

# 中國文藝界的「邊塞熱」

白杰明

## 文藝潮

·青年文藝界近年盛行「邊塞熱」，熱衷涉足邊疆地區，圖以邊陲文化的絢麗、怪誕、古樸來填充內地文化的貧脊與空虛。

不同文化地域和國度之間的經常性交流以及文化產品的移植，是二十世紀文學藝術相互促進和發展的不可或缺的條件。但在中國大陸這個多年閉關自守的前世界文化中軸之一的國家，這種文化上的「自然交配」，多年來遭到人為的阻撓。雖然近數年來，中外文化溝通，無論是國家之間的正式交流或民間的自發接觸，得到了急速的進展，名副其實的多層次多面的文化交際仍舊是一個虛無飄渺的空想。

這種情勢基本上由兩種因素形成：第一，是中國官方堅信同國外的一切接觸和交流理所當然要經過其自身正式渠道和方法才能夠順暢地正常地甚至健康地進行。在父母官的天下，此種為人分憂，替民行道的思想是不可輕視的，短期間內也不可能消逝。第二，在民間連在思想相當開放和活躍的藝術家當中，中國文化的「深層結構」及其所造就的夜郎自大大心態滲透着人民的思想，以無形的習慣勢力阻止通暢的文化交流。在某一定程度上講，藝術家自身的內在阻礙力亦變相地促成了大陸青年當近年來盛行的「邊塞熱」。

對放洋留學或自行流放外國不感興趣的大陸藝

術家，有相當一部分人熱衷於涉足中國版圖上一向被認為是不毛之地的邊疆地區。到目前為止，最受青睞的地區是西藏。但倘若仔細觀察內地文藝青年的作品，便不難發現雲南的少數民族地區，新疆、青海、甘肅、內蒙以及東北的北大荒，東南的海南島，甚至大西北，都能夠給有志的藝術家提供豐富多采的素材。

## 西藏的魅力

「邊塞熱」實際上早在八十年代初嶄露頭角。當年四川曾出現了一批以現在居留美國的陳丹青為首的青年畫家，創造了「生活流」畫作。這些畫以非常細膩的筆觸描繪西康地區的藏族生活情景。這個畫派雖然在油畫技巧方面不無建樹，但從今天的角度來講，恐怕更主要的便是這批藝術家本身的人間視野。陳等人為了表現一種既有濃厚生活氣息的人間環境而又同時擺脫束縛他們的漢族文化模式的桎梏（尤其是華東漢族文化），有意選擇了一個仍然滲透着原始魅力和力度的藏族為他們的對象。在「邊塞熱」初期（即八十年代初），藝術家普遍持有一種對少數民族地區和文化的局外人的觀點和感受。

他們並沒有決心全力以赴把自己投入到這個生活當中去。他們只不過以局外人的耳目和敏感來掠取一種異族的特異現象和感覺，然後用之以豐富自己的表現世界。歸根結底，這一類漢族青年只不過在較創造性地利用了毛澤東關於「洋為中用」的遺訓罷了（他們倒用「少數民族」來取代「洋」字）。

至今西藏照樣吸引着許多漢族藝術家，有一批二十來歲的青年甚至自願報名入藏長住，其中有大學講師、攝影師、詩人、報紙的編輯等等。他們不像五、六十年代投身於邊疆地區建設的支援軍；也不像七十年代末八十年代初那些捕光掠影的藝術家。現在遷居西藏的這些青年懷着一種對西藏的生活和藝術的虔誠和熱愛，他們不願意以居高臨下的心理優越感去觀賞西藏，而正在企圖把西藏的特異氛圍和生活精神溶化到自己的內心和藝術世界裏去。他們的作品在逐漸地問世，也意味着青年一代漢人對少數民族（即異族）文化的許多新的發現。今後我們也許會見到一些能夠包含覺醒的漢人的現代意識和充滿粗獷和活力的藏族精神文明傳統的作品。但是，也可能這一代的藝術家將囿於自己的過強的民族自尊心，像上一代那樣，竊用西藏的藝術外殼作為他們創造的點綴。

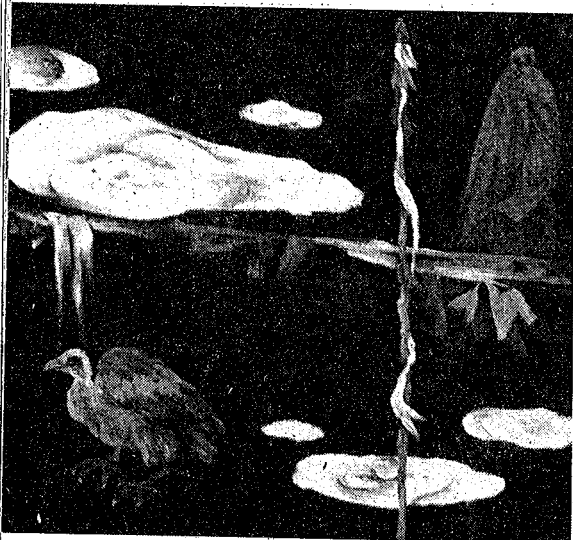
## 追求充實感

上述邊塞文藝當然不僅限於繪畫這一種藝術門類。但無論是繪畫、電影、詩歌、小說、音樂、攝影等，邊塞熱所孵生的藝術品，總體來講有以下幾個特徵：（一）強調擺脫華東地區固定的生活模式和社會、人際關係；（二）超越出漢族地區附於藝術家的時間和空間限制；（三）利用燦爛奪目的邊疆民間風俗（所謂的民俗展覽）以便刺激生活於暗

淡和機械般環境的漢人；(四)強烈的暗示性——這一類的邊塞文藝最終還是為內地多數的漢族(哪怕是某一階層的都市文藝青年)服務，因此邊塞文藝的大多數作品仍然擺脫不了漢文化「文以載道」的傳統思想。作品的形式雖然新穎，其思想含意義和符號系統卻還循老規矩。

遺憾的是到現今為止，為自己的藝術行萬里路走遍天下的人，並沒有顯示任何能夠克服自身的民族局限性和民族意識框框的能量。到了最後，他們依然故我的自信抵消了一切超越自己的努力。

除了美術界，大陸的電影界也較充分而顯著地展示了所謂「邊塞文藝」的屬性。對讀者比較熟悉的例子大概就是陳凱歌和張藝謀的影片《黃土地》。《黃》取材於漢族的發源地，西北的黃土高原。嚴格地來講，這部電影也許不應當列入邊塞文藝的範圍，但仔細琢磨卻不難發現陳凱歌的作品相當完整地包容了上述邊塞藝術品諸特點。恰好，《黃土地》也是中國「西部文藝」的代表作(現在內地已



▲「邊塞熱」的例證：(上)油畫《喇嘛與鷹》，陳興祝繪，西藏五人畫展。(下)電影《黃土地》有邊塞風味。

經出現了西北文藝專刊和專家)，故此這個戲有它的重要意義。至於《黃土地》藝術上的得與失，我們沒有必要在此贅述，更值得一提便是該電影的導演在利用遠離八十年代的現實生活的四十年代陝北農村，採取了較為罕見的手法和含蓄的筆觸向觀眾傳達了有現實意義的思想內涵。恰巧因為陳並沒有徹底脫開漢族文化區域，影片才受到那麼多官方人士的重視和非議；這也是《黃土地》能夠在有眼光的都市青年當中引起共鳴的主要原因。

### 掏出心靈的空虛

說穿了，在某種層次上，陳凱歌把邊塞的風物 and 民俗，加之以內地知識青年的摩登意識，完成了一部高超的寓意性作品。在這點上，《黃土地》同多數其他邊塞藝術一樣，表面上深入地揭示了歷來被忽視的邊遠民族文化，但實際上只不過是為了填充貧脊、空虛的內地文化生活，巧妙地利用民族文化的神韻、怪誕、新鮮和古樸。陳凱歌的同學、中國純藝術影片的前衛導演田壯壯，在他的兩部邊塞作品，《獵場札殺》和《盜馬賊》，也徹底地表達了他們這一代的悲劇性現狀。他們在熱情地急功地

在邊疆地區和文化尋求一種新的時空和氛圍，但由於他們本身文化上的先天性的不足(恐怕這個缺欠不僅是十年文革的恩賜，他們青少年時期的教條式的教育也仍然在起一個巨大的破壞性作用)，他們怎樣努力於異族的文化，永遠是一個小擺設、一個玩意兒(不管他多麼有鄉土味)。他們跟在非洲或在澳洲拍民族影片的白種人沒有多少不同。甚至由於文化素質的差異，中國的藝術家似乎很少能夠克服自己對少數民族文化的深層反感和鄙視。田壯壯影片裏經常暴露他對蒙古族或藏族的鄙視心態。中年導演張暖在影片《青春祭》也無意地表現了漢人對雲南傣族的矛盾心理：她一方面羨慕傣族的生活方式和天然質樸的性格，但另一方面無法克制她自己的優越感。可惜的是，田和張都沒有能夠利用他們這種矛盾的心理來深化他們的認識和藝術實踐。

### 可載可覆

在文化革命結束後，很多藝術家，尤其是畫家，厭倦於給他們的作品以顯著的社會或時代含意的暗示性；但同時也仍舊面臨一個困惑：在表現漢族的社會生活，一個藝術家幾乎不可能超越出黨和「人民」對他的具體要求。他們被迫反映現實，反映這個時代以及與這個時代有千絲萬縷貫連的政治和人際關係。在面臨這樣一個藝術繼續淪為符號的日子，少數民族文化和邊塞的生活給相當一部分藝術家提供了一個超渡藝術苦悶期的方舟。但雖然這隻方舟的來客愈來愈多，它的漏洞也不少。其中最要害的恐怕是漢族藝術家自我意識的貧乏和他們的那種居高臨下的頑強心態。可悲的是，這麼多尋求充實自我的努力，恰好暴露出本來掩蓋得較完整的心靈深處的空虛。