

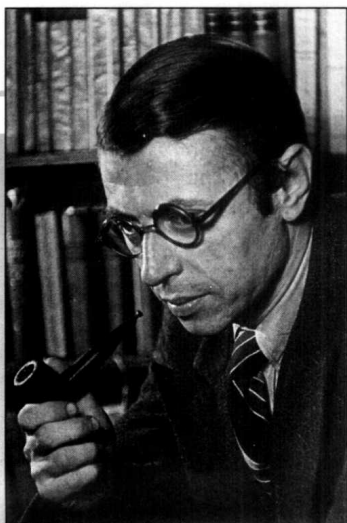


萨特文集

7

● 文论卷

人民文学出版社



萨特文集

沈志明 艾 珉 主编

7 ● 文论卷

人民文学出版社

文 论

施康强 选译

文 论 卷 导 言

—

萨特兼为哲学家和作家，也是文学理论家和文学批评家。如果说他的文学创作体现了他的哲学思想，那么，文学理论和文学批评作为一种思辨活动，与他的哲学思想的关系更加密切，在某种意义上可视为他的哲学著作与文学创作的中介。

他的文学批评活动始于本世纪三十年代后期。他是最早对美国作家产生兴趣的当代法国作家之一，早期文论中有一篇评论多斯·帕索斯，两篇评论福克纳。在《福克纳的时间》里他声称：“一种小说技巧总与小说家的哲学观点相关联。批评家的任务是在评价小说家的技巧之前首先找出他的哲学观点。”时间是哲学的基本范畴，小说家的哲学观点既然体现在他的技巧上，萨特就特别注意小说家对叙述时间的处理方式。他指出，福克纳的叙述混杂过去与现在，排斥将来，这是因为对小说中的人物来说，一切该发生的都已发生了，现在什么也不会再发生，现在的一切都在过去中显示，犹如坐在疾驰的敞篷车里朝后看的人最初只看到闪烁、颤动的光点，当车子开过一段距离之后才变成清晰可辨的景色。萨特认为，这也是福克纳本人的感受：他生活在一个正在死于衰老的社会，这个社会里不可能发生变革，他因此感到窒息、绝望，相信“未来已被挡住”。然而萨特本人不以为人的时

间没有未来。他指出时间是从外部加给意识的，而“意识的本性决定它自动投向未来；我们只能通过它将来是什么来理解它现在是什么，它通过自身的可能性规定它现在的存在”。所以我们不能与福克纳式的人认同，不应该用过去来解释现在和未来。存在主义哲学强调意识的能动性，在这篇评论中已经崭露头角了。

在萨特那里，自由是意识的基本属性，意识即自由，自由即意识。《弗朗索瓦·莫里亚克先生与自由》一文就是从“自由”这个特定角度出发来评论莫里亚克的小说《黑夜的终止》的。如果说他对美国作家赞不绝口，他对一般法国作家，尤其对莫里亚克却持论甚苛。莫里亚克的小说里剥夺了女主人公苔蕾丝的自由，让她听凭一种宿命力量的摆布，这是萨特不能接受的。退一步说，即便我们赞同莫里亚克的观点，认为苔蕾丝不能对自己的选择和行动负责，那么莫里亚克理应只从外部描写人物，然而莫里亚克在叙述时既位于人物外部，又置身人物内部。他使用了模棱两可的第三人称“她”，有时候“她”代表女主人公本身的想法，有时候却是作者在评判“她”，赋予“她”一个命运，甚至在同一句话里莫里亚克会从一种叙述角度跳到另一种叙述角度。萨特认为，这在技巧上也是不能接受的。

《〈局外人〉的诠释》已成为当代文学批评的名篇之一。萨特指出，读者读这部小说时会产生荒诞感，那是因为一方面作者描写了主人公逐日经历的现实生活，另一方面他在叙述这一现实生活时又使它变得难以辨认，如检察官在起诉书中叙述的谋杀经过，便与读者在上文读到的、从主人公默尔索的角度体验的事件完全不同。事实本无意义，是理性的叙述赋予事实以意义。因此，加缪在叙述时大量使用不相连贯的短句，避免表示因果关系与时间关系，好像现实无非是个别因素的总和，本可以还原成互不相关的因素。萨特这一分析，对于动词有时态变化，频繁使用

表示因果关系和时间关系的连词的西方语言来说，倒也言之成理，对于汉语却提出一个有趣的问题。地道的汉语恰好以大量使用不相连贯的短句，省略连词为其特征（我们的连词，如“当……的时候”，“因为……所以……”，其实都是从西方语言翻译过来的），而我们却丝毫不感到荒诞。

二

萨特首先是，并主要是哲学家。哲学家一般都喜欢构造理论体系。二次世界大战前和战时的文学批评对萨特不过是小试锋芒而已。战后他创办了《现代》杂志，在发刊词中猛烈抨击为艺术而艺术的态度，号召作家在写作的时候履行他作为人的责任，通过他的作品对当代各个重大问题做出回答。这个主张引起一场论战，促使他于一九四七年在《现代》上分期连载他的文学理论著作《什么是文学？》。从抽象到具体，从一般到特殊，从关于文学本质的思考到一九四七年法国作家的具体任务，这一著作构成萨特独特的文学理论体系。为了行文的方便，我们先介绍其内容，然后再做评论。

在《什么是文学？》的第一章《什么是写作？》中，萨特开宗明义声明从不要求绘画、雕刻、音乐也介入，至少不要求这些艺术门类以与文学同样的方式介入。艺术家在颜色和声音上下功夫，作家则用文字做表达工具，与意义打交道。但是有必要区分散文与诗。散文^①是符号的王国，诗却站在绘画、雕刻、音乐这一边。诗与散文的区别在于它不以与散文同样的方式使用文

① 萨特所指的散文，是相对于韵文而言的一切文字，不仅包括小说、戏剧、评论，也包括政论和学术性著作，如卢梭的《民约论》、孟德斯鸠的《法意》。

字，甚至可以说诗不但不使用文字，它反而是为文字服务的。诗人不把语言看作工具，他把文字看成物而不是符号。诗的本质是非功利性的；诗人与语言的关系，犹如画家之于颜色，音乐家之于旋律。诗的意境不能离开诗句本身来解释，如同一幅画或一首乐曲的意境不能离开颜色或旋律纯用语言来解释一样。既然如此，人们不能要求诗人也介入，正如不能要求画家、雕刻家、音乐家介入一样。但是散文作家与诗人不同。对于散文作家，文字首先不是客体，而是客体的名称。首先要知道的不是这些文字本身是否讨人喜欢，而是它们是否正确指出世上某一东西或某一概念。不管是我们自己还是别人在使用语言，语言总是行动的某一特殊瞬间，离开这个行动（语境）人们就不能理解它。因此人们有权利问散文作家：你为什么目的而写作？如果词被组成清晰的句子，必定是作者决定向其他人提供自己获得的结果，因此在每个场合都应该质问他之所以做出这个决定的理由。

文字是语言的记录，而语言、说话也是一种行动方式：“任何东西一旦被人叫出名字，它就不再是原来的东西了，它失去了自己的无邪性质。如果你对一个人道破他的行动，你就对他显示了他的行为，于是，他看到了他自己。由于你同时也向所有其他人道破了他的行为，他知道自己在看到自己的同时也被人看到……这以后，他又怎么能照原来的方式行动呢？或者出于固执，他明知故犯，或者他放弃原来的行动。”^① 因为说话、写作便是

① 下面萨特举《巴马修道院》中莫斯卡伯爵、法布里斯和他的姑姑吉娜·桑塞维利纳公爵夫人的三角关系为例。莫斯卡目送马车载着法布里斯和桑塞维利纳远去时说了一句话：“万一爱情这个词在他们之间冒出来，我就完了。”法布里斯与吉娜之间其实已发生了爱情，但是他们自己没有意识到。只要他们自以为这不过是姑侄之间的温情，就不至逾越界限。一旦说穿，他们势必真的相爱，莫斯卡本人对吉娜的爱情就没有希望了。

揭露，因为散文作家选择了揭露作为行动方式，于是要向他提出一个问题：你要揭露世界的哪一个面貌？你想通过这个揭露给世界带来什么变革？这正是第二章《为什么写作？》所要回答的。

各种各样的理由驱使作家从事写作，但是“在作者的各种意图背后还隐藏着一个更深刻、更直接、为大家共有的抉择”。世界诚然是客观存在的，但是世间万物只有通过人的意识，才能显现自身。人揭示了世界，然而对于世界而言，人不是重要的，因为单个的人总要消失，而世界始终存在。人不满足这种情况，他需要感到自己对于世界而言是重要的：这便是艺术创作最深层的动机。但是作者单独一人不可能完成作品，作者创造作品的过程和方式不同于读者阅读作品的过程和方式。需要有一个人们称之为阅读的具体行为，作品才算完成。在一部作品的生产过程中，创作行为不过是一个不完备的、抽象的瞬间。“精神产品这个既是具体的又是想象出来的客体，只有在作者和读者的联合努力之下才能出现。只有为了别人，才有艺术；只有通过别人，才有艺术。”

“既然创造只能在阅读中得到完成，既然艺术家必须委托另一个人来完成他开始做的事情，既然他只有通过读者的意识才能体会到他对于自己的作品而言是主要的，因而任何文学作品都是一项召唤。”那么作家向什么发出召唤呢？阅读是一个自由的行为。一方面，读者随时可以把书本撂下来，他之所以读下去，是因为他自由地信任作者；另一方面，读者的感情不受外在现实的制约，它以自由为永恒的源泉：不是书中的人物打动读者，而是读者把自己的感情赋予这些人物，使他们获得生命。所以作者是向读者的自由发出召唤，让它来协同产生作品。“作家为诉诸读者的自由而写作，他只有得到这个自由才能使他的作品存在。但是他不局限于此，他还要求读者把他给予他们的信任再归还给他，要求他们承认他的创造自由，要求他们通过一项对称的、方

向相反的召唤来吁请他的自由。”于是出现阅读过程中的另一辩证矛盾：“我们越是感到我们自己的自由，我们就越承认别人的自由；别人要求于我们越多，我们要求于他们的就越多。”因此，写作是求助于别人的意识以便使自己被承认为对于存在的整体而言是主要的。既然作者在写作时承认了读者的自由，既然读者在阅读时承认了作者的自由，所以不管人们从哪个角度来看待艺术品，后者总是对人们的自由表示信任的一个行为。作家作为自由人诉诸另一些自由人，他只有一个题材：自由。

然而这只是理想条件下的情况。实际上作家在他自己身上和他的读者身上遇到的都是“陷在泥淖中的”、“有待于打扫干净的自由”。作者和读者在一定历史环境中生活，他们都有历史性，同样出力创造历史。通过书本，在他们中间形成一种历史接触。写作与阅读是同一历史事实的两个方面，每本书都使人们从个别异化中得到具体的解放。作者和读者的自由互相寻找、彼此影响。作者在选择世界的某一面貌的同时决定了他的读者对象，在选择他的读者对象的同时决定他的题材。

作家与读者的关系始终是萨特思考的焦点。在第三章《为谁写作？》中，他考察作家与读者关系变化的历史。他认为作家不事生产，是由统治阶级养活的。写作就是揭露，如果读者在被揭露的真相面前感到羞耻，揭露便会引起变革。但是，一般说，统治阶级委托给作家的任务是由作家为他们提供一幅他们能够接受的肖像，因此作家的工作便与养活他们的人的利益相违背。这一冲突在客观上表现为“保守力量或作家实际上的读者群与进步力量或作家潜在的读者群之间的对抗”。作家“内心负疚”的原因正在于此。

如果不存在一个广泛的潜在读者群，这个冲突便趋于消弭。如在十二世纪，神职人员专门为神职人员写作。这个时期，文学

与统治阶级的意识形态一致，作家心安理得。十七世纪，在一个更大的范围内，实际上的读者群与潜在的读者群相一致。十七世纪作家的读者是上流社会的全体成员，后者在文学上都是行家。古典主义作家与他们所处的社会非常融洽，他们批评越轨的思想和行动，而不批评统治阶级的意识形态。他们相信人性不变，认为古代作品提供的典范是不可超越的，所以他们着意刻画人的心理活动，努力使“正人君子”从他们的情欲中解放出来。

十八世纪为法国作家提供了历史上惟一的良机：有史以来第一次，一个实际上的读者群——处于上升时期但政治上受压迫的资产阶级形成积极的公众，他们要求作家为他们阐明他们的历史作用。同时，作家仍旧受到贵族阶级的拉拢。这个时期的贵族阶级对自身价值的信念已开始动摇。于是作家对于宫廷、教会、城市（资产阶级）都持有某种程度的独立性；他置身于冲突之上，享有真正的作家的自主性。十八世纪作家在追求舆论自由的时候实际上体现了资产阶级的需要，因为资产阶级虽然强大，却没有政治自由，在法律和其他领域没有平等权利。因此，百科全书派作家写作的目的不是使“正人君子”从他们的情欲中解放出来，而是赋予人以政治自由。“不管作家本人的意愿如何，他向他的资产阶级读者发出的召唤总是鼓动他们起来造反；他同时向统治阶级发出的召唤，是吁请他们保持清醒，对自己做批判反省，放弃他们的特权。”宗教改革以来，历史上第一次有一些作家在公共事务中起到巨大的作用。

资产阶级一旦实现了他们的目的，作家就觉得自己很大程度上被剥夺了存在的理由，失去了它的特权地位。十九世纪资产阶级的思想是功利主义的，它要求作家为它服务。这与真正的文学是不相容的。有些作家同意为资产阶级服务，大部分人拒绝了。这个拒绝把文学引向一个前所未有的局面：从一八四八年到

一九一四年，作家原则上是为了反对他的读者群而写作。作家本可以转向另一个新兴阶级——无产阶级，但是除了个别例外，作家们都不愿意从自己出身的阶级降下来。他们将要去保卫的形式自由（思想、言论自由）与无产阶级的要求没有共同之处，因为无产阶级希望的是改善他们的物质处境。

但是十九世纪后半期作家与资产阶级的决裂是象征性的。资产阶级养活了作家，作家知道自己是为他们写作的，但又不愿意知道这一点，如同资产阶级拒绝承认社会上存在阶级一样，作家拒绝问自己，他到底为谁写作。他乐意相信他是为自己，为上帝写作的。活着的时候，他为同调者写作。于是在某种程度上，在当时的“文社”里重新出现由内行的读者们组成的公众，作家再一次为同行们写作。另一方面，作家觉得自己与过去的大作家们有一种神秘的默契，自诩为他们的知音，希望身后能加入他们的行列，同享不朽的盛名。作家试图模仿贵族的“非功利主义态度”，效法他们过纯消费者的生活。为艺术而艺术、巴那斯派、福楼拜的现实主义、象征主义，便是这种态度的表现。

萨特引用上述事例来说明，在不同的历史时期，作家们的自由位于什么处境。他认为，自由的一个本质性的和必然的属性是它位于一定的处境之中。“如果说，文字的本质确实是自由发现了自身，并且愿意自己完全变成对其他人的自由发出的召唤，那么同样确实的是，各种形式的压迫在向人们掩盖他们是自由的这一事实的同时，也为作家们掩盖了这一本质的全部或部分。”那么文学在什么样的社会里才能实现它的“纯粹本质”呢？

萨特认为，当一种文学对自己的自主性没有明确意识，听命于某一意识形态，把自己看作手段而不是不受任何条件限制的目的时，这种文学便是被异化的文学；当一种文学对自身的本质还没有取得完全的认识，仅以形式上的自主为原则而视作品主题为

无关紧要时，这种文学便是抽象的文学。文学在十二世纪既是具体的又是被异化的，它通过否定性（对既存秩序持争议、异议）解放自己，进入抽象阶段。“更确切地说，它在十八世纪变成抽象的否定性，然后到十九世纪末和二十世纪初变成绝对否定。”

作家在原则上是为所有人写作的，但是事实上仅有一小部分人读他的作品。理想的读者群与实际上的读者群之间存在着差距，作家因而只能达到一种抽象的普遍性。与此相对应的是具体的普遍性，即“生活在某一社会的所有人的整体”。这个具体的读者群向作家提出巨大的疑问，等待作家的回答。但是只有在无阶级的社会里公众才能自由地提问，作家才能自由地回答。只有在无阶级的社会里，文学才能成为真正的人学，才完全意识到它自身。“它将懂得，形式与内容，读者与主题都是一致的，说的形式自由与做的物质自由是互为补充的，人们应该利用其中的一项去要求另一项；它将懂得当它最深刻地表达了集体要求时，它就最好地体现了主体性，反之亦然；它将懂得它的职能是向具体的普遍性表达具体的普遍性，它的目的是呼唤人们的自由，以便他们实现并维持人们自由的统治。”

对历史的回顾和对未来的展望固然是萨特为建立他的文学理论体系必定要顾及的两个环节，然而他关心的却是眼前。上面全部论证都是为了解答最具体、最迫切的问题：一九四七年作家位于什么处境之中？他拥有什么样的读者群？他能写什么？想写什么？应该写什么？

在第四章《一九四七年作家的处境》中，萨特把二十世纪法国作家分为三代：第一代在一九一四年前已经成名，他们多半依附资产阶级。第二代活跃在两次大战之间，他们深受第一次世界大战的刺激，对现实持否定态度。超现实主义者是他们的代表。不过他们的否定性不是黑格尔的否定性，因为他们只顾破坏，不

顾建设。第二代作家中有一部分人，他们的出身和拥有的读者群使他们接近激进社会党的观点，他们为平庸的读者描写平庸的生活，不能使自己的作品达到这个悲剧时代的高度。

第三代于第二次大战前开始写作。萨特把他本人归入这一代。他们具有敏锐的历史感，不像老辈作家那样依附资产阶级，与第二代也有所不同。这是因为，在纳粹统治下，每个人随时随地都有被捕、受刑、被处死的可能。如果你顶得住严刑拷打，你就是人人敬仰的英雄；如果你屈服，你就成为万众唾骂的叛徒。当代人就这样发现了自己的历史性。

第二次大战后的情况与第一次大战后不同。第一次大战后，社会上物资富足，人们拼命享乐。第二次大战后，欧洲变为一片废墟，百业凋敝。人们努力生产，把消费降低到最低限度。这个时期的文学希望自己成为一个“生产社会”的自由意识。“如果说否定性是自由的一个面貌，那么建设是它的另一个面貌。我们时代的悖论在于，建设性的自由从未如现在那样接近于产生对自身的意识，而同时，可能它也从未如现在那样被异化。”作家的任务已经摆明了：“就文学是否定性而言，文学将对劳动的异化提出抗议；就它是创造和超越而言，它将把人表现为创造性行动，它将伴随人为超越自身异化，趋向更好的处境而做的努力。”如果说过去时代的文学是消费文学，那么现在正在出现一种生产文学、实践文学。

二十世纪作家希望能在压迫阶级与被压迫阶级之间占据类似十八世纪作家在贵族阶级与资产阶级之间的位置：“被压迫者与压迫者都是他的读者，他为被压迫者作证反对压迫者，他从内部和外部向压迫者提供形象，他与被压迫者一起意识到压迫，他出力构成一个建设性的革命的意识形态。”但是，这在马克思的时代还办得到，今天却行不通了：正当作家们发现实践的重要性

时，他们的读者群却消失了。

一七八〇年，只有贵族阶级有意识形态及政治组织，资产阶级处于被压迫地位，既无政党，也无明确的意识。作家批评君主制和宗教，向资产阶级介绍几个以否定为重要内涵的概念，如自由和政治平等；他这样做的时候就直接在为资产阶级服务了。一八五〇年，资产阶级成为压迫阶级，有系统的意识形态，无产阶级则处于无组织、未觉醒状态。作家本可以直接诉诸工人，但是他错过了这个机会。在这两个时期，文学的本质与历史形势的要求相一致。但是今天一切都颠倒了：“压迫阶级失去了它的意识形态，它们的自我意识动摇了，它的堡垒不再分明，它敞开自己，它呼吁作家前来救援。被压迫阶级则受到一个政党^①的拘束，被一种严格的意识形态搞得举止生硬，它变成一个封闭性社会：人们不复不通过中介就与他沟通。”

一方面是作家通过艺术发现了自由的两个方面（否定性与创造性的超越）。另一方面，一九四七年的工人寻求在解放自身的同时解放所有的人。两者于是发生关系：“就工人是被压迫者而言，文学作为否定性能反映他的愤怒的对象；就工人是生产者和革命者而言，他是一种实践文学的最好题材。”因此，“文学的命运与工人阶级的命运是联在一起的。”不幸在法国，法共把工人与作家隔开，并追随苏联的政治，而苏联在“革命出了故障”的现阶段，保卫的不是革命利益，而是它自身的国家利益。艺术品作为绝对目的，它在本质上反对资产阶级的功利主义，与共产党的功利主义也无法调和。作家不可能在资产阶级与共产党两者之间做出选择。作家只能在共产党提出反映被压迫阶级愿望的要求的时候，支持共产党反对资产阶级；当资产阶级某些开明人士承

① “一个政党”指法国共产党。

认精神性同时既是自由的否定性又是自由的建设性的时候，作家又应该支持他们而反对共产党；当一种保守的、决定论的意识形态与文学的本质相矛盾时，作家应该同时反对资产阶级和共产党。这就是说，“我们有读者，但没有读者群”。

三

以上是萨特在《什么是文学？》中阐述的理论的大概。第一章《什么是写作？》和第二章《为什么写作？》直逼美学的堂奥，第三章《为谁写作？》涉及历史哲学，又是从作家和读者的关系这一特定角度审视的法国文学史，第四章《一九四七年作家的处境》带有强烈的政治色彩（萨特当时在政治上想走中间道路，在反对资产阶级的同时也不断批判共产党）。“自由”作为存在主义哲学的核心概念贯穿全书的哲学思辨。

存在主义哲学意义上的自由，不是说人可以随心所欲，为所欲为，而是说人在每一件事情上，或者用存在主义术语来说，人在每一个处境中，都要根据自己的判断做出决定，或这样做，或那样做；没有任何原则应该先验地指导他的判断：如果他推诿于某种原则，那是他对自己掩盖了自己的自由，所以人要对自己的行为负完全责任。问题在于，任何哲学在介入人生时，都会遇到伦理学问题。萨特说：“我们是孤独的，得不到辩解。我说人命定是自由的，指的正是这个意思，说命定，因为人不是他自己创造出来的，然而在另一方面他又是自由的，因为他一旦投入世上，他就要对自己的所作所为负责。”^① 人的行动果真得不到辩解，因而也不需要辩解的话，那么他只要敢于承担自己的责任，

① 萨特：《存在主义是一种人道主义》。

岂非就不必受任何伦理标准的约束？既然如此，为什么作为普遍原则的哲学意义上的自由同时又是作为行为标准的伦理意义上的自由呢？萨特这样回答问题：“我们为了自由而要求自由，通过每个特殊的场合要求自由，而其他人的自由也取决于我们的自由。诚然，自由作为人的定义而言，并不取决于他人。但是一旦发生了介入行为，我就被迫在要求我自己的自由的同时要求其他人的自由。只有当我把其他人的自由当作目的的时候，我才能把自己的自由当作目的。”^①这段话轻而易举地、但是并不令人信服地从哲学层面飞渡到伦理层面。在《什么是写作？》里他先是论证作者与读者相互承认对方的自由，然后提出作家只能从自由的角度去介绍世界，因此他必须反对任何奴役；这一过渡同样不是很明显的。伦理学也许是存在主义哲学的“误区”。他在《存在与虚无》的结尾许诺要写一部伦理学，但始终没有完成。马克思主义认为：自由不是绝对的，是对客观规律的认识。生活经验也证明，任何人在一定处境中做出选择时不可能不考虑现实提供的有利或不利条件，他在行动中得到社会的助力或者同样来自社会的阻力，他的自我设计蓝图最终能否实现不是全凭他的个人意志。从反对资本主义社会对人的异化这个角度来看，强调自由选择有其一定的积极意义，但是过分夸大个人的主观自由，就会陷入唯意志论和非理性主义。

另一个问题纯属文学理论：文学是否有独立的本质？如果有，这个本质是否就是自由？马克思主义的文艺理论认为文学是意识形态的组成部分，而意识形态作为上层建筑的组成部分既适应又不适应于一定的经济基础。文学作品或直接反映社会现实，或体现某一社会集团的意识形态，也就是说，它没有独立的本

① 萨特：《存在主义是一种人道主义》。

质。如果说文学有它自身的发展规律，这指的是文学体裁的发生、进化规律和艺术规律，不是说文学是一个有自身命运的、先验的存在。萨特却认为文学以自由为本质，这个本质在历史中展开，历史本身的发展经常与这个本质相忤，偶尔也与它相一致（十八世纪）。为使文学不再受到异化，为了实现文学的本质，就要改变社会，消灭阶级，因为只有无阶级的社会里文学才能意识到它自身。

在这里，萨特把文学和社会的关系完全颠倒过来：不是文学去反映社会，反映历史的过程，而是社会和历史将要去适应文学的本质；文学要致力于“改变周围的社会”，但是归根结底改变社会是为了解放文学自身。这套理论不由使人想起黑格尔的客观唯心主义。自由作为人的定义和文学的本质，在萨特的体系中的地位有点类似黑格尔哲学中的绝对理念。在黑格尔那里，绝对理念在逻辑阶段作为抽象的、纯粹逻辑的范畴而运动、发展；在萨特那里，文学在历史之前、历史之外，便以自由为本质。绝对理念在自然阶段采取了异于自己的自然的、物质的形式；文学在阶级社会中被异化，失去或不能完全实现自己的本质。绝对理念在精神阶段由于它的主动性和创造性战胜了被动的、无力的物质、自然，摆脱了异化的形式，回复到同它自己相适应的精神形式；文学通过否定性解放自己，从异化（十二世纪）到抽象的否定性（十八世纪），再经由绝对的否定（十九世纪末和二十世纪初）到既有否定性又有建设性（1947），最终将在无阶级社会里充分实现它的本质。似乎萨特是借助一个先验哲学模式来建立他的文学理论的，为了体系的完整，就难免削足适履。其次，这套理论全部以法国文学史上的现象为立论根据，缺乏普遍性，用以解释其他国家的文学史确实枘凿难入。

从仓颉造字鬼神夜哭的传说到清朝末年与周树人、周作人兄