

人民文学出版社



萨特  
代表作

Les chefs-d'œuvre de  
Jean-Paul Sartre

什么

*Qu'est-ce  
que la littérature ?*

是文学？

[法] 让-保尔·萨特——著  
施康强——译



*J. P. Sartre*

萨特  
代表作

Les chefs-d'œuvre de  
Jean-Paul Sartre

# 什么 是文学？

qu'est-ce  
que la littérature ?

[法] 让-保尔·萨特 —— 著

施康强 —— 译



著作权合同登记号 图字 01-2012-4762

Jean-Paul Sartre

Qu'est-ce que la littérature? © Editions Gallimard, Paris, 1948  
et 1964

L'existentialisme est un humanisme présentation et notes par Ar-  
lette Elkaim-Sartre © Editions Gallimard, Paris, 1996

Simplified Chinese translation copyright © People's Literature  
Publishing House 2018

All rights reserved

### 图书在版编目(CIP)数据

什么是文学? / (法)让-保尔·萨特著;施康强译. —北京:人民  
文学出版社, 2018

(萨特代表作)

ISBN 978-7-02-013887-6

I. ①什… II. ①让…②施… III. ①文学理论—文集 IV. ①I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 042530 号

责任编辑 黄凌霞

装帧设计 刘远

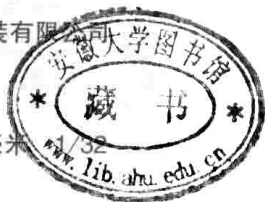
责任印制 徐冉

出版发行 人民文学出版社  
社址 北京市朝内大街 166 号  
邮政编码 100705  
网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 三河市鑫金马印装有限  
经 销 全国新华书店等

字 数 109 千字  
开 本 850 毫米×1168 毫米  
印 张 5.875 插页 2  
印 数 1—8000  
版 次 2018 年 11 月北京第 1 版  
印 次 2018 年 11 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-013887-6  
定 价 32.00 元



如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:010-65233595

## 目 录

什么是文学？ / 001

存在主义是一种人道主义 / 153

# 什么是文学？\*

施康强 译

---

\* 本文最初发表在一九四七年的《现代》杂志上,后来出单行本,并收入《处境种种》第二集。

一个年轻的笨蛋写道：“既然你想介入，你为什么不去加入共产党？”一位经常介入，更经常脱身，但又忘了这回事的大作家对我说：“最坏的艺术家是介入程度最深的：请看苏联画家便知分晓。”一位老批评家悄悄地抱怨：“你想杀害文学；你的杂志肆无忌惮地表示对文学的蔑视。”一个见识浅薄的人称我专横独行，这对他来说显然是最厉害的辱骂；一位作者好不容易从一次大战活到另一次大战，他的名字有时还能在老人心中唤起惆怅的回忆，他责怪我不关心千秋万载的令名：谢天谢地，他认识许多正人君子以此为主要希望。一个蹩脚美国记者认为，我错在从来不读柏格森、弗洛伊德；至于那位不介入世务的福楼拜，似乎他成了我的心病，狡狴之徒眨巴眼睛说：“还有诗歌呢？还有绘画呢？音乐呢？莫非你要它们也介入？”好斗之士问道：“指的是什么？是介入文学？这就是从前的社会主义现实主义，要不就是民粹主义的复兴，不过比从前更咄咄逼人。”

真是蠢话连篇！这是因为人们读得太快，囫囵吞枣，还没弄懂就作出判断。所以我们需要从头开始。这对任何人都不好玩，对你和对我一样。但是必须把钉子钉死。既然批评家们用文学的名义谴责我，却又从来不说他们心目中的文学是什么东西，对他们最好的回答是不带偏见地审查写作艺术。什么是写作？人们为什么写作？为谁？事实上，似乎谁也没有对自己提出这些问题。

## 一 什么是写作？

不，我们不想让绘画、雕塑和音乐“也介入”，至少不以同样的方式介入。再说我们为什么要这样做呢？过去时代的一位作家发表了有关他自己的职业的意见时，难道有人立即要求他把这一见解应用于其他艺术吗？但是今天的漂亮做法是用音乐家或文学家的行话来“谈论绘画”，或者用画家的行话来“谈论文学”，好像归根结底只有一种艺术，像斯宾诺莎<sup>①</sup>的实体完整反映在它的任何一个属性里一样，艺术可以一视同仁用这种或那种语言来表达。人们无疑可以在任何艺术语汇的起源找到一个未经区分的选择，到后来环境、教育和与世界的接触才使这个选择取得各种特殊形式。同一个时代的艺术无疑是相互影响的，而且受到同样的社会因素的制约。但是若有人要表明某一文学理

---

<sup>①</sup> 斯宾诺莎(1632—1677)，荷兰哲学家。



论因其不适用于音乐因而就是荒谬的,他们首先应该证明各种艺术是平行的。偏偏并不存在这种平行性。这里和其他地方一样,不仅是形式,还有质地也造成差别;用颜色和声音工作是一回事,用文字来表达是另一回事。音符、色彩、形式不是符号,它们不引向它们自身之外的东西。当然,绝对不可能把它们严格还原为它们自身,比如纯粹声音的观念乃是抽象的结果:梅劳-庞蒂在《感知的现象学》里已指出,最洗练的品质或感觉也没有不带意义的,但是附在它们身上的那个小小的意义,不管是轻盈的快乐还是淡淡的哀愁,都是它们内在的,或者像一片热雾在它们周围颤动;这个意义就是颜色或者声音。谁能把苹果绿色从它带酸味的快乐中区别出来呢?“苹果绿色带酸味的快乐”这种说法本身是不是已经显得啰唆?有绿色,有红色,如此而已;它们都是物,它们由于它们自身而存在。当然人们可以约定俗成赋予它们以符号的价值。花卉语言就是这样被应用的。但是,如果我同意说白玫瑰对我表示的意义是“忠贞不渝”,这是因为我已停止把它们看做玫瑰:我的目光穿过它们,指向它们之外的那个抽象的属性;我忘了它们,我不去注意它们似烟如雾的茂密盛开,也不理会它们滞留不散的甜香;我甚至没有感到它们。这就是说我没有像艺术家那样行事。对于艺术家来说,颜色、花束、匙子磕碰托盘的叮当声,都是最高程度上的物;他停下来打量声音或形式的性质,他流连再三,满心喜悦;他要把这个颜色一客体搬到画布上去,他让它受到的惟一改变是把它变成想象的客

体。所以他距离把颜色和声音看成一种语言〔1〕的人最远。这一适用于艺术创作诸要素的原理同样适用于各要素的组合：画家无意在画布上描下一些符号，他要创造〔2〕一件物；如果他把红色、黄色和绿色放在一起，这并不成为这些颜色的集合具有一个可以确定的意义，即它们指名道姓引向另一个客体的理由。这一颜色集合无疑也有一个灵魂附体；既然画家必须有动机，即便是隐蔽的动机，才去选用黄色而不是紫罗兰色，那么人们可以持论说这样创造出来的客体反映了画家最深藏不露的倾向。不过这些被创造的客体从来不像语言或面部表情那样表达他的愤怒、忧虑或快乐；它们倒是浸透了这些情绪；这些色彩本身已经具有某种类似意义的东西，画家的激动心情注入这些色彩后便变得模糊、不分明；谁也无法在色彩中把它们完全辨认出来。各各他<sup>①</sup>上空中那一道黄色的裂痕，丁托列托<sup>②</sup>选用它不是为了表示忧虑，也不是为了激起忧虑；它本身就是忧虑，同时也是黄色的天空。不是满布忧虑的天空，也不是带忧虑情绪的天空；它整个儿就是物化了的忧虑，它在变成天上一道黄色裂痕的同时又被万物特有的属性，它们的不容渗透性，它们的延伸性、盲目的恒久性、外在性以及它们与其他物保持的无穷联系所淹没，掩埋；也就是说它再也不能被辨认，它好像是一个巨大但又徒劳的努力，始终虚悬在天空和大

---

① 各各他(Golgotha)，耶稣受难之处，又名髑髅地。

② 丁托列托(1518—1594)，威尼斯画家。萨特著有未完成的《丁托列托传》。

地的半途,无从表达它们的本性禁止它们表达的内容。同样地,一个旋律的意义——如果人们在这里还能谈论意义——离开旋律本身也就荡然无存了。相反人们可以用多种方式完满地表达相同的观念。你尽可说这个旋律是欢乐的或阴郁的,不管你关于它说了些什么,它总是或过之或不及。这倒不是因为艺术家的感情更丰富,更多变化,而是因为他的感情虽然可能是他发明这个音乐主题的起因,但感情在与音符结合的同时改变了本质,产生渐变。一个痛苦的喊声是引起这个喊声的痛苦的符号。但是一曲痛苦的歌既是它本身,也是它本身以外别的东西。或者用存在主义的语汇来说,这一痛苦不复是无定性的存在,它已取得本质<sup>①</sup>。但是你会说,假如画家画的是房屋呢?他是在画房屋,就是说他在画布上创造一所想象的房屋,而不是一个房屋的符号。这样出现的房屋保留了真实的房屋的全部暧昧性。作家可以引导你;如果他描写一所陋屋,他可以让你从中看到社会不公正的象征,激发你的想象。画家沉默不语:他为你展示一所陋屋,如此而已;你有自由爱在这里看到什么就是什么。这个阁楼绝对不会成为贫困的象征;为了成为象征,它必须是个符号,然而它却是物。笨画家寻找典型,他画典型的阿拉伯人、儿童、妇女;好画家知道现实世界

---

① 存在主义哲学以人的存在与物的存在相对照。人没有事先规定的本质,他是自由的,通过一系列选择实现其本质。相反,物有既定的本质。参照下文,这句话的意思似乎是说:乐曲与画一样是物,所以已取得本质(定性)。

里和画布上都不存在典型的阿拉伯人或典型的无产者；他为你提供一个人——某一个工人。关于一个工人我们能想到什么呢？想到无数相互矛盾的事情。所有的思想，所有的感情都在那里，浑然一体黏合在画布上；由你去进行选择。有几位灵魂高尚的艺术家偶尔想感动我们；他们画了在雪地上排长队等待雇主的工人，失业者消瘦的脸，还有战场。但是他们并不比画《浪子》的格勒兹<sup>①</sup>更打动我们。《格尔尼卡的屠杀》<sup>②</sup>诚然是杰作，但是有人相信它曾为西班牙共和国的事业赢得哪怕只是一个人的支持吗？然而确实有某种东西被说出来了，人们不可能完全听到这个东西，因为需要无量数的词才能表达它。毕加索画的细高个子意大利喜剧丑角老有一种暧昧、永恒的神情，他们身上附着一个猜不透的意思，而这个意思是与他们瘦削、前倾的身材和他们穿的洗褪了颜色的紧身百衲衣分不开的；他们是一种化成血肉之躯的激情，肉体像吸墨纸吸收墨水一样吸收这一激情，使它变得无法辨认，迷失方向，成为某种对它自己也是陌生的东西被肢解在宇宙四隅却又无处不在。我不怀疑仁慈或者愤怒可以产生别的客体，但是这两种感情同样会陷入它们产生的客体之中不能自拔，它们将失去自己的名称，只剩下一些幽魂附体的物。人们不可能画出意义，人们不可能把意义谱成音乐；既然如此，谁还敢要求画家和音

---

① 格勒兹(1725—1805)，法国风俗画家。

② 毕加索的名画。格尔尼卡是西班牙北部一小城，一九三七年西班牙内战期间惨遭支持佛朗哥的德国空军的轰炸。

乐家也介入呢？

相反，作家是与意义打交道的。还需要区分：散文是符号的王国，而诗歌却是站在绘画、雕塑、音乐这一边的。人们指责我厌恶诗歌：证据是《现代》杂志很少发表诗作。其实相反，这正是我们喜爱诗歌的证据。谓予不信，只要看一下当代诗歌作品就能明白。于是批评家们得意洋洋地说：“至少，你甚至不能想象让诗歌也介入。”确实如此。但是我为什么要让诗歌也介入呢？难道因为诗歌与散文都使用文字？可是诗歌使用文字的方式与散文不同；甚至诗歌根本不是使用文字；我想倒不如说它为文字服务。诗人是拒绝利用语言的人。因为寻求真理是在被当做某种工具的语言内部并且通过这个工具完成的，所以不应该想象诗人们以发现并阐述真理为目的。他们也不会想到去给世界命名，事实上他们没有叫出任何东西的名字，因为命名永远意味着名字为被命名的客体作出牺牲，或者用黑格尔的说法，名字面对有本质性的物显示了自身的非本质性。诗人们不说话；他们也不是闭口不语：这是另一个问题。人们说诗人们想通过匪夷所思的组合摧毁语言，这样说是错的；因为如果诗人们果真这样做，他们必定事先已经被投入功利语言的天地，企图通过一些奇特的、小巧的词组，如把“马”和“黄油”组合成“黄油马”〔3〕，从这一天地中取出他们需要的词。且不说这项事业要求无限长的时间，我们也不能设想人们可以同时既处在功利计划的层面上，把词看成一些工具，同时又冥思苦想怎样除掉词的工具性。事实上，诗人

一了百了地从语言—工具脱身而出；他一劳永逸地选择了诗的态度，即把词看做物，而不是符号。因为符号具有模棱两可性，人们既可以自由自在地像穿过玻璃一样穿过它去追逐它所指的物，也可以把目光转向符号的事实，把它看做物，说话的人越过了词，他靠近物体；诗人没有达到词。对于前者，词是为他效劳的仆人；对于后者，词还没有被驯化。对于说话的人，词是有用的规定，是逐渐磨损的工具，一旦不能继续使用就该把它们扔掉；对于诗人，词是自然的物，它们像树木和青草一样在大地上自然地生长。

不过，即便诗流连于词，犹如画家之于色彩，音乐家之于音符，这并不意味着词对于诗人而言失去了任何意义；事实上只有意义才能赋予词以语言一致性；没有了意义，词就会变成声音或笔画，四处飘散。只不过意义也变成自然而然的东西了；它不再是人类的超越性始终瞄准但永远达不到的目的；它成了每个词的属性，类似脸部的表情，声音和色彩的或喜或忧的微小意思。意义浇铸在词里，被词的音响或外观吸收了，变厚、变质，它也成为物，与物一样不是被创造出来的，与物同寿；对于诗人来说，语言是外部世界的一种结构。说话的人位于语言内部，他受到词语的包围；词语是他的感官的延长，是他的螯，他的触角，他的眼镜；他从内部操纵词语，他像感知自己的身体一样感知它们，他被语言的实体包围，但他几乎意识不到这一影响遍及世界的语言实体的存在。诗人处在语言外部，他从反面看词语，好像他不是人类一分子，而是他向人类走去，首先遇到语言犹如

路障碍在他面前似的。他不是首先通过事物的名称来认识物,而是首先与物有一种沉默的接触,然后转向对他来说本是另一种物的词语,触摸它们,试探它们,他在它们身上发现一种洁净的、小小的亮光,以及与大地、天空、水域和所有造物的特殊亲和力,他不屑把词语当做指示世界某一面貌的符号来使用,而是在词里头看到世界某一面貌的形象。他因其与柳树或榛树相像而选用的语言形象未必就是我们用来称呼这些客体的名词本身。由于诗人已经位于语言外部,词语对他来说就不是使他脱离自身,把他抛向万物中间的指示器。他把它们看做捕捉躲闪不定的现实的陷阱;总之,全部语言对于诗人来说是世界的镜子。于是乎词的内部结构就产生重要的变化。词的发音,它的长度,它以开音节或闭音节结尾,它的视觉形态合在一起为诗人组成一张有血有肉的脸,这张脸与其说是表达意义,不如说它表现意义。反过来,由于意义被实现了,词的物质面貌就反映在意义上,于是意义作为语言实体的形象发挥作用。它也作为语言实体的符号起作用,因为它已失去了自己的优越地位,而且,既然词语与物一样不是被创造出来的东西,诗人不去决定究竟是物为词语而存在,还是词语为物而存在。于是在词与所指的物之间建立起一种双重的相互关系,彼此既神奇地相似,又是能指和所指关系。由于诗人不是利用词语,他不在同一词的各种含义之间进行选择,每一含义对他来说不具备独立的功能,而是好像一项物质属性委身与他,在他眼皮底下与其他含义融为一体。于是,只因为他采取

了诗意的态度，他就在每个词身上实现了毕加索梦想的变化：毕加索曾想造出这样一种火柴盒，它整个儿就是一只蝙蝠，却又始终是火柴盒。佛罗伦萨是城市、花和女人<sup>①</sup>，它同时是城市一花，城市一女人和少女一花。于是乎出现这个奇怪的客体，它兼有河流的液态与黄金的浅黄褐色的柔情蜜意，并且不失体统地献出自身，通过袅袅不绝的哑音 e 无穷尽地扩展它扩满矜持的华贵风度。此外还要加上传记起到的狡诈作用。对我来说，佛罗伦萨也是某个女人，一个在我童年时代演无声片的美国女演员。关于她我什么都忘了，只记得她身材颇长如舞会上戴的长手套，总是面有倦色，身为有夫之妇总是守身如玉却又始终不被理解，只记得我当时爱着她，她名叫佛罗伦萨。因为词语使散文作家与自己分离，把他投向世界的中心，而对于诗人它却如同一面镜子映出他自身的形象。因此莱里斯<sup>②</sup>才同时着手去做两件事。一方面，他在《难词词典》中努力给某些词下一个诗的定义，就是说这一定义本身应是语言的声音外壳及其灵魂的相互关系的综合，另一方面他又在一部尚未问世的著作中，在几个对他来说特别富于感情色彩的词的指引下，去寻找逝去的时间。所以诗意的词是一个微型宇宙。二十世纪初发生的语言危机是诗的危机。不管什么是促成这一危机的社会与历史因素，它表现为作家面对词严重丧失自己

---

① 佛罗伦萨在意大利语是“花城”的意思，也用作女名。

② 莱里斯(1901—?)，法国作家。



的个性。他不再知道如何使用词；用柏格森那句有名的话来说，他对词只认出一半。于是他怀着一种古怪的感情去接近词，结果却卓有成效。词不再属于他，它们不再就是他，但是这些陌生的镜子反映着天空、大地和他本人的生命；最后词变成物本身，或者说得更准确一些，变成物的黑色核心。当诗人把好几个这一类的微型宇宙连在一起的时候，他做的事情等于画家把颜色集合在画布上；人们以为他在造一个句子，但这仅仅是表象：其实他在创造一个客体。词—客体通过神奇的相亲或相斥关系组合起来，与色彩和声音一样，它们相互吸引，相互排斥，它们燃烧起来，于是它们的集合就组成真正的诗的单位，即句子—客体。常见的情况是，诗人先在头脑里产生句子的模式，词儿跟着就来了。不过这一模式与人们通常所谓的语言模式毫无共同之处：它不主持建造一个意义；倒不如说它与毕加索的创造计划相近：毕加索在拿起画笔之前，先在空间中设想好这个将变成一个江湖艺人或者意大利喜剧丑角的物。

逃啊，逃到那里，我感到鸟已经醉了，  
而我的心啊听到水手的歌声。

这个“而”犹如磐石矗立在句子边缘，它并没有把下一句诗与上一句诗联结起来。它使这句诗染上某种审慎的色彩，带上一种浸润全句的矜持态度。同样地，有些诗篇一开头就是“于是”。这个连接词不再标志有待进行的某一操作：它渗入整段诗，赋予这段诗以一套组曲的绝对性质。对