

# 艺术—历史哲学的形而上学

——论卢卡奇的《海德堡艺术哲学》手稿\*

秦佳阳 乔泓凯\*\*

## 【内容摘要】

卢卡奇在《海德堡艺术哲学》手稿中，提出真正的艺术哲学必定是一种兼具时代性与非时代性、特殊性与永恒性的历史哲学形而上学，这一思想为他这一时期的美学体系建构提供了具有认识论意义的本体论立场。卢卡奇基于对艺术哲学的思考，将整个世界分为三部分：经验主体（Subjekt）、经验（Erlebnis）、经验现实（Erlebnismwirklichkeit），分别对应主观世界、间隔（Abstand）、客观世界。其中，间隔无法消除，也不能消除，它构成了艺术设计、作品塑造的基础，也成为审美活动与交流得以实现的中介。这一思想不仅突显出《海德堡艺术哲学》的创建性，也成为卢卡奇理论生涯的核心。

## 【关键词】

历史哲学；间隔；经验；误解；非时代性

1973年，海德堡银行发现了卢卡奇早年（1914—1916）的一箱研究手稿与信件，其中关于艺术哲学研究的部分由布达佩斯学派成员整理，以《海德堡艺术哲学》（*Heidelberger Philosophie der Kunst*）（后以《艺术哲学》）为名出版。《艺术哲学》标志着卢卡奇早年对德国古典哲学的反思与超越，揭示出他对德国现象学思想的接受和发展。卢卡奇在《艺术哲学》中提出，真正的艺术哲学史一种历史哲学的形而上学，这一思想既在形而上学层面指向艺术作品独立自足的存在特性，以及其对主体交流所发挥的审美效应，同时在历史唯物主义角度指明时代背景对作品、创作者与接受者的重要影响。《艺术哲学》在反实证主义思潮中，实际发展出一种杂糅了新康德主义、生命

\* 本文系国家社科基金青年项目“卢卡奇海德堡手稿现象学美学研究”（23ZXC01053）阶段性成果。

\*\* 秦佳阳，文学博士，四川大学外国语学院助理研究员，主要从事马克思主义美学和艺术哲学研究。乔泓凯，文学学士，复旦大学博士研究生，主要从事现象学和艺术哲学研究。

哲学与现象学的艺术哲学思想，卢卡奇则以此建构起认识论的本体论（epistemological ontology）。本文将从《艺术哲学》手稿的核心命题、艺术哲学的意义追寻、艺术作品的创作与接受、审美价值的永恒性四个方面对手稿进行阐释，呈现出这部直至卢卡奇去世才得以出版的手稿，对其理论生涯的内在影响。

## 一、艺术作品存在的必然性与必要性： 《艺术哲学》的核心命题

“艺术作品存在，它何以可能？”<sup>①</sup>这一化用康德思想的表述，是卢卡奇思考美学体系确立的本质起点。而他实际想表达的是：“艺术作品必定存在，它也必须存在。”这一“存在”并非直接肯定作品的“定在”（Dasein），而是为一切论证提供前提（Voraussetzung）。卢卡奇对可能性问题的探讨与反思贯穿他早年艺术哲学，这反映出新康德主义思潮中，他对生活与文化、形式与历史、瞬间与永恒等悖论的思考，表达了他希望通过艺术实现人的主体总体性这一理想。对“可能性”的提出使卢卡奇在方法论维度形成了一个完整的闭环结构：“艺术作品”是首先需要证明的对象，其本质经过完整的认知过程，最终在结局中呈现并得到理解。对于主体而言，客体只能在范畴这一概念维度成为主体的认识对象，由此与主体建立联系。在这一方法论的指引之下，“既存事物”便先验具备了存在的合法性，甚至对这一合法性的证明，都需要以承认其存在的事实为基础。

受德国古典哲学影响，卢卡奇将自然美与艺术和美学的关系作为首要问题。他借鉴康德《判断力批判》中的方法论，提出：“艺术作品（以及一种创作过程）存在是一个事实，而由这一前提导致的后果却永远无法证明其必然性”，以及“我只能指出这种不经意的方法论跳跃”<sup>②</sup>，在自然中存在着某种使艺术和美产生、使主体从中获得趣味与愉悦的暗示。自然美与艺术和谐一致的规定根据内在于主体之中，这是一种典型的康德式理论进路。此种对“和谐一致”的强调自然地指向了卢卡奇在《艺术哲学》中对世界的三分法，即在主体与客体之间划出一个实现先定和谐的空间，卢卡奇将后者称作“间隔”（Abstand）。显然，这并非莱布尼茨主义的借尸还

① Georg Lukács. *Heidelberger Ästhetik (1916-18)*. Frühe Schriften zur Ästhetik II. Hrsg. György Márkus u. Frank Benseler. Darmstadt-Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1975, S. 9.

② Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 12.

魂，而是在分离主观世界与客观世界的同时，有效而积极地为认识主体与对象自然之间创造交互的可能。或许可以将之把握为某种对康德现象与物自体之间鸿沟的现象学阐释。艺术正是源于主体对该间隔的塑造，主体实现跳跃也以间隔为前提。在这个意义上，卢卡奇早年的艺术哲学可谓是针对“间隔”的艺术哲学，而“间隔”存在的非存在（Nicht-sein）特征，为这一思想赋予鲜明的形而上学特性。

在早年体裁论研究中，卢卡奇为了解决文化与主体生存的困境，尝试通过不同艺术样式建构形式范式，将其作用于安放主体自身无家可归的心灵。第一次世界大战的打击使卢卡奇清醒地认识到，这种纯粹的形式总体充满了乌托邦式的理想性，范畴总体能为主体实现本质提供一个对象化的客体。对“危机”的深刻洞察自然地将他引向同样尝试对文化危机做出回应的现象学运动。随着胡塞尔现象学在德国的蓬勃发展，其现象学方法直接影响了卢卡奇对德国古典哲学与浪漫派的反思；新康德主义现象学家拉斯克（Emil Lask）所提出的纯粹先验主体和美学规范之间的悖论，为卢卡奇思考基于主体精神需求的艺术哲学与美学体系的建构提供了具有历史哲学意义的形而上学依据。在《心灵与形式》（1910）的创作时期，卢卡奇便通过心灵（Seele）的悖论性存在状况，指出形式之于 20 世纪初期西方社会的存在本体论意义。在这一时期，对德国浪漫派式生活哲学的乌托邦式幻想，揭示出卢卡奇希望以总体性回应文化危机的思想。而这也意味着卢卡奇早年一切艺术哲学与美学思考的源头，就是主观世界与客观世界的对立，他的目标则是使主体与客体实现联系。基于哲学史传统，间隔的存在不是卢卡奇需要证明的问题，而正是由于间隔存在的必然性，艺术作品的存在便也相应具备了必然性。

对卢卡奇而言，艺术作品是经验性的，它依据经验现实（Erlebniswirklichkeit）与主体产生联系。经验现实是主体主观经验的投射，也为主体提供了认识的对象，其意义则在于使主体充分认识到这一对象的本质，并在这一认识过程中，自反至主观精神自身。可以说，经验现实是生活世界的现象呈现，是主体存在的方式，也是主体在认识、交流过程中需要悬置甚至最终扬弃的对象。经验现实与先验主体的异质性决定了二者的差异，这种实际差异又决定了主体得以通过这一现象与其他主体实现交流，同时奠定了主体间交流的本质共通。但这也意味着，认识对象的现象背后，意义并非一成不变，或者说，在现象自由变更的具体形态之下存在一个永恒不变的本质。意义既可能与现象具有历史维度的同一性，又可能包含超越时间的永恒性。意义的表达与对作品具体形态的塑造，则完全依赖创作者的设计（gestalten），

或决定于接受者的审美。彼时，卢卡奇仍然坚持着范畴总体对于主体的精神家园之地位，因此他最终妥协性地提出了艺术—历史哲学的形而上学这一艺术哲学构想。

当艺术作品的存在成为一个无须证明的既定事实时，创作者与接受者由此以作品的定向存在（Gerichtethein）为导向，投射其自身的经验现实，同时基于现象学方法，悬置艺术作品的定在。最终，当审美过程结束，艺术作品的存在便依据作品的审美效应不证自明。卢卡奇将艺术作品置于间隔的位置，以其沟通主观世界与客观世界，并同时基于形式符号特性召唤作品的审美效应，激发主体的审美体验的这一艺术哲学构想，便在康德的认识论革命与现象学方法论的融合中，实现了完整且不容置疑的逻辑闭合。

## 二、无解的误解：艺术哲学意义追寻中的 第四个维度

由于艺术作品的存在问题在论证的开端便被悬置，其对主观世界与客观世界联系的效应，便需要以一个概念范畴进行指代。卢卡奇由此与众不同地在交流与沟通的维度，将“误解”（Missverständnis）纳入其中，以此作为艺术哲学意义追寻的第四个维度。这一看似阻碍本质传递与相互理解的范畴，却成为实际交流实现的关键。卢卡奇认为，意义就是以某种方式向某物内在性的回归，同时将同质范畴提炼为具体且可领会的范畴。误解则意味着交流过程中内在性的失落，是意义本质未能完全传递的后果。然而在人类追寻意义并寻求理解的过程中，越是以本质真理为目标，越是以信息的实际损耗为基础。卢卡奇曾举例：“东方统治者宫廷中的基督教高级教士会用手势提出问题，而这些问题最终只有苦行僧同样使用手势才能回答；他们相信彼此已经相互理解，尽管他们赋予其手势符号完全不同的内容。但是，由于符号对应于各自的期望，所以每个人都在对方的符号中看到了自己问题的答案（尽管内容完全不同）。”<sup>①</sup> 误解正是主体间得以实现共通的前提，也唯有误解才能突显主体间交流的真正本质。

在经验主体、经验、经验现实的划分中，经验既在认识论维度为划分提供标准，又在本体论维度成为三者存在的基础。德文中，“Erlebnis”和“Erfahrung”均能表

<sup>①</sup> Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 24.

达经验，其中，“Erfahrung”指体验经过反思和提炼，最终形成具有借鉴意义的经验，“Erlebnis”则更为强调体验过程本身。卢卡奇重视体验过程，所以他在表达经验时选择了“Erlebnis”。依据卢卡奇对整个世界三分，经验实际以间隔的形式存在。间隔无处可见，亦如经验无迹可寻。它是主体在其自身与客观世界之间建构的主观联系。换言之，这一过程本身并未实际将主体与客体连接起来，其自身产物也无法被证明是否符合客观世界的准则。但正是这种“非存在”的存在形态使艺术作品的存在成为可能。卢卡奇将“弥合”间隔的任务交由艺术，以此证实主体经验的合法性。然而这里的弥合并非消除，而是“明知不可为而为之”的塑形。经验现实与日常生活平行又相互渗透的状态，使艺术依赖主体对间隔的主观投射和塑造，又脱离实际日常生活与反思经验的束缚，艺术作品由此产生，并成为表达主观世界与客观世界之间间隔的形式符号，成为一个无中生有的形式。它一方面具有对分离和间隔的表征意义，另一方面又成为追寻艺术意义的感性直观媒介。艺术哲学的意义是对内在同质性的回归，这也意味着意义是本源的，是在对经验现实的对象性客体的消除（Aufhebung）中重新回归的终极目标。由此可见，在实际意义的缺乏中，卢卡奇建构起了对“非存在”本身的塑型，并以此为跳板，通向对存在的意义的追寻。

确定了开端便需要澄清艺术哲学对意义进行追寻这一行为（Verhaltung）本身的意义。而仅有艺术作品的形式符号价值得到证明，尚且未能使其自身与其他等价形式做出价值区分，也就是说，艺术作品作为人工制品，具有客体化意义，但艺术作品是具备美学意义的特殊人工制品，其审美价值才是创作经验和存在价值的决定性因素。“美”的概念源于形而上学，而在具体结合艺术作品与实际审美实践的过程中，这一概念呈现出一种无法明晰的含混性。“每一种逐渐不以最终的形而上学观点通向艺术的新的美学，在实现整体性意义上，总是会在美学概念基于历史的多样性方面遇到更大的困难。”<sup>①</sup>但作为审美活动中一个瞬间，作为从艺术活动中得到提升，并尝试作用于其他范畴的这个概念，它似乎又需要在一定程度上实现作为概念范畴的明晰性。在这里，卢卡奇再次以一种现象学的态度对美学概念自身存而不论。他认为：“只有有意识地放弃对质性的传递，并且倾向于相对而言抽象的、概念性的表述，或者当一种由原则产生的明确且同质的领域出现时，表达才能实现明确性和无

<sup>①</sup> Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 10.

歧义性。”<sup>①</sup>也就是说，要对含混性做出明晰性概括，不能寄希望于理清含混的义项本身，而要为含混性提供具有阐释空间的视域，并将包含这一含混性的视域作为整体进行概念提炼。这一具有现象学意味的方法论成为卢卡奇这一时期思考艺术哲学和美学体系建构的引导。

除了间隔这一非存在性质使主观世界与客观世界的交流依赖误解，在实际的交往实践中，表达与接受、创作与欣赏之间的完全一致也无法实现，误解则是必不可少的。欧洲科学的危机也是艺术哲学研究与美学体系建构的危机。对此，卢卡奇的表述是：“对现实的研究几乎总是让位于作为自然科学却不具备世界本质的任何组成部分，且对世界发展的目的也没有任何助益的心理学。”<sup>②</sup>这是对危机的认识论提法，而在本质上，这却是一个本体论问题。科学所揭示的问题及其揭示问题的方法，与主体性危机及其所需要的解决方法不相适应（inadäquat）。在科学的不断发展中，主体仍陷于存在的困境。卢卡奇对自然美与艺术美之间关系的艺术哲学阐释与胡塞尔对科学与人类之间关系的揭示类似，二者都在思考一种适应性或一致性问题。一方面，若相似性得到认证，解决艺术作品存在问题的方法便也得到认证，然而这一认证却会导致艺术存在本身脱离其“无”的特性，要么趋向经验主体进入纯粹形而上学范畴，要么趋于经验现实进入历史哲学维度。无论哪种倾向都将最终消解艺术的存在。另一方面，若这一相似性受到否定，那么艺术便永远被架空于主观世界与客观世界之间，进入物自体范畴，呈现出纯粹的唯心主义性质。而在此介入理性则更加不恰当，分析与反思不仅使经验主体与经验现实之间那种不依赖于任何兴趣与品味，却具有某种规律性和应然性的协调一致消解，并代之以范式，而且艺术作品及其创作过程存在的这一客观事实，也迫切需要得到必然性证明。这便重新回到艺术存在的悖论问题，以此在结果上撤销艺术存在的合法性。

对此，卢卡奇尝试从人类类本质的普遍性中寻求解决艺术存在悖论的理论基础。在人类类本质中存在一种人类普遍存在的彻底沟通的可能性，正是这一可能性成就了人类整体的存在，也是通过人类整体的存在，这一可能性得以显现。而在本质上，这种可能性只是一种有机结构，其功能在于使主体能够进行表达的天赋显现出来。

① Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 18.

② Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 10.

虽然他并未直接揭示出问题的本质，但这一表述却足以使人意识到，艺术作品作为形式符号，其存在的合法性与表达的合理性势必依赖于这种“无”。卢卡奇的解释是：“经历的本质只能通过质的唯一性被定义，对此，每一种表达方式必须删掉所有苍白的、抽象的、虚假的，却恰好是本质性的那些内容。”<sup>①</sup> 这表明，实际决定表达、信息传递和交流的并非本质性内容，而是以此为基础的客体化所产生的形式符号。本质在实际表达中被删除，在接受中被悬置。艺术作品则在联系创作者与接受者的过程中，相应承担起形式符号的作用。而作品作为表达的实际形态，它所实际传递的也不是本质性的主体经验，而是一个具有含混性和阐释空间的误解范畴<sup>②</sup>。在卢卡奇对世界的划分中，不同组成部分以独立的姿态存在并发挥效应，这种独立性导致的分离使信息传递中、对艺术作品接受和审美中发挥作用的误解既不可消除，也十分必要。误解是无解的，是形式符号为间隔赋形的方式与产物；误解引导接受途径，决定审美实现。

艺术作品所承载的误解作为第四个维度出现并发挥艺术效应，它同样面对被分析与概念提炼的命运，而对此，卢卡奇倾向于从历史哲学出发，以时间为立足点，探讨概念的时代性与非时代性之间的矛盾，以及艺术作品作为特殊形式符号自身的审美价值永恒性问题。卢卡奇认为：“由于经验领域的持续性，这一幻觉并不被认为是一种幻觉，而是在暗示力量中被视为一种真正的交流工具，艺术的效果就几乎可以顺理成章地被理解为自然而然产生的感性的直接延续。”<sup>③</sup> 符号现象及其经验连续性得以在形式维度得到证实。形式符号的存在，依赖于经验主体自身经验的质性投射，而主体通过形式符号对自身的充实（Erfüllung），则依赖其自身经验的丰富程度。艺术作品具备使主体在认识与阐释中实现连续性的可能，基于主体生存的历史背景与主体对客体进行认识的主观范畴，艺术作品得以在其瞬间意义中呈现出历史价值。由此，形式符号所象征或承载的意义，势必具有与经验同质的连续性和发展性。主体对形式符号的接受，既要打破时间绵延中对瞬间的分割，也要扬弃定格图像对瞬间的僵化，因为经验本身并未被割裂。由此，即便是对独立的新对象进行新体验，既存经验仍会发挥效用，主体对形式符号的认知也会受其影响。

① Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin; Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 17.

② 将分散在自然与人类历史中的一切事物进行本源合并的过程，就是审美活动中主体的理解过程，卢卡奇在《艺术哲学》中称之为“误解”。

③ Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin; Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 23.

### 三、形式的“后视看”：艺术作品的创作与接受

无论是艺术作品本身，还是主体对作品的创作和接受，都无法触及客体的本质。这并非由于作品存在形式与接受方式有问题，而是最具个体性的个性化内容自身无法以内容的明确性与形式的具体性呈现。在以间隔为对象的艺术哲学构想中，艺术作品、创作者与接受者之间形成了一个阐释空间，创作与接受行为则实际发生于此。这一空间以美学的包容性为基础，以逻辑的信息传递与交流为目的。卢卡奇提出：“创作和接受经验的无能已经不再仅仅是一种抽象的否定性，两者中的每一个都可以被定义为面向作品的一种非常具体且独特的定向存在，而作品本身并没有以现实的形态出现，它只是为了提供直接经验；但其结构的概念性知识绝不是无法获得的。”<sup>①</sup>在此，卢卡奇再次借鉴现象学。一方面，创作与接受行为为作品的产生提供了主观意向性（即卢卡奇所强调的定向存在），另一方面，作品直接为交流提供了名为误解的空间，以包含一切非同一性与含混性为前提，为信息传递提供了可能性。直观的直接经验由此不仅成为主体认识客观世界的方式，也成为创作主体与接受主体基于差异性实现交流的基础。艺术由此得以在不单纯依赖语言逻辑的、清晰的符号化结构分析与单一本质性认知的情况下，承担起实现超个体（Überindividual）表达与交流的任务。

经验现实之所以与经验主体和经验本身相区分成为第三个维度，正是由于其与主体和经验异质的存在特征。经验现实又具有自反性，它得以在个体认知过程中促发主体主观精神的同质化，最终以审美效应的形式为主体带来认知结果。此种同质既是经验性的，也是观念性的，便如黑格尔所言，统觉的抽象同一性是在对内容与差异性本质的内在接受中被消解的形式符号。卢卡奇指出：“只需要认清既存作品的具体化阶段，以及创作者和接受者通往作品的方向，使由此获得的现象学类型变得纯粹并得以最终完成；这样我们就可以在其定在的更高层次上获得作品。”<sup>②</sup>也就是说，同质化过程中对异质元素进行扬弃和净化以此产生同质化概念和范畴，并非实

① Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 45.

② Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 45.



际发生于经验现实。经验现实在此恰好指向主体行为所必须扬弃的直接对象。它不仅不是作品预先设定的目标，其实现过程与以此为目的的主体行为，都是作品最终完成与实现作品效应的可能性基础。主体通过经验现实获得交流的可能性，而具有绝对先验性的个体特质也由定在开始，出现通向人类类本质和内在先验普遍性的发展。卢卡奇在此部分地借鉴了黑格尔的辩证法中的异化思想，并将之作为经验主体的思想基础。而此种处理思路也暗含出卢卡奇对黑格尔的发展：他将交流的融合过程整体置于第四个维度，将空间意义上的交流转化为时间维度的主动表达与被动接受，并从形式与质料先定和谐的维度，将形式符号自身的封闭结构与其内在性本身的自足性相结合，从变换与流动的内在特性中、在特性和具体化形式表达之间的张力中，对本质进行后视看。这便在认识论维度提出了一种后建构思想，内含一种本体论逻辑。

但艺术作品不仅是接受者进行体验的一种形式：“现象学的尝试和由此产生的艺术作品，既非无前提的直觉，也不是一个已完成的明确状态，更确切地说，它只能从相互间毫无关联的碎片中重构性地完善和建构起来。”<sup>①</sup> 这意味着当艺术作品在经验现实的意义上得到扬弃时，其实际内容与意义的涌动便呈现出本体论意义。胡塞尔提出自由变更以揭示本质的稳固地位，卢卡奇则以后建构为途径，将对本质的建构工作交给主体自身。所以在艺术作品定在这一相对具体而稳定的形式之下，异质元素的张力形成的暗涌（immanenter Fluß）成为接受者在后视看（Nachschauen）中、在对形式符号扬弃之后，实际接收的信息。它是对接受者内在本质的诱导与召唤，是接受者从中获得乌托邦式救赎的前提与引力。“从误解概念可以得出，现象学主体通过形式对内容做出了加工，这种被利用的形式既存在相互差异，也与普遍核心的形式构成物在原则上存在区别。”<sup>②</sup> 接受者所期望效果的本质在于，产生效应的形式并不被有意识地视为形式，而是由于作品形式和经验形式相互之间的绝对适应性，作品的形式才成为形式。作品作为一种现实，作为一种源自内在性并由内容充实的构造物，其形式特征只能通过反思和对直接经验的放弃来确定。对艺术作品逐渐深入的理解，却并非如思维和科学领域中那样具有明确的体系性和逻辑性，相比于实际而具体的经验而言，这种理解是一个抽象的过程，是使主体内心深处一个异质世

① Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 46 - 47.

② Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 51.

界被点亮的直接主体性体验。

存在与定在 (Dasein) 不再对应。定在作为一种具体化的形式体现, 在某种程度上是世俗化的, 是无价值判断性的, 而当这一形式符号对存在本身不再关心, 它便走向无意义。<sup>①</sup> 卢卡奇由此从艺术哲学深入 20 世纪人类的生存境遇与生活问题。差异性与同一性、个体性与普遍性、断裂性与连续性问题成为他通过艺术哲学和同一时期的美学体系建构所要解决的悖论, 也成为他扩充艺术对象、以先定和谐与辩证平衡容纳个体性、实现超个体间联系的实际质料。而这些都直接指向生命与死亡、存在与在场的问题。超越死亡对连续性的保证和在死亡时刻对断裂性的超越, 需要主体对无法抽象化、客体化为具体可感知形象的内在性进行克服。故创作者对此必须在创作和表达过程中做出调整, 通过剥离被动存在的个体性特征, 使这些内容发生具体性转向, 并将其转化为作品的决定性价值关系和结构元素。由此, 不同质的内容排除了当下与日常经验现实相联系的元素, 而这一漠视 (der Prozeß der Ignorieren) 必定转变为对内在价值的强调<sup>②</sup>, 以此反对那种永远不会失去幻想特征, 总是把事物拉向自己而不是将自身下降至事物, 以便在事物的日常现实中找到乌托邦等价物的认识世界和自反性回归自身的接受行为。

#### 四、时代作品的非时代性：艺术作品 价值的永恒性

真正的艺术哲学必定是一种兼具时代性与非时代性、特殊性与永恒性的历史哲学形而上学, 艺术作品则需要在其无法背离的历史发展中, 实现既具有超越性, 由包含先验性的审美价值。对此, 卢卡奇既强调对作品具体形态, 即其定在的扬弃和消除, 又注重由此呈现出的内容变动, 同时肯定误解在这一形势之下对创作与接受行为的效用。然而寻本溯源, 卢卡奇实际渴望实现的, 仍是对二元对立的弥合, 或者更准确地说, 是对这种对立关系的颠覆。这种颠覆不仅依赖主体对世界的重新认识, 更需要凭借主体自身依据经验所产生的主观精神投射, 而最终以艺术哲学体系的形式, 呈现为一种具有革命性的本体论。这既是卢卡奇诉诸康德认识论革命的动

<sup>①</sup> 参见乔治·巴塔耶:《色情》, 张璐译, 南京: 南京大学出版社, 2019年, 第280页。

<sup>②</sup> 参见 Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 83.

机，亦是他艺术哲学研究的目标。因此，在对差异性的辨析中，卢卡奇实际以剥离可见的、不恰当元素为手段，在间隔当中揭示出能使交流双方得以实现共通的因素，即时间，或者说历史。

区别于大抵同一时期海德格尔的存在主义现象学、巴塔耶由性与死亡维度对延续性的辩证思考等结合时间的断裂与永恒对存在的相关论述，卢卡奇一方面延续了他此前对心灵与形式关系的分析，从艺术作品质料与形式的先定和谐中实现作品意义的延续性，一方面发展胡塞尔现象学，提出“立场”（Standpunkt）是“视点”（Gesichtspunkt）产生的基础这一论断。他的目的在于，在时间维度为艺术作品找到永恒意义，以此为主体提供非时代性接受和不受时代限制的交流的可能性。拉斯克提出的“纯粹经验载体在当下发展的完全独立和异质化（Fremdartigkeit）”<sup>①</sup>观点，为卢卡奇在艺术作品审美价值悖论中追求作品永恒性提供了理论启发。对此，卢卡奇进一步指出：“在作品的永恒中，审美价值的悖论特征表现得最为强烈。永恒（Ewigkeit）只能表达价值的非时代性的有效性，正如拉斯克在对真理价值的分析中所强调的那样，它在当下的（zeitgebunden）经验中的出场（In-Erscheinungtreten）只会加剧时代性（Zeitlichen）和非时代性（Zeitlosen）之间的差异。”<sup>②</sup>拉斯克对真理价值的追求源于他在新康德主义思潮下，对绝对价值的信仰，卢卡奇在此基础上将这种追求延伸至历史现实，他的最终目的在于连接主体与客体，并将间隔发展为一个“无”的实体，并与经验主体和经验现实联系起来，使他为艺术哲学之意义追寻所划分的四个维度，形成一个能够被主体把握和掌控的总体世界。

作品产生于时代，但这并不意味着作品属于时代。卢卡奇希望作品在其时代特征之下，包含着超越时代的永恒审美价值。诚然，作品的创作者处于历史发展进程当中，因此其自身生活与人格都与这一时代密切相关，这是作品产生于时代的必然前提，但艺术作品作为一种形式符号，它所指代的意义应当具有对时代的超越性，而这种超越性也应当是作品价值的本质。作品在时间中的显露（Hervortreten）是它能够被看到和审美的必要条件，在这一点上，它产生的时间点具体为何并不重要。所谓产生于时代，是因为它只能在时间中出现，而它一经出现，就与时间结束了一切联系。也就是说，作品在本质上并不依附于时间，关键在于其产生进入世界的那

① E. Lask. *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre*. Tübingen: Mohr. 1911. S. 18.

② Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 153.

一刹那 (In-die-Welt-treten)。另一方面, 作品还应当包含超越时代人格的特性, 也就是说, 作品的产生意味着它由历史中的创作者及其人格中脱离出来, 朝向永恒意义与非时代性审美价值发展, 并最终在审美活动中被接受。“在这个意义上, ‘新’ 就是一个时间关系概念, 它表达了历史时间每一瞬间的进程总会带来可变的质性, 同时也强调了这种可变性的意义。”<sup>①</sup> 卢卡奇如是说。可见, “新” 在此并非一个历史发展意义上的阶段性描述, 而是艺术作品内在价值关系的呈现。这也并不意味着线性历史叙事中新生事物的出现, 而是发展中本质的彰显, 聚焦“当下”的阐释及其价值的涌现。

在早年的《现代戏剧发展史》中, 卢卡奇已然多次论证“新”与“现代戏剧”的实质关系, 提出现代戏剧的效应应当超越作为现代戏剧的艺术样式本身, 获得超越时代甚至超越体裁限度的审美价值与大众效应。他在时间的可变性维度基于整个人类历史, 尝试发现并揭示出属于人类本己的永恒价值。这种价值不仅能超越个体差异性, 甚至能够在历史发展维度都具有非时代性的永恒效应。“第一, 预设的审美意义是每件作品都是‘新’的; 第二, 创作主体能否克服, 以及在何种程度上可以克服时间性 (动机和材料的时代性问题); 第三, 艺术表达手段、技法及其基质 (Substrat)、质料 (Stoff) 的时间性; 第四, 作品效果的时代特征, 即效果作为对创作的矫正, 已经具有明确的现象学意义。”<sup>②</sup> 这四个特征共同指向历史主体, 即创作者和接受者, 还有同样处于历史维度的客体, 即质料和艺术作品, 以及具有时代特性的思想和技术手段等元素如何能在形成艺术作品这一形式符号之后, 退场至其自身的历史范畴, 并不再对作品产生任何有迹可循的时代性影响。对于艺术作品所呈现的价值关系, 卢卡奇的努力方向不在于使艺术作品完全脱离时间, 在康德意义上形成一个只能够无限迫近却无法实际获得的绝对价值。他实际追求的是一种永恒价值, 他所致力于解决的是这种永恒价值如何能包含历史。在此, 卢卡奇又回到了在他整个艺术哲学研究和美学体系建构之处所提出的“可能性”问题, 但此时他所思考的解决方案不再是单纯依靠形而上学, 而是转向一种艺术史的建构:

每当谈论逻辑史时, 就总是带有一种非本真 (uneigentlich) 的意味: 要么通

① Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 154.

② Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 155.

过它来理解价值认知的历史（在此，美学史作为审美价值的认知，是相应平行的），这就必然是时代性的，要么在某种文化史进程中，通过特定历史条件下的特定人格来实现这一历史（其中美学就与其他互动一样获得价值实现）。这两种看待事物的方式都无法触及逻辑价值的本质：这一价值存在于历史之外。而有一门艺术史，其本质（其方法与所有其他历史科学的方法截然不同）恰恰在于，它要呈现已实现价值自身的历史。<sup>①</sup>

这种艺术史价值使艺术作品产生脱离具体时代的倾向，而这种倾向既不能脱离历史，又不能受限于历史。

对于这样的艺术形式，直观就成为审美与价值接受的途径，天赋则被视为实现审美价值的必要前提。这也意味着艺术作品永恒价值的实现依赖于主体，艺术史的内在性同样需要通过主体及其内在天赋得以实现。卢卡奇基于现象学指出：“通向真正的作品，通向已经成为现实的乌托邦现实的必要途径，在于这种直接性的最高程度，在于天才能在视像中拥有其（看似）纯粹主观—直接的经验的的天赋能力，就好像这是世界意义的绝对和确定的启示一样。”<sup>②</sup> 费德勒（Konrad Fiedler）强调的“没有单数的艺术只有复数的艺术”<sup>③</sup> 的思想，也为卢卡奇思考艺术作品的非时代性提供了基于艺术类型学的理论基础：“尽管可以从艺术的抽象概念中推导出纯粹形式的元素，及其在个别艺术形式中的实现条件，但即使在最抽象的形式中，这些也只是表明作为其实现的实际阶段，以及作为其可被理解的自然舞台的单个艺术。”<sup>④</sup> 这便在否定艺术类型学的范式性与强调主体审美天赋的双重维度，凸显出他自己设想的艺术作品及其审美价值的永恒性。这种永恒性一方面存在于主体先验内在本质当中，也因此具备属于人类自身的类本质意义，指向不可更改且不可触及的终极伦理范畴；另一方面存在于艺术作品自身存在的具体时刻，即一种通过形式符号的存在脱离具体创作者及其相关的社会历史因素，从而实现其审美价值品质的永恒性。

然而在《艺术哲学》的最后，与其说卢卡奇成功论证了他渴望实现的艺术哲学，

① Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 156.

② Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 157.

③ 参见 Konrad Fiedler. *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*. Schriften über Kunst. Hrsg. von H. Konnerth. München, Piper. 1913. Bd. 1. S. 185.

④ Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 181.

即作为对间隔塑造的产物的形式符号，艺术作品形式上的时代性与审美价值的非时代性实现了理想的有机结合，不如说他其实在本质上又回到了德国古典哲学的唯心体系，他的历史哲学思想仍未超出康德的物自体领域和黑格尔的精神现象学思想中主体与对象之间基于发展的辩证关系。他只是指出：

如果在这些分歧的非时代性——历史系统背后可以看到一个统一体，其本质在于其唯一性，那么已经实现的规范就不能再还原为经验上的独特性，而只会加深其永恒有效性：艺术在历史维度的终极基础，甚至比任何历史——元历史类型学都更远离经验的历史连续性；通俗而言，它是审美价值最纯粹的实现。<sup>①</sup>

但实际上，无论对于创作者还是接受者，无论对于作品的时代印记还是形式范式，卢卡奇都没有提出明确的可操作性实践思路，也没有最终在逻辑维度呈现出作为一种哲学思想和美学理论所应当具有的科学性脉络。他只是重新强调了他所追求的总体性思想，但彼时他已经认识到，相比于古希腊的星空，“康德的星空现在只是更多地在纯认识的黑夜里发光，而不再照亮任何一位孤独漫游者的小路——在新世界里做一个人就意味着孤独”<sup>②</sup>，永恒的价值和价值历史之间的方法论鸿沟仍是合法存在的。他对现实的一切发展和变化仍然抱有一种否定态度，也仍然认为仅有某种超越于历史，甚至超越元历史的先验性，才能通过形式符号本身，以一种艺术体裁论的方式，解决经验现实和客观世界的问题。

## 五、结 语

《艺术哲学》手稿中，卢卡奇尝试建构一种具有认识论意义的本体论，而其思想路径却重蹈了五年前所批判的审美文化悖论的覆辙。一方面，他渴望通过对艺术作品非时代性价值的实现使主体获得审美救赎；但另一方面，唯有一个超越的阶级才能实际实现作品的永恒，而尚且需要救赎的阶级必定难以承担这项任务。卢卡奇选择悬置存在而做出过程论证，以此“自然而然”形成一个首尾相接、自成一体的逻辑

<sup>①</sup> Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 231.

<sup>②</sup> 卢卡奇：《小说理论》，燕宏远、李怀涛译，北京：商务印书馆，2016年，第27页。

辑闭环，然而实际上，这一体系并未给现实带来任何改变，这一本体论也只是——一种乌托邦式的自我感动。唯有以改变现实基础为主要任务，以反映为手段的艺术创作，才能真正使作品实现超越时代与个体，成为具有永恒价值的经典。也因此，当卢卡奇在意识到这一点并转向马克思主义之后，再未对这一手稿表达过任何重视。但这一手稿所内含的反思与张力，却实际作用于他的马克思主义之路，或隐或显地贯穿其美学生涯，直至终点。

在《艺术哲学》的最后，卢卡奇坦言：

艺术的历史哲学要么满足于单一历史进程的终极非理性，即承认事实顺序，要么它必须成为形而上学的：它将在这些艺术发展阶段的概念中，看到世界进程最终形而上学意义的痕迹和迹象，这是任何单纯的美学体系都无法包含的，它还将以一种内含艺术却又不止步于理解的方式，阅读这些痕迹与迹象的象形文字。<sup>①</sup>

纵观20世纪前20年他在艺术哲学与美学体系方面的整个理论思考便能发现，他并非止步于对主客二元对立现实的改变，或以认识论补充本体论维度的对立。他逐步意识到社会历史与现实不仅是一切艺术产生和审美鉴赏的基础语境，它们更是艺术发展需要扬弃甚至打破的对象。虽然理念仍是此时卢卡奇美学与艺术哲学研究的立足点，但从理念到理念的美学体系已经不能满足伦理主体的追求，艺术作品这种形式符号需要实际关照现实，并最终使经验主体与经验现实产生联系与交流。真正的审美救赎不能仅仅寄希望于非现实的某一绝对存在，这种救赎，以及以此为途径的主体总体性和本质的实现，需要基于现实又不受制于现实，反映现实又不描绘现实。

海德堡时期的艺术哲学研究与美学体系建构，实际成为卢卡奇最终在1918年加入匈牙利共产党并开启西方马克思主义的伏笔。与其说卢卡奇早年艺术哲学的发展是一种伦理学反思，毋宁说这是他不断对人类生存、主体选择、自身尝试进行辩证否定的过程，是他经过对德国哲学传统的吸收与扬弃，不断自我批评思维历程。这一阶段的驳杂思想直至《历史与阶级意识》的出版，才终于取得实质性的理论成果。20世纪70年代，被学界与卢卡奇同时“遗忘”的《艺术哲学》终于得以编辑出版，

① Georg Lukács. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974, S. 231 - 232.

这无疑为进一步了解卢卡奇早年复杂的美学思想、全面而立体地把握卢卡奇提供了可能。这部手稿既是卢卡奇早年美学思想由体裁到体系的承接，也是他由德国古典哲学到马克思主义思想的转折。作为卢卡奇早年美学体系建构尝试时期的思考，其草稿性质显著，卢卡奇对待手稿的态度也显得颇为随意。但也正因此，手稿充分保留了他早年美学思想的复杂张力，其中艺术—历史哲学的形而上学和现象学美学思想亦被扬弃后吸纳进《历史与阶级意识》。卢卡奇从未完全放弃其早年艺术哲学思想，这些内容经过他一生的理论反思，在其晚年重新呈现于《审美特性》。由此，《艺术哲学》手稿成为深入认识卢卡奇，甚至重新阐释其“西方马克思主义圣经”的必要前提。

在《审美特性》的扉页上，卢卡奇援引《资本论》写下“他们没有意识到这一点，但是他们这样做了”，这不仅是他在表达一种马克思主义的观点，也是他自身美学思想发展的写照。他美学生涯所致力解决的问题，其实一直是早年思考的“存在”及其“可能性”问题。而这一问题最终以马克思主义美学为形态，在辩证唯物主义与历史唯物主义实现统一的基础上获得了解答。

(特约编辑:高 琼)



art implies that the condition of modern society as second nature will be detrimental to art. However, Hegel's historical dialectic interprets second nature as an intermediary for the realization of freedom, and thus sees the end of art as a necessary cost for social progress. This reconciliatory approach by Hegel towards reality elicited different theoretical responses from Lukács and Adorno. Lukács, in a Marxist reinterpretation of Hegel's historical dialectic, argued that art should transcend the reified society as second nature and anchor itself in the historical process of human liberation. Adorno, on the other hand, opposed Hegel and Lukács' historical dialectic with the concept of natural history, seeing art as a heterogeneous element within the reified society and thereby imbuing it with a critical function. However, neither Lukács nor Adorno fully departed from the paradigm of Hegel's philosophy of consciousness.

**Keywords:** Second nature; the end of art; Lukács; Adorno; Hegel

## Metaphysics of Art-Historical Philosophy

### — on Lukács' *Heidelberger Philosophie der Kunst*

Jiayang QIN (Sichuan University)

Hongkai QIAO (Fudan University)

**Abstract:** Lukács believes, that the authentic philosophy of art must be a kind of metaphysics of historical philosophy with both temporality and timelessness, particularity and eternity. Lukács divides the whole world into three parts based on philosophy of art in *Heidelberger Philosophie der Kunst*: experiential subject (Subjekt), experience (Erlebnis) and experiential reality (Erlebniswirklichkeit), which respectively correspond to the subjective world, interval (Abstand) and objective world. Among them, interval is unable to be eliminated, nor can it be eliminated, and it forms the basis of artistic design and creation. This thought has not only highlighted the creativeness of his theory in *Heidelberger Philosophie der Kunst*, but also become the core of his theoretical life.

**Keywords:** Historical Philosophy; Abstand; Erlebnis; Missverständnis; timelessness

## Philosophical Methodology of Marxist Aesthetic Research

M. C. КАГАН (Petersburg State University)

Translated by Jiyao LING (Southeast University)

**Abstract:** The philosophical methodology of studying Marxist aesthetics in Kagan's Course of Aesthetics is reflected in three aspects: the structure of artistic activities originates from the structure of human activities; the basis for solving the key aesthetic problems in the principles of Marxist cultural theory; and art analysis in the context of artistic and cultural connections.