

赵捷 编

情绪·悟性

灵感·梦幻

吉林大学出版社

情绪·悟性·灵感·梦幻

赵 捷 编

 吉林大学出版社

情绪·悟性·灵感·梦幻

赵 捷 编

*

吉林大学出版社出版 吉林省新华书店发行

东北师范大学校办印刷厂印刷

*

787×1092 32开 8.625印张 18,200字

1988年7月第1版 1988年7月第1次印刷

印数：1—17,000册

ISBN 7-5601-0114-3/I·10

定价：2.55元

目 录

文学世界中的情绪空间·····	(1)
小说的心理——情绪模式·····	(18)
语言情绪：小说艺术世界的一个层面·····	(39)
叙事文学创作过程中情绪和意志的相向作用·····	(64)
略谈情绪与小说·····	(74)
何士光小说的情绪基调及其成因·····	(81)
现代生活节奏下的情绪世界·····	(96)
——评何立伟聂鑫森短篇小说	
情绪·情感·文体意识·····	(107)
——谈莫言的小说	
感悟三境界·····	(113)
妙悟与作家的艺术境界·····	(127)
诗人，扬起悟性之帆·····	(133)
风骨论——一种悟性的典型论·····	(143)
创作灵感与艺术思维·····	(154)
创作迷狂与艺术灵感·····	(170)
谈批评家的灵感·····	(181)
古代文论之“灵感”说·····	(188)
文学创作中形象思维与灵感思维的异同·····	(196)
创作与梦·····	(205)
梦的记载与文学创作·····	(207)

夜的大千世界——梦·····	(211)
梦境描写的艺术魅力·····	(218)
梦境美·····	(222)
文学·梦·神话意识·····	(249)
《梦的解析》与文创作·····	(258)

文学世界中的情绪空间

朱 寿 桐

文学世界中，究竟是情绪还是理性占主导地位？如果承认是情绪，那末它的内涵到底是什么？它和理性之间在创作过程中存在着怎样一种辩证关系？这些问题似乎至今未曾妥善解决。本着探索的意图，本文想专门谈谈文学世界中的情绪空间。

一、“文学创作”含义的再思考

文学是社会生活的反映。文学创作是指作家运用语言工具来塑造既具丰厚生活基础又有一定时代意义的形象的个性化劳动。这种结论无疑是正确的，可也许并非是充分的。因为文学创作是一个客观（社会生活）诉诸主观（创作主体）主观见诸客观（作品）的复杂过程，单从哪一个视角去研究、判断总不会是充分的，即使从社会历史学这样一个博大宏阔的视角去研究、判断亦不免如此。以社会生活为视角看，文学创作正是作家对社会生活形形色色的反映；以文学作品为视角看，文学创作又是作家在现实生活中进行审美活动、创造美的过程；以创作主体为视角看，文学创作便是一定社会条件下作家自我的表现。

这里所说的“自我表现”与一些人宣扬的“自我表现”论是两码事，后者往往把“自我表现”从最狭隘的意义上作矜持孤高的、自命不凡的强调，以为“自我表现”的文学就

是坦露“自我”那深奥、诡奇的内心世界并作“自我”怡悦的，似乎借此可以超凡脱俗，与丰富的社会生活和壮阔的时代步伐无缘。正好相反，我这里所提出的“自我的表现”与社会生活和时代步伐紧密相连。它是指创作主体将“自我”对于现实生活的感受、体验、思考通过再创作的生活形象在作品中传导出来的过程。离开了现实生活，“自我”便是空洞的、抽象的，“表现”也就不可能。另一方面，离开了作家“自我的表现”的社会生活也不可能成为文学的基础和对象，因为社会生活画面、场景到文学作品中的形象、情境的转换、质变、作家“自我的表现”起着决定性的作用；如果被视作文学形象或情境的生活风貌不带上作家“自我”的色彩，不打上作家“表现”的烙印，一味是客观的、再现的，那不仅会泯灭文学的个性化，还会抹煞文学与生活的区别性，当然，这种假设本身就不可能成立。

作家决定将某种生活事象当作文学描写的对象的时候，作家决定创造出与社会生活相联系但又显然“高于”、“美于”生活本身的形象的时候，也即当作家准备进行创作的时候，他的内心中一定先有了或浓或淡、或显或晦、或急或缓、自觉的或不自觉的创作要求，有时候又叫创作冲动。没有这种要求或冲动的创作是不可思议的。这种创作要求或冲动除了在初习者或无聊的写作匠那里有时可能体现为模仿欲、发表欲、金钱欲、声誉欲而外，一般都是指作家作为社会中的一分子对于生活的感受、思考和作为一个人对于自我内心体验的表现欲望。所有的人对于社会生活都有自己的感受、思考、对于各自的内心也都有独特的体验，而这些感受、思考、体验的表达方式也各不相同；作家选取的表现方式是最特别的：用源于生活而又高于、美于生活的形象来传

达、显示，这便是创作。

毋庸讳言，这些感受、思考和体验，就是作家表现于创作中的“自我”。用马克思主义的观点通俗地讲起来，乃是外部世界对于人的影响、刺激所形成的自我意识形态的东西。恩格斯指出：“外部世界对人的影响表现在人的头脑中，反映在人的头脑中，成为感觉、思想、动机、意志，总之，成为‘理想的意图’，并且通过这种形态变成‘理想的力量’。”^①这种“理想的意图”都成了“自我”的东西，驱动着作家进行创作的也正是这“理想的力量”，这种“理想的力量”的发泄欲便是创作中显现出来的自我表现的要求。

现代文学史上有一位文学理论家，曾把恩格斯上面一段话释译为：“外界对于人作用，被表现在人底头脑里面，或者作为感情，或者作为思想，或者作为冲动，或者作为意志决定，简单地说，作为‘观念之流’而被反映出来，在这样的姿态里面成为‘观念之力’。”^②这样释译比起前一种出自马列著作编译局的译文来有多少失当或错误之处，自会有行家指正；我把它全段引录下来，是因为我感到这样的译述里包含着更能启迪人们思考的东西。“外部世界对人的影响”或曰“作用”，除了“思想”、“机动”等理性意识，当然还应有“感情”、“冲动”等情绪形态。确实，单强调理性方面并没有真正概括起“自我”主观的意识、精神内涵。据分析，人的“精神世界是极其复杂的”，其中最主要的成分、“最为人们所理解的是‘思考’（理性）与‘感情’的对立。”^③现代心理学大师荣格就不倦地论证着，“思考”和“感情”组合成意识的两个方面的“合理机能”。^④当然，包括荣格在内的许多心理学研究者都没有把这种“复杂”的“精神世界”和“意识的合理机能”归结到

现实生活的“影响”、“作用”上去作令人信服的分析，或者强调得不够充分，但对意识结构的分析本身是符合实际的。

因此，形成作家创作要求或创作冲动的基本意识因素，便是理性和情绪的表现意向。作家要进行创作，是因为由生活感触得的理性启迪着自己的心智，由现实体验到的情绪激动着自己的心灵，从这启迪与激动之中，他得到了令自己咂味不已的美的愉悦，正象有着令人兴奋的体验便热衷于要把这兴奋传导给别人的情形一样，他们也希冀自己体验得的审美愉悦传染给广大的人们。

从这个意义上说，文学的创作必然体现着主体“自我”的表现性。无论创作中所反映的生活和素材多么偏重客观，多么复杂错综，多么曲折离奇，它无不受制于作家的“表现”要求和冲动；这表现要求或是指由于生活经验和生活现象在作者知觉乃至直觉中的启发暗示而产生的悟性、智性快感，从而形成的理性表现欲，或是指由于生活经验和生活现象在作家意识乃至潜意识中的感染、唤起而产生的情感、心绪快感，从而形成的情绪表现欲。

世界历史上的许多思想家和文学家，都曾从这个意义上理解文学创作及其世界，直至形成主情——主智派别对立说。英国经验主义心理学家爱德蒙·勃克，曾把文学创作分为两类风格的“表现”，一曰“明确性表现”，一曰“强烈性表现”，且说明道：“前者重在理解，后者属于激情”。^⑤理解的东西旨在明确，实际上便是理性表现要求；激情的部分贵乎强烈，很明显是指情绪表现要求。英国文艺史家哈卜雷德认为：“艺术至少有这样两种作风：一种是智慧的幻象，它的目的是绝对的美；还有一种是情绪的表现，

它的目的是同情之感的传达。”^⑥“智慧的幻象”并以此追求“绝对的美”，显然包含理性表现的内容。日本文学研究家升曙梦在对近代文学思潮进行分析时，也纵向地发现了情绪表现和理性表现的两大倾向，认为从思想界到文学界，并存着“客观的主知的倾向”和“主情意的主观倾向”。^⑦爱·摩·福斯特在谈到小说创作时说，他希望小说中的“最高要素”不是故事，“而是别的什么东西”。是什么东西呢？他认为该“是悦耳的旋律，或是对真理的领悟”，^⑧即分别指情绪的怡悦与理性的启示。苏联社会主义现实主义理论家赫拉普钦科从创作要求和创作冲动方面解释创作活动，断言道：“作家的蓬勃的热情和他思想的富有目的性是任何真正文学创作的灵魂。”^⑨

如此众多的思想家和文学理论家们的这些集中的论述，难道不可认作为我们重新思考文学创作的含义的科学理论依据么？在这样的认识水平上，我们会发现传统文艺理论中“表现”派与“再现”派的并列、对立显得毫无意义，这两派的争讼千百年来被人们反复探讨的事实实在只能给人以多此一举之感。在承认创作要求、创作冲动、即承认“创作”本身的情况下，“再现”是可能的么？创作的初衷及或隐或现的内心动力不是作家理性或情绪的表现要求，而是对客观世界的简单或复杂的“再现”、“重造”，这能称之为创作么？

二、情绪在创作中的优势

即使在普遍承认文学创作须表现点什么的理论环境里，人们也不习惯于强调文学活动中的情绪优势，甚至完全回避创作中的情绪因素及作品中的情绪主题、情绪内容。相当长时期以来，我们的创作理论和文艺美学全都被界定在理性表

现、理性求索、理性挖掘的范围内，有人甚至提出过“感情的预逐”的口号。当然，作为一种事实，情绪在创作中的实际存在毕竟还是被作家理论家们所注意到的。但理性思想为中心的理论构架决定了他们无法把情绪放在比较公正的位置上作思考，他们只有把情绪进行简化处理，挑出其中的最简单、最浅薄的经络——爱、恨、欢悦、憎恶等情感充作理性的辅助物和思想的支配物，也就是说，创作中的情绪因素，只是附属于一定思想的“感情”，体现一定理性判断的情感倾向。许多作家明白于此，起笔落墨总千方百计追寻自己体验到的生活中包含的思想深度，简单的生活现象中蕴涵的哲理；为了能让读者和理论家们能从自己的作品中找到思想和深刻的理性思索的痕迹，便不惜在生活的细枝末节里点入微言大义，在形象的罅隙孔缝中填上哲理警句。于是，有意让读者莫名其妙而在读者看来又未免过于煞费苦心、故作姿态的“哲理化”倾向在文坛上时有兴起，于今亦然。当前在现代派诗风影响下，有人强调诗歌的主智性，便是最明显的一种反映。我们还应该谈到文学批评理论，可说更是如此。批评家对作品无论是溢美的捧场抑或是过分的挑剔，总是从思想深度、理性高度及其力量强度方面入手。理性的思考在作品中被表现的程度如何，成了批评家对作品进行评价的主要依据，以致于我们阅读了相当数量的文学评论文章后，就可以对批评家的评论、判断作这样的“公式”化的括概：

这部作品通过……（形象）的刻划和……（人物、典型）的塑造，反映了作者对于……（生活现象）的深刻认识 and 对于……（人生问题）的独特思考，表现出……（思想观念），显示着……（思想意义）。

由于人们习惯于从理性视角审读、研究文学作品，大多数

文学批评就确实象在做这种填充游戏。这是非常令人遗憾的。出现以上这种种情况，我以为问题主要是没有从文学创作的实际出发。文学创作的实际情形，应该是本文第一节所论述的那样，就创作主体方面而言，是理性与情绪的形象的表现。我们倘若单抓住其中的理性方面而忽视、遗忘了情绪方面的表现意义及价值，那显然是十分偏颇的，充其量只掌握了文学创作的一部分规律。

许多具有理论自觉的批评家，都倾向于把文学艺术这一特殊的意识形态与创作主体的情绪特性结合在一起考虑，并从审美价值方面强调情绪之于创作的决定意义。连素有纯粹性主义哲学家之称的黑格尔也是这样。这位把文学艺术曾看作都是出于“理性的需要”哲人强调，艺术要表现心灵，而理性与情绪同属心灵的内容，^⑩情绪在文艺创作中至少得挣得与理性平分秋色的地位。一个唯理主义思想家能把情绪提到与理性抗衡的地位，可见情绪之于文艺创作是何等重要：在西欧文化史上，甚至有一种与唯理主义相对的唯情主义哲学，把情绪强调到在文学中统摄一切、决定一切的位势，认为艺术的美就是决定于情绪的美。^⑪——当然，这是偏颇的。在这个问题上，克罗齐的观点倒是公允、稳妥的，他说：

诗是情感的语言，散文是理智的语言；但是理智就其有具体性与实在性而言，所是情感，所以一切散文都有它的诗的方面。^⑫

也就是说，一切文学都带有强烈的情绪性内容，哲理性内容在文学王国中的地位显然次于情绪。

虽然理性与情绪同属于意识的合理机能，为各种社会意识形态的表现对象，受决定于客观的现实生活，但是，作为特殊的精神活动，文学创作对于它们往往不是单独的二一添

作五的摄用,而是有鲜明倾向性和强烈适应性的选择:这种选择的倾向性和适应性显然在情绪方面。文学艺术可以为一定时代社会意识形态提供的崭新的东西,那就是一定社会环境和时代条件下的时代情绪和个人情绪;如果一个作家从现实生活中“发现”了某种使他激动不已的东西,驱使着他以此进行文学创作,那么这东西即使极富有理性思索意味,也是以情绪形态出现的。纯粹由理性思索引起的表现欲望也许更容易导致人们进行各种形式的理论建设,因为,一定的理论模式是完整、准确地体现理性思索成果的最佳选择。其次,文学艺术的自我意识表现与哲学社会科学的自我意识表现的本质区别,前者必须是审美的。有关美的实质问题,历来聚讼纷纭,但有一点可以肯定,美主要诉诸人的情感,尽管它有时体现为价值的判断,但这价值本身更多的只是情感尺度。美国美学家乔治·桑塔耶纳在论述美的时候说:“它是一种感情,是我们的意志力和欣赏力的一种感动。”^⑮以审美为原则的文艺创作其基本点当然在情绪方面。

与上述问题相联系,文学艺术的主要特殊功能 即为哲学、社会科学所无法企及的价值现实方式,是以情感人。一切有益的社会意识形态都可以施教于人,这当然不是文学那点“教育作用”所能包罗囊括的;如果它以所表现和体现的情绪去感动人,影响人,这必然使它占着优势。事实上也正是如此。这种优势实际上就是情绪的优势。

就是“情绪”这一词语的内涵本身,也比“理性”一词所概括的面要大得多,这又是我们分析文学表现中情绪之于理性的优势的一个重要观点。

三、关于情绪内涵

我们所说的“情绪”，是一个比通常人们所理解的“感情”内含大得多的概念，抽象地说，它是主体对周围现实及对自我本身的感受、体验的总和，这种感受有时是有理性参与的，这种体验一般是非感觉层次的；具体地说，它包括理性支配下的情感、情趣和超理性的意志、心境以及潜意识状态下的心理趋向。因此，情绪的概括面是如此地巨大，以至除理性而外的一切心理现象全可以归入其中，而且，还包括相当层次上的生理现象。根据情绪心理学家的论述，情绪还属于“人的生理要求（活动的需求、饥渴、性欲本能等）的满足”，虽然“这些需求同道德、劳动关系、审美关系以及其他关系有关”。^④理解情绪概念包含着一定的生理因素的观念在我们也并非难事，事实上，每个人都有可能体会到这一层：当一个人生理条件极不适应的时候，就会出现躁灼、消沉、疲惫等情绪症状。所有这些情绪理所当然地、事实也已经证明是能够为文学作品所表现的，并且也可能充作主要创作冲动的刺激物。

综合心理学和生理学的基本知识及其研究成果，情绪这一复杂的“机体”至少可以分为以下几个类别：

情炎：由纯粹的生理条件或生理与心理条件交互影响而产生的情绪状态。我们一般日常语言中所说的“情绪”大抵即指此类，它包括上文提及过的躁灼、消沉、疲惫，还包括生理刺激后的心理反映，如惊悸等。积极方面的情炎包括忘我的法悦（ecstasy，今通常译作狂喜）、快意的陶醉。情炎是最难于分析的情绪类别，它纯粹属于唯物主义者研究的对象（客观存在的生理机制的反应），但它每每被推给唯心

主义方面。人的自然之“欲”中相当部分的内容就表现为这种情炎，人们因生理要求而产生的“欲”其存在状态便是情绪性的。五四时期相当多的新文学作家，就已经意识到情绪的这一重要类型特征。郭沫若曾从否定方面把“人欲横流”与“情炎”当作一个意思。郁达夫的大多数小说，如《沉沦》系列的作品等，都是从主人公的生理要求方面入手的，从自然之“欲”的合理性上立意，写出情炎的。

情感：在一定的心理刺激和内心体验、现实感受的条件下形成的最为常见的情绪类型，通常人们所说的喜、怒、哀、乐即此之谓。在这类情绪中，理性的参与是可能的，但也不是必须的。从悲剧意义方面看，情感有苦闷、悲哀、忧郁等，从喜剧意义方面看，则有快慰、喜悦、欢乐之类。一般文学作品中所谓的抒情，就是这种情感的抒写。

情致：此语取自朱光潜对黑格尔美学的译文，无论是在朱光潜的译意或黑格尔的原意中，它都包涵着浓重的理性成分。情致实际上就是情感的深化，是情感在理性化的方向上走向深刻、凝重的结果。如果说，情感意义上的苦闷、悲哀、忧郁只体现为一种很少有理性参与或根本没有理性参与的心境、激情，那么，情致意义上的苦闷、悲哀、忧郁就必须是有深刻的理性基础的，它比情感更悠久，更富有蕴蓄力。总之，情致是深刻的理性与浓郁的情感的融合。同等程度的情致，比之于情感来，显得更为深沉、凝重、相反，同类情感比起同类情致来，便显得浅浮、轻松。郭沫若在《三个叛逆的女性》，尤其是在《卓文君》中对个性解放的时代潮流表现了拥护与忧郁，但显得很浮泛、轻松，因为他的忧郁是情感性的，而鲁迅在《伤逝》中表现的对个性解放思潮的忧郁，显然比郭沫若的深沉、凝重，原因是鲁迅在这忧郁

中灌注了自己深刻的理性思素，使忧郁变成情致性的了。鲁迅绝大多数作品都在“抒情”，抒写着自己对中国革命及前途的苦闷、忧郁之情致，因为他的苦闷、忧郁深深地植根在对中国的历史与现实的科学考察和思素的基础之上。

情热：在一定的道德观念和价值观念（即比较浅的理性判断力）基础上的自然情炎，具有明确性、鲜明的对象性特征。一般是指爱、憎感情。由于这种类型的情绪以鲜明性为其特征，其热度常是突出的，故用“情热”一词概括，与“热情”显然是两码事。情热是一切创作中无法逃避的最起码的一种情绪，任何声称作品中只有客观的描摹而没有爱憎倾向的作家都是在自觉或不自觉地发表自欺欺人的饶舌诤语。实际上，情热也是一种意义上的情绪与理性的融合，是简单的情绪与肤浅的理性的交汇。

情趣：当这种简单的情绪脱离了肤浅的理性，摒弃了一丁点可怜的道德观念和价值观念之后，它就成为一种自然状态的或超意识状态的简单情绪，这便是情趣。不可理喻的趣味，或者可理喻但情绪主体无法自制的趣味（包括反趣味）是一种最浅薄的情绪，它大抵只表现如喜欢、厌恶等性状。

于是，我们的情绪概念便比较清楚了，如果要一目了然的话，不妨观诸下表：

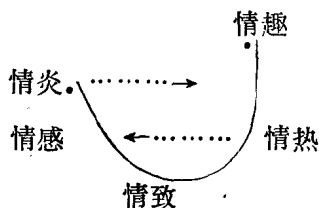
情绪	—情炎→生理反映为主的心理状态	躁灼、消沉、疲惫 惊悸 法悦、陶醉
	—情感→心理刺激、内心体验和现实感受的结果	苦闷、悲哀、忧郁 快慰、喜悦、欢乐
	—情致→情感与深刻的理性的融合	—〔同上，但较深沉、凝重〕

—情热→一定道德、价值观念指导下的简单情绪	{ 爱 恨
—情趣→包含在热情中的道德、价值观念 丧失后的简单情绪	
	{ 喜欢 厌恶

我们这简单的论述中，还不包括对情绪的强烈程度的考察。

这许多类别的情绪显然不是等价的，就作为文学表现对象的情绪而言，最深刻、最难为、最可贵的自然是情致了。如果要作个比较，则我们可以根据各类情绪的深刻与浅浮程度画出下面的抛物线示意图：

注意这抛物线内的两行水平虚线，它们表明在这种比较中，情炎与情趣，情感与情热在深度上不是对等的。当然，深度愈大的情绪对于文学创作愈有价值。



虽然我们这样的情绪分类未必完善，而且十分粗糙，但它对于克服目前心理学界、美学界和文学界对情绪概念的乱摆布现象及对于情绪一类词语的滥用现象，显然是十分必要的；即对于我们这篇文章论述问题也提供了词语上的方便、概念上的同一的条件。

借此情绪分类的机会，让我们再一次打破理性中心论的美学堡垒吧！情绪，主要指一些属于情热或情感的东西，固然可以作为理性的支配物的附属品，用以强化理性在文学表现中的力量，而理性更可以作为情绪的支撑物和网织品，用以深化情致在文学表现中的色质。情绪与理性完全可以相互包含，合二为一，而且在理想的文学中，更应当如此。