

# 卢卡契文学论文集

〔二〕

中国社会科学院外国文学研究所  
外国文学研究资料丛刊编辑委员会编



中国社会科学出版社

卢卡契文学论文集

(二)

\*

中国社会科学出版社出版  
新华书店北京发行所发行  
六〇三印刷厂排版  
太阳宫印刷厂印刷

---

850×1168毫米 32开本 18<sup>7</sup>/<sub>8</sub>印张 452千字

1981年11月第1版 1981年11月第1次印刷

印数1—9,000册

统一书号：10190·054 定价：1.90元

## 外国文学研究资料丛刊 编辑说明

本丛刊主要编译世界各国古代、中世纪、近代和现代的重要文学资料，以供外国文学、文学理论的研究和教学等工作参考用。选材以有代表性、有重大影响或有较高学术价值者为主，兼收正面和反面材料。分辑出版，每辑有一个或几个中心。一般为资料汇编，个别也选收专著。

丛刊的内容包括以下各个方面：（1）马克思主义经典作家文艺思想研究资料，（2）文艺理论问题研究资料，（3）文学史上重要时期、重要流派或思潮研究资料，（4）现代、当代各国文学流派研究资料，（5）重要作家和批评家、重要作品研究资料，（6）其他。

## 目 次

现实主义辩(1938年) .....	( 1 )
《俄罗斯现实主义在世界文学中的地位》德文版	
第一版和第二版序(1946年) .....	( 34 )
《欧洲现实主义研究》英文版序(1948年) .....	( 42 )
俄国民主义文学批评的国际意义(1948年) .....	( 63 )
《俄罗斯现实主义在世界文学中的地位》德文版	
第三版序(1951年) .....	( 96 )
社会主义社会中的批判现实主义(1958年) .....	(102)
《农民》(1934年) .....	(159)
巴尔扎克——司汤达的批判者(1935年) .....	(190)
民族诗人海涅(1935年) .....	(214)
《幻灭》(1935年) .....	(244)
革命前俄国的人间喜剧(1936年) .....	(265)
托尔斯泰和现实主义的发展(1936年) .....	(308)
罗曼·罗兰的历史小说(1937年) .....	(403)
左拉诞生百年纪念(1940年) .....	(416)
陀思妥耶夫斯基(1943年) .....	(430)
托尔斯泰和西欧文学(1944年) .....	(449)
《鲍利斯·戈都诺夫》(1947年) .....	(474)
普希金在世界文学中的地位(1947年) .....	(491)

我们的歌德(1949年) .....(523)  
评《伊凡·杰尼索维奇的一天》(1964年).....(554)

## 附录

乔治·卢卡契生平年表 ..... 约翰娜·罗森堡编(576)

# 现实主义辩

(1938年)

当时,革命的资产阶级利用一切手段,包括利用文学的手段,为本阶级的事业进行了一场激烈的斗争。是什么东西使得骑士阶级的残余贻笑天下?是塞万提斯的《堂吉诃德》。在反对封建主义、反对贵族统治的斗争中,《堂吉诃德》曾是资产阶级手中最强大的武器。革命的无产阶级起码需要一个小小的塞万提斯(笑声),一个能够给予它同样一种武器的塞万提斯(笑声,掌声)。

——格·季米特洛夫

《在莫斯科作家之家反法西斯主义晚会上的讲话》

《发言》杂志关于表现主义的争论,给后来的参加者带来了一定的困难。很多人都为表现主义进行过激烈的辩护。然而,一到需要具体说出谁是典型的表现主义作家,即究竟谁有资格称得上是表现主义者的时候,意见竟如此大相径庭,以致连一个那怕是没有争议的名字都举不出来。人们有时甚至嘀咕——就在阅读那些激烈的辩护演说词的时候——究竟有没有过表现主义者。

在这里,因为我们并不是就具体作家进行评价,而是对文学发展中的一些原则问题进行辩论,所以这个问题的判定,对我们来说并不十分重要。毫无疑问,在文学史上,作为一种流派,表现主义是存在的,它有作家和批评家。下面我仅就几个原则性问题作一

些论述。

—

首先提一个小小的先决问题：这里牵涉到的是现代文学和古典文学(甚或古典主义)之间的对立吗？某些作家在把我的批评活动作为他们的攻击目标时，特别强调这一点。我认为，这个问题的提法根本是不正确的。在它的背后隐藏着要把现代艺术同某些文学流派的发展混为一谈；这些流派由瓦解中的自然主义和印象主义，经过表现主义而走向超现实主义。这些作家在谈论现代艺术的时候，上述流派演变代表统统成了现代艺术的代表。

我们暂且不想作什么判断。我们只是要问：把这种理论作为当代文学史的基础对吗？至少还有另外一种观点。文学的发展是极其复杂的，特别是在资本主义社会，尤其在资本主义危机时期。但大略说来，人们仍然可以把当代文学区分为三大类。当然，在个别作家的发展过程中，这些类别又经常是互相交错的。第一类是为现存制度辩护的文学，其中有些是公开反现实主义的，有些是假现实主义的，在这里我们不准备谈论它。第二类是由自然主义一直发展到超现实主义的所谓先锋派文学(关于真正的先锋派，后面再谈)。它的基本倾向是什么呢？这里我们暂且只说这么几句：其主要倾向是越来越露骨地远离现实主义，越来越有力地摧毁现实主义。第三类是这个时期重要的现实主义作家的文学。在多数情况下，这些作家坚持自己的文学主张；他们逆着文学发展的潮流，即逆着上述两股文学潮流而游泳。为了粗略地勾勒一下当代的现实主义文学，我只提一下高尔基、托马斯·曼、亨利希·曼和罗曼·罗兰的名字就够了。

在那些反对所谓古典作家的唯我独尊、为现代艺术的地位进行激烈辩护的讨论文章中，人们一次也没有提到我们现代文学中

的这些出类拔萃的大师。在那些现代“先锋派”文学史著作和先锋派文学评论中,这些大作家是不存在的。如果我没有记错的话,在恩斯特·布洛赫那本有趣的、思想和材料都丰富的著作《现代遗产》中,托马斯·曼的名字仅仅被提到过一次。作者谈了一下他的(以及瓦瑟曼的)“时髦的市民性”之后这个问题就算了结了。

由于有了这样一些观点,整个辩论便头足倒置了。现在已经到了把它重新颠倒过来、捍卫现代文学的精华、反对它的无知的诋毁者的时候了。争论的实质不在于古典文学反对现代文学的问题,而在于究竟哪些作家和哪些文艺流派在现代文学中代表着进步的问题;争论的焦点是现实主义。

## 二

恩斯特·布洛赫特别指责我在《表现主义的兴衰》一文中对这个流派的理论家们研究太多。如果我这一次还重复这一“错误”,并且把他对于现代文学的批评意见作为研究对象,他也许会原谅我的。因为我并不认为,对于各种艺术流派作一些理论性的诠释是不重要的,即使在注释过程中说出些理论上不正确的东西。正是在这种情况下,人们才会讲出一些平时煞费苦心加以掩饰的流派的“秘密”。因为同当时的皮卡德和品图斯相比,布洛赫完全是另外一种类型的理论家,所以我要较为深入地谈谈他的理论,这是理所当然的。

布洛赫把攻击的矛头指向我的“整体性”观点。(至于他在多大程度上正确地解释了我的看法,我且不加理会。问题不在于究竟是我有道理,还是他是否正确地理解了我的意思;而在于事情的本身。)在《适合于古典精神的未被分裂的客观现实主义》中,他看到了这一敌对的原则。按照布洛赫的说法,我“处处都是以互相紧密关联的现实为前提的。……至于那是否就是现实,还是个问



题。如果它是现实，那么表现主义所作的拆散和插补的尝试，同样，新近的间隔和剪接的尝试，便都成了空洞无物的游戏了。”

在这一互相联系的实际中，布洛赫只是看到了我思想中的古典唯心主义体系的残余，而他对自己的观点则作了如下描述：“也许一种真正的现实也是中断。因为卢卡契有一个客观主义的严密的现实概念，所以他在谈论表现主义时，反对任何一种分裂一个世界图象的艺术尝试（即使这一世界图象是资本主义的也罢）。因此他在那种旨在支解表面联系，试图在真空中发现新东西的艺术中只看到是主观主义的支解法；所以，他把支解的试验同崩溃的状态相提并论”。

在这里，出现了一种阐述现代艺术发展的严密的理论，它一直追溯到世界观。布洛赫完全说得对：在就这些问题进行根本的理论讨论时，“必须研究辩证唯物主义反映论的所有问题”。虽然我个人非常欢迎这样一场讨论，但这里不是地方。现在我们所要讨论的问题关键，是一个简单得多的问题：那就是资本主义体系、资产阶级社会的“紧密联系”，即“整体性”在它的经济和意识形态的统一中是否是客观的，不以人的意识为转移，在实际上组成了一个整体。马克思主义者之间（布洛赫在其最近的一本书中强调他接受了马克思主义）对此应该是没有什么争论的。马克思曾经指出：“任何社会的生产关系都组成一个整体”。在这里，我们必须强调“任何”这个词，因为布洛赫所争论的正是当代资本主义的这一“整体性”。看来，我们之间的对立，倒是直接的和形式上的，不是哲学方面的，而是在资本主义本身的经济和社会观点上的对立。当然，因为哲学是现实在思想上的反映，所以我们在哲学上也存在着严重的对立。

诚然，我们对所援引的马克思的话要历史地去理解，这就是说，经济整体性本身是会历史地发生某些变化的。然而，这些变化

主要表现于扩大和加强一切个别的经济现象之间的客观联系，即表现在“整体性”越来越扩展，其内容也越来越丰富。按照马克思的说法，资本主义的决定性历史进步作用，也正在于它建立了世界市场，使整个世界经济变成了一个客观上相互联系的整体。

原始经济只能产生一种表面看来是紧密的联系，人们不妨想象一下一个原始共产主义的村落或是一个中世纪初期的城镇。但是，这种“紧密性”正是建立在这样一个经济地区同其周围的环境、同人类社会的整个发展联系很少的基础之上的。相反，在资本主义社会中，经济的各种因素和各个部分却以前所未有的方式独立出来（人们只要想一下资本主义社会里贸易和货币的独立化。这种独立化甚至会发展到由于货币流通而导致货币危机）。这一经济体制的客观结构，使资本主义的外表显得“支离破碎”，它是由那些被客观必然所决定的独立形成的因素组成的。当然，它应该在生活于这一社会之中的人的意识中得到反映，也应该在作家和思想家的意识中得到反映。这些局部因素的独立化，固然是资本主义经济的一种客观事实，但它毕竟只是一个部分，是总进程中的一个因素。尽管各个部分客观上存在着必然的独立性，但它们的客观联系，它们的统一性、整体性恰恰在危机时期表现得最为明显。马克思在分析这些因素的这种必然独立的辩证关系时写道：“因为它们现在确实互为一体，所以属于一体的诸因素的独立性，只能作为破坏的过程，以暴力的形式表现出来。它们的统一性即异类的统一性正是在**危机**时期得到了证实。互为依存、互相补充的诸因素所表现的相互独立性，将为暴力所消灭。故危机显示了互相独立的诸因素的统一性。”<sup>①</sup>

这些就是资本主义社会联系的整体性的基本客观因素。每个

---

<sup>①</sup> 本文中凡未标明出处的马克思、恩格斯的引文，均系从作者原文译出。

马克思主义者都懂得，直接反映在人们头脑中的资本主义基本经济范畴总是颠倒的。在我们所说的这种情况下，它就意味着，直接生活于资本主义制度下的人们，在所谓的资本主义正常起作用的时期（即各种独立因素存在的阶段）经历和思考的，是一种统一性；在危机时期（实现了诸独立因素的统一）经历的则是“支离破碎”。由于资本主义体系的普遍危机，上述后一种经历在那些仅仅直接经历着资本主义各种现象的人们中的十分广泛的范围内会保持较长的时间。

### 三

所有这一切同文学又有什么关系呢？

对于否认文学同客观实际的关系的表现主义或超现实主义理论来说，这一切跟它们毫无关系。但是对于马克思主义的文学理论来说，却是关系很大。如果文艺确实是反映客观现实的一种特殊形式，那么它就特别需要按照现实的本来面貌来把握现实，而不局限于反映直接经历的现象。假若一个作家致力于如实地把握和描写真实的现实，就是说，假若他确实是一个现实主义作家，那么现实的客观整体性问题就起决定性的作用。至于作家在头脑中是如何形成现实的客观整体性的，那是无关紧要的。列宁一再强调整体性概念的实际意义，他指出：“为了确实认识一个对象，人们必须把握和研究它的一切方面，一切联系和‘媒介’。虽然我们永远不能完全做到这一点，但是全面的要求会使我们避免错误和僵化。”（着重号是我加的——卢卡契）

每个真正的现实主义作家的文学实践，都表明了客观的社会总联系的重要性和为掌握这种联系所必须的“全面性要求”。作品的深度，一个现实主义作家影响的广度和持久性，主要取决于他（在写作方面）在多大程度上明了他所描写的现象实际上表现的是

什么。关于著名作家同现实的关系的这种观点，根本不排除这样的认识(如布洛赫所说):社会现实的表面现象表现出四分五裂,并且相应地反映在人们的意识中。我过去一篇关于表现主义的文章的导语表明,关于现实概念的这一因素,我注意得多么不够。作为这篇文章的题词所援引的列宁的语录是这样开始的:“……非本质的、现象的、浮在表面上的东西往往要消失,它不象‘本质’那样靠得‘紧’,也不象‘本质’那样坐得‘牢’。”

但是,问题不仅在于承认总联系中这一因素的存在,而且还在于(特别是在今天)把这一因素作为总联系中的因素来看待。在思想上和感情上不把这一点夸张为唯一的现实。因此,问题在于认识现象和本质之间的真正的辩证统一,这就是说,问题在于对“表面”现象在艺术上进行形象的、身临其境的描写,描写要形象地、不外加评论地展现出所描写的生活范围中的本质和现象之间的联系。我们强调本质和现象之间的联系的形象化特点,因为同布洛赫相反,我们并不把那些政治上站在左派立场的超现实主义作家所喜爱的拼凑法看作是这一问题的艺术解决办法,他们的作法就是把这一些信条随便置入与信条毫无内在联系的现实碎块中去。

人们不妨把托马斯·曼的“时髦的市民性”同乔哀斯的超现实主义作一比较。在这两位作家的主人公的意识中,形象地表现了那种破碎性、那种间断性,那种戛然而止和“空空如也”。布洛赫十分正确地认为,这一切对于帝国主义时期很多人的思想状态说来是很典型的。布洛赫的错误仅仅在于,他把这种思想状态直接地、毫无保留地同现实本身等同起来,把在思想上出现的完全被歪曲的图象同事实本身等同起来,而不去把这幅图象同现实加以比较,从而具体地揭示这幅被歪曲的图象的本质、原因和“媒介”。

通过这种方式,布洛赫在理论上做了表现主义作家和超现实

主义作家在艺术上所做的事情。现在让我们看一看乔哀斯的表现手法吧。为了不让他的形象由于我的否定态度而在读者眼中受到歪曲,我愿援引布洛赫自己对他的说法:“……一张没有自我的嘴巴在激流之中,甚至在激流之下,吸吮着他,催眠着他,把他暴露在光天化日之下。语言也这样完全陷入堕落,它不成熟,未经组织,更谈不上标准,而只是坦露和混乱。那是常人在疲倦时,在谈话之余或者在梦呓时,在晕头转向时所说的话,胡言乱语,文字游戏:这里是无拘无束,信口开河。文字失去了其固有的功能,变得莫名其妙。语言时而象一条被切成一截截的蛆虫,时而象变幻莫测的神奇画片,时而又象舞台上的梁格装置悬吊在情节之中。”

这是描写,再看最后的评价:“它既是一只空瘪的胡桃,又是一起闻所未闻的大拍卖:既是破烂纸片的任意堆砌、猴子呱呱唧唧、鳗鱼缠绕成团、毫无内容的断片,又是在吵吵嚷嚷之中建立烦琐哲学的企图。……因无家可归而在高、宽、深、横等方面乱闯,千万条道路中却没有道路,千万个目的中却没有目的。如今,利用拼凑的方法可以干出许多事情。从前是有思想才容易相邻而居,而现在连事实也可以如此,至少在洪水泛滥区域和从虚空中幻想出的原始森林中可以如此。”

我们之所以不得不援引这样一段冗长的话,是因为在布洛赫对表现主义的历史评价中,超现实主义的拼凑法起着一种十分重要的、甚至是决定性的作用。在他这本书的前一个地方,象所有表现主义的辩护士们一样,他们把表现主义的表面的和真正的代表加以区别。据布洛赫看法,真正的表现主义还要继续努力下去。他说:“然而在今天,任何一个伟大的天才都有表现主义的渊源,至少在色彩的极度斑驳,情绪的极度激烈方面受其影响。所谓的超现实主义作家就是最后的表现主义作家,他们虽然只是一小群,但是先锋派又是在他们之中,超现实主义的恰当表达——剪接拼

合。……它是以崩溃的氛围和停顿来描写所经历的现实的混乱的。”读者在这里看的非常清楚，表现主义的辩护士布洛赫是在把什么东西当作我们时代的文艺发展的路线，他是如何把这一时期所有重要的现实主义作家毫不客气地排斥在文学之外的。在这里，我把托马斯·曼作为反例证，他是会原谅我的。人们可以想一想托尼奥·克略格尔<sup>①</sup>或者克里斯蒂安·布登勃洛克<sup>②</sup>或者是《魔山》<sup>③</sup>里的主要人物。人们还可以设想一下：按照布洛赫所要求的那样，如果纯粹依据这些人物的意识去刻画他们，而不是相反地放在不依附于他们的现实中去刻画他们的话，那会是什么样。显而易见，在这种情况下，他们的意识会是直接的，他们的思想会以一种不亚于乔哀斯的主人公的“表面破裂”方式而完善起来。人们可以象在乔哀斯的主人公那里一样在他们那里找到许多空室。人们不会认为这些作品是在那次危机之前产生的。客观危机，在克里斯蒂安·布登勃洛克那里比在乔哀斯的主人公那里所引起的精神破裂可能更为深刻。《魔山》是与表现主义同时期的作品<sup>④</sup>，如果托马斯·曼在塑造书中人物时，停留在这一步：直接取来，摄制下来，然后把各种思想和经历的片断加以拼排，那么他也会象布洛赫所崇拜的乔哀斯所干的那样，轻而易举地创造出一幅同样“艺术上进步”的画卷。

为什么托马斯·曼对于这样一些现代题材在艺术上仍然那样“因循守旧”，“墨守成规”呢？为什么他不去充当“先锋派”呢？这正是因为他是一个真正的现实主义作家。在这种情况下，这一点的意义尤其重大：作为一个创作艺术家，他很清楚，克里斯蒂安·布登

---

① 托马斯·曼的中篇小说《托尼奥·克略格尔》里的主人公。

② 托马斯·曼的长篇小说《布登勃洛克一家》里的一个人物。

③ 托马斯·曼的长篇小说。

④ 《魔山》写于1912—1924年，表现主义的流行也在1910—1925年之间。

勃洛克、托尼奥·克略格尔、汉斯·卡斯特罗普<sup>①</sup>，赛特姆布里尼或者纳弗塔是何许人也。他无需从抽象的科学的的社会分析的意义上去了解：如若不然，他就会象先前的巴尔扎克、狄更斯或列夫·托尔斯泰一样误入歧途——作为一个创造性的现实主义作家，他是知道这一点的。他懂得，思维和感觉是如何从社会存在中产生出来的，经历和情感是怎样成为现实这一综合体的组成部分的。作为现实主义作家，他写出了这一部分在生活的综合体中属于那个部位，它从社会生活的什么地方产生，它的趋向如何，等等。

因此托马斯·曼不仅把托尼奥·克略格尔称为“迷误的公民”，而且形象地表现出他如何是和为何是一个“迷误的公民”，尽管他同资产阶级有着直接的矛盾，尽管在资产阶级生活中他已流离失所，尽管他被排斥于公民生活之外，甚至正因如此，托马斯·曼在这样做的时候，他不仅在创作上，而且在对社会发展的理解上，远远超过了那些“极端激进派”。那些人自以为，他们的反资产阶级的情绪，他们摒弃（往往只是美学上的）小资产阶级的苟且，他们藐视包绒家具以及建筑上的冒牌文艺复兴，就能在客观上使他们成为资本主义社会的不可调和的敌人了。

#### 四

在帝国主义时期，从自然主义到超现实主义的走马灯式的现代文学流派，其共同之点是：这些流派把握现实，正如现实向作家及其作品中的人物所直接展现的那样。这种直接的展现形式，在社会发展的过程中是变换的。变换既有客观的，也有主观的，这要看我们已经描述的资本主义现实的客观展现形式是如何变换的，要看阶级间的变动和阶级斗争是如何引起对这个表面的不同反映

---

<sup>①</sup> 《魔山》中的主人公。

的。这种变换首先决定了不同流派的迅速更迭和激烈斗争。然而在思想上和感情上,这些作家仍然停留在他们的直觉上,而不去发掘本质,也就是说,不去发掘他们的经历同社会现实生活之间的真正联系,发掘被掩盖了的引起这些经历的客观原因,以及把这些经历同社会客观现实联系起来的媒介。相反,他们却正是从这种直觉出发(或多或少是自觉的),自发地确立了自己的艺术风格。

所有现代流派同这一时期仅存的旧的文学和文学理论遗产之间的对立,同时突出地表现在对一种批评之专横的激烈抗议上:这些五花八门的流派的代表们,称这种批评是所谓“禁止”他们“想怎么写就怎么写”。但是他们却没有看到在自发性的、局限于直觉的基础上,他们是永远达不到真正的自由的,永远达不到从帝国主义时期的反动偏见(并且不仅仅在艺术领域)中解放出来的自由的。因为帝国主义的资本主义,其自发的发展,正是在不断地产生着和再产生着越来越强烈的反动偏见(更不用说帝国主义的资产阶级有意识地鼓励这种再生产过程)。为了在自己的经历中找出帝国主义环境的反动影响,并且批判地摆脱它,人们就需要进行一番艰苦的劳动,摆脱和克服直觉性,把所有主观经历(无论是经历的内容还是经历的形式)用社会现实加以衡量和比较,就需要对现实进行比较深入的研究。我们时代的一些著名的现实主义作家,都曾不断地在艺术上、世界观上和政治上进行过这样一番艰苦的劳动,而且今天也还在这样做。人们只要想一想罗曼·罗兰、托马斯·曼和亨利希·曼的发展过程就可以了。尽管他们的发展从各种角度来看都各不相同,而这一点却是共同的。

在我们指出不同的现代流派停留在直觉水平上的时候,我们并不想以此来否定从自然主义到超现实主义的严肃的作家们在艺术上的劳动。他们从自己的经历中,也确实创造了一种风格,一种前后一贯的、常常是富有艺术魅力的有趣的表达方式。然而,如果



人们看一下他们这方面的全部劳动同社会现实的关系的话，那么就会发现无论在世界观方面还是在艺术方面，它都没有超出直觉的水平。

正因为如此，所以这里所形成的艺术表现是抽象的和单调的。（至于伴随某一流派的美学理论是主张还是反对艺术上的“抽象”，则是完全无关紧要的。况且自从表现主义产生以来，这种抽象在理论上强调得越来越厉害。）也许有的读者会认为，在我们的论述中存在着一个矛盾：似乎直觉与抽象完全是互相排斥的。然而，辩证方法最伟大的思想成就之一就在于（黑格尔就已如此），它揭示了直觉与抽象之间的内在依存关系，论证了在直觉的基础上形成的只能是抽象的思想。

在这方面，马克思把头脚倒置的黑格尔哲学重新颠倒过来了。在分析经济联系时，他一再具体地论证了，直觉与抽象之间的依存关系是如何在反映经济事实时表现出来的。在这里，我们只能局限于用下面这样一个例证来加以十分简单的指示性的说明。马克思指出，货币流通及其代表（货币交易资本）之间的联系，表明了一切媒介的消失。如果人们只看表面上脱离总过程的现象，那么这种联系就出现一种纯粹没有思想的完全偶像化的抽象形态：“钱能生钱”。然而正因为如此，所以那些停留在资本主义表面现象的直觉上的庸俗经济学家们，感到在这个偶像化抽象的世界里证实了自己的直觉，在这里他们感到如鱼得水，并且激烈地反对马克思主义批评的“专横”，这种“专横”要求经济学家考虑社会再生产的总进程。马克思在谈及亚当·缪勒时指出：“在这里和在其它地方一样，他们的深刻意义只在于他们看见了表面的尘埃，并且骄横地把这种尘埃说成是什么奥秘和重要的东西。”出于这种考虑，<sup>3</sup>我在我以前的一篇文章中把表现主义称作为“抽掉现实的抽象”（Wegabstrahieren von der Wirklichkeit）。