

历史意识:论卢卡奇早年艺术哲学中的历史观

秦佳阳

[摘要]历史是卢卡奇早年文艺理论中的关键视点(Gesichtspunkt)。在《历史与阶级意识》完成之前,卢卡奇以文学史(Literaturgeschichte)作为其艺术哲学研究的方法论,在《海德堡艺术哲学》手稿中提出“艺术-历史哲学的形而上学”这一美学体系建构的核心观念。在其早年历史观中,这一观念主要体现在作为美学与社会学之综合统一的文学史方法论、非线性历史发展观、以历史为语境的阶级意识三个方面。他最早以文化批评展开对阶级意识的本体论拷问,既在社会学维度重视历史进程对主体及其生活的决定作用,又在美学意义上追求心灵的永恒及艺术作品对历史现实的超越。他将美学发展的困境归咎于阶级意识的缺失,而问题的根源则在于主体对客观世界缺乏历史性的阐释与认知。历史意识成为他此后基于马克思主义建构阶级意识理论的立场。

[关键词]文学史;非线性历史;阶级意识;历史意识;总体性

[中图分类号]B5 **[文献标识码]**A **[文章编号]**1001-8182(2025)04-0028-10

卢卡奇在其早年论文《论文学史理论》(Zur Theorie der Literaturgeschichte)中便指出,历史意识(historisches Bewußtsein)是一种重要的延续性(Kontinuität),它既不再回应一切新事物,亦不用保存所有旧事物。基于这一延续性,创作者与接受者都能获得一种新的且意义非凡的范畴。^①这样的范畴被卢卡奇在《审美文化》(1910)和《历史与阶级意识》(1923)中表述为阶级意识,而在这两部成果出版之间的十三年间,卢卡奇的阶级意识思想实际以“历史意识”为形态,贯穿其艺术哲学研究。

卢卡奇的历史意识思想内含两条不同的逻辑脉络:其一,艺术作品与审美文化是历史及其发展的产物。这意味着无论是艺术作品本身,还是使其得以实现审美价值的创作者与接受者,甚至包括作品得以产生的质料、物质材料以及风格,都取决于社会现实。其二,艺术作品审美效应应当超越历史。这则意味着艺术作品的审美不仅独立于社会现实,同时还在主体先验精神中具有永恒性,因此即便是非同时代的鉴赏者,仍能从中发现持续具有审美价值与阐释效应的艺术内涵。这两条逻辑脉络的交织体现出卢卡奇致力于在心灵哲学与日常生活、美学与社会学之间实现一种综合(Synthese),文学史则首先成为卢卡奇早年理想的载体。当他将历史置入美学与社会学具有共时性的对立关系之中时,这一综合并非单纯的同一,而是辩证统一。他早年备受关注的形而上学与日常生活的悖论,则在其历史意识当中得到了实践性的回应。

基金项目:国家社会科学基金青年项目“卢卡奇海德堡手稿现象学美学研究”(23CXZ069)

作者简介:秦佳阳,广西桂林人,德国耶拿大学访问学者,四川大学外国语学院副教授、硕士研究生导师。

^①Georg Lukács, *Werke Band I (1902-1918)*, Hrsg. Zsuzsa Bognar, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.157.

一、事实与意识:文学史的三个维度

卢卡奇提出:“一个新的有机统一(Einheit)中的文学史综合(Synthese),是社会学与美学的联合(Vereinigung)。”^①而他诉诸文学史的意图则是:“我们寻找一种直觉(Intuition),这种直觉自身贯穿了极谨慎确证的事实和概念之秩序,并以唯一的现实生活、现实真理将这种秩序填满,而这种秩序只会对事物(Dinge)产生效应。”^②直觉是主体基于自身感性认知对事实的把握,秩序则是事实本身的规则与体系。卢卡奇以文学史为概念与方法论,将主观认知注入客观事实,以之充实其规律,这一结合最终将形成完整的综合体。而这一综合体不仅包含主观世界与客观世界,同时在历史维度具有发展的动态生成性,并使主观世界与客观世界之间能基于发展实现相互作用。这便是他早年艺术哲学研究的最终目标。

在艺术哲学范畴,或更具体而言,在卢卡奇早年的体裁论研究中,这种致力于使主体与客体发生相互作用,以及对客体本身做出主体性的、对主体具有效应的阐释的要求,由于形而上学与日常生活的悖论难以实际实现,卢卡奇则常因此受到批判。这亦成为研究者批判卢卡奇早年美学的唯心主义倾向,及其马克思主义研究中的黑格尔主义阐释之主要论据,甚至卢卡奇自己也在自我批判中将这一问题视作主要的理论缺陷。不过,深入分析卢卡奇对事实本身与主体意识之间关系的分析便能发现,这一悖论一方面揭示出历史对意识的辩证效应,另一方面呈现出主体之于事实的主观能动性。因而这一要求直接点名主观世界与客观世界关系问题的中心地位,同时将主体的理性需求置入了指导实践的辩证法当中。在1919年的论文《何为正统马克思主义》中,卢卡奇更为清晰地论证了历史、意识、事实三者之间的关系:“只有当意识的形成(Bewußtwerden)成为历史进程通向目标的决定性的一步(这一目标与人类意志共同产生,但它并非任意妄为,也不是人精神的发明创造);当理论的历史功能在于从实践维度实现这一步;当一个阶级在斗争中捍卫其地位所需对社会的正确认知所产生的历史现状是既存的;当这个阶级的自我认知便是对整个社会的正确认知;当且仅当实现这一认知,阶级才是认知的主体和客体,理论由此得以直接而充分地介入社会的变革过程:由此,理论和实践的统一,即理论发挥革命功能的前提条件,才有可能实现。”^③对卢卡奇而言,问题的关键并不在于自然的现实本身究竟是什么,而在于“与认知有关的事实”(für die Erkenntnis relevante Tatsache)^④能以何种方式显现。

主体在对事实的认知中具有决定性作用。但卢卡奇并未由此把主体及其主观精神作为一切基础,他同样清醒地提出社会现实对于主体及其意识的塑造作用。他基于文学史方法论所致力于实现的综合,正是为了能以社会学和科学的社会历史属性矫正美学意识中的纯粹主观性。为了达到这一目的、为了最终使辩证统一具备合法性,卢卡奇通过文学史提出了三个维度,以佐证其理论体系建构的合理性与可能性。

作为一切艺术作品产生的基础和审美效应发生的语境,形式是文学史的第一个维度。卢卡奇在文学批评中将文学视为主体经历的表达,在艺术哲学中将艺术视为经验现实的表达,在这一过程中,作为表达途径的则是形式。在文学史中,这种形式被卢卡奇冠以“风格”之名,而在艺术哲学中这一形式,则在现象学维度具备了“现象”的含义。在本质上,无论是具体的文学体裁、作品本身,还是艺术作品,其

① Georg Lukács, *Werke Band I (1902-1908)*, Herausgegeben von Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.137.

② Georg Lukács, *Werke Band I (1902-1908)*, Herausgegeben von Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.168.

③ Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.172.

④ Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.176.

实际效应都是对某种未经言明的本质的表现,这在形式符号维度具有象征意义,在社会学维度则代表了发展历程的凝结。也正是在这一意义上,卢卡奇首先探讨了文学史中的生活。他认为:“形式是文学中的真实社会;形式也是我们能从文学中找到的唯一概念,它能够帮助我们在生活的外部与内部之间穿梭。”^①换言之,“生活”是形式的依托,也是一切风格与典型的依托。卢卡奇解释道:“生活,即一切都能充分体验。生存,即没有什么能够完整地体验到。”^②当主体为生活赋形,那么这个形式虽然能够完整呈现出其内容本身,但其存在也意味着发展与变化的暂停,因此形式所代表的一切内容都已经完整地主体体验到。相反,当内容本身尚未获得明确且具体的形式呈现时,这就意味着内容仍在持续发展变化,乃至生成新的内涵与意义。主体无法对仍在发展变化的对象进行全面而完整的把握,能留存于主体经验的则只是横截面般的现实。形式由此在文学史中提出了对静态存在与动态发展之间的相互关系进行反思的必要性。

第二个维度是效应(Wirkung)。卢卡奇将效应视作一个社会学事实,这不仅体现出社会学对于其艺术哲学思想的基础地位,更意味着其理论最终着眼于日常生活与大众。在他看来,解决现代性问题的关键就在日常生活之中,就落在大众肩上。他希望以文化批判号召社会大众的意识觉醒,由此使大众认识到总体性文化得以存在的现实基础。对此他提出,文化问题在本质上是主体主观范畴内的认识问题,它不仅涉及认识论维度的主观范畴问题,还在客观上直接联系日常生活与世界本身,在本体论意义上决定了客观对象之于主体的具体显现和存在。卢卡奇在《审美文化》中以专家(der Fachmann)与唯美主义者(Der Ästhet)的对立为范式,基于主体与客体间相互关系的不同形态展开批判。同时,卢卡奇进一步提出相互作用(Wechselwirkung),以强调形式与生活之间的辩证关系。这种相互关系则既在主观世界与客观世界,即由专家所代表的自然科学领域与唯美主义者所代表的主观精神领域之间,置入了交往与信息传递的条件,同时在形式与生活的相互关系中,注入了发展与实现超越的动力。由此,效应为文学史提供了运动的机制。

第三个维度则是发展,这是卢卡奇以文学史为艺术哲学研究方法论所要解释的核心问题。卢卡奇直言:“发展的概念不再像是在浪漫主义美学中一样是形而上学的;那种认为发展的概念应当是整个文学的历史,或者也可以是一种理念在阶段性实现的一种形式这样的观点,已然失效。”^③他提供了一个新的历史观,这种历史观有意忽视线性的历史发展脉络,重视其中的问题或时代主体。卢卡奇认为:“历史感觉(das historische Gefühl)是新的,它作为一种感觉形式并未出现在过去。”^④这一观点对本雅明产生了重要影响,为其日后对保罗·克利的《新天使》爱不释手埋下了种子。现代主体对这种源自历史的感觉既在经验现实维度感到陌生,又在实际时空维度感到格格不入。而这种历史感觉却要成为当下文学批评与艺术创作的社会历史源泉。卢卡奇提出:“甚至有可能,我们是将历史与当下文学作品中的英雄间隔开的;当我们日后回顾历史,它可能就像我们眼中莎士比亚所描写的英国英雄与罗马英雄遥遥相隔。”^⑤时间据此成为一体两面的一扇大门,历史与当下再也不是一条时间轴上的两极这样的对立关系,而是由一扇大门隔开的两边。主体会在未来与历史相遇,而当下的瞬间只是为了成为历史存在的

① Georg Lukács, *Werke Band I (1902-1908)*, Herausgegeben von Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.142.

② Lukács, *Die Seele und die Formen/Essays* (Berlin: Egon Fleischel & Co., 1911), S.328-329.

③ Georg Lukács, *Werke Band I (1902-1908)*, Herausgegeben von Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.152.

④ Georg Lukács, *Werke Band I (1902-1908)*, Herausgegeben von Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.144.

⑤ Georg Lukács, *Werke Band I (1902-1908)*, Herausgegeben von Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.144.

有效参照点。这一观点不仅奠定了文学史对于当代艺术的影响,更从历时发展维度使文学史的作用延伸至未来,成为“新”本身。由此,这一“间隔”(Abstand)不仅改造了时间的线性存在方式,亦将其空间化为瞬间、形式化为暂停,以此使之能以主题为动机实现聚合,并由此实现认知的主体性。也仅有如此,事实才能真正成为既能进入实践,亦能在实践中发挥阐释效应的与主体相关的历史基础。

事实与意识走向对立与社会权力关系的变化密不可分,拜物教最终轻而易举便挑断了二者之间气若游丝的最后一线牵连:“经济形式的拜物教性质、人的一切关系的物化、不顾作为直接生产者的人的能力和可能性而不断扩大对生产过程的抽象-合理分工,这些都在改变社会现象的同时,改变了人们理解它们的方式。”^①“孤立的”(isoliert)这一修饰性概念由此产生,事实、学科,甚至艺术也相应出现了单数和复数的区分。但卢卡奇始终坚持,事实与意识应当是具体统一的整体,历史特征(geschichtlicher Charakter)便是连接其表现形式与内在核心本质的中介(Vermittelung)。

二、历史与主题:非线性历史发展观

在卢卡奇早年的历史观中,历史与主题的关系是一个伦理与阐释的问题。他将历史视为不同瞬间的辩证统一,将主体独立于历史而先验存在的主观精神视为实现统一的内在固有本质。卢卡奇从康德的审美自律中汲取了伦理美学思想,他认为最终决定审美的是与日常生活经验并不直接相关的先验精神,这一相对孤立的形而上学范畴在主体对作品的接受中,以无功利性保证了作品审美价值的实现与主体审美经验的获得。艺术作品对主体而言是一种定向存在(Gerichtetsein),其内含的永恒性召唤主体对其展开审美体验,主体基于误解完成的阐释,是主体与作品、接受者与创作者实现共通的桥梁。基于这一思想,历史成为纯粹的概念性存在,它既不真正决定主体对作品的审美鉴赏,亦不实际反映作品的时代属性,而是为主体提供了一条叙事线索、一个发展理念。

卢卡奇早年尤为重视艺术作品超越历史的永恒价值。他将时间之流视作生命之流,基于时间的一切表象都是生命现象。正是在这一生命哲学基础上,他提出艺术-历史哲学的形而上学,将艺术作品视为主体的定在(Dasein),并要求艺术作品一方面能反映社会历史现实与社会发展主题,另一方面内含非时代性的(unzeitlich)永恒意义(Ewigkeit)而超越历史发展脉络。为了避免重回以绝对精神为追求的观念美学,卢卡奇亦格外谨慎地指出:“永恒只能表达价值的非时代有效性……它在当下经验中的出场只会加剧时代性和非时代性之间的差异。”^②他进而解释道:“作品是时代的产物,这不仅意味着它是由一个必然处于时间中、因而是生活在某一历史时期且与之处处相关的人格产生的,而且依据对时代性的理解,‘新’与作品超越时代的本质一同产生。”^③换言之,作品的时代性并不在于它对其产生的时代进行反映,而是为“新”提供基质。历史是作品回望的方向,亦是永恒性得以实现的指向状态。作品由此成为历史发展中的一个短暂停滞的瞬间,它预示着“新”产生的具体内容。“‘新’实际意味着,每个时刻都能从前序时刻产生一些在质上具有差异的东西。”^④历史的线性发展由此被艺术作品所呈现出来的视点与以此为基础的主体认知所取代,主体基于其对自身现状的认知所展开的行动,使其再次回到对自

^① Georg Lukács, *Werke Band I (1902–1908)*, Herausgegeben von Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.177.

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

^③ Georg Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974), S.153.

^④ Georg Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974), S.154.

身状况的认知,而这一认知在本质上是冲破主体所生存的现实并对现实做出改变的真正支点。

可见“艺术-历史哲学的形而上学”这一观点中,“历史哲学”既是哲学史,又是辩证法。黑格尔对思维和存在的统一被卢卡奇发展为认识历史过程的总体,以历史为背景的艺术哲学研究则被“发展史”这一研究视野所取代。时代的主题造就了主体,主体则通过实践活动成就了时代的主题。主体是历史的主体,主体的认知与实践成就了发展史。基于这一观念,卢卡奇以体裁为主题,先后以戏剧理论(1908)、散文理论(1910)、小说理论(1914)为内容,在呈现其艺术哲学思想的阶段性特征与演变的同时,表达出其历史观,即历史是以主体为主角的主题呈现,其中主体永远朝向“新”,而真正的未来永远无法独立于发展史而孤立存在,因为未来指向历史。

卢卡奇的戏剧理论研究著作便以《现代戏剧发展史》命名,其中他一方面探讨了现代戏剧作为一种“新”戏剧的存在及其可能性问题,另一方面则基于现代戏剧的悖论,提出了世界观对艺术作品的塑造作用,以及伦理主体对社会权力机制的重构能力。他将现代戏剧视为一种体裁化的日常生活,指出:“戏剧形式的本质是,通过相互矛盾的要求与解答,使悖论性的、在智性上无法实现的感性协调(sinnliche Vereinbarung)成为感性象征。”^①也正是因此,戏剧既需要对日常生活进行反映,又需要在摒弃生活细节的基础上对戏剧自身进行风格化,以实现普遍与共通。对此他坦言:“戏剧只能以社会学事件的形式来表达形而上学的事件。”^②而“戏剧斗争只能是人与人之间的斗争,戏剧甚至只能用社会学的形式来展现源于形而上学的斗争。”^③在戏剧这个完整的形式闭环中,要对生活的总体性和丰富性进行表达便仅能依赖形式。由于对普遍性的追求,形式必须实现风格化,以表现现实主题。然而风格化的过程实际上“迫使戏剧抽象地对待人物,并以辩证的形式看待人物冲突,但戏剧效应的性质(大众效应)又只允许使用看上去尽可能简单、感性、直接的象征。”^④不仅如此,“戏剧质料的天性(活生生的人及其行为)也违背了风格化的势不可挡的前进方向”^⑤。换言之,风格化在塑造戏剧典型以实现大众效应的过程中发挥出促进作用,然而以人际关系为对象的戏剧表达却因此在美学维度上弱化了作品的形而上学意义与审美价值。当那些自然主义式的描写须让位于具有现实主义意义的反映与批判,范式之下的戏剧体裁则失去了使之得以实现风格化的质料。由此便能理解卢卡奇在对自然主义戏剧的批判中,并未全盘否定描写置于艺术作品审美价值的意义,而在对现实主义戏剧反映现实功能的肯定中,对削弱小人物及其细节的处理方式持保留态度的原因。

同时,卢卡奇仍十分重视悲剧的崇高地位,视悲剧中源自命运的必然性为现代戏剧大众效应的基础。“伟大的、横扫一切的、以绝不妥协的力量统治一切的必然性就是戏剧的基础。”^⑥这种必然性能为现实生活的无序提供具有内在性的秩序与规律,这种规律能使现代社会的主体获得共通感,能使孤立的事实连贯起来。它是戏剧对不同因素相互关系进行设定而产生的必然性,其中被设定因素不同于生活现象的毗邻存在(das Nebeneinander-Sein),这些因素相互分离却相互生成。区别于生活的偶然性,戏剧

① Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Hrsg. v. Frank Benseler (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1981), S.26.

② Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Hrsg. v. Frank Benseler (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1981), S.21.

③ Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Hrsg. v. Frank Benseler (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1981), S.25.

④ Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Hrsg. v. Frank Benseler (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1981), S.26.

⑤ Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Hrsg. v. Frank Benseler (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1981), S.26.

⑥ Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Hrsg. v. Frank Benseler (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1981), S.128.

的秩序是必然的。这种必然性并非源于日常生活的经验,而是形成于主体的世界观,具有某种无意识性质的先验性或意识形态性。卢卡奇将其称作经验现实(Erlebniswirklichkeit)。这一提法与胡塞尔所提出的“生活世界”(Lebenswelt)对主体表现出同等的重视。主体的认知才是现实存在的基础,也仅有对主体能够产生效应的事实,才是主体真正能借以进行实践并改造、重构现实及其秩序、体系的定在。

能实现主体在现代社会之主体性价值,并且能调适现代戏剧悖论的,唯有总体性。总体性不仅是生活与戏剧之间最鲜明的共性,也是主体世界观得以在作品中贯穿,并在审美活动中以大众效应这一感性形式得以显现的终极保证。无论是对以超越现实的永恒意义为追求的艺术作品,还是以批判现实而实践地存在的主体的认知及其对现实的重构作用,卢卡奇仍以总体性为其一切理论研究的最终目标,他此时仍将黑格尔的理念置于其一切理论道路的中心。在其1921年的论文《作为马克思主义者的罗莎·卢森堡》中,他仍坚持:“个体性观点不会产生总体,它最多只能产生某一领域的某些方面,只能产生一些碎片;或者一些相互之间毫无关联的‘事实’或抽象且局限的规律。”^①能使主体形成一串连贯且延续的秩序的是他在《何为正统马克思主义?》中提出的直觉。因为直觉具有先验性,是这一先验性在客观现实的碎片中,保障了规律与秩序的总体性。

当卢卡奇基于发展史视野再次将问题的关键推至形而上学范畴,他对康德思想的发展使其历史观在主体伦理行为的维度,成为一种实践现实。在《心灵与形式》完成之后,卢卡奇开始对艺术哲学与美学进行体系性研究。这些手稿^②共同呈现出其早年伦理学思想的体系与研究规划。在1974年出版的《海德堡艺术哲学》手稿中,卢卡奇将伦理视为主体经自我设定而追求永恒超越的行为;在1975年出版的《海德堡美学》手稿中,他则明确表示:“以美为导向的思路依据其最终母题可以做出最恰当的划分,其中有三个意义非凡的分类,即其母题是逻辑-形而上学的、是思辨-发展哲学的,还是实质-伦理的。”^③伦理在此被卢卡奇赋予了具有物质实体性意义的理论意蕴。虽然手稿未能收录他这一部分的论述,但基于他对前两个母题的论述,以及晚年《审美特性》(1963)中关于伦理美学的内容可以推测,卢卡奇要求以主体的具体实践对伦理范畴进行认知与阐释,而这一伦理范畴最终亦应当以总体性的形式,作用于主体认识世界与改变世界的人类活动。

三、主体与阶级:历史意识及其效应

“伦理价值问题似乎更复杂一些”,卢卡奇在《海德堡艺术哲学》手稿中如是说,“这不仅是因为伦理价值在更高维度与现实生活中的个体相关(这会被价值在原则上的不可实现性抵消并扬弃),而且最重要的是,它是指向个人行为的规范,其中作为经验前提的空间和时间环境,必须被认为包含在正确行为的条件中”^④。这一观点在多年后福柯的“牧人-羊群”隐喻^⑤与“城邦-公民游戏”^⑥中仍能发现踪迹。在

① Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.200.

② 即《海德堡艺术哲学》《海德堡美学》两部手稿。卢卡奇海德堡时期(1912—1918年)的研究手稿在他离开后存于多处,并未被他本人带走。这两部所包含的研究文献主要存于海德堡银行,于1973年被发现,经布达佩斯学派整理校对后出版。

③ Georg Lukács, *Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*, Frühe Schriften zur Ästhetik II, Hrsg. György Márkus u. Frank Benseler (Darmstadt–Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1975), S.136.

④ Georg Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974), S.158.

⑤ 参见 Michel Foucault, *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977–1984*, edited by Lawrence D. Kritzman (London: Routledge, 1990), p.62.

⑥ 参见 Michel Foucault, *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977–1984*, edited by Lawrence D. Kritzman (London: Routledge, 1990), p. 67.

对这一关系的阐释中,最重要的辨析在于:“政治权力是总体化的,它针对着普遍民众,形成抽象的制度,牧师权力则是个体化的,它照顾着每个个体,并伴随着他的一生;政治权利从来不探及灵魂深处,牧师权力则对个人的良知、对他的内心秘密和真理有完全和彻底的知识。”^①总体化权力与个体化权力在现代西方政治制度中的结合是福柯的界限,个人作为权力主体,科学地位的获得、分离实践的实施、对自身主体性的认知,是主体得以在被动屈从性中实现新的主体性形式的必经之路。福柯由此将在规训之下实现这一伦理构想的根本,归于主体的自然属性、生物属性。

卢卡奇更早便认识到个体实践对主体性实现的关键意义。与福柯不同,他以批判资本主义为动机,批判了自然规律的盲目性,强调主体对自然的阐释才是对自然的有效认知。他在《历史唯物主义的功能变化》中指出:“与构成纯粹人际社会关系的不同客观精神形式(经济、法律、国家)相反,黑格尔称作绝对精神的那些领域之间结构上的区别更是建构性的。”^②而在这一提法中,卢卡奇实际上运用的是经马克思发展后的范畴观:“这些形式(艺术、宗教、哲学)中,关键的差异都是人对自然的阐明,既是人对其周围自然的阐明,也是对其自身发展而形成之自然的阐明。”^③由于人的智性与思维的介入,自然成为一个社会范畴,如艺术一样,其内容、范围、对象性,及其与人的关系,都会受社会制约。然而“艺术在效用方面的稳定性,它这种完全超历史和超社会之本质的假象(Schein)得以产生,主要是由于其中贯穿着人对自然的阐明(Auseinandersetzung)”^④。也正是由于主体的介入,艺术,以及在这点上与艺术一致的自然,同样获得了具有超越性的稳定性。主体实际在这一过程中重新创造出一种“自然”,一种区别于这一创造行为产生之前作为“事前”(ante rem)^⑤基础的自然。艺术创作则是这一行为较为具有代表性的表现,而艺术作品则是重构自然的最极端产物之一。

在探讨现代戏剧的存在及其可能性问题时,卢卡奇提出外部条件、剧场、精神生活现象、现代生活、风格这五个要素,并指出实现戏剧风格化的是世界观。世界观是在剧场存在的外部条件之下,对精神生活现象与现代生活进行统筹,最终以风格化实现了现代戏剧。而除此之外最重要的一点是:“新戏剧源自有意识的理性需要,以及形制完善且长久以来不断强化的舞台。”^⑥源自理性需要而产生的现代戏剧,在传统舞台的基础上重建了独属于现代戏剧的舞台,这是戏剧史上唯一一次先有戏剧后有舞台的事件。作为唯一不产生于宗教的戏剧形式、一种市民阶层的戏剧,现代戏剧产生的需要,亦是市民阶层的需要。不过这一需要却并不具备明确的规划,它所呈现出的任意性与主观性使现代戏剧的发展呈现出不确定性,不确定性本身则提高了失败的可能性。卢卡奇将这一问题称作历史问题,即一种认知的无望(das Hoffnungslose der Bewusstheit),而这实际上是世界观及其风格化使然,是规训与伦理、公开理性和私人理性^⑦在统一过程中所必然出现的矛盾状况。“不过生命伦理塑型(Formung)的本质恰恰在于,在这些制约性(Bedingtheit)的充实与混乱中,找到无限制的定向存在:典范、规范(das Vorbildliche, das Kanonische)。”^⑧由分散孤立的个体走向统一团结的总体、由脆弱任意的个体意识走向坚强有力的阶级意识,这才是卢卡奇早年运用文学史方法论进行艺术哲学研究的最终目标,是其总体性思想辩证性与发

①汪民安:《福柯的界限》,南京大学出版社,2023,第267页。

②Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.410.

③Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.410.

④Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.411.

⑤参见 Georg Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974), S.216.

⑥Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Hrsg. v. Frank Benseler (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1981), S.54.

⑦参见康德:《历史理性批判文集》,何兆武译,商务印书馆,1990,第22页。

⑧Georg Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1974), S.158.

展性之实践价值的体现。唯有伦理主体,才能一方面在典型的效用之下发挥主观能动性实现定向行动,另一方面使这一定向行动最终回到主体自身,以新的机制与体系的形式连接主体与世界,以新的历史意识解读并改写历史,甚至改变历史。

可见在卢卡奇早年历史观中,历史与自然是相似的,二者均外在于主体而存在。而二者之间的差异在于,自然是绝对外在于主体的,历史则是经主体阐释而获得的认知,其存在不仅与主体具有相关性,同时能对主体的思维与实践产生效应。由此,历史成为卢卡奇艺术哲学研究中连接主观世界与客观世界的媒介,成为形成美学与社会学、形而上学与日常生活之间辩证统一的催化剂。但卢卡奇并不否认历史独立于人的孤立、客观存在,只是他更强调作为人际关系的认知性历史存在。在1920年完成的《阶级意识》中,卢卡奇基于《资本论》指出:“这种客观性只是人类社会在发展特定阶段的自我客体化;规律性只在造成这一规律性,又重新受这一规律性制约的具体历史环境之内才有效。”^①在规定主体对历史的认知规则之后,卢卡奇进一步规定了认知实现合法性的适用范围,即阶级意识。阶级意识并不等同于个体主体的心理意识状况,正如无产阶级意识并不等同于无产者的意识。“阶级意识是理性的适当反应,它取决于生产过程中特殊的典型地位。”^②由此,“阶级意识就既不是构成阶级的个体思想、感觉之内容的总和,也不是这些内容的平均值”^③。“阶级意识——抽象、形式地来看——可以说是一种受阶级制约而对人们自身社会与历史中经济地位的无意识(Unbewußtheit)。”^④即一种理性的无意识。这种内在化、本质化的意识在总体性辩证法的统筹中、在以历史为对象的主体性实践中,形成了一种适用于归属于群体的个体的伦理。这种伦理仍带有独立于历史发展与日常生活的先验因素,而其无意识性质则意味着在意识发展至足以认知这一伦理本质之前,阶级意识便已然作用并引导着主体实践。

四、总体与理性:卢卡奇的历史悖论

卢卡奇早年的历史观实际上是对社会存在与社会意识之间关系的重新阐释。他以历史辩证法将物质第一性与意识第二性从逻辑链条上取下,置于总体性的辩证统一回环(Zirkel)之中,以主体的实践、认知与阐释为规则,重新排布二者的位置,说明其因历史发展而不断变化的关系。他既从康德伦理学中吸收了绝对客体的观念,又从黑格尔的精神现象学与总体性思想中汲取了绝对精神与历史辩证法作为基础,同时以马克思主义世界观对社会生产力与生产关系,以及个体、阶级与阶级意识等主体性因素进行排布,最终以主体所认知的自然和事实,以及主体的伦理总体为具体理论形态,将社会存在决定社会意识的逻辑,实际抒写为非理性的社会权力机制影响理性的权力与意识形态这一关系。这不仅是卢卡奇对德国古典哲学体系的超越,更是他对艺术哲学与美学动机和结果的重新统筹。

在艺术哲学与美学视域中,社会学因素,即卢卡奇所说的社会历史现实,在重要性和建构性意义上位于美学因素之后,因而创作与接受行为,包括艺术作品的定在,则既具有孤立于社会历史的独立性,又具备进行单独阐释的形式价值。卢卡奇甚至直言:“我坚持认为,文学史只能以美学,即一种诗学为基础才有可能实现;如果没有诗学,那么每一种文学史都是没有立场和观点的,或者说纯粹是社会学的。”^⑤只不过他仍狡黠地回避讨论作为文学史基础的诗学何以存在。其意图在于首先将艺术作品这一

① Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.222.

② Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.224.

③ Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S. 224.

④ Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.224-225.

⑤ Georg Lukács, *Werke Band I (1902-1908)*, Herausgegeben von Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.139.

主观范畴从历史发展中独立出来,从启蒙以来对理性的追求中解放出来。如此,人及其思想便共同获得了凌驾于现实的认识论地位,其主体性与主观能动性的实现由此获得了基于其存在状况的现实可能性。不过卢卡奇仍十分谨慎。凌驾于历史是主体对事实进行认知时应有的姿态,并非认知结果。无论是先验性还是超越性,在卢卡奇看来,它们应当为主体提供方向而非恒久不变的形式或与主体绝对对立的物自体。主体对自然的阐释应当致力于解释一种关系,并揭示其中的相互效应。卢卡奇想要推动静态的超越、改变自然的恒常、联通个体的孤立,最终形成总体性力量,并以之改变世界。历史则在这一过程中,一方面提供了发展演变而成的阐释对象,另一方面提供了推动效应运作的辩证法。

然而,当他基于早年艺术哲学与美学研究将其历史观注入《历史与阶级意识》这部既广受赞誉又备受批判的著作中时,这一历史观的核心悖论,即理论与实践统一的悖论,亦集中呈现出来。

卢卡奇早年的理论研究始于对概念(Begriff)的定位,其研究对象的存在实际被概念的存在取代。直至“概念”的效应得到论证,研究对象本身的合法性才最终在结果中得到揭示。可见卢卡奇早年虽然一直贯彻总体性追求,对体裁、流派、作品等做出不同程度的阐释,但理论与实践从未真正结合于研究进程当中。直至他加入匈牙利共产党、正式成为一名马克思主义者之后,他才具体指出,在讨论实践方法之前,应当先把握理论的定义,“更重要的是,要发现理论及其掌握群众的方法中,那些把理论、辩证法变为革命工具的环节和规定性。必须从方法、方法与其对象的关系中,抽象出理论的真正本质”^①。这种基于实践对理论的本质性把握,在卢卡奇早年艺术哲学思想中并未完整呈现出来。虽然在《审美文化》中,卢卡奇短暂又坚定地批判了无产阶级社会地位的被动性,以及由于无产阶级意识的缺失,导致资产阶级统治之下的无产阶级审美文化无法产生,但直至十年后,卢卡奇才在《关于费尔巴哈的提纲》的引导下,理性地揭示出问题的本质所在。这意味着卢卡奇在早年艺术哲学研究中,实践并未能以理论为指导,而是以理论为指向,以形而上学范畴的先验主观精神为指导,由此不断向作为目标的理论无限迫近。他主观地贯彻着历史辩证法,却在阐释中陷入了他自己所批判的“假象”。

在社会学维度,卢卡奇虽然在其最早的体裁著作《现代戏剧发展史》中明确提出戏剧社会学、现代戏剧的社会学等观念,但他仍认为,最终使戏剧产生的是世界观。“如果观众和诗人的世界观是戏剧形式所要求的、作为其内在本质表现形式的世界观;如果二者的共同体验成为最适宜且仅能在戏剧中完全表现的体验,即悲剧体验,那么戏剧便由此得以脱出于舞台而发展起来。”^②这意味着即便是在戏剧的社会学维度,在追求现实典型塑造的风格化过程中,决定戏剧产生的本质要素仍是主体性中具有主观性的部分。甚至在他早年最具突破性的《审美文化》中,面对给定现实,他仍然认为:“外在条件是既定的,就算是天才也不能撼动这种板上钉钉的必然;也没有哪种个体文化可以创造出社会文化,内在文化是无法创造外在文化的。”^③他为无产阶级艺术创作与阶级意识赋予唯美主义特性时,曾认识到这种对艺术的追求近乎对技法的追求的艺术宗旨,使个体性文化仍囿于个体自身,无法产生普适性和实际效应。但他却无法解决这一问题,而只能暂时将其悬置,退而反思可能性问题。

卢卡奇早年一直试图贯彻他自己提出的综合美学与社会学的文学史方法论,对主观世界与客观世界进行结合,并使之作用于艺术创作与接受,但由于理论和实践并未能真正实现统一,这一构想便陷于理性范畴,成为与实践平行的另一个宇宙。也因此,主观世界与客观世界之间的间隔不仅在卢卡奇的艺术哲学思想中进一步深化,他自身亦将这一间隔作为他早年现象学美学体系建构的基础,进而将误

①Georg Lukács, *Werke Band II* (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1977), S.172.

②Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Hrsg. v. Frank Benseler (Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1981), S.46.

③Georg Lukács, *Werke Band I (1902–1908)*, Herausgegeben von Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017), S.424.

解视作主体对艺术作品创作与接受、对信息的传递与理解,以及交流的关键纽带。理论与实践统一的悖论威胁着他海德堡时期美学体系的建构,预示着这一尝试的中断,以及他基于陀思妥耶夫斯基对理性的反思和马克思主义转向的来临。

不过仍不应忽视的是,即便卢卡奇早年历史观存在悖论,其中仍有两个重要观点成为他开创西方马克思主义与批判理论的关键。其一,卢卡奇很早便提出,美学,即一种意识形态领域的理论思想,是无法为无产阶级实现其阶级意识,更无法为其获得阶级地位的。其二,间隔,即一种界限的存在,并不在本质上意味着对某一范畴的划分,而是对辩证统一的彰显。界限本身与破除界限的可能性正是批判的对象,界限得以产生的范畴,则是辩证法得以实践,且不同要素在其中以相互关系为基础产生相互作用的有机总体。由此,相比于纯粹批判,对卢卡奇早年历史观的梳理不仅有助于从本质上梳理出其早年悖论,更有利于深入挖掘其马克思主义转向的根源。不仅如此,在卢卡奇影响下的法兰克福学派,以及间接受西方马克思主义与现代性批判影响的法国后结构主义哲学思潮中,都或隐或显地闪现着卢卡奇早年历史观的投射,甚至新历史主义刻意弱化历史线性发展而重视主题与主体的观点,亦能在卢卡奇早年历史观中找到起源性表述。由此,基于当下理论发展趋势与历史要求,站在发展的角度,以历史为脉络,在对卢卡奇早年历史观的梳理中,揭示其问题的根源,并在其理论发展中发现具体问题并反思解决方案,不仅是当下卢卡奇研究的新动向,更能为当下文艺理论研究与美学建设提供借鉴。

(责任编辑:胡春燕)