

藝術vs政治：被規訓的身體和被壓抑的現代性

——上世紀八十年代藝術思潮運動的另一個社會面向¹

◎ 魯明軍

一 引 語

按甘陽的邏輯，當下學界對於上世紀八十年代的文化意識的翻檢與省思似乎是因為九十年代以來缺乏詩意、浪漫與自由。正如他在最近的一篇訪談中所說的：「八十年代和九十年代的一個很大不同是，我們那時首先是按照個人性情、愛好和興趣去做自己喜歡的事，不會先用一個大道理要自己去不喜歡的事，不像九十年代以後首先要問自己就業如何，市場如何，國際接軌的可能性如何，而不是自己喜歡什麼。現在的人看上去很精明，很會打算，實際卻活得一點不開心。」²不可否認，甘陽的上述區分有它的現實針對性。在此，筆者無意討論九十年代以後的思想情狀，而是試圖以此（包括後面提及的毛澤東時代的美術與圖像）作為參照，比較地探究八十年代學術思潮、特別是在藝術思潮運動背後遮隱的另一個社會面向，亦即其非自由、非浪漫、非詩意的一面。

毋庸置疑，八十年代是一特殊的歷史時段，在中國現當代思想史上，它具有舉足輕重的「分水嶺」意義。可見，甘陽的上述判斷和結論並不為過。其實早在近二十年前，他在《八十年代文化討論的幾個問題》一文中就已明確提出：「八十年代中國興起的文化討論，實際上是中國現代化進程提出來的歷史任務，因此，著眼於中國文化與中國現代化的現實關係問題，當是今日討論中國文化的基本出發點。八十年代文化討論的根本任務，是要實現中國『文化的現代化』。」³顯然，二十年前的這一立場也正是當時藝術思潮運動的基調，今天看來，亦或說是當時藝術思潮運動的文化體現。然而，從另外一個角度看，作為在八十年代中國學術思潮演變中的重要「領軍人物」（儘管李陀先生並不認同，甚至反對以「領軍人物」類似修辭概括當時影響比較大、起了一些特別作用的某個人⁴），今天甘陽以親歷者的身份和立場回顧這段歷史，並予以批判性的定論也無可厚非。問題在於：不僅僅甘陽，包括阿城、陳丹青、栗憲庭等八十年代藝術思潮運動的參與者和見證者在今天的反思立場和態度能否完整地代表八十年代呢？⁵亦如為當下後現代史學所質疑的：歷史真的是由既有的幾個精英所建構和書寫的嗎？對一個過往的時代，今天發言的只有寥寥數位親歷者和參與者，而其思想、社會、文化、藝術的真實情狀是否真如他們今天所言呢？換言之，在諸如自由、人道、激進、哲學、思想、文化等關鍵詞——事實上就是一系列的概念——背後是否隱藏著和遮蔽了更多鮮為人知的真相呢？這些真相和事實能否成為一個思想解放時代或者說是一個現代性的啟蒙時代之複雜性和繁難現實的有效支撐呢？八十年代，我們真是如甘陽所說的詩意的嗎？真是自由的嗎？

時至今日，關於八十年代學術思潮、藝術運動之自由、激進一面的討論不勝枚舉，諸多都不同程度地給予了相應的批判性的肯定和認同。黃平從三個方面對八十年代的思想解放給予了充分肯定，他說：「八十年代的思想解放是在三個層面上展開的：一個是指導思想層面，要不要承認實踐是檢驗真理的惟一標準；一個是政策層面，要不要堅持按勞分配，農村是要不要分田，工廠是要不要搞物質獎勵和擴大企業自主權；第三個層面就是文藝，……而今天仍為學者們（當時的年輕大學生）記憶猶新、影響較大的，還是文化、文學、藝術這個領域。」⁶這裏面所謂的文藝思想解放正是本文所關注的，事實上就是放鬆了管制，還人以尊嚴，還人以自由。然而，筆者在此提出其非自由和非浪漫的一面是試圖還這段歷史一個真實、客觀的面目。當然，每一個時代都有自由的一面，也有非自由的一面，都有浪漫的一面，也有非浪漫的一面。尤其是九十年代以來，隨著社會經濟體制變革和結構多元化轉型的趨勢下，我們更難對此繁複的難局做出一個準確的概括和判斷。而八十年代的特殊性就在于其使得人們常常只看到它自由和浪漫的一面，而忽略了其非自由和非浪漫的一面，更缺乏對此背後的社會根源和價值依憑的深度探究。也就是說，很多時候，對八十年代的認識和理解我們還存在一種偏見和過于極端的認識。事實上，回想當年，再看今天時發現今天很多的問題當時就已經埋下了，雖然八十年代要豐富得多，向上得多，共識程度也高，但與之相隨的還有很多簡單化傾向。如八十年代對文學的人民性高雅性之間的關係，本土的東西與外來的東西之間的關係。也有看不清楚的，或另一種片面化。比如今天，那時候就已埋下了的很多潛台詞越來越顯現出來了。⁷因此，很多人將其概括為那是一個理想的、自由的時代，事實上它就是一個焦慮的、混雜的時代。

二 自由vs非自由/官方vs非官方

事實上，我們從中國現當藝術史上諸多事件的發生過程中便不難發現「官方vs非官方」這一二元對立格局自始至終就存在著，比如從上世紀初「劉海粟事件」，文革時期諸多曾經留學西方的現代派畫家的命運中都不難得到印證，尤其是自上世紀七十年代以來變得愈來愈甚。表面上，通常為我們所熟知和認同的「官方vs非官方」這一格局主要體現在官方藝術與非官方藝術之間，亦即我們往往將其置于一個藝術本身的層面上。然而，自始至終這一對立的本質還是體現在藝術與政治之間，準確地說應該是官方意識形態與具有現實批判性的藝術及藝術家（多體現在現當代藝術及藝術家）之間，而並非是藝術與藝術之間。

從1979年9月「新學院派」藝術運動中，袁運生為首都機場創作的大型壁畫之《潑水節——生命的贊歌》由于涉及女性裸體引發爭議，並於1981年被官方要求用布覆蓋，同期開展的「星星畫展」遭到警方禁止等事件開始，發生了一系列「藝術vs政治」的博弈事件。1982年初，中宣部發起「反精神污染運動」，次年官方宣布《美術》月刊第一期中有關討論抽象繪畫的文章有害，致使雜誌主編何溶和主要編輯栗憲庭被調離；同年，上海「實驗繪畫展」在《解放日報》上受到嚴厲批評。1987年，「反資產階級自由化」運動在全國展開，同年4月，正在組織籌備的第一次全國前衛藝術作品展被迫中斷。直至1989年，「中國現代藝術展」在兩周內被迫關閉兩次。……八十年代的當代藝術以這樣的方式開始，以同樣的方式被畫上了句號。⁸栗憲庭則將「中國現代藝術展」上的兩聲槍響稱為八十年代中國現代藝術運動的「謝幕禮」。⁹

與此同時，還有諸多當代藝術家也先後不同程度地遭到了官方政治管制和公共「封殺」。八

十年代活躍在當代藝術界的蘭州藝術家曹涌（代表作有《現代悲劇圖示系列》等）因為作品涉及政治指涉，先後數次遭遇官方追查和拘留。九十年代初，曹涌移居美國從事街頭肖像繪畫至今，生活一直處于窘迫境地，從而遺憾地成為中國當代藝術界的一個缺席者。其實，在這裏曹涌作品與官方政治的博弈本身已經不重要了，單從曹涌本身的遭遇我們便看到了一個真正具有批判意識的當代中國藝術家的命運，而這種命運所蘊藉著的恰恰是中國當代藝術的政治處境和社會命運。類似遭遇的藝術家何止曹涌一人，很多藝術家的命運和境遇甚至還不如曹涌。

顯然，筆者上述羅列的事件和所舉的個案並不能窮盡八十年代發生的所有類似藝術運動事件和個案，不管是全國性的，還是地方性的，不管是群體行為，還是個人行為，至今還沒有、也無法做出一個準確的統計，但從這些事件發生的過程和藝術家個人的遭遇中，我們可以清晰地看到政治與藝術之間不可開解的紐結；從它們之間對立的姿態中，我們也發現面對政治，無論藝術再具有批判力量，也無法改變受政治（準確地應該說是非官方藝術受官方意識形態）支配的身份和命運。

整個八十年代當代藝術的演變史實則就是一部當代藝術與官方話語立場的對立史。在這一對立過程中，蘊含有兩種可能：一方面1978年改革開放使得束縛了十幾年的身體得以釋放，用費孝通的話就是：「從十年動亂，走向十年亂動。」¹⁰但事實上為民眾所忽略的是，八十年代的開放是建立在一個長期封閉的歷史前提之下，即便這種開放程度再明顯，也恐難發生類似一百八十度式的大轉折。這就意味著所謂的開放與解凍還是有限的。而從事物的發展規律而言，它本身就是一個過程。按照社會學的邏輯，是個體身份的繼替與社會結構轉型的不同步導致了個體與公共，亦即藝術家與官方意識形態之間的對立格局。¹¹另一方面，我們從國家與國民的角度看，國民的身份本身就是建立在國家及其政治體制層面上，不同的政治體制、國民身份的認同存在不同的模式。古往今來，中國權力政治的單維化決定了其國民身份認同的一元化傾向，而這一認同顯然受限于國家本身以及官方意識形態的特徵本身。也就是說，藝術家及其藝術行為與政治之間是絕對一致、絕對統一的。且在更多層面上，它體現為一種藝術依附于政治或為政治所奴役的關係。藝術本身實則是一個政治工具的身份。顯然，毛澤東時代的美術是這一依附關係最恰切的體現，且這一依附種關係一直沿襲至今。今天，我們通常將依附于政治的藝術稱為官方藝術，將獨立或對立于官方意識形態的藝術稱為非官方藝術或當代藝術。究其根源，這種依附關係正是源于儒學所謂的「經世致用」或「經邦濟世」的思想觀念和價值系統。且西方也同樣有理論認為政治（官方體制）在個人的經歷中無所不在，它在從個人的經驗到個體所經歷的空間和歷史方面來作主動的介入和交鋒，並以身體為主，和外在空間形成一種建構的關係轉變社會政治。從這個意義上，身體是政治的舞臺和「能動性」。¹²也就是說，政治與身體是合謀的，甚至是一體的，身體是作為政治的依附而存在的。結果是，藝術本身則往往為政治所用，常常建立在意識形態層面之上的宏大敘事實則只是政治宣言的載體而已，比如我們所謂的文革時期的「紅光亮」和「假大空」無疑是其最為恰切的例證。

八十年代以來，基于對文革的反思和受西方思想的影響，部分藝術家試圖擺脫這種依附關係，從妥協轉向非妥協。正是在這個轉化過程中，政治反而不妥協，藝術被迫只能選擇妥協，于是便引發了一系列諸如上述的不願選擇妥協的藝術身體與官方政治之間的強制性事件。表面看上去，妥協的藝術家是實現了創作的自由，至少在創作中已經具有了一定程度上的主體意識和主體性，但事實上，這並不是建立在藝術家完全主體化的層面上。如果說八十年代前，主體的自由始終受制于「非自由」的政治管制的話，那麼八十年代後，「自由vs非

自由」的格局已經極為凸顯也極具張力了。而此前這一格局的「隱蔽狀」本身也同樣潛在著「自由vs非自由」及「官方vs非官方」的格局。

三 被規訓的身體和被壓抑的現代性

學界通常將八十年代歸結為思想啟蒙的時代，設若將此作為中國現代性的真正興起的標誌的話，那麼，我們從上述諸種事件中不難發現這種現代性的特殊性，即其被壓抑性。也就是說，這是一個內在抗爭的現代性發生過程。——事實上，這也是現代性本身的特徵之一。

在不同的社會語境和時代背景條件下，政治規訓的對象及其程度和性質都是迥然有異的。被壓抑的現代性明顯的特徵就是身體受國家或體制的規訓。不同于毛澤東時代身體規訓的特徵的是現代性的身體規訓事實上是一個潛在性的悖論。一方面官方政治或體制賦予身體自由的維度，另一方面身體的自由又處處受制于體制（這更多體現在批判層面上）的管控，這就提出了一個根本性的問題：身體與政治或身體與國家（或體制）到底處于一個什麼樣的關係呢？

身體作為一種實存就是個體身份及其思想、觀念、立場的顯在化，也就是說，它並非僅僅只是普適層面上的身體本身。按照這個邏輯，身體與國家的關係事實上是身體所蘊藉著的個體身份及其思想觀念與政治意識形態或官方體制的關係，身體在此只是作為其內在複雜性的一個表徵。那麼，國家對個體身份的規訓，亦即對其身體行為的規訓實則是對其主體思想、觀念的限制，以此試圖建立一種相互認同的關聯體。本質上，這一認同實則是一個支配與被支配的關係。

毛澤東時代的美術圖像中便普遍存在著身體被規訓後的同化模式。而在此背後，實則是一種去主體化、去身份化、去思想化、去觀念化的體現。八十年代以來的去身份化、去思想化、去觀念化相對五六十年代儘管更為寬鬆，但其僅存的規訓質素則更為隱晦，同時這種隱晦性也決定了其對立本身更為直接，也更為明顯。因為，無論從規訓者的角度，還是在被規訓者的眼裏，五六十年代的規訓本身是正當的、合法的。而八十年代以來的規訓卻遭到了被規訓者的質疑和對抗，並引發了系列「封殺」、管制、關閉乃至拘留事件。這是不是意味著五六十年代身體全整化地接受規訓是正當的、合法的，而八十年代以來反抗和抵制規訓也同樣是正當的和合法的，亦即其規訓是非正當和非合法的呢？從這個意義上，二者並不具有可比性，因為二者是建立在不同社會體制背景和公共語境前提下的。我們只須承認個體身體具有被規訓的可能甚至必然性，應更加關注其是否被完全或絕對地規訓或生成博弈和對抗及其程度如何。

回過頭看，從毛澤東時代的政治一體化到九十年代以來政治多元化，其間的八十年代實則是一個過渡。那麼，相對八十年代，我們也絕對不可能否定九十年代不會存在著「官方vs非官方」這種模式，至少這種格局如潛流一般翻涌在平靜、秩序的世俗皮表之下，通常不會浮顯于現實表像。

基于上述這一分析，當我們從另外一個角度，亦即按照福柯的邏輯加以審視時，發現身體作為權力的象徵與官方政治之間的對立則實屬一種權力間的對抗。在福柯的理論中，他「以規訓權力（disciplinary power）作為探討主軸，以全景敞視式的圖形監獄作為類比的分析基調，將隱含在人類社會中的身體規訓機制和策略方案，做了一次全面性的清算。從人文社會科學中的論述建構，醫療院所中的診療對待，到刑罰體系的變更發展和同性戀的禁止發展，

（福柯）以生命權力的概念對隱藏在身體四周的規訓技藝，以及因為這些外在技藝的無所不在與內化而形成的一種自體看管技藝（technology of the self），做毫無保留的揭露。在他鋒銳的筆調與觀察下，身體如何因為各種不同的外權力機制（micro-power mechanisms）的行使，而在肉體、精神、動作、時間和空間的層面上被建構成特定的模樣，開始成為人們關注的焦點。而也在這種書寫和觀察的雕琢下，溫馴的身體（docile body）——一個既具有生產性，又具有紀律性的身體——自此成為品評身體規訓效果的最佳標誌。這些源自于社會運動、品味變化和批評性論述的出現而產生的能見度擴張，使身體所以在1980年代初葉後變成社會學矚目的焦點的重要原因。」¹³儘管福柯所謂的規訓是建立在對監獄的實證研究基礎上的，但事實上，這種規訓的性質本身則早已潛在于現實社會的各個角落和每個個體的內心深處，甚至在某程度上已經成為一種自覺的意識和行為。正如前面所說的毛澤東時代的美術，全然是政治規訓的產物，從語言、形式到意涵、所指都已經完全被建構成一個固定的模式。反之，藝術家的這種絕對自律性和生產性恰切地印證了在這樣一個特殊的時代裏，集體與個體、藝術與政治雙重的扭曲關係。

吊詭的是，我們在八十年代諸多藝術家身上都不可避免地看到這種被規訓和被支配的自覺意識，但正是因為這種自覺意識生成了他們反抗被規訓和被支配的意識及實踐，其內在的衝突和張力恰恰勾勒了一幅八十年代中國現代藝術思潮運動的真實圖景，亦即在一個被壓抑的情狀中逐漸實現進深和新變的現代性理路。

四 身體、政治與官本位

社會學家特納認為，在個別身體的層面上，社會必須要求每一個身體具有一個內在的、自我克制的理性發展，使欲望不至于超越集體利益的講求，使秩序可以在個我的情欲上發生規制的效果。¹⁴這就是說，身體也絕不是擺脫一切社會束縛和公共制約的為所欲為的自由體，而是建立在一定規約、束縛和制約為取向基礎上的發展，更是社會在建構秩序中不可或缺的條件。因此，作為藝術家，不管其具有多麼自由的思想及其可能性意指，但其言行或其作品所指卻都不可觸犯法律制度和公共規約。這是不是意味著個體永遠處于被政治或官方集體所規訓的狀態中呢？是否意味著個體本來就是一個被規訓體呢？

作為自然狀態的個體，在訴求自由的同時，其實更加看重的是得到保護，因此若想要得到保護，就必須接受束縛，而若要擺脫束縛，便不能依戀任何外在的保護，而必須按「人不靠己，天誅地滅」的人生哲學生活。個體要麼成為同時擺脫了束縛和保護的自由人，要麼就不能獲得任何自由。在人類社會發展及個人發展沒有完全達到新的自由人聯合體時代以前，這是個鐵的邏輯！¹⁵顯然，這同樣是將個體陷入另一個極向處境中，也就是肯定了個體身體被規訓的或非主體性的一面，而忽略了其主體性的一面。所以，其一方面受制于公共或政治，另一方面又試圖擺脫限制甚至給予反向批判，這一悖論恰恰印證了當代藝術及當代藝術家無法回避的公共屬性或政治屬性（準確地應該是意識形態的工具屬性）。而問題在于我們如何認識這一屬性呢？我們常常習慣了肯定其主體性的一面，亦即其自由、激進、浪漫的一面，以為這種認知和判斷本身就代表了自己的前沿身份和先鋒角色，以為這樣就成為時代思潮的引領者，殊不知為他們所忽略的或者說有意避之不談的另一面同樣有它存在的歷史正當性和公共合法性，且其更加深刻地蘊藉著這個時代進程的真實質素和內在意涵。于是，純粹個體性地、武斷地做出「以偏概全」的判斷儘管代表了一種立場和姿態，但這種失卻了歷史真實背景的態度除了表明對歷史的不負責任以外，更有可能將學術思想的進深和新變引向歧途。

「中國的惟一敵人就是政府」，這個曾經在經濟學界影響非常大的判斷在八十年代的任何領域都同樣可以找到或隱或顯、或明或暗的印證之處。而與此對應的幾千年遺留下來的「官本位」思想無疑是「個體身體vs體制規約」這一對立關係和博弈格局形成的真正的內在根源。那麼，這一「官本位」思想又源自什麼呢？事實上，其最終取決于國家的政治形式或政治體制。按照阿爾都塞的理論，「官本位」正是「意識形態的國家機制」（ideological state apparatus）的產物，他提出國家通過軍隊、警察與審查等常設而又具威嚇作用的機制進行政治統治，以強化國民的同質化及其就範傾向，進而壓抑、抹除異端、差異、抗拒勢力及其理論實踐。¹⁶顯然，「官本位」是一集權主義（包括極權主義）的產物，其所謂的政治統治形式也是絕對極端化的，而當代中國之所以難以迴避「身體vs政治」或「藝術vs政治」這一博弈與對立關係則是因為延續了幾千年並且根深蒂固于官方政治基質中的「官本位」思想依然潛行于當代中國社會的各個角落。因此，在上述這一關係中，主體並非是身體，而是政治。也就是說，儘管二者似乎平等地處于一個對立和博弈關係中，但實則這一關係始終處于一個支配與被支配、規訓與被規訓的非平等關係。即便政治形式或政治體制發生變化，這一既有的支配關係不可能發生改變，可能變化的只是政治賦予身體的自由維度及其可能性的限度。

政治規訓常常是抱以法律的名義，受管制者則是因為觸犯了法律或具有觸犯法律的可能性。于是，已經被規訓的個體自然成為一個守法者或者說一個守法主義者，亦即成為一個合法的普通公民，其中還有很多人屬於自然的守法主義者。然而不同的是，在一個政治規訓的社會結構中，無論是規訓者，還是被規訓者都常常誤讀了公民守法主義，他們沒有將守法主義建立在道德層面，而置于一個政治層面，即法律常常只是作為官方政治的某個載體。于是，那些拒絕規訓者（非守法主義者）的對抗也是基于政治層面，而並非是道德或法律。美國政治學者朱迪絲·N·施克萊說：「所謂守法主義（legalism），是指一種倫理態度，它把是否遵循規則當作判斷道德行為的標準，將道德關係視為由規則所確定的權利義務關係。」所謂守法過程，是建立在一個道德契約基礎之上的，而不是對政治統治階級的服從與不服從。因此，「政治不僅被看作脫離于法，而且被看作低于法。法追求的是公正，而政治則只關注權宜之計。前者是客觀中立的，而後者則是相互抗衡的利益及意識形態的產物，不受控制。」¹⁷可見，不管是對個體身體的規訓，還是對當代藝術的管制，都是基于建構一個政治守法主義的公共體系，而非道德守法主義的倫理體系。

五 結 語

任何事物都不可避免地存在著兩面性，一面是正的，另一面是反的，一面是左的，另一面是右的……我們不能否認這種非此即彼的二分法具有脫離事物本質的可能性，但是我們絕對不能肯定任何絕對單維化的分析只會使問題本身偏離客觀與本質，這就是說，面對二分法的現實，尤其是對於歷史問題，我們惟有選擇比較地看待被二分的兩個元素，才能立體地給予事物本身一個客觀的、準確的定位。很多人眼裏，八十年代儘管是激進的、自由的、浪漫的，但是當我們在看到其非自由、非浪漫的另一面時，這種判斷不僅抽象化了現實真相，更是概念化了複雜情狀。特別是對於身體與政治及藝術與政治等二者之間的繁難關係，因為缺乏基本瞭解和深刻認知，自然對思潮運動的進程及其歷史真相產生了種種誤讀和錯解。畢竟，在歷史的澄清中，個體（作為主體的個體）並非是目的。那麼，我們事實上無意建構一個博弈格局或對立關係，而只是盡可能地將那些被遮蔽或塵封了的真相呈現出來。

至此我們發現，上述討論還不僅僅是一個藝術問題，泛化地看，其毋寧是一個超越了藝術層

面的社會史問題或政治史問題。有意味的是，這不僅為社會史或政治史的研究提供了另一種資源，同時也為藝術史研究方法論的進新創造了契機。

註釋

- 1 在此，也許有人會質疑我參與這一問題討論的身份，即對於一個七十年代末出生、並未親歷或旁觀八十年代一系列思想事件、藝術活動的「後世代」而言（藝術界通常將出生于六十年代的一代稱為「新生代」，如劉小東、方力鈞等，按這個邏輯，筆者斗膽將出生于七十年代的稱為「後世代」），有沒有發言的資格呢？我想，站在歷史的角度，我並非意在作一主體性的歷史回顧，而是站在「他者」的立場，對其進行客觀性的清理。任何歷史的書寫並非僅僅是親歷者所為，更多的還是由後來者根據僅有的歷史文獻所梳理和整理的。某種意義上，這或許反而會獲得一個更加客觀和中立的判斷。因為，往往親歷者或旁觀者自身看不到自身面目，更無法對自身作出一個客觀的、準確的判斷和定位。而甘陽今天的態度不就是明證嗎？不可否認，甘陽、劉小楓等人在八十年代學術思潮運動中的前沿身份和引領角色，也不能否認他們在今天對於這段歷史絕對的發言權利，但是在今天看來他們的特殊姿態、甚至自相矛盾的立場中，不得不令人質疑他們所言能否作為這段歷史的一個真實表徵。正如甘、劉二位針對如何解讀經典的態度中就出現了令人意想不到的矛盾態度——一方面強調如何詮釋性地解讀，另一方面又強調如何回到經典本來面目，我們尚無法肯定二位的姿態和立場是否會誤導諸多年輕的學子（包括今天依然對他們保持敬佩和追慕之情的筆者本人），但至少是有失理性的。李道剛在《讀不懂的甘陽和劉小楓》一文中對此進行了詳盡的說明和闡述：

上個世紀80年代，還是青年學人的甘陽和劉小楓，就因主編《文化：中國與世界》叢書，聲名鵲起。在被僵化的馬列意識形態還未完全消退的當時，「看文化」的確是一種新思維。之後多年來，隱約知道他們仍在孜孜不倦地致力于西方學術文獻的譯介，不勝感佩，很想瞭解，背後支撐這種「執著」的精神動力和理念究竟何在。《南方周末》2006年1月12日第D30閱讀版上的兩篇短文似乎終於回答了這個問題，不過，看過之後更感困惑和茫然。兩文分別是為「西學源流」和「政治哲學文庫」叢書所寫總序。

第一篇的中心意思是：西方文化有其內在的、完整的價值體系，道統、法統和學統的傳承、接續與演進自成一體，中國讀者必須置身于西方文化圈內，價值無涉地閱讀，「按西方本身的脈絡去閱讀西方」才能真正有所斬獲。而迄今為止的偏向是，急功近利地帶著問題學，活學活用。不僅不能取得立竿見影的效果，而且根本就是誤讀、浪費時間，是一種所謂的「病態閱讀」，是「到西方搜羅」「偏方秘方」、「藥方藥丸」。

……

如果說，第一篇序只是編者個人觀點的表達而已，無可厚非的話，相信讀者讀到同一版面的第二篇序時，一定會更加摸不著頭腦。因為，作者轉瞬之間又在倡導中國讀者以「問題」引領閱讀和研究了。那麼，我們不能不請教兩位，當你們用左手，打倒你們自己剛剛舉起的右手時，我們應該擁護哪隻呢？雖然兩篇序談的是兩個問題，本在不同場合發表，但彼此是有密切邏輯關聯的。事實上，第一篇剛剛提出的荒謬結論，恰恰又被第二篇立刻駁倒。

參見李道剛：《讀不懂的甘陽和劉小楓》，見：「思與文」網刊，華東師範大學中國近現代思想文化研究所；吳冠軍：《「閱讀西方」：為何又要「重新」？——與甘陽、劉小楓二先生商榷》，見：《二十一世紀》，2006，8（96），香港：香港中文大學，頁127。

- 2 謝海濤、周長天：《甘陽：八十年代與現代性批判》，見：《書城》，2006，9（9），上海：上海三聯書店，頁35。
- 3 甘陽：《八十年代文化討論的幾個問題》，見：《文化：中國與世界》第1輯，第1版，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1987，頁2。
- 4 李陀：《另一個八十年代》，見：《讀書》，2006，10（10），北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006，頁106。
- 5 詳見查建英：《八十年代訪談錄》，第1版，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006。
- 6 黃平、姚洋、韓毓海：《我們的時代——現實中國從哪裏來，往哪裏去？》，第1版，北京：中

- 央編譯出版社，2006，頁125。
- 7 同前揭，頁145。
 - 8 參見高名潞：《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》，劉立彬等譯，第1版，北京：中國人民大學出版社，2006，頁276-282。
 - 9 栗憲庭：《重要的不是藝術》，第1版，南京：江蘇美術出版社，2000。
 - 10 轉引自黃平、姚洋、韓毓海：《我們的時代——現實中國從哪裏來，往哪裏去？》，第1版，北京：中央編譯出版社，2006，頁161。
 - 11 參見任焰、潘毅：《跨國勞動過程的空間政治：全球化時代的宿舍勞動體制》，見：《社會學研究》，2006，7（4），北京：中國社會科學院社會學研究所，頁30。
 - 12 廖炳惠：《關鍵詞200》，第1版，南京：江蘇教育出版社，2006，頁184。
 - 13 參見黃金麟：《歷史、身體、國家——近代中國的身體形成（1895-1937）》，第1版，北京：新星出版社，2006，頁9-10。
 - 14 同前揭，頁10。
 - 15 參見秦輝、蘇文：《田園詩與狂想曲——關中模式與前近代社會的再認識》，第1版，北京：中央編譯出版社，1996，頁133。
 - 16 轉引自廖炳惠：《關鍵詞200》，第1版，南京：江蘇教育出版社，2006，頁220。
 - 17 [美] 朱迪絲·N·施克萊：《守法主義——法、道德與政治審判》，彭亞楠譯，第1版，北京：中國政法大學出版社，2006，頁1、96。

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第五十七期 2006年12月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第五十七期（2006年12月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。