

超越：伟大艺术品的允诺

Transcendence: The Encounter with the Great Work of Art

[德] K-J. 库舍尔 著 韦玉玲 译

Karl-Josef Kuschel Germany

[英文提要]

Through the analysis of G. Steiner's introduction of the concept of "God" in literary criticism, Kuschel pointed out: Through art including poetics, paintings, music and novels has its characteristics while not the position paper of moral views and religious thinking, most directly relates with the "Being" surpassing our own existence. Protestant theologian Karl Barth assured that art can not embody revelation but he admitted the function of art. This somewhat responses the stimulus Steiner brought upon Christian theology.

通过对优秀诗歌语言功能的分析，我们得知，文学作品不仅仅是某一时代的精神话语的言说，也并非道德观念、宗教思想的专题论述。任何空头理论家仅仅为了现实功利而研究文学，将会背离文学的特性，由此而无从理解文学，且已然陷入了教条主义的死胡同。如果文学不再以弗兰茨·卡夫卡所孜孜以求的形式魅力和内在美感来影响人，那么，将会消隐于理论阐述的汪洋中。

文学能够否定既存现实，是因为它以精粹的形式描绘着自身的存在，如同其他艺术品一样，优秀诗歌是一种特定的真实，是经验世界（可借助科学知识来解释的世界）与隐喻的宗教性的世界（哲学和神学所阐述的世界）的中介。换言之，任何优秀的艺术品都是一个神奇的创造，一个无尽的意义世界，发生着难以估量的影响。优秀的艺术作品以这种方式成为了存在的象征，而这一存在，神学家以不可言说的“上帝”一词为表征符号。

乔治·斯坦纳在《真实存在》（1989）一书中，由于以新的方式在文学批评中引入了“上帝”这一本质概念而备受关注。^①这本书引发了一场争论^②，因为在此书中，斯坦纳从哲学的高度，思考了他的命题的原理：

所有伟大的艺术品起源于上帝无所不在的根据，但却不在那儿止步不前。坦率地说，正是审美的特性挑明了短暂与永恒、物质与精神、人类与“他者”之间的一致性，在生成的敞开性中，人类的日常感觉和深层意识受宗教的和超自然的力量支持。“什么是诗歌、音乐、艺术？”“它们为何不可或缺？”“它们是怎样影响我们，而我们又是如何解释它们的作用？”这些问题归根结底是神学领域的问题。^③

这一命题也是对基督教神学的刺激，尤其是在教会的和正统的神学理论形态中，很难给美学一个恰当的位置。新教神学家卡

① G. Steiner, *Real Presences*, London, 1989.

② Cf. K-J. Kuschel, "Gegenwart Gottes? Zur Möglichkeit theologischer Ästhetik in Auseinandersetzung mit Georg Steiner" (n. 1).

③ Steiner, *Real Presences* (n. 14), p. 227.

尔·巴特便是这方面的一个例子。1919—1933年，在巴特早期的“辩证神学阶段”，亦即克尔恺郭尔的美学论述之后——尤其是在由上帝启示的观念生发的文化批评中，卡尔·巴特发现了神学的使命。19世纪的解放神学的审美主义和文化乐观主义（施莱尔马赫、里顿奇和冯·哈纳克）在定义基督教教义与文化、人类的审美经验与上帝的启示时，过于强调了它们的一致性，而巴特则强调了启示和文化、上帝的言辞和人类艺术作品之间有着根本的不同。如果文化的涵蕴被我们所领悟——正如巴特在1926年的《教会与文化》中所说，当人类的行为凭借这终极理念和具体准则得到指导时，那么，教会“能否定或怀疑文化的重要性吗？”如此，都将“不仅存在于不同的层面，而且彼此处于排斥的层面，如同真理和谬误”^①。

巴特确信这样的艺术作品从来不能体现启示的性质，从来不是神圣者的“真正存在”。对于人类来说，启示仅仅存在于耶稣基督中。耶稣的临在，是通过启示的开创性的文献，神圣的经典。人类的任何文化典籍都不能秉持这种功效。相反，对巴特来说，“文化”（尤其是文学作品）只不过表现人类的分裂。因为，既然“人类仅仅是将自己呈现在上帝面前”，那么人们就面对着这些错综复杂的问题，这些贯穿于整个存在的深渊。人们站在存在的深渊之前，面对着一个错综复杂的问题。

不论如何命名，文化都是以某种方式产生于这一深渊和这一问题。文化暗示了生命匮乏和对匮乏的意识，是人类探索自身和未能寻找到上帝整一性的结果。上帝置于我们面前的镜子，反映着我们

^① K. Barth, “Church and Culture” (1926), in id., *Theology and Church. Shorter Writings 1920—1928*, London and New York, 1962, p. 337.

的二元存在，无情地显示了这一文化问题的紧迫性和可惧性。^①

这一时期的巴特，还没有为“文化神学”这种审美体验的神学性质留有空间。这与他的卓越的同辈们正好相反，在他们当中有，持新教观点的布尔特曼和蒂利希，持天主教观点的巴尔塔萨和古尔蒂尼。^②

诚然，巴特并没有在文化和启示的断裂中停歇，在他的神学发生一次根本性的转变之后（从“辩证”到“类比”），他至少认可了艺术的作用。他首先推崇的便是莫扎特的音乐——不仅仅是宗教主题音乐（以弥撒曲和安魂曲为例），而且是莫扎特所有的音乐。对巴特而言，莫扎特所有音乐的风格和旋律都是神性的启示。因为，他认为所有莫扎特的音乐都来自“高处”，在那儿“人们认知一切，同时观察到了此在的正反两极，欢乐和悲痛、善良和邪恶、生命和死亡的现实和局限”。他说，莫扎特的音乐表现的是现实生活的冲突，然而尽管如此，其背景却是上帝的善良造物。所以，永远处于从负面向正面的转化中。^③ 在此，莫扎特的音乐是“美妙、悦耳、感人”的。^④ 确实，作为新教神学家，巴特把莫扎特的音乐看成是天国的“寓言”。^⑤

由于把艺术与寓言同等看待，后期的巴特以截然不同的目光

① Cf. K. Barth, "Church and Culture" (1926), in id., *Theology and Church. Shorter Writings 1920—1928*, London and New York, 1962, p. 339.

② Cf. the comprehensive study by T. Kucharz, *theologen und ihre dichter. Literature, Kultur und Kunst bei Karl Barth, Rudolf Bultmann and Paul Tillich*, *Theologie und Literatur IV*, Mainz 1995. Similarly K.-J. Kuschel, "Theologen und ihre Dichter" (n. 1).

③ Cf. K. Barth, "Wolfgang Amadeus Mozart" (1956), in *Religion and Culture*. Tillich Festschrift, New York and London, 1958, p. 67f.

④ Ibid., p. 68.

⑤ Ibid., p. 77.

来看待文学，这在1966—1968年他生命的最后两年中，他与作家卡尔·朱克梅尔感人的通信中所显示的那样。对小说《迟来的友情》的分析，许多观点与对莫扎特音乐的评述相同。巴特发现了朱克梅尔的故事的与众不同的特点：“叙述者在人类的黑暗、偏执和不幸中看到了永不泯灭的仁慈。”^① 靡菲斯特是“不在场”的。^② 在朱克梅尔看来，“上帝的恩典温柔地萦绕着每一物和每一个人”。在不知不觉中调节和塑造甚至“最细微、最荒诞、最疯狂的情景和局面”^③。在这一洞见之后，巴特发表了精辟的论述：

正如人们所说的，最佳状态是，你没有明显意识到，在你的纯粹的“世俗性的”写作中你已经践履和正在践履一个神职人员的职责，在某种程度上，这些神职人员是指专职牧师、修士以及天主教和新教神学家。^④

如此说来，作家事实上是以自己的方式履行着一个神职人员的职责，这是因为最终他以自己的方式阐述了人类和神恩的关系，巴特肯定已经意识到这种认可是如此惊世骇俗，以至于在紧接的信中，他立即捍卫他的见解以澄清对他的误解：

上次写给你的信中谈及我认为你的文学创作也是一种神职的事业。你为这一观点感到有些惊讶，但显然是同意的。上帝存在于每一棵树的枝叶中——是的，我赞

① C. Zuckmayer and K. Barth, *Späte Freundschaft in Briefen*, Zürich 1977, p. 17.

② Ibid.

③ Ibid.

④ Ibid.

同这一观点。但上帝在每一棵树的枝叶中是因为上帝是造物主（我已在我的不少于四卷本的《教义学》中试图领悟和赞美他，但是我不希望它们会增加你的书架和你自己的负担）。但是，牧师们关于上帝的创造物的解释已站不住脚。当然，上帝是唯一的，并始终如一，但是，至今，上帝唯一通过耶稣基督来行动和拯救。虔敬来自基督，也仅仅是为了基督，这是由于，耶稣生动的言说在神圣经典中得以证明；或者，对作为一个天主教徒来说，是由于他牺牲圣体的风范——上帝显现在一棵树的枝叶中，这只不过是一种中介形式。像我这样的神学家已经表明对这一论述的喜爱。这样做的目的不仅仅是出于真诚和为了得到作家的宽恕，并且，很可能也是为了理解和表达的需要。^①

在此，我们可以感觉到，一个神学家为自己赋予人类的审美太多的神学性质而感到不安。怀疑仍然存在。毫无疑问，上帝显现在神圣的经典中或在圣体的牺牲中。但是，在“每棵树的枝叶中”或在一部艺术作品中——“仅仅是部分地，间接地，在一个中介的形式中！”

也许只有现在我们才明白，乔治·斯坦纳的书是何等的富有挑战性。因为斯坦纳并不把上帝的显现仅仅局限于“神圣经典”或“圣体的牺牲中”，或宣称上帝间接地出现在文学作品中。对于他来说，在任何伟大的、严肃的艺术作品中“上帝的在场”是直接的。而这种“在场”并不依赖于艺术作品的倾向性或思想观

^① C. Zuckmayer and K. Barth, *Späte Freundschaft in Briefen*, Zürich 1977, p. 17.

念，而是纯粹地体现在它的审美因素中。斯坦纳在此强调：人们在欣赏优秀艺术作品时，能体验到超越性。为了领会这一点，我们必须理解斯坦纳如何定义一部优秀艺术作品以及在总体的生存境遇中艺术有何价值。

首先，与忽视历史上伟大艺术巨著的神性之维的现代倾向相反，斯坦纳认为，如果说从荷马和俄瑞斯蒂娅到陀思妥耶夫斯基和卡夫卡的文学没有超验的维度，那是不可思议的。^①这一维度赋予了从拉斯科克斯到伦勃朗到康定斯基作品的艺术特色。^②斯坦纳分析：“直到启蒙运动为止，西方的绘画、雕塑和许多体现在建筑上的艺术，都是宗教性的。尤其是雕塑，无论从创作动机或表现题材上都是如此。”悲剧也不例外，从“在从埃斯库罗斯到克洛代尔的悲剧中，神从未缺席”：“它设想，无家可归的人们徘徊在十字路口，在那儿人的生存的神秘性袒露在恐惧和恩典的难以理解的交融中。”^③在经典小说中情形也是如此。在这儿“伟大的心灵（如布鲁斯特）或屏息凝神，或振聋发聩地不断问着一个亘古如斯的问题：上帝存在吗？人类的生存有何意义？”^④

然而，在审视这一问题时，斯坦纳希望不仅仅是对历史作出判断。其次，他想，超越“上帝亲临”伟大艺术家这一事实，优秀艺术最根本的宗教问题是植根于人类存在的“神秘性”中：一种苦难和死亡的存在。如果人们麻木漠然地活着，或者，人在上帝的怀抱中过着天堂般的极乐的生活，这样，“的确就没有任何

① Steiner, *Real Presences* (n. 14), p. 216.

② Ibid., p. 227.

③ This and the preceding quotation in the text, Steiner, *Real Presences* (n. 14), p. 218f.

④ Steiner, *Real Presences* (n. 14), p. 220.

对书本和艺术的需要”^①，一个严肃的问题出现了，这一问题与终极性，宗教性相关：

《俄瑞斯蒂娅》、《李尔王》、陀思妥耶夫斯基的《恶魔》，与乔托的艺术或巴赫的《受难曲》一样，追问着上帝的存在，生动地表达男人和女人们与诸神和上帝的关系……在《约伯》和欧里庇得斯的《酒神的女伴》之后，如果人们要担负起他此在的使命，那么，就存在人与上帝的对话的意义，这些都在诗歌、音乐和艺术中便被清晰地表达出来。^②

但是，斯坦纳在此关于现代艺术中的宗教的表达或者伟大艺术家的宗教体验，仅仅是为了强调他的观点是至关重要的。斯坦纳的最终目标——第三阶段——已经抵达，他声称所有伟大的艺术都具有超越性。

为了解释这一观点，斯坦纳明确指出，艺术作品有自己完整的内在真实，对此不能运用科学原理来证实或证伪。对斯坦纳来说，对艺术的理解不能依照那些试图解释它的学术理论。一部伟大的艺术作品是一个无尽的意义世界，因而，是难以作最终的解释的。一种科学原理必须符合实证性原则，以及有明确的适用性。但是，艺术世界并非如此。亚里士多德的悲剧理论或者是索福克勒斯的俄狄浦斯国王并没有被莎士比亚的哈姆雷特或毕希纳的武泽柯证明是毫无根据的。没有任何诗学理论能够对卡夫卡的寓言、乔宾的《宵祷》或者是乔伊斯《菲尼根的觉醒》等作品的

① Steiner, *Real Presences* (n. 14), p. 224.

② Ibid., p. 225.

出现作出预见。斯坦纳认为，与自然科学的性质相比较，在美学论述中，没有任何批评分析原理、解释法则被后来的理论所颠覆。哥白尼的天体理论最终证明了托勒密的天动说是不科学的。在化学领域，拉瓦锡关于燃素的理论被证明是站不住脚的。但是，亚里士多德关于文学的摹仿说和感伤力被莱辛或柏格森的理论取而代之了吗？伦勃朗的画被康定斯基的画否定了吗？

艺术的领域遵循着另一种法则，那便是自由、非确定性和互补性法则。“艺术”代表着一种实在，这种实在归根到底源于自由，存在于自由，并且要求自由地交流和欣赏。因此对斯坦纳来说，艺术家是艺术最好的阐释者，因为他们独自体验了描绘现实，展示自由的空间的意味，实现了“从无中跃起”，赋予“无”以形式。艺术是这样的领域，在那儿，没有预设，没有底色，没有边界，任何意识形态的图解和商业原则的运用都应加以避免。

244

这意味着男人和女人对一部伟大的艺术作品的欣赏必然有一种独特的性质，当一个人在间接的虚构的情景中而获得自由时^①，当一个人在体验伟大的艺术作品情感时，是什么在起作用呢？这便是斯坦纳所致力要阐明的。他对音乐的意义之阐述是最为明晰的。因为音乐的感染力尤其不可理性地加以辨析。音乐的表达并不能以推理的方式来掌握或以科学的法则来归纳。因而，音乐可能是斯坦纳试图用来解释“真正的存在”的最好的范例。“是音乐而不是理论分析，使我们直接感受到日常生活的秩序。”^②“音乐叙说了神秘的超验直觉。”^③从奥菲士的歌曲到贝多芬的《神圣的弥撒》，从舒伯特晚期的钢琴奏鸣曲到勋伯格的《摩西》……不，在斯坦纳看来，“音乐是完全不受现实世界制约的，而后者

① Steiner, *Real Presences* (n. 14), p. 7.

②③ Ibid., p. 218.

是一个受系统性和实用性规约的客观实在。”^① 当男人和女人们陶然于音乐世界时，他们所体验到的远远超越了“任何特殊的宗教目的和缘由”，因此，音乐仍然是那些没有正式教义的无字的神学。换言之，对某些人来说，宗教便是他们推崇的音乐。当人们迷醉于流行音乐和摇滚乐时，便会产生这种复合效果。^②

归根结底，没有任何科学理论能总括伟大艺术的起源、意义和影响；它是一个内在于自身的实存，深不可测，难以表述，难于领悟。因此，艺术接受是与一个特定的实在相遇，在那儿，男人和女人们不是成为作品的生产者，而是接受者：聆听、观赏、阅读。在对艺术的全神贯注中，“艺术成为神圣踪迹的显现”^③。这是一种照耀，这是人们不能运用科学的技巧和逻辑思维所能掌握的。因而，诗歌、艺术和音乐把男人和女人们最直接地与超越我们自身的存在相联系。^④

^{①②} Steiner, *Real Presences* (n. 14), p. 218.

^{③④} Ibid., p. 226.