

PEKING UNIVERSITY

北大讲座

第二辑

《北大讲座》编委会

3



北京大学素质教育项目

北大讲座 第二辑

《北大讲座》编委会

北京大学出版社
北 京

图书在版编目(CIP)数据

北大讲座. 第二辑/《北大讲座》编委会编. —北京: 北京大学出版社, 2002. 12

ISBN 7-301-05976-0

I. 北… II. 北… III. ① 社会科学—中国—文集 ② 自然科学—中国—文集 IV. Z427

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 085793 号

书 名: 北大讲座(第二辑)

著作责任者: 《北大讲座》编委会

责任编辑: 刘乐坚

标准书号: ISBN 7-301-05976-0/G·0782

出版者: 北京大学出版社

地址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn>

电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752032

排版者: 兴盛达打字服务社 62549189

印刷者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

890 毫米×1240 毫米 A5 开本 8.25 印张 229 千字

2002 年 12 月第 1 版 2002 年 12 月第 1 次印刷

定 价: 15.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 翻版必究

《北大讲座》编委会

主 任：许智宏

副 主 任：王登峰

成员单位：北京大学党委宣传部

北京大学学生工作部

北京大学教务部

北京大学教育基金会

北京大学科学研究部

北京大学社会科学部

共青团北京大学委员会

北京大学艺术学系

北京大学出版社

编 委：沈千帆 于良佐 王 干 郑清文 祁树鹏

吴彦彬 何 敛 刘晓英 刘欣怡 晏世琦

张佳妮 许一瑾 劳 婕 段 然 王 瑶

刘 媛 吴云广 邹明健 肖 云 陈 昕

目 录

论史诗性——兼论中国史诗电视剧的孕育	马润生/ 1
西方哲学“个人—社会”模式的盲点：家哲学	杨笑思/ 10
东西方文化差异与人格	王登峰/ 30
文化性思维——从哈佛大学的核心课程说起	韩敏中/ 51
中国的渐进政治体制改革	徐湘林/ 63
19 世纪以来德国学者眼中的中国	赵进中/ 78
时代发展与中国特色	薛汉伟/ 86
莱茵资本主义与全球化	张世鹏/ 93
我国社会主义初级阶段的“多元所有制结构”	赵家祥/ 106
国企改革	刘 伟/ 117
制度变迁的机制研究	刘世定/ 135
入世与我国政府管理改革	周志忍/ 149
我国的金融发展与融资政策	陈 元/ 160
高级管理人员的选拔问题	徐联仓/ 174
信用与道德风险	陈少峰/ 181
信用制度是现代人成功的阶梯	夏学奎/ 194
肯尼迪、赫鲁晓夫与中国的核幽灵	牛大勇/ 207
跨世纪中俄关系的回顾与展望	关贵海/ 218
转基因生物产业及生物安全立法问题	陈章良/ 231
流星雨观测与小行星	朱 进/ 240
留学与归国创业	王 强/ 245

论史诗性

——兼论中国史诗电视剧的孕育

马润生

马润生，博士，第四届中国十佳制片人（位列榜首），毕业于中央戏剧学院，中国广播电影电视节目交易中心总经理，中国音像协会副会长，国家一级导演。曾任《康熙王朝》等多部电视连续剧的出品人。担纲制片人兼导演的电视连续剧主要有《香港的故事》、《中国命运的决战》、《日出东方》等。发表有《论史诗性》、《运用系统工程理论重构电视制片意识》、《中国数字化电视制片管理》等。目前主要从事中国国内国际文化交流及电视节目交易工作。

北大是我从小就非常向往的一个地方，说这句话可能是老生常谈。这个地方曾经留下了我许多孩童时的回忆。后来我们家就住在中关村附近，那是一个部队的院子，我还带着我的儿子来到北大，让他感受这种文化的气氛，追寻这种文化的足迹。今天到北大来讲课，或者说和同学们进行交流，在我平生中是第一次。我是怀着一种诚惶诚恐的心情来的，因为在北大里都是我们中华民族的精英，都是我们能够代表时代精神的学子。

既然我从小有这种对北大的执着追求，而且我还有这种乐于与人交往的嗜好，所以，我今天不敢说是讲课，而是对一个现实问题进行简要的论述。同时，我自己也希望同学们就电影电视美学方面的理论，电影制片管理和导演艺术创作方面，能提出想了解的问题。对于我所讲的，认为不对的地方，我们可以磋商。一句话，通过我们彼此之间的信任，建立我们彼此之间的感情，促使我们双方共同发展。

我今天讲的内容是我的博士论文，大家知道博士论文要有十几万字，要我用不到一个小时的时间把博士论文讲完是不可能的。那么，我想和大家讲，我的博士论文主要写了些什么，和我为什么写。我的博士论文的题目叫《论史诗性》。

我是在1999年11月22日通过答辩的,因为我当时推迟了半年。为什么推迟呢?因为那时我正在组织拍摄《中国命运的决战》,那一年的3月6日晚上11点40分,我被汽车撞了一下。撞“死”了,又被抢救过来。(笑声)(车祸的地点)是里士满,也就是“911”事件中有飞机坠毁的地方,那里也是我们当时的拍摄地。发生车祸之后,我一醒过来就问他们(医护人员):“我还有腿没腿?”他(医生)用手指顺着我的腿向下滑,我还有感觉,我想,自己起码还不是植物人吧。(笑声)在美国拍摄期间,我也完成了近30万字的博士论文的素材。可惜回国之后,这些素材被我的老师砍掉只剩5000字,这十几万字是我躺在医院里由这5000字派生出来的。这是我写博士论文的一个插曲。

在座的各位同学,包括大家的亲戚朋友,我想,喜欢电影、电视的人肯定非常多,尤其是加入WTO,中国走向国际,有一系列能够表现我们民族精神的事件,都使我们大家兴奋不已。中华民族的发展,我们中国加入世界所有活动的伟大的创举,都表现了我们这个民族应该产生史诗性的电影电视美术作品。但是,自从1997、1998年以来,我们中国的电影包括电视,能够称之为史诗性的电影作品几乎没有,我并不是在否定我们的历史。当然20世纪,尤其进入20世纪80年代以来,中国的电影、电视,中国的人文精神有了飞速的发展,它表现在中国古代历史和现代电影革命历史题材的作品比比皆是。从后往前说,比方说,我刚刚完成的《日出东方》、《长征》,再往前:《中国命运的决战》、《开国领袖毛泽东》、《巍巍昆仑》,还有现在正在拍摄的《邓小平》等等,它都表现了我们中国革命历史的伟大进程,那么表现中国古代历史的《雍正王朝》、《康熙王朝》、《唐明皇》等等,像这种历史作品也是比比皆是。可是为什么这样一个能够产生丰厚历史文化的伟大民族,却没有我们自己的伟大的史诗性作品呢?我们现在出现了一个现象:我们把场面宏大、人物众多的作品称之为史诗性的作品,而且批评界的评论家们也常常把这种作品称之为史诗性的、史诗品格的、史诗般的艺术作品,加以褒扬、褒奖。但同学们,我们要理性思考,当我们的批评家、文艺理论家在使用这一批评术语的时候,并没有深究这种史诗性的内在理论的涵义。如果说批评对艺术创作

有着导向性的话,如果说我们的美学评论和我们的艺术创作是车之双轮、鸟之双翼的话,那么我们在史诗性的美学探讨方面却存在着一个非常不正常的现象:我们的批评家在使用这个术语时是不确定的、模糊的,甚至是概念化的。它带有极大的随意性,带有极大的个人好恶的评论。而这个评论恰恰又对产生史诗性作品的影响是负面大于正面的,也就是说它不仅没有推动史诗性作品的发展和诞生,相反却造成了不能诞生的现状。这是一个十分值得重视的事实。一方面,批评家、文艺理论家在使用史诗性这一批评术语时信手拈来,因此它误导了一批观众和一批创作者,我们民族的“史诗性作品”随处可见;另一方面呢,那些真正具有史诗性品格的,和史诗性美学品质的上乘之作却为数甚少。这两个方面没有形成互动的合力,相反越拉越远,造成恶性循环,此类作品的艺术质量着实的令人忧虑。我是中央戏剧学院导演系毕业的,我曾读过两个导演系,一个中国戏剧学院导演系,一个中央戏剧学院导演系。我当时被分到中央电视台,在中国电视艺术委员会,就在1989年开始,我就进入了飞天奖和星光奖的评奖工作,以及中央重大革命历史题材审订这样的工作。我当时观摩了很多的片子,因为我是负责全国电视题材规划,中央重大革命历史题材审订,负责电视剧和飞天奖的评奖的,同学们想一下,我每天的工作是什么,几乎看了又看,看了又看,看了又看,看到我曾经看到电视剧就想吐。(笑声)在看(片)的过程中,我感觉到,(现实)和我读导演所接触到的,是两个不同的概念——我感觉找不到“我”了。从我们这几届的评选中,推举了许多著名的编剧、导演和演员,还有非常著名的作品,这些作品也被我们评论界誉为“史诗性”的。当时那么多作品,我自己都莫名其妙。四年之后,我突然想,我在哪里?我找不到我自己。我是干什么的?我还会干什么?我感觉不行,于是就调离了这个地方,我来到了中国电视剧制作中心。搞老本行,当导演,我终于当导演了。那是在1992年的9月12日,我记得非常清楚。

一个人想成为导演,或者是文艺工作者,这个人起码有99.5%(的可能)从幼儿园开始就喜欢蹦蹦跳跳,思想非常活跃。我从小就是孩子头,好为人师,至今还是这样,所以我今天会成为这样。当一

个人不能实现他的理想,理想坍塌时,同学们想想,那是什么感觉呢?是茫然的、痛苦的。包括我今天,是痛苦的,因为我不能当导演。刚才有同学问我:称呼我“马老师”好,还是什么好,我希望大家称我“马导演”。其实,我今天做领导工作,做制片,也用的是导演的思维和管理理念。我第一次当导演的时候,因为是从高层机关到一个制作单位,两个不同的概念,一个是行政管理,一个是艺术创作,人家对我根本不信任。我当时拍的《吾土,吾神,吾人》,这个电视剧是12集。这个片子填补了我们国家电视剧制作相关领域的空白,是我完成的处女作。正是因为我参与评奖四年,以及我在艺术创作中的困惑,才促使我进行这样的探索。应该说明一点,历史题材的作品并不一定都是史诗性的,它只是艺术作品的一个组成部分。对一部取材于历史生活的作品,如果我们的创作主体确实要把史诗性作为追求的目标,我们必须认真地遵循这一概念的内涵。如果说史诗性这一批评术语经常出现在文学批评中的话,那么针对这一论题进行的研讨却是相当平坦的,而这种平坦又是有害的,这是非常不正常的。大概因为工作的原因,和本人在艺术创作实践中常常受到的困扰,使我涉猎到对史诗性的影视美学的研讨。我经过这样的思考,在导师的指导下,确定了论史诗性这个选题,试图把我的一孔之见诉之于文字,公诸于世,为史诗性正名,辨析史诗性在中国电影电视剧的审美定位。这就是我讲的序。

首先,什么是史诗。史诗是人类历史上最早的文学艺术形式,最早使用“史诗”这一术语的,我们可以见诸于亚里士多德的诗句,它原本指的就是古希腊的荷马史诗。史诗最早起源于荷马史诗。

自荷马史诗诞生以来,荷维吉尔的《埃因阿士记》率先向荷马史诗提出挑战,被人们称为开创了欧洲的人文史诗的先河。像奥维德的《变形记》,几乎汇聚了当时西方所有的著名故事,有人将它称为背弃英雄史观的史诗,黑格尔称之为“英雄时代”。后来再发展,卡尔巴蒂诺用充满着青春活力的对比,反复夸张的语句等等完成了具有讽刺意义的史诗,使史诗的内涵得到了发展和延伸。发展和延伸的简单脉络,是从古典神话的英雄时代,再到欧洲的文人史诗,以及后来的文化背离,背弃英雄史观,和讽刺史诗的诞生,这就结束了当时古

典史诗的历史时代。这样,历史的年轮进入了史诗的新的表现形式,这就是但丁的神曲。但丁的神曲以恢弘的时空结构,深刻的引喻,生动的类型化的人物,揭示了被神学统治了千年之久的中世纪的社会本质,为古老的史诗文化注入了新的活力。因此,称但丁为中世纪的最后一位诗人,同时又是新时代的最初一位诗人。在后来,弥尔顿的《失乐园》以独特的风格,宏大的结构,生动的人物,展示了关于人类堕落的主题,使史诗的主题得到了进一步拓展。再后来,历史把史诗推进了现代史诗的阶段。所谓现代史诗,它以生机勃勃,多姿多彩,包罗万象的社会变化,进一步丰富了这一文学的艺术形式。它的代表作品是超越意识的《尤利希斯》。《尤利希斯》运用意识流的手法,讲述了两个男人从早上八点钟到次日两点钟的生活经历。所有史诗都有非常长的时空跨度,而它这么短怎么被称为史诗呢?它表现了人们生活经历和心灵的历程,生动地展示了人们对新生活的认识,揭示了社会发展变迁的历史意义,因此被喻为最伟大的西方社会写实的现代史诗,这本书最初在美国是禁书,但后来还是出版了。我建议同学们有机会的话去读一下。另一位代表人物是马尔克斯,他写了《百年孤独》,获得了诺贝尔文学奖。《百年孤独》在神话和现实交融中,寓言般地描绘了玻底亚家族七代人的辛酸命运,表达了历史的发展是如何影响人们的感悟和情感,以及他的思索的。同学们注意,所有的艺术作品都是通过情感来表达的。后来,托尔斯泰和他的《战争与和平》,更是以时代风云的变化,艺术地再现了那段历史,这就是称之为现代史诗的阶段。史诗的起源、发展、嬗变,使史诗的内涵发生了巨大的变异,因此我们把史诗这种文学表现形式和史诗性的美学概念割裂开来,分别进行探讨。

何为史诗性呢?如果说史诗是作为一种文学题材的类型的話,那么它的基本特性,我们将它称之为史诗性。黑格尔在区分艺术时,他曾把史诗和正式史诗区别开来。“正式史诗”主要指类似《荷马史诗》的史诗,而“史诗”主要指长篇叙事或长篇小说。史诗性这一概念,则体现在正式史诗中。所谓史诗性,它不仅能够涵盖叙事文学作品的特质,还可以超越叙事文学作品的体裁限制,而渗透于其他文学艺术体裁中,诸如戏剧、电影、电视,从这个意义上,我们也可以用“史

诗”这一术语, 称谓长篇小说和长篇叙事诗中某种风格类型的作品, 而面对戏剧、电影、电视剧题材中具有类似风格特征的作品时, 我们也宁愿称之为史诗性作品。《简明不列颠词典》中史诗的定义是: 史诗, 它常指描绘英雄业绩的长篇叙事诗, 也被用来指托尔斯泰《战争与和平》一类的长篇小说和爱森斯坦《伊凡雷帝》这样的电影。因此我们说, “史诗性”是超越体裁范围的某种特定风格特征的作品的标识。我们把这些标识概括为以下几点:

(一) 史诗性的作品必须是对民族历史的叙述和对民族性的超越

我们中国现在没有史诗的作品, 因为我们带着当代的思维去叙述民族的历史, 我们不仅仅没有超越过去的历史限制, 更没有跨越我们时代的今天。它是为胜利者展示的一种历史, 即为我所用。这是我们在这方面追求的悲剧。它是站在我们中华民族几千年文明史上的, 它没有站在我们人类文明史上去看我们的民族历史。托尔托夫在他的《伟大的秘密》中说过这样一段话: 探索伟大的秘密, 在思虑中老去, 一代接着一代, 永远询问下一个时代。当我们今天的人去叙述我们民族历史的时候, 如果不能超越我们民族的狭隘意识, 又怎么可能具有人类意识呢。过去有人讲, 越有民族性, 才越有人类性; 现在, 我们要把这句话翻过来, 只有人类性, 才有民族性。民族性是蕴含在人类性之中的。

(二) 人物形象的类型化表现出来的结果, 是个性的完整性与普遍意义

但凡史诗, 都是写伟大人物的。伟大的人物, 既是国家、民族、部落中的一员, 又是家庭中的成员。在他的身上, 这个人物, 必须洋溢着人性和神性。过去我们说, 要把毛泽东从神坛上请下来, 我坚决反对这句话。我不是说毛泽东是神, 但毛泽东具有神性; 我不敢说奥德赛是神, 但荷马史诗向我们所展现的所有的人物都是人和神的结合。这个人身上具有了神性, 他才可能具有民族性。换句话说, 在这个英雄人物身上表现了民族性的神性和民族的精神。我和唐国强是非常好的朋友。《开国领袖毛泽东》中一个镜头大家应该记得。五大书记从延安的一个低坡走上来, 唐国强演了一个非常典型的动作: 拿了支

烟在鞋底上擦灭,再接着走。有一次我们在一起谈精品赏析的时候,一个导演大谈唐国强的创意,我说:“国强呀,建议你千万不要再谈了,我都坐不住了,因为我们是哥们儿。”你想想,毛主席像一个土农民,都土到这种程度了,中国共产党能够代表先进文化么?(笑声)难道说我们陕北的老乡,江西的老表,广东的老板,都想要这样形象的人去当他们的领袖么?克林顿是这样的么?布什是这样的么?因此,我认为在塑造英雄人物、领袖人物的时候,必须赋予他神性。邓小平三起三落,也是富有神性的。我认为对于民族英雄、领袖人物解读的时候,不能把他从神性上拉下来。这种神性,他的抉择能力,实际上就是他的个性,完整性是他吸收了这个民族的营养,在他们身上表现出的完美品格。

(三) 史诗意味着崇高

所有的史诗作品一般都是悲剧艺术浓烈的,而又不是悲切的、悲惨的,它是悲壮的,它是宏大的,它这种悲壮的结果是导致崇高。崇高的起源是什么呢?是浩气。浩气恰恰是驱动一个人去追求,驱动一个民族去扩张,驱动一个国家去发展的巨大的推动力,用我们的话来讲,它叫形象化的种子。我们一个人实现自己的理想,都缺少不了从小埋藏在心里的形象化的种子。

伟大的人物,伟大的心灵,伟大的思想,伟大的精神,突出的都是伟大,它是超凡脱俗的,像这个恰恰是从英雄时代理想而孕育而成的。我们放眼史诗的嬗变过程,我们也可以从更宽的范围内去理解崇高的含义。车尔尼雪夫斯基曾讲过,真正的崇高就在人自己,就在人的内心生活,人有毅力也有种种壮举,在某些人是那样倔强地趋向于一个目的,别人在他面前显得那样意志薄弱,于是他同周围的人比起来,显得无限的强,这是崇高。

(四) 史诗的规模和体积

任何一个史诗的规模和体积必须篇幅浩大,时空广阔,场面恢弘。像《伊里亚特》有12卷,长达15693行;《奥德赛》是12卷,有12000行。有一个电影《勇敢的心》,就有史诗的规模和体积。

(五) 史诗的寓言、隐喻

史诗呢,常常用明喻暗喻、借喻、代喻、转喻等等,来表述思想,塑

造人物,诉说历史,因此说借此喻彼,借远喻近,借古喻今,借景喻情,借物喻人的寓言式的概括,而成为史诗的另一个显著的特征。日本有一部电影《山本五十六》,一开场,第一个镜头就是盛开的樱花,在一个碧波荡漾的河里,一条小船,上面坐着山本和渔夫,他们在打赌。这个开头,实际上是寓言般的,写了一个将军和渔夫的故事。还有电影《大决战》,它第一集的开头就是冰雪消融,还有万马奔腾。它们的开头都是寓言般的,所有的史诗影片必须有寓言般的隐喻,才可能称之为它的美学特点。

通过对史诗性的概括和总结,可以得到这样的结论:史诗性的戏剧是非常非常少的,或者是没有的,因为它受舞台的限制,它缺少体积和规模的含量。因为舞台的假定性,限制了对人物性格的塑造,它时空空间的狭小,使得戏剧这门艺术在史诗性的探讨和发展中,处于非常尴尬的地位。电影和戏剧比起来,它在史诗性的表现方式上,它有自身形式的优点,包括电视剧在内。但是真正表现史诗性的作品时,还是电影见长,它是宽银幕,它是对于生活的浓缩和放大;而电视剧呢,是对于人生活的缩小和延伸。早在电影的默片时代,就诞生了史诗般的电影,虽然它的表现张力受到限制,却有着非常大的潜力。自从有了有声电影以来,史诗性电影的题材范围逐步扩大,英雄的群体,磅礴的气势,宏伟的结构,恢弘的场面,标志这一门类的艺术走向成熟。从20世纪30年代开始,可以被列为史诗性的电影作品有:《拿破仑》、《乱世佳人》、《亚历山大》、《伊凡雷帝》、《斯巴达克斯》、《战争与和平》、《巴顿将军》、《解放》、《熙德》、《现代启示录》和《阿甘正传》。为什么我们把《现代启示录》和《阿甘正传》列入史诗性作品呢,它是后来在历史的演变中间,史诗性的外向化走向了史诗性的内向化的发展。《阿甘正传》和《现代启示录》向人们表现的就是美国这个民族在经历越战这段历史的时候的不同经历,它借助了许多表现主义的手法去表现人们内心世界在现实中的苦闷,因此,这时候除了它外在特征之外,它使我们整个史诗作品走向了内向化变异的方向。到后来的《辛德勒的名单》和《末代皇帝》、《与狼共舞》。《末代皇帝》中走在龙椅上的蝥蛄就是一个寓言般的镜头。

中国的电影百年沧桑,中国的电视方兴未艾,电影电视互动和整

合已经成为历史发展的力量。悠长的中华民族,各种战争连绵不断,或者抵御外敌,或者扩大疆土,或者改朝换代,或者进入现代,那种列强的炮火,那种反法西斯的硝烟,都曾经在中华大地上弥漫,一次又一次民族的战争,都为我们电影电视艺术家提供了丰厚的选题基础。但遗憾的是,真正具有史诗品格的作品还在孕育之中。从某种意义上讲,史诗精品的出现,不仅仅标志着这种艺术的成熟,而且还标志着一个国家,一个民族艺术发展的历程。中国电影电视剧艺术,对史诗性这一问题进行了半个世纪的探索,如果说我们能够在这个基础上继续努力,我们所期待的,中华民族的史诗精品将指日可见了。因此,我们说哪里有认真的反思,哪里就有希望。好,谢谢大家。(长久而热烈的掌声)

西方哲学“个人—社会”模式的盲点：家哲学

杨笑思

杨笑思，原名杨效斯，美国芝加哥森林湖学院亚洲研究中心主任。陕西师范大学文学学士，华南师范大学科学哲学与科学史硕士，美国约翰·霍普金斯大学哲学博士。曾担任美国普渡大学卡尔迈特校区哲学教授，美国芝加哥大学东亚研究中心兼职研究员，中国华南师范大学客座教授，中国上海宋庆龄基金会特邀研究员等职务。

我将以问答方式，说明西方哲学基本不含家哲学。一种可疑的“个人—社会”两极模式，是导致这一盲点的直接原因。压制西方家文化发展的因素很多。它们只能增进家哲学研究的内容和必要性。

一、缺少家哲学，及其直接原因

（一）家庭概念，家庭思想，家庭研究在西方哲学中有何地位？

迄今为止，西方哲学没有赋予家概念以重要理论地位。在这个哲学体系中，缺乏系统而持久的家研究，缺乏由家研究产生的家哲学家，和家哲学思想。这几个重要空白的认定，已有可靠证据。

例如，西方以往的哲学类著作、杂志、百科全书、辞典中，几乎从不予“家”以独立的处理。没有人自称或被称为家哲学家。不存在家哲学分支或团体。最近几十年，主要由于家庭危机恶化，一些应用性哲学分支开始关注家研究，例如在应用伦理学、女权哲学、性与爱哲学，或者在政治哲学中的细节部分。但是这并未改变家不是西方哲学的独立题材这个基本现实。“在经典著作中，仅仅零散地提到过家

庭生活本身。”^①“由于使家庭这种社会安排得以构成的那些特殊人际关系并不是我们自愿形成的,许多道德家们感到非把这些关系全部排斥掉不可。于是,实际的结果就是,人们发现哲学家们总是属于那些为使传统家庭解体而作贡献的人们之中。”^②

(二) 社会科学中的家研究,能否取代家哲学?

社会科学独立出其哲学母体之前,西方哲学只偶尔地触及家。哲学忽视、贬低家的这种传统,在社会科学设定其分支学科上发生了影响。社会科学没有为家的经验研究设立独立学科,而是把它分散化为各分支学科的部分,或者跨学科研究。由于恪守“描述性研究”规范,力求立场中立,避免价值判断,社会科学很少对家的概念有哲学意义上的积极主张。社会科学的家研究,因此只是使哲学更心安理得地忽视家,起不到对缺乏家哲学的补偿作用。

将关于人的经验研究统称“社会科学”,这本身就值得质疑。它预设了把“人类的”、“家庭的”,都看作附属于“社会的”,却并未论证。“人类的”超出国家范围;“社会的”则联系于“国家的”。社会与家庭也非常不同。把家、人类的相对独立性、单位性取消,然后将其彻底还原入社会概念,这是西方历史实践中社会生活无限扩张这一点长期化、固定化之后,在学科分类与称谓上的反映。

—ology 这种后缀,标记一个 Logos,是研究对象地位的量度。Famiology(家庭学)这个学科完全不存在。它连个合法词汇都不是。这反映了“family”这个研究对象在整个西方学术系统及其历史中如何不被重视,如何没有地位。

(三) 西方哲学中为什么少有独立形式的家哲学问题?

因为缺少使家问题能够被独立提出、单独分析的概念、理论和上下文,从亚里士多德的《政治学》开始,与家有直接关系的概念、理论和上下文通常都会被还原为,或者间接化为附属于个人的或社会的概念、理论和上下文。因此,哲学中本来能够提出的家问题,甚至本

① 《家庭理论》, Klein & White, Sage Publication, 1996, p. 50.

② 《哲学家们反对家庭》, by C. H. Sommers, in “Person to Person”, ed. By G. Graham & H. LaFollette, Temple U. Press, 1989, p. 82.

来已经提出的家问题,原则上都立即会被个人—社会两极语言“翻译为”个人的或社会的问题,不再呈现家问题的原貌。在这种意义上,整部西方哲学史中可以说存在一个化解、还原家问题的“个人—社会”模式。这个模式的存在,其支配地位,与其相应的两极语言及其高度还原能力,构成西方哲学的一种深层逻辑,不容家哲学问题独立存在。

关于两极模式的存在,其科学的、城邦政治生活的、宗教的背景,和近代的变种,可参见我发表在《华南师大学报》2001年第5期的一篇专文。两极模式预先即把家变成一个较少独立性,较多依附性,必须被还原的对象。家的研究,从而需要依附于或者个人研究或者社会研究。这是西方哲学与经验科学不给家研究以独立地位的一个主要原因。

(四) “个人—社会”两极模式如何还原家及其问题?

“家是一个社会机构”(或社会单位,或社会安排,或社会范畴,等等),“婚姻是男女双方的契约”,是社会学家或人类学家们在定义家庭的准备阶段提到的,经常不言而喻地接受的思想。前者把家归结为社会性的东西,后者把婚姻意义上的家归结为个人的决定。这两个普遍接受观念,其一般形式是“家是社会的某某”与“家是个人的某某”。由于“社会的”(及其变种)在西方思想传统的上下文中,几乎无处不与“个人的”(及其变种)相对照,于是家在西方的一切讨论,实际上都很难不在“个人—社会两极模式”的范围中进行。西方学术界在争论家的定义之前,预设了两极范围。其争论内容,则不包括上举的两个思想。

卢梭的《社会契约论》里,有一段典型的例证言论:“一切社会之中最古老的而又惟一自然的社会,就是家庭。然而孩子也只有在需要父亲养育的时候,才依附于父亲。这种需要一旦停止,自然的联系也就解体。孩子解除了他们对于父亲应有的服从,父亲解除了他们对于孩子应有的照顾以后,双方就都同等地恢复了独立状态。如果他们继续结合在一起,那就不再是自然的,而是志愿的了;这时,家庭