

袁可嘉 董衡巽 郑克鲁选编

外国现代派作品选

第一册

上海文艺出版社

责任编辑：金子信
封面设计：何礼蔚

外国现代派作品选

第一册

袁可嘉 董衡巽 郑克鲁选编

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 28.625 插页平 4 精 5 字数 660,000

1980年10月第1版 1983年6月第2次印刷

印数：50,001—69,000册 (内精装2,000册)

书号：10078·3161 定价：平装 2.85元 精装 4.65元

(平装上下共二册) (内部发行)

前 言

袁 可 嘉

本书选译的主要是西方资本主义国家的现代派作品。拉丁美洲和东方的现代派作品虽然也选了一些，也有自己的特色，但基本上是前者的回响，因此本文集中谈西方现代派的情况，读者自可举一反三。本文中提到的现代派分支、作家和作品在书中都已有专题述评或译文，这里一般不再作详细介绍，而只从总的方面对现代派文学的产生和发展，它的思想特征和艺术特征，它形成的社会背景和思想根源，它的社会意义和艺术价值以及我们对它应该采取的态度作些说明，供读者参考。

西方现代派文学的产生和发展

西方现代文学一般是从第一次世界大战前后算起的。现代派是其中富有时代特征、深刻而广泛地反映了现代西方社会矛盾和人们心理的一个重要流派。它确立于本世纪二十年代，但溯其根源，却早在十九世纪中叶的唯美主义文学就已萌芽。当时欧洲浪漫主义文学随着资产阶级民族民主革命的低落已经衰

退，逐步向唯美主义文学转化。美国的爱伦坡 (Edgar Allen Poe, 1809—1849) 和法国的波德莱尔 (Charles Baudelaire, 1821—1867) 被认为是现代派的远祖。爱伦坡所倡导的使灵魂升华的“美”，反自然、反说教的主张，对形式美和暗示性、音乐性的强调，为后来的象征派诗人开了先声。波德莱尔的诗集《恶之花》(1857) 的发表更是象征派文学的一个重要起点。题材上，它转向城市的丑恶和人性的阴暗面，要艺术化腐朽为神奇，打破了浪漫派末流风花雪月的旧框框；手法上，它发展了“对应论”^①，把山水草木看作向人们发出信息的“象征的森林”，主张用有声有色的物象来暗示启发微妙的内心世界，打破了浪漫主义和现实主义者直抒心情、白描景物的老方法。这种导向内心和主观世界的倾向和反陈述、重联想和暗示的方法后来就发展成为象征派和整个现代派文学的基本倾向和特征。

十九世纪七十至九十年代，西方自由资本主义开始向垄断资本主义过渡。现实主义文学已经过了顶峰，向自然主义文学转化。继起的象征派诗人一方面反对自然主义对外界现实的机械模仿，一方面却又接受了他们侧重描写病态事物和细节的影响，这样，唯美主义和自然主义就溶合成为象征主义和现代主义文学的部分因素。1886年9月15日巴黎《费加罗报》上，一个并不知名的诗人让·莫雷阿斯 (Jean Moréas, 1856—1910) 提出了“象征主义”这个名称，要求诗人们努力探求内心的“最高真实”，赋予抽象概念以具体形式，象征主义就作为一个自觉的文艺运动而发展起来。在这个通称为前期象征主义的文学运动中，法国的韩波 (Arthur Rimbaud, 1854—1891) 和玛拉美 (Stéphane Mallarmé, 1842—1898)，比利时的维尔哈伦 (Émile Ver-

① 瑞典神秘主义哲学家安曼努尔·史威登堡认为在自然界万物之间存在着互相对应的关系，在可见的事物与不可见的精神之间有彼此契合的情况。

haeren, 1855—1916) 和梅特林克 (Maurice Maeterlinck, 1862—1949) 是杰出的代表人物。他们的作品中有反映现实生活的一面,主要却是抒写直觉和幻想;他们既重视艺术想象和艺术形式,也有唯美的形式主义、神秘主义倾向。

本世纪二十年代是现代派文学确立并获得极大发展的时期。当时欧洲经历过第一次世界大战和十月社会主义革命,劳资冲突尖锐,社会矛盾深化。各种现代主义流派应运而生,后期象征主义由法国遍及欧美,以德国为中心的表现主义,以意大利为中心的未来主义,以法国为中心的超现实主义和以英国为中心的意识流文学,几乎是同时兴起的现代派文学的新品种。他们的共同倾向是对资本主义文明的怀疑和否定,对内心世界和无意识领域的开掘,在艺术手法上进行了广泛的实验,既有成功的经验,也有失败的教训。由于社会主义运动的影响,到二十年代中后期,这些流派的作家出现向两极分化的趋势,有的向革命势力靠拢成为文学界的左翼,如德国的表现主义者托勒(Ernst Toller, 1893—1939)和凯撒(Georg Kaiser, 1878—1945),法国的超现实主义诗人艾吕雅(Paul Eluard, 1895—1952)和阿拉贡(Louis Aragon, 1897—);有的向保守反动阵营靠拢而成为右翼,如意大利的未来主义者马利涅蒂(Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944),美国的现代派诗人庞德(Ezra Pound, 1885—1972)和艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)。左翼歌颂十月革命、反对帝国主义战争,右翼吹捧法西斯主义和宗教势力。当然,也有基本上居于中间的重要作家,如法国的瓦雷里(Paul Valéry, 1871—1945),德国的里尔克(R. M. Rilke, 1875—1926)和英国的 Woolf (Virginia Woolf, 1882—1941) 等等。这批作家深刻地反映了当时的社会矛盾和人们的精神创伤,在艺术上也有较高的成就,应当说是现代派文学中的佼佼者。

欧美的三十年代文学是被称为“红色的三十年代”的，主要倾向是革命的进步的。当时在世界经济大恐慌和法西斯主义的威胁下，许多作家向左转，一时声势浩大，形成了一个具有统一战线性质的人民文学运动。这些作家基本上属于现实主义流派，但也吸收了某些现代派手法，因此其中有些人可以称之为广义的现代派作家，而典型的现代派当时虽然还在发展，但势头已经削弱，处于相对停顿的状态。这是现代作家向左转、向外转的时期，与二十年代现代派作家的向右转、向内转很不相同；现代派技巧的影响扩散了，但作为一种倾向却受到了进步文艺界的抵制和批判。这种批判有合理的成分，也有教条主义的极左表现，是需要具体分析的。

三十年代后期，由于苏联清党扩大化以及欧美各国共产党内部的斗争和分裂，原来以共产党为核心的革命文学运动出现了深刻的分化，受到了严重的挫折。以存在主义哲学为基础的现代派文学的新品种逐渐抬起头来，最后在战后的悲观气氛中占领了文学舞台的中心地位。荒诞文学，新小说，垮掉的一代和黑色幽默虽然各有特点，却无不带有存在主义的烙印。他们反映了当代西方人对世界和人类的存在意义的深刻怀疑，对中产阶级传统价值观念的全面否定，也描绘了西方社会的种种现实矛盾，具有很大的认识价值，虽然同时散布了种种错误的思想，常常采用荒诞不经的手法。他们可以看作现代派文学的又一个高潮。

西方现代派文学经过近八十年来的发展，呈现出非常复杂矛盾的图景。现代派文学将如何发展，目前还很难判断，虽然西方有些评论家已经宣告它的结束^①，提出“后期现代主义”或

^① 罗伯特·休斯在美国《时代》周刊(1979年1月8日)上撰文说：“二十世纪七十年代是现代主义死亡的时代。”

“超现代主义”的概念^①，但现代派文学作为一定社会历史条件下的产物，只要这种条件没有根本的改变，它是不会突然从地平线上消失的。它还将有不断的变化和发展，我们应当注意研究它的动向。

西方现代派文学的思想特征

现代派文学是西方进入垄断资本主义时代以来的产物，它不可避免地反映了近八十年来西方社会的动荡变化；重大的历史事件、政治经济运动以及文化、艺术思潮，当然都在现代派文学中有直接间接的表现。反映第一、二次世界大战、现代工人运动和社会主义革命、三十年代世界经济大恐慌和国际法西斯主义、原子弹恐怖以及形形色色的哲学艺术思潮的作品，在现代派的文学里并不罕见。但我认为这还只是现代派与其它现代流派共同之点，而不是现代派独有的、典型的特点。现代派在思想内容方面的典型特征是它在四种基本关系上所表现出来的全面的扭曲和严重的异化^②：在人与社会、人与人、人与自然（包括大自然、人性和物质世界）和人与自我四种关系上的尖锐矛盾和畸形脱节，以及由之产生的精神创伤和变态心理，悲观绝望的情绪和虚无主义的思想。这四种关系的全面异化是由现代资本主义关系的腐蚀作用所造成的，它们是在它的巨大压力下被扭曲的。现代派文学的社会意义和认识价值也正正在于此。我们知道，西方资本主义由来已久，少说也已有四百多年历史，为资本主义生产

① 阿兰·王尔德为《当代文学》（1979年冬季号）所撰《现代主义与危机的美学》，把唐纳德·巴瑟尔姆的小说《亡父》看作“后期现代主义”的代表作。

② 任何事物离开了自己的本质，走向反面，是谓异化，如人之成为非人，文学之成为反文学等。

关系所决定的畸形的社会关系和心理状态，在十七、十八、十九世纪的各种流派的文学里当然早有大量的、深刻的反映，但在自由资本主义时代文学作品中的这种反映，从总体上讲，远不象现代派那样的全面、尖锐和严重。

在人与人的关系上,现代派文学揭示出一幅极端冷漠、残酷、自我中心、人与人无法沟通思想感情的可怕图景。法国存在主义作家让·保尔·萨特(Jean Paul Sartre, 1905—1980)在《门关闭》一剧中有一句名言:“别人就是(我的)地狱!”这可以看作现代派在这个问题上的宣言。美国“垮掉的一代”认为,到二十世纪中叶,对人的信任已经完全丧失。十八、十九世纪的小说当然也揭露资本主义社会中尔虞我诈的人间关系,但它一般局限于具体的条件和环境之中,例如老板与工人,店主与雇员,资本家与资本家,坏人与好人之间一方对另一方的斗争、欺诈、愚弄等等。现代派的特点则是从本体论哲学的角度对人性沟通作了彻底的否定。存在主义者认为个人的自我意识是宇宙和人生的中心,离开了它,宇宙和人生便没有意义;而意识必须具有对象,别人和你接近,势必要把你作为他的意识的对象,而你又必然要反抗他这种意图,要求他成为你的意识的对象。由此看来,人与人的关系,从根本来说,只能是矛盾冲突的关系,而不能是息息相通的关系。这就从人性的本质上否定了人间交往的可能性,不仅反映了资本主义社会关系的阴暗可怕,而且取消了人类彼此了解的可能性、现实性和必要性。这当然是一种严重的主观唯心主义的歪曲,然而却是现代派(特别是存在主义和荒诞文学)作品中经常描写的主题。表现主义戏剧中的某些作品,把父子、夫妻、朋友、邻居之间外表上亲亲密密、内心里阴险狠毒的状态表现得真是淋漓尽致,使人怵目惊心,不寒而栗!一个丈夫早上见到妻子,嘴上说得怪甜的:“祝你早安!”心里想的却是:“愿你早死!”由于表现主义者描写的并非个别人而是人的“原型”,这个揭发就揭到全人类头上去了。

在人与自然(包括人与大自然、人与人的本性、人与物质世界)的关系上,现代派同样表现出全面否定的态度。美国批评家

欧文·豪 (Irving Howe) 在《文学艺术中的现代性》(1967) 一书中指出, 在现代派笔下, 大自然消失了, 它不再是一个独立的自在物, 而成为人物意识的象征。在热衷于描写“死的向往”的英国诗人狄兰·托马斯 (Dylan Thomas, 1914—1953) 看来, 天空不过是一块尸布, 地球不过是柴炭和灰烬的混合物, 风景用自己的线条表明它只是一具巨大的尸体。从波德莱尔到王尔德 (Oscar Wilde, 1856—1900) 这些现代派的先行人物, 齐口同声地说自然是丑的、恶的, 只有人工 (艺术) 才是美的、善的。“一个艺术家的首要任务……是向自然抗议” (波德莱尔); 王尔德说, 艺术不是自然的镜子, 而是对自然缺陷的抗争。对于人本性的非人化现象, 在现代派作品中是非常突出的。在弗朗兹·卡夫卡 (Franz Kafka, 1883—1924) 的小说里, 人不过是个虫子; 在狄兰·托马斯的诗里, 男人缺臂断腿, 女人象风笛, 有的只是一根燃烧着的蜡烛; 法国的新小说家要以“物”来取代人的地位; 荒诞派剧作家酷爱把人贬低为动物。对于物质世界的敌对态度, 也是从象征派到荒诞派共有的倾向。这些方面, 现代派的态度和浪漫主义者歌颂自然、肯定人的价值, 现实主义重视物质世界的态度是很不相同的。正是在这些地方, 我们可以看出现代西方资产阶级中的某些人们在物质畸形发达的情况下深受压迫因而仇视物质文明的精神危机。

在人与自我的关系上, 现代派作家在现代心理学的影响下, 更表现出前所未有的特点。他们对自我的稳定性、可靠性和意义产生了严重的怀疑。由于现代心理学认为自我的核心不是理性而是本能 (欲望) 和下意识, 它变化多端, 高深莫测, 现代派作家力图在作品中表现人物意识的复杂变化。浮吉尼亚·沃尔夫的著名小说《波浪》就是专门写这个问题的。书中一家六个兄弟姐妹以独白的方式畅论以自我为中心的一系列问题: 自我是什么?

这个自我和那个自我之间的影响如何？在时间和空间的变化里，自我是固定不变的吗？一个人死了以后自我又变成什么？伯纳特——作者的代言人——时刻意识到自我的千变万化，不可确定。他读拜伦的诗，感到拜伦成了“自我”的一部分；他结交朋友，又觉得友谊改变了“自我”的面貌；有诗人气质的纳维尔即使在诗名大震以后，口袋里仍然放着一张自己的名片，作为自我的证明。丧失自我的悲哀，寻找自我的失败，是不少现代派作品的主题。当代英国批评家马丁·艾思林(Martin Esslin)把荒诞派概括为“寻找自我”的文学。在尤金·尤奈斯库(Eugene Ionesco, 1912—)的《秃头歌女》一剧中，不仅夫妇关系不能得到确认，甚至本人的身分也无从明确。捷克现代派作家卡莱尔·恰佩克(Karel Čapek, 1890—1938)的《万能机器人》描写现代人沦落为机器人，失去了人的本质，也就失去了自我的悲剧。在人从属于物的情况下，人失去了本性，成为非人，成为对自己、对别人说来都是异化了的分子。尤金·奥尼尔(Eugene O'Neill, 1888—1953)的名剧《毛猿》更把自我归属的问题，看作人类永恒的命运问题。剧中的主人公轮船上的伙夫杨克是现代人(也是古代人)的象征，他在丧失了宗教信仰和与大自然的和谐以后，精神上处于悬空状态。他不能前进，就企图后退，到动物园和毛猿结交，不料毛猿也不认他，把他用力一抱使他重伤。作者在给《纽约时报》的信中认为这个现代工人无所归属的问题实际上象征着人类始终面临的命运问题，因此具有普遍的、永恒的意义。此外，自我中各个组成部分的分裂倒置也是现代派作品中常见的现象，通常表现为一个人物理性与直觉、意识与无意识、意志与本能的尖锐冲突，而现代派作家一般都是支持直觉、无意识和本能这一边的。在对待自我的关系上，现代派作家的表现是过去任何一种传统文学所少有的。

从我们的观点看来，无疑正是资本主义关系进一步恶化的腐蚀作用，使人类赖以生存的四种基本关系遭到如此严重的扭曲和脱节，造成如此严重的畸形和变态。这种关系的全面异化反映出现代资本主义世界的社会 and 精神的尖锐危机，具有很大的认识意义。它的产生和发展当然具有深刻而久远的阶级的、时代的和思想的根源，这些我们将在本文后半部“西方现代派文学形成的社会背景和思想根源”里加以分析。

西方现代派文学的艺术特征

文艺思想和艺术特征是有密不可分的关系的。为了说明现代派文学的艺术特征，我们有必要简略地叙述一下现代派作家的基本文艺观点。

在艺术与生活、现实和真实的关系上，他们强调表现内心的生活、心理的真实或现实。他们用“心理现实主义”（psychological realism）来和十九世纪的批判现实主义相抗衡。即使他们有时也着墨外界的现实，也只是通过它来表现作者（或人物）的主观感受。现代派文学的主观性、内向性是它的一个重要标志。英美第一个意识流小说家陶罗赛·瑞恰生（Dorothy Richardson, 1872—1957）要求“沉思默想的现实”“独立发言”；浮吉尼亚·沃尔夫把生活看作“一个明亮的光圈，自始至终笼罩着我们意识的一个半透明的封套”（指感性活动），要求小说表现“人物私有的幻想”。表现主义者已经把主观凌驾于客观之上，超现实主义者则进一步导向梦幻和无意识，甚至胎儿前意识。第二次世界大战以后的现代派（除法国存在主义作家和美国某些黑色幽默作家写过过问政治社会问题的作品以外）基本上都走上了向内心开掘的道路。法国新小说家虽然宣称以描写物的物理属性

为主,强调物对人的“中立性”,但实际上还是通过人物的主观感受来表现“物”,把读者带到人物的意识屏幕中去。特别令人注意的是,现代派所谓的“内心”是现代心理学所阐明的“内心”,一颗以本能为主导的变化多端、异常复杂的心。这种观点并不完全排斥现代派反映现实的可能性,不过他们侧重从多变化的内心来反映现实,从特殊的角度,用特殊的方式来反映现实罢了。

在艺术与表现、模仿的关系上,现代派认为艺术是表现,是创造,不是再现,更不是模仿。十八世纪中叶以前,亚里士多德的“模仿说”在文艺界居统治地位;十八世纪后期前浪漫主义兴起以后,模仿说逐渐为表现说所代替,一方面强调表现主观世界,一方面仍承认有模仿客体的作用;现代派比浪漫派更进一步,认为艺术家是通过艺术想象创造客体,表现主体,这时客观世界已经只有提供素材的作用。这种极力强调艺术和想象的创造性的美学观点本来在康德的美学中早已开了端倪,后来经过柯勒瑞奇(Samuel T. Coleridge, 1772—1834)和克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)等人的发展,成为现代派的重要理论。这个理论极端重视想象的巨大作用,说它是综合的、有升华作用的、能化生活素材为艺术经验的白金片(艾略特),是能满足大量意识活动、导致最丰富生活价值的宝器(伊·阿·瑞恰慈 Ivor A. Richards, 1893—1979)。这样,创作者就上升到先知和英雄的地位,创作本身也被认为具有发现真理、创造真实的神圣功用。这种理论的长处是促使作者重视自己的价值,重视形象思维的发挥,重视创作态度的严肃认真;它的弊病是容易诱使作者成为精神贵族,促使想象如脱缰之马不受控制,也使创作活动带上神秘主义的气息,走向艺术至上、形式至上的路子。

在内容与形式的关系上,现代派作家大都是有机形式主义者,认为内容即是形式,形式即是内容,离开了形式无所谓内容。

这个理论和认为内容与形式可以分解、内容决定形式的理论是颇有差别的。有机形式主义既使现代派注重艺术形式的重要意义，勇于进行创新，也使他们中的一些人走向形式主义，搞些并无意义的花样翻新。

上述现代派的三条基本艺术主张也许可以概括为重主观表现、重艺术想象、重形式创新的艺术观点，它们深刻地影响了现代派的艺术方法，使它具有以下几个特征。

从总的艺术方法来看，现代派采用表现法，而非描写法。这里所谓“表现法”是指现代派作家主要是用歪曲客观事物的方法来曲折地表现自己的思想感情，而不象浪漫主义者那样描写客观事物或直抒自己的胸臆，更不象现实主义者那样忠实于客观世界的细致描绘。不妨举两首小诗来作对比：

茵纳斯弗利岛^①

我就要动身走了，去茵纳斯弗利岛，
搭起一个小屋子，筑起泥笆房；
支起九行云豆架，一排蜜蜂巢，
独个儿住着，荫阴下听蜂群歌唱。

我就会得到安宁，它徐徐下降，
从朝雾落到蟋蟀歌唱的地方；
午夜是一片闪亮，正午是一片紫光，
傍晚到处飞舞着红雀的翅膀。

^① 见本书第一册，第60页。

我就要动身走了，因为我听到
那水声日日夜夜轻拍着湖滨；
不管我站在车行道或灰暗的人行道，
都在我心灵的深处听见这声音。

这首叶芝早期的著名作品是典型的浪漫派后期唯美主义的诗篇。他直抒胸臆地道出了要离开这个“充满了痛苦”的世界去过隐居生活的愿望，他对茵纳斯弗利岛那里景色的描写也是一种白描法，没有加以主观色彩的渲染。虽说茵纳斯弗利只是爱尔兰民间传说中的一个小岛，叶芝是把它作为隐居乐地的象征的，但这是摆在纸面上，显而易见的；虽说这首诗也表现了叶芝的心情，但这种直接抒情的手法也还是一种白描的艺术方法。现在请读另一首诗：

豹^①

——在巴黎植物园

它的目光被那走不完的铁栏
缠得这般疲倦，什么也不能收留。
它好象只有千条的铁栏杆，
千条的铁栏后便没有宇宙。

强韧的脚步迈着柔软的步容，
步容在这极小的圈中旋转，

① 见本书第一册，第42页。

仿佛力之舞围绕着一个中心，
在中心一个伟大的意志昏眩。

只有时眼帘无声地撩起。——
于是有一幅图像浸入，
通过四肢紧张的静寂——
在心中化为乌有。

这首里尔克作于1903年的名作，与其说是在描写关在铁笼中的豹子的客观形象，不如说是诗人在表现他所体会的豹子的心情，甚至还可以说是他借豹子的处境表现自己当时的心情。这里的拟人化自然是常见的艺术手段，但以常情判断，一只关在笼中的豹子即使变成人来比喻也不可能有这样复杂的心情，显然是里尔克深入发掘自我的结果。整天关在笼子里踱来踱去的豹子，无疑会感到铁栏杆的令它厌倦，但它不可能感受到这么深刻的程度，以致认为“千条的铁栏后便没有宇宙”；它可能感到有力无处使的苦恼，但不会认识到“力之舞”的“中心一个伟大的意志昏眩”。这些诗句说明里尔克是用自己的思想歪曲了（实际上是拔高了）豹的感受能力来表现它与现实世界的矛盾的。这还是里尔克以对“客观的忠实描写”著称的早期的小样品，如果拿他后来抒写主观情思的《杜伊诺哀歌》来作比较，浪漫派与现代派在创作方法上的差别就更明显了。在写法上，里尔克也不是象早期的叶芝那样直抒白描的，而有曲折隐舍地把抽象观念和具体形象相结合的特点（如“力之舞”中把抽象的“力”和形象的“舞”相联；在“伟大的意志昏眩”中把抽象的“意志”和具体的“昏眩”相联，产生一种保尔·瓦雷里称之为“抽象的肉感”（abstract sensuality）的效果。由于现代派这种表现法的特点，他们的作品

比一般浪漫派描写法的内容要丰富,手法要精炼,弄得不好,当然也就会带来晦涩难懂的毛病。

里尔克的诗已经表明现代派所采用的“思想知觉化”的创作方法的特点。他们要求用“知觉来表现思想”,“把思想还原为知觉”,以及“象你闻到玫瑰香味那样地感知思想”(艾略特),这是现代派一个重要的艺术特征。为了加深读者的印象,我再举艾略特的《窗前晨景》为例:

地下室餐厅里早点盘子咯咯响,
顺着人们走过的街道两旁,
我感到女佣们潮湿的灵魂
在大门口绝望地发芽。

一阵黄色的雾向我掷来
街后面人们的歪脸,
从穿着溅满污泥的裙子的过路人那里
撕下来一个空洞的微笑,它在空中飘荡,
朝屋顶那条水平线消失了。

这首自由体小诗表达作者(一个天主教徒)对现代城市生活的卑微委屑不胜轻蔑的思想,但他并未直说,而是完全依靠形象来暗示(在荒诞派戏剧中有时则是依靠道具“说话”):“潮湿的灵魂……绝望地发芽”,“歪脸”,“空洞的微笑”,“溅满污泥的裙子”等等。作者看不起现代城市里丧失了宗教信仰的俗人们的心灵空虚,就借女佣开刀,说她们“潮湿的灵魂……绝望地发芽”;内在的灵魂都潮了,霉了,外在的肉体就更不用提了。这就叫做“思想知觉化”,或者更理论化一点,叫做思想找到了它的“客观联