

昌耀诗中的藏族形象抒写

颜炼军

内容提要 由于极端的历史处境与多舛的命运，昌耀诗里的藏族形象抒写包含特殊意蕴。他不同时期诗歌中的藏族形象，可归纳为四种图式：一是作为社会主义新中国建设力量和幸福生活的象征；二是作为解救政治受难者的“众神”或“人民”；三是作为青藏高原乃至西北景观的一部分；四是与现代化“不协”的元素。梳理和论析它们的特征及彼此关联，可为理解昌耀诗歌和当代诗歌史不同阶段之间的“藕断丝连”开辟新的尝试，也能为探看中国多民族文化的当代互动图景，提供一种来自诗歌的角度。

关键词 昌耀；藏族形象；革命加恋爱；众神；圣迹

读诗人昌耀的作品，浏览其生平，1949年以来的大历史，在一个普通人身心上留下的磨折与伤痕历历可见；也可以看到极端年代的家国激情、政治厄难与个体写作之间碰撞而激发的语言力量。按诗人陈东东的话说，“他的写作形态，他最终編集起来的自己的那些作品，也在不断定义和重新讲述他的命运，既在寓言的层面上，也在现实的层面上。”^[1]近年来，昌耀20世纪70年代末以后修改旧作的情形，因涉及诗人写作的隐秘履历和文学史评价，又关乎上世纪下半叶不同历史阶段之间诗歌观念的关联与冲突，也成为研究热点^[2]。笔者以为，除上述几方面，我们还可以从昌耀诗里读出当代汉语诗歌表现藏族形象的若干典型图式。20世纪40年代末到50年代，是社会主义中国的民族观念系统成熟并深入人心的时期。20世纪50年代后期开始，许多知识分子因家国激情或政治“错误”，去到边疆少数民族地区，他们无意间也成为新的民族观念的践行者，昌耀便是其中之一。在当代重要的汉语诗人中，昌耀在青藏高原生活的时间可能是最长的，而且跨越当代中国的三个历史阶段：“十七年”“文革”和改革开放。纵观昌耀几十年的写作，他笔下的藏族形象，大致可分为四种相互关联的图式，下文将依次展开。

一 别一种“革命加恋爱”

作为曾经的志愿军战士，积极支援边疆建设的

热血青年，被长期流放的“大山的囚徒”，昌耀曾给自选诗集取名为“命运之书”。对命运的品尝与苦思，让昌耀逐渐相信，他与藏区的因缘早已注定。在1991年写的一篇文章里他回忆道：“1948年暑假我到叔叔家里做客，从他由南京带回的画报看到画家叶浅予的康区藏族民俗写生，那些大红大绿的服饰，那些紫糖面孔、大耳环，那些裸着脚趾蹲伏路旁摆地摊的藏族妇女，让我既感亲切又觉陌生而可畏，那么谁能想象得出在七年之后我已鬼使神差地到了这片与康藏接壤的牧区，并且住进了那样的帐幕？”^[3]在那个年代，青春是火热的，历史必然性碾压一切，命运之轮也加速运转。1950年，13岁的昌耀背着家人参加解放军38军114师，尔后随部队从家乡湖南桃源辗转北上，1951年抵达朝鲜战场。1953年他因负伤回国，在保定荣军学校养伤，昌耀在1987年的回忆里，讲述过此间的一个生活细节：“我至今仍清晰记得我从保定城里选购来贴在我荣军学校宿舍床头墙壁的一张宣传画，画面是一位背负行囊侧身向我的女勘探队员。背景是青藏高原的崇山峻岭。画面底边一行通栏美术字：将青春献给祖国！画中人成了我崇拜的美神，成了我心中的诗神。”^[4]在一篇1953年的散文里，昌耀像许多共和国青年一样，为新中国民族团结的局面而欣喜：“新中国成立才短短三年，我们各民族已亲密团结得像一家人一样了。”^[5]“民族大家庭”这一比喻，是1949年新政府颁布的，

具有临时宪法功能的《中国人民政治协商会议共同纲领》第五十条里的表述^[6]。1955年他响应国家号召,加入开发建设大西北的队伍,到达青海西宁^[7]。先在贸易公司做秘书,不久后调入青海文联。这期间他编过一本青海民歌集《花儿与少年》,收录的是青海各民族的歌谣。燎原经考证认为,“花儿与少年”这一称谓乃昌耀首创^[8]。

1957年,昌耀的命运急转,他因短诗《林中试笛》而被划为“右派”,次年三月被下放青海湟源县的藏族牧区,五月被关入看守所。严酷的劳改生活,并未浇灭青年昌耀建设社会主义新中国的激情。1959年初他参加当地冶炼厂的矿石搬运队,三月,诗人以这段经历为题材写下了《哈拉库图人与钢铁——一个青年理想主义者的心灵笔记》一诗。这是诗人留下的最具时代特色的诗篇之一。与他这个时期的其他作品,诸如《林中试笛》里那种初入西北天地的茫然和惊叹不同,这首诗写一个藏族牧区公社大炼钢铁的热烈场景。诗人将社会主义新中国工业建设的壮美景观,作为诗的核心。作品里交织着两条线索:一是公社组织大炼钢铁的过程,二是一对藏族青年男女从订婚到结婚的过程。燎原曾注意到诗里藏族男青年的名字“洛洛”的特殊寓意:“一般而言,只有汉族在对某个人表示昵称时,才会将其名字中的主体词素,用叠音的方式来表述。此处对藏族人名做出的这种汉族式的昵称表述,不仅让人感觉到陌生、新鲜,想来它还应是汉藏民族杂居区文化习俗上相互同化的结果。”^[9]公社开始组织大炼钢铁之际,这对恋人正准备订婚;奋战九个昼夜后大炼钢铁成功,他们也顺利地举行婚礼。诗中如此写道:

喜娘,你看,洛洛捣腾炉膛的那根钢钎
都已烧弯且滴着火浆,像不像蜜糖?

他正和自己的土高炉挤眉弄眼呢,你不妨
忌?

来吧,快给他递一团耐火泥,要稠一些。

螺号就要吹响了,为钢铁元帅升帐,我们

将要去县府报喜。今日啊是你们合婚的喜
日啊。^[10]

洛洛与喜娘的幸福,与社会主义建设事业之间,形成双重隐喻:洛洛与土高炉的“挤眉弄眼”,就像

两人间的热恋;钢铁的炼成,则对应他们身心的结合。

这首诗里的大炼钢运动与藏族青年男女恋爱之间的互喻,显然脱胎于青海藏族及其他民族的情歌,同时也部分地延续了中国现代文学里的一种经典人物设置模式。五四时期的文学作品中,启蒙主题常与青年男女主人公的爱情相关。比如鲁迅在《伤逝》中通过涓生与子君的婚恋悲剧,来象征启蒙的悲剧。在延安文艺传统里,革命事业的胜利,往往体现为青年男女爱情婚姻历经曲折后的圆满。1949年后的文艺作品里,男女主人公的爱情或婚姻生活,都对应于社会主义工农建设场景。从启蒙、革命到社会主义工农建设,背景虽在移换,但前台男女主人公的形象却有相似点:爱情是启蒙、革命或社会主义新生活的具体体现。昌耀笔下的藏族青年男女形象,一样是新中国意识形态的形象体现:少数民族已成为社会主义大家庭的有机部分,已成为社会主义建设的基本力量。虽然昌耀此诗里最令人耳目一新的,是藏族同胞的生活细节,还有融合了民歌特色的戏谑语调与情色隐喻,但在上世纪50年代末期的特殊历史语境里,这些都成了社会主义建设伟业和人民生活幸福的象征。

昌耀留下的诗歌形象多与苦难、囚徒、殉道等沉重的主题相关,可是他回忆起大炼钢铁时代的青春壮怀激烈时,却有一种特别的情愫。1980年写的《山旅——对于山河、历史和人民的印象》一诗里,他写道:“我看到山腰早被遗弃的土高炉/像一群古堡的剪影守望在峪口/而勾起我阵阵悲烈情怀。”“这山野的夜色曾是处处点缀着青蓝的炉火,/暗红的熔渣照亮过人们焦盼幸福的眸子。/冶炼场地赤身裸体的大力士/正是以膀臂组合的连杆推动原始的风叶板,/日日夜夜高奏火的颂歌。”^[11]1986年写的一组散文《内心激情:光与影子的剪辑》里,他曾记录了自己梦回炼钢炉前的种种细节,他居然梦见自己排泄出一块块通红的火炭^[12]。1989年,他再次写道:“果真有被火焰烤红的天空?/果真有为钢铁而鏖战的不眠之夜?/果真有如花的笑娘?/果真有哈拉库图之鹰?/果真有流寓边关的诗人?”^[13]在1991年写的《工厂:梦眼与现实》和《自我访谈录》中,他重述了当时

场景：

这种前所未有的对于参与大工业操作的体验甚至让我感到有几分豪迈……露天工场到处都是这种黑色：煤粉、铁屑、浓烟、灰渣、污泥，以至于雨天的黑雨、雪天的黑雪。以至于人们嘴脸黑色的汗渍。因之红色的火焰就显得更是我理想中那份撩动的样子而感人肺腑了。理智与情感都让我尽量在想象中否认这是事实上的一座监狱工厂。^[14]

1995年，昌耀再次回忆这段经历，并透露了《哈拉库图人与钢铁》一诗的创作意图：

《哈拉库图人与钢铁》是我对于1958年“大炼钢铁运动”的一次由衷的颂歌。不在于对“运动”功过、得失做出评价。我欣赏的是一种瞬刻可被动员起来的强大而健美的社会力量的运作。是这种顽健的被理想规范、照亮的意志。这种精神终于在被导向极端后趋于式微，而成为又一种矫枉过正。^[15]

浏览上世纪50年代的许多文艺作品或言论，很容易发现，对这种“顽健的被理想规范、照亮的意志”的欣赏，在当时的知识分子中很普遍。比如，诗人邵燕祥曾如此回忆1954年的一次写作体验：“我在1月29日灯下，匆匆写了以此为题的一首诗《我们架设了这条超高压送电线》，连诗题都不避冗长拗口，是因为我觉得这件‘名物’本身就有工业化时代独具的诗意。”^[16]对工业化诗情的抒写，当然有苏联文学的影响，昌耀1994年写的一篇短文曾有论及：

还应该举出苏联作家革拉特珂夫的《士敏土》，即“水泥”，这是一个有象征用意的字眼，从中可以感受到炉火，铁板一块似的凝聚。贯穿于全书，那种自我牺牲与劳动组合迸发出的热情本身，就是一部劳工神圣的颂歌。^[17]

昌耀一生不断回忆的在藏族牧区公社大炼钢铁的体验，对他而言有点类似美国现代心理学家马斯洛说的“高峰体验”。一个人对一生中最为激昂的生命体验，总有着强烈的记忆，并浓缩为他生命行进中的某种潜在尺度。在这种体验里，“他更加不受控制、自由地奔涌出生命力，即他更加自动地、冲动

地、反射般地、‘本能地’、非抑制地、非自我意识地、非思考地无意识地表现自己。”^[18]在处于“高峰体验”的共和国青年诗人笔下，那对幸福的藏族青年男女形象，乃是“劳工神圣颂歌”的一部分。

二 “荒原”上的“众神”

不难理解，有过上述“高峰体验”的诗人此后的受难经历回忆里，一直会有某种英雄主义情结：“我就在那莽莽群山之中度过了自己的青春年华。是的，这些年来，我走过了不少坎坷的路途：陡壁、悬崖，滚石、流沙，我经历了艰难的跋涉：酷暑、严冬，秋肃、春温。”^[19]一旦沸腾的历史急速退却，只剩苍莽荒凉的高原，诗人的青春激情和英雄主义，就被迫内化为隐忍和苦行的勇气，他也借此逐步发现独属于这片土地和族群的“诗性”，并因此获得新的精神力量。在2000年的一份采访中，昌耀吐露了自己的写作与藏族同胞的关系：

1956年，我就投身到藏区去了，最初我就在共和县阿曲乎牧业合作社——这是我最早接触藏族群众——随后在农场一直和他们频繁接触，所以我对他们很熟悉。在我的创作当中，我觉得，我留给青海的并不多，但是我比较满意的也就是写出了自己对他们的深切感情，写出了他们的美。^[20]

诗人所说的“他们的美”具体是什么样呢？的确，昌耀有不少诗句，因表现藏族同胞的美，而与时代合唱不同调。比如在1956年的短诗《鹰·雪·牧人》里，他写“大草原上裸臂的牧人”^[21]；在1962年的《古老的要塞炮》里，写“在万籁俱寂的夜里/我看见魁梧的种族倚着炮身/仅闭拢一只眼睛休憩”^[22]；1979年的《雄风》里，写“在风靡的旷原迎风伫立/一个个虎背熊腰、披银冠金，只有风的牧者”^[23]。然而藏族同胞的“美”，显然还有更丰富的含义，这集中体现于他1980至1981年间写的长诗《慈航》中。《慈航》既是对个人命运的集中表现，也是对他长期相处的藏族同胞的深情抒写。如昌耀自己所说，这首诗是“献给青海藏族同胞的在文学上的一个纪念品”，“这里涉及我的生活，也有我周围的一些同难者，对他们被当地牧

民善待的经历，我都把这些素材揉和到一起融进了这首诗里。所以诗里表现的生活是综合性的，基本上是以我为中心，写出了我对藏族群众的一种感激之情。”^[24]

这首备受称道的长诗里，也穿插着一对男女相爱结合的过程。不同于1959年的《哈拉库图人与钢铁》，《慈航》这首诗就是对诗人本人婚姻经历的一次神话化。昌耀在劳改和流放期间，曾获得一个藏族家庭的仗义帮助。历经曲折至1973年，他身着藏族盛装，颇富戏剧性地成了这一家庭的人赘女婿^[25]。另外，在《慈航》里，社会主义大炼钢铁运动的背景，被置换为“不朽的荒原”。“荒原”既是诗人“受难”之地，也是历史变幻不定、万物缤纷无常、时空亘古如新的象征。土伯特人（藏族人的自称）在“荒原”尽头发出召唤，成为解救受难者的“彼岸”和“众神”；男女主人公邂逅、相识和相爱结合的过程，被诗人比喻为灵魂的苦海慈航之旅，在这片“净土”上，他们举行“沐礼”，一起展开“爱的史书”，最后抵达“极乐界”。诗人将自己得救的过程，转换为宗教式的救赎隐喻，这种将个体经历神话化的写作策略，有点儿像但丁写《神曲》^[26]。《神曲》里，黑暗迷途中的但丁先后得到诗圣和神女的引领，从地狱出发，最后到达由爱装饰而成的天堂。昌耀《慈航》也有类似过程：荒原中受难的“他”，被“众神”——藏族同胞接纳，一位藏族少女，则被诗人喻为“众神的宠偶”，“他”与她结合，抵达“极乐界”。全诗首尾两节都以“爱”作为关键词：“在善恶的角力中/爱的繁衍与生殖/比死亡的戕残更古老、/更勇武百倍。”^[27]

《慈航》里还包含着特别的人称结构：“他”获得救赎的故事，是通过当下之“我”的回忆而展开的，暗含一种省思的态度。在此前的《哈拉库图人与钢铁》里，诗人写作的崇高感来自参与新中国社会主义事业的激情；在《慈航》里，个体崇高感来源于对脱离苦海过程的反省与诗化，如昌耀1986年写的一段话所言：“诗是崇高的追求，因之艰难的人生历程也得而显其壮美、典雅、神圣、宏阔的夺目光彩。”^[28]质言之，《哈拉库图人与钢铁》里的诗意，通过社会主义新生活与藏族青年男女婚恋之间互喻获得；而《慈航》的诗意，则由宗教式

的救赎仪式与主人公的爱情婚姻之间比拟生成，如批评家张光昕所言，诗人将宗教式的救赎力量与现世生存的价值，统一到诗歌中^[29]。以隐喻将经验变成神话，是诗歌的基本功能。不同时期两种诗意的构成元素发生了巨大变化，而构成逻辑却有相似性：在作为日常经验的两性关系的崇高化过程中，青年时期诗人怀抱的家国理想和政治激情，与诗人落难后在“荒原”尽头被拯救的“慈航”之旅，扮演了相似的角色。

造成上述潜在相似性的，也许是昌耀这代人特殊的内在精神构成。在读昌耀过程中，笔者留意到若干有意味的细节：《慈航》中被称作“众神”的藏族同胞，在写于1980年的《山旅——对于山河、历史和人民的印象》一诗里，被诗人归为“人民”的一部分：

一切都叫人难于忘怀：
那经幡飘动的牛毛帐幕，
那神灯明灭的黄铜祭器，
那板结在草原深层的部落遗烬……
展示着一种普遍
而不可否认的绝对存在：人民。
我十分地爱慕这异方的言语了。
而将自己的归宿定位在这山野的民族。
而成为北国天骄的赘婿。^[30]

在此，被“众神”救赎的“诗人”，呈现为另一种崇高表述：“人民”的“赘婿”。事实上，“人民”一词也曾出现于昌耀写于此时期，但生前未收入全集的作品，比如写于1978年的《致友人》。《慈航》与这些诗写成时间相隔不长，诗歌情绪与语调却有显著差异。这不仅可以见出诗人写作心态的复杂，历史变换之迅速，也表明诗人之“众神”与“人民”之间隐约可见的微妙联系。在1978年的一篇短文里，他用了“各族人民共同意志的浩大海洋”“人民意志的大海”等与当时的历史转向合拍的表述，文末说自己“只愿成为这样一个大海的‘浪漫诗人’”^[31]；在1981年发表的一篇笔谈末章，昌耀表示出对一些“批评家”的不满，文末一句话是：“好在历史是由人民写的。”^[32]

简言之，昌耀笔下作为“众神”的土伯特，与作为人民的土伯特之间，有隐秘相通处；“众神”

或“人民”与前述“劳工神圣的颂歌”之间，也有部分同构性。昌耀身上的这种驳杂，不仅让我们窥见当代文学不同阶段之间的“藕断丝连”，也凸显了共和国话语中“人民”概念的特别内涵。他后来的相关表述似也可作旁证：比如在1995年的文章里，他说自己是“有左派情感的理想主义者”^[33]；在1997年的一篇短文里，他说自己“在叫做‘左’倾的年代，周体披覆以‘右派’的兽皮，在精神贬值的今日，自许为一个‘坚守者’”^[34]。

三 高原“景观”，或“另一种圣迹”

在上述20世纪80年代初期的几首诗以后，“众神”与“人民”这两个词，在昌耀诗里不再出现。他笔下的藏族形象有了新的表现方式。重要的标志，是1984年四到五月昌耀写下的六首副标题皆为“青藏高原的形体”的诗。在《慈航》里，青藏高原作为“荒原”，是苦海的象征；到了这组诗里，昌耀将抒情重心转到新的方面：首先是青藏高原的壮美与“断简残编”的历史感：“是一种苍莽，是一种悲凉，是一种圣洁之情，是一种想要痛哭的欲望，是一种想要献身的意念，是一种轰轰烈烈的沉思，是一种激动不已的预感。”^[35]此前作为“众神”或“人民”的藏族形象，在以这种壮美和历史感为主题的诗里，成为“青藏高原形体”的一部分；其次，藏族形象被诗人作为现代工业或都市景观的对立面来展开。

将藏族同胞作为“青藏高原形体”的一部分，体现在他上世纪80年代的许多作品中。比如1982年写的《在山谷：乡途》有这样的诗句：“感觉到天野之极，辉煌的幕屏/游牧民的半轮纯金之弓弩快将燃没，而我如醉的腿脚也愈来愈沉重了。”^[36]诗里的修辞很特别，“游牧民的半轮纯金之弓弩”，显然是用来比喻落日，而非作为主体的人。同一年所写的《雪。土伯特女人和她的男人及三个孩子之歌》一诗里，无论第一节里写的儿歌：“咕得尔咕，拉风匣，/锅里煮了个羊肋巴，/房上站着个尕没牙……”还是第四节里的土伯特少女形象：“一个佩戴松石耳环的小女孩儿，/一个富有三只印度皮箱的小女孩儿，/一个身著绿布长袍的土伯特小女

孩儿，/正弹跳于春草。十七个少年猎手围拢来/将贡礼轮番向她的怀中投去”^[37]，都不只是对主体的呈现，更是借助藏族民歌、民俗或服饰来完成诗的建筑。《河床》里写的“唐古特车夫”，是拟人化的河床所见的景观的一部分，而非画面的焦点。《她站在剧院临街的前庭》里写了一位藏族女性，诗人从她身上看到的，是“马的汗息”“崖石”“佛的金顶”“大地构造的一处褶皱”“五彩吉祥的堆绣”“烽燧”“黎明中跳跃的鹿”“爱犬对山狼发起的第一次进攻”，听到的是“季节轮换的雷霆”^[38]，换言之，这位女性就是“青藏高原形体”的具体而微者——这种写法，甚至延续至他上世纪90年代的散文诗《从酷热之昨日进入到这个凉晨》里，诗里写的是两个街头藏族女子，诗人由她们的形象，联想到浓缩在她们身上的高原天地：

触动了，我，仅在于相距不远的两株高树分别据有两个取同一姿势修持般扶膝蹲坐在树底的土伯特女子：身着黑袍。束腰。裾摆露出一角红衬布。黑色辫发从额际下垂，隐去面孔，更长的部分从肩头委蛇而过，束拢在腰臀。有一种远山远水、远云远树、远梦远思……融蚀在那一默默不语，使我为之一振……^[39]

在“青藏高原的形体”系列之第五首《古本尖乔——鲁沙尔镇的民间节日》里，诗人由听觉展开了塔尔寺宗教节日的场景，“深深的山谷/旃檀树不朽的十万叶片有十万佛的鼾息吗？”^[40]诗中的旃檀树、法王之舞等，都被诗人命名为“青藏高原形体”的构成部分。在这种景观化抒写里，也偶尔包含咏史的诗兴，比如在第六首《寻找黄河正源卡日曲：铜色河》里，有一段涉及多民族历史的黄河源头书写：“历史太古老：草场移牧——/西羌人的营地之上已栽种了吐蕃人的火种，而在吐谷浑人的水罐旁边留下了蒙古骑士的侧影……/看哪，西风带下，一枚探空气球箭翎般飘落。”^[41]这时期的《背水女》《雪乡》《晚会》《晴日》《两个雪人》《玛哈噶拉的面具》等诗里写到的藏族形象，基本都是运用景观化的表现方式。如昌耀所说，“拥有江河源头、世界屋脊美誉的西部正是以此独有的景观与文化氛围在朝圣者的心目中日渐展示其永恒魅力的吧？而西部对于当代诗人的意义是煅炉与开刃的硃

石，是心灵在祭坛前的净化。”^[42]

当然，对青藏高原乃至整个西部的这种景观化的抒写，昌耀颇有警醒。在1990年写的《西部诗的热门话》一文中，他批评当时许多西部题材的写作里，已出现的“程式化了的俗套”：

由此我想到了西部诗一些使用频率极高的词语，如：雪野、沙漠、草原、胡杨、瀚海、骆驼、红柳、篝火、强悍、粗犷、漠风、蜃楼、兀鹰、旷野……“站成一棵树”、“望成一棵树”、“想成一棵树”、“爱成一棵树”，如果在这一切背后的仅是程式化了的俗套，或仅是为了写诗而写诗，人们何妨一遍遍听唱《格登格》？^[43]

上述警醒在他创作中的重要表现，是在描写藏族形象时，以新的表现逻辑引入现代工业意象或都市元素。早在1983年的《边关：24部灯》一诗里，昌耀就如此别出心裁地写一位藏族牧羊女：

进城来观光的牧羊女，
你将耳坠悄悄摘下了藏起，
又将藏起的耳坠悄悄取出戴上，
最终是意识到了这样的银饰与这样的24部灯，
相映在这样的夜里也是和谐的、是般配的么？^[44]

在《圣迹》一诗里，他如此描写藏族的朝圣者队伍：

他们叠好携自故乡河源的一片植毛的息壤。
他们蓝黑的皮肤具有钢氧化膜般蓝黑的光泽。

……………

他们以多路纵队在大街与机动车比肩而行。
与自行车群比肩而行。与兽力车群比肩而行。

……………

他们听不懂——“小鸭牌双缸洗衣机到货！”

却听到了故乡的河床在身后摇曳。

他们在银楼耸动的玻璃墙看到自己耸动的形象

显示了另一种圣迹。^[45]

在1984年的《即景：五路口》一诗中，藏族历史

传说中伟大的格萨尔王是如此现身的：

平地有春潮的流响……
空中曳过野雉的长翎……
银行大厦如醉如痴。
报社高楼磊落光明。
广告色里走出来了格萨尔王……^[46]

以上这些诗里，常常有三种元素：西部历史自然景观、藏族同胞或相关元素、工业意象或都市元素。无论是进城观光的牧羊女的耳坠与城市灯光之间，朝圣队伍与小鸭牌洗衣机之间，还是高楼大厦、广告与格萨尔王之间，都可谓大胆奇异的组合。在昌耀这一代诗人笔下，现代化、工业化、都市化等，都曾是社会主义幸福生活的象征，而在上述诗句里，却变成了某种隐忧。传统藏族生活方式，与日益强大的现代工业、消费社会如何兼容？对这一主题的文学表达，在上世纪80年代中前期，尚不多见。昌耀因此超越了程式化的“西部”写作，他笔下藏族形象也发生了质变——他将藏族同胞及其文化的当代处境，命名为“另一种圣迹”，可谓有前瞻性。从上世纪80年代至今，“另一种圣迹”依然是诗歌乃至一切汉语文学中，需要更充分地被表现的主题。

余 论

上世纪90年代开始，历史剧烈变化，昌耀本人的生活遭遇新的不幸，他的诗歌主题和观念也发生了变化。他诗里的藏族形象抒写变得稀少。似乎此前的人民、众神、高原、圣迹等，对他的写作不再有诗意诱惑，虽然他新的作品中依然存留着来自西部的的气息。他在1994年的《人：千篇一律》一诗里说：“人，意味着千篇一律。/而我今夜依然还是一只逃亡的鸟。”^[47]在1996年的《夜眼无眠》里写道：“形销骨立，坚韧的负重者，一个人头马，孤零零，咀嚼着回忆，将音乐渗透灵感，不知瞑目，不知所措。当其感受天地之大，已同时感受天地之小，心有所寄，而不能将自己归于哪怕一瞬的长逝。”^[48]他很少再集中抒写所熟悉的“青藏高原的形体”，而更倾向于把个体微观感觉，日常情境和室内经验作为诗歌主题，这似乎也暗合了90

年代汉语诗歌整体语境。昌耀在世纪末因病遽然弃世,让他不再有机会通过写作集中“反刍”数十年的青藏高原经历。

综观昌耀诗中的藏族形象,可以简要归纳为四类:一是作为社会主义新中国建设力量和幸福生活的象征;二是作为政治受难者被救赎的力量——“众神”或“人民”;三是青藏高原乃至大西北景观的一部分;四是与现代化“不协”的元素。如上所述,作为从上世纪50年代到90年代一直在有效写作的诗人,昌耀在上述四种关于藏族形象的抒写,以及它们之间的前后转化逻辑,都令人深思。

当然,在上世纪50年代的汉语文学作品中,少数民族作为社会主义建设者和社会主义幸福生活象征的情况,并不少见;少数民族故事、风俗等的景观化,在上世纪80年代的文学、绘画乃至影视作品中都非常普遍;在许多当代文艺作品里,少数民族及相关元素,也经常被作为反思中国式现代性的资源。因此可以说,诗人昌耀一方面乃“时代中人”,同时又能挣脱时代“共名”的桎梏,琢磨出卓越的诗行。论析他诗中这四种彼此交叉的藏族形象抒写图式,或可为重释昌耀诗歌开辟新的尝试,也能为我们探看中国多民族文化的当代互动图景,提供一种来自诗歌的角度。

[1] 陈东东:《我们时代的诗人》,第46页,东方出版中心2017年版。

[2] 据燎原考证,“除了1957的《林中试笛》(二首)外,收录在《昌耀诗文总集》中1979年之前的所有作品,包括1979年之后的诸多诗作中,其末尾注明是‘改旧作’的这类诗作,都存在着这种改写、或重写的现象。”参见燎原《昌耀评传》,第296页,作家出版社2016年版。这个现象引起众多研究者的讨论,代表性论文有胡少卿:《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;王家新:《论昌耀诗歌的“重写”现象及“昌耀体”》,《文学评论》2019年第2期。本文论及的昌耀标记写于20世纪50至70年代的作品,应属没有改动或改动较少的部分。

[3][4][10][11][12][13][14][15][17][19][20][21][22][23][24][27][28][30][31][32][33][34][35][36][37][38][39][40][41][42]

[43][44][45][46][47][48] 昌耀:《昌耀诗文总集》,第853页,第375页,第21页,第128、130页,第308页,第437页,第495、852页,第857页,第572页,第807页,第711页,第2页,第45页,第70页,第711—712页,第106、123页,第365页,第132页,第808页,第828页,第857页,第655页,第844页,第182页,第190、193页,第237—238页,第646页,第241页,第244页,第850页,第848页,第218页,第235—236页,第261页,第554页,第618页,作家出版社2010年版。

[5][8][9][25] 燎原:《昌耀评传》,第22页,第66—67页,第164—165页,第248页,作家出版社2016年版。

[6] 具体表述为:“中华人民共和国境内各民族一律平等,实行团结互助,反对帝国主义和各民族内部的人民公敌,使中华人民共和国成为各民族友爱合作的大家庭。反对大民族主义和狭隘民族主义,禁止民族间的歧视、压迫和分裂民族团结的行为。”参见《中国人民政治协商会议共同纲领》,平月注释,第38—39页,中华书局1951年版。

[7] 据潘鸣啸的研究,中国20世纪50年代发动青年支边建设的运动,曾受赫鲁晓夫1954年施行的类似政策的启发。参见潘鸣啸《失落的一代:中国上山下乡运动1968—1980》,欧阳因译,第43—44页,中国大百科全书出版社2017年版。

[16] 邵燕祥:《我死过,我幸存,我作证》,第174页,作家出版社2016年版。

[18] 马斯洛:《自我实现的人》,许金声、刘锋等译,第261页,生活·读书·新知三联书店1987年版。

[26] 批评家叶橹曾将此诗与《神曲》类比:“《慈航》是二十世纪中期发生在中国大地上的一幕《神曲》。”参见叶橹《〈慈航〉解读》,《名作欣赏》1991年第3期。

[29] 参见张光昕《昌耀论》,第112页,作家出版社2018年版。

[作者单位:浙江工业大学人文学院]

责任编辑:徐刚