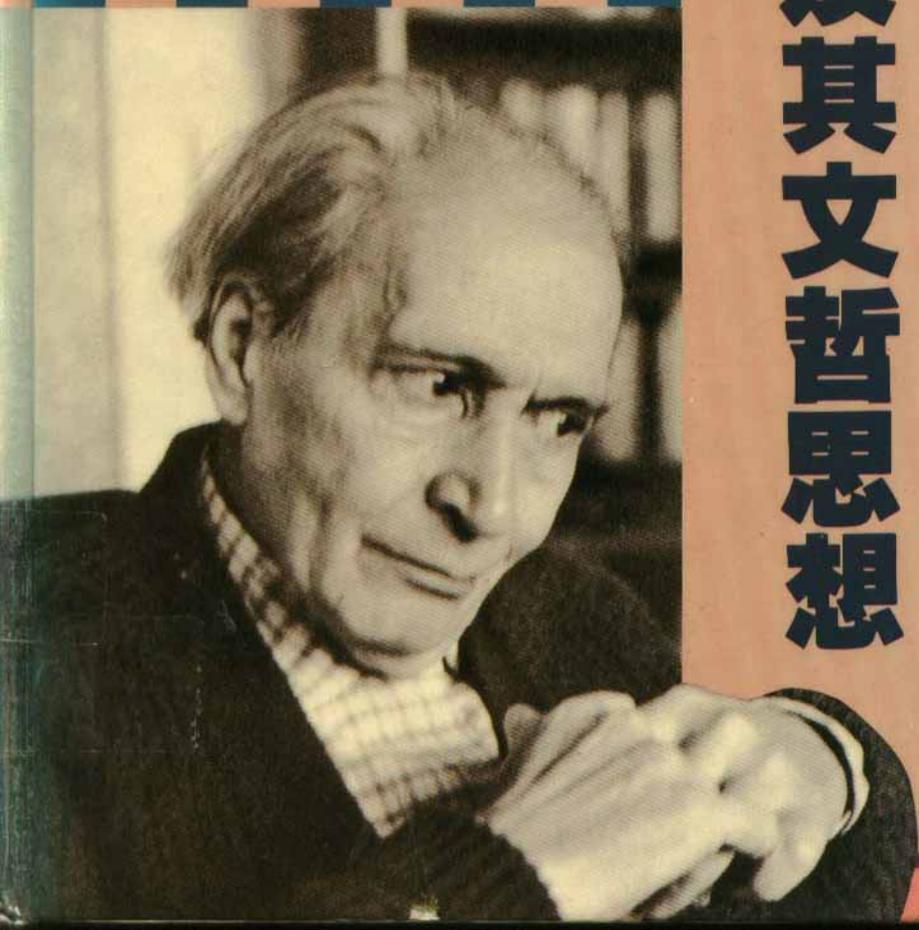


盧卡奇及其文哲思想

◆劉昌元



劉昌元 著

盧卡奇及其文哲思想

謹以此書
紀念我的母親
程若蘭女士

自序

哲學是一門重反思與批判的學問，因此，它與許多其他的學科都有密切的關係。其他的學科提供哲學反思與批判的資料，哲學提供其他學科概念上的分析與原則上的指導。一個完全不涉及其他學科的哲學往往會流於空洞而乏味，這樣的哲學在現代世界也勢必會成爲象牙塔內的學問，而難以影響世人。爲了恢復哲學的生命力及對現代社會的相干性，在哲學系內設計一些跨科課程實有必要。這些課程的目的即在使學生的視野不囿於一般的哲學課程，而能了解哲學對其他學科的可能貢獻。盧卡奇的思想相當淵博，他在哲學、文學理論及文學批評等方面都有許多重要而有影響力的著作。他的思想可作爲橫跨哲學與文學兩科之課程的研討對象。

在當代英語世界中，哲學研究者大都偏重哲學與科學的關係。許多英語世界的一流哲學家都受過很高的科學訓練，有的甚至原來是科學家。他們的著作大部分都偏重於知識論、科學哲學或語言哲學。這些作品大都十分堅硬與專門化，使一般讀者既難了解，又難看出這種哲學與他們的生命有什麼相干。不管哲學家

實際上研究些什麼，一般人仍會期望哲學能在與生命的意義或價值有關的那類問題上給他們一些啓示，仍會期望哲學可以幫他了解自己與自己所存在的社會。如果他們發現哲學只限於處理與知識論、科學哲學或語言哲學有關的問題，他們就難免會失望，而對哲學較難提起興趣了。

爲了擴大哲學的影響力，使哲學與一般人所關注的基本人生問題發生關係，我們實有必要糾正過分偏重哲學與科學之關係的傾向，而應喚醒人們對哲學與文學之關係的重視。在這方面，歐洲大陸哲學家實比英語世界的哲學家有較多的貢獻。我們只要看一看黑格爾、叔本華、尼采、狄爾泰、海德格、沙特等人的例子就很夠了。他們的影響範圍已超過了哲學，而蔓延到文學創作與批評。盧卡奇跟隨這種歐陸哲學傳統，他在英語國家與中國受到注意雖較遲，但在小說理論及批評的貢獻卻最大。他不但被公認是當代最偉大的馬克思主義的哲學家、西方馬克思主義最重要的開創者，也被公認是當代最重要的文學理論家及批評家之一。

文學理論與批評向來和哲學的關係密切。許多文學理論家與批評家根本就是哲學家。許多不搞哲學的文學理論家與批評家也要由哲學那裏借用一些觀念。但由於沒有任何理論是完美的，在解評作品時，我們應避免把任何理論當作唯一可靠的權威而排斥其他的。我們應盡量擴大視野，採取多元的進路，使任何理論中言之成理的部分都可能被我們所用。應用理論之前不但應對理論有清楚的了解，而且應對理論內部的困難有反思及自覺。最忌把一知半解的論點或模糊不清的概念用到作品的解評之中，使解評的文章比原著更難懂。我們需知道理論雖可使作品的深層含意顯

現，作品也可使理論的限制暴露。應用理論並非機械式的硬套，而是使理論與作品產生健康互動的過程。

以上所提的是一些學習與應用理論時的基本原則，它們也是我們在了解與應用盧卡奇的理論時所需注意的。這些原則雖然不是什麼創見，但據我的觀察，在中國的文學批評界與比較文學界，這些原則仍然常被學者所忽略。這至少部分是由於我們對外國理論本身缺少較深入的認識所致。本書雖然只是部盧卡奇思想的導論，但我仍想不只做到同情的了解，也盡量提出一些反思及批評。希望這能增加讀者對理論了解的深度，提升讀者的批判能力。

雖然我在理論上願意採取多元的進路，但這並不蘊含我願意接受相對主義，認為一切理論對文學的解評有相等的價值。與其他當代西方文學理論比起來，盧卡奇的理論顯然並非最時髦的，但它仍有一些罕見的優點，值得向讀者推薦。

首先，他的理論特別重視小說，並且把小說與歷史、社會學、形上學、倫理學、政治社會哲學、歷史哲學、文化哲學、知識論等都聯繫起來，使我們能由一廣擴的視野去了解小說的意義與價值。在這種進路之下，小說的哲學意味濃厚地顯現出來。

其次，他的理論強調文學能反映政治與社會的現實，強調文學不但對掌握社會與歷史的真相與方向有幫助，而且對人的自我了解也有幫助。這兩種了解不但彼此互相依存，而且對改變社會與人生是十分重要的。不少文學理論使文學的研究或解評只成為專家之事，與現實人生無關。根據這種理論所寫出來的文學論文讀起來像是一場沉悶的智力遊戲，令人完全感受不到文學的重要

性。相比起來，盧氏的理論顯然有較大的吸引力。

第三，他的理論含有明確的價值判斷及支持這些判斷的理由。自然主義、現代主義、圖解式的社會主義的寫實主義（為官方政策服務的寫實主義）等遭到了嚴厲的批評，能如實揭露社會本質與歷史動向的作品以及能批判社會現狀的作品獲得了推崇（詳見本書第六章與第七章）。這些價值判斷在許多地方都是言之成理的。即使有些地方我們仍不能同意，我們也不能否認他所提的很多問題都是發人深省的。例如，他對現代主義及其哲學基礎存在主義的批評就提出了許多值得我們注意的問題（見第七章及第八章）。

最後，他的理論在實際應用的結果很豐富，迄今為止還沒有什麼學者能趕得上他在小說評論方面的成就。雖然他的評論往往由於偏重世界觀等大問題而顯得不夠細膩，但很少人不會被他那淵博的學識與不時展現的慧見所折服。

除了文學理論及批評之外，盧卡奇在對馬克思主義的解釋、對資本主義的批判（第四章）、哲學史（第八章）及美學（第九章）等方面都有重要的著作。這些著作各有其特殊貢獻。《歷史與階級意識》是西方馬克思主義的原始經典作，也是盧氏最具影響力的一部哲學著作。《理性的毀滅》是第一部分站在馬克思主義立場所寫成的現代德國哲學史，它對法西斯主義興起的哲學與歷史的背景有深刻的反思與批評，遠勝巴柏（Karl Popper）的名著《開放社會與敵人》。至於《審美特性》是第一部分站在馬克思主義立場所寫的美學，也被認為是盧氏晚年的最佳代表作。由本書對此三部著作的討論之中，讀者可以看到盧卡奇對現代西方歷

史文化（包括哲學、政治、藝術以及社會體制等）的解釋及批判。凡對現代西方歷史文化有興趣的讀者應該會對此三章（特別是第四及第八章）也感到興趣。對文學理論及批評有興趣的讀者也不應完全忽視此三章，因為它們對了解盧氏後期的文學理論與批評是有關的。

盧卡奇的全集相當龐大，像是一遼闊的世界。本書只是對此一世界提供一嚮導，當然只能滿足於重點式的討論。雖然本書已涉及盧氏主要作品的大部分，但仍有兩部完全未論及。一本是1948年出版的《青年黑格爾》，另一本是死前才完成的《社會存在的存有論》。

《青年黑格爾》寫的是黑格爾在1807年（發表名著《精神現象學》）之前的思想歷程。這段時期通常被視為黑格爾的神學時期，但盧卡奇指出此解並不正確。他強調青年黑格爾對政治社會問題，甚至經濟問題都已很關心，這在當時已代表一種十分前進的思想。此外，他還強調青年黑格爾的思想與其經濟學之間的關係。這當然是順著馬克思主義的進路來了解黑格爾，但它的確是一空前的創舉。雖然對黑格爾的專家而言，此書頗值得一讀，但對一般讀者，它的吸引力恐怕不大。因此，本書沒把它包括在討論的範圍內。

《社會存在的存有論》是盧卡奇最後一部代表作，厚達一百多萬字。但據我所知，迄今只有導論部分被譯成中文，論及黑格爾、馬克思以及論勞動的部分被譯成英文，其他部分（占大部分）仍未見有中文或英文譯本。論及此書的二手資料也很缺乏。一般而言，學者對此書的評價並不高。例如 Parkinson 就指出此

書的毛病包括冗長、散漫，重複的地方也很多。他認為此書並不能增加盧卡奇已有的聲譽。我自己雖已研讀過一些中文及英文的資料，並做了一些筆記，但還是覺得單憑這些資料仍不足以形成一整體的了解，所以決定暫不討論此書。

1991年3月4日序於香港中文大學哲學系

目次

自序	i
第一章 生平與時代	1
一、家庭背景與學歷	2
二、政治與學術之間	4
三、生命中的三女性	14
四、與當代其他著名學者與作家的關係	22
第二章 文學批評與世界觀	39
一、文學批評家與文學批評	41
二、世界觀的含意與重要性	44
三、悲劇世界觀、悲劇與偉大時刻	50
四、結語與簡評	54
第三章 《小說理論》	61
一、小說是什麼？	63
二、小說的主角與形式結構	70

三、小說類型學.....	73
四、一些評論.....	83
第四章 辯證法與物化.....	89
一、辯證法新解.....	91
二、「物化」的含意.....	103
三、自評與反思.....	109
第五章 小說反映論.....	119
一、反映及其對象.....	120
二、觀點與敘事.....	122
三、典型環境與典型人物.....	125
四、摘要與澄清.....	131
五、一些批評.....	136
第六章 論歷史小說.....	143
一、歷史小說是什麼？.....	144
二、歷史小說、史詩與歷史劇.....	149
三、歷史小說與史實.....	152
四、歷史小說的歷史.....	154
五、批評的實例.....	160
六、簡評.....	164
第七章 對現代主義文學的批評.....	171

一、評現代主義文學中的人性觀·····	172
二、評現代主義文學中的時間觀與寓言風格·····	178
三、澄清及反思·····	180
第八章 德國哲學中的非理性主義 ·····	189
一、特徵、範圍與非理性主義的含意·····	189
二、歷史的與社會的背景·····	194
三、叔本華與齊克果·····	198
四、尼采·····	204
五、狄爾泰、海德格與雅斯培·····	211
六、評價與結語·····	220
第九章 《審美特性》 ·····	231
一、藝術的起源·····	232
二、藝術的本質·····	239
三、審美效果·····	246
四、簡評·····	249
參考書目·····	255
索引·····	263

第一章 生平與時代

盧卡奇(1885-1971)是二十世紀西方馬克思主義最重要的開創者。由於他是匈牙利的共產黨員，又曾長期在莫斯科流亡，他的作品在英美學界受到重視比其他同等級的歐陸哲學家來得遲。他的前期代表作《歷史與階級意識》雖在1923年已出版，但到1971年才有英譯本，而他晚年的代表作如《審美特性》及《社會存在的存有論》則迄今仍未有英譯本^①。雖然如此，通過逐漸增多的譯本及論著，他在當代哲學界及文學批評界早已是衆所周知的人物了。他曾被譽爲馬克思之後最偉大的馬克思主義者、二十世紀最具影響力的哲學家之一，以及當代最重要的文學批評家^②。

一般而言，哲學家的著作遠比他們的生活精彩。但盧卡奇的生平像他的著作一樣吸引人們注意。不論由他的家世、教育背景與思想歷程看，還是由他的朋友、愛情與政治活動看，他都堪稱爲二十世紀最令人感興趣的知識分子之一。近年來出版了不少關於他的傳記作品。這些作品雖然澄清了不少有關他的生平與思想，但對其性格與著作的全面地了解與評價仍然欠缺^③。在這種情形下，我在本章中所打算做的只是摘要敘述一些他生平中比較

重要與令人感興趣的事蹟。這些事蹟對了解他的作品是有幫助的。

一、家庭背景與學歷

盧卡奇於1885年出生於匈牙利首都布達佩斯。他的父親約瑟夫（Józef Lukács, 1853-1927）雖然是個出身貧困的猶太人，但通過自學與努力，二十四歲就擔任英奧銀行布達佩斯分行的總經理，五十六歲時又成為匈牙利最大銀行（通用信貸銀行）的總經理。這種成就使他獲得皇室樞密官的貴族封號。雖然他是一個富裕的銀行家，但他也是個有文化教養，對有為的青年藝術家及科學家願意慷慨照顧的人。德國當代著名小說家湯馬斯·曼（1875-1955）就曾為出版小說的事到盧卡奇家中作客^④。對於兒子的志向，他更是全力支持。1919年，在一封給兒子的信中他寫道：「我願意犧牲一切來看到你成為偉人，被賞識與成名；我將感到無限快樂，被人指認為喬治盧卡奇的父親。^⑤」

雖然作父親的已盡力支持兒子的志趣，但父子關係並不算密切。除了父親太忙之外，盧卡奇對父親那種過分強調在社會上要成功的人生觀並不同意。他認為一個人儘管在社會上不成功，在道德行動上仍可能是對的^⑥。

盧卡奇的母親艾達爾（Adel Wertheimer）是個說德語的奧國人，所以德語是家中的常用語。母子關係出奇的冷淡。這一方面是因為母親性喜附庸風雅，花多數時間在社交上，另一方面是她明顯地偏愛長子^⑦。這樣，盧卡奇在早年的家庭生活中有嚴重

的疏離感。他與母親及哥哥全無溝通，只有與父親及妹妹有點溝通。但父親也站在母親這邊，教訓兒子對母親生日不表祝賀之意。這也使父子關係難以親密。再加上他對當時城市中資產階級的生活方式極端不滿，城中又有反猶太人的風氣，他內心的疏離感就更大。終其一生，盧卡奇對資本主義社會體制所造成的疏離現象都是大力抨擊，希望能找到志同道合的朋友與社團來克服自己內心的疏離感。

內心的疏離感使盧卡奇很早就對戲劇發生濃厚興趣，並且對易卜生特別崇拜。除了嚐試戲劇創作（都被他認為是失敗之作）之外，他高中時已在報上寫劇評，又與友人於1904年組織劇社（Thália Society），翻譯及排演西方名劇。1907年（二十二歲），他完成了處女作《現代戲劇發展史》一書，並且於1908年獲得布達佩斯一文學社（Kisfaludy Society）頒獎^①。

中學畢業後，盧卡奇就讀布達佩斯大學，並於1906年在科羅茨瓦獲得法律學博士學位^②。但他真正的興趣是在社會學與哲學（特別是美學）方面，所以他又在布達佩斯與柏林念文學藝術史與哲學，於1909年獲布達佩斯大學哲學博士。

1909年至1910年，他在柏林大學成爲著名社會學家西美爾（Georg Simmel, 1858-1918）及著名哲學家狄爾泰（Wilhelm Dilthey, 1833-1911）的學生^③。當時，他與後來德國名哲學家布洛赫（Ernst Bloch, 1885-1977）都成爲西美爾圈子（Simmel Circle）的成員。這圈子的成員常在西美爾家中研討學術問題。

受布洛赫影響，盧卡奇由1912年至1915年到海德堡就讀，成爲社會學大師韋伯（Max Weber, 1864-1920）的學生^④。海德

堡大學的哲學系在當時是新康德學派當道的時代，主要教授是文德爾班(Whilhelm Windelband, 1848-1915)及里克特(Heinrich Rickert, 1863-1936)。盧卡奇曾上過他們的課，但與他較親密的是較年輕的拉斯克(Emil Lask, 1875-1915)。拉斯克是文德爾班與里克特的學生，也是康德專家，思想中也有新柏拉圖主義的色彩。通過拉斯克，盧卡奇不但加深了對德國古典哲學的了解，而且認識了胡塞爾的現象學^⑭。第一次世界大戰爆發後，拉斯克自願參軍，但於1915年戰死沙場。盧卡奇曾於1918年在《康德雜誌》中寫文章悼念他。

二、政治與學術之間

1918年11月12日，匈牙利共產黨正式成立。盧卡奇在12月中旬加入。這是他一生最重大的決定^⑮，因為自此之後，他不但終身都信奉共產主義，而且注定了長期須在國外流亡。一個出身富裕家庭的文學與戲劇的愛好者，在受過柏林大學及海德堡大學的教育之後，怎麼突然會加入共產黨，用行動來支持革命呢？這個令盧卡奇的朋友吃驚的舉動，雖然來得突然，卻並不是草率的。就我所知，至少有以下三點原因可以說明。

首先，我們在前面曾指出，盧卡奇很早就對資本主義社會的生活方式極端不滿。他在家庭及社會中都感到嚴重疏離。這種疏離感不但形成其早期的悲劇世界觀，並且對新的人類社會有烏托邦式的憧憬。這些在他早期的著作（如《心靈與形式》與《小說理論》）都一再表現出來。共產主義一方面對資本主義社會有嚴

厲的批評，另一方面又對未來理想世界有美麗的描繪，自然能對盧卡奇有很大吸引力。

其次，對盧卡奇來說，第一次世界大戰的爆發意味著西方文化的一項重大危機。當時許多西方知識分子都是戰爭的支持者，包括柏格森、涂爾幹 (Durkheim)、湯恩比、湯馬斯·曼、弗洛伊德等。他們支持戰爭的理由有的為國家榮譽，有的則強調戰爭使國民團結，使社會中的人由彼此疏離的狀態轉變成為有共同目標的戰友。換言之，戰爭使資本主義那種人與人彼此孤立的疏離社會 (Gesellschaft) 轉變成人與人彼此有親密關係的共同體 (Gemeinschaft)。盧卡奇則是徹底的反戰者。他完全看不出戰爭有任何積極的價值。而不論那方面勝利，真正的問題都沒有解決。對他而言，真正的問題是如何改造整個受資本主義及其資產階級民主制度支配的西方文化。不明白這點而光有英勇的軍人精神，只會使事態更沒有改變的機會。所以他聽到韋伯夫人稱讚戰爭中英勇行為的道德價值時，反駁道：「行動愈英勇，情況就愈惡劣。」^⑭在這樣孤立的處境中，俄國革命在1917年的成功給盧卡奇帶來曙光與希望。他在俄國新生的社會中看到西方文化除了資本主義道路之外的另一方向。加入共產黨代表了他對此一路向的認同，希望把匈牙利也轉變為社會主義國家。總之，如第一次世界大戰更使盧卡奇相信自己所處的時代是費希特所說的「絕對罪惡的時代」^⑮，俄國大革命的成功使他受到啟發，決心為開創另一新時代而獻身。

第三，加入共產黨是為了解決一道德上的兩難處境。哈布斯堡王朝在戰後的匈牙利已逐步崩潰。當時政治上的兩大勢力是在

朝的社會民主黨與在野的共產黨。如果加入前者，就意味加入一並不是真想停止階級壓迫的政黨。加入後者，就蘊含要接受目的可以為手段辯護，必須接受恐怖主義與專政，只要它們是達到理想社會的有效手段。不論是否加入共產黨，一個人在「絕對罪惡的時代」根本不能避免犯罪。加入共產黨的人固然要為每一在革命鬥爭中犧牲的人負責，不加入共產黨的人也一樣要為那些在帝國主義的侵略戰爭中及階級壓迫中犧牲的人負責。對盧卡奇而言，加入共產黨仍是一罪惡較少的抉擇，因為至少在此抉擇中含有中止一切階級壓迫，建立理想社會等目的。而與舊社會認同，不論是明確的還是暗合的，都只是選擇了無意義與永不停止的暴力^⑥。盧卡奇引用德國十九世紀悲劇作家黑伯爾（Christian F. Hebbel, 1813-63）在 *Judith* 一劇中的話來描寫人的這種悲劇處境：「如果上帝已在我及我的義務之間放置了罪——我怎能妄想能夠避開此罪？」。

1919年，社會民主黨與共產黨合作成立新政府。盧卡奇在三月至八月之間當了副教育部長（Deputy Commissar for Public Education）。在這段時間內，盧卡奇在大學內不但安排了一系列新的講演，並且重新委任了新的教授，使大學課程及教授陣容方面大為堅強。此外，他也定下計畫，把所有的戲院國有化，使戲劇欣賞不再被有錢人壟斷，讓無產階級的人一樣有機會接觸文化成果。這些文化與教育上的新政策都為的是中止人與人之間的疏離，創造新的文化^⑦。不用說，掃除文盲也是他的首要工作之一。

新政府只維持了一百三十三天，主要原因是經不起內憂（國內對改革的抗拒力量）外患（羅馬尼亞的侵略）。新政府在八月

一日垮臺後，被右派的軍人接管，盧卡奇仍繼續在布達佩斯為共產黨從事非法活動，直至九月底才偷渡到維也納，開始了他的流亡生涯。他在維也納一直住到1929年。

在維也納的十年中，盧卡奇相當關注匈牙利共黨的內部政策問題。1920至21年間，他曾任一名叫《共產主義》之雜誌的編輯，該雜誌走的是極左路線，宣稱要與一切資產世界的制度徹底絕裂。他在此雜誌中發表了〈論議會問題〉，主張共產黨員不應參加資產階級的議會。這篇文章引起列寧的批判。在1920年發表的〈左翼共產主義——一種幼稚的錯亂〉一文中，列寧指出盧卡奇的文章是極左的，寫得糟透了。主要的理由是：(1)盧卡奇文章中的馬克思主義純粹是口頭上的，沒有考慮到實踐的策略；(2)對涉及的歷史情境沒有提出任何具體分析；(3)沒有論及最基本的課題：那就是如何在每一活動與每一機構中克服資產階級對羣衆的影響^⑩。

盧卡奇對列寧的批評完全折服，認為這是使他學到許多東西的批評之一。例如，列寧的批評使他看清楚一個像議會這種制度由世界史的觀點看也許是日趨衰落，但這並不預先就排除爲了策略的理由仍應參加議會；正好相反。列寧的批評也使他開始離棄宗派主義^⑪。雖然盧卡奇在1921年於莫斯科舉行的第三次黨代表大會中曾與列寧見過一次面，但並沒有深談的機會。單聽列寧在大會上的發言及閱讀列寧的著作，列寧已對盧卡奇造下「龐大印象」^⑫。他認為列寧是一種新型的革命家，這種革命家與舊型的（如羅伯斯比）革命家一樣獻身公務，犧牲自己，但這種自我犧牲並沒有禁欲主義的味道^⑬。終其一生，盧卡奇把列寧當成一個

崇拜的偶像，從未對他有任何批評。這點與盧卡奇對其他俄國共產黨領袖（如托洛斯基及史大林）的態度頗不一樣。盧卡奇不但寫了一本小書介紹列寧的思想，還把列寧的知識論應用到文學理論及批評方面。

流亡在外國的匈牙利共產黨在1920年代分成兩派。一派依靠蘇聯，由庫恩（Béla Kun, 1886-1939）領導。另一派以維也納及柏林為依據，由藍德勒（Jenő Landler, 1875-1928）領導。盧卡奇認為庫恩的領導方式使黨受官僚統治，所以加入藍德勒派與庫恩派對抗。

1928年盧卡奇被委任為1929年將召開的匈牙利共黨大會寫了一份政綱。由於當時盧卡奇用的是布魯姆（Blum）這個假名，所以又稱布魯姆政綱（*Blum Theses*）。在此政綱中，盧卡奇順著藍德勒的觀點，強調匈牙利的現狀使它不可能由右派軍人政府直接轉成一基於無產階級專政的蘇維埃共和國。因此，共產黨應朝工農民主專政的目標努力。但此政綱不但被庫恩派的人嚴厲批評，指責盧卡奇是機會主義者，而且就在藍德勒派，盧卡奇的政綱也得不到什麼支持。這部分是由於藍德勒在1928年去世了，他所領導的派系也隨他逝世而解體。雖然盧卡奇堅信他的主張並沒有錯，但在知道庫恩不但已將他趕出中央委員，並且還打算為此事而將他開除黨籍後，他終於屈服，在1929年公開提出自我批評。這種自我批評完全是受環境壓迫而作的口是心非之論。盧卡奇在1970年一次訪問中仍然強調這點，並且認為匈牙利在1945至48年這段時間內具體實現了他在當初的主張^②。但這次事件的確給盧卡奇一次很大的教訓。這個教訓就是他缺乏從事實際政治工作的

能力。他認識到自己不是政治家，因為政治家不會在當時的環境下寫那種注定不能獲得支持的政綱^②。

1929年盧卡奇曾奉命潛回布達佩斯，領導當地的共黨地下組織，達三個月之久。雖然這是當時除了庫恩及藍德勒之外的領導人都輪流要做的工作，但也有可能是庫恩利用這種機會清除黨內異己。這種活動當然含著很大冒險的成分，但盧卡奇並沒有突出他的勇氣。他認為即使不幸被捕，也會有許多國際上的抗議，不致被判死刑^③。

布魯姆政綱被評後，盧卡奇基本上由政治實務中撤退，專心搞哲學與文學批評。1929年他離開維也納，並於1930年到莫斯科的馬克思—恩格斯學院作研究。在那裏，他首次讀到新編的馬克思寫的《1844年經濟學哲學手稿》。這部著作一方面印證了盧卡奇在《歷史與階級意識》（1923年出版）中所提的一些觀點（特別是「疏離」這個觀念），另一方面也使他擺脫他早期思想中的唯心主義成分。此外，他也開始注意建構馬克思主義之美學的問題。

1931年盧卡奇移居柏林，並開始在當地左派刊物（《左曲線》）發表一系列文學評論及文學理論方面的文章。希特勒於1933年當權後，《左曲線》停止出版，盧卡奇被迫回到莫斯科，一直到1945年二次大戰結束為止。在這之前，盧卡奇從來沒有用過真護照在歐洲旅行^④。換言之，他始終只是個流亡者。

早在1924年，在共產國際第五屆世界大會上，蘇聯在列寧逝世後的領導者之一支諾維也夫（Zinoviev, 1883-1936）就曾對盧卡奇的《歷史與階級意識》提出批評，指書中表現修正主義立

場，對共產黨所奮鬥的目標有害。但在當時，支諾維也夫的權勢仍不像後來史大林所擁有的那麼大，盧卡奇沒有很大的壓力需要自我批評。但到了1933年，在莫斯科流亡的盧卡奇顯然感到這種壓力。於是他在《德語刊物》上寫了一篇簡短的自傳性文章〈我到馬克思主義的道路〉。在這篇文章中，他自評《歷史與階級意識》走的是唯心主義的進路，而不是唯物主義，它也染上一種主觀的盲動主義，忽略社會客觀形勢對革命的重要性。接著，1934年，他在一俄語雜誌中又寫文章批評自己的書所依據的唯心主義不只在理論上為假，而且實踐起來也是危險的^⑧。這種思想「與其說是符合真正的馬克思主義學說，莫若講它更接近當時流行於共產主義左派的以救世主自居的烏托邦主義。^⑨」

這些自評看起來似乎有失尊嚴，但對盧卡奇來說算不了什麼，因為他本來就認為《歷史與階級意識》有重大缺陷與錯誤。此外，德國的法西斯主義正在對社會主義運動作摧毀性的打擊，而史大林是反法西斯主義的蘇聯領袖。在這種情形下，對史大林領導的共產黨當局讓步，是為社會主義效忠的人應該做的。何況他還可因此獲得出版文學批評之文章的自由。這指的是他回返莫斯科後加入了當地《文學評論》這一刊物的活動。盧卡奇在此雜誌中所發表的文章並沒有遵守官方的路線，反而根據恩格斯論巴爾扎克的信件，堅決否定意識形態能成為藝術作品的審美價值之判準。

由於《文學評論》的主持人中有的是史大林的親信，所以不僅盧卡奇在大審訊期間沒受到迫害，而且其他編委的活動分子也沒有成為整肅的對象^⑩。

除了文學批評之外，盧卡奇在三〇年代後期完成了《青年黑格爾》的專著，裏面的論點強調黑格爾早期思想的進步性及與法國大革命的關係。這與當時蘇聯官方對黑格爾的否定意見顯然相左。盧卡奇在二次大戰期間已完成《理性的毀滅》的大部分手稿。這手稿雖嘗試用馬克思主義觀點來處理哲學史，但把重點放在理性主義與非理性主義的鬥爭上，而不是順著蘇聯官方立場把全部哲學史都說成唯物主義與唯心主義鬥爭的歷史。在《理性的毀滅》中，雖然所有的非理性主義者都是唯心主義者，但有的理性主義者也是唯心主義者²⁹。

盧卡奇沒被整肅的原因當然不只是受到史大林親信的保護。其他原因包括他在匈牙利共黨中已非當權派，他拒絕了與布哈林親近的機會，以及他住的房子很壞，對內務部的人沒有吸引力³⁰。匈牙利共產黨在莫斯科的領袖庫恩就是在大審訊期間被槍決的。

雖然度過了世界上最大規模的逮捕運動之一，但在1941年，當此運動已近尾聲時，盧卡奇終於被捕，並在牢中關了兩個月。被捕的理由是當局指他是匈牙利政治警察在莫斯科的代表，這當然是莫須有的罪名。幸好盧卡奇的友人在事前已將盧卡奇家中所有關於托洛斯基、布哈林等人的藏書用袋子裝起來扔到河裏去，當局在搜查時找不出什麼有力的罪證。同時，另一位匈牙利共黨中的文化界要人魯達什（László Rudas, 1885-1950）與盧卡奇一起被捕，引起匈牙利共黨加入營救活動。再加上有位對盧卡奇有好感的蘇聯高官進行干預，結果他幸運地在兩個月後被判無罪釋放。

第二次世界大戰結束後，盧卡奇終於在1945年8月1日重返布達佩斯，結束了二十六年的流亡生涯。匈牙利共產黨在拉科西（Mátyás Rákosi, 1892-1971）的領導下，靠著蘇聯的支持及秘密警察的力量重新執政。

返國後，盧卡奇被委任為布達佩斯大學的美學與文化哲學教授。他也當上匈牙利國會議員，但在黨內並無任何重要職位。1949年，盧卡奇出版了《文學與民主》一書，鼓吹文學應建立在民主基礎上，不應為官方教條服務。此書受到魯達什及匈牙利文化部長列瓦依（József Révai, 1898-1959）的批判及譴責，蘇聯官方也出現類似的攻擊。盧卡奇為了策略上的理由，再度在壓力下屈服，作了違心的自我批評^⑩。

拉科西領導的共黨政權走的是史大林式的專政獨裁路線。為了清除任何可能的異己分子，不惜在1952至55之間發動大審訊及大搜捕。上百萬的人受到審查，五十萬以上的人受到判刑。1953年，史大林死了。蘇聯的新領導層強調集體領導，並且對匈牙利共黨的獨裁作風加以批評。這種新的政局一方面使拉科西開始失勢，另一方面也使盧卡奇開始恢復聲譽。例如，在1955年，他因《理性的毀滅》一書而獲匈牙利的哥秀斯獎（Kossuth prize）。同年，東德出版了關於他的專刊，而且他成為在柏林之科學學院的通訊員^⑪。

隨著赫魯雪夫在1956年2月公開攻擊史大林，反對拉科西政權的力量很快就擴大起來。1956年6月15日盧卡奇在裴多菲俱樂部（Petöfi Circle）一哲學辯論會上講話，公開抨擊史大林時代的獨斷主義。雖然此俱樂部很快就被壓制，但到了同年10月23日

就產生了匈牙利的革命。納吉 (Imre Nagy, 1896-1958) 被任命為總理，而盧卡奇當上了黨中央委員及文化部長。但新政府只成立了十三天，就因為它在政策上脫離蘇聯，並且宣佈要退出華沙公約而被蘇聯派坦克車鎮壓。盧卡奇與其他政要一起躲進南斯拉夫領事館，但在離開時被捕，被流放到羅馬尼亞^⑨。

1957年4月，盧卡奇獲准回到布達佩斯。由於他既沒有積極參與新政府的行動，又反對納吉政府退出華沙公約的決定，所以他沒有像納吉及一些其他中央委員那樣受到處決。但他不能再在布達佩斯大學當教授。雖然他沒有被開除黨籍，但當匈牙利共產黨在1957年初由匈牙利工人黨改名為匈牙利社會主義的工人黨時，盧卡奇並沒有再申請黨籍。由1957至1964年之間，盧卡奇在國內一直是受批判的對象。有的指責他走修正主義，有的指責他維護普遍民主，而反對官方所強調的階級鬥爭與無產階級革命。雖然早在1962年初匈牙利共產黨領袖已提出「不反對我們就是與我們一起」的口號，但盧卡奇一直到1965年之後才逐漸恢復名譽。他恢復名譽後，又過了幾年才重新入黨。

自從1945年返國之後，盧卡奇一直勤於寫作。較重要的出版包括《歌德及其時代》(1947)、《歷史小說》(1955)、《青年黑格爾》(1948)。這些書基本上是在俄國流亡時完成的，戰後才正式出版。此外還包括《湯馬斯·曼評論集》(1948)、《理性的毀滅》(1954)、《審美特性》(1963)、《社會存在的存有論》(1971-73)。1970年，他榮獲西德法蘭克福市長頒發的歌德獎^⑩。這份獎的前任獲獎者包括弗洛伊德。

1971年6月4日，盧卡奇病逝。他死前仍不停地用功寫作。

三、生命中的三女性

盧卡奇一生中有三位女性與他有密切關係。她們是伊爾瑪 (Irma Seidler, 1883-1911)、葉蓮娜 (Jelena Grabenko, 1889-?)、以及葛楚德 (Gertrud Bortstieber, 1882-1963)。

伊爾瑪出身於一富有的猶太家庭，是一位畫家及藝術研究者，也是匈牙利著名經濟學家卡爾普蘭儀 (Karl Polányi, 1886-1964) 及著名科學哲學家邁可普蘭儀 (Michael Polányi) 的堂妹^⑥。普蘭儀的母親是個對匈牙利的智性生活有強烈興趣的人。第一次世界大戰爆發前，她主持的沙龍吸引了許多知識分子前來討論當代歐洲的新思潮。盧卡奇與伊爾瑪在1907年12月18日在沙龍中初遇。接著，在1908年5月28日至6月11日之間，他們曾與另一友人波頗 (Leo Popper, 1886-1911) 一起赴佛羅倫斯旅行，建立了更親密的關係。由盧卡奇的日記及他們之間的通信看，他們彼此都有深切好感，進一步的發展顯然就是結婚。但盧卡奇在當時認為自己的任務是完成偉大的工作而不能享受幸福的家庭生活。工作與幸福在他看起來是難雙全的。因此，在需要下決定的時候，他充滿了猶豫。儘管伊爾瑪已盡力想消除盧卡奇的顧慮，但始終未能說服他。在這種情形下，伊爾瑪終於寫了一封大方的信給他，祝他有一個遠大的前程，同時在口頭上要回自己的自由。說口頭上的自由，是因為伊爾瑪明白知道盧卡奇並沒有意思要掌握她的自由。雖然這封斷情信不是伊爾瑪最後的一封信，但她不久就與另一位匈牙利藝術家結婚了。

對盧卡奇來說，與伊爾瑪在情感上斷念是生活中的一大危機。有一陣子他陷入想自殺的情態之中。但在1910年秋天，他克服了絕望，並且再次去弗羅倫斯旅行，在此旅行中他發現，沒有伊爾瑪在身邊，那些著名的藝術傑作對他仍有意義。另一方面，結婚並未能使伊爾瑪幸福，她與丈夫感情欠佳，工作又不順利，對盧卡奇也不能完全忘情。

1910年盧卡奇第一部文學評論集《心靈與形式》在匈牙利出版。1911年，盧卡奇打算出德文版，並且決定將它獻給伊爾瑪。在那年春天，他寫信給伊爾瑪時寫道：

如果你將它（《心靈與形式》）由頭看到尾，真的由頭看到尾，你就會知道關於我的一切，我生命中最好的部分……你知道，我再說一次，為什麼這些論文會寫出來——因為我不能寫詩。而你也知道，我再說一遍，這些「詩」是為誰而寫以及誰在我心中將它們說出。因此，可能我不需提出我的請求……允許我將它們還給送給我的人，允許我將此書獻給你，在首頁寫上：「伊爾瑪·馮·瑞提——塞德勒，在感激的回憶中。」（註：瑞提是伊爾瑪的夫姓。⑤）

對盧卡奇來說，伊爾瑪雖然曾是生命與幸福的象徵，但他注定不能消受。伊爾瑪對他只是人生旅途上經過的一條美麗的橋樑，不是終站。橋樑雖然啟發了他心靈中許多思想的種子，但如今他又獨邁向更遼闊的世界，在觀念的冒險中創造新的果實。把《心靈與形式》獻給伊爾瑪，等於是向初戀的情人告別，把她當作生命中的一個里程碑。在有些方面，他們這段情感的始末令人想起丹麥哲學家齊克果與他的未婚妻黎貞娜的關係。齊克

果爲了某種宗教理由與黎貞娜解除婚約，但黎貞娜與別人結婚之後，他在許多著作中都要隱約地談到這段關係。盧卡奇在《心靈與形式》的第三章中嘗試去分析齊克果的動機。其中最出名與常被引用的一句話是：「有些人——爲了使他們變得偉大——任何東西，只要有一點像幸福與陽光，都必須永遠禁止。^⑳」這句話用來解釋盧卡奇當時的心態，一樣貼切。

雖然盧卡奇想把伊爾瑪 塑造成黎貞娜，但伊爾瑪不是黎貞娜。在她非常不如意的生命處境中，盧卡奇的信像是給將溺水的人一個獲救的機會。接到盧卡奇的信之後，她曾寫一封回信，表示欣然接受盧卡奇將《心靈與形式》獻給她。她寫道：「對於自己在生產這樣一本書中有某種貢獻，或你認爲我有某種貢獻，我感到驕傲。^㉑」她甚至爲《心靈與形式》的德語版作了漂亮的封面設計^㉒。但由她的語氣看，她並不怎麼相信自己真的對盧卡奇的書有什麼重大貢獻，所以她才說：「或你認爲我有某種貢獻。」她真正需要的並不是這種口頭上的讚賞，而是實質的愛情，但這正是盧卡奇不能給她的。這次通信的結果是使她再度發現這殘酷的真相。後來，她曾與盧卡奇的朋友巴拉茲(Béla Balázs, 1884-1949)也發生一短暫而無結果的愛情。這樣，在婚姻失敗、繪畫工作不如意、愛情又落空的三重打擊下，伊爾瑪終於在1911年5月18日由橫跨多瑙河，連接布達與佩斯的一座橋上投河自盡。

盧卡奇對伊爾瑪的自殺顯然有些內疚。雖然在法律上他沒有責任，但在道義上他知道，如果自己能早預料到而提供她所需要的援助的話，她是不會走絕路的。但問題也正在他自己的那種人生觀使他不可能提供那種她所需要的援助。現在悲劇既已造成，

他在精神上又經驗一次危機。度過此危機之後，他把整个人生觀作了一次修正，寫出一篇對話體裁的文章〈論精神的貧困〉來抒發心中的感想^④。在這篇對話錄中我們看到盧卡奇已經向他在《心靈與形式》中所表現的悲劇世界觀告別，開始走向救世的烏托邦主義。這篇對話錄對了解後來盧卡奇第一次的婚姻及加入共產黨都很重要。

〈論精神的貧困〉寫一個男子的親密女友自殺後，他與女友妹妹的對話。該男子強調自己對女友的死有責任，因為他雖不能預知女友會自殺，但自己的行動是由一空洞的責任倫理學所支配，而不是出於一種無條件地與他人認同的精神。只知盡責而不能在感性上視人如己，並不是真正帶有宗教意義的善。到頭來，這種責任倫理學反而是一種使人彼此疏離的力量。帶有宗教意義的好人可以舉文學上的例子說明。杜斯妥也夫斯基筆下的梭尼亞（《罪與罰》女主角）、麥希金（《白癡》男主角）與阿萊沙（《卡拉馬助夫兄弟們》中的老三）就是這種好人。他們雖生活在被上帝所拋棄的世界中，卻能不顧世俗所重視的個人利害，把真正的善行帶到人間。在他們這些善行中，人與人之間的疏離之牆倒塌了，主體與客體真的合而為一。這簡直可以說是奇蹟，是天堂降臨人間。

宗教上的善也可由《聖經》中亞伯拉罕殺子祭神的故事來說明。受齊克果《恐懼與顫慄》的影響，盧卡奇指出亞伯拉罕也是好人，但並不合乎義務倫理學的要求，所以他不可以說是道德的。善是超越道德的，正如齊克果所說，這裏有「倫理目的的懸擱」。上帝雖然只是試探亞伯拉罕，並非真的要他殺子祭神，但

在亞伯拉罕誠心服從上帝的指令時，他在心中已殺了他的兒子。由此觀之，希望實踐善行的人不能同時期望堅持道德上的純潔。他勢必成爲神聖的罪人，爲了拯救他人，不惜犯罪，爲了實行善行，取悅上帝，不惜違抗道德律。

寫《心靈與形式》時，盧卡奇相信一種悲劇的世界觀。這種世界觀的特點在於認爲人的存在處境是注定不幸的，因爲意義和價值與現世不能融合，工作與生活是不能兩全的，疏離是人普遍的存在狀況。伊爾瑪的自殺使他不得不對這種世界觀作深一層的反省。從前他爲了堅守工作的義務而與堅持生活的伊爾瑪注定有一不可逾越的鴻溝。爲了要保持他的道德的純潔，他犧牲了伊爾瑪。現在他在道德之上發現了一種更高的宗教精神，就像由齊克果所說的倫理階段跳躍到宗教階段。他既選擇活下去而不自殺，就決心告別悲劇世界觀，努力把生活與工作合一，將天堂建立在人間。

伊爾瑪的弟弟埃爾諾（Erno Seidler, 1886-1940）是匈牙利共產黨的創始人之一。盧卡奇是通過埃爾諾的介紹才認識庫恩等更高層的共產黨領袖，並且受到庫恩的啓發。由〈論精神的貧困〉之要旨看，盧卡奇加入共產黨，就像是伊爾瑪的亡魂托她弟弟的一項神聖使命^④。

葉蓮娜是盧卡奇第一任妻子。她是俄國人，曾因參與當時俄國社會革命黨反沙皇的活動而坐牢。在1905年（只有十六歲）俄國革命期間，她曾向別人借一嬰孩，在嬰孩的氈子下藏著一些炸彈。巴拉茲在1911年與她在巴黎初遇時，立刻受到她的吸引，並且在當天就建立起友誼。巴拉茲認爲她是個恐怖分子，也是個杜

斯妥也夫斯基小說中人物的活例。依巴拉茲說，她爲了搞革命，實現教育農民的理想，弄得神經質與體弱多病，現在流亡在外，希望有機會進修與受教育。總之，她是個「悲哀的、美麗的、深刻的、聰明的人，而且她有令人驚歎的故事」^④。巧的是，像伊爾瑪一樣，她也想當畫家。

聽說有這樣一位女性時，盧卡奇已對她充滿好奇，並且向巴拉茲的妹妹打聽詳情。等到1913年他們真的見面時，他立刻把她當作拯救的對象與實現他宗教善行的對象。除了在經濟上給她支持之外，盧卡奇很快對她產生愛情。他要把在伊爾瑪身上沒有實現的生活與工作的合一，在蓮娜身上完成。1913年底，他向家人宣佈要與蓮娜結婚的計畫。他的父親與妹妹對這種身分與背景都不相稱的婚姻感到吃驚與不安。但在1914年，盧卡奇終於在不通知家裏的情況下與蓮娜結婚。他的父親儘管不能同意他的做法與內心受到這種做法的傷害，但仍自動答應在經濟上支持他。

婚後不久，蓮娜愛上一個維也納出生的鋼琴家。這鋼琴家名叫布魯諾 (Bruno Steinbach)，也是一個很神經質的人。盧卡奇爲了實現善行，甚至讓布魯諾搬到家裏來住。蓮娜繼續她的進修與繪畫，家務落在兩個男人身上。1915年春天，布魯諾的神經質已惡化成精神錯亂，在他幻想狂發作時，蓮娜曾寫信給當時也在海德堡的心理醫生與哲學家雅斯培 (Karl Jaspers, 1883-1969) 求助。在這種惡劣的環境下，盧卡奇仍完成了三百頁的《海德堡美學》之手稿。

1916年，盧卡奇在笛索爾 (Max Dessoir) 編的《美學》雜誌上出版了他的《小說理論》。後來，這本書以單行本出版時，

它所獻給的人就是蓮娜。就某種意義說，盧卡奇對蓮娜的態度類似《小說理論》中所說的唐吉訶德式的抽象的理想主義。盧卡奇想在蓮娜身上實現理想的心願顯然慘敗了，這至少是因為他空有救人之宏願，但對蓮娜的認識並非真的深入所致。蓮娜雖然是一個聰明與機智的女子（盧卡奇很佩服她一眼看出庫恩像巴爾扎克小說中的大盜及逃犯伏脫冷），但她對盧卡奇的情感似乎不及盧卡奇對她的情感來得深刻。

1917年，盧卡奇終於與蓮娜分手，單身重返布達佩斯。離開海德堡之前，他把他的信件、日記與手稿存放在一間德國銀行的保險箱內。直至1972年才被發現與取出。這些信件共有一千六百封，其中約十分之一已譯成英文（見註⑳）。存放這些文件的日期（11月7日），正是列寧領導共產黨在俄國革命成功的那一天。

葛楚德是盧卡奇妹妹的朋友，也是他的第二任妻子。因為家庭關係，他們早在1902年就相識，而在1906年她已對盧氏有好感。閱讀過盧氏論易卜生的論文後，她曾在信上表示贊同，並且用謙卑的口吻說自己不配批評，只願永遠當一個忠實的讀者㉑。她在大學主修數學與物理。1908年，她與一位數學教授結婚。後來，他們有了兩個兒子。

1918年春天，她曾去聽盧卡奇為一所免費學校所講的倫理學。盧氏在晚年的自傳訪問中仍提及此次演講：「我們關於那次演講的對話顯示我們之間在道德和精神方面有許多共同之處，我們在那次之後所建立的密切關係在我一生中起著重要的、具支配性的作用。以前我從未遇過一個我能與她有如此親密關係的女人㉒。」

1920年春天，葛楚德在丈夫死後，帶著兩個孩子移居維也納郊區姐姐的一間房子裏。當然，在維也納流亡的盧卡奇就在他家中租了一房間住。從此之後，他們就成爲終身伴侶^④。

由伊爾瑪、葉蓮娜到葛楚德，幾乎可以說是一黑格爾式的辯證過程。伊爾瑪代表生活與工作的對立階段，蓮娜代表此階段的否定，而葛楚德則代表一種最後的綜合，超越與克服了前兩個階段中在思想與行動之間的種種障礙與挫折。不再受存在主義式的悲劇世界觀所局限，不再是以救世主自居的烏托邦主義者，盧卡奇在葛楚德的平實生活中逐漸發現生活與工作終於可以結合，家庭的幸福不但不會破壞他的寫作大計，反而提供了一些積極的幫助。主因之一當然是葛楚德「對我的專心工作決不打擾，不用日常事務使我分心」。盧卡奇與葛楚德一家一起吃飯，與孩子們談話，設法了解及解決他們的問題^⑤。

依盧卡奇，葛楚德的個性是「耐性和急躁的統一；博大的胸懷與對一切卑鄙事物的憎恨相結合」。雖然在智性上她並不能與盧卡奇匹敵，但盧卡奇在實際生活中最富人性與最個人的決定都有她強有力的參與，而且這種參與往往具有決定性的意義。「早在我們之間建立起精神聯繫〔*Gemeinschaft*〕之前，這種對和諧的不可抗拒的需要，這種對她讚同的需要就變成我們關係的中心問題。自自我初遇葛楚德以來，得到她的讚同就成爲我的個人生活的中心問題^⑥」。例如，盧卡奇決定參加共產黨，就受到葛楚德態度的影響。通過葛楚德，盧卡奇才開始欣賞日常生活的情趣。這種日常生活的情趣正是他以前所輕視的^⑦。

在維也納同居的時候，葛楚德依靠丈夫留下來的撫恤金和子

女撫養費過活。盧卡奇則靠寫文章、為雜誌當編輯及賣舊東西為生。1928年他父親逝世，他通過複雜的法律程序，得到遺產。這筆遺產幫助他們解決了生活問題。

1923年，盧卡奇獲得一次赴耶拿當教授的機會。為了帶葛楚德一家一起前往耶拿任教，他們在維也納結了婚，但後來赴耶拿任教的計畫因政治理由而被打消，葛楚德就裝作根本沒有舉行婚禮，重新去匈牙利大使館領了她的寡婦身分。這麼做的原因是為了不想失去匈牙利政府給她及她的子女的撫恤金。所以直至1933年，他們去俄國之前都沒有正式結婚^④。

1929年，葛楚德曾獲在大學當數學及物理學講師的資格^⑤。

盧卡奇與葛楚德的關係維持了四十多年，被友人譽為最和諧與幸福的婚姻^⑥。盧卡奇曾把兩本書獻給葛楚德。一本是《歷史與階級意識》（1923年出版），另一本是《審美特性》（1963年出版）。

四、與當代其他著名學者與作家的關係

盧卡奇一生受過許多學者影響，也影響過許多學者。在思想上影響過盧卡奇的包括齊克果、尼采（存在主義先驅）、狄爾泰（生命哲學）、胡塞爾（現象學）、拉斯克（新康德主義）、布伯（Martin Buber，神秘主義）、西美爾與韋伯（社會學）等。此外，當然還有馬克思與列寧。受過盧卡奇影響過的學者包括阿多諾、本雅明、馬庫瑟（法蘭克福學派）、馬勒龐蒂、沙特（存在主義）、戈德曼（Lucien Goldmann，結構主義）、豪塞（Arnold

Hauser)、曼漢 (Karl Mannheim) 等。這當然是一份令人矚目的名單。但我在此想特別介紹的是他與西美爾、韋伯、雅斯培及布洛赫的來往。

盧卡奇與許多當代名作家也有來往，其中我要特別介紹的是湯馬斯·曼、布萊希特 (Bertolt Brecht, 1898-1956) 與巴拉茲。

1. 西美爾 早在赴柏林大學之前，盧卡奇已看過西美爾的著作，包括著名的《金錢哲學》。盧卡奇青年時代的獲獎著作《現代戲劇發展史》就借用了不少西美爾的觀念。在死前才整理出來的《自傳對話錄》中，盧卡奇說：「他〔西美爾〕的哲學是我那本論戲劇的書的基礎。^⑤」西美爾提出了藝術社會性的問題，盧卡奇把這種社會學的進路應用到戲劇史上，遠超過西美爾的討論範圍。

承繼康德與席勒等人對現代社會的批判，西美爾對現代西方文化的解釋也是強調其悲劇性，特別是在資本主義體制下的疏離命運。但是他認為藝術的創造可以避免勞動的疏離。藝術品是一封閉的統一體與整體，由它的形式中表現一獨特主體的最深刻的內心體驗。但盧卡奇指出文化疏離已侵犯了藝術界，並且威脅到它的獨立性與創造的可能性。

面對著不可避免的文化悲劇，西美爾的態度是強調內心的修養工夫與退讓式的靜觀。盧卡奇則強調文化悲劇的歷史決定性，並且不願採取退讓態度，而主張精神上與道德上的反抗。當然，在寫戲劇史時，他還沒有提出用積極社會革命來突破文化悲劇的觀念。此外，盧卡奇特別使用階級鬥爭的觀點來講戲劇發展史，也是西美爾思想中所沒用的^⑥。

由以上的比較中我們可以知道，雖然盧卡奇很早就受西美爾的影響，但他是自己獨立看法的人，並非奴性地接受西美爾的一切論點。他所以能對西美爾採取較獨立的態度，部分是由於他吸收了一些馬克思的觀念，並且用它們去修正西美爾。

1909至1910年，盧卡奇在柏林大學不只上過西美爾的課，還參加西美爾家中的茶聚及私人的討論課。西美爾對盧卡奇雖很器重，但盧氏很快就覺得不能再由他那裏學到什麼新東西。他在1910年的一封信中說：「西美爾從沒有像現在這樣對我關注（上一次我曾經被迫在他家花了兩個多小時），但他能給我的東西很少；不論我能由他那裏學到什麼，我在很久以前早已學到了。^④」1910年之後，盧卡奇與西美爾雖仍有信件來往，但關係日趨冷淡，主因是盧卡奇認為西美爾在道德上輕浮^⑤。此外，西氏提不出積極辦法來解決他所剖析的文化悲劇問題，這也勢必使盧卡奇感到失望。

總之，盧卡奇認為西美爾「在整個當代哲學中無疑是最令人感興趣的過渡現象」^⑥。他把西美爾的思想比成哲學上的印象主義，西美爾本人「是哲學上的馬奈（Manet），尚未被塞尚所跟隨」^⑦。

2. 韋伯 盧卡奇與韋伯相識較與西美爾相識晚，受韋伯的影響也較晚，但韋伯對盧卡奇的影響更深。

盧卡奇到海德堡（1912年）時，韋伯已是享盛名的社會學大師。爲了應付不斷來訪的客人，韋伯夫婦特在星期天舉行聚會，招待學生及訪客。這些學生及訪客形成後來所謂的「韋伯圈子」（Weber Circle）。盧卡奇到海德堡之後，很自然地成爲韋伯圈

子的一分子，並且在韋伯所編的社會學刊物中投稿^⑤。當時圈子中的其他成員包括雅斯培、布洛赫、曼漢等。

盧卡奇在討論問題時的突出表現令韋伯夫婦印象深刻。根據盧卡奇自己的報導，韋伯當時想創立一種沒有西美爾之淺薄面的文學理論。韋伯認為康德美學的本質在審美判斷，盧卡奇卻向韋伯指出審美判斷並不擁有這種理論上的優先地位。更根本的問題是：「藝術品存在著，它們是如何可能的呢？」這個問題給韋伯留下深刻印象，並且使韋伯與盧卡奇建立起良好關係。韋伯圈子的另一常客是洪尼希漢（Paul Honigheim）。據他說，韋伯對他說過，每次與盧卡奇談過後，他都要一連幾天想著他們的討論^⑥。韋伯的一篇文章〈對世界的宗教拒斥及其方向〉就是受盧卡奇啟發而作^⑦。

像西美爾一樣，韋伯對資本主義社會也有精湛的分析。他認為西方文化的特點在理性化，資本主義是理性化在經濟方面的表現。理性化是由工具理性而言，不是由道德理性而言。官僚制度也是這種理性化在政治上的表現。理性化的文化結構使人注定要過疏離的生活，不能把他的同胞當作目的本身來對待。在《新教倫理與資本主義精神》一書中，韋伯對資本主義社會有過下面這樣的描述：

今天的資本主義經濟是一廣大的宇宙。個人在其中出生，而對個人來說，它是一不可改變的事物的秩序，他必須生活在其中。它強迫個人，只要他涉及到市場關係系統，就得服從資本主義的行動規則。那些根本在行動上與此規則相反的製造商，會不可避免地由經濟市場中被排除出去，

就像不能或不願適應這些規則的工人會被趕出街頭而失業一牒^⑩。

在這段話中，我們不難看到與盧卡奇的「物化」觀念有相似之處。盧卡奇受韋伯吸引是很自然的。此外，韋伯也對俄國文化有興趣，特別是托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基的小說。他在俄國的神祕主義及他世傳統中看到一種與鐵籠式的西方文化不同的另一種可能的文化路向。這些都與盧卡奇的思想很接近。

盧卡奇曾把〈論精神的貧困〉一文送給韋伯夫婦看，他們兩人都受感動。韋伯夫人在給盧卡奇的信中寫道：「這裏所表現出來的令我非常感動……謝謝你這份心靈給心靈的禮物……」此外，1912年7月22日，韋伯夫人曾寫信給盧卡奇表示感激：「我應再次對你所給我的美麗時光表示感激。由你心靈中的財富，你知道如何……表達一個人不必為自己之貧窮的羞恥所窒息，而你當然會感到，與你交談，對我比一些社交時候的娛樂要重要得多。^⑪」

一次大戰之前，盧卡奇曾有意在海德堡大學謀一教職，還為此寫了一份簡歷^⑫。當時他放棄正在寫作中的《海德堡美學》，而出版《小說理論》，並且打算繼續寫一本關於杜斯妥也夫斯基的研究，作為《小說理論》的續篇。韋伯雖曾說服笛索爾讓《小說理論》不經刪減，在他所編的美學雜誌上發表，但韋伯忠告盧卡奇必須先完成一本美學的系統著作，才有機會獲得哲學教授一職^⑬。

雖然盧卡奇聽從了韋伯的忠告，寫了一些美學的稿子（後來被稱為《海德堡美學》），但一次世界大戰爆發，不但打消了他

在海德堡大學教書的念頭，也使他放棄了美學的寫作。主要原因是對德國當時知識分子對戰爭的積極擁護反應感到失望與震驚^⑤。由於把大戰視為一嚴重的文化危機，他覺得做個海德堡大學講師的目標已沒有什麼意思，只有推翻既存的社會體制，才可解決西美爾及韋伯都已注意到而不能解決的文化問題。這項決定使他永遠離開了韋伯的圈子。韋伯不可能同意他當共產黨，他也不能同意韋伯不積極改造社會。

即使到了晚年，盧卡奇對韋伯在道德上仍很尊重，因為他認為韋伯是一個很誠實的人，而且有正義感。韋伯曾私下對他說過，德國人很不幸，因為德國的霍亨索倫王朝不像波旁王朝，沒有人被砍過頭。韋伯也從來不是反猶太主義者。有一次為了推薦教授人選的事，韋伯在回信中提了三個猶太人。接著，他補充說道：「這三人中的任何一位都是絕對適合的人選——他們都很出色，但是你們不會選他們中任何一人，因為他們都是猶太人。所以我再另外提三個名字，他們中任何一個都比不上我前面推薦的三位，你們無疑會接受他們當中的一個，因為他們不是猶太人。」

另一方面，盧卡奇認為韋伯是個篤信帝國主義的人。他提倡自由主義之因，是他相信必須有一個有效率的帝國主義，而自由主義對此有工具價值。韋伯雖是個傑出的學者，但也是個徹底的反革命分子及非理性主義者^⑥。

3. 雅斯培 也是韋伯圈子的常客，與盧卡奇常見面，有一定的友誼。1915年，盧卡奇收到徵召入伍令。他到雅斯培那裏去求助，請他開張證明可以使他避免參戰。雅斯培與當時許多其他德國學者一樣支持戰爭，開這種證明有違他的信念。他問盧卡奇是

否因為怕死而不想參戰。盧卡奇的回答是：「我當然害怕。要是到戰爭結束時才徵召我入伍，那我一定不會要求你開醫生證明。」結果雅斯特幫了盧卡奇這個忙^⑥。

除此之外，我們在前面已提過，盧卡奇的第一任妻子曾為布魯諾的精神病向雅斯特寫信求救。盧卡奇也曾為此事寫信給雅斯特。

1946年，他們曾在日內瓦第一屆國際哲學會議上碰頭，激烈辯論與歐洲精神有關的問題^⑦。

4. 布洛赫 另一位當代知名的哲學家，也是西美爾的學生。他在1910與盧卡奇相識後，曾對盧卡奇的思想產生深刻影響。布洛赫說服盧卡奇有可能按傳統方式或亞里斯多德、黑格爾那樣的方式搞哲學。在布洛赫的影響下，盧卡奇才在1912年由佛羅倫斯移居海德堡。此外，布洛赫輕視新康德主義，並提倡把理想與現實結合在一起的烏托邦主義，對盧卡奇都產生過影響。

布洛赫對盧卡奇的初步印象很壞，因為他認為盧卡奇是一個唯美主義者，而且不是嚴肅的人。盧卡奇聽到這種批評時，他的回答是：「不必要求一個偉大或重要的哲學家也能很好的了解人。」這回答使布洛赫改變了偏見。

一次大戰後，他們的關係已日趨疏遠。1938年，他們在雜誌上論戰有關表現主義的問題，關係更冷淡。但盧卡奇始終認為布洛赫是「完全值得尊敬與非常正直的人」^⑧。

5. 湯馬斯·曼 在第一節中我已說過，曼曾為出書的事到盧卡奇家中作客，盧卡奇的父親也曾請曼到維也納時順便探望他的兒子。盧卡奇與曼於1922年真的在維也納會面時，他曾用一小時

向曼解釋他的理論。在事後，曼所獲得的印象是：「當他談話時，他是對的，到後來，當結果變成幾乎令人不愉快地抽象時，一種理智的高貴及正直仍然遺留下來。②」

1919年9月，匈牙利政府向維也納政府要求引渡一些當時在維也納流亡的匈牙利共產黨員。爲了避免使盧卡奇被引渡，他的朋友在報紙上寫聯名信向政府請願。湯馬斯·曼及其兄海因利希曼也在簽名之列，但韋伯拒絕簽名③。

有一次，一個波蘭共產黨員被審判時，盧卡奇寫信給湯馬斯·曼，請他向官方發一封抗議信。湯馬斯·曼的回信中說他剛在波蘭參加過一次作家俱樂部的會議，其中的意識形態論戰很美妙，與政治完全不同，因此他不想介入政治。盧卡奇回了一封極粗暴的信，指責湯馬斯·曼在作家代表會上發言支持波蘭領袖的半法西斯主義時認爲政治妙極了，但問題涉及一個正直共產黨員的生命安危時，政治就突然變成骯髒了。三天之後，湯馬斯·曼居然回信表示他已拍電報去營救該共產黨員④。

盧卡奇對湯馬斯·曼的小說有很高的評價，並且曾發表一系列評論這些小說的論文。這些論文收集成冊，在1955年湯馬斯·曼七十歲生日時出版。1949年湯馬斯·曼看過一篇盧卡奇論他的小說的文章後，寫信給葛楚德。在信中他說，他不但以強烈的興趣及興奮來讀那篇論文，並且用「我們時代真正最重要的文學批評家」來稱呼盧卡奇⑤。盧卡奇則認爲湯馬斯·曼是當代最偉大的資產階級寫實主義作家。西方文學應走的路向是湯馬斯·曼的寫實主義，而不是卡夫卡式的現代主義。

1962年，盧卡奇在《湯馬斯·曼論論集》的序言中說：「托

尼奧克魯格 (Tonio Kröger) 的問題……在決定我自己早期作品的主線方面是一主要的影響。」《托尼奧克魯格》是湯馬斯·曼的一短篇小說。所謂「托尼奧克魯格」的問題正是藝術與生活之間的鴻溝，一個敏感的青年人與多數只生活而不反省的人之間的鴻溝。托尼奧羨慕那些能享有平凡的幸福的人，他自己則只能理解生活而不能真的過幸福的生活。盧卡奇在青年時代就把自己視為這種人^②。

湯馬斯·曼在維也納見過盧卡奇。不久之後，他就塑造出《魔山》中的納卜達 (Leo Naphta) 這個人物。納卜達的相貌長得像1920年代的盧卡奇，而且也是個恐怖主義的辯護者與反對資產階級民主的人。雖然他是耶穌會的會員，但他渴望將天堂在人間實現。盧卡奇晚年被訪問時曾表示知道自己就是納卜達的原型，但指出湯馬斯·曼也將他改造過以適合情節的需要。例如，盧卡奇並不像納卜達一樣有宗教狂熱，也不像納卜達那樣否定啓蒙運動及民主。依盧卡奇，一位美國教授曾寫信告訴他，曼的名著《魂斷威尼斯》的手稿中有好幾段引用《心靈與形式》，但沒有加任何引號^③。

6. 布萊希特 德國左派新潮劇作家，也是當代最著名的劇作家之一。1930年代，他爲了捍衛表現主義，曾寫文章批判盧卡奇。但後來，盧卡奇在莫斯科時，布氏曾去探訪他，澄清了一些誤會。他們從此都保持良好關係。二次大戰後，布氏回到柏林。盧卡奇也常去柏林，並且每次去總要拜訪布氏。他們討論問題時發現彼此的立場很接近。布氏去世後，他夫人曾邀請盧卡奇在布氏的葬禮中說話^④。

盧卡奇對布萊希特的早期作品沒有好評，因為它們走教誨主義（didacticism），過分想把理智的原則加諸觀眾^⑥。至於布氏的戲劇理論，盧卡奇也認為有混亂與錯誤之處。例如布氏強調的間離效果（alienated effect）是多餘的，因為戲劇本身的呈現方式已有此效果，不需另加。重要的是感性與知性、個性與普遍性在戲劇中的合一^⑦。盧卡奇對布氏後期作品的評價是很好的。

7. 巴拉茲 猶太人，也是匈牙利著名的劇作家詩人、電影理論家。他也曾為匈牙利著名音樂家巴爾托克（Bela Bartók, 1881-1945）合作編寫歌劇及芭蕾舞劇。他是青年盧卡奇志同道合的好友之一。他們曾一起組織劇社（Thália Society）、討論會，一起作西美爾的學生。

1915年12月，一羣匈牙利的前進作家、藝術家與哲學家開始在巴拉茲家中每星期日聚會一次討論哲學、美學與倫理學方面的問題，形成所謂「星期日圈子」（Sunday Circle）或「星期日俱樂部」。這個定期聚會的發起人雖然是巴拉茲，但在思想上的真正領袖是盧卡奇，所以它亦被人稱為「盧卡奇圈子」。其他著名的成員包括曼漢、豪塞等。巴爾托克與普蘭儀兄弟也偶爾參加過聚會。盧卡奇所以能成為這圈子的領袖，是因為他在思想上比較成熟，對各成員的影響力較大^⑧。

1917年春，星期日圈子的成員決定開辦一間「人文學科的免費學校」。巴拉茲向政府教育機構借了教室，安排了三月至七月的演講。這些演講的內容並非一般性的導論，而是嚴肅地討論與現實環境有關的文化問題。圈內的成員都在免費學校作了演講。葛楚德就是在1918年春，聽過盧卡奇在此校中所講的倫理學課

程，才與他親密起來。

盧卡奇寫過一些書評讚賞巴拉茲的劇作，並在《現代戲劇發展史》中提及他。1919年，盧氏在教育部掌權，曾委派巴拉茲當劇院改革委員會及作家指導會的委員。

- ① 《社會存在的存有論》有部分曾被譯為英文。見 Lukács, *The Ontology of Social Being, 1. Hegel*, trans. D. Fernbach (London, 1978); *The Ontology of Social Being, 2. Marx*, trans. D. Fernbach (London, 1978)。此書導論部分已有中譯本《社會存在的本體論》，沈耕等譯（北京，1987）。《審美特性》（*Die Eigenart des Ästhetischen*）第一卷已有中譯本，徐恆醇譯（北京，1986）。
- ② 見 G.H.R. Parkinson, *Georg Lukács* (London, 1977), p. 1. T. Reckmore, *Lukács Today* (Dordrecht, 1988), p. 1. 湯馬斯·曼曾稱盧卡奇為「我們時代真正最重要的文學批評家」。見 Éva Fekete and É. Karadi ed., *György Lukács: His Life in Picture and Documents* (Budapest, 1981), p. 204。以後引用此書時一律簡稱 LP。本書之插圖一律出自此書。
- ③ 例如 L. Congdon, *The Young Lukács* (Chapel Hill, 1983)。以後此書簡稱 YL. Mary Gluck, *Georg Lukács and His Generation, 1900-1918* (Cambridge, 1985)。此二作澄清了不少青年盧卡奇之謎。參考 J. Marcus and Z. Tarr, eds., *Georg Lukács* (New Brunswick, 1989), p. 1.
- ④ PL, pp. 8, 128.
- ⑤ PL, p. 33.
- ⑥ YL, p. 4.

- ⑦ *YL*, p. 4.
- ⑧ G. Lukács, *Record of A Life: An Autobiographical Sketch*, ed. I. Eörsi (London, 1983), p. 150。以後此書簡稱 *RL*。
- ⑨ 杜章智編，《盧卡奇自傳》（北京，1986），頁 206。這是依據盧氏自己所寫的簡歷。J. Marcus 與 Z. Tarr 說科羅茨瓦今在羅馬尼亞境內，盧氏的法學博士得自 Kolozsvár 大學。見他們所編的 *Georg Lukács*, p. 2.
- ⑩ Parkinson, op. cit., p. 3。雖然盧氏在1906至1907已在柏林，但一直到1909至1910才去上西美爾的課。狄爾泰當時也在柏林大學任教，盧氏也去聽過他的課。*YL*, p. 26.
- ⑪ *PL*, p. 56.
- ⑫ *YL*, pp. 85, 113. Congdon 說拉斯克對盧卡奇的思想方向有「持久的影響」，盧氏自己卻說「根本沒有拉斯克會影響我的問題」。見 *RL*, p. 38.
- ⑬ 他在 *RL*, p. 159 說：「轉向共產黨員，是我一生最大的轉捩點。」又在 p. 54 說他加入共黨的時間是1919年12月中旬。但 Parkinson 說是在12月2日 (op. cit., p. 5)。
- ⑭ *RL*, p. 45。亦參考 *YL*, p. 96. Congdon 指出支持戰爭的思想家包括上述柏格森等人。
- ⑮ 這是費希特在 “Characteristics of the Present Age” 一文中對他的時代的描寫。詳見 Fichte, Werke, Vol. 7. *YL*, p. 109.
- ⑯ *YL*, pp. 140-1. Parkinson, op. cit., pp. 5-6.
- ⑰ *YL*, pp. 156-8.
- ⑱ *YL*, pp. 172-3. *LP*, p. 126.
- ⑲ 見1969年盧卡奇答南斯拉夫記者的訪問，收錄於 G. Lukács, *Marxism and Human Liberation*, ed. E.S. Juan (New York,

1973) 。此處參考 pp. 318-9.

- ⑳ 這是他在答英國《新左派評論》記者訪問時所說的話。見 *RL*, p. 177.
- ㉑ 同註⑳。
- ㉒ *RL*, p. 178. 布魯姆政綱的英譯本見 Lukács, *Tactics and Ethics*, trans. M. McColgan (London, 1972), pp. 227-53.
- ㉓ *RL*, p. 81.
- ㉔ *RL*, p. 82.
- ㉕ 此文 (〈對《歷史與階級意識》的自我批評〉) 收錄於杜智章編《自傳》頁216-24。
- ㉖ 見收錄於杜編《自傳》中之〈我走向馬克思的發展 (1918-1930)〉一文, 頁247。
- ㉗ *RL*, p. 100.
- ㉘ *RL*, p. 101。但這種辯護並不能停止人們對他的批評。詳見 D. Pike, *Lukács and Brecht* (Chapel Hill, 1983).
- ㉙ *RL*, p. 97.
- ㉚ *LP*, pp. 208-9. Parkinson, op. cit., p. 13.
- ㉛ *LP*, p. 218. Parkinson, op. cit., p. 14.
- ㉜ 盧卡奇對他臨陣脫逃的事頗感後悔, 但他說是由於當時開了一天會, 又在半夜被叫醒, 在「筋疲力盡」的情況下同意避入領事館。在被捕後的受審期間, 他被要求提出對納吉不利的證據, 因為人們知道他在政策上並非納吉的追隨者。但盧卡奇說他的回答是: 「一旦納吉與我兩人在布達佩斯街頭自由漫步, 我就會很樂意公開我對納吉活動的意見。但我不能自由表達關於我的牢獄同伴的意見。」參考 *RL*, pp. 131-3.
- ㉝ Parkinson, op. cit., pp. 14-5.

- ③④ *LP*, p. 257.
- ③⑤ 本章有關伊爾瑪之事蹟參考 *YL*, pp. 43-8, 65-9.
- ③⑥ *YL*, p. 65. 有關盧與伊之間的通信見 *Georg Lukács: Selected Correspondence, 1902-1920*, trans. J. Marcus and Z. Tar (New York, 1986)。以後此書簡稱 *SC*。
- ③⑦ Lukács, *Soul and Form*, trans. A. Bostock (London, 1974), p. 33.
- ③⑧ *YL*, p. 65.
- ③⑨ *LP*, p. 53.
- ④⑩ 此文的英譯本見 *Philosophical Forum* (1972), Spring-Summer.
- ④⑪ *YL*, p. 142.
- ④⑫ *YL*, p. 90。有關她與盧的關係，參考此書 pp. 90-2, 116-7. *RL*, pp. 47, 155。盧認為她是一「極有才華的畫家」，匈牙利的文學作品中也常提及她。但由照片看，她顯然不能算「美麗」。
- ④⑬ *YL*, p. 147; *LP*, p. 27.
- ④⑭ *RL*, p. 70.
- ④⑮ *LP*, p. 124; *RL*, pp. 71, 160.
- ④⑯ *RL*, p. 160.
- ④⑰ *RL*, p. 157; *YL*, p. 148。盧氏在此用到 *Gemeinschaft* 是頗有意思的。參考本章第五頁。
- ④⑱ *YL*, p. 133.
- ④⑲ *RL*, p. 71.
- ⑤⑰ *LP*, p. 133.
- ⑤⑱ *LP*, p. 234.
- ⑤⑲ *RL*, p. 37.
- ⑤⑳ 此段及上段所論，參考 A. Arato and P. Breines, *Young*

Lukács and the Origin of Western Marxism (New York, 1977), pp. 16-7。在《金錢哲學》中，西美爾指出資本主義社會的金錢經濟與勞動分工造成主體（心靈）文化與客體文化（體制、產品）的嚴重疏離。此為現代文化的悲劇本質。見 *YL*, pp. 24-5。

- ⑤4 參考 *Gluck*, op. cit., pp. 146-7。
- ⑤5 *RL*, p. 38。
- ⑤6 *LP*, p. 30。
- ⑤7 *Gluck*, op. cit., p. 147。但相同的引句在 *YL* (p. 74) 中說是「哲學上的莫內 (Monet)」。
- ⑤8 *Arato and Breines*, op. cit., p. 50。
- ⑤9 *YL*, p. 85。Hönigheim, *On Max Weber*, trans. J. Rytina (New York, 1968), p. 28。
- ⑥0 *Arato and Breines*; op. cit., p. 51。
- ⑥1 *Weber, The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (New York, 1958), pp. 54-5。此外，亦應參閱 p. 181，韋伯在該處把資本主義經濟體制比喻成「鐵籠」。
- ⑥2 引自 *YL*, p. 85。
- ⑥3 中譯本見杜編《自傳》，頁206-9。
- ⑥4 參考 *SC*, pp. 255-9, 263-4。韋伯早在1912年就曾為盧卡奇在海德堡大學謀教職之事出過力。見 *SC*, p. 204。
- ⑥5 *LP*, p. 64。海德堡大學的文學院院長曾在1918年12月7日（見 *SC*, p. 289）寫信通知盧卡奇他的申請不通過，理由是他是一個匈牙利籍的外國人。
- ⑥6 以上兩段所述見 *RL*, pp. 175-6。
- ⑥7 *RL*, p. 46。
- ⑥8 見 H. Saner, *Karl Jaspers*，中譯本（北京，1988），頁74，

229-30。依馬勒龐蒂與戈德曼，盧卡奇是這場辯論的勝利者。

- ⑥⑨ 以上三段，參考 *RL*, p. 38, 127. *YL*, pp. 72-5, 81-2。他們的筆戰是寫實主義與表現主義之爭。這些文章收錄於 R. Taylor ed., *Aesthetics and Politics* (London, 1980)。
- ⑦⑩ *LP*, p. 128. *YL*, 187. Congdon說這是他們唯一的一次見面，但此說顯然有誤。他們1955年在威瑪仍見過一次。見 *LP*, p. 223. *RL*, p. 95。
- ⑦⑪ *YL*, p. 169。但韋伯說，他沒有參加簽名是因為他已為盧卡奇的事寫信給匈牙利的司法部長，並且在信中已坦言他不會加入任何政治行動。見韋伯在1920年寫給盧氏的信 (*SC*, p. 282)。
- ⑦⑫ *RL*, pp. 95-6。
- ⑦⑬ *LP*, p. 204。
- ⑦⑭ *YL*, pp. 22-3, 187。
- ⑦⑮ *RL*, p. 93。此處所說的美國教授是 Judith Marcus。見其所著“Georg Lukács and Thomas Mann”一文，收錄於 J. Marcus and Z. Tarr eds., *Georg Lukács*。關於盧氏與曼的更詳細的討論，見 J. Marcus, *Georg Lukács and Thomas Mann* (Amherst, 1987)。
- ⑦⑯ *RL*, pp. 178-9。
- ⑦⑰ Parkinson, op. cit., p. 108。
- ⑦⑱ B. Királyfalvi, *The Aesthetics of György Lukács*, p. 95。
- ⑦⑲ 此段及後面有關此圈子的事蹟，見 Gluck, op. cit., Ch. 1; *YL*, pp. 118-26, 157-9。

第二章 文學批評與世界觀

《心靈與形式》是盧卡奇在 1911 年出版的第一部著作，也是他的成名作^①。當時他只有二十六歲，在思想上深受新康德學派、狄爾泰的生命哲學及西美爾的社會學的影響。在內容上，這部書大致上是文學論文選集。這些論文雖在不同時間所作，但顯然有一些共同的觀念（如世界觀、形式、命運、心靈、渴望等）將它們貫穿起來。爲了使讀者對此書內容有初步的認識，簡單介紹一下各章的題目及所討論的對象是有幫助的。

第一章：論論文（essay）的本性及形式。這是篇寫給盧卡奇年輕時的好友波頗（Leo Popper）的一封信，討論的是這些論文的特質與統一性^②。

第二章：柏拉圖主義、詩與形式。與第一章一樣討論文學批評的特性。論及的對象是卡斯訥（Rudolf Kassner, 1873-1959）。一位奧國的文學批評家，專長是對紀德的研究，也是著名詩人里爾克的好友^③。

第三章：生活對形式的顛覆。論丹麥名哲學家齊克果一生的悲劇性。

第四章：論浪漫主義的生命哲學。論及德國十八世紀著名浪漫詩人及批評家諾瓦利斯 (Novalis, 1772-1801)。

第五章：資產階級的生活方式及為藝術而藝術。談的是德國十九世紀著名小說家施篤姆 (Theodor Storm, 1817-88)。施氏的代表作之一是《茵夢湖》。

第六章：新孤獨及其詩。論德國當代著名詩人蓋歐格 (Stefan George 1869-1933) 的詩。

第七章：渴望與形式。談法國當代小說家菲立普 (Chales-Louis Philippe) 的小說。

第八章：時刻與形式。論奧國作家畢爾霍夫曼 (Richard Beer-Hofmann)。

第九章：富有、混亂與形式。以對話形式論英國十八世紀小說家史特恩 (Lawrence Sterne, 1713-68)，現代主義小說的始祖，代表作是《崔斯全珊地》(*Tristram Shandy*)。

第十章：悲劇形上學。論德國當代悲劇作家及盧卡奇的好友恩斯特 (Paul Ernst, 1866-1933) 的悲劇。

這些文章大都是以印象主義方式寫成，帶有頗強的感性筆調及詩人的情緒。雖然有一些基本觀念貫穿全書，但盧卡奇對它們並沒有小心地下定義，文章中的意旨往往閃爍不定，也缺乏嚴謹的論證，初讀者在了解上會有困難。有些盧卡奇重視的作家（如卡斯訥、菲立普、畢爾霍夫曼等）迄今已鮮為人所知了。但對了解盧卡奇的思想來說，此書顯然有其重要性。此外，還有一些因素也使此書受到學者注意。其一是此書中的不少觀念（特別是「悲劇形上學」中的論點）被當代著名的新馬克思主義文學批評

家及理論家戈德曼用來解釋拉辛（Racine, 1639-99）及巴斯卡（Pascal, 1623-62）的悲劇世界觀^④。其二是書中含有一篇討論齊克果的文章，是當代哲學家論齊克果的最早文章之一。加上盧卡奇在此書中大談世界觀、悲劇、死亡、孤獨等人生問題，使此書堪稱存在主義式的作品。最後，值得一提的是湯馬斯·曼對此書的稱讚，並且在寫作《魂斷威尼斯》時曾深受此書的影響^⑤。

由哲學觀點看，此書最令人感興趣的地方是，它一方面清楚規定了文學批評的特性，另一方面把文學批評與世界觀的關係緊密地拉在一起。就前者而言，它特別把文學批評家與文學家（簡稱詩人）作一對照。就後者而言，它特別提到一種悲劇的世界觀。對於任何想了解《心靈與形式》的人來說，這些都是最基本的主题。因此，也是本文所討論的對象。

一、文學批評家與文學批評

一般而言，文學（詩、小說、戲劇）製造的是一種人生的表象，它藉著虛構的人物及其境遇來表現人生問題。哲學則在抽象的概念層次分析與討論人生問題。文學批評的主要工作是什麼？多數人認為它的主要工作就只在解釋文學作品的含意，使它們易於被了解。但盧卡奇認為這種看法並不正確，因為他相信批評家永遠要通過文學作品去談論「生命的終極問題」（9）。批評家必須體會文學作品的形式所隱藏的心靈內容，並且將它表現出來（8）。換言之，批評家的主要工作在體會與發掘隱藏在作品中的世界觀，甚至進而對此世界觀提出批評。英國詩人阿諾德（

Matthew Arnold, 1822-88) 的名言之一是「詩是對生命的批評。」^⑥其實，若依盧卡奇，文學批評與哲學更是如此，只不過它們的方法不一樣而已！

盧卡奇心中的文學批評雖富有哲學意味，但它尚未達到哲學那種高度的系統化及概念上的清晰性。他的這本文學評論集只是通往系統美學的序曲（17）。換言之，我們可把盧卡奇心中的文學批評視為哲學與文學的中介，就像文學批評是文學與人生之間的中介一樣。

依盧卡奇，文學批評與藝術的相似性較與科學的相似性為大。他的理由是：

科學以其內容打動我們，藝術以其形式；科學提供我們事實與事實之間的關係，但藝術提供我們心靈與命運（3）。批評家的工作就是揭露藏在作品中的心靈與命運，此兩者皆與作品所表現的世界觀息息相關^⑦。這就是何以舊的科學作品會隨著新知識的出現而失去價值，但舊的文學批評迄今仍被我們研讀（2）。

另一個理由是，對同一詩人（如歌德），可有不同的批評家。他們對歌德的解釋，形成了不同的歌德形象。但這些不同的文學批評之間彼此並不會互相矛盾，因為並沒有一個「真正的」歌德可以拿來與他們的解釋相比較，以它為客觀與外在的標準來決定孰是孰非（11）。事實上，可以有「許多歌德，彼此各不相同，並且每一個都與我們的歌德不同，都可以使我們相信他們的生命」（11-2）。另一方面，「如果我們的看法被其他人表現，但沒有那令它們有獨立生命的生氣，也會令我們失望」。批評家

在一開始的時候 追求的是真理，但到頭來所能找到的只是生命 (12)。

批評家與詩人都是形式或世界觀的提供者。他們也都是在生活之外，為創造或揭露形式而工作的人。他們都渴望能藉形式的發現，超越生活中的偶然世界。對他們而言，重要的是工作，生活本身反而不值一顧(22)。但他們之間也有明顯的不同或對比。首先，詩人直接創造形式，批評家則是通過詩人的作品來談論形式。這使得批評家的作品往往帶有反諷性質：

我所說的反諷在於批評家永遠談及生命的終極問題，但他使用的調子，蘊含他只是論及書與圖畫，只是論及真正生命的不重要而漂亮的點綴——而即使這樣，也不是他們的內在本質，而只是它們的美麗與無用的外表 (9)。

這也使批評家成爲一個柏拉圖主義者。盧卡奇所以把批評家視爲柏拉圖主義者，一方面可能因爲批評家是個對觀念與形式有興趣的追求者，另一方面也因爲柏拉圖的成就之一在賦予蘇格拉底的神話一形式，並利用蘇格拉底的命運來表達自己對人生問題的看法 (13)。批評家與詩人的關係頗像柏拉圖與蘇格拉底的關係。

批評家與詩人的另外一點明顯不同是，他雖不像詩人那樣老是在說自己，但他在了解詩人作品的過程中卻接觸到自己的深層自我。

詩人老是談他自己，不管他唱的是什麼。柏拉圖主義者永遠不敢公開想自己的事。他只能通過別人的作品來經歷他自己的生命，而藉了解別人，他更接近了自己的自我 (21)。

柏拉圖主義者，如他要說些關於自己的話，必須通過別人的命運……以便能洞察他自己心靈的最深祕密（26）。

由於評論作品與批評家的深層自我的這種相關性，每個批評家都會有其特別喜愛的詩人。他的心靈對這個詩人的作品特別有感受，也解得特別好。「每一個柏拉圖主義者說及詩人時，他就說了他最有意義的話。可能有一神祕的定律決定著那一個詩人將被配給那一個批評家，使他可用這種特殊的方式來談他。（26）」

批評家與詩人的不同當然不限於此處所提到的這兩點，但這兩點顯然是較重要的。

二、世界觀的含意與重要性

在盧卡奇對批評家的看法中，最突出的是他認為批評家的工作在體驗作品中的心靈內容，發現其統一的形式或世界觀。這是批評家最重要的時刻，是個「命運的時刻」或「神祕的時刻」，把「內在的與外在的，心靈與形式」都結合在一起（8）。

世界觀對文學批評所以重要，是因為它不但可賦予整個文學作品的統一性，而且也是區分文學形式的基本原則。就實際人生而言，它可以說是使一個人的生命具有形式的動力（7）。但在《心靈與形式》中，盧卡奇並沒有為「世界觀」下定義。由全書的內容看，「世界觀」並不單指對世界與人生整體的看法或立場，它也指將此看法或立場體現於一種生活方式或文學的寫作方式之中。所以「世界觀」並非一純抽象的或理論性的概念，而是與實踐活動有密切關係的「人生哲學」。我們可由盧氏對諾瓦利

斯的詩及施篤姆的短篇小說的討論中清楚看到這點。

諾瓦利斯是德國十八世紀末期浪漫主義詩人的代表。體現在他的詩中的浪漫主義生命哲學或世界觀大致有五點：(1)反對資本主義的社會現實及理性主義，故意由生活中撤退；(2)全心致力於在內心世界從事文學與藝術等文化創造；(3)將所有的事物都詩化，把內心所作的詩與外在現實等同，但並不致力於塑造或改造自己的命運；(4)對中世紀有種浪漫的崇拜，對自己的目標帶有宗教式的情操；(5)拒絕承認生命的悲劇性，使悲劇完全由世界消失成爲它最高的願望。這不只是諾瓦利斯個人的世界觀，而是當時一羣在耶拿城附近的年輕詩人共有的世界觀。它使我們想起盧卡奇在《小說理論》中對「幻滅的浪漫主義」的一些描寫，也使我們想起他在後期常提到的「浪漫主義式的反資本主義」。

對浪漫主義的世界觀，盧卡奇採取了批評的態度。他認爲「汎詩化」的結果使夢與現實失去界限，把內心的世界當成唯一的世界使詩與現實世界的緊張對立關係消失。但此對立正是一種真實的創造價值的力量 (50)。

施篤姆的世界觀是資產階級式的。它體現於資產階級的生活方式之中。這種生活方式的特點在於在生活上強調一種斯多噶式的禁欲主義及工作倫理，把努力工作當作天職或義務，忽略使生命與心靈獲得當下滿足的享受。這種世界觀支配下的詩人儘管在作品上能表現一種完美與優異的技藝，但實際的生活卻是狹窄的、無光彩的。工作（藝術）與生活是對立的。即使在最大打擊之下，個人仍得活下去，繼續工作下去，因爲「工作即是人生的意義」(57)。施氏是十九世紀中葉老派資產階級的代表 (62)。

這類資產階級比較有文化教養，生活在一共同體之中，也強調個人對共同體的奉獻。「故鄉、家庭階級對他們來說是決定其他一切事物的經驗(62-3)。」但這種生活方式已開始朽壞。面對這種情境，施氏所採取的不是逃到過去，而是帶著堅定力量與辭讓之心面對新生活。此即施氏短篇小說中的世界兼具傷感（對自己生活方式的消逝）與堅定（面對新生活方式）兩種情調。由於有這種斯多噶主義的堅強意志，施氏從不是一「問題人物」，他的生活是健康的，永遠避免了悲劇的可能性（59）。但缺點是他從不主動與積極地去面對挑戰與改造環境（68）。

施篤姆的世界觀使他基本上只能是個短篇小說與抒情詩的作者，而寫不出像巴爾扎克或托爾斯泰那種包羅萬象、呈現整體的長篇小說。他的作品中的一種細膩精緻的審美氣氛，看起來像是把實際人生中無法實現的生命光彩移植到藝術之中(55)。這樣，資產階級的生活方式就與唯美主義（「為藝術而藝術」）聯繫起來了。但這裏面似也隱含著一種困難。資產階級的生活方式那麼強調倫理學的重要，因此也難免要追問藝術的功用。但唯美主義卻強調自足的創作經驗，不去追究藝術在道德與社會上的效益。「工作過程是決定性的，不是結果(62)。」

爲了進一步了解世界觀的含意及其對文學批評的重要性，我們必須參考盧卡奇的處女作《現代戲劇發展史》以及一些後期的著作^②。

在《現代戲劇發展史》中，盧卡奇已經指出文學史應注重探討的是文學的形式，而不是內容。作品的內容總是有時間性的，當時空改變了，本來很吸引人的暢銷書可以對讀者完全失去吸引

力，但文學的形式來自作者的世界觀，它並不會受時間侵蝕。世界觀根植於作者心靈的形上真實之中，是作品中有普遍性與哲學意味的部分。就內容（特別是心理學上的）來說，尤里匹底斯的悲劇雖然比較豐富，但就世界觀而言，沙弗克里斯的《依底帕斯王》、《安提戈妮》顯然迄今更有生命力。

作品中隱藏的世界觀既是美學的範疇，也是社會學的範疇。由社會學的角度看，一種世界觀所以會體現於某作品，總有一些社會經驗為基礎。因此，愈能與一時代氣氛相一致的文學形式（世界觀）愈能有影響力。總之，文學的形式或風格背後隱藏著作者的世界觀。我們對它們既可作審美價值判斷，也可作社會學的分析。

盧卡奇對悲劇的分析是個很好的例子。他認為悲劇產生的時代是一統治階級衰落的時代。當那些代表此階級的英雄看到他們的典型經驗（即最能反映該階級命運的經驗）在眼前崩潰時，就形成悲劇經驗。一作者要寫出真正的悲劇，就必須要有這種經驗及一種悲劇的世界觀。身處上升階級的人，由於生活中沒有真正的悲劇經驗，所以寫不出真正傑出的悲劇。歌德與席勒的悲劇所以不及易卜生的悲劇來得成功，就是這個緣故。歌德與席勒屬於資產階級，而又身處此階級正在上升的階段。易卜生則身處資產階級在衰落的時代，他寫的悲劇充分暴露了資產階級的現代處境：人與人之間嚴重疏離與不能相互了解。但他的早期戲劇並不完全成功。例如《傀儡家庭》把娜拉寫得太好，她的丈夫寫得太壞，並不能反映現代人的精神處境。過強的教誨主義與改革社會的要求使悲劇被犧牲掉了。他的最佳悲劇（如 *Rosmersholm*）是在

他放棄社會改革的熱望之後寫出的。

除了悲劇之外，盧卡奇在他的戲劇史中也檢討了自然主義、印象主義以及象徵主義等戲劇形式，並且分別提出批評。這些檢討與批評皆與世界觀有關。例如他說自然主義的戲劇雖與馬克思主義一樣關注社會上貧困階級的苦難，但自然主義只注意這些苦難的直接原因，而未能像馬克思主義的世界觀那樣能洞察這些苦難的深層原因。印象主義的戲劇只集中表現孤立個人的主觀印象與破碎的經驗，它背後的世界觀是種虛無主義與懷疑主義。至於象徵主義，雖然在裝飾性的技巧上有新意，但未能創造出新的悲劇或戲劇，因為他們的形式不是基於一新型世界觀的經驗之上，而是基於風格上的設計。

在1936年所寫的〈敘述還是描寫？〉一文中，盧卡奇不但對「世界觀」下了一定義，並且指出它的重要性^⑥。

一部文學作品在其組織原則上是由作者的世界觀所決定的。

一作家的世界觀只是他生命經驗之整體的濃縮，被提昇到某一普遍化的高度。它對作家的重要性……在於它提供了一機會把生活中的矛盾組成一豐富而有秩序的串連，而且在事實上它形成了正確感受與正確思想的基礎，在此基礎上，正確的寫作才可建立。

沒有一世界觀就不可能正確的敘述或達成一種組織，這種組織能反映分殊的與史詩地完整的各種生活。

以上這些論點雖取自後期作品，但對了解《心靈與形式》的主題是頗有幫助的。基於這些論點，盧卡奇對自然主義與現代主義的小說中所隱含的世界觀提出了尖銳的批判^⑨。但在《心靈與形式》第九章論史特恩的小說那篇對話錄中，我們已經可以見到這種批判的端倪。

史特恩雖然是十八世紀的英國小說家，但他的作品被認為是當代意識流小說的始祖。對話中的主角是兩個大學生——文生與尤欽。文生站在現代主義的立場，全力為史特恩辯護。史氏的小說看起來相當雜亂無章，缺乏剪裁與組織。但文生認為這並不是他不能寫組織嚴謹之作，而是他根本不需要這麼做。

如果他的世界觀……他感受與表現世界的方式是由一無限的主體性與對萬物的浪漫主義與反諷的遊戲態度所組成的，嚴謹的寫作方式對他還重要嗎？沒有一個作家與作品所給予我們的會多過在能反射所有世上光線的鏡中反映世界（139）。

換言之，文生認為史氏的小說雖故意不講究組織的嚴謹，但它所反映出來的世界比其他的小說更真實、更豐富。尤欽代表盧卡奇立場，全力反駁文生的論點。他認為並非所有的主體活動都可作為反映世界整體的鏡子。一個心靈中有些表現是令人感興趣的與有重要意義的，但也有許多是偶然的、不重要的、無趣的。

他〔史特恩〕沒有將其作品加以組織，因為他缺乏組織的最基本的先決條件，選擇與評價的能力。史氏之作是一未經選擇之材料的濁流。它們是無形式的，因為他能永遠寫下去，他的死亡意味他的作品中止了，但不是他的組織。

史氏的作品是無形式的，因為它們是可以無限延伸的，但無限的形式並不存在（143）。

這場辯論的最後勝利者雖是尤欽，但反諷的是，他們所想爭取的唯一聽眾，也就是他們所戀愛的對象，卻被文生所贏得。在這場辯論的簡短的摘要中，我們不但可看到盧卡奇早期與後期思想的連續性，也可看到世界觀批評是文學批評的本質。由於這個緣故，他常把一作家的作品當作一整體來討論，比較少以個別作品為對象，在內容上作詳細的分析。

三、悲劇世界觀、悲劇與偉大時刻

「形式」是《心靈與形式》中最常見的概念。在全書所含的十篇論文中，有六篇的題目都有「形式」出現，其餘四篇在內容上也與形式有關。但「形式」在此書中除了指「世界觀」及文學形式（或文類）之外，有時也指生命形式（life form）。生命本身是混亂的，必須由主體賦予它某種形式才能成為有意義的人生。但與文學作品中那種完美的形式比起來，人的生命形式是短暫、有歧義與不純的。〈悲劇形上學〉是《心靈與形式》的壓軸之作。在此文之中，盧卡奇藉討論恩斯特的悲劇，提出了一種悲劇的世界觀。這種世界觀與有意義的生命形式無法在當代社會中實現有關，它也是盧氏自己的立場所在。

悲劇世界觀的主要內容涉及現代人的存在處境。一方面，科學與哲學的雙重挑戰使中古以來支配西方文化的基督教世界觀已分崩離析。上帝已成一漠不相關的旁觀者或隱藏的上帝。另一方

面，在資本主義理性化的經濟體制支配下，現代人已被迫生活在一絕對疏離與無靈性 (soulless) 的社會中。人的心靈「從沒有在這樣絕對的孤獨中行走於被遺棄的路上」(154)。我們在上節中已在論施篤姆的部分談及工作與生活的疏離，在〈悲劇形上學〉中，我們又看到盧卡奇把日常生活與真正的生命互相比較。「在經驗的生活中，真正的生命永遠是不實在的，永遠是不可能的……爲了活著，人必須否定生命 (153)。」此外，盧卡奇認爲日常生活是有歧義及缺乏確定性的。在日常生活中，人只能體驗到自我的邊緣，不能體會到自我的核心或真我 (157)。這些看法顯然預見了海德格在《存有與時間》中的一些對人存在的看法。例如海氏就曾用「陷落」來形容人的日常存在方式，它與人的真實存在方式也是對立的。

疏離的存在狀態使人對真實生命與真實自我有深切的渴望。這種渴望在個別人物身上也許有時能短暫地獲得滿足，但就整個人生而言，任何人都不能使此渴望獲得滿足。這種主觀渴望與客觀現實的不配稱，就形成人的悲劇處境，而這種渴望也就成爲悲劇的形上學之根。

人存在的最深渴望是悲劇的形上學之根：人對〔真實〕自我的渴望，渴望將其存在的狹窄高峯轉化成一遼闊的平原，在其上馳騁著他生命的道路，以及將其意義轉化成一日常的現實 (162)。

「人對真實生命與真實自我的渴望獲得滿足的時刻被盧卡奇稱爲「偉大時刻」」。它是一個發現人生意義或真實自我的時刻。如果在日常生活中我們只能邊緣地經驗到自己，那麼「偉大時刻的

本質就在自我的純粹經驗 (156)。」盧氏的悲劇觀反對那種只停留在呈現生活之表層的那種寫實主義 (159)，而注重呈現人的存有論的或宗教的層面，因為他強調悲劇的本質就在表現偉大時刻。例如伊底帕斯王發現他自己真正身分的時候，或李爾王發現自己對小女兒多麼不公正而與她和解的時候，都可說是偉大時刻。在《小說理論》中，盧氏也曾言及此概念。他指出，在托爾斯泰的《戰爭與和平》中，安得來公爵在對抗拿破崙的戰爭中身負重傷，躺在沙場上望著天上的藍天白雲而有所頓悟的時候，就是一個偉大時刻。在《安娜·卡列尼娜》中，安娜因難產而病危，在面臨死亡時她不但與丈夫和解，而且使丈夫與她的情人也和解了。這也是她生命中的一個偉大時刻^⑩。

偉大時刻是一真實活著的時刻。它是日常生活裏的一個然事件與奇蹟，但它永遠都只是短暫的。所以安得來與安娜在度過死亡的危機之後，就又回到日常生活的俗務之中，偉大時刻所帶來的生命光彩就煙消雲散了。任何想將它普及到整個日常生活的努力都不可能成功。

偉大時刻雖與日常生活互相對立，但它可改變過去與現在的意義；它既是一開始，也是一結束 (158)。對經歷到真實自我而言，它當然意味著新生，但由此去反觀過去的自我與生活，就會感到它們像已死去了一樣。「每人在那種時刻都是新出生的，但也已死去很長的時間 (159)。」在悲劇中，時間的統一與「性格的發展」都指向此一時刻的來臨。悲劇中之形式的最深含意即在將漫無方向的、七彩繽紛的人生之流導向偉大的時刻 (114)。易卜生的悲劇之真諦在「沒有任何關於過去的事物是不可改變的

——過去……不斷地被新的洞見轉化成不同的東西(157)。」

偉大時刻與上帝、死亡及神祕經驗有密切關係。在西方傳統中，上帝代表最高的真實與價值。由於悲劇「開始於神祕力量由人那裏抽取本質的時刻，迫使人成為實質化的時刻」(155)，所以悲劇經驗與面對上帝的經驗相似。「每一真悲劇皆為一神祕劇。它真正的、核心的意義是在上帝面前顯露上帝(154)。」但悲劇經驗與神祕經驗仍有重要的區分。其一是它的本質在真我的發現與肯定，而神祕經驗的本質則在自我的消失。另一點是自我在悲劇經驗中是在掙扎狀態，而自我在神祕經驗中已完全與外界融合。最後一點涉及與死亡的關係。在日常生活中死亡是可怕與無意義的，所以人盡可能將它掩蓋起來。托爾斯泰在《伊凡伊利區之死》中對此現象有深刻的描寫。神祕主義的經驗企圖超越死亡，否定死亡的最終真實性。但悲劇經驗一方面是真我由夢中覺醒的經驗，另一方面也是生死之間的邊界經驗。我們在前面所舉的例子中，偉大時刻都是面對死亡的時刻。但悲劇英雄既不將它掩蓋，也不企圖用神祕經驗來超越。「在所有可能的生活中，悲劇的生活是最堅持現世的(160)。」

偉大時刻不只是悲劇的本質，也是藝術的根源及藝術價值的基礎。「如果我們有任何權利討論藝術的起源，我們就可以說藝術之所以成為可能，特別是寫作藝術之所以有意義，都因為它能給我們那些我們曾討論過的偉大時刻。只由於這些時刻，藝術對我們才成為一生命價值……(114)」

「上帝的隱退，日常生活與真實生命的疏離，工作與生活或幸福的對立，對真實自我與有意義的生活的渴望，這些都是悲劇世

界觀的主要內容，它們在浪漫主義的世界觀與資產階級的世界觀中多少也存在。但浪漫主義與資產階級的文學家（以諾瓦利斯與施篤姆為代表）傾向於否定人存在的悲劇性，青年盧卡奇的悲劇世界觀卻堅持面對它。但這並不表示他的世界觀中有任何正面的主張可以幫助人突破其悲劇處境。

四、結語與簡評

把文學批評與世界觀的問題拉在一起，把揭露作品中的世界觀當作文學批評的主要工作，這些觀念最早是由狄爾泰提出的。狄氏認為人是一種形上學的動物，對世界整體形成一個統一的想法是人心的自然傾向。人生之謎（包括生與死、愛與恨、人與自然的關係等）使任何具有反省心靈的人會從事形上學的思辨，形成一世界觀。藝術家對人生之謎抱嚴肅態度，並且企圖通過他的作品表現他對人生之謎的解答以及對生命經驗的體會。這些都會使他的作品不知不覺中透露某種世界觀。任何世界觀都具有知、情、意的成分，但不同的類型偏重不同的成分。偏重於認知成分的是自然主義或唯物論，巴爾扎克的小說中所表現的世界觀屬此型。偏重於意志成分的是（強調道德）自由的唯心論或主觀唯心論，席勒的作品所表現的世界觀屬此型。偏重於情感的是客觀唯心論，歌德作品中的世界觀屬此型^②。盧卡奇的文學批評觀顯然受狄爾泰的影響。但與狄氏不同的是他並不願停留在相對主義的世界觀學，而進一步提出了世界觀的批判工作。

在《隱藏的上帝》中，戈德曼把盧卡奇的文學批評觀作了更

系統化的發揮。他指出不同的作品與作家之中可以有相同的世界觀。我們不宜將文學作品只視為個人天才的表現，而需由作者所屬的社會集團及其集體的世界觀來解釋作品產生的根源。例如巴斯卡與拉辛同屬十七世紀法國之長袍貴族，也是詹森主義宗教運動的支持者。他們的作品都表現了一種悲劇世界觀。此種世界觀的特點在於一方面接受了科學與理性主義哲學對世界的說明，另一方面又拒絕承認現世是唯一的世界，因為在現世之中找不到任何絕對的價值。但由於上帝已隱退，不再與人直接溝通，所以也不能再把上帝當成避難所。具有此種世界觀的悲劇人物，雖永不放棄希望，但也總不把希望放在人間^④。

除了對戈德曼的明顯影響之外，盧卡奇的悲劇世界觀也預見了卡繆的荒謬觀。卡繆認為人對其存在的終極意義也有想了解的渴望，但面對的是沉默的世界，此即形成人生的荒謬性。「荒謬產生於人〔對理性了解〕的需要與世界不合理的沉默之間的對立。^④」此與盧氏所描寫的人之悲劇處境是有相似之處的。不同的是卡繆沒有把人生的荒謬性與資本主義的體制聯繫起來。有些文學理論家認為人的這種處境使悲劇的寫作失去了可能性，但盧氏與卡繆都認為新的悲劇可由此處境中產生。

《心靈與形式》是本具有濃厚自傳意味的書。雖然表面上盧卡奇寫的是與文學批評有關的論文，但實際上是「藉了解別人，他更接近了自己的自我」(21)，「通過別人的命運……以便能洞察他自己心靈的最深祕密」(26)。諾瓦利斯等一羣浪漫主義的青年企圖在耶拿城從事文化創造事業，盧卡奇的周圍也有一羣年輕人想在布達佩斯從事文化教育活動。施篤姆所面臨的那種工作

(藝術)與生活的對立也是青年盧卡奇的主要困擾之一^⑭。這種困擾的結果，使他爲了工作放棄他的初戀情人伊爾瑪。在〈生活對形式的顛覆〉那篇文章中，盧卡奇表面上是在分析齊克果與其未婚妻黎貞娜分手的事，但其中也透露了他自己與伊爾瑪分手的祕密。「有些人，爲了使他們變得偉大，任何東西，只要是有一點像幸福與陽光，都必須永遠禁止。」(33)「可能他〔齊克果〕內心有些東西知道幸福——如果是可能達到的話——會使他終身都成爲殘廢及不能創造。(33)」這些話表面上是爲了說明齊克果何以會解除婚約，但用到盧卡奇自己身上一樣恰當^⑮。把文學批評與自己的生命拉得如此之近，是此書一大特色。

青年盧卡奇的文學批評觀是否正確？如果我們說所有的文學作品都表現了某種世界觀，或說文學批評的本質就是世界觀的批評，那麼這種說法恐怕很難不受懷疑，因爲這種說法在事實上並不能獲得有力的支持。但如果我們說許多重要的文學作品都表現了某種世界觀，探討文學作品的世界觀是文學批評家值得嘗試的工作之一，那麼大概不會有什麼人會反對了。文學批評觀的正確性需訴諸實際文學批評的成果。由盧卡奇早期至後期，我們可以看到把文學批評集中在世界觀批評的豐富成果。這雖然爲這種文學批評觀提供了一些有力的辯護，但鑑於其他進路的存在及成績，我們不應把它當成唯一的進路。此外，在討論作品的世界觀時，盧氏往往只重概論，忽略細節。在論及施篤姆的作品時，甚至連一部具體的小說也未提及。這使人懷疑他所發掘的世界觀究竟能否在一作者所有的作品中都找到。例如他對施篤姆之世界觀的描寫對《茵夢湖》與《遲開的薔薇》這樣的作品雖很貼切，但

對《三色紫羅蘭》則不然。^①

許多偉大的文學作品都有深刻的哲學含意。如果我們相信文學與哲學之間有一密切關係，文學與哲學都對人生根本問題有相似的關注，那麼青年盧卡奇所提出的這套文學批評觀就恆有參考價值。例如「偉大時刻」對了解許多悲劇都是有用的觀念，但我們仍應注重客觀證據，以免走入純印象主義的文學批評中去。

對於不能相信超越上帝而又想了解人生終極之謎的人來說，悲劇世界觀在許多方面都是難以擺脫的思想形態。以無限的渴望面對無限與沉默的宇宙，不得不令人有悲劇意識，特別是在此情境中仍需履行人生的義務。日常生活與真實生命的相隔在許多方面都是事實。但想將偉大時刻擴張到整個生活，在任何社會都是奢望。另一方面，在平凡的日常生活中也有其一定的意義，不容完全抹殺。中國哲學中就有「平常心即是道」一說。這種說法可以平衡年輕盧卡奇對日常生活的輕視。我們在第一章中曾提過，盧卡奇後來曾由他的第二任妻子葛楚德那裏首次了解到日常生活也有其可貴之處。

悲劇世界觀，就以青年盧卡奇所表現的形態來說，缺乏一種積極的意義。雖然它揭露了人生的一些困境，但沒有人真的能長期的、自相一致的生活於其中。因此，有思想的人勢必會努力突破它的限制。

① 此書的匈牙利文版出版於1910年，但只含八篇文章。1911年的德文版新加入了〈渴望與形式〉及〈悲劇形上學〉兩章。英譯本根據的是德文版。見 Lukács, *Soul and Form*, trans. A. Bostock

(London, 1974)。依德文，「形式」應譯作多數。此後本文中引用此書之處皆以括弧內的阿拉伯數字註明頁數。

- ② 盧卡奇所說的「論文」較文學批評為廣，因為它也包括柏拉圖的對話錄及蒙田 (Montaigne) 的散文。但本文將集中討論文學批評方面的論文。
- ③ 見 M. Holzman, *Lukács's Road to God* (Washington, 1985), p. 51。H.E. Holthuen 著《里爾克》，魏育青譯（北京，1988），頁 9。
- ④ 見 Goldmann, *The Hidden God*, trans. P. Thody (New York, 1964)。
- ⑤ J. Marcus, *Georg Lukács and Thomas Mann* (Amherst, 1987), pp. 28-35。湯馬斯·曼稱《心靈與形式》為一本「美麗的與深刻的書」，並特別推崇論施篤姆那篇文章。
- ⑥ 他在1879年論華滋華斯的論文中所提出。見衛姆塞特及布魯克斯著《西洋文學批評史》，顏元叔譯，頁 411。《心靈與形式》頁 5 曾提及此言。
- ⑦ 雖然「命運」是個在《心靈與形式》中常見的字，但盧卡奇並沒有加以任何定義。他曾明說的是「命運問題決定了形式問題」以及「形式是創造命運的原則。(7)」在此處「形式」指的是世界觀。以此觀之，「命運」似乎指的是世界觀在經驗世界的表現或影響。
- ⑧ 此部《戲劇史》初稿完成於1907年，但到1911年才正式出版。此書尚未譯成英文，有關它的簡述參考 L. Congdon, *The Young Lukács* (1983), pp.23-34。
- ⑨ 此文收錄於 Lukács, *Marxism and Human Liberation*, ed. E. S. Juan (Now York, 1973), pp. 109-31。以下三引文分別出自此書 pp. 124, 126。此文亦收錄於 Lukács, *Writer and Critic*,

trans. A. Kahn (London, 1970), 但譯法不同。

- ⑩ 見 “The Ideology of Modernism” 一文, Ibid., pp. 277-307。此文亦收錄於 Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, trans. J. and N. Mander (London, 1963)。
- ⑪ 以上兩例取自 Lukács, *The Theory of the Novel*, trans. A. Bostok (Cambridge, Mass., 1978), p. 149。
- ⑫ 參考 H.A. Hodges, *Wilhelm Dilthey* (London, 1949), pp. 91-101。
- ⑬ Goldmann, op. cit., pp. 33-6, 48, 55。
- ⑭ A. Camus, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. J. O'Brien (New York, 1955), p. 21。
- ⑮ Congdon, op. cit., pp. 22-3。湯馬斯·曼曾在一篇名叫《托尼奧·克魯格》的短篇小說中表現為藝術而犧牲生活的問題。盧卡奇曾說：「托尼奧克魯格問題……在決定我自己早期作品的主要路線上是一決定性的影響。」(*Essays on Thomas Mann*, p. 10)
- ⑯ 盧卡奇的學生黑勒曾寫一文論此。見 A. Heller, “Georg Lukács and Irma Seidler”, 收錄於 Heller ed., *Lukács Reevaluated* (London, 1983)。
- ⑰ 《茵夢湖》的男主角萊因哈特因由家鄉赴城市念大學而錯過了與他青梅竹馬的女友伊利莎白表達愛情的機會。伊受母命嫁給了一個農莊主人, 萊只能在回憶與學術研究中寄託餘生。《遲開的薔薇》的男主角在大學念的是文科, 寫過悲劇, 但畢業後, 爲了生活改行從商。先是受事業纏身, 無暇兼顧愛情與文學。而等到事業有成, 偶而被詩篇喚醒早年對愛情與生命的渴望時卻發現自己與妻子都已失去了青春。不過, 他最後仍以「雖遲, 但不算太遲」的態度來對待餘生。這兩篇小說很明顯地表現了盧卡奇所說的那種 bourgeois

world view。《三色紫羅蘭》講的是一男子續弦的故事。他與新妻子的關係雖好，但仍常受對前妻之回憶的影響。他的女兒因懷念生母而不願以「母親」稱呼繼母。家庭關係快破裂時，他的新妻子因難產而幾乎死亡，在危機關頭大家把心結打開了。這個故事既無工作與生命的對立，亦無由鄉村至城市的轉變與對斯多噶主義的強調。《茵夢湖》與《三色紫羅蘭》之中譯本見張丕介譯（香港，1965）。《遲開的薔薇》見涂方亮譯，收錄於《世界文學名著》（臺北：大眾書局，1965）。

第三章 《小說理論》

《小說理論》是盧卡奇早期（在海德堡求學時期）的一部重要著作^①。它完成於1915年，並於1916年在德國當時著名美學家笛索爾（Max Dessoir）所編的《美學雜誌》（*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*）上發表，但直至1920年才以專書形式出版。它是盧卡奇轉向馬克思主義前的作品，在思想上已由新康德學派轉向黑格爾，而且受席勒、狄爾泰、西美爾及韋伯的影響也很大。

此著出版後曾受湯馬斯·曼及韋伯的讚賞（15）。法蘭克福學派的代表之一阿多諾（Theodor Adorno）曾說此書在當時被認為是一部深刻與優異之作，為哲學的美學立下了榜樣^②。當代研究馬克思主義的權威之一柯拉考斯基雖對盧卡奇有很嚴厲的批評，但也認為此書是盧氏最重要的成就之一^③。當代英美學界也不乏學者大力推崇此書，例如哈佛大學名教授列文（Harry Levin）稱此書可能是關於小說的最具透視力的文字，伯恩斯坦（J.M. Bernstein）則稱此書為所有關於小說的論述中最具哲學意味的一本^④。這些讚美之詞與盧氏自己在1962年為此書所寫的「序言」

恰成明顯的對比。

盧卡奇認為自己早年寫的這部書在方法上犯了嚴重錯誤，結果使他對許多小說的分析都歪曲失實。這種方法的要點在以一些特徵為基礎（這些特徵在多數情況下只是由直覺所掌握的）去建構關於一學派或一時代的一般性概念，然後再由其中演繹出對個別現象的分析，並藉此達成一全面的綜觀(13)⑥。雖然這種方法的應用形成了一套小說類型學，但由於太抽象及一般性，甚至對《唐吉訶德》這樣的小說也不能提出充分的分析。此外，這種方法忽略了作品的具體的歷史——社會環境，在許多地方都形成任意及武斷的判斷(17)。盧氏的結論是，雖然此書部分細節（如對小說中時間性的討論）有預見的價值，但在整體上，此書只有歷史價值（助我們了解二〇到三〇年代的意識形態），並無理論指導價值。如果盧氏的自評完全正確，那麼不但前段所提的那些推崇之語難以令人了解，就是今天，我們似乎也沒必要再將此書當作有指導價值的理論來研讀了。

我覺得即使盧卡奇的自評是正確的，也不必就因此完全否定此書對研讀小說者可能有的參考價值，因為方法上的錯誤並不一定排斥它可能提供一些研究或了解小說的觀點。世界上並沒有完美的小說理論，一種小說理論的價值主要是由它對小說研讀的啟發性而定。即使錯誤的理論，也可能提供一些對了解小說有用的線索。本文的目的就是在把這些可能的貢獻說出來。

在風格上，此書的寫法與現在一般文學理論書籍頗不同。它的斷語雖多，但論據很少，而且不少地方喜用抒情的寫法或暗喻，使得文意不易掌握。雖然此書在思想上受席勒、黑格爾、韋

伯等人的影響很大，但全書沒有任何注解說明思想的出處，使研讀的人更感到困難。

此書主要分成兩部分。第一部分是歷史性的，主要討論的是由希臘史詩到近代小說的發展歷程，比較小說與其他文類（如史詩、悲劇）在時代背景上的差異及內容上的同異。第二部分提出一套小說類型學，對各類型的代表作了一些分析，並且對小說的新發展（以托爾斯泰及杜斯妥也夫斯基的小說為例）提出了一些前瞻性的論點。

由整體而言，此書的特點並不在針對具體的作品作實際的文學批評，也不是由經驗中去歸納小說的本質。它的特點在由近代西方的歷史情境去看小說的意義，並且把小說與倫理學、政治社會哲學及歷史哲學等關聯起來。這大概是此書最吸引人之處。

此書的第一部分，所談的內容比較鬆散。大致可分為以下三個論題：(1)小說是什麼？(2)小說與史詩、戲劇之異同（包括小說主角的特質）；(3)小說的形式結構。

一、小說是什麼？

此書中有不少關於小說性質的斷語。茲舉其中四個比較有代表性的例子：

「(1)小說是「我們時代的具代表性的藝術形式」(93)。

(2)小說是「一被上帝所拋棄之世界的史詩」(88)。

(3)小說是「成年男性的〔藝術〕形式」(85)。

(4)小說是「脫序世界的鏡中影像」(17)。」

這些例子顯示盧卡奇是由小說與時代的關係來定義小說的。在這方面他受席勒及黑格爾的影響甚明顯。

在《審美教育書簡》第六封信中，席勒已把現代文化與古希臘文化對比，並且指出現代文化的支離破碎，造成人與其工作及社會的嚴重疏離。他寫道：

在希臘的國家中，每個人都享有獨立的生活，必要時又能成為整體；希臘國家的這種水蝕性現在已被一精巧的鐘錶所取代，在其中無限衆多但都沒有生命的部分拼湊在一起，因而造成了一集體的機械生活。國家與教會，法律與道德習俗，享受與勞動，手段與目的，努力與報酬都彼此分裂。由於永遠被束縛在整體的一個孤立的小碎片上，人自己也逐漸變成一碎片；他耳朵裏聽到的永遠只是他推動的那個齒輪所產生的雜音，他永遠不能發展他本質的和諧。不但沒把人性（humanity）印在他的天性（nature）上，他只變成他的職業與其專門知識的印記^⑥。

在《素樸與傷感的詩》中，席勒把大部分的古代詩視為素樸的，其特點在詩人與自然融合在一起，詩中有人類童年的那種朝氣。我們甚至可以說「詩人就是自然」。荷馬與莎士比亞是這種詩的代表作家。現代詩大部是屬於傷感的，詩人已失去與自然的聯繫，而需「追求自然」或追求理想。古希臘文化中所表現的融合對現代人已像是失去的童年。這種詩人傾向於表現主體的感受。他們所寫的詩可分三類。第一類是諷刺的，表現理想與現實的距離。例如塞萬提斯的《唐吉訶德》。第二類是哀悼式的，悲歎理想的喪失，第三類是田園牧歌式的，表現現實與理想世界的

融合^⑦。

黑格爾在其《美學》中指出史詩與悲劇的世界情境是英雄時代，而小說則是散文狀態的現代社會。史詩強調的是「整體性」，與抒情詩及戲劇皆不同，雖然它可以包含抒情詩與戲劇性的成分。所謂「整體性」是指史詩所描寫的是一時代生活的全面，具有比抒情詩及戲劇更加廣闊的世界。而且它不是只重環境不重個人的內心世界與行動，也不是只重個人的內心世界與行動不重環境，而是兩者兼顧，顯現它們的互動。決定命運的不是個人的意志，而是環境整體的力量。這些在荷馬的史詩中皆有典型的表現。此外，史詩的主角是民族與社團的代表，他受環境與時代力量的支配，而不像戲劇的主角那樣行事皆以個人目的為主。

英雄時代的特點是法律、道德等社會建制尚未僵化，英雄們有較多的餘地發揮自己的自由個性。此外，生活的細節雖然都需要他們的勞動，他們完全沒有疏離感。這些特點在散文式的現代社會中已消失殆盡。史詩是古代社會的藝術形式，在現代社會中它已轉變成小說^⑧。

對不熟悉美學史的讀者，以上所述可增加對《小說理論》的了解，因為盧卡奇在論小說的本質時，不是由內部結構去歸納，而是由小說與時代的關係去演繹。像席勒與黑格爾一樣，盧氏也把現代文化與希臘文化對比，並且稱前者為問題的(problematic)，後者為整合的(integrated)。希臘文化在荷馬的史詩時代最完滿的體現了這種整合性。當時的人雖然已將自我(心靈)與世界嚴格區分，但它們之間是同質的，沒有任何疏離。世界是一封閉的整體，人處於其中像住在家中一樣親切、熟悉。盧氏在開卷第一

段就對這種時代有一懷鄉式的描述：

那些時代是幸福的，當星空是所有可能道路的地圖——那是道路被星光所照明的時代。在那樣的時代中，每件事物都既是新而又是熟悉的，充滿了冒險，而又是已知的。世界是遼闊的，但像是一個家一樣，因為在心靈中所燃燒的火與星星的本質是一樣的；世界與自我，光與火已嚴格區分開來，但他們從未彼此變成陌生人……(29)

荷馬的奧德修斯雖然在回家途中在海上受阻了十年，經歷各種冒險，但他從未喪失自己，也沒有需要找尋自己的苦惱。奧爾巴哈在其名著《模仿》中指出這些史詩中的英雄們的性格「沒有發展，而它們的生命—歷史—一勞永逸地已塑造好了。」「荷馬的英雄們……每早起來都好像是他們生命的第一天：他們的情感雖強，但是單純而立刻表現的。⑨」這種看法顯然可以用來支持盧氏的觀點。

在史詩時代中行動的意義是內在的，當下已圓滿自足的(29)，所以人對其行動的意義不會感到懷疑。「人生的意義是什麼？」「人生怎樣才會有意義？」這類問題根本尚未在當時的心靈中提出過。換言之，史詩時代的希臘人缺乏主體性的概念⑩。他們還不會把自己的人生整體當作一對象來反省它的意義或價值。

在希臘悲劇時代，意義已不再內在於人生及其行動之中，人生的意義需由悲劇英雄在自我創造中重新發掘出來。這種創造活動與日常生活是對立的(35)。哲學出現時，內在與外在，內心與世界，心靈與行動的分裂已更嚴重，變成需要將它們當作問題來反省，尋求思想上的解答。哲學的出現是這些嚴重分裂的徵兆

(29)。哲學，用諾瓦利斯(Novalis)的話來說就是「思家症，是渴求在每處都舒適的表現」。所以幸福的時代是沒有哲學的，而柏拉圖必須到遠離現世的理型界才找到終極真實。史詩、悲劇與哲學代表「世界文學中偉大而永恆的典範形式的三階段」(35)。

中世紀在某方面來說是重複了希臘的史詩時代，因為超越的意義與現世由耶穌加以溝通，使分裂的世界恢復了整體，美學與形上學再度結合(38)。但丁的《神曲》成為中世紀的偉大史詩。但這與荷馬時代仍有不同，因為這是分後求合的表現，而在荷馬時代意義與生活根本是在未分狀態。此外，但丁的《神曲》雖有一整體，但意義與形式的根源完全來自獨一無二的上帝。

文藝復興之後的現代世界逐漸成為徹底疏離的時代。由笛卡兒開始，近代哲學已走向強調主體的道路，上帝已逐步隱退，剩下人自己成為形式或意義的賦予者。我們已看過席勒與黑格爾怎樣描寫十八、十九世紀的世界情況，現在讓我們來看一下盧卡奇的描寫：

希臘人在其中度過他們形上生活的那個領域比我們的小：那就是為什麼我們不能……把自己安置在它裏面。或更清楚一點說，形成他們生活中超越本質的那個領域的封閉本性，對我們來說已破裂了；在那個封閉的世界中我們不能呼吸。我們已發明了精神的創作性：那就是為什麼對我們而言原始的意象已不可挽回地失去了它們的自明性，而我們的思想跟隨著一永遠逐漸接近的無止盡的道路。我們發明了形式的創造：那就是為什麼每一件由我們疲倦與絕望的手中所落下來的東西一定永遠是未完成的。我們在自己

身上發現真正的實體：那就是何以我們必須在認識與行動之間，心靈與被創造的結構之間，自我與世界之間造成一不可溝通的空隙……那也就是為什麼我們的本質對我們必須成為一設準，因此在我們與我們自己之間創造了一更深與更具威脅性的深淵（33-34）。

這段話顯示的主要含意有二。(1)現代人所存在的世界（自然、宇宙）已不是希臘人那種封閉、有限的世界，而是一無限與開放的世界。它不再能使人感到住在家中那種舒適，使人喪失整體感與整合感，使現代成為問題的時代。巴斯卡說：「這些無限空間的永恆沉默使我顫懼。^⑩」這句話頗能把盧卡奇眼中的現代人的處境道破。小說的形式就是「這種超越的無家可歸之表現」（41）。

(2)走向主體性的現代哲學在康德那裏得到最突出的表現。康德認為賦予經驗世界之意義的形式並非超越的理型，而是人的知性本身所具有的時空形式與範疇。經驗世界既然是通過人的心靈形式所塑造出來的，我們就永遠只能生活在現象世界，物自體是永遠不可知的。對外在世界固是如此，對人的內心世界也是一樣：本體不可知。自由在現象界絕不能肯定，只有作為道德成立的設準來肯定。此即盧卡奇所說「在我們與我們自己之間創造了一更深與更具威脅性的深淵」。康德所講的心靈形式還是固定的，先驗的與非歷史性的。在更進一步的哲學發展中，心靈形式本身也變成歷史演化的結果。我們所知道的真實永遠是在一定概念架構之下所顯現的，而並沒有什麼概念架構有先驗的優越性。這種轉變已接觸到當代哲學所論的「現代性」（modernity）問題。

在現代世界中人不只與自然及自己的本性疏離，即使與第二自然或社會也是疏離的，人在其中找不到安身立命的意義。就像人在第一自然中發現自然律一樣，人也在社會中發現一些無意義的必然律則，但對這些律則真正的實質卻是不能了解 (62)^②。盧卡奇在此已隱約涉及他在《歷史與階級意識》中所提的物化 (reification) 觀念^③。

像黑格爾一樣，盧卡奇也認為小說是由史詩演變而來。事實上古代史詩與現代小說都被他歸屬在廣義的大史詩文學 (great epic literature) 的範圍，因為它們都致力於展現生活的廣泛整體 (extensive totality of life) 而與戲劇展現本質的集中式整體 (intensive totality of essence) 有所不同 (46)^④。

小說與古代史詩之不同「不在作者的基本意圖，而在他所面對的歷史一哲學的真實」。換言之，「小說是這樣一種時代的史詩，在這種時代中，生活的廣泛整體已不再直接既存，生活的內在意義已變成一問題，但仍以整體方式思考」(56)。總之，小說成爲孤獨的人在疏離的世界中找尋或追求人生意義的過程。

經過以上的解說，本節一開始所提到的那幾個斷語應該可以了解了。需要稍微作進一步解釋的是，爲什麼把小說視爲成年男性的藝術形式。這主要是與荷馬史詩對比的結果。席勒早已指出荷馬史詩有童年的活潑朝氣，回顧起來像是人類已逝的童年。馬克思在《政治經濟哲學批判導言》中也認爲希臘文藝對我們的吸引力迄今不衰是因爲它表現了人類的童年。相對之下，小說就成爲成年人的藝術形式了。爲什麼是男性呢？因爲它涉及的是意義的追求與失敗的過程，以男性來形容比較恰當。這點也可由小說

主角的特性中看出。

二、小說的主角與形式結構

不但小說產生於問題的時代，小說的主角也是一問題的個人（problematic individual）。有問題的原因是他是一個與自然、社會、其他的人及自我都疏離的孤獨者，生活缺乏意義，而在追求意義與找尋自我的過程中。因此小說的內容是敘述主角的內心的冒險歷程：

小說敘述內心的冒險；小說的內容是心靈找尋自己的故事，心靈找尋冒險是為了被它們證明與考驗，而在證明自己時，發現了自己的本質(89)。

這種主角在心理上是帶有魔性的(88)。由於他所找尋的在實際上並不存在，他往往會陷入瘋狂與罪惡之中。雖然「區分罪行與受讚賞的英雄行爲，瘋狂與洞悉人生的智慧之間的界限是暫時的，純粹心理上的」，但「在結局時，當越軌的行徑可怖的明朗化，就沒有任何混淆了」(61)。雖然盧氏沒有舉例，但我們可以用唐吉訶德（瘋狂）與杜斯妥也夫斯基名著《罪與罰》的主角拉斯科尼可夫（罪惡）爲例。

小說主角的這些特性使他與史詩的主角有明顯的不同。嚴格地說，史詩的主角並非單獨的個人，而是（像黑格爾所指出的）代表一民族或共同體的個人。因此，史詩所描寫的主要不是個人的命運，而是整共同體的命運(66)。

小說的形式結構是受小說的本質及主角的特性所決定的。大

致而言，有四個要點值得注意。第一，小說有三個抽象的要素：(1)人物對烏托邦式的完美狀態的懷鄉症，(2)成問題的現實社會結構，(3)人物想將前二要素結合的意向，或者想對生活賦予形式的意向(70)。

第二，由於第三要素也是種道德的意向 (ethic intention)，在最具體的內容中，以及每一細節的創造中，此意向都是「作品本身的有效成素」(72)。

第三，小說有內在形式與外在形式。內在形式是問題人物對自我認識及意義的追求。但這種追求可能成為永無止境的或「壞的無限」，所以得用傳記形式來克服(81)。「小說的外在形式在基本上是傳記式的」(77)。

一方面，[小說]世界的範圍受到主角之可能經驗的範圍所限，而小說整體是用主角在自我認識中發掘人生意義的發展方向組織起來的；在另一方面，由彼此孤立的人物所組成的鬆散而異質的羣體，非感性的結構與無意義的事件，在把各分開的元素關達到一中心人物及其生平所象徵的問題中獲得了統一的明確性(81)。

第四，雖然小說的主角總想賦予生活一定的形式，總想找尋人生的意義與發掘真實的自我，但這種意向或願望在現實的社會結構中是注定不能完全成功的。小說的客觀真相 (objectivity) 是「成熟男人對意義永不能滲透現實的認識」。然而，另一方面，他也知道，「沒有意義，現實就會瓦解成不關緊要的空虛」(88)。這樣，反諷 (irony) 就成為「小說的形式成分之一」(74)。

關於反諷，盧卡奇在《小說理論》中有三個比較重要的主

張：

(1)反諷是「小說的規範心態 (normative mentality)」

(84)。

(2)反諷是「小說的客觀真相」(90)。

(3)反諷是「在一沒有上帝的世界中所能達到的最高自由」

(93)。

在此三主張中，第二主張的意思最清楚，因為反諷就是表示主觀願望、理想與客觀現實的不一致，就是「對意義永不能滲透真實的認識」。這種認識可以表現於主角的醒悟，也可表現於作者對小說內容的處理方式(85)。反諷與單純的挖苦或諷刺 (satire)不同，因為反諷中的主體與其說是嘲弄別人，還不如說是自我解嘲的(75)。

反諷何以是小說的「規範心態」？主要是因為小說在內容上既不能使主角的渴望與現實完全融合，又不能要主角完全放棄意義的追求(86)。結果是任何好像完成的形式或意義都得被否定掉。如此一來，小說中的道德意向就需要不停的自我否定。小說的「規範心態」就是這種奇特的「道德心態」或反諷(84)。

反諷雖然代表主體在追求意義方面的失敗，但由於認識了現實的真相與失敗的必然性，亦顯露了主體的自由。這種自由不在積極的完成主體的理想而在消極的否定任何已完成的形式或已呈現的意義。自我在此一分為二，反諷是超越的自我對經驗自我之失敗的冷眼揶揄。在上帝已隱退的世界中，個人所渴望的意義無法真的在現實社會實現，因此反諷成了自我能達到一種超越自由的表現。它也使小說的內容與宗教有關，寫小說成爲在沒有上

帝世界中的一種有宗教含意的舉動。小說作者的反諷成爲一種消極的神祕主義(90)。這種說法令人想起哲學史上的否定神學(negative theology)。

小說的內在形式是問題的個人在疏離的世界中追求意義與自我認識。這種形式，使小說在結構上有兩個危險。其一是只有空洞的世界，缺乏意義或使世界具有意義的形式。其二是由於作者過分想將形式賦予他所描寫的世界，結果使小說的世界過早封閉，形式破裂成一些分散與異質的部分(71-72)^⑤。

三、小說類型學

由於是問題人物在疏離世界中追求意義的過程，依定義心靈與世界就是永遠不能完全相稱的。不相稱的方式有二：(1)心靈比外界狹隘，(2)心靈比外界廣闊。這兩種方式形成兩種不同的小說類型。前者被稱爲「抽象的理想主義」，以塞萬提斯的《唐吉訶德》爲代表；後者被稱爲「幻滅的浪漫主義」，以福樓拜(Flaubert)的《情感教育》(*The Sentimental Education*)爲代表^⑥。此外，還有一種介乎此兩類小說之間的綜合型，它被稱爲人文主義，以歌德的《威廉麥斯特的學習時代》爲代表^⑦。這些類型顯然不是由閱讀具體作品的歸納中獲得，而是由上節中所陳述的那個小說理論中演繹出來的。

除了心靈比世界狹窄之外，第一類型之小說的主角還有以下兩個特點。(1)他雖有崇高的理想，並且執著於超越的理念，但他對現實完全認識不清，只知盲目地把理念強加諸於現實之上，好

像兩者之間完全沒有距離一樣，他的信條是凡應該存在的就是必然存在的。此即何以這類小說被稱為「抽象的理想主義」。(2)他完全是個勇往直前行動派，冒險家，像史詩的主角一樣缺乏內心生活或沉思(99)。當他發現現實並不能滿足他的要求時，他並不會因此自我反省，調節對現實的認識。相反的，他認為是惡魔用妖法使他誤解了現實。因此，需要找到解魔法的咒語或更大的勇氣與惡魔作戰。這顯然是上節中提到的那種(傾向於瘋狂)的問題人物。

《唐吉訶德》不只是此類小說最重要的代表(129)，而且是世界文學中第一部偉大的小說。它出版於1605年，是基督教的上帝開始拋棄世界的時代(103)。它的特點在把「詩與反諷，崇高與怪誕，神性與偏執狂」都融合在一起，而且與歷史環境聯繫在一起，其他同類型的小說永不能達到相同的重要性。

這類小說的主角缺乏內心生活，又不斷的在冒險之中，因此，這類小說的危險是陷於一連串的孤立冒險事件的壞無限性('bad' infinity)。盧卡奇認為《唐吉訶德》能擺脫這種危險，因為它塑造了唐吉訶德這種既崇高又瘋狂的角色，而且它諷刺了當時流行的騎士小說。相形之下，巴爾扎克的《人間喜劇》作為整體看就陷入了壞無限性，因為它缺乏史詩所應有的統一性(109)。但就《人間喜劇》中的個別作品而言，這種毛病是沒有的。

把巴爾扎克的《人間喜劇》或其中每個作品都當作抽象的理想主義，顯然是過分草率的做法。在1962年的「自序」中，盧卡奇自己都說這是把這些小說硬塞入一概念的緊身夾克，其結果當

然是嚴重的歪曲。

第二類型的小說中的主角心靈大於外界。這個論點的意思是說心靈沒有力量把自己的理想或願望實現在現實世界，只有逃到幻夢中去。雖然幻想很多，但無一真的能實現，所以心靈看起來大於外界。這種對待外界的態度與抽象的理想主義剛好相反，因為它不是主動的去改造，而是被動的逃避，不是勇於面對衝突與掙扎，而是傾向於由心靈內部去處理所有與它相關的事（112-13）。所以這類小說傾向於對主角作心理分析。

這類小說被稱為幻滅的浪漫主義。說它是「幻滅」的緣故，是因為此類小說的主角對於在外界實現自己的理想或願望已感到絕望。

把內在性提昇到完全獨立的世界不只是一心理事實，而且也是對現實的一決定性的價值判斷；主體的自足是它最絕望的自衛；它放棄任何在外界實現心靈的努力，這種努力先驗地被認為是無望的與屈辱的（114）。

由於他對現實的態度是被動的沉思，所以失敗是必然的。

這類小說被稱為浪漫主義，是因為浪漫主義的精神正在主體的膨脹，超過外界的限制。黑格爾在其《美學》中就以主體與外界（客體）的關係把藝術分為象徵的、古典的、與浪漫的三型。象徵型的特點是主體仍埋藏於客體，尚未覺醒，古典型特點在主體已覺醒與客體處於交融狀態，而浪漫型的特點則在主體已超越客體的限制。盧卡奇所區分的三型小說受黑格爾的影響很明顯。抽象的理想主義與象徵型藝術相似，幻滅的浪漫主義與浪漫型藝術相似，而綜合型或人文主義則與古典型藝術相似。但不同

的是盧卡奇把浪漫主義放在理想主義之後，人文主義之前，雖然就他所舉的實例來看，福樓拜的《情感教育》（浪漫主義代表）在時間上顯較歌德的《威廉麥斯特》（人文主義代表）為後。

這種不同，顯示盧卡奇所關注的主要不在時間上的先後，而是概念上的承繼關係。此外，他主要是由倫理學，而不是形上學的觀點，來看小說類型的辯證關係。

所謂「倫理學觀點」是說由主角對社會的關係來區分小說的類型。抽象的理想主義只知執著超越的理念，完全不顧現實，結果是徒勞無功，終歸失敗。這點頗像涉世不深的年輕人容易流於主觀願望，不顧客觀現實。當他們在熱切的行動中始終得不到真正的滿足，最後就勢必導致對行動的絕望，只求在內心造成一好像是自足的世界。此所以盧卡奇說「幻滅的浪漫主義不只在時間與歷史上跟隨抽象的理想主義而來，而且在概念上也是它的承繼者……」（117）。但這句所說的時間上的先後關係並不能擴展到浪漫主義與人文主義的關係。可見這三類型的小說主要是在概念上有承繼關係。

浪漫主義型的小說主角在表面上雖可在內心中造成一自足的世界，把生活變成藝術品一樣，但實際上外在世界並不因此就會消失。遲早它仍會強迫他面對現實，強迫他努力把理想在現實中實現，但由於他受制於那種消極被動的沉思態度，失敗是注定了的。

第二型的小說的危險是「史詩象徵性的消失，形式在一連串模糊與沒有結構的情緒及對情緒的反省中解體，在感性上有意義的故事被心理分析所取代」（113）。所謂「史詩的象徵性」是指

作品的主角具有代表性，作品的內容能展現生活的廣泛整體。這段話實已隱含了對現代主義小說（如意識流小說）的批評，因為現代主義小說正是注重心理分析而喪失廣泛的整體。

福樓拜的《情感教育》不但是第二型小說的代表，也是十九世紀小說中最接近現代主義的一本。盧卡奇指出，在所有第二型的偉大作品中，它的特色如下：

……似乎是組織最少的；沒有任何企圖去防止外在現實分解成異質的、易碎的與零散的部分……現實的分開的片段以堅硬、破裂與孤立的姿態呈現在我們的面前。它並沒有用限制人物的數量，沒有用集中在一中心的嚴謹聚合，或任何對主角人格突出的強調來使主角具有重要意義：主角的內心與外界一樣支離破碎……

欲知盧卡奇對《情感教育》的解釋是否正確，我們需簡單介紹它的內容。《情感教育》所描寫的是1840至1867年之間的法國社會，包括1848年推翻七月王朝的二月革命、企圖推翻新成立之資產階級共和派新政府而不成功的六月革命、以及拿破崙姪兒路易拿破崙在1850年經政變而稱帝的歷史事件。小說的主角莫羅（Frederic Moreau）是個意志不堅定的人，他沒有明確的人生目標，雖然有許多願望，但到頭來一個也不能完成。讀了一些浪漫詩之後，他想成為詩人。為了追求畫商夫人阿爾諾（Mme. Arnoux），他又想學畫。與畫家談話之後，受到刺激，想寫本美學史。受到報紙編輯的影響，就想把法國大革命寫成悲劇及喜劇。受到銀行家的慫恿，又想去當議員。但結果是一事無成。他對阿爾諾夫人一見鍾情，但因她是有夫之婦，不敢輕易透露愛意。

後來好不容易使她願意赴約會，卻碰上二月革命，再加上她的孩子重病，使她忘記赴約。除了阿爾諾夫人，他還與另外三個女性有過愛情，但到頭來一個也不能真正擁有。總之，莫羅是個幻想大於行動的人，所以盧卡奇把他當成「內心大於外界」的代表。

與莫羅成明顯對比的是他的同學戴洛立業（Deslauriers）。他是個意志堅定、野心勃勃而又寡廉鮮恥的人。爲了向上爬，他什麼都做得出，所以一時是共和派，下一刻又成了社會主義者，甚至背著莫羅追求他的女友。但六月革命後他被政府革職，弄得名利兩空。這兩個朋友的性格相反，家庭背景與所走的人生道路也不一樣，但到最後都一樣虛度了歲月，在事業與愛情兩方面都失敗。1867年冬，當他們又聚在一起時已是五十多歲的人了，只能由回憶中去捕捉當年一些好時光。而他們最得意的事居然是他們少年時一起拿著一束鮮花打算獻給妓院裏的一個姑娘，結果因勇氣不足聞聲而逃的情形。

這樣一部看起來既沒有突出的主角，又沒有嚴謹組織的作品怎能達到史詩的客觀性呢？盧卡奇認爲是因爲它把時間，綿延不斷的時間之流當作統一原則，把每一異質的片斷貫穿起來。

「時間給人混沌的生活帶來秩序，並且給它一種自然流動與有機的表象；沒有明顯意義的人物出現了，彼此建立了關係，又打散他們，他們又消失了，沒有透露任何意義。但人物並沒有完全消失於無意義的變動……在事件之上，心理學之上，時間賦予他們之存在的基本性質：不管一人物的出現以實用的與心理學的觀點看是多麼偶然，它都是由一存在的、被體驗到的連續體中冒出，而這種由一獨特與

不可重複的生活之流中誕生的氣氛取消了他們之經驗的偶然性與所描述事件的孤立性質 (125)。

此段中所說的「時間」並非一抽象概念或以鐘錶計算的機械時間，而是「一具體與有機的連續體」，或與人的內心體驗、回憶習習相關的活的時間。換言之，成爲此類小說的結構原則的是柏格森所說的純粹綿延 (pure duration)。在1962年的「自序」中，盧卡奇特別指出他這段對時間在小說中之地位的分析只適用於《情感教育》的結尾前的那一部分（亦即兩個朋友回憶往事的那部分）；但它仍有預見性，因爲《小說理論》完成時，普魯斯特的《往事回憶錄》與喬依斯的《尤里西斯》都還沒有發表。

時間的組織或結構的功能是通過希望與回憶來達成的。在像《情感教育》這類的小說中「每件發生的事也許是無意義的、破碎的與悲哀的，但它永遠受希望與回憶所照耀著」(126)。希望雖然是指向未來，但也是生活的一部分。儘管它嘗試在生活中得到實現而又不停地失敗，但總是使生活持續下去的力量。回憶「使過去連續的努力轉變成一充滿神祕與情趣的過程，但這個過程仍與現在不可分割地關連在一起」。在事過境遷後，當初的激情已冷卻了，回憶起來，當初的經驗被創造出一種奇特的氣氛。這種氣氛使「失敗的片刻也是有價值的片刻」。盧卡奇稱此種現象爲「奇怪而憂鬱的詭局」(126)，但這麼說顯然不能使讀者真的明白回憶的功能。爲了了解盧卡奇的意思，我提議檢查一下《情感教育》的結尾部分。

莫羅與戴洛立葉憶起中學時代到一妓女家中去獻花的情景，爲什麼會感到那是他們有生以來的良辰美景？就當時情況來說是

很窘困的，因為莫羅以為姑娘們在嘲笑他，結果由於怯場而逃走。回憶顯然使往事變質了。時間的距離不但使激情冷卻，而且使我們可用一種超然的態度去回顧。這一方面可使往事變得容易理解，另一方面也顯示出自己已超越了當時的那種癡愚。現在的自我望著當時的自我，既可以自我解嘲一番，又可以緬懷那已失去的童真。由妓女家中逃走，在當時雖是一失敗的片刻，但回憶起來也可成為有價值的片刻。回憶使往事變得容易理解，因為我們不但比較容易由超然立場去看其前因後果，而且無形中把散漫無章的往事加以組織，使之看起來像是一有意義的整體。這就是為什麼盧卡奇說，第二類型的小說「所描寫的事件本身完全缺乏任何意義，作品卻達到了真正的生活整體所具有的豐富與圓滿」（126）。

（第三型小說的特點介乎第一型與第二型之間。這點可由其主角的特徵中看出。第三型小說的主角不像唐吉訶德那樣堅定努力去實現理想而不顧現實的真相，也不像莫羅那樣只在內心幻想而不去真的實現理想。他既有理想，也顧現實，既有內心生活，也努力將理想付之實現。他與社會的關係既非完全否定，亦非完全肯定，而是在互動的過程中達成「和解」。他雖是一個問題人物，追求意義與自我了解，但他不是一個孤獨的人，而是生活在一共同體中的人。他與共同體中其他的分子具有相同目標，彼此互相切磋砥礪，可以消除個人的孤獨與獲得某種意義。在歌德的小說中，威廉麥斯特雖從父命而經營生意，但真正的興趣在戲劇。他終於自組劇團，到貴族的城堡中表演。威廉學習與受教育的過程是在這種共同體中展現的，因此他對劃分階級、職業的社

會結構是肯定的。

第三型的小說在基本態度上採取的是人文主義的立場。所謂「人文主義」，在此的意思是主角對社會現實的態度既非只是想改造或被動的接受，而是在兩者之間保持平衡；現實環境既可阻礙也可助長人的發展，人的命運須由人與環境的互動去了解。不能適應環境的人或無條件向環境投降的人可以被毀掉，但凡能在適應與改造之間或沉思與行動之間保持平衡的人，終可平安達到目的。就威廉的情形來說，他找尋的是戲劇藝術，獲得的人生藝術卻比原來所設立的願望還多。由此觀之，此類小說雖不是完全沒有危險與失敗，但對受到教育的人而言，總具有安穩(security)的氣氛(135)。

像其他兩型小說一樣，反諷對第三類小說也是重要的。這是因為社會結構本身不能具有意義，意義是由個人與社會結構的互動中湧現的。我們不能清楚地斷定個人結構(他的思想情感與行動方式)的妥當性究竟只是由個人成敗來決定的，還是另有標準。這種不確定使作品容易含帶反諷的態度。如像作者完全放棄反諷的態度而對現實作無條件的肯定，就會使小說的形式受損，成為童話或沒有現實意義的浪漫主義(138)。事實上此即這類小說的主要危險之一。另一危險是主角及其遭遇沒有普遍性，不能成為象徵。這樣就會使小說的史詩形式受損，作品本身淪為主角成功地適應其世界的私人回憶錄(136, 139)。

討論完小說三類型之後，盧卡奇簡單地對托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基的小說提出了一些看法。他認為托爾斯泰基本上是屬於幻滅型的小說家，托氏創作的小說形式與史詩的重疊最大。自然

與文化的對立是托氏小說中不可解決的難題。在兩者之間的是愛情、婚姻與家庭生活。愛情的需求在人的內心自然升起，但一旦與文化體制結合，就使人陷入低下而無靈性的習俗之中。因此，托氏的小說常充滿對現實社會的控訴。此外還有「偉大時刻」。這是主角頓悟支配他的本質，也就是頓悟人生意義的時刻。與此時刻相比，他所有的過去經驗似乎都變得微不足道了。但在托氏筆下，此重要時刻也是接近死亡的時刻。例如，在《戰爭與和平》中安德來受了重傷，躺在沙場上望著天上的藍天白雲時心中產生了感悟。在《安娜·卡列尼娜》中，安娜因難產而瀕於死亡。她要求卡列寧（她的丈夫）的寬恕，並且使卡列寧與弗隆斯基（她的情人）之間的衝突得到和解。但只要不是真的死亡，偉大的時刻注定不能持續。「安娜復原了，安德來回到生活之中，偉大時刻煙消雲散了」（149）。

在托爾斯泰的小說中，新時代的來臨只是一由此偉大時刻透露出來的一些抽象的暗示。若將偉大時刻中呈現的世界擴大成一整體，就不再能以小說的形式來表示，而需要新的形式。盧卡奇認為在杜斯妥也夫斯基的小說中，新的世界已被當作一可見的現實來描寫。因此盧氏認為托氏的作品並非真正的小說，因為其中呈現的世界已經不再是我們在第一節中提到的那個嚴重疏離的世界或費希特所說的那個「絕對罪惡的時代」。但究竟杜氏作品意味一新文學形式的開始，還是一即將被既存力量壓垮的希望，盧卡奇不願預先推測。

四、一些評論

在《小說理論》的「自序」中，盧卡奇說他這本書是受第一次世界大戰爆發的刺激而寫。他當時最關心的問題是西方文明的命運，急切想找到一個新的世界。這種道德的動機支配了整本書的取向，表現在對史詩時代的懷念，對現代資本主義社會的不滿，以及對未來世界的憧憬上。盧氏最後所以提及托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基，主要緣故在此，而不在於探討新的文學形式(20)。這種動機，加上不恰當的方法，使此書在內容上有不少牽強附會及錯誤失實之處。在這些方面，盧卡奇是他自己的最佳批評者。

在「自序」中盧卡奇承認他在早期的《小說理論》中對未來理想世界的希望是太天真而且完全沒有根據的。任何了解托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基作品的人，也不難發現他們的世界觀在基本上是相當保守的（他們都是耶穌的信徒），那裏可以算是新世界的先驅？盧卡奇所以說出「杜斯妥也夫斯基並沒有寫小說」(152)這種奇怪的話，顯然是因為他迫切想找尋一新世界，而且認為新世界須有新的史詩形式，所以就把杜氏小說硬套進去。此外，把巴爾扎克的小說放入「抽象的理想主義」也不妥當，因為巴爾扎克小說中的男主角雖然在開始時對社會現實總是認識不清（見《高老頭》與《幻滅》），但他們絕沒有唐吉訶德那種想淑世的理想主義，他們都是想追求功名與地位的野心家。他們在努力擠入上層社會的過程中逐漸受到「教育」，逐漸接受社會流行的遊

戲規則，喪失了原有的道德觀念。

盧卡奇的小說類型學是由人與世界的關係中推出來的，不是由實際的小說中歸納出來的。因此，在依此法來為小說歸類時就必須注意不要犯削足適履的毛病。一部複雜的長篇小說傑作也許在某方面適合第一類型，在另一方面適合第二類型。任何簡單的歸類都勢必使它受到扭曲。例如戈德曼就曾把斯湯達爾的名著《紅與黑》放在第一類^⑨。雖然《紅與黑》的主角像巴爾扎克小說的主角一樣是野心勃勃的行動派，而且對現實的認識不足，但他並不像唐吉訶德那樣是個理想主義者，也不缺乏內心的鬥爭與反思。畢竟《紅與黑》是以細膩的心理分析見稱。而注重心理的刻畫是第二類型小說的特性。相對而言，福樓拜的《包法利夫人》更能符合第一類型小說的特點。就像唐吉訶德讀多了武俠小說而成爲武俠狂一樣，包法利早年讀多了浪漫主義的小說，對愛情充滿不切實際的幻想，婚後丈夫不能滿足她的愛情渴望，對現實人性的醜陋又無知，結果在婚外的愛情冒險中也遭失敗。包法利夫人頗像是抽象的理想主義者。至少我們可以說《包法利夫人》比《紅與黑》、《幻滅》或《高老頭》更接近《唐吉訶德》。

盧卡奇自覺到小說類型的劃分不可能完全嚴謹，許多小說不可能只歸屬在一型之內（136）。例如瑞士作家凱勒（Gottfried Keller, 1819-90）的名著《綠衣亨利》就兼具第二型與第三型的性質。但盧氏在舉例方面實在做得不夠。在第二型的小說中，他還論及岡察洛夫（I. A. Goncharov, 1812-91）的《奧勃洛摩夫》（*Oblomov*），但第三型的小說就沒有再舉其他例子。這似乎顯示他這種分類法的一些限制。

《小說理論》中易受批評的論點之一是過分美化古希臘人在史詩時代中的存在狀態。例如詹姆森在《馬克思主義及形式》一書中就指出盧卡奇對史詩時代的描寫是基於文學的懷鄉症，是虛構的神話，並無歷史根據¹⁹。我想盧氏的描寫雖有過分理想化之嫌，但並非毫無可供佐證的憑據。我們在第一節中曾論及席勒、黑格爾、及奧爾巴哈等對希臘文化及史詩時代的看法。這些看法都對盧卡奇的論點有支持作用。大體而言，盧氏強調的是小說產生的時代與史詩時代頗不同，在許多方面有明顯的對比。他雖然對現代社會深感不滿，但也沒有夢想回到史詩時代。他嚮往的是一個未來的「新世界」。

把小說的主角描寫成人生意義的找尋者，也會引起批評。除了一些存在主義色彩較濃厚的小說以外，很少小說的主角真的在「意義」問題上有很大的危機。巴爾扎克的《高老頭》與《幻滅》、史考特的《劫後英雄傳》、托爾斯泰的《安娜·卡列尼娜》，湯馬斯·曼的《魔山》都是被盧卡奇推崇過的長篇小說，但它們的主角並不是真的直接在為人生的意義問題追尋解答。他們共同的地方在他們都致力於一些他們自以為是最有意義的目標，例如社會地位、愛情、政治理想、個人精神的成長等。換言之，小說主角的特點不在親身體驗意義的危機，而在為他們所選擇的人生目標獻身。這樣的解釋也許仍不能照顧到所有的小說，但至少可使盧卡奇對小說主角的描寫比較容易接受。至於說那些完全不涉及問題人物與意義之追求的小說，則被盧卡奇稱為「娛樂小說」(73)。它們不在討論範圍之內。

雖然《小說理論》是盧卡奇變成馬克思主義者之前的作品，

但在其中我們已不難發現一些馬克思主義的端倪。例如，它強調「小說是脫序世界的鏡中影像」，這顯與盧氏後期的小說反映論有相似之處。它由歷史—社會環境的轉變來解釋小說的特質也與馬克思主義的進路頗相似。它對現代資本主義社會的悲觀論調及對未來理想世界的憧憬都令人想起馬克思主義。由這三方面看，《小說理論》中已含有使盧卡奇變成一馬克思主義者的種子。

-
- ① Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, trans. A. Bostock (Cambridge, Mass., 1978)。此後本文中括弧內的阿拉伯數字一律指此書頁數。
 - ② 見 R. Taylor ed., *Aesthetics and Politics* (London, 1977), p. 151.
 - ③ L. Kolakowski, *Main Currents of Marxism* (Oxford, 1978), p. 257.
 - ④ 關於 Levin 之評語見 Paul de Man, *Blindness and Insight*, 2nd ed. (London, 1983), p. 52。此外，亦參考 J.M. Bernstein, *The Philosophy of the Novel* (Minnesota, 1984), pp. viii, ix.
 - ⑤ 這種方法顯然是受到韋伯「理想型」之說的影響。此即何以盧卡奇說在《小說理論》中他採取了「右派」知識論的理由之一。但由於在此書中他對資本主義社會的悲觀評論，所以也揉合了「左派」的倫理學^⑥。
 - ⑥ F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, trans. R. Snell (New York, 1965), p. 40.
 - ⑦ F. Schiller, *Naive and Sentimental Poetry and on the Sublime*, trans. J.A. Elias (New York), pp. 83-154.
 - ⑧ 黑格爾《美學》，第三卷，下冊，朱光潛譯（北京，1981），pp.

117-18, 136-37, 140-41, 150-51, 153, 155, 167.

- ⑨ E. Auerbach, *Mimesis*, trans. W. Trask (New York, 1957), p. 14。參考 Bernstein, op. cit., p. 53.
- ⑩ Bernstein, op. cit., pp. 52-53.
- ⑪ Pascal, *Pensées*, trans. M. Turnell (New York, 1962), p. 153.
- ⑫ 盧卡奇雖沒有說明這些必然律則是指何而言，但由其上下文看，不難推測指的是現代資本主義社會的經濟制度與政治體系，也就是在本文第四頁中被席勒所形容成機器的那種社會體制。這種體制與人的精神生活或性靈的要求是背道而馳的，所以是「無意義的」。在《小說理論》第六十四頁，盧氏寫道：「與自然（第一自然）疏離，現代對自然的傷感態度只是人對其自造環境是監獄而不是家之經驗的投射。」這句話也令人想起席勒。
- ⑬ 見 Lukács, *History and Class Consciousness*, pp. 83-111。大致而言，「物化」的意思是說人的意識受商品拜物教與商品交換等資本主義的觀念與體制的影響，不能以整體或歷史發展的眼光來看待事物，只能以一種孤立的、現象的觀點把事物視為靜止的。物化的意識對社會失去主動批判的能力，只知一味迎合既成體制。這種意識對其社會體制的本質當然也不能了解。
- ⑭ 在後期的著作中，盧卡奇強調小說反映的是生活的集中式整體（intensive totality of life），意指某階段的人類社會中「所有在客觀上有影響力的因素」。他用「生活的廣泛整體」來指稱人類社會的動態發展過程。參考 Lukács, *Writer and Critic*, p. 38。說戲劇呈現「本質的集中式整體」，意思也不清楚。在《小說理論》中，「本質」常與「意義」混在一起用，但此意義究指何而言？在後期的《歷史小說》中，盧氏指出，戲劇呈現的整體是集中於人與

人之間的衝突之上，而把這些衝突產生的背景省去。例如在《李爾王》中，莎士比亞完全沒有提及父母與子女的生活環境，物質生活的基礎，家庭成長盛衰的過程，而這些在描寫家庭的史詩式的長篇小說中則是重要的。為了集中表現衝突，莎氏完全不提李爾與葛羅斯特的妻子。這是因為戲劇比長篇小說更重統一性之故。見 Lukács, *The Historical Novel*, trans. H. and S. Michell (New York, 1978), p. 94.

- ⑮ 盧卡奇對此兩種危險並沒有舉例說明。我認為他的意思似乎可以這樣解釋。第一種危險可用許多現代主義的小說為例，因為這些小說往往在情節上支離破碎，缺乏有意義的形式。第二種危險，也就是許多想「文以載道」的小說的危險，這類小說由於迫切想由故事中表現某種理念或原則，結果不顧事件與行動的客觀規律，用大量的巧合來拼湊預先設想好的結局（如善有善報，惡有惡報之類）。
- ⑯ 中譯本見福樓拜，《情感教育》，馮漢津與陳宗寶譯（北京，1981）。本文論及此小說處曾參考此譯本。
- ⑰ 中譯本已由馮至及姚可昆譯出（北京，1988）。
- ⑱ Lucien Goldmann, *Toward the Sociology of the Novel*, trans. A. Sheridan (London, 1975), p. 2.
- ⑲ Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, 1971), p. 179.

第四章 辯證法與物化

1923年出版的《歷史與階級意識》被公認是盧卡奇最重要與最有影響力的著作^①。這雖是他的思想轉向馬克思主義的首部書，但已足以使他成為西方馬克思主義的奠基者。許多學者甚至認為它是二十世紀馬克思主義哲學中最重要的作品。受它影響的哲學家包括法蘭克福學派的主要成員（如阿多諾、本雅明、馬庫瑟等）、法國存在主義者（如沙特、馬勒龐蒂）、文學理論家（如戈德曼）、社會學家（如曼漢）^②。但1924年在莫斯科召開的共產國際第五次大會中，此書受到蘇聯官方代表布哈林、支諾維也夫的嚴厲批判，指責它維護修正主義^③。主因之一是此書不但由黑格爾哲學來解釋馬克思主義，而且批評恩格斯，根本沒有貫徹列寧式唯物主義。盧卡奇本人1933年在莫斯科流亡時對此書提出了嚴厲的自我批評。這種批評在1967年他為此書寫一新序時仍然持續。但一個人對自己作品的評價有時並不是最公正的。儘管盧卡奇自己已不認為此書有什麼特殊價值，但許多學者仍舊認為它有劃時代的意義^④。

《歷史與階級意識》是一本共含八篇文章的論文集，並非一

有系統的著作。此八篇文章的題目是：

1. 什麼是正統的馬克思主義？
2. 羅莎盧森堡的馬克思主義
3. 階級意識
4. 物化與無產階級的意識（最長，約占全書 $\frac{1}{6}$ 篇幅。）
5. 歷史唯物主義的改變中的功能
6. 合法性與不合法性
7. 關於羅莎盧森堡之「俄國革命批判」的批評性的觀察
8. 走向組織問題的方法論

除了第四篇與第八篇是專為此書而作之外，其餘六篇已在1919至21年發表過，但除了第六及第七篇之外，它們在收入此書時都作了很大修正。這八篇文章主要處理的並非純學術性的問題，而是想澄清共產黨革命運動中遭遇到的理論問題（xli）。這種對實踐的關注可說是此書最顯著的特色之一。

此書論及的內容中有兩部分特別引人注意。其一是盧卡奇對馬克思辯證法的解釋。另一是他用物化概念來批評資本主義社會及以康德為代表的整個資產階級哲學。他認為正統馬克思主義的本質即在其辯證法，而不在盲目地接受馬克思任何實質的論斷。他相信，即使馬氏的實質論斷皆錯，他的方法仍是研究人及社會的唯一正確的方法。馬氏的方法只可能加以發展、擴張與深化，「所有企圖超越或『改進』的企圖都已導致或必然導致過分簡化、瑣碎與折衷主義」（1）。資產階級哲學家的根本缺點即在不能採取辯證法去處理所面臨的問題，而他們所以不能這麼做，是因為他們的意識在資本主義經濟體制支配下已成為物化意識。

這樣，辯證法與物化，一正一反，一代表盧卡奇所擁護的馬克思主義的本質，另一代表他對資本主義社會與資產階級哲學的批評。了解這兩點，可以說就等於抓住了《歷史與階級意識》的關鍵。

一、辯證法新解

《歷史與階級意識》的副標題是〈關於馬克思主義辯證法的研究〉。但馬克思並沒有寫過辯證法的專著，通常所說的「馬克思主義辯證法」是由恩格斯在《反杜林論》與《自然辯證法》等著作中提出的。

恩格斯提出的辯證法主要有三個重點。(1)不要孤立地去了解事物（或思想），要由事物之間的相互關係或這些關係的整體去掌握。(2)辯證法就是「關於自然、人類社會與思維的運動和發展的普遍規律的科學」。所以我們要由變動發展，而非靜止的立場去觀察事物。(3)辯證的規律包含著名的由量變轉化為質變，否定的否定，與對立的互滲^⑥。

盧卡奇解釋辯證法時雖也強調由整體與動態的立場觀物，但他並不重視恩格斯所提出的那三條規律。他完全不提否定的否定。至於其他二律，雖曾提及(167, 278)，而未作任何討論。不但如此，他還指出辯證法只適用於社會與歷史，因為主體與客體之互動、理論與實踐的統一等重要成分並不存於我們對自然的知識中。恩格斯把辯證法擴大到自然界，是受了黑格爾的誤導(24, n.6)。他認為恩格斯的辯證法所犯的另一錯誤是忽略主體與客體

在歷史過程中的互動(3)。這些批評使他對辯證法的解釋偏重於依據馬克思的思想，特別是馬氏的歷史唯物主義。

馬克思的歷史唯物主義，最精簡表現於《政治經濟學批判》的「序言」中^⑥。依此序言看，歷史唯物主義的內容大致有三項：(1)經濟基礎與上層結構的區分。「經濟基礎」指的是一社會某發展階段中生產關係的整體，「上層結構」指的是法律、政治體制以及藝術、宗教、哲學等意識形態。經濟基礎是決定上層結構的最終力量。「並不是人的意識決定人的存在，相反的，是他們的社會存在決定他們的意識。」(2)生產力與生產（財產）關係的衝突是社會發展的推動力。(3)社會發展有六個階段：原始社會、亞洲社會、古代（奴隸）社會、封建社會、資本主義社會、未來的共產主義社會^⑦。對馬氏而言，由現代西方資本主義社會往共產主義社會的過渡是必然的。

盧卡奇把「人的社會存在決定他們的意識」當作辯證法的基本原則(249)。但是他認為「構成馬克思主義與資產階級科學的決定性的不同不在歷史說明中經濟動機的優位，而在整體性的觀點」(27)。像黑格爾一樣，盧卡奇不但同意整體是具體的，而且是主體(28, 39)。這使他對辯證法的解釋染上不少黑格爾色彩。

對歷史唯物主義最常見的批評之一是馬克思所作西方資本主義社會必會自掘墳墓的預言完全落空。盧卡奇承認在高度發展的資本主義社會中無產階級不但不一定會發動革命，而且可能與資產階級與資本主義制度同化，完全失去反抗意志。資本主義所造成的剝削勞工、勞動疏離、經濟危機等現象只是社會革命的必要條件，但不是充分條件。爲了真的產生推翻資產階級的革命，無

產階級之階級意識的覺醒或自覺也是必要的（70, 196, 208-09, 282）。換言之，無產階級對社會局勢或真相的掌握程度也是一重要因素。這樣，盧氏就削減了歷史唯物主義中的決定論成分，而賦予無產階級自由抉擇的餘地。但這並不等於說他完全否定歷史的必然性。他強調的是歷史必然性不應與機械的決定論或宿命論混同。這點我們在後面還會作進一步的解釋。

另一個對歷史唯物主義的常見批評是它自己也是一種哲學，難道不會也受經濟結構的制約或決定？難道它就不是一種意識形態？如果我們把歷史唯物主義對哲學的看法用到它自己身上，那麼它似乎勢必成爲一種自我駁斥的學說。如果馬克思說只有其他的哲學才是受經濟結構決定的意識形態，而歷史唯物主義卻不是，那麼我們就可追問何以他的哲學可以倖免。

在馬克思與恩格斯的用法中，「意識形態」與「虛假意識」（false consciousness）相關。後者指的是人們以爲自己的思想是自己心靈獨立的表現，但事實上它們已受到社會力量或經濟結構的支配，而受支配者毫不自知^⑧。但在盧卡奇的用法中，「意識形態」是一中性之詞，不含貶意^⑨。他認爲歷史唯物主義不但能夠，而且必須應用到它自己身上。這就是說他承認歷史唯物主義也是一種意識形態，也須受經濟結構的制約。它的有效性主要是對現代資本主義社會而言，對其他類型的社會未必適用。例如，對資本主義之前的社會，它的適用性是有限的，對無階級的社會則完全不能適用（228-29, 238-39）。作爲一種方法，歷史唯物主義的真理只有在資本主義的特殊社會秩序與生產系統中才是絕對的。

盧卡奇對辯證法的闡釋主要涉及以下四個重點：(1)整體與部分的關係，(2)現象與本質之辨，(3)互動與必然性的展現，(4)無產階級的意識。

(1)整體與部分 衆所周知，馬克思的辯證法是把黑格爾的精神辯證法倒置，取其「合理內核」而成。盧卡奇認為其中最重要的就是「整體」。「整體範疇，整體超過部分的全面優越性，就是馬克思由黑格爾處所獲方法的本質……」(27)。但「整體」的意思究竟是什麼？

「整體」的意思並非指所有既存事實的總和，它指的是人的思想可能掌握的人類歷史過程或社會的全部的統一的真相 (13, 34)。它是真實在概念上的重造 (8)。正如馬勒龐蒂所說：「盧卡奇所說的『整體』不是所有可能的與真實的存在，而是我們對所有已知事實的融貫的安排。⑩」科拉考斯基則說盧氏的整體觀念「必須理解成一動態的真實，涉及某種趨勢，它的方向，及其結果。它在事實上與現在、過去及未來的歷史等同……⑪」由此可見，「整體」實意指一種涉及未來發展方向的歷史哲學，亦即馬克思的歷史唯物主義。但不同的是，盧氏對它作了新的解釋，反對用機械的規律來解釋社會的發展。他雖然也提到亞洲社會與古代社會 (53, 55)，但比較重視的是由封建社會、資本主義社會至共產主義社會的演變。他強調不同社會類型在經濟結構方面的分殊性。例如他指出，封建社會由於在組織上比較鬆散，人們仍不能把自己完全視為社會化的存在，整體對人的支配也較弱。但在資本主義社會中，社會組織的整體效力十分強大，每一部分都緊密相連。人成為真正的社會存在，社會對人成為唯一的真實。

支配人的社會力量像第二自然，有其獨立的運作規律，但更無靈性與不可透視（19, 55）。

在較後期的作品中，盧卡奇把整體分為廣泛的（extensive）與集中的（intensive）兩種。前者就是我們在上段所論及的唯物史觀，後者指某階段的人類社會中「所有在客觀上有決定性影響力的因素」。藝術品反映的是後者^②。知道整體有此廣狹二義，對了解盧氏的辯證法也是有幫助的。

像黑格爾與馬克思一樣，盧卡奇也把整體視為「具體的」。這是因為對個別事實孤立的認識不足以真的掌握真實，只有把個別事實關聯到一整體中，成為一整體的部分，我們的知識才可能是對真實的知識。具體的整體是受概念聯繫過（mediated）的真實，而不是未經思想處理過的獨立對象（8-9）。孤立的對象表面上是具體的，其實最抽象，因為它們的意義在孤立狀態根本不能被了解。「對象的可理解性隨我掌握它在其所屬整體中之功能而成比例發展。這就是為什麼只有對整體的辯證概念才能使我們將真實當作一社會過程來了解（13）」。整體對個體的涵蓋方式並不是取消個體中的殊性，像物理學的理論取消自然現象中的殊性那樣。正好相反，它能在保存個體殊性的情況下涵蓋所有事物（12-13）。整體所以是具體的，是因為它不只統一了許多分散的現象，而且能保存它們的殊性。

盧卡奇認為馬克思的辯證法不只是了解真實的方法，也是改造社會的革命辯證法（2）。理論與實踐在此法中是統一的。一個人通過此法所掌握的具體整體也許不能完全等於真實或真理的整體，但此法總可使我們逐漸向較完備的真理邁進。在某歷史階段

中，總有一些思想比另一些思想更能掌握整體。盧氏所說的「具體的整體」包含著那在現階段中是最完備的思想。這種思想與實際的歷史是統一的(28)。所以，盧卡奇乾脆說具體的整體是「統御真實的範疇」(10)。

在盧卡奇的解釋下，辯證法的第一要義就是強調要在一變動的整體脈絡中來了解個體的活動。這種方法的效果至少有五個。首先，它堅決反對經驗主義或實證主義，因為它們在方法上都偏重直接呈現的「事實」，並採取靜態與孤立的方式來了解事物。恩格斯在《反杜林論》中指出這種觀物方式是把「事物與過程孤立起來，撇開廣泛的總的關係去進行考察，因此就不是把它們看做運動的東西，而是看作靜止的東西……看到一個一個事物，忘了他們互相間的聯繫，看到它們的存在，忘了他們的產生和消失……因為它只見樹木，不見森林。⑨」

其次，它導致對反映論的否定。反映論主張思想（或意識）與存在（或真實）的二元對立，並且認為真理就是能反映存在或真實的思想。但依辯證法，思想與真實是同一的歷史過程，而真實不是靜止的，它是在變動過程中的。「只有那個願意而且其使命是創造未來的人，才能在具體的真理中了解現在（204）」。

第三，強調整體就是注重資本主義社會中生產力及生產關係的衝突，此衝突是辯證法的「真正的，物質的基礎（10）」。由此衝突看，資本主義社會並非一穩固不能再變的社會類型。這也就是說，要了解資本主義社會的成因及未來發展的方向，了解其過渡性及歷史性（9）。

第四，要注意經濟結構、生產關係對個人言行的影響與決

定。例如資產階級的意識形態以及物化現象都需由這方面去分析。

最後，我們不難看出強調整體的優位在文學批評方面所可能導致的後果。這些後果包括對自然主義與現代主義的批評（因為它們的方法是反辯證法的）、對能揭露整體的寫實主義的推崇、對文學傾向性及典型性的強調等^④。

(2)現象與本質 在英美哲學中，「本質」通常指一對象成爲某類事物的充分及必要的條件或性質。例如河流的本質包括自然形成的、流動的水與有相當大的體積。但辯證法所說的本質卻指在現象背後，使現象能呈現的力量。例如，重大的社會變動是現象，經濟結構的改變是本質。

現象雖受本質決定，但它們之間常有對立與不一致的關係。辯證法的要務就是要解除現象對人的蒙蔽，揭露隱藏於其中的本質或「內核」。

如果事實要被了解的話，這種有關它們的實際存在與內核的區分必須清楚與精確地掌握住。此區分是真正科學研究的第一前提，用馬克思的話來說，此研究「會是多餘的，如果事物的外表與它們的本質是一致的」。因此，我們必須把現象由它們被直接賦予的形式中分離出來，並且發掘將它們與其內核或本質聯結起來的鏈環。這麼做，就會使我們了解它們的表面形式並且將它視為內核必然會由其中出現的形式……這個雙重性質，對直接現象的同時辨認及超越，就是辯證的聯繫網（8）。

認清現象與本質之辨，並非蘊含本質是超越現象之外的獨立

實體，因為現象雖可將本質掩蓋，但沒有現象本質也無從表現。辯證法的精義一方面在提醒我們不要被現象所迷，另一方面要辨認現象中的本質表現，通過現象掌握其背後的本質。換言之，它一方面告訴我們現象與本質之間的對立與不一致，另一方面又告訴我們它們之間也有辯證的統一。

盧卡奇並沒有清楚指出他所說的「本質」究竟有什麼具體內容。但至少對資本主義社會而言，他曾多次指出經濟結構（生產方式與生產關係）在思想方面的影響力。例如，經驗主義那種重視孤立與純粹事實的方法論、專業化的知識傾向以及整個物化現象都是資本主義經濟結構下的產物（5-6, 27）。但盧氏既非簡單的經濟決定論者，也不是機械的唯物主義者與宿命論者（xxv）。因此，我們就不能把經濟結構與本質等同。事實上恩格斯早已明白指出經濟的因素只是歷史的終極原因，而不是唯一的原因。政治、法律等上層建築與哲學、宗教、藝術等意識形態不但彼此之間有互動，而且與經濟結構也產生互動⁴⁹。盧卡奇雖然把整體的地位提得比經濟還高（xx），但在強調由多種因素之間的互動來說明社會現象這點，他與恩格斯的看法是一致的（13）。

在盧卡奇後期所寫的文學理論與批評中，現象與本質的對立與統一也是一主要的內容。在1945年他為《馬克思、恩格斯美學論文集》所寫的序言中，他不但清楚指出辯證法對機械唯物主義與經濟決定論（即庸俗馬克思主義）的否定，而且強調藝術的任務就是要具體與生動地把隱藏在現象中的本質，通過現象將它揭露出來。而所謂本質則可了解成在某階段的人類社會中「所有在客觀上有決定性影響力的因素」或影響社會發展傾向的普遍力量

⑥。這些力量包括經濟結構、政治與法律體制以及各種主要的意識形態。由此可見《歷史與階級意識》不只可以助我們了解盧氏文學理論與批評，他的文學理論與批評也可助我們了解《歷史與階級意識》。

(3) 互動與必然性 「互動」的意思就是相互影響。我們在前面已說過強調整體的重要就是要把個別事物放在一有相互聯繫的其他事物的脈絡中去了解。這也就是說要由事物之間的互動關係去了解個別事件的成因。歷史的本質就在人與環境的互動以及由此而帶來的（社會）結構形式的改變，這種改變決定了人內在與外在生活的客觀性質（153）。在解釋現象與本質的關係時，我們也提到經濟結構、上層建築與意識形態之間產生的錯綜複雜的互動關係對說明社會現象與個人命運的重要性。總之，所涉及的關係網愈廣，事件的產生就愈可了解，其產生的必然性也就愈容易顯現。

對任何由那種直接性來觀物的人而言，任何真正的改變都必定像是難以了解的。不可否認的變化看起來一定像是場大災難，一突然而不能預期的事件的轉變，由外而來，並且排除了所有的中介（mediations）。如果改變能被了解的話，就必須放棄事物是嚴格地對立的立場，而必須提昇它們的相互關係與互動……與純直接性的距離愈遠，所涵蓋的「關係」之網愈大，以及把「對象」整合到關係的系統中愈完備，改變就愈快變得不再是不可知與具災難性，它就愈快變得可理解了（154）。

事件愈被忠誠地研究——在它們的孤立狀態中，那就是在它們未聯繫的（unmediated）關係中——它們愈不會被迫向任何一方向（23）。

這樣，了解一事件就是要了解它所以會產生的必然性。但這必然性不是由一抽象的規律中推出，而是需具體檢查一社會一歷史情境中各重要因素的互動，並由一整體中顯現。只要這些因素保持不變，結果是可預測的。但任何因素的改變都可能導致不同的結果。機械的決定論或宿命論所強調的必然性是絕對的，不帶條件的。不管人怎麼思想與行動，要發生的就必然會發生。這種理論當然很容易由事實來反駁。盧卡奇所強調的必然性是在一定的主客條件下所呈現的。只要主客條件受到改變，事件產生的必然性也會受到改變。這個看法有相當大的合理性，不應與機械的決定論或宿命論混同。此外，強調必然性並不蘊含完全排斥偶然性。相反的，偶然事件的存在不但應該肯定，而且應該將它們與事件發展在總趨勢上的必然性融合起來。偶然事件雖不在預期之內，但並非完全沒有原因。它們可以促成或助長事件演變的必然方向，但不能根本改變此方向。就像本質需通過現象顯現，必然性也需通過偶然事件的累積逐漸暴露^⑦。

在文學作品的情節安排中，也有偶然性與必然性的對立與統一。盧卡奇說：「沒有偶然性的因素，一切都是死板與抽象的。沒有一個作家能夠塑造出活生生的事物，如果他完全避免了偶然性。另一方面，他在再現生活中必須超脫粗糙的與赤裸的偶然性，必須把偶然性提昇到必然性之中。^⑧」在一部小說中只作現象的描寫或複製而不去揭露本質，只敘述一連串的偶然事件，而

不將它們聯繫在一必然的傾向中，都會使事件的產生與人物的命運變得不可理解。因此，都是盧氏所反對的。

爲了進一步解釋必然性如何在一整體的脈絡中展現，我想舉巴爾扎克的《幻滅》作例子^⑨。在《幻滅》的前半部中，男主角呂西安與巴日東夫人的戀情是主要情節之一。巴爾扎克在描寫他們的相識之前，先詳細地介紹了他們的家世、社會背景、個性與興趣。呂西安是個貧窮鄉下人家的兒子，但相貌俊美，又有詩才。他富有野心，很想能揚名立萬，打入上層社會。巴日東夫人雖有貴族頭銜，但身居巴黎郊區的小城之內，周圍缺乏出色的人物。她早年曾受過不錯的藝術教育，對詩有不俗的領悟力。她曾有過一個英俊的年輕軍官爲初戀情人，但不幸在沙場戰死。她的現任丈夫不但富有而且社會地位也高，可惜完全不解風情，因此她渴望新的愛情生活。她與呂西安一樣都是自私而占有欲強的人。當他們相識後，戀情必然發生了，因爲雙方都覺得彼此是最佳理想。但當他們私奔到巴黎，與巴黎的才子佳人一比，都覺得對方土氣，吸引力馬上消失。結果這段情就因地理環境的改變而必然解體了。

(4)無產階級的意識 既然盧卡奇所談的是一種結合理論與實踐在一起的革命辯證法，這就蘊含需有一主體既能了解辯證法，又能從事無產階級的革命行動。這個主體就是無產階級。所以盧氏說：「歷史唯物主義之方法的本質與無產階級的實踐與批判的活動不可分：兩者都是社會進化之同一過程的層面 (20)。」

無產階級意識指的並非是形成此階級的個人之實際意識的總和或平均數，因爲它根本不是經驗性的概念，而是一種假設性的

理論概念或「客觀的可能性」(51)。它把意識與對社會整體的認識聯繫起來，藉著它我們可以了解，如果無產階級妥當地掌握自己的處境就會怎樣去思考與感受。換言之，無產階級的意識是著名社會學家韋伯所謂的「理想型」(ideal type)。通過這種理想型，我們可以對經驗對象的活動提出一種說明，雖然經驗對象從不能或很少能完全符合理想型。例如韋伯曾利用資本主義、官僚體制等理想型來說明一些有關的經驗事項。

盧卡奇認為無產階級一方面是歷史的產物，另一方面又是創造歷史的主體(148-9)。但對這種主客同體的地位，無產階級在實際上卻不能有相同的高度自覺。他們對自己處境的認識在程度上有很大的差異(78)。為了使無產階級的實際意識提昇至高度自覺與自知的程度，共產黨的領導與灌輸是必須的。由此觀之，無產階級的意識是一種輸入意識(imputed consciousness)。盧氏所說的共產黨是一種與無產階級分開並且領導它的革命政黨，具有嚴格的紀律，要求黨員在人格上的完全奉獻(336)。無產階級可將共產黨視為「已具有歷史形狀的自己的階級意識」(326)。共產黨「必須代表無產階級行動的最高的客觀可能性」(327)。

雖然賦予共產黨領導地位，但盧卡奇顯然並不主張黨的專政或黨內任何領袖的獨裁(318-9)。他認為就黨內而言，黨員對領袖的服從不是盲目的，他們之間不但應該有互動，而且可以互相批評(336, 338)。黨應成為一大家都積極參與的共同體(*Gemeinschaft, community*)。就黨與無產階級的關係而言，雖然洞悉客觀現實的黨有時必須否定羣衆不切實際的願望，但它與無產階級也需有經常的互動(321)。依拜恩(Joseph Bien)的解釋，盧

卡奇是認為共產黨既要做歷史與無產階級之中介 (mediation)，也要讓無產階級做歷史與共產黨的中介^②。

二、「物化」的含意

盧卡奇的「物化」觀至少可由以下四點來解釋。(1)馬克思在《資本論》第一卷中所提的商品拜物教(fetishism of commodity)^②，(2)疏離(alienation)，(3)恩格斯的「虛假意識」之說，(4)在法律、政治、新聞、哲學等文化方面的表現。

(1)商品拜物教 它指的是商品雖是人造的，但在資本主義社會中成為被崇拜的對象，對人構成一種壓迫或支配的力量。這就像在宗教中，人所造的神，成為被崇拜的獨立對象，而反過來支配人一樣。

商品本是人類勞動的成果。但在資本主義體制中這個現象往往被掩蓋了。商品價值不再取決於使用價值，而由其交換價值決定。商品之間的交換關係形成一種獨立關係，反過來支配人。市場規律對從事商業活動者的支配就是一明顯的例子。

雖然盧卡奇強調商品拜物教是現代資本主義社會特有的問題，但他並不否認商品交換及因此而產生的物化現象在資本主義之前的社會中也可以發生。問題是它究竟是以一種偶發事件出現，還是以一種整體現象出現。在資本主義社會中，物化現象已是一整體現象，它影響著社會上所有的外在生活與內心生活(84)。在資本主義社會出現之前，人對其勞動的成果也有交換或買賣行為，但在交換關係中，生產者在基本上仍維持著主體的地位。人

與人的關係仍體現於交換關係之中。但當勞動產品被轉化為資本主義社會中的商品後，人與人的關係就被物與物的關係取代了。資本主義的經濟結構變成客觀永恆的事實，完全不能改變(14)。個人可以利用商品與市場之規律的知識來謀取自己的利益，但他不能用自己的活動來改變這些規律的運作過程(87)。

(2)疏離 雖然馬克思的《1844年經濟學—哲學手稿》至1932年才正式出版，盧卡奇在《歷史與階級意識》中對「物化」的解釋實已預先論及馬克思在《手稿》中所提出的疏離說²⁰。

依馬克思在《手稿》中的說法，工人在資本主義社會中的勞動疏離主要見諸三方面：(1)工人與生產過程疏離，因為他們的勞動分工太細而且是被迫的，不能產生當下的滿足感。(2)工人與產品異化，工人不是產品的擁有者，而是出賣勞力的受薪者。他的工作時間愈長，生產的東西愈多，生活愈悲慘。產品變得像是一種能壓迫他的獨立力量。(3)工人的勞動使他與人性疏離。生產、勞動是人的物種生活(species life)，它不但是維持生存的手段，也可以使人性在創造中得到當下滿足。但工人的勞動只淪為維持生存的手段，他在嚴密的分工下，自己的整體人性也被分割了。這就造成人與他自己人性的自我疏離。除了以上三點外，馬克思也論及人與自然的疏離以及人與人的疏離，但為了簡單起見，不在此詳論。

盧卡奇在〈物化與無產階級意識〉一文中不但已論及以上三種疏離（雖然他沒有直接用到「疏離」之詞），而且還應用了韋伯的「理性化」一詞來說明資本主義社會的生產方法。

如果我們跟隨勞動由手工業經合作社、機器製造到工廠企

業之發展所經路程，我們就可看見一趨向更理性化的連續過程，對工人的質的、人性的與個人的屬性逐步加強排除。一方面，勞動過程愈來愈被分化為抽象的、理性的、專業化的操作，使工人與完成的產品失去接觸，而他的工作被縮減為一組專業化行動的機械性重複。另一方面，完成工作所需的時間……當機械化與理性化加強後，從只是一經驗的平均數被轉化成一客觀可計算的工作表，而此表成為固定與既成的現實面對著工人。隨著對此工作過程的現代「心理」分析，此理性的機械化侵犯了工人的「靈魂」。為了使它們〔工人的心理屬性〕併入專業化的理性系統與將它們縮減為在統計上可處理的概念較容易，即使他的心理屬性也與他整個人格分開，並將它們放在與整個人格對立的位置 (88)。

在上段引文中，最後一句話清楚顯示了工人在勞動或生產過程中所產生的自我疏離。「生產對象的支離破碎必然蘊含其主體的支離破碎。(88)」這樣，物化意味著主體被貶為客體，對現實只能採取被動的靜觀，而不能由整體觀點進行改造。

不論在客觀上還是在他與其工作的關係上，人都不再是工作過程的真正主宰；相反，它是一被納入機械系統中的一個機械部分。他發現該機械系統已存在並且自足，它可獨立於他發生功能，而他必須依從它規律，不管他是否喜歡。當勞動的理性化與機械化漸增，他的意志力也受到他的活動變得愈來愈不主動與愈來愈靜觀 (contemplative) 之影響而變得日益缺乏 (89)。

(3)虛假意識 物化的意識是一種虛假意識，因為它把資本主義的體制視為當然的，不可改變的，完全不能由整體觀點看出這種體制的歷史性與暫時性。在資本主義社會中，人的當下意識或日常生活中所呈現的意識已必然是物化的意識（197），它不能反映真實，反而把真實隱藏起來。在〈馬克思與恩格斯論美學〉一文中，盧卡奇寫道：

……在資本主義之下，所有這些〔經濟〕範疇都絕對地表現為物化，這使它們的本質，即人與人的關係，被掩蓋了。造成資本主義社會拜物教現象的就是這種人存在基本範疇的倒置。在人的意識中，世界顯得與它實際的狀態並不相同，在結構上被扭曲了，其真實關係被拆散了。在資本主義之下生活的人，為了要看清這種拜物教現象，並且掌握決定日常生活的物化範疇之背後的真正本質——即人的社會關係——就需要有一特別的理智努力。

所謂「理智的努力」，在〈物化與無產階級意識〉一文中指的是對資本主義整體發展內在矛盾的認識與自覺（197）。換言之，也就是要了解馬克思的歷史唯物主義及辯證法，要有「對整體性的渴望」（198）。偉大的寫實主義文學作品所以受盧卡奇推崇，也是由於它們能提供這種反物化的效果。通過藝術反映的反拜物教(defetishising)能力，觀賞者能體驗到一種意識的轉變，重新掌握到社會整體的真相²⁸。

(4)文化表現 物化不只是經濟層面的孤立現象，它也涉及資本主義社會的其他層面。換言之，它涵蓋著整個社會外在與內在的生活，亦即是充斥整個文化領域的整體現象。官僚體制、法

律、新聞、藝術、哲學等只要是維護資本主義，把它的體制視為固定與不可變的，就有物化的表現。每當這些領域中的人不再對現實採取批判與主動地改造的態度，只知接受現實，適應現實，甚至出賣自己的人格與個性來與體制認同以便換取物質利益的情形出現，我們就可用物化來說明。例如，在論及新聞界時盧卡奇寫道：

這個現象〔指物化〕，在新聞業中可見其最怪誕的形態。在這裏，特別是主體性本身，知識、氣質與表現力量被縮減成抽象的機械，自己發生作用並且與其「擁有者」的人格與其題材的實質內容分離。新聞記者的「缺乏堅信」，對其經驗及信念的無恥的出賣，只有作為資本主義的物化之頂點才可能了解（100）。

這段話令人想起巴爾扎克在《幻滅》中對巴黎新聞界黑暗狀態的深刻諷刺與描寫。其中包括把文章只當作買賣的商品，為了名利攻擊別人，出賣自己的才華人格，把人只當作工具來利用等。事實上，如果我們想了解物化在文化界的具體表現，《幻滅》是一部必讀之作。

物化是盧卡奇對現代資本主義社會的文化批判的基本概念。在諸文化領域中，他特別重視的是哲學界的物化。他由物化觀點對近代資產階級哲學提出了全面的批評。

「資產階級之哲學或思想」指的是現代理性主義，特別是由康德到黑格爾的德國古典哲學。這些哲學雖然在細節上有很多不同，但他們都企圖用一龐大的知識系統涵蓋所有現象。但盧卡奇認為這種企圖使理性主義陷入難以解決的二律背反(antinomies)

中，亦即陷入正反兩矛盾命題皆可被證明為真的困境之中。康德的《純粹理性批判》一方面指出由笛卡兒以來的理性主義陷入這種困境，但另一方面他自己的哲學也沒有避得開。

康德強調我們所認識的世界並非完全獨立於我們的心靈結構。對象必須符合我們心靈的結構才可能被認識。但在康德之前，笛卡兒早已強調主體的認知地位。笛卡兒不但把數學視為人造的形式知識，並且把它視為所有知識的典範。盧卡奇認為這是理性主義哲學想把現象整體納入理性計算之下的表現（129）。

雖然強調主體在認識上的重要性，但康德並不是唯心論者。認識對象的形式雖然來自主體，但其實質內容是由感覺而來，而最終必須涉及一獨立於認知心靈的「物自體」。由於此物自體不在認識領域之內，所以它是完全不可知的。這樣，康德在以理性去掌握真實的整體時陷入一困難中，因為他既不能取消物自體，又不能將它納入理性說明的範圍。除了主體與客體、形式與內容、現象與物自體等之對立外，康德哲學中還有自由與必然的對立。康德把能經驗的現象界視為完全受機械因果律支配的必然界，但在現象界之外，他又在道德上肯定了一自由的與超越的本體。由於此本體已非科學研究對象，所以也造成了事實與價值的對立。他雖想藉《判斷力批判》來消解此二元對立的格局，但並不成功。「主體的自由既不能克服知識系統在感性上的必然與宿命地被視為無靈性的自然律，也不能給予它們任何意義。（134）」總之，對盧卡奇而言，康德的偉大正在於他的哲學把這些兩難與矛盾以一種純粹的方式表現出來。

黑格爾想以主客同體的絕對精神來突破康德哲學中的二元對

立。在他的哲學中，真實成爲絕對精神自我展現的辯證發展過程。但盧卡奇認爲黑格爾的主客同體不能真的在歷史中找到，而必須轉移到歷史之外去找，這就使黑氏的哲學洗脫不了神話色彩(147)。如果一定要把絕對精神與真實歷史的關係固定下來，那麼有些黑格爾的話可被解釋成他在爲普魯士王國辯護，把普國視爲絕對精神的體現。

盧卡奇認爲理性主義哲學在掌握真實整體方面的努力是失敗的，而且此失敗必須由其產生的社會環境來了解。此環境即資本主義社會的物化環境(128)。「物化的實踐是主體與客體之二律背反及其他二律背反的基礎。^②」在物化的社會環境中，哲學家的心靈也難免受到物化的污染。雖然物化現象的某些方面在希臘哲學中也可見到，但它並不是以普遍形式出現的。在現代資產階級的哲學中，物化的影響比較全面。「現代批判哲學起源於意識的物化結構。這種哲學的特殊問題與以前哲學問題的不同在它們是根植於此結構中。(111)」

三、自評與反思

對盧卡奇自己來說，《歷史與階級意識》是一本他已經揚棄的書，因爲書中有許多論點他後來都認爲是錯誤的。他在1967年爲此書所寫的新序是一篇在沒有外界壓力下所作的自評，頗能代表他對此書的最後立場。這篇自評大致有四個要點與本文所論的題目有關。

首先，他指出他對由無產階級的意識轉變至革命的實踐行動

之間的過程沒有清楚交代，可以說需要「奇蹟」才使這種轉變可能。由於缺乏實際行動的基礎，他的想法太過理想主義化(xix)。其次，馬克思的唯物史觀是把經濟基礎放在最重要的地位，而他自己卻把「整體」放在中心地位，使對整體的重視蓋過了對經濟基礎的重視(xx-xxi)。第三，雖然物化現象與疏離有密切關係，但盧卡奇認為自己在《歷史與階級意識》中跟隨黑格爾的講法，未把心靈的客觀化與疏離作一區別。依馬克思，客觀化即外在化，它在價值上是中性的。但疏離在價值上是負面的，它意味著對人性的摧殘。忽略疏離與客觀化的區別，使他不能分辨疏離感的特性與造成疏離的客觀社會條件(xxiv)。最後，他認為自己當時未能在知識論上採取反映論立場，反而對反映論提出了批評。其實，實際行動只有依據能正確反映真實的理論才能成功。

雖然提出了這些批評，但盧卡奇仍對書中部分論點採取肯定立場。例如，他仍堅信正統馬克思主義的本質是在馬克思的方法，而不在馬克思任何實質的論斷。他仍堅信馬氏的方法是研究人與社會的唯一正確的方法，只能發展與深化，不能超越或改進(xxv-vi)。

盧卡奇的自評雖很坦誠，但有些地方不夠清楚。例如，當他說他的看法太過理想主義化時，他的意思究竟是什麼？他不是一開始就注重理論與實踐的結合嗎？他不是強調無產階級意識是由共產黨輸入的意識嗎？為什麼他仍覺得對該意識如何轉變成革命的實踐活動交代不清？他在書中完全沒有論及民主體制。在缺乏這種體制之下，如何能使共產黨的領導者與其他黨員產生互動與相互批評？如何能避免黨內領袖的獨裁？如何能使黨與無產階級

之間也有互動？在這些方面盧氏的看法的確太過理想化，但他自評時完全沒提到這種理想主義的毛病。

另一方面，盧卡奇的自評又令人覺得有不夠徹底之處，主要原因是他預先假定馬克思與列寧的基本立場是正確的。但它們真的是正確的嗎？馬克思的方法為什麼是研究人與社會的唯一方法？為什麼馬克思的方法不能被超越或改進？盧卡奇只是獨斷地肯定這些論點，但並沒有證明。現代是個方法的多元時代，一個人要下盧氏那麼排他性強的斷語，必須檢討其他方法之後才可為之。與其他學派的方法比起來，馬克思方法的特色在由歷史與辯證的立場否定資本主義與強調資本主義社會最終必須由共產主義社會來取代。如果我們接受這兩點，馬克思的方法的確顯示某種不可超越性。如果在這兩點上要改進，就勢必導致盧卡奇所謂的「折衷主義」。但即使對這兩點而言，我們有沒有理由相信馬克思一定對呢？

資本主義的社會雖遠非理想，但由歷史的整體觀點看，它是否會向共產主義社會邁進？由現在世界各國的局勢看，這種轉變的希望實在很渺茫。在過去，靠著蘇聯的支持及武力鎮壓，共產政權大致上維持了它們的統治地位。但隨著蘇聯的改革以及東歐民運的興起，東歐共產主義政權已呈分崩離析狀態。在實際的資本主義與共產主義的鬥爭中，共產主義顯然失敗了。如果不是依靠武力鎮壓，還會有更多共產政權維持不住。面對這種共產主義的信心大危機，盧卡奇或其他共產主義的擁護者當然可以說：「現在垮臺的盡是些史大林模式的共產政權。真正的共產主義社會必須先經過社會主義的階段。而社會主義的誕生至今仍只有一

百多年的時間，它的正確路向我們現在仍在摸索階段，我們不應期望在那麼短的時間內就能使其理想付諸現實。想想人類花了多少時間才由古代奴隸社會演變至封建社會，又花了多少時間才由封建社會演變成資本主義社會？^⑤」但這種辯護必須在改善人民生活的素質與政治體制方面有具體成績表現，堪與發達的資本主義社會抗衡，才有說服力。單憑此辯護來維持一黨專政，壓制民主是難以服人的。

在盧卡奇晚期的思想中，社會國家中的經濟改革被認為是必要的，而且他認為絕不能孤立地談經濟改革。社會主義若不實行民主，新的經濟體制就不能實現^⑥。不但馬克思主義經濟學需要革新，就是馬克思主義本身也需要革新。這些看法是合乎實際的。

在盧卡奇的解釋下，馬克思的歷史唯物主義雖然免去了不少決定論的成分，但仍然未完全擺脫實質的歷史哲學的束縛。我們不能否認用唯物史觀去看人類歷史文化能看到一些由其他立場看不到的現象，但這不能證明它是唯一正確的史觀。美國當代哲學家丹濤曾指出所有實質的歷史哲學都有一缺點，那就是它們皆假定人對過去的解釋可以是完全的，不會隨著未來而改變。但事實上，由於過去歷史的意義會受到未來事件的影響或改變，而沒有人能完全預知所有的未來，所以對過去整體的完全的說明在原則上就不可能^⑦。

盧卡奇認為人對社會一歷史之整體的掌握是相對於某歷史階段而言的，也是逐漸接近的（見本文頁94-95）。這使他的歷史哲學可以避免一些獨斷性質，避免受到丹濤式的批評。如果我們承

認未來事件的發展可以影響對過去的解釋，那麼世界局勢的發展與資本主義社會的變形就有可能使社會主義的遠景由人類的視野中淡出。但盧卡奇從不願承認有這種可能性。在晚年他仍強調：「我一直認為生活在社會主義的最壞形式中也比生活在資本主義的最好形式中為強。②」這就使人懷疑他在歷史哲學中表現的開放態度並非真的。像他這種歷史整體觀，在堅強的信念下仍隱含著一種危險，那就是為了使社會主義的理想遠景得以實現，幾乎任何殘酷不仁的手段都可以獲得辯護或諒解，都可被視為實現社會主義理想遠景過程中的暫時的越軌或必須付出的代價。

盧卡奇的辯證法新解中也有一些比較有正面價值的論點，例如集中式的整體與部分的關係，現象與本質之辨，以及由一廣泛的互動中去了解事件發生的必然性等。他所說的物化現象更是切中資本主義社會的一大弊病。但我們應追問的是此現象在資本主義社會中是否不可避免？如果物化是資本主義社會的必然現象，那麼我們怎麼說明像馬克思與盧卡奇這種並非無產階級出身而又能擺脫物化支配的思想家？盧氏曾提及「理智的努力」、對辯證法的了解以及寫實主義的文學作品的反拜物教的效果。由這些方面看，物化在資本主義社會中也不是完全不可改變的必然現象。適當的或正確的教育與思想的傳播可以有反物化的結果。但果真如此，是否還有必要訴諸革命，推翻整個資本主義體制？③

1989年之前，世界上多數社會主義國家都實行共產黨一黨專政，而共產黨的大權又操縱在獨裁者手中。在社會整體受盡極權官僚體制的支配下，人性受到扭曲的程度比許多資本主義社會還大。在黨的體制與教條的壓力下，個人的主動能力在基本上毫無

伸展餘地。任何反對或批評現存體制與領袖的思想與言行，不管多麼有道理，動輒受到鎮壓。只有出賣自己的獨立人格，與既存體制認同的人，才有機會獲得較大的權益。人在工作與人際關係上的疏離感大得很。這些衆所周知的事實顯示社會主義的社會中一樣有物化現象，而且情形只有更嚴重。當然，與社會主義社會不同的是它所流行的不是商品拜物教，而是黨權拜物教、獨裁者拜物教。

1989年之後，在戈巴契夫所領導的改革下，蘇聯與東歐一些共產國家終於開始走向盧卡奇所主張的民主社會主義。但這些變化是否代表社會主義運動的新生？這點還需等待新的歷史發展與未來的社會主義理論家來解答。

-
- ① G. Lukács, *History and Class Consciousness*, trans. R. Livingstone (London, 1983)。本文括弧中的阿拉伯數字一律指此書。
 - ② 見 Michael Löwy, *Georg Lukács—From Romanticism to Bolshevism*, trans. P. Camiller (London, 1979), p. 168。馬勒龐蒂寫過一篇名叫〈西方馬克思主義〉的文章專論《歷史與階級意識》，收錄於 *The Adventure of the Dialectic*, trans. J. Bien (Evanston, 1973)。根據戈德曼，海德格在《存有與時間》中會對盧卡奇的物化觀提出回應，但沒有提到盧氏之名。見 Goldmann, *Lukács and Heidegger* (London, 1977)。
 - ③ Löwy, *Ibid.*, pp. 168–9.
 - ④ 例如，馬勒龐蒂稱它為西方共產主義的聖經 (*Ibid.*, p. 6)。盧卡奇的學生黑勒 (A. Heller) 在許多地方都對其師的思想有異議，但

認為盧氏自評過苛，盧氏此著仍有劃時代意義。見 A. Heller ed., *Lukács Reevaluated* (London, 1983), pp. 129, 177.

- ⑤ 參考恩格斯《反杜林論》（北京，1973），頁17-20, 139。Parkinson, *Georg Lukács* (London, 1977), pp. 36-7。對立的互滲律，見恩格斯的《自然辯證法》，其餘二律見《反杜林論》。量變轉化為質變的例子是水在溫度降至攝氏零度時結成冰，升至一百度則氣化，聚集某數量的錢則可變成資本。種子變成植物，植物又結出新的種子是否定之否定的例子。另一例是素樸唯物論被唯心論否定，而唯心論又被辯證唯物論否定。對立互滲律是反對用形式邏輯中的排中律來了解自然與社會，因為至少有些時候我們不能明確地說一物是生還是死，是氣體還是液體。
- ⑥ 此序在許多馬克思的選集中都很容易找到。中譯本見《馬克思恩格斯選集》第二卷，上冊，頁81-5。
- ⑦ 此說法參考 M. Rader, *Marx's Interpretation of History* (New York, 1979), pp. 121-9。在不同的著作中，馬克思對這些階段有不同的說法。例如在《政治經濟學批判》的「序言」中，他提到亞洲的、古代的、封建的以及資產階級的四種生產方式。亞洲生產方式的特徵在(1)生產組織簡單，(2)自足的農村不停地以相同方式自我生產，(3)政治上屬專制王朝，但改朝換代並不影響其經濟結構的穩定不變性。事實上，自足的農業經濟是專制政治及社會缺乏變動的終極基礎。在1931年後，亞洲生產方式被蘇聯官方排除，因為它與史大林統治下的俄國有相似之處，可以說黨的官員代替了傳統官僚，使亞洲專制政治得以持續。見 T. Bottomore ed., *Marxist Thought: A Dictionary* (Cambridge, 1983), pp. 35, 459.
- ⑧ 參考恩格斯在1893年7月14日給梅林所寫的信。收錄於L.S. Feuer ed., *Marx and Engels: Basic Writings on Politics and*

Philosophy (New York, 1959), pp. 407-9。此外亦可參考同書 pp. 247-8。

- ⑨ Parkinson, op. cit., p. 50.
- ⑩ Merleau-Ponty, op. cit., p. 31.
- ⑪ L. Kolakowski, *Main Currents of Marxism*, Vol. 3, trans. P.S. Falla (New York, 1978), p. 266.
- ⑫ Lukács, *Writer and Critic* ed. and trans. A.D. Kahn (New York, 1970), p. 38.
- ⑬ 恩格斯，《反杜林論》頁18-9。
- ⑭ 詳見本書第五章。
- ⑮ 參見他在1890年9月21日給布洛赫所寫的信。《馬克思恩格斯選集》第四卷，下冊，頁477。亦可參閱同書頁506。
- ⑯ Lukács, *Writer and Critic*, p. 38.
- ⑰ 參考恩格斯所說：「歷史事件似乎總的來說……是由偶然性支配著的。但是，在表面上是偶然性起作用的地方，這種偶然性始終是受內部的隱蔽著的規律支配的，問題只是在於發現這些規律。」《費爾巴哈及德國古典哲學的終結》第四章。《馬克思恩格斯選集》第四卷，上冊，頁243。
- ⑱ Lukács, *Writer and Critic*, p. 112.
- ⑲ 巴爾扎克，《幻滅》，傅雷譯（北京，1978）。
- ⑳ Merleau-Ponty, op. cit., p. xvii.
- ㉑ 有關馬克思論商品拜物教的資料，見《資本論》第一卷，第一章，第四節。（參閱 M. Soloman ed., *Marxism and Art* (Detroit, 1979), pp. 38-40.）盧卡奇認為此部分包含歷史唯物主義的整體（170）。
- ㉒ 此手稿的選錄見 Erich Fromm, *Marx's Concept of Man* (New

York, 1967).

- ⑳ Lukács, *Writer and Critic*, p. 69。亦參考 Pauline Johnson, *Marxist Aesthetics* (London, 1984), pp. 26-8.
- ㉑ Andrew Feenberg, *Lukács, Marx and the Sources of Critical Theory* (Totowa, 1981), p. 125.
- ㉒ 在1969年的一次回答記者訪問中，盧卡奇指出原始共產社會經過了幾千年才變成階級社會，奴隸社會則經歷了將近一千年才進入封建社會。因此，愈是馬克思主義者，愈應知道由資本主義轉變成社會主義不能在幾個月，或甚至幾百年之內就可完成。參閱 Lukács, *Marxism and Human Liberation*, ed. E.S. Juan (New York, 1973), pp. 310-1。趙紫陽的〈社會主義初階論〉與此頗像，但這種論法的毛病是容易流於永遠無法被否認。
- ㉓ *Ibid.*, pp. 322-4。鄧小平的政策（經濟開放，政治封閉）恰與此相反。但鄧的政策是違反馬克思主義基本原則的。
- ㉔ A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, pp. 14-8。丹濤所說的實質的歷史哲學在含意上與思辨的歷史哲學相似，而與分析的歷史哲學相反。
- ㉕ G. Lukács, *Record of a Life*, p. 181.
- ㉖ 回答此問題並不像想像中那麼輕易，因為教育制度是社會整體中的一環，它勢必要受其他環節（特別是經濟與政治體制）的影響。如果在資本主義的經濟與政治制度的宰制下多數的人都物化得很厲害，那麼教育體制的改革就有必要。但如果在談教育改革時我們常感到無能為力，常感到不能牽一髮而不動全局，那麼盧卡奇要求整體性的革命就會獲得較多共鳴。參考 p. 6 所述盧卡奇對教育的改革，並想想看這種改革在平時是否可能。

第五章 小說反映論

雖然盧卡奇在後期思想中認為不只文學，甚至所有的藝術都是真實的反映，但他的美學著作顯然偏重於小說的理論及批評。因此，本文將其反映論當成一小說理論來看待，並由此觀點檢討其得失。至於在什麼意義下它能擴大成爲一包括詩及戲劇在內的一般文學理論，或者甚至成爲一更廣泛的藝術論，則非本章的範圍。這麼做的好處是既可避免把問題弄得太複雜，又可就對反映論最有利的領域（小說）去討論其主張^①。由於盧氏並沒有出版一部專著來系統地交代其小說反映論，我們只有由他在後期所寫的專書與論文中摘其要點而論之。

盧卡奇的小說理論是以史考特、巴爾扎克、托爾斯泰、高爾基等人的寫實主義作品爲典範而建立起來的。像一般看法一樣，它強調小說是人生與社會的反映。但「反映」在此究係何意？小說所反映的是人生與社會中的什麼？如何反映才能達到目的？盧氏的理論可以藉回答這些問題來闡釋。

一、反映及其對象

盧卡奇的反映論基本上依據列寧的知識論。這點在〈藝術與客觀真理〉一文中表現得很清楚^②。依列寧，不但外物能獨立於主體而存在，而且主體能如實地認識外物的性質與規律。當這種認識產生時，我們就可以說人的意識反映了外在的真實。但這絕不是說人的當下意識即可反映真實。也不是說當下意識中所呈現的事物表象即是真實。爲了如實地反映事物的真相，我們必須通過主動的選擇、想像，及利用抽象的概念去捕捉隱藏在表象背後的本質或規律，而不能使自己的心靈只像鏡子或攝影機那樣被動地或機械地去複製外物的表象。由於真實的自然與歷史現象總比任何理論來得複雜與生動，所以真理是在理論與現象的互動過程中逐漸衍生。通過實踐的過程才可使理論逐步修正與豐富。人的意識雖有反映真實的能力，但這種能力不是在一開始就自然擁有的，而是在意識與環境的辯證過程中逐漸獲得的。

小說是虛構的。它所描述的人物、情境、事件與行動聚合在一起，形成一獨特而又自足的世界。這個虛構世界的元素與現實世界中的存在完全沒有一一對應的關係，卻可反映現實世界中的真相。此種反映方式顯然與科學的反映方式有明顯的不同（WC, p. 36）。此外，科學的反映是通過抽象與定律，但置事物之特殊性與具體性不顧。小說則能寓普遍於特殊，在具體的人事中展現其普遍的本質或規律。這些本質或規律可以是有關典型的人物，也可以是有關生活的整體。前者是反映真實的手段，後者是

反映的對象。

爲了進一步了解小說所反映的對象，我們必須對「整體」作一簡單解釋。在此，我們涉及盧卡奇小說理論在方法論與歷史哲學方面的基礎。在黑格爾與馬克思辯證法的影響下，盧氏在方法論上採取整體主義的立場。根據這種立場，個別的事實並不是完全孤立與自律的，因此對它們不能只通過外在觀察來了解。甚至只把它們在表面上與其他事實關連在一起來了解也不夠。我們必須深入透視這些事實的歷史背景，由社會整體的觀點來了解才行，因爲只有這樣我們才能真的掌握現象背後的本質^③。

盧卡奇所說的「整體」並不指任何一瞬間個別事實的總和，它指的是人類社會具體的動態發展過程。換言之，它是一有方向的歷史過程，包括過去、現在，以及可預見的未來在內。「整體」不是消除個別差異的抽象範疇，也不是未經解釋的原始歷史材料，它是經哲學概念解釋過的歷史過程，是保留個體殊性在內的具體的普遍相。馬克思所提出的那個人類社會辯證發展六階段論（原始社會、亞洲社會、奴隸社會、封建社會、資本主義社會與共產主義社會）就是一種整體觀。盧氏對此史觀在基本上是接受的^④。他強調，在資本主義社會中，個人易受商品拜物教的影響而成爲物化意識（reified consciousness）。這種意識根本不能把資本主義社會看成一個人類社會的發展階段，也就是不能有整體的眼光。只有抗拒拜物傾向的人才有可能掌握整體。

當然，上述這麼廣泛的整體並非任何一部小說所能反映。所以盧卡奇指出小說所反映的是某一階段的人類社會中，「所有在客觀上有決定性影響力的因素」（WC, p. 38）。他把這種整體特

別稱爲集中式的 (intensive totality)。我們可以用巴爾扎克的小說來說明這種整體。

巴爾扎克的名著《高老頭》與《幻滅》同樣反映了1820年代法國社會的整體，因爲它們細膩地描述了金錢掛帥的資本主義制度如何破壞了最親密的人倫關係，如何使文章、書籍等文化產品完全商品化。個人的命運，不管主觀的意願如何，都不可避免地受這種體制所影響。不管是老實人還是匪徒，平民還是貴族，只要不諳其中的遊戲規則或缺乏可以扭轉乾坤的籌碼，一律逃不掉悲劇命運。在最後一部傑作《農民》(*Les Paysans*) 中，巴氏描述了農民、新興的資產階級與擁有大莊園的貴族之間的經濟利益衝突。在一場大莊園的爭奪戰中貴族地主被農民與資產階級的聯合陣線徹底擊敗了。但趕走了貴族之後，農民不但不是實際受益者，反而受到資產階級更大的剝削。事實上，巴氏整套《人間喜劇》幾乎逐年描述了1818-1848年之間的法國社會。恩格斯曾說他由其中所學到的有關法國社會的真相比從當時所有的史家、經濟學家及統計學家學到的總和還多^⑥。恩氏所以這麼說，顯然是因爲馬克思在《資本論》及其他著作中對資本主義社會制度的批評在許多地方皆已隱含於巴爾扎克的小說中。

二、觀點與敘事

由於整體不是靜態的，而是內部充滿個體與個體以及個體與環境間互動的歷史過程，所以要反映真實，小說即不能避免採用有歷史前景的觀點 (perspective)。我們不能像自然主義的小說

家那樣，以為採用觀點就是作假，以為一作品愈能擺脫作者的觀點，愈能如實地反映人生。福樓拜論及自己晚期的傑作《情感教育》時便說：

這本小說太真實，而且由美學上說，它缺乏觀點的虛假……
每一作品必須有一頂點，必須形成一金字塔，或者說光線必須集中於領域中的一點。但藝術不是自然。我相信沒有人在複製真實方面比我更忠誠。(WC, p. 121引)。

盧卡奇既然認為社會變動的歷程是有方向的，事件發展的頂點就不只在作品中為必要，即使在歷史現實中也一樣存在。重大社會問題或危機的出現，表面上看似乎相當突然，但事實上都是由許多原因累積而成，「冰凍三尺，非一日之寒」。而當危機過後，其後遺症亦勢必對未來有一定的影響。因此，採取寫實的路線，在作品中就勢必要忠於這種發展的觀點，尤其要讓帶著歷史前景的觀點來決定事件的選擇與組織^⑥。這麼做，絕不會因此使作品帶上一種虛假性。自然主義者以為只要對現象作忠實的描寫，不將任何觀點介入，就最符合現實的真相，這種想法顯然是錯誤的。由此可見，盧氏的小說理論相當講究作品內部情節的統一（包括事件的輕重的層次、前後發展的連貫等），但這種講究仍是基於更能反映社會真相的理由，而不單是為了審美效果。

福樓拜以為能忠實地複製表象，把眼前對象與其他任何同類對象的不同性質都能忠實地描寫出來，就是盡了寫實的責任。他曾勸告他的學生莫泊桑要仔細觀察一棵樹與另一棵樹的不同，並且找出適當的字眼把它的特色表達出來。但這種寫實沒有把那棵樹與人的社會—歷史的現實關聯起來，所以是膚淺的與靜態的。

比起來，托爾斯泰在《戰爭與和平》中曾描寫安德烈在拜訪羅斯托夫一家的途中看到一棵光禿禿的樹，那時他的心情是相當消沉的，但等到他在羅斯托夫家見到娜塔莎後，他的心情就轉變了。在歸途中，他經過同一林子，卻找不到那棵樹，原來那棵樹已經長滿了新葉子。盧卡奇指出托爾斯泰描寫那棵樹本身雖然並沒有獨創性，但由於他能將樹與人的心情與境遇關連起來，便顯現了很大的詩意^⑦。

真正的寫實是一有目的及有發展的敘事 (narration) 過程，而不是對個別對象的孤立的描寫。因此，它必須講究佈局，以及細節對佈局的貢獻。它的最終目的是在具體的敘事中把支配社會整體及個人命運的普遍規律或本質自然地揭露出來。這點可用托爾斯泰在《安娜·卡列尼娜》中所寫那場著名的賽馬場事件（卷一，第二部，二八～二九章）來說明。該事件在小說的情節中是一承先啓後的頂點。把安娜、她的丈夫卡列寧與她的情人弗隆斯基在賽馬場中安排在一起不是偶然的，因為賽馬是當時上流社會的典型娛樂。弗隆斯基的馬摔倒，使此三人之間潛存的情感危機暴發出來。安娜對弗隆斯基情不自禁的關懷，使卡列寧知道了他們之間的秘密戀情，並且責備安娜在公衆場合失態。安娜的坦誠性格使她不願再把真情隱瞞。安娜受姑母安排而嫁給一個比她大了二十歲的高級官僚，在當時的社會習俗來說是完全正常的。卡列寧虛偽、自私而無情的性格使安娜根本不能愛他，弗隆斯基的出現才使她的愛情生活有了著落。這種婚姻與愛情之間的矛盾是當時資產階級社會的一個普遍現象。安娜所做的事與其他周圍的婦女並沒有不同，但由於她堅持自己的愛情立場，與周圍的矛盾

力量毫不妥協，結果終於走上悲劇的道路。支配安娜命運的，並不只是個人激情的病態的誇張，而是「資產階級之愛情與婚姻中固有社會矛盾的清楚表現」(SER, pp. 172-73, 176; WC, pp. 111-12)。安娜的悲劇是把潛藏在資產階級裏的那些普遍存在的愛情與婚姻(習俗)的矛盾尖銳地提升到表面上來所造成的。

自然主義作家左拉在其名著《娜拉》中也描寫了一場賽馬會，雖然在細節上相當詳盡，但與整個小說的佈局扯不上關係，不但沒有承先啓後的功能，而且只是可有可無的事件而已！盧卡奇的反映論則不但強調「本質與現象的藝術上的辯證〔統一〕」，而且說「這種辯證〔統一〕愈豐富，愈複雜……它愈能抓住人生與社會中生動的矛盾，寫實主義就愈偉大，愈深刻」^⑧。

三、典型環境與典型人物

恩格斯曾給寫實主義下過一個著名的定義：「除了細節的真實外，寫實主義……的含意是如實地再現典型環境中的典型人物 (ME, p. 115)」。這個定義對盧卡奇很重要，因為小說就是通過典型環境中的典型人物來反映真實。由於盧氏對此定義完全接受，進一步討論恩格斯對「典型環境」及「典型人物」的解釋會有助於了解盧氏的思想^⑨。

恩格斯並沒有給「典型環境」下過定義，但由他對哈格奈斯(Harkness)的小說《城市姑娘》(A City Girl)的批評看，「典型環境」的意思是指作品能如實反映某歷史階段中一社會真相的環境。《城市姑娘》主要描寫的是1887年倫敦貧民區的工人

生活。它敘述一年輕而天真的女裁縫工人，受了一有錢的商人誘騙，懷了孕而又遭拋棄的故事。恩氏認為此小說中的環境不夠典型，是因為當時英國工人反抗資本家的運動相當積極，但這種運動完全沒有寫入小說中。相反的，工人們依然只被當作順民來處理。恩氏說：「工人階級對他們四周的環境壓迫所作的反抗，他們為恢復自己人的地位所做的嘗試……都屬於歷史，因此也必須在寫實主義的領域中占有一位置。」當然，這不是說寫實主義的小說必須寫階級鬥爭。如果《城市姑娘》寫的是1800年的倫敦工人生活，那麼恩格斯就不會認為其環境不夠典型，因為當時的工人運動根本不成氣候。但在1887年，當工人運動已形成一股龐大的、足以改變社會的力量時，不把它納入描寫工人生活的小說中就勢必使環境不典型了。

至於「典型人物」，恩格斯在1885年11月給明娜考茨基（Minna Kautsky）的信中曾提出一簡單解釋。他指出考茨基在其小說《舊與新》（*The Old and the New*）中對於維也納的統治階級與奧地利的鹽場工人這兩種人物，都用鮮明的手法把個性刻畫出來；接著他寫道：「每一個人都是一類型，但同時又具有明確的個性，正如老黑格爾所說的『這一個』（*ME*, pp. 112-13）。」黑格爾所說的「這一個」並不單指一特殊對象，而是指把特殊性與普遍性或個性與共性統一起來個體^⑩。因此，我們可以用同樣的方式來理解恩格斯所說的「典型」。

由上述論點看，提倡典型人物蘊含著另一種意思：反對只有共性而無個性的類型，反對把人物寫成抽象或單純概念的傳聲筒。馬克思在1859年4月所寫的一篇評拉薩爾（Ferdinand

Lasalle) 悲劇的信中指出，拉薩爾的毛病是太多席勒主義，應加強「莎士比亞化」。席勒主義的毛病就是使人成為時代精神的傳聲筒 (ME, p. 107)。恩格斯在同年 5 月給拉薩爾的信中也指出：「不應為了理智成分而忽略真實，也不應為了席勒而忽略莎士比亞。」這顯然與馬克思的勸告不謀而同。恩氏批評考茨基在《舊與新》中把男主角阿諾德寫得太完美無缺，意思就是指作者把人物過分概念化，失去了豐富性。

對恩格斯而言，典型人物中的普遍性可以代表某種階級或思想的傾向。他曾以讚賞的口吻說，拉薩爾悲劇中的主要人物是「明確階級與社會傾向的代表，因此也是其時代中明確觀念的代表。他們行動的動機並非來自瑣碎的個人欲望，而是在他們所處的歷史潮流中所發現的」(ME, p. 143)。但他強調的是這些動機應該生動地，由具體的行動中自然帶出，使辯論式的演說變得不再必要。

盧卡奇把恩氏對「典型」的看法作了進一步的發揮。亞里斯多德曾說：「人是政治的動物。」它的含意是說，不論是否自覺與願意，人總是存在於一定的社會、政治環境中，人的思想、情感與行動都必須受其影響。盧氏的反映論是牢牢抓住這點的。因此，他認為小說不能只在表象上忠實地描寫環境，也不能孤立地描寫人的內心生活，而必須把兩者聯繫在一起，表達出其中的互動。「……人的內心生活及其基本特徵與衝突，只有跟社會及歷史的因素有機地關連在一起，才能被正確地描述出來 (SER, p. 8)。」

在解釋恩格斯的「典型人物」時，盧卡奇寫道：

……典型不是古典悲劇中的抽象類型，也不是席勒戲劇中那些理想化與一般化的人物，更不是左拉及左拉之後的文學及文學理論所造出來的普通人 (the average)。典型的特徵是：真文學用來反映人生的那種動態的統一體，它的一切支配性的成分——一個時代最重要的社會的、道德的、與精神的矛盾——在此滙集與交織成一生動而又矛盾的統一。用普通人來表達，勢必會導致這些矛盾的沖淡與僵化……通過典型的形象，就可把具體的與本質的，人性中持久的部分與受歷史決定的部分，個性與社會的普遍性，都在典型的藝術中結合起來。通過典型的創造與典型環境中典型人物的揭露，社會發展中最重要的動向就得到妥當的藝術表現。(WC, p. 78)

在這段文字中，值得注意的有以下兩點：(1)它清楚地顯示，典型人物的作用在反映社會整體或那些普遍的、重大的與互相衝突的社會力量。典型人物既非只具殊性，不具共性，亦非只具共性，不具殊性，而是兼具殊性與共性。典型人物甚至不只是個具有特殊個性的類型（例如一個疼愛女兒的慳吝人），更重要的是其「個性之最內部的本質受客觀上屬於社會重要發展傾向的規則所左右」(MCR, p. 122)。換言之，那些支配社會發展傾向的普遍力量必須體現於典型人物的行動或遭遇。

(2)爲了達到上述目的，典型人物就不能只是個具有平均性格的常人；虛構、想像與極端化是必要的。這點可藉托爾斯泰的《伊凡·伊利區之死》及《安娜·卡列尼娜》說明之。伊凡是個受上流社會流行觀念所支配的法官，他本來像周圍的人一樣麻木

不仁與虛偽，但由於突然得到不治之症，使他在死亡的威脅中逐漸看穿自己與他人的真相，逐漸覺悟真正有價值的東西與社會所標榜的金錢與地位是多麼不同。伊凡的性格，如果由他在病中的表現看，是極端的。甚至他所突然獲得的不治之症也是不尋常的，但由其中所反映出的資產階級社會整體及支配社會的普遍力量是多麼深刻！當然這基本上是藉伊凡內心的戲劇性的衝突所顯現的，而不是藉戲劇化的外在事件所顯現的(*SER*, pp. 171-72)。在外表上，托氏所描述的日常生活及周圍環境的細節往往是極平凡的。但這種細節，由於與主角的內心世界與主題聯繫起來，所以與自然主義的瑣碎完全不同。安娜不願與丈夫妥協，爲了愛情而拋夫棄子的做法在當時來說當然是極端的，這點我們在第一節中已提過。她的處境也是極端的，因爲她既不能與丈夫離婚，又不能與弗隆斯基結婚，過正常的家庭生活。但由其中所反映出來的現實意義卻是巨大的(*SER*, p. 172)。由此可見，典型的人物須是極端人物，典型的環境須是極端的環境。

雖然典型人物有以上特性，但他們並非只是受社會力量支配的木偶。他們可有自己的性格與思想，而且他們的命運是在自己的性格、思想與他人及環境的互動中織成的。

偉大寫實主義作家所創造的人物，一旦在創造者的心中想像出來，就過著獨立的生活；他們的行動發展及命運都受他們的社會及個人存在的內部辯證關係所支配。如果一作家能任意支配他作品中人物的發展，那他就絕非一寫實主義者，甚至連一真正的好作家也不是。(*SER*, p. 11)

由這段話看，盧卡奇的典型人物似乎把亞里斯多德在《詩

舉》中所論及的那個「可能或必然的規律」消融在內，並且對黑格爾所提出的悲劇人物命運「合理」說作了唯物主義的解釋。黑格爾認為悲劇人物的悲慘命運是可理解的，因為有兩個同樣有理的普遍精神力量在衝突，而悲劇人物既堅持維護其中之一，其不幸就容易理解。盧卡奇也強調典型人物的命運有其必然性，也是可理解的。但他的解釋側重的是性格的規律、支配社會的普遍力量，顯然擺脫了黑格爾唯心主義的支配。當然，強調必然性並不蘊含排斥偶然性，而是使偶然事件為必然性服務，成為必然性演變過程中的一有機部分。事情在總的發展趨勢上必須是必然的，但它是在人與人之間、人與環境之間的種種互動中，許多偶然事件匯集在一起導成的（*SER*, pp. 55-56）。

盧卡奇並沒有專文論典型問題，但由其對具體作品的分析中，我們不難找到一些例子。巴爾扎克在《高老頭》中所描寫的拉斯蒂涅顯然十分合乎「典型人物」的定義。他是個漂亮、聰明而富有野心的外省青年，到巴黎追求功名利祿。他一方面是個住在下等公寓裏的窮大學生，另一方面又靠著有錢的貴族親戚推薦及一張英俊的面孔，得以擠進上流社會的社交場合。他搭上一銀行家的夫人，也就是同座公寓中退休商人高老頭的二女兒。他洞悉這個痴情的父親如何縱愛自己的兩個女兒，用自己的血汗錢維持女兒們在上流社會中的生活。最後，當他的錢被女兒們吸乾了，她們甚至在他病危時都用種種藉口不去探病。拉斯蒂涅雖然想出人頭地，但還不能完全接受上流社會中那種勾心鬥角、唯利是圖的遊戲規則。資本主義社會中金錢支配一切的規律與由家鄉帶來的道德規律在他的心中經常交戰。盧卡奇認為這種鬥爭是

「後拿破崙時代整個年輕一代的鬥爭」^④。

我們可以看到，以拉斯蒂涅爲主角，可以多麼有效地反映當時法國社會的整體真相，因爲只有他才真的貫穿上層社會與下層社會，有最廣濶的人際關係^⑤。這種情形與史考特歷史小說的手法有相似之處。依盧卡奇，史氏小說中的主角常是一平凡的英國紳士，他介於處在交戰狀態中的上下階層之間，而由於他與上下層的人都有接觸，就可以自然地顯現其時代中社會的整體（*HN*, p. 36）。

高老頭被女兒拋棄而致死的命運雖然悲慘，但如果我們考慮當時的社會環境、高老頭與其二女兒的性格與思想，這齣悲劇是不可避免，必會發生的。身處上流社會，一心一意只知在舞會上出風頭的女兒，怎麼能承認在下等公寓中還有一個窮父親呢？不只是父女關係敵不住拜金的社會力量，就是出身貴族世家的鮑賽昂夫人，沒有足夠金錢的支持，一樣要在情場與社交場上敗下陣來，退隱鄉間。拉斯蒂涅安葬了高老頭之後，在山頭望著烏煙瘴氣的巴黎說：「現在咱們倆再來拼一拼吧！」這個結局暗示他將投身上流社會，依其遊戲規則來奪取自己的地位。在這種意圖中，他勢必犧牲掉自己原來信奉的道德律，犧牲掉家鄉的母親與姊妹們的期望。這樣，這部小說事實上就寫出了一股普遍而龐大的力量在支配著個人的命運與整個社會的動向。貴族社會逐漸沒落，資本主義社會中新興的資產階級已取代了貴族的地位。

四、摘要與澄清

綜上所述，盧卡奇的反映論可簡單地歸納成四點：

(1)「反映」的意義是在藉具體與虛構的人事，揭露隱藏在人生或社會現象之後的本質或規律。

(2)小說反映的，是某階段的人類社會中所有在客觀上具有決定性影響力的因素或集中式的整體。這種整體不是靜止的，而是內部充滿個體之間互動以及個體與環境之間互動的歷史過程。所以真正的寫實主義小說與歷史小說在基本原則上並無不同（*HN*, p. 242）。

(3)由於反映的對象是具有歷史動向的社會整體，小說的敘事應有歷史前景之觀點，並以它來決定情節安排，務使達到統一效果，以便與現實本身的傾向性配合。但這種動向或普遍力量不應直說出來，而應在具體現象的描述中自然透露。如此才可達到與本質辯證的統一。

(4)此外，小說通過典型環境中的典型人物來反映整體。典型人物的內心生活與其所存在的環境息息相關，支配社會整體的普遍力量在他身上匯集。他的命運是在自己的性格、思想與環境的互動中必然形成的。因此在典型人物的身上，我們可以看到現象與本質、個人內心與普遍的社會環境、人的個性與支配社會的普遍力量都融合在一起。通過典型人物，小說才成爲有中介的整體（mediated totality）。

在批評盧卡奇的反映論之前，首先必須澄清一些誤解。上述的反映論主要是依史考特、巴爾扎克、托爾斯泰等長篇小說爲典範而建立起來的理論，所以它在範圍上只是關於長篇小說的理論，而不涉及中、短篇小說。長篇小說與中、短篇小說的不同主

要不在長度或篇幅，而在後者根本不企圖反映生活整體（*HN*, p. 241）。一個長的短篇小說（如托爾斯泰的《伊凡·伊利區之死》）在反映人生整體的幅度上可以比一個短的長篇小說（如索忍尼辛的《伊凡·丹尼索維奇的一天》）更廣濶。盧卡奇認為《伊凡·丹尼索維奇的一天》雖然只集中地描述了史大林時代一無名集中營的平凡的一天，而且幾乎完全不提集中營之外的世界，卻能如實反映史大林時代中日常生活的真象，成為該時代的一個象徵。但這本小說只能算是 *novella*，它反映現實的方式與長篇小說頗不相同^③。

一般而言，我們都傾向於把寫實主義的小說視為一種文類。除此之外，小說還可以有其他類型（例如自然主義、意識流、表現主義等）。盧卡奇的反映論似乎最多只是關於寫實主義的小說理論，怎可用來作為一般的小說理論？這個問題若不妥善解答，就會使他的理論帶有明顯的片面性，令人在一聽之下就覺得難以接受。

對盧卡奇，上面所提的問題根本不存在，因為他認為「寫實主義並非衆多風格中的一種，它是文學的基礎；所有風格（即使那些似乎最與寫實主義對立的）皆由其中產生或與它發生重要的關係」（*MCR*, p. 48; cf. *WC*, p. 231）。他的意思是：文學既是真實的反映，一部文學作品的起源與作者對真實的態度有關，它也不可避免地會反映出這種態度以及真實的某個層面。問題不在是否反映真實，而在反映是否恰當，是否夠全面。與其他類型的小說比起來，真正的寫實主義作品在方法上比較正確，在內容上比較全面，所以被盧氏推崇。盧氏對自然主義與現代主義的批

評皆應由此觀點來了解^④。退一步說，只要我們接受「小說反映人生與社會」這個前提，盧氏的理論即可獲得某種辯護。

當然，也許有些人會完全否認小說與真實的關係，甚至拒絕接受「小說應反映人生與社會」。這些人應該把他們的理由說出來，並且提出他們對小說的看法。這樣我們才可比較究竟誰的論點比較合理。

盧卡奇不但強調小說應反映現實，而且提倡小說有助我們了解人生與社會的使命，甚至由其中達到改造社會的目的。由於盧氏本人的黨派立場分明，這種主張最易引起的顧慮是把小說貶為某種政治原則或教條的工具，使它完全喪失了自律性。但盧氏不但明顯地屢次反對把文學變成官方政治教條的工具（例如 WC 序），而且十分明白小說的自律性。例如，當他指出虛構與想像反映的必要條件時，當他說小說中的人物一旦創造出來「就過著獨立的生活，他們的行動、發展及命運都受他們的社會及個人存在的內部辯證關係所支配」，不應受作家任意支配時，他顯然是明白小說的自律性的。他對巴爾扎克、托爾斯泰、湯馬斯·曼、索忍尼辛等的推崇顯然超越了狹隘的政治立場。當然，他只是知道文學有自律性的一面，而並非主張文學是完全自律的。他的反映論使他不能不堅持小說的形式結構是否正確仍是受現實本身的結構或規律所左右。由此而言，小說的確在基本上是他律的，但這不是對官方立場的盲從，而是忠於反映現實的使命。所以，雖然盧氏自己是共產主義信徒，他的反映論在許多方面皆可超越黨派與社會體制的局限。我們可以用它來批評資本主義社會中的作品，也可用它來批評共產主義社會中的作品^⑤。

東德的傑出劇作家布萊希特是盧卡奇小說理論的著名批評者之一。布氏批評的重點在指出盧卡奇只知死守已過時的寫實主義形式，反對一切新技巧，陷入形式主義的死路。盧氏只知站在批評者的立場發言，妄想為文藝立法。但這樣就等於要藝術家不去自由創造，而只做既定法則的執行者。其實寫實主義的真諦不在依從任何特定的風格，而在利用新技巧揭露社會真相^⑧。

我覺得布萊希特的批評並不合理。首先，盧卡奇並沒有反對利用新技巧來達到寫實的目的。例如，他對湯馬斯·曼在小說《綠蒂在威瑪》(*Lotte in Weimar*)第七章中採用內心獨白的手法來描寫歌德的性格及內心世界是讚許的，因為那個世界不但以其他方式難以接觸，而且所描寫的內容又與歌德的歷史、社會環境息息相關(MCR, pp. 17-18)。他所反對的是只知講求新技巧，但放棄了反映人生與社會的使命，使小說淪為空洞的形式主義作品或病態的現代主義作品。其次，雖然盧氏為小說創作定下了一些原則，但它們的提出並不是任意的，因為他認為符合這些原則的作品較能反映社會的整體真相。要求一作品符合這些原則並不一定會導致作者喪失創造力，因為作者的創造力可以在符合這些原則的情況下去發揮，而不必由擺脫這些原則去表現。

一個作家當然也可以不遵守盧卡奇的原則或任何原則去進行創造。但這樣做並不一定就能使其作品有特殊的審美價值，我們永遠有權去追問，他的作品在反映現實的成績或效果上是否有超過傳統典範之處。如果在成效上並無可為違規辯護的理由，那麼這種創造未必可取。

理論家有權根據既存的典範為小說立法，但這種法永遠是對

既成的作品而提出的。

理論家不是預言家，他不必獨斷地為所有未來的小說創作立法。當小說家不遵守理論家所立的法則而又創造出有真實價值的作品時，理論家大可對其原來的法則提出補充或修正。盧卡奇正是這樣的理論家。這可由他對索忍尼辛的長篇小說《癌症病房》及《第一層》的處理中看出。他認為《癌症病房》的寫法近於湯馬斯·曼的《魔山》而與巴爾扎克、托爾斯泰等的寫法不同。這些新型長篇小說的寫法是把一羣人與現實社會隔離，使他們在一狹窄的空間（如醫院、療養院、集中營）中活動，面臨相似的問題（如疾病、死亡），產生思想上的衝突。這種做法的好處是可以不講傳統小說中那種情節上的統一，而仍可形成一高度動態的敘事過程及內心的戲劇表現（S, p. 43）。在表面上看起來似乎是互相沒有關連的事件之中，這羣人各自表現了他們對相同情境的反應。這些反應有的是互相支持，有的是彼此衝突。我們由其中也可看出社會整體的某種傾向（S, p. 46）。

五、一些批評

雖然在上節中我們站在同情的立場，對盧卡奇的小說理論提出了許多辯解，但這並不表示他的理論全無可評之處（有這樣的理論嗎？）。為了簡單起見，我只提三點。

首先，盧卡奇的反映論預設一套歷史哲學，這套歷史哲學不但相信資本主義制度在道德上與對人性的真實滿足上遠遜於社會主義制度，而且相信資本主義社會的唯一合理的出路就是過渡到

社會主義社會^⑩。但就目前的世界局勢看，儘管西方資本主義社會有種種不能令人滿意之處，但在可預見的未來並無轉向社會主義社會的跡象。反之，在共產國家，如蘇聯與中共，改革的口號日益響亮，許多地方是向資本主義國家看齊，甚至形成意識形態上的危機。這種情況使我們對這兩種制度的歷史關係或社會主義的遠景不可能像盧卡奇那麼有信心。因此，與其要求作家成爲巴爾扎克那種超越時代的先知，不如要求他們做到如實地寫出較全面的社會真相及對其存在情境的感受。不管作家本人身處那種社會制度，都應盡量做到這點。撇開有關的其他條件不談，愈能深刻做到這點的小說就愈有價值。由此觀之，盧氏對索忍尼辛的批評是難以令人接受的。他說索氏在其小說中只對史大林時代透露了不滿的情緒，但積極地說，究竟該怎麼做卻完全不清楚。索氏對史大林時代的批評只是由一平民的觀點提出的。如果只停留在此種觀點，就會使其作品在文學上的重要性受到限制（S, pp. 85-87）。言下之意是索氏應由一行動的共產黨員的立場來批評史大林時代。這也就是說應該堅持社會主義之遠景，並根據這個觀點來批評史大林時代。但這麼做的合理性完全取決於盧氏的史觀是否正確。當我們對這點不能確定時，還不如老老實實地反映史大林時代的真相，由體制、共產主義的思想本身、史大林的性格中去揭露千萬人被整肅或關進集中營的原因。

其次，盧卡奇的反映論只強調如實反映社會動向及支配社會的普遍力量，但這種看法甚難解釋何以在事過境遷後，偉大的寫實小說仍對我們有很大的吸引力。例如，五四時代的一些小說反映了中國傳統大家庭中戀愛與婚姻不能自主而產生的悲劇。這種

問題在當時社會有一定的普遍性。但在今天，像臺灣與香港這樣的華人社會中，這種問題的普遍性也隨著家庭與社會制度的改變而大大減低了。這樣一來，現代中國讀者就可能發現，前時代的問題與自己不再相干。五四時代也有不少左派小說致力反映國民黨統治下的中國社會如何腐敗黑暗，而把共產黨的崛起當成一道照耀著人們走向未來理想社會的曙光。時至今日，我們比較統治大陸四十年的共產黨與在臺灣統治四十年的國民黨，卻發現它們的歷史地位有了戲劇性的反轉。當年以進步革命力量自居的共產黨不但曾給中國帶來文革大浩劫，而且迄今在人權與民生方面的表面都遠遜於統治臺灣的國民黨。在這種情況下，再去看當年的左派小說，難免令人有過時之感。這是作品與現實拉得太近的一個常見的後果。

要想說明爲什麼有的寫實作品可以有超越時代限制的永恆價值，就應了解人不只是政治與社會的動物，而且還是形而上的動物。許多人生的問題不只與既存的社會制度有關，亦與普遍的人性及人的存在狀況(human condition)有關。由於人是形而上的動物，人生的意義、死亡、宗教等問題才會成爲人普遍關注的對象。這些問題與人普遍的存在狀況有關，在任何社會制度下都會出現。偉大文學作品的永久魅力至少部分須由反映這種普遍的人生問題去說明。

雖然盧卡奇同時肯定小說的自律性與他律性，但與其他文學理論家比起來，盧氏反映論的特點是在對他律性的強調。盧氏堅持認知價值對審美價值的貢獻，清楚地表現出這一點。依盧氏，不能反映現實的作品，不論其他方面多麼優越，都不能算是偉大

的作品。這等於是把作品的認知價值視為作品有高度審美價值的必要條件。這裏涉及我們對盧卡奇的第三點批評。

欣賞小說與欣賞其他文學作品一樣，是要講體會與感受的。一部小說的審美價值可以表現在語言的靈活運用與創造、情節的巧妙安排、人物形象的栩栩如生、遍佈整體的審美性質、對人生與人性的洞察入微等方面。我們不必像畢士利 (M. Beardsley) 或殷佳頓 (R. Ingarden) 那樣，完全否定認知價值對作品審美價值的貢獻，但也不應一味強調認知價值而忽視作品審美價值表現的多面性。盧卡奇雖然並沒有把認知價值等同於審美價值，但與殷佳頓的文學理論比起來，他顯然對作品內部的多層結構照顧得不夠周到^①。

如果一小說的審美價值有很大一部分受其認知價值所左右，那麼我們就常會由於對作品所描寫的社會不熟悉而不能去判斷它是否有真正的審美價值。但事實是，當我們接觸像《紅樓夢》、《卡拉馬助夫兄弟》、《紅與黑》這些小說時，即使我們對其所描寫的社會並不熟悉，並不清楚它們是否反映了社會真相，也可以知道這些作品是不平凡的傑作。這個現象似乎顯示盧卡奇的反映論過分強調認知價值的重要性。

① 盧卡奇的藝術反映論已在1963年出版的 *Die Eigenart des Ästhetischen* (*The Specific Nature of the Aesthetic*) 中詳細展開。此書雖已超過一千七百頁，但只是他整個美學寫作計畫的三分之一。其餘三分之二尚未完成盧氏就去世了。欲將反映論擴大成一文學理論，則須解釋何以抒情詩也是真實的反映，而若將它擴大成

一藝術論，則須解釋的又包括音樂、建築等在內。這些問題盧氏當然不是不可回答，但結果難免會使「反映」的含意與小說理論中有明顯的不同。

- ② 見 Lukács, *Writer and Critic*, ed. and trans. by A.D. Kahn (New York, 1970), pp. 25-60。此後引用此書之處一律簡稱 WC。
- ③ 見 Lukács, *History and Class Consciousness*, pp. 7-8。此書可能是盧卡奇對西方思想影響最大的一部著作。雖然在1967年的新版序言中，盧氏對此書許多論點都作了強烈的自我批評，但在方法論與歷史哲學方面，此書仍在許多地方為其小說理論提供了基礎。
- ④ 但盧卡奇沒有論及原始社會，也並不接受歷史決定論。他認為資本主義社會是否被取代與無產階級能否自覺地與革命認同有關。參考 *History and Class Consciousness*, p. 209。
- ⑤ 見1888年恩格斯給哈格奈斯的信。Marx and Engels, *On Literature and Art*, eds. L. Baxandall and S. Morawski (New York, 1973), p. 115。以下此書簡稱為 ME。恩氏在此信中明確稱讚巴爾扎克能擺脫政治上的偏見及其對貴族的同情而寫實。
- ⑥ 見 Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, pp. 33, 53, 55, 94。以下此書簡稱 MCR。
- ⑦ Lukács, *Studies in European Realism*, trans. by E. Bone (London, 1950), p. 142。以下此書簡稱 SER。此書及不少盧氏其他重要的論文已有中譯本。見《盧卡奇文學論文集》，卷一及卷二（北京，1980-1981）。
- ⑧ 見 Lukács, "Realism in Balance", p. 39。此文收錄於 R. Taylor ed., *Aesthetics and Politics* (London, 1977)。以下此書簡稱 AP。盧氏因此認為小說不應只側重對生活中某一片段 (slice of life) 作現象式的描寫。

- ⑨ 見 Lukács, “Marx and Engels on Aesthetics”, 此文收錄於 *WC*, pp. 61-88.
- ⑩ 參考 Hegel, *Phenomenology of the Mind*, trans. by J.B. Baillie (New York, 1931), pp. 149-53。黑格爾在此所談的是感覺經驗中的普遍性成分（概念）。
- ⑪ *WC*, p. 160。不用說，在不同的程度上，以不同的方式，高老頭、他的兩個女兒、鮑賽昂夫人以及那個似惡魔的逃犯伏脫冷都是受相同的社會力量所支配，而他們都各有不同的個性及反應方式，所以都可稱為典型人物。但拉斯蒂涅的地位顯然更特出，理由見下段。依盧卡奇，這些人物都是極端的（*WC*, pp. 49-50）。
- ⑫ Lukács, *The Historical Novel*, trans. by H. and S. Mitchell (New York, 1978), p. 143。以下簡稱 *HN*。盧氏還指出《高老頭》受莎士比亞《李爾王》的影響大而明顯。拉斯蒂涅由外省到巴黎來求學，也使他心中有新舊兩種社會價值觀的衝突。
- ⑬ Lukács, *Solzhenitsyn*, trans. by W.D. Graf (London, 1970), pt. one, sections 1-2。以下此書簡稱 *S*。
- ⑭ 盧氏對現代主義小說的批評，見 “The Ideology of Modernism”, in *MCR*, pp. 17-46。這些批評涉及的作家相當多，論點既尖銳又富挑戰性，詳見第七章。
- ⑮ 例如，大陸近年來出版了許多以反映文革時代各種悲慘現象為內容的「傷痕文學」，其中包括戴厚英的《詩人之死》及古華的《芙蓉鎮》等長篇小說在內。但由盧卡奇的理論看，這些小說在反映現實的深度及廣度方面都有明顯欠缺之處。在政治的高壓下，這些作家只能描寫一些悲慘事件，而不能或不敢由體制上與整體上去揭露它們的成因。
- ⑯ Brecht, “Against Georg Lukács” in *AP*, pp. 68-85。此段所

提雖只是此文的要點，但我們可以看出布氏之評多依誤解而生。布氏認為盧氏所標榜的是：「像托爾斯泰一樣，但沒有他的弱點！像巴爾扎克一樣——只要不過時！」(p. 76) 但盧氏卻明白宣稱他並不是要當代作家去模仿這些大師。他的目的是幫助作家了解他們的寫實使命以及完成此使命的一些途徑。「歌德就是這樣幫助了史考特，史考特就是這樣幫助了巴爾扎克。但史考特並不模仿歌德，巴爾扎克也不模仿史考特」(SER, p. 19)。

- ⑰ 盧氏認為，史大林的暴政只是蘇聯邁向真正社會主義的一過渡現象。由於奴隸社會經過近千年才進入封建社會，由資本主義到社會主義這樣重大的改變顯然不能在短期內完成。這種想法可以用來說明何以他明知有危機而始終不改對社會主義的信念。見 Lukács, *Marxism and Human Liberation*, pp. 310-11.
- ⑱ 關於畢士利及殷佳頓的文論，見拙著《西方美學導論》，第二版（臺北：聯經出版事業公司，1987），第十六章及附錄一。

第六章 論歷史小說

信奉馬克思主義之後，盧卡奇雖然寫了不少與文學批評有關的書，但其中材料最豐富與組織最好的應是1955年出版的《歷史小說》^①。除了俄國的歷史小說未論及之外，盧卡奇在此書中討論了十九世紀至二十世紀三〇年代許多西方歷史小說的名著。雖然他自己認為並非全面與詳盡，但其中所論及的作者與作品之多已足以使一般的小說研究者震驚與汗顏。

《歷史小說》不只是一本文學批評的書，也是一本文學史與文學理論的書。說它是一本文學史的書，是因為它敘述與說明了歷史小說的開始、興盛與衰退。說它是一本文學理論的書，是因為盧卡奇在「前言」中明白指出它的目的並不在詳盡的敘述歷史小說的歷史，而在處理歷史小說中最重要的原則問題。總之，集文學批評、文學史與文學理論於一身是此書的一大特色。

另一特色是此書採取馬克思主義的進路，因此特別強調歷史小說反映社會—歷史真相的功能以及歷史小說之興起及衰退的社會—歷史基礎。

雖然在「前言」中盧卡奇強調他要處理的是歷史小說的理論

問題，但由於他對理論問題的回答是與文學史與文學批評的工作糾纏在一起，讀者在閱讀時並不能很系統地了解究竟有多少理論問題以及盧卡奇對這些問題的回答是什麼。

《歷史小說》是厚達三百多頁的巨著，在一篇短文中當然不能討論其中所有的內容。本文的目的只是在探討盧卡奇對歷史小說的理論問題提出了些什麼回答。只有對達此目的有幫助時我們才會簡述盧卡奇對歷史小說史的看法與對具體歷史小說的批評。

歷史小說的理論問題大致有以下五個：(1)歷史小說是什麼？它的範圍有多大？它與史詩與歷史劇有何不同？(2)歷史小說與史實或歷史真相的關係是什麼？它能否增加我們對史實的認識？如果能的話，究竟在什麼意義來說能？(3)評價歷史小說有些什麼準則？(4)歷史上的英雄人物（如帝王將相）在歷史小說中應占什麼地位？他們適宜當主角嗎？(5)歷史小說是否應採取自傳的形式？這些問題並非互相排斥，而是都有關聯的。例如知道歷史小說是什麼勢必就會知道歷史小說與史實的關係。而知道歷史小說好壞的標準，也就可以回答英雄人物在小說中的地位以及傳記形式是否適合。歸根結蒂，歷史小說的意義及評價的準則才是最基本的理論問題。而這兩個問題對盧卡奇來說也是分不開的。

一、歷史小說是什麼？

在回答什麼是歷史小說時，一般人也許會很快的說：「有歷史人物出現的小說」。這種回答雖很簡便，但有明顯缺點。首先，它沒有告訴我們什麼是小說，其次，有歷史人物出現的小說

不一定就配稱歷史小說，因為這種出現可以是偶然的，完全沒有反映歷史真實的價值。第三，歷史小說不是史書，它可以是虛構的。因此，即使一本小說中完全沒有歷史人物，它也並非一定不是歷史小說。

另一個一般人可能接受的定義是「描寫過去史實的小說」。但這個定義既沒有解釋什麼是小說，也沒有解釋何以歷史小說必須限定在描寫過去史實。在歷史之流中，有時並不能清楚地劃分過去與現在的界限。1989年6月4日北京發生屠殺事件。6月5日此事件算不算已過去？如果有人短期內即寫成一本有關六四的小說，其中不但包括民運的擴大與黨內鬥爭，還包括六四之後民運分子的逃亡以及中共未來的命運等。這本小說不只涉及過去，也涉及現在及未來，它算不算歷史小說？一部反映當前政治與社會黑暗狀態的小說，難道就只因不涉及過去就不能稱為歷史小說？

依盧卡奇，歷史小說的本質不在描寫史實，而在反映人類社會—歷史的整體，不管它所涉及的是現在還是過去。歷史小說的理論並不能獨立於小說理論而存在。小說的本質在反映社會—歷史的整體，所以只有寫實主義的小說才能成為小說的典範。歷史小說與寫實主義的小說都是要反映社會—歷史的整體，它們之間並無不同^②。評價小說好壞的標準一樣可以用來評價歷史小說。

……奠定歷史小說之基礎的是那些生活的事實？這些事實與造成小說這種文類的事實有何不同？我相信當問題以這種方式提出時，只能有一個回答——什麼不同都沒有。對

重要寫實主義者之作品的分析，會顯現出他們歷史小說中沒有一個與結構和人物塑造等有關的基本問題在他們其他的小說中是缺少的，反之亦然。例如比較……《戰爭與和平》與《安娜卡列尼娜》等。每本的基本原則是一樣的。它們都出自相同的目的：對社會生活整個脈絡的描寫，不管是過去還是現在，都出以敘述文的形式（242）。

……與許多現代人所想的相反，歷史小說並不因為它對過去的特殊忠實就成為一獨立的文類（170）。

由於我在前面已有專章論及盧卡奇的小說理論，在此本不應重複。但爲了行文方便起見，讓我們再扼要地回顧或提示一下重點。

首先，我們必須注意的是「反映」絕非被動的與鏡子式的顯現表象。它是主動地揭露表象背後的本質或真相。因此，真正的歷史小說勢必能增加我們對過去或現在的了解。例如一本有關文革或納粹德國的小說不應只在人們受到多麼悲慘的待遇上用心描寫，更重要的是挖掘這些悲慘事件背後的成因，使讀者能了解歷史真相。

第二，「整體」在橫的方面指社會中各重要階級或力量之間的互動，在縱的方面則指社會發展或變動的方向。所以，盧卡奇特別重視小說中的帶有歷史前景的觀點(perspective)。換言之，「整體」就是動態的社會—歷史的真相。爲了描寫社會整體，小說中不應只集中描寫社會中某一階級的生活，而需把在互動或互相衝突中的上下層的勢力都刻畫出來。這樣才可顯現出一幅遠

潤與複雜的社會圖像。一本歷史小說，如果只以帝王將相為主角，就會只見各種影響社會民生的決定而看不出這些決定如何具體地影響羣衆的生活。如果只描寫下層人物，那麼我們就會只見他們有這樣或那樣的遭遇，而不能明白促成這些遭遇背後的原因是什麼。盧卡奇稱讚史考特（Walter Scott, 1771-1832）的歷史小說以一介乎上下層之間而與上下層的人都有來往的英國紳士為主角，因為這樣就可自然地使社會整體顯現。美國小說家古柏（James F. Cooper, 1789-1851）的偉大成就在發展了史考特的中介人物（36-37, 64-65）。

第三，爲了達到反映整體的目的，小說家無需去記載過去重要事件的每一細節。他所需要做的是選擇一些典型的人物、典型的環境以及一些具有代表性與重要意義的事件，而讓一時代的精神面貌或歷史氣氛得以重現（35, 48, 168）。典型人物與典型環境一方面是特殊的、具體的，另一方面卻有普遍的意義，因爲在這些人物與環境之中，支配社會的一些普遍的力量得到體現。例如，爲了揭露拿破崙入侵對俄國社會造成的衝擊，托爾斯泰主要是集中在安得來、彼埃爾與羅斯多夫三個家族及一些與他們有關的人物身上。巴爾扎克在《高老頭》中則利用一間供膳食的公寓及其中的房客來反映整個巴黎社會。在這些小說中，個人的問題或命運與整個社會的問題或命運是交織在一起的，但並不因此就失去他們特殊人格與經驗的具體性。這對歷史小說有決定性的意義（285）。

爲了做到以上三點，作家必須有強烈的歷史感。這種歷史感使小說家不只志在描寫過去，也志在使過去與現在聯繫起來，使

人能了解到現在是如何由過去演變而來(53)。而他們描寫現在時，也總不忘現在往未來移動的方向。在這兩種情況下，揭露社會—歷史的整體總是會使歷史的必然性展現(58)。這也是能增加讀者對歷史真相了解的原因。

對盧卡奇來說，「歷史小說中重要的不是重敘偉大的歷史事件，而是對參與這些事件的人們的詩意喚醒」。「重要的是我們應重新經驗社會與歷史的動因，這些動因使人們像他們在歷史現實中那樣思想、感受與行動。(42)」

綜上所述，可知盧卡奇所說的歷史小說一方面比一般所說的歷史小說為狹，另一方面又比一般所說的歷史小說為廣。它比一般所說歷史小說所涵蓋的範圍狹，是由於許多被一般人稱為歷史小說的作品並不合乎他的定義。例如中國許多歷史演義小說（包括《三國演義》、《隋唐演義》等）都不會被盧卡奇認為是真正的歷史小說，因為其中只描寫帝王將相的決策與行動，根本談不上反映社會整體。盧卡奇對歷史小說的定義也會使那些寫實主義的經典著作（如巴爾扎克的《幻滅》、《高老頭》，托爾斯泰的《安娜·卡列尼娜》）都成為歷史小說，儘管這些小說既沒有涉及什麼歷史人物，又沒有特別描寫受一般史家重視的什麼重大歷史事件。

盧卡奇認為嚴格意義的歷史小說始於史考特在1814年出版的第一部作品《威弗利》(*Waverley*)。在此之前的所謂歷史小說，只是在主題或服裝方面是歷史性的，對人物心理與舉止的描寫都屬於作者自己的時代。它們都缺乏盧卡奇所強調的歷史感與對社會—歷史之整體的反映(19)。

歷史小說由1814年之後正式開始，是有其社會——歷史的基礎。這個基礎就是法國大革命及拿破崙的興亡使歷史事件在廣大的歐洲成爲一般羣衆的經驗（23）。由1789（法國大革命爆發）到1814（拿破崙垮臺）之間歐洲各國所經歷的政治、軍事與文化上的激變大過以前幾個世紀。羣衆不只親自觀察與參與革命行動，並且觀察與參與了多次大規模的國際戰爭。革命的成功使法國成爲當時其他封建國家的眼中釘，拿破崙領導的法軍逐漸由防禦戰進展爲攻擊戰，終於與全歐其他國家爲敵。爲了抵制拿破崙勢力的擴張，當時歐洲其他諸國成立了反法同盟。與其他帝國的戰爭使法國的民衆組織起來成爲民衆軍隊。軍隊中的統帥也變成開放的職位，不再受貴族壟斷。戰爭的目的也必須向民衆宣傳。其他國家如果組織民衆軍隊，也得照樣做。這就使民衆在了解其存在是受歷史情境制約方面變得有具體的可能性（24）。

爲了進一步了解歷史小說的特性，我們必須將它與史詩及歷史劇區分出來。

二、歷史小說、史詩與歷史劇

在盧卡奇的用法中，「史詩」(epic) 包括的範圍很廣。它可指《伊里亞德》、《奧德賽》等通常所說的史詩範例，也可指《劫後英雄傳》(*Ivanhoe*)、《戰爭與和平》之類長篇小說。這兩類都屬於他所說的「大史詩」。大史詩的特點在反映客觀世界的整體。此外，史詩也包含 *Novella* 在內。雖然 *Novella* 通常被譯爲「短篇小說」，但在盧卡奇的用法中 *Novella* 不一定真

的很短。Novella 與大史詩之不同在它「並不有意描寫生活的整體」(244)。例如索忍尼辛的《伊凡·丹尼索維奇的一天》就是一 Novella，因為它並沒有把描寫社會整體當作目的。它只集中描寫伊凡在史大林時代的集中營中一天的生活。社會環境、人物的社會根源以及他們之間的互動都沒有詳細的描述。

歷史小說與通常所說的史詩雖皆以反映整體為目的，但它們之間的文體顯然不同：歷史小說是散文體，史詩是詩體。這點盧卡奇並沒有提及，他注重的是以下三點：(1)在《小說理論》中，盧卡奇已指出小說是由希臘與中古的史詩演變而來。小說是現代世界的史詩。在古代史詩中，人生活在一既與的有限整體之中，沒有疏離感。小說的世界則是一疏離的世界，整體已不存於感性世界，只成為問題個人追求的對象。(2)史詩的主角是英雄或在國家中占重要地位的人，但這些人在歷史小說中只占次要地位。歷史小說的主角通常都是凡人(45)。(3)史詩描寫的衝突偏重於不同國家之間的對立，歷史小說則偏重於反映同一國家或社會之中不同黨派或階級之間的衝突(46-47)。

歷史小說與歷史劇 雖皆以描寫客觀世界的整體為目的，可是，除了明顯的文體不同外，至少還有四點不同^③。(1)歷史劇比小說更集中於表現衝突。可以說衝突是歷史劇唯一的主题，而在小說中它只是整體的一部分(150)。歷史劇把許多與衝突無關的生活細節一概刪除，所以顯得比小說更統一，然而在範圍方面遠不及小說來得廣濶與豐富。例如，莎士比亞的《李爾王》中完全沒有提到李爾家的生活環境，也沒有提及王后及家庭生活的物質基礎。但在同樣以家庭為主的小說(如湯馬斯·曼的《布登布魯

克家族》)情形就完全不同(93-94)④。

(2)由於歷史劇要集中描寫對社會有重大意義的衝突，因此它必須以歷史英雄(或黑格爾所謂「世界史的個人」)為主角，小說則只能讓這些歷史英雄佔次要地位，否則即無法把生活之遼闊的與豐富的整體顯現出來。歷史劇中主角的主動能力比小說的主角強(104)，小說的主角只能是凡人，或者更確切的來說，是「生活本身」(149)。

(3)小說的描寫方式較歷史劇更接近人生，更有歷史性(138, 151)。雖然兩者皆需用典型人物，但小說中的典型人物較複雜，它與社會的關係也較複雜。這種複雜性雖使他們更接近生活，但也較鬆散(139-40)。

(4)歷史劇雖也描寫過去的歷史事件，但在基本上，它要令觀眾感到它所描寫的戲劇衝突是在現在發生的，使觀眾感到這些衝突與他們仍密切相關，感到自己好像仍是這些衝突的參與者(152)。小說與歷史事件的關係就沒有這麼難理解。雖然讀者也覺得小說中的事件與他直接相關，但在藝術上成功的歷史小說總會使讀者感到這些事件是現在的先前史。這種不同主要也是基於小說的歷史性大於歷史劇。

在西方，偉大歷史劇的出現較十九世紀的歷史意識及歷史小說的出現為早。歷史劇的興起在近代是以莎士比亞的作品為代表。莎士比亞歷史劇產生的社會背景是封建制度的危機與崩潰。莎士比亞雖然對他時代中的重要衝突有很深的認識，但他的歷史劇主要並不在揭露引起這些衝突的原因。令他感興趣的是由此衰退而引起的新(新興起的人文主義者)舊(舊的封建貴族)勢力

的衝突，以及代表此兩種勢力的歷史典型（153）。認識社會變動的方向雖使莎士比亞寫出真正的歷史劇，但由於缺乏十九世紀才出現的那種真正的歷史意識，莎士比亞仍不能寫出史考特那種歷史小說。歷史意識的出現所以會導致歷史小說，而不是新的歷史劇，正因為歷史小說才能做到把歷史變遷的起因、根源及過程藝術地呈現在我們的眼前。

三、歷史小說與史實

歷史小說的意義既在反映一時代或社會的整體，揭露歷史事件背後的本質或動力，它當然能增加我們對史實的認識。恩格斯曾說巴爾扎克的小說使他對十九世紀法國社會的認識多於當時任何的史家或經濟學家^⑤。德國十九世紀詩人海涅(Heine)認為史考特的小說有的時候比休姆(David Hume)所寫的英國史更能忠實地複製英國歷史的精神^⑥。這些證言不但都支持小說與史實的關係，而且還強調小說有勝於史書之處。這種論調是否可信？

必須注意的是盧卡奇從沒有說過歷史小說可以增加我們對個別歷史事件的認識，好像小說家不需像史家一樣鑽研歷史就可發現史家都不知道的事蹟。歷史小說絕不是，也絕不能在這方面增加我們對史實的認識。盧卡奇的意思是歷史小說在揭露支配個別歷史事件背後的動力方面，在展現一時代的整體方向或氣氛方面可以超越史家。例如，巴爾扎克在《高老頭》、《幻滅》等小說中對人際關係如何受金錢力量左右，文化界如何受商業觀念及制度所污染有深刻的刻畫，這種刻畫無疑暴露了當時社會的某些真

相，但這些現象尚未被史家分析或探討過。後來，在馬克思所寫的分析資本主義社會的著作中，這些現象才被當作哲學與經濟學的問題來處理。史家本身，有時過分執著於個別表面現象，結果見樹不見林；有時受制於自己的社會階級，根本看不到歷史過程背後的本質。巴爾扎克的偉大，正在於他能超越自己階級及政治立場的限制而如實把歷史的動向描寫出來。在《農民》中，巴爾扎克藉一農莊的爭奪，表現了貴族、資產階級、農民的衝突。但當資產階級與農民合力打敗了貴族，農莊卻落到資產階級手中，農民反受到更大的迫害。巴爾扎克雖然在主觀上是貴族階級的同情者，但在客觀上，他仍描繪了貴族不可避免要衰敗的命運。盧卡奇認為像這種真正的歷史小說可以糾正資產階級史學家對史實的歪曲。(317)。

歷史小說既不是史書，它當然不需要在每個細節上都忠於歷史。但過分與史實不合顯然是個缺點。究竟在什麼程度之內與史實不合是可允許的？盧卡奇的回答是只要對時代整體的精神有更深的忠實，在細節上與個別史實不合就可允許(163)。換言之，一切取決於是否能達到歷史小說反映整體，揭露本質的目的。凡對此目的有助益的虛構都是可允許的。斤斤計較與史實在表面上相似是無意義的。

就歷史人物而言，小說家不需忠於古人的語言或談話方式(196)。他應注意的是忠於這些人物的個性，虛構的成分需對彰顯他們的個性有幫助。在小說中對歷史人物的言行不可任意更改。否則就會使讀者不能明白為什麼小說中的人物仍被冠上歷史人物之名。(162)①。

歷史小說與史實的關係也使歷史小說不宜採取傳記形式，雖然近代歷史小說往往喜歡採取這種形式。盧卡奇舉歌德為例。他說歌德的《少年維特之煩惱》及《維廉麥斯特的學習時代》都由自己的親身經驗中取材。但在完成的作品中自傳的因素減輕了，而不是增加。例如在《維特》中，歌德把社會因素（當時貴族圈子對維特的排斥）加入維特的不幸的愛情故事中（這個故事有親身經驗為基礎），大量提升了傳記資料的現實意義。這是因為真實的歷史比任何傳記都來得複雜，作家若想重造真實的豐富內容，就必須把傳記中的內容加以改造。否則的話，單憑敘述一個人的生活，很少能使小說具有反映重要社會傾向及民衆生活的能力。不能做到這點，也就會使小說缺乏遼闊的整體意義(301-02)。如果我們把托爾斯泰的《戰爭與和平》與海因利希·曼(Heinrich Mann, 1871-1950)所寫的《亨利四世》作比較，就不難發現後者的缺點正在於採取了傳記形式。這使主角的負擔過重，不能有效地打開讀者的視野(287)。

四、歷史小說的歷史

我們在前面已說過，盧卡奇認為真正的歷史小說始於史考特在1814年出版的《威弗利》。自此以後，一直到1848年之間，是歷史小說的興盛期。除了史考特之外，這段時間出現了巴爾扎克、斯湯達爾等傑出的小說家，形成歷史小說的「古典時期」。

1848年是歐洲歷史小說發展走向衰落期的開始。這點特別在法國小說中可以看到。1848年2月，法國爆發羣衆革命，推翻了

金融貴族路易非力普的七月王朝（該王朝是於1830年7月推翻路易十八的波旁王朝而建立的。）但工人及一般民衆並未因此掌權。政權在表面上落在資產階級自由派所成立的共和政府手中，但實際上，政權是由金融貴族轉移至工商界資本家手中。金融界的混亂與政府的大增稅收使人民再度成爲犧牲者。政府則分裂爲資產階級派與社會主義派。普選的結果，資產階級派獲勝，但民不聊生的情況仍未改善。於是發生六月革命，但很快被鎮壓。這是現代社會中資產階級與無產階級第一次的戰爭，無產階級所主張的社會主義遭到大失敗。1852年拿破崙的姪子路易拿破崙終於又稱帝，使法國大革命以來的民主路線遭遇大倒退^⑥。這種政治現實使革命的民主派轉變成妥協的自由主義者（171）。資產階級作家（如福樓拜、左拉、莫泊桑）都與政壇疏遠，成爲社會運動與政治事件的旁觀者。

在歷史哲學方面，1848年後也產生重要的轉變。首先值得一提的是「進步」觀念的隱退。黑格爾那種由矛盾、衝突中導致進步的史觀在1848年之後開始消失，叔本華的非理性主義則開始受重視。

法國學者泰納（Taine, 1828-93）用環境、種族與遺傳的觀點來研究藝術史與文學史，使歷史縮減爲非歷史性的社會規律。德國史學家蘭克（Ranke, 1795-1886）不但否定黑格爾的史觀，而且強調歷史沒有方法與頂點。瑞士史學家布克哈特（Burkhardt, 1818-97）以偉人來說明歷史，但認爲偉人是神祕的。尼采則認爲歷史是一團混亂，人們可根據自己的需要任意賦予它意義。史學與過去的客觀真相無關，只與爲適合現代人的需要而提出的組

合有關。克羅齊則說一切真正的歷史都是現代史，都需要將史料通過現代人的整理與重演。這些歷史哲學大都否定客觀歷史真相是可認知與可說明的（175-81）。

社會主義路線挫敗、作家停止參政、歷史哲學轉向等現象在文學上導致自然主義興起，寫實主義式微。由福樓拜、左拉到莫泊桑，自然主義的小說大致展現了五點特性。(1)把現在與過去的歷史關係割斷，過去不再是了解現在的先前史。例如，莫泊桑在《一生》中所述之事雖發生於七月王朝及七月革命那些年代，但他敘述主角的遭遇時，這些影響眾生的事件好像完全不存在一樣。事件在小說裏變得幾乎無時間性可言（199）。

(2)傾向於把心理的因素與環境的因素割離開來，而不是像寫實主義者那樣把它們融合在一起。例如福樓拜在《情感教育》中就偏重主角心理狀態的描寫，對環境刻畫不足。

(3)側重感性、獸性與殘暴的描寫，使讀者雖然看到許多生活在資本主義社會中的醜惡悲慘狀態，但並不能真的了解造成這些現象的原因。福樓拜的《沙朗波》(*Salammbô*)的內容是迦太基與突尼斯的戰爭，但他只注重人物內心的刻畫與對戰爭所帶來的悲慘與痛苦的現象作細膩的描寫，好像這些描寫本身就很有意思，不必涉及理解成因的問題（193）。

(4)只對表面現象作照相式的寫實，事件的描寫儘管在細節上詳盡，但事件之間常常是彼此孤立的與支離破碎的。結果是整體失落了，讀者只見樹木不見森林（186）。總之，自然主義者完全不能以辯證的觀點（即由整體觀點）來看待個別事物。在他們的小說中，有意義的細節與無重要意義的細節未能區分出來。

(5)雖然自然主義有時也注意到支配個別事物背後的規律（如遺傳與環境的規律），但這些規律在小說中只是種抽象的普遍原則，未能充分具體化。換言之，缺乏盧卡奇所強調的中介（mediations）。這點在左拉的小說中特別明顯（215）。

雖然自然主義有以上這些特點，但落實到小說家身上，我們不應不注意到實際上的差別。盧卡奇很小心的指出，福樓拜是介乎寫實主義與自然主義之間的小說家，而即使在自然主義的代表左拉的小說中也往往有些片段是合乎寫實主義原則的。這就像巴爾扎克的小說也並非完全是寫實的，其中也有一些浪漫主義的色彩。但基本上，左拉是自然主義的代表，就像巴爾扎克是寫實主義的代表一樣^⑨。

1848年之後，正確的史觀不見了，過去與現在被生硬地分割開來，心理的因素與環境的因素也被切斷。這使了解現在的條件已不存在。在這些社會條件之下，歷史小說逐漸被視為一獨立的文類（170, 239-41）。但這些歷史小說已失去揭露真相的能力。

自然主義不限於十九世紀後半的法國小說。盧卡奇認為當代現代主義的小說或所謂新潮小說，儘管採用了各種新的技巧（如意識流的寫法），使小說更側重人的主觀與直接的經驗，但在基本原則上都是自然主義式的。因此對自然主義的批評也可應用到現代主義上。當然，這也不是完全否定現代主義作品中也偶有寫實主義的成分。例如卡夫卡的小說在兩點上表現了寫實主義。(1)從區分重要的細節與不重要的細節，(2)能再造一有原創性及震撼性的世界。但卡夫卡採取的寫作方式是寓言式的，不是典型環境中的典型人物。他只想表現存在於資本主義社會中的人所感到的

憂懼不安，並沒有看出社會整體的方向。

1848年之後的西方文學並非都走向頹廢、墮落的道路。當代文學中，寫實主義仍然在較進步的作家中持續著。一種是西歐資產階級的批判的寫實主義，另一種是蘇聯的社會主義的寫實主義。這兩類寫實主義所以還能在當代文壇佔一席之地，至少部分與馬克思主義的興起有關。

批判的寫實主義中有很多作家，其中較著名的包括羅曼羅蘭、海因利希·曼、湯馬斯·曼等。較早的作家如雨果（Victor Hugo, 1802-85）、法朗士（Anatole France, 1844-1924）則為先驅。這些作家的特點是主張一種盧卡奇所謂的「民主的人文主義」（democratic humanism），他們對帝國主義與新興的法西斯主義提出批判。在反法西斯主義的作家中，盧卡奇對海因利希·曼的歷史小說相當推崇。理由之一是他較注意到現在與過去的聯繫（271）。但在接近人民羣衆生活方面，他仍無法與古典歷史小說家相比（282）。即使海因利希·曼的《亨利四世》被盧卡奇譽為「現代歷史小說的最高成就」，但它採取傳記形式仍為盧卡奇所批評（349）。

反法西斯主義的文學中雖然出現了不少傑作，但在了解時代的歷史起因方面仍很缺乏，作家們仍未能把納粹黨得勢的具體起因藝術地表現出來。這是此期歷史小說的主要缺點。只有面對此問題，當代歷史小說才能恢復古典歷史小說的成就（342, 344）。另一方面，在某些重要作家中（如湯馬斯·曼），由於已取得社會主義的歷史觀點，創作出來的小說（如《魔山》）比當代許多歷史小說更有歷史意味（342）。但湯馬斯·曼的歷史觀點仍是抽

象的，他對社會主義的本性說得很少或根本沒說，而且對現在社會如何轉變到未來社會也保持沉默。《浮士德博士》中的主角雖已發現走向馬克思之路，但他並沒有往那條路去邁進。只有在社會主義的寫實主義中，我們才能看到歷史觀點清楚地、具體地表現於作品之中。

在《歷史小說》中盧卡奇對蘇聯的社會主義小說並沒有論及，在「前言」中他說這主要是由於缺乏譯本。所以我們在此也不打算對社會主義的寫實主義作進一步討論^⑩。但爲了避免誤解，我們必須澄清的是，在盧卡奇心中，社會主義的寫實主義並非是爲官方政治教條作宣傳的圖解文學，而是像高爾基的《母親》、蕭洛霍夫的《靜靜的頓河》之類作品。這類作品有社會主義的觀點，而且能反映時代演變的方向及其對書中人物的影響。史大林主義者的方法是盡量排除普遍與特殊之間的中介(mediations)，使小說的人物成爲抽象政治原則的傳聲筒，完全失去了能反映歷史現實的典型性。不論實際的社會現實怎樣，小說都得爲黨領袖的政治路線辯護，在小說結尾時都得對共產黨的領導保持樂觀的肯定態度，形成一種革命的主觀主義與浪漫主義。這些都是蘇聯式的自然主義特色。盧卡奇對這種文學路線是採取嚴厲的批評態度的。

總之，像馬克思一樣，盧卡奇堅信資本主義社會絕非永恆不變的社會制度，而是逐漸向社會主義社會邁進的。儘管在取代封建主義社會時資本主義社會顯現了不少進步性，但它的體制所造成的物化現象或摧殘人性的現象終究是會由社會主義社會來改進或取代的。在邁向真正社會主義社會的途中，儘管有像史大林時

代那種搞個人崇拜與殘殺異己的恐怖統治，但盧卡奇認為這是實現真正社會主義社會中暫時的越軌現象，並不表示社會主義的歷史觀點是錯誤的。歷史小說的社會使命在揭露歷史真相，重現時代的精神面貌，與時代中進步的人民力量結合，成為實現較理想之社會的一種助力。

五、批評的實例

我們在本文一開始時就說過，《歷史小說》把理論的原則與具體的文學批評揉合在一起。我們在上面雖已對理論的原則作了一扼要的說明，但實際的批評總是比單純的應用原則來得複雜。所以在此節中我們要進一步介紹盧卡奇對一些作家或作品的批評，以便能更清楚地掌握他對歷史小說的看法。

1. 史考特的作品 史考特的作品擅長用不同階級之代表們的複雜與直接的互動，或者說用社會之上層與下層的互動來創造歷史氣氛，表現社會整體（48-49）。他的小說非常注重基層民衆生活的描寫，使我們看到時代的重大問題或衝突如何影響了民衆的生活。歷史人物在他的小說中從來不會只成為歷史運動或觀念的代表。相反的，他們的特殊個性總是生動地與時代的特性或運動關聯在一起（47）。小說的主角往往是一個英國紳士，他處於介乎交戰狀態的上下層之間，而又與各層人士有來往或發生關係，所以就能自然地把某一時代中社會力量的整體展現出來。

史考特的小說擅長用人與人之間的互動以及人與環境的互動來透露歷史的必然性（58）。換言之，人的命運不是受一種他世

的超越力量所決定，而是受一定社會—歷史環境中人與人之間的互動所決定。個人的思想、性格與行動也往往參與了命運的塑造。個人的命運與廣大的社會—歷史的運動糾纏在一起。

爲了說明史考特小說中的這些特點，也許可以用他的名著《劫後英雄傳》爲例。這部小說所描寫的是十二世紀末英國在諾曼人統治下的一些社會狀況。自從諾曼人在1066年在威廉公爵領導下征服了英國之後，原來的盎格魯撒克遜民族就受盡諾曼人的欺凌，許多農民甚至淪爲農奴。小說的主要內容是寫諾曼貴族與撒克遜貴族之間的衝突。此外，也涉及英國國王獅心理查與其弟約翰之間爲了王位而產生的衝突。捲入這些衝突之中的包括反抗諾曼貴族的綠林豪傑（受羅賓漢所領導）以及一猶太商人的家庭。

主角艾凡赫是撒克遜貴族塞得利克（Cedric）之子。他是英勇善戰的騎士，效忠於理查一世。但他與約翰手下的騎士有交鋒，與羅賓漢集團、猶太家庭的人都有往來，所以可以說是個典型的「中介人物」。但盧卡奇認爲艾凡赫在小說中的地位被其他次要角色所掩蓋（此處他同意俄國批評家別林斯基的看法），例如塞得利克及其兩個農奴，尤其是那個百步穿楊的民間英雄羅賓漢（49）。他的介入是撒克遜人能反敗爲勝的關鍵。小說中特別詳細描寫的一是比武大會，一是攻打諾曼貴族的城堡。這兩件事情都關涉到各種集團的力量以及各重要人物的命運。

盧卡奇在推崇史考特之餘，對其小說中的缺點也注意到。例如，除了很少數的例外，史考特的女主角總是些端莊正常的英國女人（如艾凡赫的情人羅文娜），他們缺乏任何深刻的內心生活，沒有任何發生愛情與婚姻之悲劇與喜劇的空間。這個缺點已

爾扎克已曾指出^⑩，盧卡奇深表贊同（34）。在這方面，後來的寫實主義作家顯有優勝之處。此外，盧卡奇也指出，在人性刻畫的深度及故事的審美形式方面，史考特的小說是有缺點的。普希金在這些方面就遠勝史考特（73）。

2. 狄更斯的《雙城記》 這是一部以法國大革命為背景的小說。一個名叫卡爾頓的英國律師，爲了對一位女子的愛情，甘願代其丈夫上斷頭臺。但盧卡奇認爲這部小說並沒有寫出法國大革命的實際政治以及其政治社會的含意。法國大革命只是突顯卡爾頓道德品質的浪漫背景，削弱了個人命運與社會——歷史重大事件的有機關聯（243）。狄更斯看見法國大革命演變成恐怖政治，覺得以暴易暴永無寧日，不如以愛易暴來得有效。於是就塑造了卡爾頓代人上斷頭臺的故事。但這種溫情的，近乎傷感主義的提議並不能真的增加我們對1789年之後法國社會的了解。例如，爲什麼會演變成恐怖政治？丹東與羅伯斯比的衝突究竟因何而生？爲什麼後者會獲勝？

盧卡奇對《雙城記》的批評相當簡略。但如果我們順著他的思路，不難作進一步的發揮。例如，卡爾頓這個人顯然不符合典型人物的要求。他一早就表示願意爲他的意中人曼涅特（Manette）及其家人犧牲，後來的情節大半是爲此鋪路。狄更斯不惜用許多巧合來達到此目的。例如卡爾頓的長相與曼涅特的丈夫相似，又剛好認識監獄官，知道他不可告人的祕密等。這麼做顯然是用主觀的意願決定情節，而沒有把歷史發展的觀點作爲敘事的原則。

3. 雨果的《九三年》^⑪ 它講的是1793年，巴黎處於恐怖狀態的年代。路易十六在年初被處死刑之後，國內外的敵對勢力都

在對新成立的共和國進行反擊。保皇黨的朗德納克侯爵在外國王朝勢力的支持下回國領導叛亂。由羅伯斯比、丹東與馬拉所領導的巴黎政府派郭文子爵去平亂。由於朗德納克是郭文的叔祖父，所以又派西穆爾登為政府的駐軍代表，對郭文加以監視。西穆爾登曾任神父與郭文的家庭老師，對郭文有慈父一樣的感情。郭文打敗了朗德納克的軍隊，朗德納克本有機會逃走，但因發現有三個孩子被困火中，動了惻隱之心，在搶救了孩子後自己卻被捕。本來依法應將朗德納克處死，但郭文站在人道主義立場（法國大革命之目的就是實現人道主義），認為不應把為救人而被捕者處死，遂私下放走了他。這樣，郭文就犯了國法。西穆爾登經歷了一場私情與國法的衝突之後，終於把郭文送上斷頭臺。就在郭文人頭落地時，西穆爾登也因悲痛而自殺了。

盧卡奇指出雨果採取的是同情法國大革命與雅各賓黨的立場，但同時雨果又看到實行「恐怖政治」的悲劇性。這種悲劇性乃基於雨果的抽象人道主義與革命原則之對立而產生的義務衝突之上。在這種衝突中，郭文與西穆爾登都走向悲劇的絕路。《九三年》是第一本站在抗議式人道主義精神及革命民主立場的歷史小說。與《雙城記》相比，它顯然更接近歷史真實。但盧氏認為雨果受到抽象人道主義的限制，對革命原則的擁護仍不時有搖擺的姿態，也未完全擺脫浪漫主義（256-58）。

4. 法朗士的《諸神渴了》^⑨ 這是一本與《九三年》相同時代與社會背景的小說。主角是一位名叫甘墨蘭的年輕畫家。他是一個貧窮的人，但心腸善良，富有正義感，積極支持法國革命及雅各賓黨。經友人幫助，他在羅伯斯比的推薦下成為革命法庭的

陪審員。恐怖政策在當時是革命政府維護自己的存在，應付內憂外患的手段。甘墨蘭本著對共和國的熱愛，依法把許多反革命分子都送上了斷頭臺。羅伯斯比垮臺後，甘墨蘭由於效忠羅的路線，也被逮捕。最後也死在斷頭臺上。

依盧卡奇，《諸神渴了》比《雙城記》、《九三年》更符合歷史小說的精神。法朗士對恐怖政策本身並不反對，但他看出雅各賓黨的一個不能解消的矛盾。此矛盾就是一方面高唱自由、平等與博愛的理想，另一方面卻沒有使資本主義的經濟基礎動搖。在這種情況下，雅各賓黨人爲革命獻身的英雄主義不可避免地會導致悲劇（258）。但法朗士既沒有失去希望，也沒有陷入雨果式的那種「永恆的」兩難處境。相反，他的小說中隱含著一種未來的（社會主義的）觀點。正由於此觀點，他對革命的敵人能採取客觀態度，使他們栩栩如生（258）。

六、簡 評

盧卡奇的歷史小說論是奠基於他的小說反映論。由於我們在上章已評論過他的小說反映論，因此，凡與此有關的在此章中都不再重複。在此節中，我只想對《歷史小說》這部傑作提出兩點疑問。

第一點有關歷史小說的產生與歷史或社會背景的關係。盧卡奇認爲後者直接影響前者，因爲法國大革命及拿破崙的興亡使一般民衆親身參與或經歷到歷史事件。這使歐洲人的存在與意識受到改變，形成了史考特歷史小說的經濟及意識形態的基礎。但這

種看法究竟有什麼根據？如果沒有法國大革命，難道史考特就寫不出他的歷史小說了嗎？有位學者指出，歷史小說是由十八世紀寫實小說及歷史詩中演變而來。言下之意是，由文類或文體內部的演變，即可說明歷史小說的起源，無需涉及歷史與社會的條件^④。盧卡奇當然不會不知道這種文類之間的演變關係，但站在馬克思主義的立場，他一定會將這種演變與歷史和社會的演變關聯起來。問題是這麼做最多只提供了一假說，至於此假說究竟是否為真，仍需經驗證據的支持。

另一點有關歷史小說的評價問題。在盧卡奇的解釋下，法朗士的《諸神渴了》比狄更斯的《雙城記》與雨果的《九三年》都更符合法國大革命後恐怖時期的歷史真實，對恐怖時期的癥結問題有較深刻的洞見，也最能堅持以未來的社會主義的觀點來敘述故事。他對這些小說的評價，特別是對《雙城記》的批評，是有言之成理之處的。但他對雨果的批評顯得有點草率。他沒有告訴我們「抽象的人道主義」是什麼意思。由上下文看，它應該是指脫離現實的人道主義或不考慮實踐問題的人道主義，因為對盧氏來說貫徹革命原則才能將人道主義徹底實現。在這種想法下，盧氏勢必會否定郭文的處境有真實的悲劇性或否定郭文式的人道主義是可辯護的。但我認為問題不在郭文的兩難處境在事實上會不會產生。雨果製造此處境的手法並不怎麼高明。朗德納克是一個不惜藉外國勢力與血腥手段來推翻革命政府的貴族。他怎麼突然會願意為了救三個孩子的生命而被捕？雨果既沒有在事前提供線索，又沒有在事後加以說明，所以是缺乏說服力的。但這缺點並不足以抹殺他所提出來的難題是有意義的以及否定這樣的難題是

可能產生的。既然如此，我們就應該考慮究竟如何解決此難題。如果盧卡奇的立場是「貫徹革命原則，才能徹底實現人道主義」，那麼他似乎會主張郭文應毫不猶疑地把朗德納克處死。但這麼做最多可使郭文成爲一很好的軍人，卻不能使他成爲一更有人性與善於反思的人。是否唯有把朗德納克處死才可保護革命政府，實現人道主義？我覺得給他終身監禁或說服他公開放棄敵對立場都能達到相同目的。郭文無條件放走朗德納克的做法是錯誤的，因爲朗可能捲土重來，繼續與革命政府作對，到時一定會犧牲更多人的生命。一個真正的人道主義者豈能允許這種事再發生？郭文在面臨兩難處境時不應憑一時之勇，私下做決定來解決，而應將實情反映給西穆爾登與革命政府，讓此案通過一特殊審訊過程來判決。把叛軍首領處死雖是革命政府的命令，但遇到特殊情形應獲得特殊考慮。法律與革命原則固然是值得捍衛的，但公正與人道主義更值得捍衛。

退一步說，即使我們承認《九三年》受囿於抽象的人道主義，與《雙城記》及《九三年》比《諸神渴了》有那些盧卡奇所提到的優點，這是否足以證明《諸神渴了》是比其他兩本更好的歷史小說？我覺得並不一定，因爲合乎史實，對歷史問題有較深刻的洞見，敘事的觀點合乎社會主義的觀點等，最多只能是形成較佳歷史小說的部分條件，而非全部條件。文筆的生動、情節的巧妙與嚴謹、對人性洞察入微、有遍佈整體的審美性質、有普遍的含意流露等，也都是些重要的條件。盧卡奇的評價並沒有涵蓋這些方面。但由這些方面去衡量，《諸神渴了》顯然有劣於其他兩本之處。

-
- ① 《歷史小說》在1937年已完成，並於1938年在俄國出版。但在德國出版則是1955年。英譯本見Georg Lukács, *The Historical Novel*, trans. H. and S. Mitchell (Atlantic Heights, N.J., 1978)。此譯本於1962年已在倫敦首次出版。本文此後引用或依據此書的地方一律以阿拉伯數字（代表頁數）加括弧註明。
- ② 由文學史的發展看，盧卡奇並不否認在有些時代中歷史小說是被當作一特別的、獨立的文類來看待的。但這些時代指的是1814之前或1848之後，當正確了解過去與現在的關係尙未出現，或不再存在的時代。見 *The Historical Novel*, pp. 169-70, 241-2。古典歷史小說的前身是十八世紀的社會小說。在古典歷史小說的影響下，十九世紀的社會小說在內容上變得更豐富，水平也提高了。這兩類小說的水平愈提高，風格上的重要差異就愈小。
- ③ 在比較歷史小說與歷史戲劇時，盧卡奇有時像是在比較小說與戲劇。依一般的看法，戲劇可以分爲歷史劇與非歷史劇、悲劇與喜劇等。但對盧卡奇來說，戲劇與小說的目的都在反映真實，但反映的方式有所不同。由他所舉的例子看，他根本不重視歷史劇與非歷史劇這種區分。見 *The Historical Novel*, p. 241。
- ④ *Buddenbrooks* 是曼寫的第一部長篇小說，內容講德國一個上層社會家庭的興衰。盧卡奇認爲此小說在表面上似乎只涉及一特殊的家庭，但事實上德國由封建社會轉變至一現代資本主義社會的最重要的精神與道德問題都在此小說中獲得重要與典型的表現。依盧卡奇，歷史小說的目的既然是「描寫那能直接與典型地表現時代問題的個人命運」(p. 284)，所以此小說具有強烈的歷史意味。單是以屬於下層階級的人爲主角而不把該主角的遭遇與時代重要問題聯繫起來，並不能使一小說具有歷史意味或反映一社會的整體生活。詳

見 *The Historical Novel*, pp. 284-85.

- ⑥ 見1888年4月初恩格斯寫給哈格奈斯的信。見 Lee Baxandall and Stephen Morawski, eds., *Marx and Engels on Literature and Art* (St. Louis, 1973), p. 115.
- ⑦ 見 *The Historical Novel*, p. 56 盧卡奇所引海涅的話。
- ⑧ 雖然此段與上段所論皆依盧卡奇論戲劇時所提出的看法，但它們對小說也顯然適用。盧卡奇這些看法是借用萊辛的話說出的。
- ⑨ 關於這段歷史，馬克思曾著《一八四八～一八五〇法蘭西階級鬥爭》加以討論。
- ⑩ 參考 G.H.R. Parkinson, *Georg Lukács* (London, 1977), pp. 99-102.
- ⑪ 在《歷史小說》之後，盧卡奇曾著 *Russian Realism in World Literature* (1951) 一書論俄國寫實主義小說，包括高爾基、蕭洛霍夫、索忍尼辛在內。有興趣的讀者可以參看 Parkinson, *Georg Lukács*, Ch. 6 中之討論。
- ⑫ 巴爾扎克的這個批評，見其《人間喜劇》之序言。他的原文如下：「他（史考特）所寫的女子在人性方面是不真實的，因為這些女子的模型是脫離舊教的人。信奉新教的女子是沒有理想的。她可能是貞節的、純潔的、有德行的；可是她那種永不外露的愛情永遠是那麼安靜、那麼規矩，就像是一項履行了的義務一樣。」但巴爾扎克對史考特也稱讚得很。他認為史考特筆下的人物「是從他們時代的五臟六腑裏孕育出來的」，而且史考特「把小說提高到歷史哲學的地位」。參見文美惠編選《司各特研究》（北京，1982），頁23-26。依盧卡奇，史考特小說中的歷史哲學就是在兩個互相衝突的力量中找出一「中間道路」。例如《劫後英雄傳》中撒克遜人與諾曼人的衝突中產生了既非撒克遜族也非諾曼族的英國民族。塞得利克先是

想搞民族獨立，最後見大勢已去，又受到理查的禮遇，遂不堅持。這基本上是黑格爾式的「和解」。

- ⑫ 鄭永慧譯，《九三年》（臺北，1989）。
- ⑬ 中譯本1982年出版於上海。臺灣譯本見初鳳桐譯《天神們渴了》，收錄於陳映真編《諾貝爾文學獎全集》，卷13（臺北，1982），頁1-231。
- ⑭ 見 David Craig, “Lukács’ View on How History Moulds Literature”。此文收錄於 Parkinson ed., *Georg Lukács* (London, 1970)。此評見頁202。

第七章 對現代主義文學的批評

盧卡奇對西方文學傳統的學養相當淵博，曾寫過兩卷戲劇史，關於歌德、湯馬斯·曼、索忍尼辛的專書，也寫過關於巴爾扎克、左拉、史考特、羅曼羅蘭、普希金、托爾斯泰、杜斯妥也夫斯基等的論文。這些著作的特點是哲學意味重，強調文學與社會—歷史現實的關係，並且往往站在寫實主義的立場對作品提出評價。但對於現代主義的作品，他不但全無好感，而且常將它們與寫實主義作品對照，提出許多批評。這些批評雖散見於不少文章，但最集中地表現於〈現代主義的意識形態〉一文^①。這種對現代主義文學的全面而嚴厲的批評使他在西方學界相當孤立，即使其他新馬克思主義者都不能贊同。他對現代主義的判決似乎使他只與官方馬克思主義者能站在一起。但他畢竟是個有學養的哲學家，並不是靠一些空洞的口號就把現代主義的價值否定掉。因此，了解他的理據就成為任何關心當代西方文學之質素及路向的人應該做的努力。

現代主義的英文是modernism，但德文是Avantgardismus，可見也可譯為前衛主義或新潮主義。雖然現代主義文學出現於二

十世紀，但並非所有二十世紀的文學都是現代主義文學。究竟現代主義文學有什麼特徵？

盧卡奇在〈現代主義的意識形態〉一文中提及的現代主義作品的代表包括：喬依斯的《尤里西斯》、貝克特的《摩來》(Molloy)、福克納的《聲音與憤怒》、卡夫卡的《審判》、《城堡》、穆西爾(Robert Musil)的《沒有性質的人》(The Man without Qualities)、普魯斯特的《往事回憶錄》、紀德的《偽幣製造者》(The Counterfeiters)等。由這些作品看，現代主義文學大致有以下三特點：(1)它在形式與技巧上明顯的與傳統絕裂，努力創新。例如不再講究情節的統一，採用意識流的方法把時間秩序打亂，或採用荒誕劇的手法，使人物說些莫名其妙、互不相關的對白。所以現代主義的作品大都艱澀難懂，一般讀者難以欣賞。(2)它在內容上把人與其存在的社會—歷史環境孤立起來，側重描寫人的內心情態，顯露人的孤獨、絕望、憂懼、焦慮、虛無與煩悶等。總之，它大力描寫人生的陰暗面，並且把這些病態心理當作人存在的本質。(3)客觀現實在作品中是靜止與稀薄的，即使有細緻的描寫，也沒有用歷史前景的觀點(perspective)把它們貫穿起來。一作品的現代主義成分可有輕重之分，主要由此三點呈現的多少與程度而定。

一、評現代主義文學中的人性觀

盧卡奇對現代主義作品的批評側重於作品所透露的意識形態，也就是作者的世界觀(19)。世界觀是一個人生活體驗整體

的濃縮，並且提昇到抽象的層次^②。對作者來說，世界觀是重要的，因為它是寫作的一種組織原則。沒有正確的世界觀就不能正確的感受與思考，也不能寫出反映生活整體的作品^③。要檢討現代主義文學，首先就須檢討其世界觀。而現代主義的世界觀主要是由齊克果、海德格等存在主義者所提供，或者至少可以說大致上與他們的基本想法相近。其中與文學最相關的是對人的看法。盧氏對現代主義的批評主要集中在這點上。此外，也涉及它對時間的處理方式及寓言的手法。

在現代主義作品中，孤獨被視為人存在的存有論的特徵，或普遍的人存在狀況（human condition）。在這種情況下，任何真正親密的人際關係在原則上即不可能。盧卡奇引用美國當代著名小說家吳爾夫（Thomas Wolfe）的話來證明這點。吳爾夫說：「我的世界觀是建立在一堅定的信念上，那就是孤獨並非一種罕見的現象，並不是只有我自己或少數特別孤獨的人才有。它是人存在的不可逃避的核心事實（20引）。」盧氏認為當海德格把人描寫成「被投入的存有」時，也蘊含了人的根本孤獨性。其實，沙特的《此路不通》（*No Exit*）一劇更能清楚說明盧氏之意。在此劇中，沙特把一男兩女困在地獄的一個房間中，讓他們彼此挖苦，互相衝突，使任何兩人想達成的目的皆因第三者在場而無法實現。其中的痛苦使男主角頓悟「地獄就是他人」，所以不再需要刑具。這是沙特在其存在哲學主著《存有與虛無》中對人存在的看法的戲劇化結論。

這種孤獨的普遍化與寫實主義的寫法頗不同。寫實主義作家當然也會描寫人的孤獨，但這種描寫總是會與一定的社會——歷

史環境關連起來，而不是抽象的將孤獨當作人存在的普遍本質。例如，托爾斯泰筆下的伊凡·伊利區面臨死亡時感到非常孤獨。但這是因為他發現周圍的妻子、朋友、醫生都是那麼虛偽、自私、與缺乏同情心所致。而這又與他發現自己在過去正像周圍這些人一樣有關。事實上，這都是受當時上層社會的制度與流行的生活方式支配，不能保持內心固有的純真與仁心所致。他的孤獨是某類型的人在某特定的社會或歷史環境中的典型產物。「在他們的孤獨之外與之上，普通人的生活、其他人的鬥爭與團聚依然照舊。總之，他們的孤獨是一特定的社會事實，而非普遍的人之狀況 (20)。」

現代主義不但把人與社會隔離，而且把人與歷史分開。人被視為非歷史性的存在。(海德格雖強調人的歷史性，但由於他走的是存有論的進路，並無指涉真實的歷史過程，所以由盧卡奇的立場看仍不算是正視人與歷史的關係。這點我們在下節還會詳論。) 這種對歷史的否定，在現代主義文學中有兩個形式 (21)。其一是主角被嚴格的局限在自己的經驗之中。除此之外，沒有任何客觀的實在與他產生互動 (即影響他，也被他改變) 的關係。其二是主角本人也缺乏真實的歷史。唯一可說的「發展」就是普遍永恆之存在狀況的顯現。即使主角本人的主觀意識經常在變動，其所處的真實客觀環境卻總是靜態的。

當然，即使現代主義的文學家也不能對其存在的社會—歷史環境完全漠視。例如喬依斯的小說利用愛爾蘭的首府都柏林為事件發生地點，穆西爾與卡夫卡的小說則利用奧匈帝國的哈布斯堡王朝 (Habsburg monarchy) 為時代背景 (21)④。但盧卡奇認

爲這些小說的地點與時代對作品的藝術意向根本不重要。主要的理由是這些小說的重心並不在反映社會的整體，而只在表現某種主觀的存在感受或人的普遍存在狀況。「……現實的稀薄是現代主義文學的一個主要傾向」(25)。

在一次談話中，穆西爾曾明白指出他的傑作《沒有性質的人》寫的是1912至1914年之間的事。但他強調自己並非在寫歷史小說，「我所關心的不是真實的事件……橫豎，事件是可互換的。我所感興趣的是現實的鬼魅層面」(25引)。所謂「現實的鬼魅層面」就是對存在的憂懼不安感(*angst* 或 *dread*)，也是現代主義文學中最突出的一種經驗(36)。它在卡夫卡的小說中表現得最深刻。

在卡夫卡那裏，細緻的描寫達到一種異常的直感性與真實性。但卡夫卡的藝術天下在實際上是傾向於用他那種受憂懼不安所壓迫的世界觀取代客觀現實。寫實的詳細只不過是鬼魅式的非現實或惡夢世界的表現，其功能在喚起讀者的憂懼不安。(25-26)

依齊克果，憂懼不安不是普通的憂懼，因爲它是不可名狀與沒有明確對象的。表現於現代主義文學中，它就顯示出人感到大難臨頭，但對支配其命運的力量又完全不能理解，對改變自己的命運完全無能爲力。卡夫卡在《審判》中對此有一鮮明的形象來表達，他描寫主角在受死刑前的感受是像一個想由捕蠅膠紙中掙脫而折斷了腳的蒼蠅。事實上，「這種面臨不可解的環境力量而產生的無能與癱瘓的情緒，表現在他所有作品中」(36)。

亞里斯多德曾說，人是政治的動物(*Politics*, 1253a1-2)。

這句話的大意是說，人總是存在於一定的社會環境之中，不管是否願意與自覺，他都不得受環境的影響，再由這些影響對環境做成反應。盧卡奇不但完全接受這種看法，而且他認為所有偉大的寫實文學都遵守這個原則。甚至人的存有論的本體也不能與其社會—歷史的環境分離（19）。現代主義與此背道而行，勢必對人性造成嚴重的扭曲。把人與其社會—歷史的環境隔離開來，否定人與環境的互動關係，結果導致對主體意識的單面強調，使主體日趨貧乏。這樣的主體雖可擁有許多抽象的可能性，但由於與外界孤立，它缺乏具體的或可實現的可能性。「只有在人物與環境的互動中，個人的具體可能性才能由純抽象可能性的惡劣循環中逃脫，成為此人在此發展階段中具有決定力的可能性」（24）。

現代主義否定客觀現實，突出抽象的主體，最後甚至使人格解體。「現實的稀薄是與人格的解體互相依存的：一個愈強，另一個也愈強」（26）。這就是為什麼現代主義文學中常會出現變態心理的描寫。例如福克納在《聲音與憤怒》的第一部中曾借用白痴的眼睛來看周圍的世界，而貝克特的《摩萊》描寫一名白痴的植物式的存在，最後甚至連拯救者也陷入白痴狀態（31-33）。這些例子顯示，現代主義文學中的人傾向於成為一連串沒有關連的經驗片段。他對自己與對他人一樣是不可理解的。盧卡奇舉美國詩人艾略特在《鷄尾酒會》（*The Cocktail Party*）一劇中的話來說明這種現象。

我們所知道的他人

只是我們認識他們時

那一片刻的記憶。而他們從那時起已改變了。

假裝他們與我們一樣，

這是一個有用且方便的社會習慣。

這習慣必須有時不被遵守。我們必須記得

在每次會面時我們都遇見一個陌生人。

艾略特在一首名詩〈空心人〉(*The Hollow Men*)中不但把人形容成滿腦填滿稻草的空洞人，而且「有形狀但沒有形式，有陰影但沒有顏色，是癱瘓的力量，有姿勢沒有行動」。這是人格解體的表現。

盧卡奇認為現代主義是自然主義文學進一步發展的結果，對變態心理的強調是其中一個主要的特點(29)。自然主義的代表包括福樓拜、莫泊桑、左拉等。他們大致上放棄了寫實主義中的歷史觀點及依此觀點對人物、事件等所作的有層次的形式安排。因此，自然主義只注重描寫事物的表象，而不去挖掘背後的本質。爲了避免使作品流於瑣碎乏味，自然主義作者往往不惜用較大的篇幅描寫主角的內心活動，甚至涉及病態心理的描寫。現代主義只是這種文學思想進一步發展的結果。不同的是在自然主義作品中病態心理的描寫在開始時是基於一種審美的要求，是一種逃避資本主義社會暗淡而沉悶的生活的嚐試，後來才逐漸演變成愈來愈強烈的道德上的抗議。

盧卡奇雖然願意承認現代主義作品中也有現實意義，但這只是一種對資本主義社會中人存在的意義感到迷失所產生的抗議。這種抗議是抽象而無力的，因爲它不但切斷了對既存社會環

境的反映與批評，而且缺乏歷史遠景。這點我們只要比較一下古典寫實主義文學對封建社會的批評或社會主義的寫實作品對資本主義社會的批評即可知道。由此可見，現代主義文學的根本毛病在其意識形態上出現嚴重缺陷，其中對人性的看法對文學的影響最大。這些缺陷若是不能超越，必使文學走入虛無主義的死巷。

二、評現代主義文學中的時間觀與寓言風格

現代主義隔離人與真實歷史，亦導致它對時間的處理採取了主觀唯心論的立場，使柏格森的哲學成爲其時間觀的根源(37)。柏格森認爲，可以鐘錶計算的時間並非真實的；真正的時間是過去、現在、未來重疊而又連續的純粹綿延 (pure duration)。這種時間觀把個人內心所體驗到的時間視爲根本實在，與外界的客觀現實隔離開來。當它表現於文學，就形成強調「意識流」的寫法，不再重視社會環境以及情節的組織與發展。

例如，在《尤里西斯》中，喬依斯不只把意識流當作一種寫作技巧，而且把它當成控制敘事及塑造人物的形式原則 (18)。他把那充滿自由聯想的意識之流當作是真實的。但不管內心世界看起來多麼變化無端，由於缺乏目的與方向，它在結構上根本仍是靜態的。這與寫實主義是背道而馳的。喬依斯把意識流的技巧本身當成是種絕對的東西，但在寫實主義來說，技巧是爲反映現實服務的。例如，湯馬斯·曼在《綠蒂在威瑪》第七章中雖也用到內心獨白，但其目的在發掘歌德的性格及內心世界。那個世界不但用其他方法難以描寫，而且是與歌德的社會—歷史環境息息

相關的。這樣，儘管湯馬斯·曼也採用了新的寫作技巧，但由於他謹慎地遵守了傳統史詩敘事的規則（包括把人與環境關連在一起，事件有發展及高潮），他小說中的世界是動態的。

普魯斯特的《往事追憶錄》曾直接受到柏格森的影響。普氏的目的不在如實敘述一個人的一生，而在經由回憶去捕捉已逝的往事。但由於時間秩序在小說中是解體的，客觀現實一樣是被取消了。盧卡奇引用為現代主義辯護的新馬克思主義者本雅明（Walter Benjamin）的話來支持他的論點。本雅明指出，普氏小說中重要的不是真實的經驗，而是回憶的編織。對普氏而言，「經驗事件是有限的，至少它是被經驗層面所決定。回憶中的事件卻是無限的，它是任何在它之前與在它之後的事件的可能關鍵」（38引）^⑥。這種做法依然是把時間主觀化，使小說的世界流於靜止不動。

為了使作品內容不限於對表面現象的詳細描寫，有些現代主義作家也嘗試使個別細節透露某種普遍意義，但由於他們基本上已否定人存在及人存在的環境有內在意義，他們又能採用寓言寫法。例如卡夫卡使他的《審判》及《城堡》皆帶有寓言性質。寓言的特點在藉故事內容透露一些超越的訊息。例如，《審判》中的最高法官，《城堡》中的地方政府都是一些遙不可及的超越者。但它們究竟意指什麼？盧卡奇指出，雖然每件事都指向它們，而且它們也被人們相信是存在的，可以給每件事帶來意義，但畢竟沒有人真的認識它們或知道如何與它們接觸。讀者所看見的只是主角與一大堆比較次級的可惡官僚周旋。雖然我們可以把這些官僚視為卡夫卡所處的社會環境的寫照，但歸根結蒂，盧氏

認為他們及其受害者皆為統御存在的那個虛無超越者的反映。卡夫卡作品中所透露的寓言或超越的訊息是上帝的隱退。那是種帶有宗教意味的無神論（44）。

由於卡夫卡否定了人存在及其環境的內在意義，他勢必也否定了寫實主義所強調的典型環境中的典型人物。儘管他的小說對個別事物的描寫異常細膩而有激動力，但他並沒有像寫實主義經典作那樣，把個別相與普遍相成功的融合在一起（45）。總之，訴諸寓言並不能解除現代主義文學的困境。如果走到底，現代主義不但不能使文學更具豐富的生命，反而會隨著形式與人格的解體，摧毀了文學本身（關於寓言的其他討論見本書頁243, 245）。

三、澄清及反思

盧卡奇認為，海德格的哲學是現代主義文學背後的主要意識形態之一，但海氏哲學不但在一開始就把人定義為「世界中的存有」，而且十分強調人的「歷史性」，似與現代主義那種把人與社會一歷史隔離的做法頗不相同。盧氏把它們拉在一起有沒有很好的理由？

盧卡奇認為海德格所講的「歷史性」是人的存有論條件之一，並非真正的歷史過程，因為真正的歷史過程必須涉及人與環境的互動關係。在這種互動關係中，個人一方面受環境影響，另一方面也塑造了環境。個人成長的歷史與人類社會的歷史都是這樣形成的。但海氏既把人形容成「被投入的存有」，就不但使人與環境的關係被切斷，而且人存在的起源及目標在原則上即不可

理解(20-21)。由於只注重存有論，海氏在其主著《存有與時間》中對其所存在的歷史情境完全沒有提出具體分析。他所關注的與現代主義作家一樣，是人存在的普遍及永恆的條件。外在世界在海氏哲學與在現代主義文學中一樣是靜態的。因此，盧卡奇認為海氏所謂真實的歷史性與一般所說的非歷史性並沒有區別。

同理，海德格所說的「世界」基本上只是存有論的範疇，不是海氏當時所處的現實社會環境。盧卡奇指出海氏哲學十分強調人在本質上的孤獨性時，並沒有忘記海氏在《存有與時間》中也曾用「與他人在一起的存有」(Being-with-others)來描寫人存在的特性。但盧氏指出，這仍是存有論的描寫，不是對具體社會現象的分析。海氏自己說：「與他人在一起的存有是人存在的一特徵，即使事實上沒有他人在眼前或被知覺到。即使存在於孤獨之中，人在世界中仍然是與他人在一起的存有。⑥」當海氏提及「良心的呼喚」、「決心」等真實存在方式時，他對人存在的描寫依然是相當孤獨的。

總之，盧卡奇把海德格的哲學視為現代主義的基礎是有其道理的。他對海氏哲學的批評與馬庫瑟（另一位新馬克思主義者）頗相似。馬庫瑟早在1928年出版的〈對歷史唯物主義現象學的一個貢獻〉一文中已指出，海氏現象學最多只能提供一歷史存有論，而不能實際說明歷史的發展或變化⑦。

如果我們同意盧卡奇對現代主義文學的界定，那麼我們就不難看出他對現代主義文學的批評是有言之成理之處的。例如，我們不能不同意現代主義文學把人與社會一歷史環境隔離開來的做法是不對的，因為這樣一來，不但文學中的人物及感受難以理

解，就是對了解現實中的人，以及人對存在的感受，也沒有幫助。我們不能把技巧的創新當成是絕對的目的，否則文學就會流於空洞的形式主義。技巧的創新是否有真實的文學價值，應看它達到了什麼目的而定。如果它更能反映真實，表現及傳達人對存在的感受，那麼它就是有價值的，否則它也可以沒有真正的價值。

盧卡奇自己相當重視文學的傳統及傳統所肯定的文學功能。這種功能主要即在反映人生的真相。現代主義文學的特點之一即在反歷史傳統，把現在當作全新的出發點。就某種意義來說，任何有原創力的作家都不會甘於完全墨守成規。這種勇於創新是文學史得以發展的動力。但歷史之所以為歷史不只在創新，也在於傳承。而傳承的重點之一即在文學反映人生，理解人生的功能。現代主義文學如果只是努力反歷史傳統，而不講究傳承，則不但它自己不能形成歷史（因為它馬上又會被新作否定），而且還會導致反文學的作品出現^⑧。

當代新馬克思主義的代表之一阿多諾曾為現代主義文學中反文學體制的傾向辯護。他認為在資本主義制度下，許多文學、藝術都已淪為文化工業的一部分。文化工業的特點是大量複製、不同作品在內容與形式上的雷同、對既存體制的認同、商品化等。如果強調作品的簡明易懂，使人在閱讀中獲得積極的快感，就很容易使它被文化工業所併吞。而技巧的創新、形式上的突破就可使作品變得難懂，因而使它不被文化工業同化。換言之，阿多諾認為文學、藝術為了避免使自己淪為只是商品、消費品，就必須把自己變成反文學、反藝術。而在這種反文學、反藝術的作品

中，我們可以感受到既存社會體制是不能令人滿意的^⑨。

由盧卡奇的觀點看，阿多諾為現代主義文學所作的辯護是難以接受的，因為單憑技巧與形式的創新並無助於人對現實環境的了解。由於大眾根本看不懂這類作品，即使它們在形式上有顛覆力，對大眾也難產生實際的影響^⑩。另一方面，作品可以借用某些現代主義的技巧來加強它的感染力，但在內容上仍如實反映現實社會。這樣的作品似乎並沒有被文化工業併吞之虞。

許多人生困境是社會—歷史環境造成的，了解這點是改革社會的先決條件。改革成功了，許多造成不幸人生的力量也就緩和或消除了。盧卡奇對現代主義文學的批評有恢復文學社會使命的目的。這不但有助於了解現代主義文學的缺點，並且對一些傳統小說中解決主角所面臨之人生困境的手法也提供了批評的線索。例如，賈寶玉面臨的主要問題是：(1)不願為考試做官而讀書，但家庭中偏有很大的壓力要他這麼做；(2)不能與自己心愛的女子結婚。但這兩個問題都是由社會制度造成。事實上，大觀園中姑娘與丫鬟們不幸的命運都與不合理的社會制度有關。但賈寶玉對這些完全沒有深入的反省，卻由色空及人生無常的感受直接走向佛家悟道之途，出家當和尚去了。這種形而上的解脫之道對造成人間痛苦與不幸的成因反省得並不透徹，對解除現實人生的不幸與苦難來說也無濟於事。這不是否定人生有形而上的困惑及其悟解之道，而是指出問題有不同的領域與層次。形而上的悟解消除不了不合理的社會制度所帶來的問題。當然這只是對高鶻為寶玉安排的人生路向所提出的批評。至於《紅樓夢》這部書，特別是前八十回，在許多地方的寫法是合乎盧卡奇所強調的寫實主

義的^④。

盧卡奇對現代主義文學的批評雖有合理之處，但他似乎忽略了兩個重要的事實。其一是人有普遍的人性。另一是人不只是政治或社會的動物，也是叔本華所說的形而上的動物。由於具有普遍的人性，每個正常人都有相同的需要，例如求食、求偶、與人溝通、受人尊重、安全、發展等。爲了滿足這些需要，人必須不停的與環境鬥爭、與他人競爭，甚至與自己的情性與私心鬥爭，而當這些需要受到明顯的挫折，都會造成人的痛苦。在現存的社會制度中，有些制度比其他制度更能滿足多數人的需要，但沒有任何制度可以使人在不用鬥爭的情況下就能自然滿足這些需要。這可以說是人存在的普遍狀況之一。現代主義文學常以描寫普遍的存在狀況爲主題，是因為這些狀況不論在資本主義社會還是社會主義社會都是存在的。例如，卡夫卡小說中所描寫的官僚制度，或人受不可解的力量所支配而產生的無力感，在兩種社會中就都存在，而且我們甚至不能說社會主義社會在這方面的嚴重性較低。《審判》中描寫主角被莫名其妙的抓起來，而審判官反問主角是否知道自己被抓的理由，要他誠實招供。這種情形在集權的社會主義國家中不是時有所聞嗎？

由於人是形而上的動物，所以人生的意義、死亡、宗教等才成爲人類普遍關注的問題，在任何社會制度下都會出現。希臘與莎士比亞的悲劇、托爾斯泰的小說、中國的詩詞，儘管社會背景頗不相同，都可以表現相同的感受。例如對人生無常的感嘆就是其中一種共同的内容。要解釋偉大文學作品的永恆魅力，至少部分得由其中所表現的普遍人性及人類普遍關注的人生問題入手。

現代主義文學雖因極力想擺脫傳統文學的寫作方法而顯得較抽象難懂，但不可否認的是，至少就較成功的作品來說，現代主義在揭露人存在的普遍狀況方面有突出的表現。即使盧卡奇也承認，卡夫卡這樣的作者在表現人的存在感受方面有特殊的震撼力。由於作者想揭露的對象並不囿於特定的社會制度，所以現實環境在作品中顯得曖昧不清或稀薄是可以理解的。至少有些現代主義文學中所表現的問題及消極的情態不能歸咎於資本主義制度。

盧卡奇認為，忽略社會環境，片面強調人的主體性是現代主義文學的一大缺點。但現代主義文學的此一特點是否只是缺點，全無積極意義，卻有爭論的餘地。我們知道，不論在經濟掛帥的資本主義社會，還是政治掛帥的社會主義社會中，都有強大的體制力量（不論是有形的，還是無形的）在壓抑人的個性。人的思想、情感、與行動方向都愈來愈趨向單線化，成為馬庫瑟所說的單面人（one dimensional man）。面對如此龐大而一時毫無改變可能的外界壓力，逃到個人的主體中去有時是保持內心獨立與清醒的必要措施。盧氏自己不顧一切的偏袒社會主義社會，曾被譏為喪失理性的良知。

由於忽略道德主體的重要性，盧卡奇對部分現代主義文學的解釋未必完全正確。例如，歐法生（F. Olafson）在一篇解釋《城堡》的文章中就證明了，卡夫卡的意旨並不在表現齊克果的哲學理念。相反的，由書中種種細節看，《城堡》的主角是個頗有道德理性，而不願在外在環境與權威的壓力下低頭的人。他與環境及權威的鬥爭在最後雖然失敗了，但卡夫卡想透露的訊息是

明顯的——道德理性的優位^①。卡夫卡與許多其他現代主義作家的寫作方式使他們的作品在含意上常允許有多種解釋的可能。盧氏那套思維方式使他忽略了現代主義文學中可能的歧義性。

歸根結蒂，要了解與評價盧卡奇對現代主義文學的批評，必須涉及盧氏自己的小說反映論。但由於我已在第五章討論過盧氏的反映論，就不在本章中贅述。

-
- ① 此文首次發表於1957年。見 Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, trans. J. and N. Mander (London, 1963; fourth impression, 1979), pp. 17-45。此後引用此文，皆在文中直接以阿拉伯數字註明。
- ② 見“Narrate or Describe”一文，收錄於 Lukács, *Writer and Critic*, ed. and trans. A.D. Kahn (New York, 1970)。此處所論及的觀念見 p. 143。
- ③ *Ibid.*, p. 142.
- ④ David Craig 曾指出盧氏（關於卡夫卡小說背景的）此論點並沒有足夠證據支持。見 Craig, ed., *Marxists on Literature* (New York, 1975), p. 23。哈布斯堡在英文中的另一拼法是 Hapsburg。
- ⑤ 此語出自 Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. H. Arendt, trans. H. Zohn (London, 1970), p. 204.
- ⑥ Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie and E. Robinson (New York, 1962), p. 156。盧卡奇對存在主義較詳細的批評，見他所寫的“Existentialism”一文，收錄於 Lukács, *Marxism and Human Liberation*, trans. E.S. Juan, Jr. (New York, 1923)。

- ⑦ 見 D. Kellner, *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism* (New York, 1984), pp. 49-55.
- ⑧ 參考 Paul de Man 的 “Literary History and Literary Modernity” 一文，收錄於 *Blindness and Insight*, 2nd ed. (London, 1983).
- ⑨ 參考 “Arnold Schoenberg, 1874-1951” 一文，收錄於 Adorno, *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, Mass., 1983)。此外亦參看 Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt (London, 1984), p. 321.
- ⑩ 此評見 P. Johnson, *Marxist Aesthetics* (London, 1984), p. 95.
- ⑪ 詳見拙文〈《紅樓夢》中的智慧與癡情〉，收錄於香港中文大學校外進修部主編，《生與死·癡情與智慧》（香港，1990），頁124-35。
- ⑫ F.A. Olafson, “Kafka and the Primacy of the Ethical”, in P.F. Neumeyer, ed., *Twentieth-Century Interpretations of the Castle* (London, 1969).

第八章 德國哲學中的非理性主義

一、特徵、範圍與非理性主義的含意

第二次世界大戰期間，盧卡奇在莫斯科過流亡的生活。當時他已經完成了《理性的毀滅》的大部分，但此書一直到1954年才在布達佩斯出版。英譯本於1980年出版，共達八百多頁^④。它所論及的哲學家包括謝林、叔本華、齊克果、尼采、狄爾泰、斯賓格勒、謝勒(Max Scheler)、海德格、雅斯培等。此外還包括西美爾、韋伯、曼漢等著名的社會學家、被納粹黨奉為宗師的種族主義思想家戈平璠(Count Joseph Arthur de Gobineau)與張伯倫(Houston S. Chamberlain)，以及一些比較不知名的學者。論及這些人物的思想時，盧卡奇都引用了他們的原著。無論我們對此書的內容是否能完全同意，單由它的外表已足以令人感到作者那種淵博的學力。

《理性的毀滅》有三個值得一提的特徵。第一，它是第一本以馬克思主義（指的是馬克思、恩格斯及列寧的思想）為依據所寫成的現代德國哲學史。一般而言，西方哲學史家都只重哲學家

的思想本身，最多只是簡單交代一下生平及其思想的根源及影響，對這些思想產生的經濟、社會、政治的背景幾乎完全不提。依馬克思主義寫哲學史，就必須反對這種進路，而必須強調哲學產生的經濟與社會的基礎，檢討它在政治鬥爭中扮演的角色。換言之，盧卡奇認為必須由哲學與社會生活之互動中去了解哲學。只有這樣做，我們才能了解哲學的客觀或實質意義，把對社會有重大及持續影響力的問題或觀念與學院式的瑣碎思辨區分開來（3-4）。但重要的不是哲學家自覺的意圖是什麼，而是他的思想對社會所造成的實際上的影響是什麼。由於哲學上的論爭在基本上反映了階級鬥爭，所以根本沒有「純真的哲學」（innocent philosophy）這回事。為了使讀者對這些方法上的特徵能牢牢抓住起見，我覺得有必要引錄以下兩段：

哲學史，像藝術史與文學史一樣，從不像資產階級史學家所想像那樣只是哲學觀念史，或甚至是哲學人物的歷史。問題以及它們可能解決的方向，在哲學中的提出是由於生產力的進化，由於社會發展及階級鬥爭的發展。只有對這些基本主力的觀察，才可以作為追蹤任何哲學的決定性路線與基本路線之基礎（3）。

本書的基本主張之一是，沒有「純真的哲學」這種東西……理性本身永遠在政治上不能是中立的，懸擱在社會發展之上。它永遠反映著一社會處境及其進化方向的合理性或非理性，將它在概念上綜合起來，因而促進它或抑止它（5）。

《理性的毀滅》的第二個特徵是，它所討論的範圍主要集中

在十九世紀中期至二十世紀三〇年代希特勒掌權為止在德國出現的非理性主義思潮。我說「主要」是因為它包含了一篇「跋」，在其中，盧卡奇簡論了二次大戰後非理性主義的新發展。此外，像齊克果本非德國哲學家。他所以被包括進去，像戈平璠與張伯倫一樣，不是因為他們的國籍，主要是因為他們對德國非理性主義的影響。齊克果本人曾是謝林的學生，又是反黑格爾主義者，更使他應被包括進去。盧卡奇認為這些非理性主義的思潮，在不同的程度上都為希特勒的崛起提供了有利的環境或氣氛。

哲學上的影響當然不宜誇張，但過分低估一樣危險。盧卡奇認為通過大學、公開演講、報紙及其他傳媒，哲學上的主張對大眾有間接的、暗流式的影響。這些通俗化的影響，由於缺少原來的嚴謹性，非理性的反動傾向更加強了（84）。「由尼采與狄爾泰到海德格與雅斯培，在講臺上與在知識分子的沙龍或咖啡館中所論的關於非理性主義的東西，希特勒與羅森堡都將它轉移到街頭。（85）」。盧卡奇的目的是由哲學史的層面揭露由謝林到希特勒的道路，以便提供世人一種警告與教訓（33）。

《理性的毀滅》的第三特徵是它幾乎把所有非馬克思主義的哲學家都視為非理性主義者，而把非理性主義的哲學都視為法西斯主義興起的一種輔助力量。這種態度使盧卡奇對所有處理過的學者都作了嚴厲的批評。這些批評雖有大量引經據典為證，但幾乎不可能不給讀者造成偏激與不公平的印象。法蘭克福學派的阿多諾曾指此書為盧卡奇自己的理性的毀滅^②。波蘭的馬克思主義史學家柯拉考斯基則認為此書是史大林主義者之作，很難發現一部更反理性主義之作^③。另一位著名的英國馬克思主義學者李希

特漢也有相同看法。他認為盧卡奇採取的是共產黨宣傳家的辦法。「在這些宣傳家眼中，他的反對者無非是『反動派』有意識與無意識的工具。④」

無可否認，《理性的毀滅》是本火藥味濃厚的偏激之作。但對待這種作品，我們應該冷靜地檢查盧卡奇對他所處理過的學者究竟作了什麼批評，這些批評是否盡是蓄意的歪曲，而不是用一兩句情緒性的判斷就將它的可能價值都完全否定。阿多諾、柯拉考斯基與李希特漢在他們的書中並沒有真的具體檢討《理性的毀滅》的內容，因此，我們如果不自己去研讀該書，就可能受它們的誤導，而認為該書毫無價值。

爲了對盧卡奇公平起見，我認爲有必要仔細檢討《理性的毀滅》的內容。由於此書篇幅太長，我只有把注意力集中在哲學方面，而且只討論那些對當代思想影響較大而我又較熟悉的幾位。他們是：叔本華、齊克果、尼采、狄爾泰、海德格與雅斯培。

依盧卡奇，非理性主義是個國際思潮，並不限於德國。法國的柏格森、義大利的克羅齊、美國的威廉詹姆士都是非理性主義者，但盧卡奇把注意力集中在德國，因爲德國非理性主義的表現最廣，影響最大。即使這樣，他仍承認他並不意圖寫一本完備的現代德國非理性主義史。

在盧卡奇的用法中，「非理性主義」大致包含以下四點內容：(1)對唯物論的否定，或否定有一獨立的物質世界。(2)否定人對終極的真實世界有任何理性的知識，或強調必須用信仰（齊克果）、智的直覺（謝林、狄爾泰與現象學）來替代理性才能觸及或掌握終極真實。這一方面是否定理解力（understanding）與理

性的差別，以為理解力的限制就是理性的限制，不承認理性的辯證力量，另一方面也是主張一種貴族的知識論，認為最重要的真理是超理性的，只有少數精神貴族才能獲得。黑格爾雖否定唯物論，但由於他強調真實的可知性以及理性的辯證法可以克服理解力的不足，所以盧卡奇並不認為黑格爾是非理性主義者。馬克思主義把黑格爾的唯心論予以修正，但保留了辯證法，所以它才是理性主義發展的正途。(3)否定歷史的進步性、規律性，強調史學與社會科學在原則上與自然科學截然不同。這也是否定辯證法的表現(99-100)。(4)神話的創造(例如阿利安種族的優越性)。這裏所說的神話不只是假的主張，而是用非理性的方法將它提昇為超理性的真理。總之，非理性主義包括「對理解力與理性的輕視、對直覺的不批判的歌頌、貴族的知識論、對社會—歷史進步的否定、神話的創造等」(10)。

依嘉迪納(Gardiner)，非理性主義所反對的是啓蒙主義的世界觀。這個世界觀包括：「(1)世界在某種意義上是一理性的或和諧的整體，(2)人心能夠了解它，而且有某種可溝通與可教的方法，藉著這些方法，可以揭露它的內在效力；(3)這種知識可以系統化地用來保障人類社會在可預見之未來的繼續改進；(4)人在本性上是一理性的與進步的動物，他的潛能可以由擺脫無知與創造公正的體制而實現。⑥」除了「和諧的整體」不符合馬克思主義的世界觀之外，其他各點可以說完全符合。因此，我們可以說馬克思主義是承繼啓蒙主義的思想而來的。非理性主義既然對啓蒙主義世界觀的每一點都反對，盧卡奇對非理性主義的批判就隱含著對啓蒙主義與馬克思主義的辯護。

二、歷史的與社會的背景

在進入德國非理性主義的討論之前，盧卡奇用了一整章（第一章）來敘述導致非理性主義思潮出現與得勢的歷史與社會背景。由於這是了解盧氏對哲學史的看法的基礎，我認為有必要在此作一摘要。

「一般而言，德國民族的命運與悲劇在於它進入現代資產階級的發展路線太遲這個事實。(37)」這句開宗明義的話是想指出與歐洲諸國比起來，德國進入資本主義的發展太遲這個事實有其重大的政治、社會與意識形態的後果。它成為解答德國哲學何以會走向非理性主義以及最後導致希特勒當權的關鍵。當然具體的歷史現象總是複雜的，盧卡奇並無意將此觀點推廣到其他國家。

在近代初期，歐洲其他主要民族很快就形成統一的國家，只有德國是例外。由於境內許多小國彼此獨立，沒有共同的利益，致經濟發展趕不上英、法等統一的大國。美洲的發現與印度海上路線的開闢使德國經濟受到嚴重打擊。韋伯在《新教倫理與資本主義精神》中曾證明卡爾文派的宗教改革促進了資本主義的發展，但德國實行的是路德派。路德的宗教改革不但沒有刺激資本主義發展，反而使境內各小國的王權更加專制^⑥。

1525年，德境爆發農民革命。農民想推翻封建專制，使德國能統一。但由於革命失敗，反而使王權更鞏固，德國遂陷於長期分裂與衰弱。這使德國淪為歐洲列強爭奪自己利益的戰場，在政治、經濟與文化方面都受到很多破壞。德境各小國的貴族與英法

等大國比起來，顯得特別狹隘與短見，人民則顯得特別需要依存於君主及其官僚機器，在思想上對他們較難且較少採取批判態度。

只有到了十八世紀，特別是其後半，德國經濟才有開始恢復的跡象，資產階級的勢力也隨之加強。這些新興的資產階級雖然感到德國的落後而想爭取統一，但由於本身力量單薄，根本不能取消統一的障礙。法國大革命的爆發受到德國前進知識分子（如康德、歌德、黑格爾）與許多中產階級的擁護，但民主的革命運動並不能擴散到德境之內。拿破崙的征服使德國統一的願望更遲遲不能實現，但德國人民要求統一的願望逐漸加強，並且支配了十九世紀德國整個政治與意識形態的發展。

德國在統一之前面臨兩個比較獨特的問題^①。(1)其他歐洲國家，特別是英、法，在君主專制之下早已統一，而德國必須用資產階級革命來爭取統一。(2)德境諸國中，普魯士是最大的軍事力量，如能在摧毀普魯士王國之後再進行統一，就會有助於民主發展。但許多中產階級以上的人爲了自身利益，都傾向於與普魯士妥協，這就阻礙了民主的進展。

1848年，法國發生推翻七月王朝的二月革命。受了法國的影響，普魯士在三月也發生革命。這次革命使普魯士國王威廉四世暫時讓步，宣布了自由法令與召開制憲大會。德境諸國甚至在法蘭克福召開統一大會。但隨著國際局勢逆轉，這些由革命而來的革新措施都一一挫敗。自此之後，普魯士走向拿破崙式的君主專制。這雖然在經濟上導致進步，但政治上更加不民主。1871年爆發普法戰爭。普魯士在戰勝之餘，終於將德國統一。這是普王威

廉一世重用「軍事天才」俾斯麥實行鐵血政策的成果，所以統一使整個德國普魯士化。德國的統一不是由下層人民革命，而是由上層鐵血宰相的領導。這個事實顯然對日後德國民族的心態與非理性主義的發展有密切關係。民主與議會不是解決問題的辦法，只有在強有力的天才人物領導下德國民族才能得救。這種想法逐漸擴散（59-61）。

德國統一後，逐漸演變成一強大的資本主義國家。帝國主義時期（約在1870年左右，德國已進入帝國主義時期^⑥），德國已成歐洲最強大的資本主義與帝國主義的國家。但民主制度方面仍較落後。除了德國人本身缺乏民主訓練，政治上不成熟之外，外國所興起的對資產階級民主的批評對德國知識分子也產生影響，更不能積極去推動民主運動。

威廉二世的德意志帝國因為第一次世界大戰戰敗而瓦解，首相將政權交給社會民主黨，成立了威瑪共和政府。但依盧卡奇，這個政府所實行的民主仍是資產階級的民主。俄國在1917年的共產黨革命成功，使威瑪政府中的資產階級聯合起來壓制無產階級發動革命的危險，至於社會結構則愈少變動愈好。在這種情況下，那些對民主的真諦缺乏認識的羣衆對民主深感失望，而不再願意擁護。威瑪政府是執行戰敗條款屈辱的政府，與俾斯麥時代的光榮政府不可類比。這使那種反民主才能適合國情，才能再度使德國強大的舊思想獲得支持。在反動哲學、史學與新聞的煽動下，左派分子與進步的資產階級知識分子失去了反擊的力量（74-76）。

在《帝國主義，資本主義的最後階段》中，列寧說：「在經

濟的本質上，帝國主義是一壟斷的資本主義。⑨」盧卡奇認為法西斯主義在德國的擴散與壟斷的資本主義有關。壟斷的資本家不會只滿意於在經濟上的得勢，他們在已有強大經濟力量後，爲了保持與繼續擴張他們的經濟利益，勢必會進而想支配政治。面對著戰後德國經濟陷於癱瘓狀態（巨額賠款的負擔、通貨膨脹、貨幣大幅貶值、失業率大增），國內羣衆反資本主義的情緒高漲。爲了扭轉頹勢，大資本家認爲法西斯主義那種非理性的世界觀可以抵制共產主義的勢力擴大，不惜出重金資助納粹黨。報業巨子也利用傳媒爲納粹黨宣傳⑩。

德國知識分子及小資產階級在戰後的社會危機中普遍經歷到一種絕望的情緒。斯賓格勒的《西方的沒落》在1919及1921年出版後所以轟動一時，就是因爲它投合了這種絕望情緒。1929年世界性的經濟蕭條與危機使德國工人也在心理上倒向希特勒的國家社會主義。由於深刻的絕望，人們開始輕信與盼望奇蹟，盼望有一上天派來的天才爲他們解除困境。德國的法西斯主義就在這樣一種社會危機中崛起了。

盧卡奇對德國非理性主義哲學的敘述大致可分爲四期。第一期在1848年歐洲各國反帝制的革命之前，以謝林爲代表。第二期是1848至1871年巴黎公社的無產階級政府被鎮壓爲止，以叔本華與齊克果爲代表。這兩期的共同特色在反黑格爾哲學，特別是其精神辯證法。第三期由1871年開始，一直到帝國主義時期，以尼采爲最重要的哲學家。這時期的非理性主義變得更有攻擊性。它攻擊的主要對象是唯物辯證法、歷史辯證法與整個社會主義運動。第四期通稱爲「帝國主義時期的生命哲學」。在第一次世界

大戰前以狄爾泰、西美爾為代表，在第一次世界大戰之後以海德格與雅斯塔較重要。至於斯賓格勒與謝勒，則被認為是大戰前後之過渡性人物。

謝林的早期哲學中也有唯心論的辯證法成分，在這方面來說他的思想也有進步的一面。但謝林哲學的另一面是種神祕主義的汎神論以及通過智的直覺來通達對形上終極真實的掌握。就這方面而言，謝林的形上學是非理性主義的。黑格爾死後，他的信徒分成左右兩派。左派相當活躍，散布民主思想，批評宗教，對王權有威脅。當時的普魯士國王威廉四世（Friederich Wilhelm IV）曾在1841年，也就是黑格爾死後十年，任命年老的謝林到柏林大學當講座教授，以便反擊黑格爾主義播下的敵對的種子（163, 165）^⑩。

三、叔本華與齊克果

叔本華（1788-1860）的主著《意志與表象世界》在1819年已出版，但沒有引起什麼注意。他受到資產階級廣泛的重視，成為資產階級的首席哲學家，是1848年之後的事。為什麼呢？盧卡奇認為此需由政治與社會的局勢來說明。

法國大革命之後的法國歷史頗像馬克思所說的「階級鬥爭史」。先是拿破崙恢復帝制，繼則在列強支持下，波旁王朝在拿破崙失敗後復辟。1830年波旁王朝終於被推翻，取而代之的是路易菲立普的「七月王朝」。由於它是個資產階級的政權，只照顧中上階層的利益，逐漸引起廣泛羣衆的不滿，終於在1848年2月

爆發革命推翻了七月王朝。新成立的政府分成共和派與社會主義派，前者主張共和及普選，後者主張經濟體制革命。衝突的結果產生社會主義者的六月革命，但很快受到鎮壓。政權最後落在路易拿破崙手中。1852年他把共和政體徹底改回帝制，學他的叔父拿破崙，成爲第二帝國的皇帝。1871年普法戰爭失敗，才使第二帝國瓦解，成立新共和政府。但由於政策與路線的衝突，又產生了著名的巴黎公社革命事件。但這個被稱爲「人類史上第一個無產階級政權」的公社在兩個多月內又被資產階級的政權鎮壓下去。

受二月革命的影響，普魯士也曾爆發三月革命。叔本華的父親是個成功的商人，留給叔本華大筆遺產，使叔本華完全不必爲生活擔憂。在1848年的工人革命中，他看到自己的財產可能受破壞，就不惜借望遠鏡給普魯士軍官，以便開槍射殺工人。他甚至在遺囑中聲明要把遺產設立基金來支持1848至1849年因鎮壓革命而傷殘的普魯士軍人（200）^⑨。

1848年之後，叔本華的哲學開始流行的主因之一是它對資本主義社會作了間接辯護，對既存的政治體制不但沒有提出任何批評，反而用形上學與人性論的理由使任何政治改革都成爲荒謬背理（202-03）。由於這種論調頗能投合當時資產階級及其知識分子的需要，所以流行一時。叔本華從沒用論證來減低或否定資本主義社會的陰暗面。但是他的哲學對資本主義的間接辯護在於把社會的陰暗面視爲人存在的一般性質，而非資本主義社會所特有，因此，任何要求改革的行動都變成是無意義的。叔本華接受康德對本體與現象的區分，但認爲本體就是盲目的生存意志。在

這種意志的支配下，人生本來就是充滿痛苦的旅程（用叔氏自己的話來說，人生的鐘擺是在痛苦與煩悶中搖動，幸福只是痛苦短暫的停止），與政治體制的改革無關（210-11）。這種悲觀主義忽略了人間許多悲慘現象是由政治體制造成的，並非不可改變的生命本質。

雖然強調受康德的影響，但叔本華並沒有跟隨康德思想中的辯證理性與批判性，反而倒向巴克萊式的主觀唯心論（217）。康德否認物自體的可知性，但叔氏則不但認為物自體可用智的直覺滲透，並且把人的盲目意志擴張到整個宇宙（224-25）。這種本體論使叔氏在倫理學上採取利己主義立場，這種利己主義只重個人的解脫，漠視對社會的義務。這對資本主義的體制也起了間接辯護的作用（207-09）。叔氏的本體論也使他必然否定了神的存在。但這種無神論在實質上是種新的宗教。盧卡奇稱它為「宗教的無神論」（212-13）。除了佛教的成分外，叔氏認為基督教的神祕思想及原罪說都是可以辯護的。他的哲學很容易成為那些不能再信獨斷宗教者的代替品，因為它可以一方面滿足人們對科學的要求，另一方面又可滿足人們形而上的需要與情感上對宗教的依附。但這種宗教的無神論顯然也有助於不再重視真實的歷史過程，對社會上不公正的現象無動於衷。

美學是叔本華哲學中最受歡迎的一部分。但盧卡奇認為不能把叔氏美學視為德國古典美學（黑格爾、歌德、席勒等人的美學）的延續。對後者而言，藝術與知識指向同一現實，它們的要旨都在解決同一本質與現象之間的辯證關係。但叔氏認為藝術的特徵在於能獨立於充足理由律（支配現象界的規律）之外來看事

物。音樂被認為是意志本身的反映，但這絕非一般知識，而是少數精神貴族才能掌握的形上學知識。在席勒的美學（見《審美教育書簡》）中藝術活動雖與日常生活是隔離的，但審美教育的目的是在為社會行動鋪路。叔本華則把藝術當成暫時逃避意欲支配的手段，根本與社會行動無關。

除了提倡非理性主義，享譽較遲之外，叔本華也是個強烈的反黑格爾主義者。他曾故意把上課時間排得與黑格爾一樣，希望藉此打擊黑格爾的聲望，但結果徹底失敗。雖然如此，他那反黑格爾主義的用心卻在齊克果那裏得到共鳴。

像叔本華一樣，齊克果（1813-1855）對西方的影響也來得緩慢，主要是在兩次世界大戰之間，受到存在主義哲學家如海德格與雅斯培的推介才開始對非理性主義思潮產生深遠影響。齊克果曾在柏林聽過老謝林的課，但對謝林很快失望，反而對叔本華很推崇。在這些反黑格爾思想的影響下，他對黑格爾也提出了相當猛烈的批評。他還提出一種「存在辯證法」或「質的辯證法」來與黑格爾哲學抗衡。但盧卡奇指出齊氏的辯證法是種非理性的信仰跳躍，不是理性的過程。齊氏否定量變可以導致質變的規律，而強調質變是種理性不能理解的跳躍（250）。例如一個人由倫理階段進入宗教階段就是經過這種跳躍。但依盧卡奇，這根本不是一與黑格爾對立的新辯證法（像馬克思主義的唯物辯證法），而是在否定辯證法或提一有名無實的偽辯證法（252）。

齊克果對黑格爾的歷史哲學也不滿意，因為基督教的超越上帝在其中全無地位。此外，齊氏認為只有超越的上帝才能掌握歷史的整體（258）。黑格爾的絕對精神，由於是內在於自然與歷史

過程中的真實，而且可以體現於人的理性之中，所以這樣去講上帝對齊克果不啻是侮辱上帝。個人只能參與歷史過程一小部分，不可能了解整體，而且齊氏認為重要的根本不是了解歷史過程，而是重建個人與上帝的關係，不是外在世界的實況，而是個人的內質 (inwardness)。所以齊氏所說的個人是與實際歷史與社會環境孤立的個人。對這種個人來說，一般的史實只是「單純的史實」。真正重要的史實是基督的出現 (此為「絕對的史實」) 以及個人在生命旅程中與此事件的聯繫。齊氏這種區分影響到後來海德格在《存有與時間》中區分「真實的歷史」與「粗俗的歷史」(261)。

齊克果否定人對上帝可能有任何理性的知識。盧卡奇認為齊氏這個想法是受到史特勞斯 (David Strauss) 以及青年黑格爾派的鮑爾 (Bruno Bauer) 與費爾巴哈等反基督教思想的衝擊^⑥。史特勞斯與鮑爾對基督教及聖經所作的科學與史學研究，使齊氏清楚看出新約聖經傳統中的基督在史實的形象方面是難以辯護的，所以決定另開一條路，完全排斥歷史與科學的檢查與宗教信仰的相干性。由於歷史知識是「漸近的」，所以它是種幻相 (262-63)。他的意思是說有關過去歷史的材料是無法窮盡的。不管我們現在覺得多麼周詳，新的研究總會帶來新的證據。這樣，歷史知識只能逐漸接近過去的客觀真相，但永無法有最終的定論。對這種知識的關注愈強，愈容易導致個人對成為基督徒的工作遺忘。這種非理性的揚棄所有歷史知識，可在下段引文中看出：

基督徒是一接受基督教教義的人。但如果分析到最後，這教義是什麼決定一個人是否為基督徒，那麼我們的注意力

立刻轉向外面，為的是發現基督教義在最細微的地方是什麼，因為這〔教義〕是什麼被認為不是決定基督教是什麼，而是究竟我是否為基督徒。同時，漸近的那種有專問的、關心的與焦急的矛盾開始了。只要我們希望，漸近可以繼續下去，就這樣使個人成為基督徒的決定整個被忘掉了(265)⑭。

因此，齊克果就把理論與實踐、歷史與倫理學對立起來。他說：「與世界史經常聯繫在一起，造成行動的癱瘓。(266)⑮」 「一個人愈是在倫理方面有發展，就愈少關注世界史的領域。(267)⑯」盧卡奇認為這種想法意味把人非歷史化與非社會化，而一旦把人不再視為一社會存在，倫理學根本不可能。在黑格爾思想中，本質與現象是合一的。個人的內質與其外在表現不能分割開來。但齊克果認為重要的只是內質，外在的表現對倫理生活完全不重要(272)。這樣把內質與外在表現完全切斷的做法，使齊氏陷入道德的唯我主義(moral solipsism)。

在齊克果所講的生命三階段中，倫理階段與感性階段的不同在它具有普遍性。但為了要使倫理階段能順利過渡到宗教階段，他又強調個人比倫理的普遍性為高(273)。他的宗教觀不是一種學說，重要的只是在行動的實踐上如何成為基督徒。但這種實踐並沒有任何外在準則可憑，也不能證明。在《恐懼與顛慄》中，他曾明白宣稱信仰的騎士與一般市井之徒在外表上完全不能區分。在亞伯拉罕殺子祭神的故事中，信仰的騎士可以把倫理的要求作「目的論的懸擱」⑰。這樣一來，雖然齊克果是虔誠的基督徒，而叔本華不是，但盧卡奇認為齊氏的宗教觀與叔氏的「宗教

的無神論」頗相似 (286)。這是因為歸根結蒂齊氏的信仰沒有具體內容，基督教被縮減為個人的內質，基督徒也只有依自己個人的內質之引導來生活，任何外在的判準都被否定。盧卡奇認為這種論調根本是絕望與虛無主義。即使真有任何積極意義的東西被肯定，這也不過是一種唯我論的貴族主義 (287)^⑨。

宗教的無神論有其社會功能，絕非一兩個孤獨哲學家腦中的思想而已！在十九世紀中期之後，它成為西方知識分子的一種流行心態。杜斯妥也夫斯基也是一個例子 (289)。宗教無神論的社會功能在對既存的社會秩序作間接辯護。它標榜孤立的個人，以及把他們的倫理的理想定得如此崇高，以至於任何改革社會體制的行動都變得像是瑣碎與不必要 (295-96)。

齊克果與叔本華之不同，在他並不像叔氏那樣主張由所有行動中撤退。齊氏對資本社會體制把人「拉平」(levelling)，有深切反感，也提出許多尖銳的批評。他主張要保持個人的獨特性以便作真實的抉擇與奉獻。但盧卡奇認為這種社會批評只是浪漫主義式的反資本主義 (281)^⑩。齊氏強調的個人行動只是一種偽行動，根本不是使改革社會體制成為可能的社會行動 (289-90)。

四、尼 采

依盧卡奇，尼采 (1844-1900) 是帝國主義時期 (約在 1870 至第二次世界大戰之間^⑪) 德國非理性主義的創建者。要了解尼采哲學，需注意其產生的社會—歷史背景。這至少有三點值得一提 (314)。第一，法國的第三帝國在普法戰爭大敗後瓦解。新的

共和政府雖然於1871年成立，但由於國民會議多數是保皇黨，引起激進分子與工人組成巴黎公社來反抗。儘管公社維持兩個多月就被摧毀，但對歐洲的資產階級與封建貴族都產生了衝擊，使他們對社會主義運動有很大戒心。第二，德國在這段時間內興起了社會主義政黨。第三，統一德國後，德皇與俾斯麥向外積極推行帝國主義政策。

就像叔本華的哲學投合了1848年之後資產階級知識分子的需要，尼采的哲學投合了帝國主義時期這類知識分子的需要。尼采知道資產階級已逐漸進入衰退時代，於是致力於克服此衰退之道。知識分子中的精英有很多也想這麼做，但又不願與無產階級結盟。尼采的哲學能使他們一方面有做叛徒的滿足感，另一方面又不必與資產階級斷絕關係。這是因為尼采一方面對西方文化與藝術（例如基督教與華格納的音樂）作了許多強烈的批評，另一方面又攻擊民主與社會主義（316-17）。盧卡奇認為，由於不懂經濟學，尼采對社會主義的批評相當粗糙，但在文化與藝術方面，尼采的批評是「精緻、有創見，有時甚至是正確的」(318)。

尼采喜歡用格言式的風格寫作。使他的思想很容易隨時代環境的改變而獲得不同的解釋。早期註解尼采的學者，如德國的雅斯培及美國的考夫曼（Walter Kaufmann），往往由於本身的需要，都集中於尼采的文化批判與道德心理學等，使尼采看起來像是一個沒有鮮明政治立場與主張的思想家（321）^②。採取格言風格也意味尼采是個反體系論者。在這方面，他也是順應反黑格爾主義的時代風氣，採取了相對主義與不可知主義的論調。盧卡奇認為尼采所以採取格言風格，也與尼采是在觀察社會發展的初期

狀態有關。當他發現該社會發展只在胚胎狀態，而又能察覺到一些新元素時，就會用格言把他所了解到的表現出來。這樣的思想家在西方歷史上已有先例，如法國思想家蒙田與羅齊夫考（La Rochefoucauld, 1613-80）等就是。雖然尼采喜用零散的格言寫作，但將它們整理出一個系統仍是可能的。

依盧卡奇，尼采最大的特徵之一在他的反社會主義以及對帝國主義的支持。年輕時，尼采是普魯士的熱忱愛國者，並曾積極參與普法戰爭。他認為，爲了拯救西方文化，必須區分勞力與勞心階級，前者是強迫的勞工，後者有充分閒暇從事文化創造，是自由的勞動。爲了維持與提高文化水平，尼采甚至贊成有奴隸制度（327）^②。

社會主義主張取消人與人之間的等級，要求人人都享受同等權利與公正的待遇。但這些都是尼采最反對的。在《反基督》中，尼采寫道：

在今天的羣衆之間我最最恨誰？社會主義的羣衆……他們損害本能、快感、工人對其渺小生存的滿足感。他們使工人妒嫉，教他們復仇。錯誤的來源永不在不平等的權利，而在對同等權利的主張^③。

同樣，在《偶像的黃昏》中，尼采指出，工人所以會成爲社會問題，就是因爲有人在持續強調工人的權利。但「如果一個人想要的是奴隸，那麼要是他想把奴隸教育成主人，他就是傻瓜」^④。

尼采曾贊成俾斯麥統治德國時實施的議會民主制，但贊成的理由是他認為在這種民主制之下會產生一羣新的中產階級，使社會主義不再有吸引力（334）^⑤。成熟期的尼采是明顯地反民主

的。在《超越善與惡》中，他說：「對我們來說，民主運動不只是政治組織的一種腐敗形式，而且也是人腐敗，也就是縮小，的形式，使人庸俗與降低他的價值。⑳」

表面上，尼采對俾斯麥也有批評。但盧卡奇指出這種批評是由右派觀點而發，認為俾斯麥在帝國主義的反動立場上不夠堅決（338-40）。其實，尼采與希特勒一樣相信德國得救之道在恢復普魯士軍國主義的傳統。在《力的意志》中，尼采說：「支持軍事國家，是採取或維持關於最高類型者與強者之偉大傳統的終極方法。㉑」

尼采的倫理學顯示他也知道社會及歷史中有階級鬥爭現象，但他所說的是高級種族與低級種族、主人與奴隸、精神貴族與羣衆之間的鬥爭（354）。當然，尼采所謂高級種族並不指阿利安民族，所以與希特勒的法西斯主義是不同的。但尼采在基本上仍是站在主人階級說話，他的道德觀使統治階級的剝削與壓迫合理化㉒。他的道德理想是超人。爲了超人能出現，他寧願犧牲一般人的權益。爲了一般人的權益而犧牲未來的超人是不公正的。就這點而言，尼采是個利己主義者㉓。但究竟超人是怎樣的人呢？

盧卡奇指出超人就是地球的主人與「金髮獸」（352），他既是一個偉人，也是一個罪犯與怪物。盧氏所引的證據是：

(1) 罪犯是在不利環境下的強者，一被弄得病態的強者。他

缺少的是叢林，一種較自由與更危險的環境與存在形式，在那裏，所有在強者的本能中是武器與盔甲的東西都有恰當的位置。他的德性被社會壓制，他天生具備的最活潑的衝動很快就與懷疑、恐懼和不名譽等壓碎人的

情感交織在一起^②。

(2)在我們文明的世界中，我們幾乎只知道發育不全的罪犯，被社會的咀咒與輕視所壓碎，不相信自己，經常貶低與毀謗自己的行為，一種失敗的罪犯型；而我們拒絕承認凡偉人都是罪犯（但有一莊嚴的而非卑下的風格）與犯罪屬於偉大……^③

(3)人是野獸與超野獸，較高等的人是怪物與超人：此二者是聯在一起的。每當人增加了他的偉大與地位，他也增加了卑鄙與恐怖。沒有一個也就不能要另一個——或更恰當地說，你愈是完全地要其中一個，你就愈會得到另一個^④。

表面上尼采是個無神論者，他自稱是反基督的人。但他的無神論，像叔本華的一樣，是一種宗教的無神論。在《歡樂的科學》中，尼采指出上帝已死，而且是人將它謀殺的^⑤。這種說法顯示上帝本來是存在的（存在於人的心中），但由於人的道德觀念的轉變，結果否定了上帝。所以尼采說他駁斥的是道德的上帝（360）。很顯然，尼采的無神論是建立在倫理學之上。上帝已死是與「所有的事都被允許」聯在一起的。殺死上帝後，未來的統治者成爲一個非道德的人（immoralist），與羣衆對立。舊上帝雖已死，但新上帝仍可能出現。尼采所標榜的酒神就是爲取代基督教的上帝而設。由此可見尼采的無神論與馬克思與啓蒙期的無神論頗不同，因爲它並不是志在一無神的基礎上建立一社會性的與理性的倫理學，而是在破舊神話以立新神話。雅斯培與考夫曼

都認為儘管尼采宣布上帝已死，但在許多地方他的思想仍與基督教相近（363-64）。依盧卡奇，這個奇怪的現象所以會產生，是因為尼采反基督教的理由是基督教所含的奴隸道德思想成為民主與社會運動的先驅。啓蒙運動時的思想家（如伏爾泰）反對教會是因為教會支持封建專制。二者絕不宜混淆。

依盧卡奇，尼采反基督教的理由可以下列公式表達：「基督教帶來法國大革命，法國大革命帶來民主，民主帶來社會主義。（367）」因此，當尼采採取無神論的立場時，他的真正目的是想摧毀社會主義。基督教思想中那些麻醉工人與窮人，使他們安於現狀不起來反抗的因素，尼采是不反對的。《反基督》中有兩段話被盧卡奇用來支持他的解釋：

我們不要低估基督教潛入政治所帶來的災難。今天沒有人再有勇氣去支持特權，主人的權利，支持對自己以及自己同等級者的尊敬——支持對距離的激情。我們的政治由於缺乏這種勇氣而生病。

貴族的形勢被……靈魂平等的謊言損壞了；而如果對「多數人的特權」之信仰製造了與會製造革命的話——無疑的，那是基督教，那是基督教的價值判斷在每一革命中被轉換成血與罪行^④。

由於提倡強者道德，尼采的思想有時被誤解成社會達爾文主義。這是主張社會上也應有生存競爭、自然淘汰、弱肉強食等現象的一種思想。但尼采曾明白表示過他是反對達爾文的，因為力的意志比求生存的意志更根本，而且在實際的生存競爭中勝利的往往是弱者，不是強者。弱者是多數，而且他們比強者更小心、

狡猾、有耐心與懂得自制 (371-72)⁹⁵。此外，尼采強調「作爲一個物種，人類是沒有進步的。較高的類型真的可以達到，但他們並不能持續。人類的等級並沒有提高」(372)⁹⁶。盧卡奇認爲在這裏，尼采又透露了他對社會主義的反對與對資本主義作間接辯護，因爲如人類整體沒有進步可言，人類社會也沒有進步可言，這樣就可使資本主義體制永遠沒有改變的必要 (373)。

尼采的「永遠再現」(eternal recurrence) 說也有相似的作用。盧卡奇認爲它隱含了否定人類歷史可以創生新事物。這不但有助於爲既存體制辯護，並且與納粹黨人所相信的種族不可變性在理論上有相似之處。永遠再現看起來像是重視變化，實際上是否定有真正的變化 (376-80)。

尼采所說的「力的意志」主要是用來解釋所有人類行動背後的心理動機。離羣索居的隱士、禁欲的僧侶、追求真理的科學家與哲學家、追求權力的政客、標榜奴隸道德的基督徒，他們所做的儘管各不相同，但背後都隱含著力的意志爲動因。考夫曼雖然承認力的意志被尼采用來解釋所有行動，但他傾向於將力的意志解釋成個人精神的昇華與自我征服。在這種解釋下，力的意志成爲有積極價值與創造性的內驅力。順著這種講法，陳鼓應甚至把 will to power 譯爲「衝創意志」，否定它與追求政治上的權力有關⁹⁷。依盧卡奇，這類解法完全把力的意志的真諦掩蓋住了。他舉《超越善與惡》中一段著名的話來證明：

……生命本身在基本上就是占用、傷害、支配外來的與弱者：壓制，強逼，把一個人自己的形式強加諸他人……

「剝削」並不屬於一腐敗或不完美與原始的社會：它屬於

活著的生物的本質，作為它的基本有機功能；它是力的意志，也就是生命意志，的結果^⑧。

在同節中，尼采說我們的身體就是力的意志之賦形，「它會努力生長、擴張、掠奪，變得占優勢——不是由於道德或非道德，而是由於它是活著與生命就是力的意志」。盧卡奇認為尼采是用力的意志之說來為帝國主義的侵略與資本家的剝削作辯護。

盧卡奇指出，在知識論方面尼采採取的是不可知論，否定有客觀的社會知識。在《偶像的黃昏》中尼采不但否定真實的世界，也否定了表象世界(385)^⑨。他只承認內在世界(immanent world)，而否定超越世界(transcendent world)。對盧氏而言，這些想法不只是否定了宗教世界，也否定了客觀與獨立的現實，而把主體的觀念與直覺的世界當作唯一的世界。這樣做的後果又有支持資本主義的含意，因為它隱含資本主義世界是永不能變的內在世界(384-85)。

尼采認為，基督徒對世界的否定、對最後審判的期待，與社會主義工人對社會的咀咒、對革命的等待都同樣是基於一種報復與憎恨的可鄙心理(385)^⑩。他們都自以為是為真理奮鬥，但到底真理是什麼呢？尼采的答覆很妙：「真理是一種錯誤，沒有它，某類生命就不能存在。歸根結蒂，對生命的價值是決定性的價值。^⑪」換言之，尼采根本否定有客觀與絕對的真理，他只注重提昇個人的生命。

五、狄爾泰、海德格與雅斯培

對盧卡奇來說，生命哲學 (*Lebensphilosophie* or vitalism) 是支配德國整個帝國主義時期的意識形態。它不是一有清楚界限的獨立學派，而是一種一般傾向，遍布或影響著當時所有學派。它在第一次世界大戰前的代表是西美爾與狄爾泰 (1831-1911)，大戰後的代表是海德格 (1890-1976) 與雅斯培 (1883-1969)。此外，法國的柏格森與美國的威廉詹姆士也都可視為德國之外生命哲學的代言人 (403-04)。生命哲學的影響不限於哲學，也涉及社會學、心理學與史學 (特別是文學史、藝術史)。

狄爾泰是德國帝國主義時期生命哲學的創始人，也是尼采之後與第一次世界大戰前生命哲學最重要與最具影響力的先驅 (417)。他的哲學是以反馬堡學派 (新康德學派的一支) 偏重自然科學理論而輕視人文學科 (*Geisteswissenschaften*) 的理論為起點的。馬堡學派在知識論上採取不可知主義，也否定所有關於世界觀的問題，把哲學限制在知識論、邏輯及心理學方面。狄氏在哲學上的主要工作之一，是用對歷史理性的批判來奠定人文學科的基礎。

狄爾泰哲學中最基本的概念是生活—經驗 (life-experience)。^o 這是最終極的真實，也是知識的基本先決條件。思想不能再妄想透視這種經驗背後。主體與客體的對立是在生活—經驗的基礎上，由理智建構出來的，因此它們都非終極的真實 (420)。唯心論與唯物論的對立也是虛假的，因為終極的真實 (生活—經驗)，既非心靈的，也非物質的。但盧卡奇認為狄爾泰的本體論實際上仍是種主觀唯心論，因為它不但不承認有獨立於意識的客觀現實，而且把外在世界當作人類心靈的整體製作。至於外在世

界本身，對狄氏來說仍是永遠不可知的。與黑格爾的客觀唯心論比起來，狄氏的本體論顯然有非理性主義的成分（421-22）。

由於在存有論上把生活一經驗視為終極真實，狄爾泰的哲學勢必要把心理學放在中心位置。但他的心理學是種描述的或了解的心理學（understanding psychology）而不是講究因果規律的說明的心理學（explanatory psychology）。前者強調心靈不是一種物體，因此不能用外在觀察與實驗的方法去找尋其規律，而必須通過主體對心靈表現（如文學、歷史）的反省與直覺去掌握其結構與型態。後者基本上是採取自然科學的方法來研究人的心靈^④。狄氏想把了解心理學當作人文學科，特別是歷史，的基礎。但盧卡奇指出了解心理學本身並不能奠定這種基礎，因為歷史中人的心理表現只能由他們生活與行動的物質基礎來掌握。當然，盧卡奇也承認心理與物質基礎的相互影響是存在的，但他跟隨恩格斯強調心理現象的終極因素仍來自物質基礎（423）。他認為狄氏由於反實證論而走入另一極端，那就是把社會—歷史的真實倒置在心理因素之下。這種做法使狄氏終於陷於非理性主義中。

依狄爾泰，自然科學與人文學科的區別之一在對於自然我們只能由外面知道，而對於心靈我們則可由內部知道，因為人文學科研究的就是人的精神活動本身。所以他說自然是我們說明的對象，而心靈或精神生活是我們了解的對象。但盧卡奇指出狄氏在此犯了矛盾，因為如果生活一經驗是終極真實，那麼就沒有理由把自然除外。為了避免此矛盾，狄氏在後期思想中就乾脆把自然也納入生活一經驗。這當然只有使其哲學中的非理性主義成分更

強。

狄爾泰承認所有的了解皆有一非理性的因素，就像生活一經驗不能用理性來判斷一樣。歷史知識的目的就是要了解此經驗。了解的具體與系統化運用就是解釋學（hermeneutics）的工作，而解釋與了解永遠沒有理性上的確定性。像藝術的創造一樣，它們永遠需涉及一種天才的直覺。由此可見狄氏也採取了一種貴族式的知識論。

注重直覺的作用是狄爾泰在方法論上的特點。盧卡奇承認在科學方法中直覺也有一定地位，它可以是理性以外發現真理的一種輔助力量。但他強調直覺本身不應取代科學方法中的檢證程序，更不應把直覺本身當成真理的判斷標準（427）。在狄氏方法論中，直覺的結果在原則上就可以不受理性的檢查。任何想在概念上要求客觀原則來決定直覺之對錯的人，就會被認為缺乏了解真實的能力。因此，任何批評都只會顯示批評者本身的低能。這就像安徒生童話中關於國王的新衣的故事一樣。任何看不見裸體國王身上之「新衣」的人都被認為是愚蠢的（429）。

狄爾泰哲學中另一個重要部分就是他的世界觀類型學。世界觀這個概念是狄氏首先提出的。它的大致含意指的是對世界、人性及人的命運的一種綜觀，這種綜觀可表現於宗教、藝術與哲學之中。狄氏在西方歷史中發現了三種世界觀：(1)自然主義（也就是唯物論），(2)（強調道德）自由的唯心論（主觀唯心論），(3)客觀唯心論^⑨。在心理學上將這三型世界觀分別溯源自理解力、意志與情感（437）。狄氏認為這三型世界觀都各有其片面性，並且企圖把它們綜合起來，但盧卡奇認為狄氏的嘗試是失敗的，未

能真的擺脫歷史相對主義（438-39）。這是因為狄氏由人爲的與孤立的心靈功能的類型（指理解力、意志與情感的區分）而未能照顧到哲學立場具體的歷史發展過程所致。

在第一次世界大戰戰敗後，德國社會上瀰漫著一種悲觀與絕望的氣氛。海德格與雅斯培那種存在主義式生命哲學便應運興起。他們與戰前的生命哲學家最大的不同在強調人存在的陰暗與病態的情緒，例如絕望、焦慮、憂懼等。齊克果的哲學由於反對黑格爾的理性主義與歷史進步觀，強調個人存在的陰暗情態，遂成爲此期最具影響力的哲學家，受到海氏與雅氏大力推崇。

海德格把胡塞爾的現象學與狄爾泰的解釋學聯在一起。他認爲現象學的描述在方法上的含意就是解釋。思想以及胡塞爾現象學中所強調的本質的直覺也是基於對存有的了解。這樣一來，使海氏哲學的主觀主義傾向更強（493）。

在存有論方面，海德格與狄爾泰一樣走的是超越唯心論與唯物論之對立的第三條路。他把 Dasein 與「世界中的存有」(Being-in-the-world) 等同，並且把這個作爲其哲學的起點，這兩點頗能顯現他的意向。但盧卡奇認爲海氏並不能真的跳出唯心論與唯物論的對立，因爲對海氏而言 Dasein 意指人存在，必須通過對人存在的分析才能了解存有本身。此外，由於任何對存有的解釋都已預設了解，必須在預先了解的範疇中進行，所以任何解釋的活動都是在一循環中進行的。這樣一來，海氏的存有論在基本上仍是唯心論的，因爲他把了解——受意識控制的活動——偷運到客觀的存有之中，使主觀性與客觀性的界限變得模糊起來。在這種情況下，海氏哲學在表面上所顯現的客觀性是虛假的(494)。

海德格強調「只有作為現象學的存有論才可能」。但現象學在一開始已把客觀的真實界放入括弧，完全依賴對本質的直覺來建立存有論。既然直覺本身擺脫不掉非理性或任意性的成分，海氏存有論的客觀性也就只有淪為口頭上的而已！盧卡奇覺得海氏整個哲學都充斥著這種把假的客觀範疇建立在極主觀主義的基礎之上（496）。

海德格的主著《存有與時間》中最出名的部分之一是對日常生活中人存在方式的描寫。他認為這種存在方式是不真實的（inauthentic），並且稱之為「陷落」（fallenness）。造成陷落狀態的是人的社會性，它使人受無名的一般人（*das Man*）所決定。讓我們由海氏自己的話來看看這種陷落狀態：

我們像一般人的享樂那樣來享樂，我們像一般人的觀看與判斷那樣來觀看與判斷文學與藝術；但我們也像一般人的脫離那樣由「羣衆」中脫離，任何一般人覺得憤慨的東西我們也覺得憤慨。一般人既非一特殊的個人，也非所有的人……它決定日常狀態的存在類型（499）^④。

盧卡奇承認這種對人存在狀態的描寫是有趣的，而且頗能反映第一次世界大戰後帝國主義式的資本主義社會之一些真相。但他覺得光是作表面的描寫仍是不夠的，我們必須研究它的社會—歷史的成因（500）。

戰後德國所面臨的危機與其所引發的階級鬥爭，馬克思主義的擴散以及社會主義蘇聯的日漸強大，都逼使德國人對未來社會的方向作個人抉擇。海德格並沒有對馬克思直接批評，他的主著中甚至連馬克思的名字都未提及。但盧卡奇認為既然海氏貶低人

的日常生活，把所有人的公衆活動都視爲「不真實的」，他的哲學隱含著反動的含意。像叔本華一樣，海氏的哲學也主張由所有社會活動中撤退。但這種撤退隱含強烈的反動色彩。所以在社會主義革命的高峯，尼采把叔本華的虛靜主義轉向反革命的活動，海德格則在戰後資產階級反社會主義的鬥爭中倒向希特勒(503)。海氏哲學一方面充分顯現個人在帝國主義危機期內心的虛無與絕望，另一方面又把這種虛無與絕望的心態轉變成無時間性的人存在現象與反社會活動的思想。這些都使希特勒那些訴諸人們絕望心理的宣傳與煽動倍加有吸引力(504)。

在海德格的哲學中，人在社會中的生活不是主體與客體之間的互動，而是同一主體中之真實性 (authenticity) 與非真實性 (unauthenticity) 的互動。在表面上，把客觀現實放入括弧之後，海氏的存有論轉向人存在的客觀範疇或存在性 (existentials)；這些存在性包括心情、關心、憂懼 (dread) 與良心的呼喚等。但事實上，這麼做只是轉入更深一層的主體 (505)。由此觀之，不論海氏本人的意向是什麼，他的存有論實有很強的倫理學的與宗教的含意。此含意就是要求人擺脫一般人的支配，面對自己的真實自我，聆聽良心的呼喚，作實存的抉擇。但這種抉擇，由於是在完全與現實孤立的狀態所作，難免有主觀主義與非理性的性質^④。此外，海氏本人否定自我的真實抉擇會對周圍環境造成任何實質的改變 (507)。盧卡奇認爲這就意味對人的真實生活構成威脅的不是任何社會環境，而是存在本身。任何改變外在環境的要求或努力都被抹殺了。最後，真實的生活成爲個人自覺地面對死亡的可能性。

除了真實自我與非真實自我、真實生活與不真實生活之外，海德格也區分了真實時間與不真實時間。後者指的是通常所說的時間，具有過去、現在與未來的區分，可以用鐘錶來計算。它是一般人的時間。前者指的是所謂「時間性」(temporality)，它沒有過去、現在與未來的嚴格區分，也不可被測量；它是人存在的本質，指向死亡。在這種時間觀下，實際的歷史過程變成是不真實的，真實的歷史是歷史性(historicity)。但歷史性又是個人存在的一存在性，屬存有論的範疇，並非客觀的歷史過程。海氏這種史觀顯然受到齊克果的影響，不同的是上帝被除掉了(516)⑥。

雅斯培第一部具有影響力的哲學著作是1919年出版的《世界觀心理學》。雖然此書企圖承繼狄爾泰的世界觀的類型學，但雅氏已完全放棄狄氏那種由類型學中建構客觀世界觀的夢想。在齊克果、尼采以及韋伯(社會學的相對主義)的影響下，雅氏完全否定建構客觀哲學知識的可能與價值，而走徹底相對主義的路(517)。

在《世界觀心理學》中，雅斯培把任何客觀知識都稱爲「硬殼」(shell)，它們缺乏人對終極情境(如死亡、憂懼、鬥爭等)的原初經驗。像齊克果一樣，雅氏也認爲如果我們斷定有一真理對所有的人都有效，虛假就會立刻進來(518)。這種把客觀知識與人的主體存在對立起來的做法顯然是受了齊克果的影響。在這影響下，雅氏也相信唯有轉向人的內在性才可發現真理以及個人正直的本性。任何對客觀世界的知識都只有技術上的功用，唯有對存在(真我)的照明(*Existenzerhellung*)才對人的精神生命

有真正意義 (519)。但盧卡奇指出這種照明是建立在齊克果式的唯我論基礎之上 (見本書頁201)。這裏，盧氏隱指雅氏的存在照明沒有任何客觀準則可循，無法確定被照明的是否已是真我。

雅斯培在政治行動方面的立場是模糊的。他反對盲目的政治狂熱，也反對把一切都非政治化。但究竟應該怎麼辦？盧卡奇認為在此雅氏陷入可笑的矛盾。一方面雅氏強調要有耐心、廣博的知識與開放的心靈以及突然採取行動的決心，另一方面又否定能對未來作任何準確的預測，因為世事的發展的確深奧難料 (520)^①。

在宗教問題上，雅斯培也顯示了他的搖擺不定。雖然他像齊克果一樣欲擺脫宗教上的客觀知識，但與齊氏不同的是他仍為教會辯護，認為教會是自由演進的先決條件 (520)^②。盧卡奇認為這與雅氏欲擺脫所有之「硬殼」的主張有矛盾，因為教會就必然會形成一種「硬殼」。

總之，盧卡奇認為雅斯培與海德格的哲學並沒有生出任何哲學果實，卻對社會有深遠的後果。他們兩人把個人主義的、貴族的相對主義與非理性主義推到邏輯的極端。他們對 1920 年代末期與 1930 年代初期許多德國知識分子的內心狀態提供了一精確的圖畫。「如果法西斯主義在廣大的德國知識分子中能引起多於善意的中立的話，這在不少程度上是拜海德格與雅斯培的哲學所賜。」(522)。當然，海德格曾公開成為法西斯主義者，雅斯培不但不是，而且因為妻子是猶太人的緣故，在納粹時代被免去一切教職。雅氏在戰後甚至表示他堅決反法西斯主義的立場。儘管有這些表面上的不同，但盧卡奇認為在他們哲學的實質上，兩人

都為法西斯主義者的非理性主義鋪了路。

六、評價與結語

經過以上的摘要，我們可以看到《理性的毀滅》雖有明顯的瑕疵，但絕非一本用幾句俏皮的或刻薄的評語就可以全盤否定的書。雖然我們不必完全同意他的基本策略與他對各大哲學家的批評，但我們不能否定他的寫作態度是認真的，他提出的問題有很多都是重要的。我想看完此著之後，我們對哲學史及其所論及的那些哲學家都會有不同的看法。

我們在第一節中曾言及《理性的毀滅》受到一些馬克思主義學者嚴厲批評。這些批評很顯然是過火了。最近，一些非馬克思主義的學者對此書有較高的評價。例如，何吉士（一位狄爾泰專家）指出盧卡奇對狄爾泰的批評「在實質上公平」⁴⁹，羅拔士（J. Roberts，一位德國哲學史家）認為此書雖然有缺點，但與同類型的書如巴柏（Karl Popper）的《開放社會及其敵人》比起來更稱職與更可靠得多⁵⁰。史坦納（著名的文學批評家）則強調此書對德國哲學的指控是具有挑戰性的，雖然盧卡奇的筆調常是粗俗的簡化，但他所提的問題（德國非理性主義與納粹野蠻統治的關係）有其基本的重要性⁵¹。

由於受黨派立場支配或指導，盧卡奇評論各哲學家的思想時往往不能保持客觀公平的態度。在搬弄馬克思主義的術語之下，所有非馬克思主義的哲學家各個都成為非理性主義者，各個都在思想上對納粹黨的當權提供了助力。這似乎明顯犯了「非黑即白

的謬誤」。當然，盧卡奇自己已指出「沒有純真的哲學」是他寫作時的指導原則。但問題是他並沒有證明它為真。它也許在馬克思的思想中是條不證自明的命題，但對一般人而言則不然。盧氏不但對此命題之真深信不疑，而且在許多其他地方都毫不遲疑地照搬馬克思的一些術語或原則，顯得相當教條化與獨斷。例如他說叔本華哲學受歡迎與1848年革命失敗後的社會情況有關，又說尼采哲學受知識分子接受與1871年巴黎公社失敗有關。但這些都只是斷言，而沒有證明。一哲學的興起與時代背景的相干性是有的，哲學也時常成為維護統治階級與現狀的意識形態，但我們這麼說時需有證據，就像說某種哲學助長了一政治力量的興起需要有證據一樣。

與一般史書比起來，盧卡奇檢討導致納粹黨得勢的思想上的因素時，所指控的對象一方面顯得太寬，另一方面又顯得太窄。說它太寬，是因為它包括了謝林、齊克果、狄爾泰、雅斯培等哲學家在內，他們通常不會在需為納粹黨崛起負責的名單內。說它太窄，是因為它沒有包括費希特與黑格爾在內^⑤。盧卡奇認為謝林、齊克果等人的思想中有非理性主義與主觀主義的成分，而法西斯主義也是種非理性主義，所以前者為後者的興起鋪了路。但這樣的推論實太草率，難令人信服。哲學家所以會不走理性主義的路，不一定是為了要達到某種非理性的目的，也可以是由於他們感到理性主義的內部有困難或缺陷所造成。例如齊克果就認為黑格爾的純理性的系統照顧不到個人的獨特性及存在感受，所以起而反抗^⑥。他在分析絕望、憂懼、罪感等方面的貢獻的確超過前人，也影響到當代的存在主義者。這類存在主義哲學走的是用

哲學來彰顯真我的本體論進路，強調由真我作自由抉擇。我們可以批評這種進路缺乏客觀準則，但不能完全否定它的意義或價值。事實上，人生問題不能單憑理性的思辨或社會體制的革命即完全解決。啓發人的真我與存在感受，對改變一個人的生活方式也是很重要的。存在主義的思想在沙特那裏可以成爲一種自覺的反法西斯主義的地下活動，已足以證明這類非理性主義不必是爲納粹黨崛起鋪路的。

爲了維護非理性主義與法西斯主義的聯繫，盧卡奇也許會說此聯繫的關鍵不在必然導致，而在不能提供有效的反擊力量。如果他所維護的主張是這種較弱義的聯繫，那麼他的主張當然較容易成立。但這就會使該被譴責的範圍超過非理性主義，而包括黑格爾，甚至康德在內。黑格爾認爲歷史英雄或「世界史個人」不但有深刻的思想，而且勇於行動，不能以常人的道德標準來衡量他們的豐功偉業。爲了使世界精神能夠通過他們得到實現，一些無辜的花草在過程中被壓碎是不可避免的。夏伊勒指出這些思想曾啓發過希特勒。康德像黑格爾一樣曾歌頌戰爭有助於振作人心。他的倫理學雖然強調善意與普遍的道德律，但由於受形式主義支配，他的道德律幾乎可以填進任何內容，包括對社會或國家之權威的依從^④。

在本文所論及的非理性主義哲學家，與納粹黨關係最密切的是尼采。夏伊勒認爲「在第三帝國活過的人，沒有一個對尼采的影響沒有深刻印象的」^⑤。希特勒本人就常去威瑪參觀尼采博物館，並且讓記者拍他出神地瞻仰尼采陶像的照片。尼采的超人說、力的意志說與反民主的思想都有許多可供納粹黨利用之處。

這點我們不能像考夫曼那樣完全把尼采非納粹化，好像尼采完全是個無辜的被利用者。尼采用那種充滿歧義與激情的筆調寫作，使納粹黨可以把他的思想據為己用。即使有曲解的地方，尼采也難辭其咎^④。但即使在這裏，盧卡奇對尼采的處理仍是不公平的，因為他只提那些與納粹思想相干的部分，而完全不提尼采思想中反納粹的成分。例如尼采對國家至上主義是持批評態度的^⑤。他不但不是種族主義者，而且稱讚法國人、猶太人，對德國人卻嚴厲地批評。雖然標榜強者道德，但他對弱者也不是只採取卑視態度。他說過：「當例外的人對平庸者比對他自己及他的同輩溫柔，這不只是內心的禮貌——這根本是他的義務。^⑥」他也不贊成放棄個人的獨立心智而完全為權威效忠。他認為偉大的精神是一個勇於懷疑的人，而不是一個像希特勒那樣充滿堅信（convictions）的人。能擺脫堅信的支配，自由地去觀察與思考，是強者的表現^⑦。由這些方面看，尼采的思想，就像齊克果與當代存在主義者一樣，可以成為反專制極權的力量，不論是希特勒式的，還是共產主義式的。

納粹黨與共產黨的專政與獨裁統治所以能維持的原因之一，正是依賴人們對權威與教條的盲信，依賴人們缺乏理智的良知與懷疑、批評的精神。對權威與教條的盲信正是非理性主義的表現，而保持懷疑與批評的精神正是崇尚理性的表現。盧卡奇對德國非理性主義的批評雖然有許多言之成理之處，但在許多地方看起來，他責怪這些非理性主義的哲學家不肯接受社會主義多於責怪他們為納粹黨的得勢提供溫床。《理性的毀滅》是黨派立場鮮明的書，但對馬克思主義的有效性，盧卡奇只是接受，而沒有任

何批評或懷疑的表現。這種對馬列思想的堅信正是獨斷與喪失理性的表現。一本以《理性的毀滅》為名的書居然有這種格局，不能說不是最大的反諷。

- ① Georg Lukács, *The Destruction of Reason*, trans. Peter Palmer (Atlantic Highlands, 1981)。此後本文中根據此書之處皆以括弧中的阿拉伯數字註明，不另加註。
- ② 見 Adorno, "Reconciliation under Duress" 一文，收錄於 R. Taylor, *Aesthetics and Politics*, 3rd ed. (London, 1988)，此語出自 p. 152。
- ③ L. Kolakowski, *Main Currents of Marxism*, Vol. 3, trans. P.S. Falla (Oxford, 1978), pp. 285-86.
- ④ G. Lichtheim, *Lukács* (London, 1970), p. 123.
- ⑤ 參考 Patrick Gardiner, "Irrationalism," in P. Edwards ed. *Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 4 (New York, 1967) 一文，p. 214。
- ⑥ William Shirer 在 *The Rise and Fall of the Third Reich* 一書中曾指出，馬丁路德的專制及反猶太人的思想對德國新教徒的影響使他們容易接受希特勒的統治。路德「是個熱烈的反猶太主義者，相信絕對服從政治權威。他希望德國清除掉猶太人，他主張把他們打發走時沒收他們『全部現款、珠寶和金銀』，還要『放火燒猶太人的會堂和學校，拆毀他們的房屋……讓他們寄宿在棚子裏或馬廄裏，像吉普賽人那樣……處於痛苦與監禁……』」在1525年農民起義反抗王權的暴動中，「路德勸告王公們採取最殘酷無情的措施來對付這些『瘋狗』——這是他對這些鋌而走險的、被蹂躪的農民的稱呼」。詳見中譯本夏伊勒，《第三帝國的興亡》上卷，董樂

山等合譯（香港：天地圖書），頁335。

- ⑦ 此處會參考 Parkinson, *Georg Lukács*, pp. 70-71.
- ⑧ 依 Rodney Livingstone 的解釋。見他所譯的 Lukács, *Young Hegel* (Cambridge, Mass., 1976), xi。他說德國帝國主義期指的是1870年至第一次世界大戰。但納粹德國既稱為「第三帝國」，似也應包括在內。要不然盧卡奇何以把海德格與雅斯培也包括在帝國主義期？
- ⑨ Lenin, *Collected Works*, Vol. 22 (1964), p. 298。參考 Parkinson, op. cit., p. 71.
- ⑩ 王曾才，《西洋近代史》(1914-1975), p. 266。
- ⑪ 此史實亦見 David McLellan, *The Young Hegelians and Marx*, 中譯本，夏威儀等譯（北京，1982），頁28。
- ⑫ 這段資料亦可參閱 Thomas Mann, *Essays*, trans. H.T. Lowe-Porter (New York, 1957), pp. 289-90.
- ⑬ 盧卡奇此說可在 Niels Thulstrup, *Kierkegaard's Relation to Hegel*, trans. G.L. Stengren (Princeton, 1980), p. 158 得到部分支持。Thulstrup 指出齊克果曾訂閱鮑爾的《思辯神學雜誌》，並且至少是間接知道史特勞斯所寫的《耶穌傳》。
- ⑭ 盧卡奇所引這段文字，根據德文的《齊克果全集》第七卷，頁285。關於歷史知識只是漸近的看法，可參閱 Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, trans. D.F. Swenson (Princeton, 1968), pp. 27, 134。在這些地方，齊克果反黑格爾歷史哲學的立場十分顯著。
- ⑮ Ibid., p. 121.
- ⑯ Ibid., p. 140.
- ⑰ Kierkegaard, *Fear and Trembling*, trans. W. Lowrie (Prin-

ceon, 1941), Problem 1.

- ⑩ 齊克果說「主體性即真理」，意思是說把客觀上的不確定性（如上帝的存在以及個人的永恆幸福乃建立在其上）用最激情的內質牢牢抓住就是真理。見 *Concluding Unscientific Postscript*, p. 182。這種真理觀，由盧卡奇的觀點看，會使真理失去任何客觀內容，因而導致主觀主義與非理性主義。
- ⑪ 這是盧卡奇常用的術語。「浪漫主義」在此指的是對資本主義不滿，但又不推翻資本主義體制，只緬懷過去或中世紀的社會情調。詳見 Michael Löwy, “Naphta or Settembrini—Lukács and Romantic Anticapitalism”, 收錄於 J. Marcus and Z. Tarr eds., *Georg Lukács* (New Brunswick, 1989)。此書為1985年在紐約召開的盧卡奇誕生一百周年紀念會議的論文集。除了齊克果，尼采也被認為是浪漫主義式反資本主義者。見 *The Destruction of Reason*, pp: 327, 342.
- ⑫ 參考註⑩。奇怪的是，在 *The Destruction of Reason*, pp. 314, 319，盧卡奇說尼采未能活著親見帝國主義時期。
- ⑬ 見 Karl Jaspers, *Nietzsche* (Tucson, 1965) 與 Kaufmann, *Nietzsche* (Princeton, 1968)。
- ⑭ 盧氏根據的是德文的《尼采全集》第九卷，頁425。但在 Nietzsche, *The Will to Power*, trans. W. Kaufmann (New York, 1968), 859 (p. 458)，如果奴隸可以使較高級的人（超人）產生，尼采就不在乎有些人當奴隸。關於強迫勞工與閒暇階級對高等文化的必要性，見 Nietzsche, *Human, All too Human*, trans. R.J. Hollingdale (New York, 1989), Vol. 1, 439 (p. 162)。
- ⑮ Nietzsche, *The Antichrist*, 57, in Kaufmann ed., *The Portable Nietzsche* (New York, 1969), p. 647.

- ②4 Nietzsche, *Twilight of Idols*, IX, 40, in Kaufmann, *Ibid.*, p. 545。尼采在此節中隱含之意是，若根本不給勞工灌輸權利觀念，他們便不會對自己的生活感到苦惱或覺得受到不公正待遇。這樣就不會有勞工問題出現。
- ②5 Nietzsche, *Human, All too Human*, Vol. II, Pt. 2, 292 (pp. 383-84).
- ②6 Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, trans. W. Kaufmann (New York, 1966), 203 (p. 117).
- ②7 *Will to Power*, 729 (p. 386).
- ②8 這點在後面還會論及。考夫曼認為尼采自己的道德觀與主人道德並不相等，不可混為一談。(Kaufmann, *Nietzsche*, 297, 302)。但最近有學者對此表示異議。見 Alexander Nehamas, *Nietzsche* (Cambridge, 1985), p. 206. Nehamas 認為尼采對主人道德的態度比考夫曼的解釋要肯定。
- ②9 參考 *Will to Power*, 373 (p. 200)。尼采認為代表上升類型的人有權自私，而代表下降腐朽型的應「盡可能少從健全者那裏拿走空間、能量與陽光」。反對利己主義是弱者憎恨強者的心理表現。
- ③0 *Twilight of the Idols*, IX, 45 (in *Portable Nietzsche*, p. 549).
- ③1 *Will to Power*, 736 (p. 390).
- ③2 *Ibid.*, 1027 (p. 531).
- ③3 *Gay Science*, trans. W. Kaufmann (New York, 1974), 125.
- ③4 *Antichrist*, 43 (*Portable Nietzsche*, pp. 619-20).
- ③5 *Twilight of the Idols*, IX, 14 (*Portable Nietzsche*, p. 523).
- ③6 *Will to Power*, 684 (p. 363).
- ③7 陳鼓應《悲劇哲學家尼采》(臺北：臺灣商務印書館，1967)，頁100。陳先生的譯法欠妥，因為既然如他所說：*Will to Power* 是

用來「解釋人類的行爲，乃至於宇宙間一切現象」，就應包括對權勢的追求在內，不單指 creative power。

- ③⑧ *Beyond Good and Evil*, 259 (p. 203).
- ③⑨ *Twilight of Idols*, IV, 6 (*Portable Nietzsche*, p. 486).
- ④⑩ *Ibid.*, IX, 34 (p. 535).
- ④⑪ *Will to Power*, 493 (p. 272).
- ④⑫ 此區分曾參考 H.A. Hodges, *Wilhelm Dilthey* (London, 1949), p. 49.
- ④⑬ 有關它們的較詳細的解釋，見 *Ibid.*, pp. 99-101。它們都各有一種對宗教、道德、藝術的看法，也各有一些代表人物。例如自然主義傾向於反超越宗教，在道德上採取享樂主義，在藝術上採取寫實主義。
- ④⑭ Heidegger, *Being and Time*, trans. Macquarrie and Robinson (New York, 1962), p. 164.
- ④⑮ 海德格自己加入納粹黨的抉擇就是一例。明顯的是，光講「擺脫一般人的支配」、「良心呼喚」、「面對真我」是不夠的。哲學家應該告訴我們一些起碼的準則去判斷怎樣才算做到這些要求。當然，像海德格這樣的哲學家根本會拒絕提供任何客觀標準，因為他會說這本非客觀知識之事。但這又回到盧卡奇對狄爾泰的批評：回到國王的新衣那個故事。
- ④⑯ 盧卡奇對海德格歷史哲學的討論顯然太簡短而未能把問題清楚揭露。海氏所說的時間性雖然融合了過去、現在與未來，但把未來視為最基本的現象。個人必須以一種實現可能性的預期與決斷來面對未來，才是真實的。由於死亡不可避免，人存在的時間性是有限的。歷史性奠基於時間性之上，它是把時間性更具體展現的結果。它是史學的存有論的基礎，建立在傳統的傳承(heritage)、個人命

運與民族（國家）命運三要案之上。由此觀之，海氏並沒有完全不顧客觀歷史與個人所處的社會情境。他所分析的人存在是恆處於一定的世界與歷史之中，並非完全孤立的。但問題是海氏將哲學範圍限定在存有論，這使他對他自己所存在的社會—歷史現狀完全沒有作任何具體分析。因此，他完全沒有告訴我們個人命運與國家命運的方向究竟是什麼，它們應如何融合在一起才形成真實的歷史性。總之，海氏哲學對人存在的存有論架構雖然作了細膩的分析，但整體而言，缺乏任何正面的與具體的批評標準。對此問題有興趣的讀者可以參閱 David Hoy, "History, Historicity, and Historiography in Being and Time", 收錄於 M. Murray, ed., *Heidegger and Modern Philosophy* (New Haven, 1978).

- ④7 Jaspers, *Man in the Modern Age*, trans. E. and C. Paul (New York, 1957), pp. 221, 224.
- ④8 Ibid., 206.
- ④9 H.A. Hodges, "Lukács on Irrationalism" in Parkinson ed., *Georg Lukács* (London, 1970), p. 104。但何吉士認為盧卡奇對曼漢的批評是歪曲真相的。
- ⑤0 J. Roberts, *German Philosophy* (London, 1988), p. 235。此書有專章論盧卡奇，這在十年前大概是不可能的。對巴柏論黑格爾哲學時所犯錯誤的精彩指證，見 Kaufmann, *From Shakespeare to Existentialism* (New York, 1960), pp. 95-128.
- ⑤1 G. Steiner, "Making a Homeland for the Mind", *Time Literary Supplement* (Jan. 22, 1982), p. 68。引自 Marcus and Tarr eds., *Georg Lukács*, pp. 6, 12.
- ⑤2 Shirer, op. cit., (見註⑥), pp. 142-43, 161-62。費希特在《告日耳曼民族書》中強調拉丁民族與猶太人是腐朽的，日耳曼人才是

最優秀的。只有在他們的影響下，歷史才能出現新時代，此新時代將反映宇宙的法則。少數社會精英會起來領導，他們沒有任何個人性質的道德觀念的約束。黑格爾把國家神聖化，而且強調世界精神在日耳曼王國中得到最高的體現。其他有關思想，下文還會論及。

- ⑤④ 此外，歷史的規律所以會被許多非理性主義者否定，也是因為黑格爾與馬克思所說的規律都不盡符事實所致。
- ⑤⑤ 關於康德對戰爭的看法，可參考 *Critique of Judgment*, trans. J. Bernard (New York, 1972), p. 102。但康德反對侵略性的戰爭。對康德道德律的批評，見 A. MacIntyre, *A Short History of Ethics* (New York, 1966), pp. 197-98, 206。
- ⑤⑥ Shirer, op. cit., p. 145。
- ⑤⑦ MacIntyre 說尼采的超人理想在含意上相當模糊，如依力的意志去行動，究竟該做些什麼，也不清楚。尼采哲學中實有一「深刻的歷史性的不負責任」(Ibid., p. 225)。總之，「十九世紀的德國哲學家顯示了他們社會表層之下的騷動，他們暗示著將來臨的大災難」(p. 226)。
- ⑤⑧ 參考 Nietzsche, *Also Spoke Zarathustra*, I, 11 (in Kaufmann, *Portable Nietzsche*, pp. 160-63)。尼采寫道：「國家是所有冷酷怪物中最冷酷的一個……國家在所有善與惡的語言中都說謊……我把所有的人集體喝毒藥的地方稱為國家……」這些話與黑格爾的國家觀相反，但預見了納粹黨與共產黨統治下的國家。
- ⑤⑨ Nietzsche, *Antichrist*, 57. (亦見 *Portable Nietzsche*, p. 647.)
- ⑤⑩ Ibid., 54. (p. 638.) 在此節中尼采說的另一句話也值得引錄：「這種希望一看一不一見一個人的確看見的，這種希望一看一不一見當一個人在看時，幾乎是所有黨人的首要條件：黨人必然是說謊者。」

第九章 《審美特性》

盧卡奇對文學的興趣使他很早就對美學問題很關注。他在早期的名著如《現代戲劇發展史》及《心靈與形式》都涉及文學背後的哲學原則問題。在海德堡求學期間，他曾嘗試寫部系統的美學著作，1912至1914年之間完成了《海德堡藝術哲學》的初稿，但由於對美學的想法改變，後來放棄了這稿件。到了1916年，他又重新另寫一部美學著作，並且受到韋伯的鼓勵。但到1918年，他離開海德堡時，還沒有完成這部著作。後來的學者把這部稿子稱為《海德堡美學》。這兩部未完成的美學著作都是他加入共產黨之前的著作。他在1919年接受馬克思主義之後自然不會再理會這些稿子。但完成系統美學的計畫仍是他的宿願之一，只不過他希望在馬克思主義的原則下完成此計畫。

盧卡奇的馬克思主義美學終於在1963年有了初步的成果，因為他在該年出版了晚年的代表作之一《審美特性》(*Die Eigenart des Ästhetischen*)^①。此書雖然有兩厚卷，共含一千七百多頁，但仍然只是盧卡奇美學寫作計畫的三分之一。其他兩部分的題目分別暫定為「藝術品與審美行爲」及「作為社會歷史現象的藝

術」。第二部分的目的是把《審美特性》中只作一般討論的範疇或結構作進一步具體的解說，如內容與形式的關係、世界觀與形式結構、藝術的創造與欣賞等問題。第三部分是以歷史唯物主義爲主導，所涉及的問題包括「藝術產生、發展、轉變以及所起作用的歷史規定及特點」(4)。這兩部分雖因盧卡奇轉入《社會存在的存有論》之寫作而未完成，但知道有此計畫，有助於了解第一部的內容何以比較抽象^②。

《審美特性》的原著共有一百多萬字，在此我們當然不可能詳細討論。爲了簡單與清楚起見，我將用幾個基本的美學問題爲重心來看盧卡奇對這些問題的回答大致是什麼。這個做法的好處是不但能對他的美學有一扼要的認識，而且可以看出他的美學與其他西方美學的不同與優劣。我想集中討論的問題有三個：(1)藝術的起源是什麼？(2)藝術的本質是什麼？(3)藝術的審美效果是什麼？

一、藝術的起源

藝術品是種文化產物。馬克思主義的特點之一是強調任何文化產物都必須由其產生的社會—歷史的基礎來了解。所以，它對藝術品的起源問題特別重視。在馬克思主義的美學來說，這就像是要了解花果的性質，我們就必須回到使花果產生成爲可能的根與土壤一樣。

上述這種想法看起來似乎是當然可以接受的，但實際上，它在西方美學史上卻並不怎麼受重視。藝術在許多時候被人們認爲

是靈妙之物，不應與日常生活與世俗的活動聯繫在一起。康德認為真正的藝術欣賞涉及一種無私的態度，與實用的、認知的、道德的態度都截然不同。克羅齊所提倡的表現論在基本上跟隨康德的孤立主義，但強調藝術的本質是個人情感的表現。這個定義雖比傳統的模仿論更能照顧到不同類型的作品，但克羅齊從來沒有追問為什麼一情感會受到表現。形式主義者如貝爾及弗萊認為藝術的本質在製造一種特殊的審美情感。要了解藝術品，我們根本不必有任何歷史或社會的知識，只要集中注意作品的形式結構則可。

孤立主義是一種把藝術的本質與藝術的欣賞從人的社會—歷史環境隔開的思想。這種思想的擁護者，我們在上段已舉了一些例子。這些例子並不窮盡，但它們已足以顯示孤立主義在西方近代與現代美學中實曾占有支配地位。

與孤立主義相對立的美學最早見於杜威在1934年出版的《作為經驗的藝術》一書。在此書中，杜威強調藝術與日常經驗的連續性。日常經驗的主要內容是人為了生活下去，與環境之間所產生的互動(interaction)。做與受是經驗中的兩個基本成分。當經驗在做與受中逐漸累積、成長，達到一高潮或完滿狀態時，經驗就呈現了審美性質。在這種美學思想下，道德、實用，與認知的經驗都可有審美性質。欣賞藝術所獲得的審美經驗與日常生活中的完整經驗在形式結構上是一致的，兩者之間在統一的程度上的儘管有不同，但絕非截然不同種類的經驗。藝術的本質是建立在日常經驗之上的，它的形式是對日常經驗中完整經驗的形式之模仿與再造。因此，了解藝術的本質不能孤立地由藝術品本身入手，

而必須回到日常經驗的基礎。杜威的這種美學思想有時被稱為脈絡主義 (contextualism)。順著這種想法，藝術的本質及藝術的欣賞都與人的社會—歷史的環境不可隔開。

盧卡奇的美學與杜威的脈絡主義實有不少相似之處。他與杜威一樣注重日常經驗，並且由此經驗去界定藝術品的本質。《審美特性》一書的基本思想，就是把美學建立在這種基礎之上。不同的是盧卡奇用的字眼是「日常生活」，而不是「日常經驗」。爲了更清楚地掌握這點，下面這段文字頗值得引錄：

日常態度既是每個人活動的起點，也是每個人活動的終點。這就是說，如果把日常生活看作一條長河，那麼由這條長河中分流出了科學與藝術這兩樣對現實更高的感受形式和再現形式。它們互相區別並相應地構成了它們特定的目標，取得了具有純粹形式的——源於社會生活需要的——特性，通過它們對人們生活的作用和影響，重新注入日常生活的長河 (1-2)。

日常生活的內容指的是人與其現實環境之間的互動。現實環境也就是人的社會—歷史的處境。強調現實或真實的歷史性與整體性一直是馬克思主義的特點。日常生活就是人爲了生活下去，用勞動（包括身體與心靈的勞動）來克服與掌握環境以爲己用的過程。人的勞動與一般動物依本能的勞動最大的不同在它是自覺的，具有目的性 (6-7)。馬克思說：「最蹩腳的建築師從一開始就比最靈巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蠟建築蜂房以前，已經在自己的腦中把它建成了。③」換言之，在勞動之前，其目的已先存於人的腦中。此外，人的勞動也有種可累積性。它促成入

類勞動的進化。勞動的成敗大部分取決於人的意識是否能承繼前人的經驗，正確反映客觀現實。

勞動改造了自然，也使人性及人的社會得到改變。所有人類文化的成果，最終都歸功於人的勞動。由古至今所有人的勞動都是由社會與個人的需要出發，而最後又回到社會的生活之中。科學、哲學、宗教、藝術都來自社會生活的需要而又回到日常生活，使日常生活的內涵更加豐富。「藝術的本質不能和它的社會職能相脫離，只能在與藝術起源、與它的前提和條件的緊密關係中來討論。(45)」

雖然日常生活中的勞動被提出來說明藝術的起源，但勞動本身是有歷史發展的。植物與一般動物的生命活動是直接的本能活動，它們與環境的關係是混同的，仍未形成主體與對象的對立關係。人之勞動的特徵不只在工具的製造與使用，也在勞動與語言的不可分割性。在觀察、解釋與利用周圍事物以為己用的活動中，我們可以看到人的勞動之本質(13)。在企圖去征服與支配周圍環境的努力中，人已多少知道主體與獨立於其意識之外在世界的對立關係，已多少擺脫了與外界的混同性。語言與勞動的不可分割性使人對外在世界的反應逐漸脫離了直接性。思維及概念的創造使人對外界的反應變得是通過間接的抽象信號系統，而不只是對自然信號的直接或本能的反應。

克羅齊曾說：「與其說詩人是天生的，不如說人天生是詩人。」由盧卡奇的觀點看，這種說法的缺點是忽略詩或藝術的產生是逐漸進化與發展的結果，不是「天生的」。為了進一步了解藝術的起源，盧卡奇認為我們必須注意模仿與巫術的決定性作

用。柏拉圖與亞里斯多德都強調人有模仿的天性，並且認為模仿與藝術的本質密切相關。盧卡奇基本上同意這種看法，他不但把模仿視為「藝術的決定性源泉」，並且認為它是「每一高等動物的基本的，普遍存在的事實」(294)。對於貓、鳥等動物與對於人一樣，模仿是使生存與適應環境的能力得以傳遞給後代的一條通路。但正像人的勞動具有其特色一樣，人的模仿，即使在原始人那裏，也不僅僅只是完全自發的，而是已「自覺地指向一個目標，以某種方式超越了直接性」(68)。換言之，人的模仿已先假定了主體與對象的對立為前提。

模仿與藝術起源的互相關係可以由原始人的語言與巫術那裏得到進一步的說明。原始人的語言是種以手勢模仿實物與行動的語言，在這種語言中，描述的成分與表情的成分尚未分化。例如，印地安人答覆旅行要多久時，「用手在空中畫了一個圓圈表示太陽一天的行程，然後作個睡覺的表情，用這種表情手勢重複的次數表示達到目的地所需的天數。連最後一天到達目的地的準確時間也是用這種方式表示的，他用手指出太陽的高度來說明到達的時刻。(309)」這個例子顯示原始語言在手勢的選擇中一方面遵守的是集中的準確性原則，另一方面又遵守直接的情感激發的原則。模仿在此不只涉及自然事件，也涉及表情及激情的目的。總之，在日常生活中，人與人的社會溝通「都是由整體的人對整體的人進行的，因此不可能以在概念上說清內容為滿足，還要訴諸對方的情感生活」(318)。因此，這種溝通「必然充滿一種激發情感的『氣氛』」^④。隨著科學的發展與社會的分工、制度的理性化，情感語言逐漸被消毒，但「即使在最有教養的語言

中……很多詞和句子仍被肯定或否定、愛或恨等情感激發的『氣氛』所籠罩」(312)。

由原始語言的分析中，我們已可初步看出模仿何以是藝術的泉源。主要是因為藝術的再現活動中也有選擇與精簡的成分。例如畫家在畫人像畫時對他的模特兒的形象也必須經過選擇，這種選擇的目的不外是爲了更真實地反映模特兒的性格或表現、激發某種情感。藝術的再現絕不等於鏡子式的反映或照像式的複製^⑤。盧卡奇喜歡引用德國畫家利伯爾曼 (Max Liebermann, 1847-1935) 的話來說明他的意思：「我畫得比您更像您自己。(306)」當然這種自覺與成就已是藝術高度發展的結果，原始語言仍未達到這種水平。但依盧卡奇，藝術發展的種子在原始語言中已存在。

根據考古學與藝術史的知識，人類最早的藝術活動是與巫術結合在一起的。由原始山洞內發現的史前壁畫（大約在一萬與一萬五千年前所畫）看，所畫的都是與打獵有關的動物，如牛、馬、鹿等。藝術史家告訴我們這些壁畫「反映了獵人—藝術家的精密的觀察與非凡的記憶力，其掌握〔這些動物〕動態的準確性幾乎今日的照相機都不能超過。」「但這個觀察是經過選擇的，藝術家只將那對動物的外表與性格的解釋中基本的層面看到並且記載下來——它的優雅或笨拙，它的狡猾、尊嚴、或凶猛。幾乎像是藝術家在建構一個對動物的圖畫式的定義，捕捉它的本質。⑥」

這些壁畫的地點都是在隱閉與不近光的地方，可見不是爲裝飾目的而畫。再加上這些畫顯然已經過幾世紀的使用，藝術史家

推測它們對當時的人有巫術的意義。壁畫的寫實性可以用原始人想用畫的魔力來控制、支配真的動物之欲望來說明。這些原始畫家在作畫時利用洞壁本身的裂痕、凹凸的質地等來幫助他們完成動物的形象。這也許是因為他們在洞壁的自然形象上偶然發現與真的動物有相似之處所致。洞壁上的動物畫有的有矛箭畫在上面，有的甚至有受矛箭擲過的痕跡，顯示原始人像藉巫術的操演活動來控制與支配動物的欲望。動物畫是種抽象的符號與意象，代表人類的一種基本力量，由於有這種力量，藝術與科學才會誕生。由此觀之，「藝術與科學都是控制人類經驗與支配環境的方法」^①。

以上這段藝術史的知識對了解盧卡奇的藝術起源論是頗有幫助的，因為盧卡奇也是強調藝術起源於巫術。他說：「產生模仿藝術形象的最初衝動只是由巫術操演活動中產生的，這種巫術操演是要通過模仿來影響現實世界所發生的事情。(320)」盧卡奇認為這種起源論要比由精力過剩或遊戲來解說藝術的起源為佳。理由之一是精力過剩與遊戲似乎都是勞動後的現象，而非根本現象。另一是其他動物也可以有精力過剩與遊戲的時候，藝術卻是人所特有的。

巫術與藝術的關係也可由它們之間相似的地方看出。除了擬人化的傾向外，兩者皆有以激發思想情感為目標的特性。巫術的儀式與操演不只有達到支配自然，達到狩獵與戰爭成功的願望，而且使參與者受到激發，達到如醉似狂的著迷狀態。巫術的活動，在內容上往往是模仿或再現真實的狩獵與戰爭活動。兼具反映現實與激發思想情感的雙重性質，是巫術成為藝術泉源的主要

理由。爲了達到上述目的，巫術的儀式與操演中很自然地已有原始音樂及舞蹈的成分，而即使是戲劇的一些要素如情節及典型性等，也可以在其中找到端倪（333-37）。

雖然巫術是藝術的泉源，但它們之間仍有明顯的不同。這種不同主要表現在巫術的彼岸性（other worldliness）與藝術的此岸性（this worldliness）。「彼岸性」指的是「通過對過程的模仿來影響那種假想的支配現實狀況的力量」。而「此岸性」則指「直接把所表演的效果完全置於人的感受性上」（326）。換言之，藝術沒有巫術所欲達到的那種直接的實用目的。雖然如此，藝術的審美效果仍是盧卡奇美學中的重要一環，具有深刻的認識及道德的含意。這點我們在第三節還要詳細討論。

二、藝術的本質

由藝術起源的討論中我們已可看出藝術品的本質在反映現實，但科學也能反映現實。究竟這兩種反映方式有何不同？

依盧卡奇，科學反映的主要特徵之一在它是非擬人化的，因爲它永遠不用人格力量來說明自然現象，永遠避免將主觀的意願或情感投射到客觀的過程。必要時就使用儀器來測量，以免使人因過分依賴肉眼而產生錯覺或偏差。這些非擬人化的做法無非是想把獨立於意識的客觀對象以及它們之間的關係如實地再現^②。

「人對現實的科學反映是力圖由一切人類學的、感官的和精神的判斷中解放出來，對各種對象及其關係的描述盡量按其本來面目，而不依其意識爲轉移。（12-3）」不用說，科學家從不以激動

情感爲其研究的目的。

科學反映的另一特點在於它與歷史或時代的條件沒有本質上的相干性。科學的產生儘管也受時代條件的影響，但這種影響只對科學史家有意義，與科學知識本身無關。「科學產生的時代條件對科學史而不是對知識本身具有更本質的意義。對知識本身，則在何時和哪種……歷史條件下第一次確定（例如）畢達哥拉斯定理，是無足輕重的。(13)」

科學反映的第三特點在於它比較注重普遍性而忽略個性。科學研究的主要目的在發現支配個別現象之後的一般原則或規律。科學家研究個別現象的目的在發現一般規律，並且依此規律來說明或控制個別現象。除非個別現象之間的差異被認爲會影響到一般規律的成立，科學家通常都是忽略個體性的。

與以上三點對照，就可顯現藝術反映的特點。首先，藝術反映是擬人化的。盧卡奇這麼說的意思並不在強調藝術家都相信物活論（animism），或相信有一種人格力量在支配自然。他的意思是說藝術反映是「由人的世界出發，並且目標就是人的世界」(13)。因此，藝術品永遠不像科學知識那樣企圖擺脫感性與主體情感的成分。藝術所表現的世界永遠是人的世界，而不是冷冰冰的物的世界。「擬人化」在此的用法是強調藝術反映離不開人的世界、人的感性與情感，而並不表示藝術反映只有主觀性，沒有客觀性。這是因爲真正的藝術所表現出來的世界與情感恆與藝術家實際的社會——歷史處境有關。

與科學家不同，藝術家總是有意要激動他的觀衆。但由藝術反映所激動的不只是單純的情感，而是一關於世界之整體的體驗

⑨。藝術反映中所激發的世界雖然是人所創造的，但對一般人在日常生活中由直接面對現實所獲得的認識來說，藝術品中的世界提高了我們對現實的體認。但這種認識永遠是與人對他自己的認識聯繫在一起的(441-42)。藝術反映的「擬人化」在此才有最深刻的表現。它創造了一個具有反映客觀現實能力的感性世界（盧卡奇稱此為「第二直接性」以與日常生活中的第一直接性區分開來），但此種反映又深刻地與人對他自己的認識纏在一起。這種由藝術的激發而獲得的認識與科學知識不同。

藝術作品所提供的東西比知識可能多些，也可能少些。當藝術所揭示的是到目前為止的認識所不可能接觸到的事實，或甚至是長期還不可能轉化為非擬人化的認識時，這涉及到我們對世界和自我認識的知識的擴大——由於各種理由——它不可能在這種概念系統的意義上作精確的描述，這時藝術作品所提供的就更多些。由於藝術所提供的由科學的角度和方法看來總是具有一種虛構的性質，因此藝術作品所提供的東西就少些（444）。

藝術反映與科學反映的第二點對比在於它「與當時人內在與外在的發展〔即社會發展〕的狀態相適應」（13）。藝術反映不但受歷史條件決定，而且此歷史條件與反映的本質密切相關。如果一藝術反映「在所描述的環節中沒有對當時歷史『此時此地』的形象的活現，就絕不會產生卓越的藝術」（13）。只要一作品「在藝術上是真實的，該作品就是由其所產生時代的深刻探索中成長起來的」。「真正的藝術創作的內容和形式……不能與其產生的土壤相分離。（13）」

最後，藝術的反映不像科學那樣注重普遍性而忽略個性，而是兩者兼顧。這裏我們已涉及「特殊性」(speciality) 這個審美範疇，也是《審美特性》一書中的核心概念。所謂「特殊性」是普遍性與個性之間的一個概念。它不是單純的中間項，而是一個把普遍性及個性中對立的因素揚棄，不對立的因素加以保持的一種融合。這不是把個性只當成普遍原則的例證，因為這樣的個性沒有自己的個性。這是要在不破壞個性的殊性及生命的條件下透露一些普遍的意義。強調藝術反映的這種特殊性並不是盧卡奇的創見，在美學史上已有不少人提出相同的看法。據我所知至少有亞里斯多德、黑格爾、歌德、狄爾泰、恩格斯等人提出過類似看法。把他們的提法在此簡述一下，顯然可增加我們對此概念的了解。

亞里斯多德在《詩學》第九章說：「詩……比歷史更有哲學意味及更高，因為詩傾向於表現普遍，而歷史傾向於表現個別。」^⑩ 亞氏的意思是詩介乎哲學與歷史之間，哲學處理普遍概念，歷史處理個別人事，而詩所描寫的雖是個別的人事，卻可透露普遍的規律。所謂普遍規律指的是悲劇人物性格刻劃所需符合的那個可能或必然的規律。例如一個性格懦弱的人在遇到危險時不應無緣無故的又變得很勇敢。黑格爾論及悲劇人物時也認為他們的處境反映普遍的狀況，他們的行動受到普遍的力量（如宗教與政治的原則）的支配，個人在心態上顯現維護這種普遍原則的激情。但理想的悲劇人物（如阿奇里斯）並非只具一種普遍理性或激情，而是同時具有多種理念與激情。這便形成性格的豐富性。但這種豐富的性格是統一在完整的主體之下，而不會流於混亂。

這與那種只具一種特點的寓言式的抽象人物截然不同^⑩。此外，當黑格爾把藝術之美定義為「理念的感性顯現」時，他也肯定了藝術品的普遍精神價值。這些方面顯示黑格爾的美學中已有盧卡奇所謂的「特殊性」這個範疇。

在《反思與格言》中歌德說：「詩人究竟是為一般而找特殊，還是在特殊中看出一般，是有很大的不同的。前者產生了寓言詩，在其中特殊只是一般的個別例證，後者在基本上才是詩的本性，它表現出特殊，並不思及或提示一般。誰能掌握具體的特殊，就能同時獲得一般，但在當時並不知道，或只有事後才知道。」^⑪ 這段話對盧卡奇顯然有重要影響，因為他像歌德一樣反對寓言風格（見本書頁243）。

恩格斯曾指出寫實主義的要旨就在表現典型環境中的典型人物。「典型環境」就是能反映社會普遍狀態的環境，而「典型人物」就是能反映社會上普遍力量的人物。這種力量不限於精神力量，也包括金錢的力量與體制的力量^⑫。恩格斯也強調典型人物必須兼有普遍性與個性，不能成為只有一種特徵的抽象人物。用馬克思的話來說就是不能只是「時代精神的單純傳聲筒」^⑬。

狄爾泰則認為「思想製造概念，而藝術創造典型」^⑭。藝術家能夠區分事物中本質的成分與非本質的成分，並且將本質的成分通過作品表現出來。本質的成分也就是事物中典型的或真正重要的部分^⑮。

盧卡奇把「特殊性」當作美學的核心範疇，雖然是把上述已存在的一些看法綜合起來而形成，但他在對此範疇的推廣及掌握方面顯有優於前人之處。他把此範疇與典型結合在一起。「說藝

術品展現了特殊性範疇的意思，就是說它包含著把普遍與個體結合在一起的某些典型。^⑩」這話在小說與戲劇來講比較容易了解，因為小說與戲劇中可以有恩格斯所謂的「典型人物」與「典型環境」。這些詞語的確切意思，我已在本書第五章〈小說反映論〉中詳論過。此處必須追究的是典型如何能表現於繪畫與音樂？

對繪畫來說，表現典型就是在畫中不能只表現無普遍含意的個體，而必須要在個體中透露某時代中人的歷史—社會處境中最重要的一些特徵^⑪。例如，十八世紀法國畫家夏丹（Chardin, 1699-1779）所畫的靜物畫所反映的不只是一些個別物品，而是十八世紀中期法國中產階級與其環境的關聯方式。它與十七世紀荷蘭的靜物畫或十九世紀塞尚的靜物畫皆不同。這是因為中產階級的生活方式已改變了。就畫家所處的時地不能由畫中除掉而言，畫的個體性永遠是存在的，但就其所反映的不只是個人的特色而言，畫又有普遍性。這也就是說畫可以作為人類發展到某社會—歷史階段中的代言人^⑫。

就音樂而言，盧卡奇承認其中主體感受的成分相當強，與人的環境的關係較淡^⑬。但這並不表示音樂與其他藝術有種類的不同。他認為這只是程度上或強調重點的不同。音樂不只是可表現情感，也可以模仿情感。表現與模仿並不能截然分開。但音樂所表現或模仿的並不須是作曲家在創作時所親身經驗的情感，像表現論的美學家所喜歡強調的。一個作曲家寫出一首悲哀的音樂，並不表示他在作曲時真的必須有悲哀的感受。例如，職業的哭悼者在某人死去的場合哭號，並不表現她們自己的悲痛，因為她們

也許根本不認識死者。但他們的哭號 本身依然表現 或模仿了悲痛，並且使參加葬禮的人能受到激動，因而突破對情感的壓抑。

情感雖是一個內心的感受，但這種感受所以會產生，仍然與他的外在處境有關。人在內心深處所感受的並不是在孤立狀態下產生的，而是人性的社會——歷史的產物。所以，當音樂模仿情感時，也同時模仿了客觀的世界。就此義而言，音樂是種雙重模仿。這種雙重模仿的性質使音樂中也有特殊性範疇表現出來。音樂所表現的並非純個人的情感，而是某些人在人類發展之某階段所體會的情感。音樂也由每一特殊現象中抽取了典型的特性。

就文學而言，特殊性不但是他的反映論的基本概念，而且也是他對現代主義、自然主義等下批評的基礎。自然主義的毛病正在只重對特殊現象的描寫而忽略普遍性。左拉雖曾想把社會的定律在他的小說中表現出來，但他並不能成功地將它們與個別人事融合起來。現代主義的毛病與自然主義相同，也在只重個別現象，但透露不出普遍性。有的現代主義作家想使作品有普遍含意，卻又使作品變得寓言化。所謂「寓言化」就是歌德所說的「為普遍找個別」。結果是使個別只是普遍的範例，兩者並沒有真的融合。與寓言這種風格相對立的是象徵主義。象徵主義的含意倒不是真的必須在作品中使用具體的象徵，而是作品能在特殊細節的描寫中自然透露普遍意義。換言之就是要滿足特殊性的要求與寫實主義的那些原則。就戲劇而言，盧卡奇認為梅特林克的《藍鳥》、貝克等的荒謬劇都是寓言的，契可夫則是象徵主義的^④。

作為一種理想，特殊性是普遍與個性的融合無間，像糖之溶於水。但事實上，作品表現特殊性時未必能盡如理想。特殊性在

具體作品的表現中就可以有程度上的差異。例如莎士比亞戲劇的特殊性就比拉辛的戲劇來得高。但你不能因此說拉辛的戲劇就是自然主義式的或寓言式的。

三、審美效果

欣賞藝術品的效果是什麼？依亞里斯多德，悲劇可以激動觀眾恐懼與憐憫，達到情感淨化（catharsis）的效果。音樂也有情感淨化的效果，而且可以有心理治療的效果。亞氏所說的「淨化」沒有統一的解釋，但似乎以渲洩情感的意思比較合乎亞氏原意。換言之，它基本上應是種醫療學上的術語，並沒有道德的含意。盧卡奇也認為藝術欣賞有淨化的效果，但所指的無限恐懼與憐憫，而比較具有一般性。他的立場比較接近萊辛（Lessing），他像萊辛一樣把淨化解釋成「把激情轉化為德性的一種力量」^②。

盧卡奇的意思是說藝術欣賞可使日常生活中整體的人（*der Ganz Mensch, the whole man*）轉變成人的整體（*der Mensch ganz, man's totality*）。所謂「整體的人」指的是日常生活中人的一種存在方式或知覺方式。這種方式的特點是沒有特別專注任何事物，沒有一感官具有特別的支配性。人以一種比較不分化的方式通過其感官對外界作出反應。而「人的整體」指的是專心注意聽或看的存在狀態。在這種存在狀態中一個人可以說「我就是全部眼睛」，或「我就是全部耳朵」。在日常生活中這種經驗也很普通，但通常都較短暫，而且有直接的實用目的。在藝術欣賞中人的專注狀態較強，而且不帶直接的實用目的。但這種狀態並

不能與日常生活永遠孤立，人終究還是要回到日常生活之中。通過不同類型之藝術的欣賞，我們的感官變得更加敏銳或更加人性化。因此，雖然藝術欣賞很少會對特殊的實用目的有直接的好處或妨礙，但與我們成爲一個較完整或較全面的人是有關的。

總之，藝術欣賞既非只是完全無私的觀照，也不會給人帶來什麼直接的實效。它的效果主要是使我們能成爲更全面與更完整的人，爲我們實踐道德上的善作好精神準備。在由藝術欣賞所獲得的審美經驗中，我們可以感到淨化作用所帶來的快感，但審美經驗並非只是情感經驗。我們在上節中已說過，藝術品的特殊性使它恆有一種普遍性。這種普遍性使藝術品具有反映現實的特性。因此審美經驗中勢必有認識或揭露真實的效果。這種效果也是藝術品反商品拜物教能力的表現。這樣，審美經驗不但有潛在的善的含意，也有潛在的真的含意（藝術反映的認識價值尚未達到科學的精確性）。換言之，美與善以及美與真在審美經驗中是合一的。這也是盧卡奇對英國十九世紀著名詩人濟慈(John Keats)之名句「美就是真，真就是美」的解釋（462-63）。

盧卡奇的藝術效果論的特色可以由他對其他理論的對照中更加清楚地顯現出來。例如盧卡奇顯然會同意藝術欣賞的效果中必然有快感的成分，而且此種快感與藝術的起源也有重要的關係^②。但此快感並非判斷一物是否爲藝術品的唯一標準，因爲偵探小說也可帶來快感，但一般而言，這類小說並非真正的藝術。真正藝術品的決定性的判準是它是否有特殊性，是否符合典型性，具體的普遍性與現世性這些原則。萊辛說：「悲劇詩人唯一不可寬恕的錯誤是他讓我們感到冷淡。」^③」這種看法盧卡奇不會同

意，因為它過分強調快感的價值。

在《悲劇的誕生》中，尼采曾用酒神的酣醉（Dionysiac intoxication）來描寫審美效果。盧卡奇認為這種效果並非典型的藝術效果，它只能令人暫時忘記客觀現實，而不能真的助我們了解現實。在這種經驗中人性不但沒有提昇，反而被降格了。以這種詞語來描寫審美效果，就是把藝術當成迷幻藥一樣。對這種酣醉狀態有需要的人是那些因為在生活中不能找到方向與內容而感到絕望的人（453-54）。此外，盧卡奇也反對用移情與幻象這類概念來解釋審美效果的本質。移情不足以說明審美效果，因為它是日常生活中可以經常出現的現象，並非藝術欣賞所獨具。至於幻象，也不足以說明審美效果，因為我們在欣賞時總是仍能區分客觀現實與審美世界的不同。

史大林曾說藝術家是「靈魂的工程師」。這種說法盧卡奇是反對的，因為這過分強調藝術的直接的社會或道德效果。盧卡奇認為藝術必須反映現實，但不必直接說教。他也反對布萊希特的「間離效果」說。布氏的「間離效果」說是指戲劇的一種技法，這種技法的目的是使觀眾不致過分投入，而在觀賞的過程中跳出來對劇情作獨立判斷。盧卡奇認為這麼做是想把事後的效果與觀賞中的效果混在一起，破壞了淨化的作用。

康德用無私的（disinterested）滿足感來界定審美效果。所謂「無私」的含意之一就是不含實用目的與欲望。盧卡奇同意在審美效果中直接的實用目的是中止的，但他認為這只是審美態度的一要素，並非其本質。完全的無私是不可能的，因為觀賞者欣賞作品這個事實本身就不可避免地涉及他對作品的肯定還是否定

⑤。此外，康德似乎使審美效果與日常生活過分孤立，沒有注意到審美效果終究仍會回到日常生活，對人的德性與知性間接地帶來一些促進作用。換言之，盧卡奇會反對那些「為藝術而藝術」的理論家，或唯美主義的美學家，而認為藝術有社會使命以及間接的道德效果。藝術的使命是幫助創造與保護人的完整性及全面性⑥。

四、簡 評

盧卡奇用勞動、模仿與巫術來說明藝術的起源，是有其言之成理之處的。我們已經看到他的說法是建立在藝術史的知識上。但藝術最初的起源是否可以決定以後所有的發展，而不允許有其他的起源？我的意思是說即使我們承認在最原始的時候藝術的起源是模仿，我們也不一定有理由堅持一直到現在藝術還是來自模仿。表現情感或把受壓抑的性欲昇華化，也可以成為一些較近代之藝術的來源。盧卡奇當然不會不知道藝術的起源有這些比較新的說法。但由於缺乏英語資料，我還不知道他對這較新說法所持的態度是什麼。

盧卡奇說：「藝術的本質……只能在與藝術起源，與它的前提和條件的緊密關係中來討論。(45)」這就是他為什麼注重藝術起源問題的緣故。他相信一旦知道藝術的起源，我們就能憑之來說明藝術的本質。既然藝術的起源就是模仿現實，藝術的本質就只是反映現實。但藝術的起源與藝術的本質之間真的這麼密切的關係嗎？了解前者真的就能了解後者嗎？盧卡奇對這些問題

的答案都是肯定的，但他完全沒有告訴我們爲什麼。

橡樹是由橡樹的種子長成的，但單憑種子的性質我們並不能了解橡樹的性質。子女的生命來自父母，但了解父母是怎樣的人，並不必然蘊含了解子女是怎樣的人。在創作的時候，一個藝術家也許想藉他的作品來表現某種意念，但作品完成後，在批評家的解釋下，作品可能呈現另一種意念，與藝術家當初所設想的不同。這些例子都顯示一物的起源並不能完全蘊含一物的本質，了解一物的起源與了解一物的本質並不是一回事。我們也許可以說一物的起源與其本質有關，但不能把它們等同。如果這些例子並不能顯示起源與本質的緊密關係，爲什麼對藝術而言就不然了呢？

撇開起源上的證據，我們是否還有理由相信藝術的本質是反映現實呢？單就文學而言，盧卡奇的反映論已經引起不少爭論。我在〈小說反映論〉一章中已略有申論。現在，我們需要檢討的是反映論究竟可否適用於繪畫與音樂。

我認爲反映論若可適用於繪畫與音樂的話，我們需要(1)能區分有反映意義的作品與沒有反映意義的作品，(2)能更清楚地說明所反映的內容是什麼。這是因爲在小說與戲劇方面，盧卡奇對這兩點已有較清楚的交代。例如，畢卡索的《哥尼卡》(*Guernica*)有沒有反映意義？畫的內容有不少象徵，時間與地點又不明確。雖然我們都知道此畫的背景是1937年法朗哥藉納粹黨的飛機炸毀西班牙的哥尼卡鎮，但此背景並沒有在畫面顯現。此畫在表現情感方面顯有現代意味。事實上其手法是現代主義的，而非寫實主義的。但它也透露了一些普遍的含意，例如對戰爭毀殘人性的展

露與抗議。它也代表了一種反殘暴的心聲。但我們可以說這是二十世紀中產階級對戰爭的殘暴的一種關聯方式嗎？它可以作為二十世紀三〇年代西方社會一歷史階段的代言人嗎？如果盧卡奇的答案是否定的，那麼究竟為什麼呢？只因它採取了現代主義的手法嗎？為什麼夏丹的靜物畫有反映意義而此畫反無？如盧卡奇的答案是肯定的，那麼究竟怎樣的畫才沒有反映意義呢？

繪畫與音樂的普遍意義究竟在那裏？單說它們反映了人或某階級的人在某社會階段中的一些普遍感受或關聯世界的方式，是不夠的。我們還需知道究竟是些什麼感受與怎樣一種關聯世界的方式。否則，我們無法判斷究竟這種說法是否正確。把繪畫與音樂的反映意義拿來與小說的反映意義對比一下，我們就很容易看到前者是多麼模糊與不確定了。

盧卡奇的審美效果論是否正確，大部分得看他的反映論是否正確，所以不打算在此再提出什麼異議。由英美分析美學的立場看，盧卡奇的藝術論是種徹底的本質主義。這種本質主義的特點在把藝術及審美效果都規定在一框架中，而不去實際查看那些被稱為藝術品的東西是否真的具有本質，或是否真的有統一的審美效果。對於這種批評，盧卡奇可以這樣回答：「對我而言，美學基本上是種價值論，完全對價值問題避而不談的美學是缺乏實質意義的。我所討論的並不是那些被人稱為藝術品的實際本質與效果，而是藝術品的完美理念與效果應該是什麼。一作品愈能接近此理念或愈能具體表現此理念，就愈配稱為真正的藝術品。那些被人稱為藝術品的物品中有許多並不够資格。」由此觀之，較有效的批評需要涉及他的價值論。

-
- ① 此書1963年的德文版由柏林 Luchterhand 出版，迄今尚未有英譯本。中譯本《審美特性》第一卷，由徐恆醇譯出，1986年於北京出版。但此譯本只是原作的三分之一，還有三分之二尚未譯出。本文引用《審美特性》之處全部根據此中譯本，頁數以括弧內的阿拉伯數字表現。
- ② G.H.R. Parkinson, *Georg Lukács*, p. 125.
- ③ 盧卡奇所引的這段話出自馬克思的《1844年經濟學—哲學手稿》。
- ④ 原文所用的字是「氛圍」，我覺得用「氣氛」比較自然。
- ⑤ 參考本書第五章。
- ⑥ Helen Gardner, *Art Through the Ages*, 5th ed. (New York, 1970), p. 5.
- ⑦ Ibid., p. 19。此段參考 pp. 16-19。
- ⑧ Parkinson, op. cit., p. 131.
- ⑨ Ibid., pp. 132-33.
- ⑩ Aristotle, *Poetics*, trans. S.H. Butcher (New York, 1951), p. 35.
- ⑪ 參考拙著《西方美學導論》第二版，第十九章。
- ⑫ 見 F. Ungar ed., *Goethe's World View Presented in His Reflections and Maxims* (New York, 1963), p. 153.
- ⑬ 恩格斯對典型人物與典型環境的看法，見本書第五章。
- ⑭ 此語見馬克思 1859 年 4 月 19 日給拉薩爾的信。見 L. Baxandall and S. Morawsky eds., *Marx and Engels on Literature and Art*, p. 107.
- ⑮ 見 H.A. Hodges, *Wilhelm Dilthey* (London, 1944), p. 24.
- ⑯ Ibid., p. 23.

- ⑰ Parkinson, op. cit., p. 139.
- ⑱ Béla Királyfalvi, *The Aesthetics of György Lukács* (Princeton, 1975), p. 80.
- ⑲ 參考 G.H.R. Parkinson, “Lukács on the Central Category of Aesthetics”一文，收錄於 Parkinson ed., *Georg Lukács: The Man, His Work, and His Ideas* (London, 1970).
- ⑳ 盧卡奇的樂論，參考 Parkinson, op. cit., pp. 143-44.
- ㉑ 見 Királyfalvi, op. cit., pp. 95-98.
- ㉒ 有關盧卡奇對「淨化」的看法，參考 Parkinson, op. cit., pp. 134-36。萊辛此語出自《漢堡劇評》第七十八篇。中譯本由張黎譯出（上海，1981）。
- ㉓ Királyfalvi, op. cit., p. 113.
- ㉔ 引自 Ibid., p. 113。此語亦出自《漢堡劇評》。
- ㉕ Ibid., p. 121.
- ㉖ Ibid., pp. 146-47.

參考書目

一、盧卡奇的著作

他的全集已由德國 Neuwied 的 Luchterhand 出版社出版，依 Judith Marcus 共有25卷。此處只錄有英譯本或中譯本之作。

1. *Essays on Realism*, trans. D. Fernbach, (Cambridge, Mass., 1980).
2. *Essays on Thomas Mann*, trans. S. Mitchell, (Merlin Press, 1964).
3. *The Destruction of Reason*, trans. Peter Palmer (Atlantic Highlands, 1981). 《理性的毀滅》王玖興等譯（山東人民出版社，1988）。
4. *Goethe and His Age*, trans. A. Anchor (London: Merlin Press, 1968).
5. *The Historical Novel*, trans. H. and S. Mitchell (London: Merlin Press, 1962); Atlantic Highlands, (N.J.: Humanities Press, 1978).
6. *History and Class Consciousness*, trans. R. Livingstone, (London: Merlin Press, 1971). 《歷史和階級意識》，王偉光、張峰譯（北京：

華光出版社，1989)。

7. *Lenin*, trans. N. Jacobs, (London: New Left Books, 1970).
8. *Marxism and Human Liberation*, ed. E. San Juan (New York: Dell Publishing Co., 1973)。據我所知，這是英語世界中第一本，也是唯一一本盧卡奇的論文集，其中包括不少重要的哲學與文學批評的文章，選自盧氏的書及文章。其中還包括一篇論中蘇爭論的時評文章。想知道盧氏走向馬克思主義之後的思想概要，而又不想念太多盧氏專著的讀者，可選此讀本。書末有參考書目，對研究者有幫助。
9. *The Meaning of Contemporary Realism*, trans. J. and N. Mander (London: Merlin Press, 1963; 3rd impression, 1973).
10. *The Ontology of Social Being: Hegel*, trans. D. Fernbach (London: Merlin Press, 1978).
The Ontology of Social Being: Marx, trans. D. Fernbach (London: Merlin Press, 1978).
《社會存在本體論導論》，沈耕等譯。(北京：華夏出版社，1989)。
以上三書是盧氏最後一本巨著 *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (Toward the Ontology of Social Being) 的部分翻譯。全譯本尚未譯出。
11. *Solzhenitsyn*, trans. W.D. Graf (London: Merlin Press, 1970).
12. *Soul and Form*, trans. A. Bostock (London: Merlin Press, 1974; Cambridge, Mass: MIT Press, 1980 2nd printing).
13. *Studies in European Realism*, trans. E. Bone (New York: Grosset and Dunlap, 1964; London: Merlin Press, 1972).
14. *Tactics and Ethics: Political Writings 1919-29*, trans. M. McColgan (London: New Left Books, 1972).
15. *The Theory of the Novel*, trans. A. Bostock (London: Merlin

- Press, 1971; Cambridge, Mass: MIT Press, 1978 4th printing).
- 《小說理論》楊恆達編譯（臺北：五南出版社，1988）。
16. *Writer and Critic*, trans. A. Kahn (London: Merlin Press, 1970; New York: Grosset and Dunlap, 1974).
17. *The Young Hegel*, trans. R. Livingstone (London: Merlin Prese, 1975).
18. 《審美特性》第一卷，徐醇恆譯（北京：中國社會科學出版社，1986）。
19. 《盧卡奇文學論文集》(一)、(二)卷（北京：中國社會科學出版社，1980、1981）。這兩卷共達一千餘頁，收錄了盧氏在文學理論及批評方面的重要文章。其中包括對 *Studies in European Realism* 的全部翻譯，*The Historical Novel, Writer and Critic* 的部分翻譯等。有些收錄於其中的文章迄今尙未有英譯本。

除了以上各書外，也有一些傳記資料及訪問錄被發表，茲舉幾本較重要的如後：

1. Fekete É. and Karadi É., eds. *György Lukács: His Life in Pictures and Documents* (Budapest, 1981)。此書完全用盧氏自己的話編成的傳記，有許多珍貴圖片。
2. Lukács, G. *Record of A Life: An Autobiographical Sketch*, trans. R. Livingstone (London: Verso, 1983)。此書為盧氏死前完成的自傳提綱及有關的對話錄。
《盧卡奇自傳》，杜章智編，李渚青等譯（北京：社會科學文獻出版社，1986）。除了包含英譯本的篇幅之外，此書還包括幾篇盧氏所寫的自傳性的文章及自評。
3. Pinkus T., ed. *Conversations with Lukács* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1975)。談話內容主要集中在晚期思想，特別是《社會存

在存有論》一書。

4. Lukács, *Selected Correspondence, 1902-1920: Dialogues with Weber, Simmel, Buber, Mannheim and Others*, eds. and trans. J. Marcus and Zoltán Tar (New York: Columbia University, 1986)。對了解盧氏的早期思想與活動頗有幫助。

二、論盧卡奇的著作

這類作品數量頗多，詳見 Lapointe F.H. *Georg Lukács and His Critics: An International Bibliography (1910-1982)* (Westport: Greenwood, 1983)。依此書，在1982年之前論盧卡奇的英文書已有二十四本，英文論文已有六百二十四篇。其他語文的數量也很多。在此，我只列一些我讀過的英文專著。

1. Arato A. and Breines P. *Young Lukács and the Origin of Western Marxism* (New York: Seabury Press, 1979)。
2. Bahr E. and R.G. Kunzer, *Georg Lukács* (New York: Frederick Ungar, 1972)。中譯本《喬治·盧卡契的思想》，見張伯霖等編譯《關於盧卡契哲學、美學思想論文選譯》（北京：中國社會科學出版社，1985，頁29-124）。
3. Bernstein, J.M. *The Philosophy of the Novel* (Univ. of Minnesota Press, 1984)。論《小說理論》。
4. Congdon, L. *Young Lukács* (Chapel Hill: The Univ. of N. Carolina Press, 1983)。對了解盧氏早期思想與活動的一部重要著作。
5. Feenberg, A. *Lukács, Marx and the Sources of Critical Theory*, (Totowa, N.J., 1981)。
6. Gluck, M. *Georg Lukács and His Generation, 1900-1918*, (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1985)。

7. Goldmann, L. *Lukács and Heidegger*, trans W.B. Boelhower (London: Routledge and Kegan Paul, 1977)。主要比較盧卡奇的《歷史與階級意識》及海德格的《存有與時間》，例如盧氏的「整體」與海氏的「存有」，盧氏的「物化」與海氏的「非真實性」。
8. Heller A. ed. *Lukács Reevaluated* (London: Basil Blackwell, 1983)。編者是盧卡奇的弟子，裏面的文章也都是盧氏弟子所寫。其中論及《社會存在的存有論》及晚期哲學的部分較有哲學意味。
9. Holzman M. *Lukács's Road to God* (Washington, 1985)。對了解盧氏早期作品有幫助。
10. Joos E. *Lukács's Last Autocriticism: The Ontology* (Atlantic Highlands, N.J., 1983)。據我所知，這是目前唯一一本論《社會存在的存有論》的英文書。書末附錄盧氏晚期一重要論文“The Ontological Foundation of Human Thinking and Action.”
11. Királyfalvi, B. *The Aesthetics of György Lukács* (Princeton Univ. Press, 1975)。介紹盧氏的美學思想雖很清楚，但不夠深入。引文採用匈牙利版本，減低了對讀者的功用。
12. Lichtheim, G. *Lukács* (London: Fontana, 1970)。作者雖為馬克思主義的著名史家，但此書顯然寫得草率，對了解盧氏思想的實質幫助不大。中譯本《盧卡奇》，王少軍等譯（北京：中國社會科學出版社，1989）。
13. Löwy M. *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism*, trans. P. Camiller (London: NLB, 1979)。此書作者為一法國社會學家，他強調「浪漫主義的反資本主義」是十九世紀末至二十世紀初許多德國知識分子的共同心態，也代表盧氏在加入共產黨之前的基本思想。末章對了解盧氏在史大林時代的思想與活動頗有幫助。作者證明盧氏並非真的完全支持史大林，但為了保存實力以待時機到來再為社會主義的理想

效力，盧氏的做法是避免與史大林正面衝突，把個人的尊嚴放在較次要的地位。重要的是如何在保存自己的生命的條件下繼續在社會主義的文化事業中提出貢獻。雖然作者未檢討批評盧氏的思想，但此著對了解盧氏早期思想與行動顯然是重要的。

14. Marcus J. *Georg Lukács and Thomas Mann* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987).
15. Marcus J and Tarr Z. eds. *Georg Lukács: Theory, Culture and Practice* (New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1989)。此書為盧氏誕生一百年(1885)在紐約所召開的國際會議中的論文選集。與會者包括 Michael Löwy, Lee Congdon, Ehrhard Bahr 等都是研究盧氏的專家，但文章素質參差不齊，而且不但仍缺乏對盧氏思想整體的評價，就是對盧氏晚期思想也缺乏較深入的探討。這也是一般學術會議常見的毛病。
16. Parkinson, G.H.R. *Georg Lukács* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977)。至目前為止，此是英語世界中最好的一本論盧卡奇之專書。「最好」的意思是介紹、闡釋盧氏思想最全面、最嚴謹、最清楚。但此書的缺點在述而不評，對於有些問題探討得不夠深入。
17. Parkinson, G.H.R.ed. *Georg Lukács: The Man, his Work and his Ideas* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1970)。一本重要的論文集，題目涉及哲學及文學批評。
18. Pike, D. *Lukács and Brecht* (Chapel Hill: The Univ. of North Carolina Press, 1985)。這不是本探討哲學觀念的作品，而是本嚴厲批判左派文人言行之作。
19. Rockmore, T. ed. *Lukács Today*, (Dordrecht, Holland, 1988).

除了以上的專書之外，還有些書有專章論及盧卡奇，雜誌上論及盧卡奇

的論文也有很多。茲選錄一些較有代表性的如下：

1. Jameson, F. *Marxism and Form* (Princeton Univ. Press, 1971), Ch. 3. 主要內容涉及《小說理論》、《歷史與階級意識》以及盧氏的寫實主義理論。
2. Kolakowski L. *Main Currents of Marxism* Vol. 3, trans. P.S. Falla (Oxford Univ. Press, 1987; 1st ed. 1978), Ch. VII. 作者對盧氏有嚴厲批評，認為盧氏背叛理性，與極權主義認同，替教條主義服務等。盧氏的美學也被指責為史大林文化政策提供理論辯護。這些批評有過火之處。為了平衡起見，讀者應參考二、⑬ Löwy 論盧卡奇在史大林時代以及盧卡奇的自傳。
3. de Man, P. *Blindness and Insight* (London: Methuen & Co., 1983; 2nd ed.), Ch. IV. 論《小說理論》。
4. Taylor, R. ed. *Aesthetics and Politics* (London: NLB, 1977; Verso, 1988 3rd Printing)。其中包括布萊希特與阿多諾對盧氏的批評以及盧氏對布洛赫的批評，對了解德國馬克思主義內部的論爭相當重要。
5. Roberts, J. *German Philosophy* (London, 1988)。
6. Johnson, P. *Marxist Aesthetics* (London: Routledge and Kegan Paul, 1984), Pt. 1.
7. Merleau-Ponty, M. *The Adventure of the Dialectic*, trans. J. Bien (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp. 30-58。主要討論盧卡奇的《歷史與階級意識》一書，篇名〈西方馬克思主義〉後來被學界廣泛使用。
8. New Left Review ed. *Western Marxism: A Critical Reader*, pp. 11-61. 論《歷史與階級意識》。
9. Hyppolite, J. *Studies on Marx and Hegel*, trans. J. O'Neil (New

York: Harper & Row, 1969), p. 70-90. 論盧卡奇的《青年黑格爾》。

10. 呂西安·戈德曼《馬克思主義和人文科學》(安徽文藝出版社, 1989), 頁211-24, 以「青年盧卡奇的思想」為篇名, 但實際上討論的是《心靈與形式》以及《歷史與階級意識》中與發生的結構主義 (genetic structuralism) 相關的思想。
11. Jay, M. *Marxism and Totality* (Berkeley: University of California Press, 1983), Ch. 2.
12. MacIntyre, A. "Marxist Mask and Romantic Face: Lukács on Thomas Mann," *Encounter* (April, 1965), 64-72。此文後來收錄於 MacIntyre A., *Against the Self-Image of the Age* (Notre Dame, 1978)。
13. Heller, A. "Lukács' Aesthetics," *New Hungarian Quarterly* (1966, Winter), pp. 84-94.
14. Arato, A., "Lukács' Theory of Reification," *Telos*, 1972 (No. 11).
15. Rieser, M. "Lukács's Criticism of German Philosophy," *Journal of Philosophy*, 1958 (LV), pp. 177-96。主要是《理性的毀滅》一書論及德國哲學部分的摘要, 但引文沒有用英譯本作根據。

三、其他著作

詳見各章所錄。

索引

- Adorno, Theodor 阿多諾, 22,
61, 182-3, 187, 191
aestheticism 唯美主義, 46, 249
aesthetics 美學, 200-1, 231-53
alienation 疏離, 3-6, 9, 17-8,
23, 51, 53, 64-70, 73, 82, 87,
92, 103-5, 110, 113, 150
allegory 寓言, 178, 180, 243,
245
Aristotle 亞里斯多德, 127, 129,
175, 236, 242, 246
Arnold, Matthew 阿諾德, 42
Auerbach, Erich 奧爾巴哈, 66,
85, 87
Balzac, Honoré de 巴爾扎克,
10, 23, 31-2, 46, 54, 74, 83-5,
100-1, 107, 119, 122, 130-2,
142, 147, 152-3, 161-2, 168
Balázs, Béla 巴拉茲, 16, 18-9,
31-2
Bartok, Béla 巴爾托克, 31
Beardsley, Monroe 畢士利, 139,
142
Beckett, Samuel 貝克特, 172,
176, 245
Bell, Clive 貝爾, 233
Benjamin, Walter 本雅明, 22,
179, 186
Bergson, Henri 柏格森, 5, 87,
192, 212
Bernstein, J.M. 伯恩斯坦, 61,
86
Bismarck, O. von 俾斯麥, 196,
205-7
Bloch, Ernst 布洛赫, 3, 23, 28
Bortstieber, Gertrud 葛楚德,
14, 20-2, 29, 57
Brecht, Bertolt 布萊希特, 135,
141, 248

Buber, Martin 布柏, 22
 Bukharin, Nikolai 布哈林, 11,
 89
 Burkhardt, Jacob 布克哈特, 155

Camus, Albert 卡繆, 55, 59
 catharsis 淨化, 246

Cervantes, M. de 塞萬提斯,
 64, 73

Chardin, Jean-Baptiste 夏丹,
 244, 251

Chekhov, Anton 契可夫, 245

Croce, Benedicto 克羅齊, 192,
 233, 235

Dante 但丁, 67

Danto, Arthwo 丹濤, 112, 117

Danton, Georges 丹東, 162-3

de Man, Paul, 86, 187

Descartes, René 笛卡兒, 107

Dessoir, Max 笛索爾, 19, 26, 61

Dewey, John 杜威, 233-4

Dialectics 辯證法, 90-102, 143,
 197, 201

Dickens, Charles 狄更斯, 162,
 165

Dilthey, Wilhelm 狄爾泰, 3, 22,
 54, 61, 189, 191-92, 198, 211-
 15, 221, 243, 252

Don Quixote 唐吉訶德, 62, 64,

73-4, 80, 84

Dostoevsky, Fyodor 杜斯妥也夫
 斯基, 17-9, 26, 63, 70, 81-3,
 171, 204

Engels, Friedrich 恩格斯, 9-10,
 89, 91, 93, 96, 98, 103, 113-4,
 125-7, 189, 213, 252

Eliot, T.S. 艾略特, 176-7

epic 史詩, 63, 65-7, 69-70, 74,
 76, 78, 81, 85, 149-50

Ernst, Paul 恩斯特, 40, 50

Euripides 尤里匹底斯, 47

fascism 法西斯主義, 10, 158,
 197, 219-22

Faulkner, William 福克納, 172,
 176

Feuerbach, Ludwig 202

fetishism of commodity 商品
 拜物教, 103, 110, 113, 121, 247

Fichte, Johann G. 費希特, 5,
 33, 82

Flaubert, Gustave 福樓拜, 73,
 77-80, 84, 88, 123, 156-7, 175

France, Anatole 法朗士, 158,
 163-5

French Revolution 法國大革命,
 149, 198, 209, 211

Freud, Sigmund 弗洛伊德, 5, 13

Fry, Roger 弗萊, 233

Gardiner, Patrick 嘉廸納, 193,
224

Gemeinschaft 共同體, 5, 21, 35,
46, 80, 102

George, Stefan 蓋歐格, 40

Gide, André 紀德, 39, 172

Goethe, Johann W. von 歌德,
42, 47, 54, 73, 80, 142, 154,
200, 243

Gorky, Maxim 高爾基, 159, 168

Goldmann, Lucien 戈德曼, 22,
36, 54-5

Grabenko, Jelena 葉蓮娜, 14,
18-20

great moment 偉大時刻, 50-3,
56-7, 82

Habsburg Monarchy 哈布斯堡
王朝, 5, 173

Harkness, Margaret 哈格奈斯,
125

Hauser, Arnold 豪塞, 22

Hebbel, Christian F. 黑伯爾, 6

Hegel, Georg W. 黑格爾, 61-2,
64-5, 69-70, 75, 85, 89, 91-2,
94-5, 107-8, 121, 126, 141, 151,
155, 169, 195, 197, 200-1, 203,
213, 223-4, 242-3

Hitler, Adolf 希特勒, 191, 197,
209, 217, 222-3

Heine, Heinrich 海涅, 152

Hugo, Victor 雨果, 158, 162-3,
165-6

Hume, David 休姆, 152

Ibsen, Henrik 易卜生, 3, 47-8,
52

Ingarden, Roman 殷佳頓, 139,
142

interaction 互動, 81, 99-100,
102, 110, 113, 120, 122, 130,
132, 146, 150, 160, 174

irony 反諷, 43, 71-3

irrationalism 非理性主義, 189-
230

James, William 詹姆士, 192, 212

Jameson, Fredric 詹姆森, 85,
260

Jaspers, Karl 雅斯培, 19, 23,
27-8, 36, 189, 191-92, 200, 207,
210, 214, 218-20, 226-7

Joyce, James 喬依斯, 192, 212

Kafka, Franz 卡夫卡, 157, 172,
174-5, 179-80, 184-7

Kant, Immanuel 康德, 23, 25,
68, 90, 107-8, 199-220, 222,

- 233, 248-9
Kassner, Rudolf 卡斯訥, 39
Kaufmann, Walter 考夫曼, 208,
210, 226-7, 229-31
Keats, John 濟慈, 247
Kolakowski, Leszek 柯拉考斯
基, 61, 94, 115, 191
Kun, Béla 庫恩, 8, 11, 18

Landler, Jeno 藍德勒, 8
Lask, Emil 拉斯克, 4
Lebensphilosophie 生命哲學, 22,
39, 212, 215
Lenin, Vladimir I. 列寧, 7-8,
20, 110, 120, 189, 196
Lessing, Gotthold 萊辛, 168-9,
246-7, 253
Levin, Harry 列文, 61
Liebermann, Max 利伯曼, 237
Lichtheim, George 李希特漢,
191-2, 224, 259
Lukács, Georg 盧卡奇, 1-262
〈布魯姆政綱〉8
《理性的毀滅》11, 13, 189-230,
255
《歷史與階級意識》9-10, 22,
69, 87, 89-117, 140, 255
《歷史小說》88, 131-3, 141,
143-70, 255
Marxism and Human Libera-

- tion* 142, 186
*The Meaning of Contemporary
Realism* 58, 123, 128, 133,
135, 140, 171-80, 186, 256
Solzhenitsyn 133, 136-7, 141,
256
《心靈與形式》4, 15-18, 30,
39-57
Studies in European Realism
124-5, 127-30, 140, 142, 256-7
《小說理論》4, 26, 45, 52, 61-
88, 150, 256
Writer and Critic 87, 95, 115-
6, 120-1, 123, 125, 128, 140,
256
《審美特性》13, 32, 139, 231-
53, 257
Record of A Life 3-5, 8-10,
20-4, 28-30, 33-7, 117
《現代戲劇發展史》3, 46-8, 58
〈論精神的貧困〉17-8, 26
〈論議會問題〉7

MacIntyre, Alasdair 230, 262
Mannheim, Karl 曼漢, 23, 89
Mann, Heinrich 海因利希·曼,
154
Mann, Thomas 湯馬斯·曼, 2,
5, 23, 28-30, 32, 41, 58-9, 61,
85, 134-5, 150, 158-9, 167, 225

Marcuse, Herbert 馬庫瑟, 22, 89, 181, 185, 187
Marx, Karl 馬克思, 1, 9, 69, 90, 93-5, 109-11, 113-4, 115-6, 122, 159, 187, 196, 208, 214, 232, 250, 254
Maeterlinck, Maurice 梅特林克, 245
Maupassant, Guy de 莫泊桑, 123, 155-6, 177
mediation, mediated 中介, 42, 99, 102, 132, 147, 159, 161
Merleau-Ponty, Maurice 馬勒龐蒂, 22, 36, 89, 114, 116, 261
modernism 現代主義, 49, 88, 97, 133, 157, 171-87, 245, 250
Montaigne, Michel de 蒙田, 206
Mosil, Robert 穆西爾, 170, 172-3
mysticism 神祕主義, 53, 73, 198
Nagy, Imre 納吉, 13, 34
Napolean, Bonaparte 拿破崙, 131, 147, 149, 155, 191-92, 195
Napolean, Louis B. 路易拿破崙, 77, 155, 199
narration 敘事, 124
naturalism 自然主義, 48, 54, 97, 122-3, 125, 133, 156-7, 159, 177, 245

Neo-Kantianism 新康德主義, 4, 39, 61, 212
Nietzsche, Friederich 尼采, 22, 204-12, 217, 220-1, 222-3, 230, 248
Novalis 諾瓦利士, 40, 45-6, 55, 67
origin of art, 53, 232-9, 249-50
Pascal, Blaise 巴斯卡, 41, 55, 68
Picasso, Pablo 畢加索, 250
Plato 柏拉圖, 43-4, 67, 236
Polanyi, Karl 卡爾普蘭儀, 14, 31
Polanyi, Michael 邁可普蘭儀, 14, 31
Popper, Leo 波頗, 14, 39, 260
Popper, Karl 巴柏, 220
problematic individual 問題的個人, 問題人物, 46, 70, 80, 85
Proust, Marcel 普魯斯特, 79, 172, 179
Racine, Jean 拉辛, 41, 55, 246
Rank, Otto 蘭克, 155
Rakosi, Mátyás 拉科西, 12
religious atheism 宗教的無神論, 180, 200, 203-4, 208, 210

- Révai, József 列瓦伊, 12
- Rickert, Heinrich 里克特, 4
- Rilke, Rainer M. 里爾克, 34
- Roberts, Julian 羅拔士, 220, 229
- Robespierre, Maximilien 羅伯斯比, 7, 162-3
- Rochefoucauld, Francois de La 羅齊夫考, 206
- romantic anti-capitalism, 45, 204, 226
- romanticism 浪漫主義, 45, 49, 53-5, 75-6, 81, 157
- Sartre, Jean Paul 沙特, 22, 89, 173, 222
- Schelling, Friedrich 謝林, 189, 191-2, 197-8, 201
- Schiller, Friederich 席勒, 23, 47, 54, 61-2, 64, 69, 85, 87, 127, 200-1
- Schopenhauer, Arthur 叔本華, 184, 198, 201, 208, 217
- Scott, Walter 史考特, 85, 119, 131-2, 142, 147-8, 160-2, 168
- Seider, Irma 伊爾瑪, 14-8, 56
- Shakespeare, William 莎士比亞, 64, 88, 150-2, 184, 246
- Scheler, Max 謝勒, 189, 198
- Shirer, William 夏伊勒, 222, 224
- Sholokhov, Mikhail A. 蕭洛霍夫, 159, 168
- Socrates 蘇格拉底, 43
- Simmel, Georg 西美爾, 3, 22-5, 28, 61, 189, 198
- Solzhenitsyn, Alexander 索忍尼辛, 133-4, 136-7, 141, 150
- Sophocles 沙弗克里斯, 47
- Spengler, Oswald 斯賓格勒, 189, 197-8
- Stalin, Joseph 史大林, 8, 10, 12, 111, 115, 137, 142, 159, 191, 248
- Steiner, George 史坦納, 220, 229
- Stendhal 斯湯達爾, 84, 154
- Sterne, Lawrence 史特恩, 40, 49-50
- Storm, Theodor 施篤姆, 40, 45-6, 51, 55-60
- stream of consciousness 意識流, 49, 77, 136, 178
- time 時間, 78-9, 218
- Tolstoy, Leo 托爾斯泰, 46, 53, 81-2, 119, 124, 128-9, 132-4, 142, 147, 174, 184
- totality 整體, 整體性, 65, 67, 69, 77, 80, 82, 87, 91-2, 94-7, 103, 105-6, 108-9, 120-2, 124, 131-3, 135-6, 150, 152-4, 156,

- 160, 173, 201-202, 246
- Toynbee, Arnold 湯恩比, 5
- Trotsky, Leon 托洛斯基, 8, 11
- typical character 典型人物,
120, 126, 132, 151, 180, 243-4
- typical circumstance 典型環境,
125-6, 132, 180, 243-4
- Voltaire 服爾泰, 209
- Weber, Max, 3, 22-7, 29, 36-7,
- 86, 101, 104, 194, 218
- Windelband, Wilhelm 文德爾
班, 4
- Wolfe, Thomas 吳爾夫, 173
- world view 世界觀, 18, 39, 41-
57, 172
- Zinoviev, Grigori 支諾維也夫,
9, 89
- Zola, Emile 左拉, 125, 155-6,
171, 177

盧卡奇及其文哲思想

80.12.1172

中華民國八十年十二月初版

定價：新臺幣250元

有著作權·翻印必究

Printed in R.O.C.

著 者 劉 昌 元
發 行人 劉 國 瑞

出版者：聯經出版事業公司
臺北市忠孝東路四段555號
電 話：3620137・6418661
郵政劃撥帳戶第0100559-3號

行政院新聞局出版事業登記證局版臺業字第0130號

ISBN 957-08-0724-5 (平裝)

H11

本書為第一本中文盧卡奇評介。全書論列盧卡奇的生平與思想，而側重其文學理論與文學批評，尤以其哲學與文學的交互影響融會為樞紐，包羅廣泛，盧卡奇龐大體系的重要層面，如世界觀、小說理論、對馬克思主義的解釋、對資本主義與現代主義文學的批判，以至他在哲學史及美學方面的創建，皆有提綱挈領、撮精抉要的呈現。各章並以簡評、反思或澄清作結，以助了解與評價。全書行文平易，觀點開放持衡，為關心盧卡奇其人其書及有關主題者所必讀。

NT \$250

ISBN 957-08-0724-5



9 789570 807240