

启示与美

——读巴尔塔萨《神学美学导论》

Apocalypse and Beauty

——Remarks on *Introducing Theological*

Aesthetics by Balthasar

芮欣 中国人民大学

Rui Xin, Renmin University of China

[Abstract] The legitimization of Aesthetics as an independent discipline was one of the great achievements of the Enlightenment. Since then, the discipline has embarked on a path of absolute autonomy, one that is not without peril. Thinkers had hoped that Beauty and the Arts would cure the malaise of modernity. But reality has proven them wrong. Perhaps Friedrich Holderlin's diagnosis is right: the absence of God in Aesthetics' quest to redeem the world is its major cause for failure. Thus the new prescription proposed by the Swiss Roman Catholic theologian, Balthasar, is to return to God. This essay analyzes and critiques the key concepts in Balthasar's *Introducing Theological Aesthetics* in hope of uncovering the wealth of philosophical and spiritual resources that theology can offer contemporary life and society.

发生在二百年前的启蒙运动最大成果之一,是使美成为一门独立的科学,它终于摆脱了宗教与哲学这对形而上学姐妹的不断纠缠获得了自身发展的合法性。随着现代症候的不断凸显,美被史无前例地加以重视,被期望成为能够疗救现代性危机的一剂良药。这种审美现代性构想反映在尼采(F. W. Nietzsche)、福柯(Michel Foucault)^①那里就成为反基督教^②的审美主义。以二者为代表的一些西方思想家自觉地将美与神学划清界限,其目的是为了以各自不同的方式为深受理性与神性压制的人类生活寻找出路。而现代丹麦思想家克尔凯郭尔(Soren Kierkegaard)则从信仰的角度明确区分审美领域与宗教领域。这样来看,美终于可以昂首阔步地走自己的路了,可与此同时它也在走向“唯美化”的危险。而到了20世纪,“当艺术主要成了对纯粹物质空间关系、平面关系以及肉体关系的一种揭示”^③时,美只不过是一种幻象,当拨开这层虚假而美丽的外衣后,人们看到的将是冰冷的经济内核。“美”在当下好似已经不存在了,即使存在也无处得见、更无所作为,随之而来的是对“善”和“真”的疑惑,曾经作为人存在的基石都动摇了。

人盼望依靠自身的力量而实现其美好构想的努力,被现实证

① 按照余虹《审美主义类型和结构性空间》一文中对审美主义的划分,尼采与福柯分别代表游戏审美主义与感性审美主义,这两者都是无神论的审美主义。见《中国社会科学》2007(4)。

② 基督教是尼采清算西方哲学过程中重要的一环。尼采认为,正因为没有摆正基督教与哲学这两者的关系,导致了西方哲学的虚无主义。因此,尼采并不是简单武断地否定基督教。在尼采心中存在一个真正的耶稣,这个耶稣本来是哲人的天性,但在福音书传说中却被变成了一个教士,一个灵魂低级的人。尼采认为,哲人的天性被现代启蒙分子摧毁了。正是在这个意义上,尼采称自己是敌基督者。详细论述见:[德]尼采著,吴定增、李猛译,《敌基督者》。

③ [瑞士]巴尔塔萨著,刘小枫选编,曹卫东、刁承俊译,《神学美学导论》,北京三联书店,2002,第2页。

明并不成功,而造成这种失败的主要原因,正如荷尔德林(Friedrich Holderlin)所说的是神在现代社会中的缺席。于是,为了解决这一时代的思想难题,重新转向上帝成为人一个新的尝试。而将这种尝试系统化、理论化的主要代表是瑞士天主教神学家、文化思想家、古典学者巴尔塔萨(Hans Urs Von Balthasar, 1905—1988),他提出的神学美学的构想使启示与美在经历了长时间的分裂后,又因为彼此源始上的“相似性”重新走到了一起。这种回转是在反思了感性、理性和神性错综复杂的关系后的一种有意义的努力,而通过对巴尔塔萨《神学美学导论》的解读将使我们更加清晰地看到神学为审美现代性构想所提供的思想文化资源。

《神学美学导论》是巴尔塔萨几篇重要论文的合集,其中《启示与美》和《神学美学导论》阐释了基督教启示真理与美在始源上的内在关联及由此建构的神学美学理论;《悲剧与基督信仰》、《戏剧学是美学与逻辑学之中介》、《神学与戏剧》这三篇通过论述悲剧、戏剧学、神学之间的关系来具体实践这一理论;《论真善美》则表明了巴氏神学美学理论的思想基础。本文主要讨论和介绍该书的前两部分,重点放在几个关键词的理解上,期望由此可以较清晰地掌握巴氏神学美学构想的理论脉络及其所提供的有意义的思想资源。

一、形象、光照、沉思

“美”首先是美的形象,它总会在第一时间给人以美感,然而这一形象不仅仅是表面的形式,因为这一形式之所以是美的,是因为“从其内在放射出巨大的光泽”^①。巴尔塔萨在论述美时,是非常

^① [瑞士]巴尔塔萨著,刘小枫选编,曹卫东、刁承俊译,《神学美学导论》,北京三联书店,2002,第42页。

重视形象的,而他对于形象的观点是建立在基督教“道成肉身”(the Word became flesh)这个重要命题上:耶稣基督是上帝启示(道)的显现,是神人二性的完美结合体,这被巴氏称为“源始现象”。因此,美的形象应该是“源始现象”的“摹本”,是肉身与精神的统一,因为形象作为世俗存在在成为上帝言语和行动的表达式时就获得了超验之光,重新获得了自我。在此意义上,巴氏肯定了内贝尔(Nebel)在《美的事件》中将启示与美联系起来的伟大功绩:即任何美的创造只是历史事件,如果它不指向启示这一源始事件,美就没有任何意义,只是形式的倾注。这样,就纠正了以柏拉图、亚里士多德为代表的希腊哲学遗留下的历史病症——割裂了肉身与精神的关系:前者把肉身看作精神的派生物,而为了保证精神的纯洁与崇高必须舍弃肉身;而后者则紧紧抓住现象形式不放。在巴尔塔萨看来,耶稣基督是上帝最美的艺术品,他是上帝的形象,体现的是美的规律,而人作为上帝的受造物,应该以耶稣这个最美的范本为自己生活的榜样,以美的规律为自己的生命立法。美是与存在、精神和自由紧密结合的形式,如果割裂了这种联系,将会产生形式的泛滥。由此可见,一个由精神赋灵的肉身(ein vom Geiste beseelter Leib)^①才是美的形象、真正的形象。

“成熟的基督形象是人世间至高无上的美”^②,因为他身上体现着上帝之光。如果一个此在形象得到基督原型(prototype)^③的照耀,它的自身将被照亮,一种真实的美的形象得到了显现。“在

① [瑞士]巴尔塔萨著,刘小枫选编,曹卫东、刁承俊译,《神学美学导论》,北京三联书店,2002,第44页。

② 同上,第51页。

③ “原型”(prototype):基督教圣像学理论的一个重要概念。“圣像”与希腊人模仿、再现式的绘画不同,圣像一直提醒人们在所看形象的背后始终有一个原型存在,如果原型不在了,圣像就毫无意义或意义会起变化。

这种形象身上,外在可靠地表达反映出了内在世界,内在之真则得到了表象的证明,内在照耀出来的美也因表象而变得可爱”^①。而在这个形象得到澄明的同时,它也将照亮“他者”:这个“他者”既指与人相对的上帝,因为在此在形象向上帝敞开的那一刹那,它像一面镜子一样折射出上帝的功绩,展现出原型在世俗世界发生的作用;也指观看这个此在形象的欣赏者,因为在被真正美撞击到的瞬间,欣赏者的生命将为之点亮。在巴尔塔萨看来,来自上帝的“光照”是艺术作品生命的来源,使其获得了永恒的美。尽管此世的昏暗蒙蔽了人们的眼睛,艺术中神圣的光辉因此而消退,但这种伤害只是“外在的”,因为如果美的形象已经获得了生命就不会死亡,它会在向有生命的人敞开时也使自己焕发出光泽。正如荷尔德林的诗歌写到的:“美丽的太阳,下去吧,他们/很少注视你,圣光,他们并不认识你……/啊,圣光,你满怀友善地在我面前升降!我的眼睛肯定认得你,荣耀之光。”这种光照就是“爱”之光。在现代社会中,对诸神之爱的离弃导致了神话尺度的丧失,使美变得干瘪,艺术萧条了,因此,只有爱的力量才能重新激发美的产生,而这只有在领悟上帝启示的心灵中才能做到。

“沉思”是门徒用心灵的眼睛对耶稣的观照,这是圣灵降临的结果。在沉思中,心灵的眼睛所见到的是形象与精神的统一,并被这形象的启示所陶醉,这即是信仰的产生。如大马士革路上保罗的皈依,他短暂的失明却开启了心灵的眼睛,正是因为他见到了那个最美的闪耀着精神之光的形象,生命敞开了,此时保罗也摆脱了敌基督的身份获得了一个崭新的形象。巴尔塔萨认为,“这种沉思在基督教范围内同坚持通过观照形象来展现自然和艺术的审美沉

^① [瑞士]巴尔塔萨著,刘小枫选编,曹卫东、刁承俊译,《神学美学导论》,北京三联书店,2002,第50-51页。

思不谋而合”^①。欣赏者在被形象打动的那一刹那陷入了沉思中，即陶醉于这种形象性的存在带给他的精神体验。而对这种陶醉需从神学的角度进行强调，即不能把它仅仅当作是关照世俗之美时产生的心理回应，而应看作是离开自己进入上帝的人的整个存在活动^②。狄奥尼索斯(Dionysius the Pseudo-Areopagite)认为，这种陶醉因素既是美学内容，也是救恩内容。^③这种对“沉思”的强调还一种平衡感性与理性的努力，但对此基督教内部也有着不同的看法。路德就认为这种审美的沉思是将人性和神性协调起来的理性，主张将审美因素从信仰中清除出去；而经院哲学正是因为缺少基督意义上的沉思与陶醉，缺少爱欲与热情，而将属灵的感官享受驱逐出去，使原本活生生的耶稣形象变成了抽象的理性符号。如果我们将巴尔塔萨的“沉思”与柏拉图的“迷狂”对照来看，更能凸显出前者在反思感性、理性、神性关系后对审美的重新界定。在柏拉图那里，诗的发生是神凭附在诗人身上，使其灵魂处于迷狂状态中代神说话，在此状态中诗人通过灵魂回忆来进行诗的创作。柏拉图认为，“与那些迷狂的诗人和诗歌相比，他和他神智清醒时的作品都黯淡无光。”“这种迷狂是诸神的馈赠，是上苍给人的最高恩赐。”^④只有那些未因沾染尘世罪恶而忘记上界伟大景象的那些灵魂才能保持回忆的本领，而诗人就是其中之一，因为他们曾在上界见过永恒真实的美的理念。由此可见，柏拉图的“迷狂”说到底还是理性存在于灵魂中对诗人产生的作用，还是对摆脱肉体的理性

① [瑞士]巴尔塔萨著，刘小枫选编，曹卫东、刁承俊译，《神学美学导论》，北京三联书店，2002，第54页。

② 同上，第137页。

③ 同上，第138页。

④ [古希腊]柏拉图著，王晓朝译，《柏拉图全集》(第二卷)，人民出版社，2003，第158页。

思想的肯定与强调。而巴尔塔萨的“沉思”则着重于圣灵降临获得启示时的体验与审美陶醉时感受的相似，这样就充分承认了感官上审美享受的合法性，而且明确指出这种对于形式美的陶醉始终与对启示的获得、信仰的产生密切相关。

二、相似性

巴尔塔萨为构建神学美学理论所依靠的“相似性”思想，其实有着悠久的历史渊源：古希腊的柏拉图在探讨美的理型时，一路向上追索的那个至高的、无形无性的理型与基督教描述的上帝只有一步之遥，正因为哲学与基督教的这种相似性产生了基督教哲学^①。巴氏在从历史的角度看审美中的神学因素时也回顾了这段思想历史，认为柏拉图曾在《会饮篇》与《斐德若篇》中“最大限度地接近了基督教三位一体的形而上学”，但最终却半途而废；同时他在论述神学美学理论时更是借鉴了柏拉图的一些重要概念和思想资源，如上文所提到的“摹本”、“光照”就是典型的例证。柏拉图认为世界之所以存在，是有一个最根本、最高级的理型，它是万物的最终原因，又是认识的最终根据。关于这一点，有个太阳、物体、影子的比喻：最高理型就是阳光，物体喻为一般理型，影子则如世间万物。只有太阳才能使物体有影子，只有物体才能有影子，而影子

^① “基督教哲学”这个概念是1930年代法国哲学家吉尔松(E. Gilson)提出的，他认为长达一千年的基督教哲学不是两者的偶然相遇，而是基督教与哲学融合达成一体。这概念一经提出就引起了西方的大争论，尤其是以海德格尔为代表的反对方认为：基督教是信仰启示真理的体系，而哲学是论证真理的体系，基督教哲学强行将两者绑在一起成了“木制铁器”。但这恰恰从另一方面证实了两者之间无法回避的相似性。而且基督教的形成最初也受到了柏拉图主义传统的深刻影响，如“超越”的概念，“灵魂”的地位，“回忆说”等这些柏拉图哲学中的重要观念都可以在基督教的思想中找到明显的印记。

是源于两者的^①。那理型与具体事物是如何发生联系的呢？柏拉图提出了“分有”这个概念来指示理型与具体事物的关系。理型是原型，具体事物是摹本。摹本分有原型的性质，但始终无法代替原型、成为原型。但这种本原意义上的理型论思想是柏拉图的早期思想，在《巴门尼德》中开始得到检讨：理型是属于概念范畴之类的东西^②。由此，我们可以看到，柏拉图通过理性的逻辑推理并不能提出一个本原意义上的理型，而神学恰恰在这一点上建构了自己的一套缜密完美的理论。正是以此为基础，巴尔塔萨说：作为“摹本”的美的形象的“源始现象”（即原型）是道成肉身的耶稣基督。上帝就是那光，是本原，在这光的照耀下，万物才获得了永恒之美。在基督教与哲学因为相似性而孕育出了伟大的思想果实后，巴尔塔萨再度尝试着将神学与美学进行有意义的结合，为当下日渐孱弱的美提供有力的思想支撑。

巴尔塔萨认为，人和自然的创造与上帝的创造之间具有相似性。人是上帝的受造物，他是以上帝为形象被创造出来的，如旧约中神说：“我们要照着我们的形象，按着我们的样式造人，……。”^③因此人与自然创造的美的作品，一定是以上帝的创造为尺度的。但与此同时，巴尔塔萨指出这种相似性总是引起一种误用。由于“美的形象看上去相当具有内在超越意义，以至于它从世俗领域直接就进入了超验领域”^④，这种由于“相似性”而获得的美的超验特

① [古希腊]柏拉图著，吴献书译，《理想国》6章，商务印书馆，1959，第109-118页。

② 详细论述见[古希腊]柏拉图著，谢文郁译，《蒂迈欧篇》，上海世纪出版集团，2005，第94-97页。

③ 《旧约·创世记》1:26。

④ [瑞士]巴尔塔萨著，刘小枫选编，曹卫东、刁承俊译，《神学美学导论》，北京三联书店，2002，第56页。

征,一方面使美可以比形而上学和伦理学更能引起人自我的整体性,而另一方面也容易将这种由上帝的形象启示所带来的超验完全归于形而上学和伦理学的法则,归于人的内心的美学法则,而忽略了“道成肉身”这个“源始现象”的优越性^①。这种误用将会带来两种危险:一是,由于美被认为具有超验性,它与真、善同被看作是存在自身的特征,而且这三者在内容与形式上都有着相似性,因而容易变成抽象的概念表述而放弃了美的形式;二是,由于美获得了充分的自律,此时容易忘却与启示之间的相似性,美的原则堕落为世俗美的原则,造成形式的泛滥。

由此,巴尔塔萨区分了神学的审美学和审美的神学,前者是“用神学的方法在实际层面上开展美学的尝试”,而后者是“运用内心世界美学学说的一般直观来揭示神学内容”,即用世俗形态的审美范畴去讨论神学内容。巴氏当然是致力于构建一个神学的审美学,因为审美的神学存在着上面所讨论的危险,但他同时也明确指出,这样一种“危险的途径也总还是一条途径”^②,它是可以通向神学的审美学这个美好的目标的。早期的神学家即是以后一种方式对神学进行讨论的,而这一思想在实践上的体现就是在拜占庭时期产生的圣像,正如贝内尔所认为的,这是人类艺术与基督启示遭遇了一块产生的结果。在这里,也许无需在神学与美学那个更具有第一性这个问题上纠缠不休,因为它导致的任何一个结果都是极端化的,无法令我们满意的。相反,两者之间的相似性才是值

^① “道成肉身”这个被巴尔塔萨称为“源始现象”的优越性在于:完美地体现了感性与理性、肉身与灵魂的统一,具有神人二性的活生生的耶稣基督体现着上帝的启示,上帝不再是冷冰冰的教义语言,也不是抽象的哲学概念。

^② [瑞士]巴尔塔萨著,刘小枫选编,曹卫东、刁承俊译,《神学美学导论》,北京三联书店,2002,第59页。

得真正注意的焦点。就如巴尔塔萨指出的：作为毁坏圣像运动的支持者——康斯坦丁五世认为，基督纯粹的人性表象（圣像）是与基督论背道而驰的，他这一论断实际上从反面证明了，尽管耶稣基督具有神圣的宗教意义，但神人二性的特征决定了他总是可以直接、随意地进入审美领域的形象中来。尽管这种形象曾因为具有“偶像崇拜”的嫌疑而遭到一些人的反对，但随着 843 年 3 月一份称为《宗教会议》（synodikon）的文件正式发表后，圣像被正式恢复^①。由此看来，形象的超验性因为启示与美的内在相似性被充分肯定。

也许通过了解福柯的论述，我们能更好地理解“相似性”这个问题。福柯区分了 resemblance 和 similitude，认为对这两词的认识有助于理解世界与人的关系。Resemblance 是“表面相似”，指以事物虚假的外表之间的这种僵硬不变的关系为根据对其进行描述和分类；而 similitude 是“内在相似”，则是指事物之间可以不断变化、翻转的相似关系，它们中的任何一方都不能宣称对其他方具有模板性的特权。^②事物有表面相似，而思维是内在相似，“相似性”总是追忆不在场的在场。福柯分析了比利时画家玛格利特（René Magritte）1926 年的一幅画“这不是一只烟斗”（Ceci n'est pas une pipe），认为画中的文字表现了一种策略，词语与画中的事物永远处于相互指称、比拟的过程当中，同时也互相否定，两者之间永远不可确定为从属关系，而是相似性的关系。也正是在这种内在的相

① [英]玛丽·坎宁安著、李志雨译，《拜占庭的信仰》，北京大学出版社，2005，第 23 页。

② 此处论述译自：Michel Foucault, *This is Not a Pipe: With Illustrations and Letters by René Magritte*, translated and edited by James Harkness, University of California Press, 1983, p. 9 - 10.

似性上,巴尔塔萨提出的神学美学的构想有了实现的可能。

三、从审美神学到神学美学

巴尔塔萨力图构建神学美学,这是他的最终理想,但他也认为审美神学是通往神学美学的一个途径,尽管“审美”这个概念难免会带有世俗的、有限的、甚至贬义的色彩。

哈曼(J. G. Hamann)^① 是努力在神学与美学之间搭建桥梁的具有重要意义的人物。他认为,美是源始感官的本质、源始性爱的本质,站在基督教的立场上看,这种观点明显带有“世俗之美与异教之美”的色彩。但是,哈曼并未放弃对上帝启示的尊重,因此,在他看来,我们通常所说的“审美”也随启蒙理性一样,由于失去了上帝启示的纬度而陷入了自负与原罪的泥潭,美变得狂妄自大、恣意忘形,而正是这样一种堕落的美与专制的理性造成了现代性的若干症候。哈曼要恢复上帝的荣耀,因为在十字架上才存在可以进入实存世界的源始之美,卑贱谦恭的耶稣基督受死既彰显了上帝的启示又重新找回了已经下降和分散了肉身(即完成了对人堕落的拯救)。

赫尔德(J. G. Herder)^② 作为哈曼的学生,思想在很大程度上受到老师的影响。他努力寻找诗与神学之间的密切关联:认为在历史的发端之处,诗与神学是完全统一的,只有从这种“统一”中才能真正理解什么是诗,什么是神学;而两者共同的敌人在赫尔德看来是启蒙理性,因为它完全扼杀了灵魂涌动的无穷力量,而这种力量是与出现的“形象”有着密不可分的关系。所以,任何一种割裂

① 哈曼(J. G. Hamann), 1730 - 1788, 启蒙时代德国哲学家,但以反启蒙著称。

② 赫尔德(J. G. Herder), 1744 - 1803, 德国诗人、思想家、翻译家、神学家。

灵魂的力量与形象的企图都是不被允许的,而那种“在形象背后寻找更深一层意义的寓意说(Allegorismus)即是毁灭性的理性主义”^①。赫尔德认为,“形象”本身就在言说,因为它是依靠塑造者使自己变得澄明的,而这个塑造者即是上帝和人的统一。因此,圣经的语言是与抽象的理性符号、陈腐的道德说教完全不同的,一种活生生的、形象性的、敞开性的语言,它是一本自己开口说话的书。而且,作为显示上帝启示的“形象”,只有具有热情,具有灵魂的人才可以领会到它的独特之处。于是,在赫尔德看来,宗教上的信仰热情与艺术上的热情具有内在的同一性。

与赫尔德一样,夏多布里昂(Rene de Chateaubriand)^②也反对压制情感与想象力的启蒙思想,但两者根本的不同在于:前者努力“将审美的人道主义与审美的基督教统一起来”,而后者却坚持启示与美之间有着明确的界限。夏多布里昂是在讨论基督教在历史上的作用时谈到了基督教对艺术的影响,以及由此造成的人类精神的变化,但他的宗旨却是通过展示基督教的美来为基督教的发展进行辩护。所以,在他讨论艺术时是以“内心世界的尺度,具有人文色彩和文化意义的尺度”作为美的尺度,并未与上帝的启示相关联。

屈格勒(A. Guegler)自觉继承了赫尔德开创的传统,将审美神学进一步完善。他认为,艺术作品令人陶醉的神圣意义来自于上帝的启示,每一个民族的艺术在原始状态上多少都带有这种神圣意义,所以最高的艺术都被看作是宗教艺术。但只有希伯来人洞察到了笼罩在艺术身上这层神圣之光的真正来源——上帝,在内

^① [瑞士]巴尔塔萨著,刘小枫选编,曹卫东、刁承俊译,《神学美学导论》,北京三联书店,2002,第105页。

^② 夏多布里昂(Rene de Chateaubriand),1768-1848,法国浪漫派作家。

心中坚持与上帝的亲近,因而他们从不在任何世俗形象上驻足,也不关心表达上帝的任何外在形象。而其他民族艺术后来的发展都难免进入世俗王国,就连历来被大加赞赏的希腊艺术也不例外,虽认识到神圣意义的重要,却不愿承认神圣出自上帝,因此,希腊艺术只不过是神圣艺术的一个“变种”形式,与希伯来人的艺术有着本质不同。屈格勒一再强调,“艺术只不过是纯粹生命和经验事物之间一个充满活力的中介”^①,因此,“艺术的最佳效果(Optimum)并非神圣启示的最佳效果”^②。“形象”在这里偏离了世俗审美领域,成为屈格勒阐明神学审美要求的入口。

而谢本(M. J. Scheeben)^③则开始对之前的“审美神学”进行改革,勾勒“神学美学”的轮廓。他认为,耶稣基督的复活是一个绝对超自然的奥秘,因此,“超自然”这一名词只能专属于神学。而相对于超自然的完美状态,自然则总是不那么美好。在这里他深受柏拉图主义的影响,充分肯定了人的自然死亡,因为这是实现自然完美性的唯一途径。但当上帝向受造物敞开并允许享有上帝的完美性,受造物可以由自然进入超自然而成为美的,这就是“神圣恩典的荣耀”。这种美在本质上是上帝的美,所以是任何理性都无法达到的。因此对于这种美开始只能信仰,然后才可以观照,并在这种观照中与上帝达到互为敞开。说到底,谢本所要描述的是信仰的奥秘。他将恩典渗透自然看作是一种“通婚”,这样他的神学理论变成了一种爱欲理论,因为自然向超自然的转向需要依靠内在生命意志的鼓励,而这种意志在于爱(上帝的恩典)。“这种作为对客

① [瑞士]巴尔塔萨著,刘小枫选编,曹卫东、刁承俊译,《神学美学导论》,北京三联书店,2002,第117页。

② 同上,第119页。

③ 谢本(M. J. Scheeben),德国神学家。

观之善和美的满足的爱将爱者束缚、埋没和融合到了这种善和美当中,并使爱者身上充满了这种善和美,以至于它们和爱者水乳交融,仿佛成了爱者自身固有的内在行为和努力的原则,并使爱者充满欢乐。”^① 即是受造物因为爱的恩典而享有了上帝的美和善,并与之交融,将其化为自身的原则,成为自己一直期盼的美和善。而受造物获得恩典的途径就是信仰,它使受造物的眼睛澄明、热情奔放,这时就具有了与上帝成婚的特征。但在这里,谢本并没有完全排斥理性,在他看来离开理性,信仰是很难展开的,而信仰的内容也需要理性的保护;而且人获得恩典后,最突出的表现就是理性的澄明和充满活力的灵感,这些也是真正神学的必要条件。^②

巴尔塔萨梳理了从审美神学到神学美学发展过程,认为从哈曼到谢本初步完成了“用真正的神学方法从启示自身的宝库中建立起它的美学”,同时,神学美学也不必因为害怕感性的侵犯和迁就理性的压制而将审美抛弃,调节感性、理性、神性的伟大构想在这里展露端倪。巴尔塔萨由此明确提出了神学美学必须经历的两个阶段:第一是直观论,美学作为感知上帝启示形象的学说;第二是陶醉论,美学作为荣耀的上帝成为人以及鼓舞人分享荣耀的学说。美与启示无论在第一阶段还是第二阶段始终保持着内在的张力平衡,美是人理性地陶醉于上帝的启示中看到的形象。

① [瑞士]巴尔塔萨著,刘小枫选编,曹卫东、刁承俊译,《神学美学导论》,北京三联书店,2002,第129页。

② 同上,第130页。