

论昌耀诗歌的“重写”现象及“昌耀体”

王家新

内容提要 诗人昌耀在 20 世纪 80 年代重返诗坛后，以他成熟期的历史眼光、风格和笔力，对其早期作品进行了大幅度重写，体现了对诗歌标准新的认定，也使早期创作发生了质的变化。这种重写已构成一个不容忽视的现象，有其重要价值和意义，但就昌耀评价中的混乱和“误判”现象来看，我们应把诗人研究建立在一个更富有历史感的基础上。在当代诗歌史上，昌耀最重要和独特的，是形成了一种和他的全部美学追求相称的语言文体，这种孤绝超拔、具有“新古典”性质和青铜般色调的文体，可以称之为“昌耀体”。正是以这种强有力的文体，昌耀对其早期诗歌进行了重写，以把全部创作纳入到“有方向性的写作”中来。

关键词 昌耀；当代汉语诗歌；重写；“昌耀体”

—

在昌耀的诗中，最感动我的是《良宵》。

我初次读到的《良宵》，是网上的通行版本，现照录如下：“放逐的诗人啊 / 这良宵是属于你的吗？ / 这新嫁忍受的柔情蜜意的夜是属于你的吗？ / 不，今夜没有月光，没有花朵，也没有天鹅， / 我的手指染着细雨和青草气息， / 但即使是这样的雨夜也完全是属于你的吗？ / 是的，全部属于我。 / 但不要以为我的爱情已生满菌斑， / 我从空气摄取养料，经由阳光提取钙质， / 我的须髭如同箭毛， / 而我的爱情却如夜色一样羞涩。 / 啊，你自夜中与我对语的朋友 / 请递给我十指纤纤的你的素手。”^[1]网上的这个版本没有写作日期，但从开头及内容来看，似为诗人的早期之作。仅就这首诗来看，诗人没有辜负苦难命运的造就，这不仅为那个时代的“空谷足音”，而且至今仍能对我们产生深深的激励。但是，当我通读由诗人自己编定的《昌耀的诗》（人民文学出版社，1998），却发现该诗的第三句为“这新嫁娘的柔情蜜意的夜是属于你的吗？”接着还多出了这三句：“这在山岳、涛声和午夜钟楼流动的夜 / 是属于你的吗？这使月光下的花苞 / 如小天鹅徐徐

展翅的夜是属于你的吗？”说实话，我本人更偏爱网上的版本，因为诗选版本多出来的这三句铺排过多，有“过度修辞”之嫌。此外，网上版本的“这新嫁忍受的”看似不通畅，充满歧义，但也更强烈，带着诗人内心的颤栗，它其实也更为“昌耀化”。

之所以从网上版本谈起，是因为这是我与昌耀诗歌“相遇”的真实经历，也正因为这种经历，我才注意到昌耀诗歌的“版本问题”和作品修改的重要问题，比如诗集中《良宵》这首诗的落款：“1962. 9.14 于祁连山”，那么，该诗及昌耀其他的早期诗，真的如诗人自己注明的那样，是写于那个年代吗？如果有修改，是否真的系原作或旧稿修改？这两个问题，目前的一些研究大都没有（或难以）给出明确答案。

作为昌耀研究的专家，燎原当然更早注意到这个现象：“但当涉及到如何看待昌耀早期的诗作——亦即他上世纪五六十年代的诗作时，我们却通过相关资料发现，除了写于 1957 年、导致他成为右派的《林中试笛》（两首）外，收入昌耀诗集中所有的早期诗作，都并非当年的原貌，都存在着 1979 年之后不同程度的改写；另外，即使他写作于 1979 年之后的诸多诗作，在收入此后的几部诗集时，也存在着改写、甚至是不不断改写的现象。”^[2]历史上有很多“修改型”作家，但像昌耀这样的诗人，

却很罕见。这要归之于昌耀对自己的“苛刻”。从他编定的几部诗集看,除了能修改的旧作,他几乎完全抛弃了早年曾发表的其他作品,如燎原所搜集到的组诗《高原散诗》、组诗《鲁沙尔灯节速写》《弯弯山道》,等等,那些作品除了艺术上稚气,在本质上和那时的主旋律诗歌并无区别。而有些诗人,可能对此的“处理”就不一样。如多卷本《牛汉诗文集》(2010)中,就保留有一首歌颂斯大林的长诗,据编者刘福春讲,这是牛汉本人坚持要收入的。而我完全能理解,这不仅和牛汉先生一贯的拒绝遗忘的立场一致,他还要以自身做证,让人们来看过去的那个年代是如何扭曲和浪费一个诗人的!

而昌耀呢,他的否定和重写体现了另一种决绝。昌耀是在1979年3月平反后回到青海省文联的。他刊发于《诗刊》1980年第1期的长诗《大山的囚徒》,是他重返诗坛的重要亮相,此后他进入了一个创造力勃发、思想和艺术都臻于成熟的时期。虽然在“归来的一代”中,昌耀最为年轻(比如公刘、流沙河、邵燕祥、孙静轩等都比他年长),但他同样面对着怎样看待自己早期创作的问题。在这方面,他不只是更坚决,更重要的是,他还超越了那时的“伤痕文学”,把对历史的痛苦反思提升到了一个更高、也更具有本质意义的层面,而这是他的同代人中很多人都未能达到的。在他创作的后期,他真的如茨维塔耶娃在其《书桌》中所写到的那样:“你甚至用我的血来测定/所有我用墨水写下的诗行……”^[3]

除了燎原很早指出了这一点外,胡少卿在近期的论文中也认为这种改写“带有根本性,涉及语言风格、修辞手段乃至价值观的调整”^[4]。问题还在于怎样看待这种现象。在我看来,昌耀对于自己早期作品的否定和彻底改写,完全体现了他对诗歌标准新的认定,也体现了他重写自己一生的意志和决心。他要在他成熟期所确立的“尺度”来严格考量自己。不仅是重写旧作,他还要让那个一直带在他身上的年轻苦役犯重新出来说话,这就是诗集中那些落款为20世纪五六十年代,实则明显写于80年代、并且“属于80年代”的一些作品。如果说这是一个一生都在寻求“救赎”的诗人,重写旧作就是他自我救赎的一种方式。他要留下一个他自己可以接受、也可以面向未来的一生。纵然这给人们

的研究带来了很大的难题,但这就是昌耀。他最终要奉献的,是一部他用全部生命铸就的“命运之书”,而非一部面目混乱、良莠不齐的全集或选集。

诗人S.希尼有“诗歌的纠正”一说^[5]。我本人之所以肯定昌耀的这种重写,因为正是这种重写,他将自己置于了更严格也更伟大的诗歌本身的“纠正”之下,不仅大大提升了早期作品的质量,也使他超越了他一同“归来”的那一代的很多诗人。问题只在于我们的研究和评价。昌耀生前共出版过五、六部诗集:《昌耀抒情诗集》(青海人民出版社,1986)、《昌耀抒情诗集·增订本》(青海人民出版社,1988)、《命运之书》(青海人民出版社,1994)、《一个挑战的旅行者步行在上帝的沙盘》(敦煌文艺出版社,1996)、《昌耀的诗》(人民文学出版社,1998)、《昌耀诗文总集》(青海人民出版社,2000)。而人们对昌耀的研究和评价,正如燎原所指出的,大都是以这些诗集、尤其是以《命运之书》《昌耀的诗》《昌耀诗文总集》为依据的。

问题不止是不断的修改,更在于在昌耀后来编定的几部选集中,几乎一概抹去了修改的说明。比如在《昌耀抒情诗集》中,《这是赭黄色的土地》的落款为“1961年初稿/1983.12.22删定”,但在后来的诗集中只有“1961年初稿”的字样;《峨日朵雪峰之侧》最初落款是“1962.8.2初稿/1983.7.27删定”,后来只标注为“1962.8.2”,连“初稿”的字样也删去了。至于在《昌耀抒情诗集》中并没有出现的《良宵》《凶年逸稿》等诗,在后来的几部选集中,则分别只有“1962.9.14于祁连山”“1961—1962于祁连山”的落款,没有任何其他任何说明。我们尊重诗人这样的最终落款,但问题是我们是否可以据此来对它们进行“历史评价”?从尊重历史和文学史研究的角度来看,我认为这是不可以的,也完全是不可靠的。但是实际上,我们在这方面已看到大量的、蔓延开来的混乱现象,且不说一些一般的评论和当代文学史教材,在一些我们所看重的诗人和学者那里,也不时冒出一些不假思索的评语,胡少卿在《评价昌耀诗歌的三个误区》中已列举了一些:“他早在1957年就写下了非同凡响的诗篇《高车》”(西川)、“从早期的作品看,他即已背向诗坛,完全无视时人的写作而独辟蹊径”

(林贤治)、“昌耀的创作一开始就……卓然独立于时代的主流诗歌之外,显示出可贵的民间品格”(向卫国),等等,其实还有更多类似的判断。这种出发点不错,但却在无意间造成“误判”的非历史化评价,在昌耀研究领域,甚至已到了“积重难返”的程度。问题不仅在于对昌耀个人的评价,这还涉及到对当代诗歌史的“重估”。这会是一个更严重的问题。凌越是一位很有阅历和眼光的诗人评论家,他以下这段关于昌耀和新诗史的论述,可能代表了很多人的“历史评价”^[6]:“在长达二十多年(五十年代初到七十年代中期)的新诗荒芜期,只有昌耀(或者还可加上黄翔和食指在六十年代少量的创作)交出了自己作为独立诗人的合格答卷,使得作为整体的中国诗人在面对历史集体失语的时候不至于过分尴尬。”^[7]

而这一切是怎么造成的呢?除了人们“只看”或“只信”诗人自己的“最终落款”,人们对燎原这样的研究者的提醒重视不够也是个原因。但是,即使是燎原本人,他很熟悉昌耀的作品修改情况包括对《高车》一诗的改写,但在后来的《昌耀诗文总集》代序中,也仍不免(或不自觉地)把它看成了50年代的作品:“《高车》自然算不上昌耀最重要的诗歌,但它之于我们考察时年只有21岁的昌耀所显示的信息却是丰富的。……如果我们把它与同一时期作为主流诗歌的郭小川、贺敬之的《向困难进军》、《三门峡歌》,以及同是抒写西北或云南边地风情的闻捷、顾工、公刘等诗人的诗歌相比照,就会发出这样的疑问:他的这种完全脱离了一个时代基本诗歌语境的语言方式,他之无视同时代的诗歌时尚,在对大地之美的追取中决不动摇的自信,又是从何而来?”^[8]从何而来?实际上有更多的人也曾发出过这样的惊叹,而我认为:它只能从重写这个作品的昌耀而非早年的那个而来,从一种诗人直到在20世纪80年代才获得的历史视野和美学追求中而来。我们当然肯定昌耀在当代诗歌中非同寻常的重要性,但是,昌耀并非一个先知先觉的天才。他也不是那个大一统时代的“例外”。他那些收入诗集中的早期诗其实都是应该打上引号的“早期诗”。他的惊人的成熟,也是经过了历史“回炉”和淬炼才达到的成熟。青海诗人郭

建强说昌耀“就像是一个被遗落的英雄时代的战士,却在一种错位的时空里,唱出了穿透‘现时’的青铜之歌”^[9]。他说出了很多人的印象。但是在研究和评价这样一位诗人时,我们还应持一种历史的眼光,同时还应具有一种考古学家般的发掘和甄别的技艺。也只有如此,我们才能把对昌耀的研究和历史评价建立在一个更可靠的基础上,并从中获得一种更真实的历史感和种种切实的教益。以下,在燎原等人已做过的一些考察的基础上,我将再结合一些重写作品进行具体分析。我们会看到,正是在复归后的80年代,昌耀在思想和精神上摆脱了早年的盲从,获得了重审过去和自我的历史眼光;而在历经曲折和磨砺后,他也有了更为自觉的美学追求,有了进行“重写”的语言和艺术功力,以把一切都纳入到如燎原所说的“有方向性的写作”中来。简言之,我在考察时进行判断和甄别所依据的,就是“历史视野”和“语言文体”这两点。

二

以下,我们主要来看昌耀自己编定的《昌耀的诗》。这是首次在全国性出版社出版对其一生进行总结的诗歌选集,昌耀想必十分看重,每一首诗都落有写作日期,带有“编年史”性质。全书400余页,“早期诗”选了1955—1962年间的15首诗,1963—1979年间是空白(包括1979年复出后的《大山的囚徒》也未选),该选集以1980—1998年间的诗作为主干。这种编选本身,即体现了昌耀本人对自己一生的“重估”。从所选15首“早期诗”的文本来看,昌耀几乎以自己成熟期的眼光、风格和笔力彻底改写了它们。它们都不是局部的修订,而是深度的、整体的刷新,或者借用一个印象式的说法,是在“一个完全不同于以往的时空调音试弦”^[10]。因此,它们的性质是“重写”,是“质的变化”,甚至是根据原有材料(而非“原作”)的新写。昌耀的早期,作为一个有才华的年轻诗人是无疑的,1954年他就发表了以抗美援朝为主题的组诗,按照昌耀自己的说法,那时的他“诗运是亨通的”,而在这之后,他作为“放逐的诗人”也没有离开过诗(除了1967—1977那段长长的“意

义空白”),而到了1979年复出后,正如燎原所说:

“一个20出头的青年人和一个经过人生苦难磨砺的40多岁的中年人,在人生感受、情感基调和美学趣味上,已绝对不可同日而语。所以,此前的那些旧作,已无法以原有的面目原封不动地出现;都必须在考虑到旧作既有时空信息的前提下,施之以现时艺术尺度的打磨修改,乃至改写或重写。”^[11]

这当然是一个合理的解释。但问题是这些标有写作日期的“早期诗”,如《踏着蚀洞斑驳的岩原》(1961)、《荒甸》(1961)、《这是赭黄色的土地》(1961初稿)、《良宵》(1962.9.14于祁连山)、《峨日朵雪峰之侧》(1962.8.2)、《凶年逸稿》(1961—1962于祁连山)等,几乎无一能找到它们的原样,这就是说,它们并非通常意义上的旧作修改。它们只有一种可能:取自诗人劳教时期的笔记本。据燎原讲,诗人也的确有这样的笔记本。但从文体风格和文本的成熟度来看,那些保留下来的断片或草稿,如果有,也并不足以构成这些早期诗的“初稿”。因此,这些诗集中的“早期诗”,在我看来实质上大都属于昌耀在80年代以后的作品,属于他对自己早年生命的重写。如标有“1956.11.23于兴海县阿曲乎草原”的《鹰·雪·牧人》:“鹰,鼓着铅色的风/从冰山的峰顶起飞,/寒冷/自翼鼓上抖落。//在灰白的雾霭/飞鹰消失,/大草原上裸臂的牧人/横身探出马刀,/品尝了/初雪的滋味。”它兼具古典诗的精髓和现代诗的质感,和20世纪50年代流行的“边地风情诗”包括昌耀自己在那时已发表的作品有本质的不同。它有一种寒彻而动人的美,句法也是昌耀后来才惯用的陡峭句法。诗人早年去过草原,可能记下过类似的印象,但从句法、意境和意象的惊人创造上看,它可被视为“重写”的作品。在那个年代的革命审美主调下,也很难想象他会对“大雪满弓刀”(唐代卢纶)这样的古典意象做出如此别致的化用。这属于他在80年代以后才有的美学追求。

这种“重写”,当然首先是从那个时代的诗歌模式和陈词滥调中摆脱出来,以重新熔铸“独属于他的诗歌语言系统”(燎原语)。再如标明写于“1961”的《荒甸》一诗的最后三句“而我的诗稿要像一张张光谱扫描出——/这夜夕的色彩,这篝火,这荒

甸的/情窦初开的磷光……”,且不说“光谱扫描”这类当代新词,把荒甸上的磷光和“情窦初开”联系在一起,由此创造出一个新奇惊人的意象,对那时的任何诗人都是难以想象的。这恐怕只能出自诗人在多少年后经受了现代主义艺术启示后的“灵光一现”。而标注有“1961”的《踏着蚀洞斑驳的岩原》一诗,则明显属于昌耀成熟期的文体风格。诗中的一些感受,可能出自早年的经历,但该诗作为一个语言整体,则完全体现了诗人后期那种经历了岁月磨砺的凝重、峻峭和陌异的风格,而他自己在早年也有过的那种“投身火热生活”的高亢诗风完全不见踪影了:“踏着蚀洞斑驳的岩原/我到草原去……”,诗一开始即显示出一种如同化石般坚硬、苍凉、斑驳的语言质地;“斜扫过这金属般凝固的铸体,/消失于远方岩表的返照,/遁去如骑士”,极其凝重而又玄奥高古;“在我之前不远有一匹跛行的瘦马。/听它一步步落下的蹄足/沉重有如恋人之咯血”,也有一种锥心之疼和文白交杂的句法张力。一个那个年代的年轻诗人,无论具有怎样优异的秉赋,都不可能写出如此“老道”的诗的。显然,这种重写完全置换了全诗的“修辞基础”,诗人把他的早年挪到他后来才奠定的语言基础上来来了。

相比之下,更明显的“重写”,是那首曾被很多人高度评价的《高车》。这首诗在《昌耀抒情诗集》中注明有“1957.7.30初稿/1984.12.22删定并序”,但在后来的几部诗集中,只保留有“1957.7.30初稿”的落款。但是,这是根据当年的“初稿”所修改的一首诗吗?人们曾找出数首昌耀当年描写青海风物的诗相对照,但并无本质的联系。“高车”,其实就是青海的大木轮车,这应是诗人在后来才给出的全新命名(燎原在《昌耀评传》中就曾指出在昌耀诗中有不少这样的独特“命名”,如在《山旅》中把二牛抬杠的木犁称之为“琵琶犁”:“美丽的琵琶犁有如惊蛰的甲虫扒开沃壤/在春雪里展翅……”^[12]等)。在20世纪50年代,诗人可能曾写过或留意过大木轮车,但经过“1984.12.22删定并序”的这首《高车》,已是一首全新的诗。诗前小序略去,以下为该诗正文:

从地平线渐次隆起者/是青海的高车/从
北斗星宫之侧悄然轧过者/是青海的高车。/

而从岁月间摇撼着远去者 / 仍还是青海的高车呀。 / 高车的青海于我是威武的巨人。 / 青海的高车于我是巨人之轶诗。

显然,《高车》这首诗体现了昌耀后期才明确具有的那种“把大地提升为神话和史诗”的创作意图。它来自于早年的印象,但属于他在多少年后才确立和展开的诗学追求。它明显带有“新古典”性质的文体,也不是早年那个还满口说着时代口号和“大白话”的年轻诗人所具备的,而是体现了诗人在80年代以后才有的那种“回到青铜”的语言诉求。

而由九个片断构成的《凶年逸稿(在饥谨的年代)》,因只注明“1961—1962 于祁连山”,而被很多人视为昌耀的“早期力作”,或是称它代表了昌耀“早期诗歌的最高成就”^[13],有的高校教材还认为它“摆脱了60年代的通行模式”,并这样提醒学生“与同一时期的诗歌如‘政治抒情诗’等进行比较,以领会昌耀诗歌创作的独特性。……在大多数有类似经历的作家停止创作的时候,昌耀不仅坚持创作,而且保持了良好的创造力,并没有因为时代或经历的酷烈而丧失发现诗意的能力”^[14]。但是,作为诗歌文本,这首诗同样不可能是写于那个年代。标题中含有“逸稿”的提示,但是,从现有的样子来看,它不是被保存的残稿断片,而是风格成熟、文脉贯通、精心制作的作品。从它惊人的标题“凶年逸稿”到副标题“在饥谨的年代”,从“中午,太阳强烈地投射在这个城市上空 / 烧得屋瓦的釉质层面微微颤抖”这样的精微感受,到诗中一些明显的政治隐喻,从全诗统一的老道成熟的风格到“啊,美丽的泥土…… / 生活当然不朽”这样一个带着反讽音调的结尾,等等,都不可能是那个年代一个年轻诗人写的。如果说诗人1979年复出之初的《大山的囚徒》还带有很强烈的“喊冤”性质的申诉,《凶年逸稿》中这种“静观”和“冷处理”的风格,显然是经过了更长久的经验沉淀和反思过滤的产物。

作为“一首完整的诗作”,《凶年逸稿》不可能写于那个年代。在这一点上,燎原也特意提醒过人们:“截至到1984年底的《昌耀抒情诗集》中,也没有收入这首诗”,那么,在他看来,这首重要诗作,“它的一些主要词语、意象、主体情绪等等,

无疑存在于昌耀1960年代的诗歌笔记本中,但它最终成为定稿时的这个模样,则已到了1980年代中期前后”^[15]。但是,燎原这样解释,也只是出自他的“猜想”。昌耀的笔记本上是否留有一些“足够的”和《凶年逸稿》这首长篇力作有关的“断章碎片”,这仍是一个很大的问题。而我的“猜想”是:这首诗只能视为诗人对那个年代的追忆,对他那时的饥饿和劳役经验的提取和历史审视。他也只有拉开时间的距离,才能使那个年代得以清晰地呈现。因此,很可能并没有那些“断章碎片”(如果有,可能也只是些诗的原始材料),但是,只要有了“1961—1962”这样的“记忆码”(“Remembering Dates”,这是法国哲学家拉巴尔特在谈论德国犹太诗人策兰时运用的概念^[16]),他就可以将他的记忆片断调动起来,并统摄为一个整体。所以最后我们只能说,昌耀的这首重要诗作,是对那个“饥谨的年代”的追忆、见证和纪念。他在祁连山下那些痛苦的日子不能白白度过。“说吧,记忆”,这是纳博科夫一部作品的名字,而我认为这也正是《凶年逸稿》这部作品的产生。

同样,就文本而言,落款为“1962. 9.14 于祁连山”的《良宵》一诗也不可能写于那个年代。据传记材料,1958年,昌耀成为右派后被遣送到湟源县日月山下劳动改造,被土伯特(藏族)人贡保收留。贡保全家对这个年轻书生十分友善。1962年,经过三年强制劳改,他被转到祁连县劳教农场就业。1965年,他重新找到贡保一家。1973年,昌耀与贡保的三女儿成婚,入赘贡保家中。昌耀在《慈航》中曾特意写到了“良宵”,描述了那场按土伯特风俗所举行的神圣婚礼,该节的第一句为:“他是待娶的‘新娘’了!”因此,《良宵》一诗很可能就是诗人在创作长诗《慈航》(1980—1981)时的副产品。只不过在这首短诗中,角度变了,长诗中的男主人公变为了一个孤独的抒情诗人:“放逐的诗人啊 / 这良宵是属于你的吗? ……”显然,从诗人1962年间的真实处境来看,这样的描述只属于想象,这些美丽、动情的诗句,如用一个说法,不过是“生之痛”与“文之悦”的象征交换,“放逐的诗人”只能以这种爱的想象来抚慰自己痛苦、孤独的灵魂。但是这首诗之所以重要,更在于它远远超

出了一般意义上的爱情诗。如果说《凶年逸稿》侧重于对时代的见证，《良宵》则转向了诗人自身的命运，“放逐的诗人啊……”这样的开头，不仅一下子确定了诗的音调，也把写这首诗的人和千百年来诗人的根本命运联系在了一起——如屈原、杜甫，如昌耀所熟悉的流放中的普希金，等等。可以说，《良宵》一诗对“放逐的诗人”这种身份的认领（它已远远超出了最初“大山的囚徒”这类自我描述），不仅确定了自身的命运，也将自己归属到更伟大、更不甘沉沦的那一类。

也正因为这种归属，诗人接下来一连来了一个干脆的“不”和三个“没有”：“不，今夜没有月光，没有花朵，也没有天鹅”，对浪漫的想象做了否定。只不过紧接着的“我的手指染着细雨和青草气息”，却又显示了否定之中的肯定。诗人承受着放逐和劳役，但他并没有诅咒，因为他知道“诗人本是‘岁月有意孕成的琴键’”（见昌耀《诗人写诗》，1996），也因为他同时也在成为高原之子、自然之子，这使他有可能接受大地的全部赠与：“但即使是这样的雨夜也完全是属于你的吗？/是的，全部属于我。”在这样的问答中，是一个诗人自信、顽强、不无豪迈的回答。一个能够从容接受命运的全部馈赠的人才可以这样回答，一个能够承受苦难的更高傲的诗人才可以这样回答（对此还可以参见诗人晚期的《致伯约》一诗：“不要诅咒，地必长出荆棘和蒺藜。”）。正因为如此，诗人接下来会这样描述自己：“但不要以为我的爱情已生满菌斑……”经历了难以想象的生死折磨，却又能在空气和阳光中获得新生，其语言也具有现代的新鲜质感，如菌斑、摄取养料、提取钙质（显然，这也是在20世纪80年代后才可能出现在诗人笔下的语言）。“我的须髭如同箭毛”，这样的自画像多少有点出人意外，但又出自必然。在昌耀那里，其实一直有一种对“力”的崇拜，也只有一个野性、强悍的自然之子可以与命运抗衡，才可以与他要创造的一个苍劲、野莽的诗性宇宙相称。

而接下来却又有了转折，“而我的爱情却如夜色一样羞涩”，这种夜色般的羞涩和难以表白的爱，不仅显现出强悍生命的内面，也给下文做出了铺垫：“啊，你自夜中与我对语的朋友/请递给我十指纤

纤的你的素手。”就这样，在一种想像的对话中，“被动”的回答最后化为了主动的祈求，不仅强化了全诗的情感，也显现了最终的神秘：这个“自夜中与我对语的朋友”是一种怎样的存在？没有面容，也没有身份的点明，我们最后听到的只是诗人的祈求：“请递给我十指纤纤的你的素手。”这最后一句，显然出自古诗中的“纤纤擢素手”，用到这里再妥贴不过。这是成熟时期昌耀对古典的纯熟化用。那么，全诗最后这个显现出来的对话者，我们已可以更多地揣摩了：这不仅是一位满怀友情的对话者和安慰者，她也可被视为“作为汉语诗歌的缪斯”。全诗由放逐生涯中对爱情的渴望，最后转向了这种对诗人命运和诗神庇护的更高吁求。显然，这样的诗只能出自诗人后来对自身命运的回溯和书写。很可能，正是出自某种“应该有”的逻辑，诗人落下了“1962.9.14 于祁连山”这样的写作日期和地点。

而这是可接受的吗？是的。布罗茨基也曾谈到阿赫玛托娃作品的时间落款问题：“她总是从生活中的各处汲取。……她也会用笔记本记录各种片段……很可能是在翻阅这个笔记本的时候，她发现了一些时间相对久远的诗句，然后她可能会说这些诗句‘冒了出来’……纯粹从文体来看，是难以确定她诗歌的写作年代的。”对此，布罗茨基举出《为什么我们的世纪比以前更糟》一诗，落款是1919年，“不过事实上，很难说它写于什么时候”。“你可以找到踪迹的是那种感伤的年代感，也就是，她情绪的辩证和发展。在这方面，她达到了最大的深度。但在许多情况下，事物从最初就出现在了她的脑海里，而它们的精神却应该属于更晚些的时代。”^[17]昌耀的绝大部分收入诗集的“早期诗”，我认为也正可以这样理解。而这应归之于他在生命后期所达到的非凡的精神成熟，归之于如胡少卿所说的那种在他的同代诗人中罕见的“自我更新”能力。在常德昌耀研讨会期间（2018年11月16—19日）我读到李曼的会议论文《改写的诗学》^[18]，该文对《群山》一诗的分析也很说明问题。《群山》最初发表于《湘江文艺》1979年第12期，原诗13行，但收入《昌耀诗文总集》时被修改、压缩为5行：“我怀疑：/这高原的群山莫不是被石化了的太古庞然巨

兽？／当我穿过大山峡谷总希冀它们猝然复苏，／抬头呼啸一声，随我对我们红色的生活／作一次惊愕地眺视。”其他的修改就不用说了，这最后两句，完全是对原诗“抬起头来，／呼啸一声，／对我们红色的生活／作一次惊愕的眺视。／而后，／和我们一同欢呼。”所做出的具有改变全诗性质的变动，正如李曼所指出：“删掉了‘和我们一同欢呼’，那‘惊愕的眺视’便有了歧义，完全可以从两个不同甚至相反的角度去解读。”^[19]这首重写的《群山》因其在诗文总集中的最终落款为“1957.12.7”，也被人们想当然地当成诗人早期的另一首“惊人之作”，但是，它只能被视为诗人后期对历史所做出的重写。诗人抓住了古老的巨灵般的大自然与红色的当代历史猝然相遇的那一刻，它的“惊愕”是在对历史的审视中所产生的，而当年，年轻热情的诗人不过是在随着集体“一同欢呼”。此诗定稿后的语言文体显然也属于后来才具备的“昌耀体”，也只有在诗人后期的诗艺铁砧上，才能锻造出如此的“铁一般铮铮的灵肉”！（见昌耀诗《寄语三章》）

这种昌耀式的生命重写，使未来跳入过去，也使早年所萌动、所压抑的一切得以在后来破土和成熟，或是发生了质的变化。这种重写使诗人的创作生命得以刷新、提升，成为一个有其自身逻辑的重构的整体。这种重写，重铸了一个诗性的多重交叠的时空，但它并非迷宫。如果我们能够持一种历史的眼光，也完全能够避免研究和评价上的一些混乱。总之，通过以上考察和其他大量阅读，我基本同意这样的判断：“昌耀年轻时代成长于社会主义政治抒情诗的环境之中，他本人早期写作也是典型的集体主义诗歌。”^[20]这就是说，昌耀早年的创作从总体上并没有“超出”他的时代。他的惊人在于后期的创作及其“重写”，正是这种相互贯穿的创作和重写，使昌耀成为了在整个中国当代诗歌史上都很罕见的能够“超出”时代限制的杰出诗人。

三

昌耀对其早期创作的“重写”，已构成一个不容忽视、需要我们认真对待的现象。我之所以首先从这里入手，除了提醒更多的研究者和评论者注意

到这个问题，也意在通过这种考察，更深入和确切地把握昌耀的全部诗歌锻造和美学建树及其未被充分揭示的意义。

在中国当代诗歌史上，昌耀最重要和独特的，在我看来，是形成了一种卓越的和他的生命和美学追求相称的文体，这种孤绝超拔、沉雄遒劲、具有“新古典”性质和青铜般色调的文体，我们可以称之为“昌耀体”^[21]。正是这种“昌耀体”使他的诗歌成为一种强有力的语言存在。这种“昌耀体”当然不限于一般意义上的个人风格，而是和昌耀的精神人格、美学追求和创作实践（包括对早期的重写）密切地联系在一起。它不仅有着它独具的词汇学、修辞运作方式、意象系统，还有着它统摄性的精神风骨。更重要的，是有着足够的语言作品作为支撑。他在20世纪八九十年代的全部创作，把这一切提升到可以从多种角度进行探讨和研究的高度。“昌耀体”的显著标志，正如人们看到的，首先来自昌耀高度自觉的与汉语言古典传统的接通，由此给我们的“新诗”带来了汉语本身的血质、底蕴、调性和文白之间的语言张力，带来了一个“文明之子”（The Child of Civilization）^[22]才具有的那种崇高感、历史感和文脉贯通之感，也形成了他那时而苍劲恣纵、时而雍容华贵、时而高峻幽秘的文体风格。诗论家胡亮也曾这样精彩地描述过他对昌耀的语言文体的印象：“他大量启用古字古词，粗粝，嶙峋，滞涩，狰狞，惊悚，硬语盘空，而又能透出个人的呼吸和血肉。如此讲究到极致，精雕细刻，穷物尽相，甚至连每个小局部都会有生动的乐感和画面感。比如‘鬃甲’，望之可见鬃毛；又如‘翺翺’，听之可闻翼声。”他甚至这样感叹昌耀：“将汉语带向神鬼莫测的葳蕤！”^[23]

的确，这让人不能不惊叹：在一个早已与古典传统相断裂或脱节、并日趋平白粗浅松散的中文语言环境里，昌耀是怎样形成这样一种孤绝超拔的文体的？这简直是一个谜！而这种“昌耀体”对我们的汉语诗歌乃至语言文化又具有怎样的意义？

昌耀1936年生于湖南常德一个大家族，从小受到良好的传统诗文启蒙教育。他14岁考上了文艺兵，参加抗美援朝受伤后转回河北荣军学校得以继续读书，后来到青海从事文秘和编辑工作。即使

在劳教期间，他也读了《毁灭》《铁流》等小说，歌德、聂鲁达、惠特曼、普希金、勃洛克等外国诗人作品，还有《古文观止》《文心雕龙》等古典文学。而这些积淀在生命和记忆深处的传统语言文化因素，在20世纪80年代被唤醒，并被昌耀有机地整合进了他的写作之中。80年代的中国大陆诗坛本来就有一种“文化热”、一种“史诗风”，台湾诗坛以“文白相融”为显著特征的诗也适时介绍了进来。同时，新诗史上被“重新发现”的李金发等诗人（据青海的朋友讲，在昌耀的藏书中就有李金发诗选），法国诗人S.-J. 佩斯磅礴、古典的诗风、塞内加尔诗人桑戈尔对非洲历史神话和土著文化的开发，等等，我想这一切都曾作用于昌耀那时的文体取向和美学追求。如果说同为湖南籍的年轻一代诗人张枣那时的《镜中》（1984）有一种对“新古典”的刻意追求，对昌耀而言，这一切则好像是从他的童子功和文化基因中自然而然带出来的。当然，这一切，更和他自觉地要“用他自己的血，黏合两个世纪的脊骨”^[24]的艰苦卓越的诗学践行有关。从1979年写下的还带有明显“新中国诗人”诗风痕迹的《大山的囚徒》，到1980—1981年间创作《慈航》，正是凭着深厚的功底和有意识的探索实践，昌耀回到了他心目中的“汉语”，初步完成了他在语言文体上的“痛楚嬗变”。《慈航》及随后的作品是一个从通行的“中文”诗风“回到青铜”的突破性标志，也是“昌耀体”形成的重要标志。

也许正是在《慈航》之后，昌耀不能再忍受他早年的那种语言方式和诗风了，在以上我们对一些重写作品的文体对照分析中，便可清晰地看出这种变化的轨迹。李曼在其论文中也曾举出昌耀《船，或工程脚手架》这首重写之作对1956年旧作《船儿啊》的具体改写，如把“多雨的日子”改为“濛濛雨雾”，把“不愿离去”改为“淹留不发”，等等。而这种改变，在我看来不单是词汇上的，也是整体句法和诗学性质上的，诗评家程一身借用昌耀的一句诗“钟声回到青铜”来命名由他编选的一本昌耀诗歌精选^[25]，便体现了他对昌耀后期诗歌语言某种整体上的敏锐洞察。的确，从早期作品那种高亢、浅白、并无多少个人独特语感的时代通行诗风，再来看《慈航》以后的作品，这种“昌耀体”

的形成和确立，借用一个说法，对一个诗人的创作甚至具有了某种语言“变容”^[26]的意义。

已故诗人骆一禾是很敏感、很富有前瞻性眼光的，在1988年他即指出：“比较1964年以前的诗作与1979年以后的诗作，古语特征在昌耀先生的作品里得到了一再的发展：其运用规模越来越大。由是促使我视为一种有意味的形式，实质上，一种特殊的形式因素的引入，本身意味着精神上的一次层进，是诗歌构造总体上的需要，而不是一种装饰。”^[27]骆一禾不仅抓住了昌耀诗歌的“古语特征”，把它视为“一种有意味的形式”，也把它纳入到诗人的精神递进和诗歌构造上来阐述。的确，它不仅限于“古语”的吸纳，更关涉到对汉语言的重新发现、“回到青铜”的宏伟美学目标、铸就一种和命运相称的诗性人格的全部努力。也正是以这种艰巨的语言锻造，昌耀后期的诗和新诗史上及台湾诗坛上一些诗人对古典的类似追求有了显著区别。

在中国新诗史上，针对白话新诗流于平白松散的弊端，李金发采用了文白夹杂的句法，其奇崛的诗风富有语言张力，但很多时候也的确流于“佶屈聱牙”；卞之琳等诗人也有意识地运用了文言句法，如卞先生《道旁》一诗中的“骄傲于被问路于自己”，废名就曾点出它看上去“很别扭”，但却正是“《论语》的文法”^[28]。台湾一些诗人在现代诗运动后重返古典，运用文言重新整合现代汉语，也恰好书写了他们的文化“乡愁”，只是某些流于仅用古典趣味和词藻来装饰的作品，其实已丧失了汉语本身的血质，给人以“木乃伊”的感觉。而昌耀的语言追求，纵然也不是没有问题，但和那些伪古典或伪古典有本质的区别。它不仅体现了一种文白之间、书面语与口语之间的张力，更重要是，它被赋予了真实的、有时甚至是令人惊异的生命。这里如实说，即使像卞之琳这样的大家，有时也还存在着一个“化欧”“化古”化得并不够到家的问题（比如穆旦就认为卞先生用老夫子气的笔调翻译拜伦有点“笔调不合”^[29]）。但是在成熟期的“昌耀体”中，古老的构词、意象和文言句法的运作，不仅显现出真实生命的有力吐纳，而且显得突兀而又自然；对此，本文已引证过的很多诗句就己很能说明问题，再比如“雪堆下面的童子鸡就开始／司晨了”（《雪。土伯特女人和她的男人及三个孩子之歌》），

一个“司晨”（而不是“报晓”），一下子使诗的上下文都发生了意蕴上的延伸和某种奇异的变化，真是再好不过！这一切，恰如骆一禾所指出：“昌耀所大量运用的、有时是险僻古奥的词汇，其作用在于使整个语境产生不断挑亮人们眼睛的奇突功能，造成感知的震醒……”这正是昌耀的成功之处，或创造性的卓越体现。当然，昌耀诗歌的“文言化”，有时也显得过重，这在他的晚期诗作中尤为明显，给人以过于涩滞之感，但总的来看，这种“昌耀体”与诗人内在的秉性、人生的历练、美学上的全部追求都十分相称。对昌耀本人而言，也只有经由这样富有人文历史底蕴、沉雄而又峭拔、“内陆高迥”般的文体，才能显现他独特的心魂、志向、生命风貌及内在张力。

昌耀给董林的通信是一份重要文献。对董林“极具高古之意的诗歌语言如何修炼”这个问题，他如此回答：“功夫不在于修辞本身，而在于‘修行’。我个人的确采用过一些文言句式作为自己的诗歌语言，即便如此也不可能只是辞章之事……再者，我是试图在‘现代’意义上使用这种文言及其句式。至于你所称的‘高古’，我想，绝不意味着‘仿古’、‘复古’，我宁可理解为你指语言创造所能达到的一种极致，一种苍茫的历史感，一种典雅境界，一种哲理化的抽象，一种余韵流响，而这些确实是我所追求的。”^[30]

昌耀自己已讲得很清楚了。他的“昌耀体”不可能“只是辞章之事”，它关乎人生的“修炼”，而且也只能在“现代”意义上来调用传统遗产。我们看到的昌耀，正是这样一位贯通古今而又立足于他自身存在的诗人。这种“昌耀体”不仅和人格修炼、和对古典的吸纳、对“现代史诗”的追求密切相关，还和诗人对青海历史地理和多民族交杂的语言文化资源的吸收和整合有重要关系。在坎坷多艰的命运中，他不仅要执意回到古典的光荣，他还受到青藏高原那片天地的祝福（“我从白头的巴颜喀拉走来。/白头的雪豹默默卧在鹰的城堡，目送我走向远方”，《河床》）。我们知道，昌耀是因为对西部的神往而来到青海的，年轻时代因诗罹难前，他曾参与青海民歌的收集和整理（读了燎原的《昌耀评传》我才知道，“花儿与少年”这种命名原来就是昌耀给予的！），放逐到日月山下后，他被土伯特人家所收留并成为其“义子”，这种自我与“他

者”的交融，也使他这个汉族知识分子发生了重要变化，不仅如燎原所指出，“获得了一种通灵式的，与大自然进行秘晤私语的诗歌能力”^[31]，而且如诗人自己所说，他被供奉在了一座“心灵的祭坛”前。当然，昌耀诗的主体仍是汉语言文化主体，但却多了一份神圣感、仪式感，他的诗人身份，多少还有了一种古老祭司、“半神之子”（郭建强语）、“托钵苦行僧”（昌耀曾经的自称）的意味，而这些大都是其他汉族诗人所不具备或很难具备的。与此同时，青藏高原的神话历史、宗教信仰、地貌气候、动物植物，等等，也都明显作用于“昌耀体”的形成。或可说，昌耀诗歌的地质学、气象学、博物学、考古学，正好对应于青藏高原一带的景观；他语言的锋刃，不仅“品尝了”它“初雪的滋味”，散发出一阵奇寒，也带上了它或雄奇或苍凉或险峻的全部赠予。而这种种元素、矿藏和文脉资源，都被昌耀有机地整合进了他的语言创制之中。让人佩服的，正是他那沉雄博大的生命吐纳和强劲的语言整合力。纵观百年新诗，这种语言文体的熔铸，也是很少有诗人能够做出的最为可贵、也最具有持久意义的奉献。

我还想指出，这种“昌耀体”的形成，同样受益于中国新诗对“现代性”的追求。这可能是很多人没有意识到的一点。昌耀在20世纪80年代回归诗坛的年代，正是多年的禁锢被打破，一个民族的精神诉求被重新唤起、充满了思想激荡的年代。在多年的中断之后，人们又恢复了对“现代性”的追求，文坛诗坛甚至兴起了“现代主义热”。昌耀有幸赶上了这个伟大的开放年代，他的创造力不仅被激发，他也以自己的特有方式加入了对“现代性”的追求^[32]。如此，他的创作生命才得以被刷新和激活。他的“昌耀体”的形成，在很大程度上就是80年代时代精神和文学思潮作用下的产物，或是说，它显现了“诗歌现代性的多种维度”^[33]。这也就是为什么与“归来的一代”中那些只停留在“伤痕文学”和“批判现实主义”层面的诗人相比，昌耀的诗更具有现代质感、更能够被年轻一代所认同的重要原因。

但是，昌耀在他生命的后期，又超越了任何主义。他回到了一个更坚实的自己，回到了“诗言志”这个中国诗的根本传统，同时他又“从空气摄取养

料,经由阳光提取钙质”。80年代是他创作的最佳时期,通过一系列创作和重写旧作,他展开了宏大、错综的追求,也真正体现了如奥登所说的一个“大诗人”“持续成熟的过程”。当然,昌耀受益于时代对他的激发,但也带上了一些问题。他在80年代的有些作品过于昂扬,内在蕴籍不够。90年代以后日趋内敛,思想深度加深,也更多带上了反讽的调子,但却不是那样遒劲有力(尤其是大量的散文诗,削弱了“昌耀体”那种特有的章法力量)。凭他的功力和晚期对人生的至深体验,他本可以写出更多更重要的作品,但死亡却过早地带走了这位诗歌赤子。但不管怎么说,诗人留下了他最好的、也经得起时间考验的诗,他所呕心沥血锻造的“昌耀体”,不仅在美学追求和语言文体上独树一帜,也还会对汉语诗歌的拓进、对年轻一代的写作继续产生激励和启示。年轻的诗评家张光昕曾这样动情地说:“昌耀的一生,走完了中国二十世纪里大半个时代征程,在赞美了那么多的‘父亲们’之后,他自己也终于成为了我们的父亲。”^[34]是的,昌耀的诗歌将留存下去,它不仅见证着我们民族的苦难,更彰显出我们语言的光荣。他的一系列高贵、苍劲、幽秘的杰作,他那青铜般的语言文体,都将一再向人们昭示什么是时间和苦难都无法磨灭的东西。

[1] 参见网址: <http://www.artsbj.com/show-18-541265-1.html>, 各大网站上昌耀该诗大都是这个版本。

[2] [11] 王清学、燎原:《昌耀旧作跨年代改写之解读》,《青海社会科学》2008年第3期。

[3] 茨维塔耶娃:《新年问候:茨维塔耶娃诗选》,王家新译,第78页,花城出版社2014年版。

[4] [20] 胡少卿:《评价昌耀诗歌的三个误区》,《中国现代文学研究丛刊》2017年第1期。

[5] 参见希尼《诗歌的纠正》一文,见《希尼三十年文选》,黄灿然译,浙江文艺出版社2018年版。

[6] 如胡亮对昌耀的称颂,也带有文学史评价的意味。参见胡亮:《窥豹录:当代诗的九十九张面孔》,第52页,江苏凤凰文艺出版社2018年版。

[7] 凌越:《寂寞者的观察》,第244页,安徽教育出版社2011年版。

[8] 燎原:《高地上的奴隶与圣者》(代序),《昌耀诗

文总集》,第4页,青海人民出版社2000年版。

[9] [10] 郭建强:《谁的叹嘘:斯人在青唐》,《青海湖》2016年第11期。

[12] [14] [15] [31] 燎原:《昌耀评传》,第68页,第302页,第302—303页,第183页,作家出版社2016年版。

[13] 程一身:《钟声回到青铜——昌耀诗歌导读》,昌耀著,程一身主编:《钟声回到青铜——昌耀诗选》,第2页,河南文艺出版社2018年版。

[16] Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetry as experience*, trans. by Andrea Tarnowski, Stanford: Stanford University Press, 1999.

[17] 布罗茨基:《布罗茨基谈阿赫玛托娃》,《没有英雄的叙事诗:阿赫玛托娃诗选》,王家新译,第319—320页,花城出版社2018年版。

[18] [19] 李曼:《改写的诗学》,“昌耀研讨会”会议论文,常德,2018年。

[21] 在中国诗歌史上,有着“老杜体”等说法,当代诗人西川在20世纪80年代也曾称他自己的诗学追求为“西川体”。

[22] “文明之子”,这是布罗茨基对曼德尔施塔姆的一个“说法”。

[23] 胡亮:《窥豹录:当代诗的九十九张面孔》,第54页。

[24] 这里借用了曼德尔施塔姆《世纪》一诗中的著名诗句。

[25] 参见昌耀著,程一身主编:《钟声回到青铜——昌耀诗选》。

[26] “变容”一词来自《新约》。

[27] 骆一禾、张珏:《太阳说:来,朝前走——评〈一首长诗和三首短诗〉》,《西藏文学》1988年第5期。

[28] 冯文炳(废名):《谈新诗》,第170—171页,人民文学出版社1984年版。

[29] 穆旦给萧珊的通信,参见《穆旦诗文集》(增订版)第2卷,第160页,人民文学出版社2018年版。

[30] 昌耀:《昌耀诗文总集》,第892—893页,青海人民出版社2000年版。

[32] 其实,昌耀很早就对“现代诗”有一种敏感,如落款为“1957.7.25”的《边城》一诗,就是一首明显的洛尔迦式的诗。

[33] 李少君:《百年新诗中的北岛与昌耀》,“昌耀研讨会”会议论文,常德,2018年。

[34] 张光昕:《昌耀论》,第261页,作家出版社2018年版。

[作者单位:中国人民大学文学院]
责任编辑:费冬梅