

《灵之舞》

图书基本信息

书名：《灵之舞》

13位ISBN编号：9787532136247

10位ISBN编号：7532136248

出版时间：2009-10

出版社：上海文艺出版社

作者：邓晓芒

页数：274

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com

《灵之舞》

前言

长久以来，我一直有一个夙愿，想要把我们这一代人所经历、所感受、所思考的事情，用一种哲学的方式表达出来，但不是写那种抽象的逻辑体系，而是要从自己亲身体验的哲学处境出发，到我们的日常生活世界里去发掘我们的灵魂，去展示我们的生存状态。然而，直到我动笔之前，我做梦也没有想到这是如此的艰难。前前后后，断断续续，这本仅十余万字的小书所耗费的时间，累计起来竟有一年多。我曾经几度怀疑自己是否具备写这种文字的能力，有时整天地写不出一个字，有时稍觉顺手一点，写出来后又大段大段地删去。这本书，完全是挤牙膏似的一点一点挤出来的。书写完之后，我才意识到，我所着手的也许是人们、至少是我们中国人从未做过的工作，所以才显得那么艰难。历来的人们，固然也常常在小品文中、在随感录中、在小说和哲理诗中谈论日常生活中的哲理，有些也谈得很深刻、很精彩；然而，将这种哲理的来龙去脉构成一种有结构、有层次的系统，这恐怕向来都不是中国的文人、智者和哲学家们所长。

《灵之舞》

内容概要

《灵之舞:中西人格的表演性》所谈论的主题，如真诚、虚伪、自欺、羞愧、忏悔、孤独、自尊等等，也许是每个人夜晚睡前都曾考虑过的，但极少有人像《灵之舞:中西人格的表演性》这样系统地考虑过。作者以中西文化心理的历史比较为经，以对人的自我意识、人格和自由等哲学概念的分析为纬，层层推进，最终落实到一代中国人的自我分析、自我咀嚼和自我反省之上。全书笔触细腻，观点锐利，既保有陈述的严谨，又于思想的喷薄中呈现温情般的关怀，为读者在现实生活中的进取和开拓提出一种可供选择的态度。

《灵之舞》

作者简介

1948年生，湖南长沙人，1964年初中毕业即下放湖南江永县插队落户，10年后返城当搬运工，1979年考取武汉大学西方哲学研究生，师从陈修斋、杨祖陶先生，1982年留校任教，历任讲师(1987)、副教授(1988)、教授(1989)，博士生导师(1993)。现为武汉大学哲学系教授，中华外国哲学史学会常务理事，湖北省哲学史学会副会长。代表作有专著：《思辨的张力——黑格尔辩证法新探》，译著有康德“三大批判”等。

书籍目录

前言

序

第一章 作为内在表演的自我意识

第一节 真诚、虚伪与自欺

第二节 忏悔与羞愧

第三节 移情与拟人

第二章 作为外在表演的人格

第一节 孤独意识：距离感与恶心

第二节 责任和罪过

第三节 尊严

第三章 作为人格表演过程的自由

第一节 任意性、自由意志与选择

第二节 自律

第三节 自由感

结语

《灵之舞》

章节摘录

有的人虽然真诚，但真诚的意图并不真诚。托尔斯泰笔下的卡列宁“以戏谑的口吻”对妻子安娜说：“巧极了，我恰好有半个钟头的空余时间来接你，这样我就可以表明我的忠诚。”无疑，卡列宁对妻子是忠诚的，“戏谑的口吻”只是为这种真诚感到不好意思，因为这与他那刻板的公务员性格极不协调。然而，卡列宁的真诚是出自“本心”吗？这个人根本就没有什么本心。在他的真诚背后是义务（例行公事），在义务后面是习惯，在习惯后面，也许是一切人（或兽）都免不了的、被小心翼翼约束着的动物性需要，如果他还有这种需要的话。相比之下，沃伦斯基对安娜的爱情是够真诚的。他抛弃了唾手可得的功名和上流社会的社交，在追求安娜时，他真诚地认定自己什么也不需要，只需要这个女人。而在得到安娜之后，他蓦然发现自己获得的只不过是“幸福之山上的一颗小沙粒”。虽然直到最后，他仍然准备为安娜牺牲自己的生命，但他却无法忍受平静的幸福所带来的百无聊赖。在这个活人的真诚背后，隐藏着对永无休止的进取、冒险和创造的生命力的渴望。这是促使他追求安娜的动力（而不光是因为安娜的美貌），但也正是导致他们关系破裂的诱因。

《灵之舞》

编辑推荐

本书所谈论的那些主题，如真诚、虚伪、自欺、羞愧、忏悔、孤独、自尊等等，也许是每个人在晚上睡觉之前都曾考虑过的；但没有人、或极少有人像本书这样系统地考虑过。此外，与通常的伦理学、心理学、社会学或人生哲学的著作不同，本书一方面贯穿着中、西文化心理的历史比较，另一方面又以人的自我意识、人格和自由这样一些纯哲学概念的分析为构架，并最终落实到我们这代人的自我分析、自我咀嚼和自我反省之上。

《灵之舞》

精彩短评

- 1、两年前买的一直没看，现在想来枉在我书柜里呆了那么久。文化、心理分析鞭辟入里，真是好看。
- 2、和上一本《中西文学形象中的人格结构》（？）思想差不多……
- 3、2016年10月，新版。20170119
- 4、旁征博引，看完后对人格独立、自由和尊严有了更深刻的了解。对一些百思不得其解的烦恼的思考也有了新的角度。人生如果是一场表演，那就试着去表演自己，而不是那个想要取悦观众的人。
- 5、非常喜欢这种书。
- 6、哲学入门
- 7、讲自由
- 8、不算心理学、不算社会学、不算哲学，完全就是一个读书人在那里一厢情愿的空想。你的这么多结论是怎么得出来的？如何论证？论证方法的合理依据在那里？你的中西是如何界定的？随意拾起一组表象就胡乱发挥，哪有这样做理论的？你的中国人适用现在的九零后，零零后吗？
- 9、一个痛苦的人，开着一辆巨大的挖机，他用力地向他头顶的星空挖去。他挖到了一整片寂静的星空，欣喜不已，纵身跳跃进去。他仰躺着，不再感到痛苦了，甚至烦闷的情绪也消失不见。不久，他死了。那片星空也就成了他的坟墓。
- 10、生活就是表演，关键在于演什么？怎么演？
- 11、该书虽因作者欲记录下他们那代人在文革中之所见而起，但目的却是通过中西人格及所属文化的比较指出中国人在现代社会的“生存”与“希望”。尽管该书只通过冷静客观地分析中西哲学、文化精神，以期促进中国文化在与“他者”的关照中达到真正的对话，但全书对“国民性”及中国传统文化批判之猛烈较鲁迅有过之而无不及。作者深厚的西方哲学功底使得这种比较在对西方历史和中国经验的纵论中展开得游刃有余而且一针见血，并且将具有内在结构的西方人格和中国文化心理解剖得极清楚明白。在作者“六经注我”式的论述中，我们也不难看出作者本人的精神气质和人生哲学，论者说邓晓芒是中国最具尼采气质的人，此话信矣！系本书评述了大量西方哲学（康德哲学、萨特的存在主义等）思想，对非专业人士来说不是本容易的书，所以无论从质量还是难度上看，都值得再读一遍
- 12、人生是一场孤独的表演。我匍匐在尘世的大地上痛哭流涕，只愿让远在彼岸的上帝听闻——我无法凭借自身洗净此生的罪孽，惟愿慈爱的神能施以援手……
- 13、自我启蒙的一本书
- 14、。。。大概算我火候不到。老觉得太琐碎跳跃，略冗杂，意重点不明。看完再也不会想看第二遍。豆瓣评分居然这么高！
- 15、研究辩证法，自己也是按照辩证法的路子也写作。这个太明显了。全文到处都是这样的分析。太深刻了。直接倒在自由里了，论证要重新整理啊！
- 16、为表演正名啊！他提出的艺术人生和要跳要舞差不多意思吧。
- 17、牛！！！！
- 18、前五分之一看得我心潮澎湃，怎么越往后越像博文了。。。
- 19、假作真时真亦假，无为有处有还无。
- 20、永远不要取悦你的观众。
- 21、中西文化的交融汇通，看了以后，觉得自己的世界以前是两块混沌的区域，现在他们中间混沌的地方通透，亮堂了。——当然还没到这个境界，但是确实，读起来感觉很棒。
- 22、打开了新大门。
- 23、读他讲自己的想法，就总觉得有点不太对的感觉
- 24、后半部分看得不仔细。下次再理理头绪。
- 25、经典
- 26、要进入人生，必须表演人生。在艺术中，有着真正的人生。
- 27、想打十星
- 28、看了两遍，第一遍看了八天，第二遍看了两天。对于比较、批判、反思中西古典哲学思想，这本书的深刻性极具震撼力，作者从理性角度分析了《人的自由意志》的真正精神主体以及自由意志的无线自我超越性质，并由此出发探讨了一些常见词汇如人格、尊严、自由与自律等的真正内涵，进而通

《灵之舞》

过列举分析古往今来各种道德训示和文学人物的人格结构无情地解剖批判了中国传统伦理道德观中所谓「天道」先天性地取消人的自由意志的思想根源的荒诞和虚伪。在后面部分作者探讨了自律的内涵，指出现代人从追求自由向追求自由感的转变。以及自由〔必定与孤独相伴〕的内在结构的矛盾性。还探讨了自我具有自欺的悲哀性质，并指出忏悔的必要性。这本书值得反复品读。

29、前半部心有戚戚。后面，又带上了经历过80年代的知识分子的苦大仇深，拷问灵魂什么的。。

30、艰涩并有颠覆性，需再读。

31、从哲学方面进行中西文化对比，深挖中西历史背后的精神差异，邓先生大体认为中国人的价值理念很成问题，需要向西方学习。放在上个世纪八九十年代的历史背景下，可以理解。作者重点批判了中国的儒家思想存在的问题，可惜有些地方还是不深入，有泛泛之谈的感觉。

32、14年暑假读过一次，给我的感觉是震撼，这本书值得一读再读。

33、太好看了

34、以后不能乱看没用的书了，要看就看这样的

35、为了给黎任收集问题

36、1、作为内在表演的自我意识：真诚、虚伪与自欺；忏悔与羞愧；移情和拟人2、作为外在表演的人格：孤独意识：距离感与恶心；责任和罪过；尊严3、作为人格表演过程的自由；任意性、自由意志与选择；自律；自由感。

读来十分过瘾，但还是有太多的晕乎的地方，待到水平提高些再来重读吧。收获还是很大的。

37、这本书买了有三年了吧，最近偶尔才有空读读。感觉还是很好的，书中对真诚，善良，忏悔，孤独，责任和自由的探讨引人深思和共鸣，算是对自己过去的生活中价值观的统一整理。推荐阅读

38、文中很多得出结论的依据是没有经过证明、纯靠自己YY出来的，大量引用各种“大道理”，及其不严谨，充满了咪蒙感，我忍着不扔书，然而发现的是更多的没有依据的结论，文章散乱的形式也让人感觉他并没有要去论证什么，只是阐述一些没有依据的事物，满满的谬论与鸡汤式的道理。讲真，我不知为何有9.2的高分，我是看到高分才读的，或许我自己段位不够吧。

39、案头小书，反复读，读不厌。

40、正在看

41、中西人格对比论证，更加直观明晰。内容贴近现实生活，一扫抽象虚无，读着不累。比较之下，我更喜欢中国人的哲学，天、地、人，道一也，遵从本心，便可至善至诚，正所谓，吾欲仁，斯仁至矣，透出华夏民族潜意识里的优越感啊，虽然不够谦虚现实，但是，信仰嘛，华丽丽才幸福~

42、前半部分侧重文化，易读；后半部分侧重哲学，需要一定基础。最后的结论是，人格的表演性是实现自由意志的必需。文化思想的比较颇为丰富。

43、关于自由的系统综述，人格表演性的思辨都很有启发性。序言非常动人。

44、在毕业季的琐事如山中，在宴饮与残灯照空局后，我能夜夜偷得空闲，在老图里慢慢把这本书看完，心境湛然。灵之舞，灵之旅，名号而已，邓晓芒参透背后那种略微苦涩的滋味，非常难得。

45、本书的文化批评共分三个大类：中学，西学，大抽风。在第一章找到了弱无神玄学的书面表达依据，可惜后几章后儒学时代与后现代产物的痕迹太重。自由意志与无我之境，精密科学的客观求证与形而上学的直观领悟，后者是目的，前者是过程与方向。婴幼儿通过被移情和拟人化才成为人，经过多少次具有指向性的道德排演的善才符合真空意义上的善；儒道交战，无非对人之本性有深刻的不信任、对未知有绝对的恐惧感。人生即舞蹈，即表演。第二章及其后简直不是同一个人写的，把哲学诗化得过分了，最爱问的问题是先有鸡还是先有蛋，对国族历史的许多贬义亦不得要领。

46、人格审美

47、我的哲学启蒙第一书

48、醍醐灌顶

49、击节骨碎，撕心跪读

50、再读几遍吧。。东西有点多。。

1、正像作者在前言中所说到的，希望这本书能够提供一个当代中国人对自己的内在灵魂进行“反思”的实例，而且事实上它不仅是对个人也是对整个中国人内在灵魂的反思。真诚、虚伪、自欺、羞愧、忏悔、孤独、自尊，每个人在晚上睡觉之前都曾考虑过，像脱下衣服和鞋袜一样慢慢卸下白天的面具，然后在脑海里仔细地清理自己。但是很少有人能够系统地考虑这些情感，作者却做到了，他以那一代人的独特而复杂的经历加以反思，指出了人格具有内在和外表演演的特性，在人格表演过程中我们又追求自由。从个人进一步上升到民族的个性层面，中国人格最深的根基是诚，西方人是真。“真诚”是由内向外，其中不乏主观的欺骗，也是一种伪装；“真实”却是对客观事实的强调，与中国的人性本善的价值预设不同的是，西方人认为人性充满未知，人性不是用来证明的工具，而是应该去证明的对象，证明自己的人性并不坏——只有自己去劳动、勤奋有为、投身于个人的事业，才能彰显上帝对自己的恩宠，这也是新教的伦理起源。失去润泽的球茎水仙花球茎原本是一个纯净的生命体，孩子发现了它的美，但是珍珠色的球茎由于空气的氧化和水分的蒸发而变得晦暗，不满足的孩子只好不断地剥、剥，一直剥下去，直到最后剩下一大堆残破的水仙花球茎鳞片。球茎的鳞片就像是表演的面具，也具有内在和外演的两面。在内的一面是自我意识，它包括真诚、虚伪与自欺，忏悔与羞愧，移情和拟人；在外的一面是人格，包括孤独意识、责任和罪过、尊严。这两面兼具才构成完整的表演道具。我们的每一次反思都是在细细地剥灵魂的鳞片，它常常是晦暗的，晦暗得令人沮丧甚至难以接受。有时候我们因为不肯相信或者愤怒而不停地剥下去，希望得到理想的纯粹，但是却最终一片狼藉。所以海子死了，尼采疯了。我总觉得灵魂也是一片一片的，因为自己的贪欲、粗心与放纵还有他人的背叛与伤害，灵魂的碎片洒落了一地，只有到了晚上睡觉前清理时才发现丢了，而且还想不起来丢在哪里去了。“有时我在清晨醒来，我的灵魂甚至还是湿的。”那是因为焦虑的她在众人舒眠的深夜独自出去寻找，却收获寥寥，她的衣襟上沾满了黎明的露水，她的面庞挂着悲伤的泪水。失去润泽的球茎，真像我们失去完整性的灵魂。真诚的表演作者卖甘蔗的经历吐露也让我想起自己小时候。前段时间我的小学老师把保存的日记本给了我，我当晚就躺在床上看完了。日记唤醒了童年的记忆，我被当时的天真所感动，但是更多的是羞愧，我替这个孩子羞愧。如果现在她站在我面前，我会很讨厌的，甚至觉得悲哀。她想的事情太多了，同桌的成绩与爱生闷气的性格、班级荣誉、男女生朦胧而矛盾的好感、家里拮据的生活……这些不该是她操心的，应该是别人的事情，她的日记应该写着自己的梦想还有对世界的疑惑，甚至是对这些苦难的责问。但是没有，日记里都是对这些苦难的合理化，都是天真的自我安慰，说着一切都会过去的，未来会好的。她在骗自己，而且那么真诚。这真诚让人看了多么心酸。以前写作文，老师总是喜欢给我们讲一个例子：沙子进入了贝壳里面，贝壳很疼，但是却将沙子磨砺成了一颗晶莹剔透、价值不菲的珍珠。苦难会磨练我们，但是当我们将珍珠取出时，是否看到已经畸形的贝壳？它的肉原本是柔软的，像海水一样柔软。明明很疼，为什么却要含着泪说自己很幸福？我们常常用主观去骗客观。那么小，我就开始骗自己，教育是多么麻木而残忍。我们的小学教育充满了规训与灌输，缺乏公民教育，缺乏对个性的包容与尊重。它从一开始就教孩子表演，为了讨好老师与家长、为了外在的奖励而表演，还表演得那么真诚。就像六一儿童节涂红抹绿地在舞台上龇着牙笑着给台下的领导看一样。每次跳完舞第一件事就是拿纸巾把妆擦掉，那时的我就已经知道羞愧的感觉——脸上红辣辣的，而且还不肯见人。但不是所有的表演都是这么幸运，它往往要坚持很久很久，要把真实的自己丢得很远很远，妆画的又重又浓以至于怎么也擦不干净。有的人一生都活在愧疚中，脸上扑着白粉红腮。孤独的温度菊花因为开水的浸烫而芬芳，生命也因为孤独而强大。孤独的温度就是开水的温度，那么真实而热烈。当孤独的开水倾倒下时，生命就像那水中舞蹈的菊花一样狂放而自由。失眠就是灵魂在暗夜中的独舞。“失眠是一种可怕的绝症，并非出于对某件事情的焦虑，而是一种面对空虚的存在所感到的焦虑。”当大家都在把床铺得柔软舒适并暗示自己“我该睡了，明天还得早起”时，却有人不肯睡觉。失眠的人都是过分认真、过分敏感、不愿有一点自欺的人。白天他作为社会性的动物而生存下去，不得不表演，但是到了属于自己时间的晚上，他不肯再说服自己表演，于是回归到纪伯伦所说的第七个化身，独自睁着眼睛凝视着无边的黑夜。此刻，他的灵魂卸下了枷锁，只为自己舞蹈，即使没有节奏与装饰也是那么优雅。“我是孤单一个人，可是我像一支军队进袭一座城市那样地走着”是多么勇敢，能够抗拒外力独舞的灵魂是多么强大。开水的温度令人感到一种燃烧，而只有在燃烧中才能涅槃。请为我跳一支舞刚出生的我不会说话，也不会说假话，更不会真诚地说着不真实的话。但是大人却全教会了我，变得和他们一样，一样地晚上睡去白天起来，

踏着共同的节奏跳舞。我们不是生来的舞者，但是生来就要跳舞。老师在书的结尾说，永远不要取悦你的观众。想罢是说我们灵魂的舞蹈是要跳的，但是不要忘了跳给自己看。菊花茶的姿势再美也离不开水的冲倒，我们每一个人的选择都离不开社会环境和时代背景，所以说“在大多数情况下，做出选择对人来说都表现为一种义务，而不是权利。”年轻时我们不懂舞蹈，被人教着别扭的把式；中年时为了取悦观众获得奖赏，我们即使懂舞蹈也得跳别人喜欢的姿势；而只有到了晚年，老无所求，真正回归内心，个性得到高度的自我实现，那时才能无拘无束地跳一支舞。人生的艺术是迷人的、美的、孤芳自赏的艺术，但也是可怕的、可羞的、难以隐忍的艺术，它都以舞姿表现出来。人生只有一次，我常常跟自己的灵魂说，请为我跳一支舞，为我自己跳一支舞。就像《闻香识女人》里面中校跳的那支探戈，热烈而高雅。那才是灵魂真实的舞蹈，而不是真诚的表演。

2、人生是一场表演，是一场特殊的表演，因为每个人既是演员又是导演还是观众。——邓晓芒最近常常在想邓晓芒笔下撕裂了的人，人把自己撕裂成主我和客我。我没法像范云飞那般冷眼旁观提纲挈领写读书笔记，所以还是用用观众的身份同时进入书中扮演一个角色来导演这篇迟到了很久的读后感吧。用排列组合的方法，分析一下三个角色缺席的情况。人之表演性是邓晓芒一个很基础的观点，表演不同于虚伪，人的全部都是通过表演表现出来的。人表演自我，表演自由意志，表演责任，表演爱，表演忏悔。表演就是人生，人生即是一场表演。意识到自己在表演是一个人自我意识萌芽的表现，而客我的表演与主我的意识吻合即是自由。如果一个人只扮演观众和导演怎么办呢？显然不可能，有脱离灵魂的肉体却不曾见过脱离肉体的灵魂。要是这个问题有了答案，那么关于人死后的一切问题都得到了解答。如果一个人只表演和导演，他会入戏，但是他只是沉浸在自己的世界里，意醉神迷，自诩为大，不能自拔。那些名副其实的自恋者（生活中的自恋是个状态依存性的词汇，很少用来对人定性），能说他表演的不够真诚吗？能说他没有自己的主见和原则吗？可是很多时候他们所引以为傲的东西在外人看来可能再平常不过。自恋的人活在一块巨大的无知之幕下，更可悲的是他们不知道自己活在无知之幕下。从这个角度来说，认为自己无知的人才最可能脱离无知，也就是不知无知是最大的无知，而意识到无知是最大的有知。所以说观众的身份不可或缺，自己所扮演的观众形成的反馈机制即反省。一个人不能只顾着埋头赶路，偶尔需要停下来看看自己走的路正确与否；当然也不能走向另一个极端，在白日梦里仰望星空，人也要时常摸摸自己的那颗心还踏实否。如果一个人只做演员和观众，一边冷眼旁观人情冷暖，另一边却让自己的命运任人摆布。这样的人只能说是一个会眨眼睛的木偶人吧。其实生活中常常跟我们说“这个社会多么腹黑啊，多么阴暗啊，要适应潜规则，要学会丛林法则，人在江湖身不由己等等”的人，多是这样的人，内心深处，可能他们并不认同自己的行事，可是他们需要去环境中找一套理论体系来光明正大化自己的行为，为自己开脱，最好是还能拉更多的人来“同流合污”，大家都污浊了，也就无所谓污浊了。他无法左右或者不愿意去掌握自己的命运的时候，内心会为这种“被掌控的命运”隐隐作痛，于是寄希望所有的人都随波逐流，从而摆脱这种羞耻感。这可以说是邓晓芒笔下着重分析的以阿Q为代表的东方精神胜利法的一个表现。仔细一想，如果这样的均衡能够存在——每一个人都以乌鸦自居活在乌鸦的世界，不以乌为乌，以乌为耻，从而达到精神上的绝对平等——有何不可呢？自由、自我虽然有美好的一面，可是也有沉重的一面。用弗洛姆的话来说：自由意志主导下人可以自由行动、独立思考，成为自己的主人，按照自己的意愿生活而不必听命于人；可是另一方面，他失去了以前曾享受的那种安全，失去了以前那种无可非议的归属感，无论在情感上还是在精神上都茫然不知所措，深感孤独与忧虑。选择太多的人甚至比没有选择的人要苦恼得多，这也是今天当我们越来越自由，越来越自主，却越来越焦虑的原因。如果说自由代表着人类终极的价值观，那么焦虑于个人虽是一种不良的情绪，却是社会向良好方向发展的一个表象了。人在追求自我、自由、自在的过程中，必然伴随着孤独和忧郁。一个人自由把自己撕裂成不同的角色，把自己和他人区别开来，意识到自己的不同，才会产生自我意识。而意识到自己是一个不可被代表不可被贴标签的独特的生命个体时，人必然会陷入孤独，表演孤独。孤独和忧郁是西方哲学史的主旋律，作为补偿，个人主义、自由主义、理性和民主得以蓬勃发展。人在表演孤独的时候，亦在欣赏自己的表演，同时还在不停地反思修正自己的表演。赤条条地来到这个世界，亦将孤独地告别这个世界，中间这个过程人一直在学习怎么适应孤独，怎么表演自己的人生。（欧阳银华 2012.3.21）

3、知道这本书是因为易中天曾经推荐给他的学生。开始看的时候，会有点痛苦，倒不是因为很费解甚至排斥，而是因为他的许多论述推翻了很多我们在传统中国中一直认为是“美德”的东西，他的参照标准时康德-黑格尔的理性主义哲学，自命肩扛的是“五四”的“道统”。这种撕裂感是真实的——当然，前提我们对我们的伦理准则的态度是严肃的——因为按照他的逻辑很多价值评判的标准将会颠

覆。我们可以怀疑绝对真理的存在，但是不得不承认他对个体生命价值的思考深度。推荐。

4、艺术形上学与心灵辩证法——邓晓芒《灵之舞》的哲学解读郭勇健邓晓芒先生把《灵之舞》与《人之镜》、《灵魂之旅》合编为《文学与文化三论》，这当然没有问题，因为三本小书确实有明显的联系，但这种编法，也可能使《灵之舞》得不到应有的重视。这种重视程度不足的情况早已存在了。《灵之舞》初版于1995年，迄今为止，学术界的反应之声微乎其微，仅有汪丁丁的一篇《关于自由的真知灼见——邓晓芒<灵之舞>评述》，以及奥地利汉学家雷立柏的一篇短评《关于<灵之舞>和<灵魂之旅>的评论》，与《灵魂之旅》所产生的效应不能等量齐观，而且奇怪的是，十余年来，竟然不见一篇来自哲学界的评论。实际上，《灵之舞》并不是一般的讨论文化或研究文学的著作，而是一部货真价实的和创造性的哲学著作。尽管在表达形式上出之以生动活泼的随笔体，却远比那些书市上流行的“哲学随笔”和以“哲学”为名的学术著作更学术、更哲学；尽管只是不足20万字的小册子，却体现了作者厚积薄发的哲学功力，蕴含有一套形而上学。当然，《灵之舞》的副标题是“中西人格的表演性”，因此它也是一部中西文化比较的著作，但是，中西文化比较只是哲学“自上而下”的一种延伸，在这种深入经验领域的冒险中，哲学却安然无恙，仍然维持了自身的存在。因此，本文首先把《灵之舞》当作当代中国的一份重要哲学文献，对它进行解读，而并不特别在意那些中西文化比较的具体的观点。哲学的精髓是形而上学，《灵之舞》中所蕴含的形而上学，其提出问题和展开问题的方式是“始于自我，终于自由”，观察问题和解决问题的角度则可以说是“始于美学，终于美学”，或“始于艺术，终于艺术”，所以不妨名之为“艺术形而上学”。由于特别关注艺术、感性与体验，这套形而上学并不以形式逻辑的方式推演而出，而是“立足于人的生存状态和内心体验，而将人心的基本处境作一个结构性的描述。这种结构中隐含的是一种情绪和感觉的逻辑，乃至行动和创造的逻辑。”（邓晓芒《灵之舞》，东方出版社1995年版，P3，下引此书仅注页码。）这一“结构性的描述”，介于胡塞尔现象学与黑格尔的“精神现象学”之间。而它所使用的主要方法，则是自黑格尔那里演变而来的辩证法，然而邓晓芒辩证法的面目，与黑格尔辩证法已然大有不同，可名之为“心灵辩证法”。在《灵之舞》中，方法和体系、描述与分析是密切相应且融为一体的。一 心灵辩证法1、问题与方法 哲学是什么呢？古希腊哲人从形式与内容两方面，各自为哲学提供了一种说法，即“爱智慧”与“认识你自己”。“爱智慧”体现了哲学的重要特征，但也只是对哲学的一种泛泛而谈，光是这一点，并不足以区别哲学与其他科学。如果说所有的科学如物理学与数学都可以视为“爱智慧”的话，那么，把“爱智慧”与“自我认识”联系在一起的科学，惟有哲学。自我认识无疑是哲学的“阿基米德点”，是对古往今来一切哲学家和哲学系统所提出来的根本问题、终极问题、永恒问题。只是这个问题，在不同的时代与不同的哲学体系中总会被改头换面，呈现一些细微的差别。譬如在欧洲中世纪哲学中，自我认识的问题表现为对上帝的追问，邓晓芒在《灵魂之旅》中指出：“‘上帝是谁’的问题实质上是‘我是谁’的问题，因为是‘我’在需要或探求一个上帝。”[1]又如在康德的批判哲学中，体现为“人是什么”的问题。纵然是断言形而上学问题无意义的维特根斯坦，也仍然对这一永恒的“生命之谜”耿耿于怀。对这终极问题的处理与解答，每个大哲学家的角度也有所不同，譬如柏拉图，强调必须在一个更为广阔的视野中才能使问题得到较为合理的解决，因而绕道而行，追问理想的城邦到底是什么，因为按照柏拉图，人总是城邦中的人。康德则更具科学精神，把这一大问题分解为“我能知道什么”、“我应当做什么”、“我可以希望什么”，试图分门别类循序渐进有条不紊地逼近终极问题。因此，“自我认识”也是《灵之舞》所面对的问题，邓晓芒把它表述为“精神之谜或生命之谜”，在他看来，“精神之谜或生命之谜是最终的谜。”（P9）既然全部哲学都以不同的方式面对、思考和解决根本问题即“精神之谜”，那么我们可以说，哲学其实只有一个，正如黑格尔的著名观点，“哲学就是哲学史，而哲学史就是哲学。”邓晓芒是黑格尔这一学说的信奉者和实践者。《灵之舞》是从个人经验出发对人类精神之谜的探索，但对这一问题的探索历程，却是在整个西方哲学史提供的思索成果之上展开的。邓晓芒指出，西方哲学史对精神之谜的探索之旅，经历了一个根本性的转变，即从科学到艺术的转变。他说：“只有作为哲学的古代科学（自然哲学）和作为科学的近代哲学（认识论）才认真提出了精神之谜的问题。如近代哲学首次把自我意识、人格和自由意志问题当作一种科学上可以解决的问题来研究。但从笛卡尔到莱布尼茨的多次努力终归失败之后，康德突然悟出了一个道理：精神虽然是一种明显的‘事实’，但它的本质决不是一个科学问题，而是一切科学必须作为前提来假定的、最高的、也是唯一的谜（自在之物），科学只能思考到它，而不能解决它。然而，直到现代，胡塞尔、舍勒、海德格尔和普列斯纳等人仍在致力于用反思的方法、现象学的方法、解释学的方法来对这个巨大的谜加以‘描述’，在情感体验和审美体验中为精神划定自己直接可感

的领域。……科学哲学所提出或所保留的问题，看来只有‘诗化哲学’才能解决。”（P8~9）《灵之舞》接续的问题，与笛卡尔以来的西方近代哲学一脉相承，而邓晓芒的致思角度，则试图超越近代哲学的视域，而与尼采、胡塞尔以来的西方现代哲学隐然相通。那么，为什么科学不可能解决精神之谜？因为精神“可以说是‘变’，但永远不是所变成的东西，而是变本身，或‘作为变的变’。”（P7）然而，“自然科学即使研究精神和心灵问题，都必须把这些问题放在某种被变成的东西的地位上来考察……而这样做的前提是，首先要排除精神最本质的特征‘变’”（P8）。试用海德格尔式的话语来表达：科学方法预设了主客二分的思维前提，因而科学只能照例将精神对象化，将存在对象化为存在者；科学只能站在精神之外冷眼旁观精神，却始终不能进入精神的内部运作机制之中去，因而也不能展示精神的内在结构。这就像鲁迅《野草·墓碣文》所言：……抉心自食，欲知本味。创痛酷烈，本味何能知？……痛定之后，徐徐食之。然其心已陈旧，本味又何由知？……[2] 鲁迅的抉心自食，也是试图接近精神之谜的尝试，然而他的“心”在发抉之中也被对象化了：要么被对象化为“创痛酷烈”，要么被对象化为“心已陈旧”。因此鲁迅也与思想史上诸多“抉心自食”的前贤一般，“终归失败”。归根到底，精神之谜既然是人类的“最终的谜”，那就意味着它是不可能一劳永逸地加以解决的，我们只能尽可能地去接近这个谜，像现象学家那样争取“回到事情本身”，去描述这个谜，而这就要靠体验。然则，体验又何以可能？既然精神是“变”，那么，难道不是只能像鲁迅的抉心自食那般，仅能触及精神的一个化身，而与精神本身擦肩而过？邓晓芒所说的“体验”，作为他的哲学方法，不可以等同于心理学的经验性的内省观察，因为第一，“人心是个无底的深渊”，内省观察的结果，永远只能是心灵的一小部分，而我们的内心远比我们能够感觉到和观察到的东西要丰富得多；第二，内省观察囿于心灵的静态的断片，因而难以把握精神本身的动态的先验结构，无能提供对精神的“结构性的描述”。邓晓芒的所谓“体验”，确实是一种感性的体验，也明显地具有内省的性质，但它显然与作为狄尔泰解释学的方法和核心概念的“体验”（Erlebnis）更为接近，这种体验，同时还是一种哲学性的反思（Reflexion）。反思是一种“双重化”的意识，依亚里士多德的说法，是“对思想的思想”，而亚里士多德的说法又可追溯到柏拉图的观点：“一切学习都只不过是回忆。”因而，在邓晓芒看来，“一切体验都是对体验的体验”（P9）。显然，我们只能用精神去把握精神，用体验去把握体验。在这里，我们遭遇了伽达默尔的“解释学的循环”，或者说，遭遇了精神本身的辩证结构。邓晓芒的“体验”，作为一种哲学方法，与黑格尔的辩证法有着不可分割的延续性。邓晓芒写有《黑格尔辩证法与体验》的论文，发表于1992年第7期《学术月刊》，其写作时间与《灵之舞》极为接近，甚至可能同时，邓晓芒在文中强调体验在黑格尔逻辑学和辩证法中的重要作用，如今，《灵之舞》则是使之凸显，使体验成为一以贯之的哲学方法论。

2、辩证法：从黑格尔到邓晓芒

黑格尔曾与歌德讨论“辩证法”的实质：“归根到底，它不过是一种原本人人都有的矛盾意识，辩证法只是使其规律化并便成为方法论罢了；它的巨大作用在于分辨真伪。”[3]这句话可以视为打开辩证法之门的一把小小钥匙。理解黑格尔辩证法的关键，在于“人人都有的矛盾意识”。首先是“人人都有”。我们知道，哲学是一种普遍性的学问，与各种“分科之学”不同，它并不需要预先掌握某种特殊的技术和专门的经验，而是只需要最普遍的、人人皆有的生活经验和人生体验；我们可以终身与化学、物理学和天文学缘湄一面，然而哲学却是一个与每个人都密切相关、每个人都会与之照面、人人都可以参与其中的事业，在这一点上，与其说哲学是一种“科学”，不如说哲学与科学仅有“形似”，而与文学更为“神似”。德国浪漫主义者F·施莱格尔认为，每一个人“在其内心里都有一部小说”[4]，同样地，哪一个人不曾追问过“我是谁”呢？辩证法也是如此。辩证法并不神秘，领悟和理解辩证法，只需从我们的切身体验即“矛盾意识”出发。其次，“矛盾意识”又说明，辩证法必须从人、从精神、从意识、乃至从“第一人称视角”来理解。辩证法诚然是“客观世界本身所固有的一种规律”，但这规律却是人从世界中发现的，是以人的眼光看待世界的结果，因此，辩证法首先是一种意识现象、精神现象，譬如，它首先表现于语言。取消了辩证法的精神之维，便会将它庸俗化、客观化、实物化。邓晓芒曾在论文《黑格尔辩证法辨正》中强调：辩证法不可以作“实物化”的理解，即不能将“矛盾”理解为现实中的“矛”与“盾”两个实物的对立。“辩证法”这个词来源于古希腊的“dialectic”，本意是对话、辨析，而矛盾本来指的是“一句话的自相冲突”。为此他区分了从实物层面理解的“客观辩证法”和从语言上理解的“主观辩证法”。[5]因此，最后，“人人都有的矛盾意识”，还说明这种“矛盾”是“自相矛盾”或“自我否定”。辩证法意味着自己否定自己，所以在《思辨的张力——黑格尔辩证法新探》中，邓晓芒称“自否定”是黑格尔辩证法的“灵魂”。辩证法植根于意识的自相矛盾性。自我意识就是一个矛盾，一个悖论。哪怕只是在语言的层面上，“我”本身就

已经是一个“吊诡”式的词语。“我”是对自己的称呼，一个人意识到“我”，也就是意味着意识到自己与世上所有的人都迥然不同，意识到了“自”，即自己的独特性、独一无二性，然而与其同时，“它作为第一个具有最大普遍性（我几乎要说具有哲学性）的概念，是以承认一切人、甚至一切物都有一个‘我’为前提的，否则人无法使用这个字。”（P14）既然每个人都自称为“我”，那么这一最具个体性的概念同时也就是最具普遍性的概念。“我”就一个字，但它把“个别”与“一般”都纳入其中，或者说，“我”是个别与一般的对立统一体。惟有将“我”理解为一般的我与个别的我的矛盾统一，才能提升到普遍人性的高度，也才能理解何谓“人格”、何谓对人格的尊重、还有何谓“自尊”。邓晓芒区分了“自大”与“自尊”，尽管两者都是对“自”的坚持，然而，“自尊与自大决不是程度上的差别，而是本质上的差别，它们的意思是恰相反对的。”因为“真正的自尊是把自己上升到一个普遍性的个体来看待，也就是说，把自己看作一个具有普遍性的精神存在，而不是一个偶然的、肉体上的动物性存在。既然自己是一个具有普遍性的存在，那么对自己的尊重就不仅仅是对自己这个偶然个体的尊重，而且是对一切人、对人性的尊重，因而，把另一个人也当作普遍性的精神个体来尊重（‘都是人’）就是自尊的题中应有之义了。反之，自大则是固执于自己个体的偶然性，不能从这里上升到普遍性。”（P135、134）何谓自我意识？简言之，自我意识就是把自我当作对象看待。这就需要“自否定”，将自己“一分为二”，即自身分裂为体验的我与被体验的我、评价的我与被评价的我、主体的我与客体的我。正如胡塞尔的意向性乃是“意向行为—意向对象”的结构，邓晓芒的自我意识也是一个“自我—对象”的结构；也正如“凡有意识，即有对象”的意向性命题，包含着“凡有对象，即有意识”的逆命题，自我意识的定义包含着一个逆命题：对象意识就是把对象当自我看待。例如，“一切体验都是对体验的体验”，这句话里，前一个“体验”是体验的对象，后一个“体验”是体验的主体。然而在这里，意识的主体同时就是被意识的客体，这不是自相矛盾吗？的确，“自我意识本身就是一个矛盾，一个荒诞：它把自己看作一个与自己不同的对象，但它又体验到自己与这个对象实际上是同一的；反之，当它与这个对象是同一个东西时，它又觉得自己可以、甚至本来就和这个东西不同，它可以对自己说‘不’，觉得自己是自己的束缚。”（P28）因此，自我意识的前提就是“主客二分”，而主体的我与客体的我的这种分裂和内在矛盾，在“自由”那里才得到了和解。“自由”可以理解为将主体之我与客体之我的分裂重新合而为一的状态。在“自我”与“自由”之间，腾出了一座心灵的舞台，上演了一幕幕惊心动魄的戏剧。以自我意识为起点，邓晓芒几乎在一切精神现象中都发现了其中的自相矛盾性。如关于自我意识的真诚与虚伪、移情与拟人，关于人格的灵魂与面具，关于自由意志的任意与自律……《灵之舞》甚至在表述上也暗合黑格尔辩证法的“正—反—合”的结构，例如，“自我意识—人格—自由”、“任意性—自律—自由感”，都是正、反、合的结构。辩证法是自否定，是矛盾，也是一个按照正、反、合的规律运动的发展过程；自否定、自相矛盾就是发展的内在动力，自相矛盾推动心灵，使之展开为一个自我超越的创造性过程。而所有这些，在邓晓芒心灵辩证法的逻辑起点，即对“真诚”的分析之中便以萌芽的形式囊括在内了。“人对自我意识的体验，那最直接的自明性（Evidenz）已经内在地包含有真诚、虚伪和自欺的成分了。”（P15）“仅凭中、西两种真诚在对方面前都成为虚伪这点，我们就可以说，一切真诚都同时也是伪装。而真诚与伪装的这种同一性，就是表演。”（P19）真诚同时也就是虚伪，因为真正的真诚反倒不是“自然”的，而是“做”出来的。所有的动物都只是自然地存在着，惟有人这种动物，是需要去“做”的。但是，这种“做”并不是当下即得、一劳永逸的事情，而是一个永无止境的过程；真诚随时可能沦为虚伪，我们必须始终争取去“做”到真诚，于是，真正的真诚便成了一个遥不可及的目标。那种为中国文化所标榜的天然自在的“天真”、“童心”、“赤子之心”，其实并非真正的真诚，因为它未曾“给我一个空间”，取消了自我与对象之间的动态张力：既取消了“做”的空间，又取消了心灵辩证法的“过程”。总之，生而为人，就意味着要去“做人”；人生在世，也就是表演人生。自我意识、心灵、人格的这种自相矛盾性，邓晓芒称之为“自欺”，并且强调，自欺乃是意识或心灵先天固有的一种结构。这是参考了萨特《存在与虚无》中的观点。但邓晓芒也经常引用德国美学家康拉德·朗格的一个命题：“艺术就是有意识的自欺。”然而，这一命题被纳入邓晓芒哲学的同时，就被改造和提升了。康拉德·朗格只是发现“有意识的自欺”是艺术与游戏所共有的心理机制，例如，表演就是一种自欺，舞台上的演员必须靠了自欺，才能相信自己就是他正在表演的角色。邓晓芒进一步指出，“有意识的自欺”乃是心灵、灵魂本身的固有结构和存在方式，这一人性、人心的结构，又被名为“表演性结构”。这无异于说，心灵本是艺术家，人生本是艺术。于是邓晓芒说，灵魂乃是一个“歌者”、“舞者”；在《灵之舞》的“结语”处，邓晓芒断定：“第一个艺术家是第一个人，第一个人

也必定是个艺术家。”（P258）如此，心灵辩证法便过渡到艺术形上学。徐复观曾论老、庄之异：“他们所说的道，若通过思辨去加以展开，以建立由宇宙落向人生的系统，它固然是理论的、形上学的意义（此在老子，即偏重在这一方面），但若通过工夫在现实人生中加以体认，则将发现他们之所谓道，实际是一种最高的艺术精神，这一直到庄子而始为显著。”[6]从老子之道到庄子之道的转变，可以比附为从黑格尔辩证法到邓晓芒辩证法的转变。黑格尔把“人人都有矛盾意识”改造为一个无坚不摧和无所不在的辩证法，并且放大为一种无所不包的世界观，而邓晓芒则把辩证法重新掷回到意识，并最终使之落实为生活的艺术。将帖子推荐到豆瓣收藏到天极网摘和讯网摘百度搜藏新浪ViVi POCO网摘QQ书签帖子1785精华9积分3807贡献304积极性1700注册时间2008-2-20最后登录2012-1-20查看详细资料TOP天之涯管理员帖子1785精华9积分3807贡献304积极性1700个人空间发短消息加为好友当前离线2#大中小发表于2009-5-11 08:52只看该作者二艺术形上学1、诗人哲学家与艺术形上学所谓“艺术形上学”，有时又被泛称为“诗化哲学”。邓晓芒认为，西方现代哲学解决精神之谜的主要途径，已不再是科学，而是艺术，如胡塞尔现象学：“胡塞尔所理想的‘真正严密的科学’其实并不是传统理解的‘科学’，勿宁说，它以科学的面貌，包藏着诗的意境。”（P9）如果说这种“诗的意境”在胡塞尔现象学中还不太明显，那么在胡塞尔的弟子海德格尔的现象学存在论那里，我们就已然见到地道的“诗化哲学”了，《存在与时间》是一部真正“以科学的面貌，包藏着诗的意境”的著作。《灵之舞》同样如此，在刨根问底的思辨、条分缕析的逻辑、入木三分的分析过程中，仍然顽强地渗透出一种艺术的精神、诗的意境。《灵之舞》的哲学，大致可视为将黑格尔哲学中的存在主义的一面发挥出来——当然是黑格尔本人也难以想象的发挥，属于广义的现象学和“诗化哲学”，邓晓芒也当属于“诗人哲学家”之列。周国平曾列出选择“诗人哲学家”的几条标准：“一位严格意义上的‘诗人哲学家’应该具备三个条件：第一，把本体诗化或把诗本体化；第二，通过诗的途径（直觉、体验、想象、启示）与本体沟通；第三，作品的个性色彩和诗意风格。当然，对于这些条件，他们相符的程度是很不一致的。”[7]而这三个条件，《灵之舞》中的邓晓芒全部符合。的确，尽管以研究康德、黑格尔、马克思的哲学著称于世，然而邓晓芒本人的哲学的风格，特别是《灵之舞》的哲学风格，却显然更接近于“诗人哲学家”尼采。尼采说过：“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。”[8]邓晓芒对这句话想必是认同的。事实上，在《灵之舞》中，邓晓芒对尼采的评价可谓极高，尼采被视为在康德之后将“自由”问题的探索推进到一个更高层次的代表人物，亦即从科学到艺术的转折点上的关键人物：“任意—自律—自由感，这可说是西方自古希腊直到尼采在自由学说上所经历的否定之否定。从此以后，自由感作为前两个环节的辩证的统一，就成为了西方关于人的哲学（尤其是生命哲学）的一个新的起点。”（P224）尼采使自由重新回归感性，而《灵之舞》的一个主要意图，就是要在感性学即美学的领域里解决古老的精神之谜、自由意志之谜。邓晓芒翻来覆去地强调道：“科学哲学所提出或所保留的问题，看来只有‘诗化哲学’才能解决。”（P9）“道德本身（自律）的矛盾和问题，只有在美学中才能得到解决和回答。”（P205）“认识和道德都是从艺术中派生出来的。”（P258）强调感性世界的优先性，强调感性的艺术处理终极问题即自由问题的有效性，是尼采和邓晓芒的共同立场。内在于这一立场，尼采的“权力意志”或“生命意志”，被邓晓芒解读为单纯的创造原则，因为自由感无非就是权力意志即创造意志的无限扩张，而所谓自由，也无非就是创造的自由。“人生没有现成的模式和模范，每个人的角色必须自己去创造，这种自我创造感，才是真正的自由感。”（P253）当尼采说只有艺术才能使人生值得一过时，我们千万不要误以为他所说的“艺术”指的是那种“万物静观皆自得”的鉴赏、那种无所为而为的观照，一派诗情画意、风花雪月的“境界”，其实尼采想要表达的是，惟有行动、惟有创造才能赋予意义，使原本空虚、痛苦、阴郁、丑恶的人生充实起来，从而使人生值得一过。同样地，邓晓芒也说：“人想要摆脱孤独所带来的苦恼和寂寞，只有自己去劳动、勤奋有为、投身于个人的事业，像歌德的浮士德那样，在尽可能多的事物上打上自己自由意志的印记，去创造一个他个人、他自己的对象世界。”（P96）易言之，归根到底，自由就是创造，无创造的自由并不是自由。在这个感性的立场、创造的原则、行动的逻辑之下，西方哲学那个古老的“认识你自己”的问题，就被尼采、也被邓晓芒翻转为“成为你自己”[9]：“自我认识”蕴含着行动的呼吁，决非一种无所作为的静观，因为“自己”或“自我”并不是一个现成的或先在的东西等着你去认识，一个人惟有不断地去创造，去尝试，看看究竟能将自己这块材料锻造成什么货色，才能最终认识自己；成为你自己才能认识你自己——这已是萨特“存在先于本质”之说的先声。艺术乃创造之别名，尼采的“超人”，作为创造的代名词，其原型是古希腊酒神祭祀中的舞蹈家，而在《灵之舞》中，则化身为邓晓芒形而上学中的“艺术家”、“表演艺术家”，因

为在邓晓芒看来，尼采的超人尽管恢复了自由的任意性，在酒神祭仪式放浪形骸，纵情狂欢，但那“不是耽于物质享受本身。他的目的不是要达到单纯肉体上的快感，而是要达到精神上的自由感。”（P224）这种“精神上的自由感”，正是艺术创造的自由感。尼采的“超人”，在德国文化的前身是歌德的“浮士德”，在英国文化的前身则是浪漫主义者卡莱尔的“英雄”。卡莱尔宣称：“我认为，真诚，一种深刻、伟大、真正的真诚，是一切有英雄事迹的人们的首要特点。”[10]卡莱尔的“英雄”，包括穆罕默德、马丁·路德、诺克斯这样的宗教改革家，包括拿破仑和克伦威尔这样的政治家，也包括但丁、莎士比亚、歌德、卢梭、约翰逊、彭斯这样的“诗人英雄”或“文人英雄”。依卡莱尔，真诚是一切英雄的首要品质，那么我们可以说，真诚是一切艺术家的首要品质。的确，真诚不仅是道德行为的最初原点，也是艺术创造的最初原点。按照托尔斯泰的艺术理论，艺术“主要和宝贵的特性”是“真实性”，而艺术家实现艺术的真实性的程度，首先取决于“艺术家的真挚程度”。[11]这样看来，一旦邓晓芒将真诚视为自我意识的最直接的和自明性的起点，他便已埋下了他的整个艺术形而上学之树的一粒种子。

2、始于艺术，终于艺术 哲学在本质上是一种体系之学，纵然是欧洲哲学之父泰勒的最简单的哲学命题“万物的始基是水”，就已经含有体系的意思了，因为所谓“始基”，就是万物源始于此而又复归于此的东西。同样地，作为自我意识的起点，作为最直接的自明性体验，真诚是一种活生生的感性体验，而作为精神之谜的终点，自由感也是一种直接的感性体验，只不过它是在一个更高阶段回复到直接的感性体验，“我们这里所说的自由感，也决不仅仅是一种单纯心理学上的直接感受，而是在意志的自决活动和实践活动中所获得的某种哲学或形而上学的感受。”（P217）如此，在真诚感与自由感之间，邓晓芒的形而上学完成了“始于艺术，终于艺术”的循环。我们还可以用另一种方式描绘这一循环式结构：《灵之舞》的体系以自我意识展开，自我意识是心灵“自否定”的结果，而“自否定”本身就已经是自我超越的自由。起点包含着终点。现在我们来考察从起点到终点的过程。主要以邓晓芒对移情、人格和自由这三个问题的分析为例。首先是移情。“行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声”，月色怎么会伤心？铃声如何会断肠？其实都是唐玄宗思念杨贵妃的心情，唐玄宗把自己的心情转移到月亮和铃声之上了。这种现象，西方现代美学理论称为“移情”。移情与真诚关系极为密切。真诚是感性体验，也是情感体验。因为真诚最直接的表现领域大概就是情感了，人们常说，“感情是不能作假的”。正因如此，对于演员来说，最难以表演的就是脸红。然而邓晓芒第一次发现了“移情”的表演性结构。易言之，若无表演、无自欺，即无移情。“移情这一心理现象最直接地体现了人类自我意识的表演性特征。物我、人己之间，构成了人类情感表演的广阔舞台；而每个人在其中，既是导演，又是演员，还是观众。移情就是‘进入角色’，只不过这个角色正是他自己制定的。”（P61）邓晓芒对“移情”及其另一表述“拟人”极为重视，说它是“人类精神结构最内在最隐蔽的层次”，并进而天才般地发现，巫术观念、万物有灵论和神的观念都是移情和拟人化的结果。因此，不论是艺术起源于巫术还是艺术起源于模仿的学说，在邓晓芒看来，其实都是不够彻底的，因为模仿和巫术也都必须落实于移情这一人性根源，都必须以移情为前提。艺术是移情的主要表现领域与主要活动地盘。科学则是移情的大敌。因此，移情先于认识，也先于道德：“在情感体验上把一个对象（不论人还是物）看作与自己是一一的、有同感的，这要远远先于对别人、对世界的认识性把握，或者说，对世界的认识性把握正是在移情作用对世界作体验性把握中，才逐渐萌生出来的。”（P56）这是从精神现象学的角度，达到与海德格尔的“存在先于认识”相同的结论。不仅如此，移情也是胡塞尔的前科学的“生活世界”中不可或缺的维度。其次是人格。人格是自我意识的表演性结构的外在体现。几乎可以认为，邓晓芒将人格视为宇宙间的终极实在。邓晓芒通过词源学考察指出，人格就是“面具”，但这面具，与中国人所特别看重乃至视为命之所系的“面子”完全不同。面具是立体的，它把灵魂遮蔽起来，保证灵魂得以自身维持为一个独立的封闭体、一个孤独的个体，面具背后总有一个确定不移的立足点、一个无限广阔的空间。有了这个立足点、这个空间，才有自由可言，也才有表演可言，灵魂可以化身为面具，去表演面具所代表的种种角色。然而，面子是平面的，面子本身就是一切，背后一无所有，既无灵魂，则无所表演。因此，人格首先意味着灵魂与面具的双重结构。灵魂隐于面具之后，具有独立性、自足性、不可入性、独一无二性；面具向外，具有普遍性。人格是普遍性与特殊性的统一体。高贵的人格，就是艺术作品中的“典型”。黑格尔曾说，苏格拉底是“一件完美的古典艺术品”，邓晓芒则说：“苏格拉底像一位艺术家一样热情地塑造着自己的一生。”（P124）两个比喻有同有异，前者静，后者动，显示出邓晓芒的形而上学比黑格尔的更强调行动和创造。最后是自由或自由意志。自由也是直接自明的东西，但邓晓芒指出：“人们以为，世上有千般难解的事，唯有‘自由’是最易理解甚至不必理解的，似乎每个人都知道自己的自由是怎么回事

，就像每个人都知道自己的名字那样。可是，一旦有人追问‘什么是自由？’一旦人们无可逃避，必须直接面对这一问题并予以回答的时候，人们就沉默了。”（P155）试比较邓晓芒论自由与柏拉图论存在、圣奥古斯丁论时间：柏拉图：“当你们用到‘是’或‘存在’这样的词，显然你们早就很熟悉这些词的意思，不过，虽然我们也曾以为自己是懂得的，现在却感到困惑不安。”[12] 圣奥古斯丁：“时间究竟是什么？没人问我，我倒清楚，有人问我，我想说明，便茫然不解了。”[13] 这三种说法，何其相似乃尔！但这只是由于，自由，一如存在，亦如时间，这三者是处于同一个层次的问题，同属于人类根深蒂固的终极之问、精神之谜。我们甚至可以说，自由、存在、时间，不过就是对终极实在的不同说法，它们几乎就是一回事。存在就是自由，存在就是时间。如果说使时间进入存在是20世纪西方哲学的一件大事，那么，特别关注自由的时间维度，则是《灵之舞》的一个明显特征，谈论自由的第三章，便名为“作为人格表演过程的自由”。在邓晓芒看来，对于自由，我们“始终无法在概念上给以严格的定义。”（P155）历史上任何关于自由的定义，都不圆满，它们与其说阐明了什么是自由，不如说仅仅列举了自由的条件，恰如“黄金分割”、“蛇形曲线”、“多样统一”等都只是美的条件而还不是美。自由怎能被“定”下来？被“定”下来还是自由么？试图定义自由，其实是将存在对象化为存在者。总之，“自由本身是不可规定的，自由之为自由，就在于它的不可定义性、不可规定性和无限可能性。”（P156）但这并不意味着，我们不能对自由提出一种学说，同时，这也不意味着，我们不能在体验的基础上对自由加以结构性的描述和分析。自由不可定义，但可以体验，人人皆可体验自由。立足于“对体验的体验”，自由被邓晓芒描述为一个有结构的、层次性的存在。自由有三个层次：任意性、自律、自由感。其中，任意性是基础，是每个人都能够理解的：自由即为所欲为，从心所欲。它是感性的、自发的，但是与动物的本能冲动毕竟有所不同。自由的第二个层次是“自律”。通俗地说，自律也就是“从心所欲不逾矩”，只是这个“矩”，是自由意志自己给自己定下的规矩或规律，而不是外在强加的。这主要是康德的伟大发现，康德的发现说明：“真正的自由意志是建立在它自身之上，这是一种自我循环，一种无限延伸，正因此它才成为了一条绝对的原则。”（P187）因此我们甚至可以说，正如笛卡尔发现了“自我”，康德发现了“自由”。但是，康德的自由理论即“自律”，仍只是一个空洞的形式原则，这就需要“进入一个更深、更带实质性的内容层次，即深入到‘自由感’的层次。”（P205）“如果说，任意性只是自由的可能性，自律是自由的必然性，那么自由感就是自由的现实性。”（P217）“自由从根本上说，就是‘自由感’。”（P216）自由之谜的最终解决，不再是理论的，而是感性的、实践的、行动的、创造的，简言之，是艺术的。德国诗人席勒在《审美教育书简》中指出，人有感性冲动和理性冲动，前者屈服于肉欲与享乐，后者服从于法则与秩序。这两种冲动各自独立，往往互相冲突，不能统一，导致人“一半是天使，一半是魔鬼”。但人还有一种自发的游戏冲动，可以在感性与理性之间架起桥梁，弭合其间的鸿沟，取消人心的分裂状态，重新将人恢复为一个完整的人。因此席勒说：“只有当人是完全意义上的人，他才游戏；只有当人游戏时，他才是完全意义上的人。”[14]而游戏冲动，便是艺术在人性中的根源。席勒的审美游戏说，其逻辑结构与《灵之舞》的自由理论完全一致：在席勒的术语系统里，感性冲动就是任意性，理性冲动就是自律，游戏冲动就是自由感。任意、自律、自由感与感性冲动、理性冲动、游戏冲动，一一对应，丝毫不爽。只是邓晓芒对自由的体验与分析更为细致、更加深入、更有历史感、更富哲学性罢了。然而他们的致思方向和目的却有所不同：席勒只是要立足于人性和自由寻觅一种美学，为艺术建立根基；邓晓芒则是使美学、艺术进入存在，构造了一种艺术形而上学

。-----[1] 邓晓芒《灵魂之旅》，湖北人民出版社，1998年，第153页。[2] 鲁迅《野草》，人民文学出版社，1999年，第41页。[3] 《歌德谈话录》，杨武能译，四川出版集团、四川文艺出版社，2008年，第172页。[4] 转引自舍斯塔科夫《美学史纲》，樊莘森等译，上海译文出版社，1986年，第241页。[5] 邓晓芒《中西文化视域中真善美的哲思》，黑龙江人民出版社，2004年，第137~138页。[6] 徐复观《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2001年，第29页。[7] 周国平主编《诗人哲学家》，上海人民出版社，1998年，第5页。[8] 尼采《悲剧的诞生》，周国平译，华龄出版社，1996年，第2页。[9] 后来邓晓芒把自己的哲学称为“‘成人’的哲学”，可参看《“成人”的哲学——邓晓芒教授访谈》，载邓晓芒《人论三题》，重庆大学出版社，2008年，第11~26页。[10] 卡莱尔《英雄与英雄崇拜》，张峰、吕霞译，上海三联书店，1988年，第73页。[11] 托尔斯泰《艺术论》，张昕畅等译，中国人民大学出版社，2005年，第103、132页。[12] 转引自海德格尔《存在与时间》，陈嘉映、王太庆译，三联书店，1999年，第1页。[13] 奥古斯丁《忏悔录》，周士良译，商务印书馆，1997年，第242页。[14] 席勒《审美教育书简》，冯至

、范大灿译，上海人民出版社，2003年，第124页。

5、原载《文景》2010年1、2月合刊 浅显易懂的书不一定有益身心，挑战阅读能力的书倒有可能会改变人的一生，这个道理无论对中国人还是西方人都适用。就拿哲学著作来说，很多德国人初读康德和黑格尔时仿佛在读中文，我的一位日耳曼书虫朋友告诉我他一生只有两次把书扔到了墙上，一本是《纯粹理性批判》，一本是《逻辑学》。但这丝毫不妨碍这两位哲学家成为德意志现代精神的缔造者，他们的思想通过各种方式仍在影响着当代德国社会。每年德国书市上都会出现大量普及型哲学通俗读本，甚至还有《儿童学康德》、《康德哲学童谣》之类的怪物。中文书中也有大量读起来像外文的作品，古的有《易经》，近的有《管锥篇》。即便除去阅读古文的障碍，有很多白话文读物同样可以引起读者的挫败感，邓晓芒先生的书就属于这一类。晓芒先生的研究领域是专业中的专业，德国古典哲学和德国现当代哲学是挑战智力和毅力的领域，能够打通这两大部类的学者屈指可数，而能够在此基础上比较中西文化异同的，更是凤毛麟角。《灵之舞》便是这样一种尝试。这本书于上世纪90年代初次面世，与刘小枫先生的《拯救与逍遥》并称为青年学者中比较哲学的扛鼎之作。就像大多数哲学作品在中国的命运一样，它们很快就随着文化热的退潮而归于沉寂，甚至没有回声。康德说“危险并不在于遭到反驳，倒是在于不被理解”，这句话套用到中国恐怕应该被改为“危险并不在于不被理解，倒是在于无人关心”。一本好书应该得到认真的回应，哪怕是误读也好，这是对作者辛勤劳动的基本尊重。上海文艺出版社近期重印了《灵之舞》，给我们提供了一个对它重新估价的机会，笔者不才甘做引玉之砖，免不了要对这本书评头论足一番。从书名说起，灵舞神游之意颇具东方古韵，《礼记·乐记》有云：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐器从之。”可见发乎本心而舞倒是中国古人的官方仪礼，舞被视为心灵借助身体的表达，只是不知为何后来的汉文化会使人们的歌舞能力退化。而在德国古典哲学中，灵和舞同样是最重要的主题，康德论心（Gemuet），黑格尔讲精神（Geist），都是在运动与生成的语境中讨论的，整部《精神现象学》其实就是灵之舞。晓芒先生这部书名，可谓用心良苦，将本书的用意和盘托出，一方面是对心灵成长史的考察，另一方面是对中西文化及人格养成的比较。纵观本书结构，凡十余万字分作自我意识、人格和自由三章，其中涉及真诚、忏悔、羞愧、移情、孤独、罪感、尊严、自律、自由感等主题，洋洋洒洒，一气呵成。作者在前言中提醒读者，应该特别注意本书的整体结构层次，正是这一点有别于常见的文化散论或随笔。自我意识、人格和意志自由，向来是西方思想史自近代以降所热衷的话题，翻开哲学史教程几乎都是这样一路写下来，但细究内容，《灵之舞》的路数又与哲学教程大不同，作者穿梭于文学人物如安娜·卡列尼娜和阿Q之间，思想家如笛卡尔、康德和孔夫子，历史事件如启蒙运动和文革，在具体化语境中展开对人物性格、情感和处境的分析，推动段落进展的不再是黑格尔式的概念逻辑运动，而是感性体验的层层递进。我们知道，西方思想史发展中向来有重理性和重感性两个路向，这两个路向在哲学、宗教和艺术中均有所体现。通常而言，这两个路向是相互冲突相互批判的，但也有相互调和的时候，比如康德哲学。晓芒先生在《灵之舞》中看来也要走一条中间路线，采纳理性主义传统的辩证生成结构，来容纳感性体验内容，用直观和概念两种工具同时解剖人性，以期达到这样的效果：在时刻涌动的生命流变中理解自身、表达自身、批判自身。自我意识问题是西方理性主义传统中的最高成果，它的核心问题是“我”，笛卡尔“我思，故我在”的表述公式最简洁地道出了个中究竟：只要主体在思维这个状态发生，代表主体身份的“我”就是无论如何不能通过质疑的方式悬拟起来的，或者说，“我”作为行为的发出者是一切反思活动的逻辑推论极点。笛卡尔的“我思”后来被康德改造为具有理性特征的先验自我，费希特将其进一步解释为使一切得以可能的原初活动，谢林和黑格尔更将自我解释为宏大的人类理性精神，是一切现象得以可能的创造者，更像是中世纪神学传统中的上帝。因而，自我意识是西方理性主义思想传统通过理性怀疑的方式所回溯到的终极原点，这个原点具有明证性、唯一性和个别性等等特征，它为所有的理性主义哲学体系奠基。晓芒先生指出，恰恰是对待“我”的态度，构成中西文化中最基本的差异。中国思想传统一向追求“无我之境”、“天人合一”，从褒义上可以把无我解释为赤子之心，但从贬义上也可以将其解释为个体性的迷失，用复数的“我们”来取消单数“我”的个别性。自我的缺位被他标示为中国传统思想中的阿基里斯之踵，这并不是说中国古代思想家们没有讨论“我”，“我欲仁，斯仁至矣！”，“行有不得者皆反求诸己，其身正而天下归之”，这些都是关于“我”的讨论。问题的实质在于，仁或不仁、诚或伪其实都是“我”的表演，是“我”的现身出场，任何一个“我”在行动时都有伪装的可能，真诚与虚伪是相依相生的行动选择，只有“我在行动”这件事情才是真正无可置疑的。晓芒先生如是说：“真正的真诚，是在意识到这种真诚有可能是虚伪时才产生的，是对自己的真诚”

永不满足和随时拷问。”“意识到一切人（包括自己）都有可能虚伪，因而都有可能被看作虚伪，这是真正的真诚观念的萌芽”。“真正的真诚是一种选择，它背后有一个无限可能的谎言世界”。因而，他认为中国经典思想家跨越了自我作为抉择者这个环节，直接去追问自我的本性或本心，这就导致传统文化惯于用“仁”、“天理”“本心”、“道”等抽象的价值来取代个体的选择权利。所以在他看来，缺失了自我选择的人性讨论，本身就是一种虚伪，因为它虚伪地将人性规定为善或恶，而真正的人性既不是善也不是恶，而是一种行动选择能力，这是比“人之初，性本善”更深刻的人性讨论，而且是不可缺失的。只有建立在自我选择基础之上的行动，我们才可以追究其责任，以至于讨论道德和善恶问题，否则道德不过只是空中楼阁。

由此看来，自我的本义不过就是“我要”或“我选择”，这也就过渡到了西方思想传统中的另一母题：自由。自由概念是西方哲学中最习以为常也最模糊不清的概念。在近代西方哲学传统中，关于自由的讨论主要可以分为三种类型：第一种是指有生命的存在者与外在对象之间的关系，做某事或不做某事的权利；第二种自由指的是自我与行动之间的一种确定关系，强调行动的自主性和意愿性；第三种指的是自我不仅是行动的自愿发出者，还是行动规则的自主制定者。第一种和第二种自由观常见于经验主义自由概念的讨论，第二种和第三种则属于大陆哲学传统，也被称为自由任意和自由意志。以赛亚·柏林是当代最著名的自由概念阐释者，他将古典自由主义精神归结为消极自由，即行动者免于被他人强制的权利。但当我们深入分析消极自由的行动结构时，它可以被表达为“我想要不做”某事。这样看来，无论是积极自由还是消极自由，都与“我想要”或“我意愿”这个前提分不开，这样我们就必须重视自由任意这个问题。

所谓自由任意是指人类具有依靠理性摆脱自然欲望的意欲能力，这是一种高于动物的欲求能力，它不再完全受制于生理本能。自由任意是理性主义伦理学中的奠基性概念，如康德所言，如果人们不具有自由选择行动的能力，那么讨论道德就是毫无意义的。因为如果行动者不能决定自己的行动选择，那他的行动所产生的后果也就不应该归咎到他身上，而是因归咎到强制他作此行动的那个人或那件事上。简言之，自由是道德的前提。这里的自由指得就是自由任意。自由任意与自由意志之间是什么关系呢？尽管自由任意是行动者自发的选择行动，指导其选择的行动目的尽管超越了生理欲望，但却可能是理性认可的任何一种目的，比如说对某件艺术品的拥有。只有当指导行动的理性以自身而不是外物为目的时，这样的自由任意才能被称为自由意志，也就是说行动表达式不再是“我想要”如何，而是“我想要自己符合自己的要求”。因而自由意志也就是自己为自己制定规则并执行，是意志与理性的统一，又被称为自律。自由意志在西方哲学传统中经历了从神格到人格的流变过程，它原本是上帝独有的品质，后来被斯宾诺莎解释成人类可分有的品质，而康德则将自由意志规定为个体对道德律的服从。对康德来说，没有自由任意，道德就是不可能的，但仅有自由任意并不能保证道德具有普遍性而不是偶然为之。为了能够在现实生活中树立道德规范，我们就不得不借助自由意志，自由意志命令我们自己按照具有普遍性的行为准则行动。所谓的普遍性，指的是处于同一情境中任一理性主体都将如此抉择。这样看来，自律天然的包含了对等原则，也就是说理性主体间的权利和义务是对等的。当“我”要求自己把他人视为工具时，也必然同意他人把“我”当做工具使用；当我把自己视为目的时，那也必须同时视他人为目的。因而，康德的道德形而上学原则又被表述为“人是目的”，而且“一切人”都是目的，而非仅“某些人”是目的。康德认为唯有自律才能充当普遍道德律的基础，建立在他律基础上的道德准则都是脆弱的虚假的。

晓芒先生显然深受康德影响，他站在自律式伦理学的立场上反观中国传统思想中引以为自豪的伦理思想时，发现这一切都带有强烈的他律色彩，或者说传统文化中从来没有认真对待过自由意志问题，更没有考察自由与道德之间的关系。而导致这一状况的原因，就是自我的缺位，由于忽视了自我意识的抉择能力，所以讨论自我对自身的规则行为就成为不可能了。此外，自律中的对等原则在传统儒家道德观中也毫无容身之地，很难说三纲五常是建立在个体平等的基础之上的。晓芒先生认为，无论是对后世伦理学影响巨大的儒、墨、道三家，还是宋明理学，都没有达到自律的高度，古代士大夫所谓的独立人格，不过是礼法名教所树立起的奴性。缺失了自由意志的奠基，所谓的普遍道德往往成为扼杀个人选择权利的“天理”，自由非但没有成为道德的前提，反而以道德的名义被戕杀，这样的伦理体系既无自由也无道德。

最后让我们来看一下“人格”这个概念。从词源学上来看，现代西方语言中的人格一词来自希腊文的Prosonon和拉丁文Persona。希腊文Prosonon主要指戏剧表演中使用的面具或扮演的角色，拉丁文Persona除了保留上述两个含义外，还引申为人们在其社会和法律关系中所扮演的角色。人格在西方思想史源流中有着悠久的传统，同时也意义多变。在古希腊哲学中Persona指具体者与个别者，与作为实体的Hypostasis相对应；在古罗马哲学中，Persona被用于意指具体的个人，同时被更多的赋予了法律含义；在基督教传统中，Persona

出现在三位一体学说中，位格Persona代表圣父、圣灵和圣子之间区别，而实体Substantia则用来表达三个位格在本质上的统一性；从笛卡尔肇始的近代哲学以降，Persona被赋予以理性和认识论特征，并与自我意识相关联；在现当代哲学中，Persona更多的指涉个人的价值和尊严及其在社会关系中的独特地位，是构成人际交往关系的基本单元。由此可见，无论人格或位格概念如何流变，个别性和独特性是人格概念最基本的特征。正如马克思·舍勒所言：“位格是根本不同的行为的具体的和自根自本的存在统一，它本身先行于一切根本的行为区别（特别是外在与内在知觉的、外在与内在意愿的、外在与内在感受的、爱与恨的等等区别）。人格的存在为所有根本不同的行为‘奠基’。”在澄清西方思想中的人格概念后，晓芒先生敏锐地指出，中文语境中人格显然与上述含义不同，中国人使用的人格更接近人品，带有鲜明的道德评价和褒贬意味。比如我们说一个人有人格，显然是在褒奖他有气节有操守，我们说一个人没有人格，是在批评他道德水平低劣。在西方专指私人性和个别性的人格，到了中国有了截然相反的含义。前者指的是具体的私人领域，而后者则涉及公共价值；前者是多样化，后者则一元；前者是权利义务主体，后者则是无自我的“仁”或“道”。这样看来，西方人格中对独立性的主张，到了中国文化中就消融的一干二净了，所以我们更加关注一个人的行为是否符合公共价值标准，而并不太在乎他是否独立自主地行使私人权利。窃以为，晓芒先生对于人格概念的中西异同比较，切中了问题的要害。从现实生活层面来看，改革开放后的教育体系尽管培养了无数高级专业技术人才，但在独立人格的养成方面却相形见绌。作为教育工作者，笔者也时常检讨问题的根源，私以为除了上述文化中的问题之外，家庭教养方式也是不可忽视的因素。举育儿为例，外国小朋友很小就开始在地上爬来爬去，无论室内室外，除非有危险，父母不太会限制小孩的行动。但在中国家庭中，小朋友往往同时在多个成人的监护之下，还生怕出点闪失，更别说亲近泥土了。别说小孩，就以成人为例，中国人无论年长年幼，在其父母面前永远是孩子，甚至任何年纪发嗲都是理所应当的，就像二十四孝中的老莱子娱亲那样。用中国人的标准来看，西方人在虐待儿童，用西方人的标准来看，我们在扼杀儿童的自主意识。在我看来，封建家长制对于中国式人格的形成有着更为深远的影响。当然我们可以到古代经典中找到支持封建家长制的文本依据，但两千年后的生活症结不应该找古人推卸责任。走出封建家长制是自五四运动以来中国知识分子的奋斗目标，但一个世纪过去了，我们可能半只脚还没有迈出去，家庭仍然是牢不可破的伦理单元，公民理念也远未深入人心，个中缘由恐怕不是经学传统所能解释的。

晓芒先生在书中着重强调了作为面具和角色的人格概念，却淡化了基督教传统尤其是三位一体论中的位格（也是Persona）概念。其用意可能是要通过人格的面具起源与表演相关联，将个人的生命历程与戏剧相类比。显然，在他看来，人生与戏剧在本质上并无区别。世界无非是一个大舞台，每一个个体，无论肤色国别文化背景，都要在这个舞台上走一遭。登台亮相这件事是无可回避的定数了，而带着什么样的面具或是扮演什么角色，这却不是那样有定规。在一出戏中，有好的演员，也有特别蹩脚的演员，那么差别究竟在哪里呢？他借用前苏联导演斯坦尼拉夫斯基的表演理论来解释这件事：“假定有一个演员在舞台上创作时能够举止自如，他完全掌握住自己，能够不离开角色而去检查自己的自我感觉……可是突然发生了轻微的差错，于是这个演员就追根究底去了解自我感觉的这些元素中哪一个活动得不对头。在意识到那差错之后，他纠正过来了。在这样做的时候，他可以毫不费力地把自己分成两半，就是一方面纠正那出了差错的元素，另一方面继续生活于角色之中。”“真正艺术家的‘内部舞台自我感觉’却是一种‘当众的孤独’，即自己对自己表演”。那么什么样的糟糕的演员呢？有些演员在表演时沉迷于向观众献媚，有些则惦记着演出费用和演员身份的光鲜，有些脑子里反复默念导演布置的动作要领依样画葫芦，有些则是夹杂在人群中的跑龙套的，有些甚至连已经登台这一事实尚未知晓……

自19世纪中叶冯桂芬在《校邠庐抗议》中提出“以中国之伦常名教为原本，辅以诸国富强之术”，中国知识界从未停歇关于古今中西的争论。中体中用、中体西用、西体中用、西体西用，凡是能够想到的排列组合都有人支持，也都有人反对。这些争议不可能在一朝一夕间获得解答，中国的现代化之路走向何方也未有定数，唯一确定的是，这些问题的解决只能寄希望于一代又一代中国知识分子真诚的自我反省、自我觉悟和自我超越，在这条路上，邓晓芒先生显然在同代人中出发得早行得远，这部《灵之舞》便是旅途笔记整理而成，其中记录了带着鲜明的私人色彩的经验印记，也折射出他与旅伴们共同关注的话题。我们很难把它归入严格的哲学著作，但也绝非心灵鸡汤或人生箴言，它更像是一部当代知识分子心灵成长的检查报告。其实我更愿意把这部书当做晓芒先生对自我灵魂的拷问，这样的评价丝毫不会影响到这部书的价值，相反，它正因此而成为并不多见的作品。如果说《灵之舞》是1980年代文化热的余韵回响，但并不表示这本书中所关注的问题随着时代的逝去而丧失现实意义，恰恰相反，在今天仍有再版的必要。正如晓芒先生

在新版序言中所言，他将“人性批判”工作视作鲁迅先生“国民性批判”的后继者，这本书的目的“应该是在中国人的国民性中植入更高层次的人性的素质，这种植入是不能通过遗传固定下来的，也不能搞一场运动来普及，而必须每一代人用自己的努力去不断争取”。

6、人称“德国浪漫派的最后一个骑士”的黑塞，在他的小说《纳尔齐斯与歌尔德蒙》中，借雕塑家歌尔德蒙之口，道出了他对许多技艺精湛的艺术作品的不满：“它们缺少一点主要的特征：神秘。而最杰出的艺术品与梦境之间的共同点也就是：神秘。”我愿把这里的“艺术”二字换成“哲学”。许多以“哲学”为名的著作之所以索然寡味，就是因为它们往往把哲学弄成一门技艺，从而丧失了使哲学成其为哲学的关键：神秘。一部著作，倘若未能感应神秘、无力凝视神秘，纵使读书破万卷，哲学史料倒背如流，引文信手拈来，注释密密麻麻，外语琅琅上口，仍然处于哲学的外围，只能与哲学擦肩而过。就让各种金碧辉煌的获奖证书颁给那些擦肩而过的“哲学的外围”好了，反正这脂粉也涂不到哲学女神的脸上。获奖证书与哲学无关，掌声亦与哲学无缘，哲学倒是与寂寞、孤独定有三生之盟，一如邓晓芒的《灵之舞》于1995年面世之后，寂寞了十余年。何以故？哲学与神秘为伍之故。“凝视神秘，说不可说。”——窃以为，这既是艺术的精髓，也是哲学的要义。邓晓芒是一个凝视神秘言说神秘的人，《灵之舞》是一部凝视神秘言说神秘的书。这神秘之域，不在外而在内；不是“日月之行若出其中，星汉灿烂若出其里”的茫茫宇宙，而是“人心的无底深渊”。这是一个比宇宙还要神秘莫测的所在。人心的神秘，古希腊人曾在悲剧中形象地表述为“司芬克斯之谜”，邓晓芒则称之为“精神之谜”。人非草木，亦非禽兽，人人都有一颗心，人的生活当然离不开心灵；所谓人生，也就是人心的人生。既然如此，这颗心怎么就成了一个“谜”，成了一片神秘之域了呢？心灵或精神之所以是一个“谜”，是由于它处于日常理性和科学理性所不到之处。心灵中的东西，总是多于我们能够感知的东西；心灵的领域，远远大于日常理性和科学理性所能触及和把握的范围。日常理性仅能照亮心灵的表层。科学理性将心灵肢解，“七宝楼台拆散，不成片断”，捕捉到的只是心灵的某些局部碎片。心灵的本性是自由，是超越，它永不停息，不断逃逸，抛给科学的永远都只是无生命的蝉蜕，恰似水气蒸腾，纵然强行拦截，也已凝固化为水珠。总之，在日常理性和科学理性之外，心灵中更多更大更深更完整更鲜活更真实的领域，沉入黑暗，沦为神秘，永远保持为一个“无底的深渊”。在某次与艾克曼的聊天中，歌德感叹认识自我之艰难，说虽然每个时代都有人反复提出“认识自我”的要求，但这是一个奢侈的要求，迄今没有人真正达到过。由此可见，自我之谜、心灵之谜、精神之谜、灵魂之谜，是一个永恒的谜。实际上，心理学家弗洛伊德已经以“无意识”概念、“海底冰山”之喻说明了，精神是一个奥秘。与精神分析学家研究和言说无意识的努力相似，哲学家把目光瞄准了这一永恒的神秘之域，“认识你自己”是心理学与哲学的共同宗旨。只是它们逼近神秘言说神秘的方式不同：前者是经验性的观察，后者则是一种超验的凝视；前者是为了治疗、为了实用，后者纯粹是为了自我认识，为了自由。哲学纯粹是，心灵要去认识心灵，自由要去把握自由。归根到底，精神分析探索心灵世界的方式仍然把自由凝固化了。这种方式把精神之谜视为一道数学难题，一旦揭示了它的谜底，谜语本身也随之消失。只要内心的某种秘密被察见、被道出，秘密就不再是秘密了。借用英国文学批评家伊格尔顿的一个比喻，精神分析学家解决心灵之谜的方式，好比拔掉一颗灵魂的智齿。与心理学家相比，艺术家的工作显然更接近哲学。人的一切行为无非是一个象征，我们的存在牵连着无边的整体、无底的深渊、无量的神秘。这样的一种体验，乃是艺术家和哲学家的共识。譬如，西方近现代小说传达的最鲜明的信息就是，人确实是有灵魂的。包括小说在内的艺术作品能够如其本然地呈现心灵，使运动持续着运动，将神秘保持为神秘。而邓晓芒在《灵之舞》中所做的最主要的工作，正是描述精神“本来的样子”。举例说，他强调精神是一个封闭体，人应当有隐私权，反对文革式的“灵魂深处闹革命”；“灵魂深处闹革命”的做法，就是无视精神之存在，践踏人的尊严，将人贬低为物的表现。他反对本质主义的“人性本善”的观点，因为这与精神的“自由”不符，等于剥夺了人的自由意志。要言之，小说艺术直接呈现了心灵世界，哲学则描述、分析、解剖、反思这一直观世界，要找出这一神秘世界的运作机制，要发现它的先验结构和内在规律。这种规律，邓晓芒借用德国艺术理论家康拉德·朗格的概念，称之为“有意识的自欺”；这一内在的结构，邓晓芒命名为“表演性结构”。他在自我意识、人格、自由意志中都发现了“有意识的自欺”，都发现了这种先验的“表演性结构”。《灵之舞》对精神的结构性描述，形成了邓晓芒的“艺术形而上学”的大纲。邓晓芒的哲学是诗化哲学，甚至可以整体地视为美学。我们知道，庄子的哲学是美学。为什么？那是因为庄子那里，存在本身就是美的，“天地有大美而不言”。同样地，艺术形而上学之所以可能，那是由于在邓晓芒看来，终极实在本身就是艺术的、创造的。精神、人格在《灵之舞》中就是终极实在，而人格就是面

具，灵魂就是演员。“真正的艺术家是人，是纯粹的、作为人的人。第一个艺术家是第一个人，第一个人也必定是个艺术家。美学家邓晓芒与哲学家邓晓芒，在《灵之舞》中被合而为一。依稀记得李泽厚在《关于“美育代宗教”的杂谈答问》中提到，美学是“第一哲学”。张世英在《哲学导论》中则指出，那种把美学或艺术哲学看作哲学的一个分支、一个组成部分的看法，已经过时了，如今的哲学本身就应当是艺术哲学。李泽厚和张世英的这种看法，在邓晓芒的《灵之舞》中得到出色的证明，当然，结论或观点相似，其学理依据和致思角度却全不相同。从前人们以为，哲学就是科学，不懂数学就不能懂哲学，恰似柏拉图学园门口的标语“不懂几何学者不得入内”。但这只是属于柏拉图、笛卡尔、斯宾诺莎、罗素的比较陈旧的哲学观念。在叔本华、尼采、胡塞尔、海德格尔之后，我们已经可以断言：不懂艺术就不能懂哲学。邓晓芒似乎就是这么看的。他不但将灵魂视为艺术家，将人格视为艺术品，将人生视为艺术创造，而且在《灵之舞》一开始就指出，时至今日，解决精神之谜的有效方法、抵达心灵之域的有效途径，已不再是科学，而是艺术。换言之，不再是认识，而是体验。顾名思义，与认识的先是主客对立而后寻求主客体的统一不同，体验是“一体而验之”，在契合相关的、乃至于一体化的关系中发生。体验显然先于认识。若无本体论上的一体化体验，认识如何可能，主观如何切中客观、自我如何统一于对象，都是不可解的了。因此邓晓芒说：“认识和道德都是从艺术中派生出来的。”温馨提示：这可能是慧田哲学公号被多次举报后的最后一次复活了，如果再次被封，将不再生。读者们可以添加慧田君的微信号[cc2cc-net]（这厮朋友圈中有大量经典思考片段和另类优美音乐），末日来临，「到别处」另起炉灶，就酱紫。不懂艺术就不能懂哲学，这不仅是由于艺术和哲学都凝视神秘，也不仅是由于生命是一个奥秘，心灵本身就是艺术家，而且是由于艺术和哲学都试图言说神秘，“说不可说”。神秘本是不可言说的，所谓“只可意会，不可言传”，所谓“说似一物即不中”。自古以来，如何言说神秘、言说那不可言说者，就是哲学的一大问题。白居易曾经质疑老子：“言者不如知者默，此语吾闻于老君。若道老君是知者，缘何自著五千文。”不过相传老子的著作是被逼着写出来的，老子不得不写下《道德经》五千字，作为出函谷关赴西域的交换条件。《道德经》的第一句话就是：“道可道，非常道。”这是老子在提醒读者，不要拘泥于文字，而要透过文字看到事情本身。庄子也说、也写。不过庄子用了一种特殊的说法和写法，即所谓“吊诡”之言。较之老子、庄子的诗化语言，邓晓芒的表述要理性得多。尽管《灵之舞》的表达有意地与刻板僵化的学术论文拉开距离，随笔的特征颇为显著，但邓晓芒既不像老子和尼采那样，以格言述哲学，也不像陀思妥耶夫斯基和加缪那样，用小说做哲学。把《灵之舞》与加缪的哲学随笔《西西弗的神话》相比，前者显然更为逻辑化、系统化。《灵之舞》的行文是推理性的。实际上，推理正是邓晓芒的一项极为突出的才能。试看20世纪中国的美学著作，纯粹以推理形式建构起来的美学体系，除了蔡仪的《新艺术论》和《新美学》，大概就只有邓晓芒与易中天合著的《黄与蓝的交响》了。那么，邓晓芒到底是如何做到用理性的语言去言说超理性的存在？唯一的可能是，这种理性乃是辩证理性。作为黑格尔哲学研究专家，邓晓芒是当今中国极少数还相信辩证法之生命力的哲学家。《灵之舞》出版于《思辨的张力——黑格尔辩证法新探》之后，运用黑格尔的辩证法已然极为娴熟。只是由于邓晓芒专门将辩证法运用于人的个体精神世界，因此他的辩证法与黑格尔的辩证法也有所不同，不妨名为“心灵辩证法”。譬如，在邓晓芒看来，辩证法的灵魂是“自否定”，因此，他几乎在心灵的一切表现、精神的一切现象中都揭示出其自相矛盾性，即“自欺”本性。曾有人质疑邓晓芒何以用“表演性结构”这种古怪说法，那是由于，惟有“表演”一词，才能标识精神的“既是又不是”、“不是却偏是”的自相矛盾的辩证关系。此外，邓晓芒对精神的本来面目的描述，是在中西文化的对比和衬托中完成的。精神的奥秘到底怎样？我们或许并不清楚，但是，如果我们对精神到底不是什么和该如何有了清晰的认识，那么，对于精神本身，也就庶几近之了。这种表述的方式，古人称之为“烘云托月”，冯友兰曾名之为“负的方法”，其实，当然也是“辩证法”的题中应有之义。这正如新黑格尔主义者克罗齐为了回答“艺术是什么”，先一一澄清了“艺术不是什么”，如，艺术不是物理事实，不是功利活动，不是道德活动，不是概念知识，等等。克罗齐说：“真理用斗争的方法不断使自己摆脱一个又一个的错误；……要是不批判关于真理问题的不同答案，那么任何人也不可能成功地揭示真理。”邓晓芒也是在批判中国传统文化的过程中凸显“真理”的。如此，《灵之舞》还是一部中西文化比较与中国传统文化批判的著作。在批判中国传统文化方面，邓晓芒继承鲁迅又力图超越鲁迅，尝试在哲学的层面上，深化和推进了五四运动以来的思想启蒙。《灵之舞》是西学东渐百年之后，终于姗姗来迟的中国人自己建构的一个现代哲学体系，同时，它也是一部中国文化的自我批判的著作。其批判力度和思维深度，是20世纪中国从未有过的，或者至少是罕见的。在中国文化的现代性进程上，《灵之舞》是一部不

《灵之舞》

可绕过的杰作。然而，《灵之舞》这部杰作，十余年来却颇遭冷遇，几乎不见哲学界任何评论。这究竟怎么回事，倒是一个值得推敲的问题。以我浅见，除了《灵之舞》以随笔体形式做哲学，显得不太“学院”，甚至“不伦不类”（邓晓芒自己也说过，这是一本不好归类的“怪书”），因而不为学院派人士所青睐之外，大约有以下三个原因。其一，这是一部难以估价的著作。如前所述，《灵之舞》是一部凝视神秘和言说神秘的作品，是一部货真价实的终极关怀的形而上学著作。尽管神秘是生活的背景，尽管人人生活在神秘之中，但并非人人都能意识到这一背景，“百姓日用而不自知”，长此以往，我们便遗忘了与神秘的联系，丧失了凝视神秘的欲求和能力，或者，不再有形而上的憧憬、不再有终极关怀的真正需要，因而无从领会和无法衡量《灵之舞》的价值。其二，这是一部难以评论的著作。为什么？其首要原因，是由于批评的原则一如克罗齐所言，“要了解但丁，就必须把自己提升到但丁的水平”，然而，邓晓芒的思辨水平，决非中国的一般哲学工作者和普通大学教授所能企及。例如，许多学者都已意识到，个体意识和独立人格是中国文化中颇为欠缺的元素，正是由于缺乏这一元素，致使我们至今尚未实现现代性。但是，学者们的思考往往也就到此为止。然而，“个体意识”和“独立人格”到底是怎么回事？这是很少有人能够盯住不放深入追究的问题，邓晓芒就是这少数几个人之一。《灵之舞》的探索所达到的高度和深度，为多数学者所鞭长莫及，自然难以评论。其三，这是一部惹是生非的、令人恼火的著作。《灵之舞》有两个阅读层次，即哲学的层次与文化批判的层次。纯粹哲学的层次隐，文化批判的层次显。于是，多数学者最为关注的，就是本书的文化批判的层次。在维护和宝爱中国传统文化价值的学者，特别是在现代新儒家看来，邓晓芒的批判简直胡来，好比一击粗暴的重锤砸碎了他们最珍视的花瓶，不光令人痛彻肺腑，而且徒留满地狼藉。于是产生两种反应。第一种是情绪激烈的反应。要么指责邓晓芒“对中国传统哲学的理解非常肤浅”，要么指责邓晓芒“偏激”。第二种反应是：嗤之以鼻，不予理会。第二种反应似乎姿态更高，更为多数学者乐于采纳。于是，《灵之舞》便不得不缩到角落里，去咀嚼自己孤独的命运。书自有自己的命运。古人云，“兰生空谷，不为无人而不芳。”《灵之舞》既是一部少见的好书，自然会慢慢地赢得它的读者，慢慢地产生它的影响。它的影响，未必发生在学术界之内，却早已鲜花般绽放在青年学子之中。当初，邓晓芒在此书的前言中说：“我充分估计到人与人相通的困难，并准备接受孤独的命运。”他自己是打定了主意，“草木有本心，何求美人折？”不曾料到，“谁知林栖者，闻风坐相悦”，终至“桃李不言，下自成蹊”。网络上曾流传一种说法，当年《灵之舞》出版后，某些青年学子的问候语一度变成了：“你读过《灵之舞》了吗？”我也大致属于首批阅读《灵之舞》的读者之一，我也曾活生生地体验过想要问人是否读过《灵之舞》的强烈冲动，我也曾经斩钉截铁地对同龄人说过：“《灵之舞》是一定会再版的！”时隔十余年，这部著作终于以单行本的形式再版，这大概是它的价值逐渐得到普遍认可的一种证明。这是一部凝视神秘和言说神秘的书。这是一部灵魂之书、生命之书，因此，这也是一部能够震撼灵魂、变化气质的书。好像是英国批评家马修·阿诺德说过，一本书读前和读后是不同的，阅读之后，读者的心灵肯定发生了某种变化。这种说法显然太乐观了。许多书读过，直如水面的落叶相似，不留下丝毫痕迹；它们以徐志摩式的潇洒，翩然告别心灵：“挥一挥衣袖，不带走一片云彩。”能够改变心灵的书，自身就须是心灵之书，这样的书为数甚少，而《灵之舞》想必位列其中。这是一部启蒙之书，它具有豁然开朗的效果和促人觉醒的功能。最后，这也是一部浪漫主义的书。有理性，也有激情；强调普遍，也强调个别。凝视神秘，说不可说，诗化哲学，这本是浪漫主义的事业；美学，实为浪漫主义运动所催生的一门学问；艺术家是第一个人或本真的人，这是地道的浪漫主义者的观念。在如今这个世界性地“拒绝浪漫”的时代里，邓晓芒或许算是最后一位浪漫主义者。相关推荐：请「[点击阅读原文](#)」—>《灵之舞》主要在讲什么Via：慧田哲学编 | 郭勇健《凝视神秘，说不可说》

章节试读

1、《灵之舞》的笔记-第三章第三节 自由感

人们说，爱就是“占有一个人的心”，而不光是占有其肉体。但这样说是自相矛盾的，或仅仅是象征性的说法。因为“心”是不能“占有”的，能“占有”的就不是“心”。真正的爱是永远的焦虑、担忧，是对被爱者的自由所抱的恐惧和期望，是对对方的“真心”的永无止境的试探和对无望的爱永怀希望的追求，是在无条件的奉献和自由的获取这两者之间的永恒的矛盾，是幸和不幸的不断交替和互渗：在幸福中埋藏着不幸的预感，在痛苦的间歇中才有片刻的销魂。有人说，爱只有在想象中才能不灭。有人说，爱本身就是一种自欺欺人。他们道出的实际上是这样一种真实：爱是一种表演，一种痛苦的性能；爱是一种艺术，一种造爱、但永远无法臻于完善的艺术。

2、《灵之舞》的笔记-第45页

只有沉默的权利才有可能使人的一切话语成为自由“表演”，成为真诚的目标迈进的脚印。沉默的权利比说真话的权利更重要

3、《灵之舞》的笔记-第三章第三节 自由感

海德格尔在这里实际上提出了一种不同于康德道德律令的自律规范，他称之为“愿有良知”或“决心”：“这种缄默的、时刻准备畏的、向着最本己的罪责存在的自身筹划，我们称之为决心”。我们或许可以仿照康德把这条自律原则表达为：你要这样行为，使你的自由意志永远成为你个人独特的决心。只不过海德格尔的这种自律规范不是形式上的，而是实质性的，它不是人人心中隐藏着的某种“应当”原则，而是人人实际上做着、但由于种种原因而被遮蔽了的。它甚至不是一条单纯的道德律，而是人的本体结构，人的存在方式，人的自发情绪，它只不过表示，人之为人就在于他“站出来生存”，用自己的此在之光使世界澄明朗照，而不是遮蔽自己。这也就意味着，人实际上是在表演自己的生存。自由感无非就是这种表演的沉醉感和透彻感。这种自由感，最突出地表现在诗人的体验中，表现在人们倾听诗人的语言并“诗意地运思”的时候。诗的感受和诗的创作就是人的最本真的存在。

4、《灵之舞》的笔记-第169页

诚然，自由意志或任意性的确有一种对人类文化、伦理道德和传统习俗的反叛和破坏性力量，但它同样也是（并且本质上是）建设性的：当它针对著野蛮、兽性、本能和惰性的力量时，它就是一切道德原则之所以能确立起来的原动力；即使当它为人类动物性需要所加强而冲破旧的限制时，它也并非一定是起著消极的作用。

恰好相反，从整个社会来说，“想干什么就干什么”的人越多，其程度和范围越大，这个社会就越富有生气，因为它的总体效应将是：越来越多的人不想干坏事（不管是出于道德还是出于利害考虑），而想干真正有利于自己和大家的事。社会的腐败绝不是由“想干什么就干什么”而引起的，而是由于少数人想干什么就干什么，大多数人却想干什么都不成而造成的。人们理所当然地把这种体制当作任意性首先要破坏的对象。

5、《灵之舞》的笔记-第84页

人格（person），是指个人性和私人性，其次，它还意味着个人身上的身体特征、气质性格、容貌

风度。是体现在外的个性特点。

人品（品格）与人格是完全相反的。

真正善良、真诚、美丽的心灵，首先是建立在维护一个独立、完整的内在人格的基础上的，而对个人人格的普遍藐视和残暴践踏，则只能使我们的国民性变得日益浅薄、粗陋和伪善。

个人人格的结构：孤独意识、责任心和尊严。

人格的第一个前提是：孤独意识。

没有意识到人有孤独的权利的人，也就没有意识到人格。

所谓孤独的权利：是指人作为精神主体的存在肯定自己的孤独性、唯一性，是对孤独的需要，即把自己与别人区别、划分开来的需要。

6、《灵之舞》的笔记-第134页

对自由意志的蔑视和压制即使有时可以暂时防止某些为非作歹的事发生，但从根本上说来，它酿成了对人类最大的犯罪，造成了永久的恶：它使人不成其为人。人具有在善与恶中进行两者择一的选择能力，这是一切道德评论之所以可能的条件。只有以此为基础的道德评价，其标准本身才是道德的。现代法制完善的国家将道德与法律严格区别开来，不把道德的劝善罚恶的要求明文载入法律条文，除了这些要求因标准的不确定而技术上难以实行的原因外，也正是看到以道德原则作为法律原则去强迫每个人的自由意志，将带来不可估量的恶果，它将使人丧失自己作道德选择的资格，使道德本身变得虚伪，最重要的是：它彻底否定了人作为一个自由存在者的尊严，因而也否定了一切道德。

中国古代惯于将道德与法、与刑混为一谈，这并不说明中国传统道德的高尚，而正说明了这种道德水平之低下。

实际上，“民心”、“人心”一旦被那些统治者“得”去，纳入到“礼”的外在规范之中，僵化和凝固起来，人民的自由意志和个人尊严也就完全“失”掉了。这种所谓“治世”只有利于封建专制统治的延续，但却使人的素质大大降低。当人民感到自己不过是一头被礼法绳索捆绑着的牲口时，社会就必然要陷入可悲的颓败和虚伪；而当人民连这一点也感觉不到，反而以为这套礼法的束缚即是自己与生俱来的天性或本能时，一个民族就成了一具活僵尸，成为先进民族的考古研究对象了。

7、《灵之舞》的笔记-第100页

《灵之舞》 邓晓芒

1、誰敢於直面人生的空虛，他就能創造出燦爛的人生

2、那支蠟燭，她曾借著它的燭光瀏覽這充滿了苦難、虛偽、悲哀和罪惡的書籍，比以往更加明亮地閃爍起來，為她照亮了以前籠罩在黑暗中的一切，搖曳起來，開始昏暗下去，永遠熄滅了。

3、人只有作為變本身，才是始終如一、前後一貫、具有自己不變的身份、個性和人格的——而這正是生命之謎所在。因此變本身是一個謎，一個真正的謎。

4、只有作为哲學的古代科學（自然科學）和作为科學的近代哲學（認識論），才認真提出了精神之謎的問題。如近代哲學首次把自我意識、人格和意志自由問題当作一種科學上可解決的問題來研究。但從笛卡爾到萊布尼茨的多次努力總歸失敗之後，康德突然悟出了一個道理：精神雖然是一種明顯的“事實”，但它的本質決不是一個科學問題，而是一切科學必須作为前提來假定的、最高的、也是唯一的謎（自在之物），科學只能思考到它，而不能解決它。然而，直到現代，胡塞爾、舍勒、海德格爾和普列斯納等人仍在致力於用反思的方法、現象學的方法、解釋學的方法來對這個巨大的謎加以描述，在情感體驗和審美體驗中为精神划定自己直接可感的領域。只是這種做法已離開了西方傳統的可證實或可證偽的“精密科學”的方向，而朝“前科學”的東方神秘主義，朝詩、道與禪，朝直觀領悟大步邁進。科學哲學所提出或所保留的問題，看來只有“詩化哲學”才能解決。

5、至關重要的也許并不是作出什么一勞永逸的“解決”。历史上，一切解決或答案都透出時代的幼稚，只有“描述”在推進著人們對精神的無窮底蘊的理解。但描述需要的首先不是全面的知識、牢固精確的記憶和條分縷析的邏輯，而是體驗。這體驗，恰如那個剝水仙花球莖的兒童的體驗一樣，具有無窮的層次。有膚淺的體驗，有深刻的體驗，有強烈的體驗，有淡淡的體驗，還有對過去體驗的現在體驗。隨著體驗的深入，當人們回過頭來，就會發現，一切體驗都是對體驗的體驗，就像一個孩子把自己当作水仙花（或把水仙花当作自己）來體驗，一個藝術家或欣賞者把作品中的人物、形象、角色作为自己的靈魂來體驗一樣。體驗本身具有一種表演性結構。精神即是表演。人生即是表演。這不是對精神和生命的科學性定義，而是對人生的體驗。一個解釋學的循環。既是體驗，它当然就是個人的，是我的體驗。如果它也成為別人的體驗，那對我只是巧合，并正因为這麼“巧”才給我帶來狂喜。這種巧合，是我終其一生都在期待的，但我知道這總歸是幻覺，我唯一能夠抓住的是我此時、此刻、当下的體驗。我既不知道我的明天，也已經不認識、不理解我的昨天，這使我根本無法建立起“人性本善”之類幼稚的或騙人的信條。但我既然總在體驗，在努力抓住那轉瞬即逝的、抓不住留不下的體驗之流，我也就永遠不會甘於承認“人性本惡”。我從我的生命之瞬間暈眩中已經看出并相信：人生是藝術，是迷人的、美的、孤芳自賞的藝術，是可怕的、可羞的、難以隱忍的藝術。

6、中國人最高精神境界（道德的或美學的）就是“無我之境”，而西方人即使講個人服從群體或服從普遍精神（上帝）時，也首先承認人的個體性是第一個前提（自由意志或靈魂不朽）。通常所謂“中國智慧”恰好表現在：將一種嬰兒般的內向的圓融性建構為成年人老謀深算的心理平衡模式，在這種“早熟”的心理模式中，既有著赤子般“無我”的真誠，又有著習慣性的自欺和故作天真式的虛偽。與虛偽完全隔絕、不知道虛偽為何物的真誠是不存在的。真正的真誠是一種選擇，它背後有一個無限可能的謊言世界；但真誠的人選擇了真誠，并將它表演了出來，對別人，也對自己。人世間的真真假假，除了真誠的願望外，還要有閱歷和經驗，才能得清楚。

7、自我意識本身就是一個矛盾，一個荒誕：它把自己看作一個與自己不同的對象，但它又體驗到自己與這個對象實際上是同一的；反之，當它與這個對象是同一個東西時，它又覺得自己可以、甚至本來就和這個東西不同，它可以對自己說“不”，覺得自己是自己的束縛。自我意識就是“是其所不是”和“不是其所是”，也就是薩特所說的“自欺”（mauvaise foi）。然而至今為止，我的一切奮發努力，不管做什麼事的那股勁頭，細究起來都可以歸結到對死、對無意義、對“不能規定”的強烈恐懼。如果這種恐懼不及時地轉化為對生活的熱愛和對不死的自信，它很可以使一個人的精神陷於崩潰；但這一步一經做到，它就成了一個人終生不懈地追求生命、創造生活的動力。

8、每一次睡眠都相當於一次有意識、有預謀地消滅意識、有意識地放棄存在，或有意識地自願死亡（所以死亡反過來被稱為“長眠”）。失眠的人則是生本能過分強烈、死本能相對不足、因而失去了心理平衡的人，他們力求最真誠地把握自己的生命存在

9、其實，人性永恆的矛盾最終可以追溯到人心中、自我意識中的真誠與虛偽（自欺）之間相互不可分的關係，追溯到人類本性的表演性。試圖用新的法寶去掃除人性的矛盾、使之變成一具僵屍的人，只說明他們尚未爬到人性表演

10、俄狄烏斯神話中俄狄烏斯受命運捉弄，無意中殺父娶母，但他仍然把這一罪行歸咎於自己的自由意志，以維持自己人格的統一；這個可憐的罪人自己弄瞎了自己的雙眼，離開了王位到處流浪，以這種慘烈的方式來懲罰自己，最終成為一完整、堅強和高大的人格。懺悔意識在中世紀成了西方對自己的所作所為加以客觀的、置身事外式的揭示，不回避自己的自由意志對自己的任何行為所承擔的責任，同時又把對這些行為做善惡評價的權利交給一個超越塵世的上帝或命運，認為人本身沒有能力憑自己的（惡劣的）本性來審判和淨化自己的心靈，這就是西方懺悔意識的一般模式。蘇格拉底的三句名言可以很好地表達出這一模式的三個層次：“美德即知識”；“認識你自己”；“自知其無知”。可見，西方懺悔意識總是和對自身統一人格的認識性把握以及對上帝全能的信仰緊密相聯的。中國古代嚴格說來並無真正的、徹底的懺悔意識，只有一種立足於已有本心、防患於未然的內省修養功夫。它從來不是徹底反省自己的整個所作所為並為之承擔責任，而總是把罪過推給外來的偶然干擾；如果是個人有什麼責任的話，也只是由於“不謹慎”，讓外來的塵垢蒙蔽了純潔本心而已。因此，中國人的懺悔總是建立在自我標榜之上的，正如歷代帝王有時下“罪己詔”那樣，總是成為一種對自己仁慈本心和無私品格的炫耀，且越是自責得厲害，炫耀的水平就越高。中國人真正注重的是“三思而後行”，至於行過之後，則除了總結一些技術性經驗以便再行之外，並不花心思在諸如個人責任、罪過根源和人性拯救這些問題上，倒更喜歡“不咎既往”、文過飾非。這種可悲的遺忘症往往達到全民性的程度。然而，一個沒有懺悔、失去記憶的民族是一個沒有自我意識、沒有時間性、沒有歷史的民族。

11、中國人為什麼老是健忘？並非因為中國人的懺悔不痛苦、不真實，而是因為中國人的懺悔不帶普遍的人道性，因而不是真正的懺悔，它總是和某一具體行為、某一具體歷史事件相聯系，而不觸及人共同本性、人自由意志或本心。其實，整個“文革”可以看成全國、全民族的一次最大的“懺悔運動”。“鬥私批修”、“靈魂深處爆發的革命”、揪出“走資派”，都有一個堂皇的借口：為了使我們的國家機器更純潔，使我們的幹部更真誠，使我們的人民“拒腐蝕、永不沾”，批判一切“資產階級的假惡醜”，建立起“無產階級的真善美”。如果我們還沒有完全喪失記憶的話，大部分人（當然指“文革”的過來人）總該記得，當年“向黨交心”、交日記、交書信，自我揭發、“狠鬥私字一閃念”，甚至在群眾大會上痛哭流涕、給自己無限上綱上線，都絕對不是虛情假意。應當承認，從直接的心理體驗上說，他們多半說的都是真話（承認這一點，在今天比承認它們是假話更令人難堪百倍！），而且真得不能再真了！因為每個人都想通過使自己袒露出或激發出赤裸裸的真誠來獲得做人（或“重新做人”）的資格，這是一件涉及到自己的根本問題的及其嚴肅和嚴重的事，大家都戰戰兢兢、如履薄冰，誰敢開半句玩笑！當然，這裡所謂的“說真話”，並不是指客觀上“真實的話”，而是指“真誠的話”：人人都在真誠地說著不真實的話，並且在真誠地、出於一片“好心”地逼著別人（“幫助”別人）說真誠的假話。這是一種情不自禁的自欺，如同催眠和夢游症一般以假為真，因為人們關注的不是說話內容，而是說話的態度。我們該懺悔的並不是說了假話，而是真誠地說了假話。由此可見，現在把一切問題歸結到是否有勇氣“說真話”，似乎只要人人本著良心說真話，就可以避免那場“浩劫”，或至少維持自己人格的一致，這種幻想包藏著某種隱蔽的危險。它並未超出文革賴以發生的傳統意識的思維模式，西方中世紀基督教的“原罪說”無論在今天看來多么駭人聽聞（一個剛出生的嬰兒就被認為有罪！），卻揭示了這樣一個道理：從本質上說，人人都有犯罪的主觀可能性，人的自由意志中天生就隱含著犯罪的傾向，在此生此世永遠得不到徹底的洗刷。由於有原罪，一切人（不論帝王還是奴隸、盜賊、囚犯）在上帝面前平等。當然，這不是說西方基督徒對於達到絕對真誠就徹底絕望了，而是說他們把絕對真誠僅僅看作一種應當熱烈追求的希望。中國人的現實主義精神把絕對真誠當作預先假定已現實具有的本心、本性，問題只在於如何揭示和發現它、維護它，去掉蒙在上面的灰塵；而這又完全取決於人的勇氣、意願和態度，所以真誠的意願和真誠本身是一回事（我欲仁，斯仁至矣！或：放下屠刀立地成佛）。只要願意真誠，是根本不費什麼力氣、馬上就能做到的（“有一日能用其力於仁者乎？我未見力不足者”）。與此相反，西方人卻在現實和絕對真誠之間拉開了一個無限的距離。在他們看來，現實生活中雖然有真誠的意願，但任何人都不可能做到絕對真誠；真誠意願的實現只有拋棄現實生活，在一個無限遙遠的彼岸世界中，當人作為“聖靈”而與上帝合一時，才有希望。這樣一來，整個現實生活就都成了不真實的，人的生活意志從本質上就是虛妄的，人之所以權且活在這個世界上，只是因為心中懷抱有那唯一的希望。人只是在世上表演。

12、羞愧是一種難以忍受的自我折磨。自殺的人中或許有一半並不是由於絕望，而是由於羞愧，由於

要徹底擺脫這個自己厭惡的自我，由於要向世人證實自己與這個人們所見到的自我客體終歸不同。即使不自殺，羞愧也使人把自己的生活造成了一個地獄。然而，羞愧又是人性的基本標志之一。孟子曰：“羞惡之心，人皆有之”。罵人“不知羞恥”，猶如罵人“不是人”。《聖經》中傳說，亞當與夏娃在伊甸園偷吃了智慧之樹的果子之後，初次意識到自己是赤裸的，並立刻用無花果葉遮住自己的下身。這一故事究竟意味著什麼，歷來人們都議論紛紛。弗洛姆的解釋是這樣的：一旦男女心中萌生出自我意識與相互意識，他們即立刻便覺悟到自身的孤寂分離，以及因性別不同而產生的相互差異。而只要出現了對自身分離狀態的意識，他們立即便成為路人，因為他們尚未學會如何相愛……人陷於分離狀態且不能通過愛而重新結合，對此種境遇的意識即是羞恥心的根源，它同時也是犯罪感與焦慮的根源。的確，人只有與自己的肉體上的“一覽無餘”的有限性保持一段神秘的距離，才能建立起自己精神上無限的獨立人格的基礎，才能為人與人之間精神上更高層次的交往和結合提供基礎。人類從遠古雜交婚姻過渡到有嚴格禁忌的氏族血緣社會，這對於人類精神世界的形成起了巨大的推動作用，因為從這時起，人才是第一次有可能成為“個人”，他有了自己的“隱私”，不再是一頭牲口，一件可以隨意擺布和檢查的物件

13、現代人類學業已證明，“詩性思維”是原始人唯一的思維方式。巫術觀念就是以移情為媒介而形成的。所謂“交感巫術”，除非人把自己的體驗轉移到別人或對象物上去，就不可能發生。在原始人心目中，山川、大地、河流、草木，無不具有人的性情脾氣，但在原始人的理解中，由人的情感投射所形成的這種“人化”的自然觀卻被顛倒為一個神明本體的世界觀了。人通過勞動千辛萬苦地從大自然獲取了生活資料，卻被看作是大自然對人大發慈悲、加惠於人；人獵取了某一動物來維持生存，卻不得不通過獻祭來使這動物神息怒。這種顛倒的理解是一切自然宗教和原始宗教最主要的精神依據，萬物有靈論和神的觀念是移情和擬人化的結果。

14、在現代科學技術已高度發展的條件下，許多人又逐漸看出，不能夠完全以科學的眼光把宗教的產生看作一種認識上的幼稚和謬誤。當人們站在科學立場上將宗教的全部思維方式和觀念形態一概拋棄時，他們常常也將自己作為精神主體所賴以立足的某種寶貴因素一同拋棄了。本世紀中葉，本雅明、阿多諾等人都提出，要在藝術創作和欣賞中以世俗的方式吸取神話和宗教中那些神秘、生動而新鮮的感受之源泉，而將其“神聖性”和宗教含義加以揚棄。對自然的顛倒的、人化的理解產生了宗教，但在人性上確是真切的（因而它甚至也構成一切科學的最終基礎和源泉）。因為自我意識本質上無非就是這樣一種顛倒，就是將對象自我化和將自我對象化

15、原始人或兒童的不自覺的移情和擬人化的傾向，隨著文明的發展或兒童的長大成人而逐漸被揚棄、被壓制和貶低，并被實用和科學認識的考慮排擠到後台去了。然而，作為人類意識和自我意識的深層體驗的結構，這種傾向仍然隱藏在人的宗教的、道德的特別是審美的需求之內，經常地被人們所眷戀、所尋求、所發掘，仿佛它才是人類精神的真正家園。然而歷史已經證明，科學是移情的大敵。科學從其歷史來說，是從原始巫術、神話、宗教世界觀和煉金術中一步步孕育出來的；然而從其精神實質來說，它是排斥情感、漠視體驗的，它本質上是一種（思維的）操作和技術，即借用概念、符號、數字的媒介對某個客觀對象在思想上進行間接的控制，而不是敞開全身心直接吃去容納、吸收和歡迎一個對象。

16、尼采並沒有意識到，他所说的古希臘日神精神和酒神精神的對立，只不過是人類自我意識的兩個本質環節，即客體的主體化（擬人）和主體的客體化（移情），在希臘精神生活中的體現而已。基督教藝術中說滲透的移情原理，層次比古希臘更高，它不再是一個擬人化的阿波羅神轟然不動地與人驀然相向、供人觀賞，也不再是酒神秘儀中將猛烈的情欲灑向獻花盛開的原野和山崗，而是兩個心靈的竊竊私語、冥然貫通。在基督教的发展過程中，西方人日益將人的日常生活留給了科學、數學和哲學，宗教則與這個外部世俗世界相分離，使人類自然而然的情感體驗寄托於超越人世卻又貼近人心的神明。藝術則在人世和天國之間起著一個橋梁的作用

17、狄爾泰從認識論上把自康德以來已成為經典公式的“直觀—知性—理性”三段式加以修正，提出了“體驗—表達—領會”的新三段式，要從內心最生動最直接的生命體驗出發，通過表達於外而與對

象建立一種回復到自身的關係；它不是靜觀的、如同物理學的“超距作用”式的間接關係，而是一種本體論上“物我交融”、“主客不分”的直接同一性關係。人所領會的是人借對象而表達的東西，是人性的東西，歸根結底是在領會自己、認識自身最內在的本質性，亦即把握在历史和時間性中生生不息的生命本體。胡塞爾現象學的建立給現代人提供了排除科學技術對人的這一本質結構的遮蔽、揭示人的精神結構之奧秘的可行方法

18、審美價值表現的是世界，把世界可能有的種種面貌都歸結為情感性質；但只有在世界與它所理解和理解它的主觀性相結合時，世界才成為世界。

19、科學技術使人在情感上與世界變得疏遠，詩和審美則使人與世界變得親近，這種情況使得海德格爾、伽達默爾等一大批哲學家傾向於將科學技術排除在精神結構的較深層次之外。普列斯納則試圖從整體的哲學人類學觀點出發，來廓清人與世界的異化（疏遠化）關係在人的整體結構中的地位和作用。他指出，人的精神世界不可能被直接知覺到的，必須對象化為歷史“文本”（如文獻、文物等）；但在這些文本之中，直接被感受到的又只是材料的物質載體；當人們執著於並習慣於這些載體、以為它們具有絕對可靠的客觀性時，它們就會成為一種與人的自由精神格格不入的、冷漠無情的對象（“歷史事實”），人們只能在它的表面上滑來滑去，而不能穿透它去達到真正的歷史意義。然而，這種司空見慣的字面意義畢竟提供了一個基礎，使人們可以通過對之誇張、變形的“陌生化”手段而挖掘其內在的意義，表達出人性的內容，打破那種司空見慣的熟悉性而使對象在精神內容上成為自由的、創造性的，因而對人來說真正成為親切的、有意味的

20、“人格共鳴能力越豐富越深刻，越占有更大的比重，那麼對象也就變得越重要、越舉足輕重。理解（領會）不是使自己與別物達到同一，消除和別物的距離，而使在使別物同時被看作別物和陌生的那種距離中成為親切的。”

21、中國人的移情的世界觀正由於不存在科學主義的阻隔，因而還保持著自身原始的圓融性和混沌性。西方人把誇張、變形視為對藝術模仿原則的有意偏離，為的是通過“陌生化”而達到強烈震撼人心的效果；中國詩人形容“白髮三千丈”或“雪片大如席”時卻是在直抒胸臆，毫無陌生感和荒誕感。中國人似乎天生有一種宇宙意識，他確信自己憑意氣、真情和誠心所說的也正是大自然所要說的，他的最高人生理想是成為“至誠”的聖人，這種聖人，按邵雍的描繪，“謂其能以一心觀萬心，一身觀萬身，一物觀萬物，一世觀萬世者焉。有謂其能以心代天意，口代天言，手代天工，身代天事者焉”。柏拉圖也曾有詩人“代神說話”的說法，但他認為詩人此時是處於不清醒的“迷狂”狀態，神“奪去他們的平常理智，用他們作代言人，正因為要使聽眾知道，詩人並非借自己的力量在無知無覺中說出那些珍貴的辭句，而是由神憑附著來向人說話。”中國的哲人們卻堅信自己與天道、天理處於同一水平：“蓋仁之為道，乃天地生物之心，即物而在。情之未發，而此體已具；情之既發，而其用不窮。……在天地則塊然生物之心，在人則溫然愛人利物之心。”不過，從更深一個層次上來看，移情本質上也的確不能不是一種表演。西方神、人之間的差距只不過是將這種表演性無限拉伸和延展開了而已。在自我意識的體驗結構中，移情無疑是一個最直接、最基本的層次了，但這一直接性層次本身就具有間接性。自我意識只能是直接性和間接性的統一：它既是體驗的自明性，同時又具有本體上的“意向性（Intentionalität）”。體現在移情上，就是這樣一個矛盾：別人的（或別物的）情感怎麼可能成為你的“直接體驗”呢？你所體驗的，根本上還是你自己的情感，或是你所想象的別人的情感。但你卻誠心相信你在體驗對方的情感。可見，這整個兒是一場自欺。既是自欺，就談不上直接性，或者说，只能假裝相信自己的體驗有直接性——這正是前面提到的那個笛卡爾式的矛盾。別人的情感只有在一種情況下才可能客觀上成為你的直接經驗，這就是不管你還是別人，在情感上都天然地受到某種固定的原始框架的規範，沒有個性，沒有根本上的偶然性和獨特性，沒有“一己之私情”，有的只是普遍的、千篇一律的“樂而不淫，哀而不傷，怨而不怒”。在這種溫靜平和、一潭死水的情感氛圍中，一個人的情感才能“客觀上”與另一個人的情感相應相合。但在這種場合下，這種相應相合並不是單憑情感體驗本身而產生的，它取決於那個造成這種情感氛圍的外部環境，即倫理道德和社會政治框架（禮）；它本身也正好由於這種千篇一律和溫靜平和的性格，而適合於成為這種倫理政治框架保持自身穩定性、連續性的工具。這就是中國傳統文化中禮、樂不分家、文藝為政治服務和道德的審美化

之最終根據和秘密。自孔子以來，中國人試圖給人類最自然、最自發的情感（親親、孝悌）作出禮儀性、道德性以至法律性的規定，以為這樣就可以使一切人在這一固定模式的教化之下實現人的淳樸自然的天性，並永遠維系一個合乎人類本性的社會制度的穩定，其出發點無疑是極為樸素和善意的，歷來也被人們從不僅是道德的、而且是審美的角度贊嘆不已。然而，這種企圖排除一切表演、立足於人類永恆不變的“最初一念之本心”的思路，卻恰好反過來造成了中國人情感意識的圖式化、非情感化和非表演的表演化，而適應著中國兩千餘年宗法政治體制的僵化與老化，這恐怕是其始作俑者也始料不及的。情感一旦成了一種禮法規範、一項必須完成的義務，它就不再是情感；一個人一旦自以為這就是他的全部情感，以為只有這樣他才是一個光明正大的“規矩人”，他就喪失了一切真正的情感，只剩下一副假面具。因此，毫不奇怪，在原本是“人情味”極濃厚的儒家禮教、詩教和樂教的規範下，中國人不僅逐漸麻木了對一切細膩道德感情的敏感性，而且使自己的藝術感受越來越變得枯竭和單一。自元代以來，中國以移情為樞紐的藝術總的來說是日漸老化和衰落。詩、畫的“淡化”和遊戲化使之成為一種玩賞性的雕蟲小技，戲曲的程式化、臉譜化使最具表情性的藝術如音樂舞蹈趨於退化以至失傳，都因為在這種“表情”的藝術中，情感表現的內容總是不由自主地落入千篇一律的“高遠”、“虛靜”、“曠達”、“空靈”，趨向於情感本身的空洞、麻木、無所謂和平復，缺乏具體的、個別的激情。要么就是使情感成了圖解道德觀念的臉譜（如在戲曲中）。儒家“入世”精神強調人的有意志，實質上不過是抹殺人的個性、使之溶化匯合於“仕途經濟”的世俗濁流，成為只有綱常倫理格架、沒有性格情感的“假人”。這種所謂的“獨立人格”或“大丈夫精神”，不論其本意是如何真誠，但由於其價值基礎本身的虛假，而不能不假。佛、道主張出世脫俗，復歸本性，任其自然，但出來對一切價值基礎予以懷疑和證偽之外，並沒有建立新的價值基礎，從自然本性中來的有情之物終究回復到了無情的自然，只能是“白茫茫一片大地真乾淨。”寶、黛的愛情糾葛，則歸根到底揭示了一個儒家正統人性論從來不肯正視的事實：那一己之情從原則上來說是不可通約的，在將人的個性完全消滅掉以前，人與人要在情感上達到完全一致是困難的、幾乎不可能的，一切強求一致的願望必將帶來愛的幻想、失望的酸楚、孤獨的淒涼，以及嫉恨、冷酷和庸俗的無事空忙和齟齬。但作者並沒有從中產生出要尊重每個人的私情、樹立每個人的個體獨立人格、打破鐵板一塊的封建人情世態的啟蒙思想，而是（儘管懷著無限惋惜地）將一切個人私情本身都否定了。《紅樓夢》作為一面“風月寶鑒”，不是為人在個人私情的基礎上將表演意識建立起來，而是“戒妄動風月之情”，否定個人隱私的神聖性，在有血有肉個人與封建吃人禮教抗爭失敗之後，最終還是要怪這些個人“自己不好”，不明智，或不麻木。

22、所謂“四人幫”“踐踏人的尊嚴”、“侮辱人格”究竟是什麼意思。這就是否認人是一個獨立的封閉體，用外在暴力或輿論壓力去“觸及人的靈魂”，把人當作一個沒有內心世界的物件，任憑政治權力來解剖和檢查，使人的一切個人秘密“暴露在光天化日之下”。所謂“逼、供、信”，所謂“揭開某某人的面紗”，所謂“思想犯罪”，都是根據這一點。今天人們要求尊重人的人格，尊重人的隱私權，無非是要求把人當作具有不可侵犯的內心世界的“個人”，而不是一頭可以隨意擺弄的牲口。不允許仁義干涉和窺探個人的一切未觸犯法律的私人行為，不論是以“群眾”的名義，以“組織”的名義，以“道德”的名義。人的心靈是一個複雜的有機整體，不可能“淨化”為幾條道德戒律；思想越深刻、情感越豐富，就越難以用簡單的“好壞”、“美醜”、“善惡”、“君子小人”來歸類。但有一點是無疑的：真正善良、真誠、美麗的心靈，首先是建立在維護一個獨立、完整的內在人格的基礎上的，而對個人人格的普遍蔑視和粗暴踐踏，則只能使我們的國民性變得日益淺薄、粗陋和偽善。這種個人人格的結構，可以概括為如下三個方面：孤獨意識、責任心和尊嚴。中國歷史上那些托跡深山、遺世獨立的隱君子，與其說是需要孤獨，不如說是逃避孤獨。莊子追求的是“天地與我並生，而萬物與我為一”的境界，道家遁世或避世正是由於在塵世感到孤獨（所謂“世人皆濁我獨清，眾人皆醉我獨醒”），而只有在山林澤畔才感到安慰和有所寄托之故。佛教（特別是大乘佛教）則以“涅槃”和“破我執”來消除孤獨感，因為只要消除了“我”的唯一性，也就不再成為痛苦，而成為最高的幸福和解脫了。在中國，最為孤獨感所折磨的反倒是那些追求群體和諧，以民胞物與、治國安邦為最高理想的士大夫和儒生

23、我們考察一下西方人的精神歷程。西方人自古希臘起，就開始擺脫原始群體意識那溫情脈脈的懷抱。德謨克利特和伊壁鳩魯的原子論，給一種初步的孤獨意識奠定了自然科學的理論基礎：既然世間

萬物都是由不可入的單個原子所構成的，那么人類社會也是由互補粘連的獨立個人（公民）而組合起來的，這種組合并不能打破每個公民原子的個體獨立性，相反，它只能由每個個體自願締結的契約（社會契約）才得到實現。蘇格拉底和亞里士多德將這種個體從自然哲學的物質結構提升到了精神性的高度，從而為個體在孤獨中克服個體的孤立無援感、上升到精神的無限永恆性提供了一條解脫之路：人可以在、也只能在孤獨中、在理性的沉思默想中擺脫孤獨。在西方中世紀基督教那里，人們除認定自己有一個不朽的精神性的靈魂之外，還找到一個上帝來陪伴自己，與自己默契神交。他們認為上帝之所以創造出人類，是因為害怕孤獨，如席勒的《友誼》一詩中所說的：偉大的世界主宰，沒有朋友，深感欠缺。為此他就創造出諸多精神，反映自己的幸福，以求賞心悅目。當然，其實是人類自己害怕孤獨，才創造出了一個上帝。然而，這種對孤獨的逃避仍然是在孤獨的心靈中進行的。上帝雖然將一切個體的靈魂都統一、消融為一個整全的、沒有部分的精神實體（聖靈），因而表面上打破了單個人外在的獨立不倚性，但每個人的靈魂在塵世生活中相對於別的靈魂來說仍是獨立不倚的，它必須獨自面對上帝，向上帝祈禱；只有對上帝來說，對一個推延到彼岸世界去的唯一本源的心靈來說，它才失去了獨立性。但上帝本身不仍然是個體靈魂獨立性的象徵嗎？人渴望“與上帝合一”，不正表達了西方人想要成為像上帝一樣絕對獨立的精神存在的隱秘欲求嗎？正由於西方人用孤獨來拯救孤獨，所以他們比中國人一般來說更需要孤獨，也更能忍受孤獨。西方人在孤獨中既不能靠旁人（親屬、朋友、“組織”、社會）拯救，也不能靠大自然拯救。中國的道觀佛寺一般建於風景秀麗、氣候宜人的明山勝地，為的是道士僧人們在這遠離紅塵之處直接與大自然相往來；基督教修士則把自己關閉在修道院深處靜修密室狹小的四壁之中，而修道院則矗立於市鎮，或構築於荒漠、戈壁等不毛之地，他們終日閉門隱居，黑袍加身，流淚嘆息，懺悔自己的罪過，不求現世解脫，但求死後得救。中國的“天人合一”觀使中國人即使在遺世獨立、“獨與天地精神相往來”時也并不處在真正的孤獨之中；西方的“神、人、自然相分”的傳統則使西方人在獨自向上帝悔罪時培養了他們對孤獨的理解和需要：人只有從“自然”中分裂、獨立和超脫出來，才有希望接近神。他們并不在群眾大會上當眾痛哭和坦白隱私，以洗刷自身的個別性（“私心雜念”），讓自己能被群體接納，而是在唯一的上帝面前肯定自己的個別性，並期待著最終的得救。宗教改革只不過是使基督教中被掩蓋和隱藏了的個體獨立意識以純粹的方式突現出來了而已：個人與上帝的距離被縮短為零，上帝的孤獨就是人的孤獨，上帝為擺脫孤獨而創世的神話只不過向人暗示：人要想擺脫孤獨所帶來的苦惱和寂寞，只有自己去勞動、勤奮有為、投身於個人的事業，像歌德的浮士德那樣，在尽可能多的事物上打上自己的自由意志的印記，去創造一個他個人、他自己的對象世界。但在歸根結底的意義上，他永遠也擺脫不了孤獨本身，他頂多能以自己的行為證明他心目中的上帝對他的恩寵。這就是近現代資本主義精神在基督教（新教）中的心理根源

24、中國人理解的人情、情感，並不是兩個平等人格在共同的社會交往和生活中通過相互了解、精神溝通而產生的感情，而是自然天定的“親情”，即可以通過生物種族繁衍的譜系表查閱到的那種家族感情，除此而外就只剩下“感於物而動”的（同樣是動物性的）喜怒哀樂之情，而這只不過是家族感情向自然界的擴展（民胞物與）。

25、如果說，人的本性就是不能忍受孤獨的話，那么存在主義哲學家則揭示出人性中的另一面，即人一旦存在，就不能忍受他人。薩特在其長篇小說《惡心》只有人的創造性的存在，才能賦予他的全部過去（歷史）以意義，才能消除人對自己、對他人、對這個世界的惡心，或者說，惡心造就了藝術家

26、要人民對國家負責，這只有當國家是每一個“匹夫”的國家，即建立在人民的自由意志之上時，才有可能。這不單是指國家代表著國民的利益，而且要看國家如何代表國民的利益。它是指人民擁有選擇國家命運的機會和餘地，而且每個人必須單獨地作出自己的選擇。一旦人民具有了這種機會，那么每個人不管他是利

27、整個中國刑法思想都是建立在這種實用的策略意識之上的，法即“術”是治人之道，是懲罰和威脅的手段，如黑格爾說的“單單把犯人看做應使變成無害的有害動物”，“以儆戒和矯正為刑罰的目的”。

28、在中國傳統中從來不存在嚴格意義的個人責任心和罪感，而只有對義務的片面的、奴隸式的服從，和對權利的不負責任的濫用。在前一種情況下，人們奴顏婢膝，或忍辱負重，以天理滅人欲；在後一種情況下，人們頤指氣使，炙手可熱，假天理以遂人欲。在這兩種情況下，我們都不懂得尊重自己的人格，也不懂得尊重別人的人格。我們沒有意識到自己作為一個人所具有的尊嚴。

29、皮科的上述的演講說明，人的尊嚴既然在於人的自由意志，那麼，它就不一定總是導致某種道德的後果。因為自由意志之所以是自由的，就在於它既可以为善，也可以作惡，既可以“墮落如野獸”，也可以“再生如神明”。以人的自由意志有可能作惡為借口而取消人的自由意志，把人當作物來限制和處理，這就是對人的尊嚴的最大的侵犯。歷代皇帝用閹人來充當宮中內侍是這方面的極端的例子，因為他不把自己嬪妃們的貞潔寄托於侍從的道德，而是寄托於其無能。推而廣之，歷史上一切扼殺人的自由、踐踏人的尊嚴的制度，無一不標榜自己是道德的衛士、罪惡的敵人，實際上卻在盡力製造一個閹人、廢人的社會。對自由意志的蔑視和壓制即使有時可以暫時防止某些為非作歹的事發生，但從根本上說來，它釀成了對人類最大的犯罪，造成了永久的惡：它使人不成其為人。人具有在善與惡中進行兩者擇一的選擇能力，這是一切道德評價之所以可能的條件。只有以此為基礎的道德評價，其標準本身才是道德的。現代法制完善的國家將道德與法律嚴格區分開來，不把道德的勸善罰惡的要求明文載入法律條文，除了這些要求因標準的不確定而技術上難於實行的原因外，也正是看到以道德原則作為法律原則去強制每個人的自由意志，將帶來不可估量的惡果，它將使人喪失自己作道德選擇的資格，使道德本身變得虛偽，最重要的是：它徹底否定了人作為一個自由存在者的尊嚴，因而也否定了一切道德。

30、中國古代慣於將道德與法、與刑混為一談，這並不說明中國傳統道德的高尚，而正說明了這種道德水平之低下。所謂“五刑之屬三千，罪莫大於不孝”，以及“春秋之義，原情定罪，赦事誅意”的“誅心”之論，都反映了以“仁義禮樂”為刑罰準則的儒家學說在人的精神生活領域中的極端專制。孟子曰：“善教得民心”，荀子曰：“有治人，無治法”，因而“得其人則存，失其人則亡”。實際上，“民心”、“人心”一旦被那些統治者“得”去，納入到“禮”的外在規範之中，僵化和凝固起來，人民的自由意志和個人尊嚴也就完全“失”掉了。人的尊嚴並不是指人處在群體關係和等級關係中的“面子”、“體面”和“身份”，而是指人內心對自己精神主體的自覺堅持。一個意識到自己的尊嚴的人，他不會被動地或屈辱地適應輿論和社會對他的身份要求，也決不會對別人的蔑視和非人對待無動於衷。

31、早期基督徒們在外部行為方式上如此溫馴、謙和、無能和低聲下氣，在內心信仰上卻又如此剛毅、堅定、高貴和超然，這在顯克微支的長篇小說《你往何處去？》中有生動的描述。天主教的聖母成了人的感性和靈性之間達成的慈愛諧和的象徵；新教則使上帝成了獨立的個人內心的一面鏡子，為個人人格的歸位提供了根據。

32、西方原子論式的唯我主義看似註重“私德”，其實倒更能維護“公德”；中國人要求每個人成為大公無私的“聖人”，推崇“修齊治平”，結果反倒以修身的私德吞并和包容了“平天下”的公德，整個社會的秩序都系於聖王或獨夫的一念之間。西方在利己主義泛濫最烈的羅馬帝國時代形成了相當嚴密的公民私法（羅馬法），中國人在數千年大一統帝國的延續中卻並未因前赴後繼的憂國憂民之士而建立起完善的、具有普遍適用性的法律體系。即使在“天下平”的時代，每個個人、因而全體國民也都處於沒有法律保護、隨時可能被侵害、被剝奪、被侮辱的狀態。

33、從表面看，阿Q精神、特別是“精神勝利法”似乎更多地帶上莊禪哲學的印記，然而實質上，它更內在地滲透著儒家倫理的基本原則，即在道德上把“我”、“己”看作凌駕於一切“人”之上的絕對尺度、精神帝王。

34、自由之為自由，就在於它的不可定義性、不可規定性和無限可能性。

35、孤獨與焦慮並不是自由的代價，而正是自由本身。

36、我們人類註定要背負著自由的十字架奔赴自己的目的地，這即是一條絕望之路，又是一條希望之路，即是沉淪，又是拯救。

37、歸根結底，一切任意性都是選擇的任意性和選擇體現了自由意志的兩個不可分割的方面，前者使自由意志與人的情感傾向相關聯，後者使自由意志與人的理智考慮相關聯，人的知、情、意就是一個有機的整體沒有選擇餘地就談不上自由。誠然，自由意志或任意性的確有一種對人類文化、倫理道德和傳統習俗的反叛和破壞性力量，但它同樣也是（並且本質上是）建設性的：當它針對著野蠻、獸性、本能和惰性的力量時，它就是一切道德原則之所以能確立起來的原動力；即使當它為人類動物性需要所加強而冲破舊的限制時，它也並非一定是起著消極的作用。恰好相反，從整個社會來說，“想干什么就干什么”的人越多，其程度和範圍越大，這個社會就越富有生氣，以為他的總體效應將是：越來越多的人不想干壞事，而想干真正有利於自己和大家的事。社會的腐敗決不是由“想干什么就干什么”而引起的，而是由於少數人想干什么就干什么，大多數人卻想干什么都不成而造成的。人們理所當然地把這種體制當作任意性首先要破壞的對象。

38、文藝復興與宗教改革分別以執著於塵世生活以及貶低塵世生活而直接超升天國的方式，為人在自由意志擺脫外在宗教教條的束縛而建立了功勳。在這方面，宗教改革似乎對後世具有更深刻、更本質的影響，它使自由意志概念不再只是日常感性的任意性，而成為一種個人精神對普遍性的無限追求，這就為現代自由人格的形成奠定了最深的根基

39、告子認為“性狀湍水也，決諸東方則東流，決諸西方則西流”。孟子自己也用了同一個“水”的比喻，“人性之善也，猶水之就下也”。孔子見大水必觀，老子也說過“上善若水”。可見把人性當作一種沒有自己的選擇能力、沒有自由意志的“水性”之物，乃是中國古代哲學家們的共識。

40、中國傳統道德正由於從道德出發的唯道德主義，而把不屬於道德規範的自由意志排除於道德之外，從而導致了中國道德傳統的道德根基的遺失，導致了這個道德傳統的非道德化、倫理化和刑政化。西方道德傳統則總是企圖把自由意志本身變成一條道德規範，因而長期陷於兩大矛盾的理論困境之中，即：任意的動機如何能必然導致善的後果；或自由意志本身究竟具有善的還是惡的性質？這些困難由於西方人在近代提出“自律”這個概念而得到了某種程度上的解決。

41、自由意志的本質就是這種自身超越：當我作出任何一個自由決定時，這個決定之所以是“自由的”決定，就在於我是自己決定我作出這個決定的；而這個“自己決定”之所以是自由的，又還是因為我已自己決定由自己決定來作出這個決定，如此以至無窮。這正如“自我意識”的情況一樣：自我意識就是“我知道自己知道”，並且是“我知道自己知道我知道”，以至無窮。自由意志就是自發地以自發性支配自己的自發性，自由地選擇了自己對選擇的自由選擇。這並不是玩文字遊戲，而是有十分深刻的理論和現實意

42、念念不忘的是誰給了他們以今天的自由——這樣的民族是不配“自由”的稱號的。自由之所以是自由，就在於它是自由選擇、自由決定、自由爭取而來的，而不是別人賜予的。自由意志的自發性和任意性選擇還只是自由的一個初步的（儘管是最基本的不可缺少的）規定，進一步的探討則發現，真正的自由意志乃是自律。這種自律，使自由意志從純粹的偶然性中擺脫出來、超升出來，使之具有了自身的規律性；但正因為它是自由意志本身內在的規律性，它就決不可能像自然規律那樣被當作達到別的目的的工具來利用，而是本身成了每個人（不管他是否明確意識到）生存的最高目的

43、一個在自己的一生中一次也沒有陷入到“虛無主義”的懷疑中去的人，即一次也沒有把自己的頭腦里從幼年時代積存下來的陳芝麻爛谷子徹底兜倒出來過的人，是不可能擁有真正的自己的獨立見解，也不可能超越自己、建立真正的自由意志即自律的

44、西方人所謂自由意志本質上不是指一種動物性的沖動，也不是一種神性的天意，而是一種人性的

東西；當它以本能沖動的方式出現時，它仍然超出這一沖動，以之作為表演自己超驗主體的面具；當它異化為上帝的自由意志時，實際上只不過是借上帝的名義表達了自身那個不斷退出自身、不斷向上超升的自由主體的無限超越性。而當自由意志這兩方面、即靈魂和面具的“雙重生活”從外在的分裂狀態都“內化”為自由意志本身的兩個有機環節時，那單純的、抽象的“任意性”（包括任意選擇）便再也不能概括自由意志的內涵和矛盾了，對自由意志的理解才第一次真正上升到了“自律”的層次。這就是近代以來的、特別是以經驗論哲學和唯理論哲學為代表的人性論學說所實現的轉變。

45、自由意志的自身規律是一種無限自我超越的規律，它與外在的自然規律在本質上是不同的，合乎自由意志的自律的理智（如以身殉道）在合乎自然規律的理智（如自我保存）看來很可能是偶然的、沒有理由的、不明智的

46、其實，洛克更關心的倒不是給自由能力下定義，而是指出自由的範圍，即思想、觀念和意志、意欲在何種情況下、在何種程度上是自由的。在這方面他修正了霍布斯和斯賓諾莎雙方的片面性：他不認為自由就是任意的沖動，但卻在一定範圍內給自由保留了任意處置自己的人身、行動和財產的自由；他也不認為自由就是理智對身體的絕對控制，但又認為一定程度上對任意妄為的限制（如法律）正是保障人的最大自由所必要的前提。因此，他在霍布斯的絕對君主制的和斯賓諾莎的民主共和制之間，選擇了一個最能代表其自由觀的政府體制——君主立憲制

47、康德哲學的全部工作，就其最主要之點來說，就是把自由的規律與自然的規律區分開來，並確定兩者的關係。許多人都熟悉康德的名言：“位我上者燦爛星空，道德律令在我心中”，卻常常忽略了，在康德那里，嚴格地說，“燦爛星空”和整個大自然，包括它的規律，都只存在於“我心中”。康德的《純粹理性批判》要說明的就是

48、康德則首次提出了，自由意志的規律是絕對自律，是每個有理性者都要在內心自發地對自己提出的要求，這要求不是為任何物質欲望所激發，也不是外來法則的強制或權威的啟示，而純粹是因為他有理性，他是人，他具有“人格”。一切道德、義務和善不再是衡量自

49、感覺原是包括抽象能力在內的一切認知能力之根本源泉，現在抽象能力卻成了唯一的認知方式；人把握了自然界的本質規律後，卻與活生生的感性自然疏遠了；人在純樸的田園生活中常感到安慰和充實，在現代層出不窮的新刺激面前卻失去了生活目的，感到空虛；人類最高尚的精神生活不是陷入鄙俗，就是陷入苦悶。

50、恐懼，相反，越是沉溺於感性生活，人就越

51、現代西方人的自由結構在尼采和克爾凱郭爾那里還只是一種單純的情緒理論，在弗洛伊德那里也只是一種實證科學的假設。只有當胡塞爾現象學提供出來一種嶄新的哲學方法之後，現代自由理論才得到了系統化的哲學闡明。胡塞爾對心理主義

52、中國傳統文化中，不論是以玉為象徵的溫靜平和的儒家，以氣為象徵的虛靜恬淡的道家，還是以燈為象徵的寂靜澄明的佛家，都反映了中國傳統自由感的一個共同特點：靜。靜則得自由、得解脫，躁動則受束縛、受拘執。當然，這靜又不是靜止於一點，而是隨遇而安，順乎自然，最重要的是在任何情況下以無所謂的態度來保持內心平靜，“心靜自然涼”。顯然，這種平靜無憂只有在完全消解了個人意志的情況下才能做到，這時，自由與必然就達到了完全的等同。然而，我們前面說過，沒有意志的自由感只不過是一種心理上的自欺和虛幻的自由感。儒家的怡然自得，道家的悠然自在，禪宗的忽然自了，都沒有給一個民族真正的自由精神帶來實質性的啟迪，而是一步比一步更深地陷入到麻木和奴性中去。魯迅指出：“中國人的不敢正視各方面，用瞞和騙，造出奇妙的逃路來，而自以為正路。在這路上，就證明著國民性的怯弱、懶惰，而又巧滑。一天一天的滿足著，即一天一天的墮落著，但又覺得日見其光榮”。人處在這樣的環境中，只能感受到死一般的寂靜：“寂靜到如酒，令人微醺。……四遠還仿佛有無量悲哀，苦惱，零落，死滅，都雜入這寂靜中，使它變成藥酒，加色，加味，

《灵之舞》

加香”。魯迅曾把中國社會比作一個漆黑的大鐵屋子，可以使人在里面睡死、悶死；又比作大冰窖，連火焰都要凍死在里面，成为玲瓏剔透的玩物和擺設。正是在中華民族面臨亡國、滅種的危機時刻，魯迅看出了這種令人欲醉、欲眠的“自由感”的虛偽和險惡，并將樹立自由意志、張揚個性人格作为拯救國民性的第一步：“其首要在立人，人立而後凡事舉，若其道術，乃必尊個性而張精神”。在《摩羅詩力說》中，他針對中國弊習，大力提倡“不為順世和樂之音”的“摩羅詩力”。魯迅的反抗精神，體現了中國的先知先覺者對另一種自由感，即真正的個性自由的追求。我們在其中不難看出尼采的影子，但它沒有尼采的貴族氣，卻有同樣悲壯的酒神氣概；它更像是朔方紛飛的雪，如粉，如沙，決不粘連

53、在無邊的曠野上，在凜冽的天宇下，閃閃地旋轉升騰著的是雨的精魂……是的，那是孤獨的雪，是死掉的雨，是雨的精魂。

54、把自己從群體中區別開來，哪怕孤獨而死；坦然欣然地生存，哪怕將遭踐踏和刪刈；在生命的臨界點上噴涌奔突，為同歸於盡的毀滅而大笑歌唱：這是數千年中國傳統中從未有過的自由感，這是自由意志的個性在中國大地上的首次誕生

55、中國傳統自由感對於這樣一種具有自由意志的個性的人來說，必然成為一種束縛人的精神、扼殺人的個性的不自由感。所謂“披枷帶鎖皆是自由人”，不過是人放棄自己的自由意志而使自身與枷鎖達到“認同”。一當人們意識到最起碼的自由是意志自由，儒家的禮、道家的自然和佛家的寂滅就都成了最不堪忍受的桎梏，必欲擊碎之而後快。中國傳統尋求的是人生的歸宿，真正的自由則首先要求建立作人的起點。沒有人，哪有自由？沒有人的自由是磁石指向北極的自由，是落入水中隨水漂去的自由，是任強者欺凌而又欺凌弱者的自由。這與動物界、植物界甚至礦物界的自然規律是一回事。它之所以稱為“自由”，是因為它是人自己早已有意布置妥帖了的，是“自覺地”遵守著的，這就是孔、孟、莊、禪引以為人之異於禽獸的優點而自傲於萬物之前的唯一根據。然而，自由意志的加入打破了這種自由與自然（必然）相等同的鐵板一塊的局面，它在人與自然、人與人之間拉開了距離，設立了界限，人有可能不再在人己物我的混沌不分中喪失對自我的意識（忘我、無我），而是必須在自我意識的基礎上去統攝自然與他人。從這種角度來看，我們生而為人，這並不足以使我們成為人；我們活著，這並不說明我們進入了人生；要進入人生，必須表演人生，必須憑自己的自由意志去設計人生。人生沒有現成的模式和模範，每個人的角色必須自己去創造，這種自我創造感，才是真正的自由感。這是一個充滿痛苦、失望、苦惱和危機的過程，也許是一個陷入孤獨和絕望的過程。但人要能承擔起自己的孤獨和絕望，要能經受住懷疑、動搖和信仰的崩潰，這才是中國人最後的希望。

56、不要取悅於你的觀眾。這就是一個真正藝術家的秘訣，也是一個人生表演者的秘訣。

8、《灵之舞》的笔记-第103页

洛根丁骨子里不是不尋求人與人相通的機會，然而他太深刻、太真誠。他看出人們只有在表演和自欺中才能相通，他懷疑“自己騙自己是不是絕對必要的呢？”如果人與人相通要以犧牲他獨立的個性為代價。他寧可獨自一人留在地獄之中，因為與他人相處將是一個更糟的地獄，特別是當他人煞有介事、滿腔熱情、心懷廉價的善意和同情而湊到跟前來的時候。安妮對洛根丁的拒斥感，正好是洛根丁對“自學者”的拒斥感在更深層次上的體現：不僅針對陌生入，而且針對自己最親近的人，一個孤獨者都必須堅決維護自己的孤獨。

9、《灵之舞》的笔记-第74页

“假作真時真亦假，無為有處有還無。”可以說，這兩句話中，包含着中華民族數千年人生與藝術體驗的最高真諦，是對整個中國傳統文化最精練、最卓越的概括。歷代文學描繪個人私情和個人經驗，無過於《紅樓夢》者；但也沒有人比曹雪芹更深刻地意識到，中國人的個人意識根本不存在自身

独立的根据，找不到它赖以存身和发展的价值基础。

儒家“入世”精神强调人的有为意志，实质上不过是抹杀人的个性、使之溶化汇合於“仕途经济”的世俗浊流，成为只有纲常伦理格架、没有性格情感的“假人”。这种所谓的“独立人格”或“大丈夫精神”，不论其本意是如何真诚，但由於其价值基础本身的虚假，而不能不假。佛、道主张出世脱俗，复归本性，任其自然，但出来对一切价值基础予以怀疑和证伪之外，并没有建立新的价值基础，从自然本性中来的有情之物终究回复到了无情的自然，只能是“白茫茫一片大地真干净。”

宝、黛的爱情纠葛，则归根到底揭示了一个儒家正统人性论从来不肯正视的事实：那一己之情从原则上来说是不可通约的，在将人的个性完全消灭掉以前，人与人要在情感上达到完全一致是困难的、几乎不可能的，一切强求一致的愿望必将带来爱的幻想、失望的酸楚、孤独的凄凉，以及嫉恨、冷酷和庸俗的无事空忙和齟齬。但作者并没有从中产生出要尊重每个人的私情、树立每个人的个体独立人格、打破铁板一块的封建人情世态的启蒙思想，而是（尽管怀著无限惋惜地）将一切个人私情本身都否定了。《红楼梦》作为一面“风月宝鉴”，不是为人在个人私情的基础上将表演意识建立起来，而是“戒妄动风月之情”，否定个人隐私的神圣性，在有血有肉个人与封建吃人礼教抗争失败之后，最终还是要怪这些个人“自己不好”，不明智，或不麻木。说到底，《红楼梦》的消极否定并没有积极的成果，它找不到一个另外的、不同于传统的立足点。

这个不同的立足点，只能是个人的真正主体性人格。

10、《灵之舞》的笔记-第一章第一节 真诚、虚伪与自欺

真诚其实并不在于不会说谎，而是在一定条件下意识到“这是说谎”。不会说谎是愚笨，不愿说谎才是诚实。真正的真诚是一种选择，它背后有一个无限可能的谎言世界；但真诚的人选择了真诚，并将它表演了出来，对别人，也对自己。

11、《灵之舞》的笔记-第36页

中国人为什么老是健忘？并非因为中国人的忏悔不痛苦，不真实，而是因为中国人的忏悔不带普遍的人道性，因而不是真正的忏悔，它总是和某一具体行为、某一具体历史事件相联系，而不触及人的共同本性，人的自由意志或本心。如果我们还没有完全丧失记忆的话，大部分人（当然指“文革”的过来人）总该记得，当年“向党交心”、交日记、交书信，自我揭发、“狠斗私字一闪念”，甚至在群众大会上痛哭流涕、给自己无限上纲上线，都绝对不是虚情假意。应当承认，从直接的心理体验上说，他们多半说的都是真话（承认这一点，在今天比承认它们是假话更令人难堪百倍！），而且真得不能再真了！因为每个人都想通过使自己袒露出或激发出赤裸裸的真诚来获得做人（或“重新做人”）的资格，这是一件涉及到自己的根本问题的及其严肃和严重的事，大家都战战兢兢、如履薄冰，谁敢开半句玩笑！当然，这里所谓的“说真话”，并不是指客观上“真实的话”，而是指“真诚的话”：人人都在真诚地说着不真实的话，并且在真诚地、出于一片“好心”地逼着别人（“帮助”别人）说真诚的假话。这是一种情不自禁的自欺，如同催眠和梦游症一般以假为真，因为人们关注的不是说话内容，而是说话的态度。我们该忏悔的并不是说了假话，而是真诚地说了假话。

由此可见，现在把一切问题归结到是否有勇气“说真话”，似乎只要人人本着良心说真话，就可以避免那场“浩劫”，或至少维持自己人格的一致，这种幻想包藏着某种隐蔽的危险。它并未超出文革赖以发生的传统意识的思维模式，并且掩盖了这样一个残酷的事实：中国数千年大一统的封建帝国从来都不是靠少数人的诡计、而正是靠千百万人的真诚来维持的，当人的素质极低、人格的独立性尚未达到自觉的时候，罪恶永远也不会缺少真诚的或自以为真诚的人来为它服务。老实说，时至今日，我们“说真话”已经说得够了，我们要求起码的“不说话”的权利，即“隐私权”。没有隐私权，没有对自己的想法保持沉默的权利，一切真话到头来都是假的，哪怕它是多么真诚地说出来。只有沉默的权利才有可能使人的一切话语成为自由的“表演”，成为向真诚的目标迈进的脚印。沉默的权利比说话

的权利更重要。羞愧是一种难以忍受的自我折磨。自杀的人中或许有一半并不是由于绝望，而是由于羞愧，由于要彻底摆脱这个自己厌恶的自我，由于要向世人证实自己与这个人们所见到的自我客体终归不同。即使不自杀，羞愧也使人把自己的生活造成了一个地狱。

12、《灵之舞》的笔记-第153页

西方原子论式的唯我主义看似注重“私德”，其实倒更能维护“公德”；中国人要求每个人成为大公无私的“圣人”，推崇“修齐治平”，结果反倒以修身的私德吞并和包容了“平天下”的公德，整个社会的秩序都系于圣王或独夫的一念之间。西方在利己主义泛滥最烈的罗马帝国时代形成了相当严密的公民私法（罗马法），中国人在数千年大一统帝国的延续中却并未因前赴后继的忧国忧民之士而建立起完善的、具有普遍适用性的法律体系。即使在“天下平”的时代，每个人、因而全体国民也都处于没有法律保护、随时可能被侵害、被剥夺、被侮辱的状态。

13、《灵之舞》的笔记-第122页

当历史发展到今天，当越来越多的人抱怨中国人受传统“责任”的束缚太深，已丧失了敢怒敢言敢笑敢骂敢打的人类天性的时候，我们忽然发现自己面临着沦为禽兽不如的无责任状态的危险。随着老派道德的贬值，社会上滋生出一种冷漠无情以至于冷酷麻木的心态。一大群青年人可以对几个落水儿童作壁上观，甚至对奋身救援者加以冷嘲热讽；一位老人在闹市区当街昏倒，只引来路人无动于衷的一瞥，然后各自走路，哪里有什么“恻隐之心”和“不忍人之心”！王朔的“痞子文学”大行其道；《废都》中充斥于目的、凝集了人生的全部“美”和“雅趣”的一连串性交和乱交情节；以现代诗、朦胧诗的怪才闻名的敏感的诗人顾城用最原始、最粗俗的方式（斧头和绳索！）杀妻和自杀——这些事实所证明的，其实并不是中国人“变坏了”、“堕落了”，而是中国人数千年的伦理价值体系已显示出了自身致命的缺陷：人们在还没意识到自己是“人”的时候，就先意识到自己是父亲和儿子，妻子和丈夫，是臣民和“父母官”；当今天这些名分已越来越显得空洞、显得是对个人人格的束缚时，人们就忽然发现，它们所一直掩盖着的那个在深层心理中蠢动的东西，一旦现出原形，竟绝不是什么人性，而是兽性。苏格拉底显示出一种介乎个人灵感（天才）和良心之间的东西，但无论如何不是对外在既定的社会价值观念和传统道德的适应，而是创造性地建立在个人自由意志之上的社会责任感，因而表现出来反倒是对传统价值观念的一次否定，而不见容于当时的世俗舆论。

14、《灵之舞》的笔记-第8页

．．．．．中国人的表情，特别是在正事场合下的表演，往往是遮蔽性，防范性的，而不是表达性的，特别是正式场合下的表情，往往是遮蔽性，防范性的，而不是表达性的，不是为了“表情”，而是为了“隐情”。有人曾慨叹说，中国人几乎成了一个不会笑的民族（指的是那种表达性的笑），不会跳舞的民族（指的是那种即兴式的，自发的跳舞），不懂幽默的民族（指的是那种心领神会的幽默，而不是滑稽）。这与中国人历来讲究以诚立世形成了鲜明的对比。

．．．．．正如只有人才能达到真诚一样，也只有人才能够真正地伪装，这两方面是天然不可分离的。仅凭中西两种真诚在对方面前都称为虚伪这一点，我们就可以说，一切真诚都同时也是伪装。而真诚与伪装的这种同一性，就是表演。

真诚是一种表演。人们之所以真诚，是因为他们在表演者真诚。．．．．．

p11真诚既然不是天生的，而是“做到”（人为的）那就要学会表演真诚，既不是把真诚当作固有的本性，而是当作追求的目标和理想。

只有意识到自己在表演真诚的人，才能真正地变得越来越真诚；没有意识到自己的表演性，不承认自己的真诚其实只是姑且把自己的相信当真，那种真诚只是一场梦。

15、《灵之舞》的笔记-第8页

中国人的表情，特别是在正事场合下的表演，往往是遮蔽性，防范性的，而不是表达性的，特别是正式场合下的表情，往往是遮蔽性，防范性的，而不是表达性的，不是为了“表情”，而是为了“隐情”。有人曾慨叹说，中国人几乎成了一个不会笑的民族（指的是那种表达性的笑），不会跳舞的民族（指的是那种即兴式的，自发的跳舞），不懂幽默的民族（指的是那种心领神会的幽默，而不是滑稽）。这与中国人历来讲究以诚立世形成了鲜明的对比。如果没有伪装，不管有多少关于自然本性、原始本性和淳朴性的感伤的乌托邦，人只是在体质上才是一个人。——普列斯纳《新视角——哲学人类学诸观点》一切真诚都同时也是伪装。而真诚与伪装的这种同一性，就是表演。

真诚是一种表演。人们之所以真诚，是因为他们在表演者真诚。只有意识到自己在表演真诚的人，才能真正地变得越来越真诚；没有意识到自己的表演性，不承认自己的真诚其实只是姑且把自己的相信当真，那种真诚只是一场梦。对于有些人来说，失眠是一种可怕的绝症。真正失眠并非出于对某件事情的焦虑（这种失眠是暂时的，也是容易排除的），而是一种面对空虚的存在所感到的焦虑。在这种失眠中，人被逼到了绝境：他存在着，但这种存在无任何意义，它就是虚无，但徒具着存在的形式，这空洞的形式对他形成一个不堪忍受的负担，一种无休止的折磨。如果真有上帝的话，上帝的存在大概就是这样（如亚里士多德所设想的没有任何质料的“纯形式”），因为一切具体事物在上帝面前都等于零。经常失眠的人往往是那些过分认真、过分敏感、不愿有一点自欺的人。他想要把真诚贯彻到底，他直面着夜的空虚，他执拗地攫住自己的存在，而不愿抛弃自己的存在，哪怕这是绝对空虚的存在，哪怕他使自己陷落入这一巨大无比的存在深渊而无所凭附。失眠的人是生本能过分强烈、死本能相对不足、因而失去了心理平衡的人，他们力求最真诚地把握自己的生命存在，排斥任何自欺，但其实，“真诚的本质结构与自欺的本质结构没有区别，因为真诚的人被确立为是其所是是为了不是其所是。”（萨特《存在于虚无》）

16、《灵之舞》的笔记-第8页

随着体验的深入，当人们回过头来，就会发现，一切体验都是对体验的体验，就像一个孩子把自己当做水仙花（或把水仙花当做自己）来体验· · · · · 体验本身具有一种表演性结构。

精神即使表演，人生即使表演。这不是对精神和生命的科学性定义，而是对人生的体验。

17、《灵之舞》的笔记-第269页

记得有一次，有学生在课堂上问我：“老师，您觉得人生究竟应当有信仰还是无信仰？”我回答说：“我不喜欢‘信仰’这个词，它总使人联想到盲从、麻木和虔诚。如果一定要说，我就说，人生应当是艺术。”

艺术当然是一种追求，这种追求，人们也可以把它称之为“美”、“真理”、“信仰”什么的。但它最本质的特点是创造，是表演，是独特的、不可重复的、一次性的天才表演。它永远不会满足，永远留有遗憾和苦恼，因为它本来就由苦恼而来，由痛苦而生。但它永远以新的姿态去创造，以解除这苦恼，沉醉于如痴若狂的瞬间，去体验人生之庄严极境的大欢喜。

艺术是超认识、超道德的。许多人对大艺术家往往抱有一种居高临下的宽容态度，在艺术家面前收敛起他们针对凡人毫不留情地发出的严厉指责，甚至暗中对艺术家的私生活和风流韵事羡慕不已。他们嘴里说艺术家是疯子，心里却巴不得成为疯子。然而，艺术家并不是疯子。真正的艺术家是人，是纯粹的、作为人的人。第一个艺术家是第一个人，第一个人也必定是个艺术家。认识和道德都是从艺术中派生出来的。实际上总是这样：不是认识和道德规范着什么是真正的、纯正的艺术，相反，正是艺

《灵之舞》

术开拓着新的认识，冲决着虚伪道德的羁绊而构成新型的道德意识。在艺术中，有着真正的人生。

另外有许多人对艺术家、特别是表演艺术家抱着一种鄙夷的态度，在他们眼里，演员是“戏子”、“倡优”，是卖唱的、卖笑的，只差一步就是卖身的。为什么“表演”在我们的日常语言中往往成了一个贬义词（如“不要演戏了！”“丑表演”等等）？因为通常认为，正派人、正人君子是从不表演的，是内外一致的“实心人”或“透明的人”。凡是要带上面具者，必定“心中有鬼”。这是多么虚伪的成见啊！康德曾设想有这样一些“实心人”和这样一个“实心的”社会：

也许会有这种情况：在某个另外的行星上存在着一些有理性的生物，他们除了以公开的方式就不能用别的方式思想，也就是说，不论是在醒着还是在梦里，也不论他们在与人相处还是独处的时候，他们不同时把思想说出来就不能有任何思想。这会产生出怎样一个与我们人类不同的相互关系呢？如果他们并非一切都纯洁如天使，那么就无法预料他们将如何能相处，一个人如何能对别人有起码的尊重，他们如何能互相容忍。因此，一个人性生物的原始构成及其类概念就已经包含着：虽然要了解别人的思想，但却保守着自己的思想，那些纯洁的特点最终也不能不逐渐逐渐地由伪装进到有意的欺骗，终于进步到撒谎，于是这就会变成我们人类的一幅漫画。（《实用人类学》，第245—246页）

人们传说康德虽未到过中国，对中国的事情却了如指掌，看来此说不确，否则他就不会到“另外的行星”上去寻找人类的这一幅漫画了。一个试图通过禁绝表演来根除伪装，把人变成实心的“物”的社会，所能达到的最大进步、最高文化就是撒谎。

在一切艺术中，唯有表演艺术最鲜明、最直接地体现了艺术的最本质的特点，即“站出来生存”（Ekstase）。表演艺术是艺术之母，它是最原始、最古老的艺术，也是最显示人的个体性、唯一性和不可重复性的艺术。表演艺术是唯一没有艺术品、只有艺术本身的艺术，是唯一完全摆脱“在者”而只体现“此在”的艺术，也是唯一与艺术家本人直接同一、永远必须从艺术家自身的角度对之加以评价的艺术。与此形成对照的是，文学家的作品一旦进入传播，就成为脱离作家而独立自存的作品，不一定要按作家的创作意图来阐释，而有了自己“客观”的内容和意义。表演艺术则是最纯粹的艺术、作为艺术的艺术，它渗透于其他一切艺术中，作为所有艺术种类中的真正艺术性因素，使它们放射出迷人的光辉。

艺术是真正的人生，这意味着，艺术是个人最直接体验着的人生。人生总是个人的，没有谁能代替别人生活，正如没有谁能代替别人去死一样。群体的人生是虚假的，正如“集体创作”的作品（“文革”期间许多“作品”就是这样炮制出来的）是虚假的一样。生而为个人，却自以为消灭了个人，“胸怀世界”或简直以为自己就是世界，就是他人；具有独特的个性、气质和才具却相信每一个人都必须以某个别人为范本、向某个人“看齐”，这种人生已把人变成了一些被命运之线牵动着每一个动作的木偶。这些木偶把自己的生活寄托在群体身上，在这种虚假的寄生生活中才感到安然自在。然而，不要以为这些木偶就真的没有个人的七情六欲了。其实他们也都是“人”，是做木偶状的人。他们外部现出种种滑稽，内心却藏着种种悲哀。为什么我们一辈子都只能准备将来的“幸福生活”，自己却没有权利为自己争得生活的幸福？为什么我们注定只能是人的可能性，而不是现实人生的拥有者？一个自己从来没有体验过真正的、具体的个人幸福的人，怎么懂得为别人创造何种的幸福生活？

每个人的幸福、每个人的生存都得自己亲手去创造，别人赐予的，就不是幸福，不是生存。重要的不是为自己的生活向任何人感恩，也不是自以为对别人、对后代有恩，重要的是，人如何在自己面前给自己的生活赋予意义，如何扮演好自己所设计的角色。

不要取悦于你的观众。这就是一个真正艺术家的秘诀，也是一个人生表演者的秘诀。

1988年10月31日初稿完，1994年4月23日改定。

18、《灵之舞》的笔记-第248页

《灵之舞》

真正的爱是永远的焦虑、担忧，是对被爱者的自由所抱的恐惧和期望（因为对方有可能不爱我，但又永远有可能爱我），是对对方的“真心”的永无止境的试探和对无望的爱的永怀希望的追求，是在无条件的奉献和自由的获取这两者之间的永恒的矛盾，是幸和不幸的不断交替和互渗：在幸福中埋藏着不幸的预感，在痛苦的间歇中才有片刻的销魂。

有人说，爱只有在想象中才能不灭。有人说，爱本身就是一种自欺欺人。他们道出的实际上是这样一种真实：爱是一种表演，一种痛苦的表演；爱是一种艺术，一种创造爱、但永远无法臻于完美的艺术。

19、《灵之舞》的笔记-第50页

人追求着生命，企图把握生命本身；人渴望着纯粹，想在最本真、最直接的意义上把生命捏在手中把玩和欣赏。就在这种追求和渴望中，生命消失了，或不如说，一点一点地流失了。

“当我沉默着的时候，我觉得充实；我将开口，同时感到空虚”。生命，就是空虚中的充实，或充实中的空虚，谓之空灵。

人生是艺术，是迷人的、美的、孤芳自赏的艺术，是可怕的、可羞的、难以隐忍的艺术。

可以肯定的是，在婴幼儿那里，最先得到理解的不是“我”和“你”（这两个字几乎是同时出现在一定阶段的幼儿语言中，并只有在将两者区分运用时才算懂得了它们的含义），而是作为“我”和“你”的原始统一体的“我们”。

真实的真诚是在意识到它有可能虚伪时才产生。

诚实不可能是天性。历史证明，无知使一切真诚成了不真诚。

真诚是自我意识最重要的标志之一。

中国人比较讲真诚，西方人比较讲真实。真实不可能返身内求，而只能外向进取；真诚则是从自己出发（“从我做起”）而又复归于自己（“问心无愧”），不计利害与客观效益的。

正如只有人才能达到真诚一样，也只有人才能够真正地伪装，这两方面是天然不可分离的。仅凭中、西两种真诚在对方都成为虚伪这点，我们就可以说，一切真诚都同时也是伪装。而真诚与伪装的这种同一性，就是表演。

意识到一切人（包括自己）都有可能虚伪，因而都有可能被看作虚伪，这是真正的真诚观念的萌芽。不会说谎是愚笨，不愿说谎才是诚实。真正的真诚是一种选择，它背后有一个无限可能的谎言世界；但真诚的人选择了真诚，并将它表演了出来，对别人，也对自己。

20、《灵之舞》的笔记-第191页

我们经常看到有些人，当他们自以为获得了最大的自由，自以为从奴隶变成了“主人”，从“人下人”变成了“人上人”的时候，恰好是陷入了最深的精神奴役的时候。一个民族在感到不自由的时候，一心盼望的是由“上面”给以自由，而在扬眉吐气、“翻身做主人”的时候，念念不忘的是谁给了他们以今天的自由——这样的民族是不配“自由”的称号的。

自由之所以是自由，就在于它是自由选择、自由决定、自由争取而来的，而不是别人赐予的。自由意志的自发性和任意性选择还只是自由的一个初步的（尽管是最基本的不可缺少的）规定，进一步的探讨则发现，真正的自由意志乃是自律。这种自律，使自由意志从纯粹的偶然性中摆脱出来、超升出来，使之具有了自身的规律性；但正因为它是自由意志本身内在的规律性，它就决不可能像自然规律那样被当作达到别的目的的工具来利用，而是本身成了每个人（不管他是否明确意识到）生存的最高目的。为什么有些人觉得自己很懂得国家和人民的需要什么，唯独不知道自己需要什么？为什么大家都夸奖这种人，而他们自己也以此为自豪？连自己需要什么都不清楚的人，难道会与人民的真正需要共呼吸、起共鸣？当然，他们也决不会认为自己“不考虑自己”是出于被迫，他们会认为那样看待他们将是一种侮辱；但他们多半会欣然同意说，他们从小受到的教育使他们一事当前，自然而然地、也是

自愿地不想到自己、光想到别人。我们的道德从来都是把自由意志的自决建立在过去受到的教育、待遇和所处的环境上，有时还建立在出身和血统之上，以便自由意志能得到某种因果性的必然解释，但却没有想到这种自由意志只是一种假象。

真正的自由意志是建立在它自身之上，这是一种自我循环，一种无限延伸，正因此它才成为了一条绝对的原则。

21、《灵之舞》的笔记-第三章第三节 自由感

什么是畏？这不是日常生活中对某个具体东西的“怕”（Furcht）。怕总是对某个有害的东西、因而是对某个有意义的东西的害怕，畏则是把一切事物看作无意义的，是对这种无意义性的畏惧。畏之所以乃在“无何有之乡”，但这个无意义的世界作为世界却“仍然独独地涌迫上来”，压得人喘不过气。在常人看来，这种畏根本就是一种“庸人自扰”，他们说：“本来就没有什么”。但这恰好说出了畏之为畏：畏正是对被抛入一个无意义的世界之中的畏，是对“在世”本身的畏。周围世界没有意义，任何别人、哪怕全体公众也都不能给我提供出一种意义。世界是一个巨大的空虚。但这同时也展示出来此在是一种可能的存在，一切意义都出自于他自身，他是个别的、唯一能给予无意义的世界以意义的存在。世界具有无限可能性，世界是怎样取决于他要世界怎样。“畏在此在中公开出向最本己的能在的存在，也就是说，公开出为了选择与掌握自己本身的自由的存在”。畏是在人的日常生活社会生活中被掩蔽了的自己的个别性。唯一性的显露。人在与旁人交往中使自己沉沦于事物之中。人们相互闲扯，相互好奇和窥探，在一些后果已可预料、因而无关紧要的“两可”选择中漫不经心，这就把自己溶化于世俗的“常人”（das Man），丧失了本来的自我。畏则使人意识到这一切的空虚无聊，并迫使人作出最终的决断：要么“在”，这就必须以他的此在、唯一的在去使世界“在起来”，去赋予世界和自身以意义；要么自己就从未“在”过。任何人都不能代替我作出这一决断，这是我个人的自由、“能在”。

《灵之舞》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com