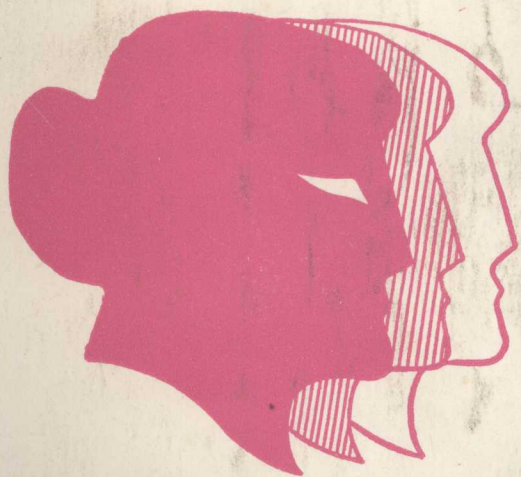


台港及海外中文报刊资料专辑

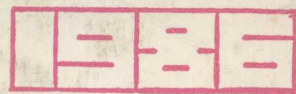
474062

-3

美学 研究



第 4 辑



书目文献出版社

美学研究(4)
——台港及海外中文报刊资料专辑(1986)
北京图书馆文献信息中心剪辑

书目文献出版社出版
(北京市文津街七号)
北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 4印张 102千字
1987年3月北京第1版 1987年3月北京第1次印刷

印数1—5,000册

统一书号: 2201·18 定价: 1.10元

〔内部发行〕

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术研究动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于某些出于反动政治宣传目的,蓄意捏造、歪曲或进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善保管,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息服务中心

文学批评与现象学

阅读过程中的被动综合

美学与艺术批评

杜夫润

马夫·衣沙尔

赵天仪

一

二四

六四

文

評與現象學

杜夫潤

Mikel Dufrenne

現象學 02 哲學史上的衆多學說之一，它所遭遇的困難窒礙，大概與其他的學說並無二致。然而，它究竟有什麼建議呢？它提出了一套把一種新風格引進哲學論說的方法。無怪乎它可以給一些不太屬於哲學範圍的學科，如文學批評等，帶來一些啓發。爲了方便說明，我們立刻就提出現象學的口號：回到事物本身。可是，爲甚麼還要說回到事物本身呢？事物不是確確實實地存在着嗎？難道觀一景、用一器、讀一書，還得待哲學來教我們嗎？況且，胡塞爾(E. Husserl)明白地說過，中止我們對世界之實在性的粗樸信念乃所有哲學反省的條件；這不就是叫我們轉離事物嗎？如今，這口號却叫我們回到事物，不是很奇怪嗎？其實，現象學的所謂「還原」(reduction)①，只是在不損事物分毫的情況下把我們的粗樸信念加以消解。嚴格地說，實在性、非實在性和

①所謂還原，是胡塞爾現象學最重要的方法學概念。簡略地說，還原是把我們帶到一「超越界」、令我們可以

不帶任何偏見地如其所如地認識事物的方法。還原又可分爲「本質還原」(eidetic reduction)和「現象學

還原」(phenomenological reductions) 兩大類。簡言之，本質還原是把我們的知識從事實層面提昇到「理念」層面的方法。現象學還原則至少可分成三個方面：一、這是嚴格意義的現象學還原，其作用是中止我們對存在的粗樸信念，使事物作為純粹現象地呈現於我們。二、把文化世界還原為直接經驗所形成的「生活世界」(Lebenswelt)。三、把現象界的我接引到超越的主體性的「超越還原」。

理念性，各按照「意所」(noème)之置定特徵，仍舊分別屬於感知的對象、想像的對象和構思的對象^②。假如我們的態度經過這樣的徹底逆轉之後，就會把實在的事物化為非實在的，那麼，非實在的事物又能化成甚麼呢？其實，正由於我們不採取那種足以妨礙思維的實在論態度，還原作用才會使對象、對象之本質及對象之一切特徵，更清晰地呈現出來。在這種公正無私的、新穎的眼光下成為意向的對象(l'objet intentionnel)時，事物是沒有任何消損的。

然而，現象學是否只對這種意向的對象有興趣呢？對於「意所」的描述，乃引往意向分析(l'analyse intentionnelle)^③的線索；而意向分析所探討的，就是「意能——意所」的對聯關係

② 胡塞爾認為意識之特徵就是它總是「對於某某的意識」。任何模態的任何一個意識活動，總有一個「某某」與其相對相聯。作為意識特徵的這種「對聯關係」(correlation)，胡塞爾稱之為「意向性」(Intentionality)；構成這個意向性的兩端：意識活動與此活動所指出的「某某」，胡塞爾分別稱作「意能」(noèse)和「意所」(noème)。意能和意所是不可或分的，不同的意能有不同的意能與之相對聯，不同的意能置定不同的意所，例如，感知這種意能有感知的意所，想像這種意能則有想像的意所。

③ 理解對象時，把它放到意向性之中，換言之，放到意能與意所之對聯關係中去，然後進行描述和分析；這樣的處理，叫做意向分析。

(la correlation noético-noématique)，也就是說，表明對象之特性對應於那些意識活動或意向。這便凸顯出現象學的主要課題：能構成的主體性 (la subjectivité constituante)。這個課題不但使唯心論重新成為問題，而且能引領我們進入形上的玄思，斐因克 (E. Fink) 就是一個具體的例子^④。我們先看看一種拒絕把主體性視為孤離的或超驗的主體性的思想，對這課題所作的回響。假如超越的事物具現於經驗界之中，假如主體性乃等同於人類在世界中的存在，那麼，構成之課題便等於說，要看出能構成的主體性之形相，唯有以世界為根據，以這主體性所生活的世界或這主體性所創製的品物為根據。是以沙特乃嘗試依據想像出來的事物之形相來揭示想像意識之活動，或嘗試依據事物對於一個人所呈顯的意義來揭示這個人的基本設計。不過，重點並不能只放在主體性上面。在考慮落實於世界中的主體時，我們便會一併考慮到這主體的意向性生命；而這意向性生命也是落實於世界之中，並且被世界所相對化。對於意識活動的分析，把胡塞爾引領到邏輯思想方面的工作，把他引領到一種要發現這種思想的潛隱基礎及描述這種思想的發生的、考古學式的現象學觀念。當然，這所謂發生是指被構成者之發生；可是，它却使構成之

④ 斐因克，全名是 Eugen Fink，曾任胡塞爾的助教，後來是整理胡塞爾遺稿的骨幹人物；他對現象學的理解，曾得胡塞爾的認許。後來的興趣偏向形上學。除了是胡塞爾思想之闡述者和高明的現象學家外，更是一位獨立的思想家。他著作極多，有學術性的，如：「現象學研究」(Studien zur Phänomenologie)、「存有、真理、世界」(Sein, Wahrheit, Welt)等。思想性的著作則有「一切與空無」(Alles und Nichts)、「作為世界符象的遊戲」(Spiel als Weltsymbol)等。

觀念轉為主體與對象相親相和之觀念，使構成之觀念的唯心論成分有所減弱。追源溯始，返歸當下，回到人與世界最原始的關係中，似乎也是現象學的基本課題。我們固然可以像海德格那樣，在另一種意義下發展這課題，那就是：在人與世界的相互關係的基礎上，尋找那事物物之基源；這基源可能就是「自然」，並且在人與世界的原初關係形式中展現。但無論如何，即使對於起源之起源不加思辨，我們還是可以說，一旦返歸當下，現象學仍然是忠於其原初的口號的！它所描述的事物，乃與人渾然一體的事物。一種具有客觀化作用的思想，往往將事物推置於外，並將此事物予以約化和解釋；現象學正要在這種思想發揮作用之前，使這渾然一體的事物呈顯於人。這些，暫時必須緊記。

另一方面，文學批評有甚麼功能呢？換言之，人們對批評家有甚麼期望呢？這兩個問題是不可分割的，因為批評和批評家實在無法分割。藝術和哲學各有其王國和歷史；藝術家和哲學家就是這兩個王國的子民，他們各自合成一個號召他們、認可他們的開放整體。批評卻沒有自己的王國，有的只是一些批評家、專家和風雅之士，而他們只是大眾的代表和報道員。那麼，這些批評家面對作品時會怎麼辦？假如他們的說話對象是作者，他們採取的便是一種裁判或顧問的態度；初期的法蘭西學院 (l'Académie française) 所表現的正是這種教授式的姿態^⑤。今天的藝術家^⑥這是法國人文學科最高組織，成立於一六三四年，至今仍然存在。會員的名額限四十名，大多是法國文壇的精英，是歐洲聲譽最隆，歷史最悠久的人文組織。

較能認清他們的天職，較能看出批評家只不過是一些從批評的功能中給自己的無能尋求補償的失敗藝術家，並非至高無上的裁判。於是，對大眾有影響力，尤其是有鉅大影響力的批判家，才會得到藝術家的尊敬。因此，批評家比較樂意以大眾為說話對象。那麼，他們的任務便有三個：說明、解釋、評斷。但這三者之間竟然沒有必然的關係，這是很值得留意的。

所謂說明，就是指導讀者大眾去得出作品的意義。這便已設定讀者大眾並沒有批評家的才能，單靠他們自己的本領，是無法理解作品的。因為這已設定作品——這裏只就文學作品來說——是有待理解的；作品具有意義，但或是曖昧不明，或是隱晦不彰。批評家的工作，就是用一種比較清晰的語言，將作品的意義譯述出來，以饗大眾。

解釋與說明是兩回事；所謂解釋，就是將作品視為一物體，視為創造活動的產物，文化世界中的成品。那批評家，剛才還是一位博學之士，現在却變成科學家了。他援用因果關係來解釋作品；於是，作品或由心理歷程決定，或由歷史環境決定。不過，除了這種意味較強的因果關係外，我們還可援用一種只講究條件或影響、區別遠因和近因的、意味較弱的因果關係；依此，要解釋作品，肯定不能通過作品本身，只能通過作者之性格或決定這種性格的環境。

最後，評斷又與前二者截然不同。作品就如同一物體，如同一切成品和消費品，是有價值的；批評家就是鑑別作品價值的專家。然而，批評家以甚麼身分來評斷作品的價值呢？批評家是謙卑的：他們不以定律之發言人自居，不以美之典則之認識者自許。他們有開放的心靈；接受一

切的創新。他們甚至準備引退：很樂意地說，作品往往自作評斷，他們只是證人而已，稱不上是評斷者。不過，他們要盡心盡責，做個公正而有識見的好證人，使美學判斷能在他們身上達致康德所要求的普遍性。然而，怎樣才能如此呢？

讓我們看看，現象學能够教我們些甚麼。批評家可以把現象學的口號取為己用。回到事物本身就等於說回到作品本身。為甚麼要這樣做呢？爲了要描述作品，說出它是甚麼。這樣一來，便把批評家的任務局限於以上三項的第一項。解釋和評斷兩項任務，由於夾雜着外在於作品的東西，即使不加以排除，至少也要暫時擱置一旁。但另一方面，文學批評雖然從現象學得到不少啓發，但只可能取法於現象學的某些方面，不可能全盤接受。例如，對胡塞爾來說，回到事物本身就是好好地把握統合主體與對象間的意向性聯繫；但從事文學批評的研究者所感到興趣的，只是對象。況且，能與作品發生對聯關係的是甚麼主體？是閱讀作品的批評家，還是創作作品的作者？事實上，現象學的文學批評，少不免兩者都要涉及；在審查作品時，便須要涉及這兩者了。

我們且想想一個要去面對作品的批評家。他這樣的決定，已具有現象學的性質。還原作用和審美態度之間，有些類似的地方。實行「中止判斷」(l'époché)⑥，就是中止自發的信念，以便將注意轉到對象呈現的方式。審美的態度，也隱含着一種消解作用：我開始閱讀的一刻，似乎便

⑥所謂中止判斷，就是最嚴格的現象學還原（即註一中所列述的第一種現象學還原）。

以某種方式把外在世界廢除了；另一方面，我所透入的作品之世界，本身似已經歷過消解作用，與外在世界之存在無關。當我觀看奧賽羅（Othello）扼殺德絲狄蒙娜的一幕時^⑦，我絕不會向醫生或警察求援。巴歇拉爾說^⑧：與讀詩者相關的，不是事物而是文辭。這兩種態度相仿而不相同：因為，一方面，審美態度完全指向對象，並不指向主體之構成活動；另一方面，外在世界已被消解，但作品之世界却不然，這個與外在世界的存在無關的世界，是不可能加以第二重的消解的。只有現象學家，在他轉而觀察批評家時，才會使用還原方法。批評家並不是現象學家，但他們可以向現象學家學習。

· 向批評家展現的作品，本身具有兩個特點：作品是供人閱讀的，是由文字寫成的。首先，作品是待人閱讀的。為甚麼呢？當作品被放置在圖書館的書架上時，不是已圓滿的存在着嗎？當作者寫下文稿之最後一個句號時，作品不就已獲得其明確的存在了嗎？我們且不要操之過急，太早斷言。戲劇是待人演出的，劇本乃為演出而寫，演出賦予它以生命，成就它的存在。讀者之吟誦詩詞，翻閱小說，也有同樣的作用。因為書本本身只是白紙黑字，只有一種沈滯混濛的存在而已。

⑦ 參看莎士比亞「奧塞羅」之第五幕。

⑧ 巴歇拉爾，全名是 Gaston Bachelard 當代法國哲學家，著作等身，著述內容幾涉及哲學的每一部門。對當代法國哲學界影響最大的，却在科學之哲學方面，尤以「新科學精神」（Le Nouvel esprit scientifique）與「科學精神之形成」（La formation de l'esprit scientifique）最為著名。

；而其中的意義，在意識予以實現之前，仍停留在一種潛能狀態。殷格頓^⑨說過，文學作品是牠律的：它等待主體的活動來使它實現。殷格頓又區分了「作品的四層次」：實質的符號、文詞的意義、表現的事物與想像的目標；這四個層次，各有一些意識活動與之相應，而這些意識活動所組成的系統，則構成閱讀。閱讀即「具體化」，使作品成為真正的作品：成為美的事物，成為與活活潑潑的意識相對相聯的事物。在這種意義下，批評家——所有的讀者亦然——是足以自豪的；他們促成作品的真正存在。他們與作者合作，但又和作者對敵；因為他們在使作品存在的同時，又從作者手中奪去這存在。在苦痛中誕生，帶着累累傷痕的作品，在讀者的接受中得到安寧，怡然開展。布朗素說^⑩，讀者的嘉許之所以輕描淡寫，儼然不負責任似的，正是這個緣故。

可是，這種不負責任的態度，却是毫無虛飾地擔承起讀者責任的真正方式。讀者要專心誠意

⑨ 殷格頓的全名是 Roman Ingarden，當代波蘭哲學家。他是胡塞爾的弟子，也是現象學的美學和現象學的文學批評的先驅。他在這方面的著作，以「文學的藝術作品」(*Das literarische Kunstwerk*)與「文學的藝術作品之認識」(*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*)為代表。

⑩ 布朗素的全名是 Maurice Blanchot，當代法國思想家和文學批評家。思想傾向於黑格，爾最著名的作品有「無限的對話」(*L'entretien infini*)、「文學空間」(*L'espace littéraire*)。

地閱讀作品，不可胡鬧^①。面對着一本新作品，批評家應形成一種嶄新的、沈醉的、無拘無束的眼光來看它。一方面，他要讓自己全幅挺現，給作品提供一個寬濶的居停，向作品發出深刻的回響；另一方面，他又要使自己徹底收斂，令作品和他自己不致有所混和。因為若在作品上添上自己的記憶，或以自己的經驗作為衡量作品的準則，便是背棄了作品。可是，把作品變成對象，不就是背棄了作品嗎？正如沙特所說，在他人或上帝的目光下，我變成一個對象^②；在讀者的閱讀下，作品亦會同樣暴露於變成對象的危險。它將會在對象之世界、文化價值之世界、消費品之世界中佔有一席位，它將會進入歷史，面對其他作品，銜接過去，孕育將來；作品之歷史乃歷史中的歷史；人們也許並不尊重這種歷史之原創性，而作品似乎只是歷史因緣的產物。如此急於去解釋作品，批評家簡直是存心替作品尋死路。

難道作品所要求的不是這種處理嗎？正如對主體或「準主體」(quasi-subject)的處理——

①【原註】：依巴歇拉爾的看法，忘記這個責任無疑是拿作品開玩笑。有時會出現一些過於仁慈的讀者，我以為該說是過於無知的讀者。他往往發出最慷慨而又最不認真的贊美，作為對作品的反應。這往往都是做夢的託辭。不過，他的夢却是形象所引起的共同的夢。巴歇拉爾對待詩歌還算公平，因為他知道要穿過這些「具體想像」之夢境，去找尋世界的真面目。但當他把自己的童年加進世界之開端時，他便流於狡猾了。

②沙特的全名是 Jean-Paul Sartre，當代法國著名的文學家、哲學家。最著名的小說有「嘔吐」(La Nausee)「牆」(Le Mur)等，哲學名著有「存有與空無」(L'Être et le Néant)、「想像力」(L'Imaginaire)、「存在主義是一種人文主義」(L'Existentialisme est un Humanisme)等。

樣，這種處理之地位是模糊不清的。作品真的會變成客體，它肯定自己的冥頑而封閉的物性。它同樣真的具有歷史性，因它是時代的見證。可是，它亦確實在抗禦一種任憑讀者擺佈的客觀化作用：就好像一些畫像目送在它們前面走過的觀眾一般，文學著作也同樣對抗讀者；它肯定自己有保守秘密的自由：作品的意義總是那麼遙不可及。馬格尼 (C. E. Magny) 寫道：「（當他尋找那呈現此小說的世界之聯貫性時），批評家所尋求的直覺，便近乎現象學中的本質直覺 (Wesensschau) 了」^⑬。精確地說，本質不是時常都能一目了然；只有在一種不容概念化的感情之中才可能如此。現象學不但籲請批評家要小心謹慎，查問作品怎會在閱讀中被客觀化；更籲請批評家要虛懷若谷，尋問這對象之真實何在。

批評家也許須要從作品的另一特點出發：它是由某人寫成的，它有一位作者。現象學在這方面又能教批評家些甚麼呢？文學批評似乎只能構成一種創作現象學：它對作品有興趣。然而，當批評家要去解釋作品時，自然會牽涉到作者：文學批評既是傳記，又是心理學與心理分析，正如文學批評之為史學或社會學一般；在絃外文學批評巨著之中，以作者的名字為題的，實遠多於以作品為名的。但文學批評在致力於恢復其科學知識之尊嚴時，却不把這種知識用於理解作品。他加強作品與作者之間的聯繫，他在作品以外蒐集有關作者的資料，最後，他保留作品中那些使讀者可以了解作者、可以驗證創作之一般理論的地方。

⑬ [原註] 參看馬格尼 "Les sandales d'Empédocle," p. 28.

作品無疑堪稱是作者的化身，它載有作者或喜或憂地簽下的、或深或淺的署名；它帶着創作歷程的烙印；它指定它的作者。但作者到底是誰呢？對現象學來說，作者也是現象，他呈現於讀者眼前。作者不在任何地方，唯有在作品之中。讀者固然可以在作品以外蒐集一些作品所沒有顯示的、有關作者的資料；但這些資料只是有關作者的一些實況，並非作者本身的真實。作者之因隱致顯，正是這個緣故；所以那些在其生活及人格都經過大眾的渲染之後才為我們認識的當代作家，反不如荷馬那麼為人熟悉。正如上文所言，讀者乃在作品之前，作者却在作品之中：作者於其「不在」(absent)之時，方為其「存在」(present)之極。當作者禁止人們談到他時，他的世界才向我們展現；假如他談及自己，他所用的「我」，已不再是我，而變成了一個他；這個「我」只是像一項任務或一場美夢那樣地存在。試想，把「懺悔錄」中的「松·雪克」(Jean-Jacques)和盧梭^⑭的生活加以比照，有甚麼用處呢？我們可以要求倫勃朗或梵谷的自畫像酷似他們自己嗎？毫無疑問的，倫勃朗或梵谷的自畫像與畫家自己的確酷似：作品酷似畫家所居住的世界，畫家酷似他們的作品。作家也十分酷似他們的作品；由於這樣的酷似，我們才能清楚地看到作品貢獻給我們的世界。這是一個獨特的世界，當我們透入其中時，我們唯一能做的，就是賦予

^⑭ 盧梭全名是 Jean-Jacques Rousseau，生於一七一二，死於一七七八，是十八世紀法國著名思想家，對當世及後代的政治思想、社會思想和教育思想，都有莫大的影響。著名的作品有：「懺悔錄」(Les Confessions de J-J Rousseau)、「社會論」(Du Contrat Social)、「愛彌兒或教育論」(Emile ou De l'éducation) 等。

它一個能表明其獨特性的名字：我們把作者的名字賦予它，我們稱之爲巴爾扎克或魏爾倫的世界。於是，巴爾扎克或魏爾倫便成爲承載着他們所有作品的名字^⑮。

是的，這個想像中的作者，才是作者之真實。要替他寫傳記，難道還得訪問他的房屋管理人、醫生或編輯，才算對他公平嗎？甚至作者本人也不必詢問。在作品以外所找到的，已不再是想像中的作者，不再是在作品的形象中的作者，他已被一個經驗世界中的人物所取代。如此一來，難怪人們都會感到驚訝——這樣的人物，怎能寫出如此的作品！可是，這只是一個有趣的心理學問題，而且已遠離文學批評。此外，也有用一個一般地說的人物或作者來代替這作家的；但由此只能建立一套創作理論，而文學批評却隨之遠去。無論布朗素的眼光有多尖銳，不管他怎樣不必求助於作者的軼事，只要他引用卡夫卡的「日記」或里爾克的信扎^⑯，那麼，他的主要興趣

^⑮巴爾扎克的全名是 Honoré de Balzac，法國偉大的小說家。一七九九年生於法國南部，一八五〇年死於巴黎。卷帙浩繁的「人間喜劇」(*La Comédie humaine*) 是他的代表作。

魏爾倫的全名是 Paul Verlaine，生於一八四四年，死於一八九六年。他是一個精於音律的法國詩人，是促成浪漫主義詩歌過渡到象徵主義詩歌的關鍵人物。最著名的詩集有「詩藝」(*Art poétique*)、「去年與昨天」(*Jadis et naguère*) 等。

^⑯卡夫卡 (Franz Kafka, 1883-1924) 和里爾克 (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) 都是出生於布拉格，主要用德文寫作的二十世紀大文學家。卡夫卡是個小說家，但生前所刊行的全是短篇，以「蛻變」(*Die Verwandlung*)、「判決」(*Das Urteil*) 最著名，死後才有長篇小說如「審訊」(*Der Prozess*)、「城堡」(*Das Schloss*) 等刊行。里爾克是個偉大的抒情詩人，其詩集之中，以「杜英諾哀歌」(*Duinesere Elegien*)、「給奧菲斯的十四行詩」(*Sonette an Orpheus*) 最受人推重。

便非在於卡夫卡或里爾克，而是在於他們所提出的創作形上學。同樣地，當沙特替波特萊爾或紀涅作存在的心理分析時^①，他深深知道，要了解一個人，必須通過這個人的世界，必須「從聯結獨特的個人和不同的存在符象的個別關係出發，以決定這特殊個人之自由設計」^②；那就是說，必須在充滿着作爲膠黏劑或潤滑油的形上學成分的世界形象中了解這個人。他更知道，必須在作品中認識作者。但由於他所關心的，只是那個身爲作者的人物，所以永遠無法真正把作品連接起來；他談論波特萊爾的話，無一不是與人類學有關的，但這却不能給我們提供任何關於波特萊爾的「惡之華」的訊息。我們所以會假定對其人的研究把作品連接起來，甚至解釋了作品，那是因爲批評家會利用他的設計來作弊，因爲他已預先讀過作品，並且憑藉作品以見其人。在所有對作品作客觀解釋的嘗試中，也許還有另一種作弊。「那就是，隨意援用心理學或歷史來進行解釋。其實，」我們所能援用的心理學，只有一種根據作品之實在性來說明人的創作能力的心理學。同樣地，我們所能援用的歷史，只有一種在說明事件的同時也說明作品的歷史；對這種歷史而言，

① 波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 是法國詩人，也是文學批評家，更是艾德格·愛倫·坡詩歌的法語譯者；可是，由於不合乎流俗，這個生於十九世紀的作家要到二十世紀才得到應有的重視。「惡之華」(*Les Fleurs du mal*) 是他的詩集之中最膾炙人口的一部。沙特對他和紀涅很感興趣，所以分別撰有專書來討論他們的作品、思想和性格：這兩部書就是 *Baudelaire* (1947) 和 *Saint Genet, comédien et martyr* (1952)。

② 〔原註〕：見「存有與空無」頁七〇六。

一個民族的真面目，唯有在其文化證據裏才能找到，而發展之意義，則在其世界觀之辯證歷程中。故此，這條由作品而作者、由作者而歷史人物的路線，只可以隨順以往，絕不能倒逆而行：唯有在作品之中發現其人，才能找到作者，直接從其人出發，必定徒勞。

作者之真實，存於作品之中；作品之真實，却不在作者之內。那麼，作品之真實又寄於何處呢？寄於作品之意義中。在這裏現象學對我們又有所指示：一切現象都具有意義；這一方面是因為主體常在與料中出現，組織及評釋與料，另一方面是因為與料並不如經驗主義所想像的，以一種感覺與件的姿態，粗樸而無意義地呈現。所以，作品總是具有意義的：作者說話，目的是要說出一些東西，而作品的價值即在於其言說能力。至於依不依一般之真假尺度來衡量其所說，實在無關重要；因為作品之真實，恆在於說出這種意義。而批評家的基本任務，大概就是闡明這意義。

這任務應該由意義的兩種性格來指定方向；現象學認為這兩種性格就是：它是內在於感性的，它是一特殊意識所親驗的。讓我們考察一下這兩點。事實上，語言是意旨的負載者；由此可見，文學作品是有意義的。可是，語言如何成為意旨的負載者呢？在這裏，必須引進語言的兩種形式和兩種用法之間的區別：散文和詩歌。在散文語言之日常應用中，思想似乎是先於語言的；於是，語言遂被人視為一種毫無拘束而又相當有效的工具，以至於在人們的使用中消失。一個人在說話或聽他人說話時，絕不會想到辭典或語法；他會穿越文辭，直達觀念；這時候，他心目中的文辭，不過是一種離散的、透明的、不定的存在。然而，對一個閱讀詩歌的人而言，說得