

在现代性迷失中反思“封建主义”

◎ 蔡蓬溪

(一)

在进入论题前，我想先谈谈我在春节前后出入剧场的感受。听完赵桐光先生在北京天桥小剧场的京韵大鼓，对于我这个西洋歌剧爱好者来说，竟有绕梁三日、不绝如缕之感，低音的浑厚与高音的婉转，巧妙的吐字与恰当的击鼓，真可谓出神入化。可惜老先生已年逾古稀，他还能唱多久呢？而听大鼓的人已经越来越少了。赵老先生大鼓书里的故事对现代人很觉隔膜，但唯其如此，才真属于没有掺和杂质的民间艺术。听完赵老先生的演唱，我怀着同样的心理期待走进北京一家评剧院，这里正在上演的是全国各地地方性的小剧种，这些年轻的地方戏演员比赵老先生要现代得多，他们表演的是现实生活，诸如手机铃声也加入了他们的戏剧中。看得出来，他们试图要讨好北京观众，他们努力达到的是春晚晚会小品的境界——贴近生活，喜闻乐见。这里期待上的错位是，我（或一大部分北京观众）希望看到真正的“地方”的意义，而他们以为现代的北京人怎么会喜欢没有普遍性的地方上那些表现陈年旧事的老戏？能上春晚大概在他们心目中是崇高的荣誉，于是也就把春晚的热闹的欢乐当成了适应北京人口味的东西了。

就像县城里的地方戏表演者有他们关于北京大都市的现代化想象，大都市里的人也有对西方现代化的想象。能在维也纳金色大厅里开个人演唱会被中国的歌唱演员认为是莫大的荣誉，我看了一个女演员的演唱，并没有感到她“为祖国争得了荣誉”。中国民歌的苍凉韵味被艳俗遮盖了，看她每一支歌都换上鲜艳的服装，她心目中的现代

化大概就是巴黎的时装展；严肃的西洋音乐一般都穿黑色的晚礼服，这样能够把声音更纯净地显露出来，以免视觉妨碍听觉。音乐艺术的美不是吸引人们看你东方人平板的面孔，而是欣赏你歌声里的东方精神。可惜该演员似乎对“精神”没有理解，把民歌唱成歌厅里的流行歌曲味儿，三流作品甜俗的“宣传味”，没有心灵的沉静韵味，有的是浮躁喧闹虚假和矫揉造作，难怪有人不客气地说——如此轻佻的风格简直是存心污染维也纳人的耳朵。更糟糕的是国内一个年轻的男主持人可能误以为是在中央电视台做春节晚会节目，对金色大厅的庄严没有感觉，而是发出噪声般的洪亮声音，毫不在乎外方翻译女士那种尽力把声音压低以衬托音乐会听众品味音乐时感情的细腻。他显然感觉不到西方古典建筑的庄严性，音乐厅里的人的心灵需要虔诚——就像在教堂里一样；他用来推销中国的海尔冰箱显然比他作为音乐主持人更合适，其声音的自信大概是从北京的高楼大厦并不比维也纳的逊色而获得的。他实在不能表达中国精神，而更像穿着西装的东方野蛮人：没有细腻的情感，只有硬邦邦的蛮力。

一个艳俗的歌手或一个牛棚般的主持人并没有什么危害，但它反映的是“现代中国人”的无根性。比如一个作家不是从儒家文化里走出来的书生，也不是从西方文学走出来的学者，而是“贴近生活的宣传员”出身的人，如此“无文化的知识分子”概念也就不显得矛盾。这种中国特色的“现代性”是中国近代极端主义思潮对中国儒家文明传统（所谓“封建主义”）和对西方基督教文明传统（所谓“资本主义”）双重否定的结果。封建主义、资本主义曾一度被“现代化”的中国人认为是“落后”的、必须从我们的思想和文化中祛除的东西。但浩

劫后人们逐渐认识到，浩劫的发生正是试图祛除它们后的结果，祛除它们后我们就置身在了文化沙漠中。当我们经历血的代价重新回到起点，认识到“先进”与“落后”的关系实在不是当初宣传家叫嚣的那样简单。

(二)

《论语·子罕》记载，颜渊受业于孔子，喟然叹曰：“仰之弥高，钻之弥坚；瞻之在前，忽焉在后。”颜渊的本意是说孔子的为人与学问博大精深，难以追踪形迹。而人们常引前句来激励志气；后句则多比喻现象世界的本质难以捉摸。“前”与“后”虽然在时空上是明确的，但就某个观念来说，往前看不到，回头看原来在这里。人类历史看起来纷纭复杂，如果把数千年历史浓缩一下，和我们的心灵成长倒颇为相似。在这种意义上，历史也就有我们心灵逻辑时常出现的情况“瞻之在前，忽焉在后”：自以为得到了先进的东西却可能是蒙昧的，而弃之如敝屣的自以为是落后的东西也可能才是真正先进；以为风驰电掣的大发展，原来是大倒退；以为是停滞不前，原来正酝酿大进化；以为是复古，原来是开新；而割断与“古”联系的“新”可能是更古的“远古”。

对启蒙运动来说，对传统的一一定意义的否定总是必要的，但彻底否定不仅不必要而且消解了有限否定的积极作用。五四以来现代启蒙运动培养了一大批天不怕（不畏惧中国古人崇尚的“天”）、帝不怕（不信仰西方人的上帝）的粗声大气的“现代中国人”，对高尚的东方精神和西方精神都没有领会，因无知而无畏——蛮横地自信。

日本人的炮火并没有炸毁北京城墙；当年八国联军的炮弹毁坏了部分城墙，但不久就修好了。那么谁毁坏了北京城墙？只能是现代中国人。他们对祖先的遗产淡然处之，他们关于现代化的想象只属于他们自己，而并不属于西方。这里的悖论早已显示出来，西方人不怎么在乎你的蓝布衣服换成时髦的花样，他们可能也为你水泥块搭建的华丽的临时建筑喝彩，但他们更注意那些代表东方文明特点的东西，比如那些斑驳的古老城墙的城砖，我们知道关于北京城建筑之美的生动描述和北京城墙的精美照片很大部分来自西方人。我们当然不需要完全以西方人的目光看我们自己，但要做到不为现代性浮光左右而丧失理性判断

力——拒绝否定祖先遗产价值的永恒性，则不仅需要我们内心克服物质主义的浮躁，更需要多方位看问题的世界性眼光。

在高楼大厦林立的现代北京城还能修复老北京城墙吗？不能了。因它不是被毁坏而是被消除了，消除了的东西再想修复，就不是修复而是造假了。我多次从远处打量那座重新修建的永定门城楼，总觉得它“太瘦”，柱子细，城墙薄，可建筑专家说，是严格按照原样复制的；为什么感觉不到老照片中那种北京城楼巍峨气派了呢，因为它只是仿古董，心理上就反感它的“新”。那为什么当初把真古董给消除了呢？当然是为了现代化！——从天安门城楼望过去都是烟筒，烟筒有如黑牡丹的美丽——这曾是一代中国人的现代化梦想。

非理性的现代化想象是启蒙运动的后果之一，在西方“现代化”表面现象之上生出的遐想赋予本土“现代化”意义，我们容易发现近代中国关于现代性想象的天真——不仅超越中国传统、而且超越西方现代，造出一个最优秀的东西来——如此现代性的理性建设就成了在幻想的沙土上建高楼。

我曾读到过一篇哈贝马斯论启蒙与现代性的文章，他的意思是说，启蒙的危害只能以加强启蒙来消除，而不是消除启蒙。这话说得很智慧也很曲折，如果启蒙带来了危害，那为什么要加强启蒙而不是消除启蒙呢？启蒙与现代性的意义实在不是一个简单的问题。而关键在于用什么来启蒙——却可以有完全不同的意见。五四以来启蒙的意义是——用西方的科学与民主来启蒙，遗憾的是这种启蒙运动随着时间的推移迅速地发生了异化。而即使在西方，科学的理性意义也导致了恶果。这种恶果使西方哲学家思考人与自然的关系时惊奇地发现在中国先秦哲学中已经有了成熟的见解。其实人类的思想发展绝对不是简单的一条线索，单一而简单地理解启蒙，那么启蒙的害处就可能大于启蒙的益处，对启蒙多元主义的理解实际上是最需要的。

这里并非混淆先进与落后的形式逻辑关系。首先，落后与先进的相对性不能相对到取消概念的形式逻辑。比如《原始思维》一书所描写的原始部落的一些生活习俗显然属于蒙昧风俗，一个土人打了一天渔没有任何收获，他就认为有恶魔阻碍了他打鱼，回家后他就直勾勾地盯着窗外，他认为那第一个出现在他眼帘中的人就是恶魔，只有

立即把他杀死才能使明天有收获，于是他就这么做了，而不在乎那个出现在他眼前的人是孩子或妇女。这个风俗的野蛮性在于它被外部世界意识到了野蛮性，假如人类所有种族都处在这种蒙昧状态，那么没有人觉悟到的蒙昧就谈不上蒙昧。比如在荷马诗史中也描写了近似的风俗，阿伽门农把船队遇到的风暴归因于对神的得罪，而听信先知的话杀死了（向神献祭）他回家看到的第一个——他的女儿。历史发展到现代，传教士看见了这个风俗并意识到它的野蛮，他承继的文明使他觉悟到必须消除这个野蛮风俗。那么如何消除？他不能一个个地制止，而只能给他们启蒙教育，告诉他们什么之间存在因果关系，什么之间根本构不成因果关系，比如那个渔夫的一无所获就与他看见走过他窗前的人没有任何因果关系，他就不能把他认定的因果关系当成他杀人的理由。如此说来，首先应该承认民族文化的多样化，而在多样化的前提下又必须区分野蛮与文明的差别，对于外部力量来说一种野蛮风俗不能任其继续，这是文明人的责任。

由此不难看出把蒙昧启蒙到现代性的两个原则：即人道主义原则与理性主义原则。人道主义原则是从尊重人的生命出发认定某些原始民族的风俗违背人道；理性主义原则就是把那些偏执的妄想从野蛮人的思维中剔除出去，把他们引导到对世界有一个接近真实的世界观。从第一个原则出发，中国的缠足就不是应当继续保留的“文化”，从第二个和第一个原则出发，法家专制主义也不应该保留；当然作为历史的资料，缠足实物在历史博物馆里收藏，或人们研究刑名法家著作的智慧又是另一个问题。

（三）

问题在于，是否因为一个民族存在愚昧或野蛮习俗，从而就认定这个民族的一切都是野蛮落后的呢？当然不是。必须明确，中国文明是高度发达的文明，即使某些野蛮风俗也与原始部落的野蛮风俗有巨大区别，区别在于前者是文明高度发达后的异化产物。但是，并非文明的所有内容都会发生异化，如果对优秀的文明遗产用外部力量的观念随意“启蒙”，就可能造成对文明遗产的破坏。

现代的中国国画家并不缺乏才能和勤奋，但如果我们将他们的作品与宋元人比较，就发现他

们把中国画的最优秀的品质丢失了。在接受五四以来的“启蒙”之后，他们笔下的中国画不再具有古典中国画的精神，油画与水彩、水粉的学习过程中需要逼真物象的透视法，但中国画是否要现代化到水彩画呢？实际上，“启蒙”后的许多中国画家以“科学”改造中国画后，就把中国画成了毛笔宣纸的水彩画。我们看现代人的中国画，颜料工具和古人没有区别，但就是缺了古代中国画最宝贵的东西，古代中国画一望而见勃勃的“文气”，笔墨中浸透着画家的诗意，即使里面没有人物，但一望而知那是隐士诗人居住的山水；而现代中国的山水画家自己本来对中国古典诗意就没有了感觉，也就只能是画那个表面物象，他不居住在山林，山林对他是纯粹的“外部世界”，所以他的中国画要么是空洞的泛滥笔墨，要么是水彩画的明丽逼真，唯独没有了中国画的天人合一的精神了。

如果我们回顾哈贝马斯的话，如何让启蒙了的现代人通过加强启蒙而消除启蒙的危害呢？还以山水画为例，当我们以西方的艺术理论来审视中国画，如果以西洋绘画的写实主义改造中国画使写意“开窍”，就会使“混沌死”。西方文化与东方文化一样也具有十分丰富的内容，比如他们崇尚的文化多元主义的传统本身就是对欧洲中心论的反动；而西方的现代艺术如印象派就借鉴了东方艺术——日本浮世绘，而日本绘画深受中国绘画艺术影响，如此倒应该说西方现代艺术的远祖是东方的写意，这也是近代西方绘画的发展历史的真实状况——从写实到抽象；抽象艺术不完全等于写意，但抽象艺术可以被理解为广义的写意。而且中国古典绘画本身也有很多艺术流派，比如其“写意”的意义在敦煌壁画与宋元山水画中意义不同。中国画可以借鉴西方绘画的写实主义，但以为“写意”是“不科学、不忠实物象”的落后的东西，而要用西方写实主义来“启蒙”已经高度“现代化”的中国画写意艺术，这里就存在着历史性的背谬。一个熟悉西方思想的中国艺术理论家不会轻易地言“改造”中国画，正像一个对中国文明十分了解的西方人会更加尊重中国传统艺术一样。一个接受西方美学理论的人完全可以对中国文化有更深刻的理解，也就更尊重东方艺术的特性。

在当下，那种对西方和东方都十分了解的中国人总是少数，而大多数人因五四启蒙运动以及近代一系列蒙昧主义“启蒙运动”而变得精神野

蛮，如何使他们对现代性的理解达到一个相对理想的高度呢？回答是——加强启蒙。但必须明确，启蒙绝不是单纯意义的西化，而是一个复杂的多元主义工程，总而言之是用西方文明和中国传统文明双重地启蒙民众，这里的复杂性在于程序的可行性：似乎只有用西方化（一般人意识中的现代化）的视角审视传统文明，才能使他们意识到用传统文明对自己的启蒙并不亚于用西方文明对自己启蒙的重要性。

一位陕西安康的朋友给我讲了一个他们家乡“瓷砖现代化”运动的故事，尽管我怀疑这个故事的真实性，因他并没有告诉我这个故事发生的时间地点，以写文章的严格性要求我不敢保证它为真；但这个故事所反映的历史真实性倒胜过它本身发生的真实性，因此我们可以把它当作一个为表达真实而虚拟的寓言来分析。故事发生在陕西安康地区的一个山区农村，村民们祖辈生活在自己造的房屋里，这种房屋有独特的结构，村落建立在山区的一个峡谷的山坡上，从远处山峰望去是茅草的屋顶，夕阳西下，炊烟袅袅，使人产生世外桃源的感觉。有记者报道了这个地区民风的质朴、民居的独特，于是吸引了许多旅游者。但是，因此富裕起来的山民一旦了解到外部世界，首先做的却是改造自己的房屋。旅游者很快发现，该地区的人们把自己房屋外壁贴上刺目的白色瓷砖。显然山民们把瓷砖看作是自己接近现代生活的标志了，在他们看来，“现代化新农村”更能吸引旅游者观光。但情况正好相反，旅游者从这里消失了。

这是外部世界给予一个封闭山村的启蒙的结果。启蒙在这个山村的意义就是——人可以生活在更美好的房屋里，显然他们感觉不到自己当初祖先由于建筑材料的限制建立起来的房屋的审美价值，而把瓷砖看作更“美”的东西。这里“美”有“现代化”的意义，就像国人上世纪八十年代曾普遍以进口的化纤衣料为现代化的“美”，而把棉布衣服看作落后（土）和丑一样。

既然如此，那么根据人道主义原则，难道山民们改善自己的居住条件不是理所应当的吗？他们有什么责任迁就旅游者的兴趣而把自己的房屋作为审美的对象呢？其实问题的答案并不一定发生两难的困境。我们都应该知道当初罗马城也面临这个问题：是为了旅游者（应该说为了保护文化遗产）保护罗马城，还是为了城市生活者建设现代化罗马城？问题的解决很简单，即为旅游者也为城市生

活者：保护古罗马城以满足旅游者的兴趣，在古罗马城郊区建新罗马城满足城市居民生活的需要。西方人并不如只有关于现代化-西化想象的现代东方人那样粗暴：把北京城墙这“封建主义象征的、阻碍交通的障碍物”拆除——“立”必须通过“破”来实现。

不过发生在中国社会之普遍的“现代化”问题是，一个山村的民居建筑（除了民居外还有更多物质与非物质类的文化遗产）既没有上政府文化保护的名单，自己也没有保护传统民居的财力，怎么可能与罗马城的发展可比呢？物质条件的限制的确是一大因素，但物质条件是能够以理性的思路改变的，逐渐富裕的山民如果有足够的智慧，完全可以不破坏自己富裕的源头。但“足够的智慧”是需要他们看到自己的传统民居对于城里人来说具有更高的“现代性”的意义，而不是把安康城里的市民“现代化”当成自己的理想。但此思维的错位并不像这里叙述所揭示的那样明显，当你告诉当地山民说“你们的传统民居在城市的智识人眼里是高妙的淳朴艺术品，你们的传统文化是现代城市人自然生态生活的理想”，在他们听来要么不明白所以，要么当成一个好心的同情者的假惺惺的蒙骗，而他们心里的想法是：“别哄我了，你们在城市高楼大厦里享福却羡慕我们的穷日子，谁信！”

梁思成认为北京城墙的痛哭被看作一个来自旧世界的即使不是不怀好意者起码也是书呆子的抱怨，领导者不以为然而安慰性地留下几座城门楼已经是很宽宏大量了，这与山民村长要把瓷砖现代化运动进行到底而不顾及外部势力的捣乱的决心其实是一样的。当然物质利益吸引还是能使山民们能最终明白自己物品的价值的，不过质朴忽然被启蒙往往带来意想不到的狡黠：你们既然那么喜欢这些旧东西，我们再造一个新的旧东西就是了，“新的旧东西”是旧东西吗？其实北京市官员的意识也并不比山民更高级，北京平安大街那些水泥构成的“簇新古董”就不无满足外国旅游者心理的心理。这真应了林徽因的警告：你们今日毁坏真古董，有一天你们会造假古董的。对北京城墙是拆除还是保护的决策当初并不是因为物质条件的限制，保护北京城墙根本就不需要物质条件，即使一任它破败下去至今也不会发生什么大损坏。这里看出“半截启蒙”和“完善启蒙”的区别：半截启蒙能把文明遗产砸烂毁坏，而完善的启蒙可能表面上和没有启蒙的“顽固保守派”相似——一切照旧。同样是经历了五四启蒙运动，梁思成、林徽因

接受的启蒙教育的深入使他们少有现代野蛮人的偏激，因为他们在以西学的眼光审视中学时发现了两种并协的线索：西学中固然有中学缺乏的东西，同时中学中还有西学中缺乏的东西，启蒙的意义其实应该是文明的交流——中国传统文明与西方传统文明的融合，而非单向的传输，更非以一个否定另一个。人们现在已经意识到：即使把北京现代所有现代化建筑的价值加起来，也不如过去的老北京城墙更“值钱”。我们能够用金钱把外国人运到海外的中国艺术品买回来，但我们无论如何不能把历史中毁坏的北京城墙和近代历次运动中破坏的文物买回来了。当初为什么那么心甘情愿地进行全民大破坏呢？因为我们把传统文明贴上了“封建主义”标签。

所以我们需要认真反省近代遭受反复批判的“封建主义”。关于封建主义，曾作为中国人不假思索的常识性观念是——封建主义是一定要彻底消灭的东西。浩劫过后人们以为不堪回首的过去已经完结，而没有意识到自己的心里是否也应该设立法庭，审判一下那些革命时代自己接受的、似乎已经融入血液的观念，须知单靠四个人是无法砸烂中国的“封建主义”的。近代中国被毁坏的文化遗产诸如寺庙、佛像，历代石刻、碑刻，世代珍藏的书籍、字画、钱币、文玩都是以“反封建”的名义破坏的。当“反封建”运动如洪水来临，人们出于自我生命保护的本能就“自觉地”和这些“封建主义”物品划清界限——消灭它们，否则自身的肉体也会被贴上“封建主义”，而肉体的“封建主义”标签和“资产阶级”标签一样曾是现代恐怖主义的魔咒。

在历史的洪涛过后，我们平静地发问，那么什么是封建主义呢？且不论中国古代关于“封建”一词“分封国土于诸侯而建立诸侯国”的意义——按此意义秦始皇是反封建的，就是现代人意识中的那个被批判的封建主义又是什么呢？五四新文化运动赋予封建主义的意义主要是指儒家文化，而之后革命者理解的封建主义是马克思命意下的封建社会的土地私有制。而人们逐渐认识到对私人财产所有物（包括土地）的任意剥夺是有悖于社会发展的。现在中国人求发展的本能使他们不得不回到传统价值观，现代中国的《物权法》的通过就是证明。

（四）

正像人们曾误解了“资本主义”，人们也误解

了“封建主义”。人道主义的自然驱使，即人们活下去的本能终于使中国人认识到资本主义是不能彻底抛弃的，但中国古老文化的吸引力似乎不如中国人对食物的吸引力大，这大概是人的动物性使然，由于“反封建”所砸烂的文明遗产似乎不妨碍吃喝，所以过去三十年，很多中国人似乎根本没有意识到应该全面理解“封建主义”。

既厌恶资本主义又讨嫌封建主义，“白纸”上的中国人如何行动呢？许多人一旦到国外旅游，其举止的粗野与“五千年文明古国”极不相称也就不令人奇怪了。也许有人会说，所谓中国古人的“文明”，不过是你对古人的想象，而其实他们和我们一样粗野；我以为绝对不然，比如戈维化曾以一个典型的中国古典文明人的形象给美国人留下了深刻印象，甚至一个道德高尚的中国仆人也给他的美国主人以宗教般的启示，使该美国人要建立学术机构探询中国文明的奥妙所在，而这无论如何是一个非洲黑人仆人无法给予美国人的。一个民族过分热衷于破坏过去只能给自己的文明造成极大的伤害；而启蒙的超越现代性的意义是一回归传统文明：我们既不需要彻底革资本主义的命，也不需要彻底革封建主义的命，我们的命本来就是从那里来的，我们不可能不通过任何继承和借鉴而能在白纸上绘出最新最美的图画来，否定中国传统儒家文明和西方文明的现代性想象只能是回归蒙昧状态。

在弱肉强食的世界政治面前，中国人因屈辱而痛恨自己的文明传统，恨不得和自己的所有传统遗产一刀两断。他们厌恶精美瓷器上繁琐的花纹而羡慕海盗船上钢铁器皿的简单实用。所以应该说近代中国人在世界人面前放弃圣贤书而成为“东方野蛮人”是有历史原因的，一个饱受屈辱的人有理由蛮横地对待曾蛮横地对待自己的人。但人类文明的大道并不是弱肉强食的逻辑，善和正义是这个世界的终极主宰，一个有远见的民族就必须看到文明的永恒价值，而“文明”不是飞来峰，它只能来自于传统。

文明间的互相影响总是必不可少的，我们知道亚历山大的远征就使他所到之地的绘画与雕塑艺术发生了一定改变，比如当时印度的雕塑受了希腊人的影响。西学对中学的影响也可比作历史上佛教文化对中国文化的影响，但这种影响必须是“润物细无声”的；而许多貌似大刀阔斧且建立在现代性想象之上的“改造”都短命而不成功。“现代京剧”的尝试与失败是很好的例子。西洋歌剧也

并非如中国现代人关于现代化的想象而实现了“现代化”，歌剧作家很少有人用歌剧描写现代人的生活，人们希望在歌剧中听到古典浪漫主义的故事，歌剧的抒情性适合表达古典浪漫情节。那么现代人的生活就不能用舞台表现了吗？当然能，但不是歌剧而是话剧，比如萨特、贝克特的话剧，他们创作了深刻而伟大的戏剧，是曹禺等人梦不见的。这种京剧现代化之不能成功，就在于把艺术宣传品化是违背艺术自身的规定性的。那些描述帝王将相、英雄事迹或才子佳人浪漫故事的古典京剧曾被认为是属于“封建主义糟粕”，但我们现在知道，这些才是京剧的精华。京剧的唱腔是与它产生之时所描写的历史情境一致的，否定了历史情境也就很大程度地否定了京剧本身。取精华、去糟粕，如果不是建立在历史自然主义意义上，而是建立在命令主义的主观区分意义上，其取舍可能正好相反。所以，启蒙的意义不是无限而是有限的。比如对京剧艺术“现代化”理性主义的态度是，京剧的现代化就是不要京剧现代化，只要现代人依然喜欢古典京剧就已经是京剧现代化了。京剧的唱腔适合于古典时代的浪漫故事，而不适合表现现代人生活；人们不仅有需要艺术表现自己生活的心理维度，还有需要艺术表现远离自己生活的心理维度，而京剧正好满足了人们后一种需求维度，在这一点上京剧与西洋歌剧是一致的。

过去某些官员一边愤怒指责一边偷偷向往他们对西方人现代化的想象：西方人都是性解放、生活糜烂。他们的想象不是没有根据，但不全面，因他们的想象不能解释西方人创造的现代科学技术的高明：一群生活糜烂的人却能创造现代文明！现在他们关于西方的想象仍然处在物质主义阶段——科学就是为了发展生产用的，为了发展生产所以要提倡科学技术。在他们那里，爱因斯坦的研究要么被吹嘘或为了满足人类物质生活的幸福，要么被俗化成为了养家糊口。我们说追求人类幸福和为了养家糊口都可能是动力，但不是主要的动力，历史上的科学发现，尤其那些最伟大的科学发现之最大的动力是科学家探索世界奥秘的个人兴趣，而兴趣的意义是：没有任何功利目的。我们可以把那种物质主义地理解科学的看法称作“科学实用主义”。当然，科学实用主义在西方也是存在的。

本来当初人类一切生产的目的都是为了人自身的生活，但当社会分工把人放置到生产的环节中，从事生产的人就把生产的目的忘记了，而人的

生活目的反倒是为了物质生产。不是把科学研究当作一件个人化的兴趣，而是有极强的功利目的——为了生产用途，于是我们看到科学实用主义下的启蒙的一种结果：技术专家为了生产的目的而研究工业技术，工人为了生产的目的而机械化生产，农民为了生产的目的引进新技术。新技术使他们生活比较体面了，可同时噪声、农药、水污染引发的“现代化”疾病也越来越严重，新技术换来的金钱被治病花光后是等待病魔召唤、死神来临——这是对现代性悖论之生存“虚无”意义的最好注解。强烈的生产目的使生活没有了悠闲，技术专家没有古希腊人纯粹出于好奇而思考宇宙的乐趣，而古代那些隐于乡村或山林的儒者的诗化劳作“晨兴理荒秽，带月荷锄归”，似乎被古代文人的后裔现代知识分子和现代农民都遗忘了。

“封建时代”手工劳作都带有艺术的性质——即所谓手艺，这使他们的工作本身充满乐趣。2006年中国是“俄罗斯年”，我在北京中华世纪坛有幸看了一个十九世纪前俄罗斯人生活用品的展览，从中体会到“手工时代”人类生活用品的艺术性所在。一个制作马鞍的工匠会像艺术家一样热爱他的工作，为什么？因为是手工；手工劳作使日常生活用品也具有审美意义，它被收藏得越久就越能体现出其艺术价值，因为手工的痕迹记录了它被产生的历史。但现代工业品制作的机械性使劳作的人丧失了手工的手艺性，而机械产品由于没有劳作者劳作的痕迹，也就没有了艺术性，当然也缺乏历史性。

我的同乡史国良以《刻经》获得了国际绘画大奖，据说是至今华人画家得到的最高荣誉，于是我就很想了解刻经的过程，而一个关于四川德格刻经场的纪录片满足了我的兴趣。刻经手在木板上手工刻制藏文，用狼毒花植物造的纸印刷，造纸、刻经、印经全部是手工。现代印刷机不是更方便吗，为什么不用印刷机而用手工呢？那些刻经手回答说：因为刻经、印经不单是工作，我们也不完全是为糊口，而是为了积累功德、修炼自己。这是我听到的关于拒绝技术现代化的超现代性的最好回答，甚至超过了哈贝马斯的智慧。

生活的目的固然需要生产，但如果生产使生活变得枯燥乏味，甚至因其造成的灾难性生态后果而无法忍受，那么以启蒙的人道主义原则衡量这种完全以生产为目的的现代性，就会发现它违背了人性化原则；科学本来是为了人，但实用主义若过于强烈，那么科学作为“工具理性”就违背了

理性原则，而使得人不再把人作为目的。经济全球化使现代化的吸引力仍然十分巨大，但接受“超越现代性”启蒙的人逐渐认识到回归“封建主义”的某种意义：不是要把专制主义复兴回来，而是把那种悠闲的“手艺”时代部分地召唤回来，把人与自然的亲和关系召唤回来。“雪夜访戴”没有目的，乘兴而去，兴尽而返。“封建时代”的魏晋风流生活或许比现代都市人的生活更有趣味。

正如赵树光老先生在《风雨归舟》唱腔中表现的那种自然主义境界，诗意的无功利性的生活是最适合人性的，我以为人类最终会从偏离自己品性的生活回到适合自己品性的生活。当然，历史并没有重复也不可能重复，不过真正意义的文明进步总是很有限和很缓慢的，这正是我们反思“封建主义”的意义之所在。

“三纲六纪”与独立自由意志 ——试释陈寅恪先生的思路

◎ 张寅彭

1927年6月2日王国维自沉之后，当时一般舆论均认为王氏此举乃为殉前清君主而发。独陈寅恪以相知之深，申以“殉文化”的高论。先是在事发当年所作之《挽王静安先生》与《王观堂先生挽词并序》二诗中，即已有“文化神州丧一身”等句，并具体解释云：“凡一种文化值衰落之时，为此文化所化之人，必感苦痛，其表现此文化之程度愈宏，则其所受之苦痛亦愈甚；迨既达极深之度，殆非出于自杀，无以求一己之心安而义尽也。”《挽词序》进而指出“吾中国文化之定义，具于《白虎通》三纲六纪之说，其意义为抽象理想最高之境”；又以有形之社会经济制度作为此种抽象之理想文化的依存根据，并用以分析说明晚清以来的实际情形：“近数十年来，自道光之季，迄乎今日，社会经济之制度，以外族之侵迫，致剧疾之变迁；纲纪之说，无所依凭，不待外来学说之撞击，而已消沉沦丧于不知觉之间。”正因为传统文化的消沉沦丧在于“不知觉之间”，故一般人或尚未察觉，而在“表现此文化之程度”达于极深的王国维，却非自杀不足以自处。陈氏曾一再感慨王国维的这一“志事”不能为世所解，晚至民国二十九年，在其《王静安先生遗书序》中，仍悲观地认定“必非其同时间地域之众人所能共喻”。

王、陈之心志与所谓俗谛的隔阂，主要在于对“三纲六纪”的认识上。陈氏释“三纲六纪”，首创抽象层面与具体层面分说的思路，其具体层面或因社会经济制度的剧变而难以为继，但其抽象层面作为“理想最高之境”，却自有历久弥新的普泛之价值在，此即陈氏抽绎出并一再申言的“独立之精神，自由之思想”。

或谓：陈腐之“三纲六纪”何能包蕴近代之自由独立思想？殊不知这正是寅恪先生哀叹世人难与共喻的症结所在。以君臣之纲为例，一般都解作“君要臣死臣不得不死”的专制之义，已为常人所熟知；而陈氏则从臣属一面立论：“君为李煜亦期之以刘秀”（《挽词序》），强调了臣下反施于君主的自主意识。这种自主意识不论明君治下的贤臣（如唐太宗时的魏征），或昏君治下的忠臣（如楚怀王时的屈原），乃至亡国之君无所治下的孤臣（如南宋祥兴时的陆秀夫），都是存在的。他们既遵守臣道，又能不服从具体君王的具体意志，表现出彼一历史时期存在的同样极可宝贵的自由思想和独立精神，这就是将君纲作为一种抽象的常理、位分对待的结果。这在实际政治中虽多表现为悲剧而不易实行，但确是儒家纲纪之说中原本即留给隶属一方反制主宰一方的权利。君纲对于具体某位君