

希望从绝望深处迸发

存在主义文学产生的背景及其思想渊源

社会背景

在我们着手讨论存在主义文学之前，似乎有必要对它产生的基础，根源之类的背景问题先进行一番考察。这一方面是由于我们人类爱追根溯源；一方面则由于我们长期养成的思维习惯。我们的思维、理解力习惯于按照事先排好的程序按部就班地工作。比如，我们对官场某位新贵产生了解的兴趣，却并不急于想知道他的政治抱负、政治才能和政绩如何，而是千方百计地打探他的家庭社会关系、背后支持人物和所属派系，有没有桃色新闻和让人解颐的政治笑话。又比如有人打算要在某地盖一栋房子，先要对此地的山势俯仰、水源经流、日照风向、道路交通、人文风俗、地质结构等占有详尽的资料，然后方肯动手实施蓝图。又恰如一匹识途的马，送主人去某一个目的地，只需按照它识出的标记往前走好了。思维的习惯（或称定势、规则）是人类智慧的表现，也是人类懒惰的表现，聪明的读者不会不对此有所警觉的。人类热衷于为思维制定规则，以求这些规则能使思维养成良好的习惯。规则是必要的，它使我们妥善地解决了许多问题。那位显赫人物由于我们的喜恶而被决定了政治前途；那座房子的人们从此宁和康泰、人寿年丰；那匹识途之马果然顺利抵达目的地。但谬误有时也在这里发生：那位显要正是人杰而非庸才，抑或恰是庸才而非人杰，那块宅基正是一条新勘铁路必要之处；那匹马半道上遇上一个相似标记而误入歧途。所以，在思维与规则之间，还是思维更可靠些，思想是自己的，而规则差不多都是人家奉送的，虽然奉送的不见得就不可信。作这样的提醒，并非是出于笔者缺少自信或者不期望博得信赖，而是期望与存在主义哲学家和文学家生活在同一个世纪的读者们唤起自己的感同身受加进到对存在主义的理解中去。

在我们试图追溯存在主义这种社会思潮的背景根源时，我们自然会记得，二十世纪决不是一个乐观的理想主义时代。这个世纪有太多的灾难降临，文明与进步并未随着历史的推移而呈正值增长，现实的苦难与精神的苦难考验着人类脆弱的神经，和平、自由的至善至美理想社会还是那么遥远、渺不可及。作为二十世纪人类精神的一个表征的存在主义，严格地说，它并不是现实的精神武器，而是地地道道的人类精神现象学的一个标本。但是，如果说它是人类孕育出来的精神怪胎，显然是出于对存在主义的无知和隔膜，甚至也可以说是对人类自身轻佻的辱慢。一九八一年四月十五日，存在主义大师萨特因病逝世。四月十九日，巴黎数万人自发为他送葬，队伍绵延数公里。在这个浩浩荡荡、庄严肃穆的队伍中，我们可以看到法兰西共和国的总统。由此可以推知存在主义在人们的心灵中产生了多么大的反响。

我们不妨把话题稍稍延宕开来。

笔者的窗口正对着葱郁的山峦。在这初夏的季节，草木峥嵘，广玉兰正沉静地开放，鸟儿啁啾树间，蓝天下轻纱般的白云漫不经心地从山顶飘过，窗前的路上不时响起少女们的欢声笑语。一切似乎已经十分美好，一切似乎从来就如此美好。

不用说，这是我们瞬间的错觉。

正是在同样的蓝天下，我们的祖先却在荆棘中奔突，用石块和本棍与巨兽搏斗，匍伏在大地上向上苍祈祷，黑夜里燃起一簇簇篝火驱散内心的恐惧，

没有钢筋水泥构筑的居室，没有空间与暖气片，没有电视与组合音响，在阴暗潮湿的洞穴里，相互依偎着取暖，分食少得可怜的食物。人类所经历的那一段漫长而充满苦难的历史如今只能靠合理想象和零星的考古发现将它断断续续地弥合连接起来。那时人类的思想家们在筹谋部落迁徙、决定狩猎时机的时候是否也在思考自己的命运？他们没有留下思想痕迹，我们无从知道。苦难还在继续。战争、灾难、饥饿、死亡中分娩出一个又一个帝国的城堡。在帝王的威严胜利的光荣和文明的辉煌的背后是专制的横暴、奴隶的镣铐和杀戮与殉葬。也许，没有马拉松之战，萨拉米斯海战和普拉提亚会战我们不能想象古希腊文明的出现，也同样不能想象欧洲后来的历史。但是，我们应忘记在金戈铁马奔腾和刀光剑影搏杀中无数生命在无助中哀号。战争与一切人间罪恶同源，苏格拉底早就指出了这一点（柏拉图的《理想国》中苏格拉底与格劳孔的对话）。这位先知、智者，以人类的名义渴望着、追求着真理，却被当作异端邪说的蛊惑者野蛮地供奉在血腥的祭台上。在罪恶中生长出的文明终不能摆脱苦难的纠缠，文明不能消除罪恶，那么，苦难命中注定要与罪恶同行。

在东西方，历史上都记载着一个洪水时代。

在东方，大禹治水被当作人类战胜自然灾害，与现代苦难抗争的一个范例。这个神话没有被赋予洪水乃上帝为惩罚人类罪恶之所为的象征指意。但从禹的父亲鲧窃息壤以堙洪水被上帝殛杀，最后上帝才让禹利用息壤征服洪水来看，洪水即上帝的旨意，帝命不可违不能不说是对人的示戒。在《圣经》中，洪水不是作为上帝惩罚人类罪恶而体现上帝的意志的。在“创世纪”里这样写着：“耶和华见人在地上罪恶很大，终日所思想的尽都是恶。耶和华就后悔造人在地上，心中忧伤”。说“我要使洪水泛滥在地上，毁灭天下，凡地上有血肉、有气息的活物，无一不死”。人类犯下了太多的罪恶，因而也要承受太多的苦难，也因而需要上帝，祈求上帝的拯救。

宗教由此兴盛起来，成为受难者心灵的庇护所。生命本不属于自己，惟有将生命托付给上帝，交给上帝照管，才能找到最后的归宿。这最后的归宿就是来世、天国、彼岸世界。于是，衣衫褴褛的耶稣、释迦牟尼带着信徒们在大地上漫游行走，劝导人们皈依上帝、皈依如来，成千上万的人以苦难的共同名义集合在他们的周围。

宗教给饱经劫难的生灵以莫大的慰藉、唤起人们对罪恶的惧栗。然而，宗教也无法消除罪恶，为人类摘去苦难的镣铐。同时，尘世的罪恶连上帝也不放过而隐其于不义，这是上帝万万不会想到的。正是在上帝的名义下成立了宗教裁判所，发明了火刑柱和贞节带。同样让人记起的还有著名的十字军东征，罗马教廷作为上帝的代言人将骑士们集合在圣战的旗帜下，从发动第一次十字军到拉丁基督徒最后被赶出其在叙利亚的基地，在十一世纪末到十三世纪末长达两百年的时间里，共时发动了八次主要的远征。由教皇、法王、英王和德皇指挥的宗教骑士团决不是执行上帝的旨意去传播福音，救助那里受难的人们，只要看看他们取得的战果我们便知道他们做了些什么，给那里的人们带去了什么。——九九年第一次远征十字军从埃人手中夺取了耶路撒冷，在骑士的利剑下，该城所有的穆斯林男女老幼及犹太人无一幸免。在洪水之后，上帝对挪亚及其子孙许诺，立虹为记，不再记洪水泛滥，毁坏人类和一切有血肉的生命。但全知全能的上帝应该知道，他所创造的人并未因灾难深重而敛其不义，甚至将其良知连同上帝的慈悲一齐出卖给魔鬼。

在人类的冥思中感到上帝的存在，却无法窥见上帝，所以上帝只能存在于冥思之中；人类无法窥见上帝，却不能不使自己向往着至真，至善、至美、至爱。然而，没有假的至真，没有恶的至善，没有丑的至美，以及没有苦难的幸福，没有死亡的水生，都将使人类存在本身变得无法理解。因此，至真、至善、至美、至爱、幸福、永生便只能观念地存在于现世，而不可能实在地存在于现世。求至爱至恨也随，求至善至恶也随，求幸福苦难也随，求永生死亡也随……求无恨之至爱便是无爱，求无恶之至善便是无善，求无死之永生便是无生，一切复归浑沌，物我不分，物物不分。这就是人类迷惘、困惑、痛苦的根源所在。然而，因为有死亡而放弃对永生的追求，因有苦难而放弃对幸福的追求，因有假、丑、恶、恨而放弃对至真、至善、至美、至爱的追求，人类又何以赢来自己的尊严，又何以维护自己的尊严？于是苏格拉底、柏拉图、奥古斯丁、托马斯、但丁……无数的“西绪弗斯”一个接一个地推着人类苦难的巨石，推上，滚下；滚下，推上。

一部人类历史是充满苦难的历史。我们希望从这里能为存在主义和存在主义文学找到一个深远的总体背景。我们有太多的人类通史，在这些通史中通常是把人类历史描绘成或者表述为文明的发展进步的历史。但是，我们是否也应该有关于人类的欲望史、罪恶史、苦难史来作为偏史？

历史就这样来到了二十世纪的路口，我们已经看到堆积在存在主义周围的苦难。

在这个世纪里人类所发生的事件中，没有什么比两次世界大战更广为人知的了。

世界大战是存在主义产生的最为直接的社会背景。一九一四年至一九一八年，第一次世界大战席卷了整个世界。德国大败于协约国。战后，存在主义在德国兴盛起来。海德格尔、雅斯贝尔斯在德国思想论坛上向人类宣布了他们关于存在的思想。二十世纪的思想史不会忘记他们的名字。他们的著作大都发表于战后，看一看他们主要著作的目录表：

海德格尔：

- 《存在与时间》（1927年）
- 《什么是形而上学》（1929年）
- 《论真理的本质》（1943年）
- 《论人道主义》（1947年）
- 《林中路》（1949年）

雅斯贝尔斯：

- 《哲学》（三卷本，1924——1931年）
- 《理性与存在》（1935年）
- 《生存哲学》（1938年）
- 《论真理》（1947年）

这些都是哲学著作。第一次世界大战之后的二十和三十年代，存在主义文学领域产生的影响很有限。存在主义作为一种社会思潮出现在一战之后，其与一战的关系是显而易见的。存在主义以哲学思想的形式首先在德国兴起，这一方面是因为德国作为战败国受创巨深；一方面则可能是由于德国人擅长思辩的传统。

法国是存在主义获得发展尤其是存在主义文学勃兴的一个主要的国度。

存在主义文学流行于法国的三十年代和四十年代，一方面由于存在主义哲学传播和向文学领域渗透要经过一段时间，另一方面又是由于战争——第二次世界大战。二战之前，由于马塞尔的努力，法国已出现了存在主义文学。马塞尔这位忧郁善感的哲学家和剧作家。在一九二五年前后，第一次把克尔凯戈尔的存在主义学说介绍到法国，并在法国创立了基督教存在主义文学。这种文学带有超验的、神秘的宗教色彩。在他的戏剧中，人物大多是忧郁型的悲剧角色，作者描写了他们的灵魂和肉体的矛盾冲突，在绝望中灵魂痛苦挣扎，向上帝求助。马塞尔的学说和作品受到基督教教会的抵制，也没有产生杰出的追随者，因此，二战前存在主义文学在法国并没有引起普遍的关注。这或许因为是作为第一次世界大战战胜国的法国人在浅薄的胜利陶醉中没有找准自己的感觉。二战虽然以德国法西斯失败而告终，但法国却在这之前尝够了失败的滋味。一九四一年，德军越过阿登山脉，拥有五百多万军队的法国，在不到六周的时间里就被打得一败涂地，缴械投降。最为屈辱的是，在一九一八年德国投降时在贡比涅森林的同一块空地上的同一节车厢里，法国签订了投降条约。从此时起直到战争结束，法国被分为两部分，北方三分之二的地区由德国直接占领，在南方，德国扶持了一个傀儡政府，由投降派贝当做总理。而在这之前，法国实际上早已输掉了这场战争。长期奉行绥靖主义政策造就了一个为失败主义情绪所左右的政府，向德宣战后，不发动任何攻势，坐等德国人来进攻。这不如说是对赢得这场战争完全丧失信心而坐等失败的到来。由于战争和战争失败，存在主义在第二次大战期间在法国流行起来就一点也不让人感到奇怪了。萨特这位存在主义大师，他的长达七百页的存在主义哲学巨著《存在与虚无》就是发表在一九四三年。他的一系列的存在主义文学作品不少都写在这个时期：

《墙》，短篇小说，1937年；

《厌恶》，长篇小说，1938年；

《墙》，短篇小说集，1939年；

《苍蝇》，剧本，1943年；

《密室》，剧本，1944年；

《理智之年》和《延缓》，长篇小说《自由之路》的第一、第二部，1945年。

就在一九四五年，萨特作了《存在主义是一种人道主义吗》的著名讲演，这就后来我们读到的《存在主义是一种人道主义》那本书。战后萨特又发表出版了许多著作，如《死无葬身之地》（1946年），《肮脏的手》（1948年）、《自由之路》第三部《心灵之死》（1949年）、《魔鬼与上帝》（1951年）等。除萨特之外，这时期的法国还出现了其他一些存在主义思想家和文学家，如梅洛—庞蒂，这位比萨特更出生气的萨特同学，法兰西学院的哲学讲座教授，是在法国地位仅次于萨特的一个存在主义的重要人物。他的著作有《行为的结构》（1942年）、《知觉现象学》（1945年）、《人道主义与恐怖》（1947年）、《辩证法的探险》（1955年）等。加缪和波伏瓦是法国存在主义文学两位不可忽视的作家和思想家，尽管前者并不承认他是一个存在主义者。他是法国最年轻的诺贝尔文学奖获得者，曾被视为青年的精神导师。波伏瓦以她丰富的著作和著作中所表述的独具锋芒的思想以及与萨特的特殊关系而名重一时，她的作品被公认为是典型的存在主义作品。

两次世界大战成就了存在主义的一代辉煌。战争把人类带进苦难的深

渊，促使人们去思考人类的命运，审视人性和生存境遇。

两次世界大战给人类带来的灾难是令人难以想象的。战争的规模、酷烈的程度以及造成的后果都是历史上所有的战争无法与之比拟的。下列两组枯燥的数字二十世纪的人类是永远不会忘记的。

第一次世界大战：这场从 1914 年 8 月爆发到 1918 年 11 月结束历时 4 年 3 个月的战争共有三十一个国家参战，卷入战争的人口达十五亿，约占当时全世界总人口的四分之三。交战双方（协约国与同盟国）动员的兵力达七千多万人，占男性劳力的百分之五十。战争中双方死亡军人达一亿三千多万人，受伤和失踪者两千多万人。而平民因战乱而死亡人数又远远超过军队。仅以俄国为例，大约有两亿八千万人在战争中受损，死亡、受伤，或者失踪，占其总人口的百分之十八。双方军费开支高达两千多亿美元，而生产和财产损失更多。

第二次世界大战。从 1939 年 9 月德军进攻波兰开始到 1945 年 9 月日本宣布投降结束，战火遍及全世界两千两百多万平方公里的广大地区，先后有六十一个国家、二十亿以上的人口被卷入战争。交战双方投入的总兵力达一亿一千万人。军民伤亡人数达一亿，其中死亡达六千多万人。主要参战国家死亡人数：苏联损失战斗人员一千一百万，平民七百万；德国损失战斗人员三百五十万，平民近一百万；中国损失战斗人员约一百五十万，平民两千多万；日本损失战斗人员一百三十万，平民七十万；波兰六百万人，南斯拉夫一百七十万，法国六十万，美国四十万人，英国古十八万人。军费消耗一亿一千万美元，直接经济损失四万亿美元以上。

从这些骇人听闻的数字中我们可以想象这两次世界大战之惨烈了。想象一下上千万人的军队洪水般漫过无数的和平的村庄、城镇时的情景吧，想象一下枪弹的暴风雨和坦车、装甲车、飞机的轰鸣吧，想象一下戴着不同徽记的士兵扣动扳机向素不相识的同类射杀的场面吧，想象一下希特勒的冲锋队，党卫军屠杀犹太人的毒气室和日本关东军拿中国人做细菌武器试验的兵工厂吧，……无数的孩子失去父母，无数的家庭被毁掉，无数的妇女、儿童和老人死于战火；土地荒芜，工厂倒闭，村庄被夷为平地，城镇变成废墟，尸骨遍野，血流漂杵，人民啼饥号寒、痛不欲生。战争无情地摧毁了人类的尊严，生命变得无足轻重，战争使人类丧失理性，整个地球仿佛是一座疯狂的屠场。当德军一百九十个师五百五十万人、三千五百辆坦克、四千架飞机在苏联西部两千八百公里的边境线上同时向苏联的腹地、向莫斯科推进时，有谁在关注在皮靴、车轮和履带下呻吟、倒毙的生命？一切光荣与梦想、高贵与美丽、理性与秩序都随着生命被邪恶践踏而坍塌。早在十九世纪八十年代，恩格斯就曾预言“一场具有空前规模和空前剧烈的世界战争将会到来，其结局是普遍的破产；旧的国家及其世代因袭的治国才略一齐崩溃，以致王冠成打地滚在街上而无人拾起”。对于亲身经历了空前浩劫的人们来说，更为深刻的是对生命的不公命运的切肤之感。萨特在后来谈到长篇小说《厌恶》（初名《忧郁》）创作感受时说：“我在三十岁上，露了一手，在《厌恶》中，——确实真诚地，这大家可以相信——记下我同事所过的那种难以忍受的不公道的生活。”“我看到不少儿童饥饿而死。面对一个垂死的孩子，我的《厌恶》真是无足轻重了。”这篇完成于 1936 年，发表于 1938 年的作品虽然还不是直接取自于二战期间的生存体验，但作者无疑感受到了死亡的阴影，表达了他生存的焦虑和对生命的人道主义关注。剧本《死无葬身之地》

则直接表现了战争使生命“毫无意义地受苦，不知有什么价值地死去”这一令人困惑的存在真实。加缪从战争中看到了死亡和恶对人类生活不可改变的影响力。他的小说《鼠疫》最后一句话是：“也许有一天，为了使人类吃到苦头，受到教育，鼠疫将再度唤醒它的老鼠，送它们去死在一个幸福的城市里。”

战争留下的是满目疮痍，人们需要花费很长的时间来重建家园，医治战争创伤。战争给人类留下恐怖的回忆和不尽的思索，人们需要很长的时间来舔舔精神伤口，驱除心灵中世界末日的阴影。且不说俄国、苏联，在一、二次世界大战之后，几乎每个家庭都有亲人死亡或致残对活着的人意味着什么；单说日本，这个生长过嗜血成狂的军国主义的国家，在原子弹爆炸的冲天火光中数十万生灵痉挛窒息的地方燃起长明灯，应足以说明从梦魇中醒来后的恐惧了。但愿这不只是对广岛、长崎的无辜牺牲者的负罪忏悔，而更应是对其野蛮的暴行、灭绝人性的杀戮铸成的全部罪孽的自我审判。战争留下的后遗症还远不止这些。希特勒的屠杀唤起了犹太人强烈的复国渴望，三十年代和四十年代犹太人潮水般的移民造成了犹太复国运动，为的是拥有一个自己的家园而免于任人宰割。战争向犹太人提出了严峻的生存问题，导致了1948年以色列国的建立。我们没有任何理由指责犹太民族恢复建立自己的国家。但是我们又不能不看到，中东从此开始了持续的动荡和连绵不断的战争。倘若没有世界大战，倘若欧洲是一块和平的大陆，民族友好和睦，人民安居乐业，其情形怎样自然不难想象得到。二战后中东的战火和动荡不安被视作第二次世界大战袅绕不绝的余烬当不是想象力任意所为。

把两次世界大战当作是少数战争狂人偶然的“杰作”无疑是抬举了他们。德国是第一次世界大战的罪魁祸首，然而所有欧洲参战国无不打着“保卫祖国”、“保卫自由”的旗号投入那场厮杀的，唯一受害者是首先遭到进攻占领的无辜的塞尔维亚。第二次世界大战人们一面诅咒希特勒、墨索里尼和东条英机，同时也不会忘记国际社会绥靖政策的助纣为虐。且不说张伯伦、达拉第如何出卖国际原则与公还，这是众所周知的历史事实，就太平洋战争爆发之前日美关系而论，我们就知道太平洋彼岸那个自称为“民主、自由、公正”的国家到底做了些什么。在1937年和1938年，美国都利用中日战争大量地向日本出售战略物资，为日本侵略战争输血。1937年，在日本全部进口的军事原料和物资中，美国的汽车及零件占百分之九十一，石油及石油产品占百分之六十，生铁占百分之四十一，废钢铁占百分之五十九，机器及车床占百分之四十八。1938年美国输往日本战略物资竟达日本全部消耗额的百分之九十二！当时就有美国政界要人坦率指出：“日本的侵略得到了我们的大力支持，这种侵略行为不仅受到支持，而且我们的援助是如此有效，如此举足轻重，如若断绝援助，这种侵略就可能被制止和停止。”

仅仅把两次世界大战归结为世界性的政治经济危机的总爆发是不够的。世界大战是欧洲的全面崩溃，是人类全面崩溃，是人类末日的演习。正是在这个意义上，大战引起的人类心灵震荡才使存在主义者从一般、普遍出发追问人类存在，提出“向死而在”（海德格尔）、“存在先于本质”、“他人就是地狱”（萨特）这样一些让灵魂不得安宁的命题。只是有这样的崩溃中才会让他们产生大地正在消失、地狱就在眼前之感。

文化心理背景

上面我们限定在战争的范围来讨论存在主义的背景，战争构成了存在主义的现实背景。然而，现实也是有根有据的历史存在，两次世界大战决不是随机出现的怪物，而只不过是欧洲文明内在紧张终致断裂、粉碎的极端表现。这种内在紧张早已显出端倪，并且越积越多而不堪负荷，只是人们没有正视或不愿正视罢了。这恰如一座巨大的建筑物，远远看去还是那样完整、恢宏、足以让人兴奋激动；走近一看，原已风化、斑驳，有无数细小的裂痕，只消有轻微震动，就会轰然崩塌。因此，存在主义作家和思想家们的精神地平线远远不止从第一次世界大战爆发的1914年开始，而是延伸到欧洲近代人文历史的深处。在这里，我们有必要从宗教、理性、科学等方面描述一下存在主义及其文学生长的文化土壤，或者说文化心理背景。

欧洲的近代历史是从文艺复兴开始的。文艺复兴对欧洲近代历史的杰出贡献，简单说来，就是反对神权，提倡人权。在这之前的漫长的中世纪时，宗教是欧洲人类生活的主题。近代史改变了世俗生活的轨道，宣布宗教不再是人类生活独一无二的中心和统治者，不再是个人生存的最后和不容置疑的避难所。宗教走向衰落成为不可更改的事实。宗教时代是人类心灵演进的一个重要阶段，宗教为人类受难提供救助，主宰着个人从生到死的生活。失去教会也就失去了心理上的维系，失去了精神支柱，丧失了与超越的境界的连系纽带。信仰丧失，上帝不再受到信赖，意味着人类思想和行为无需接受上帝的监督也无需上帝的任何启示和帮助。人类自以为摆脱了精神羁绊从此可以毫无拘束、自作主张地与这种充满诱惑的世界打交道，追求自己的幸福与自由。亚当和夏娃正是忘记了上帝的训诫才被逐出伊甸园的。在这个充满欲望和邪恶的世界里，人类注定找不到精神家园而无家可归，注定要随波逐流而无休止地流浪。人类以为能够凭借自身的力量克服有限而达到无限之境，战胜自身的残缺而追求到完满的人性。这一关于人的世界的新幻象最初是那样地鼓舞着人类以致于完全觉察不到无所归依感将会出现和可能引起心理恐慌的可怕后果。当人们发现，并不是所有的事情都能亲自完成，在那不能做到之处终于不得不留下失望的缺憾。

科学控制着人类，改变了世界的图景。宗教衰落无法避免，衰落穿透人类心灵生活的最深层。虽然教会组织依然存在，人们也还会接受宗教命名、洗礼，到教堂举行结婚仪式，偶尔也会去做礼拜，唱赞美诗，在做某件事之前在胸前划着十字、默念“阿门”祈求上帝保佑（但如有谁为自己犯下的罪恶到主教那里向上帝忏悔肯定被认为是个傻瓜或精神病患者），但是人们更关注的是周末带着女友去海滩做日光浴、乘飞机旅行、足球明星吸毒的新闻以及股票行情，宗教大抵不过是可有可无的精神傀儡、世俗生活饶有兴味的点缀。即使是新托马斯主义者，具有宗教情感的现代作家，也不能够象托马斯·阿奎那和但丁那样从宗教中源源不断地获得力量。十八、十九世纪的新教运动是一次宗教向世俗靠拢为世俗筹谋的运动。在世俗事务上，尤其是在与自然关系上，新教与科学思想不谋而合。它剔除了中古基督教繁复的意象与符号，揭开了自然神秘的面纱，把它看作是一个和精神敌对的物质世界，必须用清教徒的热忱与努力加以克服。这热忱和努力就是个人在世上要勤奋工作，节俭和讲究效率。个人在世上的成功被解释为上帝的选择和永远得救的朕兆，所以个人必须拚命追求在世上的成功。韦伯（德国社会学家）的《新

教伦理学和资本主义精神》一书正是从这里开始，把新教价值观与资本主义发展联系起来。新教强调信心，唯有上帝在内心工作才能带来解脱。它的原罪说和世俗成功说无疑等于承认人性中非理性成份在人类心灵中占有重要地位。新教没能拯救人类的宗教意识，在近代世界世俗化的进程中，它所强调的个人直接面对上帝的基本关系，越来越变得稀薄及至趋无。

宗教衰落是近代史的一个突出事实。至高信仰丧失和精神漂流并不能说明中古人类宗教精神统治下的人的心灵是人性的完美状态，它是人类心灵演进必然会出现的一种情形。人类已经跨越过那个与上帝同在而因此有着灵魂归依感的精神阶段，就不可能整个儿回到过去，因为历史无法重复。进步是必然的，牺牲和损失也是必然的。不管目前人类的精神状况如何，业已衰落的东西注定不再是拯救灵魂的灵丹妙药了。所以，尼采宣布“上帝死了”，不是预言家的口出狂言、胆大妄为，而是指出了一个个日渐显露出来的事实。同样，存在主义者无意去加深过去与现代世界的裂缝，而只是想在尼采指出的事实之前提下，将现代人心理紧张表达得更为清晰。

经过从文艺复兴到启蒙运动的持续不断的努力，神渐渐从人类生活中引退，人占据了世界的中心位置，《人权宣言》取代了《圣经》而成为新时代的信条。人文主义者从复兴古典文化中找到了与他们人生相通的观念，找到了反对中世纪神学的思想武器。从古希腊艺术中人们发掘出自由精神，引发了人们全面探究上帝、理性、自然、人类等一切问题的空前浓厚的兴趣。宗教首先走上了改革的道路。由此而一发不可收拾：有神论让位于自然神论、自然神论又让位于无神论。在它们相互纠缠演进中历史进程的线索变得越来越清晰。在这中间，自然神论对《圣经》发难，认为《旧约》无非是上帝与所谓选民相互勾结的犯罪记录。无神论不仅更为大胆地指出宗教是人类社会堕落的根源，而且公开为享乐主义辩解。怀疑论为理性权威找到了最有力的辩护词。怀疑论对一切人类知识提出了最根本的挑战，承认知识的有限性，通过经验的科学手段才能获得有限的知识，对获得经验之外的知识的可能性提出质疑。否定了一切超越经验、理性的企图。笛卡尔把哲学从经院中解放出来，“我思故我在”，把精神的本质从上帝那里找回归还给思维。休谟的《人性论》把宗教中上帝与人的关系作了革命性的颠覆，指出不是上帝赋予人各种属性，而是人把美德加之于上帝。归纳法、实验方法建立起来了，并直接推动了科学的发展。哥白尼、伽利略、牛顿的贡献远远不止在结论本身，他们使用的方法，人们发现，可以运用于人类所面临的一切问题。在理性原则下，人类的理智与情感、道德与法律得到重新审视和细致的研究。个人主义、人道主义、自由意志、良知与美德、和平与爱……都以人类的名义给以符合理想的解释。内在的精神生活的合理性需要有外在的保证，政治民主、三权分立为这个保证提供了可能性的许诺，亦相伴着《民约论》（卢梭）、《拿破仑法典》、《原富》（亚当·斯密）等这样一些理论说明。一个非宗教的文明时代出现了，在这个时代里，人类形同赤裸地站立在历史的舞台上。

几个世纪以来的西方思想家和科学家都相信，人类理性的卓越性和有效性会帮助他们把这世界改造得更好。近代史过程，正如韦伯所提供的线索，就是不断地把人类生活理性化地组织起来。理性踏遍了生活的每一个角落，给欲望装上了任意飞翔的翅膀。在无数的成功、胜利、征服、开拓了广阔的殖民地与建立了大片的贫民窟之后，理性似乎有理由志满意得。在高度发达的工业化社会里，到处可见理性的通俗化副本。在资本家那里，理性简约为

利润与投资之比；在生产组织者那里，具体的科学决策、合理化组织、效率、设备更新与机智的谈判；在推销商那里，理性则是市场调查与变色龙广告宣传；而对蓝领和白领阶层来说，理性就是服从机器和熟练操纵计算机。规定的上下班时间，办公室工作制度、计算机程序、交通岗的红绿灯、大学课堂里的教科书乃至机器螺帽的型号……一切都被统一化秩序化。现代社会经济的绝对力量，与其说把人变成理性动物，不如说把人变成经济动物。大量的新式在现代世界时诞生了：石油帝国、汽车帝国、电子帝国……跨越地区、国界建立统治，其巨额财富足以抵国。在现代世界里，人也变成了消费动物，合理的生产秩序，造成了前所未有的物质繁荣，满足着人们的物质需求同时又刺激着新的需求并同样加以满足。从彩电、空调、豪华汽车、高级音响、激光唱片到赛马场、高尔夫球和桑拿浴……一切似乎是神话般地来临。科学和工业技术的成果渗透到日常生活的每一个细节。今天的中产阶级生活的奢侈程度已足以让封建皇帝颜赧而自叹弗如。现代人在科学的帮助下也日益变成了概念动物或者说信息动物。现代人不再直接面对自然和实在，方向盘、移动转椅、按钮或键盘已牢牢把他固着在精致的人化环境里，他愈来愈赖以第二手的方式处理生活。报刊杂志、电台、电视、程控电话这些发达的传媒把人隔离在信息的世界里。结果是，人不能选择信息而是被信息选择。在概念化、信息化的轻松愉快的生活中，人乐于放弃思维，乐于成为文摘卡片。人也由此消融他的文化背景中也不能把自己从中区别。凸现出来。于是在轻松愉快的同时若有所失、认不出自己的感觉也随之袭来。

科学是理性的忠实后盾。人类利用科学反抗自身的有限性，借助机械的力量实现征服自然的无限渴求。但是，科学愈发展却愈加证明人的有限性。科学不断诞生出一个个令人耳目一新的体系，而任何体系和发现都旨在说明有限。从宇宙大爆炸学说，宇宙膨胀理论到量子力学，在人类理性所能达到的范围内，上帝无处藏身；从合成生命到人工授精，试管婴儿，生命创造的隐私被公开，人类仿佛已无秘密可以保守。科学带来物质的空前繁荣与进步，其本身也变得无法控制，它左右着人类生活，使人类生活的物质化、外在化变得不可阻挡。科学使人类拥有巨额财富，舒适和便利，同样也煽起人类无休止的欲望。尽管出现了温室效应、环境污染、能源衰竭这样一些令人忧虑的问题，尽管已有提出有限制增长的速度，对人类前途发出严重的警告，但人类还是不能削减欲望的奢靡开支。科学把理性与功利胶合得天衣无缝，而对人的内在精神性漠不关心，而人却总是要渴求某种非物质的超验的东西，总是要证明自己属于历史性的存在物。相对于他的心性来说，物质的外在世界是虚幻的，不真实的；物质化、外在化的自我存在也是虚幻的、不真实的。人类不能削减欲望的奢靡开支，不能避免被物质化、外在化，也就不能消除巨大的精神赤字。科学把人类置于一个进退失据的两难境地。

理性，科学是近代欧洲非宗教文明的支柱。在非宗教时代里，理性，科学带来政治安定和物质惊人进步曾一度使人类神采飞扬，踌躇满志，充满坚信不移的乐观，仿佛已把开启未来金碧辉煌的命运之门的钥匙攥在自己的手里。社会的繁荣、富足、稳定使人们感受不到或者懒于感受潜在的危机。历史进程的每一个脚印都包含着启示，除了少数敏感、慧根独具的人之外，多数人们都不去认真倾听，忙碌的俗务使他们陶醉。只有当大灾难降临（如战争、经济危机、政治动乱等）——历史中所有被忽略的启示聚集起来化作惊天动地的轰鸣，才使他们手忙脚乱，惊恐万状，发现繁荣、富足、理性、秩

序原是如此的脆弱，如此的不堪一击，金碧辉煌不过是海市蜃楼的幻影。尾随而至的是不安、困惑、焦虑、孤独、无家感，隔离感，陌生感、虚无感……（从这些词语的意义中你马上联想到萨特的《密室》、加缪的《局外人》、甚至米兰·昆德拉的《生命不能承受之轻》等作品）存在主义者正是从这些现代人挥之不去的情绪中开始存在的追问。

近代史上的思想先驱们替理性作出承诺，我们不必去责备他们夸大其辞让我们凭添了太多的失望。实际上这并不是他们的错。如果他们不起而向教会权威和封建传统所代表的落后，蒙昧，守旧势力挑战，不高扬起理性的旗帜，就不能使人类战胜苦难，克服危机。他们鼓励人们追求现世的欢乐和幸福，讴歌博爱、平等、自由、民主、致力于发展科学，使人类对未来满怀希望，对自己的力量充满信心，相信自己是天之骄子，是自己和自然的主人。

任何光辉带给物体的不仅是被照亮，而且也带来阴影。理性之光也不能消除自身的局限。在十八、十九世纪、理性如日在天，它给人类生活带来的阴影还是很小的部分。到二十世纪，阴影明显地扩大了，拉长了，有了末日的氛围。理性打倒上帝。取代了上帝。在自己也成为上帝之后，也变成了专制的统治者。理性异化了。

理性的异化即是人的异化。异化这个哲学概念，它的含义就是，人的造物反过来奴役人本身。工人变成了机器的奴隶，资本家变成了金钱的奴隶，谁也没有例外。教育不再引导人们去洞悉自然与人类奥秘，而是帮助人们学习和掌握谋生的工具。连哲学家也只是一个职业的代名词，是受过专门化训练的专业研究人员，与工厂里的工人不同的是他们使用的工具、工作间不同而已。理性和科学宣扬平等、和平和爱，而今贫富悬殊比中世纪更为触目惊心。科学家也许无不怀着为人类的和平与幸福这崇高庄严的目的来从事科学研究，但是在两次世界大战期间，大批大批的工厂转产生杀人武器，以工业手段进行的战争远比历史上任何战争残酷。如今，世界上拥有的核武器足以把整个地球轰炸二十次。人类把个人自由、政治民主写进了法律，但人们还是不知道自由到底为何物，政治民主是否就是可以随意在报纸、电台等新闻媒体上看到和听到连续不断的政治丑闻。

总之，理性异化、人的异化已经成为事实。在当代，个性的人普遍消失，人日益朝着标准化、多功能的人方向迈进。理性空前泛滥，经济危机、政治危机、民族危机、文化危机、道德危机成为现代社会的顽症。物质与精神的对立、理智与情感的对立，必然与自由的对立，现代人感受殊深。他每向前迈一步都是十字路口，都面临着痛苦的选择，而所作出的选择又总是与人的最高目的性存在背道而驰。存在即是选择，存在主义者这样说道。不是让理性替自己选择，而要自己选择。人的存在就是人的谋划、生活和行动、人不断地设计、选择、创造自己、人的这种设计、选择、创造就是人的自由。被理性异化的人，不是真正存在的人，不是本真的人。存在主义从这里踏上自我拯救之路。

思想渊源

在讨论了存在主义产生的背景之后，有必要对其思想渊源作一些梳理，看看它反对的和接受的传统是什么，以便我们正确把握它的思想特征。

存在主义文学以存在主义哲学作为思想基础。存在主义首先是以哲学的方式出现，然后才涉及到其它人文领域。法国是存在主义文学的故乡。在那里，存在主义文学找到了最好的产床。存在主义文学在法国一度风靡，哲学无疑为之提供了最深厚的内在冲力。这不仅是因为德国存在哲学在它之前诞生，为它拓开了思想之门，同时，法国那些存在主义的著名人物，如萨特、马塞尔、梅洛—庞蒂、加缪、波伏瓦等，他们既是文学家又是思想家，文学是他们存在主义思想的表达。存在主义文学可以说是文学的哲学。在本世纪思想史上，将哲学与文学结合得如此紧密，无人能出其右。

既然存在主义文学与存在主义哲学有着割不断的血缘关系，那么，从存在主义哲学那里上溯得来的思想传统同样也就是存在主义文学的思想传统。

存在主义反对各种理性主义，从柏拉图、笛卡尔、莱布尼茨到康德、黑格尔、从绝对理念到普遍理性，存在主义把对传统哲学的批判作为自己哲学的主重要方面。理性主义之所以遭到存在主义的否弃，是因为理性主义无法实现其建立自由与必然和谐统一的王国的梦想。理性主义都肯定我思故我在，但我思故我在与理性事实上却是矛盾的，我思强调个体性、强调个人意志自由；我思同时又是理性的活动，而理性却强调总体性和必然性。在笛卡尔那里，这位近代理性主义的鼻祖时而把理性视为我思的一种认识方式，我思达于真理的手段，时而又把我思视为普遍理性的创造物。当我思被认为是显示我在的唯一东西时，自由被肯定为第一原则；当认为自由意志越出理智范围便误入歧途时，理性服从逻辑必然成为第一原则。必然是科学、知识、真理所要达到的最高目标，与理性是一致的；而自由是伦理、道德的最高要求。属于声音的自由与属于理性的必然找不到统一的基础，理性的上帝不能够在保护科学的同时又监护道德。所以，无论是马勒伯朗士把自由视为对普遍理性的爱，对必然性的爱；斯宾诺莎认为真正的自由属于上帝，同时人可以通过内省服从理性而与上帝相通，还是黑格尔所认为的自由是对必然的认识，人的精神有一个从必然王国向自由王国发展的历史，其核心仍然是必然。理性不能解决自身的矛盾，不能将自身从危机中解脱出来。在理性主义统治欧洲思想界二百年以后，它的矛盾和危机变得越来越清楚，也越来越尖锐，并直接诱发了种种现实的社会危机和精神危机。康德曾把实践理性（意志）和纯粹理性区别开来，尽管他仍想把理性保留在道德原理中，但他又要求纯粹理性服从实践理性和道德，而实践理性、道德是来自上帝、来自良心的绝对命令。这样其实等于否定理性在道德领域中的支配作用。康德看到了理性的矛盾并试图解决矛盾，然而他的妥协性和不彻底性也在他的理论中暴露出来了。

存在主义与其说是反抗理性，不如说是从理性主义手中接过令人感到棘手的哲学任务，这就是：人怎样在没有上帝和绝对存在物的情况下建立起基于自由而不是必然的道德自律。

存在主义在理论上是西方哲学中早已存在的非理性主义传统的继续，是非理性主义哲学发展至今的最后的、也不妨说是最高的形态。它最典型地强调着主观性、自由意志和个体性。非理性主义传统可以追溯古希伯来文化和

希腊文化。希伯莱文明中理想的人是完整而具体的有信仰的人，希伯莱人的特点正是存在哲学一直企图发掘并带给我们时代的东西。希腊文化偏于理智，但希腊人无疑又是向往永恒、追求美和美的典范。苏格拉底把自己的思想和人生交织在一起，拒绝将死和思想分割开来，在存在主义者那里能产生最强烈的共鸣。在基督教神学中，特别是奥古斯丁关于信仰高于理性的说教中，存在主义也找到了自己的思想成份。近代笛卡尔的“我思故我在”的主观主义原则，巴斯葛、康德、谢林等人哲学中的非理性主义因素对存在主义者亦不无触动。存在主义与唯意志主义（叔本华、尼采）和生命哲学（柏格森）关系尤为密切。实际上，存在主义就是十九世纪以来的非理性主义哲学思潮与胡塞尔现象学的一种汇合。而丹麦神学家、非理性主义者和宗教神秘主义者克尔凯戈尔，则历来被认为是二十世纪存在主义的鼻祖。

克尔凯戈尔是使欧洲哲学发展方向发生转折性变化的重要人物之一。他的主要哲学著作有：《非此即彼》、《畏惧与战栗》、《恐惧的概念》、《人生道德上的各阶段》等。他的哲学以孤独的、非理性的个人存在取代客观物质和理性意识（感性经验和理性思维）的存在当作全部哲学的出发点。克尔凯戈尔与黑格尔生活在同一时代，在黑格尔颂扬绝对精神、绝对理性的必然进展的时候，克尔凯戈尔已深深感受到那种决定论式的总体性对人的自由和人的存在产生的难以忍受的窒息。按理黑格尔的辩证理性，绝对精神由纯粹的逻辑外化为自然，自然由低级物质发展到高级物质，最后在人那里回到绝对精神。具体事物和人都是绝对精神的承载者。这位存在主义之父无法忍受这种对个体存在的轻视。他说，我宁愿做个体的一瞬间，也不愿做一个体系的一章或一节。他认为，如果个人的存在是被决定的，个人只是某种普遍存在的实例，那么，人实际上也就失去了自主性和独立性，失去了作了选择和选择的可能性，失去了自己的个性和自由，从而也将忘记了对所发生的事件应负的责任和义务，取消了个人从伦理上对待自己和世界的可能性。

克尔凯戈尔把人的存在作为哲学研究的对象。他认为个人以外的存在都是非个性的存在，个人被抑制在一定的自然和社会环境之中无法逃脱，要考察个体存在的真实性，就要把人从环境中分离出来。在他看来，真实存在的个人具有这样一些特征：独特性。他赞同古希腊哲学家的看法，认为人是由灵魂、身体和精神（自我）组成。身体能感知外部世界，灵魂使人具有理智，而人的精神、自我则使人具有情感意志。人的情感和意志才使人具有独特的个性。孤独性。生存的个人是摆脱了对自然、社会、他人的依赖的孤独的个人，个人是和群众对立的，群众是一个抽象的名词，一个虚妄的概念。个人不是群众的一分子，不是整体的一部分，个人本身不是一个整体，因此，个人在本质上是孤独的。非理性。克尔凯戈尔认为，存在是绝对不可思考的。人的个性就是个人的主观意识，个人的心理体验。作为孤独的个人，他有独特的情感，痛苦、热情、欲望、背谬、动摇、恐惧、死亡等这一切都要依靠每一个人内在的主观体验才难领悟到。这些情态是纯主观的，理性无法把握，语言也无法表达，只可意会不可言传。超越性。个人与上帝的联系是个人的，在意识深处，孤独的个人才能与上帝交谈。只有在与上帝的关系中，人才能规定自己的存在。个人为最高的自我实现，即存在于个人与上帝的关联之中。

克尔凯戈尔把人生自由选择和决定的道路分为三个阶段，世即人存在的三个层次、境界。第一阶段为审美阶段。在这个阶段中人过着及时行乐的生活，为感觉、冲动和情感所支配。既不追求确定的信念，又不遵循固定的和

普遍的原则与规范。这种生活的结果是空虚、厌倦、痛苦和失望，也由此选择第二阶段的生活。伦理阶段的人的生活为理性所支配，克制情欲，将个人的欲望与社会义务结合起来，遵守规则，崇尚理想。但常受感性知觉的引诱而忘记道德义务，也因此而产生有罪感。第三阶段为宗教阶段。人摆脱了世俗的、物质的东西的束缚，也摆脱了道德原则和义务的制约，人作为自己而存在，面对的只是上帝。一切有罪的情感都由于和上帝诉说而得拯救。克尔凯戈尔认为个人存在是非理性的存在，是因为感到自己有罪而处于恐惧、厌烦、忧郁、绝望等情绪下的存在，这一存在状态只有在上帝面前才被显现出来。因此，人永远处于一种未完成状态。无限与有限之间的距离是无限的，人的有限性使人在上帝面前永远有一种犯罪感。人面前永远是一个无限的未知领域，人生是一种冒险。

克尔凯戈尔的哲学思想是骇世惊俗的。他的一些名言强烈表达了他对理性不容置疑的批判精神：“理性是妓女”，“你必须与理性分手，甚至不认识它，甚至把它杀死，否则一个人就不能进入天国。”他的哲学实际上是创造了一种氛围，这种氛围一直弥漫到二十世纪，存在主义者们从这氛围中获得灵感和找到哲学思考的基本原则。

叔本华和尼采无疑都属于先知式的人物。叔本华一直渴望着能找到越过现象而直接把握自在之物的道路。自在之物就是意志或欲望，它是一种缺乏，也就是一种虚无，因此，自在之物是一个巨大的无。尼采是这样评价叔本华的：“他可能是引导我们走出怀疑的苦恼和可怕的消极以至陷于极端悲观洞穴的指南针，而重新看到那星光灿烂一望无垠的晚空。他就是第一个带领他自己走这条路的人。他的伟大之处在于他为了要解释整个生命形象而面对整个生命形象。”而这正是尼采本人所要做的。叔本华没有走出厌世之谷。尼采在公开了理性杀死上帝也杀死了理性自己这一令人沉痛的事实之后，呼唤着“超人”（新人）出现。这超人不是圣者也不是暴君，而是自信、自重、自由、自主、自爱的人，不依赖上帝，自己决定自己的价值和人生意义，自己对自己负责的人。叔本华和尼采不是存在主义者，他们的影响是多方面的，尤其是尼采。在存在主义从克尔凯戈尔到海德格尔和萨特的演进过程中，这中间如果没有尼采是不可思议的。从存在主义者的著作和作品中，我们时时能听到尼采的回音。

柏格森与海德格尔处于同一时代，柏格森的生命哲学对德国存在主义自然构不成渊源关系，但相互影响是存在的。作为二十世纪初法国的一位具有世界地位哲学家，他的思想对法国存在主义的影响是不可低估的。他认为世间万事万物都是生命冲动创造的，人生的目的在于自我创造，反对机械决定论，认为通过神秘的直觉达到自在之物。在上帝死去的时代，他的目的是造神，即把人神化。他的出发点与尼采是一致的。

在所有使存在主义者获益的思想家中，陀斯妥也夫斯基是不应被忽略的。萨特称赞陀氏对理性的专横所作的谴责有助于鼓舞他本人的存在主义信念。陀斯妥也夫斯基 1864 年出版的《地下室手记》完全是存在主义文学的预言，是与克尔凯戈尔心心相印的共振。作品中回荡的是一种完全新奇的声音，它是那样的与众不同，个性没有经过修饰，没有经过理想化和神圣化，作品中人物的内在生活是可悲的和叛逆的，我们看到在宗教原罪的背景之下人的罪恶和人的内在生活的阴暗面。

上述的非理性主义并非是说不要理性，而是反对把理性作为人的本质。

他们看到理性的局限，看到把理性视为人的本质的危险性。理性只是工具，而人本身才是目的、非理性关心的人生意义、人的本质、人的生存状况，人的价值等根本问题的研究。这是我们从存在主义思想渊源过渡到对存在主义本身理解时所要注意的一个关键。

存在主义分为有神论存在主义（又称基督教存在主义）和无神论存在主义。存在主义哲学先驱克尔凯戈尔就是一位新教徒，马塞尔也是一位基督徒。雅斯贝尔斯认为只有上帝才是超越存在，他的哲学从而也被认为是有神论的存在主义。无神论存在主义有两位最为著名的人物，他们就是海德格尔和萨特。下面将简要介绍一下这两位大师的思想。

海德格尔的思想归结到一点就是追问存在，即“在”的本体论。与“在”（或译为存在、存有）相关的概念还有“在者”“此在”（或译为亲在）等。解释这些概念是颇费时间的，简单地说来，“此在”即人的存在，人的存在是根本的、决定性的存在。他将笛卡尔的“我思故我在”颠倒过来，以“我在”作为“我思”的前提。他用胡塞尔现象学的方法建立他的本体论。现象学的方法就是直接显示、澄明在的意义结构的方法。现象即人的先验意识现象，现象与本质同一，现象即本质，处于无遮蔽状态。通过对“在”的状况直接显示，也就揭示了在的本质。

海德格尔认为人的存在是处在不断活动的过程中，处在与外物、他人的各种关系的过程中。在这个过程中其基本结构是“烦”（烦心、麻烦），只要人生活在世上，就无法逃避烦。海德格尔认为，人是一种可能性存在，人不断筹划、设计、选择、人便可以成为不同形态的存在，或获得本身，成为本真的在；或失其本身，成为非本真的在。非本真的在意味着可以被替抽。非本真的在海德格尔把它称之为“常人”。在的这种存在样式即是沉沦和异化。于日常生活中人不能达到本真的在，在必须另谋出路。所以，海德格尔又指出，人的存在的基本情绪是“畏”。畏使人领会烦，并得以自由地选择自己，显示出此在最本己的在，也就是人生的价值和意义。畏归根到底是畏死。因此，他又提出“向死而在”这一命题。人生自始至终都笼罩在死亡的阴影之下，死亡是生命的最后完成。对死的必然性的领会使此在从沉沦中醒悟过来，自由地充分地展开属己的可能性存在。海德格尔的哲学让人感到扑面而来的悲观主义气氛，而这气氛来源于德国当时的局势——1918年失败以后的岁月正是海德格尔致力于构造其哲学的年代。然而，很显然，他并未放弃摆脱人被异化的生存境况和精神危机的努力。

萨特的思想不仅表现在他的哲学著作中，同时也表现在他的小说和戏剧中。比起海德格尔的艰深晦涩来，萨特的哲学和文学更能引人入胜。从气质上来看，在尼采与海德格尔之间，萨特更接近尼采。他把文学和哲学结合起来，使哲理浪漫化，使文学哲理化。存在主义在他那里，被引申为一种自由的学说，一种人道主义。《存在主义是一种人道主义》一书就鲜明道出了他的人道主义立场，而这本书又是他的哲学代表作《存在与虚无》一书的通俗表述。他的哲学思想最先是通过文学来表达的。如《墙》这小短篇就是以古典的手法讨论存在主义的中心问题，即面临死亡的问题。在《厌恶》中，萨特通过主人公一连串的梦呓般的叙述和议论，提出了关于存在、本质、荒谬、虚无、时间、偶然性等基本范畴，实际上勾勒了他的哲学的基本面貌。

萨特在他的哲学中出色地讨论了人的存在和自由问题。在萨特看来，这两者是等值的。存在先于本质。这是存在主义的一个基本观点。从这个观点

出发，自由先于人的本质。自由是以主观性和超越性为特征的纯粹意识活动，而不是追求和选择的结果。自由是人存在本身必有的。在《存在与虚无》中他指出：“人的自由先于人的本质，并使本质成为可能；人的存在本质悬置于人的自由之中，因此我们称为自由的东西是不可能区别于‘人的实在’之存在的。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。”这样萨特就把人与物、自为的存在和自在的存在作了严格的区别，树立了人在世界上作为主体的尊严。萨特认为人具有多样可能性，成为什么样的人取决于自己的设计、谋划、造就。人不断地选择自己也就不断地超越自己。在强调个人自由选择时，同时也强调为作出的选择承担道德责任，既要对自己负责，也要对他人和世界负责。这也就是说，个人关心自己的命运与关心他人和人类的命运是一致的，而不是相矛盾。个人的烦恼来自自由，烦恼就是责任感，人不能逃避自由，也就不能逃避责任。任何逃避都是一种自我欺骗的不试行为。人的孤独感是由于人在选择时只能依靠自己，绝望也是来自于他人和社会无法信赖。萨特的哲学是行动的哲学，是鼓励人们积极进取、乐观向上的哲学，然而，我们还是能明显地感受到其内在的悲剧情绪。

萨特的哲学是行动的哲学，他的文学便是他的哲学的自我翻版。他认为：文学是一种行动模式，在文学中，作者表达了他的自由，或者说文学是他的自由选择，并关系到他人的自由和人类的自由整体。文学创作是萨特作为独立主体的自由选择，而他作品本身则又阐释了他的自由选择的思想，也就关系到他人和人类的自由。萨特的作品中都有一个明确的中心观念。剧本《苍蝇》表现的就是：只要是为自己的自由而采取行动并承担责任，就能获得肯定的意义。作品写于1943年，当时的法国正为德军占领。作品的行动意向是很明显的。长篇小说《自由之路》（三部曲）展示了一个知识分子主人公的人生道路，同样为他哲学概念“自由选择”的正面、积极的含义提供了一个具体范例。

萨特一生都在行动，看一看关于他的传记就知道。萨特真诚地对待人类、对待这个我们生活于其中的世界，使他成为一个伟大的、具有宽厚的善意、良知和勇气的人道主义者。无论他的理论的缺陷会招来怎样的批评都不致于影响我们对他的敬意。他在咖啡厅写作和苏格拉底在街头与人谈论哲学一样严肃。他的存在主义思想和他的存在主义作品在战时一开始就风靡了整个法国，年轻人对他的狂热也许只有置身于其中才能想象得出。八十年代萨特及存在主义在中国风行一时，亦可见存在主义并非我们这个世纪的偶然产物。萨特曾被称之为“二十世纪人类的良心”，这是他对最公允、恰当的评价。

存在主义产生于德国，又盛行于法国，它属于欧洲，也属于全人类。当它出现时，那些生活在相似的境况中的人们很快就感受到它的吸引力使之传播开来。就在存在主义在德国出现的同时，德国的存在主义也不是孤独的。奥地利那位忧郁而敏感的青年——卡夫卡（1883—1924）就被视为一位存在主义作家。他的作品如《变形记》描写一位小职员变成甲虫最后在寂寞与孤独中死去，反映了资本主义社会中异化现象。从他的作品可以看出克尔凯戈尔对他的巨大影响，把他作为存在主义文学先驱是不过分的。西班牙的乌那穆诺（1864—1936）也是一位颇有生气的早期存在主义思想家和作家。他的散文哲学著作《生命悲剧意识》、《基督教徒的痛苦》以及小说《迷雾》都是他有代表性的存在主义作品。日本是最早接受存在主义影响的一个国家。

二十年代存在主义就被介绍到日本，并和东方佛教结合，产生了“日本型的存在主义”。第二次世界大战以后，作为战败国的日本由于重重的危机，使存在主义在日本再次掀起热潮，出现了专门的研究团体和杂志。这次热潮一直持续到六十年代而达到巅峰。安部公房和开高健是日本最有影响的存在主义作家。美国是一个实用主义哲学传统占统治地位的国家。存在主义一直到五十年代方流行开来，这自然也离不开其国内危机的启动作用。渴望自由的美国青年在危机面前需要寻找新的精神武器。存在主义迎合了他们的要求。“荒诞派”、“垮掉了的一代”、“嬉皮士”运动，都有存在主义的强烈影响。诺曼·梅勒和索尔·贝娄的一些作品带有明显的存在主义的特征。另外，秘鲁的巴尔加斯·略萨，印度的尼勒默尔·沃尔马，意大利的莫拉维亚通常都被视为具有存在主义倾向的作家。当代的捷克作家米兰·昆德拉也明显地禀承了存在主义的遗风余韵。由此可见存在主义影响之广、之深、之久。

存在主义美学思想与艺术特征

美学思想

存在主义美学思想是其哲学思想在艺术、美学领域里的体现。它在西方现代主义思潮中，特别是在本世纪，具有非其他美学流派可比的特殊地位。首先，存在主义虽然代表人物众多，各具行色，但在基本特征上始终保持其独立性，而不象表现主义美学的发展那样经历了曲折的“自身否定”的历程。其次，存在主义一方面能够兼容其他流派，如叔本华、尼采的唯意志论，狄尔泰、柏格森的生命哲学，以及直觉主义等等，集现代唯心主义美学基本特征之大成，而不为其他流派所包容；另一方面它又能向其他流派渗透，如萨特之于马克思主义，其艺术思想之于佛洛伊德。存在主义美学之所以具有这种得天独厚的特殊地位，在于它外在现代科学技术世界之中，同时采取了与之相对抗的“世界有待于救”美学救世主义姿态。这正如苏联哲学家N·C·弗多维娃在其论著中所言：“对人的问题作主观唯心主义的解释是现象学——存在主义立场所特有的。这种倾向成为‘新哲学’中的一种重要倾向。它的许多代表人物只承认‘艺术哲学’和‘美学化的政治’，认为艺术是‘世界命运的选择’。”

但是，存在主义哲学家的艺术、美学思想又没有形成独立体系，其代表人物的美学论域、术语、论证方法也很不相同，因此，在本章中我们只能评介几个代表人物的主要美学思想。

海德格尔

海德格尔的美学思想主要包括以下几个内容。

一、艺术与存在。海德格尔是试图超脱从古希腊以来贯串在全部人类历史中的基本思维方式的哲学家。他认为，传统哲学本体论追问的不是存在，而是存在者（“全体的存在者”）；回答的不是存在者“怎样”，而是存在者是“什么”；基于“连续性”和“标准性”法则去分析一切客体、主体以及主客体关系（尤其是后者）。所以，主体和主客体关系在那里作为不变的同的东西被哲学思维舍掉，存在被混同为存在者。这样，“存在被遗忘了”，被隐蔽起来了。海德格尔认为，哲学要追问的不是存在者，而应该是存在，要回答的问题不是“什么”，而应该是“怎样”。那么存在和存在者的区别是什么呢？按海德格尔的看法，存在是存在者作为存在者而存在的根据，进而言之，是哲学的根据，即“根据的根据”。但不是在原因，起越等意义上的根据，而是在“展示”、“现（出场）”意义上的根据。

从柏拉图到尼采的传统美学把美学看作是认识问题——感性认识问题。柏拉图把美学看做是不完整的感性认识；鲍姆加登把美学看作是存在着一种规律的依赖低级表象能力的感性认识；黑格尔把美学看作是理念的感觉显现，绝对精神的初期的进程（自在的进程），最终在绝对的认识中被抛弃的现象：尼采把感性世界的艺术作为最大的刺激物推到最高地位——认为艺术是生的升华的纯粹实现；海德格尔则认为，不管美学呈现出的如何眼花缭乱的景象，只要不扎根在存在之原野，那么它将是隔绝于世的人工温室里的繁荣。如果美是对象的、存在者的，艺术的秘密就只能被封闭起来。现在构思一种美学体系和独到的艺术理想并非当务之急，要紧的是让艺术在传统美学所遗忘的存在世界中扎上坚实的根子。

二、人与存在。那么，究竟什么是存在？这要搞清人与存在的关系。如前所述，海德格尔把人表示为 Dasein。这里，Da 不象 dort 和 hier 那样表示空间上的接近，而是表示“事态的接近性”和“关心的重要性”。人对存在者（seinde）不是封闭的，而是开放的，即是，接近、联系存在者，展示、照明存在者。这就是说，如果没有作为历史一次性的唯一者的人，就象没有星月的夜空，漆黑一团，空无所有。

由此可见，所谓存在就是对人的存在。这个存在如何对人存在的呢？海德格尔说，人的特殊性就是赋予语言。“语言是存在之家”——这是海德格尔的名言，即语言就是存在。语言是存在赠给人的礼物，但这个礼物同一般礼物不同，这里赠送者和礼物是无论如何也分不开的。换言之，赠送者存在不是作为礼物语言的对立面的不可名状的什么实体。据此，海德格尔强调：言物不分家时，语言才成为真正的语言。从另一角度讲，存在对人只是作为用言（名称之家）而存在。语言为人与存在者之间不可或缺的中介，通过这个中介存在者向人赠送礼物，作为存在者而存在。不是语言具有人，而是人具有语言。语言的建筑家是人，住在语言之家的主人是人，维护它的也是人。人通过两种方法维护这个家：一个是思维（哲学），另一个是诗作（艺术）。

三、艺术作品与存在者真理。艺术作品和物、用具一样具有“Ding”（物、东西、事物）的性质。按传统的看法，物是各种特征的承担者或本体，感觉到的东西多样性的统一，形态化了的素材，即构造、配置、轮廓。但这些都是不充分的，都不能把握物的本质。譬如，用具的“素材——形式”取决于

有用性，不是与此相反。艺术作品与物、用具不同，这里 Ding 的概念或理解是多余的，应该抛弃。他认为，艺术作品是展示存在者的存在，作品产生存在者的真理，艺术就是真理的自我创造。但这里所说的真理不是传统哲学里所讲的那种逻辑学、认识论领域。那么，他所讲的真理又是什么呢？这不是通常所说的真理——即观念（命题）和现象的一致或对应。如，十元铜币是圆的，而表现它的观念决不是圆的，这样两种不同的东西是绝不能一致的。他认为，存在的光亮处本身就是更为根本的真理。真理就是非隐匿性（非遮蔽性）——就是说存在者丧失隐匿性。但是，要注意存在表现、展示存在者的本身就隐藏起来。如果它没有这种掩藏本性，就不会展示本性。可见，存在者的真理是使存在者明确起来的同时使自己隐蔽起来的东西。

那么，所谓美是什么？在海德格尔看来，美是这种真理存在的一种方式；诗也就是存在真理的一种展示，即“存在的创建”。就是说，诗、艺术作品是创建世界的，使世界形成起来的。艺术作品所创建的世界是开放的，它展示存在者，但与此同时使“大地”（封闭的未展示的存在者）守藏起来，即说艺术作品的世界把“大地”作为自我封闭的东西带进自己的开放场所。这样，世界和大地永远是相克的、斗争的，这种斗争才使艺术作品的创造成为可能。世界与大地的相克性，实际上根源于存在与存在者的差异。

谈艺术作品，不能不涉及艺术创作。什么是创作？创作就是存在之光照明存在者，就是产生存在真理。有创作就有作品；但有作品却不等于有艺术。没有人去欣赏它，注视它，它就不发生作用。对这一点海德格尔说，艺术就是对真理作品的创造性注视，艺术是创作与欣赏的统一。

四、艺术与哲学。诗作（艺术）和思维（哲学）是不可分的，海德格尔不能不论及这个问题。通常认为，诗作和思维是迥然不同的人的文化活动，前者是形态化功能，后者是理性功能。但这种看法与海德格尔的观点毫不相干。他认为，这个问题应从人、从存在去考察，实际上思维和诗作都是存在的产生，换言之，存在作为诗作和思维这两种语言对人展示。所以，两者是相生性的，不是各自独立的，互以对方为必要条件，是“双层性状态”。从而，他强调“诗作的思维”和“思维的诗作”，“思维和诗作、哲学家和诗人的对话”。他又说，这两者是同一的，但不是等同的。可是，他对“不是等同的”这一点没有加以发挥。

五、存在与存在者。要真正了解、开拓艺术最深处秘密的地基，必须要搞清存在与存在者的关系。海德格尔为了防范对存在与存在者不加区别、把存在看作是存在者的“难以根除的习惯”，特意把存在与存在者的关系表示为 sein。其意思是：存在不是存在者，存在不等同于存在者；“物”（存在者）是以“四方”（天、地、诸神、必死者）构成，物是相互联系、相互结合、相互反映的，从而构成不可分的统一体。相互结合、相互反映，就产生世界。所谓 dingen（物化）、接近、展示，就是物相互联系和反映的过程。

雅斯贝尔斯

雅斯贝尔斯的美学思想只能和其哲学思想联系起来考察。他的哲学可以简化为对不能合理地对象地予以规定的“超越者”和生存之间紧张关系的追问。这两者是不可分离的，但其中生存是核心，离开生存，超越者便失去存在的意义。个人作为状况中的存在，可以一时改变或回避状况，但不能永久改变或回避状况，“看不见的墙”永远阻挡我们的行动和认识。雅斯贝尔斯把这种状况名之为“限界状况”，对这个人来说表现为死、苦恼、斗争、罪过。个人在限界状况中总是受到挫折，通过挫折个人逐渐地变成“非对象性东西”（即人）。在这种挫折中，从生存意识到超越者，超越者变成透明的密码。可见，密码是由生命的超越功能产生并被生存破译的。密码作为历史的一次性，是瞬间地个别地表现，因而其破译也是瞬间地、个别地进行的，所以生存真理不止是一个。所谓艺术、宗教和哲学一样是一种密码破译，这个破译不单是主观的理解、客观的认识，而是在生存的超越行为——生存挫折中进行的。雅斯贝尔斯美学思想正是在这个基础上展开的，它的特点可以归纳为四点；

一、艺术与生存。雅斯贝尔斯认为，艺术、宗教和科学一样是生存或生存超越的功能，不是别的什么。换言之，是“哲学研究”的一种方式，是“哲学研究的器官”。具体地说，艺术不能规定为古典的、浪漫的、素材的、追随目的（技术性、政治性、道德性等）的，形式主义的东西，艺术的根源就是生存，这就排斥了所有如上单一性理解。从总体上讲，艺术是一种生存、生存超越的功能。“哲学研究”是在生动的现实中进行的，而艺术作品却与现实分裂了。因此，当欣赏艺术作品时，欣赏者往往忘却时常中的现实，体现“解放感”，现实和假象的分裂，就是艺术的危险性。艺术和哲学创作都无限源于生存，这是两者的共同点，但也有不同点：哲学家的创作赋予思想以明晰性、透明性，其作品不是完结的；而艺术家的创作对他自己是一个谜，其作品作为一个创造品是完结的（当然也有未完结的一面）。提倡生存艺术（根源于生存的艺术），反对纯粹艺术（那种表现能力、形式就是一切的艺术）。他认为，单纯审美的态度，使艺术滑向伤感艺术。真正的艺术探究、生存真理，成为“哲学的器官”。艺术只要不是游戏性艺术，就必须在创作劳动中进行“哲学研究”。

二、艺术家与个性。艺术家首先是有个性的生存，有这种生存，才能成为艺术家。这是雅斯贝尔斯艺术论的一个中心论题。所有艺术家的存在方式都是历史的一次性，荷尔德林、凡高、达·芬奇等艺术家的生存，都不是“一般型”或“类型”。生存向来不被一般地捕捉。艺术作品也不应当作为艺术家的生存分离出来的什么客观体来感受，不要把它意识形态化、一般化、普遍化，而应放到历史一次性的生存中去把握。譬如，按他的分析，斯特林堡和凡高与一般人、健康人不一样，是超出一般类型的精神分裂症患者，这样才成了艺术家；如果是“健康人”（非本来的人、人家），就不成其为艺术家。这是现代文化分裂症和精神病时代的病状。就是说，这个时代是只要一种生活方式的时代，人工模仿的时代，行动被监督的时代，演员式生活的时代，满足于接受成套训练的时代，知道自己是何许人的时代。在这个时代里，人不是健康人，而是精神分裂症患者（“本来的人”、“单个人”），将是正常时代的真实的有个性的生存。在这种意义上讲，现代是在狂人、患者中

发现真实的荒谬时代。雅斯贝尔斯认为，艺术家的生存有两种：一是决不把全部人格注入作品，而把人格置于作品背后的歌德等艺术家，另一种是在把自己的体验和主观能动性表现为作品的同时，使自己在其中毁灭的凡高等艺术家。实际上，雅斯贝尔斯更赞赏后者。

再譬如，伟大艺术家达·芬奇的生存，也不是一个类型，而是特定状况中历史一次性的生存。只拿他的认识方法来说，他的认识是且看且行，边思维边直观，“在手的活动中产出直观的”。他是“理性的生存”、“画家的存在”，是科学家、艺术家、工程师的综合。他的大部分工作都以未完成而告终，但他倒是没有陷入教条。他能够成为艺术家，是因为他是历史的、个性的生存。由以上可知：有个性的生存艺术家是作品的根据，是作品的真正主人；艺术家的生存包容他的全部作品，而且超出他的作品。

三、艺术与密码。艺术是一种超越者的密码，——这是雅斯贝尔斯艺术论的另一个中心论题。他认为，人的知识、哲学研究不能直接把超越者作为对象，实际上只能把它的密码——“超越者的语言”作为对象，换言之，超越者只能作为密码文字，只能对生存显现，而且它只能在历史的一次性中被把握。什么是密码？他认为，世界上的一切现象无不是密码，即是说一切现象都具有超越者密码的性质。虽然密码是一种象征，但不同于符号、比喻、比较、代表、原型等象征：在密码中不可能分离象征和被象征的东西；密码使超越者显现，但不可对此加以解释，密码则分离出超越者；密码的破译依赖于意识，但在无意识的象征性中进行；密码本质上是超越者和所在的统一。

雅斯贝尔斯把密码分为三种：超越者的存在表现，即直接听到的超越者的语言（这种语言是个人现象，不可能传达），就是第一密码；超越者的直观性交流表达，即采取故事、形象、比喻等形态的语言；就是第二密码；进一步对艺术密码一般地加以破译的“哲学研究”，即采取思想形态的思辨性语言，就是第三密码。

四、悲剧与人生。如上所述，艺术是对超越者根源的直观表现形式，即第二密码。其中，他特别选择“悲剧的知”。这是因为人作为状况中的存在，无时不接触状况的超越者，而且必然在限界状况中受到挫折，通过挫折完成超越。在这种意义上讲人生本来就是一场悲剧，悲剧是一种生存超越的方式。所以，在他看来，悲剧就是生存艺术的典范。

萨 特

萨特没有论及传统美学上的一般问题，多半是就日常现实问题进行论述。他认为，传统美学都牵强附会地把问题归属于体系，原理，而无视具体、个别的事实。但这不是说，他对具体问题的分析没有涉及一般问题，从他的关于个别事物和日常生活的分析中可以看出一般性原理。除此之外，他的艺术论、美学论还具有伦理学的特点，就是说，是联系自由、围绕自由进行论述。我们在这里从四个方面简述萨特的主要美学思想。

一、创造与欣赏问题。萨特认为，散文艺术（或艺术）可以从“说话”现象去观察。“说话是一种行动”。既然是一种行为，就伴随着决心。“说话”是出自于想要改变状况的意图的，它指出状况，暴露状况，以便自己超越状况，向未来设计自己。为了改变状况，先要揭露状况；要揭露状况，必须参预状况。一个作家的写作行为，潜藏着决心，他参预状况（束缚于状况）不是被动的，而是某种决心的结果。他说：“艺术创作的主要动机之一，是我们明确地和世界的关系上感到我们是本质东西的欲望”就是说，我们（生存）是先于本质的，人不受任何一种本质规定。人就是自我创造的物，自我设计的东西。“我们就是本质的东西，”无须有其他什么本质规定。人完全是自由的、超越的、虚无的。他是在完全自由的基础上有一个瞬间选择自己的。因而，人是偶然的，一切必须的东西都是多余的。这种绝对的自由、虚无、伴随着绝对的个人责任，就产生个人的“不安”。人们为了避免不安，就投身于必然性、秩序、“不变的一致”，要成为无自由的、从而无责任的“物在”；既要不被物在的充实捕捉，又要获得生存的确切性。就在这一点上，我们可以把握人们为什么去搞艺术创作的原因了。作品世界已不是偶然产物，它有坚固秩序、内在必然性，这完全是由作者决定的。

但是，艺术作品不是作者为了自己摆脱不安、“恶心”而去创作的，那样的作品注定是要败北的。艺术作品仅仅因为读者才存在，作品世界也因为读者才展示出来。创作行为只能产生作品，读者对作品是不可或缺的因素。因此，艺术只能是为他人的艺术。

这就涉及到阅读、欣赏问题。萨特认为，阅读欣赏是读者的自由创造，是在作品“引导下的创造”。作者为了引导读者而设置路标，但连接着路标向前迈进的是读者。作品在欣赏中是依赖于欣赏者主观意图而存在，艺术创作只能在阅读、欣赏中才能实现。因此，作品与欣赏者从角度、状况、能力、水平是相对应的。欣赏不是被动的，而是自发的、积极的。艺术作品在某一方面作为不变的持续性东西有“物”的性质，但决不是独立于读者主观的纯粹客观存在，同时也不是与作品客体毫无关系的主观产物，而是读者主观与作品客观巧妙协调的产物。总之，作为历史一次性的唯一者的读者给作品以生命。艺术作品在读者那里重新诞生，它诉诸于读者个人的自由行为。因而，作品的再生要求读者的自由。读者自我本身是目的，作品不是目的。这一点就不同于康德的“没有目的合目的性。”作品只是一种呼吁，由此获得价值。这里所说的价值，不是通常所说的本质和概念的价值，这个价值的唯一根据在于自由，人们在自己的自由中选择价值和价值标准，除此而外没有任何东西保证价值的正当性。如果说作品是对自由的呼吁，那么作品必须把读者看成纯粹的自由，创造力、无条件的自发性。同时，作品不应把读者拽进某种情感中，产生与读者的自由疏远的梦幻般的世界。情感最终是要由读

者的自由作出。可见，这种分析无疑是存在主义“现象学”和“本体论”方法的应用。这样，艺术创作与欣赏的关系问题也被纳入到非标准的“点”、“小宇宙”的领域。

二、“想象力”问题。想象力问题在萨特美学思想中占据核心地位。他认为想象力有如下特征：想象是一种意识，是对象在意识中的表现方式；想象是准观察，它与知觉和概念不同，不象知觉那样需要连续观察（而是一瞬间完成的），也不象概念、法则那样有合理的性质；想象意识把对象设定为虚无，使对象虚无化、非对象化、非现实化；想象是自发的（知觉是被动的），是自发地在自己的形象中作出并保持对象的。所谓美感本身是想象意识的一种，是包含在想象里面的一种意识。但如何从一般想象中区别出美和艺术的想象没有交待。

想象力和美。想象力同美、艺术有十分密切的关系。他说美与“假象”、“动作”有紧密关系，“假象和动作是美的一般原则”，而且把假象、动作（角色、演员动作）看作是想象的东西。所谓假象、动作是具有想象力特点的“虚无化”。不论是美还是“恶”，都是假象、想象的东西。善和善人，是自我肯定，自我同一，为避免不安而放弃自由的存在，即“自在存在”；恶，恶人则是自我否定，自我不一致，不安和自由的存在，那“自由存在”。他是“异国人”、具有“他者”性，在善人的目光下，成为自在存在，变成对象，变成他者的客体。恶只是在某种特定意识——善人的意识中存在。总之，美、恶都是想象的东西，是想象意识的对象，是与人们对比的态度相在的东西。因此可以说，假象是美的特殊存在方式。但在这里，美的假象、想象力区别于其他假象、想象力的特征仍然模糊不清。

想象力和艺术作品。萨特认为，艺术作品是非现实的非存在的，是想象意识的意向作用的相关物，是脱离现实世界的东西。——这就明确了艺术作品是想象的东西。艺术家的想象，所谓创造想象，是通过物质类似物把心里的形象客观化的过程；欣赏也是创造，但不是随意的现象，而是按照作品规定方向进行的创造，是物质类似物指导下自由的自我创造。借助物质类似物进行客观化的作品，不是单一结构，而是多层结构，作品由实在的人物、半抽象化的人物、美、恶和形而上学问题紧密结合而成。从具体到一般的多层之间，有“前景”和“背景”的“现象关系”（哈特曼语）。

想象力和自由。想象力也和他的哲学核心问题自由相关联。萨特认为，知觉是被实在性束缚的、是不自由的，所以靠它不能把握整体世界。意识为了进行想象活动，必须要脱离这种束缚，否定现实世界。必须非现实化、虚无化（但必须在现实世界基础上）。可知，虚无化、非现实化是想象意识的特质。因而，想象是自由的。总之，美是由“创造的自由”发出的呼吁，这定义不仅对艺术作品，而且对自然美也是贴切的。

三、艺术和现实的问题。萨特认为，艺术作品不停留在单纯对现实世界的陈述上，艺术作品必须是“以未来的名义对现在的审判”。艺术基于现实，超越现实。艺术就在以超越现实世界为目的的运动中去把握世界。现实世界不免是被否定，被超越的存在，因为未来的世界无论如何总是比现实更为完善、更为充实。把握世界，说到底就是超越世界。作者在想象中不断地否定世界，超越世界，变革世界，在此过程中同时把握世界。这不是说，世界只对那些立志变革和设计世界的艺术家才暴露自己的秘密。因此，作者为了写出有价值的作品，必须参加变革现实的活动。作品的深度、浓度完全取决于

作者改革这个世界的行动。不仅要求作者，而且要求欣赏者也要参加这种活动，作品指导下的读者自由创造也取决于此。这就是有名的萨特的“参加”（参预、干预）思想。

四、美和伦理的问题。萨特排斥把美混同于善的传统看法。因为，美是想象的东西，而善是以实际行动为目标，根基于存在本身的东西。可见，美和善是不同质的东西，可是，善的对立在恶，是存在的否定，是以动作和假象为特征的被想象的东西。因而，美和恶是相通的，——这是萨特独到的地方。

总而言之，雅斯贝尔所、萨特和海德格尔的美学思想是对当代西方形式主义、表现主义、伤感艺术、颓废艺术、理念的（古典的、浪漫的）艺术、追随目的艺术（指追随技术的、政治倾向的、道德目的的艺术）的逆反。他们以自己的独特方式提出并解释了艺术与生存，艺术与现存、艺术与存在（物在）、美与伦理、创作与欣赏、想象力与艺术、密码与艺术、艺术与哲学、艺术与存在真理、变革状况与揭露状况、艺术与艺术家个性等一些重要问题，同时提出了观察这些问题的新的角度。其中，有些观点、提法、研究角度，是可资借鉴的，有启迪的。但是，由于存在主义艺术论、美学思想强调艺术必须根基于具体的历史一次性的个人存在，强调艺术是自我设计、超越、自我选择、自我设计的一种功能，所以在总体上是与马克思主义艺术观格格不入的。值得指出的是，存在主义美学思想具有以下总的特征：1、始终围绕着人的主轴旋转。无论雅斯贝尔斯的“哲学器官”说，萨特的“对自由的呼吁”，还是海德格尔的“艺术是存在者真理在作品中的自我”，都毫无例外地突出人、人的价值和意义，以构成其艺术理论的灵魂、核心。2、存在主义艺术往往用辛辣、细腻的笔法揭露（诊断、揭示）现实、状况、世界。譬如，加缪的《局外人》表现的就是现代人的荒谬感受。《厌恶》的主角洛根丁的“恶心”感不是生理现象，而是形而上的现象，是对荒谬的自已存在的厌恶感的发作。3、存在主义艺术表现并提倡“行动”、“冒险”、“反抗”。救世主死了，怎么办？存在主义认为，只能靠自己，只能靠“行动”、“冒险”。但是，充满不安、死亡、孤独、担忧的世界，即“限界状况”，只能一时改变和回避，不能永久改变和回避。“看不见的墙”始终使人们遭到挫折，走投无路。萨特的《密室》出色地刻画了这种墙，因而，存在主义文学在本质上是一种悲观主义思潮的产物。

艺术特征与创作理论

存在主义文学处于现实主义向战后现代派转换的过渡时期，因而在艺术观念上没有太大的突破和创新。多数存在主义文学作品保留了传统的情节和人物描写，只是偶尔运用意识流、自由联想、颠倒时序等战前现代派手法，譬如萨特在《自由之路》第二章里实验过同时描写几个地点和不同人物的活动，以造成时空立体感。这同战前的超现实主义诗人或战后的新小说家相比，艺术技巧上并不显得特别出格。然而，作为一个有着巨大深远影响的文学流派，它还是提出了一些重要的艺术见解。形成了自身独具的创作理论。

艺术特征

其一，哲理探索与文学创作相结合。

存在主义文学由哲学演变而来，成为哲学性质的文学，因此，哲理探索与文学创作相结合，就是它最为显著的艺术特征。它的成员无一不是哲学家或所谓“高额头”作家，在作品中以表现存在主义哲学观点为己任，说明世界的荒谬，探究人生意义，进行种种浮士德式的精神追求。他们还偏爱寓言和象征手法，处理重大的哲理，道德和政治题材。萨特的《密室》，加缪的《西绪弗斯的神话》和《局外人》，西蒙娜·德·波伏瓦的《女宾》都属于这一类作品。《密室》描写了死后禁闭在地狱里的三个人物。加尔散生前是一个和平主义的文人，因胆怯逃跑而被枪决；艾丝黛尔因爱慕钱财而与一个老头结婚，可是又与一个情人发生关系生了一个私生子，终于因溺死私生子而犯法；伊乃丝把丈夫的情妇赶走，以致引起丈夫自杀。这三个阴魂在地狱里仍旧重犯生前的错误：艾丝黛尔设法勾引加尔散；伊乃丝竭力把艾丝黛尔从加尔散那里诱开；加尔散则要物色一个把他当成英雄的女人。三个人就这样互相角逐，可是当两个人在一起时，总分有第三个人来破坏他们的关系，因此无论哪个人都不能发中愿以偿。加尔散感慨地说：“别人不让我有做我自己事情的时间。”伊乃丝却反驳：“你的生活就是你自己。”这个剧本很典型地表达出存在主义的哲学观念：每个人终生都在追求自由，可是总有别的客观因素在阻碍你实现这一目的。《密室》由此道出了存在主义者的一句名言：“他人即地狱。”

加缪的《局外人》则表现为另一种形态。“故事”发生于本世纪四十年代的阿尔及利亚，主人公莫尔索是法国公司的职员。小说以第一人称的形式写成，莫尔索以十分冷漠的口吻讲述他所经历的事件。三年前，他把自己的母亲送进了养老院，一天他接到电话说母亲病逝。他前往奔丧，但面对这巨大的悲痛却又无动于衷。到养老院后，他非但拒绝瞻仰母亲的遗容，而且还在灵堂上打瞌睡、喝咖啡、抽烟，不亦乐乎。看到别人来吊唁，他竟感到“可笑”。送葬时他毫不悲痛，只是觉得炎热和疲倦，想早些赶回城里睡觉。别人问他母亲活了多大年纪，他无法回答，因为他既不知道也不关心。第二天周末，他去海滨游泳，在那里，他遇到过去曾钟情过的同事玛丽，游泳后他位道去看了一部滑稽片，然后同居了。对“爱情”，他照样也无所谓。玛丽问他爱不爱她，他认为她问得毫无意义，大概不爱。她问到她愿不愿意跟她结婚。他说要结婚就结。分手时玛丽问他想知道她有什么事，他说他没有想到要问。莫尔索的邻居雷蒙正在和姘妇闹得不可开交，雷蒙要求他写一

封信辱骂对方，他写了。雷蒙非常感谢，表示要和他交朋友，他觉得是不是好朋友无所谓，但他又受雷蒙之托去警察局为他作证，证明那个女人骗了雷蒙。下一个星期日，莫尔索、雷蒙和玛丽等在海滨上遇到两个阿拉伯人，他们受雷蒙的弟弟的托付来为他复仇，蓄意向雷蒙等寻衅，双方殴斗起来，雷蒙受了伤。之后，莫尔索独自去海边乘凉，遇上那个刺伤雷蒙的阿拉伯人，当阿拉伯人亮出刀子来的时候，他不假思索地开枪打死了前者，结果他被投入监狱。在牢中他仍然什么都不在意。检查官审判他时，特别重视他从母亲去世以来的全部生活，以及那种一切都无动于衷的态度，断定他“根本没有灵魂，没有一点人性，人类的道德观念”，决定判处其死刑。莫尔索留恋生活，害怕死，但他很快在心理上适应了这个结局，以平静的心情等待着死亡。

小说的思想意义是复杂的。莫尔索既不是一个道德感强的人，也不是不道德的人，他被抽去了灵魂。小说复杂的思想意义尤其反映在莫尔索这个形象身上。莫尔索是个精神的畸形人。在他身上，作者概括了三、四十年代相当一部分青年知识分子的特点。他对一切，如母亲的死、爱情、法律审判，都非常冷漠，和一般面临同样处境的人的反应绝然不同。他母亲的朋友贝莱兹在葬礼上悲痛欲绝，玛丽在爱情中热烈投入，辩护律师竭力为他辩护，他们的人生态度都反衬出莫尔索的冷漠。对母亲、对情侣，他都是局外人，这表明他和世界疏远到了多么可怕的地步。不仅如此，他对自己面临的死亡，也成了局外人，连自己也和自己疏远，自己也和自己不相干了。可见，他不但失去了非我世界的联系，也失去了自己。作者没有写主人公这种心理特征是如何形成的，而只是把它客观地展示出来。但正象上世纪初浪漫主义文学中那些落落寡欢的忧郁的主人公和俄国文学中那些在现实中找不到地位、找不到生活意义的多余人一样，“局外人”患的也是这种世纪病，他揭示了人和世界的关系的荒诞性和人自身的荒诞性。所谓“局外人”就是“荒诞的人”。这一特征将存在主义文学同其它文学作品截然区别开来，成为战后现代派里声誉高，感召力大的严肃流派，虽然避免在挑选题材和表现主题方面过于侧重思想、轻视形式，强调逻辑思维和哲学思辨，但它们仍然在西方文学史上占有举足轻重的地位。

其二，环境支配论代替人物典型论

在人物描写和性格表现方面，存在主义文学也与众不同。存在主义作家反对按照人物类型和性格描写人和人的命运。在他们看来，人并无先天本质，只有生活在具体环境中，靠种种行为来造就自我，演绎自己的本质。因而，小说家最要紧的是提供新鲜多样的环境，让人物去行动，去超越自己的生存环境，选择做什么样的人。而这种环境，也不同于传统现实主义小说里的曲折情节和直观外部细节，仅仅是广义上的人类普遍处境的概括。活动于其中的人并不受典型化的约束，完全按照自己的意志行事。萨特的一些剧本因此而被叫做“处境剧”。

萨特就反对人物类型和性格的说法，认为一个人没有先天的性格，无所谓怪吝、自负、多情、善良、欺骗、狡诈等等天性。总之，世界上不存在“人性”这个东西，推而广之，也就不存在“命运”这个东西。如果小说描写人的命运，那就是用形而上学观点或宗教观点取代人在一定的社会环境中的客观存在。他主张以“存在”去取代一劳永逸的“本质”。由于人是在完全自由的存在过程中每时每刻在给自己下定义的，所以小说应当描写无限多样化，始终是新鲜的。他举莫里亚克的小说《黛蕾丝·苔格鲁》为例，苔格鲁

放毒药杀人，但她不是杀人犯，她仅仅是由于环境的支配，使她下了决心，放毒药去杀人而已。他要求把人作为在一定环境中存在的实体来考察，因而也就是要把每个事件、每个现象、人的每个反应，都放到其存在的各个阶段中去考察。这样，作品固然失去了概然性，却获得了真实性。

萨特的长篇巨著《自由之路》大概就想说明这样一个问题。小说中的一群男女青年，在各自的生活空间里自由地活动，他们发现了自己的生活，由于战争使他们陷入泥泞的乡村环境，他们各自都有一大堆问题要解决。可是他们并没有意识到时代落在他们肩上的责任，而是追求个人行为的自由。最后他们发现自己被推进了一场“虚假的战争”，自己只不过是玩偶一样的士兵而已。小说的主人公翁马蒂厄拿起枪向德国侵略者开去，就好象向整个世界开去，向他自己的过去开去，以发泄自己的愤恨。作者试图说明一个人的存在虽然没有命运的安排，也没有天性的因由，但你必须对环境的召唤作出回答，任何规避都是胆怯和玩忽。萨特在他的论著《波德莱尔》中说：“人对自身的行为有选择的自由，这和人们通常所谓的命运是完全一致的。”这句话的精神完全体现在存在主义文学作品当中。

创作理论

存在主义作家的创作理论并不完全一致，但有一点却都置信不疑：作家不应当象上帝一样无所不知，自以为是，而应当让读者来检验作品，在阅读中共同解决问题。这些，无疑为后起的文学流派开辟了实验前景，使更多的西方作家看到，文学创作在思想和艺术领域都大有回旋发展的余地，并且可以用更多、更新的手法去干预社会生活。存在主义作家的创作理论，撮其要点，有以下几点。

其一，真实感

由于存在主义文学在描写情节和塑造人物形象时要求有家庭的真实感，作家不得尽量超逸传统的文学形式，不过分讲究小说的结构，不求艺术雕琢和故事情节的离奇曲折。一切要服从于“真实性”，要有真切的经验感。写这种小说，并不是一种“虚构”，而是一种“表达”，或者更确切地说是一种“传达”。这种“表达”或“传达”的质量如何是次要的，关键是要给人一种活生生的现实感。比如存在主义的重要作家西蒙娜·德·波伏瓦，她自己在特殊历史条件下的成长和精神发展是她写作的基础，并实际上构成了她作品的主题。她对文学的主要贡献在于她证明和阐述了萨特式存在主义的新感受。和萨特一样，她主张文学介入生活。她的思想和作品尖锐而深刻，善于发掘西方当代人的思想和困惑，有鲜明的倾向性。她的第一部小说《女宾》（1943）就是以她本人的经历写成的。1936年，波伏瓦和萨特曾因为试图“重新建立人与人之间的关系”，邀请奥尔嘉·高萨绮薇茨跟他们共同生活，但不久就证明他们不能和谐相处。《女宾》表现了人与人之间不可能沟通以及由此产生的陌生感和荒诞感。另一部长篇小说《他人的血》（1945）的主人公是青年让·布劳马和他的女朋友海伦。小说情节围绕他们如何选择人生道路而推演发展，和某些存在主义小说不同的是，它不是把人物放在抽象、模糊的背景上，而是让他们置身于法国生死存亡的严峻关头。布劳马经过坎坷的道路成长为一个组织人们进行斗争的领袖人物，而海伦的道路则更为曲折。她由一个个人主义极强的少女，逐步转变为一个同德国法西斯斗争、并

为以捐躯的英雄。小说“自我选择”的主题是积极的。但作品也表现了存在主义关于世界是荒诞的、人和人的关系不可能沟通这一类观念，如，布劳马不论做什么事，到头来他总发现自己想做的每一件事都是用“他人的血”换来的。然而，小说并不使人悲观厌世。它自始至终洋溢着爱国主义的凛然正气，描写法国人民在浩劫中同仇敌忾、团结一致，表明人们是可以用积极的生活态度去对抗和超越世界的荒诞性的。

由此可以认为，在存在主义作家看来，评价作品的标准也就不是思想和艺术的统一，而仅仅是真实性，即是否达到意识和感官上的真实。存在主义要求作家以睿智的笔法把主人公的心灵和躯壳一览无余地呈现出来，使现实世界的人物赤裸裸地再现在作品中，绝对不要求作品人物比现实世界的人物更美或更丑，更不求其典型化、概括和集中。因为那样就会破坏人物的真实感，而作品本身也就毫无价值可言。

其二，时间观念

以前作家在自己的作品中也有时间观念，但各人的理解并不相同。存在主义作家认为，小说中的时间和作家生活的时间迥然不同，就象柏格森所说的客观存在的时间和钟表所标示出来的时间并非一致性。作家描写过去、现在和将来，目的在于否定人作为时间的动物这种不幸的状况，使小说中的时间比现实的时间有更大的自由。

因此，作家在写小说时，要学会分解时间。有时要加速时间的进程，几个月甚至几年的时间一笔带过，有时要使时间进程放慢甚至使时间停顿下来或凝结住，以便把动作细细地刻划。萨特写道：“当代大多数伟大的作家，如普鲁斯特、乔埃斯、派索斯、福克纳、纪德、沃尔夫等，各有自己的方式去分解时间。有的人抹掉过去和将来，如派索斯，把时间变成静止的、闭锁的记忆。普鲁斯特和福克纳则索性把时间砍掉脑袋，取消未来，即确去动作和自由的主体幅度。”加缪在重要小说《鼠疫》就是如此。表面上看，小说所叙述的是几天之内发生的事件：出现鼠疫与人们的反应；其实，潜隐在表面事件下面的是作家头脑中的另一种时间观念，即超稳定的存在。因此，作家加缪的小说中创造了他自己的时间观念。“故事”发生在四十年代阿尔及利亚的奥兰市。城里突然发现了鼠疫，市政当局动用了各种手段仍不能阻止它的蔓延，每天都有成批的人死去。为避免殃及别的地区，当局不得不封闭城市，奥兰市成了一座富实上的“孤岛”。在这场灾难面前，我们看到了不同的人的不同的“自由选择”：有的人尽可能地寻欢作乐、醉生梦死；有的人宣扬这场鼠疫是上帝的惩罚，因而不可抗拒；有的人则乘机大干走私的勾当；还有的人愿望买通卫兵逃出城去，后来认识到只考虑个人幸福是可耻的，留下来和鼠疫斗争。居于小说中心地位的是医生里厄。他妻子正在外地疗养，和他音讯断绝，但他把个人的事置于脑外，全身心地与鼠疫斗争，同死神争夺生命。然而他无法制服鼠疫。当他的朋友塔鲁被鼠疫吞噬了的时候，他内心的痛苦达到了极点：“从现在起，里厄所看到的只是一张毫无生气的、永远失去了微笑的面具。曾几何时，这个躯体使他感到多么亲切，而现在它却被病魔的长矛刺得千疮百孔，被这非人的痛苦折磨得不省人事，被这从天而降的、仇恨的妖风吹得扭曲失形！他眼看着塔鲁渐渐被淹没在鼠疫的大海里，而对此却束手无策。他只能留在岸上，张开双手，心如刀割。他再一次感到自己既没有武器也没有办法来对付这场灾难。”鼠疫不知从何而来，在夺去了成百上千的人的生命之后，又不知为什么慢慢退去了。这时里厄的妻子已

经病逝，接到电报后他外表平静，心里却怅然若失。人们欢庆鼠疫的消失，广场上满是跳舞的人，汽车使街道水泄不通，钟声齐鸣，到处是“一张张仰天欢笑”的“红红的脸蛋”。入夜，“天空中出现了越来越多的火树银花，犹如百花齐放，争奇斗艳。”里厄倾听着城中震天的欢呼声，心中却沉思着：威胁着人们欢乐的始终存在，兴高采烈的人群视若惘然，他却一目了然。他相信，人们能够在书中看到这些话：“鼠疫杆菌永远不死不灭，它能沉睡在家具和衣服中历时几十年，它能在房间、皮箱、手帕、废纸堆里耐心地潜伏，也许有朝一日，人们将重遭厄运”。《鼠疫》所写并非一个真实的故事，而是一个哲学寓言，它是非时间的存在，但却又以时间的形式诉诸于读者。

其三，空间观念

时间与空间观念在某种程度上来说具有一致性。在小说中，时间观念上的同时性可以通过空间观念上的立体性显示出来。例如，如果同时描写好几处地方发生的动作，小说中的时间必然是静止的，这就是时间上的同时性。可是从空间上来说，小说中描写了多处地方发生的事情，因此具有立体感。萨特就充分利用了这种写作技巧，也可以说，他创造性地发挥了这种空间观念。

萨特在《自由之路》第二部《延缓》中，采用了极其特殊的空间技巧。作者的笔由一个画面跳到另一个画面，中间没有起承转合，有时在同一节中跳跃，有时在同一句话中就表现了两个地方的不同动作。作者最多曾同时描写二十个地方的动作进程，使许多评论家为之咋舌。这种所谓立体感的手法，有如钟表的机件，一环扣一环，一个齿轮带动一个齿轮，使整个钟表里的机件都运转起来，使读者读后不由眼花缭乱。在作品中人们看到，在《延缓》中，有的动作画面从巴黎跳到华沙，又从华沙跳到柏林。不仅如此，有时主人公马蒂厄的动作与他的朋友的动作混合在一起，甚至他们的动作与达拉第、黑索里尼及希特勒的动作又混为一体，难解难分。作者主要目的在于展示慕尼黑事件在各种人物身上所产生的心理反应。作者的另一层意思，是要使读者产生这样一种印象，即全世界各色人种，都在关心、谈论或参与一个同每个人都有关的巨大事变。作者试图把大战前夕欧洲的气氛经过浓缩后呈现在读者面前。读者从小说的描写中可以看到，主人公马蒂厄发现全欧洲的人民都在同一个时间内行动起来，他感觉到了集体力量的伟大。

不能否认，存在主义的超空间的描写是一个独特的创造，尽管这种立体画面看起来很费劲，却能使读者耳目一新。

其四，作者、小说人物和读者的三位一体观

存在主义作家认为，小说的整体观念在于作者、小说人物和读者三位一体的结合。作者不能撇开读者来写小说。作者的观点不应该是先验的，还必须通过读者来检验，只有当小说展现在读者面前时，在小说人物的活动过程中读者和作者双方才能共同发现人物的面貌。为此，萨特提出了“自由”的命题，即作者、读者和人物的意识活动，要用“自由”这根尺子来衡量。当然，活的人（作者和读者）与虚构的人（小说人物）不可能同等看待。作者根据自己的生活经验创造了具有真实感的人物，人物必须为读者提供对生活的想象，读者根据自己的生活经验接受这种想象，而这一切只有人物可以无拘无束地行动时，才能达到一致。萨特在一篇文章中批评了莫里亚克，说他“不是小说家”。为什么呢？因为“他象上帝一样无所不知、无所不能。但是，小说是一个人写给许多人看的。上帝可以透过表面观察实质，对上帝的来

说是毫无小说、艺术可言的，因为艺术是靠外表而存在的。上帝不是艺术家，莫里亚克也不是。”他认为作者不能把自己看得比广大读者都更聪明，不能认为自己是可洞察一切、未卜先知的，因为你归根结蒂只有一个人，而读者却是许许多多。因此作者不应自以为是，代替人物说话，代替读者解答疑难。问题应当在人物活动的过程中来解决。不要牵着人物的鼻子走，通过人物的嘴巴说出作者自己的话来，如这样，人物就成了一个傀儡，恩为作者的传筒和工具。作者爱自己甚于爱人物，这样的人物是不会受到读者欢迎的。这无非是说，作者不能越俎代庖，应当给人物以行动和说话的自由，给读者以想象的自由。自由是一把尺子，也是把作者、人物和读者统一起来的纽带。存在主义这种作者、人物、读者三位一体的论点，对后来的现代主义文学影响很大，接受理论、阅读活动及布斯的小説修辞学也都从不同角度，论证了现代文学中作者与读者这样迥异于传统文学的崭新关系，如布斯就认为，在小说中，作者直接的、无中介的介入是拙劣的，因此，他提出了“隐含的作者”这一重要概念，亦即小说世界中一个作者潜在的“替身”，一个“第二自我”。换言之，任何小说中尽管都有作者的存在，但较之于传统小说作者直接出来的简单形式，现代小说中作者的介入更为复杂、隐蔽和精巧，介入的方式也随之变了，作者并未在小说的大千世界中销声匿迹，这就是“隐含的作者”。布斯之所以得出作者介入的非直接性这一结论，是基于如下假设：“小说的阅读有”一种基本要求，读者需要知道，在价值领域中，他应站在哪里，——即需要知道作者要他站在哪里。这种从总体上来控制诱导读者的功能必须由“隐含的作者”来承担，因此，“隐含的作者的传感和判断应视为是伟大作品的构成材料。”这里，我们可以明显地看到布斯包括存在主义作家创作理论与亚里士多德的诗学传统的内在联系。但是，应该提出，存在主义作家作者、人物和读者三位一体的理论相对于后来的现代派小说理论还较含糊，这就决定了它在存在主义作家的具体操作中各有侧重和迥异。

存在主义与道家思想

在法国现代文学中，存在主义是与道家思想联系最为密切的文学流派。然而，就其渊源而言，法国文学与存在主义的联系则早就源远流长。十九世纪以前，法国文学就已经开始从中国的道家思想中汲取营养了，西方人把中国称为“首德之邦”，其道德的概念就来自老子的《道德经》。十八世纪的启蒙思想家和文学家伏尔泰对中国哲学思想推崇备至，他曾从元杂剧《赵氏孤儿》中获得灵感，创作了诗剧《中国孤儿》。在这个剧本中，他按照自己的政治理想塑造了一个雄才大略、英武过人的英雄成吉思汗，但这个剧本的巨大艺术重心在于赞颂中国的传统道德。所以，从表面看伏尔泰借鉴了元杂剧，毋宁说实际起主导作用的还是道德，即他的理解的中国的道德观。伏尔泰同时在自己的小说《查第格》中也借鉴、甚至活用了“庄子休鼓盆成大道”的故事。

黑格尔对道家思想的肯定对道家思想在西欧的传播起了很大作用，他说：“中国人承认的基本原则为理性——叫做道；道为天地之本，万物之源，中国人以认识道的各种形式为最高学术。”道家思想在西方特别是在法国的广泛传播的在十九世纪下半叶，在现代对法国象征派诗歌乃至当代作家，也都有或深或浅的影响。下面仅就它与存在主义的关系谈一下。

如前所述，存在主义思潮产生的根本原因是两次世界大战，战争震撼了西方的价值观和人生观，并把它推向崩溃的边缘。一代青年苦闷、彷徨，象失落在大海荒岛之上一样。人们所一向崇奉的信条、宗教的教义，均在战争的炮火中荡然无存。他们为人生的虚无飘渺感到厌恶和烦恼。这个严峻的现实促使他们对人生做出冷静的思考和严肃的抉择，不再相信社会现实中还有什么真理，唯一相信只有自我。萨特是对自由、平等、博爱等观念揭露得最彻底、抨击也最激烈的一位作家。他揭露了资本主义社会的本质不是平等博爱而是尔虞我诈和互相倾轧，甚至在剧本中通过人物之口喊出了“他人即地狱”。他因此认为，自由不是上帝的恩赐，而是存在于人的自身之中，“存在先天本质”，人应“自由选择”，这些观点后来都成为存在主义的新的自由观。萨特认为每个人每时每刻都面临着一个自由选择的问题，一个人是好人还是坏人，是英雄还是懦夫，不是由别人决定的，而完全应由他自己选择。意识到这种选择的必要性，并自觉进行选择的人才是真正自由的人。可见萨特的自由观是肯定人生价值的观念，是人的自我意识的加强和人的价值观念的复兴。这种自由观很接近于道家思想。

老子、庄子所研究和阐述的实质问题是人的“存在”与“自由”问题。道家是中国哲学中和思想史上最早侧重探讨上述问题的，道有所追求的思想境界实际就是人的存在同存在的和谐，亦即自由问题。老子所说的得道的圣人实际上是理想主义的自由人，庄子的《逍遥游》也指出万物在自然界的自由问题，“逍遥”本身的含意就是“自由”。他们所追求的自由不是可以在现实中实现的自由，而是一种理想境界，他们所追求的圣人也只是一种理想的人格。他们所说的道也只是一种理想的精神境界。

从理论上讲，作为存在主义理论基础的哲学论著是萨特的《存在与虚无》（亦可译做《存在与无》）。萨特的这一哲学命题来自黑格尔的一句话：“没有什么东西不是在存在和无之间的中间状态。”在萨特哲学中，“无”是包容万物的精神本体，“存在”只是“无”的一个现象，一个短暂的现象，一

个在无的大背景中出现的小小的存在，它最终将归于无。存在主义所研究的就是人的短暂的存在在归于无的过程中的自由问题。从这个角度上说，存在主义在哲学观上所表现出来的特征，同道家“复归于无物”的思想很有共同之处。

从人生态度上说，存在主义所表现出来的愤世观和厌世观也在不同程度上同道家思想接近。萨特早期的小说《恶心》中的主人公所表现出来的愤世态度也是很强烈的，他坐在花园的椅子上，看到这座城市的一切都是那样心安理得，人们上班、下班安然自得，他就感到愤然，甚至产生了一种恶心感，因为他看到了这个世界上的一切是那样的荒诞，没有道理，而人们对这荒诞处于麻木不仁的状态，因此，他愤世嫉俗，感到愤慨和厌恶。这种超人的思想固然和尼采的学说有联系，但也和老子的理想人格的某些特征很是接近。

《老子》第二十章中说：“众人熙熙，如享太牢，如春登台。我独泊兮，其未兆。如婴儿之未孩；”“众人皆有余，而我独若遗。我愚人之心也哉，沌沌兮！俗人昭昭，我独昏昏。俗人察察，我独闷闷。……众人皆有以，而我独顽似鄙。我独异于人，而贵食母。”（这段话的意思是：人们都兴高采烈，好象参加丰盛的筵席，又象春天登台眺望景色。而我独个儿飘泊不定，前途未卜。象个不知嘻笑的婴儿。众人都有富余，我独若有所失；我真是愚人心肠混混沌沌啊！世人都夸耀自炫，唯我昏昏昧昧；世人都精明灵巧，唯独我无所识别，我与世人不同，我从道中获得养分。）这里必须指出一点，法国人所理解的道家圣人（理想人格）不是如老子这段话中讲的混混沌沌，而是大智大慧的人。他与俗人格格不入，水火不容。如果简单说法国人所理解的道家的理想人格是一种“众人皆醉我独醒”的圣人，这和萨特的人物洛根丁在气质上相当相似。但我们在这里需要特别指出，萨特后来的思想有很大转变，即转向强调积极行动的激进思想，这与道家思想又是相悖的。因此，我们在这里比较的是萨特及存在主义的前期思想。

在处世的态度上，加缪《局外人》的主人公接近道家的“无为”思想，他对世界上的一切都感到无所谓和麻木，他感到世上的一切都毫无意义，他对母亲的死麻木不仁，对女友的爱无动于衷，他在糊里糊涂中杀了人，但毫无醒悟，直到宣判他死刑，他都不以为然。他感到所有这一切都与他不相干，因为他是这个荒诞世界的局外人，他早已超脱了这个荒诞世界。他这种看破红尘的大智大睿的超脱难道不象个入了道的圣人吗？老子曾透辟地说过“吾所以有大患者，为吾有身，及吾无身，吾有何患？”我国大诗人苏轼也曾喊出过“常恨此身非吾有，何时忘却营营”的苦恼。法国很多作家也描述过人世的苦难，而加缪的小说《局外人》以无比超脱的精神境界写出了局外人看透人生，把此间的繁劳、忧患，连同那个多事的躯壳一起抛弃！这难道不正是个悟得“道”理、参破禅机的西方圣人吗？

“假做真时真亦假，无为有处有还无。”世界就是这样的荒诞不经，变幻莫测，人的肉体在这个世界上所得到的只是苦难和折磨，人们解脱苦难的唯一方法就是寻找精神寄托，找一个自我安慰的天地。这种天地就是道家的思想宇宙，也是存在主义的灵魂所在。它们相距二十几个世纪的两个大动乱年代里两个不同国度的思想家所得到的共同体验和思想升华，这就是存在主义与道家思想千丝万缕的联系中最根本的联系。

法国同存在主义接近的一个诗人勒内·夏尔则在面对资本主义荒诞现实时产生出同道家思想相同的另一个思想侧面。夏尔经过第二次世界大战，看

到了资本主义世界的荒诞性和现实的严峻性，特别是看到资本主义社会中人欲横流，人事纷忙；日益发展的工业破坏了自然同影的优美，工业废气污染了清新的乡村空气。因此，他感叹人类失去了纯洁的童年，自己也失去了童年的纯洁；所以，他的诗表现出对返归童年、归返自然的倾向，这些思想和情调与道家“返朴归真”的精神境界应该说颇为接近。和夏尔接近的诗人弗雷诺也把自己的思想浸润在童年和自然的纯朴氛围之中，以回避资本主义社会现实中的浊流和污气。

存在主义作家与作品

“他人即地狱”

——萨特的作品

萨特是第二次世界大战以后法国思想文化界引人瞩目的人物。他既是存在主义哲学的主要代表，又是出色的剧作家，小说家和文艺评论家。萨特的存在主义，作为一种哲学思潮和文学流派，不仅在战后的法国风靡一时，而且广泛流行于西欧和美国，尤其在知识界和青年人中间影响很大。五十年代末以后，存在主义的影响逐渐减弱。但是，萨特的精神并没有消失，他学说中最主要的东西已经为时代和人类所吸收，对改变后人的生活，以及他们对待生活的态度作出了极大的贡献。

萨特，一九〇五年六月二十一日生于巴黎的一名海军军官家庭。次年，父亲去世，母亲改嫁，于是他从小生活在外祖父家里。外祖父是个信奉基督教的大学教师，十分溺爱他，希望他成为一名神童。在家庭教师指导下，萨特从四岁起就开始阅读。由于过早失去父母，他精神感到孤独，就在文学作品的阅读中寻找安慰。十九岁（1924年）考入巴黎高师哲学系读书。大学毕业以后，萨特曾赴柏林法兰西学院进修哲学，在那里钻研了基督教存在主义哲学家克尔凯戈尔、现象学派胡塞尔、海德格尔的著作，逐步确立了他的存在主义哲学观点。一九三八年，萨特因发表了长篇小说《厌恶》，声誉鹊起。四十年代，萨特代表了一系列戏剧作品，为自己赢得了更为广泛的影响，在法国文学史上酿成了所谓“萨特现象”的重大事件。一九六四年，瑞典皇家学会“因为他那思想丰富、充满自由气息和探求真理精神的作品对我们时代发生了深远的影响”而决定授予他诺贝尔文学奖。但由于萨特“一向谢绝一切来自官方的荣誉”，他拒绝领奖。一九八〇年四月十五日，萨特逝世。这一消息传开，立刻在法国和世界各地引起巨大反响，法国总统德斯坦在以个人名义发表的讲话中称：“萨特的逝世使我感到人类智慧的一盏明灯熄灭了。”

萨特的主要文学作品有小说：《厌恶》（1938）、三部曲《自由之路》（1945—1949）、短篇小说集《墙》；剧本：《苍蝇》（1943）、《密室》（1944）、《恭顺的妓女》（1946）、《死无葬身之地》（1946）、《肮脏的手》（1948）、《魔鬼与上帝》（1951）、《涅克拉索夫》（1955）等。主要论著：《存在与虚无》（1943）、《存在主义是一种人道主义》（1946）、《辩证理性批判》（1960）等。另外还有回忆录《词语》。

在萨特的整个文学创作中，戏剧的成就最高，其影响也最为广泛，在读者中引起的反应也更为强烈。从四十年代到五十年代，萨特的戏剧几乎统治了法国的各个剧院和舞台。应该说，萨特的声誉正是首先通过戏剧而赢得，然后又传遍欧洲，以致全世界。一般而言，萨特对法国的戏剧传统并没有重大的突破；不同之处主要在于，作者并不着意于进行人物性格的塑造，而是强调对“处境”的刻划。这种戏剧试图展示当代人所面临的问题，深重的忧虑，提醒人们正视自己的处境，从而作出“自由选择”。同时，它还表现了人们在承担自由，进行选择时的两难时刻。萨特本人对此有过一个说明：“如果人确定在一定的处境中是自由的，并且他在一个特定的处境中被选择为自

由的，他在这个处境中并通过这个处境自己选择自己，那么，在戏剧中就应该表现人类普遍的处境及在这些处境中进行选择的自由……。我认为，戏剧家的任务就是在这些有限的处境中选择最能表达他的忧虑的处境，并且把它作为向某些自由提出的问题介绍给公众。”这段话非常明确地表达了他的“处境剧”的特点。正是在这种“处境剧”中，作者放弃了再现现实和塑造性格的目的，通过笔下的人物的行动和言语，以通俗易懂的生动形象演绎和体现复杂抽象的存在主义哲学原理。

最形象、最精辟地反映着萨特戏剧的特点，以及他关于处境与自由，自由与选择等概念及其关系的剧本，公推为《苍蝇》、《密室》和《死无葬身之地》。

一九四三年四月，萨特出版了他的第一个剧本《苍蝇》。同年六月，该剧举行首场公演，获得成功。该剧是根据古希腊悲剧之父埃斯库罗斯的三部曲悲剧《奥瑞斯提斯》改编的。故事的背景是，阿耳戈斯国王阿加门农远征特洛伊胜利归来后，被他的妻子克吕泰墨斯特拉勾结其情夫埃癸斯托斯所杀。其子奥瑞斯提斯在外地长大后，回来杀母报仇。

萨特的剧本所讲述的便是奥瑞斯提斯复仇前后的那一段故事。奥瑞斯提斯三岁便被放逐出阿耳戈斯城，在外地生活了十几年，成人以后，他知道了自己的身世，回到家乡，发现满城都是苍蝇，它们象征着埃癸斯托斯杀害阿加门农以使整个城市都承担着悔恨，同时又意味着实际下真正的凶手并没有悔恨，他的统治就建立在他人的悔恨上。奥瑞斯提斯在他的妹妹厄勒克特拉的鼓励和怂恿下，杀死了僭居的国王、王后，报了杀父之仇。但是，从此苍蝇便开始围向奥瑞斯提斯和厄勒克特拉，因为他们犯了杀母之罪。这时，厄勒克特拉后悔了，逃向大神朱庇特，请求他的庇护。而奥瑞斯提斯则毅然承担起行动的责任，背负起自己的罪孽，带苍蝇群离开阿耳戈斯，走完自己的人生之路，从而拯救了阿耳戈斯城。

无疑，萨特提倡的便是奥瑞斯提斯的行为。他正视了自己的自由，并在完成了选择以后，又不带丝毫悔意地承担起他的行为所引起的后果，表明他是负责的。在奥瑞斯提斯行动之前，大神朱庇特曾对他发出警告，不要去触动城邦的秩序和人们心灵的平静，否则便会招致大灾大难。他暗示奥瑞斯提斯屈服于命运，尽快离开这一个是非之地。奥瑞斯提斯对此作出了存在主义式的选择，以行动捍卫了内心的自由，他悖离了朱庇特的旨意。

奥瑞斯提斯清醒地认识到：“是自由的，自由就象霹雳一般轰击在我的头顶。”甚至于大神朱庇特，尽管他创造了人，却并不能主宰人的命运，约束不住他们的自由。因此，人应自己创造自己的存在，开辟自己的道路。他骄傲地向朱庇特说：“我不会回到你的法律之下，我命中注定只遵守我自己的法律。我不会返回到你的自然之中，尽管有千百条道路引导我返回你的自然，我却只能走我自己的路。因为我是一个人，朱庇特，每个人都应该开创自己的路。”奥瑞斯提斯的话具体地反映了萨特的自由主义伦理思想，人命定是自由的，这样的自由是绝对的，无可阻挡的。正如剧中朱庇特所说：“一旦自由在一个人的灵魂中爆发，神明对这个人就无能为力了。”

奥瑞斯提斯是一名不断摆脱既定存在（所谓道德或善）而把自由（非存在）化为行动的英雄。为此，他被那些自由平庸，恪守旧俗的人们所憎恶。他听从自己的律令，依循自己的情感驱使而行动。既然他仇恨杀父的母亲与埃癸斯托斯，他就义无反顾地杀了他们。与之对照，厄勒在特拉恰恰相反，

她默默地忍受了十几年的痛苦，一直希望着报仇。一旦她的渴望变成了现实，她又开始害怕，悔恨。事实上，厄勒克特拉一直在自欺中生活，她所爱好的自由只是幻想中的东西，与实在的行动无关，是一种不承担任何责任的自由。她爱好的与其说是自由，还不如说是自由的观念。萨特在剧中借助奥瑞斯提斯的表现，谴责了厄勒克特拉及其阿耳戈斯居民逃避自由的行为，因为自由就意味着责任，放弃自由也就等同于不敢承担责任。

《密室》是萨特又一部有名的哲理剧，完成于一九四五年。注该剧最初拟定的题目叫《他人》。《密室》是一个幻想故事，其中的人物有三个：加尔散、专栏作家，懦夫、生前曾经虐待妻子，因办一份和平主义的报纸，被好战分子抓住枪决，艾丝黛尔，出身贫寒，父母早亡，为养活年幼的弟弟，嫁给一个上了年纪的阔佬，六年后爱上另一个男人，生下一女，她拒绝私奔，并且将私生女投入湖中溺死，情夫在极度的悲伤之中开枪自杀，不久，她本人也因患肺炎身亡。伊乃丝是某邮政局的职员，同性恋者，因煤气中毒而一命呜呼。这三个人死后，被判罚入地狱，共同生活在同一个房间里，戏剧的纠葛与冲突便由此发生：他们每个人都同时是另外两人的刽子手，又是另外两人的受害者。

《密室》这个剧本集中而形象地表述了存在主义关于人与人的关系的基本思想。一九六五年，在为《密室》录音的前言中，萨特就剧本的主题作了这样的提示：“如果与他人的关系被扭曲、被破坏，那么他人就只能是地狱。为什么呢？因为就我们的自我认识而言，他人实际上在我们内心是最重要的。不管我对于自己说些什么，里面总加入了他人的评价，不管对于自己感觉如何，里面也加入了他人的评价，这就意味着，如果我的关系是坏的，我便将自己置于了完全依赖他人的地位，于是我实际上也就是在地狱里。世界上有这么一些人就是在地狱里，因为他们过份依赖于他人的评价。但是，这并不是说，人们不可能与他人有其它的关系。这只是表明他人对于我们每一个人的极端重要性。”通过萨特的上述解释，我们便可以更深刻地理解剧中的台词“他人即地狱”。这种情况之所以会产生，实在是因为人太依赖于他人的缘故，如果一个人完全依附于他人，那他就是犹如生活在地狱之中。萨特的这段话同时还提醒了人们自由的重要性，人能够以自己的行动来改变行动，不管处在什么样的地狱般的处境中，人都拥有砸碎它的自由，否则就意味着是自愿入地狱。

萨特的戏剧，一般都具有深刻的象征性和寓意性，从各个方面表现他关于自我选择，人的本质和人的价值的哲理。《密室》便是以舞台的方式表现了现代人在面对自己同类时所感到的危机和焦虑，暗示出人生活在一个异化的集体中不能摆脱这种怯懦和恐惧的困境。剧中，三个有丑恶的历史的人被命运抛在一起。为了使自己在这间密室中成为胜利者，他们千方百计隐瞒自己内心深处的邪恶和过去，隐瞒自己的思想，都装出互不相干的样子。然而，在这个封闭了的、谁也出不去的地狱里，这三个男女之间不可能不发生联系，他们在他人的目光下时时感到自身发生异化，在他人的视野里无路可走，难以摆脱他人的阴影。

加尔散一心希望洗刷作为懦夫的耻辱，想让他人承认自己是勇敢的。但是，艾丝黛尔认为他是勇敢的，他却又不相信，因为他认为她根本不知道什么是勇敢，什么是怯懦，或者说她原本就对此不在乎。至于伊乃丝，认定了他是一个懦夫，因为他生前的行为表明了这一点。她一直用可怕的目光注视

着他，令他绝望不已。而可悲的是，活人还有可能改变自己的命运，他却在地狱中，永远无法改变自己在他人心目中的形象了。“他人即地狱”便是加尔散在无可奈何的情境下发出的凄惨的哀音。加尔散明白，每个人独处是摆脱地狱状态的办法。但是，无论是别人用他的目光看自己，如艾丝黛尔以他的目光判断自己是否美，还是别人排斥他，如伊乃丝故意无视他的存在，都使他不由自主地卷入了他人的关系中。最根本的是他仍然在独处中还用他人的眼光判断自己是懦夫还是英雄。他想与艾丝黛尔亲昵，达到共在，以消除他人的注视，伊乃丝却永远在旁边冷静得可怖地注视着他。他想杀死伊乃丝也做不到：地狱中的人不可能再死一次。于是，“一切都是陷阱”，他人是陷阱，“我”本人也是一口陷阱。萨特运用犀利而尖刻的语言表现一种深邃的哲理。

如果说，《苍蝇》主要表现的是奥瑞斯提斯自身的自由，一种个人处境下的自由，《密室》主要在地狱般的处境中描写失去自由的死者之间不可缓和的敌对的紧张关系状态，那么，一九四六年发表的《死无葬身之地》则是描写各种类型的人在特定处境中的不同表现，从而表现了他们对于自由的态度，萨特再次重申了《存在与虚无》中的一个重要思想，人是绝对自由的，这是任何环境所阻扼不了的。

《死无葬身之地》是以第二次世界大战时法国的抵抗运动作为历史背景的，作品中的人物既是反法西斯的英雄，又是存在主义的英雄，表现出人面对死亡的自由。剧本描写了几位被捕的抵抗战士，在敌人的严刑逼供，以及死亡的威胁下，保持了自己的人格。故事十分平常，却非常动人，英雄主义的悲剧气氛贯穿着全剧。卡诺里斯，见多识广，意志坚强，在严刑拷打下，毫无惧色，宁肯流血，也不吭一声；索尔比埃，尽管在酷刑下曾大声嚎叫，却仍不招供，熬刑不过，便骗过敌人，向战友们高呼“我没有招供”之后，跳楼自杀；吕丝是其中唯一的女性，她有过幸福的爱情，真挚的友谊，尽管遭到敌人的野蛮奸污，想到的却“只是胜利”，还鼓励惶恐不安的小弟弟：“一定要使他们丢脸……要是你招供了，他们就会真正强奸了我。”当她的弟弟经不住严酷的考验，威胁到大家的利益时，为了保护战友，她与其他人一起掐死了他；若望是他们的队长，看到同志们为他在受刑、惨死，精神极为痛苦，而为了更多的同志的生命，为了斗争需要，他不得不隐瞒身份，最后脱出虎口。这些人物的塑造，性格鲜明，互不雷同，有血有肉，真实感人。

《死无葬身之地》一剧的基本主题是什么呢？表面看来，此剧写的是两部分人之间在招供与反招供问题上的斗争，其实萨特是借这种斗争来表现人与环境的搏斗。法西斯“合作分子”代表着所谓的环境，他们已经丧失了人性，被物化为法西斯暴政的工具；抵抗战士代表着真正意义上的“人”，被置入厄运困境之中。前者企图使后者屈服，变成环境的奴隶；后者则竭力要保持自己的人格，冲破监禁的牢笼。萨特把笔下的人物放在极限的处境之中，以此证明，在酷刑面前，创造人的本质仍然是英雄选择的关键。刽子手的酷刑实际上已以险恶的处境，增加了受刑者选择的自由度。

剧中，敌对的双方都是把他们之间的斗争理解为这种精神与气概上的胜利的获取。当吕丝受刑时，她的恋人若望痛苦不安地说：“她正是为了不出卖我才忍受痛苦和耻辱。”昂利反驳道：“不，这是为了取得胜利”。吕丝的表达则更为明白：“要是你招供了……他们会说，‘我们终于占有了她！’”显然，招供便意味着自身，将自身异化为环境的战利品。同样，敌人要的也

是口供后面的东西，那种精神上的占有。朗德里厄便是这样说的：“我不管他们的队长，我要的是他们招供。”在他眼中，从抵抗战士口中逼出队长的下落并不是最重要的事情，最重要的是招供这一事实本身，只要对方一开口，就意味着他胜利了，即使那口供对他捕捉游击队长毫无用处。

萨特的这个剧本的独到之处，在于他不是一般地从生理意义上，而是以人性和存在的意义上来表现人与环境的矛盾、冲突和斗争的。抵抗战士招供也好，不招供也好，结果都逃脱不了被杀害的命运，这是定局，双方都明白这一点。萨特选择了一个特殊的角度阐述了他的存在主义思想：抵抗战士的生命虽然结束了，但他们存在的独立性、主动性并没有丧失，他们的人格和尊严并没有丧失，自由地支配自己命运的人性并没有丧失，法西斯分子虽然活了下来，但从人性与存在角度来看，他们早已死去多时了。抵抗战士虽然暴尸于光天化日之下，但他们却是有归宿的，套一句存在主义的流行话来说，他们有“家”可归，这个家不是人的存在，本真的人性。相反，法西斯分子则始终都处于无家可归的状态。因此，真正死无葬身之地的不是抵抗战士，而是法西斯分子。

不过，必须指出的是，萨特在这个剧本中也着力宣扬了人注定要失败的思想。在他看来，世界是一个充满着偶然性的复杂机体，人对这些偶然性所知甚少，缺少控制它们的能力。人的选择与行动带有极大的盲目性，如同置身漆黑一团的暗室中的摸索。萨特主张行动的格言是：“不冒险，无所得。”然而，冒险并不能保证成功，反倒注定了失败。每一次选择得到的都是失败，而人生是一连串的选择，也即是一连串的失败。因此，萨特说：“在人的本质中有一种本质的失败。”关于失败，他将其解释为“人们永远不会正好达到他们所追求的目标。”那情况就象是骑乘着旋转木马似的，永远在追逐，却永远碰不到一块去。人可以战胜环境，摆脱被异化的命运，但绝不能完全实现他的希望，实现的只能是某一个部分。从这部剧作看，抵抗战士在与法西斯暴徒的斗争中占了上风，英勇不屈，保持了自己的气节，自己的人格和自己的存在。但他们后来招了假供，以此诱骗敌人而争取生还的可能，从策略上来说，这是允许的，也不失为斗争的一种有效手段。可是，他们的这一做法，从人格上讲，是一种屈服的形式，输给了对方。如前所述，法西斯分子看重的是招供这一事实本身，真供也好，假供也罢，只要抵抗战士愿意招供，他们的目的不设有完全落空。与此同时，抵抗战士希冀战胜环境的目的也并没有完全实现。萨特在此为我们塑造的其实是一群失败的英雄。

无疑，身兼哲学家与文学家双重身份的萨特是信奉“文以载道”的文艺观的，他的戏剧也确实起到了“时代的见证”这一作用：“他道出了我们时代的混乱状态，也表明了要摆脱这一状态的意志。”自由与他人的问题是萨特哲学思想的根本出发点，面对“他人即地狱”的警告，我们应尽力在每一次选择与行动中体现出自由的人性。”

孤独与死亡

——波伏瓦的作品

西蒙娜·波伏瓦是法国现代最杰出的女作家之一，存在主义哲学家和女权主义批评家。作为一对没有缔结婚约的终身伴侣，她与萨特的哲学思想十分接近。然而，他们的才华之侧重却并不相同，波伏瓦在小说创作方面更有天赋。自从一九四三年她的第一部小说《女宾》发表之后，作品便接二连三地问世，并且大多被公认为是存在主义文学的经典作品，她丰富的著述，以及激进尖锐的思想，加上她与萨特那种异于常人的特殊关系，使她成为二十世纪法国思想文化界最具影响力的代表之一。

波伏瓦，一九〇八年生于巴黎一个大资产阶级家庭。父亲是律师，爱好文学，知识渊博。波伏瓦自幼受到传统文化的熏陶，也受到宗教的影响。可是，她从少女时代起就表现出对旧秩序的怀疑，对新思想的追求。波伏瓦早在大学时代便结识了萨特。一九二九年，他俩同时获得哲学教师资格，从此便开始了他们的伙伴关系，以后任何事情都未能打破它。他们两人都怕结婚，彼此给予对方完全自由。当然，有时他们也为此忍受过痛苦。尽管他们各自都有过外遇，他们之间的爱情与友谊却得以终身保持。从一九三一年起，她先后执教于马塞、卢昂、巴黎等地。一九四三年，小说《女宾》使她一举赢得作家的声誉，她由此离开教育岗位，结束了长达十二年的讲台生涯，开始专心从事写作。她在文坛上崭露头角的时代，正是法国人抵抗德国法西斯的艰苦岁月，她与萨特一直参与其间，战后仍然积极投身进步活动。一九五五年，波伏瓦和萨特一起曾经访问中国。一九八六年，这位绝代才女离开了人世。作为存在主义文学家和思想家，她比萨特对人类的前途乐观得多，她曾经说过：“存在的快乐，应该使人人都能感受到，应该时时刻刻都感受到。”因此，她喜欢用形象而浅显的语言阐述她的思想，以此为自己在法国文学史上立起了一座丰碑。

波伏瓦的主要著作有：小说《女宾》（1943）、《他人的血》（1945）、《人总是要死的》（1947）、《名士风流》（1954）、《美景》（1966）；短篇小说集《被毁的女人》（1967）；剧本《无用的嘴》（1945）、自传《少女时代》（1958）、《青春年华》（1960）《时势之力》（1963）、《凡事皆了》（1972）、《永别的仪式》（1981）论著《第二性》（1949）、《模棱两可的伦理观》（1946）等。

波伏瓦与萨特一样，激烈反对“为艺术而艺术”的文艺观，主张文学必须干预社会和政治，倡导“介入”文学，她的小说和剧本都具有鲜明的思想倾向，热衷于表现时代精神，发掘当代人的思想与疑问。不过，哲学在她的小说中仅仅只是“酵母”而已，不象在萨特的著作中，简直就是“面团”本身。小说《女宾》是一部典型的存在主义作品，波伏瓦在其中刻划了新出现的时代人物，展示着人与人之间存在的危机感。小说的主要内容是：才华横溢的演员和剧团领导人皮埃尔·拉希鲁斯与作家弗朗索瓦兹象萨特与波伏瓦一样，在各自保持完全自由的状态下倾心相爱，结成幸福的伴侣关系。突然，这种平静而温馨的生活被一位“女宾”——刚愎自用的年轻女郎克莎维埃所打破了。克莎维埃家住卢昂，但与家庭关系不好。皮埃尔与弗朗索瓦兹纯粹出于义气，将她收留了下来，让她住在他俩寓居的旅馆中。起初，克莎维埃

是弗朗索瓦兹的热烈崇拜者，后来却对后者的生活起着一种威胁的作用，引起了她的双重嫉妒，既嫉妒皮埃尔对克莎维埃的爱情，又嫉妒克莎维埃不能被据为已有。“女宾”克莎维埃放浪形骸、我行我素的精神使“女主人”弗朗索瓦兹既心驰神往又不堪忍受。最后，“女主人”在意识和生活原则遭到毁坏的状态下，在克莎维埃熟睡的房间里打开了煤气开关，以情杀的方式犯下了“哲理罪”。

小说题为《女宾》，直接点明了克莎维埃在作品中的份量。克莎维埃性格执拗，带有强烈的无政府主义色彩，她对虚假、妥协、俗礼等非常反感，对一切持怀疑的态度，对什么都满不在乎。弗朗索瓦兹认为她具有极其严重的唯我主义：“问题不在于她认为自己高人一等，她根本就没有感到别人的存在。她拒绝注意最基本的礼貌，这是有意义的，但太不方便。”但皮埃尔对她的性格提出了另外一种观点，认为克莎维埃“对生活抱一定的立场，不愿同生活搞交易。她寻求严整性……如果今天什么也没有给她，她就象一匹受伤的野兽，躲藏在自己的角落里。发展到这种极限的惯性，具有力量的色彩。”克莎维埃的天真与正直使皮埃尔大为赞赏：他身上的一切是那么纯洁，那么疯狂。”“她完全用新眼光来看事物……于是，这些事物对我们来说，就开始以她所看到的样子存在着。”波伏瓦在此故意隐匿了叙事者的身份，让作品的主人公自己出来讲话，表达他们对外部世界的体验与评价。弗朗索瓦兹和皮埃尔针对同一个人物的性格，得出不一致的看法，是与存在主义哲学的相对主义观点相吻合的，它坚持人认识的相对性，否认存在着绝对的真理和客观的标准，一切都被人主体意识所笼罩，在绝对的自由中进行合乎人性的选择（此处为评价）。

存在主义者强调人性的难以捕捉，意识的不能被认识和心灵与心灵之间的隔膜。克莎维埃的性格中拥有许多反逻辑的、非理性的激情，它们不受人的理智所控制，只是依凭本能的驱使左冲右突。例如，在观看一个情欲强烈的西班牙舞的演出时，她突然把燃烧着的香烟按在手掌上，几乎将肉烧穿到骨头。作者在分析克莎维埃身上情绪的突然变化、暴发和转换时，并不是将其归因于与外部世界的接触，而是看作自生的：“常常发生这种情况，在解释清楚以后，她是安心的、理智的、温柔的；而第二天看见她燃烧着仇恨。”无论是皮埃尔，还是弗朗索瓦兹，都无法把握她那种孤独的、激动的、变幻不定的心情。在这个人物身上，我们还可以看到弗洛伊德对波伏瓦的影响，她不是通过理性，而是以好斗的方式，将自己的感受、趣味、本能和欲望强加给周围的世界。下意识的冲动控制着她，确立了半是野兽半是天使的人的双重概念。

“孤独”是存在主义者热衷的主题，即便是爱情也无法摆脱它。在《女宾》中，我们看到两种类型的恋爱关系，其一是伊丽莎白（皮埃尔的妹妹）与她的情夫克劳德的关系，他们甚至在对方的怀抱里依然消除不了孤独感，彼此是貌合神离的，肉体上的接近只是强调精神上的隔阂；其二便是皮埃尔与弗朗索瓦兹这一对，他们不仅是温柔的情人，还是真正的朋友和同志，拥有共同的事业——剧团，在精神上相互理解，感情上相互吸引。然而，即便是这样一对情侣，只要一件小事，他们共同的生活中出现一个第三者，那种理想的模式就岌岌可危。波伏瓦在这里要揭示的是，哪怕是在最密切的关系中也存在着不稳固的因素，从而反映人生命中本质上的虚无。存在主义哲学认为，生活是由彼此互不联系的瞬间构成的，人在每一瞬间里重新再造自己，

尽管人有时可以得到某种完美的爱情，但在下一瞬间立即就会失去。在盲目而混乱的世界里，人的孤独不可避免。

波伏瓦的第二部长篇小说《他人的血》出版于一九四五年，它描写抵抗运动时期一个地下活动组织者的精神悲剧：他发觉凡是自己想做的事情，没有一件不是用其他人的鲜血来完成的。就这部小说的精神来说，基本与一年后萨特在《存在主义是一种人道主义》这一论著的思想相符合，波伏瓦在作品中阐述的依然是存在主义的主要思想：关于“自由”、关于人对自己的命运，对他人命运的“责任”，关于个人决定、“选择”、个人“行为”的重要性，等等。

让·布劳马是一个资本家的儿子，他不愿依靠父亲的金钱过活，背叛了家庭，想成为一名“自由”人。在学会排字技术以后，他当了一名工人，并参加了共产党。这是他的第一次选择。他的朋友，年轻的诗人雅克在一次与军警的冲突中牺牲。让看到了他人的血在流淌，他觉得自己应对雅克之死负责，是自己将他卷入政治斗争的。于是，让退出共产党，开始信奉工团主义，认为工会不应过问政治，只该为工人争取生存。在他看来，“政治就是对别人施加影响的艺术”，而他再也不愿把任何人卷入斗争，不愿再为“他人的血”负责。让对“不问政治”的工团主义很满意，因为工人罢工似乎是自发产生的、没有政治压力，没有政治目的，工人们可以生活在真正的团结之中，“不会去剥夺任何人的自由”。波伏瓦在作品中一直努力在让的形象里体现出存在主义的理想：“自由”又对周围的人“负责”的人，她借主人公之口说道：“我想在创立没有妥协、没有特权的生活方面取得成就。这种生活不欠任何人的债，也不会给任何人带来痛苦”。

遵循着存在主义的思路，波伏瓦不断把自己笔下的人物置入一定的“处境”里，让他或她作出自由的选择。但是，仿佛是再次证明人注定是失败的这一观点，选择每次都陷入绝境，违背他人的利益。例如在让接不接受海伦娜的爱情这一选择上：如果让不接受她的爱情，他会使她不幸，因为他便意味着她的生命，如果接受，他会使保尔（她的未婚夫）不幸，因为保尔爱她；他也会使玛德兰不幸，因为玛德兰爱着他。让在两难中犹豫不决：“我希望整个人类生活是一种纯洁的和晶莹的自由，而我遇到的别人的生活却是穿不透的障碍。”“我的每一个姿态，以及我每一项拒绝，都会引起致命的危险。我只不过想吻一吻海伦娜，结果我既出卖了保尔又残酷地伤害了玛德兰。”然而，必须作出选择，因为不选择也是一种选择，那仅仅是选择了“不选择”而已。让拒绝了海伦娜的爱情，承担起为“自由”所必须付出的“责任”。

当奥地利、捷克和西班牙接二连三地被法西斯攻陷以后，让无法再保持他那不介入政治，不把同伴引入政治斗争的态度。战时法国知识界有一种新的处世态度，要为不介入世界事务，为法国蒙受的灾难承担起个人的罪责和责任。让再次进行选择，积极投身于抵抗运动之中，他先是进入军队，当了一名在壕沟与战场上跌爬滚打的普通一兵。负伤退役后，他留在巴黎，亲自在反法西斯地下活动中组织、团结和鼓励人们抗击侵略者。这时，他已经敢于对他人的意志施加影响，“为了让法国人知道这是战争”，他不再怕流“他人的血”。他发表了一个法国存在主义者在抵抗斗争中得出的思想：“我们行动，我们才存在”。

人注定要死亡，这是一个古老的发现。无数世纪以来，人们在死亡的阴影之下，千方百计地寻求着长生不老的可能性，渴望不朽，超越生死的界线。

相比较而言，二十世纪的存在主义者对死亡的关注却显示出独到的深刻，“因为我会死。我才会感觉到我的存在”，死亡原来是生命的另一种存在方式，它的意义在于对处在麻木状态中的生命给予震撼，唤醒人的心智，让人的知识与思维有所醒悟，从而更好地体验人生，把握生命的真谛。正视生命的短暂，抨击“长生不死”这种对人类充满诱惑力的痴人说梦，就是《人总是要死的》这部小说的撰写目的。

《人总是要死的》这部小说所叙述的内容是这样的：女演员雷吉娜厌倦了转瞬即逝的成功，厌倦了人世间争名逐利的丑恶行径，期望自己能够长生不老。出于偶然，她遇到了一个长生不老的疯子福斯卡。雷吉娜羡慕她的幸运，便希冀征服他，以使自己的存在能与他联在一起，借助福斯卡的记忆得以进入永恒。因此，雷吉娜就开始时刻守持着福斯卡，不让他离开自己，为此她甚至不惜抛弃一切。但是，福斯卡依然悄悄地离开了她，并要她忘却他的存在。雷吉娜发疯似地寻找他。而在她历尽千辛万苦找到他以后，福斯卡却以自己的经历告诉她，人有一死原来就是幸福，长生不老的厄运带给他的唯有痛苦，孤独，无聊，以及连悲剧都无法体会的悲剧感。

显而易见，福斯卡这个社撰出来的人物阐述着存在主义独特的死亡哲学。他生于十三世纪，经历过意大利的王室生活，德皇的征战，美洲的冒险，巴黎上流社会的交际和法国生命。在六百多年的生命历程中，他的子孙、朋友、同志和恋人一个接一个地死去，唯独他孤零零地活了下来。他为此而痛苦，而绝望，时间与空间对他不再有限制，死亡在福斯卡的眼里已不再由于其可怕，反衬出生命的可贵。由于他喝过长生的药水，不能够死的境遇使他成了一个“无处存身的人，没有过去，没有未来，没有现在。”他成了一个彻底的孤独者，将在死绝的大地上承受远比死亡更甚的痛苦与恐惧。

福斯卡这个人物身上寄托着人类的理想，在卡尔莫纳，他是一个坚强的，有着铁血意志的亲王；在马克西米连，他协助查理大帝四处征战，是一个理想的臣子；在美洲，他发现了中国与美洲之间的通道，是一个勇敢的探险家；在巴黎，在情场竞技之中，他又成功地赢得被追求者的爱情，而在急风骤雨的生命年代里，他又是一名热血沸腾的斗士。但是，所有这一切理想的品质，所有这一切丰功伟绩，并没有使福斯卡看到人生真正的意义与价值，“人总是要死的”这一厄运在周围的人群中始终无法改变，邻近这些优秀人物最终不可避免的死亡，使他们的一切伟大、温柔、野心和功绩都黯然失色，这也使得福斯卡的长生，他那永无止境的生命历程变成了不堪的痛苦。福斯卡是个悲观主义者，他通过死亡的有色镜片窥见了生存的虚无，看到人的存在的悲剧性。他自己的长生不死在给他带来痛苦与孤独的同时，也为他提供了一个考察人的命运以及这一命运在各个不同的历史与社会的环境中所呈现的状态的绝好机会，为他证实人生的虚无性提供了一条最理想的途径。

你在考虑永生不朽吗？那么，请先考虑一下死亡。这便是波伏瓦通过小说《人总是要死的》对我们的提醒。

面对荒谬的“局外人”

——加缪的作品

阿尔贝·加缪于一九一三年出生在阿尔及利亚的蒙多维镇，其祖籍在法国本土阿尔萨斯省。父亲在第一次世界大战中阵亡，他与做工的母亲在贫民区度过了困苦的青少年时代。他依靠助学金和半工半读念完了中小学，在阿尔及尔大学哲学系学习期，又因患肺结核病，中途辍学。一九三六年加缪以一篇题为《基督教形而上学和新柏拉图主义》的毕业论文获得学化。第二次世界大战期间，他积极投身抵抗运动，创办了著名的地下报纸《战斗报》。一九五七年，加缪以“阐释了我们这一代人类良心的难题”而获得了诺贝尔文学奖。一九六〇年一月，加缪乘车回巴黎，因车速过快引起车祸而死亡。有人回忆说，加缪平时一向反对开快车，而他正是死于朋友所开的快车上。这或许也称得上是一种荒谬的死亡吧。

加缪的主要作品有小说：《局外人》（1942）、《堕落》（1956）、《流放与王国》（1957）；戏剧：《误会》（1944）、《卡里左拉》（1945）、《围城》（1948）、《正义者》（1949）；哲学随笔：《西绪弗斯的神话》（1942）、《反叛者》（1951年）。其中的中篇小说《局外人》和长篇小说《鼠疫》，已被公认为是二十世纪现代主义文学的经典作品。同萨特一样，加缪的文学创作也充分体现了他的哲学观点，上述作品也大多体现了他关于荒谬、反叛的哲学观。

中篇小说《局外人》的问世使加缪在法国文坛上一举成名。小说通过对主人公奔丧、恋爱、杀人、受审和判刑等情节的描述，集中地表现了存在主义的人生哲学。

小说是以阿尔及尔一家船运公司的职员莫尔索的自述形式写成的，他象一个“局外人”似地，以极其冷静的口吻讲述自己单调无聊、枯燥乏味的生活：作为一名工资微薄的小职员，莫尔索无力赡养年迈的母亲，三年前他把她送进了养老院。一天，他接到了母亲病逝的电话，请假前去奔丧，对于母亲的死，他出人意料地无动于衷。在灵堂里，他不但拒绝瞻仰母亲的遗容，而且还打瞌睡、喝咖啡和抽烟。送葬时，他也没有悲痛的感觉，只是生理上感到炎热和疲倦，盼望赶快回到城里去睡觉。当别人问及母亲的终年寿数时，他竟然不知道母亲到底多少岁。

第二天是周末，莫尔索到海滨浴场游泳，在那里遇见了过去曾经相互钟情的同事玛丽。他们先是一起游泳，后又看电影，接着便同居了。对于玛丽的爱情，在莫尔索看来，似乎也无所谓。她问他爱不爱她，他回答说，不十分清楚——大概是不爱的。而当她坚持要他结婚时，他很轻易地就表示同意。

有一次，莫尔索的邻居雷蒙为了惩罚自己的情妇，唆使他去与她调情，他也不表示拒绝，而是按照要求去一步步地做。事情结束后，雷蒙感谢不尽，要和他做朋友，他却觉得做朋友与不做朋友都无所谓。

最后，雷蒙请他和玛丽一起去郊外游玩。在那里的海滩上，他们遇到了两个向他们寻衅的阿拉伯人，在斗殴中，雷蒙被划了两刀。几天后，莫尔索一个人到海边去乘凉，又遇上了那个刺伤雷蒙的阿拉伯人。当阿拉伯人亮出刀子来的时候，莫尔索不假思索地摸出手枪，打死了那个阿拉伯人，他甚至

糊里糊涂到不知道正在犯杀人罪。结果，他被关进监狱。

直到他被捕后，他仍然怀着那种多少有点无动于衷和莫名其妙的心情，弄不清楚，为什么要惩罚他，为什么人们恨他。不过，他很快就习惯于监狱生活，他觉独监狱生活不比任何一种别的生活差；他回忆起母亲的话，人归根结底会习惯于一切的，他还想到，他甚至能习惯于生活在树洞中。

法庭判处莫尔索死刑，其原因并不是杀人而是由于他没有恪守社会的习俗，“怀着罪犯之心埋葬了他的母亲。”莫尔索在行将跨进死亡的门坎之前，对过去的生活产生了异乎寻常的留恋：“我充满了对那个已不属于我的生活的回忆，正是在这个生活中我找到了我最可怜最深刻最难忘的快乐：夏天的气味，我热爱的街区，玛丽的笑声和她的裙子。”

《局外人》出版以后，评论界一致认为，这是一部杰出的存在主义文学的代表作；但对它的真实主题，却是众说纷纭，见仁见智，莫衷一是。有人认为，“这是关于一个对眼前的现实麻木不仁的人的研究。”可是，加缪并不承认这一点，他在为美国版《局外人》写的序言中指出：他“并非麻木不仁，他怀有一种执着而深沉的激情，对于绝对和真实的激情。”相对而言，萨特在《“局外人”解说》中的看法更切近作者的原意：“他的主角既不是善人，也不是恶人，也无所谓道德和非道德。这种范畴对他并不适用。作者为主角保留了‘荒谬’这个名词。也就是说主角属于极为特殊的类型。”

加缪认为，“小说向来都是形象的哲学。”要真切地把握《局外人》这部小说所讲述的“既不真实”。却又“顺理成章”的故事的深义所在，大致了解一下加缪的哲学随笔《西绪弗斯的神话》的基本观点，无疑是大有裨益的。

《西绪弗斯的神话》的附题就是“论荒谬”。在序言的开头，作者就明确指出，他将讨论一种流行于我们这个时代的荒谬性。该书系统地阐述了关于荒谬的理论，对荒谬的体验和所应采取的人生态度和该走的生活道路。

据希腊神话所载，西绪弗斯由于得罪了天神，死后堕入地狱，被罚往山上推动巨石，但快到达山顶的时候，巨石又滚落下来，于是得重新开始，再度推动巨石，如此循环不息。后人常借用“西绪弗斯的石头，”比喻一种周而复始却又毫无成功可能的艰苦劳作。但在加缪看来，西绪弗斯是一个荒谬的象征，他说：“西绪弗斯就是荒谬的主人公。确实如此，无论就他的热情或他的苦刑来说，他都是个地道的荒谬人。他对诸神的蔑视，他对死亡的仇恨，以及他对生命的热爱，使他得到这无法比喻的惩罚，这惩罚使他用尽全力得不到成功。这就是对尘世热爱所必须付出的代价。”由此，人的主观理性与不合理的客观世界之间产生了不可调和的分歧，加缪通过对这一现象进行思辩，建立起他的“荒谬哲学”的体系。

在《局外人》中，上述“荒谬哲学”的理论，就表现为对某种生存状态的怀疑：“起床、乘坐有轨电车、在办公室或工厂里四小时工作、吃饭、乘坐有轨电车、四小时的工作、吃饭、睡觉、星期一二三四五六，总是一个节奏，”人们一旦对这种平庸无奇的生活节奏提出质疑，便会认识到，它们完全如同西绪弗斯上山、下山、上山、下山一般荒谬。在这一瞬间，“人们不再理解世界，世界从我们的视野中间逃逸出去，又恢复成它自己。这种情况如同我们平时非常熟悉的某一个人，突然间变得如此陌生，就如同在电话亭里打电话的女人，我们听不见她的声音，却隔着窗玻璃看见她毫无意义的动作，我们禁不住会问她为什么活着。”加缪认为，荒谬的产生是因为世界与

他人中存在着非人性的因素，人在这种非人性的东西面前无所适从，由此而引起的堕落，就是荒谬。”

《局外人》的主角莫尔索是一个诚实的人，他不愿说谎，不愿象别人那样在社会这个舞台上演戏。加缪说：“荒谬不在人，也不在世界，而在于这两者的共存。”这与小说形象反映出来的思想是一致的。《局外人》暗含的主题就是人类与其生存条件的不协调，这个条件不是别的，正是人类社会。认识到个人与社会的对立与冲突，也意味着认识到了荒谬，莫尔索的醒悟是从他打死阿拉伯人，不幸的厄运袭来时开始的，也正是从这个时候起，他开始意识到自己是一个真正的局外人。“局外人”，顾名思义，就是独立于客观世界之外的人，超越于现实生活之上的人。不过，加缪所谓的“局外人”，并非客观存在意义上的局外，而是主观感受上的局外。作者所刻意描划的，正是这种人对现实生活的“局外人”的态度。莫尔索作为被告，在审判席上还感受到自己如同一名听众，注视着事态的发展：“这时候我注意到大家都在相互打着招呼，交谈着，好象在俱乐部里碰到同一个圈子里的人那样高兴，我明白了为什么我刚才有那么奇怪的感觉，仿佛我是一个多余的人，有点象一个擅自闯入的家伙。”他感到囚犯的身份把他与人的社会隔断了，检查官宣称他完全不了解这个社会最基本的规则，对人们的道德规范也一窍不通，他与这个社会毫无关系。事实也确乎如此，甚至爱情也无法令他从“局外人”的状态中摆脱出来。玛丽来探监，并没有引起他感情的起伏，他只是“觉着她很美”，“真想隔着连衫裙摸摸他的肩膀”。玛丽出庭作证，也不曾引起他思想的波动，他竟然在那里欣赏她“披散着头发的样子”和“胸部的轻盈”。

表面上看来，莫尔索的行为存在着不可理解的荒谬，是一种麻木不仁的冷淡，加缪对此予以否认。他陈述，莫尔索之所以会有那种“局外感”正是因为其内心深处涌动着“真实而绝对的激情”，莫尔索并不冷淡，冷淡在他只是外在的，那实际上是对人类苦难的沉默与尊重，是对一切都表现出“曾经沧海”，已经看透了，对什么都不再在乎了的人生态度。痛苦与愤怒并没有失去或丢掉，它们仅仅是在他的灵魂深处积淀下来了而已。事实上，莫尔索是一个执着于自己的痛苦与认识到真理的人，正因这一点，他才默默地生活，从不多说一句废话；以一种英雄主义的态度护持着生活的平凡，冷淡地对待那在别人看来十分重要的东西：职务的升迁，去大城市生活，道德上的讲究，等级观念等等。荒谬的真理与痛苦的积淀使他拥有常人所不具备的承受力与无比坚定的信念。从某种意义上讲，莫尔索是真实的牺牲品，又是一名反抗虚假人生的英雄。他从不说谎：母亲的葬礼上他没有哭，也不会装哭；他不爱玛丽，也绝不会假模假式地声称爱她。末了，如果他按照律师或法官的意愿说出违心的、不符合事实真相的话，也就可能博取法官的同情，赢得社会的谅解，从而免遭杀头之罪，然而，他并没有这样做。于是，一个追求真实生活的人就这样被一群生活在虚假观念中的人们判处了死刑。

《局外人》这部小说在艺术上也颇具特色。小说是以第一人称的口吻写的，故事的主人公就是叙述者。第一人称的小说按传统文学的规定，其中一个特点就是叙述的主观性和反省性。不过，加缪挣脱了这一约定的束缚，他的小说是客观的和超脱的表现，作者在此独具匠心的形式上暗示着内容，用最主观的叙述方式写客观的故事，“局外人”置身“局内”而又时时体验到“局外感”的艺术效果便十分自然地呈现了出来。《局外人》中，被客观化了的“我”随处可见：当莫尔索拒绝看已放入棺材的母亲时，有这样一段叙

述：“过了一会，他（看门人）望了望我，问道，‘为什么？’但他没有指责的意思，好象只是想打听一下。我回答说：‘不知道’。”这种叙述几乎不带任何感情色彩，这一个“我”是一个客观的我，“我”冷静、超然地叙述“我”的故事，这里的“我”实际上等同于“他”，叙述者对他为什么不知道并没有做出解释，原因就在于他似乎对自己的言行也不太清楚，他听到的仅仅是向我们读者提供他行为的一个信息罢了。叙述者与自己的距离，与生活的距离，与社会的距离在语言艺术中得到了表现，这种冷淡、客观的叙述进一步实出了局外人的性格。

《局外人》的结构也相当整齐，显示出作者安排上的良苦用心。小说分两个部分，并有十一章，第一部分有六章，第二部分有五章。第六章是全书的中心点，它叙述了主人公莫尔索的杀人经过，也标志着他命运的转折点，加缪本人也曾经宣称：“小说的意义正是在这两部分的平行中。”此外，《局外人》在风格上的简明自然也使作品增色不少，结构主义文学评论家罗兰·巴尔特将其称为“一种新的平淡风格”。他的看法是：“这种由加缪的《局外人》开创的明朗的语言实现了一种没有风格的风格，这几乎是一种理想的没有风格的风格。”《局外人》的句子简短，也没有严格的逻辑性和因果关系。莫尔索用的词汇更是简单，而且还经常性地重复，“这对我无所谓”，“这一切都不重要”，“这没有任何意义”等语句一再出现，强调出他对固有思想的公认价值的否定态度，表明了他不同常人的生存哲学。

加缪的小说《局外人》形象地为我们阐述了死亡，荒谬，选择，自由等等存在哲学的概念与态度，真切、细腻地描绘出了一个在异化社会中的“局外人”各种微妙的情感与心理。他的作品在思想和艺术上都给后起的法国荒诞派和新小说派的文学以很大的影响。他不仅是一代法国青年“精神上的导师”，而且还是二十世纪世界文学无可争议的经典作家之一。

受难的“反英雄”

——贝娄的作品

索尔·贝娄在当代美国文坛上被公认为是最重要的小说家。长期以来，他以自己的方式在作品中深入地理解和再现美国社会的历史与现实，探索现代人拯救自我的道路。他的创作活动始终贯穿着一条存在主义观念的主线，塑造了一系列受难的英雄主义主人公。一九七六年，贝娄以“对当代文化富于人性的理解和精妙的分析”获得诺贝尔文学奖。

贝娄于一九一五年六月十日出生于加拿大魁北克省的拉辛，在蒙特利尔度过了自己的童年。他的父母是从俄国移居来的犹太商人。一九二四年，贝娄九岁时，全家迁至美国的芝加哥定居。从此，芝加哥便成了贝娄的第二故乡，他在那里上完中学，并考入芝加哥大学。两年后，贝娄转学到伊利诺斯州的西北大学，获得社会学和人类学学士学位。一九三七年，贝娄进入威斯康星大学攻读硕士学位，专门研究人类学。此后，除曾经短期在商船上服役以及担任过一段时间的编辑、记者外，贝娄大部分时间在芝加哥大学、明尼苏达大学、纽约大学和普林斯顿大学等处执教，现任芝加哥大学教授和社会思想委员会主席。贝娄除曾获诺贝尔文学奖以及美国国内名目繁多的奖金与荣誉头衔外，一九六八年，法国政府还授予他“文学艺术骑士勋章”。

贝娄的主要作品有：长篇小说《晃来晃去的人》（1944）、《受害者》（1947）、《奥吉·玛琪历险记》（1953）、《雨王亨德森》（1959）、《赫索格》（1964）、《赛姆勒先生的行星》（1970）、《洪堡的礼物》（1975）和《系主任的十二月》（1981）；中短篇小说集《且惜今朝》（1956）、《莫斯比的回忆》（1986）；剧本《最后的分析》，游记《耶路撒冷来去》（1976）等。

贝娄的作品具有多层次的含义。他不仅强调现代人的痛苦，着力写他们空虚、惶惑、崩溃的精神状态，反映了当代西方世界普遍存在的精神危机，还为我们展现了一个各种关系颠倒错乱的异化世界；他的作品既充满了对于理想境界的向往与追求，又在现实与理想不可克服的矛盾面前流露出悲观、绝望的情绪；既有对现实进行形而上的沉思与观照，又有在存在主义立场上的选择和无可奈何地接受现状的情形。在对现代文明的描绘上，贝娄近似于描写异化的大师卡夫卡。如果说卡夫卡写出了现代人的困惑的话，那么贝娄则写出了现代人的精神苦难。他微妙地传达了生活在当今资本主义世界中现代人敏感、复杂的内心情绪，尤为生动地写出一代知识分子的彷徨与苦闷。他把现代人那颗苦痛、颤抖的心摆了出来，让人们面对它那纤弱、无力的颤栗而警醒，去深思人类的处境及其问题。

《雨王亨德森》是贝娄的代表作品之一，发表于一九五九年。这部作品形象化地写出了现代人对“异化”的恐惧和“寻找自我”的紧迫感。亨德森是一位颇具喜剧意味的悲剧性人物。他继承了百万遗产，但苦于找不到生活的意义和价值。为了追求高尚的感情，他不断地改变生活方式，但行为却往往愚蠢可笑。遗产到手后，他爱上了养猪，于是大批购买猪猡，把漂亮的住宅变成了肮脏恶臭的养猪场，从某种意义上讲，这是他的人格变得糟糕的暗示与象征。由于行为脱离了常规，思想混乱，在极度的苦闷中，他想从书本里寻找精神安慰。但是，家中藏书虽丰，却找不到可以作为生活格言的语句，

只见每本书里到处夹着面值为一百美元的钞票，那都是父亲用来作书签的。在平庸无聊的生活境况下，他不断听到内心深处发出“我要……我要……我要……”的呼声，然而却从来不知道自己需要什么。

为了寻找理想，他远离现代文明，只身一人到非洲腹地去尝试过一种新生活。在那里他热情地想干出一番为人民造福的事业，结果反而使当地居民受害。为了替一个部落驱除蛙害，他便动用文明社会的武器，用炸药去炸死蛙群，连带着把池塘给炸毁了，当地人失去了唯一的水源，陷入比蛙害更可怕的灾难。后来他又到另一个部落去，由于背起了象征性的女神，求来了雨，因此被册封为“雨王”，并与部落国王结为挚友。他真诚地渴望克服自己人格中隐存的猪的因素，想学会摹仿狮子的吼叫，把金狮子的精神和品质引入自己的灵魂，以摒弃旧的自我，创造新的自我。但是国王不幸被狮子咬死，亨德森狼狈地逃出非洲，回到美国。

亨德森在非洲腹地的探险，从本质上讲是一次向自己内心深处的探险。他的言行表明其具有崇高理想和仁爱精神，是当代美国的人道主义典型。然而他的这些高尚情操、崇高理想和人道主义精神与客观现实格格不入，使得他对优秀品质的追求总是以失败告终，表现出追求的荒谬性。为此，作者曾不无嘲讽地称他为“具有优秀品质的荒谬的探索者。”亨德森探索的荒谬性首先表现为他企图在充满异化的资本主义社会里追求高尚的品德。例如，他曾经为“宽恕罪过是永恒的，并不计较原来是否是好人”这句话感动，想从书本中找到答案。可是他“查了几十部书，但翻出来的尽是钞票”。这真是一个莫大的讽刺，它嘲笑了亨德森企图在这个以金钱为杠杆的社会里寻求宽恕的不可能性的荒谬性。他所面对的现实社会起作用的不是宽恕，而是金钱。这个充满铜臭的物质环境使他感到苦闷、烦恼和失望，他刻骨铭心地认识到：“在一个疯狂的时代，想要避免疯狂，这本身就是一种疯狂的表现。而追求神智清醒的努力，也会是一种疯狂的行为。”这疯狂正暗喻着荒谬。其次，他那探索荒谬性还表现为回避矛盾，远离尘嚣，到非洲腹地的原始部落里去寻求医治文明社会弊病的良方。刚到非洲，亨德森为自己与世界脱离联系感到欣喜，却又不得不承认：“我还是不能对付社会，在社会面前我总是吃败仗。我独自一人还能善处，一旦置身人群，就为邪恶左右了。”离开非洲之前，他坦率地对向导说：“我一向喜欢回避”。在回避中进行探索，这个悖论本身就揭示出他行为的荒谬性。此外，亨德森探索所采取的方式也是荒谬的，往往弄巧成拙，适得其反，例如前述的“驱除蛙害”，“摹仿狮吼”等。

亨德森的荒谬性探索一再失败，可他并不气馁，他认为，“我们不能听任自己闲着，百事不干，不去仿照更大实体的存在方式，尽自己的职责；”“一个人得继续活下去，无论他的境遇是好是坏”。为此，他感觉到自己“正处在人生的初期”，大自然的一切都十分可爱，“太阳”、“草地”、“蒲公英”都折射着他对人生的热爱之情。全书结尾处，他精力充沛地在冰天雪地里围绕正在加油的飞机奔跑跳跃。这块加油地叫纽芬兰（Newfoundland，意谓新发现的土地）。亨德森在上面蹦跳，象征他将再度行动，开始新的探索。他的这种百折不挠的精神令人很容易便想起加缪笔下的神话人物西绪弗斯，探索的过程就蕴含着人生的真谛。

六十年代，贝娄着意于通过对人的精神受难反映现代社会的危机感，非传统英雄式的主人公（被译作“非英雄”或“反英雄”）逐渐出现在他的作品中，长篇小说《赫索格》中的四名人物便是这样一类失去了自我生存的立

足点、不知哪儿出了毛病的知识分子形象。小说一出版，便成了轰动一时的畅销书。它作为“高级趣味”的严肃作品进入了以“通俗文学”占多数的畅销读物行列，说明它曾经深入地激动了广大读者，在他们心中引起了强烈的共鸣。

赫索格是一位生活优裕、推崇理性、信奉人道主义的大学教授。他在四十多岁的时候，忽然发觉个人生活和社会生活都出了毛病。于是身心受到巨大的刺激，精神濒临失常的边缘。他本人对两性关系采取随便的态度，而最信赖的朋友却和他的妻子私通。结果他被迫离婚，失去了心爱的女儿，思想混乱，写不出计划中的巨著。他感到自己的一生象是被人作了错误的安排，全都荒废了。对动乱的、不公正的社会，他整天忧心忡忡，精神上失去依托，找不到生活的立足点，失去了心理平衡，又不知到何处去寻找安慰。他感到自己已经被社会抛弃，所以只能整日给活着的人和死去的人写一些发不出去的信，诉说自己的痛苦和愿望，体味着自己的异化感和危机感。他苦于在混乱的世界找不到生存的位置，最后，回到了乡村的自然环境，才使痛苦的心灵得到了宽慰和安宁，产生了新的生活希望。

赫索格经历了家庭生活的失败，目睹了社会的各种邪恶和时弊，对于个人的痛苦和灾难他无力抵抗，只能在内心深处反复地思索，他的思索是异常深刻的、广阔的。从自我的本质到人生的意义；从政府的政策到社会的罪恶；从个人的痛苦到人类共同的责任，他对许多问题从哲学的高度进行了探求。例如，他对真理作了这样的思考：“但真理只有在给人带来更多的屈辱和厌烦的时候才是真实的。因此，真理只要不表现邪恶，它就是幻想，它就是虚伪。”再如他对传统道德观念的思考：“在这个非理性的世界上，宽恕、怜悯、慈善，所有这一切宝贵的东西……都遭到每一代怀疑主义者的破坏、非难和抨击。”类似这种启示录式的沉思，小说中所在皆是，它凝聚着贝娄对痛苦的沉思和沉思的痛苦。精神的混乱使赫索格陷入沉思，而沉思又加深了他心灵的痛苦，他愈是思索得深广，就愈是思索不出所以，也就愈发感到痛苦，愈发显得混乱。赫索格的苦难表达了当代美国普通人的共同命运和尴尬处境，以致于有评论家声称“人人都是赫索格。”

丧失了自我本质是现代人精神危机的一个方面。自己不知道自己是什么，要干什么，人始终被一种没有根基、没有归宿、悬浮在半空中的惶惶然的感觉所控制着。赫索格便属于这种失去了自我的形象，他曾痛苦地大声疾呼：“我感谢上苍给一个人的生命。可是这生命在哪儿呀？”他揽镜自照，问道：“我的天哪！这个生物是什么？这东西认为自己是个人。可究竟是什么？这并不是人，但它渴望做人。象一场烦扰不休的梦，一团凝聚不散的烟雾。一种愿望。”赫索格的精神追求一直贯穿着寻找自我的努力。但自我本质究竟是什么？贝娄似乎无法拿出一个清晰的答案来。个人的尊严和体面原本是自我实现的一个层次。然而，进入二十世纪，尤其是第二次世界大战以后，人的尊严受到了重创。赫索格无论在社会生活还是在个人生活方面，都是一个任人摆布的角色，“所有的决定”都由背离了他的妻子及其情夫做出，“甚至连他的思维也要受他们指挥。”这就丧失了一个人起码的尊严和人格，与囚犯的境遇一般无异。为了找回失去的尊严与体面，他便把满腹凄情、一腔怨愤诉诸文字，结果却发现“这种心智上的优势不过是另一种形式的枷锁罢了。”在充满了疯狂与非理性的现代荒原，绝望与幻灭的情绪一直笼罩着当代美国人，赫索格的形象便是这种情绪的较为典型的体现。

《洪堡的礼物》是贝娄的又一部代表作。这部小说于一九七五年出版后，立即引起评论界的重视，被美国《时代》周刊推荐为当年十大优秀著作之一，并于翌年获得普利策文学奖。在这部作品中，贝娄再次以其独特的视角角度和内蕴深沉的笔力，真实地展现了美国现代社会瞬息万变的场景和当代美国人那种扑朔迷离的精神状态，指出美国“造就了自由主义者的轻浮与绝望的现代个人”。

小说为我们描绘了两代作家的命运，揭露他们所处的社会环境对于精神文化的压迫和破坏，表达知识分子的存在痛苦。洪堡是三十年代的著名诗人，他的作品充满人道主义气息，渴望以柏拉图关于美的理念来改造“实用主义的美国”。但是，物质主义的盛行，沉重地打击了洪堡。他在走投无路的情况下，精神病发作，被关进了疯人院。最后，洪堡在穷愁潦倒中病死于一家下等客栈。西特林是洪堡曾加以提携的文学晚辈，五十年代一跃而成为著名作家。后来两人反目成仇。西特林曾悉心研究存在主义哲学中的“厌烦”问题，认为人在能力得不到运用，才干被消耗荒废时，会从痛苦中产生厌烦，它与异化和沉沦的观念一样，是人生难以摆脱的。成名后的西特林虽然拥有金钱、地位、荣誉和女人，过着纸醉金迷的奢侈生活，精神却已经枯竭，再也写不出新的作品。渐渐地，生活也越来越不如意，金钱与物质的罗网勒紧了他，年轻的情妇需要挥霍和享受，前妻要索取巨额赡养费，律师们也来欺诈他的钱财，甚至连法官也想严厉地惩罚他。西特林终于丧失了名声给他带来的一切，冷冷清清地沉落到西班牙。在绝望中，他靠亡友洪堡留下的电影剧本的提纲，将其出售才得以度过难关，重新开始生活。

二次大战后，美国经济的迅速发展和科学技术的突飞猛进，使得人与社会，人与人、人与自然（包括大自然、人性和物质世界）以及人与自我的关系上出现了新的矛盾。在物质与实利主宰着一切的美国，洪堡与西特林为代表的知识分子对精神生活的追求显然是不存在立足之处的，因为“诗人不会做子宫切开术，也无法把飞船送出太阳系，奇迹和威力不再属于诗人”。在金钱、政治、法律、理性和技术垄断了权力的实用主义肆虐的社会，已经找不到“诗人干的别的事情、新的事情和必要的事情，”他只能“处于软弱的境地，成为一个低贱的角色”。由此，我们可以看出，洪堡的苦难代表着美国整个文化界的精神危机。他原来是一名有思想，有才华的诗人，关心国事，具备献身艺术的精神，企图把“艺术圣典”与“工业化的美国”作为同等的力量联系在一起，在精神与物质，审美与实用之间寻找出一个契合点。然而，严酷的社会现实粉碎了他的理想。他在事业上的失败又引起了晚辈友人的龃龉，他在潦倒与疯狂中一步步走向灾难的深渊，终至“疯癫而死”。洪堡的一生，是以一个失败者而告终的。贝娄借助这一形象披露了美国社会的深刻危机；这个社会已经丧失了使生活产生意义的精神价值，而精神价值一旦崩溃，社会的沉沦便是不可避免的事情。

瑞典皇家学院在给索尔·贝娄颁奖的授奖辞中这样说道：“贝娄从未忽视过在咄咄逼人的现实世界里价值标准的受到威胁的地位，这正是他经常描写的。但是他并不认为人类的行为、举止或者是科学的突飞猛进，预示着一场全球性的浩劫。不管怎么说，他是个乐观主义者，而且也是一个坚信人性善良的反对派领袖。真实应然应该暴露，但真实并总是充满敌意的。正视真实并不一定完全等于勇敢地迎接死亡。”这段话对于我们理解贝娄的作品是大有裨益的。毕竟，在美国，洪堡虽然已经凄楚地死去，贝娄却倔强地生存

了下来。这从一个侧面告诉了我们，诗歌与艺术事实上并不那么脆弱。

现代方舟何处觅

——安部公房的作品

第二次世界大战以后，战败国的日本满目疮痍，国民的心态普遍被沮丧、迷惘、幻灭与绝望所笼罩。存在主义思潮适逢其时地进入了日本国土，较深地影响了“战后派”作家的创作。在整个“战后派”作家群中，安部公房是成绩最突出的一位。他是日本少数几位享有世界声誉的作家之一，有“日本的卡夫卡”之称。在创作上，安部公房大胆引进欧美现代派文学的表现形式，使用离奇的寓意手法来讽刺和描写现实生活。他擅长于把现实生活的细节和幻想情景交织在一起，似幻似真地表现个人的孤独和不可思议的力量面前的渺小与无能，以文学的手段揭示出资本主义制度下的种种“异化”现象。

安部公房于一九二四年生于东京一个医生的家庭。他幼年便随父亲移居我国东北，在沈阳读完小学和中学。一九四〇年，安部公房回国读大学。大学期间，他耽溺于阅读陀斯妥耶夫斯基、尼采、海德格尔、雅斯贝尔斯和里尔克的作品，接受了存在主义的思想。日本帝国主义投降前夕，安部公房为了与家人团聚，伪称患肺结核，休学回到沈阳。一九四六年底，他被遣送回日本，以卖菜为生。一九四八年，安部公房毕业于东京帝国大学医学系，同年发表处女作《道路尽头的标志》，并加入由现代派作家组织成的“夜之会”。此后，他便弃医从文，走上专业作家的道路。一九五二年，他与岛尾敏雄等人结成“现代之会”。一九五二年，他与岛尾敏雄等人结成“现代之会”。一九七三年，“安部公房演出室”成立，专门演出他创作的剧本。安部公房的作品曾多次获国内外各种大奖，评论家认为，“在异国他乡的长期生活和战后初期的坎坷遭遇，使安部在思想上形成有如沙漠般的荒凉感和孤独中的乐观主义。”

安部公房的主要作品有：小说《道路尽头的标志》（1948）、《植物变形记》（1949）、《赤茧》（1950）、《墙壁——S·卡尔玛氏的犯罪》（1951）、《水下城市》（1952）、《饥饿同盟》（1954）、《砂中的女人》（1962）、《箱中人》（1973）、《密令》（1977）、《方舟樱花号》（1984）；剧本《制服》（1954）、《朋友们》（1967）、《未必的故意》（1971）、《爱的眼镜，有色的玻璃》（1973）等。

《墙壁》发表于一九五一年，是安部公房的成名作，曾获第二十五届芥川文学奖。当时的一名评选委员舟桥圣一认为，“这是以否定实证主义精神为构图的抽象主义的艺术作品”，“作者自由而健康的批判精神跃然于纸上，在这一点上，暗示着新小说的典范的出现”。小说的整个故事情节是荒诞无稽的：主人公“我”是一个卑微的小职员，一觉醒来，感到有些异样。接着，不知缘由地被解雇；失业以后，衣帽鞋袜纷纷起来造他的反，穿衣吃饭便成了一个莫大的问题。同时，世人的白眼、莫须有的罪名、不测的横祸，接踵而至，降临在他的头上，“他永远处在被告的地位”上。最后，导致这一切后果的根本原因是，“我”丧失了自己的名字。

安部公房通过这部小说，反映了荒诞丑恶的社会环境现实中，小人物任人随意摆布，找不到“自我”，找不到人格与尊严，“自由意志”丧失殆尽的情况。作者出色地运用寓意的方式，表现了现代人所处的“异化”状态：人一旦归属到某处便立即意味着丧失自己。在这个世界上，无论你生活在何

处，如何生活，都无一例外地要接受个人归属于社会的现实。“名字”原本不过是放置在各种社会关系中的个人象征而已，作为符号，它从本质上来说是起着提醒他人，使之感觉到自己的独一无二的存在的作用。然而，在现代社会里，“符号”变成了“主人”，它控制了人的一切，支配着人的言行举止，仿佛整个的人的行为仅仅是为着维持那个“符号”的存在似的。安部公房从纷纭复杂的社会现象中抽离出了“墙”这一概念，隐喻妨碍自由的“存在”，隐喻扼制人的主体性的“必然”，从某种哲学的高度，探讨了人性受到异化的处境。

浸润着存在主义精神的安部公房“具有拒绝植物性的抒情的精神，而希图求得对无机物性质的现实的新的适应。”他对失去了在现实世界的生存权并不感到懊恼与沮丧，也不对已逝的事物产生强烈的眷恋和伤感。安部公房有着适应于生存在沙漠般的城市社会的硬质精神。一般人遇上“墙壁”的阻挡，便会就此站住，认为此路不通而归返原处。但是，《墙壁》中的主人公碰到此种状况时，反而显得生气勃勃，积极思考而开始行动，流露出一不屈不挠的硬质精神：“虽然如此，他还是无法把眼光从墙壁上挪开。相反，他为那黑暗所吸引，想要把最里面也看个仔细而盯住墙壁。”“墙壁”在此不是个界限，反成为在它面前开始行动的契机和动力，并且那行动受到了自由而鲜活的精神的支撑。安部公房的作品对存在主义哲学进行变奏，他笔下的人物不论现实成为怎样的墙，不论现实包含怎样的不合理性，都不是就此退却，走回头路，返回到过去的价值，而是注视这堵墙壁，与之斗争，毫不畏惧地踏进在墙那边展现的未知的领域，以此证实人类精神的自由活动。

《砂中的女人》是安部公房又一部代表作。这部小说甫经出版，便在文学界引起了很大的反响，获得日本第十四次读卖文学奖，而且于一九六八年获法国最佳外国文学奖，并被法国权威性杂志《读书》推荐为读者理想藏书之一。作品构筑起一个“极形而下的世俗语态和极形而上的超越意识”结合起来的叙述世界，在整体的超脱和虚化的氛围中，进行细节的具体缜密的写实，给读者一种独特的审美感受。

这部作品的主要内容是：“他”即主人公、某学校教员仁木顺平，利用休假日外出采集昆虫标本，住宿在一处砂穴村落中。房东是一位年轻的寡妇。第二天，“他”醒来发现，通往地面的绳梯已被人撤去，始知自己受了骗。此后，“他”虽有粮、水、烟、茶平均按时供给，却无行动的自由。“他”几次劝导那年轻的寡妇放弃这种无视自我存在的、为了苟活而终日挖砂不止的生活，却遭到她绝念而平静的拒绝：不可能。在与女人的肉体生活中，“他”获得过暂时的快乐，但逃跑之心不死。然而，几次行动都惨遭失败。后来在送已有身孕的女人去医院时，“他”得到了通往地面的绳梯，却已无心逃出。

显然，《砂中的女人》描写的便是这样一种存在的感觉：我们每个人自己的存在只不过如同砂堆中的一个小单位而已。在任何时代，我们都只是社会中的群众的一个成员而已。当人们为了某一个确定的目标而共同奋斗时，我们作为社会中的大众是有存在的意义的。可是，这个社会目标一旦消失，我们就会突然发现自己的存在只不过是偶然被任意地抛掷进这个社会中的无数的砂粒般的群众之一。于是，“周围的现实都成了莫名其妙的东西，”“社会，乃至社会意识所反映出来的这个人间，再也不是密切相关的可理解的存在，它已成为一种真相不明的怪物。由大众沦落为砂粒般的群众，这种状况

使人们感到茫然无措，以至于因不理解周围的现实而陷入焦虑之中；同时也以认识到自己只不过是其中的一粒而滋生出难以排遣的孤独感。安部公房非常敏感地体察着上述状况的出现，在《砂中的女人》中准确地反映了出来。”的确，砂子是不适于生存的。然而，定居是否就是生存必不可少的条件呢？不正是由于人们固执地定居一处，才开始了那种讨厌的竞争吗？假如大家都不定居下来，象砂子一样随遇而安，也就不会有竞争。如今沙漠中也有花在开，也有昆虫、动物居住，它们都是凭借其强大的适应能力逃出竞争圈外的生物。”

在主人公“他”的心目中，沙漠是与要求人们固定的现实社会完全对立的自由空间形象，“沙漠就象我们的社会”。砂穴生活变成现实生活的形象化抽象。令人揣摩不透的日常现象被作者描写为不毛之地，而人的生息则成为在其中反复着的无意义的单调的行为。我们知道，现实矛盾反映在人的意识中，往往表现为现实的祈求与无法摆脱现实约束的矛盾。《砂中的女人》的主人公超越了日常现实社会却又回到了现实之中。作品的副标题“没有惩罚便没有逃脱的乐趣”，是对“他”最终留居砂穴的说明，同时也是对他以前没能超越现实社会的说明。孤独原本是人类生存的客观条件，必须正视它，从中寻求生存的依据，如此才有意义。安部公房在随笔《纽约与莫斯科》中对此有进一步的说明：“人不应该从孤独中逃脱。必要的不是从孤独恢复正常，而是把它看作必然之物主动接受，并在孤独中探索未知的新的途径的精神。”对生活在沙漠般荒谬的现实中，丧失自我个性，失去生存的意义，孤立无援，整日为恐惧、焦虑、沮丧与绝望所困扰的现代社会中的人类说，安部公房的思想无疑能给他们一丝虽属虚幻，但却有效的安慰。一九八四年五月十四日，第四十七届国际笔会在东京召开，其主题是“核时代的文学——我们为什么而写作？”正是在世界文坛反核浪潮高涨的背景下，安部公房于同年十一月发表了小说《方舟樱花号》，旋即引起轰动，被誉为“一座大型的里程碑式的作品”，“安部文学的高峰之作”。这部作品是作者用相当幽默的笔调写成的，其中的人物平凡得近乎平庸，却又从滑稽可笑中透出一丝悲凉。

安部公房借用旧约圣经中诺亚方舟的故事，虚构了一个用现代科技成果建成的核战争掩蔽壕——海边的废石矿。主人公“我”在这个有无数个大小石洞的巨大废矿里，依靠偷来的物品和电力做了改建，把这座洞洞相连，神秘莫测的巨大的废石矿建成了随时可以与外部世界隔绝，以在核爆炸中获得生存的现代方舟。方舟建成后，光靠一个人是不能航海的。于是，“我”招募了三名船员——卖由布凯恰的虫贩子，被叫做“樱花”的一男一女。然而，这三个人的闯入，打破了方舟的平静。他们置核战争于不顾，只是相互猜忌，争夺权利，在女人身上争风吃醋。后来，由猪突（“我”的生物学上的父亲）领导的“扫帚队”老人集团和叫“猪肉火锅”这一奇怪名字的少年集团也闯入方舟，猎取被他们追得鸟兽散的女中学生们，似乎要在核爆炸后全球唯一安全的方舟中繁衍人类。方舟的存亡迫在眉睫，“我”万分恐怖。最后，“我”只好放弃苦心经营的方舟，引爆炸药，谎称发生了核爆炸，逃出方舟，重新回到现实世界。

萨特在《存在与虚无》这部小说中发表过这么一个看法：“人是唯一使毁灭得以发生的存在……毁灭本质上是人的事情，正是人通过地震间接地或直接地毁灭了城市，通过风暴间接地或直接地毁灭了船只。”《方舟樱花号》

正是表现了这一深刻的思想：人在陌生环境里的威胁感与压迫感来自人本身。二次大战以后，核恐怖和形形色色的社会矛盾，使安部公房深深地体验到人的孤独与渺小。他便开始在文学作品里借助怪异荒诞的东西来分解日常生活现象，表现那些令人不安的动荡与残酷。安部公房把对世界未来的不可测和对社会的失望而产生的悲观情绪形象化为一种哲学层次上的痛苦，即威胁感和压迫感。它们可说是无处不在，无时没有。而这种威胁感和压迫感又更多地体现着社会的深刻危机，它们每时每刻都在窒息着每个个体的存在，这种状况正如“我”（鼯鼠）所说：“核战争在开始以前就已经开始了”。

小说中的男女樱花形象是一对耐人寻味的伙伴，作者对他们着墨不多，却给人留下了深刻的印象。从某种意义上说，作品的真正主人公就是他们，安部公房把方舟的名字也叫做“樱花”。樱花，原是日本象征，在小说中有买卖促进员之意，就是围在商贩子的柜台前，竭力夸耀货主的物品之好，以各种手段诱使顾客上当。“樱花”这一职业，便是明知道是谎言，却要维护和赞美谎言，并靠谎言生活下去。小说中的这一对伙伴，关系暧昧，象路人般的夫妻，又如夫妻般的路人，友好亲密，却又相互拆台，背地里都称对方患了癌症，只能活半年。这中间是有一人撒谎，还是二人都撒谎？抑或他们讲的是真话，两人都得了癌症？临末了还是个谜。比较而言，男“樱花”是一个更具荒谬意义的英雄，当“我”引爆了炸药，谎称发生了核爆炸要逃出方舟时，劝他和女“樱花”一起逃出被“扫帚队”占领的方舟，并告诉他核爆炸是谎言，留在黑暗的没有出口的方舟——废石矿中是毫无意义的时候，男“樱花”却表现出超人的镇静，毅然留在了方舟里，维持谎言下的生活。在荒谬之中顽强地生存下去的勇气是感人至深的，这一行为告诉人们，谎言自有其虚无之处，但它的美丽却足以鼓励人们为之奋斗终身，死不改悔。

以小说“勘探”存在

——昆德拉的作品

米兰·昆德拉是著名的捷克流亡作家，被认为是“欧美最杰出的和始终最为有趣的小说家之一”，他“把哲理小说提高到了梦态抒情和感情浓烈的一个新水平。”作为当今“世界上最伟大的在世作家，”昆德拉承袭着存在主义哲学的精神，一直对人类的生存状况，对“存在”投以强烈的关注，并以小说的形式执着地勘探人的生命世界。他的作品拥有深邃的哲学沉思，新颖的结构方式和幽默调侃的笔调等艺术特征，在众多的苏联东欧流亡作家中脱颖而出，而被多次提名为诺贝尔文学奖的正式候选人。

昆德拉一九二九年出生于捷克的布尔诺。父亲是一个著名的钢琴家，曾任布尔诺音乐学院的院长，这一点对昆德拉所具备的良好的音乐素养有着深刻的影响，作家后来曾回忆道：“直到我二十五岁时，音乐一直比文学直加吸引我。”昆德拉年轻的时候当过工人、爵士乐手、最后致力于文学和电影。他在布拉格高级电影学院担任教授时，曾经倡导过捷克新潮电影的探索。一九六八年，苏联入侵捷克后，昆德拉受到批判，被解除了大学的教职，他的作品也横遭查禁的厄运。一九七五年，昆德拉与他的妻子维娜一起移居法国。由于他文学声誉日益增高，后来被特别授予法国公民权。他的小说多次获得国际性的文学奖，被译成了二十多种文字。

昆德拉的主要作品有：短篇小说集《可笑的爱情》，长篇小说《玩笑》（1968）、《生活在别处》（1973）、《为了告别的聚会》（1976）、《笑忘录》（1976）、《生命中不能承受之轻》（1984）、《不朽》（1990）等。

昆德拉的艺术追求是“揭示未知的喜剧性领域”，而构成这一领域的最重要的因素是生活的荒诞性，生命在理性与非理性的冲突中分裂和异化。读者透过作家不无戏谑的语言表层，体会到一种深刻的悲剧感。昆德拉的第一部长篇小说《玩笑》便是上述艺术追求的体现，以荒诞的形式表述了一个严肃的主题——历史的偶然与生存的荒谬。

《玩笑》描写的是这样一则故事；主人公卢德维克原是一名年轻的共产党员，学生会的干事。他所热爱的姑娘玛格塔假期参加政治学习集训，政治热情高涨的她对他的爱有点儿不太在乎。于是，卢德维克有意在与这个天真、严肃、把一切都看得十分严重的姑娘开一个玩笑，就给她寄了一张明信片，上面写了三句话：“乐观主义是人民的鸦片，健康的空气发出恶臭，托洛斯基万岁！”结果，他开的这个玩笑不但没收到预期的效果，得到他人的欣赏，反而断送了自己的前程，受到组织的讯问，他所有的朋友和同学都轻而易举地举手表决，一致赞同开除他的党籍学籍。随后，卢德维克被送进了军队里的劳改营服刑。十五年以后，他偶然遇到了当年整他的人的妻子海伦娜，为了复仇，他处心积虑地勾引她。等到他如愿以偿时，他方才知那个整他的人早已另有新欢，搭上了一个更年轻、更漂亮的姑娘，内心里巴不得将自己的妻子转让出去。卢德维克最初想以玩笑进行复仇，结果却钻进了一个更大的玩笑的圈套之中。这种哭笑不得的尴尬以“黑色幽默”向我们昭示了人的存在之虚妄。

历史生活不是以事件本身的完整、悠远和广阔，以及重要的政治意义进入昆德拉的作品的，在他的笔下，历史只是作为审视人类存在，揭示人的存

在境况的一个维度，才得到描写的。与一般的写实主义作家不同，昆德拉注重的是特定的历史生活哪些构成了人对自己存在的特殊体验，它是如何渗透进历史的长河的过程，而人的天性的显露与潜在的特点与历史拥有怎样的一种相互关系。昆德拉在《玩笑》的前言中写道：“《玩笑》的情节本身就是个玩笑。不只是情节，它的‘哲学’亦如此：人，陷入一个玩笑的圈套，来自外部的灾祸使他蒙受痛苦，这是可笑的。他的悲剧实际上是在于玩笑已经剥夺了他成为悲剧的权力。他被迫处于微不足道的地位。”昆德拉接下去又说：“历史的悖论与生活具有相同的基本特性：海伦娜陷入了卢德维克为他设的圈套；卢德维克和其余的人又陷入了历史为他们设的圈套：受到乌托邦声音的诱惑，他们拼命挤进天堂的大门，但当大门在身后砰然关上之时，他们却发现自己是在地狱里。这样的时刻使我们感到，历史是喜欢开怀大笑的。”认识到历史是如此乖戾地嘲弄人，昆德拉以一种审慎而清醒的目光打量着人与历史的关系，对存在之继发出追问。

卢德维克这个人物的悲剧性在于，他原本希望成为一幕悲剧的导演，结果却出乎他的意料地成了那一幕悲剧的主要演员。当他开始勾引海伦娜，蓄意把她“当作一块石头向过去砸去”的时候，他的初衷是想羞辱那个迫害他的人。但是，他采用的手段与方式是与迫害者如出一辙的，他用玩笑摧毁了海伦娜的真诚，对无辜者发泄了恶意，却丝毫没有损伤自己的报复对象，这种徒劳正是那不可预知的命运发出的嘲笑。倘若将这一个个尴尬的结局看作是命运的话，这命运是会让人陷入更为深沉的思考的。往事如同过眼烟云，卢德维克的青春与憧憬早已永远成为过去。十五年后，他所面对的已是另一个别人，另一个自己，拨开遗忘的厚尘，回忆过去，仿佛是历史在漫不经心地与人做了一场游戏。玩笑罩住了他一生的命运，并罩住了那个时代所有人的命运。个人与历史被紧密地粘连在了一起。只要开头有了一个玩笑，就会衍生出下一个玩笑，一连串的玩笑。昆德拉力图表现出社会本质的荒诞性：人们在怀里揣起虚幻的愿望，在生活中荡秋千，竭力想荡到命运的高处，末了却发现自己依然，也只能回到了原来的位置。这正是我们的生活中普遍存在的可笑。昆德拉的小说也大多以此为名，如《可笑的爱情》，《笑忘录》和《玩笑》等。

昆德拉本人曾竭力声称《玩笑》不是一部政治揭露小说，而是一则爱情故事，而编织着这一则故事的便是爱与恨的矛盾与统一：卢德维克“把他在生活中积累起来的所有的恨集中于一个爱的行动。”它再现了昆德拉作品中一贯回响的主旋律——关于灵与肉分裂的忧郁的二重奏。作品中有两段情欲描写感人至深，其一是在劳改营中，卢德维克认识了附近工厂的女工露西，他觉得他纯洁无邪，狂热地爱上了她，渴望占有她的肉体。但当他无法忍受与露西的长期离别，冒着生命危险逃出营区与她单独幽会时，露西却拒绝给她肉体之爱。多年后，卢德维克才从一位朋友处得知露西的辛酸经历，她曾被一群不良少年轮奸。她长期保持在心底里的贞洁的形象与真实的露西是那样不同，爱情的幻想与回忆在此刻间显出了它的苍白空虚。其二是卢德维克回到家乡，在那里与女记者海伦娜的约会作爱，其目的只是为了报复海伦娜的丈夫，羞辱这个过去也参与了对他的迫害的人物。但是，海伦娜却真诚地爱上了他，因忍受不了他的不辞而别，竟然服药自杀。尽管他吞下去的只是泻药，却令卢德维克虚惊了一场。实际上，卢德维克的报复根本伤害不了海伦娜的丈夫，后者与妻子的感情早已破裂，而且又有了一个更年轻漂亮的情

人。报复的失败只是使卢德维克沮丧地认识到：他又落进了历史所设下的玩笑的圈套。

“沉重便真的悲惨，而轻松便真的辉煌吗？”昆德拉在《生命中不能承受之轻》中提出了诘难，接下去又说道：“最沉重的负担压得我崩塌了，沉没了，将我们钉在地上。可是在每一个时代的爱情诗篇里，女人总是渴望压在男人的身躯之下。也许最沉重的负担同时也是一种生活最为充实的象征，负担越沉，我们的生活也就越贴近大地，越趋近真切和实在。相反，完全没有负担，人变得比大气还轻，会高高地飞起，离别大地亦即离别真实的生活。他将变得似真非真，运动自由而毫无意义。”在上述沉重与轻松的对抗中，我们将选择什么呢？让我们沿着昆德拉的存在主义式的沉思之路，越过那种简化的二元对立的界线，越过概念化认识的界线，去勘探人类生活不曾被深究的地层。

作为一部实验性的作品，《生命中不能承受之轻》被称之为“很难严格类分的读物”，它是理论与创作的结合，虚构与纪实的结合，杂谈与故事的结合，通俗与高雅的结合，乃至第一人称和第三人称的结合与写实主义和现代主义的结合。正是这种种结合，帮助昆德拉呈现了他小说中贯穿始终的主题之一——对存在之轻的疑问。作品通过外科医生托马斯、女记者特丽莎、女画家萨宾娜、大学教师弗兰兹等人的生活轨迹和感情纠葛，追究和探索着人类的一些根本性困惑，超越了一般政治批判的层面，进抵哲学沉思的永恒。

生命中的“轻”是一种临近“虚无”而产生的无处着落的感觉。当人一直感觉到生活有内容，生命有意义、有目标、有使命，甚至还拥有与之相匹配的苦难与不幸时，他知道自己的所背之物具有一定的重量，是可以具体化的重负；但这种重负一旦失去，人被抛掷进一个失重的世界，难以排遣的空虚本身变成了莫名的沉重之时，“轻”就变得难以承受，存在失去了依凭，事物丧失了意义，人便唯有在荒诞的境况中体验焦虑与困惑。

昆德拉给这部作品最初取的题名是《无经验的行星》，他认为：“无经验是人类境况的一种特质。我们只能出生一次，我们决不能拥有从前世获得的经验来开始新的生活。——在这一意义上，人的世界是无经验的行星。”这段话的意思是，人面前展开的一切都是新的，一切都必须重新开始。他没有过去，拥有的只有“现在”，在当下的一刻作出选择，采取行动。失去了过去的经验，选择也罢，行动也好，都不免是盲目的，偶然的，不由自主地从存在走向虚无，由重向轻转化，因此变得无法承受。

外科医生托马斯迷恋女色，希图通过性爱来确立自我感，消除生活的重负，他渴望摆脱重：重量，重责，重要，严肃认真，价值……去寻找一份没有负荷的生命之轻，在轻盈，飘逸、浮狂，甜美之中沉醉。出自某种偶然，特丽莎来到了他的身边，他在不能肯定那是出于爱情还是出于疯狂的情况下接纳了她。婚姻使托马斯浪子生涯的自由受到了威胁，托马斯既不愿伤害特丽莎，又不想放弃浪漫的性友谊。丈夫与情人的双重角色在他身上不能不互相发生冲突，令他对自我的情感选择进行反复的追向。事实上，托马斯根本不能把握自己，不能确知自我作出何种选择，在何种状态下能真正感受到他所追求的充分自由，也即所谓的“轻”。他就象一颗“无经验的行星”似地经常问自己“非如此不可么？”托马斯不断地在性爱领域的困惑里来回逡巡，当他离开特丽莎以后，自以为从此便可轻松，不料没过两天这种自我迷醉就自行瓦解；而在他身不由己地回到特丽莎身边时，新的失望与逃离的念头又

向他无情地袭来。托马斯的经历告诉人们，在人所追求的自由中，责任与价值必然会如影随形地伴随其侧，轻与重原来就难以分割，无从选择。精神价值的重力的失落所导致的“轻”，谁又能承受得起？

特丽莎在小说中代表着对灵与肉的疑问“产生特丽莎的情境残酷地揭露出人类的一个基本经验，即心灵与肉体不可调和的双重性。”特丽莎的母亲有过不幸的经历，自从特丽莎出生以后，便把对生活的怨恨发泄到了女儿身上，以自己粗鄙的言行嘲弄特丽莎的羞涩与自爱。特丽莎期待脱离母亲的世界，那是一个没有灵魂，只有肉体的世界，尊严与美丽毫无立足之地的世界。也正是在这一个污浊的世界里，特丽莎滋生出了对灵魂的圣洁与精神的美丽的向往之心。特丽莎为了给自己的灵魂寻求一个神圣的庇护所，走进了托马斯的世界。但是托马斯接纳了她的灵魂，却不忠于她的肉体，这种灵肉分离的爱情，给特丽莎带来了新的恐惧，悖论也由此产生：特丽莎是怀着灵魂之爱进入一个新的世界，最后却由于肉体的被遗弃而陷入孤岛般的痛苦。在此，昆德拉通过特丽莎的悲剧剖析了人植根于肉体的自卑与软弱。

弗兰茨与萨宾娜这两个人物在作品中展开了媚俗与反媚俗的主题。弗兰茨是欧洲社会中渴望理想、革命的知识分子的化身；而萨宾娜则来自一个集权主义的社会，她对革命、理想与个性自由间的冲突有着切身的体验。弗兰茨要进入的境界恰恰是萨宾娜要逃离的，他所寻求和建构的价值与意义又恰恰是她不断消除和取缔的东西。昆德拉指出：“媚俗就是制定人类生存中一个基本不能接受的范畴，并排拒来自这个范畴的一切。”他极具洞察力地表明这种状态正是社会统治得以维持的心理基础，它构成对独立个性的巨大威胁。昆德拉的深刻还在于，他在揭露媚俗的同时，也展示了媚俗在人的天性中不可移动的根源。即使对抗媚俗的人也不能不利用媚俗。萨宾娜的灵魂桀骜不驯，但她的这一特征又需要通过肉体的被注视、欣赏而得到他人认同。也就是说，个性独立要强如萨宾娜这样的女性，肉体上也渴望与他人融合，渴望被强暴地爱抚，从而无法掩饰其与身俱来的软弱。人天性中的软弱与对更强的渴求注定了谁都不可能强大到能完全抗拒媚俗的程度。认识到这一点，未免让我们感到沮丧。但是，昆德拉却以他的小说证明着，媚俗本身就可以对抗媚俗，这无疑给我们这些在尘世间生活的人以某种启示：绝望原本就是虚妄。而人类的希望就从那绝望深处迸发。

