

對現實性的審美超越

——布魯門伯格解讀《馬太受難曲》

Aesthetic Distance from Reality: Hans Blumenberg's Reading of J. S. Bach's *Matthäuspassion*

胡繼華

HU Jihua

作者簡介

胡繼華，北京第二外國語學院跨文化研究院教授

Introduction to the author

Hu Jihua, Professor, The Institute for Transcultural Studies, Beijing International Studies University.

Email: hujihua@bisu.edu.cn

Abstract

This paper explores the Hans Blumenberg's philosophical effort in the post-enlightenment context of the "Death of God" by focusing on his reading and interpretation of Johann Sebastian Bach's *Matthäuspassion*. As one of the greatest classical scholars and intellectual thinkers of 20th century Germany, Hans Blumenberg developed his speculative "theory of aesthetic distance" through bringing some great musical works into the field of the tension between modernity and Christianity. For him, Bach's Passion music invests the event of Jesus Christ's passion on the cross with a mythological significance and tragic character; in the dialogue between Christianity and the modern age, he reproduces reality artistically and musically, keeping a distance from reality, so as to use aesthetics to overcome the "absolutism of reality," giving the history of salvation a poetic form. Amid the strong tensions between modernity and tragedy, myth and dogma, philosophy and music, Blumenberg attempts to overcome the challenges that Gnostic dualism brought to Christianity and then go beyond this to excavate the hidden theology in music, giving legitimacy to modernity.

Keywords: *Matthäuspassion*, absolutism of reality, aesthetic distance, Gnosticism, theology in music

引言

1728年，身為克騰侯爵宮廷樂隊指揮的巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）以《馬太福音》基督被捕和受難的情節為文本基礎，利用亨利奇的宗教詩文，創作了《馬太受難曲》（*Matthäuspassion*）。^① 作品第一次演出就以完敗告終，公眾領會不到巴赫的音樂所隱喻的“宇宙奧秘”。那麼，巴赫的非凡力量表現在何處呢？神學家斷言，巴赫應該被尊為“第五福音”的傳道者；音樂文化史家則說，巴赫是“巴洛克音樂的高峰及終結”；比較晚近的音樂理論家和美學家還激進地認為，巴赫在《馬太受難曲》中把“釘他於十字架”配以音樂，證明了他的路德宗派對猶太人懷有深仇大恨。

從現代啟蒙、古典神話、基督教義等多方對話的角度去審視巴赫《馬太受難曲》的思想史意義，德國古典學家和思想史家布魯門伯格（Hans Blumenberg, 1920-1996）建構了一種“巴赫的神學”——一種審美化的神學，一種“神義論”失敗之後的審美神學。^②

一、審美距離：與現實性和解

按照哲學史家的看法，在人類認識史上曾經發生過一場飛躍，紛紅駭綠的“神話”被朗照澄明的“邏各斯”取而代之，此後人類就邁進了理

^① 本文寫作過程中涉及到巴赫的《馬太受難曲》，均依據Alfred Mendel主編、Barenreiter出版的《巴赫全集新編》（*Neu-Bach-Ausgabe*）：“Matthäuspassion,” in BWV 244, *Neu-Bach-Ausgabe* II-5, ed. Alfred Mendel (Kassel: Barenreiter, 1972). 《馬太受難曲》全劇中文譯本參考：http://blog.sina.com.cn/s/blog_4bf9903b0100civi.html.

^② 參考克勞斯·艾達姆：《巴赫傳》，王泰智譯，北京：商務印書館，2016年，第1、195、345頁。[Klaus Eidam, *The True Life of Johann Sebastian Bach*, trans. WANG Taizhi (Beijing: The Commercial Press, 2016), 1, 195, 345.]

性的門檻。按照宗教學家的看法，在人類精神史上也發生過一場飛躍，那就道說“怪力亂神”的“神話”被傳播“救贖信息”的“教義”取而代之，此後人類就行進在救恩歷史的道路上。可是，古典學家布魯門伯格卻注意到一個基本事實：神話並沒有隨着理性的凱旋而煙消雲散，同時教義也總是慧黠地利用神話來無限地自我伸張。祇要“文化與苦難”（Nexus zwischen Kultur und Leiden）之間的關聯既沒有被理性所消融，苦難也沒有被教義所慰藉，那麼，神話就不會煙消雲散，悲劇就不會壽終正寢。“偉大的牧神潘死了！”布魯門伯格卻反其意而解之：“這聲基督教化的哀嘆本身就是一個神話，它本身就成為一則神話研究。”^①

於是，巴赫的《馬太受難曲》就被布魯門伯格納入到神話研究的框架之中，被合理地解釋為一場最深刻的悲劇事件。十字架受難，是一個恐怖的事件，象徵着“實在的專制主義”，也就是說，象徵着道成肉身的上帝即人子耶穌也像他必須救贖的人類一樣羸弱和匱乏，面對強大的現實性一樣束手無策，無所作為。布魯門伯格看來，巴赫所做的，乃是將“十字架上的苦難”變成一種“直觀的受難”（Anschaulichkeit der Passion），從而將“十字架上的死亡”審美化，並予以音樂藝術的呈現。直觀的受難，必須讓聽眾同悲劇場景拉開距離，“當恐怖的背景被忘卻，審美化就大功告成”^②。一如叔本華所說：“一切音樂這種不可言說的感人至深，使音樂像這麼一個親切習見的、而又永久遙遠的樂園一樣掠過我們面前……音樂把我們最內在的本質所有一切的動態都反映出來了，然而卻又完全不着實際而遠離實際所有的痛苦。”^③所謂“遠離實際”，也就是同現實性拉開距

^① 布魯門伯格：《神話研究》（下），胡繼華譯，上海：上海人民出版社，2014年，第367頁。[Hans Blumenberg, *Shen Hua Yan Jiu (Work on Myth)*, book2, trans. HU Jihua (Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2014), 367.]

^② Hans Blumenberg, *Matthäuspasion* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990), 303.

^③ 叔本華：《作為意志和表象的世界》，石衝白譯，北京：商務印書館，1987年，第365頁。[Arthur Schopenhauer, *Zuo Wei Yi Zhi He Biao Xiang De Shi Jie*, trans. SHI Chongbai (Beijing: The Commercial Press, 1987), 365.]

離，確立一種對悲劇的審美立場，再現、征服現實，牴牾、進而與現實和解。

追踪聖經掌故在巴赫受難曲之中的詩性呈現，布魯門伯格則斷言，音樂的意義在橄欖山戲景之中得以詩化，在詩化之中又深化了：“音樂使人忍受了不可忍受者，而且那些睡眠者在他們的夢鄉之中用自己對音樂之美有了無與倫比的偏愛，這種對於美的偏愛取代了長眠不醒的恩慈。”^①《馬太受難曲》的音樂敘事之中，最不可忍受的是猶大出賣主、虔誠的女人給耶穌抹上香膏以及彼得三次不認主。“為何這樣枉費？”（wozu dienet dieser Unrat?）伯大尼戲景中，歌隊問道。耶穌以挑戰性的承諾回答這個問題，而無名的女人進入福音傳道者行列。與無名女人的戲份一樣悲哀，出賣主的猶大也祇不過是一副催化劑，催生了十字架上死亡這一不可忍受的悲劇。布魯門伯格寫道：

這不祇是彌賽亞男性聯盟對福音傳道者當中無名的施膏女人地位上升的反應，也不祇是慈善家的迂腐，以為任何時代人們都知道，有錢就可以搞定一切。相反，這段戲景將受膏與安葬聯繫起來，且預示着漫長時間的追求與期待，而這一瞬間充滿了災難性，讓我們將受難視為必須生成的彌賽亞的災難。^②

“彌賽亞的災難”（messianische Katastrophe），就是後啟蒙時代的《馬太受難曲》聽眾所能忍受的“不可忍受者”。“為何這樣枉費？”人類最好是不要出生，即便出生也該盡快死去。這是希臘神話揭發的殘酷真理，也是基督教所隱含的陰沉世界觀。“被生”（Geboren-sein）等於“被造”（Geschaffen-sein），一切皆為徒勞，毫無意義。“最好不要生成”（dieser ware besser nicht geworden），

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 50.

^② *Ibid.*, 166-167.

這樣的道說在神學上難以置信。這麼一種難以置信的道說，讓受難音樂的作者消逝了，而他本來就一點也不引人注目。

這就意味着，創世行為消逝在救恩過程之外。古希臘悲劇英雄宣稱“最好不要出生”（er wäre besser nicht geboren），諸神緊隨其後，讓悲劇英雄煙消瓦散，墮落敗壞，或者聽任其墮落敗壞，這麼一個以這種方式發生的世界卻沒有被創造出來。^①

這種極度陰鬱而且空前悲觀的基督教世界觀就呈現在《馬太受難曲》中。也正是在這種源自希臘悲劇的解釋學傳統中，布魯門伯格才將《馬太受難曲》視為悲劇的典範。而這一解釋直接來自於貝爾奈斯（Jacob Bernays, 1844-1888）對亞里士多德《詩學》（*Poetics*）對悲劇效果的解釋。按照這種解釋，悲劇有治療效果，即具有卡塔西斯效果。貝爾奈斯指出，卡塔西斯本來就是一種醫學生理的現象，是一種通過宣泄、發散而得以淨化的過程。在對畏懼和悲憫事件的體驗中，卡塔西斯就是讓人從這些沉重的負面情緒之中獲得釋放，在同殘酷的現實確立審美距離的姿態之中產生審美愉悅。

與現實保持適度的距離，確立審美態度（*aesthetische Einstellung*），不是徒勞無益地改變或者抑制那些引發鬱悶情緒的因素；恰恰相反，是為了激發、宣泄這些因素，以便緩和、平息這些負面情緒，從而獲得卡塔西斯的效果。於是，卡塔西斯就是肉體因素轉移為情感要素的標誌。深受聖醫阿斯克勒庇俄斯（*Asklepios*）和神秘主義哲人畢達哥拉斯影響的柏拉圖，在其《斐多篇》中把卡塔西斯描述為心靈超越肉體騷亂的途徑，而賦予了這個古醫學範疇以濃鬱的宗教涵義（67c-d, 69c-d, 114c）。在《詩學》中，亞里士多德對悲劇的“卡塔西斯”效

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 172.

用的規定語焉不詳，而在《尼各馬可倫理學》和《政治學》之中，對這種功用進行了補正描述：第一，卡塔西斯乃是解除病痛和生理不適的療程之一，目的是讓人體重歸平和、康泰（《尼各馬可倫理學》，7.12.1152b31-34，1154b17-19）；第二，按照功能劃分，音樂有三類——教育民衆的音樂、消遣的音樂以及類似於藥物用於淨化和調理的音樂（《政治學》，8.7.1342a5-16）；第三，卡塔西斯也確實具有宗教“滌罪”的涵義。貝爾奈斯對亞里士多德軼文的考證與釋義，特別強調卡塔西斯的真正對象，不是病理學的素材，而是情緒失衡和心靈失序的人。布魯門伯格則進一步推進貝爾奈斯的考證與釋義，強調指出“卡塔西斯”第一次將審美愉悅規定為“距離的獲得”：

貝奈斯重構了亞里士多德的悲劇功能理論，認為悲劇的作用乃是淨化（Katharsis）恐懼與憐憫，而這是一個源自醫療發散實踐的獨特隱喻，即通過呈現在舞臺上的恐懼來引導劇院裏的觀眾從折磨他的悲劇激情與受難之中解放出來。“慰藉與快樂相輔相成”（Erleichterung mit Genuss），這就是亞里士多德對於音樂效果的特別描述，這種描述第一次將審美快樂描述為距離的獲得。以一種顯然是不可忍受的方式，摹仿或再現“純粹”由經驗構成；因此，正是在這麼一種“順勢治療”（homoopathische Dosierung）之中，它以毒攻毒，同時又將這種經驗排除在其過度的場所之外，以便心氣平和地超越這種經驗。^①

在布魯門伯格的“神話研究”語境中，所謂“通過悲劇的虛擬宣

^① 布魯門伯格：《神話研究》（上），胡繼華譯，上海：上海人民出版社，2012年，第132-133頁。[Hans Blumenberg, *Shen Hua Yan Jiu*, book1, trans. HU Jihua (Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2012), 132-133.]

泄”來疏導恐怖與憐憫，目的是讓人獲得一種審美的慰藉。而這種慰藉之源恰在於與強大、神秘、氣象陰鬱的“實在專制主義”拉開距離。“實在專制主義”乃是布魯門伯格“神話研究”學說的一個極限假設，這個假設與人類的羸弱、匱乏、無能甚至“根本就不應該出生”的悲苦境遇緊密相關。在《神話研究》的第一頁上，布魯門伯格就將古老的“自然狀態”看成人類永遠無法克服的一種絕境，並把這種絕境描述為“實在專制主義”（Absolutismus der Wirklichkeit）：

“這個術語是指人類幾乎控制不了生存處境，而且尤其自以為他們完全無法控制生存處境。”^①人類之所以在種系進化之中尚能綿延不朽、生生不息，恰在於人類具有一種獨特的能力——與現實拉開距離、摹擬現實、征服現實從而與現實和解。

為了顯示“現實”的粗獷凌厲，冷漠無情，布魯門伯格考察了歐洲哲學史上四種類型的“現實”概念。第一，在古希臘哲學中，面對“瞬間明證的現實”（Realität der momentanen Evidenz），柏拉圖矚望“理念”世界，亞里士多德建構“第一哲學”，從而與現實拉開距離，進入默觀冥證的境界。第二，中世紀晚期唯名論和近代早期哲學家，從混沌的存在物之中建構出“確保的現實”（garantierte Realität）概念，以便人類理解世界過程以及自己同世界的關係。第三，現代哲學將“現實”理解為“現實化的結果”（Resultat einer Realisierung），而與時間進程相關，世界由此變得多元，認知和改造世界更為麻煩。第四，在人類學意義上，現實性概念以“牴牾”為導向，現實成為一個不可操控的主題。^②布魯門伯格從藝術與現實的關係入手，強化邏各斯的修辭意涵，引入隱喻、神話、象徵等創造性手段，而顛覆了哲學關於“現實”的預設。在他看來，柏拉圖和亞里士多德都預設了“現實”：柏拉圖預設的是一種被給予的現實，人的行

^① 布魯門伯格：《神話研究》（上），胡繼華譯，第4頁。

^② Hans Blumenberg, “Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans,” in *Ästhetische und metaphorische Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001), 47-73.

動是藉着摹仿來指涉這一現實；亞里士多德預設的是一種替代性的現實，“詩學”（即人的創造性）行動是藉着摹仿得以成功。然而，所謂“摹仿”卻不是機械跟隨現實，複製現實，而是與現實保持距離，以審美防禦的姿態，反抗現實的“牴牾”，反抗“實在專制主義”。^① 在悲劇的詩學中，審美就是一個防禦概念（Abwehrbegriff），即人類通過對災難與苦難及其引發的悲憫、畏懼的體驗，而同現實拉開距離，在反抗之中尋求與現實和解。

同強大而粗獷、任性而恐怖的現實拉開距離，是人類所特有的“生存技藝”。人類的開放性表現在他是“一種能保持距離的存在物”（Distanzwesen）。^② 面對恐怖之物，動物也會恐懼，卻不能有意識地保持距離，更不會主動地設置防禦制序，利用自己發明的工具遠距離地制服恐怖的現實。遠距離觀望海難——羅馬哲人盧克萊修的教諭詩篇中這個流芳百世的隱喻，就形象地描述了人類作為“距離存在物”的特殊本質。^③ 哲學家們與世界保持距離，對原子論的偶然世界做默觀冥證，就像那些站在堅固的岩石上遠遠地觀望大海沉船的人。這就是悲劇導致樂感的秘密，當然也是《馬太受難曲》之悲劇性的秘密。

後啟蒙時代的聽眾，甚至“上帝死亡”之後的聽眾，在傾聽《馬太受難曲》的過程中，也進入到恐懼與憐憫的情緒之中，進入到同情的“悲慟”之中，而藉着卡塔西斯的作用一再自我釋放。後啟蒙時代從耶穌十字架上對“以利亞”的呼喊之中尋求另一種現實性，通過卡塔西斯所獲得的審美距離來克服“悖論”“矛盾”與“荒誕”^④，可是

^① Hans Blumenberg, “‘Nachahmung der Natur’: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen,” in *Ästhetische und metaphologische Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001), 9-46.

^② Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006), 513-521.

^③ 布魯門伯格：《神話研究》（上），胡繼華譯，第133頁。

^④ Hans Blumenberg, “Vorbemerkungen zum Wirklichkeitsbegriff,” in G. Bandmann ed., *Zur Wirklichkeitsbegriff* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972) 9.

其結局卻令人絕望：“我們坐在下面淚流滿面。”^① 這無疑是後啟蒙時代聽眾基督絕望的一個基本隱喻。所以不妨說，巴赫的音樂詩學將受難的悲劇當做一則神話帶向了終結。後啟蒙時代的聽眾對於悲劇與信仰的認同、神話與教義的融貫仍然是一種幻覺，但這種認同、這種融貫可能通過釋放藝術作品來把握作品，並且自由而非強制地享受悲劇快感，從而進入“無限可能的遊戲空間”。

二、受難曲：偉美恢弘的象徵

“文藝復興時代的人所追尋的新型宇宙生命發展出了對一個新型思想宇宙的要求，而這種新生僅僅在這個思想宇宙之中得到反映和得以存在。”^② 這場運動在啟蒙運動之中臻於近代的第一個高潮，其標誌是：“哲學不在局限於純思維的王國，它要求觸及並探明那些產生了全部理智活動（如思維本身）的更深層的事物，因為啟蒙哲學家有一個基本信念，即理智活動必須以更深層的事物為基礎。”^③ 人類藉着理性來破譯宇宙，於是世界不再令人着迷。於是啟蒙時代讓現代性帶着其獨特的面貌，且賦予了現代以獨一無二的合法性。

然而，巴赫的《馬太受難曲》仍然把人籠罩在苦難之中，他的音樂詩學仍然停留在神話思維的軌道上。面對福音傳道的“解神話”（*entmythisierung*）激流，神話思維面對理性的霸道不依不饒：“桀驁不馴便回歸到了童年的本本和靈性春天的文本而泰然自若，對另一種現實性的預感緊隨其後，而這並非沒有進一步的更高訴求，但對於這麼

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 251.

^② Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, trans. Mario Domandi, Mineola (New York: Dover Publications, INC., 2000), 6.

^③ 卡西爾：《啟蒙哲學》，顧偉銘等譯，濟南：山東人民出版社，1988年，第3-4頁。[Ernst Cassirer, *Philosophy of the Enlightenment*, trans. GU Weiming, et al (Jinan: Shandong People's Publishing House, 1988), 3-4.]

一種實在論卻獲得了神聖不可侵犯性。”^① 預感“另一種現實性”，以詩學和審美為依據處理《聖經》，將福音文本轉換為音樂，巴赫就展開了同“現代性”的對話。但困難在於：“儘管耶穌基督之後對於兩千多年意識的滲透之深仍然無出其右，但《聖經》世界在文學表現層面幾乎是個空白。”^② 巴赫創作受難音樂，就必須在神話與教義之間做出果斷的抉擇。巴赫將《聖經》素材提升到古典悲劇源始創構同等的地位，而《馬太受難曲》就成為巴赫與現代性之間的一場激動人心的對話。受難音樂的架構，讓布魯門伯格將歷史改寫成一部在無窮隱喻和神話指引下且不斷重新謀劃、反覆呈現的思想史，而思想史就是隱喻和神話在流布之中流布的歷史，或者“想像軼事”的歷史，“神話研究”的歷史。

“想像軼事”（*imagiare Anckodote*）是“非概念性理論”的形式，指思想史研究中不斷地仿製、深描以及改寫“思想意象”，使個體的生命圖像臻於完整，呈現拒絕順應時代精神的個體意志：

姍姍來遲的系統連貫性，都是不可譴責的，無論歷史的考證考據對之充滿了多大程度的輕蔑。

想像軼事就應運而生。我想知道，兩千年之後，人們如何報道海德格爾及其後學的死亡，以及他們的遺囑。我也不反對可能為這一傳統提供暗示的競爭。

我本來想從這種私密的輕率之中學得教訓，可事實上我沒有。因而問題變成了：某個被生存論分析和“理性之本質”問題所折磨的人，最終仍然必須說點什麼呢？如果證據充分，且最為可能，那麼他應該怎麼說？或許，他應該說：憂心不復有據（*Kein Grund zur Sorge*）。^③

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspassion*, 248.

^② 布魯門伯格：《神話研究》（上），胡繼華譯，第244-245頁。

^③ Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluss* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987), 222.

布魯門伯格以“想像軼事”為媒介，通過“歷史形象的生動照片上的模糊斑點”^①，根據無法遺忘和總是保留生命踪跡的圖畫來呈現、彰顯個體的桀驁不馴之自由意志。這種自由意志將現代人的自我伸張誇大到了極致，而人也自我提升為神，賦予自己以“無中生有”的創造力。斷垣殘壁，頹園焦土，想像軼事把斷裂的歷史變成宏大的敘事。所以，布魯門伯格認為，想像軼事作為惟一的媒介，在歷史之不為人知和慘遭排斥的地方建構意義世界。想像軼事是一種美學暴力行為。布魯門伯格的隱喻學範式與神話研究範式就致力於運用這種暴力行為於非概念性理論建構，從冷漠、無名、蒼莽的“世界時間”之中獲取一種同情、有象、澄明的“生命時間”，在無意義之中奪取意義，在黑暗之中求取光明，在混沌之中尋求秩序。於是，意義的建構是無中生有，“在一切無法窺透的事實性統治壽終正寢之時，整體便獲得了必然性的特徵”^②。

整體獲得必然性特徵，這使《馬太受難曲》在歷史和審美維度上構成了同現代性的緊張對話。在歷史維度上，耶穌基督受難過去了18個世紀，在這段漫長的間距中，《聖經》源始文本在流布之中發生了變化。於是，《馬太受難曲》將《聖經》中的祇言片語、斷簡殘篇建構為一個穩定和確定的象徵整體，賦予“另一種福音的承載力”（eine andere Tragfähigkeit des Evangeliums）以絕對的意義。^③ 現時代後啟蒙語境下的公眾，通過傾聽受難音樂，而成為一種制序創構的見證者。福音文本向音樂詩學的轉換，讓《馬太受難曲》成為一種“偉美恢弘的象徵”。如何理解受難曲作為象徵的“偉美恢弘”（Großzügigkeit）？

^① Hans Blumenberg, *Begriff in Geschichten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998), 7-8.

^② Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981), 321.

^③ Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 48.

布魯門伯格斷言，這種“偉美恢弘”的象徵乃是巴赫與現代性對話達成的整體性與必然性的諧調。三個例子就明顯地圖解了這一點。第一，羊羔替代受難。完全不顧德國宗教改革的特殊現代性語境，巴赫的受難曲中貫穿着羊羔替代靈魂受苦的概念，而且將這種概念化作活的形象。^① 第二，神學上的“偉美恢弘”。從伯大尼受膏到空無一物的石頭墓穴，這些場景片段都因神學的“偉美恢弘”而成為象徵體系的構成部分。於是受難音樂獲得了一種源始性，但這種源始性並非來自福音書的源始儀式，而是源自那些可以不斷經過“想像軼事”而被重構的新型元素。第三，最後晚餐的儀式場景。祇要受難音樂傳承了儀式，這種象徵就可能是偉美恢弘的。聽眾沉浸在福音傳道者的宣敘調中，沒有人詢問“祝謝麵包意味着什麼”，沒有人詢問耶穌的說法“吃吧，這是我的身體”意味着什麼。受難音樂從來就不誘惑我們去懷疑福音文本，反之卻賦予了福音文本以不可追問的神聖性。^② 可是，這麼一種神學的“偉美恢弘”影響範圍總是開放的，其可能的指稱對象永遠是不確定的，且可能總是要求一再被檢驗。巴赫創作受難曲，以其偉美恢弘的美學與神學，同現代性進行對話，從而為“隱含聽眾”敞開了自由遊戲的空間，展開後基督教的生存籌劃。

這些自由遊戲的主體，後基督教時代生存謀劃的主體，就是布魯門伯格所命名“隱含聽眾”。“隱含聽眾”（impliziten Hörer）是一類假設的聽眾，他們將音樂詩學自我實現所必要的一切前提具體化了。音樂詩學實現的前提不依賴於外在經驗現實，而依賴於音樂作品本身。與接受理論的“隱含讀者”一樣，“隱含聽眾”是一種理論上的建構，而不是任何一位現實的音樂聽眾。質言之，“隱含聽眾”乃是扎根於受難音樂之中的一種召喚結構。布魯門伯格希望，通過激活十字架上的死亡悲劇，將“隱含聽眾”從歷史理性的壓制之下拯救出

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspassion*, 45.

^② Ibid.

來，成為“偉美恢弘的象徵”之領受者。^①《馬太受難曲》的“隱含讀者”召喚巴赫之後五百多年的聽眾將自己對於現代性的體驗注入到對耶穌基督受難的悲劇中，完成對“上帝之死”的哀悼，奮力展開後基督教生命籌劃。後基督教的生命籌劃乃是現代性的邏輯，而現代性乃是“對靈知主義的再度克服”。

三、音樂的神學：超克靈知主義

十字架上的死亡和基督復活構成了《馬太受難曲》這一偉美宏大的象徵之核心。然而，“後基督時代的聽眾”卻未必能真正把握“十字架上的死亡實在論”及其原罪與恩典的涵義。^②而且，在《馬太受難曲》的悲劇高潮，臨死的基督對於以利亞的絕望呼喊，已經成為一名慘遭上帝遺棄的人子的呼喊，“無所信賴，也無所憑依，整個一派虛無”^③。基督之死與復活的故事，被巴赫改造為一則最後的神話，其主旨是再現上帝創世失敗，上帝遺棄人子，以及上帝的愚拙。最後神話的終局，哀悼者的共同體以淚洗面，萬分迷茫，但問題依然存在：“一個自己釀成罪孽的上帝，他自己為此感到痛苦嗎？”^④換言之，究竟誰必須為人間的邪惡負責？誰必須為人間的苦難擔待？布魯門伯格回答：上帝不能忍受他的造物。也許，更加具有激進悲劇性涵義在於：上帝死了，死於他的愛子之慘烈受難；不可承受的耶穌十字架上的死亡，徹底地殺死了上帝。布魯門伯格寫道：

自此以後，人子將被人追問，而且也自我追問：他過去和現在如何可能承受父的重負？而今聖父也將追

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 46.

^② *Ibid.*, 9.

^③ *Ibid.*, 209.

^④ *Ibid.*, 250.

問：經歷了聖子受難的重負，他如何可能仍然作為一個上帝？是否可以認為，正是這個事件殺了他？我們坐在下面，淚流滿面……為那個死亡。也為這個死亡。^①

上帝權限萬能，卻無法忍受他的造物，更是無法忍受其獨生子在十字架上絕望的呼喊，悲壯的死亡。上帝真的萬能嗎？更有甚者，上帝無限正義，卻不能將正義分配給布施恩典、福音傳道以及悲憫人間的人子。上帝真的正義嗎？後基督時代的隱含聽眾的這些追問，最終都關切到“惡”的難題。“惡”的問題，是古典宇宙論整體秩序衰微之後遺留下來的思想史難題。而在基督教歷史初期，晚古時代的靈知主義對這個難題作出了一種異教的神話式解答。通過考察這個思想史公案，布魯門伯格對現代之正當性提出了一個獨特的論斷：現代不是基督教的世俗化，而是“對靈知的第二次克服”（Die Neuzeit ist Überwindung der Gnosis）。這一論斷的前提是，中世紀早期基督教護教作家對靈知的克服失敗了，而這次失敗影響深遠。^②

古典時代遺留所未能解決的問題之一，是世間惡的根源問題。“靈知主義”為解決這個難題的策略，是強調一種內在的拯救知識。“世界是已迷失了‘靈’的迷宮，作為宇宙它是邪惡的秩序，墮落的體系。”^③於是，“神義論”（Theodizee）對於靈知主義是陌生的，因為良善的神絕不會拿世界去作交易。公元144年被羅馬教廷革除教門的靈知主義思想家馬克安（Marcion of Sinop, 85-160）將蘊含在古典宇宙論之中的二元論激進化了，全能的神學被描述為一場由兩個神作為主角而上演的世界歷史戲劇：

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspassion*, 251.

^② Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977), 138.

^③ *Ibid.*, 140.

那個創造世界和人類且給他們立下一種不可能遵奉的律法的神，那個脾氣乖戾且專橫操控《舊約》所載民族歷史之神，那個苛求為其獻祭對其膜拜之神，是一個怨毒之神。相反，那個帶來救贖之神，那個“異邦的上帝”，是無需根據的愛之本質——如果没有救贖，非他所造的人類在根本上就是有罪的。這種神性有權毀滅這個非他所創造的宇宙，有權宣稱不服從並非他制訂的律法。^①

同時，靈知主義的基本神話還把古典世界流溢生成的宇宙轉化為承納苦難與邪惡的黑暗容器。馬克安以保羅的《聖經》為基礎建立了一套激進的二元論“異邦神”之神學。這套神學的奧義在於，以一個“異邦神”對立於《舊約》那個正義的上帝和律法的上帝。異邦神這套神學之中就是救贖之神，他實施救贖，布施恩典，散播慈愛，並且親力親為擔負這個世界的苦難，被聖父當做犧牲而獻祭於十字架，完成永久的挽回祭。宇宙之間大大小小的掌權者雖有榮耀，雖有權力，卻對於上帝的救贖計劃一無所知，“祇有十字架上的死亡才顛覆了他們的權力”^②。

人子被獻祭了，補償了上帝創世的失敗，掩蓋了上帝的愚拙。於是，巴赫以音樂詩學叩探的“另一種現實性”才得以成型，備受苦難折磨和世間惡作弄的耶穌基督在十字架上死而無怨，並一定會復活，“繼續生活在另一種生命中”。在“另一種現實性”“另一種生命”中，人類也不可以忘記基本的義務以及惟獨屬於人的使命。“主體自我自為責任的惟我獨尊，排斥他者的狀態”^③，就是現時代人的“自我伸張”之最高境界。將奧古斯丁克服靈知主義的“自由意志”發揮到了極致，現代性就成為一則終極神話。

^① Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, 142.

^② 布魯門伯格：《神話研究》（上），胡繼華譯，第244-245頁。

^③ 同上，第330頁。

靈知主義的優勢在於，它創造了多元的神話，將歷史描述為“兩股源始權力、兩個形而上學陣容帶着一切類型的策略與計謀明爭暗鬥”^①。但靈知主義的致命缺點在於，它瓦解了系統的秩序和全能的神學，留下了一個破碎、黑暗、災異的宇宙。這種兩權相爭最後導致宇宙支離破碎的“超越救贖”的宗教，卻無法讓基督教所容忍。清除教義之中的神話，締造普世的教義，走向天下時代，就是整個中世紀的志業。“中世紀的形成可以被理解為最終針對靈知主義綜合徵象的嘗試。把創世從其對造物之神的來源的否定中重新找回，並使其在古代享有宇宙的尊嚴性保藏在基督教體系之中，這曾經是從奧古斯丁到經院哲學盛期的主要努力之所在。”^②然而，這個長時段克服靈知主義的努力卻失敗了。以奧古斯丁為例，他引入“自由意志”來回答靈知主義的挑戰，重新回答“世間惡緣何而來”的難題。奧古斯丁從靈知走向自由意志，以便拯救分崩離析的古典宇宙秩序，可是卻付出了沉重的代價：將罪孽歸咎於人生在世的方式，以及放棄為世界狀態承擔責任。“自我伸張毫無意義”，這種狀態經過整個中世紀都沒有被克服，而靈知派的遺產卻在不斷改頭換面地流傳。^③奧古斯丁和中世紀克服靈知主義的失敗，導致了對靈知主義的第二次克服的必要性。而這就是布魯門伯格念茲在茲的“現時代之正當性”，以及現代性的非基督教淵源。

重拾中世紀克服靈知主義的志業，現時代就獲得了合法性，人的自我伸張就獲得了正當性。主體擔負起自己獨一無二的責任，構成了現代性之基本內涵。巴赫《馬太受難曲》就將這種人而非神的獨一無二責任訴諸想像的感知，判定了人類一切思想的虧欠。布魯門伯格通過受難曲與隱含聽眾的互動，將《馬太受難曲》的序曲解讀為一則神話：“你背負了所有的罪惡，不然——我們就祇有絕望。”這則神

^① 布魯門伯格：《神話研究》（上），胡繼華譯，第203頁。

^② Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, 143.

^③ *Ibid.*, 149.

話讓人類免於一切來自上帝方面的歸罪，因為基督乃是因人之罪而受難，並且人成為克爾凱郭爾所誇張言說的“致死的疾病”。上帝創世之時就已經失敗，因此也必然因自己的造物之罪而被殺死。《馬太受難曲》的悲劇高潮在“十字架上的呼喊”：“我的神，我的神，為什麼遺棄我？”他呼喚以利亞，可是救世主沒來，天昏地暗，蒼蒼莽莽。布魯門伯格說：“受難不是真理”，但“接近上帝卻是一種例外狀態”。十字架上的呼喊被提升為一幕悲劇戲景，其殘酷性無與倫比。正因為其極端的殘酷性，“十字架上的呼喊”才以神話的方式提升了個體生命在信仰面前的無限尊嚴。呼喊因其殘酷性開啟了自我伸張的歷史，以及個體艱辛的自由之路。在耶穌的絕望呼喊之中，隱含的聽眾聽到了“重新介入”世界劇場的命令，聽到了對敵人的請求，聽到了對罪人的寬恕，聽到了“上帝的愚拙”以及“創世的失敗”。然而，審美的根據以及詩學的要求是悲劇的動聽、音樂的諧和，而後基督教時代的隱含聽眾具有一種“對受難之美的偏愛”。他們雖然在臺下淚流滿面，卻同現實的受難拉開了意味深長的審美距離，一切不快與險惡之感都經過審美距離的過濾而消融在審美的愉悅之中。回眸十字架上的死亡，就仿佛是站在高高的山崖遠遠觀望慘烈的海難。於是，布魯門伯格提出了一種可堪比較於巴爾塔薩（Hans Urs von Balthasar）“榮耀美學”的“受難美學”。^①上帝死了，死於自己的造物，死於自己創世的失敗，死於其獨生子在十字架上無法忍受的苦難，而這一切都是“世界歷史劇場”中的一幕悲壯的戲景。這出“偉

^① 巴爾塔薩寫道：“耶穌基督乃是世間悲劇的集大成者，他不但繼承了希臘悲劇，也繼承了猶太悲劇，亦即，不但繼承了所謂非信仰者的悲劇，也繼承了所謂信仰者的悲劇。但是，接受這份遺產，絕不是要用聖子的不堪忍受的悲劇來壓倒人的悲劇，以顯示出更勝一籌。相反，正如希臘人和猶太人的終極矛盾所啟示給我們的那樣，首要的是應當滿懷真誠和同情地介入到整個人類的受難形式中去。”（巴爾塔薩：《神學美學導論》，曹衛東、刁承俊譯，北京：三聯書店，2002年，第166頁。[Balthasar, *Einführung in die theologische Ästhetik*, trans. CAO Weidong & DIAO Chengjun (Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002), 166.]

美恢弘”的悲劇，拒絕逆來順受自憐自虐的犬儒主義，而要求嚴肅地對苦難保持距離的審美眼光。遊戲美學“並沒有削弱嚴肅”，相反倒是“人類源始悲劇主角的上帝”自己演完了這出悲劇。^①

依據“受難曲的悲劇性”美學，布魯門伯格推進現代人的“自我伸張”，藉着巴赫的音樂強化現代性對於“靈知主義”的再度超克。既然“上帝死於自己的能力”，那麼就有理由辯護“主體自我自為負責的惟我獨尊、排斥他者的狀態”。布魯門伯格宣布，“受難事件”擺脫了一切假象，駁斥了基督學中一切“幻影論”。而《馬太受難曲》將受難直觀化，於是受難就“形成了實在論的標準，藉此以度量一切要求獲得現實性的東西”。^② 巴赫的音樂擔負起了這種將受難直觀化從而叩探另一種現實性的使命。在受難悲劇的高潮，聽眾聽到了“一種呼喊的真理”，領悟到“驚天動地的惡魔造成的厄運”。在悲劇的高潮瞬間，三聲絕望的悲鳴，誘惑了整個世界。^③ 自此之後，上帝之死就敞開了“人的絕對自信之路”，可是這條敞亮的道路上卻“人煙稀少，天空地白”。如果人沒有了這種絕對的自信，那就不啻是宣布人類自暴自棄，無需為世間惡擔負責任。布魯門伯格拒絕尼采這種深淵一般的思想，而推進《馬太受難曲》所指引的“超克靈知主義”之路，為後基督教時代的生命籌劃確立一種“音樂的神學”。

“智慧始自主的畏懼。”^④ 布魯門伯格考證說，這句著名的《聖經》箴言卻有一個靈知主義的淵源，那是查士丁在《靈知派經書》中逐字逐句地述說的靈知教義，其中隱藏着一個神話。希波利特的《反異教大全》記錄了這則神話：福音首先從神子開始，經過位於掌權者之上的人子，然後才到達掌權者；掌權者發現，自己並非全能的神，而是被造之物，在自己之上還有不可言說和不可命名的非存在者，以

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 94.

^② *Ibid.*, 304.

^③ *Ibid.*, 219.

^④ 《舊約·箴言》7：“敬畏耶和華是知識的開端。”

及人子的瑰寶；掌權者反省並感到恐懼，他就能覺察到自己的錯誤。掌權者也有畏懼，這就是“智慧始自主的畏懼”自真正含義。布魯門伯格將這句箴言中“主的畏懼”解讀為屬格主語：“主的畏懼是自己對一種不同東西的畏懼，被畏懼的東西恰恰成為他的智慧之開始。”這一解讀顛覆了上帝與人的關係：不是人對主的畏懼，而是主對某種不可言說和不可命名之物的畏懼。這種顛覆同時也是對神學的拓展：“假如‘上帝之死’就是人在向超人提升中收到的終極威脅，那麼‘主的畏懼’就必須更深更遠地拓展。”^① 上帝在歷史的彼岸與人一樣畏懼，也像人一樣操心煩神。而且，成為上帝，甚至是一種冒險。一位需要自我保存的上帝，就必須擔負一切理性的義務，一切自我保存的義務。要自我負責和自我保存，上帝必須依賴他的造物、他的世界以及他的“人”。在“生命趨向於有限性”的過程中，上帝與人一起“操心渡過河流”。於是，“諸神不用操心”，是一個必須被顛覆的命題。恰好相反，作為“絕對主體性”的上帝，也必須被“賦予意向性”，與這個破碎世界的源始建構相關，上帝同樣沒有擺脫“操心”。^② 必須依賴這個世界且為之操心的上帝，在本質上就是一種“有限的不朽”，而非無限的超越者。在反靈知主義的語境中，主亦有畏懼，而智慧沒有開端。“這種沒有開端是最初的遭遇，正如無限是不可追問的期待。”^③ 這就是人與神同等面對的必然，它迫使上帝也沒有例外地捲入到世界之中，接受死亡這個終極事實。“受難的邏輯”克服了“上帝的愚拙”，從而將創世之神和救贖之神統一到一個良善、慈愛但有限、脆弱的神身上。

與上帝“有限之不朽”相關的神學意蘊相關，還有布魯門伯格對伊甸園神話的解釋。在《靈知派經書》中，《舊約》上帝所佔據的是創世之神的位置，而且對於伊甸園神話的解釋充滿了反抗性的顛覆，

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 30.

^② Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluss*, 221.

^③ Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 133.

證明《舊約》上帝怨毒、無知與卑下。布魯門伯格對伊甸園神話的解讀表明，創世之神對世界的進程一無所知，“他自己不知道在創世之時究竟做了些什麼”，因而他必然捲入到自己的無知所激盪的毀滅漩渦。“創世在受難中失敗了”，“在一個自我保存和自我享受之手段極為有限的世界上，懷疑與上帝的相似性，以及死亡事件，都蘊含了創世的失敗”。^① 知識樹上最成熟的果實，讓這個生性多疑、操心煩勞的上帝不堪其憂。對於吃下知識樹果實的人會變得和神一樣的可能性，這個怨毒妒忌、暴戾怪異的上帝也心有戚戚。伊甸園神話以一個不算完美的驅逐儀式，開創了人類歷史紀元的基本範型。與這個神話關聯的不是整個人類，而是特殊的個體，他“面對那惟一作為慰藉人類苦難的不成熟果實而感到萬分悲哀”。^② 然而，這也並非壞事，因為它在終極意義上無可辯駁地證明：“世界和人就是上帝必不可少的、不可撤銷的、不復偶然的‘手段’……世界和人構成了上帝同自己做交易的絕對境遇。”^③ 這個絕對境遇，同樣也是《馬太受難曲》所敞開的遊戲空間。在這個空間，那個讓人脫離生命之樹、將人逐出伊甸園的上帝，非常畏懼人的“類神性”，但他因為自己的愚拙而預見不到無限苦難和終有一歿。上帝成人，讓獨生子道成肉身，獻祭於十字架上，“不是一種神聖之愛的渲染，而是神聖明證之匱乏的補償”^④。

在邏各斯致命的追迫中，啟蒙音樂哲人巴赫為後基督教時代的“隱含聽眾”呈現了受難的悲劇場景。這些聽眾一方面淚流滿面地傾聽這場悲劇，另一方面又同悲劇拉開審美距離而獲得愉快。《馬太受難曲》以音樂詩學形式為指引，企圖成功地超克了靈知主義，證明創世之神與救贖之神乃是同一身份的上帝：

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 14, 16.

^② 布魯門伯格：《神話研究》（上），胡繼華譯，第240頁。

^③ 同上，第243頁。

^④ Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 126.

不管是語言作品還是音樂作品，受難的“實在論”首先都是對靈知主義禁令的超克。而靈知主義禁止將救贖之神與世界之神相提並論，禁止此二神輪番抽空造物之命運，讓他們徹底向死而生，而造物在“原罪”名義下祇能承受優雅的裝飾，逼迫過分的感受力，而不敢面對自己捲入世界墮落的真理。^①

超克“創世之神”與“救贖之神”之間的對立，就是繼起中世紀的志業，超克靈知主義。讓上帝捲入世界，承受這個世界的苦難，與人一起依賴於大地，這就是巴赫的意義。他不為英雄、帝王、神祇寫作。他為神性絕跡、鬼魅橫行的後基督教時代聽眾作曲，指引一種“偉美恢弘”的生命謀劃。創世失敗，耶穌受難，聽眾淚流滿面，但惟有音樂才將“神義論”式微之後“人義論”的困境呈現到極致。音樂表達了這一切，將終極圓滿的渴望推至盡頭。而精神因為達到終極而嚴肅，《馬太受難曲》尋求一種能夠擁抱宇宙整體的生命姿態。^②

四、結論：神學？還是神義論？

對於布魯門伯格及後基督教時代的聽眾，《馬太受難曲》既是一種“越外神學”（*exotheologie*），又是一種“啟示錄之外的歷史”（*Geschichte ohne Apokalypse*）。^③越外神學的涵義是，聖子成人，為的是拯救人類，但他並沒有拯救其他一切已經變得非常匱乏的造物。這就意味着愛有差等，“這種神學也必須容許每一種類型的造物以及每一個

^① Hans Blumenberg, *Matthäuspassion*, 20.

^② 參考卡洛爾：《西方文化的衰落——人文主義復探》，葉安寧譯，北京：新星出版社，2007年，第150頁。[John Carroll, *The Wreck of Western Culture: Humanism Revisited*, trans. YE Anning (Beijing: New Star Press, 2007), 150.]

^③ Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, 139,153.

幻象的布景毫無怨言地籠罩着另一個天體，而且與之緊密相關，它並未斷言他們都必須依據人類造物概念而存在。”^①就一段“啟示錄之外的歷史”而言，這就意味着世界進程之中的每一天都在緊隨超人的自我伸張的節奏，人類藉着其“自在因緣”（Sebstursächlichkeit）而走出苦難的深淵，在“啟示錄”之外寫出一段屬於自己的歷史。“上帝的血肉之軀已死，世界卻依然存在，因為啟示錄不能臻於完滿。”^②後基督教時代的受難曲聽眾非常欣喜地認識到，人類祇不過是“宇宙進化和溫馨死亡之間的一段世界插曲”^③。一切苦難都將終結。經由激情與痛苦（Leiden und Leidenschaft）的洗禮，經過悖論、矛盾和荒誕的折磨，人類終歸可以探索到一種與殘酷現實性和解的“生存之道”（Lebenskunst）。

與現實性保持一種優雅的審美距離，就是後基督教時代人類的“生存之道”。這當然不是神義論，因為創世失敗的上帝，祇是“有限的不朽”（endlich Unsterblichkeit），無需神義論的辯護。^④而且，早在康德所代表的啟蒙時代，“神義論”的種種哲學證明就已經宣告失敗了。^⑤“神義論以及對它的顛轉——思辨的歷史哲學最後實現了

^① Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, 147.

^② Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 305.

^③ Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, 360.

^④ 這是德國學者貝倫貝格（Peter Behrenberg）的專著《有限的不朽：布魯門伯格的神學批判研究》[Peter Behrenberg, *Endliche Unsterblichkeit: Studien zur Theologiekritik Hans Blumenberg* (Wurzburg: Verlag Konighausen und Neumann GmbH, 1994)]當中所論證的基本論點，本文立論獲益於本書甚多。同時，參考伯倫貝格：《神義論失敗後的審美神話——布魯門伯格的〈馬太受難曲〉與尼采》，載劉小楓主編：《牆上的書寫——尼采與基督教》，北京：華夏出版社，2004年，第136-181頁。[Peter Behrenberg, “Shen Yi Lun Shi Bai Hou de Shen Mei Shen Hua: Blumenberg de Ma Tai Shou Nan QU yu Nietzsche,” in *Qiang Shang de Shu Xie: Ni Cai yu Jidu Jiao*, ed., LIU Xiaofeng (Beijing: Huaxia Publishing Company, 2004), 136-181.]

^⑤ 康德：《論神義論中一切哲學嘗試的失敗》，載劉小楓主編：《康德與啟蒙》，北京：華夏出版社，2004年，第2-15頁。[Kant, “On the Miscarriage of all Philosophical Trials in Theodicy,” in LIU Xiaofeng ed., *Kant and Enlightenment* (Beijing: Huaxia Publishing Company, 2005), 2-15.]

神話最隱秘的渴望”，“它不僅要緩衝神與人之間的權力關係，廢黜這種差異所具有的苛刻嚴酷，而且還要顛倒神與人的關係”。^① 布魯門貝格堅持認為，《舊約·約伯記》不宜像萊布尼茨的著作那樣被冠之以《神正論》，其首要原因在於它具有美學的動機。

布魯門伯格說，我們應該在神正論與神學之間做出分辨。面對人間的不幸與苦難，神正論致力於揭示，在一種不可窺透的冥冥秩序之中，自有上帝的崇高正義，祇不過是為表面上痛苦的現實所遮蔽了而已。神學則不然，它拒絕人類向上帝稱義，將公正補償的戒律當做擬人化的教義而棄之不顧，而斷言上帝的意志在理性上是不可思議的。^② 在這麼一種神學之中，上帝是一個體驗到自己能力之限度的“曾在者”（Gewesener）。同樣，基督教象徵體系也已經成為對於一種“上帝曾在”的鄉愁記憶。“作為曾在者的上帝比想當然地被證明的上帝或拯救所需要的上帝更具有現實性。”^③ 在對於即將到來的世界終審法庭的恐懼中，創世之神與救贖之神共享着同樣的命運，因為他們都是“記憶的上帝”，都是“鄉愁的對象”。布魯門伯格將《聖經》的上帝與柏拉圖的理念相提並論，斷言“記憶留下的正是不在場之物”。^④ 在布魯門伯格看來，“這麼一種記憶無需證明神學必須對鄉愁、分裂以及匱乏的痛苦保持虔敬之意，但人類與神共同體驗，而永遠不會屈從簡樸的遺忘法令”。^⑤ 在後基督教時代，甚至在整個現時代，隨着人的自我伸張，基督教成為文化的殘像餘韻，而理性界限之內的基督教體系中的上帝祇佔有一個同自己較量的“遊戲空間”，而且他也必須依賴自己的造物，當

^① 布魯門伯格：《神話研究》（上），第35頁。

^② 轉引自Hans Robert Jauss, “Job’s Question and their Distant Reply: Goethe, Nietzsche, and Heidegger,” 見胡繼華編著：《比較文學經典導讀》，北京：北京師範大學出版社，2016年，第279頁。[HU Jihua ed., *Bi Jiao Wen Xue Jing Dian Dao Du* (Beijing: Beijing Normal University Press, 2016), 279.]

^③ Hans Blumenberg, *Matthäuspasion*, 301.

^④ *Ibid.*, 302.

^⑤ *Ibid.*, 301.

然也必須依賴作為其造物之一的人類。從布魯門伯格的神學視角看去，《馬太受難曲》是憂鬱的展望，又是苦難的記憶，更是崇高的文化綜合，將神性及其榮耀歸給了人的自我伸張及其偉業豐功。

參考文獻 [Bibliography]

西文文獻 [Works in Western Languages]

- Blumenberg, Hans. "Vorbemerkungen zum Wirklichkeitsbegriff." In *Zur Wirklichkeitsbegriff*. Edited by Bandmann, 3-10. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
- _____. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- _____. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.
- _____. *Die Sorge geht über den Fluss*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987.
- _____. *Matthäuspassion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990.
- _____. *Begriff in Geschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998.
- _____. "'Nachahmung der Natur': Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen." In *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, 9-46. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.
- _____. "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans." In *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, 47-73. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.
- Cassir, Ernst. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Translated by Mario Domandi. New York: Dover Publications, INC., 2000.

中文文獻 [Works in Chinese]

- 伯倫貝格：《神義論失敗後的審美神話——布魯門伯格的〈馬太受難曲〉與尼采》，載劉小楓主編：《牆上的書寫——尼采與基督教》，北京：華夏出版社，2004年，第136-181頁。[Behrenberg, Peter. "Shen Yi Lun Shi Bai Hou de Shen Mei Shen Hua: Blumenberg de *Ma Tai Shou Nan Qu* yu Nietzsche." In *Qiang Shang de Shu Xie: Ni Cai yu Jidu Jiao*. Edited by LIU Xiaofeng, 136-181. Beijing: Huaxia Publishing Company, 2004.]
- 布魯門伯格：《神話研究》（下），胡繼華譯，上海：上海人民出版社，2014年。[Blumenberg, Hans. *Shen Hua Yan Jiu* (Work on Myth). Book 2. Translated by HU Jihua. Shanghai: Shanghai people's publishing house, 2014.]
- 布魯門伯格：《神話研究》（上），胡繼華譯，上海：上海人民出版社，2012年。[Blumenberg, Hans. *Shen Hua Yan Jiu* (Work on Myth). Book 1. Translated by HU Jihua. Shanghai: Shanghai people's publishing house, 2012.]
- 卡洛爾：《西方文化的衰落——人文主義復探》，葉安寧譯，北京：新星出版

- 社，2007年。[Carroll, John. *The Wreck of Western Culture: Humanism Revisited*. Translated by YE Anning. Beijing: New Star Press, 2007.]
- 卡西爾：《啟蒙哲學》，顧偉銘等譯，濟南：山東人民出版社，1988年。[Cassier, Ernst. *Philosophy of the Enlightenment*. Translated by GU Weiming, et al. Jinan: Shandong People's Publishing House, 1988.]
- 克勞斯·艾達姆：《巴赫傳》，王泰智譯，北京：商務印書館，2016年。[Eidam, Klaus. *The True Life of Johann Sebastian Bach*. Translated by WANG Taizhi. Beijing: The Commercial Press, 2016.]
- 胡繼華編著：《比較文學經典導讀》，北京：北京師範大學出版社，2016年。[HU Jihua ed. *Bi Jiao Wen Xue Jing Dian Dao Du*. Beijing: Beijing Normal University Press, 2016.]
- 康德：《論神義論中一切哲學嘗試的失敗》，載劉小楓主編：《康德與啟蒙》，北京：華夏出版社，2004年，第2-15頁。[Kant. "On the Miscarriage of all Philosophical Trials in Theodicy." In *Kant and Enlightenment*. Edited by LIU Xiaofeng, 2-15. Beijing: Huaxia Publishing Company, 2005.]
- 叔本華：《作為意志和表象的世界》，石衝白譯，北京：商務印書館，1987年。[Schopenhauer, Arthur. *Zuo Wei Yi Zhi He Biao Xiang De Shi Jie*. Translated by SHI Chongbai. Beijing: The Commercial Press, 1987.]