

马克·泰勒和他的“文化神学”

Mark C. Taylor and His Cultural Theology

耿幼壮 中国人民大学

Geng Youzhuang Renmin University of China

[英文提要]

Mark C. Taylor is a very active philosopher of religion in America, his early studies on Kierkegaard and, especially, on deconstruction and theology won him fame as one of representatives of the so-called postmodern theology. Thomas J. Altizer, in his Foreword to *Deconstructing Theology* by Taylor, called Taylor “the first American post-ecclesiastical systematic or philosophic theologian”. Afterwards, Taylor, with an extensive study on various cultural phenomena, has developed a philosophy of culture, or a theology of culture of his own.

Based upon Tillich's two types of the philosophy of religion, a framework of three types of theology of culture is built up by Taylor in his new book *Confidence Games: Money and Markets in a World without Redemption* (2004). Corresponding to the three types of theology of culture, there are three types of currency and three types of art. According to Taylor, in this isomorphism of the religious, monetary, and artistic systems, the fractal

structure of networks can be seen and analyzed. Actually, all works by Taylor in past two decades are, more or less, demonstrations of the above theory.

In this paper, a very general idea of Taylor's theology of culture will be introduced with three aspects as focuses: the religious and aesthetic contents in the concepts of money and market, the transcendent character and religious implication of the modern art, and the virtual and spectral symptom of the postmodern culture.

46

· 马克·泰勒 (Mark C. Taylor) 是近年来在美国十分活跃的一位宗教哲学家, 其在文化神学方面的研究独树一帜, 颇为引人注目。作为年轻一代神学家, 泰勒最初是以克尔恺郭尔研究引起人们注意的。不过, 真正确立其学术地位的还是他在解构神学方面的研究。泰勒在 1982 年出版的《解构神学》(*Deconstructing Theology*) 一书, 属于最早开始讨论解构主义, 特别是德里达与神学之间关系的著作之一。从那以后, 泰勒就被视作所谓后现代神学的主要代表人物之一。也就是在为《解构神学》撰写的“前言”中, 著名神学家阿尔泰泽尔 (Thomas J. Altizer) 给予泰勒极高的评价, 称其为“美国第一位后教会 (post-ecclesiastical) 体系或后教会哲学的神学家, 第一位摆脱了教会神学伤痕乃至记忆的神学家, 第一位只关注神学的纯粹理论或认识问题的神学家”^①。

在过去的十几年间, 泰勒不断扩展自己的研究范围, 先后出

^① Thomas Altizer, Foreword to Mark Taylor's *Deconstructing Theology*, New York: The Crossroad Publishing Company, 1982, p. xii.

版了《歧途：一种后现代非/神学》(*Erring: A Postmodern A/theology*, 1987)、《破相：艺术、建筑和宗教》(*Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, 1992)、《否定》(*Nots*, 1993)、《形象学：传媒哲学》[合著] (*Imagologies: Media Philosophy*, 1994)、《宗教研究批评术语》[编著] (*Critical Terms for Religious Studies*, 1998)、《关于宗教：虚拟文化中信仰的流通》(*About Religion: Economies of Faith in Virtual Culture*, 1999)、《质疑绘画：马克·唐塞和再现的终结》(*The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*, 1999)、《复杂性时刻：初现的网络文化》(*The Moment of Complexity: Emerging Network Culture*, 2000)、《走向自我之途：黑格尔和克尔恺郭尔》(*Journeys to Selfhood: Hegel and Kierkegaard*, 2000)、《墓地的意义》(*Grave Matters*, 2002)、《维托·阿孔齐》[合著] (*Vito Acconci*, 2002) 和《骗局：在一个没有救赎的世界中的货币和市场》(*Confidence Games: Money and Markets in a World without Redemption*, 2004) 等著作。仅从这些著作的标题就可以看出，阿尔泰泽尔对于泰勒的评价似乎已经不是十分准确。这主要在于，泰勒在摆脱教会体系和教会神学方面已经走得如此之远，这使他是否还可以被称作一位神学家本身就成为一个问题。事实上，在最近的一次访谈中，当被问及如何对自己的研究领域定位时，泰勒就明确表示，对于其研究领域的最好概括是“文化哲学”(the philosophy of culture)。^① 事实也是如此，在上述著作中，泰勒的论题包括了神学、哲学、文学、艺术、建筑、经济、货币、技术、传媒等，其正在进行的研究甚至包括像文身这样的文化现象。不过，在泰勒涉及内容广泛的文化哲学研究

^① 参见泰勒的个人网页 www.williams.edu/ataylor。

中，神学的维度始终没有被抛弃，而是以不那么传统的方式呈现。因此，如果将泰勒的研究联系在一起来看，那应该仍然属于一种广义的文化神学。

在其新著《骗局》的最后一章（Rustling Religion）中，泰勒提出了他对于所谓文化神学的看法。在泰勒看来，不同于蒂利希在《文化神学》中所讨论的两种宗教哲学及其引申含义，实际上存在着三种类型的文化神学。根据泰勒提供的图表，三种类型的文化神学可以概括如下：

	一元的	二元的	复合的
真实所在	在场 内在	不在场 超验	既不缺席也不在场 既不超验也不实在
同一和差异的关系	没有差异性的同一 附带现象的否定	对立于差异的同一 通过否定的肯定	差异中的同一/同一 中的差异 肯定和否定的肯定
秩序的本源	隐含的 逐渐显现	外在的 外部强加的	自发的 自发的自我结构
时间和历史的地位	原初—目的论的 过程	封闭系统间的斗争	开发系统间的相互作用
自我与世界之间的关系	基本统一的 在宇宙中和谐自在	基本分离的 疏离于所处的世界	块状的 无止境的骚动不安
救赎的可能	实现了的末世论 总是已经得到 救赎（现实的）	启示的末世论 救赎是确定的但存 在于未来（可能的）	虚拟的末世论 救赎是不可能的 ^①

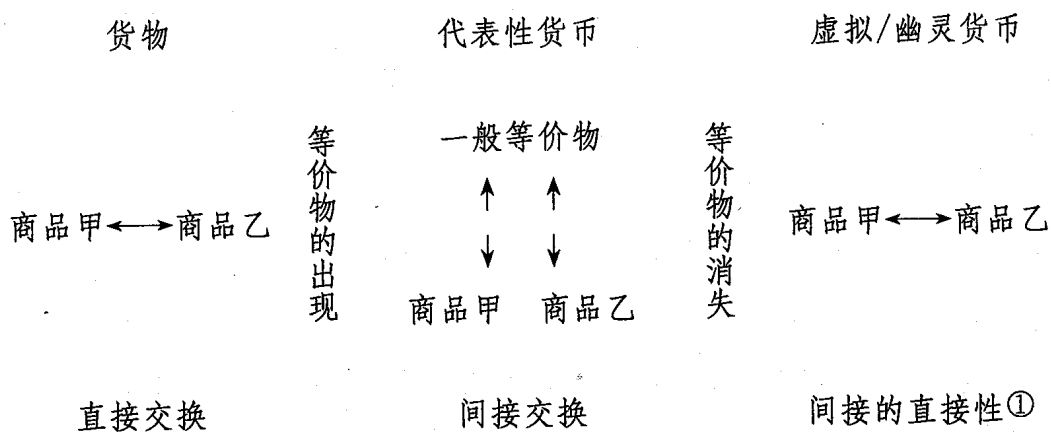
在蒂利希看来，在基督教传统内的所有宗教哲学不外乎两种：不是奥古斯丁式的，就是托马斯式的。蒂利希将前者称作本

^① Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, The University of Chicago Press, 2004, p. 318.

体论的，后者为宇宙论的。这种区分显然基于古代关于上帝存在方式的两种不同看法而来。从这两种类型的宗教哲学的不同，可以引申出文化神学的一系列的不同。需要指出的是，虽然蒂利希关于两种宗教哲学的提法首先出现在发表于1946年的重要文章《两种类型的宗教哲学》中，在那里的讨论的确主要是针对认识论问题而发，但文章随后成为《文化神学》（1959）一书的有机组成部分，就使这一原针对认识论的问题具有了明显不同的含义。事实上，蒂利希本人在《文化神学》“前言”中就已经指出：“《文化神学》的书名已表达了本书的主旨。……虽然在成年后的大部分时间里，我一直是一个系统神学的教师，但宗教和文化方面的问题始终是我兴趣的中心。我的大多数论著——包括两卷本的《系统神学》——都试图确立一种将基督教与世俗文化联系起来的方式。”由此来看，尽管泰勒声称，如果从当代文化的角度来看，蒂利希的两种类型的宗教哲学（文化神学）已经不完全适用，需要第三种东西加以补充，但泰勒从蒂利希那里得到的东西显然不仅仅包含文化神学的类型问题，而且包含文化神学的内容、方向和目的。

我们知道，在蒂利希的文化神学中，艺术始终是一个主要的内容，这同样也见于泰勒的研究之中。不过，在泰勒文化神学中，有一个内容似乎的确没有为蒂利希所涉及，那就是货币、市场与经济。所以，泰勒的文化神学在范围上可能更为广阔，内容上也较为丰富。于是，我们看到，所谓三种类型的文化神学，正好对应着三种货币形式和三种形态的艺术。它们构成了泰勒所谓不规则“网络文化”结构中的三种同形态现象，即宗教、货币和艺术系统。这三者之间的错综复杂关系和相互影响，相互作用，乃至相互取代，便构成了泰勒文化神学研究的主要内容。事实上，泰勒涉及不同领域的著作都是围绕着这个主要内容展开的。

在泰勒提供的另一份图表中，可以看到货币的三种形式及基本不同：



根据泰勒的解释，货币的三种形式分别呈现为货物（贝壳、牲畜、盐，或马克思所举的斧子和羊等），代表性货币（金、银等贵金属、铸币、纸币）和虚拟货币（编码电子信息等）。而且，每一种货币形式的转换都依靠着某些新技术的出现：贵重金属要求有采矿、冶炼技术和精确度量衡，铸币需要镌刻技术的支持，纸币需要有印刷技术，电子和数码货币产生的前提是计算机和网络技术。这样，货币的历史经历了从实在（实物）到超验（指代性符号）再到既不实在也不超验（在虚拟网络中交换的相关能指）的转移，展示了一种从物质到非物质、从具体到抽象、从形式到功能的发展轨迹。^②

与三种类型的文化神学和三种形式的货币相对应的，是前现代主义、现代主义和后现代主义三种艺术形态。泰勒列出了一个较为复杂的图表：

^① Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 117.

^② Ibid., p. 60.

马克·泰勒和他的“文化神学”

前现代主义	现代主义	后现代主义
艺术和非艺术没有明确的区分	艺术和非艺术对立	艺术和非艺术没有明确的区分
手工艺等于艺术	艺术相对于手工艺 高雅艺术相对于低俗艺术 艺术相对于商品 艺术相对于金融 自主性相对于功用性	世界作为艺术品 高雅艺术与低俗艺术界限含混不清 作为艺术的商品/作为商品的艺术 金融理财艺术
使用价值	艺术的超验价值 先锋派 1. 抽象艺术 自我指涉 2. 乌托邦艺术 指向另外世界的 未来的	流通的拟像 互连网：形象的形象 诸种网络：符号的符号 艺术的无尽性 ^①

由此可以看出，只是在现代主义时期，艺术才有了独立的地位。不过，泰勒认为，这并不是说艺术摆脱了宗教，而是说艺术取代了宗教，获取了一种超验性质。现代主义艺术的超验性质主要表现在两个方面：一个是抽象，一个是乌托邦，即指向自身和指向外在世界。在现实中，这两种指向都没有能够实现。随着抽象艺术的消亡，现代艺术中的超验精神性逐渐为所谓后现代艺术的实在性所战胜。在泰勒看来，后现代艺术在很大程度上倒是现代主义的乌托邦理想的出人意料的实现，这是指把世界本身变成一件艺术品。^② 只是，这一梦想的实现是通过经济活动，通过市

^① Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 327.

^② *Ibid.*, p. 329.

场和消费完成的。

总之，宗教、货币和市场与艺术在历史上始终存在着一种错综复杂的相互联系和相互作用。不仅如此，在从古代到近代的漫长历史阶段中，宗教在社会和文化生活中似乎一直处于主导性地位。但是，从19世纪末以来，西方文化的历史特别表现为这三者之间的一系列微妙的相互替代关系。自后康德唯心主义者和浪漫主义者开始，艺术逐渐取代宗教，成为精神向往的集中表达，唤醒和满足了传统中由宗教提供的对于秩序、意义和目的的需要。与此同时，在18世纪亚当·斯密（Adam Smith）古典政治经济学家那里已经出现的关于市场与美的分析，以及随后在马克思（Karl Marx）那里对于货币与宗教和艺术的分析，已经在理论上指出了经济活动取代宗教与艺术的趋势。不过，这一点直到20世纪后半期才逐渐明朗化，随着艺术的商品化和商品的审美化，艺术的商业变成商业的艺术，市场成为支配性力量，经济取代了艺术的地位，并进而获取了一种超验性质，货币、市场、消费似乎都成为神学概念，同时也成为信仰的问题。^①

在泰勒对于宗教、货币和市场与艺术之间的复杂关系和相互作用的讨论中，有三个问题值得特别注意和着重加以介绍：

1. 货币和市场观念中的宗教与美学内容

首先，泰勒指出了货币固有的内在两重性。它们可以概括如下：有价值/无价值、物质/非物质、有用/无用、理性/非理性、神圣/邪恶、圣洁/污秽……这些对立性质造成了货币的含糊性和神秘感，使它既是吸引人的又是令人憎恶的。在心理上，货币既

^① Cf. Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, pp. 25-30.

同邪恶与污秽紧密相关，又同神圣与圣洁联系在一起，简言之，货币同时是无用的粪土又是无价的黄金，既是魔鬼又是上帝。这样，货币便成为一种很危险的东西，成为造成不和、仇恨乃至仇杀的原因。不过，货币的真正危险性在于：它不能被包含在一个明确不变的二元对立结构之中，不能被包括在一个模式化思维和条理化经验的封闭系统中。泰勒以克里斯蒂娃（Julia Kristeva）对于污秽卑贱概念的描述，清楚说明了货币的这种危险性：“导致污秽卑贱的并不是缺乏洁净和健康，而是破坏一致、系统和秩序，是不尊重边界、位置和规则，是居间的（in between）、含糊的、混合的。”^① 所以，尽管金钱如粪土是常见的比喻，但其含义却远远超出了一般修辞学的内容。粪便同时作为内在的和外在的，是纯洁与污秽之间的一种荒谬混合的模糊痕迹，它造成了清晰分界被抹杀的危险。在这方面，泰勒当然也注意到了弗洛伊德（Sigmund Freud）的分析。对于弗洛伊德来说，不管是以什么方式出现，圣洁总是会被污秽。反过来说，通过升华，污秽的可以变成圣洁的，低级的也可以变成高级的。值得注意的是，这种心理过程的缘起，即升华的观点，源自炼金术士的实践，而他们所做的不过就是试图将埋藏在地球母亲肠内的肮脏的贱金属变成纯洁的黄金。换言之，升华就是将无用的变成无价的。在弗洛伊德的理论中，炼金术再现为一种心理过程，被压抑的本能在种种伪装下表现出来。^② 事实上，同样一种对立性质和矛盾心理，同样一种含糊关系和危险性质，也出现在宗教和艺术活动之中。

^① Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, 引文见 Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 61.

^② Cf. Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, pp. 57 - 61.

其次，作为一种中介物，货币所特有的中介性质似乎与宗教有着密切的联系。这也就是说，货币和上帝一样，是人与神之间的中介。在古代时期，这首先表现在货币与祭祀活动和宗教仪式的关联上。在这方面，泰勒进行了一些词源学的分析：早期钱币与 Juno Moneta 的关系；希腊文中钱币 *drachma*，原指祭祀用的肉 (*oblos*)；拉丁文的钱一词 *pecunia* 的词根为 *pecus* [(祭祀用) 牲畜]，后演化为英语中的 *pecuniary* (货币的)；德文 *geld* (钱) 原意为祭祀；等等。^① 另外，泰勒特别以社区聚餐为例说明了这种联系。在早期，社区聚餐是真的分食祭祀用的肉。但那很快就为一些替代物取代，如圣餐饼。泰勒告诉我们，中世纪教堂圣餐饼有时会制成货币的形状，上面的神圣铭文使无价值的面包变成基督无价的身体。在 8 世纪时，这种薄饼真的变成代用币，在教堂中用作参与圣餐的入场券。尽管现在这样的圣餐入场券已不再使用，但今天的货币仍然带有宗教来源的标志：货币符号 \$ 来自于基督教钱币上的标志 *hoc signo*，意为“凭此标志”。重要的是，在所有这些祭祀活动中，货币，也就是祭祀物都是双向流动的，即从祭祀者到神和从神到祭祀者。这样，仪式便建立起一种交换系统：祭祀者通过奉献来换取或者购买神的保护和其他好处。这种交换关系，显然同交易和市场有着关联。换言之，从一开始，人和上帝之间也存在着一种消费关系。^②

交换活动和消费关系构成了市场出现的基础和前提条件。但是，长久以来，西方人对交易和市场都存在着一种厌恶和抵制的

① Cf. Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 66.

② Ibid., pp. 67 - 68.

情绪。早在亚里士多德（Aristotle）那里，就有了对于早期交易活动（即以物易物）的谴责。泰勒指出，这种厌恶在很大程度上来自对交易活动的不自然性的意识。惧怕高利贷的更深层原因在于它与不合理的剩余和非法的多余相关。所以，产生这种厌恶和恐惧心理的原因不仅是经济上的，而且与性有关。在一定程度上，对高利贷者的责难来自于对反常性行为的惧怕。因为，钱生钱看起来像是一个无性生殖的过程，产生的是非法的后代。在基督教的欧洲，这种对于市场活动的反感，集中体现在对于放贷的谴责和禁止上。正是由于基督教对于放贷的明令禁止，才使犹太人几乎垄断了这一活动。由此，也就出现了对于犹太人的种种嘲弄、谴责和攻击。在历史上，高利贷者的形象和犹太人的形象紧密联系在一起，《威尼斯商人》就是一个最著名的例子（其实，夏洛克要求用肉来抵债并不过分，因为货币在某种意义上就是类似道成肉身的东西）。一直到宗教改革时期，基督教对于商业和市场活动的激烈反对态度才开始改变。新教，特别是加尔文教，对于工商业经营营利活动给予了道德上的肯定。我们知道，即使是新教，对此也有不同看法。对于路德（Martin Luther）而言，天主教会的最大罪恶之一就是使宗教商品化，而通过兜售赎罪券获取利润是路德对天主教会进行抨击的主要内容之一。这些看法，无疑影响了路德对于一般商业和市场活动的态度。与路德不同，加尔文（John Calvin）认为，商人的利润来自于他自身的勤奋劳作，商业社会无疑是上帝创造的世界的一个重要组成部分。因此，加尔文明确接受了借贷和利息，以及相关的商业和市场观念。如泰勒指出的：“加尔文的任务是为新教救赎学说发展出一种系统的理论。作为一个有天分的政治家，加尔文试图超越路德以平均地权为目的的农民本位，在新的宗教与快速扩张的城市商

业资产阶级之间进行调和。”^① 在这里，我们可以看到作为代表农民利益的路德与代表城市中产阶级的加尔文之间的一些区别。不过，总的来说，无论对于路德还是加尔文来说，原罪与救赎都是辩证相关的，救赎只能于罪之中并通过罪而获得。重要的是，人必须要完成个人在现世中所处地位所赋予他的责任与义务，这是他的天职。人们必须把劳动视为人生的目的，必须尽自己的一切努力，以履行自己的世俗责任。这样，工商业经营营利活动（作为勤劳、节俭、守诺、诚信等的体现）也就得到了道德上的肯定。

56

虽然新教思想与商业和市场活动之间的关系并不是什么新鲜的话题，新教伦理与后来资本主义的发展之间的关系也早就为马克斯·韦伯（Max Weber）详尽阐述过了。但是，早期市场理论，特别是以亚当·斯密为代表的古典政治经济学与美学之间的关系却似乎没有得到充分的说明。正是在这个方面，泰勒进行了深入分析。比较有意思的是，泰勒重新探讨了“看不见的手”这一概念。我们知道，所谓“看不见的手”是以亚当·斯密为代表的古典政治经济学中一个著名概念。在泰勒眼中，它却首先是一个神学美学概念。泰勒指出，市场观念与加尔文的天命观有着密切的关系。根据加尔文的看法，创造是一个连续不断的过程，上帝就是通过并在这一过程中统治世界，而世间一切事物、人的一切活动无不显示着上帝的意志。因此，人们在经济方面的成功也是一种象征。它表明世俗的经济活动不仅在宗教上是合法的，而且彰显了上帝的荣耀。这样，神性和世俗被联系在一起。实际上，正是在说明创造的天命学说时，加尔文首次使用了“看不见

^① Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 79.

的手”这一比喻。在加尔文看来，天命不仅仅是普遍一般的，而且是延伸至每一个事件和每一个人。在世界诞生之初，一切便都已经注定。没有碰巧也没有偶然，一切“都在上帝无所不在的手的指导下进行”。天命之手，即上帝之手。由于上帝的计划是秘密的，“事件的真实原因是向我们隐藏起来的”，那么，天命之手就是不可见的。不仅如此，加尔文还坚信，创造是美的，创造之美显示了上帝的荣耀。为了说明这一点，泰勒直接引用了加尔文的一段话：“上帝不是已经使鲜花美不胜收地呈现给我们的眼睛，芬芳散发着吹送给我们的鼻子吗？那我们的眼睛受到那美的影响，或我们的嗅觉受到那芬芳气味的的影响，还会是不道德的吗？……简言之，难道上帝不是创造了那么多事物，它们除了有用以外，不是还对我们富有吸引力吗？”^①的确，在通常认为倡导苦行禁欲的清教徒加尔文那里，能够看到这样的言论相当富有意味。

泰勒进一步指出，亚当·斯密在使用“看不见的手”这一概念时，同样也是将经济秩序理解为上帝创造的和谐与美的秩序，并进而将美和善联系在一起。在这方面，亚当·斯密显然受到了苏格兰道德哲学的影响。甚至可以这样说，通过阐述创造的审美意义和目的的内在化，在苏格兰道德哲学中孕育出了现代政治经济学思想。在这方面，两个重要的人物就是在美学史中常常提到的沙夫茨伯里（Shaftesbury）和哈奇生（Francis Hutcheson）。泰勒特别提醒我们，亚当·斯密听过哈奇生的课，并在哈奇生去世后接替了其道德哲学讲座的职位。正是沙夫茨伯里首先阐明个人的利益和群体的利益不是对立的，而是相互促进的，而道德感

^① John Calvin, *Institutes of the Christian Religion*, see Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 84.

就是一种美感。哈奇生在《关于美和善的起源的探究》一书中也指出，美即“不一致中的一致性”。当道德情操变为审美情感时，最主要的美德就是善行，最高的善即是追求最大多数人的最大的善。由此，利他主义和利己主义统一起来。更重要的是，苏格兰道德哲学认为单凭理性无法驾驭激情，追逐自我利益的激情只能由一种“补偿性激情来控制”，即通过追求个人经济利益来防止毁灭性的利己自私的激情。这样，一般意义上的市场和特殊意义上的资本主义能够带来社会的文明。当经济利益变得更加调和时，个人和政治冲突的可能性也就降低了。根据“补偿性激情”的观点，人类不仅是自私的，而且内在地兼顾私人和社会两方面。因此，社会控制不仅可以是外在的，也可以来自内在需要。很显然，激情与利益的观点立即导致了一个微妙而重要的转变。如果利己和利他是同一的，激情与利益就具有不可分割的、相互关联的、与生俱来的辩证关系。由此可见，在古典政治经济学中，特别是在其市场理论的形成中，美和善始终扮演着一个重要的角色。^①

不过，在市场日益走向非理性的情况下，古典政治经济学所设想的那种和谐关系遭到了彻底的破坏。于是，就有了马克思对于古典政治经济学的批判。值得注意的是，马克思对于资本主义体系下的货币、资本、劳动、生产和消费等的分析，大量地使用了神学的隐喻，例如著名的商品拜物教。这清楚地表明，马克思已经充分意识到，对于政治经济学的批判从某种意义上就是对于宗教的批判，这似乎也说明，马克思已经看到了资本主义体系的宗教性质。

^① Cf. Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, pp. 83 - 89.

2. 现代艺术的超验性质和宗教内涵

在西方历史上很长一段时间，即所谓前现代时期，艺术与非艺术之间都没有明确的界限，这使艺术能够与具有超验性质的宗教和带有功利性质的手工艺和谐相处。但是，这种状况在18世纪末出现了变化，相对于那些为市场生产的、带有赢利目的的手工艺、低俗艺术和媚俗艺术，出现了非功利的、以自身为目的的高雅艺术或者纯艺术。在造成这种变化的诸多原因中，一个最为重要的原因就是市场力量的出现。尽管我们已经看到，在早期的市场理论中，审美似乎并非是一种异己的因素。可是，随着市场日益趋向神秘和非理性，在马克思那里已经有了对于市场力量窒息审美和艺术活动的忧虑。就文学艺术来说，对于纯艺术的追求始于所谓“耶拿浪漫派”。因此，南希（Jean-Luc Nancy）和拉克-拉巴特（Lacoue-Labarthe）称其为“历史上第一个先锋派团体”^①。几乎是与此同时，耶拿浪漫派的努力在康德（Immanuel Kant）那里得到了完整的理论说明。康德美学中的核心概念，如“自律”、“没有目的的合目的论”、“内在目的论”等，为从浪漫主义到现代主义的西方艺术奠定了哲学基础。尽管浪漫主义对于真正艺术的追求带有明显的神学意味，但这一点在现代主义艺术那里却变得有些含糊不清。这也许与现代主义艺术过于偏重形式有关，但在形式主义背后却隐含着更为纯粹的精神性。正是在这一点上，泰勒做出了深入的探究和出色的讨论。

在泰勒对于现代主义艺术的讨论中，最为精彩的是对于抽象

^① Jean-Luc Nancy and Lacoue-Labarthe, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, Albany: State University of New York Press, 1988, p. 8.

主义绘画的超验性质和宗教内涵的分析。首先，泰勒特别强调一个常常为人们所提及却很少深入探究的事实，即现代主义艺术在精神性方面的追求深受所谓神智学派（theosophy，又译神通学）的影响。它与早期的诺斯替教、摩尼教、中世纪基督教神秘主义，乃至犹太教卡巴拉学派（the Kabbalah）等都有渊源关系，这一现代宗教运动构成了西方思想史上神秘主义传统的最后一章。Theosophy 这一名称在 6 世纪基督教神秘主义者伪狄奥尼修斯（Pseudo-Dionysius）的著作中就已经出现了，意指任何拯救性的灵知，但现代神智学派最重要的先驱无疑是 16 世纪德国神秘主义者波姆（Jakob Bohme），其著作对于耶拿浪漫派、黑格尔（G. W. F. Hegel），以及更晚一些的本雅明（Walter Benjamin）都有很大的影响。泰勒甚至认为，波姆著作中那些以几何图形和象征符号构成的插图与 20 世纪的抽象主义绘画有着直接的关系。不过，神智学派对于现代主义艺术更为直接的影响还是来自俄国女贵族巴洛瓦斯基（Helena Petrovna Blavatsky）和她于 1875 年创建的神智学会。许多现代主义艺术家，特别是俄国先锋派艺术家，都与神智学会有着密切关系。泰勒对于这一历史背景的分析，的确对理解现代艺术的超验性质和宗教内涵有所帮助。

值得注意的是，虽然巴洛瓦斯基的思想混杂了东西方的神秘主义宗教和哲学传统，但其中一个主要的思想来源却是黑格尔哲学，特别是黑格尔关于绝对精神的论述。当然，如果考虑到黑格尔本人曾表示过，波姆的神秘主义著述已经预示着其哲学体系，这一点也就不那么令人奇怪了。事实上，黑格尔早年也曾经试图用几何图形来将世界加以体系化。我们知道，在黑格尔绝对精神的进展中，艺术、宗教和哲学分别呈现为一种类似的辩证否定过程。例如，宗教精神的发展是从东方宗教到希腊宗教再到基督

教；同样，艺术的发展也经历了从象征到古典再到浪漫的过程。从整体上来说，哲学反思将最终取代艺术和宗教，成为绝对精神的最高表现。由此，黑格尔提出了他著名的论断，伟大艺术已经是过去的事情了。泰勒认为，巴洛瓦斯基试图用宗教语言来呈现哲学精神，不过是颠倒了黑格尔哲学中概念与理解力之间的关系。可是，不管绝对精神进展的顺序如何，精神将战胜物质，心灵将突破形式，自由王国最终将会实现，这一点毫无疑问是相同的。对于现代主义艺术家来说，这正是最吸引他们的地方。所以，诗人阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire）说：“这就是何以当代艺术不管怎样都具有伟大宗教艺术的某些特征，即使其并不源出于特定的宗教信仰。”^①

泰勒告诉我们，并非偶然的是，当科耶夫（Alexandre Kojève）1936年在巴黎讲授黑格尔的《精神现象学》期间，写出了一篇讨论其叔叔、抽象主义绘画之父康定斯基（Wassily Kandinsky）的文章。在这篇文章中，科耶夫提出了一个问题，在黑格尔提出历史在某种意义上已经走向终结之后近一个世纪，还有什么可以做的事情呢？就是在回答这个问题时，科耶夫颠倒了黑格尔哲学体系中的一个中心论题，即艺术不是已经成为过去的事情，相反，艺术只有在历史终结时才成为可能。这里所说的艺术是指“整体和绝对绘画”，也就是以康定斯基为代表的抽象艺术。对于科耶夫来说，抽象艺术之所以只能在历史的终结处出现，是因为它代表了绝对精神抵达自由王国的实现。而这根本就在于，只有抽象艺术才真正是非指涉性的，或者是自我指涉性的。换言之，不同于以往的再现性艺术，抽象艺术真正是符合“内在目的

^① Guillaume Apollinaire, see Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 84.

论”的艺术。科耶夫指出：在康定斯基的绘画中，由圆形和三角形组成的美根本不存在于绘画之外。“以同样的方式，绘画并没有‘再现’外在于其自身的任何东西，因此其美是纯粹内在的，只存在于绘画之中。”^①在科耶夫看来，当实在性吞没了超验性之时，历史也就终结了。不过，如泰勒所指出的，在科耶夫和康定斯基对于抽象艺术和历史进程的看法中，既存在着诸多相似之处，也存在着明显的不同。对于康定斯基来说，作为绝对精神的表现，抽象艺术并不是自由王国已经实现的标志，而是促成即将到来的自由王国最终实现的手段。而这一历史的任务，将由俄国东正教来实现。正是在这里，清楚地显示出了康定斯基艺术的强烈精神性的复杂来源：哲学唯心主义、神智学派思想和俄国东正教传统。如泰勒所引证的沃伦斯基奥尔德（Marit Werenskiold）在《康定斯基的莫斯科》一文中所说的，根据俄国东正教传统，拜占庭的君士坦丁堡是第二个罗马，而当其在1453年为穆斯林土耳其人攻陷后，莫斯科便成为第三个罗马。旧的罗马代表着圣父，君士坦丁堡象征着圣子，而莫斯科则标志着圣灵的降临。对此，康定斯基深信不疑。1991年，康定斯基和马尔克（Franz Marc）在《蓝骑士年鉴》“前言”中写道：“一个伟大时代已经开启。……我们处在人类所经验到的最伟大时代之一的门槛，这是一个伟大精神性的时代。”^②在《论艺术中的精神》中，康定斯基更直接引证巴洛瓦斯基的话：“与现在相比，21世纪的地球将成

^① Alexandre Kojève, see Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 65.

^② Wassily Kandinsky and Franz Marc, *The Blaue Reiter Almanac*, see Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 65.

为天堂。”^① 在结尾处，他更充满信心地表示：“绘画中的这种崭新精神正在与思想携手并进，正在迈向一个伟大精神的新纪元。”^② 对于康定斯基来说，这个过程就是从物质主义的梦魇到抽象的自由王国，而艺术家便是预言家和教育者。只是，不同于席勒的审美教育，康定斯基坚持认为，这只能通过抽象的形式本身来实现。因此，他声称：“形式越抽象，其作用就越清晰和直接。……艺术家越使用抽象的形式，他就越深入和越有信心地进入了抽象的自由王国。而在他之后，那些观看其绘画者将逐渐获得对于自由王国语言的熟悉和认识。”^③ 这种审美教育的最终目的，就是发现“人”与“神性”的“同一”。^④

泰勒指出，其实，非具象绘画也并不一定就是非再现性的。而且，再现这一概念本身就需要重新探讨。^⑤ 在康定斯基那里，抽象形式和色彩虽然不再意指世界中可辨别的物体，但的确再现了某些明确思想和感情。康定斯基本人在《论艺术中的精神》中就曾明确谈论过各种色彩的象征意义，如他自己经常使用的黄色、蓝色和绿色等。例如，在蓝色中可以感到一种对无限的呼唤，对纯净和超脱的渴望。泰勒看到了康定斯基在色彩使用方面受到了神智学派，特别是巴洛瓦斯基的继承者皮桑德（Annie Besant）的色彩理论的影响。其实，在这个问题上恰好暴露出

① Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*. 中译文见 [俄] 康定斯基:《论艺术中的精神》, 24 页, 北京, 中国社会科学出版社, 1987。

② [俄] 康定斯基:《论艺术中的精神》, 73 页, 北京, 中国社会科学出版社, 1987。

③ 同上书, 41 页, 译文有改动。

④ Cf. Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, pp. 64-66.

⑤ 关于再现这一概念的深入分析, 可参见 Mark Taylor, *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*, The University of Chicago Press, 1999。

康定斯基艺术思想的矛盾性。不过，这并不是我们要讨论的问题。值得注意的是，在讨论了他自己常用的色彩后，康定斯基特别提到了黑色和白色的象征意义，诸如黑色的基调是毫无希望的沉寂……犹如死亡的寂静；通常被认为是“无色”的白色却是一个世界的象征，在这个世界中，一切作为物质属性的颜色都消逝了；但白色并不是死亡的寂静，而是一种孕育着希望的平静等。^① 这立即让人想起了另一位俄国先锋派画家马列维奇（Kazimir Malevich）的著名绘画《白底上的黑色方块》（1913）和《白底上的白色方块》（1919），而马列维奇也正是泰勒讨论的画家之一。

同样深受神智学派思想和俄国东正教传统影响，马列维奇在追求抽象艺术的精神性方面较康定斯基走得更远。几乎由其独自一人构成的所谓“至上主义”（Suprematism）仅仅存在了不到10年的时间，而“至上主义”的第一幅作品就是《白底上的黑色方块》，最后一幅作品则是《白底上的白色方块》。泰勒注意到，在谈及《白底上的黑色方块》时，马列维奇称：“《白底上的黑色方块》是第一个得以表达非具象情感的形式，方块等于情感，白底子等于超出这一情感的虚空。”^② 而在创作了《白底上的白色方块》后两年，马列维奇写了一篇题作《上帝没有被打倒》的文章，解释了自己精神历程的宗教意义。其结论是：“最终，虚无就是上帝……上帝作为‘虚无’，作为非具象性而存在。”^③ 他甚至以此宣称：“我将在地上而不是在天上建立王国——因此我就是上帝。”^④ 这句话令人想起耶拿浪漫派的施莱格尔（Friedrich

① 参见 [俄] 康定斯基：《论艺术中的精神》，46~54 页。

②③ Kazimir Malevich, see Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 82.

④ *Ibid.*, p. 83.

Schlegel) 在写给诺瓦利斯 (Novalis) 的信中所说的话：“我在考虑创立一种新宗教，或者至少帮助传播它。也许你更有资格去创造一个新基督——如果真是这样的话，他将发现我就是他的圣保罗。”^① 比较一下马列维奇和施莱格尔的言论，我们可以发现，较之浪漫主义而言，现代主义在对纯粹精神性的追求上不但走得更远，而且越来越带有虚无主义和空想主义色彩。事实上，马列维奇在谈及“至上主义”时就明确表示，“我们将被称作唯心主义者、神秘主义者、虚无主义者和乌托邦主义者”^②。

在这里，我们可以看到泰勒所说的现代主义先锋派艺术超验性质的两个指向：自我指涉性和乌托邦性。这两种指向都意在脱离日常世界，逃离或推翻既定的秩序，进而引导人们进入一个新世界。而且，这个新世界既可能是纯粹精神的，也有可能是社会政治的。在泰勒看来，“当人们与这种艺术相遇时，有时候的确可以摆脱日常经验和功利目的的束缚，甚至冲破时间和空间的限制，进入一种全新的领域。在这样的时刻，艺术成为纯粹精神性的，而且根本无法与宗教体验相区分”^③。问题是，现代主义艺术在这两种指向上的努力都被现实世界所粉碎了，现代主义艺术家“最终不得不面对的是广岛的火焰和奥斯维辛的灰烬”^④。并非偶然的是，当抽象艺术在第二次世界大战后以抽象表现主义的面目在美国再度兴起后，黑色成为许多画家喜爱的颜色。例如，泰勒谈及的艾德·莱因哈特 (Ad Reinhardt)、纽曼 (Barnett New-

① Friedrich Schlegel, see Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 21.

② Kazimir Malevich, see Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 83.

③ Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 328.

④ Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 47.

man) 和罗斯柯 (Mark Rothko), 都越来越多地使用黑颜色。特别是定居美国的俄国裔画家罗斯柯, 其绘画不仅经历了从具象走向非具象的过程, 而且在色彩的使用上有着明显的演变轨迹, 从早期明亮的暖色变为后期暗淡的冷色, 最终成为完全单一的黑色。罗斯柯黑色绘画的精神在著名的罗斯柯教堂中得到前所未有的表现, 在那里艺术完全融入宗教, 艺术家也完全倾空了自己。就像他自己所说的: “我在绘画中并不表现我自己。我表现我的非自我。”^① 最终, 他本人被无尽的黑色所吞没, 于 1970 年自杀身亡。

罗斯柯的自杀, 不仅标志着抽象表现主义的终结, 同时也标志着现代主义艺术的终结。其实, 罗斯柯的自杀在某种意义上是不可避免的, 因为在他生活的后期, 艺术世界和生活世界都已经彻底改变了。关于罗斯柯死后的另一件事情, 泰勒没有提及, 但它可能更清楚地说明了罗斯柯晚年所置身的境遇。这件所谓的“罗斯柯事件”是一桩官司, 诉讼双方是罗斯柯的子女和经纪人。争执的问题是经纪人是否有为商业利益而渎职的行为, 诉讼最终以经纪人一方败诉而告终。根据法庭判决, 罗斯柯的几名经纪人被裁定赔偿 900 万美元损失补偿和罚款, 外加负担司法费用, 这是有史以来法庭针对艺术经纪人判处的最高金额处罚。在这个事件背后, 实际上隐含着远为深远的意义。如批评家休斯 (Robert Hughes) 所指出的: 这件事情表明 “在过去 20 年, 投机资本流入艺术市场已经较之任何艺术风格、运动和争论更大地改变或扭曲了我们对绘画和雕刻的体验方式”^②。由于这件事情的出现, 甚

① Mark Rothko, see Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 83.

② Robert Hughes, *Nothing if not Critical*, Penguin Books, 1992, p. 236.

至引起人们对于罗斯柯是否真的是自杀的怀疑。不管事情的真相如何，有一点是可以确定的，罗斯柯本人也是艺术市场和资本主义体系的受害者。休斯已经看到了这一点，“他（罗斯柯）相信自己被误解了。他认为艺术世界试图抓住他。他越抱怨对他的误解，越表明他对作为一种体制的艺术世界的不信任，越多的赞誉和金钱就落在他的头上。他知道怎么对付赞誉，却不知道怎么对付金钱”^①。这样，在某种意义上，罗斯柯之死是不可避免的。休斯也提到了所谓罗斯柯教堂，即罗斯柯受委托在休斯顿负责装饰的小教堂。休斯指出：“这件作品呈现出的虚空，不是那种有意为之的和引人争议的虚空，而是一种渴望的空无，一种对于永远不会到来的神的显现的等待。”^②

3. 后现代文化的虚拟和幽灵性质

如果说罗斯柯已经不适应那个变化了的艺术世界和生活世界，另一些不同类型的艺术家就应该应运而生。就在罗斯柯自杀的前8年，也就是1962年，安迪·沃霍（Andy Warhol）终于实现了自己的愿望，一夜成名，成为波普艺术的代表人物。所谓波普艺术之所以被认为是现代之后的第一个主要艺术流派，就在于它清楚地展现了超验性的消失。在很大程度上，那也标志着所谓后现代艺术的开始。值得注意的是，使沃霍一举成名的那幅作品，即著名的《八十张两元钞票》，也是一种象征，它表明金钱和市场将取代艺术和宗教，成为新的支配性力量。就是在那次成功后，沃霍不无得意地说道：“将来，任何人都可以成名十五分钟。”更值得注意的是沃霍的另一句名言：“我想成为一个艺术家

^① Robert Hughes, *Nothing if not Critical*, p. 238.

^② *Ibid.*, p. 241.

商人或一个商人艺术家。善于经商是最令人着迷的艺术。”^① 就是这句话，已经被泰勒多次引用过。

在这方面，一个非常极端但也非常能够说明问题的例子是画家波格斯（J. S. G. Boggs）的艺术活动。波格斯是一位美国艺术家，他的创作主题只有一个——纸币。自从1984年以来，波格斯创作了大量极为逼真的纸币作品，但并非为了制造假币。不过，他的确使用自己的作品作为交换物，换取商品和服务。为此，他先后于1987年和1989年分别在英国和澳大利亚被控罪。虽然两次审理都以其无罪告终，但其创作的合法性始终遭到质疑。整个波格斯事件极富戏剧性，而其艺术—交易活动和所招惹的司法纠纷完全源自一次偶然事件。在1984年，波格斯在芝加哥的一家咖啡店喝了一杯90美分的咖啡。当时，或许是出于无聊，他在一张餐巾纸上画了一幅一美元纸币的素描。后来，他发现自己身上没有带钱，便提出用自己的素描来抵账。女服务员最初不同意，但实在很喜欢那幅逼真的素描，最后也就接受了。在波格斯离开时，服务员开玩笑说还没找钱呢，并真的找给他10美分。从那以后，波格斯就开始使用自己的素描纸币作品当作真货币，支付购买的商品和服务。而且，波格斯的艺术交易活动越来越成熟。在每次交易后，他都收取找钱和发票。随后，他会在24小时之内通知感兴趣的收藏家，先向他们出售发票，然后再提供收取其作品者的相关信息。再往后，就是收藏者和其素描作品拥有者之间的进一步交易了。当然，最初接受其作品者最终总能得到一笔不错的收益。^② 在这里，我们可以看到泰勒所说的一个

^① Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 92.

^② 关于波格斯可参见 Lawrence Weschler, *Boggs: A Comedy of Value*, The University of Chicago Press, 1999.

后现代艺术现象：如果艺术是货币，货币是艺术的话，区分艺术和商业的界限也就模糊不清了。

事实上，类似的现象在现代主义时期就已经出现了。如泰勒已经指出的：毕加索（Pablo Picasso）曾在支付账单的支票上作画，克利（Paul Klee）曾用艺术品换取晚餐，波洛克（Jackson Pollock）也曾用自己的绘画换酒喝。不过，最著名的类似行为还是出自杜尚（Marcel Duchamp）：1919年12月3日，为了支付牙医的治疗费用，杜尚画了一张115元的支票。牙医没有兑现支票，却将它收藏了20年，直至画家用高得多的价格将支票买回去。后来，这张支票又几经转手，先后为几位著名收藏家所拥有。当然，这件作品的价格也不断上涨。杜尚的另一张支票是画在音乐家约翰·凯奇（John Cage）的一张会员卡的背面，支票是为一次募捐活动画的，上面没有填写金额，当时被人以500美元买走，现在的价格不得而知。当然，这些事件都带有玩笑性质。但是，如果我们把它们同一度流行的所谓现成艺术品（ready-made），诸如杜尚的《泉》或沃霍的《布里洛肥皂》或《汉兹蕃茄酱》，放在一起考虑，也许可以更清楚地看到在这样极端事例后面所隐含的意义：随着艺术市场的出现，不仅艺术成为商品，商品也成为艺术。这表明，市场已经成为我们时代的支配力量，一个新上帝。

泰勒注意到，在波格斯绘制的一张英镑上，真的英镑上原有的那行字被替换掉了（事实上，在其画的大部分纸币上，都有一些有意添加或改动的形象或文字）。在真英镑上所写的那行字为：“英国银行：我承诺按要求向持有此钞票者支付金额一镑。”而波格斯写的是：“我承诺承诺承诺。”实际上，这句话同斯特恩（Gertrude Stein）所说的“一朵玫瑰是一朵玫瑰是一朵玫瑰”讲的是一个意思。由于不再有明确的所指，作为符号的货币同作为

符号的语言一样，都已经成为符号的符号，漂浮的或者不稳定的能指。如泰勒指出的：关键在于如果“没有超验的所指，符号便永远是一个符号的一个符号”^①。波格斯的艺术当然是一个比较极端的例证。不过，就是在他首次出庭后三年，即1990年，在马克思当年撰写《资本论》的地方，大英博物馆，举办了一次题为《赝品？欺骗的艺术》的展览。展品包括从古代到后现代，从视觉到文字，从高雅到低俗文化的种种赝品。如泰勒所说的：这个展览表明，赝品以及相关的后现代文化虚拟和幽灵性质问题的提出具有极大的嘲讽意义。因为，“一个始于对本真性和独创性的追求的世纪，却似乎终结于质疑本真性和独创性的图形、形象和符号的游戏”^②。

泰勒声称，“虚拟现实（virtual reality）就是那曾经被称为神圣乃至上帝的东西的在我们时代的呈现。不过，那是一个陌生的上帝。在一个现实变成虚拟的世界中，没有任何东西是确定的或保险的”^③。根据泰勒的分析，英文 virtual 是一个比较怪的词，它源于拉丁文的 *virtue*（能力或德行），经由中古英语的 *virtuall*（有效，有力）一词，获得了今天常常使用的两个完全相反的含义：实质的和虚拟的。不过，其已经废弃了的一个含义仍然是最有启发的，即造成某种效果或结果的能力。由此来看，虚拟不仅是可能、幻想或不真实，同时也是一种无从捉摸的真实，于其中存在的一切都处于生成和消逝状态。虚拟现实逃避了结构的对立性质，永远处在中间状态，既不是超验的也不是内在的，既没有在场也没有缺席，既没有此也没有彼。简而言之，虚拟是幽灵。

① Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 162.

② Ibid., p. 158.

③ Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 331.

富有启发性的是，泰勒注意到了幽灵（specter）一词背后所蕴涵的丰富含义。他指出，specter一词源出于拉丁文的 *spectrum*（外观、形象、幻影），其词根 *spek* 意指去看或去注视。同时，*spek* 也是 *speculate* 和 *species* 的词根。*Speculate* 既指沉思或反思，同时也指投机，即在可能赢利时带有风险地买卖什么东西。在拉丁文中，*species* 意指形状、形式、外观，扩展用为再现、形象和表象。在英文中，虽然 *species* 最常用的含义是指种、类，但其一个不那么常用的含义却更适合于对于虚拟现实和幽灵的理解，即在罗马天主教会中，*species* 指圣餐物在圣化之后保持的外表或形式。与 *species* 相对的 *specie* 则是指硬币，这的确马上令人想起泰勒在分析货币形式时提及的中世纪教堂仪式中使用的那种硬币形式的圣餐饼。^① 虽然在今天我们已经看不到这种流通的圣餐饼，但货币本身却的确获取了一种幽灵性质。

幽灵一词很容易令人想到马克思在《共产党宣言》开头的那段著名论述。不过，马克思更喜欢用幽灵来描述货币和资本，而非共产主义。如德里达（Jacques Derrida）在《马克思的幽灵》一书中所说的：“马克思总是用魅影或拟像，或更准确地说，用鬼魂的样子来描绘货币，或者更精确地说，货币符号。……货币的身体不过是一个影子……理念化的整个运动……是魅影、幻觉、拟像、幻影或幻象的一个产物。”^② 可是，这个幽灵怎么也摆脱不了它的宗教或神学的内涵。上面已经提到，早期的马克思总是爱用带有宗教意味的词汇来描述货币。诸如货币是已经变成一

^① Cf. Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, pp. 323 – 324.

^② Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf, New York: Routledge, 1995, p. 45.

个实在上帝的中间人，货币是商品中的上帝，货币是交换价值的道成肉身等等。泰勒正确地指出：“这种对于货币的神学解释，或者反过来说，对于神学的经济学解释，说明了被马克思描绘为‘似乎超验的货币力量’的来源。”^①

如今，历史已经证明了马克思关于货币与资本的幽灵性质。这不仅在于货币、资本、商品和市场本身的形态发生了变化，而且在于它们无一不带有，或者说重现了一种固有的准宗教内容。^②在泰勒对巴塔耶（Georges Bataille）“两种经济学”的解读中，我们就可以看到这一点。根据巴塔耶的看法，存在着两种经济，即有限经济和普遍经济。前者的基础是积累，后者的基础是消费。因此，在有限经济社会中，权力和地位都来自于财富的拥有。而在普遍经济社会中，它们却由无条件的支出和消费显示出来。固然积累是资本主义发展的必要条件，但消费更是维持资本主义社会运转的根本动力。实际上，资本主义成功的秘诀就是不断地生产出消费的欲望，而非实用的产品。最终，积累和消费本身都不再具有功利性，而是以自身为目的，变成一种“献身”（Sacrifice）的形式，因为它是绝对的，不带赢利预期的。在心理上，它超出了弗洛伊德所谓的“快乐原则”，而体现着“求死的本能”（Thanatos）。^③与此相关的是所谓“景观社会”（The society of the spectacle）和“符号社会”的形成。在《骗局》中，泰勒并没有详细讨论德波（Guy Debord）的“景观社会”理论，但他对

^① Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 106.

^② 关于市场、生产和消费与宗教的关系问题可以参见曾庆豹：《后世俗与神学批判——消费社会作为世俗化了的基督教概念》，载《基督教文化学刊》，2004（11）。

^③ Cf. Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, pp. 62 - 65.

德波理论的一次引用却准确地把握住了这一理论的真正洞见，即，“景观是宗教幻觉的物质重构。景观技术并没有驱散宗教的云雾……它只是将它们与一个尘世的基础连接在一起”^①。而且，泰勒对于纽约时代广场的分析，对于纽约第五大道上百货商场的橱窗设计的分析，都证明了德波所说的“景观是积累到这样一种程度的资本，那使它变成了一个意象”^②。正如时代广场是技术和传媒的集中展现一样，橱窗设计是商业和艺术的完美结合，它们一起生产着我们这个时代的消费品——符号。

显然，马克思的那个幽灵的活动已经远远超出了经济领域，成为所谓后现代文化的一个表征。在泰勒看来，如果现实已经变成虚拟的或者幽灵的，又如何还能确定什么是真实，什么不是真实的呢？同样，尽管市场已经变成了新的上帝，但如果它不能满足人们的欲望，而只能不断地制造新的欲望，或者更确切地说，使欲望本身成为欲望，即欲望欲望欲望，救赎又怎么能够实现呢？不过，泰勒本人对此并不悲观。在《骗局》的结尾，泰勒写下了这样一段话：“最终，问题不是自一个经常显得黑暗的世界中去发现救赎，而是去学会如何在一个没有救赎的世界中生存，在这样一个世界中，光明与黑暗之间的相互作用产生了差异的无尽阴影，那不可避免的是破坏性的，但有着令人不可抗拒的美，同时又无限的复杂。”^③

除了泰勒的学术思想以外，其本身似乎已经成为一种值得研究的文化现象。同他多次谈到的波普艺术家沃霍一样，泰勒对于自己所处的时代和文化环境有着一种如鱼得水的感觉。作为一位自由派

^{①②} Guy Debort, *Society of the Spectacle*, see Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 188.

^③ Mark Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, p. 331.

“神学家”或哲学家，泰勒对于资本主义、保守主义的政治和经济体系，原教旨主义的宗教复兴持有强烈的批判态度。但是，他本人显然对于市场和学术体制的运作深有了解，对于传媒和大众文化现象有着异常敏锐的感受，并热情地拥抱和利用新技术，特别是互连网所带来的一切变化。事实上，在很大程度上，泰勒本人在学术研究中似乎仍然遵循着现代主义艺术家的信条：出新（make it new），并且充分意识到了 currency（潮流、货币）的含义，因而总能够使自己的研究处于流行的领域，用他自己的话来说就是，“成为流行的就是及时地置身于这样的瞬间——时髦、新奇、时尚”^①。这甚至包括他那些较为传统的神学研究著作。另外，泰勒的著作虽然充满了巧智，却似乎并不是那么深奥，甚至还显得有些“浅薄”（shallow）。不过，也许他并不想深奥，因为“浅薄”正是他所分析的当代文化现象的一个典型特征。

^① Mark Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, p. 144.