

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14辑
VOLUME 14

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14辑 / 支宇主编. — 北京: 文化艺术出版社, 2023.12

ISBN 978-7-5039-7528-8

I. ①认… II. ①支… III. ①诗学—中国—文集
IV. ①I207.2-53

中国国家版本馆CIP数据核字(2023)第228991号

认知诗学(第14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 2023年12月第1版

印 次 2023年12月第1次印刷

开 本 710毫米×1000毫米 1/16

印 张 17.5

字 数 300千字

书 号 ISBN 978-7-5039-7528-8

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 宥（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

- 3 Reading, Fast and Slow | Karin Kukkonen
25 阅读的快与慢 | 卡琳·库科宁 著；李方超 高琳佳 译

学术笔谈·广义认知诗学的当代建构（二）

- 47 广义认知诗学的话语谱系 | 熊沐清
52 文学与跨学科研究 | 张 法
58 关于美国文学研究范式的思考 | 杨金才
62 文学批评的科学性诉求与语言学方法的引入 | 尚必武
66 认知诗学2.0：“广义认知诗学”的内涵、方法与路径 | 支 宇

认知文体批评

- 75 从认知诗学视域看宋代文赋的“知性之美”——以苏轼的前、后
《赤壁赋》为中心 | 刘朝谦
93 汉语古典诗论与诗词语言的具身认知理据 | 杨文滢
104 图形—背景理论下《晚熟的人》的认知诗学阐释 | 王 超 任凌志

认知艺术研究【特邀主持：彭彤教授】

- 121 三重认知维度下的瓦格纳“乐剧”解读
——兼论相关解读对认知艺术研究的启示 | 江松洁
- 136 认知诗学与文化地理学视域下的湖北青年艺术 | 王 苑
- 152 离身心智与具身情感
——大众风险认知视域下中国灾难电影的创作流变 | 迟顺功
- 163 原始劳动、身体节奏与音乐艺术的起源
——“认知音乐学”理论视域中的卢卡奇音乐节奏理论 | 刘 可

空间认知与文学地理学批评

- 177 空间认知批评与文学地理学的话语流变——从“自然地理”到
“身份政治” | 王小平
- 198 李杜山水诗中的巴蜀文化英译研究 | 谭永利
- 218 地理分布对作家创作的影响研究
——以1870—1970年出生的美国作家为例 | 刘芸含 董 勋
- 232 文学地图视角下的《台北人》研究 | 钱仪泽 谭永利

学术书评

- 249 幽默的具身研究：《身势幽默：文学、具身认知以及身势语动力学》述评 | 何辉斌 王佳希
- 259 文学审美认知的跨学科新探究——评《象征主义戏剧的认知隐喻研究》 | 付佳琦 于凤保

Feature Article

- 3 Reading, Fast and Slow | Karin Kukkonen
- 26 Reading, Fast and Slow | Karin Kukkonen; Li Fangchao, Gao Lin jia trans.

Academic Viewpoint·Contemporary Constructions of Generalized Cognitive Poetics

- 47 The Discourse Genealogy of Generalized Cognitive Poetics | Xiong Muqing
- 52 Literature and Interdisciplinary Studies | Zhang Fa
- 58 Reflections on the Paradigm of American Literature Research | Yang Jincai
- 62 Scientific Aspiration of Literary Criticism and the Introduction of Linguistic Methods | Shang Biwu
- 66 Cognitive Poetics 2.0: The Connotation, Methods and Paths of “Generalized Cognitive Poetics” | Zhi Yu

Cognitive Genre Criticism

- 76 Examining the “Intellectual Beauty” of the Fu in Song Dynasty from the Perspective of Cognitive Poetics: With a Focus on Sushi’s *Chibi Fu* | Liu Chaoqian
- 93 Embodied-Cognitive Motivation Underlying Classical Chinese Poetics and the Poetry Language | Yang Wenying
- 104 Cognitive Interpretation of *A Late Bloomer* under Figure-Ground Theory | Wang Chao, Ren Lingzhi

Cognitive Arts Studies [Guest Lecturer : Professor Peng Rong]

- 121 Interpreting Wagner’s “Music Drama” from Three Cognitive Dimensions and Discussing the Insights of Related Interpretations on Cognitive Art Research | Jiang Songjie
- 136 Hubei Youth Art from the Perspective of Cognitive Poetics and Cultural Geography | Wang Yuan
- 152 Disembodied Mind and Embodied Emotion —The Creative Flux of Chinese Disaster Movies from the Perspective of Public Risk Perception | Chi Shungong
- 164 The Origin of Primitive Labor, Physical Rhythm and the Origin of Music Art —The Lukács Theory of Music Rhythm in the Perspective of “Cognitive Musicology” Theory | Liu Ke

Spatial Cognition and the Critique of Literary Geography

- 178 Spatial Cognitive Criticism and the Discursive Flux in Literary Geography—From “Physical Geography” to “Identity Politics” | Wang Xiaoping

- 198 A Study on the English Translation of Ba and Shu Culture in Li Bai and Du Fu's Landscape Poems | Tan Yongli
- 219 Study on the Influence of Geographical Distribution on Writers' Works—A Case Study of American Writers Born between 1870 and 1970 | Liu Yunhan, Dong Xun
- 233 Research on *Taipei People* from the Perspective of Literary Map | Qian Yize, Tan Yongli

Academic Book Review

- 250 An Embodied Study on Humor: A Review of *Kinesic Humor: Literature, Embodied Cognition, and the Dynamics of Gesture* | He Huibin, Wang Jiaxi
- 259 A New Interdisciplinary Inquiry into the Aesthetic Cognition of Literature : A Review of *A Study of Cognitive Metaphors in Symbolist Drama* | Fu Jiaqi, Yu Fengbao

The image 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 abstract.

名家特稿

Reading, Fast and Slow

Karin Kukkonen

University of Oslo

Abstract:

Reading literature is often contrasted to the use of digital media in terms of speed. While readers engage slowly with a book, they rush through digital environments at an ever faster pace. This article argues against a simple binary between slow/literary and fast/digital. This binary is in fact not native to the public debate about literature in the digital age but can be traced back from the digital revolution to modernist attitudes on literature, as they emerge in Viktor Shklovsky and Walter Benjamin. Drawing on results about reading speed in reading science and on current narrative theory, this article devises an alternative argument for literary reading as a process that unfolds over multiple time scales linked to different layers of meaning making. Reading literature, from this perspective, is not exclusively slow but, rather, works through a combination of both fast and slow processes. The article develops its argument through the example of Alexander Pushkin's classic novella "The Queen of Spades" and then applies this new theoretical account of multispeed literary reading to two novels engaging explicitly with the digital revolution.

Key words:

reading speed; slow reading; predictive processing; digitization; literature

Introduction

Reading literature has come to be included under the so-called slow movement. Like slow food, slow clothes, and slow academia, slow reading stands against acceleration, in this case of the digitized world. Reading a poem or a novel, preferably on paper, engenders the possibility

of taking a breath and thinking deeply. It can certainly do that. However, this article challenges the assumption that reading literature is exclusively slow and the notion that literature stands in an inevitable rivalry with the digital world. To develop that argument, I begin by linking the notion of slow reading with larger discourses about speed and deceleration that reach back beyond digitization and into high modernism. “Reading, Fast and Slow” does not aim to map Daniel Kahneman’s two systems of thought, developed in *Thinking, Fast and Slow* (2011), onto reading. Indeed, I argue for a multiplicity of time scales instead of a binary. This argument is based on results from reading science about the speed of literary reading, which reveal that the processes of reading unfold across multiple time scales rather than follow a single time line along which it would accelerate or decelerate. Focusing on the example of Alexander Pushkin’s “The Queen of Spades” ([1834] 2005), I argue that literary texts are written to tie in with these different temporalities and to manipulate readers’ inferences across both slow and fast temporalities. The final section looks at two contemporary examples from literary fiction, where the multiple temporalities of literary reading are used to comment on the multiple temporalities at play in the twenty-first century. This article argues for a more differentiated approach to literary reading in the digital age, linking media discourses to literary analysis and developing a series of hypotheses about reading speed that could be tested empirically.

1 Deep Reading, Digitization, and Making Things Strange

In *The Gutenberg Elegies* (1994), Sven Birkerts discusses the challenges that reading literature faces in the digital age. He links literary reading to making meaning in the world and to developing a rich and complex sense of self. In a digitized and mass-mediated world, he sees these things to be under threat: “Reading, because we control it, is adaptable to our needs and rhythms. We are free to indulge our subjective associative impulse; the term I coin for this is *deep reading*: the slow and meditative possession of a book” (Birkerts 1994: 146). Reading literature (Birkerts’ examples are novels by Virginia Woolf and Thomas Hardy) leads to a cognitive engagement that he characterizes as “deep”. With deep reading comes the notion that reading must also be slow. The notion that slow and deep go together are also taken up

by later works that attempt to formalize slow reading, such as John Miedema's *Slow Reading* (2009) and David Mikics's *Slow Reading in a Hurried Age* (2013).

The reading strategies that go with slow reading are largely akin to the close reading of literary studies. Mikics, a professor of English literature, presents twelve rules for how to accomplish slow reading, most of which are familiar from the literature classroom. Readers are invited to identify the voice of a narrator or competing voices of narrators and characters, to look for stylistic choices, to pay attention to beginnings and endings, and to discern the different parts of a narrative that build its structure. Slow reading, in other words, is rather like close reading. And such reading is usually done with a paper book and a pen in hand. Both Miedema and Birkerts stress the importance of the paper book for giving reading its "slow" dimension.

Fast reading, by contrast, is usually connected to reading on digital devices. Skimming and scanning are reading practices associated with the superficial attention fostered by the screen (as discussed, e.g., by Carr 2010). N. Katherine Hayles (2012) discusses different modes of reading and points out that deep reading is not always the best possible strategy for reading. Indeed, sometimes one needs to skim read to get to a particular item of information quickly, if finding that information is the reason one has opened the book in the first place. Digital texts seem particularly well suited to such reading practices that rely on hyperattention (e.g., attention to the surface level of the text when one scans for a particular word). Indeed, the search function can make information-driven reading much more efficient in a digital text. Those readers who intend to read an entire text at high speed can make use of speed-reading apps, such as Spritz, that move text in front of their eyes much faster than the usual reading speed of about 250 words per minute. Speed-reading apps like Spritz, which make use of rapid serial visual presentation (RSVP), do away with the need to move our eyes across the text by presenting one word at a time for our eyes to focus on and then change from one word to another at a top speed of about 750 words per minute. RSVP steers readers' eye movements across the text, but as reading science has argued (e.g., Rayner et al. 2016), these "saccades" between "fixations" on individual words are also necessary for readers to infer connections between words. Speed-reading devices might lead to very fast progress through text, but it is also clear

that such a reading process is unlikely to produce the “slow and meditative possession of a book” that Birkerts identifies as deep reading.

The alignments between fast, digital, and superficial and slow, paper based, and deep are usually presented as a given. However, they reach back much further in our critical past than the shift toward the digital. As early as the beginning of the twentieth century, some of the foundational statements in modernist aesthetics invoked the fast–superficial versus slow–deep dichotomy. In his 1917 essay “Art, as Device” , Viktor Shklovsky describes the function of the work of art: “Automatization eats things, clothes, furniture, your wife, and the fear of war... And so this thing we call art exists in order to restore the sensation of life, in order to make us feel things, in order to make a stone stony” (Shklovsky [1917] 2015: 162) . A literary work of art, Shklovsky famously argued, can provoke defamiliarization (*Ostranenie*) , which makes readers slow down and pay proper attention to the text they read. It is not enough simply to have light hit your retina and process the visual information automatically; we need to *see* things properly. In the language domain, literary works of art serve better than anything else to take readers back before “automatization” . The focalization shifts in Tolstoy’s short story “Kholstomer” and in *War and Peace*, which Shklovsky uses as his examples, lead readers to see the world in a deeper fashion because farm life comes to be redescribed from the point of view of a horse (“Kholstomer”) or a drama from the point of view of someone who has never been to the theater (*War and Peace*) . These unexpected focalizations make the familiar strange again, and they slow down our perception, leading to a deeper understanding.

Walter Benjamin links the special nature and depth of the work of art explicitly to technology and the means of production in “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit” (“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”) , originally published in 1935. With the invention of photography and film, Benjamin argues, the character of art has changed fundamentally, because works of art are no longer limited to their existence in a unique and original copy. The unique and original copy of a painting, he goes on to say, has an “aura”, while the photograph or the film lacks this dimension.

Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie

Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren, Sinn für das Gleichartige in der Welt' so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. (Benjamin [1935] 1974: 440; italics removed)

Uniqueness and permanence are as closely entwined in the latter [the work of art with an aura] as are transitoriness and repeatability in the former [the photograph or the film]. The stripping of the veil from the object, the destruction of the aura, is the signature of a perception whose “sense for all that is the same in the world” so increased that, by means of reproduction, it extracts sameness even from what is unique. (Benjamin 2008: 23–24)

Repetition, automatization, and speed are once again aligned with one another, and they are figured in opposition to a deep appreciation of the natural world (which also has qualities of the aura, according to Benjamin) and of the work of art. Benjamin foregrounds visual media in his essay, but he links the sense of “collectedness” (*Sammlung*) that the aura gives to poems by German poet Rainer–Maria Rilke. Literary texts can also have an aura, Benjamin argues. Films and also photographs, on the other hand, can achieve their own aesthetic effects (e.g., shock), but Benjamin claims that, as they become more and more dominant in our everyday experience, a general degeneration of our capacity to perceive the aura of a work of art ensues.

The high modernist manifestos of Shklovsky and Benjamin, which look critically upon the developing mass culture of the twentieth century, work from the same dichotomies as the contemporary critics of twenty–first–century digitization. Shklovsky comes perhaps closer than Benjamin to writing something like a slow–reading manifesto, while Benjamin articulates the links to contemporary media culture and change more explicitly. Shklovsky develops his notion of estrangement mainly in relation to the realist nineteenth–century author Tolstoy (one of Shklovsky’s favorite authors to write about) rather than through an iconoclastic avant–garde

author. The notion of estrangement, and the deautomatization that comes with it, has turned into a hallmark of any kind of literary text through its further development in the writings of theorists like Jan Mukarovsky and Roman Jakobson. Also according to the critical discourse of slow reading, any kind of literary text in principle supports the deep reading engagements that Birkerts posits, and indeed, many readers report an almost meditative engagement with literary texts.^① However, beyond the alignments between technology and speed in the discourses on digitization and their ancestors in the early twentieth century, nothing commits us to accept that reading literature is in fact slow just because it is deep. Do we really need to stare at the stone until it gets stony? Or is there something in the design of a literary work of art that allows us to engage deeply with it without slowing down?

2 Reading across Multiple Time Scales

The sheer physiological speed of reading can be measured accurately through the method of eye tracking, where the movement of readers' pupils is recorded as they travel across the words of a text. Other methods for capturing reading speed include readers clicking forward from one word to another (in self-paced reading studies in the lab) or readers reporting how long it took them to read a book (in a more realistic setting where they read at home) . A recent survey of studies in reading speed finds that, across 190 studies conducted since the beginning of the twentieth century, the average reading speed was found to be around 175–320 words per minute (Brysbaert 2019) . The reading speed for reading fiction, it appears, is faster than the reading speed for nonfiction.^②

The survey's author, Marc Brysbaert, explains the higher speed in reading fiction through differences in average word length. Since nonfiction has a longer average word length than

① On the relationship between literary reading and mindfulness meditation, see Kukkonen 2019b.

② Brysbaert 2019 does not detail the principles that underlie his categorization of fiction versus nonfiction. From the additional materials available online for the article (see www.osf.io/9qnhy), it appears that descriptions were taken from the articles surveyed, such as “novel chapter” or “news article” and these were tagged as “fiction” , “nonfiction” or “unclear” to aggregate the data.

fiction, we are slower in reading nonfiction. While we read nonfiction at 238 words per minute (wpm), fiction allows us to accelerate to 260 wpm (Brysbaert 2019: 21). These findings are somewhat surprising, when you consider the claims in popular discourse around reading literature in the digital age. Is reading literary fiction, then, not the “the slow and meditative possession of a book”?

In the conclusion to his survey, Brysbaert (2019: 23) points out that “word length is unlikely to be the main cause of differences in text difficulty. It should not be too difficult to make two texts that match in terms of average word length but vary considerably on reading rate”; rather, in “spontaneous language use word length is correlated with a range of variables that also make texts easy or difficult”. This correlation, however, does not conceptually relate word length to difficulty in processing; it is necessary to take into account other features of texts to arrive at better predictions of reading speed. Closer attention to textual features as they are linked to different moments in the reading process, and to how texts both challenge and support readers, can supplement the reading studies that Brysbaert surveyed.

Brysbaert’s (2019) finding that reading fiction is faster than reading nonfiction is especially surprising given the results on foregrounding and reading speed reported by David S. Miall and Don Kuiken (1994) in their classic paper “Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories”. Miall and Kuiken conducted a self-paced reading study for three literary texts and found that for all three texts reading speed decreases for passages that were also, on the one hand, identified as deploying stylistic strategies of foregrounding and, on the other, evaluated as “striking” by readers. Do these findings about reading speed contradict each other? Not necessarily. Brysbaert reports the average reading speed for an entire text, while Miall and Kuiken address the relative reading speed for sections within a text (and they do not report how fast their readers went through the texts). Readers could be slowing down at passages they consider “striking” but generally read fictional texts faster than nonfictional texts, these foregrounding effects notwithstanding. Discerning the relation between local slowing in response to striking moments of a fictional text and the overall reading speeds associated with fictional and nonfictional texts would be an empirical question to resolve, and to my knowledge no such study has been conducted yet.

A second point to consider is the difference between physical reading speed and phenomenological reading speed. Katalin Bálint et al. (2016) shift the empirical attention on foregrounding from textual features and physiological measures to the experience of readers. In in-depth interviews with readers, Bálint and colleagues asked readers to describe their strategies for dealing with deviations in written narrative and films. Only one of seven strategies, “obstruction/adjustment”, suggests that reading is decelerated by the difficulty of the text, that “an instance of deviation was perceived as an obstacle that made processing slow and effortful” (193). The other strategies are associated with richer and deeper modes of reading, but they do not refer to a sense of deceleration and the “slowness of perception” central to the accounts of Shklovsky and Mukarovsky.^① Bálint and colleagues instead identify “absorption”, “agency”, and “valence” as the central dimensions of the foregrounding experience, where slowness and difficulty is only one, rather particular point of alignment. They go on to argue that defamiliarization might well go hand in hand with very absorptive reading experiences, where the difficulty of the text contributes to readers’ (self-) involvement in these texts. A comparative study of the physical in relation to the phenomenological speed of reading has to my knowledge not been conducted, but it is possible that the physical speed of moving one’s eyes across a text could slow down, while the phenomenological experience of how reading is unfolding could be experienced as fluid and swift. It might be possible to track readers’ physical eye movements and ask them to indicate their experience of accelerating or decelerating on the phenomenological level through a hand movement or pushing/pulling a lever, and then check for correlations between these two online measures.

Such hypotheses can be supported through evidence from reading science that reading unfolds over more than a single time scale. Joshua Snell and Jonathan Grainger (2019) present a comprehensive argument for assuming that we do not read in an exclusively linear fashion. It appears that, while readers read an individual word, part of their attention is also allocated to the surrounding words. Snell and Grainger (2019: 541) argue that reading is a process that

① These formalist theorists are also referenced by Miall and Kuiken 1994; Bálint et al. 2016: 201 point to style and foregrounding as important issues for future empirical research.

unfolds in parallel and that it is expectation driven. “You that read wrong” : most readers automatically correct this sentence to the grammatically correct version, “You read that wrong” , without even noticing that they do this. If we read only one word at a time, we could not help but notice the grammatical mistake. Instead, Snell and Grainger argue, in reading attention is distributed across multiple words and strongly informed by predictions we make about the likely sequence of words. We already see the next word to come, and the grammatically correct versions that we have internalized predetermine when and how we pay attention. Reading is not strictly serial; rather, we read multiple words in parallel at different levels of processing. Indeed, Keith Rayner et al. (2016) emphasize that reading is not just concerned with visual processing—readers spend more time on a word than needed to simply recognize it as a word; rather, language comprehension is centrally involved in the reading process. If reading is not only visual perception but also language comprehension, and if reading depends not only on word recognition but also on the syntactic and semantic inferring of linkages between different elements of the text, then speed-reading devices and practices result, almost inevitably, in a loss of accuracy in understanding (see Rayner et al. 2016) .

Taking into account these multiple, parallel processes, reading research conceptualizes reading as an activity that unfolds across several temporal scales. Maryanne Wolf (2007: 144) traces the progression of reading a text across a very fine-grained time line. When a word appears in the visual field, readers first need to pay attention to the visual stimulus (between 0 and 100 ms) ; they begin to analyze visual features (at 50 ms) before recognizing the word proper (at about 150 ms) . Then semantic and phonological processes set in (between 100 and 200 ms) , to identify the meaning and sound of the word, before the next saccade begins (at around 250 ms) and the eyes move on to the next fixation in the text or, indeed, back to an earlier word. The processing that happens during reading, however, continues for longer (between 200 and 500 ms) . Decoding individual words is not the same as comprehending a text (Wolf 2007: 137) . Readers continue to relate the word they have just read to other words in the syntax of the sentence, and they infer, for example, to which character name personal pronouns refer. Comprehension builds further on the unfolding of larger metaphorical structure, the focalization of the narrative, or the development of characters’ and narrators’ voices in free

indirect discourse. These longer processes, as Wolf points out, are related to more “literary” aspects of language and, perhaps, are less likely to be found in nonfictional texts. They contribute to the complexity of a text but are not necessarily founded on the length of words.^①

These “literary” aspects of a text, I would argue, are necessary for the process that Wolf also calls deep reading, but they do not inevitably contribute to a slowing down in reading speed. As readers get better at reading, Wolf observes, they spend less and less time on the early stages of the process, such as identifying words, and therefore can spend more of their time engaging the complex semantic and comprehension processes that integrate a word into larger contexts of meaning. Wolf (2007: 161–62) argues that the readers’ developing skills can be traced in the right-hemisphere language system in the brain, which “becomes as expansive and broadly distributed as the left-hemisphere–language areas [where decoding happens]”. These larger contexts of meaning, in turn, could support the recognition of individual words in earlier, faster stages of reading. When you read a narrative like Pushkin’s “Queen of Spades”, you likely recognize words related to the dynamics of a game of cards more swiftly, since you come to expect them on the basis of what you have read before. Narratives establish structures of predictions, or “probability designs”, that guide and support readers’ meaning making and supplement their expertise (more on this in the next section).

The somewhat surprising higher reading speed for fiction that Brysbaert (2019) reports could be explained in terms of how the textual complexity in literary fiction supports swift meaning making in experienced readers. Indeed, such an effect would be predicted if we consider literary texts as probability designs, that is, as language formed to lead readers to revise their predictions (about the word that follows, about the next thing to happen, etc.) as the text unfolds (see Kukkonen 2020). The notion of probability designs is based on predictive processing and the view that cognitive processes work through preconscious predictions that are continuously adjusted whenever the sensory signal from the real world

① Brysbaert (2019) mentions only some of the fictional texts by title and author, which makes it difficult to assess how far “literary” corresponds with “fictional” in his survey.

provides a prediction error.^① In the case of reading, the sequence of letters in a word and the sequence of words in a sentence depend on different predictive structures. The sequence of letters in a word is assessed through readers' knowledge of the vocabulary and the spelling in a language (see Norris 2006) , and the sequence of words in a sentence is likewise assessed through readers' knowledge of syntactic structures and the regularities of pacing and timing between different perspectives, the structures of style, and other elements that have been built up throughout a narrative. The form of language in style and narrative thus devises a probability design that informs not only how readers make sense of the novel but also how much ease and speed they experience in the reading process. A “flow experience” in Hungarian–American psychologist Mihaly Csikszentmihalyi's (2008) sense, can be supported by the probability design of a literary text, as such a design scaffolds readers' developing mastery in the predictive patterns of the text and nevertheless keeps enough prediction errors in play that the text does not settle into boredom (Kukkonen 2020) . The predictive patterns of probability designs can be linked to narrative and plot, but also to thematic or stylistic resonances that are more typical of modernist prose.

3 The Multiple Temporalities of Probability Designs

The sheer activity of reading, as shown by the reading studies surveyed here, unfolds across multiple different cognitive processes that each comes with its own time scale. These different time scales relate to different aspects of meaning that are encoded in the literary text and its probability design. In this section I attempt to map the relation between the time scales of the reading process and the multiple time scales of the literary text in more detail. My examples are the sounded qualities of free indirect discourse, focalization shifts, and repetitions in the conceptual and verbal structures of a narrative.

Stanislas Dehaene (2009) points to a difference between modes of reading that appears

^① For an accessible introductory account to predictive processing, see Clark 2013.

to me particularly relevant for literary reading: the distinctions between the phonological route and the lexical route in how reading takes effect in the brain. The phonological route turns letters into sounds, and the lexical route transforms letters into meaning. These two routes operate in parallel (Dehaene 2009: 26) , supporting each other in the meaning-making process. The phonological route appears to be more dominant when reading is learned, as we might recall when we still had to spell out words to ourselves, but recedes in expert readers who can rely on a well-developed mental lexicon (see also Wolf 2007: 152) . “At a deeper level, however, information about the pronunciation of words is automatically retrieved” , writes Dehaene (2009: 26) . Brysbaert (2019: 22) mentions research that links the activation of the phonological route to short-term verbal memory, necessary to weave different elements of the text together. It appears that phonological processing, or the “inner speech” while reading, is particularly relevant for the comprehension of complex texts where multiple concepts are combined. Rayner et al. (2016: 16, 23) report multiple studies where readers did worse on tests for such deep comprehension when they were forced to suppress their inner speech in reading.

Arguably, different modes of writing in the probability design of a literary text can bring the phonological route to the fore again in reading. Perhaps the best-known example are different types of speech representation in the written text, in particular, so-called free indirect discourse, in which the voice of a character is rendered in the narrator’s discourse but also in other modes of speech representation. We find an example in Pushkin’s ([1834] 2005: 20) “Queen of Spades” : “Lizaveta Ivanovna looked at him [= Hermann] ; in her soul echoed Tomsy’s words: *on his conscience are at least three evil deeds!* Hermann sat down beside her, on the window seat, and told her everything.” The phrase “on his conscience are at least three evil deeds!” is an indirect quotation that had been uttered by Tomsy in direct speech only a couple of pages earlier, when Lizaveta met both Tomsy and Hermann at a ball. Lizaveta is courted by Hermann, and she lets him into her great-aunt’s house for a secret rendezvous. What she finds, however, is that Hermann used the opportunity to force her great-aunt to reveal the secret of her winning cards and that he scared her to death in the process. These are the events that recall Tomsy’s remark to Lizaveta. The character’s direct speech

is rendered here in the discourse of the third-person narrator, but it gains a voiced quality through, on the one hand, the italics indicating emphasis and, on the other hand, the shift in syntax from “words” to “on his conscience.” Alison J. S. Sanford et al. (2006) investigated how, for example, visual foregrounding through italics works as an attention-capturing device while reading, and how speakers are more likely to place emphasis on an italicized word while reading a sentence. Attention-capturing devices are elements of foregrounding that draw attention to the style of communication (Sanford et al.: 2006, 128), and they limit attention to its content. The syntactic difficulty, switching stances between direct and indirect speech modes, might activate the phonological route in reading more strongly than usual. Pushkin’s “Queen of Spades” published in 1834, is an early example of free indirect discourse and related styles in Russian.^① The “voiced” quality of indirect speech representation would thereby come to the fore through the involvement of the phonological route. The phonological route might be experienced as “deeper” and “richer” when reading, but it is not necessarily slower in expert readers and literary texts that deploy free indirect discourse.^②

These strategies are relevant not just at the level of individual sentences. Pushkin draws attention to the narrator’s voice through changes in style, and stylistic and narratological analysis can complement the empirical evidence, especially for the discussion of larger narrative units. Shortly after her conversation with Hermann, Lizaveta comes to realize that “she herself had no power to assuage his desires and make him happy. The poor ward had been nothing but a blind accomplice to a brigand, to the murderer of her aged benefactress!” (Pushkin [1834] 2005: 20). The second sentence here brings the narrator to the fore through an emotionally charged exclamation. It also features no less than three adjectives and a longish apposition (“to the murderer of her aged benefactress!”), stylistic flourishes that are relatively rare elsewhere in Pushkin’s short story. They are, however, typical of the sentimental novel in Russian, and it appears that Pushkin moves into the register of that genre

① For similar evidence in early examples of free indirect discourse in English, see Kukkonen 2019a.

② To my knowledge, no empirical work has compared the relative reading speeds when either phonological or lexical routes are dominant.

here, perhaps directly referencing Nikolai Karamzin's "Poor Liza" (1792) with the appellation "poor ward." Here, readers' knowledge of Russian literature around 1800 might contribute to locating more precisely the new register in which Pushkin's narrator speaks. Pushkin draws attention to his narrator's voice, and he might even provoke a stronger activation of the phonological route, through the exclamation and the stylistic shift. However, even though these moments are foregrounded stylistically, they do not necessarily translate into slower processing of these passages by readers, since they are closely integrated in the overall design of the narrative.

Identifying the stance from which the narrative is told involves several of the inferencing processes that Wolf (2007) discusses as central to reading comprehension, namely, identifying anaphoric references and inferring perspective. Pushkin ([1834] 2005: 26) makes an important shift in focalization at the main turning point of the plot in "The Queen of Spades" :

Chekalinsky dealt; his hands were trembling. To the right — a queen; to the left — an ace.

"My ace wins." said Hermann, turning over his card.

"Your queen's lost." Chekalinsky said courteously.

Hermann shuddered. Before him, instead of an ace, stood the Queen of Spades. He couldn't believe his eyes, unable to understand how he could have played the wrong card.

At that moment the Queen of Spades seemed to him to wink and smirk. Hermann was struck by an extraordinary likeness.

"The old woman!" he cried out in horror.

How does the focalization shift work here? The first half of the passage is told from a neutral point of view. We would answer the question, Who sees? with "no one in particular" , since Chekalinsky's shaking hands and Hermann's turning of the cards are perceptible to everyone present, and thereby register as "external focalization" (according to Genette 1972) . In the second half of the passage, however, it becomes clear that what we observe is tied to Hermann's visual perception and that we have a case of "internal focalization" here (again, according to Genette 1972) . No one else at the card table sees the image of the card "wink and smirk" and no one else is haunted by the ghost of the old countess.

The shift in focalization unfolds through a series of prediction errors that range from readers' embodied meaning making to more conscious and propositional inferences (see Kukkonen 2019a, 2020) . It all starts when the queen of spades “stands” before Hermann. Cards do not stand; they lie on the table. (The same is true for “стола” in the Russian original.)^① The prediction error is minimal, and it is probably ignored by most readers, but it leads to a change in orientation from neutral to personal perspective and prepares the quasi-corporal dimension that the card will take in the following sentences. Only then does the (capitalized) Queen of Spades come to life and “wink and smirk” and then Hermann comes to recognize the face of the countess on the image on the card. The prediction errors across different levels of reading align and come to reinforce each other. While the recognition is surprising, and perhaps defamiliarizing, it arguably does not lead to a disruption of flow in the reader because it has been prepared earlier in this passage.

At the very beginning of the same chapter in “The Queen of Spades” . Pushkin has already prepared this focalization shift:

Two *idées fixes* cannot coexist in the moral sphere, just as two bodies cannot occupy the same space in the physical world. The image of the dead old woman was soon eclipsed in Hermann's imagination by the three, the seven and the ace. The three, seven and ace were always in his thoughts and on his lips. Seeing a young woman, he would come out with, “She's so slender! A real three of hearts.” When asked the time he might reply, “Five minutes to the seven” . A pot-bellied man always made him think of an ace. (Pushkin [1834] 2005: 23)

After he has learned the sequence of the winning cards (three, seven, and ace) , Hermann begins to perceive his entire surroundings in terms of these cards on his way to

^① My thanks to Fabian Heffermehl for our discussion of what verbs go with playing cards in Russian.

Chekalinsky's gaming table. Here, readers are explicitly aligned with his internal focalization. The plot's turning point, a couple of pages later, then reverses the direction. While Hermann in the beginning imposes his perception of the cards on the world, now the card imposes itself on his perception of the world. Throughout the chapter, in other words, the prediction error has been prepared, and it unfolds at different moments in the narrative at different levels of the probability design. The reversal of direction makes the processing easier, while arguably not diminishing the surprise when the Queen of Spades "winks and smirks" .

The sequence of the winning cards has an even "slower" dimension when we take into account the entire narrative, because it is in fact prepared from the beginning. When Hermann reflects early in the short story on why he refuses to play cards, we read, "Calculation, moderation and hard work—those are my three sure cards, they are what will trebble my capital, increase it sevenfold and win me peace and independence" (Pushkin [1834] 2005: 12) . "Three sure cards" and a "sevenfold" increase of his money are already prefigured in the sequence of the winning cards; only the final card is missing. When the old countess is introduced in the beginning of the same chapter, we read the following:

The old Countess—was in her dressing room, sitting in front of the mirror. Three maids were standing around her. One was holding a pot of rouge, the second a box of pins, the third a tall bonnet with flame-coloured ribbons. The Countess had no pretensions to beauty, her own having faded long ago, but she maintained all the habits of her youth, still kept strictly to the fashions of the seventies and took as much time and trouble over her toilette as she had done sixty years before. By the window, sitting at an embroidery frame, was a young lady, her ward. (Pushkin [1834] 2005: 8)

Here, we have "three maids" and the fashion of the "seventies" (that is, the 1770s) . Both these passages set up the sequence of the three and the seven, but the ace is absent. In the passage about Hermann, it is replaced by "peace and independence" and in the passage about the countess by "a young lady" who turns out to be Lizaveta. Since Hermann uses

Lizaveta to gain access to the old countess (this project starts in the very same chapter) , Lizaveta, in many ways, comes to replace “peace and independence” in the conceptual scheme of the novel.

Pushkin set up very carefully the pattern of the repetition (three, seven) and the instability (ace) here. While the repetition remains stable until the third instance at the gaming table, the ace keeps shifting, first into “peace and independence”, then to Lizaveta, and finally to the Queen of Spades. The conceptual shape of the entire narrative is organized around the sequence. When first reading “The Queen of Spades”, it is unlikely that readers pay attention to the mentions of the three and the seven, since these are well hidden among the details of the text. However, across the multiple temporalities of the narrative’s probability design, they arguably set different prediction errors in the readers’ multiple time scales of reading. The words will be recognized in a matter of milliseconds, but their repetition arguably affects readers’ making sense of larger units, both within the final chapter and Hermann’s superimposition of perception, and within the first two chapters and the final chapter. When we consider reading as a single, linear process, then word recognition is “fast”, and the sense making across larger units is “slow”. My perspective on reading as a process that unfolds across multiple temporal scales and that is shaped by probability designs, however, shows that the final prediction error is an issue both of work recognition and of overall meaning making. The standing Queen of Spades is both fast and slow.

4 Digital Temporalities in Contemporary Fiction

Discussions of speed in narrative are usually developed through the analysis of novels that take up the development of communication technologies (the telegraph in Alexandre Dumas’s *Count of Monte Christo*) , mass transportation (the train in Leo Tolstoy’s *Anna Karenina* or Émile Zola’s *La Bête humaine*) , or individual means of travel (the motorcycle in Julio Cortázar’s “The Night Face Up”) . I chose Pushkin’s “Queen of Spades” as an example exactly because the novella does not obviously thematize speed, slowness, or technological change. The multiple speeds of reading, however, can certainly be connected to

thematic concerns of acceleration and deceleration. I close this article with a short discussion of two contemporary novels that thematize speed in connection to the technological change that gave rise to the slow reading movement: digitization.

Berit Glanz's *Pixeltänzer* (2019) tells the story of a programmer in Berlin who begins to investigate the biography of an early twentieth-century artist, Lavinia Schulz, working on masks and dance. Glanz introduces short passages of code at the beginnings of some of the early chapters in her novel:

```
//S-Bahn-Beobachtungs-Statement
if( IsSBahnAccelerating {
    currentSpeed++;
} else {
    System.out.println( "Die Frau steht am
    Fenster." ); }
(Glanz 2019: 7)
```

The first chapter then begins in the focalization of the main protagonist, who likes to stand at the window of her Berlin apartment, naked and smoking, and who entertains the thought that someone who sits in a train on the S-Bahn sees her and thinks about her. The programming command describes either that the train accelerates or that the observation "Die Frau steht am Fenster" (The woman stands at the window) comes to be processed. The chapter then "runs" this command, so to speak. In the second part of the first chapter, the focalization shifts to the imagined observer, and shifts back only at the very end of the chapter:

Doch das Bild der Frau hinter doppeltem Glas bleibt in seinem Kopf hängen und inspiriert ihn zu irgendetwas furchtbar Analogem, das eine greifbare Spur in der Welt hinterlässt. Ich liebe diesen Gedanken.

But the image of the woman behind a double layer of glass remains stuck in his head and inspires him to something terribly analogue that will leave a tangible trace in the world. I love this thought. (Glanz 2019: 8)

Pixeltänzer spells out the algorithm twice in its narrative prose. The novel thereby establishes its underlying logic, according to which narrative and algorithmic sequences

translate into one another.

Throughout the novel, the narrative's progress is tied to the programmer's apps and the social protocols of the digital (e.g., marathon hacks or motivational group exercises). The programmer starts using an app that lets her wake up to a phone call and conversation with a random stranger, and through one of these random phone calls she learns about Lavinia Schulz and her strange masks. The probability design gets further linked to the digital devices, as the programmer then uses blog conversations and decoding to pursue the random find in a more determined fashion. The seemingly random constellation of an avant-garde artist from the early twentieth century and a programmer interested in 3D printing and a marathon hack leads to a narrative in which the protagonist develops a program that allows everyone to print out face masks to fool facial recognition software. The digital possibilities look to be as determining as the programming commands that preface the early chapters in the novel, certainly when one takes into account the immediate effects. Across the entire novel, however, especially along the interfaces between the analogue and the digital (in Lavinia's masks and in the programmer's obsession with 3D printing), a slower process unfolds in which the programmer assumes agency and the relevance of the first chapter and its double focalization comes to be realized.

Johanna Fried's *Nora, eller Brinn Oslo Brinn* (2018) similarly addresses how digital and analog lives are entwined, again without establishing a simple correspondence with the fast and the slow. Here, the main protagonist, Johanna, comes to be obsessed with her boyfriend's Norwegian former girlfriend Nora. She follows Nora on Instagram, and similarly, the narrative comes to be paced through the updates from Nora and her mother. While Johanna learns everything possible about Nora and her life in Oslo, readers get a very detailed sense of this life through the representation of social media, even though the protagonist has only one direct exchange with Nora through a message, and even though the narrative never takes us to Oslo. Indeed, as Johanna and her boyfriend move from Stockholm to Copenhagen at the end of the novel, the final sentence nevertheless reads: "Vid utfarten ur Stockholm pekade alla skyltar mot Oslo" (At the motorway exit from Stockholm, all signs pointed towards Oslo; Fried 2018: 184). The marked timings of the updates of the Instagram accounts never lead, however, to a plot event in the relationship between Johanna, her boyfriend, and Nora. Just like Nora's

represented life on Instagram is never actually realized in the narrative, and, even though the Instagram updates appear to force Johanna into action, they never actually change the course of the narrative itself.

Fried's narrative brings to the fore a logic of the digital that Wendy Hui Kyong Chun (2017) describes as "updating to remain the same", where actions constantly have to be taken that produce no actual effects in the world. Users of social media, Chun argues, develop habits of constant actions just in order to keep running: "The twinning of crisis and code/ habit has not diminished crises, but rather proliferated them through an unending series of decisions and unforeseen consequences that undermine the agency they promise" (70). In Fried's novel, the logic of updating becomes tangible through the timing of the Instagram updates in relation to the plot events of the narrative, leading to a probability design of constant crises in Johanna's life that enacts the quasi-addictive habits of updates. The Instagram updates happen quickly, and demand quick responses, but they do not take the narrative forward. A second time dimension is introduced in the novel, too, because Johanna suffers from endometriosis, a painful affliction of the uterus that gets worse with menstruation. Endometriosis affects the progress of the narrative much more than the Instagram updates, but it takes Johanna much longer to realize this connection. Fried (2018) thematizes the issue of timing through "två av vår tids stora kvinnosjukdomar—Instagram och endometriosis" (two of the great female afflictions of our time—Instagram and endometriosis), as the blurb has it, and explores the one in light of the other, as they come to be tied to the multiple temporal scales of the narrative.

Literature itself might not be slow, certainly not exclusively slow, and its temporality does not need to stand against the experience of the digital world. Indeed, as I hope to have shown through these very swift discussions of Glanz's *Pixeltänzer* and Fried's *Nora, eller Brinn Oslo Brinn*, the multiple temporalities of the literary text and its reading experience can be deployed to investigate our experience of time in the age of digitization. These novels get us away from the tradition of worry that Birkerts (1994) had established twenty-five years ago with *The Gutenberg Elegies*. Through the deep reading that these literary novels demand, they get readers to both experience and think through the digital experience anew. Literature is not diminished when reading moves between fast and slow. It rather gains the opportunity to

articulate time, speed, and rhythm constantly anew.

References

- [1] Bálint, Katalin, Frank Hakemulder, Moniek Kuijpers, Miruna Doicaru, and Ed S. Tan. 2016. "Identifying Response Strategies to Deviation in Absorbing Narratives." *Scientific Study of Literature* 6, No. 2: 176–207.
- [2] Benjamin, Walter. (1935) 1974. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit [Erste Fassung]." In Vol. I.2 of *Gesammelte Schriften*, edited by Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 435–469. Frankfurt: Suhrkamp.
- [3] Benjamin, Walter. 2008. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility," second version, translated by Edmund Jephcott and Harry Zohll. In *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levi, 19–55. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- [4] Birkerts, Sven. 1994. *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*. Boston: Faber and Faber.
- [5] Brysbaert, Marc. 2019. "How Many Words Do We Read Per Minute? A Review and Meta-analysis of Reading Rate." *Journal of Memory and Language* 109: 1–30.
- [6] Carr, Nicolas. 2010. *The Shallows: What the Internet is Doing to Our Brains*. New York: Norton.
- [7] Chun, Wendy Hui Kyong. 2017. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- [8] Clark, Andy. 2013. "Whatever Next? Predictive Brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science." *Behavioral and Brain Sciences* 36, No. 3: 181–204.
- [9] Csikszentmihalyi, Mihaly. 2008. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Perennial.
- [10] Dehaene, Stanislas. 2009. *Reading in the Brain: The Science and Evolution of a Human Invention*. London: Viking.
- [11] Fried, Johanna. 2018. *Nora, eller Brinn Oslo Brinn*. Stockholm: Ellerströms.
- [12] Genette, Gérard. 1972. *Discours du récit*. Paris: Seuil.
- [13] Glanz, Berit. 2019. *Pixeltänzer*. Frankfurt am Main: Schöffling.
- [14] Hayles, N. Katherine. (2012) . *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press.

- [15] Kahneman, Daniel. 2011. *Thinking, Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- [16] Kukkonen, Karin. 2019a. *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction: How the Novel Found Its Feet*. New York: Oxford University Press.
- [17] Kukkonen, Karin. 2019b. “Exploring Inner Perceptions: Literature, Interoception, and Mindfulness.” *Journal of Consciousness Studies* 26, No. 11–12: 107–132.
- [18] Kukkonen, Karin. 2020. *Probability Designs: Literature and Predictive Processing*. New York: Oxford University Press.
- [19] Miall, David S., and Don Kuiken. 1994. “Foregrounding, Defamiliarisation, and Affect: Response to Literary Stories.” *Poetics* 22: 389–407.
- [20] Miedema, John. 2009. *Slow Reading*. Duluth, MN: Litwin Books.
- [21] Mikics, David. 2013. *Slow Reading in a Hurried Age*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- [22] Norris, Dennis. 2006. “The Bayesian Reader: Explaining Word Recognition as an Optimal Bayesian Decision-Making Process.” *Psychology Review* 113, No. 2: 327–357.
- [23] Pushkin, Alexander. (1834) 2005. “The Queen of Spades.” In: *Russian Short Stories from Pushkin to Buida*, edited by Robert Chandler, 5–26. London: Penguin.
- [24] Rayner, Keith, Elizabeth R. Schotter, Michael E. J. Masson, Mary C. Potter, and Rebecca Treiman. 2016. “So Much to Read, So Little Time: How Do We Read, and Can Speed Reading Help?” *Psychological Science in the Public Interest* 17, No. 1: 4–34.
- [25] Sanford, Alison J. S., Anthony J. Sanford, Jo Molle, and Catherine Emmott. 2006. “Shallow Processing and Attention Capture in Written and Spoken Discourse.” *Discourse Processes* 42, No. 2: 109–130.
- [26] Shklovsky, Viktor. (1917) 2015. “Art, as Device” , translated by Alexandra Berlina. *Poetics Today* 36, No. 3: 151–174.
- [27] Snell, Joshua, and Jonathan Grainger. 2019. “Readers Are Parallel Processors.” *Trends in Cognitive Sciences* 23, No. 7: 537–546.
- [28] Wolf, Maryanne. 2007. *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain*. London: Icon Books.

阅读的快与慢

卡琳·库科宁 著；李方超、高琳佳 译

(1. 挪威奥斯陆大学文学系，挪威奥斯陆 N-0316；2. 四川民族学院外国语学院，康定 626001；3. 四川民族学院康巴文化研究中心，康定 626001)

摘要：

人们通常会将文学的阅读速度与数字媒体的阅读速度做对比。读者一方面会缓慢深入地细读一本纸质书籍，另一方面，在面对各种数字环境阅读时，又会迅速地一扫而过。本文反对将文学阅读归为慢速阅读，数字媒体阅读归为快速阅读的这种简单二元论。事实上，这种二元论虽然并非数字时代文学公共讨论的产物，但是它可以从数字变革时代追溯到对文学的现代主义态度上。这种态度在维克多·什克洛夫斯基和瓦尔特·本雅明那里看得到。本文借鉴阅读科学中有关阅读速度的研究成果和当下的叙事理论，提出了文学阅读的另一个观点：基于过程的文学阅读在多个时间尺度上展开，它与意义生成的不同层级相联系。从这个角度来看，阅读文学并不仅仅是慢速阅读，更确切地说，它是一种快慢结合的阅读过程。本文以亚历山大·普希金的《黑桃皇后》为例，论证了这一观点，并将这种多重速度文学阅读的最新理论叙事应用于与数字变革密切相关的两部小说中。

关键词：

阅读速度；慢速阅读；预测性加工；数字化；文学

作者简介：1. 卡琳·库科宁，文学博士，挪威奥斯陆大学文学系教授。主要从事叙事学、认知文学研究。
2. 李方超，翻译硕士，四川民族学院讲师。主要从事翻译理论与实践研究。
3. 高琳佳，文学硕士，四川民族学院副教授。主要从事生态文学研究、生态语言学研究。

Reading, Fast and Slow

Karin Kukkonen Li Fangchao, Gao Linjia trans

(Department Name, University Name, City+Postcode, Province Name, Country)

Abstract:

Reading literature is often contrasted to the use of digital media in terms of speed. While readers engage slowly with a book, they rush through digital environments at an ever faster pace. This article argues against a simple binary between slow/literary and fast/digital. This binary is in fact not native to the public debate about literature in the digital age but can be traced back from the digital revolution to modernist attitudes on literature, as they emerge in Viktor Shklovsky and Walter Benjamin. Drawing on results about reading speed in reading science and on current narrative theory, this article devises an alternative argument for literary reading as a process that unfolds over multiple time scales linked to different layers of meaning making. Reading literature, from this perspective, is not exclusively slow but, rather, works through a combination of both fast and slow processes. The article develops its argument through the example of Alexander Pushkin's classic novella "The Queen of Spades" and then applies this new theoretical account of multi-speed literary reading to two novels engaging explicitly with the digital revolution.

Key words:

reading speed; slow reading; predictive processing; digitization; literature

文学阅读已逐渐被归入所谓的“慢运动”之中。与慢食、慢穿衣、慢学术等如出一辙。慢速阅读旗帜鲜明地反对数字化环境中阅读活动的加速度。阅读一首诗或一部小说，纸质版毫无疑问地会先让读者屏气凝神、深入思考。然而，本文质疑文学阅读是唯慢速阅读这一假设，也怀疑文学阅读难免与数字世界对立的观点。为此，本文首先将慢速阅读这一观点同关于速度和减速的大量文章论述放在一起讨论，这些论述可以回溯到数字化以前，以及极端现代主义时期。本文的题目虽然为“阅读的快与慢”，但是这个题目并未企图将丹尼尔·卡尼曼的两个思考系统 [见于他的《思考的快与慢》(2011) 一书] 直接映射到阅读上来。实际上，本文要论证的是，阅读中时间尺度的多重性而非二元性。这一论点基于阅读科学中有关文学阅读速度的研究成果，这些研究成果揭示了阅读过程是按照多重时间尺度展开的，而非沿着单一的时间

线或快或慢地进行。本文重点以亚历山大·普希金的《黑桃皇后》([1834] 2005)为例,论证文学文本的写作与这些不同的时间性相协调,并且在跨快慢时间性上操控着读者推理。本文最后一部分分析两个当代文学小说案例。小说文学阅读的多重时间性被用于评论在21世纪发挥作用的多重时间性。本文论证了在数字时代,文学阅读的一个更加差异化的路径,把媒体话语用于文学分析,并提出了一系列有关阅读速度的假设,这些假设可以通过实证研究进行验证。

1 深度阅读、数字化与让事物陌生起来

斯文·伯克茨(Sven Birkerts)在他的《读书的挽歌》(1994)一书中,探讨了数字时代阅读文学面临的诸多挑战。他不仅把文学阅读和意义在世界中的生成相联系,还把文学阅读与一个丰富、复杂的自我意识的发展相联系。他认为,在数字化和大众调节的时代,这些东西将会遭遇威胁:“阅读,因为我们可以把控它,会适应我们的需求和节奏。我们任由自己的联想冲动沉溺;我给它造一个术语叫深度阅读:对书本缓慢而沉思型的占有。”(Birkerts, 1994: 146) 阅读文学(伯克茨以伍尔夫和哈代小说为例)会带来一场认知参与,他把这场参与描述为“深度的”。有了深度阅读,一定会出现阅读是慢速的概念。后来的研究文章吸收了慢速阅读和深度阅读相互伴随的观点,并尝试将慢速阅读加以程式化。这类研究包括约翰·米德玛(John Miedema)的《慢阅读》(*Slow Reading*)(2009)和大卫·米基克斯(Mikics)的《快时代的慢阅读》(*Slow Reading in a Hurried Age*)(2013)。

与慢速阅读相融洽的阅读策略和文学研究中的仔细阅读颇具血缘关系。米基克斯是一位英语文学教授,他在《快时代的慢阅读》中给出了做慢速阅读的12条规则,其中的大多数规则在文学课堂上并不陌生。比如,邀请读者识别叙述者的语气或是叙述者和人物的竞争语气、寻找文体选择、注意文章开头和结尾以及甄别建构一个叙事结构的不同部分。换言之,慢速阅读与仔细阅读极其相似。这种阅读倡导纸质阅读,并且要手握一支笔。米德玛和伯克茨的研究都强调了纸质书籍的重要性,因为它赋予了阅读的“慢速”特征。

相比之下,快速阅读往往和数字设备上的阅读相联系。略读和扫读涉及表面上的注意力,是屏幕培育的阅读行为(如Carr, 2010)。凯瑟琳·海勒(N.Katherine

Hayles)(2010)讨论了不同的阅读模式,并指出深度阅读不可能总是最佳的阅读策略。实际上,如果人们先翻阅的是纸质书籍,以便寻找某个具体信息,那么,有时人们需要略读,以快速获取这个信息。数字文本,似乎和需要高度注意力的阅读行为特别契合,如为寻找某个词而扫读,只需注意文章表面。事实上,搜索功能让数字文本中的信息驱动型阅读更高效。想快速阅读整个文本的读者,建议使用快速阅读应用软件,如 Spritz。这款程序移动文本的速度,超过读者每分钟约 250 个单词的通常阅读速度。快速阅读应用软件,如 Spritz 使用了快速序列视觉呈现(RSVP)技术,读者的眼睛无须在整个文本中移动。这个软件在读者面前一次只呈现一个单词,使读者能够集中注意力,随后就进入下一个单词,最快每分钟可以阅读大约 750 个单词。RSVP 技术掌控着读者的双眼在整个文本中的移动,但是阅读科学认为(如 Rayner et al., 2016),“紧盯”一个个单词进行“扫视”阅读,这对于读者推测单词之间的联系也是很有必要的。快速阅读设备可能让读者对文本一扫而过。但是,有一点也是清楚的,这样的一种阅读过程无法对书本进行“缓慢和沉思型的占有”,这类阅读在伯克茨那里叫“深度阅读”。

数字化快速阅读催生浅阅读,纸质慢速阅读催生深度阅读,这种关系通常被认为是既定的。然而,比起朝向数字化的转移,这种认为的既定关系历史悠久,它可以追溯到重要的过去。早在 20 世纪初,在现代主义美学中的一些奠基性论述中,就对快速—浅显与慢速—深度之间的二元对立做了援引。维克多·什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky)在 1917 年《艺术:作为手段》(“Art: as Device”)一文中,这样描述了艺术作品的功能:“自动化吞噬万事万物,如衣服、家具,妻子和战争的恐惧……我们称之为艺术品的这些东西的存在是为了恢复我们对于生命的感知力,是为了让我们感受到万事万物,是为了让石头就是冷冰冰的石头。”什克洛夫斯基有句著名的论述,文学艺术作品可以激起陌生化(ostranenie),这让读者慢下来,给予阅读文本应有的注意力。仅仅让数字媒体阅读屏幕的光撞击你的视网膜,并自动地进行视觉信息加工,这是不够的,我们需要恰当地“看见”事物。在大脑语言区域,文学艺术作品可以将读者从“自动化”中拉回来,在这方面其他东西望尘莫及。托尔斯泰的短篇小说《迈步者》和长篇小说《战争与和平》发生了聚焦转移。他以此为例,让读者以更加深入的方式来看见这个世界,因为从一匹马的角度来看,农场生活已经被重新描写;或者因为戏剧基于从未曾到过舞台(《战争与和平》)的人的角度。这些出乎意料的焦

点化的运用，让熟悉的事物又变得陌生起来，从而让我们放慢认知过程，进入深度理解。

瓦尔特·本雅明在1935年发表题为“机械复制时代的艺术作品”一文，文中将艺术作品的独特性和深邃性与技术和生产方式清晰地联系起来。本雅明认为，随着照相、电影的发明，艺术的品格已经发生了根本性变化，艺术不再局限于以独特和原始的复本的形式存在。他在文中还说到一幅绘画作品的唯一原始版本散发着一股“光晕”，这种光晕在相片和电影中荡然无存。

独特性和永久性在后者（艺术作品的光晕）当中紧密交织；暂时性和可重复性同样也是在前者（图像和电影）中紧密交织。将神秘面纱从客体中抽离，“光晕”崩塌，是认知的显著标志，认知对于“世上万物感知皆同”，如此增加，以至通过再生产，即便是从独特当中也提取的是相同性。（本雅明，2008：23—24）

重复、自动化和速度再一次互相看齐，在反对对自然界（据本雅明的观点，自然界也具备光晕特征）和艺术作品的深度欣赏中至关重要。本雅明在他的文章中将视觉媒体前景化，但是他把这种光晕散发的“集体”感（Sammlung）和德国诗人赖纳·马利亚·里尔克（Rainer Maria Rilke）的诗歌相联系。本雅明认为，文学文本同样也具有“光晕”。另外，电影和相片也能够实现其自身的美学效果（如通过“震惊”手法），但是本雅明声称，随着电影和相片在我们的日常中越发占据主导地位，我们感知艺术作品“光晕”的能力将会普遍退化。

什克洛夫斯基和本雅明的极端现代主义宣言，对20世纪发展中的大众文化进行了批评性的审视；极端现代主义同样从这些二元论中，对21世纪的数字化起着当代评论家的作用。什克洛夫斯基大概要比本雅明更进一步，他的论述更像是慢速阅读的宣言，然而本雅明清晰地表达了当代媒介文化和变革之间的关系。什克洛夫斯基在论证他的陌生化概念时，主要引述了19世纪现代主义作家托尔斯泰（他最喜欢提及的一位作者），而非援引反传统的先锋派作家。陌生化概念和与之而来的去自动化在诸如简·穆卡洛夫斯基和罗曼·雅克布森等理论家的著述中得到了进一步发展，业已成为一切文学文本的基准。此外，根据慢速阅读的批评性话语，任何种类的文学文本原则上都支持伯克茨假定的深入阅读参与，许多读者也都报告了对文学文本近乎沉思型

的阅读参与。^①然而，除在数字化话语中有探讨因为技术进步而带来相应的阅读速度调整以及 20 世纪早期的一些论述外，再也没有什么能够让我们接受阅读文学实际上仅仅因为它是深度的，阅读速度就该很慢的观点。我们真的需要一直盯着石头直到它变得冷冰冰的？或是在文学艺术作品的设计当中，有什么东西允许我们能够深入参与文学作品中，而无须慢下来？

2 跨多重时间尺度阅读

生理学上，纯粹的阅读速度可以通过眼动追踪法准确测量，这个方法可以记录读者眼球在文本单词中的运动过程。获取阅读速度的其他方法包括读者点击进入下一个单词（适用于自我掌控速度的阅读研究实验室中），或是读者自我报告阅读一本书花了多长时间（适用于读者在家中阅读的真实场景）。最近一项阅读速度调查研究发现，从 20 世纪初开始进行的共 190 项研究中，平均阅读速度每分钟 175—320 个单词（Bryshaert, 2019）。虚构文学阅读速度似乎比非虚构文学阅读要快。^②

这项调查研究的作者是马克·布里斯巴特（Marc Bryshaert），他借助平均词长之间的差异解释了虚构文学阅读速度更快的原因。非虚构文学的平均词长长于虚构文学，因此我们阅读非虚构文学速度慢。我们每分钟阅读非虚构文学 238 个单词，而虚构文学可以每分钟达 260 个单词（Bryshaert, 2019: 21）。如果我们考虑到，在数字时代公众话语中一些围绕阅读文学的说法时，上述这些发现多多少少让人感到吃惊。那么，阅读文学难道不是“对书本缓慢而沉思型的占有”？

布里斯巴特（2019: 23）在调查结论中指出，“词长不可能是造成文本难度差异的主要原因。我们让两篇文本的平均单词长度一致，这不难做到，但是阅读速度之间的差异仍然巨大”，应该是“在即兴语言使用中，词长和其他一系列变量相互关联，这也会让文本或难或易”。然而，这种关联未从概念上把词长和加工难度联系起来，

① 关于文学阅读与正念冥想的关系，见库科宁（2019b）。

② 布里斯巴特（2019）并未详细介绍支撑其虚构文本和非虚构文本的分类原则。从该文已有的其他网络材料中可知，文本分类描述是依据调查研究的文本划定的，如“小说章节”或“新闻文章”，这些被标记为“虚构文学”“非虚构文本”或“不清楚”，得到总数据。

有必要把文本的其他特征也考虑进去，以得出对阅读速度更加可靠的预测。而文本特征一方面与阅读过程中的各个瞬间息息相关；另一方面，它也会对读者的阅读构成挑战或提供帮助。有鉴于此，多加关注文本特征可以补充布里斯巴特的这项阅读调查研究。

大卫·S. 米尔 (David S. Miall) 和唐·奎肯 (Don Kuiken) (1994) 在其《前景化，去熟悉化和情感：对文学故事阅读的反应》这篇经典论文中报告了前景化和阅读速度的有关结论。有鉴于此，布里斯巴特 (2019) 认为阅读虚构文学要比阅读非虚构文学的速度快这一研究尤为令人吃惊。米尔和奎肯进行了一项三个文学文本自我设速的阅读研究，结果发现，这三个文本的阅读速度都在降低。原因是，文本一方面被认为采用了前景化文体风格策略，另一方面被读者评为“令人印象深刻”。这些有关阅读速度研究的结论之间互相矛盾吗？未必见得。布里斯巴特的研究报告了整篇文本的平均阅读速度，而米尔和奎肯解决的是一个文本内部不同部分之间的相对阅读速度（他们的研究没有报告读者阅读整个文本的速度如何）。读者可能在读到他们认为“吸引人”的段落时，阅读速度会放慢，但是总体而言，阅读虚构文学文本的速度要快于阅读非虚构文学文本的速度。无论如何，这些前景化会产生效果。在虚构文本中，读者在读到吸引人的瞬间时相应地会放慢局部阅读速度，而把这个局部阅读速度与虚构和非虚构文本的整体阅读速度之间的关系加以区别，这需要通过设计实证研究问题加以解决。据我所知，目前还没有这方面的研究。

我们需要考虑的第二点是，物理阅读速度和现象学阅读速度之间的差异。卡塔琳·巴林特 (Katalin Bálint) 等人 (2016) 将前景化的实证研究注意力从文本特征和生理手段转移到了读者的体验上。在读者深度访谈中，巴林特和他的研究同事让读者描述他们在面对书面叙事和电影中的偏离时所采用的策略，得到的策略共有七条，仅“阻碍/调整”这一条表明，阅读会因为文本难度而降速，“偏离的情况被视为一种障碍，偏离会让阅读加工既慢又吃力” (193)。其余策略与更加丰富和有深度的阅读模式有关，但是它们指的不是减速意识和“感知放慢”，而“感知放慢”是什克洛夫斯基和穆卡洛夫斯基论述的核心。^① 然而，巴林特和他的同事把“吸收”“能动性”

^① 这些形式主义理论也可以参见米尔和奎肯 (1994) 及巴林特等 (2016: 201) 指出的风格和前景化是未来实证研究的重要问题。

和“速度”确定为前景化体验的核心维度，在那里，慢速和难度只是普通的对应关系，而非某个特殊对应关系。他们还认为，去熟悉化或许和深入吸收式阅读体验同步发生，这时文本难度增加了读者对文本的（自我）投入。目前，物理阅读速度与现象阅读速度两者之间的比较研究还未展开，读者的眼球在整个文本的物理运动中可能会放慢速度，而阅读是如何展开的，现象学体验是流动的、迅速的，我们也许能够通过跟踪读者眼球的物理运动，让读者陈述在现象学层面通过手的移动或是推拉控制杆发生的加速或降速体验，从而研究这两组在线措施之间的相关性。

这类假设可以得到阅读科学有关观点的支持，即阅读并非只在单重时间维度上展开。约书亚·斯内尔（Joshua Snell）和乔纳森·格兰杰（Jonathan Grainger）（2019）的研究对此做出了一个全面的论证。该论证假定我们的阅读方式并非只是线性的。尽管看似读者阅读的是一个独立的单词，但周围的词汇似乎占据了他们部分的注意力。斯内尔和格兰杰（2019：541）认为，阅读是一个平行展开的过程，受期望驱动。“你这样读不对”（You that read wrong）这个句子，大多数读者会不知不觉地把它纠正成为一个语法正确的句子：“你把那个读错了”（You read that wrong），但是他们对此并没有丝毫察觉。我们若一次只读一个单词，肯定会发现语法错误。然而，斯内尔和格兰杰认为阅读时注意力会在不同单词之间进行分配，并且它可能会受到我们有关句序预测的强烈影响。我们如果已经看到下面的一个单词，那么我们内化的正确语法版本将会预先决定我们会什么时候、在哪个地方进行专注。阅读并非严格意义上的线性过程。相反地，我们的阅读加工会在不同的加工水平平行阅读诸多词语。事实上，凯斯·雷纳（Keith Rayner）等人（2016）强调，阅读需要的不仅是视觉加工——读者没有简单地把单词当作一个符号来识别，他们需要在在一个单词上花费很多时间，更确切地说，语言理解主要涉及阅读过程。如果阅读不仅是视觉理解，而且有语言理解；如果阅读不仅依靠单词识别，而且依靠该文本当中不同要素之间的句法和语义联系，那么阅读速度器及其做法几乎不可避免地会带来阅读理解准确度的损失（凯斯·雷纳等，2016）。

阅读研究把这些多重、平行阅读加工过程考虑在内，将阅读概念化为在多重时间尺度上展开的一项活动。玛丽安娜·沃尔夫（Maryanne Wolf，2007：144）的研究追踪了在一个更加细分的时间尺度上进行的文本阅读进程。当看到一个单词时，读者首先接收到了视觉刺激（0—100毫秒）；读者开始分析视觉特征（用时50毫秒），

再认识严格意义上的这个单词（约 150 毫秒）。接下来，开始语义与声音加工，识别词的意义和发音，之后再开始“紧盯”下一个单词（约 250 毫秒），双眼移动至文本中的下一个“扫读”，实际上是回到了早先的单词上。然而，这个加工过程如果发生在阅读期间，持续的时间会更长（200—500 毫秒）。解读独立单词和理解整篇文章不是一回事（沃尔夫，2007：137）。读者继续把他刚刚阅读的单词和这个句子句法当中的其他单词相联系。例如，他会推测人称代词的人物所指。要进一步理解，则依赖更大的隐喻结构的展开，叙事的聚焦主题化或是在自由间接话语中人物和叙事者声音的发展。正如沃尔夫所指出的那样，这些用时更长的阅读过程与更多的语言的“文学”方面有联系，在非虚构文本中大概很少见。它们造成了文本的复杂性，但是未必基于单词长度。^①

一个文本的这些“文学”面在沃尔夫所认为的深度阅读过程中是必要的，但是它们未必造成阅读速度的放慢。沃尔夫发现，随着读者越来越擅长阅读，他们在阅读过程中的早期阶段所用的时间将会越来越少，如识别单词，因而可以花费更多的时间理解复杂的语义，以及把一个单词融入更大的语境意义中去理解。沃尔夫（2007：161—162）认为，这些读者尚在发展中的技能，可以在大脑右半球的语言系统中进行追踪，右半球语言系统“变得会和左半球语言区域（这里要进行解码）一样大并且广泛分布”。这些更大的意义语境，反过来，可以帮助读者在阅读的早期和阅读的更加快速阶段进行独立单词的识别。当你在阅读诸如普希金的《黑桃皇后》这样的叙事时，你可能会更加快速地识别与扑克牌游戏原理有关的单词，这是因为你会基于以前的阅读预料到这些单词。叙事会建造预测结构或是“可能性设计”，以引导并帮助读者的意义生成并补充其专业知识（这一点在下一节将会更多探讨）。

布里斯巴特（2019）认为虚构文本的阅读速度更快，这个结论令人有些吃惊，但这可以从文学文本的复杂性对富有经验读者的快速意义生成过程到底会产生多大的帮助角度进行解释。事实上，如果我们把文学文本看作概率设计，那么这种影响是可以预测的。也就是说，随着文本的展开，语言的形成引导读者修正他们的预测（包括接下来的单词，接下来发生的事情等的预测）（Kukkonen，2020）。概率设计概念的

^① 布里斯巴特（2019）只提到了一些虚构文本的作者和标题，这使得评估他的调查中“虚构”和“非虚构”文本的对应关系变得很困难。

基础有两点：一是预测加工；二是认知过程通过前意识预测工作的观点，前预测会随时因为真实世界中的感官信号提供预测错误而不断地进行调整。^①在阅读中，单词当中的字母序列和句子当中单词的序列依赖于不同的预测结构。单词中的字母序列借助读者词汇知识和语言中的拼写加以评估；句子当中的词汇序列借助以下要素来实现评估，包括读者的句法结构知识、不同视角之间的节奏与时机变化规律、文体结构以及在一个叙事中不断建造的其他因素。因此，语言形式在文体和叙事上设计出一个概率模型，它不仅会告知读者如何理解小说，而且会告知他们在阅读过程中将体验到的难易程度和速度。匈牙利裔美国心理学家米哈伊·契克森米哈伊（Mihaly Csikszentmihalyi）认为：一方面，“流动体验”可以得到文学文本概率设计的支持，因此一个设计将支撑读者在文本的预测模式中发展领悟能力；另一方面，保证足够的预测错误在场，使得文本不至于陷入无聊之中（Kukkonen, 2020）。概率设计的可预测模式不但可以与叙事和情节有联系，而且可以与主题或文体共鸣有联系，而这在现代主义的散文中更加典型。

3 概率设计中的多重时间性

纯粹的阅读活动是在跨多重不同认知过程中展开的，每一个认知过程都有它自己的时间尺度，这在本文所考察的阅读研究成果中已经可以看出。不同的时间尺度与意义的不同方面相联系，意义的不同方面又被编码进了文学文本和概率设计中。本小节将尝试细廓阅读过程中的时间尺度和文学文本中的多重时间尺度之间的联系。所引用的案例包括自由间接话语的被听特征、聚焦转移，以及叙事中的概念结构重复和语言结构重复。

斯坦尼斯拉斯·德哈恩（Stanislas Dehaene, 2009）指出了不同阅读模式之间的差异，这些差异和文学阅读尤为相关，比如语音路线和词汇路线在大脑阅读中如何发挥作用就存在种种区别。语音路线将字母转换成声音，词汇路线将字母转换成意义。这两条路线并行发生（Dehaene, 2009: 26），并在意义生成的过程中互相支持。

^① 有关预测加工的简明易懂的入门介绍见克拉克（2013）。

语音路线在阅读学习中似乎更加具有主导地位，如我们能够回想起不得不把单词拼读出来的经历，但是在依赖完备的心理词汇的专家阅读者那里则会消失（沃尔夫，2007：152）。德哈恩（2009：26）认为：“不过在更深层次上，单词发音信息是自动获取的。”布里斯巴特（2019：22）提及了把语音路线激活和短期语言记忆相联系的研究，这对于把文本的不同要素交织在一起是很有必要的。语音加工或阅读中的“内部言语”（inner speech）似乎与多重概念结合的复杂文本的理解过程尤为相关。雷纳等（2016：16，23）报告了多个研究，结果发现当读者在阅读中强迫压制他们的内部言语时，在需要深度理解的测试中的表现更加糟糕。

可以说，在文学文本概率设计中，不同写作模式可以将阅读中的语音路线再一次凸显。最典型的例子是书面文本中不同类型的言语表征，尤其是所谓的“自由非直接话语”。在自由非直接话语中，人物的声音不仅以叙事者的话语呈现，而且也以其他言语表征的模式呈现。我们在普希金（[1834]2005：20）的《黑桃皇后》中就找到了这样一个例子：“丽莎维塔·伊凡诺夫娜看着他 [格尔曼]；她内心回荡着汤姆斯基的话：‘他良心上犯下了至少三桩罪行！’格尔曼坐在她身旁，就在靠窗户的那个座位上，将一切向她招来。”“他良心上犯下了至少三桩罪行！”这句话是一个间接引述，汤姆斯基在前几页用直接引语讲过。当时，丽莎维塔在舞会上遇见了汤姆斯基和格尔曼两个人。丽莎维塔正在受到格尔曼的追求，于是她带他去了她太阿姨家，进行私密幽会。然而，她发现格尔曼想借用这个机会强迫她的太阿姨透露她的赢牌秘密，结果把太阿姨吓死了。这些事情让汤姆斯基回忆起了和丽莎维塔的谈话。此处人物的直接引语是以第三人称叙事者的话语完成的，但是它获得了被发声的特质，这一方面是借助斜体标记强调，另一方面借助在句法上从“单词”到“他良心上”的转移。例如，艾莉森·J. S. 桑福德等（2006）不仅研究视觉前景化是如何在阅读中借助斜体起到吸引读者注意的作用的，而且研究了讲话人是如何在阅读一个句子时更加可能关注一个斜体词汇的。注意力吸引手段是前景化的构成要素，它侧重于关注交流方式（Sanford et al., 2006：128），并将注意力限制在交流方式所承载的内容上。句法难度，在直接引语和间接引语模式之间不断转换立场，也许在阅读中比以往更能激活语音路线。普希金的《黑桃皇后》发表于1834年，是俄语中自由非间接话语和相关风格的

一个较早案例。^① 间接引语表征的“被发声”特质因而将会借助语音路线的介入而凸显。语音路线在阅读中也许会被“更深入”“更丰富”地体验，但是未必就在专家读者和采用自由非间接话语的文学文本中会变慢。^②

这些策略不只是在一个个独立的句子层面产生影响。普希金通过文体（style）变化将注意力放在了叙事者的声音上，文体和叙事分析可以弥补实证研究证据，特别是对于更大叙事单位的讨论。在丽莎维塔和格尔曼交谈后，很快意识到“她自己无力满足他的欲望，让他开心。这个可怜的女佣除了是一个强盗失明者的同谋，是她上了年纪的女施主的谋杀者之外，什么也不是”（普希金，[1834] 2005: 20）。第二句使用了一个充满感情的感叹句，凸显叙事者。而且，这句话至少有三个形容词和一个很长的后置语（“是她上了年纪的女施主的谋杀者”），但是文体上的词藻在普希金的短篇小说中相对少见。然而，这在俄罗斯语情感小说中非常典型，普希金似乎进入了这种体裁的语域当中，这大概是直接参照了卡拉姆辛的《苦命的丽萨》（1792）。此处，读者对于1800年前后俄罗斯文学的知识或许有助于他们更加准确地定位普希金的叙事者讲话的新语域。普希金注意到他的叙事者的声音，他甚至借助感叹句和文体转移强烈激活语音路线。然而，即便这些瞬间在文体上被前景化，它们也未必转化成了读者对于这些段落的慢速加工，这是因为它们与整个叙事设计紧密地融为一体，不易识别。

识别叙事讲述立场牵涉推理过程，沃尔夫（2007）对此进行了讨论，因为推理在阅读理解中起着中心作用，如识别前指和推理视角。普希金（[1834] 2005: 26）在《黑桃皇后》情节的关键转折点上进行了重要的聚焦转移。

切卡林斯基出牌，他双手颤抖。右手拿一张皇后，左手握一张国王。

“我的国王赢了。”格尔曼说着，亮出了他的牌。

“你的皇后输了。”切卡林斯基客套地说道。

格尔曼身子抖了一下。他面前的那张牌不是国王，而是皇后。他无法相信自己的眼睛，无法理解他为什么打错了牌。

就在那时，黑桃皇后似乎冲他“眨眼和笑咪咪”。格尔曼为一种强烈的似曾

① 对于英语中早先的自由非间接话语案例的类似证据，见库科宁（2019a）。

② 当语音路线或词汇路线处于主导地位时，未见实证研究比较相对阅读速度。

相识感所震惊。

“那个老女人！”他惊悚地大声喊道。

此处的聚焦转移是如何实现的？这段前半部分采用中立视点讲述。我们需要回答这个问题：谁看？“没有特别的人”，因为切卡林斯基颤抖的双手和格尔曼翻牌，在场的每一个人都感知到了，因此这属于“外聚焦”（热奈特，1972）。然而，在这段后半部分，变得清楚的是，我们所观察的和格尔曼视觉感知相联系，我们在这里看到了“内聚焦”情形（热奈特，1972）。牌桌上，看到“眨眼和笑咪咪”这张牌的图像的人不是别人，被这个老伯爵夫人的幽灵缠身的也不是别人。

聚焦转移通过一系列预测错误展开，贯穿于读者体认意义的生成，到有意识的前提推理之中（Kukkonen，2019a，2020）。当黑桃皇后“站在”格尔曼面前时，一切就开始了。牌无法站立，而是躺在牌桌上（在俄罗斯语原版中，对于“стола”同样如此）^①。这个预测错误很小，大概很多读者都会忽视，但是这会造方向从中立视角等个人视角的改变，为接下来的句子当中这张牌具有的准身体维度做准备。只有那时，黑桃皇后活了过来，并且在“眨眼和笑咪咪”，随后格尔曼慢慢地认出了牌上的图案是伯爵夫人的相貌。跨越不同阅读层次的预测错误相一致，使得预测错误得以互相强化。虽然这个识别令人吃惊，并且大概是去熟悉化的，但是可以说，这并没有引起读者阅读流畅性的中断，因为在这段的最早已经做了准备。

普希金在《黑桃皇后》本章节伊始，已经为聚焦转移做了准备。

两具尸体不能居于相同的现实世界，两种执念在道德领域也是不能共存的。在格尔曼的想象中，这位死去的老妇女的面貌，很快会因为三、七和王的出现而消失。三、七和王一直挂在他嘴边，萦绕在他心头。他看见一位年轻的女性，就会脱口而出，“身材多么苗条！一个真正的红桃三”。当询问他时间时，他也许会回复：“七点差五分。”一个啤酒肚的男子总会让他想起王。（普希金，[1834] 2005: 20）

格尔曼在知道赢牌的组合（三、七和王）之后，前往切卡林斯基的赌桌的路上，就开始把周围的一切都与这些牌联系在一起。此处，读者和他的内聚焦高度一致。在

① 感谢法比安·赫费尔梅尔和我讨论俄语中玩扑克牌时所用到的动词。

读过几页以后，情节转折点将方向逆转。尽管一开始，格尔曼就把自己对于这些牌的理解强加给了这个世界，现在这张牌把它自己强加给了他对于世界的感知。换言之，在这个章节中，预测错误已经准备好了，它在概率设计的不同水平的不同叙事瞬间展开。方向的逆转使得这个加工更加容易，然而，可以说，当黑桃皇后“眨眼和笑眯眯”时，那种出人意料的效果并未打折扣。

如果我们考虑到整个叙事，赢牌组合甚至会有一个更缓慢的维度，因为这其实从开头就已经准备好了。在这个短篇故事中，当格尔曼早期反思他为什么拒绝打牌时，我们读到，“精打细算、节制适度 and 勤奋努力——这些是我的三张保证牌，它们将会让我的资产增加两倍，让资产增加七成，为我赢得平静与独立”（普希金，[1834] 2005: 12）。“三张保证牌”和他财富“七成”的增加，已经预设了赢牌数字组合，唯独最后一张牌丢失。当这位年长的伯爵夫人在同一章节登场时，我们读到了下面的这样一段文字：

老伯爵夫人，端庄地坐在她更衣室的镜子前，三个女佣侍候在她左右。一个拿着一支口红。另一个拿着一盒饰针，还有一个端着一个彩色丝带镶嵌的高软帽。伯爵夫人并无意显示自己的美貌，因为美貌早已逝去。但是她仍然保持着自己年轻时的习惯，坚守着 70 年代的时尚。在化妆打扮上，她依旧像 60 年前一样，愿意花时间去。靠窗户，坐在绣花架旁边的一位年轻女子，是她的女佣。（普希金，[1834] 2005:8）

在这段文字中，我们读到了“三个女佣”和“70 年代”的时尚。这两个段落设置了“三”“七”的顺序，但是没有王牌。在有关格尔曼的那一段中，赢牌序列组合被“平静与独立”取代，伯爵夫人变成了“年轻女士”丽莎维塔。因为格尔曼利用丽莎维塔获得了接近老伯爵夫人的机会（这项蓄谋就在这个章节开始）。丽莎维塔以多种方式，逐渐取代了这部小说概念框架上的“平静与独立”。

普希金在小说中精心地设计了这个重复模式（“三”和“七”），以及这个不确定性（“王”）。尽管这个重复直到在牌桌的第三次时仍然保持稳定不变，这个王牌却一直在不断变化，首次是“平静与独立”，然后是丽莎维塔，最终是黑桃皇后。整个叙事的概念结构是按照这个序列组织的。初读《黑桃皇后》，读者不可能关注到“三”

和“七”，因为这些在文本的细节中被很好地隐藏了。然而，跨越整个叙事概率设计的多重时间性，“三”和“七”可以说在读者多重阅读时间尺度上设置了不同的预测性错误。这些词语将在毫秒内被识别，但它们的重复可以说影响了读者对更大单位的理解。大单位既包括最终章节和格尔曼感知的叠加，也包括前两章和最终章之间的相互关系。当我们把阅读视为单一的线性过程时，那么单词的识别是“快速的”，在整个更大单位意义的生成上是“慢速的”。我对于阅读的观点是，阅读是一个过程，在跨越多重不同的时间尺度上展开，并且受到概率设计的影响。然而这个观点表明，最终的预测失误既是一个单词识别问题，也是一个整体意义生成问题。《黑桃皇后》的阅读状态有两种：快和慢。

叙事中的速度探讨通常借助分析那些融合了通信技术（如亚历山大·仲马《基督山伯爵》中的电报）、大众交通（如托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》中的火车或是左拉的《人兽》）或个人出行方式（朱利奥·科塔萨尔的《夜脸朝上》）的小说文本来完成。我选择普希金的《黑桃皇后》作为案例，恰恰是因为这部小说显然没有把速度或是技术改变作为主题。然而，阅读中的多重速度当然可以与加速和减速的主题关切相联系。本文最后，我将快速探讨两部当代小说。这两部小说将与技术改变有关的速度主题化，而技术改变带来了慢速阅读运动：数字化。

贝丽特·格兰茨（Berit Glanz）的《像素舞者》（*Pixeltänzer*）（2019）讲述了一位柏林程序员的故事。程序员开始研究一位20世纪早期的艺术家拉维妮娅·舒尔茨（Lavinia Schulz）的自传，艺术家从事的是口罩制造和跳舞工作。格兰茨在她小说前几章的开头引入了一些密码短文：

```
// S-Bahn-Beobachtungs-Statement
if ( !sBahnAccelerating {
    currentSpeed++;
} else {
    System.out.println ( "Die Frau steht am
Fenster." ); }
(Glanz 2019: 7)
```

紧接下来的第一章节伊始，主人公就被聚焦化。主人公喜欢站在她柏林公寓的窗户边，一丝不挂地吸着烟。她一想到有人正坐在市郊铁路的火车上看着她、想着她，就感到十分开心。这个程序指令描述这列列车要么加速，要么这个观察“Die Frau steht am Fenster”（这个女人站在窗户前）即将被加工。也就是说，该章节接下来要“运行”这个指令。第一章节的第二部分，聚焦化转向了想象中的观察者，仅在这章节末尾时又转了回来。

但是，在双层玻璃后面的这个女人的形象依然扎在他的脑海里，触发了他认为某种非常糟糕的类似物，并将在这个世界上留下可见的踪迹。我热爱这个想法。（Glanz, 2019: 8）

《像素舞者》在这个叙事文本中两次大声地说出了这个算法。这部小说因此建立了它的深层逻辑。按照这个逻辑，叙事和算法程序将会转化成其他。

纵观整部小说，该叙事进程与这位程序员的应用程序和这个数字社会礼节（如马拉松技巧或是激励小组训练）捆绑在一起。程序员开始使用一个应用程序将她早上叫醒，并且随机让她和陌生人聊天。在这几次随机通话中，有一次她了解到拉维妮娅·舒尔茨和她的奇怪口罩。当这位程序员随后更加坚决地使用博客聊天和解码来寻求随机发现时，这个概率设计和数字设备的关联更进一步。20世纪早期先锋派的艺术家、对3D打印技术感兴趣的程序员和马拉松技巧，这个看似随机的组合，导致叙事中的主人公研发出一个程序，这个程序可以让人人都打印出面罩，穿戴之后便可以愚弄人脸识别软件。当然，当人们考虑到这些即时效果的时候，数字可能性看似和在这个小说前面几个章节作为前言的程序指令一样坚决。然而，在整部小说中，特别是和在这个类似物和数字界面之间一起，一个更加缓慢的过程展开，在这里程序员具有主动性，第一章节的相关性及其双层聚焦化即将实现。

乔安娜·弗里德在她的《诺拉，或布林—奥斯陆—布林》（*Nora, eller Brinn Oslo Brinn*）（2018）小说中，同样探讨了数字生活和模拟生活之间的错综交织，同时也并未在快速和慢速之间建立一个简单对应。在这部作品中，主人公乔安娜满脑子都在想她男友的挪威前女友诺拉。她在Instagram上关注诺拉。同样，这个叙事是按照诺拉和她母亲的Instagram最新动态的更新速度来推进的。尽管乔安娜掌握了诺拉和她在

奥斯陆生活中可能发生的一切，但是读者对这个生活的更加详细的感知是通过诺拉社交媒体的表达来获取的，即使主人公和诺拉只有一次直接的信息交流，即使这个叙事从未把读者带到奥斯陆。实际上，当小说结尾乔安娜和她男友从斯德哥摩尔搬到哥本哈根时，小说最后一句话写道：“在斯德哥尔摩的高速公路出口处，所有的标志都指向奥斯陆。”（弗里德，2018：184）。然而，Instagram 账户上发表更新的时间标记从未把故事的情节引入乔安娜、她男友以及诺拉的关系中来。正如诺拉在 Instagram 上被代表的生活从未在叙事中实现一样，即使这个 Instagram 的更新似乎在逼迫乔安娜采取行动，但是它们实际上从未改变叙事本身的进程。


弗里德的叙事将数字化逻辑凸显，文迪·惠京春（Wendy Hui Kyong Chun）（2017）把这个逻辑描述为“不断更新以保持不变”，在这个逻辑中，行动不断，但对现实世界却没有产生任何实际影响。春认为，社交媒体使用者染上了不断行动的习惯，以保持运作：“危机和密码 / 习惯的孪生没有降低危机，却通过一系列无休止的决定和削弱它们主动性承诺的看不见的后果来繁衍它们。”（Chun，70）在弗里德的小说里，更新的这个逻辑借助与叙事情节事件相关的 Instagram 更新时机而变得可触摸，乔安娜生活中的危机概率设计不断产生，这些概率设计引发了半嗜瘾的更新习惯。Instagram 的迅速更新，要求快速回复，尽管如此，这些并没有把叙事往前推进。在小说里，第二个时间维度也被引入，因为乔安娜患子宫内膜异位症，不断恶化。子宫内膜异位症对于这个叙事的进程的影响要胜过 Instagram 的更新，但是，乔安娜要用更多时间来实现这个联系。弗里德（2018）借此（我们这个时代里女性面对的双重困扰：Instagram 和子宫内膜异位症）将时机问题主题化，正如小说腰封上所写的那样，并且从另一个事物的角度来探讨这个事物，因为它们正逐渐和这个叙事的多重时间尺度相联系。

文学本身也许不是慢速的，当然更不是绝对的慢速。文学的时间性无须与数字化世界的经验针锋相对。其实，我希望通过对以上两部小说的简短讨论，我们可以利用文学文本的多重时间性和文学文本的阅读经历，研究数字化时代我们对于时间的体验。这些小说让我们远离了伯克茨（1994）25年前在《读书的挽歌》中确立的担忧传统。通过这些小说所要求的深度阅读，让读者借助数字化的新体验经历并思考。当阅读在快与慢之间行进时，文学没有被贬低；相反地，文学获得了一个不断更清晰地表达时间、速度和韵律的机会。

参考文献:

- [1] Bálint, K., H. Frank & K. Moniekuijpers, et al. Identifying Response Strategies to Deviation in Bernaerts, L. Interactions in Cuckoo's Nest: Elements of a Narrative Speech-Act Analysis [J]. Narrative, 2010, 18(3): 276–299. *Scientific Study of Literature*, 2016, 6 (2) : 176–207.
- [2] Benjamin, W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit [Erste Fassung] [M]//. In Vol. I.2 of *Gesammelte Schriften*, edited by Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, (1935) 1974: 435–469.
- [3] Benjamin, W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, second version, translated by Edmund Jephcott and Harry Zohll [M] // *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levi, 19–55, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.
- [4] Birkerts, S. *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age* [M]. Boston: Faber and Faber, 1994.
- [5] Bernaerts, L. Interactions in Cuckoo's Nest: Elements of a Narrative Speech-Act Analysis [J]. Narrative, 2010, 18 (3) : 276–299. M. 2019. How Many Words Do We Read Per Minute? A Review and Meta-analysis of Reading Rate [J]. *Memory and Language* . 2019 (109) : 1–30.
- [6] Carr, N. *The Shallows: What the Internet is Doing to Our Brains* [M]. New York: Norton, 2010.
- [7] Chun, Wendy Hui Kyong. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media* [M] . Cambridge, MA: MIT Press, 2017.
- [8] Clark, A. Whatever Next? Predictive Brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science [J]. *Behavioral and Brain Sciences*, 2013, 36 (3) : 181–204.
- [9] Bartlett, F. C. *Remembering* [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1932. M. *Flow: The Psychology of Optimal Experience* [M]. New York: Harper Perennial, 2008.
- [10] Dehaene, S. *Reading in the Brain: The Science and Evolution of a Human Invention* [M]. London: Viking, 2009.
- [11] Fried, J. *Nora, eller Brinn Oslo Brinn* [M]. Stockholm: Ellerströms, 2018.
- [12] Genette, G. *Discours du récit* [M]. Paris: Seuil, 1972.
- [13] Glanz, B. *Pixeltänzer* [M]. Frankfurt am Main: Schöffling, 2019.

- [14] Hayles, N. K. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- [15] *Kahneman*, D. *Thinking, Fast and Slow* [M]. New York: Farrar, Straus and Giroux. Kukkonen, Karin. 2019a. 4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction: How the Novel Found Its Feet [M]. New York: Oxford University Press, 2011.
- [16] Kukkonen, K. Exploring Inner Perceptions: Literature, Interoception, and Mindfulness [J]. *Journal of Consciousness Studies*. 2019b, 26 (11-12) : 107-132.
- [17] Kukkonen, K. *Probability Designs: Literature and Predictive Processing* [M]. New York: Oxford University Press, 2020.
- [18] Miall, David S. and Don Kuiken. Foregrounding, Defamiliarisation, and Affect: Response to Literary Stories [J]. *Poetics*, 1994 (22) : 389-407.
- [19] Miedema, J. *Slow Reading* [M]. Duluth, MN: Litwin Books, 2009.
- [20] Mikics, D. *Slow Reading in a Hurried Age* [M]. Cambridge, MA: Belknap Press, 2013.
- [21] Norris, D. The Bayesian Reader: Explaining Word Recognition as an Optimal Bayesian Decision-Making Process [J]. *Psychology Review*, 2006, 113 (2) : 327-357.
- [22] Pushkin, A. The Queen of Spades [M]// *Russian Short Stories from Pushkin to Buida*, edited by Robert Chandler, 5-26. London: Penguin, (1834) 2005.
- [23] Rayner, K., S. E. R. Schotter & M. E. J. Masson, et al. So Much to Read, So Little Time: How Do We Read, and Can Speed Reading Help? [J]. *Psychological Science in the Public Interest* , 2016, 17 (1) : 4-34.
- [24] Sanford, A., A. J. Sanford & J. Molle, et al. Shallow Processing and Attention Capture in Written and Spoken Discourse [J]. *Discourse Processes*, 2006, 42 (2) : 109-130.
- [25] Shklovsky, V. *Art, as Device* [J]. translated by Alexandra Berlina. *Poetics Today*, 2015 (1917) , 36 (3) : 151-174.
- [26] Snell, Joshua & J. Grainger. Readers Are Parallel Processors [J]. *Trends in Cognitive Sciences*, 2019, 23 (7) : 537-546.
- [27] Wolf, M. *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain* [M]. London: Icon Books, 2007.

The background of the page features several thin, light gray lines that intersect to form a complex, multi-pointed star-like geometric pattern. The lines are thin and light gray, creating a subtle, abstract design.

学术笔谈·广义认知诗学的
当代建构(二)

广义认知诗学的话语谱系

熊沐清

（四川外国语大学，重庆 400031）

The Discourse Genealogy of Generalized Cognitive Poetics

Xiong Muqing

（School of English Studies, Sichuan International Studies University, Chongqing 400031, China）

今天我和大家谈谈我对广义认知诗学话语谱系的一些心得体会。

“谱系”的概说、文学认知研究的自然进程、广义认知诗学的谱系形成，广义认知诗学的话语谱系、广义认知诗学话语谱系的中国话语，以及最后的结语。“谱系”一词最初指家庭及其后人 与祖先以及彼此之间的各种关系，尼采最先做了词义引申，在《论道德的谱系》一文中，他对道德的起源和人性做了深入挖掘。他在前言中自述道：“我的好奇心和我的疑问就总是停留在一个问题上，即究竟什么是我们关于善和恶的观念的起源？”他希望能够“从答案中间引出新的问题、新的研究、新的推测和新的概率”。而福柯在《尼采、谱系学、历史》一文中阐发了尼采的谱系学思想，建立了自己的知识谱系理论，并使之成为他晚年研究各种问题的方法论概括。玛丽·克拉格斯（Mary Klages）认为，福柯的谱系研究了特定的制度和社会实践如何相互作用以创造知识和权力技术的形式。在他关于谱系的著作中，他特别感兴趣的是权力/知识的形式如何产生和调节，涉及人性和人的主体的观念。福柯之后，“谱系”一词更为流行，在人文—社会科学中引申为指称某事物的起源、系统形成与发展演化。谱

作者简介：熊沐清，文学博士，四川外国语大学教授，外国语言文学专业博士研究生导师。主要从事叙事学、话语分析、认知诗学、外语教学法等研究。

系研究对了解对象的特征、本质、蕴涵及其对当下的意义具有重要的认识论价值，也具有解构或创造的特质和潜能，能极大地促进对象的系统性研究，如尼采所称“引出新的问题、新的研究、新的推测和新的概率”。文学的认知研究发展到今天，已有半个多世纪，业已隐约显现了自己的根系和枝干。但其理论繁多，范式纷纭，概念层出不穷，话语错综复杂，以至枝蔓缠绕，实有必要探明其渊藪，梳理其脉络，廓清其概念，构筑其谱系，从而更好地发挥它的创造性效用。

任何谱系研究都要首先解决“是什么”和“如何联系在一起”的问题，然后要厘清它的核心内蕴即基本概念与话语体系，把握其连续传统、历史演进和话语分布。其中，话语是关键。根据福柯的观点，话语是社会用语，是使用中的语言，是特定社会条件和权力关系的产物和表现（product and manifestation），并且历史地存在和发展着。从上述观点出发，我们将努力探讨以经典认知诗学、认知文学研究和进化论文学研究为三大支柱的文学的认知研究理论、方法、范式与话语，将它们归于广义认知诗学的范畴下。限于时间，我这里只重点梳理广义认知诗学的话语谱系。

首先要谈谈文学认知研究的自然进程。广义认知诗学是文学的认知研究发展的自然产物，而文学的认知研究则源自认知科学的兴起及其带来的人文社会科学“认知转向”的自然进程。认知科学“作为建制化的研究领域，是20世纪70年代中期之后由于既有的各种认知研究领域之间存在鸿沟而产生的”，最终在70年代末正式宣告诞生，并引发了诸多学科的“认知转向”。大体来说，20世纪70年代是文学认知研究的孕育期，其特征是出现了一些涉及认知、心智的文学艺术研究著述。80年代的两个重要的标志性事件：一是楚尔开始了他的认知诗学研究，二是认知语言学问世，为后来以斯托克威尔为代表的经典认知诗学铺设了道路。自90年代开始，认知研究逐步进入稳定发展的轨道，诗学理论的建构已经成为一些研究者的学术追求，与“心智”或“认知”相关的“诗学”理论开始出现，不少著作把“心智”和“认知”作为书名关键词。这个时期有三个重要的标志性事件：第一个也即最显著的标志是1998年在美国现代语言协会的大会上把它确定为一个分组讨论的话题，从此，认知研究就成为文学理论的一个独特分支而实现了体制化；第二个标志是认知诗学的正式诞生，楚尔出版了他的代表作《走向认知诗学理论》；第三个标志是叙事研究的快速发展和认知叙事学的悄然兴起。此外，这一时期认知文学研究对象开始从诗歌领域、小说领域向其他领域拓展，如口头文学、电影和戏剧研究。可以说，在20世纪末，文学的

认知研究已经在理论、方法和对象诸方面全面展开，谱系已经悄然形成，等待 21 世纪的破土生长。

21 世纪第一个 10 年是文学认知研究光彩夺目的时期。2002 年到 2004 年相继问世的标志性著作有：斯托克威尔的《认知诗学导论》和盖文思、斯蒂恩的姊妹篇《认知诗学实践》、戴维·赫尔曼的专著《故事逻辑：叙事的问题与可能性》和编著的《叙事理论与认知科学》、鲍特鲁西和狄克松的《心理叙事学：文学反应的实证研究基础》、塞米诺主编的《认知文体学：文本分析中的语言和认知》、约瑟夫·卡罗尔的《文学达尔文主义：进化、人性与文学》等。此外，电影和戏剧成了 21 世纪认知研究的一个新兴领域，相关著作极多，其中以莎士比亚研究最为集中。21 世纪的第二个 10 年则见证了认知研究谱系的清晰和壮大，“大脑”“具身”“生物”“情感”“进化”成为认知文学研究领域的五大热词。从这种自然进程中可以看出这个自 20 世纪 90 年代以来日益繁盛、呈现出百花齐放的态势，这种态势已经远远超越了当年楚尔和斯托克威尔设想的那种认知诗学的框架和疆域。

前述的各家理论、方法和范式基本处于自在的状态，其中一些已经发展到了自为的状态。比如楚尔和斯托克威尔关于认知诗学和其他一些学者关于神经脑科学与文学研究的争论已经出现，俨然形成了某种程度的对立。因此，我们认为有必要促使它从自在自为状态步入自觉的阶段，这样才有利于它的健康发展。目前，需要一个恰当的名称来统摄上述不同范式和不同理论主张。为此，我们提出了“广义认知诗学”概念。关于广义认知诗学的含义、原理和方法论诸问题，我和支宇教授、彭彤教授已经在 2022 年的《湘潭大学学报》3 月号刊发了一组文章，各位若感兴趣可以参看。此处，我就一些相关情况再作一点补充介绍。

我们看看艾布拉姆斯 2012 年的描述，这是他在《文学术语词典》(*A Glossary of Literary Terms*) 第 10 版上的一个描述。他说“认知文学”又称为“认知诗学”，是一种从认知科学的角度研究文学的方法，涉及人工智能、计算机科学、认知和进化心理学、神经科学、语言学等领域。认知文学研究经常与达尔文主义文学研究结盟，认为大脑的文学过程揭示了人类存在的适应性特征，这些特征服务于人类物种的进化利益。艾布拉姆斯的描述很明确，“认知文学研究”又称“认知诗学”，这表明他所说的“认知诗学”绝不是楚尔或斯托克威尔所设计的“认知诗学”。在分述一些具体领域的时候，他列举了相关的著作，如斯托克威尔的《认知诗学导论》，盖文思和斯蒂恩的

《认知诗学实践》，塞米诺主编的《认知文体学：文本分析中的语言与认知》，詹塞恩的《我们为什么读小说：心智理论和小说》，麦科纳奇和哈特的《表演与认知：戏剧研究与认知转向》等。有意味的是，在艾布拉姆斯的整段描述中，并没有提到楚尔的姓名或著作，这就暗示了楚尔虽然是“认知诗学”一词的发明人，但他的研究实际影响不大。

艾布拉姆斯把认知文学研究分为两类：一类的研究对象是文学语言，代表人物是乔治·莱考夫、马克·泰纳，这实际上指的就是基于认知语言学的认知诗学，也就是我们称之为“经典认知诗学”的一种类型。另一类是指参考大脑的特性来阐明文学。那么这实际上指的是基于心智理论的，以詹塞恩等人为代表的认知文学研究，我们把它称为“狭义的”或者“经典的”认知文学研究。艾布拉姆斯心目中的认知诗学显然是广义的。

综合考察各家的研究成果及相关历史资料，我们认为，文学的认知研究有三大板块：第一个板块就是经典的认知诗学，基于认知语言学和认知心理学的诗学研究。第二个板块就是詹塞恩等人的认知文学研究，还有卡罗尔等人的达尔文主义文学研究。其他像认知修辞学、认知语言学、认知语用学、文学语用学等，那些不是以文学为主要研究对象，所以只能算是旁支。第三个板块是大量的认知研究的个案或者案例散见于其他范式之中，如生态批评、空间诗学、女性主义批评、后殖民理论等。所以综上所述，我们使用“广义认知诗学”来指称所有基于认知科学的文学研究，实际上大抵相对于艾布拉姆斯所说的认知文学研究，包括了认知叙事学、认知文体学、认知文化研究、认知美学、认知接受美学、认知唯物主义以及众多已经成形或者正在形成中的范式，像认知历史主义、认知后殖民理论与神经女性主义、神经美学、情感叙事学，等等。一般情况下，我们是在广义的基础上使用“认知诗学”一词，只是在需要区分的情况下，我们才加上“广义”二字。事实上，我们中国学者就是这么做的。

有两个比较特殊的情况要分别加以讨论。一个是情感研究，它是20多年来日渐繁盛的研究领域，但是有很多学者把它归属于认知研究范畴，不管我们怎么归属它，传统的研究还有现在的研究都要关注情感，所以它是一个共同的话题，不构成流派，也没有什么边界，所以我们把它归于认知诗学，而没有把它单独形成一个流派。另一个是基于达尔文进化理论的文学研究。其中，流派特色比较鲜明的是卡罗尔的达尔文主义文学研究，但由于卡罗尔观点比较极端和教条，有简单化之嫌，且否定了诸多此

前的文学理论和研究方法，遭到一些学者的抵制或冷遇。

广义认知诗学的话语谱系以及广义认识学话语谱系的中国话语不作赘述。

最后，广义认知诗学的提出，主要是为了使我们能够全面地、正确地看待和评估文学的认知研究，避免管中窥豹，尤其不应以蠡测海，这样才能使认知研究真正步入大道，发挥出它应有的功效。借此机会略举一例。有人抨击《水浒传》是盗匪之书，上海古籍出版社出版的《水浒传：怎样的强盗书》（孙述宇）即持此论。其实，从认知进化角度看，如勒达·科斯米德斯（Leda Cosmides）和约翰·图比（John Tooby）所言，“我们现代的头骨保存着石器时代的思维”。我们在石器时代进化出的最重要的心理适应之一是正义感。戴利和威尔逊认为，我们本能的正义感是基于对伤害的个人报复，这种正义感与当代社会盛行的正义感根本不一致。那么这个矛盾就反映在文学作品中正统英雄、黑暗英雄之间的矛盾。

文学与跨学科研究

张 法

(四川大学文学与新闻学院, 成都 610000)

Literature and Interdisciplinary Studies

Zhang Fa

(College of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu 610000, China)

叶舒宪老师讲了一个非常大的问题, 关系到现代性既给我们带来了很大的成果, 也给我们带来了很大的迷茫。我谈论的是一个较小问题——文学研究的迷茫, 可以和叶老师的主题进行呼应。我主要讲一下自跨学科研究以来比较文学跨学科研究是怎么产生的, 进路又是怎样的问题。

从文艺复兴到 19 世纪的现代性进程之前的文学研究, 本来就是跨学科的, 严格来讲, 那时不叫跨学科, 从更广的世界文学的范围来看, 而是文化性的, 那个时代的文学与其他领域紧密交互在一起。现代性以来的学术进展, 按照西方的思维, 文学研究变成了一个学科。也正是在这一进程中, 文学的总名由诗 (poetry) 变成了文学 (literature)。20 世纪以来, 随着科学和哲学的升级, 新的世界观使原来已有共识的关于文学的学科性的一些问题暴露出来, 为了解决文学面临的新问题, 比较文学随之产生, 比较文学里面的跨学科研究继而产生。此次学术大会的重要主题之一是认知, 即有关文学认知的学术会议, 实际上这也包含着对比较文学和文学本身的认知。我们先简单地看一下, 古代产生了以诗为核心的文学, 无论是中国还是西方抑或是印度,

作者简介: 张法, 四川大学文科讲席教授, 文学与新闻学院博士研究生导师, 教育部长江学者特聘教授 (2005), 中华美学学会副会长 (2008), 国务院第六属、第七属哲学学科评议组成员 (2008—2020)。主要从事美学、文艺学和思想史研究。

文学都是跨学科的。但我们不能用学科意义来划分，因为它既是文学的，又是超越文学的。在西方，直到中世纪，艺术可以分为机械艺术（mechanical art）和自由艺术（liberal art）；中世纪建立起来的大学讲的是自由艺术。自由艺术有七类：语法、逻辑、修辞、音乐、几何、算术、天文。文学研究与自由七艺中的前三艺，即语法、逻辑、修辞相关联。可以说，文学是与逻辑学和语言学关联在一起的跨学科研究。

自文艺复兴开始，建筑、雕塑和绘画从机械七艺中超离出来，提升到高级的自由艺术之中。中世纪的低级艺术与高级艺术之分，按照基督教关于肉体与灵魂来进行，机械七艺与肉体的动手相关，自由七艺则与灵魂的用心相连。文艺复兴对绘画、雕塑、建筑的提升，就是认为这三门艺术主要是用心的，因此，瓦萨里将之称为“动心艺术”（Arti del Disegno），由此启动了现代性的美的艺术进程。到18世纪，巴托把绘画、雕塑、音乐、舞蹈、诗歌定为美的艺术，与科学、哲学、工艺区分开，开始了现代性的艺术体系的建立。从更广的范围来看，这是英、法、德等西方国家建立艺术体系和美学体系的进程。同时代德国的鲍姆加登、康德，主要从美感（aesthetics）出发建立起了美学体系（aesthetic system），美感的外化就是艺术，因此，黑格尔认为美学就是美的艺术的哲学。从巴托到黑格尔，西方的艺术形成了建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈、戏剧、文学的体系。文学是艺术的一种。西方思维把人类的所有分为真、善、美三个部分。“真”是哲学与科学，“善”是伦理学和宗教学，“美”则是美学和艺术。而西方的美学将真和善区别开来。人的美感、道德感和认知感是不一样的，是区分开来的。只有区分，我们才有包括文学在内的艺术。各门艺术在美的艺术体系中，被按学科的方式进行研究。因此，西方的文学是学科化的。西方教育的整体，是培养全面发展的人，美学和艺术通过专门地提高美感，最后与求真的科学和哲学以及求善的伦理和宗教统一起来，塑成具有真、善、美的统一的完整的人。

西方的思维主要是通过分科的方式来认识世界，而这种方式就是从古希腊以来形成的实体—区分型思维。世界是实体的、是物质的，就是“是”，由现象性的 to be（是什么）而来的本质性的 being（本质之是）。在由现象到本质的普遍性中，有具体个物的 ουσία（substance-，本质之是），有一类事物的 ἰδέα（idea-form-，本质之是），还有宇宙整体的 οὐ（Being-，本质之是）。任何一个事物都有非本质属性和本质属性，只有当我们抓住了事物的本质属性（ουσία-substance-，本质之是），才算把握住了事物。文学也有它的本质属性，文学是用语言的方式塑造人的审美经验，以及由审

美经验外化出来的艺术形象。文学的学科性围绕着文学的本质及其展开而建立起来。然而，西方这种本质追求的方式意味着本质是不变的，存在于一物从产生到消亡的整个过程之中，本质意味着要排斥时间，时间带来各种具体的非本质的变化。排斥非本质的具体变化而来的本质，必然是空间化的、实体化的。一方面是作为主体的人的空间化和实体化，另一方面是作为客体的对象世界的空间化和实体化。用这一认知方式由个物到类物再到世界整体，其结果必然是把世界分成两个部分：已知世界和未知世界。古希腊人在发明科学和哲学的同时，就产生了两个世界的划分。因此，西方思想从古希腊开始，一方面是对很多个物和很多类物的确定性的本质认知，以及由之产生出来的对人和世界的信心，如普罗塔哥拉讲的“人是万物的尺度”；另一方面发现世界还有很多东西是尚未被认知的，对于未知世界，则充满了恐惧之情，犹如俄狄浦斯对命运的哀叹。最后，罗马人借助于希伯来的上帝而创造了基督教的上帝，并把上帝与世界整体的 Being 关联一体。《旧约·出埃及记》(3: 14) 上帝回答摩西之问“是否应当告诉以色列人上帝的名称”时说：“eheyeh asher eheyeh”(简体中文和合本译为：“我是自有永有的”)，早期的希腊文译本为“Ego eimi ho on”(I am The Being/本尊就是一切存在物之本体的那个永恒的存在)。希腊文本把上帝等同于存在(Being)，把由时代知识体系用逻辑推衍出来的宇宙整体性(Being)升华为超越时代的宇宙整体性(God)。这样做，一方面用超于人类之上的宗教性的上帝，维护着西方对宇宙整体性的信心；另一方面又承认了让宇宙任一时代都分为已知和未知两个世界的科学事实。在信仰上，上帝是全知的；在科学上，人拥有和面对已知、未知两个世界。人以上帝为信仰与以科学和哲学为工具不断地把未知变为已知。

但是，20 世纪以来，随着科学和哲学的升级，人所面对的世界，从古希腊以来认为由原子这样的实体构成，经量子论和相对论呈现以虚体的粒子构成。一方面，质能互变一体，西方的实体区分的世界，转成了与东方的虚实关联世界甚为类似的世界。对虚的发现与强调，对实体性本质研究转变成对虚体的场和能的研究。另一方面，时空四维一体，西方的以空间型本质为基础的世界，变成了与印度的是一变一幻一空的世界相同的世界。事物和世界的变化是在一种本质基础上的变化，且变化本身就具有本质性。这一西方思想 20 世纪以来在科学和哲学上的升级，是非常大的问题，不可能在这里展开，而仅呈现以上两点，大致可以开启我们对西方思想的变化及其对学术研究的影响，并且有一个基础的感受。总之，由实体区分而来的古典的学科

划分，在接近世界真理上，产生了问题，西方学界研究由坚持学科边界的具体学科的专门性研究，转成了以一个学科为基础而把这一学科的对象放在世界的丰富关联之中进行研究，即以一个学科为中心，进行一个学科与相关的其他学科的比较研究，以及与其他学科的跨学科研究，不断地产生出来。在文学上，就是文学的比较研究和跨学科研究的兴起。文学的本质是追求美，这是没有问题的，但在追求美的同时，又是与其他非美的东西，与真、善、政治、经济、社会、科学、宗教等关联在一起的。文学本身也在新的思想的激励上多方面地展开，在已知的世界方面，产生了侦探小说和冒险小说，这属于大众小说，让大众对科学和理性产生信心。在侦探小说中，再难的案件都是要被侦破的；在冒险小说中，再多的危险也终将被化解。在未知的世界方面，产生了悬疑小说和恐怖小说，这也属于大众小说，让大众对未知世界有所警醒。悬疑小说中案件的发生非常复杂，真相不是出人意料，就是难以确知；在恐怖小说中，不是人间的妖魔鬼怪，就是太空的邪恶心智，人类虽有小胜，但结局未知，处在未来的未决之中。侦探与悬疑是两个场极，侦探走向极端，成了悬疑；悬疑走向明晰，成了侦探；冒险与恐怖也一样，冒险走向极端，成为恐怖；恐怖被纳入科学思维，成为冒险。然而，这些文学作品仅从审美类型学上看是不够的，还要从跨学科的关联中，根据文学作品的具体性质，以及从与科学、社会学、犯罪学、伦理学、政治学等相关方面进行研究，方能对文学作品有更能接近作品本身的理论诠释。有了对文学的跨学科研究的视角，才能使文学研究得到真正的提升。跨学科是一个“超以象外，得其环中”的研究。这在于文学既有审美的一面，还有文学审美与其他的关联的另一面。在一定情况下，那种关联甚至会变成主要的。其实跨学科研究并不是现代西方的文学研究才有的，它一直存在于各种文化之中，且以中国文化为例，孔子讲：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”所讲的就是，《诗经》研究不仅是文学研究，而且与家国天下的很多方面都是有联系的。用今天的话来讲，就是跨学科研究。再讲一个宗教方面的例子，禅宗五祖弘忍，觉得自己老了，应由年轻人来接班，于是对弟子们讲，大家各写偈语诗一首，表明你们所得的佛学修为，谁的思想最好，就接我的班。我们知道，后来的神秀和慧能都写了一首诗。神秀写的是“身是菩提树，心如明镜台，时时勤拂拭，莫使染尘埃”。慧能的诗是“菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处惹尘埃”。当然是慧能的诗显出的佛学境界要高。对我们来讲，在于强调神秀和慧能写的诗，主要体现的不是文学性，

而是宗教性。对这两首诗的读解，主要不是从文学上，而应从佛学上。这意味着文学研究需要跨学科的研究，实际上是文学与各个学科之间的一种关联，这种关联在现实中是多样的，因此，文学跨学科研究也是多样的。

文学的学科性研究是按照西方自古希腊以来的实体区分型思维来进行的。从亚里士多德和柏拉图开始到 19 世纪之前，这种实体—区分型思维可以视为学科化产生的前提。学科化实际上是把所有的东西切成一块一块的，一部分一部分地分门别类进行研究，然后将之合为世界的整体。但实际上，整个客观世界是相互关联在一起的，区分只是一种方式，真正符合客观世界本性的方式，是在区分的同时，又能看到关联。比如 20 世纪以来西方科学达到的新程度所讲的质能一体和时空一体。也如中国古代的节气，节气翻译成英文是“section”，从译词可知，只有“节”没有“气”。对中国的节气来讲，节是断开之义。二十四节气可分为二十四段，节强调的是两个节气之间的断点。但节气的整体在两个节气之间的断点，不仅有断的性质，还有节气整体运行中的连的性质，气就是强调的两个节气之间的连。看到节的断的一面，知晓了每一个节气有自己的特点，看到一个节气与另一个节气之间的连，才悟出节气运行的整体性。将之运用到文学上，文学与其他学科有断的一面，由此突出了文学的文学性，但还在连的一面，只有看到文学与其他学科的连的一面，对文学的认知才是全面的，才能恰当地理解文学与世界的丰富关系，以及文学在世界中的位置，才能全面地知晓文学在世界中是怎样运行的。因此，在文学研究中，学科研究和跨学科研究是文学研究不可或缺的两面。以前的文学研究只注重文学性研究，虽然很有必要，但还是不够的，只有把这两个方面结合起来，才是相对全面的。跨学科实际上需要找到如中国节气理论中的气背后连的一面。

如果从整个世界文明或者世界思想的统一性上来看，跨学科的研究就像叶舒宪老师说的，要把握住人类的心理，把握住世界的统一性，不但要“超以象外”，还要“得其环中”。审美不仅将真和善区分开来，它虽有区分的一面，但也有关联的一面。西方文学实际上也是两面，一面是文学作为独立的整体在演进，另一面是文学和其他学科的跨学科关联和演进。按照一种总体的人类心灵去思考，实际上跨学科研究具有提高人们思考能力的功用，尤其是在今天，面对世界的复杂性，面对人类的深邃的时候，每个人都需要知道，人的思想是有局限性的，人有自身的时代局限性和个人局限性。当我们站在已知世界中，面对未知世界时，我们在任何时刻都要客观地把握实际

的情况，否则就会犯很多错误。在这个意义上，回到认知诗学上，它可以提高我们的思想，跨学科研究也可以提高我们的理性思考能力。我们一定要用更广阔的思想去考虑问题。回到比较文学上来，思考如何认识文学作品，认识文学演进，进一步认识文学在整个人类的审美思想中，与其他艺术表达出来的、体现出来的审美思想，以及这种审美思想和整个文化的关联。如果我们能够用一种更广阔的视野来思考人心的深邃和世界的深邃，那么比较文学在提高整个民族和学界的思维能力上对中国和世界都应该是贡献的。

最后举乾隆的例子。乾隆是中国古代写诗最多的皇帝。我们知道文学如何跨学科，如孔子讲的“诗可以兴……”的句子，强调的是文学的普遍性、文化性和跨学科性。因此，文学的跨学科研究不仅是西方文学研究行进路线上的演进，而且是要放眼世界各国文化的文学，这样我们就会发现文学的跨学科研究把我们引入一个更为广阔、更为深邃的领域，即从进化的直线进入更为宽广、丰富、深邃的时空之中。从而由比较文学引出的跨学科研究，既在也应在文学之中，同时还有在文学之外也应在文学之外的性质。我们需要回答的是如何通过我们所做的比较文学研究来提升自己，提高整个学界的思维水平。

关于美国文学研究范式的思考

杨金才

(南京大学外国语学院, 南京 210000)

Reflections on the Paradigm of American Literature Research

Yang Jincan

(School of Foreign Studies, Nanjing University, Nanjing 210000, China)

从当代美国文坛视角出发, 我梳理一下美国文学研究的范式, 并谈一点目前研究的视野、视角和一些值得我们密切关注的话题。首先, 我觉得我们去看美国的文坛, 会有很多清晰的感受。20 世纪 90 年代以来, 美国文学基本走上了多元化、纷争和探索的道路, 所以我们看到互联网诞生以来, 对整个出版, 包括阅读都发生了巨大的变革, 改变了我们的交流和阅读的习惯, 从而也衍生出很多创作主题、方法和体裁供我们去研究。进入 21 世纪以来的严肃的主流文学一蹶不振, 它失去了原先的绝对主导地位 and 影响力。所以我们越来越感到文学研究的多样化。

21 世纪之交的美国文学, 我们看到了后现代主义的式微, 但是它并没有完全退出历史的舞台, 仍然以它不同的方式在影响着当今的文坛。所以我们看到作家们在坚守传统的同时, 寻求创新, 给我们呈现了不同的文学样貌。我们发现美国文坛在世纪之交还非常平静, 尽管每年有评奖, 每年有不同的作品问世, 但是真正从创作上突围的作家并不多。这里我想特别提一下有一位作家叫乔纳森·弗兰岑 (Jonathan Franzen), 在 2001 年, 他的小说《纠正》可以说是划时代性的作品。怎样回应全球化, 它通过具体的生活细节, 充满思考和力量的文字, 常常被认为是具有全球化题材

的小说。

其实我们后来想到,面对被后现代主义打得“遍体鳞伤”的现实主义,我们如今所看到的现实主义依然在世界各国的文学里面时隐时现,表现出经久的魅力。所以我们依然印证了现实主义创作的审美原则,只要人类存在着丑陋,现实主义永远都不会过时。同时我们也可以看到21世纪的美国发生了“9·11”这样一个历史事件,而这个历史事件又出现了“后9·11文学”。很多话题都是随之可以做更深的探讨。在文学批评方面,我们也可以看到有很多不同的转向,比如非常有争议的主题,像种族和种族的分裂。我们经常看到种族的话语,或者从种族的视角来探讨文学。性别阶级以至地缘政治的方位和变化,甚至性倾向,等等。所以我们看到了今天的文学批评当中都会有这样的一些时髦的字眼:“散居”,两者间的空间,还喜欢去讨论“in between space”,跨界,分享民族,跨国族,去民族化。我们看到了一种清美的文学,新英语文学,新英语化、后殖民主义、新殖民主义等一些非常耀眼的新的字眼。还可以看到在学术会议上或者一些学术论文专著中,所使用的标题也是耳目一新。我想我们会经常看到这样的一些字眼,比如“重新界定”(redefining)、“重温”(revisiting)、“重新接近”(reapproaching),还有自寻自我、双确重估、重新展示、重新去剖析、解构、以构造、去历史化,还有阐释、以重新阐释,所以其实只改变那么一点点,足以让我们看到了批评的承继关系,这也是当今文学批评的转向。我想这些不同的转向一定会对我们的文学研究产生影响。此外,我们在美国文学研究方面还特别需要关注,美国的文学创作和学术批评就像孪生姐妹一样。这是因为批评家的研究往往促使了文学的传播。美国文学批评中究竟谁说了算?我们关注美国文学,就会发现很多大学教授在评论作家的同时,他自己也在创作,所以这是一个非常具有体制化的学术批评的体系。我们如果深入美国文学,去看一下这些代表性的作家,他们往往既是大学教授,又是非常活跃的作家,我想这也构成了美国文学一个非常独特的亮丽的风景。

所以如果要深入美国文学本身,我想我们肯定要对这样的一些文学现象有足够的认识。所以基于此我们可以看到20世纪70年代以来,美国文学的研究在推动范式转型方面,应该说具有非常显著的特征。如多元文化思潮直接打破了原先壁垒分明的界限;通俗、经典,或者在整个文学批评的领域,就会发现有这样的一些走势。我们也看到20世纪出现了很多主义之争,它们其实在一定程度上又大大深化了文学研究。

尽管每一个主义的出现，哪怕昙花一现，但是它至少提出了很多具有个性化的对文学的理解和阐释。在一定程度上，它也是在拓展文学研究。后来在世纪之交，我们发现跨国界研究比较风靡，它也在一定程度上滋生了不同的研究视角和方法，这一切都构成了美国研究的总体范式。如果再进一步细化，去浏览美国的文学批评，我想可以从五个方面加以概括。

第一个方面，我觉得聚焦作家研究通常是从具体作家入手来考察作品，从历史、社会、文化、政治不同学科来寻找理论内涵以滋养研究，包括我们的现在素质。人文的研究，其实依然离不开对历史、文化、社会、政治的考察。第二个方面，引进语言学研究的方法，强调与语言学、跨翻译和跨文化交流的课题研究。特别是文学的符号学和文学的认知批评研究。当然，认知可以分狭义和广义，但是我觉得文学研究从来都是认知批评，所以强调与语言学、跨翻译和跨文化交流的课题研究，多一种翻译和文本改写。这一领域非常凸显，也催生了很多不同国家对美国文学的研究，包括中国学者的阐释。第三个方面，研究世界文本内文本的流通与跨文化影响，在新的历史时期重塑美国的价值。我想这一方面特别需要我们关注。这些研究者拓展了文艺学研究的范畴，往往将哲学、美学、历史学、社会学、政治学和文化传播学等学科知识融为一体，兼具人文学和社会学等跨界研究的特征。在这里，我们看到美国学者也特别关注自己民族文学的传播与经典化重塑。很多针对具有世界性影响的作家讨论的背后，都忽略了中国学者对美国作家作品的研究，这不能不说是一种片面性。所以我觉得这个领域有很多讨论之处。第四个方面，从全球化的事业去观照文化的动力。这类命题深入考察不同文化之间的文学交流和互动，包括现在学者们特别关注的离散作家的研究。当代美国作家实际上不同程度地回应、参与或批判全球化过程，他们的繁荣与发展已经为研究范式提供了大量的文本资源，在今天的全球化语境下，作家不管怎样以他独特的方式去审视历史进程、表达思想，或者来呈现他的文化立场，我想他们不外乎在讨论语言与世界的关系。我想这是一个亘古不变的命题，所以也可以看到很多非常具有代表性的一些学术传承。第五个方面，对跨国界的环境相互依赖和内同进行生态批评的研究，重新思考人与自然、人与环境、人与动物的关系。我想这个方面的研究还在不断深化，也包括现在我们对非人类的研究。

综上，任何一个范式都可能需要有理论的补养，所以理论视角非常重要。我们看到当代西方的一个文学批评理论，因文化研究的渗透发生了变异，而且逐步呈现出

这样一种态势，我们可以随着这种思路，不断深化对文学理论范式的探讨，来深化我们的研究。我觉得美国文学研究非常具有独特性，它从来不是个性化的，需要我们去不断地去思考、去探索。所以我们在熟悉当前不同的研究范式的同时，需要密切关注当下文学批评的理论走向，以及人文社科领域各种文化思潮的演变与发展，立足当下去深入我们的文学研究，也包括美国文学研究的中国视角，来使我们的研究不断深化。

文学批评的科学性诉求与语言学方法的引入^{*}

尚必武

(上海交通大学外国语学院, 上海 200240)

Scientific Aspiration of Literary Criticism and the Introduction of Linguistic Methods

Shang Biwu

(School of Foreign Languages, Shanghai Jiaotong University, Shanghai 200240, China)

我们在做文学批评的过程中试图要达到科学化诉求的目标,但同时产生了其他的一些问题。在进入 21 世纪以后,我们会注意到曾经在 20 世纪叱咤风云的各种理论遭遇始料未及的危机,这种危机在很大程度上显然表现为阅读方式的困境,即文学批评已经难以为文学阅读所服务,文学批评在某种程度上失去了它原有的信任和我们所期待的权威。

如果我们把当前文学批评所遭遇的不信任危机置于历史的角度,就会发现文学理论界曾围绕文学阅读的方式有过很多的争论。比如,20 世纪四五十年代,韦勒克(René Wellek)在《文学理论》一书中提出了内部研究和外部研究。21 世纪以来,史蒂芬·巴克斯特(Stephen Baxter)等人倡导从文本细读回到表层阅读。从早期的文本细读到当下提出的表层阅读,从与文本保持距离再到消弭距离的范式转化。

症候式的阅读方式几乎贯穿了整个 20 世纪的文学研究,其强调我们要与文学文

^{*} 本文为 2022 年“广义认知诗学的当代建构”会议发言的部分内容,根据录音整理完成,核心观点和全文发表于《外语与外语教学》2023 年第 3 期。

作者简介:尚必武,上海交通大学长聘教授,博士研究生导师。主要从事叙事学、文学伦理学批评和英美文学研究。

本保持一定的客观距离。进入 21 世纪以后,有批评家开始质疑是否一味地保持与文本的距离,就能够对文学做出一个恰如其分的批评?美国著名文学理论家丽塔·费尔斯基(Rita Felski)对此提出了质疑。她提出了“后批判”(postcritique)的概念,号召对无视批评家和读者个人情感阅读方式加以反思,强调珍视读者个人的主观情感,强调文学文本自身的“能动性”。费尔斯基提出的“后批判”概念是受到了法国社会学家布鲁诺·拉图尔(Bruno Latour)的“行动者网络理论”(Actor-network-theory)的影响。拉图尔强调文学文本本身作为非人类的行动者功能,即文学文本本身具有的能动性作用。

在费尔斯基那里,文学文本的阅读实际上是一种共同创造的过程和行为,即我们应该与文学文本来共同思考和感受,而不仅仅把它作为一个背景来加以审视。鉴于当下文学批评和文学经验的脱节问题,一方面我们会对之加以反思,另一方面我们发现有很多学者不断呼唤文学批评的这种科学化,继续强调与文本保持客观的距离。究竟什么是文学研究的科学性,那么文学又如何利用与我们相邻学科最紧密的语言和语言学研究方法来实现其科学性诉求?徐新建老师提到了 C. P. 斯诺,我觉得文学研究的科学化可能在大的语境下回应了斯诺所提出的“两种文化”的经典命题。1959 年,斯诺在剑桥大学发表《两种文化与科学革命》的演讲,他把文学家和科学家分为两大阵营,而且认为两者之间不仅很少交往,而且互相存有敌意。实际上从斯诺发表演讲之后,学界一直有各种各样的类似回应,甚至引发很大的争鸣。如乔纳森·哥特夏(Jonathan Gottschall)曾在 2008 年提出,文学研究应该成为一种科学,而且要变得更加科学化。他本人就采用了大量定量研究的方式,对童话做了数据采集以及量化分析。如果我们把目光再往前推进 20 年,在 20 世纪 80 年代,有一个叫苏珊·苏莱曼(Susan Rubin Suleiman)的学者在《新文学史料》杂志上就已经号召借用科学的语言学方法来研究文学。在他看来,语言学是母科学(linguistics was the master science)。从这种角度出发,他提出我们所有文学研究者都应该从语言学方法中获得灵感。如果我们把目光再往前推进的话,回到 1958 年,印第安纳大学召开“文体学会议”,当时学界的领军人罗曼·雅克布森(Roman Jakobson)做了总结发言。他说倘若一位文学研究者对语言的问题、方法不闻不问,对语言方法一窍不通,显然过时落伍了。从这个角度而言,文学研究者根据语言学方法来从事文学研究,自是情理之中的事情。如果我们把这种路径再放到 21 世纪,乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)在

《结构主义诗学》的第二版导言中，说当下我们对于语言学在文学和文学文化研究中的地位已经不具有很大的争议性了，但是我们应该重新来反思这些议题。我们知道，卡勒的《结构主义诗学》就是他在牛津大学撰写的博士学位论文的基础上完成的。他当时就是想以语言学的模式来对文学展开研究。21世纪，我们对于语言学方法引入文学的情绪不断高涨，比如我所从事的叙事学就是一个典型的例子，我们知道叙事学（narratology），这个“-o”来自希腊语“of”，“logy”就表示的“the study or the science”。两个放在一起，那就是“study of”，所以“Todorov”就把“narratology”界定为“science of nature”，就是叙事的科学。

那么叙事的科学又怎样来做？叙事学的一个重要创始人罗兰·巴特，就明确强调对所有叙事结构的分析重点就是语言学，它提供一个非常基础的模式。究竟哪些语言学为我们的研究提供了模式，我们如果查看《语言学和语言百科全书》的话，里面列了三个重要的词条：一个是结构主义语言系，一个是社会语言学，还有一个是认知语言学。如果要再补充一个的话，可以加上语料库语言学。结构主义语言学则显然导致结构主义叙事学的产生，重点引入的思想就是“langue”“parole”“signifier”和“signified”。叙事学里面有故事和话语之分，就是受到这一理念的影响。那么结构主义叙事学重点要揭示和展示的是什么？就像曹顺庆老师在发言中所提到的，是要达到一种诗学追求的境界。对认知语言学的引入，最终产生了认知叙事学，比如著名的叙事学家戴维·赫尔曼（David Herman）把认知语言学里面的认知草案等概念引入叙事研究中。就社会语言学而言，威廉·拉波夫（William Labov）重点强调口头叙事，现在的自然叙事研究就受到他的影响。从语言学引入大批量的数据展开叙事分析，最终产生了语料库叙事学。彼得·迪克森（Peter Dixon）和玛丽莎·博托卢西（Marisa Bortolussi）两位学者对文学研究的科学方法做出了反思，认为在这个过程中我们很少考察文学的接受与其语境之间的关联，从而产生了一定的问题。

这种反思促使我们去探究另一个问题，即该如何审视文学研究的科学性？对此，我们可以引入本雅明·哈沙夫斯基的观点。哈沙夫斯基认为我们对文学的研究应该始终基于文学作品本身，否则我们的研究就变成了对于世界的研究。他把文学阅读分为几个不同的维度，这种不同维度应该像科学一样，需要用一套体系和方法对文学做出客观的描述和阐释。哈沙夫斯基区别了单个作品的研究、研究文学历史存在的研究以及作为文学的研究，并相应地将这三种研究称为阐释、批评与诗学。就受语言学影响

而来的叙事学而言，其最初的重点是以诗学和理论建构为主，忽略了读者接受与批评语境。这也是彼得·迪克森对早期的叙事学以科学性的名义来建构学科表示不满的一个原因。在我看来，完整意义上的叙事学应该有三种基本形态，既具有诗学性质，同时为阐释服务，当然也有跨学科拓展，成为一种有用的工具。

真正意义上的文学研究的科学性诉求不仅是方法的科学化或者工具化，更重要的是我们在利用科学方法的同时，回归文学本体，发现普遍差异性和差异普遍性。最终，我们回到了帕特里克·克姆·霍根（Patrick Colm Hogan）的观点，即理想化的文学研究是一部分人文主义者追求正统的文学研究，一部分科学家追求正统的科学研究，一部分人文主义者整合科学的研究，一部分科学家整合文学的研究。我认为，文学科学性研究的未来恰恰依赖于人文主义者和科学家关于文学研究的这种科学性分工。

认知诗学2.0：“广义认知诗学”的内涵、方法与路径

支 宇

（四川大学艺术学院，成都 610207）

Cognitive Poetics 2.0: The Connotation, Methods and Paths of “Generalized Cognitive Poetics”

Zhi Yu

（College of Arts, Sichuan University, Chengdu 610207, China）

我要谈论的话题是“认知诗学2.0”。讨论这一话题的目的有两个：一是响应一些专家学者新近提出的“认知诗学本土化”新问题，二是对本次学术研讨会“广义认知诗学”主题进行呼应。根据网络时代和数字技术的习惯性用法，我将认知诗学的发展，也就是从“经典认知诗学”向“广义认知诗学”的发展称为“版本升级”。我认为“广义认知诗学”的提出，标志着认知诗学从1.0版本向2.0版本的升级。我想从三个层次来进行讨论与阐释：第一是“广义认知诗学”产生的语境与理论针对性，第二是“跨文化比较”在“广义认知诗学”中的意义与作用，第三是举三个“跨文化比较”的例子来说明“广义认知诗学”具有怎样的阐释效能。

首先，关于“广义认知诗学”产生的问题。这个问题其实也就是讨论“认知诗学2.0”最重要的理论内涵。为什么这样讲？因为它让我们回到当代认知科学和认知诗学这样一个“学科史”发展问题上来讨论。我们都知道，根据乔治·莱考夫（George Lakoff）的理论，认知科学的发展呈现为两大发展阶段，即所谓“第一代”（the first generation）认知科学和“第二代”（the second generation）认知科学。两代认

知科学分别指向和对应着两种不同的看待人类心智活动（mind）的方式。用一个最有概括力的术语来进行区分，那就是“具身性”。两代认知科学分别都有非常明确的对于心智性质的理论与判断：第一代认知科学的理论核心是“离身心智”，第二代认知科学的理论核心是“具身心智”。二者论争的区别在于：人类的心智活动和认知过程可不可以被“表征化”，可不可以用符号、数字、代码和符号进行计算。这一点说起来非常容易理解，但是要真正将二者的区分与联系落实到心智每一个过程与环节的分析中却相当不容易。其原因在于，人类心智过程往往同时具有“离身心智”和“具身心智”这两种心灵状态。也就是说“离身心智”和“具身心智”不可分割，“离身心智”和“具身心智”对于活生生的个体而言是共属一体的。

莱考夫提出来的两代认知科学理论对于认知诗学有着重要的启发。它让我们思考，认知诗学是不是也可以相应地产生两种现代的认知诗学？我认为，完全可以。基于两代认知科学，认知诗学也就出现了两种版本。当然，认知科学与认知诗学是两个不同的学科，有着不同的研究对象，因此，版本的分级也就存在着不同的标准。但无论如何，在我看来，认知诗学必然要从 1.0 版本走向 2.0 版本。

所谓“认知诗学 1.0”，就是指“经典认知诗学”，即以鲁汶·楚尔（Reuven Tsur）的《走向认知诗学》、彼得·斯托克威尔（Peter Stockwell）的《认知诗学导论》和乔安娜·盖文思（Joanna Gavins）、杰拉尔德·斯蒂恩（Gerard Steen）合著的《认知诗学实践》等为代表的理论倾向与范式。“认知诗学 1.0”在中国影响很大，其主要的理论观点通过汉语学者的译介与评述已经广为人知。如斯托克威尔的《认知诗学导论》正在由熊沐清教授的团队翻译，即将出版。楚尔的《走向认知诗学》则是由熊教授亲自翻译，现在正在出版社进行校对。再如熊教授主持引进并翻译出版的“认知诗学译丛”，由外语教学与研究出版社于 2020 年推出了三部，分别由刘玉红教授、赵秀凤教授和马菊林教授翻译，也是“经典认知诗学”的代表性著作。这对于汉语世界梳理、理解和运用经典认知诗学起到了重要的作用。认知诗学的 1.0 版本，主要基于文学文本的语篇分析，理论工具主要来源于认知语言学和早期的认知心理学。此外，汉语世界还出现了许多经典认知诗学的译介、综述与运用方面的学术成果，如刘文和赵增虎两位作者于 2014 年在中国文史出版社出版的《认知诗学研究》，一方面译介了经典认知诗学的基本概念、范畴与研究方法；另一方面，将中国文学作品作为研究对象进行了认知诗学的阐释和解读，在认知诗学的本土化工作方面，也进行了探索。但从

框架来说，上述学术的认知诗学研究还处于“认知诗学 1.0”阶段。我们现在迫切要对它进行升级，所以就提出了“广义认知诗学”这个概念。这次研讨会之所以命名为“广义认知诗学的当代建构”正是出于这样的目的。当然，“广义认知诗学”并不是今天这个会议才第一次提出。事实上，早在 2021 年，熊沐清教授就曾在不同的场合提出过这个术语。尤其是 2022 年年初，熊教授在《湘潭大学学报（社会科学版）》组织了“广义认知诗学”专栏，分别发表了由他本人、彭彤教授和我撰写的三篇万字长文。这样，“广义认知诗学”这个术语便正式出场。我的感受是“广义认知诗学”的诞生，具有两方面的必然性：一个是我上面所说的，它是认知诗学学科理论发展的内在要求。从语篇分析和文体学研究开始，认知诗学本身必须前进，必然会从经典认知诗学走向“广义认知诗学”。这就标志着它必然会发生从 1.0 版本向 2.0 版本的升级。另外，“广义认知诗学”的产生也是认知诗学在中国发展的必然要求。从文化交流与比较诗学视野看，“认知诗学”进入汉语思想必然要求本土化的改造。所谓话语变异和学术介入，就意味着不是对其术语进行狭义的简单的局部性修理和调整。“广义认知诗学”的提出表明，我们要对认知诗学的整体理论框架进行脱胎换骨般的改造，要让其得到理论重铸和文化精神的改写。从宏观上讲，这也是中国当代社会科学的话语建构问题，它响应着社会科学三大体系建设。对于“广义认知诗学”而言，我们需要进一步思考的是，中国学者怎样把经典认知科学进行优化，怎样提出中国式的原创性理论话语。

其次，我还想讨论一下“广义认知诗学”的方法论问题。我认为，“广义认知诗学”作为“认知诗学 2.0”，其核心在于“跨文化比较研究”的方法论。熊教授 2020 年在《中国社会科学报》上发表的文章，提出要建构“比较认知诗学”命题。在《比较认知诗学的理论建构》一文中，他认为：“比较认知诗学”的构想“目的在于将此作为认知诗学理论版图重构和本土化研究的一条重要路径。不过，我们主张的比较认知诗学并不仅仅是比较文学的‘认知延伸’或认知诗学与比较文学的简单相加，而是基于对‘认知’和‘比较’的认识而提出的一种新的研究思路”。（《中国社会科学报》2020 年 8 月 31 日）另外，长期主持“Literary Universals”项目的美国认知文学研究学者帕特里克·克姆·霍根（Patrick Colm Hogan）近年来也一直在明确提出要将认知诗学与比较文学结合起来进行研究。“多样性（diversity）体现出模式，而且令人惊讶的是，相同的模式在不同的社会中反复出现，尽管比例不一定相似。”（Patrick Colm

Hogan, “Narrative Universals, Emotion, and Ethics”, *Poetics Today*, Vol.2, 2020) 而著名华裔比较诗学专家叶维廉的“文化模子”理论则认为, 不同的文明体系产生不同的诗学理论, 中国与西方诗学理论的差异是由作为文学理论背景的“文化模子”所决定的(《东西比较文学模子的运用》, 1974; 《比较诗学》, 1983)。这表明, “跨文化比较”认知诗学, 是“广义认知诗学”最核心的理论话语。

具体而言, 我们可以从整体上审视“广义认知诗学”的基本框架。熊沐清教授认为, “广义认知诗学”主要有五大理论板块, 包括“广义认知诗学原理”“认知文学理论”“认知文学史”“认知文学批评”和“比较认知诗学”。而在《比较认知诗学的理论建构》中, 熊教授认为“比较认知诗学”存在着学科内的比较、学科间的比较、研究中的比较、文化/文明间的比较这四个类型。我认为, 在四个类型的比较中, 最重要、最有特色的就是“文化/文明间的比较”。前三种比较都与东西方文化体系的话语特征没有关系。比如, 我们既可以在认知诗学学科内部进行比较, 也可以在认知诗学之外进行认知诗学与其他认知科学的比较。徐新建教授说, 南方科技大学的比较文学研究集中于跨学科的比较研究, 主要致力于在文科(包括文学、美学、艺术等)与理科, 尤其是工科和计算机科学等学科之间的跨越与比较。但是, 跨文明体系与文化体系的认知比较却更为迫切与重要。所以我觉得既然我们要提出“广义认知诗学”, 要提出“认知诗学 2.0”, 那么“跨文化比较”就是其中一个不可或缺的一环。

这样, 继“广义认知诗学”之后, “比较认知诗学”尤其是“跨文化比较认知诗学”也就必然会水到渠成地涌现出来。

回顾中西比较诗学的学术史, 我们会发现从 1904 年开始的“前学科”时期到 1988 年中西比较诗学的正式出场, 汉语学术其实给“广义认知诗学”的“跨文化研究”奠定了非常好的基础。特别是曹顺庆教授和余虹教授, 两位先生分别是我的博士研究生导师和博士后合作导师。他们的两部代表作分别是《中西比较诗学》和《中国文论与西方诗学》, 一部基于寻找差异, 另一部强调差异不可忽略。但是他们都为我们的“跨文化比较认知诗学”打下了坚实的基础。当然, 这其中还有刘小枫教授的比较诗学著作《拯救与逍遥》。这表明, 中国传统的文论美学和诗学给我们提供了庞大的理论资源, 这是汉语学者介入世界认知诗学场域不可或缺的理论资源。

最后, 关于“广义认知诗学”的进路问题与研究实例问题。我可以简要举出三个例子来说明“跨文化比较”的研究方法, 在“广义认知诗学”研究中怎样运作。我

想列举的三个理论命题分别涉及三部中国经典诗学著作：《文心雕龙》《人间词话》和《谈艺录》。这三本书中都出现了很多的术语和理论命题，我分别找了一个比较小的点来进入“跨文化比较认知诗学”。这三个点是《文心雕龙》之“思表纤旨”、《人间词话》论“隔/不隔”和《谈艺录》论“理语/理趣”。我主要分享一下《文心雕龙·神思》的术语“思表纤旨”。这个术语出自《文心雕龙·神思》原文中的一段话：“至于思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止。至精而后阐其妙……”什么叫“思表纤旨”？我们来看看校勘史与阐释史。四川大学“龙学”大家，也是曹顺庆教授的老师——杨明照先生，他的最后一部著作《增订文心雕龙校注》把校勘史推到了极致。杨先生对《文心雕龙·神思》的很多地方都有新见，却对这4个字未校未注。这充分说明从黄叔琳作注，到李详补注，再到杨明照校注拾遗，《文心雕龙》研究者们在校勘史上对这4个字都没有疑问，但是在语义内涵和理论话语方面有没有疑问呢？我觉得是有的。事实上，在《文心雕龙》阐释史上，“龙学”家们对于“思表纤旨”存在三种说法。范文澜先生认为这表达了思维可以通达一切，不管是具身的还是离身的。王元化先生认为，“思表纤旨”是一种写作策略，要留有余地，要用暗示的方法去表达。而祖保泉教授和杨明照教授则认为，“思表纤旨”说明我们的心智和语言都是二元论的。也就是说，在人类的心智活动中，有些东西是我们永远说不清的，有些东西则是可以说得清的。关于“思表纤旨”的上述三种阐释就会让我们产生一些疑问：什么是“思”，什么是“文”？什么是“思之表与里”“旨之纤与粗”？什么是“文之外与内”“文之曲与直”？这些都和文学艺术密切相关。这些疑问其实一直在“思表纤旨”这4个字背后。如何解决这个疑问呢？我认为可以从“跨文化比较”视野来进行思考。这样，我们又回到了莱考夫关于两代认知科学和两种认知观点上面，也就是他关于“离身认知”与“具身认知”的理论。我认为，通过“思表纤旨”的命题，刘勰确立了这样的观点，即艺术语言就是可以通达“具身心智”；而逻辑语言不能通达“具身心智”，但是它可以表述那种可计算和表征“离身心智”的概念和术语。此外，我觉得中国认知诗学的“思表纤旨”还表现出对于西方认知诗学“心智两分”的超越。我认为，《文心雕龙·神思》有三重意义，我这里专门提出了，即“具身心智”“离身心智”和“隐身心智”。与此相对，通过“跨文化比较认知诗学”，我们的理论视野里出现了三种诗学，即“具身诗学”“离身诗学”和“隐身诗学”。这样，通过《文心雕龙·神思》与西方当代认知诗学的跨文化比较，我们开掘出了中国文论、

诗学和美学不仅存在着关于“离身心智”漫长的表述，同时也有对“具身心智”的深刻论述。不仅如此，我们还远远地超过了西方当代认知诗学，因为这里还有“隐身心智”和“隐身诗学”。它们主要讨论“超以物外”的审美意境。我认为，“思表纤旨”的内涵其实是“具身心智”和“隐身心智”。从“具身心智”“离身心智”到“隐身心智”，从“具身诗学”“离身诗学”到“隐身诗学”，跨文化比较研究的方法与路径可以让“认知诗学”和“比较诗学”得到真正的学科构架的延展和突破。

总之，“认知诗学 2.0”其实可以称之为“第三诗学”，而这正是“广义认知诗学”和“跨文化比较认知诗学”的学术宗旨和理论走向。



认知文体批评

从认知诗学视域看宋代文赋的“知性之美” ——以苏轼的前、后《赤壁赋》为中心

刘朝谦

(四川师范大学文学院, 成都 610000)

摘 要:

文赋,是中国赋体文章的一种体式,古人或认为依此体式创作出的赋作不如依古赋、俳赋和律赋等其他赋体创作的赋那样美,对宋代文赋的美学价值评价较低。但其实不然,宋代文赋之作,实有美学价值极高的作品,我们可以从苏轼的前、后《赤壁赋》证实这一点。自前、后《赤壁赋》面世以来,读者对此二赋有颇多赞美之词,但多认为二赋表达了苏轼乐观旷达的人生观,或单从写作技法上强调二赋的优秀。然而,前、后《赤壁赋》描写的其实是苏轼面对人的必死命运希望得救,却又深知得救实难之时内心的绝望和挣扎,描写的是苏轼极尽努力试图消解他内心忧恐之情而消解无效的惶惑。苏轼在存在诗学意义上的生命挣扎反映在二赋的美学调性上,使得二赋所写出的乃是一种悲欣交集的美。从认知诗学的角度看,苏轼的前、后《赤壁赋》在文体上的理趣与生命诗学的形而上意味着这两个层面极为充分地体现了宋代文赋的知性之美。

关键词:

文赋;苏轼;《前赤壁赋》《后赤壁赋》;理趣;狞厉知性之美

基金项目:国家社科基金西部项目“中国赋美学通史”(项目编号:18XZW001)。

作者简介:刘朝谦,四川师范大学艺术学院二级教授,文学博士,博士研究生导师,四川省技术与学术带头人,中国赋学会副会长,中国古代文学理论学会理事,四川师范大学国学研究所所长。

Examining the “Intellectual Beauty” of the Fu in Song Dynasty from the Perspective of Cognitive Poetics : With a Focus on SuShi’s *Chibi Fu*

Liu Zhaoqian

(College of Arts, Sichuan Normal University, Chengdu 610000)

Abstract:

Wenfu is a style of Chinese fu texts, and the ancients may think that the fu works created according to this style are not as beautiful as those created by other fu such as ancient fu, hai fu and law fu, and have a low evaluation of the aesthetic value of the Song dynasty wen fu. But in fact, otherwise, the works of Song Dynasty Wenfu are indeed works of high aesthetic value, and we can confirm this from “Chibi Fu” before and after Su Shi. Since the publication of “Chibi Fu” before and after, readers have praised this Erfu a lot, but most think that Erfu expresses Su Shi’s optimistic and expansive outlook on life, or emphasizes the excellence of Erfu from the writing technique alone. However, Before and after “Chibi Fu” actually describes Su Shi’s despair and struggle in the face of people’s mortal fate in the hope of salvation, but he knows that it is difficult to be saved, and describes Su Shi’s desperate efforts to try to dissolve his inner anxiety and dissolve the ineffective confusion. Su Shi’s struggle for life in the poetic sense of existence is reflected in the aesthetic tonality of Erfu, which makes Erfu write a kind of beauty that is mixed with sorrow and joy. From the perspective of cognitive poetics, the intellectual beauty of the Song Dynasty literary fu is fully reflected in the two levels of stylistic interest and metaphysical meaning of life poetics before and after Su Shi.

Key words:

Wenfu; Su shi; “Pre-Chibi Fu” and “Post-Chibi Fu” ; Sense; The beauty of fierce intellect

0 引言

宋代赋美学有别于其他时代赋美学的地方，在于文赋作为新的赋体风行一时，赋家创作出不少优秀的作品。文赋这种新的赋体美学价值体现于其创作实绩中。然而，在中国赋美学史上，文赋是否有美颇受人置疑，明代著名文体学家徐师曾就说：

文赋尚理，而失于辞，故读之者无咏歌之遗音，不可以言丽矣。（吴讷、徐师曾，
文章辨体序说 文体明辨序说：101）

所谓“尚理”，是说宋代文赋长于说理，长于说理意味着其疏于用形象或意象表情。所谓“失于辞”，是说宋代未能像古赋那样做到赋辞文丽，同时也是说文赋不能用于歌唱，所以，在赋体之中，文赋被认为是最不具有美的赋体之一。

赋自战国晚期屈原创起，至汉代蔚为大观，其时赋作在体式上被古人认定为古赋，古赋的美学特征就是辞以丽胜。徐师曾说：“三国、两晋以及六朝，再变而为俳，唐人又再变而为律，宋人又再变而为文。”（吴讷、徐师曾，文章辨体序说 文体明辨序说：101）足见三国、六朝之时，骈赋和律赋兴起，作者于赋辞上极重咏歌、对偶和声律之美。文赋盛于宋，其体式不同于古赋、俳赋和律赋等其他赋体的地方，主要在于它更接近于单行散句的散体文章，赋家于文赋的写作只求辞达而已，并不专注于赋辞的美学修饰，亦不重视赋文语辞的声律形式之美的打造，故明人徐师曾认为文赋胜在说理。如此说法等于是说文赋即使有美，其美也不过是一种哲学化的文学作品特有的理趣。当然徐师曾的说法总体上不能说是错误的，他看到了宋代文赋同宋诗共有的一个问题，即都是用说理取代用形象（意象）说话，宋代诗与赋完全不同于唐代的文学，其尚理的美学偏好既让这个时代的诗赋在文学美感的强度上弱于唐代文学，又让宋代文学从唐代文学的“阴影”中成功地走出来，踏上了一条新的赋体文学之路。

不过，实际的情况是，宋代写得最好的文赋作品固然精于理趣的表达，其实也在用形象（意象）说话，文本所写的文学形象（意象）也是创作主体瑰奇多姿的文学想象力的产物，其赋文言辞也是极美之辞。苏轼所写的前、后《赤壁赋》，就是这样的赋作。就是说，徐师曾对文赋形式美给予贬低的说法与文赋的创作实绩并不完全吻合，其对文赋的审美价值的负面判断因此是令人生疑的。

其实，徐师曾对文赋形式的音乐性的贬低也是值得商榷的，从中国赋美学史的思想轨迹看，当赋只是用于“不歌而诵”（班固，汉书：1755）的文本之时，当汉代大赋家、经学大师扬雄说出“《诗》人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”（汪荣宝，法言义疏：49）这个命题的时候，赋的丽辞就已经未见得是用于咏歌的，在“不歌而诵”这种文本的现身状态中，我们可以看到赋体文章已经不是音乐的寄居者，它存在的声音形式已经从音乐的五声音阶世界中脱身而出，开始依语言文词口诵的声调、韵调为自

已在场的声音形式。在“不歌而诵”的现实里，赋家对赋词的自然比对音乐之声更为重视。当然，在“不歌而诵”的文本现身情态中，赋文本在形式上仍有音乐性的美学特征，但是，赋在这种语境中所具有的音乐性的美是由赋文言辞的声调、韵调和语词节奏构成的属于赋文语言的美，而不再是属于音乐本身的旋律声音和音乐节奏之美。就是说，在“不歌而诵”的赋文本现身情态中，赋言的美从来不应以其创作是否依歌咏的音乐法则来作为唯一的判定标准，赋言作为文学语言，其美既可以由语言文字的声律法则来决定，也可以由其文句中的修辞尺度来决定，但就是同音乐无直接的关系。

唯此，我们认为至宋代创作达到历史最高水平的文赋不仅具有理趣，而且其文辞也是美的。民国初年，唐文治评说《赤壁赋》：“遥情胜慨，横空而来，所谓‘万斛泉随地涌出’是也。然非天怀高旷，曷克臻此。”（王水照，历代文话：8276）认为《赤壁赋》以赋家所抒发的情怀之高旷为美，体现了赋家抒情沛然不可止息。《赤壁赋》从形式到内容都美的情况在苏轼的前、后《赤壁赋》中得到了充分体现。在前、后《赤壁赋》中，文赋文本表现的美是如此深切而强烈地直击人的生存一存在之自在、闲适与哀感，其所书写的人的在世生命之美是如此生动地在存在哲学和存在诗学的光亮照射下得到敞亮，而不像屈原赋及屈原系赋那样，往往专注地在文学政治美学层面来写人此在的哀感，其赋美自有别的赋体不能取代的价值。在下面的讨论中，我们尝试对苏轼的前、后《赤壁赋》的美给予深入剖析。

1 《前赤壁赋》对人生命哀感的审美消解

苏轼的前、后《赤壁赋》创作于他被贬黄州时期，是年为宋神宗元丰五年（1082）。二赋在表面上不过是写苏子与客人秋日泛游长江边赤壁之地的事情，在赋文叙事的深层次之处，则描写了人与宇宙相互对峙的时空关系中人对自身存在本质的思与言，描写了人与自然在精神和情感上自然生发的共鸣和神秘感应，描写了人作为必死者当下短暂的快乐和面对不可摆脱的必死命运的无尽哀感，形象地描写了人面对自身必死命运的神秘、深感此命运不可把控之时内心生起的震惊感，设计了人当其陷入因死亡的沉思而感到悲苦之自我消解的方式，苏轼通过赋中人、事、物、仙的种种场景、事件和形象相互交往、相互兴发的描写，试图让自己的赋文对读者而言能成为自

身在世困境的审美救赎言辞。民国初年唐文治在《国文经纬贯通大义》一书中谈到《赤壁赋》之美：“《前赤壁赋》如冰壶朗彻，空明已极。”（王水照，历代文话：8276）其说只及于赋美的一个侧面，显然并未能真正体认出《前赤壁赋》之美更深层次的精微之审美格调，不过是唐文治单纯地为求讨论文章写作方法而得出的片面之见。

在宋代赋美学史上，苏轼的前、后《赤壁赋》代表了宋代文赋实际所达到的文学和美学的最高水准。其中《前赤壁赋》的主题主要是从中国古代的存在哲学和存在诗学的角度，对人的生命哀感用审美的方式进行消解。美，在赋中乃是一股让人从存在之悲转切到存在之快乐的力量。从这篇赋的结构看，苏轼围绕人生命的乐与哀，作了乐—哀—乐的叙事、抒情安排，存在之悲，是主题真正的核心。

苏轼《前赤壁赋》所写赤壁，是汉末三国纷争、逐鹿天下之时，曹操所率魏军与周瑜所率吴军的交战之处。此战周瑜巧用火烧连营之计，大胜曹军。在文学史上，人们一直对苏轼赋中所写赤壁是否真的是当年曹、吴交战之地而存在争论。这一争论本质上是反文学的，其前提是文学所写的一切是否具有存在的合法性，要由历史来给予认定，然而，历史哪来的这种权力？文学的合法性理当由文学自己说了算，它的合法性不需要历史来说三道四。

在文学的世界里，我们都知道让文学成其所是的一个基本的规定，就是文学主体都认可文学从总体上，甚至从根本上讲，乃是虚构的。作家依虚构的原则创作，读者在明知作家虚构的前提下开始了对文本的阅读。作者同读者所达成的“共识”是文学即虚构的共谋，令赤壁是否真是魏、吴两军交战的那个赤壁这件事，在赋中变得不是那么重要，是与否，都丝毫不影响苏轼这两篇赋的崇高文学价值。就是说，文学的虚构本质令苏轼在前、后《赤壁赋》所写到的“史实”和相关之地，本身就不必是历史的实录，令赋体文章不必为读者提供对历史某个具体事件的真实认知。显然，赋文学文本中言涉的“史实”和与之相关的地名，只是文学家借以抒发人生感受，宣泄郁情的一个虚构的出发点。“赤壁”在苏轼的赋中即是如此，它是否是魏、吴之战发生的真实之地对赋文来讲其实一点也不重要，重要的是“赤壁”这个符号所具有的将存在者之历史想象与当下处境关联在一起的作用。“赤壁”这一符号在赋中一旦发挥出这样的作用，它在赋中就不再需要赋家为之花费笔墨，而会在赋文中悄然退隐。因它的退隐而空出的文本空间，接下来会被赋家表现赋中主人公当下存在之生命哀感的文字充满。

《前赤壁赋》在语体上是单行成句的散体，不拘声律，不讲究对偶，离律赋远而离散文近，赋中有主客问答，这令赋文颇有传统的问答赋体的味道，但因主客的问答被嵌在赋文叙事和抒情的话语中，用以推动叙事和抒情的生发与进行，故与传统的对问体赋，即汉代的散体大赋又有所不同。从内容上看，传统的对问体赋或是用对问的形式来展开对帝王鸿业的夸张与炫耀，或是展开关于对生死的思想沉思，其对问之时虽然也有叙事、抒情和思考，但只是到了苏轼的前、后《赤壁赋》这里，对问、叙事、抒情和存在之思才不再是附属于经国大业的文学政治美学话语，才成为居于赋文本当下语境中的那个个体之人的喃喃私语，赋家对个体之人的人文关怀成为赋文言辞的主要内容，天下国家的现状与未来，则在赋中不被提及。

在文学活动经验的层面，读者会感觉到《前赤壁赋》是宋代赋作中最美的赋。那么，这篇赋究竟有着怎样的一种文学之美呢？

《前赤壁赋》的美，在于它表现了人对自身当下之生存—存在处境与命运进行沉思而引发的哀切感受，所以是一种悲美。在赋中，沉思者是泛游长江赤壁的主人和客人，其中的主人即“苏子”，他在赋文中的特殊性就在于他既是赋文本中的一个文学人物，又是赋文所讲事件的叙事者；他既在赋文所讲的事件之外讲述事件的发生和变化，又作为事件的当事人参与事件之中，与事件涉及的各方发生种种复杂微妙的关系。此外，赋中的“苏子”还对应着文本之外的那个创作此赋文本的作家苏轼，读者在阅读之时一般总是把苏轼和“苏子”看成是一个主体，认为文本之中的“苏子”就是文本之外的“苏轼”，然而，这当然只是读者的错觉，因为，文本之中的“苏子”其实只是文本之外的苏轼创作出来的赋文本中的人物之一，苏轼在创作“苏子”这一赋文人物形象的同时，还创作了赋文中的客人、仙鹤和道士等其他赋象；当赋中的“苏子”与客人一起谈笑风生、沉思哀切之时，苏轼可能正坐在案几旁边为赋文形式的筑造费尽心思，也可能在赋文写完之后，已经远离自己所写的这篇赋文本做着其他的事。不过，尽管赋中的“苏子”不是赋文本之外的苏轼，但读者把苏子在赋文中的思想、情感和言辞看成是苏轼的，这并没有错。因为，苏轼之所以把赋文中的这个人物命名为“苏子”，本身就表明了他希望读者有如此的认同，就意味着他确实是要借“苏子”这个人物，作为自己思想、情感的代言人，以向读者敞开他的心扉。

《前赤壁赋》所写人的此在是这样一种情形：从时间上看，是壬戌年的秋日。从空间地点上看，是赤壁之畔的长江，是主人与客人此刻共乘的长江上的一叶小舟。这

个时空起初给人的感觉是充满善意而美好的，美好的感觉来自其中物色“清风徐来，水波不兴”（姚鼐，古文辞类纂：942）的宁静与柔美，游于其中的主人“苏子”与客人一起获得了生命在此的安全感，且进而感觉到生命的舒爽。苏轼接着又写道：“少焉，月出于东山之上，徘徊于斗牛之间，白露横江，水光接天。”（姚鼐，古文辞类纂：942）随着夜色的深入，月亮升起，月光如伟大的艺术家，将赤壁之畔的天色与江水既二分为两片虚实互映的美景，又将二者合成为一个整一的光影交织的风光，共构为宇宙在深夜时分的大美，泛舟之人观此月中浩渺烟波之景，于是生发出直指生命存在本质的诗意思象，且反身向内，陷入对人的存在本质的沉思，产生出生命升华超越之美感：“纵一苇之所如，凌万顷之茫然，浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。”“一苇”在此表面上看不过是把人乘坐的小舟转喻为一枚苇叶，但因为典出中国禅宗初祖达摩“一苇渡江”的宗教奇迹叙事，而实际上赋家是借这枚苇叶的宗教思想所指，转入了深刻的关于人的存在本质的沉思，苏轼于此把物态的小舟借宗教叙事的想象话语，将赋中主人公在此一瞬间的生命感知从对物的触碰，牵扯到对人自身的生命存在本质的体认，把乘舟之游言说成了人生在苦海中的争渡。

在宗教话语中，达摩站立苇叶之上所渡之江，既是江，又不是江，就其不是江而言，江指的是生者所要争渡的人生“苦海”，此中的色与空，以及诸般受想行识，指的是形而下的物性此岸与形而上的灵性彼岸。“渡江”的“渡”，既是人的现实生活中渡过一条江水的意涵，又指人在其当下的生存—存在本质上是从人生的形而下的此岸航行向人生形而上的彼岸的拯救行为，人唯有成功地抵达彼岸，自身才能真正获救，其生命才能真正步入芬芳洁净的极乐之境。在这一人的自我救赎行为中，“一苇”之叶既将人生即“在路上”的本质彰显出来，又是人在存在的层面上最终得以成功地归家的唯一可以信赖的器具，此“一苇”因此从根性上给无家可归的人的感觉是回到家园的希望和终将居于家中的安全感。苏轼在赋文中用“一苇”这个符号，将达摩渡江典故的宗教意义用作对人的存在本质的诗学沉思，所完成的赋意转折就是把赋中人物对此刻秋江物色的审美，转换成了在人与自然美的关系中人对自身存在本质的诗性揭示。赋文隐晦地始于宗教神学，鲜明地转向人与自然的审美关系建构，再从这种审美关系转向关于人的存在的诗意描写和沉思，赋家于此用宗教和赋文学的转喻之言，将中国禅宗感性的禅意和文学对人之存在的诗性领悟为主材，酿制成了一杯小舟上主

客交饮的美酒。

赋家进而既用天水相接形成的宇宙空间的浩渺无垠，以衬托出人之此在所居之时空的有限与细微，又用中国上古的神话和仙话对生命不朽的言说与承诺，来为人在世的有限与短暂树立起一面映照自身存在悲剧性的镜子，点出客人即因观看到镜中映象始步入向死而生的“我思”之境，而从此前的快乐中被抛掷出来，陷入人生的深深哀感之中。他从此前那种对自身的必死性茫然无知的肤浅的人生快乐中走出来，步入哀感之中，生命虽变得异常沉重，人的生命在此刻却更本质地得到了极大的超越和升华。

在苏轼的笔下，此刻，赤壁之畔，长江之上月亮的升起是推动人的生命得到升华和超越的关键性力量。月之升上东山，令月光把原本晦暗的天水两界以及两界一体共构的宇宙、宇宙中人与物的共在等诸般景象统统照亮，把宇宙的浩渺气象从黑暗的深渊中敞亮出来。因为夜月的此一照亮，人与物、天与水，此在与存在等存在者与存在如其所是地敞亮出来，涌现于人的周遭，敷演出宇宙的勃勃生机。也就是说，正是这宇宙性的月光，始让主客眼前的黑夜不再是黑暗之夜，始让赋中的主客作为人虽居于黑夜，其存在的感觉却如居于光明之中。也正是月光，始让宇宙整体，以及宇宙中的万物实相皆实现了自身的虚化，始让人在虚实相生的世界中产生虚化超脱、虚实互济的生命感觉，时间和空间在此感觉中质变为无限绵延的形式，此无限绵延的时空既给必死之人带来了必死这一属人的当下命运和处境的深切的哀感，又似乎正向人承诺着可望而不可即的不朽。总之，苏轼在此写出的是人与自然、黑暗与光明、绝望与希望、宇宙的虚与实、俗世生命的卑微和宗教生命的高尚、在者的形下物性与其形上灵性等两两生存一存在维度的相互生克、一经一纬地织构出由天地神人支撑开来的赋文本中世界的审美景象。

人生的哀歌在赋中即于此时如是奏响：

于是饮酒乐甚，扣舷而歌之。歌曰：“桂棹兮兰桨，击空明兮溯流光。渺渺兮予怀，望美人兮天一方。”客有吹洞箫者，倚歌而和之。其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕。舞幽鹤之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。（姚鼐，古文辞类纂：942）

主客的饮酒乐甚，扣舷高歌，乃是由月光下的自然大美激发出来的生命感兴，人应月光之约，激情飞扬，人与光明同化，对人生之美好充满希望和追求。尽管主人和客人都深知，皎洁的月光此时亦把人们心中最美的希望放到了人不可及的遥远的地方，希望刚刚升起，立刻变成幻灭与绝望。

苏轼写道，改变这欢乐之情的是某位客人为主客歌唱伴奏而吹响的箫声，他所吹响的箫声在情感调性上与主客所唱歌声的欢乐调性不同，它如怨如慕，如泣如诉，与歌声的欢乐部分形成了悲欣错位的对话，却与歌声中的绝望情绪产生共鸣。箫声一味向着人的悲情而去，道出的是人追求美而不得的无尽哀感。箫声一经响起，即压过了主客歌声中的欢乐一面，把主客兴于其中的轻盈欢快转变成了众人心中对人生沉重的哀感。此箫声不绝地回响在月光下随水波荡漾的小舟周遭，呜呜咽咽，余音袅袅，让主客的人生哀感被淡化被延宕，哀感因此在赋中被有效地强化出来。

吹箫者其箫声何以悲切？苏子在赋中如此问道：

苏子愀然，正襟危坐而问客曰：“何为其然也？”（姚鼐，古文辞类纂：942）

对此追问，如果我们只从音乐本身来回答的话，那么，我们必然会想到，在中国古代音乐美学的话语中，箫声原本既可抒发欢乐之情，又长于发出悲切之声。在很多时候，箫乐乃是古代悲剧性音乐的代称。汉代人王褒撰《洞箫赋》曰：“故知音者乐而悲之，不知音者怪而伟之。故闻其悲声，则莫不怆然累欷，撇涕拉泪。”箫乐于此而是中国古代悲剧音乐的典型范式。在音乐的世界里，纯粹的器乐曲在音乐家族中是最哲学、最抽象，也最具有形而上气质的音乐，像客人独奏的箫乐就是这样的音乐，其在根性上就属于对人生悲剧的哲学沉思和音乐言诉。正因为如此，在《前赤壁赋》中，尽管箫声开始是为主客欢乐的歌声伴奏，但箫声作为悲剧性音乐的本性却依然显露了出来，最终完全改变了主客把酒言欢、击节高歌的局面，把所有人的情感都变成生命的哀感，并由此引发“苏子”和客人针对人的此在一存在之意义和价值的哲学沉思。

“苏子”此处之所以发问，不在于他不知道箫声是悲剧音乐的本质，而是因为在代赋外的苏轼发问，而苏轼在现实生活中不仅是北宋文学大家，也是北宋伟大的思

想家和哲学家。伟大的思想家赖以立身之处，即在于他的一生总是在向死而生，总是就人的存在问题进行发问。作为思想者，“苏子”因此在为箫的悲美之声所感动到“愀然”之际，仍然忘不了追问此箫声何以为悲声。

那吹箫的客人的问答，表明他的箫声之悲起于他在当下的触景生情，终于他对自己作为必死者命运的看见和因看见而生出的自我哀怜，他看到人之存在有悲，自我当下的此在也难逃速死的不幸命运，人之存在，古今皆悲。吹箫的客人且看到人的穷达两条人生道路也同为价值虚无之路。穷达二路，是古人对君子人生一切道路的概称，此两条人生道路的悲剧本质指意的是人之生存—存在整体的悲剧。人生意义的虚无似乎如此而是绝对的、无可逃脱。客人因此吊古而伤今，寄悲情于自己的箫声之中。

吹箫者在吹奏之际，最先见到的是赤壁之战的古战场，是在这一战场上或悲或喜的历史人物，是虽以英雄之名威震生前，却在当下已经被时间长河化作飞灰的像曹操、周瑜那样的历史主角，“客曰：‘月明星稀，乌鹊南飞。’此非曹孟德之诗乎？西望夏口，东望武昌，山川相缪，郁乎苍苍，此非孟德之困于周郎者乎？方其破荆州，下江陵，顺流而东也，舳舻千里，旌旗蔽空，酹酒临江，横槊赋诗，固一世之雄也，而今安在哉？”（姚鼐，古文辞类纂：942—943）曹操当年率水军如蛟，战于赤壁，于长江之上横槊赋诗之时，人生何其得意，然而，在时间长河的侵蚀之下，“如今安在哉”？英雄有悲，经国立功者亦终为土灰，人生奋斗，有何价值？客人据此更思及当下他同“苏子”渔樵山水的人生在世方式，此种在世方式不同于曹操奋勇出世，兼济天下的那种人生进路，而是君子于乱世独善其身的隐逸生活方式，人在这种归隐自然的生活里虽然得到了宁静和快乐、体味到自己的此在因与自然万物相亲而在本质上乃是诗意的栖居，但是，这种诗意的栖居却根本改变不了人必有一死的残酷命运。在宇宙强大的空间浩渺无垠、时间无尽绵延的力与形面前，人突然感到自己的存在是如此孱弱无力、如此有限而短暂，于是产生超脱自身、与天地同化、挟飞仙共游的诉求。

客人在这里说到的“飞仙”，指中国仙话关于人可以服食仙药，修养道术以成仙不朽的叙事，自战国晚期中国神仙方士文化于齐地产生以来，经秦汉天子的信仰与方士的极力鼓吹，仙人不朽，凡人可以成仙的叙事早已作为一种信仰话语，深入中国古代社会各阶层。人们相信，人世之凡人如能修炼成为仙人，能与仙同游，他就可以立刻从肉身的有限性、在世短暂性中彻底解脱出来，和光同尘，与天地等齐、与日月同

辉，其生存—存在的时空质变为仙人专有的无限宽广和无尽绵延：

况吾与子渔樵于江渚之上，侣鱼虾而友麋鹿，驾一叶之扁舟，举匏樽以相属，寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟。哀吾生之须臾，羡长江之无穷，挟飞仙以遨游，抱明月而长终。知不可乎骤得，托遗响于悲风。（姚鼐，古文辞类纂：943）

在客人的话语中，箫声悲切的原因至此被明确地给出，箫声所悲者乃是人世的在者其生存—存在有限而短暂（即客人所说“须臾”）的本质规定。

古人多认为苏轼文章的思想承传的是庄子一脉：“潜谷曰：‘子瞻名理类庄，治体类贾、陆。其嬉笑怒骂，猝然愤然，皆成文可书。其大者驰骋纵逸，如行云流水，浑沦光怪，雄视百代，所自得为多矣。’”谢叠山曰：“东坡自《庄子》觉悟来。”（王水照，历代文话：3215）苏子在《前赤壁赋》中，对吹箫者之所悲，的确就是依道家的宇宙观给予了阐释和消解，他认为客人的存在之悲源于两个错误的认知：其一，客人所体认的时空永远在做去而不返的矢线运动，在这个时空框架中，万物包括人的生存—存在都有一个起点，故而亦有一个终点，人在世的有尽与短暂正是由此彰明出来，人的在世因此自然地理解为运动中的“一瞬”。然而，在苏子看来，宇宙的时空运动形式并非直线向前的运动，而是一种无尽循环的自我封闭的圆形运动，处于此运动框架中的万物，包括人本身，其生存—存在都没有起点，自然也无所谓终点，由此决定了“在”于此时空框架中的存在者感受到的是时空不变的本质，他不会生出存“在”即运动之一瞬的生命感受，因而也不会陷入直面自身必死命运而必然会产生悲感之中。另外，苏子指出，人在世的快乐不在于对自身和外物的占有，而在于人同自身和万物之间相互对待的自由意志和情感态度。苏子在此实际告诉读者，人与自身当下的生存—存在处境、命运之间的关系，人同当下与之相摩相荡的万物之间的关系皆是诗意的，或曰审美的关系，而审美的关系不是主体对对象的占有，而是主体与对象之间超乎功利的自由交往。山光水色在这样的关系中为人类的每一个成员所享有，其同主体此在的每一当下达成的审美关系，对那主体之人都是最可宝贵的此在性的人生历程。苏子的话是这样说的：

苏子曰：“客亦知夫水与月乎？逝者如斯，而未尝往也；盈虚者如彼，而卒莫

消长也。盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也，而又何羨乎？且夫天地之间，物各有主，苟非吾之所有，虽一毫而莫取，惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。（姚鼐，古文辞类纂：943）

当人站在“变”的角度只看到在者的在之短暂与必然的消逝，在者就单纯地活在“一瞬”这个悲剧性的时空维度之中，当人既看到了“一瞬”，又看到了时空之环的不变性，则在者就活在了“一瞬”即永恒的维度中。既然瞬刻即永恒，那么，“一瞬”就不再是悲剧性的生命维度，苏子认为，人之所以因自身在世的短暂和易逝而悲切，根本的原因即在于人将他自己的生命，以及他在世之时所享有的一切都视为属己之物。死，意味着他对这一切的占有关系的绝对取消，此必死者即因不舍而陷入深深的悲哀之中。然而，人的这种在世观是不对的。“苏子”对此种人生观给予的反驳就是：他认为人当其在世之时，固然会占有某些东西，但世上总有更多的东西是在世者无法占有的。因为，生者与世界之间的关系从来不只是占有和被占有的关系，生者与世界之间真正令人幸福的关系是超乎功利的诗意栖居关系，生者在此关系中自由地得到自身当下的生命快乐，是存在者存在在此的真正价值。因此，人在生死之际，从占有的得与失滋生的悲哀感是身体性的、形而下的感受，没有什么价值。在赋中，“苏子”表述的这个思想改变了客人的看法，主客于是重回欢乐之中：“客喜而笑，洗盏更酌。”（姚鼐，古文辞类纂：943）

2 苏轼《后赤壁赋》的月色和犴厉之美

与《前赤壁赋》写秋日发生的情事不同，苏轼的《后赤壁赋》写了冬日赤壁的人、仙与物。在这篇赋中，苏轼主要对人处身其中景色所具有的犴厉之美作了生动的描写。赋中所写赤壁景色之美如右：“霜露既降，木叶尽脱，人影在地，仰见明月。顾而乐之，行歌相答。”（姚鼐，古文辞类纂：943）这一情状同《前赤壁赋》所写的赤壁月夜在赋中人物的主观感受中都是一种自然的明光澄澈之美，只不过因为岁时的变迁物色的外貌有所不同而已。正是因为冬景不同于秋色，所以，《后赤壁赋》所写的

赤壁月色其审美韵味不是如《前赤壁赋》所写的优美，而是狞厉。我们在这里所说的狞厉是一种审美形态，这一说法是借用了李泽厚在《美的历程》一书中创造的中国美学术语，李泽厚将中国上古时代青铜器纹理所表现出来的具有原始野性的美命名为“狞厉之美”。“狞厉”，就这个词语的字面意思而言，是人面对对象之时，感受到此对象的外形和神韵有着陌生的、神秘的、超乎人的强大力量，这力量是进攻性的、具有侵略意味的，因而让人感到自己受到了这对象的威胁，人于是以敬畏之心，用原始的艺术符号将此对象描摹为人的信仰，人用这种方式从对象那里获得超乎自然的强大力量，获得自身生存的安全感和自身存在的崇高感。苏轼《后赤壁赋》写了从月色之美向狞厉之美的转换，全赋从月色之美开始写起，以狞厉之美为全篇赋文的结束，形象地书写了人对于神秘陌生之景的震惊感，以及人在其生存一存在的过程中从人世向仙境升华超越的心路历程。

“狞厉”首先是对象的令人不安的形色声味，苏轼在赋中写道：

曾日月之几何，而江山不可复识矣。予乃摄衣而上，履巉岩。披蒙茸，踞虎豹，登虬龙。攀栖鹘之危巢，俯冯夷之幽宫，盖二客不能从焉。划然长啸，草木震动，山鸣谷应，风起水涌。予亦悄然而悲，肃然而恐，凜乎其不可留也。反而登舟，放乎中流，听其所止而休焉，时夜将半，四顾寂寥，适有孤鹤，横江东来，翅如车轮，玄裳缟衣，戛然长鸣，掠予舟而西也。（姚鼐，古文辞类纂：943—944）

赋文书写的这些景象有如下特征。

首先，在苏轼的眼中它们曾经是熟悉的，眼下却都“不可复识”，变得陌生。因为在《前赤壁赋》中，苏轼曾见过这里的物色，那时此地到处是秋日成熟的景象，果实累累，叶红花香，月满天水，生机盎然。在《后赤壁赋》中，此地的景象已尽数变为冬日的画图：“是岁十月之望，步自雪堂，将归于临皋，二客从予过黄泥之坂。霜路既降，木叶尽脱。”冬日的赤壁物色，山瘦月小，水落石出，怪石嶙峋，四野一片死气沉沉。对苏轼来说，赤壁的秋景是旧友，冬图则是初识，因为是初识，所以，苏子对自己当下所处身的这片山水世界只有陌生的感受。其所产生的陌生感是人在现实中对物之奇形怪状所产生的感受，而不属于文学语言的陌生感，此陌生感背后引发的是“苏子”生命的不安全感，那些冬日物色的奇怪形态让他联想到的是种种超自然

的怪异力量，这些力量让他感受到的是生命在当下的疼痛。因此，这里所说的“不可复识”的江山，不可能直接的是苏子的审美对象，它们在苏子与之相见的第一时间只是让苏子感到了恐惧、悲哀。也就是说，中国古人为冬天赋予的“冬葬”气息在此被苏子抛洒于那些如龙似虎的物色外形，构筑成赋文所写自然物色狰狞之美的基石。

其次，狰狞之美在赋中显化为赤壁冬日物色种种狰狞怪异的形式，苏子根据这些形式把看到的物联想成了蛟龙、猛虎，看成了鹞鸟、神灵崇高幽奇的居所，山石林木在赋家的观感中不再只是作为日常凡物的样貌在场，而是更换成了远古神话、巫话和仙话所生产的神秘超凡形象，这些形象在中国古代文化框架中原本是来自远古的氏族图腾，或作为图纹刻画在原始人的青铜器上，或记载于神话和远古传说中，它们在《后赤壁赋》中被赋家苏轼用想象力搬移过来，用以描绘十月深夜的赤壁长江物色，从而达成了对赤壁长江物色的文化和美学的改塑。这些原属于原始神话、巫话和仙话的神秘而超凡的意象在赋文中于十月的赤壁物色上显化出来，让赋中的苏子立刻陷入生命和灵魂的惊悸战栗之中。在其惊恐中积淀着的是存在于苏子心中的民族的集体无意识，即对天地神人框架中超乎个体生命和形下之物的生命原力的敬畏、信仰和奔赴，这集体无意识让苏子在惊恐的同时，感到自身生命存在的神圣根据，领悟到属己的生命所拥有的比物的世界更为深刻、更为瑰奇美丽的精神故乡之所在。

苏轼在《后赤壁赋》中将陌生的赤壁冬日物色神秘化、怪异化和神圣化，用两笔给予了画龙点睛，其点睛的第一笔，就是写“苏子”在赋中，当其置身于图腾化了的山水物色中时，情不自禁所发出的“划然长啸”，此啸声震动林木，令赤壁顿时风起水涌，等于是为周遭化形为神圣符号的物色注入了沛溢的属人之生命力，让当下的“龙虎”皆活了起来。让神灵的居所开始涌动沛然的神力。另一点睛之笔，是苏轼写出了那只“翅如车轮，玄裳缟衣”“横江东来”“掠余舟而西”去的孤鹤，这只鹤飞掠过苏子头上之时的“戛然长鸣”，与苏子的长啸在山林中相互应和，如果说此鹤只是一只此刻飞过赤壁夜空的自然生命体，则其长鸣与人的长啸就是一种自然禽物与人之间的音声应和。但苏轼在赋中写道：

须臾客去，予亦就睡，梦一道士，羽衣翩跹，过临皋之下，揖予而言曰：“赤壁之游乐乎？”问其姓名，俯而不答。“呜呼噫嘻！我知之矣。畴昔之夜，飞鸣而过我者，非子也耶？”道士顾笑，予亦惊悟，开户视之，不见其处。（姚鼐，

古文辞类纂：944)

苏轼于此点明，此鹤用入梦的方式告诉苏子，它是已然成仙的道士化形，外形虽是鹤，本质却是仙。在苏子梦中，此仙人主动询问苏子那夜游玩赤壁乐乎，表明他当时用长鸣应和苏子的长啸是他主动刻意的行为，其目的在于想借此让苏子在那夜游于赤壁之际，真正感受到生命形而上的超凡精神，了知神圣世界不仅是想象的产物，而且是一种真实的存在。明乎此，我们就知道那夜人与孤鹤之间的音声和鸣实质上乃是人与仙之间围绕存在者存在之向度而展开的应答，且在此应答中，我们可以看到苏轼那夜面对神怪物形时所产生的惊恐之情，最终都转化成了对生命中最高诗意的体认，转化成了平凡之人步入仙境所获得的诗意的栖居，矜厉物色至此悉数指向人有望消解自身所陷入的必死困境，从而从威胁人的力量转化成了人的审美对象，给主体以美的感受。

在《后赤壁赋》中，苏子携二客游于赤壁，他最早是以俗世中肉身之人的形象出现的，作为赤壁冬日夜美景的欣赏者，其主体的精神性是以其寻求快乐的肉身为基础的。这一点在《前赤壁赋》中已经表达得十分清楚。苏轼特意将人的肉身快感和人的精神美感混合在一起来正面书写，表明他虽然写到了仙人，但他的人生美学观终究不是宗教神学的，不是禁欲的，而是俗世之人兼重肉身与精神的审美观。这表现在赋文中，就是苏子在得到观月影摇曳之乐时，同时要求得到美酒佳肴，以让自己的肉身也获得快乐：

是岁十月之望，步自雪堂，将归于临臬，二客从予过黄泥之坂。霜露既降，木叶尽脱，人影在地，仰见明月。顾而乐之，行歌相答。已而叹曰：“有客无酒，有酒无肴，月白风清，如此良夜何？”客曰：“今者薄暮，举网得鱼，巨口细鳞，状如松江之鲈。顾安所得酒乎？”归而谋诸妇。妇曰：“我有斗酒，藏之久矣，以待子不时之需。”

于是携酒与鱼，复游于赤壁之下，江流有声，断岸千尺，山高月小，水落石出，
(姚鼐，古文辞类纂：944)

人面对美景只有精神情感的愉悦是不够的，加上美酒和佳肴，诗意的栖居才真

正完美，苏子的这种人生价值观拒绝一切反对身体的文化，拒绝禁欲主义坚守纯粹伦理之维的迷狂和偏执，是有血有肉的、活生生的、得到了自由和全面发展的人才会有价值观。其对人的肉身快乐的重视和诉求，是对审美的感性本质的认可。在赋中，客人应答“苏子”上述诉求时说道：“今者薄暮，举网得鱼，巨口细鳞，状如松江之鲈。顾安所得酒乎？”归而谋诸妇。妇曰：“我有斗酒，藏之久矣，以待子不时之需。”这段话简直就是描绘了一幅渔家生活的生动图画。主客得到酒肴，于是将观景放歌的精神情灵之乐同肉身于美酒佳肴那里得到的身体快乐共构为当下的人生诗意，继续泛舟，而后才遭遇到夜赤壁物色的狞厉之美。

《后赤壁赋》的“后”，既指此赋创作时间上后于《前赤壁赋》的写作，也指此赋在主题上是《前赤壁赋》主题的深度延伸，《后赤壁赋》对赤壁冬日景色的狞厉之美的描写，为的是引出仙凡两个世界在苏子梦中的对接和碰撞，以及刻画两个世界对接碰撞在苏子的心产生的震惊感。《后赤壁赋》之所以要写仙人，是因为《前赤壁赋》写到了客人欲“挟飞仙以遨游”，仙界已经先行进入赋文世界之中。那据说可以免去人作为必死命运之忧的仙界是否可信？这成为困扰苏轼创作前、后《赤壁赋》之时面临的重大问题，苏轼刚刚经历的乌台诗案这件向死之劫，写赋之时处身的被软禁的黑暗处境，决定了这一追问的发生，决定了追问对于当时的苏轼来说意义极为重大。《后赤壁赋》对仙人的叙事和描写，主要的目的就是要尝试来解决这个问题。

苏轼在《后赤壁赋》中从现实和梦境两个层面描写了仙凡两个世界的对接与碰撞，梦境被作为对现实之象之本质的揭示，在现实中，与苏子啸声应答的现实之象不过是一只孤鹤，孤鹤居然能听懂苏子作为人的啸声中的心意，主动发声以相应和，其行为固然会让人感到此中有灵异的地方，但鹤毕竟是现实世界中可见的一种生物，它哪怕具有灵异之性，其具有灵异之性这件事也尚待证明。苏轼在赋文中因此复用梦境来言说他欲求得的印证。在梦里，孤鹤现身为入形的仙道之士，这似乎终于印证了苏子在意识清醒之时所看到的孤鹤的仙灵本质，然而，梦境作为虚化之景，潜意识所支配之景，它能真正揭示出现实之物的本质真实吗？从赋文“道士顾笑，予亦惊悟”的描写看，苏轼认为梦中所见确为现实中鹤这只神秘生物的存在本质的揭示，但赋文最后所说“开户视之，不见其处”，却是苏轼又告诉读者，仙人的世界，凡人只可以在梦中得见。当人醒着的时候，人进入不了仙界，仙界也不可能拯救醒着的在世之人。然而，需要得救的向来就只是那醒着的人，于是，必死之人的得救在此就显现为一个

无法解决的悖论。

赋文这样的写法，表明苏轼最终对仙界的存在，对仙界作为人的必死性的消解的有效性依然抱持将信将疑的态度，苏轼渴望证实仙界存在的真实性而不得，表征的是他创作此二赋之时直面人的必死性之时真的感到了无助和惶恐，他渴望解脱，实际上又无法做到，其挣扎的情状在赋文中表现出来，他尤其是在《后赤壁赋》中，作为俗世凡人与仙鹤、仙道在意识和潜意识两界不断纠缠。就此而言，我们才能真正懂得苏轼在《后赤壁赋》中何以要一直对读者传达他与超凡遭遇之时生命的震惊感。他的震惊，指向的不是对仙界真实存在的认信，而是感知到仙话向世人承诺的不朽本就是可疑的道言之时，他内心的孤哀无助。显然，一般人所说的苏轼前后《赤壁赋》抒发了作者乐观旷达的情感的观点，是对苏轼内心悲苦惶惑之情未能予以体认的肤浅之见。唐文治说：“后赋如何作法？迨既有上半篇重游之妙境，更如何结法？不得已乃以一梦作结。既有梦境，乃以孤鹤横空而来布置于前，此所谓空中楼阁法也。子瞻自道其文如万斛泉随地涌出，要知此乃到窘极处，用无中生有之法，逃于空虚，此国手弈棋最后著也。聪明人读此，自有灵妙悟境。”（王水照，历代文话：8276）这种只就赋文写作技法对苏轼二赋作出的评价，是无法真正碰触赋文所写苏轼的内心的。

综上所述，苏轼的前、后《赤壁赋》主题是对人作为必死者之生存一存在本质的哲学、诗学体认，赋中的苏子既是体认的主体，又是体认的对象，苏子关于人的生存一存在本质的思与言，因此是属人的“我思”与“我言”，在“我思”与“我言”中，人作为人自身始凸显出来，即人不再只是已然客观的存在者，而且此时他还是对自己何以是和如何是的思想者与言说者，在“我思”与“我言”中，人的存在更丰满、更立体、更多元地得到建构，并且此建构被苏轼刻意运用诗性尺度来进行，用赋的美的赋言来实现，赋言如光，把人生存一存在的快感和美感敞亮出来，将人于其中感受到的震惊和悲欣一一照亮，最终将人的诗意栖居描绘成一幅极为微妙复杂的诗性画卷。前、后《赤壁赋》因此写出的不仅是苏轼本人的人学高度，而且其书写的乃是对中国古代读者实行的关于人自身存在本质为何的启蒙。这样的赋作形象之生动、情感之悲欣交集，赋中世界气息之神秘、崇高，章法结构之波澜迭起，行文之自然流利，思想之深刻玄微，整体文学水准之高上，是其他中国古代赋作所不能与之相比的，在文赋的领域里，是最能彰显文赋这一赋体的强大美学力量的作品，它们的出现，证明一切认为文赋不美或美的力量较弱的观点都不能成立。

参考文献:

- [1] 班固撰, 颜师古注. 汉书 [M]. 北京: 中华书局, 1962: 1755.
- [2] 吴讷, 徐师曾. 文章辨体序说 文体明辨序说 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1998: 101.
- [3] 汪荣宝, 撰, 陈仲夫, 点校. 法言义疏(上) [M]. 北京: 中华书局, 1987: 49.
- [4] 王水照, 编. 历代文话(第九册) [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2007: 3215.
- [5] 王水照, 编. 历代文话(第九册) [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2007: 8276.
- [6] 姚鼐, 编. 古文辞类纂 [M]. 长沙: 岳麓书社, 1988: 942.
- [7] 姚鼐, 编. 古文辞类纂 [M]. 长沙: 岳麓书社, 1988: 942—943.
- [8] 姚鼐, 编. 古文辞类纂 [M]. 长沙: 岳麓书社, 1988: 943.
- [9] 姚鼐, 编. 古文辞类纂 [M]. 长沙: 岳麓书社, 1988: 943—944.
- [10] 姚鼐, 编. 古文辞类纂 [M]. 长沙: 岳麓书社, 1988: 944.

汉语古典诗论与诗词语言的具身认知理据

杨文滢

(广东外语外贸大学南国商学院, 广州大学外国语学院, 广州 511442)

摘要:

鉴于意象和意境概念指称的含混及其用于诗词分析的局限, 本文从具身认知视角重新解读汉语古典诗论内涵, 分析唐诗宋词语言的概念加工方式。研究发现, 意象和意境的生成基础是心智具身性、认知无意识性和思维隐喻性; 而语言的环境嵌入性和概念加工的具身模拟与情境仿真可揭示汉语古典诗词的深层审美动因。研究不仅为具身认知提供了来自汉语传统诗论的证据, 也给汉语古典诗词的赏析、创作和翻译以启示。

关键词:

具身认知; 意象意境论; 唐诗宋词; 审美动因

Embodied-Cognitive Motivation Underlying Classical Chinese Poetics and the Poetry Language

Yang Wenying

(Guangdong University of Foreign Studies South China Business College, School of Foreign Languages, Guangzhou University, Guangzhou 511442, China)

Abstract:

In view of the conceptual vagueness of imagery and artistic conception and their limited interpretability in poetry analysis, this study reinterprets Chinese classic poetics and the linguistic features of Tang and Song poetry from the perspective

基金项目: 本文是广东省哲学社会科学“十三五”规划项目“唐诗宋词及其英译的认知诗学研究”(项目编号: GD17CWW03) 的阶段性成果。

作者简介: 杨文滢, 广东外语外贸大学南国商学院教授, 广州大学外国语学院, 硕士研究生导师。主要从事认知诗学研究。

of Embodied Cognition. It is found that Chinese classic poetics contains rich thoughts of embodied cognition, and the embodied mind, unconscious cognition and metaphorical thinking constitute the generative bases of imagery and artistic conception. The embodied and situated conceptual processing based on mirror neurons discloses the underlying aesthetic motivation of classic poetry.

Key words:

embodied cognition; theories of imagery and artistic conception; Tang and Song poetry; aesthetic motivation

0 引言

意象和意境是中国美学和诗学的两大核心范畴。但是，诗词研究界围绕汉语诗词的审美标准、意象和意境的概念界定以及二者的关系问题一直存在争议。袁行霈（2009：40—41）指出汉语古典诗词中有不少一流佳构并无意境，因而意境不应作为衡量古典诗词的唯一标尺。陶文鹏（1991：57—63）对意象意境的依从关系说和高下之别论提出质疑，其依据是中国古典诗词中不乏无意象的杰作，也有无意境甚至意象意境皆无的名篇。蒋寅（2002：71—73）认为某些诗不适合用意象和意境概念来分析。李心释（2014：196）认为不宜将意象当作诗歌的基本分析单位，并且指出中国古典诗学范畴意象的语言性质是被忽视的。在漫长的文论史尤其是诗评史中，意境和意象始终存在“混用和被降级使用”（蒋寅，2002：69—70）、“纠缠不清、交叉重合”（陶文鹏，1991：63）等问题。以上大家之论一方面牵引着我们对诗学研究的持续关注，同时也启示我们将目光投向超越意象、意境之概念界定与分析局限的方向。语言能力是认知能力的一部分，诗学所关注的意象意境问题究其根本是一种表征于语言的审美经验。“审美”是一种高级的生命“体验”，其基础是“感同身受”（陈伯海，2021：28—34）；Aesthetics的希腊语词源语义即为有关感知、感觉的研究。汉语古典诗词是感性特质突出的语言艺术，诗美的生成依赖于诗人的“神思”“感兴”与读者的“妙悟”，诗词的感发与领略是双方主体各自基于特定的自然、社会、文化环境的“心物交感”过程。以上特征均揭示具身认知本质。

具身认知（embodied cognition）是第二代认知科学具有革命性意义的核心概念，其使西方认知科学超越离身（disembodied）认知局限，将研究重心从心灵、意识、符

号、表征转移到身体与情境，对当代哲学、心理学、语言学、教育学、计算机科学等领域产生了深远影响。具身认知有两层基本含义：（1）认知基于身体，取决于身体感觉运动能力带来的体验；（2）身体感觉运动能力嵌于生物的、心理的和文化的语境，身体与环境的动态交互调整和促进认知行为（Francisco J. Varela & E. Thompson & E. Rosch, 2016: 173—174）。20世纪90年代，镜像神经元（mirror neurons）的发现为认知的具身性提供了神经生物学证据。基于镜像机制（mirror mechanisms）的具身模拟（embodied simulation）有别于基于思考的有意识心理模拟，是基于感觉运动神经环路的下意识模拟。这一发现刷新了我们对社会和文化认知途径与机制的认识，揭示了认知共情和情感共情基于身体、源于身体的触发机制。（叶浩生，2016: 445—446）

具身认知思想于21世纪渗透国内研究，影响在近10年来持续升温。相关引介与运用成果集中于心理学、教育学、哲学和语言学等领域，主要代表作者有叶浩生、郑旭东、王美倩、鲁忠义和王寅等（刘慧、于林龙，2020）。心理学研究发现汉语动作成语语义理解表现出具身效应，为具身心智提供了证据（苏得权等，2013: 1187），提示汉语具身性是一个有待发掘的宝库。近几年，具身语言研究对汉语语料的关注度提升，主要有具身隐喻研究（吴思娜、刘梦晨、李莹丽，2019；孙毅、王媛，2021）、具身翻译研究（文旭、司卫国，2020；张慧、林正军、董晓明，2021；潘震，2021）和王寅体认语言学理论视角下的语言本体研究（林星，2009；雷卿，2019；廖光蓉，2019；刘云飞，2019；帖伊、覃修桂，2019；魏在江，2019；赵永峰，2019；张克定、张晓，2020、2021；廖巧云，2020；邬德平，2020；李鑫颖、李勇忠，2021；廖光蓉、刘嵩，2021）与翻译研究（张伟华，2016；高文成、吴超异，2021；廖光蓉、易妹，2021）。上述研究仅有三篇涉及汉语古典诗词，其中两篇关涉诗词词汇的英译，一篇探讨诗词意象的隐转喻路径。尚未有贯通汉语诗论与诗词语料之穷理探骊的尝试。基于前期研究的启示与不足，本文从具身认知视域解析汉语传统诗论和唐诗宋词文本材料，以期发掘诗性审美创构与共鸣的潜在动因，拓展具身认知的论证范围。

1 传统意象意境论中的具身认知思想

“意象”的思想源头可上溯至先秦的《老子》《庄子》和《周易》。道家的“身”集“形”“气”“神”于一身（胡孚琛，1993）；儒家“修身、齐家、治国、平天下”

的“身”既是身心合一的，也是社会文化情境性的。《周易·系辞》论语言与现实之间的概念运作：“书不尽言，言不尽意。然则圣人之意，其不可见乎？子曰：圣人立象以尽意。”（朱熹，2010：122）孔子认为可以借助于“象”来表达难以言传的意义，“立象”是概念运作的一种方式，而“立象以尽意”启示了具身概念运作超越语言局限的可能性。

“意象”作为文艺理论术语首见于南朝诗学专著《文心雕龙注》，其中“神思”篇阐释了关于意象构思与环境外物、身体感官的关系：“故思理为妙，神与物游，神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。是以陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏，澡雪精神；积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以怪辞，然后使元解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤：此盖馭文之首术，谋篇之大端。”（刘勰，1958：493）其中的具身心智思想可归纳为三层论述：其一，心智活动基于身体感官与外物的交互（“神与物游”“物沿耳目”），情志与身体的重要构件“气”是统摄灵感的关键（“志气统其关键”）；其二，身心的不可分离性：想象力并非纯然心理层面的活动，生理上的疏导五脏与精神上的洗涤心灵并行方可得无滞无阻的“虚静”；其三，创作源泉来自长期学习与观察思考，即心智与环境的动态交互。刘勰借用了《庄子·天道》中轮扁制作车轮的寓言来阐释“意象”的具身概念运作：正如能工巧匠挥动刀斧时头脑中浮现车轮的心象，文学意象亦非凭空飞来之“神思”，是在经验世界中以身观物而得。

意象的具身思想亦见于唐代王昌龄、皎然、贾岛等人的诗论。《诗格》云：“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境。如登高山绝顶，下临万象，如在掌中。以此见象，心中了见，当此即用。”（张伯伟，2002：162）《诗式》卷一序云：“彼天地日月，元化之渊奥，鬼神之微冥，精思一搜，万象不能藏其巧。”（张伯伟，2002：222）王昌龄的“击物”“穿境”以“见象”和皎然的“搜觅”而得“天地万象”表达的都是经由身心与环境的深度交互而生成意象的观点。王昌龄认为心物交感是诗意“感兴”之道，但“兴发意生……皆须身在意中。若诗中无身，即诗从何有。若不书身心，何以为诗”。（张伯伟，2002：164）借由感官与外物交互起“兴”的表述也见于贾岛《二南密旨》：“外感于物，内动于情，情不可遏，故曰兴。”（张伯伟，2002：372）

“意境”之为审美范畴萌芽于抒情诗文和山水画兴起的魏晋南北朝，其作为独立

理论术语最早见于唐代王昌龄的《诗格》和皎然的《诗式》。王氏开诗境说之先河提出三境论：“物境一，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。情境二，娱乐愁怨，皆张之于意而处于身，然后驰思，深得其情。意境三，亦张之于意而思之于心，则得其真矣。”（张伯伟，2002：172—173）王氏认为身、心、意、思、情在与境的交互中有不可分割的关系，互为通道，共同构成体验的主体。皎然“取境”篇也论述了身心之虚静和精神之丰沛对意境创设的助功：“有时意静神至，佳句纵横，若不可遏，宛如神助。”（张伯伟，2002：232）王氏还强调诗词立意应反映身体与环境的关系，在《诗格》起首即提出“感时入兴”“引古人兴”“叙事入兴”和“景物入兴”等体例，倡导诗人置身于自然和文化情境以引发诗情，继而多次以诗为例具体阐发：“诗头皆须造意……如：‘相逢楚水寒’，送人必言其所矣。”“夫诗，一句即须见其地居处……若空言物色，则虽好而无味，必须安立其身。”（张伯伟，2002：163）“并是物色，无安身处，不知何事如此。”（张伯伟，2002：168）王氏直言，有味之诗当以身体与环境的关系去烘托或暗示情志。

意境发展为高于“意象”的核心美学范畴有赖于国学大师王国维的“词以境界为最上”论，以及之后宗白华、朱光潜、李泽厚等美学家基于现代阐释的推进。但唐人对意境的初始论述是以“意象”概念为基础的，如王昌龄的“搜求于象，心入于境”（张伯伟，2002：173），皎然的“采奇于象外”（张伯伟，2002：208），司空图的“象外之象”“超以象外，得其环中”（司空图，2002：215），刘禹锡的“境生于象外”（刘禹锡，1898：51）。意境理论的形成沿袭了意象之道家和新道家（魏晋玄学）渊源，也受到唐代译入佛经“六境说”尤其是汉化佛教（禅宗）之影响。因而，意境的结构不只是有意象所共有的“情景交融”，还有“虚实相生”的特征。叶朗（1998：17）认为象外之象所蕴含的人生感、历史感、宇宙感的意蕴，就是意境的特殊的规定性。而宗白华（1994：361）定义的艺术境界是化实景为虚境，创形象为象征，使人类最高的心灵具体化、肉身化。两位美学家的界定启示了意境的内涵及其实现路径：“虚实相生”的“虚”并非虚无，而是基于具身的物象、情境和经验去领悟和表达形而上。如王昌龄在“诗有六义”中云：“比者，令取外物象已兴事。兴者，立象于前，然后以事喻之。”（张伯伟，2002：200）皎然“用事”篇亦有言：“取象曰比，取义曰兴，义即象下之意。凡禽鱼草木、人物名数，万象之中义类同者，尽入比兴。《关雎》即其义也。”（张伯伟，2002：230）将以上意境论纳入具身心智视域，“象外之象”是

基于具身情境的概念加工，而“虚境”的创化是通过隐喻思维实现跨域映射。我们的想象力生成于身体经验（Johnson, 1987: XIV），当主观体验网络和感觉运动网络之间的神经连接被共同激活时，基本隐喻就产生了，在大脑负责感觉运动经验和负责主观体验的区域之间跨域延伸（Lakoff & Johnson, 1999: 50—62）。这个跨域延伸可以解释禅宗对于“虚境”的“妙悟”：从“一朝风月”到“万古长空”的抽象概念运作是通过隐喻建立起来的，源于感觉运动经验的基本隐喻具有无意识性和必然性，为主观体验提供极为丰富的推理结构、意象和质性“感觉”（Lakoff & Johnson, 1999: 62）。具身认知从理论上解释了“意境”之运作与“妙悟”之可能，从而揭示了意象和意境范畴包和未能涵盖的诗词的审美动因。

2 汉语古典诗词语言的具身特质

“人的物理的、认知的和社会的具身性是其概念系统和语言系统的基石。”（Rohrer, 2007: 27）具身对于语言的作用体现在概念化对身体知觉、运动及情感体验的依赖以及身体的环境嵌入性。汉语古典诗词语言普遍具有简约、含蓄而表象丰富、意旨深远的特质，而与这些特质关联的概念运作是典型的具身概念加工。

诗评家认为李清照的《读史》无意象和意境但有深意（陶文鹏, 1991: 61），一般解读的焦点落在“生当作人杰，死亦为鬼雄”，这两句固然音意铿锵，但若没有“至今思项羽，不肯过江东”的具身情境化勾勒，就只是抽象的豪言壮语。“至今”拉开了时间的帷幕，“思”的知觉启动、“项羽”“过江东”的历史情境下的具象运动，使读者“看”到千年前乌江边那场宁死不南渡的悲壮，从而感应“至今思”背后家国兴衰的社会文化语境；诗人的悲愤之情和讽诫之意因而能产生预期的阅读感染力。根据具身认知语言观，在语言与世界之间存在着认知和概念的中间层次，而认知和概念化是以具身方式进行的。有关具身概念表征的实验也证实，概念表征是与知觉运动系统相通的神神经表征，而不是传统符号加工理论强调的与主体知觉、运动和情感体验无关的抽象符号或心理表象加工。因此，我们有理由认为具身概念表征是这首没有意象意境的小诗具有阅读共情力的动因所在。

再以孟浩然的《过故人庄》为例：“故人具鸡黍，邀我至田家。绿树村边合，青山郭外斜。开轩面场圃，把酒话桑麻。待到重阳日，还来就菊花。”40字的五律语言

简朴不煽情、内容家常无虚境，但寻常的应邀造访和款待闲谈读来却有浓郁的田园情趣。从具身语言视角看，这首诗的突出特征是具足基于动作和场景的身体经验记录，其中最熟悉的动作、最乡土的场景使读者能够以具身模拟的方式进行概念启动。具身认知领域的脑成像研究发现，当我们理解描述身体动作的动词和句子时，大脑的躯体感觉运动皮层会迅速被激活。（Pulvermüller, 2005）国内心理学的具身研究也证实，个体以身体经验记录的方式对概念知识进行储存，同时以具身模拟的方式对概念知识进行提取。（殷融、曲方炳、叶浩生，2012：1372）据此，我们推测具身模拟是这首没有“象外之象”的田园诗跨越千年依然能在读者的心灵世界唤起和提取诗意的微妙路径；而《唐诗近体》对其“通体朴实，而语意清妙”的评点只是道出了该诗外显的语言特点与读者体验。

寓心于身、寄情于境是汉语古典诗词的经典表达方式，初学诗词者总以为好诗功夫在辞藻，其实是在语言与现实之间的概念加工方式。李白的《静夜思》也是明白如话，为何能让思乡之人感同身受？以往的赏析着眼于月亮意象，而忽略了其语言具身性。“床前明月光，疑是地上霜”从日常环境体验入手启动概念的自动加工：“床”“月光”启动夜晚，“明月”——纯静、远方，“霜”——清冷、寂寞。“举头望明月，低头思故乡”再以躯体动作模拟和触发阅读感应，这其中凭借的是存储于我们记忆中的身体形态/动作与情绪体验的相关原型以及概念表征中的身体经验还原。根据巴萨洛的语言和情境仿真实理论（Language and Situated Simulation），在客体或事件离线的语言类刺激中，主体的深度概念加工依赖于情境仿真机制。仿真的激活通道是多模态的，可能涉及对触觉、视觉、听觉、嗅觉、运动觉等多种知觉信息的支取。（殷融、叶浩生，2013）具身情境仿真的研究发现有助于破解某些汉语古典诗词语言“清水出芙蓉，天然去雕饰”而诗意浓郁的美学密码。

具身模拟与情境仿真的具体内容取决于个体的生活经验，也取决于情境因素。（殷融、叶浩生，2013：309）苏轼作临江仙：“夜饮东坡醒复醉，归来仿佛三更。家童鼻息已雷鸣。敲门都不应，倚杖听江声。”上阕的每句都只是以身体语言摹时空变化，状个人情绪，“倚杖听江声”以躯体形态与视听觉感物直接激活茫茫孤寂中独自支撑的情境。下阕“长恨此身非我有，何时忘却营营”以“身”转喻“身心”并施动于“忘”，我们读来不会觉得有逻辑问题。这说明在我们的内隐语言文化知识中，认知本不是离身的，物我从来都是一体的。“夜阑风静縠纹平。小舟从此逝，江海寄余

生”依然只是写景状物，而我们能读出郁闷伤感后的精神超越，能够在不知不觉中启动跨域映射：通过隐喻概念化，晚风与江面的平静映射为心绪的平静，小舟的不羁映射为泛舟人的洒脱，江海的辽阔映射为灵魂解脱后的旷达。这些都是典型的通过身体的知觉体验与环境嵌入性启动审美感应的具身语言效应。

关于诗词造境的语言艺术，王国维在《人间词话》第39、40、41条提出“隔”与“不隔”的标准，并点评了陶潜、谢灵运、苏轼、欧阳修诗词之“不隔”与姜白石、史达祖、吴文英、颜延之、黄庭坚之“隔”。其举例论证，“不隔”就是“话语都在眼前”“所见者真，所知者深”，而典故堆砌造成了“隔”（2004：65—69）。静安先生的主张也偶合了语言的具身化审美动因。他还从练字角度评价宋代词人宋祁的“红杏枝头春意闹”和张先的“云破月来花弄影”为“着一字而境界全出”（2004：12）。从语言情境仿真理论视角，“境界全出”的机制在于这些诗眼调动了无意识状态下的意象联觉，促成了情境仿真的自动加工。朱光潜认为：“诗的境界全靠‘见’的作用，诗的‘见’必为‘直觉’。直觉是使诗的境界突现的灵感，是‘想象’（imagination，原谓意象的形成），也就是禅家所谓的‘悟’。”（2012：59—62）这番话同样反映了身体感知与意境妙悟的交互关系。根据具身认知观，语义理解是多通道的，是通过语言和感觉运动脑区分散表征整合实现的（Ghio & Tettamanti, 2010）。诉诸身体知觉、运动、表情系统和具身情境的概念加工是可以自动启动的经验模式，因而也是审美最迅捷的路径。美的共情最可能在认知无负荷的状态下发生。

3 结论

认知诗学关注文本的意义建构与感觉经验、文本结构与阅读体验的交互关系。建立在体验哲学与具身认知科学基础上的认知诗学与建立在“万物一元”“天人合一”本体论、“身心合一”“知行合一”认识论基础上的中国古典诗学存在相通之处。本研究以融今化古、互补增益为旨归，从西方具身认知视域重新解读中国传统意象意境理论，探究汉语古典诗词语言的诗意动因。我们发现，传统诗论中的“心物交感”论、“比兴”论、“虚静”论、“立象尽意”论、“象外之象”论、“物境、情境、意境”论、“情景交融”“虚实相生”论、“妙悟”论、“直观”论等在深层审美机制上与具身认知所主张的心智的具身性、思维的隐喻性和认知的无意识性存在诸多内在契合，后者是

意象意境生成的基础。而语言的环境嵌入性和概念加工的具身模拟与情境仿真可以帮助我们超越意象意境论的局限探及古典诗词名作（无论有无意象和意境）最本质的审美动因。

具身认知对集感性体验与悟性思维于一身的汉语古典诗词有着强大的解释潜力，给未来的研究带来诸多启示。在诗词的创作、解读和翻译中，词汇和语句的刺激如何启动离线具身认知，并产生近似实境具身和实感具身的认知效果，这是有待多方探究和深入取证的课题。汉语言文化的具身思想根基深厚，汉语诗词的具身认知研究应得到更多关注和实证支撑。

参考文献：

- [1] Francisco J. V., E. Thompson & E. Rosch. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* [M]. Revised Edition. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016: 173-174.
- [2] Ghio, M. & M. Tettamanti. Semantic Domain—Specific Functional Integration for Action-Related vs Abstract Concepts [J]. *Brain and Language*, 2010 (3) : 223-232.
- [3] Lakoff, G. & M. Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* [M]. New York: Basic Books, 1999.
- [4] Johnson, M. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* [M]. Chicago IL: The University of Chicago Press, 1987.
- [5] Pulvermüller, F. Opinion: Brain Mechanisms Linking Language and Action [J]. *Nature Reviews Neuroscience*, 2005 (7) : 576-582.
- [6] Rohrer, T. Embodiment and Experientialism [C]// Geeraerts, D. & H. Cuyckens (eds.). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2007: 25-47.
- [7] 陈伯海. 走向“体验美学” [J]. 江海学刊, 2021 (1) : 28-34.
- [8] 高文成, 吴超异. 体认语言学视野下《离骚》中文化负载词的英译研究 [J]. 语言与翻译, 2021 (2) : 42-50.
- [9] 胡孚琛. 道家和道教形、“气”、神三重结构的人体观 [C] // 杨儒宾, 编. 中国古代思想中的“气”论及身体观. 台北: 巨流图书公司, 1993: 171-176.
- [10] 蒋寅. 语象·物象·意象·意境 [J]. 文学评论, 2002 (3) : 69-75.
- [11] 李心释. 语象与意象: 诗歌的符号学阐释分野 [J]. 文艺理论研究, 2014 (3) : 195-202.
- [12] 李鑫颖, 李勇忠. 体认语言学与语言类型学互动性视角下的英汉跨类表量结构

- 对比研究[J]. 解放军外国语学院学报, 2021(2): 40-47.
- [13] 雷卿. 体认视角下指类句的外延内涵分析[J]. 中国外语, 2019(6): 44-49.
- [14] 廖光蓉, 刘嵩. “裸×”中“裸”意义重构的体认语言学探讨[J]. 解放军外国语学院学报, 2021(2): 33-39.
- [15] 廖光蓉, 易妹. 汉语意象路径的体认语言学探讨[J]. 外国语言与文化, 2021(1): 134-143.
- [16] 廖光蓉. 体认语言学观照下的汉语语义组构超常及其典型性[J]. 中国外语, 2019(6): 34-43.
- [17] 廖巧云. 体认视阈下的反语生成机制研究[J]. 中国外语, 2020(5): 45-52.
- [18] 林星. 认知语言学的具身化假说和身体隐喻研究[J]. 外国语言文学, 2009(3): 164-168.
- [19] 刘慧, 于林龙. 国内具身认知研究热点及前沿动态的科学计量学研究[J]. 西安外国语大学学报, 2020(1): 17-21.
- [20] 刘勰, 著, 范文澜, 注. 文心雕龙注[M]. 北京: 人民文学出版社, 1958.
- [21] 刘禹锡, 著, 瞿蜕园, 笺证. 刘禹锡集笺证[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1989.
- [22] 刘云飞. 体认语言学视角下致使类兼语构式的概念套叠研究[J]. 外国语文, 2019(5): 15-21.
- [23] 潘震. 中国诗歌的具身隐喻英译研究[J]. 外语研究, 2021(4): 64-94.
- [24] 司空图, 著, 祖保泉, 陶礼天, 笺校. 司空表圣诗文集笺校[M]. 合肥: 安徽大学出版社, 2002: 215.
- [25] 苏得权, 钟元, 曾红, 叶浩生. 汉语动作成语语义理解激活脑区及其具身效应: 来自fMRI的证据[J]. 心理学报, 2013(11): 1187-1199.
- [26] 孙毅, 王媛. 隐喻认知的具身性及文化过滤性[J]. 深圳大学学报(人文社会科学版), 2021(3): 136-143.
- [27] 陶文鹏. 意象与意境关系之我见[J]. 文学评论, 1991(5): 57-63, 75.
- [28] 帖伊, 覃修桂. 体认语言学视角下的名词谓语句研究: 构式界定与认知动因[J]. 外国语文, 2019(5): 22-29.
- [29] 王国维. 《人间词话》腾咸惠译评[M]. 长春: 吉林文史出版社, 2004.
- [30] 魏在江. 体认语言学视域下汉语成语的转喻机制研究[J]. 中国外语, 2019(6): 26-33.
- [31] 文旭, 司卫国. 具身认知、象似性与翻译的范畴转换[J]. 上海翻译, 2020(3): 1-6.
- [32] 郇德平. 英汉“足衣”类词汇国俗语义共性及其生成的体认机制[J]. 外国语文, 2020(6): 100-107.
- [33] 吴思娜, 刘梦晨, 李莹丽. 具身认知视角下汉语二语情感词的空间隐喻[J]. 世界汉语教学, 2019(3): 405-415.
- [34] 袁行霈. 中国诗歌艺术研究(第3版)[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009:

40-41.

- [35] 叶浩生. 镜像神经元的意义 [J]. 心理学报, 2016 (4): 444-456.
- [36] 叶朗. 说意境 [J]. 文艺研究, 1998 (1): 17-22.
- [37] 殷融, 曲方炳, 叶浩生. 具身概念表征的研究及理论述评 [J]. 心理科学进展, 2012 (9): 1372-1381.
- [38] 殷融, 叶浩生. 语言与情境仿真理论: 概念与展望 [J]. 心理学探新, 2013 (4): 308-314.
- [39] 张伯伟. 全唐五代诗格汇考 [M]. 南京: 凤凰出版社, 2002.
- [40] 张克定, 张晓. 抽象方位关系的体认理据与编码限制 [J]. 解放军外国语学院学报, 2021 (2): 18-23, 73.
- [41] 张克定, 张晓. 非现实空间位移关系构式的体认性与互动性 [J]. 外语教学, 2020 (5): 6-10.
- [42] 张慧, 林正军, 董晓明. 体认观视阈下逻辑语法隐喻的英译策略研究 [J]. 外语学刊, 2021 (5): 80-85.
- [43] 张伟华. 莫言小说中动词“闪烁”英译的体认机制与心理模型——兼论译者主客观互动体理据性之二 [J]. 外语教学, 2016 (2): 96-100.
- [44] 赵永峰. 体认语言学视阈下的语言主体间性研究——以汉语第一人称代词变迁为例 [J]. 中国外语, 2019 (6): 50-56.
- [45] 宗白华. 宗白华全集: 第2卷 [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1994.
- [46] 朱光潜. 诗论 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012.
- [47] 朱熹, 著, 柯誉, 整理. 周易本义 [M]. 北京: 中央编译出版社, 2010.

图形—背景理论下《晚熟的人》的认知诗学阐释

王 超¹, 任凌志²

(海南师范大学文学院, 海口 571158)

摘 要:

《晚熟的人》是莫言在2012年10月获得诺贝尔文学奖7年之后推出的首部短篇小说集, 其中大部分小说是以知识分子还乡的视角又一次讲述了高密东北乡那片土地上的人和事。本文以认知诗学中的图形—背景理论为认知方式, 根据突显原则, 从人物和风格两个角度解读《晚熟的人》, 分析作品中人物突显的方式以及“我”与乡人互相突显下的主题意义, 阐释《晚熟的人》的作品风格在莫言创作历程中的话语表征及深层意蕴。

关键词:

图形—背景理论; 《晚熟的人》; 认知诗学

Cognitive Interpretation of *A Late Bloomer* under Figure-Ground Theory

Wang Chao¹, Ren Lingzhi²

(College of Arts, Hainan Normal University, Haikou 571158, China)

Abstract:

A Late Bloomer is Mo Yan's first collection of short stories released after winning the Nobel Prize in Literature in 2020. Most of the novels once again tell the

基金项目: 本文是2020年国家社科基金项目“当代国际比较文学方法探构及学术前沿问题研究(1989—2019)”(项目编号: 20XWW004)、2021年度海南省高等学校教育教学改革研究重点项目“《外国文学》课程思政元素挖掘与立德树人创新实践模式研究”(项目编号: Hnjg2021ZD-19)、2022年度海南省高校思想政治工作精品项目“高校外国文学课程思政育人体系研究”阶段性成果。

作者简介: 王超, 海南师范大学文学院副教授, 博士研究生导师。主要从事比较文学与世界文学研究。
任凌志, 海南师范大学文学院比较文学与世界文学研究生。主要从事20世纪西方文学与西方文艺理论研究。

story of people and events on the land of Gaomi Northeast Township from the perspective of intellectuals returning home. This article takes Figure-Ground Theory in cognitive poetics as the cognitive approach, and based on the principle of prominence, interprets *A Late Bloomer* from the perspectives of characters and style. It analyzes the way in which characters are highlighted in the work and the thematic significance of “I” and “local people” highlighting each other, and explains the unique prominence and connotation behind the style of *A Late Bloomer* in Mo Yan’s creative process.

Key words:

cognitive poetics; figure-ground theory; *A Late Bloomer*

0 引言

莫言（管谟业，1955— ）是中国当代最有影响力的作家之一，2012年成为中国第一个获得诺贝尔文学奖的作家。《晚熟的人》是莫言在沉寂几年之后推出的首部短篇小说集，由12篇短篇小说构成，在2012年前后和新近两年完成，其中大部分小说是以知识分子还乡的视角又一次讲述了高密东北乡那片土地上的人和事，塑造了一批特色鲜明的新时代下中国农民形象，反映了当下农村的面貌及其背后严峻残酷的现实。

目前关于小说集《晚熟的人》的研究已较为丰富，体现在多个角度。围绕莫言的写作立场，张清华（2019）认为莫言依然保持着乡土立场，讲述高密东北乡的故事，但是在不断归来中又不断出发，作品内涵不断丰满；张丽军等人（2019）认为莫言既有对民间情怀的坚守，又在描述民间苦难命运时表现出理性克制的特点。在创作转型方面，王德威（2021）从题名“晚熟”来阐述了《晚熟的人》的风格流变，将《晚熟的人》视为莫言创作晚期风格的开始；董笑（2023）认为莫言进行了一场叙事艺术新变，从之前的汪洋恣意和铺张渲染转变成现在的平实克制和简单勾勒，是莫言突破“诺奖魔咒”的努力。刘江凯（2020）从艺术留白的角度认为莫言系列新作中存在着“未完成的现象”，是一种“艺术的不确定性”。孙海燕（2020）从人物形象入手，研究了莫言系列新作中的弱者形象，分析了其背后的背景和意图。也有一些研究者结合相关理论对作品进行解读，如祇兴等人（2022）从生态批评的角度阐发莫言在

作品中流露出的生态关怀，主要表现为敬畏自然、省思主体性和反思现代化的生态思考，对当代的生态危机具有启发和警示意义；又如姜河（2022）以生态女性主义参照《晚熟的人》，探讨作品中的人物形象、审美趣味和现实意义。而运用图形—背景理论对《晚熟的人》进行研究还是空白，因此，本文将通过图形—背景理论为《晚熟的人》提供一个新的解读视角。

1 图形—背景理论与《晚熟的人》

1915年，丹麦心理学家爱德加·鲁宾（Edgar Rubin）根据“人脸/花瓶”实验提出图形—背景理论（Figure-Ground Theory），后被格式塔心理学家用于研究人类知觉和描写空间组织方式，表明人们是如何根据突显原则来认知世界：人的知觉场分为图形和背景两个部分，不同的人在不同的情况下会发现不同的图形，而未被发现的部分则虚化为背景。图形是清晰的，具有一定的轮廓和形状，背景是模糊的，不具有一定的轮廓和形状。同时，读者在阅读进程中，随着情节的推进而关注某一人物、某一事件、某一景观等，每个被关注的对象都是暂时的图形，其他部分则是背景（Stockwell, 2002: 15）。两者之间的关系处在动态变化中，由观察者注意力的调整而发生转换。

在认知诗学领域中，图形—背景理论作为一种认知方式，已经成为重要的理论之一。基于这一理论，在对文学文本进行分析时，图形和背景应当是研究者关注的基本特征。（熊沐清，2008：303）人物是小说的核心要素，而风格凭借自身整体和直观的特点会成为阅读后显著的审美印象，因此本文将结合图形—背景理论选取两者为图形进行研究。在小说集《晚熟的人》中，《天下太平》是以第三人称写的，以主人公小奥的视角展现乡村生活百态，着重反映了人与自然的主题；《左镰》是回顾“我”在少年往事中的愧疚，塑造了因“我”失去右手擅使左镰的勇武果敢的田奎；《贼指花》是写“我”与当年一群鱼龙混杂的作家朋友之间的故事，尽显文坛的弊病；《火把与口哨》是以“我”的三嫂人生为中心，描写了命运的无常以及对三嫂的生命赞美，除此之外，剩下的作品基本上都是以知识分子还乡为视角，遵循“还乡—回忆”的叙事模式，在时空穿梭与时代新旧的画面中，从不同的维度呈现了新中国当下的农村面貌，挖掘剖析新时代农民身上的人性困境，与小说集名“晚熟的人”相呼应。在

风格上，小说集《晚熟的人》整体上叙事风格朴素直接，里面的很多故事都是真实发生的事，很多人物也都有原型，具有很强的非虚构性。为了在人物突显研究方面更加贴合小说集名，本文选取了四部更具代表性的小说为研究对象：《等待摩西》《晚熟的人》《表弟宁赛叶》和《红唇绿嘴》。这四部小说分别塑造了四位主人公：被丈夫柳卫东抛弃苦苦等待丈夫归来的马秀美；年轻时淳朴憨厚中年时被社会败坏品性的蒋二；心怀文学梦想却又好高骛远不肯脚踏实地努力的表弟秋生；由身体畸形发展为心理畸形最后唯恐天下不乱的覃桂英。他们与“我”互相突显，但突显的方式各有不同，并以此去把握互相突显下的主题意义。同时，以这四部小说为基础，集中呈现小说集《晚熟的人》的作品风格，并将其放入莫言创作历程中考察，阐释独特突显背后的内涵。

2 图形—背景理论下《晚熟的人》的形象阐释

2.1 《晚熟的人》中主人公的突显

四部短篇小说中主人公的突显都具有一定的共性，他们都是在“我”返乡的视角中，跟随着“我”的叙述而逐渐清晰起来。在“我”的叙述中，人物的行为、语言、遭遇成为读者的阅读焦点，当人物的信息逐渐拼凑完整时，人物的图形便确立起来。所以，这个时候，“我”以及“我”的叙述作为背景，主人公们作为图形。但在每部小说中，主人公的突显又各有不同。具体表现如下。

第一，《晚熟的人》中图形人物内部互为图形与背景。主人公蒋二本名蒋天下，“文革”时期为了避免招惹麻烦将“天”中的“人”去掉改名为蒋二。蒋二年轻时愚钝木讷，“因为我们上小学时，这个蒋天下是以鲁钝著称的，上学五年，勉强升到三年级，老师见了他就头疼”（莫言，2020：34）。虽然蒋二经常被同伴当作傻子看待，但实际上品性质朴淳厚。这个时候，年轻的蒋二以其质朴淳厚的特征作为图形人物出现在读者的阅读视野中。但是时隔多年，蒋二早已被社会污染，变得圆滑精明、投机取巧，利用“我”的名声做起生意，发家致富，摇身一变成了一位老板，并为了符合现在的身份改回了原名“蒋天下”。之后他又利用他爷爷的“滚地龙拳”作为地方文化品牌搭建展览馆，并举办所谓的国际擂台比赛替自己赚取名声。而这擂台比赛实际上是蒋二早已编造好的剧本，选手也是提前安排的演员。在与“我”追忆往事期间，

蒋二认为自己为家乡发展做出了很大的贡献，俨然一副成功人士笑谈年轻时的愚笨和木讷的模样，并且自诩为是“晚熟”的品种。这个时候，蒋二以其投机取巧、圆滑世故演变成了另一个图形，并与年轻的蒋二互为图形与背景，互相映衬，尽显年轻时可贵的人性之纯真与如今可悲的人性之堕落。

第二，《等待摩西》中第一图形人物借由第二图形人物确立。小说讲述的是一个坚守爱情和家庭的农村妇女被丈夫抛弃的故事。柳卫东原名柳摩西，在还是一个穷小子的时候不知道以何种原因赢得了当时已经婚配的马秀美的芳心，两人因此被家里人赶出来，落魄了很长时间。之后，柳卫东在改革开放时期做生意成了东北乡的富豪，让马秀美幸福过。但是好景不长，柳卫东之后失踪了三十几年，并且失踪前欠下一笔债务，使得马秀美母女三人受尽苦难，而马秀美自此也苦苦等了柳卫东三十几年。我们可以知道，小说篇名中的“摩西”指的是丈夫柳卫东，而“等待摩西”的人是柳卫东的妻子马秀美。虽然小说是先从叙述柳卫东的经历开始的，其篇幅占据小说多半，之后再去叙述马秀美被柳卫东抛弃后的经历，但是，马秀美的悲惨才是小说中引起读者同情与关切的地方，所以马秀美才是小说的第一主人公，也就是第一图形人物，柳卫东是小说的第二主人公，亦即第二图形人物。马秀美的一切遭遇全拜柳卫东所赐，她的行为目的和情感活动都是围绕着柳卫东的，因此小说所表现出来的马秀美的主要图形特征——对爱情和丈夫的痴傻等待——是借由柳卫东确立，并且是在柳卫东在“我”的叙述中作为图形人物已经清晰的情况下确立的。

第三，《表弟宁赛叶》中图形人物以对话的形式快速呈现。小说篇名是直接以人物的名字命名，所以“表弟宁赛叶”首先直接进入读者的阅读视野，抢占读者的注意力，成为焦点，立刻成为图形人物。同时，这部小说不同于其他三部小说，是直接以一种即时性的对话形式展开，直接将读者拉进现场，与人物的距离大大缩小，并利用对话来叙述人物经历、塑造人物形象——小说中出现的唯一一段“我”的叙述，目的也是为了对对话中出现的事情作出说明和补充——“我”的一个自称为文学天才，眼高手低，好说豪言壮语，不肯脚踏实地努力的表弟。在对话中，表弟与“我”言辞激烈，争吵不断升级，表弟对身为作家的“我”的实力嗤之以鼻，不断言语攻击，而“我”从一开始的防守到被激怒进行反击，表弟的图形特征被快速地勾勒出来。所以，从小说篇名开始，再到小说直接以对话形式展开，表弟宁赛叶的图形形象从头到尾仿佛是一幅快速写生图。

第四,《红唇绿嘴》中心理畸形的持续发展使得图形人物不断放大。小说主人公覃桂英患有先天性的六指症,身体的畸形使得她从小敏感,并逐渐发展出一种忸怩娇气的狭隘心理。20世纪60年代初,夏末秋初的高密东北乡阴雨连绵,种植小麦和高粱的土地因水害颗粒无收,在公社副书记的建议下改种水稻。为了抢季节,学生在老师的带领下帮助农民们插秧。覃桂英因为在插秧过程中被大家发现自己的“六趾”而出丑,气急败坏,并且将这怪罪于当时并不知情的班主任李圣洁,认为是在她的强迫下无奈下田才出的丑,因而记恨李圣洁。在后来的“文革”运动中,覃桂英成为红卫兵,抓住机会向被打倒的李圣洁泄私愤,用剪刀剪下李圣洁的辫子并抽打她的面颊,即便在这之前李圣洁自己出钱为覃桂英的六趾做了矫形手术,为覃桂英的心理伤害做了弥补。从这里我们可以看到,由身体畸形逐渐发展成心理畸形的少年覃桂英作为图形人物已经完整,并成为焦点。在其后的叙述中,成年的覃桂英所展现的那种心理畸形愈加严重,她想在身体畸形之外得到补偿,变得势利,不愿承认认识卑微的“我”和母亲,讨好有身份、有地位的人,渴望发达;因为在“文革”中的错误,覃桂英原本的大好前途被阻碍,只能继续留在高密东北乡,因而记恨政府;最后她唯恐天下不乱,热衷于制造骚乱与谣言以此和政府作对。在这个过程中,覃桂英因为仇恨滋生,作为一个由身体畸形发展到心理畸形的图形人物在不断地放大。

2.2 图形理论视角下“我”的主体突显

当读者跟随“我”的视角去关注主人公的命运时,“我”的存在自然会被遗忘。然而,在有关主人公的叙述过程中,出于必要,会冒出“我”的言行感想,这不得不引发读者的注意,这个时候,“我”便会成为图形人物,而小说中的这些主人公成为背景。这四部小说采用第一人称叙述,以“我”作为知识分子返乡的视角讲述故事,“我”既是旁观者,又是部分情节中的参与者。在第一人称回顾性叙述中,通常有两种眼光在交替作用:一为叙述者“我”追忆往事的眼光,另一为被追忆的“我”正在经历事件时的眼光。这两种眼光可体现出“我”在不同时期对事件的不同看法或对事件的不同认识程度。它们之间的对比常常是成熟与幼稚、了解事情真相与被蒙在鼓里之间的对比。(申丹,1998:251)如果小说全部使用第三人称视角,那么小说中的人与事则作为一个客体被读者感知和解读,但是使用了第一人称视角之后,在小说中的人与事之外还有另一个“我”——一个作家,一个知识分子,承载着理想主义与悲

天悯人的情怀，对人性的呈现与对人的关怀是“我”的使命。在“我”目睹和听闻了故乡的人与事后，“我”作为知识分子的理想与灵魂受到现实冲击，心中摇撼，掀起波澜。这种隐隐的情绪，在小说语境中可以捕捉到，虽然“我”并未在小说中去评判，但无疑作为一种崇高的心灵力量提前唤醒了读者，强化了作品主题。因此，当“我”成为一个图形人物后，“我”与他们发生碰撞，很多东西在“我”这里交汇融合，“我”成为焦点，既可以通过“我”去看乡人的可悲可恨之处，又可以从“我”的视角来挖掘作品的主题内涵，加深理解。

在《晚熟的人》中，“我”与蒋二曾经一起种过田，知道他的淳朴憨厚，而时隔多年，“我”却发现蒋二早已在社会上学坏，偷奸耍滑，利用“我”的名声发财，利用他爷爷的滚地龙拳举办“滚地龙拳国际擂台比赛”为自己造势，而所谓的比赛不过是演员按照蒋二提前安排好的剧本进行的表演。蒋二自鸣得意，认为自己年轻时还未开化，如今终于迎来了自己的辉煌，美其名曰“晚熟”。在小说结尾，政府部门对未经批准就擅自搭建的滚地龙拳的展览馆和擂台直接按违章建筑进行强拆。蒋二却没有任何办法，只能深夜大哭着打电话向“我”这个有影响力的人求助。“我”最后只说了“继续晚熟吧”（莫言，2020：56）。实际上，“我”知道真正的成熟绝不是人到中年的圆滑，至少是人到中年对人性的体悟并保持年轻时非成熟状态的质朴和善良。

在《等待摩西》中，“我”是柳卫东的小学同桌，关注着柳卫东的生死，又关心着马秀美的悲惨。当有一天得知柳卫东突然已经回家的时候，“我”带着某种不祥又不安的情绪去看望这个支离破碎的家庭，害怕失踪三十几年的柳卫东带来的创伤使得这个家庭无法弥合，却破天荒地发现马秀美高高兴兴地出来迎接“我”，而“我”看到这个承受了不幸，并破碎了三十几年的家庭竟然神奇般地破镜重圆了，表现出一种其乐融融的局面。这对“我”来说是莫大的冲击，仿佛这三十几年的悲与哀从来没有存在过一般，“我”作为一个人道主义者和理想主义者反而带着一种知识分子的死板替别人“瞎操心”。所以小说结尾，“我”带着某种失望的愤怒离开，并且“痛骂”自己：“一切都很正常，只有我不正常。”（莫言，2020：132）“我”对人间发生的不幸所特有的关怀被没有反思、只有忘却的马秀美直接碾碎，他们压根就是两个世界的人。

在《表弟宁赛叶》中，“我”作为表弟的亲人，看到30多岁的表弟一直心怀文学梦想，但创作能力远远不够又整天喝大酒睡大觉，也不肯当个普通人踏踏实实地过

日子。“我”一方面恨铁不成钢，但碍于身份，资格不够，无法过多地管教；另一方面又心疼姑父，也就是表弟的父亲，替他寒心。尽管“我”在力所能及的范围内尽可能地帮表弟解决一些工作上的事，可是他觉得自己怀才不遇，对这些工作根本看不上，替自己鸣不公，满是怨气，又受到满嘴跑火车、以诗人自居的金希普的蒙骗和蛊惑，无法自拔。表弟代表了一类自命不凡、好高骛远，却不肯埋头努力的年轻人，身为作家的“我”能够理解他们的梦想，但对他们的走火入魔又无能为力。

在《红唇绿嘴》中，“我”与覃桂英年轻时有过不少交集，了解她的成长经历，知道她是一个无人引导又无法自察的在仇恨中愈加疯狂的人，对她的心理畸形既可怜又可恨。在网络普及后，覃桂英游走在合法与非法之间的缝隙，懂得利用网络兴风作浪，而政府拿她没办法，覃桂英无法受到真正的管束。但覃桂英内心的仇恨不消除，她的胡作非为也就不会停止，可是她几十年的心理畸形早已使她在这条道路上越走越远，深陷其中，成了一个没有自知之明的坏人。

“我”当兵，与写作结缘，逐渐走向了自我觉醒与自我实现，摆脱了乡土的泥泞与污浊，实现了“阶级跃迁”。但是，“我”在那片土地上出生、成长，“我”的根在那里，始终关注着这片土地。在“我”与乡人的互相突显下，多维度中展现的新中国当下农村的农民生存困境和人性困境变得触目惊心。自20世纪新文化运动中鲁迅先生等人开创了乡土小说的文学传统以来，作家以农民为小说主人公，塑造了一批旧中国艰难贫苦、愚昧麻木的农民形象，审视反思了旧中国的农村生活。在此后的发展中，作家和批评家加入乡土小说的创作实践和理论探索中，在不同的时代语境和文化语境下，乡土小说的概念和外延不断地生成丰富。莫言对乡土小说的继承与发展在他之前《透明的红萝卜》和《白狗秋千架》等作品中已经有所呈现，在小说集《晚熟的人》中则体现为反映了新中国当下农村的新一轮的残酷现实，而这正是亟待思考与解决的。

3 图形—背景理论下《晚熟的人》的风格突显

在中国古代文艺批评中，风格原先指人的风度品格，可见于刘义庆的《世说新语·德行》：“李元礼风格秀整，高自标持，欲以天下名教是非为己任”（刘义庆，1982：25）；后指文体的风格标范，可见于刘勰的《文心雕龙译注》：“亦各有美，风

格存焉。”(刘勰, 2016: 242)在西方文艺批评中,关于风格的论述最早由亚里士多德在《修辞学》中提出:“语言的准确性,是优良的风格的基础。”(亚里士多德, 1979: 91)这里风格是指作品的修辞特色,并开创了将风格理解为作品的语言特点的传统。在这之后,一些学者从作品的形式与内容整体上去把握风格,歌德认为“它以对于依次呈现的形象的一览无余的观察,就能够把各种具有不同特点的形体结合起来加以融会贯通的模仿。于是,这样一来,就产生了风格”(歌德等, 1982: 13)。今天我们理解的风格也更多的是借鉴西方文艺批评,是作品整体上突显出来的直观的创作风貌。基于图形—背景理论,在文本场中,具有整体和直观特点的风格则容易作为图形被读者捕捉到。

3.1 《晚熟的人》的叙述风格

第一,叙事的朴素与直接。作品的叙事往往会经过作家的精心安排,浸透着作家的心血。但是在这四部短篇小说中,我们有理由相信莫言在写这些短篇时并没有什么有意之举进行叙事上的精心安排,更多的还是摒弃了技巧性的意识,只是在认真地把事情讲述清楚而已,所以小说的叙事极为朴素直接。首先,这点是由小说的叙事语言体现的。小说语言日常化、通俗化,不加修饰,并大量地使用了口语化的语言。很多年轻的作家在创作时为了能够使作品进入艺术的大雅之堂,会自觉地采用书面语,非常注重语言的规整、文雅和美感,会经过刻意的修辞,对粗俗的语言感到鄙夷,这种自觉会成为年轻作家脑袋中一根紧张的弦,但莫言不以为意。同时,小说中直接引语、间接引语、自由直接引语和自由间接引语的大量运用使得小说叙事变得直接,展现人物思想性格。在《晚熟的人》中,直接引语使得中年蒋二在对话中展现的圆滑油腻的性格直接跃然纸上;之后在“滚地龙拳国际擂台比赛”的开场中,主持人大篇幅的开场白并未略去,而是采用自由直接引语,保留了主持词声情并茂的原貌,体现小说语言的口语化、不加修饰的特点。《红唇绿嘴》的第六节篇幅较长,整节都是从当了东北乡四年乡长和四年书记的“我”的表侄的视角,以间接引语、自由直接引语和自由间接引语交叉灵活运用形式讲述被怨恨驱使的覃桂英在东北乡兴风作浪的事情,以此来呈现覃桂英的心理畸形已经到了十分可怕的程度。其次,小说叙事的手法极为朴素,莫言只是提供了小说最基本的元素,将在高密东北乡的人身上发生的事情讲述清楚而已。屠格涅夫曾在他的散文集中写到一位作家和评论家的争执,评论家批

评那位作家从未有过任何才能，而作家以狐狸和小猫的寓言借喻：狐狸花招再多，但终究被擒；小猫虽然只有一招，但是爬上树就行，所以反驳道：“我只需在一本书里把您充分地描写一番。”（屠格涅夫，2009：30）显然，莫言在这些作品中就是将人物和事情原委“充分地描写一番”，看不到任何多余的野心。而人物身上，故事之中涉及的爱恨情仇，善、恶、美、丑最后会自然呈现开来，而最后作品的定夺则由读者根据既包括普世的价值观念也包括私人的价值观念的评判体系来完成。

第二，非虚构性。短篇小说集《晚熟的人》里面的故事很多都是真实发生的，人物都有原型。莫言曾提到《晚熟的人》“这部小说里面很多人物都是我的小学同学，我的小学同学一下子回到差不多五六十年前，所以是半个多世纪以前的故事一直延续到现在……这部小说，我是作为一个写作者，同时也是作为作品里的一个人物，深度地介入到这部书里”（莫言，2020）。《等待摩西》中也写道，“现在是2017年8月1日，我在蓬莱八仙宾馆801房间。刚从酒宴上归来，匆匆打开电脑，找出2012年5月写于陕西户县的这篇一直没有发表的小说（说是小说，其实基本上是纪实）”。（莫言，2020：144）作者是文本的书写者，原本在文本之外，但在此处，作者莫言成了叙述者“我”，作者和叙述者合二为一，让读者在阅读时极大地增强了对文本真实性的认可。同时，小说中多次提及“文革”，重现那段历史风云，并且很多地方都是对真实事件的映射。《晚熟的人》中写到“我”与一位法国作家朋友前往高密看“我”的旧居，而莫言的确在2015年与同样获得诺贝尔文学奖的法国作家勒·克莱齐奥前往家乡高密；小说里多次提到“我”去当兵，而莫言也的确在1975年应征入伍。这表明着小说与现实的连接变得紧密起来。但同样也有显而易见的虚构的地方，在《晚熟的人》中，“我”就是因为《黄玉米》大获成功而返乡观览家乡借着《黄玉米》的名声进行旅游事业的建设。显然，小说中的《黄玉米》自然会让读者想到现实中莫言因为《红高粱》而大获成功。但是不可否认的是，种种证据表明小说是在非常强烈的非虚构性的基础上进行的虚构创作。

3.2 莫言创作历程中《晚熟的人》的风格突显

《透明的红萝卜》和《红高粱》作为莫言的成名作和代表作，两者在风格上都有一种非常明显的倾向性突显出来，在情绪上、情感上不能不引起读者关注。《透明的红萝卜》的魔幻现实主义风格提供了这种倾向性，小说里充满了超现实的描写，小黑

孩的感官异于常人，能听到、看到、感受到自然界中各种神奇的现象，打破了现实世界的逻辑和常规。同时色彩的修辞使得作品语言五彩缤纷，让读者眼花缭乱。《红高粱》则在人物塑造上提供了这种倾向性，主人公余占鳌缺乏文化修养，经常无组织、无纪律，却又野性十足，敢爱敢恨、敢作敢当，极具人格魅力，这种张扬的个性透露着一股桀骜不驯、放荡不羁的生命激情，赢得读者的喜爱，在情感上支持余占鳌并产生共鸣。所以，这两篇小说的倾向性——一个在形式上，一个在内容上——都很容易作为图形被读者捕捉。读者无不在这两篇小说中的天马行空与激情澎湃的风格图形所点燃。

莫言在《透明的红萝卜》中对西方魔幻现实主义的移植、挪用，是一个年轻的莫言对前所未有的文学思潮冲击的一种内在的生命响应，在《红高粱》中对余占鳌桀骜不驯、放荡不羁的生命激情的崇高赞美，也正是来自年轻莫言体内的生命激情。但年轻的莫言同样也有年轻人的忧郁、专注于自我意识的一面。短篇小说《白狗秋千架》是莫言早期的作品，同样是以“我”的视角返乡——“我”29岁，时隔多年返乡，讲述了“我”与小姑的往事及小姑现在生活的落魄，情节淡化，并不曲折，虽然有一定的思想性，表现了乡人在封闭落后的乡间的困境，但是并未对人物的思想性格进行内在性的挖掘和剖析，更多的是一种外在的展示。因为，小说的故事重心是往“我”身上偏移的，小说以一种记叙散文的风格流露出强烈的抒情性，通过对久违多年的故乡的大量景观描写和白狗与秋千两个意象寄托着由乡景、乡人、乡事触发的乡愁式忧郁，有很强的自我意识。此外，小说叙事细密、语言优美、节奏缓慢，也正是作者的自我意识在所写之物上停留时长之久的反映。

《天堂蒜薹之歌》则转向了一种严肃的风格，是莫言企图用文学作品来解决农民与政府纠纷问题做出的努力，表明了莫言对弱势群体的关照，尽显知识分子的良知与担当。小说讲述了农民响应政府的号召大量种植蒜薹，但蒜薹滞销，政府却置之不理，最后爆发了农民与政府的冲突。“莫言从一篇《大众日报》的报道获知此事，激发起他为农民鸣不平争权利的强烈情感，遂放下手头正在创作着的家族小说，用短短35天即创作出这部作品。”（张志忠，2021）显然，莫言是带着为民发声的目的写的此作，小说语词之间的愤怒之情清晰可见，并且莫言设置了一个军官的形象在法庭上替农民辩护，在很大程度上就是当时身为现役军人的莫言本人。而《蛙》继承了这种严肃的风格，且有过之而无不及。《蛙》以“我”的视角讲述了乡村医生姑姑的一

生，并以姑姑为切口展现了中国近 60 年的复杂的乡村生育史。莫言在小说中对中国长达 30 年的计划生育政策作出了深沉的反思，其中不乏批判与否定。莫言以人道主义立场和悲天悯人的人性关怀去拷问人类的良心，以求救赎。文学与政治的关系向来敏感，无论是《天堂蒜薹之歌》还是《蛙》，小说中的政治呈现在文学场中并不是良性的，并在文学史上往往都是如此。作家会站在良心、智力、真理这边，从而表现严肃。显然，莫言也做到了。

《檀香刑》和《生死疲劳》同为大长篇小说，有着丰富深刻的作品内涵，与此同时两部作品的艺术风格极为突出，是莫言在艺术上进行的一次大开拓，彰显着莫言的文学野心。《檀香刑》不囿于过去，放弃魔幻现实主义的写法，跳出西方文学的藩篱，采用了中国传统小说“凤头—猪肚—豹尾”式结构，又向民间文化回归，一方面以民间故事为题材，将历史人物与民间人物相连；另一方面将猫腔戏曲融入小说中，使得小说文体上有所创新，而戏曲唱腔的悠扬婉转和荡气回肠的表达特点使得孙丙最后的受刑可歌可泣，形成独特的感染力，具有史诗的气象。《生死疲劳》与《檀香刑》一样有着民间说唱文学的形式，并且小说第一部到第四部每章标题的起拟方式借鉴于中国古典章回体小说，使用对称的回目式标题。小说受到佛教六道轮回的启发，被冤杀的地主西门闹六次投胎转世为驴、牛、猪、狗、猴和大头婴儿，莫言在五种动物和婴儿的感知中描述了中国乡村社会 50 年的历史变迁。基于从农村的生活经验中得到的对这些动物习性的了解，莫言又发挥着想象的极限，作家的想象不再是局部的烟花式点缀，而是成为庞大的血肉之躯包裹着作品，由外到内渗透进作品的内核，并与现实糅合在一起，构成了中国 50 年历史风云变幻的隐喻。我们看到，在《檀香刑》和《生死疲劳》中，莫言没有一直笼罩在西方文学艺术的阴影下，凭借着百折不挠的艺术探索精神，从中国民间文化和中国古典小说中汲取营养，在本土化中开创了当代文学的新的艺术风格。

以莫言的创作历程为背景，将短篇小说集《晚熟的人》放入其中考察，作品的风格并非与先前的完全没有联系，但在很大程度上是一种大为不同的风格，成为独特的突显。无论是叙事的朴素和直接表明的莫言摒弃艺术探索的意识从而转向质朴的转变，还是非虚构性表明的莫言从历史传奇和民间故事回归到身边真实发生的事的选择，都是可疑的。在《透明的胡萝卜》《红高粱》和《白狗秋千架》的突显下，《晚熟的人》情绪淡化，情感克制，自我意识消隐；在《天堂蒜薹之歌》和《蛙》

的突显下，莫言仿佛躲了起来，并不想板着一张严肃的面孔在《晚熟的人》中表现深沉，多说什么；在《檀香刑》和《生死疲劳》的突显下，莫言创新的野心消失了，并未进行艺术探索。总之，《晚熟的人》的风格平淡朴实得像一碗白开水。

莫言在与张清华的对话中说道：“但是这个风格的变化，是不是跟年龄有关系？20世纪80年代初期，我毕竟很年轻，只有30来岁，长期感觉到有话要说……但现在，我已经年近古稀，想那样写自己都不答应了，觉得既浪费了自己的才华和情感，也给读者的阅读造成了不必要的障碍……但是对我来讲，发展到这样一种方式，用这样一种情感的度来写小说，也是一种必然。”（莫言、张清华，2022）的确，在莫言的创作历程中，青年莫言与壮年莫言表现着那个年纪所特有的特征，激情、忧郁、严肃和野心，而此时的莫言已经步入老年，这些特征随着年龄的增长都逐渐消退了，最后如同洗尽铅华后选择了返璞归真，作品因此也呈现出最本真的风格。威克纳格认为“风格并非安装在思想实质上面的没有生命的面具，它是面貌的生动表现、活的姿态的表现，它是由含蓄着无穷意蕴的内在灵魂产生出来的”（歌德等，1982：18）。因此，透过风格，我们看到的是一个“返老还童”的莫言，忘我、克制、质朴，莫言就像孩童般以一颗敏感的赤子之心重新观察着这个世界，并像孩童般说话，还原了故事本身的肌理与质感和生活最本真的状态。而《晚熟的人》的艺术魅力就在于读完之后给人一种代表着人类理想未来的孩童心中的纯净美好世界被现实冲击后产生的在呼唤人性真善美的静默，达到了“艺术家的主体性与表现的真正的客观性这两方面的统一”（黑格尔，1979：369）。虽然莫言的创作历程可能并没有一个贯穿始终的逻辑，但是这种创作历程更像是一种生命历程，蕴含着某种生命性的东西，更加地贴近人的真实。

4 结语

作为认知诗学中的重要理论之一，图形—背景理论以其独特的认知方式为《晚熟的人》的解读提供了一个新的视角，体现出该理论广泛的适用性，很好地印证了认知诗学的根本任务或存在根据是从解释到发现（熊沐清，2012：448），即从人物与风格的角度去把握“我”与人物的互相突显和作品风格在莫言创作历程中的突显，剥清小说中的认知要素，使得新中国当下农村的农民生存困境与人性困境赤裸裸地展现在

我们面前，并使我们看到作品风格背后的“返老还童”的莫言在其创作历程中折射出新的生命真实。

参考文献：

- [1] Stockwell, P. Cognitive Poetics: An Introduction [M]. London and New York: Routledge, 2002.
- [2] 董笑. 外视角与观察者——莫言《晚熟的人》叙事艺术新变 [J]. 社会科学动态, 2023 (1): 121—126.
- [3] 歌德, 等. 文学风格论 [M]. 王元化, 译. 上海: 上海译文出版社, 1982.
- [4] 黑格尔. 美学 (第1卷) [M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1979.
- [5] 姜河. 生态女性主义视域下的莫言短篇小说集《晚熟的人》散论 [J]. 散文百家 (理论), 2022 (2): 34—36.
- [6] 刘江凯. 当代文学的未完成性与不确定性——以莫言小说新作为例 [J]. 文学评论, 2020 (5): 189—197.
- [7] 刘勰. 文心雕龙译注 [M]. 王运熙、周锋, 译注. 上海: 上海古籍出版社, 2016.
- [8] 刘义庆, 撰, 刘孝标, 注. 世说新语 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1982.
- [9] 莫言. 晚熟的人 [M]. 北京: 人民文学出版社, 2020.
- [10] 莫言《晚熟的人》新书分享会速记稿 [N]. 2020.
- [11] 莫言, 张清华. 每一个故事都是一颗种子 [N]. 文艺报, 2022.
- [12] 申丹. 叙述学与小说文体学研究 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1998.
- [13] 孙海燕. 弱者形象与弱者心态——论莫言近作中的人物谱系 [J]. 当代作家评论, 2020 (1): 96—101.
- [14] 屠格涅夫. 屠格涅夫散文选 [M]. 张守仁, 译. 天津: 百花文艺出版社, 2009.
- [15] 王德威. 晚期风格的开始——莫言《晚熟的人》 [J]. 南方文坛, 2021 (2): 57—60.
- [16] 熊沐清. “从解释到发现”的认知诗学分析方法——以 The Eagle 为例 [J]. 外语教学与研究, 2012 (3): 448—459, 481.
- [17] 熊沐清. 语言学与文学研究的新界面——两本认知诗学著作述评 [J]. 外语教学与研究, 2008 (4): 299—305, 321.
- [18] 亚里斯多德. 修辞学 [M] // 伍蠡甫, 等, 主编. 西方文论选 (上卷). 上海: 上海译文出版社, 1979.
- [19] 张丽军, 刘玄德. 民间情怀的坚守与自我惯性的突破——评莫言获诺贝尔文学奖之后的系列新作 [J]. 山东社会科学, 2019 (2): 101—108.
- [20] 张清华. 归去来, 或从故乡的方向看——读莫言新作的旧角度 [J]. 当代作家

评论, 2019 (1): 11—14.

[21] 张志忠. 认同危机·拓展故乡·拷问灵魂——莫言研究三题 [N]. 中国作家网, 2021-05-21.

[22] 祗兴, 叶继群, 闫琪. 生态批评阐释域下的莫言《晚熟的人》 [J]. 晋城职业技术学院学报, 2022, 15 (4): 77—80.

The background 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 architectural.

认知艺术研究

【特邀主持：彭彤教授】

三重认知维度下的瓦格纳“乐剧”解读 ——兼论相关解读对认知艺术研究的启示

江松洁

(四川大学艺术学院, 成都 610207)

摘要:

瓦格纳乐剧可通过三个认知维度被解读: 一是音乐批评维度, 具体而言是基于本体论的音乐批评; 二是体验维度——乐剧的体验具有多模态性表征; 三是文化认知维度——相关文化习得需作为前聆听准备。乐剧的这三重解读对当下认知艺术研究具有三点启示: 回归本体论艺术批评在当下具有积极意义; 可用韦伯的理想型方法为单模态性研究作辩护——基于对多模态性研究趋势的反思; 未来应期待突破传统的文化—认知研究方法。

关键词:

瓦格纳; 乐剧; 本体论音乐批评; 感知多模态性; 文化认知

Interpreting Wagner's "Music Drama" from Three Cognitive Dimensions and Discussing the Insights of Related Interpretations on Cognitive Art Research

Jiang Songjie

(College of Arts, Sichuan University, Chengdu 610207, China)

Abstract:

Wagner's "music drama" could be understood through three dimensions of cognition: the first is the music criticism dimension, more precisely, the music

criticism based on ontology; the second is the experience dimension, and the experience of music drama is multimodal; the third is the dimension of cultural cognition, and music drama-related culture acquisition works as a pre-listening preparation. The above has offered us some insight into current cognitive artistic research: return to art criticism based on ontology plays a positive role; Weber's Ideal-Type theory can be adopted to justify the Unimodalism; breaking through the traditional research method of culture-cognition study should be looked forward.

Key words:

Wagner; music drama; music criticism based on ontology; multimodality; cultural cognition

0 引言

19世纪四五十年代,因不满于传统歌剧的形式,德国作曲家、剧作家瓦格纳(Richard Wagner, 1813—1883)于流亡瑞士期间写下《艺术与革命》《未来的艺术作品》以及《歌剧与戏剧》三本革命性小册子/著作,^①详细阐述了自己心目中理想的音乐戏剧理论,并称他改革后的歌剧为“乐剧”(music drama)。“乐剧”一词自此进入历史视野。

“乐剧”试图探索的是一种全新的戏剧展开手法,瓦格纳的理论雄心由此略见一斑。然而,令人更加叹为观止的是,为实践自己的音乐戏剧理论,瓦格纳竟凭一己之力开启了一项伟大的创作计划——前后花费20余年时间亲自创作了四部令人望而却步的鸿篇“乐剧”^②以检验其理论的有效性。瓦格纳这一极具英雄主义色彩的壮举

① 《艺术与革命》(*Die Kunst und die Revolution*, 1849);《未来的艺术作品》(*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849);《歌剧与戏剧》(*Oper und Drama*, 1851, 修订于1868)。前两部为小册子,《歌剧与戏剧》则是一本完整的著作,也是三者中对乐剧理论阐述得最为详细的一部。

② 这四部作品按创作时间排序分别是:《特里斯坦与伊索尔德》(*Tristan und Isolde*, 1859)、《纽伦堡的名歌手》(*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1867)、四联剧《尼伯龙根的指环》(*Der Ring des Nibelungen*, 1854—1874),以及《帕西法尔》(*Parsifal*, 1882)。其中,《尼伯龙根的指环》的四部联剧分别为:《莱茵的黄金》(*Das Rheingold*, 1854)、《女武神》(*Die Walküre*, 1856)、《齐格弗里德》(*Siegfried*, 1871)与《诸神的黄昏》(*Götterdämmerung*, 1874)。创作于《尼伯龙根的指环:齐格弗里德》第二幕与第三幕间隔期间的《特里斯坦与伊索尔德》代表着瓦格纳乐剧理念的首次实现,也是学界公认最能代表乐剧理念的作品。

连同其歌剧改革理念对后世产生了不可估量的影响，他的名字也因此与 16 世纪的弗洛伦萨卡梅拉塔社团，以及 18 世纪开启歌剧改革的格鲁克（Christoph Willibald von Gluck, 1714—1787）一同被载入西方歌剧史册。

下文，我将试图从音乐批评、体验与文化认知这三个维度对瓦格纳的“乐剧”作解读。在进入正式论述前，需要说明一点：鉴于“乐剧”这一术语在音乐史与哲学语境中有着相当丰富的观念关联性（例如后文将提到的“绝对音乐观”），想用短短一篇文章区区三个维度对其作全面认知无异于异想天开。因此，下文仅抓住“乐剧”最为典型且与（本质主义层面）“认知”强关联的一些表征，其他一些虽具研究价值但与“认知”弱关联、或其次、或琐细的细节将被排除在外。例如，本文并未涉及“乐剧”观念的历史接受这一重要命题，因为它与本质主义层面的“乐剧”认知弱关联。往下一层次再如，文中第一部分提到“基于本体论的音乐批评”，这原本是一个可以囊括瓦格纳大名鼎鼎的半音手法、节奏手法、主导动机等的大框架，但考虑到和声对于瓦格纳在塑造戏剧方面所起的压倒性作用，下文仅仅论及和声。其他部分情况相同，不一一赘述。

1 音乐批评维度：基于本体论的音乐批评

该部分写作的初衷是为回应以歌词或其他非音乐本体因素为认知分析对象的音乐批评类型。但仍需说明的是，这并不表示我认为歌词或其他类型批评毫无价值，而是我想借此表明：重回本体论音乐批评在当下具有特定意义。对于这点，文章最后一个部分还会再次论及。

音乐本体分析是实现瓦格纳“乐剧”价值批评的核心。为证明这一点，我们最好引入“乐剧”理论中的一个关键概念，即“可见化的音乐行为”^①（deeds of music made visible）。该概念由瓦格纳于 1872 在其“论乐剧”（On the Term “Music Drama”）一文中提出；其中，瓦格纳强调他的乐剧是由各种“可见化的音乐行为”构成的（Richard Wagner: 303）。“可见化的音乐行为”为乐剧的本体论音乐批评提供了一个

^① 该术语由江松洁译。

天然窗口，因为它已在最为显眼的语义层面暗示出乐剧的一个核心特征，即音乐是承载意义的首要媒介，或意义的首要载体是音乐——当然也示意出视觉与听觉的交互性，但这属于本文第二部分论域。下面，让我们对这一术语作更为仔细的考察。

“可见化的音乐行为”包含两部分含义，一部分指向视觉、舞台动作、理性认知层面，对应“可见化”一词；另一部分指向音乐本体、情感性理解层面，对应“音乐行为”一词（“音乐行为”可被理解为音乐发展过程中种种本体逻辑与策略）。将这两层含义结合起来所传递出的信息是：音乐通过音乐语言自身表达戏剧（“音乐行为”），继而作曲家（兼脚本作者）使用类比性的舞台动作 / 剧情将音乐所表达的戏剧呈现在视觉层面（“可见化”。如果没有这层呈现，音乐就是不可见的）。

至此，我们碰到一个关键问题，即音乐语言自身到底是通过何种具体手段实现戏剧表达的？这一问题的答案对于本体论音乐批评范式至关重要。对此，美国重要音乐学家塔鲁斯金（Richard Taruskin, 1945—2022）给出了一个极具说服力的答案。他认为瓦格纳在这方面的一个关键办法是使用“和声延迟”（音乐本体层面的策略）：

这种技法的核心在于战略性的和声延迟，其中被延迟的往往是“终止”，或是一些功能性解决。如此，音乐的表现力之所以能够得到提高，并非由于认知象征（cognitive symbolism）或“外倾性”（extroversive）指向——瓦格纳的主导动机是“外倾性”指向之具象形式（representational mode）的最佳例子。相反，这种表现力是源自“内倾性”（introversive）指向。借此，通过预示终止又延迟终止，音乐让我们注意到其自身对终止解决的需求。（Richard Taruskin, 2010: 528）^①

这是一段太精彩、太有洞见的评论，它将音乐的组成元素“和声”打上高光呈现在我们面前，并向我们宣告：和声是瓦格纳塑造戏剧的主要元素。仿佛是怕读者不够重视，塔鲁斯金反反复复提及这点。

如果仅仅将诺伦场景视作 23 个主题的集合，那么诺伦场景还远不具备瓦格纳

^① 本文所有涉及塔鲁斯金的译文均由笔者所译；这些译文均出自塔鲁斯金的《牛津西方音乐史》第 3 卷《19 世纪音乐》（该书中文译版即将出版）。

所说的“戏剧性”。因为一旦如此，这个场景就只是卷入了听众/观众的认知能力，即一种执行识别象征任务的大脑能力，而这仅仅是戏剧印象（依赖于表征）的其中一部分。（Richard Taruskin, 2010: 520）

他的音乐并非通过简单的、可以被轻易模仿的表征（representation）机制进行运作，而是（远为有力地）通过直接表现（presentation），绕过认知直抵那些驱动生命的基本欲望。扮演这一部分角色是和声与调性，即瓦格纳的“和声海洋”（sea of harmony）。（Richard Taruskin, 2010: 521）

至此，塔鲁斯金终于引出了“和声海洋”这一重要意象，也借此使自己的观点得到了瓦格纳的“亲口”验证，因为瓦格纳曾在《未来的艺术作品》中亲自表达“和声海洋”才是音乐艺术的本质：

我们尚不能够放弃用海洋这个意象来代表音乐艺术的本质。如果节奏和旋律是音乐之潮拍击的海岸，是音乐滋养两大出于同源的艺术之洲的土地，那么声音就是其流动的内在元素；但其中深不可测的是和声的汪洋。眼睛只能看到这片海洋的表层：唯有心灵深处才能洞悉这海洋的深处。^①

想要在乐剧中找一个具体案例来验证和声对于戏剧表达的关键作用再容易不过。《特里斯坦与伊索尔德》中著名的“特里斯坦和弦”（Tristan Chord）即是一例。该和弦原型是 F-B- \sharp D- \sharp G，因其有强烈的被解决到属七和弦的功能倾向，常被认为是属和弦的预备和弦（但在功能和声里，属和弦也是不稳定和弦，因此这意味着特里斯坦和弦永远没有真正解决），但关于它真正的和声属性向来众说纷纭，且至今并无定论，到最后似乎也只能用“瓦格纳和弦”这样的含糊说辞来为众多辩论暂画句号。但有一点公认的是，这是一个高度不和谐的不协和和弦，它极不稳定，表现出强烈的被解决倾向。就是对于这样一个极度不稳定和弦，瓦格纳做了一个前无古人的举动：他让这个和弦出现在整部剧的开头，而后直至全剧终（即女主角为爱而死之时）才将它解

^① 《瓦格纳文集》第三卷，第83页，转引自《绝对音乐观念》（卡尔·达尔豪斯：24）。

决。在漫长的整部剧期间，特里斯坦和弦不断发生变化，并不断引导出更多的不协和和弦，制造了一波又一波“紧张”，而正是这些“紧张”经由“可见化”处理后，制造出令人叹为观止的戏剧效果。显然，任何忽视和声分析的研究都注定无法在最核心层面触及该剧的价值批评。上例尽管可谓极端，但它典型地反映出音乐本体解读对于瓦格纳乐剧批评的本质意义。

2 体验维度：“乐剧”体验的多模态性表征

瓦格纳“乐剧”的体验过程表现出强烈的多模态性表征。对“乐剧”体验过程的考察将是感知多模态性（multimodality）研究的理想案例。为论证这一点，首先要考察多模态性研究的含义。

多模态性研究是当下认知艺术研究的一个重要趋势。该概念最早提出是为反对两点现象：第一，反对认知研究领域中的“视觉中心主义”传统，即多模态性研究拥护者认为以往学者对知觉的讨论往往高度集中于视觉，进而忽略了其他感知方式；第二，反对“单模态性”（unimodalism），即多模态性研究拥护者认为，尽管之后除视觉外的其他感知方式也逐渐被纳入研究范围，但学者仍普遍认为每种感知方式之间是隔绝的——而这种被隔绝的状态就被称为“单模态性”（埃里克·马戈利斯，等，2022：6）。

理解多模态性的关键在于要意识到它本质上是指一种动态的、多感知相互协作的“力”，而非数量意义上的“多种”模态各自独立的静态陈列。换言之，即便我们跳出传统视觉中心主义，转而去考察听觉、视觉、嗅觉、味觉等（而非它们之间的交互性），并对它们进行最为详尽的比较，这也不能被称为多模态性研究，因为此类研究在本质上仍将不同感知视为互相断裂的独立模态。多模态性抨击单模态性的点正是在于这种断裂与疏离，而非数量，尽管“多”字很容易让人产生误会。

瓦格纳“乐剧”的体验又如何暗合感知多模态性研究？对此，我们可以从三个角度切入论证。首先，最根本的一点，瓦格纳的“乐剧”理念完全贴合了多模态性研究理论。多模态性研究理论强调感知模态的合作性，视人的各种感知为不可分割的整体；而瓦格纳强调他的乐剧在音乐（听觉）、舞台动作（视觉）与诗歌文本上的合作性，同样视它们为不可分割的整体。对此，我们只消想一想第一部分提到的瓦格纳的

“可见化的音乐行为”便能明了。该术语已在最明确的程度上指出乐剧中视觉与听觉的互通性与合作性。同时，它也解释了为何瓦格纳主张作曲家要自己撰写脚本。作曲家同时也是剧作家，一切身份都不可分割。

此外，瓦格纳对传统歌剧形式的批评正是基于他认为后者并非整体戏剧形式，而他认为他的乐剧是一种古希腊戏剧形式意义上的“整体艺术作品”（Gesamtkunstwerk），达到了“绝对音乐”所不具备的完美状态。显然，在瓦格纳看来，绝对音乐是“‘被分离出’的音乐”，它被“斩断了其在语言和舞蹈中的根脉”（卡尔·达尔豪斯，2019：21），从而失去了整体性，成为一种不完美的音乐（但事实上，瓦格纳对绝对音乐的看法蕴含着美学意义上的无法调和的矛盾，对此不作展开）。

其次，在具体作品中，瓦格纳的许多戏剧表达可以被直接转换为多模态性研究语言。下文将以乐剧《特里斯坦与伊索尔德》中伊索尔德的爱之死为例来对此进行说明。论剧情，《特里斯坦与伊索尔德》异常简单：第一幕讲述特与伊陷入禁恋，第二幕讲述特因爱受伤，第三幕讲述特在伊的怀中死去，而伊凝视爱人的尸体，随后也在悲伤中死去。伊索尔德最后的“爱之死”是整部歌剧中非常重要的片段，其中在戏剧表达上有一个细节：当舞台上的伊索尔德死去时，乐队中终于出现了在第二幕中被无数次召唤但又被无数次回避（进而激起听众内心无尽渴望）的B大调原位主三和弦（在功能和声体系中，主和弦的出现意味着结束与解决）。换言之，当伊索尔德追随特里斯坦的灵魂而去时，悬而未决的属和弦终于回到了家。塔鲁斯金评价这一细节说：

实际上，任何乐于见到伊索尔德因爱狂欢至死的人，在那一刻都被成功说服了一点，即升F音上的属七和弦被解决到B大调主三和弦是这世界上最重要的事情。由此可推断出——按照莎士比亚笔下哈姆雷特的可能说法，上述音乐行为可见化后的体现（即伊索尔德与特里斯坦在死亡中的神秘结合）是“一场被虔诚期待着的圆满”。（Richard Taruskin，2010：558）

如果我们用多模态性研究语言翻译一下上文，那就变成：作曲家在此处充分利用了视觉与听觉的交互作用，通过故意释放视觉与听觉上的不对等信息（在视觉上，舞台人物正在表演死去；在听觉上，此处与死亡对应的音乐上却终于从属七和弦解决到了主三和弦。在功能和声体系里，和弦从属到主的解决往往意味着圆满与终结），

进而成功地表达了极乐之死的戏剧内涵。可以看出，视觉与听觉在这里表现出高度合作性：不论视觉或听觉的任何一方，单独被拎出考察都不足以表达“极乐之死”的含义，唯有将二者结合才能实现这一目标。感知模态之间的合作竟能带来如此大的威力，大到甚至可以改变一个词（死亡）的语义，甚至挑战社会的道德准则（一场禁恋竟在视觉与听觉的通力合作下收获了狂热祝福）。“爱之死”一定是多模态性研究方法拥护者无比欢迎的一个案例。

最后，瓦格纳对观剧环境的精心打造也为多模态性研究提供了宝贵案例。以下拟以瓦格纳著名的“下陷乐池”设计为例对此进行说明。“下陷乐池”是瓦格纳专门为其“节日剧院”^①所设计的管弦乐队在场方式。演出时，管弦乐队入座舞台下方。如此，观众席的观众只能听到乐队传来的音乐，却看不到乐队——乐队也因此被称为“隐形乐队”。威尔第（Giuseppe Verdi，1813—1901）曾评价瓦格纳的这一想法道：

隐形乐队！这不是我想出来的，而是瓦格纳，这个想法太妙了。时至今日，我们已无法再忍受身着燕尾服、白领带的乐队与穿着埃及人、亚述人与德鲁伊（译者按：古代凯尔特人的祭祀）戏服的演员混在一起，这太可怕了；也无法忍受将剧中作为想象世界一部分的乐队安排在剧场中央，安置在那些或鼓掌、或喝倒彩的观众当中。此外，还有乐队中一眼看去高耸突兀的竖琴、低音提琴，以及指挥那双在空中飞旋的臂膀，这一切现在都已让人无法忍受，令人厌恶。（Werfel, F. & Paul Stefan, eds., 1973: 305）^②

为了让观众能“沉浸式”体验他的“整体艺术”，瓦格纳周到地为观众排除了视觉干扰，这从反方向上证明了一点，即瓦格纳确实认为视觉与听觉具有交互性。知觉研究学者凯西·奥卡拉汉（Casey O' Callaghan）曾表示：“对一个感觉系统的刺激会

① 关于“节日剧院”的由来：南德巴伐利亚国王路德维希二世（Ludwig II）是瓦格纳的狂热崇拜者。1864年，18岁的路德维希二世一经继位，立刻传见瓦格纳，为其偿清巨额债务，取消其所有出行禁令，最重要的是，他按照瓦格纳的描述，在德国拜罗伊特小镇为他修建了一座歌剧院专门用来演出他的作品。瓦格纳称该座剧院为“节日剧院”。“节日剧院”至今仍在使用中。如今，每年7、8月拜罗伊特都要举行文化节专门演出瓦格纳歌剧，这已是德国的一张文化名片。

② 江松洁译。

影响运行过程并改变与另一个相关的体验。”(埃里克·马戈利斯, 等, 2022: 95)毫无疑问, 瓦格纳如果听过这句话一定会表示赞同, 而这句话所表达的意思恰恰是多模态性理论的核心要义之一。

3 文化认知维度: 相关文化习得作为前聆听准备

若想真正理解乐剧, 存在一些必要条件与充分条件。所谓必要条件, 指离开这些条件, 我们就无法理解乐剧; 充分条件, 指有了这些条件, 我们可以更好地做出理解。我在这里将这些条件统称为“前聆听准备”, 意指它们是听者在进入乐剧鉴赏前需提前做好的准备工作。显然, 这些条件所辐射的文化均为西方文化, 因此该部分写作也可被视为文化—认知研究领域跨文化心理差异研究的一个案例。

先看必要条件。在我看来, 在所有理解乐剧的必要条件中, 西方古典功能和声体系的习得是最为关键的一点。由于乐剧有别于普通歌剧, 它最为核心的特征是依靠“和声海洋”表现戏剧(瓦格纳尚在古典功能和声实践范围内进行探索), 因此, 不懂功能和声的运行规律及相关文化, 就等于在最根本上扼杀了理解乐剧的可能。例如, 我们曾在第一部分引用塔鲁斯金的观点, 指出“和声延迟”是瓦格纳表达戏剧的核心手段。事实上, 紧随上段引文之后, 塔鲁斯金又有一段精彩论述, 他指出:

[“和声延迟”]“该技法”的需求实际上也正是听众的精神需求。起伏不定的音乐张力可以被类比为我们的生活张力, 包括精神、情绪与性等方面。该技法的实现过程与象征彻底无关。和声的预示与延迟解决直接利用了听众的期待, 或者, 更为犀利地说, 利用了音乐在听众中引起的欲望。如此, 相对于听众的期待, 音乐事件被直接转化成了欲望(或实现, 或落空)所导致的强烈情绪。(Richard Taruskin, 2010: 529)

我们需要关注到上文中一个关键词:“听众的期待”。和声延迟策略之所以是表达戏剧的有效手段, 关键在于它利用了听众的期待。这里的期待包括听众对终止与一些功能性解决的期待, 而这些期待正是古典功能和声体系赋予听众的心理特征——例如在功能和声体系中, 从属和弦到主和弦的解决被认为是终止, 而一旦属和弦未被

解决到主和弦，听众内心就会产生失落（迈尔“期待理论”的典型）。在乐剧中，听众的期待是戏剧性存在的前提；正是听众的期待一次次升起，又一次次落空，戏剧性才得以发生。（从这个角度讲，瓦格纳确实是天才。他的整体艺术不仅卷入了各个艺术门类，还整合了听众/接受。没有听众的具身期待，戏剧性就不存在。更进一步，瓦格纳让戏剧性成了一个即时性的概念：戏剧性只有在音乐与听众的内心产生互动的那一刻才存在；一旦听众停止内心互动，戏剧性就不再存在。这点颇有哲学意味。）

继而，我们将进入问题的关键：如果听众内心没有期待呢？如果听众的耳朵并未受过西方古典功能和声体系的规训呢？如果听众的精神并无需求听到从属到主的终止，或其他一些功能性解决呢？答案是显而易见的：这类听众或许可以理解话剧，或许也可以通过歌词或悦耳的旋律部分理解歌剧，但他们注定无法理解乐剧。因此，我将西方古典功能和声体系的习得视为聆听的“必要条件”。

再看充分条件。理解乐剧的充分条件可以列出太多，但有两点是关键，一是理解其背后的神话文化（文本层面），二是理解其背后的音乐审美（音乐层面）。限于篇幅，下文仅简单讨论后者。

上文提到乐剧的戏剧性是通过音乐本体（和声）得以表达。对此，我们一定要意识到这并非作曲家某种心血来潮的试验，亦不是什么无足轻重的决定。它的背后隐藏着的是西方19世纪三四十年代开始出现的一种极其重要的音乐审美范式转向，而作曲家瓦格纳是带着高度自觉奔赴这一时代邀约的。

20世纪下半叶德国重要学者卡尔·达尔豪斯（Carl Dahlhaus，1928—1989）在其《绝对音乐观念》一书开篇就指出这一普遍趋势：

有些人认为在一场音乐会之前阅读弗朗茨·李斯特或理查德·施特劳斯的一首交响诗的文字解说是件累赘无益之事；有些人要求在欣赏艺术歌曲独唱音乐会时要调暗场内灯光，而并不在意光线的昏暗会使印在节目单上的歌曲唱词看不清楚；有些不懂意大利语的人认为在欣赏一部意大利语歌剧之前熟悉情节梗概纯属多余——以上所有这些人，换言之，所有在音乐会或歌剧演出中以漫不经心的轻蔑态度对待音乐中的语词成分的人，都在作出一个音乐审美上的决定。（达尔豪斯，2019：1）

这个决定是什么？达尔豪斯随即指出，这个决定就是听众选择了一种特定的音乐审美“范式”，即“绝对音乐”审美范式——绝对音乐的核心含义是脱离了“文本语词、标题解说或功能的音乐”（达尔豪斯，2019：2）。这种选择意义重大。它意味着一场变革，而这场变革“不仅仅是形式和技法中的风格变化，而是一次根本性的观念转型——音乐是什么，音乐意味着什么，音乐应当如何得到理解”（达尔豪斯，2019：2）。

有关“绝对音乐”审美范式出现的前因后果及其带来的影响是一个太复杂的话题，在本文中已无空间展开，因此就点到为止，但我仍想指出：对这一论题的深入了解，是我们更好地理解瓦格纳乐剧的价值之前提。可以说，瓦格纳正是用乐剧创作这一恢宏的行动对达尔豪斯的上述重要问题给出了自己的答案，即回答了“音乐是什么，音乐意味着什么，音乐应当如何得到理解”。

4 延伸讨论：相关解读对认知艺术研究的启示

上文，我分别从音乐批评、体验、文化认知这三个维度对瓦格纳“乐剧”进行了简单解读。实际上，联系当下认知艺术研究领域现状，我认为上述三重解读在某种程度上也为认知艺术研究带来一些启示，具体见下（限于篇幅，仅对第二点稍作展开）。

4.1 回归本体论艺术批评在当下具有积极意义

如上所述，本文第一部分“音乐批评维度：基于本体论的音乐批评”在根本上回应的是以歌词或其他非音乐本体因素为认知分析对象的音乐批评类型，最终想阐明的是：自20世纪七八十年代西方吹起“新艺术史”“新音乐学”大风以来，面对强劲的人文诠释趋势，回归本体论艺术批评在当下具有积极意义。仅我目前不成熟的思考来看，它至少能带来以下两点积极作用：一是重新强调学科边界，强化我们“思维图像”中的“理性秩序”（韦伯语。这在某种程度上亦是对下文韦伯“理想型方法”的借用）；二是更好地展开学科合作。基于有明确学科边界的合作可以更加有效，过于发散、交叉的边界反而将模糊合作可能，并限制我们的想象。上述观点不仅针对音乐学，同样也针对其他艺术门类。

4.2 对多模态性研究趋势的反思：以韦伯的理想型方法为单模态性研究辩护

该部分延伸自本文第二部分。早在2012年，学者凯西·奥卡拉汉（Casey O’ Callaghan）就提醒我们注意当时学界出现的一种研究趋势，即研究者开始越来越多地跨出传统的视觉中心主义，开始“转向了非视觉模态的研究”，但随即他又以不满意的口吻指出这仅代表了一种“避免狭隘的、以视觉为基础的感知多模态性方法”，因为这种方法仍是“以一种引人注目的方式保持单模态性状态。它涉及独立于其他研究方式的每种方式”。凯西·奥卡拉汉坚持认为单模态性研究是错误的。他旗帜鲜明地指出不同感觉相关的经验在经验上并非完全离散，它们在因果或生理上也非完全独立，“感知是完全多模态性的。知觉过程涉及感觉系统之间广泛的相互作用”。（埃里克·马戈利斯，等，2022：91—92）

如今，距离凯西·奥卡拉汉对单模态性研究的批判已经过去10多年。在这10多年间，多模态性理论似乎取得了彻底胜利。殊不见以多模态性冠名的研究现已无处不见（包括本文第二部分），而单模态性研究则似乎已完全没落，偶尔被人提及也只是以负面的对比形象出现，其目的是证明多模态性研究的优越。

然而，与凯西·奥卡拉汉对单模态性研究的彻底摒弃不同，我并不认为单模态性研究毫无价值。相反地，我认为单模态性研究有着多模态性研究并不具备的独特价值。受启发于社会学学者赵鼎新对韦伯理想型（ideal-type）（Weber，1949：89—90；1968：20—22）方法的运用^①，下文我将同样借用韦伯的理想型方法，尝试为已遭淘汰命运的单模态性研究作一辩护。但我同时也要强调，肯定单模态性研究的价值并不等于否认多模态性研究（正如我仍在第二部分采用了多模态性分析）。它们两者并非对立关系，也并非一定要争个孰优孰劣。两种研究方法完全可以和平共处，并在具体情况中依据研究者的需要被灵活使用。

赋予单模态性研究独特价值的关键在于视其为一种理想型的理论模型。理想型

^① 赵鼎新在其2022年出版的重要著作《儒法国家》一书中将韦伯的理想型方法当作一种重要工具使用，并开创性地致力于一种以理想型为基础的演绎推理。他在书中明确指出其“所做的工作应该被看作社会科学分析中对理想型演绎的一种尝试”（赵鼎新，2022：33）。实际上，韦伯的理想型方法一直是众多后辈学者尝试利用的理论资源，例如社会学者迈克尔·曼（Michael Mann）也曾在其重要著作《社会权利的来源》中将政治、军事、意识形态以及经济这四个面向称为社会权利的四“理想型”来源。但赵鼎新亦提醒我们：理想型方法至今仍未发展出一套普适性运用规则。

是人类为理解世界而利用抽象思维能力建立起来的一种概念体系。按照韦伯自己的说法，理想型是一种“思维图像”与“乌托邦”，它发生在思维层面，并不总是符合经验事实。我们通过比较经验事实与已建构的理想型之间的偏差得出因果关系判断，进而达到认识世界的目的。

一旦我们将单模态性研究方法看成一种理想型的理论模型，那么我们会意识到凯西·奥卡拉汉所有在经验层面的指控实际上都未“切中要害”^①：视觉与听觉在经验上当然无法割裂，例如他所提到的“转过身去看一眼叮当声的来源”，或人们会“在水槽下发现一只臭烘烘的死老鼠”（埃里克·马戈利斯，等，2022：90），所有这些经验层面的事实都是无懈可击的。然而，由于这些经验性指控并不与理论模型处在同一个对话层面，因而丝毫无法损害后者的学术价值。我想再次强调，单模态性理论模型并非建构于经验层面，而是建构于理想型层面，因此其得出的结论仅具理想型意义，与现实世界中的经验事实不可能完全相符。

理想型理论模型最大的价值在于可以深化我们的思想，尽管它常与现实生活有出入。它为我们的思维提供一种理性秩序，并在我们不断解释其与经验事实之间的偏差的过程中，使我们的认知不断走向深度。实际上，人类迄今为止取得的许多知识都要归功于这一理论模型。很难想象如果没有它，我们的知识谱系仍能发展至今天的高度。

而多模态性研究最大的弱点在我看来恰恰就在于它很难触及深度，因为典型的多模态性研究关注感觉间的交互性，它永远处在一种跨越状态，永远避开对单一感知在本质主义层面上的考察。这一研究特征决定了多模态性研究擅长揭示各类交互现象，但不擅长解释现象，而一旦失去解释，深度便无从发展，因为仅仅揭示是远远不够的。

以下谨以凯西·奥卡拉汉在其书中所引用的“适应”为例：当佩戴了改变光学场景的棱镜护目镜时，被试者会迷失方向，但被试者后来会适应并设法正常地四处走动（埃里克·马戈利斯，等，2022：95）。凯西·奥卡拉汉在书中是正面意义引用该例，其初衷是为证明多模态性的统一和整合。确实，这一例子在某种程度上揭示了感

^① 赵鼎新语。赵鼎新在回应学者迈克尔·曼为其《儒家国家》所写的书评时表示，基于其理论建构策略（以理想型为基础的推演演绎），“曼的批评并未切中要害”（赵鼎新，2022：562）。

知模态的合作性现象。但假如我们继续追问，例如，护目镜镜面的弯曲度如何？面对不同的镜面弯曲度，被试者的适应时长有变化吗？为什么会发生这种变化？其中有生物学意义上眼睛对镜面弯曲度承受极限的因素吗？（实际上，我不是完全理解译文中说的“改变光学场景的棱镜护目镜”是什么。这种护目镜是有什么特殊性吗？是否存在度数？如果存在度数的话，那就更容易发问了，例如，被试者所戴护目镜的度数为几度？如果护目镜的度数一直增加，被试者是否仍旧能够一直适应并设法正常走动？在保证被试者能够适应的前提下，被试者的度数承受是否存在极限？若有极限又是多少？总之，如果我们对一项事物了解得越多，就越能提出有价值的问题。）为回答这些问题，我们就不能仅停留在感知模态的合作性现象本身，而是需要对人类眼睛/视觉的生理机能、运作机制，及其在面对镜面弯曲度/屈光度数以及其他等参数改变时的一般生理反应特征等进行深入的单独研究来获取数据。类似的追问可以是方方面面，它们都将证明多模态性研究在解释深度上的缺陷。

总而言之，我认为片面地否定单模态性研究，与片面无视多模态性研究思维中所蕴含的革命性内涵一样，均是不可取的。

4.3 期待突破传统的文化—认知研究方法

2012年，丹尼尔·M.T. 费斯勒（Daniel Fessler）与爱德华·马歇里（Edouard Machery）总结了西方研究文化与认知关系的四种主要方法，其中有两种是已经确立的传统方法，即寻找心理共性，以及跨文化心理差异研究（本文第三部分内容显然可被归入跨文化心理差异研究）。另外两种是当时才刚刚起步且至今也还是较新颖的方法：构成文化信息获得基础的认知机制研究，以及认知特征对文化的影响（埃里克·马戈利斯，等，2022：520）。心理共性、差异以及认知机制研究这三个方向均指向个体“内部”，它们关注社会学习和文化传播本身；认知特征对文化的影响研究这一方向则指向个体“外部”，关注“心智结构对文化信息的保留和传播方式的影响”（埃里克·马戈利斯，等，2022：11）。回看国内当下认知艺术研究领域，我们的许多工作尚在起步阶段。作为一种方法论，上述两个更为传统的方向显然受到更多青睐，因为围绕它们已经建立起成熟的讨论机制，这给研究者提供了更为便利的介入点。然而，学术的终极意义在于突破。在未来，我们期待更多学者突破传统的束缚。

参考文献:

- [1] Taruskin R. Music in the Nineteenth Century, Vol.3, Music in the Nineteenth Century [M]. New York: Oxford University Press, 2010.
- [2] Wagner R. Richard Wagner's Prose Works, Vol. V [M]. trans. W. Ashton Ellis. London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 1896.
- [3] Weber, M. Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology, Vol. 3 [M]. New York: Bedminster Press, 1968.
- [4] Weber, M. The Methodology of the Social Sciences [M]. Glencoe, Ill.: Free press, 1949.
- [5] Werfel, F. & P. Stefan (eds.). Verdi: The Man in His Letters [M]. trans. E. Downes. New York: Vienna House, 1973.
- [6] 埃里克·马戈利斯, 等, 主编. 牛津认知科学哲学手册(上、下) [M]. 魏屹东, 译. 北京: 人民出版社, 2022.
- [7] 卡尔·达尔豪斯. 绝对音乐观念 [M]. 刘丹霞, 译. 上海: 华东师范大学出版社, 2019.
- [8] 赵鼎新. 儒法国家: 中国历史新论 [M]. 徐峰, 巨桐, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2022.

认知诗学与文化地理学视域下的湖北青年艺术

王 苑

(江汉大学美术学院, 武汉 430010)

摘 要:

本文以“2023 首届湖北省青年美术作品展览”新媒体·实验艺术单元中典型的艺术个案作为研究样本,以认知诗学、文化地理学为学理资源,以概念隐喻、具身认知、嵌入认知,以及自然景观、文化景观、社会景观的建构作为切入视角,探讨新一代湖北青年艺术实践中的视觉表征、生成路径、文化意义,并为理解与阐释这一艺术实践的特征提供新视角。

关键词:

湖北青年艺术; 认知诗学; 文化地理学

Hubei Youth Art from the Perspective of Cognitive Poetics and Cultural Geography

Wang Yuan

(Department of Public Art, Fine Arts School of Jiangnan University, Wuhan 430010, China)

Abstract:

This article takes typical art cases from the “New Media and Experimental Art” unit of the 2023 *First Hubei Youth Fine Arts Exhibition* as research samples, by applying cognitive poetics and cultural geography as methodological theories. From the perspectives of conceptual metaphor, embodied cognition, embedded

基金项目: 本文是江汉大学武汉研究院 2019 年度开放性课题重点项目“武汉地区美术馆建设与发展之比较研究”(项目编号: IWHS20191006)的阶段性成果。

作者简介: 王苑, 美术学硕士, 江汉大学美术学院讲师。主要从事湖北地域美术、美术馆、神话学研究。

cognition, as well as the construction of natural landscape, cultural landscape, and social landscape, it explores the visual representation, generation path, and cultural significance of the new generation of Hubei youth art practice, and provides a new perspective for understanding and interpreting the characteristics of this artistic practice.

Key words:

Hubei Youth Art; cognitive Poetics; cultural Geography

0 引言

近些年，湖北青年艺术实践呈群体集结、先锋锐进之势，借“85新潮美术”呼应着时代的风云际会，承三楚之风，建造成了远超这一美术运动本身意义的影响。从地缘脉流而言，新生代的湖北青年艺术家们正悄然崛起，他们承八五之精神与理想、文脉与谱系，将当下的个体经验转化为艺术实践，建构了当代湖北青年艺术的文化景观。这一景观，汇聚于“2023 首届湖北省青年美术作展览”，该展览置身于全球化与地缘文化格局共生的语境中，以不同的向度探讨多元母题。

1 学理视域：认知诗学、文化地理学

1.1 认知诗学视域

20 世纪末涌现出的认知诗学理论为文学研究提供了一种全新的理论和方法。当代西方“广义认知诗学”，分“欧洲认知诗学”和“北美认知文学研究”两大理论进路（支宇、赵越，2022）。本文所采用的，是以“北美认知文学研究”为路径，以“认知语言学”为学科理论，以“概念隐喻”“具身认知”“嵌入认知”为理论进路和核心问题，嫁接跨学科和多模态的研究方向，尝试对新一代湖北青年艺术实践进行解读，并挖掘出其新的阐释可能。在认知诗学视域这一学理框架之下：

第一部分以“概念隐喻”作为切入点，通过“2023 首届湖北省青年美术作品展览”新媒体·实验艺术单元中典型的艺术个案作为研究样本，以阐明我们的思维概念系统本身“是以隐喻为基础的”。

继而以具身认知作为路径，聚焦艺术实践中的视觉、听觉、触觉等身体知觉经验，探讨包含身体在内的具体空间状态的移动，与人类的整体性心智状态的关联。

最后，以嵌入认知为视角，将艺术实践的身体经验“嵌入”历史与文化语境，观照一个与生物、心理和文化情境聚合的整体认知系统。

1.2 文化地理学视域

文化地理学视域框架下的艺术实践，从“景观建构”这一重要的学术概念出发，分别从自然景观、文化景观、社会景观的向度对艺术实践进行个案分析，寻绎其多维景观的建构路径与意义生产。

首先，立足于主体视角的文本结构，以充满想象的方式言说，探讨作为自然景观的艺术实践。

其次，以作为文化景观的艺术实践为第二部分，以一种“自我的地理”的立场，由作者所经历之处，力求建构当代视域下“重新书写”的文化景观。

最后，以作为社会景观的艺术实践为第三部分，突出其强烈的社会关注面向，以及经济体制、政治体制、文化体制等对于地理影响的强调，并探讨艺术实践与社会、经济、政治等体制与地理空间协同发展与共生关系的可能，进而透视出时代背景下的社会景观再造。

经由以上认知诗学视域下的“概念隐喻”“具身认知”“嵌入认知”进行的现象学阐释探索；继而步入在文化地理学视域下，以“景观建构”作为切近的学理资源，对新一代湖北青年艺术实践进行地理批评底色的阐释探索。

2 认知诗学视域下的艺术实践

作为一个新兴跨学科研究领域，“广义认知诗学”对当代认知科学及其前沿成果持非常开放与包容的态度。当代西方“广义认知诗学”可分为“欧洲认知诗学”和“北美认知文学研究”两大理论进路（支宇、赵越，2022），其中，“北美认知文学研究”作为“广义认知诗学”的第二条理论进路，以“认知语言学”为框架，以认知科学为方法论来源，以现象学理论为哲学基础。本文以“北美认知文学研究”为学理来源，从心智角度关注艺术实践中的主体的感知、理解、情感体验等过程，以“概念隐

喻”“具身认知”“嵌入认知”为理论进路和核心问题，尝试对新一代湖北青年艺术实践进行解读，并挖掘其新的阐释可能。

2.1 概念隐喻的艺术实践

在《我们赖以生存的隐喻》(*Metaphors We Live by*)一书中，莱考夫和约翰逊提出了概念隐喻理论。该理论认为，将“隐喻”仅仅视为一种诗学现象以及修辞学表达技巧，是理性主义之误。事实上，隐喻既是一种语言形式，也是人类普遍的认知方式，更是人们思维、行动、表达思想广泛存在的一种系统性方式(Lakoff & Johnson, 1980)。人类心智进程的本质，是诗性的“隐喻”而非逻辑化的“推理”。

隐喻的运行机制可表述为，将一个相对熟悉的源域(S)映射到陌生且难懂的目标域(T)，并在两者之间形成一系列的认知对应关系，以激活大脑中理解对象所需的认知图式。这种对应关系，在邓撼族的声音装置MURDER WIND(图1)中，以“风水”这一概念进行演绎。

在MURDER WIND中，艺术家经由机械感应设备收录了凌波湖边的风水声，传导至由编程驱动的传统乐器，进行着拥有传统五声规制的演奏，叠映着四面八方之气流，隐射着文化语境中的五行之喻。

《开元天宝遗事》中所载：“歧王宫中，于竹林中，悬碎玉片子，每夜闻玉片子相触之声，即知有风，号占风铎。”古人将竹林风吹震动的碎玉片，作为可感可占之媒，用以揭示征兆，其中就含有隐喻的思维。因之，艺术家借风吹玉振以传递故乡之风水言声，此处的隐喻，既是艺术语言，也是艺术实践所传递的认知、思维与行动的方式。由自然风水到五音风水，再至五行风水，自然风水作为源域，对应着五行风水的目标域，通过装置语言的转换与对位，诱发观者所携带的文化记忆，激活观者大脑中相应的认知图式，在自然现象与文化景观之间形成对应关系，构成概念隐喻。

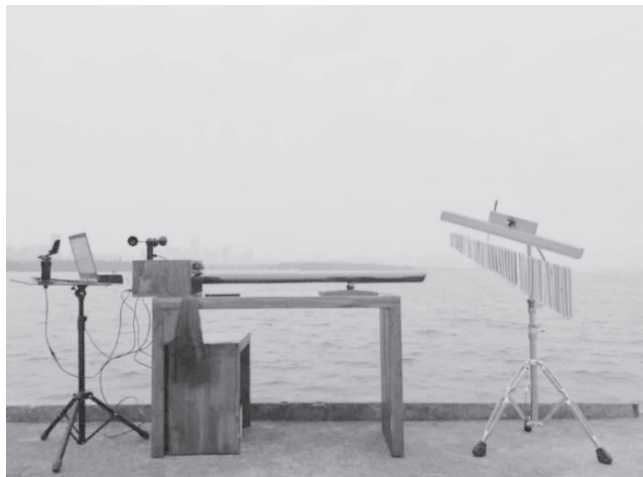


图1 邓撼族：MURDER WIND，声音装置，1分57秒，2020

如果说，风水在这一艺术实践中是隐喻，也是概念，那么，基于“概念”与“隐喻”的交织，莱考夫还认为，概念作为“隐喻性概念”（metaphorical concept），隐喻作为“概念性的隐喻”（conceptual metaphor），都与人类心智活动的身体经验相关。身体经验不仅为思维提供了最基本的“心智意向”（mental image）和“认知图式”（cognitive schema），而且也奠定了心智活动过程中“心智意向”和“认知图式”的拓展基础（支宇、赵越，2022）。这一身体经验所提供的心智意向与认知图式，在王墨石的装置《阈限人 3.0》（图 2）中得以阐明。

《阈限人 3.0》以巨大的容器盛着从美术馆临近荷塘中打捞起来的浮萍，并通过控制浮萍的几何形状，使得容器底部的绿光折射在规约的几何图符间。虚无的光晕、失重的浮萍、抽象的图符，编织着零度情绪与反叙事的异度空间。《阈限人 3.0》以抽象的拓扑实践与幽光弥散，既表征着湖北多湖的水域生态，也以浮萍之特性指向无根的漂泊状态。就如艺术家曾在自述中提及：“儿时记忆中，氤氲湖面上时常覆盖着成片镉绿色，隐隐发光，暗潮涌动。无数织出这平整色块的细小浮萍，飘浮在天与水的阈限，不知从何而生，也不知向何而终——像无根基的游牧者。”

此处，以迁徙与旅居为生活常态的身体经验，成为作者形成基本的心智意向与认知图式的思维来源。作品通过将源于故乡之山水又蕴含无根之命运的浮萍，作为隐喻的源域，以充满悖论张力的概念，呼应着作者生命经历中的游子与异乡客身份，在词与物之间形成了概念隐喻的对应关系。

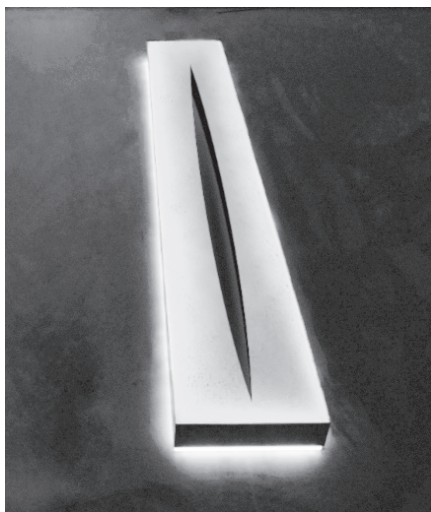


图2 王墨石:《阈限人3.0》, 装置, 20cm × 150cm × 400cm, 2019

不论是邓撼族还是王墨石的艺术实践,其呈现的身体经验所处的时间、地点、认识感知、情感等一系列参数,创造着使观者跟随其体悟与经历所生成的整合空间,也创建了一种虚构的隐喻图景(metaphoric scenario),诱发观者调用记忆中已有的隐喻机制,通往想象的嫁接与弥合。

这一隐喻图景,作为“完整的宇宙(universe)碎裂之后散落下来的碎片”而显现,呈现于李大鹏的装置作品《荆楚》(图3)之中。这是一件在空间中庞然呈现的铸铁荆棘环,作品以沉痛感的刺状、黑洞般的环形,吞噬着世界尽头与自证着存在之维。在媒介上,作品以铁为质,取铁之朴,重、定、坚等象征与荆楚相契之故;亦涵摄世界范围内最早使用铁的春秋楚地;铁,是远古的陨石天降以及宇宙终极元素的归宿。

作品以“荆楚”为名,取其本义即为荆棘,亦乃楚地称谓之源。同时,荆棘的沉痛之灵,与铁的拙重之质,在词与物的框架间互文。因之,作品在观念上,以自然之荆楚隐喻地理与文化之荆楚,以荆言楚,以楚含荆,荆楚既是“隐喻性概念”(metaphorical concept),也是“概念性的隐喻”(conceptual metaphor)。在此,理性的“荆楚”是“隐喻性”的,而诗性的“荆楚”又是“概念性”的。

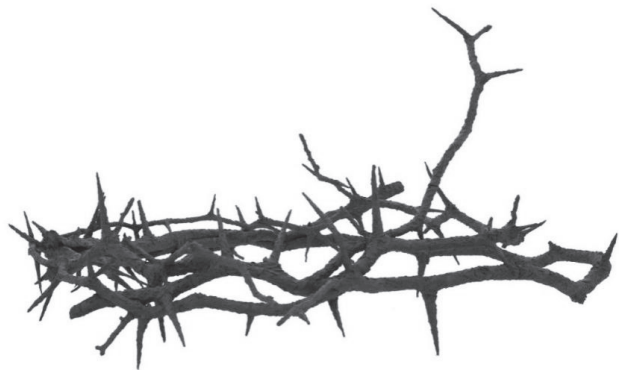


图3 李大鹏：《荆楚》，装置，280cm × 490cm × 450cm，2022

2.2 具身认知的艺术实践

“具身认知”(embodied cognition)是当代认知科学及认知文化研究最重要的关键性概念之一。根据美国认知语言学家与理论家莱考夫的观点,人类普遍的心智活动都以身体经验为出发点,既涵摄感受与想象,也包括思维与逻辑。相较于现代理性主义文论以“离身心智”(disembodied mind)为基本特征观照美学观念的文化生产,以莱考夫等为代表的“第二代认知科学家”将探索的重点聚焦于“具身性”特征。

以“具身认知”作为观照湖北青年艺术实践的视角,将通过对视觉、触觉、嗅觉、听觉等身体经验的探索,寻绎基于身体经验的理性主体和客观外部世界互动,进而生成了人类抽象思维的路径与意义。

试观王墨石的装置作品《阈限人3.0》,在抽象秩序规约的几何图符中,弥散着虚无而神秘的绿色光晕,在视网膜中投射出幻影。随气流震颤的浮萍隐约散发着来自河塘的氤氲之气,而随着时间推移,浮萍生命逐渐消逝,腐朽的衰颓之气交织在极尽克制的空气与存在之中。在艺术家自述中,他写道:“那些腐烂沉底的个体,被湖面的生机遮蔽,又化作养分供养新生繁殖,随时间逐渐在白盒子里构建起生态系统。”

这一包括视觉、嗅觉、触觉等知觉在内的身体知觉,叠合了失根、渺小植物的新陈代谢和人类的身体移动与生老病死,以身体经验作为心智意向与认知图式的思维来源,阐发着身体经验在人类的心智过程中不可或缺的重要作用,践行着诗意的拓扑实践,用艺术语言彰显着“在地性”与“离散现代性”(disaporic modernity)(高嘉谦,2016:23)表征的交替并存。映射出在全球化业已深深地改变了地缘文化的格局之际,新一代的湖北青年艺术实践在身份认同(identity)中显示为由多个变量组成的

矩阵，显现出纷繁的多样性、持续的流动性等新特质。

在上述分析与阐释中，结合了莱考夫将“视觉、触觉、嗅觉、听觉”以及“运动”等基于身体经验的因素纳入“具身认知”的理论内涵的方法。而通过接下来的“嵌入认知”分析进一步对物理环境、社会氛围、文化语境等因素的关涉，将继续探讨这些因素对主体认知与心智过程的影响。

2.3 嵌入认知的艺术实践

根据认知文化研究理论，包含审美活动在内在的人类心智活动，既基于主体身体感官的知觉能力，也必然受到时代社会生活和文化氛围的影响。莱考夫通过“嵌入认知”(embedded cognition)中对物理环境、社会氛围、文化语境等因素的关涉，认为“个体的感知运动能力自身内含在(embedded)一个更广泛的生物、心理和文化的情境中”(莱考夫、约翰逊，2017)。而只有将身体经验“嵌入”历史与文化语境，才能获得人类的心智本质以及不同文明体系审美特征的根本性阐明，并由此，进一步探讨主体认知与心智过程中文化语境对其所产生的影响。

邓撼族作为95后，属于以留学、迁徙、旅居为生活常态的湖北青年艺术家群体。在她的艺术实践中，声音装置MURDER WIND通过机械感应设备收录了凌波湖边的风水声，传导至由编程驱动的传统乐器，进行着拥有传统五声规制的演奏，这一对传统文化思维的认知与运用，透露出艺术家并未将传统视为分离的客体，或是被抽离的符号与素材，抑或是视觉策略，而是当他在以身体经验实践与之有关的一切之时，“与其说是重返传统，不如说是带出一种日常伦理。比如记忆，即是日常伦理的一部分”(鲁明军，2019: 272)。艺术家通过召唤流动的记忆介质以及浸透在她感官和心智中的认知，在可见与不可见交错间，使地域、历史、生活与当下经验相连。这也印证着身体经验作为记忆的载体，形塑着人们感知世界的最初视角，也塑造着人们的精神感知框架。

沿着“具身认知”滑入“嵌入认知”，由静态的身体经验到动态多知觉模态的综合运用，从身体在空间的移动至社会文化语境因素的聚焦，广义认知诗学无疑为我们提供了一种全新的理解与阐释当代艺术实践审美特征的思想进路。如果说认知诗学视域下的“概念隐喻”“具身认知”视角，侧重的是对新一代湖北青年艺术实践在视觉表征、生成路径、文化意义上的现象学阐释探索。那么，文化地理学视域下的“景观

建构”作为切近的学理资源，则为新一代湖北青年艺术实践提供了地理批评底色的阐释可能。

3 文化地理学：作为自然、文化、社会景观的艺术实践

在文化地理学的视域中，世界是从一个主体的角度被体验和被建构的，此处的“地理”(géo)以“自我”(égo)为前提。相较于激发艺术实践灵感的地理参照物，文化地理学更关注基于此文本所生成的意象和意义。景观是文化地理学中重要的学术概念，是基于一种主观上对真实世界的敏感体验，是一组“所指”的总和，是一种文学与艺术的建构。其强调于可见的图景中透视不可见的文化语境，既指向自然景观，亦涵摄文化景观与社会景观。

3.1 作为自然景观的艺术实践

静态景观，是一种物理属性的地理，其包含自然、气候、建筑等，也是构成地方认同的基本要素。其中，由艺术实践所表征的自然景观，并非以客观地理为参照物，而是立足于主体的视角，以艺术文本的结构，充满想象地进行言说。

在全球化导致的能指符号趋于同质化、地缘特质多元差异逐渐消解的都市语境下，湖北独特的自然景观为青年艺术实践提供了丰富的创造来源：以“湖北不惟缩毂南北，而且居东西要衢”^①为地理区位；以居长江中游交汇湿暖与干冷，属于气象学中的“锋面”(涂文学，2022)为自然气候；加之享百湖之城盛名的丰富水域，诸种千容万状之自然风貌，以兼容、诡谲、浪漫等因子，影响着艺术实践者的心理感知结构与文化性格形塑。

如李纯的装置作品《消逝之二》(图4)，艺术家以湖北蕲春的红陶土塑造了若干朴拙而灵趣的小男孩。这些人物所呈之肌理，循踪于艺术家所言“风化的山石、圆月、古壁、树根”等楚域自然之痕，以主观视角将人物塑造与自然形态融合，让灵奇的世痕，自隐匿处言说，经由知觉流溢；同时，作品中人的景观，也迹化着艺术家对

^① 源自1922年梁启超武汉之行关于湖北文化的演讲。

于湖北名窑马口窑作为本土民间艺术文脉的当代思考与回应。“糙与涩”的原始性情、裂纹与剥落的废墟气质，使艺术家记忆中的重要地方节点，皆位于知觉空间的内部，召唤着人类原始基因与艺术家的童年回忆，并为其提供着整体性的生命意义。

再如同样是以湖北蕲春的红陶土进行艺术实践的杨巍，其装置作品《千嶂里》（图5）以湖北革命老区大别山为灵感来源，据其褶皱带“石如刀削”的菱状雄奇之地貌特征，运用绞胎技法呈现了群山雄峙、林海苍茫的英雄之山，将其作为信念之坚的精神符号建构地域历史纪念碑。作品让人感受到历经沧桑的永恒性与群体精神认同的归属感，并作为能支撑起的存在（being）的基础，与地方深度连接。这昭示了今日之湖北青年艺术将历史意识、家国情怀和社会责任融入中华民族迈向伟大复兴的地域书写，由山石恒坚、土火共融，完成了故乡之根脉的意义生产。



图4 李纯：《消逝之二》，装置，尺寸可变，2023



图5 杨巍：《千嶂里》，装置，尺寸可变，2022

3.2 作为文化景观的艺术实践

文化景观指人类在一个自然区域中经由生产与生活，而逐步形成的文化形态，其标识着地域的特质，在文化地理学的视域中，文化景观扮演着人地关系中起决定性影响的角色。作为文化景观的艺术实践，以一种“自我的地理”(égo-géographie)的立场，发生于作者所经历之处，明确地存在于想象世界的建构，是一种“重新书写”的文化景观。

如在王墨石的装置《阈限人 3.0》中，浮萍在这片人为场域与黑色水体分割绝对边界，被赋予了某种神性，与介入空间的观者共同将空间变成一场不可言说的仪式。这一精神仪式栖居于后世俗社会的荆楚图符、灵石云根间，装置的媒介语言，使自然现象的基调与结构，编织入能指与所指之网，诗意言说天地人神与万物互感。在这个意义上，“自我的地理”(égo-géographie)发生于作者也与观者所邂逅之处，共同“重新书写”着内化的文化景观。

浮萍如谜，在此处，也在彼处；在记忆中，亦在当下；在真实世界里，持续的游移边界，并与多处碎片式离散的地点发生关联。在由浮萍所关联的这一虚拟国度和真实国度之间，弗洛伊德所表述的“一种内心的异乡”之感油然而生。这种既精确又模棱两可的矛盾之物，建构着一处充满荒诞的悖谬与迷人的想象的自然景观。与此同时，此处的浮萍所构筑的文化景观，亦隐喻着生命运动过程，作为持续性的动态过程，以异质同构演化与互文着人的生命运动过程的缩影。

又如在邓撼族的声音装置 MURDER WIND 中，艺术家以机械感应设备收录凌波湖边的风鸣与水流声，通过与机械装置驱动传统乐器进行演奏，将自然之音经由跨界科技的音乐灵媒，通过操作一个精心设计的、复杂变形的和交叉结构所构成的“现实”碎片，MURDER WIND 以虚构的地理学内部空间，涵摄了典故、民俗传说和想象的宇宙。据战国时期《乐记》中所载：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”由此可追溯到，艺术家在此处以荀子时代“感物”之说为路径，将这一认知方式又叠映至荆楚文化的土壤中，那是楚人有着自古因山林未启而至神秘莫测的领悟万物之道的感知方式与集体潜意识。在此，艺术实践指向文化心理状态的投射，将自然风水携带着地理情绪，以文化心理的延伸，试探与散发着地域情感的共鸣与归属。

艺术家以楚文化所携带的认知经验，表达着对万物神魔的生命和力量的回应。

这一文化景观将艺术所在之地以极灵活的方式与自然的世界进行互动，其中的虚构并非现实的再造，而是将未尽之言与潜在之声予以现实化，同时让虚构的景观充分开放，允许观者从中聆听与辨识，并将自己的想象予以投射，维持着内部与外部、虚构与真实、身体与隐喻的平衡与衔接。

3.3 作为社会景观的艺术实践

随着 20 世纪 70 年代文化地理学出现的分化，新文化地理学出现。相较于传统文化地理学，新文化地理学最显著的差异在其对社会的关注，以及强调经济体制、政治体制、文化体制等对于地理学的影响。在这一视域下，作为社会景观的艺术实践，将重点探讨艺术与社会、经济等体制与地理空间协同发展与共生关系。

湖北以栖居于长江水域而闻名，享“千湖之城”的美誉。几年来，“长江大保护”提出的“生态优先，绿色发展”理念，关涉我国重要的生物基因保护库和生态安全屏障，是长江经济带建设的重要内容，对其关注既是历史之责，也是时代之需。其促生着新时代之下湖北的自然景观、人文空间与社会共识，亦成为有社会责任感的湖北青年艺术家们所关注的公共议题。

关注湿地与候鸟保护的艺术家董田，其在声音互动装置 CITY MAZE（图 6）中，以机械装置收集与编辑了鸟类撞击玻璃的声音，并通过展览现场的循环播放，以听觉体验诱发观者的痛感。同时设置了还原鸟类撞击玻璃的行为方案（但鉴于安全因素而暂搁置），以促发观者参与人类与非人类的生存体验互换。此外，艺术家还设计了可循环使用并开放获取的防止鸟类撞击的贴纸，倡导公众将其带回家，并随手贴在家中的玻璃上，即可为预防候鸟撞击建筑玻璃而做出举手之劳。

艺术家董田在其创作笔记中写道：“根据官方网站的统计数据，每年，仅在北美，就有 3 亿—10 亿只鸟类撞击玻璃，受到致命的伤害。其中，多数死亡的鸟类为候鸟。”如果人类所生产的建筑玻璃是致死的元凶，那么人类可以在何种程度上与非人类的生存现状建立共情、缔结共识并通往共生？寰球同凉热，恰逢艺术家的家乡武汉 2022 年参与了《湿地公约》第 14 届缔约方大会，并发布《武汉宣言》。这一关涉全球生态的重要议题激发了董田深度的思考，他要以艺术呼应故乡的生态保护号召，以艺术赋能人类可持续的绿色未来。



图6 董田：CITY MAZE，声音互动装置，2023

地理学家朱利安·格拉克（Julien Gracq）认为：“我们用以查阅的城市地图和我们记忆中的那个城市完全是两码事，文字里有我们的折叠记忆和扑面而来的想象，有地名所引发的一切召唤，还有每天徜徉其中的碎片化的沉淀。”（Julien Gracq，1985：2—3）在翻涌的地图和折叠的记忆里，全球城市建筑景观急速迭代的浪潮，使作为公共空间方位坐标的建筑参照物不再坚实可信。从“9·11”国际事件中轰然倾毁化归尘埃的双子塔、到拆迁之墟的残骸之殇和“拆”“建”并行的荒诞吊诡，空间断裂、被不断擦除再覆盖，造成了扭曲的方位、悬置的时间和主体的持续缺席。在城市躯壳里，在存在与消失边缘，主体在异质的空间中隐退。

这一折叠记忆与空间意向叠映与交错在鸟类的迁徙与死亡的记忆中。异质空间中的城市地图对人类而言，是地理工具与被记忆建构的景观；然而对鸟类而言，这一空间却是可怖的迁徙迷宫与时刻流变的生死线。CITY MAZE 通过关涉人类与非人类之间的共生关系，重新思考当代社会语境中人与自然迫切而紧急的失衡现状，以社区互动为艺术实践方式，邀约众生灵在共构的空间中，进行孔隙互连与将心比心，由长江大保护连缀起关于候鸟等濒危物种的公众关注。作品提出了共建一个更具生态关怀之未来的美学主张，建构着独特的社会景观，其意义远远不止对既定地理空间中生态问题的探讨，而是交织着政治理性、地理生态、文化景观所共构的空间，折射出时代背景下的景观再造与空间生产。

4 结语

笔者以“2023 首届湖北省青年美术作品展览”新媒体·实验艺术单元中典型的艺术个案作为研究样本，以认知诗学、文化地理学为学理资源，从概念隐喻、具身认知、嵌入认知；以自然景观、文化景观、社会景观的建构作为切入视角，探讨新一代湖北青年艺术实践中的视觉表征、生成路径、文化意义，并为理解与阐释这一艺术实践的特征提供新视角。

在结构上，文章首先从认知诗学这一学理视角出发，以“概念隐喻”的艺术实践作为切入点进行个案分析，以重审与印证我们的思维概念系统“是以隐喻为基础的”这一观点。通过装置语言的阐释，得出艺术实践通过诱发观者所携带的文化记忆，激活观者大脑中相应的认知图式，进而在自然现象与文化景观之间形成对应关系，构成概念隐喻。进而以“具身认知”这一当代认知科学和认知文化研究最为重要的关键概念之一作为切入点，通过对艺术实践的分析与阐释，结合了莱考夫将“视觉、触觉、嗅觉、听觉”以及“运动”“视点”等基于身体经验的因素纳入“具身认知”的理论内涵的方法，刷新着人们对客观世界的感知，继而阐发了基于身体经验的理性主体和客观外部世界互动，生成了人类抽象思维的事实。其次，文章以“嵌入认知”作为切入点对艺术实践进行分析，将身体经验“嵌入”历史与文化语境，而通过“嵌入认知”中对物理环境、社会氛围、文化语境等因素的关涉，进一步探讨这些因素对主体认知与心智过程的影响。沿着“具身认知”滑入“嵌入认知”，由静态的身体经验到动态多知觉模态的综合运用，从身体在空间的移动至社会文化语境因素的聚焦，通过广义认知诗学的学理视域，为我们提供了一种全新的理解与阐释当代艺术实践特征的思想进路。

在上述对认知诗学视域下的概念隐喻、具身认知、嵌入认知视角进行现象学路径的阐释探索的同时，本文也将文化地理学视域下的“景观建构”作为切近的学理资源，分别从自然景观、文化景观、社会景观的艺术实践进行个案分析，寻绎其多维景观建构与意义生产，为新一代湖北青年艺术实践提供了地理批评底色阐释探索。

首先，探讨作为自然景观的艺术实践，如何通过立足于主体的视角进行表征，以艺术文本的结构，充满想象地进行言说，并经由记忆、象征来重建与召唤作为主体

间性可共享的经验的地方自然景观，以回应着人类生存的意义。其次，研究作为文化景观的艺术实践，在以“自我的地理”的立场下，进行着想象世界的建构路径，以及艺术家以楚文化所携带的认知经验，表达着对万物神魔的生命和力量的回应，创造着当代视域下“重新书写”的文化景观。最后，将触角探测到作为社会景观的艺术实践，以强烈的社会关注以及强调经济体制、政治体制、文化体制等对于地理的影响，在新文化地理学视域下探讨艺术实践与社会、经济、政治等体制与地理空间协同发展与共生关系，以及折射出时代背景下的社会景观再造。

在主体的自我建构与对景观的重新书写中，在人类与世界的关系中，本文从身体在空间的移动至社会文化语境因素的聚焦，通过广义认知诗学与文化地理学的学理视域，历经由概念隐喻、具身认知、嵌入认知到作为自然景观、文化景观、社会景观的艺术实践，探索与阐发了新时代之下湖北青年艺术实践所生成的认知路径与多元景观，并揭示了这一艺术实践在自我演变的叙事线索中，正建构着一种具有世界视野的当地主体性意义生产，并书写着地方的精神（spirit of place）与个性。（爱德华·雷尔夫，2021：78）

世界是一个广阔而流变的谿景，新一代的湖北青年艺术家作为世界谿景的认知与讲述者，通过艺术实践缔造着全新的世界隐喻、认知路径、自我景观……他们编织的意义之网与图像之流，在与个人记忆迂回柔软的缠绕中，使时间停泊。巴水萦非字，楚山断类书，此非风景之纵深垂直，而是语语有致，谿景深寓，以知觉话语向澄明的存在敞开，合离之际，妙不可言。

参考文献：

- [1] Gracq, J. *La Forme d'une ville* [M]. Paris: José Corti, 1985: 2—3.
- [2] Lakoff, G. & M. Johnson. *Metaphors We Live By* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- [3] 爱德华·雷尔夫. 地方与无地方 [M]. 刘苏, 等, 译. 商务印书馆, 2021: 78.
- [4] 高嘉谦. 遗民、疆界与现代性：汉诗和南方离散与抒情（1895—1945） [M]. 联经出版股份有限公司, 2016: 23.
- [5] 鲁明军. 目光的诗学 [M]. 河南大学出版社, 2019: 272.
- [6] [美] 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北京分公司, 2018.

[7] 涂文学. 大智眼界 大爱情怀——试论冯天瑜先生的湖北武汉区域历史文化研究 [J]. 社会科学动态, 2022 (1): 27—47.

[8] 支宇、赵越. 心智转换”与“具身认知”——“广义认知诗学”的两大学科范式与理论进路 [J]. 湘潭大学学报 (哲学社会科学版), 2022, 46 (2): 139—145.

离身心智与具身情感

——大众风险认知视域下中国灾难电影的创作流变

迟顺功

(四川大学艺术学院, 成都 610207)

摘 要:

风险是 21 世纪新语义中的核心范畴, 它巧妙地将针对现代化所造成的不安因素而提出的控制要求扩展到未来, 从而形成对未来社会的预控。其中, 电影就是主要的控制途径之一。20 世纪 50 年代以来, 伴随大众风险认知水平的偏移, 灾难电影作为现代风险社会的风向标, 其创作机制和审美表达发生了重要转变。在中国电影工业机制不断完善与大众想象力消费需求持续攀升之下, 灾难电影与大众风险认知间, 不再呈现为传统的影像观照现实这一单向创作逻辑, 而是更多表现为双向同构的延展关系, 即灾难电影不仅是大众风险意识的灾难回声, 更是作为一种社会现实的拟象存在, 参与并构建着大众对于现实风险问题的认知与思考。

关键词:

中国灾难电影; 大众风险认知; 具身认知

Disembodied Mind and Embodied Emotion—The Creative Flux of Chinese Disaster Movies from the Perspective of Public Risk Perception

Chi Shungong

(College of Arts, Sichuan University, Chengdu 610207, China)

Abstract:

Risk is a central category in the new semantics of the 21 century, which subtly

extends the demand for control in response to the unease caused by modernization into the future, thus creating a preemptive control of future society. One of the main avenues of control is the movie. Since the 1950s, along with the shift in the public's perception of risk, disaster movies, as the weathervane of the modern risk society, have undergone an important shift in their creative mechanism and aesthetic expression. Under the continuous improvement of China's film industry mechanism and the rising demand for public imagination consumption, the relationship between disaster movies and the public's perception of risk is no longer presented as a one-way creative logic of traditional image-illumination of reality, but more as a two-way isomorphic extension, i.e., disaster movies are not only the disaster echoes of the public's risk consciousness, but also the disaster echoes of the public's risk consciousness, but also a two-way isomorphism of disaster movies. That is to say, disaster movie is not only the disaster echo of public risk consciousness, but also as a kind of social reality mimicry, participating in and constructing the public's perception and thinking about the real risk problem. It is not only an echo of disaster in the public's risk consciousness, but also a mimetic existence of social reality, participating in and constructing the public's cognition and thinking about the real risk problem.

Key words:

Chinese Disaster Film; mass risk perception; embodied cognition

0 引言

乌尔里希·贝克（Ulrich Beck）在《风险社会》中直言：我们生活在文明的火山口上，存在于“风险社会”之中。他把当前由人类技术文明所引发的“自反性现代化”的社会症候诊断为“风险社会”，指自然因素和人类实践导致的风险成为人类社会发展及变革主要动力的历史阶段，通过强调风险的不确定性、不可见性、未来预期视野等特征与工业社会区分开来。（乌尔里希·贝克，2004：16—17）贝克认为，在现代风险社会中，人类依托各式各样具有加速度效能的义肢，实现了时空压缩，加快了事物在不同区域之间的流通速度。而电子媒介的发展则极大地延伸了人的认知能力，信息网络的全球性覆盖让全人类相互链接起来，区域性的风险转瞬间便能够成为全球性的巨大危机。（乌尔里希·贝克，2004：34—36）可见，在技术自反性现代化所引领发展的风险社会里，人们对风险的认知不再局限于洪水、地震、台风和海啸等可见的

确定性的自然灾害，那些日常不可见的、不确定的、未来预期发生的潜在性风险，成为威胁人们生活的主要风险，例如食品安全、全球变暖、核威慑、经济下行、局部热战、粮食短缺，等等。

随着现代风险的偶发性与不可预见性增强，灾难电影通过灾难景观的想象性建构，塑造出一种英国哲学家罗伊·巴斯卡尔（Roy Bhaskar）口中的“真实域”，即认知机制。巴斯卡尔指出，机制是促成事件发生或者事件当下状态的条件，事件发生后影响个人时就变成了认知体验。（支宇，2023：95）灾难电影通过灾难风险模型的机制化塑造，为观众构建了一个具身认知的“真实域”。在这一虚拟空间中进行想象力消费的过程，不仅加深了人们对确定性风险的认知印象，而且促进了对未来不稳定性风险的问题想象与预见性反思。

1 灾难电影的风险模型塑造：从确定性的单向建构到不确定性的双向同构

贝克认为人类技术文明的自反性现代化，使得现代性的发展出现了严重的断裂。按照社会发展的动力因素和运作逻辑，他将人类现代社会的发展进程划分为阶级社会和 risk 社会两大阶段。其中，阶级社会对应着大众经典风险认知阶段，此时的风险具有地域局限性、可见性、可感知性和可计算性的特征；而 risk 社会则对应着大众现代风险认知阶段，此时的风险特征转变为全球性、不确定性、难以感知性和无法计算性。（乌尔里希·贝克，2004：14）回顾中国灾难电影的发展脉络，结合大众风险认知转向与灾难电影的联动实践，可以将当代中国灾难电影的创作历程大致分为经典风险认知时期（1949—1979）与现代风险认知时期（1980年至今）两个阶段。

在经典风险认知时期，中国灾难电影大多带有较为浓厚的意识形态询唤与道德教化意味，风险模型仅是作为背景进行氛围烘托，着重表现人们在对抗灾难中所表现出的自觉的政治意识、强烈的集体主义精神和高尚的道德情操。此时，灾难电影的题材大多源自真实事件，尤其以某些重大灾害事件改编为主，风险模型塑造则主要是根据确定性的风险事件进行搭建与组构，如海难模型、雪崩模型、地震模型以及交通事故模型等。如我国第一部真正意义上的灾难片《雾海夜航》，该片根据“民主三号”轮船海难触礁事件改编而成，1955年4月16日，载着1300多名旅客的“民主三号”客轮离开上海港，驶往宁波。然而，由于恶劣的天气和人为判断的失误，船只在半途

触礁。幸运的是，船上有 300 多名军人，他们在抢险行动中展现的专业素养，起到了极大的安抚作用。在全体船员和乘客的积极配合下，“民主三号”终于等来了救援，并且无一人重伤或死亡。1957 年，这一惊心动魄的真实事件被搬上大银幕，取名为《雾海夜航》。又如，1959 年，李恩杰执导的《飞跃天险》讲述了新中国成立初期党中央为推动西藏经济的繁荣与发展，决定派遣气象团队搭建北京至拉萨的飞机航线。但是，气象团队在进藏途中因遭遇雪崩而被困山中。以赵忠凯为首的救援团队历经生死磨难，终于将气象团队成功救出，展现了飞行员不怕牺牲、勇于担当的大无畏精神。再如，摄于 1960 年的《12 次列车》同样改编自真实事件：1959 年夏季，由沈阳开往北京的 12 次特别快车，途中被突然暴发的山洪挡住去路，与外界失联。列车上的干部和群众携手合作展开积极自救，最终成功战胜困难，抵达了目的地北京车站。由此可见，在传统风险认知时期，灾难电影与大众风险认知和社会客观事实之间呈现为单向度的映射关系，灾难电影中风险模型的塑造是被大众风险认知主导的。这一时期灾难电影的创作目的主要有两个：一是增强受众对“确定性”风险的感知能力；二是传递灾难固然可怕，但是在党的领导下，人民必将战胜灾难的价值取向。

21 世纪以来，随着我国改革开放浪潮不断深入，中国与世界之间的关系日渐紧密。以往的区域性风险，如今也以更加多元混杂的形式影响着人们的现实生活。在现代风险认知时期，那些不确定的、偶发的、不可见的现代性风险成为人们当下生活的主要困扰。灾难电影的风险模型建构也随之逐渐从以确定性风险塑造为主，转向以不确定性风险塑造为导向的多元创作。随着灾难风险模型想象性创构的能力日渐成熟，电影中的灾难景观俨然成为一种日常化的拟象生态和审美意象，深刻影响着大众感官判断和对风险问题的认知体验。灾难电影与大众风险认知之间正逐步呈现为一种“双向同构”的延展关系，即灾难电影不仅是大众风险认知的灾难回声，更是以鲍德里亚（Jean Baudrillard）意义上拟像的真实与超真实的形式，为大众构建了一个虚拟的想象力消费空间。

2012 年，《爆炸性新闻》上映，是我国比较早的一部末日题材灾难电影。该片以玛雅人预言的 2012 年世界末日为背景，通过一条爆炸性新闻引发的蝴蝶效应，试图揭示人们在社会竞争和末日危机下潜藏的人性善恶。自此之后，越来越多寓言类的灾难电影开始频频出现在国内大银幕上，其中最具有代表性的作品当数由郭帆执导拍摄的《流浪地球》系列影片。《流浪地球》系列影片作为中国科幻电影产业化发展的重

要分水岭，较早地探讨了技术哲学思考中人与技术之间的矛盾与危机。该系列影片将人类置于现实世界与数字化虚拟世界之中，通过超真实的视觉呈现，让观众能够“具身性”地体验到末世景观下的世间百态与人情冷暖，深刻揭示了人类在技术媒介控制和统筹的社会下的后人类境遇。同时，电影中对末日危机的氛围营造和小人物情感冲突的叙事构建，也不断地启发着人们对当前社会风险问题的理性思考。

整体而言，中国灾难电影风险模型的转变使风险影像以新形态介入社会空间生产，灾难景观模型的拟象化构建起一种“思想实验”，为人们对于社会问题的思考与争辩提供了载体。美国学者埃文·沃茨（Evan Watts）认为，灾难景观在电影中占据连续真实和想象的位置，既不能说它绝对真实也不能说它是完全虚构——电影中的毁灭场景在现实世界的经验中穿插，使真实的毁灭永远作为外部恐怖的象征。（Evan Watts, 2011: 39）中国灾难电影通过灾难拟像模型的机制化塑造，一方面增强了大众对现实社会中确定性风险的认知水平；另一方面也以拟像的真实影响着大众对于现实社会中不确定性与不可见性风险的持续想象与思考。这也意味着灾难电影的影像创作逐渐摆脱了大众风险认知对其的单向度建构，走向了双向同构的多模态创作。

2 灾难电影的人物形象塑造：从离身性主体到具身性主体

在中国灾难电影双向同构的多模态创作发展之下，“灾难风险模型”在很大程度上促进了大众风险认知水平的偏移，处于模型中心点位的“英雄人物”及其情动影像，更是对观众的“灾难感知”做出了具身性的引导。当灾难电影的叙事母题从以自然危机映射为导向，逐渐转化为以社会风险想象为导向的多元化建构时，灾难电影的人物塑造也正在逐渐从离身性的无意识主体转向具身性的感性主体。

在中国早期灾难电影的创作实践中，尤其是“十七年”电影时期，灾难电影中的英雄人物大多被建构为离身性的无意识主体。此时的英雄形象是在社会意识形态的规训与垂询下，按照规定的样板程式组构而成，是一种离身性的脸谱式英雄。如电影《战洪图》（1966），该片由抗洪题材大型话剧《风雨同舟》改编而来，片中人物形象多为机械呆板的脸谱化人物，即便是主要英雄人物大队书记丁震洪，也基本没有极具个性化的影像塑造和较为细腻的情感表达。人物叙事侧重于表现特大洪灾中党和人民团结一致、顽强抗洪的奋斗精神。相似的英雄人物特征和情景叙事，在“十七年”时

期其他类别的灾难电影中亦有反映，如电影《雾海迷航》(1957)里的王政委，《十级浪》(1960)中的舰员邓宝成、林小虎，《枯木逢春》(1961)里的罗舜德，等等。他们在造型塑造上始终严格遵循着历史情景的现实规约，重在体现英雄人物浓烈的家国情怀，以彰显社会主义制度和相关体系在巨大灾难面前所生发出的保障能力。正如贝克所指出的，在传统工业社会集约式的生产生活模式下，社会风险大多由个体和集体组织共同承担，因此，此时的银屏英雄人物是作为集体意识与时代精神的想象性化身而存在的。

然而，在现代风险社会中，随着劳动力市场的流动性不断增强，社会中个人与集体之间的内在联系较之传统工业社会而言变得十分脆弱，这使得社会中人的原子化程度大大加深，大众对风险的感知也变得更加个体化与具身化。在此影响下，灾难电影中英雄人物的塑造逐渐从意识形态询唤下的离身心智回归到生命个体的具身情感。新时期灾难电影的人物塑造既不同于以往灾难电影那种离身性的脸谱化形象，也不是西方灾难电影里所描绘的那种极具个人英雄主义色彩的个体式英雄，而是一种具有鲜活个体生命体验的“英雄群像”。如电影《流浪地球》(2019)，影片中的每一个角色都是具身化的独立个体，在他们独特的身体记忆中我们能感受到每一个人物内心深处对于家园、亲人的无限热爱。影片中每个角色都肩负着拯救家园的神圣使命，在“国”与“家”难以同时兼顾的情感张力下，我们看到以刘培强为代表的飞行员们义无反顾地奔向太空开展拯救计划，最终令地球在毁灭的绝境中重逢生机。再如《中国机长》(2019)，该片根据2018年川航紧急迫降事件改编，讲述了川航3U8633航班因飞机驾驶舱前挡风玻璃破碎而面临严重的坠机危险，紧急关头以机长刘长健为首的“英雄机组”临危不乱，最终将机上119名乘客平安送回的故事。该片与以往大多灾难电影的不同之处在于摒弃了传统个人英雄主义式的人物情节设计，重点突出了“英雄集体”在灾难面前所发挥的巨大作用。另外，影片在主要人物的心理建构上采用平行叙事的手法，镜头多次聚焦在机长刘长健的妻子和女儿身上，可以说对家人的承诺与作为机长的职责共同形构了刘长健复杂的内心世界，令他在极寒缺氧的高空中仍能坚定信念，最终突破身体生理极限，成功地完成了飞机的紧急迫降。

除此之外，灾难电影人物的具身化建构还体现在将社会伦理问题的思考加之于人物心理情景的描绘之中。如《流浪地球2》中，图恒宇为了复活自己的女儿并且给她一个完整生命体验，于是秘密地开启了550C数字生命研究计划。这与主流世

界所倡导的“移山计划”与“流浪地球计划”等肉身生命延续计划的思想格格不入。因此，影片关于数字生命和肉身生命之间的伦理与道德论战也就此展开。再如电影《一九四二》，在战争与大饥荒的双重压迫下，社会治理体系遭到严重破坏，原先由地缘血亲所构筑的超稳定的族群集体，被解构成一个个独立的边缘个体。影片将中国传统“家本位”的家庭伦理观念置于片中人物的内心情感形塑中，通过对老东家范殿元、老东家女儿星星、长工拴住和瞎鹿等人物复杂的心理建构，展示出灾难面前家庭成员“个体本位”的生存心理与“家本位”传统思想之间的多重矛盾。影片最后，当老范家仅剩老东家范殿元一人时，他却仍未忘记要去延续早已崩塌了的家庭，或者说是去维护那个早已名存实亡的家庭伦理。因此，我们看到他牵着路边认领的小女孩，充满落寞与无奈地走出了人们的视线，湮没在时代的洪流之中。可以说，在这里，灾难影像是将社会伦理问题与人物的具身化建构相结合，将民族伤痛、家庭创伤、个体苦难等情绪相互纠缠，不断给人以生的希望，也不断将人推向无尽的深渊。正如批评家彭彤认为：

在中国当代艺术传达的多种生存感觉与生命经验中，伤害、委屈、愤懑、无奈、焦虑等隐痛体验极为引人注目……中国当代艺术的“蔑视体验”不仅具有“屈辱的肉身”这样的视觉讽喻性表征图像，更具有“权利剥夺”和“尊严丧失”的社会性意涵。（彭彤，2012：121）

从这个角度来看，灾难影片中人物在灾难景观中所激发的个体身体经验、情感倾向以及人生感悟，无疑成为场外观众“灾难感知”的重要输出源头，激活了人们对灾难的具身想象和对社会伦理问题的多元化思考。

当前中国灾难电影人物主体建构的具身性转变，印证了现代社会大众风险认知的具身化，体现了影视创作者对社会中个体命运的关注和颇具人文关怀的创作底色。目前中国灾难电影的创作模式多是借鉴域外的技术技巧和类型经验，本土化的类型规划与产业运作机制尚未成熟。因此，灾难电影在商业化与类型化探索发展的过程中，仍不可避免地陷入追求商业价值与视觉快感的消费陷阱之中。尤其是在商业资本与受众眼球消费的双重驱动下，灾难电影人物设定存在严重的同质化现象，人物在视觉表意方面的功能也被大大削弱。这也是目前中国灾难电影创作数量较多，却缺乏爆款作

品的关键所在。



图1 《流浪地球1》左：宇航员在空间站进行太空作业 / 右：刘培强在空间站点燃火星



图2 《一九四二》左：灾民因战争而家庭破碎、流离失所 / 右：范殿元带着认领的女孩走向远方

3 灾难电影的文化构建：从“异质焊接”到“有机嵌入”

从风险社会这一灾难电影的社会学语境来看，中国灾难电影的创作流变有一明一暗两条线索：灾难电影的风险模型塑造与人物主体性建构的转变，可以视为观察中国灾难电影流变的明线；而其中的文化建构则是探寻这一流变转向的暗线。回溯中国灾难电影的创作历程，我们可以较为清晰地看到，灾难电影中的“景观图景”逐渐从传统灾难电影时期纯粹的视觉意象，向着更大范畴的灾难美学与文化的方向不断裂变。那么，在与大众风险认知双向同构的过程中，灾难电影的灾难文化构建是如何始终与当代中国人独特的身体经验、生存感觉与精神状况紧密相关？同时，又是如何从传统认知观念影响束缚下的异质焊接，走向了具身认知观照下的有机嵌入？

中国早期灾难电影区别于与西方灾难电影最引人注目的一点是灾难文化建构的民族性与集体性。在一部经典的影视作品里，本土化的灾难风险模型、离身化的英雄人物和写实化的镜头语言总是如影随形，共同构成了一部灾难电影视觉表征的基本结构。从灾难文化构建的层面来看，早期灾难电影的灾难元素构建较为刻板、单一，大多仅是作为氛围铺垫服务于灾难事件的情节叙事，因此，灾难电影的灾难文化建构是十分模糊的，其中的灾难意象仅是作为叙事性的灾难元素存在，并没有成为灾难电影

中独立的文化形态与审美意象。例如电影《飞越天险》，该片中真正具有灾难感的桥段，分别是第 18 分钟的气象勘测队雪崩遇险场景和第 81 分钟的飞行员在极度缺氧的状况下仍旧坚持驾驶飞机的场景。这两个重要的灾难场景在整个 88 分钟的影片中只占据 3 分钟的时长。同时，雪崩、大雾、万丈天堑、飞机缺氧等灾难意象在整部影片中始终处于游弋的状态，它们没有自身独特的影像意涵，仅是作为推动影片情节发展的中间介质。除此之外，改革开放初期，随着西方灾难电影进入中国市场，中国灾难电影在学习好莱坞电影制作模式时，普遍是将西方灾难电影的类型模式、创作机制与中国现实主义创作风格、集体主义情感表达之间进行异质焊接。例如 1979 年傅超武指导的《蓝光闪过之后》、1983 年毛玉勤指导的《特急警报 333》、1986 年张建亚指导的《冰河死亡线》以及 1990 年冯小宁指导的《大气层消失》等，这些影片虽然在人物情感塑造、剧情的戏剧化设计以及灾难图景搭建等方面有了巨大突破，但是“灾难”仍未作为独立的审美意向走入大众的关注视野，此时影片灾难文化的构建仍是依附于意识形态的话语言说。

由此可见，早期灾难电影的文化表征和灾难景观呈现之间经常是两套相互游离的独立体系，这些影片中“情”与“景”之间往往是一种相互割裂的焊接状态，它们是在政治意图、时代精神和大众认知经验等多重束缚下拼贴焊接后的产物。因此，即便早期灾难电影严格遵循革命现实主义的创作规律，根植于大众熟知的灾难环境或者灾难经验，但是观众在观影时仍会觉得难以与影片的灾难情景产生深刻的情感共鸣。观众在灾难影片中所获得的灾难体验本质上来说是一种离身性“生存感觉”。正如批评家支宇在论述粟宪庭关于中国当代艺术创作中“生存感觉”时所提出的那样：

那些被现实政治及其意识形态所规定、预制或构造的“感觉”就不适合“艺术语言”来言说，而只能作为含义确定的“内容”由意识形态批评所谓的“形式”来“表达”。因此，从根本上讲，这些“感觉”并不是真正的“生存感觉”，而仅仅是政治意识形态的话语构造物。（支宇，2008：175）

从这个层面来看，中国灾难电影要想在世界电影浪潮中走出一条具有“中国智慧”“中国特色”的影片样式，就必须厚植于我们自身的文化传统和生命体验，走出意识形态规约下的离身经验和异质焊接。换言之，中国灾难电影的灾难文化建构必

须要回到具身性的“生存感觉”，构筑起自己的“艺术语言”与“词汇文法”。

现代风险的不确定性与不可预见性使得大众对风险的感知敏感度日益增强，电影中的灾难意象开始作为日常化的审美对象，形塑着大众对风险的想象与认知。伴随着第二代认知科学的发展和电影工业机制的日渐完善，当代灾难电影不再仅仅满足让我们透过角色的视野去看待整个世界，而是越来越多地让我们能够具身性地嵌入角色的精神世界中获得深度的认知体验。在此影响下，影像中的灾难与现实风险之间的边界变得模糊起来，人们试图以更加具身的形式将肉身意识与影像精神世界进行交互勾连；大众风险认知与灾难影像之间的有机整合，令灾难电影的文化构建逐渐从传统认知观念束缚下的异质焊接，走向了具身认知观照下的交织嵌入。这使得灾难电影所承载的影像景观不再仅仅是一场知觉幻象或视觉游戏，而是凝聚了人们集体意向性的“社会事实”。如在《流浪地球》中，CG技术将末世景观中纷繁芜杂的废墟景象进行了直观的视觉投映，原本蓝天白云的美好世界，在月球的引力和陨石的摧毁下变得满目疮痍，幽暗潮湿的地下城市景观和昏暗无际的上界冰雪世界构成了人类未来纪生存的两大基调。影片中的城市街道总是人流拥挤、幽仄漆黑、霓虹跃动；一片片破败残缺的建筑，使画面在视觉呈现上充斥着密集的几何形构，而在心理上却呈现“空”和“缺”的不饱满感。黑暗系的色彩构图和废墟化的建筑景观共同构筑了一幅工业末世下的废墟奇观，而观众对末世影像的多重想象，使得末世笼罩下的迷茫、焦虑和恐慌等气息——影片灾难意识，时刻在观众脑海中来回游弋，启发着观众对未来或者说是异时空下的风险问题进行超前性的哲思。可以说，当前中国灾难电影试图在构建一个影像化的“灾难生态”，这里面融入了中国人复杂的地方经验与生命感觉，展现了灾难电影中个体命运的悲观叙事以及“灾难终将过去”的圆满结局，寄托了人们意图掌握自己命运的伦理诉求。此外，近些年来，中国灾难电影通过灾难文化的想象性建构，致力于将模糊多变的现代性风险意识有机地嵌入观众的具身体验中，进而阐释在技术文明自反性现代化的严重威慑下，灾难电影里的灾难景象在不远的将来或许就会成为人们难以回避的当下“此在”这一现实命题。

4 结语

综合来看，中国灾难电影的创作流变与大众风险认知的现代性转向之间有着紧

密的联系。一方面，大众风险认知的具身化与个体化，为中国灾难电影的创作提供了丰富的生命体验和艺术语言；另一方面，中国灾难电影为社会个体提供了一条具身认知美学层面的伦理化探索路径，启发了人们对社会风险问题的理性思考以及对人类命运共同体意识的心理认同。随着数字技术与文化的兴起，世界变得越来越虚拟，现代虚拟影像的具身体验加速了后现代人类学转向，表征的视觉模式已经被知觉—神经元的模仿方式取代，后人类理论中人类主体中心地位面临塌陷的危险。正如罗西·布拉伊多蒂（Rosi Braidotti）在《后人类》一书中所认为的那样：“具身化主体的表征已经被模仿代替，变成了精神分裂症，或者内在发生脱节。”（罗西·布拉伊多蒂，2016：174）灾难电影作为后人类、后科技时代的前摄，为人类在技术副作用所导致的现代性的危机下应当如何存在，以及人类文明在技术第三持留的持续介入下未来如何得以延续等问题，提供了想象的空间场域和多元化的解决方案。虽然，目前中国灾难电影的类型化建设和产业运作机制都尚未成熟，但是随着中国电影工业美学的不断发展和灾难影像生态化创作经验的持续积累，我们相信中国灾难电影一定能够突破好莱坞创作模式的类型固化，在世界灾难电影的创作浪潮中，走出一条具有中国式人文关怀的影像创作之路。

参考文献：

- [1] Watts, E. Ruin, Gender, and Digital Games [J]. *Women's Studies Quarterly*, 2011 (3/4): 39.
- [2] 罗西·布拉伊多蒂. 后人类 [M]. 宋根成, 译. 郑州: 河南大学出版社, 2016.
- [3] 彭彤. 隐痛: 中国当代艺术的蔑视经验——基于霍耐特承认理论的社会病理学分析 [J]. *文艺研究*, 2012 (4): 121-126.
- [4] 乌尔里希·贝克. 风险社会 [M]. 何博闻, 译. 南京: 译林出版社, 2004.
- [5] 支宇, 等, 编著. 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.
- [6] 支宇. 新批评: 中国后现代性批评话语 [M]. 河北: 河北美术出版社, 2008.

原始劳动、身体节奏与音乐艺术的起源

——“认知音乐学”理论视域中的卢卡奇音乐节奏理论

刘 可

(四川师范大学文学院, 成都 610066)

摘 要:

卢卡奇在论证音乐的模仿本质时讨论了人类的原始劳动节奏, 他认为节奏是原始人为了提高劳动的效率、轻松程度, 模仿自然界动物体的节奏而产生的时间序列, 由于巫术的介入, 劳动节奏在其初始之时, 就是由人伴唱出来的。从“认知音乐学”理论视域看, 被人意识到的劳动节奏不是任何一种原始劳动都可以产生的, 它只能产生于原始人抬重物的集体劳动, 节奏的原初本质是人类物质生产的协调指令, 其声音是指挥物劳动的空洞的能指, 在劳动中, 节奏最初不是由伴唱出来的。原始劳动节奏的艺术进路也与巫术没有直接的关系。原始劳动的节奏一方面让人成为社会人, 把人与人之间的劳动关系建构为人最初的一种社会关系; 另一方面, 让人有了对自身生命的直观, 原始劳动节奏在这方面的作用, 才是音乐起源于劳动的更好的说明。

关键词:

卢卡奇; 劳动; 节奏; 认知音乐学

基金项目: 本文是四川师范大学美学与美育中心研究项目“卢卡奇音乐美学研究”(项目编号: XJ20211786)的研究成果。

作者简介: 刘可, 博士研究生, 讲师。主要从事文艺学、电影学研究。

The Origin of Primitive Labor, Physical Rhythm and the Origin of Music Art—The Lukács Theory of Music Rhythm in the Perspective of “Cognitive Musicology” Theory

Liu ke

(Sichuan Normal University, Chengdu 610066)

Abstract:

Christopher Long-Higgins (1923—2004) was not only the earliest author of the term “cognitive science”, but also one of the pioneers of “cognitive musicology”. From the theoretical perspective of cognitive musicology, all musical languages, including rhythm, melody, and scale, are closely related to the perception and movement of the body. “Rhythm”, “song” and “time” are the three key words used by Lukács to discuss the proposition of “music is the art of aesthetic imitation”. The rhythm refers to both the rhythm of the labor of the primitive society and the rhythm of the music and dance art of the people; the rhythm of the primitive society; the time of the rhythm is the time sequence organized by people, which is both the time series of labor and the time series of music. Lukács put rhythm, chant and time into the historical origin period of labor, man and music, and constructed music as the essence of the historical and cultural relations of imitation art, as well as the historical basis for the real existence of this essence.

Key words:

Lukács; labor; rhythm; cognitive musicology

0 引言

克里斯托弗·隆格—希金斯 (Christopher Longuet-Higgins, 1923—2004) 不仅是“认知科学”(cognitive science) 术语的最早提出者, 同时也是“认知音乐学”(cognitive musicology) 的先驱之一。从认知音乐学的理论角度看, 包括节奏、旋律、音阶在内的所有音乐语言都与身体的知觉与移动密切相关。“节奏”“号子”和“时间”是卢卡奇在其美学巨著《审美特性》一书之第十四章谈论“审美模仿的边界问题”时, 用来讨论“音乐即模仿的艺术”这一命题所使用的三个关键词。节奏, 既指原始社会人的劳动节奏, 又指原始社会中人的音乐、舞蹈艺术之节奏; 号子, 卢卡奇认为是原始劳动中以伴唱的形式在场的劳动节奏形式, 是原始的歌曲音乐; 时间, 则

指节奏是由人加以组织的时间序列，它既是劳动的时间序列，同时又是音乐的时间序列。卢卡奇把节奏、号子和时间放到劳动、人和音乐的历史起源时期，通过三者历史关系、文化关系来建构音乐作为模仿艺术的本质，以及这一本质真实存在的历史依据。

1 节奏：劳动产物与人性的认知进化

在音乐构成的诸多要素中，节奏永远是最重要的要素之一。音乐诸要素中与之同样重要的，也只有旋律这一个要素。用音乐行内人的说法则是：节奏是音乐的骨骼，旋律是音乐的血肉。节奏和旋律一起构成了音乐骨肉丰满、生机四溢的主体。

卢卡奇通过音乐艺术来论证模仿和反映生活是艺术的本质，其论证的路径之一，就是谈论音乐节奏的模仿本质。卢卡奇就此依据马克思关于艺术和美起源于劳动的说法来讨论节奏问题，为了讲清楚音乐节奏的模仿特性，他首先讲论节奏是如何从劳动中起源的，讲论人是如何模仿自然的节奏而产生出原始劳动的节奏的。

卢卡奇认为原始人的世界里节奏有两种：一种是动物的，另一种是人的劳动的。他说：“动物体的节奏，这是基于生物学的事实。”“对它（动物）的生命整体而言，却是无足轻重的插曲。”（卢卡奇，2015：835）。人物的言语行为可以直接影响读者对人物性格和心理状态的解读（Culpeper, 2001：150—154）。所谓“生物学的事实”，无非是说此事实是纯然自然的事实，而不是实践的事实，也不是文化与文艺的事实。

卢卡奇做出这一判断时，没有注意到当他在说动物的节奏时，他是在对动物身体之行为、姿态进行命名，却没有注意到此处用以命名的“节奏”不仅是一个词语，而且这个词语作为能指之所以会出现，是因为“节奏”一词首先是人类对节奏本身的认知和创建。当人类用“节奏”这一词语来命名动物行动的某种时间—空间过程时，此动物体的“节奏”是人类节奏观念在自然界的对应物。人的节奏观念在本质上是人关于存在者存在之时间形式的观念。这个存在者既是人自身，也是世界整体和居于世界中的万物。在本质上，动物体的节奏因此本质上并不单纯地属于动物自身，而是人用自身的节奏作为尺度来打量动物的生命运动。也就是说，卢卡奇所谓动物体的“节奏”在本质上是人化的自然物之“节奏”，此种“节奏”当然不可能是动物自觉到的动物自身的生命律动。

对于原始人的节奏，卢卡奇说：“众所周知，节奏在劳动过程中——也包括在这个方面——有着多么重要的作用，正是通过劳动过程才启动了我们这里所关注的内在性的释放。在模仿当中使这种倾向获得了一种质的飞跃式的提高。”（卢卡奇，2015：834）卢卡奇的意思很明确，他告诉我们，首先，节奏作为人类生存与存在的重要形式，最初是在人的劳动中通过模仿产生的：“每种劳动都必定有它自身的由其专门形式形成的节奏，在不同的劳动中，既不可能在不同的动作之间，有一种节奏化的关联，也不可能节奏化的过渡使之由一种劳动引向另一种劳动。”（卢卡奇，2015：836）其次，节奏在劳动中的创造导致了人自身内在性的释放，从而使人类在其历史的进化过程中得到了一次质的飞跃式的进步和提升。这意味着人更远地远离动物，更近地成为真正的人。或者说，卢卡奇在这里实际上认为，节奏在劳动中被人用模仿的方法生产出来，不仅表征了人类劳动方式的历史进步，而且表征了人类在向人生成的进化之路上的一次巨大进步。卢卡奇在此所说的“人的内在性”，源自马克思在《巴黎手稿》中把人的内在性理解为人之为人的尺度的观点，它内在地将人构成为人，且外显为人存在的本质。

卢卡奇认为，在原始劳动中因模仿而生的节奏之所以能令人类的内在性得到释放，是因为此节奏是人有意地加以“组织”而产生的，这种节奏不仅作用于劳动，也作用于劳动主体：“当然，有意识的组织性也——同样多地，不论自发或自觉地——作用于劳动主体。”（卢卡奇，2015：835）在卢卡奇的这一表述中，我们可以看到卢卡奇认为人类早在没有节奏的原始劳动中就已经生成为人，人类先于有节奏的原始劳动存在，所以，用“组织”和模仿的方式生产出节奏的是人，而不是动物。卢卡奇在此明确地认为有节奏的劳动不是创造人的劳动，它只是提升人的存在本质纯度的劳动。

2 巫术可否成为劳动节奏通往音乐的历史中介

卢卡奇接着说，原始劳动所产生的节奏不是为了要有艺术节奏才创起的，原始劳动中的节奏是初民巫术活动的结果，即是原始劳动在巫术化的过程中，因为巫术的需求而产生出了节奏：“由以前的考察中我们知道，在这里艺术的东西绝不是它的原初的目标，它们更可能是对现实的巫术观察方式和活动的必然结果，即按照人的意

愿去影响，必要时排除或至少阻止这种支配人们生活的隐蔽的力量。模仿的艺术的情感激发的特性在这里部分地是无意形成的副产品。”（卢卡奇，2015：834）卢卡奇说原始劳动之节奏不是为着创起艺术而生产出来的，这一论断是不错的，因为人类最早由劳动兴起的节奏，只是单一地用以协调人类物质生产活动的生产指令，创起节奏的目的是让原本不可能进行的劳动变得可能，为了让沉重的物质生产劳动变得相对轻松，从而能提高劳动的效率。正如卢卡奇所说的：“按照人所设定的目的，为了劳动的轻松化和效率的提高而有意识地组织起一个空间—时间过程。其重心在于组织，因为这种节奏不再是‘自然’的。而是一种‘人工’的，这种节奏是从有利于劳动过程的观点和运动的相互协调，它由时间序列以及对劳动者最小疲劳度的技巧构成，由此能够减轻劳动负担，从而产生愉悦的感觉。”（卢卡奇，2015：834）

在这里，卢卡奇说原始劳动的节奏是巫术活动产物的观点是令人生疑的。因为，最早创起节奏的原始劳动应该是原始人的集体抬重物活动，当原始人俘获的单体战利品沉重到一个人无法挪动时，当原始人修建房屋所需的大木一个人搬不动时，在这类情况下，需要节奏的集体劳动就应运而生。正是有了这类原始劳动的出现，才产生了人类对节奏最早的需求。这种需求属于劳动本身，而并不先行地属于巫术。

与原始劳动互为表里的巫术一般情况下是人类实劳动的虚拟化形式，也是人的实劳动的精神化和符号化形式。从时间上看，劳动是先行在此的人类活动，巫术是应人类劳动的需求后发地产生出来的。巫术虽然缘于人类劳动，但是，巫术的出现，却赋予了人类原始劳动新的本质和意义。具体地说，原始劳动的巫术化为人类生产出了人类最初的精神活动—物劳动的精神形式，或者说，为人类生产出了最初的精神观念，令人类从此在肉身之外，有了精神层面的生命。通过巫术，原始人想象出超验的、超自然的强大力量，并将这种力量注入自己日常的劳动中，从而让自己所从事的劳动成为人的力量可以操控的劳动，让原始人在历史上第一次通过自己的努力，感觉到自己成为劳动的主人。

总之，原始巫术在人类历史上最重要的意义在于，它最早将人类原本单一的实劳动一分为二，变成了虚拟劳动和实劳动的复合性劳动，从而为人类生产出新的、真正体现人的本质的劳动（刘朝谦，1995：4—28）。同时，原始巫术介入原始的人类劳动中，结果让人在历史上第一次被建构为劳动的主人。而当原始人用巫术做这些事情之时，他们事实上是借助巫术打开了人作为人的最初灵窍，而这才是劳动创造了人的

真正意思。因此，我们完全可以视原始巫术为“人类之父”。这个“人类之父”为人敞开的世界之门是虚拟性的、精神化的和想象的大门，它的出现不是模仿的产物，而是人类进化到历史关键时刻命运般迎来的生命突变。原始巫术的这种特性决定了原始人抬重物一类集体劳动的节奏不太可能是由人对某种先于人类而在的节奏的模仿而制作出来的东西，此节奏在本质上乃是人类的创造物，它见证了人类至此已经进化到自身作为创造者的历史时刻。

节奏的创起，同原始人的劳动是否是集体劳动没有必然的关系，节奏只是在某些特殊的原始集体劳动中才必然地被进化出来。就像人类最初整齐划一的劳动节奏不太可能是原始狩猎劳动的诉求，不太可能从这一劳动中创起。原始时代人类的集体狩猎需要的是把参与狩猎的每一个战士，用战争的战略和战术来要求、统筹他们，狩猎的整个过程和具体的环节，通常不需要整一的节奏来加以协调。从经验方面看，节奏最初理应作为原始人劳动自身的诉求产生于集体抬重物的劳动，节奏应此需求被创起，并且在初民的物劳动中直接呈现出来，成为抬重物之集体劳动自身的有机内容，它的产生因此不需要原始人首先将之巫术化，不必经由原始人的巫术观察而间接地产生。

3 劳动节奏何以是音乐之先

卢卡奇谈论人类劳动节奏是为了引出他对音乐模仿本质的讨论，在他的言述中，原始劳动节奏被理解为从其一开始就同时是音乐。他认为原始劳动节奏作用于劳动的具体方式，主要表现为此节奏是由初民用伴唱的形式歌唱出来的。他说：“当然，有意识的组织性也——同样多地，不论自发或自觉地——作用于劳动主体，首先是通过伴唱对节奏的明显强调，正如毕歇尔所指出的，开始时估计是没有文本的，只是通过呼喊表达出劳动作为这种直接反映的情绪。流传下来的最古老的劳动歌曲的文本是形成于相当晚近的时期，即在原始共产主义解体之后的时代，是在奴隶劳动时期。”（卢卡奇，2015：834）在这段话里，卢卡奇实际上说到了两种伴唱形式在原始劳动中的存在，一种是没有文本的伴唱，另一种是以文本现身的伴唱。这两种伴唱的形式虽然不同，但都是伴唱，而且无文本形式的伴唱先于文本形式的伴唱存在。卢卡奇说，原始劳动节奏从其开始之时即是无文本的伴唱，此种伴唱是人劳动进行“组织”的

结果，但是，卢卡奇在这里所说的“组织”，同原始抬重物集体劳动节奏得以创起之“组织”本身明显不是一回事。卢卡奇所说节奏的“组织”，指人有意识地将节奏转化为原始劳动中的伴唱音乐，此伴唱音乐是人类最原始的歌曲，人类以此为基础，在后来始有了歌曲文本。

卢卡奇于是把原始劳动产生的节奏界定为有伴唱的劳动节奏，并跳跃式地把 he 理解的这种劳动节奏同原始歌曲等同起来，从而无视了人类劳动节奏最初单纯地作为人的物质生产指令的本质，无视原始劳动节奏最终成为音乐所经历的历史建构过程，无视在历史建构过程中种种中介要素所起的重要作用，直接把原始劳动之节奏等同于人类的音乐，其结论的逻辑推导在很多地方显得颇为粗疏轻率，多有不妥之处。

卢卡奇首先推论原始劳动中的节奏最初是有伴唱的。所谓伴唱，在音乐上是指对主歌之外的副歌部分的演唱，或是为舞台人物的独白，朗诵营造氛围而进行的歌曲演唱。伴唱是音乐的一种常见形式，属于歌曲，如果原始劳动节奏最初是用伴唱形式存在的，则此劳动节奏同时也就天然地是音乐的节奏。“伴唱”作为音乐的一大特征，在于它是歌曲，则它一定是有旋律的，原始劳动节奏最初若现身为伴唱，则意味着原始劳动节奏是同音乐旋律一起被创起的，在此场域中，它既是物劳动的生产指令，又是歌曲音乐的节奏。于是，依卢卡奇的逻辑，人类在其原始劳动对节奏的创起，就等于是对人类音乐的直接发明。

卢卡奇的这一推论显然不认为在原始劳动节奏和音乐之间存在着作为单纯的物劳动生产指令的劳动号子这一中介物。

所谓“劳动号子”，就是人劳动节奏的声音形式，其声音既可以是抽象的节奏，也可以是具体的语词。像“杭育！杭育”声音贯穿始终的一首号子，其声音是节奏的抽象声音形式，或者说，其声音不过是抽象的单纯能指。如果把“杭育”改成“苦啊”这样能指同所指紧密关联在一起的语词，则劳动号子就具有了或叙事或抒情的功能。而即便劳动号子是用具体的语词声调来让劳动节奏声音化，如果这声音没有被建构为音乐的旋律，这劳动号子也不是人的歌唱，而只是人的不歌而诵。不歌而诵的劳动节奏，同人的伴唱这一音乐形式在本质上是完全不同的。

此外，在经验的层面，我们找不到可以支撑卢卡奇把原始劳动节奏直接等同于伴唱音乐形式观点的例证。我们在现在的劳动号子那里，倒是可以看到很多号子只是劳动者依照劳动的节奏而发出的喊叫。劳动号子中人的喊叫同动物的嚎叫的主要差别

在于前者是被节奏安排的，不是人宣泄情绪的工具，而后者往往被动物用来宣泄自己的情绪，却同节奏无关。此外，原始人在劳动号子中的喊叫同动物的嚎叫一样，都是一声的变化。一声不足以构成歌曲的旋律，在古代中国，旋律总是五声或七声依艺术的肌理而建构的音乐审美结构。所以，《国语·郑语》说“声一无听”，《礼记·乐记》说“声成文谓之音”。一声或一音，自身在长短和力度上无论再怎么变化，也不足以构成美的音阶和旋律，也就没有可听的艺术价值。以此反观原始劳动节奏中劳动者被节奏组织的一声之喊叫，其与节奏呼应的喊叫实在不能直接等同于歌曲。

只有当号子的声音五音婉转，此号子始成为歌曲，成为音乐艺术，成为人审美的对象，这种集物劳动生产指令和歌曲的性质于一身的号子，是单纯作为物劳动生产指令的劳动号子在人类历史上创起之后，经历较长时间进化而形成的产物。《韩非子·外储说》载：

宋王与齐仇也，筑武宫，讴癸倡（唱），行者止观，筑者不倦。王闻，召而赐之。对曰：“臣师射稽之讴又贤于癸。”王召射稽，使之讴。行者不止，筑者知倦。王曰：“行者不止，筑者知倦，其讴不胜如癸美，何也？”对曰：“王试度其功！”癸四板，射稽八板；挹其坚，癸五寸，射稽二寸。

这则叙事说到老师和徒弟所唱两种劳动号子，老师唱的是非审美的，单纯作为物质生产协调指令的号子，徒弟唱的则集物质生产协调指令和审美的音乐艺术两种品质于一身。从时间和传承上讲，老师唱的号子更早地存在于世，是老师教授给徒弟的那种更原始的劳动号子。徒弟唱的号子，则应该是弟子在学习老师号子的基础之上加以创新而搞出来的。徒弟所唱的号子晚出，且其创新是被徒弟自觉到的行为。或者说，徒弟所唱号子的审美性令老师的号子质变为音乐的艺术，徒弟是明确地认知了老师的号子在这方面的不足，从而自觉地用音乐艺术的审美尺度来对之进行改造。（刘朝谦，1995）我们从《韩非子》所记载的这则叙事可以推导出劳动号子更为普遍的进化轨迹，这轨迹具体说来就是：初民最初创起的劳动号子是单纯的物质生产协调指令，它有节奏而无旋律，因此，不会有伴唱跟随。原始劳动号子被创起之后，经过相当长时间的进化，初民开始把被节奏安排的劳动者在劳动中发声出力的喊叫，演化成了有歌词、有旋律的歌曲。只是到了此时，劳动号子的节奏才不仅是劳动的节奏，而

且是音乐艺术的节奏。当劳动节奏完成了这一历史的进化，它也就同时与人的情感运动形式，也即“内节奏”相关联起来，其时空结构也就同时依音乐艺术的审美尺度被建构为审美的结构。从上面所引《韩非子》的叙事中我们可以得知，原始劳动号子本质的这一历史蜕变在中国，至少于战国时期已经完成。而如果我们根据《诗经》这部中国历史上最早的诗歌集子收录作品的最早时间来计算，则原始劳动的节奏质变为音乐艺术节奏的时间还可上推到周王朝。中国最早有文献记载的时代是传说中的黄帝、尧帝和舜帝的时代，周王朝和战国离这些处于新石器晚期的时代大约已经过去了四五千年，经历了这么漫长的历史时间，作为单纯的物质生产协调指令的劳动号子才实现了自身向音乐艺术节奏的演化。而原始劳动之节奏这样的本质蜕变的历史情形，在卢卡奇那里并没有得到言述。

我们认为，卢卡奇把原始劳动节奏直接看成是音乐节奏的说法是不能成立的，因为，他把作为生产的协调指令的物性号子同劳动所产生的精神性原始歌曲混为一谈，对劳动产生的“原始歌曲”一词也没有进行定义。事实上，原始歌曲同劳动号子在历史的开端处并不是一回事，二者间虽然存在复杂的历史关系，但二者的本质、内涵又各不相同。

卢卡奇关于让节奏得以产生的人的“组织”的这一说法，显然同原始劳动节奏最初产生的实情是不相吻合的。我们认为，初民创起原始劳动节奏的“组织”手法，并不是初民使用伴唱的旋律同节奏相生相和的方法，初民创起劳动节奏的目的既然是为了让沉重的劳动得以轻松地、有效率地进行，那么，他们就不会把伴唱同节奏搭配这样的与劳动只有间接关系的活动作为自己“组织”工作的对象，他们一定是以劳动本身为直接的对象来创起节奏的。也就是说，初民明确地要将自己创起的节奏用来协调集体劳动中劳动者的步履和呼吸，因为，初民在劳动中深切地体认到，只有有效地协调好参与劳动的不同劳动者的呼吸和劳动步履，抬重物劳动的实施才具有了实施的可能，才具有了可操作性。

节奏在抬重物原始劳动中的直接功用，就是把参与劳动的不同劳动者原本分散的、各自为政的呼吸和步履，用节奏强行加以统一。节奏在抬重物之集体劳动中直接协调的对象除了呼吸之外，其所协调的另一个对象是劳动者在劳动中的身体，更具体地讲，是对劳动者之劳动步履的调节。节奏对劳动步履的调节是通过节奏对劳动者的呼吸的调节来实现的，呼吸的节奏指挥着劳动者在劳动中手和腿用力的方向、发力的

点和力量运行的节律。节奏在此所完成的统一对于抬重物劳动的意义和价值在于，它成功地把参与劳动的不同劳动者的个人力量，在力的空间结构和时间结构上都合成了一种群体的合力。这一合力远远大于劳动者的一己之力量，合力的力量大到这一群劳动者足以将单个劳动者无力处置的那个重物抬起，并成功地运走。


单个劳动者在劳动过程中的呼吸和步履本身都是本能的和自然的，当其在个体劳动中，劳动不会产生不同劳动者之间必须相互协调和配合的需求。但是，在集体抬重物劳动中，如果单个劳动者依然以处置个体劳动的方式介入，那么，出现的劳动情景就必然是参与劳动的诸多劳动者，其所付出的力量在时空二维的方向、大小和发力点皆混乱且参差不齐。其劳动的效果极小，甚至没有效果。所以，抬重物原始劳动可以实施的前提，就是参与劳动的多个人必须心往一处用，力往一处使。劳动节奏就是为了实现这一前提而被初民“组织”起来的。在这一切近的功利目的的指引之下，劳动节奏施为的对象必然直接是劳动者的呼吸和步履。

4 结语

总之，“认知音乐学”为音乐起源的理论探索提供了一个全新的阐释学路径。初民抬重物集体劳动中的节奏来自这种劳动本身的要求，产生节奏的具体过程同时是这种劳动的过程本身，节奏产生之后，其本质是人类物质生产劳动的协调指令，它是抬重物集体劳动本身的有机内容，且在这种劳动中直接现身。这意味着初民抬重物集体劳动中节奏的创起并非源于原始人的巫术冲动，它既不是巫术在劳动中的在场形式，也不是巫术的结果。节奏对劳动的影响，当然也不是人用巫术对劳动过程进行精神的影响。这样的劳动节奏是物性的，在其历史的起点，它还没有得到精神的品质和属性。至于卢卡奇所说的节奏来自模仿，其观点明显是为了将音乐定义为现实主义艺术而寻找依据，但其所寻找到的依据未免显得粗糙和牵强。我们认为，初民抬重物集体劳动所创起的节奏在自然界中并没有对应物，在自然界中不存在人的节奏的原型。我们认为，说音乐的声音旋律最早是对自然物的模仿，就像古希腊哲人德谟克里特所说，人类向黄莺学习从而懂得了唱歌，这看上去还勉强有些道理，但节奏从其开始之时，就是人类劳动的创造物，尤其是当节奏以数学的语言呈现出来时，节奏作为人类的创造物的特性就更加显得明显。

参考文献:

- [1] Huron David. Two challenges in cognitive musicology [J]. Topics in Cognitive Science, 2012 (4) : 78-84.
- [2] 卢卡奇. 审美特性 [M]. 徐恒醇译. 北京: 社会科学文献出版社, 2015.
- [3] 刘朝谦. 文学的存在与存在的文学 [M]. 成都: 电子科技大学出版社, 1995.
- [4] 傅其林. 论卢卡奇的马克思主义形式符号美学 [J]. 学术交流, 2016 (10) : 5-11.
- [5] 冯军. 文学研究的认知转向: 从认知诗学到认知文学研究 [J]. 外语研究, 2022, 39 (5) : 104-111.



空间认知与文学地理学
批评

空间认知批评与文学地理学的话语流变

——从“自然地理”到“身份政治”

王小平

(四川省社会科学院, 四川电影电视学院, 成都 610071)

摘要:

20世纪后期以来,“文化地理学”成为“空间认知批评”和人文学科领域中的显学。这是“全球化”带来的必然结果。它突破了过去单纯地从“自然地理”认知世界的“视域”,而给“自然地理”以“灵魂”。“自然地理”固然很重要,人类的生存离不开阳光、空气、山川、河流,以及动植物组成的自然生态环境。但文化更是赋予“自然地理”一种前所未有的文化属性和符号意义,这就诞生了“文化地理学”。“文化地理学”是基于人类最早的“血缘亲情”的“家族”“宗族”“氏族”形成的“族群身份认同”建立起来的,它经常表现在最早的文字和青铜器纹饰中,以“族徽”的形式表达出来,也表现于文学创作、乡村的民居建筑之中。经历前现代和后现代的文化演进,人类迎来了“全球化”和“后现代”,“后现代”的标志之一在很大程度上突破了传统的血缘“家族”和“宗族”等“族群”认同的边界和局限性。传统的以血缘亲情为纽带的“家族”“宗族”观念,在一定程度上导致了自我封闭、排他、族群之间的矛盾、冲突。“后现代文化地理学”则主张多元、异质文化之间的“和谐包容”,打破一切阻碍人类对话、交流、协商,加剧对抗的僵硬边界。

关键词:

文化地理学; 空间认知批评; 身份认同; 建构“全球性的文化空间政治”

基金项目: 国家社科基金西部项目“商代甲骨文与儒家核心审美观念的起源及中华文明”(项目编号: 119XZX016)

作者简介: 王小平, 文学博士, 四川省社会科学院研究员教授, 四川电影电视学院特聘教授。

Spatial Cognitive Criticism and the Discursive Flux in Literary Geography— From “Physical Geography” to “Identity Politics”

WANG Xiaoping

(Sichuan Academy of Social Sciences, Sichuan Film and Television University, Chengdu, 610071)

Abstract:



Since the late twentieth century, “cultural geography” has become “spatial cognitive criticism” and a prominent field of study in the humanities. This is the inevitable result of “globalization”. It breaks through the “field of vision” that used to perceive the world purely from “natural geography” and gives “soul” to “natural geography”. Of course, “Natural geography” is very important, human survival is inseparable from the sunlight, air, mountains, rivers, as well as plants and animals composed of the natural ecological environment. But culture is to give “natural geography” an unprecedented cultural attributes and symbolic significance, which gave birth to “cultural geography”. It is based on the earliest human “blood kinship” “family” “clan” which has established “ethnic identity”, it is often expressed in the earliest writing and bronze ornamentation, expressed in the form of “clan emblems”, but also in the form of “clan emblems”, and also in literary creations and rural residential architecture. After the cultural evolution of pre-modern and post-modern times, human beings have ushered in “globalization” and “post-modernity”, one of the symbols of which is the breakthrough of the traditional blood lineage and the “clan” as well as “family”. One of the signs of “post-modernity” is that it has largely broken through the boundaries and limitations of traditional “ethnic” identities such as “family” and “clan”. The traditional “family” and “clan” concepts, which are bound by blood ties, have, to a certain extent, led to self-enclosure, exclusion, and contradictions and conflicts among ethnic groups. “Post-modern cultural geography”, on the other hand, advocates harmony and tolerance among diverse and heterogeneous cultures, and the breaking down of all rigid boundaries that impede dialogue, communication and consultation among human beings and exacerbate confrontation.

Key words:

cultural geography; spatial cognitive criticism; ethnic identity; Constructing a “global politics of cultural space”

0 引言

“文化地理学”在20世纪后期以来已然成为“空间认知批评”和人文学科领域中的显学，它包括了“历史地理学”和“文学地理学”，改变了过去那种从“自然地理”（自然地理空间）来认知人类生存环境的学术研究范式，将人类生存空间从固定的“自然地理”转变成随历史、文化、时代发展的相对流动变化、可反复重塑的空间。“文化地理学”创始人英国的迈克·克朗（Mike Crang）认为，我们的生存空间是在文化演进的过程中不断被建构、塑造形成的。他说：“当代地理学研究中的‘文化转向’，使地理学和文化的研究有了新的思维方式。文化地理学的诞生，开辟了地理学研究的令人振奋的新领域，从而产生了新的关于空间和地方的地图。文化地理学从地理角度研究文化，着重研究文化是怎样影响我们的日常生活空间的。”（迈克·克朗，2005：1）“文化地理学”研究的对象，具有很强的“地域性”特征，因此，迈克·克朗通过很多实例对此进行了文化地理的“微观研究”。文化，无论东方还是西方，都具有“政治性”。当然，这不是“政治学”意义的政治，而是与身份、族属、国属，即与人类的归属需要相关的“文化政治”。“文化常常带有政治性和竞争性，也就是说，文化对于不同地区的人有着不同的意义。因此，国家会通过某些特定的象征物来树立一个民族的特定形象。而其他民族则可能用别的象征物来代表他们或者赋予相同的事物不同的意义。”（迈克·克朗，2005：4）也就是说“文化地理学”首先与“族群身份认同”相关。例如，先秦文献记载炎帝和黄帝是少典氏和蟠氏的后裔。炎帝姓姜，黄帝姓姬。“姓”在甲骨文里为“𠂔”，它左边为“女”，右边为“生”，基本含义为“表明姓氏和家族”的来源。“女”字代表“女性是生命之源”，源于“知其母，不知其父”的母系氏族社会。“生”甲骨文为“𠂔”“𠂔”，上面为禾苗或树木，下面为“土壤”或“大地”，整体含义为草木从土壤里生长出来，引申为人类均由女人所生，是关于人类从哪里来的追问。“归属感”是人与生俱来需要解决的问题，后来的“族属认同”便来源于此。在华夏文明的部落时代，最早用来区分不同“族属”的象征符号是“图腾崇拜”衍生出来的“动物图腾徽记”，如夏朝的立国君王大禹的“禹”字包含有“虫”，“禹”字在金文中有四种写法“𠂔”（见于商代晚期且辛禹方鼎），“𠂔”（商代晚期铭文），“𠂔”（见于西周晚期大盂鼎铭文），“𠂔”（见于春秋中期秦公簋铭文），其本义是“传说中的一种虫”，《说文》：“禹，虫也。从虫，象形。”

(许慎, 1963, 308)文字学家谷衍奎先生释“禹”：“象形字。禹与内同源。金文象叉住一头身尾俱全的长虫形。大概古代的夏部落以之为族徽，故借之指夏部落开国之君。”(谷衍奎, 2005: 475)笔者认为，这里的“虫”即“龙”，从字形上看，“禹”的主要部分像长着三角形头部的“蛇”。“蛇”是“龙”的原型，上古传说，“龙”可以空中飞，水中潜，更重要的是它还可以兴云作雨。因此，在后来的以农业为主的华夏文明中格外受到崇拜。远古时期，所有动物都可称为“虫”。^①鱼、龙、蚕、蛇，甚至虎也可称为“虫”(《水浒传》里称老虎“吊睛白额大虫”，当然“虫”主要指水中或者水陆两栖类动物)，所以夏朝以龙为“图腾徽记”，即将“龙”视为夏族的“图腾祖先”。由此我们推断，古蜀国大概在夏朝已经建立，与夏禹有直接的关系，故《史记》中有“禹兴于西羌，汤起于亳”(司马迁, 2006: 113)的记载，“西羌”包括大西北和川西北地区，古代文献又有“禹生于石纽”(今天的四川汶川)。“蜀”在甲骨文已存在。甲骨文的“蜀”写为，西周早期班簋铭文为，由两部分组成，上部分为长着“纵目”的人，故三星堆遗址出土文物有长着纵目的青铜人像。《说文》：“蜀，葵中蚕也。从虫，上目象蜀头形，中象其身蜎蜎。诗曰：蜎蜎（蜎蜎，弯曲爬行的样子）者蜀。”(许慎, 1963: 279)这也印证了古蜀国是种植蚕桑和养蚕之地，生于四川盐亭的黄帝元妃嫫祖为我国最早养蚕的“蚕神”，由此亦可说明古蜀国的历史甚至可以上溯到“五帝时代”，也说明“蜀绣”大概源于5000年前黄帝时代的嫫祖种桑养蚕，故古蜀国的建国历史也与之有关，因此才有李白的“蚕丛及鱼凫，开国何茫然”的诗句。从“蜀”字我们可以得出古蜀国的历史远远不止3000年的结论。晋人常璩在《华阳国志》中说：“蜀之为国，肇于人皇，与巴同囿。至黄帝，为其子昌意娶蜀山氏之女，生子高阳，是为帝啻。封其支庶于蜀，世为侯伯。”人皇，《尚书大传》说之指伏羲。在《三坟》中说为“神农”。据此，笔者结合《华阳国志》和其他古代文献记载，认为“人皇”大概为黄帝（距今5000年左右的“五帝”之一）。古代“三皇”指天皇、地皇、人皇。中国古代文化以贯穿“天、地、人”三者为要旨。综上所述，“族属”认同这是中华文明早期的重要特征。我国的文字起源于象形的绘画

^① 这也许是当年疑古派代表顾颉刚先生把“大禹”视为“虫”的文字学依据，“龙”为“虫”是“图腾崇拜”的遗存，“禹”字里的“虫”，说明大禹是西戎人伏羲的后裔，把“龙”作为“图腾祖先”，而不是说大禹是“虫”。

文字，这些“图形文字”有一部分是作为“族徽”刻画于商周青铜器上的。正如郭沫若先生在1930年所说：“此等图形文字乃古代国族之名号，盖所谓‘图腾’之子遗或转变也……‘凡图形文字之作鸟兽虫鱼之形者必系古代民族之图腾或其子遗，其非鸟兽虫鱼之形者乃图腾之转变……而脱去原始畛域者之族徽也。’”（郭沫若，1961：14、20）“图腾崇拜”是“祖先崇拜”的源头，故古蜀国的君王之一叫“蚕虫”。因此，“龙”在后来就成为华夏儿女的“图腾祖先”，中华儿女又被称为“龙的传人”。

“龙”作为华夏民族的“集体记忆”由来已久，辽宁阜新查海文化遗址出土了距今8000年以上石头堆砌的19.7米长的龙；我国的新石器时代的陶器上都可看到大鲵（龙的原型），如至少在大地湾三期文化遗址（距今5500—6000年）彩陶上就有了变体鲵纹；距今5000年前的甘肃甘谷的马家窑文化石岭下类型遗址彩陶上也有鲵纹；山西襄汾陶寺遗址的“彩绘龙盘”（距今3900—4500年龙山文化时期至夏朝早期）；河南濮阳西水坡遗址，可见在男性遗骨的左右两旁，特意用蚌壳拼成的“龙虎”图案（距今6600年左右）；濮阳是“五帝”之一颛顼的家乡，颛顼是黄帝之孙，昌意之子。“龙图腾”甚至可以追溯到华夏人文始祖“伏羲、女娲”时代。詹鄞鑫先生说：“伏羲、女娲是龙族的始祖，以龙为主线，可以把许多龙族后裔贯穿在一起，闻氏（笔者注：闻一多）由此得出，古夏人、黄帝、共工、祝融、匈奴、苗人、越人都是远古龙蛇族的后裔。”（詹鄞鑫，1992：146）根据闻一多先生的《伏羲考》，“伏羲”属“龙”，故汉代以降，各地的伏羲、女娲画像都为“蛇尾交缠”的形状，其实质为“生殖崇拜”（生命繁衍的符号），这大概也是后来《周易》：“天地之大德曰生”的由来，没有生命的繁衍就没有植物和动物的存在，当然也没有人类的诞生，地球也毫无意义可言。因此，我们可以说“龙”作为中华文明早期符号，铭刻了中华文明早期阶段的“集体记忆”和“身份认同”，如前所述，“龙”^①在距今8000年以前的甘肃大地湾文化彩陶中就已经开始成为中华民族的“族徽”（彩陶上的鲵纹、龙纹、鼃纹、蛙纹、鱼纹。）（周宜兴，2015：书中彩页）大地湾文化这个时段，相当于人文始祖伏羲生活的年代。伏羲出生于甘肃天水，后来东徙中原，建都于河南淮阳。伏羲的“羲”字上面为“羊”，显然伏羲属于“羊图腾”部落的远古羌族的首领，他的出生地天水，

^① 笔者注：古人将两栖类动物，甚至“鱼”，都视为“龙”。

属于黄河上游支流渭河流域，这一区域正是远古羌族（西戎人）生活的地方。据考古学证据，甘肃天水秦安大地湾一带在距今 60000 年左右就有了人类活动的遗迹，而大地湾遗址文化存在于距今 8000—7000 年。“羊图腾”的记忆不仅保存在文字里，而且保存在商周时期的诸多青铜器雕刻和纹饰之中，如商代晚期的“四羊方尊”，商前期的饕餮纹罍上的盘羊角纹（王玉哲，2003：正文前彩页），陕西宝鸡戴家湾出土的西周早期利簋上的盘羊角纹（李学勤、王宇信、王震中等，1997：正文前彩页），以及 1975 年在北京房山出土的西周早期虘鼎上的羊角纹，安阳殷墟妇好墓出土的方鼎上的羊角纹，西周早期饕餮纹方鼎上的羊角纹，西周早期百乳纹四耳方座簋上的羊角纹（王玉哲，2003：正文前彩页）。“图腾崇拜”实质上是人类原始时代的一种“身份认同”，即最早的“认祖（族）归宗”“慎终追远”观念的表现。

夏朝为大禹建立的王朝，如前所述，禹（夏朝）的“图腾祖先”为“龙”（“禹”字里含有“虫”。在神话思维中，“蛇”和传说的“龙”都属于“虫”。“龙”的原型为蟒蛇、鳄鱼、大鲵、水蛇等两栖类爬行动物），那么商朝的“图腾动物”是什么，即“图腾祖先”是什么？根据《诗经》“玄鸟生商”^①的记载，说明“商”的“图腾祖先”为黑色的燕子，或者其他飞禽，如野鸡驯化的家鸡或孔雀、鸾鸟等凤凰一类的鸟。当然，更有翱翔蓝天，具有追杀其他鸟类能力的猛禽，如雄鹰、大雕、鸱鸢、隼（又叫鹞）、鹞鹰之类。如庙底沟文化遗址就出土了黑陶制作的“鹰鼎”（距今 5800—5500 年），陕西榆林神木石卯文化遗址（距今 4300—3800 年）的展翅欲飞的陶鹰，广汉三星堆遗址出土了大量鸟形青铜器（包括青铜神树上的鸟），成都金沙遗址出土的金箔上有四只鸟围绕太阳飞翔的图案。笔者认为，商代的图腾主要是鸟、羊、牛、猪、龙、虎、鹿、象，代表这些动物的“字”已经出现于商代晚期的甲骨文中，并常常将其铭刻成青铜器的饕餮纹，或铸造为青铜器的组成部分（如四羊方尊）。关于商的起源，《诗经》的记载是可以征信的，殷墟出土的青铜器“玄鸟壶”更有力地证明

^①“玄鸟”，秦末汉初的毛亨释“玄鸟”为“𪚩”，即黑色的燕子。笔者认为，“燕子”体小，飞得不高，而古人崇拜的是那些具有强大力量的对象，故“玄鸟”可能是燕子，也可能是所有鸟的代称。燕子与春天有关，春天莺飞燕舞，让人心旷神怡。春天又是播种和生命繁衍的季节，契合了华夏族对欣欣向荣春天的喜爱和农耕民族对播种、丰收的祈愿。

了“有娥氏”^①女简狄吞玄鸟卵生商人（“玄鸟生商”）并不是虚构的谬说。“玄鸟妇壶”的铭文为“𪛗”，上面为一只玄鸟吞两只卵的形象，下面为“妇”，即商王武丁妻子“妇好”的代称，它是契的母亲简狄“吞玄鸟卵生商契”的形象表达，这也说明“玄鸟妇壶”的铭文亦即是商代的“族徽”。商周青铜器铭文和纹饰中有大量的鸟、羊、牛、猪、龙、虎、鹿、龟、鳖（鼃）动物图形文字，实际上都是当时“方国”的“族徽”，“𪛗”为“鼃”的金文，是轩辕黄帝的“族徽”，郭沫若先生在20世纪30年代就提出“鼃”（天鼃）为黄帝部落的“族徽”。“族徽”经常被刻写在商周青铜器上。日本汉学家藤枝晃先生说：“我们可以发现在古代青铜器上，尤其是在古老的器物上常常铸印着这些既像是绘画又像是文字的奇妙的铭文。……有的专家把这些铭文称为部（氏）族标识，即类似于族徽一类的东西。说起来，青铜器最初是祭神时使用的重要道具。这里所说的‘祭神’，就是指祭祀祖先。……正因为铜器如此重要，才在铜器上庄重地铸印象征家族标识的族徽。”（藤枝晃，2005：2）

如前所述，距今8000年前的伏羲、女娲都视“龙”为“图腾祖先”，故伏羲、女娲的典型形象，为持矩、执规的人首蛇尾的交尾形象。当然，伏羲又是“多图腾崇拜”的远古羌族部落首领。“羊”是其主要“图腾”之一，其次是“鱼”。大地湾彩陶已经有了鱼纹。古人认为，所有水生动物都属“龙”，他们还不能准确区分水中的动物。故距今8000—6000年前黄河中上游的大地湾、马家窑、仰韶文化的彩陶上多有鱼纹、鲋纹、蛙文等。伏羲、黄帝都出生在邻近渭河的甘肃天水，这些地方是远古羌族生活的地方。从原始文化看，“族徽”可说是我国早期文明的“自然地理”“文化地理”和“原始崇拜”的呈现。实际上，史前考古就是“文化地理学”的材料发掘。河南临汝阎村遗址出土的陶缸上有“鸛鱼石斧图”（为距今6000年以上的仰韶文化类型），仰韶彩陶上有大量的鱼纹出现，属于“生殖崇拜”的文化遗存。在古人看来，春天的鱼能产出数不清的鱼卵，是生殖力旺盛的表现，原始人渴望儿孙像鱼卵那样多，这样，无论是狩猎或者抵御外敌都意味着具有巨大的力量。“鸛鱼石斧图”表现的是远古时期中原地区的“鸟图腾部落”战胜“鱼图腾部落”的史实（由此也可以

^① 笔者注：于省吾先生在1959年第11期《历史研究》刊出的论文《略论图腾与宗教起源和夏商图腾》中提出，有娥氏为西戎人（即远古羌族部落），他认为，从简狄开始，一直到乙辛时期，有娥氏（远古羌族部落）就与商王通婚。

解释，古蜀国的君王先有“蚕虫”，即鱼龙，后有“鱼鳧”（捕鱼的鸟）大地湾文化和仰韶文化早期的彩陶都有大量的鱼纹；“鱼鳧”，即一种捕鱼、吃鱼的鸟，说明“蚕虫王”是为后来的“鱼鳧王”所征服、代替的古蜀君王，古代“斧钺”连用，是神权、王权和战胜者的标识，故先秦文献才有“国之大事，在祀与戎”的表述。祀，祭祀祖宗，祖宗乃自己的生命来源，祭祀也就是一种“族属的认同”，远古时期，除了对“龙”崇拜以外，其次就是对“鸟”的崇拜。考古遗址已有多处这样的证据。如浙江余姚河姆渡文化遗址出土有“双鸟朝阳”象牙雕（距今7000—5300年）；（刘军，2006：10）山东大汶口文化遗址出土的陶尊上有“金乌负日，站立山顶”的刻画纹饰（距今5000—4600年），学者认为是东夷太皞族的“族徽”；（高广仁、栾丰实，2004：132）陕西神木石卯遗址有出土陶鹰（距今4300—3900年）；安阳殷墟出土的商代晚期的“大理石有角鸟”及“大理石鸮”。（李济，2011：正文前彩图）鸟中的“鸾鸟”（包括孔雀）是传说中“凤凰”的原型，商代晚期的妇好墓有出土的精美“玉凤”（距今3300年左右）。我国古代神话中也有太阳里面有只“金乌”，每天驮着它运行的传说。“鸟崇拜”常常与“太阳崇拜”相连，这大概是与鸟中的公鸡凌晨报晓后，接着是太阳在东方冉冉升起有关。故华夏民族又以“龙”和“凤”作为“族徽”，并以“龙凤呈祥”作为对幸福、安宁生活向往的象征。商周青铜器上的鸟纹普遍存在。这些都足以印证“鸟”在史前和“三代”都是我们先民最崇拜的“图腾动物”。像鸟一样“翱翔蓝天”“跨越山海”是原始先民的愿望，因此可以说，“崇拜鸟”也是中华民族向往和追求自由的象征。

从“家”到“家族”到“宗族”到“氏族”，再由“氏族”组成聚落，形成“氏族部落”，再由“部落联盟”形成“邦国”。“邦”在古代与“国”通用。“邦”为古代诸侯的封国、国家。大者为邦，小者为国。“邦”甲骨文为“𠄎”，上面为禾苗、树木，下面为田地，古代君王分封诸侯就是赐给一方土地让他们去管理，田地里当然是种植谷物、蔬菜、花草、树木这些东西。金文“邦”为“𠄎”（见于西周早期大盂鼎铭文）。大盂鼎铭文“邦”，左边为“丰”（丰，表意。甲骨文、金文象封土成堆，植树其上以为界限之形。本义为疆域。）（魏励，2018：107）右边为“人”，即以军人守卫疆土的意思；“𠄎”（见于西周早期班簋铭文）；“𠄎”（见于西周晚期师寰簋铭文）。后面的金文“邦”，左边为“丰”，右边为“邑”。“丰”在甲骨文里为“𠄎”“𠄎”，金

文为“艸”，本义为草木或庄稼茂盛。这也是从文字上说明华夏最早的“国”是以农耕为主的，即对最早的“国”的“文化地理”界定。“邑”为城市、都城、国的意思。《说文解字》：“邑，国也，从口，先王之制，尊卑有大小。”（许慎，1963：131）“邑”，甲骨文为“𠄎”上面为口，指国家的范围、边界，下面为跪着的人。金文为“𠄎”（见于商代晚期邑爵铭文），与甲骨文构型相似，即“邑”和“邦”的本意是在一方土地上的人群种庄稼就是“国”。代表中国自新石器时代以来就是以农业立国，辅以渔猎、畜牧业。公元前21世纪大禹建立我国历史上第一个王朝——夏，在距今约3300年商代晚期的甲骨文中有了“国”字（甲骨文“或”与“国”同义），西周时期的青铜器何尊铭文有了中国的“概念”（出现了“宅兹中国”几个字）。^①当然，国家概念的形成依然是商代文化积淀的结果。“国”的甲骨文为“𠄎”，金文为“𠄎”（见于西周早期保卣铭文），“𠄎”（见于西周中期的铭文），“国”（或），由“口”（表示有疆界的土地）和“戈”（武器）两部分组成，“国”的本意为士兵持戈守卫有边界的土地。“国”在古代经常与“邦”连用，即“邦国”，《说文》曰：“邦，国也。从邑，丰声。”（许慎，1963：131）“中”的甲骨文为“𠄎”，金文为“𠄎”（见于商代晚期徙中且觶铭文），“中”本义为旗帜，“旗”的甲骨文为“𠄎”，金文为“𠄎”，均为象形字（见于西周中期走马休盘铭文）。与“中”和“旗”有关的字是甲骨文的“族”（𠄎），它由一杆旗帜之下的“箭矢”、“𠄎”（甲骨文）、“𠄎”（金文）（见于西周早期矢伯隻作父癸卣铭文）、“𠄎”（见于西周早期小孟鼎铭文）组成，即“族”的本义是指一个“家族”或者“宗族”组成的聚落群体拿着弓箭集中于旗帜之下，组成抵御外族侵犯，保家卫国的团体，随时准备出征的象形符号。以后多个“宗族”聚落形成“部落”，“部落”形成“部落联盟”，最后“部落联盟”形成“酋邦”或者“诸侯国”，诸侯国之间进行的争夺土地资源的兼并战争，最终形成了国家。“国”，事实上是最早“文化地理”的符号，实为标注本部落联盟“族属”的“族徽”。夏朝的族徽为“龙”（或虫，龙即“虫”），商朝的族徽为“鸟”，形成了中华民族崇拜“龙凤图腾祖先”的源头。那么，周朝是以什么作为“图腾祖先”呢？“周”的始祖是“弃”，根据《史记·周本纪》记载，他一生下来，就被母亲视为不祥之兆，抛弃荒野，故名“弃”。甲骨文“弃”为

^① 笔者注：“宅兹中国”见于1963年在陕西宝鸡贾村镇出土的青铜器何尊铭文。

“𥝌”，最上面为刚生下来倒立着的小孩，胎儿身体上还有脐带血和羊水的液滴。中间为簸箕，下面为两只手。金文为“𥝌”“𥝌”，整体的含义为：刚一出生的“弃”，母亲就用簸箕装起来将其抛弃于荒野。“弃”又名“稷”或“后稷”，“稷”在徐中舒先生主编的甲骨文中收入，为左“禾”右“夊”，写为（𥝌 + 夊），左边为“禾”、右边为“祝”（兄，兄即男人），两字合起来的意思是巫祝在祭祀“谷神”的场景。因此，有人认为“夊”是人在以舞降神的形象，不是毫无道理的臆测。当然这里的人不是普通的人，而是能连接天地神灵的“巫师”，或是“巫师兼酋长、部落首领”。在古代，“稷”“夊”“禩”相通，“禩”左边为“示”，更强调“禩”是一种祭祀神灵的巫师活动。许慎《说文解字》载：“稷，五谷之长。”（许慎，1963：144）本义指黍或粟，北方称高粱，也是古代北方主要的食物“小米”。“稷”被后来古代帝王奉为“谷神”加以祭祀。文字学家魏励说：“稷，形声。金文、战国文字、小篆从示，夊声，隶定为‘禩’……本义为一种高大的谷类植物，即高粱，泛指五谷。引申为谷神、古代掌管农事的官。社稷：土地神和谷神。因土地和粮食是立国的根本，故代指国家。”（魏励，2018：181）“稷”右边的“夊”通常解释为“深入耕地”的意思。有的学者认为，“夊”是巫师舞蹈的形象，即巫师以舞迎神、媚神的意思，笔者认同这一观点。准确地说是巫师手舞足蹈主持祭祀“谷神”仪式的象形，“田”字为人头象形，下面为人翩翩起舞的双脚象形。“民以食为天”，重视祭祀谷神和土地神是可以理解的，吃饭生存是人类的第一需要。“周”的甲骨文为“𠄎”，像“井田”形状，小黑点意指田地里的庄稼。金文“周”为“𠄎”（见于西周早期“德方鼎”铭文）、“𠄎”（见于西周早期“保卣”铭文）。如“戊午卜贞，王田于稷，往来亡菑御隻狐二”（意为：戊午这天，王打算去稷这个地方狩猎，让贞人占卜是否顺利和有所收获。结果捕获了两只狐狸）。因此，可以说西周“田神”“农神”——“𠄎”和“𠄎”为周朝的图腾徽记，也表示西周或商末先周时期都是以农业为邦国的立身之本。

商代流行事事占卜问神，商代青铜器纹饰和后来的《诗经》都说明商代的图腾祖先为鸟，其族徽主要为鸟，鸟飞翔于天空，最接近天神，如上所述“崇拜鸟”也是人类向往自由的原始愿望表现。“图腾崇拜”现象到西周时期已经逐渐式微，标志西周已经渐渐结束游牧狩猎文明，主要的“图腾徽记”再不是动物，而是以植物，特别是与自己的生存有关的谷类植物为“图腾祖先”（谷神），它标志着周代进入“敬鬼神而远之”的农耕时代，由商到西周，既是对神权的否定，也是人的主体意识的唤起，

更是理性的觉悟和对大地、谷物的谢恩。估计当时周人已经意识到“神”并不能完全保证人的生存和幸福，谷物才是保障生命延续的基础。人们已经开始摆脱“神灵”决定一切的蒙昧阶段，从西周开始，人们意识到世间再不是一切都由“神灵”主宰，“神”的地位、权力被“天”取代，“国祚天命”的长短取决于君王的“德行”。周公“制礼作乐”带来的革命性变化是周代文献出现了“德”（甲骨文里已有“天”字），因此，“以德配天”“敬德保民”成为西周统治阶级的主流政治意识形态，以《尚书》《诗经》为代表的先秦文献，记载了这样的史实。政权的“合法性”是“功德”如何，以及“民心的向背”，而不是“神灵”和“上天”的赐予，提出了“天命靡常”（陈子展，1983：859）和“皇天无亲，惟德是辅。民心无常，惟惠之怀”（王世舜、王翠叶，2012：462）的观念。显然，商末周初，是“理性”开始被激发、唤醒的时代，也是人的地位、尊严得到大幅度提升的时代。先民从游牧时代进入农耕时代，就有了定居的条件，结束了居无定所的原始生活，文明开始了跨越式发展。从此，制陶、建筑房屋、制玉、铸铜，埋葬和祭祀祖先的“礼乐文明”流行开来。

华夏先民的智慧在于懂得选择那些邻河、产盐，土地肥沃、适合耕种的地方，如选择有水的河谷，河水形成的冲积平原，或者邻水的较高的台地定居。周始祖后稷的曾孙公刘建都在“豳”这个适合狩猎的地方（如今的陕西邠县南）。“豳”在金文写作“𠄎”，《说文解字》为“豳”，里面有两个“亥”字，意即“豳”这个地方的山上多野猪，是适合狩猎之地（也说明周的始祖还处于游牧时代），直到古公亶父才因为生存的需要（人口的增长，食物的渐现匮乏）迁徙到土壤更为肥沃的岐山脚下——“周原”，开始转向农耕文明时代。如《诗经·大雅·绵》赞颂周原：“周原膴膴，萋萋如飴。”（大意是祖先亶父选择了周原这个肥沃之地，让子孙过上了甘甜如蜜的幸福日子。）周人在这里找到了安居乐业之地，开始积蓄“翦商”的力量。但是周朝到底崇拜的图腾是什么，在后世却成了众说纷纭、颇有争议的问题。因为“周”这个字，在甲骨文中除了像“井田”外，找不出来像夏禹的“虫”和商的“玄鸟”的动物图腾崇拜的印记和文字记载依据，似乎商周之间突然出现了文化断裂。但可以肯定的是，从周的青铜器纹饰和造型来看，周人还是和商人一样，依然最崇拜的是羊、鸟、牛、龙、蛇、虎、象、鹿等动物。周人自认为是黄帝的后裔，炎帝姓姜，黄帝姓姬，故周亦称“姬周”。黄帝的“图腾族徽”，除了“龙”以外，就是“熊”，黄帝建都于有熊（今郑州新郑），故黄帝又称“有熊氏”。同时，笔者认为，五谷之王“稷”为周人的

“图腾”。周公“制礼作乐”，开始怀疑“神灵”和慢慢摆脱神权统治以及“原始神话思维”，更加理性地、智慧地看待其所处的世界，他们敬奉天地、日月、山川、谷神、祖先，希望“五谷丰登”是可以理解的。

我们从下面的事实也可看出“谷神”在周人心中的崇高地位，3000多年前的甲骨文出现了“花”字，它不是在我们看来很漂亮的月季科植物的花，如玫瑰花、月季花等，而是对保障了先民生存的谷物开花时状态的象形“𦉰”，代表谷物的“禾”在甲骨文为“𦉰”；“粟”（小米）甲骨文有三种写法“𦉰”“𦉰”“𦉰”；“黍”（俗称黄米）甲骨文为“𦉰”“𦉰”；“麦”甲骨文为“𦉰”“𦉰”，上面为“禾”，下面为脚趾的象形，可能表示麦子为外来谷物，或者是古人背着丰收的麦子，欢欢喜喜回家的象形，因为“年”在甲骨文中与“麦”很相似。“年”，甲骨文为“𦉰”“𦉰”，上面为谷物，下面为人，本义为“谷熟”，五谷丰登以后，农人背着禾谷，喜悦回家，准备过年庆丰收，犒劳一年的辛苦；金文“年”为“𦉰”（见于西周早期作册鬲卣铭文），“𦉰”（见于西周早期从鼎铭文），二者都为谷物成熟时沉甸甸样子的象形。故先秦文献中多有如下解释：“五谷皆熟为有年也”（《谷梁传·桓公三年》）；“五谷大熟为大有年”（《穀谷梁传·宣公十六年》）；“丰年多黍多稌，亦有高廩，万亿及秬，为酒为醴。烝畀祖妣，以洽百礼，降福孔皆！”陈子展，1983：1097）陈子展先生认为，《周颂·丰年》“为百谷报成之祭所歌。此秋冬报祭，从祖妣以至上帝百神，皆歌此诗”。（陈子展，1983：1098）即在西周时期，每当五谷成熟的季节都要举行以酒醴祭祀“社稷”（报答土地之神和谷神的赐福）的隆重仪式。“稻”甲骨文为“𦉰”，稻米装在陶器中的象形。“粟”和“黍”（小米）是甘肃大地湾文化遗址和河南裴李岗文化遗址、河北磁山文化遗址出土的距今8000年左右的谷物，属于生长期短，耐干旱的北方谷物；“稻”是南方作物，发现于江西万年县仙人洞遗址，它证明我国种稻的历史距今在9000年以上；湖南彭头山遗址，种稻史距今8300年以上；浙江余姚河姆渡文化遗址发现了距今7000年前的稻谷遗存。水稻适合雨量充沛、河湖纵横的南方种植。在甲骨文中，花、华、垂三字互通、义同。原始先民对植物的崇拜由来已久，早在距今6000年左右的庙底沟彩陶上就有了玫瑰花纹，而在距今3300年左右的晚商时期，玫瑰花却没有出现在甲骨文中，大概一则是因为玫瑰花不好抽象为文字，难以书写；二来可能原始先民认为，它并不能代表所有植物的“花”，特别是不能代表与人的基本生存需要相关的“花”，而恰恰是禾本科植物，如粟、黍、稷、稻、玉米、麦子，才是人类赖

以生存的主要食物，在原始先民看来，它们开的“花”才是地球上最美的花，因为它们哺育了大地上的所有动物，也包括我们这些具有智慧和创造能力的灵长目动物。人类大概只有在吃饱肚子以后才有欣赏玫瑰花（审美）的需要。对谷物的崇拜表征了华夏民族是懂得感恩“天地万物”给自己的生存发展带来福祉的“族群”，从此祭拜“社稷”就成了国家举行原始宗教活动最隆重的祭祀大典之一。“社稷”就是“江山”，“江山”就是“社稷”，成了整个中华民族的“集体记忆”和“族群认同”。“社”，即土地；“稷”，为五谷之王。“社稷”，于是成为国家的符号象征。“稷”（五谷之神）也顺理成章地成为新中国“国徽”主要的组成部分，代表华夏大地自古以来就以“农业”为“立国之本”。再如先民关于嗅觉的美，也是来自质朴无华的禾本科植物，而不是月季科玫瑰花一类的花香，“香”在甲骨文中写为“𦰩”“𦰪”，上面为“黍”字，下面为“口”字。徐中舒先生释“香”：“从𦰩黍，从𠬞口，象盛黍稷于器之形，以见馨香之意。所从口为盛黍稷之器。黍或作𦰫来，同。《说文》：‘香，芳也。从黍从甘。’”（徐中舒，2014：791）香，“甲骨文为会意字，像器中盛禾黍，小点像成熟散落的黍粒，表示黍、稷芳香之意。小篆黍粒移下，盛器讹变，变为从黍从甘会意，后简写作‘香’。从香构成的字有‘馥’‘馨’等”。（人民教育出版社辞书研究中心，2019：1023）

文学属于文化的组成部分，而且是“文化地理学”最重要的组成部分之一。文学作品是作家生活经验、情感体验的加工、物化，必然涉及文学的地域空间（自然地理）、地方性知识（风俗、宗教信仰，特定民族的生活方式等），是“文化地理”的展现。因此，“文化地理学”必然会研究“文学地理学”。“文学中充满了对空间现象进行描写的诗歌、小说、故事和传奇，他们体现了对空间现象进行理解和解释的努力。”（迈克·克朗，2005：39）“文化地理学”也涉及“族属”的“认同”问题，“族属”的表达，在“地域空间”中常常以标志性建筑作为符号表征。在我国，典型的有羌族的碉楼、福建的土楼、安徽徽派建筑等。本文不完全遵循迈克·克朗的研究路数，将择重选取如下内容进行研究：文化的“地方性”特征、文学中的“地域性书写”、“文化地理学”视域下的建筑空间政治、全球化语境中地方性文化的“差异化”政治。

1 文化的“地域性”与“身份认同”

“地域文化”，即“地方性知识”在当代的流行，与“文化地理学”的兴起有关，推动这一潮流的是英国学者迈克·克朗。他指出：“文化地理学”旨在“研究人类生活的多样性和差异性，研究人们如何阐释和利用地理空间，即研究与地理环境有关的人文活动，研究这些空间和地点是怎样保留了产生于斯的文化。”（迈克·克朗，2005：3）因此，他把“论述精神与文化、人的实践活动与地域，以及各种文化与地理空间之间的相互联系”（迈克·克朗，2005：3）作为自己研究的主要内容。实际上，迈克·克朗的“文化地理学”意在提醒我们，在研究某一“传统”和“文化”时要把它放在特定的“地域空间”和“历史文化语境”中去分析、讨论、研究，强调兼顾文化的“历史性”“地域性”“民族性”“空间性”“生活和生产的实践性活动”以及“文化的传统性”。“传统”，按照新儒家徐复观先生的观点，是指人类社会的某一集团或某一民族代代相传的生活方式和观念。因为是代代相传，所以从时间上看具有延续性（他称为“统绪性”）；因为是某一集团的，所以从空间上看，具有统一性。徐复观先生把传统的特点归纳为这样几个方面：“民族性”“社会性”“历史性”“实践性”和“秩序性”。他把“民族性”放在“传统”特征的首位是敏锐、深刻的，因为“民族性”常常与“家族性”“宗族观”“地方性”（或者“地域性”）相连；“历史性”表明“传统”是受时间和时代限制的，就像“真理是时间之子”一样，“传统也是时间之子”，没有永久不变的“传统”，“传统”是在动态演化中加入了“异质性”的变化因素，不断发展、衍生着的事物，既具有很大程度的“延续性”，也具有一定程度的“断裂性”和“变异性”。正如徐复观先生所说：“所谓传统是在不断形成中进行。”（徐复观，1996：16）实际上，“地域性”和“民族性”是族群的“集体记忆”的象征，它会“具体化”为一种“共同的文化认同感”和“归属感”，在中国文化语境中更是一种“家园感”，“家国一体”是中国传统文化、政治和伦理意识形态的主要特征，中国文化是在血缘亲情纽带基础上的“家族”“宗族”与“邦”“国”建构起来的文化。而且“族群”一词本身就具有血缘亲情的含义，“家—宗—族—部落—邦—国”是中华文明演进、延续了上下几千年的特征。因此，墨子说：“治天下之国若治一家。”（《墨子·尚同下》）“家”字在3000多年前的商代甲骨文中就有了，写为

“家”，金文有三种写法：商代晚期的“家戈爵”铭文为“𠩺”“𠩻”，西周早期铭文为“𠩼”，上面为“宀”，表示屋顶，下面为“豕”（猪），本义为“家”是一家人在屋里养猪的地方（即“家”是共同生活的眷属及住的地方）。“家”的形成与农耕文明和陶器的制作紧密相关，只有在食物充足的农业社会才可能有定居的家，《诗经·大雅·绵》：“陶复陶穴，未有家室。”说明古公亶父从邠迁岐山之初，结束渔猎社会，发展农业，才开始筑窖穴，还没有真正的家室。当然，距今7000—8000年前的甘肃大地湾文化中有了农业文明的黍、粟、油菜的栽培，也有了最早的礼器——彩陶的出现，彩陶上有了鲵纹（鲵为龙的原型）、龙纹、犬纹、鱼纹、鸟纹、蛙纹；有了最早的“宫殿”式建筑，它们标志原始先民穴居野外生活的结束。原始的“图腾崇拜”观念产生，部落联盟的“邦国”时代开始起步，有了墓葬的出现，发现了“最早的原始卜骨”，巫文化已经萌生。（高世华，2000：3）最早的陶埙和陶鼓（周宜兴，2015：20），说明华夏“礼乐文明”已初露曙光。“家”字在甲骨文的出现，表明商代已经慢慢结束游牧时代，进入农耕文明。有了“家”才有闲暇，以至创造出系统的文字，才有工夫制造陶器、玉器、青铜器等礼器、生活用品和装饰品。我国的农耕文明在旧石器时代末期（距今10000年左右）就起步了。与“家”对应的是“族”和“宗”，以及最后的“部落联盟”的形成与“酋邦”和“国家”的建立，即基于血缘亲情关系的“族类共同体”形成，考察上古历史，华夏文明实质是在“宗族社会”结构下发展起来的。

迈克·克朗认为，文化地理学重要的研究内容还应包括“权力和意义……是如何利用纪念碑和建筑来强调民族的共同利益，促进内部稳定，从而使一个民族团结在一起的”。（迈克·克朗，2005：4）比如，故宫就是元、明、清三个封建时代，代表“宗法等级制度”的宫殿建筑，皇帝和妃子按照《周易》的天地、日月、阴阳、男女、父子、君臣的尊卑等级秩序进行的建筑设计、宫室安排，皇帝住在乾清宫、皇后住在坤宁宫，这是封建制度下权力构建的“文化政治空间”。“族”在甲骨文里写为“𠩺”；金文写为“𠩻”（西周早期明公簋铭文）；“𠩼”（西周晚期毛公鼎铭文），三者的共同点在于都有“旗帜”（“旗”字在走马休盘铭文中写为“𠩺”，与金文的“中”字相似：“𠩺”“𠩻”）和“箭簇”（即“矢”字，甲骨文为“𠩺”，西周早期金文“矢”字为“𠩺”）组成的会意字，箭矢代表“军队”（保留了狩猎民族的特征），“族”的意义是在标志着部落图腾徽记的旗帜下集中起来的“保家卫国”的战斗集体。“宗”在古代汉语中是宗庙、祖庙的意思，是具有血缘关系的宗族一起祭祀祖宗的地方，指祖

宗、宗族、宗庙。重视家族和宗族观念是中华文明的典型特征之一。家族观念和宗族观念具有强大的凝聚血缘亲情的功能，也具有很强的排斥外族的特点。先秦文献《左传》就有了“神不歆非类，民不祀非族”的观念。同一血缘关系的家庭组合在一起的群体称“宗族”，逝去的祖先为祖宗，祭祀怀念祖宗的建筑、祠堂叫“宗庙”，以“血缘家庭”为基本单位组织起来的社会叫“宗法社会”。与“家”相同，“宗”上面也为“宀”，是屋顶的意思。“示”为祖宗的牌位，用以表示所谓“宗”，即在室内祭祀祖先的地方，代表“宗”是祭祀先祖的建筑，本义为宗庙、祖庙。“认祖归宗”“祭祖敬宗”是“宗法社会”的显著特征，也是出于“族群”身份认同，寻找归属感、安全感的需要，凝聚为一体的“族群”才有捕获猎物、战胜异族侵犯的强大力量。因此，在远古社会只有生活在这样充满亲情的“族群”中，每个人才是安宁、温暖、幸福的。“家族”“宗族”和“民族”的发展演进，最终形成了这些“族群命运共同体”的“地方性知识”——民族文化传统。重视“姓氏”和“家谱”，是我国延续了几千年、强调血缘亲情的宗法社会传统，如炎帝姓姜，黄帝姓姬。迈克·克朗说：“创造家或故乡的感觉是写文本中的一个基本建构。”（迈克·克朗，2005：43）每个“族群”对传统的尊重和回归是一种自觉的“精神和情感返乡”，也是对逝去的时间、空间、文化、生活、习俗的回望和怀念。一句话，对“宗法传统”和“地方性知识”的尊重是一种与“怀旧”和“寻根”有关的情感表现。文学创作从根本上说，就是一次一次的“寻根之旅”，文学必然是“地域文化”和“族群认同”的书写。如四川文学不同于陕西文学，中国文学有别于俄罗斯文学等。文学创作的“怀旧”因此常常被誉为一种“美丽的乡愁”，是对特定“族群”过去的历史、文化、生活方式、群体记忆、想象中的乐园的诗意性、感伤性的追怀和眷念。俄裔美籍学者斯维特兰娜·博伊姆说：“怀旧——英语词汇 *nostalgia* 来自希腊的两个语词，*nostos*（还乡）和 *algia*（怀想），是对于某个不再存在或者从来就没有过的家园的向往。”（维特兰娜·博伊姆，2010：2）“从来都没有过的家园”这一表述，显然受到了本尼迪克特·安德森“想象的共同体”的影响，博伊姆将他的思想借用于分析中国人的家庭观念中显然是不恰当的，中国人几千年来都是生活在实实在在的“家园”（家庭）之中的，并不是生活在“想象的家园”里。总之，怀旧是一种对逝去的美好和曾经热爱、拥有的事物的追忆、眷念、感伤，就像18世纪德国哲学家赫尔德所说：“乡愁是所有痛苦中最高贵的痛苦。”文学家的创作只有对“族群”的“文化传统”和“地方性知识”熟悉、精通，才能创作出

有血有肉、情感充沛、地域特色突出的上乘之作。

2 “文化地理学”与“地域文学”的书写

任何文学都有鲜明的地域特征，是地方风俗习惯、精神信仰、精神情感、劳动生活方式风俗化的表达，同样属于“地方性知识”的符号表征，中外古今的文学创作概莫能外。如《诗经》的“十五国风”和《小雅》基本属于中原和中原以外地区的“地方性知识”的书写，多属于各地的风土民情、劳动生活的展现；《大雅》《颂》则是对宫廷社会、贵族生活、民族历史的叙写，带有原始宗教的仪式性展示价值，其政治功能的意图性也很强，为君王歌功颂德的篇章较多。而战国时期的《楚辞》则带有很强的荆楚大地的“巫史文化”特征，充满了神话传说的神秘色彩。金启华说：“《风》是地方土调。”所谓“地方土调”实际上就是文学所描写地域范围内的“地方性知识”。“《国风》《小雅》里的诗篇所反映的人民生活面是相当广泛的。如人民的劳动生活、政治态度、爱情活动以及其他方面情况，都有所描绘。其描写劳动生活，有《采芣》（《周南》）、《十亩之间》（《魏风》）、《七月》（《豳风》）等。《七月》描写了乡村的全部劳动生活，男男女女，一年四季，早晚不停地劳动，对耕种、采桑、摘菜、养蚕、纺织、染丝、打猎、砍柴、筑场、酿酒、凿冰、盖屋等，都作了具体的描绘，写奴隶们一年到头没闲，干完这件又干那。是：‘九月筑场圃，十月纳禾稼。黍稷重穆，禾麻菽麦。嗟我农夫，我稼既同，上入执宫功。昼尔于茅，宵尔索陶，亟其乘屋，其始播百谷。’”（金启华，1984：3—4）

《七月》是《诗经·豳风》里的篇章，反映的是西周初期陕西彬县之北一带的风土人情，以及庶民艰辛的劳动生活，也涉及对周公的记载。金启华先生说：“《豳风》诗中，反映周公事实的颇多，故知其产生的时代，当为西周初期，为《国风》最早的作品。”（金启华，1984：325）“豳”，相传为周代祖先立国之地。从《七月》中，我们看到诗人勾画出了这样的“文化地理”图景，这是一个土地肥沃、适宜居住，以农业生产为主的定居社会，而且对该地能出产的粮食作物以及每个季节要完成的农事做了较为详细的介绍。比如以下的诗句：“二之日凿冰冲冲，三之日纳于凌阴。四之日其蚤，献羔祭韭。九月肃霜，十月涤场，朋酒斯飧，曰杀羔羊。跻彼公堂，称彼兕觥，万寿无疆！”在这里，我们看到的是当地快到年终的时候，农民要打冰、涤场、

杀羔、祭祀、宴饮、祝寿的民情风俗，也反映出当时阶级分化比较显著，庶民百姓遭受剥削和压迫的苦难现实得到了真实的再现。“描绘他们一年到头，不分昼夜地劳动，但收获是被贵族们享用着，自己却免不了饥寒。”（金启华，1984：326）

在《诗经》中，与《七月》《伐檀》《十亩之间》描写普通农人的日常劳动生活对应的是《郑风》和《卫风》，这些诗歌冲破儒家“礼教”的束缚，反映了河南中部和东部这些远离“天高皇帝远”的地方，受儒家影响相对较小的地区男女之间大胆、浪漫、亲密的日常嬉戏、欢爱之情。与前述的《邶风》形成截然不同的“差异化”的“文学地理学”图景。这些被儒家视为淫靡的“桑间濮上”“郑卫之音”，勾画出人性的另一个真实的“扇面”，追求快乐和爱情是人与生俱来的特点，但即使这样的正常情感需求，也被儒家视为不雅之事，孔子就曾以“郑声淫”来概括“郑地”的“诗歌”特点，当然，这并不完全是批评郑、卫两地“诗歌”的轻佻、淫荡、妖冶、放肆，而是认为当地民众欢乐过度，不符合孔子所提出的伦理原则：“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”的“礼仪”规范。因此，《礼记·乐记》记载了这一充满情感的民间音乐对人的影响。“魏文侯问于子夏曰：‘吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？’”“听郑卫之音，则不知倦”说明“郑卫之音”确实有提振精神，让人心旌摇荡的作用。其中有的诗直接夸赞年少美女，如《诗经·郑风·野有蔓草》：“野有蔓草，零露漙兮！有美一人，清扬婉兮。邂逅相遇，适我愿兮。”有的诗则表现男女相邀游乐，互赠芍药的情景，如《诗经·郑风·溱洧》：“溱与洧，方涣涣兮。士与女，方秉藺兮。女曰‘观乎？’士曰‘既且。’‘且往观乎？洧之外，洵訏且乐’。维士与女，伊其相谑，赠之以勺药。”（陈子展，1983：282）这样的诗歌，在当时的儒家看来就是“乱国”“亡国”之音。从“文化地理学”的角度看，文学的书写不仅是对此时此地普通群众生产生活的反映，而且是对某一地区“空间”的“文化政治”建构。正如迈克·克朗所说：“文学地理学应该被认为是文学与地理的融合，而不是一面单独折射或反映外部世界的镜头或镜子，同样，文学作品不只是简单地对客观地理进行深情的描写，也提供了认识世界的不同方法，广泛地展示了各类地理景观：情趣景观，阅历景观，知识景观。将文学评价成‘主观的’恰恰遗漏这个关键问题。文学是社会的产物，事实上，反过来看，它又是一个具有重要意义的社会发展过程，它是一种社会媒体，各民族、各历史时期的意识形态形成了这些作品，反之也被他们所影响。他们影响了作者的写作动机和写作

方式。”(迈克·克朗, 2005: 52) 正是这样, 可以说《诗经·国风·郑风》比《周颂》《商颂》更加广泛地反映了当时普通人生活中的“情趣景观”, 而不只是单纯地为统治阶层“歌功颂德”和表现宫廷“祭祀宴饮”的生活和礼仪场景。正是充满“地方性知识”、乡村风俗、生活习惯、趣味、宗教信仰这些文化特征, 构成了文学家园感的特征。迈克·克朗说:“创造家或故乡的感觉是写作文本中一个纯地理的构建, 这样一个‘基地’对于认识帝国和当代世界地理是很重要的。一篇文章中标准的地理, 就像游记一样, 是家的创建, 不论是失去的家还是回归的家。”(迈克·克朗, 2005: 43)

与《诗经》以理性、客观、现实地书写及记录西周、春秋时期中原地区的生活不同,《楚辞》则以楚地的原始宗教的“巫史文化”为基础, 以浪漫、想象、幻想的“诗性思维”反映了具有鲜明地方特色的楚风、楚韵。《诗经》扮演了史官的角色,《楚辞》则保存了“巫风”传统。范文澜先生说:“楚国传统文化是巫官文化, 民间盛行巫风, 祭祀鬼神必用巫歌,《九歌》就是巫师祭神的歌曲。……《吕氏春秋·侈乐篇》说‘楚之衰也, 作为巫音’, 可知《楚辞》文化的最高表现。其特点在于想象力非常丰富, 为史官文化的《诗三百篇》所不能及。”(范文澜, 1955: 288)“巫术的执行者和控制者是巫师。巫师往往垄断着氏族或部落的政治经济大权。原始社会‘政’‘教’合一, 人神不分, 酋长多任巫师, 嗣后的王者也多兼祭司。”(萧兵, 1990: 226)《汉书》记载, 楚怀王喜欢“隆祭祀, 事鬼神。”梁启超先生说:“凡人群初进之时, 政教不分, 主神事者, 其权最重, 埃及之法老, 犹太之祭司长, 见于《旧约全书》者, 皆司祝者也……[中国]祭祀之祝, 主代表人民之思想, 以达之于天而祈福祉者也。”(萧兵, 1990: 228)“巫风昌炽的君主把‘祭司长’的身份和职责保持得更长久, 更加典型——一直延伸到楚骚预备和发生的春秋战国时期。”(萧兵, 1990: 230)“历史学家范文澜先生指出:‘北方黄炎族掌文化的人叫做‘史’, 他们的文化基本是史官文化。其实, 史也是由巫文化转化出来的,《易经》等典籍上常见‘史巫’连称, 只不过中原的巫较南方为早地转变为史罢了。”(萧兵, 1990: 237)李泽厚、刘纲纪两位先生则从社会形态的差异分析了北方和南方之间的区别产生的原因, 指出:“北方的神话远逊于南方, 其主要原因由于较早进入阶级社会,‘巫’更早被‘史’所取代。”(李泽厚、刘纲纪, 1984: 368)在他们看来, 先民如果较早地脱离原始社会“天人合一”“人神不分”的时代, 就扼杀了北方族群的“非理性”的“神话思维”和想象能力。确实, 我们在北方看到的先秦文献更多的是记录历史事件的《左传》《国

语》《尚书》《吕氏春秋》《战国策》等史料，或者像《周礼》《礼记》《仪礼》，孔子、孟子、荀子、墨子一样循循善诱的伦理思想家及作品，而很少有像庄子那样汪洋恣肆、心游万仞、精骛八极的文学家。本来儒家最早都与巫文化相关，但因为“理性文化”的发达，最终都走向了探讨人生、社会、伦理、心性的道路，倡导“以理节情”“温文尔雅”的社会风尚。李泽厚先生在谈到《楚辞》给他带来的感受时说道：“‘其词激昂淋漓，异于风雅’，亦即感情的抒发爽快淋漓，形象想象丰富奇异，还没受到严格束缚，尚未承受儒家实践理性的洗礼，从而不像所谓‘诗教’之类有那么多的道德规范和理知约束。相反，原始的活力、狂放的意绪、无羁的想象在这里表现得更为自由和充分。”（李泽厚，1981：69）范文澜先生从“自然地理”和“文化地理”的角度分析了南方的“巫觋文化”和北方的“史官文化”差异产生的原因：“史官文化的发源地在黄河流域。黄河经常发生灾祸，人力不能完全控制它，因此迷信思想有了它的来源，但治水到底要依靠人力，鬼神并不真可靠，因此实际经验使人们体会到人力的作用大于鬼神。”（萧兵，1990：237）简言之，北方文化更加理性，崇尚的是现实中的“人力”，南方巫风盛行，崇拜的是幻想中的“神力”，具有人力的是“英雄”，那些“神力”无穷的是“神仙”，同样是受人崇拜的“神仙”（英雄）。北方文化的理性，使之随着社会的进步占据了中国文化的主流和中心地位，而司祝文化的非理性，随着社会的发展则逐渐式微。“巫之史化，巫官文化之史官化，与中华民族务实际、讲功利、重人事的民族性格、心理是相表里的，在历史上起过伟大的作用，特别是遏制了宗教势力对社会生活的干预，避免了西方中世纪的黑暗和宗教战争之苦，但是对神话、史诗等原始浪漫文学的发育却是很不利的。”（萧兵，1990：237—238）这就是《诗经》和《楚辞》产生差异的历史文化原因。可以说，二者是对中国南北“文学地理学”的最早图绘。《楚辞》里的神仙世界充满了浓烈的神话色彩，如《离骚》《九歌》《天问》《九章》。

总之，文学作品实际上是“自然地理”“文化地理”和“文学地理”的综合表现。“文化地理”和“文学地理”最终是展现特定地域“人文景观”（风土人情、社会群体和个体生活、生存状态、情感状态）的橱窗，以及“差异化”的“文化政治”空间和意义的建构。从现代“自然地理”到后现代“身份政治”，文化地理学无疑表征着空间认知批评一次重要的话语流变，值得包括认知诗学和认知艺术学研究在内的人文学科的高度关注。

参考文献:

- [1] 陈子展. 诗经直解 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 1983.
- [2] 范文澜. 中国通史简编 (修订本第一册) [M]. 北京: 人民出版社, 1955.
- [3] 高广仁, 栾丰实. 大汶口文化 [M]. 北京: 文物出版社, 2004.
- [4] 郭沫若. 殷周青铜器铭文研究 [M]. 北京: 科学出版社, 1961.
- [5] 张津梁, 主编. 文明曙光: 大地湾遗址与天水远古文化 [M]. 兰州: 甘肃人民出版社, 2000.
- [6] 谷衍奎, 编. 汉字源流字典 [M]. 北京: 华夏出版社, 2003.
- [7] 金启华, 译注. 诗经全译 [M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1984.
- [8] 刘军. 河姆渡文化 [M]. 北京: 文物出版社, 2006.
- [9] 李济. 安阳 [M]. 北京: 商务印书馆, 2011.
- [10] 李学勤, 主编. 中国古代文明与国家形成研究 [M]. 昆明: 云南人民出版社, 1997.
- [11] 李泽厚, 刘纲纪, 主编. 中国美学史 (第一卷) [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1984.
- [12] 李泽厚. 美的历程 [M]. 北京: 文物出版社, 1981.
- [13] 迈克·克朗. 文化地理学 [M]. 杨淑华, 等, 译, 南京: 南京大学出版社, 2005.
- [14] 人民教育出版社辞书研究中心编. 汉字源流精解字典 [M]. 北京: 人民教育出版社, 2019.
- [15] 司马迁. 史记 [M]. 北京: 中华书局, 2006.
- [16] 藤枝晃. 汉字的文化史 [M]. 李运博译, 北京: 新星出版社, 2005.
- [17] 魏励编著. 常用汉字源流字典 (第二版) [M]. 上海: 上海辞书出版社, 2018.
- [18] 王世舜, 王翠叶译注. 尚书 [M]. 北京: 中华书局, 2012.
- [19] 维特兰娜·博伊姆. 怀旧的未來 [M]. 杨德友译, 南京: 译林出版社, 2010.
- [20] 王玉哲. 中华远古史 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2003.
- [21] 萧兵. 楚辞文化 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1990.
- [22] 李维武, 编. 中国人文精神之阐扬: 徐复观新儒学论著辑要 [M]. 北京: 中国广播电视出版社, 1996.
- [23] 许慎, 撰. 说文解字 [M]. 徐铉, 校订, 北京: 中华书局, 1963.
- [24] 詹鄞鑫. 神灵与祭祀——中国传统宗教综论 [M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1992.
- [25] 周宜兴. 中华文化 8000 年 [M]. 北京: 中央文献出版社, 2015.
- [26] 徐中舒, 主编. 甲骨文字典 [M]. 成都: 四川辞书出版社, 2014.

李杜山水诗中的巴蜀文化英译研究

谭永利

(成都理工大学 外国语学院, 成都 510059)

摘要:

随着近年来中央电视台《中国诗词大会》等节目的热播,越来越多的人勾起了小时候诵读唐诗、宋词的记忆,也重新掀起了一股诗词热潮。在唐诗中最为人所熟知的两位诗人即李白、杜甫,而这两位诗人都与巴蜀地区有深厚的渊源。本文研究巴蜀独特的文化地理、风物对两位诗人的深远影响及其在作品中的反映,两位诗人的诗歌作品英译,以及他们山水诗作中的巴蜀文化英译。通过他们诗作翻译中无论是中国译者还是外国译者,对处理巴蜀文化相关语汇时呈现出的文化缺失和遮蔽等问题,来探讨翻译的文化功能以及汉语古体诗歌的多重翻译路径及其文化传播功能的可能性。

关键词:

李白; 杜甫; 山水诗; 巴蜀文化英译

A Study on the English Translation of Ba and Shu Culture in Li Bai and Du Fu's Landscape Poems

Tan Yongli

(Foreign Language Department, Chengdu University of Technology, Chengdu 510059, China)

Abstract:

With the popularity of CCTV's "Chinese Poetry Conference" and other programs in recent years, more and more people recall the memory of reciting Tang and

基金项目: 本文是2022年四川特色哲学社会科学规划“巴蜀文化对外传播研究”专项课题(项目编号: SC22BS020)的资助成果。

作者简介: 谭永利, 文学博士, 成都理工大学外国语学院讲师, 硕士研究生导师。主要从事比较文学、文学地理与空间批评研究、海外华人研究等。

Song poems when they were young, and also set off a wave of poetry reading. The two most well-known poets in Tang poetry are Li Bai and Du Fu, and both of them have a deep relationship with Ba and Shu regions. In this paper, I study the profound influence of the two poets by Ba and Shu's unique cultural geography, along with the reflection in their works, as well as the English translation of Ba and Shu's culture in their landscape poems. It is found that both Chinese and foreign translators tend to ignore the culture-related vocabulary when they deal with the poetry translation, which is put to explore the cultural function of translation, as well as the translation of multiple paths of Chinese archaic poetry, and the possibility of cultural transmission.

Key words:

Li Bai; Du Fu; landscape poems; English translation of Ba and Shu culture

0 引言

唐代诗歌中关于山水的描写颇多，而学界对山水诗的定义则存在争议。伍蠡甫认为：“关于山水诗，一般要求描写自然景色，进而写景也写人，做到借景抒情，情景合一。”（伍蠡甫，1985：3）

所谓“山水诗”，是指描写山水风景的诗。虽然诗中不一定纯写山水，亦可有其他的辅助母题，但是呈现耳目所及的山水状貌声色之美，则必须为诗人创作的主要目的。（王国璎，2007：1）

朱光潜认为，“山水诗是中国诗歌中的一个重要组成部分。所谓‘山水’，泛指自然界的事物，所以涉及自然美的问题。”（朱光潜，1993：222）由此可见，山水诗是诗人对于景、情和美三者统一的表达，作为独立的审美客体，不同的山水状貌对人的情与心的冲击是不一样的，这就有了历代各位诗人在不同的山水风物影响下创作出风格迥异的山水诗作。现今四川和重庆的巴蜀地区由于地理位置的特殊性，山水风物与中原地区存在极大的差异，除去巍峨的群山外，各大江河的发源地也汇集于此。《华阳国志·巴志》有云：“其地东至鱼复（即今重庆奉节），西至夔道（即今四川宜宾），北接汉中，南及黔、涪。”（常璩，2007：5）而《华阳国志·蜀志》则记载：“其地东

接于巴，南接于越，北于秦分，西奄峨嵋。”（常璩，2007：80）历代诗人到巴蜀地区之后都留下了大量的山水之作，而这些吟咏巴蜀山水的诗歌在唐代诗歌中也独树一帜。李白、杜甫两位唐代诗歌大家都与巴蜀地区有深厚的渊源。李白幼年入蜀，青年出蜀，蜀中山水滋养了他的成长，蜀中的雄山秀水、仙道文化对他的诗风有着不可替代的影响；而杜甫中年在战乱与不得志时流寓巴蜀，其山水诗中有不少吟咏巴蜀名胜古迹之作，因而不仅巴蜀文化对他的创作产生巨大影响，而且反过来他的诗作对于后世了解唐时的巴蜀名胜古迹也起到了史料的作用。巴蜀文化对于李杜诗歌创作的影响在国内学界已有相当多的研究，但也几乎仅限于川渝地区学者的研究。

1 巴蜀文化在李杜山水诗中的反映

人是文化的产物，人的认识和创作活动总是受到具体的地域环境的影响，美国当代重要的批评理论家爱德华·赛义德（Edward Said，1935—2003）就认为，

迄今还没有人发明一种方法，能使学者脱离生活环境，脱离他（有意或无意）参与的某一阶级、某一信仰、某一社会立场的事实或脱离作为某一社会的一个成员所从事的纯粹活动。（赛义德，1999：10）

学者如是，诗人更如是。地域文化对生活于其中的人会产生观念、认知方式、思维特征、性格气质等方面的影响，这在学界也有公论。李白和杜甫作为唐代诗人中的集大成者，前者成长于巴蜀地区，身处于此 20 余年，后者流寓巴蜀十载春秋，其间留下高达 900 多首诗歌，因此二者的创作与巴蜀地区及地区文化密切相关。

巴蜀文化源远流长，由于地理位置相对闭塞，其文化特征与大家所熟知的中原文化有很大的不同。李白曾作诗道，“尔来四万八千岁，不与秦塞通人烟”，言其与外界沟通之少，其中的三星堆文化、仙道卜筮文化、杂霸之学、好逸兴之风、望帝之传说与杜鹃之意象、奇诡夸张的想象风格，等等，对居于此地的诗人产生了重大影响。在不同时期，外来文化进入以后，与本土文化相结合，使巴蜀地区文化的丰富性进一步提高。如汉景帝（前 188—前 141）末年，蜀郡守文翁在蜀地教化儒学，使中原儒家文化在蜀地迅速传播。

文翁为蜀郡守，仁爱好教化。见蜀地辟陋有蛮夷风，文翁欲诱进之……由是大化，蜀地学于京师者比齐鲁焉……至今巴蜀好文雅，文翁之化也。（班固，1999：3625）

道家思想传入蜀地之后，东汉顺帝年间（126—144），张陵来到蜀地，于鹤鸣山（今属四川大邑）创立了五斗米教，与其子张衡之孙张鲁广为传播，使蜀中仙道文化盛行。在巴蜀地区，不仅李、杜二位诗人在居于此地之时受到文化的浸润和影响，其他生长于巴蜀或行旅至巴蜀地区的诗人也留下了许多壮丽的诗篇，仅唐一代即有如陈子昂《白帝城怀古》《万州晓发放舟乘涨，还寄蜀中亲朋》，卢照邻《巫山高》，杨炯《广溪峡》《巫峡》《西陵峡》，沈佺期《过蜀龙门》，高适《赴彭州山之作》，岑参《赴犍为经龙阁道》《初至犍为作》，王维《晓行巴峡》等描写山水风物、行旅见闻之作，不可胜数。安史之乱中至此避乱的唐玄宗也写下了《幸蜀西至剑门》一诗，更可以说明巴蜀独特的地理环境与景观、人文风物对诗词作者的影响。遗憾的是，他们大量的诗作被英译后，出于对诗篇整体流畅度的考虑，摒弃了其中对于巴蜀文化描绘的独特成分。

李白生于701年，少小时成长于四川省江油市青莲乡，他的少年时期正值唐玄宗“开元盛世”前期，皇帝励精图治，社会也呈欣欣向荣之势，这种态势也影响了李白，他自小胸怀大志，希冀能通过卿相之路参与治国之中。725年，24岁的李白经长江三峡出蜀，一路上写下了《峨眉山月歌》《渡荆门送别》等诗。从他此后的经历可以看出，他一生的际遇与盛唐时期的国运密切相关，现代诗人余光中在《忆李白》中写道：“酒入豪肠，七分酿成了月光，余下的三分啸成剑气，绣口一吐，就是半个盛唐。”的确，李白的山水诗、神游诗、爱情诗、饮酒诗等诗作中其实都包含了政治性的抒情和对现实的关注，而反映早期的蜀中生活的山水诗更是具有代表性的寄情言志之作。唐代另一位大诗人杜甫在寓居巴蜀期间创作了900余首诗歌，其中有不少吟咏巴蜀名胜古迹的作品，如《蜀相》《相如琴台》《丈人山》《上牛头寺》《武侯庙》《上白帝城》，等等，杜甫的巴蜀山水诗主要分为两类：一是寓居成都的田园诗，表达作者对安定生活的向往；二是离开巴蜀时的夔州山水诗，表达的是山水之险，自身之孤和家国的痛。

据统计，在现存1450多首杜诗中，流寓巴蜀时期所作的诗歌708题906首，约

占 63%，包括纪行诗 24 题 30 首、成都诗 206 题 255 首、梓阆诗 147 题 170 首、云夔诗 331 题 451 首。（张宗福，2016：59）

李、杜诗歌取得如此辉煌的成绩，正是在很大方面得益于巴蜀文化的浸润和影响。

1.1 仙道文化

李白曾作诗自言，“五岁诵六甲，十岁观百家”（《上安州裴长史书》）（陈贻焮，2001：1412），“十五观奇书，作赋凌相如”（《赠张相镐二首》，陈贻焮，2001：1362），又云“十五好剑术，遍干诸侯”（《与韩荆州书》，陈贻焮，2001：1520），又云“十五游神仙，仙游未曾歇”（《感兴》，陈贻焮，2001：1222），《唐才子传·李白传》亦云：“十岁通五经”（傅璇琮，1987：383）。可见李白自幼受到的文化浸染与中原地区的儒家正统非常不同，他在青少年时期所学甚广，受仙道文化影响不小。

1.2 地理环境

岑参诗云：

不知造化初，此山谁开坼。双崖倚天立，万仞从地劈。云飞不到顶，鸟去难过壁。速驾畏岩倾，单行愁路窄。平明地仍黑，停午日暂赤。凛凛三伏寒，巉巉五丁迹。与时忽开闭，作固或顺逆。磅礴跨岷峨，巍蟠限蛮陌。星当觜参分，地处西南僻。陡觉烟景殊，杳将华夏隔。（岑参《入剑门作，寄杜、杨二郎中，时二公并为杜元帅判官》）（陈贻焮，2001：2018）

地理环境的奇险，造就了诗人的激情和瑰丽的想象，如李白的《蜀道难》。就连诗风本自凝重写实的杜甫也写下了如此的诗篇：“三峡传何处，双崖壮此门。入天犹石色，穿水忽云根。猿猱须髯古，蛟龙窟宅尊。羲和冬馭近，愁畏日车翻。”（杜甫《瞿塘两崖》）（陈贻焮，2001：2507）诗中以“猿猱”“蛟龙”“羲和”“日车”等神话意象来描绘瞿塘峡，充满奇诡之感。初盛唐时期这一奇险的诗风带入中原之后，甚或影响了韩愈、孟郊、李贺等“韩孟诗派”诗人的奇崛硬险的诗风。

1.3 人文风物

巴蜀地区除地理环境与中原迥异之外，人文风物也差异甚大，人文类的意象包含故事传说、历史事实和现实风貌等几个方面。巴蜀地区著名的历史人物或传说人物有巴蔓子、望帝杜宇、巫山神女，等等。根据《华阳国志》所载，巴蔓子和望帝的事都充满了悲情。

周之季世，巴国有乱。将军蔓子请师于楚，许以三城。楚王救巴，巴国既宁，楚使请城。蔓子曰：“籍楚之灵，克弭祸难，诚许楚王城，将吾头往谢之，城不可得也！”乃自刎，以头授楚使。（常璩，2007：7）

巴蔓子展现了一个将国家利益置于自己之上的人物故事。望帝杜宇的墓位于今天的成都市郫都区，其化为杜鹃的故事为更多人所熟知，也在很多诗词作品中成为经常使用的典故。“……帝升西山隐焉。时适二月，子鹃鸟鸣。故蜀人悲子鹃鸟鸣也。”（常璩，2007：83）后续巴蜀历史上还有公孙述白帝城登基，刘备白帝城托孤，诸葛亮辅佐刘禅经营成都等历史事迹，巴蜀历史的愁情也在影响着诗人的创作，如杜甫的《蜀相》即是佳例。

2 李、杜山水诗英译中巴蜀文化的缺失与遮蔽

遗憾的是，李、杜等诗人的关于巴蜀山水的大量诗作进行英译后，译者出于对诗篇整体流畅度的考虑，摒弃了其中大多数巴蜀文化的成分。从李、杜诗歌的英译现状来看，20世纪西方的唐诗英译主要以来到中国的传教士和外交官为主，在英国的传教士中，艾约瑟（Joseph Edkins，1823—1905）对李白诗的译介起了重要作用，他先后发表了两篇关于李白的论文，《作为诗人的李太白》和《诗人李太白：以其作品为例》，其中翻译了李白《独坐敬亭山》《游南阳白水登石激作》《游南阳清泠泉》等山水诗作。（江岚、罗时进，2009）

李白诗的第一个英译本是1922年由小畑薰良（Obata）翻译，由纽约达顿公司出版的，闻一多教授在1926年写了一篇评论文章。第二个英译本包括在威利的《李

白的生平和诗歌》一书中，由英国及安文公司于1950年出版。第三个英译本包括在库柏翻译的《李白和杜甫》一书中，由英国企鹅图书公司于1973年出版。（许渊冲，2007：26—27）

之后则有更多的选集引用或翻译过李白的诗，包括路易·艾黎（Rewi Alley，1897—1987）1981年的译本、许渊冲1987年的译本、孙大雨1997年的译本。

杜甫诗歌则是在20世纪中叶以后在西方的译介逐渐增多，如收录杜甫诗歌最多的选集为洪业（William Hung，1893—1980）译注的《中国最伟大的诗人杜甫诗歌注》（*Tu Fu, China's Greatest Poet*），其于1952年由美国哈佛大学出版社出版；阿瑟·库柏（Arthur Cooper）所著的《李白与杜甫》（*Li Po and Tu Fu*，1979），其中也收录了李、杜诗多首。（朱徽，2004）此外，进入21世纪以来，杜甫诗歌最具权威性、流传最广的诗歌专集主要是2002年出版伯顿·华兹生（Burton Watson，1925—2017）所译的《杜甫诗选》（*The Selected Poems of Du Fu*），2006年出版许渊冲所译的《杜甫诗选》，以及2008年出版戴维·杨（David Young）所译的《杜甫，诗的一生》（*Du Fu, A Life in Poetry*）。

在之前学者的研究中，李、杜山水诗中巴蜀文化的译介这一主题几乎全部被忽略了，相关的研究主要可以分为以下两个方面：一是巴蜀文化对李、杜诗歌的影响，包括巴蜀文化对李白诗歌艺术风格的浸润、对李白浪漫主义诗风形成的影响、对李白任侠意识的影响、杜甫蜀中诗歌与巴蜀文化流传等主题的相关论文；二是从美学、语言学的角度对李、杜诗歌英译本进行描写性研究，分析翻译过程中的不同策略。笔者认为，从这两个方面的研究结合来看，巴蜀文化对李、杜诗歌的重要影响在学界已有共识，但不管是对李、杜诗歌的英译还是对英译的研究来说，都没有在译介或译介研究中重点考虑到巴蜀文化对它的影响，巴蜀文化在李、杜诗歌英译中有被遮蔽之嫌。

李白、杜甫一生游历广泛，他们的山水诗中也充满了时代风貌、地域景观和历史典故等多样的创作题材，英译本这些方面的缺失正是唐代山水诗翻译的不足之处。在笔者的研究中，最突出的表现主要分为三类，一是对巴蜀地名和地理标志的翻译，二是对巴蜀历史人物的翻译，三是对巴蜀历史传说和典故的翻译。本文所举例的李、杜山水诗译本主要来自我国著名翻译家许渊冲先生和美国著名的中国经典翻译家伯顿·华兹生，也有一小部分来自网络翻译。

2.1 巴蜀地名和地理标志的翻译

以李白的《峨眉山月歌》为例：

峨眉山月半轮秋，
影入平羌江水流。
夜发清溪向三峡，
思君不见下渝州。

《瓯北诗话·诗病一》云：“若李太白‘峨眉山月半轮秋’云云，四句中用五地名，毫未见堆垛之迹，此则浩气喷薄，如神龙行空，不可捉摸，非后人所能模仿也。”（赵翼，1963：179—180）这首李白初次离蜀之作共四句，诗人用了五个地名，这五个地名都位于巴蜀地区，峨眉山、平羌江、清溪驿、三峡、渝州。对全诗的诗眼“月”来说，这五个地名所涵盖的地形特点烘托了“月”的氛围，从平羌江畔的清溪驿出发，还能看见半轮峨眉山月，下渝州，到三峡，半轮秋月也不见了。诗里几乎没有具体的景物描写，但这五个地名所串联的，是一幅千里巴蜀山水图，峨眉、平羌江、清溪、三峡、渝州，五个地名让全诗一气呵成，空间的变换在诗人的轻描淡写中完成。因此五个地名的翻译有其不可替代之处。许渊冲将本诗译为：

The Moon over the Eyebrow Mountains
The crescent moon looks like old Autumn's golden brow,
Its deep reflection flows with limpid water blue.
I'll leave the town on Clear Stream for Three Gorges now.
O Moon, how I miss you when you are out of view! (许渊冲, 2007: 6—7)

从翻译的情况来看，许渊冲只译出了诗里的三个地名，他将峨眉山翻译为“Eyebrow Mountains”，并对此有一个注释，“In present-day Sichuan Province”（在今四川省境内），将清溪驿翻译为“Clear Stream”，将三峡译为“Three Gorges”。许渊冲的诗歌翻译流传甚广，堪称经典，但是就他这首诗的翻译来看，文化意象也有部分失落之处。

下面再录一首此诗的网络翻译：

To the Moon over Mount Emei
Autumn moon over Mount Emei, so like a half wheel!
Your reflection in the Pingqiang with its current flows.
I set out for the Three Goreges from Qingxi at night.
Now, nearing Yuzhou, how much I miss seeing you!

这里的地名，“Mount Emei”“Pingqiang”“Qingxi”“Three Goreges”“Yuzhou”，虽然没有将河、城市这些字样译出，但凭借诗中之意读者勉强能判断出。诗中的地名并没有遗失，但译本仍然存在另外一个问题，即这些地名在巴蜀地区的读者看来非常熟悉，但是在外国读者的眼中并不知所云，这些地名中名称本身的美感也不能传达出来。对于这个问题的处理方法，目前用得最多的是加注释，或者在诗后赏析或评论性的文字中进行解释。

另一首杜甫的诗作《卜居》中出现了诗人寓居成都时的草堂所在之处——浣花溪。

浣花流水水西头，主人为卜林塘幽。
已知出郭少尘事，更有澄江销客愁。
无数蜻蜓齐上下，一双鸂鶒对沉浮。
东行万里堪乘兴，须向山阴上小舟。

华兹生将其译为：

Moving In

(7-ch. regulated verse; written in the spring of 760 when Du Fu moved into his newly built “thatched hall” at Wanhuaqi, or Wash-Flower Stream, west of Chengdu.)

On western waters of Wash-Flower Stream,

the owner has built his house in the seclusion of wooded banks,
 certain that beyond city walls troublesome affairs are few,
 that clear river water can wash away a travelers cares.
 Countless dragonflies dart in unison high and low,
 a pair of mandarin ducks dive and bob side by side.
 If I took a notion, I could voyage ten thousand miles,
 Eastward in a little boat headed for the coast.¹

1. Du Fu's new home was near Ten-Thousand-Mile Bridge on the Jin, or Brocade, River, another name for Wash-Flower Stream. The bridge was so called because it was said that 'A ten-thousand-mile journey [eastward down the Yangzi] begins here'. (Watson, 2002: 80)

从杜甫这首诗英译本完整的节录可以看出，华兹生的翻译包括了三个方面：对成诗年代和写作背景的简要交代、诗歌的翻译、诗歌的注释（一般是对诗里的专有名词、地理位置及文化背景的简单描述），这样组织起来的诗歌翻译，尤其是他按照诗歌的创作时间顺序排列，加上背景的简述，让普通的读者可以对诗人的诗歌有较为系统的了解。对于诗歌本身来说，华兹生的翻译采用了比较直白、流畅的叙述风格，并没有像许渊冲的译本那样特别重视诗歌的音、形、义等方面的美感。

华兹生作为一位翻译了多部中国经典和日本经典的翻译家，对中国经典的海外传播做出了巨大的贡献，然而不容忽视的是，他的译本在对中国文化的注解上也有一些问题，这些问题主要体现在外籍人士对中国的地方文化，如本文所重点研究的巴蜀文化存在错讹之处或语焉不详的问题，有如下面杜甫的《野老》翻译的例子。

野老篱前江岸回，柴门不正逐江开。
 渔人网集澄潭下，贾客船随返照来。
 长路关心悲剑阁，片云何意傍琴台。
 王师未报收东郡，城阙秋生画角哀。

华兹生将“长路关心悲剑阁，片云何意傍琴台”译为：

Always on my mind, the long road, sorrows of Sword Gate;

A wisp of cloud—why, I wonder?—hovers over Zither Terrace. (Watson, 2002: 82)

其中华兹生对于“剑阁”(Sword Gate)句和“琴台”(Zither Terrace)句各有注释,分别为“The long road that separates Du Fu from his homeland in the east; Sword Gate is a difficult pass that he crossed on his way from Qinchou to Chengdu.”和“Zither Terrace is the grave of the poet Sima Xiangru (179—117 B. C. E.), a native of Chengdu, which was situated near Du Fu’s house. Sima Xiangru was famous for his playing of the qin, or Zither.”

华兹生将诗句中的琴翻译为“Zither”。关于Zither(齐特琴)的解释,《朗文当代高级英语辞典》释为“A musical instrument from Eastern Europe that consists of a flat box with strings stretched across it. You play it by pulling the strings with your fingers or a plectrum”,可以看出,这种齐特琴在形态和弹奏方式上与司马相如的古琴有相似之处,都可以用手指拨弹,但是绝非同一种类,华兹生将司马相如的古琴类比为西方更熟悉的齐特琴,目的是让西方读者读起来画面感更强,但是忽略了这一乐器本身的意象,读者在阅读中读到古代东方的司马相如弹奏欧洲的齐特琴,会是怎样的一种体验?

此外,华兹生将“琴台”释为司马相如的坟墓,“琴台”在成都是一处名胜古迹,而众人皆知这是司马相如和卓文君当垆卖酒之处,而非司马相如的坟墓。司马相如的坟墓因为年代久远而不可考,唐代《元和郡县图志·卷三十一·剑南道上》载,“司马相如墓,在[导江]县东十二里”(李吉甫,1983:774);清乾隆《灌县志》中提到司马相如墓在治东十二里刘海坝;《都江堰市金石录》有清嘉庆四年(1799)灌县知事徐鼎立碑“汉中郎将文苑令司马相如墓道”,因此比较确信的说法是司马相如葬于都江堰市境内,而非位于距杜甫草堂不远的琴台路。

从以上可以看出,针对诗作中体现巴蜀文化的地名,许渊冲并没有将其完全翻译出来,或者是为了诗歌整体的和谐感而忽视了诗中隐含的文化意象,使读者在阅读中很难体会到巴蜀文化对李、杜诗作的影响。华兹生的翻译则刻意重视诗作的背景文化,但又有一些错漏之处,因此不同文化之间的传播仍是翻译实践中的一个较难克服的障碍。

2.2 巴蜀人物的翻译

巴蜀地区所流传的一些历史人物，在李、杜的山水诗作中都有较多的体现，这些人物早已与巴蜀文化融为一体，成为经久不衰的文化符号，蚕丛和鱼凫作为古蜀国的国王，就是经典的一例。如李白的《送友人入蜀》。

见说蚕丛路，崎岖不易行。
山从人面起，云傍马头生。
芳树笼秦栈，春流绕蜀城。
升沉应已定，不必问君平。

许渊冲先生的译本为：

To a Friend Departing for Shu
Rugg'd is the road, I hear,
Built by the pioneer.
In front steep mountains rise;
Beside the steed cloud flies.
O'er plank-way trees hang down;
Spring water girds the town.
Decid'd our rise and fall,
Do not bother at all! (许渊冲, 2007: 54—55)

这个译本将“蚕丛”译为“the pioneer”，进行了模糊化处理，另外“秦栈”与“蜀城”也用“the town”一带而过，由此文化意象的缺失可见一斑。在李白的另一首诗《蜀道难》中也提到了“蜀道”“蚕丛”“鱼凫”和“秦塞”。

噫吁嚱，
危乎高哉！
蜀道之难，

难于上青天！
蚕丛及鱼凫，
开国何茫然！
尔来四万八千岁，
不与秦塞通人烟。

许渊冲译为：

Hard Is The Road to Shu
Oho! behold! how steep! how high!
The road to Shu is harder than to climb the sky.
Since the two pioneers
Put the kingdom in order,
Have passed forty-eight thousand years,
And few have tried to pass its border. (许渊冲, 2007: 44—45)

另一个网络译本译为：

Perilous Journey to the Road of Shu
Alas! The height, the staggering height!
The road to Shu, so steep, steeper than Heaven.
Where are those founders of the Shu Kingdom?
Long forgotten in that land, unknown for
Thousands of years, to the outside world!

在这两个译本中，除了都将“蜀道”译为“The Road to Shu”外，“蚕丛及鱼凫”，许渊冲译为“the two pioneers”，网译为“those founders”，意思差不多，并没有把古蜀几位先王的名字及典故译出。“秦塞”，许渊冲译为“border”，网译为“the outside world”，仍是将边塞之意译出，而缺失了“秦”的意象。由此，翻译中的文化意象，

尤其是地域文化意象的缺失是一个普遍的现象。

2.3 巴蜀历史传说的翻译

巴蜀文化与齐鲁文化、三晋文化、湘楚文化等地域文化与中原文化一起共同形成了灿烂的中华文明，但是由于其地理位置的规约，巴蜀文化与中原文化风格迥异。巴蜀地区有自己独特的历史传说，例如古蜀王杜宇化为子规啼血的故事在很多诗作中成为典故。李白在《宣城见杜鹃花》中写道：

蜀国曾闻子规鸟，
宣城还见杜鹃花。
一叫一回肠一断，
三春三月忆三巴。

许渊冲译为：

Azalea Blooms Viewed in Xuancheng
I've heard home-going cuckoos sing in Western Towers,
And here and now I see the blooming cuckoo flowers,
Turn away: my heart will break to hear them sing,
For they remind me of my homeland in late spring.
(许渊冲, 2007: 214—215)

子规鸟又叫杜鹃鸟，和杜鹃花同名，因此子规鸟和杜鹃花时常联系在一起，许渊冲将子规鸟译为“home-going cuckoos”，并用注释将其与中国传说相联系，杜鹃花则分别译为“azalea blooms”和“cuckoo flowers”，以便使读者看懂与子规鸟的关系，这一译法以及注释都很好地将巴蜀的典故包含了进去。不过译本中将“蜀国”译为“Western Towers”，有些让人不知所云，与原诗也不符，将“三巴”译为“my homeland”也非常笼统。

李白的《蜀道难》中隐含了不少关于蜀国的故事传说：

西当太白有鸟道，
可以横绝峨眉巅。
地崩山摧壮士死，
然后天梯石栈相钩连。

许渊冲将这几句诗译为：

There's a bird track o'er Great White Mountain to the west,
Which cuts through Mountain Eyebrows by the crest.
The crest crumbled, five serpent-killing heroes slain,
Along the cliffs a rocky path was hacked then. (许渊冲, 2007: 44—45)

网络译本为：

Mount Taibai sitting to the west—a pass
Trying the birds' flight to Emei.
Many a heroic death,
Among collapsing crags and cracking tops,
Paved a human path hanging and threading
Through peaks and rocks.

这四句诗既包含了太白山、峨眉山等地名，“地崩山摧壮士死”里面也包含了一个古老的西蜀神话。根据《华阳国志·蜀志》记载，“周显王三十二年，蜀侯使朝秦。秦惠王数以美女进，蜀王感之，故朝焉。惠王知蜀王好色，许嫁五女于蜀。蜀遣五丁迎之。还到梓潼，见一大蛇入穴中。一人揽其尾，掣之，不禁。至五人相助，大呼拽蛇。山崩，时压杀五人及秦五女，并将从；而山分为五岭。”（常璩，1984：190）在本诗中，李白将历史传说与现实中蜀地的地理之险嵌合得丝丝入扣，使诗作充满了瑰丽奇绝的氛围，但是翻译成英语之后，如果不提示或注释这是传说故事，很容易让读者晕头转向，类似的巴蜀典故传说在李白、杜甫的诗作中还有很多，这也是李白诗歌翻

译的一个难点。

大部分的译者总是执着于诗性的翻译、语言的表达性和凝练性等语言内部的翻译策略，而对语言外部的文化，尤其是地域文化特征有所忽视。诗歌翻译或许是翻译实践中最受到“镣铐”限制的文体之一，甚至有学者提出了诗歌的不可译性，然而这也许正是因为诗歌翻译切入的视角有问题，如果译者将作者信息、创作影响、地域文化等文本语境提前予以交代，或许译入语的读者更能产生感同身受之感。

与此相对照的是，国外的诗歌译入中文以后，并没有将文化名词这一意象失落掉，且不论从民国以来，有如将“talent”译为“泰伦特”，将“democracy”译为“德谟克里西”这样极度异化的译本出现，在诗歌中对地理名词的汉译也总是畅晓地翻译出来，甚至还给它们赋予了汉语的诗意，如大家耳熟能详的“枫丹白露”“优山美地”，伍伦贡的旧称“卧龙岗”、佛罗伦萨的旧称“翡冷翠”等。因此，文化到底是可译的还是不可译的，诗歌翻译中可以采取怎样的文化传播路径，笔者将在巴斯奈特等人的文化翻译理论中进行探讨。

3 诗歌翻译中的文化传播

诗歌，尤其是中国古体诗歌的英译，目前主要的讨论面向为：可译性、互文性、许渊冲“三美”原则，语用学中的关联理论，“归化”与“异化”，等等，甚至有学者因为汉语文体的特殊性，主张汉语古诗的英译，将人称、单复数、时态、语态、措辞、音韵、主题、意象等多方面进行模糊处理，这些讨论不管适恰与否，都推动了汉语古体诗的英译研究。笔者认为，巴蜀文化在李、杜山水诗英译中被遮蔽之处，可以通过突出翻译的文化传播功能来进行修正，在此，笔者比较赞同的是苏珊·巴斯奈特（Susan Bassnett）的“文化翻译观”。巴斯奈特和安德烈·勒菲弗尔（Andre Lefevere）一起，反对“功能学派”用“对等”来描述译文和原文的关系，因为这难以解决文学翻译当中的种种问题，他们将“文化”而不是“语篇”作为翻译的基本单位，翻译工作不能割裂文化而孤立地进行，翻译的过程并非一个解码的过程，而是文化交流的过程，翻译的目的也是满足不同人群的文化需求。因此，翻译并非只是语言的转换，而是深深地植根于文化的土壤之中。在这种“文化翻译观”的启发下，笔者认为应该将李、杜山水诗中的巴蜀文化与其译介传播的重要性结合起来，形成一个更新的视角来

研究诗歌翻译与文化翻译。

1990年,巴斯奈特和勒菲弗尔合编的《翻译、历史与文化论集》(*Translation/History/Culture: A Source Book*)一书正式出版,在书中他们第一次提出了翻译研究的“文化转向”的发展方向,并在各翻译学者激烈的讨论中形成了西方翻译理论领域的“文化学派”。巴斯奈特文化转向的基础理论正是来源于著名的“萨丕尔-沃尔夫假说”(Sapir-Whorf Hypothesis),即“语言决定思维”的核心理论。巴斯奈特即以这一观点来说明为什么源语文化与译语文化并不能做到完全对等,完美的译著也并不存在,那么文学翻译则应将源语和译语的历史文化背景考虑在内。在此,巴斯奈特明确地将文化的概念引入翻译研究之中,将文学翻译的实质看成是文化翻译,也就是说,在翻译的过程中除了注意字词的对应、文体的风格、语义的适恰性和修辞的表达性之外,还应将文化的差异纳入考虑之中。

翻译的文化性与历史性是紧密联系在一起,任何文学或文化行为都是在一定的历史时空中发生的。翻译文本是由在特定的历史条件和文化语境中的翻译行为所产生的,带着鲜明的时代文化特征。翻译的文化性和历史性就是将原著和译著都还原于特定的历史文化语境中,考察它们产生时的各自的历史文化背景及其差异。(段峰,2006:89)

翻译绝不仅仅是一个语言行为,而是深处于语言所在的文化之中,翻译即文化与文化内部的交流。

同时,巴斯奈特又是一名诗歌创作者和文化翻译的实践者,也对具体的文学翻译予以评析,她的很多论文中都有关于文学翻译的问题探讨,对翻译的具体策略和方法进行讨论,因此对于诗歌、戏剧、散文等文学形式形成了独到的见解,强调翻译的诗学性,她的理论既具有实践的指导性,又在实践中为理论提供了丰富的材料。因此,她认为,翻译是一种文化的构建,将文化视野中的翻译和翻译研究相结合,将理论与实践相结合,即是一种翻译的文化诗学,其“关注的是在文化和历史的视野中,意义被解构之后的建构”(段峰,2006:92)。在此,翻译的文化价值观得以确立:第一,翻译应该把文化作为翻译的基本单位,而不是过去所研究的语篇;第二,翻译并非解码与重组的过程,而是一个交流的过程;第三,翻译不应局限于对源语文本的转

述，而是关注源语文化与译语文化在功能上的等值；第四，在不同的历史时期应采用不同的翻译策略，以不同时期群体的文化需要和同一时期不同文化群体的需要。（廖七一，2001：362—383）

关于诗歌翻译，美国著名诗人罗伯特·弗罗斯特曾认为“诗歌是翻译中失落的部分”，但巴斯奈特有不同的观点。她认为，诗歌的精英化只是近代的事情，诗歌在不同的社会和不同的历史时期所发挥的功能并不相同，这也正是诗歌翻译者需要谨记的一点。不同文化语境的诗歌功能不同，这对翻译者意义重大，因为文化的差异性很可能会影响翻译的实践过程，而不仅仅是一个意象的失落或者变异，也就是说，通过对文化的转译，诗歌的种子可以种在新的土壤中，成为一棵新的植物。这就是为什么我们今天仍然认为《荷马史诗》伟大，尽管我们读不懂古希腊语；而莎士比亚在同时代的英国人中不及他人，却在德国最早获得了声誉。瓦尔特·本迪克斯·舍恩弗利斯·本雅明（Walter Bendix Schoenflies Benjamin, 1892—1940）也指出，翻译使文本得以延续，或者可以说是文本继续存在的唯一原因。（Benjamin, 1969：26）翻译的文本既期待被译入语的文化系统接纳，实际上又与源文本的时空、文化相联系，对于诗歌这种反映特定语言文化的方式样式，译者的功能绝不仅仅反映在译本可接受的情况下，而是需要带有个人的和文化的印迹。不同的字词、语法结构仅仅是译者需要在每一步中考虑的要素，对诗歌翻译而言，需要在对源文本完全透彻的理解上进行细节的处理，这时就需要把文本内的语言因素和文本外的文化因素完全纳入考虑之中，也就是说，源语作者的经历、诗歌诞生的语境也得到足够的重视。

4 结语：汉语古体诗歌的翻译路径与文化传播的可能性

从实际的翻译实践来说，将汉语古体诗歌中所蕴含的文化内涵翻译出来并非易事，诗歌在译介的过程中和其他文学作品的流传一样难免产生变异。然而，正因为文明的差异不可避免，汉语古体诗歌的译介也不应一味追求与西方诗歌类似的叙述模式，汉语诗歌中不同的地域文化，作为文化集中体现的一部分，应予以考虑。因此在汉语古体诗歌的外译译本中，笔者认为可以采用按时间顺序串联诗歌的方式，或者以创作于不同地域的诗歌作为一个集子的方式，每一篇作品都应有不同的背景介绍，对于西方人不熟悉的、隐含大量典故的词汇，译者应予以恰当的解释，使中国的文化能

更多地通过翻译而为他人所了解。当然，注释如果太多太细，也会影响读者的阅读体验，这不仅涉及文化，也是一个需要译者把握的技术。

正如黎昌抱所总结的王佐良先生的文化翻译观：第一，翻译之于文化，犹如锦袍之于内衣；第二，翻译者必须是一个真正意义上的文化人；第三，翻译是不断对两种文化进行比较并适合社会文化的过程；第四，翻译研究的文化视野有利于翻译理论的建设。（黎昌抱，2009）让中国的诗歌走出去，的确是一个浩大的工程，但中国文学没有古体诗歌则不能称其为完整的中国文学。诗歌的翻译也是一种带有强烈文化色彩的翻译，不仅要做到以诗译诗，诗人译诗，译与自身作品气质风格相近的诗，还要对诗歌中的文化交流予以合理的阐释，诗歌翻译不应将不好处理的地域文化部分过滤、剪切掉，译者在一系列的选择、删改、创新的过程中，仍然应该传达出中国文化的烙印，使其本身的语境和话语特点不变，这样才会使诗歌的文化特质与诗歌的语言特质、思想特质、审美特质交相辉映，形成诗歌跨文化传播的独特路径。

参考文献：

- [1] Benjamin, W. *Illuminations* [M]. Trans. by Harry Zohn. New York: Schocken, 1969.
- [2] Watson, B. trans. *The Selected Poems of Du Fu* [M]. New York: Columbia University Press, 2002.
- [3] 班固. 汉书 [M]. 北京: 中华书局, 1999.
- [4] 常璩, 撰, 刘琳, 校注. 华阳国志校注 [M]. 成都: 巴蜀书社, 1984.
- [5] 陈贻焮, 主编. 增订注释全唐诗 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2001.
- [6] 段峰. 苏珊·巴斯内特文学翻译思想述评 [J]. 四川大学学报 (哲学社会科学版), 2006 (2): 88—92.
- [7] 傅璇琮, 主编. 唐才子传校笺 (第一册) [M]. 北京: 中华书局, 1987.
- [8] 甘成英、毛晓红. 巴蜀文化对李白诗歌艺术风格的浸润 [J]. 西南科技大学学报 (哲学社会科学版). 2014, 31 (2): 89—93+103.
- [9] 江岚、罗时进. 早期英国汉学家对唐诗英译的贡献 [J]. 上海大学学报 (社会科学版). 2009, 16 (2): 33—42.
- [10] 蒋志. 李白与巴蜀文化 [J]. 成都大学学报 (社会科学版). 1996 (3): 39—42.
- [11] 廖七一, 等, 编著. 当代英国翻译理论 [M]. 武汉: 湖北教育出版社, 2001.
- [12] 黎昌抱. 王佐良翻译观探析 [J]. 中国翻译. 2009, 30 (3): 29—35.
- [13] 李宏德. 从“二元论”看萨丕尔——沃尔夫假说之语言与思维的关系 [J]. 复旦外国语言文学论丛. 2013 (1): 73—79.

- [14] 李吉甫, 撰, 贺次君, 点校. 元和郡县图志 [M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [15] 赛义德. 赛义德自选集 [M]. 谢少波、韩刚, 等, 译, 北京: 中国社会科学出版社, 1999.
- [16] 王国瓊. 中国山水诗研究 [M]. 北京: 中华书局, 2007.
- [17] 伍蠡甫. 山水与美学 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1985.
- [18] 许渊冲英译. 李白诗选 [M]. 长沙: 湖南人民出版社, 2007.
- [19] 严正道. 论巴蜀文化对李白侠意识的影响 [J]. 西华师范大学学报 (哲学社会科学版). 2012, (3): 26—30.
- [20] 张宗福. 巴蜀文化与杜甫的诗意空间 [J]. 阿坝师范学院学报. 2016, 33 (3): 57—64.
- [21] 赵翼, 著, 霍松林, 胡主佑, 校点. 瓯北诗话 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1963.
- [22] 朱光潜. 朱光潜全集 (第十卷) [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1993.
- [23] 朱徽. 唐诗在美国的翻译与接受 [J]. 四川大学学报 (哲学社会科学版). 2004 (4): 24—29.

地理分布对作家创作的影响研究 ——以 1870—1970 年出生的美国作家为例

刘芸含¹，董 勋²

（成都理工大学外国语学院，成都 610059）

摘 要：

对出生于 1870—1970 年的 36 位美国作家进行有关数量和比例的地理分布统计发现，美国东部的作家数量最多，主要集中在东北部，其次是中西部、南部和西部。作家的出生地和成长地涉及了 7 个不同的国家和 26 个市州，其分布情况对作家的主题和创作风格都产生了重要影响。具体而言，南部作家的作品语言更为诗意，西部作家则更强调实用主义，东部作家常常困于浪漫都市。除此之外，地理环境是另一个影响作家创作的重要因素，自然环境可以启发作家的创作灵感和想象力，都市环境则更加注重生活细节和社会问题。地方文化和地方风俗也会影响作家的创作，不仅如此，作家的流动性更给文学创作的多样性提供了众多可能，不同地区的文化、风俗和习惯都会反映在作品中。地方语言也是影响作家创作的因素之一，方言和本土语言不仅影响作品的语言风格和形式，还反映出不同地区的文化与社会特征。

关键词：

地区分布；文学创作；地理环境；美国作家

作者简介：刘芸含，成都理工大学外国语学院外国语言学及应用语言学专业硕士研究生。

董勋，成都理工大学外国语学院副教授，硕士研究生导师。主要从事认知诗学、叙事学、文学伦理批评、文化译介研究。

Study on the Influency on Geographical Distribution on Writers' Works—A Case Study of American Writers Born between 1870 and 1970

Liu Yunhan¹, Dong Xun²

(College of Foreign Languages, Chengdu University of Technology, Chengdu 610059, Sichuan, China)

Abstract:

According to the geographical distribution statistics of the number and proportion of 36 American writers born between 1870 and 1970, the eastern United States has the largest number of writers, mainly concentrated in the Northeast, followed by the Midwest, the South and the West. The author's birthplace and place of growth involve 7 different countries and 26 cities and states, the distribution of which has an important influence on the author's theme and writing style. Specifically, southern writers tend to write in more poetic language, western writers tend to emphasize pragmatism, and eastern writers tend to yearn for romance in metropolises. In addition, geographical environment is another important factor affecting writers' creation. Natural environment can inspire writers' creative inspiration and imagination, while urban environment pays more attention to life details and social problems. Local culture and customs will also influence the creation of writers. Moreover, the mobility of writers provides many possibilities for the diversity of literary creation, and the culture, customs and habits of different regions will be reflected in the works. Local languages are also one of the factors that influence the creation of writers. Dialects and local languages not only affect the language style and form of works, but also reflect the cultural and social characteristics of different regions.

Key words:

regional distribution; literature creation; geographic environment; American writers

0 引言

有关美国作家文学创作的讨论，大多数学者仅局限于单一作家及其作品风格的探索，或是以结构主义、后结构主义等理论为支撑来对美国文学作品进行研究，有极少的一部分学者以性别视角为切入点来对男性及女性文化身份之间的关系与多样性等进行探讨。不可忽视的是，美国是一个多元文化、多民族的国家，也是一个充满文化创意的国度。作为美国文学的重要组成部分，美国作家的数量和地理分布情况一直备

受关注。《人文地理学词典》中指出,人具有“环境感知”(environmental perception),即“理解环境的行动者在其环境内支配其行为的方式”(Johnston, 2004: 194)。也就是说,作家的文学创作与地理环境有密切关系。学者曾大兴也曾提出:“从文学的层面来讲,研究文学家的地理分布,对于考察文学的地域性,进而考察文学的多样性与丰富性,无疑具有重要的意义。从文化的层面来讲,研究文学家的地理分布,对于了解一个地域的地理环境、生产方式、生活习俗、文化传统、教育水平、人文氛围等,更是具有不可低估的意义。”(曾大兴, 2016: 82)

然而,迄今为止,学界较少从文学地理学的视角对美国作家创作进行研究,偶有提及也只是从文化的角度出发浅尝辄止,并未系统地展开深入梳理,尤其在19世纪末,这一时期的美国文学经历了巨大的变化:从集中在美国东海岸到逐步传播覆盖大部分市州,甚至远在大西洋彼岸的欧洲也刮起了美国文学之风。这一切都离不开铁路的到来和出版业的革命。因此,结合相关统计数据,本文旨在以更加理性细腻的方式分析出生于1870—1970年美国作家的地理分布特点,探讨不同地理区域作家的创作概况以及地理分布对作家创作的影响,从全新的角度感受空间环境对文学作品的塑造力,基于美国四大作家聚集区域——东北部、中西部、南部和西部,揭示出美国作家地理分布与文学创作的联系,为文学地理学研究提供一定的参考和启示。

1 美国作家地理分布概况(1870—1970)

1.1 作家数量和比例的地理分布统计

作家的创作会在一定程度上受到地理环境的影响,对生活在一定时空中的作家而言,其作品也会在地理环境的交互作用下产生相应的地域特征。本部分结合《学生百科全书之伟大的美国作家:卷四》(*Student's Encyclopedia of Great American Writers Set: 4-volume Set*)、《学生百科全书之伟大的美国作家:卷五》(*Student's Encyclopedia of Great American Writers Set: 5-volume Set*)及美国文学档案馆(The American Literary Archives)中的相关数据和资料,选取了36位出生于1870—1970年的美国作家,并就其生活年代、出生地、成长地、家庭背景、生平轨迹和主要作品等信息进行了搜集与整理,得出数据如下:就居住地而言,约有38%的作家生活在东北部地区,28%的作家生活在中西部地区,20%的作家生活在南部地区,14%的作家生活在西部地

区；从出生地及成长地来看，约 59% 的作家出生及成长于东北部地区，22% 的作家出生及成长于中西部地区，12% 的作家出生及成长于南部地区，7% 的作家出生及成长于西部地区。如表 1 所示：

表 1 出生于 1870—1970 年的美国作家出生地、成长地、居住地地理区域分布比例

| 地理区域（美国） | 作家比例（居住地） | 作家比例（出生地、成长地） |
|----------|-----------|---------------|
| 东北部地区 | 38% | 59% |
| 中西部地区 | 28% | 22% |
| 南部地区 | 20% | 12% |
| 西部地区 | 14% | 7% |

对上述数据结合地图定点技术展开进一步剖析，可以发现作家出生地和成长地的具体分布如下。36 位作家的居住地、出生地与成长地涉及 7 个不同的国家：美国、法国、英国、多米尼加共和国、韩国、刚果、加拿大；包含了 26 个不同的市州：巴黎、宾夕法尼亚州、波多黎各、得克萨斯州、俄亥俄州、俄克拉何马州、俄勒冈州、华盛顿州、加利福尼亚州、金沙萨、肯塔基州、路易斯安那州、伦敦、罗得岛州、马里兰州、蒙特利尔、密苏里州、密歇根州、明尼苏达州、纽约州、乔治亚州、首尔、田纳西州、新墨西哥州、新泽西州、伊利诺伊州。

1.2 作家流动情况的地理分布特征

在现实生活中，地理移动时时刻刻都在上演，作家的流动亦如此，但其动力多源于社会的发展。“传统的移居理论仅仅研究促成人们从 A 点到 B 点移动时的推力和拉力，但从 A 点到 B 点的移动过程及其产生的集成效应却远未被挖掘。因此，有必要以流动（mobility）区别于移动（movement）。移动是物理位移的经验事实，而流动则是将移动视为社会的产物，即考察移动的类型、策略和社会意义。”（Cresswell, 2006: 2—3）自 19 世纪末以来，由于铁路交通及图书出版业的飞速发展，美国作家的流动性逐渐凸显。当时，许多作家会搬到法国巴黎、英国伦敦及美国纽约等文化中心地区，以便更好地与出版商、代理人和其他作家建立联系。基于统计数据，不同地区作家的流动情况可以被更加准确、系统地推断出来。

最初，这些作家的写作大多发生在法国巴黎、英国伦敦以及美国纽约。以巴黎

为首，大量的文学沙龙和图书馆被美国旅居作家建立起来，文学交流和文化交融的平台也逐渐完善，助力远在欧洲的巴黎成为美国现代主义文学的基地之一。例如，格特鲁德·斯坦因（Gertrude Stein，1874—1946）和其他美国作家一起居住在巴黎，受到巴黎当代艺术和音乐运动的影响，以虚构城镇——巴尔的摩的布里奇波因特为背景，出版了创新小说作品《三生》（*Three Lives*），讲述了三个彼此独立的故事：《好人安娜》（*The Good Anna*）、《梅兰莎》（*Melanctha*）和《温柔的莉娜》（*The Gentle Lena*）。除此之外，诗人埃兹拉·庞德（Ezra Pound，1885—1972）也在欧洲度过了他成年后的大部分时光，他认为：多余的词语应当被避免使用，尤其是形容词。庞德写道，自然物体永远是“称职的象征”（Ezra Pound，1968：3—5）。也就是说，诗人不应该用平庸的诗句重新讲述散文中已经讲过的东西。庞德的论述及对其他诗人的创作产生了深刻的影响，包括出生于密苏里州圣路易斯市的托马斯·斯特尔那斯·艾略特（Thomas Stearns Eliot，1888—1965），也在当时搬到了欧洲，并于25岁时定居英国，其诗作《荒原》（*The Waste Land*）被广泛认为是20世纪最重要的诗歌之一，也是现代主义诗歌的核心作品。此外，一些作家也会在旅行和度假中获得灵感，因此他们的作品中可能会涉及多个地理区域。例如，弗朗西斯·斯科特·基·菲茨杰拉德（Francis Scott Key Fitzgerald，1896—1940）于纽约度过了他青年时期的大部分时光。1917年，第一次世界大战前夕应征入伍，并在退役后去了纽约，他的作品也开始在这里生根发芽。《天堂的这一边》（*This Side of Paradise*）是他的成名之作，也给他在法国巴黎和里维埃拉的旅行带来了资本，为他最广为人知的作品——《了不起的盖茨比》（*The Great Gatsby*）创造了故事背景。与此同时，旅居国外的作家们凭借高度发达的铁路网络与在美国创办的杂志社密切合作，内外呼应，共同促成了法国巴黎到美国纽约这场跨越大西洋的文学盛宴。

综上，不同地理区域的作家可能会受到各种因素的影响，包括文化氛围、职业需求、创作灵感等。这些因素都可能对他们的流动和定居决策产生影响。但不可否认的是，从地理分布来看，当时的美国纽约、法国巴黎及英国伦敦都是重要的文化中心。20世纪上半叶，许多作家都聚集在纽约，而在当代，纽约仍然是美国文学的重要中心之一，许多出版商和文学杂志社都设在这个城市，拥有着其独特的文学氛围和影响力。

2 美国不同地理区域作家的创作概貌(1870—1970)

2.1 不同地理区域的作品主题

作家的作品主题往往与他们所处的地理区域有关。以下是不同地理区域作家的一些典型作品主题。

美国南部作家的创作主题通常与南方地区的文化、历史和社会问题相关。例如, 奴隶制、种族隔离、贫困、家庭、宗教信仰和社会地位等都是南方作家经常探讨的主题。其中最具代表性的作家之一是威廉·福克纳(William Faulkner, 1897—1962), 他的小说多描写南方的历史、文化和家庭, 特别是南方庄园主义时期。他的代表作《喧哗和骚动》(*The Sound and the Fury*)就是一部典型的南方小说。美国西部地区作家的作品主题通常与该地区的自然环境、历史和文化有关。例如, 威廉·戴尔·詹宁斯(William Dale Jennings, 1917—2000)的小说《牛仔》(*The Cowboys*)描绘了美国西部农牧业的生活方式, 而路易斯·阿尔贝托·乌瑞亚(Luis Alberto Urrea, 1955—)的《蜂鸟的女儿》(*The Hummingbird's Daughter*)则描写了墨西哥和美国边境地区的历史和文化。

美国东北部作家的作品主题往往涉及城市生活、家庭、人际关系以及政治、文化和社会议题等。例如, 詹姆斯·麦克布莱德(James McBride, 1957—)的小说《水的颜色》(*The Color of Water*)描绘了他在纽约市的成长经历和家庭历史, 特别是其与母亲的关系, 而麦可·谢朋(Michael Chabon, 1963—)的《卡瓦利尔和克莱的神奇冒险》(*The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*)则描写了纽约市的漫画产业。美国中西部地区作家的作品主题通常涉及农村生活、工业、家庭和社会议题。例如, 玛莉莎·代·洛斯·桑托斯(Marisa de los Santos, 1966—)的小说《让爱走进来》(*Love Walked in*)描绘了宾夕法尼亚州的农村生活, 而大卫·豪斯赖特(David Housewright, 1955—)的《玉百合的诅咒》(*The Curse of the Jade Lily*)则提到了芝加哥的历史和社会变迁。

2.2 不同地理区域的文风特点

作家的文风特点往往也与他们所处的地理区域有关。以下是不同地理区域作家的一些典型创作风格。

南方作家的作品往往具有浓厚的地方色彩，包括南部方言、乡村文化、种族关系等。例如，哈珀·李（Harper Lee，1926—2016）的小说《杀死一只知更鸟》（*To Kill a Mockingbird*）便是南方文学的代表作品之一，它以阿拉巴马州的种族关系为主题，展现了南方地区独特的社会文化背景。而玛丽·弗兰纳里·奥康纳（Mary Flannery O’ Connor，1925—1964）的小说则深刻揭示了南方宗教与传统的影响，她的作品中常常涉及基督教教义与人性之间的冲突。西部作家的作品往往呈现出荒野、自然和边境的主题。他们通常使用简练的语言和生动的描写来刻画人物和环境，强调自由和冒险的精神，经典的西部文学模式离不开牛仔、马、枪、爱情、暴力与血腥。例如，约翰·斯坦贝克（John Steinbeck，1902—1968）的小说《愤怒的葡萄》（*The Grapes of Wrath*）就以大萧条时期为背景，阐述了乔德一家与成千上万的其他“俄克拉何马州人”一起前往加利福尼亚州，寻找工作、土地、尊严和未来，还包括戈马克·麦卡锡（Cormac McCarthy，1933— ）经典的《边境三部曲》（*The Border Trilogy*）——《天下骏马》（*All the Pretty Horses*）、《穿越》（*The Crossing*）、《平原上的城市》（*Cities of the Plain*）。

在东海岸地区，约翰·厄普代克（John Updike，1932—2009）的小说以描写中产阶级的生活和情感问题而闻名，表现出东海岸地区独特的生活方式和文化氛围。而唐·德里罗（Don DeLillo，1936— ）的小说则以现代生活和消费文化为主题，通过对纽约市的描绘，展现了东海岸地区特有的都市文化和社会现实。中西部地区的作家则常常描写荒凉的农村景象，如密歇根州的欧内斯特·米勒尔·海明威（Ernest Miller Hemingway，1899—1961），在他的小说中常常营造出冷酷而沉静的氛围。与此同时，中西部作家也常常将自然环境和人物情感联系在一起，如缅因州的斯蒂芬·埃德温·金（Stephen Edwin King，1947— ）的小说以超自然的方式描绘了缅因州的郊野和小镇；加里·索托（Gary Soto，1952— ）也在诗作《圣华金的元素》（*The Elements of San Joaquin*）中通过各种自然意象阐释了对故土的追思。

3 地理分布对作家创作的影响

3.1 地理环境对作家创作的影响

作家的地理环境是他们创作的背景之一，它可以对作品的主题、情感和语言风

格等方面产生深刻的影响。以下是地理环境对作家创作的影响。

自然环境是作家创作中最基本的元素之一。作家通过接触自然环境中的山川、河流的色彩、线条等要素，从中获取创作灵感，但审美感知的快感不同于纯生活上的快感，它更具有精神性的特征，蕴含着主体的理想与追求及全部生命体验。自然景观、气候和地貌等因素会影响作家的创作灵感和主题。例如，作家安妮·迪拉德（Annie Dillard，1945— ）的作品中包含大量关于自然景观的描述，这些描述往往极富诗意和充满感性色彩。在非虚构叙事小说《汀克溪的朝圣者》（*Pilgrim at Tinker Creek*）中，迪拉德以第一人称的视角讲述了她围绕“家”展开的冒险，以及对自然和生活的各种思考。如“我住在一条小溪边，汀克溪，在弗吉尼亚州蓝峰的山谷里。隐士隐居之处叫作锚屋；有些锚屋不过是些拴扣在教堂一侧的陋室，就像是藤壶附着在岩石上。我把这座房子想成是拴扣在汀克溪边的锚屋。这座锚屋让我把锚牢牢地固定在溪里的石床上，让我在溪流中稳住，有如海锚，面对倾泻而下的光流。那是个住家的好地方；有很多事情可以想”（安妮·狄勒德，2003：2）。还包括朱蒂斯·奥蒂兹·科弗（Judith Ortiz Cofer，1952—2016）的著作《沉默的舞蹈：波多黎各童年的部分记忆》（*Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*），这是一本详细描述科弗童年的散文和诗歌合集，从她在波多黎各的村庄，到她在新泽西州帕特森的生活，科弗用大量的文笔复刻了当时的山川河流、街道高楼。

与自然环境不同，都市环境是一个人工的、社会建构的环境。生活在都市环境里，并在此基础上产生认识与探索，对诗人、作家、艺术家的创作而言，往往具有重要的意义与价值。对于那些生活在城市中的作家来说都市生活和文化会对他们的创作产生影响。例如，约翰·齐弗（John Cheever，1912—1982）的小说通常涉及都市生活中的孤独和失落感，而沃尔特·莫斯利（Walter Mosley，1952— ）的作品则着眼于城市黑人社区中的社会问题。此外，哈珀·李（Harper Lee，1926—2016）的《杀死一只知更鸟》（*To Kill A Mocking Bird*）就取材于她在阿拉巴马州家乡发生的事件，种族主义贯串了全书主题。约翰·厄普代克成长于宾夕法尼亚州，他的小说揭开了美国中产阶级生活的一些细节。菲利普·罗斯（Philip Roth，1933—2018）的小说经常以他成长的新泽西州为背景，探索了战后美国社会中的犹太人身份。詹姆斯·亚瑟·鲍德温（James Arthur Baldwin，1924—1987）就常常把社会的复杂和巨大心理压力下的个人问题及困境都寄托在小说之中。鲍德温作品中的主人公通常都是非裔美国

男性，主题以种族及阶级问题为主，与 20 世纪中期美国一些主要的社会变革政治运动并行。

3.2 地方文化对作家创作的影响

“文化的地域特征的形成，与地域内部的相对一致的自然特征有重要关系。”（曾大兴，2016：1—6）地方文化是指一个地区特有的文化形态，包括语言、文学、音乐、食品、宗教和历史等方面的文化元素。这些文化元素可以对作家的创作产生深远的影响。地方文化的多样性可以激发作家的创造力，并为他们提供新的主题和故事灵感。例如，在美国南部，黑人文化、儿童传统文化和南部口音等元素都是南方作家作品中常见的主题和风格。托尼·莫里森（Toni Morrison，1931— ）作为这一时期杰出的女性作家，其作品涉及黑人历史的重要阶段，正如其他有远见的非裔美国作家一样，通过直面奴隶制、种族主义和偏见的恐怖，生动地刻画当代非裔美国人的经历，同时记录记忆中的某些胜利时刻，也是她让众多黑人女性作家逐渐从“文化边缘”来到作品之中，借此发出自己的声音。还有波多黎各裔美国作家——朱蒂斯·奥蒂兹·科弗，她来自一个爱讲故事的家庭，以多种文体写作，研究妇女问题、拉丁美洲和美国南部文化。她的作品通过对家庭关系的亲密描绘和对场所的丰富描述，将私人生活和公共空间编织在一起，为记忆和想象的交汇处带来了诗意的视角。

地方文化也可以通过作家的创作得到传承和保护。一些作家在他们的作品中致力于捕捉和传递他们所处地区的文化特色。此外，作家还可以通过融合多种地方文化元素来创造独特的作品。例如，1949 年的诺贝尔文学奖得主——威廉·福克纳，他的大部分时间是在密西西比州的中北部度过的。福克纳从小被故事包围，长辈们对内战、奴隶制和其家族史等的描述，激发了他的写作兴趣。因此，他的写作背景与上面讨论的大多数作家非常不同。此外，乔伊丝·卡萝尔·奥茨（Joyce Carol Oates，1938— ）在纽约郊区长大，美国的文化传统对奥茨的影响在其作品中可见一斑。她擅长揭露美国社会的暴力行径，其作品聚焦于中下层阶级和劳动阶层的生活状态，在整体上构成了一幅当代美国社会的全景图。从表现形式上看，同一时期的作家还有阿瑟·米勒（Arthur Miller，1915—2015），米勒是另一位居住在纽约的美国作家，他最著名的作品《推销员之死》（*Death of a Salesman*）为美国白人工人阶级发声，时至今日仍有共鸣。

3.3 地方风俗对作家创作的影响

地方风俗是指一个地区的社会风俗、习惯、传统和宗教仪式等元素。这些元素对作家的创作产生了深远的影响。以下是一些具体的影响。

美国南方地区的作家往往会在他们的作品中探讨宗教、信仰和超自然现象等主题，因为这些元素在南方文化中非常重要。此外，某些地区的风俗习惯也会被作家反映在他们的作品中，比如得克萨斯州的牛仔文化和加州的海滩文化。因此，人文因素也是作家创作的灵感迸发点。例如，在纽约长大的尤金·奥尼尔（Eugene O'Neill，1888—1953），虽是爱尔兰移民的儿子，但他最著名的作品《长夜漫漫路迢迢》（*Long Day's Journey into Night*），反映出他对在纽约生活的边缘人的关注。另有墨西哥裔美国作家桑德拉·希斯内罗丝（Sandra Cisneros，1984— ），从她的第一部小说作品《芒果街上的小屋》（*The House on Mango Street*）中也可以看到希斯内罗丝这位墨西哥裔女作家在双重文化背景之下的独特视角，窥见她在不断的矛盾与努力中寻求自我蜕变的成长经历，探索了夹在墨西哥文化和英美文化之间的挑战。戈马克·麦卡锡在其创作的“边境三部曲”的第一部《天下骏马》（*All the Pretty Horses*）中，就以牛仔文化为基调，讲述了西部少年牛仔约翰·格雷迪和挚友罗林斯在工业化带来的矛盾中，离开家乡——得克萨斯州去寻找“伊甸园”的浪漫冒险。

地方的自然风景、建筑风格、美食和民间艺术等元素也会对作家的创作产生影响。在美国西部地区，壮丽的山脉、大草原和沙漠景观都为作家提供了丰富的想象空间。此外，当地特有的美食和民间艺术也会成为作家作品中的素材。例如，芭芭拉·金索沃尔（Barbara Kingsolver，1955— ）是美国小说家、散文家和诗人。她在肯塔基州的农村长大，童年早期曾在非洲金沙萨短暂生活过。在开始写小说之前，她是一名自由撰稿人。她最著名的作品包括《毒林圣经》（*The Poisonwood Bible*），讲述了刚果一个传教士家庭的故事，以及纪实小说《动物、蔬菜、奇迹》（*Animal, Vegetable, Miracle*），讲述了她的家人尝试在当地饮食的故事。还有出生于加拿大蒙特利尔市郊的拉辛镇的索尔·贝罗（Saul Bellow，1915—2005），他于1925年移居到芝加哥，其作品用生动的笔触描绘了美国的城市生活和居住在其中的独特人物，用文字绘制了一幅属于美国的市井图。另有美国文学史上第一位深入探究美国中西部开拓精神的女性作家——薇拉·西伯特·凯瑟（Willa Sibert Cather，1873—1947）。她的作品将草原的粗犷质朴与清晨的清新沁脾结合在一起。如《啊，拓荒者！》（*O Pioneers!*）

和《我的安东妮亚》(*My Ántonia*)是凯瑟的两部主要的边疆小说。这两部小说描写了第一代东欧和北欧移民在美国西部拓荒时期与自然抗争的艰苦生活,以及他们在新旧文化冲突中如何处理人与人之间的关系。凯瑟是大自然的崇拜者,她认为自然的状态代表着最自由、最和谐的状态,这是凯瑟孜孜以求的理想精神世界。因此,凯瑟在她的边疆小说中运用大量的笔墨刻画美国西部壮美的自然风光,并借此表达对回归自然的热烈向往。

3.4 地方语言对作家创作的影响

地方语言也是作家创作中的一个重要因素。方言和本土语言对作家的创作有着直接的影响,而方言也会对作品的文学风格和形式产生影响。

方言和本土语言对于作家来说是非常重要的,它们是作家了解并描绘地方文化的窗口,也是作家表现人物性格和社会背景的关键。例如,南方地区的方言和语调,成为很多南方作家进行刻画人物和表现地方文化的工具。众所周知,兰斯顿·休斯(Langston Hughes, 1902—1967)的诗歌开创了“美国黑人诗歌”的先河,他通过质朴的黑人英语方言和黑人擅长的布鲁斯音乐使其文化魅力得到充分的展示与传播,还包括美国新形式主义诗人、小说家和散文家——朱莉亚·阿尔瓦雷斯(Julia Alvarez, 1950—)。她出生在纽约,童年的前10年是在多米尼加共和国度过的,阿尔瓦雷斯的许多作品都受到她作为多米尼加裔美国人的经历的影响,重点关注移民、同化和身份认同等问题。她以研究多米尼加共和国和美国女性的文化刻板印象而闻名。她的多元文化身份为她的作品注入了独特的语言风格,如阿尔瓦雷斯的历史小说《蝴蝶飞舞时》(*In the Times of Butterflies*),该小说讲述了多米尼加共和国特鲁希略独裁时期米拉巴尔姐妹的故事。

方言也会对作品的文学风格和形式产生影响。“地理空间生产中各种权力关系的嵌入,如中心与边缘、通用语言与方言的张力,以及嵌入地域之中的阶级、社群、性别和美学之间的复杂权力关系。”(刘小新, 2015: 145)例如,一些作家使用方言来表现自己的地域文化特色,从而营造出独特的文学氛围。正如上文中提到的兰斯顿·休斯的诗歌,他的诗学观对黑人文化产生了重要的影响:他主张完整保留传承具有浓郁黑人文化底蕴的文化,试图挣脱黑人种族在美国社会中长期“失语”的弱势群体地位,表达了将黑人文学与主流文化并置的愿望。还有亚裔美国作家李昌来(Chang-

rae Lee, 1965—), 3岁时他随家人从韩国移民到美国, 1995年出版了他的第一部小说《母语者》(Native Speaker)。此后, 他继续用自己的写作来探索移民、同化、韩国历史、美国亚裔经历和反乌托邦的美国等主题。反观上述现象, 方言也能够促进文学的多样性和创新, 从而推动文学的发展。

4 结语

在本文中, 笔者基于数据统计以崭新的立场探索了地理分布对作家创作的影响。可以发现, 这一时期的美国文学包含了多种视角, 既包容又创新。作家比以往任何时候都更多地从“文化边缘”来到文学作品之中, 发出自己的声音。当然, 作为文学创作的一种背景条件, 地理环境、地方文化、地方风俗和地方语言等因素都会在不同程度上影响作家的创作。特别是19世纪末, 交通网络的完善和印刷出版业的繁荣, 为作家的“流动”提供了客观条件, 多种文化的交融也使文学创作有了更加缤纷的色彩。通过了解不同地理区域的作家的创作风格和主题, 可以帮助我们更好地理解地理分布对作家创作的影响。在美国, 不同地理区域的作家之间有着明显的差异。南部作家的作品通常具有浓郁的地方特色和文化背景, 中西部作家更注重对人物内心的描写, 西部作家则更强调对大自然和人类在其中的生存状态的表现, 东部作家则常常困于都市的繁华, 窥探着社会生活中的点点滴滴。在作家的创作过程中, 地理环境也扮演着重要的角色。自然环境对作家的创作方式和主题选择产生深刻的影响, 而都市环境则更多地涉及现代生活和社会问题的表现。地方文化、地方风俗和地方语言等因素也会在作家的创作中发挥重要作用, 塑造作品的独特风格和特色的同时, 也在给美国文学本身的发展提供养分。

综上所述, 地理分布是文学创作中的一个重要的背景条件。自19世纪末以来, 许多来自不同文化背景的作家都开始谈论生活在文化之间的复杂性。其地理分布的多样性也为作家搭建了跨越空间的写作背景, 更为其创作风格的形成提供了客观条件。由此可见, 对该时期作家的地理分布进行数据的搜集和整理, 可以使研究结果更具说服力。进一步了解不同地理区域的作家的创作风格和主题, 以及地理环境、地方文化、地方风俗和地方语言等因素对作家的创作产生的影响, 有助于读者更好地欣赏和理解不同地区的文学作品, 靠近创作者去过的世界, 走进他们真实的内心, 感悟作品

本身的价值。

参考文献:

- [1] Borowiecki, K. Geographic Clustering and Productivity: An Instrumental Variable Approach for Classical Composers [J]. *Journal of Urban Economics*, 2013 (73) : 94–110.
- [2] Cresswell, T. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*[M]. New York: Taylor & Francis, 2006.
- [3] Galenson, D. Literary Life Cycles: Measuring the Careers of Modern American Poets [J]. *Historical Methods*, 2005, 38 (2) : 45–60.
- [4] Ganttt, P. M. *Student's Encyclopedia of Great American Writers Set: (5-volume Set)* [M]. New York: Infobase Pub, 2010.
- [5] *Student's Encyclopedia of Great American Writers Set: (4-volume Set)* [M]. New York: Infobase Pub, 2010.
- [6] Hellmanzik, C. Location Matters: Estimating Cluster Premiums for Prominent Modern Artists[J]. *European Economic Review*, 2010, 54 (2) : 199–222.
- [7] Marilyse, F. What Poets are Like: Up and Down with the Writing Life by Gary Soto (Review) [J]. *World Literature Today*, 2022, 88 (3) : 123–124.
- [8] Pound, E. *Literary Essays of Ezra Pound* [M]. New York: New Directions Publishing, 1968.
- [9] Preiss, R. E. Subterranean Sound, Expatriation, and the Metaphor of Home: A Fictional Descent with Richard Wright [J]. *Humanities*, 2022, 11 (5) : 128–141.
- [10] Ramsby, K. *The Geographies of African American Short Fiction*[M]. University Press of Mississippi, 2022.
- [11] [英] R. J. 约翰斯顿, 主编. *人文地理学词典* [M]. 柴彦威, 等, 译. 北京: 商务印书馆, 2004.
- [12] [美] 安妮·狄勒德. *溪畔天问* [M]. 余幼珊, 译. 上海: 上海人民出版社, 2003.
- [13] 甘小盼. 地理环境是伦理文学与文学伦理学批评产生的基础——邹建军教授访谈录 [J]. *世界文学评论 (高教版)*, 2019 (2) : 9–17.
- [14] 金莉, 等. *20 世纪美国女性小说研究* [M]. 北京: 北京大学出版社, 2010.
- [15] 李志艳. 文学是空间艺术: 文学地理学的本体论思考 [J]. *南京社会科学*, 2018 (3) : 128–135.
- [16] 刘小新. *当代文论嬗变* [M]. 南京: 江苏大学出版, 2015.
- [17] 刘英, 王怡然. “流动的盛宴”: 侨居与美国现代主义文学 [J]. *国外社会科学*, 2018 (4) : 103–112.

- [18] 宋莹莹. 回归黑人精神家园 [D]. 西安: 西北大学, 2021.
- [19] 田文祝, 柴彦威, 等. 当代西方人文地理学研究动态——《人文地理学词典》评述 [J]. 人文地理, 2005 (4): 125-128.
- [20] 王维倩, 李寒. 科马克·麦卡锡“边境三部曲”中的“两种文化” [J]. 当代外国文学, 2018, 39 (2): 20-27.
- [21] 曾大兴. “地域文学”的内涵及其研究方法 [J]. 东北师大学报 (哲学社会科学版), 2016 (5): 1-6.

文学地图视角下的《台北人》研究

钱仪泽¹，谭永利²

(成都理工大学外国语学院，成都 610000)

摘要：

白先勇年少时辗转数地的经历对他创作《台北人》产生了深远的影响，使之烙上了多重“地理印记”。当前对《台北人》的探讨缺乏了从文学地理学的角度的研究，且目前文学地图研究集中在作家和作品的地理分布与作家创作轨迹上，对作品内部地图建构的研究侧重于诗歌，对小说文本绘制的地图研究则较少。因此，本文从文学地图视角出发，对该小说地图的地理分布、地理元素及内在机理进行研究。本文以小说的“图本”为研究对象，结合“文本”，以期发掘文学作品在地图视角下的深刻内涵。同时，研究还揭示了该小说的文化意蕴，不仅丰富了赏析该作品的视角，也有利于文学地图视角下文学作品研究的拓展。

关键词：

文学地理学批评；文学地图；《台北人》

Research on *Taipei People* from the Perspective of Literary Map

Qian Yize¹, Tan Yongli²

(1. Foreign Language Department, Chengdu University of Technology, Chengdu 610000, China)

Abstract:

Bai Xiangyong's experience of moving from place to place in his young age had a profound impact on his creation of *Taipei People* which was branded with

作者简介：钱仪泽，成都理工大学外国语学院研究生。主要从事外国语言文学研究和文学地理学研究。
谭永利，文学博士，成都理工大学外国语学院讲师，硕士研究生导师。主要从事比较文学、文学地理与空间批评研究、海外华人研究等。

multiple “geographical marks”. At present, the studies on this novel lacks research from the perspective of literary geography, and the current studies on literary map focus on the geographical distribution of writers and works and the trajectory of writers’ creation, while the studies on the map construction of literary works focus on poetry and less on novels. Therefore, this paper examines the geographical distribution, geographical elements and internal mechanism of the novel’s map from the perspective of literary map. This paper also takes the map as the object of study; and combines it with the novel texts, to discover the profound connotations of the literary work from the perspective of the map. At the same time, the study reveals the cultural implications of the novel, which not only enriches the perspective of appreciating the work, but also facilitates the expansion of the study on literary works from the perspective of literary map.

Key words:

literary geography criticism; literary map; *Taipei People*

0 引言

白先勇是当代著名作家，被誉为“当代中国短篇小说的奇才”。《台北人》是他的代表作之一，这部短篇小说集中的“奇”（袁良骏，1999：64）除了来自其“艺术技巧之超拔”和“艺术语言之千锤百炼”以外，也来自其独特的地理空间审美。“作为一种文学形式，小说具有内在的地理学属性”（As a literary form the novel is inherently geographical）（Mike Crang，1998：43），且作家年少时辗转数地，出生在桂林，曾居上海、南京、台北等地，这样的特殊经历对他创作《台北人》产生了深远影响，使这部作品烙上这些地方的“地理印记”（张袁月，2018：151）。当前对《台北人》的探讨包括了小说中的文化形象、小说的艺术表现形式、主题和意蕴、身份认同和英译研究等，但缺乏了从文学地理学角度的研究。从文学地理学角度对该小说进行研究，有利于充分挖掘小说的文化意蕴，也为赏析该作品提供了新的视角，具有一定的学术价值。

1 文学地图视角下的小说研究

文学地图是文学地理学从“文学地域、文学地理到文学地图”这一学术脉络中发展出的一种新的空间视角（张袁月，2018：149），是融合了“文学”与“地图”的一种新型批评模式与研究方法，能够“以可视化的空间形态揭示文学规律与文化意蕴”（张袁月，2018：149），并且，“旨在移植和借鉴‘地图’理论、方法与技术，以‘图一文’两大叙述语言系统的有机融合呈现和揭示文学地理空间的形态与意义，具有相对完整的图文结构与互文功能”（梅新林，2015：159）。

1910年，巴塞洛缪的《欧洲文学历史地图集》问世，该著作成为文学地图的发端，使文学地图“与文学地理学和文学史结下了不解之缘”（梅新林，2015：176）。2003年，国内学者杨义提出了“重绘中国文学地图”这一命题，并认为该问题是“大文学观”所导致的。“大文学观”认为文学与其他学科的交叉性使学科之间能够“相互对质、相互参照和相互诠释”（杨义，2003：20）。杨义的观点不仅为后来以“重绘地图”为核心的研究提供了参考，而且也推动了世纪之交时文学地图研究的热潮。但实际上，“图与书的因缘，是中国文化的一个源远流长的传统，蕴含着丰富深厚的文化经验和文化智慧”（杨义，2003：24）。文学地图这一想法，早就存在于中国传统文学当中，最早甚至可以追溯到《山海经》与其图本——《山海经图》，有学者就在研究中探讨了其据图为文的叙事风格（马昌仪，2000）。

数年来，更多学者加入了“绘制地图”的工作，使文学地图作为文学地理学的一种研究方法趋于成熟。与此同时，对文学地图的应用开始向“实体性”和“借喻性”（梅新林，2015：162）两个方向分化。前者图与文相对完整，图文之间相互映衬，如吴可文的《明清福州文学地图》和张袁月的《〈古镜记〉的文学地图及其意义》，而后者有文而无图，只是借鉴“‘文学地图’理念与方法应用于文本分析与意义阐释”（梅新林，2015：159）；以及于润琦的《〈小额〉的文学地图》和刘露的《〈地下铁道〉中身体绘制的文学地图》。在“实体性”的文学地图研究中，有的根据作家和作品所在区域来绘制地图，如夏汉宁的《宋代江西文学家地图》和罗凤珠的《唐代诗人行吟地图建构：李白、杜甫、韩愈》，有的根据作品内部描述区域来建构地图，如张袁月的《文学地图视角下的唐传奇论析》。总的来说，无论是根据作家或作品所在区域来绘制的地图，还是根据文本描述区域所建构的地图，都体现了地图视角在解读文学作

品上的积极作用。整体而言,研究集中于前者,而对文本内部地图构建的挖掘不多,且研究对象侧重于诗歌,对小说的研究较少。因此本文以“文学地图”为视角来探析白先勇的《台北人》,运用“地图—科学”和“文学—审美”的“二元方法”(梅新林,2015:174),结合《台北人》的“图本”和“文本”(梅新林,2015:167),以期发掘文学地图这一新视角对解读该小说的独特作用。

2 《台北人》文学地图的绘制策略

“任何国家与民族的文学,甚至任何作家与作品,都存在一个地理基础与空间前提的问题”(邹建军、周亚芬,2010:35),这是文学的地理基础。也就是说,作家必然受到所处地理环境的影响。“所谓地理环境,就是人类活动及其赖以生存的环境,包括自然环境和人文环境。”(曾大兴,2017:2)地理环境的不同,必然给作家的创作带来不同的影响。这种影响可以通过作品中绘制的空间表现出来。罗伯特·塔利(Tally Robert)将此称为“文学绘图”(literary cartography),这一概念被概括为“以地图比喻文学作品,以绘图比喻作家的写作”(方英,2020:41)。也可以说,作家对世界的理解能通过其“绘图”表现出来,因此文学的“图本”不仅能反映地理信息,也能折射出作家的创作构思与地域情结。基于上述观点,笔者首先统计了《台北人》中各篇小说涉及的地名,再利用 ArcGIS10.8 将这些地点标注在地图上。“地名是地图上的重要内容,没有地名,地图将失去大部分信息,甚至失去使用价值”(祝国瑞,2001:117),而地图则体现了这些地点的空间分布。小说中的地点出于人物的回忆,由于回忆思维十分跳跃,所以呈现在地图上的标注无明显的路线,但仍可以看出大致方位是以“大陆—台北”为主,这是该短篇小说集的特殊之处。结合文本,笔者将根据地理分布和地理元素两个层面对图本进行探讨。

2.1 地理分布

《台北人》涉及的地点分布在华东、华中、华南和西南地区。在地图上,地点分布密集区域主要集中在南京、上海和台北三地。马克·蒙莫尼尔(Mark Monmonier)指出“所有的地图绘制者都利用概括和象征手法,突出重要信息,压缩次要细节”(马克·蒙莫尼尔,2012:11)。也就是说,作家在创作时,会选择重要的信息进行细

致的描述一些次要信息则简而述之。这一绘制策略表现在地图上，就形成了标注地点的疏密之别。白先勇对这些地方的着力描写与他的地域经历密不可分，也反映出作家对其印象之深。“从地图的叙事语言来看，一张文学地图聚焦于某个区域、空间或景观，体现着作家的主观意识，也折射出他所处时代的特征。”（张袁月，2017：78）白先勇在小说中写了一群出身大陆的“台北人”，他们随国民政府来到台湾前的往事均在14篇小说中涉及，如辛亥革命（《梁父吟》）、五四运动（《冬夜》）和北伐战争（《岁初》）等。在文本的字里行间，这段历史是一个宏大的背景，台北则作为一个重要的地点融入这个背景中，衬托着桂林、上海、南京、四川、湖南等大陆不同省市的鲜明色彩，而这些地方正是白先勇年少时居住之地。桂林是作家成长的摇篮，每当涉及桂林山水、桂林儿女、桂林方言、桂林米粉等桂林元素，字里行间都透露着作家满满的自豪。比如，《花桥荣记》里的罗姑娘“一身的水秀”，生着“一双灵透灵透的凤眼”，作家称赞道：“果然是我们桂林小姐！”六朝古都南京“到处的古迹，到处的繁华，一派帝王气象”。上海车水马龙，洋楼舞厅、影院戏院、马场赌窟，更加让人眼花缭乱。正是这些秀美与繁华，在战争岁月中，点亮了作家辗转数地的童年，同时他也受到了不同的地方文化的熏陶，将之存档于记忆中。然而，彼时的台湾不过是未经开垦的荒凉海岛，一如《渡台悲歌》中描绘的“劝君切莫过台湾，台湾恰似鬼门关。千个人去无人转，知生知死都是难。就是窑场也敢去，台湾所在灭人山”（黄荣洛，1997：24—25）。

每篇小说的地理分布都存在“两极”，即大陆和台湾两地。在小说中，作家浓墨重彩地描绘了昔日的大陆往事和现今的台北生活，通过人物的回忆，二者出现在同一时空中。这群“台北人”对大陆魂萦梦绕，虽然远离故土，但每个人的生活中都遍布大陆的痕迹。在《花桥荣记》里，老板娘将爷爷的桂林米粉店开到台北，同样取名“花桥荣记”，深受广西同乡们欢迎；听着同乡卢先生唱桂戏《薛平贵回窑》，恍惚间梦回故里；得了一张漓江边那座“花桥”的照片，就打算挂在店内向顾客宣传，追忆过往的光彩。在《游园惊梦》中，台北窦公馆里的葵花子被称作“朝阳瓜子”，正是桂林方言中的叫法，窦公馆宴宾的华丽排场如同往日的南京钱公馆，席上的镇江醋红烧鱼翅和花雕酒也极具江浙特色，而当钱夫人从记忆中醒来，也只能叹息“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改”，南京的景与物依旧在，只不过时光飞逝、现实流落，名伶蓝田玉的风华也不再。在《永远的尹雪艳》里，从上海迁至台北的尹雪艳，“不多言、

不多语，紧要的场合插上几句苏州腔的上海话”（白先勇，2015：2）。尹公馆的西式洋房、午点的湖州粽子和宁波年糕、晚餐的京沪小菜、喷了明星花露水的冰面巾……无一不是沪派的精致生活方式。即使离开了上海洋场，她的生活依旧在模仿如同霞飞路那样的排场，既然回不去，也只能把“杭州作汴州”。白先勇将往日的大陆生活与现实的台北生活对比，欧阳子解析这是“‘灵’与‘昔’相互印证，‘肉’与‘今’互相认同”。“‘灵’是爱情，理想，精神”，如同桂林、上海等地的生活，五彩斑斓；而“‘肉’是性欲，现实，肉体”，暗示如今的台湾现实，则千篇一律、黯然失色。（欧阳子，2014：15）

2.2 地理元素

在《台北人》的文学地图上，出现了许多城市名、景观名和街巷名，如桂林、花桥、秦淮河、霞飞路等地名元素。地名与地理分布相比，多了地方的历史风采与社会面貌，反映出更多历史、社会和文化的信息，从而使之具有隐喻性。地名可以用来“标明人物的地域身份……这类地名多数与情节发展没有直接关联，却可能具有隐喻性的空间意义”，或是“作为故事背景出现……为情节的展开和推进设定合理的时空”，又或是“具有场景意义……推动着叙事的进一步发展”（张袁月，2019：73）。在小说中，台北正如同一个故事背景，虽然在小说中反复被提及，但对其自然风景和人文风貌的描述都是空白的。在《花桥荣记》当中，对台北这一地方最详细的描述就是长春路上开的桂林米粉店。小说中对桂林、花桥、漓江等地理元素的反复强调才是人物地域意识的体现，表明这些迁居人不过是地理意义上的“台北人”，骨子里仍然是地道的广西人。《游园惊梦》也如此，主角钱夫人来自南京，是将军的填房夫人。南京曾是国民政府的首都。抗战胜利时，举国欢腾，军官们凭借自己的战功颇受礼遇，家里的宴会盛大奢华，妻妾也是珠围翠绕的贵妇人。虽然钱夫人过去的华贵生活没有过多笔墨描绘，但来自南京使得钱夫人过去的贵妇身份更加突出。此时，台北的窦公馆尽管有华贵无比的宴会，也只是作为引子，用以牵出钱夫人在南京的青春年华和仇恨纠葛的记忆。在窦公馆的宴会上，此时此刻恰如彼时彼刻，台北的蒋碧月和程参谋像极了南京的月月红和郑彦青，作家通过描写钱夫人记忆里的南京与现实的台北，完成了场景转换和情节发展。

此外，《台北人》的小说世界中出现的地名与现实地理世界中的基本一致。这

种“如实叙写”，“除了强化真实性意味以外”，还能够“唤起某种亲切感”（朱寿桐，2009：163）。不仅如此，一个城市的文化能够看得见、摸得着、想得到的首先是它的各处地名、各个景名、各条街巷名所代表的一长串历史、一系列记忆，当这些地名、景名、街巷名被识名性地描写出来的时候，其所代表的历史与记忆自然就鲜活地呈现在人们的眼前，人们不禁感到无比亲切，而且感受到其中必然包含的特定的文化韵味。（朱寿桐，2009：163—164）

2.2.1 秀美桂林

桂林向以“山清水秀，洞奇石美”闻名天下。“神护青枫岸，龙移白石湫”“梅花五岭八桂林，青罗带绕碧玉簪”“天上何时落斗星，化为巨石罗翠屏”，这些诗句都是桂林山水文化的真实写照。据统计，描写桂林的山水诗有近万首，散文游记也众多，可见桂林的确是一个丰富多彩的文学宝库。白先勇从小在桂林长大，受到桂林秀丽风光和人文风俗潜移默化的影响，因此在作品中也不乏桂林的身影，《花桥荣记》就是其中之一。小说中，老板娘将爷爷在桂林名为“花桥荣记”的米粉店开到台北，得了花桥的照片，就要给广西同乡“炫耀”：“从前我爷爷开的那间花桥荣记，就在漓江边，花桥桥头，那个路口子上。”（白先勇，2015：147）“花桥”在桂林可以说是地标性的建筑，坐落在桂林七星公园小东江与灵剑溪汇流处，早在宋代此桥已建成。春夏时，桥两边山花烂漫，景色绚丽，故名“花桥”。拱形的桥孔倒映在水面上，与水中倒影相连，状如满月，有“花桥虹影”的美誉，也称“花桥常有月，慧眼数团圆”。20世纪有许多与花桥有关的印刷品，如明信片、烟标、粮票、门票等，以不同的艺术形式诠释着花桥的魅力及其在人们心中的地位。荣记米粉店以“花桥”为前缀，经营两代，地处两岸，为老板娘、卢先生以及广西同乡众人提供了一个栖心之所。“悲歌可以当泣，远望可以当归”，也许来一碗家乡的美食，也可当作还乡。小说不必大肆渲染花桥的奇景，只通过地名所具有的真实历史记忆就可以悄然使人感受到桂林韵味与人物的桂林情结。

2.2.2 繁华上海

白先勇童年时曾在上海生活两年半，时间不长，但这对他创作的影响却十分深远，很多作品都包含了上海故事。在《台北人》中，第一篇《永远的尹雪艳》写的就是上海的人与事。作家在小说中反复提及“上海”“百乐门”等意象，使其变为一种标记，不断地唤醒这些地名背后的文化记忆。“百乐门”是老上海的地标，坐落在

愚园路万航渡路口，英文名为“Paramount”，意为“至高无上”，在当时被称为“远东第一乐府”，与巴黎红磨坊和纽约百老汇一样闻名遐迩。百乐门中西结合，融合了西装与长袍、咖啡与茶、爵士乐与江南丝竹，是一个现代与古典、时尚与传统的统一体，吸引了当时无数的社会名流。《申报》曾称赞道：“玻璃灯塔，光明十里。花岗岩面，庄严富丽。大理石阶，名贵珍异。钢筋栏杆，灵巧新奇。玻璃地板，神眩目迷。弹簧地板，灵活适意。”除了百乐门，“国际饭店十四楼摩天厅”“兆丰夜总会的舞厅”“兰心大戏院”“大光明电影院”“霞飞路上一栋栋侯门官府的客堂”等，都是繁华上海的见证。尹雪艳习惯于上海的奢靡，即便到了台北，生活格调也不减当年，“上海”细化为她生活中的华丽家装、玉盘珍馐和精美服饰。不仅如此，上海的繁盛与荣华还渗透进了这些人的气性之中，比如在《金大班的最后一夜》中，金兆丽虽然已经沦为下等舞女，可还是有足够的心理优势，在与童经理产生矛盾后还击道：“说起来不好听，百乐门里那间厕所只怕比夜巴黎的舞池还宽敞些呢……”（白先勇，2015：60）这些异乡上海人的记忆一经晒出，上海过往的辉煌便跃然纸上，同时，这些记忆也成为一种象征、一种寄托，即使现实万象凋敝，心中依旧满怀当年的无限风光。

2.2.3 浮沉南京

南京在历史上是东吴、东晋，南朝的宋、齐、梁、陈的国都，因此被称为“六朝古都”。无数诗词歌赋吟咏这座历史名城的魅力，南京在南朝诗人谢朓笔下是“江南佳丽地，金陵帝王州”，在王安石笔下则是“千里澄江似练，翠峰如簇”，还有李白登上凤凰台，写下“三山半落青天外，二水中分白鹭洲”的千古绝句。李白诗中的“二水”指的是秦淮河横贯金陵城，由金陵城西流入长江，白鹭洲横截其间，形成“二水”。十里秦淮，教坊集聚，“古韵凌波十里欢，风摇画舫雨含烟”，在桨声灯影中，既有良辰美景，也有雪月风花。《游园惊梦》中的昆曲名伶钱夫人就来自南京，是“秦淮河得月台的蓝田玉”。这位夫人的命运恰如这座城，“浮沉几载如入梦，曾是惊鸿照影来”，当年“五陵年少争缠头”的风华早已不再，南京的繁华富丽和意乱情迷只是一段往事，尽管现实的台北冰冷寂静，这段往事如同世事变迁的南京城，永远矗立在这个异乡人的记忆中。

白先勇对南京的认知始于抗战胜利后，国民政府还都南京之时。父亲白崇禧担任国民政府要职，他也随父搬到南京居住。国民政府举行“还都大典”，政府要员到中山陵拜谒，以告慰先人。这一幕也铭刻在年幼的白先勇的记忆中，在《国葬》中，

老副官秦义方也铭记着那时的盛况。

长官到紫金山中山陵去谒陵……长官披着一袭军披风，一柄闪亮的指挥刀斜挂在腰际，他跟在长官身后，两个人的马靴子在大理石阶上踏得脆响。那些驻卫部队，都在陵前，排得整整齐齐地等候着，一看见他们走上来，轰雷般地便喊了起来：“敬礼——”（白先勇，2015：224）。

南京城的“六朝如梦”，秦义方的军旅生活也恍然如梦，铁马冰河只能在梦中见。“紫金山中山陵”书写着老副官当年的意气风发，也为这座六朝古都添上了一抹历史浮沉的沧桑。同时，这些地理元素也反映了作家的主观意识，既是他的南京情怀，也是对大陆的乡土情怀。

3 《台北人》文学地图的内在机理解读

文学创作可以作为印证历史和地理的一种手段，但无论文学世界的地理与现实世界是否一致，作家是否如实叙写，毋庸置疑的是作家对地理元素的选择和处理必定蕴含深义，所选取的元素也随之具有特定的功能。从这个角度来看，能进入文学地理空间的地理元素并不是偶然的，而是经过作家的精心选择与安排的。“当一个空间被赋予定义，蕴含意义后，就转变为了地方”（Space turns into place when it gains definition and becomes meaningful）（Westphal，2011：5），这表明不仅是地理环境会对作家及其作品产生影响，作家及其作品也赋予地理环境更多的人文内涵。这是文学地图“更深层的内在机理”，表明“地理与文学并非机械的决定或反映关系”（张袁月，2017：85）。本部分将从结构、主题和人物三个维度对小说文学地图的“内在机理”进行挖掘，探究地理分布与小说叙事结构的关系，以及小说是如何在特定的时间和空间维度中，将看似与主题和人物无关的地理分布和地理元素化为其内在逻辑的有机成分。

3.1 结构

有学者认为文学地图的意义在于“可以从空间分布发现文学现象与规律”（张

袁月, 2017: 79)。在《台北人》的文学地图中, 可以发现中国叙事文学中的结构规律——“圆形结构”(杨义, 1994: 171)。“‘结构’在小说中并不是一个无所依傍、可以独立存在的抽象框架, 而是与小说叙事血肉相连的有机架构。”(叶楚炎, 2013: 103)“圆形结构”可以理解为叙事文本中抽象的深层图形结构, “它对应着中国人的审美理想”, 寓意“天地交泰、天人合德”, 以及“人与自然宇宙的圆融和谐的相处”。(杨义, 1994: 171) 阴阳两极推动圆的运转, 两极结构也是典型的圆形结构, “相离相对”是其空间形态之一。这时, “两极的位置是分离和对等的, 形成对比、映照, 作品的意蕴由此得到相互阐发”(杨义, 1994: 177)。如在《水浒传》中, “象征朝廷的都城东京与象征江湖的梁山泊构成了叙事空间的两极”(周晓琳, 2013: 387), 《台北人》也正是通过大陆与台北之间的对比和映照, 形成了小说空间的“两极”结构。这一特点几乎蕴含在每篇短篇小说的“图本”中。在此, 作者选取其中几篇, 以图表形式更清晰、直观地呈现其分布特征(图1)。同时, 在“文本”中, 大陆与台湾的历史、地理、文化等, 又有着你中有我、我中有你、水乳交融的特点。由此, 小说人物记忆中大陆的盛况和小说中当下台北的萧条相互映衬, 才能够完整诠释其“圆”的内核。

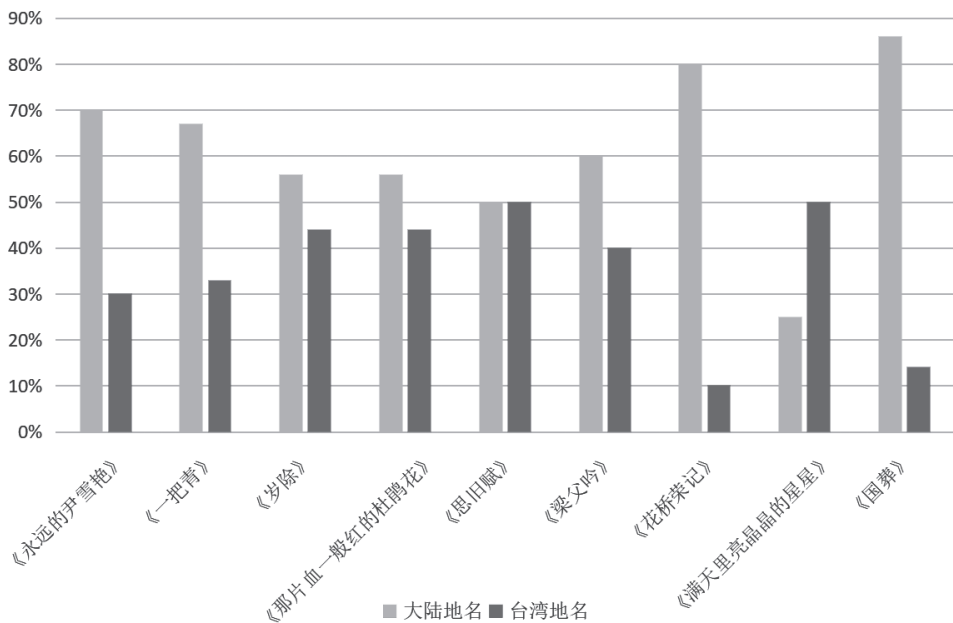


图1 “大陆—台北”地名占比

杨义认为圆形结构是作家文化心理的深层结构投射到叙事作品上的结果（杨义，1994）。也就是说，结构承载着作家的经验和世界观。作家可以通过作品将潜意识当中的认知结构转化成文学作品的结构。这一过程可以表示为“地理→作家→作品”（张袁月，2018：151）。白先勇出生在广西桂林，战乱时随家人几次逃难，到过重庆、上海和南京等地，由于政治原因又不得不跨越海峡，定居台北，后来又在美国求学工作多年。在《台北人》中，作家将刻画的重点放在了海峡两岸的大陆与台湾，为小说的图本设置了“大陆—台北”的两极结构。实际上，大陆是他的故乡，台北亦如是，因为他也曾说“我是台北人……我真正对土地有感觉也是在台北市这个地方”（白先勇，2000：282）。在这个层面上来说，这两极是对等的，而在《台北人》中，抱素怀朴的大陆和世风日下的台北又是对立的，构成了今昔之比，再加上人物的“灵肉对立”和“情理矛盾”（朱学群，1984：64），白先勇将自己的文化乡愁与历史怅恨体现得淋漓尽致。

3.2 主题

欧阳子曾在《王谢堂前的燕子：白先勇〈台北人〉的研析与索隐》中对《台北人》中的各篇小说都做了详尽的研析，总结出“今昔之比”“灵肉之争”和“生死之谜”三大主题，并且认为这三个主体之间相互关联、一脉相通，共同构成了14篇小说的深层机理。从文学地图的视角看，小说各篇呈现了“大陆—台北”这一地理分布形态，这两块区域既对立又对等。白先勇表面上将人物置于台北这一地理位置上，但实际上花了更多篇幅在大陆的事件上，人物的思绪也多留在大陆这一地理平台。大陆的经历是热烈与进取的，而当下在台北更多的是失落与怅惘。蓝田玉从一个红遍南京的妙龄名角到流亡孤岛的老将的中年遗孀，金大班从上海滩高级舞女变成台湾“老金龟”的姘头，秦义方从大陆威风凛凛的副官沦为在台北不受待见的旧侍从。以过去的质朴、温情、潇洒和善与美的传统衬托了如今台湾社会的“虚荣、华艳、萎靡、世俗气与商业化”（朱学群，1984：59）。从两地对立的角度看，其隐喻的今非昔比，和灵与肉的对立及情与理的矛盾呼应；而从两地对等的角度看，两者都被作家列入故乡的范畴。《满天里亮晶晶的星星》中提及了黑美郎想去闯美国，现实里白先勇也旅居美国数年，因此对祖国有更深的思念之情，旅居国外的他一直心系祖国。作家揭示了这群“台北人”的生活境遇，也悲悯其命运之坎坷。小说的时局就是白先勇历经的

年代。历史潮流推动国家变迁，影响着每一个逃亡人的命运。他们是远离桂林、南京、上海等大陆故土的人，日思夜想自己曾经在大陆的光辉岁月，致使台北在他们内心深处无法成为一个可寄托情怀的地方。小说“感时忧人”的主题也由此凸显。这里的“感时”是指“将国家变迁与个人命运、历史时空与现实背景聚集在一起，在短篇小说的方寸世界里建构了白先勇式的对人物命运的观照方式”，而“忧人”则是“在‘感时’的广阔平台上，聚焦于个人，忧患个人命运，悲悯人生际遇”。（郝敬波，2011：163）

3.3 人物

白先勇选择的南京、上海等现实地理元素不仅出现“识名现象”，利于呈现地域文化韵味，同时，这些地名带有的隐喻意义也极大地影响了小说人物形象的塑造，经白先勇的文墨渲染，人物低调地完成了华丽的设计。各篇小说刻画的人物有高级将领、富商、贵妇人，也有小店老板、舞女和佣人，他们来自四面八方，个性中潜藏着不同的地域文化。人物形象的塑造源于白先勇的亲身经历，自己的父亲就是大军阀，家中兄弟姐妹很多，又有奶妈、车夫、厨子一众人等，家里往来的宾客包括了军官、教授和贵妇等，作家将这些人的个性注入小说人物的灵魂中，个别人物身上甚至有作者自己的影子。在《花桥荣记》里，主角人物被贴上了桂林这一地理元素的标签。“花桥荣记”的老板娘是桂林人，桂林山水陶冶着桂林人的情操，他们直率爽快、能说会道、古道热肠。小说开头，老板娘就单刀直入：“提起我们花桥荣记，那块招牌是响当当的……黄天荣的米粉，桂林城里，谁人不知？哪个不晓？爷爷是靠卖马肉米粉起家的，两个小钱一碟，一天总要卖百把碟，晚来一点，还吃不着呢。”可以看出，她对故乡美食引以为傲的自豪感。除此之外，她还为客死异乡的卢先生请来和尚道士念经超度，以祭亡灵，虽然看似平凡，却也不失为一种关怀。在《永远的尹雪艳》中，尹雪艳则与上海这一地理元素密不可分。她是“上海百乐门时代永恒的象征，京沪繁华的作证”，到了台北也是社交界名人，“仍旧穿着她那一身蝉翼纱的素白旗袍，一径那么浅浅地笑着，连眼角儿也不肯皱一下”，（白先勇，2015：1）浑身透着典型的上海气质。她“周身都透着上海大千世界荣华的麝香”，甚至说她命中带煞，沾上就会家破人亡，又使这个人物形象多了传奇色彩。在《金大班的最后一夜》中，金兆丽身上也透露出上海的元素。在台北，她是“夜巴黎”的大班，在遭受童经理的指责

后，伶牙俐齿地骂道：“娘个冬采！”“好个没见过世面的赤佬！”两句上海话体现出一个混迹百乐门舞厅的大胆泼辣的舞女形象。还有和南京这一地理元素捆绑的人物蓝田玉静雅中带着忧伤，与四川元素关联的人物赖鸣升豪爽粗犷，这些人物的形象和独特的风格具有鲜明的地方色彩，这是地理元素影响的结果，也构成了白先勇小说的“奇”。

4 结语

本文从文学地图视角出发，结合文本，对《台北人》文学地图的地理分布、地理元素和制图策略进行了探析。研究发现，《台北人》所涉及地点与作家在现实世界中的移居地基本一致。作家通过对地名、景观名、街巷名的如实叙写，为读者展现了一幅幅具有不同地方色彩的画面，并且这种地域色彩也影响了人物形象的塑造。“大陆—台北”在时空上的转变，不仅构成了文学地图的两极分布，也在结构上体现了中国叙事文学的圆形思维。同时，通过《台北人》小说地图上的地域跳跃，我们能够窥视到20世纪大陆不同地域的文化。台北在小说中是地域跳跃的中心，作为现代台湾社会“世俗气与商业化”的代表，不断与回忆中象征中国传统灿烂精神文化的大陆故乡对比，“今非昔比”“灵肉对立”和“情理矛盾”由此显现，重现了文本叙事中“感时忧人”的主题。

在《台北人》的文学地图中，时间融入空间，时空的交融可以具象地体现在“图本”上，通过“图本”和“文本”之间的相互阐释与相互补充，展现出了中国叙事文学的深层规律与地理元素在塑造人物、凸显主题上的独特功能。作家所绘制的“图”也不仅表现于笔者所绘的空间分布，今与昔、大陆与台湾的时空交错及各种地理意象一起，熔铸了一个热烈而又凄凉的审美空间，呈现在每一位读者的脑海中。

参考文献：

- [1] Mike Crang. Cultural Geography [M]. London: Routledge, 1998: 43.
- [2] Westphal, Bertrand. Geocriticism: Real and Fictional Spaces [M]. Trans. Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2011: 5.
- [3] 白先勇. 白先勇文集·第四卷·第六只手指 [M]. 广州: 花城出版社, 2000: 282.
- [4] 白先勇. 台北人 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2015.
- [5] 方英. 文学绘图: 文学空间研究与叙事学的重叠地带 [J]. 外国文学研究, 2020, 42(2): 41.

- [6] 郝敬波. 现代文学传统与白先勇短篇小说的叙事主题 [J]. 中国现代文学研究丛刊, 2011 (12): 163.
- [7] 黄荣洛. 渡台悲歌——台湾的开拓与抗争史话 [M]. 台北: 台原艺术文化基金会·台原出版社, 1997: 24-25.
- [8] 马昌仪. 山海经图: 寻找《山海经》的另一半 [J]. 文学遗产, 2000 (6): 19-29+142.
- [9] [美] 马克·蒙莫尼尔. 会说谎的地图 [M]. 黄义军译. 北京: 商务印书馆, 2012: 11.
- [10] 梅新林. 论文学地图 [J]. 中国社会科学, 2015 (8): 159-181+207-208.
- [11] 欧阳子. 王谢堂前的燕子: 白先勇《台北人》的研析与索隐 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2014: 15.
- [12] 叶楚炎. 地域叙事视角下的《儒林外史》结构——兼论《儒林外史》的原貌问题 [J]. 明清小说研究, 2013 (1): 103.
- [13] 袁良骏. “奇”从何来? ——白先勇小说艺术 [J]. 中国社会科学院研究生院学报, 1999 (5): 64.
- [14] 杨义. 中国叙事学: 逻辑起点和操作程式 [J]. 中国社会科学, 1994 (1): 169-182.
- [15] 杨义. 重绘中国文学地图 [J]. 文学遗产, 2003 (5): 17-28+142.
- [16] 曾大兴. 文学地理学概论 [M]. 北京: 商务印书馆, 2017: 2.
- [17] 祝国瑞, 等, 编著. 地图设计与编绘 [M]. 武汉: 武汉大学出版社, 2001: 117.
- [18] 邹建军, 周亚芬. 文学地理学批评的十个关键词 [J]. 安徽大学学报 (哲学社会科学版), 2010, 34 (2): 35.
- [19] 朱寿桐. 论现代都市文学的期指指数与识名现象——兼论上海作为都市空域的文学意义 [J]. 社会科学辑刊, 2009 (3): 158-164.
- [20] 周晓琳, 刘玉平. 中国古代城市文学史 [M]. 北京: 人民出版社, 2013: 387.
- [21] 朱学群. 试论白先勇小说的悲剧意识 [J]. 台湾研究集刊, 1984 (2): 53-60.
- [22] 张袁月. 文学地图视角下的中国古代小说 [J]. 明清小说研究, 2017 (3): 75-88.
- [23] 张袁月. 从文学地域、文学地理到文学地图——空间视角下的文学地理学 [J]. 南开学报 (哲学社会科学版), 2018 (3): 149-158.
- [24] 张袁月. 文学地图视角下的唐传奇论析 [J]. 中国石油大学学报 (社会科学版), 2019, 35 (5): 73.



学术书评

幽默的具身研究

——《身势幽默：文学、具身认知以及身势语动力学》述评

何辉斌¹，王佳希²

（浙江大学外国语学院，杭州 310058）

摘要：

吉耶梅特·博兰于2021年出版的《身势幽默：文学、具身认知以及身势语动力学》是文学认知批评领域的佳作。博兰在书中提出了关于身势幽默与身势语言的理论。身势幽默是读者对文学作品中的身势语进行认知处理时所获得的幽默体验。身势语融合了语言概念与感觉运动概念，揭示了读者关于感觉运动事件的感知模拟。身势语的效果受到语言、文化、节奏、肌肉收缩程度等多种动力的影响，它的动态变化可以使读者的身势预期受挫，产生认知突变，从而获得幽默体验。博兰在书中解读了文学史上几部重要作品中的身势语与身势幽默，给这一理论的使用提供了优秀的范例。该理论可以用来研究幽默与具身认知的关系，为文学批评提供了原创性的新视角，也是对认知诗学的重要贡献。

关键词：

身势幽默；身势语；博兰

作者简介：何辉斌，博士，浙江大学外国语学院教授，博士研究生导师。主要从事比较文学和认知诗学研究。

王佳希，在读博士研究生。主要从事文学认知研究。

An Embodied Study on Humor: A Review of *Kinesic Humor: Literature, Embodied Cognition, and the Dynamics of Gesture*

He Huibin¹, Wang Jiayi²

(School of International Studies, Zhejiang University, Hangzhou 310058, China)

Abstract:

Guillemette Bolens' *Kinesic Humor: Literature, Embodied Cognition, and the Dynamics of Gesture*, published in 2021, is an excellent work in cognitive literary criticism. Bolens proposes in this book a theory of kinesic humor and gesture. Kinesic humor refers to the experience of humor in the cognitive processing of gestures in literary works. Gesture connects verbal concepts with sensorimotor concepts, and it also stimulates perceptual simulations of sensorimotor events in the readers. Gesture is influenced by a variety of dynamics, such as tempo, tonicity, culture, and word choice. This dynamic development can unexpectedly thwart readers' kinesic anticipations and create sudden cognitive shifts, which lead to kinesic humor. Bolens unpacks kinesic humor and gesture in several crucial works in literary history, which provides a paradigm of the application of her theory. This theory can be applied to the study of the relationship between humor and embodied cognition. It provides a creative new scope for literary study, and contributes a lot to cognitive poetics.

Title Embodied Study of Humor: Review of *Kinesic Humor: Literature, Embodied Cognition, and the Dynamics of Gesture*

Key words:

kinesic humor; gesture; Bolens

吉耶梅特·博兰 (Guillemette Bolens) 是瑞士日内瓦大学中世纪文学与比较文学的教授。近年来, 博兰的研究兴趣集中在视觉和语言艺术中的身体历史、身势智能 (kinesic intelligence) 和具身认知等领域。博兰在文学认知研究方面成就颇高, 她于 2012 年出版了《身势语言的风格: 文学叙事中的具身与认知》(*The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative*)。该书将叙事学与认知科学相结合, 分析了简·奥斯汀、普鲁斯特、乔伊斯等作家的作品, 揭示了读者对文学作品的体验与基于身体的认知形式之间的紧密关系。《身势幽默: 文学、具身认知以及身势语动力学》(*Kinesic Humor: Literature, Embodied Cognition, and the Dynamics of Gesture*) 这本

书，最初在 2016 年出了法语版。这个版本是 2021 年牛津大学出版社的英文版。作者在法文版的基础上进行了大幅扩充，分析了更多的文本语料，并引入了一些认知研究的最新成果。本书隶属牛津大学出版社的“认知与诗学”（Cognition and Poetics）系列丛书。该系列致力于促进认知科学、文学、艺术和语言学的交叉研究，旨在扩展理论方法，整合多学科的成果，以进一步探索“艺术的创作和接受”这一人类思维中重要的深奥问题。

幽默是一种很微妙的现象。伍尔夫曾说：“幽默是在外语中首先损失的风味。”（伍尔夫，2003：32）一旦说外语，就难以捕捉语言中如此奇妙的成分。英国喜剧作家康格里夫在谈论幽默和笑的时候甚至感叹：“有多少人，就有多少意见。”（康格里夫，1964：7）虽说幽默的理论五花八门，但也不是完全无章可循。在博兰看来，传统的幽默理论基本上可以分为三派：以霍布斯、柏格森为代表的优越论（superiority theory），以弗洛伊德等为代表的释放论（relief theory）和以康德、叔本华等为代表的乖讹论（incongruity theory）。

值得关注的是，最近几十年，幽默研究取得了不少成就。普罗文曾指出：“笑与幽默作为实证科学的研究历史才刚刚超出 100 年。”（Provine, 2000: 18）在过去的 100 多年时间里，特别是在最近的三五十年，笑的研究取得了很大的进步，主要特点在于引进了自然科学与语言学的观点和方法。学者们还于 1988 年创办了专业刊物《幽默》（*Humor*）。幽默研究国际协会也于 1989 年创立。刊物与协会的创立为幽默研究提供了巨大的便利。

在当代幽默研究的学者中，约翰·莫雷尔特别值得关注。他引进了认知的视角，给幽默研究带来了新维度。他认为幽默的两个重要方面为“一、我们经历了一次认知转换——我们的感知或者思想的快速变化”；“二、我们有一种游戏的心态，而不是严肃的心态，从观念的或者实践的关注中解放了出来”。（Morreall, 2009: 50）例如，在大雾天，一个骑自行车的人在十字路口无法判断骑车的方向，他看见电线杆上有一个牌子，觉得应该是路标，但又看不清楚，他爬上电线杆一看，上面写着“油漆未干”。这里面包含了关键的认知转换，寻找路标的认知突然变为对“油漆未干”牌子的认知。欣赏这个幽默故事，还得有一种游戏的心态。如果后面有歹徒在追杀，我们就无法以游戏的态度来阅读，这就不再是幽默了，而是致命的悲剧。

博兰在莫雷尔的基础上把身势学（kinesics）用于幽默研究。博兰发现，“身势

节奏的突然转换会逗人发笑，在不会说话的婴儿中如此，在健谈的成年人中也如此”（Bolens, 2021: 1）。之前人们都从语义层面讨论幽默，几乎忽视了欣赏幽默过程中的身体的运动模拟。博兰因此开创了新的研究路径。她说：“涉及身势动力学的认知转换在现实生活中往往由运动感知促成。这种认知转换也可以由语言引发，如果文本创造出身势预期，然后又突然让读者受挫。这本书的主题就是探索阅读过程中的身势，运动和感觉运动事件（sensorimotor events）引起的幽默经验。”（Bolens, 2021: 1）为了解上文“油漆未干”的幽默，不能仅仅依靠抽象的语义推演，还得有身体运动的感知模拟，才能真正明白幽默的真谛。

这本书的研究对象包括：弥尔顿（Milton）的《失乐园》（*Paradise Lost*）、斯特恩（Steme）的《项狄传》（*Tristram Shandy*）、圣西门（Saint-Simon）的《回忆录》（*Mémoires*）、卢梭（Rousseau）的《忏悔录》（*Confessions*）、司汤达（Stendhal）的《红与黑》（*The Red and the Black*）、克雷蒂安·德·特罗亚（Chr é tien de Troyes）的《伊万》（*Yvain*）和塞万提斯（Cervantes）的《堂吉诃德》（*Don Quixote*）。博兰将文学研究、认知研究、幽默研究和身势学相结合，分析上述作品中由身势语引发的幽默体验。博兰指出：“体验身势幽默的基础在于感知模拟（perceptual simulation）的激活。”（Bolens, 2021: 1）感知模拟是阅读任何文本都不可缺少的认知环节。为了体验身势幽默，读者首先需要通过模拟所阅读的身势描写，激活大脑中相应的感觉运动事件的特征，从而产生身势预期（kinesic anticipation），以便理解身势的含义。人们不仅会在读到“跳”“冲”“扭”等与运动直接相关的动词时激活感觉运动神经，很多抽象的词如“促使”和“妨碍”等同样能引发与感觉运动相关的感知模拟。但感知模拟只是第一步，想要通过叙事体验到身势幽默，身势预期突变产生的惊讶与不一致感是必需的机制。节奏（tempo）和肌肉收缩程度（tonicity）的变化能打破读者的身势预期。节奏是指步调、频率以及速度的变化，肌肉收缩程度则是各种状态下肌肉松弛和紧张的程度，用以维持身体的各种姿势和运动。大脑在处理“冲刺”和“耷拉”两个动作时体验的节奏与肌肉收缩程度是完全不同的。因而，这两个因素的突变能使文本中的动作描写产生精心设计的重要效果。除了节奏与肌肉收缩程度的突变，遣词造句、文化习惯、历史背景等因素也能改变读者的身势预期，同样是身势语发挥效用的动力。

全书共七个章节，以逐步深入的方式阐明了身势幽默的产生机制与意义。第一章聚焦《失乐园》。在这部史诗中，弥尔顿多次以身势语触发感知模拟的不协调（尤

其是在叙述达到高度悬念时)引发读者的惊讶和认知转变。博兰指出:“读者对身势语不一致(或身势预期受挫)的惊讶能引发幽默的体验,扩大可想象的预期范围。”(Bolens, 2021: 8)弥尔顿对身势语的巧妙运用给幽默提供了可能性。在《失乐园》高潮部分,撒旦率堕落天使与迈克尔带领的好天使开战,最终撒旦带领的部队被圣子用“雷霆”(thunder)击败,跌落九天。交战时,圣子“右手/抓着一万个雷霆/向前扔去,像在敌人的灵魂中注入/瘟疫”(Milton, 2007: 172)。这段描写中的动词“抓”(grasping)、“扔”(throwing)和“注入”(infixing)是激活读者感知模拟的关键所在。尽管“雷霆”的含义是象征性的,代表至强的力量,但理解它仍然需要大量与感觉运动相关的具身体验。“雷霆”包括雷电与雷声,都是无形的,但“抓”这个动词迫使雷在读者的认知中有了一定形状,并被固定在一个狭小的空间中。在此基础上,“扔”这个动作才能激活。此外,在西方古典神话中,雷霆往往像投掷长矛一样被扔出去,这一文化背景也增加了读者对“扔”的力量感的想象。“注入”的动作也与长矛被扔出后的效果相呼应。读者通过上述感知模拟已建立起对至强力量与毁灭性后果的想象。然而,弥尔顿接着写道,“可是他的力量只使出了一半/他的雷轰到半空就停止了,因他/无意毁灭,只想把他们清除出天庭”(Milton, 2007: 173)。读者对毁灭性后果的预测并未如期发生,圣子前番略显夸张的动作竟也只是“雷声大雨点小”,喜剧色彩随之而来。在这个例子中,弥尔顿用两种不一致——反生活常识的身势语和读者身势预期的受挫,渲染了一部严肃史诗的幽默色彩。

18世纪的英国文学大师斯特恩也非常善于用身势语来组织信息。第二章主要分析读者如何通过内感受参与解读斯特恩《项狄传》中的身势语与身势幽默。博兰沿用了门登霍尔(Wilson-Mendenhall)等情绪研究专家提出的“内感受”(interoceptive)的概念来解释身势语在发挥效用的过程中受到的内力作用。“外感受”(exteroceptive)是由视觉、听觉、触觉和嗅觉等提供的感觉,而内感受指身体内部的感觉,“内感受系统在生动的想象经历中模拟身体内部的感觉,在初级内感受皮层中实现神经活动”(Wilson-Mendenhall, 2019: 221)。读者的内感受将语言概念转换为感觉运动概念,博兰认为,内部解释的一个积极作用在于能比外感受系统激发更复杂的认知模式,从而“帮助人们感知身势的各种细微差别,更加精确地适应正在进行的身势交流”(Bolens, 2021: 16)。《项狄传》中,项狄母亲生产之时,医生用自己刚发明的一种钳子夹婴儿的鼻子助产。不明其理的侍女告诉项狄的父亲沃尔特说,医生夹扁了孩子的

鼻子，使它像一张薄煎饼似的贴在脸上，还准备做一个假鼻梁把它垫起来。听完这番话后，项狄的父亲心神错乱地回到房间扑在床上，右手掌按着脑门，几乎蒙住了眼睛，左胳膊麻木地垂在床边，右腿半悬在床边上，左腿朝躯干折叠。读者通过对这段身势描写的感知模拟将语言转换为与运动相关的情感体验，从而精准地理解到项狄父亲内心的悲伤。同时，与目睹现实中的动作相比，阅读能引发更多、更复杂的内部解释，比如，除动作本身外，小说原文冗长的句子和段落起到减缓节奏的作用，读者能通过内感受性将其转化为不安的体验。在沃尔特沉寂一个半小时后，他悬在床边那只脚的脚步突然不停点地，一旁托比（项狄的叔叔）的心也跟着轻了一磅。此处肌肉收缩程度的强烈对比使沃尔特与此前一动不动的悲伤形象形成对照，创造了一种幽默的效果。再加上托比叔叔的反应，读者由此可推论出沃尔特情绪的好转。博兰说：“我们之所以能做这种推论，都是基于对肌肉收缩程度的动态变换的解读，并将其转化为情感意义。”（Bolens, 2021: 58）可见，从语言概念到感觉运动体验离不开读者的内感受系统。

第三章研究圣西门的《回忆录》，主要关注以下两点：一是身势风格（kinesic style）的矛盾如何提升文本的可读性；二是历史背景对身势语意义生成的作用。圣西门格外关注人物身势风格中的矛盾点，并借此呈现幽默，正如博兰所说：“受挫的预期，突然的惊喜和认知的转变是圣西门描写身势风格时常有的特点，从而引发了幽默的体验。”（Bolens, 2021: 65）此外，书中身势语效果的外在原因在于凡尔赛宫紧张的政治环境。博兰指出：“身势智能（kinesic intelligence）是凡尔赛宫中的基本生存技能，对面部活动（实际上是全身）的监控非常盛行。”（Bolens, 2021: 66）例如，圣西门描写维勒时提到他是高个子、深肤色的男人，总是显得警觉、开放、富有表现力，但接着又说维勒实际上是个有点疯狂的人。描写奥尔良公爵时，圣西门写道：他视力很差，写信时羽毛笔尖常常缠着假发都发现不了，然而因为打网球被伤了一只眼后，仅剩的一只眼的视力倒变好了；他能言善辩，擅长交际，但这又不是他的真面目，他甚至无法回到真实的自己。圣西门的语言有着不可预测性，总能打破读者对人物的身势预期。颇具喜剧性的描述使人物形象跃然纸上，同时激发读者的阅读兴趣。读者阅读身势描写的感受也是圣西门身处凡尔赛宫中时的亲身体验，这样就增加了读者对《回忆录》的信任。此外，不论是维勒还是奥尔良公爵，他们身势风格的矛盾性在一定程度上都由凡尔赛宫的政治环境造成，因此身势幽默还加深了读者对历史

背景的了解。总而言之，身势语既是凡尔赛宫中的社交技巧，也是圣西门创作的艺术特色。

第四章借助卢梭的《忏悔录》进一步探讨了作者如何有意识地利用身势幽默拉近与读者的距离，增强读者与作者之间的情感亲密度。博兰说：“作者做出的语言选择为感知模拟提供了一个方向。卢梭就是一个例子，他有意识地引导读者对感觉运动信息的认知处理。”（Bolens, 2021: 16—17）卢梭在创作《忏悔录》时对身势的节奏和肌肉收缩程度格外关注。以他与巴齐尔太太的故事为例：16岁时，卢梭在意大利都灵的一个富人家中做仆役，女主人巴齐尔太太美貌善良，主动给卢梭提供了住宿的地方。一日，年轻的卢梭和巴齐尔太太同处一室，巴齐尔太太忙着自己的针线活，而卢梭被她雪白的胳膊以及脖子与围巾之间露出一小点肌肤吸引。他战战兢兢，大气都不敢出一下，小心又贪婪地偷瞄巴齐尔太太。他眼花缭乱，胸口憋气，呼吸也越发急促，只能小心地轻声吸气吐气。故事中卢梭的身势处于肌肉高度收缩状态，让读者也跟着兴奋紧张起来。此时巴齐尔太太忙于干活，呼吸声略有增大，身体也跟着有所起伏。魂不守舍的卢梭误会了对方，刚想听凭激情迸发，巴齐尔太太却突然用随意的、不带感情的语气和他说了一句话。卢梭这才发现巴齐尔太太根本没有注意到他的反常，也便放松下来，不作他想。当读者以为卢梭即将在高度兴奋之下有所行动时，身势节奏与肌肉收缩程度的改变使这种预期受挫。卢梭因而得以跟他的读者分享了一个青少年与欲望斗争的幽默故事。正如博兰所言：“卢梭希望他的读者能够接受身势对话中的变化及其所暗示的基于感官互动的同情。”（Bolens, 2021: 85）尽管上述情节中卢梭的表现都是无意的，但叙述本身却是作者精心设计的，生动细致的身势语可以有效地促使读者通过感知模拟与人物共情。

第五章通过比较司汤达《红与黑》的多个英文译本研究语言本身对体验身势幽默的影响。博兰指出：“当身势通过语言进行表达和交流时，单词的选择和句子的风格会导致不同的感知模拟。”（Bolens, 2021: 13）在叙事中，语言可以调节感觉运动概念的使用。一种语言中存在的词汇在另一种语言中却未必存在，因而，母语既会影响译者或读者对真实生活中的身势的理解，也会影响阅读的感知模拟过程。本章涉及的译者包括霍勒斯·巴尼特·塞缪尔（Horace Barnet Samuel）、C. K. 斯科特·蒙克里夫（C. K. Scott Moncrieff）、罗伯特·亚当斯（Robert Adams）、凯瑟琳·斯莱特（Catherine Slater）、罗杰·加德（Roger Gard）和伯顿·拉斐尔（Burton Raffel）。在小说二十四

章中，于连在咖啡馆与雅梦达交谈，此时雅梦达的情人晃着肩膀，朝账台走去，还吹着口哨，乜了于连一眼。在翻译时，亚当斯直接将这个动作译为“swaggering”，省略了“晃肩膀”（其他五位译者则都体现了）。实际上，在译文中体现出“shoulder”能同时激发对走路方式和身体摇晃的运动感知，使读者更能体会雅梦达情人走路时的轻浮姿态。对于“吹口哨”的法语动词“souffler”，几位译者的处理也不尽相同。蒙克里夫和亚当斯分别将其译为“breathing loudly”和“breathing heavily”，这两种译法仅暗示了一种笨拙的呼气声，无法表达原文包含的轻浮和挑衅之意，使读者难以理解这个身势的交流意图。这说明了一种文化中特定动作/动词的含义对另一文化的读者很可能是陌生的。面对雅梦达情人的挑衅，于连不知作何回应，他在心中思考是否要回看一眼，也吹一声口哨。此处的“吹口哨”司汤达使用了名词“soufflant”。塞缪尔在翻译这段时直接省去了“吹口哨”，大大减轻了原文的幽默程度。实际上，名词形式的“soufflant”还有“掌掴”之意，司汤达用这个双关语风趣地体现了于连想要报复却又不知如何做到时傲慢无礼的心理活动。译者受母语影响对原文进行了不同的感知模拟，这些都体现在译文中，给身势语发挥作用的空间也不尽相同。可见，即使是语言上的细微差异也能极大地改变读者的幽默体验。

第六章以翻译和改写为视角，选取了克雷蒂安·德·特罗亚《伊万》中的身势幽默片段，研究该片段在中世纪的多语种译本中被改写造成的不同效果。《伊万》中的身势幽默引发了复杂的情感认知，有助于抵抗中世纪文化造成的情感麻木，正如博兰所说：“教育训练可能教会我们感知，但也可能使我们的某些感觉消失。身势分析的目标之一是加强读者对文学作品中的感觉运动的关注，并抵制习惯化的麻木效应。”（Bolens, 2021: 107）在《伊万》中，骑士伊万的狮子在林中看到伊万不省人事，身边还有血迹，以为伊万已死。它发疯般嚎叫，立即用牙咬起地上的宝剑自杀。事实上，特罗亚此前已经交代，剑只是稍微“咬”了伊万脖子一口，血也没流太多，显然是狮子过度反应了。狮子的过度敏感完全超出了读者的预期，给阅读带来了幽默之感。这段故事来源于奥维德《变形记》中的古罗马神话：皮拉摩斯在与提斯柏相约私奔的树林中看到血迹，误以为心爱之人为猛兽所害，立即提剑自杀。特罗亚虽然对故事主人公做了改编，但表达的情感意义是相同的，即关于真爱与生死的主题。博兰说：“翻译和改写是文化影响认知的证据。”（Bolens, 2021: 124）中世纪有不少《伊万》的译本，在翻译狮子的“鲁莽”时，都依据文化习惯做了改编。威尔士语版直

接对这一情节视而不见。古挪威语和古瑞典语版本则完全颠倒了这个场景的情感逻辑。他们加重了伊万的伤势，除脖子外，伊万胸部也受了重伤。狮子到达后以为伊万是自杀，它没有哭泣嚎叫，而是在伊万身边踱步检查了一会儿，然后将地上的宝剑踢到一旁，以防再有人自杀。浪漫传奇都被这些译者的文化视野过滤，所以，如博兰所言，他们都依据自己的文化提供了“一种务实的逻辑”(a pragmatic rationale)(Bolens, 2021: 122)。殊不知，狮子的过度反应才是这段故事的核心所在。特罗亚的《伊万》反其道而行之，与奥维德的神话故事一样，用身势幽默反抗对痛苦的漫不经心，提醒读者抵制文化习惯造成的麻木。

第七章分析《堂吉诃德》的作者如何运用身势幽默反抗早期现代西班牙的社会观念。西夫·瑞哈德斯(Sif Rikhardsdottir)指出：“文本的情感编码可以挑战它的情感群体，还可以颠覆或戏仿它，甚至影响它，穿越时间导致读者和观众的情感和行为产生变化。”(Rikhardsdottir, 2017: 26)塞万提斯很注重人物的身势细节。例如，在《堂吉诃德》第二部中有这样一个故事，蒙特西诺斯遵照杜朗达尔德的遗愿，将他的心摘下，用精美的花丝手帕反复擦拭心上的血，擦干净后，他用另一种体液——眼泪，洗去自己手上沾染的血，并将心脏送给贝雷尔玛夫人。漂亮华丽的花丝手帕与血腥形成对比，蒙特西诺斯擦拭血液的怪诞动作也使这一场景分外滑稽。用词上，塞万提斯反复使用“清洁”和“血液”这两个词来突出蒙特西诺斯对擦干净血液的执着，这其实是对当时人们痴迷于“血统纯洁”观念的戏仿。“血统纯洁”的观念出现在中世纪晚期的西班牙。血液的纯洁与否原本只是一个虚构的概念，然而在宗教意识形态和中世纪科学理论的影响下，人类的血液有了纯洁与否之分，并决定着不同的社会阶层。到了16世纪的西班牙，这一隐喻已广为接受，人们需要确认自己和祖先的血统才能自证清白。蒙特西诺斯的动作以一种怪诞可笑的方式直接展现了“血统纯洁”这个隐喻，讽刺它的影响力巨大的欺诈性，正如博兰所说的那样：“让一个隐喻遭到嘲笑，是降低它作为伪真理的价值的一种方式。”(Bolens, 2021: 138)本章的分析进一步说明，身势语所表达的意义是情景化的，社会与历史既能限制身势语的效用，也会反过来受其影响，它们的关系具有“双向可塑性”(bidirectional plasticity)(Bolens, 2021: 16)。

文学认知研究已受到学界的广泛关注，但有关幽默与具身认知的关系却鲜被论及。博兰的这本书开此先河，提出了一种关于身势幽默和身势语言的理论，为分析文

学作品提供了原创性的新视角，也是对认知诗学的重要贡献。身势幽默是读者对文学作品中的身势语言进行认知处理时获得的幽默体验。身势语结合了语言与感觉运动事件，能激发复杂的感知模拟。感知模拟正是读者体验文学作品中感觉运动事件的基础。此外，由于身势语的效果一直处于动态发展之中，受到内感受性、语言、历史、文化、节奏、肌肉收缩程度等多种动力的影响，作者可以利用这些因素的变化使读者的身势预期受挫，从而使他们获得幽默的体验，这便是身势幽默的产生机制。分析文学作品中的身势幽默有助于深入理解文本细节和阅读的认知过程。另外，这本书不仅提供了新的理论，还将理论与叙事学、认知研究和历史分析结合起来，解读了文学史上几部重要作品中的身势语与身势幽默，使经典作品焕发新的活力，可谓当前文学认知研究的佳作之一。

参考文献：

- [1] Bolens, G. *Kinesic Humor: Literature, Embodied Cognition, and the Dynamics of Gesture* [M]. Oxford:Oxford University Press, 2021.
- [2] Milton, J. *Paradise Lost* [M]. Edited by Barbara K. Lewalski. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing, 2007.
- [3] Morreall, J. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor* [M]. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- [4] Provine, R.R. *Laughter: A Scientific Investigation* [M]. New York: Penguin Books, 2000.
- [5] Rikhardsdottir, S. *Emotion in Old Norse Literature: Translations, Voices, Contexts* [M]. Cambridge: D. S. Brewer, 2017.
- [6] Wilson-Mendenhall, C. D., A. Henriques, L. W. Barsalou, et al. "Primary Interoceptive Cortex Activity during Simulated Experiences of the Body" [J]. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 2019, 31 (2) : 221—235.
- [7] 弗吉尼亚·伍尔夫. 普通读者 I [M]. 马爱新, 译. 北京: 人民文学出版社, 2003.
- [8] 康格里夫. 论喜剧中的幽默 [M] // 古典文艺理论译丛编辑委员会编《古典文艺理论译丛》第 7 册. 北京: 人民文学出版社, 1964.

文学审美认知的跨学科新探究 ——评《象征主义戏剧的认知隐喻研究》

付佳琦¹, 于凤保²

(江苏科技大学外国语学, 江苏镇江, 210210)

摘要:

象征主义戏剧作为西方现代戏剧的一个重要流派, 取得了突出的实绩。马慧博士以跨学科的视角对象征主义戏剧进行分析, 将语言分析和文学文本整体研究相结合, 既探讨创作的一般机制, 也注意到作者的独特思想, 由此探析了象征主义戏剧中认知动力的存在, 为文学文本的研究提供了一个有益的视角, 为象征主义戏剧的深入探讨提供了参考。

关键词:

《象征主义戏剧的认知隐喻研究》; 跨学科研究; 认知诗学

A New Interdisciplinary Inquiry into the Aesthetic Cognition of Literature : A Review of *A Study of Cognitive Metaphors in Symbolist Drama*

Fu Jiaqi¹, Yu Fengbao²

(Jiangsu University of Science and Technology Jiangsu Zhenjiang, 210210)

Abstract:

As an important genre of modern Western drama, symbolist drama has achieved outstanding results. Dr. Ma Hui analyzes symbolist drama from an interdisciplinary

基金项目: 江苏省本创基金项目“江苏红色翻译的数据整理和文化研究”(项目编号: 202210289114Y); 江苏省社科基金项目“《大洋洲文学丛刊》的数据整理和文化研究”(项目编号: 21WBB006)。

作者简介: 付佳琦, 江苏科技大学外国语学院硕士研究生, 主要研究方向为英语语言文学; 于凤保, 浙江大学英语语言文学博士, 江苏科技大学外国语学院讲师、硕士研究生导师, 江苏省“双创博士”JSSCBS20211004, 主要研究方向为大洋洲英语文学、文学认知研究和文学伦理学批评。

perspective. She combining linguistic analysis and the study of literary texts as a whole, exploring both the general mechanisms of creation and noting the unique thoughts of authors. And exploring the existence of cognitive dynamics in symbolist drama, providing a useful perspective for the study of literary texts and providing a reference for the in-depth exploration of symbolist drama.

Key words:

A Study of Cognitive Metaphors in Symbolist Drama; interdisciplinary research; cognitive poetics

象征主义戏剧是现代主义戏剧的源起，是深入理解和把握西方现代戏剧的重要切入点。然而，学界对象征主义戏剧的认知却始终莫衷一是。可见，研究者的主体性不仅造就了学术研究的创造性，但也使之难以摆脱知识建构的主观性。正因为如此，充分利用认知科学的相关研究成果对象征主义戏剧进行深入的跨学科研究具有一定的学术价值。在此学术语境下，马慧博士于2021年11月在人民出版社出版了《象征主义戏剧的认知隐喻研究》(以下简称《象征》)。该研究充分吸纳了认知诗学理论的相关研究成果，并在对隐喻进行细致分类的基础上创造性地对六位象征主义代表性剧作家的多部剧作中的主题、人物、情节结构和情感进行了深入的研究，力图从认知隐喻之视角对象征主义戏剧赖以建构和运作的诗性认知模态进行探究，“去探清看似主观随意且无迹可寻的符号的建构来源，彰显了象征主义戏剧中认知动力的存在”(马慧，2021：扉页)。无疑，《象征》一书在多个维度上都有重要的启发意义。本文仅从文学审美新内涵、文本批评新方法和象征主义戏剧研究新疆界等学术贡献之处进行评述。

1 以跨学科视角重新构建文学审美新内涵

文学审美是文学批评的本质特性和根本追求，跨学科视角下的文学批评不能弃文学审美于不顾。众所周知，主题、人物、情节结构和情感都是一部戏剧的重要文本元素，也是其文学审美的重要认知维度。正因为如此，围绕着这些文本元素进行文学审美批评的学术研究也已形成了一个历史悠久的学术传统和内涵体系。然而，在跨学科视角下，文学批评却能呈现出许多新颖的内涵。

在《象征》一书中，作者通过认知隐喻的视角来分析象征主义戏剧的创作，从

隐喻视角探究文本的情节结构的建构，发现通过图式的运用，隐喻能够串联故事的情节发展全过程，并承担起构建文本结构的关键线索的作用。张兰阁先生认为：“所有的舞台意象均由象征代码构成。事件及情节完全不符合现实逻辑，比如……梅特林克神秘的城堡世界。”（张兰阁，2009：248）那么从认知隐喻的视角对其戏剧作品进行分析，就能够解释情节何以发展及结构何以构建。通过这种方式对文学作品的情节结构进行解读，体现了文学审美价值和认知价值的兼顾。

通过隐喻视角对戏剧作品进行解读，作者还发现，隐喻对戏剧作品的主题表达和人物塑造也发挥了巨大作用。认知隐喻理论的代表人物莱考夫认为：“不论是在语言上还是在思想和行动中，日常生活中隐喻无所不在，我们思想和行为所依据的概念系统本身是以隐喻为基础的。”（乔治·莱考夫等，2015：4）掌握了日常生活中使用的基本隐喻，就能够更好地理解文学作品中抽象的诗性隐喻。在这个过程中，作者通过对象征主义戏剧作品的解读发现，剧作家们就是通过对基本隐喻的变形来构建文章主题和人物形象的。文学作品中的诗性隐喻其实是由日常生活中所使用的基本隐喻转换而来的。诗性隐喻的建构能够帮助表达作品的主题倾向，实现不同人物形象的区分化。那么通过这种方式，我们在欣赏象征主义的戏剧作品时就能更好地从抽象中把握具体，真正了解作家们蕴含在抽象表达之下的内涵意义，从而了解作品主题，形成自己对人物形象的独特解读。这就是跨学科视角下作者对于文学审美新内涵的一种探寻，通过这种方式对象征主义戏剧的解析能够更加清晰明确。

除了对主题、人物、情节结构等文本元素进行的跨学科视角解读以外，作者还对情感这一重要文本元素以认知隐喻的视角进行了解读。戏剧文本总是会在一定程度上体现出创作者本身的情感表达和倾向。在这个过程中，创作者就是通过隐喻来搭建认知和情感之间的桥梁的。读者在欣赏戏剧的过程中受到创作者认知的影响而产生情感共鸣，也就是说创作者认知的情感表达影响了读者的认知状态，进而引发读者相应的情感。情感的这种解读角度扩充了文学审美的内涵。

马慧博士通过跨学科视角对象征主义流派的戏剧作品进行了分析，从认知隐喻的角度探究了主题、人物、情节结构和情感在认知视角下的构建，丰富了文学审美新内涵，这是文学审美价值和认知价值的统一，也是《象征》这本书重要的创新所在。

2 以跨学科理论探索文学批评新方法

尽管文学批评以文学审美为中心，但自古就有印象主义批评和形式主义批评之分。无疑，文本的语言形式分析和印象式的审美感受体验各有长短，却很难糅合于一体。在《象征》中，作者“从基本隐喻的变形中发现作者的主观倾向性，力图做到语言分析和文学文本整体研究相结合，一般机制与作者个性相结合”（马慧，2021：前扉页）。可见，《象征》力图充分吸收认知隐喻方面的相关研究成果，并在方法论层面上推进基于认知诗学的文学跨学科研究。

韦勒克（Ren Wellek）和沃伦（Austin Warren）的《文学理论》（*Theory of Literature*）认为隐喻的重复组成了象征，“我们认为‘象征’具有重复与持续的意义。一个‘意象’可以被一次转换成一个隐喻，但如果它作为呈现与再现不断重复，那就变成了一个象征，甚至是一个象征（或者神话）系统的一部分”（韦勒克等，2005：203）。马慧博士主要以象征主义戏剧为例，探究象征主义戏剧中隐喻的建构，具有方法论层面的可操作性。

作者通过对容器隐喻、路径隐喻、循环隐喻以及基本隐喻等认知隐喻理论来推进文学跨学科研究。隐喻构建的基础是意象图式。约翰逊（Johnson）在《具身心智：意义、想象和理性的具身基础》（*The body in the mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reaction*）中详细谈及了意象图式的概念。人由身体或者生活经验出发，形成了最基本的认知方式，即意象图式。它不是客观的，并非由客观世界的物理特性所设定，而是由人对世界体验的主观感受来构建的。意象图式都是主观的存在，以人的主观体验为基础。意象图式将一个抽象的概念表达，建立在一个具体可感的感受和经验的基础上，达成了概念表达和经验基础的统一（Mark Johnson，1987：126）。这些意象图式形成隐喻，充斥在日常生活中。因此通过认知隐喻视角来解读象征主义戏剧作品，是从我们的具身经验出发，是一种新方法的尝试。

首先，《象征》以易卜生的作品为例。通过分析作品中出现的容器隐喻，马慧博士认为，隐喻能够帮助构建戏剧结构和情感表达。作者以易卜生的作品《野鸭》（*The Wild Duck*）为例，向我们论述了由容器隐喻达成的《野鸭》的主题。容器隐喻的基础是容器图式，容器图式是空间中有界限的区域。（马慧，2021：69）这时容器隐喻就是以跨学科的视角帮助我们分析文本的。作者又重点通过克洛代尔的作品呈现

了其中出现的路径隐喻。路径隐喻的基础是路径图式。路径图式是人最重要的意象图式之一，源自人的空间经验，由一个地点到另一个地点去，必然会产生路径，必然会经过路径上的所有的地点。路径隐喻不仅准确地传达了戏剧的主题，同时能够完成人物形象区别化的任务。作者还探讨了循环隐喻，循环隐喻的基础是循环图式。在这一章以叶芝的《猫与月》(*The Cat and The Moon*) 为例，重点分析其中的循环隐喻是如何表达叶芝的情感倾向的。此外，作者还探讨了梅特林克、安德列耶夫和泰戈尔等作家的创作是如何由隐喻来建构的。经过具体作家作品分析，作者认为，基本隐喻存在于我们的日常生活中，而基本隐喻进行变形和改写后成为诗性隐喻，被普遍应用到文学作品中。基本隐喻蕴含了人们对世界的思考和认识，是人类认识世界的一种方式，通过对基本隐喻的延伸、展开和组合得到的诗性隐喻更加丰富了文学作品的写作方法和技巧，同时也为我们提供了一种新的解读方式。

隐喻作为一种被广泛使用的工具，已经不再是一种简单的修辞手法，而是我们认知世界的一种方式。“隐喻给了我们理解自己和世界的方式，这种方式其他任何思维模式都没法做到。”(Lakoff 等，1989: 67) 这就是用隐喻对文本进行解读的意义，是值得肯定的。作者从这种跨学科的视角对象征主义戏剧作品进行研究，对作品中出现的不同的隐喻分别进行讨论，让我们体会到认知隐喻理论在文学文本研究方面的价值，这是一种新的进步和创新。

3 以跨学科研究拓展象征主义戏剧研究新疆界

作为一个文学创作流派，象征主义戏剧研究早已成为外国文学批评百草园中不可或缺的风景。然而，在象征主义戏剧批评研究之存在被建构的过程中，它的疆界以及作为他者的存在也在被不断建构和持续重构。

在《象征》一书中，作者就为我们强调了象征主义戏剧中受喻者的认知主体性。从认知隐喻的角度去理解和赏析作品的过程中，除了施喻者也就是创作者这个主体以外，还包含受喻者也就是读者这个主体。创作者通过基本隐喻的变形在作品中使用大量的诗性隐喻以建构和表达自己的所感，那么在阅读过程中，作为受喻者的读者也需要根据自己的理解来感受象征主义戏剧的魅力。作者从受喻者的认知主体性角度分别从经验主义真理论与与哲学阐释学互释这两个方面进行解释。

首先是受喻者的认知主体性与经验主义真理论这个方面。传统的客观主义真理论和主观主义真理论或是忽视或是夸大人的主观性。而经验主义真理论则取二者之优点，舍二者之缺点，在阐释了人的理解的重要性的同时也并没有忽略其局限性，这就是经验主义真理论的优势所在。“经验具有体验性势必会影响认知。我们只能讨论所感知和构想的事物。而我们所能感知和构想的事物又都与身体构造和经验相关。”（谢之君，2007：55）而隐喻是以经验为基础的，因此认识隐喻的过程和我们的经验是分不开的。那我们为什么要考察受喻者认知主体性呢？前面几章的内容马慧博士从施喻者角度出发来解读文本中的隐喻运用，强调诗性隐喻是以基本隐喻为基础变形而来的，而基本隐喻则蕴含在人们生活的方方面面，是人们认知世界的方式。在阅读过程中，基本隐喻隐含的共通性由人的一般认知决定，诗性隐喻隐含的倾向性则由作者的特殊认知来决定（马慧，2021：289），所以受喻者的理解是建立在一般认知的基础上，同时受喻者对于作品表达出的施喻者的独特认知的理解不可避免地会带有主观差异，体现出主动性和创造性，这是由受喻者个人经验的多样性决定的。所以，注重读者的个人经验在认知过程中的作用是研究的应有之义。

接下来这部分是关于受喻者的认知主体性与哲学阐释学的互释。在这一部分，马慧博士就哲学阐释学的基本观点给受喻者的认知主体性以理论上的支持。首先，理解是“此在”的存在方式。这种哲学上的本体论为象征主义戏剧的审美解读提供了新的视域和理论支撑，拓展了文学研究的界限。（马慧，2021：297）作者通过哲学阐释学的理论为认知隐喻分析中受喻者的重要性给予了支撑。随后通过“视域融合”的角度来解释说明受喻者产生多种解读存在的合理性。经验主义真理论强调的是认知主体和认知对象之间的交流过程，这个过程也是受喻者和施喻者的视域融合的过程。了解了以上内容，我们对受喻者的认知主体性及其在文本解读中的重要性有了更好的认识。

因此，马慧博士关于象征主义戏剧的研究不仅关注创作者，同时也关注了读者的理解和认知，让我们不仅把目光放在对创作者的分析上，同时也会更加关注读者的认知和经验，强调读者的能动性，这无疑拓宽了象征主义戏剧研究的疆界，为作品解读提供了更多的可能性。

4 结语

对于文学作品的解读应该是多角度的，我们不应该仅局限于某一个点，还应该拓展角度，从不同的方面去解读文学作品，探究其背后的内涵。马慧博士选择通过跨学科的视角对象征主义戏剧作品进行解读，有着宏观的视野，其价值是值得肯定的。而本文仅从文学审美新内涵、文学批评新方法和象征主义戏剧研究新疆界等学术贡献之处对作者的《象征》一书进行评述。作者通过对代表性象征主义戏剧作家作品的细致分析，为我们呈现出了认知隐喻理论和象征主义戏剧研究结合碰撞出的火花，她对于认知隐喻理论的深入把握也使得其分析更加引人入胜。这是一部十分优秀的作品，值得我们拜读。

参考文献：

- [1] Lakoff, G and Mark Turner. More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor [M]. Chicago: The university of the Chicago Press, 1989: 67, xi.
- [2] Mark Johnson. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reaction [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1987: 126.
- [3] 乔治·莱考夫、马克·约翰逊. 我们赖以生存的隐喻 [M]. 何文忠, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2015.
- [4] 马慧. 象征主义戏剧的认知隐喻研究 [M]. 北京: 人民出版社, 2021.
- [5] 韦勒克, 沃伦. 文学理论 [M]. 刘象愚, 邢培明, 陈圣生, 李哲明, 译. 江苏: 江苏教育出版社, 2005.
- [6] 张兰阁. 戏剧范型: 20世纪戏剧诗学 [M], 北京: 北京大学出版社, 2009.