

「西藏人民」能說話嗎？

娜新厚 王偉光

本文考察在中共政府、西方、達賴喇嘛、新興民族—民主精英份子以及中國愛國主義等各方言說的糾結中，具體而實在的普通西藏人的聲音被遮蔽的現實，探究「西藏人民」這一被各方話語所爭奪的「主體」，是如何被建構、改造、挪移、空洞化的。

「底層人能說話嗎？」二十六年斯皮瓦克 (Gayatri C. Spivak) 如是問到。這當然不是在質疑底層人能不能開口說話，而是說在各種權力、精英言說主導的話語結構中，底層人所說的話不被承認，被遮蔽、掩蓋、扭曲、取消^①。問題不僅於此，我們還可以更進一步追問「底層何以被確定？」也就是說，不僅是底層的聲音被抑制、湮滅，而且是底層的身份——作為具體的個體又作為人民主體的底層何以被指認？斯氏所舉出的芭杜莉 (Bhuvanewari Bhaduri) 是底層社會的一份子，而且可能是傑出的一份子，但是她又能夠在多大程度上代表解殖時期的印度底層社會？而且更具反諷性的是，倘若不借助於斯皮瓦克這個「借居於」西方學術體系的「反制度精英」，可能她想發出的「獨特的聲音」，永遠不會被我們所聽見；尚且不論斯皮瓦克對這個聲音的傳述至少從文本文字的比例來說，是作為對於福柯 (Michel Foucault)、德勒茲 (Gilles Deleuze)、德里達 (Jacques Derrida) 等不無晦澀、抽象的理論話語討論的附屬成份出現的^②。

這裏我們回顧並追問斯氏底層話語，並無意於沿着斯氏的思考範圍做進一步的理論延伸，而是想藉此展開對中國西藏問題的思考：考察在中共政府、西方、達賴喇嘛、新興民族—民主精英份子以及中國愛國主義等各方言說的糾結中，具體而實在的普通西藏人的聲音被遮蔽的現實，探究「西藏人民」這一被各方話語所爭奪的「主體」，是如何被建構、改造、挪移、空洞化的。雖然我們無法全面地展現這一問題實際存在的狀況，但借助於對個別典型文本的話語結構性分析，或許可以讓我們對制約西藏問題的主導性話語權力關係的實質，有一個較為宏觀、整體，卻也不失具體、豐富的認識。

一 《農奴》：西藏人民自發的覺醒？

這裏我們首先要涉及到的一個典型文本是電影《農奴》。這一拍成於1963年的影片，曾被廣為放映，並產生了相當的影響^③，不過它到1970年代末之後就逐漸

被人淡忘，其所表現的痛苦西藏，也被後來的各種各樣香格里拉化的西藏所替代，但是，近年它在中國又被再次想起、重觀。《農奴》以及與這一影片名稱相同的概念之所以再現於意識形態角逐的現場，直接的原因當然是西藏問題的激化，尤其是2008年北京奧運火炬傳遞風波和拉薩「3·14」事件的爆發，但更深層的原因卻在於，包含在西藏問題之中的關鍵性結構問題及衝突依然存在，沒有解決。

就《農奴》的情節看，我們可以抽象出一個內含三角形關係的四邊形結構關係，如圖1：

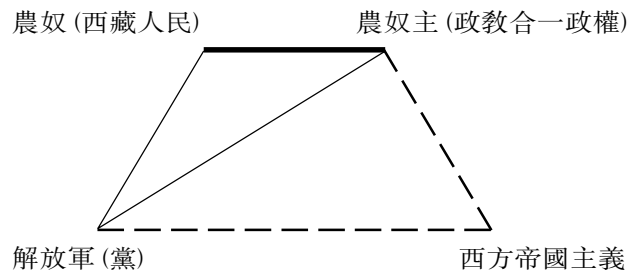


圖1 《農奴》結構圖

在影片中，有關西方帝國主義勢力的著墨非常少，只是影片最後武裝叛亂者向境外發報以及那幾個展示國籍不明的飛機的鏡頭，讓人們聯想到1959年「西藏事變」背後的西方帝國主義勢力。影片中無論是代表共產黨、代表中國的解放軍，還是西藏的上層宗教叛亂勢力，都與外來勢力基本沒有發生直接的關係，所以我們在圖中用虛線標示右半邊的三角形關係。與之不同，左半邊實線勾勒的三角形關係，則是主導影片情節發展及意義表達的基本關係結構。在這個結構中，農奴與政教合一勢力的衝突，是矛盾的聚集點，我們用粗線條來標示；而解放軍則承擔着幫助、支持農奴謀取翻身得解放的扶助性角色。這樣的權力三角形關係結構，無疑與1950至60年代大量電影中「解放話語」或「翻身話語」的結構是一致的。

但是，仔細比較後我們可以發現，影片《農奴》與這一結構有着細微且意味深長的差別。在影片中，解放軍之於主角強巴(作為廣大西藏農奴的象徵者)等農奴翻身解放的作用顯然被有意控制了，影片反而突出強調了強巴如何在苦難的成長過程中萌發、積累反抗意識，並起而與壓迫他們的頭人、宗教勢力做鬥爭，最後才在解放軍的幫助下獲得了翻身解放。農奴強巴覺醒、反抗的成長經歷，顯然是「內生」、「自發」性的，作為黨的化身的解放軍並沒有扮演啟蒙者的角色；如果說黨(解放軍)的啟蒙並非完全沒有的話，也不過是以傳說的間接形式一筆帶過，其所起的作用，甚至不如給強巴傳遞「菩薩兵」信息的老鐵匠家人重要。這顯然與「紅色經典」④的敘述是很不一樣的。

比如在小說《青春之歌》(1958)中，我們看到小資產階級知識份子林道靜是如何在個人的、方向不明的反抗中徒勞掙扎，只有借助於黨的引導、教育，她才最終一步步地從一個幼稚、莽撞的小資產階級知識份子，覺醒並成長為無產階級先鋒戰士⑤。再如在小說《暴風驟雨》(1948)中，在千年沉寂的元茂屯，深受地主韓老六壓迫而無聲失語的廣大貧僱農的蘇醒、覺醒、反抗、解放的「歷史時間」，也是由打破沉寂冰封大地的土改工作組的馬車聲開啟的⑥。就是在其他表現

《農奴》突出強調了強巴如何在苦難的成長過程中萌發、積累反抗意識，並起而與壓迫他們的頭人、宗教勢力做鬥爭，最後才在解放軍的幫助下獲得了翻身解放。強巴覺醒、反抗的成長經歷，顯然是「內生」、「自發」性的，作為黨的化身的解放軍並沒有扮演啟蒙者的角色。

少數民族革命英雄成長和翻身解放的「紅色經典」中，黨或解放軍的動員、宣傳、組織、引導的作用，往往也都是至關重要並始終與主要情節線索同時並進的⑦。

上述傾向在當代文學出現之初就很明顯，1950年代後期以後則愈發強化，但是問世於1962年提出的「千萬不要忘記階級鬥爭」口號之後的《農奴》，卻與整個當代文藝思想演進的趨勢稍稍發生了一點偏離。這當然不是偶然的，而是與中國在西藏問題上所遭受到的國際壓力直接相關。這種壓力凸顯出了縈繞於西藏問題中的核心問題：1950年代以來在西藏發生的一系列重大變故，究竟是中國新政權幫助廣大西藏人民擺脫剝削壓迫、實現翻身解放訴求的歷史，還是中共政權罔顧西藏人民自我管理或民族自決的願望，用武力入侵佔領西藏並將自己的意願硬加到西藏人民頭上而強行改造西藏的歷史？

當我們照亮《農奴》原本隱藏的「共產黨解放軍—政教合一的農奴主集團—西方帝國主義」三角關係時，原本處於影片前場中央的農奴，則黯然失色了，並退出舞台中央；而這正是當時被建構的西藏人民、翻身農奴實際所處的位置與所扮演的角色。

面對強大的國際壓力與質疑，中共、中國政府當然必須予以回應，而且必須以「西藏人民」的名義加以回應。所以無論是《農奴》本身還是激發其創作衝動的1960至1961年間的活報劇《強巴的遭遇》，都將矛盾發展的核心，聚焦於強巴說話能力被剝奪與重新恢復的過程，就再自然不過了。因此，影片原先所設想的兩個片名——《裝啞巴傳》和《鐵匠與啞巴傳》，雖不如《農奴》這樣凝練、富於階級概括性，但卻可以更為直觀地表達「舊社會使農奴成了啞巴，新社會讓農奴開口說話」的主題⑧。而這或許不無反諷地印證了斯皮瓦克所謂的「如果沒有有效的制度背景，抵抗就不會得到承認」⑨。同樣，這也印證了重要的不是文本說出的而是文本沒有說出的這一說法。

所以，真正促使《農奴》誕生、推動其主體情節發展的，不是影片顯性的那個實線三角形關係，恰是那個隱含的虛線三角形關係。當我們以文本深層結構的分析，照亮原本隱藏的「共產黨解放軍—政教合一的農奴主集團—西方帝國主義」三角關係的時候，原本處於影片前場中央的農奴，則黯然失色了，並退出舞台中央；而這正是當時被建構的西藏人民、翻身農奴實際所處的位置與所扮演的角色。這並不是說在當時所有不同形式的「西藏解放話語」文本中「西藏人民」所扮演的農奴角色是純粹被動的、無歷史根據的⑩，但就所書寫、所言說的文本和歷史現實文本的實質結構來看，「西藏人民」充其量不過是被建構的、抽象的、被詢喚的主體⑪。

二 「西藏新小說」：神奇的西藏？

1978年中共放棄了「以階級鬥爭為綱」的路線，開啟了對內改革、對外開放的歷史，這不僅帶來了人們一般所看見的中國社會的變革，而且也帶來了國家民族政策的變化，只不過後者一般不被主流社會關注而已。與之相伴，原先幾乎被完全否定的以藏傳佛教為代表的傳統文化，也開始在西藏逐漸回復，同時在文藝創作領域中，「西藏敘事」和「西藏抒情」也開始了悄然的變化。進入1980年代中期，借助於「西藏新小說」的興起，文藝作品中的西藏敘事一躍發生了重大的變化，在拉美「魔幻現實主義」的影響下，原來以《農奴》為表徵的苦難深重的西

藏，開始表現為「神奇的西藏」^⑩。與此同時，1984年中央第二次西藏工作座談會召開，西藏遊也漸漸升溫^⑪。過去無論是從事文學研究還是關注西藏旅遊業發展的人，都沒有將這兩者結合起來分析。但現在來看，這兩者在1980年代大致同時的起步與漸熱，折射出中共西藏政策變化對西藏經濟與文化發展的推動作用，同時兩者之間也隱含了西藏文學文本與社會經濟文本結構相似性的變化，這由圖2和圖3的對比就可以看出：

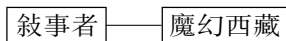


圖2 文學魔幻西藏

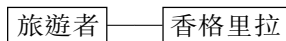


圖3 香格里拉西藏

過去那個由《農奴》所表徵的苦難西藏要麼發生了重大變形(圖2)，要麼完全消失了(圖3)，在這兩個結構中，西藏都被神秘化了。先前被階級鬥爭話語所分割開的農奴階級與政教合一統治階級的現代性二元對立關係已不復存在，西藏被定位於一個神、人、山水融合一體的文化空間，在那裏，沒有歷史、只有輪迴。不過在以扎西達娃為代表的新型西藏敘事中，西藏還不是香格里拉化的西藏，而是更類似於馬爾克斯(Gabriel G. Márquez)《百年孤獨》中那個被世界遺棄了的馬貢多鎮；同樣，扎西達娃在模仿《百年孤獨》的同時，也汲取了它的後殖民文學的民族性思考這一特徵，因此在扎西達娃的一系列作品中，不僅表現出了重返本民族文化傳統的意向，同時也蘊含着對西藏、藏民族未來的深深憂慮，而這兩者就集中地糾結於其作品以至於大多數西藏新小說所共有的「傳統與現代」雙重行走的悖反式結構中。由此，我們可以從圖2演化出另一個更深層的三角形結構(圖4)。

與扎西達娃小說文本所深含的民族性、現代性的焦慮不同，圖3的香格里拉旅遊話語結構起來的是欲望的主體和客體之間的關係，它所呈現的西藏完全是一個「東方主義」視野下的被欲望的對象(儘管在很長的時間內，這一性質並不為中國大陸文化界所指認^⑫)，因此，它並不具有對藏民族前途的憂慮，更不具有對於藏文化傳統的批判性反思。所以，香格里拉旅遊文本中欲望主體與欲望客體所指向的不是懸置的未來的西藏，而是發明並主導了這一消費二元結構的作為主體的西方他者(圖5)。

兩相對照應該說，文學的魔幻西藏可能是更靠近主體性的自我反思，因此，雖然不能說它發出的就是西藏人民的「本真」聲音，也不能說它就不是另外一種精英式的民族代言(而且它也帶有相當的抽象性)，但是它不是由他者主導的、切斷了西藏當代歷史變革聯繫的他者的敘事^⑬。但是很可惜，由於相關作家本身和中國文化意識形態語境的局限，文學魔幻西藏敘事，並沒有如它所師承的拉美文學那樣，向複雜、縱深發展，相反，卻被後來海量增長的各種形式的

文學的魔幻西藏可能是更靠近主體性的自我反思，因此，雖然不能說它發出的就是西藏人民的「本真」聲音，也不能說它就不是另外一種精英式的民族代言，但是它不是由他者主導的、切斷了西藏當代歷史變革聯繫的他者的敘事。

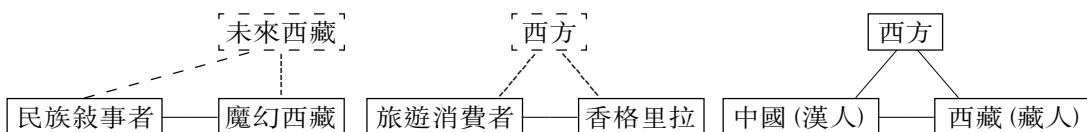


圖4

圖5

圖6

香格里拉化的敘事所淹沒^⑥。也就是在神奇、魔幻、聖潔、純美的文化西藏想像充塞中國大陸文化空間之時，另一種衝突性的想像關係也悄然進入中國，並日漸影響了愈來愈多國人的意識，逐漸成為主導性的想像—現實關係結構(圖6)。

在這個早已在西方存在的話語結構中，不管是強調中國(漢人)與西藏(西藏人民)的一體性，還是強調西藏(西藏人民)與西方、達賴集團的一體性，實際上中國(漢人)與西藏(西藏人民)在人們的思維中，就已經被割裂開來了。原先《農奴》中那個由階級鬥爭、解放話語所結構的，包括廣大翻身農奴在內的整體的中國、中國人民的主體，已然被瓦解。這一點現在看來非常清楚，只是在2008年之前，它在現實(尤其是西藏青年知識份子)中的巨大影響力被中共政府輿論控制，自欺地強行遮蔽了而已。而電影《紅河谷》(1999)可以說正是這種文化語境的產物。

三 《紅河谷》：藏漢一體的文化想像

實際上中國(漢人)與西藏(西藏人民)在人們的思維中，已經被割裂開來了。原先《農奴》中那個由階級鬥爭、解放話語所結構的，包括廣大翻身農奴在內的整體的中國、中國人民的主體，已然被瓦解。只是在2008年之前，它在現實中的巨大影響力被中共政府輿論控制。

看過《紅河谷》的人都知道，這無疑是一部表達中華愛國主義的影片，它的基本敘事設置就是通過不斷強化藏漢一體的文化想像，來形成「團結一體的中國」與西方外來侵略者之間的對抗結構。儘管影片中不乏對於侵略與反侵略戰爭殘酷性的表現，但由於影片對「文化」要素的充分使用，它所表現的1904年的中(藏)英戰爭被披上了浪漫旖旎的文化外衣，戰爭的你死我活的描寫被大大弱化了。

影片開場：1900年，某內地鄉村，老天無雨，大旱彌久，土地乾裂，莊稼絕收；明晃晃的日頭當空懸掛，灑下萬道金光，照射着一大群袒露上身求雨的男性和他們腳下那片開闊的黃土地，整一個凝重、壓抑、肅殺的氣氛；奔騰翻捲的黃河邊，牛、羊等祭品一一被墜入渾濁、翻捲的黃河中；兩個身着豔麗紅裝的女子，被鐵鏈牢牢地栓鎖在石磨盤邊，等待着被墜入黃河，奉獻雨神。無疑這是我們早已熟悉了的第五代導演式的場景^⑦，不過，這次充滿凝重、壓抑的祭祀，不再是封閉的黃土地上的文化奇觀，而面容姣好的紅衣女子，也要逆流而上被送到雪域高原，去上演一場漢人與藏人的生死戀，去扮演藏漢人民友誼的文化使者。

雖然這裏對中原文化場景的描繪與影片後面西藏文化場景的大量展現，都屬於相同的藝術手段——以文化景觀的展示，構成情節的模塊，追求象徵化的表現效果，但是其中所隱含的對不同文化價值的判斷則是不同的：作為內地、漢族文化基本象徵符號的是女性雪兒——一個被其所屬文化棄置的孤兒，甚至是逃犯；而收留了雪兒的則是藏人康巴漢子格桑一家。這家人一如影片《農奴》中強巴的家庭一樣，父親已經死去，有一個年邁慈祥的老奶奶、還有差巴^⑧的兒子格桑等。不過這個「差巴」之家的功能，不再是暴露頭人的兇惡、宗教的陰險或西藏農奴制的罪惡，而是要承擔收養拯救漢地女兒，講述、傳承漢藏一體並與上層社會一起抵抗西方入侵者，保衛西藏、保衛中國的使命。

當然影片這樣的處理，是為了表現藏漢人民一家親的愛國主義主題，但也在相當程度上修改了傳統中國民族話語中族群關係的定位——落後、需要被幫助、解放的藏族(少數民族)與先進、解放者、幫助者的漢族。這既表現了影片

執導者對於藏族(少數民族)文化的尊重,也表現了他們對於香格里拉西藏的承認與崇拜,但同時也包含着顛覆西方香格里拉敘事話語權力關係,確定中國西藏敘事關係的用意。這種中國西藏敘事的結構,可抽象化為圖7:

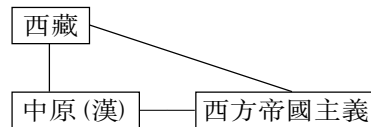


圖7

圖7雖然與圖6非常接近,但是它卻不是西方主導的分裂性的話語結構,這裏藏族與漢族、西藏與中原結成了一個整體中國,團結一致反抗外來侵略者。這種意識形態話語結構的想像固然美妙,但不用反觀當下的現實,僅僅根據影片自身,就不難發現不少不自然、令人尷尬之處。比如影片極力將藏漢關係自然化、歷史淵源化,為達此目的,不惜讓河水倒流將雪兒送到藏地,並借用藏傳佛教輪迴觀將雪兒與格桑的愛情關係,處理為類似神話傳說的當下再生,而且硬性安排讓1904年時的一個藏族頭人,義正辭嚴地向外來侵略者細數中華民族大家庭的多民族成份^⑨,甚至讓一個虔誠信佛的老人搖着轉經筒給孫兒傳授甚麽老大是長江、老二是黃河、小弟弟是雅魯藏布江的偽民族神話。

更具反諷性且意味深長的是,影片結尾,英軍將領羅克曼向格桑的最後道白:「我們本來可以成為朋友的」;以及探險家瓊斯的心語:「為甚麽要用我們的文明破壞他們的文明,為甚麽要用我們的世界改變他們的世界?」——現實是,英人與藏人當下似乎並沒有甚麽衝突了,已經成為了很好的朋友;英帝國主義充其量只是現代文明進入西藏的開啟者,而真正全面改造了西藏傳統文化的力量恰恰來自中國內地,來自本身也被過度現代改造了的內地文化。

我們不禁要問,究竟是誰在述說這些民族大團結的言辭?侵略者的懺悔究竟是在向誰而言?如果說《紅河谷》中這些令人尷尬的破綻,綻裂了影片意識形態國家話語編制的勉強性,那麼2008年後一系列事態的變故,則以血淋淋的現實,爆裂了民族團結、藏漢一家親的「偽神話」^⑩。

中國民族關係的激化,當然不是始於2008年,但是這一年所發生的奧運火炬傳遞風波、「3·14」事件、南航飛機恐怖爆炸未遂案,以及一年後韶關旭日集團維漢職工群毆案和隨後的烏魯木齊「7·5」慘劇,則以連環爆炸的方式,震驚着中國,將中國族群衝突強烈地暴露在國人面前。可以說就是從2008年起,中國族群問題成了一個再也無法遮蔽、隱瞞、迴避的公共問題。就我們這裏所探討的角度來看,從這一輪西藏問題的表現中,可以抽象出這樣一種話語性結構關係,如圖8:

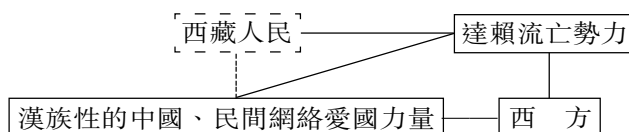


圖8

《紅河谷》在相當程度上修改了傳統中國民族話語中族群關係的定位——落後、需要被幫助、解放的藏族(少數民族)與先進、解放者、幫助者的漢族。這既表現了影片執導者對於藏族(少數民族)文化的尊重,但也包含着顛覆西方香格里拉敘事話語權力關係,確定中國西藏敘事關係的用意。

圖8所示的結構又回到了圖1的四邊形關係，不過又與圖1結構具有相當的差別。第一，原先的「農奴」這一方，變成了「西藏人民」，並用虛線框起來。這並不是說原來圖1結構中的「農奴」沒有「西藏人民」的含意，而是要說明，階級鬥爭話語的放棄，中國及西藏問題的變化，都已經讓更具含混性、涵蓋性的「西藏人民」這一概念，替代了「農奴」這一更具區分性、對立性的概念。

第二，原先的「共產黨」、「解放軍」這一極的內涵，被置換成了「漢族性的中國」、「民間網絡愛國力量」，這與我們上面所分析的西藏話語演變走向是一致的，表現的是西藏與中國分離傾向的加劇。

第三，圖形右邊的兩方縱向關係，與圖1結構中的對應關係沒有實質性的變化，但所不同的是，它們之間的關係更為直接，而且原先被表現為萬惡的農奴主階級的宗教勢力，不僅早已經過香格里拉話語的漂洗，褪去了反動、兇惡、陰險的色彩，還穿上了神秘、寬容、自由、平和、流亡者的袈裟；同時西方勢力也已經成為自由、民主的代表。他們雙方不僅在現實攻防中，而且在話語關係上都成了話語權力的主導者，一起以「自由」、「民主」的名義、「西藏人民」的名義，向「漢族中國」發起挑戰。

第四，我們特地在「漢族性的中國」這一極中標出「民間網絡愛國力量」這一極，一方面是為了說明當下中國西藏問題中的「半民間性」^②的民族主義力量的突出，另一方面是要凸顯這樣一種情況，即在這個大眾發言愈來愈方便的網絡時代，在圍繞奧運火炬傳遞風波以來一系列涉藏輿論交鋒中，我們恰恰聽不到國內絕大多數西藏人的聲音——不僅指一般的民眾，就是那些平常相當活躍的藏族文學青年人士，也對相關事件保持了沉默^③。

所以，儘管中國、達賴流亡勢力、西方都強調自己才能代表西藏人民或表達西藏人民的訴求，但實際上廣大西藏人民仍然是「沉默的大多數」，所以我們給它加上了虛線框。不過的確由於香格里拉文化西藏想像的中介，少數境內藏人(如唯色等)的「抵抗性活動」^④以及中國國家民主性的缺陷，使達賴流亡勢力顯得似乎更能代表西藏人民，所以我們用實線將這一極與西藏人民聯繫在一起，而用虛線聯接西藏人民與漢族性的中國一極。正是在這種形勢的作用下，就在中國出現了重回「農奴」敘事的舉措，無論是「西藏百萬農奴解放紀念日」的設定，還是電影《農奴》再次被熱捧，或是相關話題在網絡空間的發酵，都表明了這一點。

四 歷史多樣性的發現、指認、展開

通過前面的分析我們看到，在整整半個世紀的歷史過程中，實際上始終沒有出現過真正意義上的非代言的「西藏人民的自我言說」。但是否就可以說這五十年來的歷史，始終是大多數西藏人民沉默無語的歷史呢？恐怕不能。因為這不僅可能意味着對歷史認知的暴力，同時也意味着取消在更高層面上推進歷史的可能。

我們在一開始引述斯皮瓦克的文章和她所討論的那個案例時就已經指出，實際上不要說非代言的人民說話很難想像，就是「人民」如何定位都是非常困難

在圍繞奧運火炬傳遞風波以來一系列涉藏輿論交鋒中，我們恰恰聽不到國內絕大多數西藏人的聲音。儘管中國、達賴流亡勢力、西方都強調自己才能代表西藏人民或表達西藏人民的訴求，但實際上廣大西藏人民仍然是「沉默的大多數」。

的。「人民」並非天然的而被「非人民制度」遮蔽的存在，而是歷史的產物，是特定現代歷史展開的產物。所以「西藏人民」這一概念以及「西藏人民是否能夠說話」這一問題，本身就是西藏現代性歷史展開的產物，是包含在全球、中國現代性歷史進程中的特定的西藏歷史，提出「西藏人民是否能夠說話」這一問題，決定了它在不同歷史階段、歷史語境下的表現方式。所以對於想「真正」聽到西藏人民聲音的人來說，對於想建構西藏人民能夠說話的制度的人來說，就不能簡單地去判定歷史的是與非，簡單地去指認所謂「真正的西藏人民」和「西藏人民的聲音」，而是要具體、辯證地解讀歷史，在「西藏人民聲音被遮蔽的歷史」中去傾聽「西藏人民的聲音」，從而探尋能夠使「西藏人民的聲音」更為敞開的歷史前景。如此，我們或許可借用黑格爾—馬克思式的歷史三段論的觀點，去解讀過去半個多世紀的西藏歷史。

借鑒德國歷史哲學的歷史發展三段論或許可以說，西藏已經經歷了「正」、「反」兩個發展階段，歷史發展的第三階段的腳步，已經走到西藏的身邊。而這即將到來的第三階段，究竟在何時成為現實，究竟是正面意義的「揚棄」，還是更大災難性的毀滅，當然是由歷史條件所制約的，但是也與人們願意怎樣去解讀歷史密切相關。歷史的解讀，本身就是歷史條件的一部分，主觀—客觀歷史的一部分。如果我們想看到西藏歷史得以在更高的程度上綜合，那麼我們就必須以拋棄、保留、發揚和提升的視野來看待過去西藏的歷史。因此，無論是簡單地美化舊西藏而完全否定新中國歷史下的西藏變遷所具有的正面意義，或是一味肯定過去西藏變遷的正面意義並將西藏農奴解放話語抽象化、非歷史化，抑或是一味強化西藏／中國、藏人／漢人的簡單劃分，都是片面狹隘、要不得的。

因為這些看法，都屬於簡單的二元絕對論，是對複雜、多樣性歷史的簡單否定，而歷史多樣性的發現、指認、展開，恰恰是建構未來歷史、建構廣大西藏民眾可以在更大程度上自我發聲的制度的重要構成因素。如果我們不能以辯證、開放、寬容、多元的心態去看待歷史、想像未來，那就只能在時過境遷的「解放話語」中、在香格里拉西藏的虛幻中、在二元對立的思維中，或相互纏鬥，或懵懂前行，任憑現代和前現代黑暗的幽靈起舞。世界民族的衝突史、第三世界國家的「後獨立史」，都已經充分地說明了這一點。

無論是簡單地美化舊西藏而完全否定新中國歷史下的西藏變遷所具有的正面意義，或是一味肯定過去西藏變遷的正面意義並將西藏農奴解放話語抽象化、非歷史化，抑或是一味強化西藏／中國、藏人／漢人的簡單劃分，都是片面狹隘的。

註釋

①② 斯皮瓦克(Gayatri C. Spivak)著，陳永國譯：〈底層人能說話嗎〉、斯皮瓦克著，李秀立譯：〈底層人能說話嗎——2006年清華大學講演〉，載陳永國、賴立里、郭英劍主編：《從解構到全球化批判：斯皮瓦克讀本》(北京：北京大學出版社，2007)，頁90-136、411-20。

③ 當年觀看《農奴》時被其中某些陰森鏡頭刺激所產生的恐怖感，至今仍依稀留存於本文作者之一的記憶中。

④ 近一二十年來人們用「紅色經典」來指稱新中國頭三十年間問世的那些有影響力的文藝作品。

⑤ 李楊的《抗爭宿命之路：「社會主義現實主義」(1942-1976)研究》(長春：時代文藝出版社，1993)，對此有非常精到的分析。

- ⑥ 唐小兵：〈暴力的辯證法——重讀《暴風驟雨》〉，載唐小兵編：《再解讀：大眾文藝與意識形態》（北京：北京大學出版社，2007），頁120。
- ⑦ 例如李喬的小說《歡笑的金沙江》（北京：人民文學出版社，1956）。再如當年瑪拉沁夫的《在茫茫的草原上》，上部（北京：作家出版社，1957），正是因為沒有足夠地突出黨的作用和稍微明顯地流露了某些樸素的「蒙古民族主義」的苗頭而遭到批評，致使作者不得不修改。
- ⑧ 袁成亮：〈電影《農奴》誕生的台前幕後〉，《黨史博覽》，2008年第12期，頁34。
- ⑨ 斯皮瓦克：〈底層人能說話嗎——2006年清華大學講演〉，頁412。
- ⑩ 文革之前及文革中，相類似的「西藏解放話語」的文本很多，有政治講話、文稿，如中共中央文獻研究室、中共西藏自治區委員會、中國藏學研究中心編：《毛澤東西藏工作文選》（北京：中國藏學出版社、中央文獻出版社，2008）中記錄的1949至1961年相關講話、談話、電報、書信、批示等；有各種文藝形式，如以「農奴」或「翻身農奴」命名的電影、連環畫、油畫、戲劇等；有國際友人的採訪報導，如斯特朗(Anna L. Strong)著，孟黎莎譯：《百萬農奴站起來》（拉薩：中國藏學出版社，2009），等等。
- ⑪ 阿爾都塞(Louis Althusser)著，李迅譯：〈意識形態和意識形態國家機器(研究筆記)〉，《當代電影》，1987年第3期，頁98-110、第4期，頁31-43。
- ⑫⑬ 參見姚新勇：《尋找：共同的宿命與碰撞——轉型期中國文學多族群及邊緣區域文化關係研究》（北京：中國社會科學出版社，2010），第四章，「抽象、焦慮與反諷——小說中的西藏敘事」。
- ⑭ 〈鄧小平最先提進藏旅遊線 30年西藏遊完成三級跳〉，新浪財經，<http://finance.sina.com.cn/g/20071219/04134308494.shtml>。
- ⑮ 1980年代末，有人指出過西藏新小說「尋奇化」的問題，但這並沒有與對「東方主義視野」的批判直接相聯繫（參見周韶西：〈困惑：對西藏新小說創作的理性思考〉，《西藏文學》，1990年第2期，頁4-12），只是到了前不久，汪暉才對香格里拉化西藏敘事中的「東方主義化」的問題，做了較為集中的引介和討論（參見汪暉：〈東方主義、民族區域自治與尊嚴政治——關於「西藏問題」的一點思考〉，《天涯》，2008年第4期，頁173-91）。
- ⑯ 在1980年代後期，香格里拉化的西藏敘事就開始倍增，到了1990年代之後，它更在中國經濟大潮和消費文化大潮的推動下，迅速膨脹，西藏旅遊、涉藏歌曲、影視作品、散文、小說、詩歌、遊記、人類學考察報告、藏傳佛教讀本等等等等，令人腳不停步、目不暇接、耳不暇迎，匯成綿延不息的西藏文化熱，構成為可觀的經濟—文化產業鏈。
- ⑰ 如《黃土地》(1985)、《老井》(1986)等影片。
- ⑱ 這裏是按照常規漢語表達來書寫「差巴」這個詞，而影片中它幾次被讀成「恰巴」，與「強巴」的發音很接近。
- ⑲ 且不說在那個時候一個西藏頭人根本不可能有這樣的「愛國」覺悟，而且他所排列的漢族—藏族—維族—蒙古族—回族—滿族等等的排序，根本就是當下中國一般意識中的大小民族的排序，實際就是在民國的「五族共和說」中，維吾爾族與回族當時還是含混不分的。
- ⑳ 所有形式的民族主義言說，都需要編制民族想像的神話，但是並非所有的相關編制，都可以成為看上去像是自然的神話，那些一眼可看穿的東西，只能是「偽神話」。
- ㉑ 中國當下的「民族主義」常常被海外指認為中國官方的操縱，而那些被指認為民族主義者，卻強調自己的非官方性，實際上兩者卻很可能同時兼有。
- ㉒㉓ 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。

姚新勇 廣州暨南大學中文系教授

王偉龍 廣州暨南大學中文系碩士研究生