

邊地的召喚

——少數民族與中國當代藝術

● 黃碧赫

1979年，任教於中央工藝美術學院的油畫家袁運生為北京首都國際機場候機樓繪製的壁畫《潑水節——生命的讚歌》引發了關於人體藝術的激烈討論，而這幅壁畫一波三折的命運使其影響力遠遠超過作品本身，成為中國走向開放的一種視覺象徵^①。就在《潑水節》的巨大反響還在發酵之時，一年之後的1980年，當時還是中央美術學院油畫系研究生的陳丹青將目光投射到邊遠的藏區，完成了他的畢業作品《西藏組畫》，在當時藝術界引起巨大反響。在《西藏組畫》

的創作自述〈我的七張畫〉中，陳丹青希望人們在他不動聲色的真實描繪中感到「這就是生活，就是人」^②，不過，他所畫的卻並不是普普通通的人，而是和《潑水節》裏一樣有着異質特徵的少數民族。

時隔三十六年，回看《潑水節》這幅當時被賦予了政治風向標意味的作品，引起筆者注意的並不是畫面中作為文革後首次在公開場合出現的裸體形象本身，而在於三個裸身沐浴女子在強光遮蔽之下的少數民族身份。事實上，儘管三十年間當代藝術歷



袁運生：《潑水節——生命的讚歌》（局部），丙炷重彩，1979，北京首都國際機場一號航站樓。（圖片來源：潘公凱主編：《中國美術60年》，第三卷（北京：人民出版社，2009），頁358。）

程幾經轉向，少數民族這個話題一直沒有從藝術家的視野淡出。在本文中，筆者試圖從《潑水節》出發，上溯建國後十七年與新時期美術的暗流關聯，探討邊地少數民族與中國當代藝術三十年變動而又內在貫通的多重關係。

一 去政治化的邊緣找尋 與人性的復歸

關於《潑水節》這幅作品，袁運生在創作自述〈壁畫之夢〉中這樣寫道：這幅壁畫源自於他在西雙版納傣族地區幾個月的生活，「豐富的、濃郁的、充滿生命的又很整體的植物群形象，以及單純的、多姿的、質樸的、愛美的傣家婦女的形象，構成了我的西雙版納總的形象」^③。在當地，他看到了迥然不同於中心文化地帶的風土人情。那裏少有階級意識的捆綁，拋開了人民/國家的民族敘事和政治認同，有的只是個人對愛情、自由、幸福的追求。不過，與其說藝術家被傣家人「烈焰一樣的感情、自由奔放的想像、明晰純樸的哲理」所感染，不如說傣家人身上的這種異樣特質與剛從十年文化大革命的沉重陰霾和禁錮之中走出來的藝術家對自由表達的渴望相暗合。

袁運生認為，《潑水節》中對人體美的表現正是對自由的歌頌，對幸福未來的嚮往。與崇尚美與自由的傣家女子相比，藝術家認為「我的封建意識要比她們多」。他在自述中將封建意識歸咎於「四人幫」壓抑人的正常健康感情的「文化專制主義」^④，

這不僅與當時將文革看做封建主義遺毒、封建法西斯主義的歷史定性相符合，同時也是緊隨着當時人性復歸和重新發現自我的新啟蒙思想潮流。較少受到僵化的國家政權和歷史暴力沾染的少數民族性格正重合於漢族中心地帶知識份子所要追尋的普遍人性，一直以來被反覆批判和邊緣化的人性論的復歸，恰恰與同樣處在政治、文化與地理多重邊緣的少數民族形象的表現結合在一起。處在中心文化邊緣的傣族文化被充分他者化和差異化，以此作為藝術家自我的理想鏡像。

時隔三十多年重提機場壁畫，筆者認為《潑水節》中熱情奔放的傣家人給袁運生所追尋的「藝術個性與自我表現」^⑤提供了情感上的助力，同時也為藝術家在當時想必有所估計的創作風險，提供了一種借助陌生化和邊緣化而獲得的緩衝效應，畢竟對於民風迥異的少數民族，或者說對於在儒家文化傳統中以文明與野蠻為界，被劃歸為有待被中原文化教化的「化外之民」的存在，理應是有所寬容的。有意思的是，這幅壁畫所處的首都國際機場這個作為對外門戶的獨特地理空間，使其在當時以外賓為主體的觀眾群那裏自動消解了內部陌生化的差異效應，而其中本屬於少數族群的傣家女性身體被外媒轉換為中國整體走向開放的標誌。

如果說《潑水節》是藝術家依託於少數民族風俗完成的一次自我表現的藝術宣言，那麼同樣以雲南傣家為背景的影片《青春祭》（張暖忻導演，1985），則是關於一個「漢族少女如何重新找回失落的被壓抑自我的敘

述」^⑥。影片講述在文革中失去家庭和自我意識的女知青李純被送到偏遠的傣家山寨，在充滿青春朝氣和愛美的傣家少女的啟發下脫下了一身暮氣的藍布軍裝，穿上凸顯女性美的傣家筒裙，使得接受貧下中農再教育的政治初衷無形陷落，演變為一場追求愛與美的女性意識的再發現之旅。影片中有一個頗具拉康 (Jacques Lacan) 「鏡像階段」 (Mirror Stage) 理論意味的鏡頭：女知青在挑水的時候無意中看到自己的水中容顏，驚異地意識到自己原本可以和傣家的少女一樣美麗。不能否認，這部電影中不乏某些與《潑水節》相類似的、漢族作者視角下的被有意他者化和情欲化的軟色情風俗橋段，包含着一種輕微的內部東方主義傾向。不過，總體上看，這種關於人性復歸的敘事正是與1980年代知識界主流意識同構——從一味強調階級屬性導致的人性扭曲和異化轉到美、情愛和家庭等正當人性。

詹明信 (Fredric Jameson) 在其關於第三世界文本的「民族寓言」理論中認為，「第三世界的文本，甚至那些看起來好像是關於個人和力比多趨力的文本，總是以民族寓言的形式來投射一種政治：關於個人命運的故事包含着第三世界的大眾文化和社會受到衝擊的寓言……講述關於一個人和個人經驗的故事時最終包含了對整個集體本身的經驗的艱難敘述」^⑦。由此看來，《青春祭》並不僅僅是一個少女重新發現自我的故事，也隱喻着一個經歷了文革劫難、千瘡百孔的民族青春的喪失與重獲。重獲青春的觸媒就在於異族文化啟迪下的

美與愛，而關於「美」的問題討論，正是新時期人道主義回歸的重要突破口。

如果我們稍稍往前追溯便會發現，建國後十七年藝術創作中亦不乏關於少數民族的描繪，在這些通常意義上對於民族大團結和少數民族歡歌笑語的表現背後，也暗藏着一種在中心文化禁錮之中向內部邊緣探尋自由表達的隱性欲求。上世紀50、60年代隨着政治氣氛的愈加嚴峻，關於個體美與愛情的公開表達，如果沒有正確階級話語的保駕護航，都會被視為犯禁的資產階級情調。不過，即便藝術創作的自由度愈來愈窄，藝術家還是在可操控的範圍之內找到了「少數民族」這個處在政治與美學之間的灰色地帶。在「不愛紅裝愛武裝」、刻意模糊性別意識的時代，只有繽紛多彩的少數民族服飾和婀娜多姿的少數民族舞蹈是被默許甚至被着意凸顯的。在大一統的政治話語中，這種客體化和定型化的形象描述被視為將少數民族納入社會主義新中國框架之中一種行之有效的。而那些不那麼安分的藝術家則小心翼翼地這塊狹小的灰色地帶中，來來回回地打着處於國家敘事與個性抒發交界的擦邊球。

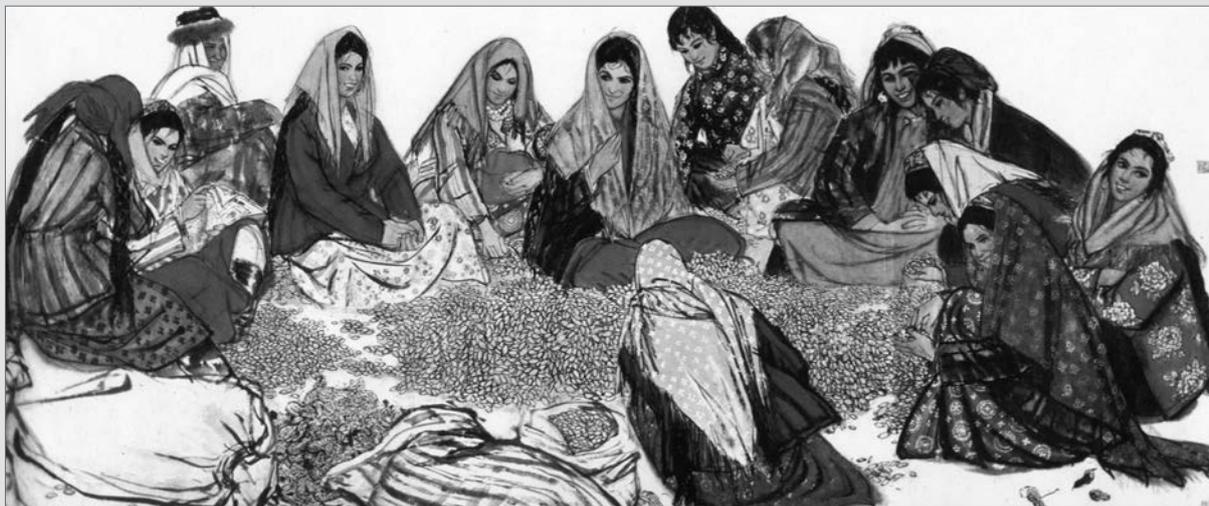
以繪畫戲劇人物著稱的國畫家葉淺予在1960年代創作了大量的舞蹈題材作品，代表作如《涼山舞步》(1962)、《共飲一江水》(1962)、《印度婆羅多舞》(1962)、《夏河裝》(1963)等，素材大多來源於1940年代西康藏區、貴州苗區以及印度之行。藝術家在曼妙靈動的舞姿、會心的神態、細碎的服裝配飾之中，挖掘非同於國家話語配置下刻板表述的、更接近於

自我本真的抒發。有意思的是，在這批集中於1961至1964年的作品中，能歌善舞的少數民族是與歌舞之國印度並列在一起的，或許在冷戰最為嚴峻的封閉年代，在藝術家潛意識裏處在中國內部卻最為「非中國」的少數民族地區替代了想像中的自由異邦。就像長安畫派代表畫家石魯的《古長城外》(1954)中，長城邊上放羊遊牧的蒙古族一家望着一列象徵着現代化文明的火車從長城缺口呼嘯而過，充滿了對火車開向的中心地帶的遐想。而身在中心地帶的藝術家極目遠眺着遠處巍峨群山的盡頭，或許冥想的卻是這內部出口之外望不見的異邦奇景。

長安畫派另一位代表人物黃胄在1950至1960年代創作了大量新疆維族題材作品，即便是在《選良種》(1963)這樣以歌頌少數民族婦女勞動為題材的作品中，與散落在地下的良種、麻袋以及婦女的勞動姿態相比，藝術家更關注的卻是少數民族婦女的舉手投足、一顰一笑，以及與全民崇尚的軍裝服飾截然不同、絕無重複的美麗衣衫。在這裏，藝術家於一浪接一浪的

政治運動的間隙獲得片刻鬆弛，寄寓着壓抑在歷史崇高之側的日常人情。在黃胄同時期另一幅代表作《載歌行》(1959)中，維族男女身穿飄逸的舞衣、歡騰輕快地在驢背上奏樂位居畫面的主要位置，而象徵着中央歸屬的紅旗則點綴在遠處。可見，即便是喜迎新疆和平解放這樣的政治題材，藝術家所着重表現的仍舊是維族群眾非同於漢人的奔放熱烈的民族性格。

除此之外，這一時期電影作品中關於個體愛情的零星表達有許多也是以少數民族為背景的。雖然個體愛情的穿插必然有意識形態的建構作為明線，如《冰山上的來客》(趙心水導演，1963)中貫穿真假古蘭丹姆與邊防軍戰士阿米爾之間的情感糾葛的，是邊疆軍民團結協作的反特故事；《阿詩瑪》(劉瓊導演，1964)中阿詩瑪與阿黑之間忠貞不渝的愛情，則被套用在一個類似於地主霸佔佃戶女的經典階級敘事框架之中，不過，這似乎只是保持某種政治正確的策略之選，作者用心表達、觀眾真正受到感染並廣為流傳的想必是其中攝人心魄的情歌對唱，而深目高鼻的少數民族



黃胄：《選良種》，紙本彩墨，1963。（圖片來源：黃胄：《黃胄》[哈爾濱：黑龍江人民出版社，1979]，頁12。）

造型、少數民族地區的奇異勝景，則是在中國銀幕極少出現異域形象（其中大部分只出現在蘇聯電影中）的時代，邀請觀眾參與一場替代性的異域他鄉的自由想像之旅。

文革中的葉淺予和黃胄均受到巨大衝擊，黃胄受「三家村事件」牽連成為文革第一個被批判的「黑畫家」，而葉淺予的那幅如今看起來確有些民族服飾秀意味的《中華民族大團結》（1953）則被說成是為「牛鬼蛇神包圍毛主席」^⑧，至於《冰山上的來客》、《阿詩瑪》等影片也被批判為宣揚愛情至上、散播靡靡之音的「大毒草」。擱筆十年之後，1970年代末、1980年代初，葉淺予接續1960年代初的創作，完成了許多同題作品，如《夏河裝》、《印度婆羅多舞》、《共飲一江水》等，迎來他的民族舞題材創作第二高峰；黃胄則又重新開始他的新疆之行，1979年秋至1980年春完成了《哈薩克英雄牧人》、《古麗絲坦》、《牧羊女與考姆孜》等大批速寫與草圖。也許兩位老藝術家在歷經滄桑流年之後，以上述方式試圖追憶和喚醒延宕十年之久的未竟的自我抒發。

二 去中心化的重構與文化共同體想像

新時期初始，伴隨着打破文革禁錮、重新發現自我的新啟蒙思潮的是另一股更大規模的歷史反思潮流。如何在十年浩劫的廢墟上重構關於中國的想像共同體，是包括藝術家在內的知識份子所共同思考的問題。不過，關於如何彌合文革帶來的巨大文化斷

裂帶，在最初他們卻並沒有把從五四新文化運動開始遭到批判（經馬列唯物主義歷史觀的改易，一直到文革達到極致）的正統民族文化轉化為可借鑒的資源，相反，大多數藝術文本不同程度上表現出對正統民族文化的悲觀態度。在北京畫家成肖玉的《東方》（1985）中，象徵着古老東方的土黃色的調子裏，自行車王國的人們身着整齊而呆板的服裝，一個個面容模糊，毫無生氣，整幅作品像是對當時在知識界中流傳甚廣的封建社會停滯論——「封建社會超穩定結構」^⑨的最佳圖釋，而文革與「封建復辟」之間的對應關係這一論題在當時語境中是不言自明的歷史隱喻。在畫中的人群背後，遠處初升的太陽預示着新的開始，如何使老大中華重新煥發生機，許多人繞開了深陷階級/政黨話語泥淖、積重難返的中心文化形態，走向中華民族內部邊緣的「非規範文化」，在邊緣文化的挖掘中呈現出一種去中心化的趨勢。

1970年代末，前文提到的畫家陳丹青兩次進藏，創作了《淚水灑滿豐收田》（1976）和轟動一時的《西藏組畫》（1980）。在《西藏組畫》的創作自述中，他感慨於《康巴漢子》中質樸而強悍的生命力；《進城》（之一）中藏族姑娘非同於內地人的近乎原始的美；至於《朝聖》，他希望觀眾不要糾纏於一幅作品到底是讚頌了甚麼，還是揭露了甚麼，而要關注於其中真實的人；而他的自述中素樸而近乎瑣話的筆調本身，亦提示着一種不動聲色的去政治化姿態^⑩。然而，儘管陳丹青有意突出「讓藝術說話」，避開各種形式的立場態度，然而，單

單將「朝聖」這一行為的隱喻對象從毛時代的「紅太陽」（新編藏族歌曲《北京的金山上》是典型例子）還原到原本的宗教文化語境這一點，不僅是對政治偶像崇拜的無聲反駁，更是包含了一種在偶像崩塌之後，試圖從異族虔誠的宗教情感中獲得某種感染，重建新的精神信仰的隱性訴求。

事實上，這種邊緣文化的探索正是內在於同時期的傷痕美術和鄉土美術的潮流之中。與陳丹青一樣，這一時期美術界代表人物大都有過多年在邊遠鄉村插隊的經歷。在返城接受高等教育之後，雖然有天之驕子般的主體意識，然而作為一代人青春見證的十年卻不過是一場錯誤政治運動造成的無謂蹉跎，難以在主流敘事中獲得相稱的位置，這使他們產生心理上的再度被邊緣化。於是，向邊緣少數民族的求索與向偏遠鄉村的回歸一樣，一方面，帶有某種同構性的情感認同；另一方面，在這種邊緣認同的基礎之上期望重建共同的精神家園。傷痕美術代表、四川畫家何多苓在完成了為一代人青春尋找合法性敘述的《我們曾唱過這支歌》（與唐雯等合作，1980）、《春風已經蘇醒》（1982）後，創作了描繪四川涼山地區彝族形象的《帶刺的土地》（1983）和《冬天》（1983）等作品。在《帶刺的土地》中，站在白雪覆蓋的荒原上凝望着遠方的彝族婦女像是藝術家的某種自況，帶刺的凍土裏埋藏着他青春陣痛的記憶，對於曾經在那裏插隊的他來說，這不是感覺上的求新，而是一種精神上的「返家」^⑩。

同時期的代表作品還有四川畫家群體另一代表人物周春芽的《藏族新

一代》（1980）、北京畫家李化吉的《酥油茶》（1980）和孫景波的《阿佻媽媽》（1980），以及「川軍」另一位代表畫家張曉剛的《暴雨將臨》（1981）和《天上的雲》（1982）。與陳丹青相類似，周春芽感動於藏民的淳樸與粗獷，張曉剛則被藏區獨特的宗教般的寧靜所打動。安德森（Benedict Anderson）認為，「即便是最小的民族的成員，也不可能認識他們大多數的同胞……然而，他們互相連接的意象卻活在每一位成員的心中」，在他看來，民族是一種「想像的共同体」^⑪。這些藝術家在阿佻媽媽渾圓的臂膀、遙遠而神秘的紅土與藍天、草原上信馬由韁的冥思中找到了中心文化所缺失的諸多特質，試圖構建一種由「非規範文化」彙集而成的、別樣的文化中國想像。而新鮮的少數民族形象使藝術家彷彿獲得一雙純真之眼，更能在蘇派畫家一統天下的情形下打開一道缺口，別開生面地鋪陳強烈濃厚的色彩、揮灑自由奔放的筆觸。

此外，即便是前輩蘇派畫家在新時期的自我突破作品裏，也不乏少數民族的身影，例如，早年結業於中央美術學院馬克西莫夫（Konstantin M. Maksimov）油畫訓練班的靳尚誼的新古典主義嘗試之作《塔吉克新娘》（1983）、《高原情》（1983），新學院主義代表詹建俊的唯美抒情嘗試之作《高原的歌》（1979）、《紅妝》（1981）。在這些退回學院內部的、注重風格美感和繪畫語言研究的作品中，也無不透露着某種重構想像共同體的文化症候。在靳尚誼的《高原情》中，藝術家將身着民族服飾的維族姑娘置於一段模糊了具體地域特徵的高原溝壑之

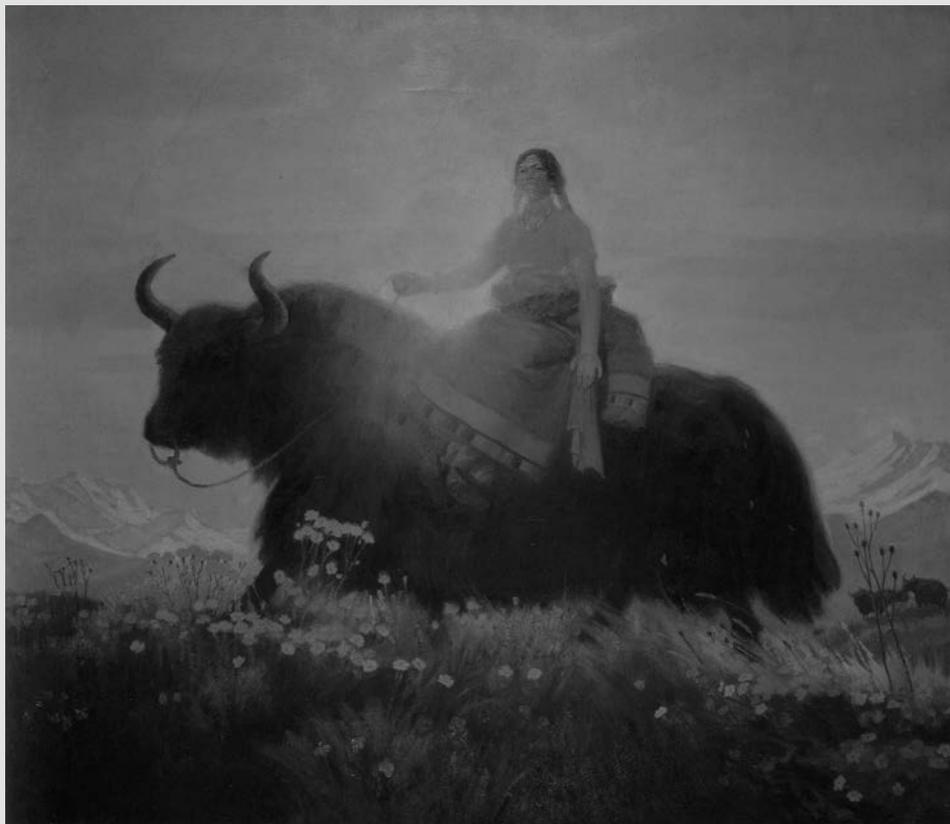
前，這種概括性、超越性的背景描繪與其說是表現維族地區奇異多彩的高原風光，不如說是對作為中華民族發祥地象徵的黃土高原的某種投射，因而讓人不難想像其中的大民族敘事意味，將居於邊緣的、具有異質特徵的少數族群文化推到民族文化的核心位置，冀圖通過對民族內部文化資源的整合，重構民族文化的同質性。

隨着「85美術新潮」的展開^⑬，散布中國各地的藝術群體陸續成立，許多地方群體藝術家作品中流露出對於地域文化特質的重新挖掘，其中亦不乏某種在邊緣重建中心、關於文化整體想像的敘事能量。例如，北方藝術群體代表王廣義的《北方極地》系列（1985），在凝固的北方極地尋找沉重而莊嚴的理性精神；西南藝術群體代表毛旭輝的《紅土之母》（1986）向正統文明之外的蠻荒尋找原始生命力；湖北青年藝術群體代表黃雅莉的《靜穆》系列（1986）中對於代表正統儒家之外巫史傳統的楚文化的在地挖掘，都包含着向非中心地域深處尋找文化合理性的衝動，恰恰與1980年代中期興盛一時的向「非規範文化」尋根的文學思潮相輔相成，在空間特異性和時間滯後性的邊緣地帶建構「民族寓言」，同時也可以看作是對1980年代初期向少數民族追尋中所體現的自我邊緣化和去中心化傾向的某種延伸。

伴隨着「85美術新潮」大舉向西方借鑒、劇烈反傳統運動的深化，冀圖依靠邊緣差異完成內部重建的願景逐漸被推向中西二元、內外差異的更大的動盪語境之中，使其作為內部調整的初衷逐漸塗上了一層「衝擊—反應」論的民族主義焦慮底色。意大利

裔美國漢學家艾愷（Guy S. Alitto）認為，「形成民族認同對象的努力的一個方面——特別是在向外進行大規模文化引借的時期——是對本土文化的復蘇與重振的想法。這想法同時也包括了摒棄與否定傳統文化中某些不適於現代社會的因素，在這同時界定真文化的『核心』與『要義』」^⑭，伴隨着西方這個更大的外部他者逐漸顯影，曾經被拿來作為民族牽引力和文化活力所在的、具有內部異質性的少數民族，漸漸不再佔據新潮美術畫面的主角位置，相反，曾經被認為缺乏活力的民族正統文化的意象在應對西方的衝突中，作為民族的整體代表，則被逐步推到了前台。我們不難在這一時期的作品中看到類似甲骨文、青銅器、陶罐、黃河、長城等代表民族文化的傳統意象。如湖南藝術群體代表莫鴻助的《對話》（1986）中以維納斯雕像和青銅器的並置作為中西文化碰撞的圖解，1980年代初同人畫會成員王懷慶的《躺着的海》（之一）（1985）中兩個出土陶罐與窗外深藍色大海的相襯，像是對幾年後轟動一時的電視片《河殤》（1988）中關於黃色文明（黃河文明）與藍色文明（海洋文明）喻指的預先圖示。雖然，彼時大多數國人對於西方的認識還停留在書本想像中，國門之外的衝擊已然使得中心—邊緣的內部轉換逐漸讓位於中西之間的二元敘事，而先前少數民族邊地與中原漢地之間的對位關係，恰恰可以看做是作為整體的中國在尚未被裹挾其中的、西方主導之下的全球化體系中所處位置的提前操演。

值得注意的是，這一時期藝術創作中仍然不乏對少數民族的正面描



詹建俊：《高原的歌》，布面油畫，1979。（圖片來源：范迪安主編：《中國當代美術 1979-1999》，油畫卷，上冊〔杭州：浙江人民美術出版社，2000〕，頁7。）

繪，然而卻似乎缺少之前諸多作品中的文化建構力量，帶有一種懷舊情調和輓歌意味。少數民族意象與湮滅在地層中的甲骨、厚重的黃土高原一樣，不僅代表了面對西方文明衝擊時，沉重的東方文明表現出的一種民族主義的微弱抵抗，更是藝術家對於高歌猛進的現代化變革主流敘述的某種質疑，體現為一種鄉愁式的隱憂。事實上，這種情緒在之前的少數民族題材作品中已見端倪，前述詹建俊的《高原的歌》中，如血的殘陽模糊了牛背上藏女的身影，相較於劇烈的現代化進程中隔膜的西方文化，藝術家對於漸行漸遠的古老的交通工具和生產方式，懷有一種「不合時宜」的情感認同，而這也是現代化進程中無法

避免的告別禮。何多苓的《秋天的風景》(1990)中，遠處屋頂上燃點起了頗有超現實意味的熊熊大火，前景身着黑色民族服飾的彝族婦女臉上平靜漠然的表情，似乎是對逝去一切的無聲祭奠，也暗示了喪失之物的無法挽回。此外，張曉剛的《生生息息之愛》(1988)中，在一片蠻荒而封閉的寧靜之土上演着愛與死亡這一人類永恆的主題輪迴。在這裏，藝術家在飛跑的現代性時間之外，瞥見了亙古未變的民族生存狀態。

自1990年代之後，隨着國內藝術家頻繁到國外參展，大批藝術家移居海外，中國當代藝術在跨國資本的推動下走向國際藝術市場，在這個西方主導下的全球化的壓制性權力機制

和文化格局的演練場中，作為一個整體登場的中國儼然成了一支來自東方的「少數民族」。此時，許多在國際舞台上操練的藝術家在渴望被國際肯定和認可的同時，又敏感於焦慮中的文化身份，自覺地以某種迎合西方想像的文化和政治符號來強化和保留民族認同，達成文化民族主義與東方主義話語的某種共謀。

與此同時，中國內部少數民族資源則湮滅在後社會主義意識形態和傳統文化資源這些正統中國元素之下，既不再充當異邦想像的替代性存在，也無需繼續擔負批判正統文化、重構文化共同體的「外援」。雖然頗具內部東方主義矯飾意味的民族風情（早在「85美術新潮」時期魏光慶的《塔座》〔1985〕、龍力游的《草原的雲》〔1985〕等作品中已初見端倪）仍然是國內各大官方展覽的保留題材，但此時的少數民族題材繪畫已經不再集中作為文化批判和建構性資源出現。

不過，長期活躍在國際藝壇的蔡國強的大型裝置作品《龍來了？狼來了？成吉思汗的方舟》（1996），可謂為數不多的一個完成少數民族國際語境轉換的成功特例。在這件展出於紐約古根漢姆美術館的作品中，108個從黃河兩岸運來的羊皮筏子被三個豐田汽車發動機如飛龍般騰起，讓人聯想起十三世紀的成吉思汗遠征，而那場讓歐洲人不寒而慄的「黃禍」如今以經濟崛起的方式捲土重來。與他之前的作品《馬可·波羅遺忘的東西》（1995）相類似，藝術家巧妙地在歷史文明衝突與現今國際政治格局之間尋找合適的交叉點，將蒙古族這個曾經攪動世界版圖而今淡出世人視野的

民族，重新推到國際視野的前台。而草原民族遷移漂流的特性也與西方頗為流行的逃逸控制、永恆位移的後現代游牧思想發生共鳴。

三 內在的流亡與救贖 烏托邦

回到中國，就在單向度現代化浪潮一路高歌猛進之時，在1980年代末、1990年代初，伴隨着商業大潮的裹挾和驟然趨緊的文化氛圍，曾經的理想主義者愈來愈遭遇着迷茫與挫敗。一些藝術家選擇脫離公職，自覺成為社會邊緣的文化盲流。用曾經叱咤北京前衛藝術圈的溫普林的話說，不能像西方嬉皮士一樣滿世界流浪，邊地是唯一可供他們自在徜徉的地方^⑤。1980年代中後期溫普林多次進藏，在遼闊的高原實踐流浪藝術家生活方式的同時，將十幾年的西藏流浪見聞寫成「風馬旗」系列叢書^⑥，並與當時同為新紀錄片運動開拓者的蔣樾、段錦川等人一同拍攝了《青樸——苦修者的聖地》（溫普林、段錦川導演，1992）、《天主在西藏》（蔣樾導演，1992）、《巴伽活佛》（溫普林導演，1993）等多部關於西藏宗教生活的紀錄片。在他們眼裏，藏傳佛教或是天主教似乎並不重要，重要的是這些對於他者的宗教信仰紀錄的背後，其實是關於自身精神無處皈依的一種投射。如果說之前陳丹青進藏是對未被意識形態漂染的人性本真的追尋，那麼溫普林等人找尋的則是自由的天堂和未經滾滾物欲侵蝕的精神淨土。

值得注意的是，1980年代末、1990年代初興起的西藏熱的波及範圍並不僅限於前衛藝術家，隨着戶籍制度的鬆綁，有閒的新貴階層帶着逃避急速生活節奏的願望，開始走向蠻荒之地，其中雖然不乏對工業文明擠壓之下靈性生活的渴求，卻往往陷入新鮮事物的獵奇。所謂的心靈之旅並沒有引起主體自身的反思與修為，而是變成一種體面而時髦的消費方式，彰顯着自身不俗的經濟和社會地位。

然而，就在觀光者和攝影愛好者背着長槍短炮向異域風情瞄準進發之時，紀實攝影家呂楠用八年的時間完成紀錄藏民生活的專題攝影《四季》系列(1996-2004)。在他的作品中幾乎看不到藏族風情攝影中常見的特色服飾和奇異民俗，表現的只是日復一日的勞作以及人與人之間不必言說的和睦情感。古典主義的構圖影調和極度克制的情感把握賦予了日常生活與勞動以永恆和神聖的意義。在他看來，他並不是在拍西藏的農民，而是在拍人的生活——一種我們當初也曾經歷過的，但在大多數地方已經消失的健康的、質樸的人類生活，如今，這種順應自然規律的生息勞作彷彿來自終止了時間與歷史的烏托邦。與呂楠之前兩部關注精神病人和鄉村天主教友的專題攝影作品《被人遺忘的人》(1989-1990)和《在路上》(1992-1996)⑭一樣，「邊緣」是貫穿始終的主線。不過，放棄體制內公職自覺邊緣化的他，所完成的卻不僅僅是對於同為被邊緣者的一種出自感同身受的紀錄，呂楠在被遺忘和被邊緣者那裏發現太過「正常」的人們身上丟失的人的普遍品性，而拍攝路上不斷閱讀

歌德(Johann Wolfgang von Goethe)和聆聽巴赫(Johann S. Bach)等大師的作品，為的是在艱苦處境中保持一種精神的高度，借助對藏民生活的紀錄所要完成的其實是一場關於自我精神救贖的歷程。就像藝術批評家栗憲庭所言，呂楠的「三部曲」象徵着他所期待的「人類偉大精神的復歸」⑮，而就在呂楠展開邊地行之時，一場關於「人文精神衰落」的討論正在思想界發酵⑯。

一直以生於斯長於斯的北京作為創作基點的藝術家宋冬，創作了行為藝術作品《哈氣》(1996)。在《哈氣》裏，藝術家冒着極度嚴寒，以自身的熱量在堅硬而冰冷的國家機器象徵——天安門廣場留下一小塊冰的印記，在那壓抑而決絕的氣氛中不難感受到關於1980年代末政治風波的隱喻。之後，宋冬與妻子尹秀珍前赴西藏，在拉薩湖完成了另一代表作《印水》(1996)。在《印水》中，宋冬用一塊象徵着絕對權力的印章不斷地蓋在流動的湖水上，任憑多麼努力依舊了然無痕，其中所包含的有關空無的佛教智慧自不必多言。值得注意的是，藝術家之所以將行為藝術的實踐地點放在邊遠的藏區，多半是認為只有這個純淨無暇的地方能夠包容和消解一切世俗權力與政治的羈絆。與此同時，尹秀珍在藏區創作的裝置藝術項目《酥油鞋》(1996)，是在當地藏民穿過的鞋子中灌上他們特有的主食酥油，然後散落在拉薩湖畔。帶着人的體溫、見證着個人成長歷程的鞋子伴着溫熱和柔軟的酥油，象徵着埋藏在每個人心底關於故鄉風物人情的回憶。回望城市化進程中遭遇劇變的北

京城，藝術家關於故鄉破碎的記憶在遙遠的邊地得到了縫合。

即便進入新世紀，精神的無處皈依迫使藝術家自我流放的步伐仍舊繼續。深受「垮掉的一代」精神感染的攝影師駱丹驅車橫穿大半個中國，在路上完成了旁觀信仰崩塌後、魔幻現實中的國人生存狀態的《318國道》(2006)、《北方，南方》(2008)之後，來到雲南怒江完成了以古老的玻璃濕版工藝紀錄傈僳族村民的《素歌》系列(2010)。這個封閉在大山裏的傈僳族村莊是一個有着七成基督教徒的信仰社群，幽深而靜穆，宛如世外桃源。而濕版工藝繁複的工序和漫長的曝光時間彷彿提煉並凝固了被拍攝者的精神魂魄。如駱丹所說，他走過許多地方，卻發現所有的不同其實都是相同的，於是他在同一個地方尋找持久與不變，他發現傈僳族村莊那裏人們的形貌和精神是他心目中「人在世界上最好的存在」^②。不過，與其說是在肅穆靜立的傈僳人身上看到神性和信仰的光輝，不如說這是消耗在現代性之中的人們對於自我缺陷的一種幻景補償。與此同時，2011年雲之南紀錄影像展獲獎影片《阿僕大的守候》(和淵導演，2010)以近乎挑戰觀眾心理承受範圍的超長鏡頭，紀錄了生活在金沙江深山峽谷的納西族父子倆一天的生活。黑黢黢的老屋，漫長的時間，若有若無的簡單對話，穿衣、起牀、下地，窸窣窸窣的摩擦音……與駱丹的《素歌》相似，和淵在被邊緣於現代生活之外的父子倆身上，尋找到一種久違的、如植物一般生息的寧靜生命，由是在一般觀眾眼中絕大部分全無意義的片段，在他看來都是那般迷人。

四 結語

正如薩義德(Edward W. Said)所說，「自我身份的建構……最終都是一種建構——牽涉到與自己相反的『他者』身份的建構，而且總是牽涉到對與『我們』不同特質的不斷闡釋和再闡釋。每一時代和社會都重新創造自己的『他者』。」^②無論是十七年時期在嚴峻政治氛圍和封閉環境之下，作為日常人情表達出口和自由異邦想像的對象，還是文革結束之後，作為去政治化的普遍人性復歸的載體；無論是作為在中心文化的側旁縫合文化共同體想像的新鮮血液，抑或是全球化時代作為逃避無孔不入的消費主義侵襲，回歸生命本真的精神烏托邦……雖然時代問題變動不居，關於少數民族的視覺敘事，卻一直是藝術家試圖在主流意識形態之外找尋的一種補償想像，以及建構自身過程中關於美好願景的一種外在投射。然而，在烏托邦想像的背後，對於少數民族自身主體性的建構、少數民族自身面臨的危機和問題，卻常常被遮蔽在主流話語之外。近年來，獨立紀錄片導演顧桃的系列作品《敖魯古雅·敖魯古雅》(2006)、《犴達罕》(2013)，紀錄了世代生活於大興安嶺的鄂溫克族面臨自身狩獵文化消亡的困境；藏族導演萬瑪才旦的《老狗》(2011)則是圍繞藏族老人的一隻藏獒被轉賣的過程，折射出商業利益侵蝕之下淳樸民風面臨的深刻危機。諸如此類關於少數民族自身問題的思考，使得關於邊地少數民族的書寫突破了自我建構和認知想像的藩籬，畢竟只有他者在實踐主體性構建之時，真正的對話才能展開。

註釋

① 參見〈正確對待人體美術問題——關於在雕塑、繪畫中表現人體問題的討論〉，《美術》，1980年第4期，頁14-16、33、13；1980年第6期，頁37-43。這場在全國展開的大討論最終打破人體表現的禁區，推動藝術創作回歸獨立自由的本體意識。

②⑩ 陳丹青：〈我的七張畫〉，《美術研究》，1981年第1期，頁51；50-51。

③④ 袁運生：〈壁畫之夢〉，《美術研究》，1980年第1期，頁6；6、7。

⑤ 袁運生：〈藝術個性與自我表現〉，《美術》，1981年第3期，頁54-55。

⑥ 張英進著，胡靜譯：《影像中國：當代中國電影的批評重構及跨國想像》（上海：上海三聯書店，2008），頁201。

⑦ 詹明信（Fredric Jameson）：〈處於跨國資本主義時代的第三世界文學〉，載張旭東編，陳清橋等譯：《晚期資本主義的文化邏輯》（北京：三聯書店，1997），頁523、545。

⑧ 葉淺予：《細敘滄桑記流年》（北京：群言出版社，1992），頁385。

⑨ 金觀濤：《在歷史的表象背後——對中國封建社會超穩定結構的探索》（成都：四川人民出版社，1984）。

⑪ 呂澎、易丹：《1979年以來的中國藝術史》（北京：中國青年出版社，2011），頁39。

⑫ 安德森（Benedict Anderson）著，吳叡人譯：《想像的共同體——民族主義的起源與散布》（上海：上海人民出版社，2011），頁6。

⑬ 「85美術新潮」是1980年代中期在中國大陸各地區廣泛發生的一場現代主義美術運動。參見高名潞等：《中國當代美術史：1985-1986》（上海：上海人民出版社，1991）。

⑭ 艾愷（Guy S. Alitto）：《世界範圍內的反現代化思潮——論文化守成主義》（貴陽：貴州人民出版社，1991），頁207-208。

⑮ 邱志傑、孫大棠：〈那是一片有故事的土地——溫普林訪談〉（2007年8月22日），邱志傑博客，www.qiuzhijie.com/blog/article.asp?id=198。

⑯ 溫普林的「風馬旗」書系包括《茫茫轉經路》（拉薩：西藏人民出版社，2000）；《巴伽活佛》（拉薩：西藏人民出版社，2000）；《苦修者的聖地》（拉薩：西藏人民出版社，2000）和《我的堪卓瑪》（拉薩：西藏人民出版社，2003）。

⑰ 呂楠「三部曲」叢書包括《四季：西藏農民的日常生活》（成都：四川美術出版社，2007）；《被人遺忘的人：中國精神病人生存狀況》（北京：中國圖書出版社，2008）和《在路上：中國的天主教》（北京：中國圖書出版社，2008）。

⑱ 栗憲庭：〈莊嚴的日常「經典」——呂楠的《四季》讓我肅然起敬〉，載呂楠：《四季》，無頁碼。

⑲ 「人文精神大討論」開始於王曉明、張宏、徐麟、張檸、崔宜明等學者的〈曠野上的廢墟：文學和人文精神的危機〉（《上海文學》，1993年第6期，頁63-71）一文。這場討論大約持續三年，王曉明編的《人文精神尋思錄》（上海：文匯出版社，1996）收錄了其中重要的討論文章。

⑳ 林昱：〈穿越時間：駱丹的《素歌》〉，《藝術界》，2011年第2期，頁154。

㉑ 薩義德（Edward W. Said）著，王宇根譯：《東方學》（北京：三聯書店，1999），頁426。

黃碧赫 藝評人，中央美術學院人文學院碩士研究生。