

情感与强度结构情感符号

胡平

情感力度

文学创作是一项符号活动，本质上是人类情感通过语言符号形式的体现；人类情感本无形式，文学艺术就是我们的洞察力进入到情感的一种证明。完全缺乏情感的作品是罕见的，不过作品之间在情感力度上却可以有差别。情感力度是作品本身具有的情感力量与作品感染读者程度的统一，即便是阅读起来需要很坚强胃口的现代派文学，也仍然不能离开一种咀嚼后的深刻感动。因此，研究创作需要进一步探讨文学的情感力度问题，特别是当我们共同感到当代文学依旧缺乏一种震撼人心的情感力量时。

一部作品具有较高的情感力度，这是就作品总体而言。一种情感本身不可分割，一部作品作为一个艺术符号也不可分割。但是情感内部存在有各种情感因素，艺术符号内部也存在有各种艺术中的符号。“艺术符号”是把艺术品视为整体的单一的情感符号，内部可以包括各种意象和艺术中的符号的组合；“艺术中的符号”则是普通符号，是艺术品外在表现形式的构成成分。艺术中的符号可能是与情感因素有关的情感符号，也可能是代表其它意蕴的符号，艺术中的所有情感符号显然具体决定着整个作品的情感性质和情感力度。情感因素或情感符号之间既相互关联又相互孤立，它们在情感力度上的差异和彼此间的配合、组织形式，就造成作品内部的情感力度结构。若要深入了解一部作品总体情感力度的形成基础，就要具体分析这一结构。

情感力度结构

文学的情感力度结构是十分复杂的网络系统，这里着重从两方面进行大致的描述：

纵向结构

纵向结构主要是部分间的结构。文学作为线性的艺术，依靠一系列语象和意群接续完成，又集合为各个章节段落层次，所有这些单元都可称为“部分”，部分间的关系首先是历时态的关系。在相对独立的意义上，它们各自承担的情感信息量必然有所差别，于是造成两种对立的情感力度结构：

(一) 作品各部分间情感量差距较小, 力度平均。此种结构多见于普通创作, 反映为总体感染效果亦低亦平; 优秀创作中也有出现, 性质则不同: A. 作品各部分均能达到较高的情感力度。特别是在短诗中, 如陈子昂《登幽州台歌》: “前不见古人, 后不见来者。念天地之悠悠, 独怆然而涕下。” 四句不分伯仲, 皆为力句。 B. 作者有意控制感情的波动。如布莱希特《大胆妈妈和她的孩子们》中, 大胆妈妈失去次子后倾泻了悲愤, 观众本来升起的同情却又被她大唱《大投降之歌》吓坏, 哑女听到妈妈因她而拒婚, 决定暗自出走成全妈妈时, 观众的感动又被大胆妈妈公布自己自私打算的举动销蚀。所以全剧并没有剧情展开、上升, 达到高潮和结局的过程, 观众的感染程度始终被限制在一定水平上, 但力度是被积蓄下来, 在全剧结束后得到总的爆发。

(二) 作品部分间情感量差距较明显, 出现情感力度的重点、起伏和高潮。一般说作品需要有节奏、曲折和张弛, 避免读者接受持续不断的情绪刺激而产生疲劳和影响思考领悟活动。由一次情感高潮到达另一次情感高潮之间需要有再次启动、介入和沉浸, 与情感重点部分形成比照。更重要的是, 创作材料的品质、它对于题材的适应性, 以及它在作品框架中的地位, 都可能使它们含有不同的情感潜力; 作品中情感符号与非情感符号的交错、具象因素与抽象因素的穿插, 也将使情感触发点的分布带有一定的随机性。在这种情况下, 情感力度是一个向度, 它的发展轨迹不是一条直线而是一条呈波浪形式螺旋形上升的曲线, 它随作品的展示过程逐渐积累和上升, 经过高潮点, 最终达于读者充分感受整个作品后体验到的快感和美感程度。

大部分优秀作品中, 都存在一系列情感着重点或触发点, 我们称之为情感力点。例如莫伯桑的《项链》可分为八大段:

(1) 玛蒂尔德身世介绍; (2) 她参加舞会没有项链; (3) 借到项链; (4) 舞会上大出风头; (5) 丢失项链; (6) 借钱赔项链; (7) 十年还债; (8) 原来项链是假的。

这是情感密度很高的一个短篇, 通篇染有扣人心弦的情绪紧张性, 不过可以辨识出, 第(5)、(7)、(8)三段特别是第(8)段力度最强。

一般说情感力点的密度与作品的长度成反比, 但即使在短诗中也可见出力度的节奏, 而诗歌还是表现性最强一种。如文天祥的《过零丁洋》:

辛苦遭逢起一经, 干戈寥落四周星。
山河破碎风飘絮, 身世浮沉雨打萍。
惶恐滩头说惶恐, 零丁洋里叹零丁。
人生自古谁无死, 留取丹心照汗青。

所有前句为所有后句作了感情铺垫, “山河”二句与“人生”二句情感力度较其它四句为高。“人生”二句情感力度最高。

力点的形成当然须凭借前面部分的抵押, 这是它的依存性; 力点的形成同时也倚靠力点上情感符号自身的能量, 这是它的独立性。如《项链》, 假设删去段落(8), 故事仍能成立; 但段落(8)确将故事推向更高潮, 其效果一方面来源于既定情境提供的基础, 一方面也归结于它所创造的崭新的意境。《过零丁洋》中“人生自古谁无死, 留取丹心照汗青”二句, 即使脱离全篇也依然富于魅力, 所以独为千古名句。诗论中的“诗眼”, 剧评中的“戏胆”, 实际上都指出了文学作品中的情感力点, 看出了作品内部情感力度的某种结构。

情感力点部分对于整个作品的情感力度水平具有决定性的影响。正常条件下, 情感力度是以递进的方式增长; 当读者被带上一级感情阶梯时, 他被激活的情绪将在一定时间内保持下来, 带着已形成的感情态度看

待接续的内容。例如杜牧《阿房宫赋》首段：

“六王毕，四海一。蜀山兀，阿房出。复压三百余里，隔离天日。骊山北构而西折，直走咸阳。二川溶溶，流入宫墙……”感染力最强的是“六王毕，四海一。蜀山兀，阿房出”四句。有力的起首陡然将读者感情提升到一定高度。以后数句相对冲淡，由于起首句的强大，依然被染上原来的感情色彩。

这种情况下，后续部分力度大体不超于前面部分，因而整体的力度基本由前面部分，也就是力度最强的部分决定。倘若以后章节不产生更遒劲的词句，力度将由于感情的积淀而有所上升，但不会超出一个水平。乃至新的更强的部分出现，作品的感染力度又提高到新的标准。如《阿房宫赋》结尾处：“呜呼，灭六国者，六国也，非秦也。族秦者，秦也，非天下也。”数句，振聋发聩，一唱三绝，终使全篇达于高潮。前二例的后部亦是如此。

作品总体情感力度主要取决于作品内部各情感力点，首先是强力点的情感力度，这是此种结构的重要特点。

横向结构

横向结构主要是成分间的结构。文学作为主题、人物、环境、情节、象征、文体等多种艺术成分的综合体，各种成分在全部艺术过程中既协同发展，又各有趋向和侧重。在不同题材、不同手法、不同风格的作品中，这些成分实际上对于作品感染力量形成的影响也可能有所不同，重大成分作为始终存在的因素，有时成为情绪的主导线索。确实有些作品的优势在于情节，另一些作品的优势在于人物，还有一些作品的优势在于意蕴、形式等。于是又将造成两种对应的情感力度结构：

(一) 作品中各艺术成分作用相对均衡，不存在贯穿全篇的明显的情感主干。这种结构多见于普通创作，反映为缺乏特色的作品。优秀创作中也有出现，性质则不同，

表现为艺术各方面均有相当特色的作品，一般是巨著，如《浮士德》、《战争与和平》、《静静的顿河》等。

(二) 作品中某些艺术成分作用比较突出，形成某种控制全篇的情感张力，并在纵向上发展至高潮。这种结构在优秀创作中时常见到，也是更典型的结构。

虽然在文学概论中文学的各种艺术成分及其相互联系被全面强调，但在具体作品评论中着重分析的往往是一两种或几种主要艺术特色。确实，一位作家的一部作品在艺术的各个方面都获得同等成就的情况是不多的。即使在一部看似完美的作品中，也仍能在种种因素的混合中发现一两种更关键的成分。对于刘心武的《班主任》，我们可以从主题的深刻、人物的典型、情节的生动、细节的真实、语言的精练、结构的完整等诸方面进行解剖，又继而肯定说这些因素不可或缺，然而还是能够辨别，该作品的成功一半在于挖掘出一个独特而有极大概括意义的人物形象。谢惠敏一类人物在小说发表前尚被普遍认为是白璧微瑕的先进分子，而今却成为愚昧盲从者的代表。应当说作品的情感力量主要来自人物塑造的艺术功力，其它因素相对而言是次要的，甚至于象“救救孩子”这样有力的主题因素与人物因素比较起来也显得是薄弱和依附性的。茹志鹃的《百合花》，虽然在人物塑造上同样是成功的，却难以认为这方面是它真正的长处。一个纯朴的战士和一位腼腆的少妇，这类形象在其它作品中也许得到过更丰富的写照。《百合花》魅力的根源在于字里行间流露的一种军民之间、男女之间的微妙而高尚的感情，它不简单是同志之情，又不简单是异性之情，恰恰是在同志和异性之间的朦胧启发的感情。对于《百合花》来说，能够淋漓尽致地传达一种独特的感情已恰在好处，希图在人物典型化上取得《班主任》那样的成绩反而

会毁弃全篇。对于《班主任》来说也是如此。作品中艺术成分比重的平衡是相对的，不平衡则是绝对的，即使在《浮士德》、《静静的顿河》这样的作品中，也可最终发现，浮士德渴望尝试一切的精神和在葛利高里身上体现出的历史的迷误与个人命运之间的冲突是两部作品的情绪主线。

某些艺术成分在情感力度结构中的独特功能，经常使作品自始至终笼罩在一种特殊的情绪氛围里。例如《鲁滨孙漂流记》和《格列佛游记》，发达的情境是它们显著的成分，这不仅使作品的结构自然保持完整，而且带来一种不断欲使内容向前伸展的内趋力，它串联各种成分、各个部分，增加了最平常因素的情感力度。有时它只是在隐蔽中发展，至高潮处显示，此时情感触发是在与前面一系列内容的对比、反差、关照中生成。譬如毛姆小说《红毛》，写一位船长登上海岛作客，主人尼尔森讲起妻子萨丽年青时和一个唤作“红毛”的小伙子热恋，小伙子后来被路过的捕鲸船拐走再未返回；萨丽在以后长达三十年里始终等待着他，使后与之结婚的丈夫无限苦闷。船长听过讲述，笑得流下眼泪——原来他就是红毛，三十年来一直在这一带行船。小说结尾处的转折惊心动魄，迫使读者返回全篇，加强了全篇的情绪效果。

由此也可看出，两种主要情感力度结构可能是交叉的，在作品最富有情感力度的部分中，经常是由一种或几种主要艺术成分起核心作用；在整个作品中占优势的艺术成分，也经常是在作品的某一部分或几部分中得到更充分的发挥。两种结构从不同侧面表明，在作品感染力量的形成过程中，确实存在某种情感的枢纽、情感的着重点或情感的经络，这无疑符合艺术的辩证法。

情感力度结构分析的结果，突出了作品中某些部分或成分的作用，正是它们建立了作品情感力度的主要基础。这样我们就将注

意力从了解情感力度的一般结构转向了解这些部分或成分的因素。在所有这些因素中，尤其需要注意少数情感力度最强的因素，我们统称之为**强力度情感符号**。

强力度情感符号

强力度情感符号也可称作重负荷情感载体，它是情感符号体系中对于整个作品情感力度产生决定性影响的符号。它本身应有一定的绝对值，一般说只是在优秀作品中能够产生这种符号。

情感力度结构中的力点表明这一点上情感力度所达到的水平，但这一水平的达到并不直接取决于情感的深度或强度，而取决于情感符号的基质和潜能。情感表现的成立基础是符号形式（能指）和符号内容（所指）两项之间的依存关系，符号形式属于符号明显的侧面，它容易与符号本身的存在联结起来，暗示不明显的符号内容的存在。因此情感符号主要指情感符号形式，指情感负载体。作家与普通人的区别，在于他们能够寻找到适当的符号形式表现自己的情感，普通人则不能。对此艾略特作过很好的说明：

“以艺术形式表达情感的唯一途径，就是探寻一个‘客观对应物’。换句话说，一系列的物、一种情景、一连串的事件，都应作为那种特殊情感的程式；由于这些外在事物必然以感觉经验为终点而宣告结束，所以它们一经提出，感情立刻被唤起了”。诗中的“客观对应物”越丰富，情感越密集，诗也就越有价值①。

这里的“客观对应物”即情感符号或情感载体。需要作品达到怎样程度的感染力量，就需要为作品找到对应程度的情感载体。优秀作品所实现的强烈的情感力度，盖归因于优秀作品所包含的强力度情感符号，这样的符号在作品中至少要有一个，更多更密集则更有价值。

任何一种篇幅稍长的文学作品，只有在创作过程结束后和阅读过程进行中才是完整的，其它情况下它并未真正呈现出全部面目，这使我们很容易看清作品中强力度情感符号的地位。

在创作方面，作者最初确实是根据少数最重要的情感符号体知未来作品的情感力度，而不至于一定要设想出未来作品的一切细节才能预计创作的价值。严格说，在正式形成文字前，那些引出主观兴奋的少数情感符号只是未来作品中部分情感符号的雏形或潜能，而老练的作者便能够据此看到整个创作的基础。经常被引用的果戈理的例子正说明了这一点，他两部最伟大著作《钦差大臣》和《死魂灵》中的关键性情感载体都是从普希金那里得来，他向后者要求：“给我一个题材吧，我可以一口气写出一个五幕喜剧。”——显然，果戈理已拥有许多一般的素材积累，但感到这些普通材料还不足以使作品达到应有的力度。而普希金也确实慷慨的，他给予果戈理的是两个极为紧要的情节：（1）一个好吹牛的家伙冒充彼得堡要人，借百姓控告地方官员之机勒索大量财富；一个省长又把某人当作微服私访的官员殷勤款待。（2）一个投机家购买未勾销的死亡农奴名额，企图借此发一笔横财。——它们发展成为《钦差大臣》和《死魂灵》中的强力度情感符号。只消假想一下在作品中取消它们的情形，就可以再清楚不过地看出它们的重要程度。又假若普希金自己运用这两个情节进行创作（条件允许的情况下），作品面貌和风格会大不相同，但成就或许相差无几，并且，两个情节势必仍是另外两部作品中的强力度情感符号。

当然，创作方式不同，途径也不一，并非所有优秀作品在萌发创作动机时便出现强力度情感符号。雨果写《巴黎圣母院》的最初契机是在巴黎法院广场目睹了一个所谓犯

有“偷窃罪”的女仆，她被绑在木柱上行刑，刽子手用烧红的烙铁烫这个妇女裸露的后背，冒起一阵阵白烟。这个场面没有移用到小说中，它仅转化为作者某种愤怒的情感，负载这一情感的主要符号则是在写作过程中自然形成的。福克纳的《喧嚣与骚动》开始时只是“脑海里有个画面”，画面上是梨树枝叶中一个小姑娘的裤子，屁股上尽是泥，小姑娘是爬在树上，在从窗子里偷看她奶奶的丧礼，把看到的情形讲给树下的几个弟弟听。作者没有想到这个画面很有些象征意味，起初只准备写个短篇。而故事越写越长，出现了最精采的部分，发展成为长篇小说。这说明并非要预感到主要效果后才能开始写作，创作过程中想象力与灵感的发挥往往带出意外的收获。重要的是，优秀创作最后总要通过强有力的符号手段完成理想的情感表现。固然拥有很好的情感载体却没有达到预期目的情况是有的，可是一开始就缺乏实在的成色而终于流于平庸的现象却司空见惯。如此的创作毕竟还有坚持到底的勇气，又有许多创作终因题材本身少情感诱力半途而废。强力度情感符号，在创作过程中也是激发想象活力、坚固创作动机、导致更佳形式的原动力之一。

在接受方面，强力度情感符号是对读者影响更显著的成分。读者受感染的程度自然取决于作品的一切因素，然而他不可能记忆作品的所有细节。除了总的看法外，读者留存的主要是一些突出的印象，首先是与较强烈的情感反应相联系的印象，此时作品又被无可避免地分解。分解即选择，人们需要在一定刺激下重新进入作品情境，首先恢复对作品的某种温暖的情绪体验，然后才是从兴奋点逐渐扩及各个细节，再次领悟作品的内在魅力。随着时间的推移，人们对于大部分细节的记忆发生模糊，这时作品便被缩写，一些重要的情感符号就成为整个作品的象征。人

们对于《白毛女》的回想，永远围绕着“白毛”这一中心意象进行，对于《红嫂》的印象，也永远是从“喂奶”这一主要符号开始。

强力度情感符号不是作品的一切，仅是情感符号体系中一个基元；它不是压过其它符号的因素，而是为其它符号和整个体系提供了强大的情感力场。一位妇女为抢救昏迷干渴的伤员，不顾羞涩解襟哺乳——这不过是以二十字尽可表达的情感符号（潜解），但足以调动起一百位作者的生活体验，为它添加种种合理的背景、贴切的情境，设计出鲜明的性格、重要的人物关系，以至于提炼出深刻的主题、补充进真实具体的细节。同样，提高情感力度也不是一切，情感力度还意味情感的深度。情感符号在作品中仅仅是所有符号中的一种，然而情感因素在作品中对于其它因素可以产生有力的催化作用，实际上是其它因素的依附主体。即若《战争与和平》、《静静的顿河》这样恢宏的史诗性作品，也还是以人物之间的感情关系作为主线。

实在地占有强力度情感符号是大量经典作品的特征。契诃夫说：

“那些被称为不朽的作品有很多共同点，如果从其中每个作品里把这类共同点剔除干净，作品就会消失它的价值和魅力。这是说那些共同点是不能缺少的，是一切有志于成为不朽的作品的不可缺少的条件。”^③

这些共同点是很多的，对于我们目前的文学来说，最值得重视的还不是对主题、题材、人物、形式和技巧的完整把握——我们许多作品在这些方面已日臻成熟——而是那些最优秀作品具有的伟大的情感以及相关有力的情感符号。这类符号在不朽的作品中确象契诃夫所说，把它们剔除干净，作品就会消失它的价值和魅力。这里甚至没有创作方法的区别。现实主义作品里，如《德伯家的苔丝》中，克莱的悔悟和苔丝付出生命代价表白爱情的处理可视为这类符号；《简

爱》中简爱宁可放弃爱情也要维护独立人格的举动可视为这类符号。现代主义作品里，如海勒的《第二十二条军规》中，“第二十二条军规”属于这类符号——空军指挥官任意把规定的飞行次数一次次增加，用部下的性命换取自己的升迁。根据“第二十二条军规”，疯子可以停止飞行。不过停止飞行必须由本人提出申请，而一个人自己意识到飞行危险请求禁飞就意味着他神志清醒。卡夫卡的《变形记》中，“人变虫”这一情节属于这类符号——小职员格里高尔·萨姆沙一天清早突然变成一只甲虫，因而失去职业，逐渐成为家庭的累赘，最后在寂寞和孤独中死去。“人变虫”不过是人患不治之症的比喻，区别在于家人对待一个“病人”多少还用虚伪的姿态来掩盖内心的厌恶，对待一只甲虫则能够赤裸裸地露出真实的感情。与这类情感符号相比较，我们目前许多创作所运用的符号确实还太嫌普通。“一切有志于成为不朽的作品”的创作，都应努力从这一点做起，而不是局限在缺乏能量、潜力和前景的符号活动中尽人事所为。

自然，对于情感力度结构和强力度情感符号的分析解释了重要的文学现象，毕竟不是全部文学现象。需要说明，文学本无须模式，无须固定的情感力度结构，乃至无须特别的强力度情感符号，只要作品能够获得应有的感染力量。问题在于如果取得这一力量是困难的，就有理由重视研究成功作品的成功因素，从中去发现某种必不可少的价值。

①艾略特：《哈姆莱特》。

②韦勒克、沃伦：《文学理论》。

③契诃夫：《对艺术法则的探求》。

胡平，男，1952年生。北京师范大学中文系本科毕业，中共中央党校硕士研究生毕业。现在中国作家协会创作研究部任助理研究员，曾发表文学理论、文学批评及文学创作作品数十篇。