

“世界文论”〔5〕

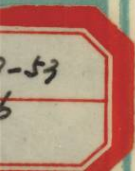
波佩的面纱

——日内瓦学派文论选

中国社会科学院外国文学研究所
《世界文论》编辑委员会 编



社会科学文献出版社



世界文论〔5〕

波佩的面纱

——日内瓦学派文论选

中国社会科学院外国文学研究所

《世界文论》编辑委员会编

社会科学文献出版社

(京) 新登字028号

波佩的面纱

——日内瓦学派文论选

中国社会科学院外国文学研究所

《世界文论》编辑委员会编

社会科学文献出版社出版发行

(北京建国门内大街5号 邮政编码100732)

新华书店经销 北京密云华都印刷厂印刷

850×1168 1/30开本 8.25印张 185千字

印数00001—1000

1995年6月第一版 1995年6月第一次印刷

ISBN 7-80050-631-2/I·77 定价13.60元

版权所有 翻印必究

启 事

由于我国已加入《伯尔尼保护文学艺术作品公约》和《世界版权公约》，本丛刊特作如下说明：

一、今后，译者向本丛刊投送翻译稿件，请事先征得该作品著作权人的翻译出版授权许可；

二、凡在本丛刊转载的外国论著，因种种原因未能与著作权人取得联系的，希望著作权人主动与本丛刊联系，以协商解决版权问题。

《世界文论》编辑部

《世界文论》编辑委员会

(按姓氏笔划为序)

编 委：	王逢振	吕同六	吴元迈	沈恒炎
	张 耳	张 玲	张 捷	陈 槃
	赵一凡	郭宏安	郭家申	钱善行
	盛 宁	黄宝生	章国锋	董衡巽
	谭立德			
主 编：	钱善行			
副主编：	谭立德			

日内瓦学派

前 言

胡塞尔的现象学开始流行于本世纪的30年代,很快便对文学批评发生了实质性的影响。瑞士文学批评家马塞尔·莱蒙于1933年出版了《从波德莱尔到超现实主义》一书,其中就有得之于胡塞尔的现象学的痕迹,他的学生、另一位瑞士文学批评家让·斯塔罗宾斯基称之为“应用现象学”。此后又有梅洛—彭迪和萨特的影响,渐渐在莱蒙的周围形成了一个批评家群体,批评史家称之为“日内瓦学派”。

一般认为,日内瓦学派的说法最早由比利时的文学批评家乔治·布莱提出。他在1959年2月7日给马塞尔·莱蒙的一封信中写道:“……想到我和日内瓦大学有了联系,我是那样地高兴,因为这是您工作的大学,因为由于您(尽管您否认),在这里形成了一个批评流派,可以说,我一想到成了它的一员,就感到自豪和幸福。我给您举一个例子。几个月前,我收到一本谈狄更斯的书,作者是巴尔的摩的一位年轻教员,他给我的信中写了这样一句话:我的希望是这本书能够成为日内瓦学派的一条微末的、外省的小枝。”信中提到的“年轻教员”指的是美国批评家希利斯·米勒,他曾经是布莱的学生,他的《狄更斯的小说世界》被美国批评界认为是一部日内瓦批评的力作。我们有理由猜测,“日内瓦学派”一语早经布莱之口传进了米勒的耳中。

不过,派中人大都拒绝或回避“日内瓦学派”这一称谓,许是出于谨慎,但更多的是出于谦逊;瑞士的批评史家则倾向于称之为“日内瓦群体”,用意在于强调流派内部的松散性和批评家个人的独特性。的确,为了区别于先已存在的语言学的日内瓦学派,批评的日内瓦学派有时被称为“新日内瓦学派”,而在当代的批评史著作中,它更常常被称为“存在批评”、“发生批评”、“主题批评”、“本体论批评”、“现象学批评”、“深层精神分析批评”和“意识批评”。如此众多的称谓既反映了内涵的丰富和复杂,也说明了发展过程中有侧重点的变化,故晚近日内瓦学派多被称为“意识批评”或“主题

批评”。以地域称，仿佛高屋建瓴，确能“一言以蔽之”，然而笼统模糊，易使人产生“步调一致”的错觉；以内涵称，特征一目了然，但是以偏概全，令人起“横看成峰侧成岭”之叹。其实，日内瓦学派名下的批评家个个都是独特的，其一致性也许仅在于对文学中意识现象的共同关心。似乎可以这样说，论及方法，日内瓦学派是一种主题批评；论及哲学的渊源，日内瓦批评是一种存在批评或现象学批评；论及现代科学的发展，日内瓦学派是一种深层精神分析批评；论及文学的总的观念，日内瓦学派则是一种意识批评。然而，为显示这一批评流派的丰富性和复杂性，为保留其批评家的独特性和创造性，称之为日内瓦学派反而更为恰当，虽模糊却不至于失真。

日内瓦学派的批评家们并没有统一的纲领和明确的口号，也没有严密的理论体系，甚至没有办过鼓吹的阵地，更没有森严的门户和有名有姓的传人。他们不都是瑞士人，也不都和日内瓦有关系，他们只是几个同声相应同气相求的卓越的批评家，彼此间有着深厚的友情和真诚的倾慕。他们组成了一个批评史上罕见的、各自独立却又相互理解相互支持的批评家群体。这些批评家是：马塞尔·莱蒙(1807-1984)、阿尔贝·贝甘(1901-1957)、乔治·布莱(1902-1981)、让·卢塞(生于1910年)、让·斯塔罗宾斯基(生于1920年)和让-彼埃尔·里夏尔(生于1922年)。

马塞尔·莱蒙于1933年发表《从波德莱尔到超现实主义》，是为日内瓦学派之肇始。在这部以探索“诗的现代神话”为宗旨的著作中，诗人的个人生活和社会联系被压缩到最低的限度，统治着当时批评界的实证主义和历史主义受到全面的清算。批评家努力追寻的是诗人深层的内在生命，即作为初始经验的意识根源，并且通过自己的批评语言深入到作家所创造的世界中去，象作家一样“全面地融入事物”。很快，当时执教于巴塞尔大学的阿尔贝·贝甘作出呼应，他的《浪漫派的心灵和梦》(1937年)是对法国实证主义批评的全面批判，力倡批评家“与诗人的精神历程相遇合”。莱蒙和贝甘是两位但开风气不为师的批评大家，经过乔治·布莱的浓厚的现象学色彩的过渡，开始使这一崭新的批评方法具有某种哲学的立足点。他的《人类时间研究》(1949-1968年)使法国的文学研究彻底地摆脱了“作家和作品”这种单一的传统模式，被看作是法国50-60年代的新批评的滥觞之一。随后有让-彼埃尔·里夏尔的《文学与感觉》(1964年)和《马拉美的想象世界》(1961年)、让·斯塔罗宾斯基的《让-雅克·卢梭：透明与障碍》(1957年)和《活的眼》

(1961年)以及让·卢塞的《形式与意义》(1962年)等著作,推波助澜,蔚成大观。虽有乔治·布莱的浓厚的哲学色彩,让·卢塞对形式的强烈兴趣,让·斯塔罗宾斯基的明显的弗洛伊德精神分析学影响,让-彼埃尔·里夏尔的鲜明的主题研究法,一个独特、丰富、生气勃勃的批评流派已宛然在目,并使人不能不称之为“日内瓦学派”。

日内瓦学派的批评家们无论在文学观念和批评实践中有多么大的不同甚至分歧,都对文学的基本性质有这样一种共识,即文学作品乃是人类经验的一种“副本”,是人类意识活动的一种形式,文学批评从根本上说乃是一种“对于意识的批评”。这里的“意识”指的是经过“归入括弧”、“中止判断”等现象学还原之后的意识之固有存在,即纯粹意识。现象学哲学认为,意识不是纯粹的精神返向自身的活动,而是具有意向性的,即意识总是意识到什么,意识到外在的人和世界。思考这一行为和思考的对象之间有着内在的联系,相互依存,不可分割。意识不仅被动地记录世界,而且还主动地构成世界。在日内瓦学派的批评中,创造自我、批评自我、意识行为、人与世界或他人的关系等等,是一些极端重要的概念,人与世界或他人之间相互“凝视”是一个被反复探索的主题,而主体和客体相互包容则是一个基本的原则。

日内瓦学派的批评家们继承并发展了一种浪漫派的文学观,即认为文学不是某种先在典型的复制或模仿,而是人的创造意识的结晶,是独立自足的人的表现,是人的内在人格的外化。作为创造主体的人和作为社会主体的人并不等同,也就是说,批评家不能把作为创造者的作家和社会生活中的作家混为一谈,因为创造自我是在创造过程中实现的。文学作品是一种精神的历险,在其自身的运动中完成,故作品同时是一种创造和一种自我披露。这就是说,作品是作者的意识的纯粹体现,而不是作者实际生活经历的再现,因此作品不是某种内容的载体,不是历史的资料,不是政治的工具,不是传记的变种,不是心理疾病的症候,也不是宗教的启示。缘此,批评家要对作家潜藏在作品中的意识行为给予特别的关注,而不应把注意力集中于作家的生平、作品产生的实际历史环境等等外在情况。

日内瓦学派的批评家们认为,文学作品不是一种可以通过科学途径加以穷尽的客体,故文学不是认识的对象,而是经验的对象。作家的经验是在创造过程中逐渐实现和丰富的,批评家的经验也是在阅读和阐释过程中逐渐实

现和丰富的。作家的经验不等于单纯的实际经验，乃是其意识在作品中得到再现的媒介，批评家的任务实际上是揭示和评价这种经验的模式。此中经验模式深藏于反复出现的主题和意象及其结构的网络之中，批评家掌握了这种模式，也就掌握了作家生活在他所创造的的世界中的方式，掌握了作家作为主体和世界作为客体之间的现象关系。当然，一部文学作品的世界并不是一种客观的现实，而是作者作为主体已经组织过和经历过的现实。

在日内瓦学派的批评家们看来，批评乃是一种主体间的行为。文学批评不是一种立此存照式的记录，不是一种居高临下的裁断，也不是一种平复怨恨之心的补偿性行为。批评应该是参与的，他应该消除自己的偏爱，不怀成见地投入作品的“世界”。这就是说，批评家应该“力图亲自再次地体现和思考别人已经体验过的经验和思考过的观念”。批评作为一种“次生文学”是与“原生文学”（批评对象）平等的，也是一种认识自我和认识世界的方式。因此，批评是关于文学的文学，是关于意识的意识。批评家借助别人写的诗、小说或剧本来探索自己对人生和世界的感受和认识。

这样一种批评观，在日内瓦学派的批评家身上有不同的表现。在马赛尔·莱蒙，批评要由某种“苦行”达到一种“深刻的同情”，批评家的工作在于“将存在的状态转化为意识的状态”，批评者重新创造艺术品，同时又须臾不离原艺术品，故要求批评者进行“创造性的参与”。在阿尔贝·贝甘，批评者要自己进入作者所创造的世界之中，“与诗人的精神历险相融合”；有价值的批评乃是一种“主观的批评”。在让·卢塞，作品是结构和思想的同时呈现，批评则要通过形式抓住意义，阅读乃是一种模仿。在让·斯塔罗宾斯基，批评是一种“凝视”，而凝视与其说是一种摄取形象的能力，不如说是一种建立关系的能力。理想的批评是批评主体和创造主体之间的不间断的往返。在让·彼埃尔·里夏尔，批评要“将其理解和同情的努力置于作品的初始时间上”，即作品的“最原始的水平上”，也就是“纯粹的感觉、粗糙的感情或正在生成的形象”。而在乔治·布莱，批评的开始和终结都是批评者和创造者的精神的遇合，批评者的目的在于探寻作者的“我思”，因此批评的全过程乃是一个主体经由客体（作品）达至另一个主体。总之，日内瓦学派的批评要求于批评的是：始则泯灭自我，澄怀静虑，终则主客相融，浑然一体，而贯穿始终的是批评主体和创造主体的意识的遇合。

最早将这种批评方式描述为一种“意识批评”的，是出生在比利时的乔

治·布莱，他的《批评意识》（1971年）被论者称为关于日内瓦学派的“全景及宣言”式的著作。在《批评意识》一书中，布莱一方面阐明自己的批评观，一方面也在其他具有相同或相近倾向的批评家的批评实践中寻求支持。对于批评的批评者来说，批评著作一旦成为批评的对象，其作者也就成为创造的主体，其我思也就成为批评者追寻的目标。因此，布莱的《批评意识》既是一次理论的阐明，又是一次方法的描述，同时也是一次批评的实践，全面而具体地呈现出日内瓦学派的精神和面貌。

乔治·布莱在《批评意识》中顺次研究了16位批评家，其要在于揭示他们各自追寻批评对象之“我思”（Cogito）的方式；然后又从理论上阐明批评意识的种种概念，提出作者本人的批评方法论。前后相辅相成，从具体到抽象，从个别到一般，实际上总结了日内瓦学派的批评方法和原则。这些批评方法和原则在16位批评家的批评实践中有不同形式、不同程度的表现。个别地看，他们是些具有强烈个性的独特的批评家；综合地看，他们又构成一个具有相同或相似的精神追求的批评家族。

乔治·布莱提出：“批评是一种思想行为的模仿性重复，它不依赖于一种心血来潮的冲动。在自我的内心深处重新开始一位作家或哲学家的‘我思’，就是重新发现他的感觉和思维的方式，看一看这种方式如何产生，如何形成，碰到何种障碍；就是重新发现一个人从自我意识开始组织起来的生命所具有的意义。”这就是说，批评主要地不是对作品呈现出的世界形象的描述和评论，不是对作品的结构、节奏、技巧、语言运用等的研究，这一切只能作为一种媒介，批评借此寻求作者先于文字的原始经验模式，即他对于人和世界的基本存在（例如时间、空间、情感等等）的感知方式。所谓“我思”，乃是作家在作品中流露出来的意识。“任何文学作品都意味着写它的人做出的一种自我意识行为。写，并不单纯是让思想支流畅通无阻，而是构成这些思想的（人的）主体”。笛卡儿的“我思故我在”表明了人的自我意识的觉醒，这个“我思”乃是思辩的起点，是一种“不断重复的行为”，也是意识的“最初时刻”。作品始于此，以其作为研究对象的批评亦始于此。也就是说，“作家以形成他自己的‘我思’为开端”，批评家则在该作家的“我思”中“找到他的出发点”，并将其作为探索作家内心生活的“参照点”、“指示标”和进入这座迷宫的“阿莉阿德尼线”。这样，“文学文本的一致性变成了在转移中重新抓住它的批评文本的一致性”。由于“自我感觉是世界上最具个性

的东西”，故“我思”不可能千篇一律，不同的“我思”表明自我意识可以“因人而异”。批评的根本任务乃是：“把它们区别开来，分离出来，承认它们的特殊性，辨认每一个人说‘我思考着自己’时的特殊口吻。”

乔治·布莱认为，谁若不能发现自己正在发现世界的话，谁就不能发现世界。这就意味着，自我意识不止于自我，而是投向世界，然而没有对自我的意识，也就没有对世界的意识。因此，“自我意识，它同时就是通过自我意识对世界的意识，这就是说，它进行的方式本身，它认识其对象的特殊角度，都影响着它立刻或最后拥抱宇宙的方式。因为谁以一种特殊的方式感知到自己，就同时感知到一个特殊的宇宙”，于是，对自我的认识决定了对宇宙的认识，自我意识成了宇宙的“一面镜子”。乔治·布莱由是断言：“发现一位作家的‘我思’，批评家的任务就完成了一大半。”

那么，批评家如何“发现”作家的这个“我思”呢？乔治·布莱指出，这里所谓“发现”不是通常意义上的发现，即寻找某物而最终找到，因为思想寻找的目标并不在“思想之外”，也就是说，“谁想重新发现他人的‘我思’，谁就只能碰到一个思想着的主体”，而这个主体只能作其自我意识的行为中“被把握”。这就意味着，“‘我思’乃是一种只能从内部被感知的行为”。所以，“既然批评家的任务是在所研究的作品中抓住这种自我认知力的作用，那么，他要做到就必须把呈露给他的那种行为当作自己的行为来加以完成。换句话说，批评行为要求批评者进行意识行为要求被批评者进行的那种活动。同一个我应该既在作者那里起作用，又在批评者那里起作用”。由此可以看出，进行阐释的批评家和进行创造的作家具有同等的主体地位。因此，“发现作家们的‘我思’，就等于在同样的条件下，几乎使用同样的词语再造每一个作家经验过的‘我思’”。这就是所谓的批评的认同。批评认同的是批评对象的“最初的我”，是“对存在的最初的感知”，是“存在与其自身的最初的接触”。简而言之，就是作家的纯粹意识。因此，“一切批评都首先是、也从根本上是一种对意识的批评”。

本书刊登的几篇文章从有限的侧面呈现了日内瓦学派的概貌，文中提到的《批评意识》已于近期由江西百花洲出版社出版。

郭宏安

目 录

日内瓦学派

前言

《从波德莱尔到超现实主义》导言

.....〔瑞士〕马塞尔·雷蒙作 周国强译(1)

文学批评的作用

.....〔瑞士〕阿尔培·贝甘作 关慧泉 刘侃译 周国强校(36)

波佩的面纱.....〔瑞士〕让·斯塔罗宾斯基作 郭宏安译(64)

为了形式的解读.....〔瑞士〕让·鲁塞作 王文融译(79)

批评的关系

.....〔瑞士〕让·斯塔罗宾斯基作 郭宏安译(99)

美学初探.....〔德国〕弗朗茨·梅林作 绿原译(116)

〔阿尔诺·霍尔茨〕

诗与科学.....〔英国〕休·麦克迪尔米德作 傅浩译(130)

陀思妥耶夫斯基评论史概述

.....〔美国〕勒纳·韦勒克作 邵殿生译(142)

德语作家眼中的陀思妥耶夫斯基

.....〔德国〕沃·卡扎克作 张耳译(164)

论华兹华斯.....〔美国〕勒纳·韦勒克作 茅于美译(180)

艺术创作的秘密

.....〔奥地利〕斯·茨威格作 高中甫译(201)

论小说创作.....〔英国〕乔·艾略特作 张玲译(219)

和听众谈诗歌

.....〔阿根廷〕豪·路·博尔赫斯作 朱景冬译(228)

名词译释：权力意志.....章国锋(249)

《从波德莱尔到超现实主义》导言

〔瑞士〕 马塞尔·雷蒙 作

周国强 译

今天，我们一致认定，当视《恶之花》为现当代诗歌创作汨汨不绝的源泉之一。诗歌发展的第一条脉络，从波德莱尔到马拉梅，尔后到瓦莱里，这是“艺术家”的脉络；另一条“通灵人”的脉络，从波德莱尔到兰波，接着是一批寻求风险的新人。这种见解虽说不够确切，却尚能接受。19世纪下半叶的抒情诗巨匠，以他们几近无望的大胆的抱负和某些诗篇芳非照眼的美——且不说它们外形的诱惑——仍在施展着某种令人难以摆脱的魔力。而谁若想为我们这个时代的诗歌追根寻源，标明它一次次尝试的深刻涵义，则必须上溯到波德莱尔、雨果、拉马丁，直至欧洲的前期浪漫主义。

在前一次，反宗教改革运动和巴洛克艺术时期的非理性大爆发的时候，教会尚不用费太大的劲儿左右神秘主义的推进。两个世纪之后，经“哲学家”们的批判，它再无能为力。迄此一直由教会驱邪祛魔的人们，他们的某些苛求归由艺术（但并不全然由艺术）予以满足。

诗从此带上伦理的趋向，或者趋向于变成超感觉认识的某种

不规则手段；如兰波所欲，“改变生活”，改变人，使人触及灵的需要影响着诗歌创作。这里，所谓新颖的东西并不完全就是从无意识中渐渐显现出来的，再度控制难以理解的力量和企图超越“自我”和宇宙的二元性的意向。至于奇怪这种意识为什么会产生在18世纪末，这个相当明确的历史时期，我以为，要作出回答，尚须考察作家和诗人在现代文明中的境遇。这种文明——从各个方面考虑，它都是那些在《百科全书》中第一次获得一般性表达的学说的施行——之所以正好成为浪漫主义同期的产物是否偶然？从此以后，它日渐有力地确立在一种理性的、积极的宇宙观和人生观上，而它对人类精神的约束，某种对无意识的拒绝，也表现得越来越剧烈。因为文明把人和宇宙以及他自身的一部份分割开来，在那一部份里蛰居着诸多不顺从于理智的力（而这即在基督教失去它对人们精神世界的统治，不再为他们提供灵魂自救的途径的时候），它夸大精神的全部苛求和给予人的有限存在之间自然的不调和，直至难以容忍的程度。

从那个时期起，诗人们便在他们努力变诗歌行为为一种生存活动的范畴内，在我们的社会中履行着补偿者的职司。如果说诗是为我们所能使用、能确保我们和被歌德称作“母亲们”之间的交流手段之一的話，那么，它便显得仿佛是人类的一个永恒的使命了。然而，在一个人们立誓只承认“现实”的时代，这个使命不断地遭到挫折，从无意识到意识的转变都将按个寻常的模式进行，而对完整的存在的需要将带上抽象要求的外表。

这场运动，自阿尔贝·贝京^①的大作问世后，我们清楚地知道它在法国是在怎样的情况下和以何等壮阔的气势发展起来的，在德国，它首先表现为反对Aufklärung^②的理性主义，并出现一系列个人经历之著述，颇具特色，然而也产生了同一意义上

① 阿尔贝·贝京（Albert Béguin，1901—1957，瑞士评论家和散文作家，这里所提到的大作当指他的《浪漫魂和梦》。——译注

② 德语，即启蒙运动。——译注

独领风骚的佳作，作者是诺瓦利斯^①、让·保尔^②、霍夫曼^③、阿尔尼姆^④等，它们在欧洲上空构筑起德国浪漫主义的神话形象。就同一时代而言，我们可举出英国诗人，从幻觉诗人布莱克^⑤到柯尔律治^⑥、雪莱、坡。

然而，本文的目的并不在讲述历史序列，我们不必去确定因果关系，或者弄清楚师承和影响。对我们来说，问题是要看到相当一部份人曾有幸加入或正在参予的某次风险或一场悲剧的基本构成，在于指出一次论证的前提，这次论证在历史的长河中发展，从人类的时间里借得一席之地和臻于自身完善的可能性，以求在精神的画面上描绘理想的循环，一整套的措置、一系列的憧憬，从中揭示神秘的协调。

如果我们现在回头再来看看法国和卢梭，这并不是要把他说成是当代诗歌的前驱和大师。让-雅克·卢梭无疑不是占星家或自负的玄学家，然而在他的作品里却首先显现出一种伦理和极特殊的神秘的氛围，正是那种氛围将有助于思想为粉碎它的桎梏而作出的努力，使诗歌成为一种“生存”行动。

对大自然的爱，仿佛产生于精神和世界的某种渐次累进的融合，它几乎完全地朴实无华，并获得它最强大的威力，就象他在

① 诺瓦利斯 (Freidrich Novalis, Von Hardenberg 男爵, 1772—1801), 德国诗人。——译注

② 让·保尔 (即 Johann Paul Freidrich Richter, 1763—1825), 德国小说家。——译注

③ 霍夫曼 (Ernst Theodor Wilhelm Amadens Hoflmam, 1776—1822) 德国小说家兼作曲家。——译注

④ 阿尔尼姆 (Ludwig Joachim Arnim, 1781—1831), 德国诗人, 小说家。——译注

⑤ 布莱克 (Willam Black, 1757—1827), 英国诗人、画家、雕塑家。——译注

⑥ 柯尔律治 (Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834), 英国诗人, 评论家、哲学家。——译注

第五次“梦幻”散步中所表述的——“自我”一旦拥有它无意识的力量后，一方面吸收了大量的事物，另一方面却“凝固了梦幻者的感官”。主观感觉和宏观感觉间的界限被抹去了。宇宙交由精神控制。思想参予^①一切形式和一切存在。景物的变迁被察觉，或情况更佳，被内心所感觉到：“涛声和水波起伏”，潮涨潮落形成一种节奏，它与心的搏击、血脉的流通已无所区别。然而，很快地，爱恋自己、以自我为中心的那喀索斯^②连顾影自怜的欲望都没有了，唯有对存在的模糊而甜美的感觉在陶醉中继续存在。”在这般境遇中我们能享有什么？身外的享受荡然无存，除去自身和自身的存在一无所有。只要这种状况持续下去，人们便自我满足，就象上帝那样。”这是因为人们先已放弃了与世抗争，对自身的感觉和对一切事物的感觉已不可识别。自然神秘的经历，被卢梭继续称为上帝的那个“伟大的存在”，那是宇宙的内在的生命，他感到它在自己身上，犹如涌动的潮水。（确实，如果说它也会自行消失，那是因为他仿佛觉得这“无限”的血管条条通向他的心脏。）

这“完美而充盈”的、实实难以言喻的幸福状态也是昙花一现的。它的消失使人更强烈地意识到自己的局限和脆弱的人生处境。只有当他重新撞开天堂的门扉时他才能得到憩息，如果他没有从这些启示中得益的话。恍惚中，词语消逝了，可是对恍惚的回忆又唤回了它们。影象闪烁，恰似波涛上的泡沫。心灵的游戏（但它向往比这种游戏更高级的活动），不管它有多么高贵，它总在向往用“词语”重建失去的幸福。而那些借自感性的尘埃组成的影象并没有描述外界客体的职责，它们的作用是延续、恢复内心的激动。诺瓦利斯说：“在幻觉状态中，不是主体觉察客体，倒是客体到主体中来接受觉察。”任何影象均悄悄地组成象征，词语

① 我们采用莱维·布吕尔先生作品中所赋予这个词的涵义。

② 希腊神话中因自恋水中倒影憔悴而死的美少年，死后化作水仙。——译注