

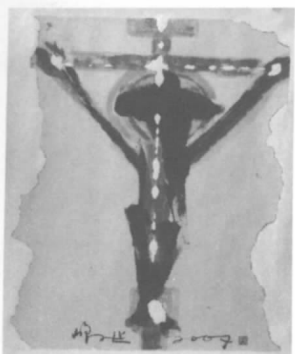
当代艺术中的受难图像

查常平

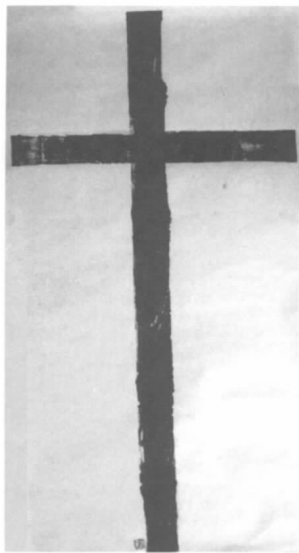
本文通过对西方20世纪60年代以来的后现代艺术与中国90年代中期至今的当代艺术中的受难图像的叙述,指出以基督教为题材的艺术作品日渐式微。其差别表现在西方是由于世俗化思潮的影响,在中国却是基于一种世俗化现实的文化传统,因而决定了两种不同的艺术图式史:一是神圣历史的回光返照,一是对基督教精神元素的偶在挪用。

当代艺术,在西方指20世纪60年代以来的后现代艺术,其主要标志为装置、行为、影像、地景等艺术媒介的出现,其表达对象涉及到人类生活的全部世界图景,包括人言关系(个人与语言的关系)、人时关系(个人与时间的关系)、人我关系(个人与自身的关系)、人物关系(个人与物质自然的关系、个人与自然生命的关系、个人与肉体生命的关系)、人人关系(个人与他人的关系)、人史关系(个人与历史的关系)、人神关系(个人与上帝的关系)。这具体表现在当代艺术对艺术作为一种语言方式、艺术在时间中如何在场、艺术对于个体生命的自我呈现、艺术所展现的自然世界的物性、艺术对于社会展开的批判性、艺术如何达成历史的记录以及艺术对于超越性的存在的追问。其最新的研究成果,有埃莉诺·希尔特妮(Eleanor Heartney)的《艺术与今天》^①为证。

在中国,“85新潮美术”(以“中国现代艺术展”为终点,以将油画作为展览内容的“中国广州首届90年代艺术双年展”为余音)可以说对应于西方从19世纪下半叶的印象主义发端至20世纪60年代的现代艺术时期^②。从1993年有十三位中国艺术家参加的第45届威尼斯国际双年展“东方之路”与“90年代的中国美术·中国经验展”为开端至今的艺术,则类似于西方的当代艺术时期。说两者类似,因为中国的当代艺术,综合了西方的现代与后现代的文化理念,在艺术体制上至今还处于一种前现代的处境。至今我们没有独立的策展、批评、发表制度,没有民间的独立基金会来支持当代艺术的发展,策展人、批评家、艺术家、收藏家、经纪人之类艺术社会角色还处于持续的混乱、分化时期。当代艺术在中国,无论就艺术媒介的探索广度,还是艺术主题的批判深度,都远远不及西方60年代以来的实验。例如,行为艺术现在还不能进入任何正式的大型展览之中,更不用说能够展出的许多装置、影像、图片作品在艺术语言上的粗制



岛子 《宝血挽回祭》 纸本
水墨 2007



岛子 《约：创世 救恩 末世》
三联画 纸本水墨 2006

滥造,传统的油画、水墨、雕塑作品普遍缺乏社会透视与批判的深度。某种意义上说,惟有“立足于神性维度,对现实的批判才不会深陷于人与人之间的意识形态争吵和各种各样的‘花招’”^③。至于以“艺术与灵性”(人神关系)为主题关怀的作品,不仅受到批评界的普遍排斥,而且参与创作的艺术家少之又少。这种现象的出现,同汉语学界对世俗化(secularization)与俗世性(worldliness, Weltlichkeit)的历史观的理解相关,同对人的本质——是否仅仅为有意识的心理生命与活动性的肉体生命,还是社会性的精神生命与历史性的文化生命——的观念相关。这里,学者们普遍忘记了西方自近代以来的世俗化思潮,其背景始终是以宣讲人神关系中存在一位超越性的上帝、人永远是一位承受圣灵的精神性的存在者为内容的基督教。中国自1978年以来的经济发展,实质是一种以从物质的贫乏到物质的富足的物质主义,以及以肉身主义为目的的俗世化思潮,一种将石头变成面包的经济变革。

一、世俗世界中的回光返照

相对于神圣化(divinization),世俗化最初指“教会财产在法律和政治的意义上转移给个人和国家使用的手续。但是,今天,看来不仅教会财产的某些项目,而且人类生活的全部重要领域——知识、经济、政治、法律、国家、文化、教育、医学、社会福利——都已经脱离了教会、神学和宗教的影响,而且接受人的直接负责的控制,因而人自己也变得‘世俗’了”^④。正因为是“脱离”而非背离,基督教依然在西方社会的各个领域发挥着匿名的、隐性的功用,正如皮尔兹·西利斯(Perez Celis)的《西方的奥义》(1990)所表明的那样。它将象征犹太文化的以色列国徽符号与基督教的十字架符号放置于左右由两条红线隔断而成的画面中心,左半边中间部分透出火焰般的光,向着上下衍射,右半边只是在十字架周围略微有些光芒在闪烁,似乎要极力穿透四周的黑暗^⑤。这就是西方现代性文化的现实。“由于在西方文明中教会所代表的基督教传统在历史中的悠久在场,西方文化的世俗化进程,与其说是远离近代之前神圣化的向度,不如说是对于神圣化向度本身内隐含的人的肉身与物质世界的价值的展开与发扬。因此,西方近代以来的世俗化历史,绝对不是物质主义者所理解的反神圣化的历史,更不是以受到启蒙运动遮蔽的思想家所误解的去神圣化(或‘去魅’)的历史,而是把人的肉体生命与其活动的物质世界纳入神圣化整体向度再思的过程”^⑥,也是在教堂周围建立现代金融大厦而非拆毁教堂的过程。只有在这个意义上,我们才能明白为什么在所谓世俗化的西方国家异常强调尊重人权以及保护生态,在社会生活中强调人的精神生命的价值以及艺术、哲学、宗教之类文化样式的独特地位,我们才能理解为什么20世纪的任何物质主义与肉身主义的价值观对人的肉身与物质自然界展开了疯狂的消灭与奴役、无尽的肆虐与强夺。

就总体而言,西方当代艺术中的灵性维度乃是古典艺术时期、现代艺术时期在世俗世界中的回光返照。正因为是回光返照,所以,当然从作品的数量而言,远远不及前两个时期。不过,这并不影响其质量上对于基督教信仰的绵延不绝的、内在的继承,同中国当代艺术中对于基督教传统图像精神的偶在挪用的特征形成鲜明的对比。本文仅仅以当代艺术中的受难图像为个案阐释的对象。

在正统的基督教神学中,耶稣基督在十字架上的受难事件乃是基督教信仰的核心组成部分。耶稣从上帝的至尊地位降卑自己的最后一步,就是他在十字架上的受死(vicarious death)。“通过成为人,耶稣从属于死亡的可能性,换言之,他成为有限者,死不止是一种可能性,而且就是一种现实性”^⑦。耶稣在经历每个人都必须经历的死亡中,与人彻底同在。正因为有这样的

同在经验,耶稣才能从死中复活而给予人希望。他原本就是生命本身(《约翰福音》14:6),是创造主,是胜过死亡的新生命的赐予者。圣经中《马可福音》的受难叙述,横跨11—15章,约占全卷的三分之一。马可就是要告诉其读者,耶稣作为基督、作为弥赛亚或人的救主,必须经历受难才能享有复活的荣耀。通向未来的希望之路,必须首先是通向各各他的十字架之路,是上帝在自我奉献中树立爱的典范的道路,同样,当时处于逼迫中的基督徒,也应当效法耶稣的受难榜样,在逼迫中孕育盼望的光芒。难怪除了圣母与圣子的题材外,历代艺术家表现得最多的,就是耶稣在十字架上受难的主题。这在当代艺术中也不例外。

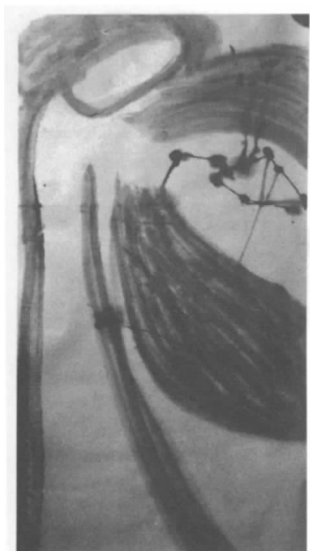
早在20世纪50年代,萨尔瓦多·达利就以超现实主义手法创作了《十字架圣·约翰的基督》(1951)。十字架被悬置于湖泊与流云交映的画面上方、悬置于黑暗的夜空中,光线从下方映照在头部以及上半身下垂的或许是耶稣的身体上,从而在十字架上落下暗影。这种造型,取自委拉斯贵支。画面正中下方,为耶稣门徒彼得站在湖水里正要推出渔船去打渔的场景,另两个门徒在岸边遥遥相望。整个画面给人一种可怖的、绝望的想象空间。他的《十字架受难的耶稣》(1954),用立体派的元素构成,一个无钉痕、身体完整的耶稣,被挂在由八个立方体组成的十字架上。这就是达利本人在梦中所见到的耶稣。耶稣的脸部向右倾斜,两臂张开,在十字架的横木上留下阴影。他仿佛在黑暗的空中被举起。马利亚是以其妻子加拉为模特画成的,裹着厚重的衣服站在画面的右下角,头微微左倾向上、斜视着耶稣的脚部^⑤。达利在这里,尽管没有传统绘画对于耶稣受难表情的描绘(如高更在1889年的《黄色基督》里,其明晰的头部线条下面,隐匿着基督一丝孤独的情愫),但是,耶稣痛苦的挣扎从其半握的双手可以感知得到。四周的黑暗所象征的苦难与在十字架上的耶稣身体显露出来的希望光芒,构成了基督教信仰中耶稣受难的十字架辩证观念。换言之,苦难与希望,正是达利作品的主题关怀。另一位西班牙艺术家塔皮埃斯,从上世纪40年代至80年代的大量作品,都以红、白、黑三色的十字架为主体图式,其中主要有《十字架的拼贴》(1947)、《红十字架画》(1954)、《两个黑十字架》(1973)、《有关白色的有机材料》(1974)、《红与黑》(1981)、《大腿与红十字架》(1983)。“十字架在不同维面的拯救意识,完整地表达在塔皮埃斯的作品里:白十字架是对人的肉身的有限拯救,红十字架是对人的肉身的当下拯救,黑色十字一般同基督在其上的受难和应许相关因而成为救赎人的灵魂符码。个体生命有谁离得开这三个维面的拯救呢”^⑥?

当然,西方当代艺术并非只用十字架的图式来表达人的受难意识。美国抽象表现主义的代表巴奈特·纽曼(Barnett Newman),是一位存在论的艺术家。他的《十字架之十四站:为什么抛弃我,第一站》(1958)就是一例。“左侧漆黑的条状具有绝对的精神性,穿透漆黑的夜晚,跨过白色之域走向右侧,此处有阴云密布的人影质疑死亡,受难似乎就在其中”^⑦。左右两侧一黑一白的线条,仿佛展开着永恒的争斗,而且,右边白色的线条似乎正在竭力驱逐黑暗的统治、迎接永恒光明的来到,左边的黑色即将被赶出画布的边缘。作品的命名,源于《马太福音》27:46节耶稣在十字架上对父神上帝的质疑:“我的上帝,我的上帝!为什么离弃我?”这个问题,实质上代表着现代人类在面对苦难时对上帝的态度,也可以看作是耶稣两千年前为现代人提出的问题。但是,在这种提问背后,基督教通过耶稣的死里复活事件给出了答案。

20世纪60年代作为西方当代艺术的发轫期,维也纳行动小组成为身体艺术的前驱。其主题关怀,紧紧围绕身体的受难极限而展开,他们成长于第二次世界大战的历史记忆的环境中。奥地利艺术家赫尔曼·尼茨(Hermann Nitsch),从1962年开始以身体为艺术媒介、以祭祀为内容展开行为实验。《1号行动》(1962)中,艺术家本人代替了耶稣基督的角色,被缚在一个十字架上,当着观众的面让助手将被宰杀羔羊的血泼在自己身上,这是对基督受难的当代隐喻。另



高氏兄弟 《临界·大十字架——福音书》装置
1994—95



岛子 《哀悼基督》 纸本水墨 2007

一名成员阿努尔夫·雷纳尔(Arnulf Rainer)的《酒十字架》(1957/78),画面为十字架形状的黑色人体,仿佛一具穿越历史长河的血尸。它最初是为格拉茨(Graz)天主教大学的学生礼拜堂而作,没有边框,轻轻挂在一扇巨大的窗子面前,光线透过画布底层,呈现出十字架人体的形状,葡萄酒预示基督的宝血。这幅画的真理,在时间的推移中随其越来越暗而越发显明。不过,艺术家更侧重于表达十字架的绝望的维度。这种绝望在《众生面前的十字架》(路易斯·费利普·诺伊,1963),一方面是基于现代人精神的麻木,另一方面是基于上帝在此情形下对现代人的属灵弃绝^⑩。这种绝望,同样是米兰·克利扎克《瞬间的神殿》(1970—71)的主题。一个裸体的女人躺在采石场上,和三根废弃的木头保持垂直的姿势,形成十字架的造型。克利扎克在捷克斯洛伐克各地多次表演这一幕。他想“以一个非常简单的可能性为某人祈祷,为人的身体或某种精神……并通过它们向一种想象物以及必要的神,向人的梦想、感受、欲望祈祷”(艺术家本人语)。这种无政府主义的行为是激浪派运动的典型。70年代捷克的政治气氛下,他的偶发艺术经常在街头进行,其大部分作品包括绘画、现成物,针对当时的新闻和观念,具有反物质主义的、异教徒的倾向。人体嵌入断裂的十字架中,并不能改变十字架在现代社会中断裂的事实,但靠着人的行为,毕竟还是能够多少赐予人以救赎的希望之光,虽然这种救赎的源头和个体生命的努力相关,虽然它还是可以追溯到基督的受难事件。另一方面,人类在精神上再贫穷,至少还有身体作为媒介的表达。这即是行为艺术的文化价值昭示。到80年代,安德烈斯·塞拉诺(Andres Serrano)的《尿基督》(Piss Christ, 1987),是将一个从廉价商店买来的小型塑料制作的基督受难十字架泡在一杯尿里拍摄而成的图片,从而在美国引发了政府公共艺术基金用途的政治争论。作为“当代艺术堕落与反宗教性的终极表达”^⑪,这件作品事实上正是西方世俗化运动的一种极端表述形式。不过,我们在同属东方的日本,却看到了对于在精神生命黑暗的当代社会对于上帝之光的敞现。安藤忠雄的《光的教堂》(1987—89,日本茨木),将“光”这一自然元素引入四面用混凝土封闭的教堂内,抽象地形成一个“光”的十字架。值得注意的是,十字架上没有受难的耶稣基督形象。换言之,安藤忠雄的作品,更多有一种自然神论的隐喻含义。这或许同他所在的多神论的日本文化传统相关。

同样,基于罗马天主教的宗教传统,意大利艺术家卡特兰(Maurizio Cattelan)的《9点钟》(1999)^⑫,是一尊描绘陨星压住教宗约翰·保罗二世腰间的装置性雕塑。他身着主教的白袍,无可奈何地斜躺在旁边散落着玻璃碎片的地毯上,手持饰有耶稣十字架受难图的权杖,等待着观众的救助。作品的命名,依据福音书中记载耶稣在上午9点被钉十字架的经文。也许在艺术家眼里,代表基督的教宗在今天只是无力自救的代表。这种艺术观念和耶稣当年被钉十字架时的犹太人、罗马士兵(《马可福音》15:30—32)的看法如出一辙:耶稣“救了别人,不能救自己。以色列的王基督,现在可以从十字架上下来,叫我们看见,就信了”。他们忘记了耶稣于一周前得胜进入耶路撒冷、要成为众人的赎价而死的事件。安塞尔姆·基弗尔(Anselm Kiefer)在英国泰德现代艺术馆的一间展厅里,陈列着一棵巨大的棕榈树,树根包裹着泥土,墙上铁制的几十块玻璃框内,镶嵌着棕榈枝、裙子、干草、天使的衣服、发裂的土地、干裂的泥土。这件名为《棕榈主日》(2006)的作品,将基督教用来象征基督胜过死亡的棕榈树枝放在艺术爱者面前,让人重省生命、死亡与信仰的意义。该主题也出现在达迷恩·赫斯特的《为了上帝的爱》(2007),一件用8601颗钻石镶嵌在一具人头骷髅上的装置作品中。美国当代艺术家斯诺(Agathe Snow)用麻绳将烂布等捆绑在十字架上形成一个奇怪的受难人像,上面挂有气球之类的《十字架》系列装置(2007),耶稣黑人似的头部从耷拉到萎缩再到丧失,正呈现出大多数现代人对于耶稣基督受难的无视心态与游戏态度。

二、俗世世界中的偶在挪用

人类今日的苦难,并不因为现代人对于耶稣基督受难事件的渐渐遗忘而减少。或许,正是因为奥斯维辛,因为大地震之类我们无法理解的苦难,迫使我们不得不重审耶稣基督受难的意义。汉语世界的艺术家,基于一种20世纪末的情绪感染,基于基督教文化在中国的边缘位置,基于对基督信仰的普遍不信,他们在一个完全没有超越性信仰的俗世文化传统中,在纯粹以肉身与天地阴阳气组成的俗世世界中对于耶稣基督的受难形象,更多的是采取一种偶在挪用的方式。即使如此,这也仍然是少数中的少数。而且,他们普遍在新世纪放弃了原来的艺术语言图式而转向其他俗世世界对象的呈现。当然,如果基督信仰不是艺术家作为个体生命的认信,我们就不可能期待他们有对于耶稣基督受难事件的内在表达,我们也不应当期望他们能够对于该事件拥有持续的心灵执著并付诸艺术观念语言图式的实践。何况,即使在具有两千年基督教信仰传统的西方世界,由于世俗化思潮的影响,我们今天也很难见到像塔皮埃斯、巴奈特·纽曼这样的以信仰为基业的艺术家。

丁方“在80年代创作的十字架受难意象,在90年代后期的作品里已经转换成了受难的十字架意象。他从对这种意象的主观表达走向了对它的客观呈现。这里,‘客观呈现’指丁方在画面上更多地借用了人们比较熟悉的、现实的旷野与都市、高原与山河之类种种视觉资源。或许,对于一位生存在大多数人不相信耶稣基督的国度里的艺术家来说,其艺术作品的终极关注,不在于是否直接具有十字架意象,而在于它们是否内含这种意象所指的意义:即苦难与希望的双重诉求。我想,正是从这样的意识出发,丁方在他的艺术观念语言图式的开新中,一方面从言说人言转向倾听神言,一方面又从对天国的呼求转向对人间的吁请”^④。基于这样的转向,丁方最近几年的作品,更多是借助他在黄土高原中徒步行走时偶遇的自然天光的神秘经验来传达盼望之类的艺术观念。除了《大悲剧》(2008)中对灰白色的十字架的借用(何况这种借用连同金字塔、古城垣一起出现在其画面上),除了《圣像·死亡无法拒绝》(2004—05)中对圣徒在死亡面前也流露出无助的表情呈现,丁方不再直接延续他在十年前的《大地系列》、《城市系列》中经常出现的终末论受难意识主题。他更多地吟颂自然中的山河、蓝天、大地、流沙和山峰本身——如《叙事诗》系列、《圣风景》系列(2004—06)^⑤,以及忧虑现代都市的生态灾难——如《城市系列》(1999—2000)、《时代的尽头》(2007—08)。余虹用两次“出离”与两次“走向”来描述这种转向:“第一次是出离现代城市走向高原和古代城堡,第二次是出离高原和古代城堡而走向雪峰、光源和教堂并同时重返现代城市。”^⑥也许,这第二次的出离与行走,将注定成为丁方一生的宿命,并非基于耶稣基督受难事件的感召。至于舒群从《绝对原则》系列(1984—86)到《同一性语态》系列(1993)的绘画转向,实质上从头至尾都是对基督的十字架受难图式与西方艺术史上基督教建筑图式的挪用,只存在对基督教精神的而非信仰的认同。基于此,张念的《移动的记忆——耶稣受难》(2006)、苏新平的《最后的晚餐》(2009),只是对艺术史上的同一主题在构图上的借用,再加上自己的符号化语言的转换。

同样,在实验水墨领域,我们非常诧异地发现:在90年代,刘子建的作品中大量出现了十字架符号。1994年作为刘子建的原初图式——十字架意象的“形成年”,“他在其间创作的关于心理生命的《坍塌No. 1》、《坍塌No. 2》、《瞬间死亡的感受》、《封存的灵魂》、《微光》、《黑色空间里的时间碎片》、《遭遇》中,出现了下面这些主体图式,它们即以有序的十字架统摄无序的



高氏兄弟 《临界·大十字架》 展出场景 1995



刘子建 《垂丽之天象——招魂》 纸本水墨 2007

万象、以立定的十字架抗拒崩坏的心象、以永恒的十字架否定瞬息的死亡、以凸显的十字架冲破灵魂的封存、以微明的十字架普照弥漫的黑夜、以肃穆的十字架留驻飘移的时空、以破败的十字架吁请完全的灵命。十字架在其中,对于净化、升华、朗现艺术家关于灵命如何在沉沦的当代生活中领受救赎的观念,发挥着不可替代的功用。我们从刘子建所执寻的十字架原初图式中,也仿佛看见了实验水墨于传统水墨、学院派水墨之外另辟蹊径的可能性。基于对自己原初图式在艺术观念上的功能自觉,刘子建持续在《见证》(1995)、《状态—逃逸》和《无法重合的飘浮》之三(1996)、《夜一网》、《还有诗意》(1998)、《记忆·十字》(1999)中拼贴、撕接出十字架图式。其实,《记忆·十字》是对以前在自己艺术语言中的所有十字图式的记忆。另一方面,我们从中依稀可见艺术家在形式关怀上倾向现实生活的迹象”^⑩。这种迹象,在今天刘子建的作品中得到了进一步的强化。他的《天问》系列、《垂丽之天象》系列(2007),乃是基于他对宇宙之初的混沌图像的感悟,和之前他企图以十字架隐喻宇宙的可能救赎完全处于断裂关系。他甚至完全放弃了十字架符号的挪用。宇宙起初在混沌之中的混沌,依然成为艺术家今日的艺术观念,无需十字架在救赎价值上的定向。换言之,十字架原初所传达的苦难与希望的维度,因其从作品中的退出而只剩下对宇宙的混沌表达。



岛子 《灵语》 纸本水墨
2008

这种在世纪末前后中国艺术家的艺术作品在主题关怀上的巨大反差表明,没有对耶稣基督内在的信仰,艺术家就不可能有对耶稣受难事件的持续表达。即使像高氏兄弟这样的艺术家也不例外。他们曾经以十字架为基本的造型框架,以木材、灯泡、地球仪、太极图、《世界通史》、“文革”史料灰烬、红卫兵袖章等材料在十多年前创作了气势辉煌的《临界·大十字架》(1994—95)系列装置,致力于探索由耶稣基督的受难事件而引出的基督教终末论的主体涵义(《人类的忧虑》)、时间涵义(《世纪黄昏》)、空间涵义(《世界之夜》)、文本涵义(《福音书》)以及超验涵义(《黎明弥撒》)的艺术书写^⑪。由于在根本上没有对于基督教信仰的认信,高氏兄弟于1999年在深圳华侨城创作的环境雕塑《预言》,在一个由废弃工业元件组成的球形上竖起两个十字架造型,其中重叠的竖木、交叉的横木穿越透明的不锈钢球,耸立于空中。这多出的一根十字架横木,就是迫于策展方的压力添加上去的,从而大大削弱了十字架在这种工业文明背景下所隐匿的受难与拯救意识。

尽管如此,中国当代艺术中出现的受难图像的书写,除了偶在挪用的情形外,还有以王鲁的油画、岛子的水墨为典范的图式。现代汉语世界里,也不乏对基督信仰的艺术表达执著的追寻者。自“85新潮美术”以来,油画家王鲁就以圣经为题材,对耶稣的诞生、他的爱道的宣讲、他在十字架上的受难、复活等历史与信仰事件进行了多年的、反复的艺术书写实验。仅就耶稣受难这一主题,他就有数件作品问世,如《负十字架》(2005、2007)、《西门代荷》(2007)、《上十字架》(1998)、《下十字架》(1995、1999、2002、2004、2004—06)、《十字架苦刑》(2004、2005)^⑫。他总是以血红色的意象描绘受难中的耶稣基督形象。他借鉴传统中国画中的大写意笔法与自由随意的线描,人物布局形成一种对比性的结构,带着现代性的情感不确定因素与漂移游离特质;其主题关怀指向耶稣的降生、成长、事工、受难之类行动,仿佛就发生在今天的现实里。背景人

物或背景本身,大都呈现为黑绿色,或如快快激动的人群,或如萧萧静穆的人身,或如斑斑剥离的破墙,或如苦苦挣扎的头颅,或如蛋黄凝固的壁画,或如粼粼闪动的波光,或如殷殷期盼的哀求,或如青青发芽的草场。十字架的构图,虽然不是出现在每件作品中,但是,以苦难与希望为内容的十字架神学意涵却贯穿其中,贯穿在殷红色与冷绿色的意象对比图式中^⑨。遗憾的是,王鲁的创作,并没有引起批评界的广泛注意。此外,岛子近年的“圣水墨”实验,更是直接深入到基督信仰与中国传统水墨艺术如何融合的内部,将“墨”这种媒介作为苦难的颜色的表达力推向极致。他的《约·创世·救恩·末世》(三联画,2006),单纯的十字架造型从黑白虚实相间到以实为主再到虚中写意,其间的横木从处于画面顶端到通常的十字架中的位置再到下部,将基督教的终末论历史观表达得淋漓尽致。它其实是对俗世历史的审判过程;其《殉道图》(三联画,2008),仅仅将枯竹似的十字架图像直立于坟茔的地方,让人在自己的想象中完成了殉道者与耶稣基督在历史中受难的连接;他的《哀悼基督》(2007)中,两个哭丧着脸的女人抱着从左至右斜躺的基督受难身体,但她们头部周围的光晕隐约给人一丝希望;《宝血挽回祭》(2007),把耶稣受难为人付出的代价表达得栩栩如生,由粗犷的笔触所构成的十字架覆盖了下坠的耶稣的头部,其暗淡的光环和暗淡的十字架在水墨的深浅度上交相辉映。

或许,这正是今天的汉语族群对基督信仰中耶稣基督的受难事件只具有朦胧性的意识的象征。至于它是否会变得明晰,这将取决于他们对自己的内在信仰和当代艺术语言图式的全新理解与实践^⑩。

① Eleanor Heartney, *Art & Today*, London: Phaidon Press Limited, 2008; 岛子:《后现代艺术系谱》,重庆出版社2001年版。

② 西方艺术的如此分期,参见阿纳森《西方现代艺术史》,邹德依等译,天津人民美术出版社2007年版。

③ 余虹:《艺术与归家——尼采·海德格尔·福柯》,中国人民大学出版社2005年版,第320页。

④ 汉斯·昆:《论基督徒》上卷,杨德友译,房志荣校,三联书店1995年版,第5页。

⑤⑪ 图参见岛子《后现代艺术系谱》下卷,第673页,第672页。

⑥ 参见拙文《俗世社会与世俗历史中的图像追思》,载《人文艺术》第8辑,贵州人民出版社2008年版。

⑦ Millard J. Erickson, *Introducing Christian Doctrine*, Michigan: Baker Book House, 1992, p.237.

⑧ 作品参见张浩达、文庸、荒园编著《视觉圣经——西方艺术中的基督教》,社会科学文献出版社2001年版,第136—137页。

⑨⑩ 参见拙文《当代艺术中的拯救意识》,载《当代艺术的人文追思(1997—2007)》上卷,广西师范大学出版社2008年版。

⑩ 乔纳森·费恩伯格:《1940年以来的艺术——艺术生存的策略》,王春辰、丁亚雷译,中国人民大学出版社2006年版,第135页。

⑫⑬ Eleanor Heartney, *Art & Today*, p. 266, p. 23.

⑭ 参见拙文《边缘艺术的主流精神》,载《当代艺术的人文追思(1997—2007)》上卷。

⑮ 参见丁方《为大地吟颂》,台北藏新艺术2008年版,朱丽主编《中国油画名家·丁方》,湖北美术出版社2007年版。

⑯ 余虹:《灵魂的行走》,载《文艺研究》2006年第1期。

⑰ 参见拙文《实验水墨的另类批评》,载《当代艺术的人文追思(1997—2007)》上卷。

⑱ 参见拙文《艺术书写与十字架的吁请》,载《人文艺术》第2辑,贵州人民出版社2000年版。

⑲ 参见王鲁《艺术理解》,香港道风山基督教丛林2008年版;《王鲁作品》,香港德诚出版公司2000年版。

⑳ 目前,中国基督徒的大部分艺术作品,缺乏对当代艺术语言图式的根本把握,还仅仅停留在简单的宗教宣传画层面上。

(作者单位 四川大学基督教研究中心)

责任编辑 金宁