

充盈之空，憤怒之執

——西藏「流亡詩歌」的演變

• 姚新勇

摘要：西藏問題是政治問題，也是民族問題，但更是文化衝突問題，而在這其中，文學扮演着重要的角色。本文以西藏流亡詩人邱陽·創巴仁波切的詩歌為核心，梳理了現代西藏「流亡」、「反抗」詩歌的演變史，既揭示了西藏詩歌日益走向憤怒抒情的軌迹，又挖掘、展示了一種已經被意識形態的衝突放逐了的「充盈之空」的詩歌品質與宗教情懷。本文不僅試圖打破境內、境外西藏文學的意識形態壁壘，而且也欲通過這一「文學行動」，啟迪我們去尋找超越民族仇恨的路徑。

關鍵詞：西藏 流亡 詩歌 宗教 邱陽·創巴

流亡，無論對於個人還是對於民族來說，都是悲劇性的；但對於詩歌來說，則可以說是「流亡不幸詩人幸」。去國的悲哀、家園的失落，天然地與歌與咏相通，與感天動地相連。而宗教與詩歌更因為兩者共有的將具體、俗世的膠着之存在，賦予超越性的形而上的形式之特性，因此具有神性的相通。那麼如果流亡、宗教、詩歌三者相聚在一起呢？那更是輝煌詩章甚至文明誕生的標誌。

公元前十三世紀摩西率領猶太人出埃及的歷史，不僅與一個民族的史詩、一部聖書的問世直接相連，而且也奠定了猶太教、基督教、伊斯蘭教三大宗教文明的基礎，由其開啟的神聖詩篇的頌讀聲，至今仍不絕於耳。荷馬 (Homer) 筆下的奧德修斯大漂流，則不僅給以明朗、歡悅、智慧為底色的古希臘文明抹上了一筆濃郁的悲劇色彩，而且也成為了跨民族家園情感表達的原始母題。

屈原之所以被千古傳頌，絕不只是因為其詩章所蘊藉的深深的愛國情懷，還是因為這位去國的詩人，憑藉偉大的詩章與神性的追問，為自己有限的存在，賦以天馳地載的恢弘、落英繽紛的美輪美奐，從而得以永恆的藝術賦形。

西藏流亡詩章，很可能不過是兄弟鬩牆的結果，一如海峽兩岸中國人的歷史。如果我們只是仇恨、恐懼地排除、阻隔，或對立性地閱讀這些詩章，那麼我們將永遠也找不到化解人與人、族群與族群、同胞與同胞之間仇恨的路徑。

偉大的詩章蘊含感傷、痛苦、悲憫、神性、超越，但也常常伴隨着憤怒、咆哮，甚至仇恨與殺戮。只是由於時間的年輪將往昔的恩怨研磨成神秘的傳說，歲月光陰的間離，給了我們以神性閱讀與靜心體味的超脫與從容。但是，如果一個時代的流亡、宗教與詩歌的歷史正在展開，如果我們與某個「詩歌—宗教—流亡」之「三位一體」行進在同一時代，而且由於命運之神的安排，我們別無選擇地直接或間接地被牽涉進這流亡書寫的進程之中，情況將會如何呢？我們還可能像讀《出埃及記》、《奧德賽》、《離騷》等古典作品時那樣超然嗎？我們還可以跳出現時的恩恩怨怨，去體味、去感受、去發現詩意，讓我們執著、拘泥、煩惱的心靈得以（哪怕是暫時性的）放鬆，平靜地暫棲詩意的家園嗎？

其實，這樣的追問就在我們眼前，在每一位中國人的眼前。自1950年代末起，一場與西藏有關的「流亡—佛教—詩歌寫作」之「三位一體」的歷史就拉開了序幕。但是，國家、民族、解放的正義，已在我們閱讀、聆聽西藏「流亡詩歌」之前就將其判定為反動、分裂乃至於惡魔性的存在；而同樣出於國家、民族、解放的訴求，一些人則將這些詩歌純粹化為民族史詩、英雄的樂章；還有一些人以自由、民主、博愛的名義，賦予其無可質疑的流亡、大愛與反抗詩情的結晶。

諸神的世界尚且紛爭不已，何況凡人。但是人與神性與藝術的內在相連，提醒我們在拘泥於當下執著的同時，應該將眼、將心朝向大愛，朝向詩與神性賦予我們的存在以超越性的形式，與永恆、與神性發生勾連。如果我們不從這樣崇高的神性角度去看，僅從人性的角度思考，那也應該承認：這一已經跋涉了半個多世紀的部分藏人流亡史，是一場人與人之間的較量。雖然立場的選擇將我們分成了對立的兩邊，但作為人的共通性，對方或許也存在與你的愛、恨、恐懼相同的情感形式。而這可能的相同性，不僅僅是人與人的相似，更是引領我們超越仇恨、走向共在的橋樑。如果再退一步，退到同胞情義看，那麼西藏流亡詩章，很可能不過是兄弟鬩牆的結果，一如海峽兩岸中國人的歷史。所以，如果我們只是仇恨、恐懼地排除、阻隔，或對立性地閱讀這些詩章，那麼我們將永遠也找不到化解人與人、族群與族群、同胞與同胞之間仇恨的路徑。

因此，本文想借助一本《西藏流亡詩選》^①，嘗試去走近部分藏人的「流亡」，看看其中是否可能存在流亡、宗教與詩歌的超越性賦形。

一 充盈之空的賦形

隨着1950年中國人民解放軍進軍西昌的腳步、1951年和平解放西藏的《十七條協議》的簽訂，拉開了西藏這一古老高原實質性現代變革的序幕，而1959年3月在拉薩等地發生的衝突性事變，則更是直接在西藏引爆了一場前所未有的大變局，大批藏人隨十四世達賴喇嘛逃亡印度、流亡國外。中國的官方敘述將這場變革描述為共產黨、毛主席、解放軍幫助廣大農奴翻身得解放，「從此，西藏進入從黑暗走向光明、從落後走向進步、從貧窮走向富裕、從專制走向民主、從封建走向開放的新時代」^②。與這種定位相一致，在1950至60年代的中國，也出現了不少反映這一時期西藏變革的文藝作品。歌唱毛主席、共產黨、金珠瑪

米(即解放軍)，歌唱農奴翻身解放，控訴反動、黑暗、政教一體的舊西藏農奴制，歌唱社會主義新西藏等，成了這些作品共同的主題。電影《農奴》(1963)、歌曲《北京的金山上》(1964)就是其中最著名的代表。

然而，在所有解讀、評說西藏解放抒情與翻身敘事的文字中，卻從來沒有人問過(甚至好像也根本沒有人想到過)這樣一個問題：同時代的流亡藏人，是以何種情感、何種藝術形式來表現這一重大歷史變故的？以我們所熟悉的農奴主的兇惡、反動僧侶的陰險之本性推論，或許不難想像他們會多麼仇恨、多麼憤怒、多麼氣急敗壞；或許也可以推斷，在西藏流亡者那裏，翻身農奴的憤怒詩情，會反轉為對失敗了的農奴主的仇恨之咒；即便以超越階級的人性的視野去推測，所能想像的這些流亡藏人最不激烈的反應也會是無限的失落與痛苦。然而，《西藏流亡詩選》的第一首詩，邱陽·創巴仁波切的《告別之歌》，就徹底顛覆了這一切推測，它以其卓絕的詩歌品質，使人震驚，讚嘆不已。

邱陽·創巴(1940-1985)出生於西康一個窮苦的家庭。一出生就被確認為十一世創巴·都爾庫^③，並迎入蘇芒寺成為該寺的住持。他先後師從多位西藏高僧，接受了佛教戒律、書法、繪畫、舞蹈等各方面知識的嚴格培養，不到二十歲，就獲得了格西(相當於博士)學位^④。他被譽為當代西藏流亡詩人第一人，這首《告別之歌》就作於1959年逃離西藏的途中。

全詩共分二章十四節，除第一節是七句外，其他十三節每節詩都為四句，其中第二至十一節的末尾句都以「斷了」^⑤作為引領詞歸納每節的內容，「斷」字可說是此詩的核心詞。我們或許很容易猜測，它正對應了發生於1950年代西藏的那場巨大的歷史斷裂。

然而，《告別之歌》中「斷」字的含義要遠比俗世歷史層面的所指豐富得多，它在詩中有兩個層面的含義：一是現實世俗層面的「斷」，即因歷史變故、戰爭而被迫與家園關係的中斷；二是佛教層面的去除一切煩惱、執著，從而走向大自在的了斷。前者不僅在境界上低於後者，而且本身的傳達也被抑制於後者的語言表述框架中。也就是說，信仰的力量讓詩人將突如其來的外力災難化解為無常，為其提供了放棄塵世之執、走向成佛境界大圓滿的機緣。因此，這首作於逃亡路上的詩作，既毫無倉皇之感，也幾無憤怒之情，更不要說其他乖戾之氣，而是充溢着哀而不傷的從容氣度。

當然，這並不是說在《告別之歌》中，詩人憑藉佛教的力量讓自己完全進入到空無一物的境界從而得以解脫。如果是這樣的話，那這首詩可能就不過是佛教幫助一個個體解脫的簡單案例而已。相反，詩歌中宗教性的從容豁達、棄執向佛的精神向度，一直與一個個體被迫離開家園的忍隱的痛楚緊密地交織在一起，兩者形成了在而不顯、濃而不裂的衝突與張力。

詩歌主人公首先以佛法的遵循與違背皆有可能之判斷起始，將這場突如其來的大變動，定位於「斷了我與野蠻和墮落的聯繫」^⑥，然後一步步地以棄執而空、朝向佛境的方式，與僕役、財產、禪房、信徒、教友、諸藏傳佛教門派告別。如果說在這種被宗教情懷幻化為絲絲傷感與有形存在的告別中，含蘊着隱忍痛楚的逐漸升級的話，那麼當它推進到更深層的藏傳佛教的根本性存在層面時，其所隱含的個體與民族的創痛之深、之烈，就更令人唏噓不已^⑦：

《告別之歌》中「斷」字的含義要遠比俗世歷史層面的所指豐富得多，它在詩中有兩個層面的含義：一是現實世俗層面的「斷」，即因歷史變故、戰爭而被迫與家園關係的中斷；二是佛教層面的去除一切煩惱、執著，從而走向大自在的了斷。

始終在歡樂的母腹中，／仍然在五智的壇城裏；／由於此乃唯一的實相，／斷了我與人類製造的諸神的臍帶。／／輪迴和涅槃並非兩兩對峙：／有儀軌永遠達不到的連體；／因為我克服了心智的表裏不一，／斷了我與虛構的護佑本尊的聯繫。

《告別之歌》原為藏語詩作，經過英漢兩次的轉譯，難免失真。「諸神」一詞本源於西方文化，所指涉的是不同神祇之間同時存在的平行關係，而在此處顯然不能這樣解釋。即使我們不能完全排除諸神共在的含義，它所對應的也更應該是藏傳佛教中不同世代活佛的轉世輪迴關係，而這恰恰指向藏傳佛教意義上的生命存在之根本關係的中斷，所以斷了「臍帶」之說也才能夠落實。也正是當被迫的中斷所隱含的告別推進到如此痛徹的程度時，憤怒——民族的憤怒——就要以劍戟的形式衝決而出：「以苦苦思索中的信仰之劍武裝，／揮劍一擊釋放了強力而悟出一切」，然而——「由於上師把這武器贈送給我，／斬斷了愛國戰爭激起的憎恨」^⑥。

這是何等的氣度，何等的豁達，何等化劍為犁堅定向佛的決心！所以，前面一直隱含着被動性的「斷了」一詞，也就換成了主動性的「斬斷」；所以，儘管「沒有甚麼值得信賴，沒有甚麼結出了果實」，儘管自然的太陽依然無動於衷地「歡樂地照耀」，詩人還是一再告誡自己要放棄一切，甚至是佛法。因為只有這樣，才可能在放棄中肩負起引領民族走出黑暗、引導世人走向彼岸的責任（當然這是嚴重地摻雜了俗人「執著性」的語言習慣所做的解讀），而在佛語之光引領下詩人的表述是這樣的^⑦：

沒有甚麼值得信賴，沒有甚麼結出了果實／太陽歡樂地照耀，可是／黑地加深了，染紅的天空環繞我們。／我還可以做些甚麼呢？／／我要把一切拋在身後，／哪怕我不明瞭佛法。／哪怕你不明瞭佛法，／邱陽，只有你放棄了一切。／／我的嚮導是看不見的歡樂的教誨之光，／也許環繞着我的空茫茫的黑暗消散了。／儘管過着一個年輕的漫遊的行乞者的生活，／但願我能引領這個世界走向彼岸的新世界。

去國的哀痛之情、佛性了然空悟的律令、大音稀聲的語言之質三者互滲、湧蕩、推進至如此境界時，流亡個體、民族史詩、宗教情懷，也才在剎那間得以形而上的藝術形式的永恆定格，為邱陽·創巴、為流亡藏人、為永遠流浪的人類，提供了詩意棲居的家園。因而，當詩思上升到這個層面時，即便我們假設社會主義西藏敘述對於舊西藏政教合一制度的否定完全屬實，但只要我們還承認偉大藝術的超越性品質的話，那麼就不得不嘆服《告別之歌》所達至的精神、藝術之致境。以此而觀，那些一味拘泥於仇恨或感恩的抒情與敘事，就不能不說是太執了。

剎那的頓悟使逃亡中的人從倉皇的窘迫中得以解脫，那麼當生命擺脫了即刻而在的危險而轉入困頓而漫長的異鄉漂流之後，佛教去執的空無與綿綿思鄉之執的矛盾，是撕裂了流亡者的身心，還是成為詩的張力，以開闢出「流亡中的

即便我們假設社會主義西藏敘述對於舊西藏政教合一制度的否定完全屬實，但只要我們還承認偉大藝術的超越性品質的話，那麼就不得不嘆服《告別之歌》所達至的精神、藝術之致境。以此而觀，那些一味拘泥於仇恨或感恩的抒情與敘事，就不能不說是太執了。

自在]®之詩語之境，以安頓漂泊的心魂？這一問題無論是對於相關信息所知甚少的我們，還是對於這篇篇幅有限的文章來說，都顯得太大。不過，僅僅是根據《西藏流亡詩選》中的幾首早期流亡詩歌，以及它們所透露出來的品質相近的詩性空間的開創，也為我們提供了與上述第二種可能接近的答案。

例如邱陽·創巴的《西藏抒情詩》的第二節：「昨天我沒給你敬茶，／今天請你別見怪；／明天，如果天氣好，／讓我們來一場打鬥」，通過抒情角色轉化的方式，將被懷念的家園變成抒情的主體——「我」，而將懷念家園的詩人變為傾聽、接受撫慰和贈賜的客體——「你」，並巧妙地將家園懷想（即詩中的「渴念」）幻化為一匹「偉岸超群的駿馬」，載馳着「你」——渴念歸家的詩人，「身輕如鳥影」、「閃耀如火星」、「靈巧如游魚」、「飄逸如白雲」般地飛馳。正是這樣獨具匠心的詩思，既深摯地寄託了對故國家園深深的懷念以及為其而戰的決心，但又以閒適、飄逸和靈動的意象，使之柔化（化重為輕）、神奇化；從而將哀傷與憤怒隱去，將「歡樂和尊重」奉獻給你®；形成了韻味悠長的「故園—鄉愁—詩人」之「三位一體」的關係。

這種哀而不傷、執而不著、空而不棄的特徵，在流亡印度的西藏詩人K·頓珠的《寒山歌》中，也可以體味到®：

夜來繞篝火，／舊歌發新枝，／頓覺此身不孤，／結伴同尋寒山路。／／
白鶴振翼飛，／借問君家何處？／顧影自憐，／我已失歸途。

這首詩既有唐代詩人王維禪詩之境，又含近代愛爾蘭詩人葉芝 (William B. Yeats，又譯葉慈) 詩之妙奧，淡淡的憂思與明淨物象相揉合，其境其情與其說是流亡之愴痛，不如說是更近於古人去國離家之「淡傷」。

不過與邱陽·創巴相較，1952年出生的K·頓珠的寫作，現代意味要更強，如《流亡》中這樣怒放的詩句就與邱陽·創巴沉穩、從容的風格相去甚遠®：

流亡／是一叢萬壽菊／迎着朝陽／怒放／誘惑青綠色的蜜蜂／傾巢出動／
吸取它們的蜜汁

然而，在K·頓珠的《一首分別詩》中，我們仍然見到了與《西藏抒情詩》相近的詩思與品質。這首詩也運用了類似的抒情角色轉換的手法，詩中的「你」既是詩人自我的對象化，也是詩的化身——滿浸着去國傷懷之韻的詩的化身，而「我」則默默地等候、靜觀、傾聽®：

對於詩人和愛國者／你是溝通未來的橋樑，／你歌唱奉獻的歌曲／敲打命
運的鼓點

這種主客角色轉化的抒情方式，並不只是詩歌技巧的妙用，它既是自我對象化的觀照，也是一種情感的間離，即既通過自我的觀照而隱在地強化了流

在K·頓珠的《一首分別詩》中，我們仍然見到了與邱陽·創巴《西藏抒情詩》相近的詩思與品質。這首詩也運用了類似的抒情角色轉換的手法，詩中的「你」既是詩人自我的對象化，也是滿浸着去國傷懷之韻的詩的化身，而「我」則默默地等候、靜觀、傾聽。

亡的孤獨感，同時又將自己與濃烈的去國情感間離開來，由此而同時達致詩歌與尚空之宗教的雙重形式化的統一。因此，這樣的寫作不僅意味着詩意的生成，還意味着流亡的主體為自己創造或尋覓到了一個詩意棲居的空間，從而超越形而下的痛苦與悲傷。這種既強化而又間離、既執韌而又空化的「充盈之空」的品質，甚至在堪布竹清嘉措仁波切的《天龍咆哮》這樣剛健的詩章中也能見出一二^⑩：

高天飛舞，俯視下界／現實、未來之相純美而繽紛／卻不見任何已生或有根之物／此乃禪修實相破除我執之時／／我所擁有享受的一切皆如天光虹影／小小光影並無本質——萬物皆無／當我享受虛幻之樂空性之濃茶甘蜜／便是心智滿月休棲之時——空性覺之，光明清晰〔……〕從宏偉雪山之國佛法之邦／越過重重山谷，此刻飛向天庭／我把虛幻血肉淨化到神性空觀中〔……〕此刻正是飛向太空之母飛向無限領域之時。

當我們在感嘆流亡、藏傳佛教與詩歌發生如此令人嘆服的超越性化合時，不應該忘記那往往被信仰者、同情者神聖化、香格里拉化的藏傳佛教，其面貌是多樣的，而且也肯定具有負面的性質。這無論是對於詩還是現實生活來說都是如此。

二 日漸憤怒的執著

流亡困頓中的藏人，書寫出了如此高貴的詩章，而相較之下，把持國家政權的當局，至今也沒有學會平和、從容地敘事、抒情、說理，而且還在2008年西藏「3·14」事件之後，重拾已經過時的傳統社會主義西藏抒情和敘述，生硬地讓《翻身農奴把歌唱》(1959)這類歌曲響徹西藏舞台。

為甚麼會出現如此的反差呢？這當然在很大程度上應該歸於革命話語的暴力哲學與藏傳佛教文化的差異，但是恐怕也不能將此絕對化，否則我們就可能陷入到另一種意識形態的極端。須知，無論是文化還是宗教的性質與功能，並不是單一的，而且它們總是在特定的語境下表現和發揮作用，所以當我們在感嘆流亡、藏傳佛教與詩歌發生如此令人嘆服的超越性化合時，不應該忘記那往往被信仰者、同情者神聖化、香格里拉化的藏傳佛教，其面貌是多樣的，而且也肯定具有負面的性質。這無論是對於詩還是現實生活來說都是如此。

還是以《西藏流亡詩選》為例，筆者發現1950至60年代之後出生的藏人，其詩作大都缺乏老一輩詩人卓絕的充盈之空的品質。如果說我們在邱陽·創巴等老一輩詩人那裏看到的是化劍為犁的決心，那麼在新一代詩人這裏則看到了化犁為劍的衝動，如諾布贊波的《折斷的犁》^⑪：

我們的犁已經折斷／我們應當把它變成甚麼東西？——／一支筆？／一桿槍？／或者，我們僅僅燒毀它／忘記曾經有過這樣一件東西？

我們看到的還有「自由意識」的直抒胸臆，如才旺多傑的《我的自由意識》^⑫：

我為甚麼寫作……／在空白的紙上塗抹詩歌？／我為甚麼敲門……／敲你心靈的囚籠關閉的門扉？／我為甚麼施捨……／诗情洋溢掏給你熱血心

腸？／因為我的舌頭／不是軟綿綿的，它比劍更鋒利。／我的靈感全都源
出自由意識，／我的詩歌是強烈情感的傾訴和呼籲。

還有更為直截了當的憤怒、控訴與宣誓，如跋熱·達瓦才仁（又譯達瓦茨仁）的
《界碑與逃亡者》第一和第三節這樣吶喊^⑮：

邊境，一塊石碑／孤零零地立在山脊／碑的一邊是印度文／我不懂／但我
知道它的內容／它書寫着印度民族的驕傲／它是民族獨立精神的符號／它
包含着不屈、自由／它象徵着尊嚴、高貴／……／同樣，碑的另一邊／用
中文刻着「中國」兩個大字／對中國人，它說明甚麼呢？／赫赫的武功？／
殘酷的殺戮？／是驕傲，還是屈辱？／而對於我們／——一群偷越國境的
圖伯特人／一群失去家園的逃亡者／一塊界碑象徵着被侮辱，被欺凌／被
征服，被奴役〔……〕呵，界碑，再見！／總有一天，我們會回來／作為雪
域光榮的戰士／來洗刷屈辱和辛酸／作為這片土地的主人／來豎立民主和
獨立的自由之碑／等着吧！我災難深重的雪域／憑着神聖的三寶／憑着祖
先無敵的戰神／我起誓，我一定要回來／也一定能回來。

平心而論，這樣的作品雖然不能說不是詩，但卻是被失落、痛苦、憤怒擠
滿了文本空間的詩歌。如果拋開其內容不論，這些作品與其所仇恨、所反抗
一方的話語方式，實在沒有甚麼區別。它們的氣質不再是充盈之空，而是憤怒
之執。

當然並不是說後輩海外流亡藏人的寫作，只剩下痛苦、彷徨、吶喊，而沒
有了藝術的追尋和超越性賦形的努力。但是，這種努力不僅日漸稀薄，而且也
大大喪失了前輩詩人的「自然天成」。努力的結果，往往不是充盈之空品格的再
現，也不是既秉性特異又溫暖感人空間的展開，而是溫暖與冰冷共在的世界。
例如嘉波才讓的《在虹霓盡頭》這樣抒寫^⑯：

沒有夏季，沒有萬壽菊／沒有乘着和風的蒲公英，／沒有幻夢，沒有金
罐——／在我虹霓的盡頭。／／只有冬季和寒意，／無星之夜哀鳴的聲音／
冰冷的指頭指向／虹霓的另一個盡頭。／／天空解凍了這個冰冷的世界／
分享了夏季和萬壽菊，／撫慰夜的痛苦，和虹霓盡頭／長久的等候。

我們再來看一首《火光之愛》。這是邱陽·創巴之子薩雍米龐仁波切的詩
作，應該說這是一首水準相當不錯且意蘊複雜之作。它既有現代詩藝的駁雜、
緊張，顯示出後代流亡藏人海外生活所經受的現代文化的影響與衝擊，如以下
洋味濃郁的現代詞語以及長短不一的句式^⑰：

孤獨是最後的歡樂／不眠的巴黎之夜——／我期望太陽照徹……新月形麪
包，讓我們笑，讓我們悲，／因為民主和王國／已經環繞巴黎一家旅館向
神經症提出挑戰。

當然並不是說後輩海
外流亡藏人的寫作，
只剩下痛苦、彷徨、
吶喊，而沒有了藝術
的追尋和超越性賦形
的努力。但是，努力
的結果，往往不是充
盈之空品格的再現，
也不是既秉性特異又
溫暖感人空間的展
開，而是溫暖與冰冷
共在的世界。

同時也似有幾分父輩一代源自佛教之「放」的豁達，但是兩者的結合卻並未形成既具現代意味又不失充盈之空神韻的傑作。這裏，現代的駁雜緊張是明顯的，而且傳統充盈之空的境界本應是不言自明的「自在」，也由於太過直白的陳述而接近為「執在」^②：

這是一首關於愛的詩。／我傻着說我愛父親——像熔岩突然爆發。／但對於愛和被愛，愛中的孤獨／這的確是四業空行母的舞蹈。／跟她們跳吧，歡樂已把我的自我意識／化為初出巢穴大鵬金翅鳥的自在。／我的內心時刻如此孤傲，／可我的形體／在胡亂奔波中猶豫不決。

其與乃父《告別之歌》的差距，可謂一目了然，而且詩歌的題目《火光之愛》也像是一個不詳的讖緯^②。

三 重返傳統的畸變

眾所周知，中國內地和西藏在1980年代以後發生了巨大的變化，而西藏詩歌創作不僅最早拉開了藏族和中國少數族裔文學重返本民族文化之根的序幕，而且以其優秀的品質，攀上了中國當代詩歌寫作的高峰。

《西藏流亡詩選》所收錄的作品，不只是流亡海外的藏人之作，還包括相當數量的境內藏人的寫作，體現了編者對整個藏地、所有藏人命運「流亡性」的理解^②。而所收錄的境內藏人的詩作，除了一首是1970年代寫就的「地下詩作」，其他都是1980年代之後的作品。眾所周知，中國內地和西藏在1980年代以後發生了巨大的變化，而西藏詩歌創作不僅最早拉開了藏族和中國少數族裔文學重返本民族文化之根的序幕，而且以其優秀的品質，攀上了中國當代詩歌寫作的高峰。不過由於主流文壇所存在的自覺和不自覺的傲慢，藏族詩人漢語詩歌創作直到今天也未得到中國文學界應有的重視。關於此，筆者已經做過較為全面的考察與分析^②，這裏不妨引錄一小部分桑丹的詩稍加介紹。

桑丹在藏族詩壇中所受到的關注並不太高，作品也不多，但卻是一位極富藝術精純性的詩人。她的詩最令人讚嘆的是細膩、精緻與大氣的結合，不合常規出人意表的詞語、意象組合，讀來又是那樣自然貼切，細膩精緻，清亮的語言間，不時閃現出極薄鋒刃的切割感。請看其《田園中的音響》^②：

田園金黃／這是深秋緊束的明豔／我在最黃的盡頭把堆積的馬車打開

開篇三句沒有甚麼特別的詞語，但「緊束的明豔」，將金秋田野的清亮、明麗，飽滿而又嬌豔地掬在眼前。「最黃的盡頭」造成視覺的延伸，漫野的金黃鋪展並集聚，愈來愈濃，直堆積到馬車前。車廂打開，嘩——滿車的金黃（麥粒）瀑泄。這堆滿明豔、飛瀑金黃的僅僅是馬車嗎？難道它不是貯滿千言萬語、萬端感受的詩人的心房嗎？所以——

曾經顆粒飽滿的田園／在我體內金黃而輕盈地倒伏／此時，我居住的歲月或力量／透明無塵／陽光和田園／是涉水的駿馬／一群滔滔的鳥陣〔……〕

靜靜地，想起這使人難忘的地方／像一柄游水的利刃／切斷所有金黃的音響^⑳

這突如其來的游水之利刃，截斷了明媚的心中田園之金黃，在抽刀斷水的痛楚中，詩人看到父親佇立在「高原的河」（記憶之河）的對岸，「光焰閃耀」、慈祥善良，「像清潔的酒深埋在我的心中／被慢慢地痛飲」。然而過去已然成為殘缺，「飄散的手指」又怎樣能將它合攏？「空曠的魚，滄桑的糧食／如同暴風雨的呼嘯／嘹亮地掠過我的身旁」。心中的空曠、滄桑，何其具體、親切、痛楚，心田裏回想的風暴，又何其猛烈、轟響。這一遍遍呼嘯的吹打，這一次次空曠而滄桑的咀嚼，讓詩人「學會忍耐與堅強」，給她在「無路可走的時候」，送來遙遠而又切在的「依然溫暖」的高原父愛。她將再一次沉浸於心靈的轟響中嗎^㉑？

如果說篇幅相對短小的《田園中的音響》以精緻見長的話，那麼組詩《河水把我照耀》則融精緻、細膩、大氣與飛揚的想像於一體。「河水」喻指記憶、懷想、夢懷之流，它貯藏着豐富、美好、燦爛輝煌的內容，所以它照亮着「我」——那懷想的詩人。然而，詩人不僅把這深情的懷想比喻為一條綿綿不絕的河流，而且讓詞語、詩章都化成了一條河，河的意象、河水流淌不息的感覺化在了整個詩章中，是那樣的輝煌、燦爛而又新穎無比、柔情似水。這裏沒有足夠的空間供輝煌的河水穿越，僅採擷一個片斷來照耀我們吧^㉒：

幻想歲月在相似的日子隱蔽／它們全是被色彩侵佔的鳥／滔滔的馬群 水銀的舞蹈／它在我體內消融草木的村莊／沿着一個晶瑩剔透的鋒刃／骨質的夢被淋漓的肌膚飄灑／你虛懷若谷的目光／掩埋瞬間的鮮花／臨近掠奪的美

當然，欲以表徵藏民族「流亡命運」的《西藏流亡詩選》，自然不會選擇這樣的詩。儘管轉型期藏族詩歌共同具有返還族群文化意向的追求，共有「朝聖之旅」的內在結構與詩歌品質，但在相當長的時間內，這些詩章中隱隱約約存在着兩種力量競爭：一種側重於藝術精純性的追求；另一種則更重視民族神聖使命的承擔。正是在此同中存異的競爭中，形成了轉型期藏族詩歌不同的類型：以伊丹才讓、阿來、端智嘉為代表的靠近「惠特曼（Walt Whitman）—郭沫若」式的民族浪漫抒情；以旺秀才丹、桑丹、才旺璠乳為代表的精純抒情；而獨具風格的唯色，她的詩歌「將聖俗兩種經驗、肉身的和屬靈的語言、宗教的和革命的傳承熔為一爐，具有出其不意的諷刺性的狂歡力量，至深的傷感又將之化為歌哭」^㉓；還有詩作極具口語的輕鬆、又富雪峰草原恢弘的嘎代才讓^㉔。

但是，這一切大約在1990年代中期前後開始發生變化，唯色是這樣表達這一轉變的^㉕：

其實我是在康巴藏區和漢地生活了二十年。確切地說，我是在康巴藏區的道孚和康定兩地生活了十三年，在成都讀書七年。只不過，道孚和康定，

儘管轉型期藏族詩歌共同具有返還族群文化意向的追求，共有「朝聖之旅」的內在結構與詩歌品質，但在相當長的時間內，這些詩章中隱隱約約存在着兩種力量競爭：一種側重於藝術精純性的追求；另一種則更重視民族神聖使命的承擔。

尤其是康定，是漢化程度較高的藏區，這也使得我不會藏語卻擅長漢語，而這也導致我在身份認同上陷入困難。一度我自認為解決了這個問題，那是在我寫詩以後。我的一位詩人朋友告訴我，其實我們甚麼民族都不是，我們的身份就是詩人。他的這句話令我如釋重負，其實也恰恰使我變成了一隻鴛鴦。我以為從此萬事大吉了，以至在回到拉薩的多年裏，我自閉在詩歌的「象牙塔」裏，自認為詩人或者藝術家高於一切，或者說是超越一切，而民族，無論藏族還是漢族都可以忽略不計。但寫詩並不能解決內心的痛苦。我也不是說我有多痛苦，也許說空虛更準確。直到慢慢地親近佛法，才明顯地感覺到內心一天天地充實，——由衷地感激佛、法、僧三寶！

她又指出^②：

唯色不僅逐漸少見詩歌寫作，就是非虛構類的作品，也愈來愈大幅度地告別藝術的筆調，直抵快捷的以筆為槍的戰鬥和藏人痛苦現實的記錄與收藏。當然，告別香格里拉式的唯美、走向雪域高原的戰鬥並非唯色一人，而幾乎是一兩代藏族青年詩人的集體性的動向。

在我最初結識王力雄時，他對我的一句叮囑，卻足以顛覆我過去的那種寫作。他說：「西藏的現狀令人悲哀，但對一個記錄者而言，卻是生逢其時。你周圍存在着那麼多傳奇、英勇、背叛、墮落、俠骨柔腸、悲歡離合和古老民族的哀傷與希望……詩和小說可以寫，但是別忘了把你的眼光多分一些給非虛構類的作品，那對你的民族可能更有意義。」那麼，「更為恰當的語言表達形式」是甚麼樣的呢？對於我來說，不是虛構，不是裝飾，不是美化，更不是去編造各種動聽的謊言，而是如實地記錄，僅僅如此而已。

於是，我們發現一再告別抒情走向記錄的唯色，不僅逐漸少見詩歌寫作，就是非虛構類的作品，也愈來愈大幅度地告別藝術的筆調，直抵快捷的以筆為槍的戰鬥和藏人痛苦現實的記錄與收藏^③。當然，告別香格里拉式的唯美、走向雪域高原的戰鬥並非唯色一人，而幾乎是一兩代藏族青年詩人的集體性的動向^④。因而，在這樣的氛圍下我們讀到如嘎代才讓《甘南所見》中的詩句也就很自然了^⑤：

煙霧沸騰，群眾歡呼／動物皮毛正在跟烈火上升到天空／當地群眾雙手合併，用心祈禱／喇嘛在靜靜誦經／／陽光依然好／寺院紅牆上的雪漸漸化了／我站在人群間／激動依舊／／因為，他們在贖罪／從此他們不再需要財物了／要的只是信仰與意念／他們都笑了

這首詩寫於2006年3月19日。3月本來已經成為藏區的「敏感月」，這一年的3月又多了一層涵義——藏區的許多民眾都響應十四世達賴喇嘛的號召，以焚燒皮草衣物的行為，表達改變穿動物皮草習俗的決心^⑥。

四 贅言

五十四年前邱陽·創巴在逃離西藏的一個秘密山洞裏寫下了這樣的詩句：「由於上師把這武器贈送給我，／斬斷了愛國戰爭激起的憎恨」；三十二年後在

埃菲爾鐵塔下，我們似乎聽到了「火光之愛」的讖緯；再十五年後，我們看到了火焰，聽到了「信仰與意念」之笑；而再過兩年之後，我們所看到的不只是火光，還有飛舞的石塊、警棍與燃燒着的街道、房屋、身體；而再一年後，一直到今天，熊熊的火焰，刺痛着我們的雙目，烤灼着我們的神經，燃燒着一個接一個年輕的身體……

「總有一天，我們會回來」——或許跋熱·達瓦才仁從這不息的肉體之焰中，看到了就要回來的日子；從那陣陣皮肉焦糊的氣味中，嗅到了就將最終「洗刷屈辱和辛酸」的別樣的痛楚與歡欣。「我起誓，我一定要回來／也一定能回來」——或許是也，或許當年的誓言就要變成現實^⑩。然而，誰將為亡故的靈魂，超度歸家之路？誰將為失落的空靈，道一首永恆的「告別之歌」？早逝的生命，那些不知何歸的靈魂或何方遊蕩的轉世之軀，你們可曾聽過這樣的箴言，可曾還有機會聆聽這樣的箴言^⑪：

問題在於，當我們開始認識到存在於自己內在的潛藏良善之時，我們常常把我們的發現看得太過嚴肅認真。我們可能會為了這種美好良善而殺人或犧牲一己的生命；我們是那麼的想要它。我們所欠缺的是幽默感。此處所指的幽默，不是開玩笑或表現滑稽，或批評嘲笑他人。真正的幽默感是擁有一種輕柔的態度：不是死死的界定、執取實相，而是用一種輕柔的態度來欣賞實相。香巴拉〔亦稱為「香格里拉」。原意為「極樂園」，現在一般多用來指稱西藏〕願景的基礎是重新發現那種完美、真實的幽默感，那種欣賞的輕柔。

註釋

① 參見傅正明、桑傑嘉編，桑傑嘉、達拉加、傅正明譯：《西藏流亡詩選》（台北：傾向出版社，2006）。這本詩集第一次收集、翻譯了1959年以來六十多位西藏境內外作者的一百三十多首詩歌。編選者用「流亡詩」來概括所收錄的詩歌，既實指流亡藏人的寫作，也喻指一種反抗的「流亡精神」。雖然由於編選者特定的立場，此詩集遺漏了一些政治色彩淡薄的境內藏人的優秀詩作，但是它所收錄的詩作總體水準都是比較優秀的，而且作為第一本打破國界界限、全面展示藏人「反抗詩情」的詩集，具有相當代表性和研究價值。

② 參見中國西藏網，www.tibet.cn/10js/zt/jsjxzdzrsy/。

③ 筆者尋問一位大力傳播藏傳佛教文化的朋友，他說「都爾庫」可能是「朱古」的音譯，為藏語轉世靈童的意思，也就是一般所說的活佛。

④ 參見《西藏流亡詩選》，頁12；另參見傅正明：〈西藏流亡詩人與美國精神〉，<http://gsz67.blog.163.com/blog/static/42175388200812910052683/>。

⑤ 不過第十一節稍有變化，不是「斷了」而是「斬斷」。

⑥⑦⑧⑨ 邱陽·創巴仁波切：《告別之歌》，載《西藏流亡詩選》，頁13；13；15-16；16。

⑩ 這是十四世達賴喇嘛自傳的名稱，參見Dalai Lama著，康鼎譯：《達賴喇嘛自傳：流亡中的自在》（台北：聯經出版事業公司，1990）。而在傅正明的《詩從雪域

來——西藏流亡詩人的詩情》(台北：允晨文化實業股份有限公司，2006)一書中，有一章以此為題。

- ① 參見邱陽·創巴仁波切：《西藏抒情詩》，載《西藏流亡詩選》，頁26。
- ② K·頓珠：《寒山歌》，載《西藏流亡詩選》，頁55。
- ③ K·頓珠：《流亡》，載《西藏流亡詩選》，頁56。
- ④ K·頓珠：《一首分別詩》，載《西藏流亡詩選》，頁59。
- ⑤ 堪布竹清嘉措仁波切：《天龍咆哮》，載《西藏流亡詩選》，頁34-36。
- ⑥ 諾布贊波：《折斷的犁》，載《西藏流亡詩選》，頁63。
- ⑦ 才旺多傑：《我的自由意識》，載《西藏流亡詩選》，頁84-85。
- ⑧ 跋熱·達瓦才仁：《界碑與逃亡者》，載《西藏流亡詩選》，頁104-107。
- ⑨ 嘉波才讓：《在虹霓盡頭》，載《西藏流亡詩選》，頁62。
- ⑩⑪ 薩雍米龐仁波切：《火光之愛》，載《西藏流亡詩選》，頁109-10；110-11。
- ⑫ 不過，可能不應該過份強調此詩的「執」，詩歌結尾仍然回歸於東方「留白」與「幻化」的神韻：「讓香巴拉無垢的勝利經義／把月亮化作太陽，把太陽化作月亮，／在這片廣袤的土地上，空白只是個小村莊。」參見薩雍米龐仁波切：《火光之愛》，頁111。
- ⑬ 參見傅正明：〈前言〉，載《西藏流亡詩選》，頁2。
- ⑭ 參見姚新勇：〈朝聖之旅：詩歌、民族與文化衝突——轉型期藏族漢語詩歌論〉，《民族文學研究》，2008年第2期，頁161-68；完整版參見中國民族文學網，http://iel.cass.cn/news_show.asp?newsid=4202&pagecount=0。下面有關中國大陸轉型期藏族漢語詩歌的介紹，均參見此文。
- ⑮⑯⑰ 桑丹：《田園中的音響》，載色波主編：《前定的念珠》(成都：四川文藝出版社，2002)，頁85；85-86；86。
- ⑱ 桑丹：《河水把我照耀》，載《前定的念珠》，頁92。
- ⑲ 耿占春：〈藏族詩人如是說〉，《鄭州大學學報(哲學社會科學版)》，2005年第2期，頁60。
- ⑳ 參見嘎代才讓：《經卷上的光芒(外一首)——寫在著名詩人伊丹才讓辭世之際》和《草原大風》(《青海湖文學月刊》，2006年第1期，頁73-74)等作品。
- ㉑㉒ 唯色：〈關於族群與「文明衝突」——與姚新勇教授商榷近作《西藏筆記》〉，《作家》(香港)，2006年1月號，頁38；38-39。
- ㉓ 可以集中閱讀唯色的博客「看不見的西藏」，<http://woeser.middle-way.net>。
- ㉔ 參見姚新勇：〈身份認同與漢藏衝突〉，《二十一世紀》(香港中文大學·中國文化研究所)，2009年2月號，頁114-22。
- ㉕ 嘎代才讓：《甘南所見》，<http://wufengwuyuwuqing99.blog.163.com/blog/static/17226861820062288180570/>。
- ㉖ 關於這次「運動」的詳情，參見唯色博客「看不見的西藏」2006年3月的相關帖子；梁文道：〈為西藏問題尋找最大公約數〉，《思想》，2009年第11期，頁19-27。
- ㉗ 2009年藏人自焚事件開始一再反覆發生後，如何解讀這些不斷燃燒的身體，在海外藏人以及部分境內藏人那裏出現了不同的聲音。開始時，好像將其解讀為藏人絕望情緒表現的聲音比較多，並認為面對無情如中共之統治，這樣的以死抗爭是沒有甚麼作用的、不值得的；但是不久之後，則愈來愈傾向於將其神聖化為樂觀而不屈抗爭的表徵。美國《文化人類學》(*Cultural Anthropology*)雜誌2012年4月還專門刊出「『圖伯特的自焚抗議』特刊」，為對自焚之「死亡美學—政治學」的闡釋，提供後殖民理論言說的支撐。參見<http://culanth.org/?q=node/526>。
- ㉘ 邱陽·創巴著，項慧齡譯：《覺悟勇士：香巴拉的智慧傳承》，電子本，<http://ishare.iask.sina.com.cn/f/14879269.html>，頁11。