部的，却能在它们自身范围内将现实文化显现、表征出来，或可能使真实场所的逻辑被颠倒。异托邦的空间本质就像镜子。“在镜子中，我看到自己在那里，而那里却没有我，在一个事实上展现于外表后面的不真实的空间中，我在我没有在的那边，一种阴影给我带来了自己的可见性，使我能够在那边看到我自己，而我并非在那边。”(福柯，1967/2006：54)镜子作为一个真实存在，但为非场所的场所，沟通了乌托邦与异托邦。“我”从镜子中看到一个不确实存在其中的“我”，确认了自己的存在。同时“我”发现“我”并不在我所看见“我在”的那个地方，这引导“我”思考并“回到我自身”。顾城在其后期作品中呈现的就是这样一个异质空间。虽然并不能说顾城的空间意象和福柯的概念可以完全重合，但异托邦所承载的隐喻与意义无疑是一个具有启发点的视角，正是透过这一视角，解读顾城诗歌又多了新的可能性。

福柯“异托邦”的六个特征形式⁴³，其中之一便是远离人群的封闭空间，如隐私性的房间；或在另一极端、展现权力空间的殖民地。创作主体在自身树立的权力规范

⁴³在此简单总结异托邦的六个特征：第一，共存的多元文化就是一种异托邦，以“走婚”为例，在旅馆、火车站等地方发生的性行为，使年轻的女孩可以不在任何地方失去童贞。第二，在同样或不同的民族里，不同时期内的一个相对不变的社会就是一个异托邦，以西方来看，中国社会就是一个异托邦，或反之。另一个例子则是公墓。第三，异托邦有权将几个互相不能共存的空间并置为一个真实的地方，例如舞台剧、电影院。第四，异托邦在隔离空间的同时也把时间隔离开来（异托时），仍以公墓为例，公墓埋葬许多出生在不同时间和地点的人，把无限的时间堆积在一起，图书馆和博物馆也是这样的例子。第

内划分了地盘。组诗《颂歌世界》里的世界正是这种异质空间的呈现。有趣的是，在时间划分上应该纳入“反文化阶段”的《颂歌世界》，在创作心境上却被顾城归纳为“无我阶段”的作品。谈到《颂歌世界》为何时，他回答：

“我的这个《颂歌世界》，人家问我这个标题是什么意思，是“颂歌的世界”还是“歌颂世界”？我说是“颂歌们的世界”。……。‘们’。就像一个人一个人一样，它们各自有自己的一个生活，每个生活还会有自己的生活，在我的梦里，它们不寻常地生活着。”（顾城，2005：309）

顾城的这个“颂歌”非一般理解的歌颂（动词）或颂歌（odic）（形容词），而是作为主体、主角，被具体化的颂歌（名词）的生活展现。笔者将这个“颂歌”理解为类似“生命”的东西，它有它不同阶段的各种生活。在《颂歌世界》的创作中，顾城先是将世界的主体权从人们手上交到无可名状的“颂歌们”的手上，再进而以“颂歌”暗示了理想唯能存在于文学/幻想世界中，把话语权/阐释权交给了语言文字，这二次转移表现了把“自我”交由“自然”来对待的无为无不为。这充满一种权力划分的意味。顾城正从自己的思维想象投射出一个新空间，在空间里重新整理这个与社会格格不入的“自我”，透过生活在“远方”来治愈自我。整个《颂歌世界》就是一个大容器，里边有小小的空间和世界。本文将选取几首《颂歌世界》的诗歌来分析其中的空间意象。例如下边这首《方舟》：

你登上了，一艘必将沉没的巨轮

五，异托邦总是有打开和关闭的双重系统，异托邦是隔离（排斥他者）并可以进入其中的（一般无法自由进入），如军营和监狱。第六，异托邦发挥于两个极端之间，或创造一个虚幻的空间，或创造另一个真实的、同样完美的空间。福柯以关闭的房屋与殖民地分别为两者举例。详见福柯《另类空间》。

它将在大海的呼吸中消失

现在你还在看那面旗子

那片展开的暗色草原

海鸟在水的墓地鸣叫

你还在金属的栏杆上玩耍

为舷梯的声音感到惊奇

它空无一人，每扇门都将被打开

直到水手舱浮起清凉的火焰（《方舟》）（顾城，1995：723-724）

《方舟》一诗中，顾城将作为自我的“你”锁进封闭的空间“方舟”，那是一艘必将沉没的船，是自我面对存活或消除的命运。这样的方舟又让人联想到此前在分析“水”意象所提到的“愚人船”意象，同样出自福柯，它那种“没有方向地点、自给自足、投入到茫茫大海中”的特征带有封闭性和自由性。诗中，自我终将被吞没在大海之中，而“现在”这个时刻自我却还在观望似是暗色草原的大海，看像是墓地的大海。“它空无一人”同样暗示了这个你将脱离群众。当这个封闭的方舟打开门，外来的现实会淹没它。这首诗的意象、色调、时间，都描绘了一个阻挡现实生活的空间，一旦与现实交集，便会被现实毁灭。而在那一切来到之前，方舟上是可以玩耍的，踏过的步伐能发出新奇声音。在这个空间，被封锁的是自我，但它藏匿在其中却是自在的。这首诗充分的表达了顾城后期的无我与自然，在诗歌中它表现为一个隐匿场所的存在。无论如何，我们看到的仍是自我受到现实的限制和牵连，也许，只有在诗歌语

言之中，这样的窘境能得到解放，语言就是这个方舟，就是这样提供呼吸的空间。

“语言”作为另一种形式的异质空间，将在之后讨论。

我们居住的生命

有一个小小的瓶口

可以看看世界

鸟垂直地落进海里

可以看看蒲草的籽和玫瑰

一个世界的镜片

我们从没有到达玫瑰

或者摸摸大地绿色的发丝（《内画》）（顾城，1995：725）

以上诗歌《内画》所呈现的亦是有别于“世界”的一个场所，那个居住的“生命”便是整个“颂歌世界”里的其中之一。诗人所描绘的居住空间有一个小小的瓶口，可以用来凝视世界。透过这个容器里的世界的观照，可以看到外面的草原和玫瑰。这个空间是世界的一个镜片，可以反射出生活的模样。尽管“我们从没有达到玫瑰/或者摸摸大地绿色的发丝”，没有抚摸过现实的温度，但是在瓶口里有一个自己的世界。诗歌取名为《内画》就是要说明内在世界的风景。鸟可以垂直地落在这个世界里面，去描绘里面飞翔的弧线。顾城从诗歌反映了各自的生活是封闭而内在的。我们从这个空

间，可以再次看到顾城不是身在现实世界，抑或大自然的（因此要从瓶口去观看蒲公英和玫瑰），他身在他自己内在的那个世界，任由“自我”潜藏在最深处，这种随性大概就是顾城放任“自我”的无为无不为，有自己的世界，并不被外界干扰。在这样的诗中，“空间”所扮演的角色不再是承载故事发生的背景，而自身就是意义所在。

同样传达封闭空间概念的诗歌，在《颂歌世界》里还有《狼群》：

那些容易打开的罐子

里边有光

内壁有光的痕迹

忽明忽暗的走廊

有人披着头发（《狼群》）（顾城，1995：743-744）

在这首诗歌中，封闭的空间以“罐子”意象来呈现。打开的罐子内部被外界的光所注入，因此原本黑暗的罐子里四周的墙有了光刻画的痕迹。罐子作为一个居所、家园，向外是一道走廊。在这个忽明忽暗的年代，“罐子”之外的人偶尔是人，偶尔是披着头发的狼群。顾城提供的这个罐子，成为了反复被光明清洗和治愈的空间，狼群聚集在净土外徘徊，诗歌呈现的，不仅是类别的划分，更是类别权力的倒置。诗人透过《狼群》再次揭示了封闭空间之外现实的危险，以及想像世界里的所有光明。福柯的空间理论主张主体或角色的认知是在空间权力被规训、分类出来的，而非人或主体主动建构空间的意义。顾城刻画的异域空间，“其中的主体正是以自己所栖居的地理

空间为基点，在空间所具备的两个向度的交互作用中形成了关于自我与他者的认知”（孙祥飞，2013：4-5）。

从以上选取的诗歌中，我们看见顾城常创造一个与日常生活空间背离、不能随意进入的空间。诗歌中偶尔出现的自我，和偶尔消逝的自我，就像是狼群一样忽隐忽现，有时候乍看之下好象消失了，其实仍藏在诗题之中。从诗歌的格局来看，顾城创造的这些异托邦将自我与现实世界隔阂开来，使自我不断就范于所设立的空间，接受“改造”。身份的任意塑造于是造成了“自我”永远的变动及“不在场”同时“无为无不为”，这样呈现在诗中和观念中便趋近“无我”，从“无我”镜式对照出的“自我”是多变的，这又是一种顾城以反刍自身而创造自我的方程式。“自我”的定义便是在顾城不断突破分类、范畴中得到新的认知。再看组诗中其它诗歌如《提示》：“和一个女孩子结婚/在琴箱中生活”（顾城，1995：722）、《空袭过后》：“在你死后两个星期/我就在战场上死去/一种碧绿的草/封住了我的战壕”（顾城，1995：734-735）、《硬币中的女王》：“她一直严肃地坐在大海中央/被风捉住手指/她不能随她的船儿去远航”（顾城，1995：747），《颂歌世界》将诗意都凝聚到独立、狭小而不可方貌的空间中，凝聚的巨大密度使《颂歌世界》不轻易让人进入，造成读者有时没办法对诗歌意义产生呼应。顾城这样无目的、自然而无为的写作，便是把“诗”当作“颂歌世界”本身来对待，这样的先决空间引导顾城将诗歌精神体现出来，而非顾城主动叙述。这也是顾城“无我”的一个层面。

（三）《城》的异托邦式追忆

从《颂歌世界》的空间意象中，不难发现顾城留了一些缝隙或关口来交流外部的世界，如《方舟》的“每扇门都将被打开”、《内画》的“小小的瓶口”、《狼群》的“容易打开的罐子”，即使它并不是能让人轻易进入的空间。另外，这一些“必将沉没的船”、瓶子和罐子，虽不让人确实存在其中，却映照一种存在的姿态，这也是为什么笔者将其归纳为异质空间。顾城后来的诗歌也持续探索着这些关口，例如组诗《城》。《城》是顾城在德国写作时留下的组诗：“《城》这组诗，我只作了一半，还有好多城门没有修好……。”(顾城，2005：282) 这里读者看到顾城创作《城》是为了“修城门”。城门一般作为进出城的通道，顾城修城门就是为了自己可以自由进出，同时限制进出的人口。对于创作《城》的缘由，他如此写道：“行到德国，像是小时的北京。……。我恍惚觉得沿着窗下的街走下去就回家了，可以看见西直门，那黄昏凄凉的光芒照着堞垛和瓮城巨大的剪影，直洒开来。”(顾城，2005：281) 在异国所唤起的家乡记忆促使顾城将北京城的印象与德国的街景重叠。萌生于顾城记忆底层的城市与所处城市的重叠，将其带入一片超验的空间，使其以自己不在场的方式存在于其中。因此，我们不能说《城》写的是现实的、当今的北京城，却也不能否认它的确是地理位置上那个北京城，后海、西单、知春亭等确有其地，然而从书写内容看却又与历史文化没有那么多联系，如《白石桥》：“我感谢院子/是飞着的鸟/她们在我来时/和我睡觉”(顾城，1995：959)，略去其曾出土过明代墓志铭、也曾是清代亲王坟的诸多历史，只择自己印象碎片来进行书写。又如《昌平》，诗歌与昌平的命名、位置、地理特征皆无关系，只是诗人个人经验的瞬间呈现，仿佛在拒绝读者的介入。

顾城坦诚“这是我独自承担的事情”（顾城，2005：282）。《知春亭》写：“那么长的走廊/有粉笔/把手伸得高高的”（顾城，1995：959），顾城解说为：“像我小时候，在一条很长的走廊里，把手伸得高高的找粉笔，这条走廊也会变成颐和园的长廊，而我的手一直伸着，不知是示威还是已经投降。”（顾城，2005：282）如若不是顾城对此进行解说，读者很难猜想走廊、粉笔、伸高的手与知春亭这个地方之间的联系。顾城诗中的地名更像是能召唤记忆的名字，而他顺势对笼统的地方文化进行消解。这就使顾城的北京与老舍等人描写北京地域文化、人文精神的京味文学有所不同，它不再是公共的北京城，而是只属于顾城个人化的记忆之城。当历史与现在混合、具体与抽象交织，对北京城的描写在顾城文字上就表现为错位、混乱、破碎等形式，他正是以诗的形式返乡。于是，与其去揣想顾城组诗《城》的内容层面，不如去推敲语言层面的情感倾述：

找到钥匙的时候 写书

到 52 页 5 楼 看

科学画报

挖一杓水果

看滔滔大海

冰上橱柜

（我只好认为你是偷的）

开

门 倒 倒倒 倒

倒

车向上走 去把文件支好

自 修

行 弯

车 了

修 的 号码不对

理 铝

商 钥

店 匙

你最小(《中关村》)(顾城, 1995: 954-955)

如前文曾分析过的,《中关村》照着一支钥匙的外形去编排诗句,为解读诗歌提供了以表象作为途径的可能性,这支钥匙不仅沟通了图像与文字,更是顾城用来开启沉睡的记忆之钥匙,以将流逝的时间召唤回来。在诗中,打开记忆的关键就在这支钥匙上,唯有找到钥匙、捕捉到逝去的时间,才得以重新“写书”,以诗歌返乡。打开“城门”之后,回忆得以涌现,那些私人化的密语如“52 页”、“5 楼”、“科学画报”、“橱柜”、“自行车”、“铝钥匙”等,替代了中关村公共的印象。另,如果不取钥匙之形,则见文字的排列一开始杂乱而密集,是回忆刚涌现时的散乱状态,接着“倒车”的动作像是驶向回忆深处,也将回忆整理好(去把文件支好),倒车划出的路线成了分割线,划分了散乱的与整理过的记忆。于是诗歌后半段诗句整齐,渐渐

缩成两柱城门，拥有对的“号码”的人方能进入。诗歌拼贴出诗人记忆空间里的错位与对历史的梳理。中关村是锁住了时间和记忆的异托邦，而不再是发展蓬勃的那个北京地区。现实具体的城与抽象记忆的城以混乱无序的形式存在着，在文字上表现为对逻辑性、语句结构的破坏，造成诗句给予人一种破碎、随意、呢喃之感。诗的呈现就像迷宫般曲折迂回，唯有“找到钥匙的时候”才能书写。“找到钥匙”也暗示了这个地方不让人随意进入。

《城》里的那些空间与地方是介于真实与抽象两者之间的“第三空间”，于是顾城不以一般“人”的方式进入城门，而是化成“鬼”来写作：

人可以与鬼不保持距离的状态下来写鬼诗。这就是说，完全进入鬼的状态，排除了人的生气，作为鬼来写诗。这种写诗的状态使人接近死亡。…。我作为鬼，创作了《后海》、《紫竹院》等诗。(顾城、张穗子，1995：4)

顾城曾说：“鬼对于我来说是我在现实生活中的一个化身、一个旅行”，又说自己既是神，又是鬼，既是人，又是昆虫，这一切都是他，又都不是他。变身“鬼”进入潜意识中的城，顾城就进入了“无我无不我”的状态。顾城作为人只能看见现实的北京城，而作为鬼则可以穿越城的前世今生。于是“太平湖”虽然已经在现实中没有了，顾城却在《太平湖》里写：“水没了/你的包漂在船上/你还小/没想过晚景凄凉”（顾城，1995：961），包和船还留了下来。收录《颂歌世界》的《来源》里，顾城写：“我所有的花，都是从梦里来的/我所有的梦，都是从水里来的（顾城，1995：729）”，“水”这个意象后来在《城》里再次证实为“返乡”的通道，如《后海》的段落：

我把手放在衣服下面

我的刀少了一把

我不相信能这样离开

刀太短

我让你风一样在前边快走(顾城，1995：944)

.....

沿着水你要回去

票一毛一张

站起来 你

他们要占座位

你一个人想车站的风景(《后海》)(顾城，1995：945)

诗歌中，化成鬼的“我”是鬼气森森的，诗歌整体充满死亡的气息，充斥着刀子、杀人的情节。然而，在最后却以“沿着水你要回去”与前文有差距的场景来做为转折。然而，就如之前的诗句所阐述的：“我不相信能这样离开”说明了回去是困难的。为什么会那么困难呢？诗歌已经以“谋杀”的情节说明一切。历史已被谋杀、时间已被篡位，就连“我”也身涉其中：“我的刀少了一把”。顾城在这首诗里有自省，也有对人悲剧性的领悟，也即是领会最大的问题在于自身的矛盾。在《新街口》中，写的也是这件事：“杀人是一朵荷花/杀了/就拿在手上/手是不能换的”(顾城，1995：951)。杀人像摘花，摘掉了就拿在手上，不仅没有办法把荷花接回去，就连拿荷花的

那手，拿了就是拿了，手是不能换的。手就像是那把刀，无法把做过的事情消除。历史也是如此无法被扭转，因此在《紫竹院》里或《太平湖》里，顾城重复的书写“水没有了”、“水没人了”、“水没了”，意指着返乡的道路没有了。而这正是顾城著《城》之意义所在，以文本“重写”世界，也修复人鬼的边界，让自己从语言中得以“看见”、凝视并重回回忆之城。如胡少卿在分析《东华门》的意象时指出，“侍女——栏杆——皇后构成了东华门的古典内容，而‘上中学’则进入作者的年少时代，两者被‘玻璃——镜子’对举衔接在一起。……。昔日的侍女或皇后，如果在此时代，就变成了中学生。”（胡少卿，2015：158）顾城在诗歌中建构的影子世界对照着人鬼的分身，从诗歌中可以看见叙述者来去自如的状态，也可以看见语言应用上的随性：语词的杂乱、私人化、意象的任意等。语言正是映照出顾城“自我”极其自然状态的那面镜子。

语言先于主体存在，有自身的结构和规律，只有在去除主体后才能去蔽，敞开为无限的存在，此时的语言才是思想自由流动的场所。正是对语言的这种看法，决定了福柯的文学观，即作者应尽量缩小限制，为读者留有更多的空白，语言系统此时成了再创作的平台，而不是作者设限的障碍。（战宇婷，2012：32）

顾城对语言的自然应用敞开了语言的自由性。根据福柯的观念，没有主体的语言才能展开自身无限的存在，才是能供应思想自由流动的场所。顾城诗歌的开放性正是展现了异质空间的特质。他在诗歌中把“自我”不断变化、压缩的这个举动，就像是创造一个又一个异托邦，映照着多样的自己在别处的在场，透过囚于镜子里的自我与自己相互凝视。无论是《颂歌世界》或《城》，都可以看见顾城把对世界的想像“搬

迁”进他的语言里，制造了一个包含着整个时代和历史的封闭世界。笔者所理解的顾城的“无我的自然”，是顾城随着异质空间游荡的自我，它既不强调自己的存在，也不忌讳自己的不在，虽然读者在后期诗歌里少能窥探顾城“自我”的倾述与伸展，但其实语言的故事就是“我”的分身。顾城的诗歌因为“我”的模糊，而让语言自身辽阔起来，没有了特定的主体，对现实的想像可以延伸出新的空间，这其中当然包括对诗歌阐释的空间。“空间，不再是超验想像的所指，也不是一无所有的物理‘空无’或主体‘虚无’，而是一种意义经验的断裂处，是意义的间隙，是无意义但仍有某物之情状。”(龚卓军，200：377)⁴⁴顾城的诗歌，这个看似封闭的空间，实则联系了自我与语言。在这里，罗兰·巴尔特的写作命题再次浮现：“但是一切‘形式’也都是一种‘价值’。……。在任何文学形式中都涉及有关格调、气质等因素的一般选择，如果我们可以这样说的话，正是在这里，作家才明显地将其个性显示出来，因为他正是在这里介入文学的。”(罗兰·巴尔特，1953/2008：10)

学术界对顾城《纲要》和“无我”概念的评价也有两极。其中，刘文元从拉康的镜像理论出发，认为顾城在《纲要》中表现出来的是“欲望逃逸到语言中即进入‘象征界’，当顾城将此意识带入‘现实界’时只钻进想像而不顾象征界所提出的伦理原则，成为虚幻的偏执狂，于是理想与信仰就撕裂开来，顾城式的悲剧就产生了”(刘文元，2012：25)。可见顾城在语言里的“自我”呢喃着，却无法从这镜像中将现实的自己分裂出来，造成了对“无我”的终极困惑。日本学者岛由子则认为顾城虽然在理论上发现了自己创作发展的可能性，但作品里好像并没有实现。其中他以顾城的组诗

⁴⁴ 文章来源不详。唯作者注明文章为国科会计划 97-2420-H-369-001-MY2 部分计划研究成果。

《城》来作出解说，认为顾城在创作这个组诗时，“只不过是探求自己非理性的世界而已，并没有超越什么界限”（岛由子，2014：75）。此外，他也认为顾城在《城》里修城门的心态也“证明着诗人属于理性世界/文化，作为人试图控制非理性世界，从而超越理性有无的‘自然’的欲望”（岛由子，2014：76）。也就是说，顾城对自然的概念做出了深刻的探讨，但在诗歌中这个“无我”却还是相当模糊。在笔者看来，顾城的“无我”更多的是旨在逾越自身的界限，让“我”这个主体被投注于自己不在场的存在去“观看”我从内部的裂变，去感知自我与诗之间自然而自发的共鸣。这样的结果最终还是回到对自身的凝视，唯这个观念渗透出文本而进驻顾城生活方式之时，便引起了悲剧。

第三节 小结

诗人在诗歌创作中所建立起来的自我形象,可以通过诗人自述式的诗句来认识，如“我是一个任性的孩子/我想涂去一切不幸”（顾城，1995：330）、“我是一个悲哀的孩子/始终没有长大”（顾城，1995：238）。另外也可以透过诗人对意象的塑造来摸索，那些鬼、虫子、树木，都是映照顾城“自我”的一维。空间意象则是寄托了顾城念想的另一维，这里也渗透出顾城对自我的期许与突破。顾城融合了西方意识的“自我”与中国古代的“自然”，形成了自己的自然哲学，把这个自然哲学与前期的科学自然区别开来的，便是其中对待自然与自我的视角差别。

在创作前期，顾城各方面的自然都是一种浑然天成的状态，对自然的体悟都是非常直接和单纯的。几乎是不假思索的，顾城就选择了将自我与万物的“心情”结合，写下一页页的诗篇。虽然顾城幻想的王国只是不真实存在的乌托邦，但是这时候的顾城才更贴近所谓的“无目的的自然”。后期顾城诗歌复杂的组成系统虽然提升了后期创作研究的价值性，但这同时暗示了顾城的心思慎密，并有意从诗歌技巧上进行突破，单纯的书写对顾城来说可能反而是一件困难的事。从自然阶段过渡到文化时期，顾城学习了中西方经典作品的书写技巧，虽然顾城很快地就重返自然的怀抱，但所吸收的知识也潜移默化进驻于顾城的诗歌里。这也注定了前后期的“自然”并不相同。顾城故友唐晓渡在回忆顾城时，曾提及顾城写《颂歌世界》的方式：

后来到《颂歌时间》的时候他跳跃性非常大，所以他实际上当时，江河是说他发明一种像李商隐的锦囊。……。这个对顾城写作来说更有用了，他完全就是想到一个句子就写下来就扔到袋子里面去，那个句子跟句子之间是没有关系的，然后到一段时间以后把这些纸条倒在床上，然后就随便挑，把几个纸条聚在一起，可能动一两个字就成了一首诗。那么这种诗之间没有逻辑关系，他把逻辑全破坏了，因为它是临时被拼集在一起的，这有点像拼贴画的原理。（唐晓渡，2013）

顾城写《颂歌世界》的方式看似是自然的，其实不然。对比前期诗歌整体意涵的完整性，顾城后期的诗歌常是自由联想式的，诗中的画面不断的被新事物的出现充斥着，是一种意识流的手法。然而，这个意识流却不能在连续的时间点完成，或者说正是他拼贴式的写作方式才造就了意识流的可能性。可见在面对写作的时候，顾城有他的不自由。在写作手法上，顾城后期的“无我”和“自然”反而更像是有目的性的。

顾城后期的“无我的自然”与前期的自然最大的差别或许在于对“自然”采取了不同的对待方式，后期的“无我”出发点并非对自我的放弃，毕竟顾城在《纲要》开篇就提到：“寻找自我和放弃自我，都是对自性的背弃。”（顾城，1993）顾城后期所认为的自然书写，是建立在自我凝视上的，也即是尽可能降低理性的介入、任由思绪倾巢而出，由诗歌来反观自身，本质上就是自我的退出，也就是无我。他转而关注语言和自然的关系，诗歌里的主体从我/人更多的变成了语言，顾城提供了非一般的空间让人进入“自然”。比起直接推销的自然，顾城选择了从语言的质地探索自然的根本和混沌本质。虽然无我，但语言就是照出“我”的那面镜子。

这些更变说明了顾城前期的自我才是无意识的我，后期则是有意识的无我。后期顾城意识到了自我才是最大的矛盾，因此试图将理想的自我实现化。如果说前期的顾城是自然的我，那么后期的顾城更趋近理想的我。这也就说明了前后期为何存在着乌托邦与异托邦的差别，前期是梦想，后期则是实现。顾城试图透过语言穿梭在两个“有我”和“无我”的世界里，分别从两个世界去界定域外/另一边世界的原则与脉络。然而，顾城的无我却还是存在着现实的矛盾。顾城说，无我阶段是“无目的的我”的阶段，但“无我”状态却有一个目的，那就是剔除我对于“我”的追求或放弃。顾城的原意在于让人们接受自己是什么样子，这个理念虽然美好，但在实践的时候却是一种悖论，即“没有目的是我们的目的”。当我们在谈论“无我”的时候，我们已经发现“有我”的存在了，“无我”必然是在这“有我”之间存在的。首先，在诗歌里，顾城强调没有限定的我，可以是人、神、鬼、虫，但在现实生活中，他却相当厌恶生活在“人”的躯壳里：“我真正觉得有一个恨，就是恨我这个身体，因为它，我就得

依靠这个世界。” (顾城, 2006: 10) 这也就违背了他没有设限的自然概念, 他甚至不愿意做一个男人, 认为“做一个男孩儿, 变成一个男子, 不是我的选择, 做一个人也不是我的选择” (顾城, 2005: 54)。这也就造就了顾城的自然哲学在实践上的矛盾。

其次, 虽然顾城以语言的自主性替代人的主体性摸索自我, 但这样的信仰始终是建构在虚构上的。⁴⁵不难发现, 这一切都是建立在“假装在场”上的。假装在场也牵引出了另一个课题, 也就是人们对“不在场”的抗拒。不在场也许本身就预示了悲剧。顾城在语言中还原和观望的自我, 恰恰说明了现实生活中他的自我是模糊的。

那么, 究竟后期的“无我的自然”是不是前期“自然的我”的延伸呢? 如果说顾城的《纲要》所提出的“无我的自然”容易引起疑问并混淆前后期的自然定义, 那是因为后期的顾城极少的去解说什么。在《纲要》现场问答的环节中, 提问者就已经发现了: “因为整个你的哲学, 是自我阐述和自我完善的这样一个系统, 很少或者干脆没有传达的意思, 没有给人指点迷津的意思, 没有告诉我怎样进入到你的这个另外的一个完全由自我来承受的这样一个系统。”⁴⁶ (希里, 1993) 在笔者看来, 前期的自然显得较为自由, 虽然后期顾城说自己的心灵状态可以自由的成为人、鬼、虫子去呼吸不同的生命, 但在创作方面显然处于一种紧绷的状态, 生活上也是。因为现实的痛苦,

⁴⁵ 福柯在《另类空间》所举的异托邦例子, 包括波斯人的花园构造: 四个边代表世界的四个组成元素、花园中央的喷泉水池像人的脐带, 整个花园式一个人的微型宇宙; 又如图书馆或博物馆: 把所有时间、时代、文化全都封闭在一个场所内, 就像拥有了人从创世以来的所有在场权。如此, 可以说异托邦虽是真实空间, 却也包含一种“假装在场”之情境。详见米歇尔·福柯. (2006). 〈另类空间〉(王喆译). 《世界哲学》。

⁴⁶ 提问者为法兰克福大学教授, 教授范围为神学。其他资料不详。

回归自然变成了他执意要达成的目标，这种压抑的精神反而是他的枷锁。并且，现实的自然生活也并不如他想象的美好：

自然并不美好，自然中间有老鼠、跳蚤，并不是我们度假时候所看到的自然。在没有电、没有水、没有现代文明的情况下，你必须一天到晚要和自然做斗争。……。我在自然之中，我发现我的本性并不像我想象那样是属于天的，或者是属于我自己的东西……(顾城，1994：42)

这时候的顾城虽然逃离了社会，却又要对付自然，在发现连自然都带给他困扰后，顾城面对自然的态度大概只能退回到暧昧的感情之中。也许，关于自然，往往重要的不是方法、定义或可能取得的结果，而是心境上的一种修炼。顾城对自然的追求，如果不是那么刻意的实践在生活层面上，也许就不会引致悲剧，或者造就对自然执拗的误解。

第六章 结语

顾城的作品，始终是幻觉型的诗歌居多，然而在其中有我们可以接近并解谜的真实，也即是意象。意象在文学作品中，以语言符号的形式联系了言和意，因此它们确实可以揭露诗人的心思。用意象来写作人生的诗人大有人在，但用意象来写作“创作论”和谈论诗歌语言本身的诗人，他的诗歌是有研究的价值。顾城在这种诗人的行列里，使和其他朦胧诗人存在着区别。顾城将自己和语言看作从同个本源而来，足见语言在他生命中乃至诗歌中的重要性，从他后期的诗歌分析中，也能应证这一点。

意象作为顾城诗作中的另一座“城”，指出了顾城是如何依附着它来回归自然的。以意象为核心，本论文探讨了顾城笔下意象的能指和所指的互相指涉。在顾城打通能指和所指之间的通道同时，也暗示了他觉得自己与自然相通，或者说，任何事物和事物之间是相通的，因为什么呢？因为我们都来自同样的本源。所以，一个意象可以传达不一样的小世界、不一样的情绪；一个意象也可以不约而同带出每个人所经历的非常相似的情境，这个被称为原型的意象再次暗示了人的本源。本文第三章进一步从顾城的诗歌意象的“故事”中，联系到了顾城在诗里透露的诗歌创作观和语言观，并以相关的学术理论阐释顾城如何传达他回归自然的信念。为进一步发掘意象与文字语言的关系，笔者也在小节里分析了象形字与图象乃至意象的关系，无论语言、文字、图形、意象各自背负着什么不同的功用，它们是互相有着“前世今生”的密切关系的。这一些都是顾城回归自然所没有放过的各种细节，他用各种元素思考了本源的概念。

论文第四章则从顾城的心理角度去思索他和意象的关系，其中有政治的、文化的、文学的、哲学的各方面的因素，意象的选择反映了顾城的存在状态和对生命的选择。意象的能指性丰富，可以联系各种领域和人，这仍是因为在这些领域背后运行的是人，人即使各自存活着，也是必须共同存在的，人的共性再次说明了世界是相通的，万物也是如此。论文第五章中，笔者专注探讨顾城前期及后期的自然观念的差别，其中主要是以空间理论的视角来分析顾城的有我和无我状态，从顾城在诗歌里的“居住空间”发掘他对自然的应对态度。

论文得出的结论是：顾城一生的创作阶段是循序着回归自然的，即便最后在实践中追不上理想。“无”的命题实则是顾城回到存在论里的状态。因“存在先于本质”，因为相信“无”是先于“有”的，这样应用在诗歌中，顾城把对本体的关注转向了存在，语言就是那个存在状态，而意象轻声传递了语言的耳语。这便是为什么，后期顾城觉悟语言是存在的家园，使用意象去说这些有关存在的故事，万物和语言始终是联系着的。唯顾城的许多城门仍未及“修好”，他本身就残忍的退了场。读者唯有一次回到其诗歌中，去认识其中诗人残留的灵魂碎片。

顾城创作所面对的是，他在成长中经历着文革和语言暴力，而作为诗人又不得不面对语言，於是他的“自我”只能不断适应或演变。顾城创作分为四个阶段，从一开始的“自我”（自然的我）能带来和谐与安居的乐趣，为何顾城没有一直沿用这种“童心”来创作呢？因为首先“自我”也好，“无我”也好，其实是同一件事，也无从定义。“自我”会伴随人（我）的改变而改变，如意象的本质，并不指向特定的范

畴，也不是单一的记号，而是流动的符号。顾城死守的自然让“自我”不能“自然发展”，自我越发被扭曲而转向无我。

那么，顾城身处“无我”时所创造的“缺席”，意象的介入有没有代替他在场呢？顾城创造的空间是一种精神式的场所，理想式的在场，于是他即使存在，所存在之地也不是虚构的场景（语言确实存在），但却也只不过是“假装”的在场，或者其实只是“另一个我”在那里。

所以回到现实，我们也就明白顾城在现实中的有限，顾城不仅误解“自我”，也过度美化“无我”；不仅误解“存在”，也误解“缺席”。他所去的是他认知中的“永恒之土地”（自然），而他去的方式却是反自然的。

朦胧诗普遍面对“成也意象，败也意象”⁴⁷的问题。顾城虽赋意象以新意，过度的密集性和跳跃式写法却仍造成整体意义的晦涩。此外，尤以后期作品为主，顾城的隐喻系统更倾向繁杂，真正的意蕴因此难以被读者接收，这成了顾城朦胧诗意象的最大缺点，也是让这种书写被第三代诗人舍弃的主因。就如前文探讨的，顾城的诗歌意象之能指与所指分离，处于不确定的象征状态。这决定了对其意涵的理解是有困难的，也常造成理解的多元或偏差，导致有时候朦胧之美不能传达之余，反造成晦涩，流失一部分读者群。无论如何，也正是因着其意象的朦胧为学者提供了更多研究的可能性。

⁴⁷ 许多学者撰文谈论朦胧诗时，皆指出朦胧诗在语言及意象上的特征造就其的难懂，如王维〈朦胧诗语言研究〉提到朦胧诗“能指的扩大化”、“意象群的格式塔建构”；陈唯〈朦胧诗的经典化历程研究〉在探讨朦胧诗的传播与接受时，也提到读者说明“这些主要通过象征与暗示来表达情思，主题模糊、诗意朦胧的作品，还真有些不太适应”；陈熙在〈朦胧诗的经典化历程研究〉一文中，也提到朦胧诗的死亡意象是多元化及抽象变形的，可见这些皆是造成朦胧诗特别之处，亦可能是阻挡读者与作者之间沟通的围墙。

顾城后期的作品是意义多歧的，论文选择探讨语言本质的这条小径，有其探讨得不够深入、成熟的地方，也偶有重复，也许未能突破现有的研究成果，但愿能为学术界尽一点绵力。

参考书目

顾城相关书籍

王安忆. (1992). 〈岛上的顾城〉. 载于麦童、晓敏编(1994). 《利斧下的童话——顾城之死》(页 64-72). 上海: 三联书店.

顾城著, 虹影、赵毅衡编. (1993). 《墓床——顾城谢烨海外代表作品集》. 北京: 作家出版社.

顾城. (1994). 〈从自我到自然〉. 载于黄黎方, 《朦胧诗人顾城之死》(页 35-46). 广州: 花城出版社.

顾城. (1994). 〈剪接的自传〉. 载于编著黄黎方, 《朦胧诗人顾城之死》(页 20-34). 广州: 花城出版社.

顾工. (1994). 〈两代人——从诗的“不懂”谈起〉. 载于黄黎方编, 《朦胧诗人顾城之死》(页 51-58). 广州: 花城出版社.

顾城. (1994). 〈学诗笔记〉. 出处 萧夏林, 《顾城弃城》. 北京: 团结出版社.

顾工. (1994). 〈寻找自己的梦——顾城和诗〉. 载于黄黎方编著, 《朦胧诗人顾城之死》(页 59-60). 广州: 花城出版社.

顾城. (1995). 〈答何致瀚〉. 载于顾工, 《顾城诗全编》(页 1018-1024). 上海: 三联书店.

顾城、张穗子. (1995). 〈无目的的“我”——顾城访谈录〉. 载于顾工, 《顾城诗全编》(页 2-4). 上海: 三联书店.

顾城. (2005). 《顾城文选卷一. 别有天地》. 哈尔滨: 北方文艺出版社.

顾城. (2005). 〈关于城〉. 载于林婉瑜、张梅芳编, 《回家——顾城精选诗集》(页 281-282). 台北: 木马文化.

顾城. (2005). 《关于〈颂歌世界〉》. 载于林婉瑜、张梅芳, 《回家——顾城精选诗集》(页 195). 台北: 木马文化.

顾城、Simon patton. (2005). 〈唯一能给我启示的是我的梦〉. 载于林婉瑜、张梅芳, 《回家——顾城精选诗集》(页 305-314). 台北: 木马文化.

顾城. (2006). 《顾城文选卷三. 与光同在》. 北京: 中国文化出版社.

硕/博士学位论文

崔释予. (2011). 《“异次元”的玫瑰——论顾城诗歌的精神世界》. 未出版硕士论文. 东北师范大学, 长春.

王维. (2006). 《朦胧诗语言研究》. 未出版硕士论文. 华中师范大学, 武汉.

战宇婷. (2012). 《福柯的异质空间理论》. 未出版硕士论文. 东北师范大学, 吉林.

张义德. (2008). 《顾城的诗及诗学心理分析》. 未出版硕士论文. 西南大学, 重庆.

期刊论文/单篇论文

岛由子. (2014). 〈论顾城的“自我”及其诗歌语言〉. 《江汉学术》. 33(2), 69-77.

岛由子. (2013). 《试论顾城〈滴的里滴〉》. 《诗探索》. (1), 53-62.

董迎春. (2006). 〈浅论德里达文学批评思想——以德里达《论文字学》一书为例〉. 《钦州学院学报》. 21(5), 30-33.

郭彩侠. (2009). 〈顾城之城：生命不能承受的悖论〉. 《安徽文学》. (1), 334-335.

胡少卿. (2015). 〈“层累式”北京的文学重建——顾城组诗《城》《鬼进城》索解〉. 《中国现代文学研究丛刊》. (2), 151-164.

黄子平. (1985). 〈得意莫忘言〉. 《上海文学》. (11), 84-88.

金立鑫. (2001). 〈“文革”语言的社会文化心理分析〉. 《书屋》. (3), 21-26.

刘文元. (2012). 〈从《自然哲学纲要》看顾城对老庄的误读〉. 《安徽文学》. (9), 25-27.

刘忠. (2008). 〈“第三代诗人”的文化认同与诗歌观念〉. 《社会科学研究》.

(4)

马永波. (2010). 〈客观化写作——复调、散点透视、伪叙述〉. 《当代文坛》.

(2).

彭佳芝. (2008). 〈德里达“异延”解构主义翻译观及其理论启示〉. 《湖北大学学报》. 35 (6), 116-119.

秦明利 (2009). 〈现代主义之父 T.E.休姆的思想体系〉. 《国外文学》. (4), 23-31.

孙祥飞. (2013). 〈从“洞穴隐喻”到“异托邦”——论异域形象的空间化想象〉. 《常州大学学报》. 14 (3), 1-5.

王一川 (1995) 〈语言乌托邦之诞生——语言论转向与 20 世纪西方美学〉. 《北京师范大学学报》. (1), 19-26.

文彬彬. (2014). 〈魔幻现实主义：异质文化语境中的遮蔽与误读〉. 《湖北师范学院学报》. 34 (3).

徐潜. (1991). 〈论文学创作的思维结构及其特征〉. 《中国人民大学学报》. (2), 28-34.

鄢冬. (2013). 〈寻找诗歌中的“异托邦”——诗歌空间的美学映像〉. 《兰州学刊》. (4), 98-102.

鄢冬. (2014). 〈当代诗歌文化记忆的三种图式〉. 《福建师范大学学报（哲学社会科学版）》. (6), 93-100.

詹世友 (2002) 〈论精神空间〉. 《人文杂志》. (3), 26-33.

章明. (1980). 〈令人气闷的“朦胧”〉. 《诗刊》. (8), 53-55.

张颐武. (1994). 〈一个童话的终结——顾城之死与当代文化〉. 《当代作家评论》. (2), 95-100.

赵爱武. (2008). 〈近 20 年汉语象声词研究综述〉. 《武汉大学学报》. 61 (2).

赵宪章. (2012). 〈语图符号的实指和虚指——文学与图象关系新论〉. 《文学评论》. (2), 88-98.

周兢 (1994) 〈汉语儿童的前语言现象〉. 《南京师大学报》. (1).

邹向东. (2002). 〈顾城后期诗歌美学理念与艺术方法管窥〉. 《济宁师专学报》. 23 (2), 30-32.

PattonSimon. (1999). "Notes Toward a Nomad Subjectivity: The Poetics of Gu Cheng (1956-1993)". *Social Semiotics*, Volume 9. 49-66.

中文专书

- 艾青. (2000). 《艾青诗库 5》(电子版). 北京: 中国青年出版社.
- 成中英(1991). 《中国思维偏向》. 北京: 中国社会科学出版社.
- 高友鹏. (2001). 《中国民间文学史》. 开封: 河南大学出版社.
- 龚卓军. (2009). 〈异质空间中的移动——从诗学到网络空间〉. 收入黄应贵主编, 《空间与文化场域: 空间之意象、实践与社会的生产》(页 363-390). 台北: 汉学研究中心.
- 韩少功. (2011). 《马桥词典》. 台北: 联经出版社.
- 胡经之. (1998). 《文艺学美学方法论》. 北京: 北京大学出版社.
- 简政珍. (1999). 《诗心与诗学》. 台北: 书林出版.
- 老子著, 朱谦之撰. (1984/2000). 《老子校释》. 北京: 中华书局.
- 李文革. (2004). 《西方翻译理论流派研究》. 北京: 中国社会科学出版社.
- 管仲著, 黎翔凤校注. (2004). 《管子校注》. 北京: 中华书局.
- 刘介民. (1993). 《比较文学方法论》. 天津: 人民出版社.
- 刘勰著, 周振甫注. (1981). 《文心雕龙注释》. 北京: 人民文学出版社.

阮籍著，陈伯君校注。（1987）。《阮籍集校注》。北京：中华书局。

王弼著，楼宇烈校释。（1980）。《王弼集校释》。北京：中华书局。

王国维。（1960）。《人间词话》。北京：人民文学出版社。

王云五编，南怀瑾、徐芹庭译注。（1974/1983）。《周易今注今译》。台北：商务印书馆。

王泽龙。（2008）。《中国现代诗歌意象论》。北京：中国社会科学出版社。

闻一多。（1993）。〈说鱼〉。载于孙党伯、袁睿正主编，《闻一多全集 03》（页 231-250）。武汉：湖北人民出版社。

吴晓。（1990）。《意象符号与情感空间——诗学新解》。北京：中国社会科学出版社。

萧兵、叶舒宪。（1994）。《老子的文化解读：性与神话学之研究》。武汉：湖北人民出版社。

徐敬亚、孟浪等编。（1988）。《中国现代主义诗群大观 1986-1988》。上海：同济大学出版社。

叶舒宪。（1988）。《探索非理性的世界》。成都：四川人民出版社。

叶燮著，霍松林校注。（1979）。《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》。北京：人民文学出版社。

吴秀明. (2002). 《中国当代文学史写真（中编）》. 杭州：浙江大学出版社.

赵毅衡. (2003). 《诗神远游——中国如何改变了美国现代诗》. 上海：上海译文出版社.

庄子著，于长春译注. (1992). 《庄子译注》（电子版）. 吉林：吉林文史出版社.

庄子著，杨柳桥译注. (2007). 《庄子译注》. 上海：上海古籍出版社.

朱立元主编. (1997/2005). 《当代西方文艺理论》（第 2 版）. 上海：华东师范大学出版社.

中文译著

埃兹拉·庞德. (1987). 〈回顾〉（郑敏译）. 载于戴维·洛奇编，《二十世纪文学评论（上册）》（页 105-125）. 上海：上海译文出版社. (1918)

巴赫金. (1998). 《周边集》（李辉凡、张捷等译）. 石家庄：河北教育出版社. (1928)

保·瓦莱里. (1984). 〈纯诗〉（王忠琪译）. 载于王忠琪，《法国作家论文学》. 北京：三联书店. (1920)

保·瓦莱里. (1987). 〈诗与抽象思维：舞蹈与走路〉（郑敏译）. 载于戴维·洛奇编，《二十世纪文学评论（上册）》（页 429-443）. 上海：上海译文出版社. (1939)

- 保罗·瓦莱里. (2002). 《文艺杂谈》(段映红译). 天津: 百花文艺出版社. (1924)
- 别林斯基. (1952). 〈一八四七年俄国文学一瞥〉. 载于别林斯基, 《别林斯基选集(第二卷)》(满涛译)(页 311-340). 上海: 时代出版社. (1948)
- 波德莱尔. (2002). 《1846 年的沙龙——波德莱尔美学论文选》(郭宏安译) 桂林: 广西师范大学出版社.
- 程抱一. (2006). 《中国诗画语言研究》(徐卫群译). 南京: 江苏人民出版社. (1977)
- C. S. 霍尔. (1985). 《弗洛伊德心理学入门》(陈维正译). 北京: 商务印书馆. (1954)
- 段义孚. (1998). 《经验透视中的空间和地方》(潘桂成译). 台北: 国立编译馆. (1977)
- 恩斯特·卡西尔. (1985). 《人论》(甘阳译). 上海: 上海译文出版社. (1944)
- 费尔迪南·德·索绪尔. (1999). 《普通语言学教程》(高名凯译). 北京: 商务印书馆. (1916)
- 弗洛伊德. (2004). 〈超越快乐原则〉. 载于车文博主编, 《弗洛伊德文集(第四卷)》(页 1-50). 吉林: 长春出版社. (1920)
- 海德格尔. (2000). 《荷尔德林诗的阐释》(孙周兴译). 北京: 商务印书馆. (1944)

海德格尔. (1996). 《形而上学导论》(熊伟、王庆节译). 北京: 商务印书馆. (1935)

海德格尔. (2005). 《在通向语言的途中》(孙周兴译). 北京: 商务印书馆. (1959)

海热然. (1999). 《语言人: 论语言学对人文科学的贡献》(张祖建译). 北京: 三联书店. (1985)

赫伯特·里德. (1999). 《现代艺术哲学》(朱伯雄、曹剑译). 天津: 百花文艺出版社. (1952)

加斯东·巴舍拉. (2003). 《空间诗学》(龚卓军、王静慧译). 台北: 张老师. (1957)

卡尔·古斯塔夫·荣格. (1987). 《心理学与文学》(冯川、苏克译). 上海: 三联书店.

克林斯·布鲁克斯. (1987). 〈诡论语言〉(赵毅衡译). 载于戴维·洛奇编, 《二十世纪文学评论(上册)》(页 496-521). 上海: 上海译文出版社. (1942)

鲁道夫·阿恩海姆. (1987). 《视觉思维——审美直觉心理学》(滕守尧译). 北京: 光明日报出版社. (1969)

罗兰·巴尔特. (2008). 《符号学原理》(李幼蒸译). 北京: 中国人民大学出版社. (1964)

罗兰·巴尔特. (2008). 《写作的零度》(李幼蒸译). 北京: 中国人民大学出版社. (1953)

米歇尔·福柯. (1998). 〈水与疯狂〉. 载于杜小真, 《福柯集》(页 10-14). 上海: 远东出版社. (1963)

米歇尔·福柯. (2001). 《词与物——人文科学考古学》(莫伟民译). 上海: 三联书店. (1966)

米歇尔·福柯. (2006). 〈另类空间〉(王喆译). 《世界哲学》, 52-57. (1967)

托·欧·休姆. (1987). 〈论浪漫主义和古典主义〉(刘若端译). 载于戴维·洛奇编, 《二十世纪文学评论(上册)》(页 168-192). 上海: 上海译文出版社. (1942)

瓦雷里. (1996). 《瓦雷里诗歌全集》(葛雷). 北京: 中国文学出版社

威·巴·叶芝. (1987). 〈诗歌的象征主义〉(赵澧译). 载于戴维·洛奇编, 《二十世纪文学评论(上册)》(页 48-62). 上海: 上海译文出版社. (1900)

威廉·燕卜苏. (1996). 《朦胧的七种类型》(周邦宪等译). 北京: 中国美术学院出版社. (1930)

雅歌塔·克里斯多夫. (2009). 《恶童日记》(简伊玲译). 上海: 上海人民出版社. (1986)

Italo Cavino(1986),”whom Do We Write For? or The Hypothetical Bookshelf ”. In *The Uses of Literature* (81-88) , Harcourt Brace Jovanovich, Inc. English Translator: Patrick Creagh.

网络资料

程广云. (2010/8/20). 〈顾城三部曲及其他〉. 检索日期: 2015/5/28, 来源: 《爱思想》: <http://www.aisixiang.com/data/35563.html>

龚卓军. (无日期). 〈异质空间中的移动——从诗学空间到网络空间〉. 检索日期: 2014/11/10. 检索来源: <http://www.ncl.edu.tw/upload/P1020219021/cats/z-ww328-02-9.PDF>

顾城. (1981/5). 〈叽叽喳喳的寂静〉. 检索日期: 2015/6/13. 检索来源: 顾城之城 <http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsg/y1981/200810/5777.html>

顾城. (1983/3). 《组诗〈布林的档案〉(十六首)》. 检索日期: 2015/8/05. 检索来源: 顾城之城 <http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsg/sgzj/200502/665.html>

顾城. (1987/6). 〈罕语词点 城语不全〉. 检索日期: 2014/9/19. 检索来源: 顾城之城 <http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsw/zssw/200808/5614.html>

顾城. (1987/12). 〈金色的鸟落在我面前——同伊凡、高尔登、闵福德问答〉. 检索日期: 2014/9/23. 检索来源: 顾城之城: <http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsw/dhft/200501/41.html>

顾城. (1992/6/5). 〈等待这个声音……〉. 检索日期: 2015/5/21, 来源: 豆瓣小组: <http://www.douban.com/group/topic/5792892/>

顾城. (1992/11/26). 〈“人可以生如蚁而美如神”——德国之声亚语部采访〉. 检索日期: 2015/8/22, 来源: 顾城之城: <http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsw/ygdw/200506/1789.html>

顾城. (1993). 〈没有目的的“我”——自然哲学纲要〉. 检索日期: 2014/11/6. 检索来源: 顾城之城: <http://www.gucheng.net/gc/gczp/gczx/200502/164.html#>

顾城. (1992). 《神明留下的痕迹——〈从我不能想得太多〉谈起》. 检索日期: 2014/8/3. 检索来源: 顾城之城: <http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsw/dhft/200508/2057.html>

顾城. (1992). 《神明留下的痕迹——〈从我不能想得太多〉谈起》. 检索日期: 2014/9/20. 检索来源: 顾城之城: <http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsw/dhft/200508/2057.html>

海德格尔. (2000). 〈海德格尔: 人诗意地栖居〉(孙周兴译). 检索日期: 2014/9/23. 检索来源: 豆瓣小组: <http://www.douban.com/group/topic/30348963/>

米歇尔·福柯. (1999). 《疯癫与文明》. 检索日期: 2014/8/10. 检索来源: 天博阅读室: <http://myreader.tinpok.com/list.php?bid=1101>

唐晓渡. (2013). 〈唐晓渡谈顾城：我们这代人都有病 他在撤退时出了问题〉. (吕美静徐鹏远, 采访人). 检索日期：2014/11/12. 检索来源：凤凰网文化：<http://culture.ifeng.com/niandaifang/special/tangxiaodu/#pageTop>

未知. (2014). 〈酿酒、绕花、秧歌角——盘点逐鹿独特非遗文化〉. 检索日期：2014/8/20. 检索来源：逐鹿文艺的博客：http://blog.sina.com.cn/s/blog_a006b43b0102uxvb.html

希里. (1993). 《顾城〈没有目的的“我”——自然哲学纲要〉现场问答》. 检索日期：2014/11/12. 检索来源：豆瓣：<http://www.douban.com/group/topic/5452901/>