

中东欧思想文化研究

· 东欧马克思主义美学文献整理与研究专题(续) ·

论卢卡奇的马克思主义形式符号美学

傅其林

(四川大学 文学与新闻学院 成都 610041)

[摘要]卢卡奇在批判吸收形式主义符号学的基础上,挖掘亚里士多德的修辞学、康德的审美形式规范性思想、黑格尔的逻辑结构模式、马克思主义主客体统一的结构机制,借助文艺审美形式的丰富多样性体悟,建构了融合形式符号的复杂结构机制与其社会-历史生成机制的马克思主义美学。综观卢卡奇从青年到晚年的代表性文艺理论和美学著述,其独特而富有创造性的马克思主义形式符号美学可从现代形式的悖论、审美反映的符号机制、形式的历史哲学三方面揭示。

[关键词]卢卡奇;马克思主义美学;形式;符号学

[中图分类号]B83-069;I01 [文献标志码]A [文章编号]1000-8284(2016)10-0005-07

东欧马克思主义符号学美学体现出丰富性与复杂性,其对马克思主义与符号学之间关系的思考与建构,形成了不同于纯粹形式符号论的理论形态。其中,卢卡奇作为东欧马克思主义美学的奠基者,从青年到晚年皆保持对形式符号的关注,“把形式作为审美激发的直接承担者”^{[1]434}。他借助深刻的文艺审美体验和理论建构性探索,不断思考马克思主义美学的可能性,其中核心问题蕴含着形式符号学美学思想。在某种意义上说,如果没有形式符号学美学的探索,卢卡奇不可能成为20世纪最伟大的马克思主义文艺理论家。本文拟通过对卢卡奇从青年到晚年的代表性美学著述的分析,从现代形式的悖论、审美反映的符号机制、形式的历史哲学三个方面揭示他独特而富有创造性的马克思主义形式符号美学,从而彰显其在马克思主义符号学中的规范性意义。

一、现代形式的悖论

卢卡奇在评价王尔德的戏剧《莎乐美》(Salome)时说,王尔德感兴趣的是优美的节奏和修饰的效果,语言的质性来自音乐,词语的认识意义服务于修饰效果。王尔德的戏剧追求形象的连接和音乐的效果,“由于形象的连接是为修饰效果而引入的,所以经常阻碍戏剧发展:这冒着把戏剧本身陷入到优美的词语之中的危险”^[2]。事实上,卢卡奇在其学术道路之初就对形式情有独钟,响应学界“19世纪最后25年戏剧文学的主流”主题而撰写了论文《戏剧的形式》,并以之获得博士学位。他在文中提出对现代戏剧的形式问题探索,并以此文为基础拓展出鸿篇巨制《现代戏剧发展史》,思考戏剧作为现代文学艺

[收稿日期]2016-09-10

[基金项目]国家社科基金重大项目“东欧马克思主义美学文献整理与研究”(15ZDB022)

[作者简介]傅其林(1973-),男,四川岳池人,副院长,教授,博士研究生导师,博士,教育部青年长江学者,从事马克思主义文艺理论研究。

术形式的可能性和危机问题,这种思路形成了他符号美学思想的基本框架。卢卡奇关注的焦点问题是现代社会的文学艺术形式的危机,可称之为现代形式的悖论命题。其《现代戏剧发展史》《心灵与形式》《小说理论》《历史小说》等著作在一定程度上都可谓对现代形式悖论的提出和创造性解决。

《心灵与形式》提出有关现代形式的悖论可以集中于心灵与形式的悖论。卢卡奇格外看重形式,几乎接近本体论的高度,其论文题目大多带有“形式”这个关键词,诸如《论随笔的本质与形式》《柏拉图主义、诗歌与形式》《面对生命的形式的崩溃》《渴望与形式》《瞬间与形式》《丰富、骚乱与形式》等。他指出“科学以其内容影响我们,而艺术以其形式感动我们。”^{[3]3}并认为“姿势是一种清晰地表达无疑之物的运动。形式是表达生命中绝对性维度的唯一方法;姿势这种方法的唯一性在于自身的完美性,它的现实性超越了纯粹的可能性。只有姿势才表现生命。”^{[3]28}这不仅针对文学艺术而言,而且关乎整个人的生命存在。如果说黑格尔的美学提出了形式与内容的辩证关系,或者说阐发了美是理念的感性显现的问题,那么卢卡奇思考的是具有生命存在意义的内在心灵与形式显现的复杂的悖论性问题,或者说心灵与形式的张力问题。这里涉及双重意义的考量:一是文学艺术如何以形式与心灵发生关系,形式如何可能彰显心灵,心灵如何可能赋予形式,心灵与形式之间可能没有距离,也可能隔着永远都不可能跨越的巨大深渊,也就是说,形式与心灵有交往的可能性,但也难以交往,留着现代存在的悖论和悲剧性。二是在文学批评基础上的反思,即对随笔作为一种形式、一种存在类型的规范性与合法性的反思。在卢卡奇看来,第一个层次是以随笔形式对文学形式本身的问题的思考,第二个层次是对第一个层次即随笔形式本身的反思。卢卡奇通过自己的随笔及其反思,试图确立随笔形式本身的独立性,其不同于科学形式也不同于文学艺术形式的自足性。不过,随笔形式仍然存在张力与悖论。

卢卡奇对现代长篇小说的形式结构问题的洞见值得关注,其《小说理论》的焦点也在“形式”。他基于对长篇小说整体形式的合法性问题的思考而展开研究,体现出文类形式研究的特征。长篇小说是现代社会的文学存在形式之一,其形式结构与古希腊史诗有显著区别,如何审视这种文学形式的合法性,是卢卡奇所着力解决的。在他看来,长篇小说的形式主要体现为抽象性、伪总体性、反讽性、过程性、偶然性等特征。长篇小说在抽象意图的指引下把碎片性的故事情节连缀起来,不再是古希腊史诗形成的事件的有机总体性的形式构建,而是作家的抽象意识形成作品的总体性,这实际上是一种虚假的总体性,“这种总体性的主观维度被赋予形式,模糊了或者说捣毁了伟大史诗所需要的接受的创造意图和客观性”^{[4]74}。也是由于这种结构性特征,长篇小说内含着反讽的形式特征,存在着意图与事件本身的悖论与错位,充满主观与客观的乖戾,部分与整体相矛盾,意义与无意义相疏离,规范创作主体与内在化、抽象化的主体性之间发生变异,因而卢卡奇把反讽作为长篇小说内在形式的“形式原则”,即“长篇小说形式的形式构成物”^{[4]74}。长篇小说在时间性中开始、发展、形成,是不断生成的时间绵延,偶然性内在于其中。偶然性与形式的内在关系在卢卡奇那里上升到艺术形式普遍问题“我们反复指出,在历史上审美形成过程是通过极其不同的偶然性为中介的。我们的例证说明,通过量的提高的偶然关系产生了具有新质的形式。”^{[1]199}卢卡奇在对长篇小说的内在结构与形式生存的探索中颇为重视小说形式的类型学,提出以主人公的功能即“主人公的内心与现实的关系”来确定长篇小说的形式类型,具体提出了以塞万提斯的《堂·吉珂德》为代表的抽象唯心主义模式、以福楼拜的《情感教育》为代表的觉醒的浪漫主义模式及以歌德的《威廉·迈斯特》为代表的综合模式。这种形式结构类型学后来被法国马克思主义文学理论家戈德曼演绎为文学的发生结构主义。虽然卢卡奇对这种类型学持有自我批判,指出这种二分法的概念桎梏性,即丧失了小说作品的“历史丰富性与美学丰富性”,但是其形成的长篇小说形式类型学所具有的“结构的图式”促进了对长篇小说形式结构的思考,为小说叙事学的发展奠定了重要基础。这一思考延伸到对历史小说的形式结构的研究中。自司各特以来的历史小说为了抓住历史的真理性与总体性,在形式结构方面进行了卓有成效的探索。这就是卢卡奇提出的“中间人物理论”:作为普通人物的主人公处于社会冲突力量的平衡点上,“其任务就是把小说中的极端的斗争力量联系起来,把社会艺术性表现的巨大危机性冲突彼此联系起来。这个主人公处于情节的中心,借助这种情节,就可以寻找到并建立起中立的基础,在这个基础上,社会斗争力量的各个极端可以被引入到一种人性的彼此关系中”^[5]。卢卡奇的学生赫勒将此概括为三条具体原则:第一,主要人物必须处于故事中间;第二,主要

人物不是最伟大或最重要的人物;第三,主要人物不是极端分子,因为他必须准备去协调。在赫勒看来,卢卡奇关于历史小说的中间人物理论是一个完美的构形原则。^[6]

可以看到,卢卡奇对现代长篇小说形式结构的深入理解是关注文学作品本身的,他聚焦于思考文学艺术作品存在形式的合法性问题。他的基本问题“艺术作品存在,它是如何可能的?”包含着对文学艺术形式的规范性基础的阐释。他的长篇小说形式美学与巴赫金的长篇小说话语有着相关性,都在关注长篇小说形式的独特性,注重从形式结构、时间性问题等方面切入,可以说都是马克思主义长篇小说符号学的一种探索。但差别在于:巴赫金主要从话语、修辞学角度考察长篇小说的形式符号学问题,提出“长篇小说作为一个整体,是一个多语体、杂语类和多声部的现象”^[7],这种话语是混合体,具有对话性,超越了“语言是思想世界里唯一的语言和意义中心”的认识,相对于史诗而言长篇小说具有更大的民主自由价值;而卢卡奇更看到长篇小说形式本身的内在的不可能性,关注长篇小说作为存在形式而与生命、心灵、伦理的关系,从而认为,这种文学形式不具备史诗形式的完美的有机的总体性,是充满问题的文学形式或者说是艺术与非艺术的混杂,不具有艺术的合法性规律,所以史诗的存在价值超过了长篇小说,历史小说也同样遭遇着内在瓦解的命运^[8]。实际上,卢卡奇关于现代戏剧形式的悖论也遵循着这样的逻辑思路,根本原因在于现代文学艺术形式与生命存在出现了巨大的不可解决的裂痕,即来自现代资本主义社会及其文化的深层次的危机或者悖论。

二、审美反映的符号机制

卢卡奇不仅解读现代文化形式的悖论,还为马克思主义形式符号学美学体系的建构提出了多方面的尝试。在其马克思主义美学建构中,审美反映问题是最为突出的探索。他对审美反映的独特性的思考实质上是确立审美领域的规范性基础,建立文艺审美领域的自律的合法性,这是对康德所建立的审美自律的马克思主义阐释,其中蕴含着深刻的符号学美学思想。他从哲学上论证,认为审美的构成方式无不是探寻审美反映生成的符号机制,因此对文学艺术而言,形式仍然是其基础性的思考的起点,“对象化的更高形式,首先是科学和艺术,是如何由人的活动、关系表现的共同土壤里分化出来而具有相对独立性,它的对象化形式如何获得那种质的特性,以致它的存在和职能对于我们今天变成理所当然的生活事实”^{[9]46}。卢卡奇关于审美反映的符号机制的思考主要表现在四个方面:

第一 典型的形式结构机制。典型命题是马克思主义文艺理论的关键问题,一般主要关涉到现实主义反映论问题,认为是具体性、个别性与普遍性的统一。在卢卡奇的论述中,典型具有形式结构性。卢卡奇认为“典型是现实本身的一种本质的现象形式”^{[10]760},又说“在审美领域特殊性的实现必然采取典型的形式”^{[10]807}。典型在日常生活中具有基础,在巫术中开始初步形成,“巫术和审美的交织,巫术为现实的审美反映的形成所作的准备首先在于,把一个统一的自身完整的生活过程的映象作为目标,由此开始自发地形成一些重要的审美范畴如情节、典型等”;在卢卡奇看来,“这种统一的自身完整的生活过程不仅在内容上构成一种完整的统一体……而且在形式上是单纯利用对现实的反映并暂时割断与现实本身的联系而构成的,感受者面对着的是由反映映象系统组合起来的形象,它的统一的激发效果就是所要达到的目标”。^{[9]353}在解读托尔斯泰等现实主义者的文学作品时候,卢卡奇注重从艺术形式方法的角度阐释典型范畴,认为现实主义的典型概念在于“集中”,即在极端场面与设计的场景中描写性格,这种典型方法与曲折变化的结构结合在一起。托尔斯泰采用典型的结构方法,以细节构成结构的力量,使他成为伟大的现实主义小说家,“这种创作方法必然的结果是结构往往被分解为细小的、表面上不重要的部分,然而它们彼此息息相关,而细节在里面起着决定性的作用;事实上,它们为结构提供了媒介”^{[11]362}。这种细节性的结构在托尔斯泰那里具有意义深刻的戏剧性,是情感转折点的具象化,“托尔斯泰那种特殊的集中方式使他能够在他那广阔的、平静得象河流一样的叙述里插进具有这样内在戏剧性的场面,使得这条河流生动活泼,明白通畅,而又不妨碍它的广阔和平静的行进”^{[11]365},“他的创作方法就是要创造出那些以一种趋于极端的态度、趋于极端的激情、趋于极端的命运的单纯可能性为基础的典型”^{[11]369},其作品的“趋于极端的可能性”是“一种动力站、一种引力的中心,各个人物的生活就是围绕着它旋转的”^{[11]371}。可以说,卢卡奇以典型为切入点对托尔斯泰小说形式结构功能的分析蕴含着对典型的形式

结构的深刻把握。但是,典型不是作家单纯技巧的手段,结构也不是“随随便便的形式的原则”:“结构是一种反映现实的诗的形式,也就是说,是人和人之间的关系、人和社会及自然的关系在现实生活中形成的一种主要形式。”^{[11]358}典型的集中性、文学的结构形式都与现实生活的形式方式有着关联。在卢卡奇看来,福楼拜以静止的描写方法来表现普遍人物的心理,最终因为矛盾的消解而失败,走向纯粹技巧的道路,新近的西方文学家步其后尘,“把文字织成的更加华丽的紫袍披在更无生气的、更是大批生产的木偶的肩上”^{[11]360}。左拉、福楼拜等人的自然主义文学表达以抹杀差别的描写为基本方法,忽视了总体性和复杂的结构关系,忽视了典型的形式结构机制,忽视了具有“分清主次”的叙述形式的结构性力量,因而失去了把事物转为诗意的能力,这正是资本主义时代性的一种表现,所以艺术新方法不是艺术形式内部的辩证法的结果,“每种新风格都带着社会的历史的必然性”^[12]。

第二,艺术符号媒介性。这主要表现为对“同质媒介”的创造性阐发。在卢卡奇看来,同质媒介是艺术的根本问题之一,既关涉到艺术创作的现实基础,也涉及接受者的欣赏,是形成艺术作品的规范性概念,是作品的存在方式的根本基础。艺术总是以同质媒介的形式存在并与作家和接受者发生关联。卢卡奇指出,“每一艺术品或艺术门类都具有一种独特的同质媒介的形式作为其基础”^{[1]429}。同质媒介成为最基本的、形式上的审美规定,它以媒介凝聚为特殊的审美形式,构成艺术纯粹性和单一性的形式世界,形成审美自律的自为领域,“因此就其第一直接性而言,同质媒介只是一种单纯的形式原理”^{[1]433}。同质媒介涉及审美形式符号的凝视观照,中断了日常的直接功利性,具有形式结构方面的规范性,对接受者体验的范围、质性、强度、频度、张力等具有可能性的限定。在卢卡奇看来,审美领域的同质媒介不同于科学的同质媒介,后者追求纯粹的客观形式,前者在客观性抽象形式中具有主观性、拟人性,始终与人的存在世界联系在一起。所以审美的同质媒介不是纯粹形式主义的问题,它涉及内容,内容与形式的辩证关系是使同质媒介成为自身具体形式的基础。这样,亚里士多德的作为艺术的修辞学成为卢卡奇的同质媒介理论的基础。在卢卡奇看来,亚里士多德是第一个从修辞学与认识的区别透彻审视审美问题的,他区分了论证方法与修辞学:论证方法是非拟人的,纯粹指向客观真理;而修辞学涉及人的性格和信念,并致力于对它们起作用。他把思维的两种基本形式即归纳和推理运用于修辞学,“把省略推理(Enthymeme)称为修辞的推理,把范例(paradigm)称为修辞的归纳”^[13]。卢卡奇解释说,范例强调事实见证性,接近审美领域,也与比喻或寓言有关。“范例为了感性直观起见缩短了归纳的漫长道路,因此表现出一定的向类比的返回运动,取代了归纳的方法和在各种不同的现象中寻求在规律上共同东西的过程,把这种共性还原和集中到一个事例上,然而这就远远超出了类比。在范例中应该概括一种现象或一个现象群的典型的的东西,这种典型通过它的直接形式——直接地、遮蔽地或对照地——情感激发地、令人信服地完成它们自身或另一个人物的典型。”^{[1]465-466}这种趋于核心的审美性也是形成典型的过程,在卢卡奇看来是由同质媒介构成的,但是保持着客观性的决定性内容,只是通过媒介形式转化为一种情感激发系统,转化为与人相适应的审美世界。

第三,审美中介机制。卢卡奇的马克思主义符号学美学思想颇为重视审美领域的结构生成机制,具有形式结构功能的中项及其中介机制成为重要的美学问题。他提出的中介机制思想是整个认识论的结构性问题,类似于阿尔都塞的认识论的结构主义思考。但卢卡奇的阐释主要是在亚里士多德的伦理学中介和黑格尔的逻辑学中项思想的基础上,根据马克思主义唯物主义而确定的认识论系统。“中介是一种具有纯粹客观性质的反映形式。人的意识不得不确立和把握中介,因为在外在世界中各种客体的联结完全是基于中介之上的。”^{[10]736}就审美领域生成结构而言,卢卡奇借助黑格尔的普遍性、个别性和特殊性范畴,认为特殊性就是普遍性与个别性之间的中介:“特殊性不仅是一种相对的普遍化,不仅是由个别性通向普遍性(反之亦然)的道路,而且是个别性和普遍性的……必要中介。”^{[10]728}个别性关涉此时此地,涉及偶然性,普遍性涉及抽象性和本质性,而特殊性因建立它们之间的转化关系而获得媒介功能,成为具有中介功能的中项。艺术作品以其特殊的形式结构成为个别性与普遍性的中介,成为日常生活与人的普遍性命运的重要媒介。就文学而言,语言符号具有特殊性的中介功能。语言是表达普遍概念的符号,是最适合表达普遍性的人类符号,但文学语言使语言从抽象的普遍性中摆脱出来,把语言转化为一种激发性的反映手段,所以卢卡奇指出“我们通常称为诗的语言的东西,就其范畴本质而言,无非

是普遍性在特殊性中的这种扬弃”，“它的表现能力是以这样一种方式加以构成，它纯粹由其内在可能性转化为特殊的存在”，“由类比的思考转化为一种诗的—隐喻的表达”。^{[10]764} 不仅语言的普遍性扬弃在特殊性中，语言的个别性也扬弃在特殊性中，特殊性获得了重要的机制功能，中国文学对比兴的重视在某种意义上承担着卢卡奇所谓的特殊性范畴的中介功能。虽然卢卡奇难寻特殊性在普遍性与个别性之间的精确位置，但其审美中介理论颇有启发性，也贯穿于他理论与实践相统一的无产阶级意识思考之中。“中介诸范畴的方法论功能在于，资产阶级社会客体所具有的内在意义摆脱了这些客体的直接呈现，摆脱了资产阶级思想的心理反映，从而在客观上成为有益的，并进入无产阶级的意识之中。”^[14] 借助中介机制，无产阶级发现了资本主义社会现实的真正结构意义，从而具有超越资产阶级存在与意识形态的可能。相对于卡西尔的形式符号学哲学，卢卡奇的中介机制理论更为适合审美领域和审美政治学，詹姆斯从格雷马斯那里发现的转码概念在某种意义上与这种中介机制有着亲密性。

第四，审美信号系统。卢卡奇并非立足于欧洲符号学知识学和英美符号学传统，而是从巴甫洛夫的心理学出发来探讨审美符号系统的特殊性，思考审美符号的运作机制。卢卡奇反对巴甫洛夫把艺术家类型视为第1信号系统类型、把艺术家等同于动物，认为巴甫洛夫没有深入思考第2信号系统、语言与劳动之间的关联，而主张艺术家所形成的审美领域建基于劳动的交往性和实践性、抽象性。“由于劳动的本质，在劳动过程中必定形成反射，虽然这种发射不像明显抽象的语言那样，超越于直接的感性，然而也不是——像巴甫洛夫以为的那样——简单的条件反射，而是在这方面像语言那样，成为信号的信号。为了表示它在条件反射和语言之间的地位，我们建议将这种反射称为第1'信号系统。”^{[10]608} 卢卡奇指出，只有艺术才能形成这种独特信号系统的明确的客观化，审美领域是实现这种信号系统最高和最适当的地方。这种信号系统的语言性与日常语言、科学语言的明确的客观性不同，具有分散性、非客观化、主体性，但是第1'信号系统在审美领域联系着个体与他者。如果第2信号系统代表了概念的抽象世界，第1信号系统代表了感官表象世界，那么第1'信号系统实现了它们的转化机制。由于同质媒介的作用，审美领域被限定在专门的媒介中并被提升到普遍性水平，但不是作为概念的抽象完成的，而是通过暗示以迂回的表达道路把不可言传的事情直观化、典型化。每一种艺术都有一种“语言”，具有第2信号系统的普遍的可理解性，并通过语言习得来发展。但在审美的“信号的信号”中，在符号与对象间并不存在明确的关系，符号具有新异性、不可重复性、独特性，还有主体性和激发的倾向，“因此只有通过学习掌握了创作与感受的准备和熟练性，才能习得这里可能运用的信号及其联系的词汇和句法”^{[10]672}。审美信号系统不同于日常生活的符号形式，它具有形式符号的创造性，“审美的本质却要迫使艺术家在每一部作品中，重新开始由自身来感受现实并再现现实，好像他从来没有见过或者描述过的那样”^{[10]673}。卢卡奇指出，诗歌语言具有两重性，与日常语言相比有质的飞跃，在表象与概念间设置了有益的对立，保持了概念把握现实的成果，又对抽象的非拟人形式进行扬弃，因此二重性构成文学语言的本质。“如果它自身之内包含着这种矛盾作为推动力，那么最朴实的……也可以成为诗，如果它不由这种矛盾所推动并包含运动，那么对形象性、音乐性和独创性等最高形式技巧的追求，也不能使它获得生命力。”^{[10]705} 从卢卡奇的论述中不难体悟到形式创新的力量，就像他引述黑格尔的话所揭示的那样：“一般说来，熟知的东西所以不是真正知道了的东西，正因为它是熟知的。”^[15]

三、形式的历史哲学

卢卡奇对现代形式的悖论的探索与审美反映的符号机制的建构不是纯粹的形式主义研究，而是关注形式与历史性的内在可能性问题，这是在历史哲学视野下的审视，既来自黑格尔的历史哲学，也具有马克思主义特征，故他指出“艺术作品就其客观本质而言是历史的。”^{[11]194} 而历史的本质也是结构形式化的。他的方法论是寻求概念和观念的普遍性与历史社会学结合的可能性，也就是探求逻辑与历史的统一的问题，尽管这些尝试处于未完成的过程之中，不一定最后完成，但是历史性或者历史哲学的范式不断撞击着他关于文艺形式的问题。如果说形式是艺术的根本，艺术是心灵的形式，形式与心灵充满张力和悖论，那么其中还有第三个因素，即历史性问题。也就是说：只有在现代社会、在现代性的进程中，心灵与形式的关系结构出现了悖论；只有在社会历史性的进程中，审美反映的符号机制或者艺术自律的

结构才能够得到透彻的理解。卢卡奇关于形式的历史哲学主要体现在三个方面:

第一,总体历史进程与时代精神意义上的历史哲学。这主要是受黑格尔的影响——也有社会学包括马克思主义的影响——而提出的问题。卢卡奇对小说的形式结构和小说形式类型学的研究侧重于这种思考,《小说理论》更侧重于黑格尔的历史哲学的特征。虽然卢卡奇本人认为此书脱离了具体的社会-历史现实,但他试图建构文学形式与历史的内在联系。“寻求基于审美范畴和文学形式之实在本质的文学类型的普遍辩证法,并且他在黑格尔那里找到了范畴与历史之间的联系,而他还要渴求更为密切的联系。”^{[4]16}所以《小说理论》的重要章节都冠以“历史哲学”和“形式”这两个重要范畴,譬如第一章标题“根据时代文明是有机的还是充满问题的来检视伟大的史诗文学的形式”,核心问题就是基于时代特征来考察文学形式。因为古希腊时代是一个有机的文明时代,个体与社会的关系是有机的总体性,是社会总体性的自然而然的呈现,所以史诗形式就是这种有机总体性的自然形式,文学形式与时代精神和生存经验构成内在的同质性,“总体性成为每一种个体现象的构形的主要现实,它意味着它自身之内的事物是完美的”^{[4]34}。史诗形式与有机文明、社会总体性、生存价值构成同质的有机性。而长篇小说形式关涉的是现代资本主义社会,是个体的、异质的时代精神与社会结构形态,它是上帝缺失时代的文学形式,是缺失意义的散文化世界的文学表达。“没有意义,现实被瓦解,陷入非实质性的虚无状态。”^{[4]88}个体与自身、个体与他者、个人与社会之间总是横亘着难以逾越的深渊。所以卢卡奇认为《小说理论》不是保守的而是颠覆性的,一种新的形式和新的时代精神要重新得以建构,一种值得人生存的自然生活应该是对现代历史哲学形态的突破,这萌生于“资本主义的瓦解和捣毁,可以被视为没有生命的、拒绝生命的社会经济范畴的瓦解”^{[4]20}。显然,卢卡奇关于文学形式的思考始终没有脱离对人的存在历史性与价值性的思考,这是受黑格尔历史哲学的影响,但又超越了黑格尔范式。

第二,关于形式的审美现代性。卢卡奇关于形式的历史哲学的探索包含了对现代性时间体验的研究。现代性在时间意义上的理解主要是基于审美经验的瞬间性、偶然性命题,在美学意义上波德莱尔首次将其明确凸显了出来:“现代性就是过渡、短暂、偶然,就是艺术的一半,另一半是永恒和不变。”^[16]可以说审美现代性的时间特征是现代社会文化的突出现象,也是现代社会时间经验的表现和现代日常生活的时间表现。卢卡奇对文学艺术形式如何遭遇现代偶然性、瞬间性等时间经验和意识进行了创造性的思考,在马克思主义美学探索中具有奠基性意义。在现代性中,总体性沦为碎片,意义被抽空,永恒性之链条被斩断,如何把瞬间性转化为形式、在偶然性中找寻形式的闪耀的伟大时刻就成为现代艺术可能性的关键问题。霍夫曼(Hofmann)的戏剧、菲利普(Philippe)的小说、福楼拜的小说等都试图在把握现代性时间经验中获得一种形式,在偶然性、丰富性的可能性中实现形式的普遍性与规范性,从而在现代生存中实现自身的生命境界,因为“到达形式就是到达最伟大的可能的实现”^{[3]102}。但正是这种瞬间见永恒的形式化过程不能充分地在现代审美经验中进行交往,时间性经验在作者与读者那里存在着不一致。“艺术是借助形式来产生暗示。在作者与读者之间不必然存在一致性。”^{[3]80}甚至误解成为必然,虽然以形式建构了作者与读者之间的某种规范的可能性。卢卡奇从历史哲学视角分析艺术作品的历史性与永恒性的悖论,又与艺术误解邂逅。完美的艺术作品是无时间的,但又与时间纠缠在一起,其形成、存在和效果都在时间中存在,充满历史性。一部完美的艺术作品必须是新的,只有新才能成为永恒。艺术作品具有永恒的规范性,但所有的理解都是历史的、偶然性的理解,这无疑是对艺术规范性的戏仿,一种误解。历史上每个具体的个体有其自己的“完美”图像,只有适合这种完美的艺术作品才会令人愉快。这种历史性的完美和永恒性构成悖论,艺术误解再次跳了出来。^[17]

第三,形式的社会历史性阐释。卢卡奇极其重视形式,但他不是纯形式主义者,而是把形式置于社会历史现实之中,审视形式的社会历史性。我们可以通过卢卡奇“对现实审美反映的抽象形式”的分析,把握他关于节奏、对称、比例、饰纹等文艺形式的社会历史性认识。卢卡奇认为,节奏是抽象的艺术形式,在各种艺术形式中昭然若揭。“在艺术作品的整体中,节奏服从于一一般的审美形式规律,它是某种(特殊)内容的形式。同时它仍然获得了抽象的特性,始终可以排除具体的东西。”^{[1]165}卢卡奇根据席勒关于节奏的理解,深刻地洞察节奏的审美结构功能:“第一,节奏的职能是使相互结合的内容上异质的东西同质化。第二,节奏的意义在于选择重要的东西排除次要的细节。第三,节奏能够为整个具

体作品创造一个统一的审美氛围。”^{[1]170}但节奏、对称等抽象艺术形式是社会-历史的形式,是社会现实的反映,有着历史的基础,是历史性的积淀。卢卡奇借助文化人类学、考古学等丰富的艺术起源的研究,借助劳动实践的基础性理解,充分揭示了形式的历史社会性,“节奏是客观现实的反映,并且它的产生与劳动有着密切联系”^{[1]162}。基于此,卢卡奇批评资产阶级形式主义观点,批判康德美学的形式主义的非时间性特征,批判形式主义者的纯粹抽象。“近代资产阶级美学从每一种反映论中都嗅到它们所憎恶的唯物主义,它们总是致力于把简单和抽象的(首先是数学化和几何化的)形式和形式因素,与对现实的艺术再现完全对立起来。简单的再现至多只能看作是自然主义,作为自然主义只能受到贬谪并降低成为第二流的。相反,它们认为抽象形式却获得了成为先验力量启示的、来自上天的艺术之光,或成为永久隐居的灵魂逃避现世的对象化。”^{[1]162}卢卡奇对艺术形式符号的社会历史思考看到形式符号的普遍性问题,同时认识到其历史性问题,搭建了艺术形式与社会历史的复杂关联,这种形式的历史性思考对伊格尔顿、詹姆逊等西方马克思主义者关于符号和历史性的研究具有重要启示。

综上所述,通过对卢卡奇主要文艺理论与美学著作的解读,可以较为清晰地把握其马克思主义形式符号学美学思想的深刻性、创造性和复杂性。他在批判吸收形式主义符号学的基础上挖掘亚里士多德的修辞学、康德的审美形式规范性思想、黑格尔的逻辑结构模式、马克思主义主客统一的结构机制,切入文艺审美形式的丰富多样性体悟之中,建构了具有形式符号的复杂结构机制与其社会-历史生成机制相互结合的形式符号美学,这种逻辑与历史相统一的马克思主义形式符号学美学克服了纯粹形式符号学的某些局限性。但是,卢卡奇对西方现代形式主义、结构主义、符号学等思想还缺乏深入对话,这导致其符号学思想主要是基于传统知识体系的再阐释,缺乏现代符号学的系统性、专业性,更缺乏对艺术作品的符号意指系统的深入分析,这些问题是在当代发展马克思主义形式符号学时所需要反思的。

[参 考 文 献]

- [1] [匈]卢卡奇.审美特性(上)[M].徐恒醇,译.北京:社会科学文献出版社,2015.
- [2] Lukács Georg. The Lukács Reader[M].Kadarkay Arpad ed. Oxford: Blackwell,1995: 122.
- [3] Lukács Georg. Soul and Form[M].Bostock Anna,trans. Cambridge, MA: The MIT Press,1974.
- [4] Lukács Georg. The Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature[M].Bostock Anna,trans. London: Merlin Press,1971.
- [5] Lukács Georg. The Historical Novel[M].Mitchell Hannah,Mitchell Stanley,trans. Lincoln, NE: University of Nebraska Press,1983: 36.
- [6] Heller Ágnes. Historical Novel and History in Lukács[M]//Heller Ágnes,Fehér Ferenc. The Grandeur and Twilight of Radical Universalism. New Brunswick, NJ: Transaction,1990: 278.
- [7] [苏联]巴赫金.巴赫金全集(第3卷)[M].白春仁,晓河,译.石家庄:河北教育出版社,1998: 39.
- [8] 傅其林.后现代历史意识与审美形式[J].文学评论,2014(6): 34-38.
- [9] [匈]乔治·卢卡契.审美特性(第1卷)[M].徐恒醇,译.北京:中国社会科学出版社,1986.
- [10] [匈]卢卡奇.审美特性(下)[M].徐恒醇,译.北京:社会科学文献出版社,2015.
- [11] 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会.卢卡契文学论文集(二)[M].北京:中国社会科学出版社,1981.
- [12] 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会.卢卡契文学论文集(一)[M].北京:中国社会科学出版社,1980: 48.
- [13] Aristotle. On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse[M].Kennedy George A,trans. Oxford: Oxford University Press,2007: 40.
- [14] Lukács Georg. History and Class Consciousness[M].Livingstone Rodney,trans. Cambridge, MA: The MIT Press,1971: 163.
- [15] [德]黑格尔.精神现象学(上卷)[M].贺麟,王玖兴,译.北京:商务印书馆,1979: 20.
- [16] [法]波德莱尔.现代生活的画家[M].郭宏安,译//[法]波德莱尔.1846年的沙龙——波德莱尔美学论文选.桂林:广西师范大学出版社,2002: 424.
- [17] 傅其林.不为人知的杰作——解读青年卢卡奇的《艺术哲学》[N].文艺报,2009-11-24(3).

(责任编辑:余明全)