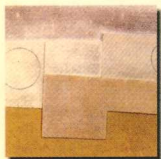


TAT

图 雅 图

ART AND PHILOSOPHY



1993-2003

艺术与哲学

十年论集

沈语冰 著

中国社会科学出版社

图雅图

图 雅 图

新经典学者文丛



艺术与哲学

十年论集

沈语冰 著



淮阴师范学院图书馆 588375

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术与哲学 / 沈语冰著 - 北京: 中国社会出版社 2003.10

ISBN 7-80146-721-3

I. 艺… II. 沈… III. 艺术-哲学-交叉研究 IV. J292.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 007485 号

书 名	艺术与哲学
作 者	沈语冰
出 版	中国社会出版社
发 行	中国社会出版社发行
经 销	全国新华书店
责任编辑	张英杰
编辑设计	图雅图工作室
策 划	洛 齐
印 刷	北京博力根印刷有限公司
开 本	850 × 1168 1/32
印 张	12.25
字 数	320 千字
版 次	2003 年 10 月第 1 版第 1 次印刷
印 数	1-2000 册
书 号	ISBN 7-80146-721-3
定 价	28.00 元

自序

现在，我愿借编选个人的第一个论集之机，勾勒一下过去十年我的学术工作的基本轨迹。这是一个始于问题，深化问题，并且仍在问题途中的旅程。

从我发表第一篇论文起，一个纠缠着我的问题就是：一种最具传统性质与本质的艺术形式（书法与国画）如何面对现代性转型这一处境？那些只读过我近期关于现代性的哲学话语的梳理与论证，以及现代主义批评理论的述评的读者，可能会对我的这个微不足道的起点表示惊讶。其实，以传统书法与国画问题起步，并不是一种偶然的经历。对我来说，这既是一个亲历的实践问题，也是一个紧迫的理论问题。因为，我把书法与国画看作自己可以有所贡献的领域。然而，正当我沉溺于这些在许多人看来纯属“个人雅玩”或“雕虫小技”的爱好中不能自拔之时，一些个人生活与历史境遇的重大转变，迫使我重新思考与审查个人癖好与更大的文化关怀之间的矛盾与紧张。这就是我于90年代初关注传统文人与士大夫精英文化如何面对现代化挑战问题的由来。

从回顾的角度看，这个问题在最初的一些文稿中就已经表

露无遗。例如，在关于熊玉鹏先生对余秋雨先生的著名文章《笔墨祭》所做的批评《且慢祭奠》的回应中，我既不满于余秋雨对传统毛笔文化酸楚的凭吊，也不满于熊玉鹏遗老式的文化保守主义。我意识到这至少已经构成一个值得讨论的问题，并且，他们两位对待传统文化那种“无可奈何花落去”式的无端伤感，或者“老夫聊发少年狂”式的轻狂断言，都不是真正的解决之道。正如我在此文的提要中所说的那样：

书法作为六艺之一对修身的重要性使其在发生伊始就被置于儒学价值序列的中心，书法不仅是进身之阶，更是对儒学秩序表示忠心的象征。古典书法的价值还被一劳永逸地规定在另一层次的序列中：那就是恒古不变的文字崇拜；它以文字的沉默性代替言说的声音，以书写的自我愉悦回避对话的种种悖谬、困难和痛楚，以独善与逍遥逃避抗争、赎罪和拯救，以“圣人不言”和“道不可道”放弃布道、传教、宣扬和对科学、价值、真理的寻求。书法传统可以而且必然要在否定中再生；我否定的是熊玉鹏的古典主义书法，而再生的却是余秋雨所无法想象的现代书法。余秋雨与熊玉鹏的错误在于，他们从根本上漠视了书法艺术发展到当代所产生的问题情境，事实上，无论是现代书法的实践还是书法作为一种文化在现代文化中的困境，都表明一个无可否认的问题业已形成：书法如何成为当代的？（《谁来祭奠：书法在当代艺术情境中的问题》）

某些人可能会认为“凡是当代的东西都是‘当代的’”，这当然是一种缺乏视角的天真。并不是所有当代的东西都具有当代意义。这一点似乎已无需多说。只要以最简略的方式翻一下艺术史就足以明白。文艺复兴之后，再按照中世纪圣像画的制作模

式作画已经不可能了。并不是说从此之后已不再制作圣像画了：圣像画仍在制作，但已经不具有艺术史的意义了。文艺复兴达到高潮之后，再依照文艺复兴艺术的准则来作画也变得不可能了。并不是说打那以后就不再出现按照达芬奇或拉斐尔的风格创作的艺术品：那种风格的艺术品仍在大量生产，但已经不复艺术史的意义了。同理，现代主义诞生之后，传统的学院派绘画并没有绝迹，由于总存在着这样那样的需要，它们仍然在批量生产与大规模销售，但是，它们也没有艺术史的意义了。

因此，说“书法如何成为当代的”，其意是“书法如何再拥有艺术史意义”？

在传统中国，书法艺术的意义维系于“道—艺”的平衡结构，即所谓“依于道，游于艺”。尽管这个“道—艺”平衡结构中的“道”的含义可以发生微妙的变化（例如在唐代李世民、孙过庭那里，它是正统的儒家思想，而在北宋士大夫书法家那里，它更多的却成了佛老思想）。书法作为一种“游艺”的地位，在不同的时期也有所变化，但不管如何改变，它的总体结构却保持不变。即便是在某些有着更大的文化关怀的书法家身上（例如明末的黄道周），书法只有“学问中第七、八等”地位，它的意义也没有消失殆尽。那末，现代中国（或至少是转型中的中国），书法这种游艺的意义之所出的“道”又是什么呢？

文化保守主义者的回答可能是“新儒家”或“新道禅”。然而，将现代中国所应当具有的规范性力量继续锚定在“儒道释”之上（尽管在它前面加了个前缀词“新”），仍然缺少说服力。由于文本的性质，我不想在此卷入与文化保守主义者的争执（在别的场合，我会继续对文化保守主义者的基本命题作进一步驳斥——事实上，它早已构成我的全部论说的一个基本背景）。我只想在此重申我的基本观点：现代中国，需要另一种规范力量；这就是我在90年代下半叶以后，倾我全力论证现代性的规范内容的基本缘由。

让我暂且按下这个论点。在对这些深层次的理论问题作出梳理后,我的基本思想也开始成形,那就是:批判90年代的“新古典主义”与“新文人画”,并为“现代书法”与“现代水墨画”辩护。这一点,在长篇论文《沉沦与救赎:论90年代书法思潮与创作》中表述得尤为清楚:

如果说80年代的书法思潮经历了从启蒙到神话的辩证运动,那么,到了90年代,书法界则几乎是神话的天下了。这在理论上表现为,更加精微化的“积淀论”的神话已经取代了“反映论”的神话,文化启蒙蜕化成为文化回归。然而,文化回归言说无法使我相信:道禅在个体的生存论问题上采取了面对而不是回避的立场。而我们可以恰当地把那种不能执着于生存论的难题,逃避存在问题的追问,却诉诸虚与委蛇、与世俯仰或逍遥自在、与物优游的事件,叫做精神的矮化状态。没有比这样的状态更加远离艺术的状态了,因为只有在艺术的状态中,只有在面对精神和形式的强大压力时,艺术的创造性才有可能撕裂生存的黑暗帷幕,呈现真理的瞬间。启蒙意识在90年代的失落,使人们手里的笔墨沦为纯粹自娱自乐的精神消费;出于对“新古典主义书法”的沉沦状态的不满,现代书法开始了它救赎的悲壮旅程。

与书法领域中的这一命题相平行,我也在“国画”(或水墨画)领域中展开对更为精致的“水墨精神论”(“中国艺术精神论”或“中国艺术本体论”)的批判:

精神幌子暂时遮掩了大批画家的拙劣面目,所以这种批评话语的危险还在于它实际上怂恿一批极其平庸

的画家，既给他们套上紧箍咒，又赐予其安慰，从而掩盖其令人恶心的画面。这就提醒了我们，一旦我们参与有关中国画或水墨画的话语生产，我们就是从根本上陷进了一个有系统的编码网络。人们只要一提到中国画或水墨画，中国艺术精神或水墨精神就会即刻到场。一个中国画家为什么要执着于做一个“中国画”画家？中国批评家为什么要纠缠于中国画与西洋画的划分并且迫不及待地为之立法？对这些问题的回答最能揭示有关中国画或水墨画的话语生产的意识形态性和权力运作机制。它已成为中国当代艺术话语中最具生产力的符码，并且为众多精神枯竭的画家提供最后的救命稻草。（《精神的虚妄》）

我把在现代性情境或现代化转型处境中，中国传统艺术应当做出回应的问题称作“文化战略”问题。这已经明确地体现在本书第一编的若干代表性论文当中。在这个问题被清晰地刻画出来（虽然远非加以解决）之后，中国当代艺术家如何回应的问题就是具体的“文化策略”问题了。这将我带向对前编中的那个基本问题的试错性尝试，这些尝试构成了本书第二编的基本内容。

在这个问题上，我几经迂回、彷徨，甚至失误。当然，我清楚地意识到现实中的“现代书法”与“现代水墨”的创作不尽如人意。我对某些“现代书法”与“现代水墨”所持的肯定与赞扬态度，与其说是我的艺术批评的盲目的党派性所致，还不如说是我对中国现代艺术寄以厚望之故。然而，我对它们中存在着的的问题仍然是清楚的：

中国现代艺术是一种“批判的形式”；它提出艺术家的创作自由以批判意识形态的钳制性话语，提出现代主义的审美原则以批判古典主义美学，提出拿来主义以

批判僵化的“社会主义现实主义”的苏联模式。这样的反意识形态的意识形态话语的意义当然不可一笔抹杀，但是人们已经从中发现了问题的严重性，即这种社会学意义上的中国现代艺术史是一部观念上不断开放和形式语言上不断萎缩的历史。（《现代书法：从批判的形式到形式的批判》）

换句话说，中国现代艺术，从一开始就先天不足，从一开始就担当了过多的义务：思想解放与意识形态批判。在美术界，这个问题通常被刻画为“大灵魂”与“本体论”之争。执着于艺术的思想解放功能的一派认为，与中国紧迫得多的思想观念与政治体制相比，艺术本身的质量倒无关宏旨；而艺术本体论派则坚持认为，艺术活动与政治思想活动的最大区别就在于艺术是一种美的形式，在于它的“语言本体”。在《从语言的意义到话语的有效性》一文里，我这样描述了这一争论：

在当代艺术这个众语喧哗的时代，“大灵魂”在“政治波普”和“玩世现实主义”的操作策划中迅速走向疲软和瘫痪，而“艺术本体论”则越来越沦为象牙塔里的学院主义。“四大语系”、“笔墨系统”的构建不仅不易解释艺术史，而且根本提不出当代艺术话语的有效性主张。“大灵魂”的失误在于这种没有“小灵魂”的“大灵魂”只能是一种意识形态话语而不是个人话语，而没有个人话语的集体话语最终要被意识形态话语所淹没（巴赫金）；象牙塔中的“艺术本体论”不是专注于艺术史对应从而沾沾自喜于一己的雕虫小技，就是在“本体论”或“本土化”的幌子下大搞通灵论的巫术，把文人的自娱行为说成是弘扬民族文化和爱国主义。

我的失误不在于将现实中的问题与理论建构所必然具有的“理想类型”的性质混淆起来，不在于指出“大灵魂”与“本体论”之争的表面与肤浅的特质，而在于沾染上了90年代以后在中国人文学术界迅速流行起来的“后现代主义”时髦话语方式。读者可以在收于本书第二编的文章里清楚地看到这一点。但是，我仍然迅速地捕捉到了90年代以后美术界以“要求意义的明确”的后现代论说与我称之为“趋于设计的形式主义”之间的争论，在何种程度上重复了80年代的“大灵魂”与“本体论”之争：

早期现代主义秉承了启蒙思想的现代性方案，这一方案是以个体主体性为基础的，为着这个方案，现代性已陷入重重危机；今天面对后现代主义狂欢的我们有必要意识到重走早期现代主义的老路是否可能。陌生化和间离效果不能与批判性划等号。陌生化和间离效果的批判性必须基于一定的情境，离开了特定的情境它们就可能沦为没有指向的混乱与苍白。一件“意义明确”、语义清楚、指向明白无误的艺术品可能并不是一件杰作，同样，没有“意义”、没有指向以及仅仅对语言结构保持异化方案，经常的情况是导致这件作品的令人莫明其妙的性质。艺术品的生产不同于一项阿波罗登月计划，人们不可能将尽可能多的可能性带进意识结构。我们情愿把艺术看作一个真正的在途中的过程，看作一次寻找，在这样一个寻找的过程中任何一次过早的锚定和设计都只能是失败。从这个角度看，“批判的形式主义”不可避免地要导向“趋于设计的形式主义”，而语言的唯我论则正在沦为艺术创作与批评中的机械主义。（《语言的唯我论与陌生化的歧途》）

非常清楚的是，我既不满于后现代论者的“要求意义明确

说”，也不满足于“趋于设计的形式主义”那种越来越苍白的故弄玄虚。敏感的读者也能发现，我是如何急于想在“大灵魂”与“本体论”（或“后现代的意义明确说”与“趋于设计的形式主义”）之争中开辟第三条道路，提出我的“第三种声音”的：

一件作品的好坏取决于两个因素：它的视觉质量和它的精神力度。……政治经济学和社会学也许会赋予一件作品以很重要的社会与政治内涵，但它们从来也不能保证它的艺术质量。……我所说的精神力量也不是单纯的观念，更不是说要给一个明确的观念或意图进行赋形甚至图解。我们应该从这样的角度来理解“精神力度”：艺术形式是艺术家精神压力下的产物。“艺术家何为？”必须天天面对这样的追问。追问并不是要解决那个终极问题。事实上那个问题无法解决。然而，我们却正是在对此问题的敞开中，以及对此问题的回应中找到我们存在的路径。一个艺术家面对精神问题的压力越是强大，他所感受到的形式的紧迫性也就越强大，而只有在这种形式的紧迫性面前当仁不让、敢于承担的人，才能成为一个真正的艺术家。而真正的形式也就是在强大的压力之下“非如此不可”的形式。（《通向意义之途》）

这一理论的好处是显而易见的。它拒绝“大灵魂论”与后现代主义的“意义图解论”对形式的漠视，也避免了“艺术本体论”与“趋于设计的形式主义”对精神向度的阉割。至此，我参与美术界的大混战基本告一段落。但是，正如敏锐的读者可以体察到的那样，无论是从学术视野着眼，还是从理论积累来看，我的这些仓促的理论表述所体现出来的雄心，与其胜任能力之间，确实是不成比例的。这就把我带到了现代性理论话语的领域。我想彻底弄清楚西方人是怎么看待现代性这个问题的，他们是如何

论证现代性的新的规范正当性的，他们又是如何处理传统与现代性的关系的，以及最后，也是最重要的是，他们是如何在现代性的处境中解决艺术的形式—美学维度与其真理内容及道德诉求之间的关系的。这些问题构成了本书第三编以下的主要内容。

在国人所有匪夷所思的行为中最最匪夷所思的事情是：摸着石头过河。仿佛中国的事情都是前无古人，后无来者，史无前例，旷古未闻的。这是中国的夜郎情结的一个最显而易见的表征。每当有人告诫说：为什么不学习西方人（乃至日本人）的成功经验，吸收他们的失误教训呢？国人就会反驳说：中国人口那么多，中国的独特国情那么复杂，怎么能学习外国呢？学习外国也无济于事！于是，“中国人口多”成了解释一切的最终原因，成了推委责任的最佳理由。殊不知，“中国人口多”与其说是中国实现现代化之难的终极原因，还不如说是中国走向现代性社会过程中的失败的第一个结果。由于对知识的极端不尊重，更由于对知识与信息在现代民主决策中的重要性的极端漠视与轻蔑（最终这也可以追溯到中国古老的反智主义传统），我们才不仅多生了三亿人口，而且还造成了几何级增长的、“三亿的三亿”问题。狂妄自大，耻于学习，这是国人最深入骨髓的劣根性。

在世界诸文明中，西方人率先实现了现代化，进入了所谓的现代性社会。在这个过程中，西方人已经总结出了大量成功的经验与失误的教训。所有这一切都反映在西方的社会科学与人文学科中。其文献之浩瀚、规模之宏大，事实上是中国所有社会科学工作者与人文学者加在一起，毕众生之力、皓首穷经也无法完全吸收、消化的。面对这样的难题，国人又想出了无上妙法——三十六计，走为上策：与其艰难地跋涉于西学的长途，不如退避于“国学”的玄奥：天不变道亦不变，以不变应万变。于是，当“现代性”作为一个西学问题的丛结，刚刚开始为国内社会科学界

与人文学界所关注的时候，当人们压根儿还没有弄清楚“现代性”何所谓，它的根本含义与题域、它的基本主题与学术趋向，以及，现代性究竟意味着某种规范内容抑或仅仅一种批评态度与气质等等最最起码的问题时，许多人就一窝蜂地提出了“中华现代性”、“中国现代性”等等令人莫名其妙的概念；并且，提出了诸如“中国古典绘画的现代性”、“中国古典诗歌的现代性”等等匪夷所思的假命题。

我的现代性研究于是显出极其笨拙的精神来。我有一种做学问的傻劲。对我来说，弄清一个问题的来龙去脉，并且看看，在这个问题已经被人们说了那么多以后，还有什么新东西可说，是一个学者应该做的最起码的工作。这就是我首先着手现代性的哲学话语研究的原因所在。因为，我的想法是：哲学虽然已经不再拥有“人文学科之母”的美誉，却仍然保持着在各个领域间进行对话的能力。正如我在一次谈话录中所说的那样：

现代性这个问题确实太大。我的策略是采取分门别类的研究：现代性的哲学研究、现代性的社会思想研究、现代性的文艺美学研究，等等。但是，即使仅仅作为“现代性的哲学研究”，它也仍然是个太大的题目，因此我的书有一个副标题：“现代性哲学引论”，意思是作为我对这个问题的导引性与准备性的研究。（《现代性：尚未开始的方案》）

通过对现代性哲学的基本主题、现代性哲学话语诸面相，以及现代性哲学的基本理路（详见本书第三编）进行广泛的梳理与透视后，我在《透支的想象》一书中达到了我对现代性这个问题的初步认知，正如我在谈话录中所说：

对现代性的奠基与正当性论证其实早在笛卡尔那里就开始了，但是，有意识地论证这个问题的，确实始

于19世纪,按哈贝马斯的意见,始于黑格尔。不过,这个问题在西方学术界成为热门,还是马克斯·韦伯以来的事。韦氏以来,诸家谈现代性,各有各的说法,各有各的长处。但是,我的感觉是,没有人在这个问题上比康德、韦伯(韦氏本人高度依赖于康德的基本假设),以及哈贝马斯更为可信的了。因此,沿着这一传统,我将现代性理解为一个文化的分化过程。前现代性文化以大一统的宗教或礼教世界观为特征,而现代世界走向了两个方向的分化:首先,文化从日常生活中分化出来,成为诸专家文化:科学知识、道德及正义理论,以及艺术哲学或美学话语等;其次,文化本身也分化为科学、道德与艺术诸领域。康德第一次论证了诸领域的有效性原则。正如你已经注意到的,就是科学领域中的客观性原则、实践领域中的道德自决原则与审美领域里的艺术自主原则。

按照这样的理解,我将现代性的规范内容进一步概括为“五自原则”:

中国,一部近代史与现代史已经走了150年,却始终尚未走向真正的现代。什么是真正的现代?不要误认为我对现代性采取了一种本质主义的认识。但是,不认可本质主义并不意味着一定要走自然主义路线。事实上,一种对待现代性的辩证观是需要的。即现代性既意味着某种规范内容(如哈贝马斯所说),也意味着某种批判态度与批判气质(如福柯所言)。这样,人们就能明白,现代性并非空无一物的不断的自我批判与自我质疑,也不是有着固定内容与不变本质、可以拿来模仿的现成模型。而所谓现代性的规范内容,是指启蒙思想家

在提呈现代性这一规划时所坚守过并论证过的理想。哈贝马斯曾经描绘了这一理想的方案（见《现代性：一项未完成的方案》）。而在《现代性的哲学话语》里，哈氏更好地提炼了表述，他认为“既非黑格尔也非其左翼或右翼的嫡传弟子曾想质疑现代由以描绘其自豪和自我意识的现代性的成就。毕竟现代屹立在主体自由的象征之上。而这一点在社会里被认知为受民法保护的合理地追求个人利益的空间；在国家里被理解为在政治意愿形成中平等参与的原则；在私人领域中被理解为伦理自主和自我实现；最后，在公共领域，被当作围绕着习得反思文化所发生的教化过程。”这可以被视为哈贝马斯理解中的现代性图像。我则将这一图像进一步清晰化为围绕着主体性建立起来的现代性的规范内容：哲学与世界观层面上的主体性（自我）、科学层面上的客观性（自然）、实践层面上的道德自律与政治自由，最后，是审美与文化层面上的艺术自主。我将它称为现代性的“五自原则”（自我、自然、自律、自由与自主）。有之则现代，无之则尚未走到现代。（《现代性：尚未开始的方案》）

在对现代性作了这样一番哲学方面的观照后，我对中国式后现代主义的批判就获得了更为有利的视点。在前期，我已经注意到了中国式后现代主义的危害。现在，我更加急迫地对它作出清理（详见本书第四编）。正如我在《我为什么批判后现代主义》一文中所说的那样：

然而，正当后现代主义在它的原产地已经走向终结的时候，它在中国却获得了始料未及的繁衍契机。与某些论者不同，本书作者并没有简单地将中国式后现代主义归结为学术界与艺术界鹦鹉学舌的结果（所谓“话语

的平移”)。后现代主义在中国的传播有着深层次的历史原因,也有着更为具体可感的现实动机。后现代主义的反基础主义、反总体性、反主体性、强调动态过程胜于静态结构,与中国前现代性思维是如此合拍,以至于人们稍加思索就不难从后现代主义当中辨别出中国保守主义者的弦外之音。而它所宣扬的后现代主义视觉美学:非线性几何、不对称、反崇高、散点透视乃至中国园林式“后现代空间”……也与中国前现代性美学如出一辙。

已经有不少学者意识到后现代主义预设与中国前现代性思维的合拍之处。只不过,它们通常被用来证明“中国古典思维”的“超前性”,而不是它的“落后”。在这个问题上,我认为西方学者伊格尔顿倒是比众多中国学者清醒百倍。他说:

今天在北京大学设有一个后现代研究的机构,中国在进口减肥口乐的同时一起进口德里达。一种需要深入探讨的时间扭曲。殖民主义的进程有助于在好坏两方面剥夺第三世界社会的发达的现代性,现在这个进程让位于新殖民主义的进程,由于这个新的进程,那些部分地是前现代性的结构被吸入了西方后现代性的旋涡。这样,没有继承一种成熟的现代性的后现代性日益成为它们的命运,好像落伍造成了一种形式的早熟。(伊格尔顿:《后现代主义的幻象》)

我对中国式后现代主义的批判不在于仅仅指出它们的危害,更在于指出这些危害的人为性——因为后现代主义在90年代的泛滥成灾,正是某些别有用心知识分子有意识追求的结果:

后现代主义在中国落脚的时候,正是80年代尚未分化的中国知识分子群体的“新启蒙”遭到重创的时

候。这赋予了后现代主义在中国的传播以千载难逢的大好机会。……显然，除了迎合文化保守主义的心态，后现代主义太切合新左派的胃口了。在中国的文化保守主义者与新左派眼里，难道还有比批判形而上学的恐怖主义、理性社会的大监狱、西方中心主义的险恶用心、自由民主的乌托邦、全球化的谎言，以及宣扬身份与差异、文化与价值相对主义的后现代主义更好的东西吗？（《我为什么批判后现代主义？》）

的确，由于我的工作性质，我频繁地遭到学生们貌似有理的驳诘。每当我，比方说，指出中国这个民族总的来说不是理性太多，而是过于非理性时，有人就会站出来说，“我们要理性干什么？难道我们需要一个理性社会的大监狱吗？”对此，我已经尖锐地指出：

后现代主义对中国学术界与思想界的影响，已经明显是灾难性的。90年代接受大学教育的一代大学生（特别是在人文学科中）已经不加反思地运用后现代主义的基本假设。他们一开口就引用尼采、海德格尔、德里达与福柯，仿佛引用他们已经不需要任何特别的理由。他们，凭他们深不可测的玄奥与权威，难道还需要别的理由吗？换言之，后现代主义已经成为新一代大学生的基本知识储备与无意识装置。在90年代中国读书界，难道最流行的不是这些人的名字吗？：尼采、海德格尔、巴塔耶、拉康、德里达、福柯、德勒兹、利奥塔、博德里亚尔、罗兰·巴特、克利斯蒂瓦、“耶鲁四人帮”、詹克斯、罗伯特·文杜利、奥利瓦。以及反现代性的老保守主义者列奥·施特劳斯；还有这些德国反现代性的猛将、让“汉语学界”心仪不已的德国右翼知识分子“四