

刘新华 著

写作情感论



海潮摄影艺术出版社

写作情感论

刘新华著

海潮摄影艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

写作情感论/刘新华著. —福州:海潮摄影艺术出版社, 2004. 2

ISBN 7-80691-032-8

I. 写… II. 刘… III. 文学创作—情感—研究
IV. I04

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 011134 号

写 作 情 感 论

刘新华 著

*

海潮摄影艺术出版社出版发行

(福州东水路 76 号省出版中心 12 楼)

福建省、福州市计委印刷厂印刷

规格 850×1168 毫米 开本 1/32 9.25 印张 227 千字

2004 年 2 月第 1 版 2004 年 2 月第 1 次印刷

ISBN7-80691-032-8

I·3 定价:20.00 元

目 录

第一章 写作情感本质论.....	(1)
第一节 心理学论情感的局限性.....	(1)
第二节 什么是文学情感.....	(4)
第三节 什么是写作情感	(12)
第四节 写作情感研究的逻辑起点	(16)
第二章 写作情感的范畴	(24)
第一节 生活情感及特征	(24)
第二节 艺术情感及特征	(30)
第三节 理性情感及特征	(36)
第四节 三类情感的有机联系	(43)
第三章 写作情感的层次	(50)
第一节 政治情感与写作情感	(52)
第二节 伦理情感与写作情感	(58)
第三节 文化情感与写作情感	(63)
第四节 人性情感与写作情感	(69)
第四章 写作情感的内部运动规律	(76)
第一节 情感强度的逻辑特点	(76)
第二节 情感深度的逻辑特点	(82)
第三节 情感强度与情感深度的不平均原则	(88)
第四节 寻找情感强度与情感深度的最佳结合点	(94)

第五章 写作情感组合的多维结构	(101)
第一节 两极情感的平面三维组合.....	(101)
第二节 情感的平面五维组合.....	(107)
第三节 情感的立体组合.....	(115)
第四节 静态情感与动态情感的组合.....	(121)
第六章 写作情结	(127)
第一节 情结的本义与引申义.....	(127)
第二节 艺术家的情结与创作情结.....	(132)
第三节 情结的种类.....	(138)
第四节 情结与情感思维.....	(144)
第七章 纪实性文体的写作情感	(151)
第一节 审美意义的真实性.....	(151)
第二节 生活、情感的选择性	(156)
第三节 剪裁、加工的必要性	(162)
第四节 作者评价的发现性.....	(167)
第八章 叙事性文体的写作情感	(173)
第一节 假定性事件的情感氛围.....	(173)
第二节 假定性人物的情感与性格.....	(182)
第三节 作者情感显性、隐性的介入	(187)
第四节 情感创造的两极:意蕴与情节	(192)
第九章 抒情性文体的写作情感	(199)
第一节 意象:情感的窗口	(199)
第二节 意境:情、景、理的结合	(206)
第三节 抒情:强化与弱化	(211)
第四节 意趣:情趣与理趣	(218)

第十章 议论性文体的写作情感·····	(225)
第一节 捍卫真理的自豪感·····	(225)
第二节 明辨是非的理智感·····	(230)
第三节 发现谬误的快意·····	(235)
第四节 嬉笑怒骂皆成文章·····	(240)
附:写作情感教育篇	
一、论写作情感教育·····	(247)
二、论写作教学中的真实·····	(255)
三、引导中学生走出写作情感误区的途径·····	(262)
四、写作教学中的个性培养·····	(269)
五、关于学生写作中情感残缺的防治·····	(277)
后记·····	(283)

第一章 写作情感本质论

第一节 心理学论情感的局限性

文学情感是文艺理论中的普遍概念,是作家们普遍认可的一种真实体验,也是所有文学欣赏者都感受到的一种美的存在。但是,当我们冷静而又认真地分析“文学情感”这一概念时,却发现它的内涵十分模糊。

要研究文学情感,首先要分析普通情感。借助前人的研究成果,我们先对“情感”这一基本概念作一个简单的扫描。

《汉语词典》说:“情感是人对外界刺激肯定或否定的心理反应。”《辞海》说:“情感是指人的喜、怒、哀、乐等心理表现。情感是在社会实践中,在认识世界和改造世界的过程中产生和发展的。情感的表现是伴随着各人的立场、观点和生活经历而转变的。”《简明牛津英语词典》认为情感即情绪,而情绪是一种不同于认识或意志的精神上的情感或感情。日本三省堂编修所的《大辞林》对情感所下的定义是:“有感于某事引起的心灵的变化。”伍棠棣等主编的《心理学》说:“情感是人类对客观事物是否符合人的需要而产生的体验。”^①《心理学名词解释》认为,情感“是人对现实的对象和现象

是否适合人的需要和社会要求而产生的体验。”^②《心理学概论》则认为，“一个人对当前所面临的事物与自己正在进行的活动或已形成的思想意识之间的关系的切身体验或反映，就叫做情感；引起这种切身体验的心理过程，就叫做情感过程。”^③尽管对情感有着种种的解释，但是，承认情感是人类的一种普通心理现象却是共同的，尽管以上定义讲的都是普通情感，但普通情感的存在却为文学情感的存在找到了理论依据。不仅仅是普通心理学，就是文学概论、文艺心理学、创作心理学、写作心理学也未谈清文学情感这一概念，有的索性回避这一问题。多数研究者总是借助心理学、生理学的成果，大谈而谈普通情感的心理、生理机制，诸如情感生理、情感需要、情感发动、情感过程、情感体验、情感表达等等，这对认识普通情感当然是有用的，但这种研究首先基于这样的事实：一，研究的对象是普通情感，同时是单个的、抽象的情感（尽管引用了某些文学片段），而非文学情感本身；二，并未分清普通情感与文学情感的根本区别；三，有用普通情感的分析代替文学情感分析的倾向。如果文学情感与普通情感没有根本的差别，那么文学情感也就是普通情感，或者说，文学情感无非是表现在文学中的普通情感，这样，从心理学、生理学的角度研究文学情感足矣。显然，这种方法和结论都是错误的。既然情感是人对现实的对象是否适合人的需要和社会要求而产生的体验，那么，“体验是情感和情绪的基本特色，离开了体验，就根本谈不上什么情感和情绪。”^④什么是体验呢？顾名思义，即身体的觉受，通过自身的感觉、知觉、感受等觉察到的一种生理反应。如果仅从这样的角度来认识情感体验，那么，情感与情绪就没有了差别。显然这是不妥的。心理学告诉我们，情感可分为高级情感和低级情感，高级情感包括道德感、理智感、美感，低级情感包括情绪。情绪是指与机体需要是否获得满足相联系的最简单的体验。当事物引发人的情绪时，人的身体内部会发生一定的生理变化，越是强烈的情绪，生理变化越大，人的外

在表现也越激烈。但是高级情感呢,是和人的思想认识、思维水平有直接关系,但和生理变化却没有太大的相关性,也就是说,越是高级情感,生理反应也就越小。当然,不能说和生理变化无任何关系,人只要在思索就必然要消耗身体能量,就有生理变化,但这种变化很微弱,当事人很难觉察到有明显的生理反应。

心理学对情感的分类是较简单的,即使从认识意义上来说,也嫌粗糙。把理智感、道德感、美感完全归属于高级情感,这是不能让人信服的。“所谓理智感,就是当一个人对客观现实的探究以及对某种信念的辩护相联系着的各种情感。”^⑤理智感与一个人的文化程度、思维水平、理论水平有很大的相关性,“只有具有高度的求知欲而肯于不懈地追求真理和坚决地维护真理的人,才可能体验到丰富的和深刻的理智感。”^⑥这样的情感当然属于高级情感,但是理智感也是有层次的,受教育的程度较低,思维水平、理论水平较低或没有受过教育的人,是否就没有理智感呢?如果也有一定的理智感,能否属于高级情感?

道德感具有历史性、时代性、阶级性,对道德感的确认、维护需要一定的批判能力。即使没有受过教育的人,也有一定的道德感,受家庭的影响,小社会环境的影响,他们也有善恶、是非的准则,但他们缺少自觉的批判意识,分不清什么是旧道德、新道德。这样的道德感层次是很低的。因为缺乏最起码的原则。比如某些社会青年,他们的道德感只局限于朋友之间的讲肝胆,为朋友两肋插刀、有福同享有难同当这样的层次,如此道德感是算不上高级情感的。

美感的层次也是多样的,根据邓天杰的《美感分析》,美感至少可以分为生理美感、理念美感、超验美感。“生理美感是人在生命活动中满足了生理需要时产生的一种愉快的感觉。”“它以初级的情感形态——情绪的肯定标示这种感觉的喜好性质。”^⑦可见生理美感并不属于高级情感。

所以,我们可以得出结论:较高层次的理智感、道德感、美感才

属于高级情感。由此可见,心理学的情感分类是有欠缺的。高级情感主要是在思辨的基础上对某些理念、观点所持的态度(认同、否定、怀疑等)的体验。而文学情感本质上恰恰是高级情感。要证明这个观点,至少要考察文学活动的全部过程,至少要分清不同过程的主要情感活动,并指出这些情感活动的主要特征是什么,与普通情感有何区别。

第二节 什么是文学情感

文学情感,就字面意义而言,是指文学作品中所隐含的情感。我们知道,一个完整的文学过程应包括文学创作过程和文学鉴赏过程,那么,文学情感也应贯穿在这两个过程中。

理论研究者普遍注意到了这样的事实:一是作家创作时的情感活动,二是读者在鉴赏文学作品时的情感活动。显然,这些情感活动都不是普通的情感活动。我们可以把作家创作时产生的情感称之为创作情感,把读者在鉴赏文学时产生的情感称之为鉴赏情感。以此两点作为思维的弹跳点,我们还发现有两类情感是不能忽略的。一是作家的生活情感,二是文学作品本身具有的作品情感。也就是说,文学情感至少牵涉到四个方面的内容:即作家的生活情感、创作情感、作品情感(或称文本情感)、鉴赏情感。这四类情感既有区别,又有内在的联系,只有通过这四类情感的分析,我们才能发现文学情感的合理内核,才能真正将文学情感与其他情感进行明确的区分。

作家的生活情感包括两大方面的内容:一是作家的现实生活情感,即在实际生活中积累的个人情感,这与作家的个人经历有直接关系;二是作家的精神生活情感,这与作家的思想、个性、艺术修养、知识面等有关。作家最起码应具备高级情感,即理智感、道德

感、美感。借此,作家可以与人类的高级情感产生最广泛的联系,并通过多方面的修养来提升自己的精神世界,丰富自己的情感积累,也许作家的精神生活与现实生活有很大的矛盾,也许作家的精神生活情感与现实生活情感差异很大,正是这种矛盾以及两个方面的有机结合,造就了作家特殊的才能。

我们知道,一切文学作品的材料,归根结底都来自于现实生活,无论作家的想象力如何,无论是现实主义的或是现代派的作品,也无论是再现的或是表现的文学作品,没有现实生活的各种积累,文学的产生是不可想象的。从这个意义上说,作家的个人经历越丰富越好,无论是直接的、或是间接的生活,丰富的阅历无疑是文学情感的摇篮。作家也是人,他们在生活中积累的许多情感与普通人的情感并没有太大差别,这是一方面;另一方面,作家又是特殊的人,是情感世界的塑造者,所以透过作家的艺术感知,他们可以在生活中发现许多与众不同的具有艺术品味的感情,或者说是文学情感的粗坯。并不是作家所体验到的一切情感都具有审美价值,都有文学意味,只有被作家发现的,或有意无意加工的具有美学意味的情感,才有可能成为文学情感。普通人的生活情感往往是单一性的,具有明显的功利性,这主要指在交际过程中所产生的正常的、实用的情感,即便是大喜、大悲、狂怒等情感,仍然是实用的。也许在现实生活中,普通人也能发现一些他们认为很美的感情,比如:恋爱、结婚、游玩、团聚等所产生的美好情感,但这一切仍然是被功利性所笼罩,情感的表达是非常有限的。无论是情感表达的主体,或是接受情感的另一方,或是旁观者,在社交中的情感表达均要正常,超过了一定的界限便要受到舆论的指责。从这个意义上来说,在日常生活中情感是限量的,因为情感的表达是受限制的。但文学情感是美的感情,它没有直接的、排他的功利性,在文学中,情感的表达相对于日常生活情感的表达而言,就自由多了,开放多了,作家可以自由地驾驭情感,在文学之草原任意

驰骋。情感的表达可以直逼人心,可以发现人性,可以表现正常的、非正常的,乃至于病态的情感,无论是丰富性,还是深刻性,都是普通情感不能同日而语的。文学情感是基于全面地表现人的本质和完善人性的情感,所以它与普通生活情感有着本质的区别。

作家的创作情感是指在创作状态下被作家自觉意识并深刻体验到的一切情感。首先,作家的创作心理是复杂的,作家在创作心态下包涵的情感面是很广的;其次,创作心理是动态变化着的,作家的情感世界也在急剧的变化;第三,随着构思的发展、成熟,创作的不断进行,作家的情感从无序走向有序。从而必然要筛选掉相当一部分多余的、暂时无用的情感,也就是说,作家在创作过程中,情感被精炼为一小部分——能真正纳入作品中的情感,即作品情感。显然作家的创作情感外延大于作品情感,创作中涌现的情感可能是美的、有特色的、创新的,但也可能包括一些杂乱的、平庸的、不美的情感,这就要在创作过程中择优淘劣。应该解释的是,作家在创作中表现的情感应该是美的,这是总体的要求,但不等于说作家在作品中不可以表现丑。按照作品的需要,作家表现丑是为了揭露丑,并不是欣赏丑,赞美丑。另一方面,丑的典型亦具有美学价值,当然是另一种意义上的美,比如鲁迅笔下的高尔础,果戈理笔下乞乞柯夫、泼留希金,雨果笔下的钟楼怪人卡西摩多等文学形象。

作家的创作活动是有意识的自觉活动,它不可能是盲目的。作家创作情感的丰富仍要经过理性思维的检验,否则,只凭着冲动去创作很可能会误把肤浅的、杂乱的情感当成深刻的、美好的情感。作家的理性思维是伴随着整个创作过程的,比如在构思的时候,在文字表达的时候,在中途歇息的时候,在修改的时候,作家总是高度关注创作的结果——文学作品的,如果作家发现不尽人意的地方,就要及时修改,如果发现是根本问题,恐怕就要另起炉灶。不少作家无情地毁掉自己的作品,比如果戈理烧毁了《死魂灵》的

第二部,从本质上说,就是理性检验不合格,情感通不过。《死魂灵》的第一部写的是投机家乞乞科夫为了营利,到各个地主庄园收购死去的农奴的魂灵的故事。小说通过一系列地主丑恶嘴脸的生动描写,令人信服地表明,建立在地主剥削基础上的俄国农奴制已到了奄奄一息的垂死阶段。小说一出版,便以揭露俄国的“病态历史”而震撼了整个俄罗斯。但在《死魂灵》第二部中,果戈理打算写地主阶级的正面形象。一八四七年,他发表了《与友人书简选》,公开主张不要废除农奴制。作家的这种立场,遭到当时革命民主主义评论家别林斯基的强烈抗议和愤怒批评。果戈理对以后几年内重写的《死魂灵》第二部并不满意。他终于在焚稿十天后,在极度的思想矛盾和痛苦之中与世长辞。^③

另一方面,文学情感是创新的,作家如不能在一个新作中表现出新的情感,至少这个作品是不成功的。列夫·托尔斯泰说过:“艺术作品只有当它把新的感情(无论多么微细)带到人类日常生活去时才能算真正的艺术作品。就是因为这样,所以小孩和年轻人在接触到那些把他们未曾体验过的感情初次传达给他们的艺术作品时会有那样强烈的感受。谁也没有表达过的完全新的感情也能在成人身上产生同样强烈的效果。”^④毫无疑问,作家是善于发现人类的新情感的,也许生活中的情感是零散的、功利的,作为个体的普通人永远不可能在自己的实际生活中体验到如此强烈的、美好的、感觉是全新的文学情感,这要归功于作家的独创性。另外,作家的涉猎面必须宽广,如果只在一口井里打水,就可能重复自己表达过的情感,如果视野不开阔,也可能发生撞车事件,造成题材、故事、情感雷同的情况。所以,要求作家在每一创作活动中发现、表现新的情感,这是一项很高的要求,这也是文学情感的重要特点。

文学情感的发现、塑造离不开美的形式,离开了具体的构思内容与表达形式,情感就成了空中楼阁。也许作家深刻体验了那种新情感冲动,但他们要寻找新情感可以栖息并与之相依为命的艺

术形式。艺术形式因不同体裁、不同的流派、不同的风格等呈千姿百态的状况,作家在苦苦寻觅,他们可能借用旧形式来表达新情感,也可能用新形式表达新情感,还可能出现这种情况,情感本身并不是新的,由于找到了新的形式,情感有所附丽,具有了新鲜的意味。不管是旧瓶装新酒,新瓶装旧酒,或是新瓶装新酒,作家总是在创新的大趋势下来协调情感创新与形式创新的问题。这又是文学情感的一大特点。

一篇佳作、一部文学作品的诞生(严格的说是发表),标志着一个写作过程的结束,作为写作主体的情感活动暂告一段落。文学作品作为客观物已脱离作家而独立存在,它的内涵、情感、形式、风格等都具有了一定的客观性、稳定性,不依任何人的主观意愿而改变。不管作家本人如何看待它,也不管评论者是如何看待它,作品情感作为存在于文学作品中的事实,是毋庸置疑的,也是不可任意改变的。作品情感是弥漫于整个文学作品中的,它涵概诸如主题、故事、情节、形象、风格、形式等,它也许不象上述这些因素相对较易把握,但它却隐藏其中,成为文学作品活力的基础。按照传统的辩证思维,如果说主题、故事、情节、形象、风格、形式等是阳性存在的话,那么,作品情感便是阴性存在,阴阳互补才构成一个完整的艺术作品。孤阴不生,孤阳不长,也许正因为实与虚的结合,阳与阴的交融,文学作品才显示了它的独特魅力。任何隔裂二者的方式,以阳代替阴,比如用表面离奇的故事去压缩作品情感的低劣之作;或以阴代替阳,比如不注重艺术形式,浅显粗陋的情感表白和抒情等等,文学情感都将遭到破坏,作品的质量是可想而知的了。

鉴赏文学作品首先要读懂文学作品,不仅要读懂故事、情节、形象等,更主要要读懂作品的内涵,包括作品情感,否则,鉴赏活动便是残缺的、低层次的。问题是作品情感虽是一种客观存在,但要客观的把握它有一定难度。作品情感不仅与主题有关,与作家的创作个性、作品风格有关,而且与形象、故事、情节,甚至语言表达

技巧等均有关。鉴赏文学作品,应当在通读、剖析、综合的前提下,从总体上去把握作品情感,总体上理解歪了,会极大地损伤文学作品本身。鲁迅曾说过,同是一部《红楼梦》,“单是命意,就因为读者的眼光种种:经学家看见《易》,道学家看见淫,才子看见缠绵,革命家看见排满,流言家看见宫闱秘事。”^⑩鲁迅所指的现象,不单单是见仁见智的问题,主要是读者从各自的主观需要出发,去发现作品的微言大义,而非客观地把握作品本身的意蕴。受各自立场的影响,错误地理解了主题,当然也就曲解了作品情感。作品主题、作品思想与作品情感有必然的联系,但毕竟不完全一样,作品情感更加复杂,它往往是多层次、多种情感的交织组合,比如莎士比亚的《哈姆雷特》主要故事无非是丹麦王子替父报仇,在莎士比亚以前,已有不少法国、英国的作家均写过类似的剧本,但莎士比亚成功地把它改编为一部深刻反映时代面貌的杰出悲剧,使复仇有了广泛的社会意义。尤其是所塑造的哈姆雷特的形象,成为了世界文学中最有名的典型之一。哈姆雷特是有理想、有魄力、好思索的人文主义者,但他性格矛盾、顾虑重重;对现实不满却又悲观、幻灭、茫然;思想颇为激进但又缺乏行动的力量;他代表了资产阶级萌芽时期的人文主义者,却只看到个人的力量;他下定了决心,却又杀错了他爱人莪菲丽亚的父亲、大臣普隆涅斯;他在叔父克罗狄斯的蓄意安排的比剑中受重伤,最终他在临死前刺死了篡位的克罗狄斯;哈姆雷特虽然复了仇,但他力图改变现实的理想并未实现。^⑪正因为哈姆雷特身上,呈现出多姿多彩的情感色彩,以及矛盾的性格特征,人们难以简单地评价哈姆雷特到底是一个什么样的人,所以才有“有一千个读者,就有一千个哈姆雷特”的文艺理论上的名言。其实,这种情况,在文学作品(尤其是名著)的阅读史中是司空见惯的事。这也同时说明了一个道理,阅读者所感受到的情感并不一定就是作品情感。比如曲解作品的情感,或用局部情感代替总体情感,或任意发挥、引申出来的情感,诸如硬要把《红楼梦》

说成是阶级斗争的反映,把《青春之歌》说成是充满小资产阶级的情调,把戏剧《芦荡火种》说成是歌颂中间人物、反面角色,没有正面表现武装斗争等等,都是错误地理解了作品情感,都不是实事求是的评价。西方接受美学的代表人物是姚斯和伊瑟尔,他们认为完整的文学过程,应包括创作过程和接受过程,读者在这个动力过程中不是被动地接受影响,而是创造作家、影响作家的创作,阅读过程是一个再创造的过程,同时也是读者变革自身的过程,真正的文学作品是未定性的文学文本与读者阅读的具体化交互作用的结果。^⑫应该承认接受美学的许多观点具有建设性。从写作的角度看,文学作品离不开读者的积极参与和创造。接受美学努力分清文学文本与文学作品的界限也有启发性,但认为“任何文学文本都不是一个独立的、自为的存在,仅仅是一个未完成的、本身不能产生独立意义的开放的图式结构,”^⑬则有失偏颇,如果文学文本仅仅是一个抽象的图式结构,那么作家创造的结果岂不等于零,创作的意义何在?虽然文学作品不象绘画、雕塑这些艺术品那么直观,但文学作品(或者说文学文本)毕竟是一个艺术的存在,它们与那些非文学的铅印文本是有着本质区别的。过分强调阅读活动中读者的主动性而贬低作家创造活动的主动性,恰恰是接受美学的一大理论漏洞。

文学文本作为阅读者的欣赏对象,具有不可置疑的客观性。如果非文学文本也让人们去“欣赏”的话,无论阅读者多么积极主动,也欣赏不出文学的味道来。文学文本之所以是一种艺术存在,除了它是作家的辛勤劳动、智慧的结晶外,还因为它储存了大量美的信息,绝不是什么抽象的、无独立意义的图式结构。读者面对文学文本,首先是发现、挖掘文学信息认真感受文学情感,如果连文学文本所具有的最起码的艺术信息都没有发现,都不去挖掘,还谈什么创造?!其次,应当明确告诉一切阅读者,阅读者的创造范围是十分有限的,至少是不能背离文学文本作无限制的发挥和引申,

否则,那只能是一种歪曲。

任何艺术作品都具有多解性,文学作品同样具有多解性,但绝不是无限可解。文学情感等因素具有激活读者情感共鸣和想象力的作用。在鉴赏活动中,每一个读者都以自己特定的方式,以自己特殊的生活经历、个性、艺术修养、知识结构,以及阅读时的心境等综合因素来解读、理解文学作品,会出现千差万别的结果。读者的鉴赏情感与作品情感出现差异,这是必然的,也是十分正常的。从鉴赏活动的结果看,往往会出现三种情况。一是鉴赏情感小于作品情感。这是因为读者鉴赏水平有限,不能完全理解文学作品,或者说只能部分、局部地理解文学作品的情感,故有此况。二是鉴赏情感相当于作品情感。这说明读者的鉴赏水平是较高的,是基本忠于原著的,是充分理解了文学作品的。三是鉴赏情感大于作品情感,或者说是鉴赏情感超出了作品情感。这又有两种情况:A是指读者的鉴赏水平较高,在完全理解、把握了作品思想情感的前提下,有所发现,有所创造所至。笔者的老师钱谷融先生是研究曹禺的专家,他对《雷雨》进行研究后,提出了《雷雨》主题的新看法,后来得到了曹禺先生的承认。这说明钱先生的发现、创造是合理的,不仅是填补了对原著理解鉴赏的空白,而且也说明鉴赏情感的的确确可以大于、超越作品情感。从这个意义上说,接受美学的观点有其合理性。但是,一旦读者的发现、创造是合理的,是填补了鉴赏空白的话,从另一角度上看,实际上是丰富了作品的情感内涵,后来者要超越就相当困难了,这也说明文学作品、作品情感的发现、创造是十分有限的。B是指阅读者善于自由发挥,任意引申,他们的发现基本上是背离原著的。这种现象实在太多了,象文革初期对《海瑞罢官》的歪曲,对《燕山夜话》的批判等等,都说明了背离文本、随意发挥的恶劣作风的存在。除去政治因素的影响,在古今中外的文学作品鉴赏史上,这种不忠于原著的任意发挥现象难道还少吗?所以,要把读者的鉴赏情感(即在鉴赏活动中被激活,