

中国比较文学学会认知诗学分会
四川大学艺术学院
主办

第15辑
VOLUME 15

Cognitive Poetics Association
Under the Auspices of
China Comparative Literature Association
& Arts College of Sichuan University
Sponsors

支宇 主编
Zhi Yu Chief Editor
熊沐清 执行主编
Xiong Muqing Executive Editor

认知诗学

COGNITIVE
POETICS

图书在版编目 (CIP) 数据

认知诗学. 第15辑 / 支宇主编. — 北京 : 文化艺术出版社, 2024. 8. — ISBN 978-7-5039-7647-6
I. ① I207.2-53
中国国家版本馆 CIP 数据核字第 2024GQ1289 号

认知诗学 (第15辑)

主 办 中国比较文学学会认知诗学分会、四川大学艺术学院
主 编 支 宇
责任编辑 魏 硕
责任校对 董 斌
书籍设计 姚雪媛
出版发行 **文化艺术出版社**
地 址 北京市东城区东四八条52号 (100700)
网 址 www.caaph.com
电子邮箱 s@caaph.com
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
84057696—84057699 (发行部)
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
84057690 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2024年8月第1版
印 次 2024年8月第1次印刷
开 本 710毫米×1000毫米 1/16
印 张 16.5
字 数 270千字
书 号 ISBN 978-7-5039-7647-6
定 价 78.00元

编委会

顾问（按姓氏音序排列）

Lisa Zunshine (University of Kentucky, USA)
Mark Turner (Case Western Reserve University, USA)
Peter Stockwell (University of Nottingham, UK)
曹顺庆（四川大学）
申丹（北京大学）
王宁（清华大学）
周宪（南京大学）

主编 支宇（四川大学）

执行主编 熊沐清（四川外国语大学）

编委（按姓氏音序排列）

Elena Semino (Lancaster University, UK)
Gerard Steen (VU University Amsterdam, NLD)
Jean-François Vernay (Sydney Global College, AUS)
Joanna Gavins (University of Sheffield, UK)
Margaret H. Freeman (Los Angeles Valley College, USA)
Rocío Riestra-Camacho (Alfonso X El Sabio University, Spain)
陈章云（北京外国语大学） 封宗信（清华大学）
何辉斌（浙江大学） 蓝纯（北京外国语大学）
李贵苍（浙江师范大学） 梁晓晖（北京科技大学）
刘立辉（西南大学） 刘玉红（广西师范大学）
刘正光（湖南大学） 马菊玲（宁夏大学）
彭彤（四川大学） 戚涛（安徽大学）
尚必武（上海交通大学） 唐伟胜（江西师范大学）
肖谊（四川外国语大学） 杨金才（南京大学）
赵秀凤（中国石油大学） 朱振武（上海师范大学）

主办单位

中国比较文学学会认知诗学分会
四川大学艺术学院

本书由四川大学“艺术与科学交叉融合”双一流学科建设经费资助出版

编辑工作委员会

主 任 黄宗贤（四川大学艺术学院教授、学术院长）

熊沐清（中国比较文学学会认知诗学分会理事长、四川外国语大学教授）

副主任 何 宇（四川大学艺术学院教授、院长）

支 宇（四川大学艺术学院教授、中国比较文学学会认知诗学分会副理事长）

肖 谊（中国比较文学学会认知诗学分会秘书长、《外国语文》副主编）

成 员 赵 帅、岳 阳、连 超、冯 军、孙 颖、吴山倩文、闫现磊、

徐 、曹艳晶、赵 越、吴 桐、罗铭鼎、陈云瑾、范 琳

编辑部地址 四川省成都市双流区航空港四川大学艺术学院大楼，610207

《认知诗学》征稿启事

《认知诗学》创刊于2014年，现为中国比较文学学会认知诗学分会的会刊，是目前国内外唯一以认知诗学和认知文化研究为研究对象的专业性学术辑刊，由中国比较文学学会认知诗学分会与四川大学艺术学院联合主办。现设有“名家特稿”“认知范式研究”“认知文体批评”“广义认知诗学”“认知美学”“认知诗学本土化”“认知诗学关键词”“前沿书评”“书评速递”等栏目。论文理论性、实证性、综述性、创新性、学术性强。诚挚欢迎国内外专家学者赐稿！

自2019年第1辑开始，每年固定出版两辑，现已被中国知网收录。每年10月前的来稿刊登于下一年第1辑，4月前的来稿刊登于当年第2辑，出刊时间为每年6月和12月。

本刊欢迎理论性、创新性、综述性、学术性强的认知诗学、认知艺术批评和认知文化研究相关论文，特别欢迎广大青年学者踊跃投稿。正文篇幅在8000—10000字，书评为5000字左右。投稿邮箱为cognitivepoetics@126.com。本刊编辑部将做到每稿必复。本刊采用双向匿名审稿制，不向作者收取任何费用，来稿一经刊发，即赠送作者样刊两册，并根据稿件质量发放稿酬，对本刊发表文章的任何转载（包括论文集收录等）均须经本刊同意。

为了使刊物编排规范，敬请作者根据《认知诗学》投稿模板修改格式。投稿模板参见中国比较文学学会认知诗学分会网站—学会刊物—《认知诗学》简介，<http://www.cognitivepoetics.com/cn/periodical>。

《认知诗学》编辑部

2022年6月

名家特稿【栏目主持：熊沐清教授】

3 从社会性到文学性

——从认知视角看曹雪芹的《红楼梦》 | 丽莎·詹赛恩 著；
余雅萍 编译

学术综述【栏目主持：肖谊教授】

25 认知诗学研究新趋势：理论与方法

——“第六届认知诗学国际学术研讨会”综述 | 张春蕾
雷 茜

37 国外神经美学实证研究现状 | 宋 杰

理论探索【栏目主持：支宇教授】

53 广义认知诗学视域中的主体辩证法与现实主义结构

——詹姆逊现实主义文论的认知阐释 | 陈佑松 杨 倩

73 认知美学视角下审美认知的“同而不和” | 刘 旭 吕 鑫

认知艺术研究【栏目主持：彭彤教授】

87 从静观到体验：土家泛博物馆设计叙事的具身转向 | 向思全

97 《星际穿越》的指示语认知诗学分析 | 王爱斌

- 109 蔡明亮的留白、参与与现实主义：认知隐喻学视角下的“沉寂”
体系
——以电影《洞》的解读为例 | 方乐雅
- 130 形式危机与情绪区隔失效：人工智能背景下传统架上绘画的认知
进路 | 王肇兴
- 144 “文本—图像”生成式 AI 艺术创作事件中的审美认知 |
刘勇君 王敏
- 157 以“味”论书：认知美学视角下中国古代书论味觉词探析 |
魏明鸣

认知文体批评【栏目主持：封宗信教授】

- 169 19世纪英国科幻文学中的身体推想与转型焦虑 | 李利敏
谭晨晖
- 180 福星和缓刑令：摩尔《苦熬者》中“善”之书写 | 李文萍
周莹
- 199 作品《云游》去人类中心主义内涵的解读 | 赵祯
- 213 认知诗学视角下《白雪公主》中文本意义的回归 | 王浩浩
- 223 爱德华·苏贾的空间理论视域下《长歌》中七月的自我身份建构
研究 | 宋婷
- 238 走向女性主体
——《查泰莱夫人的情人》中康妮的自我认知之旅 | 温桢昊

Feature Article [Guest Editor : Professor Xiong Muqing]

- 3 From the Social to the Literary—Approaching Cao Xueqin’s
The Story of the Stone (Honglou Meng) from a Cognitive
 Perspective | Lisa Zunshine, trans. Yu Yaping

Academic Reviews [Guest Editor : Professor Xiao Yi]

- 25 New Trends in Cognitive Poetics: Theories and Methods:
 Review of the 6th International Symposium on Cognitive
 Poetics | Zhang Chunlei Lei Qian
- 37 The Status Quo of Empirical Studies on Neuroaesthetics
 Abroad | Song Jie

Theoretical Exploration [Guest Editor : Professor Zhi Yu]

- 53 Dialectics of the Subject and Realism Structure in the Perspective
 of Generalized Cognitive Poetics:A Cognitive Interpretation of
 Jameson’s Theory of Realism in Literature | Chen Yousong
 Yang Qian
- 73 “Uniformity without Harmony” Aesthetic Cognition from the
 Perspective of Cognitive Aesthetics | Liu Xu Lv Xin

Cognitive Art Research [Guest Editor : Professor Peng Rong]

- 87 From Contemplation to Experience: The Embodied Turn in the Design Narratives of the Tujia Pan-museum | Xiang Siqian
- 97 Cognitive Poetics Analysis of Deictic Expressions in *Interstellar* | Wang Aibin
- 109 Negative Space, Participation and Realism in Tsai Ming-liang's Films: A System of Idle Periods in the Perspective of Cognitive Metaphorology—With an Example of *The Hole* | Fang Leya
- 130 Form Crisis and Emotional Compartmentalization Failure: Cognitive Approaches to Traditional Easel Painting in the Context of Digital Artificial Intelligence | Wang Zhaoxing
- 144 Aesthetic Cognition in “Text-Image” Generative AI Artistic Creation Events | Liu Yongjun Wang Min
- 157 Discussing Calligraphy through “Taste” : An Analysis of Gustatory Terms in Ancient Chinese Calligraphic Theory from a Cognitive Aesthetics Perspective | Wei Mingming

Cognitive Textual Critique [Guest Editor : Professor Feng Zongxin]

- 169 Body Speculation and Transformation Anxiety in 19th Century British Science Fiction Literature | Li Limin Tan Chenhui
- 180 Fortuna and Reprieve: Writing of “Goodness” in Moore's “Rigorists” | Li Wenping Zhou Ying
- 199 A Cognitive Poetic Interpretation of the De-Anthropocentrism Connotation in Olga Tokarczuk's *Flights* | Zhao Zhen

- 213 The Return of Textual Meaning in *Snow White* from the Perspective of Cognitive Poetics | Wang Haojie
- 223 Study on July's Self-Identity Construction in *The Long Song* from the Perspective of Edward W. Soja's Spatial Theory | Song Ting
- 238 Towards Female Subjectivity —Connie's Journey of Self-Knowledge in *Lady Chatterley's Lover* | Wen Zhenhao



名家特稿

【栏目主持：熊沐清教授】

从社会性到文学性 ——从认知视角看曹雪芹的《红楼梦》

丽莎·詹赛恩¹ 著；余雅萍² 编译

(1. 美国肯塔基大学英语系，美国肯塔基州列克星敦 40506；2. 浙江财经大学外国语学院，杭州 310018)

摘要：

小说是我们日常生活的延续，但又与之相区别。它们基于心智理论之上，模仿日常社交的模式，在心理状态之中嵌套了心理状态。但是小说中的心理嵌套并不仅仅是无数组成我们社交生活的细微线索的粗糙转录；相反，小说通过特定类型和作者独有的风格手段，创造出复杂的心理状态。小说中关于想法和感觉的嵌套有其历史渊源——文学历史——不能仅仅等同于社会认知。本文对比了曹雪芹小说《红楼梦》中的显性和隐性嵌套式心理状态，探究了社会认知复杂度这一概念，旨在尝试将这些概念作为研究经典中国文学文本《红楼梦》的新视角，同时也交代了将《红楼梦》用作文学认知研究案例的原因：验证文学认知研究的普适性。

关键词：

《红楼梦》；隐性嵌套式心理状态；心智理论；社会认知复杂度

From the Social to the Literary—Approaching Cao Xueqin's *The Story of the Stone* (*Honglou Meng*) from a Cognitive Perspective

Lisa Zunshine¹, trans. Yu Yaping²

(English Department, the University of Kentucky, Lexington, State of Kentucky 40506, the United States of America; 2. School of Foreign Languages, Zhejiang University of Finance & Economics,

作者简介：1. 丽莎·詹赛恩 (Lisa Zunshine)，博士，美国肯塔基大学英语系教授，主要从事文学认知研究。

2. 余雅萍，博士，浙江财经大学外国语学院讲师，主要从事英国文学和文学认知研究。

Hangzhou, Zhejiang 310018, China)

Abstract:

Fiction emerges as both continuous with our everyday cognition and distinct from it. Building on theory of mind and mimicking patterns of our everyday social functioning, fiction nests mental states within mental states. Yet fictional nestings are not merely crude transcriptions of the myriad subtle cues that make up our social life. Instead, fiction creates complex mental states by stylistic means unique to specific genres and authors. Fictional nestings of thoughts and feelings have their own history—a literary history—not reducible to social cognition. The paper explores contrasts between explicit and implied nested mental states and the concept of sociocognitive complexity in Cao's novel, with an attempt to study them as a new perspective in the research of the classic Chinese literary text *Honglou Meng* and then unveils that the reason for using *Honglou Meng* as a case study in literary cognitive research is to validate the universality of literary cognitive research.

Key words:

Honglou Meng; implied nested mental states; ToM; sociocognitive complexity

0 引言

想让他人了解自己内心的想法，这是心理状态中的心理状态中的心理状态，它包含了三层嵌套式的心理状态。这种嵌套式的心理状态（*nested mental states*）充斥着我们的日常生活。从本质上看，心智理论（*Theory of Mind*，简称 *ToM*）是进化了的认知适应，是将心理状态归于我们自己或他人，因此，认知和情感的姻亲关系是不容否认的。心智理论几乎是为社会焦虑而生的。因为有它的存在，我们才会对所有可观测的行为背后潜在的想法、感觉和意图进行阐释和解读。但是我们的解读往往是错误的，我们自己也清楚它们可能会出错。

小说中充斥着各种伴随强烈情感的嵌套式的心理状态。作家们可以指涉另外的心理状态，或对当下的心理状态只字不提来建构嵌套式心理状态。曹雪芹的《红楼梦》（又名《石头记》），写于 1760 年，最早出版于 1792 年，是中国最知名的四大古典小说之一。

不想如今忽然来了一个薛宝钗，年岁虽大不多，然品格端方，容貌丽美，人多谓黛玉所不及。（曹雪芹、高鹗，1982：69）

这句话中包含了哪些信息？有一种方法可将我们在阅读时推断出的人物心理状态解释清楚：叙述者想让读者意识到林黛玉的痛苦，是因为她确信身边的每个人都认为她不及薛宝钗。这至少包含了四层嵌套式的心理状态（有些甚至涉及严重的社会焦虑），为了能很好地把它们解释清楚，我们必须找到一些细微的线索，如黛玉在提及这位表亲时不太愉悦的语气（“一个薛宝钗”）及我们对黛玉多疑猜忌性格的认识。

如果我们想要找到这句话里明确指涉心理状态的信号词，我们发现了“谓”这个字（在英文版中被译成“agreed”）。这个字描述了周围人对黛玉的态度，但是它在篇章中的意义并不明显。相反，我们发现意义是通过嵌套式的心理状态暗暗传达，而非通过文本直接陈述。

文学批评家们早已知道小说可以在不明确指涉心理状态的情况下将其表达出来。正如苏源熙（Haun Saussy）所说，“文学中较为普遍的现象是，有些想法即使没有说出来，也可以被表达出来”（Saussy，2006：428），这就是认知研究的新意所在。笔者认为嵌套式的心理状态是小说的意义单位，它包括这些嵌套式的心理状态被暗示而非直接阐明的情况。

从这个视角看，小说是我们日常认知的延续，但两者也存在不同之处（Herman，2011：8—18）。小说基于心智理论之上，模仿我们日常社交的模式，在心理状态之中嵌套了心理状态。但是小说中的心理嵌套并不仅仅是无数组成我们社交生活的细微线索（尤其是那些肢体语言传达的线索）的粗糙转录，如“我认为他认为我认为……”相反，小说由独特的流派和作者通过其风格创造出复杂的心理状态。小说中的关于想法和感觉的嵌套有其历史渊源——文学历史——不能仅仅等同于社会认知（即使它也存在一定的复杂性）。

谈论小说中嵌套式的心理状态，不得不提及一个术语，即社会认知复杂度（sociocognitive complexity）（Zunshine，2014：89—109）。这个术语笔者在别处已作详细介绍。笔者认为，散文化小说（prose fiction）、戏剧、叙事诗以及和想象、意识相关的回忆类文本 [如纳博科夫的《说吧，记忆》（*Speak, Memory*）] 通常都涉及第三层次的社会认知复杂度：一种心理状态嵌套一种心理状态嵌套一种心理状态。这和我

们日常社交有很大差别，日常社交中偶尔才会出现三级嵌套。这和非虚构文本也有很大差别，如报刊文章（最多运行到两级嵌套）及科学教材（往往不存在嵌套式心理状态）。

你一旦开始阅读小说，很快会遇到三级嵌套的心理状态并且沉迷其中。不同的作家使用不同的文体风格实现这种嵌套，主要聚焦于角色的心理状态，或者叙述者、隐含作者及隐含读者等的心理状态（Scholes, 2006: 240）。如扎米亚京（Zamyatin）的代表作《我们》（*We*）和科马克·麦卡锡（Cormac McCarthy）的《血色子午线》（*Blood Meridian*），这两部作品中的社会认知复杂度呈现的是隐含作者和隐含读者的嵌套式心理状态，它们比J.K. 罗琳（J. K. Rowling）《哈利·波特》系列（*Harry Potter Series*）的社会认知复杂度高，后者主要处理的是作品中角色的嵌套式心理。

虽然社会认知复杂度的高低跟小说审美价值的高低没有明显的相关性，但是有些作家会在作品中将社会认知复杂度运行到第四层，有些甚至到第五层，第六层。

认知文学批评给我们研究小说提供了一个重要的视角：我们理解了复杂的社会行为，它们不可避免地以嵌套式心理状态的形式出现在小说中。但到底是谁的心理状态？在哪儿出现？它们是客观的、不可变的、永久地固定在文本中，等待读者来发现吗？任何读者都可以发现它们吗？

其实它对现实生活中的社交互动是极具启发性的。在现实生活中，理解嵌套式的想法、欲望、意图等引起的行为往往需要解读这些心理状态。除非社会环境被彻底简化（Zunshine, 2012: 26—28），否则就不存在所谓的客观正确的解读。同样地，在阅读小说时，要理解我们自己的、作品角色的和（隐含的）作者的想法和感觉，不可避免地会涉及嵌套式的心理状态，而这些都是主观且与具体语境相关的。

以《红楼梦》为例，如果脂砚斋和畸笏叟（早期较有影响的评点家）确实很熟悉曹雪芹所描述的人物和事件，那么他们构建和解读作者及作品人物的嵌套式想法和感觉的方式与其他的读者就是不同的。后来的红学专家讨论了畸笏叟对《红楼梦》某个情节的评点（Cao, 1973: 42）（如：宝玉侄媳秦可卿上吊自杀），以及曹雪芹随后对这一情节的不完全修正。在这个过程中，他们构建出来的小说人物嵌套式的想法和感受与普通读者的阅读感受是截然不同的。（Li, 1993: 198）

这里涉及不同的解读传统。清代《红楼梦》评点家张新之评论道，“整个《红楼梦》的文本可以用公元前4世纪《左传》里对郑庄公所谓‘未尽教诲之责’的谴责来

概括”，他构建了包括曹雪芹的写作意图、小说中人物的心理状态，他自己对古代历史叙事中（这个本身也具有复杂嵌套式的心理状态）的事件的态度等在内的嵌套式结构。（Zhang, 1990: 326）

因此，一方面，任何可信但非简化的《红楼梦》的解读都基于高的社会认知复杂度；另一方面，在小说的任何一处，评点家畸笏叟和张新之的社会认知复杂度必是不同的。《红楼梦》的中文版读者和《红楼梦》的外语版读者的社会认知复杂度也必定不同；笔者的学生跟笔者也必定不相同。用小说的语言解释（向没有读过这部小说的读者解释），我们必须将一种心理状态嵌套于一种心理状态嵌套于另一种心理状态中，但是对于每个读者而言，嵌套的方式和内容是各不相同的。

一些嵌套式的解读可能会在特定的读者群中被广泛接受。既然笔者要对《红楼梦》作一些文本细读，就希望读者会对笔者的嵌套式解读感兴趣，但是笔者会根据不同的观点来判断论证的有效性。若读者不认同笔者的解读，而在自己的解读中发现了多层嵌套，笔者认为这也是有效的。

1 “我想我知道你的意思”：显性的（explicit）心理状态

所有的小说情节都是基于心智理论（Zunshine, 2006）展开的，但是有一些小说也会考虑围绕他们显性的心理状态做一些探讨。《红楼梦》就是这样一部作品。小说中的人物将他们大多数清醒的时间都用于揣摩他人心思，这就导致了文中出现很多明确讨论人物嵌套式心理状态的情节。

小说情节主要围绕《红楼梦》中的两个主人公展开：男主人公贾宝玉和女主人公林黛玉。贾宝玉深受“意淫”的影响。在贾家这个如此庞大的贵族家庭中，有着各式各样的女性人物，堂表姐妹、阿姨婶婶、丫鬟等。贾宝玉毕生的梦想便是和女孩子们共处，试着了解揣摩她们的内心情感，“若一日姐妹们和他多说了一句话，他心上一喜，便多出许多事来”。（这和他在贾府的地位是极不相符的，作为贾家的继承人，他是家族兴衰的关键）（Rolston, 1997: 197）

林黛玉总是时时处处在意别人对她的行为礼节的评价和看法。作为才华横溢的诗者和敏锐的观察者，她的智慧将她的社交偏执推向了一个新的高度。黛玉和宝玉惺惺相惜，但是他俩之间强烈的情感纽带非但没有让两人最终走到一起，反而将之分

开。对心上人的互相猜忌注定了他俩最终分离的命运。

想要了解林黛玉对他人的过度解读中涉及的显性的嵌套式的心理状态，请看以下两个典型的例子。

一日，黛玉和宝玉至薛宝钗（黛玉一直将她视为情敌）处。一行人坐着闲聊，吃茶，喝酒。黛玉的小丫鬟雪雁在紫鹃的吩咐下，给她送来小手炉，黛玉含笑问她：“谁叫你送来的？难为他费心，那里就冷死了我！”宝玉和宝钗默然无言，实各自怀着各自的主意。宝玉深知黛玉是“借此奚落他”，因此“无回复之词，只嘻嘻的笑两阵罢了”。而宝钗“素知黛玉是如此惯了的”，也不去睬她。然而宝钗的母亲薛夫人哪里晓得这中间的纷繁复杂，把黛玉的抱怨当了真。她安慰黛玉说，丫鬟们记挂着她是因为她素日身子弱，禁不得冷。黛玉如此回应：

姨妈不知道。幸亏是姨妈这里，倘若在别人家，人家岂不恼？好说就看的人家连个手炉也没有，巴巴的从家里送个来。不说丫鬟们太小心过余，还只当我素日是这等轻狂惯了呢。（第八回）

黛玉想着人们或许会认为她认为别人没有照顾好她。这很糟糕。然而黛玉显然没有为难薛姨妈，毕竟薛姨妈只会这样安慰人，“你这个多心的，有这样想，我就没这样心。”（第八回）若独和宝玉一起，情况或许会更糟糕。宝玉总是“意淫”，对女孩子表现出无限的同情和兴趣，这绝对能让黛玉的敏感多疑发挥到极致。

宝钗生辰，众人在贾母院中听戏。至晚散时，王熙凤仔细端详作小旦的，笑道：“这孩子扮上活象一个人，你们再看不出来。”宝钗和宝玉心里都猜着了，只一笑不肯说，史湘云口无遮拦地说他看着像林妹妹的模样儿。宝玉“听了，忙把湘云瞅了一眼，使个眼色”（第二十二回），但为时已晚，众人听了留神细看，都笑起来，说果然很像。

散去后，湘云回屋更衣时，令丫鬟将衣物包起来。宝玉听闻，忙去劝说她改变主意，解释说她当时给她使眼色是为她着想。他知道湘云不知道黛玉多心，怕林妹妹听了她的话恼她。湘云对这解释并不买账。在她看来，宝玉给她使眼色意味着他认为湘云和黛玉“一个是奴才丫头，一个是小姐主子”，因此没有资格取笑“贾府里的小姐主子”（第二十二回）。

笔者简化了他们的对话，但是你可以从这简化版的对话中看出一系列三层嵌套，湘云感知到了宝玉对黛玉感受的在意。

黛玉无意间听闻宝玉和湘云的对话，剧情开始变得有意思了。黛玉先是“冷笑”宝玉及众人竟然拿其比戏子取笑。

“你还要比？你还要笑？你不比不笑，比人比了笑了的还厉害呢！”

宝玉听说，无可分辨，不则一声。（第二十二回）

黛玉又道：“这一节还怨得。再你为什么又和云儿使眼色？这安的是什么心？莫不是他和我顽，他就自轻自贱了？他原是公侯的小姐，我原是贫民的丫头，他和我顽，设若我回了口，岂不他自惹人轻贱呢。是这主意不是？这却也是你的好心，只是那一个偏又不领你这好情，一般也恼了。你又拿我作情，倒说我小性儿，行动肯恼。你又怕他得罪了我，我恼他。——我恼他，与你何干？他得罪了我，又与你何干？”（第二十二回）

宝玉原想调和黛玉与湘云，使之不生隙恼，哪料得反而落了两处贬谤，因此感觉沮丧无趣。回房大哭后，提笔立占一偈，希望不借助言语表达自己的所思所想。“写毕，自虽解悟，又恐人看此不解，因此亦填一支《寄生草》，也写在偈后。”（第二十二回）后黛玉看到宝玉的偈语，不觉可笑可叹，但觉未尽善，便续两句在后。这里嵌套着两人对情感的探讨以及情感交流无效的感慨。

2 隐性的心理状态

宝玉和黛玉之间心灵阅读的痛楚，不过是折磨整个贾府的众多弊病之一。日常的贾府就是一个复杂的社交网络。每个人物都试图揣测和控制他人的情感反应。但是长远来看，这种做法适得其反。人们往往不会按照别人希冀的方式做出社交反应。具有高超心灵阅读能力的人，如貌美狡黠的王熙凤（深得贾母恩宠和王夫人赏识，成为贾家的实际掌权者）(Levy, 1999: 47)，也只是落得“机关算尽太聪明，反算了卿卿性命”的悲剧下场。他们一个个努力地揣摩他人的心思，却缺乏自我意识，最终导致家族走向衰亡。

这儿有一例将王熙凤的精明霸气、贾琏的拈花惹草和丫鬟平儿的聪颖忠诚生动地呈现于读者面前。一日，贾琏远路归来，王熙凤正和他聊着家中诸事，只听外间有人说话。王熙凤便问是谁，平儿进屋回道：“姨太太打发了香菱妹子来问我一句话，我已经说了，打发他回去了。”贾琏听闻是香菱，一脸欢喜，想起方才去见姨妈偶然与香菱撞了个对面，觉得她越发出挑的“标致”了（第十六回）。王熙凤暗示若贾琏喜欢香菱，便拿平儿去换了她，如此香菱就能成为熙凤的新丫鬟，贾琏的姨太太。

此时贾琏有事离开，王熙凤问平儿：“方才姨妈有什么事，巴巴打发了香菱来？”

平儿笑道：“哪里来的香菱，是我借他暂撒个谎。奶奶说说，旺儿嫂子越发连个承算也没了。”说着，又走至凤姐身边，悄悄的说道：“奶奶的那利钱银子，迟不送来，这会子二爷在家，他且送这个来了。幸亏我在堂屋撞见，不然时走了来回奶奶，二爷倘或问奶奶是什么利钱，奶奶自然不肯瞒二爷的，少不得照实告诉二爷。我们二爷那脾气，油锅里的钱还要找出来花呢，听见奶奶有了这个梯己，他还不放心的花了呢。所以我赶着接了过来，叫我说了他两句，谁知奶奶偏听见了问，我就撒谎说香菱来了。”凤姐听了笑道：“我说呢，姨妈知道你二爷来了，忽喇巴的反打发个房里人来了？原来你这蹄子禽鬼。”（第十六回）

说话时贾琏已进来，继续说话喝酒，双方却都没有再提及香菱。

如果你仔细找寻代表心理状态的信号词，就会发现贾琏认为香菱出落得标致，贾琏爱财；王熙凤感到惊讶薛姨妈怎么会在贾琏在的时候派香菱过来；王熙凤乐意为丈夫找一个新的姨太太。这些都是内心想法、感受及态度的显性描写，他们描述的是一个个孤立的心理状态。然而这个场景的真正意义并非在于这些，而是隐性的复杂的嵌套，并非叙述者直接道出的。

如，为何贾琏回来后两人都不再继续香菱的话题？贾琏肯定知道多疑的王熙凤绝不会真的替他将香菱纳为姨太太，她只是开个玩笑罢了，假装贤惠的模样，千方百计给丈夫找到心仪的姨太太，好给他添个儿子。此外，王熙凤也知道贾琏知道自己只是假装要给他添个姨太太，正如王熙凤知道贾琏知道她绝对不愿意将平儿拿去换，因为对王熙凤而言，平儿机敏聪慧且忠心耿耿，与其说是个丫鬟，不如说更像个朋友。

事实上，我们确实也见识了平儿的惊人之处。因为她知道贾琏不清楚王熙凤的

利钱，她认为最好的办法就是利用美色让他分心。她也知道如果贾琏开始想美女，王熙凤会很的不悦，但是如果贾琏开始打王熙凤利钱的主意，她会更不高兴。平儿断定王熙凤肯定会认可她用香菱这一招来保护她的利钱的办法，她也知道王熙凤会利用她丈夫拈花惹草的念头，警示他谁才是这个家里管事的。

同时，王熙凤谈及用平儿去交换香菱也有一定用意。这似乎是王熙凤在提醒平儿只要她愿意，可以随时把平儿给换了。王熙凤不知道外面发生了什么，怀疑薛姨妈不可能在知道贾琏在屋内情况下，让她儿子的漂亮姨太太香菱来送口信。因此，当平儿提到香菱时，王熙凤相信一定另有他意。我们只能猜测，王熙凤当着平儿的面向贾琏提议将其和香菱交换时，是在戏弄平儿，还是在暗中警告她，作为女主人的密友，她的地位正受到动摇。这也取决于平儿是否时常在王熙凤面前聊表忠心。

贾琏虽不愚笨，但总是在这种心灵游戏中慢王熙凤和平儿一拍。他的相对愚钝无知和整部小说中的人物设定是一致的。曹雪芹将其人物的社会认知复杂度和他们的年龄、性别及社会等级相关联。在他的小说《红楼梦》中，无论处于什么等级的年轻女性都比富贵的男性（如贾琏）和年老富贵的女性（如薛姨妈）更能处理拿捏复杂的嵌套式心理状态。

事实上，这是从认知视角衍生的观点：我们以前就知道作者总是对年轻的女性角色产生同情，但是现在认知视角为我们揭示了作者实现这一同情的过程。

并不是说读者会自动同情那些社会认知较为复杂的角色。虽然这样的角色更有趣，但她也可能看起来不那么讨人喜欢。（Vermeule, 2010）为了保持吸引力，她有时候得像个失败者。在小说《曼斯菲尔德庄园》（*Mansfield Park*）中的范妮·普莱斯（Fanny Price）敏感怕羞，朴实善良，她比小说中的其他角色要更加清楚别人心里对他人的看法。但她同时又是一个处处被碾压的人，她“胆小怕事，过于紧张”（Austen, 1990: 289）。同样地，在曹雪芹的《红楼梦》里，那些具有高度社会认知复杂度的年轻女性容易得到读者更多的同情，但是她们往往命中注定疾病缠身或是有心无力。（Yee, 1995: 383）

王熙凤就是典型的例子。她幽默风趣，喜操控他人，是个极其危险的人物。笔者的本科生阅读《红楼梦》时，对王熙凤这个角色是又爱又恨。这个人物因不幸的婚姻、缠身的疾病及最悲剧性的死亡而在多大程度上得到“救赎”。这个话题还有待争论。

3 差异和叹息

当文本中明确提到的心理状态和我们为了顺利解读故事而构建的心理状态之间存在差异时，没有一种建构是永恒不变的，也即永远处于变化中的。王熙凤当着平儿的面，建议贾琏将平儿交换香菱。只有当我们在处理复杂隐含嵌套心理状态和被陈述的意图产生矛盾时，熙凤陈述的意图才有可能是有意义的。但是这种心理嵌套往往是推测性的。如，笔者刚刚对王熙凤的行为做了两种可能的解读。笔者不知道哪一种是正确的——也有可能两种都是正确的——也或许有第三种同样令人信服的解读。

重要的是，如果一种推测性的解读是可信的，它必须表现出高度的社会认知复杂度。如果读者不能进行三层嵌套式心理状态的解读，就无法理解和欣赏曹雪芹小说中涉及的社会情境。“王熙凤想要把平儿拿去换香菱”没有传达任何有用的信息。“王熙凤想要趁机警示平儿”有一点点意义。“王熙凤想要平儿知道她和丈夫贾琏在玩猫捉老鼠的游戏”，“王熙凤想要平儿记住她决不允许丫鬟的不忠”，这才是她真正想要表达的意思。

在之前涉及黛玉的场景中，同样具有社会认知复杂度，但是对比之，显性和隐性的心理状态差别较小。笔者的学生和笔者试图解读黛玉的论点时，感到迷茫痛苦。然而总体来说，她说的和我们读者对这个场景的社会认知地图是一致的，看似好像没有我们需要解读的了，我们能够跟得上黛玉的复杂推理就已经很幸运了，毕竟，这关乎黛玉认为宝玉希望湘云能够考虑到她的情况。

曹雪芹的小说《红楼梦》兼具两种高度社会认知复杂度。小说逐渐展开，其内在的显性与隐性差异为读者的解读之路增添了不少挑战。

4 跨章节的社会认知复杂度

在前面小节中，我们讨论了某个句子或某几个段落的隐含嵌套。然而，这种社会认知复杂度其实也可以是跨章节的。

在第五回的文本中出现了“一个薛宝钗”。在第三十二回中，黛玉心里感叹，自己和宝玉既互为知己，“则又何必来一宝钗哉”！事实上，这两个场景是同一个意思（“一个薛宝钗”和“一宝钗”），反映出黛玉对于礼节的痛苦感受。她不能过于表述刺

耳难听、粗俗的话语，因此在提到薛宝钗时，在前面加上“一个”或“一”成了黛玉内心不悦的信号和标志。

在这两个情境中，“一个薛宝钗”和“一宝钗”都将黛玉和宝玉生生分离。在第五回中，我们已知黛玉和宝玉同为贾母的嫡亲孙辈，“宝玉和黛玉二人之亲密有爱处，亦自较别个不同，日则同行同坐，夜则同息同止，真实言和意顺，略无参商”。然“一个薛宝钗”出现后，黛玉和宝玉两人言语不合起来。（Plaks, 2006: 212）特别是叙述者描述了黛玉因宝钗格外受欢迎而备受冷落，心中便有些抑郁不忿之意，但是宝玉却浑然不觉。他和黛玉“既熟惯，则更觉亲密；既亲密，则不免一时有所求全之毁，不虞之隙”。一日不知为何，二人言语有些不合，黛玉“又气的独在房中垂泪，宝玉又自悔言语冒撞，前去俯就，那黛玉方渐渐的回转来”（第五回）。对于这样的冲突，小说中有概述。

第三十二回始于一个美好的画面，即宝玉聊表心意，独将黛玉视为“知己”，终于黛玉又喜又惊，又悲又叹地潸然泪下。苏源熙对这一场景的解读和我们刚才的讨论异曲同工。他说：“‘我们’（这里指宝、黛二人）之间的推心置腹真情流露，到‘我’面临的严酷命运，让黛玉情不自禁流下热泪。叙述者因此将故事的焦点重新引入到外部世界中可见的行为和反应上。”

这里涉及更高的社会认知复杂度：苏源熙认为这个情节是自由间接引语在中国文学历史语境下的极好例证。他说：“关于叙事来源的模棱两可弥漫着整个场景。”传达黛玉私密的内心想法，确切地说是叙述者语言的一种自我注解。这种做法将所有的注意力吸引到了媒介上。

一个“宝钗”的重复出现在两个场景之间建立了对话。要认清这种对话意味着必须构建贯穿整部小说的隐含的嵌套式心理状态，这将涉及叙述者和他的隐含读者。比如，我们说叙述者想将读者的注意力吸引到黛玉对于礼节纠结又痛苦的挣扎上。我们也可以说叙述者想让我们认识到命运的意图。因为黛玉和宝玉的分离是命中注定，所以他们之间的交流互动皆以黛玉的哭泣和宝玉的失落收场。如此安排较为合理。“一个薛宝钗”不只是命运的工具，也是叙述者的工具。

5 电脑程序是否能统计《红楼梦》中嵌套的心理状态？

假如小说都至少需要运作三层的社会认知复杂度的话，那么是否可以设计一套电脑程序，使之能自动统计出给定句子、段落或者章节中的心理状态？关于这种项目的可能性已有很多人跟笔者提及，认知科学家和计算机科学家满怀激情，文学研究者们则心怀恐惧。笔者倒是十分乐意看到有一台电脑，尝试着去统计小说中的心理状态。因为笔者认为它即使失败了，也会像 20 世纪 50 年代至 70 年代的人工智能项目一样给后来的研究带来很多启发。

后者让科学家们意识到进化中的人类认知的极度复杂性。机器无法复制对人类而言极为简单的认知过程，这些过程甚至人们都意识不到。即使电脑程序无法统计小说中角色的心理状态，它也将揭示出一个我们之前习以为常却常常忽略的重要认知过程，而正是这个过程使我们能够理解和享受小说 [如时不时地对角色人物、读者、（隐含的）作者、叙述者等的心理状态归因]。

特别有启发的是，在这种情况下，失败或许并非绝对。笔者相信电脑或许可以统计一些主流流行小说中的心理状态，但是对于较为复杂的文本，暂时无能为力。这主要是因为流行小说中的高社会认知复杂度，人物嵌套式的心理状态是直接表述出来的，是显性的，电脑程序是可以统计出来的。相反，大学课堂中的文学作品，主要涉及的是叙述者和隐含作者、读者等的心理状态，他们让我们更加努力地猜测人物角色和叙述者们的心理状态，因为他们往往都不是被直接陈述的，而是隐含的。

请看约翰·艾文（John Irving, 1942— ）的《158 磅婚姻》（*The 158-Pound Marriage*, 1974）。

她说：“我要去找一个情人，我会告知你。我想让你感到尴尬，如果你一面和我做爱一面又想着我是否感到无趣或他是不是做得更好。我想让你想象我会说的但是绝不是对你说的话以及你不知道的他会说的一些话。”（Irving 123）

你确实可以设计一个电脑程序统计这样的小说中人物的心理状态。设定程序挑选“想”“想知道”“无聊”“不能说”“想象”等关键词，你会得到一个很精确的关于给定句子的社会认知复杂度地图。“我想你变得尴尬因为你想知道我是否感觉无聊”——

这是包含了四层社会认知复杂度的句子，电脑程序或许能对这样的句子进行统计。

相反，遇到诸如“不想如今忽然来了一个薛宝钗，年岁虽大不多，然品格端方，容貌丽美，人多谓黛玉所不及”这样的句子，电脑除了“谓”(agreed)之外，挑选不出其他的词。但是我们知道，这个字事实上对于分析这个句子的社会认知复杂度没有任何贡献。电脑程序没办法找出隐含的心理状态，更别说特定情境下的人物关系，这些关系将心理状态组织成各种嵌套。在《红楼梦》中，任何词——包括“一个”和“一”——都能创造隐含的嵌套式心理状态，因此，只有对语境无限敏感的人类大脑才能理解。

假如是《红楼梦》中的某些篇章，把人物的心理状态都嵌套起来，并且拼出来呢？毕竟黛玉看到宝玉给湘云使了个眼色后所说的话（如“我想我知道你的意思”）和艾文的“我想让你感到尴尬，如果你一面和我做爱一面又想着我是否感到无趣或他是不是做得更好”并没有太大区别。曹雪芹使用混合的技巧创造社会认知复杂度，即将两种类型的文本技巧相结合。一是“更为复杂”(Scholes, 2006: 240)的小说作品（如包含人物角色、叙述者、隐含作者、隐含读者等的隐含心理状态），二是更加主流的流行小说（如包含显性的角色心理状态的描述）。

事实上，人们不禁要问，这会不会反而强化《红楼梦》在中国文化中独特的双重地位？正如李德瑞(Dore J. Levy)所说，要理解它的地位，“我们必须想象一部作品，它既有詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》那样的批评声望，又有玛格丽特·米切尔的《飘》那样的通俗魅力”。(Levy, 1999: 1)当然，创造出嵌套的心理状态的复杂模式，绝不足以解释《红楼梦》的伟大。然而，它补充解释了小说中各种各样的双重性问题，以及它为何对文学精英和大众观众都能产生吸引力。这样的解释只能算是对以往批评的补充。

然而，评论家们可能会笑到最后，因为即使是明确地将心理状态归于角色的场景也可以用叙述者、隐含读者、隐含作者的隐含心理状态的形式加以解读。我们只需记住，黛玉的显性的嵌套作为一个特殊的技巧是处于整个叙事框架之中的（相比之下，艾文的《158磅婚姻》属于直接的嵌套，这些都服务于作者的叙事目的）。

时刻忧虑他人的看法使黛玉深感焦虑和苦恼，而她不得不维持这种焦虑与痛苦的状态，以偿还对宝玉的“泪债”。黛玉因前生是“绛珠仙草”，那时的宝玉是“神瑛侍者”，“日以甘露灌溉，这绛珠草始得久延岁月。后来既受天地精华，复得雨露滋

养，遂得脱却草胎木质，得换人形”。（第一回）黛玉和宝玉都不知道他们的前世，但是读者是自由的，每次黛玉和宝玉的交流互动，读者都情不自禁地去思考命运的意图（和命运的各种不同形态）。

电脑程序绝对无法精确统计出这类小说的人物心理状态。它或许可以计算出黛玉的言语中明确表达想法和感受的内容，却无法觉察多层次的心理状态，当读者发现自己停留在自己的阅读轨道上，不停地问自己，黛玉过多地揣测宝玉关于湘云对自己的想法的思考，或许这是作者的有意安排，或许也是黛玉的命中注定。

或许最后读者会和余国藩先生（Anthony C. Yu）一样，作如此解读：

故事中那个孤独而神秘的女孩，从古至今都牵动着无数读者的心弦。任何关于注定受苦的宿命论神话都无法抹去她个人的悲痛和公众的绝望所带有的真实性印记。（Yu, 224）

读者对于“注定受苦的宿命论神话”所展现出的有意识抵制，实际上也是一种复杂的隐含心理状态的嵌套。我们可以沿着这条线，粗略地将认知地图绘制出来。当黛玉过度揣摩宝玉如何推测湘云的想法时，她便沦为了命运的玩偶，被无情地推向了生命的终点。

如果《红楼梦》是对命运和回忆的思考，那么所有显性的心理状态的嵌套都将被隐性的嵌套包围——然后重新陷入新的隐含的嵌套中，以抵制最初的隐含的嵌套。

6 萝丝知道什么 (Zunshine, 2013)

是从什么时候开始的呢？电脑程序可以统计儿童故事中的心理状态吗？如果真可以的话，估计你也不愿意给你的孩子读这样的故事。

2004年，发展心理学家琼·佩斯金（Joan Peskin）和珍妮特·王尔德·艾斯汀顿（Janet Wilde Astington）决定进一步探索儿童词汇习得和心智理论发展之间的联系。（Astington, 2005）调查显示，在低收入社区学校上学的孩子“在他们的心智理论（ToM）理解方面明显滞后”。6岁的孩子掌握的词汇是来自较高社会经济群体的一半：

孩子的父母如果没有提供丰富的词汇以区分关于感知、思考和评估的语言，孩子们可能会在他们的日常故事阅读中习得……比起其他的衡量指标，丰富的词汇量和学校的表现相关度更高。（Peskin, 2004: 256）

佩斯金和艾斯汀顿想要测试，经常接触显性的精神状态的话语（他们称之为“元语言”）“是否会导致孩子们对自己和他人的想法进行更好的概念性的理解，或是这种理解会慢慢发展变成他们的隐性心理状态的能力”。（Peskin, 2004: 254）他们重新编写幼儿园的绘本，“使文本和文本问题充满各种显性的元认知词汇，如，想（think）、知道（know）、记得（remember）、想知道（wonder）、发现（figure out）、猜测（guess）等”（Peskin, 2004: 255）。

因此，帕特·哈群斯（Pat Hutchins）的经典绘本《母鸡萝丝去散步》（*Rosie's Walk*, 1968，一只小鸡在散步，并未察觉到一只饥饿的狐狸正悄悄尾随其后）也被改编成了含有小鸡思维的描述性话语。如“萝丝知道狐狸一直在跟踪她吗？不，萝丝不知道。她猜都猜不到”。在这个“显性元认知条件”中阅读的孩子与一个对照组进行了比较，对照组阅读完全相同的绘本，字数和问题数量也差不多，但中间没有任何元认知词汇出现。

佩斯金和艾斯汀顿发现“从故事中听到大量的元认知术语与从较为隐晦地提及心理状态的文本和画面中建构自己的阐释，两者相比，后者更为重要”（Peskin, 2004: 253）。经常接触元认知术语的孩子确实喜欢频繁地使用这些术语，然而总是用错地方。

佩斯金和艾斯汀顿发现“经常在电视里接触很多元认知的确定性术语（如想、知道、猜等）的孩子，比起看含有较少这些术语的电视的孩子，对于确定性差异的理解要差很多”。他们还做了另外两个研究，“其一是，对比所接触的老师使用更多元认知词汇的孩子和老师使用较少元认知词汇的孩子，发现老师使用较少元认知词汇的孩子们在心智理论上的表现更突出”。（Peskin, 2004: 265）

这种结论有违我们的常识，佩斯金和艾斯汀顿解释：“知识的传授不会自动导致知识的习得。”这中间需要“建设性的努力过程，学习者能主动识别感知和做出推论……这些推论会引起更为深刻的理解，因为孩子们必须依靠自己去感知意义。讽刺的是，直接明确的语言环境，因为过于直白，而实际上限制了概念性的进步”。

(Peskin, 2004: 266)

佩斯金和艾斯汀顿对于如何培养建设性学习，给出了怎样的建议？答案是读小说。

不同的人物对行动有完全不同的认识时产生了故事的戏剧性张力。有时候是通过错误信息的传递：读者知道罗密欧不知道朱丽叶是喝了药才倒下的，并非是真的死亡。有时候是通过欺骗：假装这个任务是一场冒险，如汤姆·索亚骗他的朋友去把篱笆刷白。(Peskin, 2004: 267)

佩斯金和艾斯汀顿选择的例子充满了隐含的三级嵌套。为了和他们以上描述的行为保持一致（因此，往往忽视了马克·吐温，以其作为叙述者的语调所构建的复杂但充满趣味的隐含嵌套），汤姆·索亚不想让他的朋友知道他讨厌刷篱笆。同样，罗密欧不知道朱丽叶想让别人认为她死了。莎士比亚和马克·吐温都没有直接向读者表明人物的心理状态，为了理解这些故事情节，我们必须自己去学着推断。

没有阐明心理状态的小说可能会丰富读者对心理状态的理解（Harris, 2014: 77），培养建设性的学习能力，并提高学龄前儿童和学龄儿童的词汇量。笔者不能确定这对成年人是否有一样的效果，毕竟心智理论在儿童和青少年时期经历了190个主要的发展阶段，对处于这些年龄段的人影响可能会更大。笔者也不打算在这里展开讨论阅读小说对任何年龄段的共同影响：愉悦。（Bérubé, 2013: 537）要求读者努力推论隐含的嵌套心理状态的小说叙事与直接表明心理状态的小说叙事之间的差别，是一个引人深思且未深入探讨的话题。因此，文学研究者们会更加深入地探讨（特别是那些担心人文科学作用越来越小的学者们，他们主张在每个教育层面上持续接触具有挑战性的文学文本的重要性）。

佩斯金和艾斯汀顿的例子牢牢扎根于西方文学传统，不需要太多的语境。大多数读者都熟悉《罗密欧与朱丽叶》和《汤姆·索亚历险记》里的相关场景，相反，他们或许没有听说过《红楼梦》，因为这本书在西方还没有达到广为人知的地步。因此，在结论中，笔者想澄清自己为何要基于《红楼梦》这部对于西方读者而言相对没那么熟悉的小说来探讨一个较新的想法——嵌套心理状态作为小说中的意义单位。

7 结语

1973年,《红楼梦》的译者大卫·霍克斯(David Hawkes)在小说的引言部分对宝玉在某个场合的行为做了简短但令人叹服的弗洛伊德式的解读。(Cao, 1973: 32) 苏源熙对这个解读做了以下评论:

这个动作有双重含义:它申明了小说的重要性(它比弗洛伊德还要更早地意识到这点;因此,它和索福克勒斯(Sophocles)、莎士比亚(Shakespeare)、达·芬奇(Leonardo da Vinci)等大家的名作有相似之处:深刻地洞察了普遍人性,同时也申明了解读的重要性(弗洛伊德的心理分析不仅适用于西方文学作品,同样也适用于来自不同时代、不同地区的作品)。(Saussy, 2012: 476)

此处笔者想引用他的话借以表达类似的观点。笔者选择曹雪芹的小说作为案例分析的对象,因为心智理论用于分析这部小说有非常出色的切合点。同时笔者也认为心智理论不仅适用于西方文学作品,而且可用于分析其他历史时期与其他地区的作品(事实上,认知文学理论的根基在于比较文学和世界文学)。所以如果你想知道社会和文学元素如何融合,文学作品和心理状态如何玩起捉迷藏的游戏,请好好阅读《红楼梦》。

参考文献

- [1] Astington, Janet Wilde, and Jodie A. Baird, eds. *Why Language Matters for Theory of Mind* [M] . New York: Oxford University Press, 2005.
- [2] Austen, Jane. *Mansfield Park* [M] . Oxford: Oxford University Press, 1990.
- [3] Bérubé, Michael. How We Got Here [J] . *PMLA* 128.3 (2013) : 530-541.
- [4] Cao, Xueqin. Introduction in *The Story of the Stone* [M] . Volume 1, Translated by David Hawkes. London: Penguin, 1973.
- [5] Cao, Xueqin. The Golden Days in *The Story of the Stone* [M] . Volume 1, Translated by David Hawkes. London: Penguin, 1973.
- [6] Cao, Xueqin. The Crab-Flower Club in *The Story of the Stone* [M] . Volumes 2, Translated by David Hawkes. London: Penguin, 1973.
- [7] Cao, Xueqin. *红楼梦*, 第五回 . <http://cls.hs.yzu.edu.tw/hlm/read/text/body.ASP?CHNO=005>. Accessed September 6, 2013.

- [8] Harris, Paul L. Conversation, Pretense, and Theory of Mind [C] // Astington and Baird (eds.) . Why Language Matters for Theory of Mind. New York: Oxford University Press, 2005: 70-83.
- [9] Harris et al. The Mysterious Emotional Life of Little Red Riding Hood [C] // Kristin H. Lagattuta (eds.) . Children and Emotion: New Insights into Developmental A ective Sciences. Basel: Karger, 2014:106-118.
- [10] Herman, David. Introduction in David Herman, ed. The Emergence of the Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English [M] . Lincoln: University of Nebraska Press, 2011:1-40.
- [11] Irving, John. The 158-Pound Marriage [M] . New York: Ballantine Reader's Circle, 1997.
- [12] Iversen, Stefan. Broken or Unnatural? On the Distinction of Fiction in Non-conventional First Person Narration [J] . Studies in Narrative 18 (2013) : 141-162.
- [13] Levy, Dore J. Ideal and Actual in “The Story of the Stone” [M] . New York: Columbia University Press, 1999.
- [14] Li, Wai-Yee. Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature [M] . Princeton: Princeton University Press, 1993.
- [15] Peskin, Joan, and Janet Wilde Astington. The Effects of Adding Metacognitive Language to Story Texts [J] . Cognitive Development 19 (2004) : 253-273.
- [16] Plaks, Andrew H. The Novel [C] //Premodern China in Franco Moretti (ed.) . *The Novel*, volume 1: History, Geography, and Culture. Princeton: Princeton University Press, 2006: 181-213.
- [17] Rolston, David L. Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing Between the Lines [M] . Stanford: Stanford University Press, 1997.
- [18] Saussy, Haun. Unspoken Sentences: A Thought-Sequence in Chapter 32 of Honglou Meng [C] //Christoph Anderl and Halvor Eifring (eds.) . Studies in Chinese Language and Culture in Honor of Christoph Harbsmeier. Oslo: Hermes, 2006: 427-433.
- [19] Saussy, Haun. The Story of the Stone and World Literature [C] // Andrew Schonebaum and Tina Lu (eds.) . Approaches to Teaching “The Story of the Stone” . New York: Modern Language Association, 2012.
- [20] Scholes, Robert, James Phelan, and Robert Kellog. The Nature of Narrative: Revised and Expanded, 40th Anniversary Edition [M] . New York: Oxford University Press, 2006.

- [21] Vermeule, Blakey. Why Do We Care about Literary Characters? [M]
Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.
- [22] Wong, Kam-Ming. Point of View, Norms, and Structure: Hung-Lou Meng
and Lyrical Fiction [C] // Andrew H. Plaks (ed.) . Chinese Narrative.
Princeton: Princeton University Press, 1977: 203-226.
- [23] Yee, Angelina C. Self, Sexuality, and Writing in Honglou meng [J] .
Harvard Journal of Asiatic Studies 55.2 (1995) : 373-407.
- [24] Yu, Anthony C. Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in
“Dream of the Red Chamber” [M] . Princeton: Princeton University
Press, 1997.
- [25] Zhang, Xinzhi. How to Read the Dream of the Red Chamber, Translated
and Annotated by Andrew H. Plaks; Additional Annotation by David L.
Rolston [C] // David L. Rolston (ed.) . How to Read the Chinese Novel.
Princeton: Princeton University Press, 1990.
- [26] Zunshine, Lisa. Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel [M] .
Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- [27] Zunshine, Lisa. Theory of Mind as a Pedagogical Tool [J] .
Interdisciplinary Literary Studies 16.1 (2014) : 89-109, and Style Brings in
Mental States [J] . Style 45.2 (2011) : 349-356.
- [28] Zunshine, Lisa. Getting inside Your Head: What Cognitive Science Can
Tell Us about Popular Culture [M] . Baltimore: Johns Hopkins University
Press, 2012.
- [29] Zunshine, Lisa. Why Fiction does it Better [J] . Chronicle of Higher
Education, December 9, 2013.
- [30] 曹雪芹, 高鹗. 红楼梦 (中国艺术研究院红楼梦研究所校注) [M] . 北京: 人
民文学出版社, 1982.



学术综述

【栏目主持：肖谊教授】

认知诗学研究新趋势：理论与方法 ——“第六届认知诗学国际学术研讨会”综述

张春蕾¹ 雷 茜²

(1. 西安外国语大学研究生院, 西安 710128; 2. 西安外国语大学英文学院, 西安 710128)

摘 要:

2023年11月11—12日, 由中国比较文学学会认知诗学分会和西安外国语大学英文学院联合主办的第六届认知诗学国际学术研讨会在西安顺利召开, 会议的主题为“认知诗学研究新趋势: 理论与方法”, 共有来自国内外80多所高校的200余名专家和学者前来参会。21位主旨专家的发言不仅涵盖学科前沿探讨、认知诗学理论研究, 也包括认知诗学的跨学科发展和认知诗学新方法的应用; 10个分论坛分别探讨了认知美学研究、文明互鉴与跨文化认知研究、认知空间批评与文艺地理学研究、跨媒体与多模态认知诗学研究等多个特征鲜明的新话题。

关键词:

认知诗学; 新趋势; 理论与方法

New Trends in Cognitive Poetics: Theories and Methods: Review of the 6th International Symposium on Cognitive Poetics

Zhang Chunlei¹ Lei Qian²

(1. Graduate School, Xi'an International Studies University, Xi'an 710128, China; 2. School of English Studies, Xi'an International Studies University, Xi'an 710128, China)

作者简介: 张春蕾, 西安外国语大学研究生院博士研究生, 主要从事多模态文体学研究。雷茜, 西安外国语大学英文学院教授、博士、博士生导师, 主要从事系统功能语言学、多模态文体学和外语教学研究。

Abstract:

The 6th International Symposium on Cognitive Poetics, jointly sponsored by the Cognitive Poetics Association Affiliated to CCLA and the School of English Studies of Xi'an International Studies University, was successfully held in Xi'an from November 11th to 12th, 2023, with the theme of "New Trends in Cognitive Poetics: Theories and Methods". Over 200 experts and scholars from more than 80 universities and colleges both at home and abroad attended the conference. The speeches of 21 keynote experts covered not only the discussion on the frontiers of the discipline and the theoretical research of cognitive poetics, but also the interdisciplinary development of cognitive poetics and the application of new methods of cognitive poetics; ten sub-forums explored new topics with distinctive features, such as cognitive aesthetics research, mutual learning among civilizations and cross-cultural cognition, cognitive space critique and literary geography, cross-media and multi-modal cognitive poetics, and so on.

Key words:

Cognitive Poetics; new trends; theories and methods

0 会议概况

2023年11月11日上午,第六届认知诗学国际学术研讨会开幕式在西安外国语大学长安校区启智楼举行。开幕式由西安外国语大学英文学院院长张凌主持,西安外国语大学副校长赵国华致欢迎词,中国比较文学学会认知诗学分会理事长、四川外国语大学熊沐清教授致开幕词。熊沐清理事长代表认知诗学分会对参加本次研讨会的国内外学者表示热烈欢迎,并回顾了认知诗学分会的发展历程,展望了分会的美好前景。副理事长、南京大学杨金才教授作为嘉宾致辞。杨金才教授简要概括了认知科学的发展对文学研究的贡献,并提出了认知诗学的新发展方向。

11月11日和12日上午共有21位来自国内外的专家做了主旨发言。11日下午,160余名参会学者分为“认知美学”“认知叙事学”“文明互鉴与跨文化认知研究”“认知空间批评与文艺地理学研究”“跨媒体认知诗学”“多模态认知诗学”“认知诗学研究方法”“认知文体学”“文学文本的情感与认知”“隐喻与文学文本的建构”10个分论坛分享了自己的学术观点。此外,本次会议在11日晚组织了主编论坛,由西安外国语大学英文学院副院长雷茜教授主持,《当代外国文学》主编杨金才教授、《外语教学》

和《西安外国语大学学报》主编王和平教授、《认知诗学》和《当代外语教育》主编熊沐清教授、《叙事研究》主编唐伟胜教授、《外国语文》副主编肖谊教授、《外语教学》和《西安外国语大学学报》副主编吕生禄教授等6位国内知名期刊主编以及封宗信教授、赵秀凤教授等专家出席并为在场听众答疑解惑。

本次研讨会向学者们展现了认知诗学研究的新进展，专家们的主旨发言既有结合时代发展特征对学科前沿的剖析，也有对认知诗学理论和认知诗学研究方法的探索，分论坛的学术分享更是“百花齐放”，为认知诗学的未来发展提供了方向。

1 学科前沿探讨

在本次会议中，结合时代特征，专家们讨论了学科的未来发展方向。此外，基于文学与科学交融的背景，专家们肯定了文学艺术家及作品的重要地位和作用。

教育部长江学者特聘教授、上海交通大学文科资深教授王宁以“元宇宙时代的科学与人文”为题，论述了文学艺术作为一种科学幻想如何回答时代之问、元宇宙时代的文学艺术与科学的对立与交融等内容。王宁教授指出，元宇宙的建构既充满文学艺术的想象力，又是一种带有科学成分的幻想。在元宇宙构建的虚幻世界中，科学与文学艺术在一个更高层次上实现了想象的交融。在元宇宙时代，人工智能仍旧无法取代文学创作的全部功能，有着精湛文学创作技艺的后期编辑人员的修改和提升必不可少；文学艺术家不仅要为本国和本民族的观众创作，更要带有远大的理想和抱负。认知诗学会理事长、四川外国语大学熊沐清教授以“认知诗学与比较文学——比较认知诗学再探”为题，对比较文学与认知诗学的缘起、“求同”与“求异”的不同范式与辩证关系以及认知诗学本土化的四个发展方向进行了论述。熊沐清教授指出，“和”与“同”的问题实则体现了“认知的普遍性和文化的特殊性”之间的辩证关系；他强调要努力发掘本土认知资源，主动寻找和解决本土文学文化研究的认知问题，深入优化和拓展现有的认知诗学理论和方法论体系，并在前述工作基础上构建有中国特色的认知诗学理论和话语体系。清华大学长聘教授封宗信以“The Novelist as the Scientist: Narrative Representation of Science and Scientific Reflection in Narratives”（作为科学家的小说家及其叙述表征的科学）为题，以文学与科学的密切关系为基础，探讨了小说家作为诗人和剧作家、社会学家、心理学家、神经学家等不同的角色，区分了文学作品

中对科学原理的叙事表征 (narrative representation) 以及对社会和心理问题的科学叙事 (scientific narrativization), 并分析了埃德加·爱伦·坡 (Edgar Allan Poe) 作品的认识论及其伦理和教育价值。封宗信教授指出, 小说家能够通过对语言和符号准确而富有想象力的运用, 把一个社会尚不成熟思想和感情表达得淋漓尽致。但是通常, 一个历史时期的性质只有在长期的回顾中才能理解, 而小说家也只有在长期的回顾中才能做出最好的总结。

紧跟时代发展需求, 后人类背景下的 AI 文学作品也是本次会议中多位学者讨论的重要话题。北京科技大学梁晓晖教授以 “Posthuman Embodiment: Redefining Body and Mind in British AI Writing” (后人类具身认知: 重新界定后英国 AI 书写中的身与心) 为题, 解释了 Hayles 应用的两对概念 (pattern/randomness; presence/absence dialectics) 以及后人类小说的四个种类 (materialist/information/mutation/hyperreality); 并对 *Machines Like Me and People Like You* (2019)、*Under the Blue* (2019)、*A Love Story* (2019) 等三部英国人工智能小说中的后人类身心关系进行了分析。梁教授指出, 这些小说中的机器人具有人类的知识总和, 这些知识塑造了机器人独特的思维, 而机器人的身体只是思维的载体, 并依赖思维做出决策。她强调, 尽管 Hayles 通常认为意识仍然依赖于物质存在, 但是这三部 AI 小说却通过不同的身心关系以辩证的方式探讨了观点。在分论坛发言中, 兰州大学蒋翊遐教授借助后人文主义理论, 以讲述智能机器人的小说《伽拉忒亚 2.2》和围绕虚拟现实技术的小说《冲破黑暗》作为分析对象, 以人和机器的关系为出发点, 探讨了两部作品中人文主义者和后人文主义者之间的对话, 并指出了蕴含其中的人与技术、人与赛博格和谐共生、互利互惠的后人文主义思想以及人机和谐的后人文主义社会的可能性。

非自然叙事文本认知机制研究也是一个具有时代特色的新话题。教育部长江学者特聘教授、上海交通大学长聘教授尚必武教授以 “Approaching the World of Non-human Experience: Unnatural Ways of Worldmaking in Ian McEwan’s Fiction” (走近非人类经验的世界: 伊恩·麦克尤恩小说世界建构的非自然方式) 为题, 考察了文学世界建构的现象学、建构主义、认知心理学、媒体、叙事学以及伦理学模式, 提出了世界建构的非自然方式。尚必武教授强调并非所有的叙事都是模仿的 (mimetic), 相反, 存在着数量庞大的反模仿叙事 (anti-mimetic narratives), 它们是非自然叙事研究的焦点; 造成叙事文本不同的非自然程度的因素包括事件、叙述者、时间、空间、角色等基本

的世界构建块。参照世界建构的叙事功能，尚必武教授深入探讨了伊恩·麦克尤恩小说中的三种非人类世界，并从理论层面上呼吁发展非人类叙事学，以期带动更多的学者进行深入研究。中国石油大学（北京）赵秀凤教授以“The Unnatural Narrative in Postmodern Picturebook: A Multimodal Cognitive Poetic Study”（后现代绘本中的非自然叙事——多模态认知诗学视角）为题，考察后现代绘本文话语层面和故事层面的非自然叙事及其前景化多模态表征，并从隐喻（metaphor）、整合（blending）、艺术创作的客观识解（objective construal of art making）等方面分析后现代绘本文本中非自然叙事的认知加工机制及其文学效果，为非自然叙事理论的未来研究提供了新思路。在本次大会的分论坛中，广东外语外贸大学刘胡敏教授同样关注到了非自然叙事，她分析了英国战争小说《唯愿你在此》中的幽灵叙事与创伤书写，认为汤姆的幽灵多次出现让本该隔绝的死者与生者得到了交流的机会，被战争与死亡掩埋的历史与情感也有了重新诉说的渠道，弟弟的幽灵成了杰克回顾创伤与自我疗愈的媒介。

2 认知诗学的理论研究

在本次会议中，学者们不仅对认知诗学理论及其重要概念进行了新的界定与拓展，还对通过文本操纵读者的思维建构与情感体验的具体方式进行了探索，为经典的认知诗学理论及其未来发展提供了新思路。

首先，多位学者对认知诗学理论及其重要概念进行了阐释与拓展。洛杉矶山谷学院玛格丽特·H. 弗里曼（Margaret H. Freeman）教授以“Bridging the Divide: The Nature of Cognition and the Question of Aesthetics”（弥合鸿沟：认知的本质与美学的问题）为题对“认知诗学”（cognitive poetics）这个词以及认知的本质（the nature of cognition）进行了论证。她认为，“认知诗学”这个词暗示存在一种非认知的诗学，然而作为人类，我们都是认知的存在。因此，她更倾向于诗学认知（poetic cognition）这个表述。从认知美学的角度，弗里曼教授详细介绍了作为大脑推理功能的认知和体现具身的认知两种传统的西方假设，强调认知不仅是艺术中的品位、美和快乐的问题，而且是一种作为人类所有认知过程的基础能力，这个认知过程包括科学、心理学、法律、文化以及我们作为人类所参与的所有认知过程。其次，弗里曼教授还对诗歌 *The Snow Man* 进行了认知美学分析。根特大学的马可·卡拉乔洛（Marco

Caracciolo) 教授以“Literature, Ethics and Emotion: Notes for a Cognitive Account”(文学、伦理和情感: 一种认知方法的阐释) 为题, 基于心理学研究中情感和伦理之间的联系, 勾勒出一种探索文学伦理问题的认知方法。他认为, 通过对他者的想象, 文学可以拓展我们的伦理解。他强调情境模型和读者—角色互动中的情绪反应是文学伦理的认知基石, 认为情感共鸣不是伦理推理的唯一跳板, 从概念上和经验上来说研究文学认知和伦理评价的相互作用还有更多的工作要做。四川外国语大学肖谊教授以“‘Mindreading’ in Cognitive Literary Criticism”(认知文学批评中的“心智阅读”) 为题, 对“心智阅读”这一术语演变过程进行了回顾, 并强调将社会认知归类为心智是不恰当的, 因为它是心理学中一个独立的研究领域, 是心理学领域内的一种认知机制。而社会认知更多地关注社会互动, 指的是涉及对社会信息进行感知诠释和回应的认知过程, 可以被归类为文学心智阅读的一个特殊阶段。爱丁堡大学的米兰达·安德森(Miranda Anderson) 博士以“Literary Distributed Cognition: Thinking across Time through Literature”(文学分布式认知: 通过文学进行跨越时间的思考) 为题, 探讨文学作品如何使我们的心灵之旅带到其他地方, 从而实现自我思想的校准, 丰富现实世界。基于分布式认知, 安德森发展了一个名为“裂变—聚变”(fission-fusion) 的新概念, 强调心智能力是由在大脑、身体或世界中的进程组成的, 每个认知集群与其他实体中正在进行的过程在不同程度上产生共鸣或不和谐是因为我们的改造能够与他人和世界的各个方面相互联系(interconnections) 或断开联系(disconnections)。她认为文学追溯了人类思维本质的发展历程, 并通过表达和产生思维方式和存在方式成为这一过程的一部分。此外, 她还论证了可以与分布式认知互换使用的4E认知, 即具身认知(embodied cognition)、生成认知(enacted cognition)、嵌入认知(embedded cognition) 和延展认知(extended cognition)。西安外国语大学马俊杰副教授以“认知口头诗学: 缘起、思想及理论体系探索”为题, 详细介绍了认知口头诗学理论。他强调, 认知口头诗学的兴起在口头传统研究方面做出了开创性工作, 不仅对理解口头传统的美学效果、文化传统和思维关系起到了关键性作用, 还揭示了程式语法的动态属性。此外, 基于程式语法, 在探索“构式”与“程式”理论关系的基础上, 马俊杰副教授从程式的形式和语义匹配关系、程式语法的规约性、动态性等方面开展了程式语法的理论新描写。

在本次会议上, 认知诗学的理论探讨还包括通过文本操纵读者的思维建构与情

感体验。首先，为了探讨“电影是如何让我们相信在某些层面上知道不可能为真的事情？”，肯塔基大学丽莎·詹赛恩（Lisa Zunshine）教授以“Fiction and Belief: How to Make us Believe Something that We Know Cannot be True?”（虚构与信念：如何使我们相信明知不可能为真的事情？）为题进行了论述。詹赛恩强调，直觉信念（intuitive beliefs）和反思性信念（reflective beliefs）之间的区分并不绝对，持有一种反思性的信念意味着我们可以在不理解它的情况下谈论它，在不认为它正确的情况下将其视为真实的元表征，而人类认知的一个重要方面是思考我们不理解的想法、概念和信念的能力。电影利用我们认知构成的这一特征，创造出充斥着操纵和欺骗的复杂社会情境。结合电影《控方证人》（*Witness for the Prosecution*）中的场景，詹赛恩总结了让我们误以为所有被告可能无辜的具体操纵方式。其次，针对读者阅读文学作品时的情感体验，亚利桑那州立大学布兰德利·J·爱尔兰（Bradley J. Irish）副教授认为在所有学科中，情感被认为是认知的重要组成部分；在文学研究中，情感对理解文学如何运作占据中心地位。他以“The Universality of Emotion in Cross-Cultural and Cross-Temporal Literary Studies”（跨文化和跨时间文学研究中情感的普遍性）为题，对如何解释文学能够跨越时间和空间对读者产生情感影响的事实这一问题进行了探讨。他强调情感体验具有普遍性，这种普遍性是跨文化欣赏文学的关键。宁夏大学马菊玲教授以“The Texture of Literary Ambience”（文学氛围的文本肌理体验）为题，基于认知语法和文本世界理论，以爱伦·坡短篇小说《一桶白葡萄酒》为例，分析小说氛围文本肌理的消极情感体验。她强调文学氛围是对小说世界的一种情感体验，由于其模糊性和普遍性而难以表达。文学氛围的感受不是简单的孤立的词语意义，而是一种沉浸感，一种累积效应。文学互动中的氛围首先是一种对虚构世界的情感体验，在这种体验中，文学话语的文本世界的建构开始了。

3 认知诗学的跨学科发展

紧跟时代发展潮流，本次认知诗学大会同样展现出强烈的跨学科发展趋势，与会者探讨的话题涵盖认知诗学与哲学、认知社会学、叙事学等多个学科。

从哲学的视角出发，江西师范大学的唐伟胜教授以“审美直觉与王国维‘以物观物’再审视”为题，对王国维的审美直觉进行了阐释，强调无论是理智和理念直接

相遇，还是通过现象与理念相遇，两者都强调审美直觉（aesthetic intuition）中“主体与客体的统一”。唐教授指出，王国维的“真”并非感受之“真”，而是哲学之“真”，即理念。这种哲学之“真”，首先源自“以物观物”的中国思想传统，表现在他对表现无限性、无功利性、自在性诗歌的偏好；唐教授指出人与自然的合一是王国维审美直觉的现代价值。

安徽大学戚涛教授整合认知社会学与认知心理学理论，以“*What is Identity: A Cognitive Constructivist Perspective*”（何谓身份——一种认知建构主义视角）为题，对文学研究中的身份进行了重新界定，强调了身份的利益性、适应性、动态组织性等特征，并指出作为个体需求驱动的系统，身份建构是资源与策略的博弈。戚教授认为，在文学身份研究中要关注作者能否有效协调时空、价值、重要他人、目标，形成一个有机整体，还要关注作者采用何种策略来建构自身的优越性，并让这种优越性合法化。

此外，多位学者结合叙事学理论探索文学文本的认知。国防科技大学柳晓教授以“*Narrative, Cognition and Reconstruction of National Perspective: Reading Sinan Antoon's The Book of Collateral Damage*”（认知、叙事与民族身份重塑——情感视域下《附带损害之书》解读）为题，基于修辞叙事理论和情感叙事学，分析了小说中的物叙述（thing narration）及其相关的清单书写如何成为隐含作者的叙事策略，以及如何服务于不同的叙事交流目的。柳教授强调，人类的情感系统产生了叙事组织的特征，包含叙事的开始和结束、某些类型面向主体的归因、隐喻以及原型叙事等。广西师范大学刘玉红教授以“《女奴生平》的文学绘图与焦虑叙事”为题，介绍了女奴生平的故事主线与叙述基本框架，尝试通过文学绘图探讨内容的合理性、说服焦虑，并结合概念隐喻与叙事探讨故事中的情节要素与情感特征。她强调文学绘图的具身性，认为绘图既是身体行为，又是空间行为，也是叙事行为。云南大学舒凌鸿副教授以“*Examining the Time Narration in Lyric Poetry from Cognitive Perspective: Comparison of Genres*”（抒情诗时间叙事的感知研究：文体比较的视野）为题，探讨经典叙事学理论是否适用于抒情诗研究。她指出，抒情诗更容易让读者感知到历史时间、宇宙时间和存在时间，更易让读者获得深邃的哲思。在阅读过程中，读者进入诗歌的方式是将抒情主人公当成读者自己，投入读者自身的情感，实现诗歌意义的建构，即由诗人的写作与读者阅读想象共同建构出诗歌的意义。

4 认知诗学新方法的应用

本次会议上，心理学和认知神经科学等实验手段的应用代表着认知诗学研究方法的新发展。西安外国语大学雷茜教授以“多模态前景化特征的读者反应研究”为题，采用阅读实验方法探索真实读者在前景化特征辅助下理解主题和产生情感共鸣的过程，发现读者不仅能够识别各种模态的前景化特征和模态间的协同关系，而且能较好地汇报前景化特征引发的移情体验。这一研究是对文本分析与阅读实验相结合的文体综合研究路径和范式的探索，也是采用实验方法研究文学作品阅读的一次尝试。西安外国语大学燕浩教授以“*How do We Understand Literary Works? How Can We Enable a Machine to Appreciate Literature?*”（文炳雕龙、心悟神解、机深智远）为题，介绍了fMRI/fNIRS/MEG/ERP-EEG等多种多模态脑成像手段，强调这些手段能够有效揭示人们阅读文学作品时的脑活动，而且结合表征相似性和机器学习的数据处理方法可以探讨人类欣赏文学作品时神经活动的共性与特异性，有助于探究文学的本质。燕教授指出，人工智能在文学作品的特征提取方面展现出了强大的潜力，但其在认知能力和可解释性方面仍有局限性，因此也为未来的研究提供了新思路。此外，在本次大会分论坛七“认知诗学研究方法”组，也有多位学者汇报了AI辅助、眼动实验等最新研究方法。例如，中国海洋大学薛淑玮采用眼动追踪技术和重复阅读范式，考察了高、低水平的中国英语学习者对莎士比亚十四行诗阅读的认知机制，并结合心理语言学和计算科学的方法考察英语诗歌的阅读，揭示了诗歌加工过程中文本特征和读者行为之间的互动关系，为文学的实证研究提供了新思路。西安外国语大学刘勇君分析了“文本—图像”生成式AI的创作图式，发现其“指令式”创作方式带来“视觉不确定性”的审美预设效果，而强大的学习力特点则催生了人们对AI艺术图像的崇高恐惧感。

5 分论坛新视角的百花齐放

除主旨专家的发言外，本次会议的分论坛共包含10个议题，几乎涵盖了目前认知诗学的全部研究热点，可谓一场“百花齐放”的学术盛宴。其中，认知美学研究、文明互鉴与跨文化认知研究、认知空间批评与文艺地理学研究、跨媒体与多模态认知诗学等四个方面的研究特色最为凸显。

首先，多位学者关注了文学作品的情感审美。例如，四川大学曹艳晶以“从垂直到平面：列奥·施坦伯格‘平台式绘画’中的具身性认知美学”为题，剖析了施坦伯格“平台式绘画”里的具身性思维。海南医学院李丹云副教授基于情感理论和威廉斯关于“真理与真诚”“羞耻与必然性”之间关系的论述，对雪莱剧作《钦契恨歌》女主人公碧娅瑞斯羞耻情感的表征及其对他人的操控进行了探讨，提出提高认知情感审美功能是文学情感批评研究的关键任务之一，而完成这个任务尤其需要建立敏感的情感符号批判性语言。广西师范大学张东月研究了声景学视域下斯蒂芬·克莱恩《红色英勇勋章》中主人公亨利如何在各种声音之下实现情感的转变，并逐步沦为“国家战争机器”的悲惨结局。此外，四川大学彭彤教授提出，受“认知文学研究”和“广义认知诗学”的影响，中国当代艺术研究也正在进行一次“认知转向”。她强调“认知艺术研究”聚焦于“具身观看”和“自由知觉”这两个重要问题，着重恢复和重建“视觉艺术”的“身体维度”与“身体话语”。

其次，文明互鉴与跨文化认知研究涉及的主题丰富，思路广阔，学者们剖析了北美印第安传统文化的共同体传承、民族文明与道德立场、中西人权话语的批评认知、澳大利亚诗歌的土著性、庞德旋涡主义与汉字认知等多个话题，涉及文学、语言学、翻译学等视角。哈尔滨工业大学刘克东教授做了题为“从汤米·奥兰治的《好了，好了》看北美印第安传统文化在共同体中的传承”的报告。他指出，尽管北美印第安传统文化在社区中的传承面临着流行文化的冲击，然而通过保护文化传统、创新文化传承形式以及构建土著人文化身份的方式，土著传统文化在当代得到了广泛传承和发展。这不仅对土著民族自身的文化自信和身份认同起到了重要作用，也为人类社会的多元文化发展提供了重要的借鉴和启示。南京工业大学陈世华教授以科幻小说为研究对象。陈教授指出科幻文学热和科幻文学研究近来呈现繁荣之势，这与科幻文学的基于风俗和传说的创作、理智狂乱、梦幻、语言游戏、魔幻等主题，以及新语言表达方式、新题材、新思维方式等新科幻小说表现形式密不可分。海南大学毕宙嫔教授对凯文·吉尔伯特诗歌的土著性进行了解析，发现土著诗人凯文·吉尔伯特以颇具特色的土著英语描写了土著的生存现状，借用土著神话，呈现独特的土著文化。并且，吉尔伯特不仅将批判的矛头指向了迫害土著的白人，还指向了与白人合谋的土著，并呼吁土著奋起反抗、夺回土地权。

再次，认知空间批评与文艺地理学研究中，对阈界（threshold）或称阈限（liminality）

理论的关注尤为突出，多位学者借助阈界相关理论对小说中的人物、身份、空间等内容进行了讨论与解读。例如，四川外国语大学王珊研究了尤多拉·韦尔蒂《克莱蒂》的阈界书写。她借助阈界理论识别克莱蒂这一人物所处的游离过渡状态，以及识别辅助人物塑造的物理阈界介质——门厅、窗、楼梯、水等，并认为阈界书写使故事中淑女形象的破灭更清晰可见。广西师范大学潘润婷对《霍克斯默》的城市阈限进行了解读，认为作者通过再现伦敦杂糅的城市空间突出了伦敦的本体性阈限，并以戴尔等边缘性角色的城市“流浪”揭露伦敦的叙事性阈限，而角色的阈限身份成为阈限伦敦的主题性隐喻。这些阈限书写深刻反映了伦敦流变不居的城市形态与城市经验，从而揭示现代城市文明矛盾、边缘化及多元的真谛。西安外国语大学宋婷基于爱德华·苏贾的三种空间认识论，分析了《长歌》中女主人公七月在“真实的”第一空间、“想象的”第二空间、“开放的”第三空间中自我身份建构的过程，展现了边缘群体对现实困境的反抗与斗争，从而实现真实空间与想象空间的深层次融合，促进不同种族之间的文化交流。

最后，跨媒体与多模态认知诗学研究涉及的媒介类型丰富，多模态作品种类繁多。媒介方面关注了影像、小说、数字博物馆、电子游戏、电影、涂鸦、舞台剧等多种类型，而多模态作品的研究涵盖诗歌、绘本、漫画、多模态小说、公益广告等多种类型的文本中的不同模态，体现出强烈的跨媒体与多模态特征。例如，四川师范大学孙妍从当代艺术认知学的角度对当代中国科幻影像赛博格身体的视觉图景构建进行了分析，认为当代中国科幻影像映射了人们对未来生活的想象，赛博格身体的造型呈现出的技术化、符号化、媒介化的视觉图景特征在一定程度上表征着真实社会中的现实转向，即人与动物边界的消失、有机体与机器的隔阂消亡、身体与非身体的界限模糊。西安外国语大学贾宏涛对《卢卡与生命之火》中文学与电子游戏的叙事互融进行了解读，指出该作品的叙事互融反思了电子游戏在儿童成长中的积极作用，审视了文学在互动性方面的不足，揭示了神话被“祛魅”之后失去的人文意义。浙江大学王如对威廉·福克纳《喧哗与骚动》中的听觉意象和“幽灵空间”效应进行了分析，她认为小说《喧哗与骚动》四个章节的叙事展现了听觉意象在幻听、自言自听、不听/偷听、倾听四种听觉感知中的形成过程。小说中对话描写、内心话语等叙事语言的切换呈现了听觉想象的运动机制；听觉想象在文学音景中制造“幽灵空间”效应，最终以“花园小径式”的认知过程，让听者有可能揭秘般地体验到身处迷境的意义。西安外

国语大学张梦茹通过使用多媒体分析软件 Nvivo12, 对儿童绘本《夏日潜水》中“悲伤”情绪的符号表征进行定性和定量分析, 探究绘本中“悲伤”情绪的多模态隐喻表征和诗学冲击力, 剖析其背后的认知意义。研究发现, 该绘本将“悲伤”情绪隐匿于不同的符号表征中, 如自然符号表征、色彩符号表征等, 同时这些符号表征也对应不同的隐喻, 这在很大程度上减弱了读者在解读“悲伤”情绪中的认知负荷。此外, 强烈的视觉冲击和复杂多样的隐喻表征刷新了读者对于“悲伤”情绪的常规认知, 从而认识到除了压抑自己的“悲伤”情绪之外, 也可以与之共存。

6 结语

本次研讨会在西安圆满落幕。主旨专家的精彩发言既有广度又有深度, 不仅剖析了学科前沿与理论发展, 也提供了跨学科思路与新方法尝试, 书写了认知诗学未来广阔的发展前景和研究空间; 分论坛的学术分享更是“百花齐放”, 从认知美学研究、文明互鉴与跨文化认知研究、认知空间批评与文艺地理学研究、跨媒体与多模态认知诗学等多个方面展现了认知诗学的新发展与新探索。相信通过本次大会的思想碰撞与交流, 认知诗学在未来会有更多的新理论、新方法不断衍生发展。

国外神经美学实证研究现状

宋 杰

(1. 广东外语外贸大学外国文学文化研究院, 广州 510420; 2. 《广东外语外贸大学学报》编辑部, 广州 510420)

摘 要:

神经美学的一大特点就是通过实证研究考察与人类艺术行为和审美活动相关的神经生物学基础。神经美学实证研究通常借助神经成像术等先进技术, 揭示人类鉴赏视觉艺术、音乐艺术、舞蹈艺术等背后的心脑运行机制。国外学界在神经美学实证研究上取得了较为可喜的成绩, 主要包括以下五个方面: 第一, 艺术与审美的神经现象学研究; 第二, 艺术与审美的神经科学实证研究; 第三, 审美情感与生活审美经验研究; 第四, 审美实证理论研究; 第五, 舞蹈艺术与运动审美观。回顾和梳理国外神经美学实证研究现状不仅有助于我们了解和学习国外研究者在神经美学实证研究上采取的研究范式, 还能在认识论和方法论上为国内神经美学研究者开展实证研究提供有效借鉴。

关键词:

神经美学; 实证研究; 国外研究

The Status Quo of Empirical Studies on Neuroaesthetics Abroad

Song Jie

(1. Institute of Foreign Literature and Culture, Guangdong university of Foreign Studies, Guangzhou 510420, Guangdong, China; 2. Editorial Office of *Journal of Guangdong University of Foreign Studies*, Guangzhou 510420, Guangdong, China)

基金项目: 本文是国家社会科学基金重大项目“审美主客体相互作用的中介范式及心脑机制研究”(项目编号: 19ZDA043)的阶段性成果。

作者简介: 宋杰, 博士, 广东外语外贸大学外国文学文化研究院博士后研究人员, 《广东外语外贸大学学报》编辑部责任编辑, 主要从事认知诗学和认知叙事学研究。

Abstract:

A key characteristic of neuroaesthetics is to examine the neurobiological basis related to human's artistic behaviors and aesthetic activities through empirical studies. Empirical studies on neuroaesthetics usually utilize advanced technologies like neurography to reveal the underlying mechanisms of mind and brain in the process of people's appreciation of visual arts, music, dance and so on. A lot of achievements have been made in empirical studies on neuroaesthetics abroad, including the following five aspects: firstly, studies on neurophenomenology in arts and aesthetics; secondly, empirical studies on neuroscience in arts and aesthetics; thirdly, studies on aesthetic emotions and life aesthetic experience; fourthly, studies on aesthetic empirical theories; fifthly, aesthetic views of dance and sports. Reviewing and sorting out the status quo of empirical studies on neuroaesthetics abroad not only helps us understand and learn about the research paradigms adopted by foreign researchers, but also provides effective reference for domestic researchers in neuroaesthetics to conduct empirical studies in terms of epistemology and methodology.

Key words:

neuroaesthetics; empirical studies; studies abroad

0 引言

20 世纪末、21 世纪初，西方学界掀起一股利用心理学、认知科学、神经科学等学科的思想概念和技术手段来研究人类艺术行为与审美活动背后神经机制的热潮，“神经美学”（neuroaesthetics）就在这个过程中应运而生。一般而言，英国伦敦大学学院的神生物学家萨米尔·泽基（Semir Zeki）推出的专著《内在视觉：探索艺术与大脑的关系》（*Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, 1999）可以视作神经美学这一学科诞生的“宣言书”。根据国内神经美学研究专家丁峻与崔宁的观点，直到 2002 年，神经美学才正式确定其学科定义：“有关人类对艺术作品的思考、创作和鉴赏活动及对自然景象、社会情感关系及生命形象进行审美认知的大脑神经基础的科学研究。”（丁峻、崔宁，2018：2）由于神经美学源于实验心理学、经验主义美学、心理学美学，同时借鉴美学认识论、认知科学、神经科学等学科领域的文献资料、理论知识和研究方法，它在本质上就是一门隶属于实证主义美学的新型交叉性学科。因此，

神经美学最大的特色就是借助实证研究来考察和揭示在人类艺术创造行为和审美活动过程中发挥作用的神经生物学基础和神经科学机理。国外神经美学实证研究正如火如荼地开展着,并取得一系列突破性的进展,丁峻与崔宁就将神经美学实证研究归纳为以下五个方面:第一,艺术与审美的神经现象学研究;第二,艺术与审美的神经科学实证研究;第三,审美情感与生活审美经验研究;第四,审美实证理论研究;第五,舞蹈艺术与运动审美观。基于这一框架,笔者将于下文回顾和梳理国外神经美学实证研究的现状,以期为国内神经美学研究提供参考。

1 艺术与审美的神经现象学研究

“神经现象学”(neurophenomenology)是以弗朗西斯科·J.瓦雷拉(Francisco J. Varela)(1996)为代表的哲学家和神经科学家提出的一种用于研究意识经验的研究模式,它试图将现象学和当代认知科学的思想资源整合,为回答大脑和意识的关系提供了一种新的解决方案。神经现象学的思想理念对神经美学,尤其是神经美学认识论具有重要的借鉴意义,因为“它全面详细地揭示了人的审美行为得以产生的内在动因及其自上而下、由内而外地重塑人脑感知觉模块等的精神动力学机制”(丁峻、崔宁,2018:210)。而所谓的艺术与审美的神经现象学研究,就是对审美认知活动的神经对应物进行研究。

泽基(2001)在《艺术创造性与大脑》(*Artistic Creativity and the Brain*)一文中指出,新生的神经美学领域从研究基本知觉过程起步,继而探索艺术创造性和艺术成就的神经基础,它最终将揭示那些已被艺术家凭直觉成功运用的审美体验“法则”。此外,由于人类的艺术行为与审美活动都需要借助大脑进行和完成,艺术特征、审美价值等认知心理产物都可以在大脑中找到相应的神经对应物,因此,神经科学有助于为人类打通科学与艺术的隔膜提供客观中介。

像穆罕默德·托拉比·纳米(Mohammad Torabi Nami)与哈桑·阿沙耶里(Hasan Ashayeri)(Nami & Ashayeri, 2011)就指出,在如今神经科学与艺术日趋交融的学术语境和背景下,神经科学有助于人们理解审美活动的特征,例如,有关知觉、审美经验、审美判断、情感回报系统等认知活动的相互关系。二人发现,当被试感受并判断美的艺术作品时,位于前额叶前部的眶额皮层的脑电活动会达到较高水平;反

之，当被试感受并判断丑的艺术作品时，眶额皮层的脑电活动会显著降低。

当然，神经现象学视域下的美学研究存在一定的局限性，因为它似乎很难对以下这个问题予以回答：前额叶背侧边缘区及前额叶正中区是否仅仅在人们进行审美判断的过程中被显著激活？换言之，人们在从事非审美活动时，上述脑区是否也会被激活？据此，丁峻与崔宁（2018：212）认为要进一步揭示审美行为与非审美行为在脑结构与功能层面的本质区别，就应该“基于神经现象学的思想路线，同时借鉴精神现象学和意识现象学的研究视角，特别是其有关先验意识自然化的深刻思想，深刻辨析驱动人们进行审美活动的自上而下、由内而外的意识性动因，精细界定人们诉诸审美判断的特定脑区与非特定脑区”。

2 艺术与审美的神经科学实证研究

神经美学主要采用无损伤性的脑成像、脑磁图和脑电技术，考察与艺术欣赏过程有关的审美知觉、审美情绪、审美判断等活动的神经基础。艺术与审美的神经科学实证研究主要涉及对视觉艺术的神经美学原理和音乐审美的认知神经机制这两个方面的探索。

在揭示视觉艺术的神经美学原理的过程时，神经美学研究者主要致力于挖掘人类认知美术作品、建筑艺术、摄影艺术背后的神经美学机制。首先是针对美术作品的研究，此类研究主要是从绘画作品本身的特点出发，通过比较美与不美的绘画作品，以此探索与绘画艺术欣赏有关的脑区，进而通过比较不同加工任务的脑区激活情况，探讨绘画艺术欣赏的神经机制。欧信·瓦塔尼安（Oshin Vartanian）与维诺德·戈尔（Vinod Goel）（Vartanian & Goel, 2004）通过研究发现，当人们欣赏美术作品中人物形象的面部，并与此产生情感体验时，其大脑的眶额皮层、扣带回前部、左右侧脑岛、视觉联合皮层等部位都被激活。安让·查特吉（Anjan Chatterjee）（2011）的实验结果也表明，当人们观看那些具有极强吸引力的绘画作品时，其大脑中的奖赏—回报系统得到了高水平的激活，其中包括眶额皮层、伏隔核、腹侧纹状体和杏仁核。这两项研究可以证明，眶额皮层和背侧纹状体被激活是因为审美主体对富有吸引力的绘画作品产生了情感效价，即对视觉奖赏产生的情感期待及效价；扣带回前部和腹侧纹状体被激活是因为视觉艺术的奖赏信息满足了审美主体的情感欲望。

此外，还有不少研究者从不同角度考察了美术认知的神经美学机制。例如，五十铃智彦（Tomohiro Ishizu）与泽基（Ishizu & Zeki, 2013）就研究了人们在欣赏美术作品时负责审美加工的特异性脑区。二人通过功能性核磁共振成像实验发现，在观看美的绘画时，内侧眶额皮层区会被明显激活，内侧眶额皮层可能就是独立于刺激通道的负责审美加工的特异性脑区。泽基与卢多维卡·马里尼（Ludovica Marini）（Zeki & Marini, 1998）则借助功能性核磁共振成像实验观测了人脑对色彩的精细加工过程。二人发现，人脑的海马回和前额叶腹侧边缘区在正常的色彩加工过程中被依次激活；在非正常或新颖的色彩加工过程中，大脑的前额叶背侧边缘区被显著激活。

其次是有关建筑艺术的研究，虽然对这种问题的美学研究少之又少。例如，瓦塔尼安、戈尔卡·纳瓦雷特（Gorka Navarrete）、查特吉等人（Vartanian, Navarrete & Chatterjee, et al., 2013）通过功能性核磁共振成像实验研究了普通人及艺术爱好者的建筑艺术审美活动。研究发现，建筑的轮廓、体量、色彩等视觉特征能够显著影响被试者的审美判断力及审美行为。具体而言，当被试者面对曲线形轮廓和色彩鲜艳丰富的建筑物时，他们做出美的判断的概率最大，因为在此期间，他们大脑中的扣带回前部及前额叶正中区都得到了明显的激活。

最后是与摄影艺术相关的神经美学研究。彼德·史塔波丝（Peter Stupples）（2010）通过脑磁图描记术研究了人脑对电影镜头的反应过程。研究发现，只有当电影镜头触发观众相应的自传体记忆并由其触发的扣带回后部的脑磁图反应更强烈时，才能最大限度地引发观众的审美想象和情感体验。

丁峻与崔宁（2018: 219—220）就指出，“有关音乐认知的神经美学实验研究，乃是目前最重要、最精细、最具有客观信效度和最能体现神经美学学科标准的内容之一”。纵观国外学界有关音乐神经美学的实验研究成果，大致可以归为以下四类：一是有关音乐神经美学的脑电研究，二是有关音乐神经美学的神经化学研究，三是有关音乐神经美学的脑成像研究，四是有关音乐审美的神经心理学及功能性神经解剖学研究。

在音乐神经美学的脑电研究上，神经美学家主要借助ERP（Event-Related Potentials，译为“事件相关电位”）这样一种研究手段来探索音乐认知活动，因为它是一种可以反映大脑高级思维活动的客观方法。斯蒂芬·科尔施（Stefan Koelsch）、塞巴斯蒂安·延奇克（Sebastian Jentschke）、丹妮拉·赛姆勒（Daniela Sammler）等人

(Koelsch, Jentschke & Sammler, et al., 2007) 研究比较了音乐人士与非音乐人士欣赏音乐时的脑电图, 发现当专业人士察觉出表演者在演绎音乐作品时出现反常的、不该出现的和弦时, 其大脑右半球的前额叶前部会出现早期负波, 继而逐步产生对音乐表演的负审美判断及情感反应; 相反, 在门外汉和不太熟悉该音乐作品结构的欣赏者大脑里, 则不会出现这种早期负波, 而且还会对音乐表演产生美感体验。凯末尔·阿里坎 (Kemal Arikan)、穆格·德夫兰 (Müge Devrim)、厄兹努尔·奥兰 (Öznur Oran) 等人 (Arikan, Devrim & Oran, et al., 1999) 的 ERP 实验表明, 被试者在听他们熟悉的音乐时, 其大脑的 P3 波幅明显增大; 当被试者演唱、默唱其所喜爱的音乐时, 其大脑的 P300 潜伏期分别缩短了 60 毫秒、34 毫秒。潜伏期的缩短意味着人脑相关区域的功能获得易化, 相互贯通的水平得到提高, 以及反应速度的加快。

音乐神经美学的神经化学研究近年来也受到了广泛关注, 例如, 大脑中的音乐快感区及相关的神经递质与激素作用机制近年来逐步得到科学家实验的证实。薇乐莉·N. 萨琳普 (Valorie N. Salimpoor)、米歇尔·贝诺沃伊 (Mitchel Benovoy)、凯文·拉彻 (Kevin Larcher) 等人 (Salimpoor, Benovoy & Larcher, et al., 2011) 发现, 当人们在听他们以前从未听过的乐曲时, 其伏隔核的神经活动水平可以表明一个人喜欢该乐曲的程度, 从而预示这个人是否会决定买下这首乐曲。科尔施 (2014) 研究了音乐诱发情感的神经相关物, 发现大脑左外侧杏仁核对愉快的刺激, 如欢快的音乐, 具有高度特异的敏感性反应。具体而言, 欢快的音乐诱发了大脑中左外侧杏仁核显著的脑电活动, 左外侧杏仁核继而激活位于腹侧纹状体内的伏隔核、丘脑中部等结构, 导致大脑产生与维系持续强烈的兴奋状态。

至于音乐神经美学的脑成像研究, 研究者多借助神经结构成像图谱和神经功能成像图这两种神经成像术来进行审美认知实验。凯伦·约翰妮·帕莱森 (Karen Johanne Pallesen)、埃尔维拉·布拉蒂科 (Elvira Brattico)、克里斯托弗·贝利 (Christopher Bailey) 等人 (Pallesen, Brattico & Bailey, et al., 2005) 在研究人们对大调、小调、不协和音程进行审美鉴赏时的情感反应后发现, 不同调性的音乐作品能够引发同一个被试者及不同被试者各种不同的情绪感染反应, 相应的情绪反应具有明显的大脑脑电特征和脑成像谱系模式。约翰·A. 斯洛博达 (John A. Sloboda) 与帕特里克·N. 贾斯林 (Patrik N. Juslin) (Sloboda & Juslin, 2001) 在研究音乐与情绪的实验中发现, 人们甚至能够在聆听惆怅的音乐过程中产生甜蜜的快感, 因为它们能激发我

们对往日里掺杂着喜怒哀乐的情感体验的回忆，对音乐意象的完美预期，对理想化自我的美妙憧憬，帮助我们美化与升华自己的情感世界。

关于音乐审美的神经心理学及功能性神经解剖学研究，科尔施、托马斯·弗里茨（Thomas Fritz）、卡特琳·舒尔茨（Katrin Schulze）等人（Koelsch, Fritz & Schulze, et al., 2005）对比了成年人与儿童的音乐认知活动，发现二者大脑右半球的激活模式基本相同，而在大脑左半球，成年人的前额叶、颞顶叶连接的左侧缘上回和左侧颞叶都比儿童的激活程度更为明显。亚当·蒂尔尼（Adam Tierney）与尼娜·克劳斯（Nina Kraus）（Tierney & Kraus, 2015）研究了音乐共鸣的神经机制，发现人们对音乐产生手舞足蹈式的反应，主要源于大脑高阶脑区的同步化高频低幅脑电振荡波。

3 审美情感与生活审美经验研究

除了以上有关艺术审美的神经科学实证研究外，日常生活审美也引起了研究者足够的重视，因为人类的审美行为不仅涉及艺术领域，还更多更深入地涉及人类的日常生活。因此，相关研究者从以下三个方面考察了审美情感与生活审美经验：一是审美情感的神经发生学，二是日常生活审美的情感化变机制，三是区别于世俗情感的审美情感的心脑特征观。

首先在审美情感的神经发生学考察方面，斯蒂芬·布朗（Steven Brown）、高晓卿、洛伦·蒂斯德（Loren Tisdelle）等人（Brown, Gao & Tisdelle, et al., 2011）发现，无论是在审美活动还是失去亲人的悲伤体验过程中，人类前右侧脑岛都得到了显著的激活。杰拉德·C.库布奇克（Gerald C. Cupchik）、瓦塔尼安、阿德里安·克劳利（Adrian Crawley）等人（Cupchik, Vartanian & Crawley, et al., 2009）的研究结果表明，当被试者采用不同的情感态度与认知坐标来观照艺术作品时，激活的分别是大脑中不同的亚区。

其次是日常生活审美的情感化变机制，李尔·侯夫（Lea Höfel）与托马斯·雅各布森（Thomas Jacobsen）（Höfel & Jacobsen, 2007）通过研究发现，美与不美的刺激会在刺激呈现 400 毫秒后出现显著差异，无论是美的绘画还是复杂的美术作品，都会显著激活人脑的眶额皮层，美的对象能在 360—1225 毫秒之内依次激活人脑自下而上的默认系统的单侧或双侧结构。伊曼纽尔·比冈（Emmanuel Bigand）、桑德琳·维

耶亚 (Sandrine Vieillard)、弗朗索瓦·马杜雷尔 (François Madurell) 等人 (Bigand, Vieillard & Madurell, et al., 2005) 在比较具有音乐专长和无音乐专长的被试者对音乐的情感反应时发现, 就组间比较和组内比较而言, 两组被试者对音乐做出的情感反应都比较稳定, 且与其是否受过专门的音乐训练的关系很小。

最后在区别于世俗情感的审美情感的心脑特征观研究上, 丁峻与崔宁 (2018: 250) 认为“人脑并非机器, 因而人的审美情感主要并不是被音乐被动地刺激诱导出来的, 而是审美主体作为认知与完善音乐作品和自我的创造性‘代言人’, 需要基于自己所创造的完满的意象世界来同化现实时空的自我和审美对象”。肯特·C. 贝里奇 (Kent C. Berridge) 与摩顿·L. 克林格尔巴赫 (Morten L. Kringelbach) (Berridge & Kringelbach, 2008) 发现, 与人的“喜欢”心理密切相关的皮层下神经结构包括伏隔核外部、腹侧苍白球等, 边缘多巴胺系统主要调控人的愿望活动。在大脑皮层, 眶额皮层、扣带回皮层等则在意识层面分别调控人的“喜欢”“愿望”等心理活动, 负责对多元化的情、知、意模态的效用进行编码。同样地, 图奥马斯·埃罗拉 (Tuomas Eerola) 与琼娜·K. 武奥斯卡格 (Jonna K. Vuoskoski) (Eerola & Vuoskoski, 2013) 也指出, 人们对音乐的情感反应主要取决于其二度创造的审美意象而非原生态的音乐作品本身。

4 审美实证理论研究

有关审美实证的理论研究也正如火如荼地开展着, 主要包括以下三类: 一是评价神经美学实证研究的主题, 二是思考神经美学实证研究的方法论及认知标度, 三是建构神经美学实证研究的高阶解释理论观。

神经美学实证研究的主题涉及对神经美学的概念进行定义。例如, 布朗与艾伦·迪萨纳亚克 (Ellen Dissanayake) (Brown & Dissanayake, 2009) 认为神经美学的概念过于宽泛, 应用“神经艺术学”(neuroartsology) 这个概念对其进行替代。马科斯·纳达尔 (Marcos Nadal) 与马丁·斯科夫 (Martin Skov) (Nadal & Skov, 2013) 认为神经美学研究不应局限于对艺术作品创作和欣赏的考察, 而应更多地关注人们采用“审美态度”所体验的多种对象, 并进一步将其定义为探究人类在与对象相互作用的过程中创造或观看对象时的心理活动的神经机制。

还有学者思考了神经美学实证研究的方法论及认知标度。例如，弗洛里安·莫尔曼（Florian Mormann）、西蒙·科恩布利思（Simon Kornblith）、莫兰·塞尔夫（Moran Cerf）等人（Mormann, Kornblith & Cerf, et al., 2017）运用ERP技术观测了接受大脑外科手术的患者的旁海马皮层，研究发现，人脑中旁海马皮层对自然风景的共性元素的宏观性记忆加工情形，深刻体现了人脑对主客体信息进行认知加工的组织分工机制，即分布式加工与全息性整合原理。当然，上文提到的库布奇克、瓦塔尼安、克劳利等人（Cupchik, Vartanian & Crawley, et al., 2009）的研究，也能证明主体审美情感的形成是自下而上的，其对审美情感的完善则是自上而下的，知觉易化体现为相应的神经网络的连接与贯通、信息化合与价值突现等情形。

还有一些研究体现了相关学者在建构神经美学实证研究高阶解释理论上付出的努力。弗吉尼亚·S.Y.关（Virginia S. Y. Kwan）、维罗尼卡·巴里奥斯（Veronica Barrios）、乔治·加尼斯（Giorgio Ganis）等人（Kwan, Barrios & Ganis, et al., 2007）通过经颅无创性磁刺激术，研究了人的自我提升所涉及的大脑皮层关键结构。研究发现，人的自我完善过程由以下三个阶段构成：观念性建构、主体对完满自我的理念价值进行多层级体验、主体通过具身方式和对象化方式彻底实现理想自我或完满自我的审美价值。克努特·施奈尔（Knut Schnelle）、莎拉·布鲁克（Sarah Bluschke）、布里吉特·康拉特（Brigitte Konradt）等人（Schnelle, Bluschke & Konradt, et al., 2011）通过功能性核磁共振成像实验对人的认知性移情进行了研究。研究发现，人脑前额叶新皮层的背外侧正中区的主要功能就是对他人的情感状态或客观对象的感性价值进行认知推理。此外，乔尔·布罗克纳（Joel Brockner）与巴提亚·M.维森菲尔德（Batia M. Wiesenfeld）（Brockner & Wiesenfeld, 2016）关注到自我理论中客体性自我和主体性自我的关系，认为二者都是个体意识这个观念加工厂所生产的基本产品，它们和而不同，合作实现理想价值与审美命运。

5 舞蹈艺术与运动审美观

观看和参与舞蹈艺术、极限运动背后的审美机制也得到了相关研究者的重视，主要可以归纳为两类：一方面是舞蹈审美的情感反应及其神经表征，另一方面是极限运动的审美价值及心脑机制。

在舞蹈艺术的神经美学研究上,科琳·乔拉(Corinne Jola)、香提·艾伦伯格(Shantel Ehrenberg)与迪·雷纳德(Dee Reynolds)(Jola, Ehrenberg & Reynolds, 2012)发现,当人们观看精彩的舞蹈表演时,他们大脑中的镜像神经元系统会被舞蹈表演者的身体动作激活,从而导致观众产生具身化的动觉反应。观众的动觉反应进一步引发其大脑中前额叶正中区的移情反应,移情反应又被送往奖赏回路,导致伏隔核被强烈激活,释放大量的多巴胺,观众由此获得审美快感。法丽莎·J.卡帕蒂(Falisha J. Karpati)、奇亚拉·贾科萨(Chiara Giacosa)、尼古拉斯·E.V.弗斯特(Nicholas E. V. Foster)等人(Karpati, Giacosa & Foster, et al., 2015)有关舞蹈审美与表演的神经成像术的实验表明,舞蹈审美与表演活动能够改变大脑的灰质和白质的结构及功能,能够提升视觉、听觉和动觉的皮层融合水平,还能提高人脑对身体动作艺术化造型的知觉水平、移情能力和具身化能力。

在极限运动的相关研究上,乔安·埃里森·罗杰斯(Joann Ellison Rodgers)(2006)揭示了一些人热衷于极限运动的原因,即极限运动有助于人们发挥其在身体、情感和智能方面的极限水平,进而超越那些与日常生活相关的张力状态。换言之,感觉到压力并想要舒缓压力是促使人们选择极限运动最主要的原因。埃里克·布瑞默(Eric Brymer)(2010)研究了极限运动的审美动力学原理,发现极限运动不但能激发参与者的身体快感,还能引发参与者的激情快感和自由感。在极限运动后,参与者体会到了不可言喻的完满的感性能力、极致境态下的心智状况和高峰状态的体能,感受到了时间布阵的放缓、回归原始状态和与自然世界的亲密感。

6 结语

神经美学发展迅猛,研究者在理论与模型研究、实验与测量研究、计算与模拟研究、临床行为研究等方面取得了许多原创性、高水平的研究成果。由于实证研究兼具信度和效度,它既能成为支撑基础理论的科学基础,也能为计算与模拟研究、临床行为研究等提供信效度较高的技术参照系,从而不仅有助于从事哲学、艺术学、心理学、行为科学等研究的学者深入理解人类智慧活动依托的心脑结构基础、功能标识和信息效应,还有助于推动审美认知的深化和审美教育的生活化进程。神经美学实证研究主要借助神经成像术、脑地形图、脑磁图描记术等手段,较为清晰地揭示了人

类大脑认知视觉艺术、音乐艺术、舞蹈艺术等方面的神经科学机理,检验了人类审美的情感期待、情感回报体验及相应的大脑奖赏回路、神经递质构成、脑电活动特征和神经网络协同共振模式,为人们深入理解审美的心脑奥秘提供了客观基础。需要指出的是,神经美学实证研究在理论假设、实验设计、检验标准、阐释框架、数据整合等方面依然存在不少缺陷甚至错误,这需要相关研究者在今后的神经美学研究过程中逐步加以完善。但无论如何,神经美学实证研究确实能成为我们用于充实相关美学概念与范畴体系、建构美学高阶思想框架与理论模型的科学根基。同时需要意识到的是,与国外相比,国内的神经美学实证研究起步较晚,研究成果明显落后于国外。因此,国内学界应进一步加快建设神经美学研究队伍,努力追求高水准的原创性研究成果,向着建构有中国特色的神经美学话语体系前进。

参考文献

- [1] Arikan, M. K., M. Devrim & Ö. Oran, et al. Music Effects on Event-Related Potentials of Humans on the Basis of Cultural Environment [J] . Neuroscience Letters, 1999, 268(1): 21-24.
- [2] Berridge, K. C. & M. L. Kringelbach. Affective Neuroscience of Pleasure: Reward in Humans and Animals [J] . Psychopharmacology, 2008, 199(3): 457-480.
- [3] Bigand, E., S. Vieillard & F. Madurell, et al. Multidimensional Scaling of Emotional Responses to Music: The Effect of Musical Expertise and of the Duration of the Excerpts [J] . Cognition and Emotion, 2005, 19(8): 1113-1139.
- [4] Brockner, J. & B. M. Wiesenfeld. Self-As-Object and Self-As-Subject in the Workplace [J] . Organizational Behavior and Human Decision Processes, 2016, 136: 36-46.
- [5] Brown, S. & E. Dissanayake. The Arts Are More Than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics [C] //Skov, M. & O. Vartanian (eds.). Neuroaesthetics. Amityville: Baywood Publishing Company, 2009: 43-57.
- [6] Brown, S., X. Q. Gao & L. Tisdelle, et al. Naturalizing Aesthetics: Brain Areas for Aesthetic Appraisal across Sensory Modalities [J] . NeuroImage, 2011, 58(1): 250-258.
- [7] Brymer, E. Risk Taking in Extreme Sports: A Phenomenological Perspective [J] . Annals of Leisure Research, 2010, 13(1-2): 218-239.
- [8] Chatterjee, A. Neuroaesthetics: A Coming of Age Story [J] . Journal of Cognitive Neuroscience, 2011, 23(1): 53-62.

- [9] Cupchik, G. C., O. Vartanian & A. Crawley, et al. Viewing Artworks: Contributions of Cognitive Control and Perceptual Facilitation to Aesthetic Experience [J] . *Brain and Cognition*, 2009, 70(1): 84-91.
- [10] Eerola, T. & J. K. Vuoskoski. A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli [J] . *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2013, 30(3): 307-340.
- [11] Höfel, L. & T. Jacobsen. Electrophysiological Indices of Processing Aesthetics: Spontaneous or Intentional Processes? [J] . *International Journal of Psychophysiology*, 2007, 65(1): 20-31.
- [12] Ishizu, T. & S. Zeki. The Brain's Specialized Systems for Aesthetic and Perceptual Judgment [J] . *European Journal of Neuroscience*, 2013, 37(9): 1413-1420.
- [13] Jola, C., S. Ehrenberg & D. Reynolds. The Experience of Watching Dance: Phenomenological-Neuroscience Duets [J] . *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2012, 11(1): 17-37.
- [14] Karpati, F. J., C. Giacosa & N. E. V. Foster, et al. Dance and the Brain: A Review [J] . *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2015, 1337(1): 140-146.
- [15] Koelsch, S. Brain Correlates of Music-Evoked Emotions [J] . *Nature Reviews Neuroscience*, 2014, 15(3): 170-180.
- [16] Koelsch, S., S. Jentschke & D. Sammler, et al. Untangling Syntactic and Sensory Processing: An ERP Study of Music Perception [J] . *Psychophysiology*, 2007, 44(3): 476-490.
- [17] Koelsch, S., T. Fritz & K. Schulze, et al. Adults and Children Processing Music: An fMRI Study [J] . *NeuroImage*, 2005, 25(4): 1068-1076.
- [18] Kwan, V. S. Y., V. Barrios & G. Ganis, et al. Assessing the Neural Correlates of Self-Enhancement Bias: A Transcranial Magnetic Stimulation Study [J] . *Experimental Brain Research*, 2007, 182(3): 379-385.
- [19] Mormann, F., S. Kornblith & M. Cerf, et al. Scene-Selective Coding by Single Neurons in the Human Parahippocampal Cortex [J] . *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 2017, 114(5): 1153-1158.
- [20] Nadal, M. & M. Skov. Introduction to the Special Issue: Toward an Interdisciplinary Neuroaesthetics [J] . *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 2013, 7(1): 1-12.
- [21] Nami, M. T. & H. Ashayeri. Where Neuroscience and Art Embrace: The Neuroaesthetics [J] . *Basic and Clinical Neuroscience*, 2011, 2(2): 6-11.

- [22] Pallesen, K. J., E. Brattico & C. Bailey, et al. Emotion Processing of Major, Minor, and Dissonant Chords: A Functional Magnetic Resonance Imaging Study [J] . *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2005, 1060(1): 450-453.
- [23] Rodgers, J. E. Extreme Psychology [J] . *Psychology Today*, 2006, 39(4): 86-93.
- [24] Salimpoor, V. N., M. Benovoy & K. Larcher, et al. Anatomically Distinct Dopamine Release during Anticipation and Experience of Peak Emotion to Music [J] . *Nature Neuroscience*, 2011, 14(2): 257-262.
- [25] Schnell, K., S. Bluschke & B. Konradt, et al. Functional Relations of Empathy and Mentalizing: An fMRI Study on the Neural Basis of Cognitive Empathy [J] . *NeuroImage*, 2011, 54(2): 1743-1754.
- [26] Sloboda, J. A. & P. N. Juslin. Psychological Perspectives on Music and Emotion [C] //Juslin, P. N. & J. A. Sloboda (eds.). *Music and Emotion: Theory and Research*. New York: Oxford University Press, 2001: 71-104.
- [27] Stupples, P. Neuroscience and the Artist's Mind [J] . *South African Journal of Art History*, 2010, 25(3): 43-57.
- [28] Tierney, A. & N. Kraus. Neural Entrainment to the Rhythmic Structure of Music [J] . *Journal of Cognitive Neuroscience*, 2015, 27(2): 400-408.
- [29] Varela, F. J. Neurophenomenology: A Methodological Remedy for the Hard Problem [J] . *Journal of Consciousness Studies*, 1996, 3 (4) : 330-349.
- [30] Vartanian, O., G. Navarrete & A. Chatterjee, et al. Impact of Contour on Aesthetic Judgments and Approach-Avoidance Decisions in Architecture [J] . *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 2013, 110 (Suppl. 2) : 10446-10453.
- [31] Vartanian, O. & V. Goel. Neuroanatomical Correlates of Aesthetic Preference for Paintings [J] . *Cognitive Neuroscience and Neurophysiology*, 2004, 15 (5) : 893-897.
- [32] Zeki, S. Artistic Creativity and the Brain [J] . *Science*, 2001, 293 (5527) : 51-52.
- [33] Zeki, S. & L. Marini. Three Cortical Stages of Colour Processing in the Human Brain [J] . *Brain*, 1998, 121 (9) : 1669-1685.
- [34] 丁峻, 崔宁. 当代神经美学研究 [M] . 北京: 科学出版社, 2018.



理论探索

【栏目主持：支宇教授】

广义认知诗学视域中的主体辩证法与现实主义结构 ——詹姆逊现实主义文论的认知阐释

陈佑松¹ 杨倩²

(1. 四川师范大学影视与传媒学院, 成都 610066; 2. 四川师范大学文学院, 成都 610066)

摘要:

本文认为弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)继承了卢卡奇等前辈学者的观念,建构了主体与物化现实之间的“二律背反”结构,并将现实主义问题置于这一结构上进行理解。同时纳入历史主义和唯物主义的视角,把现实主义看成是资本主义发展中的一个阶段性文化表征。从当代认知哲学和广义认知诗学看,詹姆逊并非一般意义上的“后现代主义者”,而是要试图穿透后现代的表象,以全新的认知框架来揭示资本主义的总体性结构。

关键词:

弗雷德里克·詹姆逊; 主体辩证法; 现实主义; 历史主义; 广义认知诗学

Dialectics of the Subject and Realism Structure in the Perspective of Generalized Cognitive Poetics: A Cognitive Interpretation of Jameson's Theory of Realism in Literature

Chen Yousong¹ Yang Qian²

(1. College of Movie and Media, Sichuan Normal University, Chengdu 610066, China; 2. College of Liberal Arts, Sichuan Normal University, Chengdu 610066, China)

Abstract:

This article argues that Fredric Jameson inherited the ideas of his predecessors

作者简介: 陈佑松, 四川师范大学影视与传媒学院教授、博士研究生导师。主要研究方向为文艺学、电影学。杨倩, 四川师范大学文学院文艺学硕士研究生。

such as Lukacs and constructed a “dialectical” structure between the subject and the materialized reality, understanding the issue of realism within this framework. Incorporating perspectives from historicism and materialism, he views realism as a cultural representation of a particular stage in the development of capitalism. From the perspective of contemporary cognitive philosophy and generalized cognitive poetics, Fredric Jameson is not a “postmodernist” in the conventional sense but rather an individual who attempts to penetrate the surface of postmodernism and reveal the totality of capitalist structures through a novel cognitive framework.

Key words:

Frederic Jameson; dialectics of the subject; realism; historicism; generalized cognitive poetics

现实主义的基础是“模仿”，但古代的模仿和现代的模仿并不相同。古代模仿是建立在本体论哲学基础上的，无论是柏拉图（Plato）对模仿的否定，还是亚里士多德（Aristotle）对模仿的肯定，其目标都指向一个形而上的先验世界。但是现代模仿则不同，从文艺复兴时期达·芬奇（Da Vinci）的“镜子说”开始，一直到19世纪最终成熟起来的“现实主义”，模仿的对象就已经换成了现实世界。这是现代世俗化的结果。不过，就在现实世界显现的同时，现实世界中的“人”也显现了——并且是作为“主体”而现身的。人与世界的张力关系构成了现代性问题的核心。这就是卢卡奇在其《小说理论》中清晰地梳理的主体与环境的分裂与斗争。

这一观念被弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）接受，并成为其现实主义理论的基础，即“现实主义二律背反”：主体与物质现实之间的张力。随着认知科学的迅猛发展，“主体与客体”的二分法再次遭受质疑与挑战。当代“亲身认知”（embodied cognition）理论代表思想家乔治·莱考夫（George Lakoff）和马克·约翰逊（Mark Johnson）提出“亲身性科学实在主义”（embodied scientific realism）概念来批判与超越传统形而上学哲学的“主客二分”论：“传统离身性科学实在主义的问题在于，将在所有经验中相互交织、不可分割的两个维度——具有体验意识的有机体与组装稳定的实体与结构，划分为两个明显区分的实体，并分别称之为‘主体’和‘客体’。离身性实在主义……忽略了这一点：作为亲身的、富有想象力的生灵，我们一开始就从未与现实隔开或分离过。”（Lakoff & Johnson, 2018: 93）

詹姆逊作为后现代马克思主义文艺理论家，一直在关注和思考现实主义理论，

在他的重要著作《马克思主义与形式》《晚期资本主义的文化逻辑》《现实主义的二律背反》中，用了大量篇幅讨论现实主义问题。他把马克思主义辩证唯物主义和现象学以及后现代主义理论相结合，形成了独特的、具有相当哲学深度的现实主义文艺理论观念。综观詹姆逊的研究，我们认为，他的现实主义理论包含三个层面。第一，现实主义是一组二律背反的结构。这组二律背反的哲学基础是主体性的辩证法，即笛卡尔（Descartes）/康德（Kant）主体性意识哲学与现象学身体哲学的动态辩证结构。第二，现实主义是在“现实主义—现代主义—后现代主义”的历史逻辑中实现自身的定位的。而现实主义的发展与消解来自其内在二律背反的动态演变。第三，现实主义作为一种文类形式，其流变动力奠基于资本主义生产方式。资本主义从自由资本主义发展到垄断资本主义再发展到跨国资本主义（晚期资本主义），在文学上分别表征为现实主义、现代主义和后现代主义。这个问题的核心在于“金融资本”的兴起与深化。这是詹姆逊的唯物主义立场。下面我们分别展开讨论。

1 现实主义二律背反与主体辩证法

所谓“主体辩证法”，是指以理性为基础的现代主体性形而上学（或现代总体性）与“在世之在”的“身体感受”之间的张力结构，或二律背反。

哈贝马斯（Habermas）认为，“宗教的社会一体化力量在启蒙过程中趋于衰竭”（Habermas, 2011: 97），“理性就成了宗教一体化力量的替代物，并且可以依靠自身的动力克服现代性的分裂”（Habermas, 2011: 99）。所谓的“一体化力量”，就是卢卡奇（Lukács）所说的“总体性”。而理性，就是现代主体性的根基和核心。笛卡尔以“我思”为其奠基，康德建构起“先天认知形式”，经过费希特（Fichte）、谢林（Schelling），最后在黑格尔那里完成了系统的融合主客体的主体性哲学大全。

然而，现象学却发现，理性并不具有优先地位，恰恰相反，它只是“此在”之“在世存在”（being-in-the-world）的一种方式、一种表达而已。它不是真理，也不能全然涵纳“在世之在”。梅洛-庞蒂（Merleau-Ponty）说：“整个科学的世界是被建构在被亲历的世界之上的：如果我们期望严格地思考科学本身，精确地评价其意义和范围，我们就应该首先唤醒科学只是其二阶表达的这一世界经验。”（Merleau-Ponty, 2021: 3）

梅洛-庞蒂所说的“整个科学的世界”，就是理性化的总体世界。它并不是源始的，而是建基于某种世界之上的“二阶表达”。那么真正源始的地基是什么呢？就是“被亲历的世界”，也就是海德格尔（Heidegger）所说的“在世之在”，或胡塞尔（Husserl）的“生活世界”。这种“被亲历的世界”不仅先于理性，甚至先于“意识”。

现代主体性哲学确立了理性的总体性地位，并力图使之克服现代性的分裂；然而现代晚期的现象学却认为，这种主体性/总体性其实是一种“二阶”表达，或者说只是一种“建构”而已。从梅洛-庞蒂的观点来看，现代性本身就内涵着主体性和生活世界的二律背反。这一结构早在19世纪就已经被波德莱尔（Baudelaire）描述：“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变。”（Baudelaire, 2008: 439）波德莱尔是从时间维度讨论现代性的，但它实际上与上述张力结构是同构的。因为，理性的一体化力量，试图取代宗教的永恒性；但是此在的生活世界却是不断生成、流动，甚至是在符号化的意识表达之前就已经变化。

詹姆逊的《现实主义的二律背反》正是从现代性内在张力的视角下，从不同角度和层次透视现实主义所包含的“主体辩证法”。

首先，现实主义是“现代的”。对此，詹姆逊赞同巴赫金（Bakhtin）和奥尔巴赫（Auerbach）的说法。“在巴赫金以及持有相同立场的研究者看来，小说，或者说，小说展现的现实主义，既是文学现象，同时也是社会生活质量的表征。巴赫金认为，小说是众声喧哗的载体，是言说多种社会声音并加以确认的方式，因此，小说是现代的，它为不同社会群体及其意识形态多样性开启了通往民主的途径”，“奥尔巴赫同样赋予现实主义以民主意义……它以‘现实的’（realist）社会生活图景，或现代性在全球范围得到实现为历史前提”（Jameson, 2020: 3）。

他还注意到卢卡奇。卢卡奇“在《小说理论》一书中认为，形式的重要意义在于将表征问题化，使得形式能够对一种完全世俗的现代性及其无法调和的矛盾进行记录”（Jameson, 2020: 4）。

詹姆逊深受奥尔巴赫（奥尔巴赫是詹姆逊的导师）和卢卡奇影响。而奥尔巴赫又受到巴赫金的影响（在其名著《摹仿论》中专门谈到），故詹姆逊援引三人的观点，说明现实主义乃是“现代性”的一种表征。这样，现实主义也必然内涵着现代主体性“二律背反”。

其次，“现实主义二律背反”是由一系列辩证张力结构构成的。

第一组张力结构是“叙述”与“感受”。这一组张力是现实主义“二律背反”的根基。在《现实主义的二律背反》一书中，作者用了两章来进行讨论。第一章题为“现实主义双重根源：叙事冲动”；第二章题为“现实主义双重根源：感受，或身体的当下”。

什么是“叙事”呢？它作为二律背反的一极，对于我们所说的主体辩证法的意义何在呢？詹姆逊认为，“人们在翻译‘recit’这个词的时候根据‘recital’（背诵）这个词的字面意义将它译为‘叙事’”（Jameson, 2020: 16），这一翻译的内涵是复述或关于某些事情的先后顺序的陈述。萨特（Sartre）从存在主义的视角对叙事提出了严厉批评，但同时也揭示了叙事的特征。在他看来，“叙事的时间属于过去时，所述之事在叙述开始之前已经完成，属于已经成为历史的时间”（Jameson, 2020: 18）。詹姆逊评论道：“这种时间性遮蔽了时间在发生那一刻的新鲜感，以及人物在做决定那一刻的焦虑感……很显然，萨特希望小说能够重新展示对自由发出召唤的此时此刻，同时赋予尚未明确的未来开放性。”

萨特是从时间维度上区分了“叙述”和“展示”，认为“叙述”是僵硬的、已死的；而“展示”则是当下的、鲜活的。这正是存在主义的看法。如果放到海德格尔的存在论差异的范畴来看，“叙述”是存在者，而“展示”就是“存在”。“叙述”是对其理性化、符号化和系统化的“二阶表达”，而“展示”则是不断流动和生成的当下体验。

詹姆逊把萨特所说的“展示”进一步表述为“感知”或“感受”，并将其与“感情”进行区分：“我想把‘感情’重新定义为‘命名了的感情’（named emotion），在此基础上，我将对感情和感知的结构性差异进行区分，同时从语言角度对这一问题的另一面加以强调。由此揭示的新意义是，感知（各种各样）逃遁语言之牢笼，也不为命名所羁，而感情则受制于各种命名，由语言对他们进行分门别类。”（Jameson, 2020: 31）詹姆逊所说的“感受”“感知”是一种前意识状态，而“感情”则是语言对此的命名。

卢卡奇在文学理论中，把感受、感知归纳为“描写”，与之相对语言命名的则是“叙述”。

在《叙述与描写》一文中，卢卡奇比较了文学史上两个著名的“赛马”场景。

一个是托尔斯泰 (Tolstoy)《安娜·卡列尼娜》中,安娜观看沃伦斯基参加赛马的场景;另一个是左拉 (Zola)《娜娜》中的赛马场景。

卢卡奇说,“左拉描写这场赛马,是他的艺术造诣的光辉例证。凡是在一场赛马中可能出现的一切,都被精细地、形象地、感性地、生动地描写到了”,“但是,这种精妙的描写在小说本身中只是一种‘穿插’。赛马这件事同整个情节只是很松懈的联系,而且很容易从中抽出来”(Lukács, 1980: 38)。“在《安娜·卡列尼娜》中,赛马却是一篇宏伟戏剧的关节。渥伦斯基的堕马意味着安娜生活中的突变……小说中主要人物的全部关系通过这场赛马进入了一个崭新的阶段。这场赛马因此绝不是什么‘譬喻’,而是一系列真正戏剧性的场景,是整个情节的关键。”(Lukács, 1980: 39)

与萨特的观点全然相反,卢卡奇从总体性的角度肯定了“叙述”的意义,因为叙述实现了对散乱的现实的某种抽象和整合。卢卡奇是站在康德—黑格尔哲学的立场上来理解现代性问题的。詹姆逊注意到“在卢卡奇对文学的全部考察中,主要的概念对立是人们熟悉的黑格尔式的具体与抽象的对立”(Jameson, 1995: 139),具体意味着现实中未经赋予物质材料,而抽象则意味着意义的赋予。

这种具体与抽象在古代和现代是不同的。“在一个前工业化的、农业的或部落的社会中,艺术家的原材料是处于人类标尺之上的,它有一种直接的意义,不要求作家事先的解释或确证。……是预先规定的仪式和直接可见的乡村居住等级的结果。”(Jameson, 1995: 140—141)也就是说,古代的观念中,一切都在一套系统中,是处在总体性之中的,但是“当我们从这样的作品转向工业时代的文学时,一切都发生了变化。作品的要素开始脱离了人的中心;人的一种消亡切入进来,即一种离心的消散。在其中,各条轨道在每一点上都通向偶然事物,通向残酷的事实和事物,通向非人的事物之中”(Jameson, 1995: 141)。卢卡奇认为左拉这样的自然主义者就是现代总体性瓦解的表征,其突出的创作方式就是“描写”,即对现实事物的呈现而已。这是卢卡奇在《历史与阶级意识》中专门讨论的“物化”。现代世界进入物化状态,物以一种自在的方式存在,从而是一种全然非系统、无中心的状态存在。这就是卢卡奇极为担心的“总体性”消解的状态。要克服这样的物化与离心,就需要巩固黑格尔意义上的总体性力量,以“叙述”来统摄偶然,赋予意义。同时,非常重要的一点是,这种总体性力量是“主体性”,是以人为中心的力量。

归纳起来,詹姆逊一方面接受了卢卡奇黑格尔主义对于“叙述”的看法,把叙

述看作在主体性支配下，现实主义实现总体性的努力；另一方面，也接受了萨特、梅洛-庞蒂现象学存在主义关于当下“感受”的理解。他把现实主义看作这二者形成的张力结构：“现实主义来自对立项之间发生重叠后的界面之中。现实主义实为这两个术语之间的张力及其结果；倘若采取非此即彼立场，无异于对现实主义的破坏。”（Jameson, 2020: 26）

“叙述”与“感受”奠定了整个现实主义二律背反的哲学根基。在此基础上，詹姆逊根据现实主义文学文本要素梳理了更多的二元对立。

第二组张力对立是“感受的编码”和“心神涣散”。这由《现实主义的二律背反》一书的第三、四两章展开论述。詹姆逊分别以左拉和托尔斯泰为例进行比较。这显然是对卢卡奇《叙述与描写》进行的高榷。前述，卢卡奇反对左拉的“描写”而赞成托尔斯泰的“叙述”，认为叙述才是实现总体性的统摄力量。但是詹姆逊则认为，在左拉的作品中并非只有“描写”，而托尔斯泰的“叙述”之中却隐含着主体自我意识的涣散。左拉和托尔斯泰都是优秀的现实主义作家的代表，其作品之价值就在于“叙述”和“描写”之间的丰富张力。

詹姆逊详细分析了左拉的小说《巴黎的肚子》中的对海鲜市场和奶酪铺的极其铺张，同时又看似脱离情节的感受描写。这似乎是在印证卢卡奇对左拉的批评。詹姆逊注意到，虽然“在左拉的作品中，叙述中心常常从一位人物切换到另一位人物，显得毫无章法，有的甚至可以说是取巧而已”，但是他却暗中“将感知从具体的观察者（个体）中获得释放，使得观察独立于人物”（Jameson, 2020: 59）。也就是说，左拉的作品常常沿着不同的个体人物之感受铺排开去，显得散乱、偶然。然而，这背后却隐藏着一种独立于人物的观察视点。正是由这种视点在组织故事的叙述逻辑。简言之，有一种“形散而神不散”的内在隐含逻辑贯穿其中。更重要的是，詹姆逊认为，左拉作品中的“感知行为以及相应的知觉不是‘零度’叙述，看似仅仅记录感知的描述实际上被各种意义充盈，带有强烈的意识形态含义”（Jameson, 2020: 65）。对此，詹姆逊例举了《妇女乐园》中百货商店的一个场景。在这个场景中，左拉极尽其描写之能事，用数千字铺展商店中白色桌布和床单的样态。对此，詹姆逊评论：“在左拉笔下，有关干净和整齐的描述映射了对美好生活的向往，即，舒适的资产阶级生活……干净只是表象，但构成这种表象的要素，如气味、图像、声音，以及织物，内容丰富，而表象本身在被展现的过程中呈现为资产阶级价值或理想……感受

在这个过程中受制于意识形态，或者说，身体呈现为一种开放状态，接受着资产阶级意识形态对身体感知的控制，包括对它的仪态、姿态，以及行为方式进行规训。”（Jameson, 2020: 65—66）换句话说，左拉看似离散的“描写”，本身是有选择的，是受到“视点”统摄控制的。而支配这个视点的力量则是资产阶级的意识形态。正是福柯（Foucault）意义上的资产阶级“规训”塑造了左拉笔下的人物形象、身体和感受。左拉也是要由此表象暗示资产阶级的意识形态权力。甚至可以说，左拉的离散式描写本身就是资本主义的物化表现。

所以，詹姆逊认为，左拉对感受的“描写”并非散乱无章，而是经过精心“编码”的。詹姆逊就是要透过表面的离散而透视到资本主义强大的系统化、一体化的编码力量。

与左拉不同，托尔斯泰那看似结构完整，观念和形式统一的“叙述”背后，却出现了主体的“精神涣散”，这是同一性和总体性的危机。詹姆逊认为，对这一现象的关注来自“结构主义和后结构主义的‘主体之死’，也就是说，个人身份和中心化的意识的概念遭到了质疑”（Jameson, 2020: 80），“身份与意识”彻底分离。“身份是一个相对客观的社会标志，它规定了个人的历史，甚至是事件发生的顺序；意识作为非人格的领域，它甚至已经不能再用主体性来描述了”。（Jameson, 2020: 80）对托尔斯泰而言，一方面，他的小说有着完整的叙述结构，有着性格特征明显的人物形象。这些人物形象符合他的小说中给定的人物“身份”，但是他们的内心却不断地产生许多与身份无关的，逃逸于人物社会角色甚至叙述结构的意识、情感和感受。

詹姆逊分析了《战争与和平》中，安德烈公爵把库图佐夫战胜莫蒂埃的消息带到奥地利宫廷的那一段故事。一方面，公爵作为俄国特使，要将战役胜利的捷报传送给盟军，这是他的社会身份；另一方面，他在途中体验到（或以想象的方式体验着）胜利消息给他带来的各种“幸福”。幸福的感受一旦形成便脱离其社会身份来源，具有了独立的价值。然而，奥地利方面的冷淡浇灭了他的幸福体验，让他再次面对奥地利、俄罗斯和法国之间的国际关系系统，以及自己在俄国社会中冰冷的社会身份。事实上，在整部小说中，安德烈公爵对自身的社会关系，包括夫妻关系、亲戚关系、同僚关系都显得格格不入，只有跟那个被主流社会排斥的边缘人物、贵族私生子皮埃尔过从甚密。在他的身上，充分体现了社会身份和感情体验之间的分离。

詹姆逊对此引用了俄国形式主义文论家艾肯鲍姆（Eichenbaum）的观点：“托尔

斯泰的关键词，他的口头禅，是‘幸福’……这些格言并不是想表达抽象概念：托尔斯泰用它们对准了他的时代，把它们当成了对那个时代的抗议。当托尔斯泰提到‘幸福’这个词时，它本身就具有了一种特殊的意义，它成了与其他所有‘公民’权利和义务相对的‘自然’人权，成了与理智并列的感情，与文明并置的自然。”(Jameson, 2020: 83) 詹姆逊还借用海德格尔的说法，认为幸福“转瞬即逝”。“它出现的同时就退去了。它有先决条件，但不能被招致；显然，除了安德烈公爵想象‘很久不曾有过的一种幸福的感觉’，也就是说，从外部或将来想象它，并以某种其他形式的满足来替代它的意义上之外，它不可能是任何行动或筹划的目标、目的。”(Jameson, 2020: 84)

这样的幸福感充满了偶然、随机和不确定性，它拒绝被固化和捕捉，甚至已经有了某种意识流的色彩。所以，雅各布森(Jakobson)发现，“托尔斯泰已经从一种隐喻的人物刻画模式转向了一种转喻的人物刻画模式”(Jameson, 2020: 90)，隐喻是在探索人物的形象和性格的深度，而转喻则是在描述人物情感的流动，以相关性原则，从一种感受向另一种感受平滑地流动。转喻是对意识流的语言学描述。雅各布森已经观察到，托尔斯泰的作品在完整的叙述结构之下，涌动着不断生成、不能固化的感受和情感之流。所以艾肯鲍姆称，托尔斯泰的人物肖像在本质上是碎片化的，对托尔斯泰来说，“人物肖像应该由彼此分离的具体特征构成，而不是由一般属性构成……即彼此分离但在大多数情况下却矛盾地结合在一起的人的特质和特征的载体”。

詹姆逊在左拉的“自然主义”背后看到了总体性的编码系统，又在托尔斯泰的总体性叙述之下看到了偶然的、生成的感受之流。他将这些都看作现实主义的主体辩证法。顺着这条路径，詹姆逊进一步剖析了现实主义作品中人物角色系统的辩证特点，即主角和次要角色、正面角色和反面角色的结构性关系。在詹姆逊看来，真正的现实主义辩证法中，这两组结构系统并非固化的，而是在动态变化的。

第三组张力结构是“主角”和“次要角色”。詹姆逊选择了以西班牙作家加尔多斯(Galdós)为案例进行分析。他说：“在加尔多斯的作品中，我们将要看到的是我所说的主角身份的衰退，即推定的男主人公和女主人公逐渐沦为了背景，他们显著的位置渐渐被小人物或次要人物占据了。”(Jameson, 2020: 99)

詹姆逊指出了这一状况的根源，它是19世纪末叙事艺术变革的结果：当时“一方面随着新兴公共领域的出现，人们对情节和标准的叙述范式正越来越厌倦，也就是说，人们不仅对世界历史人物传记渐渐失去了兴趣，同时对常见的各种各样的主角的

命运也渐渐失去了兴趣……日常生活体验已经开始占据我们的兴趣和注意力。确实，19世纪可以被描述为日常生活及其无处不在的范畴的霸权战胜了英雄事迹和‘极端情势’中更加罕见和非凡的时刻的时代”（Jameson, 2020: 110）。

这一状况是资本主义带来的持续世俗化的后果，英雄的地位在没落，日常小人物逐渐走上了艺术前台。再过30年，当乔伊斯（Joyce）的《尤利西斯》登场，艺术家们就在现代主义的光辉下以反英雄来彻底消解主角和英雄。而加尔多斯的作品还相对和缓，它们毕竟还是“现实主义”的作品，既保持着主角/配角的系统等级结构，基本保持着总体性的基本面貌，同时也展示了次要角色、小人物逐渐进入前台，破坏总体性体系的趋势。

第四组张力结构是“正面角色”和“反面角色”。小说中的正反角色的设定在哲学意义上是一个“道德”问题，“反派这个行动元必然预设并依赖于善恶之间先行存在的二元对立。”（Jameson, 2020: 118）詹姆逊同时认为，善恶二元对立意味着主体和他者之间的哲学关系。自尼采（Nietzsche）、萨特、福柯以来，善恶、主体和他者之间的等级结构作为形而上学传统而被否弃。詹姆逊认为，这一状况在19世纪现实主义小说中就已经有了丰富的表现。比如，他在乔治·艾略特（George Eliot）那里看到了作为“自欺”的叙事方式。詹姆逊以《罗慕拉》为例进行了讨论。罗慕拉有一个希腊丈夫蒂托，如果从旁人的角度看，蒂托就是个十足的道德败坏的家伙。然而，作品从罗慕拉的角度总结说：“他从来没有想到过任何残忍或卑鄙的事情。但是，由于他想从一切不愉快的事情面前溜开，只关心自己的安全，最后他干出了最卑鄙的事情。”（Jameson, 2020: 127）罗慕拉的叙述消解了所谓“根本恶”的本质主义道德评价。在这个意义上罗慕拉是一种“自欺”。“自欺的存在是为了破坏道德的二元性，是为了恶的形而上的和道德的意识形态在情节的形成、构建上的作用至少被某些大致相当的东西取代的同时败坏这种意识形态。”（Jameson, 2020: 140）换句话说，在艾略特那里，不仅善恶的等级差序被质疑，甚至善恶本身的本质性区分也被消解了，自然这背后的形而上学体系也随之瓦解。

综上所述，詹姆逊所归纳的四组“二律背反”或“张力”呈现出现代性内在的矛盾：一方面是以叙事、编码、主角和道德秩序为标志的总体性力量，它们塑造了现代主体性形而上学系统；另一方面，身体感受、心神涣散、次要角色和超善恶则形成了离散的物化世界。在詹姆逊看来，现实主义就是在这两者之间形成的动态平衡。所

谓动态平衡就意味着现实主义原本就不是一种本质主义的定义。所以《现实主义的二律背反》一开篇就说：“当我们集中探究现实主义问题时……我们考察的对象变得摇晃不定……我们发觉，所有的思考均不是关于现实主义，而是关于它的发生以及消散。”（Jameson, 2020: 1）这种不稳定来自其二律背反的力量消长。当总体性力量绝对强大的时候，我们看到的是“浪漫主义”。浪漫主义可以说是主体性发展的顶点，它在德国观念论中得以酝酿成长，最后穿透理性达至感性。但正是因为浪漫主义将人的主体性地基转向感性，也带来了主体性/总体性本身地位的动摇——因为感性力量将揭示物的、偶然的和离散的世界的存在。总体性的另一面：“现实”，开始生长。现实主义由此开端。19世纪，离散的“现实”不断成长，现实主义也开始出现危机，当“现实”超出总体性的把控力量，“自然主义”、现代主义就开始了。

卢卡奇和克拉考尔（Kracauer）也都观察到现代的二律背反，也都阐发了各自的现实主义观念。但是两个人的立场却不同，卢卡奇带着黑格尔主义的保守色彩，力图阻止主体性/总体性的瓦解；但克拉考尔则转而面对认可“物质现实”。前者带有浪漫主义的怀旧意味，而后者则倾向支持后现代的方向。詹姆逊应该是充分吸收了学术前辈的思想，以辩证法的方式建构起解释现实主义的内涵和意义，同时确立了历史主义的立场。在他看来，正是这种二元对立的消长模式，推动现实主义向现代主义和后现代演化。

2 现实主义的消解与历史主义逻辑

为了在更为宏大的历史结构视域中把握现实主义，詹姆逊（Jameson, 1997a）借用德勒兹（Deleuze）在《反俄狄浦斯》中的“符码化”概念进行说明。他首先将马克思、摩尔根和德勒兹社会学观念进行比较，将现实主义放到历史主义的维度中加以定位。马克思的社会历史发展论有五个阶段：原始社会、奴隶社会、封建社会、资本主义社会和共产主义社会；摩尔根则把社会发展阶段分成了蒙昧时代、野蛮时代和文明时代。马克思和摩尔根的社会学都是历史进化论和历史目的论的产物，但是德勒兹不同，他是历史主义的另一面：后现代的非目的论的历史主义，即历史并不一定是有目的的，且并不一定是进化的。

德勒兹认为，蒙昧时代是“符码化”（coding）时代，大帝国时代是“超符码

化”(overcoding)时代,资本主义时代是“解符码化”(decoding)时代。蒙昧时代的“符码化”“意味着对感性世界的分类”,“这种分类是以原初语言的方式进行的,使整个宇宙有意义”,“他们的符码化过程通过神话和传说流传保存下来”。(Jameson, 1997a: 21)大帝国时代的符码化“形成了神圣的官僚体系,神圣的法典,巨大的财富,剩余物资和国家权力”,这个时代就是“超符码化”时代,“在原始社会的规范上又加了大量的规范,把原始规范重新组织成一套等级森严的体系”。(Jameson, 1997b: 280)资本主义时代的“解符码化”,“摧毁一切神圣的残余,把世界从错误和迷信中解放出来,使它成为一个可以被科学说明、衡量,挣脱了一切旧式的、神秘的、神圣的价值的客体”,“把一个较早的、充满神秘的、异质的宇宙归纳为一个同质的、不断延伸的、可以衡量的、可见的暴政”。(Jameson, 1997b: 281)简单来说,所谓的“解符码化”,就是马克斯·韦伯(Max Weber)所说的合理化和祛魅化,这是资本主义带来的世俗化。资本主义以科学、理性的方式破除了古代的神话、宗教和迷信,让世界以其“现实”的方式呈现出来,这就是现实主义产生的根源。

现实的显现与现代“主体性”(subjectivity)同时诞生。卢卡奇在《小说理论》中通过《堂·吉珂德》对此进行了讨论。他认为,堂·吉珂德是现代主体性的重要表征,他的内在自我与客观世界发生了严重的分裂和碰撞。自我和世界的分离,就清晰地确立了主体和客体、主观和客观、人和现实物质世界的对立。所以,现代性一方面在笛卡尔—康德—黑格尔(Hegel)那里完成了主体性形而上学的塑造,但另一方面,也在实证科学的支持下明确地展开了客观现实的力量。在卢卡奇看来,现实主义就是要在现代实现主客体的再次融合,完成现代的总体性。这一立场显然是黑格尔主义的。但黑格尔的思想中还有着辩证法的部分,所以,主体/客体、自我/现实之间的关系始终是未定的和辩证运动的。

在黑格尔的《精神现象学》中,精神是一个不断萌芽、成长和不断超越并扬弃客体的过程,历史的目的就是绝对精神的绝对自由。然而,詹姆逊却反其道而用之,用以解释从现代到后现代的发展过程。詹姆逊认为,现代的开始就是资本主义“解符码化”,就是客观物质现实的显现,这就是现实主义兴起的原因。当现实物化力量不断增大的时候,“人们越来越无法忍受生活在这样一个不断向外延伸的灰色世界里,生活在这样一个新的散文世界,生活在这样一个规范体的、被剥光了的宇宙里,因此,他们开始寻求一种新的、补偿的途径,但他们只能从个人的角度去努力”

(Jameson, 1997b: 281)。“19世纪末大规模的工业化,城市的扩张,以及神圣感的失去,使诗人们眼中的世界成了一片《荒原》,没有水、没有生命,一切都已经死亡。艺术家诗人们于是创造了另一种宗教。旧的宗教已经被摧毁了,从根本上失去了其神圣性,新的宗教即艺术宗教便被艺术家诗人们创造了出来。”(Jameson, 1997a: 25)这就是现代主义。如果这样理解的话,现代主义实际上是对物化加速的一种应激反应。詹姆逊认为这就是一种“再符码化”。是用艺术、审美来救赎世界的努力,或者说用审美抵制物化现实的企图。霍克海默(Horkheimer)和阿道尔诺(Adorno)《启蒙辩证法:哲学断片》中关于文化工业的批判清楚地表达了这一观念。

现代主义“再符码化”之后就是后现代的“精神分裂”。詹姆逊说,“倘若有些个人立意要消灭所有的规范,再次恢复一切规范和科学产生之前的那个原始流的时代,那会怎么样呢?德勒兹和瓜塔里把这些人称为患精神分裂症的人、欲望的真正的英雄、反叛一切社会形态的极端分子、否定一切的人”,“患精神分裂症要求回归到原始时代的理想正恰如其分地代表了后现代主义一切新的特点”。(Jameson, 1997b: 282)

其实在这个意义上,后现代就是物化现实全面发展,甚至将符码本身也一并物化,世界彻底成为无中心、无权威、无深度、碎片化、平面化的状态。对于人而言,则是自我认同的瓦解,处于精神分裂。符码的力量终结。

与黑格尔的绝对精神的历史进化论和目的论刚好相反,从现实主义到现代主义再到后现代主义,不是精神的一体化力量实现了最终的自由,而是世界一步步走向了彻底的物化现实。

符码与物质现实的二元关系就是前述现实主义一系列“二律背反”的根基。詹姆逊进一步用符号学说明这个动态结构。

詹姆逊在结构主义符号学的基础上增加了一个现实参照的维度。符号本身可以分为能指(signifier)/所指(signified),詹姆逊增加的参照维度即是“参符”(referent),也就是“现实”。他认为,所谓“解符码化”的时代就是参符产生的时代,“这个时代投射出一个存在于符号之外的,存在于它本身之外的参照物的外在客体世界”,这是“文学语言和科学描述中产生说明性语汇的时代”,(Jameson, 1997b: 284)也就是现实主义的时代。现实主义时代,物质现实(参符)显现出来了,符号开始转向表达和模仿现实。这在视觉艺术领域表现得非常清楚。如文艺复兴时期的绘画发展出焦点透视技法,这绝不仅仅是单纯的技术问题,而是意味着绘画从中世纪的

象征符号转变为对现实的观照和模仿。文学中薄伽丘《十日谈》自然也绝非“黄段子集锦”，而是对人的现实欲望的摹写和表达。17世纪实验科学的发展，使得科学语言成为描述物质现实的重要手段。于是在科学实证主义的推动下，19世纪成熟的现实主义得以最终产生：现实参符显现，符号成为描述和摹写现实的手段。这就是“物化”的力量。

但是，“这种使现实主义和外在的参照世界得以产生的力量仍要继续发挥作用。到了资本主义的后期……物化的力量开始消解现实主义本身，开始把参符与符号中的另外两部分分离，开始把曾经为现实主义提供了客体的参符的经验弃置，从而导入一种新的历史经验，即符号本身和文化仿佛有一种流动的半自主性”（Jameson, 1997b: 285），现代主义由此诞生。但是为什么符号会不再再现参符（现实）？反而具有了一种半自主性呢？在现实主义阶段，符号是“反映”现实的手段、渠道，具有某种工具意义，所以，符号可以是透明的。但是在现代主义阶段，符号不再透明，它具有了自足性，它自我显现出来了，这就是现代主义的形式主义。

我们以绘画为例。莫奈的《日出·印象》被认为是现代主义绘画的开端。它的特征之一就是绘画媒介凸显出来了：大量的笔触留在画布上，迫使观众注意到绘画媒介本身。艺术媒介的出场就意味着形式主义的产生。其他艺术门类也是如此。比如电影，它从诞生之初作为科学测量手段和杂耍玩具，最终确立为新的艺术门类，最重要的是从梅里爱（Méliès）到格里菲斯（Griffith）和爱森斯坦（Eisenstein）等人，一步步完善了它的电影语言系统——电影因其媒介系统而获得艺术的身份。文学领域就更加清晰了。俄国形式主义提出了“什么是文学”的问题，什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）和坦尼亚诺夫等人的回答是“文学性”，即对文学语言的粗暴破坏，对其“陌生化”处理，这样让语言媒介显现出来。文学之为文学，不在于它的内容，而在于它的形式。

媒介形式就是符号。符号获得了独立，不再作为现实的附属工具，而是可以与之分庭抗礼。何以如此呢？可以有两种不同的解释。根源就在于现实物化的进一步发展。但是对此却有两种理解，一种观点认为，这是精神力量对物化发展的批判和抵制；另一种观点认为，这恰恰是物化力量已经侵蚀了精神，使作为精神力量的符号系统也开始了物化。

前者以霍克海默和阿道尔诺（Horkheimer & Adorno, 2006）为代表，他们的观点

集中在《启蒙辩证法》的《文化工业》一节中。他们认为，美国的文化已经完全工业化和“物化”，精神力量不再具有超越的批判价值。现代主义艺术与文化工业的不同之处就在于，艺术形式的独立是精神对抗物质现实的表现。

后者以卢卡奇为代表。卢卡奇之所以反对现代主义而支持现实主义，就在于他认为，物化的力量已经侵蚀了艺术形式，形式的物化使之变成了与现实相类的“物”，它不再具有统摄和再现现实的精神力量。所以现代主义是艺术颓废的表现。

综合两者，我们可以认为，在物化现实不断增长的情况下，现代主义形式主义既是一种应激反应，又是精神世界本身开始被物化的结果。

“但是，这类物化的力量还没有完结”，这种物化的“压力开始渗透入符号的两个部分之中，把指符和参符分离（同时，参符全然消失）”（Jameson, 1997b: 286）。这就是“后现代主义”。在后现代主义阶段，“意符或者说语言的意义已经被搁置一旁”，“我们在这个辩证的第三阶段所看到的只是纯的指符本身所有的一种新奇的、自动的逻辑：文本、文字、精神分裂症患者的语言，和前两个阶段完全不同的文化，作为其历史基础的语言这时只剩了自动的指符”。

当物化的力量开始侵入符号层面的时候，它使符号不再透明，而此时符号本身的意义尚在内部存续。但是当符号进一步物化的时候，作为精神和意识的意义——意符/所指也逐渐消失，只剩下物质性存在的指符/能指。符号彻底完成了物化。没有了意义的统摄，卢卡奇所说的总体性也就彻底瓦解，世界由此支离破碎、失去中心、权威、深度，成为碎片化、平面化的状况。

比如奇观电影即是一例。“奇观”，即居伊·德波（Guy Debord）所说“景观”（spectacle）。《变形金刚》剧情、观念十分简单，其特点就是影片所塑造的视听奇观。视听感官体验具有了脱离故事情节的独立价值。时至今日，影院电影无不“大片化”和“奇观化”。这便是后现代主义的重要体现。在造型艺术领域，当代装置艺术并不表意，而是以直接的物感方式呈现出物的“陌生化”。对意义的排斥和“物感主义”的兴起，标志着后现代主义艺术的兴起。

综上所述，詹姆逊整理出了一套二律背反的辩证逻辑，以此解释了从现实主义到现代主义再到后现代主义流变的结构系统：当物质现实逐渐显现，与主体性精神力量达成平衡时，艺术呈现为现实主义；当物质现实力量进一步发展，甚至开始侵蚀主体性精神时，形式主义显现，艺术呈现为现代主义；当物质现实力量再进一步发展，

使主体精神完全物化时，艺术则进入后现代主义。所以詹姆逊提出了一套与黑格尔精神现象学完全相反的“进化论”逻辑：不是精神不断发展，走向绝对自由，而是物化力量不断增强，最后甚至将精神物化。显然，詹姆逊的立场是批判性的，他继承了西方马克思主义，包括卢卡奇以来的物化理论，以此来批判资本主义的物化力量。而与卢卡奇等人不同的是，詹姆逊将辩证法与后现代历史主义相结合，充分意识到现实主义、现代主义和后现代主义本身的不稳定性和非本质性。他与一般西方马克思主义文化主义立场的不同之处还在于，他坚持一种唯物主义立场，将文艺形式的嬗变落实到资本主义生产方式的变革上面，这就是其所谓的“社会形式诗学”。

3 现实主义“二律背反”的唯物主义基础

詹姆逊的方法并非其独创，之前即有巴赫金的“文化诗学”和格林布拉特（Greenblatt）的“新历史主义”。两者都具有突破形式主义理论的价值。他们一方面吸收形式主义批评的逻辑，但并不将论证逻辑封闭在文本中，而是归因于社会历史根据。詹姆逊的“社会形式诗学”也是如此。一方面，他特别注意讨论文本的形式，采用结构主义符号学的方法，将文艺范式的嬗变按照结构主义的方法描述为符号内在结构的变化（指符—意符—参符之间的关系模态流变），同时还从哲学的角度解释了这种结构模式流变的意义（主体性/总体性与物化世界之间的关系流变）。另一方面，詹姆逊还要进一步研究的就是这种符号学和哲学变革的原因：资本主义发展的阶段性。

简单来说，詹姆逊做了如下对应性说明：

现实主义——指符/意符/参符（透明关系）——物质现实显现与主体性的形成——市场资本主义。

现代主义——指符/意符（参符的隐没与符号物化的开始）——物质现实膨胀与主体衰落——垄断资本主义。

后现代主义——指符（意符的消解与能指的物化）——物质现实的扩张与主体本身的物化——晚期资本主义（跨国资本主义）。

问题在于，这些对应关系的具体逻辑关系怎样呢？詹姆逊主要借用了曼德尔（Mandel）《晚期资本主义》关于资本主义三个阶段的论述，进一步探讨了这三个阶段

的文化逻辑。当然，詹姆逊并不是一个经济决定论者，而是看到了经济社会结构和文化逻辑之间的对应或表征关系。

曼德尔最重要的看法是资本主义是一个不断推动世界资本化的过程。在市场资本主义时期，也就是资本的最初形成阶段，“资本的实际运动很明显地是从非资本主义的一些关系开始的，并且是在与这种非资本主义的社会环境经常的、开发性的、新陈代谢式的交换的结构中发展起来的”（Mandel, 1983: 45）。简单来说，就是在资本主义诞生和发展的初期，资本并非像后来的金融资本主义那样完全地抽象化和脱离实际物质生产，而是保持着与现实物质土壤的密切交流。所以，曼德尔还引用马克思的话说：“最初当货币或自为存在的价值转化为资本的时候，在资本家那一方面必须先有一种他作为非资本家而完成的积累——不管是通过由他亲身劳动所创造的产品或价值而来的积蓄等等都可以；因而也就是说如果货币变为资本的前提是作为资本起源底已知的外在前提而出现的话，那么资本一经成为资本，它就创作它自己的前提，即占有种种现实条件，不通过交换而创造新价值——通过它自己的生产过程。”（Mandel, 1983: 46-47）

从马克思的观点看，他也认为资本产生的初期并不一定是来自交换，而是从实际生产中累积起来的，是与物质生产密切结合的。

詹姆逊在《文化与资本主义》一文中，用马克思的一个公式进一步进行了说明：马克思是从 C—M—C 这个公式开始的。这个公式具有贸易的特征，“商品的简单循环开始于出售，结束于购买”（Jameson, 2016: 155）。“商品销售 C 得到了 M（金钱），再买回另一个 C”，“整个过程开始于卖出商品得到金钱，结束于花掉金钱得到商品”。（Jameson, 2016: 155）这个公式表达了早期资本主义发展过程中表现出来的特点：以商品为中心（尽管在《资本论》中，马克思视其为对真相的掩盖）。货币的决定力量还没有显现出来。所以，詹姆逊说，“物质商品本身的中心地位还决定了一种感性的注意，它与哲学的物质范畴一道，只能导致一种更具现实主义色彩的美学”。

换言之，在早期资本主义或市场资本主义时期，经济学上是以商品为中心的，资本投入的目的是商品生产的增加。作为商品的物不断涌现。这在哲学上则呈现为一种实证主义和机械唯物主义，由此导致在艺术上形成了“现实主义美学”风格。詹姆逊将资本主义生产方式的早期形态与哲学上的唯物主义、美学上的现实主义相联系，以“范式”和类比的方式解释了现实主义产生的原因。同时，这也可以用来理解符号

学的结构问题：正是由于作为物的商品的大量涌现，代表现实的“参符”才得以显现，能指/所指与参符之间形成了透明关系。而货币此时还是一种工具，是商品价值的代表。货币没有脱离商品而独立存在。这在艺术上就表现为“模仿论”。

詹姆逊《现实主义的二律背反》中相关的各种二元对立，正是基于这样的模型展开的。如，该书中第一、二章关于“叙述”与“身体感受”的对立就是如此。“叙述”意味着一种抽象的符号化系统，而“身体感受”则是当下的物化世界的感知呈现。在现实主义状况下，“叙述”并不能脱离物化世界的感知而存在，就像在市场资本主义条件下，货币符号还是不会独立于物质商品而存在一样。

但是，正如詹姆逊所揭示的，这一组二律背反并非稳定结构。物化的力量在不断生长，在下一个阶段，它将开始侵入符号层面，使符号逐渐物化，这就是垄断资本主义。这个阶段最重要的特点是，金融资本兴起了。上述 C—M—C 的公式变成了 M—C—M，“在这个时期，运作的焦点不再是商品而是货币，它的驱动力在于商品生产中货币的投入，这种投入不是为了生产，而是为了回收更多的 M（金钱），现在是 M’，换句话说，财富向资本转移，资本累积过程中的自动化，将宣称资本自身的逻辑高于货物的生产和消费的逻辑，也高于个体的企业家和工人”（Jameson, 2016: 156）。抽象的资本开始脱离产品、生产过程和生产者，也就是开始脱离物质现实，从而获得了半独立的地位。在符号表示上呈现为能指/所指脱离“参符”（现实）而独立，在艺术上则体现为“形式主义”特征。形式或艺术介质具有了独立于内容的意义，这就是现代主义艺术风格。

最后，在全球资本主义，或跨国资本主义、晚期资本主义阶段，出现了德勒兹和伽塔里（Guattari）在《资本主义与精神分裂》中所说的去领域化（deterritorialization）。这种“去领域化”甚至到了去语境化的地步。也就是说，资本完全脱离时间、空间的现实束缚，自由漂浮，在各种领域和层面寻找增殖机会。“货币资本已经接近它最终的去领土化，作为信息，它将瞬间从一个节点到另一个节点，横穿有形的地球、有形的物质世界。”（Jameson, 2016: 157—158）在这种状况下，“产品的内在性质变得无足轻重，仅仅是市场营销的托词，而生产的目的也不再是特定的市场，特定的消费人群或社会、个体的需要，而是它所转化的被界定为没有内容、没有区域并且没有使用价值的元素，即货币”，“处于中心区域的资本完全放弃了生产，到非生产的空间……通常是投机买卖、金融市场和金融资本在这些方面寻求最大的利润”。（Jameson,

2016: 157)

这一状况是资本主义的彻底金融化。金融化意味着符号本身全面物化。原本作为表征工具的能指全面物化，从而剥离意义（所指）。在艺术上表现为后现代主义。在这一逻辑下，我们就能够很好理解居伊·德波的景观社会和鲍德里亚（Baudrillard）的消费社会。他们都是在描述符号物化时代到来。所谓“景观社会”，就是景观（奇观）脱离实际内容而独立的社会；所谓“消费社会”，就是符号作为商品被消费的社会。

4 结语

应该说，詹姆逊有关现实主义的讨论没有脱离法兰克福学派以来的西方马克思主义的理论立场。他描述了现代主体性的建构和演变过程，特别是细致地构建了主体与物化世界之间的张力结构，并将资本主义文化逻辑放到这一组张力关系中进行解释。尤为重要的是，詹姆逊通过其分析揭示：后现代文化的“碎片化”“平面化”和“去中心化”等特征只是一种症候和表象，其根基恰恰是资本主义的总体化力量。

参考文献

- [1] 夏尔·皮埃尔·波德莱尔 (Baudelaire, C. P.). 现代生活的画家 [M]. 郭宏安, 译. 北京: 人民文学出版社, 2008.
- [2] 于尔根·哈贝马斯 (Habermas, J.). 现代性的哲学话语 [M]. 曹卫东, 译. 南京: 译林出版社, 2011.
- [3] 弗雷德里克·詹姆逊 (Jameson, F.). 语言的牢笼: 马克思主义与形式 [M]. 李自修, 译. 南昌: 百花洲文艺出版社: 1995.
- [4] 弗雷德里克·詹姆逊 (Jameson, F.). 后现代主义与文化理论 [M]. 唐小兵, 译. 北京: 北京大学出版社, 1997a.
- [5] 弗雷德里克·詹明信 (Jameson, F.). 晚期资本主义的文化逻辑 [M]. 张旭东编, 陈清侨, 等译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1997b.
- [6] 弗雷德里克·詹姆逊 (Jameson, F.). 文化转向 [M]. 胡亚敏, 等译. 北京: 中国人民大学出版社, 2016.
- [7] 弗雷德里克·詹姆逊 (Jameson, F.). 现实主义的二律背反 [M]. 王逢振, 等译. 北京: 中国人民大学出版社, 2020.
- [8] 乔治·莱考夫, 马克·约翰逊 (Lakoff, G. & M. Johnson.). 肉身哲学: 亲身心智及其向西方思想的挑战 [M]. 李葆嘉, 等译. 北京: 世界图书出版公司,

2018.

- [9] 格奥尔格·卢卡奇 (Lukács, G.). 叙述与描写——为讨论自然主义与形式主义而作 [M]. 刘半九, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1980.
- [10] 厄尔奈斯特·曼德尔 (Mandel, E.). 晚期资本主义 [M]. 马清文, 译. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 1983.
- [11] 莫里斯·梅洛-庞蒂 (Merleau-Ponty, M.). 知觉现象学 [M]. 杨大春, 等译. 北京: 商务印书馆, 2021.
- [12] 马克斯·霍克海默, 西奥多·阿道尔诺 (Horkheimer, M. & Adorno, T.). 启蒙辩证法——哲学断片 [M]. 渠敬东, 曹卫东, 译. 上海: 上海人民出版社, 2006.

认知美学视角下审美认知的“同而不和”

刘旭¹ 吕鑫²

(1. 四川大学艺术学院, 成都 610207; 2. 北京工业大学艺术设计学院, 北京 100124)

摘要:

在新时代科学发展的助推下, 认知美学能够打开审美认识论的奥秘, 美学研究逐渐从形而上学发展到审美大脑机制的探索方向上。两千多年来, 在对美的探讨过程中, 总体呈现出一种理论状态, 即个体在感知层面对客观事物产生的情感体验, 能够引发一种愉悦感, 这种感受是审美对象通过知觉所引发的感性体验, 是一种审美愉悦。相反, 当代认知美学更加强调理性认知, 而非感性体验, 即个体在审美对象的意义认识层面, 往往存在不同, 后天经验是导致认知差异的重要因素, 包括地域文化经验、个人成长经验、知识经验等, 这些经验会在个体发展过程中持续塑造, 进而影响对事物的意义认识。借助认知科学理论解读审美认知的“同”与“不和”, 有助于理解美的本质, 并指导具体实践。

关键词:

认知美学; 审美认知; 审美愉悦; 意义认识

“Uniformity without Harmony” Aesthetic Cognition from the Perspective of Cognitive Aesthetics

Liu Xu¹ Lv Xin²

(1. College of Art, Sichuan University, Chengdu 610065, China; 2. College of Art and Design, Beijing University of Technology, Beijing 100124, China)

基金项目: 国家社会科学基金项目“认知美学基本问题研究”(项目编号: 22CZX059)。

作者简介: 刘旭, 博士, 四川大学艺术学院博士后, 主要从事视觉审美原理研究。吕鑫, 博士, 北京工业大学艺术设计学院讲师, 硕士研究生导师, 从事认知美学理论与美感意识研究。

Abstract:

Fueled by the development of science in the new era, cognitive aesthetics was able to open up the mysteries of aesthetic epistemology, and aesthetic research gradually developed from metaphysics to the direction of exploring the mechanisms of the aesthetic brain. For more than two thousand years, in the process of exploring beauty, it has generally presented a theoretical state in which the individual's emotional experience of objective things at the level of perception is capable of triggering a sense of pleasure, a feeling that is a sensual experience of aesthetic pleasure triggered by the aesthetic object through perception. In contrast, contemporary cognitive aesthetics places more emphasis on rational cognition than on perceptual experience, i.e. individuals often differ in their perception of the meaning of aesthetic objects at the level of perception, and acquired experience is an important factor leading to differences in perception, including regional and cultural experience, personal upbringing and intellectual experience, which continue to shape the individual's development and thus influence the perception of the meaning of things. By drawing on cognitive science theories to interpret the "similarities" and "discordances" of aesthetic cognition, we can help to understand the nature of beauty and guide concrete practice.

Key words:

cognitive aesthetics; aesthetic cognition; aesthetic pleasure; understanding of meaning

当代认知科学兴起后，关于美的探索突破了思维上的局限，得到了科学化的发展，审美认知相关的研究也获得了突破性进展。从古至今，美学家各自的理论立场虽有不同，但当谈论到美时，无论是客观论还是主观论，或主客一体论，大都同意美与愉悦感之间的交融关系。柏拉图（Plato）认为对美本身的彻悟能引发无限的欣喜；中国传统老庄文化认为在美中忘却了自我是一种有别于吃喝满足的快乐；康德（Kant）认为美的形式会引发个体对艺术作品或者自然之美的一种情绪性回应，是一种审美愉悦（张璇、周晓林，2021）。反之，“仁者见之谓之仁，智者见之谓之智”（《论语·颜渊》第六章：第十七句）即对待相同的事物，认识也有不同。认知科学家通过实验等科学技术发现，后天经验是导致对审美意义认识不同的重要原因，更会影响个体的审美判断。认知美学不仅让我们认识到审美活动的大脑机制，更利于让我们摆脱纯感性化、情绪化等片面思考。

1 从传统美学到认知美学的理论转变

从“美是什么”三派之辩到“美何以可能”的探究已经发生了科学蜕变。两千多年来，美学研究的核心问题都集中在对“美本质”的探索之中，并将“美是什么”当作一个基本的命题进行思考并论证。西方美学家对“美是什么”的探索主要分为唯心主义和唯物主义两大派系。（李元欣，2021）唯心主义对美本质的探索偏重精神意识，代表人物是柏拉图，他试图寻找一切关于“美的事物”的客观普遍性抽象形式或抽象属性，认为“现实中一切事物的美都根源于美的理式”（林崇德，2003：809）。美的理式，或美本身是先于美的事物存在，它们创造了美的事物。英国经验主义哲学家休谟（Hume）认为，“美并不是事物本身里的一种性质。它只存在于观赏者的心里，每一个人心见到不同的美”（北京大学哲学系美学教研室，1980：108），把“美”看成一种愉悦快感。康德认为“美是无目的的合目的性”（吴宁，2019：51），即审美不要求主体去理解客体的任何目的，只要能唤起愉快的情绪，达到情感愉悦的目的即可。席勒（Schiller）继承了康德美学思想，认为审美是由感性的人到理性的人的中介（杨春时，2006），审美克服了感性与理性的对立，摆脱了自然和社会对人的压迫，成为自由的精神活动。黑格尔（Hegel）同样认为“美是理念的感性显现”，美是由感性形式呈现的自由精神。

唯物主义则侧重于从事物客观属性的角度去挖掘美的本质是什么。首先是从客观事物的形式中探索，如克鲁沙（Crousaz）认为，美是察觉到的某种让人们所赞许或使人们愉快的东西，进而提出了“变化、统一、整齐、秩序、比例”（刘荣兴，1982：89）5个美的特征。英国经验主义派博克（Burke）认为，美就是“物体中能够引起爱或类似情感的某一性质和某些性质”，超越了克鲁沙（Crousaz），总结出7个关于美的特征：“小、光滑、逐渐变化、不露棱角、娇弱以及颜色鲜明而不强烈”（北京大学哲学系美学教研室，1980：121）等。其次，也有学者从事物间的关系中探索，如德尼·狄德罗（Denis Diderot）提出了“美在关系”（北京大学哲学系美学教研室，1980：129）的美学思想，强调美需要在一定关系和环境中去寻求等。最后是从社会生活中探索，如车尔尼雪夫斯基（Chernyshevsky）的“美是生活”（北京大学哲学系美学教研室，1980：242）等。纵观中国传统美学，对美本质的讨论更偏向人与自然、个体与社会、主客一体的美学观。例如，儒家代表人物孔子：“里仁为美”，认为美是

个体情感需求与道德理想完满的统一，道家代表人物老子“人法地，地法天，天法道，道法自然”，认为美是自然无为之道。20世纪50年代，中国美学在对美的本质问题的讨论过程中形成了“四大派”，即“美是主观”“美是客观”“美是主客观的统一”和“美是物的一种客观社会属性”（杉思，1961：75—87）。20世纪80年代，尽管各派尝试新的发展，但仍无法跳脱传统美学“二元对立”的桎梏。综上，“美本质”的探究无论以何种思想及何种方式始终无法跳脱三种属性：主观论、客观论、主观客观统一论。因此，两千多年来学者一直试图赋予美一个明确的定义，但是至今仍没有一个被学界公认的绝对答案，因此，“美是什么”无疾而终。随着科学技术手段的发展，无创神经成像技术的引入等，大脑的奥秘清晰地展现在我们眼前，美学研究也随之进入新的篇章。探究美学的范式由最初“美本质”的研究转向了对审美活动的脑科学研究，并围绕着“审美机制”这一核心问题进行了讨论。换句话说，就是对“美是什么”形而上学的研究，转向了基于科学层面的审美大脑机制研究。借助当下先进技术，即正电子发射断层扫描（PET）、功能磁共振成像（fMRI）和脑磁图（MEG）等手段以及现代认知科学的最新理论成果，对人类审美活动的性质及特征等问题做出合理的科学解释。泽基（Zeki）、查特吉（Chatterjee）、拉姆钱德兰（Ramachandran）等神经科学家，利用跨学科的思维，将脑科学与艺术现象建立连接。其中，泽基从脑神经机制的角度，明确了大脑处理色彩、形式以及运动的视觉区域。之后又将研究延伸到了艺术领域，前期积累的研究成果实际应用到了艺术作品的科学阐释上。查特吉则主要探究美感形成的脑机制与艺术审美机制等问题，他认为审美认知过程中主要涉及三个系统的相互作用，即感官—运动系统、情绪—评估以及知识—意义神经系统。2014年，查特吉和瓦塔尼安提出了审美三位一体模型（The Aesthetic Triad）（Chatterjee & Vartanian，2014）。拉姆钱德兰和赫斯坦将神经科学、心理学和进化理论延伸到审美现象的解释中，他认为艺术家的艺术创作都具有一些共同的原则，他们都在有意或无意地使用这些原则，即“艺术体验的八条原则”（Ramachandran & Hirstein，1999）。随着心理学、脑科学、认知科学等学科与美学的交叉融合，越来越多的学者在美学的科学性探索上深入研究，推动美学向审美原理机制的方向发展。

由此可见，认知美学开始走出一条科学且明确的道路，美学的根本问题不是“美是什么”的问题，也不是“美如何可能”的问题，而是“审美机制”的问题。认知美学放弃探求“美本质”的答案，利用现代认知科学的成果及先进技术，挖掘审美

认知原理，并对审美认知给予科学的解释。认知美学从审美大脑原理出发，从审美认知活动的实际表现与具体关系出发，依靠科学手段，立足科学论证。

2 审美认知中的“同”

“审美是从知觉开始，以情感体验结束”（李志宏、王延惠，2015：77）。对审美愉悦的普遍认“同”，是在美的问题探究之初就已经开始。柏拉图在《斐德若篇》中区分了四种迷狂，所谓“迷狂”（mania）是古希腊宗教概念，指的是灵魂的一种神志不清的状态，他认为美对心灵造成的影响是最高级的迷狂。神圣的迷狂是一种“神灵的禀赋”。有这种迷狂的人见到尘世的美，就回忆起上界里真正的美，因而恢复羽翼。柏拉图认为，灵魂只是暂时借助于肉体，它的本质是要挣脱肉体上升到神的世界，即永恒普遍的“理念”世界。倘若它再次回到人世间，它就会回忆起生前在最高境界观赏的景象，见到“理念”世界的美的景象，而且隐约追忆到生前观照那美的景象时所起的高度喜悦，对这“理念”的影子欣喜若狂，油然而生起眷恋爱慕的情绪。（闫伟，2003：98）由此可以看出，美的最高境界还是会引发一种极度的愉悦之情。

康德的审美认知被叫作“鉴赏判断”（李志宏、张蕊，2016）。康德认为，鉴赏是一种判断美的能力。判断一个事物是否美，并不是看该事物能不能给予我们知识，而是看它能否给予我们愉快。因此鉴赏判断并非知识的判断，它不是逻辑的，而是审美的。换句话说，美是基于主体美感的判断，美感则是一种愉悦感。这一点也可以用我们的经历来说明，当我们看到一个美的事物，心情总是愉快的。如雨后的彩虹、傍晚的紫霞、金色的麦田、绽放的花朵等，甚至为了强化这样的愉悦，我们不远万里去感受美丽的风景。因此我们看到的、感受到的、体会到的是美的，是愉悦的，我们称其为美。孔子将对审美愉悦的反思总结为“兴”。孔子曰：诗可以兴，可以观，可以群，可以怨（《论语·述而》第十一章），其中“兴”字当首。甲骨文中，“兴”字的象形表现是“托盘而舞”的形态。在古代宗教祭祀活动中，举起重物是一种表演形式，但除了举起实际的物体，也能够领会到一些其他的意义，如盘旋、呼声。（彭锋，2003）有学者认为“兴”不只是一个简单的托举动作，而是能够引发人的兴致、兴趣等精神升腾和愉快的意味。同时“兴”又通于“熙”，也通于嬉，是艺术，是游戏，也是快乐。综上，审美愉悦是普遍的，美与愉悦感相辅相成，可见美与愉悦感是“同”的。

那么我们是依据什么来评判一个事物的美呢？我们不可能毫无根据地感受到美，即美感由何而来？在柏拉图时代，人们无法察觉大脑对事物信息的加工过程，只能察觉到对事物的认识。但是在认知科学高度发展的今天，大脑的神经活动过程和对视觉信息处理的技术可以揭示其审美原理。我们之所以认为这些东西是美的，并不是事物本身属性引发了我们的美感，而是人的大脑在进行了一系列的审美认知活动并对事物客观属性信息处理之后产生的美感。在人类的实践活动中，我们通过认知来理解和把握周围的事物。比如，当我们看到一个物体时，我们会对它的外貌和内在价值同时产生认知。我们的大脑能够通过物体的外在信息来产生相应的判断，每个物体都有独特的外貌，这些外貌会在我们的认知结构中产生特定的信息刺激，就像是在对我们的大脑进行专门的塑造。大脑的神经反应方式是由神经元及其连接方式的生物学变化所导致的。（李志宏、王延惠，2015：77）具体来说，当我们第一次接触一个物体，如一个菠萝，在没有尝试吃之前，只对它有着外部形状知觉，当吃进嘴里时，进一步增加了对它的口感知觉。二者综合之后完成了对菠萝的完整知觉经验，进一步在大脑神经系统中留下了印记，形成知觉表征。菠萝中充分的汁水，葡萄糖诱发的酸甜美味的口感，会被身体判断为维持机体能量平衡的要素，是有利于人体的营养需求，它会激活大脑奖赏系统对葡萄糖敏感的神经元。（Koekkoek, Mul & La Fleur, 2017）通过生物进化理论的推理，奖励这样的进食行为，诱发愉悦感。事物的外貌经过认知模块与愉悦感连接之后，但凡与之相匹配的事物，它的外形会自动使美感发生，并与事物构成审美关系。事物内部的本质是否具备有利于人类生存的特质，是我们判断其外形美与不美的基础，是事物形式感知结构形成的重要条件。形式感知结构是大脑神经系统自主活动而形成的，它是我们判断美的依据。

如果说一切美感都是愉快感（易中天，2019：93），那么一切愉快感可否称之为美感？答案是否定的。例如，当我们饥肠辘辘的时候经过一家精美的蛋糕店，买了一块蛋糕吃下去，这时候肚子被填满，机体恢复到饱腹状态，进而产生了满足的愉快感，这种感觉并不是蛋糕精美外形所引发的美感，而是口腹之欲满足了生理需求之后的快感。同样，当我们资助了一些穷苦百姓，他们的生活因为我们的资助而变好，这时我们也会欣慰和愉快，这也并非美感，而是一种发自内心的满足感。上述案例共同涉及一个关键的要素，就是这些好感与现实的功利性目的牢牢捆绑在了一起。这与“利害性”相关，有利，就愉快；有害，就不愉快。但审美无关利害，即当我们在欣

赏美的时候，并不是想要从中获取什么有用的东西，也不是因为美给了我们一些好处才使得我们心生愉悦。好感与美感的区别在于，好感是由事物内在的有利性价值所引起的，而美感是由事物外形的认知而产生的愉悦感。正如康德所言：“鉴赏是通过不带任何利害的愉悦或不悦而对一个对象或一个表象方式作评判的能力。一个这样的愉悦的对象就叫作美。”（康德著，邓晓芒译，2017：35）

总体来说，不同的个体对美的情感体验是一种愉悦感，而这种愉悦感是相同的。审美的起点是来自感官的知觉体验，其次是对美的感知所产生的情感反应，是通过形式感知结构与认知模块连接之后，事物外在形式感知与主体相互作用，引发的审美愉悦。它与满足生存需求所带来的好感不同，且无关利害。

3 审美认知中的“不和”

现代哲学认为世界不是实体世界，而是意义世界，而意义是阐释的结果。（杨春时，2004）美感的共同目标是愉悦的情感，但是愉悦感到达之后，对事物意义的理解，即对审美对象的认识是因人而异的。后天经验的不同对于审美认知过程的影响受到认知科学学者的广泛认同，其主要涉及审美主体相关的地域文化经验、个人成长经验、知识经验等后天形成因素。

就地域文化经验而言，个体在成长的环境中进行了长期生活积累，形成了自身对外部世界的认知，包括风俗、宗教、习惯、文化价值观等对自身的影响，即在一个文化地区范围内具有的认识统一性。例如韩国从古时候就被称为“白衣民族”，他们喜欢白色，喜欢穿白色衣服，韩国人对白色的喜爱起源于原始的太阳神信仰，白色对于韩国人来说是一种神圣的颜色，被认为是具有精神或思想的颜色。（Xu & Eune，2007）因此，在许多重要的场合都能看到韩国人对白色的偏好，比如婚礼礼金使用“白包”，以及韩国的国旗等。同样，在西方文化中，白色也深受人们的喜爱，但与韩国不同，他们对白色的理解和象征，跟他们的语言有一定的关系，例如英文中的白色“white”与麦子“wheat”类似，德语中白色“Weiß”也与麦子“Weizen”相似（郭晨，2013），有着美好的意义。无论韩国人还是西方人，在长期白色氛围的浸染之下，会自动对白色形成稳定的审美认知。倘若韩国人与西方人同时看到一个白色的视觉刺激，该刺激能够隐性地激发他们的喜爱之情。但是，他们各自对白色的意义认识会各

有不同。综上所述，不同的地域存在各自独特的文化，在不同地域范围内，意义认识的不同形成了不同地域文化经验，进而产生不同的审美认知，审美主体被塑造成了基于该地域文化下的个体。

就个体成长经验而言，个体不同的先前经验会影响审美认知。相比陌生人，我们常常会认为自己的母亲是最美的女性。而天下的母亲也通常会认为自己的孩子很漂亮。对婴儿而言，母亲作为看护人，婴儿在母亲怀中的时候总是愉悦的（陈非，1993），因为在母亲的怀中会得到甘甜的乳汁与温暖的怀抱。在这样安逸的状态下往往注视着母亲的脸色，母亲的脸色与愉悦感总是同时出现，久而久之，母亲的容貌与其内在价值（饱食感、安全感）引发的愉悦感形成了稳定的连接。同样地，对母亲而言，孩子作为自己的后代，每当注视着婴儿的面孔也会激活愉悦的情感，这是因为婴儿面孔具有独有的特征，这些特征组合在一起，被动物行为学家康拉德·劳伦兹（Konrad Lorenz）称为“婴儿图式”（Kindchenschema），它们是一种促进照顾行为并增加可爱感知的模式。（Glocker, et al., 2009）“婴儿图式”会促使母亲分泌出催产素，也是母爱的来源。（肖嘉贞，2022）在催产素的作用下，母亲会忽略因照顾孩子的琐碎日常而引发的负面情绪，代之以温柔的关怀。随着婴儿长大成人，孩子在行动上也会逐渐给予母亲积极反馈，如第一次叫妈妈等。那么，这种强烈的纽带感引发的愉悦之情与孩子的外貌也会联系在一起。母亲的脸颊投射出母爱的寓意，而孩子的脸颊则是爱的结晶，基因的延续。综上所述，个体在出生的那一刻起，便开始不断地与自身周边的环境建立起联系，逐渐塑造了先前经验，这些经验造就了个体独立的审美认知与判断，并随着时间的推移，不断地被强化。

就知识经验而言，俗话说“外行人看热闹，内行人看门道”，知识经验作为一种对事物的认知，会参与审美知觉的塑造。例如，河北省的“福禄寿三星”天子大酒店，2001年被国外建筑外行人人士评为吉尼斯“最大象形建筑”，并荣获了最佳项目奖，但在2010年却被国内建筑内行人人士评为“中国十大丑建筑”。天子大酒店是象形类建筑代表之一，在国外的报道中基本上是“新奇”“有趣”的正面评价，但被国内建筑内行人人士评为“奇葩建筑”，并经常当作反面教材以警示设计师。是什么造成如此巨大的差异？首先，无论是外行人还是内行人，视觉机制在感知象形建筑时，是愉悦的。相关研究表明，人在看到象形建筑时，由于象形建筑主要的模仿对象是人们日常所见事物，因此更容易进行外形识别，从而引发认知处理的流畅性，产生积极

情绪。(Liu & Cho, 2021) 更重要的是, 造成审美判断分歧的关键原因在于两者对于事物外形的认识意义不同。有实验表明, 建筑内行人士与外行人士在观察建筑刺激时, 引发神经反应有所不同, 主要体现在与记忆相关的双侧海马体与楔前叶 (Kirk, et al., 2009), 这表明内行人士将眼前所看的视觉刺激首先整合到先验的知识框架中, 并进一步用这些信息组织审美判断。换句话说, 对于国外建筑外行人士来说, 天子大酒店的意义不过是巨大的人形建筑, 除此之外没有过多的解读。但对于具备传统文化先验知识的国内内行人士来说, 以“福”“禄”“寿”三位民间神话人物为造型, 不仅视觉上十分突兀, 人物的象征性是迷信的表现, 具有媚俗等诸多负面意义。强烈的刻板认识会掩盖住视觉处理流畅带来的愉悦性, 因此, 在知识经验的影响下, 天子大酒店是丑的。综上所述, 通过后天习得的知识会在大脑中储存为知识经验, 当主体输入视觉刺激后, 专业知识可以提高专业人员对物体的审美判断, 这说明对物体的认知程度决定着对该物体的审美程度。(Lv & Cho, 2019) 大脑会调用习得的知识经验作用于审美判断, 进而形成最终的审美认知。

总体来说, 即使是同一审美对象, 主体不同对它的意义认识也会不同, 正可谓“仁者见仁, 智者见智”。而造成不同的原因大多来自后天经验, 包括地域文化经验、个人成长经验、知识经验等。审美认知在后天经验的塑造下, 形成了个体对审美对象独特的见解, 进而直接影响到美学的创作, 并促使了美学现象百家争鸣的繁荣景象。

4 “同而不和”的审美阐释

美一直以来都是学术界争论的热点话题, 在经历了两千多年的讨论之后, “美是难以概述的”, 是“只可意会, 不可言传”的。美很难用语言充分地表达, 只能通过身临其境的体验去领会它。随着科学技术的发展, 神经科学家、神经生物学家、脑科学家等, 不断参与美学研究中, 对美的问题研究也从“美是什么”转向了“审美机制”的方向上。审美首先来自感官的知觉体验, 随后发生情感反应, 具象事物的感知结构与抽象意识认知模块的匹配, 使每个主体都能引发共同的愉悦感受, 加之意义认知的个体差异, 形成不同的审美认知。换句话说, 美感是通过视觉刺激诱发的、普遍存在于人类大脑奖赏系统中的自觉反应, 它会使我们产生一种愉悦的情感, 这种愉悦感对于每个主体来说都是相同的, 即本研究所说的“同”。每个人都因为有自己独

特的地域文化经验、个人成长经验和知识经验，因此对事物的看法与解释有所不同，对审美意义的认识是各不相同的，即本研究所说的“不和”。也正因为“不和”的存在，才使得人类美学实践呈现绚丽多彩的繁荣景象。综上所述，“同在于情，不同在于意”。在科学发展的今天，对美的问题的探究需要我们将目光从形而上学的传统思维，转向审美认知的原理范畴，即美学研究应当注重审美认知机制与原理，从客观规律中分析和探究美的本质，从主观意识中探讨和挖掘美的机理。通过本研究，充分阐释审美认知的“同”与“不和”，以期更好地解释美学哲理，构建科学化的美学观。

参考文献

- [1] 柏拉图. 柏拉图文艺对话集·斐德若篇[M]. 朱光潜, 译. 合肥: 安徽教育出版社, 2007, 96-124.
- [2] 北京大学哲学系美学教研室. 西方美学家论美和美感[M]. 北京: 商务印书馆, 1980: 108, 121, 129, 242.
- [3] 陈非. 婴儿视觉与面孔美感[J]. 求是学刊, 1993(3): 91+85.
- [4] 郭晨. 从西式婚礼设计说起——谈“白色”在中西文化中的差异[J]. 艺苑, 2013(3): 103-105.
- [5] 康德. 判断力批判[M]. 邓晓芒, 译, 杨祖陶校. 北京: 人民出版社, 2017: 35.
- [6] 李元欣. 试论神经美学的视知觉审美认知研究[J]. 美育, 2021(6): 18-27.
- [7] 李志宏, 王延惠. 认知模块说: 美学科学化阐释的可能路径[J]. 中国社会科学评价, 2015(4): 72-81, 77, 128.
- [8] 李志宏, 张蕊. 审美认知: 美学研究的第二条路径——康德《判断力批判》新解读[J]. 社会科学战线, 2016(4): 121-128.
- [9] 林崇德. 心理学大辞典(上卷)[M]. 上海: 上海教育出版社, 2003: 809.
- [10] 刘荣兴. 浅论狄德罗的“美在关系”说[J]. 河北大学学报(哲学社会科学版), 1982(3): 89.
- [11] 彭锋. 《诗可以兴——古代宗教、伦理、哲学与艺术的美学阐释》[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2003.
- [12] 杉思. 几年来关于美学问题的讨论[J]. 哲学研究, 1961(5): 75-87.
- [13] 吴宁. 论康德美学中无目的合目的性之涵义[J]. 内蒙古社会科学(汉文版), 2019, 40(2): 51.
- [14] 肖赣贞. 冰墩墩的“流量密码”[J]. 检察风云, 2022(11): 90-91.
- [15] 阎伟. 柏拉图的“迷狂说”与庄子的“心斋说”——中西古典审美观照理论之比较[J]. 江汉论坛, 2003(10): 98.
- [16] 杨春时. 从客体性到主体性到主体间性——西方美学体系的历史演变[J]. 烟台大学学报(哲学社会科学版), 2004(4): 379-383.

- [17] 杨春时. 主体性美学与主体间性美学 [J] . 中文自学指导, 2006 (5) : 8-10.
- [18] 易中天. 美学讲稿 [M] . 上海: 上海文艺出版社, 2019: 93.
- [19] 张璇, 周晓林. 神经美学视角的审美愉悦加工机制 [J] . 心理科学进展, 2021, 29 (10) : 1847-1854.
- [20] Clocker, M. L., D. D. Langleben, K. Ruparel, et al. Baby Schema Modulates the Brain Reward System in Nulliparous Women [J] . Proceedings of the National Academy of Sciences, 2009, 106 (22) : 9115-9119.
- [21] Kirk, U., M. Skov, M. S. Christensen, et al. Brain Correlates of Aesthetic Expertise: A Parametric fMRI Study [J] . Brain and Cognition, 2009, 69 (2) : 306-315.
- [22] Koekkoek, L. L., J. D. Mul & S. E. La Fleur. Glucose-Sensing in the Reward System [J] . Frontiers in Neuroscience, 2017 (11) : 716.
- [23] Lv, X. & T. Y. Cho. An Aesthetic Study of Pictographic Architecture Based on Cognitive Neuroscience [J] . The Korean Society of Design Culture, 2021 (27) : 379-390 .
- [24] Lv, X. & T. Y. Cho. Research on the Differences of Aesthetic Judgment between Visual and Cognitive Aspects Based on Evolutionary Psychology and Cognitive Neuroscience [J] . The Korean Society of Design Culture, 2019, 25 (3) : 153-164.
- [25] Xu, M. M. & J. H. Eune. Comparison on Cognition of Traditional Color between Chinese, South Korean and Korean Chinese [J] . Journal of Korean Society of Color Design Studies, 2007, 4 (2) : 34-41.

The background of the page features several thin, light gray lines that intersect to form a complex, star-like geometric pattern. The lines are straight and extend across the page, creating various triangular and polygonal shapes. The overall effect is minimalist and modern.

认知艺术研究

【栏目主持：彭彤教授】

从静观到体验：土家泛博物馆设计叙事的具身转向

向思全

（湖北民族大学美术与设计学院，恩施 445000）

摘要：

随着以“具身性”为核心的第二代认知科学的发展，社会科学的诸多领域出现了认知的“具身转向”。大众对博物馆的需求也从“视觉静观”向“具身体验”发生了转变，一种注重具身感知、具身交互、具身参与的泛博物馆形态成为后博物馆时代的热门现象。本文通过对土家泛博物馆的设计实践，从其原生态环境的本真性还原、开放式参与场所的空间营造、沉浸式具身参与的凝视体验三个方面论证了泛博物馆设计的叙事逻辑，及具身转向的价值和意义。泛博物馆以“人为中心”的“具身体验”，满足了大众的审美需求，是博物馆未来发展的新趋势。

关键词：

具身认知；土家泛博物馆；设计叙事；具身转向

From Contemplation to Experience: The Embodied Turn in the Design Narratives of the Tujia Pan-museum

Xiang Siqun

（College of Fine Arts and Design, Hubei University for Nationalities, Enshi, Hubei 445000, China）

Abstract:

With the development of the second generation of cognitive science with “embodiment” as the core, there has been an “embodied turn” of cognition in

基金项目：2022 年度湖北省教育厅哲学社会科学研究项目“武陵地区民间工艺蕴含的中华民族视觉形象挖掘整理与研究”（项目编号：22y115）阶段性成果；2022 年度湖北高校省级教学研究项目“民间工艺融入地方高校美育教学的‘一体四翼’路径研究”（项目编号：2022362）阶段性成果。

作者简介：向思全，艺术学博士，湖北民族大学副教授，主要从事民族民间工艺研究。

many fields of social science. The public's demand for museums has also changed from "visual contemplation" to "embodied experience", and a pan-museum form that focuses on embodied perception, embodied interaction, and embodied participation has become a hot phenomenon in the post-museum era. Through the design practice of the Tujia pan-museum, this paper demonstrates the narrative logic and embodied value and significance of the pan-museum design from three aspects: the restoration of the authenticity of its original ecological environment, the spatial construction of open participation venues, and the immersive and embodied gaze experience. The "embodied experience" of the pan-museum with "people-centered" meets the aesthetic needs of the public and will surely become a new trend in the future development of the museum.

Key words:

embodied cognition; Tujia pan-museum; design narrative; embodied turn

0 引言

20 世纪 90 年代以来人文社科掀起了“身体转向”的思潮，身体成为学界关注的焦点。这种“以物为本”向“以人为本”的人本主义认知转向（蔡少燕，2021），使得大众对博物馆的需求也从“视觉静观”向“具身体验”发生了转变。“泛博物馆”作为后博物馆时代的产物，将整个文化空间视为一个开放式的大博物馆，一改传统博物馆以“物”和“教育”为中心，是提倡以“观众”为中心，“以人为本”（陈同乐，2009）的新型博物馆形态。中国土家泛博物馆便是以土家吊脚楼古建筑群为核心，以南方干栏式建筑艺术和土家文化为灵魂，以传统村落和旅游为载体，建成的一个活化、动态和再生的泛博物馆。（周立新、翟新波、薛婷等，2021）其以观者体验为中心的设计叙事，系统地诠释了博物馆从“离身”到“具身”的范式转变。

1 “具身认知”的理论缘起与泛博物馆现象

“具身认知”又被称为“涉身认知”和“体验认知”，由语言学家莱考夫提出，成为当代认知科学和认知文化研究最为重要的关键概念。（支宇等，2023）随着以“具身性”为核心的第二代认知科学的发展，“具身认知”打破传统的“身心二元论”，

认为“身体、知觉、世界是统一不可分割的整体”。其理论源泉还要追溯到以海德格尔、梅洛-庞蒂为代表的现象学范畴。海德格尔的存在主义认为，认知是依赖我们有机体的“在世的在”，肉身主体不是像事物一样占据空间，而是“栖居”于空间，世界在涉身于世的交互过程中而得以澄明；梅洛-庞蒂的知觉现象学认为，知觉是身心交融的身体知觉，“身体在空间运动时的连续体验，使主观世界和客观世界形成了一个整体，在这个过程中，知觉将符号和意义、形式和内容联系在一起”（张尧均，2023：99）。具身认知理论反对传统心理学仅仅依靠大脑建立认知的“身心孤立”观点，将身体和环境因素纳入认知系统，创造性地提出正是身体不断与环境融合、通过各种活动才产生了认知。（韩冬、叶浩生，2013）现象学的“具身观”和中国文化的“身心合一”的思想有异曲同工之处。这种从“离身”到“具身”的范式转变，推动了20世纪50年代认知科学的发展，并使得社会科学的诸多领域出现“具身转向”。

具身认知对身体、大脑和环境三位一体下认知的生成，与博物馆展览强调博物馆空间内观众经由多元感知促成认知产生的传播目标不谋而合。（王思怡，2018）随着20世纪70年代法国“生态博物馆”、日本“造町运动”、美国“邻里博物馆”以及拉美的“社区博物馆”为代表的国际“新博物馆学”运动的兴起，一种追求文化兼容、知识的不确定性、文化的多元特征，以及强调社区文化参与的具有典型具身性特点的“后博物馆”思潮，对当代博物馆的兴起产生了深远的影响。博物馆逐渐从物质的话语权转向空间的话语权，从以传递知识为主要任务，转向为公众提供体验与经验分享交流的泛文化场所。（赵甜甜，2022）在新的博物馆形态中，以具身体验为特点的休闲娱乐、旅游体验被提升到前所未有的高度，由此突破时间和空间的界限，强调开放、创新、互动的公共文化交流场所的“泛博物馆”应运而生。近年来，西安城市泛博物馆、横店影视泛博物馆、三峡工程泛博物馆和土家泛博物馆等设想和建设逐渐形成，掀起了一股泛博物馆热现象。

2 泛博物馆具身叙事的设计逻辑

泛博物馆作为传统博物馆功能外化和延伸的新形态，至今虽然还没有一个系统的定义，但其拓展出的休闲娱乐、旅游体验等功能让泛博物馆成为开放、互动及社会参与的公共文化场所，已成为学界的共识。为观众营造“身在其境”的具身体验成为

泛博物馆设计叙事的基本逻辑。

2.1 具身感知的情景还原

正如梅洛-庞蒂所言，我们处在“世界之肉身”之中，“肉身”的知觉和经验，是我们感知世界最为原始的方式。由“肉”构成的身体必然是卷入世界的身体，由“肉”构建的世界也必然是感性的、有生命力的世界。（欧阳灿灿，2018）这种由身体与真实环境的关联，不同于虚拟场景的非接触式体验，而是人通过肉身和环境形成的近身关联，身体通过与真实环境的“感觉场”建立了彼此的共感和认知。例如，人在看见真实的玻璃时，仿佛也触摸到了玻璃的光滑，听见了玻璃碎裂时的清脆声。盲人用手杖接触地面时，仿佛也看到了地面是石板还是泥土。身体和环境“可逆性”的共生共存让我们与世界建立了身体性的联系网络。

泛博物馆与传统博物馆最明显的差异便是打破了主客对立的封闭空间，消解了传统博物馆的物理空间概念，把博物馆的范围扩大至文化发生地，将人置于文化的真实空间。例如：“西安泛博物馆”就计划将整个西安城作为载体，将城市中的生态、历史、民俗作为展品，形成以城市文化体系为核心的巨大的博物馆（张沛、程芳欣、田涛，2012）；“三峡工程泛博物馆”则是将三峡工程枢纽本身和相关的几个三峡工程主题博物馆一起作为“泛博物馆群”被提出。由此可见，泛博物馆要为观众建构出“身临其境”的具身感知，首先便是还原或重构泛博物馆的原真文化环境，让观众在文化场域中建构起真实的具身感知。

2.2 具身交互的空间叙事

“空间”在现象学视角下，与人和世界具有紧密的关系。海德格尔认为“空间本质上在世界之中显示自身……此在本身在本质上就具有空间性，空间也参与着组建世界”（马丁·海德格尔，2021）。人依附于空间而建立了栖息之所。梅洛-庞蒂将身体作为认知世界的媒介，其在空间中的意义不亚于空间中的物。莱考夫与约翰逊认为“身体塑形”也包含色彩、层次、空间三个范畴。（乔治·莱考夫、马克·约翰逊，2019）身体的回归也让传统博物馆由物的陈列，演变为身体和空间的关联。

就泛博物馆而言，观众作为体验主体不仅要身临其境，还要通过参观行为和空间建立紧密的关系。泛博物馆空间建构叙事的落脚点就是观众的具身体验，并由此调

动身体的行为活动以对空间产生积极的回应。因此，其空间设计的重点就并不仅仅是传统层面追求建筑的美感以及与环境的和谐关系，更为重要的是让观众能够在与场景的互动中，“听到”建筑空间的故事，“感受”到环境传达的精神。（贺诚、吴施婵，2019）例如：苏格兰国际矿业博物馆位于著名的维多利亚煤矿的所在地的苏格兰国际矿业博物馆，是20世纪80年代停止采矿后，在其遗留下来的矿坑、矿道和工业建筑遗迹的基础上开发的工业遗址主题博物馆。在博物馆的空间设计中，并没有加入太多新的建筑，其空间叙事围绕观者对采矿流程的体验展开。观者头戴装有探照灯的红色安全帽进入博物馆，压抑的坑道、满载的采矿车、复杂交错的运输轨道以及昏暗的灯光和耳机里嘈杂的采矿噪声合成的场地环境空间，直接营造出历史遗迹的空间叙事氛围，观者身处其中便能“听到”和“感受”到它作为英国首个超级煤矿的辉煌历史。

2.3 具身参与的情感体验

现象学美学家杜夫海纳在评价艺术作品时说：“对象只有在观众的合作下才以自身的存在存在着。”（杜夫海纳，1992：40）环境美学家帕特丽夏·约翰松在谈论当代环境艺术时也说：“人们不再是只看某些东西，而是参与到艺术创作的进程中来。”（卡菲·凯丽，2008：42）二者均在强调艺术作品能够转化为审美对象的前提是作品必须被观众认知和接受，这种对艺术作品接收者的强调，突出了现当代艺术对情感的强化和“参与价值”的审美转向，以及对现代视觉霸权中心机制的逃离和艺术认知过程中身体触知觉回归的可能性。（彭彤、张莹，2018）

泛博物馆为观众建构的“身临其境”的具身场域，让观众以第一人称的方式参与博物馆的意义建构之中，传统展物的“展览价值”被一种突出参与、交流和对话价值取代。观众在参与的过程中成为博物馆的主体，真正享受到了具身参与的情感体验和审美快感。如果说传统博物馆所呈现的“展览价值”让观者“心神涣散”（本雅明，1999），收获的仅仅是浅层的观感震撼，那么“参与价值”能给观者一种全身心的“深度卷入”（李红春，2013）。例如：德国的犹太人博物馆，有一条刻满骷髅面孔的铁件走廊，周围是密不透风的混凝土墙面，作为博物馆参观的必经之路，观者经过并踩在铁面上发出尖锐而刺耳的声音回荡在狭长的走廊空间中，仿佛能够听到犹太人刺耳的哀号，让人进入种族屠杀的深度思考中。此时，整个空间犹如一件大型的装置艺术作品，其艺术价值在观众的在场参与中得以显现。同时，艺术作品也从静态作品

被赋予了身体参与的事件性，观者与作品通过身体嵌入式体验，审美感受从“二元对立”转化为“身心合一”。

3 土家泛博物馆设计叙事的具身实践

“土家泛博物馆”正如其总设计师李保峰教授所言：传统的博物馆是固定的，人与博物馆的展品是主客二分的。而“泛博物馆”则打破这一界限，并非指一个封闭固定的场域空间，而是将以彭家寨为中心的土家族村落连成一体，形成一个“活化”的动态土家生活生产全景画廊。土家泛博物馆将真实的土家聚落的实景向观众敞开，让观众走进土家民居并展开互动。观众位于其中，传统建筑和生态环境不再是静止的客观物象，而是作为原真的生活场景在观众的参与中转变成为动态的身体事件，观众在参观的过程中，不再停留于传统博物馆的静观叙事，而是成为泛博物馆中具有参与精神的互动者，并在身体的参与引起的空间沉浸中获得积极的情感体验。

3.1 原生态环境的本真性还原

2017年，宣恩县政府和李保峰教授团队编制了《中国土家泛博物馆（彭家寨）修建性详细规划》方案。在项目规划之初，便提出以全国重点文物保护单位“彭家寨”为核心进行“活化”开发的理念。为了让观者以最直观的方式体验到最真实的土家族民居建筑及鲜活生动的民俗文化，项目摒弃了传统博物馆二元分离的展陈模式，以彭家寨为中心将龙潭河上下游的曾家寨、梁家寨、张家寨、汪家寨、狮毛寨、伍家寨等9座土家族村寨及周边的乡道山林进行整体规划，形成了总面积约50平方千米的整体规划范围的泛博物馆方案。这种没有围墙的开放空间方案，还原出了一个原真性的土家族生活生产的全景画廊，也成为土家族文化的旅游目的地。

在文旅融合的背景下，游客乡村旅游的动机和高峰体验主要来自地方原生文化的怀旧与乡愁。（曾丽、高权、陈晓亮，2021）对土家泛博物馆而言，如何保护被誉为“土家建筑活化石”的彭家寨就成为整个项目的核心。项目将彭家寨内的23栋木结构穿斗式和半干栏式的吊脚楼以及周边的山林、农田、河道环境进行了原真性保护，寨中的民居建筑除了进行传统木构的保护性修缮以外，不进行任何新建开发。村民保持原初的生产劳作方式生活其中，呈现出一个自然、和谐、浪漫气息的土家族原

生聚落景观。景区以全景开放的方式向游客敞开，游客可自由进入彭家寨，游走于山寨古老的石板路中，穿梭于吊脚楼飞檐翘角的屋檐下，在征求主人同意后还可以走进吊脚楼，在村民的堂屋和院坝落座休息、聊天交流，有兴趣还可以和村民一起体验手工艺劳作。此时，游客通过身体和真实的土家山寨建立了联系，彭家寨 200 多年厚重的土家族文化和土家族人生活的微观叙事都由身体进入游客的主观世界，一种“诗意的栖居感”油然而生。

土家泛博物馆除了将彭家的建筑等物质文化以原真的方式得以保存外，土家族人的节庆舞蹈、饮食文化、生产劳作等非物质文化也都被巧妙地融入其中。游客可以穿上土家族的服装在广场跳摆手舞、在耍耍街赶集和品尝美食、在研学营体验非遗技艺。这种地方性的原生化重构，还原了土家山寨本真性的生活环境和风土人情，迎合了现代性背景下游客“逃离城市、寻找乡愁”的心理需求。

3.2 开放式参与场所的空间营建

土家泛博物馆的设计开发在“活化”土家原真性文化的同时，也秉承开放参与的原则进行再生拓展。整个泛博物馆景区空间以“一廊三心九寨”的整体格局展开。“一廊”即由木匠师傅景观线、盐商古道记忆线、农耕水利文化线构成的土家文化风情廊。“三心”即由桐车坝主游客中心、伍家寨次游客中心、曾家寨演绎中心构成的集散、度假、游学、康养等不同功能的体验中心。（尹传垠、孙伟博，2022）一个个极具参与性的空间单元，在有序的连接中为观者营建了开放式的身体参与场所。

土家泛博物馆中还新建了一批具有土家建筑文化基因的当代建筑，作为独具特色的空间场所，也为游客提供了具身参与的空间体验。位于酉水河畔的彭家寨旅游景区游客中心，是以土家吊脚楼干栏木构的营造技艺为蓝本，以木结构为材料，借鉴山地建筑的适应地形，运用数字孪生技术建造的现代建筑，也是游客进入景区前的第一站。游客中心 7500 平方米的巨大体量、高挑的室内空间、粗壮而外显的木结构房梁以及模仿山地错落环境的地面空间，营造出建筑和个人体量的强烈反差。游客进入空间，便产生一种对土家族人敬畏自然、因地制宜智慧的“崇高感”。其中还设有《梯玛神歌》的数字化体验展厅，虚拟现实技术营造的全息环绕影像，让观者以具身参与的方式沉浸式地体验到土家文化的发展历史。游客中心给观者营建的身临其境的空间感知，让观者在正式进入泛博物馆前便有了一次具身化的高峰体验。

泛博物馆中的“耍耍街”“研学营”“墨客廊”“地仙桥”“摩霄楼”作为赶场集会、学习交流、喝茶歇脚的公共场所，在空间设计中无处不体现游客的身体参与性。例如摩霄楼，土家语意为接近云天，原型为土家族传统冲天楼。它象征着土家先民对天空美好的向往。作为土家族人的精神信仰中心，摩霄楼选址位于“九龙归一”之处，选取吊脚楼的“飞檐”元素用以三棱柱为原型螺旋攀升至79.85米，成为整个景区建筑的制高点，游客可以乘坐电梯至楼顶俯瞰整个彭家寨的美景。当游客身处信仰中心和天空融为一体时，一种对文化的虔诚和对自然的膜拜感便油然而生。由此可见，土家泛博物馆的空间营建，遵循以游客为中心的开放性和参与式原则，其目的就是让游客以具身的方式走进景区，在和空间的参与和对话中“听到”和“感受”到土家文化的厚重感和生动性。

3.3 沉浸式具身参与的凝视体验

土家泛博物馆原生态环境和开放参与的空间营建，为游客建构了一个沉浸式的具身参与体验场域，这也是泛博物馆之于传统博物馆的优势所在。在土家泛博物馆中，不论是沉浸于原生态的土家族民俗文化旅游体验，还是沉浸于土家干栏式建筑文化的艺术体验，两种参与群体都会获得不同的凝视体验。

游客多以放松、休闲、参观、娱乐为体验目的，并以集体的形式体验社交的快乐，他们通常把注意力放在地方性民俗文化的体验之中。他们会穿上民族服装跳摆手舞、吃长桌宴、购物、拍照、参与演出，从中获得“集体凝视”（盛洁桦，2016）的具身体验。

作为博物馆的土家泛博物馆，游客对土家泛博物馆的体验则是怀着对地方文化的历史和建筑艺术的敬畏参与其中的。他们认为其有别于单纯的旅游景区，环境体验并不是“沉浸”的必然所在，要求“沉浸体验”必然是在文化和艺术之中得以展开。（吴彧弓，2019）土家泛博物馆以土家族干栏式建筑艺术为核心，无论是彭家寨古建筑群的厚重历史，还是墨客廊桥、摩霄楼等现代设计的建筑，抑或是研学营干栏博物馆陈列的威尼斯建筑双年展参展作品，整个彭家寨处处彰显着传统和现代建筑艺术的文化魅力。观众身处其中，从土家原真文化的具身体验到建筑艺术的情感强化，自我主体在与客体的共鸣中完成了自我认识的塑造，这种“身心沉浸”的深度卷入，也让观者获得“浪漫凝视”（盛洁桦，2016）的具身体验。

4 结语

在受到后现代思潮影响的当下，随着观众对博物馆参观动机和需求的变化，泛博物馆一改传统博物馆精英化的文化属性，主动融入大众的日常生活中，从传统强调以物为中心的“离身展示”到现代重视以人为中心的“具身参与”，有效地解决了传统博物馆“身心分离”的二元对立问题。土家泛博物馆以“活化”“动态”“再生”为理念的设计实践，不仅满足了大众对文化参与的需求，也为地方性文化遗产的保护和发展提供了优秀的实践范本。同时，也论证了泛博物馆作为当代新博物馆形态发展的巨大潜力。

参考文献

- [1] 本雅明. 经验与贫乏 [M]. 王炳钧, 译. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [2] 蔡少燕. “具身展演”视角下非物质文化遗产的传承与地方认同 [J]. 中国非物质文化遗产, 2021 (6): 72-78.
- [3] 陈同乐. 后博物馆时代——在传承与蜕变中构建多元的泛博物馆 [J]. 东南文化, 2009 (6): 6-8.
- [4] 米·杜夫海纳. 审美经验现象学 [M]. 韩树站, 译. 北京: 文化艺术出版社, 1992.
- [5] 贺诚, 吴施婵. 泛博物馆视野下的工业遗址博物馆空间叙事研究——以武汉铁路遗址博物馆为例 [J]. 戏剧之家, 2019 (11): 213-214.
- [6] 韩冬, 叶浩生. 认知的身体依赖性: 从符号加工到具身认知 [J]. 心理学探新, 2013 (4): 291-296.
- [7] 卡菲·凯丽. 艺术与生存: 帕特丽夏·约翰松的环境工程 [M]. 陈国雄, 译. 湖南: 湖南科学技术出版社, 2008.
- [8] 李红春. 从“展览”到“参与”: 艺术价值在当代的再转换 [J]. 天津社会科学, 2013 (6): 114-119.
- [9] 马丁·海德格尔. 存在与时间: 修订本 [M]. 陈嘉映, 王庆节, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2021.
- [10] 欧阳灿灿. 身体如何成为存在的根基——梅洛-庞蒂论身体与外在事物的关系 [J]. 外国文学, 2018 (3): 105-114.
- [11] 彭彤, 张莹. 当代艺术的身体知觉视角 [J]. 文艺研究, 2018 (2): 14-24.
- [12] 乔治·莱考夫, 马克·约翰逊. 肉身哲学: 亲身心智及其向西方思想的挑战 [M]. 李葆嘉, 等译. 北京: 世界图书出版有限公司, 2019.
- [13] 盛洁桦. 浪漫凝视与集体凝视——旅游人类学视角下的博物馆游客体验探析 [J]. 中国博物馆, 2016 (2): 31-34.

- [14] 王思怡. 何以“具身”——论博物馆中的身体与感官[J]. 东南文化, 2018(5):115-120.
- [15] 吴彧弓. 沉浸式展览的“沉浸”何在?[J]. 美术观察, 2019(12):30-31.
- [16] 尹传垠, 孙伟博. 美学视域下传统村落的活化设计策略研究——以宣恩县土家泛博物馆为例[J]. 湖北美术学院学报, 2022(03):107-111.
- [17] 张尧均. 隐喻的身体: 梅洛-庞蒂身体现象学研究: 修订版[M]. 湖北: 崇文书局, 2023.
- [18] 曾丽, 高权, 陈晓亮. 游客具身体验视角下传统乡村旅游地的地方重构——婺源案例[J]. 旅游学刊, 2021(11):69-79.
- [19] 周立新, 翟兴波, 薛婷等. 宣恩彭家寨: 土家族古吊脚楼群“活化”[N]. 湖北日报, 2021-10-30(008).
- [20] 张沛, 程芳欣, 田涛. 西安“泛博物馆”城市文化体系构建研究[J]. 规划师, 2012(5):106-109.
- [21] 赵甜甜. 再论中国博物馆的当代性问题[J]. 中国博物馆, 2022(4):107-111.
- [22] 支宇, 等. 认知艺术学导论: 理论话语与批评实践[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2023.

《星际穿越》的指示语认知诗学分析

王爱斌

(北京电子科技学院, 北京 100070)

摘要:

本文在认知诗学理论视角下分析了克里斯托弗·诺兰执导的电影《星际穿越》中的时空叙事艺术,通过考察不同时空的组织方式和影片叙事突出的主题,发现影片主创利用对白中的指示语高度依赖语境的特征,使影片中多个时空的复杂切换更为明晰,或隐或显的连贯表意更易感知,为不同观影群体提供了科幻与人文融于一体的新奇认知体验。

关键词:

认知诗学; 指示语; 时空切换; 叙事艺术; 《星际穿越》

Cognitive Poetics Analysis of Deictic Expressions in *Interstellar*

Wang Aibin

(Beijing Electronic Science and Technology Institute, Beijing 100070, China)

Abstract:

From a cognitive poetics perspective, this paper analyses the narrative presentation of spatio-temporal switchings in Christopher Nolan's sci-fi blockbuster *Interstellar* (2014). Based on an examination of how space-times switch in the film and what is communicated by the auteur, it is found that the heavily context-dependent deictic expressions in dialogues, by making explicit the complicatedly shifting space-times and the coherence-facilitated theme, contribute to the audience's perception of the novel cognitive experience that blends science, fantasy, and humanity.

Key words:

cognitive poetics; deixis; spatio-temporal switchings; narrative presentation;
Interstellar

0 引言

电影有故事，有文字，有节奏，有画面，与文学、纸媒、音乐和绘画等认知基础相同（Steen & Gavins, 2003: 1），却有着独特的认知叙事特征，因此是文体学家重点关注的文化形式。例如，哈克穆尔德（Hakemulder, 2007）比较莎士比亚作品与相应的电影改编场景发现，二者中的前景化元素激起的认知效果趋同，但电影中的偏离更易激起前景化效应。露吉娅（Lugea, 2013）更是运用文本世界理论，单独讨论电影《盗梦空间》（*Inception*, 2010）中的多层叙事认知，解释了观众的介入（engagement）、享受、沮丧、抵触等多种观影体验从何而来。科幻电影《星际穿越》（以下简称《星际》，*Interstellar*, 2014）中，源自多个时空重组的复杂画面切换并未妨碍观众理解影片叙事，反而让观众收获了独特的认知加工体验。本文拟从认知诗学角度，聚焦《星际》中的时空切换，分析对白中的指示语作用于不同时空的方式，以期进一步揭示文学语篇中的指示语在电影叙事中对观众起到的认知引导作用，明晰通俗艺术的受众认知驱动本质。

1 《星际》时空

《星际》讲述的是人类面临生存绝境而被迫到外太空寻求生机的故事。以科学家布兰德（Brand）教授为首的美国国家航空航天局重启太空计划，派出库珀（Cooper）与艾米莉亚（Amelia）等一行四人，奔赴以先遣队中的三名科学家米勒（Miller）、曼恩（Mann）和埃德蒙兹（Edmunds）来命名的三颗目标星球，确认哪一个最为宜居，可以成为人类永久的新家园。《星际》主创在诺贝尔物理学奖得主基普·索恩（Kip S. Thorne）的专业顾问下，通过呈现不同时期的多个空间，甚至科学推理出人类在现实中

未曾见过的黑洞影像^①和虫洞空间，突出了影片巧妙运用时空切换现象实现叙事目的的事实。

《星际》世界中的时序反复错位又复位，空间融合已知与未知，《星际》时空与现实时空似断实连。如图1所示，《星际》主要展现了以“当下”为参照而想象出的未来世界。影片跨越前灾难、灾难和得救三个时期。前灾难时期，地球空间的环境尚未恶化，人类文明日益繁荣，与当下的现实世界对应。灾难时期，地球空间的人类和太空空间的探险队分头行动，为人类种族寻求生路。得救时期，留守地球的人类搭建了库珀空间站，太空探险者找到了永久的宜居地埃德蒙兹星球。这两个时期对应的是未来的现实世界。这些时空来回切换且方向多变。跨时期切换时，第一组的源头是前灾难时期的地球（库珀驾驶飞船时的地球空间），目标是灾难时期的地球（库珀梦到自己驾驶飞船时的地球空间）；第二组的源头是得救时期的库珀空间站，目标是灾难时期的地球空间。同时期切换中，灾难时期的地球空间和太空空间双线并行，互为源头和目标；得救时期，源头是库珀空间站，目标是埃德蒙兹星球。

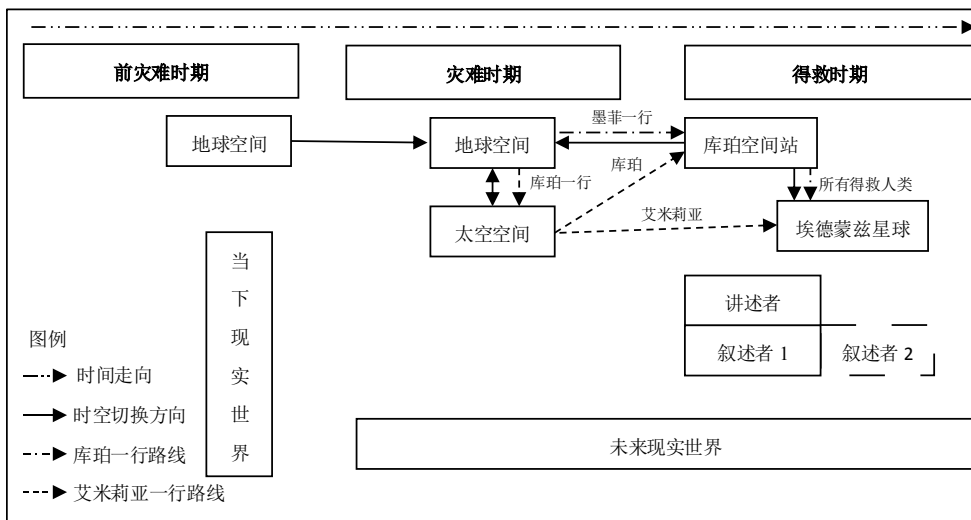


图1 《星际穿越》中的时空、时空切换方向与人类旅程

《星际》独特的时空叙事结构操控着观众在影片叙事框架中的位置，让他们看似

^①《星际》于2014年11月7日在北美公映，于11月12日在中国内地公映。直到2019年4月10日，人类历史上第一张黑洞照片才由“事件视界望远镜”(EHT)合作组织向公众发布。

不是、实则是影片的第一目标受众。影片叙事包括主体和从属两个部分。主体部分采用纪录片的情景复现结构。在这两小时三十七分钟(0:00:00.00—2:37:32.48^①)里,多名被访谈者(显性的叙述者1)对着镜头,讲述灾难时期境况,随后画面跟进,复现当时场景。此时,观众就是影片的第一目标受众。从属部分则是隐性的叙述者2讲述的内容。在这六分半钟(2:37:32.48—2:44:00.00),此前的多个时空都交汇到得救时期的库珀空间站,地球的留守人类和太空的远征团队得到了拯救。从库珀看到被访谈者讨论自己的纪录片片段的那一刻(影片2:37:32.48处)起,观众才明白,纪录片实乃影片收录的“戏中戏”,其第一目标受众实为得救后的人类,自己实际上是在“偷窥”他们看到的、被访谈者所讲内容的情景复现。此后,观众才成为传统叙事学意义上影片的第一目标受众,获知库珀下一次旅程的目的地。该旅程将在故事外延伸下去,直到未来的人类家园(布兰德教授的女儿艾米莉亚所处的埃德蒙兹星球)。人类寻求拯救之旅随之画上句号。

2 认知指示语

指示语又称“索引符号”(indexicals)(Bar-Hillel, 1954; Lyons, 1982: 106),是话语或言语事件特征的一种词汇和/或语法编码方式(Huang, 2007: 132)。以所指对象为参照,指示语大体包括人称、时间、地点、语篇和社会等5类(Levinson, 1983: 54—96),此后细类或有调整,但框架基本保持稳定(Huang, 2007)。指示语的典型特征是所指对象的语境依赖性——同一个说话者在不同场景使用同一个指示语时,可以指向不同对象。罗素(Russell)(1948: 4, 6)将指示语视为一个语言哲学问题,认为语词可尽归由“this”统辖的描述性短语,因为所有知识都是从“此时此地”这一“时空中心”外指所得。语用学家认为,指示语关注“语言结构”与“使用语境”的关系。(Huang, 2007: 132)自然语言的设计初衷本是促进面对面交流,若不考虑实物,交际目的就会受限;“this”等指示语只不过是一个语境中的变量或占位符(place-holder),并不命名或指向使用场合的特定实体,一旦脱离具体语境,其意

^① 该标记中,一字线的始末两端分别为画面在片中的起止时间,下同。

义就会变幻无常，难以确定。(Lyons, 1977: 589; Levinson, 1983: 54)

认知视角的指示语研究整合并深化了上述语言哲学、语用学与语义学研究成果。这类讨论是认知诗学兴起后的产物，但其发轫可追溯至20世纪30年代。1934年，奥地利符号学家布勒从心理学角度注意到“‘中心’指示语”(“origo” deixis)的存在。(Stockwell, 2020: 69)读者阅读语篇时，指示中心会从读者的“本人此时此地”投射到角色的“本人此时此地”(Hamberger, 1973; Segal, 1995b; Galbraith, 1995; Zubin & Hewitt, 1995)。因此，在文学文本分析中，说话人借指示语呈现人物、时间和地点时，会透露出自己所处的位置(指示中心)，标记出自己采用的视角。(McIntyre, 2007)

从认知诗学角度切入的指示语相关讨论为数不少，但系统性的基础研究以斯托克威尔(Stockwell)为代表。他将认知指示语分成感知、时间、空间、关系、语篇和组合(compositional)等6类，分别指向文本中的感知主体、时间、地点、文本参与者的社会视角和相应情景、文本的语篇肌理(textuality)与语篇印象(texture)等(Stockwell, 2020: 54)。这些指示语可以把意义锚定在特定语境，搭建新场景(Stockwell, 2020: 49)，既是帮助读者在大脑中建构文本世界的锚点(Werth, 1999: 51)，又是指引读者产生沉浸式体验的路标。但这不是说认知指示语隔绝了读者与现实世界的交流。读者文本世界的形成，离不开有关客观世界的预先知识和图式(封宗信, 2011: 33)，更离不开现实世界中指向“时间、地点、人物与事件”(Zubin & Hewitt, 1995: 131)、指向话语组织形式与交际规约的表达。实际上，认知指示语编码了语言使用者的“时空语境和主观经验”(Green, 2016: 406)，串联起了文本、世界和读者，不仅吸引读者进入文本世界，而且让读者注意到文本世界与现实世界的关联所在，获得与现实相类却不同于现实的独特认知体验。

3 《星际》艺术

和“文学”一样，电影这一“文本”是主体邂逅符号串的产物，是社会个体同文本与话语互动的整个过程(Stockwell, 2020: 1, 13)，其艺术性离不开观众的感知。在《星际》的对白中，指示语使影片内部多个时空的复杂切换更为明晰，让影片时空叙事有了更易感知的主题性连贯，观众因此获得科幻与人文融为一体的新奇

认知体验。

3.1 科幻的《星际》

里蒙-凯南(Rimmon-Kenan, 2002: 3)认为,叙事是对先后发生事件的重组。^①根据这一定义,作者为了实现交际目的,会调整叙事作品中的故事时间,给当前时空插入其他时空。《星际》1: 58: 41.53—1: 58: 45.81处,故事的核心情节“曼恩打破了库珀的氧气面罩——库珀面临窒息死亡的风险——艾米莉亚赶去救库珀”发生在灾难时期的太空空间。然而,在艾米莉亚说出的三句台词中,却有两句——“我们来了”(We're coming)和“我们现在正在赶来”(We're coming right now)——配的是同一时期的地球空间画面。这些画面实为库珀的“回光返照”,即他要飞向太空,所以必须离开女儿,但女儿不想让他离开,所以把玩具扔到地上的场景。从影片叙事线索角度看,这一场景纵然删掉,也不会扰乱当前时空的核心事件走向,却依旧出现在该片段。这是因为,对白中的感知指示语“我们”、时间指示语“现在”、空间指示语“来”等已经框定了事件发生的主要时空:不管是切换源头(艾米莉亚所处空间)还是切换目标(库珀所处空间),都是曼恩星球。正因如此,不管插入多少个其他时空的场景,不管插入的画面同主要情节有没有直接关联,观众都不会经历叙事混乱,反倒不仅会跟随片中人脚步,额外收获情感、信念、回忆等多重认知体验,更会从多个时空的快速切换中顺利感知影片的科幻性。

指示语还通过标记科幻空间的主体参与者身份,帮助观众在违逆时间线性特征、以空间为轴组织起来的叙事内容中体验《星际》中源自“硬核”科学内容的科幻色彩。影片2: 21: 55.21—2: 34: 15.48处,主创展现了数学和物理学中理论上可行,但在现实世界中未曾有过真实示例的“辛顿立方体”或“超立方体”的三维截面。在这个违逆已知自然时序且与日常逻辑相悖的特殊物理空间,时间成了可望可即且连缀不同空间的实体自由通道,空间反倒可望而不可即。影片主创利用这一规律,将历时事件呈现为共时状态,让两个处于不同时间节点(当下和过去)的相同空间(灾难时期的地球时空)以同一时间截面的不同空间形式呈现。因此,身处这一空间的库珀可

^① 里蒙-凯南(Rimmon-Kenan, 2002: 3)将“叙事”称为“文本”(text),将“事件”称为“故事”(story)。

以看到过去的自己。观众因为亲眼看到有悖于已知物理规则的复杂科幻现象而感到震惊、惊愕之余，库珀喊出的昵称“小菲”(Murph)起到了感知指示语作用，点明了他面前两个空间中的两个不同主体实为两个不同时间点上的同一人，也就是他的女儿——尚未成年的墨菲(Murphy)和已成为美国国家航空航天局首席专家的墨菲。

在《星际》0:01:14.93—0:01:22.77处，目标时空(地球时空)的玉米地画面和当前时空(得救时期的库珀空间站)的叙述者声音(角色的独白)各叙其事，错位出现，却不仅没有干扰观众的视听，反倒让观众收获双重沉浸体验。画面切换带来了纷繁的视觉效果，吸引了观众的“注意力”(concentration)，带给了观众科幻的感官沉浸(Ryan, 2001: 98)。指示语的“中继”(relay)功能(Barthes, 1977: 38)则带给了观众科幻的“入迷式”(entrancement)认知沉浸(Ryan, 2001: 98)。这一功能具有“叙事价值”(diegetic value)，出现在电影中时，可以“在信息序列中展现图像没有表达出的意义”(Barthes, 1977: 41)。在这一电影片段，处于当前时空的说话人使用指示语来预先描写目标时空，正是这一功能的具体体现：“我爸爸”(my dad)、“每个人”(everybody)和“他”(he)均为目标时空的感知主体，其中“我爸爸”更是指向目标时空的感知主体和当前时空的讲述者的父女关系，“那时是”(was)、“那时”(back then)和“那时没有”(didn't)等则澄清目标时空是当前时空的过去，“那”(that)又说明两个时空存在距离。这些指示关系在影片开头就把观众和片中人放在同一个视角，在未来的未来回忆未来和过去，沉浸在《星际》基于想象的时空叙事中。

对白中指示语的中继功能还为观众肉眼看到“硬核”科学内容做好了铺垫。在《星际》1:02:34.66—1:02:43.12处，探险队刚刚穿过虫洞，正在计划怎样去米勒星球。库珀与罗米利(Romilly)两次提及“卡冈图亚”(Gargantua)。多伊尔(Doyle)与库珀也用“那个黑洞”(the black hole)和“它”(it)这两个感知指示语提及同一个感知对象。多伊尔说出“米勒星球和曼恩星球都在绕着它转”时，“永恒号”(Endurance)飞船上的电脑屏幕显示的正是对应的两颗星球。观众看到此处，会下意识认为，“它”的所指对象“卡冈图亚”也会出现在画面中，但实际上并没有。事实上，这一多次提及的感知对象是在提前告诉观众，相关画面将在影片后半部分出现。这一做法与结构主义叙事学家保罗·维赫维莱宁(Paul Vehvilainen)指出的“存在缺憾—消除缺憾”的叙事功能相合。(Bressler, 2007: 103)影片主创使用感知指示语诱发观众的期待，却不即刻满足，而是过了三分钟，才以片中不同角色为视角，多次展

现同科学计算结果并不完全一致但确有理论支撑^①的“卡冈图亚”。这种“认知绕道”通过增加观众的认知加工（封宗信，2021：8），引导观众在单纯的科学画面中获得了真实可感且极为新颖的科幻体验。

3.2 人文的《星际》

语言学家发现，即使文本没有外显的形式衔接手段，受众也能从中推理出连贯的文意，原因是这类文本具有“隐性连贯”的特性（Reinhart, 1980: 161; Ehrlich, 1990: 29）。遍观《星际》全片，主创在借不同人物之口描述未知对象时，在对白中用了多个感知指示语。观众在明确指示对象、识别角色身份的认知加工过程中，串联起了片中的多个时空，解读出了影片传递的信息。在墨菲和库珀的眼中，这个角色是“鬼”（ghost）。墨菲在从小孩长成大人、从普通人成长为科学家的过程中，对其认识经历了“库珀—捣蛋鬼—想和人类交流的生物—鬼—某个人—库珀”的变化；库珀在从地球时空到太空时空的旅行中，对相同对象的认识过程是“未知物—书架—重力—未知物—自己”。在美国国家航空航天局的工作人员和库珀看来，这一未知角色是来自地外空间的“帮手”（helper），亦即“他们”（they）：前者对该角色的认识经历了“能用重力传递信息的生物—五维生物—人类—未来人类—库珀”的变化；后者的认识之旅则是“未知物—能用重力传递信息的生物—人类—未来人类—自己”。这4条认识之旅合流时，观众才明白，分散在不同场景的“鬼”“帮手”与“他们”原来是同一个感知主体“库珀”。《星际》“能救人类的只有人类自己”的主题与以“人”为中心的价值取向，正是经过这些感知指示语传递出来的隐性连贯，分别从片中人视角和主创视角传递给观众。

如果文本的交际目的可以从外显的形式衔接中解读出来，那么这类文本就具备“显性连贯”的特征。（Reinhart, 1980: 161; Ehrlich, 1990: 29）《星际》主创正是通过对白中的指示语塑造的显性连贯，让片中的人文精神间接地遍及不同观影群体。狄兰·托马斯的诗《不要温和地走进那个良夜》（Thomas, 1952: 116）进入角色的对白

^① 科学顾问索恩说，为了让“永恒号”停泊轨道上和地球上的时间流速趋同，他将这条轨道画在了距离米勒星球有5倍卡冈图亚半径的地方。从此处看去，卡冈图亚会遮蔽“永恒号”周围50度左右的视野，但影片主创有意调整了卡冈图亚的大小，把这个数字降到了2.5左右。（Thorne, 214: 63）

时，均非全诗实录——第一次出现时，虽然行数最多，却也只有前两节和第一节的第三行——但重复四次出现时（见表1），却起到衔接作用，串联起了分布在全片的多个时空，让片中的不同叙事单元协同呈现出地球上人类的实际生活状况。《星际》中，吟诵托马斯诗词的场景共有4个。在前3个中，吟诵者是灾难时期地球空间的布兰德教授：第一次吟诵是在他和太空空间（“永恒号”）的人员通话行将结束的位置；第二次吟诵是在他给女儿艾米莉亚录制的视频信息结尾部分；第三次吟诵则是他身在病榻行将就木时。第四个场景中，曼恩在灾难时期的太空空间（曼恩星球）“吟诵”了布兰德教授吟诵过的内容。这些诗行出现在影片中时，既像对白，又似独白。从地空双向通话，到地空单向通话，到地球时空独自吟诵，再到太空时空独自“吟诵”，片中人之间的交际从即时变为历时，交际的信息从有效收发变为顺利发出但接收受阻，交际双方的距离也从地球到太空，变得越来越远。观众从这些变化中感知到了影片传达的隐喻信息：地球时空的窘境令留守地球的人类日趋绝望。然而，以这条信息为背景，这些诗行却让专业的“理想受众”（Eagleton, 2008: 105）和日常生活中有血有肉的真实观众都从影片中解读出了积极的价值取向。之所以如此，是因为原诗与对白中引用的诗词构成了互文关系，发挥了两种指示作用。

表1 托马斯的诗词在《星际》中出现的位置和内容

位置	内容
0:49:40.22—0:50:11.45	Do not go gentle into that good night 至第6行，外加第3行
1:25:28.29—1:25:31.11	Do not go gentle into that good night
1:33:20.97—1:33:29.72	Do...not...go...gentle...
1:57:00.34—1:57:13.64	Do not go gentle into that good night 至第3行

巴赫金（Bakhtin）指出，语词的生命在于语词在个体与个体、语境与语境、社团与社团、一代人与一代人之间的传递。语词不会忘记自己从何而来，也不会摆脱其栖身的具体语境影响（Bakhtin, 1984: 202）。这些诗行虽非角色的话，却由角色说出，因此在现实世界和《星际》世界间建立了通道，延续了在原语境的文学表意，同时又让影片时空与现实时空保持一定的距离，在影片语境里生成了新的意义。换言之，不管是影片主创在创作时，还是观众在观影时，面对的都不只是单纯的对白或诗词，更是二者的建构性共同体，是二者表意内容叠加的产物。

这些对白发挥语篇指示语功能时，指向了专业观众的文学知识储备。认知诗学认为，文本和语境没有区别，因为语境、情景和经验都是语言不可或缺的组成元素。（Stockwell, 2020: 2）受众解码由语言组成的文本时，不仅“离不开自己经历的所有语境和全部联系”（Stockwell, 2020: 15—16），更会以此为参照，“在文本的字里行间填充丰富的细节”（Stockwell, 2020: 49）。观众观看《星际》时也是如此。影片中想象的未来时空和观众所处的现实时空使用同一套文化符号，遵从同一套认知逻辑，两个世界的内容具备可通约性。因此，专业观众知道对白出自托马斯的诗集，因此既会注意到角色念白并非全诗，且念白顺序与原诗不同，又会想到诗人采用的16世纪法国的十九行诗体（villanelle），想起原诗鼓励父亲奋起抗击病魔的实用性主旨与勇敢面对黑暗的超越性主题。结合《星际》语境中地球人类的窘境，这些观众解读出的是积极乐观的处世态度：探险队深入宇宙，不仅是直面字面意义上的黑暗，更是在抗拒比喻意义上的黑暗，但他们并未被这些未知风险吓住，依旧在为了人类种族的延续而勇往直前。

这四个片段充当基于文学规律的组合指示语时，指向了语言的诗学功能。观众就算不知道它们的出处、体裁、作者和主旨，也会意识到它们的去语境化特征（指涉的时间、空间、感知主体与人物关系都模糊不清），注意到它们中前景化了的能指符号（清晰的aba/abaa韵式和重复出现的祈使句“不要温和地走进那个良夜”）。这些陌生化的诗学语言特征吸引观众更积极地发挥主观能动性，解读出相应片段在影片不同位置的复杂表意：忠告、惭愧、提醒与感慨兼而有之。影片主创通过这些表意内容告诉观众，探险队要帮助地球上的人类走出困境，必然会遭遇多种未知风险，付出沉重代价，但他们也没有因此退缩。观众正是从这一正面的探险队形象中感知到了“纵不可为也当为之”的使命精神。

4 结语

《星际》中，最直观的现象是多个时空的复杂切换。在《星际》世界，前灾难、灾难和得救时期的不同空间画面既频繁变化，又和现实时空似断实连，形成了影片主创与真实观众、片中“戏中戏”（纪录片）主创与得救的人类、纪录片中的讲述者与采访者等之间的多层次、多方向的交流模式，让观众在当下、未来乃至未来的未来相

互交织的复杂时空网络来回跳转。本文通过认知诗学分析发现,《星际》叙事艺术的显著特征是,通过高度依赖语境的语言资源,将时空切换表征为场景和画面的变换。《星际》主创利用文学语篇中认知指示语的所指对象随语境而变的特性,让看似穿插混乱的复杂切换更为明晰,使影片时空叙事中或隐或显的连贯主题更易感知,既给不同观影群体提供了融合科幻与人文的独特认知体验,同时又指引我们注意到通俗艺术的受众认知驱动本质。

参考文献

- [1] Bakhtin, M. Problems of Dostoevsky's Poetics [M], trans. Emerson, C. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- [2] Bar-Hillel, Y. Indexical Expressions [J]. Mind, 1954, 63(251): 359-379.
- [3] Barthes, R. Image, Music, Text [M], trans. Heath, S. New York: Hill & Wang, 1977.
- [4] Bressler, C. Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice (5th Edition) [M]. London: Longman, 2011.
- [5] Eagleton, T. Literary Theory: An Introduction (25th Anniversary Edition) [M]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- [6] Ehrlich, S. L. Point of View: A Linguistic Analysis of Literary Style [M]. London, UK: Routledge, 1990.
- [7] Galbraith, M. Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative [C] // Duchan, J., G. Bruder & L. Hewitt (eds.). Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective. London: Routledge, 1995: 19-59.
- [8] Green, K. Deixis in Literature [C] // Sotirova, V. (ed.). The Bloomsbury Companion to Stylistics. London: Bloomsbury, 2016: 400-415.
- [9] Hakemulder, J. Tracing Foregrounding in Response to Film [J]. Language and Literature, 2007, 16(2): 125-139.
- [10] Hamberger, K. The Logic of Literature [M], trans. Rose, M. J. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- [11] Hobbs, J. Coherence and Coreference [J]. Cognitive Science, 1979, 3: 67-90.
- [12] Huang, Y. Pragmatics [M]. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- [13] Levinson, S. Pragmatics [M]. New York: Cambridge University Press, 1983.
- [14] Lugea, J. Embedded Dialogue and Dreams: The Worlds and Accessibility Relations of Inception [J]. Language and Literature, 2013, 22(2): 133-153.
- [15] Lyons, J. Deixis and Subjectivity: Loquor, Ergo Sum? [C] // Jarvella, R. J. & W.

- Klein (eds.). *Speech, Place, and Action: Studies in Deixis and Related Topics*. Hoboken: John Wiley, 1982: 101-124.
- [16] Lyons, J. *Semantics (Vol. 2)* [M] . London: Cambridge University Press, 1977.
- [17] McIntyre, D. *Deixis, Cognition and the Construction of Viewpoint* [C] // Lambrou, M. & P. Stockwell (eds.). *Contemporary Stylistics*. London: Routledge, 2007: 118-130.
- [18] Reinhart, T. *Conditions for Text Coherence* [J] . *Poetics Today*, 1980, 1(4): 161-180.
- [19] Rimmon-Kenan, S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics (2nd Edition)* [M] . London: Routledge, 2002.
- [20] Russell, B. *Human Knowledge: Its Scope and Limits* [M] . New York: Simon & Schuster, 1948.
- [21] Ryan, M-L. *Narrative as Virtual Reality* [M] . Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.
- [22] Segal, E. M. *A Cognitive-Phenomenological Theory of Fictional Narrative* [C] // Duchan, J. F., G. A. Bruder & L. E. Hewitt (eds.). *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. London: Routledge, 1995a: 61-78.
- [23] Segal, E. M. *Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory* [C] // Duchan, J. F., G. A. Bruder & L. E. Hewitt (eds.). *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. London: Routledge, 1995b: 3-17.
- [24] Steen, G. & J. Gavins. *Contextualising Cognitive Poetics* [C] // Gavins, J. & G. Steen (eds.). *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge, 2003: 1-12.
- [25] Stockwell, P. *Cognitive Poetics: An Introduction (2nd Edition)* [M] . London: Routledge, 2020.
- [26] Thomas, D. *Collected Poems: 1934-1952* [M] . London: J. M. Dent & Sons, 1952.
- [27] Thorne, K. *The Science of Interstellar* [M] . New York: W. W. Norton, 2014.
- [28] Werth, P. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* [M] . London: Longman, 1999.
- [29] Zubin, D. & L. Hewitt. *The Deictic Center: A Theory of Deixis in Narrative* [C] // Duchan, J. F., G. A. Bruder & L. E. Hewitt (eds.). *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. London: Routledge, 1995: 129-155.
- [30] 封宗信.《爱丽丝镜中世界奇遇》的认知诗学分析 [J] . *外国语文*, 2011, 27(2): 31-36.
- [31] 封宗信.符号学视角下转喻的认知绕道 [J] . *中国外语*, 2021, 18(1): 7-8.

蔡明亮的留白、参与与现实主义：认知隐喻学视角下的“沉寂”体系

——以电影《洞》的解读为例

方乐雅

（中国人民大学文学院，北京 100872）

摘 要：

本文从认知隐喻学的视角切入，结合吉尔·德勒兹的“沉寂时间”理论，从电影的视听语言来透视蔡明亮电影《洞》的多重内涵。首先，本文在认知诗学的视域下探究了蔡明亮电影中的留白，关注隐喻表达者与审美主体在隐喻建构中的主体性地位以及本体与喻体之间得以相互指涉的内在规律，探讨了蔡明亮电影美学中观众的参与性。蔡明亮电影还通过现实主义的表达方式，结合超现实和多义性的视听元素铺排建构了沉寂的隐喻之美的双轴光谱。此外，本文还通过比较这种隐喻之美建构方式与语言隐喻模式的不同之处，对以影视为载体的隐喻之美进行了进一步界定，最后探讨了该隐喻美学范式对未来交互式电影发展的启示。

关键词：

认知隐喻学；沉寂时间；参与性；蔡明亮；《洞》

Negative Space, Participation and Realism in Tsai Ming-liang's Films: A System of Idle Periods in the Perspective of Cognitive Metaphorology—With an Example of *The Hole*

Fang Leya

(School of Liberal Arts, Renmin University of China, Haidian 100872, Beijing, China)

作者简介：方乐雅，北京外国语大学文学学士，中国人民大学文学院硕士研究生（专业：比较文学与世界文学），主要从事当代视觉文化与西方文艺理论研究。

Abstract:

This study adopts the perspective of cognitive metaphorology, combines it with Gilles Deleuze's theory of "idle periods", and examines the multiple connotations of Tsai Ming-liang's film *The Hole* with an analysis of its audio-visual language. First, this study explores the negative space in Tsai Ming-liang's films from the perspective of cognitive poetics, focusing on the subjective position of the metaphorical expressor and the aesthetic subject in the construction of metaphor, as well as the inherent principle of mutual reference between tenors and vehicles, and exploring the audience's participation in Tsai Ming-liang's film aesthetics. Tsai Ming-liang also constructs a biaxial spectrum of metaphorical aesthetics in silence, with a combination of surrealist, polysemous audiovisual elements and realistic expressions in his films. In addition, this study further defines the aesthetics of metaphor in films by comparing the differences between this method of constructing metaphorical aesthetics and the linguistic metaphorical paradigm. Finally, the implications of this metaphorical aesthetic paradigm are explored for the future development of interactive films.

Key words:

cognitive metaphorology; idle periods; participation; Tsai Ming-liang; *The Hole*

0 引言

文学与电影的融合问题，在学术界已经引起了相关的探讨。^①而隐喻作为一种修辞手法（徐盛桓，2014：364），在电影中也被广泛运用，并且以不同于语言隐喻的形式呈现出来。语言修辞学区分了隐喻的本体和喻体，这一理论有助于区分电影中承载隐喻的元素和隐喻内核；在语言修辞学的隐喻理论基础上，认知语言学的创立者乔治·莱考夫（George Lakoff）和马克·约翰逊（Mark Johnson）在《我们赖以生存的隐喻》（1980：3）中就提到隐喻是人类日常语言活动中必要的认知能力，中国语言学家胡壮麟（2004：3）的

① 参见中国电影艺术室·电影的文学性讨论文选[M]·北京：中国电影出版社，1987；莫尼克·卡尔科-马塞尔，让娜-玛丽·克莱尔·电影与文学改编[M]·刘芳，译·北京：文化艺术出版社，2005；张英进·审视中国：从学科史的角度观察中国电影与文学研究[M]·南京：南京大学出版社，2006；张冲·文本与视觉的互动：英美文学电影改编的理论与应用[M]·上海：复旦大学出版社，2010；陈伟华·中国现代电影与文学之关联研究：以历史与比较的视角[M]·北京：中国青年出版社，2013。

《认知隐喻学》中进一步明确提出认知隐喻学的概念，他结合当代认知科学，将认知过程作为隐喻的核心，其研究对象是以自然语言为表达方式的隐喻。在当下文学及电影的探讨中，借助认知隐喻理论有利于跳出静态分析文本中隐喻的分析范式，更加注重审美主体的动态认知过程，这与接受美学重视审美主体的作用也是内在一致的。

蔡明亮的电影具有独特的美学特质，有学者将之命名为“缓慢美学”（林松辉，2016）、“坎普美学”（叶月瑜，2016：265—304）或是“感官现实主义”（高娜、峻冰，2017：8），这都证明他的电影有一种难以归类的魅力，而蔡明亮电影中的多重隐喻也引起了研究者的关注（林清华，2006；宋学玲，2014：79；朱珊珊、董从斌，2016：130）。《洞》是蔡明亮的第一部歌舞片，在片中虚构了一场未来的瘟疫。影片拍摄于1998年，讲述了即将到来的千禧年末日，在蔡明亮的电影序列中具有代表性和重要意义。《洞》留白特质和影片中充满隐喻内涵的视听元素，在隐喻表达主体和审美主体的共同建构下，构成了一种特殊的美感，而从认知诗学的视角出发分析这种美学特质，则可以用于探讨蔡明亮电影，以及诸如侯孝贤、阿彼·察邦、贾樟柯等具有相同特质的电影类型。本研究将以认知隐喻学为理论基础，为研究这些旁溢出传统好莱坞与法国电影新浪潮美学的电影提供思考的角度。

蔡明亮个人化的电影语言，就是以现实主义的表达方式，呈现超现实和多义性的视听元素。在新冠疫情席卷世界的特殊背景下，这一建立在超现实基础上的非经典文本与现实事件构成了某种互文性联系。

1 沉寂的隐喻之美与审美主体的参与

吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）在《电影2：时间—影像》（1985：24）中提出了“沉寂时间”（les temps morts）^①的概念：在沉寂时间中，镜头或对白可以在较长的静寂

^① 关于“沉寂时间”概念的翻译问题：法语原文“les temps morts”的字面意思是“死的时间”，休·汤姆林逊（Hugh Tomlinson）与罗伯特·加利塔（Robert Galeta）的英译本使用意译方式，将其译为“idle periods”（空转时段），在谢强、蔡若明、马月所译的中译本中，译者同样采用了意译的策略，将其翻译为“沉寂时间”。英译本参见Deleuze, G. *Cinema II: The Time-Image*. London: Bloomsbury Publishing, 2013: 14；中译本参见吉尔·德勒兹·电影2：时间—影像[M]. 长沙：湖南美术出版社，2004，第21页。

和空白中延伸，并且日常和关键时刻之间的分别也消融了。《洞》在简单的剧情与极少的对白之中蕴含着多元内涵，对白信息的匮乏迫使观看者将注意力转向视听语言多重隐喻的解读，由此形成了一种独特的美学风格——沉寂的隐喻之美。在蔡明亮的前期作品中，相较于被合称为“水三部曲”的《青少年哪吒》(1992)、《爱情万岁》(1994)、《河流》(1997)，未被纳入经典化体系的《洞》在中国大陆批评界似乎没有得到同等程度的关注和重视。^①但海外学者已经从空间、歌舞、互文性、身份、性别等不同角度对这部电影进行研究。^②

沉寂的隐喻之美的建构与蔡明亮的电影强烈的个人风格密切相关。在他的电影序列中，湿漉漉的破败房屋、不时嵌入的歌舞片段、反复出现的演员面孔、固定长镜头的使用与几乎不作对白的沉寂场景共同构成了鲜明的作者标记。^③而这一美学风格在其1998年的剧情歌舞片《洞》中得到了充分展现。这部影片曾获得第51届戛纳国际电影节主竞赛单元费比西奖及芝加哥国际影展最佳影片奖，蔡明亮本人也凭借该片斩获第14届新加坡国际电影节最佳导演奖。^④这为其重新开启经典化进程提供了潜在可能。影片讲述千禧年即将到来之际，台湾地区出现了某种不知名病毒，在政府强制撤离人员后城市变得近乎空空荡荡。滞留在疫区的一男（李康生饰）一女（杨贵媚饰）分别住在一幢破败楼房的楼上和楼下，通过水管工所敲出来的贯通楼上楼下空

① 现有研究参见江霄. 痛苦的挣扎，光明的尾巴——影片《洞》的创作特色 [J]. 电影画刊（上半月刊），2007（6）：74—76；冯果川. 《洞》析 [J]. 新建筑，2008（1）：41—45；何李新. 《洞》：一次后现代的叩问 [J]. 牡丹江大学学报，2010，19（12）：59—61；路畅. 隐喻的艺术——从电影符号学的角度分析电影《洞》 [J]. 大众文艺，2014（20）：203—204。

② 参见 Tyushova, E. THE HOLE by Tsai Ming-liang or Crystallizing Utopia in Dystopia [J]. *Ekphrasis Images, Cinema, Theory, Media*, 2014, 11（1）：206-216；Ma, J. Delayed Voices: Intertextuality, Music and Gender in THE HOLE [J]. *Journal of Chinese Cinemas*, 2011, 5（2）：123-139；Chang, K. Gender Hierarchy and Environmental Crisis in Tsai Ming-liang's "THE HOLE" [J]. *Film Criticism*, 2008, 33（1）：25-44。

③ 孙慰川在《论蔡明亮的写意电影及其美学观》中提到了蔡明亮电影的对白极少并且多用长镜头进行自然主义的表现，同时他也指出了蔡明亮电影中在多部影片中都将李康生作为男主角的特点（《北京电影学院学报》2003年第3期，第37—44页、第106页）。杨小滨在《坏损、绝爽与慢：论蔡明亮的电影美学》中也提到了蔡明亮电影中多次出现的雨水、以长镜头为特征的缓慢节奏，以及沉默的特质（《文艺研究》2018年第6期，第92—102页）。李简璠在《蔡明亮的后现代电影世界——从〈青少年哪吒〉到〈黑眼圈〉》中指出了蔡明亮影片中的歌舞片段具有暗喻性（《电影评介》2007年第9期，第3—6页）。

④ 参见王云霖，袁萱. 蔡明亮生平与创作年表 [J]. 当代电影，2019（7）：59-60。

间的小洞，两人产生了一系列联系。影片中穿插了五段歌舞，都使用了 20 世纪 60 年代流行女歌手葛兰的经典老歌，分别是《我爱卡丽苏》《胭脂虎》《我要你的爱》《打喷嚏》和《不管你是谁》。蔡明亮电影沉寂的隐喻之美也受到特吕弗、安东尼奥尼等电影大师的影响，并且在《不散》(2003) 等影片中得到了延续，构成了具有这种隐喻之美的影片序列。

事实上，这种隐喻之美的建构并非导演蔡明亮的单向行为，而是在表达者和审美者两个主体的交互中共同完成的动态过程。进入 21 世纪以来，观众在电影产业中的地位逐渐受到重视，并出现了一系列新的电影类型：比如紧抓观众心理的桌面电影，给予观众情节选择权的交互式电影，以及赋予观众自由视角的 VR 电影。尽管接受美学由于种种原因在 20 世纪末的西方文论界走向衰弱（朱立元，2004：1），但在观众逐渐从隐形走向台前的当下，引入接受美学理论对于重新建构适应时代发展的电影美学范式极具现实意义。在接受美学的理论体系中，文本与作品是分离的，只有当审美者通过审美活动介入文本后，作品才真正在读者的审美感受中生成。然而当作为审美主体的观众不具备与隐喻表达者蔡明亮相同的共识性经验时，隐喻之美的建构就会以失败告终，导致包裹在众多喻体之下影片的实质内容无法成功传达。而当代电影观众群体数量庞大，这决定了其个体之间必然存在着巨大的阶层差异、文化差异、年龄差异、人生经历差异。考虑到这众多的差异，不可能所有人都能够具备建构隐喻之美所必需的共识性经验。因此，观众作为审美主体在隐喻之美的建构中，也发挥着与隐喻的表达主体同样重要的作用。

尽管这种沉寂的隐喻之美可以用电影符号学中的隐喻模式来进行解释，但值得关注的是，在电影符号学中观众的能动地位并未得到重视，观众被置于被动的地位，观影的过程被视为对符号单向“解码”的过程。沉寂的隐喻之美将接受美学的观念引入隐喻的建构中，重视观众的主体作用。观众不再是被动的信息接收者，而是具有能动性的审美主体，参与影视隐喻乃至作品的创造过程中。此外，《洞》的美学范式不仅仅建立在抽象化的符号基础之上，其隐喻的建立也蕴含着符号的剥离。在长镜头的沉寂时间中，《洞》对于人物生存状态的刻画通过自然主义的演出进行呈现，可以视作不加修饰的现实场景的还原。在 95 分钟的影片中，许多镜头由于存续的时间极长，其指涉功能及叙事功能被严重削弱。有些仅仅拍摄演员进食、排泄的长镜头长达几分钟。在沉寂时间中，这种对固定长镜头手法的大量运用以及对具象生活画面情景的观

照可以视作对商品化、广告式的消费符号电影美学的一种反抗。

在隐喻之美的建构中，作者作为第一建构主体承担了选择喻体的责任，这些喻体与其生活经历、个人气质、思想内容密不可分，塑造了其作品的独特个性。蔡明亮童年缺乏父母的陪伴，也没有什么朋友，因此孤独的感受很早就在他的心中留下了印记。他早年在底层的人生经历和孤独的感受反映在他的隐喻之美中，就成为同样孤独的底层人物和市井生活、破败陈旧的楼房和弥漫整部影片的压抑感。“水”是整部影片的重要元素之一。生于潮湿的马来西亚，蔡明亮相较于其他导演对“水”这一意象有着更强的敏感性和更丰富的理解。因此，“水”是蔡明亮隐喻之美中的关键喻体，在他著名的“水”三部曲中，水的意象无处不在：它可以是《青少年哪吒》中从室内下水道不断溢出的污水，可以是《爱情万岁》里浴缸中雾气蒸腾的洗澡水，有时又化身为《河流》中被污染的一条河。在《洞》中水则表现为湿漉漉的漏水的房屋和窗外的倾盆大雨。

此外，在电影艺术中的人物形象也构成喻体，因此，演员一选择也属于喻体一选择。在他的影片中，演员的阵容相对固定，尤其是李康生所饰演的角色构成了一组人物序列。蔡明亮对演员的选择与他早年的观影喜好紧密相关，其所有电影都以李康生为主角的特点显然深受法国新浪潮导演特吕弗的“安托万三部曲”影响。在访谈中蔡明亮曾说：“（演员）不是真实出现就行，它还是有选择性的，尚皮埃尔·里奥是从一千多个小朋友里选出来的，小康也是我看了很久，在路上碰到他的。他们是被选择的人，像我这样的导演也是被选择的。”（蔡明亮、杨小滨，2011：86—98）李康生的沉默寡言和总是慢半拍的行动与蔡明亮电影少台词、慢节奏的气质相契合，这也成为他被蔡明亮选择长期合作的原因。

观影者作为隐喻建构的审美主体，是隐喻的接受者，也是隐喻之美的生成者。评论界普遍认为，观看蔡明亮的电影是需要一定的门槛的。^①其实也正是蔡明亮电影的隐喻之美对观影者群体的理解产生了天然的限制。蔡明亮曾经在访谈中指出：“我

^① 赵卫防在《蔡明亮：都市丛林中寂寞的潜行者》中指出，蔡明亮电影游离于主流之外的主题和另类的表现方式使得观众难以接受（《当代电影》2003年第1期，第91—95页）；孙慰川在《论蔡明亮的写意电影及其美学观》中也指出，蔡明亮电影不属于大众文化，大多数观众在观看蔡明亮电影时往往难以获得认同和审美的快感（《北京电影学院学报》2003年第3期，第37—44页、第106页）。

总觉得需要跟我一样 level 的观众。”^① 蔡明亮的电影看似晦涩难懂，其实技巧性很强，需要观众对视听语言有很敏感的把握。除了解码技巧外，审美主体要在影片所呈现的喻体之上作出自己的解读，通过喻体所唤起的情感联结与共识性经验连接到喻体所指的现实本体中。蔡明亮在访谈中曾提到这样一次经历：映后记者会上一位法国记者提到，如果把电影比喻成书，多数的当代电影就好像有只看不见的手，在帮读者翻着书页，他唯有在看蔡明亮的电影时，才发现这只手消失了，这给了他更宽阔，也更自由的思考时间。^② 这段话中观看者的体验被描绘得尤为精当。蔡明亮的电影就像是摊开的书页，导演提供了开放的文本，把阅读和思考的主动权移交给观众，体现了接受美学的观念。

需要强调的是，表达主体与审美主体并非各自独立地介入隐喻的建构过程中，两者之间存在交互性。在沉寂的隐喻之美中，导演还常常以隐喻的方式在影片中出现与观众进行主体的交互与联结。这一传统可以追溯到安东尼奥尼的《红色沙漠》（1964），他的影片中拍摄了女主角为白色墙壁粉刷颜色的画面，以隐喻自己对影片色彩的精心设计，引导观看者关注影片中色彩的表意功能。

《洞》中的第二个歌舞片段《胭脂虎》可以看作蔡明亮自我指涉以及与观看者对话的时刻。在这一片段中，杨贵媚及其伴舞几乎全程凝视镜头，楼梯场景的仰拍的角度形成了居高临下的视觉效果，将杨贵媚塑造成一个强势的形象。歌词中的“要去就去，我绝不拦住”表面上是对因偷窥而被喷了杀虫喷雾而逃窜的楼上男人表达挑衅与不满，同时也是蔡明亮借杨贵媚之口对电影院中那些哈欠连连的观看者发布的宣言。演员直视镜头因触碰了戏剧的“第四堵墙”，在电影拍摄中一般被视为禁忌。而在此场景中，演员不仅直视镜头，甚至还用手指直接指向镜头前的观众。这种拍摄手法所形成的间离感和被入侵的感受能够唤醒观众的知觉和自我意识，并且形成对话的效果。

这种不同于语言隐喻的对话式隐喻也在蔡明亮的作品序列中得到存续，例如

① 参见访谈：“导演蔡明亮：我需要跟我一样水平的观众”。[EB/OL]. <https://ent.sina.cn/film/chinese/2015-09-12/detail-afxhupin3516956.d.html> [引用日期：2022-01-09]。

② 参见豆瓣电影：蔡明亮先生，你认为什么是电影？。[EB/OL]. <https://movie.douban.com/review/8876984/> [引用日期：2022-01-09]。

《不散》中运用了经典电影《龙门客栈》(1967)的影视原声,作为故事发生的环境声。在《不散》中,人物对话几乎消失,对影视原声的运用,使得影片的风格依然保持在沉寂的隐喻之美框架之内。当日籍男子跟随陈昭荣饰演的吸烟男子登上楼梯时,观众的注意力都悬在两人即将发生的故事之上。就在这时,镜头一下子切到了女售票员呆坐在放映室的场景,画面几乎静止的中景固定长镜头持续了三分钟,最终女售票员将放在方便面盒上的寿桃取走,转身离开。空镜头停留在原来的视点记录着空无一人的放映室,此时《龙门客栈》的画外音出现了这个长镜头内唯一的一段对话:“‘你看。’‘你要我出来就是为了叫我看这个?’‘那倒不是。’”话音刚落,画面随后回到日籍男子与吸烟男子的身上。这样的设计当然是有意为之。此时的导演和观众两个主体通过隐喻模拟了对话的场景,在一个相对完整的话轮中,隐喻的表达主体与审美主体在模拟场景中扮演各自的角色完成了两个主体间的互相指涉与问答。

蔡明亮以隐喻的方式在影片中出场,用视听语言回答了观看者对于叙事中断的疑问,引导观看者在镜头切换之前再次观察放映室内的布景。细心的观看者经过点拨后会关注到桌上的烟蒂和桌前的空椅子,联想到女售票员的呆坐是因没有找到暂时离开的放映员而失落。

总而言之,在沉寂的隐喻之美中,影片在诙谐幽默的场景中通过表达主体隐蔽的自我指涉,在影视的叙事时空内部完成了两个隐喻建构主体的联结与对话。尽管语料的形式本身是对话,然而这些话语并非从人物口中发出,而是作为与剧情无关的环境声存在。这些遭到降格与解构的话语,作为言语的本质已然消解,成为沉寂时间的有机构成部分。隐喻也跨越了“第四堵墙”,实现了画内虚拟空间与画外现实空间的联结,拓宽了影视美学的空间场域。有趣的是,这种指涉与对话依然是以隐喻的形式实现的,反映了蔡明亮隐喻之美中“沉寂”体系的自足性。

2 失语者的主体回归路径:发声—压制—噤声—顺从—反叛

在沉寂时间中,日常镜头中寡言的人物揭示了日常的平凡瞬间所具有的历史侧影的意义。(蔡潇,2018:85—96)《洞》具有沉寂的美学特质,可以看作一个个体在社会中逐渐失语的反乌托邦寓言。它绝非一部没有语言的默片。相反,话语就像在房屋中漫溢的雨水一样,无处不在地弥漫在影片世界的建筑空间和时间序列中,甚至可

以被认为是影片基调的重要组成部分。《洞》中的语言主要以电视画外音和华语歌曲的形式出现。这些话语并非从角色的口中说出，也不具备交际功能。

在影片的开端，对话是存在的。在一阵警报声之后，许多疫区居民发出了抱怨的声音，反对政府强制撤离的措施。这一声音片段通过多个带着方音的男性声音和女性声音，伴随着小孩的哭闹声勾勒出看似强势的个体话语群像。但这种表象很快就被打破。首先，人声的共时画面是长时间无画面的黑屏，通过对群众画面的掩盖，媒体人为地削弱了他们的在场性。接下来，群众的声音突然被切断，持着标准新闻播报口音的女主播声音出现。与操着方音的居民声音相对比，这显然是主流话语的代表。随后自来水公司的发言人通过威权话语发布了停水通知，以言语行为的形式发出了驱赶居民的最后通牒。无论是新闻主播还是自来水公司发言人，两者都没有正面回答居民的质疑，而是在正式语体的层层包裹下宣布了荒诞的决定。在此期间，群众的声音从未出现，完全被主流话语压制、刻意遗忘。这段画外音最终以女主播宣布的“公元两千年距离现在也只剩下七天”结束，画面切到了楼上男人的家中，男主角沉默地躺在沙发上，背景音只剩下哗哗的雨声。

在台湾地区社会民主的表象之下，个体的话语却最终被掌控了媒体话语权的社會权威完全抹杀，个体在经历了发声—压制—噤声的过程后成为《洞》中失语的人物。楼上男人和楼下女人常常与客厅摆放的电视出现在同一画面中。影片中的电视机是可见的，但电视的画面在影片中从未出现。电视画外音的内容主要是播送疫情新闻及相关通知，有时候也播放一些生活小贴士，但影片开端那样的群众的声音不再出现，取而代之的是节目主持人的声音、新闻主播的声音以及外籍病毒专家的声音。在当代，媒介权力成为一种新的统治力量。当媒体代表社会完全把持了话语权，个体遭遇的不仅是失语的沉默，其行为也受到媒体的支配。正如布尔迪厄在《关于电视》中所言：“他们把自己的身体和灵魂都交给了电视，把电视当成了消息的唯一来源。电视成了影响这很大一部分人头脑的某种垄断机器。”^①（Bourdieu, 1996: 19）

女主人公总是沉默地听着电视画外音喋喋不休地播放着的生活建议，按照电视声音的指示规范自己烧水的时长以及制作料理的方式，对成为生活指南的大众媒介展

^① 所引译文参考中译本：皮埃尔·布尔迪厄·关于电视[M]．许钧，译．沈阳：辽宁教育出版社，2000，第15页。

现出顺从的态度。对媒体的规训奉若圭臬标志着失语后的现代人主体性进一步丧失。

《洞》中主人公话语权的丧失是由内到外的完全失语，这不仅表现在他们日常交际中对白的缺失和行为上对媒介话语的顺从上，事实上，失语的症候甚至如同无可救药的雨水一样向人物的内心世界渗透。在借助歌舞片段表现的楼下女人的内心世界里，欢快的华语歌曲并非角色发出的歌声，而是采用了易于识破的对口型假唱的形式。这些歌声不属于影片中的人物，甚至不属于影片中的时代。即使是表达内心的私人情感，《洞》中的人物也只能借助 50 年代的流行歌曲替自己完成发声的过程。在 2000 年即将到来的超现实未来式语境中，人物反而转向向逝去的时代寻求可用的话语资源，这反映了后现代媒介霸权语境下主流话语对私人话语空间的挤压已经达到了极限，无法发出自己声音的个体被迫以怀旧的形式追寻过去曾经鲜活的情爱表达。值得注意的是，在最后一幕的歌舞中，两个演员手臂环抱着彼此翩翩起舞，这是影片中杨贵媚唯一没有采取对口型策略的歌舞片段。在此场景中，50 年代流行音乐首次降格为伴奏音乐存在，被借用的话语资源由爱情的载体降格为爱情的伴随物，由场景的主体变成场景的附庸。尽管个体依然没有夺回属于自己的话语权，但他们通过对他者话语入侵的反叛，在沉寂的隐喻之美框架内完成了人的情感作为主体的回归。

表 1 《洞》中话语变化的元素提要

场景	黑屏无画面		楼上男人家	楼下女人家	对口型的歌舞	不对口型的歌舞
声音	民众群体声音	媒体、自来水公司发言人	雨声	电视画外音	老歌	
话语	发声	→ 压制	→ 噤声	→ 听从	→ 顺从	→ 反叛

3 隐喻之美的现实主义表达

蔡明亮电影使用现实主义的表达方式，结合超现实和多义性的视听元素铺排建构了沉寂的隐喻之美的双轴光谱。以现实主义的表达方式为横轴，沉寂的隐喻之美常使用具有形象性的喻体和留白的方式。以隐喻内核为纵轴，这些视听元素又具有多义性和超现实性。

在语言修辞学中，建构本体与喻体之间联系的主体是说话者；而脱胎于语言修

辞学的隐喻，在电影这一视听艺术的发展中，逐渐实现了同语言隐喻的分离，而将建立联系的主体地位留给了观众。长镜头通过时间的延长，避免后期剪辑施加的主观干扰，在纪实状态下保留了影像的多义性，从而使影像喻体化；另外，单个镜头时间的延长能给予观众更多的时间反思，用这些空余时间寻找隐喻的本体，并与影像中的喻体建立联系。

波兰现象学美学家罗曼·英加登认为，阅读的过程就是读者凭借自己的经验去“填补不定点”的过程，也就是对文本的不确定性进行具体化。（罗曼·英加登，1937/1988：12）该理论重视作品与审美主体的关系。同理，在影视作品的解读中，观影者也扮演了与文学作品的读者同样的角色，承担了将喻体喻义具体化的功能。

在沉寂的隐喻之美中，喻体表现为由视觉和听觉综合而成的具体形象。《洞》一片中，地板上的洞、流动的水以及破败的房子等具体形象无处不在，给观众留下了深刻的印象。这些喻体形象常常以怪诞的超现实主义风格形式共同出现，形成具有讽刺意味的隐喻场。比如在大雨倾盆的时候，水灾肆虐的公寓的楼道里却摆了两排灭火器——楼中所备的防范的措施与当下正在发生的灾难正好相反，这一突出的反差更表现出一种荒诞来：灭火器作为专业的消防设施，是现代文明发展的象征。然而在此处，这些所谓的“救灾器械”在真正的突发灾难面前却是毫无用处的摆设。这表达了影片对现代性的讽刺，极具黑色幽默。在此，导演运用视听语言，以水和灭火器为喻体，暗指人类在面对现实世界变化时无法掌控一切的无能为力。在观影过程中，观众的听觉感官不时被持续的雨声占据，这与明度极低的画面共同形成一种阴郁的氛围，展现了《洞》隐喻之美在视觉、听觉上的统一，以及审美的主体、客体相联结的整体性。

《洞》中运用了许多留白的技法。如蔡明亮对于长镜头的偏好，也与隐喻密切相关。强调长镜头与景深镜头的运用可以避免严格限制观众的感知过程，注重通过事物的常态和完整动作揭示动机，保持事件的真实感、透明性和多义性，追求自然的联想和隐喻效果。（许南明、富澜、崔君衍，2005：35—36）安德烈·巴赞（1956/1987：39）认为，画面的诗意总是比导演们能够赋予事件的诗意更浓郁，富于更多的含

义。^①他推崇长镜头的使用。这赋予了文本充分的解读空间，给观众提供更大的自由度，而并非导演意图的注解者。这与隐喻之美的建构逻辑是一致的。然而，他的写实主义电影观将复制现实世界作为理想。而本文所要探讨的沉寂的隐喻之美，则注重审美主体（即观众）对隐喻建构的参与，在肯定影片具有反映现实世界功能的基础上，将观众的内心投影也纳入作品的美学建构过程之中。

《洞》的人物对话很少，单调的雨声和白噪音构成了影片的听觉主体，台词上的留白为隐喻从语言中剥离出来准备了条件。在摄影技法上，多次使用长镜头加固定机位全景拍摄，连门框和走廊也一起入镜，营造出一种偷窥感和距离感。通过拉开观众与人物的视觉距离，达到拉开心理距离的目的，加深人物的孤独感。与令人身临其境的好莱坞电影不同，蔡明亮电影中的长镜头让观众难以将自己代入角色，而能够以一种旁观者的视角来观看影片中人物的行动，从而将人物看作隐喻的喻体，使得隐喻的运行模式得以顺利进行。此外，这些长镜头奠定了影片纪实性的整体风格，让观众运用自己的视觉感受去捕捉信息，通过信息加工的方式，作为主体参与到电影的隐喻之美中去。

4 隐喻内核的多义性与超现实主义

在沉寂的隐喻之美中，隐喻内核具有多义性，并且带有超现实主义的特点。这体现在《洞》视听元素、人物、情节的设置上。

“水”是具有多义性的视觉元素。影片的开头，电视画外音提示疫区即将切断供水，提醒市民不要喝雨水。而洞的来由也是因为公寓楼的水管漏水。在这时，水成为灾难的象征。其实，“水”在各个国家的上古时期开始就负担了灾难的隐喻功能，无论是《旧约·创世纪》中的大洪水叙事，还是巴比伦史诗《吉尔加美什》中水神伊亚用大洪水毁灭人类的神话，抑或是中国大禹治水前黄河泛滥的传说，都赋予了水吞噬一切的恐怖属性。而面对着千禧年的末世传言，不间断的暴雨很自然地成为《洞》中不明瘟疫的不祥之兆。

^① 出自《寂静世界》(Le Monde du Silence)，原载于1956年3月的《法兰西观察家》(France Observateur)。引文参考中译本：安德烈·巴赞，电影是什么？[M]。北京：中国电影出版社，1987，第39页。

房间里满溢的水和窗外倾盆的大雨自然是糟糕的。但是与此同时，水也可以很神圣。男人用矿泉水瓶里的水把女人贴的胶布封条浇开，在故事的结尾又用一杯水给予女人救赎，使她痊愈，其行为带有一种宗教色彩的神圣意味。在基督教中，“洗礼”的仪式象征着“第二次诞生”(Twice-born)；在佛教中，水是洁净的，佛教徒认为“供水”是解除罪业的一种仪式。蔡明亮深受佛教思想的影响，在其作品中也常常出现宗教素材。^①因此，我们可以将影片中男人的这一行为视为一种特殊的宗教仪式。在此处，倒水的隐喻是一种宗教式的救赎。

在同一影片中，“水”作为一个单一的喻体在不同的喻境^②中被赋予了不同的隐喻功能，这看似自相矛盾，实则恰恰符合隐喻之美建构的基本逻辑。与语言修辞中的明喻不同，电影中隐喻的建构必须依赖审美主体（此处指观众）与隐喻表达者（此处指导演）的共识性经验才得以完成。而在《洞》中，无论是水的灾难寓意抑或是救赎寓意，都基于人们对于“水”这个物象的共识性认识——也就是世界各族对于洪水神话的普遍了解以及各宗教对于水之神圣意义的普遍认同。这样一来，观众通过对喻体的经验性解读触及了导演的表达意图，完成了隐喻之美建构的最后一步。因此，影片中“水”的多重含义统一于“水”的传统认知范式，是蔡明亮隐喻之美的典型喻体。

“洞”这一视觉元素也具有多义性。首先，它在片中是欲望的象征，是一种隐晦的性暗示，并且它与水的隐喻及男女主角的人物形象互相联系，形成了一组视觉隐喻场。楼上的男人看似荒诞地小洞的旁边躺下来，紧挨着被敲碎的那片水泥碎块。也许他只是需要有一个陪着他躺一会儿。怀着对亲密关系的渴望，地板上通向楼下女人的洞幻化成了陪伴的象征。此外，楼上男人在把洞敲大之后把整条腿伸进洞中，镜头切到楼下女人的客厅，男人的腿在半空中晃晃荡荡。空间的进入与突破，这是很明显的爱欲的暗示，但是女人刻意回避了男人的这一举动，而男人费了一些劲才把腿从狭窄的水泥洞里拔出来后，感受到了巨大的痛楚，形成了一种对倒。而电影里的女主角除了在她幻想的歌舞世界中能喜笑颜开，似乎一直都保持了被生活压垮的怨妇状态。然而只有一个镜头令观众印象深刻，那就是在堆满面巾纸的杂乱客厅中，女人笑着像

① 如《你那边几点》(2001)中信佛的母亲、舞台剧《玄奘》(2014)的佛教故事题材。

② 由于影视隐喻与语言中的隐喻不同，因此，此处笔者将修辞学中的术语“语境”仿词为“喻境”使用，用于表示隐喻出现时的环境状况。

是在和一个男人打电话调情，一边放肆地把房间里半脱落的墙纸一张一张地撕开，露出底下斑驳的墙体。正如同女人在内心世界里把所有的掩饰都放下，直面自己真实的欲望。其实对于洞的态度，双方都是反复而且纠结的。女人在梦醒后用一层层胶布把洞贴得严严实实，男人对于敲门的水管工故意不做应答，用水把胶布浇开，第二天却又用报纸塞住想要把它永远掩埋，而注视着这个承载了他很多寄托的洞，最后却转念下决心用锤子把洞敲得更大。对希望洞存现与否的反复态度，隐喻的是人对于欲望的反复掩饰，又反复暴露。这体现了洞的隐喻对现实生活的反映。

欲望与孤独普遍地存在于人性之中。“洞”的隐喻唤醒了观众内心的需求与感受。新弗洛伊德主义心理学家艾里希·弗洛姆在《爱的艺术》中认为，人性中不仅仅存在生物需求，还存在着逃避孤独、渴望与他人建立联系的社会需求：“性欲的目标是结合，而这种欲求绝非仅是一种肉体的欲望、一种痛切的紧张得到减缓。孤独的焦虑、征服或被征服的愿望、虚荣心、伤害甚至破坏的欲望都能刺激性欲，就像爱也能刺激性欲一样。”^①（Fromm, 1956: 54）

然而“洞”远不只是欲望的象征，它还是底层男女通向救赎的一个出口。对于楼上男人和楼下女人日常生活的叙述，观影者可以得知他们吃的是泡面，住的是破旧的房屋，对疫情深深恐惧却又没有搬走的能力。他们的生活是无聊的、无希望的，甚至只能说是在生存而已。在这样连生存都要成问题的状态下，即使是卑劣的欲望都只能往心底压，更谈不上渴望有爱情出现。两个人看似有交集，看似发生了故事，但是在现实的世界里却仍然是没有关系的陌生人。影片的对白非常少，男女主角几乎没有言语上的交流。此外，在视觉语言上，两者几乎没有出现在同一个空间中，即使出现在同一画面中，空间也是有距离的，对焦时有意只对上其中的一个人，而非集中表现两者。通过这些手法，楼上男人和楼下女人呈现出一种互相隔绝的远距离状态。而这两个没有关系的人，最终通过地板上的洞实现了互相救赎。男人蹲在洞旁，目睹了女人感染病毒后发病的过程，开始不顾一切地拿起锤子疯狂地砸向地板，可是这一次却不管怎么用力也击不穿坚硬的水泥地。男人丢掉锤子，但是忍不住又拿起锤子用尽全身的力量想凿开那个地板上的洞，可是最后还是没有结果，他把锤子重重地丢到一

^① 引文参考中译本：艾里希·弗洛姆. 爱的艺术[M]. 亦非, 译. 北京：京华出版社，2006，第47-48页。

旁，爆发出悲恸的哭号。他击不穿的不是水泥地，他击不穿的是冰冷的社会现实，他击不穿人与人之间的隔阂，击不穿社会凝固的阶层分化，击不穿世纪末的恶毒诅咒。此时观影者从演员的动作中能够感受到一种极深的绝望，而这种绝望的情绪成为连接隐喻本体与社会现实的纽带，将观众导引到反思的境地。

值得指出的是，“洞”的多重意义来自导演蔡明亮，也来自影片观看者的个人主体感受和社会层面的文化范式。“洞”这个喻体的构想来源于蔡明亮的个人经历。在访谈中提到，曾经有一个水管工来到他的住处，声称楼下滴水，需要把楼板撬开进行检查。然而，撬开楼板后这个工人就不见了，在地板上留下一个大洞，可以看到楼下的情景。（蔡明亮、杨小滨，2011：86—98）这成为《洞》中房内之洞的现实来源。这完成了隐喻建构的第一步：隐喻表达者基于个人的经历与体验对喻体作出选择。“洞”作为一个社会文化符号，被赋予了性的意义、神秘的意义、黑暗的意义。脱离了既定的社会文化语境，影片的隐喻将变得毫无意义。而对于那些对符号语言不敏感的观众，他们将会在电影院很快地睡着。

此外，《洞》中人物主体性的模糊，也拓展了人物作为喻体的多义性解读空间。故事的男主人公和女主人公都没有姓名，也没有明确的身份。我们从镜头中所获知的信息，仅仅是男主人公在杂货铺工作，女主人公居住在漏水的房屋中，他们都很贫穷。此外，人物之间的关系也很简单，而且这些关系都是利益性的而非情感性的。在影片中，无论楼上男人还是楼下女人的家人、朋友从未出现过。他们是浮萍一般的没有根的人物。他们没有亲人、恋人，有的只是互不相识的邻居和仅通过移动电话联系的修理工。而这一种模糊性和独立性也为影片中的人物成为喻体成为可能。没有了姓名与身份的指称，《洞》中的李康生和杨贵媚可以被认为是现代都市生活中的任何一个男人或者女人的化身。

情节也构成隐喻之美中的喻体之一。《洞》的结尾也具有多义性，观众可以根据自己的感受采用两种不同的理解方式。正当悲观主义的观众们以为电影到此为止，已经预感到片尾演职人员表的出现时，导演又安排了一个反转。从洞里伸出一只手来，手里是一杯水。女人突然从面巾纸堆里慢慢爬出来，接过水来，把它喝光。然后抓住男人的手往上升，最终通过洞被带离，消失在画面中。

在影片的结尾，歌舞的场景最后一次出现，穿着白色西装的男主角和身着红裙的女主角最终舞在一起。第一种解读是将洞看作出口和救赎的象征，而穿着白色西装

的男人则担任着救赎者的身份，女人因为得到爱而痊愈，同时男人也得到了女人的救赎。持这种理解的人们希望 2000 年不会是世界末日，一切会好起来，爱可以拯救一切。另一种解读则认为其实洞根本没有被凿开，女人最终的结局就是独自死在纸堆中，没有人会发现。事实上，电影的最后一幕都只是男人和女人的幻想和美好的希望。而这种希望，又何尝没有映射出一种更深的绝望。这两种截然不同解读的选择，依然与观影者的主体性相挂钩，取决于观影者作出怎样的主观判断，并据此在本体和喻体之间建立何种隐喻的联结，体现了电影隐喻之美的多义性。

在沉寂的隐喻之美中，隐喻是虚构性与现实性的统一，在互相指涉的基础上，能指与所指的距离形成了一种独特的张力。隐喻本身始于虚构。从认知隐喻学的视角看，隐喻从本体到喻体的转换离不开虚构的思维：比如“理想之火”这一隐喻，在指称在场的本体“理想”时，却用不在场的喻体“火”。可见，虚构是隐喻的内核之一。但值得注意的是，隐喻又具有其内在真实性，那就是它所反映现实世界的真实性。尽管我们可以说“东北的雪为大地盖上一床厚厚的白棉被”，但是我们却不能把“东北的雪”替换成“海南的雨”，因为这违背了现实世界的真实性。

这种以虚绘实的隐喻模式在《洞》中也得到了体现。梦实际上是人类的一种隐喻思维。（王炳社，2011：280）梦境的隐喻以及超现实主义场景可以视作虚构性喻体的极致表现，在虚幻与荒诞中返照了现实世界。有学者认为：“精神层面的考量通过“梦”的隐喻来建构文本，这样的话语生产不仅产生于现代历史和主体生成的过程中，而且代表了时代征候和现代文学作者的话语策略、无意识欲望和精神审视中的得与失。”（曾攀，2010：6）在《洞》这部影片中，梦境的隐喻与超现实主义歌舞片段的穿插，与作为影片主体的现实主义场景在对比中形成了本体与喻体的呼应式互文。

“超现实主义的隐喻就是将读者的思维转向分析荒诞的事物。”（胡壮麟，2004：103）影片中一共穿插了五段歌舞片段。着装艳丽、面带笑容的女人在富有年代感的音乐背景里跳着热辣的舞蹈，与影片灰暗颓废的基调形成了鲜明的对比。看似荒诞与格格不入的这些突兀的片段，作为情节的暗线表现了女人的内心世界和对爱情的幻想，形成影片中一对互相对照的本体与喻体。

在现实的世界里，她只是一个在公寓楼里独自吃着泡面、处理着漏水房屋的可怜的单身女人。然而在幻想的世界里，她却变身一笑百媚生的舞女，赢得众多男人的追求。第三场歌舞中，女人在楼道中向身穿西装的楼上男人主动求爱，转场后的镜头

是女人从床上醒来，原来这是她做的一个梦，然而她做完这个梦的第一件事就是马上找出胶带把楼上的洞死死地封住，这与梦境中的热情主动形成强烈的反差，隐喻着在现实中女人把自己内心的情感和欲望完全否定了。而这一行为的隐喻具有更深层的社会含义，东方社会的女性更容易否定自己的欲望和情感，否定自己的身体性和动物性。也正因如此，女性的内在冲突始终都无法得到纾解，最终形成一种在极端否定自我和极端肯定自我之间不断摇摆的病态人格。《洞》中的女主人公形象其实就是这一群体的缩影，这为影片中的隐喻之美增加了具有社会映射意义的厚度。

值得注意的是，每一次歌舞出现的场景都没有离开这幢破败的公寓楼，布景和服装虽然极力花哨却显得非常廉价，甚至在《打喷嚏》这段歌舞中使用了塑料垃圾袋来制作布景中的彩带。正是这种廉价感让全片的基调统一起来，同时这些片段可以在某种意义上与影片中乏善可陈的现实生活形成互补。此外，五段歌舞中的音乐都出自 50 年代香港早期经典歌舞片，而在片尾也以字幕的形式致敬了香港知名电影演员葛兰的歌声。怀旧情绪的泛滥，隐喻的则是世纪末人们面对千禧年末世传言的焦虑情绪，从而由对已逝黄金时代的观照转向了对影片之外现实世界的指涉。

片中新型病毒的症状也极具荒诞色彩，隐喻着现代生活的不安因素。病毒以蟑螂为媒介广泛传播，感染者会变得像蟑螂一样在地上爬行，畏光而且想钻进狭小的空间躲起来。人类变形成为昆虫的隐喻，使人想起卡夫卡《变形记》中在一觉醒来后变成甲虫的格里高尔。《洞》与《变形记》两部作品中的昆虫喻体具有许多共性。无论是甲虫还是蟑螂，都是畏光、丑陋、弱小的爬行昆虫。而变形的人类主体，都是社会底层的小人物。《变形记》中的格里高尔是一个默默无闻的小职员，《洞》中的感染者则是菜市场的打工者和住在漏水房屋里的贫穷女人。人变形成为昆虫，隐喻着现代社会对人的异化以及人作为主体的消解过程。

此外，蟑螂与灾难、疾病的隐喻具有相同的内核，指向生存与死亡之间的存在状态并在蔡明亮的电影中反复出现。蟑螂形象早在蔡明亮的首部剧情长片《青少年哪吒》中就已登上银屏。蟑螂在被少年小康用圆规刺穿后，依然扭动着触须，甚至在被小康丢出窗外之后还停留在玻璃表面，近乎吊诡地保持着生命力。死亡状态下生与死界限的模糊也表现在《你那边几点》中，里面通过蟑螂意象的死亡也完成了这一重隐喻。房间里出现的蟑螂，被母亲当作亡夫的转世，但小康把它丢到鱼缸里喂鱼，蟑螂被大白鱼吞食而死亡。但是母亲随后将自己的情感寄托转移到这条鱼身上，父亲的存

在和蟑螂的存在借此获得了另外一种状态的延续。包括以另外一种身份出现在片尾的苗天（饰演巴黎公园出现的帮助陈湘琪勾起行李箱男人），也是小康父亲的另类复活。而苗天饰演的角色最终走向了皑皑白雪之中的摩天轮，基于蔡明亮的佛教观来猜测，或许可以看作走向轮回循环的象征，又重新走向了新生。在蔡明亮的电影中，生与死并非绝对的概念。这种超现实主义视角下的生死观甚至使人想起薛定谔的猫。人物在生与死中挣扎，又继续经历新一轮生与死的循环。

疾病常常作为死亡的先兆出现。在《河流》中疾病表现为小康的歪脖子病，《不散》中表现为女售票员的跛脚，在《洞》中则由个体的变异扩大为蔓延整个社会的大瘟疫。结合电影的时代背景，千禧年即将到来，而当时有一种传说，认为2000年将会是世界末日。病毒正是这种世纪末的恐惧与不知所措的情绪的外化表现。片中的女人在接触了病患之后十分恐惧，回到家后用杀虫剂把家中的每一个角落都喷洒了一遍，连晚上睡觉都戴着口罩。然而即使这样，她还是没有幸免于难。在影片的结尾，女人从睡梦中醒来，开始咳嗽、哭泣。她开灯，下床，然后像蟑螂一样在水漫的卧室里爬行，一直爬到昏暗的客厅，钻进数以百计未开封的面巾纸所堆砌出的黑暗里面，不再有动静了。在影片中，尽管女人已经做了她所能做的一切防御措施，却依然没能摆脱被病毒感染的命运。这与上文所提及的大雨滂沱下毫无用处的灭火器形成了一种内在的呼应关系，体现了现代人无法预测未来、无法掌控外界变化的迷茫与惶恐。灾难的隐喻以不同的面目出现在蔡明亮的电影序列中，在《天边一朵云》（2005）中表现为台北市的大旱灾，在《黑眼圈》（2006）中则是因森林大火引起的巨大污染性烟雾。这些虚构的灾难与病症作为一种隐喻，在超现实主义的表象之下返照了现代社会中零余者孤独迷茫的阵痛和艰难的生存处境，达成了虚构性与现实性的统一。

5 结语

在沉寂的隐喻之美的构建中，导演作为第一建构主体，基于个人经历和创作意图进行喻体的选择；观众作为第二建构主体介入对喻体的解读，即利用与导演的共识性经验对喻体进行还原本体的个性化解读。他们只有由被动的接受者转变为主动的建构者，才能通过情感联结与共识性经验在审美过程中将影片转变为属于自己的“作品”。

蔡明亮通过视听语言，营造了喻体的模糊性和多义性，为其电影中隐喻的建构提供了广阔的艺术空间。当传统电影的审美主体即情节叙事被弱化，影片中的喻体成为《洞》的审美对象，体现了蔡明亮电影先锋的现代性。该美学范式尤其注重对观影者的主体地位的确认，将观影者作为隐喻解读的主体。

如今随着新媒介的发展，电影艺术越来越注重观众的参与与互动，出现了更注重观众感受和体验的VR电影和交互式电影。在《洞》之后，蔡明亮在这方面也进行了进一步的探索和努力。他尝试在美术馆展映电影，观众可以随心所欲地走进各个展厅观看不同的电影片段。此外，他还将投影布替换为皱巴巴的废纸，让观众可以随手触摸到画面影像。在《郊游》(2013)的台北展映中，蔡明亮甚至和演员李康生一起，躺卧在展厅里的观众之中。而蔡明亮于2017年执导的VR电影《家在兰若寺》也可以视为对其隐喻之美的拓展。VR电影取消了传统电影中构图的概念，取景框完全消失。(孙略，2016: 13—21)观众可以在场景中活动，甚至随意走动、探索，自行选择观看的角度和距离。(王楠、廖祥忠，2017: 117—123)从某种意义上相当于观众参与了影片的剪辑。在观看《家在兰若寺》的过程中，观众能够选择任意的角度全方位地观察浴缸里小康与鱼的互动。VR技术带来的高度参与感，给予观众主体更广阔的解读余地，从喻义生成的角度进一步拓展了隐喻之美的艺术空间。可见，研究沉寂的隐喻之美，不仅可以推动长镜头、隐喻类电影的发展，对电影未来的交互式发展也具有启示性意义。

参考文献:

- [1] Bourdieu, P. Sur la Télévision: Suivi de L'emprise du Journalisme [M]. Paris: Raisons D'agir Éditions, 1996.
- [2] Chang, K. Gender Hierarchy and Environmental Crisis in Tsai Ming-liang's "The Hole" [J]. Film Criticism, 2008, 33(1): 25-44.
- [3] Deleuze, G. Cinéma, tome 2. L'Image-temps [M]. Éditions de Minuit, 1985.
- [4] Deleuze, G. Cinéma II: The Time-Image. London: Bloomsbury Publishing, 2013.
- [5] Fromm, E. The Art of Loving: An Enquiry to the Nature of Love [M]. New York: Harper Colophon Books, 1956.
- [6] Lakoff, G. & Johnson M. Metaphors We Live By [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

- [7] Ma, J. Delayed Voices: Intertextuality, Music and Gender in *The Hole* [J].
Journal of Chinese Cinemas, 2011, 5(2): 123-139.
- [8] Tyushova, E. *The Hole* by Tsai Ming-liang or Crystallizing Utopia in
Dystopia [J]. Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media, 2014, 11(1): 206-
216.
- [9] 安德烈·巴赞. 电影是什么? [M]. 北京: 中国电影出版社, 1987.
- [10] 皮埃尔·布尔迪厄. 关于电视 [M]. 许钧, 译. 沈阳: 辽宁教育出版社,
2000.
- [11] 蔡明亮, 杨小滨. 每个人都在找他心里的一头鹿 [J]. 收获, 2011(1): 86-98.
- [12] 蔡潇. 间奏、日常或时空体美学——电影中的“沉寂时间” [J]. 文艺研究,
2018 (2): 85-96.
- [13] 陈伟华. 中国现代电影与文学之关联研究: 以历史与比较的视角 [M]. 北京:
中国青年出版社, 2013.
- [14] 吉尔·德勒兹. 电影 2: 时间—影像 [M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2004.
- [15] 冯果川. 《洞》析 [J]. 新建筑, 2008 (1): 41-45; 何李新. 《洞》: 一次后
现代的叩问 [J]. 牡丹江大学学报, 2010, 19 (12): 59-61.
- [16] 艾里希·弗洛姆. 爱的艺术 [M]. 亦非, 译. 北京: 京华出版社, 2006.
- [17] 高娜, 峻冰. 写实主义与感官经验——论蔡明亮电影的身体叙事 [J]. 中华文
化论坛, 2017 (6): 8.
- [18] 胡壮麟. 认知隐喻学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2004.
- [19] 罗曼·英加登. 对文学的艺术作品的认识 [M]. 北京: 中国文联出版公司,
1988.
- [20] 江霄. 痛苦的挣扎, 光明的尾巴——影片《洞》的创作特色 [J]. 电影画刊 (上
半月刊), 2007 (6): 74-76.
- [21] 莫尼克·卡尔科-马塞尔, 让娜·玛丽·克莱尔. 电影与文学改编 [M]. 北京:
文化艺术出版社, 2005.
- [22] 李简瑗. 蔡明亮的后现代电影世界——从《青少年哪吒》到《黑眼圈》 [J].
电影评介, 2007 (9): 3-6.
- [23] 林清华. 疾病的隐喻 [D]. 硕士学位论文. 福州: 福建师范大学, 2006.
- [24] 林松辉. 蔡明亮与缓慢电影 [M]. 台北: 台湾大学出版社, 2016.
- [25] 路畅. 隐喻的艺术——从电影符号学的角度分析电影《洞》 [J]. 大众文艺,
2014 (20): 203-204.
- [26] 宋学玲. 身体隐喻: 蔡明亮电影的影像表达 [J]. 艺术科技, 2014 (5): 79+82.
- [27] 孙略. VR、AR 与电影 [J]. 北京电影学院学报, 2016 (3): 13-21.
- [28] 孙慰川. 论蔡明亮的写意电影及其美学观 [J]. 北京电影学院学报, 2003 (3):
37-44+106.
- [29] 王炳社. 隐喻艺术思维研究 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2011.

- [30] 王楠, 廖祥忠. 建构全新审美空间: VR 电影的沉浸阈分析 [J]. 当代电影, 2017 (12): 117-123.
- [31] 王云霖, 袁萱. 蔡明亮生平与创作年表 [J]. 当代电影, 2019 (7): 59-60.
- [32] 徐盛桓. 隐喻的起因、发生和建构 [J]. 外语教学与研究, 2014 (3): 364-374+479-480.
- [33] 许南明, 富澜, 崔君衍. 电影艺术词典: 修订本 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2005.
- [34] 杨小滨. 坏损、绝爽与慢: 论蔡明亮的电影美学 [J]. 文艺研究, 2018 (6): 92-102.
- [35] 叶月瑜. 和蔡明亮一起坎普, [M] / 叶月瑜、戴乐为. 台湾电影百年漂流. 台北: 书林出版有限公司, 2016.
- [36] 曾攀. 梦的隐喻与现代文学生产 [D]. 上海: 华东师范大学, 2010.
- [37] 张冲. 文本与视觉的互动: 英美文学电影改编的理论与应用 [M]. 上海: 复旦出版社, 2010.
- [38] 张英进. 审视中国: 从学科史的角度观察中国电影与文学研究 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2006.
- [39] 赵卫防. 蔡明亮: 都市丛林中寂寞的潜行者 [J]. 当代电影, 2003 (1): 91-95.
- [40] 中国电影艺术室. 电影的文学性讨论文选 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1987.
- [41] 朱立元. 接受美学导论 [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2004.
- [42] 朱珊珊, 董从斌. 废墟隐喻: 身与心的一次郊游——蔡明亮《郊游》影像表达分析 [J]. 西部广播电视, 2016 (13): 130.
- [43] 导演蔡明亮: 我需要跟我一样水平的观众. [EB/OL]. <https://ent.sina.cn/film/chinese/2015-09-12/detail-ixhupin3516956.d.html> [引用日期: 2022-01-09].
- [44] 豆瓣电影: 蔡明亮先生, 你认为什么是电影? . [EB/OL]. <https://movie.douban.com/review/8876984/> [引用日期: 2022-01-09].

形式危机与情绪区隔失效：人工智能背景下传统架上绘画的认知进路

王肇兴

(四川大学艺术学院, 成都 610000)

摘要:

AI 绘画以“数据集”和“算法”为基础的生成模式使传统架上绘画面临深刻的形式危机与意义困局。艺术家与理论研究者虽尝试构筑名为“情绪体验”的阵地来区隔传统架上绘画与 AI 绘画，但在观者层面，AI 绘画作品与传统架上绘画作品的图像并不存在本质差别；在创作者层面，人类主体在 AI 绘画的创作中仍然在场；在创作方式层面，AI 绘画的创作者更可以通过“使用隐喻”表征情绪。面对“情绪区隔”的失效，或许将“文化性的身体”引入 AI 绘画的讨论，能够在反抗 AI 绘画的离身性与唯形式论中找到一条新的路径。

关键词:

人工智能；AI 绘画；形式主义批判

Form Crisis and Emotional Compartmentalization Failure: Cognitive Approaches to Traditional Easel Painting in the Context of Digital Artificial Intelligence

Wang Zhaoxing

(Wang Zhaoxing, Sichuan University Name, Chengdu 610000, Sichuan, China)

Abstract:

The generation mode of AI paintings based on “data sets” and “algorithms” makes traditional paintings face a profound formal crisis and meaning dilemma. Although artists and theoretical researchers have tried to construct a position

作者简介：王肇兴，四川大学艺术学院，博士研究生。

called “emotional experience” to separate traditional paintings from AI paintings, at the viewer level, there is no essential difference between the images of AI paintings and traditional paintings; at the creator level, the human subject is still present in the creation of AI paintings; and at the level of the creation method, the creators of AI paintings can even create their own paintings by using the “data set” and “algorithm” as the basis. At the level of the creator, the human subject is still present in the creation of AI paintings; at the level of the creation method, the creators of AI paintings are more able to characterize emotions through the use of metaphors. In the face of the failure of “emotional compartmentalization”, perhaps the introduction of the cultural body into the discussion of AI paintings can find a new path to rebel against the disembodiment and formalism of AI paintings.

Key words:

Artificial Intelligence; AI Painting; Formalist Critique

自“阿尔法狗”(AlphaGo)在围棋对局中击败围棋世界冠军李世石与柯洁, AI (Artificial Intelligence) 技术便以其强大的计算、分析、处理能力吸引了世界的目光, 并以一种希望与危机并存的二重身份进入了大众视野。如今, 由人工智能实验室 Open AI 发布的人工智能大模型 ChatGPT4.0, 因其强大的演算力又一次将该话题的讨论热度推升, ChatGPT4.0 所具备的推理、抽象思考以及迭代能力进一步向公众昭示了 AI 的无限潜力。可以预见的是, 随着 AI 技术的长足进步, AI 将被广泛应用于各行各业中, 介入人类日常生活的同时为人类的生产方式带来巨大的革新。文艺复兴以来形成的以人为中心的自由主体正在被解构, 由此产生了关于 AI 的焦虑, 这种焦虑是普遍的, 甚至自上而下地波及绘画领域。《太空歌剧院》在美国科罗拉多博览会艺术比赛中获得冠军、日本绘画专业女大学生的轻生、网易公司对美术组新老员工 AI 知识背景的要求……AI 绘画所引发的一系列事件不断引发艺术领域的震动与焦虑。本文将着重从 AI 绘画为何、AI 绘画何为以及数字时代下传统架上绘画的进路展开研究, 重新审视 AI 时代的绘画危机。

1 以“数据集”与“算法”为基础的生成原理

绝大多数艺术家与艺术理论研究者都曾苦于 AI 绘画的原理：AI 是如何仅凭人类输入的一段文字、一些词语便生成一张图片的？薛雷在其论文《“华语古典主义”、艺术“元宇宙”与 AI 时代的教育思考》中揭示了 AI 的运作原理，AI 的深度学习模型（Generative Adversarial Networks）仰赖“数据集”（Dataset）和“算法”（Algorithm）。（薛雷，2023：8）AI 绘画是以人类给定的“算法”为基础，通过输入文字信息，经由神经网络连接的“数据集”深度学习后输出的信息结果。首先，AI 绘画的生成需要大体量的“数据集”作为前置基础，以完成 AI 模型的训练。生成一张 AI 绘画之前，AI 需要对“数据集”进行学习，程序员或 AI 绘画的创作者选择大量的图片，并为所选择的每张图片打上文字标签（tag），即识别每张图片中的视觉要素（如花、草、男孩等）并以文字的形式对相应图片进行标注（如 flower、grass、boy 等）——大量的图片以及图片所对应的文字标签（如“Test.jpg”与“Test.txt”）形成了 AI 的“数据集”。基于此，在前置的“数据集”训练过程中，AI 从具有相同文字标签的图片中识别出共性作为该文字标签的视觉特征。其次，AI 模型一般包含编码器和解码器，编码器用于从输入的文字中提取特征，解码器根据特征来生成图片。AI 绘画的生成过程就是通过比较所要生成的图片与“数据集”中实际图片的差异来更新编码器和解码器中的参数，当数据集文本输入模型后所生成的图片与“数据集”中实际图片差异不大时则停止训练。

简而言之，当 AI 绘画创作者输入文字后，AI 便会在生成过程中识别该段文字，倘若该段文字中含有与“数据集”中的文字标签相同的词句，便会提取文字标签的共性视觉特征，并将根据词句所对应的单个或多个视觉特征糅合，最终生成一张图片。诸艺术家与诸风格流派均以自身的创作理念作为绘画的底层逻辑，如印象派对光的认知与探索、皮特·科内利斯·蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian）对视知觉的视觉实验等，创作理念影响了艺术家“画什么”与“怎么画”，最终呈现为某种可视化的表征，体现在其系列作品之中，成为该艺术家或该风格流派作品的“标签”，即该艺术家或该风格流派独特的形式语言或象征性的符号，如印象派明快的色彩与模糊的边缘、蒙德里安的红黄蓝三色方块等。AI 绘画借助算法完成了对于形式风格的谋杀，“整个过程可以被概括描述为：目标图像被导入机器学习，大量的神经元就此做出基

于偏好设置的输出，主内容被忽视，而风格成为独立被提取的变量”（杨俊蕾，2024：59）。诚然，印象派与蒙德里安作品中的共性视觉特征并不仅限于此，作品的共性视觉特征更为复杂，甚至难以通过言语进行描述。但毋庸置疑的是，观者之所以能够对作品出自哪位艺术家之手、从属于哪个风格流派进行判断，其中重要的原因之一便是绘画作品中共性视觉特征所形成的烙印。

从“数据集”对图像共性视觉特征的提取以及“算法”对所生成图片与“数据集”中实际图片的校正，可以看出“数据集”中的实际图片作为AI绘画所生成图片的来源与比照对象，极大影响了AI绘画所生成图片的样态。AI从“数据集”中识别、提取的便是某一艺术家或某一风格流派作品的共性视觉特征，即AI掌握的是某一艺术家或某一风格流派作品蕴含的形式语言。以塞尚的作品为例，倘若“数据集”中有20张图片且均为塞尚的油画作品，而图片对应的文字标签中都有“A”，那么“A”所代表的便是：抽象的笔触和破碎的轮廓线条，鲜艳且对比强烈的色彩等。倘若“数据集”中的20张图片是塞尚以圣维克多山为对象的油画作品，而图片对应的文字标签中同样也都有“A”，那么“A”所代表的就是：抽象的笔触和破碎的轮廓线条，鲜艳且对比强烈的色彩，处于画面中远景处的蓝色山峦、处于画面下半部的密林和房屋等。值得注意的是，即使“A”被替换为“B”或“C”也同样有效，重点在于所有的文字标签中都有“A”的存在。

基于AI对共性视觉特征的提取，不难发现AI绘画其实无法被视为一种简单的机械复制。首先，AI绘画令作品内容的替换成为可能，在最大的AI绘画模型网站civitai的讨论区中，充斥着大量塞尚风格的现代造物，印象派风格的明星画像。其次，训练参数（如使用模型、提示词、图片尺寸、提示词引导系数、迭代步数等）的细微差异也使得AI绘画的结果千差万别，相比获得随机的结果，获得相同结果的难度反而更高。对形式语言的掌握使得每一张AI绘画都具有独一无二性，因此，相比称AI绘画为“复制”，称其为“生成”似乎更为准确。

2 共性视觉特征导致的形式终结与审美危机

在印象派之后，现代主义画家们热衷于创造新的个人风格浓郁的形式语言。以后印象派与形式主义为代表的“新之崇拜”更是将形式创新作为成功艺术家的重要

标志。但诚如詹姆斯·埃尔金斯（James Elkins）所言，“艺术家通过成功的作品解决‘困难性’的一部分，共同寻找理想的解答和‘完美’的形式——所有艺术家都参加了对艺术（Fine Art）的终结和完美的探索”（汉斯·贝尔廷等，2004：72）。传统架上绘画发展的悖论就在于：一方面，其“困难性”在漫长的历史时期内不断得到解决；而另一方面，向完美趋近的同时也预示着步向终结，直至当代艺术宣告传统架上绘画的死亡。如今从事传统架上绘画的艺术家们面对的是过往艺术家们留下的诸多解题方式，以及日趋完美的传统架上绘画本身，艺术家们的创新空间被不断收窄。

在内容上，传统架上绘画可以随着时代语境与文化语境的更迭不断纳入新的、反映时代性的物象，如国画中出现的无人机、摄像机等。但在形式上，人并非“先验”的存在，艺术家在描绘对象时必然携带某种模式，由于大量“前文本”的存在，传统架上绘画难以逃离既有形式的规约。也许说“几乎所有可行的形式语言都已被美术史上的艺术家们践行过了，现在的传统架上绘画所做的无非是对过往形式语言的模仿或组合”太过悲观。但不可否认的是，如今从事传统架上绘画的艺术家们在创作时都会有意无意地依附于某一或某些形式语言，这就导致如今艺术家的作品与过往艺术家的作品在图像上具有共性视觉特征。

如今，从事传统架上绘画的艺术家们依然在继承的过程中不断对形式语言进行创新，但 AI 绘画软件的出现却昭示了形式终结的可能性，现代主义以来的“新之崇拜”可能在此终结。以 Stable diffusion 的加权模型 Lora 为例，程序员或 AI 绘画的创作者通过训练，得到文件名后缀为“safetensors”的 Lora 文件（如“塞尚 .safetensors”和“凡·高 .safetensors”），Lora 文件可以通过学习不同的数据集与文字标签，习得不同的共性视觉特征（如塞尚的破碎边缘线和凡·高的浓烈色彩）。而在 Stable diffusion 的生成过程中，程序员或 AI 绘画的创作者可以使用多个 Lora 文件，将多个极具个人风格的视觉特征融合在一张图片中，使得生成结果既具有塞尚的破碎边缘线，又具有凡·高的浓烈色彩。程序员或 AI 绘画的创作者更可以对 Lora 文件的“权重”进行精准调控，调整 Lora 文件对生成图片的影响能力，如让“塞尚 .safetensors”发挥百分之百的效力，让“凡·高 .safetensors”发挥百分之五十的效力，最终生成的图片就会在兼具塞尚与凡·高风格的同时，更倾向于塞尚的风格。因此，站在形式的立场上，AI 绘画向我们昭示了图像穷尽的可能性，Stable diffusion 的加权模型 Lora 展示了形式通过排列组合达到穷尽的可能性，即“形式的终结”。这在艺术家林琨皓（大悲宇

宙)的艺术项目“虚拟显生宙”中也有所体现,林琨皓借助神经网络生成蝴蝶,通过对形状、色彩的排列组合不断生成新的蝴蝶,并在2021年夫美术馆“Art for All—安迪·沃霍尔”展览的开幕式中坦言:穷尽蝴蝶的形式是有可能的。

“形式的终结”导致的不仅是艺术和审美的问题,更可能是权力的问题。倘若艺术家们背离形式主义的“新之崇拜”,接受形式的终结并安于依附既定形式(事实上,基于上文的论述,无论艺术家们是否愿意接受,这都是必然的结果),则会在一定程度上使艺术作品从审美的产物沦为权力的附属品。最终导向审美霸权与固化的艺术圈(Art Circle),审美的评判标准将由少数权力主体界定。这是因为艺术家对形式进行的选择并不完全“自由”,艺术家的审美取向是被权威话语(如单一的线性艺术史和艺术理论)、消费景观等复杂的外部因素共同建构出来的。可能的情况是:一种形式语言和一套高深的理论联系在一起,令人感到生涩、超脱日常,继而肃然起敬;或是标识了某个具体的、特殊的群体,群体外部的人们通过形式语言进行群体的识别,群体内部的人通过形式语言来排除异己。在此意义上,形式标志了一种精英性和稀缺性,也成为人们进行身份认同、身份塑造的工具,如对印象派风格的偏爱昭示了自身作为文艺青年的浪漫,而对后现代的肯定则彰显了自身作为反叛角色的独特性。为了给自己确立某个价值立场,人们不自觉地审视、调整自我对形式的感知判断,并通过这种调整在消费社会中获得更大的交换价值。“形式的终结”意味着对形式创新的终止,在此之后艺术家们便要在诸多既有形式中做出“自由选择”,而这种“自由选择”势必化作隐形的权力,更为深入地影响艺术的发展。

3 情绪区隔:另一个乌托邦幻想的失效

也许正是因为AI绘画提取、复现共性视觉特征的卓越能力,许多艺术家、理论家开始超越形式理论,并提出一系列观点对AI绘画予以否定。其中,一部分学者认为“人类绘画和AI绘画的区别在于是否拥有‘灵魂’”^①,这类将两者的根本差异归咎于“灵魂”的论点,与笛卡尔(René Descartes)将灵魂归咎于“松果体(Pineal

^① 张晓凌在与美术杂志社的对谈《张晓凌:AI,艺术的终结?还是新机遇》时认为:“人类绘画和AI绘画一个重要的分水岭就在于我们是有灵魂的,它是没有灵魂的。”

Gland) ”的论证如出一辙。另一部分学者认为“AI 绘画虽然能临摹表面效果，但是无法表达艺术家的情感”（陈彦青，2018：86），并强调“来自个体之间的情感激发与艺术灵感至今无法被算法编程，也无法模拟呈现”（杨俊蕾，2024：63）。虽然用情绪区隔 AI 绘画与传统架上绘画的方法相较“灵魂”更有说服力，但一系列问题也接踵而至：第一，以难以被定义、难以被量化的观者情绪来区隔 AI 绘画与传统架上绘画，这是不是一次“织工对珍妮纺纱机的反抗”呢？第二，以艺术家的情绪情感为出发点，这是不是意味着艺术家们在试图掌握话语权并维护自身的精英性呢？在下文中，笔者将以这两个问题为出发点，从观者与艺术家两个角度分别讨论情绪区隔是否有效。

站在观者的视角，AI 绘画通过共性视觉特征的提取与呈现，在图像上维持了传统架上绘画的底层逻辑（传统架上绘画的图像本身就作为 AI 绘画的数据集）。对于观者而言，传统架上绘画与 AI 绘画在图像上几乎没有区别，二者均为经由形式语言加工完成的物像。观者可以轻易凭借视觉经验进行判断，甚至进一步识别 AI 绘画所模仿的形式风格。纵使传统架上绘画与 AI 绘画在视觉效果上有优劣之别——AI 绘画可能因“数据集”与“算法”的偏差劣于传统架上绘画，传统架上绘画也可能因艺术家技术的不足而劣于 AI 绘画，但二者均试图基于过往的形式语言完成独一无二的创造性表现。因此，观者在欣赏一件传统架上绘画作品时，是基于形式本身产生情绪反应？还是基于视觉式样的符号意义而产生情绪反应呢？抑或是基于此二者的综合？雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）的“情感结构”理论指示出情感结构是动态、有机且深刻地受到主流文化和社会环境的影响（张萌，周星，2023：41），“情感结构”理论的提出揭示出观者情绪研究的复杂性。但无论观者的情绪体验来源于过往的社会经验还是视知觉，一旦“在图像上，AI 绘画与传统绘画对观者而言没有根本区别”这一观点得到承认，便意味着 AI 绘画也具有令观者产生情绪体验的能力。随着观者面对 AI 绘画时情绪体验的正常运转得到证实，用于维护传统架上绘画的名为“情绪体验”的港湾似乎也岌岌可危。

而以艺术家的角度进行审视，首先可以从主体缺席的角度否定 AI 绘画的情绪蕴含。换言之，情绪为人类所有，在创作主体由人类转移成电脑、机器之后，情绪自然随着主体的迁移而在 AI 绘画中丧失了。但根据上文中对 AI 绘画原理的拆解不难发现，AI 绘画的创作者在“数据集”与“算法”运作之前进行了文字信息的输

入 (Prompt), 并在 AI 绘画完成之后进行了作品的筛选, 如迈克尔·诺尔 (Michael Noll)、索尔·勒维特 (Sol LeWitt)、乔治·尼斯 (Georg Nees) 等艺术家利用计算机生成的艺术作品。从材料的角度来说, AI 绘画模型的数字信息几乎可以等同于传统架上绘画中的油墨、画布等。克劳斯 (Rosalind Krauss) 关于“扩展的领域”(Krauss, 1979: 30) 的理论阐释进一步论证了上述观点的合法性。综上所述, AI 绘画过程中的“选择”与“绘制”都指向了人类主体的实践, 昭示了人类主体在 AI 绘画创作中的在场。

更重要的是, 即使是在传统架上绘画的创作过程中, 创作者的情绪也在很大程度上是被编码的, 创作者的情绪被表现为可见的视觉要素。创作者通过构图、造型、色彩等视觉要素表达自我, 并借此与观者产生共鸣, 从而使观者产生愉悦、惊悚、恶心等反应。漫长的美术史打造并巩固了足够丰富的情绪编码方式, 例如: 用明度低、饱和度低的色彩以及佶倏崎岖的造型表达压抑的情绪, 用鲜艳的暖色以及舒展饱满的躯体表达愉悦的情绪等。至此, 作为净土的“情绪体验”在观者、创作者两个层面失效。一方面, AI 绘画作品在图像形式上没有根本性的差异; 另一方面, 创作主体依然维持着在场状态。此次 AI 绘画的问世与发展可被视作艺术内部的一次技术革命, 与影响剪辑软件的发明类似。后者变更了电影的创作方式, 使得电影创作离开暗房进入日常生活; 而前者革新了绘画的创作方式, 使其创作过程在很大程度上可以被机器替代, 这也意味着“长年累月的技能训练”被彻底解构。一方面, 在这场技术革命的洪流中, 创作方式的变更让更多人获得了绘画的创作权。在审美日常化之后, “创造美”也被大众化了——人人都可以是美的创造者或艺术家。但另一方面, 艺术圈边界的模糊化否定了艺术家的个人价值, 剥夺了艺术家的主体性。(陈炯, 2017: 12) 故将艺术家们在 AI 绘画与传统架上绘画之间筑起名为“情绪体验”的壁垒理解为“一种精英主义的焦虑”, 在某种程度上具有合理性。

4 AI 绘画创作方式中情绪机制的有效性

也许正是因为 AI 绘画对观者情绪体验的有效性, 致使 AI 绘画自问世以来就饱受争议。“AI 绘画是不是艺术?” 不断被追问。但相比大众对当代艺术提出的“是不是艺术”的质疑, 此次问题的语境迥然不同。当代艺术之所以被怀疑“是不是艺术”,

在很大程度上是因为观者在面对当代艺术时无所适从。艺术的形态嬗变与传统认知模式发生了断裂，导致传统经验的失效，例如大众难以欣赏 yBa（Young British Artists，英国青年艺术家）在展厅中陈设的巨大鲨鱼和圣母像（邵亦杨，2005：28），更不知道应以何种评价体系辨别这类作品的好坏。人们之所以追问“AI 绘画是不是艺术”，并不是因为 AI 绘画在本体论的层面扩展了艺术的范畴，而是因为 AI 绘画使传统创作方式发生了激烈的突变。这种仅通过输入文字便能够生成作品的创作方式，不但挤压了作为创作主体的生存空间，而且宣布了技法训练的失效，更抹杀了艺术家身份所蕴藏的光环。因此，在观者与创作者的情感体验双向失效的情况下，探讨 AI 绘画的创作方式似乎能够破局。

但通过创作方式“蕴含劳动量”的多少来裁决 AI 绘画与传统架上绘画的区别又是不可行的。首先，AI 绘画所蕴含的劳动量（参数调整与图像训练）有可能高于传统架上绘画，如杰森·艾伦（Jason Allen）在使用 Midjourney 创作《太空歌剧院》时，曾花费大量时间与精力调整输入的文字标签，在此过程中陆续生成了 100 多幅画作，经过数周的修改和挑选，最终选出了三幅最满意的作品。直到原图像用 Gigapixel AI 放大并打印在画布上，作品才宣告完成。其次，若以“蕴含劳动量”为衡量标准，那么从“艺术”到“非艺术”、从“AI 绘画”到“传统架上绘画”的临界点该如何确立？究竟人为介入到何种程度才算是艺术作品？倘若通过 AI 绘画生成图像，并将图像喷绘在油画布上，继而根据油画布上的颜色、形状涂抹颜料，这算作“AI 绘画”还是“传统架上绘画”呢？抑或是在涂抹的手工痕迹达到某个阈值之后，“AI 绘画”将转变为“传统架上绘画”？在这一连续的作画过程中，要和当代分析美学家们一样讨论“何时为艺术”（古德曼，2007：70）似乎是极为困难的。这个含有悖论的例子看似非常极端，但从网红博主“曾 bobi”使用 AI 的事件^①中能够发现，无论是出于商业化的炒作还是艺术创作的目的，上述方法已开始被实际运用。最后，体力劳动尚且可以衡量，但脑力劳动（构思、筛选样本等）的多少却难以量化。因此，相比着眼于难以衡量的“劳动量”，聚焦于创作方式“是否能够表达情感”似乎更有可能挖掘 AI 绘画创作中潜藏的价值。

^① 博主“曾 bobi”长期在互联网平台分享自己的绘画作品，后被发现其所发表的作品大部分为 AI 生成，引发热议后，“曾 bobi”回应称“为了效率不得不使用 AI”。

在了解了 AI 绘画运作原理的基础上审视 AI 绘画的创作流程，有助于将 AI 绘画的“暗箱”进一步曝光。第一步，AI 绘画的创作者输入文字信息。第二步，AI 模型的“算法”开始运转，并协同先前已学习的“数据集”对文字信息进行识别、提取、对应，依此生成 AI 绘画作品。随后，AI 绘画的创作者将对已生成的图片进行筛选，挑选出在视觉效果上令自己满意的作品向公众展示。创作者对生成图像的筛选后于 AI 绘画作品的生成，“选择”行为并不会对 AI 绘画作品的内容与形式产生影响，也不会对观者面对 AI 绘画作品时的审美反应产生影响。“选择”行为只决定了观者能够看到什么。因此，笔者将在下文中把“选择”行为排除出讨论的范畴，仅将“输入”与“生成”两个步骤视为 AI 绘画的创作过程，并依次进行讨论。

针对“输入”这一步骤中的文字信息，笔者首先想要抛出一个问题：AI 绘画创作者输入的是无意义的词句吗？AI 绘画创作者可以输入不同的文字信息供计算机完成“生成”，输入的内容会因 AI 绘画创作者的不同而形成差异，这源于不同的社会经验与知识基础，输入的内容也会因为 AI 绘画创作者对画面预期的不同而发生改变，如“枯藤、老树、昏鸦”和“小桥、流水、人家”。若将这两组文字序列进行对比能够发现，两组文字序列所要进行的表达迥然不同，似乎 AI 绘画的创作者期待前一段文字序列呈现为萧索凄凉的画面，而期待后一段文字序列呈现为静谧悠闲的画面。在这一组文字序列的对照中，文字并非单纯的、无意义的词句，而是与物象关系密切的能指，并指向两组截然不同的隐喻。

莱考夫（George Lakoff）和约翰逊（Mark Johnson）曾在二人的专著《我们赖以生存的隐喻》中将隐喻比作一个概念域向另一个概念域的投射：“尤为重要的是，在日常生活中大量隐喻的启动并不是一种单纯‘冷’认知（cold cognition），而是伴随特定的情绪或情感体验的‘热’认知（hot cognition）。”（陈巍、黄家裕，2012：100—101）主体在自然环境或社会情境中面对隐喻时，隐喻便会激活主体的神经系统，在主体的身体中形成反应并表征为情绪。身体所经历的关于隐喻的经验和最终表征的情绪会被整合成为概念化的符号，并与物象对应。当主体再度面对相似的隐喻时，身体便会复现首次面对该隐喻时所产生的刺激并唤醒首次面对该隐喻时所产生的情绪，促使主体较上一次更快地理解隐喻并表征（复现）情绪（李荣荣、麻彦坤、叶浩生，2012：755）。在“面对隐喻——表征情绪”的反馈机制不断循环的过程中，概念化的符号逐渐趋于完善，将某一概念域投射向另一概念域的熟练程度也随之提高，隐喻的象征意

义反复得到确定和巩固。最终主体可以轻易凭借唤醒相同情境下的身体反应与情绪刺激，以物象为基础引申向隐喻的象征意义，即对隐喻的使用。因此，当 AI 绘画的创作者在“输入”的过程中尝试使用隐喻时，固有经验中的身体反应和情绪刺激也被唤醒，此时在进行“输入”的主体的神经系统内部正在表征（复现）情绪。可见在 AI 绘画的创作过程中，创作者的情绪仍然能够凭借隐喻的使用在场。

5 从“情绪区隔”到“身体出场”

“形式危机”与“情感区隔失效”展示了一个具有悲观色彩的可能性未来：若基于更加庞大的算力和大数据模型，辅以 Lora 加权模型的排列组合，传统架上绘画形式的可能性将会有被 AI 绘画穷尽的风险。这使得人工智能时代下的传统架上绘画面临意义上的终结。倘若 AI 绘画穷尽了架上绘画形式的可能性，艺术家们所进行的绘画创作将是对计算机算法的复制。但笔者认为并非如此，另一个 AI 绘画的案例或许可以为架上绘画的生存提供一些积极意义。

假设有一名 AI 绘画的创作者，他想要单纯地复现某一物象，或者出于好奇心想要对 AI 绘画进行纯粹视觉效果的实验。如他为 AI 输入了“素描几何体”，并预设得到的结果是单纯的素描练习稿，想要对比 AI 绘画与传统架上绘画的异同。在该情况下，“素描几何体”这一串文字作为信息符码，不产生和“枯藤、老树、昏鸦”一样的隐喻作用，也不带有深刻的文化烙印，只强调“词与物”的对应。有趣的是，根据“素描几何体”生成的 AI 绘画与根据“枯藤、老树、昏鸦”生成的 AI 绘画并没有实质上的不同，二者都是具有独一无二性，且主体参与其中的 AI 绘画。貌似在二者性质相同的情况下，是否“使用隐喻”成了 AI 绘画表达情绪的关键。

但在传统架上绘画中，一件素描作品（即使是几何体素描）也被认为是能够表达情绪的，并不需要通过“使用隐喻”来维护自身情绪表达的合法性。从创作者的角度来看，传统架上绘画的创作并非线性的，而是开放的。艺术家的身体积极地全程参与到创作过程中，且会因身体以及身体运动的不同而产生认知差异，继而影响创作取向的变化，贾科梅蒂（Alberto Giacometti）修长的雕塑以及他烟囱式的工作室便是一个很好的例子。这种变化甚至不是阶段性的，而是在创作过程中不断更迭的。颜料黏稠的手感、笔端触碰画布后的回弹等都可成为信息素刺激情绪的发生，也会在周遭环

境的影响下形成流变的认知经验。这些经验被身体接受和处理，随着外界信号的变化不断调整创作的策略，流变的认知最终实时反馈在画面中。因此，从“素描几何体”的绘画痕迹中，即拉线、排线等，能够反观艺术家在创作过程中身体如何与材料搏斗，从而完成绘画创作。

而 AI 绘画的创作模式决定了 AI 绘画创作者的身体在创作过程中无法保持全然在场。创作者通过“输入”进行符号编码，在此之后就对 AI 绘画失去了掌握。在“输入”过程中使用隐喻来唤醒自身记忆的情绪反应与身体反应，也成为 AI 绘画创作者表达情绪的唯一方式。如果说传统架上绘画是“心—身—世界”的交互，那么 AI 绘画则是人机交互的两点一线接收模式，即人类与计算机通过被编码的符号信息进行沟通交流。人机交互既已排除了人的身体，便不用论及身体在自然环境、社会情境中的运动。

而从观者的角度来看，对艺术作品的欣赏不单是对图像内容的观看。身体的在场为人们提供新的甚至是无限多的视点，并在图像之外对观者的感官持续产生作用。那些超出传统架上绘画创作者原有注意力范围以外的、原先不受欢迎的，甚至知觉上带有侵入性的都有可能被整合进观赏体验之中，并作为无法被高清摄影机捕捉的细节在艺术作品内部形成张力。“自然客体短暂的、捉摸不定的美学品质导致了对新的视角以及新的‘格式塔’式理解的追寻——无休止的、机敏的追寻”（Carlson & Berleant, 2004: 47），它提供了自由开放的美学经验。正如柏林特（Arnold Berleant）的“环境美学”强调：人的感官系统是一个通过“通感”统一运转的整体，知觉是不可被分隔的，同时也不仅仅是生理性的。人类自始至终是生活在文化环境中的社会性存在者，“作为社会性的存在者，我们透过文化模式来认知一切。对于雪、雨、距离、质量，混乱还是有序的感知，都经由根植于文化传统中的典范模式来予以分类和确认，绝不是单由视网膜或触觉接收的刺激来形成”（柏林特，2006: 20）。人类的身体不是封闭的，身体经由文化环境的长期浸濡渗透了文化的影响，文化经验塑造着身体并使身体不断超越自身。在这个过程中，文化经验不再完全是反思式的，它可以为人类的身体所感知，甚至可以转化为身体的“义肢”。

6 结语

在提出“诉诸身体”之后，针对 AI 绘画的焦虑似乎仍然难以解除，形式的终结、情绪的夺舍，即依然没有一种行之有效的策略来回应“图像的终结”。这一灾难性的境遇也使得架上绘画陷入了沦为一堆堆物质材料的危机。实际上，正是基于唯形式论的视角，才使得一切关于 AI 绘画的焦虑难以被彻底消解。在上文中，笔者将传统架上绘画作品认为是对过往形式语言的集合或副本，但传统架上绘画的创作并不能简化为“计算机隐喻”的线性过程，也并不能局限于视觉范畴来进行考察。传统架上绘画之所以能够和 AI 绘画拉开距离，不仅仅在于传统架上绘画对身体的邀约，还在于艺术作品本身的时代性与人文历史蕴含。

如上文所言，共性视觉特征来自“数据集”中共有的文字标签“A”，AI 绘画正是基于文字标签展开对内容的识别，从而转化为“词与物”的一一对应。若“数据集”中有 20 张向日葵的图片，且图片对应的文字标签中只有“A”，那么 AI 绘画创作者如果输入“A”以外的词语，如“sunflower”，AI 将毫无反应。与之相反，如果输入的是“A”，那么 AI 便会展现文字标签“A”所对应图片集合中的共性视觉特征。由此可见，在目前的 AI 绘画中，AI 并不能对物、词进行理解与识别，它只能展现相同文字标签的共性视觉特征。AI 绘画中对文字乱码般的呈现、多余或缺损的人物手指与肢体都体现了这一点。早在 20 世纪发生的艺术批评中的唯形式论又以一种隐秘的方式显现。

20 世纪，沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）与潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）就已经揭示了纯粹形式主义艺术批评的极限与弱点。沃尔夫林在《古典艺术》中，将其置于宏观艺术史的背景中，通过对比不同时期的艺术形式，揭示出艺术风格的演变和发展（沃尔夫林，2004：270）。潘诺夫斯基则在《作为人文学科的艺术史》一文中指出：“艺术作品的形式不仅是审美创造的产物，更是特定历史文化的反映。”（潘诺夫斯基，1991：33）因此，除了“诉诸身体”抵抗 AI 绘画的离身性外，还应该“诉诸历史”或者说“诉诸认知”。艺术作品并非独立的时空存在物，它必须被置于画家的个人历程或美术史的发展历程中进行观照，这样才能让形式的“灵晕”得以显现，并借此为 AI 时代的架上绘画寻求一种合法性。

参考文献

- [1] Carlson, Allen. & Berleant, Arnold. ed. *The Aesthetics of Nature Environment* [M]. New York: Broadview press, 2004.
- [2] Krauss, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field* [J]. *October*, 1979 (8) : 30.
- [3] 汉斯·贝尔廷等. *艺术史的终结? : 当代西方艺术史哲学文选* [M]. 常宁生, 编译. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [4] 纳尔逊·古德曼. *构造世界的多种方式* [M]. 姬志闯, 译. 上海: 上海译文出版社, 2007.
- [5] 海因里希·沃尔夫林. *古典艺术——意大利文艺复兴艺术导论* [M]. 潘耀昌, 陈平, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [6] 阿诺德·柏林特. *环境美学* [M]. 张敏, 周雨, 译. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2006.
- [7] 薛雷. “华语古典主义”、艺术“元宇宙”与AI时代的教育思考 [J]. *当代动画*, 2023 (03) : 8-13.
- [8] 陈彦青. “AI”的边界——艺术与设计的可能 [J]. *新美术*, 2018 (7) : 86-91.
- [9] 杨俊蕾. 风格迁移、指令设计与“世界模拟器”——兼论 Sora 模型产出艺术杰作的可能 [J]. *上海师范大学学报 (哲学社会科学版)*, 2024 (2) : 56-64.
- [10] 张萌, 周星. 唤醒、认知与认同: 21 世纪中国科幻电影情感研究 [J]. *视听理论与实践*, 2023 (4) : 39-45.
- [11] 陈炯. 人工智能, 让艺术变得廉价? [J]. *美术观察*, 2017 (10) : 10-12.
- [12] 邵亦杨. yBa 与后前卫——从英国青年艺术现象看西方当代视觉文化的论争 [J]. *美术研究*, 2005 (1) : 28-32+37-41+91.
- [13] 陈巍, 黄家裕. 具身化、隐喻理解与情绪启动 [J]. *浙江社会科学*, 2012 (8) : 100-104+158.
- [14] 李荣荣, 麻彦坤, 叶浩生. 具身的情绪: 情绪研究的新范式 [J]. *心理科学*, 2012, 35 (3) : 754-759.
- [15] 潘诺夫斯基. 作为人文学科的艺术史 [J]. 曹意强, 译. *新美术*, 1991 (4) : 29-39.

“文本—图像”生成式 AI 艺术创作事件中的审美认知

刘勇君¹ 王敏²

(1. 广州南方学院文学与传媒学院, 广州 510970; 2. 西安外国语大学中文学院, 西安 710128)

摘要:

随着 DALL-E 2、Stable Diffusion、Dreamfusion 等“文本—图像”生成式 AI 模型的爆火, 关于艺术与人工智能在审美认知耦合度方面的讨论则成为当下美学批评的热点话题。本文通过分析“文本—图像”生成式 AI 的创作图式, 发现其“指令式”创作方式带来“视觉不确定性”的审美预设效果, 而强大的学习力特点则催生了人们对 AI 艺术图像的崇高恐惧感, 并指出审美空间中的气氛介入与情感动员影响了人们对 AI 艺术图像的审美感知效果, 从而提醒人们需要转变关于 AI 艺术图像的传统认知模式。

关键词:

“文本—图像”生成式 AI; 艺术创作事件; 审美认知; 崇高; 情感动员; 审美气氛

Aesthetic Cognition in "Text-Image" Generative AI Artistic Creation Events

Liu Yongjun¹ Wang Min²

(1.School of Literature and Media, Guangzhou Nan Fang College, Guangzhou 510970, Guangdong, China; 2.School of Chinese Language and Literature, Xi'an International Studies University, Xi'an 710128, Shaanxi, China)

Abstract:

With the explosion of "text-image" generative AI models such as DALL-E 2, Stable Diffusion and Dreamfusion, the discussion on the coupling degree between art and artificial intelligence in aesthetic cognition has become a focus topic by current

作者简介: 刘勇君, 广州南方学院文学与传媒学院专任教师, 硕士, 主要从事外国文学与西方文艺理论研究。王敏, 西安外国语大学中文学院教授, 博士, 主要从事西方文艺理论研究。

aesthetic criticism. By analyzing the creation schema of “text-image” generative AI, this paper finds that its “command” creation mode brings the aesthetic preset effect of “visual indeterminacy”, while the strong learning ability characteristics give rise to people’s sublime fear of AI artistic images. It also points out that the atmosphere intervention and emotional mobilization in the aesthetic space affect people’s aesthetic perception of AI artistic images, which reminds people to change the traditional cognitive mode about AI artistic images.

Key words:

“text-image” generative AI; artistic creation event; aesthetic cognition; the sublime; emotional mobilization; aesthetic atmosphere

0 引言

随着生成式人工智能模型的爆火，与之相关的话题热度也居高不下，而“文本—图像”生成式 AI 模型的研发，不仅给大众的日常生活带来了崭新的艺术体验方式，也打破了艺术的界定方法，冲击着学界关于艺术创作的传统认知。目前关于图像生成式 AI 艺术创作的研究正呈现出多学科、多视角的研究趋势。有学者关注到 AI 艺术图像作品的版权归属问题，通过结合英国法律对于版权中“原创性”的要求以及结合具体实践案例的分析，认为“用户应该被视为人工智能生成的艺术品的版权持有者”（Williams, 2021: 792）。也有学者聚焦于 AI 艺术图像作品获利背后的利害关系问题，通过设置“人工智能拟人化”对照实验，追踪差异化认知如何影响了受试者在 AI 艺术创作责任归属分配问题上的看法（Epstein, 2020: 1）。在此基础上，从社会关系视角研究艺术互动是否会影响人们关于生成式 AI 系统的道德地位的判断也成为学者们重点关注的议题（Lima, 2021: 1）。

总体来看，虽然关于图像生成式 AI 艺术创作的研究逐渐成为学术界关注的焦点，但从审美认知领域对其进行阐释还有进一步挖掘的空间。而 AI 技术在艺术图像创作领域的介入又是否可以为当今艺术美学批评拓展新的理论阐释空间？这也引发了新一轮“AI 美学认知大讨论”潮流。根据实际情况来看，从美学角度来研究 AI 艺术图像的创作不仅具有社会实践意义，也具有理论阐释价值。“美学理论还通过提供批判性分析的传统，使我们能够检验和改进现有概念和原则的阐述方式，从而来提高

我们对艺术作品的思考，并在艺术的发展需要改变现有的理论时，引入新的理论。”（Carter, 1983: 65）赵奎英在论文《当代艺术发展引发的四大美学问题》中，对当代艺术的界定、存在、生成和参与问题进行了理论爬梳与讨论，认为学术界“从整体上研究当代艺术生成问题的成果还不多，更少有探讨当代艺术生成所提出的美学问题的”（2022: 17）。鉴于此，本文意图从 AI 艺术图像的创作图式切入，继而聚焦 AI 艺术图像创作是如何挑战了传统艺术美学的崇高性，进而思考审美空间中的气氛介入与情感动员是如何影响了人们对 AI 艺术图像作品的审美认知。

1 “认知转向”时代下 AI 艺术图像的创作图式

20 世纪 50 年代以降，伴随着“认知革命”时代的到来，“认知+”成为学术界推崇的研究方向。有学者将量子力学与认知理论结合起来形成了量子认知决策理论（Busemeyer, 2012），进而从计算与数学心理学角度扩展到对不同发展阶段的认知模型进行了实证研究（Busemeyer, 2015），这也成为“认知+”模型中实证与理论研究相结合的一个典范。而“艺术作为认知的重要符号”（Carter, 1983: 61），更成为阐释认知理论绕不开的领域。同时，生成式 AI 技术的出现也进一步催生了艺术理论界的“认知转向”，这也为跨学科研究艺术创作的本体论问题提供了一个新的学术引擎。

2018 年 10 月 25 日，一幅由生成式对抗网络（GAN）人工智能生成的名为《埃德蒙·德·贝拉米》（*Edmond De Belamy*）的肖像画在佳士得（Christie's）艺术品拍卖会上以超过预期 40 倍的成交价格售出，由此震惊了艺术界（quoted in Epstein, 2020: 1）。此外，在 2022 年美国科罗拉多州博览会的年度艺术比赛中，参赛者杰森·M. 艾伦（Jason M. Allen）使用 AI 图像生成器 Midjourney 创作了一幅名为《太空歌剧院》（*Théâtre D'opéra Spatial*）的超现实数字绘画作品，并凭借该作品获得博览会举办的新兴数字艺术家大赛的最高荣誉（Roose, 2022: 1）。无论是在拍卖场上还是在比赛场上，这些由图像生成式 AI 创作出来的艺术作品能够得到含金量这么高的专业认可度，其“社会性征兆”（齐泽克，2017: 17）的事件性属性不禁引起了人们对 AI 艺术图像作品美学价值的热议。斯拉沃热·齐泽克（Slavoj Žižek）认为“事件总是某种以出人意料的方式发生的新东西，它的出现会破坏任何既有的稳定架构”（齐泽克，2016: 6）。图像生成式 AI 凭借其“事件性”的艺术创作方式不仅挑战了艺术图像的

传统创作逻辑，也“使作品的意义来源问题成为阐释学难题”（谷鹏飞，2023：150）。

在人工智能的四种类型中，“文本—图像”生成式 AI 就像喻国明所指的第四种“多维高拟真人工智能”（喻国明、苏健威，2023：82），能够根据集成任务生成符合要求的图像。“文本—图像”生成式 AI 是一种在机器经过深度学习后，能够在大型图像与文本数据库中根据文本提示词以高度自洽的方式生成相应图像作品的模型。不同于人类艺术家的创作，利用图像生成式 AI 创作出的艺术图像离不开人类在前期对其算法数据库中不同类型图像的“驯化”与算法建构。经过前期的“驯化”，AI 数据库模型可以收集到不同用户对美学式样的偏好数据，从而使得图像数据适应了审美活动的映射，让初始图像经过不断的训练可以生成风格化与“指令化”的艺术图像。AI 算法通过将图像审美数据进行图像化，从而加速了审美活动的可视化进程。可以说，“文本—图像”生成式 AI 模型实际上是一个被人工“驯化”的美学“反射性混音”空间，能够“从不同的来源中提取部分，并将它们混合在一起，争取自主性”（Navas，2012：81）。在对 AI 模型进行图像“驯化”的过程中，其不仅隐喻着人类操作者对艺术图像的美学感知与权力控制，也使得美感在权力资本的介入下完成了数据库中图像符码的“指令式”混搭与挪用。

在从数据代码到图像符码的转换过程中，AI 艺术图像作品的创作同样离不开人的主体性参与。AI 艺术作品的原创性与后期加工性问题也成为人们争论的焦点。原则上，AI 艺术图像作品具有一定程度上的可复制性。当不同操作者在相同的 AI 图像生成器中按照相同的文本提示词进行操作时，其所产生的 AI 艺术图像可能具有较高等度的相似性。这时候 AI 艺术图像的独特性属性则需要被打上一个问号，而这幅 AI 艺术图像作品的版权归属问题也成为法律界面临的新挑战。如何建模 AI 艺术图像的独特性与规范化生成逻辑，以及如何模拟人类艺术创作中“人性感知”的在场，这成为 AI 艺术图像创作不断需要突破的难题。在重新审视这一关键问题的过程中，也召唤着理论家去建构新的认知模型，因为其“是我们理解世界和生活的基本方法，我们藉此与这个世界及我们的生活进行交互作用”（刘文、赵增虎，2013：59）。当代 AI 技术的发展不仅给传统的艺术图像生产方式带来了新的变革，也为当下艺术学理论领域的美学认知问题设置了新的障碍。这就要求文艺工作者构建出适合时代发展的美学认知模型，突破传统社会文化语境与概念图式的束缚，重新审视 AI 艺术图像创作与“混合艺术”审美认知之间的艺术本体论问题。

此外，由于 AI 艺术图像的生成需要经过前期大量图像数据的“喂养”，“喂养”数据的个性化倾向与缺乏法律监管境况也给数据伦理带来了道德与法律上的挑战。尽管生成式 AI 拓宽了大众探索美、享受美的途径，但当它被不受约束地应用时，与之相关的道德伦理甚至法律问题也会随之而来。比如在图像生成式 AI 进行深度学习阶段，此时如果将带有偏见性或者种族歧视性的图像大量“喂”给人工智能，那么生成的图像则往往会带有相应类型化的特征。而当人们将政治色彩浓厚的数据“喂”给人工智能时，其生成出来的图像则有可能被当作政治活动的宣传图像，从而造成一定的社会问题。可见，无论是在设计开发还是使用阶段，生成式 AI 都亟须相关的法律法规来给予一定的约束，这样才能让生成式 AI 真正履行造福人类的功能。

同时，对艺术图像创作不确定性状态的判断也影响了人们关于 AI 艺术图像作品中的创作主导权问题的看法。当操作者将文本提示词输入软件后，图像生成式 AI 就像“薛定谔的猫”一样处于不确定的叠加状态，人类无法预测其创作出来的艺术图像作品的真实形态。这种创作上的不确定性撩拨着人们对美学的感知引擎，从而促使人们怀着超越预期效果的期望，去审视 AI 艺术图像创作的事件性展演与审美亲和性的在场。此外，“根据量子理论，一个问题的答案可以将一种状态从不确定状态改变为确定状态，这种改变会导致人们对随后的问题做出不同的反应。直观地说，对第一个问题的回答设置了一个上下文，从而改变了对下一个问题的答案，于是产生了测量值的顺序效应”（Busemeyer, 2015: 370）。在关于 AI 艺术图像作品创作主导权问题的回答上，问题的测量顺序对于结果的回答显得十分重要。假设问题是“这幅艺术图像作品是谁生成出来的”，那么典型的直接答案是“AI”。但如果将问题换成“这幅艺术图像作品是经过哪些操作才生成出来的”，要回答这个问题就需要考虑到 AI 与人在艺术图像创作上的贡献度。这时候再回答“谁才是 AI 艺术图像作品的创作者的问题”时，显然会出现测量值不确定的答案了。同样地，如果将两个问题的提问次序颠倒，那么两种对照实验所呈现出来的答案也将产生差异，因为提问次序的改变已经干扰到受试者回答的思路，从而使得判断呈现出不确定性状态。

挪威学者纳瓦斯·爱德华多（Navas Eduardo）在著作《元创造力的兴起：混音后的人工智能美学》（*The Rise of Metacreativity: AI Aesthetics After Remix*）中从初始范式、元范式和元创造力三个部分“研究人工智能如何改变我们的创造性生产，进而将美学作为批判性反思的手段”，认为“人工智能美学作为美学的一个分支，其在元创

造性方面重塑了人类对世界的反思与感知功能，并对人类的批判性意识产生了重大影响”（Navas, 2023: 4）。纳瓦斯重视艺术批评在人工智能美学看待世界问题上的价值，审视了人类与机器进行文化艺术共同创作时在创造性劳动上所发挥的配置作用，从而将人工智能美学置于社会历史发展场域进行评判。纳瓦斯的观点为审视人工智能的美学价值提供了另一条理论进路，提醒读者需要辩证地看待人工智能的存在价值。

2 AI 艺术图像作品的美学崇高性审视

目前人们关于 AI 介入艺术创作的态度倾向主要有三种：第一种认为 AI 给艺术创作带来了新生；第二种则与之相反，认为 AI 终结了艺术；第三种则以辩证的态度看待 AI 艺术的存在价值。其实引发这些论争的重要原因之一便是人们在 AI 艺术图像作品是否还具有审美的崇高性上持有不同看法。多数理论家认为 AI 工具的使用降低了艺术作品的创作门槛，正在摧毁着艺术作品的崇高属性。其实，AI 艺术图像作品具有一种预设的“技术态崇高”属性，其孵化出一种新型的美学崇高认知模式。“从机制上来看，人工智能美学正是一种仿若如此的美学，它基于复杂性计算，又必须与人的美学机能相比较，才能获得更深入的开拓。”（王峰，2022: 62）

欧洲美学史上的“崇高”概念最初在古罗马时期朗吉努斯（Longinus）所写的文章《论崇高》（*On the Sublime*）中提出（高建平，2020: 114）。随着美学理论的接续发展，“崇高”这一富有生命力的“语义场”也伴随着时代变化进行了多版本的美学意义操演，伯克（Burke）、康德（Kant）、席勒（Schiller）、利奥塔（Lyotard）、齐泽克（Žižek）等学者都对“崇高”这一概念进行了意义延伸，使得“崇高成为了具有高度互文性、高度复意性的概念”（陈榕，2016: 94）。而促使“崇高”概念进入艺术领域则离不开阿多诺（Adorno）与利奥塔的功劳，尤其是“利奥塔的观点无疑拓展了‘崇高’概念的内涵和外延”（高建平，2020: 117）。无论是从感性还是理性维度上对“崇高”概念进行阐释，这些论述都为我们审视当今“崇高”内涵的变化带来了厚实的理论资源。而“文本—图像”生成式 AI 所创作出来的艺术图像作品中的“技术态崇高”属性则成为本节讨论的重点。

2.1 “指令式”创作方式带来“视觉不确定性”的审美预设效果

AI 艺术图像是一种对不确定性感知的“指令式”呈现，其通过操作者敲定的能指符号生成具体的艺术图像作品。在能指符号向所指符号转换的过程中，操作者对艺术图像的美学幻想通过指令式文本控制住数据代码的生成方向，最终使得 AI 成为承担了人类审美意识形态的工具，从而创作出超脱人们想象的图像作品。由于 AI 图像数据库具有强大的库容量，其创作出来的艺术图像往往超越人们预期的认知图式。而这种认知受阻的境况又反过来通过人们感知器官的行动，促使人们调动积蓄的审美经验去预测 AI 艺术图像可能的生成结果，以此来满足人们对不确定性物品的掌控欲望，这也使得人们沉浸于与 AI 艺术图像的审美互动中。而促使上述审美活动发生的原因之一便是人们受到“视觉不确定性”感知现象的刺激。

英国学者罗伯特·佩博雷尔（Robert Pepperell）曾对艺术作品中的“视觉不确定性”现象进行了深入研究，认为“视觉不确定性是一种感知现象，当观众看到一个看似有意义的视觉刺激，但该刺激拒绝简单或即时的识别时，就会产生这种现象”（Pepperell, 2011: 1）。罗伯特从人们对视觉上识别困难的艺术作品角度来讨论“视觉不确定性”现象，而在 AI 艺术图像作品创作过程中同样存在这种现象，尤其是在进行抽象艺术图像作品创作时，此现象更影响了人们的审美期待效果。艺术家兼研究人员汤姆·怀特（Tom White）曾围绕人工智能抽象艺术中的“视觉不确定性”问题进行了与“感知引擎”和“合成抽象”相关的艺术实验项目，而这对于人们探索人工智能模型中的图像生成和识别机制具有重要的意义。实验中的“感知引擎”使得图像能够以一种“在视觉上对人类不确定，但对图像识别工具来说却是清晰的”（Zeilinger, 2023: 79）方式呈现出来。这种呈现方式带来的效果是人们在审美挫折中需要重新校对以往的审美经验，才能适应人工智能艺术图像的美学表达方式，从而给人们的审美活动创造出一种“技术距离感”。

2.2 强大的学习力催生了人们对 AI 艺术图像的崇高恐惧感

AI 艺术图像的出现打破了传统的抽象艺术与具象艺术的创作分界线。有了“文本—图像”生成模型的加持，艺术创作可以有效突破人类艺术家在“审美创造力”方面的贫乏难题，能够通过设定有限的文本提示词实现多元化与新奇感十足的作品创作。一些艺术家甚至会和科学家合作，利用编程创作出“算法艺术”。而在经过几百

次甚至上千次的深度学习与迭代更新之后，人工智能模型的艺术创造力以及对美感的理解能力有时甚至会超越人类艺术家。

罗格斯大学的艺术与人工智能实验室（Rutgers' Art & AI Lab）中的研究人员曾经创建了一个几乎可以进行自主艺术创作的人工智能模型——AICAN，以期“从感性和认知的角度研究艺术的创作过程以及艺术是如何演变的”。他们通过创造一种“创造性对抗网络”（CAN）来使得 AI 模型在两种对抗性力量中进行创作训练，“一种力量促使机器遵循所展示的艺术美学（最大限度地减少与艺术分布的偏差），而另一种力量则会惩罚机器，如果它模仿了已经建立的风格（最大化风格模糊性）”（Mazzone, 2019: 3）。这种训练推动了人工智能模型创造力的生成，以至于在后续的图灵测试中取得了很好的效果。研究结果表明，当 AICAN 图像作品与人类艺术家创作的艺术作品混合在一起展览时，“人类受试者甚至无法辨别艺术品是由人类艺术家还是由机器制作的”（Mazzone, 2019: 4）。可见，通过深度学习与训练后，生成式 AI 模型的创造力强度是可以达到直接模仿甚至挑战人类艺术家的程度。这也引起了人们的恐慌，甚至滋生了一种“AI 恐惧症”，认为 AI 可能会在未来夺走人类艺术家的职业。但就像该论文作者在文章中提到的那样，“人工智能在艺术创作方面所能做的事情真的非常有限和具体，而且我们的目标从来都不是要取代人类艺术家的角色”（Mazzone, 2019: 6）。正如摄影技术以及其他图像制作媒介技术刚出现的时候，人们也曾一度担心这些技术的出现会挤压传统艺术创作方式的生存空间。但历史经验却证明人类完全有能力与新生媒介技术达到和平共处状态，甚至会利用这些新兴技术创造出新的审美方式。因此，我们目前可以做到的是及时转变对生成式 AI 技术的偏见式认知，同时需要考虑的是艺术家如何与 AI 进行有效的对话与合作，通过借助不同创作方式之间的共性语言以及利用差异性创作特征达到引导甚至互动式创作的效果。

3 AI 艺术图像审美空间中的气氛在场与情感动员

德国美学家格诺特·波默（Gernot Böhme）认为美学的中心论题是“我们在周围但也在物或在人那里所感受到的气氛”，因为“美学研究的是周遭世界的各种质与我们的处境感受（Befindlichkeit）之间的关联”（格诺特·波默，2018: 4）。在对 AI 艺术图像进行美学鉴赏的时候，鉴赏者对图景的空间感知以及情感认知会由于所处审美

环境的不同而产生差异化效果。在此，让我们来设想个美学认知实验：把同样一幅 AI 艺术图像放置在不同的展览场所，然后思考人们对这幅画作的认知关注点。当它用画框装裱起来被放置在美术展览馆中展览时，观者会由于常规的认知思维的影响，默认为放置在展览馆中的作品就一定具有某些独特的美学价值。观者会不自觉地审美角度对其进行鉴赏，而不会去考虑它的创造者究竟是 AI 还是人类艺术家。因为，美术馆的审美鉴赏活动“作为一种既定的欣赏范式妨碍着人们对作品气氛的知觉，这种欣赏范式导向的是对作品的符号学分析和艺术史解释”（刘毅青、吴昊，2022：65）。而当这幅 AI 艺术图像放置在 AI 艺术品与人类艺术家创作作品的真伪鉴别现场时，这时人们考虑更多的则是这幅作品的创作者来源问题，对于其艺术美学符号的探索则会被搁置。其实这就涉及另一个问题：对艺术作品进行审美鉴赏活动时所遇到的场景气氛与情感认知关系问题的探讨。“认知美学认为：形式知觉模式的形成既然是对事物外形的反映，事物的存在样态就可以对形式知觉模式的形成样态产生影响。”（李志宏，2011：112—113）对艺术品来说，它所放置的展览环境中的在场气氛直接影响到人们与艺术品之间的情感互动，进而影响到人们对其美学价值的认知考量。

与 AI 艺术图像不同的是，人类艺术家所创作的图像作品在背后往往还隐含着深厚的社会历史底蕴与情感动力。在文森特·凡·高（Vincent Van Gogh）创作的多幅不同类型旧鞋的静物画作中，每一幅画作背后所蕴含的情感空间与社会隐喻都是动态变化的。人们在解读凡·高作品的时候往往会结合他的生平经历与时代背景进行阐释。海德格尔在他的著作《艺术作品的本源》（*The Origin of the Work of Art*）中还专门从艺术的本体论层面对凡·高画的鞋子进行研究，认为“作品绝不是对那些时时现存手边的个别存在者的再现，恰恰相反，它是对物的普遍本质的再现”（海德格尔，2022：28）。尽管海德格尔强调观者不要将自己的主观想象投射到对艺术作品的解读上，但他最终还是未能做到这一点。“从凡·高的油画中，他讲述了一组农民和土壤间的感人故事，这些相关联的故事不是由画本身维持的，而是基于他自己的社会观，其带有厚重的原始感和尘世的悲怆感。”（Preziosi，2009：298）而詹明信（Fredric Jameson）将安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的《钻石灰尘鞋》（*Diamond Dust Shoes*）与凡·高的《一双鞋》（*A Pair of Shoes*）画作进行对比分析。詹明信认为海德格尔对凡·高所绘的鞋所持有的“大地”和“人间”的说法还存在不够完善之处，“我们还可以对艺术品的双重质性加以强调，进一步阐明第一种物质性……将如何转化为第二种物质性”（詹明信，

1997: 437)。紧接着,詹明信又分析了沃霍尔的《钻石灰尘鞋》,他通过结合沃霍尔的创作经历认为其画作所展现出来的是后现代主义时期对物质消费主义的推崇,继而引出“后现代文化的第三个特征”即“情感的消逝”(詹明信,1997: 441)的观点。无论是凡·高还是霍沃尔所绘的鞋,因为有了艺术家创作经历以及创作时代背景等信息的介入,才能为观者的解读提供更丰富的情感联想空间。尽管利用图像生成式 AI 能够生成出无限接近经典画作的艺术作品,但因为缺少了绘画创作的历史底蕴与画家丰富的人生经历,使得其还远远不能够达到人类艺术家的创作高度。“新型认知方式的形成,或者说认知方式新型性质的形成,使得情感体验的性质发生了变化。”(李志宏,2011: 81)在 AI 进行艺术图像生成过程中,其无法体验到人类艺术家在进行图像艺术创作时所经历的,正如莱辛在《拉奥孔》中所说的“最富于孕育性的顷刻”,或者佛教所说的“顿悟”时刻那样的感性美学。这也是 AI 艺术创作无法回避的一个现实问题。

而“情感表达的缺乏”则成为人们批评 AI 艺术图像作品缺少艺术感知水准的一个原因,这也为人们指明了生成式人工智能模型进行迭代升级时的努力方向。唐纳德·A. 诺曼(Donald A. Norman)在著作《情感设计:我们为什么爱(或恨)日常事物》[*Emotional design; Why We Love (or Hate) Everyday Things*]中认为设计中除了需要考虑美学因素外,“情感设计”(emotional design)同样不可忽略,因为“情感与认知密不可分,是认知的必要组成部分”(2004: 7)。针对同样一件作品,由于人们的审美判断标准存在差异,做出的评价也会有所差别,但无论是进行何种审美判断,人们的情感认知都会参与其中,而这也启示了 AI 艺术的发展道路。如果在“文本—图像”生成式 AI 进行艺术图像创作的时候,其能够根据操作者输入的文本提示词识别出其当时的情绪状态,从而在艺术图像的冷暖调色彩呈现和布局方式上做出一定的交互式情绪反应,那么它创作出来的艺术作品将更能够引起人们的情感共鸣。

此外,图像生成式 AI 在美学疗愈方面的价值亦不可忽视。研究发现,“存在一小部分可量化的数据来支持艺术疗法对治疗各种症状、年龄组和疾病都是有效的说法”(Slayton, 2010: 108)。而随着社会老龄人口比例的增加,老年护理问题成为当代社会需要面临的一个难题。如何才能使得老年人安然度过一个有质量的晚年生活成为人们关注的焦点。俄罗斯学者格洛兹马纳(Glozman)与诺莫瓦(Naumova)意识到艺术疗法在老年人自我调节心理资源上的积极作用,通过组织特定的艺术创造性活动可以激发老年人调动主体性发展的潜力,从而使得“临时和充分的激活可以成为调

动个人资源以进一步发展个性、进步策略和生活重组的有效机制”(Glozman, 2014: 87)。图像生成式 AI 由于其便捷化和高效化的艺术创作特点,在艺术疗法的运用方面有着令人期待的发展前景。创伤人群可以借助图像生成式 AI 运用最经济实惠的方法创作出符合甚至超越自己美感的想象图像作品,在可视化的审美共情中转换情绪,从而达到有效度的治疗效果。而老年人群体在利用图像生成式 AI 进行艺术创作的时候,在短时间内创作出多样化的图像作品不仅可以缓解老年人在情感认知方面面临的挑战,也可以让他们感受到自己在老年阶段依然具有创造力方面的潜力。

李志宏认为:“审美发生的决定性条件是新型认知方式和新型情感体验的形成。”(2011: 81)在进行 AI 艺术图像审美活动的时候,观者往往会通过认知移情在 AI 艺术图像文本与人造艺术经验文本中实现审美经验的衍射,从而完成艺术审美过程中的情感动员与认知转换。可以说,在劳动审美化过程中,操作者既是 AI 艺术图像作品的“伪”创作者,也是其静观美学价值的“第一”接受者。AI 技术的介入使得艺术创作与艺术审美过程得到有效融合,在缩短美学创作的劳动时间的同时,也在不断模糊着艺术创作者与鉴赏者之间的界限。

4 结语

就像学者高建平所说的,“后现代并不意味着崇高的退场,而正是因为生活的程式化和个体平庸化,更需要艺术提供激情和震撼,在这个意义上,崇高会带着所积蓄的动力复归和灌注到艺术、建筑和设计”(2020: 117)。与其执着于 AI 艺术图像中的元创造力归属问题之争,不如迎接人工智能的发展在很大程度上已经改变了人类传统的认知实体的事实。而如何才能在 AI 与人类共存的时代重新规划出新的认知地图则成为我们在技术变革时代需要回答的时代之问。

参考文献

- [1] Busemeyer J R, Bruza P D. Quantum Models of Cognition and Decision [M]. New York: Cambridge University Press, 2012.
- [2] Busemeyer J R, Wang Z, Townsend J T, et al. The Oxford Handbook of Computational and Mathematical Psychology [M]. New York: Oxford University Press, 2015.

- [3] Carter C L. Arts and Cognition: Performance, Criticism, and Aesthetics [J] . Art Education, 1983(2): 61-67.
- [4] Epstein Z, Levine S, Rand D G, et al. Who Gets Credit for AI-Generated Art ? [J] . Iscience, 2020(9): 1-10.
- [5] Glazman J M, Naumova V A. Art-Therapy As a Method for Mobilizing Personal Resources in the Elderly [J] . Psychology in Russia, 2014(3): 80-89.
- [6] Lima G, Zhunis A, Manovich L, et al. On the Social-Relational Moral Standing of AI: An Empirical Study Using AI-Generated Art [J] . Frontiers in Robotics and AI, 2021(8): 1-13.
- [7] Mazzone M, Elgammal A. Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence [J] . Arts, MDPI, 2019(1): 1-9.
- [8] Navas E. Remix Theory: The Aesthetics of Sampling [M] . Bergen: SpringerWienNewYork, 2012.
- [9] Navas E. The Rise of Metacreativity: AI Aesthetics After Remix [M] . New York: Routledge, 2023.
- [10] Norman D A. Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things [M] . New York: Basic Books, 2004.
- [11] Pepperell R. Connecting Art and the Brain: An Artist's Perspective on Visual Indeterminacy [J] . Frontiers in Human Neuroscience, 2011(5): 1-12.
- [12] Preziosi D. The Art of Art History: A Critical Anthology [M] . New York: Oxford University Press, 2009.
- [13] Roose K. An AI-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren' t Happy [N] . The New York Times, Friday 2nd, September, 2022.
- [14] Slayton S C, D'Archer J, Kaplan F. Outcome Studies on the Efficacy of Art Therapy: A Review of Findings [J] . Art Therapy, 2010(3): 108-118.
- [15] Williams B. Painting by Numbers: Copyright Protection and AI-Generated Art [J] . European Intellectual Property Review, 2021(43):786-792.
- [16] Zeilinger M. The Politics of Visual Indeterminacy in Abstract AI Art [J] . Leonardo, 2023(1): 76-80.
- [17] 陈榕. 西方文论关键词: 崇高 [J] . 外国文学, 2016(6): 93-111.
- [18] 高建平. “崇高” 概念的来源及其当代意义 [J] . 浙江社会科学, 2020(8): 113-117+159.
- [19] 格诺特·波默. 气氛美学 [M] . 贾红雨, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2018.
- [20] 谷鹏飞. 人工智能艺术的阐释学问题 [J] . 学术月刊, 2023(6): 150-159.
- [21] 海德格尔. 艺术作品的本源 [M] . 孙周兴, 译. 北京: 商务印书馆, 2022.
- [22] 李志宏. 认知美学原理 [M] . 北京: 光明日报出版社, 2011.

- [23] 刘文, 赵增虎. 认知诗学研究 [M]. 北京: 中国文史出版社, 2013.
- [24] 刘毅青, 吴昊. 气氛美学: 作为感性学的美学重构及其批判性 [J]. 首都师范大学学报 (社会科学版), 2022(4):57-67.
- [25] 斯拉沃热·齐泽克. 事件 [M]. 王师, 译. 上海: 上海文艺出版社, 2016.
- [26] 斯拉沃热·齐泽克. 意识形态的崇高客体 [M]. 季广茂, 译. 北京: 中央编译出版社, 2017.
- [27] 王峰. 仿若如此的美学感: 人工智能的美感问题 [J]. 同济大学学报 (社会科学版), 2022(4):58-65.
- [28] 喻国明, 苏健威. 生成式人工智能浪潮下的传播革命与媒介生态——从 ChatGPT 到全面智能化时代的未来 [J]. 新疆师范大学学报 (哲学社会科学版), 2023(5):81-90.
- [29] 赵奎英. 当代艺术发展引发的四大美学问题 [J]. 文艺理论与批评, 2022(4):4-21.
- [30] 詹明信. 晚期资本主义的文化逻辑: 詹明信批评理论文选 [M]. 张旭东, 编, 陈清侨, 等译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1997.

以“味”论书：认知美学视角下中国古代书论味觉词探析

魏明鸣

(长安大学人文学院, 西安 710064)

摘 要:

国人之审美意识, 实发源于味觉, 以“美”字古形、古音、古义可辨之。在认知美学视角下, 分析人类通过脑部“认知模块”形成“形式知觉中枢、意义领悟中枢以及情感反应中枢”的神经连接链, 从而使人们在味觉中获得美感。从“美”字本义、美感在人体生理机制产生的过程中可得人们以“味”论书的生发是自发的审美选择。“美”孕育于“味”, 脱胎成以“味”论美, 最终发展成以“味”论艺, 包括以“味”论文、以“味”论乐、以“味”论书等。通过研究古代书论中出现的具体“味”范畴词, 考据其在书法中具有审美内涵。

关键词:

古代书论; 味觉词; 味审美; 认知美学

Discussing Calligraphy through “Taste”: An Analysis of Gustatory Terms in Ancient Chinese Calligraphic Theory from a Cognitive Aesthetics Perspective

Wei Mingming

School of Humanities, Chang'an University

Abstract:

The aesthetic consciousness of Chinese people actually originates from the sense of taste, which can be identified by the ancient character shape and rhyme of the word “beauty”. Under the perspective of cognitive aesthetics, it is analyzed that human beings form the neural connection chain of “form perception center, meaning comprehension center, and emotion response center” through the

“cognitive module” in the brain, so that people can obtain the sense of beauty in the sense of taste. From the original meaning of the word “beauty” and the process of generating the sense of beauty in the human physiological mechanism, it can be concluded that people use “taste” to discuss the development of calligraphy as a spontaneous aesthetic choice. “Beauty” was born in “taste”, born into “taste” on beauty, and eventually developed into “taste” on art, including “flavor” on essays, “flavor” on music, “flavor” on calligraphy, and so on. Through the study of specific “flavor” category words that appeared in ancient calligraphy theories, the aesthetic connotation of the word in calligraphy will be examined.

Keywords:

Ancient epigraphy; Taste words; Taste aesthetics; Cognitive aesthetics

1 由“味”生“美”——“美”字之辨

“美”字诞生之初与味觉有着密切的联系，美味所带来的味觉快感，使得先民们对美拥有了最朴素朦胧的认知。通过剖析“美”字的甲骨文字形、古音韵母以及《说文解字》对于“美”字意义的阐释，从而得出国人之审美意识，实发源于味觉。

1.1 甲骨文字形

从古文字的出土材料来看，甲骨文中只有“美”字，尚无“味”字，而“味”字的出现最早可追溯到金文中，故而“味”字的产生较之于“美”是稍晚的。

“美”字为“羊大”之会意，故本义为味旨。在“味”未出现时，人们在获得口腹快感中总结为“美”。汉字“美”的出现，最早可追寻到甲骨文。甲骨文中关于“美”字，有两种写法，一种是𠄎，一种是𠄏。“美”字上部的含义学术界素有争端，一种解释是古人头顶羽毛的形象，一种解释为牛羊之羊的羊。此处结合许慎《说文解字》“美：甘也。从羊，从大。羊在六畜，主给膳也，美与善同意”。笔者更认同从羊至美的解释。徐中舒主编《甲骨文字典》介绍：甲骨文“羊”字𠄎， “象正面羊头及两角两耳之形”。刘兴隆主编《新编甲骨文字典》云：甲骨文“羊”字“象羊头之正面形，以头代羊”，都在证实甲骨文的“美”字上部是“羊”字的摹写。“美”字的下部𠄎为“大”字，人形，从人从大。甲骨文“大”的本义是人形，没有异议。此处结

合许慎《说文解字》解释“大”字：“天大，地大，人亦大焉。象人形。”

所以甲骨文“美”字，结合上下部分析，本义为“羊大为美”，这就是中国人最初的美学意识。段玉裁在《说文解字注》中释意：“甘”即肥胖的羊其肉适口，好吃有滋味。人对羊，首先是视觉上的感受，但接着就转移到了味觉——这样肥壮的羊一定好吃，即味“甘”。所以“美”的本义最终还是落脚在“甘”上，肥羊味甘故美。中国人最初的审美意识就源于“肥羊肉的味甘”。由此可见，“甘”是作为味觉的字，将“甘”味作为“美”可说明美被作为味觉对象，与味产生了联系，促使了人之审美意识的萌发。

1.2 古音考证

参考中古韵书对于“美”“味”两字的阐释，发现美、味在上古本为同音。美，《广韵》注为“无鄙切”（读若味）；《集韵》注为“母鄙切”（读如美）。味，《广韵》《集韵》《韵会》皆注“无沸切”（读如味）；而《集韵》又标为“莫佩切”（读若味）。而这两对读音正好互相对应。这显然是因为，美、味在上古读音本为一，只是到了后来，它的声母才分化成轻唇[W]与重唇[M]两种。清人钱大昕在《十驾斋养新录》卷五中，曾列举过大量的例子，有力地证明“古无轻唇音”“凡轻唇之音，古皆读为重唇”的结论。根据这个结论，则“美”“味”二字在上古皆为重唇明母字，发音都近似于今天的“美”或“味”。“味”字古读为重唇，亦可从古人的训诂中见出。《白虎通义·礼乐》云：“西狄之乐曰味。味之为言，味也。”《汉书·地理志》载益州郡有味县，其中注：“孟康曰：味音味”，也证明了“美”“味”“味”在上古读音相通。

另外，“羊”与羊鸣之声“𦍋”古为一字，以“羊”之得名，正如鸡、鸭、鹅、牛之属，皆源其鸣声，故古“羊”字本身即发重唇明母之音。传《春秋公羊传》，是公羊高所作，《孟子》中有记载“公明高”者，而“公明高”与公羊高为一人，故羊明相通。《易·大壮》象辞有“丧羊于易”，唐王冰注《内经·素问》引作“丧明于易”，是唐时《易》本“羊”作“明”的有力例证。

“羊”古音既近“明”，而“明”“美”同母，故“羊”“美”“味”三者字音上同源。故而“美”是源于“羊大为美”。

“美”的初义本指味道好，中国人的美的观念本是从口腹的快感中生发出来的。吃，是人类生命的第一需要，故人对于作为吃的快感的美味的意识，一定在听

觉的、视觉的快感之前。此沈约《需雅》所谓“人欲所大味为先”也（《隋书·经籍志》引）。

2 由“味”入“美”——认知美学视角下阐释从“味”到“美”的过程

一切审美活动都以对事物的知觉为起点，以形成美感体验为终点，知觉和情感是审美活动中非常明显的重要环节。要弄清审美活动的性质和机制，必须首先弄清知觉和情感的性质和机制。知觉和情感都是人类机体的心理性功能，以一定的生物性和生理性结构为物质基础。对知觉和情感从心理学、生理学和生物学方面进行细致的研究和说明，正是当今认知科学的重要内容。

人类萌发审美感受与自主创作审美活动，经历了很长的时间。人类早期的审美活动依附在现实生活实践中，包括巫术、祭祀、生活用具、生理活动中，以此满足包括精神需要、社会需要、生理需要等在内的功利性需要。观之动物界，动物对于艳丽颜色的羽毛、庞大体格、鸣叫声或者发情时期的激素味道等的追求，具有生存的功利性，也与视觉、触觉、听觉、味觉等感官紧密相连。人类是从动物发展而来，与动物的感官机制有极大的相似性，所以人类的审美偏好，也与感官有着密切联系。不管是巫术活动、祭祀活动，还是日常的吃饭，都是客观事物直接作用于感觉器官时产生的对事物个别属性的反应，是为感觉，也是产生审美感受的第一步。

从感觉到产生审美感受的过程，是作用于人脑的过程。而人脑作为生理机制的关键，也经历了发展完善。根据认知神经美学观点，审美活动必然受到生理机制的影响，“审美能力是人类由自然机体结构所决定的进行审美活动的一般可能性，与人的生理结构等自然因素相关联，可以称之为审美活动能力”。人类经过发展，人脑也在不断发展。通过现代神经科学的发展，以及对于人脑的解剖，发现大脑的各个功能模块各司其职，从而构成了功能各异的工作中枢。比如，“人的语言实践促成了语言中枢；在语言中枢之下，分别有动词、一般名词、专有名词等的表达区”。可见，大脑就是按照模块化的方式对信息进行加工的。“大脑对同一个事件的认知加工有相对稳定的工作程序，可以功能性地结成相对固定的神经网络，即形成一个专有的模块化功能性结构”，这个结构可称为“认知模块”。现代人类的认知模块涉及形式知觉模式、意义领悟和情感反应三个方面，形成了“形式知觉中枢+意义领悟中枢+情感反应

中枢”这样一条神经连接链：形式知觉中枢指人类对事物外在信息表现的知觉；意义领悟中枢反映事物内质及其价值意义；情感反应中枢是大脑中主司情绪系统的神经结构，反映为机体对生存状态加以评价所产生的结果及感受体验。

因此，人类在获得口腹之欲时，通过在味蕾上获得甜、酸、苦、咸和鲜美味道的味觉信号，这是形式知觉中枢在起作用，对外在信息进行把握。这些味觉信号通过神经传递给大脑，判断出是何种味觉，把握了味觉的本质，从而引起人类对食物的味觉体验，产生了情绪，即审美感受（如，辣的事物—辣的感觉—痛苦的情绪；甜的事物—甜的感觉—愉悦的情绪）。感觉器官获得、选择、积累信息，是外界进入人的意识的唯一通道。

美作为客观存在，是以感性的形式呈现出来的。所以要认识美、反映美，如果不通过对美的对象的感性形式的感觉，是无法进行的。美感意识活动不能脱离感觉，只有经过对美的对象的感觉才能形成美的认识和感动，所以感觉是美感经验中其他心理活动的基础。

人类从“羊大为美”的味觉为美，到以味论书的超脱具体的味觉（感觉）上升到抽象的美感，从而对于审美有了更深的认识，体现出人体生理机制得到了进一步的发展，掌管音乐、绘画、空间几何建筑相关的艺术审美功能的右脑得到开发与训练。深刻剖析为什么会用“味”审美词来批评书法形成书论，是因为人类在最初形成朦胧美感（虽然依托于感觉有很强的现实功利性）时，就是把由生理器官形成的感觉同美感这一评价性感觉相对应，使得评价性感觉被当作心理性感觉，结果是美感被客观化为事物中美的属性。因此，美感并无法剥离出感觉，夹杂着“甘、苦、辣”等味觉感受的美感，成为“味”这个审美词的美的属性，超脱了具体的客观事物，成为某种符号，使人们看到后就会产生大众性的认同与理解，是美概念名词化的过程。

李志宏在《认知神经美学》中认为：人们先是以客观事物来形容内心的感受，再把对内在情感的形容客观化为事物的属性，继而把客观化的事物属性当作实际存在的事物，最终完成了“美”概念从名词向形容词、再从形容词向名词的转化。此处再举个例子用以阐释，人们形容日子过得好，就会说“日子过得蜜里调油”，用蜜（一个大众认同为甜的客观事物）形容对日子美好的喜悦之情，联结化为蜜同为甜同为美好的事物，这就完成了“美”从客观化到抽象化的闭环。因此，书论中很多用味觉词描述书法的风格，本质也是人们用名词来形容内心对书法的美感，经过大众认可与传

播，变成约定俗成的形容词，例如形容书法风格的“苍辣”“苦涩”“甘”等。

3 “美”“味”相合——古代书论中“味”审美词研究

如上文所说，最早的美感是由“羊大为美”的味觉而来，因此“味”审美词发端可以追溯到甲骨、金文等古文字时期。随着人类生理机制以及社会约定俗成的符号名称完善，“味”审美范畴得到长足发展，出现在了其他艺术领域。例如在文学批评领域里提出“遗味”的是西晋的陆机，是对庄子“言不尽意”的一个延续，以及刘勰在《文心雕龙》中把“味”作为文章风格，但真正将“味”与“美学”联系起来的是钟嵘在《诗品》中提出的“滋味说”，这也确立了中国诗学中的“诗味说”，唐代司空图在《二十四诗品》中继承了“滋味说”，发展出了“韵味说”，由此以味论文的批评风格正式确立下来。

书法中的味审美也逐渐确立，书法与“味”的联系最早见于王羲之的《书论》：“每书欲十迟五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏，方可谓书。若直笔急牵裹，此暂视似书，久味无力。”从此，“以味论书”开始被提出，此处的“味”不再是单纯的感官，而是上升到美感层面。经过发展，从“味”也延伸出来具体的“味”审美词，从本义的“味”到传统五味词“甘、酸、苦、咸、辛”，再到复合味觉词“苍辣”“苦涩”等。下文重点以书论中“味”本义、“甘”“苦”以及“苍辣”为重点辨析。

3.1 “味”本义之辨

“味”在书论中有两种用法，一是用作动词，具有品味、玩味的含义。王羲之在《书论》中云：“若直笔急牵裹，此暂视似书，久味无力。”意思是作书法时，如果执笔急忙牵引字形线条的变化，猛地一看好像是书法作品，但是回味时就感觉毫无笔力了。“味”在此处作回味的含义，指对书法用回味的方式来审视，评价其用笔。二是“味”用作名词，指的是书法作品的味道，可具体可抽象，可指代的含义也更多而杂，比较具有代表性的有滋味、韵味、风味、气味等。如袁昂的《古今书评》中云：“滋韵终乏精味”，所指的是书法作品要包含的风韵、风骨和清新淡雅的气象。

3.2 传统五味词之“甘”“苦”之辨

“甘”与“苦”在味觉里是对立的两种滋味，是因为“甘”这种甜味不会使人体神经有强烈波动，可以带来愉悦、平和、单纯的情绪，如同文学审美范畴的优美，是一种始终如一的愉悦之情。而“苦”这种味道会使人的身体机制产生排异感，并不会认为其能引起愉悦。有实验证明，婴儿在品尝“甘”的糖时会愉快地笑，而尝过“苦”的食物时则会推拒大哭或者皱眉撇嘴。因为“苦”这种味觉更像文学审美范畴的崇高，对对象的恐惧产生痛感，是一种复杂的更有深度的情绪。因此在书论中，“甘”“苦”也是对立的两种审美范畴词。

甘：作为一种味觉词，时常与甜一并出现，组成“甘甜”，意为人们品尝甘时会感受到甜，会心情愉快，可以进一步产生审美感受，这是其余“酸、苦、咸、辛”味觉词所不能带给人们的情绪价值。在五味当中，除甘味外，其余单味都不具有审美意义。

古往今来，人们最乐意品尝的就是甘味，其本味的甜味被人们广泛接受，譬如甘蔗、甘棠梨（一种宋朝的干果子）以及提炼出来的白糖、砂糖、冰糖、蔗糖等，因为之前物质稀缺，甜味难得，人们在这种社会背景下，往往把一些让自己愉快的事物用甜来形容，譬如人们追求生活“先苦后甜”，形容日子过得美满是“蜜里调油”等，此时的甘味，已经超脱了其本味的甜，而是一种和味，一种糅合了人之情意后产生的审美感受。而在宋朝程大昌所著《演繁露》中提到：“韦述《两京记》：‘东都嘉庆坊有李树，其实甘鲜，为京城之美，故称嘉庆李。’今人但言嘉庆子，岂称谓既熟，不加李亦可记也？”其中的甘鲜，也是一种和味，不单是其本味的甘味，而是融合了鲜味这种更倾向于个人主观判断之味，这时的人们进入了一种审美的享受。和味在审美层面，是一种“和味回甘”，这种“甘和之味”最具审美意义。《国语·郑语》中提到：“声一无听，物一无文，味一无果，物一无讲”，就是强调单味淡薄，而只有和味才能让人觉得鲜，才能获得审美感受。

但和味并不仅出现在日常生活的吃食中，甘的意义也随着宋代文人书画的兴起而从饮食逐渐向审美扩大。美学上的味觉体验是对本味意义上的超越，赵构在《翰墨志》中提到：“余每得右军或数行、或数字，手之不置。初若食，喉间少甘则已；末则如食橄榄，真味久愈在也，故尤不忘于心手。”赵构在临习王右军的字时，初时喉咙里便能感受到甘味，这种甘味并非指赵构品尝了某种甜食，而是一种和味，是一种

融合了个人的审美感受所产生的愉悦之情。此时将学书和饮食相类比，说明书法能够使人产生状若味觉的愉悦，再结合目视之，手触之，心悦之，使得甘由普通味觉词上升到书法审美味觉词，打通了视觉、触觉、感觉。甘也由简单淡薄的本味的甜延伸到了关于视听综合享受的和味，在此过程中，审美主体的情感也从低级的快感到了审美层面的快感，获得了审美享受。

苦：苦味本身并不具有审美意义，但苦味一旦混合了其他味觉感受，再融合了个人的情感后，就成为一种以苦本味为主调的和味，这种和味就进入了审美层面。在宋代李清照《鹧鸪天·寒日萧萧上琐窗》一词中写道：“酒阑更喜团茶苦，梦断偏宜瑞脑香。”其中的“苦”，就是一种喝酒后再品茶时味觉的苦涩味，是混合着酒味的茶苦味，是一种和味，而非简单的苦本味。此时的品茶也是在一种醉酒将醒未醒的阑珊意境中，获得了一种闲适飘逸的审美享受。

经过宋朝文人诗词、书法以及山水画理论的发展，在唐朝诞生的美学“意境论”思想，在宋朝得到进一步完善。宋代很多文人书家更强调个人情感的抒发，在进行书法创作时更注重笔墨意趣。米芾、米友仁父子的作品，有着“平淡天真”的文人书画的美学标准和审美情趣。米芾在《海岳名言》中提到：“字要骨格，肉须裹筋，筋须藏肉，帖乃秀润生，布置稳，不俗。险不怪，老不枯，润不肥，变态贵形不贵苦，苦生怒，怒生怪；贵形不贵作，作入画，画入俗：皆字病也。”其中就有其鲜明的“平淡天真”的风格显现，强调字不能有苦相。此处的苦，就脱离了日常生活中实用的苦，而有了书画审美的意义。但与甘不同，书家中的苦被视为反味审美意义的存在，与美学中所说的丑又有着密切的联系，是让审美主体获得审美不愉快的体验。如同周星莲在《临池管见》中云：“余书无所得，惟屡疑屡悟，或出或入，不敢谓三折肱于此，而于书中甘苦尝之久矣。”周星莲说自己学书法没有学到什么，屡屡自我怀疑又反复感悟，在学书过程中尝遍了甘苦。作为味觉上的苦在这里可以引申为情感上艰苦、困苦的含义。

3.3 复合词“苍辣”之辨

苍辣：在味觉中，辣这种刺激性的味道能引起人的痛觉，而书论中的苍辣融合了个人的痛感和审美选择成为和味，进入了审美层面，人也因此获得了美感。

最早关于“辣”的记载在《宋史·晏敦复》中，其中晏敦复在面对秦桧时，评

价自己是“吾姜桂之性，到老愈辣，请勿言”。彼时的老辣作为一种高贵人格的象征，形容人格不阿谀奉承，做事老练，骨气高尚。而后随着宋朝重文轻武的社会思想以及诗词书画的发展，渐渐地使描绘文人风骨的“老辣”一词引申到文人书画所塑造的意境中来。在书家笔下的老辣，是一种笔法老到、骨力刚劲的显现，老辣也可以是笔枯墨老，追求枯涩之感，而非甜媚婉转，老辣书家用焦墨渴笔写出来老辣之感，以飞白为主，字如同枯瘦老人，骨多肉少。

而经书论的不断完善，这种老辣的笔法被称为苍辣。清代吴德旋少时笃好韩愈诗文，韩愈诗文就追求“宁丑毋媚”，追求一种老辣晦涩感，但书家也不能一味追求老辣之感，吴德旋在《论书随笔》解释道：“书家贵下笔老重，所以救轻靡之病也。然一味苍辣，又是因药发病，要使秀处如铁，嫩处如金，方为用笔之妙。”吴德旋认为书家下笔也不能一味求老辣与苍劲有力，要在纤柔处体现力道。

参考文献

- [1] 李志宏. 认知神经美学 [M]. 北京: 中国书籍出版社, 2020.
- [2] 彭立勋. 美感心理研究 [M]. 长沙: 湖南人民出版社, 1985.
- [3] 叶朗. 美学原理 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2009.
- [4] 黄简. 历代书法论文选 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1979.
- [5] 崔尔平. 历代书法论文选续编 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993.
- [6] 李壮鹰. 中华古文论释林·先秦两汉卷 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2011.
- [7] 宋杰. 认知神经美学: 中国本土美学话语体系的全新建构——《认知神经美学》述评 [J]. 马克思主义美学研究, 2021, 24 (2).
- [8] 宋鹤亭. 古代书论中“味”审美范畴研究 [D]. 长安大学, 2024 (05).



认知文体批评

【栏目主持：封宗信教授】

19世纪英国科幻文学中的身体推想与转型焦虑

李利敏¹ 谭晨晖²

(1. 西北工业大学外国语学院, 西安 710129; 2. 西北工业大学外国语学院, 西安 710129)

摘要:

19世纪的英国, 科技的迅速发展给人民的物质生活与精神世界造成冲击, 也催发出科幻文学这一新文类。该时代的英国科幻文学作品中几乎都涉及对身体的改造实验, 体现了在技术强刺激之下人类对身体可能性的构想与探索, 也揭露出社会剧变下人类所面临的认知困境。借由19世纪英国科幻文学中大放异彩的三部作品《弗兰肯斯坦》、《化身博士》和《隐形人》在主题阐释、叙事结构、人物形象、情节框架方面的联系及差异可以观照19世纪英国关于“身体”的未来寓言的历时演变规律, 并进一步透视剧烈变革下英国社会的思想风向和现代转型焦虑。

关键词:

19世纪; 英国科幻文学; 身体推想; 转型焦虑

Body Speculation and Transformation Anxiety in 19th Century British Science Fiction Literature

Li Limin¹ Tan Chenhui²

(1. School of Foreign Studies, Northwestern Polytechnical University, Xi'an 710129, Shaanxi, China;
2. School of Foreign Studies, Northwestern Polytechnical University, Xi'an 710129, Shaanxi, China)

Abstract:

In 19th century, the rapid development of technology had an impact on the

作者简介: 李利敏, 博士, 博士后, 西北工业大学外国语学院副教授, 博士生导师, 主要从事认知文学、英美文学、外语教育研究。谭晨晖, 西北工业大学外国语学院硕士研究生, 主要从事科幻文学、英美文学研究。

material and spiritual lives of people, and also prompted the emergence of a new literature genre, science fiction, in Britain. Almost all of the British science fictions of that era involved in the body experiments, reflecting a common eagerness on imagination and exploration of the body possibility under the intense stimulation brought by the prevalence of science and technology, and also indicating the cognitive difficulties faced by humans under the social changes. By examining the connections and differences in theme elucidation, narrative structure, character images, and plot framework among the three brilliant works of 19th century British science fictions, *Frankenstein*, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, and *The Invisible Man*, it can be observed that Britain's diachronic evolution of future fables about the "body" in 19th century, and further exposing the ideological trends and modern transformation anxiety of British society to the drastic changes.

Key words:

19th century; British science fiction; body speculation; transformation anxiety

0 引言

对“我”的探寻是西方文学一以贯之的主题。在 19 世纪科技迅猛发展的时代背景下，人类对自我的理解与认识也在不断更新和深化。19 世纪的英国科幻文学著作中就出现了一类特别的“身体”书写现象：通过科学实验改造身体，如《弗兰肯斯坦》(*Frankenstein*, 1818) 中诞生于电击实验的“怪物”(nameless Monster)、《化身博士》(*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) 中使用药水变化的“杰基尔与海德”(Jekyll and Hyde) 和《隐形人》(*The Invisible Man*, 1897) 里凭借光学设备实现隐身的“格里芬”(Griffin)。

三部作品中展现的对“身体”可能性的探究可谓一脉相承。《化身博士》是维多利亚晚期文学作品，探讨的主题就是由“科幻小说之母”玛丽·雪莱在《弗兰肯斯坦》中所提出的概念的变异。(雷格·巴兹韦尔) 尽管威尔斯对史蒂文森的评价趋于负面，认为其“既谈不上浪漫主义，也谈不上小说创作”(孙成平, 2016)，但这也无疑说明威尔斯阅读过史蒂文森的作品并颇有心得。事实上，威尔斯基于“身体”变异幻想而作的小说作品不胜枚举：《莫洛博士的岛》(*The Island of Dr. Moreau*, 1896) 中莫洛博士利用器官移植不断创造新物种；《隐形人》中格里芬通过光学实验实现隐身；

《月球上的第一批人》(*The First Men in the Moon*, 1901)中月球居民因劳动分工而演化出离奇可怕肢体等。关于“身体”异变的实验与构想折射出科技飞速发展对普通民众的认知冲击与深刻影响,人们既希望经由文学作品舒缓当下的惶恐态度,又渴求通过他人文字一窥未来的生活图景。19世纪英国科幻文学中的“身体”推想正源自这样一种转型焦虑。

经典的魅力在于它不仅是个人的表达,更是对时代思想的凝聚和集体普遍无意识的书写。即使史蒂文森没有直接受到玛丽·雪莱的影响,威尔斯没有直接受到史蒂文森的影响,考虑到在资本主义快速发展的历史条件下19世纪英国浪漫主义与现实主义,甚至社会主义的纠葛,也可从另一个侧面找到三人之间更为深远的联系。叛逆独立的玛丽·雪莱(Mary Shelley, 1797—1851)、异国情调的罗伯特·路易斯·史蒂文森(Robert Louis Stevenson, 1850—1894)、敏锐激情的赫伯特·乔治·威尔斯(Herbert George Wells, 1866—1946),三者的作品与他们所处的时代背景和个人经历联系紧密,且都具有较强的推想或寓言色彩,在主题、叙事、人物、情节上具备共同之处。不仅如此,三部作品首次出版的时间顺序与其作品之间就“身体”推想展现的异质性表征与成因对于解读19世纪英国科幻文学的转向和社会思想风向的转变也具有重要意义和价值。

1 二律背反的“求真”实验

从《弗兰肯斯坦》到《化身博士》再到《隐形人》,小说主题对于“真”的塑造、呈现与追求是统一且逐渐深化的。从西方文明发展史角度看,“19世纪可以恰当地称为科学的世纪”(梅尔茨,2016:89)。经过17、18世纪的孕育与积淀,欧洲自然科学在19世纪走向了空前的繁荣。

埃尔温·薛定谔说:“随着我们的文化本身变得更加具有科学性,艺术家的创作方法也可能变得更加具有理性和更加接近科学……在许多领域,艺术家从科学,特别是从形式的材料和技术那里得到了大量的帮助。”(转引自托马斯·门罗,1984:493)

科学技术与科学精神不仅影响着人们的物质生活,也强有力地人文社科领域扮演着重要角色。在《弗兰肯斯坦》中,弗兰肯斯坦就是幼时偶然读到阿格里帕(Agrrippa)的书籍而对自然科学产生了狂热兴趣,“我要探明这个世界上的一种超自

然的奥秘，也就是一种从其本质来说的的确存在的奥秘”（玛丽·雪莱，2007：28—29）。

《化身博士》中杰基尔自白道“我科学研究的方向完全涉及神秘和先验的事物”（史蒂文森，2004：247—248）。在《隐形人》中，格里芬在与曾经的大学同窗开普医生聊天中透露自己放弃医学改读物理，迷上光学并愿为之献身。三部作品的“求真”主题不仅限于其实验构想的科学性或是内容中技术描写所占的篇幅比重，更重要的是它们通过对“真实身体”与“身体之真”的推测以求对社会本质和人类认知进行剖析。在小说中，弗兰肯斯坦、杰基尔与格里芬越沉迷于实验，他们与周围人的情感联结就越淡薄，与整个社会环境也越脱离。弗兰肯斯坦对大自然美景漠然视之，甚至把阔别多年、远在他乡的亲朋好友置之脑后；杰基尔不惜和伙伴蓝珺等决裂，把自己幽禁于密室；格里芬抢劫了父亲的钱，导致父亲自杀。他们对科学的沉迷确实换取了实验的成功，但最终所得并非荣誉加身或寿命延长，超出所有人意料的是他们被更快地推向了“坟墓”。人物结局的反转暗示了作者对科技的质疑态度，科技证实的“真理”及其运用不一定指向光明美好的未来。

“科学是对社会起作用的人类心灵的一项功能。心灵和科学也许可以像其他任何现象那样，在适合于他们的层次上进行研究”（李约瑟，2017：140）。从《弗兰肯斯坦》到《化身博士》再到《隐形人》，文本中对社会环境的涉及愈加广泛，社会环境对人物命运的介入越发频繁。在《弗兰肯斯坦》中，面对怪物出逃后犯下的累累恶行，弗兰肯斯坦选择在田野乡村间放逐自我以逃避现实。书中对自然环境的描写甚至远远超过对人类社会的摹画。在《化身博士》中，社会环境拘囿于伦敦，只有随厄塔森律师追逐真相的脚步而闪现的中产阶级和下层阶级的几幕场景。但是在《隐形人》中，格里芬几乎每时每刻都处在公众视野（意识）中（尽管他隐形了）。科技对现实社会生活的渗透也因循此脉络而可窥一斑。

《弗兰肯斯坦》《化身博士》与《隐形人》所构建的正是社会层次和心灵层次的“变异”实验，是对“科技进步让人类存在及命运更美好”这一观念的质询和叩问。如若科技所求是“真理”，那么19世纪英国科幻文学所做的正是对该真理之“真”的叩问。三部作品都探讨了科技与人类情感、道德及伦理之关系，讽喻了科技对人的“异化”，其求科学“求真”之“真”和对唯理主义之绝对理性的质询乃至否定正是以二律背反之态展开，而其理性精神和“求真”主题也在对其自身的批判中愈显深刻。

2 超越《圣经》的悲剧结构

诺思洛普·弗莱（Northrop Frye, 1998: 99）认为“原型……把一首诗和别的诗联系起来从而有助于统一和整合我们的文学经验”，并且坚持文学研究应该从《圣经》开始，因为《圣经》是西方文化的中心，具有百科全书的性质。弗莱总结了文学作品中存在的四种叙事体裁：喜剧、浪漫传奇、悲剧和讽刺剧。其中，悲剧的主题是灾难，通常以主人公的死亡为结局。《圣经·创世纪》记载了人类的先祖亚当和夏娃在蛇的引诱下，违背耶和华的命令，偷吃了“禁果”，导致“原罪”的产生，亚当和夏娃被逐出了伊甸园。其中“蛇”是撒旦的化身，“它就是那条古蛇，名叫魔鬼或撒旦，是迷惑全人类的”（2006: 478）。亚当、夏娃及其后代的经历实际上成了基督教观念中整个人类经历的原型，一个从犯罪、堕落到赎罪并获拯救的自我救赎，或是没有得到救赎，最后痛苦地走向死亡的过程，如《旧约·创世纪》诺亚方舟的故事中人类受到洪水的惩罚。《弗兰肯斯坦》《化身博士》和《隐形人》中的结构原型就取自《圣经》的“受诱惑—堕落—挣扎—死亡”的悲剧式结构。荣格和弗莱认为文学是神话的延续，是神话“置换”的结果。《弗兰肯斯坦》《化身博士》和《隐形人》巧妙地将“人类受诱惑而堕落挣扎最后走向死亡”这个神话“置换”，并赋予了其新的形式和内涵，实现了对《圣经》中悲剧结构的变形甚至超越。

“受诱惑—堕落—挣扎—死亡”结构中的首因在于“受到诱惑”，其后的堕落、挣扎及死亡由此而起，但三部作品中都没有明确地出现撒旦或是扮演“诱惑者”的角色，弗兰肯斯坦、杰基尔与格里芬所受的诱惑都来自他们的内心。弗兰肯斯坦想战胜死亡，陷入起死回生、创造生命的禁忌研究；杰基尔没有压制住寻欢作乐的欲念，选择创造出“海德”这一邪恶人格；格里芬意图在科研领域有所突破，变得偏激多疑，蔑视他人。三位主人公走向堕落的缘由都并非外部刺激，而是欲望内驱。此外，在“挣扎”的过程中，三个人物并非有心向好。弗兰肯斯坦因为害怕怪物会繁衍，不想承担更多的道德责任，于是拒绝了怪物想要一个伴侣的请求；杰基尔为了不损害自己的贵族身份与地位而压抑海德人格；格里芬在被众人追杀时求取昔日好友的庇护，却仍不知悔改。三个人物表面的“可怜”更映衬出其实际的“可恶”。在“死亡”的环节，降下惩罚，给予人物悲剧命运的力量也不是外部环境（命运的征兆）或其他角色（上帝的化身），而是人物自身。弗兰肯斯坦为报仇而追踪怪物到了北极，精疲力竭，

死在沃尔顿船长的船上；已化为“海德”的杰基尔在罪孽即将被发现时选择自杀，两个人同归于尽；格里芬仗着隐形的优势狂妄地在大街上流窜，被活活打死。三部作品主人公的结局摆脱了宗教“宿命论”式的死亡，而是更贴合社会现实语境。

“对于读者而言，理解一部文学作品需要具有一定的背景知识；对于文学作品来说，要想被理解，就必须遵循讲故事的方式。”（李利敏，2021：76）《弗兰肯斯坦》《化身博士》和《隐形人》作为当时受大众喜爱的通俗文学作品，其对《圣经》“受诱惑—堕落—挣扎—死亡”的悲剧式结构之中每个环节不约而同地修改，既遵循大众认知，又暗含新意。作者从某种意义上而言也是读者，19世纪科技变革之下英国科幻文学的生发映射了文学创作者对于科技所引发的问题的前瞻性把控和忧患意识，又展现出普通民众目光从宗教神秘向现世社会生活的偏转。

3 医病同体的圆形角色

玛丽·雪莱、史蒂文森和威尔斯都是英国作家，《圣经》和古希腊罗马神话是他们的创作源头。弗莱认为“神话的最浓缩的隐喻形式是同一身份的不朽与必死的两个方面”（弗莱，2004：298），并辅证以《圣经》和希腊神话中的类似例子，如《新约》中耶稣有一个孪生兄弟，《奥德修纪》中的赫拉克勒斯既是阴间的影子，又是众神中的不朽之灵。而《弗兰肯斯坦》中的弗兰肯斯坦与怪物、《化身博士》中的杰基尔和海德、《隐形人》中的格里芬和隐形之后的格里芬之间正是类似的关系。结合文本，更细致的人物原型如下：普罗米修斯（Prometheus）与弗兰肯斯坦，雅努斯（Janus）与杰基尔，赫尔墨斯（Hermes）与格里芬。

普罗米修斯是古希腊神话中的神，他与智慧女神雅典娜共同创造了人类。《弗兰肯斯坦》一书的全名《弗兰肯斯坦：现代的普罗米修斯》就将弗兰肯斯坦与普罗米修斯相联系。该书创作时英国正处于启蒙运动后期，反对理性，崇尚自然。而普罗米修斯被视作对抗自然的典型。在当时看来，普罗米修斯造人并非成就了伟大事业，而是做了错事，他滥用神权，创造了人类，但人类互相残杀，战争频起，生灵涂炭，神界不安。在书中，弗兰肯斯坦因母亲的意外去世而生出对生命本质的怀疑，希望借科技实现“起死回生”，但他所创造出的“怪物”不为世人所容，最终导致了流血和暴力事件，他也因此死亡。

雅努斯是古罗马神话中最神秘、最深不可测的神。他的形象是头的前后各有一副面孔，同时看着两个相反的方向，意为掌管过去与未来。由于有两副面孔，雅努斯逐渐成为口是心非、口蜜腹剑和两面派的同义词。他“象征着世界上矛盾着的万事万物……矛盾的双方才完整了世界”（夏尔克，2000：13）。《化身博士》中的杰基尔和海德与雅努斯的“双面”特征以及“双面”所寓意的矛盾一样，两个人物有着不同的形貌特征，但是拥有着同一具身体，在其他方面，两人也呈现出鲜明的对比。

赫尔墨斯是古希腊神话中宙斯与阿特拉斯之女迈亚之子，对应罗马神话中的十二主神之一墨丘利，拥有隐身的能力。《荷马诗颂》里描述他“多谋而狡猾，是偷盗者，是窃牛贼，是梦境制造者，是守夜人，是门口的潜伏者，他在不朽的众神中很快地展现出其光辉功绩”（Martin，2003：114—115）。格里芬十分聪明，凭自身就研发出利用光学原理进行隐身的设备，这同样也是对周围人视觉的“欺骗”。在隐形之后格里芬就立马犯下偷窃罪，并且多于夜晚出行，他没有安身之所，因而在各城镇间到处流浪。他的隐形引起了许多恐慌，成了所到之处人们的噩梦。不仅如此，格里芬记载有“隐形术”的笔记被流浪汉马弗尔使计取走，与神话中赫尔墨斯把诈骗术传给了子嗣有异曲同工之妙。

弗兰肯斯坦、杰基尔、格里芬的具体原型虽然不同，但都企图突破某种“必然性”，体现了“同一身份上的不朽与必死”。“同一身份的不朽与必死”也可理解为同一角色的医病同体现象。19世纪的文学与当时生理学、心理学的发展交织在了一起。人类的心灵并不仅仅是理性的官能，感受、情绪与想象力等非理性要素也在其中占据重要地位。人类心灵的存在，不能完全脱离身体，因此，心灵深深地扎根于身体所处的自然和文化环境之中，在与世界的互动中显明自身的积极性与创造性。（郝苑，2014：90）对身心关系的认知的刷新使得人体生理与心理的病理研究也都因此更上一级台阶，这也深刻反映在同时代的文学作品当中。《弗兰肯斯坦》《化身博士》和《隐形人》中的“弗兰肯斯坦与怪物”“杰基尔与海德”和“格里芬与隐形的格里芬”探讨的都是心灵病症在身体疗法上的可能性，所以说三人其实都兼具了“医生”与“病人”的角色特性，而三人“医病同体”的特性呈现出愈加紧密的线性过程。弗兰肯斯坦对科学和生死问题的狂热造就了怪物的诞生，可以说，怪物是其心理状态的现实结果。弗兰肯斯坦因为“狂热”而远离了家庭，但怪物却渴望着陪伴，弗兰肯斯坦拒绝了怪物的请求因而怪物杀害了他的家人想让他也感受孤独的痛苦。弗兰肯斯坦与怪物

虽然是两个“分离”的肉体，但他们的心理却是同样的病症，弗兰肯斯坦因为“狂热”而不被理解，怪物因外表而不被理解。在《化身博士》中，杰基尔与海德则是“同体异面”，杰基尔本身就有“医生”的职业身份，可以说他促成海德的诞生与后续与海德的对抗都是他医治自己内心病症的体现。而格里芬的“医病同体”现象则更进一步，他想依靠自己在光学研究上的进展一鸣惊人，但“隐形”这一事件或者说实验结果的达成反而让他的身体走出大众视野，唯余其“非正常”给人带来的剧烈恐慌。他仍旧是“同体同面”，但在引入他者视角后问题便复杂化了。医病同体的圆形角色不仅反映出病理学、医学和心理学的进步，还昭示了文学创作者和群众对于社会关系中的人之状态和对人之心灵与认知的与日俱增的重视。

4 边界模糊的人性冲突

莱肯（Ryken, 1989: 18）在弗莱原型理论的基础上进一步指出，善与恶的冲突是贯穿《圣经》的主要情节，“在某种意义上，《圣经》中的每一事件几乎都是这种善与恶的原型情节冲突的重演”，例如上帝与撒旦，上帝与叛逆的人类，上帝的天使与堕落的天使，善人与恶人，天堂与地狱，上帝的旨意和魔鬼的诱惑。亚当和夏娃的背叛是《圣经》中善与恶的第一次冲突，形成了一种原型情节。这也深刻影响了玛丽·雪莱、史蒂文森、威尔斯的小说创作，善恶冲突的情节融入场景、人际甚至人的内心之中。然而，从《弗兰肯斯坦》《化身博士》到《隐形人》，书中善与恶的二元对立态势并非显著增强，善与恶的界限因为利益的介入而模糊，不仅如此，善与恶的纷争因糅杂进美与丑、大众与小众的对抗而更显现出人们对复杂人性认知的深化。

在《弗兰肯斯坦》中，弗兰肯斯坦创造生命的动机是自私的——他欲以新生命的创造者自居，要世人对他感恩戴德。当他发现他的创造物面目丑陋，如同怪物时，便无情地遗弃了他。怪物不得不栖身于森林之中，处境艰难，饥寒困苦。为找寻食物，他走进村庄。村民们却因其丑陋，或落荒而逃，或将他打得遍体鳞伤。尽管遭到如此待遇，怪物最初还是试图寻求人类的爱和理解，并以实际行动换取社会的承认。他帮助村民们收集柴火取暖、不再偷盗食物，甚至救起一位溺水的姑娘。但他的善意得到的不是人们的同情和接纳，而是冷漠、鄙视和厌弃。怪物终于无法忍受，起而抗争。在与弗兰肯斯坦一次面对面的对峙中，怪物直抒胸臆：

我恳求你慈悲为怀，善待我，难道你对我的苦苦哀求无动于衷，不愿向你的造物投来同情的目光？相信我，弗兰肯斯坦，我原本是仁慈善良的，我的灵魂闪耀着爱和人性的光，然而现在，难道我不孤独吗？你，我的主人，尚且恨我，那我还能从你的同类中得到什么希望呢？他们根本不欠我什么，只是切齿痛恨我，将我一脚踢开。（玛丽·雪莱，2007：96）

大众对外表之丑的偏见使“善”变成了“恶”。在《化身博士》中，人们实质上并不关心杰基尔与海德之间的真正关系。在海德犯罪后，所有的补偿都以金钱形式体现出来。在因踩踏小女孩被众人团团围住后，海德不慌不忙，毫无愧意，只问要付多少赔偿金。在海德杀人后，无论是目击者、警察、海德的房东都流露出一种幸灾乐祸，关注与好奇的竟是海德的财产何去何从。而厄塔森律师，对于海德真相的追寻也是为了确认杰基尔的财产不落入坏人手中。除此之外，海德丑陋的外貌使得每个见到他的人都将其视作邪恶之人，哪怕只是第一次见到。将丑与恶想当然地联系起来，反映出社会的偏见，而讽刺意味更深刻的是，海德因为有着殷实财富而能够戴着这张丑陋面具不断寻欢作乐。“恶”竟因为利益而成为可以忍受甚至接纳的现象，映照出19世纪资本主义对人们道德与心智的侵蚀。《隐形人》中的格里芬是一个极端自私的个人主义者，他为了自己的学术成就与未婚妻分手、与老师决裂、侵吞父亲财产等，完成自己的隐身实验后他没有立锥之所，四处流浪逃亡。但是，他在之后所犯下的罪行就同弗兰肯斯坦一样几乎都是为了生存，而并非如海德一般纯粹为了欲望。但是，关于“隐形人”的流言四散而起，人心惶惶。他不得不将自己用衣物全包起来以让自己看起来是正常人，在被揭穿后，他所想到的也是再次逃亡。但是整个社会联合起来追杀他，没有等到警察处理，他就在大街上被众人活活打死了。格里芬称得上是作茧自缚，但是他的死亡不意味着“恶”的伏诛，而应激起人们对于“善”与“恶”的标准之反思。荷尔德林（2000：281—282）指出，“理性的最高行动是一种审美行动”，“真与善只有在美之中才能结成姊妹”。小说以“真”为原点引发对“美”与“善”的讨论正克服了客观主义教条回归到对“真”的创造性挖掘。

对人性越发深入的剖析、刻画和思考是三部科幻作品的共性，这也与19世纪资本主义在英国的跨越性发展分不开。资本主义的优与劣都随着技术迭代暴露出来。在恩格斯（2009：98）看来，“单纯的科学发现，技术与机器发明几乎没有触及工业生

产的社会方面，即生产的性质”。可见，科技仍旧需要与社会实践相结合而发挥作用。从《弗兰肯斯坦》《化身博士》到《隐形人》，表面上是探讨科技在社会实践中可能引发的负面效果，讽喻了科技对人的“异化”，但究其内里，是对资本主义弊端的省视和批驳。

5 结语

尼采在《快乐的科学》(*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882)里宣称“上帝死了”，在“唯上帝是从”信仰传统根深蒂固的西方可谓石破天惊。实际上，上帝作为大他者之具身为人类提供神学安慰早在科学技术捅破形而上学的蒙昧思想和保守僵化的观念时就遭到冲击和动摇。人们对于世界的认知与看法在科技促成下不断更新，对了解自身存在和力量的想法空前强烈，上帝的退场也标志着人类主体性的无上显明。但是，科技与文明却展示出错位与脱节之征，文化心理的畸变、道德伦理的失落、环境污染、贫富分化等都在挑战着人类对科技发展未来之信心，科技悲观主义和反科技思想此起彼伏。在资本主义制度下，科技并非福祉，反成祸端。

在这一背景之下应运而生的科幻文学作品不可避免地带有强烈的忧患意识和悲情色彩。玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》、史蒂文森的《化身博士》以及威尔斯的《隐形人》借由关于“身体”的未来寓言，揭露的是人类认知无法跟上飞速变化的外部环境而产生的崩溃与失衡，甚至是人类与社会的对立态势。三部作品在主题、叙事、人物、情节上基于宗教原型的推陈出新之举似以科技之利建构人类本身的“新神话”，然而故事皆以主人公的悲死作结。“新神话”的没落无疑证实了剧烈变革下英国社会的现代转型焦虑。

参考文献

- [1] West, M. L. *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer* [M]. London: Harvard University Press, 2003.
- [2] 雷格·巴兹韦尔. 《化身博士》中的双重人格 [DB/OL]. [2023-10-20]. <https://www.britishlibrary.cn/zh-cn/articles/duality-in-jekyll-and-hyde/>.
- [3] 古·夏尔克. 罗马神话 [M]. 曹乃云, 译. 南京: 译林出版社, 2000.
- [4] 郝苑. 科学与浪漫主义 [J]. 自然辩证法通讯, 2014, 36 (3): 88-95+127.
- [5] 荷尔德林. 荷尔德林文集 [M]. 戴晖, 译. 北京: 商务印书馆, 2000.

- [6] 勒兰德·莱肯. 圣经与文学 [M]. 徐钟, 等译. 沈阳: 春风文艺出版社, 1989.
- [7] 李利敏. 《小世界》中浪漫传奇的原型研究 [M]. 北京: 科学出版社, 2021.
- [8] 李约瑟. 文明的滴定: 东西方的科学与社会 [M]. 张卜天, 译. 北京: 商务印书馆, 2017.
- [9] 卡尔·马克思, 弗里德里希·恩格斯. 马克思恩格斯文集 (第1卷) [M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局, 译. 北京: 人民出版社, 2009.
- [10] 玛丽·雪莱·弗兰肯斯坦 [M]. 刘新民, 译. 上海: 上海译文出版社, 2007.
- [11] 诺思洛普·弗莱. 批判的剖析 [M]. 陈慧等, 译. 天津: 百花文艺出版社, 1998.
- [12] 诺思洛普·弗莱. 神力的语言——“圣经与文学”研究续编 [M]. 吴持哲, 译. 北京: 社会科学文献出版社, 2004.
- [13] 梅尔茨. 十九世纪欧洲思想史: 第1卷 [M]. 周昌忠, 译. 北京: 商务印书馆, 2016.
- [14] 圣经 [M]. 上海: 中国基督教三自爱国运动委员会 / 中国基督教协会, 2006.
- [15] 史蒂文森. 金银岛·化身博士 [M]. 荣如德, 杨彩霞, 译. 北京: 人民文学出版社, 2004.
- [16] 孙成平. 论史蒂文森在英国文学史上的地位 [DB/OL]. [2023-10-20]. https://wenku.baidu.com/view/d2d88e6ab1717fd5360cbalaa8114431b90d8ea3.html?_wkts_=1698395980007.
- [17] 托马斯·门罗. 走向科学的美学 [M]. 石天曙, 滕守尧, 译. 北京: 中国文联出版公司, 1984.

福星和缓刑令：摩尔《苦熬者》中“善”之书写

李文萍¹ 周莹²

(大连外国语大学英语学院, 大连 116044)

摘要:

本文探讨了玛丽安·摩尔的诗歌《苦熬者》如何通过对以谢尔顿·杰克逊为代表的白人定居者的文明化使命进行审视,从而揭示帝国主义殖民的复杂性和伪善性。通过分析诗歌两个版本的变迁及诗中的“福星”和“缓刑令”的隐喻,发现白人定居者在推动文明化的过程中实际上剥夺了因纽特人的文化身份,加速了他们文明的式微。摩尔对于杰克逊的行为进行了深入的探讨,质疑了他所谓的“拯救”和“文明化”的真实动机。摩尔通过这首诗传达了对白人定居者行为的反思,表明历史上的“拯救”和“文明化”常常掩盖了帝国主义的侵略和摧毁。

关键词:

玛丽安·摩尔;《苦熬者》;福星;缓刑令;善

Fortuna and Reprieve: Writing of “Goodness” in Moore’s “Rigorists”

Li Wenping¹ Zhou Ying²

(School of English Studies, Dalian University of Foreign Languages, Dalian 116044, Liaoning, China)

Abstract:

This paper examines how Marianne Moore’s poem “Rigorists” reveals the complexity and hypocrisy of imperialist colonization by examining the civilizing mission of white settlers, represented by Sheldon Jackson. By analyzing the variation of the two versions of the poem and the metaphors of “evangel” and

基金项目: 本文是2021辽宁省社科规划基金项目“玛丽安·摩尔诗歌中美国自由的两面性”(L21BWW007)的阶段性成果,大连外国语大学学术骨干教师经费支持。

作者简介: 李文萍, 博士, 大连外国语大学英语学院教授, 硕士研究生导师, 主要从事英语诗歌研究。周莹, 大连外国语大学英语学院研究生, 主要从事英语诗歌研究。

“reprieve” in the poem, it is revealed that the white settlers, in their drive to civilize, actually deprived the Eskimos of their cultural identity and accelerated the decline of their civilization. Moore explores Jackson’s actions in depth, questioning the true motives of his so-called “salvation” and “civilization”. Through this poem, Moore conveys a reflection on the behavior of white settlers, showing that historical “salvation” and “civilization” often masked imperialist aggression and destruction.

Key words:

Marianne Moore; “Rigorists”; evangel; reprieve; goodness

0 引言

美国现代主义诗人玛丽安·摩尔以关注多元文化对话与冲突而著称，她的创作植根于高度的社会责任感，经常探索人性、战争、暴力、征服等议题，表达着深刻的哲思。她在1940年创作的诗歌《苦熬者》^①（“Rigorists”）首次发表于《今日生活与文学》杂志，后被收录于1941年的诗集《何谓岁月》中。这部诗集反映了她对于“世界上不断升级的暴力事件”的思考，是“对国际种族灭绝和世界大战所带来的政治和精神伦理问题的探索”（Miller, 2008: 353）。在1937年写给布莱赫（Bryher）的信中，她写道：“所有的政治本质和公民品性让人感到不安。”（Moore, 1997: 336）诗集中同名诗中的名句“何为我们的天真，何为我们的罪恶？”（Moore, 1981: 95）则深入探讨了善恶议题。《苦熬者》这首诗通过以谢尔顿·杰克逊^②为代表的白人定居者对因纽特人的礼物援助，勾勒了阿拉斯加被文明化的过程，延续了《何谓岁月》诗集的主题探索，并传达了摩尔对人性善恶的深刻思考。然而，学术界对这首诗的研究主要集

① 诗歌标题“Rigorists”的翻译有两层含义：学者陈东飏在《玛丽安·摩尔全集》译本中将其译为“苦熬者”，学者倪志娟在《消化硬铁——玛丽安·摩尔诗论》中将其译为“苦行者”，本文中笔者认为“苦熬者”更契合因纽特人的生存境遇，因此采用了学者陈东飏的翻译；学者李秋零在《纯然理性界限内的宗教》的译本中将“rigorist”译为“严峻主义者”，笔者在文中引用康德关于“Rigorist”的观点时将其译为“严格主义者”。

② 谢尔顿·杰克逊（1834—1909）。杰克逊博士感觉以政府支出养活因纽特人是不可取的，鲸鱼几乎已被灭绝，海洋无法像河里重新养鱼一样再次补足，而在说服政府授权从西伯利亚进口驯鹿之后，他于1891年夏进行了一次远征，获得十六头驯鹿——以物易物——后又带去了更多头驯鹿。

中在收录于《何谓岁月》诗集之后的版本上。美国南卡罗来纳大学的塞莱娜·库施 (Celena Kusch) 教授则将注意力放在了诗中复杂的战时国际关系, 她认为《苦熬者》“探讨了拉普兰、西伯利亚、阿拉斯加以及生存等议题”(Kusch, 2019: 286), 同时也注意到了诗歌前后版本的修改, 但未对两个版本进行对比研究。

表1 《苦熬者》两个版本的比较

《今日生活与文学》杂志上的版本 ^① (文中简称“前版”)	摩尔诗歌全集《何谓岁月》中的版本 (文中简称“后版”)
<p>作为一份礼物, 阻止因纽特人的 灭绝; 一个倔强的民族, 出发 但是为了它——为了 它, 由一个传教士引进, 热忱之人。它坚定的脸庞是一种预兆^②</p>	<p>作为一份礼物, 阻止因纽特人的 灭绝。赢得此役的 是一个安静的人, 谢尔顿·杰克逊, 此族的福星 当着驯鹿的面为其宣读缓刑令 (Moore, 1981: 96)</p>

从前述分析中可以看出, 摩尔的诗歌《苦熬者》存在两个版本, 它们在描写谢尔顿·杰克逊时有所不同。在前版中, 摩尔并未提及杰克逊的名字, 仅将其描述为一位传教士和热情洋溢的人。而在后版中, 尽管提及了他的名字, 却通过使用“福星”(evangel)和“缓刑令”(reprieve)这两个词在道德评价上创造了一种曲折的张力, 为读者留下了思考的余地。这个修改背后的原因是什么呢? 我们可以考虑驯鹿作为礼物以及谢尔顿·杰克逊作为“福星”的身份, 是否真正拯救了因纽特人的生存?

正因如此, “福星”和“缓刑令”之间的这种张力引起了学界对杰克逊善恶身份的深入探讨。学者们对于诗歌后版中谢尔顿·杰克逊的评价争议颇多。巴里·阿

① 两个版本的原文对照如图所示, 两个版本的不同之处以下划线标出:

《今日生活与文学》杂志上的版本 (文中简称“前版”)	摩尔诗歌全集《何谓岁月》中的版本 (文中简称“后版”)
<p>was a gift preventing the extinction of the Esquimaux; a stubborn race, gone but for it—for it, imported by a missionary, fervent man. Its firm face is augury.</p>	<p>was a gift preventing the extinction of the Eskimo. The battle was won by a quiet man, Sheldon Jackson, evangel to that race whose reprieve he read in the reindeer's face. (Moore, 96)</p>

② “Rigorists”, *Life and Letters Today*, No. 35—37, Vol.26, p. 243.

赫恩 (Barry Ahearn) 教授认为这首诗称赞了杰克逊的先见之明和成就, 他试图为阿拉斯加的因纽特人提供自力更生的机会, 引进了来自拉普兰的驯鹿 (Ahearn, 2020: 276)。布鲁斯·罗斯 (Bruce Ross), 加拿大裔美国诗人、作家和哲学家, 认为诗中的杰克逊在建立人与驯鹿之间的生态和谐方面取得了突破, 标志着摩尔所提及的“福音派”的救赎 (qtd. in Malamud, 2003: 134)。摩尔研究领域的权威琳达·里维尔 (Linda Leavell) 教授则认为这首诗是对谢尔顿·杰克逊的敬意表达。与希特勒不同, 杰克逊是一个“安静的人”, 拯救了一个民族。(Leavell, 2013: 232) 查尔斯·莫尔斯沃思 (Charles Molesworth) 教授, 纽约市立大学的教授, 也认为谢尔顿·杰克逊是这首诗中的英雄。与此不同的是, 大卫·赫德 (David Herd) 教授, 英国诗人、批评家, 肯特大学的教授, 基于二战的创作背景, 认为《苦熬者》应当被理解为一首与战争相关的诗歌。然而, 他也提到作为参与殖民历史的人物, 杰克逊的地位需要审慎考虑 (Herd, 2017: 492—493)。理查德·道恩豪尔 (Richard Dauenhauer), 美国诗人、语言学家和翻译家, 也将杰克逊视为一个极具争议性的人物, 因为他实际上通过其他方式实现了灭绝。(qtd. in Herd, 2017: 493) 与这些观点相对照, 爱德华·艾伦 (Edward Allen) 的观点则显得更为审慎。他认为在前版中, 谢尔顿·杰克逊或许是因纽特人的“福星”, 然而对于他对“那个种族”的道德责任, 至少在这个版本中, 尚未明确表述。(Allen, 2020: 170)

总结来看, 学者们对谢尔顿·杰克逊的评价存在较大分歧。有些学者聚焦于杰克逊的“福星”一面, 有些则关注他宣读“缓刑令”的一面。然而, 关于“福星”与“缓刑令”之间张力的深层探讨尚不充分。此外, “福星”和“缓刑令”之间的张力与摩尔对于诗名“Rigorists”的思考息息相关。“Rigorists”一词的多重含义也与摩尔对于康德关于道德严格主义观点的思考相呼应^①。康德在《纯然理性界限内的宗教》中强调道德评判的明确性, 而摩尔对于杰克逊态度的改变则反映了她重新考量善恶标准的迹象。由此可见, 诗末“福星”(evangel) 和“缓刑令”(reprieve) 之间的张力,

① “道德严格主义”的观点由伊曼纽尔·康德 (Immanuel Kant) 在《纯然理性界限内的宗教》中提出, 即道德是善恶分明的, “道德判断的结果要么善、要么恶”(Kant, 1914: 668)。“对于一般道德学说来说, 重要的是尽可能地不承认任何道德上的中间物, 无论是就行动 (adiaphora) 来说还是就人的特性来说都是如此。因为若是这样模棱两可, 一切准则都将面临失去其确定性和稳定性的危险。人们通常把赞同这种严格的思维方式的人……称作严格主义者”(康德, 2013: 20)。

“缓刑令”一词的多义性，以及“rigorist”一词的含糊性，都使得对于杰克逊的善行书写更值得我们深思和探讨。

1 驯鹿作为礼物：因纽特人的“福星”和“缓刑令”

在《苦熬者》的后版结尾，摩尔称赞谢尔顿·杰克逊为阿拉斯加因纽特人的“福星”。那么，为什么谢尔顿·杰克逊会引起诗人的注意呢？可能是因为杰克逊在阿拉斯加的重要性。1867年，美国从俄国购买了阿拉斯加，并将其纳入了美国西部。为了庆祝阿拉斯加建州50周年，《时代》杂志于2009年公布了十大阿拉斯加人的名单，其中长老会传教士谢尔顿·杰克逊名列第二。他之所以获得如此高的评价，要归功于他在为印第安人、因纽特人和白人儿童建立免费公立学校方面的贡献。作为长老会牧师、食品和药物管理局官员，以及《阿拉斯加使徒：谢尔顿·杰克逊的生平故事》一书的传记作者，J. 亚瑟·拉泽尔（J. Arthur Lazell）认为“谢尔顿·杰克逊是一位传教士、政府官员和精神帝国的建设者。在19世纪，他比任何人都更加努力地美国民众宣传阿拉斯加”（Lazell, 2016: 5）。他的努力使美国人认识到阿拉斯加对于美国的战略重要性，而杰克逊在阿拉斯加和美国西部地区扮演的角色则构成了美国边境工作中一个不可思议的篇章。（Lazell, 2016: 5）

谢尔顿·杰克逊在阿拉斯加州的历史上被看作因纽特人的“福星”。正如摩尔在诗中所写：“这些大烛台脑袋的装饰 / 被配置到一个稀缺的地方， / 送往了阿拉斯加， / 这是一份礼物，阻止了 / 因纽特人的灭绝……谢尔顿·杰克逊， / 这个族群的‘福星’， / 为他们宣读了缓刑令”（Moore, 1981: 96）。杰克逊将驯鹿，也就是诗中所说的“大烛台脑袋的装饰”（Moore, 1981: 96），作为一份礼物引入阿拉斯加，赠送给因纽特人。他引导因纽特人像驯鹿一样适应新的食物和生活方式，从而在物质层面拯救了他们的生存。诗的第一节至第四节，摩尔引用了一位朋友的话，详细描述了驯鹿在适应环境方面的能力。

“我们看见驯鹿
在吃草，”一个去过拉普兰的朋友，说：
“自己找食；它们很适应

缺少 reino
 即牧草，却可以跑十一
 英里只要五十分钟；足面伸开于
 积雪柔软之时，
 并充当雪鞋。它们是苦熬者，
 无论拉普兰和西伯利亚的雕绣
 艺术家如何
 精心制作挽缰
 或有锯齿皮饰边的鞍带。”（Moore, 1981: 96）

拉普兰的驯鹿在自然状态下所呈现的“适者生存”法则，为谢尔顿·杰克逊将驯鹿引入阿拉斯加，为因纽特人的食物供应提供了契机。诗人通过朋友的陈述展示了驯鹿在严寒极地觅食的巧妙技能，以达尔文式的“适应”一词彰显了驯鹿在生态适应方面的卓越能力。据帕特丽奇亚·威利斯（Patricia C. Willis）考证，这首诗的灵感源于1916年12月，摩尔从《布法罗快车》报纸上剪下的两只“50分钟能跑11英里”的驯鹿的照片。（Willis, 1981: 14）摩尔从朋友的话语中汲取了有关驯鹿的生态知识，了解了驯鹿对外界物理环境的适应性特征。《苦熬者》中重新安置的驯鹿成为一则关于适应的寓言（Ross, 1984: 331）。

为了在极寒气候生存，驯鹿的蹄充当了“雪鞋”，其形态随着季节的变化而调整，以便行走和觅食。夏季，驯鹿的脚垫呈海绵状，适合在柔软湿润的苔原上行走。冬季，脚垫会收缩紧致，蹄子边缘暴露，这样可以在冰面上行走，防止滑倒，并在雪地中寻找地衣等食物。“驯鹿对拉普兰地区严酷环境的适应锻造了它们身心的自律”（Engel, 1989: 87）。大卫·赫德认为，驯鹿与环境的特殊关系正是摩尔引用朋友陈述的原因，这种特殊性尤其体现在驯鹿的蹄子对雪的适应变化。（Herd, 2017: 494）正如詹妮弗·利德（Jennifer Leader）所指出，这种适应的细节及其隐含的微妙关系引发了摩尔的浓厚兴趣。（Leader, 2005: 330）查尔斯·莫尔斯沃思（Charles Molesworth）认为，驯鹿作为“苦熬者”的象征部分源于它们在恶劣环境中的出色适应能力。（Molesworth, 1990: 305）这种极强的适应能力也使得谢尔顿·杰克逊从驯鹿的身上看到了“阿拉斯加当地人能够发挥的潜力”（Ahearn, 2020: 21）。

杰克逊克服了恶劣的气候和交通条件，将驯鹿引入“阿拉斯加”，从而“阻止了因纽特人的灭绝”（Moore, 1981: 96）。英国诗人、文学评论家、肯特大学现代文学教授大卫·赫德认为谢尔顿·杰克逊“怀有长老会的热情”，是本诗中的“苦熬者”之一。（Herd, 2017: 494）他“努力战胜官僚主义和公众的冷漠”，并制订了运送驯鹿的计划。（Molesworth, 1990: 306—307）白人定居者不断增加的商业捕鱼活动，导致海豹和鲸鱼数量锐减，因纽特人陷入生存困境。在这个背景下，谢尔顿·杰克逊致力于帮助因纽特人摆脱食物短缺带来的困境，进口了近 1300 只驯鹿，为土著人民提供了食物、衣物等生活必需品。

此外，杰克逊还雇佣来自拉普兰和西伯利亚的驯鹿养殖者，传授当地人放牧、驾驭和驾驶等技能。如摩尔在诗的第三、第四节中所述，“拉普兰和西伯利亚的雕刻艺术家”为他们制作了“漂亮的精制挽缰或带有锯齿皮饰边的鞍带”。（Moore, 1981: 96）杰克逊将这些驯鹿作为礼物赠送给因纽特人，并教导他们像驯鹿一样适应环境，从而确保了他们的生存。因此，摩尔在诗中称赞杰克逊为阿拉斯加因纽特人的“福星”。

值得注意的是，在后版结尾，杰克逊当着驯鹿的面宣读了因纽特人的“缓刑令”（Moore, 1981: 96），这与他被誉为“福星”的形象似乎有所冲突。作为“此族的福星”（Moore, 1981: 96），杰克逊为何会在驯鹿面前宣读因纽特人的“缓刑令”呢？作为“礼物”的驯鹿和作为“福星”的杰克逊是否真正拯救了因纽特人的生存呢？由此可见，“福星”和“缓刑令”之间的张力使得杰克逊拯救因纽特人的善行值得深入探讨。

是一个安静的人，

谢尔顿·杰克逊，此族的福星

当着驯鹿的面为其宣读缓刑令（Moore, 1981: 96）。

“缓刑令”（reprieve）一词原是法律术语，意为延迟对囚犯的刑罚，尤其是死刑。缓刑令与文学的渊源可追溯到法国哲学家让-保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）和意大利作家普里莫·列维（Primo Levi）。萨特于 1945 年创作了小说《缓刑令》（*The Reprieve*），探讨了英国和法国于 1938 年与纳粹德国签署的《绥靖条约》的后果，展

示了战争和暴力对人类和社会的灾难性影响及人类焦虑、不安、恐惧、痛苦的生存状态。《缓刑令》也是萨特三部曲系列小说《通往自由之路》(*The Roads to Freedom*)的第二部。《通往自由之路》反映了萨特关于个人自由、社会道德等概念的存在主义思想。列维的著作《缓刑时刻》回忆了作家在奥斯维辛集中营残酷生存环境下的经历。澳大利亚文学评论家艾米莉·麦卡万(Emily McAvan)认为在《缓刑时刻》中,缓刑令并不是一种完全仁慈的行为(McAvan, 2011: 176),缓刑令并不能为被困者提供救赎。(McAvan, 2011: 172)摩尔在《苦熬者》一诗中表达了对边缘群体生存的关注和对缓刑令中的善的质疑。

“缓刑令”(reprieve)在词典中还有另一层含义,即缓解痛苦、麻烦等的一段时间。在诗中,“缓刑令”有着表层和深层含义:在表层上,可以理解为杰克逊缓解因纽特人饥饿的善举,正如前文所述,杰克逊将驯鹿作为礼物引入阿拉斯加,以补充因纽特人的食物供应,从而“阻止因纽特人的灭绝”(Moore, 1981: 96);在深层上,杰克逊通过礼物经济将因纽特人纳入美国西部版图,在经济、教育和文化方面为他们宣读了“缓刑令”。

首先,谢尔顿·杰克逊将驯鹿视为礼物,将因纽特人卷入礼物经济和权力政治的共谋领域,从而在经济层面上施行了因纽特人的“缓刑令”,从而重构了他们的身份。摩尔在她的附注中明确指出,杰克逊的“礼物”可以被归类为礼物经济的一部分。她非常清楚地表达了驯鹿是通过“物物交换”获得的,这揭示了这首诗中关于秘密经济的微妙变化。(Moore, 2012: 61)

礼物蕴含着恩惠和仁慈,表达着善意。在礼物经济中,施礼、受礼、回报三者构成了礼物的循环。(Champetier, 2001: 17)根据德里达的观点,接受仁慈的人和施予仁慈的人是不平等的。法国社会学家和人类学家马塞尔·莫斯(Marcel Mauss)同样认为送礼人和受礼人之间是不平等的。“礼物并非单纯的东西,它总是承载着送礼人的痕迹。通过礼物,送礼人向受礼人施加控制,就像对待仆人一样。”(Mauss, 1990: 15)赠送礼物的行为最初便是对接受者自由的侵犯。这种行为中蕴含威胁,强迫受礼人偿还,甚至偿还更多。(布尔迪厄, 2007: 156)礼物本身就意味着等级和控制,只要受礼人无法或回报不足,就无法摆脱精神上的卑下和道德上的不平等……在回报清偿之前,受礼人就被“出卖”给了送礼人。(Mauss, 1990: 67)驯鹿作为礼物,也实现了杰克逊作为白人管理者的隐性掌控。考虑到当时因纽特人因饥饿而难以

提供等值的回报，他们不得不以免费的劳动力来抵偿。“接受礼物意味着接受一种身份，拒绝礼物则是拒绝接受某种自我定义。”（Schwartz, 1967: 2-3）对于受礼人因纽特人而言，从接受驯鹿这份“免于灭绝”（Moore, 1981: 96）的礼物开始，他们的自由意志就受到了限制，成为被礼物经济奴役的他者。通过礼物经济的殖民实践，杰克逊将因纽特人由自由的猎人变为为礼物经济所奴役的牧民。

以驯鹿为引擎的礼物经济虽然为阿拉斯加创造了繁荣的外表，但实际上隐藏着白人定居者对因纽特人的经济剥夺。食物历史研究领军人物杰弗里·皮尔彻（Jeffrey M. Pilcher）指出，“引进家畜已被证明是美国饮食征服最成功的案例”（Pilcher, 1998: 30）。驯鹿作为补充因纽特人食物供应的象征，在被引入阿拉斯加后成为重要的物资。摩尔通过这一描述将肉食与政治及文化控制等联系起来，隐喻白人定居者如同贪婪的食客，而因纽特人等土著居民则被视为猎物。由此，因纽特人与驯鹿的关系与白人定居者和因纽特人的关系相互交织。而驯鹿正是白人定居者剥夺的重要资源。随着驯鹿养殖业的兴盛，驯鹿被屠宰、加工并出口到西欧，从中孕育出的肉类工业成为阿拉斯加的重要经济支柱。

从“gift”一词的词源来看，在日耳曼语系中，“礼物”和“毒药”源自同一词根，而现代德语中的“礼物”仅保留了“毒药”的含义，现代英语则仅保留了“礼物”和“捐赠”的意义。（Mauss, 1997: 28）因此，诗中所描述的“礼物”不仅有表面上的善意，还隐含着因纽特人更深层次的生存危机，预示着因纽特人身份的丧失、文明的消亡。杰克逊引入驯鹿，旨在通过礼物经济的方式将因纽特人由狩猎者转变为畜牧者，以此塑造他们的身份，构建阿拉斯加土著民族的国族认同，并推动美国西部地区的扩张。正如杰克逊在一份年度报告中所述：

引进以前不存在的大型的、永久的、富有的生产产业；将野蛮人带离饥饿的边缘，并把他们融入到舒适的自立和文明之中，这当然是一份具有国家重要性的工作（Stewart, 1908: 388）。这样做将给因纽特人提供永久的食物供应，就像新墨西哥州的牛和亚利桑那州的羊以及这些地区的居民一样。它不仅仅是保护生命——它将维护人民的自尊，促进他们文明的规模。它将使他们从猎人变成牧民。它还将利用北极和亚北极阿拉斯加数十万平方英里的苔藓覆盖的苔原，使这些现在无用和贫瘠之地有利于美国的财富和繁荣（Stewart, 1908: 387）。

朱贻庭在《伦理学大辞典》中阐述了马克思主义道德学说关于善恶标准的观点，指出，“人们总是以他们所处那个时代的社会或阶级所倡导或实际奉行的道德原则和规范直接作为评价行为善恶的标准。凡是符合一定社会或阶级的道德原则或规范的行为，这一社会或阶级的人们即认为是善，反之即为恶”（朱贻庭，2011：38）。

杰克逊以驯鹿为礼物对阿拉斯加因纽特人的食物援助和文明化，符合白人定居者集团的利益，从其角度而言是善；然而，需要注意的是，杰克逊引入礼物驯鹿并发展驯鹿养殖业，实际动机是为了满足帝国扩张的需求，创造财富，“用行善的外衣来掩盖创造财富的行为，以合理化其行为”（Boehmer，2005：37）。因此，杰克逊对因纽特人的礼物援助实质上是白人定居者以行善之名对本土因纽特人等部落的经济领域的殖民剥削，从因纽特人的视角来看，这是一种伪善。

驯鹿作为一种物质要素，在短暂的时间内为因纽特人提供了生存的援助；然而，礼物的赠予者谢尔顿·杰克逊却通过礼物经济的手段在经济领域中宣读了因纽特人的“缓刑令”。事实上，“拉普兰的驯鹿是德国圣诞传说中的圣诞老人（St. Niklaus）的驯鹿”（Bradley，1974：1635），它所带来的不仅有希望与光明，还有噩梦与嗜血的一面。在诗歌结尾，“缓刑令”（reprieve）与另一个达尔文式的词语“灭绝”（extinction）相互呼应，揭示了所谓的“拯救”的结果：谢尔顿·杰克逊被描绘为“福星”，然而实际上并未真正拯救因纽特人。正如阿赫恩所言，“摩尔选择用‘缓刑令’（reprieve）一词描述杰克逊的努力结果，而不是‘营救’（rescue）或‘拯救’（saving）”（Ahearn，2020：276）。

摩尔创作《苦熬者》期间，正值英国遭遇闪电战，空袭和轰炸加剧，《今日生活与文学》杂志的办公室也遭到战火的破坏，但摩尔仍然坚持为其撰稿。因此，“驯鹿坚定的脸庞”，除了在诗歌前版的背景下预示着英欧读者面临的世界大战，也象征着驯鹿带来的信念，使读者坚定地战争的烽火中幸存下来。（Kusch，2019：286）然而，考虑到阿拉斯加的历史被白人定居者剥夺，这一描述也预示着因纽特人文明的衰落。

2 文明化：因纽特人的“福星”和“缓刑令”

杰克逊被誉为“福星”的另一原因在于他为阿拉斯加原住民的教育付出了努力。

他通过提供工业技能培训，帮助因纽特人掌握社会适应的技能，从而实现自给自足的物质生活。在他创办的锡特卡工业学校中，妇女被指导参与典型的家庭活动，如缝纫、针织、熨烫、烹饪和清洁，而男性则学习木工、绘画、锻造、造船、制鞋等行业相关的工艺。他认为，“工业教育”和文化素养一样重要，因为它强调技能，使土著人民能够在白人社会中生存、找到工作并履行不可或缺的任务。

杰克逊建立这些学校的慷慨行为受到了广泛赞誉。历史学家斯蒂芬·海考克斯（Stephen Haycox）将他称为“美国阿拉斯加本土教育之父”（Haycox, 1984: 27）。传记作家罗伯特·莱尔德·斯图尔特（Robert Laird Stewart）评论道，“当未来的历史学家撰写我们大陆（落基山脉）的宗教编年史时，谢尔顿·杰克逊将占据最为重要的位置”（Stewart, 1908: 5）。著名历史学家和传记作家泰德·欣克利（Ted C. Hinckley）称赞杰克逊是一个怀有善意的“热忱人道主义者”（Hinckley, 1982: 12）。美国作家亨利·马丁·菲尔德（Henry Martyn Field）也赞扬道：

我们勇敢的传教士正在为我们创造历史。他们是文明的先驱，如果他们现在所做的事情不被承认，那么将来会被承认。当我们去世、消失之后，我们的西部群岛不再是一片荒野。在原始森林中，教堂尖塔升起，教堂的钟声在树林和水面上响起。当时的历史学家会在阿拉斯加学校和教堂的创办人墓地中寻找，没有比谢尔顿·杰克逊更值得纪念的名字了（Field, 1895: 149）。

然而，不能忽略的是，杰克逊倡导的工业技能教育与资本主义经济密切相关。他将阿拉斯加原住民视为白人工业利益的消费者和供应者，而他发展工业技能教育的根本目标在于将阿拉斯加原住民转变成该领土发展的“有用因素”（Jackson, 1883: 127）。他建立的公立学校通过工业技能培训替代了传统习俗，迫使年轻人改变生活方式，从而抹去了本土文化，在教育层面上宣读了因纽特人的“缓刑令”。

杰克逊致力于改善当地状况，通过有益的工作和基督教的影响来“文明化本土人”（Boehmer, 2005: 37）。他为阿拉斯加原住民建立了公立学校，奠定了该地的教育体系，因此被尊称为“文明使者的英雄形象”（Boehmer, 2005: 24）。然而，毋庸置疑的是，在教育方面，杰克逊通过文化适应政策剥夺了阿拉斯加原住民语言的独特性，实际上在语言传承方面宣读了因纽特人的“缓刑令”，剥夺了他们的文化身份。1885

年，杰克逊被任命为阿拉斯加地区的教育总代理。他建立了多所为原住民提供服务的学校和培训中心，但他关注阿拉斯加教育、发展阿拉斯加土著居民教育的初衷是为了履行文明开化的任务，培养美国公民。杰克逊坚信，美国化是决定阿拉斯加原住民未来的关键。他不鼓励使用土著语言、传统文化习俗和举行精神庆祝活动。他认为“只有通过大规模皈依基督教和文化适应的方式，阿拉斯加原住民才能幸免于军事失败、贫困的悲惨命运和保留地制度的剥削（Dauenhauer, 1996: 81）”。“文化适应”主要意味着“只使用英语进行交流”，正如道恩豪尔所述，“这导致了对本土文化发展的抑制”（83），“对本土的自我形象和语言的生存构成了灾难性的影响”（86）。

这些学校和培训中心的毕业生发现，尽管文化适应政策旨在确保他们被白人社会真正接纳，但他们的本土文化身份却在这一过程中被剥夺。当他们多年后回到部落时，却发现已无法融入朋友和家人的生活中。（Blackson and Olshausen, 30）这一现实揭示了帝国辩护词的虚伪性，揭示了所谓有利于当地人的发展、推动文明化等说辞实际上都是虚假的。（Boehmer, 2005: 78）鲁杰罗（Ruggiero）认为，在《苦熬者》这首诗中，摩尔同样“忠实于她在参观马戏团后的原则，即动物不应该被从其适应的环境中带走”（Ruggiero, 1973: 291）。由此可推断，摩尔对谢尔顿·杰克逊将驯鹿带离其原本适应的栖息地这一行为并不完全认同。而杰克逊强制因纽特人适应白人定居者的语言文化的教育政策也透露出其冻结阿拉斯加本土语言的欲望。正如爱尔兰作家托马斯·戴维斯（Thomas Davis）所言，“将一种语言强加给另一个民族，就是让他们的历史在漏洞百出的翻译中漂泊。这是要全方位地粉碎他们的身份，要用任意的符号取代生动的、有内涵的名称，要隔断感受的纽带并使他们和祖先之间产生巨大的鸿沟”（Davis, 1920: 172）。因此，谢尔顿·杰克逊所建立的教会学校实施的教育政策本质上是一种“脱色处理”的文化同化政策，以行善的外表掩盖了剥夺因纽特人文化身份的行为，使得因纽特人的语言传承陷入困境。

正如前文所述，与殖民政府的价值观相一致，杰克逊采取了有意的文化适应政策，以行善之名加速了阿拉斯加原住民语言的濒危。在1888年分配2.5万美元的联邦教育资金时，他要求不得使用任何印第安语言的书籍，或使用该语言为印第安学生教学。而在1887年写给新聘教师的信中，他指出：“政府在阿拉斯加建立学校的目的是培训会说英语的美国公民。因此，你们将用英语进行教学，并特别重视使用英语语言的教学……我们的教学应该充满了《圣经》的精神。”（Jackson, 1887）然而，杰克

逊所倡导的只使用英语的政策以及禁止使用土著语言的教育政策导致了阿拉斯加土著语言濒危的现状。(Krauss, 1980)

对于持续数十年的母语使用惩罚,极大地削弱了土著居民民族语言的传承,在21世纪,几乎没有阿拉斯加土著居民能够说出自己族群的母语。(Krauss, 2007)谢尔顿·杰克逊在阿拉斯加实施的教育政策的本质是用语言作为工具,将因纽特人置于他者的地位。正如德里达(Derrida)所言,语言是“一个通行密令,一个归属标志”,是“一个召集的暗号,一个政治的记号”。(Derrida, 2005: 23)而杰克逊以英语贯彻文化适应政策,实质上是为了推进阿拉斯加原住民的国族认同,抹杀了土著民族语言的独特性,削弱了他们的身份标识。正如孙红卫(2019)所指出的,杰克逊的这种做法意味着“这个口令所代表的是他者的语言”(孙红卫, 2019: 123)。

杰克逊坚持的消除母语、推行文化适应政策的举措,虽然表面上是为了行善,实际上却破坏了阿拉斯加土著居民的语言系统和文化身份。正如特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)所指出的,语言和文化是一个民族精神历程的核心,一旦失去了独特的风格,民族的语言和文化就会变得脆弱。(Eagleton, 2016: 90)因此,尽管杰克逊在阿拉斯加的教育发展中实施了许多举措,但这些举措的背后旨归是为了服务于白人定居者的统治需求,推进阿拉斯加领域化的进程^①。他所倡导的文化适应政策,以行善之名,实际上削弱了阿拉斯加原住民的语言传承,对于他们而言是一种伪善。

谢尔顿·杰克逊显然对阿拉斯加土著居民使用本民族语言为地理区域命名的做法不以为然,甚至表现出一种荒谬的“地理改名恐惧症”(Hinckley, 1964: 421)。与世界各地的征服者和定居者一样,他对土著居民的地名并不满意,一再试图将其改变。(Hinckley, 1964: 421)他企图用那些东部长老会的著名信徒的名字来取代当地的地名。然而,这种行为显示出杰克逊“对土著人的存在方式没有深刻的尊重”,他并未像摩尔的朋友一样认真理解驯鹿适应环境的方式,也未充分理解土著人民的文化与环境的关系。(Herd, 2017: 495)在这种背景下,他试图重新命名地名的做法被视

^①“领土”(territory)、“领域性”(territoriality)、“领域化”(territorialization)三者的区别在于:“领土”是具体的物质化静态地理分割;“领域性”是以领土为基础的动态空间属性;领土边界明确后,国家的领域性通过多维度的政治、经济与文化实践得以确立,使国家权力渗透到国家领土范围的长期历程可被称为“领域化”。(郭巍·刘易斯和克拉克探险叙述与杰斐逊“自由帝国”空间生产·外国文学评论.02(2019): 38-58.)

为“既独特又纯粹的殖民主义”(Byatt, 2002: 118)。

杰克逊试图以东部长老会信徒的名字取代当地地名的行为“象征性地再现了在旧世界的经验”(Boehmer, 2005: 18), 是一种“用科学家的想象殖民”(Byatt, 1995: 118)的方式, 将阿拉斯加“与旧世界的想象紧密联系在一起”(Byatt, 1995: 118)。这种重新命名的企图, 除了彰显基督教精神, 还巩固了白人定居者的权威, 试图在阿拉斯加塑造新的秩序。因此, 谢尔顿·杰克逊荒诞的命名行为实质上是对阿拉斯加原住民文化的“脱色处理”, 旨在对阿拉斯加原住民特有的民族文化进行统治和冻结。

另外, 谢尔顿·杰克逊之所以被誉为“福星”, 还因为他在拯救阿拉斯加原住民文化方面的善行。杰克逊意识到拯救民族艺术文化的重要性, 他帮助原住民传承与驯鹿相关的工艺品, 例如摩尔在诗的第三和第四节描述的, “拉普兰和西伯利亚的刺绣艺术家”制作的“漂亮的装饰挽具或鞍带上的锯齿皮饰”(Moore, 1981: 96)。然而, 杰克逊在拯救阿拉斯加原住民文化的同时通过收藏阿拉斯加本土文物并建立博物馆的方式, 占有了阿拉斯加土著居民的文化资源, 在民族文化遗产上宣读了因纽特人的“缓刑令”。他被认为是阿拉斯加本土文物的狂热收藏家。(Blackson and Olshausen, 30) 泰德·欣克利(Ted C. Hinckley)称赞道, “这位基督教传教士……勇敢地努力保护土著居民免受白人扩张的影响”(Hinckley, 1964: 411)。他周游阿拉斯加, 并在旅途中收集了代表性的本土文物。这些收藏奠定了在锡特卡的一个自然历史和民族学博物馆的基础。^①他自己也认识到“明天的阿拉斯加人将无法欣赏他们的艺术遗产, 除非保存下这些文化的一些遗迹”(Hinckley, 1964: 414)。然而, 不能忽视的是, 杰克逊的收藏行为实际上只是将阿拉斯加本土文物视为珍贵的标本, 类似于摩尔诗中描述的驯鹿“带有大烛台脑袋装饰”的情形。将其收纳进博物馆则类似于“木乃伊化”, 从而剥夺了这些文化的生存权。(张子中, 2007: 14) 杰克逊的收藏行为在本质上属于“拯救民族志”的形式——这是19世纪传教士中突出的民族志形式, 融合了“科学兴趣、渴望和罪恶”(Hinsley, 1981: 23)。这种形式专注于捕捉本土文化的消亡, 正如人类学家雅各布·格鲁伯(Jacob W. Gruber)所言, “这种急迫感, 这种人类学

^① 位于锡特卡的谢尔顿·杰克逊学院的谢尔顿·杰克逊博物馆, 收藏了杰克逊一生中收集的3000—4000件包括特林吉特、因纽特人和阿留申文化艺术品等在内的阿拉斯加本土文物。(参见 <http://www.alaskaweb.org/bios/jacksonsheldon.html>)

观念——实际上是一种科学使命，不是为了阻止文明的进程，而是为了保护即将消失的事物”（Gruber，1970：1294）。杰克逊表现出了这种冲动；他收集物品，但从未采取过任何有意义的措施来阻止对本土文化的破坏。他认为本土物品只对白人观众具有历史或人类学的价值，对本土文化本身则无关紧要。因此，杰克逊收藏阿拉斯加本土文化的行为实际上是一种以“拯救”为名对阿拉斯加文化资源的剥夺，对阿拉斯加土著居民而言，这并不能称为善行。摩尔对因纽特文化的兴趣和关注，以及她送给密友布莱尔的因纽特针盒，也许正是她撰写《苦熬者》的原因，因为因纽特民族文化的衰退可能促使了她的创作。

如前所述，谢尔顿·杰克逊在《苦熬者》一诗中被赞誉为“福星”，然而实际上他并没有真正拯救因纽特人，反而通过礼物经济、文化适应以及拯救民族志等手段，加速了因纽特人文明的衰落。正如理查德·道恩豪尔所指出的，“谢尔顿·杰克逊……实际上是通过其他方式实现了种族灭绝”（qtd. in Herd，2017：493）。琳达·里维尔则认为杰克逊与希特勒不同，他“拯救”了因纽特人。然而，事实上，杰克逊代表的白人定居者的殖民实践产生了与希特勒的种族灭绝政策类似的后果，抹杀了因纽特人文化的独特性，加速了因纽特人文明的衰落。诗歌结尾的“驯鹿坚定的脸庞”预示着“一个种族濒临灭绝的威胁”（Setina，2018：172）。在诗歌结尾，“苦行者”这一象征从驯鹿转移到了因纽特人身上，这个种族在残酷的生存竞争中承受着像驯鹿一样艰苦的命运，成为真正的“苦行者”（倪志娟，2022：184）。

杰克逊通过将“文明传入美国的荒野”（Bordewich，1997：280），将无序的阿拉斯加改造为文明的天堂，被赞誉为阿拉斯加传播文明的使者，然而这遮蔽了诗中所涵盖的“白人定居者和土著居民的冲突”问题。（Herd，2017：493）杰克逊的礼物援助和文明化使命的根本动因是以行善和拯救为名，推进美国在阿拉斯加的扩张。正如后殖民研究批评家、小说家、牛津大学教授艾勒克·博埃默（Elleke Boehmer）所指出的，白人定居者的文明化事业“表面上是为了更美好的道德和更大的利益，实际上却是那些自私自利的英雄梦的体现，而有关白人价值的神话则维系着这种英雄抱负，但是殖民梦实际上是伪善的。文明化的使命等行为在外表上看似无私，实际上却是被‘升华了的、理想化了的自私自利’驱动的”（Boehmer，2005：62）。摩尔对谢尔顿·杰克逊的道德定位重新考量揭示了杰克逊所代表的白人定居者文明化使命的伪善。在1950年摩尔写给威廉·卡洛斯·威廉姆斯的一封信中，摩尔写道，“驯鹿的拯

救带给我持续的震惊”(Moore, 1997: 474), 这或许是她改变对谢尔顿·杰克逊态度, 并修改诗歌结尾的原因。

3 结语

综上所述, 摩尔的诗歌《苦熬者》通过揭示谢尔顿·杰克逊等白人定居者对阿拉斯加原住民文明的边缘化和掠夺, 深刻地反映了帝国主义殖民的复杂性和伪善性。这首诗歌通过表面上的“福星”和“缓刑令”的措辞, 揭示了白人定居者在推动文明化过程中的权谋和矛盾。摩尔通过对文化适应政策的质询, 揭示了白人定居者的实际影响是剥夺了因纽特人的文化身份, 加速了他们的文明式微。

同时, 摩尔也从不同的角度审视了白人定居者的行为。虽然杰克逊在《苦熬者》中表现出一定的“圣诞老人”形象, 为因纽特人带来了驯鹿这一礼物, 但这种援助实际上掩盖了帝国主义的掠夺和文化侵略。摩尔对杰克逊和其他白人定居者的行为进行了深刻的探讨, 揭示了他们的行动背后隐藏的权力欲望和文化摧毁的意图。

此外, 诗歌的两个版本的变迁也展现了摩尔的反思和不断演变的观点。摩尔对白人定居者的文明化使命逐渐产生怀疑, 她开始对他们的行为进行重新评估, 质疑他们所谓的“拯救”是否真的为因纽特人带来了益处。通过这种反思, 摩尔揭示了文明化使命的表象下可能隐藏的真实动机和后果。

总之, 摩尔的诗歌《苦熬者》在反映帝国主义殖民的同时, 也对白人定居者的行为进行了深刻的分析和质疑。通过不同版本的表述和描绘, 她勾勒出了一个关于权力、文化和侵略的复杂画面。这首诗提醒我们, 历史上的“拯救”和“文明化”常常是帝国主义的掩饰, 深刻地影响着边缘文明的生存和发展。

参考文献

- [1] Ahearn, B. Pound, Frost, Moore, and Poetic Precision [M]. Palgrave Macmillan, 2020.
- [2] Allen, E. Modernist Invention [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- [3] Blackson, G. & M. Olshausen. Saving the Stratton: the Fate of the Sheldon Jackson College Library Collection [J]. PNLQ Quarterly, 2017, 81 (2): 29-36.

- [4] Boehmer, E. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors* [M] . Oxford: Oxford University Press, 2005.
- [5] Bordewich, F. M. *Killing the White Man's Indian: Reinventing Native Americans at the End of the Twentieth Century* [M] . New York: Anchor Books, 1997.
- [6] Bradley, S. *The American Tradition in Literature* [M] . New York: Grosset and Dunlap, 1974.
- [7] Byatt, A. S. *Angels and Insects* [M] . London: Vintage Books, 1995.
- [8] Byatt, A. S. *On Histories and Stories: Selected Essays* [M] . Cambridge and Mass.: Harvard University Press, 2002.
- [9] Champetier, C. *Philosophy of the gift: Jacques Derrida, Martin Heidegger* [J] . Angelaki: Journal of Theoretical Humanities, 2001, 6 (2) : 15-22.
- [10] Dauenhauer, R. *Two Missions to Alaska* [C] //Haycox, S. W. & M. C. Mangusso (eds.). *An Alaskan Anthology: Reinterpreting the Past*. Seattle, WA.: University of Washington Press, 1996: 76-88.
- [11] Davis, T. *Thomas Davis: Selections from His Prose and Poetry*.(ed.). T.W. Rolleston. Dublin: Talbot, 1920.
- [12] Derrida, J. *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*. (eds.). Dutoit, T. & O. Pasanen. New York: Fordham University Press, 2005.
- [13] Eagleton, T. *Culture* [M]. New Haven, CT: Yale University Press, 2016.
- [14] Engel, B. F. *Marianne Moore* [M] . Boston: Twayne, 1989.
- [15] Field, H. M. *Our Western Archipelago* [M] . Cambridge and Mass.: General Microfilm Company, 1895.
- [16] Gruber, J. W. *Ethnographic Salvage and the Shaping of Anthropology* [J] . *American Anthropologist (New Series)* , 1970, 72 (6) : 1289-1299.
- [17] Haycox, S. *Sheldon Jackson in Historical Perspective: Alaska Native Schools and Mission Contracts, 1885-1894* [J]. *Pacific Historian*, 1984, 28(1): 18-28.
- [18] Herd, D. "So He Who Strongly Feels, Behaves" : Marianne Moore's Ethical Detail [J] . *Twentieth Century Literature*, 2017, 63 (4) : 475-498.
- [19] Hinckley, T. C. *Sheldon Jackson as Preserver of Alaska's Native Culture* [J] . *Pacific Historical Review*, 1964, 33 (4) : 411-424.
- [20] Hinckley, T. C. *Conflicting Priorities, Conflicting Opinions: Alaskan Development and Sheldon Jackson, Educator* [C] //Stein, G. C. (ed.). *Education in Alaska's Past*. Valdez: Alaska Historical Society, 1982.
- [21] Hinsley, C. M. *The Smithsonian and the American Indian: Making a Moral Anthropology in Victorian America* [M] . Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1981.

- [22] Jackson, S. (1887, February 9). Copy of letter to Teachers sent to Nathan H.R. Dawson (Sir Henry S. Wellcome Collection, Box 1, Folder 3, Record Group 200) . National Archives.
- [23] Jackson, S. *The Native Tribes of Alaska* [M] . New York: Phillips & Hunt, 1883.
- [24] Kant, I. 1914. “Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft” , Immanuel Kants Gesammelten Schriften, Band IV. Berlin: Kniglich Preußischen Akademie der Wissenschaften.
- [25] Krauss, M. E. *Alaska Native Languages: Past, Present, and Future* [M] . Fairbanks, AK: Alaska Native Language Center, 1980.
- [26] Krauss, M. E. *Native languages of Alaska* [C] //Krauss, M. E., O. Miyaoka & O. Sakiyama (eds.). *The Vanishing Voices of the Pacific Rim*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- [27] Kusch, C. *Anti-Fascist, Anti-Imperialist, Anti-War* [C] //Cardinal, J., D. E. Egan-Ryan & J. Lisella (eds.). *Modernist Women Writers and American Social Engagement*. Lanham: Lexington Books, 2019.
- [28] Lazell, J. Arthur. *Alaskan Apostle: The Life Story of Sheldon Jackson* [M] . Pickle Partners Publishing, 2016.
- [29] Leader, Jennifer L. “Certain Axioms Rivaling Scriptures” : Marianne Moore, Reinhold Niebuhr, and the Ethics of Engagement [J] . *Twentieth Century Literature*, 2005, 51(3): 316-340.
- [30] Leavell, L. *Holding on Upside Down: The Life and Work of Marianne Moore* [M] . New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.
- [31] Mauss, M. *The Gift* [M] . Routledge, 1990.
- [32] Mauss, M. *Gift, Gift* [C] //Schrift, A. D. (ed.). *The Logic of the Gift*. Routledge, 1997: 28-32.
- [33] Malamud, R. *Poetic Animals and Animal Souls* [M] . New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- [34] McAvan, E. *The Reprieve: Weak Messianism and the Event in Primo Levi’s Moments of Reprieve* [J] . *Literature and Theology*, 2011, 25(2): 172-184.
- [35] Miller, C. *Distrusting: Marianne Moore on Feeling and War in the 1940s* [J] . *American Literature*, 2008, 80(2): 353-379.
- [36] Moore, M. “Marianne Moore to Bryher, July 4, 1937.” in *The Selected Letters of Marianne Moore*. (eds.). Costello, B., C. Goodridge & C. Miller. New York: Knopf, 1997.
- [37] Moore, M. “Marianne Moore to William Carlos Williams, February 2, 1950.” in *The Selected Letters of Marianne Moore*. (eds.). Costello, B., C. Goodridge &

- C. Miller. New York: Knopf, 1997.
- [38] Moore, M. The Selected Letters of Marianne Moore.(eds). Costello, B., C. Goodridge & C. Miller. New York: Knopf, 1997.
- [39] Molesworth, C. Marianne Moore: A Literary Life [M] . Boston: Northeastern University Press, 1990.
- [40] Moore, M. Adversity & Grace: Marianne Moore, 1936-1941. (ed.). Heather Cass White. Victoria, BC: ELS Editions, 2012.
- [41] Moore, M. The Complete Poems of Marianne Moore [M] . New York: Viking Penguin, 1981.
- [42] Pilcher, J. M. Que Vivan los Tamales! Food and the Making of Mexican Identity [M] . Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1998.
- [43] Ross, B. Fables of the Golden Age: The Poetry of Marianne Moore [J] . Twentieth Century Literature, 1984, 30(2/3): 327-350.
- [44] Ruggiero, C. C. Marianne Moore: A Modern Fabulist [J] . Studi americani, 1973, (19-20): 285-309.
- [45] Schwartz, B. The Social Psychology of the Gift [J] . American Journal of Sociology, 1967, 73(1): 1-11.
- [46] Setina, E. Marianne Moore's "Light Is Speech," Decision Magazine, and the Wartime Work of Intellectual Exchange [C] //Gregory, E. & S. C. Hubbard (eds.). Twenty-First Century Marianne Moore. Cham: Palgrave Macmillan, 2018: 167-183.
- [47] Stewart, R. L. Sheldon Jackson: Pathfinder and Prospector of the Missionary Vanguard in the Rocky Mountains and Alaska [M] . New York, Chicago [etc.]: FH Revell Company, 1908.
- [48] Willis, P. C. " 'Rigorists' " [J] . Marianne Moore Newsletter, 1981, 5(2): 14.
- [49] 布尔迪厄. 实践理性——关于行为理论 [M] . 谭立德, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2007.
- [50] 康德. 纯粹理性界限内的宗教 [M] . 李秋零, 等译. 北京: 中国人民大学出版社, 2013.
- [51] 郭巍. 刘易斯和克拉克探险叙述与杰斐逊“自由帝国”空间生产 [J] . 外国文学评论, 2019 (2) : 38-58.
- [52] 倪志娟. “消化硬铁”: 玛丽安·摩尔诗论 [M] . 太原: 北岳文艺出版社, 2022.
- [53] 孙红卫. 民族 [M] . 北京: 外语教学与研究出版社, 2019.
- [54] 张子中. 边缘文化三论 [J] . 东方论坛, 2007 (2) : 11-14+74.
- [55] 朱贻庭. 伦理学大辞典 [M] . 上海: 上海辞书出版社, 2011.

作品《云游》去人类中心主义内涵的解读

赵 祯

(上海外国语大学俄罗斯东欧中亚学院, 上海 201620)

摘 要:

奥尔加·托卡尔丘克的作品《云游》利用客观的游离在人群之外的叙述视角记叙了碎片化的纷繁故事, 主要讲述对固有边界的跨越精神。《云游》庞杂的世界观可以从多个角度解读, 解读的结果可能相互印证, 也可能相互驳斥, 但毋庸置疑的是其中去人类中心主义内涵的深入刻画。隐含作者利用隐喻暗示和意向暗示描绘非自然元素, 讲述具有去人类中心主义内涵的故事, 值得注意的是单个故事本身虽并不直观描述非自然元素, 但碎片化的故事经过作者的组合, 故事与故事之间就像网络一样编织了一个超越人类认知且具有启示意味的宇宙, 以此为基础, 作者呼吁故事外的接受者摒弃人类中心主义的偏见, 拥抱真实的世界和宇宙。

关键词:

《云游》; 去人类中心主义; 非自然解读; 认知诗学; 隐喻; 意向

A Cognitive Poetic Interpretation of the De-Anthropocentrism Connotation in Olga Tokarczuk's *Flights*

Zhao Zhen

(School of Russian and Euroasian Studies, Shanghai International Studies University, Shanghai, China)

Abstract:

Olga Tokarczuk's work "Flights" uses an objective narrative perspective to express the crossing of boundaries concept of metaphor in all stories or the juxtaposed

作者简介: 赵祯, 硕士, 上海外国语大学俄罗斯东欧中亚学院讲师, 主要从事波兰魔幻现实主义作品和相关文艺理论研究。

theme of all stories. The complex worldview of “Flights” can be interpreted from multiple angles, but there is no doubt that it is an in-depth depiction of the connotation of de-anthropocentrism. The implicit author uses metaphorical and intentional hints to describe unnatural elements and tell stories with de-anthropocentric connotations. It is worth noting that although a single story itself does not intuitively describe non-natural elements, the fragmented stories are combined by the author in the way that the stories are like a network weaving together a universe that transcends human cognition and has a revelatory meaning. Based on this, the author calls on the recipients outside the story to abandon the prejudice of anthropocentrism and embrace the real world and universe.

Key words:

Flights; de-anthropocentrism; non-natural interpretation; cognitive poetics; metaphor; intention

0 引言

20 世纪以来，人类逐渐意识到自身对于自然的征服态度的错误性，意识到应该走出人与自然的对立状态，于是人类中心主义的思想慢慢倾倒（曹明德，2002：42），新的和谐共存、一个整体的论调开始兴起，出现了越来越多表达走出人类中心主义的思想特征的文学作品。不论是在科幻领域中从世界观到宇宙观的发展，还是一众生态小说的崛起，我们都能看见作家们想要撼动功利利己思想根基的决心。在奥尔加·托卡尔丘克（Olga Tokarczuk）的作品中，去人类中心主义思想的元素从不缺席，从早期的《衣柜》（*Szafa*）到著名的《太古和其他时间》（*Prawiek i inne czasy*），托卡尔丘克一直在尝试通过游离于人类视角之外的叙述者来描述人与宇宙，人与非人类的接触和融合。在《糜骨之壤》（*Prowadź swój pług przez kości umarłych*）中他将去人类中心主义内核套上了生态主义的外壳，探讨人与动物的生存之道时，也将读者的目光短暂地引向了人类中心之外的世界。《白天的房子，夜晚的房子》（*Dom dzienny, dom nocny*）中众多人类与非人类元素融合的主体更体现了人对于自我认知的重塑。作者甚至提出了叙述的第四视角：温柔的叙述者（Tokarczuk，2020：180）。但是尝试以非人类的视角叙述并不能完全跳出以人类为尺度的限制，毕竟按照认知学的投射理论来说，我们所能叙述的文学虚构空间都有现实空间的投射，完全的去人类中心主义叙述目前来说

根本不可能达到，但是在作品中能让读者意识到去人类中心主义思想却很重要。

通过认知诗学的视角，接下来笔者就来探讨奥尔加·托卡尔丘克的知名作品《云游》(*Bieguni*)中的去人类中心主义思想内涵的表达。研究主要围绕文学世界与其非自然元素的塑造以及所产生的读者心理空间展开，重点关注文学世界和读者心理空间相辅相成的相互作用，探究去人类中心主义思想表达的传递过程。因为作品中出现的超越人类认知的核心非自然性并没有直接被表现为明显的物理、逻辑或者人力上的不可能性(Alber, 2016: 3)，而是隐藏在对现象的描写背后，隐藏在温柔叙述者的视角之中，它极大地保留了自己的不确定性，这样的非自然性尚未形成自然化的阅读模式，所以研究者认为在非自然叙述研究的两大流派中，此作品的阅读方式更适合以尼尔森(H.S.Nielsen)和梅凯莱(M.Mäkelä)为首的主张非自然性的非自然解读的观点(尚必武, 2015: 42)，是基于作品做出有别于将非自然元素内化成符合人类认知模式的解读，并且是强调跳出人类中心主义框架的解读。

1 去人类中心主义的文学内涵

首先需要明确人类中心主义和去人类中心主义的含义。余谋昌在《走出人类中心主义》中对人类中心主义下了如是定义：“人类中心主义，或人类中心论，是一种以人为宇宙中心的观点。它的实质是：一切以人为中心，或一切以人为尺度，为人的利益服务，一切从人的利益出发。”(余谋昌, 1994: 8)在文学作品中，人类中心主义的表征主要出现在叙述题材层面，以人类中心主义思想为基础的叙述围绕的始终是人，人的思想最为重要，人性是文学亘古不变的主题。同时人类中心主义也体现在童话故事、科幻作品以及其他试图跳出人类叙述框架的作品的的话语策略上，人类将适用于人类社会的道德品质加诸非人类社会的语境，从而进行投射和隐喻，乍看之下好似突破思想禁锢，但其实始终没有摆脱人类中心主义带来的认知影响。诚然，将已知的思维模式套用至未知的情况即隐喻是人类的基本认知方式，这是深深地刻在人类大脑中的。就拿因果律来说，我们如此信奉因果律，以至于我们的任何与思想体系有关的认知都需要符合这个定律，否则就是没有意义，不值得讨论。动物没有语言，其交流方式如果无法用人类的方式加以表征，我们的语言就黔驴技穷。同样在以非人类的主体作为叙述目的时，任何语言形式的叙述方式都束手无策。但是在奥尔加·托卡尔丘

克的小说《云游》中，笔者却看到了用人类中心主义思考模式暗示非人类中心主义内涵的尝试，用暗示来明确边界的存在。边界是人类中心主义思维模式所能达到的最远范围，而边界的那边作者选择不套用人类认知模式加以描述。

在阅读《云游》过程中有两个空间得以建立，一是作品的故事空间层面建构的文学世界（text world），二是读者阅读作品时为了理解作品而产生的心理空间（mental space）。前者是去人类中心主义所寄托的世界观建构的基础，后者属于阅读时产生的认知空间，同时也是该思想内涵传递的重要环节。按照申丹教授对于认知叙述学的梳理，笔者的研究应属于对“文类文本特征（作者的创作）和文类认知框架（读者的阐释）交互作用”（申丹，2004：8）的研究，也就是对文类规约的研究。

2 故事内文学世界的建构

在作品阅读的过程中我们可以感受到，通过作者特意创造的叙述视角，一个完全不同的世界被建立了起来，书中的世界是人与人交流的平台，是跨越边界的舞台，这里的边界不光是物理意义上的边界，更是文化、世界观和审美意义上的边界。（Trygar, 2015: 19）同时，边界也存在于人类认知的边缘。在《云游》的开篇，叙述者就表现为现代游牧人，其现代游牧性在《云游》中表现为精神和身体的双重不定性，身体上的不定性表现于叙述者永远在运动之中，第一人称叙述时，她是永远在路上的人；第三人称叙述时，它是聚焦不定的摄像机。精神上的不定性表现为叙述片段内容之间的不连贯性，以及时不时穿插的打断阅读思路的独立的故事。这种叙述者身心的双重不定性为全面而广泛的世界面貌的建立做了扎实的铺垫。

在塑造和现实世界的基础设定大致相同的文本世界的时候，隐含作者将重点放在了普通人的思维盲区以及人类无法给自己一个合理解释的超自然领域。叙述者就像集邮一样，将世界上对另一个纬度的领域有感知的人物的故事叙述，通过一个一个的小故事描述了人类所面对的不可控性，比如文中提到的暗物质、幻肢疼痛等，这些现象是人们用传统的理性思维去分析却并不能完全证明也并不能完整解释的存在，而这样的存在一直以来动摇着人类的自我。人类的自我就像是文中叙述者提到的岛屿心理学，那种初期阶段的自我意识领域，对外界并不关心，这就是人类中心主义在文本世界中的表现形式。人类致力于编写百科全书，不论是维基百科、人类对动物罪行的百

科还是收藏了各种标本的博物馆，都具象了一种穷尽能力的掌控欲，尤其是科学的研究态度也体现了人类对于未知的掌控欲。但是文中屡次出现的偶然性巧合、维基百科以及网络王国之外的世界冲击着人类最原始的岛屿心理。

叙述者在建构的世界中对于人的存在有着自己明确的定义，也给出了合理的解释，对于人存在的意义的定义则是作者表达去人类中心主义内涵的重要基础。对于人是什么，作者在《云游》中这样写道：

我们是世界的神经脉冲，是一瞬间的小小一部分，只是能让好变坏，或者把坏变好，将所有的东西处于无止尽的流动中的一部分。^①

不论是叙述者的暗示还是对人类存在的理解都说明了《云游》的世界观：人不是中心，不是重点，只是一个经过，一个整体的一部分，是偶然的产物，虽然有自我意志，但仍旧受制于人类未知的领域更高层次的联系。

文本世界中人的变化性也是重要的事实，书中的“旅行心理学”(psychologia podrózna)是属于云游者的至理哲学，这门心理学强调心理学应该跟踪人在变动中的心理，这样才能完整把握人的本质。在文本世界中，人处于无止境的变化之中，人对于自己的身份认同感——就像波兰学者安娜·拉冷塔(Anna Larenta)所说——处于流动和变动的状态，而主体性也不再仅仅是人类的专属概念，动物、植物以及普通物质都有自己的主体性。(Larenta, 2020: 83)而人的自我认知就建立在这共享的主体性中，何谈人为一切的中心，一切从人类出发，所以在作品中我们能看见迷茫的故事人物在对世界的探索中逐渐理清自我在宇宙中所处的位置，而这就是摆脱人类中心主义的道路。费尔海恩(Verheyen)已经被截肢的小腿的幻肢疼痛、库尼茨基(Kunicki)妻儿的离奇失踪以及他突然觉醒后接收到的铺天盖地的符号暗示信息、夏洛特(Charlotta)虽被困于时代却望着大海和出海船只产生了强烈的挣脱牢笼的念头、赞美鱼类且信奉神学的鱼类学家、介绍暗物质的物理学者……凡此种种都是人类在靠近自然时，抛下唯我利己主义向自然和宇宙探索和学习的例子，人在探索的过程

① 笔者自译。可对比中文译本翻译部分。(托卡尔丘克, 2019: 177)

中照见自我之渺小，洞察宇宙之奥秘，于是人类不再纯粹，变成了一种混合体，认识到自己是宇宙的一个环节。在《云游》中隐含作者将非人类主体一步步引入文学作品中，但又无法完全摆脱人类中心主义的视角，于是旁观和见证了超出人类理解范围的事物成了首选。人类的自我认知在彼此相矛盾的理论 and 二元对立划分中逐渐模糊，于是作者通过叙述者提出了不受对周围现实的感官限制的超越人类中心主义的视角。(Larenta, 2020: 84)

在这个文学世界叙述者的全知视角中，人类的自我认知已经探寻到与他者的边缘交汇处，随后叙述者专门将目光对准不知不觉中处于边缘位置的人物的故事进行叙述，并增强随机感以还原存在本身的客观性。下面研究者通过对文章的隐喻暗示和意向暗示进行分析，得出作者通过这两个途径的信息传递，究竟在未尽之言中塑造了什么样的世界。

2.1 隐喻暗示

在世界观的大框架建立之后，隐含作者在投射空间中逐步构建框架上的血肉。隐含作者通过将自己的所见所闻有目的地进行选择，将其中与中心思想有隐喻关系的例子留下来，进行随机讲述。《云游》贯穿于整个叙述结构的隐喻就是“对边界的跨越”(赵祯, 2021: 66)，书中的故事都有或明显或隐蔽的相似性，即从二元对立走向融合，故事的主人公都在进行从一个固有状态到未知领域的运动，这样的隐喻结构可以引申到对于人类中心主义界限的跨越。

在其中一个故事“网络国度”(Państwo Sieci)(托卡尔丘克, 2019: 315—316)中，国度中的人忙于处理政治问题，“超大地图在桌上铺开，上面插的小旗帜标记了已被征服的地点，箭头指向下一个要征服的目标”，“我”虽然对此感到厌烦，但是只要有网络存在，“我”的需求就会被安排得妥妥当当，这“让我的无政府主义情结瞬间瓦解”。但是“我”有时也会回想起有一次意外闯入国度边界之外的世界，那里没有信号，身上所有的电子设备霎时成了废品，这不由得让“我”想起了一幅古老的版画，画中的人漫游到世界尽头，“版画中的旅行者可以认为自己是个幸运儿，他看到了均匀散布在天穹的星辰和星球，听到了宇宙的音乐”。这个故事中的政府和“我”的无政府主义情结中的“政府”都有隐喻的含义，如果简简单单把它理解成人类文明的政府则失之偏颇。结合边界两边的空间，网络国度的政府可以被解读为同宇宙孤立

和割裂，并且每时每刻都在强调征服的意识形态，不难得出，这就是人类中心主义意识，而网络国度就是高度发展的人类利己意识形态产物。故事的结尾，笔者感叹如今我们已不再像那位旅行者一样幸运，“网络之外，只有寂静”。这何尝不是误入歧途之后的感慨呢？

作品从开头叙述者的故事出发，一开始就设定了文本世界的运行准则：想要不被黑暗吞噬，就要不停运动。这种运动也带有隐喻的意味，类比横冲直撞无视限制的力量，正是这样的力量将原有的二元对立打破，更是将人类与宇宙对立的状态打破。书中人物费尔海恩就是一个跨越人与自然对立边界的人。他曾经是一名神父，但因一次意外失去了一条小腿，这条被截肢的小腿变成了标本留在了他的身边。失去小腿的费尔海恩失去了做神父的资格，神学于他而言好像也失去了价值，他转而投身解剖学。因其高超的绘画技能，他在解剖学界也获得了成功，但是那一条截断的小腿一直困扰着他，因为他总能感受到被截断位置之下那本应是小腿的位置的疼痛和瘙痒，却触碰不到也缓解不了。费尔海恩像着了魔一样研究自己的断肢，解剖绘图试图找到疼痛和瘙痒的原因，但是哪怕使用最科学的方式也无法解释这一现象。在后来“写给截肢的信”中，叙述者借费尔海恩学徒之口讲述费尔海恩在死前领悟到最高的理性其实是直觉的理性，而非逻辑理性。只有通过直觉理性我们才能洞察所有东西存在的必要性，“每一样必要的东西都只能是那样，不可能是别的样子”（托卡尔丘克，2019：206）。在费尔海恩已经跨越某个别人看不见的边界之后，他在信中写道：

曾经构成一个整体的部分在分崩离析之后，依然用一种肉眼看不见的方式强有力地彼此联系，但研究起来太困难了。这种联系的真相很不明朗，就算用显微镜看也看不出个究竟。（托卡尔丘克，2019：206）

费尔海恩和自己被截去的小腿之间无法用科学解释的幻痛，形成了对叙述者世界中整体和部分存在先验性关系的隐喻。人类是某个看不见摸不着的大整体的一部分，而其他部分同人类一样也正发挥着其应该发挥的独一无二的作用，对于整体的感知只能通过直觉理性，而不是人类所仰仗征服自然和宇宙的逻辑理性。

在经过上帝已死阶段的西方，人的主体性得到了前所未有的强调，人是独立于神的存在，独立也意味着关系的割离，人不再和神有关系，所谓注定的命运也似乎并

不存在，人的命运掌握在自己手里。但是过于依赖这种独立其实也只是另一种形式的一叶障目。叙述者并不认为我们所看到的世界就是全部，并且在文字中屡屡引导读者注意到存在于现象背后的决定，包括人类在内的事物走向的形而上领域的信息。

在“一元世界”(Unus mundus)(托卡尔丘克, 2019: 104—105)故事里面，一个兼职导游的诗人在给游客讲故事的时候，刚开始还在纠结要不要考究历史。但是后来发现所有发生的故事都如此相似，即便经过自己的加工，在所有的故事里面加入阿拉伯元素，对此听众们却也毫不在意，随后她自己也就不再纠结。其实所有人都是一个人，所有故事也都是一个故事。这个故事的小标题是荣格构思的“一元世界”：“Unus mundus”，是荣格对于宇宙共时性认识的重要理论之一。许多研究奥尔加·托卡尔丘克作品的学者都曾分析其作品中出现的哲学思想深受荣格的影响，就连作者本人都丝毫不掩饰自己对于荣格理论的着迷。(Tokarczuk, 1996: II)在《云游》中荣格的共时性宇宙认识论对于文本世界的宇宙观塑造的影响可以通过这个标题的隐喻窥见一斑。荣格的共时性理论可以完美解释《云游》隐含了作者追求的人类命运。画板背后上帝——也就是宇宙——画上的神秘符号。宇宙真相隐藏在巧合之神凯洛斯(Kairos)^①出现的时空中。因为人类无法解释的巧合或者说偶然才能揭示世界本质的一元性，世界本来就是合一的。不论是人类还是动物还是非生命的物质都是世界本来面目的表现，都是一体的，证据就在于发生的偶然性。这种偶然性大多数无法用人类信奉的因果律来解释，因为偶然的世界是一个无限宽广的领域，其宽广度可以说是对因果关系的自动抵消。(荣格, 2020: 4)

2.2 意象暗示

荣格在《共时性》中提到自己的经历，他认为非因果律的巧合存在于因果律难以理解的地方，并举了一个例子，在1949年4月1日和4月2日他频繁接收到有关于鱼的信息，这一系列事件让他觉得“这似乎对我有一定的超自然的意义”(荣格, 2020: 8)。《云游》中也有频繁出现上述“鱼”的意象。比如“鲸鱼”和“水”的意象，流动的河流在叙述者自己的故事之初就像一根针扎穿了自己生活的世界，让叙述

^① 希腊神话中代表机遇、幸运和关键时刻的神。

者觉醒了移动的念头，以及之后叙述的故事中水元素和主角们或多或少都有交集。鲸鱼和大海在埃里克（Eryk）的故事中是监牢之外的世界的意象，是他们向往的存在，埃里克和其他监牢里的狱友都能熟读且背诵的《白鲸记》（*Moby Dick*）中主人公和那头白鲸之间的故事是他们的精神支柱。《白鲸记》中白鲸本身的神秘主义色彩不容忽视，它代表着神秘主义者所坚信的超自然力量。（农桑，2014：61）在布劳（Blau）博士的故事中被发现纹有鲸鱼的手臂的标本，以及根据推断似乎是这个标本的作者——生活在另一个时空的——夏洛特在海边看见纹有鲸鱼的水手后的情感翻涌，都在暗示鲸鱼是偶然性世界的证据。在“鲸，或：淹死在空中”（托卡尔丘克，2019：263）这个小片段中，搁浅的鲸鱼引发了人类各执一词的讨论，有人认为鲸鱼是在自杀，给它举行萨满仪式，为它送行；有人认为这是人类的罪行；有人谴责海洋污染。鲸鱼的死亡在不同人士眼里有着不同的解读，各大媒体竞相报道，但是死后的鲸鱼就成了一个需要处理的尸体，在意的人没多少。这个故事可以理解为人们面对另一个偶然性世界传递的信息的接收始终围绕着人类的一亩三分地，话题始终围绕着人类自己，其余的并不关心。不论是鲸鱼还是大海都代表着未知的领域，对待它们的方式反映了人类本身的自我认知方式。

文中反复出现的意象和符号是隐含作者感到困惑的同时却又想要追逐的共时性关系的象征。隐含作者有强烈的神秘直觉感知——叙述者通过故事中的教授之口说出的“神秘直觉”（kontuicja），自发性地揭示某些超越性力量的存在，揭示多种异质的一致性的洞见——能让她感受到宇宙事物之间的不属于因果律的关系。但是还没有能力去以人类的逻辑表述，所以只能将这些显现在眼前的关系点点滴滴记录下来。为什么故事的主人公们要动起来才不会被吞噬，是因为停下来，不去追逐这些转瞬即逝的真相的显现，那人们就失去了知道宇宙真相的机会，被困在这个虽然是偶然形成的，但被束缚在看似完美的因果律的世界里面。

故事中偶然性世界的边界出现的时刻，就是每当人物面对自然中发生的事情但无法给出解释的时刻，是鲸鱼意象、水的意象作为神秘力量的代表重复出现的时刻，是故事中的人物想要挣脱既定轨迹的时刻。而当读者从众多碎片故事中自行拼出一个完整故事，开始领会叙述者未尽之言，在现实生活中正确认识人类在宇宙当中所处的位置，开始用动态的眼光看待人类为自己画地为牢的种种空间之后，作品的去人类中心主义内涵的传递才算圆满完成。

3 读者心理空间的建立

认知语言学家福康涅（Gilles Fauconnier）曾提出心理空间的概念，将阅读过程隐喻为一种临时空间的建立。起初心理空间的概念主要应用于语言学的研究，实践的例子也只是单个句子、具体的语法结构等。但是认知诗学学者斯托克威尔（Peter Stockwell）在《认知诗学导论》中提出，心理空间作为认知诗学话语空间的一种形式，发展了对应物（counterpart）的可能性世界（possible world）理论来解释整体空间投射的过程（Stockwell, 2020: 97），它在一定程度上解释了文学作品将观点传递给读者的过程。故事内的文学世界和读者的心理空间通过上述可及性原则（access principle）产生了联系，文学世界成为心理空间的基础空间（base space）。同时在《云游》的例子中，文学世界和现实世界使用同样的对应物命名法则，所以反映在读者的心理空间的结果是，读者更容易将自身带入文学世界，更加对文学世界所表达的观点感同身受，从而更有可能达到被文学作品影响的传播效果。

通过作品文学世界的建构，我们不难看出读者面对的聚焦过程就是叙述者作为游记的作者和作为心灵的游牧者两个同时进行的认知模式下所记录下的文字阅读过程。首先，我们的视角在作品开篇先入为主地代入了第一人称叙述的叙述者。但是这个认知模式在接下来的阅读中会受到叙述者本身精神上的不定性干扰，之后的故事叙述者并不总是第一人称，而且在第三人称叙述的故事中聚焦的人物也不一样，除了个别故事出现了第一人称让读者意识到其实是开头的第三人称叙述者在讲故事以外，其他故事并没有跳出故事叙述层面之外的指示。这样的叙述使我们产生疑惑，我们带着疑惑继续往下阅读，作品碎片化的叙述方式导致在第一次阅读的过程中读者并不能清楚认知到那些好似独立的第三人称叙述故事，其实内在的联系就是这个被作者称为第四视角的叙述者。这种叙述模式的突破被作者本人称作“温柔的叙述者”。

在剔除了所有神学线索之后，我们可以将这个神秘的温柔的叙述者视作绝妙的具有代表性的人物。这是一种全知的出发点，视角。全知就是承认构成一个整体的众多部分之间存在联系的基本事实，哪怕这些联系我们还未曾知晓。

（Tokarczuk, 2020: 196）

可见“温柔的叙述者”是意识到人类认知范围之外的事物联系的“全知叙述者”。这个“全知”同以往叙述学所说的全知叙述者有着本质的不同，重点在于知道所有的“所有”的范围。以往的全知叙述者所谓的全知范围仅限于以人类为中心的视角，而《云游》中的全知则在暗示着有另一个不为人熟知的领域，全知视角能知道这个领域的存在，但是并不会越俎代庖对其进行主体视角的描写，是因为隐含作者的认知限制，隐含作者是人类。去人类中心主义很重要的铺垫就是拥有更高维度的全知视角，但是真正表达去人类中心主义内涵的是隐含作者，并在人类认知限制的基础上进行表达，所以叙述者并不会自以为是地将人类的认知模式套用进对于未知领域的描写，而仅仅是尽自己的可能暗示有这样一个领域的存在。

奥尔加·托卡尔丘克认为第一人称叙述蕴藏着个体成为世界的主观中心的现代观念。（托卡尔丘克，2020：76）而《云游》中第一人称叙述和第三人称叙述的随意切换则首先明确表达了对人类个体中心主义思想的跨越。单说人称切换不足以说明去人类中心思想的内涵，真正表达这一内涵的是叙述的情感，也就是所谓的“温柔”。不光是第三人称叙述，在第一人称叙述中人都被摆在了客体的位置，隐含作者在文中曾经表达过自己想成为完美的观察者，就像暗箱一样，从旁观者的视角默默观察但是却不被注意到的愿望。在第一人称叙述的片段中，在讲述关于“我”自己的故事时，叙述的声音也是冷静的和克制的。在第一个叙述片段“我在这里”（Jestem）（托卡尔丘克，2019：1）中，叙述者用过去式开始了对自己童年时期经历的审判，就好像正在叙述的自己站在了年幼的自己跟前，旁观记忆时才发现一切皆已注定。在第三人称叙述的故事中叙述者也会出来，像讲故事讲到一半暂停一样将读者从故事中的故事里抽离：“他们俩的故事我先讲到这里”“我只补充一点”。^①这种游离和客观的叙述者特性为真正的叙述重点进行了铺垫，毕竟作者想要创造的文本世界只有通过拥有如此特征的叙述者的视角进行构建。“站在一旁。世界在眼中呈现出的只是一个个片段，没有别的形式”^②，在隐含作者的自述中我们知道了为什么《云游》会被分成众多小段落，而各个片段中心和重点并不一定是人类的琐事，这是因为在叙述者或者说隐含作

① 原本译文为：“我该让他们走了”“我要补充一点”。笔者根据原文将意思进行了更进一步的还原。（托卡尔丘克，2019：185）

② 同样是笔者从波兰语原文直译，可对照中文译本。（托卡尔丘克，2019：178）

者眼中，这就是世界的本来面貌，它有别于自然叙述模式的因果逻辑。

本文去人类中心主义的核心构成还有一个重要的属于先验主义或者现象学的思辨能力——神秘直觉^①。圣文德创造出神秘直觉理论的初衷就是隐含作者想要通过她所记录下来的故事传递的重要思想。神的思想在后现代主义时代的背景下被隐含作者替换成了一种代表未知的神秘能量，我们与这股神秘力量的关系就是整体和部分的关系。而对于这种关系的知觉的能力就是文中出现的神秘直觉，故事的主人公们或多或少都具有这样的神秘直觉，在这种直觉的指引下，他们做出了不同的举动，但其故事内核都是一样的，他们都走在寻找自我认知和自我定位的路上。这种直觉让叙述者将目光转向解剖学，因为这门学问将人体完完全全放置在了客体的位置。根据巴什拉的理论，读者在阅读的过程当中对于现实世界的知觉是会受到诗学空间建构的影响（Kelvin, 2017: 153），所以读者在阅读过程中会跟着叙述者慢慢去感受乃至形成对于现实世界的神秘直觉，此神秘直觉又会帮助读者形成阅读时独属于自己的心智空间。

4 结语

《云游》这本书所表达的去人类中心主义思想内涵有唯心主义的深刻烙印，但是作者真正的意图是在呼吁书本之外的人改变与自然对立的偏见，重新踏上寻找自我认知的道路，并告诉人们在这条路上不能停，停下来就会被化身为反基督的人类中心主义所吞噬，被困在僵死的定义中，固化然后等待死亡。科学对于人类来说是一把双刃剑，它带领人类发展的同时会将人类的认知固化，用科学去解释一切听起来十分正确，但细细想来这何尝不是一种思维的垄断。幸而我们存在于后现代主义时期，对于任何思维层面的学说都抱有审慎的态度，所以我们还有机会去运动一下几近僵化的思维，尝试着跳出以往的模式，去探索新的领域。

隐含作者在作品中的心理世界的建立和隐喻与意象是相辅相成同时进行的。读

^① 这一概念出自中世纪意大利神学家和哲学家圣文德的神学思想，其思想承袭柏拉图的理念论，认为我们生活的现实只是神的第一性存在的理念世界的影子。Kontuicja 则是圣文德个人自创的理论，填补了之前神学理论中人与神之间如何产生知觉上联系的空缺。圣文德的 kontuicja 就是“个人对于创造了每个存在的可被认知的造物之上帝之善直接的或者说接近直觉的连接，这种定义上帝之善的路径就成了个人的直觉捷径”。（Łopat, 2019: 41）

者在阅读的过程中跟随叙述者的旁观者视角，感受叙述者现代游牧人的认知模式，逐渐还原叙述者眼中的世界原貌——一块块待拼成的拼图，而不是时间因果线性的片面的完整空间。在看清楚人在世界中的位置，见证人类在觉醒神秘直觉之后对于自我认知的追逐，读者在最后一段故事结束，从阅读回到现实的时刻就像是这段叙述中起飞的瞬间，“她们（空中乘务员）的笑容里隐含着一种承诺——我们因此深受震撼——也许，现在的我们有了焕然重生的机会，这一次，会在正确的时间，正确的地点”（托卡尔丘克，2019：394）。

参考文献

- [1] Alber, Jan. Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama: Frontiers of Narrative [M]. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- [2] Kelvin, Knight. Placeless Places: Resolving the Paradox of Foucault's Heterotopia [J]. Textual Practice, 2017, 31 (1): 141-58.
- [3] Larenta, Anna. Metamorficzność postaci w twórczości Olgi Tokarczuk [J]. Białostockie Studia Literaturoznawcze, 2020, 16: 83-113.
- [4] Łopat, Jerzy. Od mistycznej intuicji św. Franciszka do kontuicji św. Bonawentury [J]. Polonia Sacra, 2019, 23 (2): 37-60.
- [5] Stockwell, Peter. Cognitive Poetics: A Introduction, Second edition [M]. Abingdon, Oxon: Routledge, 2020.
- [6] Tokarczuk, Olga. Czuły narrator [M]. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.
- [7] Tokarczuk, Olga. Świat z odwrotnej strony [N]. Tygodnik Powszechny, 1996, no.46, add. Kontrapunkt, no.10.
- [8] Trygar, Barbara. Post-fenomenologiczna narracja w powieści Bieguni Olgi Tokarczuk. Tematy i konteksty, 2015, 10 (5): 19-30.
- [9] 奥尔加·托卡尔丘克. 衣柜 [M]. 赵祯等, 译. 杭州: 浙江文艺出版社, 2020.
- [10] 奥尔加·托卡尔丘克. 云游 [M]. 于是, 译. 成都: 四川人民出版社, 2019.
- [11] 曹明德. 从人类中心主义到生态中心主义伦理观的转变——兼论道德共同体范围的扩展 [J]. 中国人民大学学报, 2002 (3): 41-46.
- [12] 荣格. 共时性 [M]. 邓小松, 译. 北京: 华龄出版社, 2020.
- [13] 农桑. 游弋在北冥与大西洋中的超自然符号——从神秘主义视角对比分析《逍遥游》的鲲与《白鲸记》中的白鲸 [J]. 传播与版权, 2014 (6): 61+68.
- [14] 尚必武. 叙事的“非自然性”辨微: 再论非自然叙事学 [J]. 外国语文, 2015, 31 (3): 36-45.
- [15] 申丹. 叙事结构与认知过程——认知叙事学评析 [J]. 外语与外语教学, 2004,

(9):1-8.

[16] 余谋昌. 走出人类中心主义 [J]. 自然辩证法研究, 1994, (7): 8-14+47.

[17] 赵祯. 空间叙述视角下奥尔加·托卡尔丘克的作品解读 [D]. 北京: 北京外国语大学, 2021.

认知诗学视角下《白雪公主》中文本意义的回归

王浩浩

(西北大学外国语学院, 西安 710127)

摘要:

美国后现代主义作家唐纳德·巴塞爾姆的长篇小说《白雪公主》被认为是对格林童话白雪公主的戏仿。该作品极具后现代主义特点, 被认为是消解文本意义的代表作品。通过对文本的观察, 发现巴塞爾姆选择使用具有典型性特征的范畴成员唤醒读者认知中已存在的文学范畴概念。本文通过原型范畴和图形—背景理论考察作者如何聚焦人物范畴, 建立作品与先文本之间的联系, 并且使用文字游戏, 特殊文字形式等手段实现了语言的前景化效果。作者通过以上手段解构了前文本的教诲功能和伦理价值, 消解了文字稳定性和“宏大叙事”, 使意义在读者与文本交际的过程中回归。

关键词:

《白雪公主》; 图形—背景理论; 原型范畴; 解构; 文本意义

The Return of Textual Meaning in *Snow White* from the Perspective of Cognitive Poetics

Wang Haojie

(School of Foreign Languages, Northwest University, Xi'an 710127, Shaanxi, China)

Abstract:

American postmodernist writer Donald Barthelme's *Snow White* is considered as a parody of *Snow White* in *Grimm's fairy tales*. Barthelme's work is of highly postmodernism and is considered as a representative work that deconstructs the meaning of the text. After reading of the whole text, it was found that Barthelme

awakens the existing literary categories in readers' cognition by using typical categorical members. This paper explores how the author builds the connection with original text through focusing on the category of characters through Prototype theory, as well as the use of word game, special word forms to achieve the foregrounding effect of language through Figure-Background theory. The author Barthelme deconstructed the educational function and ethical value of the pre-text, "grand narratives", as well as stability of word through means mentioned above. Thus, meaning returns in process of communication between readers and text.

Key words:

Snow White; Figure-Background Theory; Prototype; textual meaning; deconstruction

0 引言

美国著名后现代主义作家唐纳德·巴塞爾姆 (Donald Barthelme) 的作品《白雪公主》以其凌乱的情节和破碎的语言被认为是后现代主义的经典之作。记者出身的巴塞爾姆深知语言对于文本意义的重要性, 所以在其作品中不乏为读者设置的阅读障碍。通过拼接手法, 作者解构了传统的线性叙述结构、情节发展和场景设置, 不时打断读者的思绪, 使读者常常迷失于文本阅读过程中。但是, 人物的建构却是作者在虚无的文本意义之中留给读者的阅读线索, 能使读者在互文性解读中重寻缺失的文本意义。作者通过糅合不同文本形式和人物行动构建具有文本呼唤功能的图形—背景图式, 并唤醒读者认知中存在的文学原型。巴塞爾姆运用前景化描写等手法解构读者头脑中已存的童话中显露的神话和中世纪浪漫故事原型, 将人物原型进行降格, 并且悬置了原型主题的意义, 意在打破读者的已在认知和经验、颠覆以往文学文本的教诲功能, 展现后现代社会中“宏大叙事”的失落以及反英雄的特征, 从而完成文本意义的回归。

1 图形—背景理论和原型范畴

图形—背景理论是丹麦心理学家鲁宾 (Rubin) 提出, 在此之后由完形心理

学家借鉴并发展起来的。人们的认知场域可以划分为图形和背景两个部分，“图形”是指在人们认知域或者感知中凸显的部分，即吸引人们注意的部分；“背景”则作为衬托图形的部分。与图形和背景现象联系密切的就是文学语言中的前景化（foregrounding）。（Stockwell，2000：33）“前景化”实现了文本中图形与背景的分。前景化除了在语言上偏离常规外，也表现在作品的主题、情节等文学常规的偏离，是以一种以怪诞的、创新的方式对日常生活中司空见惯的事物和现象进行改造的手法，可以体现在语句、修辞等方面创造性地使用。这些偏离了人们的认知和习惯的表达方式会让人们的注意力集中在某些作者想让读者关注的语言部分上。

范畴划分就本质而言是一个概念形成的过程。一个范畴是由一些经常聚集在一起的属性所构成的“完形”概念。范畴里各成员通过家族相似性（family resemblance）联结在一起，其中具备该范畴最典型、最多特征的为原型（Stockwell，2000：19）。一个范畴内的原型并不是一成不变的，而是随着语境的变化而变化的。原型在本体论上既可以是客观世界中的实物，也可以是人们通过抽象和概念化得出来的认知图式。（黄月华、左双菊，2009：27）因为在一定的语境下，图形—背景理论和原型都是通过对于读者注意力的获取从而使最具代表性的范畴部分凸显出来，所以这两种概念的联合使用能够较为全面地对人们头脑中被唤醒的先存认知进行诠释。

2 人物原型成员的回归

根据斯托克威尔（Peter Stockwell）的观点，在大多数叙事小说中，人物因为具体的名字、心理发展和性格特点自成与其他成分相隔离的界限，成为凸显于背景之上的图形（Stockwell，2000：36），而余下具有碎片化的特征，逻辑混乱的文本则沦为衬托背景。作者进行人物图形化的第一个手段就是对人物进行命名。童话故事中的人物，无论男女老少，地位高低，都很少使用具体的名字，人物通常以一类角色的总称出现。如国王、王后、公主、王子、猎户、女巫等，这类称呼通常为能体现社会地位和职业特征及外貌特点的社会名称。通过具体人物命名，作者解构了社会角色所自带的阶级性质和不平等性质。童话中平面化人物在作者的笔下变成了现代社会具有七情六欲的个性化、立体化人物。

在心理学意义上，人们往往关注在句子的主题位置所呈现的物体。在文本中，

白雪公主的名字被保留下来，并且字体多以放大加粗的文字格式与其他内容交叉出现在章节的前言部分，而且其他人物的名字也常常交替出现在文本章节的首位。在整部作品中，共有三个部分，88个章节，其中有32个章节以人物名字开始，超过整体部分的三分之一。大写、前置的特殊的文字形式和文本位置使人物犹如站在舞台的聚光灯下，会持续吸引读者的注意力。通过这种聚光灯效应，小说开篇以黑体格式的词组和互文性片段，并非是无意义的堆砌，而是白雪公主身份表征的重要手段。白雪公主和文本中不断重复出现的人物以图形的形式进入读者的视野，熟悉的人物形象使读者激活了其认知域中的相关经验，字体也在常规和巨大的黑体字之间来回变换。通过这种方法不断集中读者的注意力，使读者从人物的行动中拼凑文本意义。作者将人物图形化的手段不仅在零落的文本意义之间集中了读者的注意力，而且建构了与前文本的互文性关联。只要读者参照诸多经典童话对后文本《白雪公主》进行互文性阅读，就会发现作品的意义。（李玉平，2004：67）文本内容在不同的场景和话题中来回跳转，而唯一保持稳定的便是人物，作者以人物和人物行动为图形，为读者提供了解码文本意义的线索。

虽然作者设置了与前文本相同的作品标题，但是仅凭一个名字，不足以让读者百分之百确定其与同名格林童话的关联，而且通过表1可知文本中出现了多位人物，读者如何在众多人物中辨别凸显性成员是一个关键问题。原型既可以是客观世界中的实物，也可以是人们经过认知处理得出的图式，在现文本人物范畴中，在作者的设计下各成员之间具有相似性，且成员间边界模糊，而作者为读者设定了白雪公主这一稳定且熟悉的宏观语境提供了读者理解文本的线索。在这一语境下，人物所体现的与前文本白雪公主相关的特征越多、越典型，便越能唤醒读者头脑中已存的经过抽象化的人物形象的相关认知图式，从而在这一范畴中凸显为原型成员，成为读者阅读过程中关注的焦点。

表1 呼唤原型的典型特征列表

白雪公主	保罗 / 王子	简 / 王后	小矮人
镜中之人	蓝色的血	会配制毒药	七个人物同时出现
吃苹果	高贵血统	女巫身份	—
用了有毒的梳子	骑马征战	原来最漂亮的女人	—
黑如乌木	纹章配饰	皮肤洁白如雪	—

从表 1 中可以看出作者在文中有意通过这些特征的使用促使读者在已知经验中进行搜寻搭配, 这些意象结合作者特意的同标题设置, 激活了读者的认知经验。作者给出的特征总结出以上四个的典型特征, 读者通过已知经验将这些典型特征与白雪公主这一人物范畴中的原型成员相联系, 使白雪公主这一人物形象显化出来, 成为人物这一范畴中的原型(典型成员), 而对保罗这一人物的特征描述则显现其王子/英雄的身份。比如保罗身体流的蓝色的血——“blue blood”, 从修辞上来说, 在英文中是对血统高贵的人的一种转喻, 而骑马打仗和手臂上的纹章也以转喻的形式共同体现了保罗的上层社会身份。蓝色的血液、高贵的血统、战马、纹章等贵族配饰和意象, 反映了高贵的荣誉和地位, 于是王子的认知图式通过这些意象被激活, 在读者头脑中自动将保罗与王子的身份相关联, 使保罗凸显为范畴中的典型成员, 而小矮人和王后的原型也因其典型特征而凸显出来。加粗黑体格式的前言的特殊使用具有暗示和引导读者阅读思路的作用, 通过将读者早已熟悉的人物和情节片段图形化, 吸引读者的注意力, 唤醒读者的已存认知经验, 在充满虚无、茫然和无奈的文本中寻找意义。

3 文字的不可靠性

后现代主义在索绪尔解构主义的基础上强调语言的不可靠性, 而语言意义不是单一固定的, 而是有不同阐释的, 是多重的、不确定的。《白雪公主》体现了文字意义指涉的模糊性。菲尔莫尔(Fillmore)和阿特金斯(Atkins)在 2000 年提出多义词本身也具有原型性, 而词语的原型意义往往应该是使用最为常见的并且最具有典型性, 最能显示该范畴中的核心义, 而语义应该是具体而非宽泛化的。(梁晓波, 李勇忠, 2006: 72) 而不同的语境可能决定哪些成分凸显为前景, 而哪些构成走向背景。(田兵, 2003: 347) 作者在《白雪公主》中便体现了语言的此方面特征, 例如: “狂喜”在这里有一种特殊的用法, 表示痛苦; 在德语中, 它可能是“流氓世界的中间状态是转向痛苦”一句中, “流氓世界”的三个意思中的一个。所以, “狂喜”在这里的意思类似“发作”。“丹, 什么叫断纹螺丝?”亨利问。“断纹螺丝,”丹说, “是带不连续螺旋的螺丝, 比如一个炮闩, 是由削掉一部分或几部分螺旋做成的, 有时也切掉部分轴杆。”“真恶心,”亨利说, “这种语言永远让人想到性: 钻、后膛、‘一段’、轴杆、螺母、阳; 无疑, 这种语言永远骚扰着我们的视听, 我们都得围着转……”(巴

塞尔姆，2015：35—36）。

作者通过点明“ecstasy”和“screw”的陌生化使用消解了文字的可靠性，也打破了读者以往的认知和对文字意义的盲目信任。词语的常见释义通常是通过语用强化而得以实现规约化的，使读者见到即会首先联想到意义，但作者构建特殊语境，使词语的典型意义退出读者的认知场域，而相同语言符号下的另一毫不相关甚至是与之相矛盾的生僻义借此出场，以这种前景化表述质疑了因重复使用而在艺术和生活中长期占据主导地位的文字意义，体现了后现代主义作家的语言焦虑。除了这类对于文字指涉的前景化描述外，巴塞尔姆还使用语言游戏对人们常规认知中具有高雅地位的事物进行嘲讽。如下：

参加总统向诗歌的宣战，“既然还有少许诗歌存在于我们这个大国，尤其是大城市中心，如果我们努力，就应该能够在三十年内把它彻底清洗掉”。主教披着红斗篷大踏步向前走去。“如果我们跨过那块陆地”（打起手势，手指上闪烁着主教团戒指的光辉），“到达那边的窑子”（穿绣边白长袍的胳膊一挥），“对不起，我是说村子”。（巴塞尔姆，2015：123）

“war on poetry”，原本是美国政治口号“war on poverty”，“poetry”与“poverty”在拼写和读音上相似，所以作者故意使用此类语言游戏，讽刺并且解构了诗歌作为高雅文化的地位，也嘲讽了美国后现代社会中那些仅是表面形式的政治宣传，解构了由权力集团所控制的现存的意识形态（刘辉，2007：43），并且把美国公众从政客通过语言建构的虚假现实中解放出来。作者运用“harlot”和“hamlet”两个词的语言游戏，让主教这位身份特殊之人将“村子”误说为淫乱场所，将主教这一身份以及其所代表的西方总将的神圣性消解。通过文字的前景化使用，将两个在音、形方面相似而意义却背道而驰的单词并置，作者实现了巴赫金所说的脱冕，将宗教领袖和国家总统的“学说”从高高在上的位置拉至低处，讽刺了美国宗教和政治等叙事话语的不可靠性。

4 文学原型的解构和宏大叙事的消解

根据利奥塔的观点，长期以来科学一直与叙事处于冲突状态。以科学的标准来评判，大部分叙事只是寓言而已。这样的寓言则因为缺少说服力，为了使自己的游戏

规则合法化，于是它制造出关涉它自身地位的合法性话语，一种我们谓之哲学的话语。（Barry，2002：86）这些科学直接依赖宏大叙事而形成的元话语以使自身合法化，宗教、哲学、神话等都属于宏大叙事。通过从宏观角度对文本进行选读，可以发现作品中不仅提及了《白雪公主》这一则童话，而且以其为主体结构，融合了其他童话的元素。如《莴苣姑娘》和《青蛙王子》等，这些童话几乎都有着相似的叙事模式。格林兄弟将远古神话视为民间童话的起源，他们认为“最早的童话是由神话和传说所演变而来的”（刘文杰，2009：17—18）。随着时间的推移，这些结构模式逐渐固定下来，而原始神话中的叙事在现代演绎中的变形和延伸，文学作品间的关联通过这些不断出现的原型结构表现出来。

荣格提到，神话（广义上的神话包括童话、浪漫传奇等大众幻想文学）提供了一种新的方法确立控制地位，建立秩序，使现代历史处于合法化状态，它们在人类的思想中建立一种认识生活的秩序（思维框架）。（杨丽娟，2003：111—113）所以可以从这类文学作品中看出一些固定叙事模式的存在，可以从中概括、抽象出某种共同的形式（比如原型或母题），如《白雪公主》和《莴苣姑娘》所延续的便是“英雄救美”的母题，遭受厄运、孤苦无依的受难女性人物往往被动地等待男性英雄人物的拯救。其叙事模式基本为：漂亮女子受难—英雄搭救—惩罚恶人—二人美好生活，一些文本可能中间环节的发展顺序不同，但相关情节发展基本依此规律。而这样的原型情节也在隐晦地实施其教诲功能，具有向人们传达正义终将战胜邪恶，善恶终有报等道德观念的意义。（曹山柯，2006：68）

但是巴塞尔姆重复使用此类同质性人物和情节的意图并不在延续这种叙事模式，而是为了颠覆这种结构。白雪公主和王子作为先文本中身份高贵的人物角色，在作者的笔下，过去漂亮善良纯真的公主降格为每天为琐碎家务所累的家庭主妇，曾经高贵勇敢的王子，在作者的笔下失去了曾经的光环，虽然保留了其王子的身份，但是其所作所为使其被降格为被动之人，并且被冠上窥视白雪公主的猥琐不堪的形象。保罗（Paul）这个名字就是作者为读者留下的线索。首先保罗这个名字和其作为修道院的修士身份可以唤醒读者头脑中基督教中的使徒保罗的意象图式，历史上保罗这一人物对基督教的发展做出过重大贡献，受人尊敬，可保罗的行为却完全与这个名字所具有的伟大意义背道而驰，他在暗处窥视着白雪公主，他的这种窥视行为影射了“Paul”名字的另一个意思，在《牛津词典》中“Paul”人名的含义之一是“An excessively

inquisitive or prying person.”^①，即“过分好奇或窥探的人”，英雄原型受人敬仰之处不仅在于其社会地位，更在于其代表了英勇无畏，善良坚毅的珍贵品格，但是在作者的描述下他成为一个无英雄气概、无攻击力、无英雄气质的小人物。勇敢英俊的王子被降格成了普通人，暗示着现代社会中英雄主义的结束。保罗名字的双重性体现了读者的颠覆意图，揭露了在现代社会中王子/英雄这个原型的虚假性。在巴塞尔姆的《白雪公主》中，除了白雪公主外，童话故事中的其他人物都被作者赋予了具体姓名，解除了捆绑于身上的社会意义，而白雪公主名字的保留，也在其令人大跌眼镜的行为中变得名存实亡。

在巴塞尔姆的作品中，“英雄救美”的原型主题从不同的环节被消解。文本叙事中不但没有惊险的经历，反而呈现出另一种异常平淡的叙事手法。为了突出对经典叙事的颠覆效果，作者在最后恢复了人物原本的女巫身份，复原了对白雪公主的迫害情节。这次白雪公主依然没有面临死亡结局。生活在后现代社会的白雪公主并没有重现前文本中被英雄搭救的浪漫桥段，而是因保罗误喝了毒药而逃脱了死亡结局，这一情节的反转从而导致后续情节的崩坏，王子死亡，但是恶人没有受到惩罚，反而被作者故意置换了受罚的对象，作者以此颇具前景化特色的离奇情节挑战了读者的先在认知模式。“我们准备了赤热的铁鞋。一双赤热的可塑的铁鞋。”比尔说，“和恶意有关”。“我们在梦中看见白雪公主在转动，在痛苦和美丽中转动”。（巴塞尔姆，2015：132）在后现代社会中，穿着滚烫铁鞋跳舞的人物由王后变为了白雪公主，善良小矮人成了行刑人，通过这一系列滑稽诡异的情节，“善”和“恶”间的界限在后现代话语之下被模糊化了，以往正义和邪恶的二元对立被解构，悬置了原型主题的对人的教化功能和道德意义。

另外，作者通过人物行为体现了另一母题——追寻。追寻是一个古老的母题，从古希腊罗马时期的《奥德修斯》，中世纪浪漫传奇中的《圣杯传说》，到约翰·班扬的《天路历程》，所体现的是一代代人“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”的信仰，这些作品表达的是不同的生命体验和人生的价值、传递给读者的是精神层面的不朽

① <https://www.oed.com/search/advanced/Meanings?partOfSpeech=noun&usage=poetic%20and%20literary&textTermText0=Paul&textTermOpt0=Definition&dateOfUseFirstUse=false&page=1&sortOption=AZ>.

(孙万军, 2005: 74), 体现的是人们的气魄和毅力。在弗莱看来, 路 (way) 这一隐喻是与文学中的追寻故事分不开的, 无论文本是否富有明显的宗教色彩。他认为属于“路”这一类的还有建筑学上的意象, 如高塔和旋转的楼梯, 上升的螺旋状的物品等。(弗莱, 2002: 163) 而巴塞尔姆的作品中白雪公主所在的高楼便存在这一意象, “这种母题——长长的头发从高高的窗户泻下来——我相信非常古老, 在许多文化中都能找到, 以不同的形式出现”(巴塞尔姆, 2015: 96)。作者通过“对头发的反映”的前置和多次重复, 使读者注意到这一特殊意象, 那长长的头发则为“圣物”在现代社会的戏仿之物, 而“追寻”的路径由横向空间转变为纵向空间, 表现了现代社会空间的特点, 其追寻路径的意义随着故事特征和情节的变异, 追寻母题失去其意义。“白雪公主把头伸出窗外, 把她挂在那儿的长长黑发拉进来。还没有人爬上来, 那就说明了一切。这个时代不是我的时代。”(巴塞尔姆, 2015: 158—159) 可见作者故意将场景设置于现代社会, 曾经的圣物不再充满神圣, 而现代社会的“朝圣者”也失去了追寻的勇气, 向那追寻目标投去的不再是崇拜敬仰的目光, 而是下流猥琐的窥视。保罗和其他人都没有做出适当的反应, 只是站在遥远处进行观望, 失去了寻找和行动的能力, 展现了现代社会中人们精神的低迷与空虚。

巴塞尔姆的《白雪公主后传》呈现出一种反母题 (经典) 叙事, 作者使用“英雄救美”和“追寻”这两个神话和宗教宏大叙事中的典型代表构建《白雪公主》的整体性的结构的素材, 将中世纪及之前的文学观转换成具有现代性的表达, 通过符号的自我指涉、故事的拼贴、情节的破坏等手段使宏大叙事的合法性消解其中。

5 结语

巴塞尔姆的《白雪公主》可以被看作在格林童话《白雪公主》的底本上对其进行的反转性续写。而保罗这个人物, 可以看作作者面对现代社会的发言人。作者借保罗之口向读者宣告了他的创作目的, “对形式有所偏爱也许不对”, “但取消却对我有一种特殊的诱惑。如果我可以, 我真想取消一切, 整个文字世界就会……”(巴塞尔姆, 2015: 15)。文本叙事虽然止于此, 但是作者的解构的意图却完整地传递给读者。文中穿插的大量的黑体字片段和互文性碎片打乱了正常的叙事节奏, 但也成为使读者联系头脑中已知图式的关键, 这些熟悉的文本片段通过与读者先在经验的互动使人物

图形化,使人物成为巴塞尔姆作品中相对稳定和完整的文本成分,作品中人物形象的建构成为叙事进程的内在驱动力。通过非浪漫化的文字描述和前景化的语言使用,作者将宏大叙事中的代表性群体叙事转变为现代社会语境下人物的个体化历程,通过降格甚至失格叙事完成对经典叙事模式的颠覆,打破读者的固定认知,使文本意义在消解叙事中回归。

参考文献

- [1] Barry, P. *Beginning Theory: A Introduction to Literary and Cultural Theory*. 2nd. ed. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- [2] Stockwell, P. *Cognitive Poetics: A Introduction*, New York: Routledge Press, 2000.
- [3] 曹山柯. 从《白雪公主后传》看后现代文学作品中的道德嬗变[J]. 外国文学研究, 2006(1):67-76.
- [4] 黄月华, 左双菊. 原型范畴与家族相似性范畴——兼谈原型理论在认知语言学中引发的争议[J]. 语文研究, 2009(3):27-31.
- [5] 李玉平. 巴塞尔姆小说《白雪公主》互文性解读[J]. 外国文学研究, 2004(6):67-71.
- [6] 梁晓波, 李勇忠. 原型理论对外语教学的启示[J]. 外语教学, 2006(4):67-74.
- [7] 刘辉. 从《白雪公主》看巴塞尔姆解构文本意义的策略及意图[J]. 当代外国文学, 2007(4):38-46.
- [8] 刘文杰. 德国浪漫主义时期童话研究[M]. 北京: 北京理工大学出版社, 2009:17-18.
- [9] 诺思洛普·弗莱. 批评的剖析[M]. 陈慧等, 译. 天津: 百花文艺出版社, 2002.
- [10] 孙万军. 追寻失落的意义——从托马斯·品钦的作品看后现代主义小说的追寻主题[J]. 当代外国文学, 2005(4):78-83.
- [11] 唐纳德·巴塞尔姆. 《巴塞尔姆的白雪公主》[M]. 王伟庆, 译. 海口: 南海出版公司, 2015.
- [12] 田兵. 多义词的认知语义框架与词典使用者的接受视野——探索多义词义项划分和释义的认知语言学模式(一)[J]. 现代外语, 2003(4):339-350.
- [13] 杨丽娟. “原型”概念新释[J]. 外国文学研究, 2003(6):111-117+169.

爱德华·苏贾的空间理论视域下《长歌》中七月的自我身份建构研究

宋 婷

(西安外国语大学英文学院, 西安 710128)

摘 要:

安德烈娅·利维是一位牙买加裔英国当代女性作家,其作品《长歌》呈现了牙买加黑人奴隶为打破种族歧视的屈辱岁月,以及追求独立平等的身份认同所做出的不懈努力。本文基于爱德华·苏贾的三种空间认识论,分析女主人公七月自我身份建构的过程。在“真实的”第一空间中,作为黑人奴隶的种族身份与女性黑白混血儿的性别身份,七月深陷双重身份困境,遭受歧视和压迫;在“想象的”第二空间中,七月努力寻找自我身份,通过与白人斗争周旋,建立想象意义上的平等地位,并在构想的空间里反抗奴隶制的压迫,幻想身体上的自由和思想上的解放;在“开放的”第三空间中,七月通过接受混杂的自我身份,与白人文化交流融合,实现了个人种族和性别身份的重构。本文有助于展现边缘群体对现实困境的反抗与斗争,为边缘人群寻求存在的意义与价值,从而实现真实空间与想象空间的深层次融合,促进不同种族之间的文化交流。

关键词:

《长歌》; 七月; 爱德华·苏贾的空间理论; 自我身份建构

Study on July's Self-Identity Construction in *The Long Song* from the Perspective of Edward W. Soja's Spatial Theory

Song Ting

(School of English Studies, Xi'an International Studies University, Xi'an+710128, Shaanxi, China)

Abstract:

Andrea Levy is a Jamaican-British contemporary female writer. Her great work, *The Long Song*, presents the humiliating history of Jamaican black slaves in face of racial discrimination and their strenuous efforts to pursue identity of independence and freedom. Based on Edward W. Soja's three kinds of spatial epistemology, this paper analyzes the process of heroine July's self-identity construction. In the "real" Firstspace, July suffers discrimination and oppression and she is trapped in dual identity dilemma, which is her racial identity as a black slave and her gender identity as a female mulatto; In the "imagined" Secondspace, July strives to find her self-identity and establish the imaginary equal status by struggling with white people, and she rebels against the oppression of slavery, fantasizing about physical freedom and mental liberation in the conceived space; In the "open" Thirdspace, July reconstructs her racial and gender identity by accepting the hybrid self-identity and integrating with the white culture. This study is helpful to show the resistance and struggle of the marginalized groups against the realistic predicament, and to seek the value of existence for marginalized people, so as to realize deep integration of the real space and the imaginary space, and to promote the cultural exchange between different races.

Key words:

The Long Song; July; Edward W. Soja's spatial theory; self-identity construction

0 引言

安德烈娅·利维 (Andrea Levy), 1956 年出生在一个从牙买加移民到英国伦敦的普通家庭。利维在伦敦长大, 但她的父母都是牙买加黑人, 作为牙买加的第二代移民, 她因种族和肤色受到当地白人的歧视, 而这也正是许多其他移民在英国的真实处境。当她在 20 多岁踏上牙买加的土地, 追寻她祖先的历史时, 她发现英国殖民时期的牙买加奴隶史在主流历史中是沉默的。为了改变这种状况, 她在 30 多岁时开始了写作生涯, 并迅速赢得了读者和评论家的青睐。她的作品以种族、身份和历史问题为中心, 在推动弱势群体的斗争、填补主流历史的空白、促进流散文学的发展等方面发挥了重要作用。

到目前为止, 利维已经出版五部小说, 前三部作品——《屋里灯火通明》《前途渺茫》《柠檬果》带有较强的自传色彩, 背景设置在 20 世纪六七十年代的英国, 从不

同角度探讨了出生在美国的牙买加移民后代们遭遇的种种社会、家庭和心理问题，但并未引起较大反响；第四部小说《小岛》一出版便好评如潮，荣获当年的奥兰治文学奖和惠特布莱德年度最佳小说奖。

《长歌》出版于2010年，是安德烈娅·利维的第五部小说。这部小说于2010年入围布克奖短名单，还获得2011年沃尔特·斯科特历史小说奖。作为一种新奴隶叙事体裁，这部小说生动地再现了一段失传已久的牙买加奴隶史，激起了加勒比后裔心中的惆怅与感伤。《长歌》追溯到19世纪30年代，讲述了奴隶制废除前后发生在一个名叫阿米蒂的牙买加甘蔗种植园里的故事。小说的“前言”与“后记”设定在1898年，以牙买加印刷商托马斯·金斯曼的口吻叙述，向读者交代了故事的来源。

小说正文以回忆录的形式，通过女主人公七月的叙述，目睹了种植园岛上奴隶制的兴衰，展现了一幅19世纪牙买加种植园社会生活的生动画卷。七月是一个黑白混血儿，母亲基蒂是从事田间劳动的黑人奴隶，因遭苏格兰白人监工塔姆·杜瓦强奸而生下了七月。9岁时，七月被种植园主约翰·豪沃斯的妹妹卡洛琳·莫蒂默强行收为贴身女仆，并被改名为“玛格丽特”。在此后的数年间，她们一起经历了1831年由萨缪尔·夏普领导黑奴举行的“圣诞节起义”、1833年奴隶制废除等历史事件和社会变革给阿米蒂种植园带来的冲击和变故。其间，约翰因不满殖民当局对奴隶起义的残酷镇压而开枪自杀。为保全颜面，卡洛琳将哥哥约翰之死嫁祸给黑人尼姆罗德，他当时是七月的恋人。监工塔姆为给死去的种植园主约翰报仇，在随后的追捕中，塔姆击毙了尼姆罗德。为救女儿七月，基蒂杀死了塔姆，被判处绞刑。后来，七月生下与尼姆罗德的孩子，送给了英国传教士詹姆斯·金斯曼夫妇抚养。他们为其取名托马斯，并把他带回英国接受教育和培训，托马斯后来成为一名成功的印刷商。约翰死后，卡洛琳继承了阿米蒂种植园，嫁给了新来的英国白人监工罗伯特·古德温，企图在他的帮助下重振种植园经济，但是罗伯特爱上了七月并与其生下了私生女艾米丽。最后，因奴隶制废除后劳动力不足，罗伯特夫妇无奈将种植园出售，偷偷带着七月的孩子艾米丽离开牙买加返回了英国，而七月则一个人历尽劫难，顽强地生存下来。数年后，七月的儿子托马斯从英国回到牙买加创办出版社，一次偶然的机会见到了七月，母子二人相认，从此七月在儿子的家里住下来，安享晚年。

空间是利维作品中边缘群体自我身份建构的重要因素。《长歌》中有不少关于物理空间和精神空间的描写，物理空间，如阿米蒂种植园、破旧的茅屋、白人主人的房

子等；精神空间，如七月的想象与回忆等。物理空间和精神空间的变化影响着边缘群体的思想和行为，进而影响其自我身份的建构。因此，从空间的角度解读《长歌》中女主人公七月的自我身份建构具有重要意义。

1 理论基础

空间的概念可以追溯至古希腊时期。“空间”这个词可以追溯到拉丁语词源“spatium”，意为两个事物之间的距离，或者是包含一切事物的无限维度。（连云蕾，2021：12）柏拉图认为“空间”是一个无限的容器，它包含了人类的生存、发展和繁殖，是一种客观的物质存在。（陈丽，2020：6）亚里士多德与柏拉图持有相似的观点，他认为物体的所有运动和变化都发生在这个稳定且永恒的地方。此后，随着对空间的历史认识不断深入，研究者仍然无法超越“客观物质存在”和“物理实体”是不是同义反复了的空间维度。

到了启蒙时代，学术界拓宽了对空间的认识，开始从理性的角度对空间进行定义。例如，笛卡尔认为空间作为一个实体，是均匀扩展的理性空间。（连云蕾，2021：13）与古典空间认识论以“理性”为基础不同，这一时期对空间的认识是以“人的意识”为基础。例如，康德在《纯粹理性批判》中强调空间与事物没有直接联系，而是依赖于人的直觉经验。空间的纯粹直观允许它独立于物理对象被研究，并且“一切事物作为外部显象都在空间中并列存在”（李秋零，2004：51）。康德补充了空间的单一物理性质，将空间置于一个更全面的范围内，主张空间的客观实在性和先验观念性。

20世纪70年代，“空间转向”引起了学界的关注，并形成了一种研究趋势。20世纪下半叶，特别是二战以后，随着经济、科技、思想文化的飞速发展，空间作为一个独立的研究对象受到了文艺理论家前所未有的重视。这种转变不仅加深了人们对空间的认识和理解，也促进了社会学、地理学等学科的融合和发展。

第一个察觉到这种转变的人是亨利·列斐伏尔，他在1974年出版了《空间的生产》，引起了社会理论对空间概念的系统关注。列斐伏尔在他的作品中提出了空间三元辩证法。他试图在历史性和社会性的基础上增加第三种空间性，并在批判实践中构建了“空间—社会—历史”存在的辩证法方法论。（苏贾，2005：82）列斐伏尔将空间划分为三个层次，一是空间实践（感知的空间），二是空间表象（想象的空间），三

是表征性空间（体验的空间）。正如他在著作中描述，“我们关心的领域首先是物理本质、宇宙万物；第二是精神上的抽象事物，包括逻辑和形式抽象；第三，是社会实践空间”（Lefebvre, 1991: 11）。从列斐伏尔的观点可以推断，感知的空间是一种物理的空间；构思的空间是一种精神构造和想象的空间；体验的空间则是一种在日常生活中被加工过的社会空间。（列斐伏尔，2021: 12）这给爱德华·苏贾的空间理论带来很大启发。

第二个有影响力的理论家是米歇尔·福柯，他是与列斐伏尔同时期的法国哲学家，同样关注空间问题。他将自己的空间思想融入权力、空间和知识三者的辩证关系中。福柯提出“异质地形学”的概念，是为了考察不同地域空间关系的差异性，探索他者的地理历史。在《规训与惩罚：监狱的诞生》中，福柯对权力的运行机制提出了警告，指出空间是通过权力的容器建造的，并为权力组织内部控制的个人而工作。在现代社会，控制和监视是通过思想纪律来实现的。用福柯的话来说，“我们的社会不是一场盛大的演出，而是一个被监视的社会”（Foucault, 1995: 217）。福柯所强调的权力与规训的空间问题丰富了空间的理论视角，成为“空间转向”的催化剂。

爱德华·苏贾是美国著名的后现代主义地理学家和理论家，他深受列斐伏尔“空间三元辩证法”思想和福柯“空间与权力”思想的影响。苏贾重新思考了时间、空间和社会的辩证统一，也肯定了空间的本体论。因此，他进一步阐释了对空间的理解，并在他的作品《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》中提出了三种空间认识论。

对于第一空间认识论，苏贾认为它关注的是客观性和物质性，类似于列斐伏尔的物质空间，是一种与我们日常生活相连的可感知的物理空间。通过第一空间，可以“在事物和活动的绝对位置和相对位置，在我们生活世界的具体和可映射的地理中，从情感和行为空间到家庭、建筑、社区、村庄、城市、地区、民族、州等社会实践的复杂空间组织……”（Soja, 1996: 74）第一空间通常在两个不同的层面上进行解释，一是专注于对表面外观的准确描述，这是空间分析的本土模式，二是在外部社会过程中寻求空间解释。此外，苏贾认为，在第一空间的生产过程中，一些解释“往往来源于非空间变量、行为和社会活动，如历史发展、阶级意识、文化偏好和理性的经济选择等”（Soja, 1996: 77）。

第二空间是指人物的心理空间，它反对唯心主义和唯物主义、主观和客观的片

面解释。第二空间集中于内部而不是外部空间，它完全是概念性的，包括从构思或想象的地理到经验世界的投影。(Soja, 1996: 79) 此外，苏贾还证明了第二空间“在视觉或字面上以他们主观想象的形象呈现世界”(Soja, 1996: 79)。这种表现方式为文学文本提供了一种详细描述人物内心思想的方法，从而揭示了社会与人物之间的关系，特别是对于边缘人群。(顾钊颖, 2022: 11) 与此同时，在人物的内心斗争中，第二空间中虚构的地理趋向于成为“真实”的地理，图像或表象开始定义和规范社会现实。(Soja, 1996: 79) 此外，苏贾指出第二空间仍然存在两个层次的概念化。对于一个内向的土著人来说，采取这种思维方式的人会展示他内心的理想世界，尤其是在穷人和富人、黑人和白人之间。对于一个外向的外地人而言，他们“或是直接来自唯心主义哲学，或是来自所谓认识论的理想化”(Soja, 1996: 80)。因此，霸权就会以这种理想化的认识论出现。于是，心理空间成为主导空间，成为权力、意识形态和监督的表征。

至于第三空间，它包含了第一空间和第二空间的元素，并致力于挖掘使这两个空间共存的可能性，在这个新的空间中，一切都聚集在一起，包括“主观与客观，抽象与具体，真实与想象，可知与不可知，心灵与身体，意识与无意识……”(Soja, 1996: 56)。苏贾强调他借鉴吸收了他人的思想。亨利·列斐伏尔相信“无法限制的第三种选择，它对新见解的积累是完全开放的”(Lefebvre, 1991: 65)，这给苏贾带来启迪，第三空间可以包含更多的视角。米歇尔·福柯在他的演讲《论他者空间：乌托邦与异托邦》中提到，“我们并非生活在一种虚无之中……相反，我们生活在一系列描绘地点的关系中”(Foucault, 1986: 23)，这加强和丰富了第三空间的开放程度。贝尔·胡克斯作为美国现代女性主义作家，为边缘人群开辟了新天地。她的少数族裔研究，尤其是黑人女性研究，在一定程度上启发了苏贾超越现代主义的种族、性别和阶级的二分法，进入由差异创造的其他空间的多样性领域。(Soja, 1996: 96)

当谈到第三空间的详细特征时，以下几点需要注意。第一，苏贾认为第三空间保留了列斐伏尔一贯赋予社会空间的多重意义。“它既是一个区别于其他空间的独立空间，又是一个超越所有空间的综合体。”(Soja, 1996: 62) 第二，苏贾通过“第三即他者”的批判策略，对第三空间进行了进一步的阐释。在二元对立之外给予第三种选择，鼓励读者保持开放的心态，摒弃传统的“非此即彼”的心态，尝试理解“既/又”的可能性。(陈丽, 2020: 64) 第三，开放并不局限于“三”，而是更多的方

式。苏贾提出的第三空间，显示了其他学者思想的结合，特别是那些主要关注种族、身份、阶级、性别和政治权力的人。因此，这个第三空间可以用于混合空间和交互空间。

2 身份困境：“真实的”第一空间中的歧视与压迫

首先，空间是真实的物理空间，它与我们的日常生活密切相关。苏贾认为，第一空间视角关注的是“真实的”物质世界。(Soja, 1996: 6)生活在第一空间中的人们面临着各种各样的表征危机，身份危机便是其中一种。身份作为西方文化研究的核心概念之一，具有社会性和文化性。正如斯图亚特·霍尔在他的《文化认同问题》中所描述的那样，身份是“激进的历史化的，并且不断地处于变化和转化的过程中”(Hall, 1996: 4)。本章主要从两个角度来探讨七月在第一空间中的自我身份认同困境。一是她作为牙买加种植园黑奴的种族身份，二是她作为破旧茅屋中的混血女性的性别身份。

2.1 牙买加种植园：七月作为遭人歧视的黑人奴隶的种族身份

在《长歌》中，七月作为一个黑人奴隶在“真实的”第一空间中屡遭歧视和偏见。首先，从她的种族身份来看，阿米蒂甘蔗种植园是七月生存和成长的物理空间，这与牙买加种植园的殖民历史密切相关，因为苏贾声称，第一空间也“源于历史发展等非空间变量、行为和社会活动”(Soja, 1996: 77)。《长歌》的历史背景可以追溯到19世纪30年代，大约是牙买加宣布废除奴隶制的时候。牙买加作为加勒比海的一个岛国，与英国的殖民历史有着密切的关系。由于英国白人殖民者的入侵，他们在牙买加与黑奴生下了许多混血儿，七月只是其中之一，她必须忍受种族歧视才能慢慢融入白人群体。当她还是个年幼的小女孩时，她目睹母亲基蒂在种植园辛勤劳作，但仍然受到白人监工的严厉鞭打。大约在9岁时，七月和她的母亲一起去市场采购，途中遇到了卡洛琳·莫蒂默和约翰·豪沃斯。她见证了母亲被约翰·豪沃斯羞辱。豪沃斯只是为了好玩而抚摸母亲的大腿和皮肤，因为“基蒂的腿又黑又粗，像树干一样”(Levy, 2010: 38)，全然不顾基蒂作为一名女性的尊严，而将其视为白人消遣的玩物。为了镇压奴隶起义，成千上万的黑人奴隶被绞死，包括她深爱的母亲。因此，在

阿米蒂种植园，七月是一个深受种族歧视的受害者。

在牙买加的种植园里，还有一个重要的物理空间，那就是白人主人的房子，它是约翰·豪沃斯和卡洛琳·莫蒂默兄妹二人的住所。七月也和他们住在一起，并作为卡洛琳的贴身女仆工作了很多年。她原来的名字是七月，这是母亲给她起的名字，但是卡洛琳未经七月的同意就将她改名为“玛格丽特”。更糟糕的是，自从七月被卡洛琳带走后，身无分文的她被剥夺了看望母亲的权利。她必须照顾卡洛琳的日常起居，并努力满足这个蛮横夫人的无理要求。她也经历了许多发生在黑人家奴群体中的不公平事件。例如，为了给尊贵的客人和相邻的种植园主准备圣诞晚餐，卡洛琳命令黑人管家戈弗雷，买一些精美的蜡烛作为大厅的装饰。然而，戈弗雷没有多余的零钱，向卡洛琳索要资金时，被夫人质疑是否私吞并谎报价格，他反驳道，“不是东西贵，只是你买不起”（Levy, 2010: 61）。七月站在后面，眼睁睁地看着卡洛琳夫人挥舞着拳头朝戈弗雷的脸上重重地一击。七月对平时待她不错的戈弗雷深表同情，但她不敢对他给予安慰，因为她害怕受到和他一样的惩罚。于是，女仆七月那顺从、卑贱、低人一等的形象就建立起来了。

2.2 破旧的木屋：七月作为受人压迫的混血女仆的性别身份

至于七月的性别身份，她是一个黑白混血女性，在第一空间中遭受性别压迫。“木屋”在作品中多次出现，从七月性别身份的视角来看，指的是两个层面的意蕴，在这一物理空间中，她既扮演了私生女的角色，也担负着未婚母亲的身份。

一方面，这座破旧的木屋是私生女七月的出生地。在小说的开头，七月的妈妈基蒂在居住的破旧小木屋里生下了她。（Levy, 2010: 18）七月是黑白混血儿，是基蒂被塔姆·杜瓦强奸所生的混血儿。她的母亲基蒂是一个在牙买加甘蔗种植园勤奋工作的黑人奴隶，生父塔姆是来自苏格兰的野蛮白人监工。基蒂对自己的女儿表现出极大的宠爱，但也为她的出生感到哀伤。正如小说中所描述的那样，这个婴儿“号啕大哭，因为她现在是一个奴隶，住在一个不通风的小屋里，睡在一个狭小的婴儿床里，由一个皮肤丑陋的黑人妇女抚养”（Levy, 2010: 23）。这显然表明基蒂不愿让她的孩子七月做一个受人压迫的奴隶，和她一样过着卑微痛苦的生活。

另一方面，这座破旧的木屋也象征着七月作为未婚母亲居住的地方。正是在这样一个破烂不堪的地方，七月生下了尼姆罗德的儿子托马斯，之后又在此处，她和

罗伯特·古德温生下了女儿艾米丽，这两次分娩都是在未婚的情况下发生的。作为一个混血女仆，她渴望拥有已经赎身自由的黑奴尼姆罗德的真爱。然而，夏洛琳和塔姆·杜瓦对尼姆的残忍陷害杀死了这位可怜的自由奴隶。在这样的处境下，公平的规则或法律难以立足，只有种植园主的武断决定肆意横行。当七月认识并爱上了新来的白人监工罗伯特·古德温时，她将希望再次寄托在这个看似负责的绅士身上。不幸的是，罗伯特迎娶了夏洛琳，并最终抛弃了七月，归根到底还是由于她的黑人奴隶身份。更为心痛的是，罗伯特还偷偷地带走了七月的女儿艾米丽，昔日的情人变成了不共戴天的仇人，七月在经历两次男人的抛弃后，彻底绝望。她逐渐意识到自己无法一直依赖于男人，这为她对种族偏见和男性压迫的斗争与反抗铺平了道路。

3 身份追寻：“想象的”第二空间中的挣扎与反叛

在苏贾看来，第二空间视角“通过‘想象的’空间表征来解释这个现实”(Soja, 1996: 6)。第二空间完全是概念性的，包括从设想或想象的地理到经验世界的投射。这个空间被监管话语主导，从而成为权力、意识形态和监视的代表。在第二空间中，七月通过在想象的空间中的挣扎和反抗来追求她的身份认同。本章主要分析了七月与白人的斗争以及她对奴隶制的反抗。

3.1 想象中的平等空间：七月与白人的斗争周旋

在《长歌》中，利维通过描写七月与白人的不断斗争与斡旋，力图构建平等的想象空间。这可以在两个重要角色中得到体现，即她的女主人夏洛琳·莫蒂默和她的男主人罗伯特·古德温。七月、夏洛琳和罗伯特之间的三角恋和复杂的关系也值得探讨和深思。

在与夏洛琳·莫蒂默斗争的过程中，七月在日常生活中处事圆滑、足智多谋。在七月和夏洛琳的关系中，她们既是主仆关系，又是情敌关系。为了实现想象意义上的平等地位，七月被塑造成一个机智而聪明的女仆。例如，她故意用脏床单代替优质的亚麻布，偷偷剪掉夏洛琳裙子上的珍珠纽扣等。表面上，这是一场恶作剧，但实际上，这是对女主人权威的一种隐秘抗争。在那个奴隶起义的圣诞之夜，夏洛琳的哥哥

约翰·豪沃斯因镇压奴隶起义而不得不离开，留下卡洛琳一人，她恐惧地说：“我被遗忘了，只剩下黑人。”(Levy, 2010: 91)表面上，七月给予卡洛琳安慰，陪伴着她，让她不要感到害怕。但在现实中，七月对奴隶们为获得平等自由的合法权利而引发的叛乱感到振奋和激动。卡洛琳逃走后，七月开始快乐地庆祝暂时的胜利，享受久违的自由，甚至在她的白人主人约翰的卧室里与获得自由的黑奴尼姆罗德发生了性关系，这反映出七月对白人压迫的反叛心理。

在与罗伯特·古德温斗争的过程中，为了建立与其平等的地位，她故意接近罗伯特，通过散发黑人女性的独特魅力来吸引他的注意。七月的目的是改变她自身的阶层和肤色，获得被视作自我的地位，以及与白人平等交流的机会。然而，这只是七月在构想空间中基于现实的美好想象。最后，罗伯特由于七月的黑奴身份而抛弃了她。但七月不会轻易屈服于他的背叛和无情。为了报复他，在知道新监工害怕蟑螂的事实后，她想出一个计谋，她“费尽周折收集那些蟑螂，准备放到罗伯特·古德温的餐盘”(Levy, 2010: 249)。正如七月预料的那样，罗伯特打开盖子的一刹那陷入了恐慌。蟑螂也象征着那些像七月一样被边缘化的群体，他们从一个地方漂泊到另一个地方，没有固定的住所，受人厌弃。

3.2 设想中的独立空间：七月对奴隶制的无畏反抗

在第二空间的构想空间中，七月设想她可以进入一个理想世界，在这里七月和其他黑奴实现了身体上的解放和精神上的独立。正如苏贾所描述的“想象的地理往往会成为真实的地理”(Soja, 1996: 79)，七月也试图反抗现实中残酷的奴隶制压迫。

在这个虚幻的空间中，七月想象自己可以获得身体上的解放，尤其是当她听到奴隶制被废除的消息时。1831年的圣诞节，在一位名叫塞缪尔·夏普的浸信会传教士的带领下，奴隶们发誓，在还未获得基本自由和平等权利之前，他们不会回去工作。在牙买加历史上的这场声势浩大的奴隶起义中，奴隶们愤怒地劫掠和焚烧种植园，熊熊大火燃烧数天数夜。这场运动极大地影响了牙买加奴隶制的废除。正如《长歌》中所描述的那样，“每个黑人都相信自己是被英国国王解放的”(Levy, 2010: 78)。然而，七月的现实情况并未得到很好的改善，她仍然是卡洛琳的女仆，经历了一系列不公平的事件。例如，她在雨中全身湿透，在卡洛琳的强硬命令下给罗伯特送信；她还目睹了自己的前恋人尼姆罗德先生，一个已经自我赎身自由的黑奴，却被卡

洛琳和塔姆陷害，扣上了杀害约翰的罪名，并被塔姆无情枪杀。实际上，七月还未获得真正的独立和自由，她只能在想象的空间里对奴隶制进行无畏的反抗。然而，在抗击奴隶压迫的运动中，七月似乎掌握了一定的话语权，她拒绝了夏洛琳不合理的要求，比如陪伴她直到她丈夫回来，并且勇敢地帮助尼姆罗德逃跑求生等。这些事件反映出她对奴隶制的抗争，以获得身体上的解放。

在设想的空间里，七月通过想象来实现精神上的独立。在前种植园主约翰去世后，夏洛琳强迫七月协助并服务于她的种植园管理。为提高管理效率，夏洛琳甚至教她读书写字。通过日复一日的学习和操练，她逐渐掌握了阅读和写作的技能。从那时起，“七月是一个比岛上许多白人都读得更多、写得更好的仆人”（Levy, 2010: 152）。七月不仅能和商人攀谈出最好的价格，平息佣人之间的争吵，传达太太的命令，她还能写信记录自己的思想，变得独立而丰富多彩。这部作品的故事主体就是七月晚年拿起笔撰写出来的，在《长歌》的字里行间，处处体现着七月对奴隶制压迫的强烈控诉。

4 身份重建：“开放的”第三空间中的接纳与融合

第三空间不仅仅是第一空间和第二空间的组合空间，也是一个类似“反空间”的新空间，在第三空间中，真实与想象、物质与思想被平等地放置（Soja, 1996: 68），我们可以进入一个极其开放的空间。它是“一个可以同时解决种族、阶级和性别问题的空间，而不会使其中一个问题优先于另一个问题”（Soja, 1996: 5）。在本章中，笔者主要探讨了七月的身份重建，她在混合空间中接受黑人身份，在互动空间中与白人文化相互融合。

4.1 七月在混合空间中接纳自己的黑人身份

在《长歌》中，七月是一个黑白混血的女性。在混合的第三空间中，她不得不面对黑白身份的抉择。在经历了种种磨难之后，她意识到自己仍属于黑人群体，并开始接纳自己的黑人身份。这可以从七月对黑人苦难的同情，以及七月与其他黑奴的联合中体现出来。

一方面，七月对黑人遭受的苦难表现出极大的同情。当她走进地牢，里面挤满

了黑奴。这可怕的一幕不仅给七月留下了深刻的印象，也给夏洛琳太太留下了恐怖的印记。地牢里的臭气“像一只腐烂的死老鼠”（Levy, 2010: 148），黑人奴隶像牲畜一样被锁链无情监禁。正如书中所描述的，“一个人被他举起的双臂钉在墙上，一个赤身裸体的女人被链子拴在地板上，她脚踝旁边的一个孩子被包裹在袜子里”（Levy, 2010: 149）。这种可怖的描述使种植园里的每个黑人和白人都寒而不栗。七月努力说服夏洛琳命令新的监工亨利·里德关闭地牢，永远不要使用它。在七月的强烈建议下，亨利·里德清空了所有黑人俘虏的房间，也点燃了地牢，用烟熏出它的冷酷，这显示出七月对黑人苦难的无比同情。此外，罗伯特用卑鄙的手段迫使黑人奴隶屈服，焚烧他们的田地和家园，摧毁他们的牲畜和房屋，那些黑人奴隶正经历着掠夺、混乱和白人枪支的威胁。当七月得知此事时，她感到恶心，极不舒服，那一刻她仿佛就是黑人中的一员，与他们共同经历苦痛。

另一方面，七月倾向于与其他黑奴联合起来共同反抗白人的权威和压迫。在经历了罗伯特的背叛和抛弃之后，七月失去了一切，包括她心爱的女儿艾米丽。在这种饥寒交迫的绝望处境下，无家可归的七月四处流浪，途中为曾经在阿米蒂种植园工作过的其他黑人奴隶所救，并与他们暂时生活在一起，直到她遇到了自己的儿子托马斯·金斯曼。这段令人印象深刻的经历无疑让她确信，她的自我身份认同仍然植根于牙买加黑人文化。她不再信任白人，而是与真正站在自己身边的黑人奴隶团结在一起。当七月和尼姆罗德逃离监工塔姆的追捕时，七月想到的第一个藏身之处是她母亲基蒂曾经工作过的村庄。他们联合起来保护七月，尽管塔姆·杜瓦仍然找到了他们并杀死了尼姆罗德，基蒂在关键时刻不惜以生命为代价，救出了她的女儿。因此，在故事的最后，七月倾向于与黑奴联合起来，共同反抗白人种植园主的残忍剥削和严酷压迫。

4.2 七月在互动空间中实现与白人之间的文化融合

在互动的第三空间中，七月开始接纳白人文化，显示了第三空间的开放性。这主要体现在七月对白人文化的积极模仿，与白人暂时的和平共存。

七月对白人文化的模仿可以体现为她对夏洛琳外在行为的模仿和她对罗伯特内心思想的模仿。一方面，七月试图模仿她的女主人夏洛琳的外在行为，以缩小自我与他者之间的差距。夏洛琳为了躲避奴隶起义而离开阿米蒂后，七月感到了无与伦比的

安逸，变得异常兴奋，仿佛这座没有太太也没有主人的房子是属于她一人的。例如，“七月，从一个杯子里啜一口空气，伸出她的小指，就像白人把那神圣的瓷器倒在她们瘦弱的嘴唇上一样”（Levy, 2010: 96）。这是七月对夏洛琳等白人英式饮茶风格的模仿。另一方面，七月在第一次见到罗伯特的时候就对他很欣赏，并把他的内心思想作为模仿的对象。他的绅士风度和深厚思想在一开始就深深地吸引了七月的注意。七月倾向于模仿罗伯特的民主思想和有效策略来处理与黑奴之间的冲突，并公平公正地对待他们，特别是在宣布废除奴隶制的时候，罗伯特努力给予在种植园工作的黑人关怀和安慰。在七月的眼中，这些善良的思想和对黑人文化的尊重是值得学习和模仿的。

七月与白人保持暂时共存的状态，尤其是与罗伯特·古德温的关系，七月与罗伯特在互动的空间中进行文化融合。通过频繁的联系和交流，七月和罗伯特相爱了，并孕育他们爱情的结晶——艾米丽，这是基于对彼此文化相互尊重的结果。七月对苏格兰文化很感兴趣，罗伯特愿意送给她一本关于苏格兰岛的书作为礼物，与她坐同一辆马车回去，并苛责夏洛琳不顾大雨前来让七月送信的鲁莽，这既体现了他对七月本土文化的尊重，也表现出他对殖民主义剥削黑奴的厌恶。罗伯特称她为七月小姐，每次她为他提供服务时，他都表示衷心的感谢。不同种族之间可以存在暂时和谐的共存状态。在某种程度上，他们的确实现了文化融合，但出于不同的意图。七月的本质目的是改变自身现状，获得阶层和肤色的攀升，而罗伯特的目的则是既为满足自己的一时性欲，又要彰显他那道貌岸然的白人种植园主身份。

在混合的第三空间中，七月渐渐接纳了自己的黑人身份，在互动的空间中，七月实现与白人之间的文化融合，进而实现了其种族和性别自我身份的重构。七月逐渐成为身体独立自由的个体，一位精神解放的女性。在小说的最后，晚年的她住在儿子家里，享受天伦之乐，在平静安详中度过余生。她发誓永远不会再为白人服务，永远不愿再成为低声下气的女仆，她可以拥有属于自己的独立思想，执起笔来，饱含血泪地谱写一曲苦难却温情的长歌。

5 结语

爱德华·苏贾是当代世界权威的空间理论家之一。本文运用苏贾的空间理论来

描绘《长歌》中的不同空间，研究七月在三个空间中的自我身份建构过程。在“真实的”第一空间中，七月面临着双重身份困境，作为一名黑白混血女仆，既要承受来自阿米蒂种植园的种族歧视，又要面对在破旧棚屋中遭受的男性压迫。在“想象的”第二空间中，她反抗白人的不公对待和残酷压迫，在幻想的空间中与奴隶制作斗争，以实现身体独立和思想解放。在“开放的”第三空间中，七月不仅共情于黑人饱受苦难，并与其他黑奴进行联合，在混合空间中接纳了自己的黑人身份；还通过对白人文化的模仿，与白人短暂地和谐共存，在互动空间中实现与白人之间的文化融合。至此，七月真正实现了自我身份重构，逐渐成长为一个身体自由和精神独立的女性个体。

本研究显示了安德烈娅·利维对七月追求自我身份认同的持久信念，具有深刻的现实意义。首先，它有助于显示出边缘化群体在现实与自我身份认同困境上的挣扎与反抗，为边缘人群寻求独立和自由的身份价值。其次，它挑战了传统的黑人与白人、男性与女性的二元对立观念，削弱了殖民霸权和男性话语的权威，模糊了自我与他者之间的界限。最后，有利于建立少数族裔群体的归属感和文化认同，从而实现真实空间与想象空间的深度融合，促进不同种族之间的文化交流。

参考文献

- [1] Foucault, M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* [M]. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.
- [2] Foucault, M. "Of Other Spaces" [J]. *Diacritics*, 1986, 16 (1): 22-27.
- [3] Hall, S. & P. Du Gay. *Questions of Cultural Identity* [M]. London: Sage Publications, 1996.
- [4] Lefebvre, H. *The Production of Space* [M]. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Housing, 1991.
- [5] Levy, A. *The Long Song* [M]. London: Headline Publishing Group, 2010.
- [6] Soja, E. W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* [M]. London: Blackwell Publishers, 1996.
- [7] 苏贾 (Soja, E. W). 第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程 [M]. 陆扬, 刘佳林, 译. 上海: 上海教育出版社, 2005.
- [8] 陈丽. 空间 [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2020.
- [9] 顾钊颖. 身份追寻之旅——爱德华·索亚空间理论视域下福克纳《八月之光》的身份构建研究 [D]. 北京: 北京交通大学, 2022.
- [10] 亨利·列斐伏尔. 空间的生产 [M]. 刘怀玉, 等译. 北京: 商务印书馆, 2021.

- [11] 李秋零. 康德著作全集第 3 卷: 纯粹理性批判: 第 2 版 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [12] 连云蕾. 爱德华·索亚空间理论视域下《恩惠》中他者的困境与反抗研究 [D]. 郑州: 河南大学, 2020.

走向女性主体

——《查泰莱夫人的情人》中康妮的自我认知之旅

温桢昊

(广东外语外贸大学英语语言文化学院, 广州 510420)

摘 要:

以往对《查泰莱夫人的情人》的解读多基于传统的情节研究范式, 没有注意到该小说的性描写与康妮的自我认知之间的密切关系, 忽略了她的自我认知的转变。本文从女性主义叙事情节的视角重读《查泰莱夫人的情人》, 指出康妮先后与三个男性的关系实质上是她对女性主体性的探索。她在父母影响下先后选择的结婚对象和外遇行为, 实则反映了她在努力探索主体性, 但因父权制的禁锢而以失败告终。她后来在拉格比树林中与梅勒斯的私情, 实际上是她在积极对抗社会规训, 最终她的身体得到解放, 自我认知也得到提升, 从而找到了自我。因此, 《查泰莱夫人的情人》展现了康妮从“作为女性他者”到“模仿男性特质”, 再到“确立女性主体”的自我认知转变, 体现了劳伦斯对压抑女性自我的父权制的积极解构。

关键词:

《查泰莱夫人的情人》; 女性主体; 女性主义叙事学; 情节

Towards Female Subjectivity—Connie's Journey of Self-Knowledge in *Lady Chatterley's Lover*

Wen Zhenhao

(Faculty of English Language and Culture, Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou, 510420, Guangdong, China)

基金项目: 本文是广东省研究生示范课程建设“叙事学研究”(项目编号: 2023SFKC_027)阶段性研究成果。

作者简介: 温桢昊, 广东外语外贸大学英语语言文化学院硕士研究生, 主要从事叙事学、英美文学研究。

Abstract:

Previous studies of *Lady Chatterley's Lover* have been conducted under the traditional critical paradigm of plot, thereby overlooking the significant link between the novel's portrayal of sexuality and Connie's self-knowledge and consequently neglecting the evolution of her self-knowledge. This paper offers a reinterpretation of *Lady Chatterley's Lover* through the lens of feminist narratological plot, highlighting Connie's pursuit of female subjectivity manifest in her relations with three male characters. Initially influenced by her parents, Connie first chooses Clifford as her husband and then has an extramarital affair. This actually reveals her attempt to establish her subjectivity, but it is thwarted by the predominant patriarchy. Subsequently, her affair with Mellors in the Wragby Wood is in essence her challenge against societal constraints, which not only emancipates her body but also enhances her self-knowledge and culminates in the establishment of her female subjectivity. Therefore, *Lady Chatterley's Lover* illustrates the evolution of Connie's self-knowledge from "being the female other" through "imitating masculinity", to "establishing a female subject", which demonstrates D. H. Lawrence's progressive dismantling of patriarchal norms.

Keywords:

Lady Chatterley's Lover; female subject; feminist narratology; plot

0 引言

对《查泰莱夫人的情人》(以下简称《查》)的解读往往聚焦“性的缺失与当代工业现实的对比”(Ayres, 1999: 169),认为康妮和梅勒斯的关系“象征着生命的复苏和人性的回归”(李维屏, 2008: 49),但也有学者批判劳伦斯“极端的非理性主义的性伦理观”(王松林、蒋家国, 2020: 193)。然而,两类解读都很少注意到性场景下康妮对自我认知的积极探索,原因在于其受制于传统的情节研究模式。

传统的情节研究表现出“男性霸权意识”,造成“脱离文本外语境、女性被客体化、女性叙事被边缘化的局面”(董晓烨, 2020: 12)。因此,《查》所反映的20世纪初的女性观念转变并未得到重视,康妮一直被视为受欲望所驱,她对女性主体性的积极探索被严重忽略。其中对康妮的一个代表性解读就是她只能保持被动,是“一个被作用的物件”(米利特, 1999: 368)。虽然有学者注意到她最后“认识到完整的自我”,

但依旧认为她是在“肉体、性的引导之下”实现解放。(何卫华, 2014: 71) 诚然, 对《查》的解读离不开书中的性场景, 但这样的观点实则削减了康妮对自主性的孜孜探求。

本文从女性主义叙事情节研究出发重读《查》, 认为推动康妮行动的并非单纯的欲望, 而是她对女性主体性的积极探索。具体而言, 她先在父母的影响下开启自我认识之旅, 接着又在拉格比树林中对抗社会规训, 经历了从“作为女性他者”到“模仿男性特质”、再到“确立女性主体”的认知转变。换言之, 康妮并非被动, 而是一直积极寻求女性主体地位。本文首先简要介绍女性主义叙事情节研究, 然后从《查》的女主人公康妮的婚姻与外遇两个方面具体分析该小说如何体现康妮女性自我认知的转变。

1 女性主义叙事情节与《查》的历史背景

传统的情节研究表现出“男性霸权意识”(董晓烨, 2020: 12)。① 比如, 彼得·布鲁克斯(Peter Brooks)将叙事的情节发展(冲突的出现、升级、解决)与男性欲望的产生、高潮、沉寂做类比(Brooks 1984: 90—112), 认为与“以实现抱负为目的的男性情节”(male plot of ambition: 39)相对的女性情节(female plot)是“一种抵抗, 我们可以称之为一种‘忍耐’: 一种等待(和痛苦), 直到女性的欲望能够被允许成为对男性欲望表达的一种回应”(330)。这种解读模式将注意力囿于康妮与男性交往的性描写本身(尤其是她与梅勒斯的关系), 但若“从女性主义角度重新定位叙事表征”(董晓烨, 2020: 12), 认识到“叙事欲望不一定是色情的”而“可能是对能动性(agency)的渴望”(Wallace, 2000: 185), 那么就可以发现康妮一直积极地探索女性主体性, 实现了自身认知转变。

传统情节研究下对《查》的解读认为康妮被欲望所驱, 这并不能很好解释她在小说中做出的种种决定。比如, 是什么让有婚前性经验的康妮选择与不看重性的克利

① 有关情节结构性别化的争论, 参见董晓烨. 女性主义叙事学情节研究的解构、建构与文本批评[J]. 国外文学, 2020(1): 12-22+156; 唐伟胜. 从两次论争看情节结构性别化和女性主义叙事学的实质[J]. 英语研究, 2009(3): 43-49.

福德结婚？若她排斥性的话，又为何抗拒与克利福德的无性婚姻，选择出轨？同样是出轨，为何她最终没有选择米凯利斯？促使她选择梅勒斯的只是欲望吗？小说开头明确指出，克利福德在与康妮结婚前就“不看重性”，而康妮对此“颇感惊喜”（劳伦斯，2014：10）^①。因此，认为康妮无法忍受克利福德因瘫痪失去性功能而出轨（黄永林，2008：154—155），这种看法值得商榷。若康妮本就排斥性，那么认为她因欲望出轨、与米凯利斯和梅勒斯发生私情的解读也就不够严谨。

事实上，《查》反映了19世纪末20世纪初公众对女性的认识以及女性的性观念的转变，这些转变促使康妮追寻女性主体地位，推动她做出上述决定。性学（sexology）和精神分析学说在此时兴起，挑战着以往将女性视为纯洁、性节制的认知（Garton，2004：162）；女性也开始比较多地走进社会并参与经济活动，从而加速了以“公共—家庭”领域划分为基础的19世纪性规范的解体（D’Emilio、Freedman，2012：172）；女权主义者站出来批评“维多利亚时代女权主义者的性理论不切实际”，主张女性“在婚姻中获取性快感”，一些激进分子认为“女性在婚姻之外也能获得满足”（Garton，2004：218）。此外，美国性学家阿尔弗雷德·金赛（Alfred Kinsey）指出，一战前后成年女性中有婚前性经历的人数是她们母辈的两倍。（Robinson，1976：103）《查》以一战后为背景，康妮18岁时就有过了性经验（5），婚后经济独立，在探寻自我方面拥有更多主动权。小说还体现了公众对性话题的宽容：康妮的父母直接给她关于性的建议；克利福德与朋友的日常谈话中会涉及“换妻”等越轨话题（25—26）。因此，康妮可以通过自身的性体验和参与公共领域对性的探讨等方式探索女性主体性。

当然，英国社会对此类内容仍然持否定态度，《查》被禁长达七十年。阮炜指出这不仅是因为书中的性描写，更是因为劳伦斯借贵族夫人与底层男人偷情的情节“悍然挑战英国社会的阶级壁垒”（高照成、阮炜，2023：19），致使大多数解读集中在偷情情节以及相关的性场景上。若挣脱传统情节研究的束缚，就可以发现康妮对自身认

^① 本文《查泰莱夫人的情人》的中文引文均出自：劳伦斯·查泰莱夫人的情人：纪念版[M]．黑马，译．南京：译林出版社，2014；英文引文均出自：Lawrence, D. H. *Lady Chatterley’s Lover (and A Propos of ‘Lady Chatterley’s Lover’)* [M]．Michael Squires (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 下文引用时只出现页码，不另做注。

知的苦苦探索。事实上，她先后在父母的影响下和在拉格比的树林中对女性主体展开探寻之旅，并在该过程中实现了从“作为女性他者”到“模仿男性特质”、再到“确立女性主体地位”的认知转变。

2 康妮的婚姻和外遇：从“作为女性他者”到“模仿男性特质”

康妮对女性主体性的探索首先受到母亲的影响。其母亲里德夫人是“修养甚高的费边社成员”，父亲马尔科姆爵士则是“著名的皇家艺术学会会员”（3）。父母亲的身份似乎表明他们的婚姻基于精神上的共同点，但母亲的实际经历却揭示了深层的不满和困扰：她“从来就没有自我”（5），婚姻还使她神经衰弱，郁郁而终。为此她责怪丈夫，但“事实上，这全是因为她无法挣脱某些束缚心灵的陈规所致”（5）。这种“陈规”（old impression of authority, 8）实质是社会对女性的压抑，也就是说，她无法挣脱社会对女性欲望的压制，因此她寄希望于两个女儿身上，希望她们“能‘自由’，能‘如愿’”（5；fulfil themselves, 8）。然而这种“自由”并不彻底，没有直接挑战将女性视为他者的父权制。她作为拉斐尔前派艺术的一名费边社成员这一身份就说明了这点，因为该艺术是一种“温和的反叛”（陶宇，2003：80），费边社也主张温和渐进地实现社会主义。母亲希望女儿们在必要时从婚姻中脱身，因此康妮和姐姐最后都选择了离婚；但她同时认为性会使女性失去自我：“一个女子的生命……就在于摆脱那种古已有之的肮脏的交媾和支配—服从的关系。”（4）这种想法符合当时一派女性主义者的想法，即女性拒绝性交是实现性解放的途径。（Garton, 2004：162）换句话说，康妮的母亲认为女性若要获得自由，就必须独善其身，消除身体的欲望。

康妮因此认为性会威胁自我，没有选择她父亲那样“放纵肉欲而无悔”（294）的男人，而是选择了跟“不看重性”（10）的剑桥学生克利福德结婚。克利福德后来瘫痪，两人的婚姻只剩下以他的小说创作展开的精神生活，康妮对此给予全力支持，“似乎她全部的灵与肉都得兴奋起来，投入到他的小说当中去。这让她兴奋，也让她着迷”（15）。原文的“着迷”（absorbed, 16）既可以理解为康妮乐于为丈夫付出，也可以理解为她被这种付出吞噬。若只看“兴奋”（thrilled），前一种解释似乎合理；但是前半句话暗示第二种解释才更贴切。在没有性的婚姻中，康妮不仅需要调动自己的

“灵与肉”(soul and body), 还需要激发自己的“性”(sex)来满足丈夫的需求。^①若“灵与肉”指脑力和体力,“性”则暗指女性为维系婚姻所做的牺牲,这恰恰威胁了女性的自由和自我。年少的康妮反感性事,情人的“渴求”让她觉得“似乎他侵犯了自己的隐私和内在的自由”(4)。克利福德的写作类似于性事:他“需要康妮在他左右,以证实他还活着”(14);康妮却觉得“他根本拒绝人与人之间的接触”(14)。他要求康妮满足他的需求,却全然无视康妮的需求。因此,危及女性自由和自我的并非只有性,克利福德对康妮的依赖也是社会逼迫女性牺牲自我的表现;对康妮来说,这种关系“很像一朵兰花寄生在她的生命之树上,开出的是一朵寒碜的花”(88)。克利福德的写作预示了婚姻的失败,他“空洞无物、流传不下去”(17)的小说暗示他们虚伪的精神共通,如劳伦斯所言,“人们在虚情假意中过得似乎还很悠然”,但是“肉体总有一天会向你发起反击的,而且是无情的反击”(劳伦斯,1999:264)。这一“反击”体现在康妮的身体不断恶化,“躁动不安与日俱增”(19),人也日渐消瘦。

康妮身体的“反击”不仅预示婚姻的终结,也说明母亲对女儿“自由”的期望注定落空,因为母亲理解的自由事实上否定了身体本应有的欲望,所以注定无力挑战父权社会对女性主体的否定,康妮与克利福德的婚姻依旧建立在她的自我牺牲之上。威胁女性自我的并不是性,而是父权制对女性的压迫。女性他者的处境使康妮不得不寻求转变,她转而接受父亲的建议。

康妮的父亲倡导性自由。他放纵肉欲,对康妮母亲的痛苦置之不理,面对康妮的失败婚姻曾两次说道:“我希望你别被迫守活寡”(16);“为什么不给自己找个情人,康妮?要善待自己啊!”(19)表面上,父亲是在怂恿女儿放纵肉欲,有违当时的社会规范,其实,小说的大量性描写隐藏着康妮对快感的探寻和跌跌撞撞的自我认知。虽然她在18岁时就懂得将男性视为自己获得快感的工具,“延长欢爱达到高潮”(4),但是她当时受母亲的影响更大,因此没有采纳父亲的性观念,转而选择跟克利福德结婚。当她与克利福德的婚姻破裂后,她尝试接纳父亲的性观念,和米凯利斯保持了一段时间的肉体关系。这的确让她的情况短暂好转,“可一旦那快活的日子过去了,康妮就变得压抑且易怒”(30)。

^① 此处的原文是“*It was as if her whole soul and body and sex had to rouse up and pass into these stories of his. This thrilled her, and absorbed her.*”(16)

可见，父亲的性观念也不适用于康妮；她模仿男性，却遭到了父权社会的抵制。米凯利斯嘲讽她：“怎么能让男人坚挺着等女人自己折腾到高潮呢？”（56）导致她把“爱、性等”（66）丢之脑后。至此，她在父母影响下探寻快感的经历均以失败告终，这印证了波伏瓦描述的女性困境：“成为女人，就会成为客体、他者”；扮演成为男人则是“失败之源”（2011, I: 74）。受母亲影响，康妮选择的无性婚姻阻碍了她的自我认知；在实践父亲的性观念时，她又遭遇男人的刁难。父权社会不断遏止女性表达和追求性快感的权利，实质是对女性主体的否定。因此，康妮需要一个超脱于父权制的地方来探寻自我认知，这个地方就是拉格比树林。

3 康妮与梅勒斯的私情：在拉格比树林中确立女性主体地位

以往研究多将《查》中的拉格比树林和拉格比大宅视作自然与人类社会的二元对立（高旭东，2000：39），将康妮和梅勒斯在一起解读为她“离弃文明而复返自然”（苗福光，2007：114）。事实上，拉格比树林中不乏“文明”因素：守林员梅勒斯的工作是抓取和繁殖野鸡以供贵族猎杀（Meyers，2017：31）；康妮在雨中裸跑时穿着的“胶鞋”反映了现代文学中的“技术原始主义”（techno-primitivism），即技术进步与保留原始共存。（Trotter，2011；158—163）劳伦斯反对的并非工业现代化，而是人们“占有性个人主义的体系和精神”（威廉斯，2013：367）；他也没有一味呼吁人们“回归原始”（王松林、蒋家国，2020：182）。正如陈瑜明和杜志卿所指出，对劳伦斯作品的解读“不应拘泥于对自然的书写和对工业文明的批判等几个方面”（2019：105）。拉格比树林不是简单的自然象征，康妮在树林中与梅勒斯的私情不是单纯回归自然。有学者用弗莱（Northrop Frye）的“绿色世界”描述拉格比树林（Allan，2020），旨在论证拉格比树林在“使理想世界形象化上”所发挥的“原型功能”（弗莱，1998：221），强调树林蕴含着超越父权社会的可能。因此，康妮得以在树林中思考跟当时社会规训格格不入的伦理关系。值得注意的是，她与梅勒斯的私情看似男女偷情，但实际是她积极挑战社会规训、尝试确立女性主体的表现。正因为以往的研究大多忽视了这一点，所以才会认为劳伦斯“虽然具有超前的生态女性主义意识”，但却没有解构造成这一切的父权制，“实现和谐的途径仍然具有一定的局限性”（牛莉，2014：108）。若关注到康妮对社会规训的挑战，则会看见劳伦斯其实在积极解构压抑

女性的父权制。

在拉格比树林中，康妮逐渐感受到自己身体的在场，这使她渐渐确立了自我认知。具体来说，康妮的身体在树林中摆脱了父权制的束缚，她的“身体的在场取代先前父权文化中女性主体的缺席”（刘岩，2016：93）。母亲影响下的婚姻失败后，康妮身体日渐虚弱，觉得“她跟树林没什么联系”（19）；尝试父亲的性观念失败后，她丧失了希望，认为树林“死寂一片，毫无生机，虚幻空荡”（67）。直至她在树林中撞见梅勒斯洗澡，他的裸体使她的“身体深处受到了震撼”。有学者将这一“震撼”解读为性欲的激发。（钟鸣，2013：76）事实上，劳伦斯无意展现梅勒斯的男性活力，而是将他的身体描绘成一种形而上的存在：“甚至不是美的身体，而是某种温柔的火光”（68）。康妮看见的“身体”已经超越了肉身，变成了一种本体存在，呼应了尼采的“身体转向”（Champion，2020：165）。这一“震撼”使康妮久违地在镜子前审视自己失去活力的身体，愤慨道：“精神生活这个大骗局！”（74）若注意到康妮与三个男性的交往下她对女性主体的探寻，就会发现“精神生活”实指规训女性身体的社会规范。她感到“肉体的不平感”并且“必须要得到宣泄”（75），因此，向姐姐希尔达求助，雇用了博尔顿太太照顾克利福德的日常起居，从而摆脱了克利福德的束缚，在压迫性的性别等级结构中得以喘息，有机会大量接触自然，从而越来越关注自然本身。她在树林里上一秒还想着《圣经》的话：“你们必须再生！我相信肉体的复活”（91），下一秒就被阳光下“亮晶晶、黄灿灿的”地黄连吸引。（92）有学者注意到这一叙事从抽象的引用开始，后通过对树林的直接描写转到自然的存在本身。（McCarthy，2015：130）这强调了康妮与自然的直接接触，预示了康妮身体的解放。康妮尝试摆脱规训身体的社会规范以实现“肉体的复活”：“她一直都被一根绳子束缚着，像一条被拴住的船颠簸着，但逃不出绳子的圈套。现在她解了套，开始自由漂流了。”（93）她因此开始与梅勒斯接触，不断与社会规训做斗争。

然而，父权制对女性主体的压制注定康妮的反抗经历了自我怀疑到逐渐肯定的过程。在第一次与梅勒斯发生性关系时，“她莫名其妙地服从了”（130）。其实，这并不是因为她屈服于男性的性需求，而是因为梅勒斯先她一步看到了她作为个体的存在：“这个男人却不理会她是康斯坦丝还是查泰莱夫人，只顾抚摸她的腰臀和她的胸。”（136）但康妮却不能完全摆脱社会限制，“她那备受煎熬的现代妇女的心还是无法平静下来”，思忖道：“她把自己给了这个男人，这就是真的。可如果她固守着自我，那这就

跟没有发生一样。”(131)“现代妇女”暗指康妮被社会规训的女性身份；而她对两人关系的思考，先是强调身体，接着强调规训，因而“无法平静”。这一思考延续到第二次性关系，她认为自己“是命中注定要在这种状态中了”(141)，因此，在发生这次关系之后觉得自己和梅勒斯像“陌生人”，“甚至有点反感他了”(142)。与社会规训的抗争使康妮“焦躁不安”(145)，她拒绝再去找梅勒斯。但是，也恰恰是在这次性关系中，康妮开始反思她对男性的认识，发现自己“没有像跟米凯利斯那样让自己激动起来去自行达到满足”(141—142)。

在与梅勒斯的第三次性关系中，康妮终于摆脱了社会规训，首次成为与梅勒斯平等的主体。这一次，康妮似乎是被“逼迫”和梅勒斯发生关系：“她固有的本能是要为自己的自由而斗争，可是她身体里有什么奇怪的东西让她动弹不得。”(149)奇怪的东西”指被内化了的社会规训，即性会使女性失去自由；而“固有的本能”则指向她逐渐觉醒的身体的本能。在两个人撞见之前，她去拜访了邻居，并在邻居的孩子“那年幼柔软的身体中获得了一种强烈的快感”(147)。这一体验，连同之前康妮在母鸡身上感受到的“温热的母亲身体”(127)，使她视怀孕为一种“具象的、治愈的经历，并促使她决定在树林里向梅勒斯打开她的子宫”(Bond, 2016: 38)。通过触摸、性关系和怀孕，康妮得以在个人、文化和社会层面上治愈以往的伤痛。(ibid, 40)怀孕观的改变促使康妮解放身体，她因此第一次在性爱中摆脱了社会规训，表现了“一个能主动欲求的女性主体概念”(张玫玫, 2009: 16)。这次性体验“穿透了她整个身体与意识”，让她“不自觉地叫喊着”(150; unconscious, inarticulate cries, 134)。这个无法在自由间接引语中呈现的“无意识、难以用言语表达”的时刻，体现了康妮的“理性”的崩塌，身体得到彰显。(Dawson, 2019: 183)

由此可见，康妮与梅勒斯的私情体现了她对女性主体的苦苦探索。当然，她得持续与社会规训抗争以确立自己的主体地位，这可以从她对自己与梅勒斯的关系的思考中清晰看到：“如果她太爱慕他，她就会失去自我，自我湮灭”(152)；“这个男人，不得妄为，他不过是个神庙的仆人，是那聪明阳物的携带者和守护者，而那阳物是属于女人的”(153)。第一句话呼应母亲所谓的“自由”，第二句则呼应父亲代表的男性性观念。康妮和梅勒斯接下来的交往时而成功时而失败，就是因为这些规训和身体之间的抗争从未间断。一个关键性的事件使康妮最终成为这一争斗的赢家，那就是在雨中奔跑。和之前在林地时的性爱不同，这一次康妮主动跑入雨中，除去身上社会规

训的象征——衣物。如果说之前她是在梅勒斯的“抚摸”下才感受到自己“身体”的存在，那么这一次，她终于主动摆脱了社会规训。也正因如此，梅勒斯“看不清她”，而只看到“浑圆的臀部在闪光，那是逃跑中颤抖着的美妇人的裸体”(254)。“闪光”对应着前面康妮在梅勒斯身上看见的“火光”，此时她的“身体”终于获得自身的存在。在之后的性爱中，康妮觉得“那鲁莽无耻的欲望彻底震撼了她，将她剥得一丝不挂，使她脱胎换骨，成了另一个女人”(285)。她的身体终于战胜了社会规训，她“得被动屈就，如同一个奴隶，一个欲望的奴隶才行”(285)。如果只关注康妮与几位男性的交往，那么这个性场景描写的确有失风化，注定招致当时社会的猛烈批判。然而，这一情节实为康妮对女性主体的不断思考，因为“奴隶”的主人并非男性，而是不被规训束缚的她自己的“身体”。康妮屈服于这种“欲望”，体现了她的身体占据了上风。于是，她感叹道：“原以为女人会因着羞耻而死，可对她来说却是羞耻死了。”(285)可以说，康妮终于解放了身体，也由此提升了自我认知并确立了女性主体地位。这体现了劳伦斯对压抑女性快感的父权制的挑战。

4 结语

以上的论述表明，若能摆脱传统情节观的影响，转而从女性主义叙事情节的视角来重新审视《查》，那么就能看到小说的性描写与康妮的成长之间的密切关系，从而看到康妮跟三个男性的关系实际上体现的是她在积极探索女性主体性。她实现了从“作为女性他者”到“模仿男性特质”、再到“确立女性主体”的认知转变。此外，女性主义叙事情节的视角也让我们重新认识拉格比树林的功能，认识到它在康妮的自我认知提升中发挥的重要作用——它使后者最终勇于挑战禁锢女性的社会规训，而这说明劳伦斯在积极解构父权社会对女性主体性的压制，从而有助于厘清劳伦斯的生态观和性伦理观。

参考文献

- [1] Allan, J. A. Lady Chatterley's Green World: A Frygian Reading of Lady Chatterley's Lover [J]. Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée, 2020 (47.2): 143-57.
- [2] Ayres, D. English Literature of the 1920s [M]. Edinburgh: Edinburgh

- University Press, 1999.
- [3] Bond, C. Embodied Love: D. H. Lawrence, Modernity, and Pregnancy [J].
The D.H. Lawrence Review, 2016 (41.1) : 21-44.
- [4] Brooks, P. Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative [M].
New York: Knopf, 1984.
- [5] Champion, M. G. Technologies of Affect in D. H. Lawrence's Lady
Chatterley's Lover [J]. Nordic Journal of English Studies, 2020 (19.5) :
155-179.
- [6] D' Emilio, J & E. B. Freedman. Intimate Matters: A History of Sexuality in
America [M]. Chicago: University Of Chicago Press, 2012.
- [7] Dawson, P. Fictional Minds and Female Sexuality: The Consciousness Scene
from Pamela to Lady Chatterley's Lover [J]. ELH, 2019 (86.1) :161-88.
- [8] Garton, S. Histories of Sexuality: Antiquity to Sexual Revolution [M].
London: Equinox Publishing Ltd, 2004.
- [9] Lawrence, D. H. Lady Chatterley's Lover (and A Propos of 'Lady
Chatterley's Lover') [M]. Michael Squires (ed.) . Cambridge:
Cambridge University Press, 1993.
- [10] McCarthy, J. M. Green Modernism [M]. New York: Palgrave Macmillan,
2015.
- [11] Meyers, J. Lady Chatterley's Gamekeeper [J]. Style, 2017 (51.1) : 25-33.
- [12] Robinson, P. The Modernization of Sex [M]. New York: Harper & Row,
1976.
- [13] Trotter, D. Techno-Primitivism: A Propos of Lady Chatterley's Lover [J].
Modernism/Modernity, 2011 (18.1) : 149-66.
- [14] Wallace, H. M. Desire and the Female Protagonist: A Critique of Feminist
Narrative Theory [J]. Style, 2000 (34.2) : 176-187.
- [15] 波伏瓦. 第二性 (I , II) [M]. 郑克鲁, 译. 上海: 上海译文出版社, 2011.
- [16] 陈瑜明, 杜志卿. 自然风景与心灵影像的交融——论劳伦斯诗歌中的环境感知
主题 [J]. 广东外语外贸大学学报, 2019 (4) : 105-112+140+159.
- [17] 董晓焯. 女性主义叙事学情节研究的解构、建构与文本批评 [J]. 国外文学,
2020 (1) : 12-22+156.
- [18] 诺思罗普·弗莱. 批评的剖析 [M]. 陈慧, 袁宪军, 吴伟仁, 译. 天津: 百
花文艺出版社, 1998.
- [19] 高旭东. 一个温情的反异化神话——论《查泰莱夫人的情人》的哲理意蕴 [J].
外国文学, 2000 (5) : 38-42.
- [20] 高照成, 阮炜. 关于劳伦斯、乔伊斯、康拉德三位经典作家的对话——阮炜教
授 20 世纪英国文学访谈录 [J]. 广东外语外贸大学学报, 2023 (5) : 15-24.

- [21] 何卫华.《查泰莱夫人的情人》:身体和伦理共同体 [J].外国文学研究, 2014 (3): 68-74.
- [22] 黄永林.《金瓶梅》与《查泰莱夫人的情人》性描写比较 [J].外国文学研究, 2008 (3): 150-157.
- [23] 凯特·米利特.性的政治 [M].钟良明,译.北京:社会科学文献出版社, 1999.
- [24] 劳伦斯.查泰莱夫人的情人:纪念版 [M].黑马,译.南京:译林出版社, 2014.
- [25] 劳伦斯.劳伦斯读书随笔 [M].陈庆勋,译.上海:上海三联书店, 1999.
- [26] 雷蒙·威廉斯.乡村与城市 [M].韩子满,等译.北京:商务印书馆, 2013.
- [27] 李维屏.劳伦斯的现代主义视野 [J].外国文学研究, 2008 (4): 44-49.
- [28] 刘岩.西方文论关键词:第二性 [J].外国文学, 2016 (4): 88-99.
- [29] 苗福光.生态批评视角下的劳伦斯 [M].上海:上海大学出版社, 2007.
- [30] 牛莉.在解构中重建和谐的曙光——从生态女性主义视角解读《查泰莱夫人的情人》 [J].西安外国语大学学报, 2014 (3): 104-108.
- [31] 唐伟胜.从两次论争看情节结构性别化和女性主义叙事学的实质 [J].英语研究, 2009 (3): 43-49.
- [32] 陶宇.温和的反叛——拉斐尔前派艺术研究 [J].美术观察, 2003 (9): 80.
- [33] 王松林, 蒋家国.现代主义小说中的伦理冲突与伦理平衡 [C] // 徐彬, 编.英国文学的伦理学批评 [M].北京:北京大学出版社, 2020: 158-194.
- [34] 张玫玫.露丝·伊利格瑞的女性主体性建构之维 [J].国外文学, 2009 (2): 11-18.
- [35] 钟鸣.人性因子与兽性因子的斗争与转换——《查泰莱夫人的情人》的文学伦理学解读 [J].外国文学研究, 2013 (1): 74-78.

