

灵魂的行走

——丁方艺术的神性踪迹

Journey of the Soul

——The Trace of the Divine in Ding Fang's Art

余虹 中国人民大学

Yu Hong Renmin University of China

[英文提要]

With a language and an art form uniquely his own, Ding Fang conveys the indigenous tragic experience in term of Divine Light illumining a God-forsaken land. With this premise, Ding Fang's art contemplates and critiques man's natural enchantment with primordial life and his modernist narcissism. In this challenging journey of the soul, he strives to break through the confines of nationalistic art and modernistic art, to explore a new and sacred terrain where Chinese art and the Divine can meet.

在题为《灵魂之春》的一首诗中，乔治·特拉克尔将“灵魂”称为“大地上的异乡者”。对此，海德格尔说，从表面看特拉克尔在复述一个古老而流俗的柏拉图式的观念，即灵魂归属于超感性的领域，而大地则是感性领域的象征。因此，在大地上，灵魂是个异乡者。不过，细心的读者会发现，特拉克尔是在一种

特殊的意义上使用这一流俗之见的。依海氏之见，特拉克尔的诗作一方面在感叹一个现代性事实：那本属于大地的灵魂的确成了大地上的异乡者，这不仅因为柏拉图式的偏见，也因为现代科技的肆掠，大地的现代化与灵魂的异己化是同步的。在今天，那曾经以灵魂为生命的人成了“充满冰冷的金屋”，他只有“动物的酷烈野性”，而“灵魂却寂静无声”，成了陌生的异乡者。另一方面，特拉克尔的诗作又反复歌咏灵魂在大地上的漫游，因为，那本属于大地的灵魂要在漫游中归家，并以此漫游来拯救作为大地的大地。^①

中国艺术家丁方是这样一个“异乡者”，只不过，他之“异乡”比特拉克尔的“灵魂”更甚，因为他在一个比“西方”还要漠视灵魂的大地上漫游。在这片大地上，灵魂从来就是与鬼魂为伍的，它不属于生命，尤其在“革命”之后，它更是一种“虚无”。因此，丁方那些作为“灵魂行走”的言语和画语实在令这片大地上的耳朵惊异。

一、反现代性之道而行之

丁方曾对我谈到 1980 年春的一件事，那时他正在南京艺术学院读书，学校组织学生去苏州一带写生，丁方没有去苏州而是独自去了西北的黄土高原，他说：“当时我只感到苏州不是我要去的地方，一种莫名的力量将我带到了黄土高原，从此我便被那片土地所吸引，以后数十年我不断去那里，在那里我找到了艺术的源泉。”在另一篇题为《山魂与人灵》的文章中，丁方如此写

^① 参见 [德] 海德格尔：《诗中的语言》，见《通向语言之途》，孙周兴译，北京，商务印书馆，2000。

道：“自幼我就酷爱绘画。迄今为止，我已记不清自己曾拜访过多少名画家，曾在各种绘画学习班中度过多少时光了。但这一切在我踏上黄土高原之后，均变得微不足道，因为与高原所展示给我的前景相比，过去的一切努力，只不过是一系列低头看着足尖的不自明的摸索罢了。”^①

自1980年至今，丁方多次去陕晋黄土高原、甘青黄土高原和青藏高原^②，以至于他说他不能不去那里，只有在那里行走才能进入艺术，而他新近一篇回顾性文章的标题就是《我心在高原》。心灵在高原的行走是丁方艺术活动的特殊方式，离开了这一行走就没有丁方的艺术，也无法理解丁方的艺术。于是，我想问：对丁方来说，心灵在高原的行走是一种什么样的行走？这一行走何以成就了丁方那令人惊异的艺术？

通常，我们会将此一行走看做城里人下乡采风猎奇，最多将其理解成一种返璞归真的实践，而丁方在高原的行走却是另一种行走，一种在名叫“中国”的大地上从未记录过的行走。在丁方数次的灵魂行走中，我们可以看到两次“出离”和两次“走向”。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。如果说在第一次出离和走向的途中我们还可以看到丁方的同路人的话（20世纪80年代以来的寻根艺术和乡土艺术），在第二次出离和走向的路上则只有丁方孤独的身影（神性艺术）。丁方艺术的意义基于这两次“出离”和“走向”，尤其是第二次。

接下来的问题是：丁方灵魂行走中的两次“出离”和“走

① 丁方：《山魂与人灵》，见《丁方文集》，135页，北京，燕山出版社，1998。

② 丁方去陕晋黄土高原、甘青黄土高原和青藏高原的时间是：1980，1981，1983，1984，1986，1988，1991，1994，1997，1998，1999，2000，2002，2004。

向”以及它所导致的艺术现象究竟意味着什么？要回答这一问题我们首须注意丁方灵魂行走之最初出离的地方：现代城市。现代城市是一个什么样的地方？是被现代化的地方。“现代化”是一个特殊的过程，它也有一个内在的出离和走向，现代城市是此一出离和走向的终点。所谓“现代性”在我看来就是最终造就现代城市的历史进程，而现代城市就是现代世界的象征。

于是，须进一步追问的是：作为现代化的“出离”出离了什么？出离了人的存在之根。人的存在之根是什么？是人与自然“神秘”的关联和人与价值“神圣”的关联。在谈到“人的存在”的时候，海德格尔用了一个特殊的词：“此在”（Dasein）。“此在”之“此”（Da）不是通常意义上的“这里那里”和“这时那时”，也不是古典哲学所理解的“具体个别性”，而是指人存在的“先在关联性”和“先在有限性”。海德格尔的“此在”论是直接针对笛卡儿以来的“人”论的，后者将“人的存在”理解为“孤立的意识”和“纯粹自由的主体”，即“我思”。笛卡儿式的“人”论的要害在于：人被设想为无须关联他者的存在主体，他与他者的关联不是他存在的先在基本结构，不是决定其存在的基础，人与他者的关联仅仅是由人的意识和意志派生出来的，换句话说，人的存在不是先行由他与他者的关联决定的，而是由他的纯粹意识和纯粹意志决定的。一个与他者没有先在关联的“人”，作为“纯粹意识”和“纯粹意志”，在原则上是“没有先在限度的存在”，因此，现代哲学将人设想为“自决”、“自主”、“自律”、“自由”的存在，这一思想在尼采那里达到了顶峰。

在海德格尔的思路中，从笛卡儿到尼采的“人”论都只是一种出于人类自恋的妄想，事实上，人是一种先行关联到他者的存在，这个他者在根本上是绝对他者，即它们是不可被人化和被人操纵的存在，它们的绝对他性启示了人存在的限度。这个绝对他

者不仅包括神圣的上帝与诸神，也包括神秘的天地自然，为此，海德格尔将人的存在理解为与天地神先在相关的存在，并将“世界”称为“天地人神”的“四维整体”，人的存在即“在世界中的存在”。作为与天地神先在相关的存在，人的存在受到相关者的限制，即他的存在不是纯粹自决自主的，因此，人的有限性不单指人出于自身的要死性和知与行的限度，还指来自于绝对他者的关联性限制。

现代哲学对人存在的先在关联性和先在有限性的遗忘与整个现代性的历史进程同步。在古代世界，人与天地神处于一种原始质朴的关联中，对天地神的基本敬畏和敬拜使人生活在一种有限制和有节制的生活之中。当然，古代世界中的人对天地神的基本敬畏和敬拜更多的是恐惧和迷信，这种恐惧和迷信造成了天地神对人的奴役和压迫。正因为如此，现代性的进程被说成是“人的解放”的历史，是人摆脱对天地神的恐惧和迷信的过程，但我们别忘了它也是人抛弃对天地神的基本敬畏与敬拜的历史。

从根本上看，“人的解放”是以人对自然的战争和人对神的战争为标志的，在这场战争中，人似乎是胜利了（事实上，究竟谁胜谁负，宣判者还未出场）。以胜利者自居的人将自己放在了昔日上帝的位置上，他自以为自己是真正的创世者和主宰者，在他的眼中，即使有天地自然和上帝诸神，那也是人的造物或可被人控制之物，因此，人与天地神的关系归根结底是人与自己的造物和手中之物的关系。对于一个自诩为创世者和主宰者的人来说，不再有绝对他者的存在，也不再有人与绝对他者的先在关联，在自以为推翻了自然和诸神的统治并割断了人与绝对他者的先在关联之后，人确立了自己对他者的统治关系，这种统治关系就是现代世界的基本结构。

由此观之，现代性的进程就是人出离自己与自然的先在关

联，出离自己与神圣的先关联，走向人对自然与神圣的统治的过程，在此过程中，人逐渐遗忘了那曾经与自己一体相关的绝对他者。如果说老庄之“道”接近那作为绝对他者的“自然”，而基督教的“神”接近那作为绝对他者的“神圣”，现代性的进程就是一个“远道离神”的过程。而丁方灵魂的行走恰恰反其道而行之，他断然离开那个大写的“人”，艰难地走近被这个人离弃的“自然”与“神圣”，将被现代人割断的人与自然、人与神圣的先关联重新关联起来。

在下面这一段行走手记中，我们可以看到丁方是如何走近被“人”抛离的“自然”的。

“记得一次沿着黄河东岸从南向北走，浪涛声轰轰隆隆，震耳欲聋，异常震撼人心。此时我抬头一望，蓦地忽见有一种更能震动我心弦的景象突入我的视域：那就是紧夹着大河两侧的高原形态。它是沉默的、无声的；在沟与沟、谷与谷之间，一座座高高的崮崮横连耸立着，有的真像在画片上见过的古埃及金字塔那般雄伟；那些岩壁的褶线平平正正，转折分明，清楚显示出的精神内涵完全与秦汉篆刻艺术那种古朴平正的气魄相吻合。还有一些崮崮的造型像一尊硕大无比的司母戊鼎，那凝重端庄的态势，在群山的拱卫下放射着一种精神的光芒。更有一些山峦的崩裂形态就像是巨人的面容，凝固在正午时刻浮雕般的清晰之中，不禁使我暗自揣度它们与青铜面具之间的同谋关系。这种强大的原始生命的力度深深地割开了现代灵魂脆弱的神经，有如钻石般锋利地切入。”^①

在这段引文中，我们可以看到丁方之能走近“自然”并感到那“强大的原始生命的力度”，是因为他借助了古埃及金字塔、

^① 丁方：《高原的灵魂》，见《丁方文集》，35页。

秦汉篆刻艺术、司母戊鼎、青铜面具这些古代艺术的记忆，换句话说，与其说是原始的自然像古代艺术，还不如说是古代艺术像原始自然。古希腊的“艺术模仿自然”说也许可以在此来理解，即艺术活动源于人与自然的原始关联，艺术是将人引向自然本身的桥梁，而不是将人带出自然的出口。

原始的自然，即那种未被现代化的自然，经古代艺术的中介“突入”了丁方的视域，它“强大的原始生命的力度”割开了丁方那颗现代灵魂的脆弱神经，也突入了他的灵魂，强化着他的灵魂。而呈现高原所显露的“自然伟力”以及“人与自然的原始一体”，不仅是丁方高原之行最初的艺术主题，也是他此一时期画面结构的真正依据。

在这一时期的艺术表达中，有三个基本要素支撑着丁方艺术的空间，那就是：人、山、城，而人与山的同构，城与山的同构则是其画面结构的基本样式。在20世纪80年代中期，丁方的一批作品曾令观众惊异无比（油画《高原的灵魂》），在这些画面上，巨大的人体与巨大的山体浑然一体，形成了超常的视觉冲击力和观念上的陌生感。有意思的是，此时的中国思想文化界是人本主义和主体论的一统天下，于是，出现在丁方作品中的独特领悟与体验被消融到一些流俗的言谈中去了，仿佛这些作品是对人的“大写”，仿佛它展示的是艺术家的“英雄主义”情怀（对丁方艺术的误解由此开始）。其实，这些作品要呈现的是人与山的同构，此同构并不必然表示人对山的同化，也不表示山对人的吞噬，它表示的是人与山都从属于更伟大的存在，那就是自然（大地）。

在黄土高原行走的丁方有一次突然有了这样的发现：“我蓦然间发觉他们^①的背脊与远处的山体竟有着令人惊异的同构关系：

① 指在高原上打井的人。

他们的起伏都是那样的生动有力，转折是如此的铿锵分明，尤其是当暮色将降未降之际，呈现在人们视觉中的，一个是活动着的山体，而另一个则是沉默着的背脊。”^①此一发现对丁方意义重大，因为他在此听到了“某种更高的存在向灵魂发出的召唤，……这一召唤驱策着我整日流连在那片广袤的母土上，怀抱着隐秘的同情心，反复体验大地和生命之间的张力与同构关系。我那时确信，这种体验是我获得新的造型语言的唯一途径，在这条路上我乐而忘返。”^②

在高原，不仅人与山同构，高原房屋的建筑和古代城堡留下的遗迹也展示出城与山的同构，此同构更深地展示了古代世界中的人（文化）与自然的先在关联。在素描《山与房屋的构造》（1983）和油画《不死者之城》（1985）等作品中，我们可以看到这种同构性造型。

对丁方来说，高原上那些形迹难辨的城堡遗址具有多重象征意味，一方面它们和古代艺术一样因秉承大地之气而与高原同在，它们是古代世界中人与自然直接相关的见证，丁方想从它们身上寻找那化自然伟力为文化伟力从而支撑一个民族数千年持存的秘密；另一方面，与高原同在的城堡已面目全非，“不死者之城”事实上已死。是什么原因导致了它的死亡？对此，丁方也想知道。

丁方曾反思说：“在我的心像中，高原是最能体现‘深厚’意味的造型母题。‘深厚’的内涵和联想很复杂，它可以谓指我们的水土由于自然生命力之得天独厚，可以谓指我们的传统文化之渊源久长，也可以谓指我们的民族情感之含蓄执著等。但在我

① 丁方：《山魂与人灵》，见《丁方文集》，137页。

② 同上书，136页。

的理解中，这种深厚也能成为一道屏障——以历史、文化、传统、民族的名义来阻碍我们与神圣真言的相遇。”^① 正是对原始自然和传统文化的深入反思以及在高原的进一步行走，使丁方告别了一般回归自然、回归传统的艺术同行，他的《走出城堡》（1985）、《走向信仰》（1988—1989）等作品显现了他靠近了“神圣”。

自20世纪80年代中期以来，丁方的作品中出现了一个新的要素：光。这不是通常意义上的自然之光，即让万物自然呈现的光，而是一种神奇的光，一种让万物沐浴爱意与关切的光，一种改变万物的存在让万物获得灵性与温度的光，这种光即“神圣”。

神圣之光是如何来到一个中国艺术家的作品中的？何以几千年来中国艺术世界中没有这种光？神圣之光的到来对中国艺术意味着什么？这是丁方艺术的行走给我们提出的最为独特而深刻的问题。

让我们再次回到丁方在高原上的行走。此刻的丁方走出了黄土高原的“崾崢”（原始自然）和古代的“城堡”（历史文化），他被一个声音引领着走向青藏高原的“雪峰”和“极远处的光”（神圣信仰）。在黄河古渡，这个声音在说：“为什么你的精神涣散？为何要迟缓你的脚步？别人的窃窃私语与你何干？跟随我，要像一座卓立的塔，绝不因暴风雨而倾倒。”在山峰的尖顶“一个声音在我的内部祷告着：高高在上的主啊，快领我离开山道，走出狭路，登上那尽收天边的顶端吧……从这一刻开始，我便再未离开过那永恒行走的命运。”被引领的灵魂终于超越肉体的极限，让丁方登上了唐古拉山口一座海拔6 000米的雪峰。“一颗打着感激冷颤的灵魂，同时也是幸福的灵魂！那仰瞻的目光啊！越过层层雪谷、峰顶，遥望到了最高处的光辉……在万籁寂静之

^① 丁方：《山魂与人灵》，见《丁方文集》，145页。

中，我聆听到那第一声音响。这无异于天边浩瀚的赞歌，仅仅是第一声呵，这颤抖的身心便已明白无误地分辨出那神圣的召唤了！”^① 读到此处，我想起了那在神圣使者的引领下走出地狱、穿越炼狱、在天堂的最高处见到那“动太阳而移群星”的神圣之光的但丁。事实上，离开了渗透在西方文学、音乐、绘画和建筑中的神圣启示，丁方也难以见到那“最高处的光”，这在我们所看到的丁方有关西方文学、音乐、绘画和建筑的宗教性分析中可以找到大量的佐证。

感领启示之后，“仍然是黄土高原上的旧县、绥德一带的古城残垣，仍然是军渡、佳县周边的金字塔形的雄崮高埠，也仍然是青藏高原与河西走廊交界处那似乎悬浮于苍空中的晶莹雪峰……但这之中蕴涵的意义，此时此刻在我的眼中都与以往不同了。我强烈感到一种如泪涌出的感激之情，在胸部和喉头涌动。因为在我——一个具有独立价值的个体生命——置身于这无尽的生存悲剧境况中的时刻，神圣俯身下降，它以肉身的耶稣基督负载着神圣精神的永恒祝福，来到我们中间！他本可以不来，让我们绝望、痛苦、号叫、发疯，但他没有任何先决条件地来了；以他的牺牲、受难、显示了将我们从不幸中搀扶起来的力量。当我目睹着天际极远处的光芒在缓慢上升沉浮中使大地与肉身的区分愈益模糊的时候，当我定睛观看着城体与山岩那如熔浆般的结构如何在光芒的辉映下腾燃着赐予和感恩的激情时，我便在心中默默勾画出了一系列图景，它既是现实的又是超验的。”^②

当神圣之光来到丁方心中的时候（油画《光辉深处的灵魂》），他对原始生命的存在有了新的体认，对原始艺术向神圣艺

① 丁方：《感领之魂》，见《丁方文集》，109页。

② 丁方：《山魂与人灵》，见《丁方文集》，144页。

术的转型有了新的领悟。在《现时代艺术的境况与希望》一文中，丁方感叹无比地说：“生命强力^①与神圣精神^②的结合使得奇迹发生：冷漠无情的变成了令人感动的，无意义的变成了有意义的，鲁莽的变成了温顺的，冰凉无光的变成了光彩夺目的……这一神圣的馈赠，不正是中世纪北欧蛮族的文化艺术转型时所发生的景象吗？不正是斯拉夫人、俄罗斯人于14、15世纪突然创造出来的圣像画中那神奇的圣光型神秘体验吗？这赋予昔日野蛮、血腥、黑暗、艰砺的北方大地以温柔悯爱之光的奥秘，是来自蓦然被信仰的灵虚之气贯透的灵魂，来自被柔弱之爱击穿的灵魂，来自屈膝向神圣下跪的灵魂！”^③

当神圣之光来到了丁方心中的时候，他画面上的大地、崮峁、河流、城垣、人群有福了。这片从来就没有沐浴过神圣之光的大地，这片从来就坚忍不拔又冷漠无情的大地，在神圣之光的温情抚摸中“流泪”了（油画《为晨曦而流泪的大地》）；这片从来就大白于天下而又深厚到黑暗的大地，这片从来就慷慨赠予而又令人绝望的大地，在神圣之光的照耀下“有望”了（油画《大地的希望之光》）；这片从来就大气浩然而又空灵虚无的大地，这片从来就德性昭昭而又褊狭的大地在神圣之光的浸润下“伟大”了（油画《伟大的风景》）。

“我在画面上进一步突出了光的作用，它作为我所要表现的神圣突入此在的标志，充盈弥漫于沉重的山脉躯体上，现代绘画中极力要消除的那种‘古典的光影效果’，在我的画中得到了现代含义的复活，但这光又不同于形而上画派（如契里柯）的那种

① 高原、城堡。

② 光。

③ 丁方：《现时代艺术的境况与希望》，见《丁方文集》，168页。

诡秘悚然的怪异之光，而是一种沉凝有力的执著之光，它从另一个世界突入此世，温厚地漫溢在坚实的躯体上；而天际尽头沿着地平线那一缕将升未升之光，把神圣之光君临此世带来的希望，呈示给了我们。我深知这一希望的价值和意义。有了这一希望，我便不再企求任何了。”^① 由于丁方灵魂行走，神圣之光首次成为一个中国艺术家的主题，这在中国艺术史和思想文化史上都是一件大事。

到此为止，我简略地勾勒了丁方灵魂行走的两次出离和两次走向，在此，我们可以看到丁方灵魂行走的根本向度，那就是返回人的存在之根，即返回人与自然的先在关联和返回人与神圣的先在关联，此一返回刚好与现代性的历史走向背离，也出离了中国人历史性生存的局限。无论对现代性还是对民族性，丁方的行走都走向了异乡。

二、神性力度的悲剧调性

在灵魂行走中，丁方领悟到人在价值上生成自己的方式，他说：“人只能是一个未定其价值身位的X，它的存在的全部意义，在于一个趋向更高级存在形态的不断跃动的动姿之中。这才是人的生命应永远处于一个二元对立的精神张力景观下方才具有意义的关键。如若取消人必得趋向的理想世界和彼岸世界，人的生存便无方向可言，人因向神看齐而获得尊荣的可能性也将随之消逝。”^②

丁方将“神圣”称为价值上的“更高级的存在形态”，在向

① 丁方：《山魂与人灵》，见《丁方文集》，145页。

② 丁方：《现时代艺术的境况与希望》，见《丁方文集》，167页。

神圣存在不断跃动的动姿之中，人才获得自己的价值身位从而生成真正意义上的人。在中国，“神圣”（the Holy）一直是空缺的，在儒家以人与人的关系为基础的“仁”中没有“神圣”，在道家以人与自然的关系为基础的“道”中没有“神圣”，佛教的“普度众生”中虽有“神圣”的影子，但经中国的禅化和俗化那影子也少得可怜。“神圣”不是基于人的理性算计之善恶，而恰恰是理性所不可思议者，比如无条件的不可杀人、无条件的和平、无条件的宽恕、无条件的爱等等。“无条件性”和“不可思议性”是神圣价值的核心。在一个崇尚“世界上没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨”的大地上，没有神圣的位置。此外，神圣也不是什么人的天然德性，而是由人性之外的更高存在的启示而在信仰中生成的价值取向。天然的恻隐之心可能因危及自身而收回，而神圣之爱却是一种无条件的牺牲，如基督之走向十字架，因此，“启示、引领和信仰”是神圣存在的基础，而在一个相信“人”为“天地”立心的国度，神圣没有位置。

不过，历史的“深厚”不可能彻底遮蔽神圣之光，也不可能完全消除灵魂对神圣之光的感领。痛感神圣在现代世界隐匿的荷尔德林曾在一首诗中这样写道：

假如生活是十足的辛劳，人可否抬眼，仰天而问：
我甘愿这样？

当然。只要善——这纯真者仍与他的心同在，他就乐意按照神性来测度自身。

难道神乃子虚乌有，不可证知？抑或他显露自身，有如天穹？

我宁可相信后者。神乃人之尺度。

.....

大地上可还有一种尺度？
绝无。^①

与诗人荷尔德林一样，艺术家丁方也是神圣尺度的信仰者和领受者，如此之信仰和领受奠定了丁方艺术的悲剧调性，也确立了丁方艺术世界“二元对立的精神张力景观”。在这个世界中，无条件的神圣价值与有条件的世俗价值处于永恒的紧张与冲突之中，如此之冲突是不可消弭的，此“不可消弭性”是丁方艺术之悲剧调性的核心。

不少人认为丁方的作品只是对舶来的信仰经验的转述，是对基督教理念的图解和对基督教符号的简单运用，这是极大的误解。雅斯贝尔斯有一个著名的论断：基督教取消悲剧性。雅斯贝尔斯的论证是：绝对的悲剧性在于人生不幸的不可消除性和价值冲突的不可调和性，即“无出路”和“失败”，而基督教以“救赎”的神圣许诺解除了不幸，以“末日审判”的神圣许诺平息了价值争吵，它将不幸和价值争吵变为一种暂时的考验，变为一种见证神圣力量的对立面。在终极的意义上不幸将被克服，争吵将被平息，出路是有的，正义的胜利就在前头，就此而言，基督教取消了悲剧性。^②

在某种意义上看，雅斯贝尔斯是深刻的。的确，在基督教的信仰逻辑上，随着耶稣在十字架上的复活，悲剧就消失了。难怪，在西方基督教世界中我们看到的终极艺术是“喜剧”（此处的“喜剧”当然不是指某种展示滑稽可笑者的艺术），比如但丁

^① [德] 海德格尔：《人，诗意地栖居》，见《海德格尔诗学文集》，197页，成穷等译，武汉，华中师范大学出版社，1992。

^② 参见[德]雅斯贝尔斯：《论悲剧》，见《卡尔·雅斯贝尔斯文集》，朱更生译，西宁，青海人民出版社，2003。

的《神圣喜剧》（即汉译《神曲》）和巴尔扎克的《人间喜剧》（对巴尔扎克来讲，人间这个悲惨世界之所以最后会以喜剧收场，因为有高老头这样的在世基督的存在），甚至黑格尔的哲学世界和马克思的实践世界最终也是“喜剧”，难怪有人说，黑格尔的学说和马克思的主义在根本上也是基督教信仰的派生版本。

我的问题是：如果丁方的艺术只是西方基督教艺术的简单复制，为何不能将其纳入雅斯贝尔斯的论断，换句话说，为何以神圣信仰为基础的丁方的艺术世界是悲剧性的？为何丁方那些喜剧性的作品也带有浓重的悲剧性阴影？

要回答这些问题不能离开丁方艺术和信仰经验发生的中国处境。细而察之，雅斯贝尔斯有关基督教取消悲剧性的论断是以基督教已然是西方世界的普遍信仰为基础的。而在中国，基督信仰从未成为真正的现实，换句话说，丁方是在一个非信仰的世界中体验神圣的，即他的信仰经验是以神圣不在此地为核心的，在此，悲剧尚未成为过去。

在油画《神之隐遁》和《十字的变异》等作品中，丁方表达了他对自己处身其中的“中国”的看法。《神之隐遁》以“神”这个汉字造型来营构一种神圣隐匿于中国历史之中的油画肌理效果，而《十字的变异》则借水墨对十字的书写来暗示中国历史文化对神圣的某种遮蔽。

没有见过光的瞎子不知道黑暗，尽管他在黑暗之中。这也许是中国人的历史命运？当丁方的个体灵魂被神圣之光照亮的时候，当他领悟到整个民族历史中神圣之光空缺的时候，他便更深切地体会到这个民族历史的悲剧性黑暗和最为隐秘的悲剧性根源。于是，悲剧不再是悲剧中人浑然不觉而默默忍受的处境，而成了不堪忍受的悲剧性经验。于是，在丁方的艺术世界中出现了《黑夜中的震荡》、《大地系列·沉溺的灵魂》、《沉沦之邦》、《东

方历史悲剧的命运》、《城市系列·沙尘》、《城市系列·废墟》等油画作品。在这些作品中，光不仅照亮黑暗（或简单地消除黑暗），它也昭示黑暗，让黑暗显得更加黑暗。

对神圣存在的感领，没有使丁方的艺术取消悲剧，反而使悲剧更加悲剧了，这正是丁方神圣信仰经验的本土性所在，也正是这种本土性使丁方将神圣价值与世俗价值的冲突锚定在难以解决的历史处境之中。

在这片大地上，悲剧尚未过去，神圣之光的到达还面临一场空前的冲突。在油画《河畔深淤》这幅作品中，我们看到金光闪耀的高原、污浊晦暗的淤泥和介于二者之间那如血的河流。此一图式呈现了神圣降临这片大地之时所面临的历史性处境：光已经来临，但还未深入那象征中华民族之摇篮的黄河河床，河畔的淤泥深重，它拒绝光的穿透，在光与暗的冲突中奔流着血的河。这是一个光刚刚光临黑暗的时刻，一个神圣之光刚刚打在事物表面的某个局部的时刻（油画《城系列》、《圣十字的君临》），虽然，这光一来就十分强烈，它甚至带有金属般的质感（油画《金属感的召唤》），但它要渗透和弥漫这片大地还十分艰难。因此，我们在丁方的作品中常常会看到一种悲剧性的黑暗氛围环绕着神圣的光晕（油画《呼唤与诞生系列之四》、《孤寂中的祈祷》、《皈依之途》）。

在丁方看来，处于“深厚”的黑暗境况中的灵魂具有更大的悲剧性。“正是这一悲剧性的深渊处境，方才使得灵魂的救赎过程显得更为卓绝和激动人心。”^① 这就是一个中国艺术家的信仰经验，一种地地道道的中国经验，它的不幸、它的悲剧性和它的激动人心都绝不是一个躺在圣母怀中的西方人所能体会到的。

光来自信仰，信仰是神圣与灵魂的相遇，是神圣的召唤也是

^① 丁方：《山魂与人灵》，见《丁方文集》，145页。

灵魂的应和，换句话说，神圣之光的来临与人的感领迎候是同步进行的，也就是说，神圣之光的穿透需要那种能听到神圣者的召唤而在灵魂的行走中领悟启示而沉思历史的人。而在中国，这样的人实在稀少，因为人们的耳朵是在一个神圣空缺的历史（现代性的文化殖民强化了此一空缺的正当性）中生长出来的，它已习惯了对神圣呼唤的听而不闻。丁方是那些稀少者之一。作为先行感领和迎候神圣的稀少者，丁方也先行体认了自己民族的悲剧性处境：在这片大地上，仅凭原始的自然伟力是无法拯救不幸的生灵的（油画《悲剧的力量·系列之八》）；在这片大地上向神圣之光的行走需要克服难以想象的障碍，需要付出巨大的牺牲（油画《艰途》）；在这片大地上神圣价值与世俗价值的斗争还常常以失败而告终（油画《苦阶》）。因此，这是一个悲剧性的时刻。

然而，这也是一个新的悲剧性时刻，毕竟神圣之光已经来临，迎候者也已上路。克服悲剧性的希望与信心铸造了丁方作品中的另一种悲剧调性，一种坚实的、不容置疑的对抗现实、重铸现实、不向现实投降而坚决迎候神圣者降临的意志（油画《剑形意志》、《末世的重铸》、《走向信仰系列·牺牲》），正是这种意志赋予了丁方艺术特有的神性力度。不过，值得注意的是，如此之意志绝不是纯粹人性化的意志，而是人在向神圣者下跪和吁请中所获得的意志，一种不容世俗世界动摇的意志 [油画《悲剧的力量（1987—1988）》]。由这一意志而来的造型意向不仅选择了“剑”与“山”这些象征性物体，还选择了一种超现实的结构样式，即用随此意志运动的笔触重构精神性自然 [油画《高原系列·堡垒》、《山河系列（No. 2）》]。

由此可见，简单地将丁方的艺术说成是西方基督教艺术的中国版本仅仅是皮毛之见，而将丁方的艺术归于人文精神的领域更是不得要领。丁方的艺术有自己行走的轨迹，它在神圣的启示下

感领着神圣，又在神圣的感领中重入中国历史的过去、现在与未来。与那些悬空的信仰者不同，丁方始终以脚行地，在切身的灵魂行走中，体察发生在这片大地上的悲剧性事件和天地人神的冲突，在生命强力、历史重力和神圣伟力的多重冲突中呈现那不可见的中国人的历史命运。

三、返回神性本源的艺术

在灵魂的行走中，丁方不仅坚决地走出了古代城堡和现代城市而向极远处的神圣之光迈进，他也坚决地走出了“艺术现代性的自主王国”而向艺术的神性本源返回。

关于艺术的现代性，时下的流俗之见大多形成于现代性的视域之内。究其原因，大体有二：一是，19世纪以来有关现代性的反思主要是在现代性信念中展开的，即在人类中心主义的框架中进行的；二是，文艺复兴以来的艺术实践和艺术观念的重建也受现代性信念的引导，艺术被理解为人的自由创造。在此视域中，“艺术现代性”被理解为与“理性现代性”（又称“启蒙现代性”和“社会现代性”）对立的“感性现代性”或“审美现代性”（又称“浪漫现代性”），理由是：作为艺术创造主体的“人”被认为是一种“理性/感性”存在，而理性/感性是人天生禀赋的，即所谓“人性”，因此，现代性也被理解为“人性的发现”、“人性的解放”和“人性的发挥”的历史进程，这一进程的要害是将人的存在结构中的“神性”要素作为“迷信”而剔除掉了。

人存在的神性要素曾经是人与绝对他者（自然神秘和价值神圣）的先关联，如此之先关联决定了前现代的思想对艺术活动的基本理解，即将艺术理解为“对自然的模仿”和“对神意的传达”（即古希腊的原初艺术观）。“对自然的模仿”并不是后来

在现代性语境中所解释的作为自由主体的人对自然的创造性摹写。据海德格尔的考证，古希腊的“自然”（physis）并不是后来被译为“nature”的那个“自然”，后者指一切非人为的存在者的集合，也指与人这个主体相对的客体，即可被人支配和把握的存在，前者则指不被人支配和把握的神秘者的“自行涌现”。“艺术模仿自然”指的是像自然学习，像自然那样“生产”，即让艺术作品“自行涌现”。在此，重要的是，艺术活动不被理解为人的纯粹主体性行为，而是向绝对他者学习的结果。至于“对神意的传达”也不是后来在现代性语境中所解释的那样是作为自由主体的人借神意之名对自己的主观意念的变相表达。“神意”绝不可还原为“人意”，这是现代人难以理解的。现代人已然被现代性所塑造，在他们的心中本源的主体就是人，其他的一切要么被人控制，要么被人创造。

一旦剔除了人存在的神性要素，即割断了人与自然和人与神圣的先存关联，人们对艺术的理解便被局限在作为主体的“人”身上了。又由于作为主体的“人”被理解为“理性/感性”存在，所以对艺术的理解就只有两大可能：要么艺术是人的理性活动，要么艺术是人的感性活动。在17世纪的古典主义者那里，艺术被理解为理性活动，而在18、19世纪的浪漫主义者那里，艺术则被理解为感性活动。随着理性主义在哲学、社会和科技领域的胜利与主宰，理性主义便自立为现代性的核心并加剧了与感性主义的冲突，而随着美学（感性学）为感性主义的辩护，审美现代性（即感性现代性）便作为与理性现代性对峙的意识形态确立起来了，而艺术上的浪漫主义和美学上的感性主义的合流则规定了19世纪以来理解艺术现代性的基本思路，这便是将艺术理解为人的感性创造活动。

由于现代性的统治，我们对艺术现代性的关注只注意其感性

与理性的紧张，而看不到更为根本的紧张：人性与神性的紧张。在现代性视野中，神性是不存在的，理解艺术的自明前提就是：艺术是人性的活动，而人性结构又被理解为理性/感性的对立结构，因此作为感性活动的艺术处于与一切理性活动的紧张关系之中。然而，当我们跳出现代性的视野而进入另一视野（即神性视野）的时候，与艺术现代性发生紧张关系的就不是理性现代性而是神性信仰了。换句话说，前一种紧张是现代性内部的紧张，后一种紧张则是现代性与绝对他者之间的紧张，而且是最为根本的紧张。因此，在最隐蔽的意义上，作为艺术现代性之基本原则的“艺术自律”就不只是确立理性干预感性的非法性，或哲学、科学、政治等其他非艺术领域侵入艺术领域的非法性，而是要确立神性干预人性的非法性。就此而言，艺术活动的世俗化才是艺术现代性最基本的要义，所谓艺术是“人术”，文学是“人学”才是艺术现代性最根本的表达，所谓“人性”、“人性化”才是艺术现代性最基本的语汇。

值得注意的是，自西方现代性东渐以来，中国学术界和艺术界所形成的艺术观就是对上述艺术观的移植。更为糟糕的是，由于神圣在中国历史上的空缺，中国人之接受艺术现代性比西方人还彻底，毕竟西方人还有神性存在的历史记忆。

有了以上勾勒，丁方灵魂行走所留下的艺术踪迹具有什么样的意义就十分清楚了，那就是：当众多的艺术家被艺术现代性的风暴席卷而去之时，他在神圣启示下抗拒了这种席卷；当众多的艺术家沉溺于人性放纵的狂欢之时，他在神圣启示下抗拒了这种狂欢。他在艺术手记中写道：“现时代是一个人类精神必得重铸的时代”，在战胜了人性的犹疑和迷惑之后，他“重新坚定目光，向着众人睡去而只被星辰所辉耀的地方行进”。在星辰的引领下，丁方摆脱了艺术现代性的诱惑与奴役，走出了艺术现代性的城

堡，以他特有的言语和画语重新确认了艺术与神性存在的先在关联，进而向我们展示了另一种艺术观。

在谈到对艺术的理解时，丁方多次提到“神学美学”和系统阐述神学美学的巴尔塔萨，显然，丁方力图借鉴“神学美学”来发挥自己对艺术的看法。巴尔塔萨“神学美学”的核心意旨是摆脱现代性“人学美学”的构架，在神学的总体视野中重建美学。以巴尔塔萨之见，现代“美学”是在人类中心主义的逻辑构架中建立起来的，它将审美经验和艺术活动归结为作为主体的人的心理行为和实践行为，美与艺术都成了与神圣存在无关的东西。而在神学视野中，美的终极本源是神圣之言。上帝说有光就有了光，美是闪耀在万物身上的神圣之光，艺术则是对被神圣之光朗照的万物的呈现和对神圣之光本身的显明，这种呈现与显明不是单纯的人为之举，而是神圣降临大地或“言成肉身”的基本方式，艺术家只是被神圣召唤而对这一神圣事件的参与。

在《山魂与人灵》、《现时代艺术的境况与希望》和《倾谈录》等文章中，丁方从神学美学的角度全面反思批判了现代艺术的人本主义倾向，并阐述了自己的艺术观。丁方说：“人以为借助科学理性、科技智能便可以解决世间一切问题，由此，人开始公然抹杀此岸与彼岸的距离，在‘我’字一再被大写的迷狂之中，任凭自我奔跑撒欢。在刚开始阶段，这种纯粹自我的创造尚显出一定的活力与积极性……正是人的狂妄，使人丧失了终极的榜样，从而只能向人的生物性屈服。我们看到了这样一个令人震惊的事实：那些由人的主体创造意志所开发出来的新的审美领域，竟是以丧失一系列人之为人的精神性品质为代价的。宽恕、怜悯、同情、忏悔、自责、爱、感恩、呼告、倾诉、搀扶、赞美……这些使人高贵、尊荣的精神情怀，统统在对人的主体性

创造性的疯狂膜拜中消失了。”^①

在丁方看来，在人本主义的迷狂中，现代艺术要么堕落为对身体施暴以换取“震惊效果”的低级感官艺术，要么变成了一种膜拜审美距离而不关人类生存痛痒的游戏工具，要么成了对人类不幸命运的绝望展览，艺术不再是人与神圣价值相关联的基本方式，不再是人被神圣存在引领而向高级存在行走的道路。“产生这一切变乱的根源是人自身出了问题。信仰已不再是人的生存之根。从表面上看，是上帝的隐匿，实则却是人主动背弃了神明。这一背弃的结果，似乎是人获得了自由解放并极大地抬举了人自己，可实质上却是人的灵魂被形而下的物质异化和禁锢——结果是极大地贬低了自己。”因此，“在这个时代中，人与神的重归于好是其首要命题，而艺术，则是将这一命题彻底展开的有力手段”^②。

人与神圣的关联不仅是人向高级存在生成的基础，也是艺术存在的根本依据，为此，丁方断言：“一切伟大的艺术在本质上都是宗教性的。有着具体形式的艺术负载着置身于有限存在中的人的具体情感，而这一情感与神圣精神的每一次撞击、融合，都体现出人的存在范围的扩展与突破。没有这种结合，人的具体情感就会堕入对自己的迷失与崇拜之中，现代艺术几十年来的衰颓过程已然从反面印证了这一点。”^③

对丁方而言，理解艺术离不开人类于自身的“苦难”中如何“获救”的问题。人本主义的迷妄在于对神性“他救”的绝对怀疑和对人性“自救”的绝对自信。而在丁方看来，人类的“自

① 丁方：《现时代艺术的境况与希望》，见《丁方文集》，175页。

② 同上书，181~182页。

③ 丁方：《山魂与人灵》，见《丁方文集》，143~144页。

救”十分有限，“自救”的努力要达到“他救”的搀扶，获救才有可能，否则“自救”的努力可能断绝“他救”之路，如果无限夸大自救而导致人的自大和对神圣存在的无视，人的获救就没有希望。在丁方看来，伟大的艺术都是自救与他救相遇的事件。在谈到伦勃朗的肖像画时，丁方说：“当生命以虔敬恭顺的姿态迎接从异域投射来的光亮时，逐渐地，自救之手在祈祷的自语中便不知不觉地摸到了搀扶的他救之手。这两只无形之手的秘密接触，才引导着伟大的艺术灵魂创作出令所有生灵为之动容的画面。”^①“要探究巴赫、贝多芬小提琴的奥秘旋律是不可能的，因为这伟大的乐思根本就不是被构想出来的，而是神圣对于虔信灵魂的恩赐；它犹如驻留于高山绝顶之晶莹冰峰，一俟天使的召唤，便从巅顶涓涓流下。”^②于是，丁方问道：“一个人的主体创造力究竟是他自身所固有的一种禀赋才能还是来自神恩的启示与恩赐？这是一个至关重要的命题。它取决于对耶稣基督神圣受难事件的体认。”^③

以丁方之见，现代性的进程摧毁了神圣信仰，从而导致了“艺术自律”、“艺术解放”、“艺术创造”这样一些“纯粹的个人呓语”，不过，真正伟大的艺术家都会从现代性的人性自迷中超越出来而走向神圣。“米开朗琪罗晚年在《最后的审判》、《圣母抱基督遗体悲恸像》中所体现的那个由巨人变为信仰皈依者的历程；贝多芬在《欢乐颂》、《D大调庄严弥撒》中所呈现的那个由英雄变为赞美吟咏者的历程；莫扎特在《安魂弥撒曲》中所展示的那个由宫廷乐师变为哀歌天使的历程；乔治·卢奥在《圣书风

① 丁方：《现时代艺术的境况与希望》，见《丁方文集》，180页。

② 丁方：《大师的步履》，见《丁方文集》，46页。

③ 丁方：《倾谈录》，见《丁方文集》，202页。

景》、《受难》组画中所体现的那个由愤世嫉俗者变为流泪悲悯者的历程；T. S. 艾略特在《大教堂谋杀案》、《四个四重奏》中所展示的那个由现世揭露者变为关怀祈祷者的历程；C. 奥罗斯哥在《瓜达拉哈拉救济院小礼拜堂全景壁画》中所展现的由荒野呼告者变为末世预言者的历程……”^① 这些“历程”在丁方看来都是艺术突破人性自迷而返回自己的神圣源头的运动。

于是，在丁方看来，现代艺术的边缘化尽管有多种原因，而最为根本的原因乃在于它与自己神圣源头（家园）的分离，这种分离导致了艺术的失重和渺小，而要恢复艺术的重量和伟大就必须让艺术重新与自己的神圣源头连接，在艰难的行走中“归家”。“在这个家园中，神圣的光照将使属人的艺术蒙纳荣光，并逐步被提升到更高一级的艺术形态，直至有幸作为传道之言，作为神圣存在的视觉见证。这一见证分为两个方面，其反面是批判——立足精神、灵魂超越一维的毫不留情的批判；其正面是赞美——立足于神圣的荣耀恩泽一维的真心诚意的赞美。”^②

艺术批判现实似乎是一个老生常谈，但丁方强调的是“艺术对现实的监督与批判，只有立足于神性维度上才有深刻的可能，才能与平庸、媚俗、粉饰、追潮、逐新、噱头等一系列浮光掠影的‘花招’划清界限”^③。由于绝对的神性维度的存在，任何现实的维度在价值上的正当性都是相对的、可批判的，也由于立足于神性维度，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”。而所谓“正面的赞美”也绝非世俗的歌功颂德或对世俗乌托邦的夸耀，而是对神圣救助的虔诚赞颂，

① 丁方：《现时代艺术的境况与希望》，见《丁方文集》，176~177页。

② 同上书，180页。

③ 同上书，170页。

此赞颂在苦难深重的历史与现实中保留着获救的希望，它不会因任何世俗价值与理想的一再毁灭而绝望。

在丁方那里，立足于神性之维的批判与赞美是一体不可分的，只有当对神圣存在的赞美不绝于耳的时候，对现实的批判才不会落入现实的陷阱与绝望的深渊；也只有当对现实的批判持续不断的时候，对神圣存在的赞美才不会悬浮于空中而不及人世。艺术也只有在此如此的“批判”与“赞美”中才能真正返回它的神圣家园，重新获得它的重量与荣耀。

52 凭借丁方的文与画我们与他的灵魂同行，反过来，我们也借助于他灵魂的行走深入了他的文与画，据此，我们不能简单地以现代性专业划分的方式将他归为画家、文学家和旅行家，甚至不能将他看做诸家之和。事实上，丁方的艺术超出了现代性艺术的规范之外，他的艺术绝不是单纯的绘画，而是文与画的整体，甚至还包括他的行走，因此，如果不将他的“行”、“文”、“画”三者关联起来，丁方艺术的特殊力量就不会触动我们那远离神性的心。在此意义上，丁方的“艺术”是一种特殊的行—文—画三位一体的结构，在此，画不是中心，也没有中心，换句话说，行与文不是理解丁方绘画的背景，而是与画同样重要的结构性要素。

在被现代性铸造的艺术视域和神圣空缺的大地上，丁方以行—文—画三位一体的艺术来见证正在到来的神圣并迎候神圣，这不仅是一次艰难的尝试，也是一次孤独的冒险，我们真诚地祝愿他一路小心。

祝愿者已经上路

孤独者不再孤独