

雅典文庫 2

現實主義論

盧卡奇著

盧福平

目次

導言·····	呂正惠·····	一
一、敘述與描寫·····		一五
二、論藝術形象的智慧風貌·····		六七
三、現代主義的意識形態·····		一〇九
附錄·····		一四五
一、現實主義與當代文學·····		一四七
二、社會整體性·····		一五五
三、典型與社會整體性·····		一六五

目次

小說理論 ···· 盧卡奇
小說 ···· 奧爾巴哈

導 言

呂 正 惠

一、盧卡奇與西方現代文學

本書所收集的三篇文章，代表著盧卡奇對西方現代文學主流的總批判。從這些批判中，我們除了可以了解西方現代文學的特質，還可以看到盧卡奇個人非常堅持的現實主義文學觀。我們甚至可以說，盧卡奇是透過對西方現代文學的批判，來逐漸形成他個人的現實主義理論的。因此，在簡單介紹這些論文的主要觀點以前，我們先大略說明這些論文的寫作背景。

盧卡奇對西方現代文學的批判，是從三十年代初期逐步展開的，但在這之前，他本人卻曾經熱心的倡導過各種形式的新藝術。從本世紀初到一次大戰之間，他是匈牙利新文學、藝術運動的領導人之一。他的論文集《心靈和形式》（一九二一）充分反映了德、奧文學界的世紀末心態，不久之後發表的《小說理論》（一九一六）也表現了同樣的精神面貌。但在大戰結束後，他卻意

外的加入匈牙利共產黨，此後十年，他主要是個政治活動家和政治理論家。一九二八年，由於在黨內鬭爭失敗，他被迫退出直接的政治活動，而回到文藝工作中。

三十年代初盧卡奇移居柏林，成爲德國左翼作家中的主要理論家。這個時候他的文學觀點已和世紀初完全不同，他已摒棄了各種新潮流，而認同於十九世紀的現實主義傳統。當時，德國文學界盛行著表現主義，左翼作家中受其影響的爲數不少。對於左翼作家背離現實主義而採用種種新技巧，盧卡奇非常不贊成。因此他先後在左翼作家的機關刊物《左曲線》上發表文章，批評布萊德爾和奧特瓦得的作品^①，由此引發了一場小規模的論戰。盧卡奇對於現代文學的批判就是從這時候開始的。

一九三三年納粹掌握德國政權，盧卡奇被迫流亡蘇聯。不久，他發表了《表現主義的偉大與衰亡》^②（俄文一九三三，德文一九三四），全面性的抨擊表現主義的意識形態。接著，在一九三六年，本書所選載的前兩篇文章《敘述與描寫》、《論藝術形象的智慧風貌》也發表了^③。這兩篇文章所批評的對象從表現主義擴大到自然主義以後西方文學的所有主要流派，從現實主義的觀點指出些流派的種種缺失，是相當具有綱領性的論文。

盧卡奇的文章反映了左翼作家中普遍存在的一個問題，即：左翼作家應該遵循十九世紀的現實主義傳統，還是可以採取種種新流派所開創的新技巧。這樣的問題，終於在一九三七和三八年

間，以《言論》雜誌爲中心，爆發了一場規模龐大，牽連甚廣的「表現主義論戰」。由於盧卡奇幾年來一直在寫文章批評「新文學」，不可避免的當然要被牽扯進去，他的《表現主義的偉大與衰亡》一文可說是整個爭論的中心。針對這場論戰，盧卡奇只寫了一篇文章，即《現實主義辨》（一九三八）^④。另外，在這期間，他和安娜·西格斯也曾經就這一問題相互通信討論，這些書信後來也發表了（一九三九）^⑤。

「表現主義論戰」可能是本世紀最重要的文學論戰之一，因爲這牽涉到「革命」的作家和「激進」的現代主義之間的複雜關係，反映了二十世紀西方文學的一個非常重要的方面。何況，跟這場論戰有關的人物還包括了本世紀最主要的左翼文藝理論家盧卡奇，和三十年代以來最偉大的左翼文學家布萊希特，而他們剛好站在針鋒相對的立場，當然就要引起後人無限的興趣了^⑥。

但是，盧卡奇和現代文學的關係還不只如此而已。如果我們把這個「現代」擴展到蘇聯，那麼問題就更複雜了。三十年代以後，蘇聯官方逐漸發展出一套所謂「社會主義現實主義」的理論，這是以十九世紀的現實主義爲基礎而加以開展的。不過，在盧卡奇看來，許許多多的「社會主義現實主義」作品，其實不能算是真正的現實主義，只能說是自然主義。對於這些現象，他當然不能公然反對，而只能委婉糾正。事實上，他那兩篇綱領性的《敘述與描寫》和《論藝術形象的智慧風貌》也都討論到這些問題。

除了這些論戰性的文章之外，三十年代流亡蘇聯的盧卡奇也以其他方式來展現他自己的文學觀點。他研究過馬克思和恩格斯的文學理論，並以此為基礎，撰寫了一些美學史方面的文章，這些文章後來也收集成書（《十九世紀文學理論和馬克思主義》，一九三七^⑦）。另外，他從文學史的觀點，研究了十八、九世紀德、法、俄三國重要的現實主義作家。這些論文在一九三九年以《論現實主義的歷史》之名出版，其中總共討論了九個作家^⑧。從這兩本書可以清楚的看到，盧卡奇的觀點既不同於現代主義的種種流派，和官方的「社會主義現實主義」也似同異異。

一九三九年，盧卡奇在蘇聯所扮演的「溫和異端」的角色終於引起注意，因而在三九、四〇年間，又爆發了一次具有相當規模的論戰。論戰的結果是，盧卡奇所參與的重要雜誌《文學評論》被迫停刊。從這裏可以看出，在面對現代文學的兩種主要趨勢（現代主義和社會主義現實主義）時，盧卡奇顯然陷於兩面作戰的苦境。

盧卡奇在三十年代與當代文學的對抗表面上在一九三七、三八和一九三九、四〇年的兩次論戰中暫時告一段落。但事實上，他並沒有因這兩次論戰而放棄自己的觀點。十多年後（一九五五），當他有機會在東德、波蘭、意大利、奧地利對現代文學作一系列演講時，除了局部小有修正之外，他對現代主義和社會主義現實主義的批判，基本上並沒有改變。這些演講於一九五八年出版（德文原名《反對對現實主義的曲解》，英譯《當代現實主義的意義》），包括三篇文章：前

兩篇（現代主義的意識形態，托馬斯曼與卡夫卡）論現代主義，最後一篇（批判的現實主義與社會主義現實主義）論社會主義現實主義。這可以說是，盧卡奇對西方現代文學最具系統性的批判。在這本書裏他對現代主義種種傾向的抨擊，連對盧卡奇最具敵意的西方評論家也不得不重視。

大致說來，從三十年代以後，盧卡奇始終「全面性」的反對現代主義的所有流派。對於蘇聯官方的「社會主義現實主義」，雖然在表面上贊成，但實際上他極少稱讚這一方面的作家和作品。基於前一種態度，在西方盧卡奇常被批評是教條主義者，甚至說他是史達林主義者；基於後一種態度，在東歐他長期以來都被認為是修正主義，而屢遭鬭爭^⑨。實情到底如何呢？每個人恐怕只能從他的著作中去尋找自己的答案了。

二、盧卡奇的現實主義理論

盧卡奇基本上是個哲學家，因此要完整的掌握他的文學理論，必須從他的哲學著作，尤其是《歷史與階級意識》和晚年的《美學》入手。在這裏，我們只能把他的文學批評孤立出來，簡單的介紹其中的要點^⑩。

盧卡奇文學理論的兩個基本概念是：整體性（totality）和典型（type）。他認為，文學作品不能只描寫表面的社會現象，把它們毫無區別的並列在一起；也不可以把個人從社會中抽離出

來，努力去呈現他的內心狀態。前者是自然主義的缺陷，後者則是現代主義的弊病。它們在表面上的技巧好像截然不同，但基本的意識形態卻是類似的。也就是說，它們的世界觀都是「靜態」的，它們都不自覺的認為，社會是無可改變的，而個人對社會則完全無能為力。文學作品不應該走自然主義和現代主義這兩條路，應該遵循現實主義的法則，亦即，要描寫具體的個人在具體的社會中的命運。從個人來講，人是社會的人，而不是孤獨的人，這就和現代主義有別。從社會來講，社會是由個人的利害關係網所組成，而不是一個散漫的毫無秩序的龐大體積，這就可以和自然主義區分開來。文學要透過個人的行動，把那個複雜的利害關係網呈現出來，讓人看到社會的「真相」，看到促使社會轉動的是什麼力量。那個利害關係網（其中最主要的因素是經濟關係與階級關係），就是「整體性」；透過他的行動而使社會關係網呈現出來的那個人，就是「典型」。因此可以看出，「典型」與「整體性」是相互關連的。有了「典型」、「整體性」才能够突顯出來；而「典型」之所以被稱為「典型」，就因為他的行為可突顯出「整體性」來。在本書的附錄二跟附錄三，盧卡奇在分析巴爾扎克小說的時候，很清楚的告訴我們，什麼是「整體性」，什麼是「典型」，讀者可以參閱。另外，在附錄一裏，盧卡奇很簡要的討論了現實主義和自然主義、現代主義的區別，他稱自然主義是「虛偽的客觀主義」，現代主義是「虛偽的主觀主義」。在分辨這些區別時，他也簡單的提到了「整體性」和「典型」的意義。

根據這種觀點，盧卡奇有他獨特的文學史觀。他認為，從十八世紀到一八四八年的一段時期，是資產階級文學的古典時代。這個時候，資產階級還在向封建勢力挑戰，基本上還是進步的階級。與此相呼應的文學，則是偉大的現實主義作家的作品，包括哥德和巴爾扎克。一八四八年以後，資產階級已經完全掌握權力，面對無產階級的挑戰，他們開始為自己辨護，喪失了前一階段的理想性。與此相呼應的，是以福樓拜和左拉為代表的自然主義。十九世紀末，資產階級開始進入帝國主義時代，各國的資產階級因相互鬭爭，終於引發第一次世界大戰。這一次的大戰最足以顯示，資產階級所宣稱的理想已經完全破產。就是在這種情況下，才會產生種種現代主義的流派。

單從文學的角度來看，盧卡奇這一文學史記觀至少有兩點特殊之處。首先，他把巴爾扎克和福樓拜截然加以劃分，以前者為現實主義，後者為自然主義（至少是其先驅），並將後者和左拉歸在一起。這種看法和一般的文學史有極大的差別，因為福樓拜一向被認為是現實主義的大師。其次，盧卡奇認為，現代主義表面上雖然反對自然主義，但其實卻是自然主義的後續發展，兩者世界觀有其類似之處。這種觀點和一般的意見更是大相逕庭，因為絕大部份的文學史家都認為，現實主義和自然主義是一脈相承的，而現代主義則是對這一大傳統的總反動。我們可以把盧卡奇的觀點和一般看法的差異，以圖表示如下：

現實主義——自然主義↓現代主義（一般看法）
現實主義↓自然主義——現代主義（盧卡奇）

如果能够掌握盧卡奇獨特的分期方式，並了解他所以如此分期的根本原因，可以說就等於明白了盧卡奇的文學史觀，及其背後的現實主義理論基礎。無論如何，必須記住盧卡奇這一文學史觀，讀他的文學批評（特別是本書的三篇文章）時，才不會墜入五里霧中，完全摸不著頭緒。

以上的說明作基礎，我們就可以簡單的介紹本書三篇文章的要點了。第一篇《敘述與描寫》是要分辨現實主義和自然主義的不同。現代主義基本上被看成是自然主義的一部分，沒有單獨加以分析。本文共分六節^①，一、四、五節談技巧，二、三、六節論世界觀，兩者參差錯雜在一起，以便相互說明。盧卡奇認為，在現實主義的小說裏，任何場景的描寫都會跟人物的命運息息相關。也就是說，我們所以要描寫一個場景，主要是想在這一場景中讓某一人物經歷他的某一命運。如果場景和人物的命運沒有必然的關係，場景就變成是「背景」，是「舞臺」，是「靜物畫」了。這兩者的區別是現實主義和自然主義的區別，以技巧來說，前者是「敘述」，後者是「描寫」（第一節）。

爲什麼會有這種差別呢？是因爲作家的人生態度有所不同。現實主義的作家，「投入」到社會，在社會中生活；自然主義的作家則是「旁觀者」，只站在一旁「觀察」社會。所以，前者的

場景是人物的生命的一部份，而後者的場景就變成是靜物畫了（第二節）。再深一層而論，現實主義作家充分了解，整個社會變化和發展的「規律」，他們所看到的社會是「動態」的。而自然主義的作家，則看不出社會有任何「發展」可言：絕大部份的時間，社會是「不變」的，如果有變化，那就是無法了解的「災變」；他們的社會是「靜態」的（第三節）。

就因爲現實主義作家了解社會的發展規律，所以當他們要描寫場景時，他知道如何選擇，他知道拋棄那些和人的命運無關的部份。自然主義作家就不同了，既然他們認爲社會是靜態的，那麼所有場景在理論上是同等重要的，他們無法選擇，只有將許多場景並列了（第四節）。表面上，自然主義對場景的描寫似乎比現實主義精確巧妙，然而，那是沒有用的。任何場景如果跟人物的命運毫無關連，就決不會具有「詩意」（第五節）。

歸根結底來講，世界觀是很重要的。現實主義的作家能够掌握社會發展的方向，因此他們能够描繪一個豐富而有生命的世界。自然主義的作家基本上是悲觀的，他們無法了解社會，不論在技巧上多麼努力，他們的世界終歸是瑣屑無聊的靜物（第六節）。

《敘述與描寫》條理清楚而易解，可說是盧卡奇文學批評最佳入門文章。《論藝術形象的智慧風貌》有許多分析相當深入，但比較不容易掌握。這篇文章分成兩大節^②，第一節論現實主義，第二節論自然主義。在第二節裏，現代主義雖然仍被歸到自然主義名下，但許許多多的特質

已被提出來分析，這跟《敘述與描寫》的特別偏重自然主義是有所不同的。

所謂「智慧風貌」，是指文學作品中的某些人物，具有深刻的人生反省，甚至具有某一世界觀，而這些反省又和他的個性密切結合，成爲他個性的有機部份。相對而言，如果我們藉著某一人物之口，說出某些看法，這些看法並沒有溶入人物的個性與命運中，那就說不上是「智慧風貌」了。

「智慧風貌」是「典型」人物極其重要的構成部份。我們已經說過，「典型」人物藉著他的行動，讓我們看到社會錯綜複雜的關係。這個牽涉面非常廣的典型人物，如果在他的行動過程中時時不斷的反省，一定可以加深他的人物形象，使得讀者更是難以忘懷。但更重要的是，這一典型人物的反省，往往可以把行動所牽涉到的社會關係加以思考，因而使社會「真相」更加暴露出來。也就是說，具有「智慧風貌」的典型人物，更能够反映出社會的「整體性」。所以，就結構原則來說，「智慧風貌」實在是小說不可或缺的一部份。

現實主義的作品，絕對不缺乏有智慧風貌的典型人物；相反的，自然主義和現代主義就很難找到了。自然主義裏的人物主要都是一些空洞枯燥的平凡人；自然主義的作家相信平凡是生活的常態，他們會寫出這樣的人物一點也不奇怪。我們當然很容易了解，這種人物不會具有「智慧風貌」。爲了對抗自然主義，現代主義作家喜歡描寫「古怪的人物」或超人，或者深入到人物的內

心，把他的思緒挖掘出來，以爲這樣就可以克服自然主義人物的平庸。事實正好相反，一個完全以自我爲中心的怪人並不比一個無聊的平凡人「偉大」，他同樣不會具有「智慧風貌」。

在我看來，《論藝術形象的智慧風貌》第一節最精彩的部份是，討論智慧風貌與小說結構之關係的地方。在第二節裏，盧卡奇說明了自然主義和現代主義的人物類型，特別是在分析現代主義的部份，我們可以看到，盧卡奇對現代主義的心理特質有相當深入的了解。這種透視力在二十年後所寫的《現代主義的意識形態》一文裏發揮到極致。除了早期的《小說理論》之外，《現代主義的意識形態》可能是盧卡奇最具哲學深度的文學批評。他雖然極爲反對現代主義，但對現代主義無疑的有著深刻的了解，無怪乎連最反對盧卡奇的西方評論者也不得不佩服這篇文章的洞察力。盧卡奇認爲，現代主義基本上把人看作是孤獨的人，不但跟社會沒有關係，人與人之間也沒有關係。問題是人只有在社會中「行動」，經由「行動」的過程與後果，才能界定自己的「本質」。一個孤獨的人是沒有行動的，他可以在內心中設想許許多多的「可能性」，但這些「可能性」沒有變成行動之前，是完全沒有意義的。盧卡奇說：「即使是想像力最貧乏的人，他的想像也含有無限的可能性。」這是盧卡奇對進入內心世界的現代主義最具諷刺性的責備。

遁入內心世界的結果是，人格的瓦解，人變成是沒有行動能力的一團模糊。與此相關連的是，外在世界的瓦解。人既然不能在行動中掌握世界，自然就不可能透徹的了解外在世界。最

後，以最極端的方式否認這一世界的存在，認為「世界」是在人的內心意識中形成的。也就是說，人所「想」的才是「真實」的，眼睛所看到的「外在」並不真實。

從這裏再進一步是，認為神經病是正常的。爲了拒斥外在的可厭的世界，他們寧可選擇神經病患。他們甚至可以把握種種「變態」加以誇張，認為這才找到人的自由。他們甚至以白痴的觀點來描繪世界，認為這是人生的真相。他們以爲這樣就是在抗議現代社會的不仁，其實他們是陷溺在這可厭的人生境況中徒然作出無效的反叛姿勢。他們認爲世界是靜止不變的，因爲欠缺「遠景」而陷入極度悲觀之中。

這種極度悲觀在卡夫卡的作品中表現的最爲真切。他所描寫的是，人在面對不可知的外在世界時所表現的軟弱無能。面對這種境況，即使連掙扎都顯得多麼無力。卡夫卡能够以最生動的細節引發我們這種情緒，但是這樣的細節所構成的世界到底要把我們引向何方，他自己也不知道。卡夫卡因神的「不存在」而感到焦慮，他因喪失了救贖的可能而感到絕望。

盧卡奇在文章的最後，以本傑明的寓言理論來說明現代主義藝術的特質，他認爲這種藝術最終會導致藝術的崩解。在結尾處他以紀德的《僞幣製造者》爲例來加以說明：如果一個人既是小說家，又是他所寫的小說的主角，他如何來寫這部小說呢？現代主義就是這個小說家，其作品就是這本小說，他當然寫不出來。他根本不知道自己是「什麼人」，又怎麼能寫這部小說。從意識

形態的基礎來講，這是現代主義的最大困境。

即使我們不同意盧卡奇的立場，我們也能欣賞他的許多分析。他對現實主義、自然主義和現代主義的詮釋，很能讓我們掌握其本質。盧卡奇的批評文章讓我們深深了解到，純粹從形式和技巧來解釋文學作品，距離文學的本質是多麼遙遠。

註釋

- ① The Novels of Willi Breidel 批評布萊德爾，Reportage or Portrayal? 批評奧特瓦得。同時盧卡奇又撰寫“Tendency or Partisanship?”一文，討論左翼作家的政治傾向與文學的關係。三篇文章均見 *Essays on Realism* (London, 1980)。
- ② 見 *Essays on Realism*。
- ③ 兩文見 *Writer and Critics* (London, 1978)。
- ④ 見 *Aesthetics and Politics* (London, 1977)。
- ⑤ 同時發表的 The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois Aesthetics 和 Marx and the Problem of Ideological Decay 兩文跟此次論戰也有間接關係。第一篇見 *Writer and Critic*，第二篇及盧·西通信見 *Essays on Realism*。
- ⑥ 此次論戰的部份文章見 *Aesthetics and Politics*。關於此一論戰，可參閱 E. Luna, *Marxism and*

Modernism (University of California Press, 1982)。

⑧ 這些文章，加上後來所寫的幾篇，戰後出版成兩本書：《文學史家馬克思與恩格斯》（一九四九）、《美學史論文集》（一九五四）。

⑨ 這些文章，加上後來所寫的，戰後分成四本書出版：《哥德及其時代》（一九四七）、《世界文學中的俄國現實主義》（一九四九）、《十九世紀德國現實主義》（一九五一）、《巴爾扎克與法國現實主義》（一九五二）。第一書有英譯，書名同；第二書的一部份和第四書全部，英譯為《歐洲現實主義研究》。

⑩ 盧卡奇被批倒，主要是因為他的哲學觀點，並不純是爲了文學批評。

⑪ 我另有一文介紹盧卡奇的文學批評，見《小說與社會》（聯經出版公司）。

⑫ 原文七節，第七節論蘇聯文學，本書未錄（英譯本也刪掉）。

⑬ 原文三節，第三節論蘇聯文學，本書未選（英譯本也有刪節）。

說清文學作品的習性

性性

刊上 變得很抽象

托爾斯泰 杜斯

靈樞屬杜上章↓檢查制度 茅白華最多的就是老一對

小說拿平跟相拉圖相比，提高其高度，忽略字句的對認

盧恩·光明與黑暗

各式上筆·之本打各網備及林

有處理杜斯受也夫斯基↓撤用他在

被遺棄在裡

一、敘述與描寫

——為討論自然主義和形式主義而作

徹底就是從根本上掌握事物。
而人的根本就是人的本身。

——馬克思

一

讓我們開門見山吧！在左拉的《娜娜》和托爾斯泰的《安娜·卡列尼娜》這兩部著名的近代小說中，都寫了一場賽馬。這兩位作家是怎樣對待他們的課題的呢？

左拉描寫這場賽馬，是他的藝術造詣的光輝例證。凡是在一場賽馬中可能出現的一切，都被精細地、形象地、感性地、生動地描寫到了。左拉的描寫可以說是現代賽馬業的一篇小小的專

一、敘述與描寫