

JIUSHI
ENDE

LINGGUANG

酒神的灵光

文学情绪论
朱寿桐 著



延边大学出版社

酒神的灵光

——文学情绪论

朱 寿 桐 著

延边大学出版社

1991·延吉

责任编辑：全华民
封面设计：全胜铤

酒神的灵光

——文学情绪论

朱寿桐 著

延边大学出版社出版
(吉林省延吉市延边大学院内)

延边新华书店发行
延边医学院印刷厂印刷

开本：787×1092毫米 1/32 印张：7.75

字数：167千字 印数：1—1,700

1991年1月第1版 1991年1月第1次印刷

ISBN 7-5634-0273-X/I·26

定价：3.85元

自己写序(代跋)

我向来对文学上的“主义”持一种将信将疑的态度，感到对文学进行“主义”式的研究应属于某种必然的历史现象，而不能成为一般的理论范畴的东西。一切“主义”(现实主义、浪漫主义、象征主义、表现主义……等等)都体现着文学的一定历史形态，有关它们的一般理论定性完全是文学理论家们辛勤努力的结果，与各类文学现象本身也只建立了最一般的联系。事实上，作家在创作的时候并不很明确地带有某种“主义”意识，读者在鉴赏过程中更对那些“主义”的神话避犹不及，唯独评论家们对“主义”津津乐道，不知这算不算理论与文学实际的严重脱节？

其实，我那并不发达的文艺理论“大脑”的后面并没有长出天生的“反骨”来，确切地说我曾经是这门课程的最标准的学生之一，我大学时代文学概论课的考试得过九十七分，我象信奉马克思主义一样相信现实主义、浪漫主义……以为一旦抓住了这些“主义”就把握了文学的本质，掌握了打开文学迷宫的金钥匙。或许正是这样的信念把我引上了现在这条窄窄的小路，既然文学这么容易搞，只须记熟各个“主义”的纲目条条，那么生性怕吃苦的我何乐而不为呢？不料当我准备硕士论文时，这信念便无可挽回地动摇了。我的选题是创造社研究，因为我早就知道这个很有个性的文学社团是隶属于浪漫主义的，而浪漫主义对当时的我来说又是那么新鲜，那么刺激。可读了一些创造社的作品、史料和研究论

文后，发现不仅浪漫主义不能概括我的研究对象，再补上表现主义、唯美主义的剖析也还是不能解决创造社文学的定性问题。在“问题与主义”的深切困扰中久思不解，倒是王信先生信口讲出的一句话使我一下子甩脱了包袱。这位不只是一般受到我这一辈吃文学饭的人敬重的忠厚长者耐心地听完了我有关问题与主义的困惑思考，然后淡然一笑：“也许过些时候我们会感到，今天这种关于‘主义’的讲究实际上没多大意义。”顿时我似有一种幡悟之感，并借此轻率地跳出了“主义”型思维套式。

关于文学的进一步思考并没有取得多大进展，更谈不上突破，但我注意吸取“主义”式思维的教训，立足于创作主体和鉴赏主体，寻找和总结尽可能比较切近于文学实际的文学本质因素，得出了文学的本质因素乃在于客观诉诸主观的理性和情绪的结论，鉴于人们在“主义”式的研究中已习惯于从思想深度的理性视角看待文学，我把思考的重心移向了文学情绪观，试图再从情绪美学的角度透视文学的本质价值和形态。当我把几乎各种文学现象都放在“理性—情绪”的本质内容上进行解析时，我似乎又从“主义”式思维套式钻进了另外一个思维套式中。其实我真希望这本小书能够说明我关于文学情绪的思考已陷入了某种套式，因为对于草创者来说，套式是一种很值得庆幸的称誉，它表明某方面的思考已经成熟，事实上我的这些东西还是最不成熟的思考，有时候我还不得不把其它非本质因素——譬如趣味——揉合进自己的“开放性”思维中。不过正因如此，这本书才有了出版的价值，它至少可以引导我进一步去思考这些问题，幸运的话还能激起某些朋友们的兴趣来。

我从着手搞这本东西的时候起就觉得上面的这些话非写不可，而且要放在书的开头，这就是我贸然决定自己写序的动因之一，我不能指望任何一位愿勉力提携我并给我写序的学者帮我讲出如上的意思。现在学术书出得很多，但自己写序也确属是一种贸然举动了，对我这样的初学者而言尤其如此。我应该请一位或更多的著名学者帮我写序，其实也并不是请不到，即使在我较为生疏的文学理论研究界，我至少可以搬请我的导师叶子铭教授、包忠文教授和陈辽研究员为我“欣然命笔”，他们都近在咫尺，而且也肯定能给予几许褒奖和嘉勉，但我自觉不配，我觉得最坦率最直爽的序文只有作者自己做得出，别人写的序言至少在褒奖方面总须打相当的折扣，原因则不言自明。

自己写序还有个好处，可以连序带跋一锅端，不必再费篇幅写什么后记之类的了。我在节省篇幅方面也不得不作些考虑，我不想让好心的出版社为我耗费过多，也不想使始终帮助我的殷继海老师为难。

谨向帮助我、促成我出这本书的所有熟悉的和陌生的朋友致敬！

朱寿桐

1990年8月26日于

南湖辽斋

目 录

自己写序（代跋）

第一章 酒神的灵光——艺术情绪美感探秘……………（1）

一、科学文艺论与情绪美学……………（1）

二、情绪美的秘密……………（4）

三、艺术情绪与审美感官……………（15）

四、情绪艺术概论……………（21）

第二章 那一片浪漫司的净土——文学世界中 的情绪空间……………（31）

一、“文学创作”含义的再思考……………（32）

二、情绪在创作中的优势……………（36）

三、情绪内涵的类型考察……………（40）

四、强调情绪：历史与现实的要求……………（44）

五、确立“理性—情绪”的文学研究模式……………（48）

第三章 洒几滴圣水 去几许污垢——情绪对某些 文学题材的美化作用……………（57）

一、引言……………（57）

二、从“黄色”说起……………（60）

三、假设中的一场官司……………（63）

四、由“黄色”引起的文学一般理论的修正……………（66）

五、应走上“自然主义”的道路……………（72）

第四章 是情更是绪——感兴：被忽略了的 情绪形态……………（75）

一、关于感兴情绪的概念	(75)
二、古代文论中的感兴	(80)
三、发抒感兴的佳作：实验性分析	(91)
错愕：准理性的人生谛视	(92)
喟叹：真情绪的欲盖弥彰	(97)
感兴：类感觉的意念复合	(103)
第五章 迷醉与颠狂——文学创作中的情绪导向	(108)
一、美的琼浆的迷醉	(111)
二、人生感触的颠狂	(121)
第六章 笑与泪的角逐——戏剧文学中的情绪判断	(131)
一、戏剧价值判断中的情绪作用	(131)
二、悲剧情绪与喜剧情绪的价值趋向	(139)
三、悲喜剧概念的情绪学批判	(146)
第七章 心灵的探险——情绪美与小说的现代感	(163)
一、西方小说的现代感：情绪本位	(164)
二、中国新概念小说：情绪的衍生物	(176)
第八章 把住那几脉诗情——诗歌情绪论	(198)
一、情绪：诗歌王国的独裁者	(198)
二、诗歌情绪表现模式的审美评价	(208)
三、诗歌情绪的合理参数与理想构架	(221)
第九章 忆昔流失的乐土——呼唤“美文”的再生	(229)

第一章 酒神的灵光

——艺术情绪美感探秘

一、科学文艺论与情绪美学

或许人类从注重酒神精神的时候开始，就已经感觉到艺术活动中的情绪之美了，但因缺乏完整的美学知识，更没有发达的生理学和心理学科学作依据，阐释情绪美感之谜的情绪美学迟迟未能形成。等到现代美学、现代生理学 and 现代心理学有了长足的发展之后，人们虽仍对情绪问题兴致勃勃，却把精力倾注在情绪本体的哲学思索和科学考察上，遂使情绪哲学（又名唯情哲学）、情绪生理学和情绪心理学等学科盎然兴起，早该形成的情绪美学则反而只能在上述学科的边缘性描述中显示出支离破碎的内容。于是乎，当人们已经对情绪生灭的来龙去脉了如指掌、对情绪产生的生理和心理机制如数家珍的时候，专家们还是不能阐释清楚：艺术的情绪美感到底是怎样发生的？对现代生物学和现代社会学作出革命性贡献的达尔文在写作他那不朽巨著《物种起源》时就带着这样的深沉困惑：艺术表现的“一定的颜色、声音和形状，通过什么途径唤起了人的快感”，也就是说，“极简单形式的美感是怎样产生的，这一点我们不大清楚”。苏联学者 A. H. 鲁克在 20 世纪 80 年代引用达尔文的这段话时尚在证实：“此后，这一论点（当然是指达尔文的困惑——引者）一直没有

变化，虽然有些高明的猜测者力图加以解释，我们依然弄不清极简单形式的美感是怎样产生的。”^[1]

如果说达尔文的困惑表示着他与艺术学界的隔膜，则 A. H. 鲁克的表述多少带着过甚其辞的意味。其实，相当多的人早就已经直觉到艺术美感的秘密在于人的情绪活动，马克思主义学说也对此进行过科学的描述。我们所缺乏的只是对这个问题的更进一步的追询：艺术的情绪何以会产生美感？这似乎才是达尔文的困惑和鲁克的表述所特指的对象。马克思主义已经从以人本质力量对事物客观规律的对象化揭示这一深刻的社会哲学命题中宏观地解释了这个问题，因而，我们的任务则是在情绪美学的意义上理解和领会马克思主义的这个命题，或者说，是在坚持马克思主义基本原理的前提下力图建立科学的情绪美学体系。

众所周知，马克思主义的认识论属于辩证唯物主义的理性范畴，所强调的是人对客观现实世界的最深刻的理性把握，与此同时，马克思主义又竭力反对唯理主义的偏颇，承认人的感觉、情绪在认识世界、改造世界活动中的巨大价值。马克思指出：“人不仅通过思维，而且也用一切感觉在对象世界中肯定自己。”^[2]这里的“一切感觉”无疑包括情绪。马克思认为，人的情绪之所以能体现人的美感，其原因在这样两个方面。从消极的一面说，“人的感觉，感官的人性”，包括意志、爱情和其它情绪，“都只是凭借它们的对象的存在，凭借被人化了的自然界才产生的”；^[3]人的情绪体现了人对大自然长期适应的特定的生理反应和心理反应，虽属于主观心性体验，却昭示着深刻而复杂的客观内容。人的紧张恐怖情绪发生时，尽管身体并无大的动作，但心跳加速，以致于汗流满面，这便

反映着人类原始的趋避行为（原始人遇恐怖情形时急步逃避而产生的生理状态），类似于后来心理学中的集体无意识积淀现象，同时也无疑能雄辩地证实马克思主义关于情绪凭借对象存在的唯物论观念。从积极方面而言，包括激情和热情在内的情绪“是人强烈追求自己的对象的本质力量”。^[4]马克思在这里所讲的人的本质力量显然带有一定的主观性，是指人作用于客体的力量合乎规律的展示，而这规律往往就暗寓着艺术规律；当人们对大自然的情绪要求符合着艺术规律时，这种情绪即使再夸张、再虚拟，譬如诗歌中时常豪歌着的“喝令三山五岳低头”、“敢叫日月换新天”之类，也体现着人的某种本质力量，体现着人们普遍倾向于认同的美。

无论从上述消极的方面或是积极的方面，通过艺术手段表现了人类感觉、“感官的人性”和人的本质力量，就会形成情绪状态上的美感。或许正是在这一意义上，马克思提出了“艺术对象”“创造着有艺术情感和审美能力的群众”^[5]的著名论断。

我们当然不能苛求艺术家或文艺理论家都从人本质力量等哲学命题上解开艺术情绪美感之谜，故而得接受这样的事实：人们在理解艺术与情绪美感的关系和艺术情绪与美的关系时，还只能只知其然，而不知其所以然。确实，文学艺术理论上的主情派历史已相当悠久，影响也越来越大，西方文艺史上除古典主义和现实主义历史阶段而外，几乎都是强调文艺情感的历史；在中国，“缘情”说的影响是最为古老且最占统治地位的，《毛诗序》对中国最早诗歌的概述便是“情动于中而形于言”，刘勰则在《文心雕龙》“情采”篇中把情绪称为“文之经”。在文艺理论最为思潮泛滥也最为新异时髦的

现代，主情主义随着对理性的怀疑和非理性主义的膨胀而占据了绝对优势的地位，情绪与艺术、情绪与美之间的连环同一关系几乎成了人们普遍的理论印象，相形之下，“所以然”的问题遭到了最大限度的忽略，很少有人能象达尔文那样坦率地追问自己可否解开艺术情绪何以会产生美感的症结。

要想解开这个症结，须承认和接受这样两个前提：一是艺术与情绪之间最紧密的互相依存关系；二是艺术情绪对人本质力量的寻证与体现的马克思主义观点。我们的用武之地似乎只是在情绪美学意义上将这两大前提科学地连缀在一起。

二、情绪美的秘密

在艺术活动中，未必所有美的成分皆是情绪性的，但凡是情绪性的成分则都是美的，而且非情绪性的艺术因素的美感也须借助于情绪活动才得以实现；在日常生活中，未必所有的情绪都是美的，但凡是直接唤起人们美感的東西都无不体现着一定的情绪性特征；正是基于这两方面的观察，情绪与美在人们的印象中构成了不可分割的互证关系。

美的王国有着无比广阔的疆域，情绪既然能与美建立极广泛和极紧密的联系，在人类的精神领域它必然也有着巨大的包容性。结构心理学的现代研究成果表明，人的精神固然可分为多种层次和多种品类，但概括面最广、包容性最强的乃是情绪。从文学艺术的主体表现意义上，我们倾向于接受情绪与理性是两种基本的“合理意识机能”这一推论^[6]，但现代心理学家和哲学家从科学思维角度推翻了这种两分法，认

为理性——特别是富有美趣的理性——属于情绪的范畴：“理知是感情的派生”，“包含在感情当中”^[7]。他们的逻辑推证过程如下：“理知是发源于感觉，因感觉不离感情，所以理知不会离感情而单独存在”^[8]；这样，“理知便是感情流行之支派”，“理知的生命是感情”^[9]。或许，提出以上论证的《唯情哲学》的作者具有一定主情主义的偏见，他的观点带着浓厚的反主知派的色彩，但这种推理显然是无可指责的，而推理的基础论点也确有心理学依据。在艺术创作和艺术鉴赏活动中，我们当然不能摒弃理性因素，相反，还要加强理性的导向作用，但是，活跃于艺术活动中的、与艺术美有着千丝万缕联系的理性，无论在其发生意义上或是在其功能意义上，都无不依存于艺术情绪；不受情绪影响的理性当然是有的，但本质上不属于艺术殿堂和美的王国。

直觉，作为与人类原动情绪密切相关的心理活动的结果，自然属于最深潜的情绪一类，直觉的美感在人类审美活动中是最重要、也是最神秘的美学感应，所以人们倾向于把直觉当作“一种真情的实感”，从而划归到情绪的范畴^[10]。柏格森以研究生命意志闻名于世，应该对直觉的情绪特性有一个独到的认识，但他似乎对情绪美学乃至一般美学问题缺乏敏感，宁愿用别扭生硬的理性哲学阐释神秘的直觉，从而得出了直觉是“理性的同情”的结论；他的这种悖论早就受到主情主义者的有力批驳。

人的感觉虽然是最基本的心理反应，但它并不象人们想象的那样先于情绪并成为情绪反应的基础。“说感情生于感觉，犹之说运动生于空间”^[11]，显然是一种谬见。马克思主义都承认人的情绪有一部分是先天就有的，现代心理学更从人

的原始意识的无意识积淀阐释了情绪的原动意义，至少这些方面的情绪是超乎感觉或与感觉合一的。唯情论者认为“感情与感觉的关系，犹如运动与空间的关系，感情表现在感觉上”^[12]，完全符合情绪的现实性原则。当我们承认感觉在很大程度上是情绪的表现之后，情绪的外延便得到了大幅度的扩展。在文学研究和艺术鉴赏的实践中，我们有机会接触到那些号称运用感觉创作并诉诸人们感觉的作品，包括文学上的新感觉派和美术上的印象主义，这些强调感官感觉的新异玩意儿哪一篇（件）不表现出作者的现实情绪感受，哪一篇（件）不是希望通过刺激读者的感官而唤起他们相应的情绪？穆时英、刘呐鸥们的创作不正是这样的吗？

唯意志论的崛起一度在美学上起了混淆视听的作用，它把一些既无主见又想赶时髦的作家和理论家感动了，使他们相信艺术只需要意志或曰意志之力。其实，意志只是情绪或别的心理因素所起的精神作用的一种伴随状态，它本身并不是精神元素；“凡一种真实的意志，就是感情自身”。^[13]在世界艺术史上影响颇大的《拉奥孔》，塑造了特洛亚祭司拉奥孔父子三人被蛇缠死的瞬间情景，这一瞬间就充满着人的求生意志与某种自然意志的紧张对峙，人们所能领略到的这些意志其实是诉诸人的情感的，给人以恐怖、紧张、崇高和悲壮的情绪感受，故作品仍是情绪性的。许多戏剧的演示都凭借着人物的意志行动和意志冲突，然而这冲突的酝酿和发生时的紧张无不是作用于观众情感的情绪动态；所有以普罗米修斯神话为原型的戏剧都是如此。辛弃疾、陆放翁等人表现收复山河崇高意志的爱国主义诗篇，也无不是通过巨大的情绪激发和感召力来抒怀的。

理性、直觉、感觉、意志等是在一般理论印象上皆可以与情绪分庭抗礼的心理因素，既然它们皆可以仆从情绪或作情绪的载体，可见情绪是唯一能统摄人的精神的心理元素了。情绪的这种统摄力使它有资格成为艺术美的亲密伴当。当我们把从艺术中所感受到的理趣美、直觉美、感觉美和意志美全都与情绪美联系起来的时候，我们当然会感到艺术中情绪的无所不在，而且也确实会觉得艺术情绪的无往而不美。

有必要指出的是，情绪不一定以激情或是以色彩十分浓烈的悲喜之情出现，现代心理学家认为，情绪状态至少可分为四种形式：“情感、激动、激情、心境”^[14]。激情和特定情感以及激动一般体现情绪的一定历时状态或瞬时状态，而心境乃是情绪的常态，正如诺尔曼·丹森所说：“心境是超出特殊情境经验的心灵情感状态。”^[15]明乎此，我们才不至于对那种读后令人心有所动却又无所谓悲、喜、恨、怜的作品作出“缺乏情感”之类的无妄指责，也才能够从纷繁复杂而平淡无奇的现实生活中发现并提炼更具有普遍意义的情绪之美。

情绪的心理统摄力和精神包容性使得任何一种艺术美感几乎都能与它挂上钩，但这并不是说情绪的美是通过摄取其它精神现象的美而获得的。情绪的美关键还在于情绪自身的心理素质，在于它的心理素质对于美的规律的天然契合。

美是具有强烈对象性的心理反应，而无论对象多么复杂抑或多么简单，总须以适应人的心理节律、吻合人的精神渴求为基本条件。情绪独一无二的优势在于，它既可以成为这样一种天然合格的对象，又能够变成这种心理节律和精神渴求本身。人类由远祖时代继承并积淀下来的为适应生存而形成的所谓“四F反应”（即争斗 Fight、逐避 Flight、哺爱 Feeding、

生育 Fecundation)，反映了人类一贯的心理节律和精神渴求，而所有这些个“F”反应又都对对应着人类最基本的情绪元素，包括愤怒、嫉恨、恐惧、爱欲、慰藉等；当我们了解到这些情绪作为特殊的对象适应和吻合着人类深刻的心理节律和悠久的历史精神渴求之后，就不难理解为什么它们秉赋着天然的美感了，这正似乎揭开了情绪美的某种秘密。

事实上，人的情绪与心理节律的相通联不仅是心理学逻辑推证的结果，也是生理学研究揭示的实际。上述“四F反应”最初是由生理节律（动作）导向心理节律的，经过长期积淀，便成了可以由特定情绪反应导向心理节律的心理形式，这时，情绪反应与心理节律便合而为一，共同作用于生理节律。原先人们由逃避而造成心理紧张，后来则由恐惧情绪和紧张心理相融合共同引起人的心跳加速、血流奔涌。当情绪与心理节律合而为一时，情绪与人的心理机能的适应就成了最直接最简短的过程，这种高度的和谐便带来了自然的美感。

情绪吻合着人的精神渴求，并使人们在这种吻合中完成了某种心理证同，这是情绪获得美感的一个重要途径。心理的证同有如慰藉，能唤起丰富的审美情感：如果有一部小说以前曾深深感染着自己，偶然翻起它必定唤起更为深厚的情绪；倘若一幅精美的风景画绘写着自己留连忘返过的地方，则必然会对这画产生更为深情的爱慕；一首优美的乐曲不仅能使人百听不厌，而且每次听到都会唤起第一次听到它时的情景记忆，这种记忆因而也显得更加令人动情……。这种种情绪的唤起并获得强烈的美感，其秘密都在于我们心理上的情绪认同和证同。

情绪的证同何以能产生美感呢？说到证同，必然要求着

这样一种先决条件：情感预置。有了预置情感，才可能在接触到新的情绪刺激时产生证同效应。预置情感既包涵着主体的心理节律，更体现着主体的精神渴求，一旦获得证同，便取得了心理适应和慰藉，美感便油然而生。上列小说、绘画、音乐的例子是以人的情绪经验作为预置情感的，在艺术鉴赏活动中，预置情感其实不必一定是经验，有时可以是想象、体验和幻想。苏联心理学家鲁克在分析音乐的情绪快感时就指出：“在领会音乐作品中的旋律及其和声结构的过程中，预感起主要作用，它能预先感觉到某些节拍提前而预示着音乐主旋律的变动。实际的刺激在某个局部上与预感相一致的时候，这就唤起愉快感。”^[16]他讲的“预感”带有不必要的神秘色彩，其实就是想象性情感的预置，刺激与预感的“一致”便是证同的实现。

另一个苏联人曾认为，“艺术的美在于能帮助我们认识到我们原先忽略的因素，艺术的作用是通过艺术家特别敏锐的感受“加强、突出、辨别现实中那些往往不易被人察觉的重要因素”。^[17]这种机械认识论的观点难能可贵地道出了艺术美的功利色彩，不过在注意别人的忽略的同时忽略了艺术美感实现的最主要的途径：情绪证同。

音乐无疑是最能直接诉诸人的情绪的艺术形式，声乐和器乐无疑都是表现并传达情绪的，但就一般情形而言，人们宁愿选择声乐而不是器乐，在声乐方面人们宁愿选择现场演唱而不是盒带，在器乐方面，诚如车尔尼雪夫斯基所说，“我们视小提琴为高于一切乐器，是因为它‘比一切乐器都更接近于人声’”。^[18]为什么人们这么苛刻而偏激地选择人声呢？因为人声传达出来的音乐情绪最容易得到鉴赏者情感的证