

术做了探讨，并对各种不同批判观点的代表人物及批判领域内主要反映20世纪欧美文学所关注的话题。如：文学批评意识、语言哲学等问题进行了论评。20世纪欧美文论中批评意识、文观点的代表人物及批判领域内带争议性问题、文学艺术不同门注的话题。如：文学批评意识、作品艺术表现、马克思主义等。20世纪欧美文论中批评意识、文学批评、散文理论、文学内带争议性问题、文学艺术不同门类的特点、文学艺术的研究

20世纪欧美文论丛书

[英]考德威尔◎著 陆建德等◎译

文学论文集

(下)

考德威尔



百花洲文艺出版社

BAIHU AZHOU LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

术做了探讨，并对各种不同批判领域内
主要反映20世纪欧美文学所关意识、作
及语言哲学等问题进行了论意识、文
用观点的代表人物及批判领域术不同
关注的课题。如：文学批评意识主义等
平。20世纪欧美文论中批评意识、文学批评、散文理论、文学
域内带争议性问题，文学艺术不同门类的特点，文学艺术的研究

20世纪欧美文论丛书

[英]考德威尔◎著 陆建德◎等译

文学论文集
(下)

考德威尔



百花洲文艺出版社
BAIHU AZHOU LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

第十章 诗的梦行为

—

在前面一章^①里我们说过，现代诗由词语组成，它是非象征的、非理性的、具体的、有节律的，并以浓缩的情感为特征。经过对梦的考察我们发现，与其他形式的幻想相比，梦也是非象征的、非理性的。诗由词语组成；梦由记忆中的形象组成。梦中形象不按照从外界现实得出的理性规律出现，如心理分析所示，形象的流动转换受情感规律支配。

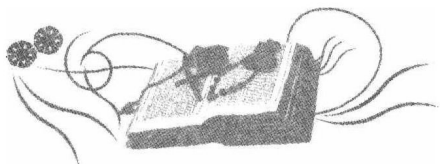
梦既不是有导向的思维，也不是有导向的感受，它是自由——即非社会性的——联想。梦中的联想是个人的，只能以做梦者个人生活为参照来加以理解。梦在结构上的秘密法则就是“梦行为”。

诗的非理性与梦相象，诗中的形象受情感规律支配而流动发展，但这与梦中的“自由”联想不同。诗的感受是有导向的感受——由社会的自我控制的感受。诗的联想是社会性的。

就如做梦者完全生活在梦中与实际的现实毫不相干的形象

^① 指第7章。





里，诗的读者生活在与外部世界无关的诗的词语里。诗人的世界是他的世界。当读者读诗的时候他感到诗人的感情。正如阿波罗神的女预言者们或酒神巴克科斯^①的女祭司们用第一人称代上帝说话，在诗的幻象影响之下的读者用第一人称经历诗人的感受。

梦中的形象犹如诗中的观念是具体的。在每一个梦里，在每首诗里，记忆中的形象和词语所起作用不同，意义也不同。没有两个梦、没有两首诗是连贯一致的。每一个梦、每一首诗都是独立完整的世界。

诗是有节奏的。节奏使生理意识高度兴奋，我们的感官就不再注意到环境。在舞蹈、音乐或歌的节奏里我们变得有自我意识而不是有意识。心脏跳动、呼吸和生理间发性行为的节奏否定环境的物理节奏。在此意义上睡眠也是有节奏的。做梦者关上门退避到身体的城堡里。

为什么“生理”内向在诗里比在故事里更为必要，以致诗人愿意接受格律和押韵的诸种不便？答案是内向在诗里必须更强。内向不是指仅仅不顾身边的环境，坐在安静的书房里不受干扰就可以做到这一点。这样的内向对一切思想、对科学思考和阅读小说就和对诗一样同样是有益的，要达到这内向不是靠词语排列的次序，而是靠集中注意力。有的人在恶劣条件下仍能专注于深奥的科学书籍或诗集，其他人就无法做到。这样的内向不是由词语的次序而生。没有人提议用格律写科学论著以使读者专心一致。

但是内向还有另一个方面。我们阅读科学著作时产生幻想，在这内向中我们确实不顾眼前的环境，但我们还是注意到外界现实里那些为书中词语所象征的部分。一般我们看到书上描写的外部现实的世界在语言的背后若隐若现。但是在读诗的时候我们留

① 巴克科斯或译巴克斯，即希腊神话中狄俄倪索斯的别名。

心的是词语本身的感受色调。注意力不是停留在诗所象征的外界现实的局部，它必须渗入附着于这些局部的感情的潜在世界。我们必须刺透镶有彩色玻璃的穹顶，直入自己内在的白光。^① 正因如此，产生了生理内向，它回避的不是读者眼前的环境，而是诗中描绘的环境（或外部现实）。正因如此，诗通过使用语言不断扭曲和否定现实的结构以突出自己的结构。以尾韵、准押韵或头韵为手段，诗把相互之间没有合理关系的、即在外部现实世界看来不相干的词语搭配在一起。它把词语分置于任意长度的诗行，打乱它们的逻辑次序。它用倒置和其他种种不自然的强调和对偶的手法去拆开词语与外部现实世界间存在的联想。

于是外部现实世界隐退了，本能的世界，即词语背后主观感情的连接，逐渐显现并成为现实的世界。主体从客体中出现：社会的自我从社会世界中出现。华兹华斯说得对：“格律往往在一定程度上剥夺语言的实际含义，在全篇作品上加上一种半意识的无实体的东西。”^② 柯尔律治同样地提出了一个和我们的观点相似的概念：“格律就是注意力的兴奋剂。”^③ 这不是一般的注意力，而是一种特殊的注意力：对词语本身的情感联想的关注。

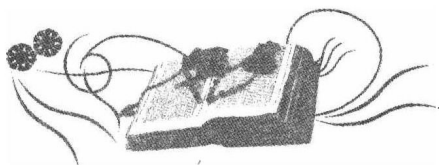
我们必须明确把握诗和小说的一个差别。小说里主观成分也受到重视，逐渐显现，但是方式不同。小说抹去外界的现实，以一个大致连贯的模拟世界取而代之。这模拟的现实有相当的“实质内容”，足以使它介于读者和现实之间。这意味着在小说里感情联想不是依附于词语，而是依附于词语象征的模拟现实中不

① 作者在此用的语言取自雪莱长诗《阿多尼斯》：“生命象镶有彩色玻璃的穹，/顶以其色泽玷污了永恒的白光。”

② 引自华兹华斯《（抒情歌谣集）序言》。

③ 引自柯尔律治《文学传记》。





息的洪流。这就是为什么韵律、“雕琢”和独特的风格对小说是不相宜的；为什么小说容易译；为什么小说不是由词语组成。小说和戏剧一样是由场景、行动、实质性内容和人物组成的。“华而不实”的风格对小说不利，因为它把眼光从事物与人物转移到词语上。这些词语不是作为词语、作为黑色的标记对待，而是被当作直接带有各种感情色调的符号。例如，有人喊“畜生！”时我们不是先想到动物然后想到畜生的特性，而是产生一种强烈的主观反应，仿佛是对残酷和笨拙的反应。后者是对一个词的诗的反应，前者是小说反应。

由于词语有限，弗洛伊德称它们“含义过广”。一个词有很多意思（例如“畜生”这个词可以指一个傻瓜、一个残酷的人、动物等等），因此就有很多情感联想。在小说写作过程中，作家编排词语，现实其他的方方面面都排除在外，只剩下所需的那部分，于是感情联想随最终定型的结构而生。写诗过程中诗人使感情联想互相排斥或互相影响，它们不依附于先它们存在的现实里一个连贯的方面。比如在小说里，短语“印度洋”里的“洋”字只指特定地理位置上的洋，它然后使读者产生感情联想。在诗里“印度海”^①的意思不同，感情联想不是关于特指的海，而是与“印度”和“海”这两个词相关，两者互相影响，交融在一起便使人产生一种熠熠闪光但不确定的“感受”，与小说家用的短语非常不同。

当然，在小说里有诗一般的章节（例如在普鲁斯特、马尔罗、劳伦斯和麦尔维尔的作品里），在诗里也有小说般的部分（莎士比亚戏剧里纯粹是解释性的片断），但这不影响诗和小说的

^① 作者在此用的是“the Indian sea”，故译成“印度海”，以示与“印度洋”（“the Indian ocean”）的差别。

一般特点。两者间如此明显的差别解释了为什么许多伟大的小说家对诗的感觉之迟钝令人诧异。为什么许多伟大的诗人同样偏爱拙劣的小说。诗和小说技巧上的差别决定了这两个艺术领域之间的差别。

什么是文学艺术的基础？什么是使文学艺术前进的内在矛盾？显然，文学艺术只能是那推动整个社会前进的矛盾的一种特殊形式。而这矛盾就是本能和环境的矛盾，就是生活——人和自然界之间无穷无尽的斗争。

我，艺术家，有某种由我的社会世界形成的意识。作为艺术家，我关心我的艺术意识。这意识表现为我感受过的一切艺术、一切使我成为一个有意识的主体的感情组织对我直接或间接的影响。这意识与我的经验相矛盾，那就是说，我有一种新的个人经验，某种在诗的社会世界里不曾存在的东西。因此我渴望实际上的自我社会化（它被称作自我表现），即把我的个人经验铸塑成这样的形式，它将为艺术的社会世界所接收，作为一件艺术品出现。这件艺术品表现了否定之否定——现有的艺术世界（现有的意识或理论）和我的经验（生活或实践）的综合。

我的艺术作品一旦完成，进入艺术世界，艺术世界就因此改变。这是我作为艺术家的革命的一面。但是我的意识也随之改变，因为通过艺术世界的中介我强使我新的、无声的、不具形状的生活经验具有意识，进入我的意识域。这是我作为艺术家适应社会的一面。艺术欣赏者也是这样。他的意识因为一件新的艺术品出现发生革命性变化；但是他要欣赏这作品，必须在他于生活中有过类似经验的情况下才有可能。前者是革命性的，后者是适应性的。

但是，与其用“革命”这词，还不如用进化这词。革命只局限于这样的场合：经验的新内容与现有意识格格不入，它要为社





会接受就得有全面的改变，现有的范畴（习俗、传统、艺术标准）必须彻底修正。除非在同时期的具体生活本身经历了类似的变化，这样的修正才可能实现。伊丽莎白时代就是这样的时期之一。我们正处于另一个这样的时期的开端。

很明显，艺术家关心的是感情意识——从本能直接产生的意识。同样的关系存在至于科学家以及他的假设（相当于艺术品）和理性意识之间。这意识是从感知直接产生的。

艺术过程里的中介因素就是社会的自我和个人的经验的关系。艺术品之所以能把两者结合起来取决于被结合的个人经验具有这样的条件：（一）它是重要的，它与深层的感情冲动有关，与不变的本能有关。人在文化上不断使自己调节适应，本能却保持不变。本能是骨架，是长期以来的艺术逐渐塑造完成的社会自我中的主要组织力量。（二）它是普遍的，不是与一般人的经验相矛盾的经验，为艺术家或一、两个人所特有；它必须是大多数人的经验里都无意识地遇到过的，不然艺术品怎么可能对他们有意义，怎么可能象表现了艺术家的经验那样结合并表现他们至今还处于混沌中的经验？

第一个条件确保伟大的艺术——起了深沉宽广的神奇结合作用的艺术——具有某种普遍的、永恒的东西，这永恒性就是本能的永恒性，就是在文明的复杂上层建筑下面保持不变的遗传类型的秘密脸庞。第二个条件解释了为什么当代艺术对我们有一种特殊的、显著的意义，为什么我们在次要的当代诗人中发现一些不见于荷马、但丁和莎士比亚的生动直接的东西。这些诗人和我们生活在同一个世界里，遇到同样的不具形状的力量，他们感到了这些力量的震撼。

这也解释了为什么用唯物主义对待艺术、在任何时代的艺术品里寻找那时代社会关系的反映是正确的。总的说来，人的经验

大致由所处时代的社会关系决定，说得更确切一点，一个时代的社会关系就是人的个人经验的平均，正如物种就是一群动物身体特征的平均。艺术存在于社会世界之中，只有结合人普遍有的经验才有价值。很明白，每一个时代的艺术只能表现那个时代人们普遍的经验。艺术家绝不是一条孤独的狼，只要他是艺术家，他就是那时代正常的人。当然意识上的正常就如视力正常一样难得，不象后者，它没有固定的物理标准，它的标准每年都变化。而且艺术家的正常可以说就是不正常经验的常规：^①这是当代人们的生活中怪异、新奇、偶然的经验的常规：所有那些不期而至、震动人们遗传意识的经验的常规。这就是为什么艺术家看起来不正常。

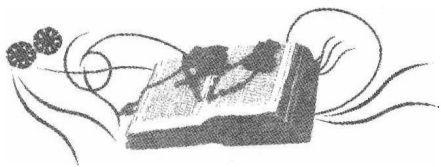
这最终解释了为什么阶级社会的艺术是阶级的艺术。照马克思主义观点，一个阶级就是生活经验基本相似的一个群体，它内部的生活经验上的平均差别小于它和其他阶级的人在生活经验上的差别。不同阶级生活经验上的差别当然有经济的基础，有一个源于经济生产必然条件的物质原因。因此，艺术家必须结合新的经验，道出他自己的阶级——即经验大致与他相象的群体——的声音。他的阶级将是从事艺术的阶级，社会的自由和意识以这阶级为中心产生。在任何时代，这阶级总是统治阶级。

这是文学艺术最一般的运动，反映了社会最一般的规律。由于诗和小说技巧各异（对此我们已作过分析），这运动在诗和小说中以不同的方式表现。

诗偏重词语的直接情感联想，它不是先去注意词语象征的事物或实体，然后从那事物引发联想。词语少于它们象征的事物，诗的情感效果相应地比较浓缩，但诗本身却是相应地朦胧含混。

^① 常规的原文为“norm”，也可译为平均值。





燕卜苏把这含混当成诗的本质,^① 实际上它只是诗的副产品而已。诗偏重词语情感色调, 它不是先去注意被象征的现实, 然后考虑那现实的感受色调, 它偏重人意识中更难表述、更本能的部分。这是语言的性质使然。诗把人引向人的意识中本能地共有的部分, 引向表现出适应性的人身上遗传结构的秘密的不变的核心。这就是为什么诗里的生理内向如此重要。

这遗传结构相对地稳定, 没有分化。因此诗是永恒的 (timeless), 小说却是有时序的。诗永恒地为一个共同的“我”代言, 一切经验都以这“我”为中心。在诗里人的一切感情经验都以本能和以这“我”为中心。诗立足于一点。但又是对现实的一系列本能的不同的感受。正因为它朦胧含混, 它的视域开阔; 它广阔的视野似乎向幽明处无限扩展。因为它是本能的, 所以它是持久的。在诗里本能大呼一声, 道出了每个人与当代生活整体的一般关系中共同的心声。

小说首先关注现实, 从现实引发主观联想。我们并不感到小说“活在我们心中”, 我们并不认为我们的感受与小说的感受色调一致。我们站在小说虚构的世界里审视它; 充其量我们把自己当作小说主人公, 和他一起看待他环境中的“外物”。小说表现的不是本能和环境之间一般的紧张关系, 而是随环境变化 (生活经验) 而引起的紧张关系的变化。在一个分化的社会里人们的时间经验各不相同, 时间因素 (现实作为一个过程) 的介入非常必要。这意味着小说必须细述, 必须有人物, 而人物的行为和感受是从外部观察的。诗是内在的——从同一点 (诗人) 出发“我”对世界的一系列感受。故事是外在的——取自世界不同部分的一

^① 指英国诗人、批评家燕卜苏 (1906—1984) 在《含混七种》一书中阐发的观点。

系列“我”（人物）的感受。

显然，小说只能在这样的社会才会兴起和发展：在那样的社会里，人们的经验本身如此不同，故客观的描写十分必要；而经验上的差异之所以产生，就是因为社会高速变化，人在社会中的功能日益分化，生命作为运动过程、作为辩证的统一不断实现。诗是部落的产物，部落的生活从青春到老年日复一日，变化不大；小说属于动荡不安的年代，人们由于经历复杂丰富，自身不断改变。

三

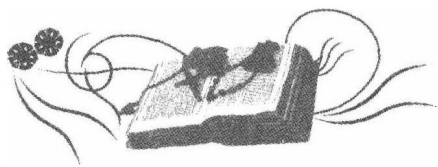
然而一切艺术都是主观的。一切艺术都离不开感情，因而与本能有关；本能在适应社会生活的过程中产生感情意识。艺术无法逃离与它关系紧密的遗传结构，正是遗传结构的秘密欲望把一切人类文化连成绵延的一片。

这遗传结构可以从两方面加以考察：超越时间的，受时间制约的；不变的，变化的；一般的，个别的。

（一）超越时间的，不变的，一般的：这是指总的看来遗传结构在任何社会里、在任何人中基本上经久不变。遗传结构里有一种相象的基础。雅典人、古不列颠人和伦敦人没有自然选择所决定的先天的差异，他们有所不同是社会进化过程中引起的后天的变化。诗表现了这恒常不变的本能的因素。

（二）遗传结构由一系列基因组成，它们基础相象，但还是显露出个别的差异。这些基因不断重新组合，形成新的个性。由于人们之间各不相同，他们不满足于集体文明的简单部落生活。他们要得到在这样的原始经济范围内无法获取的“奢侈品”、自由和特别产物。这导致社会里的经济分化。我们已经说明，这分





化是实现个性而不是抑制个性的手段。这些个别的基因的差别造成了时间上的变化并产生了“性格”和人对社会“常规”的偏离。小说的技巧使它关注各色人物如何在现有的社会里争取实现他们个别的特性。

人在社会里有着普遍的永远的一致性。诗表现了这一致性中固有的自由；它关心社会，把社会当作共同的本能倾向的总和及监护人；它述说人人都经历的死亡、爱情、希冀、悲哀和绝望。小说表现人们追求的自由，不是社会中的一致的自由，而是社会中个性的自由，表现他们在社会的角角落落里寻求的自由，表现他们对其他不同于他们自己的人的反感、同他们的冲突以及具体的敌对行为。

劳动分工使资本主义生产力增长。这增长不仅大大加剧社会分化，也因不断彻底改革自身的基础在生活中造成无止境的消长变化。因此，小说必然会在资本主义阶段发展。同样地，随着资本主义的衰败，小说必然表达人们新的境遇：经济分化已从获取自由的手段变为毁灭个性的橡皮图章（阶级对立日益严重），生产力无法进一步发展，阻塞了生命的自由活动（经济总危机）。在这样一个时期，革命风云激荡，小说必然衰败。

我们因而在诗和小说的技巧差别里看到不变和变化的区别、空间和时间的差别。很明显，这些对立面并不互相排斥，它们互相渗透，即使是分道扬镳，它们也不断创造出内容丰富的现实。

在进化的（evolutionary）和分类的（classificatory）科学里存在同样的差别。正如诗的技巧使人全神贯注于词语，几何学和数学这样的分类的科学使人全神贯注于符号。小说使人从象征转向现实，然后注意情感组织；生物学使人们先关注具体的实物，然后关注理性对这些事物的组织。诗从词语直接进入情感组织，不顾现实，因为诗认为词语里已具有与现实的关系。数学从符号直

接进入感知组织，不顾具体实物，因为实物对数学而言重要的性质已经由符号具体化了。这样，对诗人和数学家措辞精确就极端重要——词语或符号必须绝对正确，相比而言，生物学家或小说家的用语就可以宽泛一些。

我们知道，音乐是一种极端形式的诗。正如数学家容不得一点事物的主观性质，音乐（不象诗）容不得一点对声音的客观摹仿。音乐家在语言上比诗人更精确，音乐符号的情感反应规律就和数学符号的感知规律一样严密细致。

我们现在可以更清楚地理解为什么诗在技巧上和梦相象。梦的特征是做梦者在梦里总是扮演主角。他总是在场的，有时（如分析所示）以种种伪装出现。同样的自我中心态度是诗特有的。诗人非常幼稚地直接记录了他的一切印象、经验、思想和意象。一切事物都是直接看到、直接感受的，诗的自我主义很明显。诗是记忆形象之间的关系，以两个词作为中介：“我”和“象”。

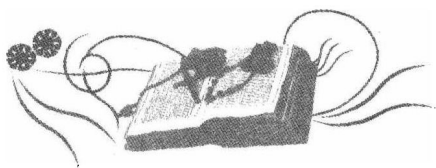
然而，这不是梦里的自我主义，这是一种社会的自我主义。诗人特殊的感情组织浓缩成词语，词语一旦经人朗读，读者的心灵便经历同样的感情的再组织。读者在读整首诗的过程里把自己置于诗人的地位，用诗人的眼睛看世界。他就是诗人。

在雪莱的诗里，我们就是雪莱。当我们读莎士比亚，我们的想象就象他那样深刻闪烁。这就是诗人出乎意料的个性。虽然读者只是平庸之辈，只是遗传型的人，不是诗里观察通常的当代景象的“人物”，但是他通过一个人的眼睛、通过诗人心灵的窗口在看这景象。

这是怎么回事？这就是诗的技巧的秘密所在。如果诗可以与梦等同，诗的技巧和梦的技巧也相象。心理分析家们研究了梦的技巧的性质，把它泛称为“梦行为”。

梦有两层内容。明显的内容一目了然。我们在海边漫步，一





艘船开来，我们上了船，到了法国，有一些冒险经历，等等。这就是第二天早餐时我们告诉家里人的那个梦的明显的内容。但是他们感到厌烦，因为他们不理解究竟我们对这梦有什么兴趣。我们的兴趣就在于这幻象十全十美。在梦里，我们仿佛真的遇到了这些事。这生动性必然来自某种情感原因。冒险经历不管多么惊人，我们在梦中却没觉得有什么真正的感情。即使有，也是与我们的冒险不相称的。惊人的事发生了，我们却不感到惊奇。琐碎的事发生了，我们倒是极为吃惊。这些情感反应在现实里看来都是颠倒了。如果我们得说出组成梦的各个形象出现在脑海里的時候我们产生什么联想，那么一个颠倒的情感生活的地下世界就暴露无遗。每个象征都与我们生活中的记忆有关系，这关系不是通过观念联想、而是通过情感联想确立的。

“梦行为”的特征就是每个梦里的象征含义都太广，有太多不同的感情意义。我们知道这也是诗的词语的特征，由同样的原因造成，即梦里的象征的价值直接取决于它们的情感内容，而不是看它们是否象征了一个我们活动于其间的连贯一致的模拟世界。梦的不连贯性和诗的“不合逻辑的”节奏和准押韵相当。

人的心灵组织是这样的：熟睡时一切有意识的本能愿望、希冀、忧虑和爱，都被明显是任意性的记忆形象取代，这些形象实际上由简单的无意识愿望的情感纽带联系在一起。它们由本能的因而是心灵中不入睡的那部分的满足欲望的行为加以组织。心灵中的这一部分从系统发育（phylogenetically）来说是古老的，它未经调整，因而是反社会的，或说得更确切一点，是非社会性的。这情感基础一般不在梦中出现，它被“压入潜意识”了。只有看起来互不相干的、任意的象征符号才出现在意识里。但是这情感基础决定梦的发展，是梦的“道理”所在。它就是梦里隐而不见的内容。情感和梦中的记忆形象有关也不是没有“道理”。

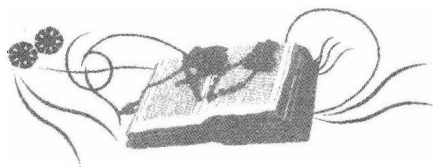
这梦的过程中有双层的歪曲——现实的歪曲和感情的歪曲，主客体都转变了。

为什么我们不能在睡时做到完全无意识、不理睬任何刺激呢？很简单，睡眠不是死亡或完全的无意识。睡时我们的注意力的一部分仍是清醒的。睡眠中注意力虽然已转而离开外部世界，却没有完全入睡，不然外界的刺激不可能使我们醒来。足够响的声音能吸引熟睡者的注意。动物要是睡得太熟显然十分危险。一切阈限下的刺激，如外界轻轻的声音，照在脸上的阳光，四肢上的压力，体内消化器官的失调，不是转入它们应去的神经细胞通路，而是转入其他由无意识的本能的“接受机”（“sets”）支配的通路。

无意识的愿望确实存在，这可由实践证明。如果睡觉的人在睡前决定手握一件物体，他醒来后手里还是会握着它。这说明在他整个睡的过程里有些没睡的神经细胞继续在无意识地行使意志力，遣送一股不断的神经冲量沿着传出神经到手指以保持肌肉的紧张。如果这样的刺激唤醒了情感的自觉意识，睡眠就结束了。因此从本能的无意识神经细胞到情感自觉型式间的通路在某种程度上被置于一旁，刺激被转入到间隔一层的型式，即记忆形象。记忆形象和被置于一旁的情感自觉型式有间接的联系，但它们自身并不是浸透了情感。记忆形象出现在梦里，使闪耀不定的注意力集中于某一事物，不然注意力就会集中到那刺激上，这样熟睡者就醒了。只有高级动物才有睡眠，这并不是偶然的。高级动物的生命里充满了后天的适应性变化，它们需要在睡眠中有生理上的“锻炼”。昆虫有复杂的天生适应性变化，但是不睡觉。要是它们“睡”的话，比如说蝶蛹，那就是一种决定性的、更彻底的适应性变化，这过程中身体内的每一个细胞都重新取向。

记忆形象的感情组织——它们隐而不显的内容——是在形象





产生的过程中完成的。如果刺激超过了某一阈值，或在传导刺激的过程中出了毛病，强烈的情感自觉就会释放出来；熟睡者变得更有意识了，立即醒了过来。梦缺少情感现实，因此很容易遗忘；而在恶梦里，由于强烈的情感自觉意识，睡着的人实际上是醒的或几乎是醒的，这样人们对恶梦一般都记忆犹新。我们醒来是因为情感自觉正要实现，也就是说正要导致行动。

梦含有明显的和隐而不显的两层内容。明显的内容是形象的幻想，隐而不显的内容是情感的现实。两者和梦中明显的幻想情感领受力、与隐而不见的内容相关的形象现实有着双重的关系。心理分析家没有作出这一分别，因为他们用语言分析梦。他们不明白，把形象和情感翻译成语言造成认识论上的漏洞。在语言里形象和情感同时存在，不能分开：两者都是社会性的、有意识的。心理分析家忽视了这一点就遇到一个矛盾：在探察梦的隐而不见的内容时，他永远不可能从做梦的人那里得知一系列可以解释梦内在联系的“无意识”情感，因为做梦的人只能用语言交流，而在语言里情感总是依附于形象，依附于表征外部世界的符号，它本身就是一种有意识的感受色调。分析家得到的梦中形象的隐而不见的内容只是又一批带有意识情感的形象而已。由于这一原因，心理分析家不仅倾向于把无意识情感等同于它们的社会解释，而且忽略了在梦和艺术之间的鸿沟。在梦里，情感组织是无意识的，因此是个人的；在艺术里，情感组织是有意识的，因此是社会性的。这是自由联想和有导向的感受之间的差别。

四

现在可以讨论超现实主义了。超现实主义技巧的特点是没有导向的感受和个人的情感组织。在真正资产阶级的风格里自

由是对必然性的无意识，即忽视决定意象涌现的、在好诗里是有意识的情感组织。于是我们看到超现实主义艺术的纯理智和重视感觉的性质。这样的资产阶级自由，在超现实主义由之发展而来的象征主义哲学里早已有之。象征主义的哲学家雷缪·德·古尔蒙说得对：“它首先是关于自由的理论；它暗指思想上和形式上的绝对自由：它是审美人格的自由的、个人的发展。”最杰出的象征主义诗人兰波则说：“我开始认识到心智里的无序是神圣的。”

诗和梦一样，有明显的和隐而不显的内容。明显的内容可以由意译大致表达。它是意象或“观念”。在意译的文字里隐而不见的内容，即感情内容，几乎已经全部消失。它不是包容在词语象征的外部现实（意译后这保留了下来），而是包容在词语之中。明显的内容就是“理性地”解释的诗。它是诗里的外部现实，能以其他方式、其他语言表达。但隐而不见的内容只存在于那独特的用词的形式里。

隐而不显的内容怎么只存在于诗人用的词语，而不是这些词语的意思，即为词语所象征的外界现实中那一部分呢？感情并不是和明显的内容象征的外界现实中那一部分有着情感的联系，因为其他语言可以用来象征同样的现实，然而这不是原来那首诗。诗里原用的词语怎样有“自身”中而不是在它们象征的事物里包容感情内容？对梦的分析给了我们答复：它们在“自身”中包容感情内容靠的是观念的情感联想。在任何观念联想里两个形象总是由与它们不同的事物拴缚在一起，就象绳子拴缚几根棍子一样。在诗里，观念由情感相连。

如果象心理分析家叫他的病人专注于梦中任何一个形象那样思考一个脱离上下文的词，一系列联想就会模模糊糊地浮上心

