

· 文學研究 ·

# 莎樂美形象的世俗化與復魅

周小儀

[提 要] 通過探討莎樂美形象的世俗轉型和宗教重塑,可揭示其崇高概念深藏的神學意涵。其中涉及四種美學/神學模式:浪漫主義“神顯模式”通過崇高美學保留神性光環;唯美主義“瞬間模式”則以激情重構永恒;頹廢主義“神隱模式”以異質符號暗示神性退場與回返;舞台劇場“景觀模式”將神聖空間轉化為消費符號體系。這四種模式是神學思想在現代美學中的隱性延續與結構重現。歐洲唯美主義和頹廢藝術與傳統宗教不是截然斷裂,而是通過符號、情感與審美等方式,對傳統宗教與科學實證的矛盾問題提出新的解決方案,堪稱是一種世俗的神學。

[關鍵詞] 莎樂美 莫羅 王爾德 比爾茲利 施特勞斯

[中圖分類號] I106.3 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2026) 02 - 0133 - 14

## 一、導言:莎樂美形象的歷史演變和闡釋框架

在歐洲文學藝術中廣為流行的莎樂美(Salomé)形象可以追溯到古羅馬時期。這個驚心動魄的歷史故事最早見於《聖經》中的《馬可福音》和《馬太福音》,成書於公元 60 和 80 年代,生動描述了希律王的宴會、希羅底女兒的舞蹈以及施洗者約翰被砍頭的情景。弗拉維奧·約瑟夫斯(Flavius Josephus)的《猶太古史》(*The Antiquities of the Jews*)成書於公元 93 年,也記載了這個事件,第一次出現莎樂美這個名字。<sup>①</sup>我們可以從神學和美學兩個方面考察莎樂美主題。中世紀莎樂美繪畫主要表達罪惡、敬畏和拯救等宗教倫理思想。約翰象徵救世主觀念,他的死是一種犧牲,是對民眾的救贖。近代之前的宗教畫和雕塑中,莎樂美形象表達對身體慾望的譴責、對來世的渴望和人類救贖等經典神學主題。浪漫主義開啟了莎樂美敘事的世俗化過程。<sup>②</sup>莎樂美的優美舞蹈意象,拒絕希律王饋贈的戲劇情節和約翰斷頭的暴力美學,以其強烈的情感迸發和人物衝突啟發了詩人的想象,成為世俗藝術家鍾愛的創作題材。

一般認為近代社會是對中世紀傳統的斷裂,而浪漫主義作家和藝術家推波助瀾,促成情感的世俗化和人文美學。從海涅(Heinrich Heine)的希羅底到莫羅(Gustave Moreau)的莎樂美,這個宗教人物變成一個身體豐滿、性格倔強和激情四射的女性。在現代文藝作品對莎樂美的世俗化改寫過程中,過去的否定性慾望現在變為肯定性的情感解放。人對超驗神性的向往,轉化為對現實人性的關懷。19 世紀的唯美主義和頹廢派發揮了這個主題。王爾德(Oscar Wilde)的莎樂美成為激情的

象徵,是獻身藝術的典型。比爾茲利(Aubrey Beardsley)的莎樂美表現出對形式的執著和衝動,凸顯日本浮世繪的東方藝術特色。進入20世紀,從施特勞斯(Richard Strauss)的歌劇到《莎樂美》電影和舞劇,這個題材不斷改編,廣泛應用,使莎樂美形象全面商業化和世俗化。莎樂美的宗教神學因素不斷衰減,最終演變成一個現代社會的激情女性。

但是現代美學對《莎樂美》的解讀,包括浪漫主義、唯美主義、精神分析和消費文化等方法,還不能覆蓋其全部細節。莫羅、王爾德、比爾茲利、施特勞斯的莎樂美形象中有一些盲點,無法納入現代闡釋框架。比如莫羅莎樂美繪畫中那個幽靈般懸空的頭顱代表什麼?約翰頭顱上的光暈是本雅明(Walter Benjamin)所說的藝術靈韻,還是傳統宗教繪畫中基督的神聖光環?再如王爾德的莎樂美親吻斷頭的瞬間熱情是歇斯底里的瘋狂,還是原始宗教的血祭象徵?比爾茲利莎樂美繪畫中優雅的藝術線條和美輪美奐的結構布局,為何生硬地嵌入日本浮世繪小鬼的形象,既不和諧又不優美,皺巴巴的鬼臉縮成一團?施特勞斯《莎樂美》的景觀劇場、壯麗舞台和審美氛圍讓觀眾融入崇高宏偉的空間,這是世俗空間還是宗教空間?在情感、想象、審美和變態心理等世俗闡釋框架之外,莎樂美形象還隱含一種對無限性的神秘向往、對超驗性的神聖體驗和超凡脫俗的終極關懷。這雖然可以解讀為世俗社會的藝術理想,但其應許之地卻在此岸而非彼岸。

近年學界更加關注唯美主義所蘊含的神學因素。劉瓊《神聖與世俗:唯美主義的價值意向》(2017)探討了兩希文明如何在唯美主義中表現為神聖與世俗的二重性。希伯來—基督教文明所代表的宗教精神和希臘文明所代表的人文精神在唯美主義作品中相得益彰。劉瓊認為,唯美主義中的人文因素是“基督教神聖精神的鏡像”,“人的內在精神與基督教神聖精神相連接,後者孕育了前者”。<sup>③</sup>但這與現代美學的共識有所齟齬:現代性的誕生與中世紀神學存在根本斷裂。這一主流思想長期主導著文學批評實踐。該範式將近代歷史描述為一個持續不斷的世俗化進程:人類理性逐漸擺脫宗教迷信的束縛,在政治、經濟與文化領域確立了人的自主性。某些宗教色彩濃厚的文藝觀念,如唯美主義的“美的宗教”,仍可解讀為人文理想的世俗追求。這一闡釋框架源於布克哈特(Jacob Burckhardt)的《意大利文藝復興時期的文化》(1860)。布克哈特認為文藝復興時期的意大利人率先破除了中世紀神權、宗法與來世的枷鎖,催生了一種全新的、強調個體價值的現代理性精神。意大利人“成了精神的個體”;而過去僅僅是“種族、民族、黨派、家族或社團的一員”。在意大利文藝復興時期,“這層紗幕最先煙消雲散”。<sup>④</sup>個人意識和理性覺醒標志著現代世俗社會的誕生。後來韋伯(Max Weber)的新教倫理研究更加深化了這一主題。韋伯認為新教的禁慾主義與天職觀念轉化為現代經濟的工具理性原則,成為資本主義發展的世俗動力。雖然布克哈特和韋伯討論的內容不同,但他們勾畫出同一個歷史圖景,即現代社會是中世紀的斷裂。

以上觀念稱作世俗主義(secularism)。但現代性敘事還有一種後世俗主義(postsecularism)維度,將現代性看作是中世紀神學的延續。<sup>⑤</sup>這一思想脈絡可以追溯到19世紀,理論奠基人則首推施米特(Carl Schmitt)和本雅明。<sup>⑥</sup>本雅明深受施米特政治神學的影響,在其殘篇《資本主義作為宗教》(1921)中將現代文化直接描述為一種“極端的祭禮宗教”。<sup>⑦</sup>在本雅明看來,資本主義不僅具有嚴密的宗教結構與膜拜體系,還通過信用與債務機制,生產與消費流程,構建出一套永不休止的宗教祭拜儀式。施米特《政治的神學》(1922)將主權決斷和神的臨在歸結於政治領域的例外狀態。他的著名論斷是,“現代國家理論中的所有重要概念都是世俗化了的神學概念”。<sup>⑧</sup>施米特和本雅明揭示了現代世俗化進程背後,潛藏著一套複雜而且隱晦的神學架構或宗教模型。這種從宗教角度闡釋現代社會的後世俗主義對人文社科研究產生了重大影響。

1950~1960 年代,洛維特(Karl Löwith)與布魯門伯格(Hans Blumenberg)就現代社會如何延續中世紀神學展開了極為深入的討論。他們的問題是:現代性究竟是對神學內容的延續,還是僅借用了其結構形式?洛維特在《世界歷史與救贖歷史》(1953)中指出,現代歷史進步觀本質上是基督教末世論的變體。現代目的論的歷史敘事,如 18 世紀伏爾泰以來的歷史哲學,雖然拋棄了“上帝的意志和神明天意”,因為這缺乏“科學上的可論證性”,但仍然複製了基督教的時間觀:人類朝著一個終極目標不斷前進,歷史被賦予了一種方向性意義。因此,“現代的歷史哲學發源自《聖經》中對某種踐履的信仰,終結於末世論(eschatologischen)典範的世俗化”。<sup>⑨</sup>劉小楓肯定洛維特的觀點,指出“近代歷史思想單義的進步歷史時間觀在結構上類似於基督教的歷史時間觀”。他認為,“沒有末世論的歷史神學,也就不會有現世進步論的歷史哲學”。<sup>⑩</sup>儘管黑格爾(G. W. F. Hegel)以理性、自由和解放為名構建出進步的歷史哲學,卻依然延續了基督教整體性解釋框架以及對歷史終局的企盼。布魯門伯格則在《現代的正當性》(1966)中提出另一種解釋:現代性並非直接延續上述神學內容,而是以另類方式重新回答了中世紀晚期所遺留的神學問題。當創造者上帝不再保證人類和歷史的救贖,人必須通過“掌控和改變現實”,經由“理性的自我肯定”(self-assertion of reason),重新為世界賦予意義。<sup>⑪</sup>科學、政治與藝術成為人類自我授權的領域。

這一闡釋框架在 1990 年代愈發興盛,在哲學和文化研究領域形成所謂“神學轉向”。<sup>⑫</sup>正如德沃金(Ronald Dworkin)斷言,西方現代世俗文化在本質上是一個“沒有上帝的宗教”。他認為,如今神性觀念轉化為一種寬泛的抽象意義,如“愛因斯坦所信仰的、彌漫於整個宇宙的超驗客觀價值”。<sup>⑬</sup>雖然上帝已然從公共話語退到私人領域,但宗教的思維模式與儀式實踐仍在主導著社會的組織方式和文化情感結構。在現代社會中我們可以輕而易舉地找到神學痕跡及其各種變體。蒂利希(Paul Tillich)指出,文化神学的核心要素是現代人仍保持著強烈的“終極關懷”。這種“終極關懷體現在人類精神之創造性的一切方面”。<sup>⑭</sup>在傳統宗教衰落之後,世俗文化承擔起超驗性追求的職責。博物館、音樂會與美術畫廊成為新的聖所;文藝作品的審美經驗則媲美傳統的宗教體驗。這些理論家的真知灼見動搖了我們關於現代性和歷史發展進步的傳統觀念。他們揭示出現代社會與中世紀之間的複雜關係,擯棄了現代性與神性簡單對立的思維模式,彰顯兩者在社會制度與文化形態方面的隱蔽聯繫。現代社會並沒有真正告別神學,而是以新的語言和新的形式重新演繹了古老的宗教範式。

現代世俗社會仍然保存著神聖元素,只是把神的職責轉化為人的職責。這種轉化不是簡單的替代,而是在社會功能方面對宗教形式予以重構。現代人在公共領域不再信仰人格神,否則便會流於迷信。宗教進入私人領域以信仰自由的方式保存,與社會公眾和官方話語互相隔離。不過日常生活中仍然潛藏著神學結構,其社會功能依然如故。現在評論家更加推崇布魯門伯格範式,<sup>⑮</sup>強調現代性在形式上複製了神學結構,其核心動力是主宰世界的意願和終極意義的建構。這一觀點為分析當代技術資本主義、文明等級論和地緣政治美學提供了理論工具。阿甘本(Giorgio Agamben)認為上帝雖然缺場但仍然統治著世界,這源於三一經世神學結構,即在現實生活中聖子可以代理聖父進行治理。<sup>⑯</sup>泰勒(Charles Taylor)區分了兩種自我:一種是傳統的易受神靈魔鬼等外部力量影響的“易感型自我”(porous self),一種是與超自然神力隔絕的現代“緩衝型自我”(buffered self),雖然後者取代了前者,但結果是神性由外而內,構成信仰的內在化和個體化。<sup>⑰</sup>文化神學為我們理解現代社會提供了關鍵切入點,促使我們重新審視現代性敘事的神學內涵。基於這一批判視角,我們探討世俗化美學中的神學元素,通過對文學藝術作品的分析,揭示宗教結構是如何通過符號系統與

審美經驗得以再生產的機制,以期更全面地理解莎樂美形象。

## 二、浪漫主義“致命女性”與伯克的崇高美學

海涅的長詩《阿塔·特羅爾》(1843)對希羅底/莎樂美這一宗教倫理形象進行了美學改造與情感重釋,從而開啟了該題材走向世俗化的歷程。莎樂美故事中潛藏的殘酷激情、道德悖論與身體獻祭,引起海涅的興趣。在詩中希羅底擺脫了《聖經》中那個工於心計、陰險狠毒的婦人定型,轉而成為一個因愛而瘋狂、為激情殉難的悲劇女性。希羅底美麗而高貴,卻被社會拋棄,成為夜行幽靈,徘徊於荒郊野外。她手捧約翰頭顱不斷親吻,表達了極致愛慾與病態心理。

海涅將這一宗教題材重構為世俗的“戀愛故事”。希羅底“渴望”得到她所“愛的男子”。她不僅哀婉動人,“飄浮著一種東方的魅力”,且情感充沛,“大哭”而“發狂”。“她得了戀愛狂躁症”,顯示出“潮紅病態的臉”。<sup>⑧</sup>這一歇斯底里的變態形象奠定了後世莎樂美作為現代人格原型的基礎。海涅將情慾、疾病、暴力與審美並置,書寫希羅底對約翰頭顱“熱情的吻”,預告了莫羅繪畫和王爾德戲劇中的世俗慾望、審美體驗和死亡意識。著名浪漫派學者普拉茲(Mario Praz)在《浪漫主義的痛苦》(1933)中指出,海涅是第一個將這一“性感而殘酷”的主題“從民間傳統引入嚴肅文學作品”的作家。<sup>⑨</sup>海涅借助民間傳說中的世俗敘事,拓展了情感美學話語。《聖經》中宗教和政治的矛盾轉化為現代社會中身體和慾望的衝突。戲劇的焦點脫離了希律王和施洗者約翰之間的政治思想鬥爭,社會衝突向心理世界轉移,演化為希羅底/莎樂美對約翰身體的訴求及其變態心理滿足。

在浪漫主義文學傳統中,這一形象屬於“致命女性”(femme fatale)原型。濟慈(John Keats)的那個神秘而冷酷的“無情妖女”、梅里美(Prosper Mérimée)的自由不羈又帶來毀滅的卡門、戈蒂耶(Théophile Gautier)用愛慾統治男性的克里奧佩特拉,以及福樓拜(Gustave Flaubert)機智敏銳的希羅底和瘋狂獻祭的薩朗波,與莎樂美一起構成浪漫主義蛇蠍美人系列形象。這些性格強悍的絕色美女,挑戰世俗權力,逾越倫理規範,激情澎湃,狂放不羈,擁有強大的性格力量,對周遭男性造成致命後果,也不惜自身的毀滅。莎樂美無疑是其中最著名的一個。在浪漫派畫家莫羅筆下,莎樂美成為愛慾與死亡的象徵。<sup>⑩</sup>于斯曼(Joris-Karl Huysmans)在《逆流》中記載,莫羅的莎樂美繪畫於1870年代在巴黎沙龍中展出。莎樂美珠光寶氣、幾近赤裸,佔據畫面中心,目光和手臂直指懸浮空中的約翰頭顱。莎樂美的主體性和慾望獲得到強烈表達,而其他畫中人物如希律王、希羅底與士兵儼然成為陪襯。莫羅以女性慾望為中心,構建超越宗教傳統的世俗表達模式。司湯達(Stendhal)《紅與黑》中瑪特爾對莎樂美刻意模仿,也強化了浪漫主義對宗教題材的世俗情感轉化。在於連被處決後,她以重金購得遺體,“把於連的頭放在一張大理石的小桌上,她站在桌前吻那前額”。<sup>⑪</sup>這表現出浪漫派極端的情感、張揚的個性與悲壯的行動,成為現代世俗自我體驗生活的藝術方式。浪漫派通過否定性甚至暴烈的行為,實現人的主體性高揚。

伯克(Edmund Burke)的崇高美學可以解釋這種混合著恐怖與魅力的莎樂美形象。伯克認為崇高感源於人面對危險事物的驚懼感,如浩瀚海洋、幽暗森林、駭人毒蛇或狂狷暴力等所產生的震撼。<sup>⑫</sup>這些恐怖對象通過否定和壓抑的負面效果激發出主體震驚的崇高感。莎樂美表現出難以控制的暴力行為,並呈現出約翰頭顱這一恐怖意象。她的情感揭示出現代主體的強大力量;她的狂躁行為超出人們的普通想象;她的毀滅性執念直接導致痛苦和死亡。這裡恐怖而痛苦的經驗成為確證主體性力量的最高形式。伯克式崇高在莎樂美等致命女性身上表現為激情和性愛,使美學與傳統宗教之間的聯繫被世俗情感所置換。

然而莫羅繪畫中約翰頭顱上環繞的光暈卻構成美學闡釋的難題。它與宗教畫中基督或聖母頭上的光環相似,用主體情感表現這一世俗框架無法解釋。這是宗教神學在世俗藝術中的殘餘或回返嗎?還是傳統宗教“神顯模式”的一種?“神顯”(theopháncia)由神和顯現兩部分組成,意思是神性展示,特指神以自然現象、視覺形象或聽覺音響向人顯現。在猶太—基督教傳統中,“神顯”意味著上帝來到人類社會,傳達其旨意或施行救贖。這與柏拉圖形而上學中抽象的神不同,是在世俗世界可以與人相遇的人格神。浪漫派文學藝術常用神聖事物作為隱喻表達理想,所以“神顯模式”適合解釋其符號形象,而光環靈韻是傳統宗教藝術的普遍特徵。莫羅繪畫雖激情滿懷,富有異域情調,但神聖光暈處於畫面中心,高懸於教堂般的巨大空間之上,說明世俗化藝術仍然保留著宗教意象。比較下面的“瞬間模式”,兩者都構成現代性與神學的辯證統一。莎樂美不僅是世俗情慾的象徵,也是現代人借助美學重構信仰與神聖體驗的重要途徑。這在王爾德《莎樂美》中表現得更為明顯。

### 三、王爾德《莎樂美》與歇斯底里崇高

王爾德《莎樂美》中的意象和人物也保留著濃厚的宗教色彩。月亮與預言構成一種神學背景。月亮作為核心意象貫穿戲劇始終,被看作是沒有委身世俗權勢的純潔女神。月亮也像是掌控莎樂美命運的無形之手,高懸於舞台之上,注視人間,因莎樂美之死而變為血色。約翰不斷從井下發出先知的預言,自稱為“神選之人”,“只聆聽上帝的聲音”。<sup>③</sup>月亮和預言烘托出一種神學氛圍,與希律王關於權力和財富的世俗話語形成強烈對比。莎樂美鏗而不捨的執念則表現出另一種強大的精神動力。她始終堅持致命一吻,具有弗洛伊德式的頑強驅力,與安提戈涅的歇斯底里可以相提並論。那麼莎樂美孜孜以求、拚死一搏為了什麼?從世俗角度看,莎樂美對權勢的否定是一種社會批判。莎樂美以歇斯底里話語“我要約翰的頭”,對抗希律王的主人話語和羅馬法律。她拒絕希律王慷慨贈予的一半國土和珠寶,顛覆現存秩序的獎賞機制。這些饋贈意味著世俗權力和成功,是社會分配給個體的塵世財富和符號獎勵。但莎樂美早已不是《聖經》中那個無主體性、被母親召喚的無名女孩;她不為所動。在王爾德筆下,莎樂美從空缺主體變為能動主體,成為內在慾望驅動的自我。她主動發起致命一吻,表現出一種死亡激情,對否定性堅持不懈,與安提戈涅的執念如出一轍。安提戈涅是亂倫的產物,不能生育,無法成為賢妻良母,在社會上沒有主體位置,經歷了符號界的“死亡”。莎樂美拒絕符號界的位置,其社會地位也不復存在。可以說她們都以生命為代價,試圖重建與世俗世界格格不入的符號空間。安提戈涅安葬了兄弟,莎樂美得到了約翰的頭顱。

那麼這個頭顱代表什麼?莎樂美最終吻向約翰冰冷的嘴唇,如何解讀這一瘋狂行為?巴迪歐(Alain Badiou)和齊澤克(Slavoj Žižek)從精神分析視角,將人類毀滅性慾望稱之為“對實在界的激情”。巴迪歐說,20世紀厭倦正常社會秩序,充滿戰爭和毀滅。<sup>④</sup>齊澤克認為,在後現代文化中“對實在界的激情”表現為病態自傷和自我毀滅。<sup>⑤</sup>這與莎樂美的激情模式如出一轍。約翰頭顱是符號界無法收納的實在界剩餘,代表了慾望中的不可能之物。這個剩餘成為實在界和符號界之間鴻溝的填充物、替代品或連接點。莎樂美歇斯底里的執念指向這個社會不能接受的客體,而非現存符號如國土和財富。莎樂美有一種頑固的惰性,呆頭呆腦,執拗頑強。主體對實在界的激情是對這種執念的心理學解釋。王爾德的話劇《名叫厄內斯特的重要性》也表現了這種歇斯底里執念與符號界的衝突。格溫多琳一定要嫁給名叫厄內斯特的人,她對厄內斯特(誠實)這個名字有一種莫名其妙的好感,對名稱有一種歇斯底里的熱愛。格溫多琳決不妥協,從不讓步,一以貫之,堅持到底,直到

傑克在教堂中發現他的受洗之名真叫厄內斯特。王爾德同樣有這樣的執念。他在英國南部沃辛和北非阿爾及爾與道格拉斯公爵公開同居。同性戀在維多利亞社會中是重罪,他這樣做等於自我毀滅。他受審之後不肯逃亡,也是自毀行為。道利摩爾(Jonathan Dollimore)認為,王爾德及其作品人物,如道林·格雷,都表現出死亡驅力。<sup>⑤</sup>莎樂美也是這種自毀激情的藝術表達。莎樂美用生命換取一吻,絕不妥協,表現出變態的“我要”。詹姆遜對未來主義也有類似看法,未來主義者對巨型機器的癡迷,對汽車和輪船等工業品的敬仰,對速度和能量等現代生產元素的崇拜,也是一種瘋狂的執念。未來主義對高科技的膜拜和執著,詹姆遜稱之為“歇斯底里崇高”。<sup>⑥</sup>這與莎樂美、格溫多琳和王爾德的執念非常相像。

但對這種執拗是否還有其他解釋?如果遵循齊澤克將“實在界”替換為宗教神性,對莎樂美崇高風格和激情動力就會產生不同的理解。王爾德的《莎樂美》和海涅的《阿塔·特羅爾》有一個重要區別。海涅詩歌中希羅底對約翰是複數之吻;她不斷吻著那顆頭顱。王爾德的莎樂美是單數之吻;莎樂美一吻即死,立刻被希律王殺掉。莎樂美的單一之吻,意味著主體在歇斯底里狀態中,時間突然終止,行為定格於片刻。如同精神分裂患者失去時間的連續性,沒有過去和未來;莎樂美也只有當下的瘋狂。世俗批評家僅將這種激情瞬間看作是藝術昇華;在過激行為的衝擊下,情感熔鑄為崇高審美。莎樂美對約翰的執念在致命之吻中實現,瞬間展示出驚心動魄的情感烈度。這是情慾巔峰、死亡終曲,又是審美狂熱、精神變態。但必須強調,單數之吻與複數之吻的性質截然不同。單數具有神性,而複數則全然乏味、平庸、世俗、日常,幾乎無關神聖。就像瑪麗蓮·夢露(Marilyn Monroe)的照片具有偶像的神性光輝,而安迪·沃霍爾(Andy Warhol)的夢露系列頭像只是精巧的世俗裝飾畫。因此莎樂美的神聖之吻如同宗教獻祭,通過歇斯底里的執拗和生命激情,將瞬間提升到永恒聖域。這種神性昇華就是唯美主義與宗教神學之間聯繫的紐帶,為我們解鎖“美的宗教”的生成機制提供了素材。王爾德將瞬間神秘化,進而神聖化,使莎樂美之吻成為世俗生活回歸宗教的一種復魅儀式。王爾德深受佩特(Walter Pater)的影響。佩特強調在碎片化的現代經驗中捕捉美的閃光,他在《文藝復興研究》中倡導一種瞬間美學:在飛逝的時間中捕捉感官經驗,提升情感強度。莎樂美以生命為代價將佩特的審美瞬間付諸實踐。莎樂美的單一之吻,也是最後之吻,就是永恒之吻。審美瞬間不僅是感情的極致,更是神性在此世的顯現。莎樂美沉浸在激情瞬間之中,她追求的不是約翰的教誨或道德意義,而是將預言家的神秘精神還原為英俊容貌、象牙身體、美妙聲音和葡萄般的捲髮等審美形象。約翰的審美感性觸發莎樂美的瞬間激情。這種追求在吻向約翰頭顱的時刻達到高潮,而這一瞬間超越了愛慾和物性。正是莎樂美的致命一吻,神性臨在於瞬間之中。

主體在瞬間回歸神聖的理論依據可以在克爾凱郭爾(Søren Kierkegaard)的哲學中找到。莎樂美的世俗之吻如何成為一場現代神學行動,又如何體現為宗教獻祭儀式,克爾凱郭爾作為存在主義神學家對此可以有所解釋。克氏的瞬間(the moment)哲學關注時間與永恒的辯證關係。克氏反對傳統形而上學將神性置於超驗的彼岸,而是強調神在人類世界中的臨在。他對瞬間的深刻理解和巧妙論證讓神性以一種特殊方式回到世俗人間。克爾凱郭爾說,“時間中瞬間的決定性作用是如此重要,我永遠不能在時間或永恒中忘卻它;因為永恒僅在這一瞬間臨在,否則就不存在”。<sup>⑦</sup>葉秀山在《“神性”,太“神性”了——克爾凱郭爾的“神”》中對永恒神性如何成為人間事實進行了闡述:“‘神’不是‘概念’,也不可能‘概念化’,他的‘存在’是一個‘事實’。之所以是‘事實’,乃是因為他仍‘在’‘時間’‘中’,而且是‘在時間中’唯一不能概念化的‘事實’;他是‘時間’中的‘瞬間’”。<sup>⑧</sup>克爾凱郭爾在片刻時間中化解了神聖與世俗的對立:神就存在於人類時間中的瞬間,是現



實世界上發生的“事實”。神就在世俗時間的間隙中，在驚鴻一瞥、靈光閃現和精神開悟的那一刻，在絕美而濃烈的剎那之中。這就是克氏神學思想的核心：神不在彼岸和未來，而是在此岸和此刻。神就是生活中突然點亮的萬千燈盞，或是主體激情澎湃的瞬間。永恒不是脫離現世的抽象存在，而是在此時此地個體的頓悟中開顯。神不再遙不可及，而是在人的信仰決斷中悄然臨在。通過這個決斷瞬間，神進入現世，永恒神性和有限世俗的矛盾轟然瓦解。但神性的臨在並非斯賓諾莎泛神論式的彌漫，而是通過偶然巧遇得以實現。個體僅僅在時間的裂隙中與永恒相遇，在瞬間中獲得永恒。瞬間不是流俗時間中的量化刻度，而是人的高峰體驗、審美震驚和溫情閃回，是與神性突然交匯的時刻。神的臨在要求個體以堅定選擇和激情投入去回應上帝的呼喚，而非通過理性論證或普遍法則對上帝加以證明。這些瞬間也許充滿焦慮、顫栗與激情，但它是人生的轉捩點。對克氏而言，神性臨在之所以伴隨罪責、絕望與恐懼，是因為只有處在生存危機與思想痛苦之中，瞬間才能觸發永恒。莎樂美和安提戈涅所面臨的悲劇情境，正是生活中關鍵而致命的抉擇時刻。不同的是，克氏瞬間需通過信仰決斷和精神飛躍才能抵達神性，而王爾德瞬間則通過審美激情就可以實現。莎樂美以如此剛烈的行動，用生命印證了瞬間就是永恒。莎樂美之吻就是一種“沒有上帝的宗教”儀式。王爾德以美學取代神祇，以激情表達信仰，以死亡驅力實現對永恒的接觸。

因此莎樂美之吻這個行為藝術等同於宗教獻祭和犧牲。在上帝隱匿的世俗時代，藝術成為新的信仰形式。莎樂美也成為一尊世俗聖像，承載了王爾德唯美主義的宗教理想：為藝術而藝術就是為宗教而藝術。莎樂美不再是一個歷史敘事中的政治工具，亦非以美代善的世俗倫理學和席勒教育學。莎樂美象徵著以瞬間代替永恒的後現代信仰。這種“瞬間模式”沒有擯棄上帝，而是將神性重新安置於人的感性之中。克爾凱郭爾和王爾德的神祇都在時間的裂隙中臨在。對莎樂美而言，這些裂隙正是那種極度痛苦、無比瘋狂和歇斯底里崇高的片刻。王爾德在世俗領域重建了宗教激情，以審美行動實現了神性復歸，排練了一場古代獻祭的現代演出。王爾德讓我們看到審美激情與神學結構同源，世俗經驗在戲劇舞台上被賦予宗教內涵，以美的名義重構信仰。莎樂美之吻是世俗時間以生命為代價置換宗教時間的驚心動魄之壯舉，用身體美學和感官慾望等世俗概念難以把握其神性真諦。人們在日常生活中也同樣能採集到莎樂美的審美經驗。後現代多元文化中的怪異形象和神秘符號，不遜於這些絢麗多彩的激情瞬間和繽紛時刻，同樣也可以從中捕捉到永恒神性的回返。

#### 四、比爾茲利的莎樂美與利奧塔後現代崇高

比爾茲利《莎樂美》插圖的藝術風格和商業化內容與原作相差甚遠，學界一般將其看作是自成一體的獨立作品，同樣也推助了莎樂美形象的世俗化進程。從表面上看，其線條藝術和東方式留白勾畫出優美人體、時尚服裝和世俗情慾，宗教元素在此付之闕如。莫羅繪畫中約翰頭顱上的光暈消失，置換為大頭侏儒和浮世繪小鬼。這是否意味著神性隱退和多元文化雜糅？我們姑且稱之為“神隱模式”。但侏儒和妖怪表達的是什麼意思？在和諧畫面中鑲嵌這些奇特形象隱藏著什麼秘密？這種費解的符號是心理壓抑的變態回返還是神性的無語沉默？

比爾茲利酷愛日本木刻畫，收集了大量浮世繪作品。他頻繁使用日本春宮圖元素，畫作中不乏直接的性器描寫，褻瀆宗教的意圖明顯。莎樂美插圖是他作品中比較文雅的部分，其線條輕巧流暢，構圖新穎大膽，東方色彩濃鬱，是唯美主義傑作。從商品社會角度看，比爾茲利繪畫的世俗特色十分明顯。其中《黑斗篷》酷似時裝表演；《孔雀裙》中拋物線富有東方魅力；《化妝室》的面具表達

了雙重人格;《肚皮舞》取代七重面紗之舞。這裡消費因素以商品堆積、物性光輝、人體展示、娛樂至上、情慾膨脹等表現出來。王爾德對比爾茲利頗有微詞,認為《莎樂美》插圖日式風格太重,而他的本意是拜占庭宗教風格。但東方色彩正是比爾茲利所刻意追求的風格,這不僅表現出 19 世紀末英國社會流行的時尚,也是現代世俗社會的文化符號。

但從世俗角度理解比爾茲利繪畫,有些細節難以把握。比如比爾茲利把王爾德畫進《月亮上的女人》、《希羅底登場》和《希律的目光》等插圖中,是同性戀與當時社會的緊張關係的反映嗎?同性戀在維多利亞時期沒有生存空間,都隱藏在地下,只能以一種特別隱晦的方式在藝術中表現出來。王爾德形象表現了他獄中長信《自深深處》中所說的“不可言說之愛”。<sup>③</sup>雖然王爾德同性戀在當時是一個公開的秘密,但在公眾場合屬於失語狀態,也是文學藝術不能正面表達的內容。這與比爾茲利繪畫中的怪誕形象是否有某種聯繫?比爾茲利繪畫中有精靈(《柏拉圖式悲哀》)、小鬼(《肚皮舞》)、野獸(《莎樂美葬禮》)、侏儒(《希羅底登場》和《化妝室》)。魑魅魍魎在日本浮世繪中十分普遍,優雅女性常常與醜陋、怪異、恐怖和無法理喻的妖怪形象相伴。那麼這種妖精表現的是什麼?是人的潛藏慾望嗎?還是命運不可測和無從把握現實的困惑?王爾德和妖怪形象都是畫中的多餘之物,與優美和諧的線條形成強烈對比,顯得十分突兀生硬,因此也表現出一種極大的藝術張力,是不可忽略的異質因素。

著名的比爾茲利研究學者琳達·扎特林(Linda Zatlín)稱這些妖怪形象為“日式怪誕”,是中世紀宗教藝術怪誕風格在現代的復興。比爾茲利怪誕形象表現出強烈的神秘感,是對世俗生活中的醜陋和邪惡的精神超越。扎特林說這是一種“美德和邪惡的辯證法”;它揭示出“純潔概念實際上與惡行融為一體”宗教理念。<sup>④</sup>也就是說,否定性形象也可以表現宗教情懷。這讓我們想到利奧塔(Jean-François Lyotard)關於後現代崇高美學的論述。後現代崇高的感染力就在於藝術表現與“不可言說之物”的對立統一和矛盾張力。這種雙重結構能夠為比爾茲利怪誕形象提供一種解釋。利奧塔以抽象派畫家巴尼特·紐曼(Barnett Newman)為例。紐曼在《拉鏈》系列中畫出幾個方形色塊,通常是兩大色塊中間被一個亮色細條隔斷,形成一種巨大的張力,如同無限宇宙中一道靈光閃現。但如果長久注視,就會從這種分裂的構圖中體會到某種情感,一種無以名狀、難以用文字表達的神秘感。紐曼的靈感來自美國印第安人的土墩防禦工事。紐曼說,“站在邁阿密堡土丘前——被這些簡陋的泥牆環繞——我被那種絕對的震撼感所折服,被他們顯而易見的質樸所折服”。<sup>⑤</sup>這種異族聖地和日常空間形成強烈差異,喚起了紐曼的崇敬之情,利奧塔稱之為後現代崇高。利奧塔說,“這種‘地點’也是《聖經》中的上帝之名。我們必須將其理解為‘發生’或‘降臨’之意”。<sup>⑥</sup>也就是說,我們必須將這些令人驚奇的形象理解為神的臨在。後現代藝術家追求的並不是和諧形象和審美快感,而是對異族陳跡、抽象色塊、魑魅魍魎、妖魔鬼怪等詭異物的詫異和震驚。這些不和諧元素如同天外隕石,驟然降臨,衝擊感官,引發人們對超驗之神的聯想和期待。利奧塔把後現代崇高定義為對不可呈現之物(the unrepresentable)的呈現,將生活中不可理喻的東西轉變成藝術中不可理喻的形象。利奧塔說,崇高是一種另類情感。當想象力無法呈現某個對象,哪怕在原則上也不能與這個概念匹配,崇高就產生了。我們有關於世界的理念(即總體存在),卻沒有能力舉例為證;我們擁有極簡的理念(不可分解、不可化約之物),卻無法通過感性對象提供具體“實例”。我們可以設想無限之巨、無窮之力,但任何“表現”這種絕對偉大或力量的客體,在我們看來都不充分,無法與之相提並論。這些都是不可呈現的理念。因此,它們既不能傳遞現實(經驗)的知識,也阻礙了諸官能的自由協調而產生的美感,更遏制了趣味的形成與穩定。這可稱之為不可呈現之物。<sup>⑦</sup>



這種無窮、無限乃至絕對偉大的客體，也是傳統形而上學和中世紀神學思考的對象，即超驗理念和神性特質。評論家指出，“後現代崇高是這樣一種情感：即在不可呈現之呈現這個無法調和的衝突中產生快感”。<sup>⑤</sup>比爾茲利畫作中的妖怪就是這樣的不可呈現之物，是常人難以理解的符號。不可呈現之物是理性無法把握的，也是神秘莫測甚至是超驗的。這與現代社會中退隱的神性有關聯嗎？利奧塔崇高原自康德(Immanuel Kant)關於崇高與神性的辯證融合。<sup>⑥</sup>康德的崇高美學深受猶太教“禁止偶像”(禁止表現上帝)神學傳統的影響。猶太律法有一條誡命，即“你不可為自己製作任何偶像”。康德認為這是“最崇高的段落”。<sup>⑦</sup>絕對無限的概念是上帝的等價物；任何用感性形象對其表現的努力，都必然是對上帝的矮化和限制。康德認為，想象力在表現上帝這個任務面前注定失敗。崇高是超越一切現存表現形式的神秘體驗，是對不在場神祇的主體性執念。它標志著知性的極限，表達了主體對絕對他者的期許。理性的任務是禁止偶像，把上帝排除在認識論之外，這樣可以阻止想象力的僭越。通過禁止神祇以任何感性形象呈現，既符合現代人對事實與經驗的苛求，又維護了上帝的純粹和無限。因此禁止偶像這條律令看似排除上帝在場，好像是對現實中神性的剝奪，卻營造出主體領會超驗存在最恰當的方式，也是崇高情感的根源。崇高美學並非告訴我們上帝是什麼，而是激發我們內心的崇敬之情，形成主體的信仰框架，借此感受上帝的存在。

利奧塔與康德一脈相承，認為後現代崇高保留了主體的崇拜模式。但利奧塔的激進之處在於，重點從神祇的不在場轉向某種異質符號的在場，作為對“不可呈現之物”的否定性呈現。利奧塔批判傳統形而上學的總體之神，但見證了“不可呈現之物”的藝術表現。這是一種他異之物，是與世俗元素不可通約之歧見(differend)，他要“激活”這個“異類”。<sup>⑧</sup>利奧塔剝離了康德理論中的理性內涵，將崇高看作是呈現“不可呈現之物”的張力。這是主體面對歷史創傷、無限他者、絕對差異的感受，也是其抗拒任何統一性、總體性和形而上學的方式。康德式的理性調和轉化為後現代差異歧見。在康德那裡，想象力和理性的衝突最終在主體性框架中得到調和，並產生愉悅，彰顯主體的偉大。而對利奧塔而言，這種矛盾永遠無法兼收並蓄；世俗和神聖的衝突不可調和。“對無限性的呈現”是“悖論性呈現”或“純否定性呈現”。<sup>⑨</sup>康德的崇高是主體性神學，反對偶像崇拜但喚醒主體的崇拜激情。利奧塔崇高則聚焦差異，為無法言說的東西尋找新的表現方式，以詭異符號通往“不可呈現之物”。

利奧塔推進了康德禁止偶像的崇高框架，解釋了神性不能以世俗形式呈現的特徵。任何試圖用圖像或整體性概念來定義上帝的行為，都是對他者絕對差異性的暴力簡化。因此可以說利奧塔崇高是神祇不在場而在場的怪異符號表達，是世俗藝術與“不可呈現之物”形成的張力。通過費解的怪誕符號，絕對的差異衝突，神性得以呈現。因此神成為一種最強在場，一種作為矛盾、分歧和悖論的在場。崇高神性在後現代文藝作品中都以矛盾和悖論方式表現出來。塞尚(Paul Cézanne)靜物畫以多點透視和衝突構圖，讓蘋果獲得某種神秘動力，好像要從桌面上滾落下來。梵高(Vincent van Gogh)畫中的變形天空、崎嶇地面和扭曲桌椅，不斷喚醒被壓抑下去的神聖激情。勛伯格(Arnold Schönberg)支離破碎的無調性音樂和喬伊斯(James Joyce)自造的怪誕文字，也調動起強烈的神秘感和崇敬感，暗示著某種不在場的在場。藝術與怪誕的並列，激發出“快感/不悅”的悖論組合。<sup>⑩</sup>利奧塔為崇高提供了一條獨特的闡釋路徑，神學也不再是關於人格化上帝的表述。神聖崇高是由差異歧見和費解符號激發出來的矛盾體驗。比爾茲利繪畫中的妖精，這些充滿張力的怪誕形象，是引發後現代崇高的根源。

利奧塔の後現代文化雜糅是對現代性總體的否定，也是對基督一神教的挑戰，是世俗批判的理

論巔峰。但比利時神學家利文·博夫(Lieven Boeve)認為,利奧塔的理论不僅僅是對形而上學的批判,而且是在否定中催生了一種後現代多元神學,使神性更加貼近當代社會中世俗取代神聖的現實。博夫說,“利奧塔的著作挑戰了基督教神學,並對其自明性提出深刻質疑。但同時……利奧塔的真知灼見和思維方式也激發神學去應對這些批評與挑戰”。<sup>①</sup>利奧塔的“歧見”是當代“沒有神學的神學”,和德里達的“延異”(différance)一樣,助推了一種“弱化神學”。<sup>②</sup>我們知道,現代世俗主義導致宗教神性的萎縮,現代人無法設想虛無縹緲的彼岸救贖,於是期望在人類歷史(走向美好未來)和商業經濟(現世富庶生活)中獲得拯救。利奧塔解構了這種現代性宏大敘事,神性就只能殘存於瑣屑的文化碎片中,衰減為藝術中的奇譚怪象。本雅明曾宣稱“弱化的彌賽亞力量”,<sup>③</sup>並反對線性歷史發展觀。他在日常生活的小確幸中,在藏書、引文、攝影、新聞中收集文化碎片,發現現世的救贖方式,堪稱一種文化神學。同理,唯美主義者倡導生活的藝術化,以改善社會和豐富人性作為一種世俗的救贖模式,堪稱“美的宗教”。利奧塔為差異和歧見立論,為一種非大全、不完整、多元化和局部性救贖的弱化神學奠定了學理基礎。博夫等神學家將利奧塔的挑戰視為機遇,構建出一種所謂“差異並存”的神學。

對於比爾茲利而言,在莎樂美與施洗者約翰的對峙中穿插王爾德形象,雖然這種形象並不和諧,但可以表現不可言說的情感。他在莎樂美激情形象和優美服裝線條中添加浮世繪小鬼,在構圖上產生突兀感和差異感,也凸顯後現代崇高。正是這種矛盾形式鑄就了後現代差異神學,消隱的神性和恩典的降臨並存不悖。德里達延宕的另一種理解,就是不在場預示著在場的無限可能。利奧塔為這種多元或弱化神學提供了理論支持,而傳統的單一神學敘事已然過時。差異理論讓現代神學的“開放性敘事成為可能”,<sup>④</sup>即差異呈現是神性對世俗的開放與共存。這種開放神學的涵蓋面更廣,應用更普遍,吸納性也更強,其滲透力和彌漫性都無與倫比。可以說利奧塔非常接近歷史上的“否定神學”傳統,在卑微、低下、醜惡和昏暗的異端之處發現神跡。<sup>⑤</sup>用頹廢派比照弱化神學,此岸與彼岸、世俗與神聖、內心與超驗都是雙重性結構化存在。弱化神學的救贖方式總是綁定世俗生活。神性雖然無限延宕,但在生活中會偶然閃現。這種雙重取向在比爾茲利的詭異形象中獲得了後現代的崇高表達。

## 五、施特勞斯《莎樂美》和景觀劇場

以上對比爾茲利畫作中審美和怪誕元素進行了討論,並將兩者的矛盾與當代弱化神學相聯繫。比爾茲利繪畫也富含消費文化元素,如化妝品、孔雀裙和黑斗篷等。這些是否僅僅是世俗生活的表達?消費社會作為現代性的實現是否超越了神學而轉向世俗理性?還是消費文化中的審美意象也是另類神學?如果我們擱置比爾茲利的神秘元素,轉而考察《莎樂美》更大規模的現代舞台演出和日常消費活動的聯繫,或可以對這個問題有一個明確回答。莎樂美歌劇、舞蹈、電影和文化挪用在20世紀空前繁榮。新媒介擴展了傳統藝術的空間元素。《莎樂美》在形象、氛圍和景觀的加持下,成為神學表達的另一種類別,可稱之為“景觀模式”。

施特勞斯的歌劇《莎樂美》(德累斯頓,1905)、加拿大舞蹈家莫德·阿蘭(Maud Allan)的現代舞《莎樂美的視野》(倫敦,1908)、俄籍好萊塢明星阿拉·納齊莫娃(Alla Nazimova)的電影《莎樂美;奧斯卡·王爾德的歷史幻像》(1923),都是20世紀上半葉最著名的改編。此後莎樂美和王爾德同性戀故事不斷在舞台或電影中湧現,深受歡迎並引發廣泛同情,成為流行文化題材。<sup>⑥</sup>施特勞斯《莎樂美》堪稱景觀劇場的典範。<sup>⑦</sup>壯觀布景、舞台石柱、音響效果和色彩氛圍都是商業化藝術。

莎樂美七重面紗之舞蛻變為商業表演。施特勞斯的《莎樂美》不僅是莎樂美藝術形象的音響呈現，也注重舞台造型，強調道具、服裝、布景和建築的精美，場面極盡奢華豔麗，衝擊觀眾的感覺神經。這種景觀設計將莎樂美的激情擴展為舞台美學氛圍，色彩、燈光、裝束、場景和建築等一系列手法不僅將情感推向高潮，也渲染一種視覺文化。故事的思想主題讓位於視覺印象和舞台效果。視覺文化促成的審美泛化和形象堆積滲透到劇場舞台的各個方面。形象大規模集合是消費文化的晚近發展，人們今天司空見慣。主題公園、通俗劇場和露天歌舞是再造視覺輝煌效果的絕佳之地。那些大型演出華麗壯觀，但內容膚淺，徒有形象符號，缺少思想底蘊。而早在 20 世紀初，《莎樂美》就融入了視覺文化並成為景觀劇場的一部分。施特勞斯劇場空間如同一個迷宮，表現出景觀劇場中視覺元素的豐富多彩和物質形象的巨量增殖。德波（Guy Debord）認為，景觀形象系列是資本積累的表現，是消費社會的特徵。但這種商業化表演與神學有何關聯？

景觀劇場所展示空間氣氛刻意造成類似教堂和崇拜的氛圍，可以說是神性理念的美學變形，也是在消費文化中體驗神聖的獨特方式。這標志著神性經歷著商品化轉型，由彼岸逐漸轉移到日常生活。昔日希律王宮中莎樂美以獻祭舞蹈換取先知頭顱；今日消費者以爆買獲得審美快感，古代祭祀的神聖願景變為現代商品的幸福承諾。上帝雖然缺席，但空出的位置並未虛擲，而是被一整套由商品、形象與品牌所構成的符號系統悄然佔據。劇場舞台、購物中心和商業街區取代希律王宮，成為一種新型的世俗神殿。輝煌燈火、精緻設計、流暢曲線與氛圍音樂，共同營造為一個超凡脫俗的聖地。這種感受既是康德意義上引發無限的崇高，又是鮑德里亞（Jean Baudrillard）筆下符號無限增殖所帶來的眩暈。消費社會通過製造一種超越日常實用需要的感官盛宴，讓消費者在驚歎與迷戀中，無意識地臣服於消費主義那看不見的“神聖”秩序。正如德波指出，“景觀是對宗教幻覺的物質重建”，它顯示出一種令人折服的魅力：

景觀乃是對宗教幻覺的物質重建。景觀技術並未驅散人類曾將其異化力量投射其中的宗教迷霧，而僅是將這些迷霧降至塵世，乃至生活中最世俗的層面亦變得密不透風、令人窒息。那表達對塵世生活全然否定的虛幻天堂，不再被投射至天國，而是被嵌入了塵世生活本身。景觀是將人類力量放逐至超驗世界的技術性版本；它是人類內部分裂的終極形態。<sup>⑧</sup>

購物商廈如同吞吐“宗教迷霧”的神殿，購物者不再是簡單的消費者，而是參與了一場大型的儀式化過程。莎樂美對約翰的渴望被提煉為一個純粹的神學姿態，一切現實意義與符號意義都凝固在當下的物性光輝之中。莎樂美之吻在景觀劇場中本身就是目的，代表了對神祇的崇拜儀式。這種儀式在購物中心消費者的漫步與購買中得以延續。消費者投身於商家精心編排的儀式性消費活動。建築師甚至設計好消費者觀看的路線，展廊、櫥窗和滾梯的空間配置如曲徑通幽。消費者通過商品這一中介觸及神聖恩典，在優惠促銷中獲得快樂幸福和現世圓滿。名牌商品取代約翰頭顱，被賦予了聖物的光環，並承諾了消費者身份的確證、關係的維繫和夢想的實現。這是神祇在消費社會中通過商品和形象“道成肉身”，神聖價值降格在每一件璀璨昂貴的物品之中。但這種以商品為中介的神性降臨，所提供的救贖時刻是短暫且虛幻的，其背後是時尚的迅速轉換和慾望的不斷生滅這種永不停歇的資本邏輯。

但這種時尚的循環往復構成了一個難題：為何推送一個看似充盈、完美和幸福的永恒世界，卻始終無法兌現對消費者的承諾，從而填補他們內心深處的空虛？答案就在於這個系統設計本身的機制，是由內在匱乏來表現神性缺席，從而驅動永無止境的消費救贖儀式。齊澤克認為，那不可把

握的神聖缺場如同“實在界”，雖不可見卻結構性地支配著商品和消費者的關係。實在界如同無底黑洞，消費者圍繞它快速旋轉，永不停歇。在消費社會，消費者的內在匱乏是以追求冗餘的形式表現出來的。諸如空心巧克力蛋殼裡隱藏的塑料件，或洗髮水和飲料瓶上標出的百分之十免費贈送，或盲盒系列中永遠收集不全的掛件，這些過剩之物的神秘吸引力遠超商品本身。我們知道，拉康所說的慾望的對象是小客體 a (petit objet a)，它如同蘇格拉底腹中的小神像 (agalma)，並不存在。但它代表我們的無盡渴望，堪稱神性之物，是隱藏在商品多餘部分中的神秘寶藏。因此消費活動更像是一次尋找聖杯的無盡旅程，消費者揀盡寒枝不肯棲，尋尋覓覓，消費不斷升級和跳轉。景觀和商品如齊澤克所言，“為我們提供了一個沒有 X 的 X”，<sup>⑨</sup>即沒有神性的神物，並驅動失望和希望，在符號中循環往復，以至無窮。神祇從不現身，卻以剩餘物構建出一個封閉自治的消費結構，從而替代傳統神學體系。

因此，後現代消費空間以景觀形象的冗餘和審美泛化的形式，重建了人類對超驗神性的古老渴望。崇拜上帝的激情和指向無限的執念，被巧妙地引流到過剩的景觀形象、過量的審美經驗和琳琅滿目的商品世界。上帝的缺場非但沒有導致虛無主義，反而為資本提供了一個將自己神聖化的機遇。邁克·費瑟斯通 (Mike Featherstone) 指出，消費社會並非純粹功利性的物質交換體系，而是一個由儀式化程序組織起來的神學世界。<sup>⑩</sup>購物狂歡節、品牌系列化和神奇廣告辭構建了巴爾特 (Roland Barthes) 所說的“神話學”。景觀和商品因其過剩和更替，表現為形象冗餘、數量堆積、價格昂貴、審美泛化，獲得聖物的地位。消費活動則成為確立身份的現代儀式化表演。我們時代的消費者為了商品的符號價值和物性光輝而奔波勞累，如同莎樂美在宮廷中為那顆閃閃發光的頭顱而舞蹈。消費者以為主動購買是表達自己的慾望，消費空間就是行使自由的地方，卻不曾察覺自己早已成為一場宏大的世俗神學儀式中的祭品。消費者最終獻祭的乃是自身的勞動價值，期待換取神祇以商品為媒介傳達的幸福承諾。

## 結 語

現代世界聲稱上帝已死，或將宗教信仰看作是私人領域的活動。但實際上神祇在公共領域並沒有退場，而是在藝術、時間、符號和景觀中轉化為信仰的熱情和儀式化衝動。神性借助資本、商品與審美等中介不斷返回日常生活，並呈現為普通民眾可以理解並瘋狂追捧的世俗形式。

莎樂美藝術形象跨越時代，折射出現代性中隱藏的宗教情懷與神聖結構，表現了現代美學話語中的神學意蘊。在 19 世紀末至 20 世紀初的歐洲文學藝術中，神性已轉化為各種現代美學形式。本文闡述了浪漫主義的“神顯模式”、唯美主義的“瞬間模式”、頹廢主義的“神隱模式”和消費文化的“景觀模式”，說明唯美主義和頹廢派的美學與文學觀念，從某種意義上說已經成為宗教的世俗化呈現。正如谷裕所言，這是一種“隱匿的神學”，只是我們作為“異文化的讀者”，往往看不清兩者之間的聯繫。<sup>⑪</sup>

阿諾德 (Matthew Arnold) 提出以詩歌代替宗教來拯救英格蘭，此話絕非虛言，更不是對宗教的廢棄。他的意圖是促成宗教傳播方式的轉型和神聖形式的更新換代。神祇披上審美獨立性、藝術自主性和形式普遍性等世俗外衣，就可以重新掌控現代人的精神世界，成為麻醉民眾的鴉片。因此，在傳統意識形態批判的基礎上，探討對世俗社會進行神學批判的可能性，是理解西方現代文學藝術的宗教傳統及其深層神學結構的有效路徑。

- ①Flavius Josephus, *Antiquities of the Jews*, translated by William Whiston, New York: Leavitt and Allen, 1852, pp. 549-550.
- ②本文僅討論海涅和莫羅的世俗浪漫主義。關於浪漫主義與宗教神學的關係,參見M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York: W. W. Norton, 1973, pp. 12-13。
- ③劉瓊:《神聖與世俗:唯美主義的價值意向》,北京:中國社會科學出版社,2017年,第21頁。
- ④雅各布·布克哈特:《意大利文藝復興時期的文化》,何新譯,北京:商務印書館,2009年,第139頁。
- ⑤參見米歇爾·吉萊斯皮:《現代性的神學起源》,張卜天譯,長沙:湖南科學技術出版社,2012年。
- ⑥劉小楓區分了三類神學研究:傳統的教會神學、1960年代德國政治神學和1980年代後施米特神學復興。見劉小楓:《編者前言》,劉小楓編:《當代政治神學文選》,蔣慶等譯,長春:吉林人民出版社,2011年,第1~4頁。
- ⑦Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol. 1, 1913-1926, Marcus Bullock and Michael W. Jennings eds., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, p. 288.
- ⑧卡爾·施米特:《政治的神學》,劉宗坤、吳增定譯,上海:人民出版社,2015年,第49頁。
- ⑨卡爾·洛維特:《世界歷史與救贖歷史》,李秋零、田薇譯,北京:商務印書館,2017年,第4~5頁。
- ⑩劉小楓:《中譯本導言》,洛維特:《世界歷史與救贖歷史》,第14頁。
- ⑪Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, translated by Robert M. Wallace, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1983, p. 137.
- ⑫Ola Sigurdson, *Theology and Marxism in Eagleton and Žižek: A Conspiracy of Hope*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 1-3.
- ⑬Ronald Dworkin, *Religion without God*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2013, p. 6.
- ⑭Paul Tillich, *Theology of Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1959, p. 8.
- ⑮Sjoerd Griffioen, *Contesting Modernity in the German Secularization Debate: Karl Löwith, Hans Blumenberg and Carl Schmitt in Polemical Contexts*, Leiden: Brill, 2022, p. 18.
- ⑯Giorgio Agamben, *The Kingdom and the Glory*, translated by Lorenzo Chiesa, Stanford: Stanford University Press, 2011, pp. 17-52.
- ⑰Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2007, pp. 37-38.
- ⑱亨利希·海涅:《阿塔·特羅爾》,錢春綺譯,北京:人民文學出版社,1979年,第101~103頁。
- ⑲Mario Praz, *The Romantic Agony*, 2<sup>nd</sup> edition, translated by Angus Davidson, Oxford: Oxford University Press, 1951, p. 299.
- ⑳國內關於浪漫派希羅底/莎樂美形象的闡釋,見余鳳高:《莎樂美:歷史和藝術》,上海:復旦大學出版社,2008年,第42~56頁;關濤:《莎樂美形象的歷史演變及文化解讀》,北京:中國社會科學出版社,2014年,第55~107頁。
- ㉑司湯達:《紅與黑》,羅玉君譯,上海:上海譯文出版社,1979年,第663頁。
- ㉒見埃德蒙·伯克:《關於我們崇高與美觀念之根源的哲學探討》,郭飛譯,鄭州:大象出版社,2010年,第50~57頁。
- ㉓③Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, edited by Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 559; p. 890.
- ㉔Alain Badiou, *The Century*, translated by Alberto Toscano, Cambridge: Polity Press, 2007, p. 54.
- ㉕斯拉沃熱·齊澤克:《歡迎來到實在界這個大荒漠》,季廣茂譯,南京:譯林出版社,2015年,第7~8頁。
- ㉖Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence*, 2<sup>nd</sup> edition, Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 17n.
- ㉗Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991, p. 34.
- ㉘Søren Kierkegaard, *Philosophical Fragments*, translated by David Swenson and Howard V. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1962, p. 16.
- ㉙葉秀山:《“神性”,太“神性”了——克爾凱郭爾的“神”》,金澤、趙廣明主編:《宗教與哲學》第4輯,北京:社會科學文獻出版社,2015年,第11頁。

③① Linda Gertner Zatlín, Aubrey Beardsley's "Japanese" Grotesques, *Victorian Literature and Culture* (1997), p. 100.

③②③ Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Stanford: Stanford University Press, 1991, p. 86; p. 87.

③④③⑧ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, translated by Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 78; p. 82.

③⑤ Pamela Sue Anderson, Sublime, in *The Lyotard Dictionary*, edited by Stuart Sim, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p. 219.

③⑥③⑨④⑩ Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, translated by Georges Van Den Abbeele, Manchester: Manchester University Press, 1988, p. 166; p. 166; p. 139.

③⑦ Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, translated by Paul Guyer and Eric Matthews, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 156.

④① Lieven Boeve, *Lyotard and Theology: Beyond the Christian Master Narrative of Love*, London: Bloomsbury T & T Clark, 2014, p. xiii.

④② 約翰·卡普托:《上帝的苦弱:一個事件的神學》,芮欣譯,台北:橄欖出版社,2017年,第12~13頁。弱化神學(weak theology)是卡普托在德里達、瓦蒂莫和本雅明神學概念基礎上發展的理論。

④③ Walter Benjamin, *Illuminations*, translated by Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1968, p. 253.

④④ Boeve, *Lyotard and Theology: Beyond the Christian Master Narrative of Love*, p. 8.

④⑤ 否定神學(Negative Theology/Apophatic Theology)是一種神學與哲學方法,強調神聖本質(God/Divine)完全超越人類理解和語言範疇,因此人只能通過否定("不是什麼")而非肯定("是什麼")的方式來接近神性。該方法源於新柏拉圖主義,由早期基督教

神學家系統化,並對後世哲學產生深遠影響。Nicholas Bunnin and Jiyuan Yu, *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 39.

④⑥ 關於施特勞斯歌劇的空間布局、技術應用和音響效果,見殷遐:《理夏德·施特勞斯德歌劇〈莎樂美〉的文化意義》,北京:中央音樂學院出版社,2006年,第58~102頁;關於阿蘭的莎樂美舞蹈、納齊莫娃的莎樂美電影和當代各種改編和流行文化挪用,見Petra Dierkes-Thrun, *Salome's Modernity: Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011, pp. 83-190。關於莎樂美在20世紀法國文學、音樂和戲劇中的改編,參見田妮娜:《莎樂美形象在20世紀法國文學中的變遷》(法文版),北京:外語教學與研究出版社,2017年,第3章。

④⑦ 關於王爾德景觀劇場,參見于洋:《展示公共性:奧斯卡·王爾德與維多利亞後期景觀劇場》,北京:北京大學博士學位論文,2008年,第2章。

④⑧ Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, translated by Ken Knabb, Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2014, pp. 6-7.

④⑨ Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003, pp. 145, 148.

⑤⑩ 參見邁克·費瑟斯通:《消費文化與後現代主義》,劉精明譯,南京:譯林出版社,2000年,第164~169頁。

⑤⑪ 谷裕:《隱匿的神學》,上海:華東師範大學出版社,2008年,第6頁。

作者簡介:周小儀,廣東外語外貿大學南國商學院教授,廣州 510545;北京大學外國語學院教授,北京 100871

[責任編輯 桑海]