

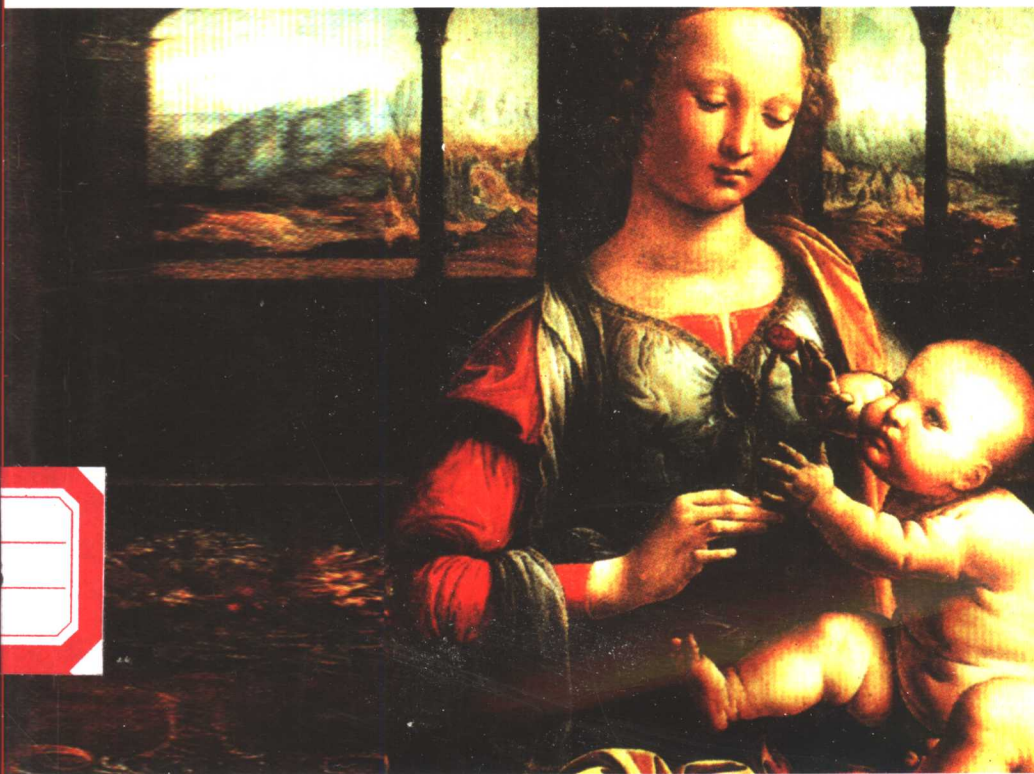
西方思想文化经典

萨特哲思录

张秀章 解灵芝 选编

*sartre
sila*

一个作家必须是一个哲学家。自从我认识到哲学是什么，哲学就成了对作家的根本要求。



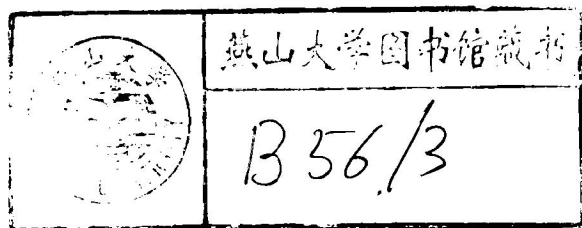
吉林人民出版社



萨特哲思录

satezhesilu

张秀章 解灵芝 选编



吉



0747812

~!b

图书在版编目(CIP)数据

萨特哲思录/张秀章,解灵芝选编. —长春:吉林人民出版社,2003.3

(西方思想文化经典)

ISBN 7-206-04119-1

I. 萨… II. ①张…②解… III. 萨特, J. P. (1905 ~ 1980)—哲学—语录 IV. B565.53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 101037 号

萨特哲思录

选 编 张秀章 解灵芝
责任编辑 于二辉

封面设计 翁立涛
责任校对 陆 雨

出 版 者 吉林人民出版社 0431—5649710
(长春市人民大街 124 号 邮编 130021)

发 行 者 吉林人民出版社

制 版 吉林人民出版社激光照排中心 0431—5637018

印 刷 者 长春市第九印刷厂

开 本 850 × 1168 1/32 印 张 6.25

版 次 2003 年 3 月第 1 版

印 次 2003 年 3 月第 1 次印刷

字 数 150 千字

印 数 1—10 000 册

标准书号 ISBN 7-206-04119-1/G·1291

定 价 10.00 元

如图书有印装质量问题,请与承印工厂联系。

目 录

存在与虚无	1
哲学的谈话	75
文学与艺术	117
文学与写作	150
萨特年谱	191

存在与虚无

距离·真空^①



从位于斯芬克斯大街的一个房间的背后，我看到了几个裸体的女人。把我和她们拉开的那种距离（光滑的木头地板似乎是不可逾越的，尽管我很想从上面走过去），如同那些女人一样，给我留下了令人难忘的印象^②。

结果这位艺术家便创作了四个不可接近的小雕像布局协调地站立在由地板形成的垂直背景的边缘。贾科梅蒂就像看到她

① 本文最初于1954年6月发表在《现代》杂志上。阿尔伯特·贾科梅蒂（Alberto Giacometti, 1901~1966），出生于瑞士的一个艺术家庭。自1927年以来，他一直在巴黎工业区的一个两间房的画室里从事创作，成功也没有使他有丝毫改变。他的绘画，大多数都是对自己、妻子安妮特和兄弟迪埃哥的探索和研究。他的最著名的雕塑作品也许该说是《三人行》（1949）、《雨中疾步》（1949）和《明媚的早晨穿过广场的男人》（1950）。30年代初期，他以超现实主义画家而闻名，经过长期的摸索和实验之后，到40年代又成了世界上争议最多的雕塑家之一。他把艺术解释为“一种荒谬的活动”。他以逐步创作的许多拉长了的人物形象，来表达虚无主义以及绝望、恐惧和毁灭。

② 画家1950年11月给马蒂斯的信。



们那样，运用距离感把她们画了出来，并且，这四个女人都有着引人注目的仪容。她们似乎是依靠地板而保持着自身的平衡，又好像随时都会像箱盖落在箱子上一样落在他的身上。

《贾科梅蒂的绘画》

记得我回归故里的第一个晚上，由于没有找到过去的一些老朋友，我简直成了一名陌路人。于是，我推开了一家咖啡馆的门。突然有一种莫名其妙的惊恐向我袭来——几乎可以这样说。我简直无法理解这些低矮、臃肿的建筑物是怎么掩饰如许荒漠的。我茫然了。那些散坐于桌旁的主顾们，对我来说，似乎比天上的星星还要遥远。他们之中的任何一位，都有权得到一大块栖身之地，一张完整的大理石餐桌，而我要想与他们接触却不得不穿过那把我们隔开的“光滑的地板”。

《贾科梅蒂的绘画》



萨
特
哲
思
录

他们悠闲地坐在灯光下侃侃而谈。如果说他们对我而言是难以接近的，那是因为我不再有权拍打他们的肩头，敲敲他们的大腿；我不再有权随便称呼他们任何一位“关节头”^①。我又重新步入了中层社会，又将重新学会在“值得敬重的距离”中生活。广场恐惧病^②的发作，无疑表明了我对长期离开亲密无间的集体生活的模糊的悔恨之情。

贾科梅蒂也是如此。对他而言，距离并不是一种随意的隔开，甚至也不是退缩。它是一种被环境、礼节和对困难的认可所需要的东西。它又是吸引力和排斥力的产物——如他

① “关节头”（“knuckle-head”），疑为戏称。

② 广场恐惧病（agoraphobia），为精神病的一种。



自己所说的那样^①。他无法走过那几步把他和那些裸体女性隔开的光滑的地板，因为羞赧和贫困已使他固定在椅子上动弹不得。这时他觉得距离是不可逾越的，虽然他渴望触摸她们芬芳的肌体。他抵制了淫欲邪念，没有去采摘那亲昵的果实，因为他需要的是友谊和爱情。由于他害怕被利用，所以也就不敢轻易占有。

《贾科梅蒂的绘画》

距离，在他的眼里已成为一切物体的组成部分，这并非偶然之事。那些离他 20 步之遥的娼妓——不可逾越的 20 步——常常按照他那毫无希望的愿望而被勾画出来。他的画室有如群岛环抱的海湾，又像距离不等的一团砾石。靠墙而立的圣母像保持着一种迷人的亲近感。奇怪的是当我后退时，她便向前；当我远远走开时，她仍像是离我很近。我脚边的小雕像，是一个从汽车后视镜中见到的、即将消失的男人。要想走近这个塑像是徒劳的，因为距离是无法穿越的。他的那些孤独的形象，由于相距着难以越过的一个房间、一块草坪或一个林间空地，而阻挡着参观者的脚步，没有人敢跨过去。它们站立着，好像是在证实贾科梅蒂在遇到势均力敌的对手时所显露的无能为力。

但这并不意味着他是一个愤世嫉俗的人。他的冷漠之中交织着畏惧，不时还带有赞美，偶尔又怀着崇敬。他和对象之间常常是疏远的，当然，正是人类才创造了距离，在人类之外，

^① 见他 1950 年给马蒂斯的信。

距离则是毫无意义。距离能把海洛和利安德远远隔开^①，把馬拉松同雅典隔开，但却不能从一个卵石分出另一个来。

《贾科梅蒂的绘画》

我第一次领悟到距离的含义是在 1941 年 4 月的一个夜晚。那时，我在一个像沙丁鱼罐头盒一样的监狱里度过了两个月的时光^②，受够了绝对接近的受憋的滋味。我居住空间的边界就是自己的皮肤，日日夜夜我的肉体尚能感觉到的只有肩膀和胸膛的温暖。但这并无狭小不堪的感觉，因为他者也正是我自己。

《贾科梅蒂的绘画》



萨
特
哲
思
录

他的那些雕塑人物形象都是孤独的，但当他将它们安放到一起的时候，不管他是怎么排列的，孤独又会把它们紧紧相连而构成一个小小的魔幻般的社会：

在清理桌子时，我注意到这些被随意摆在地板上的人物，我意外地发现它们竟分成了两组，这正同我所寻求的不谋而合。于是，我就这样没作任何变动地将它们安放在基座上。……

《贾科梅蒂的绘画》

贾科梅蒂有一个以一组群像为场景的雕塑作品。他塑造的是一群男人正穿过一个广场，而彼此之间却感受不到他人的存

① 海洛 (Hero) 和利安德 (Leander, 亦作 Leandro)，为希腊神话中的一对情人。

② 第二次世界大战爆发后，萨特曾于 1938 年 9 月应征入伍，1940 年在战斗中被俘，1941 年获释。



在。他们绝望而又孤零零地走着，然而他们又在一起，他们永远相互迷失，形同路人，然而要不是他们相互追寻的话他们又是从来不会彼此迷失的。他对宇宙的理解比之我来可能要深刻得多。谈到他的一组群像时他曾写道，它使他想起了：

观察了多年的一片森林……这一片不结果实、躯干修长的森林，就像是一群停止脚步、互致问候的人一样。

《贾科梅蒂的绘画》

如果不否认真空（vacuum）形式存在的话，这种只能用语言沟通的环形的距离究竟是什么呢？时而冷嘲热讽或傲岸不羁，时而又礼貌谦恭和温文尔雅的贾科梅蒂看到处处都是空间。你可能会说：“处处？不可能吧，有许多事物是紧密联系着的呢！”那么，贾科梅蒂对什么都会不置可否，对此也是这样。日复一日使他着迷的是那些椅子的腿，用他的真空眼光看，它们几乎是没有触及地板的。他觉得在事物之间、人们之间都无法沟通，真空渗透于万事万物，任何一种生物都在创造着它自身的真空。

《贾科梅蒂的绘画》

出于对空虚的困惑，贾科梅蒂变成了一位雕刻家。他在谈到自己的一个小雕像时曾写道：“那是我，正冒着大雨奔向大街。”不过，雕塑家很少有为自己创造一个半身像的。那些试图塑造一幅“自我肖像”的人，也只是从外表上戴着眼镜观察自己。他们是客观主义的真正倡导者。让我们设想一位抒情雕塑家吧：他力图表现的是自己的内在情感，是那种包围着他的、使他毫无防范地面对暴风骤雨的广阔无垠的空间。贾科梅蒂是一个雕塑家，他就像蜗牛套上了硬壳一样



萨
特
哲
思
录



披上了他的真空，他想多侧面地表明对象自身的一切。有时他觉得自己处处感受到的淡淡的落魄情怀是适宜的——有时候他又为此不寒而栗。

《贾科梅蒂的绘画》

一次，一位朋友同他一起来到家里。起初贾科梅蒂很高兴，不久就有些心烦意乱了，他后来这样说道：“一天清晨，我睁开眼发现他的裤子和上衣占据了的空间。”并且，有时候他紧擦墙壁，沿着围墙走动，似乎环绕着他的空间都预示着灾难、不幸和崩溃。无论如何，他必须充分证明它的现实存在性。

《贾科梅蒂的绘画》

贾科梅蒂能不能通过雕塑来达到自己的目的呢？靠着捏制灰泥或石膏，他从一种充盈的实体中创造着真空。当他脱手的人物塑像距他有十步之遥时，无论我们怎么看，他总是保持着自身那既定的距离感。雕塑品本身已经决定了观众在欣赏时所必需的距离，这正如古时的宫廷风度决定着与国王讲话时所必须遵循的距离一样。距离空间形成于客观情势之中。贾科梅蒂的每一个作品都是为自身创造的一个小小的局部真空，然而那些雕塑作品的细长的缺憾，正如我们的名字和我们的影子一样，是我们自身的一部分，还不足以构成一个完整的世界。这也就是所谓的“虚无”（void），是世界万物之间的普遍距离。譬如，一条街道本是空旷无人的，沐浴在阳光之下，突然之间，一个人出现在这个寂寥的空间，虚无亦作如是观。

《贾科梅蒂的绘画》



雕塑能从一种实体当中创造出真空，但它能够从一种明显的真空状态中表现实体（plenum）的渐近式显现吗？贾科梅蒂为了回答这个问题已经进行过上百次的探索。他的作品《笼子》就正好体现了他的“废除雕像座石，以便实现创造一个头部、一张脸形的有限空间的强烈愿望”。这就是问题的关键所在，因为真空永远先于其客观对象之前而存在，除非它为屏障所隔。如他自己所说，《笼子》是“我曾见过的一个房间。我甚至看到了那个女人身后的窗帘……”他又说，还有一次，他创造了“一个小雕像，这个雕像是在一个盒子里，而盒子又居于两个代表房子的箱子之间”。总而言之，他为自己的人物肖像设置了一种框架，结果，它们就能和我们保持着一定的距离，并且生存在一个由它们独特的距离所构成的更为狭小的空间里，居住在一个它们无法使之充实也无法改变，而只能忍受的预制的真空之中。

《贾科梅蒂的绘画》

如果不是一幅绘画作品，这个被塑造的普遍化的真空是什么呢？贾科梅蒂在从事雕塑时是激情澎湃的，而当他作画时又变得冷静客观了。他试图捕捉安妮特和迪埃哥^① 在一个空房子或是在他的画室中突然出现时的个性特征。我在其他地方也一直试图表明，他是以一个画家的审美观来从事雕塑创作的，因为他就像处理绘画作品中的人物那样来处理一个石膏塑像。他赋予自己的雕塑品以固有的、意象上的距离感。与之相反，也可以说他又是以一个雕塑家的审美观来把握绘画的，因为他想使我们相信，一个被特定框架限定的想

① 安妮特为贾科梅蒂的妻子，迪埃哥是他的兄弟。



象的空间是真正的虚无，想使我们能够通过厚密的空间层面去觉察他所绘制的那个坐着的女人，并且想使自己的油画像宁静透明的水，让我们就像兰波^① 看到在湖水中的房子那样看到他画中的人物——就像一块印有图案的透明物一样。

《贾科梅蒂的绘画》

贾科梅蒂就像别人绘画那样去雕塑，又像别人雕塑那样去作画，他究竟是一个画家还是一个雕塑家呢？可以说都是，又都不是。说他既是画家又是雕塑家，那是因为他的时代不允许他既做画家又当建筑师。为了再现那不时困扰着他的孤独之感，他操起了雕刻刀；为了把人和事物重新置诸世界之中——那就是无所不在的虚无——他又举起了画笔。他发现运用绘画去描绘他原来打算表现的原型要方便得多。当然，有时候，他知道只有雕塑（不过有时也只有绘画）才能使他“认清自己的意象”。不管怎么说，这两者是密不可分而又互为补充的。它们使他可能以各个不同的形式去处理他和其他事物的联系，无论距离的本源是归因于不同的艺术表现手段，还是在于他本人，抑或是宇宙自身。

《贾科梅蒂的绘画》

人们何以能画出一种真空呢？在贾科梅蒂之前，几乎没有人做过这种尝试。五百年以来，画家们已经把他们的画布填充到爆满的地步，甚至想把整个宇宙都包揽无遗。贾科梅蒂则是通过把世界赶出自己画布而开始他的艺术生涯的。例如，他在描绘其兄弟迪埃哥时，将其表现为孤零零地迷失在

^① 兰波（Arthur Rimbaud，1854～1891），法国象征主义诗人。

飞机棚里，这就够了。

《贾科梅蒂的绘画》

一个人必须同他周围的一切事物隔开。这常常是通过突出他的轮廓而实现的。一条直线是由两个平面相切而产生的，而空旷的空间既不能被看做平面，也不能被看做有容积的立体。一根线条常用于把容器与容量隔开，而一种真空却压根儿就不是一种容器。

《贾科梅蒂的绘画》

难道迪埃哥是以他身后的隔墙为背景而被勾勒出来的吗？不对，“前后背景”的关系只有当表面相对平展的时候才存在。除非他是靠在墙上，否则，那远处的隔墙对迪埃哥来说就不能“充作一种背景”，简言之，他和隔墙没有任何联系，更确切地说，仅有这样一点联系，那就是人物和物体处于同一个平面上，因而，必须保持适当的联系（如色彩、对比、分割等），以赋予其画面以整体感。但是，这种联系同时又被介于它们之间的真空给抹掉了。

《贾科梅蒂的绘画》

我们大概都知道阿契姆博耳多^① 在描绘杂乱的蔬菜和随意堆放的鱼儿时所取得的成功。他的技巧为什么会这样引人注目呢？是不是因为我们对这个过程一直非常熟悉呢？难道所有的画家都是用自己的方法进行创作的阿契姆博耳多

^① 朱塞佩·阿契姆博耳多（Giuseppe Arcimboldo），16世纪意大利米兰画家。



吗？难道他们不是日复一日、一次又一次地在每一副面孔上创造出—双眼睛、一个鼻子、两只耳朵和 32 颗牙齿吗？其区别何在？如果他取下一块圆形的红肉，在上面挖出两个小洞，把里面分别装上白色大理石，再雕刻出一条鼻梁，将其像假鼻子那样镶嵌在眼球下面，并且再掏第三个洞作嘴，在里面装上一些白色的卵石，那他岂不是用各种不同种类物体的组合代替了面部那不可分割的整体吗？虚空（emptiness）暗示着自身无处不在：它存在于眼球与眼睑之间，双唇之间，乃至于鼻孔之中。头部简直变成了一个小小的群岛。

《贾科梅蒂的绘画》



萨
特
哲
思
录

你可能会说，这种巧妙的组合与现实是一致的，你看那眼科医生不是也在眼眶里作眼球移植手术吗？牙科医生不是也常常给人拔牙吗？或许是这样。不过画家所要画的是什么呢？它到底是什么？我们又看到了什么？是怎么看到的？

就拿我窗下的那棵栗子树来说吧。有些人可能会把它描绘成一个巨大的球体，一个不停摇动着的整体；而另外一些人却偏偏画出了它的叶子，展示它的木纹。可我自己看见的究竟是一团叶子还是许许多多分开的叶子呢？我只能说，这两种状态都看见了，但又都不是它的全部。结果我的视线不停地转换于两者之间。你说看一片片的树叶吧？我简直没法看到它们的全部，因为当我的视线正要落向它们的时候，它们突然从眼前消失了。你说把树叶作为整体来观赏吧？也是一样，当我正要感受到它时，它又离散成为一片片叶子。总而言之，我看到的是蜂拥般的内聚，骚动般的弥散。就让画家们去描绘吧。

《贾科梅蒂的绘画》

存在·虚无

“如果否定不存在，那任何问题都不可能被提出来，……为了使世界上有否定，为了使我们得以对存在提出问题，就应该以某种方式给出虚无”。

《存在与虚无》

“虚无是由于人的自由而出现在世界上的。”

《存在与虚无》

“自由，作为虚无的虚无化所需的条件，不是突出地属于人的存在本质的一种属性，……人并不是首先存在以便后来成为自由的，人的存在和他是自由的这两者之间没有区别。”

《存在与虚无》

“自欺之所以可能，是因为它是人的存在的所有谋划的直接而永恒的威胁，是因为意识在它的存在中永远包含有“自欺”的危险。”

《存在与虚无》

“身体不是别的，就是自为。一方面身体是自为的必然特性：……身体必然来自作为身体的自为的本性。另一方面，身体正好表露了我的偶然性，……身体表现了我对世界的介入的个体化。”

《存在与虚无》

萨
持
哲
思
录



应该懂得，我不仅必须永远将我想逃避的东西携带在“我”身上，而且同样，为了逃避我害怕的对象，我应该追随它。这意味着：焦虑、焦虑的意向目标、以及从焦虑向着宁静的假话的逃避应该在同一个意识的统一中被给定。总之，我的逃避是为了不知，但是我不能不知道我正在逃避，而且对焦虑的逃避只是获得焦虑的意识的一种方式。于是，严格说来，焦虑既不可能被掩盖，也不可能被消除。然而，逃避焦虑和焦虑完全不可能是同一回事：如果我为了逃避焦虑而成为我的焦虑，那就假设了我能就我所是的东西而言使我自己的中心偏移，我能在“不是焦虑”的形式下是焦虑，我能在有在焦虑内部虚无化的能力。这种虚无化的能力在我逃避焦虑时使焦虑虚无化，在我为了逃避焦虑而成为焦虑时，这种能力本身化为乌有。这正是所谓“自欺”。

《存在与虚无》



萨特
哲
思
录

“自欺的原始活动是为了逃避人们不能逃避的东西，为了逃避人们所是的东西。”

《存在与虚无》

“应该选择并考察一种被规定的态度，这种态度本质上是属于人的实在的，而同时又像意识一样不是把它的否定引向外部，而是把它转向自身。这态度在我们看来就应该是自欺”。

《存在与虚无》

例如，这是一位初次赴约的女子。她很清楚地知道与她说话的人对她抱有的意图。她也知道她或早或迟要做出决

定。但是她不想对此显得急迫：她只是迷恋于她的对手的恭谦、谨慎的态度对她显示出来的东西。她不把这种行为当做实现人们称之为“最初接近”的企图来把握，就是说，她不想看到这种行为表示的时间性发展的可能性：她把这种举止限定在它现在所是的范围内，她不想理解人家对她说话中间的言外之意，如果人家对她说：“我是如此钦慕您”，她消除了这句话深处的性的含意，她把被它认作是客观品质的直接意义赋予她的对话者的话语和行为。……但是这时人家抓住她的手。她的对话者的这种活动很可能因唤起一个直接决定而改变境况：任凭他抓住这只手，这本身就是赞同了调情，就是参与。收回这只手，就是打断了造成这个时刻的魅力的暧昧而不稳定的和谐。关键在于把决定的时刻尽可能地向后延迟。人们知道那时的结果是：年轻的女子不管她的手，但是她没有察觉到这一点。她没有察觉到它，因为她碰巧在此刻完全成为精神。她把她的对话者一直带到爱情思潮的最高境界，她谈论生活，她的生活，她按她的本质面目显示出自己：一个人，一个意识。在这个时刻，身体和心灵的分离就完成了；她的手毫无活力地停留在她的伙伴的温暖的手之间；既不赞成也不反对——像一个物件一样。

《存在与虚无》

我们看到，象征性绘画包括三个要素：现实被描绘在画布上，表现则由画家提供，存在最终渗透在作品里。这种三位一体似乎必然产生混乱，确实如此。虽然我们把现实设想为指点迷津的向导，可实质上模糊不清的现实并不能引导什么。它浮动于太空，充盈于天地，不受任何限制。只有当它变成实际的艺术存在，即只有把它改造成成为一种想象的物体

