

认 知 诗 学

1

2014

Cognitive Poetics (总第1辑)

○ 理论探讨

○ 文本分析

○ 认知诗学本土化探索

○ 书评与动态

认知诗学

COGNITIVE POETICS

顾 问(按姓氏音序排列)

Mark Turner (Case Western Reserve University, USA)

Peter Stockwell (University of Nottingham, UK)

曹顺庆 (四川大学)

申 丹 (北京大学)

王 宁 (清华大学)

周 宪 (南京大学)

主 编 熊沐清

编 委(按姓氏音序排列)

Elena Semino (Lancaster University, UK)

Gerard Steen (VU University Amsterdam, NLD)

Joanna Gavins (University of Sheffield, UK)

Margaret H. Freeman (Los Angeles Valley College, USA)

陈章云 (北京外国语大学) 董洪川 (四川外国语大学)

封宗信 (清华大学) 刘正光 (湖南大学)

马菊玲 (宁夏大学) 苏晓军 (苏州大学)

肖 谊 (四川外国语大学) 杨金才 (南京大学)

张旭春 (四川外国语大学) 赵秀凤 (中国石油大学)

朱振武 (上海大学)

认知诗学

(2014年创刊)

2014年10月

第1卷 第1辑(总第1辑)

COGNITIVE POETICS

(Started in 2014)

Oct., 2014

Vol. 1 No. 1(Serial No. 1)

编辑出版 外文出版社

主 编 熊沐清

发行范围 公开发行

地 址 重庆市沙坪坝区

邮 编 400031

电子信箱 cognitivepoetics@126.com

网 址 <http://www.cognitive-poetics.com/cn/periodical>

Edited and Published by Foreign Languages Press

Editor-in-chief Xiong Muqing

Circulation Range Worldwide

Address Shapingba District, Chongqing, China

Zip Code 400031

E-mail cognitivepoetics@126.com

Website <http://www.cognitive-poetics.com/cn/periodical>

目 录

发刊词.....熊沐清(1)

理论探讨

论认知诗学分析方法的多维性——以《威尼斯商人》中夏洛克一段台词为例.....熊沐清(3)

认知诗学·认知美学·多模态文学——玛格丽特·弗里曼访谈录之一.....赵秀凤 徐方赋(23)

认知诗学隐喻观的理论内涵与实践外延.....梁晓晖(27)

情景框架与认知图式的动态建构——小说人物的认知世界.....庞玉厚(34)

戏剧配置结构系统探索.....高剑妩(42)

文本分析

日常语篇的文学性与片段随意拼接中的叙事性.....封宗信(46)

多模态隐喻整合模型对视觉诗隐喻的审美解读——以“40-Love”为例.....李洪乾 唐贤清(56)

虚拟与真实交织：从虚构运动和虚构静止看华兹华斯笔下的自然世界.....马菊玲 袁文娟(61)

文本质地与阅读感受——论纳博科夫诗剧《莫恩先生的悲剧》的形义相合.....刘玉红(67)

认知诗学本土化探索

莫言小说语言创新中的“心与物”——认知诗学视角.....赵奎英(74)

古典诗词语篇连贯的认知诗学思考.....高原(85)

书评与动态

文学语篇的语言学研究视角：多模态认知诗学——《多模态、认知和实验文学》评介.....唐淑华(90)

Contents

On the Multi-dimensional Techniques of Cognitive Poetic Analysis: Illustrated with

Shylock's Speech in *The Merchant of Venice*.....XIONG Muqing (3)

Cognitive Poetics, Cognitive Aesthetics and Multimodal Literature.....ZHAO Xiufeng, XU Fangfu (23)

The Cognitive View of Metaphor: Theoretical Orientation and Applicable Scope.....LIANG Xiaohui (27)

Situational Frames and Dynamic Construction of Cognitive Schemata:

Cognitive Worlds of the Fictional Character.....PANG Yuhou (34)

Exploring the Configurational Structure System of Drama.....GAO Jianwu (42)

Literariness in Everyday Discourse and Narrativity

in a Random Collage of Fragments.....FENG Zongxin (46)

The Aesthetic Interpretation of the Metaphors of Visual Poetry:

On the Integration Model for Multimodal Metaphor.....LI Hongqian, TANG Xianqing (56)

Fictivity Interweaved with Faithfulness: Wordsworth's Natural World

from the Perspective of Fictive Motion and Stationariness.....MA Juling, YUAN Wenjuan (61)

Texture and Reading Experience: On the Meaning of Form

in Nabokov's *The Tragedy of Mister Morn*.....LIU Yuhong (67)

"Mind and Thing" of Language Innovation in Mo Yan's Novel:

A Perspective of Cognitive Poetics.....ZHAO Kuiying (74)

A Cognitive Poetic Study of Discourse Coherence of Classic Poetry.....GAO Yuan (85)

A Linguistic Approach to Literature: Multi-modal Cognitive Poetics:

Review on *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*.....TANG Shuhua (90)

发刊词

经过两年的准备,《认知诗学》这棵新苗终于破土而出了!

“破土而出”寓意着一个新事物的勃勃生机。“认知诗学”自其得名迄今,不过30来年,而其在学界引起广泛关注还仅始于20世纪初。今日,无论臧否,它已愈益成为学界话题和研究对象之一。国外近年来的认知诗学著述不断问世,且并非出于单一作者或单一出版社,可见其并非某一个人或团体之偏好,潮流已渐显露。国内近年的认知诗学研究也不断升温,已有多项研究获国家社科或教育部社科项目资助,已召开了六次全国学术大会和论坛。尤其令人瞩目的是2013年10月在重庆召开的首届国际学术会议,该次大会邀请了Peter Stockwell、Mark Turner、Gerard Steen、Joanna Gavins、Catherine Emmott等认知诗学领域著名学者,同时成立了全国性学会。此后与外语教学与研究出版社签订了“认知诗学译丛”翻译出版合同,首批六本外文原著的翻译工作已经启动。

认知诗学的勃勃生机尤其体现在它的母体学科(mother discipline)和它本身的界面性、开放性上。虽然认知诗学的主要理论和方法论来源是认知心理学和认知语言学,但其母体学科是认知科学(cognitive science)。认知科学作为21世纪四大前沿科学技术之一,是一门新兴的交叉学科,具有高度的跨学科特点。国外有学者把它概括为四大部类:(1)行为和脑科学类,如心理语言学、神经科学、认知心理学等;(2)与心智相关的社会科学,如人类学、社会语言学等;(3)形式学科(formal disciplines)类,如逻辑学、计算机科学等,特别是人工智能;(4)哲学的某些分支,特别是关于心智和语言的哲学。[Robert J. Stainton (ed.). *Contemporary Debates in Cognitive Science*. Blackwell, 2006] 这些认知科学的分支学科是认知诗学极其丰赡的理论和方法论源泉。Lisa Zunshine在《认知文化研究导论》中指出:“认知科学家每天都在跨越学科边界,把新的学术领域吸引进他们的轨道”[Lisa Zunshine (ed.). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2010]。所以,认知诗学绝不仅仅局限于Tsur或Stockwell所论及的那些命题、概念、方法或范式。《认知文化研究导论》就是运用多种认知理论与方法侧重研究文学的文化侧面或蕴涵,与Tsur或Stockwell的研究路径有所不同,其中的认知历史主义(cognitive historicism)和认知生态批评(cognitive ecocriticism)尤其新意,展示了近年来文化研究尤其是文学研究中文化批评方法领域“认知转向”的部分成果。这些迹象表明:认知诗学已经或正在超越认知心理学与认知语言学的学科界限,向更广阔、更深刻的认知领域拓展。

由于发展时间不长,认知诗学远未形成一个严密的体系,这一方面是它的优势——成长中的优势,但另一方面也给人们带来误解或困惑。我们对两个基本问题试做一个简明扼要的阐述,供读者参考。

第一,认知诗学是理论还是方法。我们认为,认知诗学从目前来说主要是一种文学批评方法,因为它的根本宗旨是解释文学阅读中的心智活动,或者说,是通过分析文学阅读中的心智活动,进而力求更深入、更准确地发掘文本的涵义、旨趣和美学效果,而不是在形而上层面讨论文学的一般规律与原理。但是,它也有自己的理论,一种关于文学阅读和文学批评的理论。不妨做个类比:汽车的根本属性是它的工具性(作为交通工具),这是汽车存在的根本依据,或者说它是质的规定性,但这并不能说“汽车”没有自己的理论。所以,认知诗学也有自己

的理论。确切地说，目前的认知诗学是一种文学批评理论，是一种认知文学研究（cognitive literary studies），它可以涵盖各种具体的认知批评方法。其次，认知诗学作为“诗学”，也可以甚至应该讨论文学的一般规律和原理，包括文本的生成即创作论方面的论题。换言之，它既要讨论阅读的心智问题，也可以讨论创作的心智问题。此外，文学的功能与价值，也应该从认知科学角度予以深入探讨。事实上，Stockwell等人对此已有论及，但认知诗学的“诗学”理论在这些方面远未周密、完备，基本上还是一块尚待开垦的处女地。

第二，认知诗学的方法论问题。Stockwell曾经批评一些人仅仅把文学文本作为语料，而不是在做真正的文学研究。我们认为：作为个人，只要其研究合乎规范，成果具有创新性，都是有价值的，至于是不是认知诗学的研究，那是无关宏旨的问题。但认知诗学本身提倡的是一种基于认知科学的文学研究，运用来自认知科学诸多分支学科的相关理论与方法去探究文学文本的阅读，聚焦于文本的“文学性”，最终落脚点应该在于感受、探究和发掘作品的“诗性”与“诗意”，而不是某种纯语言的或心理的研究，这是认知诗学作为一个学科应有的边界。

Robert和Frank（1999）在*The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*中说道：“某一学科的读者可以从另一相邻学科中获得更多的洞见。”我们相信，认知诗学作为一门新兴的交叉学科，也能够为文学以及其他相邻学科的读者和研究者们带来一些新的启发和借鉴。我们期盼各位读者和研究者们关心“认知诗学”，提出宝贵意见和建议，为繁荣学术、提高认知诗学研究水平尽一份心力。

是为记。

熊沐清

2014年8月

论认知诗学分析方法的多维性

——以《威尼斯商人》中夏洛克一段台词为例

熊沐清

(四川外国语大学 外国语文研究中心, 重庆 400031)

摘要: 认知诗学的母体学科是新兴的、庞大的认知科学, 而不仅仅是认知语言学 and 认知心理学。这种多学科性使它具有方法上的多维性。另一方面, 认知诗学又沿袭了以往文学批评和文体学等学科中重视语言与细读的传统, 兼收并蓄, 因而它具有阐释优势, 我们可以根据不同研究对象和论题, 分别从社会认知、认知图式、认知历史主义、认知生态批评、象似性、文化创伤、及物性、隐喻、认知逻辑、可能世界、认知审美以及概念整合、原型、指示语等不同角度对文本进行认知诗学分析, 从而有可能发现文本的新的侧面、新的美感或新的涵义。我们基于这一思路对《威尼斯商人》中夏洛克的一段台词作了尝试性分析。

关键词: 认知诗学; 多维方法; 阐释优势; 夏洛克; 台词

中图分类号: I0-03

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0003-20

On the Multi-dimensional Techniques of Cognitive Poetic Analysis: Illustrated with Shylock's Speech in *The Merchant of Venice*

XIONG Muqing

Abstract: Cognitive poetics' mother discipline is the emerging and enormous cognitive science, not merely including cognitive linguistics and cognitive psychology. It is the interdisciplinarity that endows cognitive poetics with multi-dimensional analytical techniques. Moreover, cognitive poetics inherits the tradition of focusing on language and close reading from linguistic criticism and stylistics, which ensures it of interpretive advantages. According to various target texts and research aims, literary criticism can be carried out respectively by various cognitive poetic approaches or techniques, such as those of social cognition, cognitive schema, cognitive historicism, cognitive ecocriticism, iconicity, cultural trauma, transitivity, metaphor, cognitive logic, possible worlds theory, cognitive aesthetics, conceptual blending, prototype, and deixis, so that we may discover some new facets of the text, acquire some fresh aesthetic experience, and make some novel interpretations. This theme is thereby discussed with illustration of Shylock's speech in *The Merchant of Venice*.

Key words: cognitive poetics; multi-dimension; interpretive advantages; Shylock; dialogue

认知诗学是一门新起的交叉学科, 由于发展时间不长, 所以学科体系尚不完备, 不像传统学科那样有着比较明晰的、普遍认同的研究对象、研究目的和研究方法。加上它的学科派生来源多样, 主要研究者又分布于英美和欧陆多个国家, 因而其基础理论和方法论尚未统一。这种学科发展方面的不够成熟, 其实正是认知诗学的一个优势, 即成长中的

优势, 表明这门年轻学科具有广阔的发展空间, 蕴藏着强大生命力, 而它的强大生命力很大程度上源于多学科性赋予它的方法的多维性。本文将在介绍认知诗学与其母体学科 (mother discipline) 和相关、相邻学科关系的基础上, 讨论认知诗学的方法多维性, 并尝试运用几种新的认知分析方法对莎士比亚《威尼斯商人》中夏洛克的一段台词进行分析, 论

证认知诗学分析方法的阐释力。

1. 认知诗学的多学科性

笔者（熊沐清，2013）曾经讨论过认知诗学的界面性即跨学科性质，也介绍了 Stockwell 的观点：“认知诗学是直接基于认知语言学和认知心理学建立起来的，它们都是认知科学的组成部分。”在《认知诗学导论》的最后一章，Stockwell（2002: 166）更明确地指出认知诗学的跨学科性质：认知诗学的疆界变化很快，是一门能够衍生出许多新的交叉联系的边缘学科。正是这种跨学科或多学科性质，使认知诗学能够从众多学科中不断吸取有益的营养，从而不断壮大自己。

与认知诗学相关的学科，可以概括为两大类：一类是传统学科，另一类是认知科学。就传统学科而言，认知诗学广泛借用、整合了包括传统文学批评和文体学（包括语言学批评）、修辞学、叙事学、话语分析、批评语言学、审美心理学等在内的其他学科的理论、概念体系和分析方法，如来自逻辑和哲学的可能世界理论，来自文体学的前景化，以及来自文学批评中的文本肌理、共鸣、声音、风格、心理分析、读者反应理论等等。一些比较新近的理论及研究方法如空间诗学、新修辞、生态理论、新历史主义等，也以各种不同形式渗透入认知诗学体系中。

第二类是认知科学，这是认知诗学立身之本。认知诗学的母体学科是认知科学，它可概括为四大部类：（1）行为和脑科学类，如心理语言学、神经科学、认知心理学等；（2）与心智相关的社会科学，如人类学、社会语言学等；（3）形式学科（formal disciplines）类，如逻辑学、计算机科学等，特别是人工智能；（4）哲学的某些分支，特别是关于心智和语言的哲学。（Stainton, 2006: xiii）这些认知科学的分支学科是认知诗学极其丰赡的理论和方法论源泉。

由于认知科学本身仍在持续生长，它将绵延不断地给认知诗学提供新的学科支撑和借鉴。而且，一些传统学科或认知科学领域之外的学科，一旦它们实现了“认知转向”（cognitive turn），就成为了认知诗学的来源学科或相关学科，比如叙事学，当它经过认知理论的浸润而发展出认知叙事学以后，就成为了认知诗学的一个分支或者它的姊妹学科（对两者的关系可能有不同看法，兹不赘述）。修辞学本身即与认知诗学有着极深渊源，现在的认知

修辞学更拉近了两者的关系，如 Alina Kwiatkowska 主编的 *Texts and Minds: Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric* (Peter Lang, 2012)。戏剧研究领域也有学者注意到了认知诗学，比如 McConachie 和 Hart（2006）主编的 *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn* 一书，就专辟一节讨论舞台空间的认知诗学（The cognitive poetics of stage space），虽然他们对认知诗学的界定过于狭隘，仅仅把认知诗学视为文体学的一个基于认知语言学的分支（McConachie & Hart, 2006: 41）。

更有意义的是文化研究。“文化研究”似乎与“认知科学”无涉，但认知人类学（cognitive anthropology）、认知社会学（cognitive sociology）、认知地理学（cognitive geography）、认知政治学（cognitive politics）、认知宗教学（cognitive science of religion）、认知历史学（cognitive science of history）等交叉学科的出现，催生了认知文化研究（cognitive cultural studies）。而今认知文化研究又如同当年的文化研究那样，渗透进了文学研究。Lisa Zunshine（2010: 5）在《认知文化研究导论》（*Introduction to Cognitive Cultural Studies*）中指出：“如同在其他交叉学科领域中的情形一样，对文学和文化的最令人激动的认知研究来自那些发展了认知科学与更为成熟的文学和文化研究之间的界面的学者们。”她这句话的意思是：在认知科学与文学、文化研究之间作出深入的界面研究的学者们，他们的研究最令人激动。这里，“界面”（interface）是他们成功的一个主要条件。这种“界面”涉及神经科学、话语心理学（discursive psychology）、认知进化心理学（cognitive evolutionary psychology）、认知进化人类学（cognitive evolutionary anthropology）、认知语言学和心智哲学等。Zunshine（2010: 1-2）同时指出：10年前（即2001年）认知文学研究的理论家 F. Elizabeth Hart 曾经说过：一种能够包容当代众多文学研究方法的立场是富有成效的（productive）。这句话当时应者寥寥，而今这种包容的立场已经成为该领域的一个主要特征（key feature）。Zunshine 主编的《认知文化研究导论》，就是一种持包容立场而又侧重于文化的认知诗学研究（cognitive approaches to literature with an emphasis on cultural studies），它运用多种认知理论与方法侧重研究文学的文化侧面或蕴涵。（Zunshine, 2010: 4）注意括号里的“cognitive literary studies”一语，我们认为，

开放的认知诗学其实就是一种认知的文学理论，即“cognitive literary theory”；而就其对批评实践的重视来说，它又是一种认知的文学研究或认知的文学批评（cognitive literary studies or cognitive literary criticism）。

有三点需要指出：其一，在 Stockwell、Gavins 和 Steen 等人的认知诗学著述出版之前，学界早已有研究者从认知角度进行文学理论和文学文本研究，比如 Jerry Hobbs（1990）的《文学与认知》（*Literature and Cognition*），该书理论框架是话语分析，但借鉴了认知心理学和人工智能等认知科学领域的研究成果。第二，相当多的认知诗学或者文学的认知研究，其标题或书名并没有冠以“认知”二字，甚至书中也没有提到认知诗学，比如 Patrick C. Hogan（2000）所著的 *Philosophical Approaches to the Study of Literature* 一书，因其成书早于认知诗学的兴起，故而未提及认知诗学，但它讨论了认知科学、认知理论与文学研究，与认知诗学具有深厚的渊源关系。此外，Bruce McConachie（2008）所著的 *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre* 一书，书名和书中也没有提及认知诗学，但它依然属于认知诗学的范畴，只不过它与 Tsur 或 Stockwell 的“认知诗学”有所不同罢了。第三，由于有些学者认为“认知诗学”与“认知文体学”（cognitive stylistics）是可以互换的同一概念，因而依其个人爱好和学术习惯，有些人的著述里只使用“认知文体学”，比如 Michael Burke（2011）的《文学阅读：认知与情绪》（*Literary Reading: Cognition and Emotion*）。事实上，就文学研究而言，二者有高度重合，且“认知诗学”比“认知文体学”涵义更为丰富，前者可以包容后者。但就语言研究而言，二者的研究目的、对象和方法均有不同，前者不能包容后者，后者亦不能包容前者；两者不可互换。

2. 多学科性与方法的多维性

西格玛·西曾经把当代科学研究的问题概括为三类。第一类问题是传统学科内部的学术问题；第二类是多学科问题，“它们在本质上与其说是策略一行为的，不如说主要是学术的，但并不能在单一学科内部成功地进行”；第三类是“确定无疑的多学科问题，由社会源源不断地产生出来”（克莱恩，2005：60）。认知诗学的多学科性实际上源于文学本身的多学科性。笔者（熊沐清，2013）曾经指出：

文学从来就不仅仅是某一单一要素的产物：它既不是仅属于语言的艺术品，也不仅仅是意识形态或者社会思潮的产物，而是语言、文化、语境、思想、情感、意向、审美等多种要素的聚合体。文学研究面对的就是这样一系列“确定无疑的多学科问题”。美国认知诗学知名学者 M. Freeman 认为：文学本身是表达情感和审美的，认知诗学就应该是这样一种具有包容性的科学研究方法，因此，需要把众多文学批评理论整合统一为一个连贯的理论（Geeraerts & Cuyckens, 2007: 1180）。Freeman 呼吁说：“我们面临的诗学挑战是综合（incorporate）这些形式（formal）和情感（affective）因素——Langer（1953, 1967）的‘形式’（form）和‘感觉’（feeling）——建立一种充分的、有生命力且合理的关于审美创造和反应的理论。然而，如果我们做不到，将不能宣称已经充分解释了语言中的人类认知。”（Geeraerts & Cuyckens, 2007: 1193）正是那些超越了单一学科界限的复杂问题，“制造出一种学科互涉需求。复杂问题使得研究远离传统上认为的学科问题，它们在本质上是开放的、多维的、含混的、不稳定的”（克莱恩，2005：49）。因此，“有时，最好的（研究）策略是多种方法的结合”（Zunshine, 2010: 3）。

根据这种多学科视野，我们认为，既然认知诗学的母体学科是认知科学，那么它完全可以也应该从认知科学的其他分支学科中吸收它所需要的东西：理论成分、研究和分析方法、观点和概念等等。Zunshine（2010：6）认为：“认知的方法与文学研究甚至传统的文学理论并不冲突，在很大程度上是协调的。”认知诗学的学科规范虽然还没有完全形成，但“认知”就已经确立了它的方法论边界，也就是说，只要属于公认的认知科学范围，都可为认知诗学所用。换言之，认知科学各分支学科中，凡属对认知诗学有用的东西，都可以为认知诗学所借鉴和吸收。从更宽阔的视角看，我们可以说，任何对认知诗学有用的东西都可以借鉴和吸收。当然不是毫无原则，随意拈取，我们需要坚持三个原则：第一，我们所借鉴和吸收的东西，必须是属于认知科学的——即使它不是认知科学所独有；第二，我们借鉴和吸收的对象是用以研究与分析文学的，虽然它也可用以研究与分析非文学的现象或产品；第三，这些被借鉴和吸收的东西，在认知诗学的文学分析中既是有效的，又是可操作的，而且是不可替代的。

把握好上述三个原则，我们就可以进一步拓宽

视野，不仅关注 Tsur 和 Stockwell 这些认知诗学经典作家的成果，也关注其他的认知诗学及其相关领域尤其相关的认知研究者们的成果，比如 Lisa Zunshine 等人的研究。由于“边界跨越 (boundary crossing) 已经成为这个时代的明确特征” (克莱思, 2005: 1), “认知科学家每天都在跨越学科边界, 把新的学术领域吸引进他们的轨道” (Zunshine, 2010: 3), 我们当然不宜置身潮流之外。在现代, 跨界研究是非常普遍的事, 所以 Zunshine (2010: 3) 提醒学生们: “认知文化研究的学生应该把自己想象成一个做杂活的人, 主动去整合认知理论作为整体所能够提供的那些最好的见解, 而不用担心这样做是否会模糊学科领域。”因此, 认知诗学的研究也不应局限于 Tsur 或 Stockwell 所提及的那些命题、概念、方法或范式。

认知诗学从根本上说是分析工具。作为工具, 认知诗学具有方法的多维性和丰富性, 这是它的多学科性使然: 多学科性使之具有更多学科资源, 而资源多也就意味着工具多, 从而适用性也就广。现在有一些文学批评理论, 本身具有先进性, 其中一些应该说也是可以用于实证研究并具有一定操作性的, 但是由于它们不强调实证, 不强调细读, 同时, 它们本身缺乏一套可操作性的概念、术语体系, 也就是说, 它们有理论但没有系统的操作工具, 所以实际操作时难免出问题, 造成经验式、印象式评论居多, 空泛发论, 以致变成了“贴标签”、套用、滥用。认知诗学应该避免这种状况的出现。

当然, 面对众多学科和纷繁无数的方法, 除了甄别与遴选外, 更重要的是吸收、消化、整合和规范这些来自各个不同学科领域的知识、理论和方法, 这不是一件容易的事, 但却是应该做、也值得去做的事。关于这种知识的整合, Pierre Sachse 和 Marco Furtner 有一个挺有意思的比喻。他们认为, 解决某个问题往往既需要借用已有的知识, 也需要发现新的知识, 而那些“可以用来解决某个特定问题的新发现的知识, 被逐渐地整合进解决问题的过程中。我们可以把这些不连贯的信息位 (information bits) 想象为互不相连的‘知识小岛’ (knowledge isles), 它们在设计过程中需要通过从一个知识岛跳跃到另一个知识岛的方式被整合和重新组织, 从而建立一个完整的‘知识景观’ (knowledge landscape)” (Leidlmaier, 2009: 175)。借鉴这一观点, 我们认为, 认知诗学现在要做的工作之一就是去探索那些尚未被发现和开发的“知识小岛”, 并把它

们逐步整合成相对完整的“知识景观”, 即建立起比较周密、完备的认知诗学理论和方法论体系。本文就是进行这样一种尝试。

3. 实例: 夏洛克台词的认知诗学多维分析

从以上讨论可以看出, 认知诗学是一门交叉学科, 其研究方法具有多维性。明确这一点, 我们就可以自觉地拓展我们的认知诗学研究, 而不是跟在某人后面亦步亦趋, 或者是困守一隅, 坐吃山空。基于这一观点, 本文将以莎士比亚《威尼斯商人》中夏洛克的一段台词作为分析实例, 尝试几种新的认知分析路径或方法。

多科性使认知诗学的方法体系犹如一个大工具箱, 我们可以从中选用最恰当的工具。本文的分析尽可能不采用 Tsur 或 Stockwell 的著述中所使用过的那些命题、概念和方法, 而是借鉴其他的认知研究成果。我们选择《威尼斯商人》中夏洛克的这段台词作为分析对象, 也不是特意挑选的。这段台词是笔者在四川外国语大学每两周一次的“认知诗学与界面研究论坛”上, 由学生们投票选出来的分析材料, 我们应学生的要求对这段台词作了认知诗学分析的讲座。本文在该讲座的基础上作了一些修订和充实。由于是文本研究, 所以, 演员、表演及其效果、舞台、道具等等之类就不是本文研究对象了。

这段台词可以从传统的或一般的戏剧研究角度进行分析, 也可以从各种历史的、社会的、文化的角度进行分析, 还可以从功能语法、话语分析等角度进行分析, 但我们今天不用那些方法, 我们仅仅使用认知的方法, 试着看能否进行分析, 能否分析出一些新意? 在中国知网上以“威尼斯商人”和“夏洛克”为主题词统计, 大约有两百来篇文章, 但绝大多数都是小论文, 研究类型可分成三类: 1) 夏洛克的形象。这类研究也可分成三类: (1) 高利贷者, 吝啬鬼, 恶棍; (2) 受害者, 受歧视者, 他者, 法律捍卫者; (3) 双重性格, 值得同情的复仇者。2) 夏洛克的悲剧性及其成因 (论及性格、民族、宗教、资本等)。3) 其他 (审丑、比较等, 数量极少, 基本不涉及语言)。研究方法基本上都是文化—社会学批评, 比较单一; 较为新近的批评方法有: 生态批评、后现代、后殖民和语言学批评 (各有一篇)。这些方法运用得如何, 此处不予置评, 本文也一律不参考借鉴上述已有成果。

为了集中探讨和检验认知诗学分析方法的有效性，本文的分析仅针对这段台词，不涉及剧本的其他部分。这段台词原文如下：

To bait fish withal; if it will feed nothing else, it will feed my revenge. He hath disgraced me, and hindered me half a million; laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nation, thwarted my bargains, cooled my friends, heated mine enemies; and what's his reason? I am a Jew. Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer, as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge. The villainy you teach me, I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction.

(*The Merchant of Venice*, Act III, scene 1)

译文：

（按：指安东尼奥的肉）可以钓鱼呀：如果不能喂别的，总可以喂我的仇恨。他曾羞辱我，害得我损失了几十万，笑我的损失，讥讽我的盈利，嘲弄我的民族，妨碍我的买卖，离间我的友好，挑拨我的仇人；为了什么原故呢？为了我是一个犹太人。犹太人没有眼吗？犹太人没有手，五官，四肢，感觉，钟爱，热情？犹太人不是吃同样的粮食，受同样武器的创伤，生同样的病，同样方法可以治疗，同样的觉得冬冷夏热，和基督徒完全一样的么？你若刺我们一下，我们能不流血吗？你若搔着我们的痒处，我们能不笑吗？你若毒害我们，我们能不死吗？你若欺负我们，我们能不报仇吗？我们若在别的地方都和你们相同，那么在这一点上我们也是和你们一样。如其一个犹太人欺负了一个基督徒，他将怎样忍受？报仇。如其一个基督徒欺负了一个犹太人，按照基督徒的榜样他将怎样忍受？哼，也是报仇。你们教给我的坏，我就要实行，我若不变本加厉地处置你们，那才是怪哩。（PP. 97-99）

3.1 社会认知

有一种误解，认为认知诗学只能用以分析文本的表层语言形式，或解释某种效果，而不能发掘文本涵义。我们认为，社会认知（social cognition）理论可以成为认知诗学通达文本内涵/意义的路径（approach）之一。“社会认知”研究人关于自己生活其中的社会世界（social world）的知识（Culpeper, 2001: 70）。Baron 和 Byrne 曾经给“社会认知”下过定义：（社会认知）是我们解读、分析和记忆社会世界信息的方式。（Pennington, 2000: 1）社会认知理论认为，“认知”并不仅仅是发生在人们大脑中的心智活动，也发生在人与社会之间；人并不是生活在真空中，人与社会的互动产生了认知活动并构建了关于世界的意义。（Cohen-Cruz & Schutzman, 2006: 115）社会认知理论有两个主要的研究指向，一是认知心理学的，研究个体如何在心智中表征社会对象，包括自己和他人。这一类的社会认知研究特别关注这样三个问题：是什么使得一个人的举止有其独特的方式？为什么某人在某一社会情境中开心欢笑，而在另外的情境中则表现得不好？我们是如何在我们的去表征那些我们所知道的人或人群？（Pennington, 2000: 1）另一种指向是研究认知主体的社会性和作为构造物的社会世界（social world），其关注点是人们如何作为某一特定文化或群体的一员发挥其功能，还要研究在社会互动中社会世界产生的方式（Culpeper, 2001: 70）。

虽然社会认知理论的研究对象是现实世界中的人，但对我们分析文本世界中的人物也是适用的，因为现实世界和文本世界都是可能世界。社会认知理论至少可以给我们如下三点启示：知识、思维与社会的关系；认知与社会的关系；人类行为模式。社会认知理论认为，知识并不仅仅是思维活动孕育的，它同时也是社会嵌入的（socially embedded），是嵌入语言和文化的。（Leidlmair, 2009: x, xiii）社会认知过程优先于个体的思维行为，这就是第二次认知革命的开始。（Leidlmair, 2009: 181）就人的认知能力而言，使我们作为人而区别于其他动物的是高度发达的认知能力，而这认知能力准确地说来自于在复杂社会环境的功能需求，“可以认为，社会环境促进了我们能力的进化以便预测他人的行为并指导我们相应的行为”，“社会互动促进了人类的各种复杂的认知能力”，“社会关系的本质是进化的一个推动力量”（Zelazo, 2007: 870-871）。

根据上述观点，我们首先应该明确：夏洛克的言辞以及他对当时社会的认知是他与社会互动的产物，并非凭空产生，也不完全是他个人的极端和偏执。“心智从某种意义上说是社会的建构物”（Leidlmair, 2009: 184），因此，我们把夏洛克坚持要割一磅肉完全归因于他的残忍无情是片面的，而是要尽力去了解和鉴别他的认知世界，需要知道他是在何地以及如何相对于环境来定位他的行为的。而且，我们不仅要认识当时情境（背景），还要理解这一情境对夏洛克来说意味着什么；也就是说，我们要研究夏洛克为何会有“割一磅肉”这样的“独特方式”。从这段台词可知，夏洛克饱受基督徒们的欺凌，这对他的态度和观念形成有着根本性的影响。人类行为有两种模式，一种是形态模拟行为（mimeomorphic actions），即模拟某种可见的行为或动作；另一种是多形态行为（polimorphic actions），它没有一个可供模拟的现成的和有规律的参照行为。前者不需要了解社会，后者则需要了解社会。（Leidlmair, 2009: 78）夏洛克坚持割一磅肉的行为，是一种多形态行为，此前没有，此后也没有供他模拟的范本，所以这是一个“特例”，因而具有典型性和戏剧性。但是，这一行为是建立在大量形态模拟行为基础上的，即：他遭受了太多的欺辱，这些欺辱都是可见可感的，从而也是可以“模拟”即仿效的。就连基督教世界的学者也承认“夏洛克的暴虐是从侮辱他的基督徒那儿学来的”（Lamb, 2000: 21）。

社会认知理论要求关注社会环境，包括历史、宗教、政治、经济等方面，这种对环境的关注也是认知诗学所注重的。Stockwell（2002:2）指出，“语境是认知诗学中一个至关重要的概念”。这里的语境（context）与社会认知理论中的社会环境是同义的。夏洛克所处的环境是严酷的。在当时的欧洲，犹太人到处受到迫害，四处漂泊（所谓the Wandering Jew）。威尼斯相对好一些，但犹太人仍然不能成为威尼斯的公民，受到许多限制，不能拥有自己的土地，只能居住在“犹太区”（Ghetto），类似于今日的贫民窟。马丁·路德也为之不平，他在题为“耶稣的出身是犹太人”一文中尖锐地抨击一些基督徒说，“他们对待犹太人就像对待狗而不是对待人；他们嘲弄犹太人，抢夺他们的财产”，如此一来，犹太人又怎能“成为正派善良的基督徒”（Halio, 2000: 54）？夏洛克的这段言辞，实际上是犹太人的代言，而不仅仅是为他个人申诉。这一点，从台

词中的指示词也可以看出，台词中的指示词由最初的“我”逐渐变为“我们”，变为泛指犹太人（a Jew）和基督徒（a Christian）。这一点我们还可以从心智哲学中得到佐证。Searle（1983: 166）在《意向性：论心灵哲学》（*Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*）一书中把以言行事的行动范畴概括为基本的五种：断定（assertives），指令（directives），承诺（commissives），宣告（declarations），表情（expressives）。夏洛克此处的言语是表情性的，表达他的情感和态度。所以，这段台词“不应该仅仅看作是某人心智状态的报告，而应看作事物对于主体的表达”（Dirven & Pörings, 2003: 183）。换言之，是经济竞争和族群—宗教冲突在夏洛克身上的一种表达或者映射。

3.2 认知图式

“认知图式”（cognitive schema）在学界是一个熟知的概念，限于篇幅，本文不再详加介绍。我们此处意在说明：认知图式也是通达文本内涵/意义的进路之一，即：从剖析认知图式入手，我们也可以探究文本的主题等涵义。

“认知图式”与意象有关，而学者们对意象有着多种不同分类。据 McConachie 和 Hart（2006: 42）介绍，认知理论家们对意象图式（image schemas）和繁富意象（rich images）做出了难解的但却是很重要的区分：前者是基于思维的（thought-based）、语言外的（extra-linguistic）、最低限度抽象物（minimalist abstractions），后者是隐涵的意象图式或非隐喻性视觉意象的精细、具体并常常是基于语言的显示物。在文学和戏剧文本中，丰富多彩的意象和其他相关隐喻的刻意聚集有助于我们形成一种能够直觉到那些隐含的意象—图式结构的阅读，认知诗学的目的就是要明确地识别出这些结构。

阅读之初，我们已有关于对象的多种图式，比如关于犹太人的图式（the Jew schema）、关于夏洛克的图式（the “Shylock” schema）、关于基督教或基督徒的图式（the Christian schema）以及该剧本隐含作者的图式（the implied author schema）。这里的“图式”是来自心理学的术语，现已广泛运用于认知科学中，而在一般文学理论和评论中，更多使用“意象”或“形象”（image）一词。

理解剧中人物的台词不能仅仅解读人物的话语本身，还得考察人物的社会和认知语境，建构出人物的认知世界（cognitive worlds）。而这种建构有赖于读者自身的社会—文化图式（socio-cultural

schemata) 及前知识。在莎士比亚生活的伊丽莎白时代,人们对犹太人的印象主要有两种类型,一种是放债人(moneylenders)或高利贷者(usurer)的形象,另一种是要人以一磅肉抵债的无情者形象。“那时的许多人——不管是受过教育的还是没有受过教育的——都认为犹太人与各种可怕的罪行有牵连,比如绑架儿童、投毒、搞破坏,甚至吃人肉”。(Lamb, 2000: 20)这种图式虽然在今天已经不复存在,但犹太人作为精明的商人尤其金融资本运作高手的形象依然存在。相反,人们对基督徒的认知图式则往往与善良、虔诚、慷慨等美德相联系。这段台词,则可能会颠覆或者模糊我们原有的那些图式,我们不得不把目前的世界陌生化(to look at the world in defamiliarizing ways),去修正我们原有的图式。比如,基督教的宽恕和仁爱形象被颠覆了;犹太人及夏洛克作为高利贷者、吸血鬼形象被模糊了;进而,隐含作者的原有图式也模糊了,我们会发现莎士比亚并不是在剧中一味地贬斥夏洛克,而是对他和犹太人给予了一定的同情,对基督教或者一些基督徒的伪善有一定程度的抨击,也揭露了“伊丽莎白文化的阴暗面”(Lamb, 2000: 17)。

图式是一种社会认知,它会受到文化的影响,所以又是一种文化图式(cultural schemata)。从文化认知角度看,基督徒与非基督徒的解读可能是不同的。比如,基督徒会认为,从宽恕的精神看,夏洛克反应得过头了,他使自己沦于作恶者之列,甚至有过之(The villainy you teach me, I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction);但从非基督徒角度看,比如我们中国人,可能觉得痛快,“快意恩仇”!国内就有人撰文认为“夏洛克没有错”,“同情夏洛克”。

3.3 认知历史主义分析

认知历史主义(cognitive historicism)是新起的认知文化研究的一个分支。认知历史主义把关注重点放在特定的社会—文化环境上,将文化视为一种不间断的相互作用——人类认知结构与特定历史环境之间相互妥协和激烈竞争。它在讨论文化的变迁时引入生物的、进化的和认知的假设,从而为文学的历史和文化的研究提供了一个新的路径,以便在不同语境中考察人类认知处理的普遍性问题(Zunshine, 2010: 61-62)。根据 Zunshine (2010: 122)的界定,“当今许多探索都是一种基于认知需要的探索,而文化历史主义的分析是这种探索的逻辑延伸,它开始是、现在仍然是一个有意义的广泛

领域”。所以,这种研究有多种源自认知科学的范式,包括模态研究、类比思维研究、心智研究、认知神经研究、认知语言学 and 认知人类学等等。认知历史主义也已经成为对文学进行认知文化研究的一个新的界面,其研究命题和方法包括人类心智的进化及其创造潜力,文化的结构过程,人的认知环境,认知灵活性(cognitive flexibility)和认知顺应(cognitive adaptations),认知普遍性(cognitive universals),身势语(身体语言, body language, 包括手势、面部表情等)的文化涵义、文化成因以及它与心智的关系等等。在认知历史主义研究者看来,“一个特定的身体可以被看作是特定时空中的文化结构物”(Zunshine, 2010: 121)。

从认知历史主义角度看,夏洛克的这段台词就是犹太人的认知结构与特定历史环境之间相互妥协和激烈竞争的缩影。夏洛克与基督徒之间存在着激烈的竞争(a tug-of-war),高利贷虽然是一个古老的人类经济活动,夏洛克作为高利贷放贷人其实代表着近代资本主义兴起初期的金融资本。同样,作为商人,安东尼奥则代表着商业资本。资本主义的本质就是竞争,所以两人之间的争斗不可避免。但经济方面的竞争并不是他们关系的全部,其间还有着激烈的宗教和族群/民族冲突,这就决定了他们之间的争斗更为残酷。撇开个人性格的冲突不谈,仅仅这两方面的冲突就已经注定了失败一方的悲剧性。处于弱势地位的夏洛克在这种特定环境中生活了数十年,族群文化的遗传和他自身的经历,使他形成了自己的认知结构,对基督徒的憎恨已经深植心中。台词作为话语,是可以观察到的行为,这些行为反映了夏洛克隐藏的心智状态(hidden mental states),而“心智从某种意义上说是社会的建构物”(Leidlmair, 2009: 184)。可以说,这些台词更是一种认知文化的表征(cognitive-cultural representation)。

人们对夏洛克以及《威尼斯商人》一剧的认知也是随着社会—文化的历史变迁而变化的。在莎士比亚时代,剧场观众普遍谴责夏洛克,并认为他被迫皈依基督教是他获得拯救的唯一途径。但在19世纪,“观众们开始对该剧反犹成分越来越感到不舒服”;“第二次世界大战彻底改变了我们对该剧的态度。显示反犹倾向时代的夏洛克形象可能令现代观众极度反感”,还有人把该剧看作是“问题剧”(question play),突出展示了伊丽莎白时代的社会问题,其中包括“对犹太人的伪善对待”(Lamb, 2000:

25)。这种认知的变化与传统认识论所说的认识不能完全等同的。认知科学所说的“认知”是基于身心一体体验而不是身心二分的。社会—文化的历史变化使人们的认知发生了变化，而不是仅仅调整了认识的方法或角度，因为“推动大脑进化的在很大程度上是大脑居于其中的复杂社会环境”（Zelazo, 2007: 876）。

3.4 创伤研究

创伤研究(trauma studies)也是一种认知科学的研究。所谓“创伤”可以分为三大类：物理性创伤（physical trauma）、心理性创伤（psychological trauma）和文化创伤。（cultural trauma）（Eyerman, 2004: 2）其中，文化创伤既可能包含有物理性的也可能包含有心理性的创伤，比如日本侵华，给中国人民造成了巨大的物理性创伤和心理性创伤，也留下了文化创伤。这种创伤也是民族性的，即民族性创伤（national trauma）。创伤往往会留下持久的影响，成为一种记忆。而作为民族性或族群性的创伤，则成为该民族或族群的集体记忆（collective memory）。大约在1980年，国际医学界正式确认这一病症，PTSD（post traumatic stress disorder）是这一领域的常见缩略语。（Etherington, 2003: 25）。

Herman（1992）提出解决创伤问题四点建议：

- （1）create a safe environment in the present;
 - （2）gain some control over life;
 - （3）tell our stories in the harbour of a safe relationship;
 - （4）mourn the losses created by the trauma.
- （Etherington, 2003: 33）

20世纪以来，戏剧（包括游戏）被作为一种重要的创伤治疗方法。戏剧和游戏活动有助于个体的心理、认知和情感发展。在戏剧治疗领域，戏剧和游戏被看作是人格发展的一个连续统。可以通过利用这一游戏—戏剧连续统使人的认知、情感和社会发展得到实现。（Jones, 2007: 191）而在种种创伤治疗的手段中，内涵丰富、方法多样的认知—行为治疗已经被证实是颇具效果的。（Follette & Ruzek, 2006: 1, 96）。

在创伤的认知行为治疗理论中，有一种有着36条目的创伤后认知问题测度方法，该方法关注三个要素，即：对于自我的否定性认知，对于世界的否定性认知，以及自责。（Follette & Ruzek, 2006: 100）。据此我们可以推知，长期受压制受歧视的遭遇已经使夏洛克产生了对于世界尤其是对基督徒的否定

性认知。现在，他的女儿又与一个基督徒私奔了，夏洛克花了不少钱请人去寻找女儿。长久累积的创伤一经受到现实的刺激，就极易产生情绪反应，而且这种刺激对夏洛克来说已经造成了一种强烈的情绪状态，所以他必然会情绪爆发。而这种情绪的爆发，从创伤理论角度可以说，夏洛克实际上是在不自觉地“疗治”他积蓄已久的“创伤”。一个最普通的创伤研究共识，也是我们日常生活的经验——是：说出来，不要憋着！戏剧治疗可以采用隐喻、故事、游戏等形式来进行，但被治疗者应保持一个安全的距离，（Casson, 2004: 125）这段台词是夏洛克在街上遇到安东尼奥的朋友萨拉尼欧（Salanio）和撒拉利诺（Salarino）时所说的，这是一个私下的场合，所以对夏洛克来说是一个“安全的距离”。或者说，如同Herman四点建议中的第三点：在一个安全的处所讲述我们自己的故事。这样，夏洛克才能酣畅淋漓、无所忌讳地把心中郁积已久的愤懑释放出来。当然，这种“释放”的时间和节奏要掌握好，不要过于激动，否则就会刺激肾上腺素，导致再次受伤，（Etherington, 2003: 33）夏洛克在这里就有可能过激，没能起到理想的康复效果。

我们同时要看到，在这种特定情境下，夏洛克的一些过激要求（比如割一磅肉）也可能只是情绪化的表达，如果善加引导，他未必会坚持这一要求。在后来法庭上的那一场中我们看到，公爵要求夏洛克放弃一磅肉的要求并希望他豁免安东尼奥（Antonio）部分借款，遭到夏洛克的拒绝，这时安东尼奥的朋友巴萨尼奥（Bassanio）立即责骂夏洛克是“毫无心肝的人”，安东尼奥也对巴萨尼奥说，“请你不要忘记你是向一个犹太人说话呢：这无异于站在海岸上令海潮不要涨到平常的高度；这无异于向一只狼质问，为什么他要使得母羊为小羊而哀鸣……让我受裁判，让犹太人如愿以偿吧”。（P.141）可见，即使在这种情形下，夏洛克也依然遭受歧视，他又怎能愿意放弃他作为债权人的权利呢？

我们还要看到：这段台词实际上把夏洛克个人的创伤转化成了集体创伤，夏洛克的言辞是犹太人“一个特定群体的表达”（Cohen-Cruz & Schutzman, 2006: 108）。

3.5 心智哲学的意愿、信念与情绪研究

心智哲学或称心灵哲学（philosophy of mind），分支众多，论题纷繁，包涵了心理学哲学（philosophy of psychology）、哲学心理学（philosophical

psychology) 和部分形而上学 (metaphysics) 的内容, 心身问题 (mind-body problem) 是它的中心论题。它关注的论题还有心灵的本质 (nature of the mind)、意向性 (intentionality)、命题态度 (propositional attitudes)、知识与信念 (knowledge and belief)、表征 (representation)、概念化 (conceptualization)、记忆 (memory)、意识 (consciousness)、知觉 (perception)、感觉 (sensations)、思维与语言 (thought and language)、意志 (will)、情感 (emotions)、情绪 (feelings)、意愿 (desire) 等等 (Bunnin & Yu, 2004: 525; Audi, 1999: 684)。本文仅从心灵哲学的“信念”和“情绪”角度分析这段台词, 并运用认知心理学原理加以解释。

心灵哲学和心理学的研究者们提出了情绪识别的一些线索, 如: 事物的前后关系、表情、运动、感情移入和情绪的语言。(高新民, 1994: 336) 我们已经看到, 夏洛克的这一段台词显露了他因为创伤而郁积的强烈情绪。从剧本中, 我们识别夏洛克的情绪主要依据以上三条线索, 即“事物的前后关系”、“感情移入”和“情绪的语言”, 如果在表演中我们将主要依据“表情”、“运动”和“感情移入”。对于“事物的前后关系”, 我们已从台词中了解到了夏洛克多年来遭受的歧视和欺辱。此外, 还有这段台词中没有提到的他女儿与基督徒私奔的事, 这些是激发夏洛克情绪的前因后果。从台词看, 我们不难察觉夏洛克的感情移入, 也不难发现这段台词是一种情绪化的语言。

读这段台词, 我们可以感觉到夏洛克的强烈情绪: 他气愤。不过, 这里并没有关于他“气愤”的心理句子, 即直接表述“我气愤”这种关于心理状态的句子。但是, 台词中有大量诠释他的心理状态的物理语句。台词后一部分有直接的揭示: Why, revenge. The villainy you teach me, I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction. 注意这里“Why”这个词, 它在这里不是疑问词, 而是情绪词, 即传统语法说的感叹词, 梁实秋先生译为“哼”。由于没有转述, 所以这段台词中基本没有明显的情感词。但是, 夏洛克的物理语言仍然诠释了心理语言。

R. 戈登是当代心灵哲学中研究情绪很有成就影响也很大的一个学者, 他把情绪分为两类: 事实性情绪 (factive emotion) 和认识性情绪 (epistemic emotion)。当某人知道某事并产生相应情绪, 这种

情绪就是事实性的, 比如看到某事物而感到吃惊、恐惧、失望、高兴等; 而某人如果对某事物不知道或不能肯定时产生的情绪则是认识性的, 如害怕或希望刮台风。(高新民, 1994: 275, 299) 按照戈登的分类, 夏洛克的情绪应该是事实性的, 因为他早已经受了那些歧视与欺辱, 也知道了女儿的私奔。我们说过这段台词是一种情绪化的语言, 并不是说它没有事实依据。它是事实性情绪的表达。

夏洛克的情绪可以分为两种, 台词的前一部分 (即从 To bait fish withal 到 what's his reason) 是后溯性情绪 (backward-looking emotion), 它的句子表达通常用过去时, 而且是事实性情绪 (factive emotion), 夏洛克已经知道并且相信他所说的一切都是事实。后一部分由修辞问句和 if 条件句引导的则是前溯性情绪 (forward-looking emotion), 指向将来可能的事态。这种情绪是认识性情绪 (epistemic/cognitive emotion), 它与信念和意愿有关, 表明夏洛克相信并且也希望这些事 (即基督徒对犹太人的欺凌和犹太人的报复) 可能发生。前溯性情绪的表达语句通常是将来时或现在时。

心理学家 Oatley 和 Johnson-Laird (艾森克、基恩, 2004: 757) 则把人的基本情绪分为五种, 每种基本情绪都与一个当前目标或计划相对应:

- (1) 快乐 (happiness): 当前目标取得进展。
- (2) 焦虑 (anxiety): 自我保护的目标受到了威胁。
- (3) 悲伤 (sadness): 当前目标不能实现。
- (4) 愤怒 (anger): 当前目标受挫或遭遇阻碍。
- (5) 厌恶 (disgust): 与味觉 (味道) 目标相违背。

我们可以想象, 夏洛克在当时情境中正体验着焦虑、悲伤、愤怒和厌恶四种负面的情绪。他不仅和其他犹太人一样长期遭受歧视和欺辱, 而且就“当前”而言, 情况也很糟糕: 他的女儿和一个基督徒私奔了, 还偷走了他的钱和珠宝, 特别是他的一枚蓝玉戒指, 妻子在婚前送给他, 他非常珍惜这枚戒指, 现在却被他女儿偷去换了一只猴子。他说“就是给我一群猴子我也舍不得换!” (P.101) 女儿偷走了他许多钱, 而他还得花很多钱去寻找女儿。用他自己的话来说, 他“从没有感觉像如今这样倒霉” (P.99)。

这一个细节不应被忽视, 它是理解夏洛克的情绪从而解释他这段台词的关键之一。根据心理学家 Bower 的网络理论假设, 情绪是语义网络中的结点,

与相关的观念、生理系统、事件、肌肉和表达模式等存在大量连接。如果一个结点被激活，“被激活的结点把激活扩散到与其相连的其他结点上。这个假设是相当关键的，因为这意味着一个情绪结点(如悲伤)的激活会引起语义网络中与情绪相关的结点或概念(如失落、绝望)的激活”(艾森克、基恩, 2004: 758)。比如, 我们感到悲伤时, 那些与不愉快的个人经历相连的结点以及与悲伤类似的概念等就会被激活, 反之亦然。而“那些包含悲伤事件和经历信息的结点与代表悲伤情绪的结点联系更强”(艾森克、基恩, 2004: 760)。夏洛克正是在这种愤怒情绪被激活的时刻, 此时旧恨新仇一起涌来, 无怪乎他如此怒不可遏, 如此决绝而无情!

希尔曼(J. Hillman)认为, 情绪是无意识的。(高新民, 1994: 306)劳奇(A.R.Louch)也认为, “情绪通常被看作激情或能量, 而不是行为的表现。这些能量是我们所不能控制的”; “我们按照我们认为、推测或看作是所期望的、适当的情境限定了的事物来辨别欲望和情绪、愉快和痛苦”(高新民, 1994: 334)。情绪一旦产生, 它就成为一种身体和生理的表现, 会脱离意识的控制, 如同我们生活中发脾气那样, 所谓“失去理智”。认识到这一点很重要: 我们对夏洛克的“狠”(即变本加厉 *it shall go hard but I will better the instruction*)也就不会那么苛责了! 为什么要指出这一点? 因为国外有人指出: 夏洛克前面的控诉令人同情, 而后面的“发狠”尤其最后“变本加厉”这一句, 使自己沦为了魔鬼, 所以不再值得同情。通过以上分析, 我们可以怀疑: 能否仅仅依据夏洛克的愤激之语就断言他的残忍?

3.6 诗学象似性与情绪

诗学象似性发轫于符号学和语言学的象似性理论。诗学象似性用语言来创造感觉、感情和映像, 使心智能够把它们体验为现象上的真实。(Brône & Vandaele, 2009: 403)它“是文学文本的一种美学特质, 它来自于文学文本中形式、意义、情感和审美效果之间建立在相似关系基础上的融合, 最终以符号形式反映现实世界与作者——读者观念世界的映照性相似或关联, 其基本特征是(广义的)隐喻性”(熊沐清, 2012)。美国认知诗学研究的开拓者玛格丽特 H. 弗里曼(Margaret H. Freeman)对诗学象似性非常重视, 认为认知诗学从根本上说就是对于诗学象似性的探索(Kristiansen et al., 2006: 10)。

由于我们分析的对象只是一段散文体的台词, 所以能够据以分析象似性的语料不多。但即便如此, 我们仍然可以考察它的象似性。这段台词的象似性从根本上说是戏剧的“拟象象似性”(iconology)。Keir Elam (2002: 18)认为, “剧场呈现的一切都是信号(sign)”, “剧场是象似符号(icon)完美的领地”; “在剧场中, 最基本的象似符是演员的身体和嗓音”(Elam, 2002: 20)。就这段台词而言, 我们无法考察“演员的身体和嗓音”, 但我们可以考察演员将要说出的台词。考察这段台词的象似性, 就得考察它的语言形式。

台词既是戏剧剧本不可或缺的根本要素, 又是舞台上唯一可以为艺术家、创作者和演员利用的语言手段。“演员的语言在演员的道白中被拟象化”(iconized)(Elam, 2002: 21), 这种拟象化依靠的是演员的表演(嗓音是主要手段), 但也不能离开剧本提供的台词。透过台词, 我们依然可以在一定程度上考察台词的象似性。

符号行为可以是象似性的(A semiotic act is iconic)。比如, 缓慢、拖沓的声调或话语可能象似于某种缓慢、拖沓的行为过程。剧中, 夏洛克的台词由一连串短句、省略句和反诘句组成, 台词的语句“象似”他的情绪(to iconicise his emotion), 这些句式适于象似性地表现他激动、愤怒的情绪, 同时也符合他的性格。如果是法庭上的律师, 那就不是这样了, 律师会用充满法律话语的长句和复杂句。

这段台词的结构也象似着夏洛克情绪的发展。台词第二句(He hath disgraced me...and what's his reason?)是一个长句, 但句式并不复杂, 由多个省略了的短句组成, 句型相同, 形成并列, 适于列举一连串相同性质的事例(在此处就是安东尼奥等人对他的欺辱)。第三句“I am a Jew”承上启下, 既为第二句句末的问句“what's his reason”作了解答, 又引出下面的三个修辞问句(Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands...passions ...as a Christian is?), 这三个修辞问句提出一系列前提条件, 以便导出后面的结论。第七到第十四句“If you prick us...what should his sufferance be by Christian example?”是对前提条件的进一步补充, 夏洛克的情绪也随之逐步累积。然后突然一个短句“Why, revenge”, 显示情绪的爆发。最后一句是结论, 鲜明地表达了夏洛克的态度, 也把他的情绪推向了高潮。通过分析, 我们可以看到, 这段台词在夏洛克的情绪和话语之间

建立了一种象似性关系 (iconic relationship), 象似夏洛克逐步积聚直至迸发的强烈情绪。

3.7 及物性

及物性 (transitivity) 是用以对句子/小句进行语法分析的一个范畴, 尤其关注动词与结构中依赖性要素间的关系。韩礼德将其发展为文体学概念, 得到了普遍的应用。认知语言学从认知角度对其做了新的解释, 而文体学更进一步将及物性研究归结为一个论题: 活动 (actions) 是如何表征的? 其中包含三个问题: 语篇中出现的是什么样的活动? 是谁实施了这一活动? 对谁实施的这一活动。考察及物性问题, 可以帮助我们区分不同的世界观 (world-view)。(Mills, 1995: 144) 句子的及物性, 说到底还是“经验的认知再现”(Evans & Green, 2006: 604), 所以, 不同的句式反映了不同的认知视角或世界观。

为便于分析, 我们把这段台词划分为四个部分。

(1) To bait fish withal; if it will feed nothing else, it will feed my revenge. He hath disgraced me, and hindered me half a million; laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nation, Thwarted my bargains, cooled my friends, heated mine enemies; and what's his reason? I am a Jew.

第一部分从第二句起, 全部是及物动词, 施事主体是基督徒, 受事是夏洛克 (犹太人)。

(2) (I am a Jew.) Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer, as a Christian is?

第二部分前面两个不是行为动词, 后面几个是及物动词。注意, 这几个及物动词都是被动语态形式, 犹太人虽然是主语, 却仍然是受事。

(3) If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example?

第三部分绝大部分是及物动词, 而且是主动语态, 施事仍然是基督徒。

(4) Why, revenge. The villany you teach me, I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction.

第四部分, 原来的受事终于变成了施事。

文本的及物性系统可以反映心智风格 (mind style), 还可以发现隐含的寓意, 因为及物性可以隐喻有目标—无目标、积极—消极、主动—被动、参与—旁观、主导—被主导等等二元对立关系。根据 Langacker 的观点, 有着第三人称的无标记及物句式再现了源自经典视角的原型活动 (prototypical action), 比如 *George tickled Lily* 这个句子就再现了原型活动。在原型活动链 (action chain, 或译“动作链”, 但笔者认为“动作”一词略显狭隘、拘谨) 中, 主语就能量而言居于“上游”, 而宾语相对于主语而言则居于“下游”。(Evans & Green, 2006: 601, 605) 及物性主动句有两个参与者, 如果他们是人, 那么其中一个通常是有意识地实施某个活动 (行为或动作), 而另一个参与者则往往是被动的承受者, 这两个参与者之间的关系是不对称的, 两者间存在着不对称的互动 (asymmetrical interaction) (Dirven & Parings, 2003: 286)。由此观之, 这段台词隐喻了基督徒对犹太人的积极、主动、有目的的攻击, 而犹太人只能被动地接受或应付, 他们是“环境的被动牺牲者” (the passive “victim” of circumstance) 而不是“主动地控制环境” (Mills, 1995: 144)。台词描述了夏洛克及犹太人的这种处境, 更突出了具体情境的因果关系, 也表征了夏洛克的认知经验。

3.8 隐喻

隐喻是认知诗学的一个重要概念。它被认为是“人类心智工作的基本模型”, 认知科学将其置于“语言和思维的中心”(Gavins & Steen, 2003: 105)。

那么, 短短这段台词有什么样的隐喻呢? 首先, 这段台词符合“论争是战斗 (AN ARGUMENT IS A BATTLE)”的基本隐喻, 虽然不是在法庭上, 但仍然唇枪舌剑, 火药味十足, 因为夏洛克是在回答基督徒撒拉利诺的诘问, 所以是一场论争。因此, 整段台词可以视为一个隐喻。

其二, 台词中还隐涵着一个基本的认知隐喻即概念隐喻: “给予—接受—偿付” (GIVE-RECEIVE-PAY)。“给予” (GIVE) 是一个基本层次范畴, 它蕴涵着动作链, 包含了至少三个成分 (施事、工具、受事), 所以构成了一个事件范畴。其特征是: 有意的、主动的、相互的、关联的、连贯的、可以认知的, 形成一个易于感知的

整体。从台词可知，以安东尼奥为代表的基督徒“给予”(GIVE)了夏洛克多种欺辱，夏洛克不得不“接受”了这些，那么他现在要求的这“一磅肉”就是他“偿付”给安东尼奥的。另一方面，从非隐喻(nonmetaphorical)角度说，夏洛克“给予”了安东尼奥一笔借款，安东尼奥也需要“偿付”。这种“给予”与“偿付”的图式是一种古老的人类行为模式，是一种文化建构，“心智/大脑的普遍性概念是文化的建构板块”(McConachie, 2008: 39)，所以，台词中隐涵的这种“给予—接受—偿付”(GIVE-RECEIVE-PAY)隐喻，不仅与剧中的关键词和象征“一磅肉”形成关联，更重要的是它隐喻因果链，有因即有果，有GIVE即会有PAY，这就可能激活读者/观众关于因果联系的普遍性概念，在一定程度上为夏洛克争得了道义正当性。

第三，台词中有一个非规约化的隐喻：feed my revenge。这一隐喻是概念隐喻GIVE-RECEIVE-PAY的映射。

3.9 认知逻辑

夏洛克这段台词，从逻辑上看也是非常精彩的。那么，逻辑与认知有关系吗？逻辑与认知也已经形成了“界面”，所谓“认知逻辑”(cognitive logic)。认知逻辑是“现代逻辑与认知科学交叉所得到的新的研究领域和学科群体”，“认知逻辑包括哲学逻辑、心理逻辑、语言逻辑、文化与进化的逻辑、人工智能的逻辑和神经网络逻辑。这些学科，有的已经存在，如哲学逻辑、语言逻辑、人工智能的逻辑，其历史可以追溯到20世纪50年代，与认知科学的萌芽同步；有的正在发展，如心理逻辑、神经网络逻辑，其发端于20世纪70年代中期，与认知科学的建立同步；有的虽然尚未开展，但预计将来可以得到发展，如文化与进化的逻辑等等”(蔡曙山, 2009)。一般认为，卡尔纳普(Rudolf Carnap)于1947年出版的《意义与必然性》(Meaning and Necessity: A Study in Semantics and Modal Logic)是最早的认知逻辑研究著作。

认知逻辑主要研究各种有关知识和信念认知模态词形成的认知命题。认知命题一般有如下形式：

$$MaP$$

其中 *a* 为认知主体(agent), *M* 为某认知模态词, *P* 为任意命题(包括认知命题)。例如：

我相信如果犹太人欺负了一个基督徒，他将遭到报复。

认知命题除了符号命题的断言要求外，还应具有如下特点：

(1) 有一个认知主词，如“我”等；

(2) 有一个认知模态词，如“相信”、“断定”、“知道”；

(3) 在主词和模态词后面，有一个常规命题或认知命题。

再次回到夏洛克。在台词的前一部分，夏洛克列举了诸多事例，说明自己和犹太人受到的不公正对待，且没有遇到反驳(即对方没有提出反证)。

他这种举例方法是传统的枚举法，而在现代认知逻辑看来，如果夏洛克(*i*)观察到只要一个人具有犹太人的属性(*S*)，他/她就具有受到不公正对待的属性(*P*)，并且没有发现反例(即：是犹太人，但受到公正对待)。这样，就可以推出认知逻辑的简单枚举法。注意：不必找出全部例证，允许有缺省，这就是缺省逻辑(default logic)。

其逻辑公式如下：

$$(Ki(S(ai) \wedge P(ai)) \wedge \dots \wedge Ki(S(an) \wedge P(an))) \wedge \neg Ki \exists x(S(x) \wedge \neg P(x))$$

$$\rightarrow [\exists x(S(x) \wedge P(x)) \wedge \forall i \forall x(S(x) \rightarrow P(x))]$$

或

$$Ki$$

$$([\text{jew}'(c) \rightarrow \exists y[[\sim \text{jew}'(y) \wedge \text{discriminate}'(c)(y)]]] \wedge \sim \exists z [[\text{jew}'(z) \wedge \sim \exists y[[\sim \text{jew}'(y) \wedge \text{discriminate}'(z)(y)]]]])$$

$$\rightarrow Ki$$

$$(\forall x[[\text{jew}'(x) \rightarrow \exists y[[\sim \text{jew}'(y) \wedge \text{discriminate}'(x)(y)]]]])$$

$$\text{即 } Ki(P \& Q) \rightarrow Ki(R)$$

注：公式中的 \forall 是全称符，表示“每个”、“所有”这样的全称量词； \exists 表示部分，即“有些”、“存在”这样的存在量词。

在台词的后一部分，夏洛克使用了逻辑类推，试图反驳对方，证明自己的主张。夏洛克这里的台词属于类比推理。所谓类比推理就是根据事物A和B之间显然相同或相近的方面，从而推测A和B具有更多的相同点。类比推理的公式是：

A 有 a, b, c, d 属性

B 有 a, b, c, 属性

所以，B 也有 d 属性

用元语言表述就是：基督徒若刺我们一下，我们会流血；若给我们下毒，我们会死；犹太人欺负了基督徒，他会遭到报复(属性d)。犹太人与基督

徒如果其他方面都一样（有其他全部属性 a, b, c），因此也会有属性 d（报复）。这种反驳是归纳反驳。

在实施这种推理时，夏洛克的台词还安插了一次“高潮”修辞手法：如果 1，那么 2；如果 3，那么 4；如果 5，那么 6；如果 7，难道不会 8？正是由于这种修辞手法的介入，使得夏洛克的类比推理与属性归纳充满了论辩的力量，从而一定程度上克服了“归纳不完全性”的元问题。这种手法体现为后一部分台词的两种 if 句式，即 If...not? If...(then)? 可以作为典型的条件句逻辑来加以分析。如果用元语言来概括条件句逻辑，那就是：若 A 则 B。这里的 A 和 B 不是词项而是句子。台词中的条件句属于虚拟疑问条件句，如同：

假若冬天来了，春天还会远吗？

从最后夏洛克得出的结论看，后半部分台词又蕴涵着一个复合三段论。其中，大前提为“人面对给出的上述条件都会做出反应”，如“你如果挠痒，我们难道不会笑吗？”一句实质上表达的是“挠痒痒人都会笑”这一命题（这里也是缺省的）。小前提为“犹太人也是人”。结论就是“犹太人也会在上述条件下做出基督徒一样的反应”。

3.10 可能世界逻辑与可能世界理论

“可能世界”是模态逻辑的基本概念，指一种可以想象的事物状态的总和，它既可以指我们生活在其中的现实世界，也可以指与现实世界不同但可以思议的其他世界，（熊沐清，2011）这个概念是德国哲学家、数学家莱布尼茨（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716）所创，其初衷是要探讨上帝与创造的问题。他认为，上帝在创造世界时，头脑中一定有许多个“世界”的构想或选择，上帝最终给了我们一个最好的。这些世界之所以是“可能”的，是因为它们具有逻辑的一致性（logically consistent），具有完整的空间内容（whole spatial extent）和完整的时间历史（whole temporal history）。（Audi, 1999: 724）

可能世界语义学也作为模态逻辑的语义，成功解决了之前模态逻辑只有语形而没有语义的问题，也在技术上为人的对事物的参数化想象找到了刻画的方法。现在，“可能世界”概念已经比较广泛地被借用于叙事研究和认知诗学中。Girle (2003: 1) 指出：“许多叙事虚构作品，比如小说、电影甚至电视剧，都描述了一个个可能世界。这些可能世界通常有着某种内在的一致性，或者说某种内在逻辑，即使它们本身是非现实主义的。”根据艾琳

娜·塞米诺（Elena Semino），可能世界理论在认知诗学中的作用主要有四个：（1）界定虚构作品；（2）描述虚构世界的内在结构；（3）区分不同体裁；（4）有助于描述文本领域的内在结构和解释情节的发展。（Gavins & Steen, 2003: 86）熊沐清（2011）添加了三条，即：（1）有助于分析文本的多重叙述层和叙述视点；（2）有助于分析文本的多重主题和意蕴；（3）有助于挖掘文本的审美潜能。逻辑学家则认为，可能世界理论有助于帮助人们拓宽思维，实在与现实、可然与必然、行动与过程、知识与意识、义务与允许、同一与本质等等哲学命题，都需要从可能世界的角度加以考虑（Girle, 2003: 4）。

可能世界和文本世界理论是通达文本内涵/意义的又一条路径。基于可能世界理论，我们可以从两个维度出发考察这段台词。一个维度是建构人物的认知世界（Culpeper, 1998），这可以利用认知诗学的可能世界/文本世界理论去分析夏洛克的信念世界（knowledge worlds）、愿望世界（wish worlds）、意愿世界（intention worlds）等。在夏洛克的信念世界中，他知道也相信犹太人受着基督徒的欺辱，而“报复”则是他意愿世界的要旨。

读者还要为自己建构一个认知世界。这包括两个方面：一是要在头脑中重建剧本的文本世界，或者说，要在头脑中上演这部剧（场景）；二是要调动各种相关的知识，建构话语世界，也就是说，为了理解和（在大脑中）重现这一场景，我们需要各种相关的背景知识和经验，更需要从文本中找到线索和证据，这就需要文本细读、知识搜索和艺术想象。如果这段台词使我们相信它们都是可能发生的，可能世界也就建立起来了，而我们的理解和解读才能够由此路径正确进行。

就夏洛克的信念世界而言，我们虽然不能把台词中所提到的各个行为范畴全都认定为事实，但至少它们是一个个 *might be*（将来可能的）和 *might have been*（曾经可能的）。按照可能世界理论，每一个将来可能的和曾经可能的都是一个可能世界（Each *might be* and each *might have been* is a possible world），因为它们具有某种内在的一致性或内在逻辑（Girle, 2003: 2）。

这段台词之所以能够使我们相信它们都是可能发生的，其逻辑上的理由来自可能世界逻辑（possible world logic）：可能世界逻辑和可能世界形而上学理论的一个基本原则是：所有可能的都被

视为可能世界 (The basic tenet of possible worlds logic and of possible worlds metaphysics is that possibilities are to be seen as *possible worlds*). (Girle, 2003: 3) 可能世界逻辑关于可能和必然的元语言表述是:

- 如果一个命题在至少一个可能世界中是真的, 那么这个可能命题为真 (*possibly P is true if P is true in at least one possible world*).
- 如果一个命题在每一个可能世界中都是真的, 那么这个必然命题为真 (*necessarily P is true if P is true in every possible world*).

我们把夏洛克所说的每个短语或小句设定为一个可能世界, 比如, “He hath disgraced me” 为真, 那么, 夏洛克的控诉——至少作为一个可能命题——也为真。事实上, 对于他的控诉, 受话人并未反驳或否认, 所以具有真值的不止一个可能命题。

逻辑考察还有一点需要指出: 逻辑学把语言的功能概括为三种, 即信息性、表达性和指令性。夏洛克的这段台词主要是表达性功能。这段台词不是法庭上的申诉, 不是情况介绍, 犹太人遭受歧视和迫害的事实对方应该都知道, 所以夏洛克不是要告诉对方有关他与安东尼奥纠葛的信息, 而是表达他的愤慨和自己的理由。

本节逻辑分析的目的在于: 突出夏洛克言语行为的因果关系, 论证他言辞和行为的正当性与合理性 (合符逻辑, 可以逻辑论证); 感受夏洛克言辞的逻辑力量 (真值); 感受莎翁语言的精妙。一般文学研究不会这么关注逻辑或这样去分析逻辑, 这一方面与研究者的知识背景和能力结构有关, 另一方面也是与读者 (文本的读者和研究成果的读者) 有关, 所以逻辑分析不流行, 也不必提倡。但是, 我们同时又要看到, 少了这种分析和研究, 也就缺失了一些对文本的认识, 总是一件憾事! 尤其像辩论之类的文本类型和语境, 逻辑分析更应受到重视。事实上, 国外许多著名逻辑学家给出的例证语句, 不少都来自文学名篇, 比如 Irving M. Copi 和 Carl Cohen (2002) 合著的《逻辑学导论》(*Introduction to Logic*)。

3.11 审美认知

文学艺术从起源到今天, 它都是审美的对象, 审美是它的根本属性。没有了审美属性, 它无论如何也不能算是艺术。如果它能够被认为具有美的特

质, 即使它并没有多少实际的语义或寓意, 或者它的寓意低俗, 它都仍然是艺术品, 只是品位不高罢了! 何况, “寓意” 作为一个文化—历史概念, 既有历时的差异, 还有共时性的差异。所以, 认知诗学的研究者们对审美与认知的关系都很重视, Freeman 提出的诗学象似性就是 “情感、形式和审美效果整合”, 是 “审美象似性” (熊沐清, 2012)。她甚至认为可以用美学象似性去替换它。(赵秀凤、徐方赋, 2014) Stockwell 则于 2009 年推出了他的新书, 书名就是认知美学: *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*。

事实上, 审美与认知的关系很早就受到了美学家们的关注。被誉为 “美学之父” 的德国哲学家、美学家鲍姆嘉通 (Baumgarten) 就认为对审美趣味的判断已经表达了某种认知, 是某种尚未得到充分发展的认知判断 (Helmut, 2005: 4)。他不像康德那样把美与认知分割开来。在认知诗学之前, 美学中就有一种理论叫 “认知主义” (cognitivism)。心智哲学、伦理学、教育学等学科中也有认知主义或认知决定论这一流派。当代美学中的认知主义理论有两大分支, 一是证明性认知主义 (Justification-Cognitivism), 它主要致力于证明审美判断, 由此赋予这些判断以认识论意义上的权威性。另一分支是知识性认知主义 (Knowledge-Cognitivism), 主要关注审美判断是否具有有意义的内蕴。这一分支有这样的观点: 艺术的审美经验可以产生知识, 有助于人们通过教育和发展自己的情感、想象和知觉能力去理解怎样做某事或感知某些事物 (Stock & Thomson-Jones, 2008: 176)。这一观点更接近认知的一般涵义, 因为它涉及到情感、想象和感知/知觉, 而这些都是认知的范畴。

美学问题很庞大, 很复杂, 本文只能结合这段台词试做分析。从认知的角度审视, 审美认知涉及的理论和范畴有: (1) 审美情感方面, 包括审美态度、审美意向性、共鸣、内模仿、移情等; (2) 审美对象的形式方面, 包括形状、色彩、副文本、结构、音韵、象似性、视像等; (3) 审美对象的内涵方面, 包括真 (真理、真实)、伦理、和谐、多样统一等; (4) 审美对象的语言方面; (5) 审美心理方面, 包括记忆、想象、注意等。由于分析对象篇幅短小, 我们只能重点分析若干审美特性 (aesthetic properties)。

3.11.1 Truth 与审美判断

英文truth是西方哲学也是西方美学的一个最核心最古老的概念和命题，自柏拉图、亚里士多德以来一直是学者们讨论的话题。“真理”是truth的主要涵义，但它的具体所指却常常相当于“真实”或“真实性”，也指逻辑上的真（真值）。在美学中，它指艺术作品中——不管它是语言的（如小说、诗歌、戏剧）还是非语言的（如绘画、音乐）——与现实相一致的那些命题的品质。“如果一件艺术作品是真实的，那么，对这一艺术品的经验就可能获得对于艺术所表征的物体或事态的某种知识。从某种意义上说，美学与认识论有关”（Guter, 2010: 206）。

这段台词是夏洛克对自己遭遇（被欺辱）的诉说和由此而来的意愿表达（报复）。“意愿”没有客观对应物，我们不去讨论它的真实性问题。而他的遭遇是否事实，这就有真实性问题。从这段台词的上下文乃至整个剧本来看，夏洛克的这些诉说或控诉没有受到任何反驳或否认，这就表明夏洛克所说的是真实的行动和事态。我们前面所作的逻辑分析也表明：夏洛克的语句合符逻辑，具有逻辑真值。

真实性影响观众或读者的审美。当代美学有一种观点，认为传统美学所说的审美判断是主观的。我们认为某事物美，是基于我们个人的情感，这种判断独立于规则之外，需要直接的经验去验证，所以这种判断是非认知的，它们大抵只是情绪的表达、推荐或者是祈使性语句。与传统审美判断不同的是，现在的认知观念认为，审美判断也具有超越纯描述功能的认知要素，我们在审美判断中应该发现那些审美谓词（aesthetic predicate），当它们出现在判断的命题中时，能够给它们赋予真值（truth values）（Townsend, 2006: 68）。当代分析美学试图证明：艺术品（至少是那些纯粹的虚构作品）可能缺乏某些命题性知识，但它们仍然可以提供某种非命题性知识，比如情绪性技巧、道德价值、对可能性的识别、现象学知识等等，它们渗透进我们的日常经验中，并且引起我们的情感反应，激发我们的想象（Guter, 2010: 41）。这段台词的“真”，既能引发我们的审美判断，发掘其中的美，也能引发我们的认知判断，透过夏洛克这一个案去了解情绪、情感的形成与反应，也了解了犹太人当时的生存状况和基督教的另一面。夏洛克的控诉，使我们了解了基督教的一些负面的东西（至少它历史上不人道的一些作为以及它在宗教上的排他性），这是真理性的认知收获；而夏洛克以牙还牙的态度，我

们或许会赞同，或许会反对，但至少促使我们进行伦理方面的思考，促使我们做出道德判断。情感方面，不管我们对夏洛克同情或赞成与否，我们都会情感上有所体验，甚至有强烈的触动，产生某种移情的经历。由于情感的触动会比较强烈，而且不易于做出判断，因为夏洛克所控诉的超乎我们的期待，突破了我们原有图式和格式塔，所以我们比较容易为这段台词吸引而去对这一剧情进行内模仿，使之在头脑中上演。

3.11.2 结构美与多样统一

当代美学家Kivy（2004: 104）认为，“在文学艺术中，语言的使用——不论是感觉上的还是形式上的，以及人物、环境和主题要素方面的结构性关系，比（作品的）内容更容易使作品成为伟大艺术。媒介和形式的这些关系比内容更为关键”，因此，“取得艺术卓越性的一个典型手段是创造一种感觉上能够令人愉悦，复杂但又可以了解的、同时具有表现力的形式结构”。就结构而言，这段台词堪称完美。它的结构美主要体现在四个方面：

第一是结构的完整性和严密性。台词以 To bait fish withal 回答撒拉利诺的问话（what's that good for?）开始，提出复仇的主题（it will feed my revenge），接着以三种不同形式的话语结构论证复仇的必然性和正当性，最后导出结论：复仇（Why, revenge）。“复仇”这个词在台词的首尾两处出现，既是论证的需要（前面是论题，后面是结论），又是结构上的妙笔，它使整段台词首尾呼应，结构严密，这段台词严密的结构使之形成了一个封闭的集合，有着确定的边界，全部文字都是指向犹太人与基督徒的关系，指向基督徒对犹太人的欺辱和犹太人的报复意愿，没有冗余的言语，话语的发展也不可预测，具有高信息值。同时，这一结构特征也使台词达到了“总体的主题统一性，以及形式与内容、环境与人物等等的适切性”（Kivy, 2004: 104）。

第二，在完整而严密的结构中体现了一种审美顺序（aesthetic order）。审美顺序是艺术作品的内在顺序，其特点是趋向于对内在变化和/或外在变化的高度感受性，也趋向于高度的信息价值，同时又是较低的可预测性和冗余性。审美顺序是一个封闭的集合，有赖于确定的边界，把相关的要素与那些不相干的成分区别开来（Lorand, 2000: 116）。

人类心智中有一种天然的驱动力，努力想要“在困难环境里找出或赋以某种顺序，在看上去杂乱无章的数据中把握封闭的形式和可以理解的模

型” (Kivy, 2004: 104)。这段台词就体现了这样一种严密的顺序。台词以“报复”起始,“报复”成为本段的话题,又以“报复”作结。话题之后即展开论证,以八个紧缩的陈述句 (He hath disgraced...) 提出论据,然后以修辞问句“为了什么原故呢?” (what's his reason?) 小结这一段论证。紧接着点明“原故”——“为了我是一个犹太人” (I am a Jew)。随后又以三个一般疑问句形式的修辞性问句 (Hath not a Jew eyes?...) 提出反驳,并且紧接着用虚拟条件句的形式 (If you prick us...) 再次使用修辞性问句进行反驳,环环相扣,层层递进,最后导出结论:报复。这里的话语顺序反映了夏洛克的思维顺序,体现了夏洛克情绪的积聚、持续和发展、递进的过程,具有高度的感受性,而在美学上则体现为一种美学顺序。

第三是句法形式的多样性。“复杂形式能够成功地吸引我们充分投入” (Kivy, 2004: 104), 这是这段台词数百年来一直脍炙人口的原因之一。台词前部分使用了一连串动词短语 (disgraced me, and hindered me half a million; laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nation, Thwarted my bargains, cooled my friends, heated mine enemies), 这样既增加了语义密度 (semantic density), 又增强了韵律感和节奏感,有利于演员的吟诵。后面部分则使用一连串修辞性问句,而且分为三种不同形式, Has...? If...not? If...(then)? 既避免了句式的单调, 有很强的美感, 又象似强烈的情绪。多样性与统一性是相辅相成的, 统一性指艺术作品的各个部分相互协调, 形成一个整体, 服务于一个共同的目的或效果, 多样性则是指组成艺术作品的各个部分并不是雷同的。所以, 多样中的统一 (uniformity amidst variety) 一直被视为美的对象的特质 (Townsend, 2006: 321), 这段台词就很好地体现语言结构上的多样统一, 台词的句式与情绪、意义高度谐和, 统一中有变化。

台词结构上还有一个突出特征, 即偏离了日常语言的常见形式, 达到了前景化的效果, 引起我们的审美注意。台词中有一个陈述句不能忽视: I am a Jew. 这一句看似多余, 因为大家都知道他是一个犹太人, 但就篇章而言, 它是一个话题结束语, 回答前面 what's his reason? 这一问题 (自问自答), 同时又是一个话题起始语, 标志一种认知转移 (cognitive shift), 开启一个新话题 (Hath not a Jew eyes...)。同时, 这句话在这里也是一个提示 (reminder): 再

次提醒观众, 引起观众的注意。对阅读者而言, 它也是一个话语提示。在接下来的修辞性问句中, 认知转移再次发生, 发话者 (夏洛克) 由一个“知者” (K+, 即 Knower) 转换成了“不知者” (K-), 一种以退为进的话语策略。

总之, 这段台词对营造戏剧冲突, 推动剧情发展都很重要。由于本文的分析不涉及上下文, 所以这一方面不作分析, 而认知诗学的功能推进命题之类概念本来是可以发挥作用的。

3.11.3 音韵象似性与节奏美

根据熊沐清 (2012) 的描述, 音韵象似性 (prosodic iconicity) 指文学文本尤其是诗歌文本中由字音、重读、韵律、节奏等语言手段所体现的象似性, 包括听觉象似性 (auditory iconicity)、节奏象似性 (rhythmic iconicity) 和声音象征 (sound symbolism) 三大类。劳·坡林 (1985: 165) 在分析 Herrick 的一首诗时指出: “全诗贯串着悦耳声音与愉快内容的一致性, 不悦耳声音与不愉快内容的一致性。” 这种音、义的“一致性”就是音韵的象似性。

夏洛克的这段台词在节奏上也具有那种音、义的“一致性”。这段台词基本上是抑扬格, 兼有抑抑扬格, 属于上升的节奏, 适于情感的递进和累积。多为短句, 即使是复杂句, 其中的小句也比较短小, 这就显得铿锵有力, 富有节奏感。而在最后一节台词 (Why, revenge. The villany you teach me, I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction) 中, 主体地位转换了, 受事终于变成了施事, 夏洛克要开始还击 (报复) 了, 所以节奏也变成了扬抑格。这里, 台词的句式与情绪、意义高度谐和, 统一中有变化, 达到了音 (形)、义、美的融合, 具有节奏美。

节奏对审美情感也有重要作用。审美主体既能通过视觉也能通过听觉引发情感。此处, 我们虽然听不到演员吟诵夏洛克的这段台词, 但是如果我们能够自己吟咏台词, 自己“表演”, 特别是, 如果我们能够注意到它的节奏特征, 就更能体味它的妙处, 引发更为强烈的审美体验。研究者们发现, 节奏模式能够固定运动神经反应, 继而产生情感反应 (McConachie, 2008: 68), 夏洛克的这段台词的节奏模式也具有类似作用。

3.11.4 审美愉悦与移情

虽然现代艺术已经不再绝对地认为艺术应该是美的, 审美经验应该是令人愉悦的 (Townsend,

2006: 14), 但不可否认, 人类的生物本能仍然倾向于那些对称的、完整的、鲜明的、有一定节奏的对象, 只有这些审美对象才能给人——普遍意义上的人——带来愉悦。

我们通过审美性阅读也有可能获得某种审美愉悦。当我们通过积极的审美判断, 以知觉或想象把某种价值(无论正确或谬误)给予愉悦的对象, 审美愉悦就产生了(Shusterman & Tomlin, 2008: 18)。简言之, 如果我们(此处)阅读这段台词时, 通过知觉和想象进行审美判断, 得出结论, 认为这段台词具有价值。这时我们就获得了一种审美愉悦。由此看来, 认定这段台词的价值是关键。

根据证明性认知主义(Justification-Cognitivism)美学观点, 审美愉悦要求的价值可分为两类, 一类是情感或情绪的, 通俗地说, 审美对象使我们感到高兴或愉快; 另一类是智识方面的, 它使我们得到了理性方面的满足, 这种因智识上的满足所带来的愉悦是智识性愉悦(intellectual pleasure)。通俗地说, 审美对象如果能够满足我们的情感和/或理性需求, 就有可能给我们带来审美愉悦。注意: 这里说的理性需求是就审美而言, 它涉及到审美意向性和审美态度, 与一般智力活动不一样。比如, 我们读一篇科学论文, 它能满足我们理性需求, 却没有提供审美愉悦, 因为我们从一开始就没有把它视为审美对象。文学阅读则不然, 它既能给我们带来知识, 甚至可能对我们的智识带来挑战, 而且, 由于我们是以审美的态度进行阅读的, 所以它还能激发情感反应, 给我们带来审美愉悦。可见, 在审美中理性与情感不可分割, “认知神经科学家和认知心理学家们现在肯定: 情感驱动力能够支撑和维持哪怕是最简单的智力任务, 比如把两个数相加; 传统的理性与情感的分割已经不再站得住脚”(McConachie, 2008: 3)。现在, 我们通过细读这段台词, 作了如上的各种分析——特别是逻辑分析, “得到与众不同的发现也是审美经验, 即使这种发现本身是平淡无奇的”(Townsend, 2006: 10), 因为这种阅读可以提高我们的阅读能力和审美能力, 丰富我们的审美经验和审美感受, 这就是一种审美愉悦。这是“一种方法论和认识论的快乐”(McConachie, 2008: 20), 用Francis Steen的话说就是: 当美不仅仅是我们需要的那种真理, 我们还用它去完成更为个性化的和构建性的任务, 也就是说, 建构我们自己(Turner, 2006: 58)。这里的“建构自己”指的是完善自我, 提升自我。

审美愉悦需要借助移情(empathy)来达成。自20世纪70年代以来, 关于“移情”的研究已经有大量证据证明: 移情主要依赖于我们对他人情感状态的体验能力。Niedenthal等人归纳了四点: (1) 体验他人的情感反应; (2) 被体验的情感在体验者那里产生相应的个人情感状态; (3) 想象他人和事件也能产生体验的情感和相应的情绪; (4) 体验的情感促成认知反应(McConachie, 2008: 67)。

“移情”本身不是一种情感, 而是一种情感反应。在剧场中, 审美主体的镜像神经系统会变得很活跃, 这时, 演员说出的台词必然会与声音和手势等联系起来, 在观赏者的心智/大脑中得到镜像反映, 产生移情。“移情可以很快使观赏者(审美主体)对表演者/人物产生情感投入”(McConachie, 2008: 18)。而在剧本阅读中, 我们虽然听不到演员/人物的声音, 看不到他们的表演, 但我们必然能够通过移情去体验夏洛克的情感反应, 获得审美愉悦。当代先锋派艺术在戏剧领域有一种新的美学观点, 主张尽量减少戏剧表演手段而尽量鼓励观众自己去生成意义; 通过演员去建构意义就会妨碍在观众身上产生所期待的那种直接效果(Fischer-Lichte, 2008: 139)。这一观点对剧本阅读有相当富于启发性的借鉴意义。阅读剧本可谓暗合这一审美新观点, 因为在阅读剧本时, 演员是毫无作为的, 只能靠“观众”(此处即读者)自己了。虽然没有了剧场的那种审美效果, 但演员已经不再能够左右观众(读者)了, 读者因此多了二度创作的空间, 多了认知收获和智识愉悦。

3.11.5 心智风格与审美张力

“心智风格”(mind style)和“审美张力”(aesthetic tension)看似两个风马牛不相及的概念, 实则不然, 心智风格是造成审美张力的因素之一。McIntyre(2006: 42)在《戏剧中的视点》一书中曾讨论了R. Fowler和B. Uspensky提出的世界观(world-view)、视点(point of view)和心智风格这几个相关概念。Fowler认为: 每个个体的语言经验和语言运用(也包括非语言经验)都反映了他们对世界的理解(比如本文前面讨论的及物性, 便能够反映心智风格)。Fowler把这种对世界的理解称之为世界观, 而在文学中, 心智风格就是作者或叙述者或人物由文本的观念结构所构成的世界观。E. Semino(2002: 97)对此有不同看法, 认为这三个概念既有关联也有区别。在她看来, “世界观”是一个综合性概念, 指人们对于文本真实世界的“现

实”的认识，这种“现实”是由文本的语言传达出来的，而视点和心智风格则用以“捕捉”世界观的不同方面。Stockwell (2009: 124) 作了进一步解读，他认为视点——他指的是“观念视点”(ideological point of view)——是社会共享的，是经由人物表达出的文化的和政治的态度，而心智风格则是个体的主观视角。McIntyre (2006: 42) 也认为：“任何心智风格的表现都构成了理解世界的某种独有方式。”本文不打算对以上概念细加讨论，我们这里所要讨论的是心智风格与审美的关系。

Stockwell (2009: 125) 认为：“只有那些被认为是不符规范的、怪异的视点才能在自然性阅读中真正引起注意：这些古怪的、扰人的视点就是心智风格。”《威尼斯商人》中夏洛克的世界观和视点就是这样一种有悖常情人理的心智风格。但是，他的这种心智风格或世界观的形成却是有目的的，并非与生俱来或凭空产生，没有他所遭受到的那些屈辱，或许——至少“或许”——他不会有“割一磅肉”的心智风格，也就是他对于基督徒的那些看法和态度，由此产生了他的复仇心理。而“复仇”或“报复”是人类古老的行为模式，也是一种文化的普遍性，所以他的行为出乎常情而又合符逻辑。这里就出现了一种道德含混，而正是这种含混和矛盾造成了审美的张力，“部分是因为这些作品的道德含混性，它们会激起我们的好奇心，引发无尽的阐释。道德上不那么适宜的作品要求我们重新探究我们经验的道德维度，因而它们经常更容易吸引我们”(Kivy, 2004: 104)，作品的艺术魅力由此而生。这种张力在文学中是普遍存在的，所以Stockwell (2009: 125) 认为：“在文学的虚构作品中，读者、作者和人物都一致同意的视点是极其罕见的，因为那样一来就毫无张力可言了。”设若《威尼斯商人》中没有了夏洛克“割一磅肉”的诉求，就会极大地消除这种道德含混性，作品也将因此而极大地减弱了它的艺术张力，从而没有了我们现在看到的夏洛克，《威尼斯商人》这部名著也将沦为平庸。

4. 结语

认知诗学发端于现代认知科学，是传统文学批评尤其是文本细读这一传统在“认知转向”中新的提升和整合。不过，认知科学对于许多文学研究者来说还比较陌生，如同Zunshine (2010: 115) 所说的：“实现认知心理学和文学批评的互动需要在这

些跨学科边界之间持续地转化。如果我们要在这些学科的各种分支领域内成功跨越，这种转化就特别具有挑战性。”但是，我们更应该看到，这种跨越和转化极有可能产生“阐释优势”。“对于厘清我们的推理过程，阐明文学文本的结构和内容来说，认知诗学是一个有力的工具。通过将文学文本的语言和认知的语言策略结合起来，它可以在概念和文本层面上帮助我们解释人们是如何解读文学话语的。”(Jeffries et al., 2007: 178)

但是，对于认知诗学这样的新兴学科，我们需要一个认识、学习和熟练掌握的过程，需要不断超越自我，并且将创新与继承有机结合起来，“当它证明自己与深思熟虑的文学批评相吻合时，这就是认知批评方法的力量标志”(Zunshine, 2010: 116)。不可取的做法是固步自封，甚或对新事物不甚了了乃至一无所知便横加责难。Bruce McConachie (2008: 15) 曾针对剧场研究中不利于创新的问题归纳了三种原因：一是不愿意放弃旧的理论，二是沉迷于流行的东西，三是学术懒惰。如果我们能够不带偏见，不囿于原有小圈子，克服学术懒惰，我们将能发现新的更为广阔的学术天地。

本文对《威尼斯商人》中夏洛克一段台词的分析是尝试性，其目的在于介绍一些新的认知分析路径与方法。因此，我们没有采用传统的或“流行”的文学分析方法，而且我们有意不采用一些比较经典的认知诗学方法，比如概念整合、原型、指示语等等，以期引起国内认知诗学研究者、学习者的注意。但限于时间和条件，此次也没有采用认知研究中常用的那些实验和调查的方法。尽管如此，我们的分析表明，文学的认知分析不仅能够印证传统文学研究方法对该文本的阐释，而且能够发掘出新的文本涵义，开拓新的研究视域。

参考文献：

- [1] Audi, Robert (ed.). *Cambridge Dictionary of Philosophy* [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- [2] Brone, Geert & Jeroen Vandaele. *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps* [C]. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 2009.
- [3] Bunnin, Nicholas & Jiyuan Yu. *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy* [M]. Oxford: Blackwell, 2004.
- [4] Carnap, Rudolf. *Meaning and Necessity: A Study in Semantics and Modal Logic* [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1947.

- [5] Casson, John. *Drama, Psychotherapy and Psychosis: Dramatherapy and Psychodrama with People who Hear Voices*[M]. Hove & New York: Brunner-Routledge, 2004.
- [6] Cohen-Cruz, Jan & Mady Schutzman. *Dialogues on Theatre and Cultural Politics*[M]. Routledge, 2006.
- [7] Copi, Irving M. & Carl Cohen. *Introduction to Logic*[M]. Prentice Hall, 2002
- [8] Culpeper, J. *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*[M]. Harlow: Longman, 2001.
- [9] Dirven, René & Ralf Pörings. *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*[M]. Berlin and New York: Mouton de Gruyter 2003.
- [10] Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*[M]. Routledge, 2002.
- [11] Etherington, Kim. *Trauma, the Body and Transformation: A Narrative Inquiry*[M]. London & New York: Jessica Kingsley Publishers, 2003.
- [12] Evans, Vyvyan & Melanie Green. *Cognitive Linguistics: An Introduction*[M]. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2006.
- [13] Eyerman, Ron. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*[M]. Cambridge 2004.
- [14] Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*[M]. Trans. by Saskya Iris Jain. Routledge, 2008.
- [15] Follette, Victoria C. & Josef I. Ruzek. *Cognitive-Behavioral Therapies for Trauma*[M]. New York & London: the Guilford Press, 2006.
- [16] Gavins, Joanna & Gerard Steen. *Cognitive Poetics in Practice*[M]. London & New York: Routledge, 2003.
- [17] Geeraerts, Dirk & Hubert Cuyckens. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* [M]. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- [18] Girle, Rod. *Possible Worlds*[M]. Bucks, UK: Acumen Publishing Limited 2003
- [19] Guter, Eran. *Aesthetics A–Z*[M]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- [20] Halio, Jay L. *Understanding The Merchant of Venice: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents* [M]. Westport Connecticut, London: Greenwood Press, 2000.
- [21] Helmut, Wenzel C. *An Introduction to Kant's Aesthetics: Core Concepts and Problems*[M]. Oxford: Blackwell, 2005.
- [22] Hogan, Patrick C. *Philosophical Approaches to the Study of Literature*[M]. Florida: University Press of Florida, 2000.
- [23] Jeffries, Lesley et al.. *Stylistics and Social Cognition*[M]. Amsterdam & New York, NY: Rodopi B.V. 2007.
- [24] Jones, Phil. *Drama as Therapy: Theory, Practice and Research*[M]. Routledge, 2007.
- [25] Kivy, Peter. *The Blackwell Guide to Aesthetics*[M]. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- [26] Kristiansen et al.. *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*[M]. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2006.
- [27] Kwiatkowska, Alina. *Texts and Minds: Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*[M]. New York: Peter Lang, 2012.
- [28] Lamb, Sidney. *Shakespeare's the Merchant of Venice*[M]. Chicago: IDG Books Worldwide, Inc. 2000.
- [29] Leidlmair, Karl. *After Cognitivism: A Reassessment of Cognitive Science and Philosophy*[M]. London and New York: Springer, 2009.
- [30] Lorand, Ruth. *Aesthetic Order: A Philosophy of Order, Beauty and Art*[M]. Routledge, 2000.
- [31] McConachie, Bruce. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*[M]. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- [32] McConachie, Bruce & Elizabeth Hart. *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*[M]. Routledge, 2006.
- [33] McIntyre, Dan. *Point of View in Plays: A Cognitive Stylistic Approach to Viewpoint in Drama and Other Text-types*[M]. Amsteram/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.
- [34] Mills, Sara. *Feminist Stylistics*[M]. London & New York: Routledge, 1995.
- [35] Pennington, Donald C. *Social Cognition*[M]. London and Philadelphia: Routledge, 2000.
- [36] Searle, John R. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- [37] Semino, Elena & Culpeper, Jonathan. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*[M]. Amsteram/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

- [38] Shusterman, Richard & Adele Tomlin. *Aesthetic Experience*[M]. Routledge, 2008.
- [39] Stainton, Robert J.. *Contemporary Debates in Cognitive Science*[M]. Blackwell, 2006.
- [40] Stock, Kathleen & Katherine Thomson-Jones. *New Waves in Aesthetics*[M]. Palgrave, 2008: 174.
- [41] Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*[M]. London & New York: Routledge, 2002.
- [42] Stockwell, Peter. *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*[M]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- [43] Townsend, Dabney. *Historical Dictionary of Aesthetics*[M]. Lanham, Maryland • Toronto • Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2006.
- [44] Turner, Mark. *The Artful Mind*[M]. Oxford, 2006.
- [45] Zelazo, P. David et al.. *The Cambridge Handbook of Consciousness*[M]. London and New York, 2007.
- [46] Zunshine, Lisa. *Introduction to Cognitive Cultural Studies*[M]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- [47] M. W. 艾森克, M. T. 基恩. 认知心理学[M]. 高定国, 肖晓云, 译. 武汉: 华东师范大学出版社, 2004.
- [48] 蔡曙山. 认知科学框架下心理学、逻辑学的交叉融合与发展[J]. 中国社会科学, 2009(2):25-38.
- [49] 高新民. 现代西方心灵哲学[M]. 武汉: 武汉出版社, 1994.
- [50] 劳·坡林. 怎样欣赏英美诗歌[M]. 殷宝书, 译. 北京: 北京出版社, 1985.
- [51] 莎士比亚. 莎士比亚全集(9) 威尼斯商人[M]. 梁实秋译. 北京: 中国广播电视出版社, 2001.(文中所有只标注页码的文献均出自此书)
- [52] 熊沐清. 试论诗学象似性的涵义与形式[J]. 外国语文, 2012(6): 7-13.
- [53] 熊沐清. 认知诗学的“可能世界理论”与《慈悲》的多重主题[J]. 当代外国文学, 2011(4): 11-23.
- [54] 熊沐清. 界面研究的涵义、学科意义及认知诗学的界面性质[J]. 外国语文, 2013(5): 11-17.
- [55] 赵秀凤, 徐方赋. 认知诗学·认知美学·多模态文学——玛格丽特·弗里曼访谈录之一[J]. 认知诗学, 2014(1): 23-26.
- [56] 朱丽·汤普森·克莱恩. 跨越边界——知识 学科 学科互涉[M]. 姜智芹, 译. 南京: 南京大学出版社, 2005.

收稿日期: 2014-06-15

项目基金: 国家社科基金西部项目“英美文学界认知诗学研究”(项目编号: 11XWW003)和四川外国语大学校级重大科研项目“英美文学批评理论推介: 认知诗学的理论化与优化问题研究”(项目编号: sisu2011zd03)的阶段性研究成果。
作者简介: 熊沐清, 男, 四川外国语大学外国语文研究中心教授, 博士生导师, 主要从事认知诗学、叙事学和文体学等研究。

认知诗学·认知美学·多模态文学

——玛格丽特·弗里曼访谈录之一

赵秀凤 徐方赋

(中国石油大学, 北京 102249)

摘要: 美国认知诗学的开拓者玛格丽特·H. 弗里曼教授在访谈中就认知诗学理论框架、认知美学及多模态文学的认知研究等相关问题进行探讨。首先她指出认知诗学建立一个系统的理论框架的必要性, 否则就不能称之为科学。她提倡用“认知美学”替代“认知诗学”一词, 强调“诗学”一词意味着“创造”, 因此认识诗学应该应用于除诗歌之外的其他文学文本的研究。继而, 弗里曼教授谈到为推广认知诗学, 其团队创建专属网站和期刊的工作进展。最后, 她指出认知诗学并不仅仅关注语言, 还关注其他符号, 如声音、图像所产生的诗学审美效果, 因此鼓励认知诗学的多模态研究路径。

关键词: 玛格丽特·H. 弗里曼; 认知诗学; 认知美学; 多模态文学

中图分类号: I0-03

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0023-04

Cognitive Poetics, Cognitive Aesthetics and Multimodal Literature

ZHAO Xiufeng XU Fangfu

Abstract: Professor Margaret H. Freeman, one of the pioneers of cognitive poetics, expounds her ideas in the interview on the theoretical framework of cognitive poetics, cognitive aesthetics and multimodal cognitive study of literature and other related issues. First, she points out the necessity of establishing a systematical framework of cognitive poetics; otherwise it would not be qualified as a scientific discipline. Advocating “cognitive poetics” to be replaced by “cognitive aesthetics”, she argues that cognitive poetics should be applied to other literary forms besides poetry for “poetics” means “creation”. She also mentions that to promote the popularity of cognitive poetics, a professional webpage and digital academic journal are already in progress. Finally, as regards to the research scope, she emphatically suggests that cognitive poetics should not exclusively focus on verbal text, but embrace other texts out of non-verbal symbols, such as sound, image etc. or multimodal text. In this light, she strongly advocates further and broad cognitive poetical studies on the aesthetic effects of multimodal literature.

Key words: Margaret H. Freeman; cognitive poetics; cognitive aesthetics; multimodal literature

时间: 2010年11月20日上午

地点: 北京·中国石油大学

玛格丽特·H. 弗里曼 (Margaret H. Freeman): 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·狄更斯国际学会创始人之一。弗里曼在曼彻斯特大学获英语与哲学学士学位, 在麻省大学阿姆赫斯特分校获英语硕士与博士学位, 在认知美学, 尤其是认知诗学领域有卓越建树。代表性论作包括“隐喻与超越: 认知新发展”(1999)、“意义解读: 文学的作用”(2009)等。

2010年11月, 弗里曼应邀来京讲学, 在“首届全国

认知诗学高层论坛”做主旨发言, 并在中国石油大学、中国社科院科学研究所、首都师范大学、北京科技大学等做了一系列认知诗学报告。期间, 中国石油大学赵秀凤和徐方赋教授对她进行了访谈, 详细探讨了认知诗学的若干核心问题: 认知诗学的界定、哲学基础、研究方法、认知诗学与美学的关系、多模态认知诗学、诗学象似性等。

本文节选访谈中关于认知诗学理论框架、认知美学及多模态文学的认知研究等相关话题。

赵秀凤 (以下简称赵): 目前认知诗学还没有一个统一的理论框架, 您认为是否有必要去建立一个

这样的理论框架呢？

弗里曼：谢谢你的问题。这个问题有助于我去构想一些我尚未深入思考的问题。我认为建立一个系统的理论框架是十分必要的，否则就不能称之为科学。但同时，我认为这样的理论框架不应当是死板僵硬的，而应该是开放包容的，这是由我们人类对这个世界的经验本质所决定的。我们的感观（sensory perceptions）、感觉（feelings）、情感（emotions）以及我们的思想，是一个整体，而不是彼此隔离的单一系统。由于人类的经验和行为又是独一无二的，为了解释这一整体，我们不得不做到开放包容。不同于自然科学家将水细化到原子层面以研究它的化学组成，我们试图把事物当做五步抑扬格来欣赏，并对其加工改造，就好像每一行诗都是一个别致的存在体。我认为将其系统化是十分必要的，但是此种方法亟需一个开放构建的理论去解释事物的独特性以及艺术的发展历程，因为艺术总是在不停变化着的。许多人无法真正接受现代艺术，那是因为他们还未敞开心胸接受全新的理论框架。

赵：当谈及系统的理论框架，我们中国的学者往往感到困惑不解，因为迄今为止，中国尚无一本认知诗学专著。我们已经研读过斯托克韦尔（Stockwell 2002, 2009）的著作，以及其他一些学术文集（如 Gavins 2003），但是由于目前仍然缺乏类似莱考夫和约翰逊的概念隐喻理论框架，我们感觉，在做分析时，仅仅只是援引各种不同的理论，比如概念隐喻理论、意象图式理论，而不管其是否必要或者合理。也许认知诗学更偏向应用，不知这种说法是否正确？

弗里曼：你的感觉是正确的。作为一个新兴的领域，认知诗学尚未形成统一的理论框架。非常有趣的是，楚尔（Tsur）将他著作的第一版命名为《走向认知诗学理论》，而在修订版中，他增加了非常重要的三章，以阐述美学方法。其中一章批判了斯托克韦尔对雪莱的诗“奥兹曼迪亚斯”中指示语的解读，指出他没有从认知的角度出发阐释他的解读。这就是我为这次论坛准备系列报告的灵感由来，因为纵观两者，我意识到他们俩人关注的目光聚焦于指示语本身，都没有真正地从整体的角度去看待诗歌。这就好像你试图去医治一个病人，却不去了解他的病症一样。病人可以被医治，但是病症却无法痊愈。医治病人和治愈疾病完全是两码事。正如不全面地了解一个人，

就无法完整地描绘这个人。这个道理也同样适用于艺术。如果不从整体来看待诗歌，就没有资格谈论诗歌。

赵：谈到楚尔的《走向认知诗学理论》，我感觉他对“认知”的界定属于广义的认知，他把莱考夫和约翰逊排除在认知之外。这样的认知，在我看来，更多停留在心理学层面。

弗里曼：刚才我在讨论楚尔的认知诗学研究时，有一点忘了说明，那就是他的美学是相当包容开放的。在他的著作中，他强调，探讨诗歌文本时，如果我们所做的文学分析已有前人先行，那么我们的工作就毫无新意可言。如果一个文学理论，比如说结构主义，能够有效地解释文本，那么楚尔认为它就是行之有效的。他认为他的新颖之处在于采用认知路径阐释现有理论模式无法揭示的东西。

他认为他的分析属于认知范畴，并且基于他对诗歌文本（a poetic text）的情感效应的认知研究，发展了针对情感效应的理论和方法。从这个角度说来，我认为楚尔的研究确属于认知范畴，且十分重要，因为它仍然是在向理论“靠近”。

从科学的角度来说，认知诗学领域尚未有系统的理论，这一点，你是完全正确的。也许正是因为这是一个相当全新的领域，因此，我希望你们中国的认知诗学研究者，能够博采众长，构建出一个整合性理论框架阐释文学。而在我，自己建构诗歌象似性理论的目的是阐释艺术的本质，而非为这一学科或领域建立理论框架。所以，我们是在朝着一个不同的方向前进，但是我们需要一些先行者去细致地探究那些缺失的部分。

徐：我觉得认知诗学同样还可以应用于其他文学文本的研究，而不仅仅只是您所提到的诗歌。

弗里曼：是的，它并不仅是“可以”，而是“应该”应用于其他文学文本的研究。“诗学”一词意味着“创造”，同时，它又与文学形式及文学语言之间有着一种特定的紧密联系，因此我希望能够让诗学保有它特殊的含义。尽管诗学的范围更广，但我更倾向于用“美学”一词作为涵盖性术语，而诗学是其中一个专注于语言和文学形式的分支。既然诗学包括了语言和文学中美学的研究，那么认知诗学显然包括了所有的文学形式。你从我这里只听到认知诗学在诗歌中的应用，只是因为我个人专门从事诗歌的研究。

认知叙事学就是认知诗学用于阐述叙事文学语篇的一个很好的应用方向。小说也曾引起了我的研究兴趣，但是我中途转向了对诗歌的研究。借助认知语言学，我认识到认知诗歌研究和认知叙事学之间存在着某种联系。在发展认知诗学的过程中，我意识到认清可以同时应用于两个领域的基本原则是非常重要的，只有这样才能够让我们把诗学看作一个涵盖性术语，将那些看上去不同，但却共享基本理论模型的领域统统包含在内。这就是我们要探究、要找寻的东西吗？当然是的，这次论坛给了我前所未有的信心。我只听得懂英语，因此我只能听懂前两位学者的发言。但我确实从一些谈话中得知，一些中国的专家学者已经将认知诗学应用于小说研究了，如有人把认知诗学的方法应用于分析约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》，还有的用于分析约瑟夫·海勒的《第22条军规》。我之所以对这两个研究感兴趣，是因为研究者已然开始想方设法地跨过人为设定的那道界线，而这道界线是需要我们去跨越的。因此，我非常高兴地看到，认知诗学在中国得到了开拓性发展。如果我们对此类研究了解得更多，我们就能够将认知叙事学和认知文体学融合进认知诗学。

徐：这预示着认知诗学有一个光明的未来？

弗里曼：是的。此次中国之行，我深受鼓舞。我不仅感到非常荣幸，还对赵老师的热情款待不甚感激。我为你们对认知诗学的热情所鼓舞，我对认知诗学在中国的发展前景感到非常乐观。

徐：能否这样说：您是在做类似布道的活动呢？

弗里曼：可以这么说，也许就像你们的孔老夫子，周游列国。此时，我来到了一个欢迎我的国家。

徐：您已经拥有众多粉丝了。

弗里曼：认知诗学在中国的受欢迎程度就相当于孔子当初周游列国时所受到的追捧。因此，相对于我当时的孤军奋战，我相信认知诗学在这里将会有有一个更加美好的未来，并且我希望我们能够分享成果。说句公道话，我必须指出欧洲在认知诗学这一领域已经开始赶超。特别是在德国，认知诗学非常受欢迎。我刚刚参加完奥斯纳布吕克大学的一个认知诗学座谈会，我还受邀去参加宾根大学五月份举行的研讨会。你看，忽然之间，认知诗学就开始变得火热起来了。这些在中国、欧洲、美国以及以色列的认知诗学研究团队也许能够建立一个认知诗学网站，正是这一点吸引我加入到了米利菲尔德认知和艺术学院（Myrifield

Institute of Cognition and Arts)。我们旨在对认知和艺术做更深入的研究，以期影响世人看待艺术的方式。艺术被看作是人类认知能力的最集中体现形式。最近，我们正在跟奥斯纳布吕克大学商议，创立一本有关认知诗学期刊，不仅有印刷版，还要有电子版。我真诚地希望借助期刊和网站能够把更多的学者凝聚在一起，共同发展这一领域。理论必须建立在统一的系统框架之上，我希望通过这个机构我们能够达到这一目的。我还衷心地希望你们当中的一些人能够发起举办更多类似的论坛、研讨会，吸引来自各国的专家学者，加入到我们的队伍，花上几天时间相互切磋交流。这就是我们创立米利菲尔德研究院的宗旨，我们希望你们都能够从中受益。

徐：谨向您表达我们对您的敬佩之情。顺便问一句，你刚刚是说你们正在建立一个关于认知诗学的网站，对吗？

弗里曼：是的，学院的网址是 myrifield.org。其实说到这个我很不好意思，网站才刚刚起步，上面仅有标识、图片以及对我们的描述。希望这次我从北京回去之后能够有时间维护这个网站，把我们举办过的研讨会都总结一下，做一个导航的页面，为大家提供一个资讯平台，对各种发起的座谈会、研讨会做一个统一的管理。我们还应当能够链接到所有的认知诗学研究机构。但是请记住，我们不仅仅只关注认知诗学，我们关注的是认知和艺术。

赵：如您所知，这个论坛是每两年举办一次的，并且明年，由四川外语学院的熊沐清教授发起，我们将迎来一场全国性的学术研讨会。您看，在中国这类研讨活动已经基本常态化，几乎每一年，我们都有类似全国性学术研讨活动。

弗里曼：我们研究院想做的就是将这些活动都整合起来，如果可能的话，再将学术论文宣传推广。我们对论文的发表非常感兴趣，因此，创建认知诗学期刊的可能性非常大。同时，我们还考虑在网站上对各种活动进行网络直播，或者加载视频演示，这样就能让那些无法参加活动的人员也能够身临其境。所以，如果贵校有能力，我们可以合作把网站办得更好。这些构思都正在逐一地实现，想想就让人觉得兴奋。

赵、徐：是的，非常兴奋，但仍有很多工作等着我们去做。

赵：让我们继续刚才的话题。谈到美学和艺术，

中国现在有些学者正在做多模态文学研究。我注意到您参加了 2009 年在加拿大多伦多举行的工作坊：认知诗学的多模态研究路径。

弗里曼：是的，是关于象似性的。

赵：针对多模态文学和艺术，对吧？说到艺术，我试图从认知诗学的角度出发，去分析供成人而非儿童阅读的图画小说。中国有一个很有名的绘本作家，名叫幾米，他在年轻人中非常受欢迎，他出版了很多作品，他的作品将图片、色彩、文字有机地结合在一起，协同作用，表达对生活、对世界的哲学思考。

弗里曼：就像是日本漫画吗？

赵：不，不同于日本漫画，也并非漫画。在中国，我们称之为“绘本”，而非“图画书”，因为绘本是给成人看的，是能够引起人们深度思考的文学作品。

弗里曼：据我所知，有一个名叫 Shweta Narayan 的年轻学生，估计她已经拿到学位了，在伯克利师从夏娃·斯威彻尔（Eve Sweetser）。她的博士论文就是关于漫画的，里面详尽分析了这些将图片和文本相结合的各种类别。

赵：我有时很困惑，想知道我们是否应该推动多模态认知诗学研究，有人批评说这超出了语言学研究范畴，但我认为我们应该将语言学和人文科学结合起来。

弗里曼：这是当然，别忘了认知诗学并不仅仅关注语言，它是综合性的，它还关注其他符号如声音、图像所产生的诗学审美效果。我们真的能够不涉及图像而孤立地探讨威廉·布莱克的诗歌吗？认知美学是一个非常恰当的术语，使我们能够消除这些隔阂。你看，查尔斯·福斯韦理（Charles Forceville）在从认知的角度研究电影，还有很多人研究戏剧。因此，我认为多模态认知诗学研究这个方向是非常有意义的。

赵：您的这番话让我备受鼓舞。

弗里曼：参加我们每月举行一次的艾米莉·迪金森读书俱乐部的人们来自多个不同领域，如美术、音乐、诗歌或小说创作。其中有一位艺术家，仙蒂·丹尼斯（Sandy Denis），正致力于将艾米莉·迪金森融进她的画作中。事实上，我希望你不要介意，因为在我离开之前，她将之前的一些作品制成了卡片，我带了五张过来，送给了那些帮助我的学生。仙蒂试图将艾米莉·迪金森诗作中的意象转变为可见的图像，这同样是一种感知世界的

思考方式。而其他的艺术家，从其他层面，其他角度入手，已经将艾米莉·迪金森的作品融入到他们的艺术中，彩绘、编织、音乐、戏剧——任何你能想到的艺术形式。我们的另一个成员，爱丽丝·帕克（Alice Parker）是一个作曲家，她的曲子里面掺杂着艾米莉·迪金森诗歌的元素。如果去统计迄今为止有多少作曲家将艾米莉·迪金森的诗歌融入到了乐曲当中，这个数字一定会让你感到惊奇。

赵：实际上，我就是受你刚刚提到的查尔斯·福斯韦理的启发才开始我的多模态认知诗学研究的。他于 1996 年出版了一本名为《广告中的图像隐喻》的专著。去年，他和尤瑞奥斯-阿帕瑞斯（Urios-Aparisi）合编出版了《多模态隐喻》论文集（2009）。他们的研究涉及漫画、电影、戏剧、音乐，还有广告等等，当然他们重点关注多模态隐喻以及多模态转喻。这些对我有很大启发。

弗里曼：我认为他的研究工作十分有意义。

赵：的确如此。我尝试把多模态隐喻研究拓展到文学语类，分析多模态文学交流的认知运作机制。

弗里曼：非常好的研究方向。如果你问我到底有多少人在从事认知诗学这一领域的相关研究工作，我实在是不好回答，因为这取决于你如何定义它。目前为止，尚未对这一领域有确切的定义。所以我想，像查尔斯·福斯韦理这样的学者实际上对这一领域的发展做出了极大的贡献。

赵：奥克拉荷马大学有一位名叫於宁的华人教授，撰写了很多论文，从认知语言学的角度去阐释中国文化，他关注的即是多模态隐喻及转喻。而刚刚我提到的绘本作家幾米，是从我们东方特有的角度去思考生活，我认为做这方面的研究将会很有意义。

弗里曼：是的。我不知道你是否读过 Todd Oakley 的论作。他写了一篇论文，是关于阿特·斯比格曼（Art Spiegelman）的小说 *Maus* 的。这是一部关于大屠杀的漫画小说。Oakley 从修辞学的角度入手，做了大量详实的关于多模态的研究。这也说明可以从不同的角度对多模态文学展开研究。

徐：那这是否属于认知诗学的一个新的分支呢？

弗里曼：我想，我们还不能称之为一个新的分支，因为目前认知诗学还未形成完整的体系。就像是一朵含苞待放的花蕾，需要土壤，需要空气，需要阳光雨露，需要一切有利于它生长的养分。

徐：总有一天它会盛放的。（下转第 33 页）

认知隐喻观的理论内涵与实践外延

梁晓晖

(国际关系学院 英语系, 北京 100091)

摘要: 隐喻是新兴学科认知诗学的重要理论模式。持修辞隐喻观与认知隐喻观的学者普遍认为彼此相互否定, 毫无融合之处。首先, 认知隐喻观代表 Lakoff 全盘否定了亚里士多德的修辞隐喻观, 同时认知的分析方法又被批评为了忽略了诗歌本身的美感。本文在对比两种隐喻观的基础上, 对认知隐喻观的理论内涵与实践外延进行了探讨, 揭示了两种隐喻观产生分歧的理论原因, 并尝试总结了认知隐喻观在分析实践中的适用范围。

关键词: 认知诗学; 修辞隐喻观; 认知隐喻观; 概念隐喻

中图分类号: I0-03

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0027-07

The Cognitive View of Metaphor: Theoretical Orientation and Applicable Scope

LIANG Xiaohui

Abstract: Conceptual metaphor is taken as one of the core theoretical models in the emerging subject cognitive poetics. Scholars with the rhetorical view of metaphor and those with the cognitive view pass fierce criticism against each other. The latter view disproves the former completely and at the same time is itself confronted with the challenge that its method is smothering the beauty in poetry. This paper, on the basis of a comparative study, delivers the discussion of the theoretical orientation and applicability of the cognitive view of metaphor, and discloses the theoretical causes behind the disparities between the two views and the applicable scope of the cognitive view of metaphor in practical analysis.

Key words: cognitive poetics; the rhetorical view of metaphor; the cognitive view of metaphor; conceptual metaphor

1. 引言

隐喻是语言中极具特色的现象, 受到历代学者关注。对隐喻的研究最早出现在亚里士多德的著作中。他认为隐喻是诗歌中的修辞手段, 这种观点影响至今。其后出现了多种隐喻学说, 包括以 Richards (1936) 及 Black (1962) 为代表的隐喻互动学说, 以 Jakobson (1956) 及 Lodge (1979) 为代表的结构主义隐喻观等。但这些隐喻学说都未从根本上颠覆亚里士多德的隐喻理论。20 世纪后期, 亚氏的隐喻观受到真正挑战。自 Lakoff 和 Johnson 合著的《我们赖以生存的隐喻》(1980) 出版后, 对隐喻的认知研究开始兴起。认知学者突破了亚氏的隐喻范畴, 提出隐喻是一种思维方式的观点。D. C. Freeman (1991) 在评述前几年

出版的六本隐喻著作时, 认为以亚氏为代表的传统修辞隐喻观和以 Lakoff 和 Johnson 为代表的新兴认知隐喻观占据着隐喻研究的主导地位。他以这两种隐喻观为分界对六本著作进行了分类, 从一个侧面展现出这两种隐喻研究方法的重要性。

持这两种隐喻观的学者普遍认为彼此观点相互否定, 毫无融合之处。首先, Lakoff 在自己多部隐喻方面的著作 (1980, 1989, 1999) 中全盘否定了修辞隐喻观, 并把所有论述都建筑在对其进行批判的基础之上。Lakoff (1989: 26) 甚至宣称, 认知隐喻观适用于一切语篇中的所有隐喻。他提出, 正是因为以亚氏为代表的传统隐喻观的错误, 他才会著书立说予以澄清 (1989: 110)。同时, Lakoff 的认知隐喻观也受到很多隐喻研究者的批评 (李福印, 2008: 133-140; 蓝纯, 2005: 124-128)。

其中, Jackendoff 和 Aaron (1991) 从修辞隐喻观的角度针对 Lakoff 的重要著作 *More than Cool Reason* 对 Lakoff 的隐喻观提出质疑: 其一, 在理论界定上, 认知理论中的概念隐喻难以辨别; 其二, 在分析实践中, 认知隐喻观旨在点明诗歌隐喻源于日常生活中常规隐喻的做法抹杀了诗歌本身的美感。

在认知诗学的奠基之作 *Cognitive Poetics: An Introduction* (2002) 中, 作者 Stockwell 在每一章都采用了一个认知语言学的主要理论作为该章的理论框架, 并试图与文学概念相联系以进行文本分析。概念隐喻理论正是其中一章。可见, 作为认知语言学核心概念之一的隐喻, 成为了“认知诗学的核心范畴”(熊沐清, 2008: 304)。认知诗学正处于飞速发展阶段, 怎样在理论上理解认知隐喻观所受到的批评, 同时怎样在实践分析中使认知隐喻观扬长避短? 本文拟从认知隐喻观与修辞隐喻观的差别入手, 探讨认知隐喻观的理论内涵与实践外延, 从而尝试解释认知隐喻观受到批评的理论原因, 以期惠及进一步的分析实践。

2. 认知隐喻观的理论内涵

对于认知隐喻观的理论内涵, 可以从它的哲学基础、以及它对隐喻生成基础和隐喻存在范围的看法这三个方面, 结合修辞隐喻观来进行探讨。

2.1 哲学基础

为阐明认知隐喻观的哲学基础, 先来看看亚氏对隐喻的定义: 隐喻词把属于别的事物的名称应用到这个事物上; 从这个种类转移到那个属性, 从那个属性转移到这个种类, 或从一个属性转移到另一个属性, 或是类推事物。(亚里士多德/贺拉斯, 2007: 79) 这个定义表明, 每个事物都有一个客观固定的名称。这是一种客观主义的语言观: 世界不依赖于语言而存在, 语言是反映客观世界的符号。隐喻不是主流语言现象, 因为它们歪曲了客观事实。修辞隐喻观考虑两方面内容: 语言以及客观世界。

Lakoff 和 Johnson (1980) 认为, 隐喻是人类以始源域来理解目标域; 其中, 始源域依据人们的经验产生, 具有完整连贯的结构, 其中的概念较为具体; 目标域结构相对模糊, 其中的概念较为抽象。可见, 认知隐喻观坚持体验哲学, 主张主体与客体的互动关系, 既反对客观主义, 也反对完全的主观主义。Lakoff 和 Johnson (1999: 106)

提出: 没有我们的理解, 就没有事实可言。任何事实都是建立在人类概念化以及理解模式基础上的。认知隐喻观要考虑三个方面问题: 语言、作为认知主体的人类以及客观世界。

可见, 与修辞隐喻观相比, 认知隐喻观也是考察语言与客观世界的关系; 但有所不同的是, 认知隐喻观考察的是通过人的感知中介所折射出的语言与客观世界的关系。基于此, 在认知隐喻观看来, 语言与客观世界没有一个简单、透明的对应关系, 二者都要经过人的认知模型这一中介。隐喻不是歪曲了客观事实, 而是系统地展现了在人的感知系统里客观世界的样貌。

2.2 隐喻生成基础

认知隐喻观认为修辞隐喻观过于简化了有关隐喻生成基础的隐喻本体与喻体的关系。亚里士多德认为, 隐喻生成的基础是字面意思所代表的事物与隐喻词所代表的事物客观上的相似性。例如在 “I like those rosy-cheeked children” 中存在一个隐喻。按照修辞隐喻观, 这个隐喻生成的基础是孩子的脸颊与玫瑰的颜色在客观上的相似性, 它们同样是粉红色的。我们可用概念域符号 [A] 来表示本体与喻体间的这种相似性关系。

认知隐喻观认为, 始源域与目标域间客观上的相似性只是隐喻生成基础之一。有时二者之间并无与生俱来的相似性, 而是通过人的经验发生关联。Kövecses 概括了人类创造隐喻的经验基础的类型, 主要包括: 其一, 隐喻的生成依靠的是人体对始源域与目标域体验的关联。例如, ANGER IS HEAT, 生气为热。人在生气时, 血液循环加速, 体温升高, 感到身体热。这与人体发热时的体验是相关的, 从而形成了这一隐喻。事实上, [ANGER] 本身与 [HEAT] 并不具备客观相似性。其二, 人体所感知到的始源域与目标域概念在结构上的相似性。例如, IDEAS ARE FOOD, 思想是食物。[IDEAS] 与 [FOOD] 在客观上也不具备相似性, 但两个领域的概念结构互相对应: 我们烹调食品, 也酝酿思想, 从而有了 “we can stew over ideas”; 我们吞咽食品, 也会忍受别人的抱怨, 从而有了 “we swallow a claim”; 我们咀嚼食品, 也深入思索一些建议, 于是有了 “we chew over some suggestion” 等等的隐喻表达。这都是因为我们在思想与食品这两个概念域之间感觉到了结构上的相似性 (2002: 69-76)。可见, 始源域与目标域间的相似性有时并不是客观存在的, 而是人

类主观体验出来的。我们可用概念域符号[B]来表示始源域与目标域间的这种相似性关系。

但不容否认, 尽管认知隐喻观认为很多相似性不是客观的、而是被感知到的, 人类的感知却是有方向性的——人类总是努力在具体事物中寻找能与人类要表述的概念具有某种相似性的事物, 所以表面上非客观的相似性深究起来也还是具有客观基础的。只是随着人类实践范围的扩展, 人类会把本来语义相差甚远的事物联系起来。

另一方面, 亚氏也曾指出:

Metaphors must be drawn... from things that are related to the original thing, and yet not obviously so related — just as in philosophy also an acute mind will perceive resemblances even in things far apart. (隐喻的建立必须找到与原有事物相关的事物, 但两种事物间的相关性不能过于明显——如同在哲学中的情景, 只有最敏锐的头脑才能体察到相差甚远的事物间的相似性。) (Aristotle, 1984: 2253)

可见, 亚氏也承认隐喻连接的两事物要在语义上存在更大差别, 他甚至没用“相似”、而用“相关”(related)这一更宽泛的词语来概括两事物间的关系。

可以说, 比起修辞隐喻观, 认知隐喻观只是在差别更大的事物间、通过人类感知来寻找相似性, 即事物间的差别已扩大到了其相似性有时是直观观察不到的, 而只能通过人类在实践中去摸索体会。可以说, 修辞隐喻观相似性概念[A]是认知隐喻观相似性概念[B]的子集; [B]包涵[A], 并以[A]为原型(prototype)。

从这个角度看, 认知隐喻观的隐喻生成基础是修辞隐喻观隐喻生成基础的扩展, 并非如Lakoff所言是格格不入的。

2.3 隐喻存在范围

要探讨认知隐喻观有关隐喻存在范围的概述, 先来参照一下修辞隐喻观的界定。亚里士多德对隐喻的存在范围有着严格规定。第一, 亚氏的隐喻都是在语言范围内进行的探讨, 修辞隐喻全部是语言隐喻。第二, 其隐喻定义指明, 隐喻只适用于名词。虽然从其所给的例句中还可看出, 隐喻也会发生在动词上, 但指的只是动词所代表的动作的名称。以下为亚氏给出的从种类转移到属性的隐喻范例: “Here lies my ship”。亚氏解释为“lying at anchor is a species of lying”, 抛锚是抛的一个属性(亚里士

多德/贺拉斯, 2007: 78-79)。可见, 亚氏关注的是“lying”这一概念, 动词“lies”只代表相关动作的名称。第三, 隐喻一般只存在于诗歌语言即文学语言中, 它是偏离常规的。隐喻是诗歌中极具价值的语言成分(Aristotle, 1984: 2240)。诗歌中如没有任何较为陌生的词汇, 语言就会非常平淡(亚里士多德/贺拉斯, 2007: 84)。

与修辞隐喻观不同, 认知隐喻观强调: 隐喻存在于生活的方方面面, 是通过语言反映出来的人类的认知方式。语言表达出的隐喻只是隐喻的一部分, 人类概念系统本身就是隐喻的。依据Lakoff等人的论述, 隐喻超出语言层面进入概念层面的特性至少表现在三方面。其一, 日常生活中, 我们不只用隐喻来表达思想, 还按隐喻来为人处事。Lakoff和Johnson(1980: 4)指出, 对于ARGUMENT IS WAR这样的概念隐喻, 我们不仅仅在语言中使用类似“Your claims are *indefensible*”(你的观点不堪一击)的表达; 而且在行动中, 我们确已把辩论的另一方视为对手。其二, 隐喻对学科建构所起的作用也不只限于语言层面。Lakoff和Johnson(1999)给出了大量数学、物理学中的例子。以相对论为例。相对论所建立的是四维时空, 其意义是把时间作为第四个坐标, 它与空间坐标是联系的。Lakoff和Johnson(1999: 228)提出, 爱因斯坦的相对论是在“Time is a spatial dimension”这个隐喻基础上把时间空间化后建立起来的。正因为有了这个隐喻, 爱因斯坦才能应用数学公式按照计算时间的方法来计算空间距离。其三, 隐喻的非语言表达形式会渗透到文化之中。Kövecses(2002)列举了一系列隐喻的非语言表达形式, 包括电影、漫画、建筑、广告、解梦、政治、外交等等。比如, Lakoff(2007: 240)详细阐述了美国的两党政治体制是如何建立在“The country is a family, the government is the family leader”(国家是家庭, 政府是一家之主)这两个隐喻之上的。共和党追求的是严父型的家庭模式, 民主党追求的是慈爱型的家庭模式, 这导致了两党完全不同的施政纲领。

总之, 认知隐喻观扩展了修辞隐喻观的隐喻存在范围: 从名词扩展到了一切词汇; 从词汇扩展到了句子甚至语篇; 从文学语言扩展到了生活用语; 从语言现象扩展到了概念领域。而这种关系又如同隐喻生成基础中二者的关系, 认知隐喻观隐喻存在范围[B]包涵修辞隐喻观隐喻存在范

围[A]，并以后者为原型。

前文指出，修辞隐喻观对认知隐喻观主要有两点指责：概念隐喻难以辨认以及分析诗歌效果不佳。事实上，概念隐喻整个范畴的中心成员特点较为清晰、边缘成员特点较为模糊。既然概念隐喻范畴的边缘模糊，其边缘成员从理论上势必存在不易辨别的特点。因此，概念隐喻有时难以辨别并不应成为攻击认知隐喻观的理由。这其实也是概念隐喻适应性强的表现。同时，概念隐喻分析诗歌时与修辞隐喻观的关注角度不同，这也不应成为批评认知隐喻观的理由。

Lakoff 批评亚氏的隐喻观只局限在诗歌中，而 Jackendoff 和 Aaron (1991) 批评 Lakoff (1989) 的概念隐喻分析诗歌时效果不佳。二者本来就有不同的存在范围，双方在批评对方时都犯了方法论的错误。

以上是对认知隐喻观理论内涵的分析，再来看看其在实践中的适用范围。

3. 认知隐喻观的实践外延

与修辞隐喻观相比，认知隐喻观的适用范围是有所不同的。

3.1 适用语篇种类

尽管认知隐喻观的研究范围包括修辞隐喻观所关注的诗歌或文学领域，但二者对文学语言本身的看法完全不同。

在亚氏著作中，诗歌是文学种类的通称。隐喻这种修饰性词汇是诗歌中的特质，会增加文学语言的美感。所以，文学语言是超出常规的语言：

Poetical language is certainly free from meanness... Clearness is secured by using the words (nouns and verbs alike) that are current and ordinary. Freedom from meanness, and positive adornment too, are secured by using the other words mentioned in the *Art of Poetry*. Such variation makes the language appear more stately. People do not feel towards strangers as they do towards their own countrymen, and the same thing is true of their feeling for language. It is therefore well to give to everyday speech an unfamiliar air: people like what strikes them, and are struck by what is out of the way.[诗歌语言必须避免平淡……表达清晰要靠日常的普通词汇(包括名词和动词);而要避免平淡,达到好的修饰目的,就要应用其他词汇,如

同我在《诗学》中所提到的。这些变化了的词汇使语言变得更为庄严。人们对陌生人与同乡人的感觉是不同的,对语言的感受也是一样。所以最好赋予日常用语一种陌生的气质:人们喜欢打动自己的事物,他们会被异于常规的事物所打动。](Aristotle, 1984: 2239)

所谓在《诗学》中提到的词汇是指借用词、隐喻词、延伸词等。亚氏认为文学语言要利用隐喻等手段达到偏离常规、使人感到陌生并受到震撼的效果。如果把亚氏的论述与形式主义文论的代表人物什克洛夫斯基(Shklovsky)的论述作比,就不难发现亚氏思想中形式主义的源泉了。

Shklovsky argued that we can never retain the freshness of our perceptions of objects; the demands of "normal" existence require that they must become to a great extent "automatised"...The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived, and not as they are known. The technique of art is to make objects "unfamiliar", to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception, because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important.

(什克洛夫斯基认为,我们不能永远保持对事物的新鲜感觉;事物总会恢复常态,这会使它们在很大程度上变得“自动化”……艺术的目的就是要给予事物如人们所感知、而非如人们所已知的感觉。艺术的技巧就是把物体变得“陌生”,使形式变得复杂,从而增加感知的困难、延长感知的时间,因为感知的过程本身就是审美的目的,它必须被延长。艺术是体验事物艺术性的方式;事物本身并不重要。)(Selden & Widdowson, 1993: 31)

事实上,现代文论中俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义等所有形式主义派别都能在亚里士多德对文学语言所持的观点中找到思想的起源。

相反,认知隐喻观认为文学语言与日常语言拥有同样的隐喻,且它们在本质上没有区别。只是在文学作品中,作者会利用常规隐喻通过拓展、重新解读、质疑、合成等手段再造出新奇隐喻(Kövecses, 2002: 47-49),这些新奇隐喻的基础仍是常规隐喻。从认知隐喻学派的分析实践可见,其分析材料包括日常用语、文学语言、政治语篇

等一切语篇。例如，林书武（1998）分析了日常用语中有关“愤怒”的概念隐喻；梁晓晖（2011）分析了小说中概念隐喻对叙事及人物塑造所起的作用；黄敏（2006）认为《人民日报》元旦社论中的隐喻模式与中国共产党政治思想的发展具有关联。在分析这些语篇中的隐喻时，他们采用的方法是一致的。这种做法与当今文学、符号学以及后结构主义诗学不严格区分文本种类、更关注符号掩盖下的真实的趋势是一致的。

3.2 文学语篇中的隐喻

认知隐喻观虽然涵盖修辞隐喻观的分析范围，但对于诗歌或文学语篇中具有巧智的隐喻性语言表达，使用修辞隐喻观进行分析更为适合。如钱钟书先生在《围城》中描写鲍小姐时使用了一个隐喻：

在外游学归来的方鸿渐乘坐邮轮回国，船上有位佳人尤物——鲍小姐。此女由于观念开放，穿着也大胆前卫，身上多处裸露。直看得方鸿渐这帮人“心头起火，口角流水”。于是他们就为她取了个别号叫“真理”，因为据说“真理”是赤裸裸的。而鲍小姐并未一丝不挂，所以他们修正为“局部的真理”。

隐喻“鲍小姐是局部的真理”诙谐有趣。如果用认知隐喻观来分析，始源域“真理”的特点是其理性属性，目标域鲍小姐最不具备理性，所以难以投射到目标域。这个隐喻的喻体“真理”在表达方式上是赤裸裸、不留余地的，而本体鲍小姐的赤裸裸是指其着装。这个隐喻有一种嘲讽的意味。对于此类隐喻创造者的巧智以及隐喻本身的美感，应只关注其独特性。此时使用认知隐喻观来进行分析并不适宜。

而认知诗学的隐喻观在分析实践中，更加关注语言表达背后的概念隐喻对语篇整体的贯穿以及对人类日常思维的提升。

首先，认知隐喻观适宜分析诗歌或小说等文学语篇中概念隐喻对语篇主题的统领和结构的贯穿作用。M. H. Freeman（1995, 2008）、Deane（1995）以及 Burke（2008）等都分析了诗歌中概念隐喻对诗歌作品主题的贯穿作用。例如在狄金斯的名诗《因为我不能停步等候死神》中，大量语言隐喻“我不能停步等候死神”，“他殷勤停车接我”，“我们缓缓而行，他知道无需急促”，“我们经过注目凝视的稻谷的田地”，“我们经过沉落的太阳”，“也许该说，是他经过我

们而去”，“我们停在一幢屋前”，“马头，朝向永恒”都体现了 LIFE IS A JOURNEY 这一概念隐喻（Lakoff, 1989: 4），它们呼应了全诗主题：对生命走向终点的探讨。国内也有以概念隐喻分析诗歌主题的研究（刘羽、杨文地, 2011），尤其是以概念隐喻分析诗歌翻译的研究（肖家燕和李恒威, 2007）。

有关概念隐喻连贯语篇的研究在小说、戏剧领域更为突出。小说方面，Black（1993）分析了 William Golding 的 *The Inheritors* 中有关尼安德特人世界观的两套概念隐喻系统。Semino（2002）挖掘出 Fowles 的 *The Collector* 中用于刻画人物思维风格的概念隐喻。国内的研究也有这样的特点。任绍曾（2006）梳理了 Robert Penn Warren 的 *All the King's Men* 中的概念隐喻，发现“life is a twitch”是小说取得连贯的主要因素。赵秀凤（2009）发现 Virginia Woolf 的 *To the Lighthouse* 中概念隐喻是把意识流小说中的意识和结构组织起来的关键。戏剧方面，D. C. Freeman（1995）、Sanchez（1977）分析了莎士比亚戏剧中的概念隐喻，也突出了概念隐喻对语篇的组织功能。目前国内从概念隐喻角度对戏剧进行研究的论文似乎尚未出现。

另一方面，认知隐喻观也适合分析作品中概念隐喻对日常隐喻有所修改，而这种修改使得人类日常思维有所提升。例如，Lakoff（1989: 30）引用了莎士比亚的《麦克白斯》中一句诗文：

And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle.
(*Macbeth* 5.1)

（我们昨日所有时光为愚人照亮了
通往死亡燃烧成灰的路。熄灭了，熄灭了，
短暂的烛光。）

诗中有一个隐喻表达，our yesterdays are a brief candle, that have lighted fools the way to dusty death。莎士比亚总能应用具体的比喻讲述深刻的道理。那么为什么昨日的时光是烛光，读者应怎样理解这一隐喻表达的深意呢？这是对日常的概念隐喻 LIFE IS FIRE 的一个修改。在宇宙的长河中人的一生非常短暂，这短暂的生命之光仿佛由蜡烛发出，顷刻燃成灰烬，所以上面的日常隐喻演变为“life is brief candle”；人终有一死，逝去的生命之旅都成昨天，于是才有了“our yesterdays are brief candle”，这些昨天引领人们走到生命的

终点。这种对日常概念隐喻进行的修改，引发读者对生命进行再度深思。用认知隐喻观对作品进行分析，有利于揭示这部作品有关生命与权谋的主题。

同样，由 Lakoff 对狄金斯名诗《因为我不能停步等候死神》的分析可见，全诗大量语言隐喻体现了 LIFE IS A JOURNEY 这一概念隐喻，而诗人也对这一日常隐喻进行了适当改写：诗中不是诗人在向死亡走去、度过由生至死的旅程，而是死亡自己向诗人走来。于是所有具体的语言隐喻所表达的意象都偏离了生活的常规，展现出诗人对生命有着不同于常人的顿悟，并因此产生了此诗特有的张力。

基于对日常概念隐喻的改写，文学语篇中的概念隐喻引导读者得到新的阅读体会以及对人生的不同领悟，这是认知诗学的概念隐喻所具有的特殊呈现能力。

3.3 非语言形式的语篇

对于没有通过语言表达出的隐喻，修辞隐喻观无法进行解释，而认知隐喻观却可以提供分析手段。这主要是指非语言表达形式的语篇，如上文所述的音乐、建筑等形式，因其中隐喻主要存在于人的概念层面，只能应用认知隐喻观予以解释。这其中还包括多模态隐喻，如赵秀凤（2011）界定了概念隐喻研究的新发展即多模态隐喻研究，并列出了多模态语篇中隐喻的例子；张辉和展伟伟（2011）分析了广告语篇中多模态隐喻的构建。

再例如中国有位很有个性的音乐人刘索拉，她主张音乐要去表达人的思维情感中飘忽不定的特质。这位颇有才华的音乐人本可拥有安逸的生活，但早年她长期在欧美与一些民间乐队合作演出，过着近乎流浪的生活。每次刚在一处站稳脚跟，她又选择离开。许多人不理解她对生活和事业的态度。其实，刘索拉的生活本身就是一个概念隐喻：人生即音乐。她放弃安逸的生活，用她的生活方式呼应着她的音乐——那种飘忽不定的感觉，而她的音乐也诠释着她的生活方式。

对于未用语言形式表达出来的隐喻，认知隐喻观也有独到的见解和分析力度。

4. 结语

本文基于与修辞隐喻观的比较，分析了认知隐喻观的理论内涵。并在此基础上指出了两种隐

喻观互相指责的原因。同时本文总结出，在分析实践中认知隐喻观对文学作品中一些强调独特效果的语言隐喻解释力欠缺，需要修辞隐喻观来进行分析。而对于在语篇连贯中起到架构作用的系列隐喻表达、对日常隐喻进行修正后发人深思的概念隐喻以及非语言类语篇中的概念隐喻，认知隐喻观具有独特的阐释力。

参考文献：

- [1] Aristotle. *The Complete Works of Aristotle*[M] // J. Barnes. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- [2] Black, E. Metaphor, Simile and Cognition in William Golding's *The Inheritors* [J]. *Language and Literature*, 1993(2): 37-48.
- [3] Black, M. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy* [M]. Ithaca: Cornell UP, 1962.
- [4] Burke, M. How Cognition Can Augment Stylistic Analysis [M] // D. Shen. *Recent Development in Western Stylistics*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2008.
- [5] Deane, P. D. Metaphors of Center and Periphery in Yeats "The Second Coming" [J]. *Journal of Pragmatics*, 1995(24): 627-42.
- [6] Freeman, D. C. Songs of Experience: New Books on Metaphor [J]. *Poetics Today*, 1991, 12(1): 146-164.
- [7] Freeman, D. C. Catching the Nearest Way: *Macbeth* and Cognitive Metaphor[J]. *Journal of Pragmatics*, 1995(24): 689-708.
- [8] Freeman, M. H. Metaphor Making Meaning: Dickinson's Conceptual Universe[J]. *Journal of Pragmatics*, 1995(24): 643-66.
- [9] Freeman, M. H. The Poem as Complex Blend: Conceptual Mappings of Metaphor in Sylvia Plath's "The Applicant" [M] // D. Shen. *Recent Development in Western Stylistics*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2008.
- [10] Jackendoff, R. & D. Aaron. Review Article: More Than Cool Reason [J]. *Language*, 1991, 67(2): 320-338.
- [11] Jakobson, R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances [M] // R. Jakobson & M. Halle. *Fundamentals of Language*. S-Gravenhage: Mouton & Co., 1956.
- [12] Knowles, M. & R. Moon. *Introducing Metaphor*[M]. London: Routledge, 2006.

- [13] Kövecses, Z. *Metaphor: A Practical Introduction*[M]. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- [14] Lakoff, G. *Ten Lectures on Cognitive Linguistics*[M]. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2007.
- [15] Lakoff, G. & M. Johnson. *Metaphors We Live By*[M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- [16] Lakoff, G. & M. Johnson. *Philosophy in the Flesh*[M]. New York: Basic Books, 1999.
- [17] Lakoff, G. & M. Turner. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*[M]. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- [18] Lodge, D. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*[M]. London: Edward Arnold, 1979.
- [19] Richards, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*[M]. Oxford: Oxford University Press, 1936.
- [20] Sanchez, B. A. Metaphorical Models of Romantic Love in *Romeo and Juliet*[J]. *Journal of Pragmatics*, 1995(24): 667-88.
- [21] Selden, R. & P. Widdowson. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (3rd ed.) [M]. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- [22] Semino, E. A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction [M] // E. Semino & J. Culpeper. *Cognitive Stylistics*. Amsterdam: Benjamins, 2002.
- [23] Stockwell, P. *Cognitive Poetics: An Introduction*[M]. London: Routledge, 2002.
- [24] 黄敏. 隐喻与政治:《人民日报》元旦社论(1979-2004) 隐喻框架之考察[J]. *修辞学习*, 2006(1): 15-23.
- [25] 贾红霞. 认知语言学视角下的唐诗《送友人》解读[J]. *名作欣赏*, 2011(21): 146-147.
- [26] 蓝纯. 认知语言学与隐喻研究[M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2005.
- [27] 李福印. 认知语言学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2008.
- [28] 梁晓晖. 时间是一个房间——《法国中尉的女人》中时间概念隐喻的认知解读[J]. *外国语文*, 2011(1): 44-50.
- [29] 林书武. “愤怒”的概念隐喻[J]. *外语与外语教学*, 1998, 104(2): 9-13.
- [30] 刘羽, 杨文地. 概念隐喻观照下的诗歌解读[J]. *学术论坛*, 2011, 246(7): 95-103.
- [31] 任绍曾. 概念隐喻和语篇连贯[J]. *外语教学与研究*, 2006, 38(2): 91-100.
- [32] 肖家燕, 李恒威. 诗歌隐喻与诗歌主题的异化翻译——《红楼梦》诗歌英译的认知语言学研究[J]. *红楼梦学刊*, 2007(1): 231-246.
- [33] 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.
- [34] 亚里士多德, 贺拉斯. 诗学·诗艺[M]. 郝久新, 译. 北京: 九州出版社, 2007.
- [35] 张辉, 展伟伟. 广告语篇中多模态转喻与隐喻的动态构建[J]. *外语研究*, 2011(1): 16-23.
- [36] 赵秀凤. 意识的隐喻表征和合成——意识流小说《到灯塔去》的认知文体学分析[J]. *外国语文*, 2009, 25(2): 11-17.
- [37] 赵秀凤. 概念隐喻研究的新发展——多模态隐喻研究: 兼评 Forceville & Urios-Aparisi 《多模态隐喻》[J]. *外语研究*, 2011 (1): 1-10.

收稿日期: 2013-11-15

基金项目: 国际关系学院中央高校基本科研业务费科研项目“时间空间化——后现代元小说的隐喻模式”(2011-11)的部分成果。

作者简介: 梁晓晖, 女, 天津人, 国际关系学院英语系教授, 博士, 主要从事认知诗学研究。

(上接第 26 页)

弗里曼: 而且说不定会长出一片绿叶, 这绿叶可能就是你们的研究成果, 也可能是我的, 还有可能是其他人的。

赵: 关于多模态语篇, 基于视觉语法的社会符号学研究成果相当丰硕。

弗里曼: 这也是为什么在发展方法论时广泛涉猎显得尤为重要。上个星期, 一个学生在一次报告中也问了同样的问题。我们应该如何尽快地进入这一领域? 应该阅读哪些关于认知诗学的书籍? 事实上, 入门时需要的不是阅读专门的认知诗学论著, 而应阅读那些对这一领域的发展做出贡献的相关研究。

致谢: 感谢胡微同学在资料整理方面所做的工作; 同时感谢赵晓因副教授在麻省理工大学访学期间与玛格丽特·弗里曼本人反复沟通, 修订核对访谈内容。

收稿日期: 2013-11-15

项目基金: 教育部人文社会科学研究规划基金项目“叙事‘语篇视角’的认知诗学研究”(项目编号: 13YJA740082)的阶段性研究成果。

作者简介: 赵秀凤, 女, 中国石油大学(北京)外国语学院教授, 博士。主要从事认知诗学、认知语言学和语篇分析研究。

徐方富, 中国石油大学(北京)外国语学院教授, 主要从事文学翻译和语篇分析研究。

情境框架与认知图式的动态建构

——小说人物的认知世界

庞玉厚

(北京外国语大学 中国外语教育研究中心, 北京 100089)

摘要: 认知图式在人类认识世界的过程中发挥着重要作用, 它不仅具有相对稳定性, 还具有动态性。本文尝试用情境框架概念解释认知图式的动态建构过程, 并将之运用于考察美国小说家福克纳的代表作《押沙龙, 押沙龙!》主人公萨德本认知世界的变化。分析表明, 图式理论和情境框架在分析小说人物形象、特别是人物思维风格方面具有重要价值, 是认知诗学分析的有用工具。

关键词: 认知图式; 情境框架; 人物塑造; 《押沙龙, 押沙龙!》

中图分类号: I0-03

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0034-08

Situational Frames and Dynamic Construction of Cognitive Schemata: Cognitive Worlds of the Fictional Character

PANG Yuhou

Abstract: Cognitive schemata play an important role in human understanding. They are changeable but also relatively stable. This paper attempts to apply the notion of situational frames to interpreting the dynamic construction of cognitive schemas. We have also examined the change of cognitive worlds of the protagonist Thomas Sutpen in William Faulkner's *Absalom, Absalom!*. The study shows that both cognitive schemas and situational frames are useful cognitive-poetic tools for exploring characterization, especially in terms of characters' mind style.

Key words: cognitive schemata; situational frames; characterization; *Absalom, Absalom!*

认知图式通常指关于实体、事件、程序、情境等的一般性知识结构。它在我们认识世界的过程中发挥着重要作用, 被认为是认知的基本构块。图式理论不仅在认知心理学、人工智能、认知语言学等领域受到重视, 近 30 年来也相继被引入认知话语分析、认知文体学、认知诗学等领域(Cook, 1994; Emmott, 1997; Semino, 1995, 1997; Stockwell, 2002; Weber, 1992)。认知图式虽具有相对稳定性, 但也并非一成不变。本文结合 Emmott(1997)的语境框架理论(Contextual Frame Theory)和 Werth(1999)的语篇世界理论(Text World Theory), 提出“情境框架”(situational frames)概念来解释认知图式的动态建构过程。认知图式会随着新的情境而变化。我们认为, 认

知图式的形成和变化并非真实世界情境直接作用的结果, 而是认知图式与真实世界情境的心智表征, 即情境框架互动的结果。在探讨情境框架与认知图式互动关系的基础上, 我们考察了美国小说家福克纳的代表作《押沙龙, 押沙龙!》(*Absalom, Absalom!*, 缩写为 AA)中主人公托马斯·萨德本认知世界的发展变化, 重点分析了他的“宏大计划”与他的“天真(或无知)”之间的关系。

1. 认知图式理论

图式这一术语最早可以追溯到康德, 其最初意义是图案、绘图等, 但是一般认为图式理论源于 20 世纪二三十年代的完型心理学。英国心理学家 Frederick Bartlett 被认为是该理论的开创者。

他认为图式是关于过去经验的结构性知识，通过它“过去的经验作为一个有组织的整体而非一组各自保留着自身具体特征的元素在运作”(Bartlett, 1932: 197)。他强调图式是积极主动、不断发展的。他说：“有机体必须以某种方式获得依靠并重构自己图式的能力，这是有机体发展过程中关键性的一步，是意识发挥作用的地方和原因，它赋予意识最突出的功能。”(同上: 206)

在 20 世纪 30 年代末至 50 年代行为主义盛行时期，图式理论一度衰落。20 世纪七八十年代，图式理论在人工智能领域重新复兴 (Minsky, 1975; Rumelhart, 1975; Sanford & Garrod, 1981; Schank, 1982, 1986; Schank & Abelson, 1977)。图式被视为关于概念的固定形式，理解过程被等同于“选择和证明概念图式以说明要被理解的情境或语篇的过程”(Rumelhart, 1977: 268)。关于图式理论最完整、最有影响的著作当属 Schank 和 Abelson 的《脚本、方案、目的和理解》(1977)。该书认为人类的理解表现为不同层次的图式构成的等级体系，从低到高依次包括脚本 (scripts)、方案 (plans)、目的 (goals) 和主题 (themes) 等。在理解过程中如果运用某一层级的图式失败，可求助于更高层次的图式。

脚本是“用来描述某个特定语境中适当事件序列的结构”(Schank & Abelson, 1977: 41)。它由空位 (slots) 以及空位填充条件构成。一个脚本包括下列空位：道具 (props)、参与者角色、入场条件、结果和一系列场景 (scenes)。脚本是相互联系的整体，某一空位上的填充物会影响另一个。脚本主要有三种类型：(1) 情境脚本 (situational scripts)，如：GOING TO THE RESTAURANT, TAKING THE BUS, GOING TO CHURCH 等；(2) 人际脚本 (personal scripts)，如：BEING A PICKPOCKET, BEING A SPY, BEING A JEALOUS SPOUSE 等；(3) 工具脚本 (instrumental scripts)，如：STARTING A CAR, SWITCHING ON THE COMPUTER, FRYING AN EGG 等。在特定情境中，脚本通过不同的标头 (headers) 激活，如：前提条件、行动的工具功能、与脚本惯常相关的地点或环境、明显提及某个空位上的占据者等。来自同一社团或文化的人具有相似的脚本，但是也会因人而异、因时而异。脚本是从在脚本中扮演某种角色的参与者视角来表征的。

但是，脚本用来处理程式化的日常情境，无

法为全新的情境提供处理工具。因此，方案用来处理参与者没有现存脚本可用的情境。它由按次序排列的空位构成，但是这些空位不像脚本中那样明确，包括关键性行动，可控的、不可控的以及协调性的前提条件，结果等。Schank 和 Abelson (1977) 认为重复面对同一个新的情境可以使方案变成常规性经验，即脚本。脚本和方案都需要高一层次的目的来解释，主要有五种目的：满足 (饥饿、性、睡眠等)、享受 (旅行、娱乐、竞争等)、成就 (财产、权力、工作等)、保持 (健康、安全、后代等) 和危机处理 (意外、火灾、风暴等)。目的有时还需更高层次的主题来解释，主要包括三种类型：角色主题 (如：做老师、律师、军人等)、人际主题 (如：夫妻、父子、老板与雇员等关系) 和生活主题 (如：信仰共产主义、诚实、发财致富等) (Schank & Abelson, 1977: 131-150)。

在认知科学领域，Minsky (1975) 的框架 (frame)、Sanford 和 Garrod (1981) 的情景 (scenario) 等概念与图式、脚本等具有相似之处。Mandler (1984) 还区分了脚本和场景 (scenes)：前者表征我们生活中熟悉的日常事件，后者表征日常活动发生的地点。在认知语言学中，经验完型 (experiential gestalts) 实际上就是认知图式 (Lakoff & Johnson, 1980: 77-82)。Lakoff (1987) 认为情景或脚本 (即图式) 也是一种理想认知模型 (Idealized Cognitive Models)。但是，与隐喻、转喻、意象图式等具有“想象力”的认知模型不同，它们是一种命题认知模型。鉴于上述概念经常交互使用，本文不对这些术语做具体区分。

图式不仅可用于认识现实世界还适用于语篇世界的理解，因此相继被引入认知话语分析、认知文体学、认知诗学等领域。Cook (1994) 认为在语篇理解过程中需要三种类型的图式：世界图式 (world schemata)、语篇图式 (text schemata) 和语言图式 (language schemata)。其中，世界图式主要就语篇内容而言，语篇图式和语言图式指语篇结构和语言知识。Semino 也认为图式理论对语篇世界的建构具有重要作用：“从图式理论的视角看，语篇世界是产生于读者和语篇互动之间的认知建构”(Semino, 1995: 88)。图式理论也存在一些问题。譬如：Semino (2001) 指出对于什么算图式并无原则可循，很难证伪。在语篇理解中，Cook (1994) 和 Semino (1995) 均认为语言选择

和语言模式在图式的激活、实现和修饰过程中发挥着重要作用，图式理论往往忽略了这一点。

2. 认知图式的动态建构

图式通常被认为是一种固定的一般知识结构，Bartlett所指出的图式的动态性被忽视了。认知科学家们逐渐意识到图式是可变的、不断发展的，他们提出了图式变化的一些具体方式（Rumelhart & Norman, 1978; Schank, 1982, 1986）。例如：Schank（1982）指出图式不是僵化的而是活跃的，是可以被改变或改造的。他认为向自己或别人提醒、解释异常事件揭示了一种关联，这种关联为改变和重新连接图式提供了基础。认知话语分析、认知文体学、认知诗学等领域的学者结合这些新的研究成果，探讨了认知图式在语篇理解中的动态建构过程。

Cook（1994）认为语篇对读者的认知图式有三种主要影响：图式保持（schema preserving）、图式强化（schema reinforcing）和图式更新（schema refreshing）。图式保持指语篇使现有的图式跟从前一样。还有一种情况叫“图式增加”（schema adding），即语篇所呈现的图式只是简单地添加到现有的图式而其基本结构保持完好。图式强化指语篇使现有的图式比从前得到加强。图式更新包含三种过程：（1）图式破坏（schema destroying），指现有图式被破坏；（2）图式建构（schema constructing），指新的图式被建构；（3）图式关联（schema connecting），指在现有图式之间建立新的联系。Cook用“图式瓦解”（schema disruption）来描述语篇对现有图式的一种一般影响，即作为图式更新的前提。由于Cook强调文学语篇的独特功能是使读者的图式发生变化，他特别关注图式更新，甚至把文学作品的功能或者文学性等同于图式更新。他认为图式变化在语篇中发生在三个层面，即语言、语篇结构和世界图式。

Semino（1995, 1997）把Cook的“图式更新”和“图式强化”概念用于分析诗歌和其他文学语篇的语篇世界，认为有些语篇对读者来说具有图式更新作用，有些语篇具有图式强化作用。Semino（2002）还把图式理论用于分析小说人物的思维风格。Stockwell（2002: 79）指出：“图式理论具有吸引力的关键因素之一是它将知识结构视为动态的、在体验中发展的。”根据Rumelhart和

Norman（1978）的概念，他提出图式演变的三种主要方式：添加（accretion）、调整（tuning）和重建（restructuring）。其中，添加指在图式上增加新的事实，调整指修正图式内部的事实或关系，重建则指创造新的图式。结合Cook（1994）的研究，Stockwell（2002: 79-80）共总结了六种图式管理类型：（1）知识重建（knowledge restructuring），即在旧模板基础上创造新的图式；（2）图式保持（schema preservation），指增加的事实符合现有图式知识并且先前遇到过；（3）图式强化（schema reinforcement），指增加的新的事实增强和肯定了现有的图式知识；（4）图式添加（schema accretion），指新的事实被添加到现有的图式上并扩大了它的领域和解释范围；（5）图式瓦解（schema disruption），指概念异常提出潜在的挑战；（6）图式更新（schema refreshment），指图式被修正，其构成元素和关系被重塑（调整）。

此外，Weber（1992）把现实（包括虚构现实）的语言建构分为四类图式变化过程：（1）图式建构（schema construction），指讲述者通过讲述事件或经历等折射出自己的背景假定、成规、价值观和意识形态等，或者听者根据讲述内容重构出讲述者的上述观念；（2）图式适应（schema accommodation），即根据新的信息或事件调整已有的成规、意识形态、世界观或背景知识结构；（3）图式强加（schema imposition），指通过言行将自己固有的信念、假定或世界观施加给对方；（4）图式解放（schema liberation），指抵制任何图式适应，对事件等用全新的眼光看待，使自己免受已有成见、社会意识形态观念等的影响。Weber对图式概念的理解是狭义的，侧重意识形态观念。还需要指出的是，她虽然强调语篇对阅读过程的影响，但她的图式变化类型并非专指读者的理解过程，常用来指作者、叙述者、人物或者读者之间复杂的图式互动，即：他们的认知世界（意识形态世界）之间的关系。她指出：“在虚构作品中，人物、叙述者、作者和读者都居于认知世界之中，这些认知世界建立在背景性的假定结构之上，它们可以从完全相同到彻底对立”（Weber, 1992: 10）。

3. 情境框架与认知图式的互动

上述研究主要探讨了认知图式的内涵、特征和变化方式，但是对于图式产生和变化的具体机

制很少有研究进行分析。实际上，图式是背景知识的存储模式，属于长时记忆。认知心理学、人工智能、语言学、话语分析等领域的学者还提出了语篇处理的实时工作模型，如：van Dijk & Kintsch (1983) 的情境模型 (situation models)、Fauconnier (1985) 的心智空间 (mental spaces)、Emmott (1997) 的语境框架 (contextual frames) 和 Werth (1999) 的语篇世界 (text worlds) 等。借鉴 Emmott 和 Werth 等的理论模型，我们提出“情境框架”概念并尝试用它来解释认知图式产生和变化的机制。

Emmott (1997) 和 Werth (1999) 均强调语篇的重要性。Emmott 的语境框架指由语篇本身所建构的实时信息，与语篇外的背景知识相对。Werth 也一再声称与形式主义的语篇处理模式不同，语篇世界是语篇驱动的 (text-driven)。但是，二者有一个显著区别往往被研究者所忽略。语境框架严格从读者角度来描述语篇理解过程，因此它只能是“读者的语境框架”，即读者的认知建构。语篇世界则严格基于语篇结构来描写语篇意义建构，它不仅是“读者的语篇世界” (读者的认知建构)，而且是“作者的语篇世界” (作者的认知建构)、“叙述者的语篇世界” (叙述者的认知建构)、“人物的语篇世界” (人物的认知建构) 等。因此，语篇世界是分层的 (layering)，从外到内依次包括话语世界 (discourse worlds)、语篇世界 (text worlds)、次级世界 (sub-worlds) 等。Werth 在谈论语篇世界的认知主体时一般会使用参与者 (participants) 这个称呼，但是当需要表明参与者身份时他会选择使用作者、读者、叙述者、人物等称呼。这也表明语篇世界不是单纯以读者视角为参照的，具体要根据语篇特征来判断。

在内部结构和性质上，情境框架与语境框架和语篇世界是一致的，也是一种心智表征模式。Werth (1999: 84) 给情境下了一个定义：“情境是一个地点、时间、实体集和功能集的 n 元组，其中实体集必须包括至少一个参与者，从实体到功能的表达式集处于特定的时间和地点。”情境框架也是由一些元素构成的有机整体，具体包括实体、动作、状态、属性、事件、关系、时间、空间等。其中，实体包括参与者 (叙述者、人物等) 和物体 (真实的或虚构的)，这些实体处于互动中。情境框架由认知主体所建构，具有体验性。Werth (1999: 83) 指出情境“不可定义为在某个时间和

地点上的实体的简单集合，必须定义为参与者构想的一种情形 (states of affairs)”。与语篇世界相似，情境框架的认知主体可以是作者、读者、叙述者或人物等。在这一点上，它不同于 Emmott (1997) 的语境框架，因为后者的认知主体只能是读者。此外，情境框架虽然基于特定的时空体，但是在语篇中它们有时是显性的，有时是隐性的。情境框架在语篇中表现为不同的类型。根据内容表述的详细程度，可以分为具体情境框架和抽象情境框架；根据内容发生的频率，可以分为个别情境框架和一般情境框架。

情境框架不等于真实世界的情境，它是认知主体对真实世界情境的识解或心智表征。Werth (1999) 指出对真实世界情境的识解就是对该情境的心智表征，但是他用“情境”这个术语既表示真实世界的情境也表示对真实世界情境的心智表征，容易引起混淆。因此，我们用“情境框架”来表示对真实世界情境的心智表征，以区别于真实世界的“情境”。这个术语借鉴了语境框架概念的认知色彩，同时避免了语篇世界理论中情境概念容易引起的误解。与语境框架相似，情境框架表示一个相对完整的语义分析单位 (语篇分析单位)。作为一种认知话语分析模式，情境框架可以对连续语篇进行分析处理。借鉴 Emmott (1997) 的理论，我们将情境框架在语篇中的变化分为框架修正 (frame modification)、框架转换 (frame switch)、框架召回 (frame recall)、框架投射 (frame projection) 等四种主要类型 (庞玉厚, 2011)。这样，连续语篇的表征就表现为由上述框架类型构成的一种“意识的流动”。

我们认为，无论是在现实世界还是在虚构世界中认知主体的情境框架和认知图式都始终处于互动中。一方面，情境框架的建构通常要激活相关的认知图式，没有后者的参与情境框架的建构或者理解就无法完成。另一方面，情境框架的每一次建构都可能强化或者改变认知主体现有的图式结构。换言之，认知图式的形成和变化是由情境框架的性质决定的。首先，图式可以产生于认知主体对重复发生的相同或类似情境的心智建构。Werth (1999: 111) 指出：“如果一个框架/理想认知模型 (ICM) 是一个普遍化了的语境，那么它应该很可能是不断重复的经验的升华 (这些经验也许是第一手的或第二手的，后者以语言、电影等为媒介) …… 框架是与情境类型

(situation-type) 相关联的——实际上, 情境类型或许就是基本的框架。”同样, Fauconnier 和 Turner (2002: 103) 也指出: “心智空间是在工作记忆中被动态地建构起来, 但是它们也可能在长时记忆中变得根深蒂固。”他们认为框架是牢固确立起来的心智空间实例, 这里的框架就是认知图式。其次, 虽然图式一旦形成就具有相对稳定性, 但是并非一成不变。认知主体会不断接触新的、甚至完全陌生的情境, 因此他的情境框架会与已有的认知图式形成冲突。他可能会坚持已有认知图式, 但是为了适应新的情况更可能会调整、甚至完全改变已有的图式。

4. 小说人物的认知世界

如上所述, 认知图式和情境框架不仅适用于真实世界的参与者(作者、读者等), 也适用于虚构世界的参与者(叙述者、人物等)。下面将从认知图式和情境框架互动的视角分析《押沙龙, 押沙龙!》主人公萨德本认知世界的变化, 重点考察他的“宏大计划”与他的“天真(或无知)”之间的关系。

萨德本的宏大计划简单地说就是“要变得越来越富有”(AA:214)。根据 Schank 和 Abelson (1977) 的图式理论, 这属于高层次的主题图式, 即“生活主题”。在这个生活主题下包含着萨德本一系列的目的, 如财产、权力和后代等。为实现上述目的, 他制定了许多精心设计的计划, 包括获取土地、建设大宅、赚取财富、结婚生子、役使黑奴和穷白人等。这些计划中蕴含着角色主题(即做一名种植园主)和人际主题(如: 种植园主与黑奴、种植园主和白人雇工之间的关系)。他的宏大计划的产生、实现和毁灭是贯穿整个小说的主线。这一宏大计划的产生、甚至实施和毁灭都与他少年时期的经历分不开, 而他少年时期的遭遇则与他的天真(或无知)有关, 正如小说人物昆丁所说: “萨德本的问题是天真(或无知)”(AA:181)。下面我们将从“无知”与“宏大计划”之间关系的角度具体分析萨德本认知世界的变化。

萨德本的童年是在西弗吉尼亚的山区里度过的, 因此他对世界最初的认知图式是在此形成的。小说对山区生活世界作了如下描述:

(1) ... he was born where what few other people he knew lived in log cabins boiling with children

like the one he was born in—men and grown boys who hunted or lay before the fire on the floor while the women and older girls stepped back and forth across them to reach the fire to cook, where the only colored people were Indians and you only looked down at them over your rifle sights...Because where he lived the land belonged to anybody and everybody and so the man who would go to the trouble and work to fence off a piece of it and say “This is mine” was crazy; and as for objects, nobody had any more of them than you did because everybody had just what he was strong enough or energetic enough to take and keep, and only that crazy man would go to the trouble to take or even want more than he could eat or swap for powder and whiskey. (AA:181-182)

这一段文字是昆丁对萨德本自述的转述, 文中没有出现具体的时间和地点, 它显然是对一般情境的描述(情境类型)。根据这段描述, 读者可以建构出关于木屋生活、印第安人、土地和物品等的一般情境框架: 人们住着木房子, 男人和更大的男孩狩猎, 妇女和稍长的女孩做饭。白人和唯一的有色人种印第安人平等相处。土地“既不属于任何人又属于任何人”, 任何个人占有行为都被认为是“疯狂”。人们对物品的需求也以满足基本需要为目的, 并无过度的占有欲。这种一般情境框架实际上反映了少年萨德本对他的生活世界的认知图式。

这时的萨德本对远在东部海岸的一个叫做 Tidewater 的世界是一无所知的。那是一个完全不同的世界, 那里的生活与山区形成鲜明的对照:

(2) ...where he had never even heard of, never imagined, a place, a land divided neatly up and actually owned by men who did nothing but ride over it on fine horses or sit in fine clothes on the galleries of big houses while other people worked for them; he did not even imagine then that there was any such way to live or want to live, or that there existed all the objects to be wanted which there were, or that the ones who owned the objects not only could look down on the ones that didn't, but could be supported in the down-looking not only by the others who owned objects too but by the very ones that were looked down on that didn't own

objects and knew they never would. (AA:181-182)

很显然，这是一个截然相反的生活世界：土地被严格划分，土地的拥有者骑着良马在土地上驰骋，或者穿着精美的衣服坐在大宅的走廊上休憩。物品被大量地需求，那些拥有丰富物品的人可以瞧不起那些一无所有的人，并且享受他们的服侍。这样的情境对少年萨德本来说是完全陌生的（“he had never even heard of, never imagined”、“he did not even imagine”）。与例（1）一样，例（2）的描述实际上也属于一般情境框架。它们反映了完全不同的世界图式，与萨德本现有的认知图式是对立冲突的。例（2）中的世界图式是极其重要的，正是这个图式的缺乏显示了他的无知，是他后来遭受不公正对待及困惑的直接原因。然而，即使后来听到不少关于 Tidewater 的故事，少年萨德本也无意建构新的世界图式，因为这离他的生活世界太遥远了，“眼前没有什么东西可以用来比较和衡量那些故事并赋予那些言词以生命和意义”（AA:182）。

大约 10 岁时，萨德本一家从西弗吉尼亚山区迁徙到东弗吉尼亚低地地区。他一下子“跌入”了一个陌生的环境，这个新世界从前他不愿意听或者根本不感兴趣。如今，他怀着一颗好奇心开始观察这个新世界。文中有一处描写萨德本悄悄躲在灌木丛中观看庄园主生活的场景：

(3) And the man was there who owned all the land and the niggers and apparently the white men who superintended the work, and who lived in the biggest house he had ever seen and who spent most of the afternoon (he told how he would creep up among the tangled shrubbery of the lawn and lie hidden and watch the man) in a barrel stave hammock between two trees, with his shoes off, and a nigger who wore every day better clothes than he or his father and sisters had ever owned and ever expected to, who did nothing else but fan him and bring him drinks. And he (he was eleven or twelve or thirteen now because this was where he realized that he had irrevocably lost count of his age) would lie there all afternoon while the sisters would come from time to time to the door of the cabin two miles away and scream at him for wood or water, watching that man who not only had shoes in the summertime too, but didn't even have to wear them.

(AA:187)

从例（3）中的助动词“would”以及时间短语“most of the afternoon”、“all afternoon”等语言表达可以看出，这里描写的也是一般的、习惯性的情境。文中所出现的男子的种植园主身份可以从以下事实中得到证明：他拥有所有的土地、黑奴、白人管家，居住着最大的房子。下午大部分时光他都躺在吊床上，不穿鞋子，身边有穿着体面衣服的黑奴扇扇子，并为他端茶倒水。这样的生活场景与萨德本一家艰苦恶劣的生活条件形成鲜明对比：他们住在大河边的小木屋里，几乎是他们山区所住木屋的翻版；他们穿的衣服连种植园主家的黑奴都不如。少年萨德本的世界认知图式面临新的情境框架的巨大挑战，然而这并没有马上改变他的已有认知图式，因为“他对这个男人的羡慕并不比他对一个山里人碰巧得到一把好枪的羡慕多”（AA:188）。尽管如此，他的认知世界还是发生一些变化：他想要那样的鞋子，希望有穿着细布衣服的猴子般的黑奴替他为姐姐拿柴送水，他甚至意识到这种被服侍的感觉会为姐姐带来快乐。这些都表明新的情境使他的认知图式发生了调整。

萨德本的认知世界虽然发生了一些变化，但是他的认知图式并没有受到根本性的破坏，它们依然左右着他对新环境的认识和行动。因此，昆丁说：“他不仅还没有失去天真（或无知），而且他还没有发现自己拥有它”（AA:188）。他的旧的认知图式的彻底瓦解和新的认知图式的建立，即他最终认识到自己的天真（或无知），是在某天父亲派他去给种植园主传信而被拒之门外之后：

(4) He didn't even know he was innocent that day when his father sent him to the big house with the message... He was a boy either thirteen or fourteen, he didn't know which, in garments his father had got from the plantation commissary and had worn out and which one of the sisters had patched and cut down to fit him, and he was no more conscious of his appearance in them or of the possibility that anyone else would be than he was of his skin, following the road and turning into the gate and following the drive up past where still more niggers with nothing to do all the day but plant flowers and trim grass were working, and so to the house, the portico, the front door, thinking how at last he was

going to see the inside of it, see what else a man was bound to own who could have a special nigger to hand him his liquor and pull off his shoes that he didn't even need to wear, never for one moment thinking but what the man would be as pleased to show him the balance of his things as the mountain man would have been to show the powder horn and bullet mold that went with the rifle. Because he was still innocent. He knew it without being aware that he did; he told Grandfather how, before the monkey nigger who came to the door had finished saying what he said, he seemed to kind of dissolve and a part of him turn and rush back through the two years they had lived there...rushing back through those two years and seeing a dozen things that had happened and he hadn't even seen them before... (AA:188-189)

例(4)主要描写了少年萨德本去种植园主的大宅送信而被一个黑奴挡在大门外的情境。他穿着父亲的破工作服改成的旧衣服,顺着大路走来,拐进大门,然后沿着车道走着,经过正在干活的黑奴,来到大宅前。他穿过柱廊,到了前门。此时,他期待着即将看到这座大宅里面的情形。他认为大宅的主人会满心欢喜地给他看自己所有拥有的其他一切,正如山里人会急于向他人展示他所拥有的与枪配套的装枪药的牛角和弹模。他依然凭借山里生活世界的认知图式(如猎枪图式)来判断新的世界。他依然是天真的(或无知的)。因此,当那个猴子般的黑奴来到门前告诉他不能从前门进只能从后门进时,他感到错愕、困惑以至于消失了。这个情境在小说中多次重复出现:他站在那扇白色的大门前,一个猴子般的黑奴挡住门口,鄙视地看着他,告诉他永远不要再走前门,要从后门进(AA:191)。与前面例(1)、(2)、(3)的一般情境框架不同,这是个别情境框架,是对一次具体情境的认知建构。这次不幸遭遇是萨德本人生的转折点。这个情境框架在萨德本的脑海里不断出现,他现有的认知图式彻底瓦解了,他必须重新建构起对新世界的认知图式。

站在大门前,过去两年在这里的生活在他脑海中迅速闪过,他开始发现先前发生过而自己却从未发觉的事物。他回忆起从前与姐姐在路上的遭遇:

(5) He remembered one afternoon when he and his

sister were walking along the road and he heard the carriage coming up behind them and stepped off the road and then realized that his sister was not going to give way to it, that she still walked in the middle of the road with a sort of sullen implacability in the very angle of her head and he shouted at her: and then it was all dust and rearing horses and glinting harness buckles and wheel spokes; he saw two parasols in the carriage and the nigger coachman in a plug had shouting: "Hoo dar, gal! Git outen de way dar?" and then it was over, gone: the carriage and the dust, the two faces beneath the parasols glaring down at his sister: then he was throwing vain clods of dirt after the dust as it spun on. (AA:190)

例(5)同例(4)一样也是一个具体而个别的情境框架。与(4)不同的是,它是一个投射框架(frame projection),蕴含在(4)中。它是萨德本站在种植园主的大宅门前突然回忆起来的。在这次事件中,他的姐姐因为没有给马车让路而受到黑奴马夫的喝斥。这个情境框架现在也挑战了他已有的认知图式,他意识到他当时的反抗是徒劳的。

现在旧的认知图式已被打破,但是要建立起新的图式也绝非易事。作者花了数页篇幅来说明萨德本认知图式的重建过程。他躲到林中的一个洞穴里,继续冥思苦想。他发现自己无法理解刚才的遭遇,因为他已有的认知图式与刚才的情境框架冲突:他被告知从后门走,但是他们山里人的房屋没有后门只有窗子,任何人从窗子进出要么为了躲藏要么为了逃跑。因此,从前的经验无法帮助他判断刚才发生的事,他还不能认识到他的问题或障碍是无知(AA:191-192)。晚上回到家里,躺下睡觉时他又在不停地思考。最后,他终于明白:要与那个种植园主斗争,他必须拥有他所拥有的,即土地、黑奴和大宅(AA:196)。他的“宏大计划”就这样产生了。由此可见,少年萨德本被拒之门外的语境框架发挥了关键性作用。使他彻底改变了原有的认知图式,这将使他从一个天真无邪的穷少年变成一位深谙世故的白人种植园主。

5. 结语

认知图式在人们认识世界的过程中发挥着重要作用。它虽然具有稳定性,但是也会随着语境

的变化而变化。认知图式的形成和变化并非真实世界情境直接作用的结果，是认知图式与真实世界情境的心智表征，即情境框架互动的结果。本文运用情景框架概念分析了小说《押沙龙，押沙龙！》主人公萨德本早年认知世界的变化。研究表明，图式理论和情境框架在分析小说人物形象、特别是人物思维风格方面具有重要价值，是认知诗学分析的有力工具。需要指出的是，社会意识形态也是认知图式和情境框架的重要内容，本文没有展开详细讨论。此外，本文对情境框架的探讨主要参照叙述话语，读者不妨试着把它运用于其他话语类型。

致谢：本文是在作者学位论文部分章节的基础上修改而成，感谢导师刘世生教授的指导。

参考文献：

- [1] Bartlett, F. C. *Remembering* [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.
- [2] Cook, G. *Discourse and Literature* [M]. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- [3] Emmott, C. *Narrative Comprehension* [M]. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- [4] Fauconnier, G. *Mental Spaces* [M]. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985.
- [5] Fauconnier, G. & M. Turner. *The Way We Think* [M]. New York: Basic Books, 2002.
- [6] Lakoff, G. *Women, Fire and Dangerous Things* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- [7] Lakoff, G. & M. Johnson. *Metaphors We Live By* [M]. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- [8] Mandler, J. M. *Stories, Scripts, and Scenes* [M]. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1984.
- [9] Minsky, M. A Framework for Representing Knowledge [M] // P. H. Winston. *The Psychology of Computer Vision*. New York: McGraw-Hill, 1975.
- [10] Rumelhart, D. E. Notes on a Schema for Stories [M] // D. G. Bobrow & A. M. Collins. *Representation and Understanding*. New York: Academic Press, 1975.
- [11] Rumelhart, D. E. Understanding and Summarizing Brief Stories [M] // D. LaBerge & J. Samuels. *Basic Processes in Reading*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, 1977.
- [12] Rumelhart, D. E. & D. A. Norman. Accretion, Tuning and Restructuring: Three Modes of Learning [M] // J.W. Cotton & R. L. Klatzky. *Semantic Factors in Cognition*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1978.
- [13] Sanford, A. J. & S. C. Garrod. *Understanding Written Language: Explorations in Comprehension beyond the Sentence* [M]. Chichester: Wiley, 1981.
- [14] Schank, R. C. *Dynamic Memory* [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- [15] Schank, R. C. *Explanation Patterns* [M]. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1986.
- [16] Schank, R. C. & R. P. Abelson. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding* [M]. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
- [17] Semino, E. Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry [J]. *Language and Literature*, 1995, 4 (2): 79-108.
- [18] Semino, E. *Language and World Creation in Poems and Other Texts* [M]. London: Longman, 1997.
- [19] Semino, E. On Readings, Literariness and Schema Theory [J]. *Language and Literature*, 2001, 10 (4): 345-355.
- [20] Semino, E. A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction [M] // E. Semino & J. Culpeper. *Cognitive Stylistics*. Amsterdam: John Benjamins, 2002.
- [21] Stockwell, P. *Cognitive Poetics* [M]. London and New York: Routledge, 2002.
- [22] van Dijk, T. A. & W. Kintsch. *Strategies of Discourse Comprehension* [M]. New York: Academic Press, 1983.
- [23] Weber, J. J. *Critical Analysis of Fiction* [M]. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1992.
- [24] Werth, P. N. *Text Worlds* [M]. London: Longman, 1999.
- [25] 庞玉厚.《押沙龙，押沙龙！》的空间叙事：认知批评研究[D]. 清华大学外语系，2011.

收稿日期：2013-11-15

基金项目：中国博士后科学基金项目“英语国家儿童读物中语言知识的提取与分析”（项目编号：2012M520196）资助。

作者简介：庞玉厚，男，山东沂水人，北京外国语大学中国外语教育研究中心博士后，主要从事认知语言学和文体学研究。

戏剧配置结构系统探索

高剑妩

(首都师范大学 英语系, 北京 100089)

摘要: 一直以来, 大多数戏剧文体学家将戏剧主、副文本割裂开来, 将戏剧主文本的文体分析等同于戏剧文体分析。本文以 Talmy 的配置结构模式为基础, 提出戏剧主、副文本界定的戏剧配置结构系统, 并举例说明西方经典戏剧作品如何操纵这一系统。这一模式有助于将戏剧主、副文本视为整体, 探索戏剧作品对戏剧配置结构操纵的文体效果。

关键词: 戏剧配置结构系统; 戏剧主文本; 戏剧副文本; 戏剧认知文体分析

中图分类号: I0-03

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0042-04

Exploring the Configurational Structure System of Drama

GAO Jianwu

Abstract: For a long time, most drama stylisticians have split the primary text from the secondary text, and considered the stylistic analysis of the primary text as identical to that of drama as a whole. On the basis of Talmy's configurational structure system, this paper proposes the dramatic configurational structure system that is indicated by the dramatic dialogue and stage direction. Episodes of classic Western drama are provided and analyzed for illustration. The resulting model takes a holistic approach to the primary and secondary texts of drama and sheds new light on the stylistic effects of the manipulations in this aspect.

Key words: Dramatic Configurational Structure System; Primary Text; Secondary Text; Cognitive Stylistic Analysis of Drama

1. 引言

戏剧主副文本的区分一般被认为是戏剧的首位区辨特征 (Ubersfeld, 1973)。一直以来, 大多数戏剧文体学家强调戏剧会话主文本, 忽略副文本, 只有少数语用文体学家与功能文体学家注重对副文本的考察 (Hess-Lüttich, 1991; Feng & Shen, 2001; 封宗信, 2001; 李华东, 2007)。可以说, 戏剧副文本是大多数戏剧文体学家的盲点。

笔者认为, 戏剧话语与行动同为戏剧的要素, 戏剧主文本与戏剧话语相关, 副文本则与戏剧行动的环境和条件设置相关, 因此主副文本都应当成为戏剧文体学的研究对象。此外, 由于观众无法直接阅读副文本的语言, 对副文本的文体学研究可以为戏剧表演研究提供补充, 有助于澄清戏剧演出与戏剧剧本的优先性争议。本文分为两部分, 首先简要介绍 Talmy (2000) 的配置结构系统, 然后提出戏剧主、副文本的配置结构系统,

并以具体文本为例, 分析西方戏剧作品在这方面的选择所产生的文体效果。

2. Talmy 的配置结构系统

Talmy (2000) 指出, 语言中存在封闭类元素 (closed-class elements) 与开放类元素 (open-class elements) 两大系统。开放类元素指实词的词根, 它们之外的所有元素则均为封闭类元素, 后者数量有限, 功能在于组织语言的四大图式系统: 配置结构、视角、注意分配和动量。其中配置结构系统又可分为两个方面: 其一为实体和过程的内部配置参数的设定, 如有界/无界 (boundedness/unboundness)、单/复性 (uni/multi-plexity) 等等; 其二则为图形的空间配置。例如, 可以基于背景 (“自行车在教堂前面”)、基于背景和场 (“自行车在教堂西边”)、基于背景和路标 (“自行车在教堂那边”), 或是基于背景和外在次位参照客体 (如 “自行车在教

堂左边”或“自行车在教堂靠墓地一侧”）来描述图形（自行车）的空间配置。

3. 戏剧配置结构系统

如果将原型戏剧视为特定的时间和空间内的实体和过程，那么戏剧文本理应提示构建一个戏剧配置结构系统，而且规定舞台客体和行动的呈现方式的戏剧副文本应当构成这一系统的主要基础。我们可以参照 Talmy (2000: 48) 的模型，建构如下戏剧配置结构系统：

戏剧配置结构系统

(1) 实体内部配置参数系统

参数：

单/复性：

舞台客体呈现的单/复性

舞台行动呈现的单/复性

有/无界性：

舞台客体的有/无界性

舞台行动的有/无界性

同一人物心理视角的有/无界性

不同时空人物心理的有/无界性

不同叙事层次的有/无界性

……

(2) 图形空间配置系统

基于背景的图形配置

基于背景和场的图形配置

基于背景与外在次要参照客体的图形配置^①

有两点值得注意：第一，虽然封闭类元素的功能在于结构语言空间指称的图式系统，但也可以使用开放性元素来执行空间配置功能。因此，在重点考察戏剧主、副文本中的封闭类元素的同时，也不应忽视开放类元素。第二，Talmy 的配置结构系统只考虑发话者—受话者的交流层次，而戏剧存在多层叙事框架 (Feng & Shen, 2001)，因此更为复杂。下面对实体内部配置系统举例说明。由于篇幅限制，本文仅就单/复性和有/无界性两个参数举例。首先以三个实例来说明戏剧主副文本对舞台客体/行动的单/复性的操纵。第一个例子选自 Tom Stoppard 的《阿卡迪亚》(Arcadia)，体现对舞台客体的单/复性操纵；第二个例子是 Woody Allen 的短剧《自辩》(My Apology) 的开头，体现对戏剧行动单/复性的操纵；第三个例子选自 Eugene Ionesco 的《秃头歌女》，体现戏剧行动复性表达的变化。先看《阿卡迪亚》。该剧穿插

叙述了 19 世纪初和 20 世纪末发生在同一个大房间里的两组事件。根据第二场舞台提示规定，如果某一场的道具在另一场是时代错误，那么它应当被视为是看不见的。然而到第七场，舞台提示规定现代人物汉娜拿起 19 世纪人物塞普蒂默斯的酒瓶，“从同一个酒瓶给塞普蒂默斯的酒杯倒上了酒，小口啜饮”^②，两个人物还一同“翻着被时间重叠的书页”。属格（的）以及强调共同性的限定语（同一个、重叠），让舞台客体的单一性不仅呈现为三个时间（19 世纪初/20 世纪末/舞台时间）向舞台物质空间的投射叠加，还呈现为两个时代的人物对同一物体的身体感知和接触的叠加，这阻止了读者对舞台客体进行笛卡尔坐标系式的识解，契合了该剧“从秩序走向混沌”的科学剧主题。

下面是《自辩》开头：

古往今来的名人中，我最想当的是苏格拉底[……]我得承认我多次试着想象自己就是那位伟大的哲学家，但是不管想象多少次，我总会马上打瞌睡，做起下面的梦。

（场景是我的牢房内。我通常正自个儿坐着思考一些深奥的理性问题。比如，要是一件艺术品也能用来清扫炉子的话，它还能被称为艺术品吗？这当儿阿加索和西米亚斯来访。）

小说等叙事体裁中，叙述者常常讲述反复发生的事件，而核心戏剧行动一般来说只发生一次。然而该剧却先在主人公开场白中用词汇“多次”将核心戏剧行动设置为主人公讲述的、反复发生的同一场景，又在稍后的戏剧副文本中使用体现事件单一性的现在进行时态 (I am...sitting alone)；此外，副文本一面使用体现迫近性的副词“这当儿”，一面又使用体现事件恒常性的副词“通常”，形成了反差。作品对戏剧行动单/复性的矛盾呈现，令读者对主文本“苏格拉底喝毒酒”的行动产生了矛盾的感知，造成了诙谐的效果。

《秃头歌女》的结尾则在行动的复性表达上引入了变化：

^① Talmy 区分了外在次位参照客体的投射性/非投射性，但背景同样有投射性和非投射性的区别。因此，本文未在模型中区分投射性，只在举例分析中说明。

^② 论文引用的剧本均由笔者拙译，译文中所有黑体均由笔者添加。

（声音突然中断。灯光复明。马丁夫妇像本剧开始时史密斯夫妇那样坐着。戏剧以马丁夫妇重新开始，后者一成不变地念着史密斯夫妇在第一场戏中的台词，与此同时幕徐徐落下。）

《秃头歌女》的副标题为“反戏剧剧本”，表明了 Ionesco 鲜明的反传统态度。剧中人物毫无性格可言，从头至尾喋喋不休地说着毫无意义的陈词滥调。Ionesco 几次修改结尾，他首演最终选择的版本使用“复”、“像”等强调行动复性的副词、介词和前缀，似乎是戏剧刚开始时事件的重复。然而第一场“史密斯夫妇”还是戏剧行动的主语，而在结尾“马丁夫妇”却被后置为介词“以”的宾语、仿佛戏剧事件自主地展开。这些显性和隐性封闭类元素共同体现的过程复性的表述变化不仅消解了戏剧事件的唯一性，也将完成这些过程的人物边缘化，突出了荒诞的意味和对戏剧传统的反叛。

再看有/无界性。戏剧配置结构中除了道具、灯光等舞台客体和人物行动本身的有/无界性，舞台客体/过程也可能作为整体呈现出有/无界性。此外，戏剧可能包含多重叙事框架，属于不同叙事框架或不同时空的人物的感知边界可能相互交叠，这让戏剧配置结构中的有/无界性讨论变得十分复杂。前述《阿卡迪亚》选段即为不同时代人物的感知边界交叠的例子，下面再举三例说明戏剧作品对有/无界性的操纵。第一个例子选自 Michael Frayn 的《民主》开篇副文本，体现对舞台客体的共同空间边界的操纵；第二个例子选自 Arthur Miller 的《推销员之死》，体现对人物心理视角中不同幻想世界之间的边界的操纵；第三个例子选自 Tennessee Williams 的《玻璃动物园》，体现对不同叙事层次之间边界的操纵。首先看《民主》开场舞台提示：

布景

由多个层面与空间、桌子与座椅、卷宗与文件，以及人物构成的组合。人物无戏时大多留在戏剧行动场景的外围，或倾听、或悄然专注于工作（Frayn, 2003: 2）。

《民主》开篇舞台提示并未介绍戏剧事件发生的地理位置，而只是用不定冠词与抽象词汇词“组合”为场景中的多个舞台客体提供了一个不确指的边界。作品对所有复性舞台客体都采用了不确指的零冠词形式，并使用三个连词（与）以突出它们之间的平衡关系。封闭类元素体现的复

性、对称性、抽象性和不确指性赋予了场景超越特定时空的普遍意义，令其构成了该剧标题“民主”的舞台隐喻。舞台提示最后甚至将人物也纳入布景的一部分，一方面打破了此前三个连词构建的平衡结构，提示读者注意“人”的因素在象征等级分明、官僚政治的布景组合中的特殊存在，但选择连词“或”又构成了新的平衡结构，与此前的平衡结构形成了对应。这一封闭类元素与“句末焦点”的安排一起，将“人”整合为“民主”的舞台隐喻中的重要一环。

下面是《推销员之死》选段：

威利（充满感情地）：你是最好的，琳达，你是我的伴儿，你知道吗？在路上跑的时候一有时候在路上跑着跑着，我就想要抱住你，狠狠地亲吻你。

（这时笑声很响。他走进台左一个渐亮的区域，那女人从布帘后上场，站着，一边对着“镜子”戴上帽子一边大笑。）

威利：因为我很寂寞——尤其是买卖不顺畅的时候，周围又没人可聊。我感觉我再也卖不出去什么货了，再也养不活你，或者给儿子们留下什么家业了。（他一直说到女人笑声平息。女人照着镜子在打扮。）有很多很多我想要——

女人：我？不是你想要我，威利。是我想要你。

上段对白展示了威利的心理视角。妻子琳达和情妇分别属于威利的两个幻想世界的一部分，两个幻想世界之间的边界由舞台灯光界定。虽然威利在选段中始终在对妻子琳达发话，但他的话轮被舞台提示截成了两半，话轮前半在威利与妻子的幻想世界 1 中完成，后半则在他与情妇的幻想世界 2 中完成。副文本中的连词“到”（“*He talks through the Woman's subsiding laughter*”）和主文本中情妇打断威利话轮的行为，标示了威利心理视角中幻想世界 2 对幻想世界 1 的威胁和侵蚀；然而正是威利走入幻想世界 2 的舞台提示将威利对妻子的告白截为两半、消解了告白的真诚性，这暗示读者威利自己同样需要对“美国梦”的破灭负责。

下面是《玻璃动物园》第一场选段：

汤姆：你们都谈些什么？

阿曼达：世界上发生的各种大事！我们从来不谈粗鲁、庸俗或是下流的事情。（尽管汤姆待在帷幕旁，她对汤姆说话的样子却仿佛他还坐在餐桌边的空椅子上。汤姆演这一场时仿佛在对

着**剧本念**)我的访客可都是绅士——全都是!我的访客里有密西西比河三角洲最显赫的年轻种植园主一种植园主和种植园主的儿子!(汤姆做**配乐**手势,让一束**灯光**照在阿曼达身上。)

《玻璃动物园》是一部回忆剧,阿曼达的儿子汤姆既是叙述者又是体验者。在以上选段中,汤姆一面与阿曼达互动,一面表现得如同在念台词,并指挥配乐和灯光的布置。而阿曼达虽然能与汤姆展开言语上的互动,却对汤姆超出体验者层次的非言语行为浑然不觉。舞台提示标示的属于叙述者层次的实体(剧本、配乐、灯光),以及阿曼达与汤姆的言语接触(“她对汤姆说话”),让两个叙事层次的边界相互交叠,这既提高了读者对阿曼达随后“绅士访客”话轮的主题意义的意识,也让读者对阿曼达“南方闺秀”式的人物塑造产生了距离感。

现在来考察戏剧主、副文本体现的图形空间配置。可以将戏剧的图形空间配置分为基于背景、基于背景和场、基于背景和外在次要参照客体三种类型,下面举两个例子说明。首先是Edward Albee的《沙盒》(*The Sandbox*),体现对基于背景和场的图形空间配置的操纵;然后是Eugene Ionesco的《椅子》,体现对基于(投射性)背景的图形空间配置的操纵。

先来看基于背景和场这一图形配置方式。戏剧副文本存在固定的以舞台为背景和以表演者面向观众的方向为定向标准的空间场参照系统,如台左/右/上/下等,而戏剧作品可以创造性地操纵这一参照规约。例如,《沙盒》让人物拥有对戏剧演出空间的意识。剧中“妈妈”上场时虽将舞台描述为一片沙滩,但很快她便对舞台侧面的吉他演奏者叫喊:“你!外头的!你可以进来了。内/外的区分显然并不适用于沙滩,体现了人物对舞台空间的意识。为自己执行“死亡仪式”的奶奶甚至提醒“台后某人”调整舞台的灯光。人物对演出空间的场参照意识不仅消解了“死亡仪式”的严肃性,也消解了戏剧的真实幻觉,具有突出的元戏剧效果。

再看《椅子》。剧中的老夫妻虽在舞台上迎来送往、应接不暇,但观众都只能听到客人的声音而不见其人。舞台提示规定老太太“坐在看不见

的夫人的右边”,而老头儿则“把他搬来的椅子放在看不见的夫人的左边”。舞台提示将“看不见的夫人”当成背景,并投射背景内在的方向性作为图形的定位参照。由于背景“夫人”的空缺,以它为参照的图形定位也就变得荒诞不经。

4. 结语

正如文本示例分析显示的,西方许多经典戏剧作品创造性地操纵了戏剧配置结构系统的参数,产生不同的戏剧文体效果。我们可以根据上述系统将主、副文本视为整体展开戏剧文体分析,探索相关主题意义。由于中文语法词相对较少,缺乏对单/复性、有/无界性等空间配置方面的形式标记,笔者在本文中未使用中文剧本示例分析。但是,中文戏剧同样存在对戏剧空间的配置,这方面有待未来展开研究。

参考文献:

- [1] Feng, Zongxin & Dan Shen. The Play off the Stage: The Writer-reader Relationship in Drama [J]. *Language and Literature*, 2001(10).
- [2] Frayn, Michael. *Democracy* [M]. London: Methuen, 2003.
- [3] Hess-Lüttich, E. W. B. How does the Writer of a Dramatic Text Interact with his Audiences? On the Pragmatics of Literary Communication [M] // R. Sell. *Literary Pragmatics*. London/New York: Routledge, 1991.
- [4] Talmy, Leonard. *Toward a Cognitive Semantics. Vol. 1: Concept Structuring Systems* [M]. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- [5] Ubersfeld, Anne. *Lire le Théâtre* [M]. Paris: Édition Sociales, 1973.
- [6] 封宗信. 文学语篇的语用文体学研究[M]. 北京: 清华大学出版社, 2002.
- [7] 李华东. 戏剧舞台指令的语用文体分析[M]. 北京: 科学出版社, 2007.

收稿日期: 2013-11-20

作者简介: 高剑妮, 女, 汉族, 湖南湘潭人, 首都师范大学英语系讲师, 博士, 主要从事认知文体学研究。

日常语篇的文学性与片段随意拼接中的叙事性

封宗信

(清华大学外文系, 北京 100084)

摘要: 本文从认知诗学视角分析了《小学生黄博浩文档选》的小说艺术创新及对传统小说概念的颠覆。以文学阅读惯为背景, 指出其多层次的“重新熟悉化”起到了“陌生化”手段的图式效果, 艺术地再现了生活原貌, 消解了崇高叙事, 刷新了读者有关小说的语言、叙事和文体图式。同时, 凸显了日常语篇的“文学性”和片段随意拼接的“叙事性”, 对探讨语言形式与文学意义的关系有重要的价值。

关键词: 文学语篇; 文学性; 叙事小说; 图式; 《小学生黄博浩文档选》

中图分类号: I106.4

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0046-10

Literariness in Everyday Discourse and Narrativity in a Random Collage of Fragments

FENG Zongxin

Abstract: From a cognitive poetics perspective, this paper analyses the ways in which *Selected Files of a Primary School Student* breaks away from the conventional norms of narrative fiction. In view of the conventions of reading literature, it points out that the multi-level means of “refamiliarization” have dramatically achieved schematic effects of “defamiliarization” by artfully representing life as it is, deconstructing the sublimity of conventional narratives, and refreshing readers’ schemas. Meanwhile, it has highlighted “literariness” in everyday discourse and “narrativity” in a random collage of fragments, and has shed valuable light on the relationship between linguistic form and literary significance.

Key words: literary discourse; literariness; narrative fiction; schema; *Selected Files of a Primary School Student*

1. 引言

《人民文学》2011年第3期“短篇小说”栏目发表的厦门作家须一瓜的《小学生黄博浩文档选》(以下称《文档选》), 由16个长短不一的片段构成, 内容大都是学校和家庭生活中的繁杂琐碎事件。作文、日记、信件、检讨书、博客等体裁混杂, 语言表达随意、调皮, 堆砌了大量成语和俗语, 书面语与口语、日常语言与网络语言交织, 几乎每一个片段都在跑题, 片段之间也没有明显的联系, 非常符合一个典型的小学生笔下未经打磨和雕琢的文档特征。但按文学惯例仔细阅读会发现, 作者用“陌生化”的艺术手段巧妙地展现和还原了现实生活的本来面目; 用深藏不露的叙事技巧把零碎的片段编织成一个具有高度连

贯性的有机整体; 以我们熟悉的小学生图式为背景, 借其清澈的视角和有限的写作水平, 颠覆了叙事小说的常规, 不但为文学阅读增添了一道亮丽的风景线, 而且以看似非常真实的虚构语类, 刷新了我们对“小学生”和“小说”的认知图式, 对我们探索日常语篇的“文学性”和片段随意拼接的“叙事性”及探讨语言形式与文学意义之间的关系, 是一个很有价值的文本。

2. 文本

《文档选》包括: 黄博浩记述给外公买报纸的《一件小事》, 因恶作剧致课堂大乱而写并被老师批得一塌糊涂的《检讨书》, 描写一个奇异家庭组合的《可爱的家》, 极力恪守套路但又明显跑题的《致贫困山区孩子的一封信》, 参与班干部竞选

的《竞选卫生委员发言稿》，生搬硬套、文不对题的《春天来了》，情真意切但毫无内容的《致台湾小朋友的信》，离经叛道但感情真挚的《我最欣赏的人（博文）》，自说自话夹剽窃抄袭的《我心目中的大海》，令人捧腹但发人深省的《家庭趣事》，情窦初开却少年老成的《香喷喷的女孩（博文）》，缺乏逻辑组织但不失智慧火花的《一句名言的启示》，用“流水账”表现故事情节的《博客小记》（两篇），琐碎至极但不乏幽默的《一件终生难忘的事》，夹叙夹议的《致“春光乍泄”生日快乐（博客回复）》。

这些片段，大多没有完整的人物和情节。在一个个事件的进程中，蜻蜓点水，读者看不到时空上的连续性，也很难看到篇章的完整性。既没有明显的叙事性，片段之间也没有明显的逻辑联系，完全不符合我们阅读小说的经验和习惯。如果读者从小学生的视角去看，其中的似是而非、颠倒黑白、爱憎不分，细节上的不厌其烦，行文上的思维混乱等，非常真实。虚构人物黄博浩的“文档”，除了他提交给老师的作文，还包括他的日记、书信、随笔和网络日志，其中涉及学习、同学关系、喜怒哀乐等有一定私密性或不示人的文字；既有老师对他的尖锐批评（如用词不当、主题不突出、观察和理解不正确、夸张过度、无中生有、抄袭等），也有他与老师跨时空的对话（如对自己抄袭行为的狡辩和敷衍）；既有自己的反思（竞选卫生委员失败后的反省分析），也有对人和生活的独到观察和对亲人们刻薄的看法和评价。作者把可以公开的和非常私密的小学生文档一股脑呈现在读者面前，看似杂乱，实则构成了一个有机整体，形成了一个令人耳目一新的小说文本。

须一瓜塑造的聪明、淘气、学习不用功、成绩不佳、内心感情十分丰富的小学生，把生活中所见的种种细节一览无余地记录下来，用习作、日记、讲演稿、书信、随笔和博客文档等一个个零碎的片段呈现出来。在描述和叙述上，文字如脱缰野马，不加修饰，从标点到行文，非常随意，不但夹杂许多生搬硬套的成语和俗语，而且夹杂了大量与其年龄和认知能力不符的成人语言。

读者通过充满童趣和童真的生活记录，会发现小学生黄博浩的天真和淳朴与成人的世故和虚伪形成了鲜明的反差。他的故作成熟丝毫没有掩盖住他的天真无邪。他的童言无忌恰好点破了成人世界里有所顾虑的东西。作者须一瓜通过零星、

琐碎片段的拼贴不断打破了读者的已有的小说图式，在平凡的小人物视角下暗度陈仓，制造反小说(antinovel)叙事。可以说这是中国作家在小说文体和叙事技巧上的一个大胆尝试和创新。

3. 分析

一般读者的认知图式里，“文档”是个既普通但又不易准确定义的概念。《有道词典》的解释是：按一定的结构归档到计算机存储设备上的情报资料，也可视为按一定结构组织的记录的集合。拉丁语 *filum* 的原意是“把信件、收据和纸张等串起来的绳索”，后来逐渐转意为“归档的文件”(filed documents)，也有人把 file 称为文件夹、资料档、案卷。在电子计算机情报检索领域中，大多称为“文档”。

本文分析这篇“小说”的主要原因是，从整体上看，这是一个后现代先锋作家最娴熟地使用文体学和叙事学技巧，深藏不露地把最琐碎最看似没有叙事价值的细节堆积在一起，刻意制造一个极具叙事价值的创造性写作范式，算得上是以最“蹩脚”的写作方式取得最佳叙事效果的范例。笔者在第二届全国认知诗学研讨会上用英文做的大会发言里指出，用文体学和叙事学方法分析这部短篇小说，最先遇到的困难是，无法用同等“蹩脚”的英语再现其语言特色 (It's almost impossible to re-present the creatively “bad” writings in equally “bad” English)。第二个困难是，如果要把这些文档按“主题”分类并分析，就会破坏原作的文脉。第三个困难是，每一个分析角度，都会涉及到全部文档。如果只取某一段或其中几句话，无法审视原作的艺术魅力。恰恰是那些语言不规范、滥用成语、结构松散、逻辑线条混乱的随意性，以汉语特有的语法逻辑构成了该文本反叙事话语和违背小说结构的特色。

Stockwell (2002: 78-79) 指出，图式可以解释语言组织各个层面上的信息和特征组合，包括从单词里感知到的意义和对整篇的阅读。文学体裁，虚构片段，叙述情境中的虚构的人物都属于图式化的知识协商 (schematised knowledge negotiation) 范围。图式理论之所以有吸引力，是因为它把知识结构看做动态发展的东西。图式的发展有三种方式：添加新事实、对已有事实和关系进行修改和创造新图式。他还指出，图式理论有助于我们重新探讨文学性和文学语言问题。最

普通的日常话语是图式保存，因为它在确认已有的图式。但是文本的概念内容中令人惊讶的元素和序列会颠覆读者的图式，对读者已有的知识结构提出挑战，与其说是对文学概念的“陌生化”，倒不如说是对其“重新熟悉化”（refamiliarization）。这虽然不是文学性作为一个整体的定义，但却是“优秀”文学或有效果的文学的一个定义。

3.1 语言图式的刷新

在《文档选》第一篇《一件小事》里，黄博浩的所记所述，词汇堆砌，内容几乎没有明显的可叙价值，行文也没有明显的逻辑主线和合理的主题性连贯。以非常接近读者日常生活的脚本图式，颠覆叙事小说图式。

我外公每天买一份《参考信息》。有一天，他膝盖痛，叫我替他去买。我碰到小头，就一起玩他新买的滑板。那个滑板尾部很灵活，让小头像竖起来的眼镜蛇一样，扭扭捏捏地前进。我也是。然后我肚子饿了，就回家。我外公一看我忘记买报纸，立刻要用手里的筷子抽我，他目眦尽裂须发怒张：又忘！又忘！你脑子里到底有没有装脑浆！

我仔细看偷吃什么。这个很重要。外婆不喜欢那个不叫小姨夫的人，所以，在厨房煮了好料，总是贼头贼脑地招我外公和我去吃。外婆一个眼色，我们就魑魅魍魉地溜到厨房。不要有声音，如果你不蹑手蹑脚地吃里爬外，那个不叫小姨夫的人知道了，就会很不礼貌。这是他的家。我们要特别提防不叫小姨夫的那个人的两只狗，可是，小宝和小宝婆的鼻子超级灵，是我们人类的四十倍。所以，我们经常被它们捉奸在厨房。狗就大叫起来，有一次为了消除证据，我外公毅然决然地吞下滚烫的燕丸，食管都烫伤了，很多天不能喝热茶。但是，那个不叫小姨夫的人，过来牵狗只是笑笑。皮笑肉不笑的样子，我也看不出他是宰相肚里能飞船，还是傻乎乎的感觉。

有时候，我悲天悯人起来，就说，给他吃一小碗吧，这是他的家……外婆连忙嘘我噤声：他还不是用你小姨的钱！很奇怪，我外婆獠头鼠目时，总是显得义正词严。

一阵黑风掠过耳旁，说时迟那时快，我外公的日本筷子暗器一样横扫我的头。你根本看不出这个老态龙钟的人是个孔武有力的暴力王。他原来是小学校长，我一直怀疑他杀人如麻，干掉了

很多小孩。但我总是尊老爱幼地看着他，并不发功计较。外公反而怨声载道：一个男孩子！买份参考的小事都托付不了，长大有屁出息！女儿生得好有什么用，找个不成器的女婿，全部赔光！外公总是这样，我一惹了他，我妈妈就会挨骂，我离婚的老爸也会挨骂，我小姨姨会被牵连，最倒霉的是不叫小姨夫的人。我外公最喜欢对他蜚长流短，骂得大珠小珠落玉盘，飞流直下三千尺。每次都拿他总结他自己一生的愤懑。

不叫小姨夫的人，也活该挨骂。我外公请他玩回来的时候顺便在报刊亭带一张参考。他、也、忘、记、了！

可见，这真的是一件小事。

老师批语：

一件小事，主题不集中。

乱用成语的毛病依然严重。

乍看这是一篇日记或随笔。画龙点睛之处是最后的“老师批语”，让读者突然意识到这是一篇命题作文。“毛病依然严重”说明这不是黄博浩的第一篇习作，突出了《文档选》的“选”字。叙述者下笔千言，离题万里，直到无话可说时还没突出主题，匆忙用一句话套话来勉强“紧扣”主题交差。读者对叙述者拉车不看路，跟着感觉走的印象，被老师的批语“主题不集中”和“乱用成语”点破时，不得不惊叹作者的语言艺术。

须一瓜赋予了叙述者典型的小学生特征。例如，“参考信息”与“参考消息”对一个小学生来说，几乎没有什么区别性意义。一字之差，并不是作者随意选择，而是通过“消息”和“信息”之间的语音相似来表现叙述者对近义词的混淆，而是从黄博浩对外公每天阅读的报纸一无所知和对外公的生活漠不关心来表现他们之间的距离。词语误用（malapropism）既是一种特殊的语言现象，也是一种积极的修辞手段，是包括莎士比亚在内的文学大师刻画戏剧人物时善于使用的写作技巧。

望文生义，滥用俗语和成语，是作者塑造该小学生习作的最活泼的特色。如“扭扭捏捏”前进的滑板，动辄“目眦尽裂须发怒张”且最喜欢“蜚长流短”的外公；“贼头贼脑”的外婆；“皮笑肉不笑”且“宰相肚里能飞船”的小姨夫和他那两条能“捉奸在厨房”的狗等，造成似是而非的幽默效果，也展现了小学生习作过程中积极的一面。为练写作刻意增添文采造成的褒贬错位，

反而真实地描绘了非常鲜活的人物形象。黄博浩滥用成语也造成了生动的叙述效果，如“魑魅魍魉”地溜到厨房，“蹑手蹑脚”地“吃里爬外”。“说时迟那时快……”足见他对武侠小说中的套话能信手拈来。他“尊老爱幼地”看着外公，外公反而“怨声载道”，每次发怒便把小姨夫也骂得“大珠小珠落玉盘，飞流直下三千尺”，这些从小学课本里学到的和从成语词典里抓取的词语堆砌，生动地描绘了一个个令人忍俊不禁的情节冲突和事件发展过程。黄博浩一味追求四字成语，不懂装懂，写不出“鬼鬼祟祟”，干脆把“魑魅魍魉”当副词；觉得“怨气冲天”不够文绉绉，干脆把“怨声载道”当动词，连描写偷吃都要用个成语“吃里爬外”才罢休。须一瓜艺术地让我们看到，“用”与“滥用”只是度的关系，不是绝对的对立。她笔下主人公的“滥用”，在小说语境里变成了创造性的“巧用”。

“那个不叫小姨夫的人”这一拗口称谓，准确体现了儿童尚不能完全理解的成人世界里微妙的复杂社会关系。“不叫”，有多重情态含义。在个人感情上有“不愿叫”、在法律关系上有“不能叫”、在社会关系上有“不许叫”的多种可能。他外婆在心理上把排斥这个外姓男人。他外公称之为“不成器的女婿”，这一微妙的指称(reference)标志着法律与感情的冲突和夫妻关系与大家庭之间关系的不和谐，给读者留下了很大的想象空间。在黄博浩的眼里，这个男人是家庭的一员，实际上是顶梁柱；在他外公外婆的眼里，这个男人没有得到正式承认和接纳。黄博浩自己的态度及他小姨与这个男人婚姻状况和感情态度，读者无从知道。对这一复杂关系的准确描写，小学生的作文难以担当。作者须一瓜准确地利用了小学生有限的认知和初级的写作水平，故意在文中留下很多信息空白，给读者猜测和推理的余地。他小姨夫的更多点滴，在《文档选》第三篇《我可爱的家》中才有所涉及。这个男人的特殊，在于他跟黄博浩小姨非法同居的特殊关系，在于他外公外婆不喜欢但在经济上无法不依靠他的事实。婚姻事实的存在、法律关系的缺失和社会关系在现实生活中的需要，形成了矛盾和尴尬，表现在权力关系影响下的家庭关系上，是一个非常巧妙的写真。我们这时仍难以准确了解黄博浩对这个男人的态度，而须一瓜却延迟到《文档选》的第八篇《我最欣赏的人(博文)》里才让我们看到，黄博

浩视他为“身残志不残”的“非法小姨夫”。

老师的批语貌似原封不动照搬到文后，使这篇习作更加显得原汁原味。按常理，胡编乱造并被老师严厉批评过的作文，当事人是羞于记下批语并示人的。小说作者通过这一细节，表达了超越叙述者的作者声音，在功能上是查特曼(Chatman, 1978)所说的“作者的评判”(authorial commentary)，也是叙事小说中一个重要的组成部分(封宗信, 2005)。从形式到功能，作者娴熟地使用了俄国形式主义者什克洛夫斯基的“陌生化”手段并把它发展到文学创作的篇章层面。

3.2 故事图式的刷新

小学生的调皮捣蛋、搞恶作剧、干坏事、受批评、写检讨的情节，读者并不陌生。但须一瓜通过这些极端平常的文类呈现的每一个故事却别具风格，都在刷新故事图式。

黄博浩的《检讨书》如下：

今天，我做了一件丧尽天良的事。班长喊起立的时候，我把一只死青蛙，放在周黛诗同学的椅子上，全班全体坐下的时候，周黛诗突然发出毛骨悚然的尖叫，声音拖得像刮玻璃一样，刮伤了全部人的耳朵。她怎么把死青蛙的眼珠子都坐出来啦，我看了也很恶心。然后，何婷、关冰清她们也蒙着眼睛死鬼一样地尖叫起来，此起彼伏，日月无辉。最令人发指的是，我害得奔过来看的郭老师，才看一眼就冲出教室，弯着腰拼命呕吐。她怀孕了。没想到，我差点害到祖国下一代。

……

黄博浩在第一段交代了写检讨的缘由，记叙文的六要素(时间、地点、人物、事件、经过、结果)一个不差。极力讨好别人，贬损自己，夸张过度的“丧尽天良”、“毛骨悚然”、“日月无辉”、“令人发指”本不该是小学生表达真实思想的辞藻。青蛙眼睛——大家尖叫——老师过来看——冲出教室——拼命呕吐，然后从呕吐联想到孕吐，由孕联想到小生命，再联想到祖国下一代，这是典型的意识流。读者看到的远非一个小学生写的检讨，而更像是一个玩世不恭、油嘴滑舌的网虫所写的博客。

接下来的几句话自然而然地落入俗套：大包大揽承认错误，下决心，立保证，发誓痛改前非，等等。他把错误归因于自己“因小失大”，影响了整个班的“优美(良好)秩序”，感谢老师的“宽宏大量”让他“光彩重生”，一定要“文过饰非(痛

改前非)”，把自己“变废为宝”，“浪子回头金不换”，要报答老师、校长、社会、中国，并感谢老师给他一个“把检讨贴到墙上公开发表的机会”，并欢迎同学们“监督举报”。这篇检讨书呈现给读者的不是知错改错，而是通过天真无邪对成人世界虚假话语的吸收和戏仿，对成人世界的教条和形式主义文风进行了绵里藏针式的鞭挞。

黄博浩的《可爱的家》如下：

我的家是乌合之众。四个人四个姓。我爸爸妈妈在外地。我的家，有我外公、我外婆，还有一个不叫小姨夫的人。

我外公是个喜欢随手拿起东西变刀枪的人，粉笔用得最像小李飞刀，精准。没有退休的时候，他们学校的师生，每一天的日子都像恐怖片。我小姨姨说的。

我的外婆是个骨灰级的小气鬼。听邻居说，原来不叫小姨夫的那个人单独住在这个屋子里的时候，我们家总是灯火通明。那个不叫小姨夫的人喜欢明亮。现在，我外婆到处关灯，除了不叫小姨夫的人的房间她关不到，其他每个房间都是黑摸摸的，只剩客厅一个八瓦节能灯，我的书桌上还有个作业台灯。因为黑，我们全家在晚上都摔倒磕碰过，医药费合计超过我们家一年水电费，但听说，幸好改革开放，我们家有机保卡。

不叫小姨夫的那个人，黑黑的，是个瘸子。他的左腿被车祸废了，走路一瘸一拐。不过，他很帅。听说他原来做什么高岭土生意，赚过很多钱。反正，这个房子是他买的。但我外公外婆不高兴。因为他已经多年不上班了，不务正业。玩狗。玩电脑。看书。听音乐。要不就出去和朋友喝酒、看电影、吃深海鱼火锅。我小姨到广州交换岗位两年，就变成他一个人住。我们就是这时候过来鸠占鹊巢的。

……

“四个人四个姓”违背一般家庭的模式，读者琢磨好一阵才能回过神来。家即家庭，指“以婚姻和血统关系为基础的社会单位，包括父母，子女和其他共同生活的亲属在内”（《现代汉语词典》第6版，620页）。而黄博浩所在的家，不包括自己的父母，也不都是亲属，只有与他“共同生活”的人。表面上看，“乌合之众”属用词不当，是对亲人和长辈（外公外婆）的不敬。但看完全文，会发现这是一个非常恰当的描述，很符合“无组织无纪律的一群人”（《现代汉语词典》

第6版，1370页）的特征。“鸠占鹊巢”和“大举进犯”听上去很可笑，看似滥用成语，但仔细回味，字面表达也不无道理，把家中的复杂关系和乱象，描述得淋漓尽致。文中共提到了七个人，直系亲属（父母）在外地，不算在“家人”。除了有血缘关系的外公外婆，“不叫小姨夫”的外姓之人与这家人的关键纽带——小姨——却不回家，也不在黄博浩的世界里。叙述者描写的混乱，正是这个家庭的混乱。叙述的事无巨细和缺乏条理，恰恰是这个家里琐碎至极和缺乏理性。把外公的暴力性格与武侠和恐怖片相提并论，用非常琐碎的喜剧性情节和网络语言“骨灰级”突出外婆的小气和吝啬，让一个贪小便宜的小市民形象跃然纸上。

实际上浓墨重彩的还是“不叫小姨夫的那个人”。通过对外公外婆反对小女儿与男友非法同居但很无奈的描写，黄博浩一句话便清楚地交代了他小姨的情况。一个原因是小姨能赚钱（有经济实力就有话语权），另一个原因是黄博浩要紧急转学。然后顺理成章的“跑题”，从自己转学迫使“傲骨铮铮响的”外公外婆“寄人篱下”，最后突出的是小姨夫“忍气吞声”的“传统美德”。

但是，外公外婆“看人脸色”过了一个月，马上就因“恨铁不成钢”而对“胸无大志自甘堕落”的小姨夫“趾高气扬”起来。外公有一天在饭桌上怒斥这个男人无知，顺势批评他游手好闲、坐吃山空、胸无大志、思想颓废，并不让黄博浩叫他小姨夫。紧接着，叙述者以书信口吻向老师讲述了与前面课堂恶作剧有关的情节。

还有，老师，你知道那次，周黛诗的长头发，不肯剪，总是弄到后面我桌子上，害我没有办法写字，我只好在她椅子上放青蛙提醒的那次。案发后，外公外婆都不肯代表家长来学校。我外公说，他血压高不便外事活动：我外婆说，她要带三副老花镜才能出访，而现在只剩一副看远的，也不宜外出。不叫小姨夫的人就自告奋勇地说他来。外婆说，你不能说是他姨夫啊！他说，那我说我是孩子父亲。外公说，胡闹！结婚证在哪儿？

不叫小姨夫的人说，我要说是路人甲，怕老师不跟我谈。

外公外婆你看我我看你，如丧考妣。最后一个挥手一个跺脚，号叫说：你去！反正不能说是他小姨夫！

这就是我可爱的家。

老师点评：

乱用成语的毛病怎么一直改不了？

老师圈起来的成语，按词典解释，每个抄二十遍！

如果这是一个小学生的真实习作，我们可以认为是差生所为。但读者知道，这个文档出自一个深谙“展现”重于“讲述”的现代作家笔下，就不难理解其中颇具匠心的文字艺术和独特的叙事技巧。用小学生特有的观察和思维逻辑准确地表现了成人世界的丰富多彩，点点滴滴娓娓道来，让读者在微笑中不得不严肃地思考现实世界的深层问题。外公外婆的精明和世故，看不起女婿但十分无奈，小姨夫既有颓废的一面，又有大智若愚和仗义的一面，这些复杂的关系足够写一部长篇小说。但在小学生的视角下，一个奇异家庭独特的矛盾、冲突、善恶美丑被一篇看似混乱毫无逻辑的习作刻画得淋漓尽致。

小学生作文主要是写人、写物、记事，记叙文习作不可能是宏大叙事。《文档选》第六篇《春天来了》的典型特征是非常鲜活。

今天我和不叫小姨夫的人一起去后山遛狗。我要亲自去观察春天。

春天果然到处一派生机、欣欣向荣，万象更新、道貌岸然。刚下过贵如油的春雨，很冷。地上湿拉拉的春寒料峭，两只小狗都穿着黄色雨衣，人模狗样的像下水道管里刚爬上出路面的童工。

……

我终于找到了春天为什么发臭的原因。春天的空气里，到处都是烂黄瓜的奇怪味道，原来是一种矮灌木。……

我看到了鸡蛋树。不叫小姨夫的人说，那是泰国国花……

最后，我们看到大叶紫薇的叶子啦，叶子全部通红。春天里，当所有的树都想变得更嫩更绿的时候，它偏偏就想变红。不叫小姨夫的人说，与众不同有两种啦，一种是为了与众不同而与众不同，另一种是骨子里的天性。说完，我们就在春天的烂黄瓜味道里回家了，回家开窗也是臭，唯一改变的是，我们都知道了为什么春天的臭秘密了。

老师批语：

春天是美好的，不是臭的！你对春天没有正确的观察和理解。

树上也不会掉肉松，夸张要适度，不是无中生有。

罚抄“道貌岸然”一百遍。

我们从黄博浩写的“我要亲自去观察春天”里可以推断，老师要求学生“亲眼观察”。第二段“果然”一词说明，“一派生机”、“欣欣向荣”等是老师布置作文时的提示，也许还包括“春意盎然”、“万象更新”等，但“道貌岸然”显然是黄博浩狗尾续貂。也许是他隐约记得王安石《泊船瓜洲》中“春风又绿江南岸”一句中的“春”与“岸”的联系而从大脑词库里取错了词项，而大煞风景。也许他要刻意写出春天依旧冷风刺骨的表里不一，用自己的观察去讽刺常人只知道歌颂春天的套路。我们也能推断出，黄博浩堆砌的词语里，有解缙诗《春雨》中的“春雨贵如油”的改头换面，也知道他的心理词库里不至“春寒料峭”。我们唯一感到不合逻辑之处是，他把自己观察到的周围环境的脏乱差安在了“春天”的头上。他观察大自然的片面和写作的文不对题，正好表现了他准确的观察力和天真烂漫的个性。

最出彩的依旧是老师批语，让读者从小学生黄博浩的世界回到了成人的现实世界。但是，《春天来了》所展现的是一幅与大多数读者对春天的原型图式完全相反的画面，读者对这篇拙劣的作文会心的一笑之后，必然会思考一个严肃的问题：通过小学生黄博浩的拙作，作者须一瓜从思考社会、环境的角度，表现了对环境污染和城市卫生面貌的管理和治理等问题的关注。从这个角度看，须一瓜不仅在讲故事，而是在履行一个作家的社会责任。

3.3 体裁图式的刷新

文档第九篇《我心目中的大海》可以说是大杂烩。

我心目中的大海，比我父母还亲。大海就是我的故乡我的家。

第一次见到大海的时候，我忘记了是什么时候。反正我还不会讲话。海风一下就把我的宝宝帽吹掉了，我妈妈说，那时候我还没长什么头发，怕冷。我爸爸追风逐浪去捡帽子，我自己用小手，紧紧保护我的头。大海就是这样掀起了恶的头盖来。

现在，我对大海已经爱到了生命里。我爱浩瀚无垠的蓝色大海，我爱你椰香阵阵的海风。我爱阳光下大海千帆竞发，我爱雨中的大海迷蒙幽深，我爱月光下大海深沉辽远，我爱夕阳下的大海金光闪耀；我爱大海有广阔博大的胸怀，我爱

大海深沉的思想……

啊，大海，看着你海浪滔滔，我豪情满怀……

老师评语：

除了第一第二自然段，都是哪里抄来的？！

文品即人品！这比乱用成语还要糟！

（**黄博浩辩词：**上次我说春天臭，老师就批评了。现在我就不敢说大海水黄灰灰的，海面漂满了垃圾，所以我抄了一点点年度最佳散文选里的，就一点点。）

第一段受成人世界里曾流行过的话语模式影响，第一句显然套用了虚伪、自言不由衷的“爹亲娘亲不如……亲”的模式，第二句套用了流行歌曲《美丽的故乡，我的家》的题目。由“我”第一次见到大海开始，海风——帽子——头发——冷——捡帽子——小手护头——产生对大海的负面印象，叙述的线索如脱缰之马，有感知顺序上逻辑的序列联系，但没有叙述上的合理安排。

“掀起了恶的头盖”显然是套用王洛宾歌曲《掀起你的盖头来》的调侃。笔锋一转，大海的浩瀚无垠，海风的椰香阵阵，阳光下的千帆竞发，雨中的迷蒙幽深，月光下的深沉辽远，夕阳下的金光闪耀等的所爱，与“我”的知识所及和写作水平相去甚远。果不其然，被作文老师毫不客气地指出是抄袭之作。

本片段的极妙之处是老师批语后的黄博浩辩词，像是日记，又像是备忘录，与老师构成了跨时空对话。也许作者要通过小学生的困惑表达她对现行教育制度的不满。老师的批语由文风到人品，上纲上线；学生对自己的抄袭轻描淡写，而其真正的困难没有得到解决，困惑和无助没人理解。这一不起眼的对话性冲突，让我们看到一个真实的小学生，也是每个读者都当过的那个小学生。

《文档选》第11篇《香喷喷的女孩(博文)》共有九段。须一瓜在叙事层面，做了非常独到的小说创作尝试。文中出现的人物，除了《检讨书》中提到的同学周黛诗外，其余都用绰号和网名：猪虾、杨小头，小姨夫的名字也变了一一“杞人不忧天”和“瘸子”。

我打猪虾的时候，杨小头乐得花枝乱颤。但是，老师要我赔猪虾眼镜时，他又不肯替我分担了。我靠！这种小人忒不仗义。我是替他去教训猪虾的，是他说猪虾给周黛诗写520（我爱你）肉麻情书的，周黛诗根本讨厌他。小头说，周黛诗

说了，我们班，只有黄博浩对付得了猪虾。既然周黛诗这么赏识英雄，我太低调也不对称，我当然两肋插刀了。所以，论理，猪虾眼镜是该小头和周黛诗赔的，本来我就两袖清风，基本没有零花钱。要不是杞人不忧天暗中帮忙，我外公外婆又要大闹天宫了。

杞人不忧天冒充家长，替我赔了猪虾两百块，我轻车熟路地又写了深刻检讨，打人风波就过去了。没想到，周黛诗开始明目张胆爱我。没有办法，英雄救美，美人赖上英雄。历史从来都是这样的。

她的头发依然在我桌上扫来滑去，香喷喷的令人心碎。她到我家的笑声也是香喷喷的令人紧张。果然，我外婆外公警犬一样，很快就小题大做。审问我是不是早恋？笑死人了。现在哪个同学不是随口老公老婆地叫，谁也没有去领结婚证嘛。

……

本篇的叙事结构并不复杂，但内涵很丰富，是一般传统小说文体和叙事手法难以达到的。第一个叙事单元的线索是黄博浩因周黛诗而在学校打人，受老师批评，赔眼镜，轻车熟路写检讨，风波过去。第二个叙事单元的线索是周黛诗明目张胆示爱，外公外婆及时发现，母亲从外地回来出手教训，全家开会对他约法两章。第三个叙事单元的线索是小姨夫。黄博浩打架，小姨夫冒充家长出面解决；黄博浩挨揍，小姨夫坏笑；周黛诗打来电话，小姨夫“力挽狂澜”；黄博浩对家庭大会的决议不表态，小姨夫解围但遭到奚落和训斥；晚上小姨打电话，小夫妻大吵大闹。穿插于这几条线索中的细节，信息量很大。除了表现黄博浩英雄救美的气概，对成人有关“早恋”态度的不屑外，还非常巧妙地刻画了前文中未出现过的母亲和父亲。

我妈居然请专门假回来打我，完全受控于我外公的阴谋。这个更年期的女人，简直把我往死里打。我大喊，我又不是你私生子，怎么下手这么狠哪你！不就是这一次语数没考好吗？！我妈把电蚊拍挥舞如剑：考不好！考不好！你也知道考不好！都什么时候了！还考不好！你的心思到底在哪里？！你怎么不学那混蛋会读书，光遗传他花心大萝卜……

四个大人开了关于拯救我堕落的紧急会议。最后，我被叫进去听决议。他们伪善地看着我。杞人不忧天依然是似笑非笑。我妈问我到底有没

有早恋。我还是那句话。神经病！爱我的女生多得要命！我忙得过来吗！我妈忽然眼泪嗒嗒地来抱我，摸我头上的包。真是没出息的女人啊，难怪她男人会逃跑。

本篇的成功“跑题”，虽然笔墨不多，但对前文《可爱的家》提供了许多补充信息，让读者看到了更完整的画面。我们知道黄博浩虽然聪明，但成绩不好；他母亲人到中年，暴躁、懦弱、幼稚；他父亲对感情、家庭都不负责任。这些细节都通过自由直接引语（free direct speech）巧妙地交代给读者。假如作者用一个个专篇文档描述黄博浩的学习、他的父母等情况，也许要逊色很多。

《香喷喷的女孩（博文）》以巧妙的“跑题”，完整地叙述了好几个故事线索。其中最突出的人物，恰恰不是题目中的“女孩”，而是黄博浩的母亲和小姨夫。“跑题”以凌乱的碎片在整个文档中发挥了不可替代的拼接叙事作用。实际上，正是这种东拉西扯的大杂烩，把《文档选》中16篇零零散散的片段组合成一个完整、甚至完美的夹叙夹议的小说叙事文本。这种看似漫不经心的碎片对每一个人物轻描淡写的刻画，在艺术效果上都是到位的。读者只有从不同的片段中一次次拼接，才能勾勒出人物的全貌和这一家人在当代社会生活中复杂关系的演化进程。这部小说的总体成功，就是在于一个个算不上叙事的文档中碎片式的描写，在宏观上构成了一篇情节和故事兼备、独具特色的叙事文本。

4. 讨论

《文档选》发表后，立刻引起了文学界的关注。有人认为是“一篇很有特色的作品”，关注的是“非常重要的现实问题”，追求的是“有深度的写作”。但也有人认为“根本就不像一个孩子写出来的”，“成人思维十分明显”，更有人指出“有点过于玩弄技巧”，“不是小说写作的正道”，“很粗糙”，没有经过“长时间打磨”，算不上是“真正有形式感的作品”，甚至提出“《人民文学》为什么会发这样的作品”的质疑。

从现代文学理论家 Eagleton (1983)、Culler (1997) 和文体学家 Carter 和 Nash (1983)、Traugott 和 Pratt (1980) 等对“文学”的定义和对“文学性”的探讨来看，如果须一瓜的《文档选》不是发表在《人民文学》而是匿名贴在某个网站或博客上，不会有人把它当做文学。相反，

会被认为是搞笑之作，甚至是庸俗、拙劣的模仿和对小学生的丑化和伤害。但如果我们按结构主义诗学家卡勒 (Culler, 1975) 的观点，用文学的阅读方式去阅读文学期刊上的这篇作品，就会发现《文档选》表面上的种种“缺点”，如缺乏有机组织、篇章之间没有明显联系、没有连贯的叙事时间和空间、没有明确的叙事主题和中心等，恰恰是其叙事完整性的特殊体现。一个个零碎的局部片段构成了具有潜在组织结构的整体，其“文学性”至少来自两个方面。在形式上，来自小学生语言的创新，来自所谓“规范”的书面写文体与独具个性的语言风格之间的碰撞，来自刻板、僵化套路中的轻松、诙谐；在社会功能上，来自对客观世界和现实生活的深度思考，对成人的虚伪和虚假进行的鞭挞。从这个角度去解读，《文档选》呈现的不再是一个不谙世事、调皮捣蛋、愤世嫉俗的顽童黄博浩，而是一个善于观察、活泼可爱、感情真挚、纯净水似的小学生黄博浩。换句话说，须一瓜用认知图式上为读者所熟悉、语言图式和叙事图式上偏离创作和小说阅读习惯的陌生化视角，用碎片拼贴的叙事方式表达了自己对现实世界的人和社会生活的观察和思考。

孟子云：“大人者，不失其赤子之心者也”。每个人都是从儿童成长过来的。我们只有从儿童天真幼稚、纯净得连 PM2.5 都没有的视角去看现实世界和生活，才能看到真正的世界和生活。如果说托尔斯泰的《霍尔斯托密尔》从一匹马的视角让我们看到了现实世界的另一个维度，《文档选》不但从儿童的视角呈现了生活，而且启发我们理解生活并理解儿童的内心世界。儿童眼中生活的无序和荒诞，恰恰是成人不易看到的世界的无序和荒诞。成人生活在被固定的价值观和游戏规则主宰的世界里，被价值和规则束缚，因此才看不到儿童所看到的世界，也无法理解儿童的内心世界。须一瓜在文学创作上选取的独到视角，也许为我们观察生活扫除了一个盲点。

现代法国文学理论家、诗学家托多洛夫 (Todorov, 2007) 指出，文学有特殊的作用，因此可以做很多事情。文学不像宗教、道德、政治话语，它并不“载道”，因此可以逃避和躲过审查制度。文学与哲学或科学著作相比，更能游刃有余地表达令人不快的真相和真理。因此，从文学的社会功能角度看，《文档选》是严格意义上的文学，尽管不能按现有的各种分类方法给它一个合

适的定位。《文档选》很通俗，但其价值远远超过通俗文学：它写的小学生题材，但不是儿童文学。它既不是散文，也不是小说，既不是民间传说，也不是笑话或小品文，没有“言志”，也没有“载道”。但正是这种新奇的碎片拼贴和漫不经心的组合，以违背读者有关文学文本的认知图式和叙事图式的技巧，在微观层面上的零散和无序在宏观整体结构上起到了宏大叙事的作用。

《文档选》的文学性和叙事性是多角度的。看似零散、凌乱的片段不是简单的堆砌，而是有组织地拼贴在一起，把一系列复杂的主题用简单随意的方式通过类似意识流的序列展现出来，也是对传统小说体裁的一个挑战。《文档选》的成功，由微观层面的原始文档到宏观层面的叙事小说，以认知图式的真实，完成了小说虚构的真实。它体现了小说理论家布斯（Booth, 1961）的总原则之一——“真正的小说必须是现实主义的”，也丰富了叙事学家查特曼（Chatman, 1978）的“虚构的组构”（fabric of fiction）概念内涵，同时也丰富了社会语言学家和叙事理论家雷博夫（Labov, 1972: 370）的“可讲述性”（tellability）和叙事学家热奈特（Genette, 1988）有关叙事趣味性的论述。《一件小事》的最后一句“可见，这真的是一件小事”和《可爱的家》最后一句“这就是我可爱的家”看黄博浩无话可说之时牵强附会地紧扣主题，但其功能是雷博夫在研究个人经历叙述中发现的“叙事评判”，即叙事者明确告诉听众他为什么要讲这个故事。《文档选》中有些片段不但毫无趣味可言，有些片段甚至很无聊。热奈特其实早就指出，并非每一篇叙事都有趣，也不一定都要有趣。但正是这些看似无趣和无聊的无序片段，在以独特的视角和方式表现着一个个生动鲜活的生活细节，也表达了意识形态层面的东西。叙事学家巴尔（Bal, 1997: 31）写道，叙事文本里，并非每个句子都在“叙事”；叙事性句子与非叙事性句子交替出现，正是这些非叙事的句子表达了意识形态层面的东西。《文档选》在微观层面上的“可讲述性”和“趣味性”的不足，张扬了宏观层面上的叙述性。成人世界的一切在计算机时代的小学生眼里呈现出来，给我们提出了围绕叙事性和有趣性的悖论思考，让我们进一步思考“文学”和“叙事小说”的概念。

Banfield（1982: 85）指出，叙事小说被看作是用语言建构的两类相互排斥的句子，一类是表

示纯叙事的、没有叙述者的句子，另一类是代表言语和思维的句子，这两类句子都“不可言说”（unspeakable）。《文档选》的最大魅力也许就是把不可言说的东西用独特的叙事手段巧妙地展现了出来。继乔姆斯基（Chomsky, 1965）提出“语言能力”和卡勒（Culler, 1975）提出“文学能力”的概念之后，叙事学领域提出了“叙事能力”（Prince, 1981）的概念。叙事学家认为，叙事能力就是读者可以带入文本并能理解文本的一套文化的、历史的或其他文本知识。这种知识也就是读者所具有的认知脚本（script）或版型（stereotype）。黄博浩是一个虚构的角色，但《文档选》的图式真实性颠覆了传统小说中虚构的“组织结构”，既表现了作者创造性的叙事能力，也对读者的“文学能力”和叙事理解能力提出了较高的要求。

5. 结语

《小学生黄博浩文档选》最明显的特征是借用一个典型的小学生笔下未经打磨和雕琢的文档模式。从形式上看，该小说无疑属于“非文学”，甚至连值得阅读的日记和书信都算不上。但《人民文学》这一阵地和我们对作家须一瓜的了解，让我们用文学惯例去看它，并把它当作文学去阅读。因此才能发现，小学生眼里学校和家庭生活的繁杂琐碎，在零零散散的碎片中得到充分展现；毫不起眼的零碎片段下面，实际上有一个严密的结构组织，编织着一个有机、高度连贯的叙事文本。我们在自己熟悉的小学生和电脑文档的认知原型上，通过非常有真实感的虚构语类体会了碎片拼接叙事的魅力。这部小说在语体上扩展了我们的文学语言和文体视野，在叙事手段上增进了我们对小说叙事性的认识，在创作手法上是对现代先锋派小说和反小说的发展，在刷新读者“小说”和叙事语篇的认知图式的同时，促使读者进一步思考困扰文学研究的“文学”概念和“文学性”问题。

参考文献：

- [1] Bal, M. *Narratology: Introduction to Theory of Narrative* (2nd Edition) [M]. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- [2] Banfield, A. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* [M]. Boston

- and London: Routledge and Kegan Paul.
- [3] Booth, W. *The Rhetoric of Fiction* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- [4] Carter, R. & W. Nash. Language and Literariness [J]. *Prose Studies*, 1983, 6(2): 123-141.
- [5] Chatman, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* [M]. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- [6] Chomsky, N. *Aspects of the Theory of Syntax* [M]. Cambridge, MA: MIT Press, 1965.
- [7] Culler, J. *Literary Theory: A Very Short Introduction* [M]. New York: Oxford University Press, 1997.
- [8] Culler, J. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* [M]. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- [9] Eagleton, T. *Literary Theory: An Introduction* [M]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- [10] Feng, Z. Fictional Narrative as History: Reflection and Deflection [J]. *Semiotica*, 2008, 170(1/4): 187-199.
- [11] Gavins, J. & G. Steen. *Cognitive Poetics in Practice* [C]. London: Routledge, 2003.
- [12] Genette, G. *Narrative Discourse Revisited* [M]. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- [13] Labov, W. *Language in the Inner City* [M]. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- [14] Prince, G. Reading and Narrative Competence [J]. *L'Esprit Créateur* 1981(21): 81-88.
- [15] Prince, G. Revisiting Narrativity [M] // W. Grünzweig & A. Solbach. *Transcending Boundaries: Narratology in Context* [C]. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999: 43-51.
- [16] Herman, D. *Narrative Theory and the Cognitive Science* [M]. Stanford, CA: Center for the Study of Language and Information, 2003.
- [17] Searle, J. R. The Logical Status of Fictional Discourse [J]. *New Literary History*, 1975, 6(2): 319-332.
- [18] Stockwell, P. *Cognitive Poetics: An Introduction* [M]. London: Routledge, 2002.
- [19] Todorov, T. What Is Literature For? [J]. *New Literary History*, 2007, 38(1): 13-32.
- [20] Tsur, R. Deixis in Literature: What Isn't Cognitive Poetics? [J]. *Pragmatics and Cognition*, 2008, 16 (1): 119-09247-8150.
- [21] Tsur, R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics* [M]. Amsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992. (2nd ed. Brighton and Portland: Sussex Academic Press, 2008.)
- [22] 封宗信. 文学语言与文学语篇[J]. 北京大学学报(英语语言文学专刊), 1996(1): 48-57.
- [23] 封宗信. 语用学、文体学与文学研究[J]. 国外文学, 1997(3): 24-30.
- [24] 封宗信. 叙事小说的语言形式与文学意义[J]. 外国语, 2000(4): 75-77.
- [25] 封宗信. 论文学语篇理解的认知心理学研究[J]. 清华大学学报(哲社版), 2002(S1): 22-28.
- [26] 封宗信. 小说中的元语言手段: 叙述与评述[J]. 外语教学, 2007(2): 7-11.

收稿日期: 2014-03-21

基金项目: 本文得到国家社科基金重大项目“二十世纪域外文论的本土化研究”(项目编号: 12&ZD166)子课题的资助。

作者简介: 封宗信, 清华大学外文系教授, 博士, 博士生导师, 主要从事语言学理论、文学文体学、叙事理论与认知诗学研究。

多模态隐喻整合模型对视觉诗隐喻的审美解读

——以“40-Love”为例

李洪乾¹ 唐贤清²

(1. 国防科学技术大学 人文与社科学院, 湖南 长沙 410074; 2. 湖南师范大学, 湖南 长沙 410070)

摘要: 赵秀凤在 Fauconnier 和 Turner “单域网络型整合模式”的基础上, 结合 Brandt 和 Brand “诗歌意象模型”, 提出了多模态隐喻整合模型。该模型创造性地运用模态符号表征空间、关联空间和意义空间, 完善了基于意义生产与互动的整合模型, 是多模态隐喻研究不可多得的一套分析方法。本文从认知诗学的角度, 以视觉诗“40-Love”为例, 验证与考察该模型对视觉诗隐喻的解析力。

关键词: 多模态隐喻; 整合模型; 视觉诗; 认知诗学

中图分类号: I106.4

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0056-05

The Aesthetic Interpretation of the Metaphors of Visual Poetry: On the Integration Model for Multimodal Metaphor

LI Hongqian TANG Xianqing

Abstract: Basing both on the Single-scope Network CIM (Conceptual Integration Model) proposed by Fauconnier&Turner and the Poetry Imagery CIM proposed by Brandt & Brand, Zhao Xiufeng puts forward a CIM for multimodal metaphor. This model creatively incorporates a semiotic representation space, a pragmatic relevance space and a meaning space, as well as the traditional 4 spaces, highlighting the dynamic process of conceptual meaning construction and aesthetic interpretation. It is a reliable method to analyze the multimodal metaphors. This paper explores its function for aesthetic interpretation on the metaphors of visual poetry from the perspective of cognitive poetics, taking the renowned visual poem “40-Love” for an exemplary illustration.

Key Words: multimodal metaphor; integration model; visual poetry; cognitive poetics

1. 引言

“诗者, 感其况而述其心, 发乎情而施乎艺也” (赵缺, 2010)。诗歌作为一种古老而富有生命力的文学体裁, 在历史的漫漫长河, 以最少的语言, 抒发着人世间丰富的情感。诗人遣词造句、详加揣摩与斟酌, 通过语音、语形、语义和语境, 传达各种诗情与诗意。

传统诗歌者, 或以“音”取胜, 其节奏与音韵, 三日绕梁, 让人折服; 或以“义”取胜, 缠绵悱恻, 成千古绝唱。而以“形”取胜者, 称之为“视觉诗”。发端于公元五世纪波斯帝国时期, 当时的波斯诗人将诗歌的文字排成与主题相关的

图形。后来文艺复兴时期, 仿效者逐渐增多。著名的如英国诗人 George Herbert 的祭坛诗“The Altar”, 法国作家 Fran ois Rabelais 的酒瓶诗“spilenie”, 法国诗人 Guillaume Apollinaire 的掉泪诗“il pleut”, 英国数学家 Lewis Carroll 的鼠尾诗“The Mouse’s Tale”等等。

视觉诗经过不断演化, 在篇形、节形、行形或者字形上, 通过诗歌的文字、诗歌标点等符号, 不断制造着让人耳目一新的视觉效果。其名称也不一而足, 称呼具象诗、图案诗、棒状诗、修剪诗等等。

但是, 视觉诗自从其诞生开始, 就饱受争议、批评不断。很多人认为, 视觉诗过分追求“形”,

因“形”害“义”。而其违背传统的版面排版方式，更给人一种“不严肃”、“不正经”之感。而缺乏严肃性的作品，当然就会被很多人嗤之以鼻了。

其实，诗歌严肃与否，不在于作品的造形本身，而在于其造形的贴切性。优秀的诗歌作品，创作固然重要，而科学地赏析与优雅地品诗，同样也是优秀诗歌实现其文学价值必不可少的重要一步。传统的诗歌分析方法，由于科研方法与手段的局限性，局限于诗歌的言语信息，重音义而轻语形，忽视了其他符号体系的分析。也就无法对视觉诗进行全方位的赏析了。而兴起于20世纪90年代的多模态分析法为视觉诗的研究提供了一套崭新的方法体系，仿佛一夜春风，视觉诗的分析与研究焕发出勃勃生机。依托视觉模态和文字模态，学者们从多模态视角对视觉诗展开了新一轮的探讨，取得了可喜的研究成果。对卡明斯视觉诗的多模态分析研究的就有：“视觉诗‘Meupatdoes’视觉语法结构分析”（徐春捷、张旭红，2009）；“卡明斯诗歌‘r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r’的多模态话语解读”（窦红双，2010）；“视觉诗Me up at does多模态意义的构建”（张旭红，2010）；“卡明斯诗歌‘o (round) moon’的多模态功能解读”（郭欣琳，2011）；“视觉诗《蚱蜢》(r-P-o-p-h-e-s-s-a-g-r)的多模态解读”（吕金辉，2011）；“卡明斯视觉诗多模态话语分析——以‘inJust’为例”（金文欣，2012）；“美国诗人卡明斯蚂蚱诗的多模态分析与翻译”（王英莉，2012）。

但是，这些研究尚存诸多不足之处，主要体现在基本局限于多模态话语分析，而缺乏从多模态认知的角度分析，缺乏从多模态隐喻的角度探讨视觉诗的思维过程，更缺乏对视觉诗多模态隐喻的整合分析。本文拟以赵秀凤提出的“多模态隐喻整合模型”对视觉诗的隐喻展开分析。

2. 多模态隐喻整合模型

概念整合理论（Conceptual Blending Theory）是心理空间理论（Mental Space Theory）发展的结果，用于解释从两个或者更多的心理空间中产生一个所谓整合空间的现象，其创始人是以Fauconnier与Turner为代表的一批美国学者，其核心是概念整合网络（Conceptual Integration Network，简称CIN）。一个典型的概念整合网络模式包含有四个心理空间：两个由不同认知域信息构建的输入空间（Input Space）、一个整合空间

（Blended Space）以及一个类属空间（Generic Space，它包含着从整合网络所有空间中抽象出的共有语义结构）。

为了更好地、更有针对性地解释诗歌意义，Brandt L.与P. A. Brand在上述Fauconnier和Turner（2002）概念整合理论的基础上，在《认知诗学与诗歌意象》（*Cognitive Poetics and Imagery*）（2005）一文中提出了一个用于解析诗歌意象的整合模型。在中国，赵秀凤是认知诗学领域的先驱研究者之一，更是多模态隐喻研究的引导者与领军人物。她认为，Brandt和Brand（2005）的诗歌意象整合模型主要针对的是以语言为媒介的语篇，“没有考虑多种模态隐喻语篇的特点，没有涉及转喻和隐喻的互动”（赵秀凤，2013）。因此，她综合考虑多模态隐喻的相关因素后，对上述诗歌意象整合模型再加以改进，提出了“多模态隐喻整合模型”（赵秀凤，2013），并初次用于政治漫画的多模态隐喻分析，取得了很好的效果。其整合模型参见图1：

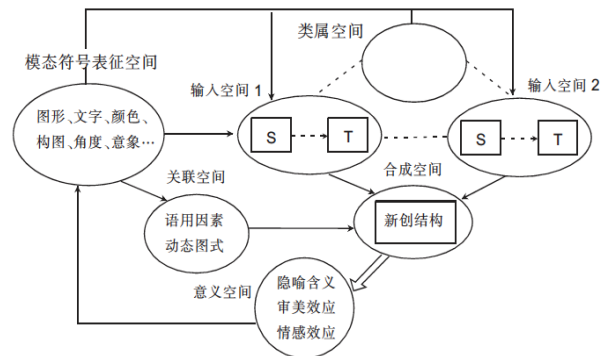


图1 多模态隐喻整合模型（转引自赵秀凤，2013）

赵秀凤对“多模态隐喻整合模型”进行了详细的解释和说明，使读者对该模型的认知思维运作过程及其使用都一目了然。为了尊重原创研究成果以及下文论述的方便，有必要按照设计者赵秀凤对该模型的解释，先予以转述说明如下：

“多模态隐喻整合模型”共由七个空间组成。其中，两个输入空间、一个类属空间、一个合成空间，是Fauconnier和Turner典型的概念整合网络模式所包含的四个空间，说明该整合模型是基于认知诗学的经典传统，具有很强的理论支撑基础。其他三个空间，“模态符号表征空间”、“关联空间”和“意义空间”则是模型设计者在受到Brandt和Brand“诗歌意象模型”的启发、综合考虑多模态隐喻的相关因素而提出的，具有深远的开创意义。尤其是“模态符号表征空间”的提出，能很好地解

决多模态隐喻的动态整合分析,具有很强的实际操作意义。研究多模态隐喻,意味着研究多种模态协同作用下所表达的隐喻意义。而模态符号是个开放的体系,不同语篇,具有不同的符号形式。“模态符号表征空间”就是这些各式各样的符号表征的集合,包括形状、颜色、线条、构图、动作行为、角度、事体之间的关系等。因此,该表征空间是多模态隐喻整合的基础,也是意义整合程序的启动空间。正如模型所示,该表征空间的图形、线条、颜色等等模态符号,经由读者大脑思维后提取相关信息结构,进入两个输入空间。再经过一系列的源域到目标域的映射,结合读者自身百科全书式知识体系,在合成空间形成新创结构,进而在意义空间得到隐喻含义、审美效应以及情感效应等最终结果,而这些结果正是模态符号所要传递的意义,是模态符号表征空间的审美反映。另一方面,多模态符号,尤其是非语言符号的运用,使得感知次序和注意力路径发生转移,直接导致语义激活路径的调整或者补充。这正是“关联空间”语用因素以及动态图示

的作用所在。由于非语言符号的直观性、多维性,读者审美模型和理想认知模型的启用,与社会认知、文化价值以及审美趋向等等相互关联之后,形成特定的与非语言符号相关的概念意义、情感美学意义等等,并浑然一体地进入到意义空间。值得一提的是,该意义空间又反过来作用于或制约着生产者多模态符号的选择与创建,形成一个基于意义生产与解读互动的完整模型。

3. “40-Love”中的多模态隐喻及其解析

以概念隐喻为基础, Forceville等人在20世纪末开启了多模态隐喻研究的新航向,他们通过研究漫画、广告以及电影等体裁中图像、颜色、声音等非语言符号对隐喻的建构作用,引领了隐喻研究的多模态转向,也为视觉诗的研究带来了崭新的研究思路与研究方法。使视觉诗的研究焕发出勃勃生机。

Roger McGough的诗歌“40-Love”具有视觉诗歌的典型特性。

40- Love

Middle- couple ten- when game and go the will be tween	aged playing nis the ends they home net still be them
--	---

—by Roger McGough (1937—)



Roger McGough诗歌从语言文字的角度来分析,就很简单的两句话: Middle aged couple playing tennis. when the game ends and they go home, the net will still be between them.最吸引读者眼球的,是诗歌运用了别出心裁的排版布局,给读者一种完全有别于传统诗歌排版布局的视觉冲击。整首诗歌分成两栏布局,宛若一个网球场的两个赛场;诗歌中间的一道直线,正好代表球场中间那张球网;而网球比赛的选手,则是诗歌中“Middle-aged couple”。

全诗短短20个词,却成功构建了至少3个言语模态隐喻和2个视觉模态隐喻。首先,诗歌的标题“40-Love”构建起第一个隐喻,也是全诗的主题隐喻所在:40岁的爱情是一场比分临近局点的网

球比赛,因为,网球比赛中“love”是“零”,而“40:0”就是局点比分。比赛可能迅即分出胜负而结束,喻示的是40岁左右的中年夫妇的婚姻危机。开篇第一句“playing”构建全诗的第二个隐喻:中年夫妇的爱情是一场即兴的游戏。打球是游戏的一种,而中年夫妇不是定期交流感情地去“play”,而是即兴的“Playing”,喻示人到中年,爱情不再新鲜,生活中充满的是各种乏味。初恋时曾经美好的两人网球游戏,此时也已成为一种错误(语法上,诗中故意错用playing)、一种应付,亦或是一种逢场作戏罢了。接下来,诗中说,当球赛完毕,他们就回家了,似乎很匆忙,似乎很不愉快,没有任何的情感交流。而且,将“go home”间隔这么宽排版,中间又隔开一条直

线，难免不让读者联想他们是回到不同的家里，比如说，女方回了娘家。因为，诗歌最后提到“the net will still be between them”。这里，成功构建出诗歌的第三个隐喻：爱情隔阂是球网。

从诗歌的布局视觉来分析，构建了2个视觉模态的隐喻，一个由全诗按比赛球场形状排版而来：爱情是一场球赛；另外一个由诗歌中间的直线以

及过宽的间距得来：爱情隔阂是球网（这在诗中文字隐喻也已提及）。

上述多模态隐喻，围绕诗歌的主题隐喻展开，叙述了“爱情”这一古老而永恒的论题，喻示了人到中年爱情不再的婚姻危机。以多模态隐喻整合模型来加以解析，详见图2：

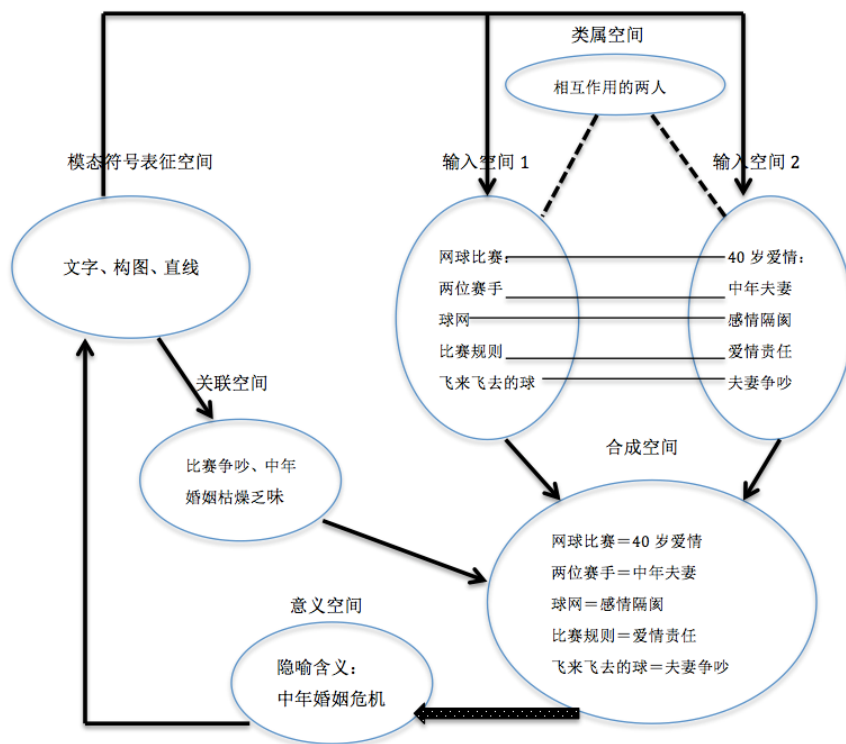


图2 40-Love多模态隐喻整合模型

诗歌首先通过左右对称、拉大中间间隔的排版方式，以及以一条直线将诗歌一分为二的视觉效果，给读者以强烈的视觉冲击，使人联想到网球比赛这一源域，从而将40岁的婚姻爱情与网球比赛联系起来。然后，通过通读诗歌，在读者脑海形成两个输入心理空间，一个用于存取有关网球比赛的信息结构，一个用于存取有关中年婚姻的信息结构。在这两个输入空间，在理想化认知模型（ICM）的关照下，与诗歌主题相关的信息被提取出来，并在两个输入空间之间形成映射关系，换句话说，就是形成了由源域向目标域的映射关系。从而，目标域的相关信息，可以从源域中得到相似的解读元素。其中，输入空间1中有关网球比赛的信息对应着输入空间2里40岁婚姻爱情的信息结构。球赛的选手与中年夫妻对应，球网与中年夫妻的感情隔阂相对应，比赛规则与爱情责任相对应，赛场上飞来飞去

的球则与夫妻争吵相互对应。当然，有关网球比赛或者中年夫妻生活都还存在有更多的其他信息结构。但是，本诗歌中，主要是上述两个输入空间中的信息结构被激活，在诗歌语言的作用下，在关联空间结合读者百科全书式的背景知识，如比赛是一种竞争，总伴随各种争吵；中年婚姻往往枯燥无味等等，在合成空间就触发有关中年婚姻的以下隐喻认知机制：

- 40岁的婚姻爱情就是一场网球比赛，有比赛初期的兴奋，有比赛中间的高潮，更有比赛后期阶段的疲倦不堪；
- 中年夫妻就是球场上的两位比赛选手，生活中谁也不服谁；
- 中年夫妻之间的感情隔阂就是球场中间那张球网，一旦存在，将永远难拆；

- 爱情责任是比赛规则，虽然必须遵守，却也不免时时犯规；
- 夫妻争吵就是那球场上飞来飞去的球，丈夫争一句，妻子回骂两句，没完没了。

上述种种隐喻，在合成空间不断冲突、调整、激活，最终在意义空间形成全诗的隐喻含义：中年婚姻是一场毫无悬念的枯燥的网球比赛，随时可能面临比赛局点，婚姻面临危机。而这意义空间的信息结构，反映和印证了模态符号表征空间各类符合所要传达的内在信息结构以及审美价值。当然，该意义空间又反过来制约着生产者多模态符号的选择。这样，就形成了一个基于意义生产与解读互动的完整模型。

4. 结语

赵秀凤多模态隐喻整合模型创造性地运用模态表征空间、关联空间和意义空间，完善了基于意义生产与互动的整合模型。在政治漫画隐喻的分析中，赵首先验证了该模型的科学性与可操作性。本文从视觉诗隐喻的角度，进一步验证了这一模型对于视觉诗的艺术性、隐喻性具有较强的解释力。读者利用这一模型，能够加深对于视觉诗的艺术审美效果的感知和领悟。当然，任何事物都不可能完美无缺，该模型的优缺点还有待更多研究者从多模态各个角度加以探讨和验证。

参考文献：

- [1] Brandt, L. & P. A. Brandt. 2005. Cognitive Poetics and Imagery [J]. *European Journal of English Studies*, 2005, 9(2): 117-130.
- [2] Eggertsson, G. T. & C. Forceville. Multimodal Expressions of The HUMAN VICTIM IS ANIMAL Metaphor in Extreme Horror Films [M] // C. Forceville & E. Urios-Aparisi. *Multimodal Metaphor*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 2009: 429-449.
- [3] El Refaie, E. Understanding Visual Metaphor: The Example of Newspaper Cartoons [J]. *Visual Communication*, 2003, 2(1): 75-96.
- [4] El Refaie, E. Metaphors in Political Cartoons: Exploring Audience Responses [M] // C. Forceville & E. Urios-Aparisi. *Multimodal Metaphor*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 2009: 173-196.
- [5] Fauconnier, G. *Mental Spaces* [M]. New York: Cambridge University Press, 1994.
- [6] Fauconnier, G. & M. Turner, 1996. Blending as a Central Process of Grammar[M] // A. E. Goldberg. *Conceptual Structure, Discourse and Language* (3). Stanford, California: CSLI Publications, 1996: 113-130.
- [7] Fauconnier, G. *Mappings in Thought and Language* [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- [8] Fauconnier & Mark Turner. Conceptual Integration Networks [J]. *Cognitive Science*, 1998, 22(1).
- [9] Forceville, C. *Pictorial Metaphor in Advertising* [M]. London/ New York: Routledge, 1996..
- [10] Forceville, C. The Identification of Target and Source in Pictorial Metaphors [J]. *Journal of Pragmatics*, 2002, 34(1): 1-4.
- [11] Forceville, C. & E. Urios-Aparisi. *Multimodal Metaphor* [M]. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 2009.
- [12] Lakoff, G. & M. Johnson. *Metaphors We Live By* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- [13] 徐春捷, 张旭红. 视觉诗“Me up at does”视觉语法结构分析[J]. 黑龙江高教研究, 2009(6): 206-208.
- [14] 张辉, 展伟伟. 广告语篇中多模态转喻与隐喻的动态构建[J]. 外语研究, 2011(1): 16-23.
- [15] 张旭红. 视觉诗Me up at does多模态意义的构建[J]. 外语学刊, 2010(1): 85-89.
- [16] 赵秀凤, 苏会艳. 多模态隐喻性语篇意义的认知构建——多模态转喻和隐喻互动下的整合[J]. 北京科技大学学报(社会科学版), 2010(4): 18-29.
- [17] 赵秀凤. 概念隐喻研究的新发展——多模态隐喻研究——兼评Forceville & Urios-Aparisi《多模态隐喻》[J]. 外语研究, 2011(1): 1-10.
- [18] 赵秀凤. 多模态隐喻建构的整合模型——以政治漫画为例 [J]. 外语研究, 2013(1): 1-8.

收稿日期：2014-04-25

基金项目：国家语委“十二五”科研规划一般项目“国家安全语言战略研究”（项目编号：YB125-32）。

作者简介：李洪乾，男，湖南新化人，国防科学技术大学人文与社科学院副教授、博士，美国麻省大学语言学系访问学者，主要从事认知语言学、认知诗学和国防语言战略研究。

唐贤清，男，湖南洞口人，湖南师范大学文学院教授，博士生导师，美国哈佛大学访问学者，主要从事汉语言文字学研究。

虚拟与真实交织： 从虚构运动和虚构静止看华兹华斯笔下的自然世界

马菊玲¹ 袁文娟²

(1. 宁夏大学 外国语学院, 宁夏 银川 750021; 2. 湖南大学 外国语学院, 湖南 长沙 410082)

摘要：虚构运动作为一种存在于语言和视觉感知中的特殊现象，指的是动态地表征物理空间中的静态物体。本文认为虚构运动及其相关现象——虚构静止有助于文学意象的解读及文学主体性的挖掘。借助认知语义学对虚构运动和虚构静止的阐释，通过对英国浪漫主义诗人华兹华斯诗歌中虚构运动及虚构静止的分析，揭示了诗人笔下一个虚拟与真实交织的自然世界。

关键词：虚构运动；虚构静止；认知语法；华兹华斯；文学主体性

中图分类号：I106.4

文献标识码：A

文章编号：978-7-119-09247-8(2014)01-0061-06

Fictivity Interweaved with Faithfulness: Wordsworth's Natural World from the Perspective of Fictive Motion and Stationariness

MA Juling, YUAN Wenjuan

Abstract: As a special phenomenon manifested in language and visual systems, fictive motion refers to the dynamic representation of a static entity. Previous research has preponderantly examined fictive motion in ordinary language, with little attention to its literary representation. This paper argues that fictive motion, together with the related phenomenon—fictive stationariness, contributes to the study of imagery and subjectivity. Specifically, based on cognitive semantics, this paper examines fictive motion and stationariness in the poetry of the British Romantic poet William Wordsworth, unveiling a natural world interweaved with poetic fictivity and faithfulness.

Keywords: fictive motion; fictive stationariness; cognitive grammar; Wordsworth; literary subjectivity

1. 虚构运动和虚构静止

虚构运动 (fictive motion) 是存在于语言和视觉感知中的一类特殊现象 (Talmy, 1996, 2000), 指的是动态地表征物理空间中的静态物体, 如 “The fence goes from the plateau to the valley” (Talmy, 2000: 99), 客观世界中篱笆静止不动, 而语言表征系统中却使用了位移动词 *go* 和路径短语 *from A to B*。虚构运动作为认知语言学的一个重要研究对象, 其潜在的认知过程受到了广泛的关注, 已有学者从心理实验等多方面寻找证据, 证明理解虚构运动涉及认知模拟 (cognitive simulation) (Matlock, 2004a, 2004b) 及视觉扫描 (visual scanning) (Matlock & Richardson, 2004)。

该领域的领军人物 Matlock (2004a: 6) 指出, 虚构运动事件形成及识解的潜在机制在于 “概念形成者在识解静态场景时采取一定的视角, 心理模拟一定的运动或者视线扫描一段特定的路程”。换言之, 虚构运动是概念形成者的主观经历, 其描述的运动也具有一定抽象性, 并非真实发生。在上面例子中, 不是客观世界的篱笆在移动, 而是人的视线顺着篱笆的方向从高原转移到深谷, 这也是语言识解者对这段路程的心理模拟。

Talmy (2000) 根据虚构运动路径形成特征等因素, 将虚构运动划分为 6 种不同的类型: 延展路径 (coextension/coverage paths)、散射路径 (emanation paths)、图案路径 (pattern paths)、框架相对运动 (frame-relative motion)、方位形

成路径(advent paths)和到达路径(access paths)。其中延展路径最具代表性,受到了最多的关注。它适用于空间上具有延展性的物体,通过虚拟延展物体在一段路径上的运动来描述该物体的形状、方向或位置,例如上面提到的“The fence goes from the plateau to the valley”。散射路径指虚拟的移动体像射线一般从一处发射到另一处,如“The sun is shining into the cave”(Talmy, 2000: 112)。图案路径指的是虚拟某一图案在特定路径上的运动,如“As I painted the ceiling, a line of paint spots slowly progressed across the floor”(同上: 129)。油漆本是做垂直方向的降落运动,而我们却将它识解为一行油漆在水平方向的运动。在到达路径中,我们通过虚拟某一物体的运动来描写另一静止物体的位置,如“The bakery is across the street from the bank”(同上: 137),运动的物体可以是人或者人的视线。另外两类虚构运动——框架相对运动和方位形成路径,下文将详细举例探讨。

与虚构运动相反,虚构静止(fictive stationariness)则将动态物体描述为静止状态。例如为了表达“我绕着树走了一圈”,我们既可以说“I went around the tree”,也可以采用更静态的语言,如“My path was a circle with the tree at its center”(同上: 169)。在后一种表达法中,动作被隐含在path一词中,描述了一个相对静止的场景。Talmy(同上: 101)认为动态的物体更能引起人们的注意,而且无论是在视觉还是语言系统中人们都表现出对动态性的偏爱,因此人们更习惯于将静止的物体描述为动态。这就意味着虚构运动的使用远远多于虚构静止。也正因为虚构静止违背了人们的认知惯性,Talmy(2000)进一步认为它往往能给人以耳目一新之感。

目前国内外对于虚构运动和虚构静止的研究凸显出三个不平衡:其一,就虚构运动而言,大量研究集中于其子类——延展路径,对其他子类分析不多;其二,相比虚构运动,虚构静止的研究仅限于Talmy(2000)的简要介绍,鲜有学者对其进行深入探讨;其三,大部分研究都集中于对普通语言的研究,很少学者将虚构运动及虚构静止运用到文学文本的研究中。仅有的研究如Bruhn(2008)举例分析了虚构运动在弥尔顿诗歌中的诗意表征,但主要目的是揭示虚构运动理论研究的意义,而不在于对文学文本的解读。国内

学者如高原、宋龙梅(2010)谈及虚构运动的修辞效果,研究还不够深入。本文以英国浪漫主义诗人华兹华斯的诗歌为例,进一步探讨虚构运动及虚构静止在文学作品中的表现和作用。本文探讨的虚构运动是目前较少关注的两类——框架相对运动和方位形成路径。

2. 虚构运动和虚构静止在华兹华斯诗歌中的体现

虚构运动及虚构静止主要用于描述客观世界。华兹华斯作为英国19世纪浪漫主义诗人的代表人物,其诗歌中有大量描写自然的诗句,因此他的作品为虚构运动及虚构静止的研究提供了丰富的语料。虽然某些虚构运动及虚构静止已经固化在日常表达中,为人们所习焉不察,但是在华兹华斯的作品中,虚构运动及虚构静止的表达呈现出多样性及独特性,对意象刻画及意境烘托起到重要的作用。

2.1 虚构运动

上文提到的六种虚构运动路径在华兹华斯诗歌中都有很好的体现,限于篇幅,这里仅探讨两类路径——框架相对运动和方位形成路径。

2.1.1 框架相对运动

框架相对运动指的是因采取一定的定位框架而将静止物体描述为动态的一种虚构运动(Talmy, 2000: 130)。Talmy(2000)区分了在方向定位时的一组重要概念:全局框架(global frame)和局部框架(local frame)。全局框架指的是在确定方向时以地球为参照点,而局部框架则以观察者或其所在地为参照点。例如,我们坐在行驶的车辆上,会觉得路边的树往车后方快速移动,原因在于我们采用了局部框架,以自身为参照点。在全局框架下,真正运动的应该是人而非树;在局部框架下,将静止的树描述成动态则是虚构运动的一种表现方式,即框架相对运动。在华兹华斯对自然景物的描写中,常常有全局框架和局部框架的自如转换,如以下节选^①:

[...] lustily

I dipped my oars into the silent lake,
And, as I rose upon the stroke, my boat
Went heaving through the water like a swan;
When, from behind that craggy steep till then
The horizon's bound, a huge peak, black and huge,

^① 本文所有诗歌节选均摘自于Hutchinson(1975)。

As if with voluntary power instinct
Upreared its head. I struck, and struck again,
And, *growing* still in stature, *the huge Cliff*
Rose up between me and the stars, and still,
With measured motion, like a living thing,
Strode after me.

(Wordsworth, *The Prelude*: 499, 斜体为笔者所加, 下同)

以上诗节出自于华兹华斯自传体长诗《序曲》，描写了诗人孩童时期偷船逃走的片段。文学评论家主要关注主人公经历的心理世界，例如 Barker (2000: 19) 指出，用动词“变大”(grow)，“上升”(rose)和“追赶”(strode)来描述河岸的峭壁，是一种拟人的修辞手法，主人公将自己做贼心虚的心情投射到了周围的环境中。笔者认为，探究主人公所经历的视觉感知过程同心理变化的关系有利于进一步揭示该选段的审美效果。

在诗人笔下，静止的峭壁被赋予了动感，可以用框架相对运动来解释。此诗节暗含了一个从全局框架到局部框架的转换过程。诗节首先采取了一个全局框架，在此框架下，船桨、主人公及船都是运动着的，而山峰、峭壁则岿然不动。但就在一刹那间，山峰抬头(upreared its head)，峭壁变大(growing still in stature)、直插云霄(Rose up between me and the stars)，还能追捕(strode after)诗人，这标志着诗歌已经从全局框架过渡到局部框架。也就是说，主人公不再客观地将地球作为参照点，而是将自己作为一切外界事物定位的参照点。但有趣的是，在局部框架下，峭壁应该变小、后退而非变大并紧紧尾随其后。这看似违背物理现象的描写，实则透露了发生在主人公身上的一次心理视角与物理视角的较量。从心理视角看，诗人将自己害怕被捉到的心情投射到峭壁上，真正“grow”，“rose”的实际上是诗人的恐惧及做坏事后的快感(troubled pleasure)，能追赶诗人的也只能是船的拥有者。此时的心理视角投射战胜了物理视角投射。总之，该选段在描写自然环境时，从全局框架转换到局部框架，将参照点转移到叙述者自身，看似违背常理的描写实际上都是为了突显主人公偷船后紧张而复杂的心理世界。

2.1.2 方位形成路径

顾名思义，方位形成路径指的是将静态物体

的方位信息识解为一系列动态变化的过程(Talmy, 2000: 134-135)。例如看到墙上斜挂着的相框，我们会推测它偏离了原来的水平垂直方向。换句话说，呈现在我们眼前的只是一个静态的物体，但脑海里却不由自主地联想到了为达到此位置该物体所经历的运动。语言中不乏此类例子，如“The palm trees clustered together around the oasis”(Talmy, 2000: 135)，生动地描写了绿洲旁种满棕榈树的景象。这本是一幅静态的画面，然而该句将树拟人化，突显出为了达到此位置棕榈树“簇拥”向前的动作。在华兹华斯作品中常见一类特殊的方位形成路径，即物体离开原有的位置，做向上的运动。现选取以下例子做分析：

(1) In my mind's eye a *Temple*, like a cloud
Slowly surmounting some invidious hill,
Rose out of darkness, the bright Work stood still.

(Wordsworth, *My Mind's Eye a Temple, Like a Cloud*: 224)

(2) Forth from a jutting ridge, around whose base
Winds our deep Vale, two heath-clad
Rocks ascend
In fellowship, the loftiest of the pair
Rising to no ambitious height.

(Wordsworth, *Poems on the Naming of Places*: 120)

(3) Watching, with upward eye, the *tail tower grow*
And mount, at every step, with living wiles
Instinct—to rouse the heart and lead the will
By a bright ladder to the world above.

(Wordsworth, *Ecclesiastical Sonnets*: 354)

以上诗句分别描述了静态物体(寺庙、岩石、塔楼)映入眼帘的过程。这些物体静止地存在于某地，却被识解为突然出现在诗人眼前，这种从“无”到“有”的过程是一个虚构变化的过程。更为有趣的是，这些诗句所使用的动词都暗含了向上的运动(rise, ascend, amount)，分别刻画了寺庙从黑暗中升起，岩石、塔楼拔地而起的画面。从认知心理的角度讲，向“上”的运动通常与具有正面、积极的意义联系起来(如概念隐喻“GOOD IS UP”)(Lakoff, 1987)。以上选段将寺庙、岩石、塔楼等一般不可移动且体积巨大的物体赋予向上的运动更是体现了诗人的别具匠心。在第一个选段中，寺庙的运动纯属想象，仅存在于诗人的“心灵之眼”(mind's eye)；第二

选段中，岩石映入眼帘被刻画成了一个动态的过程 (ascend, rise)；同样在第三选段中，塔楼并未运动，是诗人在一步一步接近并不断仰望塔楼，因此觉得塔楼在不断升高，而真正不断上升的是诗人的视线。

从以上选段中的虚构运动可以看出，华兹华斯在描写自然时加入了自己的想象，给自然景物赋予了更高的精神境界，这类想象性运动属于典型的华兹华斯式联想 (Wordsworthian imagination) (Eilenberg, 1992; Jones, 1978; Ruoff, 1973; Barth, 2003; Liu, 1984)。主人公“目睹”了这些场面后，似乎也客观的物质世界得到升华，实现了超越 (transcendence) (Barth, 2003)，进入了更高的精神和心灵世界。对某些读者而言，这些向上的运动也许还可以被赋予宗教意义，如基督教中的“升天”。因此可以说，物理的上升运动映射了心灵与精神的提升。此外，这类上升运动还表现了“壮美” (sublime)，给人带来心灵上的震撼。康德 (Kant, 2007) 区分了两类“壮美”：数量巨大 (mathematical) 和动态 (dynamic) 引起的壮美。前者指的是通过描写遥远的距离、庞大的体积、触不可及的高度或深不可测的深度来唤起此类美学感受，后者则是通过描写物体的运动达到壮美的美学效果。以上选段结合了这两类引发“壮美”的心理机制，使平常之物给人以壮美之体验。值得一提的是，“壮美”一词的拉丁词源是“向上运动”的意思，与这里虚拟向上的壮美体验是一致的。

显而易见，以上例句中包含的上升运动都极具想象色彩。在华兹华斯的作品中，还有一部分上升虚构运动是由视觉错觉造成的，如：

But lo! The Alps, ascending white in air,
Toy with the sun and glitter from afar.

(Wordsworth, *Descriptive sketches*: 9)

该诗句生动地描写了阳光倾洒在阿尔卑斯山的美丽景象。可以推断，诗句描写的画面为阳光从山顶逐渐推移到山脚，其向下的运动造成了阿尔卑斯山向相反方向运动的假象。因此在观察者看来，阿尔卑斯山是在不断上移。这种现象类似于视觉研究中有名的“瀑布错觉”。19世纪伦敦化学家 Robert Adam (1834:373) 在游览苏格兰高地时记录了这样的视觉错觉：在凝视瀑布数秒之后，发现瀑布两旁的岩石以水流相同的速度沿相反方向运动。以上诗句正是通过忠实地记录诗人

视觉捕捉到的景象，才能描述出一幅如此栩栩如生的画面。

2.2 虚构静止

与虚构运动相反，虚构静止将运动实体表征为静止。Talmy (2000: 172) 指出：正因为认知动态为人们所习以为常，偶尔将动态描述为静态通常会让人耳目一新、惊诧不已。在华兹华斯的作品中，虽然虚构静止的实例并不多，但却能够产生一种惊叹效果，对诗歌的意象描写及意境烘托起到重要的作用。下文将通过分析华兹华斯笔下有关“风”的意象刻画，探讨虚构静止的文学效果。

And yet, even now, a little breeze, perchance
Escaped from boisterous winds that rage without,
Has entered, by the sturdy oak unfelt,
But to its gentle touch how sensitive
Is the light ash!

(Wordsworth, *Airey-force Valley*: 146)

And, in our vacant mood,
Not seldom did we stop to watch some tuft
Of dandelion seed or thistle's beard,
That skimmed the surface of the dead calm lake,
Suddenly halting now — a lifeless stand!
And starting off again with freak as sudden;
In all its sportive wanderings, all the while,
Making report of an invisible breeze
That was its wings, its chariot, and its horse,
Its playmate, rather say, its moving soul.

(Wordsworth, *Poems on the Naming of Places*: 116)

这两诗节描写的是微尘 (light ash)、蒲公英种子 (tuft of dandelion seed) 和紫蓟花须 (thistle's beard) 如何随风运动的场景，其语言表征与实际描写的场景存在着极大的反差。在第一诗节描述微尘时，暗含动感的词是触摸 (touch)，但该词只是表征事物 (thing)，而非过程 (process) (Langacker, 2008)，因此动态性不强。从语义上来看，触摸被温柔 (gentle) 修饰，其动态感也被大大削弱。但是前文诗句已经表明，此处的微风 (a little breeze) 其实是从狂风中逃离出的一股强劲之风，虽然不能撼动坚实的橡树，但却足以让微尘四处乱窜，而词语“敏感” (sensitive) 更加强了这幅尘埃随风乱舞的画面。该诗节用静态的语言勾勒极其动态的景象，其语言表征和文本呈现的意象产生了极强的美学张力，意象的动态

性非但没有减弱，反而因为反差产生了令人惊叹的效果。同样，在第二诗节中，对蒲公英种子和紫蓟花须运动的描写使用了短语“报告”（making report of），本应有的物质过程（material process）被转换成了言语过程（verbal process）（Halliday, 1994），削弱了其动态性。但实际上，诗人通过把风比喻成种子和花的“翅膀”（wings）、“战车”（chariot）、“骏马”（horse）、“玩伴”（playmate）及“运动的灵魂”（moving soul），唤起了一系列充满灵动的画面：鹰击长空、战车驰骋、骏马奔腾、与玩伴嬉笑打闹等。这些画面与风中狂舞的种子和花的意象相互叠加，用相对静态的语言勾勒出了极富动感的文学意象。

上述例子通过可见物间接刻画了不可见物“风”的意象，下面我们再来看一例对“风”的直接描述。在华兹华斯的诗歌 *A Night-Piece* 中，有这样一句不起眼的诗句：“the wind is in the tree”。见下文：

...he looks up—the clouds are split
Asunder,—and above his head he sees
The clear Moon, and the glory of the heavens.
There, in a black-blue vault she sails along,
Followed by multitudes of stars, that, small
And sharp, and bright, along the dark abyss
Drive as she drives: how fast they wheel away,
Yet vanish not!—*the wind is in the tree,*
But they are silent;—still they roll along
Immeasurably distant;

（Wordsworth, *A Night-piece*: 146）

该句从字面意思上来看，风在树林里表示的移动概念并不强，地点介词“in”仅表达方位信息。华兹华斯在其浩瀚的作品中对风有多处描写，其中表达状态信息的有短语“sallied forth”、“rush”、“sweep by”、“combating with woods”等，表达声音信息的有“sigh through the leaves of a tree”、“sobbing”、“roaring”、“babbling”、“howling”、“piping through fading woods”等。而此处却单单用最朴实无华的介词短语来表达风吹的概念。为了进一步挖掘此句的文学效果，我们不妨将其与另一表达“The wind is blowing in the tree”做一对比分析。这两句话的差别主要在于突显（profile）（Langacker, 2008）的对象不同。原句突显风与树林的静止位置关系，而第二句则突显的是风在林中吹拂的动

作，暗含了一个时间过程。其次，两句的扫描方式不同。根据 Langacker（2008），介词与动词的最大区别就是介词采取的是总体扫描（summary scanning），而动词却为顺序式扫描（sequential scanning）。原句描写的更像是观景者远远地瞥了一眼树林，对风的运动方式不做详细描述但却留给读者更大的想象空间，也符合诗歌静谧的意境；相反，第二句更像是对“风吹林动”的一个特写镜头，更加凸显动态的画面。

全诗主要描写了月夜下孤独的旅人目睹月亮冲破层层云朵，放出夺目光彩的过程，正如诗歌结尾部分点明，这是一幅庄严肃穆（solemn）的景象。全诗对风的描述仅限于此句，而且还被限定在连字符之间。难怪在评论此诗时，很少有文学评论家提及此句。唯一的评论仅限于 Averill（1980: 94），而且只是一笔带过，将此句的作用仅仅定位在对整个场景的描述。然而，本文认为此句对全诗的作用绝不仅仅在于此。虽然撇开此句话，前后文非常连贯，但此处用连字符连接的插入句并不表示不重要。基于语言的象似性（王寅, 1999），该句包含在连字符之内在某种程度上象征了“风在林中”的意义，从语言形式上衬托了诗歌的美学意义。句中的虚构静止实际上描述了一幅不可见的、暗流涌动、无声无息的运动，和月亮优雅的滑行及星星迅捷的运动互相映衬。正如前文分析，该句对时间概念不够突显，对风的运动方式也不着任何笔墨，这就暗示了丛林的漆黑，继而呼应了云朵形成的黑暗深渊（dark abyss），并共同塑造了一幅庄严肃穆的景象。正如 Thomas 和 Ober（1989: viii）评论道：“在华兹华斯的诗歌中，也许最不经意的一个小细节，经过诗意的升华，都可能成为一首极具感染力的诗歌中的重要组成部分。”在该诗中，诗人对风的意象着墨不多，但它却对意象刻画和意境烘托起到了重要的作用。风作为一种动态的存在，在该诗中呈现出静态的一面，与诗中其他意象相互映衬，共同营造了独特的意境。

同虚构运动一样，虚构静止的产生也有可能源于视觉错觉。如华兹华斯在《序曲》中将瀑布描述成“a motionless array of mighty waves”或者“the stationary blasts of waterfalls”，这同李白在《望庐山瀑布》中的名句“遥看瀑布挂前川”有异曲同工之处。我们知道，这是由于观察者离瀑布较远而导致的视觉错觉。水的流动（“飞流直

下三千尺”）及所携带的巨大（mighty）能量和看似的静止状态形成了巨大的张力，而这种张力正是通过语言表征系统里的虚构静止得以突显。

通过华兹华斯笔下的虚构运动和虚构静止事件可以看出，无论是诗人刻意为之，还是忠实地记录视觉错觉，诗人都不是在描写一个符合绝对真理的客观世界，而是通过视觉主体的反映，将客观物体概念化、主观化、诗意化。这也印证了华兹华斯的诗学主张，“诗歌的任务或擅长的领域不在于描述一个充满真理的绝对世界，而在于描写一个主体参与下的相对世界；不在于事物的客观存在，而在于一个事物被主体感知、情感投射下的主观存在”（转引自 Hutchinson, 1975: 743）。

3. 结语

本文在认知诗学的框架下，以华兹华斯诗歌为例分析了文学作品中的虚构运动和虚构静止现象，借用认知语法对词类的认知分析，对文本进行了细致入微的剖析。通过对一系列自然意象的挖掘（如峭壁、寺庙、岩石、塔楼、微尘、瀑布、风等），可以看出华兹华斯笔下的自然世界因为充满了虚构运动或虚构静止，不仅变得更加形象、生动，而且也被赋予了更高的精神层面的特质。通过将静态的场景动态化或动态的场景静态化以及真实刻画视觉错觉所造成的动静置换，华兹华斯笔下的世界交织着文学虚构性和对客观世界忠实的描写。但不管真实抑或虚拟，都不免打着诗人主观性的烙印。

参考文献：

- [1] Adam, Robert. An Account of a Peculiar Optical Phenomenon Seen after Having Looked at a Moving Body[J]. *London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science*, 1834 (5): 373-374.
- [2] Averill, James. H. *Wordsworth and the Poetry of Human Suffering* [M]. Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.
- [3] Barker, Juliet. *Wordsworth: a Life* [M]. London: Viking, 2000.
- [4] Barth, Robert. *Romanticism and Transcendence: Wordsworth, Coleridge, and the Religious Imagination* [M]. Missouri: University of Missouri Press, 2003.
- [5] Bruhn, Mark. Fictive Motion in Milton [EB/OL]. Paper presented at 9th Conference on Conceptual Structure, *Discourse, & Language*, 2008.
http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1291328. [2011-09-15]
- [6] Eilenberg, Susan. *Strange Power of Speech: Wordsworth, Coleridge, and Literary Possession* [M]. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- [7] Halliday M. A. K. *An Introduction to Functional Grammar* (second edition) [M]. London: Edward Arnold, 1994.
- [8] Hutchinson, Thomas. *Wordsworth: Poetical Works* [M]. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- [9] Jones, John. *The Egotistical Sublime: a History of Wordsworth's Imagination* [M]. London: Chatto and Windus, 1978.
- [10] Kant, Immanuel. *Critique of Judgement* (Trans. James. Creed. Meredith) [M]. Oxford: Oxford University Press [original 1790], 2007.
- [11] Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* [M]. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- [12] Langacker, Ronald. W. *Cognitive Grammar: A Basic Introduction* [M]. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- [13] Liu, Alan. Wordsworth: The History in "Imagination" [J]. *ELH*, 1984, 51(3): 505-548.
- [14] Matlock, Teenie. Fictive Motion as Cognitive Simulation [J]. *Memory & Cognition*, 2004a (32): 1389-1400.
- [15] Matlock, Teenie. The Conceptual Motivation of Fictive Motion [M] // Gunter. Radden & Klaus-Uwe. Panther. *Studies in Linguistic Motivation*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2004b: 221-248.
- [16] Matlock, Teenie & Daniel C. Richardson. Do Eye Movements Go with Fictive Motion? [M] // *Proceedings of the 26th Annual Conference of the Cognitive Science Society*, 2004.
- [17] Ruoff, Gene. Religious Implications of Wordsworth's Imagination [J]. *Studies in Romanticism*, 1973, 12 (3): 670-692.
- [18] Talmy, Leonard. Fictive Motion in Language and "Ception" [M] // Paul. Bloom, Mary. A. Peterson, Lynn. Nadel & Merrill F. Garrett, *Language and Space*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996: 211-276.

（下转第 89 页）

文本质地与阅读感受

——论纳博科夫诗剧《莫恩先生的悲剧》的形义相合

刘玉红

(广西师范大学 外国语学院, 广西 桂林 541004)

摘要: 五幕剧《莫恩先生的悲剧》是纳博科夫第一部主要作品, 它的一个独特而重要的主题是革命和暴力。主人公之一、造反派首领特拉门斯的开篇独白对烘托这一主题起到画龙点睛的作用。本文运用认知诗学的图形/背景、指示语及其转换和隐喻来解读这首 17 行的自由体诗, 发现作者在刻画特拉门斯狂暴的心态和狂妄的梦想方面匠心独运: 形态偏离和句式偏离产生多种图形; 视角指示语、空间指示语、时间指示语等五种指示语交错运用, 表达特拉门斯对自我的否定, 将读者拖入他的梦想; 名词性隐喻、形容词性隐喻和动词性隐喻相辅相成, 强化特拉门斯的矛盾心理和狂热情绪。

关键词: 莫恩先生的悲剧; 阅读; 偏离; 指示语; 隐喻

中图分类号: I106.4

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0067-07

Texture and Reading Experience: On the Meaning of Form in Nabokov's *The Tragedy of Mister Morn*

LIU Yuhong

Abstract: As Nabokov's first major work, the five-act play *The Tragedy of Mister Morn* has one important motif, revolution and violence, which is first of all emphasized effectively by a main character Tremens' 17-line monologue at the very beginning of the play. With help of figure/ground relation, deixis, and metaphors, we may have three discoveries. First, the graphological deviation and syntactic deviation produce quite a few thematic figures. Second, the mixture of five kinds of deixis — perceptual deixis, spatial deixis, temporal deixis, relational deixis, and compositional deixis — demonstrates Tremens' self-negation, and pushes the reader into his daydream. Third, noun metaphors, adjective metaphors and verb metaphors work together to delineate his radical emotions. Together the three aspects successfully profile the eccentric ambition and uncontrollable frenzy of Tremens as a dangerous leader of the revolutionary gang who will throw the country into chaos.

Key words: *The Tragedy of Mister Morn*; reading; deviation; deixis; metaphor

在中国, 一提起纳博科夫, 人们总想到他风靡一时的小说《洛丽塔》(*Lolita*, 1955), 不过说他写过诗剧, 恐怕知道的人并不多。其实, 纳博科夫 24 岁便创作了诗剧《莫恩先生的悲剧》(*The Tragedy of Mister Morn*, 2012, 以下简称《莫》), 这是他生平第一部主要作品。它长久被湮没, 不为人所知, 是因为在他生前没有得到出版, 直到他逝世 20 年后即 1997 年, 该剧才在俄罗斯的文学刊物上全文刊出, 2008 年成书出版, 2012 年英文版面世。笔者于今年 8 月完成从英文到中文的

翻译工作。

剧中故事发生在一个无名的国度。国王治国有方, 国家因此走出战乱, 一片繁荣, 但他很神秘, 常戴面具, 行踪不定, 只有他的心腹知己艾德明知道他的另一个名字叫“莫恩”。莫恩爱上因革命失败而被流放的加纳斯的妻子米迪亚。加纳斯逃亡回来, 得知此事, 要与莫恩决斗。在抽牌赌生死中, 造反派领导人特拉门斯作弊, 莫恩赌输, 被迫自杀, 但他选择带上米迪亚和艾德明逃走。特拉门斯趁机煽动暴乱, 攻入王宫, 滥杀无

辜。不久，米迪亚与艾德明相爱，离开莫恩。在国王被害和依然活着的传言的鼓动下，民众再次攻入王宫，捕杀特拉门斯及其党羽。莫恩准备返朝，但就在当晚，他却选择了自杀。

考虑到《莫》的英文版面世只有两年，中译本最快明年才能出版，国内外相关评论稀少是情有可原的。国外主要是介绍这部作品，缺少深度讨论。据 CNKI，国内研究尚未见到。目前对该作最全面、最深入的评价当数它的英文版译者之一托马斯·卡山（Thomas Karshan）。卡山也是纳博科夫研究的国际权威之一，他在《莫》英文版的长篇前言中指出，在纳博科夫这位文学大师长达 50 年的创作生涯中，这部剧作占有特殊的一席之地，因为它的一些主题成为日后的常态，如“幸福难以捉摸；想象力游戏既有创造力，也有毁灭力；人拥有的勇气、胆怯和忠诚；面具背后隐藏的真相；自由的斗争和占有灵魂的规则；欲望和有悖道德的激情对人的主宰……‘真理和极度幻想二者的相似性’”（Karshan, 2012: vii）。

不过，《莫》还不仅仅是纳博科夫的奠基之作，它还有一个特别的主题：革命和暴力（同上）。原因不难理解：《莫》是纳博科夫一家流亡海外时所作。流亡的起因是十月革命，其父在流亡期间被一个无政府主义刺客误杀，导致纳博科夫对苏维埃政府的仇视。不过读完全剧，不难看出，革命和暴力只是表达手段，而非深层主题，真正的主题是人性的悲剧。对这个主题起到画龙点睛作用的则是全剧开篇特拉门斯的独白。这段独白共 17 行，英译文如下：

Dream, fever, dream; the soundless changing
of two sentinels standing at the gates
of my powerless life ...

On the walls
the floral patterns form mocking faces;
the burning hearth hisses at me, not with fire
but with a serpent chill ... O heart, O heart,
blaze up! Begone, fever, you snake ... Helpless
am I ... But, O my heart, how I would like
to lend my trembling sickness to this fair
and careless city, so that the Royal Square
should sweat and blaze, as does my brow;
so that the barefoot streets should grow cold,
so that the whistling wind should shudder
the tall houses, the gardens, the statues

at the crossroads, the embankments, the ships
on the convulsing waters ...

（Nabokov, 2012: 5）

独白前有背景交待，发着烧的特拉门斯身裹有污点的毯子在房间里的炉火边刚睡醒。从这段独白不难看出，他身体虚弱，感到因革命失败而遭受环境的嘲弄和威胁，因而愤怒不已，渴望把自己的疾病传染给这城市，毁灭它。实际上，特拉门斯的狂暴和狂热是导致剧中其他人物死亡（包括他自己）、失去爱情或失去家庭的根源，因而成为贯穿全剧的红线，是推动剧情的最大动力，也是读者认知该剧作之艺术魅力的起点。笔者认为，为达到开门即能震撼读者、开宗明义的目的，作者在这段独白里利用偏离、指示语和隐喻等手段，精心织造出丰厚的文本质地（texture）。

1. 认知诗学中的文本质地

文本质地是认知诗学中一个重要的术语。Peter Stockwell 在其《文本质地——阅读的认知美学》（*Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*, 2009）一书中对此有过深入讨论。该书力求将文本描述和心智塑造融合到统一的文学阅读中。

“质地”原指对物体的触感，如光滑或粗糙，这是人对世界的一种基本认知。后延伸至食品或土壤的结构，再抽象为音乐、文学作品中不同因素之融合所造成的印象，即所谓的神韵。既是印象，必跟阅读紧密相关，简而言之，在认知诗学中，文本质地统指阅读之印象。Stockwell（2009: 1）在该书开篇对此作了解释：

这是一部关于文学批评的著作，而文学是由其质地（Texture）来界定的。

文学批评的固有职责是描述阅读。阅读包括文本（Texts）与人^①的互动。人由心灵、身体和共享的经验组成。文本是人们汲取这些源泉而创造出来的。文本性（Textuality）是读者共有的认知机制起作用的结果，这样的结果在文本和阅读中得以彰显。文本质地则是指对文本性的体验值（the experienced quality）。

由此看出，文本质地将文本和阅读结合在一起，包括阅读感受——文本理解——意义构筑这

① “人与文本的互动”原文为“interaction of texts and humans”。值得注意的是，这里的“文本（texts）”和“人（humans）”两个词皆为复数，指二者的丰富性，即不同的文本，不同的读者。

一过程。这里的“共有的认知机制”是从阅读到意义的桥梁，它包括 Stockwell 从心理学借来的回响 (resonance)、强度 (intensity)、移情 (empathy)、认同 (identification)、抵制 (resistance) 等认知方式。与本文相关的图形/背景关系、指示语和隐喻与它们密切相关，因而在书中频繁出现。实际上，运用图形/背景关系、指示语和隐喻这三种认知诗学工具，有助于读者体会特拉门斯这段独白丰富而独特的文本质地，探究其中文本形式和意义是如何有机地结合在一起的。

2. 偏离与图形的产生

从认知心理学借用到文学阅读中的图形/背景关系关注文本中任何突显的标示 (register) 及其文学意义。在特定的语境中，任何文学因素都可成为图形，无论是不起眼的故事背景，还是分散在文本中的文体风格，或是关乎全局的篇章结构。图形与背景的关系是动态的，二者可以相互转换，例如，在任何文本中，标点符号一般只作为连接上下文的背景，但在文学作品中，作者出于特定的意图，有意对其少用、多用或异用，就会产生独特的排版效果，引起读者的注意，这时的标点符号便成了图形。所以，在文学文本中，图形的形成往往来自偏离于常态而产生的陌生化，读者在理解这一从形到义的陌生化过程便是理解作品之艺术魅力的过程。可以说，文学创新的本质就是偏离。

Short (1996: 37-59) 提出偏离的 7 种类型：语篇偏离 (Discoursal deviation)、语义偏离 (Semantic deviation)、词汇偏离 (Lexical deviation)、语法偏离 (Grammatical deviation)、语素偏离 (Morphological deviation)、语音和形态偏离 (Phonological and graphological deviation)。特拉门斯的独白涉及形态偏离和句法偏离，其中又以形态偏离更为突出，它包括四种形式：标点符号的使用、人称代词 I 的位置、诗行的排列和对诗行首字母的处理。

首先是标点符号。在这段独白中，标点符号之所以能从一般情况下的背景地位一跃而成为图形，是基于它具有三个特点：一是异常分布；二是“意群”划分；三是表意功能。整段独白共出现逗号 15 次，省略号 5 次，感叹号 3 次，分号 3 次，感叹号+省略号 2 次。从分布看，标点符号的异用主要集中在前半部分 (1—9 行)，不但分布密集，

而且有连用现象，因而十分引人注目。标点符号虽不起眼，却是情感的一种直观表达。感叹号一般用在语气强烈的祈使句或语气强烈的反问句句末，这里表示特拉门斯因发烧而处于亢奋的状态。省略号除了用于引用或列举，还表示说话断断续续。在这里，省略号表示特拉门斯在自言自语中思绪中断、沉思和犹豫。平常不多见的分号主要有三种用法：表复句内部并列分句之间的停顿；在非并列关系（如转折关系、因果关系等）的多重复句中，处于第一层的前后两部分之间；用在分行列举的各项之间（中国政府网，2010）。这里的分号是第一和第三种用法。第一处使“Dream”和“Fever”取得相对独立的位置，成为图形。第二处同时具有第一、第三种用法，表示第一个“so that”与后两个“so that”中间有停顿，暗示特拉门斯短暂思考后下定毁灭世界的决心。表列举的分号所在的句子结尾没有句号，这既表示特拉门斯的呼喊渐弱，也暗示他因身体虚弱，亢奋后需要喘息，发泄心情后转换思路，与下面呼唤女儿埃拉衔接起来。后半部分 (10-17 行) 标点符号的意义将在下面关于排比的讨论中提及。

其次，人称代词“I”的位置也有独特意义。独白分为前后两个部分，这是基于两个界标，一是按上文提到的标点符号，前密后疏。二是按人称代词“I”所在的位置。作为这段独白的主语，“I”的位置不能不引人注目，这种注意恰恰是因为它的位置很不引人注目，因为它作为全诗的核心，其位置既不在段首，也不在行首。它本为图形，却成了背景，这是一种明显的偏离。“I”终于现身时，又连续出现两次，一次在倒装句中，一次在虚拟句中。这使得它成为一座承上启下的桥梁：先是前半部分的受动者，接着是后半部分的施动者。而这两个部分在核心内容上是截然相反的：前半部分强调的是疾病和失败带来的“无力”之感，后半部分是雄心再次得到鼓舞后产生的“巨力”之望。在前半部分，特拉门斯的内心受制于梦想和狂热，失去了理性的自我。“Helpless”烘托了这一点，与前面的“powerless”相呼应。“Helpless”虽在行尾，却占据了独立的位置，前面是省略号，后面是空白页边，且首字母大写。所以，它看似背景，实为图形，表示特拉门斯不愿承认，却又不得不面对“革命”失败后自己的孤独和自怨自艾。“But”前面的省略号和后面的感叹词“O”又转向他的不甘心，顺理成章地过渡到他发出的愤怒呼喊，同时强化了节奏感。在后半部

分，令躯体变得无力的疾病一旦蔓延到这个城市，却变得强大无比，可以令皇家广场发疟疾（既发冷又发热），可以让街道发寒，可以让呼啸的风撼动整个世界。由此，前后两个部分形成了反讽。

再者，诗行排列别有用心。从头到尾，诗行长短不一，鲜有对齐，尤其是第三行“of my powerless life”突然变短、第四行“On the walls”陡然凹进去、最后一行“on the convulsing waters”再次突然变短，如此，整段独白有了具象诗的感觉，像火焰飘动，像毒蛇扭动，又像素乱的意识流。这种飘忽不定、此起彼伏的视觉效果正是特拉门斯心潮澎湃、心绪大乱的生动写照，这种看似不起眼的错位正是形与义的高效结合。

最后，诗行首字母的处理也别具一格。一般而言，英文诗每行开头的字母都用大写，无论该词是实词还是虚词。但在这段独白里，除了第一行第一个单词“Dream”和第四行第一个单词“On”的首字母为大写外，其他行的首字母均为小写。一连串的小写，表明说话者心情急迫，情绪激烈，一气呵成，读之有喘不过气来的感觉，这正是作者希望读者感受到的特拉门斯的愤怒和急迫。与行首小写相对应的是大写单词在诗行中出现的不规范：第四行的“On”，第七行的两个“O”，第八行的“Begone”和“Helpless”，第九行的“But”和“O”。有些大写单词前面要么是省略号“O heart”、“Helpless”、“But”，要么是空白“On the walls”，令人有突兀之感，作者借此生动地状摹特拉门斯心情之大起大落。

标点符号造成了形态偏离，也导致了句法偏离。这段独白由于没有句号，划分句子需费点神。从大小写判断，全诗大概可以分为六个句子，没有一个是“正常的”陈述句，可分为三类：无谓语句、倒装句和感叹句。第一句“Dream...life”没有主谓语，第二句“On...chill”是倒装句，第三句“O...blaze up”和第四句“Begone...snake”是感叹句，第五句“Helpless am I”又是倒装句，最长的第六句“But...waters”又是感叹句。这些非正常句式彼此紧密相连，强调说话者的特定意图：特拉门斯狂躁、思绪不畅、情绪波动剧烈。最后的长感叹句包含了名词排比和句式排比。名词排比列出高高的房屋、花园、十字路口的塑像、海堤、颤抖的海面上的船只，几乎涉及人类生活的各个方面：居住、休闲、艺术、安全、旅行或运输，暗示特拉门斯的暴力意图可能带来的可怕后果。3个“so that”句之间只有

分号，没有句号，上下行串连在一起，几乎没有停顿，最后的感叹号如火山爆发。词与句融为一体，栩栩如生地刻画出特拉门斯的野心之大。

3. 指示语及其转换

由文本质地引发的阅读感受还与阅读的视角有关，而视角的确定又与指示语相关。指示语是表示物体或人物间的空间关系、时间关系、社会关系和文本关系。这些关系以“零点”之自我焦点（“zero-point” egocentric focus）为观照点，这一自我焦点便是指示中心（deictic center）。指示语有6项：视角指示语（perceptual deixis）（指与文本参与者的视角相关的表达，如人称代词、指示代词、定冠词、明确的指代词汇、心智状词等）、空间指示语（spatial deixis）（指确定指示中心在某地的表达，包括空间副词、方位格、地点指示代词、表运动的动词）、时间指示语（temporal deixis）（指确定指示中心在某一时间点的表达，包括时间副词、时间方位格，特别是时态和区分时间的动词形式）、关系指示语（relational deixis）（指关于作者、叙述者、人物和读者关系状态和社会视角的表达，包括视角和焦点、命名和称呼、评价用辞）、文本指示语（textual deixis）（指突显文本的文本性，如题目和分段、与文本其他部分的呼应、文本生产的艺术、引人注目的诗学特征、对可信度、忠实度和真实度的表达）和作文指示语（compositional deixis）（指文本的类属）（Stockwell, 2002: 45-46）。这里的作文指示语定义过简，Stockwell在另一处给出了较为清楚的解释，作文指示语指文本中特有的用词、句法和其他标示，这些标示使该文本与某一文学传统和其他文学作品不可避免地产生联系（Stockwell, 2002: 79），可以说，只要是文学文本，都能找到一种、多种或所有的指示语。指示语与语境密切相关，与读者感知的视角密切相关，从而与文本意义的生产有关。

除了文本指示语，特拉门斯的这段独白包含了其他五种指示语。视角指示语是“I”和“you”，在独自沉思中有对话，拉近了读者与人物的距离。因为是戏剧，空间指示语比较特别，首先出现在独白前的背景说明点出：特拉门斯家中的房间、壁炉前的扶手椅。独白里的空间指示语有4处：卫兵守门、身前炉火、墙上图案和疾病传染（从作为空间存在的身体传到这个城市）。时间指示语有通过动词时态表达的现在时，也有通过情状词“would like”表

达出来的将来时。关系指示语在这里所指示的关系并非人与人的关系，而是人与物（火、疾病、心等）的关系。在这段独白中，指示中心只有特拉门斯一个，从他的视角出发，出现了不少表否定态度的评价性词汇（即上面提到的社会社角和评价用辞），可分为形式否定和内涵否定两种。前者主要是形容词，有状态性形容词“soundless”、“powerless”、“chill”、“helpless”和“careless”。“soundless”是对特拉门斯对自己感官能力的否定，“chill”和“helpless”是他对自己生命活力的否定，这两种否定强调了自我的无力（powerless），其缘由在于这个否定他的存在和力量的城市（careless）。此外，还有动作性形容词，即“mocking”和“convulsing”。对于“mocking”，指示中心是受动者；对于“convulsing”，指示中心是施动者。-ing形式强调行为的当下性和状态的持续性，它们的对比强度与整段独白指示中心从无力转向巨力暗相呼应。表内涵否定的有名词性形容词有“serpent”（巨蛇）和“snake”（蛇）。这是两个很有文化内涵的词汇将在下面的隐喻部分进行讨论。

《莫》的作文指示语是很突出的。卡山认为，该剧在主题、人物、情节、语言和艺术手法都有仿莎士比亚的意图。在主题方面，王权是一个沉重的负担，这类似《亨利四世》。莫恩的魔法力量和博爱胸怀与悲喜剧《暴风雨》中的国王普罗斯彼罗颇为类同。特拉门斯的女儿埃拉为帮助逃亡回来的加纳斯见到妻子，把他打扮成奥赛罗的模样去参加舞会。特拉门斯、克莱恩（特拉门斯的助手、埃拉的丈夫）、莫恩和但迪里奥（贵族）的话语喜用隐喻，哲理意味浓重，像莎翁的晚期作品。最具雄心壮志的是这部剧作仿莎翁悲剧的抑扬五音步，甚至比莎翁的抑扬五音步还要严格。（Karshan, 2012: xv）。

文学文本与指示语相关，而文学阅读则与指示转换理论（DST）相关，即读者利用想象力，以认知的姿态“走入”在脑海里构筑起来的文本世界，从故事中的人物或叙述者的视角去观照一切。这里的文本世界既指整个大文本世界，也指通过指示语转换构筑起来的次文本世界，这样的文本世界叫指示场（deictic field）。在特拉门斯的独白中，指示中心一直没变，就是特拉门斯自己，因为独白中所有的表达都指向特拉门斯一人的内心感受。随着沉思的推进，视角指示语、空间指示语和时间指示语发生转换。视角指示语从第一

人称转到第二人称（you snake），再转回到第一人称。空间指示语从前半部分的身体空间转到后半部分的外部世界。这种空间指示的转换对应时间指示语的转换，即从现在转到将来。指示语的转换引导读者“进（push）、出（pop）”指示场。

“how I would like”表示进入一个新的指示场，即特拉门斯虚拟的愿望。一般而言，读者希望“有进有出”，在进入一个指示场后，终归要出来，回归主体叙述（Stockwell, 2002: 48）。然而，独白结尾的省略号表示这一指示场“有进无出”，读者和特拉门斯都停留在对这个愿望的回味中。作者的意图有两个，一是愿望的持续将控制和影响特拉门斯后面的所有行动，二是读者被一直牵制在特拉门斯的心灵世界中，对他的压抑和亢奋感同身受而无法摆脱。

4. 隐喻的丰富性

在文学的文本质地中，隐喻是最具普遍性和民主性的，因为它大量存在于我们的日常语言中，甚至是无所不在的（Lakoff & Johnson, 1980）。人人都在用隐喻，常用而不自知，只要稍加分析，都能理解。隐喻是书面语和口语中随处可见的现象，还很有可能影响我们的思维（蓝纯，2005: 113），同时，隐喻又“不是一种简单的语言现象，而是一种认知方式，语言中之所以存在隐喻表达，是因为我们的概念体系中存在概念隐喻”（蓝纯，2005: 114-15）。正是隐喻的这一认知基础使得它在文学作品中容易吸引读者的注意力，成为作家创新的一个显著标示。在《莫》中，特拉门斯、莫恩、克莱恩和但迪里奥这些人物的话语中充满了隐喻，渗透了哲理，他们稍长的对白或独白都可看作哲理诗。特拉门斯这段并不算长的独白里就有11个隐喻，可以说非常密集。这11个隐喻大多围绕毒蛇和疾病，大致可分为三类：名词性隐喻、动词性隐喻和形容词性隐喻。

名词性隐喻有四个：生命是一座有哨兵把守大门的城堡“gates of my powerless life”^①，梦和发热是生命的哨兵“Dream, fever ... two sentinels ... life”；发寒是毒蛇“serpent chill”，发热是毒蛇“fever, you snake”。这些隐喻表明，特拉门斯一生只与虚幻和病患为伴，“soundless

^① 有gates的房屋有多种，这里根据全剧斗争和暴力的主题假设有战争意味的城堡。

changing”暗示它们互不分离，不受他的理性控制。这与下面一冷一热两种毒蛇对应起来。两条蛇虽分在上下行，但在排版上紧挨在一起，似有纠缠之意。在西方文化中，“蛇常使人联想到阴险、凶恶和奸诈”（王逢鑫，2013：98-99），如“the serpent in Eden”（伊甸园里引诱夏娃偷吃禁果的蛇）以及由此引申出来的“the old serpent”（撒旦、魔鬼），“snake in the bosom”（护恶养奸、忘恩负义），“snake in the grass”（阴险小人）等。由于开篇即暗示特拉门斯刚从梦中醒来，而且强调梦于他生命的重要性，故有必要从心理学角度理解蛇与梦的关系。荣格心理学派认为蛇具有象征意义，“蛇是非凡原始力量的象征。所有的经验表明，它是精神力量的重要标志。当蛇在梦中出现时，它代表了来自人心灵深处的力量，我们不妨说这种力量跟原始的爬行动物一样古老”（汉斯，2000：289）。由此，蛇代表原始的恶力。特拉门斯把炉火视为蛇一般的冰寒，又把发烧视为驱赶不走的毒蛇，这反映出他紊乱而矛盾心理：生活之火不能给他温暖，疾病的热又令他恐惧和厌恶，但他又不得不借助这疾病来显示自己的力量，毁灭世界。他无法摆脱这样的心理，最终毁灭的是自己。

毒蛇与疾病不但构成名词性隐喻，而且构成了5个动词性隐喻：炉火如毒蛇吐信“hiss at”，心发光发热“heart blaze up”，疾病颤抖（trembling sickness），把疾病借给这城市“lend ... to”，皇家广场冒汗、发热“the Royal Square should sweat and blaze”，海水颤抖“convulsing waters”。毒蛇吐信暗示疾病从名词性隐喻中的状态转为动词性隐喻中的动作，突出的是其潜在的力量。特拉门斯期待心变热，是感受到病患的威胁，这一威胁以“trembling”来表现。“trembling”所指的颤抖可以因为虚弱，也可以因为兴奋或愤怒，这两种对立的状态正是特拉门斯所处的状态。疾病的力量最后在“lend ... to”中直指特拉门斯的目标。“lend ... to”原意为“借给”，即特拉门斯渴望把自己的发热病“借给”这座城市，借给不如给或传染等来得更直接，所谓借，是把某一物什暂给他人使用，所有权仍归原主人，这就产生了一种“共有”关系，暗示特拉门斯将与这城市共同感受疾病的力量，这打下了两个铺垫，一是后来发生的暴乱和屠杀，二是特拉门斯自己的毁灭。

这种由此及彼，彼此共生的关系还表现在另一个动词隐喻上，即“blaze/blaze up”。此词与诗

中其他表示热与火的词汇即“fever”，“burning”和“fire”相关，但又与它们不同，这三个词要么蕴含热度，如“fever”和“burning”，要么暗示光亮，如“fire”，只有“blaze”是二者兼而有之，将光与热融为一体，这从它的基本释义便可看出，“a brilliant burst of fire”，“a bright or steady light or glare”，“a destructive fire”。因为blaze带有毁灭性力量，所以也用来隐喻极端感情的迸发，即“a sudden outburst, as of emotion”。由此看出，blaze的两次出现是作者精心设计的，第一次是特拉门斯说自己，“O heart, blaze up!”第二次是说这个城市，“so that the Royal Square/should sweat and blaze”。在英语文化里，“heart”表示情感，与表示理性的“mind”相对，再一次由此及彼，内化了“lend ... to”的含义，即特拉门斯要把自己的热病、狂热借给这座城市，他将与这城市一起发热、发狂，最终一道毁灭。

形容词性隐喻有两个：冷漠的城市“careless city”，光脚的街道“the barefoot streets”。前者抒发特拉门斯败者为寇的愤怒：第一次“革命”失败后，身为领导人的他不得不隐居起来，无人知晓，无人理睬，他为失败和遭受冷落而心生怨恨。街道光脚的含义则比较模糊。街道似为转喻，指代城市及其民众；光脚既指无所保护，也指易受影响。接下来用“grow cold”，而不是“catch cold”（感冒），是有深意的，“grow cold”中的“cold”有可能指感冒，但更可能指心肠冷硬，而“grow”所代表的发展是没有限度的，这就从另一方面为后面席卷全国的暴力行为打下铺垫。

5. 结语

从认知诗学的角度分析《莫恩先生的悲剧》的开篇独白，我们发现，标点符号的异常使用、指示语的设定和指示场的变换，以及新奇隐喻的频繁出现，把特拉门斯复杂而激昂的情感表现得栩栩如生、淋漓尽致，达到了以诗状情、以诗绘情的目的。同时，这些艺术技巧偏离了日常语言和认知，增加了阅读的难度，同时也吸引了读者的注意，这一审美过程便是理解艺术技巧如何“使对象陌生化，使形式困难化，并增加认识的难度和长度，因为认识过程就其自身而言即作为一种美学目标，必须被延长”（Shklovsky, 1965: 12）。不难看出，一旦把这一“认识过程”科学化和多向化，就“有可能对文学作品的效果做出新的解

释,发现作品新的涵义或新的美感,实现‘从解释到发现’的跨越”(熊沐清,2012:458),这就是认知诗学巨大的生产力和无穷魅力。

致谢:本文受到 Peter Stockwell 先生的文章“Miltonic texture and the feeling of reading”的启发,在此表示感谢。

参考文献:

- [1] Karshan, Thomas. Introduction [A]. In *The Tragedy of Mister Morn* [M]. London: Penguin Group, 2012. vii-xxiv.
- [2] Lakoff, George & Mark Johnson. *Metaphors We Live By* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- [3] Nabokov, Vladimir V. *The Tragedy of Mister Morn* [M]. London: Penguin Group, 2012.
- [4] Shklovsky, V. Art as technique [M] // L. Lemon & M. Reis. *Russian Formalist Criticism*. Lincoln: Nebraska University Press, 1965: 3-12.
- [5] Short, Mick. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose* [M]. London and New York: Longman Group, 1996.
- [6] Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction* [M]. London: Routledge, 2002.
- [7] Stockwell, Peter. Miltonic Texture and the Feeling of Reading [M] // *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* [M] // Elena Semino & Jonathan Culpeper. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2002: 73-94.
- [8] Stockwell, Peter. *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading* [M]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- [9] [德]汉斯·比德曼. 世界文化象征辞典[M]. 刘玉红, 等译. 桂林: 漓江出版社, 2000.
- [10] 蓝纯. 认知语言学与隐喻研究[M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2005.
- [11] 王逢鑫, 蛇年说“蛇”[J]. 英语世界, 2013(2): 98-99
- [12] 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).
- [13] 中国政府网. 中华人民共和国国家标准标点符号用法[EB/OL].
http://www.sasac.gov.cn/n1180/n1271/n6716920/n6716950/n6723785/6723901.html. (2010-02-20).

收稿日期: 2014-05-21

作者简介: 刘玉红, 女, 广西柳州人, 博士, 广西师范大学外国语学院教授, 主要从事英美文学、认知诗学、英语教学法研究。

《认知诗学》征稿启事

《认知诗学》是目前国内外唯一以认知诗学为研究对象的学术刊物, 常设有理论研究、文本分析、认知诗学本土化探索、界面与认知诗学、认知诗学与文学翻译、书评与动态等栏目, 欢迎理论性、实证性、综述性、有创意、学术性强的相关论文。正文篇幅在 8000 字左右。书评为 5000 字以内。

为了使刊物编排规范, 敬请作者来稿时提供: (1) 250 字左右的中文摘要, 2-5 个关键词; (2) 请另附作者简介(姓名、性别、民族、工作单位及部门、职称、学历学位、主要研究方向、电子邮箱及电话号码、基金项目名称与编号), 以便联系。文章正式发表时, 仅公开作者的姓名、工作单位及部门、职称、学历学位、主要研究方向、基金项目名称与编号等。

投稿请以电子版 word 文档发至邮箱: cognitivepoetics@126.com。本刊编辑部将做到每稿必复。来稿请参照“中华人民共和国国家标准”《文后参考资料著录规则》(GB/T7714-2005), 具体要求和范例, 请登录认知诗学网站: <http://www.cognitive-poetics.com>。

对录用的稿件, 本刊将给作者赠送两本样刊。本刊发表的论文将被录入中国知网。对本刊发表文章的任何转载, 论文集收录须经本刊同意。

莫言小说语言创新中的“心与物”

——认知诗学视角

赵奎英

(南京大学 艺术研究院, 南京 210093)

摘要: 大量运用词汇偏离是莫言小说语言风格的一大特色。莫言小说中的词汇偏离表现在临时创造新词语, 即时创造新用法, 以陌生化的描述性语句代替或更新现成的语词, 或用出其不意的比喻打破人们对于日常名物的感受和认识等方面。莫言的词汇偏离创造出了异乎寻常的语言形式, 取得了空前强烈的“陌生化”效果, 更新了人们的审美感受、理解和认识, 似乎深谙形式主义的美学原则。但从认知语言学角度进行分析便会发现, 莫言的语言创新始终有一个“物”和“心”的向度, 它更为暗合的是“认知诗学”所开启出来的美学路向和追求。莫言的语言创新以一种不断向原初之“物”的回返和向个人“体验”的回归, 在个体独特身心构造与原初本真之物相互作用中生成的陌生化形式, 开启了一种重返词语重量和心灵深度的纯文学写作道路。它不仅为人们重新认识语言和文学, 也为人们反思形式主义诗学, 建构认知诗学提供了一个可供参照的维度。

关键词: 莫言小说; 词汇偏离; “心物”向度; 认知诗学

中图分类号: I206.7

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0074-11

“Mind and Thing” of Language Innovation in Mo Yan’s Novel: A Perspective of Cognitive Poetics

ZHAO Kuiying

Abstract: A striking linguistic feature of Mo Yan’s novels is lexical deviation including creating nonce formation or nonce meaning, substituting the existing words for descriptive sentences for defamiliarization, or creative referring terms with surprising metaphors. These means of lexical deviation, revealing Mo Yan’s familiarity with the aesthetic principal of verbal formation, has created an unusual form of literary language, producing an unprecedented effect of defamiliarization and updating our usual aesthetic feeling, understanding and knowing. Mo Yan’s innovation of language has a basic dimension of correlating “thing” and “mind” all the time, which is in perfect accordance with the aesthetic principles of cognitive poetics. Mo Yan’s language innovation initiated a new route to pure literature, returning back to the weight and depth of words by going back to the primary nature “thing” rooted in the individual embodimental “experience”. From the perspective of cognitive poetics, we are more likely to discern this basic dimension of Mo Yan’s language innovation.

Key Words: Mo Yan’s novel; lexical deviation; dimension of “thing” and “mind”; cognitive poetics

大胆冲破各种界限和束缚, 违反或破坏各种语言常规, 使用规范偏离, 是莫言小说语言风格生成的一个重要原因。在莫言所使用的各种形式的偏离中, 词汇偏离又尤其值得人们注意。因为透过莫言小说中的词汇偏离, 我们可以发现莫言小说语言创新的深层规律。它让我们看到, 莫言小说的词汇偏

离并不仅仅是一种语言形式的创新, 更不是一种空洞的语言游戏, 而是以不断向原初之“物”回返和向个体“体验”回归的陌生化语言, 在“心与物”的相互作用中重返了词语的重量、深度和活力。与其说他遵循的是俄国形式主义的美学原则, 倒不如说它更暗合认知诗学所标举的文学语言生成路向

和美学追求。因此，我们这里试图对莫言小说的词汇创新进行分析，并适时反观它与新兴的认知诗学之间的可能关系。

“偏离”，英文作“deviation”，又译变异，它是指对语言常规的破坏和违反。英国文体学家杰弗里·N·里奇（Geoffrey N. Leech），曾概括出英语诗歌中“词汇偏离”的两种最基本方式：创造新词汇和创造新用法。所谓创造新词汇，是指作家使用“临时造语”的方式为某一特定的目的自创新词；所谓创造新用法，则是指作家在特定语境下临时违背词的常规用法，使一个词获得“偶有语义”，造成新奇别致的效果。如果按照这种解释，我们发现，在莫言的小说语言中，这两种类型的词汇偏离比比皆是。我们这里先看莫言是如何通过“临时造语”方式自创新词汇的。

莫言小说中存在着大量的临时自创的新词语。这些新词有的是在现有词汇之外完全生造的；有的是在已有词汇的基础进行仿造或改造的；有的是对已有成语、习语的凝缩或合并；有的则是对一些固定的、现成的词语的扩展或拆分；也有一些是通过对已有词语的词素顺序进行颠倒而成的。但无论如何，莫言作品中通过偏离词汇规范而临时创造新词语的现象是随处可见的，并且这一现象业已引起批评界、理论界和语言学界的注意。我们这里主要以莫言小说中仿造或改造的新词为例，看看莫言在创造新词汇时所遵循的一般规律：

丁钩儿说：“我舍不得打死你。吓唬你。不要人仗狗势。十点多了，早该开大门！”（《酒国》）

尊龙大爷说，“如果鲁长官不嫌弃的话，老汉愿意效驴马之劳。”（《丰乳肥臀》）

现在，她让俺来请你，就说明她服了软，认了输，你不趁着这个机会借坡上毛驴还要等到什么时候？（《檀香刑》）

樊三为难地说：“你都给我认了驴马亲家了，还叫我啥？试试吧，死驴当成活驴医。”（《丰乳肥臀》）

它的身后，几十匹黑色的老鼠列成半圆的队形，鼠视眈眈，随时准备冲锋陷阵。（《丰乳肥臀》）

从以上引文可以看出，那些加点的词语都是通过对已有的成语或俗语加以改造而来的，有的

是更换了一个字，保持原有的词语结构和意涵指向，如把愿“犬马之劳”改换成“驴马之劳”，把“虎视眈眈”改换成“鼠视眈眈”；也有的改换了多个字，大致保留了原来的结构形式，但意涵指向已经发生变化或已走向原来的反面，如把“借坡下驴”改造成“借坡上毛驴”。也有的是在整体结构形式不变的情况下，调换词素的位置，使意涵指向发生改变，如把“狗仗人势”改造成“人仗狗势”。但所有这些经过改造而成的新词汇，不管意涵指向是否发生改变，都通过对通常的词汇规范的偏离，在形式上变得十分“触目”，从而大大增强了俄国形式主义者所说的那种“可被触知”的程度。这些触目的形式都给人一种耳目一新的感觉，并创造出了一种十分诙谐幽默的效果。

但作者这样打破用词规范，并非仅仅是为了娱人感官、触人耳目，而且也更好地实现了表义功能。因为这些词语被改造后不仅是更触目了，而且也更加切合语境意义了。如在《酒国》中，检查员丁钩儿去罗山煤矿调查食婴案件，看门老头10点多钟还不开大门，丁钩儿好不容易弄开小门进去，脚跟还未站稳就被看门老头当头泼了一盆洗脸水，但看门老头非但不道歉，反而仗着他那条狼黄色大狗提着洗脸盆“愤怒地单脚踹着地球骂人”，被丁钩儿用玩具手枪吓倒在地，这时才有了所谓的不要“人仗狗势”。这话除了带有诙谐意味并十分“触目”外，实际上也比“狗仗人势”更“写实”、更精准、更生动、更形象了。在《丰乳肥臀》中，作者把愿效“犬马之劳”改换成愿效“驴马之劳”，实际上也取得了这样的效果。在《丰乳肥臀》中，莫言有很多地方都写到“驴”。这与“驴”作为一种重要的生产资料，在当时的中国农村的生产生活中发挥着不可替代的作用有着直接的关系。作者这里让尊龙大爷把愿意为鲁长官效力，说成是愿效“驴马之劳”，不仅达到了新奇陌生的效果，实际上也与尊龙大爷作为一个对“驴”有着更深厚感情的，同时也没有太高文化水平的农村老汉的身份特征更加符合。另外，像引文中提到“死驴当成活驴医”等，也都是与小说中的人物、情节、场景更为切合的。

在莫言的作品中，这类通过仿造或改造而来的新词汇可谓不胜枚举。如把“半老徐娘”改造成“全老徐娘”，把“一鸣惊人”改造成“一脱惊人”，把“一马当先”改造成“一驴当先”，

把“欺人太甚”改造成“欺猫太甚”，把“杂乱无章”改造成“杂乱成章”，把“美女如云”改造成“美吃如云”，把“往事如烟”改造成“驴事如烟”，把“蓬头垢面”改造成“蓬毛垢面”，等等。这些改造看起来不管多么有违常规，但通过对原文语境的分析可以看出，作者基本上都是“缘事生语”，“随事为文”，因此这些改造也可以说是“词随物转”，“文与境合”，既新颖别致、诙谐幽默，给人一种陌生化的效果，又大大增强了语言的表现力，更加精准地表现了语境意义，更加生动地呈现了事物特征，使语言具有高度的“及物性”。

二

莫言小说词汇偏离的另一种形式是在特定语境下临时违背词语的常规用法，使一个词获得“偶有语义”或新的用法。我们知道，在我们的日常话语系统中，每个已知的事物都已经现成的名称，每个常用的语词也都已经有现成的用法，哪个词与哪个词组合搭配在一起，哪一类词用来修饰、说明哪一种情况、哪一类事物，都是有比较固定的用法规范。但我们发现，在莫言的小说中，这些固定的用法规范随时都会被打破。作者经常出其不意地把一些词从固定的上下文关系中提出来，把它们放置在一个异乎寻常的语言环境中，从而创造出一种特别的、新颖的意义、意味或效果。试举几例如下：

这封信写得七嘴八舌，交头接耳，但基本上杂乱成章，原因自然还在酒上。（《酒国》）

骡子驮着母子俩，在高粱夹峙下的土路上奔驰，骡子跑得前仰后合，父亲和奶奶被颠得上蹿下跳。（《红高粱家族》）

母亲在院子里支着鏊子烙饼，沙枣花帮她烧火。柴草返潮，火焰焦黄，黑烟稠密。阳光暧昧。（《丰乳肥臀》）

太阳落下地，天上的颜色淡漠，黄麻的梢头上笼罩着稀薄的青气。（《天堂蒜苔之歌》）

台下的百姓都深沉地垂着头，没人举手，也没人出声。（《丰乳肥臀》）

校长站在讲台上气宇轩昂，他是一个中年人，面黄无须，人中漫长，下巴短促。（《欢乐》）

往常从老爷的言谈话语中，可以听出他对相

貌古旧的夫人颇为敬畏。（《檀香刑》）

一股霉烂了的蒜苔味猛扑进他的意识里，引逗得他牵肠挂肚，直想呕吐。（《天堂蒜苔之歌》）

从以上所引句段可以看出，那些加点的词语都明显违背了词语的用法规范。如在通常情况下，“七嘴八舌”、“交头接耳”，都是用来形容人们现场发言或现场交谈时的混乱热闹场面的，但在《酒国》中，作者却用这两个词来形容青年作家李一斗所写信件的特征，显然违背了这两个词的常规用法。我们知道，“前仰后合”的原义是指人的身体前后晃动、不能自持，多是形容人大笑时的样子。“上蹿下跳”本来是指小动物“到处蹿蹦”的身体动作的，后来也比喻人“上下奔走，四处活动”的行为，但用于人的行为时是含贬义的。很显然，莫言这里不是在上述意义上使用这两个词的。莫言这里一反常规，把本来是形容人大笑时身体动作的词用于形容马奔跑时的动作，把形容小动物身体活动的词用于形容人骑骡子时的身体动作。通过这些偏离常规的使用，作者一方面由于把词语从常规的上下文搭配关系中解放出来，放置在一个全新的语言环境中，从而让词语本身变得十分突出，因此大大增强了词语的“可触知性”；另一方面也由于新的组合搭配关系，使词语附加上一些新的临时的语境意义，从而让词语呈现出一种新的面目，让人领略到一些新的、陌生的、与原来不同的东西。同时，莫言这些出人意料的词汇运用，总是在不经意之间创造出一种让人忍俊不禁的幽默效果。但在这些用法偏离中，我们同样发现，莫言对于词汇用法规范的违反，不只是创造出了陌生化、喜剧化的效果，同样也更好地表达了他要表达的东西，更好地切合了词语的语境意义。让语言更加生动、形象、具体了。如在《酒国》中，青年作家李一斗是一个初学写作者，一个爱好文学的“酒博士”，用他自己的话说，由于他是“一个研究酒的博士，天天看酒、闻酒、喝酒，与酒拥抱与酒接吻与酒摩肩擦背，连呼吸的空气都饱含着乙醇”，也就“具有了酒的品格酒的性情”，“酒的品格是放浪不羁；酒的性情是信口开河”，酒的“熏陶”让他“神魂颠倒”，让他无法“循规蹈矩”，因此无论他写的小说还是他写的信，都具有一种典型的“杂语性”、“多语性”特征，都像喝醉了酒一样，兴之所至，随意生发，不拘

一格，杂七杂八，好像有许多声音同时在说话，自然也可以说是“七嘴八舌”、“交头接耳”、“杂乱成章”了。只是原来没有或很少有这样的用法，这种使用才被视为“偏离规范”了。

同样，在词语的常规使用中，“暧昧”主要是用来形容不明朗的态度、行为或男女关系的；“古旧”主要是用来形容服饰、家具或制度之类的东西的陈旧古老的；“短促”多用来形容时间急促短暂，“漫长”则主要用来形容长得没有尽头的时间或道路的。但莫言却一一打破这些词的常规用法，用“暧昧”来形容阳光，用“古旧”形容人的相貌，用短促、漫长来形容人脸部器官的特征。这些用法猛一看来很是突兀、怪诞，但仔细琢磨便会发现，这些违反常规的用法其实是十分高妙的，作者这样做也是有意识或无意识地以与语境的切合、与“物”的对应为基本向度的。并且如果从语义学的角度加以分析，莫言这些偏离规范的用法，对于扩张文学语言的审美空间，对于恢复现代汉语的原始生命活力，也都是具有重要意义。

我们知道，如果从历时发展的角度看，词义一般来说包含两个基本层面：一个层面是词的本义或原义，一个层面是词的引申义、比喻义。有一些词，我们在日常交流中主要是在本义、原义上使用这个词的，于是这个本义、原义就固定成了词典中的基本意义。但也有一些词，我们在通常使用中主要是在引申义、比喻义上使用它的，其比喻义、引申义反而成了词典中的公认的基本意义，它的本义、原义反而被人忘记了；或者是，它的本义从一开始作为词使用时就被遮蔽了，以至于大多数人已经不知道它有什么本义或原义了，但通过字源学考察，可以把这个词的原义钩连或重建出来。通过分析我们发现，莫言小说对于词汇用法规范的违反，似乎正是与词汇用法的这两种通常的运行情况对着来的。那就是当常规用法只是在本义上使用这个词时，莫言可能会在引申的、比喻的意义上使用、拓展这个词的用法；当常规用法主要是在引申的、比喻的意义上使用这个词时，莫言又常常会回到这个词的原始的、本来的意义上，或者是把那被遮蔽了的本义重新创造出来。但无论哪一种情况，他都使得词与“物”的联系更为切近了。只不过前一种情况表现为对原始的词“物”联系的恢复、回返或重建，后一种情况则表现为对原始的词“物”联系

的借助。

英国语言学家弗尔纳德（James C. Fernald）曾经说：“在所有语言中，最早的词都必然是以某种方式与物质的、可感觉到的物体有联系，如太阳、月亮、星星、地球、岩石、山丘、树木、河流、鸟兽、男人、女人、孩子；如人类或动物的声音，鸟的歌唱，风的叹息，雪或雨的降落，雷的轰鸣”，等等。“当词语进展到需要来表达抽象观念和精神情感时，获取这类词的自然方式，或许也是唯一方式，是把物质术语调整成表达精神的词汇。”黑格尔也认为：“每种语言本身就包含无数的隐喻。它们的本义是涉及感性事物的，后来引申到精神事物上去……但是这种字用久了，就逐渐失去隐喻的性质，用成习惯，引申义就变成了本义，意义与意象在娴熟运用之中就不再划分开来，意象就不再使人想起一个具体的感性关照对象，而直接想到它的抽象意义。”语言发展的这一规律，使得词的原义、本义往往具有具体性、指称性，它总是这样那样地与物理世界中的实在事物发生关系。而词语的引申义、比喻义则往往具有抽象性、概括性，它与物理世界中的具体事物越来越失去了直接紧密的联系。这也使得，回到词语的本义上，或把词语的原义重新创造出来，也就意味着恢复词语与自然物理之“物”的原初联系，使词语的用法变得更自然，更具有根基，更富有质感，更具有物的重量，也更具原生态的生命活力。比如在“暧昧”这个词中，从构词上就可以看出，“暖”与“昧”都是与“太阳光”相关的，原义是指日光昏暗不明，后来引申到事物、事理的幽深，模糊不清晰，再引申到态度不明朗或行为不可告人。后来进一步引申并狭隘化，以至于今天的一个主要义项是形容不明朗的男女关系。它产生之初的本义却离人们越来越远了，它与实在事物的最初的本真联系更是被人遗忘了。莫言这里把“暧昧”与“阳光”关联起来，说明阳光的性状，无疑是把这个词的原义复活了，把它与自然之物的原初联系重新建立起来了。这个词从而也显得更为真切、更为质实、更有生命的底色了。同时，由于这个词的常规搭配被打破，人们不会再对它做如此狭隘的习惯化理解，一个具有深度感的、更为广阔的语义空间也被开放出来了。

另外，像“淡漠”、“深沉”、“牵肠挂肚”等等词汇，在常规使用中，人们也主要是使用它

们的比喻义、引申义，其本义、原义也离人们越来越远了，它与自然、实在之“物”的联系也被人们遗忘或被遮蔽起来了。如说起“淡漠”，人们想到的主要是感情、态度不热烈或印象不清晰；说起“深沉”，人们想到的主要是情感或思想的内蕴、不外露；说起“牵肠挂肚”，我们想到的则主要是亲人间那种魂牵梦萦、难以割舍的牵挂，而很少会把这些词与自然物的色彩，与那些物质性的身体器官联系在一起了。但当莫言说“颜色淡漠”、“深沉地垂着头”、“引逗得他牵肠挂肚”时，一些自然之物的景象，一些实体之物的动作，又开始活灵活现地浮现出来了。莫言这里虽非在完全严格的本义上使用这些词，但他无疑是更接近这些词的本来意义的，也是更加切近了词与物的原始关联的。在莫言作品中，这类回归本义的用法偏离还有很多，像“浅薄的水面”、“委屈的身体”、“深刻的皱纹”、“孤独的长牙”等等，也都把我们带向词语的原义，让我们重新经验到词语产生之初的那种词与物的原初联系。

但以上所说只是莫言打破词汇用法规范的一个路径，即引申义、比喻义回到本义、原义的路径。莫言打破词汇用法规范的另一条路径时，当常规使用只是在本义上使用某些词时，莫言又常常会突破这个词的本来用法，引申性或比喻性地使用这个词，把词语的原有用法大大拓展、更新或异化。这时，他便是在“借助”这个词的物质性去重建词与物的联系。试看下面的两句话：

路西边高粱地里，有一个男子，亮开坑坑洼洼的嗓门，唱道：妹妹你大胆往前走。（《红高粱家族》）

沉重的木盆坠弯了他的腰。他的头使劲往前伸着，双腿纠缠不清。（《丰乳肥臀》）

我们知道，“坑坑洼洼”本来是形容物体表面凹凸不平、高高低低的，它很少被用来形容人的声音，但莫言这里却用它来形容嗓门的特征，这实际是在比喻的、引申的层面上把这个词的用法扩展、变异了。由于“坑坑洼洼”这个词的本来意义是与具体物体相关的，在通常的使用中人们又主要是从本义上使用这个词的，在长期反复的运用中，这个词与具体物之间便建立起一种稳固联系，当作者临时性地从比喻的、引申的意义上使用它时，它与原有对象之间的固定联系便被打破了，新的联系让这个符号本身的可感性大大

增强了。这种符号与原有对象之间的固定联系虽然被打破，但由于这种破坏是临时的，读者在心理上并不会把它与原有具体事物的联系抹杀掉，人们仍然会透过它与具体之物的关系看待它临时地隐喻的东西，从而使得那无形的抽象之物也具有了可视的形体，也变得物质化了。具体说也就是，当莫言用“坑坑洼洼”来形容人的嗓门时，那本来没有形状的声音仿佛也具有了形状，让我们不仅“听到”似乎也“看到”了那种受阻滞的、不平滑、不流畅的声音，人们对声音的感觉也随着这种物质化的比喻变得更加真切、突出了。也可以说莫言是借助物质性的词语重建抽象之物与具体之物的联系，让他的语言也更加具体化、更加物化了。

莫言小说中从本义、原义到比喻义、引申义的这类用法偏离，如果再细加区分，又可以区分出两种情形：一种情形是，被借助的词汇从一开始使用，就是作为一种物质性词汇指称具体事物或说明具体事物的特征的；另一种情形是，被借助的词汇在词典中的基本意义并不是用来指称具体事物或揭示具体事物特征的，但从字源上可以看出，它本来是与具体事物相关的，通过莫言迂回曲折的变异、拓展，词语隐蔽的原义、本义反被彰显出来了。

如在词典中，“纠缠不清”主要是形容事理纷乱、理不出头绪，或者是指有意找麻烦、抓住一点不肯放手的。这个词典中列出的常用意义或基本意义，若从字源上来看，已并非它的本来意义。从字形上可以看出，“纠”和“缠”最早都应该是与“丝线”相关的。根据《说文解字》，“纠”本义是：“绳三合也。从纟丩。”“缠”的本义是“绕也，从纟廛声”。结合起来看，“纠缠”的本义应该是指“绳子”或“丝线”的缠绕，但当人们把它作为一个词来使用时，似乎从一开始就已经是在比喻的层面上了，它是用“绳子”或“丝线”的相互缠绕来比喻事情理不出头绪或遇到摆脱不了的麻烦。但莫言在《丰乳肥臀》中，却说马洛亚牧师的“双腿纠缠不清”，从词典意义来看，他是对这个词语的用法做了进一步的引申和扩展。但这种引申和扩展不是离它的本义越来越远，反而是与原义更为接近了。由于作者用“纠缠不清”形容的是人的身体器官，是作为具体物存在的“双腿”的相互交叉纠缠，它虽然不是指原始意义上的“绳”或“线”的缠绕，

但由于二者都属于“具体物”，它无疑比当下的常规使用离本义更近一步。因此，当作者用“纠缠不清”来形容马洛亚牧师那两条又细又长的双腿，由于紧张和恐惧没法被很好地控制，加上身体不堪重负，在端着沉重的、巨大的施洗盆，踉踉跄跄地“打着漂”往前走的情形时，它也用一种“物”化的语言把马洛亚牧师的形体、动作和心理活画出来了。

由此也可以说，莫言小说语言中的用法偏离，无论是沿着哪条路径进行的，似乎都在力图回返词语的原义，都在力图恢复词语与事物之间的原始联系，从而让词语变得更加具体。它让词语重新具有了自己的色彩，自己的形体，自身的重量，自己的情态，从而也更具有有一种原生态的生命活力。并且无论是哪一个方向的偏离，也都开启了词语用法的无限可能性，极大地扩张了词语的语义空间，把语言同时也把人的思维和感觉从各种束缚与局限中解放出来了。莫言通过语言常规的违反创造的各种临时性用法，虽然并不构成词语的“固定意义”，但它无疑会扩张文学语言的审美空间，会更新读者对于既定语词的审美感受和理解，并会或多或少或快或慢地让我们的语言发生某些改变，并最终对重返词语的重量、深度与活力做出贡献。

三

以上我们主要分析了莫言小说中两种最基本的词语偏离形式，自创新词语和自创新用法。其实莫言作品中的词汇偏离不仅仅表现在用新创的语词打破旧有的语词，或者用新创的词语用法来打破旧有的词语用法，而且还表现在用一种陌生化的描述性或解释性“语句”来更新或代替现成的语词；或者通过成语、习语、俗语的有意堆积，来代替通常的那种疏密有间的词句组合方式。

我们知道，在我们的语言系统中，那些已知的事物往往都已经有了现成的语词或名称，在语言的日常运用中，我们就使用这些现成的词语，以使我们的交流变得高效、经济。但在莫言的作品中，我们会发现作者时常会通过一种语言的“倒退”程序，从“有词”的状态回到“无词”的状态，从一个初见者的角度对事物加以描述，或对事物进行重新命名，好像不认识这个事物或不知道这个事物的名称似的。试看《丰乳肥臀》中的一段话：

马牧师住房的后门一打开，便直接进入教堂。墙上悬挂着一些因为年久而丧失了色彩的油画，画上画着一些光屁股的小孩，他们都生着肉翅膀，胖得像红皮大地瓜，后来我才知道，他们的名字叫天使。教堂尽头，是一个砖砌的台子，台子上吊着一个用沉重坚硬的枣木雕成的光腩男人，由于雕刻技术太差，或者由于枣木质地太硬，所以这吊着的男人基本上不像人。后来我知道这根枣木就是我们的基督耶稣，一个了不起的大英雄、大善人。（《丰乳肥臀》）

从这一段话可以看出，作者在写到油画中“天使”和雕像中的“耶稣”时，并不是一开始就说出他们的名称，他不把油画中的“天使”直接称为“天使”，他也不把雕像中的“基督耶稣”直呼为“基督耶稣”，而是从一个初见者的眼光加以描述。如他写到“天使”时只是说：“墙上悬挂着一些因为年久而丧失了色彩的油画，画上画着一些光屁股的小孩，他们都生着肉翅膀，胖得像红皮大地瓜。”写到耶稣时则是说：“教堂尽头，是一个砖砌的台子，台子上吊着一种用沉重坚硬的枣木雕成的光腩男人，由于雕刻技术太差，或者由于枣木质地太硬，所以这吊着的男人基本上不像人。后来我知道这根枣木就是我们的基督耶稣，一个了不起的大英雄、大善人。”虽然作者这里最终仍然使用了“耶稣”、“天使”之名，但这种不敬的描述，却大大损毁了“天使”、“基督”这两个名称在人们心目中唤起的美好、神圣的感觉，实际上也颠覆了人们对这两个词语的传统运用。

另外，在我们的语言系统中，对于某种类型的事态、某种类型的境况或某种类型的感受，也都往往已经有了一些固定的成语、习语，但作者在写作时却有意避开这些固定的成语、习语，好像不知道已经有了这些现成说法似的，而只是从事情本身出发，用自己的语言加以重新描叙，好像在给已有的成语做出具体的解释。试看《檀香刑》中的两段话：

这是咱们猫腔历史上一个庄严的时刻，常茂发自内心的歌唱和诉说，比起女人们呼天抢地的哭诉和男人们没有眼泪的瞎咧咧，分明是高出了一根竹竿。它给予悲痛者以安慰，给予无关痛痒者以享受，是对哭哭啼啼的传统葬礼的一次革命，别开了一个局面，令人耳朵和眼睛都新鲜。就好

像信佛的人看到了西天的极乐世界，天花乱坠；又好像满身尘土的人进了澡堂子，洗去了满身的灰尘，又喝下去一壶热茶，汗水从每个毛孔里冒出来。（《檀香刑》）

刀越磨越利，艺越习越精。反复锻炼之后，他的说唱技艺又往上拔了好几竹竿。（《檀香刑》）

从这两段引文不难看出，作者在描摹一种事态或表达一种感受时，有意避免了使用现成的成语。如他说常茂的“歌唱和诉说”“分明是高出了一根竹竿”，而避开人们常说的“技高一筹”；他说常茂的革命“别开了一个局面”，而避开人们常说的“别开生面”；它不直接使用“耳目一新”这个词汇，而是说“令人耳朵和眼睛都新鲜”。在表达人们常说的那种“浑身舒坦”的感觉时，作者也有意避开“浑身舒坦”这个熟烂的词汇，故意绘形绘色地描述了一番：“又好像满身尘土的人进了澡堂子，洗去了满身的灰尘，又喝下去一壶热茶，汗水从每个毛孔里冒出来”。对于常茂在已有成绩的基础上继续努力，争取取得更大进步的做法，他也放弃了“百尺竿头，更进一步”这个成语，而是说“刀越磨越利，艺越习越精。反复锻炼之后，他的说唱技艺又往上拔了好几竹竿”。

与这种故意回避固定的成语、习语、俗语，使用具体的解释、描叙的做法相反，莫言有时又故意堆积成语、习语、俗语，代替那种通常的口语化词句。并且在高密度地运用成语、习语时，作者又有意打破这些词语的常规用法，从而创造出一种新的审美效果和语义关系。试以《欢乐》中的一段话进行分析：

她气急败坏地拉上窗户，声嘶力竭地训斥学生。老态龙钟的校党总支书记从办公室跑出来，六神无主地站在院子里，丈二和尚摸不着头脑，盲人摸象般走到教室门口，声色俱厉内荏外强中干嘴尖皮厚腹中空地吼叫一声：不许高声喧哗！然后头重脚轻根底浅地走着，急急如丧家之犬，忙忙如漏网之鱼。（《欢乐》）

在这段算上标点总共 134 字的引文中，作者共计运用了 13 个成语、习语和俗语。由于成语、习语、俗语的概括性比较强，在通常的写作中，人们很少会如此密集地来使用它们。但作者这里却把成语、习语、俗语一个接一个地、像玩词语游戏那样连缀成篇，仅这一点看，就已经是一种

词语用法的偏离，并造成一种陌生化的冲击效果。但这里的词语偏离，不仅仅是靠成语的密集串连实现的，而且在这些被密集串连起来的成语、习语中，作者对它们的个别使用也是违反常规的。

我们知道，“盲人摸象”、“嘴尖皮厚腹中空”、“头重脚轻根底浅”等成语、俗语，原本都是在比喻义上使用的，但作者这里实际上是对其比喻义作了进一步的引申，而在这种引申中，又接近回到了成语、俗语的字面意义或字面形象上来。我们知道，“盲人摸象”是比喻对事物只凭片面的了解或局部的经验，就乱加猜测，想做出全面的判断的；“嘴尖皮厚腹中空”是用“山间竹笋”的形象，来比喻那些说话尖酸刻薄，脸皮厚，腹中没有真才实学的人的。而“头重脚轻根底浅”则是用墙头芦苇的形象比喻那些“基础或根基不扎实”的人的。另外，像“丧家之犬”，“漏网之鱼”，通常也都是在比喻义上使用的。但从原文语境可以看出，作者这里主要不是从比喻意义上使用这些成语、习语的，莫言更加看重的是这些词语的字面意义所创造出来的字义形象。他这里主要不是说校党总支书记看问题以偏概全，也不是指他说话尖酸刻薄、腹中没有真才实学或者根基不扎实的，作者这里主要是用这些成语、习语的字面形象，去描写年事已高、步履蹒跚的党总支书记在处理一场让他摸不着头脑的事件时的走路、说话的心理、神态和状貌的。这段话的语境是，讲课善于煽情的罗老师，在课堂上讲到要给《小二黑结婚》里的三仙姑平反，引得压抑愤懑的高三复习班学生爆发出阵阵狂笑，声声呐喊，整个教室像炸了锅一样，震耳欲聋的喊声使得对面教室里的历史课无法正常进行，激起历史学女教师的愤怒和不满，才出现“她气急败坏地拉上窗户，声嘶力竭地训斥学生”的一幕。但年事已高的校党总支书记并不知道事情的来龙去脉，只听到教室里的学生高声喧哗，只看到历史学女教师气急败坏地拉上窗户，心中懵懵懂懂的，但作为一校之书记，似乎又不能不出面行使管理之责，但由于心中没数，加上已经老态龙钟，所以走起来路来脚下无根，便像盲人摸象般摸摸索索的，便像墙上芦苇那样摇摇摆摆的，喊起话来也底气不足，因此也可以说是“色厉内荏外强中干嘴尖皮厚腹中空”了。由于不知究竟发生什么事情才使学生情绪如此高涨，对于自己的训话是否合适也没什么把握，也只好是敷衍了

事地履行一下书记之责，便“急急如丧家之犬，忙忙如漏网之鱼”般匆匆逃走了。通过这些成语、俗语的字面形象，一个年老、懵懂、茫然的总支书记形象便被活画出来了。

以上分析也同时说明了，作者这样高密度地使用词语并非为了“炫技”，而是有他特定的审美表现的目的。作者这样违反常规地使用词语，也不仅取得了新奇陌生的效果，也更好地表达了语境意义。由此也可以说，无论莫言如何偏离词汇的用法规范，他始终是以向具体之“物”的回返作为指向或尺度的。这个“物”既可能是文外的实在之“物”，也可能是文内的表达之“物”，还可能是一种综合性的情境因素。但无论是何种意义上的“物”，只要经由文学表达出来，它最终都表现为语言之“物”。

四

综合以上分析可以看出，莫言无论是以何种方式、从何种路径进行词汇偏离，无论是为某一特定的目的临时自创新词语；还是在特定语境下临时违背词语的常规用法；还是放弃现成词汇和现有说法，从事情本身出发，对事物、事态、事情进行重新描叙；甚或是有意堆积成语、习语、俗语，莫言的词语偏离都有一个返回具体之“物”的向度。这使我们思考，莫言的小说中的词汇偏离虽然通过各种方式大大增强了俄国形式主义者所说那种词语的“可触知性”，它虽然通过各种方式超越“寻常的语言方式，把读者从陈词滥调的俗套中解放出来”，并使他领悟到新奇的、陌生的东西，但他遵循的却并非仅仅是形式主义的美学原则，更不是解构主义的写作理想，而是以一种超乎寻常的、具有高度可感性的陌生化形式，开启了一种重返词语的重量和深度的纯文学写作道路。

我们知道，“陌生化”、“文学性”是俄国形式主义文论的基本概念，“不及物”、“空洞性”等，则是当代后结构主义文论的重要术语。在俄国形式主义者什克洛夫斯基看来，文学是一种特殊的、独立自主的语言组织，它由“词汇”而不是由对象或感情组成。文学既“独立于生活”，也“超于情绪之外”，它是“纯形式”或“作为手法的艺术”。而艺术的手法也就是将事物“奇异化”或“陌生化”的手法，是把事物的形式“艰深化”从而增加感受的难度和时限的手

法。艺术的目的就是要用“陌生化”的手法创造“视感”，“使感受摆脱自动化”，以恢复、保持或强化对事物的新奇感受。俄国形式主义的另—代表人物，雅格布森也强调文学的独立自主性。认为“文学性”来源于对正常语言的有规律、有系统的违反，来自于对符号与对象之间的那种自然的常规联结的偏离，它与作者的情感，与社会现实，与文学表达的对象没有关系。在雅格布森看来，诗歌语言是“非指称性”的。诗歌的目的是增强自身的“可触知性”，是使语言表达本身得以突出的问题。受索绪尔结构主义语言学 and 俄国形式主义影响，以德里达、巴尔特为代表的后结构主义者更是把文学视作无主体、无事物的、任意空洞的语言游戏。在巴尔特看来，真正的写作是“不及物”的。在德里达看来，不仅“文本之外，空无一物”，“文本之内”也是没有什么“物”的。文学“不是一个模仿者”，它是“既不真实，也不虚假，毫无综合性”的“模仿模仿”的能指游戏。任意的、空洞的语言摆脱了物质的重负，杀死了控制它的主体，赋予自身前所未有的自由和权力。

乍一看去，在语言文体上不断进行实验创新，赋予语言前所未有的自由和权力的作家莫言，好像深谙这些形式主义的美学原则，因此也很容易被归入当代西方文学、文论影响下的先锋作家的行列。但仔细研读便会发现，莫言与只注重语言形式实验的先锋作家有很大不同。莫言对词汇规范的大胆偏离，虽然无可置疑地创造出了前所未有的陌生化效果，但他却又从根本上偏离或颠覆了形式主义的美学原则和纯文学的“不及物”的写作理想，他在触目惊心的陌生化形式下，潜藏着一种向更源始、更沉重的词语存在，亦即“物”回返的向度。莫言曾经说：

我想，在作家写作的过程中，如果排除掉了民间的生动、活泼、不断变化的语言，那么，就好像是一个湖泊断掉了它外边活水的源头，我们只有不断地深入到民间去，注意学习和聆听活在老百姓的口头上的这种生动语言，才能使自己的语言保持一种新鲜的活力……民间的语言都有一种巧妙的比喻在里边，它多数都是及物的，没有很多空的东西，因此它非常具有文学性。一个作家如果要是可以让语言获得一种生命力的话，还是应该广泛地向民间的语言来学习的。我觉得，

我的小说语言应该是最大得益于民间这一部分。

通过这段话，既可以看出莫言的小说语言与民间语言的关系，同时亦可看出，莫言所理解的“文学性”与俄国形式主义所理解的“文学性”的差异。在莫言看来，民间语言的文学性在于它具有很强的比喻性，具有很强的“及物性”，它不是空洞的语言，而他从民间语言中得益最多的恰恰是这一部分东西。莫言的这些话可谓“道破了天机”。莫言的语言之所以如此与众不同，如此富有质感和生趣，正得益于他很早就学会了用民间的比喻性、及物性语言“表现自己”，“叙述事物”。英国新批评派理论 I. A. 瑞查兹在评价诗歌语言时说，诗歌“是直觉语言的一种中介，它可以实体地传递感受。它总是竭力吸引住你，并且使你不断看见一种物质的东西，防止你滑入一个抽象的过程。它选用新鲜的描述语和新鲜的隐喻，并不是因为我们厌倦了旧的，而是因为旧的词语不能传达物质的东西，而且已经变成了抽象的阻碍”。而莫言的语言正具有一种抗抽象化的诗性语言的物质化特征。

但如果我们仅仅强调莫言小说语言的物质化倾向，还没有完全把握莫言小说语言创新的维度。因为莫言小说语言中的“物”，并不是那纯粹客观意义上的“物”，而是“万物皆著莫言之色彩”的“物”，是一种被作者的生命感官触摸和穿透了的体验之“物”，或者称之为“心物”。正因为这种语言之“物”是高度体验化、心灵化的，它才能以一种令人惊异的形式耸动我们的感官，以一种让人难以忍受的真实刺痛我们的灵魂，让莫言的语言具有了生命的质感，具有了撼动人心的重量和深度。同时，也正是这一点，让我们看到莫言的语言词汇创新暗合着一种“认知诗学”的美学追求。

五

认知诗学是近年来兴起的，把认知科学运用于文学研究而产生的一门新兴交叉学科，其最主要的理论依据是语言学家 Lakoff 与哲学家 Johnson 开创的认知语言学。而认知语言学的哲学基础则是消除二元论的，把人与环境，把身体、心灵与语言结合起来的，从客观主义真理的神话中解放出来的“体验哲学理论”。体验哲学和认知语言学的核心观点是：人类的范畴、概念和语言都是基于身体经验形成的。语言是人类以

自身的身体与现实世界进行“互动体验”并经过“认知加工”的结果，它“遵循着现实—认知—语言的进展程序”。在体验过程中，有两个基本的始源性元素，那就是“身体”与“空间”。空间一方面包括“地点、方向、运动等”，另一方面也包括，存在于空间中的，占据空间位置、具有空间形体的具体事物。“身体”与“空间”这两个始源因素，实际上也可以细分为身体、空间、事物三个方面，它们都是“人类概念和语言之始源”。人类的认识正是基于对自身和空间、事物的理解，沿着由近及远，由具体到抽象，由身体、空间、事物到其他语义域的道路逐步发展起来的。身体、空间、事物作为概念、语言生成的主要基础，它“既是人类原始思维的出发点，也是想像力和创造力的根本来源”。

这一哲学观和语言观还认为，人类隐喻性地思维，隐喻性地认知，我们的概念和语言系统从根本上也是隐喻性的。人类利用自己身体去体验并逐步了解周围的物理空间、物理事物，获得一些基础的概念，再把这些属于物理领域的具体的基础性概念，投射或移用到更复杂、抽象的、无形的领域，进一步形成更为复杂的范畴、概念系统，并最终再上升为语言。在概念、语言的形成中，总是存在着以一个更为具体的、更为熟悉或更易理解的领域来映射、理解更为抽象、更为陌生或更难理解的领域的情形，这也就使得人类的概念、语言总是具有“隐喻性”。因为“隐喻的本质是用另一种事物的术语来理解和经历此一种事情”。在最初隐喻的形成中，身体、空间、事物同样是三大基本元素。实际上，早在认知语言学产生 200 多年前，18 世纪的意大利思想家维柯就表达过类似的观点。维柯认为，原始诸异教民族都是用诗性的、隐喻的语言来说话的，而隐喻则在感性事物的基础上，以“以己度物”的方式形成的。他说“最初的诗人们给事物命名，就必须用最具体的感性意象，这种感性意象就是替换和转喻的来源”。他们“让一些物体成为具有生命实质的真事真物，并用以己度物的方式，使它们也有感觉和情欲”。“在一切语种里大部分涉及无生命的事物的表达方式都是用人体及其各部分以及用人的感觉和情欲的隐喻来形成的。”例如用“首”（头）来表达顶或开始，用“额”或“肩”来表达一座山的部位，针和土豆都可以有“眼”，杯或壶都可以有“嘴”，耙、锯或梳都

可以有“齿”，任何空隙或洞都可以叫做“口”。以及天或海“微笑”，波浪“呜咽”，物体在重压下“呻吟”，田地“干渴”，“葡萄长的欢”，流脂的树在“哭泣”，等等。由此亦可看出，认知语言学关于语言、隐喻和思维方面的一些观点有它人类学、发生学的基础。

认知语言学把隐喻分成两种基本类型，基本隐喻和诗性隐喻。基本隐喻是普遍地存在于各种语言类型中的隐喻，诗性隐喻主要是指存在于文学语言中的隐喻。基本隐喻的特点是：它的两个义域或者说本体或喻体的两极具有较大的相似性，诗性隐喻的两个义域或两极则相距较远或具有较大的不一致性。它类似于美国新批评派理论家维姆萨特所说的那种按照“远距原则”或“异质原则”形成的“想象的隐喻”。正是这种距离和不一致性，使得诗性隐喻具有“原创性、在不可能性下掩盖的真实性、义域的不一致性、跨域性、美学性、趣味性与互动性、符号的完整性、扩展性”，能够产生强烈的陌生化效果和审美张力。而隐喻的这两个义域的远近则取决于与作者的身体体验相关的感觉和想象能力。

透过认知语言学的这些观点，我们可以看出莫言的语言创新总是在不断返归语言创造之初的东西，也能更好地理解原初之“物”和个体“体验”在莫言语言创新中的意义。为了更好地理解这一点，我们可以具体看看莫言小说是如何通过对出其不意的比喻的使用来更新人们对于日常名物的感受和认知的。

父亲有两只肿眼睛，眼珠子像浸泡在盐水里的地梨。（《枯河》）

她的脸像一碟子臭气喷鼻的腌辣菜。（《欢乐》）

老头子喝了酒，满面赤红，像一朵盛开的老牡丹。（《欢乐》）

他的黄眼珠子更加阴沉，结实的下腭，像一片生锈的犁铧。（《丰乳肥臀》）

他那玩笔砚的手指又细又长，白森森的，像章鱼的腕足。（《丰乳肥臀》）

我看到小福子的身体愈来愈薄，好似贴在锅底的一张烙饼。（《罪过》）

他的话像长长的纸条在阴凉的东北风中飞舞着。（《丰乳肥臀》）

若按认知语言学对于诗性隐喻的分类，以上所引的这些比喻句，大致可归入“结构隐喻”的

类型。根据莱考夫和约翰逊的观点：“结构隐喻是以一种概念的结构来构造另一种概念，使两种概念相叠加，将谈论一种概念的各方面词语用于谈论另一种概念”。莫言这里的比喻性语言，不属于用常见的具体事物说明抽象事物的实体隐喻，也不属于用空间关系说明抽象事理的空间隐喻。他意欲说明的对象“本体”主要都是人的身体器官，如眼睛、下巴、脸、手，它们也都是常见的具体事物，对于这些司空见惯的事物，用的也都是常用的名称词语。这些比喻与众不同的地方是，比喻性地说明本体事物的喻体，虽然也是日常的具体事物，但要比起要说明的本体来似乎更不常见。很显然，我们每天都能看到眼睛、下巴、人脸、人手，但并不是能够经常有机会看到“腌辣菜”、“老牡丹”，“生锈的犁铧”、“章鱼的腕足”的。当他出其不意地把相距甚远的事物视作是相同的东西组合在一起，亦即按照一种“远距原则”或“异质原则”形成一种“想象的隐喻”的，真是极大地挑战了人们的想象力。因为我们一生也许会看到无数的形形色色的眼睛和人脸，但我们可能一辈子也想不到把它们与“浸泡在盐水里的地梨”、“臭气喷鼻的腌辣菜”联系在一起。在日常的语言和概念系统中，人们也是不会用“浸泡在盐水里的地梨”、“臭气喷鼻的腌辣菜”的概念和语言去形容人的眼睛和面部的。这种高度独特的比喻，颠覆了我们对于日常名物的感受、理解和认识，也打破日常词语的用法，具有语言创新的意义。

但我们这里想进一步追问的，面对司空见惯的事物，莫言为什么能够创造出这样的比喻，别人却为什么创造不出呢？追根到底，这与其超群出众的想象力，与其独特的身体体验有关系。作者作品中的语言之物，已经不是纯粹的客观之物，而是高度“体验化”的语言之物。只有作者的独特体验，才能填补这些比喻中本体和喻体之间的巨大鸿沟。在莫言作品中，不仅这些比喻性语言，具有明显的体验性，那些拟人化的描述性语言同样表现出高度的以己度物的体验性特征。试看下面的两段话：

一瓶“太平洋”汽水在她面前沸沸地升腾着一串串的气泡，白色的塑料吸管在瓶中站着颤抖；一块奶油蛋糕冷冷地坐在她面前的一只景泰蓝碟子里，碟子沿上放着一柄寒冷的不锈钢叉。她把手从脸上摘下来时我发现她的脸象碟子里的

蛋糕一样苍白，吸管插进她的嘴，汽水进入她的喉，有两滴明亮的象胶水一样的泪水从她的眼脸正中滚下来，她抖擞着睫毛，甩掉残余的泪水，像爬上岸的马驹抖擞鬃毛和尾巴甩掉沾在身上的河水一样。（《红蝗》）

冰雹，这位大地期待已久的精灵终于微笑了！她张开温柔的嘴巴，齙着凌乱的牙齿，迷人地微笑着下降了。她抚摸着人类的头，她亲吻着牲畜的脸，她揉搓着树木的乳房，她按摩着土地的肌肤，她把整个肉体压到大地上。《食草家族》

从第一段文字可以看出，作者对物的描写完全拟人化了。太平洋汽水“沸沸”地升腾气泡，白色的塑料吸管站着“颤抖”，奶油蛋糕“冷冷”地坐着，“寒冷”的不锈钢四股钢叉，这些描写具有明显的情感化、体验化特征。在第二段中，对于冰雹的描写更是具有强烈拟人化色彩，在这里，人“把他自己当作权衡世间一切事物的标准”，“人把自己变成整个世界了”。

体验主义哲学把体验界定为“人的全部经验和在其中发挥作用的一切我们的身体性质、我们的基因遗传能力、我们在这个世界上的物理活动方式和我们的社会组织等”。莫言的作品中，高度体验化的隐喻无处不在。那些奇特的临时性的词语搭配，实际上也具有认知语言学中所说的结构隐喻的性质，因为它总是“将谈论一种概念的各方面词语用于谈论另一种概念”，如“富饶的香气”、“肥沃的味道”、“茂盛的阳光”、“丰腴的青春年华”、“破烂不堪的枪声”、“虚无缥缈的数学公式”、“浩如烟海的历史垃圾”，“贫穷落后的额头”、“短小精悍的小伙子”以及“污秽不堪的同情和生了蛆虫的怜悯”等等，无不充满义域的转移和跨越，无不具有鲜明而强烈的身体体验的性质。

由此，我们可以说，莫言的词语创新不仅遵循着一种向原初之“物”回返的向度，而且还体现出那种原初诗性隐喻创造的“以己度物”方式，遵循着与身体体验相关的“心”的向度。这使得莫言小说的语言不仅是高度物质化的也是高度心灵化、体验化的。莫言通过向原初之物的回返和对个体体验的回归，以一种在个体独特身心构造与原初本真之物相互作用中生成的陌生化形式，开启了一种重返词语的重量和灵魂深度的纯文学写作道路。它遵循的不是形式主义的美学原

则，更为暗合的是“认知诗学”所开启出来的美学路向和追求。认真研究莫言小说语言创新的“心”“物”向度，或许对认知诗学的建构具有某种启发作用。

参考文献：

- [1] Fernald, James C. *Expressive English* [M]. New York: Harcourt, Brace and Company, 1969.
- [2] Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things* [M]. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- [3] Lakoff, George & Mark Johnson. *Metaphors We Live By* [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- [4] Leech, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Poetry* [M]. 北京：外语教学与研究出版社, 2001.
- [5] 德里达. 文学行动[M]. 北京：中国社会科学出版社, 1998.
- [6] 俄什克洛夫斯基. 散文理论[M]. 南昌：百花洲文艺出版社, 1994.
- [7] 黑格尔.《美学》第二卷[M]. 北京：商务印书馆, 1979.
- [8] 胡壮麟. 认知隐喻学[M]. 北京：北京大学出版社, 2004.
- [9] 霍克斯. 隐喻[M]. 太原：北岳文艺出版社, 1990.
- [10] 罗吉·福勒. 现代西方文学批评术语词典[M]. 成都：四川人民出版社, 1987.
- [11] 莫言. 我的文学经验：历史与语言[J]. 名作欣赏, 2011(10)
- [12] 王先霈, 王又平. 文学理论批评术语汇释[M]. 北京：高等教育出版社, 2006.
- [13] 王寅. 语言的体验性：从体验哲学和认知语言学看语言体验观[J]. 外语教学与研究, 2005(1):37-43
- [14] 维柯. 新科学[M]. 北京：人民文学出版社, 1989.
- [15] 殷晓芳, 任志鹏. 结构隐喻的理论基源及系统性语用特征[M]. 天津大学学报（社会科学版）, 2003(3).

收稿日期：2014-03-21

基金项目：国家社科基金一般项目“生态语言学和生态文学文化理论研究”（项目编号：1213ZW007）和教育部人文社科一般项目“语言与生态”（项目编号：09YJC751054）的阶段性研究成果。

作者简介：赵奎英，南京大学艺术研究院教授，博士，主要从事文艺学、美学与语言诗学等研究。

古典诗词语篇连贯的认知诗学思考

高原

(中国科学院大学 外语系, 北京 100049)

摘要: 连贯是语篇研究的核心问题。诗歌作为语篇类型的一种, 有关其连贯的研究非常少见。诗歌语言以意象为元素, 而且往注意象跳跃极大, 这似乎妨碍了诗歌语篇的连贯。本文从认知角度探讨古典诗歌中隐喻与转喻互动的语篇连贯功能, 挖掘隐喻与转喻互动所形成的回环结构的不同类型以及这些回环结构对于诗歌语篇连贯的影响。

关键词: 连贯; 诗歌; 隐喻与转喻的互动

中图分类号: I207.2

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0085-05

A Cognitive Poetic Study of Discourse Coherence of Classic Poetry

GAO Yuan

Abstract: Coherence is the core issue in discourse studies. As one type of discourses, poetry is rarely studied in terms of its coherence. The reason seems to lie in that image is the basic element of poetic language, which is featured by its jumping nature, so as to hinder the coherence of the poetic discourse. This article is an exploration of the coherent functions of metaphor and metonymy interactions in classic poetic discourse from a cognitive perspective. We discuss the different types of loop structures formed by metaphor and metonymy interactions and their influence upon the coherence of poetic discourses.

Key words: coherence; poetry; metaphor and metonymy interactions

隐喻和转喻不仅是人类基本的认知机制, 而且是具有语篇组织功能的语篇策略。作为语篇类型的一种, 诗歌语言以意象为元素, 且意象跳跃很大, 因此语言表层组织性较差, 这也是人们觉得诗歌难懂的主要原因(廖美珍、周晓萍, 2010: 55)。法罗·利科(2004: 286)就曾说过: 诗歌的隐喻性带给我们的是貌似断裂的意象。那么, 运用大量隐喻和转喻的诗歌语篇如何达成其连贯? 本文以古典诗歌中的宋词为研究对象, 从认知诗学角度探讨隐喻与转喻的互动在诗歌语篇中的连贯功能。

1. 意象

善于选取和组合意象传情达意是古典诗歌艺术的显著特点。诗歌中的意象看似客观物象, 却通常携带感情色彩, 成为情感的形象符号。诗歌读者通过意象产生的联想往往具有鲜明的民族文化特征, 是中华民族思维长期累积和传承所形成

的文化转喻。古典诗词中的意象常常集新奇独特的隐喻手法和相对固定的转喻意义于一身。

醉鞭拂面归来晚, 望翠楼, 帘卷金钩。

——秦观《梦扬州》

柳树好像摇摆醉客, 同时也在转喻离情。自《诗经》“昔我往矣, 杨柳依依”起, 杨柳已经成为暗写离情的文化密码。貌似客观的物象未必意在景色, 更是词人达情的精心选择。

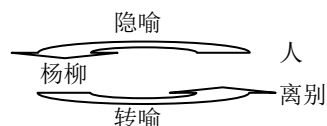


图 1

一个简单的意象通过隐喻和转喻完成了自身的小小回环。

不仅如此, 诗歌中跳跃的意象会因为共有的

文化转喻而形成彼此呼应的语词链条，从而构建语篇的连贯。

倚危亭。恨如芳草，萋萋划尽还生。念柳外青骢别后，水边红袂分时，怆然暗惊。

——秦观《八六子》

危亭、芳草、柳树、青骢不是意象的拼叠，而是意义的整体：“亭子”常转喻送别，有离亭之说，骆宾王《送刘少府游越州》诗：离亭分鹤盖，别岸指龙川。“芳草”本词中比喻“恨”，在传统文化中可转喻“离别”，白居易《赋得古原草送别》中说：离离原上草，可见“恨”乃“离恨”，语本南唐李煜《清平乐》词：离恨恰如春草，更行更远还生。“柳树”和“青骢”也转喻“别离”，马作为古代重要的交通工具，常常用来指代旅程，以及旅程所衍生而出的客居、离别与相思，岑参《白雪歌送武判官归京》中说：山回路转不见君，雪上空留马行处。由此，“危亭—芳草—柳树—青骢”因为同样的文化转喻而形成一条意象的链条。

意象的自我回环和意象的链条两者结合会达成步步连环的连贯效果。

细草愁烟，幽花怯露，凭阑总是销魂处。日高深院静无人，时时海燕双飞去。

带缓罗衣，香残蕙炷，天长不禁迢迢路。垂杨只解惹春风，何曾系得行人住。

——晏殊《踏莎行》

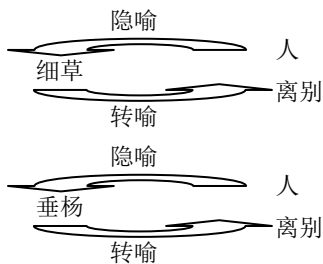


图 2

我们选取开头和结尾的两个意象，它们不仅自我循环，而且彼此循环。古典诗歌中的回环结构往往履行多次语义回环，完成不止一次的意义轮回，从而达到不断加深、反复回味的审美体验和连贯效果。

2. 古典诗歌中隐喻与转喻互动的语篇回环结构

古典诗歌中隐喻与转喻的互动往往呈现 OUT-IN-OUT 模式。诗人从外部景物入手，借以传达内心情感，之后返回外部景物，呈现出景—

情—景的书写格局。向外常常是显的，而向内是隐的。

2.1 对称型回环结构

所谓对称型回环是指，隐喻与转喻所体现的向外与向内之间基本保持平衡。对称型回环结构大致可分两种：局部回环和整体回环。

2.1.1 局部回环

在语篇局部由隐喻和转喻形成的向外一向内关系我们称之为局部回环。

春事阑珊芳草歇。客里风光，又过清明节。小院黄昏人忆别。落红处处闻啼歇。

咫尺江山分楚越。目断魂销，应是音尘绝。梦破五更心欲折。角声吹落梅花月。

——晏殊《踏莎行》

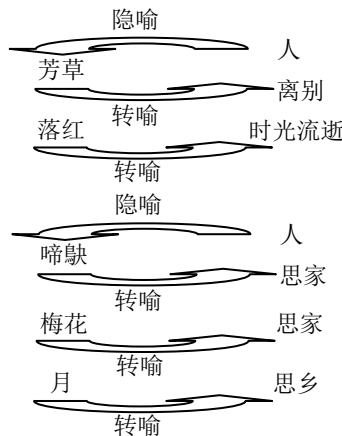


图 3

“芳草歇”喻指芳草枯萎，“芳草”转喻离别；“落红”转写花落春去，时光流逝；“啼歇”写杜鹃悲鸣，杜鹃又称布谷，叫声仿佛“不如归去”，加之“杜鹃啼血”的典故，写尽客居的凄凉；“梅花”实为角声所吹《梅花落》，此曲本以表现“军士感物怀归”之作，因此转喻思念家人；“月”是传统文化中的思乡意象，李白那首著名的《静夜思》写的正是对月伤怀牵念故土之情。可见，词人做客在外离家甚久，因而产生强烈的思乡思家的悲愁。其中，“芳草”与“啼歇”是两个局部的回环，而这两个回环又与其他意象构成更多更大的回环。

2.1.2 整体回环

整体回环说的是，隐喻和转喻所构建的回环结构必须在全词范围上才能实现，在局部的语篇中是不完整的。

宿靄迷空，膩云籠日，昼景渐长。正兰皋泥

润，谁家燕喜；蜜脾香少，触处蜂忙。尽日无人帘幕挂，更风递、游丝时过墙。微雨后，有桃愁杏怨，红泪淋漓。

风流寸心易感，但依依伫立，回尽柔肠。念小奁瑶鉴，重匀绛蜡；玉笼金斗，时熨沈香。柳下相将游冶处，便回首、青楼成异乡。相忆事，纵蛮笺万叠，难写微茫。——秦观《沁园春》

此词写春思，词人目睹如许春景，想起一段韵事，不由悲从中来。

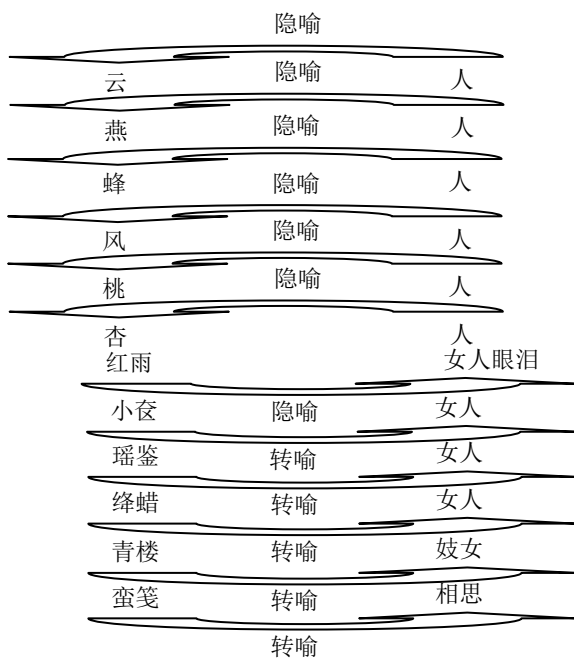


图 4

前六个意象由人到室外的景物，后六个意象由室内的物品到人，这 12 个映射共同构成一个封闭的大回环。

2.2 非对称型回环结构

所谓非对称型回环结构是指，隐喻和转喻所展现的由内及外和由外及内之间没能保持平衡，出现向外大于向内，或者向内大于向外的情形。我们讨论两种回环结构：内外不均型回环以及穿插交错型回环。

2.2.1 内外不均型回环

内外不均型回环结构虽然达成了封闭的回环，却没能就外部和内部形成均势，要么向外的景大于向内的情，要么向内的情大于向外的景。我们来看一个向内大于向外的例子：

时光只解催人老，不信多情，长恨离亭，泪滴春衫酒易醒。

梧桐昨夜西风急，淡月胧明。好梦频惊，何

处高楼雁一声。

——晏殊《采桑子》

词中使用古典诗词的常见意象：离亭、梧桐、西风、淡月、高楼、大雁。这些意象都具有确定的意义指向：“离亭”代指别离；“梧桐”转喻愁苦。温庭筠词《更漏子》：“梧桐树，三更雨，不道离情正苦”，表达的正是离愁别绪。“西风”转喻秋天，而“秋”转喻“愁”；“淡月”转喻思乡；“高楼”则表示登高临远抒发愁怀。晏殊《踏莎行》：“高楼目尽欲黄昏，梧桐叶上潇潇雨”，也是在述写深切的思念之情。“大雁”比喻信使，进一步转喻“相思”。

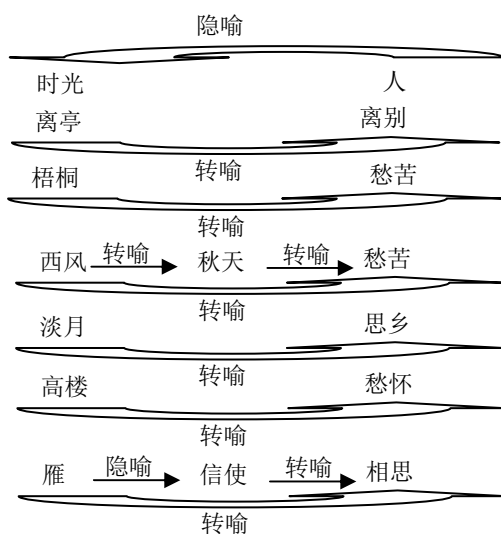


图 5

词人因相思而愁，因愁而无眠。词中只寥寥几个简单的意象就深刻而含蓄地有效衬托出内心情感。

2.2.2 穿插交错型回环

所谓穿插交错型回环是指，隐喻和转喻的使用没有十分规则的顺序安排，而是在诗歌内部交错出现，缺乏明显的规律性。

西城杨柳弄春柔，动离忧，泪难收。犹记多情曾为系归舟。碧野朱桥当日事，人不见，水空流。

韶华不为少年留，恨悠悠，几时休？飞絮落花时节一登楼。便做春江都是泪，流不尽，许多愁。

——秦观《江城子》

词中意象包括杨柳、飞絮、春江水，它们意义相通，环环相扣。上片写杨柳，下片写飞絮；

前写“泪难收”，后写“春江都是泪”。恰如灰蛇 2003：96）。
 蚓线，贯彻始终，自然浑成（徐培君、罗立刚，

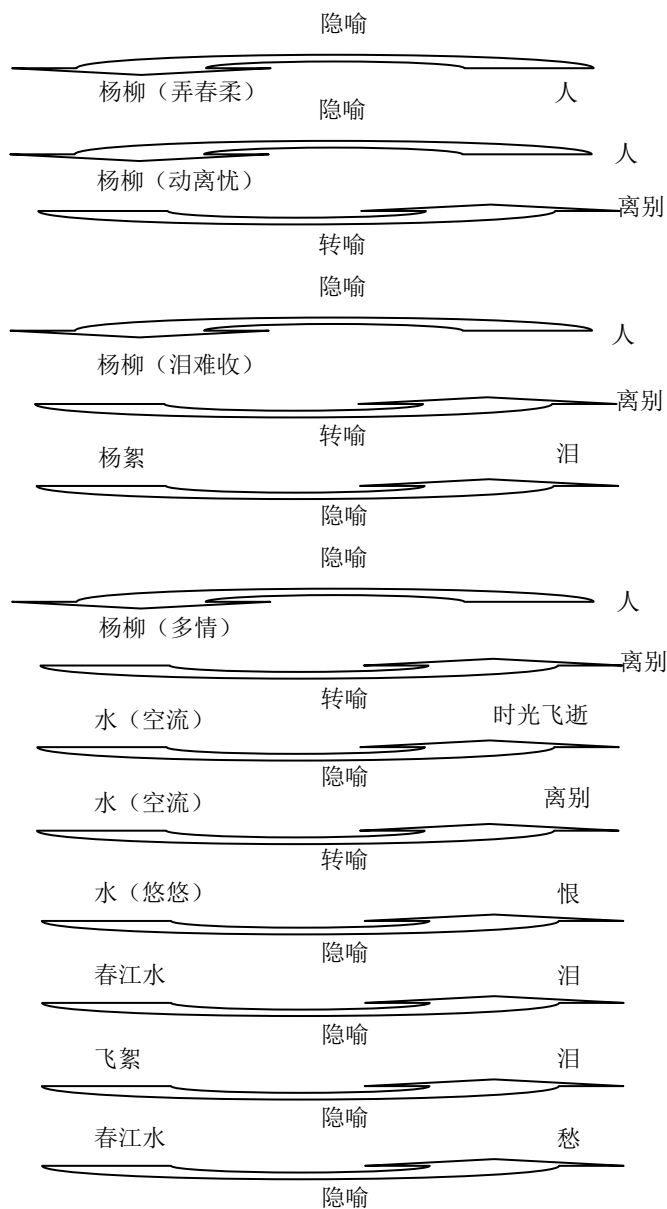


图 6

本词多用比喻呈现物象，转喻夹杂其间。除三个杨柳意象隐喻与转喻的自我回环外，隐喻间还夹杂一例水意象对别离旅途的转喻。宋杨济翁《蝶恋花》云：弱柳系船都不住，为君愁绝听鸣橹。词中的恨、愁、泪都是因为分离。

2.3 半封闭型回环

半封闭型回环结构是指，回环结构没能完全达成封闭状态，某些部分是断裂的。

虫声泣露惊秋枕，罗帏泪湿鸳鸯锦。独卧玉肌凉，残更与恨长。

阴风翻翠幔，雨涩灯花暗。毕竟不成眠，鸦啼金井寒。

——秦观《菩萨蛮》

本词浓墨重彩表现一种秋夜孤寂的氛围。上片写闺中，下片写房外。虫、露、风、雨、鸦是自然事物，枕、锦、幔、灯、井是闺房事物。由秋枕到金井空间越来越大，词人心中的愁也在不断延展、越来越大，从虫声泣露到泪如雨下，词人的心绪在秋夜中无限扩大，难怪后人称赞此词“语少情多”。

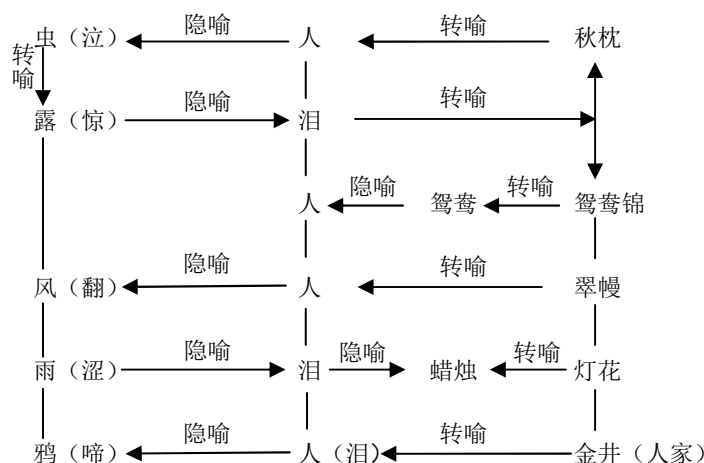


图 7

本词的某些意象之间无法划出完满的圆圈，回环的路径出现隔断，但毋庸置疑，各个意象彼此也会产生某种往复的回环美。

3. 结语

古典诗歌中的隐喻与转喻一为明，一为暗；一个写景，一个写情；一个追求新奇，一个屡屡重复。隐喻和转喻在人与自然以及景与情之间相互叠合，景语与情语宛转相生，滚动发展，阅读的过程提供循环往复的美学体验。意象不是孤立存在的，一个意象不断与其他意象发生关联，一首词通常隐含数目可观的循环关系，实现不止一次的意义轮回，读者得以浸留于情与景的回环里，沉吟咀嚼，反复回味。

参考文献：

- [1] 法罗·利科. 话的隐喻 [M]. 汪堂家, 译. 上海: 上海译文出版社, 2004.
- [2] 廖美珍, 周晓萍. 我们赖以建构和组织语篇的隐喻: 隐喻变化与语篇组织程度 [J]. 外国语文, 2010 (2).
- [3] 徐培君, 罗立刚. 秦观词新释辑评 [M]. 北京: 中国书店, 2003.

收稿日期: 2014-04-22

项目基金: 本文是国家社会科学基金项目“中国古典诗词中的隐转喻现象”(项目编号: 09CY003)和中国科学院大学校长基金“西方认知诗学与中国古典诗学的比较研究”(项目编号: Y35102QN00)的阶段性研究成果。
作者简介: 高原, 中国科学院大学教授, 博士, 主要从事认知语言学与认知诗学研究。

(上接第 66 页)

- [19] Talmy, Leonard. *Toward a Cognitive Semantics, Volume 1: Concept Structuring Systems* [M]. Cambridge: MIT Press, 2000.
- [20] Thomas, Walter Keith. & Warren U. Ober. *A Mind Forever Voyaging: Wordsworth at Work Portraying Newton and Science* [M]. Edmonton: The University of Alberta Press, 1989.
- [21] 高原, 宋龙梅. 虚构运动的修辞效果[J]. 语文学刊, 2010 (20): 7-8 +16.

- [22] 王寅. 论语言符号相似性[J]. 外语与外语教学, 1999(5): 4-7.

收稿日期: 2013-12-21

作者简介: 马菊玲, 女, 宁夏中卫人, 宁夏大学教授, 博士, 主要从事认知诗学、英语文体学与语篇分析研究。
袁文娟, 女, 汉族, 四川眉山人, 湖南大学讲师, 博士, 主要从事认知诗学、英语文体学与认知语言学研究。

文学语篇的语言学研究视角：多模态认知诗学

——《多模态、认知和实验文学》评介

唐淑华

(重庆三峡学院, 重庆 404000)

摘要: 简要介绍了 Alison Gibbons 2012 年出版的 *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* 一书的背景和结构之后, 重点介绍了多模态认知诗学理论的形成, 并以几部具体的实验文学作品为例详细地展示了多模态认知诗学对文学语篇研究的全新方法, 最后对该书的独到之处和不足进行了简要的评述。

关键词: 多模态认知诗学; 介绍; 多模态, 认知和实验文学

中图分类号: I0-03

文献标识码: A

文章编号: 978-7-119-09247-8(2014)01-0090-05

A Linguistic Approach to Literature: Multi-modal Cognitive Poetics: Review on *Multimodality Cognition, and Experimental Literature*

TANG Shuhua

Abstract: This paper, after briefly introducing the background and structure of *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* by Alison Gibbons in 2012, mainly introduces how the theory of multi-modal poetics came into being and its unique approach to literary texts in details, and finally summarizes the book's unique contributions as well as its insufficiency.

Key words: multi-modal poetic; introduction; Multimodality, Cognition, and Experimental Literature

1. 引言

继《叙事和多模态研究的新视角》(*New Perspectives on Narrative and Multimodality*) (Ruth Page, 2009) 和《多模态》(*Multimodality*) (O'Halloran & Smith, 2011) 两部力作之后, 《多模态、认知和实验文学》(*Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*) (Gibbon, 2012) 又面世, 这三部著作被新加坡国立大学 Kay L. O' Halloran 编成 *Routledge Studies in Multimodality* 三部曲。

《多模态、认知和实验文学》全书共 8 章, 包括理论 (第 1 至 3 章)、多模态认知诗学对文学语篇的分析 (第 4 至 7 章) 和结论 (第 8 章) 三部分。概括起来, 该书有三大亮点: (1) 多模态认知诗学吸收了认知诗学和多模态研究的精华, 为解决语言学与文学研究老死不相往来的窘境提供了全新的研究路径; (2) 多模态的分析涉及了语言模态以外的视觉、听觉、触觉、嗅觉等多种模态对小说主题思想表达的路径; (3) 所选文本: *House of Leaves* (Mark Z. Danielewski, 2000) (下称 HOF)、*VAS: An Opera in Flatland* (Steve Tomasula &

Stephen Farrell, 2004) (下称 VAS)、*Extremely Loud & Incredibly Close* (Jonathan Safran Foer, 2005) (下称 ELIC) 以及 *Woman's World* (Graham Rawle, 2006) (下称 WW) 四部小说极具实验文学的典型性, 充分凸显了多模态认知诗学在分析文学小说方面的精妙以及理论与实践结合的优势。下面对该书作简要介绍。

2. 多模态认知诗学的理论探讨

第 1 章里, Gibbons 回顾了实验文学的发展以及与多模态的关系, 总结了多模态小说的一些主要特征: (1) 独特的文本布局和页面设计; (2) 多样化的排印; (3) 在印刷文字和图案内容方面颜色的运用; (4) 具像诗似的用文本编排形成的图案; (5) 注意文本物质性的方法, 包括原创小说; (6) 脚注和自我批判的关键声音; (7) 翻转书部分; (8) 类型的融合, 在文学术语方面, 比如恐怖, 在视觉效果方面, 如报纸的剪裁和戏剧对话。作者还就多模态认知诗学的研究参数和研究方法以及该书的总体结构进行了简要介绍。

第 2 章里, Gibbons 回顾了多模态、模态的定义, 多模

态理论的形成和发展过程，认为：系统功能的方法依赖于语言结构，有强调多模态文本中单一模态分析的风险，把语言和视觉模态混为一谈；Bateman (2008) 的“多模态语言学”，主要集中在多模态的文本构成，而未能理解这些多模态组合的使用者和接受者。多模态应该调查这些文本组合里的认知隐含，探索文学小说在特定语境下的多模态意义建构，这也是该书的主要目的。

第3章是多模态认知诗学理论的核心部分。Gibbons 认为认知诗学是文学研究认知转向的一个部分，还处在起步阶段。作为网络时代的第一个分支学科之一 (Stockwell, 2005: 267)，它利用了认知科学里许多学科的重要成果：认知心理学、认知科学、神经学和认知语言学。认知诗学关注具体语境中文学的形式、风格和语言。多模态认知诗学不仅仅是小说如何通过形式模态的整合生成意义，重点还关注这些模态是如何被读者整合、理解和经历的。Gibbons 在回顾了认知诗学的基本框架：图形背景、认知语法、认知指示、概念隐喻、多模态隐喻、概念整合、文本世界理论等后认为，认知诗学有一种文学语言倾向，绝大多数运用在文学、诗学和语言手段方面，几乎还未关注到其他艺术形式。文学经历的视觉方面被认知诗学的学者们忽略。Oatley (2003: 162) “认知诗学是文学，包括能读的文本，能看的电影、戏剧和能听的诗歌”的说法也可以证明这一点。Gibbons 认为认知诗学研究的不足是它坚持把文字从图像中分离出来以便集中在某人喜爱的表达方式上，或者用单一理论，或者本质上迎合一种模态来解释两者，文体学和文学批评的研究倾向于前者，视觉分析者们倾向于后者。因此，多模态研究方法要努力理解词与图像整合对文本解读的复杂效果。Gibbons 重点介绍了多感官感知、体验、视觉感知几个概念。不同于传统研究文学语篇的方法，该书主要从多模态的视角，突出社会符号方法，主要针对小说文本以外的其他因素，如书页的排版布局、字体字号的设计、标点符号、字体和书页的颜色、花体以及小说文本以外的图案设计、文中删除符号、文字的上下颠倒等独具匠心的运用，甚至通过粘帖而成小说的粘帖方式、粘帖的形状、剪辑的图案、颜色等因素，是如何为表达小说作者的主题思想以及读者对小说意义建构方面的影响方面进行了全新的分析，凸显了多模态认知诗学研究视觉交流的优势，彰显了多模态研究对文学语篇强大的阐释力和认知诗学在语言研究方面的魅力。多模态认

知诗学是一个跨学科的重要整合，兼收并蓄，既借用了认知诗学中最相关的成分：图形背景、认知语法、认知指示、概念隐喻、概念整合和文本世界理论，又把它认知方法同视觉感知和多模态研究工具整合起来，彰显了多模态研究的新路径。其目的在于解释文本意义建构的结构。重要的是，这种新的方法主要目的是从经验主义者的角度探索多模态，能更好地理解所见、所读，弄懂文学和我们周围世界。

3. 多模态认知诗学对文学语篇研究的新视角

传统的文学研究，方法各有千秋，研究视点各异，但基本上都离不开文学小说的文本本身，该书对文学小说的分析，可谓另辟蹊径，主要分析文学小说中文本以外的其他因素是如何为小说作者表达主题思想服务的。Kress (2010: 79) 将模态明确定义为“在社会文化中形成的创造意义的符号资源”。任何模态 (包括图像、手势、音乐) 都是完整的表意系统，跟语言一样具有形式层、词汇语法层和语篇语义层。

3.1 文学语篇中排版布局对主题的凸显

第4章里，Gibbons 对小说 HOF 中第440页和441页中叙述文本的梯子形状的版面设计进行了多模态的分析，“攀爬梯子”的主题思想通过“梯子”形状的排版方式形象地凸显出来 (如下图1)，其功效文本本身望尘莫及。HOF 第132-133页上迷宫似的安排与西方文学的典型排版也迥异，却能更好地引起读者对书页视觉表面的更大关注 (如图2)。Gibbons 分析认为，对#4房子的探索一开始，页面的文本设计完全不同，一列列的文本组成了单词的走廊，这些走廊由构成小说的不同篇章形成：从“The Navidson Record”开始对#4房子的探索的描述，脚注，互文引用到 Truant 的评论。排版注重了阅读时方向的变换和页码位置或意向主义的设计。“#4探索”中展开的两页里一系列斜体、印刷上下颠倒的建筑师和资助人长达8页的名字和橱柜 (119-142页脚注144的内容) 和图书馆 (131-135页脚注167) 的版面设计更好地凸显了“探索房子”的主题。Slocombe (2005: 97-98) 认为“走廊”或者脚注，不是脚注，而是房子内的房间，有些空着 (空白部分)，有时布满了人群 (如121页上建筑师的名字)，也包括商店里的橱窗 (第119-142页的脚注144的供应和对象) 和图书馆 (第131-135的脚注167)。

...
The ladder, but
Pulls himself up
Navidson
Hand over hand
Slowly but surely

图1

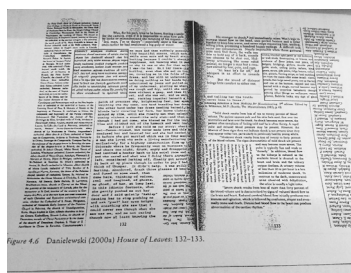


图2

第 5 章里, Gibbons 分析了小说 VAS 的印刷布局, 作者用多模态认知诗学分析 VAS 带给读者的双情形主要集中在小说的开篇, 别具一格(如图 3)。第 9 页上只有“FIRST PAIN”两个单词, 其余留下了大片空白。第 10 页上出现: “Then knowledge: a paper cut...” 这种布局建立了体验的主题, 这是 VAS 的中心。

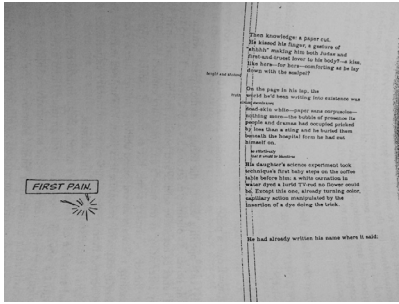


图 3

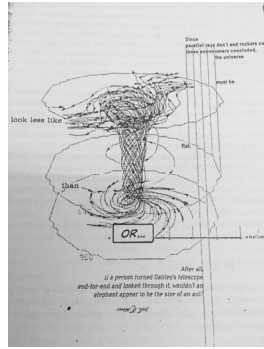


图 4

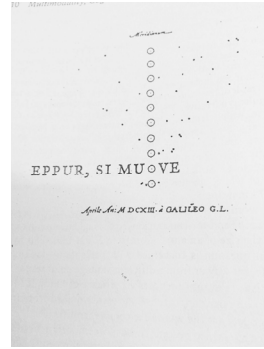


图 5

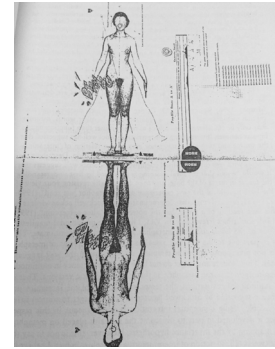


图 6

对小说 VAS 第 139 页上(如图 4)和第 141 页上(如图 5)“Still, It Moves”倒立, 不同地方的重现、其意大利语版本形成的图案与太阳系的类比, 和涡轮状线条图案进行了分析, 得出了“Still, It Moves”是一个多模态的话语, 是认知、神经、单词、意象和身体运动整合的结论。

3.2 颜色、字体、字号的运用对文学语篇主题的表达

运用颜色、字体、字号等来表达小说作者独特用意是多模态认知诗学对文本小说分析的重点。

第 5 章里, Gibbons 分析了小说 VAS 有斑点的桃红色封面设计, 将中间灰蓝色的线条与皮肤和位于下面的静脉联系起来。书页肉和血的颜色, 白色的影子, 文本与图像的黑色, 米黄色或者红色, 以及书脊形成的“皱纹”无一不体现出“体验和流血的书”这一多模态的特征。上图 4 和 5 中, 装饰华丽的手写字“still”、“It”、“moves”, 有助于多种感官的感知。Gibbons 对第 9 页上“FIRST PAIN.”的大写、斜体、黑体与长方形位置、文字下面的星星爆炸形状以及引起的实际与拟真之间的转换意识、虚拟和物质的融合等方面进行了多模态的诠释。

第 6 章里, Gibbons 对小说 ELIC 中装有钥匙的信封上颜色“Black”的视觉分析, 对小说中“Why I’m not Where you are; 4/12/78”部分里作者对“my child”的红色圈点进行了多模态分析, 认为红色圆圈的运用有三个重要作用: 强化读者在最“深”的文本世界里对 Thomas Sr.生活的威胁感, 产生叙述渴求; 红色强烈的心理和身体效果对阅读的支持成为一个创伤的叙述; 读者把自己对红色作为悲痛符号的认知印象, 传达了标注者的情感创伤和阅读时的悲伤, Foer 把创伤的叙述插入到了每一个叙述层面。

3.3 对否定符号的研究

第 4 章里, Gibbons 对小说 HOF 中 141 页文本脚注的最后一行“~~Picture that, In your dream~~”的删除线做了“否定”效果的分析, 小说作者通过“删除线”直观地表达否定概念, 充分凸显了视觉模态较语言模态表意的优势, 这与现

实生活中“Parking”与“No Parking”, “Smoking”与“No smoking”语言和视觉双重模态作用与单一语言模态作用的巨大差异。

3.4 对文学语篇中音韵的研究

第 5 章里, Gibbons 在对小说 VAS 第 23 页右页底部的词语“性伴侣的生殖器有可能也成为反复运动的目标。通常是有节奏的。通常是有节奏的。通常是有节奏的……”中“通常是有节奏的”连续三次的重复以及后面省略号的运用与性交中夫妻性交节奏的在听力方面的重叠, 与文中“身体交融”的主题思想遥相呼应。意识形态与态度操控不仅可以通过语言构建, 还可以通过视觉图像、音乐等更加隐蔽的形式实现(O’Halloran, et al. 2011: 109)。

3.5 对文学语篇中图案设计的研究

第 5 章里, Gibbons 在小说 VAS 中, 用展开双页上没有面部的裸露男、女子的形象(如图 6), 僵硬的身体, 增强了文本意欲表达的效果。换言之, 插图代表了“性交”一为了人类的繁衍、生育目的而不是满足性欲的性活动。轻松地唤起读者对男女性交过程中反复有节奏地性生活的联想, 把“身体交融”的主题思想用图案清晰表现出来, 并与文本中重复运用的“通常是有节奏的”相互照应。小说 VAS 的身份通过整本小说右页边上的黑色半圆得以体现, 就像词典和百科全书里的拇指标签, 上面引用了科学家或者哲学家的名字(如 21 页上的 MORRD 代表 Morris)。弯曲的虚线代表书页翻起时运动轨迹, 两旁的两个箭头表明了每页的翻转方向, 西方文学和阅读方式保证了每页从右到左(如图 7)的阅读习惯。

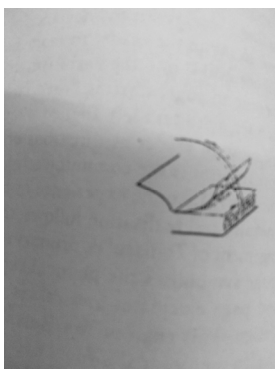


图 7

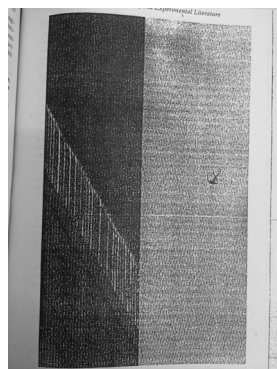


图 8

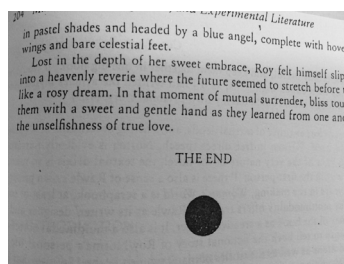


图 9

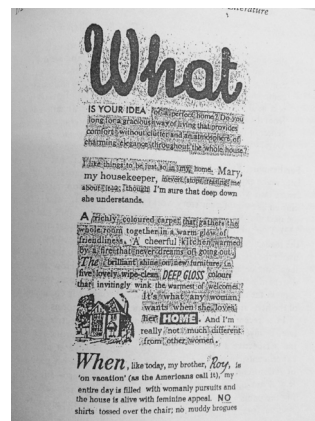


图 10

第 6 章里, Gibbons 在分析小说 ELIC 时, 分析认为小说开篇占据第一张右手整页的锁孔图像、第二张模糊的飞鸟照片和第三张模糊的公寓窗子的图片分别代表一个主题或小说叙述方面。锁孔的特写镜头突出“*Incredibly Close*”的主题。第二张和第三张照片的有意模糊突出了“超真实”的概念。作者对 9.11 中下落的人体照片的审视(如图 8), 与读者共同见证该创伤, 更好地突出人们真实的反应。作者对“下落人体”照片的重组所产生人体在空中飘浮的动画效果产生于认知诗学对多模态的关注以及 Foer 的过去条件式代表的时间的双重性和共现性。第 7 章里, Gibbons 对小说 WW 的结局分析时, 特别关注了“结局”部分的图案“*THE END ●*”的分析(如图 9), “●”的圆满和完美意义直观地显示出小说美丽和入迷的结局。

3.6 对粘贴小说独到的分析

剪辑、粘贴, 修补再阅读是 Graham Rawle 的小说《女人世界》的重要特征。第 7 章里, 小说 WW 是 Rawle 花了 5 年时间用 1960s 英国女性杂志里收集的单词、短语等剪贴组成的“图画小说”, 文本与图像的组合被描述成“古老粘贴的艺术杰作”。小说第 3 页(如图 10)可以清晰地展示出类似小说的建构方式。Gibbons 认为, 小说的多模态印刷意义是焦点。60s 明显的叙述语调以及原始语料进入《女人世界》的方法是 Rawle 的拼贴艺术和文学媒介吸引人的重要部分。在视觉和内容上, 单词使用保留了原语境的本质, 转化过程是双向的。剪贴的运用是小说 WW 多模态的核心所在, “句子的每一个部分都是被缝合起来的”(Matwychuk, 2008)。小说开篇单词“*woman's world*”中的印刷、字形字体以及字母互不相连的特征、古色古香的页面、“*Nº 1*”剪贴的轮廓和设置、所有章节标号原封不动的剪贴格式、42-43 页上窗口显示的书封面图像、书页样品图像、双页展开的形式等都是小说作者为突出主题思想的有效途径, 其多感官感知或者说多种模态的整合在该小说中得到了充分的体现。

WW 是一个剪贴画作品, 形式和内容、文本的图像特征和它语言叙述的整合产生了阅读该文本的奇特感受, 是视觉与言语的结合, 是当代叙述与 1960s 女性杂志的语言和意识的和谐碰撞。

4. 结语

该书的贡献, 集中在以下几个方面:

第一, 第一次提出了多模态认知诗学。中心成就体现在双向动态, 本质特征在于多学科的临界整合。多模态认知诗学把学界时兴的多模态研究与认知诗学研究这一新兴学科(刘立生, 刘世生, 2006: 77)有机融合, 吸收了两种理论的优势, 并把两者推向了新的高度。多模态认知诗学重点强调视觉交流和多模态研究的工具性。Ensslin (2009: 156) 认为, “我们需要把我们的注意力转向接受过程中起作用的身体与心理功能的相互作用上”, 多感官感知、体验以及视觉感受的理解是多模态认知诗学强调的重心所在。毕竟, “人们使用触觉系统来感觉和与具体世界和真实物体互动”(Lederman & Klatzy, 2001: 71)。多模态认知诗学的研究更多地关注了印刷特殊的视觉艺术(如字形、字体、排版等)以及读者积极参与对文本意义的影响, 跳出了传统文学分析的纯文本视角。

第二, 多模态认知诗学对认知诗学的发展具有极大的推动作用, 弥补了其研究的不足。认知诗学对文学经历视觉方面的忽略恰恰是多模态认知诗学的一大贡献。认知诗学发展至今, 主要偏重对文本意义的阐释(Miall, 2005: 129-156; 熊沐清, 2011: 33-38), 多模态认知诗学顺应了认知诗学“沿着认知语言学方向的新路径”(Stockwell, 2002: 6), 认知诗学为文学语篇的理解在提供了一种全新角度(刘立华, 刘世生, 2006: 73-77)的基础上又前进了一步, 拓宽了认知诗学的研究范围并证实了其实用性和灵活性, 打通了传统的文学形式与电影、商业广告、图书、戏剧和其他

含有视觉的文学形式的壁垒。囊括文字和图像的文学和艺术文本的确对认知诗学提出了挑战而且有最终可能在它的发展中起重要作用，这无疑是该书对认知诗学的第二大贡献。认知诗学是关于文学的阅读，所以它一定程度上忽略了作者（熊沐清，2008：305）。该书多模态认知诗学对文本的研究充分考虑了读者对文学作品的参与是对认知诗学的又一贡献。认知诗学这门年轻的学科要继续引领当今潮流，它必须展示对文学和艺术形式的认知理解的发展，以及整个人类及活动的经历。把读、听和语言模态形式更好地关联起来。多模态认知诗学的研究从真正意义上让文学与其他各种语言研究形成了一个整体，具有功能上的多面性，是一个完全意义的集文学和其他语言形式的界面研究，符合当前多学科、多界面的整合研究的潮流。提倡语言使用与理解的界面研究，强调研究方法及理论视野下的跨学科性，已是当代语言学发展所体现的新特点，也是外语学科发展的必由之路（冉永平，2012：7）。

第三，该书多模态认知诗学对四部多模态小说的研究方法独特，从独具匠心的印刷设计到读者积极的参与等方面，注重了对文字以外其他多种模态形式的研究。其研究具有开放性，其优势是展现出了一定的学术自由空间，使之成为一种令人振奋和不断发展的研究领域，为文学的研究开辟了新的路径。

但该书在部分章节的引言和结论中部分内容有重复提及之嫌，另外，既然提到了多模态认知诗学对广告等其他作品的阐释力，却未涉及相关的分析，似乎是个小小的遗憾。

总之，本书对认知诗学和多模态研究的整合，既拓宽了认知诗学的研究领域，也在文学研究中引入了多模态的研究，实现文学与其他语言形式更好的整合。作者研究融入了认知科学、心理学、美学等多学科元素，理论与作品分析结合紧密，有很强的说服力，是一本不可多得的好书。

参考文献：

- [1] Ensslin, A. Respiratory Narrative and Cybertextual De-intentionalisation: Kate Pullinger's *The Breathing Wall* [M] // R. Page. *Narrative and Multimodality: New Perspectives and Practices*, London & New York: Routledge, 2009: 154-165.
- [2] Kress, G. *Multimodality* [M]. London: Routledge, 2010.
- [3] Leaderman, S. J. & R. L. Klatzy, *Designing Haptic and Multimodal Interfaces: A Cognitive Scientist's Perspective*

[M] // G. Farber. & J. Hoogen. *Proceedings of Collaborative Research Centre 453*, Munich: Technical University of Munich, 2001: 71-80.

- [4] Miall, D. Beyond Interpretation: The Cognitive Significance of Reading [M] // H. Veivo, B. Pettersson & M. Polvinen. *Cognition and Literary Interpretation in Practice* [M] // Helsinki: University of Helsinki Press, 2005.
- [5] Oatley, K. Writing and Reading: the Future of Cognitive Poetics. J. Gavins. & G. Steen. *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge, 2003.
- [6] O'Halloran, K. L. & B. Smith. *Multimodal Studies: Exploring Issues and Domains* [M]. London: Routledge, 2011.
- [7] Page, R. Introduction [M] // R. Page. *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, London & New York: Routledge, 2009: 1-13.
- [8] Slocombe, D. "This is Not for you": Nihilism and the House that Jacques Built [J]. *Modern Fiction Studies*, 2005, 51(1).
- [9] Stockwell, P. *Cognitive Poetics: An Introduction* [M]. London and New York: Routledge, 2009.
- [10] Stockwell P. On Cognitive Poetics and Stylistics [M] // H. Veivo., B. Pettersson & M. Polvinen. *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Helsinki: Yliopistopaino Helsinki University Press, 2005.
- [11] 刘立华, 刘世生. 语言·认知·诗学——《认知诗学实践》评价[J]. 外语教学与研究, 2006(1).
- [12] 冉永平. 语用学研究的复合性特征[J]. 外国语文, 2012(5).
- [13] 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).
- [14] 熊沐清. 多样与统一: 认知诗学学科理论的难题与解答 [J]. 外国语文, 2011(1).

收稿日期：2014-05-21

基金项目：本文系熊沐清 2011 年国家社科基金西部项目“英美文学界认知诗学研究”（项目编号：11xww003）的阶段性成果。

作者简介：唐淑华，男，重庆三峡学院副教授，主要从事语用学、认知语言学和英语教学法研究。