

题的。但是,王夫之与王阳明的这些观点,涉及的都是“象”的本质,而不是“意象”的本质,如果把这样的“象”说成是“意象”就有了问题。

王夫之与王阳明所说的这种现象,对我们每一个人来说都是成立的。他们这里说的是“象”的形成而不是“意象”的形成。王阳明与现象学讲的都是意识本身的特点,完全不在于我们存在于一种什么样的境界。所以,“象”的形成是人的感知的基本特点,当然也就无需达到庄子式的“心斋”、“坐忘”的境界。“象”的形成无需自己的情感灌注。

中国古典美学意象说的主要理论渊源就是《周易》。王夫之对于“象”的讨论也是与《周易》一脉相承的,王阳明在南镇说看花的意蕴也是与此相契的。《周易》中说:“见乃谓之象,形乃谓之器。”这种观点是颇具现象学精神的^④。尽管在《周易》中还没有形成“意象”一词,但“意”与“象”已经具有了本质的关联。《周易》中说:“子曰:‘书不尽言,言不尽意。’然则圣人之意,其不可见乎?子曰:‘圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言,变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。’”^{[8]291}由此可见,在《周易》中与“意”相关的“象”主要是指卦象,这个“意”是与圣人设卦立象相关的。那这个“意”是指什么呢?《周易》中说:“圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象。”^{[8]293}在《周易》中,卦象是模拟天象,而天象所呈现出来的是天地之赜、幽明之故、吉凶之动、生生之德。这也就应该是圣人所见的“意”了,宋代理学称其为“生意”。在这种意义上,我们也可以称《周易》中的“象”为“意象”,但其内涵显然又极不同于后世诗学中的“意象”。

现象学理论与王阳明在南镇说看花时的观点都是针对于意识的本质。这个意识其实是不关乎有没有“情”的,但是中国传统美学中的意象是不可无情的。叶朗显然混淆了哲学的“象”与美学的“意象”这两个概念。他说:“世界万物由于人的意识而被照亮、被唤醒,从而构成一个充满意蕴的意象世界(美的世界)。意象世界是不能脱离审美活动而存在的。美只能存在于美感活动中。这就是美与美感的同一。”^{[1]73}这里,他也用了现象学的意向性来说明。但是,现象学的意向性适合于所有的意识,不单单是审美的意识。人的意识照亮万物,这是哲学的。每一个人看每一个事物都是这样的,不管这个事物是美的,还是丑的;也不管我们对它有情,还是无情。当然,从哲学意义上,我们可以说,意识本身就包含了审美的因素^[9]。但这仅是在意识的深层隐藏着的先验层面,与叶朗所说的审美活动又是完全不同

的两回事了。

其实,从刘勰开始使用“意象”这个概念时起,它的美学内涵就已经大不同于《周易》了。进入中国古代诗学的“意象”,它的要义的确在于“情景交融”,但是这里我们关心的却是它的存在方式。方士庶在《天慵庵随笔》中说:“山苍树秀,水活石润,于天地之外,别构一种灵奇。”^[10]恽南田在《祝洁庵先生诗》小序中说:“一草一树,一丘一壑,皆洁庵灵想之所独辟,总非人间所有。其意象在六合之表,荣落在四时之外。”^[11]叶朗经常借此说明意象的存在。他说:“中国传统美学认为,审美活动就是要在物理世界之外建构一个情景交融的意象世界。”^{[1]55}这话没错,意象世界是在物理世界之外的。

叶朗喜爱用郑板桥的“三竹”来讲意象^⑤。我们也以此来分析一下“意象”存在的复杂性。他结合郑板桥关于竹子的讨论说:“眼中之竹即物象。胸中之竹即意象,是情与景的融合。”^{[3]73}郑板桥的“三竹”其实说明了“象”的3种存在方式:眼中之竹当然是物象,手中之竹通常是意象;而胸中之竹有时是意象,或许是单纯的心象,这取决于观者是否在心中赋予竹子以情感,即进行一种观念中的拟人化。

审美主体在欣赏对象时头脑中所出现的可能是“象”(心象)而未必就是意象,因为审美时头脑中出现的这个“象”或许只是想象根据知觉对象构造出的对象,而此时的美感(即审美主体所产生的情感)是指向这个想象对象的,但是这种情感并不蕴含在想象所构造的“象”之中。也就是说,这个情感并不是那个想象构造的对象所包涵的。这种情感不同于艺术品中所包含的艺术家的情感,艺术品中的情感是艺术家的情感对象化在艺术品中而与艺术形象结合在一起的。我们也以叶朗所举季羨林《月是故乡明》为例:当季先生在国外想到了故乡的那个小月亮时,因为这个小月亮本身并没有被拟人化、情感化,所以头脑中产生的不会是意象而只能是心象,而他对小月亮怀念的那种情感是指向这个小月亮的“象”而并没有对象化在小月亮的“象”中。但是如果他将这种睹月思乡的情感写成散文之后,这种情感则对象化在艺术作品而构成了一种“睹月思乡”的意象。

如果我们看一竿竹子,我们的审美对象是眼前的竹子还是想象的竹子,或者说,是“眼中之竹”还是“胸中之竹”?叶朗说是“胸中之竹”,但实际上胸中之竹多是艺术家在创作艺术品时由眼中之竹到手中之竹过渡的阶段。如果单是欣赏眼前竹子的话,未必就需要产生“胸中之竹”。这样,我们的审美对

象当然是眼前的竹子而不会是想象的竹子,正是眼前的竹子成为了一种所谓“灿烂的感性”。不过,在艺术家创作过程中,想象的竹子也会间或成为审美对象。不仅如此,胸中之竹并不等于自然美;而手中之竹也不等于艺术美,因为画家画的也有可能非常拙劣。我们只能说,胸中之竹是自然审美的产物,而作为意象的手中之竹则是艺术创作的产物。就面对自然的审美来说,审美对象只是物象,意象只是在自然审美过程中可能的产物。当人们面对一个艺术作品时,审美对象才大多(但不必然)体现为意象。这个意象,从创造的意义说,存在于艺术品中;但从再造的意义说,却只存在于欣赏者的想象中。

总之,“美在意象”的理论价值主要体现在分析艺术美这个方面^⑥。叶朗在讨论美的其它几种形态的时候,“美在意象”这个命题便出现了难以解决的困难。关于自然美的方面,我们已经讨论不少,除此之外我们再简单谈一下其它两个方面:

首先是社会美与意象的关系。他说,美是意象。但是,他在分析美的社会性时,说到审美风尚中的人体、服装的美;而这样的美必然是日常意义上的形式的美。其次,科学美否定了其“美在意象”的观点的普适性。对于科学美,叶朗显然也是无能为力了,他也承认了“美在意象”不能解释科学美。没有回避科学美的问题,是其可敬之处。但是如果这样,我们还怎么能够下定义说“美是意象”呢?况且,他也明确说,科学美不是感性的审美意象,功能美同样也不是意象。

四 境界问题:境界与美的纠缠

在叶朗的影响下,彭锋提出了“美在境界”的命题。他也是从美学意义的美与日常意义的美的区分来阐述这个命题的。他这个区分更加突出了人的眼光的意义。他说:“美学意义上的美,不是日常意义上的美或漂亮,而是事物所呈现的另一种样态,一种不同于日常样态的本然样态。”^{[12]71}他的解释是,一般意义上的美是人用日常眼光来看世界所发现的美,它受到功利、概念、目的等各方面的制约;而康德那种不受功利、概念、目的所束缚的美,才是美学意义上的美,它是一种用最纯真的眼光来看世界所发现的美。他还将这种美界定为境界。他说:“美学意义上的美是一种境界美。”^{[12]72}“美学意义上的美指的就是这种人与世界原本交融合一的境界。”^{[12]76}

显然,他对这种所谓美学意义的美进行解释的理论资源主要有二:一是康德哲学,二是先秦道家哲学。

但是,首先,他用康德哲学来解释这种境界之美并不合适。因为康德从趣味判断中排除功利、概念和目的之后所形成的美是一种纯粹形式的美,是指纯粹形式的无目的的合目的性,它无关于对象的内容。尽管康德认为关于美的趣味判断是有情感的,但这种情感完全不是整合到形式中的情感,而是判定我们对于形式的判断是否为审美判断或判定审美对象是否为美(beautiful)的根据。也就是说,在康德关于美的趣味判断中,很难说会有意象的产生,更与道家哲学式的境界无关。

其次,道家的离形去智则完全不同于康德的眼光。在康德那里,对于美的观照是一种纯粹的“眼”的眼光;而在道家那里,对于道的观照则是一种纯粹的“心”的眼光。如果我们能够以道家的“心的眼光”去观照自然,那么自然呈现给我们的样态当然可以说是一种“大美”。《庄子·知北游》中说:“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。圣人者,原天地之美而达万物之理。”^{[13]735}这种“大美”只有以一种弃绝功利、知识乃至形式的态度才能发现。这时,“美在境界”也显出了其理论深度。当我们达到这样的境界,自然万物便呈现出其本然样态,我们当然可以说这种样态便呈现出一种大美。

但是问题并不到此为止。在中国古典美学中,“境界”之义主要有二:其一是指人的生存状态,它是取决于心而无关于外物的。如孔颜之乐的境界。这是境界的通常之义。其二是王国维所说的情景交融。他说:“故能写真境物、真感情者,谓之有境界。”^[14]王国维的境界是一个诗学概念;而彭锋由于强调人看世界的眼光与态度,所以,他的意旨属于境界的通常之义。因此,境界从本质上说是属人的。尽管他将境界规定为人与世界原本的交融合一,但这需要人用另一种眼光看待世界时才能达到。所以,他所说的境界主要意义应该是指人的生存状态。

这样,境界的美除了自然的一方面,当然也还要涉及到人之美的问题。彭锋认为,在这种境界中,自然是全美的。这是符合逻辑的。但是达到了人与世界交融合一的境界,人是否美呢?这问题可能就复杂了。以常理来看,达到本然境界的人当然也算达到了美的境界。《庄子·天道》中 also 说:“静而圣,动而王,无为也而尊,朴素而天下莫能与之争美。”^{[13]458}这里当然是说一种本然境界,这应该算是一种大美了。

但是问题仍然没有结束。《庄子·山木》中有个故事说:“阳子之宋,宿于逆旅。逆旅人有妾二

人,其一人美,其一人恶,恶者贵而美者贱。阳子问其故,逆旅小子对曰:‘其美者自美,吾不知其美也;其恶者自恶,吾不知其恶也。’阳子曰:‘弟子记之!行贤而去自贤之行,安往而不爱哉!’”^{[13]699-700}由这个故事我们不难看出,美者不可自以为美,这不仅适用于普通的相貌层次的美,同样也应该适用于达到朴素之大美的层次。因为《庄子》也明确要求我们要行贤而去自贤之行,这也就是要求我们达至朴素而不自以为美。也就是说,对于人的生存来说,得道的朴素境界已同天地之大美,但却不能自以为美。

我们通常认为道家最高层次的“大美”是绝对的、没有对立的,但事实上问题也并非如此简单。我们从两个方面来说:首先,对自然来说,它有其“大美”,自然本身没有丑的状态。这时,我们同意彭锋关于“自然全美”的观点。其次,对人来说,“大美”就是得道的一种本然状态的呈现。在这个意义上,我们说,有了“大美”,就超越了外在形式上的美丑。但是,并不是每一个人都能达到“道”的高度,如果人的言行是违背“道”的,即违背自然的,那么即使有形式上的美,那也会是一种“大丑”。在我们的日常态度下,事物之间通常会有高下之别。但是,根据道家思想,天地有大美,如果我们达到了天地境界,万物自然就会达到一种平等。但是在这样一种层次上看人,却不一定是齐同平等的,原因就在于人是可能违背自然的。违背自然,就是一种“大丑”。

所以,“美在境界”同样也需要进行适用范围的限定。这样,它也就无法成为整个美学体系中的基本命题,因为这个“美”是一种特殊状态的美,而道家所反对的现象界的美也应该是美学研究的对象。在道家那里,现象界的美丑区分是没有意义的。他们主张超越美丑区分,以便能够达到“道”的高度。

老庄所说的“美”与“大美”,并不是日常意义上的美与美学意义上的美的区分,而是美的不同层次的区分。所以,日常之美与大美应该是美的两种状态或说两个层次,或者说,它们分别是表层的美与深层的美,而不应该说一个是美学研究的对象,一个不是美学研究的对象。日常生活中所使用的“美”这个词语,有的可以进入美学,成为美学意义的美;而有的则不能进入美。境界,可以是美学的终点,但不能是美学的逻辑起点。

五 结 语

我之所以有以上的看法,主要是由于我对“美”这个概念的理解与叶朗的意象美学有着很大差异。在我看来,作为美学研究对象的“美”不应该有广义

与狭义之分,就像维特根斯坦说的那样,“美”就是一个形容词^[15]。究其实质,“美”就是我们对事物的某种性质作出的趣味判断。但是我们却误将其客观化为事物所固有的属性,甚至将其实体化为某种特殊的存在之物。正像桑塔耶那说的:“美是积极的、内在的、客观化的价值。”^[16]但与其不同的是,我们却不认为美是客观化的快感。

就“美在意象”来说,我们也可以将“美”作为一个形容词来解释。如此,这个命题的主要意思就应该是:我们的审美判断其实是针对于“象”或“意象”。但是,当我们将“美”与“意象”之间划上等号时——意象美学内在地包含了这层意思——实际上就是将“美”进行了客观化、实体化的理解,因为“意象”是事物的一种存在方式。准确地说,意象是一种意向性的存在。

注释:

① 以此为题的重要论文,在叶朗出版其《美学原理》(2009)之前,有邹其昌的《“意象美学”的现代形态——论叶朗的美学本体论》(《郑州大学学报(社会科学版)》2002年第5期);在叶朗此书出版后,则有张晓刚、凌继尧的《意象美学的澄明之境——读叶朗的〈美学原理〉》(《北京大学学报(社会科学版)》2010年第2期)。

② 叶朗的《中国美学史大纲》出版于1985年。此后不久他所主编的《现代美学体系》就是以“审美”为主线的;而他的“美在意象”这个命题的提出大致是在20世纪90年代中期。叶朗较早地提出“意象”即是“广义的美”,主要是在两篇文章中,其一是《中国传统美学的现代意味》一文,此文发表于1994年;其二是《胸中之竹》一文,此文是他与德国《袖珍汉学》记者张穗子的谈话(1995)。这两篇文章都收录在他的文集《胸中之竹》(1998)当中。

③ 他们二人所讨论的“美”其实很多不是审美意义上的。柏拉图在他的文本中使用的是“καλον”(kalon)这个词。美国古典学家保罗·伍德鲁夫(Paul Woodruff)认为这个词语包括了“美丽”、“高贵”、“绝妙”、“优秀”之类的意思,故此他在新英文版《柏拉图全集》(Plato: Complete Works, ed. John M. Cooper, Hackett Publishing Company, Inc., 1997)中将这个词语翻译成了“fine”。但是,事实上也正是“美”(beautiful)的意义影响了西方美学的历史进程。当然这里并不是说,如果完全清理出了审美意义的“美”就能够得出关于“美”的普遍定义。

④ 笔者在《论“观”在〈周易〉哲学中的建构》(《兰州学刊》2011年第9期)一文中对《周易》中“象”的现象学意义进行了初步的讨论。

⑤ 这里所谓“三竹”,即是郑板桥所说的“眼中之竹”、“胸中之竹”与“手中之竹”。郑板桥题画说:“江馆清秋,晨起看竹,烟光日影露气,皆浮动于疏枝密叶之间,胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹,并不是眼中之竹也。因而磨墨展

纸,落笔倏作变相,手中之竹又不是胸中之竹也。”(《郑板桥集》,吴泽顺,编注.长沙:岳麓书社,2002:340.)

⑥ 叶朗也以意象美学的方式对当代艺术的几个主要类型进行了简要分析,否定了它们作为艺术的存在方式。当代艺术中某些个体作品甚至类型是否能够称为艺术,当然是值得讨论的,并且这个问题也是很复杂的,我们在这里也不便分析。但是以美在意象的模式去直接否定其作为艺术的存在则有些草率,不过这也算作一种考察视角。这里我们不对这些问题作过多讨论。

[参考文献]

- [1] 叶朗. 美学原理[M]. 北京:北京大学出版社,2009.
- [2] 叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海:上海人民出版社,1985:3.
- [3] 叶朗. 胸中之竹[M]. 合肥:安徽教育出版社,2002.
- [4] 朱光潜. 朱光潜全集:第5卷[M]. 合肥:安徽教育出版社,1989.
- [5] 赵树理. 赵树理选集[M]. 北京:人民文学出版社,1958:6.
- [6] [英]李斯托威尔. 近代美学史评述[M]. 蒋孔阳,译. 合肥:安徽教育出版社,2007:242.
- [7] 王夫之. 尚书引义[M]. 北京:中华书局,1976:175.
- [8] 王弼注,孔颖达疏. 周易正义[M]. 北京:北京大学出版社,1999.
- [9] [德]韦尔施. 重构美学[M]. 陆扬,张岩冰,译. 上海:上海译文出版社,2006:28.
- [10] 方士庶. 天慵庵笔记[M]. 北京:中华书局,1985:2.
- [11] 恽寿平. 瓯香馆集[M]. 杭州:西泠印社出版社,2012:101.
- [12] 彭锋. 完美的自然[M]. 北京:北京大学出版社,2005.
- [13] 郭庆藩. 庄子集释[M]. 北京:中华书局,2008.
- [14] 王国维. 人间词话[M]. 上海:上海古籍出版社,1998:2.
- [15] Wittgenstein L. Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief[M]. Berkeley and Los Angeles: University of California Press,1967:1.
- [16] Santayana G. The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory[M]. New York: Dover Publications, Inc.,1955:31.

The Imagery isn't the Beauty

—On several theoretical problems in the imagery aesthetics

Ji Zhi-qiang

(Guizhou University of Finance and Economics, Guiyang 550025, China)

Abstract: The central proposition of the imagery aesthetics is that the beauty is the imagery. But, in a strict sense, the imagery is not the same as the beauty. The beauty is a value which stems from man's taste judgment to the objects, but the imagery is a being that depends on man's consciousness. Imagery is not the entity of the beauty, and the beauty is not necessarily rooted in the imagery. The object of taste judgment can be imagery or the pure forms. So, it can not only regard the imagery as the object of aesthetics, but also think actively the aesthetic problems in everyday life.

Key words: the beauty; the imagery; state of mind; value; beings

卢卡奇文艺思想中的人民性理论转向

王 银 辉

(河南大学 文艺学研究中心,河南 开封 475001)

[摘要] 卢卡奇关于人民相关问题的思考继承并发展了马克思主义的人学思想。卢卡奇早期深受席美尔、狄尔泰、黑格尔等人的影响,虽思想复杂多元并存,却已开始关注人的存在;第一次世界大战之后,在彷徨和迷惘中,卢卡奇转向马克思主义,在从事无产阶级革命实践的同时,探讨无产阶级、工人群众及人民等相关问题;20世纪30年代以后,卢卡奇系统学习马克思主义,将理论与实践相结合,深入思考现实主义理论、人民阵线、民主等问题,在反抗法西斯主义和军国主义等反动思想的实践中,逐步提出并确立了人民性理论。

[关键词] 卢卡奇; 文艺思想; 人民性理论; 人学思想

[中图分类号] I0 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1673-0755(2017)06-0106-07

乔治·卢卡奇(1885-1971)作为20世纪具有国际影响的一位理论家,其理论思想在社会时代的变动中处于不断变化发展之中。卢卡奇文艺思想中的“人民性”亦是如此,经历了一个从无到有、不断变化的形成过程。关于卢卡奇思想历程的划分,国内外学者存在着分歧,有主张应分为三个阶段的,刘象愚认为应分为新康德主义和黑格尔时期(1918年入党前)、从黑格尔主义转向马克思主义时期(1918-1933)以及逐渐走向马克思主义时期(1933-1971)^[1];有主张分为四个阶段,美国学者罗伯特·戈尔曼主张划分为走向马克思主义之前的“浪漫主义的反资本主义时期”和走向马克思主义之后的三个阶段——救世主的革命的、斯大林主义阶段的,以及批判的改良主义的马克思主义^[2],却未给出确切的时间界限。中国学者俞吾金、陈学明则提出分为前马克思主义阶段(1885-1918)、救世主式的“左”的马克思主义阶段(1919-1929)、斯大林主义阶段(1930-1945),以及批判的更新的马克思主义阶段(1945-1971)^[3]。此外,还有五阶段划分法,美国学者弗雷德里克·詹姆逊提出划分为新康德时期、黑格尔时期、马克思主义时期、斯大林主义时期、新康德主义时期^[4],却并未给出准确的时间界限^①。以上划分各有千秋,在此基础上,参照卢卡奇政治命运

与学术生涯的发展轨迹,对其思想的复杂性和发展变化进行综合考量,认为将他的思想历程分为多元复杂思想并存的早期阶段(1885-1914)、“马克思主义学徒期”(1914-1929)和逐渐走向成熟的马克思主义阶段(1930-1971)更为妥帖,亦便于进一步梳理和探讨卢卡奇文艺思想中的人民性理论转向问题。经历这三个阶段,卢卡奇由最初的开始关注人的存在,逐渐发展至聚焦人民问题,进而明确其人民性理论。

一 思想多元并存的早期阶段——开始关注人的存在

第一次世界大战以前可谓是卢卡奇思想的早期阶段。他的文艺思想之路始于对文学的热爱,童年时期,他便开始大量阅读《伊利亚特》《最后一个莫西干人》《莎士比亚故事集》《汤姆·索耶》和《赫克贝利·芬》等^{[5]53-54}经典文本,广博的阅读使卢卡奇丰富了知识,开阔了视野,提升了对社会认知的广度与深度。15岁时,卢卡奇便立志成为一名作家。中学时他为当时的《匈牙利沙龙》写剧评,还创作了不少剧本。不仅如此,随着对波德莱尔、魏尔伦、史文朋、易卜生、马克·吐温、托尔斯泰、左拉、霍普特曼等作家作品的深入阅读,从阅读中产生怀疑,卢卡奇

[收稿日期] 2017-10-12

[基金项目] 国家社科基金重大项目“马克思主义经典文艺思想中国化当代化研究”资助(编号:172DA269);教育部人文社会科学研究青年项目“影响与重构:20世纪中国对卢卡奇文艺理论的接受研究”资助(编号:15YJC751045);河南省教育厅人文社会科学研究一般项目“卢卡奇文艺思想中的人民性转向研究”资助(编号:2018-ZZJH-063);河南大学2017年度基本科研业务费科研专项种子基金项目资助

[作者简介] 王银辉(1979-),男,河南漯河人,河南大学文艺学研究中心副教授,文学博士。

开始反思当时社会的一些准则,由拒绝礼规发展至对社会的批判。如当时社会普遍认可“成功是行为正确的标准”,卢卡奇已认识到其不足,“成功并不是什么标准,一个人没有获得成功,他的行为也可能是正确的”^{[5]54}。怀疑精神致使卢卡奇走向对自身文学创作的否定,形成了“衡量文学的秘密标准:凡是我自己能写出的,一定是坏的”^{[5]58},他怀疑自己不是当作家的材料,决绝地将自己的剧本手稿全部焚毁。也正是这种怀疑与批判精神,加上对写作的热爱,促使卢卡奇开始对当时的文学批评发生兴趣。这便是卢卡奇从15岁到18岁时期的转变——舍弃自己的戏剧创作“这种幼稚的业余爱好”^{[5]59},专心进行评论和理论学习。

18岁以后,卢卡奇进入大学学习,致力于成为批评家、文学史家和理论家。在这一时期,卢卡奇的思想仍处于形成阶段,不稳定,多种思想复杂并存。他在布达佩斯大学初期学习法律和国民经济学,但由于对文学、艺术史以及哲学充满浓厚兴趣,后来改读哲学系(文学、艺术史和哲学)。卢卡奇同他人共同创建塔利亚剧团(1904-1908),组织演出易卜生、斯特林堡和霍普特曼等27位现代剧作家的35部作品,为撰著《现代戏剧发展史》打下了坚实基础。当时,卢卡奇没有受到当时热衷于激进派宣传的法国和实证主义的英国的重大影响,对德国却满怀希望,“怀着‘成为德国文学史家’的目的两度赴柏林大学学习”^{[6]3},在柏林大学听课时对文学史甚感失望,却深深为狄尔泰、席美尔的课所吸引,之后成为席美尔的弟子。卢卡奇接受狄尔泰所倡导的“返回事情自身”的理念,并深受后者总体性思想的触动与启发。这些理念为卢卡奇分析资本主义社会与文化提供了思路方法。席美尔《货币哲学》中提出的文化异化理论,给卢卡奇批判当时资产阶级文化以启迪,为其之后物化观念的形成提供了宝贵借鉴和参考依据。受狄尔泰和席美尔等人的影响,卢卡奇初步完成了《现代戏剧发展史》撰写和修改工作。1910年冬,与恩斯特·布洛赫的相识相交,进一步促使卢卡奇走向哲学、美学道路的转变——“我的经历:一种古典风格的……哲学被布洛赫的人格证明是可行的,从而也成了我的生活道路”^{[5]24}。对此转向,卢卡奇曾坦言“要是没有布洛赫的影响,我是不是也会找到我通向哲学的道路。然而重要的是,这哲学肯定是在他推动下产生的”^{[5]25}。卢卡奇认为布洛赫的自然哲学是一种古老的、经典式的哲学,与之保持距离的同时亦对其怀有敬意。在布洛赫的影响下,卢卡奇从散文转向美学,开始向哲学本体论进发,不久又

“从对审美因素作本体论的论证变为对它作形而上的批判”^{[5]25},试图弄清并“解决‘艺术作品存在着,它们是怎么可能’的问题”^{[6]4},并计划撰写一部巨著《艺术哲学》(未完成)。在此期间,卢卡奇既大量阅读叔本华、尼采等人的哲学论著,为克尔凯郭尔的存在主义所吸引,又受到莱辛、席勒、歌德、《雅典神殿》浪漫主义等的强烈影响^{[5]20}。

由上可见,从卢卡奇步入大学至第一次世界大战爆发,他的思想是复杂的、多元的,既有狄尔泰、席美尔等人的影响,尤其是席美尔的艺术社会性的观点,成为卢卡奇《现代戏剧发展史》的思想基础;有布洛赫哲学的影子,如试图探讨、解决艺术本体论存在问题的《艺术哲学》;又有浪漫主义、早期存在主义和生命哲学的印痕,如《心灵与形式》《论精神的贫困》。此外,值得注意的是卢卡奇对马克思主义的接触与学习。事实上,早在中学毕业时,卢卡奇就接触到了马克思、恩格斯的一些著作,阅读到了《共产党宣言》,为他以后走向马克思主义提供了思想契机。在回忆1907年1月完成《现代戏剧发展史》手稿,试图对自己的思想总结时,卢卡奇曾坦承“马克思的倾向明显地占中心地位”^{[5]21},然而,结合卢卡奇这一时期撰写的论著,不难发现,尽管此时卢卡奇拜读了马克思、恩格斯的一些论著,但马克思主义在其思想中尚难达到处于中心地位的程度,结合卢卡奇的生平遭际,如此言论应属于他生存斗争的一种谋略,然而,从另一层面可以显示马克思主义对其影响的确已然存在。也正是由于马克思主义的持续影响,1908年2月卢卡奇阅读《家庭、私有制和国家的起源》(恩格斯)、《路易·波拿巴的雾月十八日》(马克思),系统学习《资本论》(第1卷),卢卡奇意识到“这种钻研使我立即确信到马克思主义的一些基本观点的正确性”^{[5]210}。

在思想的多元、繁杂与混乱中,卢卡奇这一时期已经展露出对人、心灵、生活及命运等问题的求索,如在《现代戏剧发展史》《心灵与形式》中,卢卡奇通过对戏剧、论说文等文学形式的探讨,认为作为材料和形式的新生活,给人们带来了一种彻彻底底的形式分裂,“人类和命运的纯粹分离,在这一点上形式也同样遭遇了危险。解决风格问题的唯一路径在于对命运问题的解决”^[7];思考表象与意义的二元论问题,探讨诗歌等艺术形式所聚集的立场观点,所赋予整个作品以总体性的世界观问题,认为世界观是化为心灵的一个事件、生活力量的动机,进而拷问“什么是生活,什么是人,什么是命运”^[8]问题。由于受克尔凯郭尔等人思想影响,卢卡奇的思考仍局

限于人的个体层面,对作为群体性的人的阶级性与社会性问题的深入思考,是在第一次世界大战爆发后进入“马克思主义学徒时期”。

二 马克思主义学徒期——逐步聚焦人民问题

卢卡奇早期思想,“既受到当时各种资产阶级思潮的影响,如新黑格尔主义、新康德主义、席美尔的文化哲学、马克思·韦伯的社会学等等,同时也受到马克思主义的影响”^{[3]19}。第一次世界大战的爆发是卢卡奇思想开始转向的一个极为重要的诱因,对此,他曾谈到自己早期思想的这种多元化局面“并没有继续下去:由于战争,社会提出了崭新的问题”^{[5]27},多次谈到战争对其命运和思想转折的影响,使其由多元思想逐渐转向马克思主义^{[5]27-31},由资产阶级知识分子转变成为共产主义信奉者,而他所讲的战争正是当时的第一次世界大战。这一转向是一个极其艰难、痛苦且复杂的历程,一方面与当时战争这一外在诱因有着直接关系,另一方面亦源于卢卡奇本人的品性。他从小便拒绝社会礼规,怀疑并藐视自己所在贵族圈子的标准与权威,惯于站到弱者的一方思考问题和行动,有改变事物,改变旧的匈牙利封建制度的政治抱负。卢卡奇认为第一次世界大战破坏了正常的生存结构,是非人性的、反动的,是一场大屠杀,将人变成凶手、罪犯、牺牲品,因此他站在反对战争的一方,谴责战争。正因此,卢卡奇请当时是医生、后来成为存在主义大师的雅思贝尔斯为其伪造体检表,以达到拒服兵役的目的。然而,此时卢卡奇对战争的决绝反对与严厉谴责,不是站在无产阶级反对帝国主义战争的立场,而是受费希特、马克思·韦伯等人的西方资产阶级哲学思想的影响,认为“这是‘绝对罪孽的时代’”。战争引发了卢卡奇思想的混乱,无产阶级的左翼伦理学同资产阶级的右翼认识论相结合,成为卢卡奇“这个时期所达到的马克思主义的特征”^{[5]29}。正是受这种折衷的历史哲学的影响——既有马克思·韦伯^②、狄尔泰和席美尔等人的影响,具有鲜明的新康德主义思想印迹,又有马克思主义的影子——在思想的彷徨和对世界局势的永久绝望中,卢卡奇完成了《小说理论》的撰写。在这种思想的混乱与彷徨中,卢卡奇苦苦追寻解决问题的答案,后来如他所言,“我从1917年的俄国革命找到了对我的问题的答案……我们当时共同的信念是必须拒绝对匈牙利反动派作任何让步”^{[5]84}。1917年俄国十月革命,成为卢卡奇转向马克思主义这一思想抉择的直接推动力。1918年12月卢卡奇加入匈牙利共产党,年终成为

匈牙利共产党杂志《国际》编辑部成员,1919年2月候补进入匈共中央委员会,之后参与领导了匈牙利革命。至此,卢卡奇实现了由“黑格尔主义者”^[9]向共产主义者的转变,然而,这种转变却并非一蹴而就。他的真正的、强化的马克思主义学徒期是在1919年匈牙利革命失败后才逐步展开,开始学习并设法掌握真正按共产党人意义理解的马克思主义^{[5]92}。1919年匈牙利革命失败后至1922年,卢卡奇流亡维也纳,继续从事革命实践活动的同时,总结社会主义实践惨痛的教训,深入钻研马克思和列宁的著作,积极探索社会主义理论和实践模式,先后撰写了八篇理论文章,1923年结集成《历史与阶级意识》一书。

作为卢卡奇向马克思主义转变之理论表征的《历史与阶级意识》,不仅对辩证唯物主义的本质,历史唯物主义的功能与总体性等诸多极为重要的理论问题做了阐释,而且围绕何为马克思主义、无产阶级意识、物化问题、党的组织问题的方法论等时代性问题,提出了一些具有创建性的见解,并对第二国际中存在的僵化的、宿命论的思想观念予以清算。卢卡奇通过《历史与阶级意识》的理论探索,试图为无产阶级革命运动寻找道路,“达到真正革命的、共产主义的和马克思主义的立场”^{[10]41}的激进尝试。在他看来,历史是人类活动的产物,人类活动的对象不仅是自然,更是处于社会历史进程中的人或自然,面对人类历史发展中存在的一系列难题,马克思主义是化解难题的根本所在。他认为:“正统马克思主义并不意味着无批判地接受马克思研究的结果……马克思主义问题中的正统仅仅是指方法。它是这样一种科学的信念,即辩证的马克思主义是正确的研究方法。”^{[10]47-48}卢卡奇强调将唯物主义辩证法和革命实践相结合,深刻理解马克思的“‘理论一经掌握群众,也会变成物质力量’的意义”^{[10]48},认识到理论要掌握、说服群众,“更重要的是需要发现理论和掌握群众的方法中那些把理论、把辩证法变为革命工具的环节和规定性。还必须从方法以及方法与它的对象的关系中抽出理论的实际本质。否则‘掌握群众’只能成为一句空话”^{[10]48},他的总体性、物化、阶级意识等理论正是对这些环节和规定性或理论本质探讨的结果。卢卡奇进行这些理论尝试的出发点与落脚点之一,是为了使理论更好地服务于实践,服务于群众,因为他从马克思那里看到了理论与群众实践相统一的社会价值,看到了理论自身说服力的重要作用。卢卡奇多次提到“群众”这一概念,他的“群众”概念继承了马克思的观点,赞成马克思的不