《落叶集》： 地下文学的深水鱼

李亚东

**编者按：**本刊限于定位一般不发表文学类作品。但地下文学是专制统治下的一种独特现象和抗拒。故这里发表李亚东先生书稿《落叶集写作时间考论》的一部分，作为对一个特殊年代和文化人群体的片段纪录。《落叶集》是1960年代的一本诗集，作者系地下诗人、民刊《野草》主编陈墨(本名陈自强)。“写了几十年，快到抱孙子的年纪了，我还没在官方刊物上发表过东西，”1995年，陈墨对前来访谈的作家廖亦武说。

其实写这篇文章，也曾有所迟疑。

毕竟是黑暗里的故事，也是揭发、暴露黑暗的故事。

《落叶集》是我所知道的五十年前中国，极其罕见的恸哭长夜之作。

为着一个人“暗暗的死”。鲁迅早就写：暗暗的死，在一个人是极其惨苦的事——“我每当朋友或学生的死，倘不知时日，不知地点，不知死法，总比知道的更悲哀和不安；……这时街道文明了，民众安静了，但我们试一推测死者的心，却一定比明明白白而死的更加惨苦。”（《写于深夜里》）问题是他写于黑暗之中。而《落叶集》的故事，发生在“以太阳的名义，黑暗在公开地掠夺”的时代，发生在“圣朝愁者都为罪，天下罪人竟敢愁”(聂绀弩)的“圣朝”。所以根本上就是反动的。所以必须“從不示人”。

薄薄一本诗集，收诗三十六首——究竟机缘巧合，还是苦心孤诣？你可以说是凑巧。但我们知道，诗人在根本上讲，是“文明的孩子”（布罗茨基语）。根据娜杰日达•曼德施塔姆的提示：“要知道，人们有着各自的神圣数字，比如三或是七，这并非偶然……数字也是文化，也是从前人那里继承的一笔宝贵财富。”（《曼德施塔姆夫人回忆录》，刘文飞译，广西师范大学出版社，2013年9月，第311页）考虑到在我们这个文明古国的传统中，三十六意味着什么……是的，我的确想到了《易经》第三十六卦：是的，“明夷”……

一个“明夷待访”的故事。难怪要深埋、要隐匿。在那“字迹是赃物罪证，保存比写作更难”（高尔泰《寻找家园·自序》）的年代，写这些是什么行为？“在一个思想犯罪的国家里，一个作家，如果天良未泯，如果试图表达更大范围的真实，那么，写作本身就是制造罪证。”（廖亦武：《中国冤案录·被抄家者廖亦武》）难怪它要像“蚯蚓”：“谁能看得见你哟……谁能听得见你哟”。难怪它像阿赫玛托娃《安魂曲》，那“为受害者生命的哭泣，至今在我们祖国没人听到”（利季娅•丘可夫斯卡娅《被作协开除记——文学伦理随想》）。

问题是现在，二十一世纪了。诗歌打包上网了，诗人还张扬“黑色寫作”……我又迟疑什么呢？不知该怎么说。就抄录阿伦特《黑暗时代的人们》一书中，“作者序”的话：

所有这一切都具有充分的真实性，正如它们公开发生时那样；在其中没有任何秘密或神秘性可言。但它依然绝非对所有人来说都是可见的，更不用说能被轻易察觉了。……当我们思考这些黑暗时代，思考在其中生活和活动的人们时，我们必须把这种伪装也纳入到思考范围之内。这种伪装从“体制”（establishment，以前被称为“系统”）而来，并被它重重包裹。

（汉娜·阿伦特：《黑暗时代的人们》，王凌云译，江苏教育出版社，2006年7月）

诗歌是一回事，解读是另一回事。记得聂绀弩在1982年10月，给一位朋友信中说：“……尤其是诗，有一两个真正读者能看懂了，会心一笑，已为极境。何必硬要人懂，硬要人读？我实感做诗就是犯案，注诗就是破案或揭发什么的。”话说得透彻。“会心一笑，已为极境”，何必注它？何必考证？就举个例子，陈墨《残萤集》中一则小诗：

我的雨變着雲兒飛去

千里之外

在父親的戰塲

落下

“孤立绝缘”地看，本诗能有啥？可“时代背景”地说，要看什么时候写的？“知人论世”地讲，要看“父亲的战场”何谓？我当然知道，此诗半个世纪前写。我当然知道，诗人的“父亲”咋回事？——现在指出这些，已经没问题了。

1992年8月，陈墨有《关于“因名”》一文，回顾作为“黑狗仔”的命运：

……猶太人“因名而喪”，要怪希特勒既獨裁又變态。而我們呢？我們有什麽罪？身份被定為“地、富、反、壞、右”的父輩們有什麽罪？拿我父親來說，兩次身負重傷，兩次返赴抗日前綫。待國共戰爭爆發，已然退伍。雙手只沾滿日本鬼子之血，而無半點同胞之血，就該戴“歷史反革命”之帽？就該槍斃？五零年、五一年的“鎮壓反革命運動”殺了幾百萬手無寸鐵的所謂“反民”，全系“因名而喪”。若父輩他們姓“國”該殺，我們既不姓“國”更不信“國”，他死時我才四歲，現在連他的様子都記不起了，我該有什麽様的“原罪”？我該先天喪失生存之資格？被打入另册，蜕變為額有黥印的“黑”奴？

……離“二戰”勝利快五十年了，有人呼吁建“猶太人死難紀念碑”。我想，再過五十年，“黑五類死難紀念碑”也許有人呼吁罷？

哪怕时过境迁，都能感到愤懑。就更能理解，《殘螢集》中另一则：

快天亮了

草兒都帶露水了

我的歌還不敢唱出口

只小聲哼哼

问题是今天，“我的歌還不敢唱出口／只小聲哼哼”吗？当然不是。只是有时候觉得，“一切都过去了／一切都还没有过去”（苏恒）。像诗人陈墨清醒的：“譬如眼下的‘二十二条茶规’，好象根本不存在，教你没法啃没法咬，唱赞歌吐口水比大指拇、中指拇统统无济于事；然而它确确实实无所不在，无时无刻不在局限着人，压迫着人、摧毁着人，并且一丝一毫不为个人的意志或情感所改变。——你就拿它没辄了。”（《庄话与谐话——〈九九谐诗〉读后》）有时觉得我们历史，时常“鬼打墙”。就思忖自己，“休去倚危栏”。

那情景，像陈墨1964年12月所写《鋒利》一诗：

割傷我的

不是歲月

是文化滯差所形成的

飛瀑

魚群與光斑

它們在相互追逐

但只有我偏偏覺得

斜陽刺眼

——至今仍是，“斜阳刺眼”……需要做点注释吗？

不安全状态下写作，难免种种加密。正如诺曼·马内阿揭示：“欺骗是日常生活中交际的社会惯例，甚至在创作的世界里也一样。在极权统治下写作的作家常常在作品中使用诈术、典故、暗码或者粗糙的艺术形象，痛苦而隐晦地和读者进行沟通，同时他们又希望能躲开审查者。”（《论小丑：独裁者和艺术家》，吉林出版集团有限责任公司，2008年3月，第76页）俄国符号学家尤·米·洛特曼指出：“所有具有符码作用的、引起意识轴上丰富联想的语码都结合了本民族的历史文化背景。”比如此处“斜阳”，就跟中国诗歌传统有关：

……而在中国古典诗歌的传统中，那落日的斜晖，常常是代表一个国家、一个朝代到了它的危亡衰乱时期的意思。因为中国古代常常把太阳—日当作君主朝廷的象征。这是有一个语码的作用的。所以，“凝眼对残晖”，……无论是“斜晖”，是“残晖”，在中国的社会文化这个古典文学的传统中，是有语码的作用的。它暗示一个君主、一个朝代、一个国家的衰亡。 （叶嘉莹《唐宋词十七讲》第三讲）

同书第十二讲“辛弃疾（下）”写：

他说：“休去倚危栏”，不要靠着那高楼危险的栏杆向外看，因为你一看所见的，是“斜阳正在，烟柳断肠处”。沉落的夕阳在烟霭蒙蒙的柳条之中向下沉落，这真是让人断肠。关于斜阳，我们在前一首《水龙吟》“系斜阳缆”时讲过，“太阳”一般代表君主与朝廷，“斜阳”正代表那些走向危险和衰败的朝廷和国家。所以他说：“愁最苦，休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。”我的愁并不是要与玉环、飞燕一类的人争宠，我所优伤的是我们的国家会在你们这样作威作福之中落到什么样的下场。这才是我辛弃疾关心的事情。

所以我想到，“休去倚危栏”。

不一定会给《落叶集》作者带来麻烦，使他陷入如下真实的或想像的危险：

我害怕了，是的，真的害怕了。小说中，我用来隐射纳粹主义和罗马尼亚独裁主义同出一辙的语句被“解密”了——噢，我害怕了。我有一种感觉，门会随时被撞开，这份报告足以让我成为阶下囚。我想象着我的档案出现在“真理档案室”里！

（诺曼·马内阿《论小丑：独裁者和艺术家》，第76页）

而是想到解读其诗，很可能吃力不讨好。最起码目前，恣意写文章会找不到发表的地方。

可我还是想，“破案或揭发什么的”。原因么，一是想到现在，毕竟跟五十年前不同，不是一天到晚大喇叭播放“不忘阶级苦，牢记血泪仇”的时候了。再说前面说了，不忍心看到好东西埋没。何况我也有文人的虚荣心，很想“不亦快哉”地显摆自己——怎么说呢？俄罗斯有句老话：“如果不是长长的喙，任何人在森林里也认不出啄木鸟。”我很想证明自己，是有着长长的喙的啄木鸟。或文学研究领域的福尔摩斯。何况还有接受美学护身，就是把责任揽过来说，“作者未必然,读者何必不然”——我的解读跟他无关。

种种犹豫。但主要还是不能坐视，“不容青史尽成灰”：

比如说革命年代的象征主义问题。相对来讲，此问题这些年得到较多关注。比如“前朦胧诗”与波德莱尔的关系，包括为纪念《恶之花》初版百年,1957年7月《译文》杂志推出的波德莱尔专刊，得到越来越多解剖。“在波德莱尔影响下，‘前朦胧诗’的作者们个个是善于使用意象的象征主义诗人。”（杨玉平《波德莱尔与“前朦胧诗”写作》，《世界文学》２０１５年第６期）现在《落叶集》和《我早期的六个诗集》的见天，进一步佐证了这一点。

当“叶子老师逝世五十周年之际”，陈墨写就《關於“黑色寫作”——〈我早期的六個詩集〉後記》一文，为历史提供了更多细节：

一九六三年認識葉子老師後，我在舊書店買了一本日本本間久雄著，沈端先（夏衍）一九二八年翻譯的《歐洲近現代文藝思潮概論》（1937年版）。看不懂，就去請教葉子老師。於是引起葉子老師以上對我的教導。這本書裏，本間久雄將法國波德萊爾定位為“頽廢派”，將馬拉美、魏爾倫、藍波等詩人定為“象徵主義派”。 波德萊爾算象徵主義派的“鼻祖”。當時我既失學又失業，幹苦力謀生，前途一片渺茫，内心黑暗重重，既悲觀又憤懣，對“頽廢派”三字情有獨鍾。

在葉子老師的指引下，終於在省圖書舘借到了一九五七年的《譯文》七月號雜誌，裏面有陳敬容譯波德萊爾《惡之花》的九首詩。算我生平第一次接觸波德萊爾的詩。

葉子老師還有另一個觀點：波德萊爾象徵主義的“諧契”理論，跟《詩經》時代的“興”相仿佛。遠古至今的民歌及古典詩詞中，皆有“興”的影子。而李商隱、李賀的詩，姜白石的詞，那種“隔霧看花”之美，與法國象徵主義詩歌有許多相似之處。於是在葉子老師的推荐下，認真地逐字逐句地讀了二李一姜的大部份作品（在舊書店買了夏承燾的《姜白石詞編年箋校》中華書局1958年版）。於是在這種資源奇缺的情况下，完全出於一種一知半解、邯鄲學步式的盲目模仿，我創作了《落葉集》等象徵主義詩歌。

所以，我在2014年7月2日，给《前朦胧诗全集》主编、诗人潇潇的邮件中写：“我建议《前朦胧诗全集》，将《叶子老师教我象征主义诗歌》八首也收入。它不仅是诗也是诗论，是象征主义诗学在火红的六十年代‘地下运行’的铁证。本身具有史料意义。我想以后书写现代主义诗史，它是绕不过去的。”这不是全部发现。让人亮瞎眼的是，在那滚滚红尘变血海的时代，还有唯美主义的玛瑙埋在地深处。就从《落叶集》中随便抄一点吧：

當青石板長滿青苔／掩蓋了車轍／支亞支亞的聲音／響徹夢中／聽不懂落葉說／“向美而生！” （《學生》）

……含恨終身／將是我們的／必然命運／既已如此／何不——／向美而生！（《已》）

……如果實在活得／無趣／何不——／向美而生！ （《易主》）

还有《葉子老師教我象徵主義詩歌》组诗之六《混亂結構之超然（湘子）》：

我知你只是個吹笛的醉漢，

大爺韓愈的詩才是你的夢魘。

雪擁藍關，馬啊，何以不前？

你終於躲進了唯美的三清道觀。

——还有《向美坦白》：“你的光輝／照着這墳墓般陰沉的世界／你的聖潔／將引導我有補丁的靈魂／以後，仍要追逐你的光影／那怕一生就這樣飄零……”。实在刷新了我们的认知。此前我们对“革命年代的唯美主义”所知不多，大体上不外乎是：

新中国成立之后至80年代之前，由于特定的历史原因，中国文学一直处于现实主义文学一元独尊的封闭空间之中，浪漫主义文学作为现实主义文学要结合的对象，命运稍好。其他文学包括唯美主义文学基本上处于销声匿迹的状态。

（张颖颖《源与流——唯美主义与中国现当代文学》, 《徐州师范大学学报》，1998年01期）

以及另一本专门研究唯美主义在中国的专著宣称：

自1940年代以后，由于社会政治生活的巨大转折，唯美主义写作日渐式微。尤其是建国后，文坛现实主义文学一元独尊，唯美主义在很长一段时间内销声匿迹，人们甚至到了谈美色变的地步。新时期以后，虽然文学逐渐摆脱了政治的束缚，但随着时事变迁，唯美主义再没有像二三十年代那样发展成为一股风起云涌的文艺思潮。

（赵鹏：《海上唯美风：上海唯美主义思潮研究》，上海文化出版社2013年3月，第202页）

现在来看，如上认知，跟陈墨的不被发现有关。其六十年代《残萤集》小诗云：

苦力的我／何苦從興亡中／讀出凄美呢？／葉子說／何必不讀出呢？

上帝不会让落叶返枝 正如美才能让 在污浊的急流中的灵魂 上岸

古体诗词《好事近•師教》，更是提出“瘡痍覓唯美”的口号：

葉師與我早相約，瘡痍覓唯美。薛濤製箋提取，蕩蕩錦江水。

除了以上两样外，还有一样要指出，就是“頽廢派”。

不能不说，“革命年代的頽廢派”，是我们所知更少的领域。虽然艾布拉姆斯《文学术语汇释》一书透析：“唯美主义”、“颓废主义”、“象征主义”、“为艺术而艺术”这些概念、现象在历史上同出一源，是同一思潮在不同民族、不同阶段的变体；它们相互之间有不可分割的联系。可是由于种种原因，我们倾向于分割开来、“就事论事”，遂使许多发现互不相通，造成认识上种种盲区。恰如一位学者检点：

中国诗人、批评家对颓废派与象征主义的关系，以及象征主义的颓废倾向是有所了解的，但在对“颓废”意义的阐释上，出现有意味的偏差和误读。……因为在中国文化和语境里，“颓废”绝对不是个褒义词， 它常跟“堕落”、“异端” 连在一起。对这个词的翻译可以看出接受者的微妙心态和文化价值取向。

（陈希：《颓废：一个中国现代诗学概念演变史》, 《学术研究》2014年02期）

正因如此，我想多花点笔墨。

如上所述，陈墨在半个世纪之后回顾“當時我既失學又失業，幹苦力謀生，前途一片渺茫，内心黑暗重重，既悲觀又憤懣，對‘頽廢派’三字情有獨鍾”……其实他早就不讳言这点。早在1964年10月，就在所编自己与邓垦的爱情诗合集《二十四橋明月夜》的“序”中写：

……料想就此明月之夜做萝的怕也不至於只有我罷！低級趣味之愛好者雖不甚多，然而……唉，夢君與我豈非明智地陶醉於“杜鹃”、“白雪”之殷紅而晶瑩的嫣然裏麽？可憐亦可悲哉！

在二十多年后的1988年，阅读蔡楚《我的忧伤》时又旧话重提：

《我的忧伤》几乎就是我们这一代——所谓垮掉的一代人的忧伤。当然，也包括了我；当然，并不包括了我所有的忧伤。因为，正如诗中所表现的，是社会压抑了我们，这种由压抑感派生出的普遍的病态的情绪，无疑是我们的通病，是所有忧伤中主要的。但我个人还有性压抑的忧伤（表现在诗中就是所谓爱的寂寞、爱的忧伤）。我从来就不讳言本人是“低级趣味之爱好者”（见64年春《二十四桥明月夜．序》）。不管怎么说，《我的忧伤》总表现了我们主要的忧伤。 （陈墨：《读蔡楚〈我的忧伤〉的断想》）

由《二十四橋明月夜》“序”中“近於不純的夢”，到直接点出“性压抑”……的确是一脉相承，但也与“革命化”的语境大不韪。那时的语境，如一位六十年代大学生回忆：

那时我们都是二十出头的年轻人，早就处在性躁动中，可是对“男女关系”讳莫如深，由于知识的缺乏，我形成一种观念，认为恋爱是损害妇女的行为，结婚令妇女痛苦，女人厌恶两性关系。因此我相信毛泽东禁止人们谈恋爱，是正义的。毛泽东要求他的臣民做清教徒，我们都顺从了。那时我们心目中的毛泽东虽然还不是神，却也是“高尚的人、纯粹的人、脱离了低级趣味的人”，读了他的教导，我们自惭形秽，越发感佩他的伟大。 （黑老猫：《六十年代大学回忆录》）

几十年的故事，就像王小波《红拂夜奔》讽刺：“……在我们这里，智慧被超越变成暧昧不清；性爱被超越变成了思无邪；有趣被超越后，就会变成庄严滞重。我们的灵魂将被净化，得到提升。”——好像即使今天，“三俗”都是一个贬辞？直言不讳自己是“低级趣味之爱好者”，都会被视为“段子手”？当然变化很大，你甚至可以说，从革命禁欲的极端转向人欲横流的极端……尽管如此，也少有人像《黄金时代》的作者那样坦然、勇敢：

众所周知，六七十年代，中国处于非性的年代。在非性的年代里，性才会成为生活主题，正如饥饿的年代里吃会成为生活的主题。古人云：食色性也。想爱和想吃都是人性的一部分;如果得不到，就成为人性的障碍。 （王小波《从〈黄金时代〉谈小说艺术》）

另一位小说家陈希我，接着他说——“启蒙未必深刻，只要能解放；启蒙未必要高雅，只要可接受；启蒙肯定不精致，但粗砺而有力。莎士比亚许多戏剧也很低俗……某种意义上说，走私和盗版的黄色作品启蒙了中国。”（《看“黄”的年代》）。

与他们相仿佛，陈墨收入《灯花集》，标明写于1964年11月的《饑餓》云：

藝術與性慾

幾乎同時漲滿全身

饑腸轆轤

封條

既不讓我們說

也不讓我們吃

再餓得要死

也决不將此身屬人！

从“史”的角度讲，对“食、色”的张扬上，陈墨比他们早几十年。更不用说，“再餓得要死／也决不將此身屬人”的“金鸡独立”了。《落叶集》中《月前》一诗更有：

月前／任青年野合／壓抑的本該／只有不識時務的／懷舊情結／我們富有的只剩泛濫青春

作为注诗的人，看见这些会惊呆。是的，那是《周礼》所谓“中春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁”的“花儿与少年”。是《詩經·鄭風》中的《野有蔓草》：“野有蔓草，零露漙兮。有美一人，清扬婉兮。邂逅相遇，适我愿兮。……”——可它是如火如荼的六十年代的诗句吗？实在不可思议。不可能不刷新认知。

话都说到这儿，就“进一步揭发”吧：直言不讳“低级趣味之爱好者”，跟前引《鋒利》“偏偏覺得／斜陽刺眼”一样，是一种“蓄意”的“现行反革命”行为。

必须“回到历史现场”，说明不是我“过度解读”：即是“低级趣味”一词，不管前人是否用过，在大陆中国的“知名度”，都跟毛主席有关。早在1939年12月，毛写《纪念白求恩》，号召人们“学习他毫无自私自利之心的精神。从这点出发，就可以变为大有利于人民的人。一个人的能力有大小，但只要有这点精神，就是一个高尚的人，一个纯粹的人，一个有道德的人，一个脱离了低级趣味的人，一个有益于人民的人。”然后上个世纪50、60年代，《纪念白求恩》与《为人民服务》、《愚公移山》一起，位列“老三篇”。跟年轻诗人陈墨为《二十四橋明月夜》写“序”有关的是，正是那一年，也就是1964年1月、5月、7月，《毛主席诗词》、《毛主席语录》、《毛泽东著作选读》（甲、乙两种版本）隆重出版，《毛主席语录》也即后来的“红宝书”中，就收入了如上铿锵有力、大义凛然的话……

考虑到“语境”，则陈墨之言行，不能不说“性质极其恶劣”。

不可忽视其性质。不可忽视其持久。如果说1964年的他，其“低级趣味”因“我們富有的只剩泛濫青春”而起，表现在“長髮妹啊／如果西風／把你的長髮吹散／我願變着一根紅綢／緊緊地／系住它”，“紅唇呀／染一染我／蒼白的臉罷”……上，则二十多年后旧话重提，事情就不那么简单了。我能够引用福柯《性史》中的话吗：

如果性受到压抑，即性遭到禁止、被剥夺了存在权与发言权，那么，谈论性受到压抑这种行为本身就近乎肆意违法。于是，谁谈论性，谁就某种程度上摆脱了权力的束缚，动摇了法律，就或多或少超前享有了未来的自由。

现在要说到，一个与之相关的话题：中国的地下文学，是否具有“对抗性”？

是的，“对抗性”。不想用别的词。我知道有的文学史家，对“拨乱反正”的历史叙述厌烦：“……我们就是把新诗过程，描述成‘东风’与‘西风’争斗的历史。到了 80 年代以后，新诗史又是另一番模样，‘历史’被‘颠倒’了过来，有点变成‘西风’压倒了‘东风’了；……”（洪子诚：《回答六个问题》，《文学与历史叙述》，河南大学出版社，2005 年，100 页）更有学者明确反对这种“二元对立，你死我活的思维模式”：

原先被称为“支流”与“逆流”的“不革命”（“反革命”）的文学，例如作家中的自由主义者，文化保守主义者，被称为“现代主义”的作品，与现实政治保持距离的，偏于闲适、幽默风格的作品，等等，又被置于主导（类似于“主流”）的地位；而“革命文学”则似乎被 90 年代的中国年轻一代读者所遗忘，连它们的合理性、合法性也受到了怀疑，“革命”（与激进主义）在一些人眼里似乎成了“专制”的同义语……从表面上看，这是从一个极端跳到另一个极端；但其内在的理路却根本没有变：依然是二元对立，你死我活的思维模式，仍旧是一方压抑另一方的等级叙述。”

（钱理群：《返观与重构——文学史的研究与写作》，上海教育出版社，2000 年，300 页）

我的看法是，“等级叙述”是一回事，“实事求是”是另一回事。我现在要讨论的问题，是暂时放下“价值判断”，探讨在事实上，“中国的地下文学是否具有‘对抗性’”的问题。而不是“史观”先行地抹杀某些明显的“史实”。

或者由于史料的限制，或者出于言说策略的考虑（借用鲁迅话：“那原因就是我还想生活，在这社会里”），注意到有学者不喜欢“地下文学”一概念，尤其注意到他们所摆出的理由——“这倒不仅是‘地下’这个词含有强烈地反抗现实的意义，我不想把这个概念引进文学史，是因为它不符合中国‘潜在写作’的状况。我认为中国的‘潜在写作’中大部分作品与中国现实没有什么对抗性，有一部分作品是可以公开发表的，只是作家失去了发表的资格。”

与之联系的是，反对者进一步反对在历史叙述中“夸大了知识分子传统、民间立场与国家意识形态的对立性……因为在当代文学史上,所有公开发表的文学都无一例外地体现了官方的政治意识形态，文学的知识分子传统和民间立场是通过对政治意识形态的传达体现出来的。否则不可能被出版。”（陈思和：《我对当代文学史的基本看法》，《杭州师范学院学报》2000年05期)

我相信历史是复杂的。我也相信不同的学者，只是从不同的位置摸“历史”这头大象。而且不同的命名，表明所见有不同。尽管如此，在我提供了确凿的事实后，一意说“没有什么对抗性”……如果不是史心不公，起码是立论是不严谨。

毫无疑问，陈墨很晚才揭橥的“黑色写作”是真实不虚的：

在回憶我同葉子老師的關係時，我曾寫道：“他打破了我的作家夢，却把我引上了一條‘文學險途’。”（見《何必集·書話》）所謂“文學險途”，就是“地下文學”；我名之曰“黑色寫作”，只是突出它跟“紅色寫作”的相對性和對抗性。故在一切紅色極權文字獄盛行的國家，“黑色寫作”的風險都很大，完全違背生物趨利避害之本能，隨時都可能引禍召災，殃及親朋。而且一旦從事“黑色寫作”，很難中途刹車，且無論命運如何黑暗，終將無怨無悔。因為這是我將成為人而不是狗的唯一選擇。

（陳墨《關於“黑色寫作”——〈我早期的六個詩集〉後記》）

下面我将顺藤摸瓜，牵扯出整整一段中国地下文学秘史。

在诗歌写作一开始的时候，他就清楚自己的处境：“我醒來，是烈日可怕的光熖／我記起，是斧痕的血跡未乾／我的頭受到封閉／我的脚受到覊跘”（《獨木橋》，1964年4月）；“風是歌聲的軌道／歌聲一色／秦風造就了車同軌”（《殘螢集》）；“獨憐孤星寒光暖，唯恨群魔笑面猙”（《感懷》）；“这一片夕照中谁敢诅咒？／这一片沉闷里谁在哀求？”（《她要远去》，1968年12月）。他知道自己的“不合时宜”，自己的“不合法”：

命屬鷄／《禮記》管鷄為‘翰音’／這難道是我的宿命／——抗命？

我趕着我命運的破車／從你愛的窗下路過／却不敢唱起我／想唱的歌

既是“长夜之饮”，当然要“躲开人群”：

假如你是悲哀的／人前何必裝笑／假如我是堅强的／就躲開人群

因而勉励自己，满足于《吐“詩”的蠶兒》（1964年5月）：

要生出翱翔的翅膀／須堅忍孤獨、窒息與覊跘／不可受不住它給你的痛苦／而過早地把它咬殘！

当然孤独：

星星點燃相思之情／江畔茅屋／孤獨的吟哦者／自己是自己的知音

我已经习惯：诗写好后无人叫好，只从心头掠过一阵窃喜。

他知道自己要干什么。如1964年12月《姿态》所表明：

吃着對時飯

要吹五更笛

鳥不假甲於龜

魚不借脚於獸

紅塵拒我棄我

鳞翼雖成而愈伏

野草閑花

長空孤雁

用詩思鑄就自己

还有写于1966年10月的《只要》一诗：

只要東籬的菊

不要亂動

就没有篡改

江上清風

只要西寺的鐘

不再破響

就没有抄襲

山間明月

只要他的柴門

递得進一壺燒酒

就没有冒充

五柳先生

只要河那邉

聽得到他的心跳

就没有浪費

無弦之琴

——的确要“用詩思鑄就自己”，还不是 “冒充五柳先生”。

此处要多说一点。老实说古往今来，“冒充”者不少。所以新文学老人叶圣陶先生1971年作《论诗绝句十二首》，其二云“把杯便拟陶彭泽，居墅遽云王辋川；诗外生涯姑莫问，诗中人尽是高贤”，也非无的放矢。只是要及时指出：在“当代”很长时间，“冒充五柳先生”并不聪明、也不划算。一个确凿事实是，在伟大领袖《七律·登庐山》(1959年7月)呵斥“陶令不知何处去，桃花源里可耕田”之后，当代的“陶渊明接受史”会不一样……还用多说吗？更不用说，陈墨写此诗的1966年10月，伟大领袖已晋升“四个伟大”（1966年8月《人民日报》），当是时，还有人念叨“河那边……他的心跳”……老实说，注诗的人不知该怎么讲了。

这些诗必须隐匿。必须埋藏得很深。连同创作者，要“万人如海一身藏”：

陰冷大雪天，流水橋邉。野葦殘破總不堪。茅店鷄聲慵無力，一縷炊煙。

從來不腰彎，混跡人間。苦力賣來果三餐。黄卷青燈終不誤，一樹梅妍。

（《浪淘沙•雪後》）

秋風黄葉濯錦江，夢裏現晴窗。影疏斜横枝一，心夜獨留芳。

燕勒遠，楚騒荒，蜀賦殤。登髙何必，埋名江湖，野草蒼蒼。

（《訴衷情•自語》）

離群南山脚下，眾香國裏，七賢林東。千里歸來，老了三徑黃松。戴一蓑，空披楚月；谢兩履，難躲秦風。獨夜中，半吹鐵笛，幾望李弓。

（《玉蝴蝶•重陽影裏》）

白帽青衣，懷瓊握蘭，洞庭美人難遇。拂塵且掃，劍上霜花月緒。囊一錢，南山買計；炊數米，紅葉煮意。縱然寒衣裹熱腸，也須柴門深深閉。

邛竹撥開名利。忍將笠雨蓑煙，催得春去。自放江湖，中流何必相憶？木葉下，硯滿秋波，聊覓起，班筆在地。待孤星重到窗前，照余寫瘦句。

（《綺羅香·山居》）

正如象徵主義“鼻祖”波德萊爾《恶之花》明示：

多少珍宝睡得死死，埋在黑暗和遗忘里，远离着铁镐和探针；

多少鲜花空自叹嗟，寄身于深深的寂寞，散发着隐蔽和温馨。 （《厄运》）

你们两个都是阴郁而又谨慎:

人啊，无人探过你的深渊之底；

海啊，无人知道你深藏的财富，

你们把秘密保守得如此小心。 （《人与海》）

也像唯美主义大师王尔德《道连·格雷的画像》自白：

凡是怀着感情画的像，每一幅都是作者的肖像，而不是模特儿的肖像。模特儿仅仅是偶然因素。画家用油彩在画布上表现的并不是模特儿，应该说是画家自己。我不愿展出这幅像，是因为我担心它会泄露我自己灵魂的秘密。

……我现在变得喜欢秘密行事了。这大概是能够现使代生活在我们心目中变得神秘莫测的唯一办法。哪怕是最平常的事，只要你把它隐瞒起来，就显得饶有趣味。

应该指出的是，三十年代中国，诗人就这么认定过。比如1933年，戴望舒的挚友杜衡于《望舒草·序》中坦承：“……我们差不多把诗当做另外一种人生，一种不敢轻易公开于俗世的人生。我们可以说是偷偷地写着，秘不示人，三个人偶尔交换一看，也不愿对方当面高声朗诵，而且往往很吝惜地立刻就收回去。……从这种情境，我们体味到诗是一种吞吞吐吐的东西，术语地来说，牠底动机是在于表现自己与隐藏自己之间。”

但是中国当代的“黑色写作”，跟历史上的“深处美学”又有不同。就是出于安全的考虑，还不完全是美学方面原因，必须比一般象征主义，还要“把秘密保守得如此小心”。

收入《乌夜啼》，写于1968年10月的《零碎的爱》意味深长：

我爱——

　　 那藏着珍宝

　　 而又不让人们随便亲近的

　　 重山峻岭

我更爱——

　　 从来没有人打那儿走过

　　 埋着孤独、眼泪和梦想的

　　 少年的荒坟……

——我以为此处，“埋着孤独、眼泪和梦想的／少年的荒坟”，暗指《落叶集》。

过了几十年后，陈墨有《黑话与行话及土话》一文，说“诗歌，不讲究含蓄、不讲究趣味、不讲究美的语言配称为‘诗’么？……黑话的实用价值全在它能够如试金石般分清敌友，区别内外，以及内部信息‘不足为外人知’的加密性。”他说的是一般的诗，但也是夫子自道吧？就是说自己的诗，具有与政治迫害相关的“隐微写作”（施特劳斯语）性质。因而我的解读，难以避免地带有“索隐”色彩——但愿不会过度，不会被认为穿凿附会。

我以为陈墨的故事，像极了索尔仁尼琴。如《古拉格群岛》第五部第五章写：

作诗给我以极高的奖赏，它使我不大留心人们怎样对待我的躯体了。有时候，走在垂头丧气的囚犯行列中，在冲锋枪手的吆喝声下，我会感觉到新的诗句和形象涌上脑海，我仿佛在行列的上空飞翔；我盼望着：快点，快点到达施工地点吧，我好找个角落把这几句诗记下来。每逢这种时刻，我感到既自由，又幸福。

我就是这样写作的。冬天，在工间休息取暖的时候写。春天和夏天在林子里，坐在石头上写。趁着两次抬灰浆的间隙，我把纸片放在砖上用铅笔头（还得不让旁边的人看见）偷偷写下上一次抬灰浆时想好的一两行诗。我像是生活在梦中。坐在食堂里吃那神圣的烂菜汤时，我常常确实“食而不知其味”；我听不见周围人的谈话，我总是在沿着自己诗句的山峰向上攀登，就像把一块块砖砌成墙一样砌造我的诗篇。人们搜查我，点名，报数，跟着队伍一起走向工地——而我却只看到我写的戏剧的场面、幕布的颜色、布景中的家具摆设、一排顶灯照在台上的光圈、演员的每一个动作。

我知道，我并不是唯一这样做的人，我知道，我已经接触到一个伟大的秘密。在古拉格群岛分散的一个个小岛上，在同我一样的孤独的胸腔中，这个秘密正在人不知鬼不晓中成长起来，为的是在未来的年代，也许是在我们死后，显露出它的威容，汇成整个狂涛怒吼般的俄罗斯文学。

只是，强健如索尔仁尼琴，也会有感到涨满的时候：

地下作家一个强有力的优越性在于他的笔是自由的……除了真理，再没有什么在他头上回荡。但他的处境也有一种经常性的损失：读者太少，特别是缺少文学鉴赏力很高的、挑剔的读者。地下作家完全是按照其它特征选定读者的：政治上可靠和能够守口如瓶。有这两种品质的人很少同时兼有细致入微的艺术审美能力……而事实上，这样的批评，这种把写好的作品放在美学的空间地带进行冷静清醒的局部测量是非常必要的……

《牛犊顶橡树》坦承：败坏一个作家的是许多年不能够有读者……这样的缄默会带来纯洁，但同时也会带来无为：

……整整12年，我平静地写个不停。只是到了第13年时才战栗了。这是1960年的夏天。由于我写的许多东西完全没有出路，完全无人知晓，我有一种涨满感，构思和行动失去了轻松。在文学的地下状态我觉得空气太少了。

……我已经对保守秘密感到了厌倦，这比写作本身还让我伤脑筋。

应该适时指出，在文学的地下状态，陈墨蛰伏得更久。

因而1992年10月，诉说“地下文學”之“遺恨終篇”：

文人多遺憾。若說嵇康的遺憾是《廣陵散》已成絶響，曹雪芹的遺憾就是《石頭記》未能終篇。要說我們的遺憾，空前絶後，成此時代之大特色：就是每篇寫完，不能見天（發表），只能自我欣賞。若硬想見天，則必然遺憾終身，追悔没及。因為你在“標準化”言說時，自己却走失了。“地下文學”，除了遺恨外，還是遺恨；因遺恨而生，順遺恨而終。 （《關於“遺恨終篇”》）

1994年10月笔记、1996年4月修改的《独话——独白的无奈和无奈的独白》（收郑义主编《不朽的流亡者》）一文，回顾“自放江湖，中流何必相忆”的自我安慰：

我是先天的孤独者，我爱孤独。我给我文革前的五个诗集自作的封面，就可略见我少年时即已有这本质变态的倾向——《二十四桥明月夜》：一弯新月跟红唇组成夜空中一个大问号，箫的侧影变成桥身，箫孔成了桥洞；《残萤集》：一个夜行者在荒原留下一串斑驳的足迹，有如暗夜里点点残萤；《落叶集》:一片孤独的落叶在夜风中挣扎；《乌夜啼》：一只孤独的乌鸦站在一弯残月上，正张大着嘴向着茫茫夜空号啼；《灯花集》：一只侧立的眼像一朵灯焰，在茫茫的夜中。……“自放江湖，中流何必相忆？”这句写于文革中的诗句，几乎成为我灵魂寻找家园孤苦而无助的自我安慰的壮胆曲。

2002年2月《我的“民间”观——读韩东〈民间立场——论民间〉》自我壮胆：

……只有在官方垄断了文学并独霸道义、价值资源的前提下，才有可能产生对抗于官方价值体系的叛逆与异端。即：如官方文学是一种庙堂文学，叛异文学就应该是山野文学；如官方文学是一种粉饰文学，叛异文学就应该是疮痍文学；如官方文学是一种东方集体主义的党文学，叛异文学就应该是西方个人主义的人道文学。

显然，对官方价值体系不认同的叛逆与异端，注定它既非官方性，又具非法性（非官方法），它也就务必受到官方的打压与杀戮。对此，中国人以“地下”一词形象生动地予以概括。因“地下”者，俗称“见不得阳光”者也，必为官方即权力所诛灭剿杀者也。如“地下黑工厂”、“地下俱乐部”、“地下天主教”、“地下夫妻”、“地下诊所”等等。

“生不见叶，死不见根”的地下文学完全两样。

网虫鸣唱，似蛙似蝉，似蜂似蝶；不过自得其乐耳。并不在乎别人听到没听到，中意不中意。所以证明**：**魂兮可以归来。

在自己是“似蛙似蝉”。可是结合“语境”，不能否认“对抗性”吧？！

2007年2月，“写于城南人境笼”的《我的沟通观》一文，自诉“穴居”：

……我们深感沟通难，难于上青天的，不仅不是因语言阻隔的外国人、外族人或聋哑人，反而是身边最亲最亲的亲人。最痛苦的莫过于此。

……所以我以为既然是偷生，穴居也有穴居的好处，岂不闻“洞中才数日，世上已千年”么？不过关键要“独处”，跟其他人居一穴，迟早要“心肺碰心肺”，闹个“鹬蚌相争，渔翁得利”的事出来。生命已不多，何苦呢？尤其正处“抑郁症严重期”的我，孤独，无疑等同于自我救赎。

唯美主义有它不凡的秉性，那就是漠视沟通——“三年得两句，撚断数根须”，浪费生命么？老子情愿；看不惯么？那就离我远点。一个苦力，知识不多，文化不高，却“郊寒岛瘦”地写得出少有的美诗。

唯美主义不过只是我治病的一个偏方，等同于许多人在宗教中找到了照亮人生的光。——黑暗中，有些东西的确在发着光，并且温暖着接近她的人。

洞中又冷又黑。

的确，文学的地洞 “又冷又黑”。终于在《落叶集》五十年时，探出头来：

快五十年了，却拿出來公開。原因是：再不公開，可能將永埋地下了。

（李亚东：中国大陆独立学者）