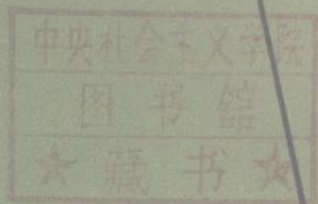


审美特性

[匈]乔治·卢卡契 著



美学译文丛书

李泽厚主编
美学译文丛书

63618

B83-06
9

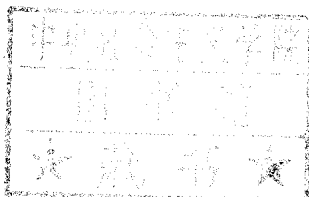


DF96/07

审美特性

第一卷

[匈] 乔治·卢卡契 著
徐恒醇 译



中国社会科学出版社

责任编辑：黄德志 苏晓高
封面设计：王彦苹
版式设计：王丹丹
责任校对：徐培英

审美特性

Shen mei Te Xing

*

中国社会科学出版社出版

新华书店北京发行所发行

北京印刷二厂印刷

850×1168毫米 32开本 16印张 2插页 378千字

1986年9月第1版 1986年9月第1次印刷

印数 1—15,000册

统一书号：2190·138 定价：3.35元

美学译文丛书序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于改善我们目前的美学研究状况具有重要意义。有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志们特别是社会科学出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近现代外国美学为主，只要有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，争取书前加一批判性的介绍序文，但消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，

不拒一得之见，批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误解之处可能不少。但我想，值此所谓“美学热”，大家极需书籍的时期，许多人不能读外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另一方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐渐提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

译者序

一 卢卡契的思想发展道路

1848年欧洲资产阶级民主革命的前夜，匈牙利仍然是处于奥地利统治下的封建国家。一些出身于资产阶级的中小贵族知识分子成为要求进行资产阶级改革的倡导者。民族诗人裴多菲(1823—1849)对于匈牙利1848年革命起了极大的动员作用，使匈牙利成为“最后拿起武器来保卫1848年革命的民族”(恩格斯语)。1848年的革命打破了维也纳所确立的封建反动秩序，促进了欧洲各国资本主义的发展。

1885年乔治·卢卡契生于布达佩斯大金融贵族的家庭，他家当时是匈牙利文学艺术家经常出没的场所。与这些文学艺术家的接触，最初地点燃了少年卢卡契追求自由意识的火种。在学生时代，卢卡契与桑多·赫维希、马塞尔·贝内德克和拉约斯·巴林特等人结成了剧友社团。中学毕业以后，他在布达佩斯大学开始学习法律和国家经济学，后改读哲学。1906年10月，他在科罗茨瓦获法律博士学位。1908年2月，由于《现代戏剧发展史》一书，他获得了克里斯蒂娜奖金。

同年，他开始学习马克思的《资本论》以及恩格

斯《家庭、私有制和国家的起源》等著作。他说：“这一学习使我确信了马克思主义几个核心观点的正确性。给我印象最深的首先是剩余价值理论、历史是阶级斗争史的观点以及社会阶级划分的观点。显然，对于一个资产阶级知识分子，这种影响只限于经济学特别是社会学方面。”^①他并没有由这些著作中引出世界观和认识论上的结论。

1909年卢卡契以《戏剧的形式》论文在布达佩斯大学获得哲学博士学位。同年旅居柏林，从事德国古典哲学（康德、费希特、黑格尔等人）的研究。1911年发表了美学论文集《心灵与形式》（德文版），该书的思想方法和风格受康德影响。书中提出艺术作品为什么能够存在的问题。他试图去寻找在现存艺术作品的“纯粹内在性”与审美体验的“纯粹内在性”之间神秘契合的原因。

1912年移居海德堡，他开始着手撰写一部系统的《艺术哲学》。他的出发点正是受德国古典哲学的启发，试图沟通存在与理想之间的鸿沟，从理论上克服认识论与伦理学之间存在的对立。当时，他的美学思想主要还是受他的导师乔治·辛梅尔生命哲学、马格斯·韦伯社会学思想以及克尔凯郭尔的思想影响。海德堡美学的这一尝试中途搁浅了。外在原因是由于第一次世界大战的爆发，内在原因则是由于世界观的变化。此后，他转向了马克思主义的研究。用他自己的话说，这时“我不再通过辛梅尔的眼光而是通过黑格尔的眼光来看马克思了”。^②

1918年卢卡契加入了匈牙利共产党，此后投身于革命的工人运动之中。由于受工团主义思潮的影响，他在1920年发表的《谈议会主义》一文中表现了左倾激进的反议会立场，曾经受到列宁的激烈批评。1923年以德文出版的《历史与阶级意识》一书，也曾经在

① 卢卡契，《我走向马克思的道路》，东京德文版，第2页。

② 同上书，第3页。

匈牙利和国际共产主义运动中引起了激烈的争论。

1928年卢卡契受党中央委托起草了匈牙利共产党第二次全国代表大会的报告《匈牙利政治和经济形势以及关于匈牙利共产党任务的纲领》，通常被称为《勃鲁姆纲领》。他把工人阶级和农民阶级的民主专政看作是由资产阶级革命过渡到无产阶级革命的典型形式，从而克服了他早期的左倾错误观点。其中已经包括了几年以后国际工人运动中提出的争取人民阵线同盟军的思想。然而在当时，他的这一纲领却受到党内和共产国际的批评。

随着他的世界观和政治思想的转变，在美学和文学批评方面他开始转向反对主观主义和自发性理论倾向的斗争。他把反映论作为美学的哲学基础，强调思维的映象性。1930年在莫斯科参加《马克思恩格斯全集》的编纂工作，卢卡契有机会读到了马克思《1844年经济学—哲学手稿》，使他对长期从事的美学和哲学问题有了新的看法。这可以说是一个转折点。其间写成的《马克思、恩格斯与拉萨尔之间关于济金根的论争》，取得了可喜的研究成果并产生了巨大的影响，由此被称为马克思主义文学理论家。在《理性的毁灭》一书中，他开展了对现代资产阶级意识形态中非理性主义和蒙昧主义的批判。

卢卡契在早期著作中提出了有关艺术形式的理论，认为世界观的和社会的内容在艺术的形式中构成了一种综合，它调节着艺术生产。此后，他一直坚持形式的客观性。由马克思那里，他找到了对客观性的历史的、辩证的理解，它反映了与资本主义生产方式相联系的实际关系，使客观性范畴具有一种历史的尺度。形式包含一种世界的和思想内容的质的“内涵”整体，他从艺术形式的继承性上来理解艺术作品永恒性的问题。他认为，审美与对世界的理解是一致的，审美是把处于和谐与完整的整体中的、具有自我意识的人放在中心。因此，他把美学作为最深入的哲学学

科。

1963年他完成了《审美特性》一书，作为他计划写作的《美学》的第一卷。原定第二卷为《艺术作品与审美态度》、第三卷为《艺术是一种社会历史现象》，后因转入《社会存在的本体论》的撰写而未能写成。《审美特性》是卢卡契五十年来从事美学研究的一个总结。他终于从马克思主义的立场和观点对艺术作品与艺术体验、形式与心灵的联系作出了新的探索。

二 《审美特性》的哲学观

卢卡契在本书《前言》中开宗明义地指出：“人在日常生活中的态度是第一性的”，“人们的日常态度既是每个人活动的起点，也是每个人活动的终点。这就是说，如果把日常生活看作是一条长河，那么由这条长河中分流出了科学和艺术这样两种对现实更高的感受形式和再现形式。”^①这是他所提出的、作为本书出发点的社会存在的本体论思想。他指出：“不论什么人都是从日常生活开始活动的。我们实际生活中有各种存在形式，这些存在形式之间的关系是第一性的，而人的心理是第二性的，它随社会历史而发展变化。这就是我在《美学》中作为出发点的东西。《审美特性》这一书名也许不完全恰当，更恰当地说是审美原理在人类精神活动构架中的地位。”^②

马克思和恩格斯曾经指出，思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动、与人们的物质交往、与现实生活的语言交织在一起的。观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物。“意识在任何时候都只能是被意识到了的存

① 卢卡契：《审美特性》，第1卷，柏林版，1981年，第8页。

② 卢卡契：《谈话录》，美国麻省理工学院出版社，1975年，第9页。

在，而人们的存在就是他们的实际生活过程。^① 社会存在是人们的实际生活过程，而审美意识作为一种社会意识只能是社会存在的反映。审美活动作为一种社会现象，必然有它形成和发展的历史。卢卡契认为，要认识审美的本质和特性，就需要对审美活动有一个历史的了解，要从现有的高级形态中剥离出它的初级形态，这就要应用本体论的方法。这种方法就是由人们的实际生活过程——日常生活中，既历史-发生学地、又逻辑-系统化地推演出审美的特性。这就是卢卡契为自己的美学提出的目标。它体现了历史与逻辑相统一的原则和方法，即历史体系的方法，历史从哪里开始，思想进程也应该从哪里开始。

卢卡契指出，本书关键的基本思想之一是，各种反映——我们首先通过日常生活、科学和艺术来分析——都是对同一客观现实的摹写。这一明确的、看来显得平庸的出发点具有深远的结果。因为唯物主义哲学不象唯心主义那样，不是把一切对象性形式、一切对象及其关系所具有的范畴都看作创造性意识的产物，而是把它们看作不依赖于意识的客观存在的现实。各种反映方式所存在的一切区别和对立只能在这种物质与形式相统一的现实中演化。卢卡契把反映论的思想纳入了他的本体论的范围内。

卢卡契从反映论的观点提出了模仿的问题。他指出，模仿是把现实中对一种现象的反映移植到自身的活动中。对于动物说来，依靠模仿把类的生存所不可或缺的经验维持和传递下去，模仿是适应环境和支配自己活动的重要手段。对于人说来，模仿不仅是生活中的基本事实，也是艺术活动的基本事实。审美的形成是与对被反映事物进行模仿的固定分不开的。艺术活动是从巫术模仿中形成的，因为史前时代的世界观和社会生活、生产的组织方式

① 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，见《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1972年，第1卷第30页。

都是巫术的。巫术模仿不仅形成了人的审美表现力，而且培养了人的审美感受力，否则艺术也不会为社会所接受。但是，艺术的模仿是经过复杂而广泛的中介作用的。

人的意识是怎样形成客观现实的映象的，这是一个十分复杂的问题，目前心理学还不能完全说清楚。卢卡契指出，人对现实印象的反应是瞬间作出的，不容思考和对感官印象进行概念性分析和说明。对现实的反应，在知觉水平上就进行了决定人与周围环境之间相互关系的选择。这就是说，有些作为基本的因素得到了强调，而其余的则完全或部分地被忽略，被排斥到背景中。例如，一个物体迅速接近人的眼睛时，人会不自觉地闭上眼睛并且躲避开这物体。在这里具有威胁的东西被当作根本的，而其他不具有威胁的东西被当作次要的东西成为背景。对反映的现实进行选择虽然具有主观的性质，但是即使单纯的感觉，它本身也包含趋向真正客观性的倾向。选择的主观原则是建立在人的生活兴趣和利益上，它不是自发地起作用，而是由思维、经验积累和条件反射固定下来的结果。如果这种主观选择不能抓住事物的客观本质，就不可能实现人的主观目标，它就会失败，就得采取适应于客观现实的另一种选择。在这里，实践成为判断和检验真理的标准。

在日常生活中，人所感知到的图象并不是照相复制品。一个人对别人或别人对自己的视觉图象（或记忆表象）并不总是和机械照相的影象相一致。即使不考虑各种情绪的影响（夸张、同情或反感等），那么视觉形成的范畴如相似、富有特征等都具有一种选择，具有一种“忽略了什么”的内容。画家利伯尔曼有一句机智的格言说：“我画得比你更象你自己。”就说明这种道理。由此卢卡契试图说明，任何反映都是人的主观能动性的产物，都是主观性和客观性的结合。

关于艺术的反映特性，在表情艺术中争论较大。例如，否定音乐的映象性曾经作为反对反映论的主要论据。卢卡契认为，不能把艺术的反映特性和表现特性完全对立起来。那种完全排斥反映说的现代表现说完全否定了外部世界的客观性，否定了外部世界的作用是构成人的感觉的基础。把主观性的反应与主体所处的具体环境完全隔离开来，把主观性作为完全独立的东西与它的基础及真正的内容分离开来，就使表现成为唯我主义的东西了。音乐反映的对象与其他艺术在性质上不同之处在于，音乐反映的是人的内心生活，即情感生活。但是，音乐不是情感表现本身，而是情感表现的艺术再现。许多现代的反把情感和他的模仿表达混淆了起来，或把这种表达看成由情感产生的。须知，这两者之间有着质的不同。

三 审美的历史形成

对于史前审美和艺术活动的考察，最大的困难在于缺乏资料。史前人的活动早已随着历史的流逝而消声匿迹了。现存的史前艺术遗迹（如旧石器时代洞窟壁画以及出土文物）不足以说明史前人的活动情况。那么从哲学的方法论上如何突破这一难题呢？卢卡契根据马克思对经济学构成和范畴史的研究方法提出了他对审美历史形成的研究方法。马克思指出：“资产阶级社会是历史上最发达和最复杂的生产组织。因此，那些表现它的各种关系的范畴以及对它的结构的理解，同时也能使我们透视一切已经覆灭的社会形式的结构和生产关系……人体解剖对于猴体解剖是一把钥匙。”^①卢卡契正是从艺术结构中最本质的东西和艺术史最关键的

^① 马克思：《政治经济学批判导言》，见《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1972年，第1卷，第108页。

转折中去寻找打开审美起源奥秘的钥匙。

在研究审美反映的历史形成时，应该从哪里开始呢？卢卡契认为，“对人的活动的产生、形成和发展只有在和劳动的发展、和人征服周围环境以及通过劳动对人自身的改造三者的相互关系中才能理解。”^①“因为人的最原始的社会生活表现，首先他与动物最重要的区别标志，就是语言和劳动已经具有对象性的一定特征。对象性的实际起源，必然包括人之成为人，即语言和劳动的逐步形成。”^②在谈到人的意识形成过程时，卢卡契特别强调了劳动工具作为一种中介在形成主体-对象关系中的作用，以及语言作为一种中介在人的意识发展中的作用。

在每一种生物的直接物质交换过程中，例如植物的光合作用、动物的饮食过程中，还不能形成主体和对象的关系。因为生物的生命活动和它本身是直接同一的。而在人的劳动中，通过工具的制造和使用，使人成为劳动的主体与对象世界相脱离。从而使满足需要的过程失去了动物生命活动所固有的直接性，为改变和发展人的需要提供了可能。这种主-客体关系只有通过劳动的中介作用才能形成。这是各种意识产生的条件。

这一过程也反映在语言的发展中。语言的发展在这个过程中积极地起着一种主动的作用。这种主动性是建立在语言和思维的不可分割上。在劳动过程中，对经验的普遍化加以语言的固定，不仅对于经验的保持而且对于经验的进一步发展和展开都有着重要的作用。在这方面最重要的一步是由表象达到概念。毫无疑问，较高等动物已经具有环境的明晰表象。但是，只有通过语言的作用才使外部世界的对象、过程等的映象由直接的外在关系中分离出来，而能普遍应用。在最简单、最具体的词中已经包含了一种

① 卢卡契，《审美特性》，第1卷，第226页。

② 同上。

抽象，它表达了对象的一种特征标志，从而使最简单、最具体的词以完全不同的方式与直接的对象相脱离。这一点是任何动物所不能达到的，因为只有通过将表象上升到概念的水平，才能使思维超越对外部世界的直接反应，超出根据表象而重认对象的水平。在思维和语言中，概念的创造使人对外部世界的反映逐步失去了原来因果联系的纯粹自发性。同时，对环境作出反映的主体，对自己内心过程的意识也要通过概念的作用。这样才能形成人的自我意识和主体-对象关系。

语言的发展经历了双重的运动，一方面通过普遍化克服了原来直接性的限制，另一方面它又上升到更高水平的具有更分化特性的新的直接性。在对象或行为方式由单纯的表象上升为概念时，它只有获得了名称，才能在意识中保持下来。由此，语言给予直观和表象以新的规定性和明确性。处于与概念不断转化中的直观和表象与没有这种转化运动的直观和表象具有质的不同。

卢卡契把模仿看作是“艺术的决定性源泉”。^①他认为“激发和模仿在人的日常交往中的密切结合成为各种感官形成的基础”。^②在早期阶段，模仿是一种情感上的类比，是由一定的观念出发，把两个直观外表多少有些相似的对象或过程联系起来。在人的日常生活中，这种感性自发的类比推论要比其他逻辑形式（如因果联系等）早得多，这种在知觉和情感基础上产生的类比具有一种强烈的直接模仿的性质。卢卡契举例说明，在原始民族中拟态语的应用起着多么巨大的作用。例如现在要想知道，从维也纳到巴黎乘车要花多少时间，他只需翻开列车时刻表，记下各站发车和抵达时刻就行了，而不需要去想象每一个时刻是怎样代表着他实际旅行的过程。这些抽象的简单标记（时刻）就是他所要

① 卢卡契：《审美特性》，第1卷，第352页。

② 同上书，第406页。

知道的真实过程的反映了。

在原始人那里，要直接表达这一事实，也需要去想象和模仿事件的全过程。一个印第安人在回答旅行要多久的时间，用手在空中划了一个圆圈表示太阳一天的行程，然后作出睡觉的表情，用这种表情动作重复的次数表示到达旅行目的地所需的天数。连最后一天到达目的地的准确时间也是用这种方式表示的。他用手指出太阳的高度来说明到达的时刻。这个印第安人只是用他的表情动作描述了考虑到时间因素的旅行的实际过程。他在每一次用手臂划圆圈的时候，他的眼前就出现了整个那一段旅程的情况，并且每一个睡觉的表情都表示是在相应的不同休息场所。只有我们把这些旅程和休息场所的数目加起来，才能得到总天数的概念。但做这些表情动作的印第安人在说明旅程长度时，却不需要具有这种概念。

在上述例证中，一天的路程可以用各种不同的模仿手势表达。那么选择的原则是什么呢？这就要求具有集中的明确性，并要求具有一种感性直接的情感激发特性。因为每一种社会交往都是由完整的人对完整的人进行的，因此不可能以概念上说清内容为满足，还要诉诸于情绪感染，要求产生一种充满情感激发的氛围。日常生活基础上形成的激发倾向通常含有向审美转化的契机，但实现这种转化还要经过多种中介的作用。

人的感觉体现着人的劳动、人的自我产生方式的普遍内容，形式感的形成是审美产生的重要条件。卢卡契在分析审美形成的机制以前，首先讨论了一些对抽象形式的审美反映。卢卡契指出，在自然界和生物存在中就有不少节律现象，如日夜的交替、人和动物的呼吸及心跳。动物在跳跃奔跑中以最省力、最迅速的方式保持着一定的节律，成为一种无条件反射，这是一种生理适应性。但是在人的劳动中，整个劳动的节奏虽然必须服从自然规律，而

它却不再从属于自然，人与劳动对象和工具的相互作用具有了社会性。当工具和材料接触时发出一定的音响，这时劳动的不同节奏就以音响的形式进入了人的意识。这种节奏就不再是由本能的无条件反射所形成，而是人的自觉活动。但是，这种节奏感还只是伴随劳动过程出现，人对它的感受还只是使劳动轻松化，这种节奏感还不能与其具体作用相脱离而产生普遍化倾向。

审美的形成要借助于巫术的中介作用。卢卡契指出：“产生模仿艺术形象的最初冲动只是由巫术操演活动中产生的。”^①“与哲学的审美发生学有关的问题是，一方面要指出这种模仿的巫术与对现实专门的艺术反映之间的共同原理，从而使人了解，为什么审美的产生、形成和发展这样长期都不可分割地隐藏在巫术之中。另一方面还要指出，艺术与巫术的分化是客观的，不是在人的意识中产生的，它是怎样由看来是一个整体的现象中经过缓慢的充满矛盾的过程而终于分化开来的。”^②

史前人的巫术活动是具有直接功利目的的，在主观上他们通过巫术的模仿操演来激发自然力，以期达到狩猎或战争的成功，但在客观上它对操演者也产生着激发作用，使他们如醉如狂。由此在氏族集体中形成和保持了对巫术的盲目信仰。史前人要把狩猎和战争过程中的自然现象和社会现象综合成巫术活动，就要把它们模仿地再现出来。这种巫术模仿形象在客观上具有了这样两种特性：一方面它是现实生活对象的一种模仿，具有现实生活的现象形式，另一方面它具有思想情感的激发作用。这两种特性正是形成审美的条件。

巫术模仿通过它的形式使这种感性直观的形象与实际生活相脱离，使模仿形象获得了一种新的特性，它不再是现实生活，而

① 卢卡契：《审美特性》，第1卷，第379—380页。

② 同上书，第381页。

只是现实生活的映象。这是一种飞跃，由此中断了反映对象与现实生活的直接联系。模仿形象的创造者和感受者都知道这种形象的整体并不是现实的，但对它的细节却总要与自己的生活经验和情绪体验进行比较，从而才能产生激发作用。对于现象形式的这种观照就是审美态度，它不涉及直接的行动准备，而只涉及对情绪体验的肯定或否定态度、对生活联系的洞察、生活视野的扩大和认识的深化。

在巫术操演中，从激发自然界的巫术意图出发，人们趋向于将巫术操演固定为一种巫术的礼仪，并通过信仰的力量使人处于一种迷狂状态，使人在心理上放松了与周围世界的联系。但是，从对人的感受性和激发作用出发，总是力图反映人的现实生活形象。这就形成了巫术与艺术模仿的内在矛盾。这种矛盾推动了反映现实的模仿形象逐渐与巫术礼仪分离开来，从而形成了原始的舞蹈。在这里，卢卡契特别强调：艺术活动由日常自发的情感生活中分化出来，开始时并不是由艺术或审美出发的，而是由巫术的需要引起的，是由外部社会生活所确定的。

四 艺术的本质特性

卢卡契把模仿看作是艺术的决定性源泉。与亚里士多德的模仿说不同，他肯定了模仿中的主观成分并努力去揭示艺术中主观因素与客观因素的辩证关系。他认为审美的主观因素表现在拟人化特征中：审美是以人为中心的。艺术的对象是人的世界，它所表现的是与人相关的本质，是人的精神和它的外化。艺术是人类自我意识最适当和最高的表现方式。自我意识的对象是人的具体环境、社会、社会与自然界的物质交换（通过生产关系的中介），但所有这些都是由整体的人的观点来感受的。也就是说，在每一