

艺术如何可能： 卢卡奇早期思想的一个主题

熊海洋

摘要 “艺术如何可能”是卢卡奇早期思想的主题之一。围绕这一主题，卢卡奇先后依据不同的思想框架进行了两次发问，并给出了两次回答。第一次是在新康德主义的绝对形式的框架下，追问艺术形式在现代生活中如何可能，答案却是艺术形式注定解体，“生活艺术”(life-art)也不再可能。第二次是在黑格尔主义的历史形式的框架下，追问艺术形式如何在没有总体性的现代生活中追逐总体性，答案是现代艺术形式可能性的唯一法则就是反讽，现代艺术只能是一种“半艺术”。在卢卡奇那里，艺术问题与伦理问题同构于形式。作为“半艺术”的形式法则，反讽从侧面证成了良善生活在现代社会失去了自明性的根基。这种道德难题的出现为卢卡奇后来走向马克思主义埋下了伏笔。

卢卡奇的早期思想充满了争议。这种争议在某种程度上肇始于他的自我批评。他曾指责自己早期作品《心灵与形式》：“文笔极其做作，以我后来的标准看是不能接受的。”^①对他而言，影响更大的《小说理论》也只是一种思想史文献^②。然而，几乎同时，吕西安·戈德曼则首肯卢卡奇早期思想的意义，从中提取了“悲剧世界观”这一主题，并将其熔入到自己的思想之中^③。可见，围绕卢卡奇早期思想一开始就出现了分歧：它已经过时，还是仍存在着强大的回应现实的生命力。

很多论者遵从了卢卡奇的看法，将卢卡奇早期思想划分为问题和方案。他们认为卢卡奇的意义在于前者，因而将他视为世纪之交资产阶级文化危机的一个代表性人物^④。对此，霍耐特有清晰的表述：“卢卡奇早期著作的现实意义不在于他的理论视角本身，相反他的潜在的现实意义表现在……能够针砭时弊地指出文化整合的乱象。”^⑤但是，仔细推敲这些论述能够发现一个问题，他们基本都认为卢卡奇早期的问题意识是一成不变、铁板一块的。然而，这并不符合卢卡奇早期思想的实际。它也很难清楚地解释卢卡奇早期思想与他走向马克思主义之后的思想之间的联系。因此，有必要重新回到卢卡奇的问题，重新理清他早年的思想历程。对此，笔者认为马克思·韦伯或许能给我们提供一条思路。他在《以学术为业》的演讲中，曾提及

卢卡奇早年关注的一个问题：“艺术作品存在 这是如何可能的？”^⑥从这个问题入手，我们也许能够更好地呈现出卢卡奇早年问题意识的复杂性以及与此复杂性相对应的诸种方案。通过这一澄清，我们才能更好地理解卢卡奇的现代艺术思想的真正诞生地和秘密，也能更好地理解卢卡奇经由审美—道德，一跃而进入共产主义的心路历程。

一、生活对艺术形式的瓦解

艺术存在的可能性问题并不是一个新鲜的话题。近代以来，黑格尔首先从绝对精神角度立论，认为艺术已不能满足绝对精神的旨趣。为此，他提出“散文气味的现代情况”^⑦，从现代人的意志状况角度证明艺术衰落的必然性。如果说黑格尔从人类心智结构的现代转型推论出艺术的可能性难题，那么，之后的马克思、西美尔则是从经济社会的角度对此做了进一步引申。

与他们不同，卢卡奇从“生活”的角度来聚焦这一情况。他生在一个颇好社交的资产阶级家庭，很早就对这种附庸风雅、礼规重重的生活感到厌倦^⑧。在这种压抑厌倦的情绪中，他与情人伊尔玛·赛德勒(Irma Seldeler)的亲密关系为他的精神提供了一种启示。他如此自白：“既使我们能够在一起——在生活(life)中——这也无济于事。琐碎的解释，去谅解并仍然相爱。生活(the life)抹去了一切，时间，发展以及瞬间。不管别的事情如何，生活(life)能够将人带到一起，这些人(不可忽视也不能忽视)都是经验上互为彼此的命中注定。但是，生活(the life)从不会忽视任何事情。它超出了时间和空间。这里没有遗忘，没有谅解，没有感伤。在生活(the life)中，本质与本质相联系。”^⑨

在这里，他区分了两种生活：一种是生活(life)，它充满了“琐碎的解释”，是时间和经验的领域；而另一种生活(the life)，它“超出了时间和空间”，在其中，“本质与本质相联系”。这两种生活，一种因意义缺失而分崩离析，因此充满琐碎的心理学解释，另一种则本质与本质相联系，完整而有意义。质言之，一种是异化了的经验生活，另一种是超越异化的本真生活。这种亲密关系所提供的就是后者，而不是前者^⑩。在另一处，卢卡奇分别将这两种生活称为“经验生活”(empirical life)和“真实生活”(real life)。他如此描述它们之间的关系：“掩盖在经验生活中的真实生活总是不真实的，总是不可能的。……为了活着(living)，人们必须否认生活(life)。”^⑪这样，生活具有了“经验的”和“真实的”二重含义，并且后者总是在前者中窒息。

卢卡奇早期对现代社会的观察和认知很大部分受西美尔的文化社会学影响。在西美尔看来，劳动分工和技术手段的革新导致主观文化(subject culture)与客观文化(objective culture)的分离和对立。这种趋势随着分工和技术的发展，“主观文化对客观文化感到陌生，感到勉强，对它的进步的速度感到无能为力”^⑫。从这里，我们也能够看出卢卡奇的经验生活与真实生活同西美尔的客观文化与主观文化之间有着高度的结构一致性。只是，西美尔随之将这种关系永恒化为这样一种生命哲学：生命既在形式之中，又超出形式之外，“对生命而言，超验是内在的”^⑬。在他那里，主观文化从属于生命范畴，而客观文化从属于形式范畴。这样，主观文化与客观文化就始终处于一种此消彼长、相互修正的循环运动之中。因而，这两种文化的分立和疏离就成了人类不可避免的宿命。然而，正在此处，卢卡奇与西美尔分道扬镳，他采取了拉斯科(Email Lask)的新康德主义的价值哲学方案^⑭。尽管西美尔和拉斯科的方案都与康德有着密切的联系：从思想史上看，生命哲学上承叔本华、尼采，将康德的“物自身”直接当作生命/意志^⑮，这样就形成了一种“意志主义”——或卢卡奇后来所谓“非理性主义”——的哲学思路，新康德主义的价值哲学则坚决反对这种意志主义思路及其导致的相对主义。对此，拉斯科的老师文

德尔班曾明确表示：“相对论是哲学的解体和死亡。哲学只有作为普遍有效的价值的科学才能继续存在……哲学有自己的领域，有自己关于永恒的、本身有效的那些价值问题，那些价值是一切文化职能和一切特殊生活价值的组织原则。”^⑥由此可见，新康德主义的价值哲学有两个突出的特点：价值绝对主义立场，对价值普遍有效性的强调。这两点也集中地体现于卢卡奇早期的“形式”概念中：

这是形式的最深刻的含义：导向一个伟大的沉默的瞬间，形塑生活的无方向的、多彩的激流，好像它所有的匆忙只是为了达到这些瞬间。……一个所有生活都围绕着它的问题；一种伴随着嘈杂、噪音、音乐以及一种普遍的歌唱的沉默，那就是形式。^⑦

这里的“生活的无方向的、多彩的激流”就是上文提到的“经验生活”，而所谓“伟大的沉默的瞬间”就是“真实生活”。卢卡奇将后者视为新康德主义的绝对形式。所以他才如此描述形式：“形式是生活最高的审判员。赋形是一种判断力，一种伦理学，在任何被赋形的事物中都有一种价值判断。”^⑧从这里，我们可以初步厘清卢卡奇思路：生活是一种混杂着经验生活和真实生活的混沌整体，在其中，真实生活往往为经验生活所窒息，真实生活作为生活中绝对形式的部分，是生活意义的来源，而经验生活则是其质料。

那么，如何从经验生活中实现真实生活呢？如何保证这种真正生活的实现不至于使经验生活变得单调呢？对此，卢卡奇指出：“真正的丰富存在于评价的能力上，正如真实的力量存在于选择的力量上一样——处在情绪断片中解脱出来的心灵的那个部分，即伦理的部分。它处在生活的若干决定性的固定点上。这些力量，以一种统治性的权力，创造了事物间的差异，创造了事物的等级，这些力量为心灵自我之外的心灵展示了一个目标，并因此为心灵的内容赋予一个坚固的形式。伦理或——由于我们在谈艺术——形式，不像瞬间和情绪，是一种外在于自我的理想(an ideal outside the self)。”^⑨

此处，他的论述角度发生了转换，由对生活的哲学社会学描述转入到对心灵的哲学人类学洞察，由强调真实生活的实现到考察它在心灵中的根基，即“心灵的伦理的部分”。这个部分有一种“评价的能力”和“选择的力量”，能够为“心灵自我之外的心灵”找到目标，即找到其在生活中的普遍有效性。可见，绝对形式在人心中有其根基，其实现也有人的主体性（所谓伦理的部分，“评价的能力”“选择的力量”）的参与。这种主体性在生活实践领域是一种伦理，是生活的内在意义；在审美表现领域是一种形式，是艺术的意义。同样，经验生活在心灵中也有其根基。这表现在生活领域就是前面提到过的琐碎的因果联系、内在动机，表现在艺术领域则是情绪(mood)或瞬间(moment)，卢卡奇也称之为“心理学因素”。这样，循着哲学人类学的思路，生活结构的二重性（经验生活和真实生活）在心灵上也呈现出一种对应的二重性，即绝对形式和情绪瞬间。这样，真实生活的实现就转变为这样一个问题：伦理/形式在外在因果联系和内在动机解释中（情绪瞬间）是否可能。艺术可能性问题就变成这样一个问题：“是否可能以今天生活并未从中全然流失的方式从这些抽象形式中提取一个本质呢？”^⑩

《心灵与形式》一书去除序言和结尾两文都是在讨论这个问题。他谈到比尔—哈夫曼(Beer-Hofmann)的时候，指出其创作主题即死亡如何构成了幸存者存在的意义^⑪。这里的“死亡”意味着经验生活之流突然中断的瞬间。这个瞬间丰沛的意义往往会重构幸存者的余生。卢卡奇将死亡的瞬间与幸存者的余生分别对应于上文阐明过的真实生活与经验生活、伦理形式与心理学的情绪。他发现，偶然瞬间的意义突然闯入贫乏单调的经验生活之中，会导致人与情

境以及它们与我们之间距离的紊乱。这种绝对意义与相对经验的紊乱并置并不能让这种意义在经验生活中实现,相反,它更加搅乱了经验领域,导致心理学的情绪泛滥开来。比尔—哈夫曼采取了一种相当独特的风格化原则(stylistic)来试图平衡二者:变偶然为必然。这就是所谓“来自内里的、通过对心灵的抒情分析的方法”²²⁾。然而它只能让心灵中的形式因素感性化,而不能使心理学因素真正地参与其中。这样,比尔—哈夫曼在赋形方面只能一方面在故事情节上过多地展开心理学的因素,显得像是一部长篇小说(the novel);另一方面在开端和简化手段方面,又采用了“心灵的抒情分析方法”,即所谓短篇小说的技巧。这两种因素之间的不和谐直接进入形式之中,使得他的短篇小说面临着解体的危险²³⁾。

与比尔—哈夫曼不同,斯蒂芬(Georg Stefan)坚持用过去的抒情方式处理现代生活现象。其结果就是他的歌(songs)呈现出一种冷漠(coldness)风格。这种风格源于将私密性(intimacy)和感性化(sensualization)相结合。这两种因素是亲近或距离的心理问题的技术表达²⁴⁾。所谓亲近和距离都根植于我们心灵的风景:“我们看到一千种联系,却抓不住真正的联系,我们心灵的风景无地存身,这个风景中的一花一木都物化了。”²⁵⁾因此,亲近的经验与意义之间存在着相当的距离。经验联系的复杂纷纭,其意义却不能被人领悟,因为真实的联系不会在其中驻足。因此,他虽然严格地遵行了一种朴素主义(primitivism)的风格,但是在处理经验现象时只能进退失据:一方面过于亲近(对于经验),另一方面却又过于遥远(对于意义)。无论哪一种都很难为人所理解,因此形成了一种生硬孤独的风格。可见,现代艺术形式普遍发生着分裂和不和谐:一方面是绝对的形式,另一方面是混乱的生活,二者无论如何也无法和谐共存。具体说来,形式再也不能穿透生活,不能在生活中鲜活而完整地生存而不损害意义,也不能在表出意义的同时而不使生活因素“流失”。不仅如此,即便悲剧这种“必须表现生成一无时间性的时间(the becoming- timeless of time)”²⁶⁾、因而最纯粹的形式,在现代也仍然难免分裂。

由此,我们也就能理解为什么卢卡奇一再批评以唯美主义为代表的现代唯美文化(aesthetic culture),斥责它“引以为鹄的的生活和艺术的整一性,而不是通过给它的偶然以形式(赋形)、给它的琐碎以必然性将生活提升到艺术的崇高和超凡的境地,事实上将其自身的浅薄的享乐主义也渗透进艺术之中了”²⁷⁾。事实证明,不存在所谓“生活艺术”(life-art),新康德主义的“形式”要么在生活中瓦解,要么远离经验生活,回到抽象的良心和审美判断力之中。

二、框架的转换:从绝对的形式到历史的形式

与艺术领域的形式解体相应,伦理的解体也发生在生活领域。正是在此处,卢卡奇找到了伦理/形式瓦解的原因。上文曾说过,卢卡奇曾将他与伊尔玛·赛德勒的亲密关系视为真实生活,视为一种真正的伦理因素。这对他探讨艺术问题有直接的启示。他曾如此自白:“巧合的是,这篇恩斯特的论文也是一篇伊尔玛的论文。不仅仅是因为在完成《布龙希尔德》这部戏剧时的‘极限’问题,而是因为它只是从我与她的关系中发展出来的……她是一切的中心,她是一切来源。”²⁸⁾为此,卢卡奇还将《心灵与形式》的德文版题赠给她。

然而,卢卡奇完成《心灵与形式》后不久,伊尔玛即在绝望中自杀。卢卡奇痛定思痛,并将自己的反思形诸《精神的贫困》一文。在这篇对话体的文章中,卢卡奇借主人公之口指出,尽管按照康德的责任伦理来看,我对她的死去并没有责任。可是,这种责任伦理却不能使我真正地与她同在,理解她、帮助她。因而,这种责任伦理并不能保证我的行为的善(goodness)。可见,伦理并不就是绝对,并不就是善,并不就是意义,因为“一切伦理都是礼规,责任只是一个公式,

一个形式。……真正的生活是超出形式的，然而日常生活却站在形式这一边。善意味着突破形式的恩赐的礼物”^②。在这里，卢卡奇将“绝对”与“形式”区别开来，因而将“善”与“伦理”分别开来。在他看来，伦理仅仅是一个空洞的形式，“意味着人离开自己，离开自己的经验状况”^③，而善则是对伦理的突破，是真正的生活。过去的错误在于混淆了范畴，跨越了边界，自以为自己的伦理是善的。至此，卢卡奇才彻底反省到新康德主义的绝对形式既不普遍有效，也不绝对。新康德主义的价值哲学除了继承康德道德哲学屡遭批评的抽象的“空的原则”和“达不到任何实在性”^④之外，还犯了一个同生命哲学类似的错误，即将范畴、形式等同于物自身。二者共同的错误都在于将总体性的一部分或产物等同于总体性自身，进而将具体历史之物抽象化为绝对。这样，卢卡奇就由以前真实生活（伦理形式）与经验生活（心理学）的二元模式变为真实生活（善）、伦理形式和经验生活的三元模式。可见，他思想中的哲学人类学根基在这里，而不是迟至他晚年才开始“由主体到存在的转向”^⑤。

这种伦理学的发现也导致了他的艺术观的变更。既然善并不就是伦理，那么形式也并不就是绝对意义本身，而只是一种对绝对/善的渴望（longing）。他引述《会饮篇》中的厄洛斯（eros）来阐明这种渴望。厄洛斯不善不恶、不美不丑，而是一个大精灵，代表着一种对于至善的理念的炙热的渴望^⑥。在他看来，这种渴望的实现有两种方式：“柏拉图也面对着厄洛斯。面对它，他撤回回到他的自我之中，并在内在地沟通了他的渴望和欲望……但是苏格拉底却不拥有形式。他的面具是坚硬而不屈的。他证明无法内在地沟通他的欲望和渴望，在寻找绝对的过程中，他们持续突破，想与它变为一体。”^⑦柏拉图能够退回到内心，为欲望（经验的）和渴望（先验的）的沟通赋形，从而在经验中实现出美的作品和“次好政制”，苏格拉底却选择了另一条路，他排斥一切经验，而追求与绝对/至善/意义变为一体，因而死亡才是意义的实现^⑧。至此，卢卡奇区分了两种精神类型，一种是柏拉图主义者，即艺术家、伦理家，是伟大的赋形者；另一种是苏格拉底主义者，即永恒的探索者，是感伤的神秘主义者。这样，艺术形式直面经验生活这种二元模式变为这样一种模式：出于对绝对意义的渴望，艺术形式力图在经验中寻找绝对，处在绝对和经验之间，而神秘主义则是渴望本身，直面绝对，而罔顾经验。

上文提到，对绝对意义的渴望乃是一切艺术形式的前提，而渴望也有自己的艺术形式，这就是所谓“一切形式的无形式”——论说文（essay），正如卢卡奇的一个精准的比喻揭示的那样：“如果有谁把文学的形式比作棱镜里被折射的阳光，那么，论说文作家的作品就好比是紫外线。”^⑨因为渴望离绝对意义最近，所以其形式论说文就直接标志着绝对意义状况。卢卡奇发现，与古代相比，“现代论说文失去了曾赋予柏拉图和神秘主义者以力量的生活的背景幕布”^⑩。所谓“生活的背景幕布”就是指绝对意义。在古代，绝对意义虽远离，并最终变成了一个抽象的概念，但它始终自明（例如理念），可是现代人连一个自明的绝对概念都没有了（例如康德的物自身）。在现代，渴望已经不知道自己的对象，更无法为之提供证明，因此，论说文就只能是“一个连被谋杀了的父亲都被剥夺了的哈姆雷特”^⑪。现代论说文形式的危机其实就是意义的危机。意义的危机直接导致伦理、形式的自明性变得问题重重。这种古今绝对意义的丕变，将卢卡奇早期思想引入一种历史的维度之中。这样，绝对意义不断有自己的形式，也有自己的历史。

其实，卢卡奇对善与伦理的区分也得益于一批神秘主义作家或神学作家（埃克哈特大师、克尔凯郭尔、陀思妥耶夫斯基）。他从他们的作品中汲取了绝对意义的思想资源^⑫。尤其是克尔凯郭尔，他对卢卡奇从新康德主义的绝对形式中走出来有直接启发。在克尔凯郭尔那里，“我的‘或此或彼’不是要表明善与恶之间的选择，而是要表明人们借以选择善恶或排除他们的选择”^⑬。而且，他还强调伦理的选择不可能持久，只是一种过渡。这种伦理与审美信仰（绝对）的

区分促使卢卡奇重新审视新康德主义的绝对伦理形式,发现它只是一种“精神的贫困”,而不是绝对意义本身。其实,神秘主义(神学)在卢卡奇那里不过是救赎维度、绝对意义的一个面具。这一点类似于黑格尔。黑格尔经常用神来比拟绝对精神,甚至将绝对精神在时间中展开所缔造的世界历史视为“真正的辩神论(theodicy)”^④。另外,从神学汲取绝对意义的灵感,从而转入共产主义,似乎也是那一代“左翼”知识分子的普遍进路,例如本雅明在《历史哲学论纲》一开始就谈及神学与马克思的对接^⑤。

然而,卢卡奇的开创性在于,他不仅将救赎维度对接上黑格尔的总体性,更从后者那里汲取了方法论的灵感。这主要同布洛赫(Ernst Bloch)对他的启发有关。他后来回忆道:“布洛赫对我的影响很大,因为他用自己的榜样说服了我,有可能按传统的方式搞哲学。直到那时以前,我一直在那个时期的新康德主义上浪费我的时间。现在我在布洛赫那里遇见了这样的现象,即有人能够好像全部现代哲学都不存在那样地搞哲学,有可能像亚里士多德或黑格尔那样地搞哲学。”^⑥甚至,布洛赫的《乌托邦精神》也直接启发了卢卡奇“对理念的形而上学模式的历史—哲学的反映”^⑦。这就是他后来回忆自己早年从康德到黑格尔的转变^⑧。总的说来,这个转变有两大节点:受神秘主义影响,从伦理与生活的二元形态中,分别出来第三元,即善与救赎;受黑格尔影响,将这种神秘主义的善或救赎转化为总体性,从而获得了一种历史哲学的维度。至此,绝对不仅有了逻辑(二元变为三元),而且有了历史(从神秘主义的绝对到历史的总体性)。

由于决定形式的绝对具有了历史性,形式自然也随之进入历史,从而形成了一套所谓“形式的历史哲学辩证法”。这样,对问题的探讨就从根本上破除了新康德主义“绝对的”形式,回到了历史方法上来,从而为艺术可能性问题的解决提供了新的发问方式和新的答案。至此,我们才能说:“卢卡奇的艺术概念——与康德的起点相反——让想起了康德主义的东西都被黑格尔的历史哲学冲淡了。”^⑨与其说卢卡奇早期思想存在着生存论/形而上学与历史哲学之间的张力^⑩,不如说他有着一个从生存论/形而上学走向历史方法的过程。而这个过程的关键就在于将神学的绝对意义维度转入黑格尔哲学。从而,绝对避免了盲目,历史不至于相对。正是在这个意义上,卢卡奇才称黑格尔为“一般方法论的导师”^⑪。

三、反讽 现代艺术形式的唯一法则

回到卢卡奇初始的问题:艺术形式如何在情绪瞬间中获得完整鲜活的生存。探讨的结果是,形式只能在经验生活中解体。因为绝对意义已经离开了经验生活,并且也不再自明了。这样,卢卡奇的问题变为:在总体性瓦解的时代,形式如何在经验生活之中追寻总体性。因此卢卡奇的问题就由单纯的经验问题裂变为两个密切相关的问题:总体性问题和经验问题。经验问题主要是指绝对意义如何与经验相结合,从而使得后者具有意义。这个问题早在柏拉图那里就得以初步解决,即所谓“拯救现象”^⑫。但是在卢卡奇深深卷入的现代性中,“现象危机”的结构发生了新变:古代是总体变得抽象,而经验就成问题了,而现代则是总体性已经瓦解,经验变得无意义。因此,现代赋形者必须在赋形的同时探索形式本身的合法性问题。换言之,相对于现代之前的艺术,现代艺术不仅仅是单纯的赋形,还要在赋形的同时追问这形式所来自的绝对意义。

上文已经提及,卢卡奇从黑格尔的美学范畴的历史化方法中汲取灵感。对于黑格尔,美学范畴所以能历史化,在于它们不过是发展着的精神的感性显现^⑬。卢卡奇将黑格尔的绝对精神换为文化的总体性,他要考察的是在文化总体性的古今变革之中,美学范畴、因而艺术赋形究竟发生了哪些变化。在这个过程中,卢卡奇找到了最能体现现代世界状况的艺术形式——小

说,以及它所从属的美学范畴——史诗,更进一步找到了它的赋形法则——反讽。因而,他也找到了现代艺术可能性的答案。

在卢卡奇看来,历史上存在两大时期:“完整的时代”与我们的时代。根据总体性与存在的关系,出现了三种伟大的形式:史诗、悲剧和哲学。古希腊时代是总体文化的时代。这个时代的不同阶段产生了不同的形式:存在具有自发的总体性,同时这总体性具有绝对生活的内在性,因此经验本身(实然)就有意义(应然)。这个时代的形式是史诗;当生活已经失去了本质的内在性,同时总体性并非遥不可及,以经验的死亡来证成精神的不朽的悲剧产生了;当本质完全脱离生活成为绝对唯一的先验现实之时,哲学就产生了。这就是古希腊文化发展所成就的一部历史哲学^①。但是,我们的时代已经根本不知道总体性为何物,从而在根本上区别于古希腊。这就是卢卡奇所谓“先验定向点的变化”^②。这种变化使得艺术形式从属于一种历史哲学的辩证法。它对艺术赋形的影响在于:“在它们原本先验的有效性开始之前,它们必须单凭自己的力量创造出这种有效性的先决条件——客体对象(Gegenstand)和它的环境……它把世界结构的碎片化本质带进了形式世界。”^③换言之,任何艺术赋形必须在赋形的同时追问形式自明性的问题,从而将从前赋形的前提带入到当下艺术赋形之中。例如悲剧原本作为本质直呈的形式,现在却需要在自身之内追问本质是什么,这样悲剧形式就发生了分裂,形成主观抒情(追问意义)和客观行动(经验死亡)相结合的双重风格。而史诗由于经验的意义内在性消失而永久地消失了。

在卢卡奇看来,史诗形式的消亡并不意味着没有形式可以处理现代的经验世界。史诗经由形式的历史哲学辩证法,变成了小说:“小说是被上帝遗弃的世界的史诗。”^④小说被卢卡奇赋予这种地位,实在是因为小说是现代文艺各部门中唯一大规模处理经验世界的形式。问题在于:伟大史诗所处理的是经验与本质同质的世界,现代社会恰恰相反,其经验因本质的失去而变得混乱无序、毫无意义,这样的经验世界该如何被赋形,这样的形式的自明性应如何证明呢?

卢卡奇认为“每一种艺术形式都是生活中形而上的不和谐所规定的”^⑤。现代的“生活中形而上的不和谐”即是所谓“被上帝遗弃的世界”:“在这个时代里,生活的外延总体性不再直接地既存,生活的内在性已经变成了一个问题,但这个时代依旧拥有总体性信念。”^⑥也就是说,内在和外在的总体性同时遭遇危机,只剩下对总体性的信念。这样一个整体上(内在和外在外)不充分的世界,也就决定了小说赋形的独特性:在别的艺术形式中,对生活中形而上的不和谐的肯定只是形式的前提,而“在小说中,这种肯定却是形式自身”^⑦。也就是说,小说的形式本身和生活中的形而上的不和谐一样,是不完整的、不彻底的,因而注定只能是一种“半艺术”(Halbkunst)^⑧。因此,在小说赋形中,不能使主观或客观的总体性其中一方获得全然实现,而罔顾另一方,否则必然出现赋形的种种危险:假如没有充分意识到内在的伦理价值已经问题重重,就会出现主观总体性的放大,导致一种抒情诗,从而绕开了经验现象,形成一种抽象的主观的完整,失去平衡;假如一味强调外在经验世界,则会形成一种田园诗,从而忽略主观价值,形成一种同样抽象的客观的完整,也失去了平衡;而一味强调主体性在客体性中的冒险,则容易流为一种消遣读物。可见,小说在某种程度上是一种平衡的艺术,需要一种“雅致(Taktes)的法则”^⑨,才能为现代世界的总体性状况赋形。

此外,现代人对总体性的信念因为对其对象的无知(在经验世界找不到这种对象,在内在世界发现这种对象的自明性消失了)而变得盲目,形成了所谓的“渴望”,或“精灵性”(Dämonen)。这里所谓“精灵性”不同于《会饮篇》里的厄洛斯,因为后者的渴望对象——至善的理念是清晰自明的;卢卡奇的“精灵性”来自于歌德。在歌德那里,“精灵”不是神明,也不是人,无法用理性和知性去了解,不通过概念起作用,与偶然、天意相似,是历史的一种盲目的力

量,只喜欢“不可能”而抛却“可能”,集聚时间而展开空间。这种神秘的力量在人类历史中与道德秩序相交叉,互为经纬^④。可见这种精灵性代表了一种空有行动力而不知道目的的追求者和冒险家。它的本性决定它必须走出自身,到经验中冒险,这样就形成不充分性的内在性与同样不充分性的外在性之间的心灵关联:体验或冒险。但是,正如上文所言,无论内在还是外在的总体性都已经变得问题重重了。这样,心灵的冒险注定毫无收获,只能达成一种“成熟男人的洞见”,即“意义不能彻底穿透世界”^⑤,或对生活中形而上的不和谐的肯定。这两种心灵因素(体验与洞见)的叠加即是反讽,即小说的赋形原则。

这样,通过心灵的精灵性的体验,最终达成对世界(内在的主体性和外在的体验)不充分的证明(即洞见)。这个证明暗含着对内外世界的双重否定,在这种否定中,小说才能获得“意义的惊鸿一瞥”,才能显出一种总体性。所以卢卡奇才如此总结自己的这段探索:“它(反讽——引者注)不仅是一个创造真实总体性的客观唯一可能的先验条件,而且,它把这总体性、小说升格为我们时代的典型的艺术形式,因为小说的结构与今天世界的状况本质上是一致的。”^⑥至此,艺术可能性问题就得到了这样一个答案:在我们的时代,所谓“完整的艺术”不可能不是抽象的,不可能具体、鲜活地存在。艺术在现代社会的可能性只存在于“反讽”原则之中,只能在对经验和总体性的双重否定中获得些许意义感。因此,现代艺术只能如其典型的形式——现代小说——一样,是一种“半艺术”。

结 语

通过梳理,我们可以看出卢卡奇早期思想的一条鲜明的线索,一个念兹在兹的主题:艺术如何可能,准确地说,艺术在现代如何可能。卢卡奇对这个主题的探讨大大区别于他同时代的一些思想家,他一开始就拒绝了非理性主义的生命哲学方案,即便采取了新康德主义方案,他也很诚实地发现这一方案在伦理和艺术上注定破产。最终,经由神学的中转,他发现了形式的历史性,从而最终得出这样一个结论:现代艺术注定是一种“半艺术”,现代艺术唯一的赋形原则是反讽。

卢卡奇自己多年后坦承,“作者不是在寻找什么新的文学形式,确切地说,是在追寻一个‘新世界’”^⑦。但是他并没有选择一条类似于本雅明“将美学意识作为历史真理的可能的保证”的进路^⑧,毋宁说,他恰恰采取了相反的道路,将历史真理作为美学意识的保证。因为对于卢卡奇,形式不仅仅是艺术的,而应该首先是伦理的。

那么,与现代艺术的反讽法则相对应的伦理究竟是什么?对此,卢卡奇并没有给出明确的答案。但是,通过小说赋形,我们可以看出,精灵的冒险也好,最后心灵的洞见也好,都和现代世界一样不彻底、不充分。可以想见,这种艺术反讽的另一面,即伦理,也同样不可能是充分的和彻底的,因而不可能是真正良善的。所以说,卢卡奇虽在艺术方面得到了一个差强人意的答案(即反讽),但是这并不能满足他的伦理学的企图。他的探索也不过揭示出了现代“良善生活”的两难:不是真正良善,可没有它就是纯然的恶。因此他才在走向共产主义之前反复探讨它如何与良善的伦理相和谐^⑨。面对这一两难,他常借用黑贝尔剧本中的一句台词来表明自己的选择:“如果上帝已在我及我的义务之间放置了罪——我怎能妄想能够避开此罪?”^⑩可见,即便找不到充分、良善的伦理,他仍然不愿意逃避这种两难,仍然要通过自己的行动做出选择。这行动没有止于伦理本身,而是指向导致伦理不充分的世界。就此而言,卢卡奇的早期思想中的确埋下了一条走向马克思主义的伏线。但是,这条线索的生成绝非仅仅依靠一种浪漫派的精神^⑪,相反,他在对善/伦理的不断诘问和挣扎中显示出来的更多是一种严正的道德感

和理性精神。这也是卢卡奇留给我们时代的一份沉甸甸的精神遗产。

- ①⑧④ 杜智章编《卢卡奇自传》,李渚清、莫立芝译,社会科学文献出版社1986年版,第71页,第14页,第67页。
- ②④⑤⑧⑥ 卢卡奇:《小说理论·序言》,《卢卡奇早期文选》,张亮、吴勇立译,南京大学出版社2004年版,第XV页,第III页,第X页,第XII页。
- ③ 吕西安·戈德曼《隐蔽的上帝》,蔡鸿滨译,百花文艺出版社1998年版,第29页。
- ④ Paul Breines, “Young Lukács, Old Lukács, New Lukács”, *The Journal of Modern History*, Vol. 51, No. 3 (Sep., 1979): 533–546.
- ⑤ 阿克塞尔·霍耐特:《分裂的社会世界——社会哲学文集》,王晓升译,社会科学文献出版社2011年版,第14页。
- ⑥ 马克思·韦伯:《学术与政治:韦伯的两篇演说》,冯克利译,生活·读书·新知三联书店1998年版,第47页。
- ⑦⑤⑩ 黑格尔《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆2013年版,第246页,第142页。
- ⑨②③ Georg Lukács, “Dairy (1910–1911)”, in Arpad Kadarkay (ed. & trans.), *The Lukács Reader*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1995, p. 32, pp. 31–32.
- ⑩⑥⑥ 刘昌元《卢卡奇及其文哲思想》(台湾)联经出版事业公司1991年版,第18页,第6页。
- ⑪⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙ Georg Lukács, *Soul and Form*, trans. Anna Bostock, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1974, p. 153, p. 114, p. 173, p. 149, pp. 115–116, p. 109, p. 117, p. 118, p. 87, p. 87, p. 158, pp. 68–81, pp. 21–22.
- ⑫ 齐美尔(西美尔)《桥与门——齐美尔随笔选》,涯鸿译,生活·读书·新知三联书店上海分店1991年版,第96页。
- ⑬ 西美尔《生命直观》,刁承俊译,生活·读书·新知三联书店2003年版,第11页。
- ⑭④⑥ Ferenc L. Lendvai, “Gyory Lukács 1902–1918: His Way to Marx”, *Stud East Eur Thought*, 60 (2008): 55–73.
- ⑮ 叔本华《作为意志与表象的世界》,石冲白译,杨一之校,商务印书馆2014年版,第243页。
- ⑯ 文德尔班《哲学史教程》下卷,罗达仁译,商务印书馆2013年版,第471页。
- ⑰ Georg Lukács, “Aesthetic Culture”, in *The Lukács Reader*, p. 149.
- ⑲⑩⑩ Georg Lukács, “On Poverty of Spirit”, in *The Lukács Reader*, p. 44, p. 46.
- ⑳ 黑格尔《哲学史讲演录》第四卷,贺麟、王太庆等译,商务印书馆2013年版,第322页。
- ㉑ Margit Koves, “Anthropology in the Aesthetics of the Young Lukács”, *Social Scientist*, Vol. 29, No. 7/8 (Jul.–Aug., 2001): 68–81.
- ㉒ Georg Lukács, “My Socratic Mask”, in *The Lukács Reader*, p. 60.
- ㉓ 柏拉图《斐多篇》,《柏拉图对话集》,王太庆译,商务印书馆2014年版,第241页。
- ㉔⑳㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱ ①② 《卢卡奇早期文选》,第127页,第140页,第10页,第14页,第14页,第61页,第46页,第32页,第47页,第48页,第48页,第61页,第65页。
- ㉟ Arpad Kadarkay, “Georg Lukács’s Road to Art & Marx”, *Polity*, Vol. 13, No. 2 (Winter, 1980): 230–260.
- ㊱ 基尔克果(克尔凯郭尔)《或此或彼》下,阎嘉译,华夏出版社2007年版,第825页。
- ㊲ 黑格尔《历史哲学》,王造时译,上海书店出版社1999年版,第469页。
- ㊳ 阿伦特编《启迪·本雅明文选》,张旭东、王斑译,生活·读书·新知三联书店2008年版,第265页。
- ㊴ Werner Jung, “The Early Aesthetic Theory of Bloch and Lukács”, *New German Critique*, No. 45 (Autumn, 1988): 41–54.
- ㊵ 乔治·马尔库什《生活与心灵:青年卢卡奇和文化问题》,阿格妮丝·赫勒编《卢卡奇再评价》,衣俊卿译,黑龙江大学出版社2001年版,第7页。
- ㊶ 柏拉图《巴曼尼得斯篇》,陈康译注,商务印书馆2010年版,第103页。
- ㊷ 歌德《诗与真(下)》,《歌德文集》第五卷,刘思慕译,人民文学出版社1999年版,第837页。
- ㊸ Richard Wolin, “Notes on the Early Aesthetics of Lukács, Bloch, and Benjamin”, *Berkeley Journal of Sociology*, Vol. 26 (1981): 89–109.
- ㊹ Michael Löwy, *Georg Lukács - From Romanticism to Bolshevism*, trans. Patrick Camiller, London: NLB, 1976, p. 127.
- ㊺ Peter Uwe Hohendahl, *Reappraisals: Shifting Alignments in Postwar Critical Theory*, Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 52.

(作者单位 南京大学艺术学院)

责任编辑 张颖