

诗学认知

玛格丽特·H. 弗里曼¹ 著；徐畔² 译

Poetic Cognition

Margaret H. Freeman¹ trans. by Xu Pan²

(1. Los Angeles Valley College, 2. Harbin Normal University)

在这项研究中，我的策略是通过构建对促成诗歌成为符号（象似符）^①可能性的主要元素的分析，来提出一种诗学象似性理论。本文通过讨论人类感官认知的本质及其与现实存在的关系，并介绍一种审美认知理论，将诗学认知作为其跨学科领域中的一个子范畴来奠定基础。我从一个中心问题开始，即诗歌如何实现对现实的本质存在的感受体验，这是几个世纪以来诗人和作家为他们的艺术所宣称的。为了建立一种审美认知与诗学象似性的“新世界观”，我对来自不同学科的术语不断变化的含义进行了重新定义。

① 译者注：皮尔斯认为：“一个符号代替另一个事物，因为符号与事物相似。”（Peirce, 1931—1958: 3.362）任何感知都有作用于感官的形状，因此任何感知都可以找出与另一物的象似之处，也就是说，任何感知都是个潜在的象似符号（恩斯特·贡布里希，1968: 12）。从具体到抽象，象似性幅度可以很宽。icon 有符号、图标、图符、象似符号、图像等意思，在此翻译为“象似符”或者“符号”。

作者简介：玛格丽特·H. 弗里曼，美国洛杉矶山谷学院名誉教授，美国米瑞菲尔德艺术与认知学院（Myrifiel Institute for Cognition and the Arts）院长，美国艾米莉狄更生国际学会创始人之一，其在认知美学，尤其是认知诗学领域有卓越建树，代表作有《意义解读：文学的作用》（1999）、《隐喻与超越：认知新发展》（2009）等。

译者简介：徐畔（1975—），哈尔滨师范大学教授，博士研究生导师，中国比较文学学会认知诗学分会理事，从事比较文学研究。

0 引言

本研究试图从认知的角度解决长期存在的诗歌功能问题。我的目的是展示诗歌作为审美能力的一种表达，是如何潜在地使我们能够从认知上接触和体验现实的“存在”、所有存在的和不存在的、可见的和不可见的。正如遥远的可见世界和不可见世界是通过科学知识被体验到，它们也可以通过艺术感被体验到。科学家和诗人不是在追求不同的现实：他们是在从不同的角度追求它们。人类的认知因此具有不同的方面和功能，无论是科学的、诗意的、语言的、感觉的等。这一切的基础是审美能力，它不是根据审美能力的产物——趣味、美感和艺术乐趣来定义的，而是作为记忆、想象、注意、辨别、专业知识和判断的认知过程来定义的。正如科学家们构建现实模型，然后测试它们的有效性以获得知识一样，因此我认为，象似性是诗人使听众/读者对诗歌作出情感反应的手段，作为存在的经验现实的符号。

书面语言的最大难题是我们如何能够将页面上的物理印记翻译成可理解的语言，使我们能够思考、感受、想象和体验自然世界以及社会世界的元素。对于文学艺术来说，当历代和跨文化的作家们都觉得用非常相似的术语来描述它们的动力和起源就足够了，但只有随着20世纪认知科学的兴起，从创作者和经历这些创作的人的角度来更深入地探索不仅文学艺术是什么，而且它们是如何成为文学艺术的认知维度，他们才发现这样的探索是重要的，甚至是必要的。例如，阿奇博尔德·麦克利什（Archibald MacLeish, 1960）研究了3世纪中国诗人陆机（Lu Chi）和19世纪英国诗人塞缪尔·泰勒·柯勒律治（Samuel Taylor Coleridge）的评论，提出了这些有趣的基本问题：

例如，有没有可能通过任何方式，将世界的所有复杂性带入心智中？无边无际的空间，究竟是如何被一平方英尺的纸包裹起来的呢？可能我们不仅有陆机的断言，还有但丁（Dante）的喜剧可以证明，然而——怎么可能呢？又怎能从心里的方寸空间倾泻而出？兰波（Rimbaud）做到了，但他是如何做到的？（9）

作为对柯勒律治（1951 [1817]）在《文学传记》（*Biographia Literaria*）中关于诗歌本质的著名陈述的回应，想象的力量“在不和谐特性的平衡或调和中显露出来：……

一种超乎寻常的情绪状态，具有超乎寻常的秩序”(269)，麦克利什问道：

但如果调和存在于诗中，那么被调和的事物也一定存在于诗中——“超乎寻常的情绪状态”和“超乎寻常的秩序”。正是这种暗示，诱使诗的追求者走向谨慎的崩溃边缘。如果诗中有秩序和情感等待调和，它们在诗中的什么地方，它们又是如何到那里的？（43）

预见到认知革命的到来，麦克利什对诗人的局限性做了一个有趣的让步：“这些是黑暗和困难的问题，涉及任何诗歌艺术的实践者都无法探索的推测：它们需要新的哲学检查——革命性的美学理论——由新科学大师们进行的科学实验。”（47）虽说这话可能有点天真，但毕竟各个时代、各个文化传统的诗人都对诗学效果的成因进行了深刻的观察，亚里士多德、陆机之后的文学评论家和哲学家也纷纷参与到这个问题的讨论中——的确，已经发生了一种转变，促使人们以西方科学方法为基础，对仍被普遍认为是艺术奥秘的事物进行更严格的研究。这不可避免地引起了紧张局势，不是在艺术家和科学家之间，而是在科学家和艺术评论家之间，反映在由科学与美学造成的差别上。

自然科学关注物理现实的本质，美学关注认知科学。尽管认知研究人员挑战了笛卡尔（Descarte）的将自我和世界作为两种不同实体的模型，即思维实在（心智）在空间中没有外延，而物质实在（实物）既有质量又有外延，我们仍然将自己困在带有这种划分的基本假设的理论公式当中。正如维特根斯坦（Wittgenstein）多年前指出的那样，语言既限制了我们世界的感知，也促进了我们对世界的感知。我们现在谈论的是“具身心智”，因此仍然将心智保持为一种物质、一个客体。^①“心智”（mind）是一种将“心智运作”（minding）活动具体化的名词化结构，心智运作将心智变成一种可以被放进另一件事物或者从另一件事物中拿出来的事物。在开始解决麦克利什的

^① 原文注释：肖恩·梅（Shaun May, 2015）对身心互动的概念进行了类似的观察：当然，我们可以从生理学和神经学的角度来询问我们做某事需要什么，而不是在我们做某事的时候“思想和身体是如何相互作用的”。至少在这些观点的若干表述中，“大脑约束心智”“具身心智”和“延展心智”的假设犯了同样的逻辑错误——认为心智位于任何地方的说法是合乎逻辑的。（58）

“黑暗和困难”的问题时，我们需要揭露和质疑建立在我们探究之上的假设。

一种消除主义、唯物主义的 worldview 认为，只有既有质量又有外延（物质实在）的物体才存在。神经科学近期许多工作以这项观点为基础，用神经生物学的术语解释人类的意识和主体性，使它们变成大脑的器官。当我认为“没有像心智这样的事物”时，我不赞同大脑负责我们所有活动的观点。正如托马斯·福克斯（Thomas Fuchs, 2018）所说，“大脑成为心智的器官——但心智不在大脑中，因为心智是总体表现、格式塔以及作为有生命的存在与我们的环境、作为人类与我们的同类之间的所有关系的有序模式”（207）。因此，大脑是人的一个器官，而心智不是人的器官。心智运作是我用来描述人类的认知（感觉—肌动—情感—概念）过程的术语。尽管我们拥有马克·特纳（Mark Turner, 1996）所说的“内省性思维意识”，但延续他的论述，这是“一种松散的幻想。意识 [……] 厚颜无耻地自诩为全面且无所不能的，而事实上真正的运作往往发生在别处，以过于迅速、过于聪明且过于有效的方式进行着……”（6）。特纳写道，这项工作产生的意义“不是局限在概念空间的精神客体，而是在多个空间上的投射、绑定、连接、混合和整合的复杂操作”（57）。我将说明这些操作主要是前意识的。

塞缪尔爵士学堂（Sir Samuel Hall）哲学教授，多萝西·埃米特（Dorothy Emmet）在向曼彻斯特大学哲学专业的毕业生致辞时曾对我们说：“不管你们是什么人，我希望你们不会作为天真的现实主义者离开这所大学。”我当时很好奇为什么埃米特会强调这一点，在专心沉浸在哲学的四年之后，这一点对我们似乎是显而易见的。我从未忘记她的话，我终于明白了她临别赠言中的智慧。她实际上是在用奥卡姆剃刀定律（Occam's razor）切入哲学事业的核心。^① 我们被教导说，所有的发明，所有的发现，都必须从这样或那样的公理开始。正如阿兰·索卡尔（Alan Sokal, 2000）所表达的，

^① 原文注释：从历史上看，哲学传统被分为两种相互冲突的观点，根据我所遵循的认知理论，这两种观点都不合理：朴素实在论认为可感受的特质（我们对颜色、味道等的主观体验），用福克斯（Fuchs, 2018）的话来说，是“物质世界的客观特征”（25）；唯心主义认为我们的感知都是完全主观的，“从中我们只能得出关于我们自以为生活在其中的现实的有问题的结论”（6）。与两者相反，福克斯为他所谓的“中介直接性”的现实辩解：“构成我感知基础的中介和转换的多重过程也可以成为共有现实的基础。它们不仅为我创造了惊鸿一瞥的瞬间，而且为我们呈现了对象本身。因此，我们可以将‘朴素实在论’的概念替换为植根于共享生活世界的唯心主义。”（171）

科学始于客观现实存在的公理：“存在一个真实的世界；它的属性不仅仅是社会建构；事实和证据确实很重要。”（51）也许具有讽刺意味的是，宗教也是从一个类似的公理化假设开始的：存在一个上帝。正如卡尔·萨根（Carl Sagan, 2007）所说：“我认为科学至少在某种程度上是有根据的崇拜。”

科学和宗教的世界以它们截然不同的方式开阔了我们的心智，让我们对抽象世界的想法超越感官。原子时的发现，以其不变的、精确的振荡，取代了几个世纪以来我们用来记录时间的地时或太阳时的概念。原子时是朝着抽象的一种移动，远离与我们感官联系更加紧密的时间流逝的认同，时间是由地球和太阳的昼夜运动记录的。宗教依赖于另一种抽象，它相信非物质的精神世界。

哲学家和诗人的目的是不同的。哲学开始于科学和宗教止步的地方。通过质疑客观现实的基本公理，哲学通过逻辑开启了另一个世界的可能性。诗歌与哲学的不同之处在于诗歌的真理来自经验而非逻辑的知识，因此，正如华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens, 1951）指出的，“他们正在追求一个整体的两个不同部分”（54）。我相信，那个“整体”是“存在”的潜在本质。通过认知分析，人们可能会开始回答麦克利什关于诗歌如何发挥作用的问题。但是，我再进一步追问，将整个世界带入心智，将空间封闭在纸上，从心底倾泻而下，那么诗歌的意义何在？因此，我在这项研究中的目标是探明诗歌如何使我们能够以象征的方式进入并从美学上参与潜在的自然中人类经验的所有领域。^①

1 象似性与现实的存在

我注意到文学和认知研究中几个反复出现的因素，从而得出了诗学象似性理论。如果考虑到历代诗人和作家的评论，一个共同的元素就浮出水面了，尽管他们的写作视角和体裁截然不同。他们谈论“客体的本来面目”（艾略特，Eliot）（1964：82—83），就诗歌而言作为一种“现实的想象”（Yeats, 1918：13）。安东尼·赫克特（Anthony Hecht, 1995）谈及诗歌作为捕捉“现实的丰富复杂性——客观世界复杂的丰富”

^① 原文注释：虽然我关注的是诗歌，但总体上说，美学象似性的可能性适用于各种艺术。

(130)。这些作家认为，诗歌艺术有能力唤起体验具体的、前范畴世界的感觉，就像心智运作 (minding) 将其概念化之前一样。约瑟夫·康拉德 (Joseph Conrad)《“水仙号”上的黑水手》(*The Nigger of the Narcissus*) 的序言中简洁地表达了这种诗歌艺术的概念：

一部即便以再低微的姿态渴望达到艺术境界的作品，其每一行都应蕴含其合理性依据。而艺术本身或许可以被定义为一种一心一意的努力，旨在对可见的宇宙给予最高形式的公正，揭示其各个方面潜在的多样且统一的真理。这是一种努力，旨在从其形态、色彩、光线、阴影、物质的各个方面以及生活的种种事实中，找出其中每一个所具有的根本上、持久的和本质的东西——它们那唯一能启迪人心且令人信服的特质，即它们存在的真正本质。[……] 因此，所有艺术首先诉诸感官，当艺术以文字形式表达自身时，若其崇高愿望是触及情感共鸣的源泉，也必须通过感官来发出召唤。[……] 我正努力完成的任务，是凭借文字的力量，让你听到、让你感受到——首先是让你看见。仅此而已，再无其他，这便是一切。(Conrad, 1947: 705-708; my italics)

康拉德 (Conrad) 的任务是什克洛夫斯基 (Shklovsky, 1965) 所说的制造“使石头成为石头”(12)。正如亚里士多德 (Aristotle, 1995) 在他的《诗学》(*Poetics*) 第9章中首次提出的那样，议论性语言从现实的特性中抽象出来以捕捉它们的共同点，而美学语言则相反：它捕捉到了经验现实的特殊个性的本质，现实的“存在”。“存在”这一术语，就其最广泛的意义而言，是指存在的或被认为存在的东西，物质的或非物质的；狭义地说，存在是现实的“本质”。在诗学象似性中，存在被理解为有机系统的“生命”和使石头成为石头的“本质”。在这个意义上，人类认知活动的特定创造可能成为现实本质的象似符。

埃尔兹别塔·塔巴考斯卡 (Elzbieta Tabakowska, 1999) 对象似性关系提出以下观点：

传统上，人们普遍认为象似性关系是单向的过程：从表达到概念。然而，如果我们赞同，辨别一种给定相似性的能力起因于语言使用者对特定文化和语言的了解，那么我们可以合理地认为这个过程可能被反过来：通过 (语言学) 惯例，

语言使用者可能会（通过辨别有关的相同点）将特定表达与特定概念联系起来，因此得出对现实的某种看法或解释。（411）

塔巴考斯卡（Tabakowska）在这里提出的建议——象似性与我们感知现实的方式有关——反映了我在用诗学象似性来定义我所指的内容时所采取的方向。就像一件手工制品可能是超越自身的某物的象征，人类制度的特定元素，如文化或社会，也可能成为超越它们自身的某些事物的象征。因此，阳光法案和市政厅会议是民主原则的象征；马丁·路德·金（Martin Luther King）在1963年的《我有一个梦想》（*I Have a Dream*）演讲和巴拉克·奥巴马（Barack Obama）在2015年关于黑人女性困境的演讲是种族、经济和社会正义平衡尺度的象征。

我想到了几个世纪以来作家们所做的类似陈述，即艺术抓住了不可言喻的、看不见的、无法表达的东西。然而艺术是具体的、个体的、表达的、情绪的、描述的、情感的、主观的。艺术如何能在具体的同时表达抽象的事物呢？阿奇博尔德·麦克利什（Archibald MacLeish, 1960）认为诗人的工作如下：

诗人的劳动就是与世界的无意义和沉默作斗争，直到诗人能够强迫世界有意义，直到他能使沉默成为真理，使非存在成为存在。这是一种劳动，它承担着“认识”世界的任务，不是通过解释、论证或证明，而是直接地，“就像一个人知道嘴里的苹果一样”。（9）

麦克利什（1952）的诗歌《诗艺》（*Ars Poetica*）表达了同样的原则：

<i>Ars Poetica</i>	诗艺
A poem should be palpable and mute As a globed fruit ... A poem should not mean But be.	一首诗应当摸得着，却不会说 好像圆圆的水果， 诗不应隐有所指， 应当直接就是。（赵毅衡译） ^①

^① 诗歌中文翻译来自：赵毅衡《美国现代诗选：上》，外国文学出版社1985年版，第332页。

通过使一首诗成为现实，诗人制定了它被创造的表现形式：存在本质的原始体验构成了现实结构的基础。莫里斯·梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1962 [1945], 1968）指出，这种现实对我们来说通常是“不可见的”，不是缺席或空白，而是隐藏在可见的事物中，但始终存在于当下。我们在这个世界上固有的感觉，我们在当下的体验，被梅洛-庞蒂（1968）描述为：“自我对自我的在场，不亚于存在，是先于任何哲学的，但它只有在那些它受到威胁的极限处境中才能被认识，比如在对死亡的焦虑中或者在对他人对我的注视的焦虑中。”（404）在情绪激动的时刻，即使只是暂时的，我们也会自我意识到我们的存在是“在场”的原始存在的一部分。这种意识在艺术中创造了象似性的可能性：创造性的人类表达与经验现实的在场的关系。在准备探讨这种关系时，以下部分将简要讨论认知自我的本质、科学和美学的的作用，以及为认知美学中涉及的跨学科领域建立合适术语的必要性。

2 审美认知理论 + 构建

随着关于人类大脑工作机制认知的神经科学的迅速发展，以及关于心智的心理学的类似发展，认知科学家不再认为艺术是科学所不能企及的。^①然而，在应用适用于自然科学的方法论时，问题就显露出来了。例如，考虑一下凡·高（Van Gogh）对朋友埃米尔·伯纳德（Emile Bernard）关于自己的画作《圣保罗医院花园》（*The Garden of Saint-Paul Hospital*）的说明：“你会明白，这种赭红色、带灰的暗绿、黑线勾勒轮廓的组合，会引起一些焦虑的感觉，我的一些不幸的同伴们经常忍受这种焦虑。”（转引自迈克尔·基默尔曼，2015：24）^②他的绘画观察——灰色会让赭红色显得悲伤，这些与“勾勒出轮廓的黑色线条”相结合，会产生焦虑感，伯纳德将会理解这种情感——直击体验绘画的意义。然而，凡·高的绘画观察并没有告诉我们，如此的绘画特征如何能唤起他的同伴们所经历的“一些”感受。大概，这个说法可以被实证检验，但是问题依然存在。一个定量的结果能在多大程度上告诉我们关于人类大脑是如何在情感上感受到这种视觉影响的呢？我们是否需要一个统计上充足的数字来向我们保证这些情感

① 原文注释：阿布拉莫等（2017）对认知文学人类学和解释学作出了出色的学术研究调查。

② 原文注释：这幅画的图像可以在这个网站上看到 http://www.vggallery.com/painting/p_0659.htm。

确实被表达出来了呢？超过 90%？为什么不是 50% 呢？或者实际上，如果只有一个观察者记录了这样的反应，为什么那个关于凡·高的有效证明就不重要了昵？

你可以设想一下，实证研究员借助功能性磁共振成像技术来确定这幅画是否触发了与感官知觉和情绪关联的大脑某些区域的反应，但这个方法又能给我们带来什么启示呢？^① 神经科学家们已经发现，大脑中的某些突触通路会根据接触环境的体验而发展其用途，因此，每个人的大脑都略有不同。^② 一位同行画家，一位艺术史学家，一位美术馆 / 博物馆的常客，或者一个没有艺术经验的人，对凡·高的画可能会有非常不同的反应，这并不奇怪，更不用说人们的注意力会受到情绪波动或早餐食物影响的变化。

然而，在对凡·高的这一评论进行考量时，又一个问题浮出了水面。科学方法论的一个重要组成部分是可重复性，即精准重复，从一个特定的研究中得到相同结果的重要性。假设没有添加剂，海拔高度没有变化，水总是在相同的温度下沸腾。关键在于精确重复。艺术是独一无二的。就像诗歌中的语言效果一样，灰色和赭红色的使用与会让人产生一种悲伤的感觉之间并没有完全的对应关系。就像诗歌中的语言效果一样，一起使用灰色和赭红色会产生一种悲伤的感觉之间没有一一对应的关系。正如凡·高提醒我们的那样，它必须以某种方式存在于这幅画的特点组合中：符号学符号（semiotic signs）——在此情形下为视觉上的——我将主张，能够被证明与其描绘对象形成了标志性的相似表象。麦克利什对诗歌也表达了同样的观点。在一首诗歌中，引起情感反应的不仅是声音本身，而且是声音与诗歌意象、句法模式、隐喻和主题。挑战在于确定这些组合如何唤起情感反应。被用于创作诗歌或绘画的感觉认知的感觉一

① 原文注释：这样的调查并非没有价值。2017 年春天，歌剧演员蕾妮·弗莱明（Renee Fleming）参加了一项功能性磁共振成像实验。研究人员发现，蕾妮的大脑会呈现出不同的活动，这取决于她是说话、唱歌或仅仅是想象唱歌（詹格劳，Jangraw）（2017）。当弗莱明想象唱歌时，大脑中包括情感、运动和视觉的更多区域变得活跃起来，这是一个有趣的发现，因为想象唤起了感觉认知。

② 原文注释：福克斯（2018）引用了神经学研究中的实证研究，提供了大脑神经可塑性使生活经历导致的皮层重组成为可能的证据。

肌动—情感过程对于他们的读者来说不一定是可复制的。^①尤其是就一幅绘画作品而言，任何实证检验都必须被进行，正如一些实验所做的那样，观察员实地观察这幅绘画作品，而不是网上或艺术书籍中的一种表现物。因为是纹理、笔触等的质感，甚至是画的展示方式，促成了观察者的情感反应（罗宾逊，2005）。

当说到诗歌时，问题就复杂了。一首诗歌感觉—肌动—情感（知觉）的情感反应不仅存在于诗歌的意象上，而且存在于诗歌的韵律上：模式和重复的元语言特征，话语的曲折变化，它们只是部分地以书面形式表现出来，如词汇选择、顺序和标点符号。在不考虑韵律学的情况下解读一首诗，可能会错失它的感觉情感，因此导致误读或错判诗人意图，不是从交际意图的意义上理解，而是从强度或内涵的意义上理解。

一个问题仍然存在：一种科学的方法对尚未被专家记录在案的艺术有什么要解释的吗？几个世纪以来，艺术家和艺术专业学生就艺术的许多表现形式的本质发表了深刻的评论。这些评论显示出了复杂和深奥的知识。然而，对于这种观察证据的明确说明或对艺术达到这种效果的方式分析往往是缺失的。丹·恰森（Dan Chiasson，2010）在詹姆斯·斯凯勒（James Schuyler）《其他的花：未收录诗集》（*Other Flowers: Uncollected Poems*）的一篇述评中做出了引人注目和显著的评论，他认为：“斯凯勒（Schuyler）准确找到了记忆与悔恨的安息角。”（45）^②由于没有给出任何例子，人们需要阅读斯凯勒的诗歌，以对恰森的所指进行有根据的探寻，尽管那样，斯凯勒实现这种“精确的安息角”的方式可能并非显而易见的。^③角（angle）这个术语意味着

① 原文注释：罗曼·雅各布逊（1960）引用了安东·马蒂（Anton Marty, 1908）对“情感的”胜过“情绪的”一词的偏好：“所谓的专注于说话者情感的或‘表达的’功能，旨在直接表达说话者对他所谈论内容的态度。它倾向于产生某种情感的印象，无论是真实的还是虚假的；因此，马蒂发起并倡导的‘情感的’一词……已被证明比‘情绪的’更可取。……感叹词中的情感功能在某种程度上影响着我们所有的话语，包括语音、语法和词汇层面。”（354）

② 原文注释：恰森可能从华莱士·斯特格纳（Wallace Stegner）的小说标题“安息角”（Angle of Repose）（也有译为“安眠的天使”）得出的评论。他对这部遗作集里的许多诗歌做出了评论。他表达了对一卷书的兴趣：“这卷书明确了斯凯勒对这些诗起初的排斥所隐含的好坏之分：告诉我们是什么让斯凯勒的好诗与坏诗不同。猜测为什么这163首诗没有人选？并且有些比其他的更好吗？”（44）在评价这些诗的好、坏和平庸时，人们应该做的不仅仅是“猜测”。审美认知正是这样做的一种尝试。

③ 原文注释：“安息角”（angle of repose）一词最早被记录在劳登（Loudon）的著作中（*Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture*, 1833）：“斜坡以大约32度角倾斜，或称为砖石安息角。”（《牛津英语词典》）它指的是依靠所用的建筑材料，可以达到永久稳定的角度。

视觉角度；保持某种静止。正如角的复数用法可能暗示的那样，记忆和悔恨的角被理解成不相关的效果，还是被理解成相互关联的轴呢？恰森的措辞是引人注目和令人难忘的；它让人想起了艾米莉·狄金森的诗行，“悔恨——是觉醒的——记忆——”（H57, F781/J744/M383），“经历是条弯路”（H175, F899/J910/M425），“用来代表安息”（A191, A831, A66, F895/J1068 and 1775/M534），但狄金森对这些术语的使用与斯凯勒的是相同还是不同，这一点也不明显。^①

文学批评中的这种解释性省略——解释性例证、解释性证据、解释性评价——正是审美认知研究所寻求补救的。在其描述方式中，应用于诗歌的审美认知无异于文学阐释学或“细读”。不同于文学诠释学，审美认知关注为诗歌效果提供解释方法，为诗歌评价提供理论依据。为了做到这一点，审美认知超越了文本本身，不仅像传记、历史、社会或心理分析那样，为艺术的内容提供相关的语境证据，而且延伸到人类心智运作本身的动态运行机制，因为它包含了人类经验概念化形成中由感觉—肌动—情感印象所引起的感情。从这个角度来说，文化、生活经历、历史资料等，都是创造性的人类表达的更大领域中的必要子集，与经验现实相关。

神经认知（neurological cognition，简称 neurocognition）^②，这一领域为更深入地探究诗歌效果的证据提供了可能性。一个春日，一名在马萨诸塞州谢尔本瀑布花桥工作的志愿者对我说，当她驾车去往大桥时，从收音机里听到的曲子仍然在她脑海里回荡。其他志愿者也参与进来：他们说歌曲有多大的侵入性（毕竟，他们是园艺师）。志愿者问道，为什么大脑倾向于墨守成规？神经认知仍处于科学发展的早期阶段。例如，有研究表明，在听音乐时，音乐家的左脑更活跃，与之截然相反的是普通人的右脑更活跃。但是，为了测试音乐体验和专业知能让我们进一步了解大脑功能而设计的实验会有什么结果呢？在演奏中，当通过手动操作乐器而非听录音来感受音乐时，

① 原文注释：艾米莉·狄金森没有出版她的大部分诗歌，也没有给她的诗歌命名。狄金森的诗歌文本来自手稿的在线图像，并通过档案识别号进行识别，H代表霍顿图书馆或A代表阿默斯特学院档案馆，后面是诗歌编号；F代表R. W. 富兰克林（R. W. Franklin, 1998），J代表托马斯H. 约翰逊（Thomas H. Johnson, 1955），M代表克里斯泰恩·米勒（Cristanne Miller）版本。

② 原文注释：从神经学的角度探索艺术通常使用的术语是神经美学。关于神经美学的争议源于对研究者的反应，这些研究者声称（或至少暗示）只有大脑活动才能解释艺术活动，仿佛自我只是大脑过程的一个功能（正如认知神经科学的许多研究假设的那样）。人们不必非要接受这个假设去承认神经认知在我们理解艺术的反应方式中发挥着作用。

大脑的反应会有所不同吗？在创作和聆听古典、摇滚、重金属或新浪潮音乐时，大脑的功能是否有所不同？记忆在对音乐的反应中起到什么作用呢？技术至今还没有足够先进，无法充分回答这些问题；至于大脑中可能发生的事情，功能磁共振成像扫描只能提供最粗糙的迹象。然而，随着科学开发出进一步研究大脑运作的工具，这些问题也许有一天会得到答案。^①

前面的讨论提出了一个重要的观点。没有仪器来探测和检验假设，科学就无法发展。想想伽利略的望远镜、电子显微镜、欧洲核子研究中心的加速器。在这个意义上，詹巴蒂斯塔·维柯（Giambattista Vico, 1948 [1744]）在18世纪的告诫中说，可以从某种不同的角度来看待，我们无法知道我们自己没有创造事物的原因。维柯用他的人类文化的“新科学”和笛卡尔科学做比较（M.Freeman, 2011）。这两门科学在制造人工制品方面是相似的，无论是物质的还是非物质的。它们的区别在于制造这类制品的目的。科学仪器是被用来探索关于自然世界的知识，文化仪器是被用来模拟人类与自然世界的关系和对自然世界的反应的。在造型艺术中，仪器是物质的：雕塑和建筑中的木材、黏土、混凝土、钢材；视觉艺术中的油画颜料、水彩、画布、羊皮纸；音乐艺术中的黄铜和其他金属、木材、象牙、兽皮。在其他艺术中，仪器与人体的关系更为密切：舞蹈中的肌肉运动、歌唱和口头诗歌中的声带。文学处于人工制品和人体的界面上：墨水、铅笔、纸张，以及后来的计算机、照相机、电影都为语言服务，这些都是在人类认知发展过程中出现的。^② 艺术中的媒介选择，就像科学中的媒介选择一样，既促进了实践，也限制了实践。

审美认知另一个潜在的有用的区域是评价。它仅仅是一个感官品位的问题，就像那句老生常谈的短语所说的那样，品位无可争辩吗（*de gustibus non est disputandum*）？或者鲍姆嘉通（Baumgarten, 2007 [1750]）的“品位”应该被理解为鉴赏力？^③ 是什么或者谁决定一部小说是否优秀，甚至伟大？《麦田里的守望者》

① 原文注释：关于诗歌神经认知反应的一份近期工作的有益调查可能会在雅各布逊的书（2017）中找到。

② 原文注释：N.凯瑟琳·海耶斯（N.Katherine Hayles, 2017, 2018）探索了“认知集合”（*cognitive assemblages*）：协调机器人和人类认知活动的分配系统。

③ 原文注释：史克鲁顿和芒罗（Scruton and Munro, 2018）指出鲍姆嘉通（Baumgarten）所理解的品位不是感官能力本身，而是一般意义上的辨别和评价。关于美学的广泛调查，请参阅他们在《大英百科全书》（*Encyclopedia Britannica*）上的文章。

(*Catcher in the Rye*) 是像一些人说的伟大, 还是像另一些人说的幼稚? 为什么有些读者认为《愤怒的葡萄》(*Grapes of Wrath*) 是最好的书之一, 而文学评论家则倾向于将其归入“好但不伟大”的范畴?^① 自从伊曼努尔·康德 (Immanuel Kant, 1711 [1790]) 在美学的定义中加入了判断, 在艺术的讨论中评价的问题一直是备受质疑的, 即使艺术鉴赏家是普遍精通于分辨平庸与优秀的, 尽管并非绝对正确。显然, 品位问题和更大的问题之间是有区别的, 品位问题确实是私人的 (personal) 和个人独特的 (individually idiosyncratic), 更大的问题是什么使艺术成为艺术, 以及如何就什么是好——甚至是伟大的——艺术达成某种共识。我认为, “品位”和“美感”绝不是回答这些问题的 (唯一) 相关标准。品位、美感和愉悦是由审美能力产生的, 而不是审美能力的组成部分。

存在一些共识——即使不是普遍的, 专家之间更是这样——人们可以探究为什么一些艺术品具有普遍有效性, 而另一些则没有。专家“知道”的是什麼, 使他们能够对艺术质量做出判断? 如果偶尔判断错误, 所有的评价因此都是可疑的吗? 这些都不是新问题。它们已经被困惑和争论了几个世纪。事实上, 时间一直是品质争论的一个决定因素: 莎士比亚 (Shakespeare) 是伟大的, 因为他仍然在跨越时代、跨越语言和文化与我们对话。但这并不能让我们更深入地了解是什么让莎士比亚的作品经久不衰。我们仍然面临着一个难题, 为什么莎士比亚的作品比同时代的克里斯托弗·马洛 (Christopher Marlowe) 或其他人的作品更受重视。缺少对审美认知的这些因素更好的理解, 是一种我们所使用的术语和构成我们思维 (thinking) 基础的假设的更清晰的阐述。

3 构建多学科术语体系

当人们考虑使用“认知的”(“cognitive”)这一术语来描述某些当代学科时, 重新定义术语的需求就变得清晰起来。广义上, “认知的”一词可应用于所有人类心智

^① 原文注释: 我关于塞林格 (Salinger) 和斯坦贝克 (Steinbeck) 的小说例子援引自约翰·F. 达西 (John F. Dacey, 2010)。他写道: “自我在 20 世纪 60 年代中期第一次读到它以来, 它一直是我最喜欢的书”, 而塞林格的书就是个“冒牌者”, 其中“标题和书的其余部分一样毫无意义”(4)。

运作 (minding) 的活动, 因此“所有的研究都是认知的”这种表述是多余的。自心智科学从自然科学中分离后, 在认知科学中把它 (cognitive) 用作形容词是可以理解的。认知语言学是针对乔姆斯基 (Chomskyan) 语言学早期表述发展起来的, 乔姆斯基语言学认为大脑中有一个专门用于语言的独立的句法模块, 而认知语言学家认为语言功能是分散的。然而, 两者都声称带有认知的标签。通过调换形容词—名词词组的位置, 各种认知学科可以更准确地被理解为看待同一认知能力的不同模式, 无论它们是语言学的、心理学的、社会学的、神经学的、科学的、美学的等等。出于这个原因, 认知诗学 (cognitive poetics) 的使用是同样有问题的, 因此我现在采用诗学认知 (poetic cognition) 作为一种更准确的描述。

作为审美认知的一个分支, 诗学认知在构建诗歌效果的本质以及将诗歌效果与人类认知过程联系起来的方面具有提供一种理论和方法的潜质。然而, 认知诗学像所有在其应用领域中尝试跨学科亟须的努力一样, “各类学科彼此借鉴, 互相引用”。[卡利斯等 (Callies et al.), 2011: 3] 这种研究仍然处于非常早期的阶段。西蒙·佩尼 (Simon Penny, 2017: 427—433) 指出跨学科本质上是不稳定的。它随着新的世界观的出现而产生, 并朝着形成新学科的方向发展。跨学科的特点是暂时采用的术语来自不同学科发展出来的概念, 这些术语不可避免地失去了其原始表述的严谨性, 因为它包含了来自不同于最初使用它的环境的现象。在这个阶段当中, (术语) 意义本身变得不稳定, 这种情况印证了佩尼 (2014: n.p.) 在一门学科发展史上的第一个阶段:

1. 尚未形成的词汇和模糊迹象的阶段。
2. 在这个阶段, 来自不同领域的思想相互交流, 新的关系和差异被建立起来, 在此基础上, 一种反映新世界观的新词汇被谨慎且精辟地建立起来。
3. 这个阶段, 为了进行复杂和密集的话语, 群体成员有效地使用这个新词汇。在这个阶段, 这些术语的认识论历史是共同的知识, 这些术语作为简略的表达方式使用。
4. 这些术语逐渐变得具体化, 不再代表过去的研究和争论。例如, 这些术语被写进教科书, 传授给新一代学生, 他们把这些术语当作公理化的基本现实。因此, 在第二和第三阶段中如此严谨发展的术语变得像充满假想意义的魔法咒语。
5. 此阶段术语范例失败的问题, 往往看起来只需要技术或方法上的调整, 但

随着问题的发展，最终变成原则性问题。此时，术语范例的解释力形成问题，内部和外部的质疑开始了。

返回 1 并重复。

考虑到不同阶段的痕迹特征可能同时出现，佩尼的阶段说法没有如此严格地被定义为在实践中发展的一门学科。尽管如此，佩尼的几个阶段也有助于提供一个学科发展周期的粗略轮廓。

诗学认知作为一门新兴学科，已经发展到第 2 阶段，但其术语依旧不稳定。这种不稳定性源于几个方面，反映了佩尼学科发展周期中不同的阶段。有时，这种不稳定性源于对另一学科中具有特殊意义术语的借用。同构就是一个恰当的例证。该术语最初在自然科学中被理解为指具有相同结构的不同有机体，在文学批评中被用于将内容与形式联系起来，从而导致一种误导性的假设，即形式和意义在某种程度上是可分离的两个部分，就像两个不同的有机体一样。在认知语言学里，乔治·莱考夫和马克·约翰逊（George Lakoff and Mark Johnson，1980，1999）一直致力于保持形式和意义的原始区别，这种区别对诗学象似性变得非常重要。

另一种不同类型的问题来自构成跨学科术语基础的假设。人类通过语法名词化将事件、活动或过程具体化（制造物体）的倾向，导致概念分类，模糊了感觉—肌动—情感体验的前意识过程。楚尔（Tsur，2008）认为诗歌的一个重要功能是通过延迟分类来进入这些前意识过程。只有当我们能够穿透心智（mind）或隐喻等概念的物化，将其视为心智运作和隐喻的主动过程时，我们才能感知它们特定的认知功能。

佩尼在阶段 2 中的术语不稳定性也可能是因采用了原始学科中已经达到阶段 4 的术语。文学批评中的许多术语，如源自古希腊语的美学（aesthetics）或模仿（mimesis），被当作公理化的假定事实，“充满了假定的意义”。当一个单词被翻译时，它倾向于改变意义。例如，在托马斯·肯皮斯（Thomas à Kempis）15 世纪的论著《模仿基督》（*Imitatio Christi*）中，“模仿”（imitation）的拉丁语含义是通过做基督所做的来遵循他的戒律。根据《牛津英语词典》（*OED*），这个词首次被记载在 16 世纪的英语中，其动词形式“模仿”（imitate）仍然带有通过行动遵循的主动概念。然而，其英语名词化形式的物化却采用了更为现代的观念，即通过模仿行为或态度而非行动来复制，甚至产生了仿冒的概念，从而引发了佩尼第 4 阶段所特有的范式问题，因为这

种用法在第4阶段未经审视就已被采用。

“认知”(cognitive)一词是反映第5阶段范式性失败的一个典型案例。也就是说,从广义上讲,这个术语指的是心理过程。在过去,这些心理过程局限于概念推理,排除了肌动功能、感觉印象和情感动机的前意识过程。然而,随着神经科学中大脑研究的发展,认知心理学家的研究不断指出,感觉认知——感觉—肌动—情感官能——在人类“心智运作”(minding)中起着不可或缺的作用(M. Freeman, 2009)。福克斯(2018)指出:“感知、注意力、行动、规划以及运动执行至关重要地取决于意向性,即诸如唤醒、警觉、驱力以及基本的动机和情感状态等重要功能,这些功能主要与脑干和间脑中的中枢相联系,并且为意识的所有高级功能提供能量。”(111)意动功能因此产生于生物体的生命,成为感觉—肌动—情感官能的基础。这种对认知本质理解的发展,引导和制约了“认知的”这一术语在诗学认知中的运用。

“美学”一词也存在类似的问题。这个词源于希腊语“感觉”(αἴσθησις),意思是知觉、理解、洞察力,在现代它被限制于研究艺术中的品位、美感和快感。然而,审美能力是认知的一个基本方面,它涉及用于判断自然和人文科学在内的一切人类活动的记忆力、想象力、注意力、辨别力、专业知识以及判断力。使用带有这种预设理论负荷(pre-assumed baggage)的词汇所带来的问题表明,需要有新的术语来取代它们,以避免产生误解。然而,这样的提议似乎不太可能实现,甚至可以说是不能实现的。

这些术语流动性和具体化的例子只是使用的术语中的一部分,通常没有定义,并且在诗学认知的实践中,导致对其他误导性主张缺乏共同理解。围绕诗学象似性理论中作为功能元素的特定术语展开,并将这些特定术语应用于各种诗歌例子,然而,我们意识到这些术语的整体意义总是大于部分意义的总和。正如麦克利什指出的,对于诗学象似性的挑战是,诗歌通过何种方式能够“将世界的所有复杂性带入心智中”。