

革命詩風中的另類詩意

——論「文革」時期上海詩人群的地下詩歌創作*

李潤霞**

摘要：「文化大革命」時期，北京、貴州、上海、四川等地存在大量的非官方、非主流性質的「地下詩歌創作」，它們既構築了某種與大一統風格迥異的異質詩風，也以文學史實證偽了「文革文學」空白之論。迄今為止，部分「地下詩歌」與「潛在寫作」已或多或少地「浮出地表」，甚至提升為「經典」，由於史料文獻的散佚未刊與匱乏現狀，上海的「地下詩歌」創作卻幾乎仍處於一種被文學史忽略的狀態，尚未引起文學史家的足夠重視。從詩歌群落的特徵來看，上海詩人秘密、執著、個體的散點詩歌寫作中，也在局部成員之間形成了相對固定的文學聚會。無論從文學、美學的意義，還是從社會學、文化學的意義來看，文革時期上海詩人的詩歌創作及其寫作活動本身，留存並見證的是湮沒在「地下」的另類詩意和浪漫詩風，彰顯的是「還原詩歌史」的文革文學史原始版圖。

關鍵詞：文化大革命、上海詩人群、文革地下詩歌、非官方

* 收件日期：2019/05/24；修改日期：2019/08/11；接受日期：2019/08/20

** 天津南開大學文學系副教授

**Dissenting Poetry in the mainstream Revolutionary
Poetry style
-- On the Underground Poetry in Shanghai during
the Cultural Revolution***

Li, Run-Xia**

Abstract: During the Cultural Revolution, there were a large number of unofficial and non-mainstream “underground poetry” in Beijing, Guizhou, Shanghai, Sichuan and other places, which not only constructed a different style of poetry from the unified style, but also falsified the empty theory of “Cultural Revolution literature” with literary historical facts. Up to now, some “underground poetry” and “potential writing” have more or less “surfaced” and even been promoted to “classics”. Due to the lack of historical materials and documents, the creation of “underground poetry” in Shanghai is almost still in a state neglected by the history of literature, which has not been paid enough attention to by literary historians. From the characteristics of poetry community, Shanghai poets have formed relatively fixed literary gatherings among local members in their secret, persistent and individual poetry writing. Whether from the significance of literature, aesthetics,

* Received: May 24, 2019; Sent out for revision: August 11, 2019;

Accepted: August 20, 2019.

** Associate Professor of School of Literature, Nankai University.

sociology and culturology, the poetry creation and writing activities of Shanghai poets during the Cultural Revolution retain and witness the alternative poetry and romantic poetic style annihilated in the “underground”, and highlight the original layout of the history of literature of the Cultural Revolution in “restoring the History of Poetry”.

Keywords: the Cultural Revolution, Shanghai Poets, Underground Poetry, unofficial

一、前言

關於中國大陸「文化大革命」期間的「地下詩歌」創作，隨著原始資料的發掘和整理，目前已經全面出土並逐漸進入正統文學史敘述的代表性詩群為廣義的北京詩人群（包括「白洋灘詩群」），¹他們的詩歌創作正被作為一種新發現的地下文學事實和潛在文學史典範而受到文學史家的較多關注，且以朦朧詩前史的意義而逐漸被經典化。同時，遠在貴州高原、因政治打壓而長期被湮沒與隔離於文壇之外的黃翔、啞默等詩人，由於黃翔旅居美國而獲得自由出版，在持續多年的不懈奔走中，他們的作品在海內外不斷面世，貴州這一群體也在局部地、有限地被挖掘出土，漸從被湮沒的地下走向地上，進入文學史的視野。²但是，值得關注的事實是，「文革」時期，除了北京、貴州之外，其他地域也有情況各異的詩歌創作，作為中國另一個大都市，上海也並非一片文學空白，而是有一批青年也進行了秘密、執著的詩歌寫作，只不過他們的創作行為更隱秘、後續出版更滯後，且大多是個體、散點的文學存在，但仍在局部成員之間還形成了相對固定的文學聚會，並通過這種自發的文學聚會啟動了早期的詩歌創作。無論從文學、美學的意義，還是從社會學、文化學的意義來看，文革時期上海詩人的詩歌創作及其寫作活動本身，都反映了在特殊時期、特殊地域中文學史發生的特殊

¹ 關於文革時期的「地下文學」現象納入文學史敘述的文學史著作，如洪子誠著《中國當代文學史》（北京：北京大學出版社，1999年）、陳思和主編《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學出版社，1999年）等。

² 關於貴州詩人在文革時期的詩歌創作情況，陳思和主編的《中國當代文學史教程》對黃翔的詩歌有簡略評述。

性。從上海詩歌群落的存在和被發現，可以看出文革文學史就是重新發現的歷史，它是湮沒在地下的詩意，是散存在民間的文學活力，上海的這份民間詩意至少可以證明文學史脈未必會隨著政治地震而截然斷裂，它也許是以文學潛流的方式存在，也許是以沉默的不為人知的方式存在。

迄今為止，其他地方的「地下詩歌」與「潛在寫作」已或多或少地「浮出地表」，而上海的「地下詩歌」創作卻在一定程度上仍處於一種整體或部分被文學史忽略的狀態，儘管這一詩群的個別詩人在文革結束二十多年之後，即 20 世紀後期陸續公開發表、出版了自己的部分詩作、詩集，另外，部分詩人的原始手稿在陳思和主編「潛在寫作文叢」時，由李潤霞編纂整理的詩歌選集〈青春的絕響〉使這一詩群的大部分文革地下詩歌作品從「未刊」狀態得以結集面世，³對這一地域的地下詩歌作出了填補空白的史料推進工作。但是，由於政治大環境的陰晴不定和「文革題材」的學術禁區，仍有很多史料至今散落無存，尚未得到充分發掘，詩人詩作的訪談、回憶錄、傳述性文字比較匱乏，詩學意義的闡釋也不夠充分，文學史家的研究和重視明顯不足。針對這種「沉埋地下人未識」的潛流狀況，該詩群的代表詩人錢玉林曾經呼籲：

這些時間上早於「白洋澱」詩人群，更遠早於「朦朧詩」作者的上海「地下詩人」，這些與紅衛兵、造反奪權無緣的平

³ 李潤霞編選：《青春的絕響》（武漢：武漢出版社，2006年）。該詩選為陳思和總主編的「潛在寫作文叢」中「文革地下詩歌作品選」系列中的上海詩人卷，另兩卷文革地下詩選為北京、貴州詩人的作品選《被放逐的詩神》、《暗夜的舉火者》，其中，貴州詩人黃翔的全部詩作在出版付印之前突然被勒令全部刪除。本論文所引上海詩人的公開詩歌作品，除特別說明外，選本均依據筆者所編《青春的絕響》。

民的兒子，他們被歲月沉埋，被現今的「詩壇」排斥、遺忘，在「偽先鋒」的時代，沒有一家刊物能發表他們據說是已經「過時」（這需要歷史來證明）的少作，但他們三十年前發出的勇敢的不同的聲音，終究沒有全部消隱，沒有全部隨時光泯滅。他們保存下來的可貴的一部分，因陸續出版（這非常不易），已漸漸為國內外新詩研究者、十年「文革」文學研究者所注意。⁴

其實，這不是簡單的遺忘、排斥的問題，從學術史角度考慮，這是一個如何把完全缺乏文學社會影響的「地下文學」、「潛在文學」納入文學史研究的問題。對於文學史研究者來說，如何面對這些「出土文學」（甚或仍是未刊狀態的「純粹地下文學」）？如何在文學史的範疇裏進行評述是一個非常重要的問題。對於「文革」時期的地下文學，因為涉及到一個「版本」問題，所以筆者對上海詩群的研究視野中，除非是可以確證的文革創作，除非有確定性的見證，否則不納入論述範圍。⁵比如詩人向上⁶，他在文革期間曾寫過至少五十首白話詩，但手頭詩稿大多已經散佚，後來根據記憶所復原的一些詩作〈題照〉、〈無題〉、〈思〉等，很難說是文革時期

⁴ 錢玉林：〈江南哀怨與文化異議傳統〉，〔日〕《藍・BLUE》，第 1 期（2001 年 2 月），日本大阪市出版，頁 114-115。

⁵ 筆者所編選的上海詩人群在文革時期的地下詩選《青春的絕響》是匯校本，有較為詳細的版本考釋，也有較為詳細的選編詩人生平經歷等，故本文中所述此類內容均從略。

⁶ 向上：〈簡述一二〉，作者在文中說「但由於環境壓力，手頭詩稿早於 25 年前銷毀殆盡，有的是寫好隨即燒毀，有一部分當時認為尚可公開看的，在 1993 年退休前（放在廠裏）也已遺失。只在友人處留存一、二，自己能回憶的也僅祇三、四而已。」引自作者未刊稿。

的作品，而應該歸到文革後的重新創作。又如生於江西的詩人程應鑄⁷，他的創作也多在文革時期散失，後來憑記憶大致按照原貌重寫，這類寫作不在本文對「地下文學」的界定範圍。因為改寫不同於字句的修改，重寫已經是另外時代的創作，可以放在現在改寫與重寫的時代來論述，故本文對於改寫與重寫之作均不作評述。

要對上海詩群進行文學的解剖和文學史的梳理，一個理論前提是：文革時期，上海是否存在文學？在對這個追問得出肯定的答案之後，另外一個需要說明的問題是：上海詩人群在文革時期的地下詩歌創作其成就與價值何在？其文學影響如何？在文學史上的意義何在？對於上海詩人而言，他們的多數作品在文革時期根本就沒有發表，而且後來大多數人都不再寫詩，所從事的職業並未直接相關於文學、文化領域，只有個別人才在 1990 年代中後期陸續發表、出版了文革時期的作品，發行、閱讀和傳播往往在很有限的範圍之內；而且，這個時候他們重新出版的「文革地下詩歌」作品既遠離了文革政治的歷史語境，也遠離了當下詩壇的審美風向，除了具有某種活化石的標本意義，幾乎談不上對當下文學有何影。可以說，他們的人與詩無論在當時還是在當下，都處於被時代冷落、放逐、打壓甚至拋棄的困境。這也應和了目前一些研究者對上海的文革「地下詩歌」進行文學性解讀和文學史評述時的為難，而這種困境與為難，正是本文所要探究、直面和試圖追問的：在政治大一統的文學話語裏，一些長久「被遮蔽」又被重新發現的文學史實，一處人跡罕至的文學風景，其遠離或對抗主流話語的異質性寫作，究竟

⁷ 程應鑄（1947-），著有詩集《月光下的徘徊——抒情詩集（1966-1972）》（上海：學林出版社，1999年），該詩集「自序」中詳細說明了詩人在1998年11月下旬對文革時期寫作的地下詩歌，依靠記憶重寫的過程。

在文學創作主體的境遇和文學作品的美學意義方面留給文學史何種回聲？

文革地下文學中有些是被遮蔽或被遺忘的，有些是被湮沒的，而上海詩人群從開始寫作至今幾乎從來沒有過被人矚目的繁華景象，也就不屬於被遮蔽或被遺忘的狀態，而只能是被忽略與被發現的詩史。從詩歌史的歷史發展來看，上海詩人雖然沒有直接參與到新詩潮的隊伍中，但他們文革時期的創作在「文學的事實存在」上間接地醞釀了新詩潮的發生，屬於新詩潮潛流期的一部分。他們的創作可以說是真正的文學潛流，雖然這種「真正」中包含了某種歷史的無奈與個體的無為，但這樣一股或許並不張揚、遒勁的詩歌潛流，沉穩亦綿長，在詩意詩性匱乏的時代中卻不絕如縷，不僅延續了中國古典詩意的傳統，也延續了中國新詩的風情，某種角度上還有外來詩風的借鑒。上海詩群在文革時期的地下文學生態也再一次說明：試圖對灰色歷史做人為遮掩與割斷或是粗暴定論思想與創作空白的一廂情願，在任何時代裏，文學傳統都不可能徹底、截然地斷裂，而有可能是以一種更隱蔽、更潛隱的方式賡緒下去。

一、一處被忽略和被發現的文學風景

從地域的角度考察文革時期的地下詩歌創作，可以在一定範圍內觀照政治壓力下文學生成的普遍性和特殊性，文革時期的上海地下詩歌作為一處被忽略和被發現的文學風景，對於我們考察文革文學與文革地下文學有著其他地域所不可或缺也不可替代的意義，它既對認識整個文革地下文學有著全景觀照的補足意義，又對認識上海「這一地」的文革地下文學有著獨具個性的自足意義，同時也有助於我們探尋一個特殊時代裏誕生的文學其主要的優勢和局限到

底在哪裡。

綜觀上海詩人群在文革時期的詩歌創作，大致有以下幾個方面的特點：首先，上海詩人群並非自覺的「詩群」，也並不具有流派的性質，他們在風格上的相近或相異只是在藝術傾向層面的，雖然他們也有一些文學聚會，但這些聚會往往由一些鬆散的文學圈子構成，是一些文學青年或文學愛好者（往往是同學、好友）自然形成的一種文學活動，其成員組成鬆散、不固定，聚會的時間地點也不固定，活動相對比較自由隨意。他們雖有共同的文學追求，但沒有固定的文學主張，也並沒有一致的文學綱領或目標，並不是很緊密，文學交流大多是個人創作的互相傳抄，或是詩歌同道的互相欣賞與互通有無，我們可以用類似於「散點透視」的方法去觀照。雖有一些文學圈子，但他們的群體性特徵並不明顯，在文革之後也沒有刊物的集結，很多人文革後都另走他途，堅持詩歌寫作的並不多。

根據現有資料可以看出，上海的文學聚會主要是一些文學青年以讀書、寫作、聽音樂、交流閱讀感受、品評時事，遊玩等活動自發形成的並不固定的小圈子，這種小圈子的成員往往由同學、師生、友鄰等自然人際關係聯結成一種「朋友圈」和「文學圈」，帶有友朋同好的傾向。其中一個小圈子以朱育琳（1931-）⁸、錢玉林

⁸ 朱育琳，上海寶山縣人，是社會學家潘光旦的外甥。上世紀五十年代初在北京大學西語系讀外國文學專業，後轉入上海同濟大學建築系學習，曾為中共黨員，出版過科普讀物《磚的故事》。1957年被錯劃為右派，畢業後被分配至新疆工作。文革前因病回滬休養。因不堪迫害於1968年7月1日跳樓自殺。

(1942-) ⁹、陳建華 (1947-) ¹⁰ 為主形成，其他成員還包括郭建勇 (1946-)、丁證霖 (1947-)、王定國 (1948-)、汪聖寶 (1949-) 等，¹¹ 他們多來自上海光明中學，在「上山下鄉」運動中赴各地農村插隊落戶成為知青，文革後陸續返回上海。他們這個小圈子的聚會分為兩個階段：第一階段最早可追溯到文革前夕的 1965 年末，集中在 1966 年春到 1968 年，「簡單地說，在 1966 至 1968 年之間，朱育琳、錢玉林、王定國、汪聖寶和我，常常聚在一起，形成一個文學小會。」¹² 隨著 1968 年朱育琳的自殺和秘密聚會被當作「小集團」而獲罪，以及陳建華在上海第三港務工程局船舶修理廠參加工作和王定國、汪聖寶離開上海到黑龍江、安徽的插隊下鄉，第一時期的文學聚會基本解散。但這個聚會的第一次解散方式也成為年輕成員們正面感知政治暴力的源頭和再次進入文學後更為收斂、謹慎甚至盡力回避政治風暴的原因之一。

這個文學聚會第一階段的核心人物應該是朱育琳，他是這一群體的文學導師和文學靈魂，在他身上，背負著文學和人生的某種「信仰」，可以說，正是他使這個聚會導向文學而真正變成一個「文學聚會」。1950 年代初就讀於北京大學西語系的朱育

⁹ 錢玉林，出版有詩集《記憶之樹——1966-1976 抒情詩選》（上海：上海遠東出版社，1998 年），在自序中，他說「這些詩幾乎全是第一次發表」，頁 19。

¹⁰ 陳建華，自印詩集有《紅墳草》，正式出版詩集《陳建華詩選》（廣州：花城出版社，2006 年）。

¹¹ 郭建勇、丁證霖、王定國、汪聖寶等人，至今均未有個人詩集或文學作品集出版。

¹² 陳建華：〈地下的浪漫：文革初期上海的一個詩歌聚會〉，美國紐約「亞洲年會」論文報告，2003 年 3 月 27 日，頁 296-306。

琳，曾把許多西方文學作品如波德萊爾的詩歌〈惡之花〉¹³、愛倫·坡的小說作品等傳遞給其他成員，成了這一群體的文學啟蒙導師。陳建華的回憶是：「通常是週末，我們聚在一起，在錢玉林的家裏，談論文學藝術。定國喜愛理論，聖寶專攻美術，玉林和我是寫詩的，而朱育琳是我們的魂靈，我們對他十分崇敬，簡直五體投地。他在 50 年代初就讀北大西語系，師從朱光潛，精熟英法文學，尤其是他翻譯的幾首波特萊爾〈惡之花〉，精美絕倫。我們是在一家福州路上的舊書店裏認識的。」¹⁴在上海這群文革劫難的親歷者和倖存者眼裏，朱育琳似乎是一個帶有神秘色彩和神聖意味的引領者人物，正如錢玉林所評：「朱育琳，他是一個為文學而生，為文學而死的殉道者，可以說，他是像聖者克裏斯朵夫一樣，背負著孩子淌過了河水。在黑暗的年月，他散佈的光明，將永遠照耀我們人生的旅途。」¹⁵可以說，朱育琳的文學修養、處世態度和對社會的思考深度，尤其是他所翻譯的波特萊爾的〈惡之花〉都對當時這個圈子的青年人產生了極大的震撼效果和詩歌創作上的直接影響，而他慘烈而極端的自殺不但為這一聚會蒙上了濃重的悲劇色彩，也為這群青年人的心靈和詩歌蒙上了一層死亡和恐懼的陰影。¹⁶

¹³ 關於朱育琳對上海詩人的影響及其他對波德萊爾詩歌的翻譯情況，詳見陳建華：〈天鵝，在一條永恆的溪旁〉，《今天》，第 3 期（1993 年）、〈與朱育琳先生私談：波德萊爾翻譯·翻譯風格及其他〉，《今天》，第 1 期（1997 年）。

¹⁴ 陳建華：〈地下的浪漫：文革初期上海的一個詩歌聚會〉，頁 296-306。

¹⁵ 錢玉林：〈關於我們的文學聚會〉，〔日〕《藍·BLUE》，第 1 期（2001 年 2 月），日本大阪市出版，頁 109。

¹⁶ 比如錢玉林在詩集《記憶之樹——1966-1976 抒情詩選》，自序中曾說「也

這個圈子的第二階段始於 1968 年底到文革結束，這時期的文學聚會和文學活動更像群體和廣泛的文藝發展，主要參加者有錢玉林、丁證霖、郭建勇、王定國以及郭建勇的同事、朋友張念誠（1940-）¹⁷、劉明祥（1948-）¹⁸、林列揚、董希夷等，也有他們這些人的姊妹、女朋友等參加，聚會地點一般在郭建勇任教的上海寧波路小學（簡稱「寧小」），在文革的壓抑年代裏，「寧小」成為部分上海青年人維護文學和理想的一個桃花源。錢玉林的回憶記載了那一段聚會的內容：

冬天，在郭住的頂樓宿舍或空教室裏，夏天在星空下的屋頂平臺上。學校裏，夜晚只有他一人。我們在那裏朗誦、討論新創作的詩，用一臺老式的答錄機錄下自己的聲音；我們聽老郭彈鋼琴，唱〈我的肯塔基家鄉〉、〈西班牙女郎〉，（他的聲音非常抒情），或一齊唱蘇聯歌曲；還聽過許多西歐古典音樂唱片，包括一些聲樂作品；有什麼好書、內部發行的讀物，也在那裏交換。當然，人少的時候，我們也會議論時局，一心希望江青、張春橋等早點完蛋。¹⁹

這種以某一地點、特定空間（如「寧小」）和相對固定人員營造的秘密文學聚會，成為文革期間上海詩人群的創作匯合點，這種文學愛好者的朋友圈出自城市平民階層，也比較鬆散隨意，期間曾被達成「反革命小集團」，不少人慘遭關押拷打，但前前後後能在

由於他的死，引起許多人靈魂的震動……」，頁 16。

¹⁷ 張念誠，江蘇常熟人，師範專科學校畢業，長期任中學、小學教師。

¹⁸ 劉明祥，江蘇鎮江人，1968 年同濟大學附中高中畢業後，因病待業。文革結束後曾就讀於上海教育學院物理系。

¹⁹ 錢玉林：〈關於我們的文學聚會〉，〔日〕《藍·BLUE》，第 1 期（2001 年 2 月），頁 107。

文化大革命的殘酷監控打壓中以這種「非公開」的地下狀態斷續堅持十年，亦屬不易。

總體來看，上海詩人的這個文學圈子中，錢玉林的創作最多，根據他的自述，他在文革十年期間「寫詩不下三百餘首，但保存至今的僅三分之一」，²⁰主要作品至今留存有〈在浮士德博士的故鄉〉、〈綠衣〉、〈在昔日的普希金像前〉、〈他們的 1966〉、〈悲劇〉、〈一架破鋼琴〉、〈詩人的聚會〉、〈鷹〉、〈致古典諷刺作家〉、〈地下的繆斯〉、〈死者與生者〉、〈盛宴〉、〈莎士比亞〉、〈少女梅芙昂〉、〈皇家園林〉、〈詠美國作家〉等七十餘首，這些文革時期的詩作後來結集為〈記憶之樹——1966-1976 抒情詩選〉出版。錢玉林的詩中交織著一種文化哀怨和文化追尋，它來自於對文明、文化本身的憂患感，這是在文化革命年代裏一個年輕人對文化革命暴力行為的疏離和悖反。

陳建華也是上海詩人群的代表詩人之一，他集中創作於 1965-1969 年，文革發生之前的早期作品主要有〈睡魔〉、〈白雲〉、〈海，我願意守到我老〉、〈秋風細雨遊虎丘〉、〈對月〉、〈秋姑娘〉、〈笑與哭〉、〈秋夜〉、〈去瀏河工地的小道上〉、〈再會了，我愛的瀏河〉、〈美麗的只是我的夢〉、〈落花歌〉、〈我的好地方〉、〈願我們的愛情……〉、〈迷網〉、〈憧憬〉、〈流浪人之歌〉、〈獻給你〉；文革開始後，主要有：〈湖〉、〈弱柳的哀怨〉、〈幽夜的舞會〉、〈瘦驢人之哀吟〉、〈郊野的晨風〉、〈我的夢〉、〈急漩渦中的孤舟〉、〈等待〉、〈秋怨〉、〈夢後的痛苦〉、〈致巫山之女（一）〉、〈致巫山之女（二）〉、〈月亮的愛情〉、〈我的夢〉、〈贈儂〉、〈贈公園裏一少女〉、〈繡履的傳奇〉、〈鐘

²⁰ 錢玉林：《記憶之樹——1966-1976 抒情詩選·自序》，頁 17。

聲〉、〈秋〉、〈登吳郡華山〉、〈無題〉、〈荒庭〉、〈無題〉、〈嗜煙者〉、〈空虛〉、〈致命的創口〉、〈為某女感賦〉、〈悼外祖母〉等四十餘首詩作。²¹這之後就是長時間的擱筆，直到文革結束後，開始重拾詩筆，1977-1978 年成為他創作的第二個時期，主要有〈怪脾氣〉、〈青春的迴響〉、〈記憶的暴雨〉、〈十年噩夢印象追記〉等二十餘首作品。陳建華在文革前後創作的詩歌作品一直以手稿方式保存下來，至今沒有公開出版，後來由自己編選成詩集〈紅墳草〉（未刊）。在豪邁昂揚的時代戰歌聲中，我們從陳建華的詩中發現了一種極具個人性風格的另類詩意，愛情、死亡、夢幻糅合出一種傷感、頹廢的詩歌情調與「悲金悼玉」的青春絕響，而這恰恰是上海這個江南大都市在文化淪落時代裏的某種特殊詩意。

這個圈子中另有郭建勇和丁證霖等也都留下了創作於文革中後期的詩作，而其他大部分成員則未曾留下作品。錢玉林談起這一時期的詩歌同道，曾說「詩人郭建勇寫出了〈夜幕籠罩的河上〉，以及聲情激越，豪放中蘊涵悲涼，在那個時代裏至今未見其比的〈飲酒歌〉。接著，詩人丁證霖寫出了他獨特、辛辣的諷刺詩〈猴戲〉和極具象征意義的悲憤的奇作〈陳舊破落的古屋〉等；詩人王漢梁則寫出了他的一系列都市抒情詩。」²²郭建勇現今留下詩作大約 20 首左右，即〈對於你的沉默〉、〈淺綠色的記憶——給拍照的少女〉、〈天鵝湖〉、〈在那夜霧籠罩的河上〉、〈我走過母校大門口〉、〈自由的吉卜賽姑娘〉、〈病室詩草〉、〈飲酒歌〉、〈白雪禮贊〉、〈油菜花〉、

²¹ 其中部分詩作在後來正式發表時，〈流浪人之歌〉改為〈迷蒙之歌〉，〈瘦驢人之哀吟〉改為〈瘦驢人哀歌〉，〈夢後的痛苦〉改為〈夢後的恐懼〉。本文所引均為作者的原稿。

²² 錢玉林：〈江南哀怨與文化異議傳統〉，〔日〕《藍·BLUE》，第 1 期（2001 年 2 月），頁 112。

〈田野上的雷雨〉、〈星期六的晚上——致 J·W〉、〈青龍橋〉、〈我的心裏有一片處女地〉、〈啊，你伊甸園的毒蛇——夏娃自白〉、〈燃燒的流星掠過我身旁〉、〈銀灰色的海鷗〉、〈贈 L·Y〉、〈假如〉、〈我的心〉、〈痛苦吧，祖國！〉等。

丁證霖大約留下 10 首左右：〈猴戲〉、〈冬天的春意〉、〈陳舊破落的古屋〉、〈春意朦朧的夜晚〉、〈啊，美麗的蘇州河〉、〈小月亮〉、〈憂鬱的腳步〉、〈夥伴們，舉起我們的酒盞痛飲吧〉、〈夜廈門之夢〉、〈失眠的黑夜〉等。

上海另有一個文學小圈子是以許基鶴(1946-)、蔡華俊(1943-)、周啟貴(1943-)、向上等為主要成員，²³大多來自上海比樂中學。以上兩個圈子之間在個別成員中亦有所穿梭往來。這個圈子更具個人性，也更為秘密孤立，很多人的作品在文革當時就被毀掉許多。從現今留存的作品來看，其中許基鶴創作最多，大約有 60 多首，如〈等待〉、〈小小的綠葉〉、〈小鳥（生命的歷程）〉、〈石卵子（生命的歷程）〉、〈我們不願歌唱〉、〈船〉、〈小路〉、〈我敞開我的胸懷〉、〈小青蟲的祭文〉、〈生命〉、〈我煩躁地推開書〉、〈〈馬丁·伊登〉讀後感〉、〈有一天〉、〈行者〉、〈我的星〉、〈雷電（一）〉、〈雷電（二）〉、〈風景〉、〈琴聲〉、〈都市的浪花〉、〈哲學〉、〈播種（探索者之歌一）〉、〈大路（探索者之歌二）〉、〈帆船〉、〈心〉、〈給自己〉、〈安靜吧〉、〈我站在昆侖山巔〉、〈我築起思想的大廈〉、〈我們促膝對坐〉、〈催眠曲〉、〈新生〉、〈夜行〉、〈我們早知道〉、〈懷著破碎的心〉、

²³ 許基鶴、蔡華俊、周啟貴、向上等人在文革結束後均沒有發表、出版過詩作、詩集，成為文革期間有創作活動的事實，但又缺乏文學留存與遺存的代表。

〈夜〉、〈秋天的雲彩〉、〈孩子，你為什麼不說話？〉、〈伐木者之歌〉、〈飛翔的心〉、〈回來呀，我的愛〉、〈美之歌〉，許基鶴的詩歌往往短小精悍，在細微處常能發現某種人生的真意。

其次是王漢梁（1946-）²⁴，他兼寫新詩與舊詩，其新詩約有 50 首左右：〈新生〉、〈菜花黃〉、〈田野〉、〈遙念〉、〈春風狂吹〉、〈小詩兩則〉、〈現實〉、〈星星〉、〈青煙〉、〈獨步有感〉、〈燈下〉、〈離別〉、〈回憶〉、〈你〉、〈我怎樣……〉、〈臘梅〉、〈心〉、〈細雨〉、〈自問〉、〈雪〉、〈一對人兒〉、〈二月〉、〈題「春望」圖〉、〈田野的晨風〉、〈我孤寂〉、〈歸燕〉、〈蓓蕾〉、〈蒲公英〉、〈月牙兒〉、〈思想〉、〈死亡〉、〈流浪漢〉、〈失望〉、〈等〉、〈江畔〉、〈秋雨漫步〉、〈暮〉、〈眼波〉、〈彷徨〉、〈迎春〉、〈無花的春天〉。其中寫到青年男女朦朧朦朧的戀情的有很多，如〈離別〉、〈回憶〉、〈你〉、〈我怎樣……〉、〈臘梅〉、〈心〉、〈情意〉、〈心魂震顫〉、〈往事〉、〈等〉等。

蔡華俊現存有 8 首：〈一顆墜入情網的心〉、〈黎明的淚〉、〈獻給你，朋友！〉、〈我覺得我是一個幽靈〉、〈永恆的夢境〉、〈午夜的鐘聲〉、〈呵，我不過是二十年的蓓蕾〉、〈初戀的眼淚〉，這些詩歌多創作與文革早期的 1965 年和 1966 年，內容上多與憂傷的青春戀情相關。

周啟貴僅存 3 首：〈泥土〉、〈贈 X 君〉、〈在黑暗中行走〉。

可以說，上海青年的這些文學聚會和圈子促成了許多成員的詩歌寫作，但是他們的聚會並非有組織的、目標宗旨明確、命名明確的文學社團，而是類似於一群文學愛好者不定期的聊天沙龍或「串

²⁴ 王漢梁在文革時期的詩歌創作後收入作者自印詩集《少年情懷總是詩》。

門」，他們通過這種聚會彼此交流書籍，交流讀書感受、文學心得和創作體會，它折射了文革時期讀書風氣和個人思考的堅持。對當時的這種文學聚會，錢玉林的評價較為中肯，也較有普遍意義：

我們的「文學沙龍」，完全是年青的文學愛好者，出身平民的子弟，在艱難歲月的精神荒漠中，因生命的需求而進行的聚會。它鬆散自由，無任何名義，也無明確的打算；它沒有領導者，個人隨意發表自己的見解，保留自己的觀點，誰都可以當主角，也可以當聽眾；甚至活動的時間，有時也不那麼固定。暴力沒能摧毀我們的自由思考，也沒能徹底摧毀我們的文學聚會，它在被遺忘的角落存在，也真算一個奇跡。²⁵

除了群體性的文學聚會，上海還有一些個體性的詩歌寫作，如1980年代成名的女詩人張燁（1948-）²⁶，她在文革時期創作了大量詩歌，現存一百五十多首，除一部分收入後來正式出版的詩集中，這些文革「少作」大多未曾發表。但是追溯起來，她在文革爆發之前已經開始嘗試「懵懂」的詩歌寫作，如〈給安娜·卡列尼娜〉（1965年8月）、〈牽牛花〉（1965年8月）、〈追求〉（1965年8月）、〈秋千〉（1965年8月）等；文革時期的主要作品有：〈看哪！頭頂飄舞著片片傳單……〉、〈迷惘之日〉、〈一個戴高帽子遊街的人〉、〈血城〉、〈愁城〉、〈你別這樣恐懼〉、〈66年〉、〈給

²⁵ 錢玉林：〈關於我們的文學聚會〉，〔日〕《藍·BLUE》，第1期（2001年2月），頁107-108。

²⁶ 張燁開始寫詩始於1965年，遲至1982年才開始發表詩歌等文學作品，出版有詩集：《詩人之戀》（廣州：花城出版社，1986年）、《彩色世界》（北京：華夏出版社，1989年）、《綠色皇冠》（瀋陽：瀋陽出版社，1992年）、《生命路上的歌》（瀋陽：春風文藝出版社，1998年）等。

我愛我也許能長成一株玫瑰〉、〈死神的表白〉、〈你頻頻來找我〉、〈丙午紅魔〉、〈櫻花之死〉、〈玫瑰之歌〉、〈1967 上海肖像〉、〈無意中掀動窗簾一角〉、〈在陽光鞭笞下躬著腰的日子〉、〈黑暗中的一顆星〉、〈初戀的冷〉、〈暴風雪的插圖〉、〈你的心走進了我心靈的門〉、〈撒旦之歌〉、〈十年〉等一百多首詩作。張燁的存在使得文革時期地下文學的挖掘和評價具有了特殊的性別意義。顯然，她的獨特性有著女性詩人獨有的風貌，如果在朦朧詩人中尋找可比性詩人的話，我們只能找到舒婷，張燁比舒婷大四歲，是老三屆高中生，18 歲就正值青春年華卻待業在家；舒婷是老三屆初中生，插隊時年僅 15 歲，後來回到廈門後做過各種各樣的臨時工；張燁 17 歲（1965 年）就開始詩歌創作，舒婷 19 歲（1971 年）開始詩歌創作。僅就張燁和舒婷兩位女性的詩歌創作時間與詩名比照而言，張燁的「早」與「晚」似乎也能勾勒、證明上海詩人在文學史上的命運軌跡。

從整體來看，上海詩人的文學創作活動幾乎與文革共始終，而上海能夠有這麼大面積、長時段的詩歌創作，與文革的發生與上海詩人本身的生活境遇和文化心態密切相關。從時代來看，文革的發生是一個歷史關結點，上海詩人群的創作與文革歷史有著密切的關係。文革也許最初給年輕人帶來一些不被約束的欣喜，但接踵而至的急風暴雨式革命、流血、暴力、打砸搶、流放等社會性的普遍殘酷、失範和失學、上山下鄉、待業在家等現實性的個體災難已經把每一個人都裹脅了進去。正如白洋澗詩群的文學生成、審美特徵均與 1968 年的知青上山下鄉運動有關，²⁷上海詩人群也大多是在 1968

²⁷ 李潤霞：〈論「白洋澗詩群」的文化特徵〉，《南開學報》，第 4 期（2005 年 7 月），頁 19-25。

年進入人生轉折階段的一代人。隨著 1968 年的高中畢業，上海的青年人也不得不在 1968 年的政治選擇中被迫而被動地面臨人生選擇，他們或者上山下鄉插隊，離開了上海，或者在家待業。那些高中畢業沒有去上山下鄉的，則開始進入漫長的無期無為的待業生活，一部分通過考學招工當了正式工人，如陳建華 1968 年被分配在上海第三港務工程局船舶修理廠工作，郭建勇在上海寧波路小學任教，王漢梁 1966 年高中畢業後也到學校與工廠工作，蔡華俊 1965 年在上海比樂中學高中畢業後，被安置於街道工廠（延安塑膠廠）工作，周啟貴 1964 年高中畢業後曾在賢奉農場務農。另一部分人雖臨時被安置在街道工作，但多數人直到文革後期才逐漸有了工作，如女詩人張燁待業後直到 1974 年才在街道文工團宣傳隊工作。相比那些到農村落戶的插隊知青，留在城市裏的上海知青對城市尤其對上海有一種異乎尋常的依戀之情，他們往往通過各種手段、藉口（如病休）留守在上海。而上海詩人群形成詩歌創作之風的一個重要原因是他們大多是未被放逐到廣闊天地的一群，基本上未曾經歷從城市到農村的流徙，身份上也沒有從紅衛兵到知青的命運轉變，他們不是「知識青年」而多是「待業青年」，「待業」成了一個尷尬的生活狀態，而「待業青年」則是一種尷尬的身份標籤。在待業過程中，他們在身份和時間上相對自由，但無所作為，隨著年齡的不斷增長，那種無業遊民般的失落感和鬱鬱不得志的無聊感給他們帶來了很大的精神壓力。張燁的詩作真實記錄了文革時代那些普通的上海青年人在選擇命運的無奈和無望，〈偶然性〉（1975 年 5 月）、〈青年失業者〉（1974 年 1 月）、〈臨時工〉（1974 年 9 月）、〈重要的是……〉（1975 年 1 月）。上山下鄉或是在城市待業，成了一代青年人的兩種命運選擇，與大多數北京詩人群所經歷的上山

下鄉不同，大多數留在了城市的上海詩人，成為「待業青年」，同時也使得他們與都市多了一份眷戀感和親和感，詩中的都市性和都市情結也比其他地方的詩人來得更為深刻。

文化大革命使得他們這一代人成為「內憂外患」的一個群體，個人命運的動盪和與國家社會的動盪緊緊膠合，政治上的失落感，青春期的苦悶，個人前途的渺茫無期，時代壓抑與個人壓抑的合力對他們這些心靈敏感且本來就愛好文學的文學青年起到了創作的觸發點和推動力。換句話講，是歷史關結點和個人關結點共同催生了一代人的文學創作，其中，歷史關結點往往指文革對於整個中國、整個上海以及所有中國人的覆蓋性影響，它是一種普遍性的對文化摧毀性的暴力革命，這屬於一種「外患」。文化革命的「外患」帶來的社會動盪和文化掃蕩構成一種外在生存環境的深淵，使得個人與詩歌都具有了一種歷史感和現實感，這種歷史感和現實感未必要在詩中表現為一種與現實的直接對抗，而是因為有了這種深淵般的現實經驗之後，個人的詩歌寫作將會脫離輕飄而走向深厚沉鬱，將在一種深廣的社會現實底色中展開詩意。個人關結點往往與每一個人的生活境遇如家庭變故、求學工作或戀愛經歷相關，這是一種「內憂」，內憂有時候可能會成為一種更為直接的創作動因和創作主題，比如陳建華早期詩中始終充盈的悲情愛語正與他生命中的那一段「禁戀」密切相關，而張燁詩中那些動人動情的情詩亦與她人生的一些戀愛體驗密不可分。

第二，上海的文學聚會與北京的白洋澱詩群和貴州詩群有所不同。首先，從地域文化傳統的影響來看。上海不像北京作為政治中心，處在文化革命的最前沿，鬥爭相對直接激烈，政治意識普遍自覺。而上海作為一個有深厚都市背景的城市，文化取向和市民生活

有一種日常性的因素，政治文化的關懷較少，個人情懷關注較多，他們的詩歌群落生成也更具有有一種特殊的私密性；其次，從年齡上來看，上海詩人大多是老三屆高中畢業生，很多是典型的「1968年人」²⁸，他們在文革時已經進入二十歲左右，文革十年是他們思想相對定型成熟的時期，比白洋澱詩人普遍要年長幾歲，與貴州詩人年齡相當，但文化傳統上又與貴州詩人不同，比如對中國新詩的接受，貴州詩人接受最多的是郭沫若、艾青的影響，而上海詩人中似乎更傾心於戴望舒、李金髮、徐志摩等。

第三，從閱讀與接受的影響來看，閱讀的廣泛和文化資源的相對豐富，文革時期能形成文學圈子或文學群落，其中一個很重要甚至非常直接的因素就是閱讀的影響和翻譯文學的參與。上海青年的地下文學聚會，主要是在一起議論書、互相交換書籍閱讀，想盡一切辦法買書看雜誌。²⁹也「大談有關歐美、俄羅斯和中國文學，還有翻譯家的譯品與風格問題。」³⁰今天的讀者或許難以想像這種在文革時期「大談歐美」的風險和冒險，也經常在文革政治必然文學空白的誤讀中誤解文草地文學的可能性。如果說北京知青構成的「『白洋澱詩群』」是一個生長於鄉村的城市知青詩人群，或者更準

²⁸ 此處借用朱學勤語，參見〈思想史上的失蹤者〉，《讀書》，第10期（1995年），朱學勤在該文中提出了「六八年人」的概念。後來，食指（郭路生）成為1968年人的代表，被稱為「文學食指」或「文學食指群」。

²⁹ 關於上海部分下鄉青年在文革中對哲學、歷史等的思考活動、地下閱讀活動在朱學勤的〈思想史上的失蹤者〉與〈「娘希皮」與「省軍級」——文革讀書記〉，《上海文學》，第4期（1999年）等文章中有所描述，主要是對自己所在的上海知青群落思想蛻變的揭示，這種個別的「點」的揭示，也頗能說明某種普遍的「面」的情況。

³⁰ 陳建華：〈地下的浪漫：文革初期上海的一個詩歌聚會〉，頁296-306。

確地說，它是一個介於鄉村與城市邊緣的知青詩人群。」³¹那麼，上海詩群就是一個生長於城市邊緣的上海邊緣人詩群，他們既遠離中國廣大鄉村、又遠離城市主流政治中心，他們能夠逃避去農村、農場的勞作艱苦，同時又目睹並親歷上海這座大城市的政治荒誕和殘酷，在一定距離中亦能夠保持一種旁觀和避禍的狀態。這些構成了上海詩群產生的某種外力作用，居於城市邊緣的他們有了新的文學生成的閱讀和思考空間，在閱讀思考寫作中，他們與中外文學傳統的聯繫被加強了。所以，討論上海詩群在詩風上與貴州、北京等地詩人的不同，其獨特性也與此相關。上海詩人的文學生成於成熟有一個重要的外力作用，就是依靠中外文學資源的閱讀、接受、模仿和轉化來完成，如果沒有閱讀的催生，他們不會得到比較迅速的創作啟蒙和思想啟蒙，而文革時期的中外文學傳統在一代人身上可能真的會斷裂。從中國的都市文化與文學表徵來看，白洋澱詩群是北京知青被放逐到外地形成的詩歌群落，但其文化資源仍然是具有優越性的首都文化，換言之，北京是白洋澱的實際文化策源地。北京知青雖然在相對封閉落後的河北白洋澱插隊，但腳下穿的卻是一雙具有文化象徵意義的「首都牌跑鞋」。³²北京、上海的文學活動也再一次證明一般意義上所說的文革文學一片空白的說法頗值得懷疑，

³¹ 李潤霞：〈論「白洋澱詩群」的文化特徵〉，《南開學報》，第 4 期（2005 年 07 月），頁 20。

³² 「首都牌跑鞋」之詞出自徐敬亞在〈王小妮的光暈〉（《詩探索》，第 2 輯，1997 年，頁 134）一文，他在此文中談到北京文化與外省文化的區別以及對朦朧詩最初的影響：「這，也是『崛起的詩群』們在跑道上最初上路時的情景：他們，並沒有與北京聽到同一聲發令的槍響。很多人是在別人搶跑久久之後，才傻忽忽出發的人。他們甚至赤著腳，連一雙『首都牌』的跑鞋都沒有」。徐敬亞此文此說並未關注、涉及到上海。

即使在文學閱讀、傳播和接受的層面，一個時代也並非全然一片漆黑，縫隙總是有的。文學的發生往往不在大一統的整合中，而在文學的縫隙中。當然，文學閱讀的另一面體現在他們詩歌創作常是一種直接的借鑒模仿，這就是在評價他們的文學創作本身時，一方面應給予價值與意義的充分肯定，另一方面對其原創性和成熟性也需要有所限度地認識，創作中有關摹仿與化合的融合，個人的創新與時風的浸透等問題都是應該區分和理解。

上海詩歌群體的人數並不多，但詩作較多，地域特點較強，詩歌寫作堅持的時間並不長，後來，大多數人隨著新時代的來臨而另謀出路、放棄寫作，他們的創作集中於文革時期，只有個別人（如張燁、陳建華）後來仍堅持詩歌創作，所以帶有典型的時段性或曰歷史性特徵。至今，他們在文革時期的詩歌創作大多沒有公開面世，只有少數人的作品公開發表出版，³³整體而言，他們以及他們的詩歌仍沉埋於歷史深淵。「地下」一詞對於上海詩人而言，意味著詩歌寫作更為本真和無奈的存在常態。有意思的是，上海詩人雖然共同接受一些文學營養，但創作上卻互不影響，或互相影響較少，這不知是否和上海文化中不抱團、強調個人主義的傳統有關？

對於上海詩人群而言，我們不僅可以從群體角度來觀照一個地域的整體性的文學活動，亦可從個案角度散點透視個人性的文學創作，既有聚會，也有純粹封閉性的個體，未必有一起的活動，但心靈是溝通的。

³³ 筆者編選的文革時期的地下詩選《青春的絕響》（武漢：武漢出版社，2006年）中，集中收錄了上海詩人在文革時期的詩歌作品，大多是首次公開面世，所選詩人包括蔡華俊、陳建華、丁證霖、郭建勇、錢玉林、王漢梁、許基鶴、張燁、周啟貴。

二、哀感悲情的青春物語

上海詩人群的詩歌創作在內容上大致有三類：第一類是抒發一種與個人生活相關的感受，可以視為一種「青春物語」的寫作，主題較為集中，比如愛情的失意與苦悶、前途的渺茫暗淡，青春期人生的莫名哀愁，普遍瀰漫著一種哀惋憂傷的情調；第二類是慨歎、憤怒於文明的被毀棄與文化的淪落，通過對古今中外的文化風物、藝術大師來寄託一種深沉的文化關懷，詩情常常有一種矛盾難言的文化哀怨；第三類是對於文革時代各種荒誕社會生活的不滿、諷怨和反思，但他們的詩中普遍是一種內在的不平和哀怨，多是一種情緒上不平的波瀾，而非直面的抗爭，有時哀怨不平會化為譏諷，如〈猴戲〉，但少有大吼大叫的金剛怒目之作。

上海詩群的創作在整體上表現出一種青春情緒的流露和個人書寫，內容多為書寫愛情，充滿浪漫、哀怨的情調。詩中集中書寫著青春期特有的離愁別緒、被棄之苦、理想幻滅的無著漂泊，那種江南才子式的幽怨常常交織著感時傷世的鬱憤，希望的訴說和懷才不遇的痛苦總是化為對時代的悲憤和懷疑，而對自由的嚮往、對個人尊嚴的堅持和對大自然的熱愛也隱含著對現實生活的疏離和厭惡，他們更多一些「江南的哀怨和文化異議傳統」，他們的詩歌可以稱之為「悲情詩」。與北京詩人群的許多青年出身於革命幹部家庭、知識份子家庭或藝術家庭相比，上海詩人群多屬於平民子弟的聚會，「上海年青一代的詩作者與北京的詩作者迥然有異。他們來自受歧視的社會階層，來自有文化的平民家庭，本身就是平民，住

在普通老百姓居住的街道里弄之中。」³⁴由於地處江南，遠離政治權力中心，再加上江南文人多有蔑視權貴和隱逸氣節的傳統，使得他們的詩歌作品與當時的主流詩歌有著明顯的區別，既少歡歌笑語，更沒有拯救世界的英雄主義情結，有的是一點江南文化的頹廢、哀怨，一點文人的傲骨，以及一點對污濁現實的自覺離棄和不願同流合污的放狂。正如錢玉林所言：「上海，年輕的詩人們從一開始，就隱蔽、痛苦地唱出了與當時整個崩坍的大環境完全格格不入、甚至於是截然相反的歌聲，它們是時代的，也是完全個人化的哀感、憤怒的歌唱！」³⁵這種悲哀憤怒的情緒與上海詩人的個人遭際與悲慘現實有關。

另外，上海詩人群因為大多數人年齡偏大，很多人正值青春，正是多情時節，甚至已到談婚說戀的年齡，所以對男女感情和戀愛非常敏感，能夠感覺到上海詩人中很多人的戀情詩大多與各自現實中的戀愛經歷有所聯繫，甚至可以極端地說，他們的戀愛在某種程度上催生了他們的詩歌創作。因為，對於一個渴望戀愛或處於戀愛與失戀中的年輕人來說，愛情與詩歌是共時存在的，具有同緣性和互生性。

錢玉林有一些歌詠愛情的詩歌，如書寫失戀的〈綠衣〉，表達的是一種純粹個人化的情感，這種個人化的情感流露在當時張揚「集體性」的國家敘事中屬於被批判的「小資產階級情調」之類，是不合時宜的。

³⁴ 錢玉林：〈江南哀怨與文化異議傳統〉，〔日〕《藍・BLUE》，第1期（2001年2月），頁112。

³⁵ 錢玉林：〈江南哀怨與文化異議傳統〉，〔日〕《藍・BLUE》，第1期（2001年2月），頁112。

淡淡的綠衣喲，／我為你憔悴了；／矜持的少女喲，／我為你夢魂牽繞。／像沙漠渴想著泉水清清／我期待著你的柔情；／但我不敢多看你一眼，／只恐那目光一旦冷漠如冰。／讓它深深埋藏在心底吧，／永遠沉寂，波瀾不起！／我只是在孤獨中回憶，／回憶你淡淡的綠衣。

愛情的苦悶無奈籠罩著全詩，回到了詩人一貫的哀傷。然而在詩人反復言說的「淡淡的綠衣」中，可以看出它的符號化與象徵化，「少女」與「綠衣」之間構成了更深層的心靈指代關係，詩人在這二者之間寄託的是美的追尋和歎惋，回憶變成另一種對話。這首詩哀歎的與其說是愛情的失去，不如說是美的沉寂。陳建華認為「綠衣」這一意象「非常曖昧」，而且「這並非對少女的外形作寫實性的描繪，而是高度象徵性的。而且它被用作詩題，似乎另有所指。」³⁶如果說錢玉林的〈在昔日的普希金像前〉是對現實政治的委婉對抗，那麼，〈綠衣〉則是回到個人情感的內心獨白。錢玉林的詩歌正是在這兩個維度上寫出了個人對一個時代的反應。

張燁是上海詩人群中值得關注的一個女詩人，她並沒有融入或屬於某個文學聚會或圈子，但她自身獨立性的創作卻清晰可見一個女性和一個時代在詩中的真實歷史印痕。她的筆下把少女的莫名哀愁與在革命時代裏的落落寡合非常自然地交織在一起，青春的感傷，朋友的離別，親人的日常生活，前途的渺茫，這種實實在在的現實生活在張燁筆下總是能化為略帶浪漫的悲情和詩意。文革之前的〈給安娜·卡列尼娜〉（1965年8月）是張燁目前所見最早的一

³⁶ 陳建華：〈浪漫詩風的歷史性：讀錢玉林「文化大革命」初期的詩〉，〔美〕《傾向》，第 10 期（1997 年），頁 303。

首作品，³⁷它用詩歌表達了對托爾斯泰（安娜·卡列尼娜）的讀後感，這首詩似乎奠定了一種詩歌的情感基調——有對美與愛情幻滅的悲歌，有對青春與生命淪落的無奈，有對不平社會的抗議，有對虛偽世道的憎恨，亦有不可消殞的美麗幻想和生活熱情。

安娜！

你看，淚水蒙住了我的雙眼……

當真誠被虛偽碾成齏粉，

風暴撲滅你愛情的火焰。

你無聲的抗議是火車的轟鳴！

你慘白的微笑預示著一個社會的崩潰……

只有一個人知道

我為何再不願去踩一條鐵軌；

只有一個人理解

我為何用憎恨的目光去刺穿火車的輪盤。

在鐵軌的冰涼裏我總能看到

一雙美麗熱情的眼睛在閃爍……

此時，女詩人敏感的心靈已經認識到人生處於艱險大海裏的搏擊與無助：「每一個濤音／都是歡呼的拼搏；／每一回觸礁／都是流血的快樂。」文革十年正值詩人從 18 歲到 28 歲，即從青春的妙齡少女走向成熟女性的青年時期，也是從「妙齡的幻想」到「降落地面」的現實時期，所以「牽牛花」、「蒲公英」、「秋千」等物

³⁷ 張燁在文革時期的詩歌作品一部分已經收入後來出版的個人詩集中，其餘詩歌手稿均收入筆者編選的《青春的絕響》，本文所論均引自《青春的絕響》。

象常被寄託了某種關乎理想或現實的情感，儘管「羽毛被風兒剪碎的聲音」（〈蒲公英〉（1965 年 12 月）幾乎時時可聞，但亦不乏飛翔的夢幻，而對於一個多愁善感的女性而言，而更重要的是純真戀情的離愁別緒。

張燁的詩中有大量的愛情詩，她把愛情詩寫得豐富動人，從文革初期開始寫作一直到文革結束甚而至今，愛情都是張燁詩歌中的重要內容，可以極端地說，她是一個戀愛中的詩人，一個活在愛情與愛情夢想中的女人。她寫盡了愛情的各個階段，情節曲折有致，帶著獨特的女性經驗，傳達了各種微妙複雜細膩的戀愛情緒，愛與被愛的種種感受，真切感人，如臨其境，如見其人。詩中既有懷春的單純夢幻，深愛的美好，也有少女的羞澀、驕矜；既有初戀的純情，被人癡戀的甜蜜，得到愛的承諾的感激，如〈生日〉（1974 年 3 月）；也不乏相思的酸楚，失戀的痛苦，被人拋棄的怨恨，如〈初戀的冷〉，〈無題〉（1973 年 10 月）。詩人似乎從戀愛的分分合合以及戀人與朋友關係的不斷變更、重複中得到某種了人生的了悟。其中，〈懷念——給已故情人〉（1975 年 4 月）堪稱一首至情至純的情詩，在對已故情人的追思和過往戀情的追憶中，詩人的癡情感天動地，穿越了天上地下的時空阻隔：「雖說我無緣幸福／但愛著你已夠快樂」。而在另一首詩〈彗星〉（1975 年 5 月）裏這種癡情似乎更為沉痛絕望：

真正的聲音是石頭的聲音
我在天空聽到了，激動無比
我幾乎同時認出了你
感覺到你青苔的氣息
我的眼淚充滿了淚水

火焰在皮膚下麵滾燙地流
我們的深情不必用語言來描述
一個字便是全部辭典
我如何奔向你
我如何與你在一起
如果，天上人間，只有一條通途
我必選無疑

對於張燁而言，較為奇特的是戀情詩中的另外聲音，比如〈雪球〉（1966年1月）一詩在兩個女孩子的同性友誼中居然涉及到一個今天來看都很敏感的「同性戀」題材，而且用的是一種略帶情節的敘述筆法。

生命消逝的悲劇感，他們的詩中普遍性地呈現了一種悲劇意識和死亡意識，他們的詩也可以稱之為「悲情詩」，發展到極至時常常就化為一種濃重的死亡書寫和死亡意識。比如在文化大革命的烈火剛剛開始燃燒的火熱年代裏，蔡華俊就寫下了〈我覺得我是一個幽靈〉（1966年6月26日）的詩作，表達了一種對自我、對時代的不確信和恐怖感覺。

我覺得我是一個幽靈，／在那黑影憧憧的夜晚／世界的一切
消匿沉睡，／唯有那烏黑、沉思的蝙蝠／在這深邃可怖的天
空／任意地來來回回。／／

我覺得我是一個幽靈，／嚮往無法攀登的天堂，／但終於只
能把我那／奄奄一息的青春埋葬。／人生的一切慢慢消逝，
／我那精神的光輪也被人遺忘。／／

我覺得我是一個幽靈，／塵世的憂慮漸漸被我打消，／舉起
微微抖動的雙手／向灰暗的暮靄悲哀地微笑。／努力在我憂

鬱的深處／去發掘尚存希望的芽苗。／／
我覺得我是一個幽靈，／在這呆板嚴酷的時刻／設法尋找片刻的安寧。／終於透過一道黑暗的屏障
射出一絲微妙的明光、／還飄來玫瑰與木犀花的芬芳。／／
我覺得我是一個幽靈，／傾聽著天國慈悲的音樂，／走在茂林隱沒的小徑／剎那間充滿人生最愉悅的眼淚。／於是，謹把自己僅有的詩行／貢奉於熱愛真理者的心上。／／
我覺得我是一個幽靈，／今後將永遠自在逍遙，／我不再苦惱與悲傷。／就像那響徹在園林上空的鐘聲／悠揚而安祥地
／漸漸飄向遠方。

陳建華的詩歌奏出的大多是憂鬱的調子，憂傷甚至有點頹廢的色彩是陳建華詩歌的主色調。在藝術上，他的語言精緻，充滿古典情調，有意識地講究格律的規約，常採用經典的四行一節，形式整齊，自如押韻。在〈湖〉裏，明顯能看到戴望舒「雨巷」氣息的復活，溫柔的少女、憂鬱的意境、感傷的夢幻色彩、悠長的太息，這一切從 1930 年代的「雨巷」輾轉到了 1960 年代的「湖」邊：

從晨光溫軟的胸懷裏醒來，／朦朧的眼波凝望著我，含著嬌羞，／向我脈脈低語你昨夜的好夢。／我遂妒嫉你漣漪般柔柔的聲音了，／在溫柔如少女般的夢裏，／不會聽見一個憂鬱的陌生人／在你身邊發出夜霧般的太息。

有時，陳建華象李金髮一樣在詩中大量鋪敘咀嚼死亡的感覺，他的死亡意識混雜了其世世的孤涼緣起和青春期的憂鬱天性，死亡不獨是一種生命體驗，而更被轉化成了一種審美體驗。其詩意中不斷可以聽到「死神的淒涼殘笑」和「荒庭」的朽腐破敗，除了李金髮、穆木天等人的審美影響外，這份沉重的死亡意識或許正是內心

無法去除的幻滅感的不自覺流露，如〈無題〉³⁸（1968年3月）一詩，在自怨自憐的感傷中充滿生命的廢墟感和荒原感：

我想起你，像一只螻蟻，
垃圾上艱難地爬行，無邊的苦難！
無奈中把渺茫的蒼穹仰望，
希望像雲朵懸掛在天上。
於是你造出奇異而美妙的想像，
把路途中的窟窿充填成平坦。

而我卻像一只失群的孤雁，
在這荒地上感到死滅的沉寂；
眼前常閃現鷹爪的黑影，
使受傷的翅膀震顫，不能一動。

如果我將來找到你，在廢墟中，
啊，我將發現你不閉的眼睛
仍流露出曾被壓抑的愛憎，
除了我，無人探求它的真義。
不要悲傷，朋友，我將祭起
黑色的大燧，使你在微笑中合眼。

相比其他人而言，王漢梁詩中的理想情懷更多一些，但在1969年後，其激情理想的成分似乎減弱，而多了一些少男少女的低迴幽

³⁸ 詩作〈無題〉曾經發表於〔美〕《傾向》，第13期（2000年）。本文依據作者手稿。

怨之情，一定時段內還密集地出現了一種關於青春戀情的書寫。如〈回憶〉（1969 年 1 月 17 日）：

怔怔地，怔怔地，
盡想。
回憶，回憶。
左一根銀絲，
右一根金線，
織成一張迷眼的網。
密密地，密密地，
緊裹下來。
夢一般地，夢一般地，
醉！

青春戀情的失意使得王漢梁在書寫生命時直接以「死亡」入題，在 1969 年 6 月 22 日寫下的〈死亡〉一詩，傳達了一個年輕人對死亡意識的「先知先覺」：

我知道，
我正青春年壯。
但我又知道，
畢竟誰也免不了死亡。
有一天我會冰冷地躺在床上，
悲涼的嗚咽聲中，
默默地被人送去埋葬。
度過了幾十年的人生，
我們便老老實實地安息。
我們更多的歲月，

卻被黃土覆蓋在身上，
頭上對著幾粒幽幽的星光。

我知道，
我正青春年壯。
但我又知道，
畢竟誰也免不了死亡。
靜靜地躺在大地的胸膛，
地球是我的搖籃，
永恆地在宇宙中擺蕩。
無窮的空間，
無限的時間。
當我的軀殼腐爛之時，
我的精魂正在天上，
輝煌的太陽身旁。

顯然，這是一種「非經驗性」的死亡感覺，它也許來自於詩人在現實中的死亡觀察，或許來自於詩人對死亡的心理體認。文革時期與文革結束後的中國文壇，大量作品書寫死亡，現實中的生命死亡和文學書寫中的死亡主題構成了某種「互文」，也使得歷史與文學構成某種「互證」。如果說，死亡意識是上海詩人群書寫青春物語的極端表現，那麼它所投射和昭示的似乎正是文革時期青年人情感與生活上走投無路的苦悶和絕望。死亡意識在多情善感的女詩人處，更屬常見。在死亡陰影的籠罩下，張燁的〈撒旦之歌〉（1974年12月）已經沒有了女性的溫柔純美，代之的是一種陰冷恐怖的氛圍和惡魔般的意境。

地獄旋起夜色
旋起夜色般漆黑的風
真冷呵！真冷
打碎固有的觀念
像打碎一面鏡子，一堵牆
我是天堂裏最大的悲劇
沒有淚只有火的悲劇
思想把我變成魔鬼
我缺乏惡魔的魔力正因為我是撒旦
那就用我帶血的頭顱
撞開地獄的門
解放無數被稱為魔鬼的天使
我完成了最美的死亡

在這首詩中，惡魔「撒旦」變成了歷史的主角，這位「魔鬼的天使」使世界陷入死亡的恐怖之中，「漆黑」、「牆」、「地獄」、「鏡子」、「帶血的頭顱」為詩歌攜帶了一種陰冷的基調，但是，「我是天堂裏最大的悲劇」和「我完成了最美的死亡」又使人重新思考魔鬼的魔力。在思想的地獄中，或許，撒旦才是真正的天使。透過充滿歡聲笑語和頌歌戰歌的時代表像，敏感的詩人往往能夠捕捉到更多哀怨和死亡的氣息。張燁〈心中的天空〉（1975年5月）在初夏都市的熱情陽光和清新空氣裏卻感到了莫名的孤獨恐懼和為時代壓抑的窒息感。

我已經破譯
這殘忍的、虐待狂的城市
滿臉寫著的文字。

我不願說出那是什麼文字
那是什麼文字竟能使地球倒轉
時間血肉模糊

莫名的恐懼，憂患象黑雲湧進
我心中的天空。

總體看來，愛情、死亡、夢幻等構成上海詩人群在文革地下詩歌創作中的青春物語底色，憂鬱、感傷、迷惘、頹廢等成為詩歌的主導情調。相對於革命文學的「無情」「無義」，讚歌頌歌至上的「革命現實主義」，以及標語口號填充的語錄詩與帶著「打砸搶」語言行動的暴力詩，上海詩人的這些並不積極向上、並不符合革命主旋律的詩作詩風，反而以返歸內心的「情動於心」和對主旋律抽離的方式部分地實現了文學對真情和自我的回歸，亦可看作是詩歌對真性情、真生命的一份生命堅守。

三、文化沉淪時代裏的沉痛夢尋

被稱為「浩劫」的「文化大革命」，的確是對文化的一場劫難式革命，在洗劫文化、摧毀文明的文革時代，作為熱愛文化、傳承文明的詩人，作為任何一個有良知的中國人，對於人類文化、文明被清洗的命運都是深懷痛苦的。上海的許多詩人都有濃厚的文化、文明失落感和挽救感，他們的很多詩作可以被視為是文化沉淪年代裏的沉痛夢尋。

錢玉林有很多對文化毀滅和文明失落的沉痛追問和癡情追尋，他往往透過一些具有文學意蘊的人（如浮士德、普希金、朗費羅、惠特曼、歐文、謝德林、女高音歌唱家劉淑芳）、一些與文明相關

的物（如被砸壞的普希金雕像、一架破鋼琴、一本石印本林逋詩集、屋頂平臺上的鐵樹等）、一些具有文化名勝意義或與生命特殊意義相關聯的地方（如中山陵、小樓、黑橋、靈岩山、劍池、長安、洛陽、母校光明中學大樓的尖頂等）、或一個與文學藝術相關的事件（如聽張權歌劇唱片、觀看羅馬尼亞女子自由體操、聽演唱穆索爾斯基），以此為情感觸發點來迸發詩情。

如〈在昔日的普希金像前〉，詩人站在空空的基石面前，激起的是對文明毀滅之暴行的憤然、沉痛之情。詩的起始第一句就是傷痛、無法追回的低音調：

遲了，我已經來得太遲！

這首詩起始第一句似乎是情感鬱積已久的突然爆發，而藉此一句，就奠定了整首詩歌哀惋悲憤的情感基調。

在這黃葉飄飛的秋天，／在這你所陌生的國土，／你到哪兒
去了？詩人，我在呼喚——／難道你又遭到了新的放逐？／
／是你真摯、熱情的抒唱／最初喚醒了我心底的愛情與詩，
／像是春天的一陣溫馨的微風／為沉睡的田野吹來生命的種
子。／／

根據這首詩末尾作者的附注可知，詩人面對文革中被毀的普希金像，憑弔廢址，悲憤難抑。在「空的基石」上尋找「普希金像」，包含著的卻是詩人對現實世界隨處發生的罪惡和暴力的質問。「那些邪惡的眼睛暗暗窺視著你，／像潰朽的堤岸想要攔住洶湧的海水／啊，你樸素莊嚴的花崗石座／比亞曆山大王柱要崇高萬倍！」這首詩表面寫的是對一個外國詩人在陌生國度裏的劫難，抒發的卻是一代人在文革中的精神劫難，「是一種『弑父情結』，及其帶來的

心理創傷」³⁹，普希金在中國的被毀，與一代人在現實中的被放逐具有共同性。石像被毀於無形無聲，而詩歌卻從中獲得「熊熊燃燒」的力量，這種力量浸透著悲憤以及與現實暴力的疏離和對抗。最後一節發出的是「讓無聲的詩頁熊熊燃燒吧，／不朽的是你音律磅礴的音響。」在革命暴力的風暴中，詩歌的音響奏響了它「潰朽」的信號，也預言了詩歌的「不朽」。

錢玉林對文化本身的浩劫異常敏感，以至於他不斷以悲憤之情質問文化革命所帶來的文化與文明的劫難，這是詩人人文情懷的一種體現。在〈在浮士德博士的故鄉〉中，他控訴了納粹暴政對海涅、愛因斯坦的恐懼和毀滅，再一次設置了「野蠻」與「文明」的對立關係，把質問的聲音從現實世界的劫難上升到精神領域。在〈致古典諷刺作家——讀謝德林〈一個城市的歷史〉〉一詩中，通過斯威特夫、拉伯雷、果戈里在詩歌中的「精神顯現」，為自我在現實中的抗爭提供一種精神的力量。這種精神力量的追尋體現在1974年寫的「十四行體」詩歌〈詠美國作家〉中，他毫不掩飾地表達了對文革中被打成「封資修毒草」的朗費羅、惠特曼、歐文三位美國作家的崇敬之情。

〈朗費羅〉

哦，朗費羅，偉大的阿美利加的靈魂！
你在微笑，你在悲傷，你在安慰，
你歌唱，像大西洋不倦的潮水，
在和平與勞作中，你度過一生——

³⁹ 陳建華：〈浪漫詩風的歷史性：讀錢玉林「文化大革命」初期的詩〉，〔美〕《傾向》，第10期（1997年），頁300。

啊，我看到頭戴羽飾的印第安人，
正午火熱的陽光曬著他們紫銅色的裸臂，
獨木舟緩緩穿過金色睡蓮的包圍，
我聽見晚鐘悠揚，飄散在簡樸的鄉村……

那些王座下的桂冠詩人是多麼可憐，
歷史的長廊裏哪兒還有他們的高吟？
一如碧空中悠悠吹散了幾縷輕煙。

你的知音卻是千萬顆普通的心靈，
啊，走遍美國的山地，森林與平原，
有誰不知道哈依瓦撒與伊凡吉琳？

在文化沉淪的革命年代裏，很多詩人以詩自救，以內心的堅守發出對時代的抗爭之聲，相比個人感情的「悲情詩」，這種面對喧囂時代和文化劫難的詩情似乎多了幾分激越和深沉的力度。比如王漢梁詩中體現出的激越深沉在當時低迷的時代和灰暗的人心裏應該是有感染力的，它是一種自勵勵人的力量，可以稱之為「力之美」，尤其在他 1968 年的作品中體現頗多，比如〈新生〉（1968 年 3 月 9 日）：

不在憂患的毒火中死滅，
就在憂患的毒火中新生。
戰啊！
從故我的舊殼中
蛻化出嶄新的一身！

他的詩行往往並不長，短小精悍的詩句中充滿年輕人思考人生

的名言警句，隱忍中時有抗爭的語句，如〈鷹〉（1968年5月25日）：

你喲，
暴風雨中的雄鷹。
在風裏戰，
在雨裏拼！
集百千種打擊於一身，
生長出一個必勝的信心！
你喲，
英武的精靈。
閃擊於怒濤之上，
翩翩於萬鈞雷霆！

這種激越的力量在〈田野〉（1968年4月24日）這樣一個充滿田園情調的詩題下卻出現了結尾那兩句面對田野的直抒胸臆的長吟：「請允許我向你低低地傾訴，／就如一個剖腹相示的知音。」「低低地傾訴」似乎還是一種溫馨的情感撫慰，而緊隨其後「剖腹相示」卻昭示了某種慷慨壯烈的與死相關的生命之重，那或許是可以生死相托的宇宙秘密，它能化現實的沮喪為拼搏的壯志，化理想的激蕩為征服的豪情，即使是寫自然萬物的日常風景和日常細節，也有一種沉思和沉默的力量。

面對殘酷的世事和文明的毀壞，連溫婉的少女也發出了不平的呼喊。張燁〈在陽光鞭笞下躬著腰的日子〉（1970年12月）同樣以激越的詩情道出了時代壓抑下的屈辱、痛苦和憤怒：

在陽光鞭笞下躬著腰的日子是一頭傷心的牛；
不，我們不是牛我們是人；

牛的忍辱是屈服我們的忍辱是犧牲是反抗。

在陽光鞭笞下躬著腰的日子是漫長的黑夜；
是的，我們是黑夜我們不希罕白晝，
黑夜難道不應與白晝平分地球，
為什麼讓太陽的金劍戳傷我們？

我們的眼睛是兩個黑色的窗口
充滿痛苦和悲憤；
充滿希望與激情——
左眼是星星，右眼是月亮。

「牛」的修辭形象在文革中並不鮮見，「牛鬼蛇神」的批鬥稱謂瓦解了傳統中關於「牛」的美好意象，也算文革時代對「牛」的一種修辭新解。作為一位正值青春年華的女詩人，張燁在創作上卻顯示了一種超越性別和年齡拘囿的豐富性，她詩歌中的柔情和力度都被推向了極至，這使得她寫愛情詩時真摯的生命本真如泉湧一般，柔婉細膩而以情勝之；而寫時代悲劇的人情世事時，又能無畏無懼地「言為心聲」，鏗然有力而充滿豪情。

由於現實世界中人與人之間的冷漠和人鬥人、人整人的殘酷，上海詩人的很多詩作流露出一種對現實社會複雜鬥爭的失意和厭倦，很多詩人都把筆觸投向美好的大自然，在遠離嚴酷現實的自然世界裏寄情寄思，這類詩作往往別有一種幽情沉思。周啟貴在僅存的幾首詩中能夠感受到一種平凡力量，在對自然的沉思中追尋生命的意義。如〈泥土〉（1970年）：「我願有用似腳下的泥土，／任人在我身上踐踏成路。／走過的人不會低下頭說聲謝謝，／我的報

償在他們的歡樂之中。／也許布穀鳥叫來了春天的鐵犁，／種下的辛苦會換來金色的秋季，／平凡的泥土呵，沉默的泥土，／你底收穫在人們的心底，／上面刻著：朋友，愛人和母親。」不加修飾的樸素詩句正如樸素的詩題「泥土」一樣。

相比這種直接的抒情和抗爭性的表白，丁證霖的〈猴戲〉（1969年1月）卻顯示了另外的形態：

幕開了，
又是一臺猴戲。
不是搔首弄姿地東施效顰，
便是尖厲地嘶叫咬人。
這無賴究竟有何技能？
竟獲得幾乎滿場的采聲。

牠們的後面跟著一群可憐人，
舔著牠拉下的黃金，這是一
本萬利的生意經。
誰又不樂得丟幾個錢
去孝敬這輩大聖！
怎不畏懼啊——牠們有鋒利的齒牙，
正直的人卻像被遺棄的女人，
向隅而泣，無人顧問。

反諷、幽默使得這首詩在文革詩歌中顯得特別，正像黃翔詩歌把文革時代直接描述為「一場戰爭」一樣，⁴⁰丁證霖的「一齣猴戲」

⁴⁰ 參見黃翔詩歌〈我看見一場戰爭〉，《黃翔禁毀詩選》（香港：明鏡出版社，1999年），頁34-35。

亦是對時代的深刻體認，它不僅拆解了現實的某種神聖性，而且以一種戲劇性的諷刺達到了喜劇效果，而「猴子」與「可憐人」的命運對比更是不無譏諷地揭穿了時代的某種荒誕性。

四、在現代主義深淵中回歸浪漫

在文化大革命的時代中，文化或與文化有關的東西多成了被革命的首要對象，上海詩人群更傾心於浪漫主義的人文傳統，在創作上更多地體現了一種浪漫主義的詩風，同時，在個別詩人的詩歌裏由於接觸到一些西方現代主義的作家作品，受此影響、模仿而開始了現代主義的寫作嘗試和探索，在作品裏也帶上了現代主義的某些詩風。我們所追問的是：在「革命浪漫主義」之後，「浪漫主義」的回歸如何可能？如果說，1950-1970 年代真的是「現代主義的深淵」⁴¹，那麼在那個深淵的時代裏，上海詩人又如何通過藝術來完成自救？作為錢玉林的文學摯友，陳建華在評價友人詩作時認為：「玉林的詩風比我的『頹廢』傾向更有氣勢。他在取向上似乎更有意接續歐美十八世紀以來的浪漫主義的抒情傳統，在這個取向中，一個直接的動機，就是同郭沫若式御用『革命浪漫主義』決裂。」⁴²一般而言，浪漫主義者面對現實往往有兩種態度，一種是示強，一種是示弱，前者是激情豪放式的浪漫，如郭沫若、黃翔；後者是憂鬱婉約式的浪漫，如李後主。從上海詩

⁴¹ 此處借用陳建華語，引自作者自印詩集《紅墳草》題詞：「獻給——現代主義的中國深淵」，未刊詩集。

⁴² 陳建華：〈浪漫詩風的歷史性：讀錢玉林「文化大革命」初期的詩〉，〔美〕《傾向》，第 10 期（1997 年），頁 301。

人的作品中可以看出，他們的現實感太強，很容易在殘酷的現實面前退縮和怯弱，他們不是堂吉訶德式的那種徹底的理想主義者，而是優柔的浪漫主義者，而浪漫主義者在遇到挫折時是最容易轉變為審美意義上的頹廢主義者與感傷主義者，或是功利性的現實主義者。當然，在一個現實主義被扭曲、現代主義被目為反動的時代裏，他們既不是純粹的現實主義者，也不是純粹的現代主義者，而帶著頹廢和異議的浪漫，或許是最佳也是最後的詩學選擇和歷史宿命。

作為失根、失情的城市浪子，他們的哀哀而哭，戚戚而歌混雜了太多的悲情與憤懣，偶有振翅吶喊的激情和昂首嘯天的狂狷，但在筆者看來，既不是李贄、徐調式的，也不是魯迅式的，他們的傷感大於絕望感，哀怨大於憂憤；他們的絕望不是同時代根子、多多那種憤激、決絕和反諷，亦不是北島那種深沉、冷峻的審視，更不是黃翔那種橫衝直撞、天不怕地不怕的勇猛，他們更偏向於生活的審美和詩歌的審美，即痛苦的詩意化處理，這是在喧囂的革命年代裏保存的一份另類詩意。他們需要的不是制度根本性的翻天覆地，而是在對時代的懷疑和個人命運的歎惋中，寄望於生存環境帶來某種生活境遇與生活方式的改變，他們更關注大的時代對自己人生的改變而不是對整個中國歷史翻天覆地的改變。如果要追溯個人性的文學表達，上海詩群是較早回到個人性，自覺進行個人化寫作的一群，他們使共和國的文學情調發生了某些變化。根本而言，他們不是為「革命」而詩，不是為「工農兵」而詩，而是為詩而詩，為自己而詩，為情而詩。陳建華曾說：「那時是為詩而詩，朝「死」路上走。愈是藝術的，愈令我心醉神迷。〈近代詩抄〉使我知道，除了臧克家的〈中國新詩選〉，還有更多更好的東西。有一回，在六五年吧，在福州路上的舊書店——我的「麥加」——看到一套原版

的〈中國新文學大系〉，放在書架的頂層，用繩子捆著。」⁴³在一個革命大於一切，藝術極端貧乏的政治年代裏，上海詩人以「浪漫」與「感傷」塑造了他們詩歌的某種情調，這種情調既有古典詩風（如晚唐溫李詩派等）的遺風餘韻，又有上世紀二、三十年代中國新詩象徵主義、現代主義的交叉影響。

同是浪漫情懷的抒發，如果說錢玉林、郭建勇、張燁等人的悲情還比較明朗，那麼陳建華的悲情則體現為一種「頹廢」，這種「頹廢」裏多了一種現代主義的意味，但其本質上仍然是浪漫主義和感傷主義的抒情，只不過更具雜糅性。在回憶朱育琳翻譯波特萊爾的文章中，陳建華談到「頹廢」與「惡」之美：「你在『文化大革命』中繼續翻譯波特萊爾，對生命意味著一種諷刺。不完全是諷刺。你對『頹廢』的理解似乎是符合十九世紀歐洲文學的語境的——『頹廢』即為美，這樣唯美的再現（representation），包括再現人性『惡』之美。」⁴⁴眼淚、太息、死亡、夢幻等使陳建華的詩作呈現出強烈的感傷頹廢詩風，這種詩風在〈繡履的傳奇〉一詩中體現得尤為明顯，此詩在詞句上遠離革命的暴力時代，運用大量的哀辭豔句營造了一個「另類時空」和「另類故事」，在某種方式上，確乎如詩人自謂「〈繡履的傳奇〉可謂悲金悼玉之作，哀挽那個正被無產階級革命風暴『掃進垃圾堆』的歷史」。⁴⁵「繡履」與「傳奇」營造了濃濃的古典氛圍，幽婉華麗的辭藻鋪綴，密集的歷史典故，織就的是「哀而傷」、「怨且怒」的悲音：

⁴³ 引自陳建華致筆者的書信，2003年12月1日，未刊稿。

⁴⁴ 陳建華：〈與朱育琳先生私談：波德萊爾翻譯·翻譯風格及其他〉，《今天》（1997年，第1期），頁176。

⁴⁵ 陳建華：〈天鵝，在一條永恆的溪旁〉，《今天》，第3期（1993年），頁260。

長記那些奢靡而醉心的歲月，／沾染了歡宴時傾觥的酒珠，
／浸濕了長門妃子夜怨之淚，／染成你如今殘脂駁落的哀容。
像景陽樓早妝的鐘聲沉墜而消歇了，／像禦溝水上的柳影隨
斜陽而消逝了，／地下的高堂客還悵望江上的雲雨嗎？／記
取吧，如銅駝夜哭於荒野的荊棘！

陳建華頹廢的詩句及其憂鬱的情調，與當時昂揚的、急風暴雨式的「革命浪漫主義」創作指南是迥然不同的，而在那些反自由體的半格律詩裏，既顯示了自由的某種不可能性，也顯示了自由對藝術的自律。詩中濃麗淒豔的哀怨交織著懷舊的落寞，反襯出了一代青年人對時代的迷惘和對現實的幻滅，但他並不象貴州詩人黃翔那樣，對時代現實作迎頭痛擊，而是採用迂回的方式反擊現實。他在一篇評論老友錢玉林詩歌的文章中曾提及自己的詩作「對現實更多怯弱的回避」。⁴⁶這種回避其本身也是一種抗爭。陳建華的詩歌表現了時代主流詩歌之外的別一種個人意緒，使我們認識到在一體化的精神一統中還有另外的、複雜的真實聲音。他在藝術取向上把古典主義、浪漫主義與現代主義雜糅在一起的創造，「完全跳過了 1949 年以後的整個『以階級鬥爭為綱』的階段，跳過了新詩發展的斷裂帶。與其說這是一種非政治化傾向，毋寧說是反政治的」。⁴⁷或許可以說，以頹廢姿態和異質性的藝術形式反政治的文學嘗試，勾畫了陳建華乃至整個上海詩人群的詩歌底色。

總體來看，上海詩人群的詩作中既有對現實的冷眼旁觀和熱切

⁴⁶ 陳建華：〈浪漫詩風的歷史性：讀錢玉林「文化大革命」初期的詩〉，〔美〕《傾向》，第 10 期（1997 年），頁 300。

⁴⁷ 林賢治：《陳建華詩選·序》（廣州：花城出版社，2006 年），頁 2。

沉思，也有對文化沉淪的憤怒吶喊和淒慘哀號，有對靈魂的固守，也有對純真愛情的委婉吟唱和輕語低訴，並且以浪漫主義的詩風維護著一個人以及一代人在文化失落時代的最後理想。這種對理想的堅守和浪漫的詩風成為這一詩群共同的藝術追求，比如周啟貴的〈在黑暗中行走……〉（1970年）一詩，在一種首尾呼應的哀婉中絕唱，這首詩與郭路生（食指）在1968年寫的〈相信未來〉在詩歌內涵和意境上有異曲同工之處。

在黑暗中行走，沒有星星
也沒有月亮，
只有歌聲在我心中
燃起明燈一盞。
饑渴燒灼著胃，
寒露濡透了破衫，
渴望停下來歇一歇呵，
又怕從此起不來。
疲勞的身子向著東方，
掙扎向前，
冥冥中何處是我心的旋律？
我吼出了歌聲，心中的明燈
被震得黯然，
我將殞亡，太陽是否行將起來？
太陽升起，我就不要這明燈，
我不要這明燈，也不要這歌聲，
我倒下了，我腳下就是永恆的骨墳。
在黑夜裏行走，沒有星星，

也沒有月亮，
只有歌聲在我心中燃起
明燈一盞。

「黑夜」、「太陽」、「歌聲」、「東方」等均是一些很有現實感的意象，甚至是革命氛圍中的一種陳詞濫調，但周啟貴以個人的真實感受點燃了一份獨特的詩意。

張燁的〈沉默〉（1971年4月）可以說以一個女性的本能敏感寫出了對時代、世象、人心的不解和諷喻，並用一種習以為常的比喻把文革對人心人性的改造和毀滅作了真實的揭示，語言平實但詩情沉痛，在女詩人沉靜的語調裏，我們能夠感覺到這種「明哲保身」的敘述亦如魯迅對國民性「不撻」之詰問。

沉默，人人都學會了沉默
沉默得象只烏龜將腦袋
縮進硬殼。
待到有一天可以大聲吶喊的時候，
卻發現聲帶在歲月的侵蝕下，
已被扭曲、生鏽，
終於失聲。

如果說，「不在沉默中爆發，就在沉默中滅亡」是一種危機中的人性抉擇，那麼女詩人卻意識到歷史帶給沉默者最後的慘痛結局就是：在沉默中聲帶的「扭曲、生鏽、失聲」，聲帶就是人心，亦即心靈的「扭曲、生鏽、失聲」。經歷文革的中國人很多變成了沉默者，變成「文革人」，而面對劫難的「沉默者」最終也只能成為一個「失聲者」。

不論是悲情、浪漫的抒情，還是沉痛、激越的文化關懷，上海

詩人群都顯示了革命年代裏的詩歌魅力和人格魅力。如果在這種魅力之外反觀其不足之處，似乎在於，他們吸取詩歌前輩的諸種營養時，有時顯得化合不夠，模仿痕跡尚未清除，偶爾有「馬踏過」的雜亂印痕，有時這種文學營養的汲取甚至呈現為一種「五馬分屍」之狀態。陳建華後來自言：「如果從詩體的角度看，我那時像是五馬分屍（這個意象和敘事出現在我現在正在寫的組詩裏），在幾條線——戴望舒、李金髮、魏爾倫、波特萊爾、艾略特，還有李賀等——之間穿梭，給他們拉來拉去，於是有的詩更在記憶裏留下形式及其特別的氣氛的痕跡。」⁴⁸的確，這種「五馬分屍」的狀態是貧乏的文革時代裏出現的一種必然現象，比如陳建華本人的詩歌也是融合了唐代李賀、晚唐小李杜、二十年代「小詩派」詩人冰心、新月派詩人徐志摩、朱湘、三十年代現代派詩人李金髮、戴望舒以及法國象徵派詩人魏爾倫、波特萊爾以及現代派詩人艾略特等紛亂、綜合的影響，我們姑且把這種「五馬分屍」的創作影響稱之為一種「雜糅性」。在後來的回憶中，陳建華再一次較為詳盡地回憶了文革時期的讀書情況和閱讀接受：「那時我在浦東的一個技校半工半讀。學校屬中央交通部系統，教員多從部隊調來；政治思想抓得緊，講階級鬥爭，住宿生活象軍營。我出身不好，政治上受歧視；對專業不感興趣，實習成績不妙，遂心情苦悶，孤僻的性格更變得冷酷的沉默。於是一跤跌入文學，以寫詩求慰安。開始學過一陣郭沫若的〈天狗〉的狂吠，也寫過冰心式糖果味的哲理小詩，接著迷醉於徐志摩、聞一多的豆腐乾體，又迷上了象徵派、現代派。與朱、錢等結交前後，正較為順手地製作一種介乎朱湘和戴望舒之間的東

⁴⁸ 引自陳建華致筆者的書信，2003年12月1日，未刊稿。

西。」⁴⁹從這段文字可以看出在一個貧乏年代裏詩歌的魅力，也可以看出他的寫作實驗雜取了各個時代、各種詩歌風格的影響。

從摹仿的負面效果來看，上海詩人的文革地下詩作有不少仍停留在初嘗寫作的學習、臨摹階段，還未達到成熟的獨立創作階段，寫作中偶爾也流露出時風的影響和有意扭轉時風的努力。陳建華自己後來亦很客觀地談到了這一點：

這裏同樣存在美學上的悖論，即在當時的歷史條件下，不僅所能掌握的語言資源極其有限，而且更致命的是詩體本身與那個「社會主義現實主義」的神話敘述體密不可分，即使我們能夠從這個畸形的「連體」中分離出真正的詩，也必然帶有分割的創痕。我們最初走到一起的基本共識，就是從「分離」出發，尋求詩的真聲。⁵⁰

陳建華所談到的「分割的創痕」，實質也是大多數文革時期地下詩人存在的普遍問題。這是時代語境對個人話語的滲透，也是詩人逃不脫的歷史宿命。不管是詩歌的選擇還是歷史的宿命，上海詩人群在文革時期的「地下詩歌」創作再一次證實了文革文學並非一片空白，而且也證實了文革「地下詩歌」在更大地域範圍記憶體在的可能性。與白洋澱詩群、貴州詩群、四川詩群等一起，呈現了文革地下文學在不同地域、不同空間悄然生長的「同時代性」，也打破了對新時期新詩潮潛流和源頭挖掘時過於單一指認的狹隘。正如該詩群的錢玉林所說：

⁴⁹ 陳建華：〈天鵝，在一條永恆的溪旁〉，《今天》，第3期（1993年），頁260。

⁵⁰ 陳建華：〈浪漫詩風的歷史性：讀錢玉林「文化大革命」初期的詩〉，〔美〕《傾向》，第10期（1997年），頁301。

誰說「文革」十年江南沒有詩，「朦朧詩」之前沒有詩，上海沒有詩？而且沒有好詩呢？恰恰是受中外浪漫主義詩風影響，而又堅實地站在當時現實土地上的這一群至今不為人知的上海詩人，沒有辜負滋養他們的江南土地與歷史文化，沒有讓這段歷史成為文學上純然的空白。⁵¹

這段詩人的文學質詢和自我定位有著被歷史辜負和被文學史忽視的不平之氣，在一定程度上隱含的或許正是他們曾經存在的意義和價值。文革時期的上海詩人群畢竟是在時代壓抑中的一種寫作，這裏有一個基本的命題就是「自由的有限性」，這種「自由的有限性」在三個層面關涉創作的結果：第一，它規定了人生的不自主與個人生活被設置的被動性，他們的創作在今天來看顯得另類不群，但政治語境與革命詩風的包圍與滲透，使得他們的另類詩意亦無法逃脫某種歷史的幽靈式籠罩；第二，它構成閱讀深度與廣度的限制，他們的所有寫作往往和某一個被閱讀的作家作品聯繫過於親密，距離過於接近，對於一種開闊廣博的閱讀視野而言，這種限制未嘗不是一種局限；第三，詩歌創作自由的限度，在題材體裁主題形式上構成了一種突破的有限性，更多是一種「青春期」的寫作，與成熟的、具有本質性的創造性寫作尚有一定距離，換句話說，自由的有限性牽絆了創作的超越性，上海詩人甚至可以說是整個文革時期各個地域中的地下詩人所面臨的共同困境。但是，對於上海詩人而言，僅僅是革命年代裏的這一份另類詩意已經彌足珍貴。相比北京詩群中食指、「白洋灘詩人」的逐漸經典化，貴州詩人群進入詩史的執著與抗爭，上海詩群在文學史的「成名」與「無名」命運，

⁵¹ 錢玉林：〈江南哀怨與文化異議傳統〉，〔日〕《藍・BLUE》，第 1 期（2001 年 2 月），頁 114。

則顯得複雜得多，既有詩人自身始終在詩壇與文學圈的閒散、邊緣狀態有關——甚至可以說，這種狀態在某種程度上已經長期凝結為一種「邊緣心態」，亦有他們詩質本身在寫作當時與時下至今個人化較強的審美偏移有關。只有放置在一個更為廣闊、長久的文學史平臺上，上海詩群的風格與意義似乎才能更顯其另類中的真與美。

進一步需要反思的是：今天，當我們真正「回到歷史語境」、「返觀歷史」之時，會發現被看作貧乏空白的文革歷史，在不同地理空間中仍存在不同文學品質、豐富複雜的文學敘事，這使得對文革地下文學的研究必然也帶上一種普遍意義上「還原歷史」、「還原詩歌史」的意義。本文對文革時期上海詩人群的挖掘與研究，試圖追問的或許仍有意義：在政治壓抑的時代，文學是否就一定空白；在寫作自由受到嚴酷限制的時代，詩人是否就一定啞聲失語？在時代和個人一起受難的時候，文學自身對時代和個人的救贖力量是否成為可能？在政治禁忌時代中的「言」與「不言」，如何與政治道德上的激進、積極、趨利避害、趨炎附勢等評價尺規區分，同時，又如何具體審美層面中把豪放、頹廢、浪漫、唯美、抗爭、現實超越、現代性等話題同等並置，不輕易而輕率地顧此失彼或揚此抑彼？

與此同時，需要說明的還有：即使現在已經發現北京、貴州、上海等地在文革時期的部分詩人詩作，這或許僅僅是「可見的」部分文學史實，而不排除這些地域或其他地域仍然存在一些未被發現的、為文學史「不可見的」詩歌生態與文學史實，所以在此意義上，本文現有的挖掘與研究也只是一個小小的開端，以此證明文學在政治災變和打壓中生存於「地下」的可能性，以及這種種地下文學生存方式的深度和廣度。

引用書目

一、專書 / 專書論文

1. 王漢梁：《少年情懷總是詩》，自印詩集，年代不詳。
2. 李潤霞編選：《青春的絕響》，武漢：武漢出版社，2006 年。
3. 李潤霞編選：《被放逐的詩神》，武漢：武漢出版社，2006 年。
4. 李潤霞編選：《暗夜的舉火者》，武漢：武漢出版社，2006 年。
5. 洪子誠：《中國當代文學史》，北京：北京大學出版社，1999 年。
6. 陳建華：〈地下的浪漫：文革初期上海的一個詩歌聚會〉，美國紐約「亞洲年會」論文報告，2003 年 3 月 27 日。
7. 陳建華：〈紅墳草〉，自印詩集，年代不詳。
8. 陳建華：〈陳建華詩選〉，廣州：花城出版社，2006 年。
9. 陳思和主編：〈中國當代文學史教程〉，上海：復旦大學出版社，1999 年。
10. 張燁：〈生命路上的歌〉，瀋陽：春風文藝出版社，1998 年。
11. 張燁：〈彩色世界〉，北京：華夏出版社，1989 年。
12. 張燁：〈詩人之戀〉，廣州：花城出版社，1986 年。
13. 張燁：〈綠色皇冠〉，瀋陽：瀋陽出版社，1992 年。
14. 程應鑄：〈月光下的徘徊——抒情詩集（1966-1972）〉，上海：學林出版社，1999 年。
15. 劉志榮：〈潛在寫作（1949-1976）〉，上海：復旦大學出版社，2007 年。
16. 錢玉林：〈記憶之樹——1966-1976 抒情詩選〉，上海：上海遠東出版社，1998 年。

二、學位論文

1. 李潤霞：〈從潛流到激流——中國當代「新詩潮」研究（1966-1986）〉，武漢大學文學院博士學位論文，2001年。
2. 〔韓〕李貞玉：〈從「一間屋」到「諾亞方舟」的女性自救之旅——論灰娃、張燁、舒婷 1966-1978 年的詩歌創作〉，南開大學文學院博士學位論文，2010年。

三、期刊論文

1. 李潤霞：〈被湮沒的輝煌——論「『文革』地下詩歌」〉，《江漢論壇》，第6期，2001年，頁數73-78。
2. 李潤霞：〈從潛流到激流——博士論文內容提要〉，《當代作家評論》，第5期，2001年，頁數70。
3. 李潤霞：〈關注邊緣，重寫詩史——從「文革地下詩歌」的概念談起〉，《江漢論壇》，第8期，2004年，頁72-74。
4. 陳建華：〈天鵝，在一條永恆的溪旁〉，《今天》，第3期，1993年，頁255-265。
5. 陳建華：〈浪漫詩風的歷史性：讀錢玉林「文化大革命」初期的詩〉，〔美〕《傾向》，第10期，1997年，頁296-306。
6. 陳建華：〈與朱育琳先生私談：波德萊爾翻譯·翻譯風格及其他〉，《今天》，第1期，1997年，頁163-179。
7. 錢玉林：〈江南哀怨與文化異議傳統〉，〔日〕《藍·BLUE》，第1期，2001年2月，日本大阪市出版，頁111-115。
8. 錢玉林：〈關於我們的文學聚會〉，〔日〕《藍·BLUE》，第1

期，2001 年 2 月，日本大阪市出版，頁 105-110。

9. 〔韓〕李貞玉：〈論詩與詩人的自我療救——以灰娃、張燁、舒婷 1966-1978 年的詩歌為主〉，《文學評論》，第 5 期，2011 年，頁 108-113。