

## “西藏”在哪里？

□吴鸿 Wu Hong

——一个以主角身份来叙述的配角故事

Where is Tibet

——the story of a supporting actor told by the hero

*With the process of commercialization, people's spirit and way of life are undergoing dramatic change. Mercantilism has replaced traditional value and morality over night. While indulged in sensual pleasures, people are suffering from the crack of spiritual doom. It has become, at the moment, the mainstream of avant-garde art to explore the animal aspects of people and the tragic logic of human nature.*

2007年8月，应原弓艺术机构之约，平生第一次去了西藏。短短的几天时间，行程安排的非常紧凑，除了参加了作为“正式”活动的原弓艺术机构在拉萨的展览以外，主办方还周到地安排参观了作为藏文化主要标志的一些宗教和民俗活动，让我体会到了一个既熟悉又陌生的“西藏”。说到“熟悉”，是因为自上个世纪八十年代以来，大量的美术和文学作品描写了西藏，让我们对于那个作为一个“地域文化”概念的西藏早已形成了某种“概念”；而说到“陌生”，则是我在早先的那些已经被概念化的“异文化的西藏”、“宗教的西藏”、“香格里拉式的西藏”等模式之外，又亲眼看到了一个世俗的西藏，一个正在逐渐“内地化”和“流行化”的西藏。不错，我们如愿以偿地看到了作为旅游景点的布达拉宫，看到了作为文化资源开发的雪顿节，看到了作为带有表演性的辩经，但是更使我记忆铭深的是从所住的宾馆下面的歌厅里飘出的让人彻夜难以入睡的卡拉OK。

在临走的前一天，作为主办方的朋友，当地的一个画廊邀请了当地的不少艺术家与我们一起进行了座谈。因为座谈召集者不是代表着某种身份，所以来的艺术家中居然基本代表了当地艺术界的各个阶层。从自治区美协的干部、大学的老师、艺术机构的专职画家到自由身份的艺术家，俨然是一个当地的“各界代表”会议。从当地艺术家的发言中，我能强烈地感受到一种比内地画家还要强烈的焦虑。这种焦虑既有被日益火爆的艺术品市场所“边缘化”的焦虑，也有对作为一个“团体”而出现的同样被日益边缘化的文化身份的焦虑。

我们可以简单回顾一下自上个世纪八十年代以来，随着思想解放运动而在随之而起的先锋文化的各种表现形式中所出现的不同的关于“西藏”的印象。

上个世纪八十年代起，随着陈丹青的《西藏组画》和当时以四川美院“伤痕画派”为代表的年轻艺术家们的一些以川西藏区为表现对象的作品在全国引起强烈反响，在当时的美术界引起了一股势力强大的“西藏热”。那个时期，也是我刚刚学画的阶段，即使是在我当时所处的小城中，身边的朋友们谈论最多的也是如何去西藏寻找“灵感”，似乎西藏是当时的新潮绘画的圣地，只要你去那里朝拜过一次之后就能得到脱胎换骨似的变化。甚至当地的一个摄影爱好者去西藏采风归来后的报告会也是人头攒动。而现在想来，这第一次的西藏热实际上与八十年代初艺术界的思想解放运动密不可分。发端于八十年代初的新潮艺术是一个奇怪的现象，它实际上也可以看成是一个大杂烩，一切与主流的、或者与八十年代之前的艺术样式不同的东西，都可以被视为“新潮”，甚至在当时流行的一股复古风也被视为新潮。与之相适应的是创作的主体开始从八十年代之前的模式化的风格样式和集体主义的主题范围，向尊重个体、尊重艺术家个人的个性化体验转变。而在这个时候出现那批西藏（或藏区）题材的作品，因为表现的对象与我们惯常所熟悉的题材迥然不同，所以，“个人”的、“个体”的经验更容易在这里找到一个突破口。

紧随其后的八十年代中后期，“体制改革”和商品经济发展，引起人们在价值观和道德观上新旧标准的剧烈碰撞。人们一方面渴望变革，同时对随着变革而来的一些社会现象、生活

方式、价值观念、道德标准方面的变化，还不能够完全适应。人们对于“现代化”的理想和现代化过程中的一些现实现象，采取了不同的判断标准，“理想”是美好的，而现实永远是灰色的。正是这样的时代背景下，以倡立传统的价值观和道德观的“寻根热”开始在文艺界兴起。美术界在此时的代表是“怀斯风”成为流行。诗意的、略带忧伤的期盼和回忆的情调成为此时很多艺术作品的主流。在这样的背景下，西藏再次成为了人们关注的话题，因为独特的地理和文化环境，它似乎成立现代文明没有涉足的最后一块净土。人们在实际上是用自己理想中的人文关怀来将“西藏”作为一个载体来进行表现。它的独特的异域情调也使在新旧时代的交替中焦虑、彷徨的整整一代文艺青年再次将西藏视为自己的“精神故乡”。所以，在这里，西藏不再是以一个“客观”的对象来再现的，而是成为了一个“主观”精神世界的依附体来表现的。

随着商品经济的不断深入，人们的生活方式和精神世界发生了巨大的改变，重商主义的流行使传统的价值观和道德观在一夜之间消失殆尽。人们一方面在物质层面享受着肉体的放纵，而另一方面，在精神层面人们普遍感受到了一种末世的情绪。在这个时候，表现人性的“原恶”和原始的动物本性，以及冥冥中人性无法控制的悲剧性生命逻辑，成为这个时期先锋文艺作品的主流。它往往从横向的空间坐标或纵向的时间坐标中，虚构出一个特定的“实验场”，然后作者俨然成为一个俯视着芸芸众生的上帝，用自然主义的方式放任人性在其中恶化、霉变和腐烂。在这个时期的一些先锋文艺作品中，因为西藏在空间和时间上的“封闭性”，也成为了他们“被选中”的人性的实验场。

九十年代中后期以后，随着当代艺术关注和表现的对象越来越都市化和时尚化，“西藏”的概念慢慢淡出了人们的视野。取而代之的是，随着西藏在都市时尚文化中作为一个旅游文化概念的突起，带动了以藏文化为符号的西藏旅游文化产品的发达。一些以藏传佛教中壁画和唐卡中的造型元素为基础，再加上现代装饰和构成关系的作品，成为当地旅游文化资源中的新宠。这实际上是由于丁绍光在商业上的成功后，在国内的一些少数民族地区的美术界所带动的一股“民族元素+现代装饰”风格的余脉。以这种风格为滥觞，此类绘画作品大量出现在一些旅游景点和商业画廊中之后，这种明显的民族风格符号成为了主流艺术界因为担心会被别人视为商品画和贩卖异国情调而惟恐避之不及的“雷区”。

正是在这个前提下，当地的这些“真正还在搞艺术”的艺术们所焦虑的“被边缘化”的问题才有了一个现实的指向。我在和当地艺术家座谈的那个会议中也谈到，西藏的宗教绘画是一个高度程式化和精神化的宗教活动，那些以往时代中的大师们生活在一个高度理想化的精神世界中，而我们作为生活完全不同的一个现代世俗社会的中人，是无法进入到他们的精神世界中去的。那么在这样的前提下，我们仅仅是描摹了一些他们作品中的视觉符号，如何能从更本质的文化身份中去贴近地域文化的特质？

当地的一位大学老师提出的“西藏”的概念在内地艺

术家的作品中一直是在被“他者化”的观点也引起了我的兴趣。我在和这位老师的交流中也提出了我的观点。这就是“他者化”是一个事实，而且也是我上述的关于“西藏”的概念在上个世纪八十年代以降的先锋文艺作品中被表现的主流。但是，对于西藏西藏当地的艺术家的而言，“内地”永远是一种主观和客观中都存在着的强势的主流文化，那么我们在自觉和不自觉中都会比照这种主流文化来“修正”我们的眼睛。那么在这种“被修正后”的眼睛中，我们自己到底看到了什么样的“西藏”？这实际上是一个“自我他者化”的过程。

有趣的是，我在进藏的路上，看的是在成都“拉萨饭店”买的那本《西藏的文明》，作者是法国的藏学家石泰安。此书的成书年代为近半个世纪以前，同时作者也是一个典型的西方藏学家的身份来写的一本藏学的入门书籍，所以，在进藏的途中，我是对西藏充满了一种宗教和神话赞普时代的想象。而在出藏的飞机上，我看的是一本当地朋友相赠的由西藏摄影家德木·旺久多吉编写的《慧眼照雪域——父子摄影师眼中的西藏》。作者的父亲德木·丹增加措是十世德木波仁切（十世德木活佛），他以一种本能的兴趣成为了西藏的第一代摄影家。在他的作品中，十世德木波仁切以一种对新奇的“镜头中的视界”的狂热爱好，自然主义地记录了上个世纪上半叶西藏的社会生活场景和风土人情。在活佛的眼睛的背后，我能看到的是一种人类天然的对于新事物的好奇心理，所以，依我看来，他的作品更具有一种人类学和社会学意义上的价值。而在书的后半部是德木·旺久多吉的摄影作品。旺久多吉作为西藏摄影家协会的专职干部，在他的作品中，我们更多的是能看到意识形态、主流的、“专业的”摄影趣味在其中的影响。大概，这就是我上述的“自我他者化”的一个过程吧。

2007年8月31日

又记：非常有趣的是，在《西藏的文明》一书中有一段记载：“一位从前在唐朝的宫廷里长大成人的吐蕃使节（原书注指仲琼）于672年曾这样向唐朝皇帝描述过吐蕃赞普的居住情况：‘赞府春夏每随水草，秋冬始入城隍，但施庐帐，又无屋宇’”。石泰安认为这段话的最后部分肯定是夸大其词。这与我要说明的西藏在现代化和内地化、或者是“自我他者化”，实际上是基于同样一种心理基础。

2007年9月5日