

认知诗学

熊沐清 主编

Cognitive Poetics

(第二辑)



外文出版社  
FOREIGN LANGUAGES PRESS

## 内容提要

《认知诗学》是目前国内外唯一以认知诗学和认知文学研究为研究对象的专业辑刊，强调研究的创新性、前沿性和学术性，主要开设有：“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”“前沿译介”等栏目，展现国内外的认知诗学研究的最新研究成果与动态，拓展和深化认知诗学研究。

## 图书在版编目（CIP）数据

认知诗学 . 2 : 汉英对照 / 熊沐清主编 . —北京 : 外文出版社 , 2016

ISBN 978-7-119-10423-2

I . ①认… II . ①熊… III . ①诗学 - 中国 - 文集 - 汉、英 IV . ① I207.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 188880 号

## 认知诗学·第二辑

主编：熊沐清

出版发行：外文出版社有限责任公司

地 址：北京市西城区百万庄大街 24 号

邮政编码：100037

网 址：<http://www.flp.com.cn>

电 话：008610-68320579（总编室） 008610-68996179（编辑部）

印 刷：三河市人民印务有限公司

经 销：新华书店 / 外文书店

开 本：787mm×1092mm 1/16 印张：10 字数：170 千字

版 次：2016 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

书 号：ISBN 978-7-119-10423-2

定 价：15.00 元

---

版权所有 侵权必究

# 认知诗学

*Cognitive Poetics*

*Cognitive Poetics*

*Cognitive Poetics*

顾 问 （按姓氏音序排列）

Lisa Zunshine (University of Kentucky, USA)

Mark Turner (Case Western Reserve University, USA)

Peter Stockwell (University of Nottingham, UK)

曹顺庆（四川大学）

申 丹（北京大学）

王 宁（清华大学）

周 宪（南京大学）

主 编 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）

封宗信（清华大学）

何辉斌（浙江大学）

李贵苍（浙江师范大学）

蓝 纯（北京外国语大学）

梁晓晖（国际关系学院）

刘立辉（西南大学）

刘正光（湖南大学）

马菊玲（宁夏大学）

尚必武（上海交通大学）

唐伟胜（广东外语外贸大学）

肖 谊（四川外国语大学）

杨金才（南京大学）

赵秀凤（中国石油大学）

支 宇（西南交通大学）

朱振武（上海师范大学）

地 址：重庆市沙坪坝区

邮政编码：400031

电子信箱：[cognitivepoetics@126.com](mailto:cognitivepoetics@126.com)



# 目 录

## 理论探讨

- 认知诗学·哲学·美学——玛格丽特·弗里曼访谈录之二 …… 赵秀凤 徐方富 (1)
- 文学批评作为认知 …… 肖 谊 (9)
- 认知科学的特点及其对认知诗学的影响 …… 何辉斌 (18)
- 童话的空间结构探微 …… 江桂英 章梦云 (26)
- 论原型范畴理论与文学中原型的关系 …… 李利敏 (35)
- 认知空间诗学初探——以《家》为个案分析 …… 文永超 (43)

## 文本分析

- Cognitive Approaches to Literature and *Honglou Meng* …… LISA Zunshine (53)
- 《克鲁索在英格兰》中家园图式的认知绘图 …… 李文萍 吴慧丹 (68)
- 刘姥姥形象的图式理论解读 …… 李贵苍 闫 姗 (79)
- 后现代主义小说叙事交际的文本世界体验  
——以《五号屠场》为例 …… 马菊玲 (87)
- 论休斯《思想之狐狸》中的“文本世界”特征 …… 张媛飞 (97)
- 李煜词审美质感的认知诗学解读——以《破阵子》为例 …… 赵晓因 (106)

## 认知诗学与文学翻译

- Translating Literariness: A Cognitive Poetic Account …… ZHAO Yanchun (112)
- 认知诗学视域下的翻译研究——以《静夜思》为例 …… 于 红 (124)

## 书评与动态

- 认知诗学的拓展与深化  
——《文本与心智：认知诗学和认知修辞学文集》述评 …… 蒋勇军 刘 敏 (133)
- 认知文学研究的美学进路：心智美学  
——《心智美学：文学与心智科学》评介 …… 冯 军 王 芳 (142)

# Contents

Cognitive Poetics, Philosophy and Aesthetics .....	ZHAO Xiufeng XU Fangfu (1)
Literary Criticism as Cognition .....	XIAO Yi (9)
Main Features of Cognitive Science and Their Influence on Cognitive Poetics .....	HE Huibin (18)
A Micro-exploration into the Spatial Structures of Fairy Tales .....	JIANG Guiying ZHANG Menyun (26)
On the Relation Between the Prototype Theory and the Archetypes .....	LI Limin (35)
A Tentative Analysis of Cognitive Spatial Poetics: A Case Study of <i>Home</i> .....	WEN Yongchao (43)
Cognitive Approaches to Literature and <i>Honglou Meng</i> .....	LISA Zunshine (53)
The Cognitive Mapping of HOMESTEAD SCHEMA in “Crusoe in England” .....	LI Wenping WU Huidan (68)
Schema Theory and Revisiting the Image of Grannie Liu .....	LI Guicang YAN Shan (79)
Experiencing Text Worlds of Postmodern Narrative: A Case Study of <i>Slaughterhouse-Five</i> .....	MA Juling (87)
On Characteristics of “Text Worlds” of Hugh’s <i>The Thought-Fox</i> .....	ZHANG Yuanfei (97)
The Aesthetic Interpretation of Li Yu Ci in the Perspective of Cognitive Poetics: A Case Study of “Pozhenzi” .....	ZHAO Xiaonan (106)
Translating Literariness: A Cognitive Poetic Account .....	ZHAO Yanchun (112)
Translation Studies from the Perspective of Cognitive Poetics: A Case Study of “静夜思” .....	YU Hong (124)
The Development of Cognitive Poetics: A Review on <i>Texts and Minds</i> : <i>Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric</i> .....	JIANG Yongjun LIU Min (133)
An Aesthetic Approach to Cognitive Literary Studies: Mindful Aesthetics: A Review on <i>Mindful Aesthetics: Literature and the Science of Mind</i> .....	FENG Jun WANG Fang (142)

# 认知诗学·哲学·美学

## ——玛格丽特·弗里曼访谈录之二

赵秀凤 徐方富

(中国石油大学 外国语学院, 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探讨了认识诗学、哲学、美学之间的关系。首先她对“认知诗学”这一术语进行界定, 指出认知诗学的学术使命就是寻找科学的方法对文学创作和阅读做出解释; 继而, 在阐述区分卡迪尔与维科哲学观点的基础之上, 弗里曼指出, 认知诗学并不是完全“自省”的, 诗学应当与美学结合, 而美学本身就是科学, 即我们是从科学的角度去欣赏诗歌以及文学作品中的美感; 最后, 她强调, 社会科学研究者当接受维科的理论 and 原则, 不应将文学理论家或是文学批评家与以硬科学为导向的认知理论家区分。

**关键词:** 玛格丽特·H. 弗里曼; 认知诗学; 哲学; 美学

## Cognitive Poetics, Philosophy and Aesthetics

ZHAO Xiufeng XU Fangfu

**Abstract:** Professor Margaret H. Freeman, one of the pioneers of American cognitive poetics, discusses about the relationship among cognitive poetics, philosophy and aesthetics. She first defines the term “cognitive poetics”, pointing out that the academic mission of “cognitive poetics” is to search for the scientific method to explain literary writing and reading. By distinguishing Cartier and Vico philosophy, Freeman stresses that cognitive poetics is not completely “introspective”, and should be combined with aesthetics as science itself, that is, we should appreciate the beauty of

**基金项目:** 国家社科基金项目“基于语料库的英汉反讽对比研究”(项目编号: 15BYY015)、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)、中国石油大学(北京)中央高校科研基本业务费资助项目“后现代哲学视野下现当代小说的认知诗学研究”(项目编号: 2462015YQ0901)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、认知语言学和多模态研究。

徐方富, 男, 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。

poetry and literature from the perspective of the science. Finally, she stresses that the social science researchers when accepting theory and principles of Vico, and Literary theorist or critics shouldn't be differentiated by Cognitive theorists oriented by Hard Science.

**Keywords:** Margaret H. Freeman; cognitive poetics; philosophy; aesthetics

**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) 是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 (Myrfield 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, 在马萨诸塞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, 弗里曼应邀来北京讲学, 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、中国社会科学院、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教授和徐方富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的界定、哲学基础及美学相关的问题。

**赵秀凤 (以下简称赵):** 您的报告非常振奋人心, 我们受益良多。很多师生产生了对认知诗学的浓厚兴趣。

**弗里曼:** 这是个良好的开端。

**赵:** 您是认知诗学的先行者, 能否先请您解释一下“认知诗学”这一术语的内涵呢? 据我所知, 是您率先开始使用这一术语的, 而这恰巧又同楚尔 (Tsur) 教授不谋而合。

**弗里曼:** 是的, 而且这一说法有别于文体学。那么, 诗学和文体学有什么区别呢? “诗学”这一术语源自亚里士多德。众所周知, 他的《诗学》是西方文论的发轫之作。在希腊语中, 诗学是“创造”的意思, 因此实际上比文体学涵盖面更广。文体学仅仅关注文学文本的语言特征, 而诗学涉及许多不同的领域, 如心理学、神经科学等, 更倾向于跨学科交叉。依据楚尔教授的构想, 诗学甚至还涉及完形理论、俄国形式主义以及新批评主义。此外, 我觉得它还涉及到了哲学, 所以认知诗学比认知文体学的涵盖面更宽泛。

**赵:** 那么, 认知诗学的研究重点是什么呢?

**弗里曼:** 在我看来的重点吗? 仔细观察, 我们会发现, 当诗人和作家在描述

他们的创作使命时，虽然措辞不一，但是几乎都在试图说明同一个现象，即以某种方式抓住现实的本质，捕捉事物的真相。正如华兹华斯描述的那样：“看清事物的内在生命”，或者像俄国形式主义学者斯克罗夫斯基所说，“赋予石头生命力”，恢复对感观、认知以及情感的认识，这是理解我们思考方式的基本点。它们引导并激励我们进行理性思考。我们不能笼统地说理性思维游离于我们的情绪和感观，我认为它们在“思考”过程中是相互联系，密不可分的。所以，对于我来说，认知诗学是通过发展更加科学的方法论去解释诗人（作家）创作的一种原则性方式。之前，我们对于诗人和作家的创作过程关注不够，在我看来，这应属于文学理论研究的份内之事。科学即认识，所以认知诗学的学术使命就是寻找科学的方法对文学创作和阅读做出解释。

**赵：**也就是让隐性的“黑匣子”变成显性的？

**弗里曼：**是的，完全正确。

**赵：**是用科学的方法去解释。

**徐方赋（以下简称徐）：**您作为一位对认知诗学理论做出重要贡献的学者，能否再列举一些您的同仁呢？

**弗里曼：**由于我们的研究都相对独立，所以这个问题不好回答。鲁文·楚尔（Reuven Tsur）教授已经单枪匹马在认知诗学这一领域奋斗了多年，他的著作深奥难懂，甚至一些人认为不属于认知范畴。

**赵：**我也深有同感。

**弗里曼：**社科院的高女士也持相同看法。

**赵：**高原。

**弗里曼：**高女士在论坛上的报告表明她认为楚尔教授的理论并不属于认知范畴。在她报告结束后，我问她为何这样认为，然后我意识到，从某种程度上来说，她是对的。楚尔教授同样致力于想方设法解释诗歌的情感维度。经过多年的努力，通过借鉴心理学、俄国形式主义、新批评主义和语言学，楚尔教授总结出一套文学批评理论。事实上，他关于节奏和韵律的发现在乔姆斯基的语言学里能够找到有力证据。我和我的丈夫首次结识楚尔教授时，他说，早在20世纪80年代初期，他在一次会议上听到乔治·莱考夫（George Lakoff）正在出版他的概念隐喻理论，他意识到他当时所从事的研究是属于认知范畴的，并且由此决定将他所做的研究命名为认知诗学。而当时，我对楚尔教授所从事的研究知之甚少。我也逐渐意识到我需要清楚明白地对我所做的研究加以命名。我指的是我的诗学研究。认知语言学对我学习语言学继而从事文学研究产生了巨大影响。20世纪90年代，我创造了“认知诗学”这一术语，因为我并不只是做文学的语言学分析，同时我还将其扩展到如何去理解认知在文学创作和交流中的作用，以及文学在心智活动中的地位。于是，我开始认识到，不仅是认知科学有助于认知诗学，认知诗学也同样

有助于认知科学。尽管“认知语言学”试图解释自然语言的应用，但我们却无法充分解释我们的心智是如何活动、如何在我们的脑中生成那些极为独特的事物的。

**赵：**一些人批评认知诗学的解释是内省的，不是基于实证的科学研究，对此，您是如何评价的呢？

**弗里曼：**首先，我认为它并不是完全内省的。鉴于存在文本语料，与其谈论由数据积累而产生的自律自省，我更愿意评论一下在西方误导我们多年的一个论断：即笛卡尔关于现代科学研究所遵从的科学方法论——通过寻找证据、实验验证做出结论和预测——是认识事物的唯一途径。我在研究维科和18世纪其他一些作家的時候，逐渐意识到在西方还有另外一个哲学思想流派被我们忽视了。在维科看来，笛卡尔发展科学方法论的目的是解释或阐释自然界现象，是自然科学之本。正因为研究的对象“自然界”并非人类自己创造，所以收集证据、进行实验、归纳、演绎、逻辑推理、加以验证等等这一系列步骤都是十分必要的。由于我们无法准确知道自然界的因果关系，因此，我们总是尝试着去解释，但是我们的解释却永远无法非常充分而准确无误。例如，我们虽然在科学上对H1N1病毒已有很多的了解，但是我们无法完全明白它的成因与后果。为何一些携带这种病毒的人始终没有染上这种疾病？人们在这一方面存在着明显的个体差异，所以我们无法清楚地解释其因果联系。

维科指出，与自然科学的研究对象不同，由于人类文明、人类社会以及人类世界的万物都是由我们自己创造的，所以必然存在着一种从不同角度认识、解释并阐释这些事物的方法，而这些角度是区别于自然科学的。维科并不是说自然科学的方法论是错误或是不恰当的，他只是指出还存在着另一种科学的认识方法，只不过它是以不同原则为基础。它更适合用来充分解释文化、社会、艺术乃至人类所创造出来的世间万物。维科批评笛卡尔混淆了确定（certainty）和真理（truth）的概念。笛卡尔在他的《谈谈方法》（*Discourse on Method*）中一开始就表明：“我不会把任何事物当成真理来接受，除非我清楚地认识到它确实如此。”在这一首条原则中，甚至从英文翻译里，你能够看出所谓“确定，即认识到事物确实如此”和“认为某事物正确”，这两者之间的界限含糊不清。维科指出，这正是笛卡尔的错误所在，因为确定性认识无法上升为真理性认识。

笛卡尔和维科在方法论上的最大区别是，笛卡尔从设想开始着手，他谈论的是那些已经在脑中显现出来的事物的必然性，然后从中得出真理；而维科则探讨我们如何从已经存在于我们脑中事物着手，展开研究。带着这个问题，维科建立了他的记忆理论，或者像美国著名学者菲利普·韦瑞尼（Phillip Verene）翻译的那样：“记忆式认识”。维科关于认识的理论涉及三部分，前两部分关于记忆本身：大脑中产生记忆的部位和具有模式和结构性质的心智。在语言学界，

记忆往往跟音系学联系起来，因为语言正是藉由对呈现在大脑中的事物加以命名而产生的。如果追溯语言的起源，可以通过在词源学中追溯某些单词或某些概念的起源，即通过语文学建立确定性，也即维科所说的“确定性事物”（*certum factum*）。

当思想变得复杂，我们会将心智同大脑中相应的部位联系起来，即发展心智，也就是维科所指的哲学。哲学同语言学一起创造了真理，这就是维科的“真理即成事”。那么应该如何将记忆和心智联系起来呢？对维科来说，这种联系就是其“记忆式理解”的第三部分：幻想，即“想象”的近义词。正是通过幻想或想象的作用，记忆和心智才能够融合，共同创造真理。在维科看来，正是我们的记忆、感知、情感和想象产生了思想。因而，在最开始，思想并不是出自交流的需要；理性思维也并不先于感性思维，反而是感性思维引起了理性思维。因此，维科方法的重要性在于它没有将感观和情感排除在理性思维之外。而在笛卡尔的理性思维中，感知和情感不但被忽视，甚至被排除在外，因为它们是有缺陷的、脆弱的，甚至是具有欺骗性的，所以任何运用它们或者源自它们的事物都会大打折扣。比方说，在西方，人们总是习惯性地认为女人和孩子是感性的，男人是理性的，并且除了大脑，任何同感知和情感相关的事物，都被看作是没有必要的副产品。如果注意康德等一些理性哲学家所使用的语言，我们可以看出，关于想象、记忆以及感知这些构成艺术精华的想法仅仅变成了披在概念逻辑身上的一袭华服。然而，如果我们理解了维科所说的——美学即是感官知觉的科学，那么我们就找到了一条通向艺术本质的蹊径。

早在18世纪，德国哲学家鲍姆加登（Alexander Gottlieb Baumgarten）试图在其专著《美学》（*Aesthetika*）的中解释美学，不幸的是，他采用后一拉丁语完成该书，而当时，人们大多不太精通这种语言。因此，即使在18世纪，鲍姆加登的理论也是非常晦涩难懂的。在鲍姆加登的理论中，“品味和判断力同美学息息相关”这一观点却被强有力地保存了下来。康德并不赞同鲍姆加登的这一看法，他认为品味是虚无的、主观的，并不受制于理性的判断力。但在我看来，品味和判断是迥然不同的两个概念；换句话说，一个人可以喜欢或是讨厌一首诗，也可以喜欢或是讨厌一件艺术作品，这是由品味决定的，但是对艺术价值高低的评判则是一种判断。我认为，如果我们能够对这两者加以区分，那么我们就可以澄清“评价艺术作品的方式是完全主观的”这一困惑。

主客观二元对立的观点还会导致我们对认知假设运作方式产生误读。昨天，我分析了约翰·拉斯金的作品。早期的希腊思想区分客观和主观，并认为它们有主次之别。现当代的神经学家试图说明，所有的哲学范式包括经验主义、理性主义等，正在被新的认知观所取代，即大脑的活动及其和自然界之间的关系是一个更为复杂的过程。拉斯金已经论证了蓝色并非是龙胆花的特性，但龙胆花却能够引起视觉上

的蓝色感观。要感知到蓝色，不但需要龙胆花本身具有这一性质，还需要有足够的亮度，以便我们能够看清。换言之，如果是在夜晚观察龙胆花，我们并不能感知到蓝色。不管怎样，这类诸如光线、花朵的环境因素，同样需经过大脑的认知过程。人类的大脑具有辨别三原色的能力，从而让我们能够看到全方位的颜色，所以有三样东西必须同时具备，即能够引起视觉感观的花朵、环境中亮度足够的光线以及大脑中辨别三原色的能力。我觉得这一原理同样适用于声谱。神经学在这一方面的认识让我们对物质的本质属性以及我们对世间物质的感知体验有了更精深的了解，而不仅仅只是将事物的属性二分为首要的客观属性和次要的主观属性。

以上所有的这些对我深有启发，因为我在研究哲学并学习所有这些范式时，时常感到局促不安，原因只是我当时无法接受这些知识。现在我觉得豁然开朗。我认为我们的知识已经更新换代。当我们对大脑了解得更多，当我们通过认知科学从大体上对一些事物了解得更多，我们不得不开始从一个全新的角度去审视所有的问题。可喜的是，在你们中国哲学传统中并未经历类似西方这种思想的分野。

徐：我对此表示非常理解，对于诗学，特别是认知诗学，我完全是外行。听完您的系列报告后，是否可以这么理解：诗学是科学和美学的结合，而我们正在试图从科学的角度去欣赏诗歌以及文学作品中的美感。我们能否这么说呢？

弗里曼：完全可以。我唯一想纠正的是美学即科学，而不是我们将科学应用于美学。美学最初是一门关于感官知觉的科学，美学就是感官知觉的意思，但是现在，这层含义似乎正逐渐消失。我正在努力让这层意义回归到美学本位。我试着告诉众人，正如维科所言，我们不得不追溯这层意思的根源。我们不得不承认，作为一门关于感官知觉的科学，美学所涉及到的情感赋予我们的感知以生命力，它讨论事物的内在本质，用斯克罗夫斯基的话来说，就是“赋予石头生命力”。在贝奈戴托·克罗齐（Benedetto Croce）看来，直觉即表现。还记得我昨天在报告中举的他的例子吗？现实世界当中的河流、湖泊、海洋、雨滴，这些都是直觉，它们是实实在在的事物，它们能够被感知，所有这些在现实生活中能够引起感知的事物，克罗齐把它们统称为直觉。

以“水”这一概念为例。我们在讨论水时，会通过科学的方法论，如概括和总结，或其它任何认识和了解世界的途径，说明水存在于现实世界的万事万物中。这一总结说明其实就是在试图将世界概念化。而科学家们的研究则更加深入，他们从根本上去探究水的本质属性，而不仅仅只关注其物理存在层面，如湖泊、河流。他们研究水的化学成分，发现水是由氢原子和氧原子构成的。这样的自然科学创造了很多美妙的事物，使我们能够认识事物、发掘事物并最终创造新的事物。如果没有自然科学，我们现在就不会拥有这么先进的科学技术，卫星不会上天，飞船不会登月，所以我并没有否定自然科学，它是神奇和美妙的。但同样，我们还有另外一种认识事物的科学，它并非基于抽象的概念，而是基于克罗齐所说的

直觉。举个例子，你拿一杯水，假设这水是来自湖里的，我们去分析它，会发现这杯水并不是纯粹的水。为什么？因为现实中湖水会包含其他物质，也许是矿物质，也许是一些污染物，而事实上，科学家们排除了这些现实生活中实际的、感观的部分。另一种认识事物的途径就是记录那些所有实际存在的事物，比如受污染的海洋，或者海水的味道：一些海域的水尝起来清澈而不含杂质，甚至带些甜味，而有些地方的水，比如泥泞的池塘，其中的水是咸的、含沙的等等。

我认为，正是这种认识事物的不同路径区分了科学和美学。美学是一门观察并表现事物真实存在的艺术，我们在现实世界中经历并体验它们的时候，我们通过认识再到逐步地了解。还有更重要的一点：美学带给我们智慧。这又是维科的观点，概念性思维仅仅带给我们知识，而非智慧。比方说美国的基因研究在小布什执政期间遭遇了重重困难，这是因为基因研究的对象是人类的胚胎，而美国的反堕胎运动反对将人类的胚胎用于科学研究，最终基因研究在美国被禁止。当然，就科学而言，其本身并不存在这种道德伦理方面的问题，它不遗余力地致力于知识的发展，这点非常重要。但问题在于，知识并不能带给我们智慧。克隆人类或者动物，这到底是好还是坏？这类问题并不属于自然科学的范畴，但我认为它属于维科科学的范畴。维科科学带给我们的不仅仅是有关人类活动的知识，还有通过审美判断产生的智慧，这种判断正是美学的价值所在。美学同样是人类创造的产物。正如我们创造了文化，我们也同样创造了美学，正如维科所说，因为我们是创造者，所以我们能够很好地理解，这也即是一种创造诗学观。简而言之，维科认识事物的方法更适于认知诗学研究。

**赵：**谈及科学时，我们往往只局限于通过数据和实验验证的科学，即所谓的硬科学，往往把社会科学作为软科学排除在外。您如何看待这种现象呢？

**弗里曼：**确实如此。我认为，社会科学已经“误入歧途”，它误解了艺术科学的理论方法，结果是歪曲了“人类”这一概念。举个例子，在我们语言学研究领域，我们通常会把一组人置于实验的情形之下，然后给他们事先准备好的文本，最后得出结论。而从科学方法论的观点来看，研究人员以此得出的结论价值何在？这样的结论是毫无意义的，因为它并没有解释何为人类。通过考察这些心理学实验研究，我发现，当研究人员设计试验计划，确定对照组时，他们将所有不符合标准的对象都排除在外。你可以从一篇篇实验报告中发现，他们预先设定好了意图得出的结论，于是他们将那些不符合标准的回答都排除在外。那些不符合研究范式的研究对象均被排除在外，就像笛卡尔将情感和感觉排除在外一样。他们真的是在解释人类实际的思考方式吗？不！我认为社会科学研究者应当明白，还有另外一种认识事物的方式，应当接受维科的理论 and 原则，而不是笛卡尔哲学。

**赵：**实际上，采用硬科学研究范式对社会科学进行研究，对我们来说是一种煎熬。当我们发表论文时，被期待的研究方法是实验、数据、对照组、结论。尽

管有时候我们认为这并非必要，因为我们已经预测到实验结果，有时我们仅仅只是为了看上去更加科学，更为学术精英所接受，而进行实验的。

**徐：**我来稍稍抱怨一下，如今很多事情是打着科学的名号在做，但事实上并不科学。

**赵：**您刚刚所做的解释对中国的读者大有益处，我们会尽力将它翻译成中文，让更多的中国读者了解熟知。

**弗里曼：**我觉得，将文学理论家或是文学批评家同以硬科学为导向的认知理论家区分开来是一种错误。如同区分心理学家和社会学家一样，语言学家同样采用了自然科学的方法论，他们认为文学研究方法是感性的，是非理性的。我自己也说过：文学方法并没有理论支撑。我能够理解这项“指控”颠覆了文学批评家的观点，但是随着我思考的深入，我对艺术鉴赏专家所拥有的专业知识更感兴趣。他们是评判孰好孰坏的行家里手，他们能够甄别良莠。我并不是艺术历史学家，但我能够通过直觉感知一幅绘画作品的优劣，虽然我并不知晓个中原因。但是艺术历史学家知道，这就是问题所在。我所感兴趣的就是试着模拟并从思维科学的角度去解释他们所知晓的原因，因为我认为这样可以阐明我们人类大脑运作的方式。这就是为什么我侧重观察文学评论家阅读诗歌时的所作所为。从这层意义来说，认知理论实际上是揭示人类大脑如何思考；同理，认知诗学是解释人们在接触文学艺术时认知能力是如何运作的。

**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。

责任编辑：蒋勇军

# 文学批评作为认知

肖 谊

(四川外国语大学 研究生院, 重庆 400031)

**摘 要:** 文学批评本身具有认知的性质并且可以视为一种特殊的认知形式。本文从文学批发展史的视角, 结合相关经典文学理论与文本实例, 对文学批评的认知属性进行阐释, 探求认知文学批评的传统, 并进一步结合认知诗学与认知文学发展史, 分析当代文学批评认知转向的状况。  
**关键词:** 文学批评; 认知; 认知诗学; 文学批评认知转向

## Literary Criticism as Cognition

XIAO Yi

**Abstract:** Literary criticism *per se* contains some of the quality of cognition and it can be construed as a kind of special cognitive form. This paper, starting with the developmental history of criticism, along with some related classical theories and a textual analysis, explicates the cognitive attribute of criticism, explores the tradition of cognitive literary criticism and analyzes, by further combination of the developmental history of cognitive poetics and cognitive literary criticism, the *status quo* of the contemporary cognitive turn in literary criticism.

**Key words:** literary criticism; cognition; cognitive poetics; cognitive turn in literary criticism

### 0. 引言

人类的文明表现在对世界本质的不断探索和认识。人类认知的领域范围很广, 包括天文、地理、自然、文学、艺术, 等等。人类创造了自己的文明历史, 又开始对各种现象进行探索, 在认知的过程中获得了丰富的知识。人类发展了自己的艺术与文学, 又开始了对文艺的批评与认知。文学创作的过程隐含着认知, 文学批评则是一种特殊的人类认知活动。显然, 认知的行为贯穿于整个文学批评史, 而随着认知科学的进展与理论化, 当下的文学批评就获得了一种能够赖以形成的

---

**基金项目:** 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)的阶段性研究成果。

**作者简介:** 肖谊, 男, 四川外国语大学研究生院教授, 《外国语文》副主编, 主要从事英美文学与认知文学研究。

关于认知文学批评的理论，其中也包括认知诗学、认知叙事学等相关的理论分支。本文从文学发展史入手，探索文学批评史上文学批评与认知的关系、梳理以认知为主导的文学理论并描述文学批评中认知诗学与认知文学批评转向的新动向。

### 1. 作为认知的文学批评

诗学是关于文学作品的内部规律或批评方法的相关知识，从认知的角度去探索文学规律的文学批评就是“认知诗学”。认知诗学（Cognitive poetics）这一术语最早由以色列学者瑞玟·楚尔（Reuven Tsur）运用到文学研究，早期的认知诗学主要是限定在对诗歌范围的研究，而后来这一视角又被拓宽到了对其他文类的研究。Tsur（1992: 1）指出：“认知诗学是一种采用认知科学提供的工具来研究文学的跨学科的方法。”而斯多克威尔（Stockwell）的论述则为广义的认知诗学起到了推进作用。实质上，认知诗学在一种程度上来看是一种文学批评的方法，而这种方法本身又是一种批评的理论。认知诗学与文学批评之间存在着密切的关联性，而从文学发展的历史来考察，文学批评自古以来就是一种可以作为认知的理论阐释。

如果我们要认识和探索认知诗学与文学批评之间的关系，就必须深入地了解认知诗学所涉及的范围和领域。文学批评中涉及的“认知”早已有之，但认知诗学成为一门独立的理论门派最先是因为受到认知心理学的启示，其范围受“认知”的制约，因此，所研究与涉及的内容都与认知主体与认知客体的心理状况有关。我们所说的心理状况包括作品中存在的一切与人物心理表现的相关因素和读者在阅读时所产生的心理反应及状况，而批评家或读者对作品中心理因素的自觉探索也就是一种认知活动。进而言之，人类的认知活动也是一种与心理相关的因素，因此，认知诗学所涉及的内容还包括批评这一层面与阅读的过程。

具体说来，作品中的心智空间、文本世界、读者的阅读过程都是认知诗学所关注的对象。因为人物的心理空间与作品中的文本世界都产生于对社会心理与社会空间的移植，所以社会认知也是认知诗学关注的对象。作品中的虚构世界都是作家想象力的产品，而这种想象是作家对实际世界的模仿。因此，探索作家与文本世界之间的关系就成了认知诗学领域的一个重要问题，并自然地拓宽了认知诗学的研究范围，为文学批评与社会、历史、文化与多方面提供了一种契合的逻辑关系。认知诗学是一种进行性的理论。它是一种多维的、跨越各种学科的文学批评方式。以海明威的短篇故事《杀手》（The Killers）为例，我们能够清晰地阐释认知诗学所涉及的范围。首先，《杀手》为批评提供了一种图形与背景的认知视域，海明威倡导的是冰山理论，从冰山的一角来看待作品，事实上也就是提倡读者去挖掘作品深刻的含义，露出水面的冰山为我们提供了一个用文本编织的图形，而隐藏在水底的背景则需要我们去认知与探索。《杀手》采用极简主义的手

法，用一个芝加哥郊区小镇作为小说的场景，用具有戏剧化的对话来表现作品的空间意境。在此，小镇只是冰山的一角，而隐藏在其后面的是整个芝加哥的社会空间，也就是作品的背景，从《杀手》的文本图形，我们通过认知的视角来了解整个芝加哥的社会历史与文化背景。《杀手》的文本后面隐藏的是复杂的可能世界，总是等待着读者和批评家去探索和认知。反过来说，要了解海明威冰山一角后面的内涵，本身隐含着一种认知的角度。当然，这就要求读者或批评家对作品的细察，透过字里行间和用文字建构的意象，去领悟作品的深刻含义。

文学批评是一种特殊的认知活动。批评家对文学作品的批评涉及了多层面的认知。首先，批评家在阅读作品的过程中，涉及对作品文本外壳形式的认知，如在阅读《杀手》的过程中，批评家首先必然会习得对海明威的叙述结构、讲故事的方式、语言风格、文字意象以及修辞手法等方面的知识，或者是对这些方面进行探索与研究。批评家会察觉到作品所采用的对话增加了作品的戏剧性，用戏剧化的行动来表现作品的深刻含义。其次，涉及到对文本中人物的心理过程的认知与理解。作品流露出叙述者尼克·亚当斯（Nick Adams）的心智过程，他所见到的两名杀手在亨利小餐馆等待以及持枪控制小餐馆的过程，杀手等待目标到来的过程增加了作品的悬念，并在尼克与读者的心目中制造了恐惧，小餐馆周围都充满着因即将发生的死亡惨案而产生的恐惧，以及餐馆中所有人员都有可能被杀害的可能。尽管最后并没有发生任何杀害的事件，读者的情感因素仍然受到影响，批评家也是如此。在小说中，尼克是一个人物，也是小说的叙述者，他亲眼目睹了这一故事的经历，用自己的叙述对故事进行重述，而评论家们在阅读这一故事时，是一种对信息的获取，读者的阅读过程属于认知的过程，而小说中与情感因素相关的内容都是认知所关注的内容。涉及到读者与文本的互动，读者心理与文本之间等。再次，还进一步涉及对社会空间的认知。《杀手》折射出了整个芝加哥地区的社会环境，从小镇的情况，读者可以推断出整个芝加哥城都是一个充满着犯罪、凶杀与混乱的城市。读者在阅读过程中所获取的各种信息在头脑中重新编码，并想象出当时的社会历史环境，这是一种对文本含意的深刻认知。而对于批评家或者理想读者来说，这一经历更加明显。

海明威在《杀手》中为读者提供了一座冰山，可谓认知文学领域中的经典之作。同时，《杀手》也为我们设置了这样一个问题：谁是认知的主体？当我们重温《杀手》的阅读过程之时，这一问题的答案就显而易见。读者或批评家当然是认知的主体。作家只是提供了为读者或批评家去阅读与探索的多层面的“认知场”。批评家是特殊的读者。在进行阅读时，文学作品往往会在批评家的脑海中产生一种特殊的效果，其阅读过程包含着对作品外壳形式的分析，对作品中意象及意象含义思考，以及对信息的收集都是一种主动的认知行为。读者或批评家在阅读时对意象和语言的分析以及对作品中细节的记忆与储存。

## 2. 认知文学批评的传统

认知文学批评发展成为一门当代显学并非是一种偶然的现象，而是文学批评发展规律不断演变的产物。它的形成有一个庞大的理论基础，是西方认识论哲学演变与文学批评范式多重界面性演变的产物。认知文学批评与认知诗学以认知科学为理论支持，而认知科学又是西方认识论的一种演进。同时，西方的认识论也一直在文学批评中体现出来。因此，认知文学批评与认知科学之间的内在关系显而易见。

纵观西方文艺批评的历史，对人类认知问题的探讨总是贯穿其中。自古希腊、罗马时代以来，人类都在对世界的本质与本源进行探索，所涉及到的关于人类认知的问题纷繁复杂，亚里士多德开辟了对人类心智的探索与研究，为后来的认知科学奠定了基础。亚里士多德对人类感知、记忆、情感因素等方面进行了探索，在文学批评方面也有所体现，如在《诗学》中，亚里士多德深入地探究了文艺作品的形式外壳，对戏剧的各个组成要素进行深入探讨的基础上，还涉及人物的性格等情感因素。亚里士多德关于悲剧净化功能的问题涵盖了文艺创作与读者、观众的情感因素之间关系。接着，在漫长的西方文艺批评史上，连续不断地出现了一定数量的批评论著，其中有不少也提到了对文学中情感因素的关注和对人类感知的认识方面的内容。例如，贺拉斯在《诗艺》中的有些论述就是在用认知的角度在探讨问题。他指出：“大自然当初创造我们的时候，她使我们内心能随着各种不同的遭遇而起变化：她使我们（能产生）快乐（的感情），又能促使我们忿怒，时而又以沉重的悲痛折磨我们，把我们压倒在地上；然后，她又（使我们）用语言为媒介说出（我们）心灵的活动。”（贺拉斯，1985: 99）贺拉斯强调确切的语言来表达人物的情感，表现人物心灵的活动，而这种语言的妙用又能够在观众之中产生各种各样的效果。纵观西方古典文艺批评理论，我们常常发现批评家们总是不经意地使用一些认知的方法，尽管当时人们心目中的认知还没有形成一个系统的学术概念，但他们的评论中会强调一些与人类感知有密切关系的认知器官，如眼睛、耳朵、大脑与心脏等。他们深知感觉器官在文艺创作中的重要作用。如在文艺复兴时代，意大利画家兼批评家达芬奇在《笔记》中就提出了一些认知方面的问题，他（达芬奇，1985: 159）认为：“我们的一切知识都发源于感觉。”这其实是达芬奇对人类认知能力与艺术鉴赏之间的关系的探索。

英国学者托马斯·霍布斯（Thomas Hobbs, 1588—1679）在其作品《利维坦》中探讨了人类的感知问题，是文艺复兴时期对认知问题较早进行系统关注的哲学家。霍布斯从人类的各种感觉器官来探索人类感觉产生的原因，认为“感觉的原因就是对每一专司感觉的器官施加压力的外界物体或对象”（霍布斯，1985: 1）。霍布斯将想象作为感觉的一种，探索了想象产生的原因，演示想象与认知之间的联系。在论及语言时，霍布斯探讨了语言与记忆，语言与人类的情感等问题。霍

布斯在《利维坦》中对人类认知问题的探索视野极为宽阔。尽管其论述或多或少带有主观唯心主义的倾向，但从整体上而言，其论述为后来的认知科学奠定了一定的理论基础。

在霍布斯去世后的第 11 年，约翰·洛克 1690 年发表的《一篇于人类理解的散文》（*An Essay Concerning Human Understanding*）对文学理论产生了较大的影响，因为其认识论的观点为后来的作家提供了理论基础，如伯克、约翰逊和瑞诺兹等。在这篇散文中，洛克探讨的是人类语言与认知之间的关系，词与人类思维之间的关系。洛克（Locke, 2005: 281）认为：“人类有必要找出一些外部的可以感知的符号，藉此那些看不见的构成他思想的概念能被他人所知。”

时至 18 世纪，人类思想进入理智时代，人们崇尚科学。西方学者在更进一步探索人类认知与艺术之间的关系，或者说是不经意地从人类认知的角度对艺术作品进行鉴赏。如法国批评家狄德罗在其美学论著中就不时地强调情感因素在审美过程中的作用，他在《画论》一文中写道：“表达要求画家有丰富的想象，炽热的激情，以及召唤幽灵，使它活跃起来、长大起来的本领；布局则无论在诗歌中或在绘画里，都有赖于判断和激情、热情和智慧、如醉如狂和沉着冷静等等的恰到好处的配合，但这样恰到好处的配合在自然中也是不多见的。”（狄德罗，1985: 279）狄德罗在此既涉及艺术家本身的认知能力，强调想象力和判断能力在艺术创作中的作用，又涉及情感因素在创作中的作用，还涉及艺术作品作为审美的客体是如何激发审美主体的情感的。狄德罗的美学观点中隐含着对审美过程的认知，对作品生成与产生过程的探索，因此，狄德罗的美学理论是启蒙时代人类认知与艺术关系探索的先锋。在德国，剧评家莱辛在《汉堡剧评》中对亚里士多德关于悲剧的定义做了进一步阐释，结合对欧洲戏剧理论与传统的批评，对悲剧的激情进行深入细致的剖析。莱辛对怜悯、恐惧的细致分析，特别是他对悲剧净化功能的深入分析，实际上是探讨戏剧是如何唤起读者情感的问题，是文学批评史上文学认知的早期实例。从批评的角度来看，莱辛的评论首先是他本人对戏剧的认知，而他对观众情感反应的考察又演示了观众对戏剧作品的认知过程，莱辛批评的过程说明，他对作品与观众之间情感的观察与分析，充分演示了批评作为认知的特性。与莱辛同时代的德国哲学家康德的哲学观点为艺术中的审美与认知提供了理论依据，其理论是当代认知科学的启蒙之作。康德的哲学对人类认知能力的原初发展问题有重要的贡献。在《纯理智批评》《判断力的批评》和《实践理智批评》等著作中，康德将人类的认知能力分为理性、理解与判断三个方面。康德认为人类的认知能力是源自感觉，是一种经验主义哲学，康德细致地探讨了认知能力与人类经验之间的关系，为认知科学奠定了基础。同时，在探讨认知的基础上，又对人类审美的原理进行探索，为艺术审美理论的发展开辟了道路，被视为创造性美学的开山之作。尽管康德的哲学被认为是一种唯心主义的观点，但

是，在人类对对自身认知能力与状况还没有充足的论证的基础上做出一些假设，对人们进一步探索认知大有补益。实际上，康德将人类的认知与审美完整地加以结合，这正是认知文学批评所倡导的一种研究方法。

时至近代，奥地利学者恩斯特·马赫在《认识与谬误——探究心理学论纲》中系统地关注了“关于运动引起的声调和颜色的变化，即多普勒效应；肉耳迷路的功能和运动视角；视网膜个点的相互依赖及其对亮度知觉的影响；关于空间和时间的心理学研究；探究心理学分析；格式塔心理学；精神分析和发生认识论的先见知明”（李醒民，1999: 1-2）。马赫（1905）为维也纳心理学派奠定了基础，也是当代认知科学的开路先锋。以弗洛伊德为首的心理分析学派，对文学批评也产生过巨大的影响。其巨大的冲击力表现在这一流派使文学虚构与现实之间的界限变得模糊，这也表明了科学对文学批评的渗透。心理学派对文学人物的分析实质上是对人物的一种认知过程，因而，心理批评明显是一种更早的认知文学批评形式。

文学批评的发展往往受同时代的人文科学理论的发展的影响。20世纪中叶，人们对人类行为需要进行更进一步的探索，随着信息理论的发展，认知心理学开始形成。计算机科学与人工智能的开发，使人们对心智的研究进一步系统化，认知科学理论日渐成熟，成为一门具有系统理论的科学。随之而来的是认知科学与各个学科的结合，产生了一系列新的学科，如认知语言学、认知神经科学、认知社会心理学等，而文学的发展也不可避免地要与其它学科发生联系，近年来在西方出现的认知文学研究一方面体现了认知科学的渗透力量，另一方面也体现了文学批评具有广大的包容性，能够吸收新颖的、科学的研究方法。同时，认知文学批评的出现也进一步说明，文学批评本身的特质就包含着人类认知的内在含义，这是由于文学本身是人类认知的重要对象之一这一性质所决定。

### 3. 文学批评的认知转向

文学批评的认知转向是文学批评自身不断自然演变的结果，具体促成这一转向来临的主要原因有三个方面：（1）文学作品的文本性；（2）学术研究范式的不断演进；（3）学术界对认知文学批评的理论化。这三个方面也是认知文学走向成熟的重要标志。

首先，文学作品的文本性<sup>①</sup>（textuality）决定了文学批评是一种认知活动和认知过程。文本性是通过文学传播的媒介而体现出来的各种文本质地或机理，即通过语言、文字、绘画、声音、表演及口头表述等介质体现出来的文本特点。简言之，文本性就是指构成文学文本的各种元素。文本性具有复杂性，它既包含着构成文本的各种元素，又包含了文学的本质。构成文本的各种元素首先包括各种文学的种类，如小说、诗歌、戏剧、散文等，又包括构成各种文类的要素，如小

说中的故事、情节、人物、主题，诗歌中的音节、韵律、意象等等。文本性是在创作过程中被建构出来的，这一过程中包含了作者对世界的认知，作者通过对世界的认知获得知识，并用文学的媒介来表现。在作者认知的过程中，作者又借用了各种认知媒介，如各种认知器官、大脑、心智、记忆力、想象力等，对周围的世界进行认知，并将这些知识在创作的过程中转换成文本。

文本性也是文学本质的载体。文学的本质就是社会意识形态。作家要构建完整的文本性就必须借用语言文字这一媒介来充分地转载社会意识形态，而社会意识形态是一种多维的、复杂的与系统的物质存在与精神现象。文学创作的过程中隐含了作家对社会意识形态的认知。文本世界的创作是在作家对社会意识形态的认知的的基础上，借用语言这一文学媒介来完成的。

从文学阅读的角度来看，读者阅读的过程更是一种认知的过程，读者对文本性的多层面感悟贯穿这一过程之中。文本性包含着文本创造者本人的认知过程，而读者的认知首先是包括对文本创造者认知过程的认知，这种认知包括作者在创作过程中灌入的各种情感因素、思想及审美倾向等。同时，文本性还包含着读者自己从文本中所感悟到的构成文本性的各种因素。读者借用自己的想象力与情感因素对阅读的文本进行阐释，进一步拓宽了文本的认知场。读者想象出来的文本世界，比文本创作者所创造的文本世界更为宽阔，更加复杂。也就是说文学文本具有阐释性的真正内在原因是文本性具有无限的阐释性。

同时，文本性能折射出作品的艺术性。艺术性是否高超也取决于作家对文本性的构建，如作品是否折射出了某种特殊的社会意识形态，是否反映了每种现实，是否流露出了作家本人的哲学观与人生观，等等。然而，文本性与艺术性并非完全等同的两种属性，但文本性包含了艺术性。当批评家在对作品艺术性进行评估时，文本性所体现出的艺术性直接影响这种评估。显然，文学批评就是对文本性的多层面认知，相反，文本性在很大程度上又决定了文学批评的实质就是对文本性多层面的阐释。

其次，西方文艺批评学术史证明，学术研究范式的不断演进是推动认知文学批评转向的另一个重要的原因。如前所述，从古希腊至近代，整个西方批评的历史都是以本体论与认识论为基础而展开的知识探索，是一种以认知为宗旨的人文理论的探索。西方文艺批评史是一个从经验主义到实证主义再到科学主义的漫长历程，这一历程本身就是一个不断探索、不断自我丰富的认知过程。

在早期的艺术鉴赏与文学批评中，批评家们的认知只是一种简单的对艺术作品的感悟，人们对事物的认知与对艺术的评估往往是依赖于个人的经验，是一种经验主义的认知方式。这种认知往往带有主观性，是一种本体论的认知方式，而随着学术的不断进展，西方人文学科研究与探索便渐渐过渡到实证主义的认知方式，批评家们开始探索艺术本质形成的原因，企图为艺术的本质找到各种证明，

开始从多方面去探索艺术的成因。如 19 世纪实证主义文学的鼻祖施太尔夫人，在对文学的生成方面做了大量的研究与阐释，她从社会历史文化与地理环境等方面来解释文学产生的原因。施太尔夫人认为，气候、地理位置及社会制度等因素都会影响一个民族和国家的性格，而一个民族与国家的性格也会从文学作品中折射出来。法国实证主义批评家泰纳，是施太尔夫人的学生，则进一步从实证主义的范式探讨了艺术的本质，泰纳在《英国文学史英语》中深入分析了“种族”“环境”“时代”与文学之间的关系。实证主义文学批评是企图为文学的生成找到科学的依据。事实上，实证主义文学批评拓宽了人文学科与文艺批评的视野，使文学批评从单一的经验主义方式过渡到跨学科的研究方式。实证主义文学批评是主张用科学来解释文学的产生，而自然主义则是主张用科学的方法来创造艺术。以左拉为代表的自然主义作家，强调作品要表现环境对人物的影响，特别是主张从生理与心理状况来塑造人物。

实证主义文学批评范式与自然主义的批评范式的出现，使文学批评从单一的本体论时期，过渡到了本体论与认识论共存的时期，而近代实验心理学的发展，导致了文学批评范式进入了多元方法并存的时期，特别是将文学批评带入了一个多维认知的状况之中。跨学科研究实质上就是一种多维的认知文学批评。从漫长的文学批评史可以看出，批评范式的演变为认知文学批评转向奠定了基础。

最后，认知文学批评的理论化在很大程度上促成了文学批评的认知转向。20 世纪中叶的“认知革命”的风潮冲击了整个西方人文学科的研究，对西方语言学与文学的研究也产生了很大的影响。文学批评理论除了本身具有的认知属性以外，还自觉地吸收了一些认知科学方面的理论，随着认知诗学、认知叙事学及认知文学等学科门类地位的确立，从认知的角度来进行文学批评或研究自然而然地成为一股热潮。近年来西方学术发表的大量学术论文与著作就充分演示了认知文学处在一种理论化的过程之中，也正是批评家们自觉参与到理论建构才使得认知文学批评转向得以实现。

在理论化的过程中，西方学术界涌现了一大批为认知文学批评转向做出贡献的学者。瑞玟·楚尔认为，认知诗学已经采取两个主要的方向。一是由芭芭拉·黑尔斯坦·史密斯与瑞文·楚尔发展的格式塔倾向的认知诗学，聚焦于意义、影响、感知质地和诗韵学。意义为导向的认知诗学是以乔治·雷科夫（George Lakoff）和马克·约翰逊（马克·约翰逊）涉身心智、概念隐喻以及马克·特纳（马克·特纳）和吉尔斯·福康尼尔（Gilles Fauconnier）的混合词为基础的（Tsur, 2011: 272）。Tsur 的认知诗学事实上是倾向于对文学作品，特别是诗歌的语言学视角，他还将艾伦·理查森的认知修辞学、认知叙事学、认知接受美学、认知物质主义以及进化文学理论纳入到认知诗学的分支。楚尔对认知诗学的界定只涵盖了认知诗学的一部分性质特征。事实上，还有一大批相对年轻的学者，如彼得·斯多克

威尔 (Peter Stockwell)、乔安娜·嘉文斯 (Joanna Gavins)、杰拉德·斯丁 (Gerard Steen)、玛格丽特·弗雷曼 (Margaret Freeman) 和丽莎·桑珊 (Lisa Zunshine) 等人在认知诗学的实验、理论建构与推广方面做出了重要的贡献。

在中国,在 20 世纪末,认知文学批评相对滞后。但是,自 21 世纪以来,中国学者在推动认知文学批评转向的过程中也做出了不可或缺贡献,中国学者在建构认知文学批评理论,特别是认知诗学理论方面也成了一股强大的力量。自 21 世纪以来,我国学者也意识到了认知文学批评的重要性。自 2004 年以来,我国有一批学者在中国认知诗学研究会熊沐清教授的倡导和带领下,开始了对认知文学进行探索、研究并参与到认知文学理论的建构的过程。熊沐清教授在探索、引介与理论建构方面做出了令人惊叹的贡献。中国认知诗学研究会已经成功地举办了多届年会及两届认知诗学国际研讨会,邀请了一批知名的英美认知诗学学者参加国内研讨会,多次进行了中国学者与西方认知诗学研究学者之间的国际对话。同时,《认知诗学》的创刊标志着认知文学批评在中国已经进入稳固的理论建构阶段。

**注释:**

- ① 文本性 (textuality) 也是后结构主义理论中的一个关键的概念是能够让这一流派理解写作、阅读及二者之间相互关系的途径。但是,本文中所述及的文本性是强调以文本为基础并且与文本相关的性质,并非局限在后结构主义理论的分析之中。

**参考文献:**

- [1] Locke, John. An Essay Concerning Human Understanding [G] // Hazard Adams & Leroy Searle (eds). *Critical Theory Since Plato* (3<sup>rd</sup> ed.). Thomson Wadsworth, 2005.
- [2] Tsur, Reuven. *Toward A Theory of Cognitive Poetics*[M]. Amsterdam: North-Holland, 1992.
- [3] Tsur, R. & T. Sovran. Cognitive Poetics[G] // Roland Greene (ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (4<sup>th</sup> ed.). Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2012.
- [4] 达·芬奇. 笔记 (卷一)[G] // 伍蠡甫, 胡经之. 西方文艺理论名著选编. 朱光潜, 译. 北京: 北京大学出版社, 1985.
- [5] 狄德罗. 画论[G] // 伍蠡甫, 胡经之, 主编. 西方文艺理论名著选编. 徐继曾, 宋国枢, 译. 北京: 北京大学出版社, 1985.
- [6] 贺拉斯. 诗艺[G] // 伍蠡甫, 胡经之, 主编. 西方文艺理论名著选编. 北京: 北京大学出版社, 1985.
- [7] 李醒民. 马赫: “周末猎手”的智力“漫游”[G] // 恩斯特·马赫. 认知与谬误——探究心理学论纲. 李醒民, 译. 北京: 华夏出版社, 1999.
- [8] 托马斯·霍布斯. 利维坦 [M]. 黎思复, 黎廷弼, 译. 北京: 商务印书馆, 1985.

责任编辑: 文永超

# 认知科学的特点及其对认知诗学的影响

何辉斌

(浙江大学 外语学院外国文学研究所, 浙江 310058)

**摘要:** 认知科学从某个角度来说是对行为主义的反拨, 直接得益于控制论和信息论; 第一代认知学科是无身的, 强调心灵的理性和逻辑, 将思维看作一个计算过程, 第二代认知科学开始重视身体、感觉、无意识、情感等; 第二代的认知科学已经开始与文学研究相结合, 产生了一门重要的学科——认知诗学, 其历史可分为三个阶段: 20 世纪七八十年代的草创期、20 世纪 90 年代的成熟期和新世纪的爆发期。

**关键词:** 认知; 无身; 具身; 诗学

## Main Features of Cognitive Science and Their Influence on Cognitive Poetics

HE Huibin

**Abstract:** Cognitive science, which directly draws on cybernetics and information theory, is a kind of reaction to Behaviorism; the first generation of cognitive science is disembodied, focusing on the rational and logic aspects of mind, treating the process of thinking as a computational one; the second generation of cognitive science is embodied, which begins to pay attention to body, sense, unconsciousness feelings, etc; the application of the new ideas in the study of literature has given rise to cognitive poetics, which has witnessed three periods: the initial period of the seventies, eighties, the maturing period of the nineties of the last century, the booming period of the new century.

**Key words:** cognitive; disembodied; embodied; poetics

### 0. 引言

认知科学是当今学界的显学。张淑华等(2007: i)曾指出:“现代专家学者们普遍认为,物质的本质、宇宙的起源、生命的本质和智能的呈现是人类关注的四个基本问题。认知科学、思维科学和人工智能等学科的研究都与四个基本问题之一的‘智能的呈现’密切相关。”认知科学与智能的呈现相联系,要

---

**作者简介:** 何辉斌, 男, 浙江大学外语学院外国文学研究所教授, 博士生导师, 主要从事中西戏剧的比较研究、外国文学研究史和文学认知研究。

解决的是一人类科学的重大问题，属于当代的重要学科。认知科学在 20 世纪 50 年代兴起，引起了一次意义非凡的认知革命，其影响力已经渗透到各个学科。在最近二三十年的时间中，认知科学的影响范围逐步扩大到了文学研究，并且产生了一个重要学科——认知诗学。下文将从总体上讨论一下认知科学的特征及其对认知诗学的产生和发展的影响。

### 1. 认知科学的特点与产生的背景

什么是认知科学呢？萨伽德（1999: i）曾说：“认知科学是对心智（mind）和智能（intelligence）的跨学科的研究，包括哲学、心理学、人工智能、神经科学、语言学和人类学。”张淑华等（2007: i）指出：“认知科学旨在研究人脑和心智的工作原理及其发展机制，研究内容包括知觉、学习、记忆、推理、语言理解、知识获得、注意、情感和意识等高级心理现象……其中认知心理学、人工智能和神经生理学是认知科学的核心学科。”从这两个定义中可以看到这门学科的主要研究内容以及相关的学科。

认知科学从某个角度来说是对行为主义的反叛。行为主义者华生（John B. Watson）（1913）曾经说：“在行为主义者看来，心理学纯粹属于客观实证的自然科学的分支。其理论目标在于预测和控制行为。内省不是它的主要方法，而且其数据的科学价值不依赖于人们通过意识进行解释的倾向。”行为主义者把心灵看作一个黑箱，拒绝对这个黑箱进行反省。认知科学家对行为主义者做出了纠正。纽厄尔（Allen Newell）和西蒙（Herbert A. Simon）（1997: 82）指出：“机器和程序都不是黑箱；它们是人工制造的产品，无论硬件还是软件都是如此，我们可以打开往里面看。”计算机不是黑箱，人脑也不是黑箱。认知科学家把重点转向了内心。

认知科学深受控制论的影响。控制论大家维纳（Nobert Wiener）在 1943 年与合作者发表了一篇名为《行为、目的与目的论》的论文。文章指出，机器可以有自己的“目的”，可以计算出目的与实际运行效果之间的差别，并对后来的运行进行调整。二战中，他还和计算机专家布什（Vannevar Bush）设计了一个自动防空火炮系统。这个系统可以通过信息反馈系统来瞄准，并根据实际命中率进行自我完善。他（1965: 11）后来还说：“我们已经决定把控制与交流理论的整个领域，无论涉及的是机器还是动物，都称作控制论。”控制论为计算机科学的发展提供了重要依据。认知科学家也把大脑看作控制身体的中枢，将控制论的理论引入人脑的研究。

信息论也对认知科学的发展也产生了巨大的影响。维纳（1965: 132）曾说：“信息就是信息，不是物质也不是能量。不承认这一点的唯物主义在当今社会是无法存活的。”认知科学家也从信息论中吸取了不少有用的成分，他们把大脑当

作信息处理中心进行研究。

## 2. 无身认知与具身认知

认知活动与人的身体有没有关系呢？柏拉图认为，身体对于理性活动毫无帮助，是灵魂发挥作用的障碍。他（2003: 62）说：“当灵魂能够摆脱一切烦恼，比如听觉、视觉、痛苦、各种快乐，亦即漠视身体，尽可能独立，在探讨实在的时候，避免一切与身体的接触和联系，这种时候灵魂肯定能最好地进行思考。”笛卡尔更是排斥身体和感官，把理性看作万能的主体。很多人都把认知活动看作是脱离身体的，这种认知观一般称为无身认知（disembodied cognition）。

图灵（Alan Turing）曾为计算机科学和认知科学做出了巨大的贡献。他认为机器可以进行思考。他还设计了一个“图灵机检验”。机器的程序如果能够像活生生的人一样地回答问题，可以达到以假乱真的地步，这个检验就为合格。另外两名科学家纽厄尔（Allen Newell）和西蒙（Herbert Simon）在1960年代早期设计了一个名为“通用问题求解器”（General Problem Solver，简称GPS）的程序。他们的理论依据为“物理符号系统假设”。他们（Newell & Simon, 1997: 87）说：“一个物理符号系统有着必然的、充分的手段实现一般智能行动。所谓‘必然的’是指，任何具有一般智能的系统，经过分析，都将被证明为物理符号系统。所谓‘充分的’是指，任何足够大的物理符号系统都可以进一步组织起来，并体现出一般智能。”图灵的理论物理符号假设都认为智能以符号为基础，符号以任何物质的可操纵的排列构成。他们只关心符号的排列，不在意用什么物质达到目的。在模仿人的智能的时候，他们只注重理性，完全不研究人的身体。他们提倡的认知科学属于无身认知。

无身的计算机在计算速度、存储能力等方面在较短的时间中就有了突飞猛进的发展。特别值得一提的是，美国IBM公司生产了一台专门用以分析国际象棋的超级电脑“深蓝”（Deep Blue），它拥有32个大脑（微处理器），每秒钟可以计算2亿步，曾于1997年5月11日击败了国际象棋世界冠军加里·卡斯帕罗夫。

虽说深蓝在某些逻辑推理方面非常出色，但并非没有缺陷，因为逻辑推理只是人的认知活动的一部分。帕斯卡尔曾经把人的思维分为两种：几何学精神和敏感性精神。他说：“因此就很少有几何学家是敏感的，或者敏感的人而是几何学的了；这是由于几何学家要想几何学式地对待那些敏感的事物，他们要想从定义出发，然后继之以定理，而这根本就不是这类推论的活动方式，于是他们就把自己弄得荒唐可笑了。这并非说我们的精神没有在进行推论，但它却是默默地、自然而然地、毫不造作地进行推论的……”（帕斯卡尔，1997: 4）虽说有人偏向于几何式的思维，有人直觉更加敏感，但总体上看，人都同时兼备两种能力。无身的电脑不是这样，只能模仿几何学精神，对于非逻辑的、自然而然的、直觉的敏

感精神无能为力。丘奇兰德也看到了无身化电脑的问题,他(丘奇兰德,2006)说:“一个生物脑能够在不到一秒钟的时间里完成的事情,一个编程机器要花上数分钟甚至数小时。”人有身体,和没有身体的电脑相比,有着突出的优点。例如说,人可以轻松地在人口密集、交通复杂的大街上走路,几乎不会发生碰撞。这个任务,对于计算机来说,几乎无法完成,每一步都需要许多复杂的数据,计算起来非常麻烦。所以认知科学的第二代学者把重点放在具身认知(embodied cognition)之上,开始重视身体和直觉问题。

什么是具身认知呢?西伦(Thelen,2001)曾指出:“说认知是具身的,意味着它产生自身体与世界的交互作用。从这一观点出发,认知依赖于各种各样的身体体验,而且身体有着彼此不能分离的特定知觉能力和运动能力,它们一起形成了母体(matrix),将推理、记忆、情绪、语言以及所有心智生活的其他方面网罗于其中。”夏皮罗认为,具身的认知有着三方面的主要特点。首要的特点为“概念化”(conceptualization):“一个有机体的属性限制或者制约了一个有机体能够习得的概念(concepts),即一个有机体依之来理解它周围的世界的概念,取决于它的身体的种类,以至于如果有有机体在身体方面有差别,它们在如何理解世界方面也将不同。”(夏皮罗,2014:4-5)其次为“替代”(replacement):“一个与环境交互作用的有机体的身体取代了被认为认知核心的表征过程。”(夏皮罗,2014:5)第三为“构成”(constitution):“在认知加工中,身体或世界扮演了一个构成的而非仅仅是因果作用的角色。”(同上)具身认知开始重视身体、感性与直觉。

莱考夫和约翰逊是“概念化”理论的重要代表。他们认为,概念与隐喻紧密联系。他们(Lakoff & Johnson,1980:5)说:“隐喻的本质在于通过另一种事物来理解和体验当前的事物。”对于大部分人来说,隐喻不是寻常的语言,而是诗意的想象和修辞多样性的一种策略。但这两位学者不这么认为,他们说:“相反,我们发现日常生活中隐喻无所不在,不论是语言上还是在思想和行动中。我们思想和行为所依据的概念体系本身就以隐喻为基础。”(Lakoff & Johnson,1980:3)他们详细地论述了概念体系的隐喻特性。有没有什么概念可以不通过隐喻而被直接理解呢?这两位学者的回答是肯定的,他们指出:“简单的空间概念是被直接理解的概念的首选,如‘向上’(UP)就是一个例子。我们空间概念里的‘向上’源于我们的空间经验。我们有躯干并且直立向上。我们每一次移动几乎都包含了一个这样的运动程序,它以某种方式或改变,或保持,或预设,或考虑到这种上下方向。”(Lakoff & Johnson,1980:56)另外一方面,“想象一个球状生物,生活在非吸引力环境中,没有任何其他的知识和经验。‘向上’对于这样的生物而言会是什么概念呢?”

(Lakoff & Johnson,1980:57)在他们看来这样的生物就不会有“向上”的概念。当然,概念不仅与生理机制相联系,也受制于文化;但不管怎么说,人“通常用身体经验来概念化非身体经验”。(Lakoff & Johnson,1980:59)我们可以看一看以下

三个句子。

哈利在厨房中。

（Harry is in the kitchen.）

哈利是慈善互助会中的一员。

（Harry is in the ELKs.）

哈利在恋爱中。

（Harry is in love.）（Lakoff & Johnson, 59）

在这三个句子中第一个 in 表示的是物理空间上的“在……中”，第二个表示在社会团体中，第三个则表示抽象概念。可见直接身体经验是其他概念的基础，其他概念是从身体经验延伸出来的。

在替代方面的重要理论有：范·盖尔德的动力学假设、布鲁克斯的机器人学等。构成理论主要有心理学家 J. 凯文·O’里根和哲学家阿尔瓦·诺埃的直觉体验的感官运动理论、安迪·克拉克的延展认知（extended cognition）理论等。

夏皮罗对第一代认知科学做了全面的总结。他指出，这一代认知科学的四个基本假设为：

（1）心智是符号的且认知过程是算法的；

（2）思维是无身的（disembodied）和抽象的；

（3）心智限于有意识的觉知；

（4）思维是真义的和一致的，因此适合用逻辑来建模。（夏皮罗，2014: 101-102）

他认为，第二代认知科学的四个基本假设为：

（1）心智是“生物的和神经的，不是一个符号问题”；

（2）思维是身体的：“本质上是身体的，具有通过经演化而来管理身体的神经回路所精确和巧妙雕刻的概念……我们概念的独特结构反映了我们身体的独特性……”

（3）大约 95% 的心智是无意识的；

（4）抽象思维“大部分是隐喻的，它们利用了与管理身体相同的感官运动系统”。（夏皮罗，2014: 102）

总体上看，第一代认知科学属于无身认知，强调的是数据的逻辑运算，第二代认知科学开始重视人的身体和感官，属于具身认知。

### 3. 认知诗学的产生与发展

美国诗人麦克利许不但诗写得好，而且对什么是诗还有着深刻的反思。他有这样的诗句：

诗应当沉默，但可触可摸

如长圆了的水果，

沉寂

如手指抚摸下的古币，

无声如石窗台

被衣袖拂光，长了绿苔——

诗应无言

如鸟儿飞旋。

……

诗不应“指义”，

而应“存在”。（麦克利许，1994: 277-278）

“诗不应‘指义’”中的“指义”的原文为“mean”，就是把意思搞明白并直接说出来。这种“指义”正是第一代认知科学关注的焦点。但这只是认知的一部分，对于文学作品来说，并非重要的部分。强调逻辑与形式的第一代认知科学与文学关系不大，所以迟迟没有渗透到文学领域。

“而应‘存在’”中的“存在”的英文为“be”，就是让那个有血有肉的事物直接展现出来，正如“长圆了的水果”“手指抚摸下的古币”等意象一样。麦克利许肯定的是人的感官能够直接接触的活生生的东西，这也是第二代认知科学关心的问题。认知科学的进一步发展，为这门科学与文学的结合打下了基础，为认知诗学的产生提供了契机。

什么是认知诗学呢？理查德森（Alan Richardson, 2004: 2）指出：“也许认知文学研究最准确的定义应该是对认知科学和神经科学有极大兴趣的文学评论家和理论家所做的工作，无论研究领域有多大差别，他们仍有许多地方可对话。”认知诗学是以认知学科为基础的跨学科研究，涉及的主要领域包括：“认知心理学、心理语言学、人工智能、语言学的某些分支和科学哲学。”（Tsur, 1992: 1）楚尔（Reuven Tsur）把认知诗学和其他流派的批评做了比较。他说：“回顾二十世纪文学批评我们可以看到，一方面，印象式的批评家只对文学文本的效果津津乐道，但难于把效果与结构联系起来。另外一方面，重分析和结构的批评家善于描述文本的结构，却对于这些文本的人类价值不太清楚，或者说不知道文本的感知效果是怎么来的。认知诗学，正如这本书所做的那样，以认知理论系统地解释文学文本与认知效果之间的关系。”（同上）认知诗学在印象式批评和结构主义批评之间架了一座桥梁，主要是从认知科学的角度阐述特定的认知结构何以产生相应的认知效果。

西方的认知诗学可以分为三个阶段：20世纪七八十年代的草创期、20世纪90年代的成熟期和新世纪的爆发期。楚尔是认知诗学的创始人，早在1971年他以《诗意修辞学》(*A Rhetoric of Poetic Qualities*)一文获得英国萨塞克斯大学(Sussex University)博士学位，为认知诗学开了先河。在1977年他率先公开出版了第一本认知诗学著作——《基于感知的格律理论》(*A Perception-Oriented Theory of Metre*)。他在1983年出版的《什么是认知诗学》(*What is Cognitive Poetics*)中率先提出了“认知诗学”这个概念。在20世纪80年代的重要著作还有莱考夫和约翰逊的《我们赖以生存的隐喻》(*Metaphors We Live By*)、霍兰德(Norman Holland)的《罗伯特·弗罗斯特的大脑：文学的认知研究》(*The Brain of Robert Frost: A Cognitive Approach to Literature*)、特纳的(Frederick Turner)《自然的古典主义：文学与科学论文集》(*Natural Classicism: Essays on Literature and Science*)等等。草创期虽然影响不大，但为进一步的发展打下了基础。

到了20世纪90年代，认知诗学有了巨大的发展。楚尔在1992年出版了厚达五百多页的里程碑式的著作——《走向认知诗学理论》(*Toward a Theory of Cognitive Poetics*)。这个领域的重要著作还有：特纳(Mark Turner)的《文学的心灵》(*The Literary Mind*)、斯卡利(Elaine Scarry)的《由书而梦》(*Dreaming by the Book*)、斯波尔斯基(Ellen Spolsky)的《自然的缺口——文学阐释与模块的心灵》(*Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*)等等。1998年现代语言协会组织了“文学认知批评方法”专场，标志着文学界对这一流派的高度认同。

到了新世纪，认知诗学的著作就像雨后春笋，好的著作层出不穷，这门学科已经成为文学界的显学。理查德森(Richardson, 2010, ix)曾自信地指出：“文学认知研究，从国际的角度看，吸引了文学专业研究中各个领域的读者，已经成为一门地位确立的学科，不再需要为自己的存在进行辩护。”在众多的论著当中，特别值得一提的是，帕尔格雷夫出版社(Palgrave)出版了《文学与表演的认知研究》(*Cognitive Studies in Literature and Performance*)多卷本丛书；德克萨斯州大学出版社出版了《文学与文化的认知研究丛书》(*Cognitive Approaches to Literature and Culture Series*)；2013年以来，约翰·本杰明出版公司(John Benjamins Publishing Company)推出了《儿童文学、文化与认知》(*Children's Literature, Culture, and Cognition*)系列丛书。这三套书丛书包含著作近三十部，具有很大的影响力。除了这三套书之外，其他论著还很多，难以一一罗列。

具身认知的出现为认知诗学打下了基础，具身认知的不断深入推动了认知诗学的发展。另外，认知诗学重点探讨的情感、想象、审美等已经反过来影响其他认知研究，正逐步汇入认知科学的长河。

在国内，首先关注认知诗学的学者应当是何卫，他在2001的《国外文学》

上发表了《文学、认知和大脑——书目及评注》，介绍了 11 篇（部）相关的论著。2004 年申丹教授在《外语与外语教学》上发表了《叙事结构和认知过程——认知叙事学评析》。2005 年和 2006 年苏晓军、唐伟胜、刘文等零星地发表了几篇相关论文。2007 年湖南大学外国语学院举办了第五届全国认知语言学研讨会，邀请了认知诗学鼻祖楚尔前来参加，并且给认知诗学开了一个专题。2008 年广西师范学院举办了首届全国认知诗学学术研讨会，标志着认知诗学开始受到不少学者的重视。接着在熊沐清先生的倡导下，成立了中国认知诗学学会，并且创办了刊物《认知诗学》。学会的成立，刊物的创办，说明中国认知诗学研究已经取得了突破性的进展，为更好地从事这方面的研究打下了坚实的基础。

#### 参考文献：

- [1] Lakoff, George & Mark Johnson. *Metaphors We Live By* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- [2] Newell, Allen & Herbert A. Simon. *Computer Science as Empirical Inquiry: Symbols and Search*[G] // John Haugeland (ed.). *Mind Design II: Philosophy Psychology Artificial Intelligence*. (Revised and Enlarged Edition.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997.
- [3] Richardson, Alan. *Studies in Literature and Cognition: A Field Map*[G] // Alan Richardson and Ellen Spolsky. *The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- [4] Richardson, Alan. *The Neural Sublime: Cognitive Theories and Romantic Texts* [M]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.
- [5] Thelen, Esther, et al. The Dynamics of Embodiment: A Field Theory of Infant Perseverative Reaching [J]. *Behav Brain Sci.*, 2001, 24(1): 1-86.
- [6] Tsur, Reuven. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*[ M]. Amsterdam: Elsevier (North Holland) Science Publishers, 1992.
- [7] Watson, John. Psychology as the Behaviorist Views it [J]. *Psychological Review*, 1913(20): 158-177.
- [8] Wiener, Nobert. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* (2<sup>nd</sup> Revised Ed.) [M]. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1965.
- [9] 柏拉图. 柏拉图全集（第 1 卷）[M]. 王晓朝，译. 北京：人民出版社，2003.
- [10] 麦克利许. 诗艺 [G]. 世界诗库第 7 卷，广州：花城出版社，1994.
- [11] 帕斯卡尔. 思想录 [M]. 北京：商务印书馆，1997.
- [12] 丘奇兰德. 功能主义 40 年：一次批判性的回顾 [J]. 文田平，译. 世界哲学，2006 (5): 23-34.
- [13] 萨伽德. 认知科学导论 [M]. 合肥：中国科学技术大学出版社，1999.
- [14] 夏皮罗. 具身认知 [M]. 北京：华夏出版社，2014.
- [15] 张淑华等. 认知科学基础 [M]. 北京：科学出版社，2007.

责任编辑：冯军

# 童话的空间结构探微

江桂英 章梦云

(厦门大学 外文学院, 福建 厦门 361005)

**摘要:** 以儿童为主要目标读者的童话是一种特殊的文体, 它对儿童的成长、世界观和人生观的形成有着巨大的影响。本文以 Fauconnier 的心理空间和概念整合理论为基础, 探究童话的意义构建和解读过程、童话空间结构的特点, 以帮助人们更加深入了解童话这种文学形式, 为童话的创作提供一定的理论基础框架。

**关键词:** 童话; 心理空间; 概念整合

## A Micro-exploration into the Spatial Structures of Fairy Tales

JIANG Guiying ZHANG Mengyun

**Abstract:** Fairy tales, whose target readers are children, are of a special style, and tend to influence children in their growth, their world view and their outlook on life. Based on Fauconnier's Mental Space theory and Conceptual Integration theory, this article characterizes the meaning construction and construal of fairy tales, as well as their spatial structures, aiming to enhance people's understanding of the special literary form and to provide a theoretical framework for writers of fairy tales.

**Key words:** fairy tales; mental space; conceptual integration

### 0. 引言

童话通常是人们出生之后接触到的第一种文学形式。儿童最初接触童话故事一般通过父母家人的讲述, 之后随着知识水平的提高才开始自己阅读。因此, 童话故事帮助儿童形成对世界的初步印象, 其作用则可以一直持续到成年之后, 并对其人生观、世界观的建立产生深远的影响。而童话的主要目标读者——儿童的认知水平和经验又决定了这种文体区别于其他文体, 具有自身的独特性。

对于童话的定义, 学者们还未达成共识。《大英百科全书》将其定义为带有奇异色彩和事件的神奇故事。我国学者洪汛涛(1985: 26)认为童话是一种以幻想、

**项目基金:** 福建省新世纪高校优秀人才支持计划项目(2013)的部分研究成果。

**作者简介:** 江桂英, 厦门大学外文学院教授, 博士生导师, 主要从事认知语言学和语言经济学研究。

章梦云, 厦门大学外文学院硕士研究生, 主要从事应用语言学与认知语言学研究。

夸张、拟人为表现特征的儿童文学形式。直到 1916 年 Kready 的 *A Study of Fairy Tales* 出版后，童话作为一种文体才开始被全面而细致地研究。之后，各个领域的学者，包括文学、心理学、语言学、教育学和美学等都对童话表现出了极大的兴趣，并取得了一定的研究成果。

随着认知语言学和认知心理学的发展，认知学家们开始将语言学和文学相结合，他们以认知语言学理论为基础，以研究文学阅读为主要任务，同时也力图回答文学研究的重大问题，建立自身的文学理论体系，从而催生了认知诗学这一新学科。Stockwell (2002) 的《认知诗学导论》和 Gavins 与 Steen (2003) 合编的《认知诗学实践》为其中的代表作。认知语言学为文学研究提供了全新的视角。本文拟以 Fauconnier 的心理空间和概念整合理论为基础，选取 20 篇脍炙人口的格林童话及 20 篇安徒生童话为语料，深入探讨童话故事的意义构建和解读过程以及童话空间的结构和特点。

## 1. 心理空间理论和概念整合理论

Fauconnier (1985: 2) 提出了心理空间的概念。相较于概念隐喻理论，心理空间具有更强的解释力和应用范围。他认为意义是一个在线构建的过程，说话者和听话者只有从同样的语言材料中构建相似的空间结构后才能顺利地实现“交流”。Fauconnier (1997) 进一步完善了自己的理论，指出空间之间的映射是人类特有的产生、转化及处理意义机能的核心，并将意义构建定义为“我们思考、行动或交流时在空间内或不同空间之间运行的高水平的复杂的心智活动” (Fauconnier, 1997: 2)。

### 1.1 心理空间

心理空间是人们在思考、交谈时为了达到局部理解与行动目的而构建的“小概念包”。我们思考时，能够将思维分割成不同的心理空间，同时又将这些空间联系在一起。因此，空间之间的关系就格外重要，这些关系有：身份 (identity)、类似 (analogy)、代表 (representation) 和因果关系 (casual relation)。如果我们以不同的名称命名同一事物，那这些名称共有同样的身份；若两事物相似或意思相似，则它们的关系为类似。例如希腊神话中的美神在 Natoire 的画中被称为 Aphrodite，在另一画家的画中又被称为 Venus，虽然画像存在差异，名字也不相同，但她们身份一致，都是美神。假如 Natoire 雇佣了一个模特作为美神的原型，那么模特和画中的 Aphrodite 的关系就是代表，因为画像看起来很像模特，模特和画像之间还存在类似的关系。

心理空间是动态的结构，可以分为四种类型：基点 (base) 空间、视角 (viewpoint) 空间、焦点 (focus) 空间和事件 (event) 空间。基点空间为原始空间，焦点空间为当前注意力聚焦空间，与时态相关，视角空间和相对时间 (两

空间事件发生时间之间的关系)有关,事件空间与事件发生的时间和状态对应。四种推进语篇不断向前发展。四类空间的变化会导致空间转移,例如:

(1) Max is happy. He won. Otherwise he would be sad.

我们从基点空间(Max is happy)转移到一个过去的空间(he won),再转移到与基点空间处于同一时间的假设空间(Max not win, Max sad),该空间以特殊的语言手段作了标记。因此,在较长的语篇中,把握时间轨迹和语言标记非常重要,其中时态和语气是追循空间轨迹的重要工具。

### 1.2 概念整合

概念整合就是将两个不同的输入空间中的若干要素选择性地投射到第三个整合空间,跨空间的映现利用两个输入空间中共有的图式结构,这一共有结构形成了第四个空间即类属空间。这四个心理空间通过投射彼此连接,构成概念整合网络。如下图:

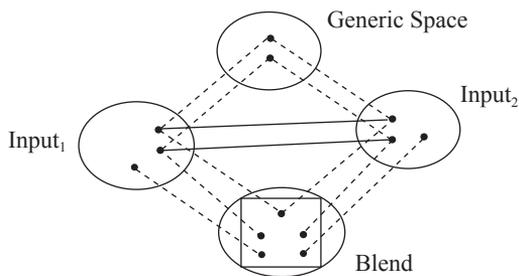


图1 概念整合网络 (Fauconnier 2010: 51)

在概念整合的运作过程中,输入空间部分结构相互连接,动态整合产生输入空间所不具备的层创结构(emergent structure),用于生成新的概念结构或是制造情感和推理效果。

概念整合理论具有强大的解释力,但其应用一度被局限在句子层面,文学文本的意义构建过程虽然包含更多的变化和选择,但概念整合理论解释其空间构建的基本原理不变。本文以童话为研究对象,充分利用心理空间和概念整合理论来探讨童话的意义建构过程。

## 2. 童话空间结构

童话是由多种空间构成的,这些空间并不是随意生成或堆砌在一起,而是有结构有条理地随着故事的发展而逐渐展开。童话的心理空间大致可以分为三层:故事视角空间、主要叙事空间和叙事空间。每个童话都由一个故事视角空间,一个主要叙事空间和若干个叙事空间组成。一个叙事空间又可能包含若干次级叙事空间。

### 2.1 三级空间的划分

空间分类和等级划分的主要依据在于视角。所谓“视角”指的是观察或考虑

某事物所处的立场、角度和位置。在语言学中，视角不仅影响着语言的编码，同样也影响着语言的解码。

首先是最简单的单层言语结构。例如 A 当面邀请 B 参加自己的生日聚会，这种日常的对话就只包含单一层级，如图 2 所示。

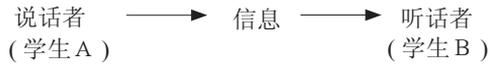


图 2 单层空间言语结构

在文学形式中，这种结构常出现在诗歌中，诗人作为说话者似乎在直接与读者对话。与前文 A 与 B 之间对话的最大差别就在于听话者并不是具体固定的。

第二种言语结构的典型例子是戏剧。作者不直接与观众或读者交流，而是通过角色之间的交流间接地向观众传达信息，如图 3 所示。

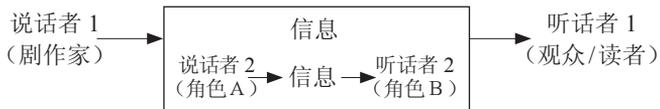


图 3 双层空间言语结构

这类结构中存在至少四个视角：作家的视角、角色 A 和角色 B 的视角及观众或是读者的视角。当然，这种结构并不只存在于戏剧中，其他文学形式包括童话中也有这样的结构。

第三类结构最为复杂，在小说中最为常见。通常小说包含作者、故事叙述者、各种角色及读者。这类结构一般可以分成三个层级，其中第三层又包含多个次级空间，如图 4 所示。

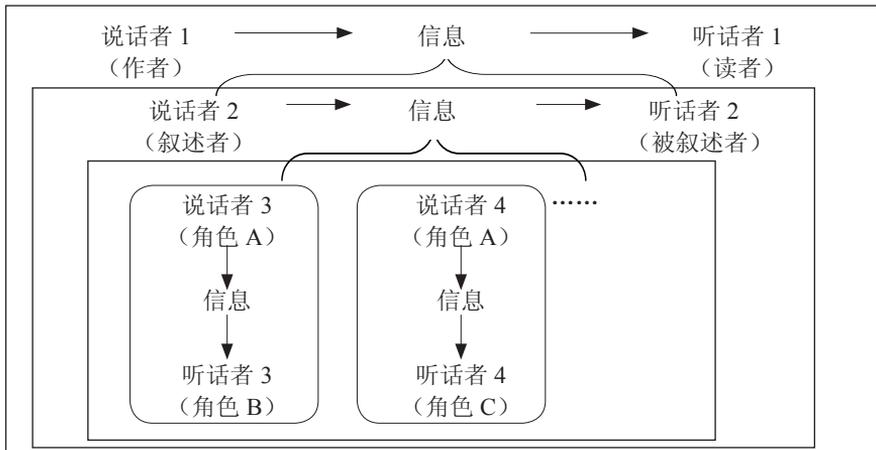


图 4 多层空间言语结构

由于意义的构建和传递是通过角色之间的多次交流而实现的，所以第三层空间中包含了很多次级空间。这种空间层级大致对应于童话中的空间结构。最高层空间主要涉及作者和读者，关注的是作者想要传递及读者真正理解的信息和意义；第二层空间开始直接进入故事内容本身，这一级别的空间主要是关于叙述者和被叙述者，叙述者和被叙述者如果没有特意塑造，经常和作者与读者重合。这里把这一空间称为故事视角空间（story-viewpoint space: SV space）；第三层空间为故事主要叙述结构，包括最主要的故事情节极其发展过程，称为主要叙事空间（main narrative space, 简称 MN space），这层空间可能会出现自己的叙述者，但必须依赖故事视角空间；主要叙事空间下的次级空间被称为叙事空间（narrative space），受主要叙事空间的约束构成整个童话故事。

## 2.2 故事视角空间和主要叙事空间

故事视角空间和主要叙事空间主要通过人称和时态进行划分。故事叙述者是童话的重要成分，为读者提供关键的故事内容。我们将本研究选取的 40 篇童话中出现的叙述者分为三类：

第一类叙述者即所谓的全知型叙述者，这类叙述者知道角色所有的想法、行为及整个故事的发展，包括故事的背景、起因、经过和结果。因此这类叙述者的身份和作者重合，他并不直接出现在故事中，而是处于幕后，故事的角色都以第三人称的方式出现，因此相对于第一人称的叙述而言显得更加客观。由于这种叙述者使得整个故事的推进显得简单而有条理，读者也更容易跟上叙述者的思维和想法，这种结构出现的频率最高。例如：

(2) In the good old times, when wishes often come true, there lived a King whose daughters were all beautiful, but the youngest was so beautiful that the sun himself, who had seen so much beauty, wondered at her every time he kissed her face. (No.1 “The Frog Prince”, p1)

这个故事的故事视角空间和主要叙事空间可用图 5 表示：

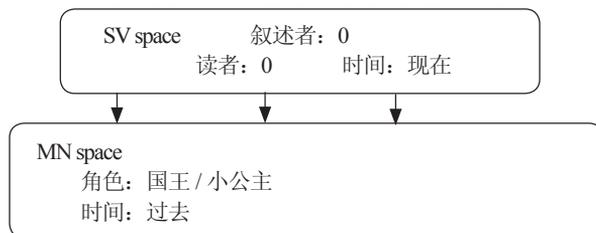


图 5 第三人称幕后叙述者

在故事叙述空间中，叙述者和听者并未直接出现在故事中。故事讲述的是一个发生在很久以前的事，主要叙述空间的时态为过去时，主要的角色包括国王、公主。

第二类叙述者仍然使用第三人称，叙述者同样也是全知的，但此时他不再处于幕后，而是出现在故事中直接与读者对话并且对故事进行评论。这种侵入型的

叙述者要求童话的读者或听者的角色与被叙述者重合。例如：

(3) “That was in the very old times,” you say ... We have seen swan after swan soar by in glorious flight... we have seen a swan beat with his wings upon the marble crag, so that it burst, and forms of beauty imprisoned in the stone stepped out to the sunny day. (No. 35 “The Swan’s Nest”)

“You” 和 “we” 直接出现在故事中，但两者并不直接参与或干涉故事的情节发展，而只是作为旁观者。这类空间结构如图 6 所示，故事叙述空间和主要叙事空间之间存在映射和互动，叙事空间依然使用过去时，讲述的故事发生在过去，而讲述故事的时间则是现在：

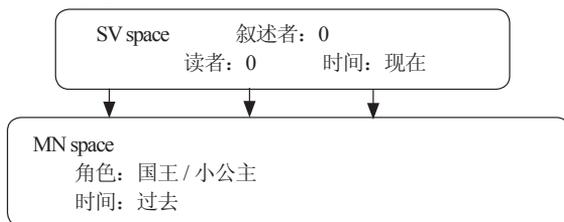


图 6 第三人称幕前叙述者

第三类采用的是第一人称的叙述角度，也就是说叙述者本人同样也是故事中的一个角色，直接参与故事，影响童话情节的发展。此时，由于孩子接收童话的方式主要是通过大人的讲述或自身的阅读，被叙述者依然与读者 / 听者重合，但故事中的叙述者与讲故事者身份不再一致。故事中的 “I” 并不是父母或是其他讲述者，这种类型的童话容易给孩子带来困惑和混乱，因此出现的频率不高。例如：

(4) I am not exactly young, and I have neither wife, nor children, nor library to divert me. But, as I have told you, I read the Advertiser - that’s all I need; it was my father’s favorite newspaper, and it’s mine, too. It is a most useful paper, and contains everything a person ought to know. (No.24 “Good Humour”)

这类结构可用图示如下：

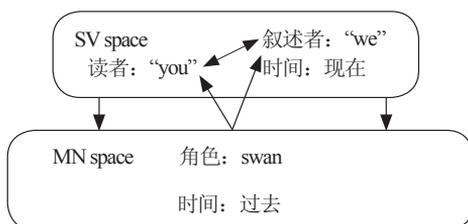


图 7 第一人称叙述者

另外，在这类结构中我们还注意到 Good Humour 这篇童话中主要叙事空间的时态为过去时和现在时交叉使用，即讲故事的时间和故事实际发生的时间存在

重合，这就造成故事视角空间和主要叙事空间在一定程度上的重合。在英语中，过去时的使用能够在时间和真实性上与现实拉开距离，能给读者留下充足的想象和思考的空间，同时由于儿童的认知能力有限，这种时态能够帮助他们区分现实世界和虚拟空间，同时又刺激他们发挥自己的想象，提高他们的认知能力；而现在时表示叙述随着故事的展开而进行，读者与故事之间的距离太近，会给读者造成一定的压迫感，空间之间的重合对于儿童来说会影响他们对故事的理解。

由此可见，第三人称/过去时的叙事方式出现的频率最高，结构最为简单清晰，故事视角空间和主要叙事空间的重合率最低，对于儿童来说理解起来最为简单，同时又能帮助提高儿童的认知能力。

### 2.3 叙事空间

主要叙事空间实际上也是叙事空间的一种，但一个童话只有一个主要叙事空间，该空间由多个叙事空间构成。叙事空间是主要叙事空间的次级空间，而离开了叙事空间，也就不存在所谓的主要叙事空间。

叙事空间有自己的时间、地点、参与者，随着故事情节的展开而不断地被构建，各个叙事空间之间相互联系、层层推进，直到故事的结局，并且生成层创结构（emergent story）即读者对童话的理解。

以《豌豆公主》（The Princess on the Pea）为例，故事讲述了一个王子周游世界寻找一位真正的公主为妻，但却无功而返。在一个暴风雨的夜晚，一位声称自己是公主的女孩来到宫殿借宿，王后在她床上铺了四十层床垫，并在床垫下放了一颗豌豆，第二天这位女孩抱怨说自己晚上没睡好，因为有东西硌着，因此王后认定她是一位真正的公主，最后王子和公主结成了夫妻。这个童话的空间结构可以表示如图8，主要可以分成四个叙事空间：王子寻妻、公主借宿、王后测试、公主抱怨，这四个空间随着时间的推移而先后形成，彼此之间相互联系，逐渐推进，最后形成层创结构：女孩是真正的公主，因此嫁给了王子。

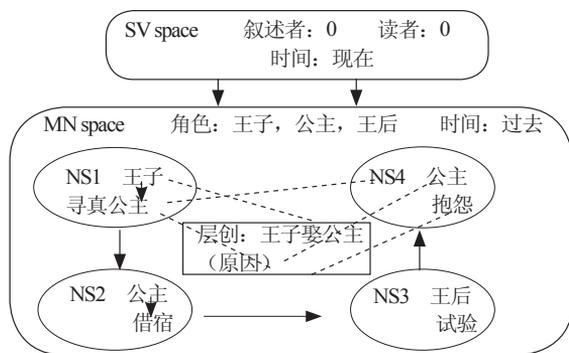


图8 《豌豆公主》空间结构

### 3. 空间结构的对比研究

相较于其他的文学形式，童话的空间结构比较简单明了。本节将其与戏剧和小说的空间结构做一简单比较。

观众通过演员的表演理解故事，这种理解还与现实空间，如舞台空间有关，我们可以把这个空间看作是故事空间，除了包含时间、地点、角色之外，还涉及如布景、灯光、服装等因素。故事被分割成不同的场景，由于主要通过表演呈现，所以常用现在时态。除了语言因素之外，戏剧还受到其他诸多因素的影响。Dancygier (2012:145) 对戏剧中不同的空间构成做了微观研究，并将其空间结构勾勒如图 9。

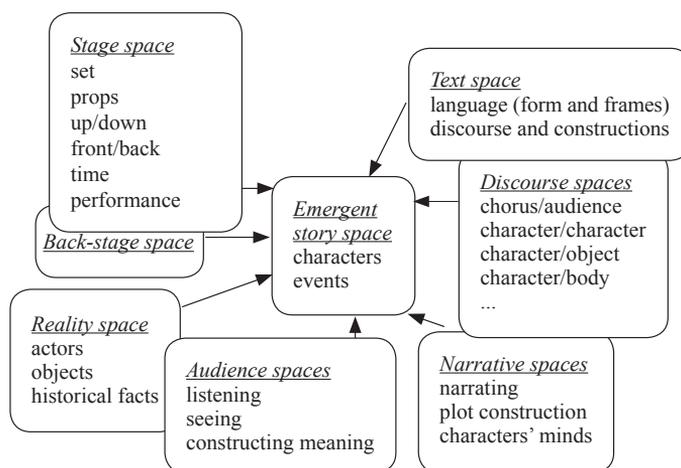


图 9 戏剧表演的空间结构

小说也与童话有诸多相似之处，但相较而言更加复杂。就叙述者的角度而言，除前述第三人称和第一人称视角外，还存在第二人称视角。有时甚至几种视角同时使用，穿插于整个故事情节之中。例如狄更斯的《荒凉山庄》就交替使用第三人称和第一人称，为读者展现两种不同的视角。Dancygier (2012: 80) 认为小说作者一方面尽力避免以主导者的方式来讲述故事，给观众呈现一种多面性，让读者有自己的理解，另一方面又必须为读者搭建故事的架构，使其富有说服力。然而，童话的作用并不是通过故事来探讨某些主题或是表达作者对某些现象的思考或观点，而是为了向孩子们展现世界。儿童认知能力的局限性和生活经验的不足决定了他们无法理解过于复杂或深刻的问题。他们要首先认识世界，之后才能评价世界。因此，童话的作用决定其结构的特殊性。

### 4. 结论

综而述之，童话的空间结构具有以下几个特征：

首先，空间结构相对简单。主要包括三层：故事视角空间、主要叙事空间和叙事空间。三层空间有序排列，主要叙事空间受故事视角空间制约，控制叙事空间，同时又由叙事空间构成。空间之间相互独立又紧密联系互动。其次，空间中角色分工明确。例如叙述者一般只负责讲故事，即使偶尔作为故事中的角色出现，也能将两种角色同时完成而不会随时变化。第三，童话讲述的故事一般发生在过去某个遥远的地方，帮助儿童建立空间感和时间感，同时为其留下足够的想象空间构造出一个不同于现实的世界。

**参考文献：**

- [1] Dancygier, B. *The Language of Stories*[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- [2] Fauconnier, G. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*[M]. Massachusetts: The MIT Press, 1985.
- [3] Fauconnier, G. *Mappings in Thought and Language*[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- [4] Fauconnier, G. *Ten Lectures on Cognitive Construction of Meaning*[M]. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2010.
- [5] Gavins, J. & G. Steen. *Cognitive Poetics in Practice*[G]. London: Routledge, 2003.
- [6] Kready, L. F. *A Study of Fairy Tales*[M]. Boston: The Riverside Press, 1916.
- [7] 洪汛涛. 童话学 [M]. 合肥: 安徽少年儿童出版社, 1985.
- [8] 赵秀凤, 刘辰诞. 心理空间理论视角下的投射结构及功能 [J]. 外国语, 2009, 32(2): 8-15.

责任编辑：杜坤

# 论原型范畴理论与文学中原型的关系

李利敏

(西北政法大学 外国语学院, 陕西 西安 710063)

**摘要:** 原型一直以来就是一个研究重点, 不乏有学者从人类学、心理学、和文学批评角度对其进行研究。但由于缺乏新的研究工具, 从文学批评角度对原型的研究一直禁锢在追问为何出现这种原型、不同原型(人物、意象)的意义何在之类的问题上。本文论证了由于认知语言学中的原型范畴理论和文学中的原型都以人类经验为基础, 并且都是以中心向外辐射的方式获得认知, 所以对文学中原型的研究完全可以以认知语言学中的原型范畴理论作为工具。并且, 原型范畴的特点(如百科知识性, 高复现率, 相似性和边界模糊性等)可以很好的用来构建和解释文学中原型的意义。最终揭示为何这些原型能使文学作品产生神话般的魅力。

**关键词:** 原型范畴; 原型; 关系

## On the Relation Between the Prototype Theory and the Archetypes

*LI Limin*

**Abstract:** Archetype has been one of the most important studying areas, many scholars studies it from various perspectives, such as from anthropology, psychology, literary criticism and so on. However, studies from the literary criticism aspect are restricted to problmes like origins of different archetypes and meanings of archetypical characters and images. This paper argues that both the prototype theory in cognitive linguistics and archetypes are based on human experiences, and got meaning from central to perepherial, thus the prototype theory can be the tool for analyzing archetypes. Moreover, the characteristics of prototype theory can be used to explain and construct the meanings of archetypes. At last, the prototype theory will reveal the reasons of why the literary works have magical power.

**Key Words:** prototype; archetype; relations

### 0. 引言

“20世纪是神话复兴的时代”(叶舒宪, 2011: 1)。在这样一个时代里,

**作者简介:** 李利敏, 女, 西北政法大学外国语学院讲师, 博士, 主要从事英国文学与认知诗学研究。

现代文学中有相当数目的对神话的重现、再创造或包含神话的素材的作品；而随之而来的 21 世纪又进入了文学的后现代主义时代，这一时代文学阅读最显著的标志之一就是（神话）写作由文本向读者的转向。正如托马斯·斯特尔那斯·艾略特（T. S. Eliot）（考林斯，2011: 314）在读《尤利西斯》时所说：“这种神话方法将是今后多年中许多作家采用的写作方法。”这种写作方法可以让读者对作品中的表面情节和人物描写产生共鸣，因为作者通过各种不同的古典文学中的“原型”创造与自己作品中有特殊意义关联的人物和情节。

原型是文学批评领域中最重要术语之一，应用于文学作品分析中的原型经常以三种形式出现：意象原型、人物原型和主题原型（母题）。如果说主题原型是宏观的原型模式，那么意象和人物就是微观的。不管是何种分类，文学批评中的原型从时间轴上总是向前追溯。如人类学家弗雷泽在其代表作《金枝》中从文化人类学角度考察原型的来源，M. 鲍特金在“《老水手之歌》中的原型”一文中从心理学角度分析诗人和读者对原型意象的感受，叶舒宪在“苏美尔神话的原型意义”一文中从比较神话学角度考察了创世神话、乐园神话和人祖神话的意义。原型似乎早已变成追问为何出现这种模式、这类人物及这个意象的象征意义的途径。

事实上，对文学中原型的研究可以把认知语言学中的原型范畴理论作为工具，抛开时间轴上的向前追溯；以文学经典作品中所塑造的人物形象、物品意象和叙事模式为基础，向后考察这些原型对后续文学作品的影响、或后续文学作品在哪些方面对它们进行了颠覆或置换变形，以及读者对此类文学作品的接受程度。本文就原型范畴理论何以充当文学中分析原型的工具加以论证，试图说明原型范畴理论可以更好的解释文学作品中不同原型意义的生成过程，随着读者在后现代主义文学中地位的日益凸显，这一方面研究是很有必要且必不可少的。

### 1. 原型与典型的区别

在文学领域里，人们有时候会混淆典型与原型。在英文表述上，典型是“stereotype”，而原型是“archetype”。原型提供构建意象的基础并允许其有变幻莫测的形式；典型却把所有成员划分为一组，并且贴上相似性的标签，一旦形成，很难改变。荣格（2011: 6）说原型就是一个“原始意象”，从某种程度上像柏拉图的“理念”，是“在处理远古时代已降业已存在的普世形象。”原型就其本身而言仅仅是一种形式或一种观念，但是其具体的表现形式和其观念的表达形式却因为不同年代和不同国家差异很大。正如荣格（1980: 15）所说：“和其它原型一样，母亲的原型几乎是以无限多的形式表现出来的。”

原型意象与其隐含意义具有丰富多样的表达形式，相比较而言，典型却显得单调和毫无生机。比如在得墨忒尔，或（身披长袍站立的年轻女子的）雕像，或

珀耳塞福涅（冥王之妻）神话中出现的具有代表性的母亲的原型形象，她融合了母亲、女神、女儿、大地、少女等形象，从而具有了创造性特征。这个原型形象同时映射女儿的死亡和与冥王哈德斯的结合。在雕像、珀耳塞福涅和得墨忒尔三者的结合中，它成为了具有复活和新生意义的春天原型。

而在埃及死而复生的那类复活神中，奥息里斯是个典型。简言之，原型是一种抽象的形式，拥有不同的形式；而典型却是由某些特征聚集在一起的固定的人物形象，很难发生改变。

## 2. 原型范畴理论与原型的关系

认知语言学中的原型全称是原型范畴理论，常简称为原型理论或典型理论，是认知语言学中重要的理论基石之一。而近年来有越来越多的学者注意到认知语言学中的原型理论与文学批评中的原型表述一样，这样容易引起混淆，因此在邵军航、杨波（2012: 154）在翻译德克·盖拉茨（Dirk Geeraerts）主编的《认知语言学基础》一书中改用了“元型”。然而，不同学科使用同样的术语表述绝非偶然，但是很少有人注意到文学中的原型与认知语言学中的原型范畴理论之间存在一定的内在联系，如都是基于经验主义，都具有相对稳定的核心并且边界模糊，以揭示人类认知为根本的原型范畴理论可以用于揭示文学中各种原型意义生成的过程以及由此而达到的审美效果。

### 2.1 以人类经验为基础

认知语言学中的原型范畴理论与文学批评中的原型皆是从人类学中而来，同属于经验主义。认知语言学中对原型范畴理论的研究是在20世纪60年代末，人类学家布伦特·柏林（Brent Berlin）和保罗·凯（Paul Kay）（1969: 6）对98种语言进行研究，从中发现了“焦点色”的存在；埃莉诺·罗施（Eleanor Rosch）和威廉·拉波夫（William Labov）将研究范围扩大到颜色以外的其它范畴，并发现同样的现象，因此提出原型（prototype）概念。罗施（1973: 135）认为原型就是“一个范畴中最典型的、最具代表性的成员，”而约翰·泰勒（John Taylor）（1989: 35）在此基础上抽象出原型应该是“范畴核心的心理图式”，此心理图式由一系列从实物中抽象出的典型特征（attributes）构成。其实无论是典型成员还是心理图式，原型本质上就是人们在范畴化过程中的“认知参照点”（Ungerer & Schmid, 2008: 18）。“原型（prototype）理论成为认知语言学的理论基石之一，致力于解释语言结构所有层面上语言与认知的互动。”（Geeraerts, 2006: 145）

而在文学领域，原型最早出现在犹太哲学家 Philo Judaeus（15-10 BC-AD 45-50）的作品中，指人身上的神形象。原型得以真正命名得益于卡尔·古斯塔夫·荣格（C. G. Jung），他把神话和民间文学中的原始意象命名为“原型”。而在此之前，人类学家詹姆斯·乔治·弗雷泽（James George Frazer）在其《金枝》中就找到了西方存在已久的原型本源——死而复生。随后加拿大学者诺斯罗普·弗莱首次将“原

型”与文学相结合，原型不再仅仅指弗雷泽所说的原始的神话仪式，也不仅仅局限于心理学中的集体无意识，而指文学作品中反复出现的人物形象、叙事模式和背景等。根据程金城（2011: 117）的观点：“原型并非是‘先在’于人的肉体 and 物质实践活动的先天精神，而是人在历史实践过程中对事物本原的追寻的抽象和心灵情感的模式化。”

## 2.2 由中心向外辐射

M. H. 艾布拉姆斯（2004: 12）对文学批评中的原型是这样定义的：“原型指的是在大量文学作品中可辨识的循环性的叙事结构、动作、人物类型、主题和形象。这些循环性因素是存在于人类精神中的基本普遍形式和模式，它们在文学作品中形象的现身对细心的读者产生深远的影响，因为读者和作者共享这些原型。”在定义中艾布拉姆斯提到原型可以是人物、主题、意象、甚至是叙事结构。

具体到文学作品中而言，原型可以是一个以死亡—再生母题衍生出很多具体的叙事结构，可以以不同人物原型（英雄原型、儿童原型、骗子原型、魔鬼原型、大地母亲原型等）为核心所叙述的一个故事，还可以以自然物（太阳原型，月亮原型，动物原型，风、水、火原型）和人造物（武器原型、圆圈原型）为原型，根据它们的象征意义展开叙述。这些原型在文学史的长河中，作为一个故事被反复叙述，虽然经历了一次又一次的“置换变形”（叶舒宪，2011: 13），但仍然从中可以发现文学的演变规律：以原型为核心，慢慢发展而来。就拿最早出现的神话为例，神话是对人类欲望的极端模仿，神的为所欲为是对人类欲望的隐喻表现。随后而出现的传奇以神话的叙事和内容为原型，把神置换为人，然后加入很多虚构成分，使叙事朝着人类理想化方向发展，并最终成为一种固定模式。

对于原型范畴理论的理解，弗里德里希·温格瑞尔和汉斯-尤格·施密特（2009: 44）认为：“如果人们持严格的范畴认知观，就应该把原型定义为一种心理表征，定义为某种认知参照点。原型的范围应该可以从‘意象’或者‘图式’这样更具体的概念到‘范畴表征’或‘理想’这种更抽象的概念（Rosch & Mervis, 1975; Coleman & Kay, 1981; Lakoff, 1986）。”将原型范畴理论的范围扩大到“意象”和“图式”，就扩大了原型的适用范围。原型范畴理论在此范围内不仅可以指具体的典型成员或特征，还可以指抽象的概念。加之斯托克维尔（Stockwell）（2002a）和吉布斯（Gibbs）（2003）从认知诗学角度论述了原型范畴理论可以运用在文学作品中的理据和实例，上述种种扩展为认知语言学中的原型应用于解释文学批评中的原型提供了理据和基础。

原型范畴理论要求范畴内所有成员与原型成员至少具有一个以上的共同属性，一个范畴内的原型成员就是来自于基本层次范畴中的典型成员，它集中了共同属性和具有代表性的家族相似性。原型范畴理论认为，范畴化是以原型成员（即典型特征的集合）为核心的，原型是认知的参照点。原型成员根据其共同属性向外辐射，

将同属性的成员纳入范畴之内。原型范畴具有维氏所说的“家族相似性”，但是具有家族相似性的成员并非都属于原型范畴，因为家族相似性是一个以语义范畴内成员的交叉相似性联系起来的，可能有也可能没有共同属性；而在原型理论中，范畴化是一个将事物所具有的属性与原型成员之属性进行比较、要求每一个原型之外的成员必须与原型共有一个以上的属性，根据它们是否存在共同属性来决定它们是否属于同一范畴的过程。

文学中的一些作品就是以—个抽象的图式作为原型进行扩展的文字，这个原型（抽象图式）由最初和人类生存相关的“生—死—再生”这一神话仪式为起点慢慢扩展为包含相对固定叙事结构、行为动作、人物类型、主题和意象的高度程式化作品，如浪漫传奇，侦探小说中的小说结构、人物、背景等都是有规律可循的。在历史的演变过程中，文学作品依靠这一原型并对这一原型中的一两个非典型属性进行“陌生化”，进而产生新的作品；但其核心仍是这个抽象图式。

以文学作品中艾略特的《荒原》为例，从文学角度而言，艾略特借用了弗雷泽《金枝》中的神王形象（在原始仪式死而复活），将其置换成《荒原》中的主人公。死而复活成为《荒原》的叙事原型，神王形象成为《荒原》中的人物原型。从认知语言学角度而言，神王形象必然在艾略特头脑中成为一个由不同特征（如可以重生、勇敢、敢于追寻等）组成的人物形象，外化为祭司王、圣杯骑士、现代探索者。如果读者具有《金枝》的知识，就可以构建出《荒原》中“出现的祭司王也好，圣杯骑士也好，还有现代探索者，实际上都是一个原型的不同再现”（叶舒宪，2011: 222）。

### 3. 原型范畴理论对原型的解释力

叶舒宪（2011: 15-24）将文学中对原型的研究分为四类：（1）从宗教仪式、艺术、思想史和文化史方面探讨社会群体的外在行为与文学发生的关系为主的剑桥学派；（2）从心理角度研究原型在创作和欣赏过程中内在反应为主的荣格学派；（3）从文学作品的原型分析中发现特殊的文化价值的原型的文化价值研究；（4）原型的语义学和语用学研究。在上述四种对原型的研究中，第二类和第四类研究与本文相关度较高。第二类研究触摸到的是作者和读者对原型内容的认同感受；第四类研究既有从语义角度考察了不同原型意象所具有的象征意义的，如威尔赖特的《隐喻与真实》一书，又有从语用角度分析了原型人物与作品获得多层次意义的关系的，如美国批评家维恩尼（T. G. Winner）（1962）在《契科夫作品中的神话作用》一文中的论述。上述研究涉及面广，研究深入，但是由于缺乏合适的分析工具，并没有有效的将文学作品中文本的意义与认知结合起来，原型范畴理论将弥补这一缺点。

任何意义都是读者建构的，文学中的原型意义的生成也是以社会、历史、文

化和百科知识为基础，根据具体文本、语境、情景得来的。首先，原型范畴理论可以通过适当的社会性、文化性或百科类词汇帮助读者激活原本存在的原型意义，并以此为基础建构原型在文本中的个性化意义。人们在认知过程中总是要通过“认知参照点”很快认识一个事物，而“范畴的原型成员通常具有‘认知显著性’，它们最容易被储存和提取，在形成概念的过程中它们也最接近人们的期待或预料”（潘冬香，2005: 514）。原型理论符合人类认知的生理特点和认知机制。例如，某类事物中的某一种具体事物具有很强的“认知显著性”，人们在第一次接触它是就对其第一印象越深刻，这种印象会被反复强化，直到该事物成为这类事物的模板。人们继续对该模板进行分析，归纳出它的显著特征，忽略一些细节特征，并使这些显著特征成为这类事物的核心事实。这样，这一具体事物就变成典型原型，这些显著特征就成为这类事物的基本特征和共同属性，作为判断其它事物不属于该范畴的原型。但是仅靠这种生理上的“认知显著性”来决定原型理论很容易产生认知偏差，因此还需要其它因素的作用和制约。

其次，原型范畴理论中的复现率属性有效的解释了文学中原型的演变。仅仅通过“认知显著度”认知原型显然是不够的，认知语言学强调过去经验对人类认知的重要作用，“如果我们的经验中有一些重要的规律和形式不断重复出现，那么由于我们本来较弱的行为和思考形式就会成为强烈的趋势—有时强到无法轻易改变，好像是固定的了。”（转引自束定芳，2008: 61）伊斯特凡·凯奇凯斯（Istvan Kecskes）（2006: 27）也以词义来说明复现率对原型效应的产生具有重要作用：“一个词的核心意义不是某一特定范畴所有基本特征的总和，而是该词最熟悉、最规则、最典型的使用。它不是一个纯粹的语言现象，因为它依赖语言以外的一些因素，如熟悉程度、规约程度和使用频率。”同样，经典的文学作品中总是重复某种原型（或人物、或情节、或动作）。荣格（1980: 48）曾说：

“原型有很多，正如在生活中有很多典型情景一样。不断的重复已经把这些经验刻在人们的精神构造上，但不是以有内容的形象形式出现的，它首先是无内容的形式，展示的仅仅是某种可能的观念和行为。当一种情景碰巧与某一个原型一致，这个原型就被激活并被迫显现，就像是直觉的力量一样，打破了所有的理智和意念。”

这种“不断的重复”与原型范畴理论中的“高复现率”的认知机制是一样的。只有通过不断的重复、强化，原型才会慢慢成为原型，才可以作为一个“认知参照点”，帮助人类更好地认识事物。

最后，原型范畴理论中的共同属性和相似性特征有效的解释了文学中原型的继承性和发展性。人类在和世界打交道的过程中发现很多事物、现象之间有相似性，于是以自己熟悉的事物、现象为原型，将与其相似的事物、现象范畴化，并对世界进行归类。人在认知过程中范畴化的活动以最少的语言、最小的思维

加工通过原型获得了最大的认知效果。原型理论的基础就是共同属性和家族相似性，因此对原型的认知最主要要根据事物与事物之间的共同属性和家族相似性。事物从被发现到提炼出其典型特征，再经过复现率的强化和范畴化归类，这些典型特征慢慢演变为一类事物的原型特征，其它事物根据与原型特征的趋同或相似被划分到这个范畴里面。这是原型范畴理论形成的过程，而对其认知过程却是逆向思维。

人们可以经济的使用最小的思维加工获得最大的认知效果，最主要是因为在人们的头脑中存在着各种不同的原型。人们在认知世界的过程中以这些原型为基础，通过发现事物的共同属性或相似性激活头脑中存在的原型，对它们进行加固或者调整，或者建立新的原型。从而可以快速高效的认知事物。例如，从最早的亚瑟王传奇到卢多维科·阿里奥斯托（Ludovico Ariosto）的《疯狂的奥兰多》、埃德蒙·斯宾塞（Edmund Spenser）的《仙后》和艾略特的《荒原》等都是其繁衍品。除此以外，当代英国著名作家戴维·洛奇的《小世界》也是从《帕西瓦尔：圣杯的故事》中获取灵感。它们属于同一类就是因为它们都是浪漫传奇。

#### 4. 结语

文学批评是围绕着内容与形式、心灵创造与客观存在等展开的。文学中的原型一般会从文学作品中抽象概括出原型是什么，而认知语言学中的原型范畴则作为一种“认知参照点”，貌似不相关的两个概念，却存在内在联系并享有相同的认知机制。借助原型范畴理论，可以很好的揭示文学中的那些原型意象、或过程、或主题意义，使它们得到更好的解释，揭示为何这些原型能使文学作品产生神话般的魅力并具有穿透人类精神意志防线的魔力。

#### 参考文献：

- [1] Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms* (7<sup>th</sup> ed.) [M]. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004.
- [2] Berlin, B. & P. Kay. *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution* [M]. Berkeley: University of California Press, 1969.
- [3] Geeraerts, D. Prototype Theory: Prospects and Problems of Prototype Theory [G] // *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2006:141-165.
- [4] Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious* [M]. R. F. C. Hull transl., Beijing: China Social Sciences Publishing House, Cheng Cheng Books Ltd., 1999. Reprinted from the English Edition by Routledge & Kegan Paul, Ltd. 1980.
- [5] Keszkes I. Contextual Meaning and Word Meaning [J]. *Journal of Foreign Languages*, 2006 (5): 18-32.
- [6] Redcliffe-Brown, A. R. *Andaman Islanders* [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1933.
- [7] Rosch, E. On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories [G] // T. Moore. *Cognitive Development and the Acquisition of Language*. New York: Academic Press, 1973.
- [8] Taylor, J. R. *Linguistic Categorization* [M]. Oxford: Oxford University Press, 1989.

- [9] Ungerer, F. & H. J. Schmid. *An Introduction to Cognitive Linguistics* [M]. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2008.
- [10] 程金城. 原型的内涵与外延 [G] // 叶舒宪. 神话—原型批评. 西安: 陕西师范大学出版总社有限公司, 2011: 117-133.
- [11] Geeraerts, D. 认知语言学基础 [M]. 邵军航, 杨波, 译. 上海: 上海译文出版社, 2012.
- [12] 弗里德里希·温格瑞尔, 汉斯—尤格·施密特. 认知语言学导论 [M]. 彭利贞等, 译. 上海: 复旦大学出版社, 2009.
- [13] 江桂英, 李恒. 原型范畴理论的缺陷——基于现象学的考察 [J]. 福建论坛·人文社会科学版, 2011(5): 100-104.
- [14] 卡尔·古斯塔夫·荣格. 原型与集体无意识. 徐德林译. 北京: 国际文化出版公司, 2011.
- [15] 考林斯 C. 福克纳. 喧嚣与骚动 (田维新, 译) [G] // 叶舒宪. 神话—原型批评. 西安: 陕西师范大学出版总社有限公司, 2011.
- [16] 梁彩琳, 石文博. 语义范畴原型理论研究: 回顾与展望 [J]. 外语学刊, 2010(5): 44-46.
- [17] 罗伯特·麦克艾文. 夏娃的种子 [M]. 王祖哲, 译. 上海: 上海人民出版社, 2005.
- [18] 潘冬香. 原型理论的认知心理学诠释 [J]. 武汉理工大学学报 (社会科学版), 2005(4): 512-514.
- [19] 束定芳. 认知语义学 [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2008.
- [20] 叶舒宪. 神话—原型批评 [G]. 西安: 陕西师范大学出版总社有限公司, 2011.

责任编辑: 蒋勇军

# 认知空间诗学初探

## ——以《家》为个案分析

文永超

(四川外国语大学 继续教育学院, 重庆 400031)

**摘要:** 人文科学的空间转向和自然科学的两次“认知革命”促进了认知空间诗学的产生。认知空间诗学与传统空间诗学的研究对象都是文学中的空间问题, 主要的差异在于运用的方法不同。认知空间诗学借用了认知地图、认知图式、认知架构以及寻路认知等认知科学的研究方法和成果, 阐释空间中的人物认知图式的变化及人物的情感、道德表现。这种研究可以帮助我们以更科学的方式去审视空间, 去发现隐藏在空间表征背后的深层意义。本文旨在初探认知空间诗学范式的定义、研究方法和已有研究成果, 并把该范式应用于托妮·莫里森小说《家》的文本解读。

**关键词:** 空间转向; 认知革命; 认知图式; 寻路认知; 认知空间诗学

## A Tentative Analysis of Cognitive Spatial Poetics: A Case Study of *Home*

WEN Yongchao

**Abstract:** The spatial turn in humanities and the two “cognitive revolutions” in natural science jointly contributed to the birth of cognitive spatial poetics. Cognitive spatial poetics and spatial poetics in the traditional sense share the same object of study—space in literary works, but vary in methodologies. Adopting research methods and results from cognitive science, such as cognitive mapping, cognitive schema, cognitive architecture and way-finding cognition, cognitive spatial poetics aims to expound the characters’ change of cognitive schema, and their emotional and moral manifestations in space. Research of this type helps to observe space in a scientific way and explore the deeper meanings behind spatial representations. This essay attempts to explain the definition, approaches and existing research results of the paradigm of cognitive spatial poetics and then applies it into the textual

**项目基金:** 四川外国语大学 2014 年度科研项目“认知诗学翻译观研究”(sisu201421) 的阶段性成果。

**作者简介:** 文永超, 男, 四川外国语大学继续教育学院副教授, 在读博士生, 主要从事翻译与认知诗学研究。

interpretation of Home by Toni Morrison.

**Key words:** spatial turn; cognitive revolution; cognitive schema; way-finding cognition; cognitive spatial poetics.

## 0. 引言

20 世纪后期，人文社会科学领域中开始了“空间转向”，产生了一批有影响力的研究成果，如 Gaston Bachelard 的《空间诗学》、Karen E. Waldron 和 Rob Friedman 的《走向一种文学的生态学：美国文学中的地方与空间》（2013）和 Elana Gomel 的《叙事空间与时间：表征文学中的不可能地志学》（2014）。空间问题引起了文学研究者的关注，学者们开始探讨文学作品的多维空间，倡导重新思考空间、时间和社会存在的关系。与之同时，自然科学界的两次“认知革命”带来了人文学科的“认知转向”，产生了认知文体学、认知修辞学、认知叙事学等学科。这两种转向的汇合，使文学中的认知空间诗学研究也成为学界的一个新热点。一些学者从认知科学、文化地理学、文化人类学等角度探讨认知与空间的关系，关注图式知识、记忆、心智、寻路（way-finding）、定向（orientation）、导航（navigation）以及传输（transport）等问题。认知空间诗学研究，拓展了文学研究的视阈和方法。

## 1. 认知空间诗学的定义和研究方法

我们认为，认知空间诗学指的是运用寻路认知、环境认知、导航、认知架构、认知图绘、社会认知等认知科学的方法研究文学中的空间问题的范式。传统的空间诗学关注文学作品的空间生产、空间关系，涵盖了对文学作品的主题、意义以及叙事研究。认知空间诗学则借助认知科学的研究范式和成果对传统的空间研究进行深化，关注空间中人的认知图式的变化与心智运作以及人与环境的互动。要认识空间诗学，需要了解空间认知、文学与空间的关系和认知空间诗学的研究框架。

### 1.1 空间认知

认知与空间有必然联系。凡是有人类认知互动的地方，都会有空间的存在，形成空间认知。“空间认知是认知科学的一个分支，旨在理解人类和其他动物如何感知、解读、心理表征他们所处环境的特点、并与他们的环境互动”（Waller & Nadel, 2013:3）。从进化的视角看，人类为了生存，总是会不断地运用自己的心智能力对环境做出识别、评估和判断。随着自然环境和社会环境的日趋复杂，认知活动也会更加复杂和精准。环境的变化也会推动人们空间认知能力的提高，“对空间认知的研究涉及多种心智过程，包括注意、感知、记忆、范畴化”（同

上），因为涉及众多心理过程，空间认知触发了多种关注点、视角和方法，其中包括“对人类或者动物的定位、定向、用语言或图形手段传递知识的研究、发展形式模式以表征和加工空间知识；运用电脑解决空间问题，刺激人类或者动物的定向、定位行为或者复制空间交流模式”（同上）。

### 1.2 空间与文学的关系

第一，文学作品是人与环境互动的产物，环境就是一种空间，有空间的地方必有空间认知。在空间转向的大背景下，空间具备了文化内涵，已经有了本体论意义。文学作品中的人物的认知活动与物质空间、精神空间和社会空间息息相关。第二，读者的认知与文学作品的空间的关系。读者要理解人物性格、理解故事情节和主题，必然要进入文本世界这一空间。Alan Palmer 指出：“要理解一本小说，我们需要尽量跟踪人物的心理运作（mental functioning），而人物是在小说创造出来的故事世界里活动。”（转引自 Zunshine, 2015:137）移情效果的产生基于读者进入故事世界并充分理解人物心智状态。第三，对空间认知的研究涉及心智过程，从注意、感知到记忆、范畴化、问题解决（problem-solving）到语言，而注意（比如记忆组织问题）、记忆、语言也是文学的基本问题，也是文学与空间认知的纽带；第四，认知图式。认知图式的形成、更新、加强总是在一定的空间内完成。认知图式是通达文本内涵\意义的路径之一（熊沐清，2014: 8）。因此，离开了空间环境，人类的图式知识就无法形成，无法探寻空间背后蕴含的意义，也就不可能认识世界。

### 1.3 认知空间诗学的研究方法

亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）认为：空间研究必须横跨三个领域，即物理空间（自然）、心理空间（空间的话语建构）以及社会空间（体验的、生活的空间）（许克琪、马晶晶，2015: 100）。物质空间是直接可感的物理实体空间，如房屋、医院、街道，可以用运用认知图式、认知图绘方法研究；心理空间主要由宗教和道德空间组成，可以用道德情感途径（moral emotion approach）研究；社会空间范围更大，涉及到全球空间语境下的世界空间生产、两性空间、族际空间等，可以用认知后殖民主义、认知酷儿理论和认知女性主义等范式研究。

文学中的空间还可以用涉身认知（embodied cognition）视角研究。姜孟和郭德平（2011: 5）认为：“涉身认知观不仅强调身体在认知活动中发挥着基础性作用，同时强调这种基础性作用是通过人类身体与特定环境的交互作用展现的。环境与身体一道成了人类认知活动的核心构成。”在破除了笛卡尔的身心二分之说之后，涉身认知已经把环境涵盖了进来，既包括自然环境还包括社会文化语境。正如列斐伏尔所说：“空间不是一种容器，而是社会存在的结构，是一种媒介，将主体、主体的行为以及其环境之间的关系编织为一个整体。”（转引自 West-Pavlov, 2009: 19）

## 2. 认知空间诗学的已有研究成果

### 2.1 空间语言

德国慕尼黑大学的两位学者 Willie van Peer 和 Eva Graf 运用了发展心理语言学 (developmental psycholinguistics) 的框架提出了一个假设, 即语言模式反映认知过程的假设, 然后通过分析 Stephen King 的小说 IT (《死光》) 中小孩和成人语言中的空间概念的语言呈现来验证这一假设。他们的研究证明: 成人话语中空间概念的语言呈现比这些人物还是小孩时的语言呈现, 无论从语言上看, 还是从概念上看都更为复杂 (Semino & Culpeper, 2002: xiii)。他们对文本片段的讨论, 既吸收了认知语言学对空间隐喻的讨论, 又借鉴了心理学文献对空间和认知发展的理解。基于这种分析, Van Peer 和 Graf 评估了小说作者 King 的成就——在现实层面营造出儿童和成年人语言和认知方面的对比。

### 2.2 阈界思维

阈界思维 (threshold thinking) 源于 Subha Mukherji 出版的编著《阈界上的思维: 过渡空间的诗学》 (Thinking on Thresholds: The Poetics of Transitive Spaces)。所谓阈界, 本意为门槛, 在文化学和文学中, “threshold” 一词还可以用来指涉“中间状态” “杂合空间” (hybrid space, in-between space)。阈界思维指的是对文学或者艺术作品中的生产空间的阈界具备的想象性力量 (imaginative power) 进行反思。Mukherji (2013: xviii) 认为: 批判的角度和方法论可以不同, 包括各种话语领域 (discursive fields), 囊括了社会思维 (social thinking) 和审美想象 (aesthetic imagination)。社会思维和审美想象都是认知文学研究探讨的话题。2015 年出版的《认知文学研究指南》的第 7 章, Alan Palmer 论述了将心理运作显性化的社会心智 (social mind), 即强调“外部的、积极的、公开的、社会的、行为的、明显的、体验的、参与的” (Zunshine, 2015: 137) 特点的外视角心智。这种社会心智也就是一种社会思维, 即群体思维 (intermental thought)。该书第 11 章, Alan Palmer 专门论述文学中的审美想象, 认为“想象是一种心理能力, 更确切地说, 是一套相互关联的心理能力和活动, 这些活动与能力将无法立即感知的事物和事件和真实世界可能有或者没有对应物的事物和事件建立模型” (Zunshine, 2015: 226)。同时指出, 从认知的角度看, 有三种基础的方法可以构建想象: 心理成像 (mental imaging)、概念整合和大脑默认网络 (default mode network) (Zunshine, 2015: 226-227)。

Subha Mukherji 指出: 阈界已经在医学和人类学研究中的身体与世界层面的思考方面获得了潜能, 其分支包括对身体、皮肤和心理 (psyche) 方面的文学和文化研究。学者 Michael Witmore 致力于几个这种界面的研究, 同时提出了关于历史和历史与自我边界、意识边界的关系问题。这里的阈界是指当身体发生碰撞、感官发生作用时被打破的东西; 《哈姆雷特》中鬼魂的显现恰恰使这一观点显得

矛盾、有问题。肉体、声音和记忆的交织让哈姆雷特忧心忡忡，并最终提供了一个阈界，通过它我们可以触碰过去，又为过去所触碰（Mukherji, 2013: xxv）。Mukherji 的研究则换了个语境，同样探讨了一个现象学层面的阈界，解读诗歌、绘画作品在我们肉体的边缘、在心智与肌肉的边缘以何种方式去捕捉、去索要经验（grasp as well as demand an experience）（同上）。

Subha Mukherji 提出了阈界思维的 4 个主要研究话题：

1) 实际的、物理的阈界在文学作品、戏剧作品和视觉艺术作品中的表征，包括门、窗户、门槛等部分；

2) 自我身份与世界的阈界，这里的自我身份和世界既有个人层面的，也有政治层面的，有时候与领土边界或者界限重叠，有时候又与语言学界面重叠。

3) 可渗透区域（osmotic zone）的思维客体。这里的可渗透区域就是有感知力的身体——物质与心智、清醒与睡眠、阳界与冥界之间的阈界；

4) 关注书写、阅读、表演和听觉活动协调各种阈界的过程。

这四个话题均能够从认知的角度进行研究：房屋这一类物理空间是一种重要的情感空间（affective space），可以从认知心理学的情感理论（affect theory）切入；自我身份与世界的问题可以从分布式认知（distributed cognition）或者是扩展式认知（extended cognition）角度研究，Maria Grishakova 对自我身份的替代性形式与经验之间的关系所作的研究就属于这一类（转引自 Bruhn & Wehrs, 2014: 190-205）；对于有感知力的身体的研究，可进行身体叙事研究和创伤研究；而书写、阅读、表演和听觉活动本身就是一种认知或者感知活动，所以是认知文学研究的天然研究对象。

### 2.3 寻路认知

空间认知研究把对大规模空间的研究称为导航（navigation）。导航是一种复杂的行为，涵盖了生理行为、运动（locomotion）以及一系列认知能力，如地方记忆（place memory）、意象（imagery）以及计划（planning），导航的认知内容则构成“寻路认知”（wayfinding cognition）（Waller & Nadel, 2013:5）。Nancy Easterlin 将寻路认知理论首次引入文学研究，用于研究叙事新奇性。

Easterlin 从进化心理学的角度看待叙事作品，认为人类在所有物种中，特别注重面向知识、寻觅知识并使用知识。人类并非占据了一个地理分界的栖息地，提供相对稳定的又有所限制的信息形式，而是作为寻路者（way-finder）在不断进化，所以有仔细阅读环境中的符号的特殊需求，去识别熟悉的信息，但更加重要的是，对于不同寻常的、稀奇事物保持一种敏感的态度。（转引自 Bruhn & Wehrs, 2014: 63）人类在进化过程中，基于熟悉信息去探寻新知识、新信息，以适应新的环境，这就为叙事新奇性提供了进化论基础。Easterlin 进一步剖析追求叙事新奇性的根本原因：因为人类是作为一种活动范围不断增大，又以家园为基

地的物种而进化的，经常碰到新的动植物、天气、敌对人群，所以知识的获取和使用——通过解读周遭环境特点去获取信息、评估信息——对人类生存至关重要，其他物种的行为模式在很大程度上是本能性的。因为人类具有认知灵活性和行为灵活性，并且展示出把智力当做工具的显著能力，人类占据了“认知显著位置”（cognitive niche）。（转引自 Bruhn & Wehrs, 2014: 63）

Easterlin 提出的理论是：我们接触文学时采取的是寻路者视角（wayfinding perspective），优先将信息整合，进入一种基本的、意义创制过程中的因果模式。在追寻意义的努力中，读者尝试将一个寻找方向的自我（an orienting self）置于被描述的语境之中；寻觅信息、评估获取的东西（affordances），或者那个环境中的行动机会。通过很大程度上依赖因果关系的推理程序，将这些元素融于一种进化的叙事模式之中（Bruhn & Wehrs, 2014: 65）。她借助寻路认知理论，旨在讨论五个问题：（1）对于知觉和认知的研究，为文学界对于新颖性的批判和理论观点提供了科学的解释；（2）作为不断拓宽领域的、不断搜集信息的寻路者，人类必须在进化过程中非常有必要对环境作持续的评估；（3）环境的新颖特征经过人类认知转换为工具性思想（instrumental thought），转换为行为模式，运用了基本叙事结构的行为模式；（4）过去一万年的文化进化使人类非常重视新颖性，因为必须对于他们塑造的、飞速变化的环境做出反应；（5）浪漫主义时期的自我颠覆的叙事作品（包括《哈尔德·哈洛尔德游记》和《唐璜》）承载的价值，与过去两百年的文化复杂性是相一致的。（转引自 Bruhn & Wehrs, 2014: 60）

### 3. 理论应用：莫里森《家》的认知空间诗学解读

《家》给读者呈现了三重空间：一是物质属性的空间，二是社会属性的空间：最后是情感属性。处于某个空间的人总是在与空间进行互动的过程中把空间看作某种情感的依托。人与空间的情感关联构成一种“恋地情结”（topophilia）（加斯东·巴什拉语）。在这种情结与客观现实条件的交织中，人与空间往往产生或亲近或疏离的关系，这正体现了《家》主人公弗兰克·莫尼对家乡的矛盾态度。空间的多样性与可变性，促成人的认知图式、空间知识、认知图绘能力发生变化，从而引起情感、价值观以及世界观的变化。

国内的核心文学期刊对《家》的空间研究主要有两篇论文，均发表在《当代外国文学》杂志上。一篇是“国家、社区、房子——莫里森小说《家》对美国黑人生存空间的想象”（王守仁、吴新云，2013），讨论小说家对20世纪50年代美国黑人生存空间现实性和可能性的想象。第二篇为“空间、身份、归宿——论托妮·莫里森小说《家》的空间叙事”（许克琪、马晶晶，2015），借助空间叙事理论，从地志空间、心理空间和社会空间三个方面分析《家》的空间叙事特点，

以此探讨历史记忆与黑人身份主体性建构的关系，以及黑人群体如何通过重新记忆来获取自我认识。这两篇文章均从三个方面论述该小说中的空间表征，一篇侧重空间想象、一篇侧重空间叙事，但都没有论述空间与心智的关系，在引用一些材料时只论及表面，因此有必要从认知角度作深入探讨。比如在论述到《家》的第七章时，王守仁、吴新云指出：他（主人公弗兰克）记得的是这个地方的无聊无趣，父母因为劳作和贫困对子女的漠视、祖父母因为讨厌其寄居而生出的恨意。他看到了父母的可悲、妹妹的可怜、还有继祖母的可恶，却没有注意到贫困社区的积极作为（王守仁、吴新云，2013: 115）。两位作者点出了弗兰克对家乡的恨意，但是没有论述形成这种对空间的负面印象的缘由，以下将从认知文学研究的两个视角分析。；

小说原文：

Lotus, Georgia, is the worst place in the world, worse than any battlefield. At least there is a goal, excitement, daring, and some chance of winning along with many chances of losing. Death is a sure thing but life is just as certain. Problem is you can't know in advance.”

In Lotus you did know in advance since there was no future, just long stretches of killing time. There was no goal other than breathing, nothing to win and, save for somebody else's quiet death, nothing to survive or worth surviving for. If not for my two friends I would have suffocated by the time I was twelve. They, along with my little sister, kept the indifference of parents and the hatefulness of grandparents an after thought. Nobody in Lotus knew anything or wanted to learn anything. It sure didn't look like anyplace you'd wanted to be. Maybe a hundred or so people living in some fifty spread-out rickety houses. Nothing to do but mindless work in the fields you didn't own, couldn't own and wouldn't own if you had any other choice. My family was content or maybe just hopeless living that way. I understand. Having been run out of one town, any other that offered safety and the peace of sleeping through the night and not waking up with a rifle in your face was more than enough. But it was much less than enough for me. You never lived there so you don't know what it was like. Any kid who had a mind would lose it. Was I supposed to be happy with a little quick sex without love every now and then? Maybe some accidental or planned mischief. Could marbles, fishing, baseball, and shooting rabbits be reasons to get out of bed in the morning? You know it wasn't.

Mike, Stuff, and me couldn't wait to get out and away.

Thank Lord for the army.

I don't miss anything about the place except the stars.

Only my sister in trouble could force me to even think about going in that direction.

Don't paint me as some enthusiastic hero.

I had to go but I dreaded it. (Morrison, 2012: 83-84)

### 角度 1：认知图绘

詹姆斯引述林奇在《城市的形象》中的提出一个观点，即异化了的的城市首先是这样一个空间：人们在其中既不能够（在他们的头脑中）绘出自己的位置，也不能绘出他们所处城市的整体（郑佰清，2016: 94）。处于这种压抑的空间中的人辨识不了方向，无法进行空间定位，原因在于失去了认知图绘的能力，即大脑中的认知地图缺失。这种缺失又会反过来影响人对空间的认知，加重对空间的负面评价。“认知地图的最佳定义是一种环境的空间表征，以一种特定的方式捕捉到世上事物的空间关系。这种空间表征可以用于辨识地方、计算距离和方向，从更实际的角度讲，帮助有机物找到从出发地到终点站的路径”（Waller & Nadel, 2013: 156）。地图再现环境现实，若要获得认知地图，必须通过与外部世界的互动来完成。Tolman 指出：“人通过探索环境而获得认知地图。”（同上）而我们要知晓处于环境中的物体与我们身体的关系，要导航、控制环境并与之互动，必须通过视觉和听觉来完成认知图绘。但是本文主人公的听觉和视觉都受损。一方面，战后的弗兰克患上了瞬间色盲症。当他离开牧师杰西的住处乘上一辆大巴车时，色盲症开始出现。他眼睁睁看着身边那个女人的裙子边缘的花朵暗淡下去，上衣的红色渐渐退去，直到变得牛奶般苍白。而后来是所有的人和所有的事物，包括窗外的树、天空、玩滑板车的男孩、草地和篱笆。一切色彩都消失了，世界变成了一块黑白电影屏幕（23）。另一方面，他的听力也受到一定程度的损伤。经常在睡梦中听到小孩的哭喊声，间接地说明他的听觉能力有所丧失。同时，他的记忆也是扭曲的。空间认知可以划分为两种，一种是在线结构和过程，关涉的是感知（perception）；一种是离线结构和过程，关涉的是记忆（Waller & Nadel, 2013:5）。Frank 的记忆已经断裂，无论是睡梦中还是清醒状态下，脑海里挥之不去的记忆都是残酷无情的战争。比如，当洛克牧师接济他时，他躺在塑料沙发套上，盖着羊毛毯沉入了梦乡，梦里却满是尸体碎片。就连睡醒了起身看到的地毯上整齐叠放的袜子，也仿佛是断掉的脚（16-17）。视觉和听觉这两种重要的感知方式受损，加上痛苦的记忆如影随形，使主人公丧失了空间图绘能力，导致其所见所闻所忆都为负面的情绪所笼罩。他对家乡的认知产生偏颇，处于其心智中的房子形象被极度异化、扭曲也就在情理之中。

### 角度 2：社会认知

社会认知指的是“让一个人理解人际世界、按照人际世界的要求行动并从中获益的过程和功能”（Corrigan & Penn, 2010: 3）。Baron 和 Bryne 认为社会认知

是“我们解读、分析并记忆关于社会世界的方式”（Pennington, 2000: 1）。以上两个定义均凸显出社会认知的关键词——社会世界或者人际世界。因为人具备社会属性，总是与他人、与社会产生关系，不可能存在于真空之中，因此人的心智也具备社会属性。“心智从某种意义上说是社会的建构物”（Leidhmer, 2009: 184）。从社会认知角度看，弗兰克对家乡的厌倦与憎恨的这种心智有内在的必然性。在《家》第一章，弗兰克和妹妹目睹了恐怖的埋尸事件之后回到家，本来准备好了要为晚归挨一顿鞭子，可是居然连一顿臭骂都没有，大人们根本没有留意我们，都在关注别的什么东西（5）。成年人把主要心思放在与自己没有直接关联的其他事情，置自己孩子的安全于不顾。这种病态的心理肯定会让孩子产生对父母的疏离感。久而久之，这种疏离将向更强的憎恨情绪延伸。在第七章，弗兰克对洛特斯镇予以控诉：在洛特斯，你倒可以预知结果，因为在这里没有未来，只有无尽的待消磨的时光。除了呼吸，没有别的目标，没有要战胜的东西，活着的唯一价值是看着其他人无声无息地死去（82）。这里的人没有其他事情可做，唯一能做的就是在本不属于你、不可能属于你，如果有别的选择你宁可不要的土地上没头没脑地干活（82-83）。父母对子女漠不关心，无法摆脱的整个社会是一番令人麻木的景象，缺少了人与人互动的基本条件。封闭与隔绝带来的世界意义必然是索然无味、了无生气。这种社会背景下形成的认知必然是畸形的，所以说，弗兰克形成对家乡比战场还恶劣这种空间认知也源于病态的社会。

#### 4. 结语

认知空间诗学与传统的空间诗学的研究对象都是文学中的空间问题，主要的差异在于运用的方法不同。认知空间诗学借用了认知科学的研究方法和成果，从认知的角度阐释空间中的人物的认知图式、情感和道德表现。这种研究可以帮助我们以更科学的方式去审视空间，去发现隐藏在空间背后的意义。同时，伴随着认知生态批评的出现，认知空间研究与环境研究、地域研究（place studies）可以相互渗透，形成一股合力，进而促成认知文学研究的丰硕成果。

#### 参考文献：

- [1] Bruhn, Mark J. & Donald R. Wehrs (eds). *Cognition, Literature and History*[M]. New York and London: Routledge, 2014.
- [2] Corrigan, Patrick W. & David L. Penn. *Social Cognition and Schizophrenia* [M]. Washington: American Psychological Association, 2010.
- [3] Leidhmer, Karl. *After Cognitivism: A Reassessment of Cognitive Science and Philosophy*[M]. London and New York: Springer, 2009.
- [4] Morrison, Toni. *Home*[M]. New York: Vintage, 2012.(文中只出现页码的引文均出自于此。)
- [5] Mukherji, Subha (ed.) *Thinking on Thresholds: The Poetics of Transitive Spaces*[M]. London:

- Anthem Press, 2013.
- [6] Pennington, Donald C. *Social Cognition*[M]. London and Philadelphia: Routledge, 2000.
- [7] Semino, Elena & Jonathan Culpeper (eds.). *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*[M]. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.
- [8] Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction* [M]. London and New York: Routledge, 2002.
- [9] Waller, David & Lynn Nadel(eds). *Handbook of Spatial Cognition*[M]. Baltimore: United Book Press, 2013.
- [10] West-Pavlov, Russell. *Space in Theory*[M]. Amsterdam and New York: Rodopi, 2009.
- [11] Zunshine, Lisa (ed.). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- [12] 姜孟, 郇德平. 从“身体”与“环境”看认知的“涉身性” [J]. 英语研究, 2011(4): 1-8.
- [13] 王守仁, 吴新云. 国家、社区、房子——莫里森小说《家》对美国黑人生存空间的想象 [J]. 当代外国文学, 2013(1): 111-119.
- [14] 熊沐清. 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 [J]. 认知诗学, 2014(1): 3-22.
- [15] 许克琪, 马晶晶. 空间、身份、归宿——论托妮·莫里森小说《家》的空间叙事 [J]. 当代外国文学, 2015(1): 99-105.
- [16] 郑佰青. 西方文论关键词：空间 [J]. 外国文学, 2016(1): 89-97.

责任编辑：蒋勇军

# Cognitive Approaches to Literature and *Honglou Meng*

LISA Zunshine

(The University of Kentucky, Lexington USA 40506)

This essay is based on the talk that I gave at the 2<sup>nd</sup> International Conference and the 4<sup>th</sup> National Conference for Cognitive Poetics at Guandong University of Foreign Studies in Guangzhou in the fall 2015. When inviting me to participate in that scholarly meeting, Professor Xiong Muqing suggested that I start by discussing the relationship between cognitive approaches to literature (a field that I represent) and cognitive poetics. So here, too, I will begin by considering the issue of this relationship before turning to one particular area of research within cognitive literary studies and the possible application of that research to Cao Xueqin's *Honglou Meng* (《红楼梦》).

## **The Relationship Between Cognitive Poetics and Cognitive Approaches to Literature**

Cognitive approaches to literature is an area of literary studies that draws on neuroscience, cognitive linguistics, cognitive evolutionary anthropology and psychology, and developmental psychology. It's associated largely, though not exclusively, with scholars located in the U.S., and it has an official affiliation with the Modern Language Association (MLA), which is the main scholarly organization serving English and foreign language teachers in America. The cognitive approaches to literature group at the MLA was started in 1999 with only 250 people; as of November 2015, it had 2118 registered members. Cognitive approaches include but are not limited to such areas as cognitive narratology, cognitive historicism, cognitive ecocriticism, neuroaesthetics, cognitive disability studies, cognitive queer studies, studies in emotions and empathy, and the cognitive study of the moving image and theater (Zunshine, 2010: 3; 2015a: 3).

When it comes to cognitive approaches to literature and cognitive poetics, I

作者简介: 丽莎·詹赛恩 (Lisa Zunshine), 女, 美国肯塔基大学的 Bush-Holbrook 教授, 主要从事 18 世纪的英国文学与文化 and 认知文学研究。

believe that the two fields are so compatible that it might have been just one broad field of cognitive poetics. That we have instead two names and two fields is really an artifact of geography and history. Cognitive poetics was formed in Europe, while cognitive approaches to literature was formed in the United States, and it happened before the massive advent of the internet (Richardson, 2004: 9). This means that the respective trajectories of each field often depended on the scholars' travel budgets and library budgets, that is, it depended on who talked to whom at scholarly conferences and which books and journal subscriptions were available through one's university libraries. Developing in relative isolation from each other, cognitive poetics and cognitive approaches to literature produced a number of key players whose research has shaped the thinking of younger scholars working with them, thus further contributing to the divergence of the two fields and reinforcing their original self-encapsulation.

Still, in spite of these geographical and historical contingencies, scholars working with cognitive approaches to literature are connected with the field of cognitive poetics more closely than one would think. For instance, in my book, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, I use the work of Reuven Tsur, one of the founders of cognitive poetics, as my main point of reference when it comes to cognitive literary criticism (Zunshine, 2006: 18). Here is another example. When, in 1999, a group of scholars petitioned the Modern Language Association for establishing a discussion group entitled "Cognitive Approaches to Literature," out of eight people who wrote that petition, four worked with various aspects of conceptual blending, a paradigm pioneered by Mark Turner, another key figure in cognitive poetics. Indeed, Mark Turner was one of the authors of the petition.

Moreover, if you read the programmatic studies that have been shaping the field of cognitive poetics, including the work of Elena Semino, Peter Stockwell, and Joanna Gavins, you realize that there is a good reason why the two fields could have been one field. Their goals, philosophy, and understanding of the relationship between the disciplines of cognitive science and literary studies are the same. Consider, for instance, Peter Stockwell's argument about the relationship between cognitive science and literary analysis that draws on cognitive science. As he puts it in *Cognitive Poetics: An Introduction*.

In my view, treating literature only as another piece of [scientific] data would not be cognitive poetics at all. This is simply cognitive linguistics. Insights from that discipline might be very useful for cognitive poetics, but for us the literary context must be primary. That means we have to know about critical theory and

literary philosophy as well as the science of cognition. It means we have to start by aiming to answer the big questions and issues that have concerned literary study for generations. (2002: 6)

As a practitioner of cognitive approaches to literature, I could not agree more. As I emphasize in the introduction to *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, though “vitaly interested in cognitive science, cognitive literary critics work not toward consilience with science but toward a richer engagement with a variety of theoretical paradigms in literary and cultural studies.” Just as their colleagues in cognitive poetics, scholars working with cognitive approaches to literature are committed “to issues that animate literary and cultural studies” (2015a: 2).

Another question that Professor Xiong asked me to contemplate was the future of the relationship between cognitive poetics and cognitive approaches to literature. I believe that this future is directly influenced by conferences such as the one I attended in Guangzhou, which bring together scholars from the two fields and remind them how much they have in common. There is no better way to shape the future than to create such opportunities for talking together, especially as both fields continue to grow and branch out into unforeseeable and exciting new directions.

Here is what I don’t want to see happen in the future. I don’t want us to lose sight of the geographical and historical contingencies that initially divided cognitive poetics and cognitive approaches and to start treating that division as something objective and necessary, that is, as reflecting some essential differences between the two fields. When one starts looking for differences, one finds them — or invents them — and I don’t think that is productive, especially now that we have technologies for reading each other’s published work and integrating each other’s insights.

### **Fiction and Theory of Mind**

I will now switch gears and talk about my own research, as a way of introducing one particular line of inquiry within cognitive approaches to literature. I want to stress, however, that this is just one of many different areas within the field and urge you to learn about the variety of approaches available to literary critics interested in cognition and literature.

My main borrowing from cognitive science is the concept of theory of mind, also known as mind-reading, which refers to our evolved cognitive ability to explain our own and other people’s behavior as caused by mental states, such as thoughts, feelings, and intentions. Theory of mind is as fundamental a feature of our social life as it is

flawed. We can't help seeing behavior in terms of mental states (e.g., as I am speaking at a faculty meeting, I notice my colleague's facial expression and wonder if he is frowning because he *doesn't like* what I am saying), even though we have had myriad opportunities to learn that we are often wrong in our mind-reading attributions (e.g., my colleague might be frowning because he just realized that he forgot his reading glasses at home). Mind-reading would have been more accurately called *mind-misreading*, a name reflecting the fallibility of this pervasive cognitive phenomenon.

Our daily mind readings and misreadings are endlessly nuanced, fuelled by cultural stereotypes, power dynamics, and personal histories. They are so profoundly context-dependent that any claim that some people are "better" at it than others makes no sense. For instance, studies have shown that people in weaker social positions may engage in more active and perceptive mind-reading than people in stronger social positions. Interestingly, "when one is given the role of subordinate in an experimental situation, one becomes better in assessing the feeling of others, and conversely, when the same person is attributed the role of leader, one becomes less good" (Snodgrass, 1985: 49; quoted in Vignemont, 2007).

Theory of mind is profoundly implicated in our reading of fiction. In *Why We Read Fiction*, I emphasized the social aspect of our enjoyment of fictional narratives, arguing that whereas theory of mind evolved to track mental states involved in real-life social interactions, on some level our theory-of-mind adaptations do not distinguish between mental states of real people and of fictional characters. Fiction feeds our theory of mind and experiments with it, giving us carefully crafted, emotionally and aesthetically compelling social contexts shot through with mind-reading opportunities.

### **Nested Mental States**

For the last couple of years, I have focused on one particular aspect of social mind-reading present in fiction. To introduce this aspect now, I will first tell you about several emotionally charged dilemmas that I've had to deal with recently.

(I) I love bringing my son to the Metropolitan Museum of Art when we stay in New York in the summer. On Thursdays, they have a special hour for children, when a curator first talks with them about an artwork and then encourages them to draw pictures inspired by it. Yet much as my five-year-old enjoys it when he is actually there doing it, every time I tell him that we are about to go to the museum, he says that he doesn't want to go. Don't you remember, I plead with him, that you loved it last Thursday? No, he says, he didn't. I cajole and bribe, and keep hoping that a day will

come when he will remember how he felt about it last week.

(II) An old tree next to my house needs to be cut down, yet the contractor keeps postponing, and I'm worried that yet another dead branch will fall on my neighbors' car. I don't know how they explain to themselves that I haven't yet taken care of it. I want them to know that I am thinking about this issue. I shall email them.

(III) During a dissertation defense, I ask a question, and, as the candidate begins to answer, I realize that she must have misunderstood my question. What she is saying is interesting, though. Should I just go with it, or should I restate my original query in different terms? I wonder, too, if other committee members think that she misunderstood the question or that she did understand it but didn't know how to answer it and so decided to talk about something else.

A thought within a thought. A feeling within a feeling. A feeling within a thought within a feeling. I *hope* that my son *will remember* next week how he *feels* about the museum this week. I *want* my neighbors to *know* that I *didn't forget* about the danger posed by the tree. I *wonder* if the other committee members *think* that the candidate *intentionally* chose not to answer a difficult question.

It's difficult to say how much of our daily social functioning involves nesting thoughts and feelings within each other, particularly since we don't stop and think about it consciously the way I just did. It seems safe to assume that when a social situation is complex it calls for thoughts and feelings nested in this recursive fashion.

Still, as socially meaningful and emotionally charged as nested thoughts and feelings may be, in real life they are only occasional. Fiction is where it gets interesting. Mental states nested at the third level — a thought within a thought within a thought, or a feeling within a thought within a feeling — are omnipresent in many types of fiction, including novels, short stories, drama, narrative poetry, and memoirs concerned with imagination and consciousness. More precisely, they are omnipresent in the *experience* of reading, as opposed to being immanent in the text. That is, the text prompts us to construct complex nestings to make sense of what we read, but the configuration and content of such nestings differ from one particular, historically-situated reader to another. What remains stable is the structure of nestedness itself.

To make it all less theoretical, here are several examples of nested mental states, culled from a second-century Roman novel, an eighteenth-century English novel, an eighteenth-century Chinese novel, and an early twentieth-century Russian novel. I chose each passage to demonstrate a particular feature of high-level nesting, and I will discuss these features as we go along.

### Features of Nesting

1. *We cannot reduce a third-level nesting to the first or second level and still get an accurate sense of the meaning of the passage.*

In Apuleius's novel, *The Golden Ass* (second century A. D.), a young widow learns that her beloved husband was treacherously murdered during a boar-hunt by the man who had long wanted to wed her himself. Unaware that she knows about his perfidy, that man is now pressing the widow for marriage. She "pretend[s] to be won over" and suggests that they have a clandestine affair, "just until the year travels the full length of its remaining days," at which point they would marry. She wants him to believe that she is eager to sleep with him yet is ashamed that people would think it unseemly for a new widow. So he agrees to come to her house late at night, muffled "from head to foot and bereft of [his] escort" (167), thus leaving himself vulnerable to her gory revenge.

Note that you can't reduce third-level nesting of mental states to first or second level and still grasp the revenge plot created by Apuleius. "The widow is *eager* to sleep with the man who killed her husband" is plain wrong. "The man *thinks* that the widow is *eager* to sleep with him" reflects only the limited perspective of the doomed character. "The widow *wants* the man *to think* that she *wants* to sleep with him," or, "The widow *wants* the man *to think* that she is *afraid* of what people will say if she becomes his mistress so early into her bereavement" begin to get there.

2. *The number of nested mental states does not have to correspond to the number of characters.*

Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719) is shot through with introspective musings which demonstrate that writers do not need multiple characters or even flesh-and-blood characters to nest multiple mental states. Defoe's protagonist spends twenty-eight years alone on a desert island. He has literally nobody to talk to, yet he nests mental states continuously, reflecting on his own thoughts and feelings and, occasionally, speculating about the intentions of God.

Thus Crusoe:

From this moment I began to conclude in my mind that it was possible for me to be more happy in this forsaken, solitary condition than it was probable I should ever have been in any other particular state in the world; and with this thought I was going to give thanks to God for bringing me to this place.

I know not what it was, but something shocked my mind at that thought,

and I durst not speak the words. “How canst thou become such a hypocrite,” said I, even audibly, “to pretend to be thankful for a condition which, however thou mayest endeavour to be contented with, thou wouldst rather pray heartily to be delivered from?” (177-178)

Here is one way to map out Crusoe’s reasoning in terms of its nested mental states: Crusoe is *shocked* to *realize* that he would *deceive* himself into *believing* that he could be *thankful* for a situation that, even as he *wants* to *think* best of it, he would still strongly *prefer* to escape. I consider this a series of parallel third- and fourth-level nestings, but, however you map it out, you can see that a solitary character can be a source of high-level nesting.

3. *The writer doesn’t have to spell out the characters’ mental states. In fact, sometimes mental states are not mentioned at all, and readers have to deduce the implied nested thoughts and feelings to make sense of what’s going on.*

Consider the following excerpt from Cao Xueqin’s *Honglou meng* (The Story of the Stone, in David Hawkes’ translation<sup>①</sup>):

And now suddenly this Xue Bao-chai had appeared on the scene — a young lady who, though very little older than Dai-yu, possessed a grown-up beauty and aplomb in which all agreed Dai-yu was her inferior. (124)

不想如今忽然來了一個薛寶釵，年歲雖大不多，然品格端方，容貌豐美，人多謂黛玉所不及。

Here is one way to spell out the mental states that we infer as we make sense of this sentence: the narrator *wants* his readers to *realize* that Dai-yu *feels more insecure than usual* because she *is certain* that everyone around her *considers* her inferior to Bao-chai. That’s at least four nested mental states, but to articulate them, we have to take in subtle cues, such as the unhappy tone with which Dai-yu refers to her cousin (一個薛寶釵: “a Xue Bao-chai”; “this Xue Bao-chai” in Hawkes’ translation) and our previous awareness of Dai-yu’s near-paranoid self-consciousness (Zunshine, 2015b: 177).

Here is another example, from Russian literature. Yevgeny Zamyatin’s novel *We* (1921) positions itself as not depicting thoughts and emotions yet it completely depends on readers’ nesting of the characters’ mental states. *We* is set in a dystopian future in which feelings are jettisoned for mathematical formulas and even people’s names are numbers. Apparently this has fooled enough readers in several languages, because when I give talks, *We* is the text that is almost inevitably brought up during the question-and-answer period as an example of a work of fiction that must contain no

nested mental states. Yet consider the first meeting of its protagonists:

All this without smiling, I'd even say with a certain reverence (perhaps she knows that I'm a builder of the «Integral»). But I'm not sure — in her eyes or eyebrows — there is some strange irritating x, and I can't quite catch it, can't assign it a numerical expression. (translation mine)

Все это без улыбки, я бы даже сказал, с некоторой почтительностью (может быть, ей известно, что я — строитель «Интеграла»). Но не знаю — в глазах или бровях — какой-то странный раздражающий икс, и я никак не могу его поймать, дать ему цифровое выражение. (7)

There is a whole constellation of triple nestings here. For instance, D-503 *wonders* if I-330 is *impressed* because she *knows* what he does. Also, he is *irritated* that he *can't fathom* her exact *attitude*. Moreover, the implied reader *understands* that D-503 *doesn't realize* that he's *falling in love* with I-330. Here, as everywhere else in Zamyatin's novel, we wouldn't be able to make sense of what's going on if we didn't construct nested mental states, imputing thoughts and feelings not just to characters, but also to the (implied) author and the (implied) reader (Zunshine, 2015c: 728).

Here is a very different example. A classic book for children, Pat Hutchins' *Rosie's Walk* (1968), features a chicken going for a stroll while a hungry fox is following her closely, ready to pounce. The joke of the story is that the chicken never finds out that the fox is right behind her. Strikingly, *Rosie's Walk* features no references to mental states; children have to deduce the implied thoughts of the characters to make sense of what is going on and to appreciate the joke. Young readers *delight in their knowledge* that Rosie the hen *doesn't know* that the hungry fox *wants* to devour her and that she has one lucky escape after another.

In fact, looking at books marketed for preschoolers, one notices that those books often encourage their readers to imagine the mental state of characters who are not aware of their true situation, that is, of other characters' intentions involving them (e.g., A. A. Milne's *Winnie-the-Pooh*, Jon Klassen's *This Is Not My Hat*; Julia Donaldson's *Gruffalo* [based, incidentally, on 狐假虎威]). The book market seems to operate on the assumption — which, to the best of my knowledge, has never been explicitly articulated in this commercial context — that readers start nesting implied mental states early in development, perhaps around the age of four or five, or even earlier.

The mind-reading expected from a preschooler to enjoy *Rosie's Walk*, *Winnie-the-Pooh*, *This is Not My Hat*, and *Gruffalo* is thus quite sophisticated. Arguably, readers build on that early sophistication as they continue to engage with a broad variety of

fictional minds. By the time they get to *The Golden Ass*, *Robinson Crusoe*, *The Story of the Stone*, and *We*, they have learned to seek out and savor this engagement, even if they are no more aware of nesting fictional thoughts and feelings than they are aware of nesting thoughts and feelings while dealing with actual social situations.

### **Explicit Nested Mental States in *Honglou Meng***

All novels build on our theory of mind, but some novels also make thinking about thinking their overt theme. *Honglou Meng* is one of those. Its characters spend most of their waking hours in other people's heads. This leads to some spectacular instances of explicit discussions of nested mental states.

Many of those discussions originate with *Honglou Meng*'s main protagonists: Jia Bao-yu (賈寶玉) and Lin Dai-yu (林黛玉). Bao-yu is afflicted with the "lust of the mind" (意淫). He wants to understand and share the emotions of girls, dozens of them, servants, cousins, and young aunts, populating the Jia sprawling aristocratic households.

Dai-yu, on the other hand, always worries about what other people think about the propriety of her behavior. Brilliant poet and astute observer, she uses her formidable intellect to plumb ever-new depths of social paranoia. Dai-yu and Bao-yu are in love, but, more often than not, instead of bringing them together, their obsession with reading each other's minds, leads them to misunderstandings and quarrels.

Here is one typical example of explicit nested mental states that involve Dai-yu's overreading of others.

Dai-yu and Bao-yu are visiting their cousin, Xue Bao-chai (薛寶釵). As they are sitting there, chatting and drinking tea and wine, Dai-yu's maid, prompted by another maid, brings her a hand-warmer, and Dai-yu scolds her for it. Used to Dai-yu's "peculiar ways," neither Bao-yu nor Bao-chai say anything, but Bao-chai's mother, Mrs. Xue (薛姨媽), protests that it was "nice" of Dai-yu's maids to think of her, because she often feels chilly. Dai-yu responds thus:

You don't understand, Aunt.... It doesn't matter here, with you; but some people might be deeply offended at the sight of one of my maids rushing in with a hand-warmer. It's as though I thought my hosts couldn't supply one themselves if I needed it. Instead of saying how thoughtful the maid was, they would put it down to my arrogance and lack of breeding. (193)

黛玉笑道：「姨媽不知道。幸虧是姨媽這裏，倘或在別人家，人家豈不惱？好說就看得人家連個手爐也沒有，巴巴的從家裏送個來。不說丫頭們太小心

過餘，還只當我素日是這等輕狂慣了呢。」

Dai-yu is *imagining* people who'd *think* that she *thinks* that her hosts are not taking good care of her. That's bad enough, yet Dai-yu apparently goes easy on her aunt, who, after all, can only respond with the head-scratching "you are altogether too sensitive, thinking of things like that... Such a thought would never have crossed my mind" ("你這個多心的，有這樣想。我就沒這樣心"). It gets worse when Dai-yu's audience is Bao-yu, with whom Dai-yu can really spread her wings. Bao-yu's "lust of the mind" — that is, his sympathetic interest in girls' feelings — makes him a particularly inviting audience for Dai-yu's paranoid nestings.

At Bao-chai's birthday party, while the family is watching a play performed by a group of professional child actors, Bao-yu's cousin-in-law Wang Xi-feng (王熙鳳), comments slyly on the resemblance between "someone we know" and a beautifully made-up boy who plays the main heroine. Bao-chai and Bao-yu merely nod without responding (once again, they know better), but another young relative, Shi Xiang-yun (史湘雲), is "tactless enough" to blurt out that the actor looks like Dai-yu. Bao-yu shoots "a quick glance in [Xiang-yun's] direction; but [it's] too late," for now the other guests catch on to the resemblance and start laughing.

Shortly after the party breaks up, the offended Xiang-yun orders her maid to start packing. Bao-yu overhears it and attempts to make her change her mind, explaining that

the only reason he gave her that look is that he "was worried for [her] sake." He knew that Xiang-yun didn't know how sensitive Dai-yu can be and "was afraid that [Dai-yu] would be offended with [Xiang-yun]." Bao-yu *wants* Xiang-yun to *think* that he *worried* about her *feelings*, in case Dai-yu gets *angry* at Xiang-yun. But Xiang-yun won't have any of it. To her, Bao-yu's glance implied that everyone thinks that she is "not in the same class as [Dai-yu] and hence mustn't make fun of "the young lady of the house."

But then it turns out that Dai-yu overheard Bao-yu's conversation with Xiang-yun, so the real fun begins. First Dai-yu "coldly" explains to Bao-yu that even though he didn't compare her with the child actor and didn't laugh when others did, his secret thoughts, of which she's apparently the best judge, implicate him severely:

'You would like to have made the comparison; you would like to have laughed,' said Dai-yu. 'To me your way of not comparing and not laughing was worse than the others' laughing and comparing!'

Bao-yu found this unanswerable.

‘However,’ Dai-yu went on, ‘that I could forgive. But what about that look you gave Yun? Just what did you mean by that? I think I know what you meant. You meant to warn her that she would cheapen herself by joking with me as an equal. Because she’s an Honourable and her uncle’s a marquis and I’m only the daughter of a commoner, she mustn’t risk joking with me, because it would be so degrading for her if I were to answer back. That’s what you meant, isn’t it? Oh yes, you had the *kindest intentions*. Only unfortunately she didn’t want your kind intentions and got angry with you in spite of them. So you tried to make it up with her at my expense, by telling her how touchy I am and how easily I get upset. You were afraid she might offend me, were you? As if it were any business of yours whether she offended me or not, or whether or not I got angry with her!’ (438)

黛玉道：「你還要比？你還要笑？你不比不笑，比人家比了笑了的還利害呢！」寶玉聽說，無可分辨，不則一聲。

黛玉又道：「這一節還怨得。再你為什麼又和雲兒使眼色？這安的是什麼心？莫不是她和我玩，她就自輕自賤了？她原是公侯的小姐，我原是貧民的丫頭，她和我玩，設若我回了口，豈不她自惹人輕賤呢？是這個主意不是？這卻也是你的好心，只是那一個偏又不領情，一般也惱了。你又拿我作情，倒說我小性兒，行動肯惱。你又怕她得罪了我，我惱她。我惱她，與你何干？他得罪了我，又與你何干？」

Dai-yu *feels* bad about Bao-yu *pretending* not to *enjoy* the joke made at her expense. She also claims that what makes her feel even worse is that she *believes* that Bao-yu *wanted* to protect Xiang-yun from *feeling humiliated* in case Dai-yu dares to answer her as an equal. I am sure that there are other ways to map this passage in terms of its nested mental states, but what’s important to keep in mind is that we will not get an accurate meaning of the passage unless we nest mental states on a high level. For instance, Dai-yu *feels* bad doesn’t capture its meaning; Xiang-yun *feels humiliated* doesn’t capture it either. Bao-yu *is worried* about Xiang-yun’s *feelings* is too simple. To do justice to the complexity of the social situation conjured up by Cao we have to nest mental states on at least the third level.

### **Implied Nested Mental States in *Honglou Meng***

Bao-yu’s and Dai-yu’s private mindreading travails are but one instance of the malady afflicting all the Jias. The clan’s daily life is a complex network of social manipulation. Every character worth her salt seeks to anticipate and control the emotional responses of others, yet in the long run, their plans backfire. People do not

respond as their would-be manipulators hoped they would. The craftiest mindreaders, such as the beautiful and ambitious Wang Xi-feng come to pitiful ends.

Here's a typical Xi-feng moment, involving her philandering husband, Jia Lian (賈璉), and her trusted maid, Patience (平兒). One day, as Xi-feng and Jia Lian are talking together about Jia Lian's recent long trip, they hear voices in the next room. When Xi-feng asks who it is, Patience comes in to explain that "Mrs. Xue sent Caltrop (香菱) [her maid and her son's "chamber-wife"] over to ask [Patience] about something," and that Caltrop has already received her answer and is gone. "Apparently pleased" by the mention of Caltrop, Jia Lian recollects that he saw her earlier that day and that she looks "most attractive" (308). Xi-feng then suggests that if Jia Lian likes Caltrop, Xi-feng will exchange Patience for her, so that Caltrop will become Xi-feng's new maid and Jia Lian's chamber-wife.

At this point, Jia Lian is called away, and, once he leaves the room, Xi-feng asks Patience "what on earth did Mrs. Xue want, sending Caltrop here like that."

'It wasn't Caltrop!' said Patience. 'I had to make something up and hers was the first name that came to mind. [A woman who owes Xi-feng money came over to pay the interest.] It's lucky I was in the outside room when she came, otherwise she might have blundered in here and Master [二爺] would have heard the message. And we all know what Master is like where money is concerned . . . Once he found out that you had savings, he'd pluck up courage to spend them in no time. Anyway, I took the money from her quickly and gave her a piece of my mind — which I am afraid you must have heard. That's why I had to say what I did. I'd never have mentioned Caltrop in the Master's presence otherwise!'

Xi-feng laughed.

'I was going to say! Why, for no apparent reason, should Mrs. Xue choose a chamber-wife to send here the moment Master gets back? So it was you up to your tricks, you little monkey!' (310)

平兒笑道：「那裏來的香菱，是我借他暫撒個謊。奶奶說說，旺兒嫂子越發連個承算也沒了。」說著，又走至鳳姐身邊，悄悄的說道：「奶奶的那利錢銀子，遲不送來，早不送來，這會子二爺在家，他且送這個來了。幸虧我在堂屋裏撞見，不然時走了來回奶奶，二爺倘或問奶奶是什麼利錢，奶奶自然不肯瞞二爺的，少不得照實告訴二爺。我們二爺那脾氣，油鍋裏的錢還要找出來花呢，聽見奶奶有了這個梯己，他還不放心的花了呢。所以我趕著接了過來，叫我說了他兩句，誰知奶奶偏聽見了問，我就撒謊說香菱來了。」鳳姐聽了笑道：「我說呢，姨媽知道你二爺來了，忽喇巴的反打發個房裏人來了？原來你這蹄子禽鬼。」

Here Jia Lian comes back and the husband and wife resume their conversation, but neither mentions Caltrop again.

If you look for references to mental states, you notice that Jia Lian thinks that Caltrop is attractive, and that he likes money; that Xi-feng is surprised that Mrs. Xue would send in Caltrop while Jia Lian is in; and that Xi-feng is willing to get a chamber-wife for her husband. These are explicit mentions of thoughts, feelings, and attitudes, and they describe isolated mental states. The meaning of the scene, however, resides not with them, but with the complex nestings that are implied rather than explicitly referred to by the narrator.

For instance, why is it that neither Xi-feng nor Jia Lian return to their discussion of Caltrop once Jia Lian comes back? It must mean that Jia Lian has known all along that the madly jealous Xi-feng would never allow him to bring in another chamber-wife, and that she was merely playing with him, pretending to be a dutiful wife who wants her husband to have a new concubine and hence another shot at a son. Moreover, Xi-feng *knows* that Jia Lian *knows* that Xi-Feng merely *pretends* to be magnanimous about a concubine, just like she *knows* that he *knows* that she would never *want* to part with Patience, who is smart and loyal, more a friend than a servant.

In fact, we have just seen the amazing Patience in action. Because she knows that Jia Lian shouldn't find out about the money, she figures that the best way to distract him is to make him think about a pretty girl. She also knows that if Jia Lian starts thinking about the girl, Xi-feng will be unhappy, yet that she will be more unhappy if Jia Lian finds out about the money. Patience counts on Xi-feng's appreciating her "Caltrop" ruse upon finding out that it was meant to protect her purse, and she knows that Xi-feng will be able to use her husband's lustful musings about Caltrop to remind him who's really in charge in their family.

At the same time, Xi-feng's talk about trading Patience for Caltrop has a certain edge. It is as if Xi-feng were reminding Patience that she *could* exchange her for another maid if she wanted. Because Xi-feng doesn't know what happened in the next room and suspects that Mrs. Xue would not send her son's beautiful concubine with a message to Xi-feng at the time when Jia Lian is sure to be around, she knows that something is up with Patience's mention of Caltrop. We thus can only guess if she is playfully teasing Patience when she proposes to Jia Lian, in Patience's hearing, to trade her for Caltrop, or if she is quietly warning her that her position as trusted confidante is only as secure as Patience's latest demonstration of absolute loyalty.

Note again that the extremely involved social situation created by Cao cannot be

understood and appreciated without nesting a mental state within a mental state within another mental state. “Xi-feng *wants* to trade Patience for Caltrop” captures exactly nothing. “Xi-feng *wants* to *scare* Patience” captures little. “Xi-feng *wants* Patience to be *amused* about the *cat-and-mouse game she’s playing with her husband*” or “Xi-feng *wants* Patience to *remember* that she would not *forgive* her a disloyalty” begin to get there.

Though not a stupid man, Jia Lian is always at least one step behind both Xi-feng and Patience in their mind-games. His relative cluelessness is consistent with the pattern we find elsewhere in the novel. Cao correlates his characters’ ability to nest complex mental states with their age, gender, and class. That is, his young women of any social class are much more likely to be capable of contemplating complex nested mental states than are rich men (such as Jia Lian) and older rich women (such as Mrs. Xue).

In fact, that’s yet another insight made possible by the cognitive perspective: we’ve always known that Cao’s sympathies lay with his young female characters, but now we see just how he makes his young women sympathetic.

Not that readers automatically sympathize with any character who is more capable of nesting complex mental states than others. While such a character comes across as more interesting, she may also seem unpleasantly manipulative. To remain appealing, she has to be somewhat of an underdog. Hence Cao keeps his young women sympathetic by making them sick, powerless, or doomed.

Wang Xi-feng is an interesting case in point. She comes across as fun but also manipulative and dangerous. When I teach *Honglou Meng* to undergraduates, she is the one they love to hate. It’s open to debate to what extent her character is “redeemed” by marital unhappiness, illness, and eventual tragic demise. (Zunshine, 2015b: 184)

I ended my talk in Guangzhou on this sad note, although I would have loved to continue talking about mindreading and misreading in *Honglou Meng*. What I had hoped to have demonstrated is that Cao’s novel brilliantly anticipated cognitive literary theory and that it is a treasure trove for scholars who want to explore how works of fiction create meaning by nesting both explicit and implied mental states.

**Notes:**

① Here and elsewhere I use Hawkes’ 1973 translation of 《紅樓夢》.

**Works Cited:**

[1] Apuleius. *The Golden Ass*[M]. Transl. Sara Ruden. New Haven and London: Yale University Press, 2011.

- [2] Cao, Xueqin. *The Story of the Stone*. Volume 1[M]. Translated by David Hawkes. London: Penguin, 1973.
- [3] Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*[M]. John Richetti (Ed.). New York: Penguin, 2003.
- [4] Hutchins, Pat. *Rosie's Walk*[M]. The Bodley Head, 1968.
- [5] Richardson, Alan. Studies in Literature and Cognition: A Field Map [G] // Alan Richardson and Ellen Spolsky. *The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity*. Aldershot: Ashgate, 2004: 1-29.
- [6] Snodgrass, S. E. Women's Intuition: The Effect of Subordinate Role on Interpersonal Sensitivity[J]. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1985(49): 146-155.
- [7] Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*[M]. London and New York: Routledge, 2002.
- [8] Vignemont, Frédérique de. Frames of Reference in Social Cognition[J]. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 2007: 1-27.
- [9] Zamiatin, Evgenij. Мы [We][M]. Moscow: ACT, 2008.
- [10] Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*[M]. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- [11] Zunshine, Lisa. *Introduction to Cognitive Cultural Studies*[M]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.
- [12] Zunshine, Lisa. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*[M]. New York: Oxford UP, 2015a.
- [13] Zunshine, Lisa. From the Social to the Literary: Approaching Cao Xueqin's *The Story of the Stone* (Honglou meng 紅樓夢) from a Cognitive Perspective[G]// Lisa Zunshine. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (ed.). New York: Oxford UP, 2015b: 176-96.
- [14] Zunshine, Lisa. The Secret Life of Fiction[J] *PMLA*, 2015, 130(3): 724-731.

责任编辑：文永超

# 《克鲁索在英格兰》中家园图式的认知绘图

李文萍<sup>1</sup> 吴慧丹<sup>2</sup>

(1. 大连外国语学院 英语学院, 辽宁 大连 116044; 2. 江西科技学院 外语外贸学院, 江西 南昌 330098)

**摘要:** 作为一位有着浓郁“家园”情结的诗人, 毕肖普在其诗《克鲁索在英格兰》中对家园的阐释体现了典型的后现代的家园特征。这首诗是毕肖普以诗歌的形式对笛福《鲁滨逊漂流记》的改写。本文试图从后现代诗学视角运用认知诗学的图式理论的方法解读《克鲁索在英格兰》的家园主题框架下三个典型的图式是如何在诗中运行的, 即荒岛图式 (CASTAWAY SCHEMA)、克鲁索图式 (CRUSOE SCHEMA) 和命名图式 (NAMING SCHEMA)。将这三个图式分别结合库克 (Cook) 的世界图式、文本图式和语言图式进行分析。三个典型图式与语言和文本结构相互影响、相互关联, 反映了诗人对精神家园的探寻与构建、后现代家园的不确定性、以及对“语言是存在的家”的质疑。这首诗是毕肖普试图把内心的“精神家园”投射到外部世界的一种努力, 也是人类对精神家园、以及对人生意义和人生归宿的认知绘图。  
**关键词:** 认知诗学; 家园图式; 伊丽莎白·毕肖普; 《克鲁索在英格兰》

## The Cognitive Mapping of HOMESTEAD SCHEMA in “Crusoe in England”

LI Wenping WU Huidan

**Abstract:** As a poet with rich “home” complex, Bishop’s interpretation of home in “Crusoe in England” reflects typical postmodern home trait. Bishop rewrites Robinson Crusoe by Defoe in poetic form. This paper aims at analyzing how three typical schemas — CASTAWAY SCHEMA, CRUSOE SCHEMA, NAMING SCHEMA work in the “home” theme of “Crusoe in England” in light of postmodern poetics. These three schemas will integrate with Cook’s world schema, text schema and language schema. These three typical schemas interplay, correlate to language and textual structure and reflect the poet’s quest and construction of spiritual home, the uncertainty of postmodern home

**基金项目:** 2015年辽宁省社科基金项目(项目编号:L15BWW012)和2012年大连外国语大学科研基金项目“二十世纪美国女性诗学的传承”的阶段性成果。

**作者简介:** 李文萍, 大连外国语大学英语学院教授, 主要从事英语诗歌研究。  
吴慧丹, 江西科技学院外语外贸学院讲师, 主要从事美国文学研究。

and her query of “Language is the home of being”. This poem attempts to project the poet’s inner “spiritual home” to the outer world. It is also the cognitive mapping of human beings towards spiritual home, the meaning of life and destination of life.

**Key words:** cognitive poetics; homestead schema; Elizabeth Bishop; *Crusoe in England*

## 0. 引言

伊莉莎白·毕肖普的诗《克鲁索在英格兰》1971年发表在《纽约客》杂志上。“它通常毫不隐藏地被解读是毕肖普对逝去的情人洛塔的死亡的一种追思”（Goldensohn, 1993: 67-69）。也有分析认为它是揭示毕肖普和洛塔的同性关系的文学表现。乔安妮·费特迪尔认为在这首笛福的互文文本的诗中，毕肖普用公众禁忌探讨了她的个人的痛苦。然而这些解读都有自传式的阅读倾向。毕肖普对于把《克鲁索在英格兰》看作是对巴西和洛塔是自传式隐喻深感震惊，她坚决反对对她诗歌文本的目的性解读。海伦·文德勒的文章《家园化、家园性与异在世界：伊丽莎白·毕肖普》中认为“《克鲁索在英格兰》是对整个家园与丧失的一次更直接的记述”（Vendler, 349）。尽管评论纷杂多样，但目前还没有分析从认知诗学的图式理论解读这首诗的家园意识背后深刻地哲学内涵，笔者试图在这方面做一种尝试。

作为一位有着浓郁“家园”情结的诗人，毕肖普在《克鲁索在英格兰》这首诗中对家园的阐释不仅仅局限在个人层面，而是体现了典型的后现代的家园特征。该诗原题目是《克鲁索在家里》（Millier, 1993: 366）表明毕肖普试图要通过克鲁索的叙述探索她对“家”的阐释。她的诗性空间是她的“家园”。正如钱冠连在《语言：人类最后的家园》中所指出的：“蜗牛壳之于蜗牛是居留之所在，语言之于人也是居留之所在。蜗牛将自己的家永远背负在身，人亦将自己的居家永远背负在身”（钱冠连，2008: 23）。

《克鲁索在英格兰》是毕肖普以诗歌的形式对欧洲经典小说《鲁滨逊漂流记》的重写。毕肖普通过重新审视克鲁索，通过多重的置换的深刻体验，探讨了她对家园的理解。这首诗富含各种引喻，由此引发读者的各种图式联想。本文试图在后现代诗学的背景下，运用认知诗学的图式理论的方法解读《克鲁索在英格兰》的家园主题框架下三个典型的图式是如何在诗中运行的——即荒岛图式（CASTAWAY SCHEMA）、克鲁索图式（CRUSOE SCHEMA）和命名图式（NAMING SCHEMA）。将这三个图式分别结合库克（Cook）的世界图式、文本图式和语言图式进行分析。这三个图式通过语言和文本结构相互影响、相互关联，反映了诗人对精神家园的重建、质疑以及毁灭的内心图景。可以说，这首诗是毕肖普试图把内心的“精神家园”投射到外部世界的一种努力。人类对精神家园的追求，其实质是对人生意义和人生归宿的追求。依靠科学，人类只能建立物质家园，却

不能建立精神家园，这就是在物质不断丰富的时代，人类不知家在何处的原因。本文试图通过对这首诗的图式分析寻求一个深刻的理解。

始于 20 世纪 70 年代的认知诗学，是一门把语言学与文学结合起来进行跨学科研究的新兴学科。而其中的图式理论又是认知诗学中的核心概念。图式是我们理解世界的有效工具。图式之间彼此相互连接形成网络状。使用图式，我们就不需要把每一个日常情景作为新信息来处理，便可毫不费力地将之自动归入已有图式。从文学角度对图式的研究以库克的著作《话语与文学》最有影响力。库克强调图式理论是语篇理论中不可缺少的组成部分，指出图式在处理语篇的过程中扮演的角色是必不可少的，对语篇连贯具有重要的解释力；同时语篇对图式的建立与调整也起着重要作用。这两个方面相辅相成，同等重要。他继承了巴特利特（Bartlett）和尚克（Schank）等人的图式动态观，认为人总是在不断地改变和重组图式。“库克强调，我们在阅读文学语篇时，世界、语篇和语言三种图式总是处于不断的交互中，对语篇结构或文体结构的期待总是不断被打破，造成话语偏离（discourse deviation），从而提供了图式更新的可能性，导致陌生化效果”（苏晓军，2008: 115）。“库克把语篇分成三种主要类型：图式加强（schema reinforcing）、图式维护（schema preserving）和图式更新（schema refreshing）。其中图式更新即图式变化又分为三种过程：图式破坏（schema destroying）即现有图式被破坏，图式构建（schema constructing）指建立新的图式，图式连接（schema connecting）指现有图式之间可以产生新的连接。图式中断（schema disrupting）统指对现有图式产生影响，是图式更新的前提”（同上：115）。

### 1. 荒岛图式——对理想家园世界的探寻和构建

“世界图式包括与内容相关的图式”（Stockwell 80）。任何一个语言使用者都属于某个特定的言语社团，每个言语社团都有长期形成的历史、文化、风俗、人情和习语。相应社会文化背景有利于激活头脑中的世界图式，从而连贯地理解语篇。世界图式的激活，就是通过所接受的某些信息去判断该信息可能涉及的内容，同时从储存的图式中提取可能适合的相关背景知识。世界图式的形式享有巨大的、潜在的表达空间。

从图式理论视角来看，文本世界是读者与文本语言间相互作用而产生的认知构念。更精确地说，“文本世界与读者在加工文本的过程中所例示的图式配置相一致”（De Beaurande, 1980: 24）。“读者现存的图式的总括构成了其现实模型的框架”（Weber, 2008: 14）。“特别读者接受特别文本世界的方式有赖于具体不同的图式在理解时是如何与另一个相互作用的，并且依赖于读者现在的世界模型在此过程中是否被加强或者被挑战了。”（Cook, 1994: 197）在对同一文本进行加工时不同的图式获取方式和应用方式将会导致文本世界的不同。

《克鲁索在英格兰》标题激活了读者的荒岛图式(CASTAWAY SCHEMA)。读者需要激活这个图式以便获得文本中一系列行为、情感和呈现的物体的意义。除了地理上的概念,荒岛也常用于文学、比喻和大众想象,指一个人或一小撮人陷于孤立无援,或是被家庭、社会遗弃,而与文明隔绝的困境。《鲁宾逊漂流记》就是以流落荒岛为题材的范例。文学中的荒岛图式一般包含三个层面:到达、停留和救援。“克鲁索回到英格兰但是仍然和他的岛屿有脐带式的关联”(Fan, 2005: 45)。毕肖普的克鲁索注定要继续面对由“到达”“停留”“援救”等带来的相遇和失落。他发现了岛屿,生活在那儿,离开了那里,到其他的岛屿去。同样,他失去了同船船员,得而复失星期五。笛福的克鲁索渴望从荒岛回到文明。然而毕肖普的克鲁索在回到代表“文明社会”的英格兰后,反而渴望回到曾经属于自己的荒岛。“笛福的克鲁索视文明之处为自己的家,而毕肖普的克鲁索却视荒岛为伊甸园,英格兰为异地。”(Boschman, 2009: 152)

### 1.1 到达——创造想象的理想家园

人类理想的家园是创世之初的伊甸园,但自人类被上帝逐出伊甸园的那天起,人类重返伊甸园的梦想和追求就从未停止。毕肖普本人的家庭生活波折使她对家园概念有了更多层面与更深层次的思考。她的诗歌因此也形成了一种内在构成上的相互矛盾的品格:一方面对克鲁索构建荒岛伊甸园予以肯定,另一方面她诗中的理想家园又难以摆脱和“文明”社会的联系,最终克鲁索在返回英格兰后失去了真正的理想的精神家园。这种既肯定又质疑的态度来自于毕肖普的诗学理念。毕肖普是一个现实人生的关怀者;而她的超越意义在于无论美国的时代是兴是衰,她始终都在反省和思考。

毕肖普的荒岛伊甸园想象“传达的家园理想无疑表现了作者追求自然、和谐、理性的人生态度,充分反映了诗人对现实生活的观点和态度”(罗良功, 2006: 96)。毕肖普一直试图为人类寻找一个无忧无虑、心灵与物质快乐生活的乐园。这首诗的创作时间跨越37年(1934—1971)。诗的构思起于1934年,在1963剧烈变动时诗人着手创作这首诗。1971年6月她重读达尔文作品,并且在8月和朋友爱丽丝去了加拉帕戈斯群岛旅行。这些最终为诗作提供了必要的素材,使得诗歌创作得以完成。毕肖普把伊甸园的实现场所置换为克鲁索的荒岛是源于诗人本身的家园情结,更是对人类原初家园梦想的复现。在《克鲁索在英格兰》中,“她于内在的意识世界而不是外在的物质世界探寻真实,并通过心象的滤透,诗性地阐释了思想杂陈的内在世界”(刘富丽, 2011: 101)。她诗中的荒岛伊甸园是回归人类完美生活的乐园,也指向了人类心灵深处的缺失。它的终结被表述为人类孤独的宿命。《克鲁索在英格兰》反映了人类试图建造伊甸园的生命冲动是源于孤独。毕肖普努力在诗中为人类寻找美好家园,却又对人性深处的缺陷和弱点表示无奈。荒岛的克鲁索是一个流浪者,他在荒岛上迷失方向,找不到回家的路。

在岛上，文明社会中原有的秩序被消解，内在的统一性不复存在，生活呈现了碎片化的倾向和切割性的图像。而回到英格兰的克鲁索，离开了荒岛意味着离开了理想的家园，在现实的文明世界中，灵魂和理智都无处为家。荒岛上虽没有人烟，但人却可以和自然界的动植物相通，而在英格兰，在数以万计的陌生人群中，克鲁索的孤独胜过在荒岛上的孤独。克鲁索的怀旧情结反映了现代人面对都市个体之间的心理距离无限拉大而产生对“理想家园”的渴望，渴望陌生的存在和失落的天堂。

### 1.2 停留——寻求家的归属感

毕肖普熟知荒岛生活的环境，即无中心或无家可归的状态。她喜欢玛丽安·摩尔的那句“世界是孤儿的家”。只有处在无家可归的状态，她才有家的感觉。旅行是在无稳定中心的世界的意识流动的隐喻。正如萨义德所言，“流放者明白在世俗的可能世界里，家永远是临时性的”（Said, 2000: 185）。克鲁索的自传式的回顾清晰表明，没有爱，自然的家园就不会完美，独自拓植也会令人精疲力竭。克鲁索在岛上做笛子、酿酒、制作染料。这些变荒岛为家园的努力带来了一定程度的乐趣（“我对我的岛屿实业最小的部分 / 都有一种深沉的感情”），但是岛上的生活是孤独的、自怜的。星期五的到来让克鲁索感到了家的存在。他们在岛上和谐的生活持续了一段时间，直到救援到来。这和毕肖普流浪的生活很相近。在巴西，毕肖普和洛塔安了家并有了归属感。但是随着洛塔的去逝，她在巴西找到的归属感也随之消逝。毕肖普诗中意象的选择源于乌龟走到哪儿，家就背到哪儿的意义。由此，诗歌创作的目的是使读者“到达陌生处”，看到不可见之物，听到不可听之物。

### 1.3 救援——无家可归

对于克鲁索来说，来到了荒岛即是来到了伊甸园，离开了即是丧失了伊甸园。在现代社会，想象的精神家园不复存在。由于现代科学技术进步导致了个体自主性的消失和个性迷失，个体在现代社会中无所适从，找不到“归家”的感觉。面对文明的物化趋势和生活终极意义的日益式微，为了拒绝日常生活的物化与庸俗，艺术必须远离日常生活，从现代生活中抽身出来，站在日常生活的对立面来保持自身的纯洁与自由，并在这种内心的纯粹与自由中远距离地对社会进行反思和批判。毕竟六七十年代的美国是社会矛盾复杂、各种运动风起云涌的时候，现代生活的假象丛生，遮蔽了人们的视线，因此毕肖普选择了旅行回避现实，又选择了重写克鲁索，以便在与美国社会保持一定距离的情况下，披露所谓的文明造成心灵“无家可归”的现象，以摘除一切杂质的方式让读者以新视角来审视现代生活。这首诗以陌生的方式，从一种失去社会的孤独的内心空间向外叙说，在那个空间里，摆脱了现实阴影，而以精神凝视自身。正如苏格拉底所说“认识你自己”。

作为诗人，毕肖普既保持着对人类美好家园重建的信心，同时又表达了她在

追求旅途上的苦恼、焦虑与反思。因此毕肖普的荒岛是对原有图式的打破，新图式的构建体现她对家的意义的重建。经过诗人改写后的《克鲁索在英格兰》是对小说内容的全面“异化”，为的是将人引向“更高的家园”。诗人通过回忆的方式把克鲁索置于陌生的荒岛环境，最大限度地保持和现代社会的距离，目的是剥离一切障眼的物质因素，以便人能真正认识自己，认识人在社会中的位置，以及人和家的定位关系。把克鲁索重置荒岛是毕肖普以现代诗人的眼光来审视现代与传统的断裂，自我与社会之间的分裂的一种极端方式。克鲁索被隔绝，诗人因流放自己也被原有的社会隔绝。诗歌的创作成为背离社会的反常性。可以说，孤独是现代诗歌的原状态。毕肖普的隔绝是一种彻底的隔绝，她通过周游于各大洲而有意为之。在诗中，通过想象克鲁索在孤岛上，将现实从想象世界中驱除。从现实中脱离是为了追求理想的状态。

## 2. 克鲁索的文本图式——后现代家园的不确定性

“文本图式代表我们对世界图式的顺序和结构组织展现出来的方式之期待。”（Stockwell, 2002: 80）文本图式比世界图式或语言图式更加依赖读者。解析文本图式是因为“文本是语言或思想的可视、可读形式，是文学赖以存在的基础”（聂珍钊，2010: 15）。《鲁宾逊漂流记》和《克鲁索在英格兰》是不同国别、不同性别、不同时代创作的不同的文学体裁，一个是经典小说，一个是诗歌。他们虽有同名主人公，反映的却是不同的主题。诗的标题中的“克鲁索”使读者唤起了笛福的小说《鲁宾逊漂流记》中的克鲁索图式（CRUSOE SCHEMA）。《鲁宾逊漂流记》在维多利亚时期被广泛阅读为19世纪的“不列颠隐喻地图”（Phillips, 1997: 31）。传统的克鲁索的形象是一个英雄，一个信仰基督教的殖民者。这首诗通过与被改写的原创故事的关联而具有意义。它还可能通过与其他已知和相关的文本结构有关系而具有意义。这首诗是对真理、意义和知识等现代主义思想的质疑，对自我和文本权威性的挑战，以及通过“延异”、变形和模拟达到对确定性的消解，因此它具有后现代家园的特征。

读者头脑中的克鲁索图式是笛福的《鲁宾逊漂流记》中的文本图式。《克鲁索在英格兰》作为诗歌与原有图式完全不同。体现在文本的体裁、写作风格、写作技巧、结构的组织、诗行的安排以及句法的变换等。在文本的体裁上，“这首诗运用罗伯特·勃朗宁式的戏剧独白”（Nickowitz, 2006: 129），具有戏剧独白诗所需的要素，如第一人称语者、沉默的听众、但没有明确的时间地点。毕肖普借用了这种形式，并加以改变和提升使之实现陌生化效果。这种戏剧独白形式介于小说和诗歌之间，有利于互文原著，又有足够的空间使其成为诗歌本身。戏剧独白直接从人物到读者，无须作者介入其间。与笛福的克鲁索不同的是，诗歌重在刻画语者的心理活动而不是外在的行动力。它的呈现形式是克鲁索独自思考时

心理过程的言语外化，即其独处时内心活动的自我（言语）表述，是一种假设的出声的思考。它是克鲁索以自我主观世界为交流对象的一种心理活动现象，是其复杂的内心冲突的外露，是其心理深层的揭示。此外，诗的场景却是从现代的英格兰开始，展示年老的流放者（克鲁索）疲倦的回忆背后的孩子般的想象力。与笛福的雄心勃勃的年轻的克鲁索形象完全不同，这里，曾经使笛福的克鲁索再创荒岛文明的语言和知识受到了质疑。通过语言的不足重置了人与人之间的关系，表达了所有的知识最终是不完整的和没有终结的，只有路径、过程、地图和方法。这本身挑战了 20 世纪科学至上，知识至上的后现代思想。

诗中采用克鲁索第一人称叙述是要鼓励图式阅读。克鲁索在自己叙述的想象世界里呈现了一个鲜活的，具有语言、自我意识、任性顽固和自由意志的人。第一人称叙述也涉及到与读者的未声明的契约。故事的叙述会尽可能的清晰、真实、相关和简洁。原来这个契约就是“偏离”和陌生化。在虚构的世界里，叙述者被假想是真实的，尽管在本质上并不真实。叙述者有可能在那个世界里讲述非真实的事情。“隐瞒事实、误导或者给一个矛盾的表达”（Cook, 1994: 225）。在诗的开篇，就间接引述了报纸上的报道。除此之外，第一节中的词“一个”“一些报纸”“某搜船”“十英里远”（a, the papers, some ship, ten miles away）（Bishop, 1983: 165）这些词充分展示了不确定性。用这些模糊语词描述火山爆发，其目的是消解报道的真实性。因此和小说不同的是，诗歌从一开始似乎要以第一人称叙述表明是叙述者亲身经历的，另一方面又否定了其真实性，使诗歌一开始就有陌生化的效果。小说中的克鲁索图式在毕肖普的诗歌中通过各种陌生化被中断、被更新。图式的偏离更多地依赖于词汇的组合和语法模糊的句子结构。正如库克指出的“信赖什么样的事实对个体来说极其重要。把假设作为问题探讨就是对所有知识的基础加以破坏”（Cook, 1994: 232）。

在写作风格上，《克鲁索在英格兰》整首诗的中心场景不断变换，从新岛屿的诞生，到克鲁索在无人岛的生活，到星期五的到来，到从岛上获救，最终到克鲁索在英格兰的生活。这些场景贯穿了家园的产生、家园的回望、家园的困惑和家园的丧失主题。诗中语气富于变化。语者先是以讽刺的方式描述各种报纸上报道的发现新岛屿的新闻，无忧无虑地谈论 52 座痛苦的小火山，亲切地记得星期五到来时给他带来的安慰，反复以一种怀旧的情感回想从岛上的获救，并在虚无的现代感叹同样的“解救”。语者（克鲁索）的语气显然是极度痛苦的。

在写作技巧上，这首诗运用“倒叙”和“心灵投射”的写作技巧使时间来回转换。虽然克鲁索描述了所有的事件，故事的讲述却从克鲁索离岛多年后新岛屿的诞生开始。通过回忆和表述再访和重构的过去有时也相当于现在。其次，毕肖普借用喜剧的技巧来颠覆互文文本，讲述她的克鲁索故事。这种对克鲁索的形象重塑恰如古希腊诗人阿里斯托芬对苏格拉底的描述不同于柏拉图对他的描述。

同时也会令读者联想到契诃夫的戏剧人物或荒诞剧场。毕肖普创造了突降的修辞效果，时而突转直下，时而声音和意义又变得平缓，使任何一节诗都没有欢快的结尾。毕肖普通过反高潮形式的结构创新嘲笑笛福小说中引以自豪的殖民事业。把反高潮作为修辞策略并非毕肖普的一贯做法而是她吸引读者的手段。

《克鲁索在英格兰》的结构通过复制、倒置、中断等手段使现在的记忆和过去的地点、事件之间的顺序关系复杂化。在182行诗中，毕肖普完全意识到语言世界的潜能，阐明了她诗中的可知和不可知。这种整体想象力超越并违反了视觉清晰度，她先前确立的诗歌传统，明显拒绝包含和统一模式。诗行之间的信息缺失值得关注，包括超过寻常意义的分段和限定性的诗节中断，空间标记了地与人、心与灵之间的沉默，所有这些构成了一种理解的修辞策略。明显的语言清晰度和会话式的句法都证明这首诗不是自传体诗。

毕肖普运用克鲁索来探讨她与传统的关系，以及她个人的失落和流放的体验。这首诗与很多文学传统相关，除了笛福，还有华兹华斯、达尔文和斯威夫特。毕肖普的很多描述受到了达尔文在加拉帕戈斯群岛的笔记的启发，而《格利佛游记》更是在诗中能找到影子，诸如叙述者在岛上的无家可归，玩弄岛上的景色的不成比例。在第十诗节，诗人仅用一行“后来有一天他们来把我们带走了”（“and then one day they came and took us off”）（Bishop, 1983: 166）把回忆画上了句号。整个历史浓缩入一个句子。这种诗行安排打破了笛福小说的顺时框架，显示了粗鲁无礼的干涉和叙事元素融入分段技巧。在回忆中逐渐清晰“他们和我们，过去与现在”，形成了诗歌的抒情铰链这些有利于延缓叙事抒情柔和的策略。真正岛上的孤独被随意的、淡漠的存在的内在的距离所代替。夹在真正的，毫无趣味的它岛（英格兰），克鲁索“那活生生的灵魂已慢慢地流走/我的眼睛落到上面又移开了（“The living soul has dribbled away, my eyes rest on it and pass on”）”（同上：166）。

潜在的图式中中断出现在诗的第一部分，不是靠图式更新，而是通过图式加强的强调攻势实现，通过视角的极速转变而实现。诗中同时伴随着其他方面的图式的、语篇的偏离，以及概念提升，目的是加入家园图式，即这首诗的必然结果。这首诗引领读者去听、看、感受并且回想熟悉的家的种种舒适。总体的效果是把一种先验的概念植入到个体的意识和生活的图式里——一种强有力的更加与个体相连的家园图式的加强。

### 3. 命名图式——对“语言是存在的家”的质疑

语言图式包括我们所期望的主题显示的语言的适当模式和体裁。命名就是定义，定义就是意指。“玩弄名字”就是颠覆能指和所指的对应关系，简言之，就是颠覆意义的全过程。“人活在语言中，人不得不活在语言中，人活在程式性的

语言行为中”（钱冠连，2008: 35）。这是钱冠连在《语言：人类最后的家园》中着重阐发的主要思想。无论是把语言看作思想本身，还是把语言理解为存在的最后家园，这些都是对语言性质的全新认识，与传统哲学以及传统思维方式对语言的理解有很大的不同。

语言图式是指有关语言能力的背景知识。语言图式是读者在阅读文学语篇过程中获得语篇连贯的基础。如果没有语言图式，语篇接受者就不能理解语篇语言所表达的意义，更谈不上语篇连贯。对荒岛命名的失败偏离了创世纪中亚当命名图式。《克鲁索在英格兰》可以被释义为后堕落时期人们对命名和重命名的思考。这首诗再次扮演了“出生、繁殖和死亡”命名与不命名之间的论战。在重新设定连接二者的世界时，毕肖普似乎愿意重新思考各种命名形式的适度性：地方、家庭、性别、生殖和事物。她拒绝各种命名形式以及“作者构建形式。”她在诗中创造的“‘现实’存在于语言之中，而‘意义’则出现在诗歌的创作与解读的过程中”（魏啸飞，2011: 99）。

在人文话语三维关系的“语言、世界、意识”中，语言作为存在的家成为存在本体的立足点，存在最终都归于语言，且在语言中寻觅家园。毕肖普强调“语言”与“意识”之维，“世界”和“意识”通过语言表征出来。世界和意识是由语言组成的，但是我们不能占有这些语言，因为我们同样被那些语言所操纵。毕肖普借用克鲁索这个代言人试图给处于“无名”状态的岛屿重新命名。和笛福的克鲁索不同的是，这里的克鲁索最终没能如愿。

全诗大部分都用过去时态标志着内容的时间（讲述事件的时间）比编码时间（叙述的时间）超前，对于传统叙事文本中第一人称的语者的位置也超前。在内容时间内的更进一步的区别通过使用最近时间指示语来确定主要叙事事件。这些指示语的选择不仅标志着不同时期和事件的时间顺序，他们也强调了语者对诸多事情的感知：他的强烈的感情融入，他对荒岛生活的担心已经成为过去。

和笛福的小说不同，《克鲁索在英格兰》缺少能提供、隐藏和完善关系的一些叙述。毕肖普的诗运用压缩和惊奇策略。第一节诗，诗人用一个疲倦的“哦，”（“Well”）（Bishop, 1983: 162）再现了在一个偏远的世界中的语言障碍。第二节，相对的比例（“我想火山果真 / 如此大小，我就 / 成了巨人”）（I'd think that if they were the size / I thought volcanoes should be, then I had / become a giant 同上: 162）、恰当的名字、审美观、各种类别在荒岛的景色中听起来都很虚伪。第九节她用“很好”“朋友”“好看的”这些已经被遗弃的词汇来隐藏关系，并且仅用十一行就叙述了冗长的和星期五的故事。这节诗允许诗的最后一行的“好看的”照应前者，并且使回忆的意象多层次化。这里，无知与认知之间，错误与真理之间似乎不可能确定。

语言是诗人的心狱。如果我们把诗置于后结构的视角下审视，“字面的”“文

本的”和“语言的”层面都是存在偏离。“闪亮的”“压路机”（“glittering”“rollers”）（同上：165）和“晴到多云的天空”（“overcast”“sky”）（同上）构成了在字面层面上似乎完全互不相同的视觉的悖论。因为“晴到多云的天空”减弱了阳光，巨浪的闪耀似乎在光学上也是站不住脚的。但是因为不得不住在无人居住的岛上，克鲁索形成了一种不同的想象力，能够很容易把想象的“闪闪发亮”的特征赋予自由的流动的海浪。在文本层面上，我们在诗中看到了各种转换和突变，他们构成了断层诗行。诗歌中心从头到尾经历各种变换——岛屿的诞生，克鲁索在无人岛上的生活，星期五的到来，从岛上获救，最后到克鲁索在英格兰岛上的晚年生活。

就语言层面上讲，在诗中，语言作为交际的可行性手段的适度性引起了质疑。一句“但是有谁区别得出来？”（“but who decides?”）（同上：166）把“文本的潜意识”带到了表层，这一方面动摇了经验的自指性，另一方面动摇了知识。因为知识需要确定性。而确定性又在琢磨不定的话语中消失了。在实体岛上的孤独已经被任意的，淡漠的存在的内在的移动而替代。克鲁索在真实的岛和毫无趣味的“它岛”之间纠结和烦恼，原因是基于事后发生的现实。所以，他才能割舍掉珍贵的生活纪念物，默默地处理“刀”等一些岛上的纪念物，因为曾经代表“十字架”的“刀”对他已不再有实际意义。

前八节诗中的没有社会的居住生活被克鲁索对星期五的回忆所代替。而语言似乎超越了它的实用性，克鲁索仍然用社交中重要的暂时的标志在锁定“他者”：他把他命名为“星期五”。克鲁索只能使用一些贫乏的语言，星期五“很好”（“nice”）（同上：165）和“很好看”（“pretty to watch”）（同上）；“我们是朋友”（“we were friends”）（同上）。剥离掉语言的分界面，克鲁索好像满足了私下的、无中介的只与一个人分享的关系的要求。语言不能介入干涉。克鲁索试图通过把记忆变成历史而给记忆一个名字，可以将它转为纪念。伴随着星期五的死亡日期的到来的是固定回忆的时间，请求给自己命名。克鲁索的/毕肖普的公立的和私立的文物似乎注定要成为缪斯的圣殿：“当地博物馆要我/把所有东西都给他们”（“The local museum’s asked me to / leave everything to them”）（同上：166）“长笛、刀子、满是皱纹的鞋子”（“the flute, the knife, the shrivelled shoes”）（同上）。岛上的事物不可能再被发现再被命名。爱的人情味的体验和生命被剥夺的绝望境地依旧存在。

毕肖普的诗学信条是反对以极其“精美”的语言表达极其“琐碎的”思想，提倡以极其“正确的”和“自然的”语言传达极其“精美的”思想。毕肖普的诗呈现了典型的后现代家园诗学特征，并由此远离社会或自然的构念，使构建非正统的秩序成为可能。

总的来说,本文结合图式理论中的世界图式、文本图式和语言图式分析了《克鲁索在英格兰》中的荒岛图式、克鲁索图式和命名图式,反映了诗人通过这首诗对精神家园的重建、质疑以及毁灭的内心图景。毕肖普在诗中呈现的对“精神家园”的追求也是整个人类对精神家园的追求。《克鲁索在英格兰》再现了诗人试图通过想象构建理想家园,对人类孤绝状态的无助突围。克鲁索在荒岛上的精神状态和生活状态反映了后现代人的头脑中只有纯粹的、孤立的现在,不再有过去和未来的时间观念,只剩下现在。所以克鲁索在回到英格兰后,生活变成了碎片,没有历史的连续性,他的荒岛上的物品被博物馆收藏,作为零星的记忆,不能再延续。在荒岛,人彻底被还原为本真的存在,时间意识连续性已然中断,生命本能从所有的活动和意图中平面化地释放出来。在荒岛上,毕肖普试图在新的世界格局中对个人加以重新定位,以增强个体在社会体系中的自我身份意识和自我位置意识。这种具有政治文化色彩的认知绘图,在后现代社会中尤其具有生命意义。

参考文献:

- [1] Bishop, Elizabeth. *The Complete Poems 1927-1979*[M]. Chatto & Windus: The Hogarth Press, 1983.
- [2] Boschman, Robert. *In the Way of Nature: Ecology and Westward Expansion in the Poetry of Anne Bradstreet, Elizabeth Bishop and Amy Clampitt*[M]. New York: McFarland, 2009.
- [3] Cook, Guy. *Discourse and Literature*[M]. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- [4] De Beaugrande, R. *Text, Discourse and Process*[M]. London: Longman, 1980.
- [5] Fan, Kit. Imagined Places: Robinson Crusoe and Elizabeth Bishop[J]. *Biography*, 2005, 28(1): 43-53.
- [6] Goldensohn, Lorrie. *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry*[M]. Columbia: Columbia University Press, 1993.
- [7] 刘富丽. 内在性超越: 艾米莉·勃朗特早期诗歌解读 [J]. 外国文学研究, 2011(1): 101.
- [8] 罗良功. 杨柳风一个关于家园的乌托邦 [J]. 外国文学研究, 2006(4): 96.
- [9] Millier, Brett C. *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*[M]. Berkeley: California UP, 1993.
- [10] Nickowitz, Peter. *Rhetoric and Sexuality: The Poetry of Hart Crane, Elizabeth Bishop and James Merrill*[M]. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- [11] 聂珍钊. 文学伦理学批评: 基本理论与术语 [J]. 外国文学研究, 2010(1): 15.
- [12] Phillips, Richard. *Mapping Men and Empire*[M]. New York: Routledge, 1997.
- [13] 钱冠连. 语言: 人类最后的家园 [M]. 北京: 商务印书馆, 2008.
- [14] Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*[G]. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- [15] Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*[M]. London and New York: Routledge, 2002.
- [16] 苏晓军. 认知文体学研究: 选择性述评 [J]. 重庆大学学报, 2008(1): 115.
- [17] Weber, J.J. *Critical Analysis of Fiction* [M]. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1992.
- [18] 魏啸飞. 被榨干了的“语言诗”——兼评查尔斯·伯恩斯坦的诗集《衰人》[J]. 外国文学研究, 2011(6): 99.

责任编辑: 冯军

# 刘姥姥形象的图式理论解读

李贵苍<sup>1</sup> 闫 珊<sup>2</sup>

(1. 浙江师范大学 国际学院, 浙江 金华 321004; 2. 浙江师范大学 人文学院, 浙江 金华 321004)

**摘 要:** 自 20 世纪 70 年代起, 认知语言学领域开始运用图式理论分析研究阅读, 并着重研究图式在其中的作用, 持续的研究催生了认知诗学。我们认为图式理论可以成为认知诗学的一个概念工具, 为解读作品提供一个新的方法, 以期解读出新意。我们试以《红楼梦》中的经典人物——刘姥姥为例, 运用概念图式 (concept schema)、他人图式 (person schema)、自我图式 (self schema)、角色图式 (role schema)、情境图式 (context schema) 以及策略图式 (strategic schema), 着眼她与贾府豪门的交往过程, 分析她的人物形象, 发现她是一位淳朴可信的长者。我们希望借此揭示: 认知诗学的图式理论不仅能够分析人物形象的实然, 而且能够解释其应然。

**关键词:** 图式; 认知诗学; 刘姥姥; 交际策略

## Schema Theory and Revisiting the Image of Grannie Liu

LI Guicang YAN Shan

**Abstract:** Schema theory gained prominence during the 1970s as cognitive researchers explored the role of schemas in literacy studies. Consequently, we see the birth of Cognitive Poetics as mounting researches appeared. We believe schema theory has the potential to become one of the essential instrumental and analytical tools for making meaning in literary studies, hence the endeavor in applying this theory in the re-interpretation of the well-known character Grannie Liu in *The Dream of Red Mansions*. The terms we used are concept schema, person schema, self schema, role schema, context schema, and strategic schema in analyzing her character in the course of her numerous contacts with the Rongguo Mansion. We have concluded that she is a genuine and trustworthy old country woman. The application of schema theory hereby is meant to show the theory could assist us to evaluate what character she is and help us to understand why she is so.

**Key words:** schema theory; Cognitive Poetics; Grannie Liu; communicative strategy

---

**作者简介:** 李贵苍, 男, 浙江师范大学国际学院教授, 博士, 主要从事英美文学研究。

闫珊, 女, 浙江师范大学人文学院在读研究生, 主要从事英美文学研究。

认知语言学家莱考夫(Lakoff)和约翰逊(Johnson)1980年合写了他们的专著《我们赖以生存的隐喻》(*Metaphors We Live By*)，认为文学研究不再仅仅是雅士高人的独享和把玩的领域，因为文学不过是表达人类日常经验的一种形式而已，与科学和艺术并无本质区别，是人们认识世界的一种方式。他们是最早尝试将认知语言学与文学研究结合在一起的学者，在一定意义上讲，是他们奠定了认知语言学与文学研究的跨学科基础。随后，以色列学者鲁文·楚尔(Reuven Tsur)在1983年提出了“认知诗学”这一术语，然而，令人遗憾的是，虽然经过几十年的发展，认知诗学“对于文学理论家和认知语言学家而言，均不尽如人意”(Vandaele & Bronte, 2009: 1-2)。更有甚者，《今日诗学》(*Poetics Today*)主编、著名的叙事学家斯滕博格(Sternberg, 2003: 371)还断言，认知诗学显得“浅显、工具化、停滞不前、空泛。以叙事学的标准衡量，在现代主义日益走向内心的现实面前，发展前景渺茫”。就研究成果和影响而言，斯滕伯格的判断并不是一时的激愤之言或者是出于门户之见。应当承认，重要的研究成果尚待出现，这也许是因为认知诗学还未发展出一套供人们理解和分析文学作品的工具性术语。这并不是说认知诗学没有提出一套术语，而是还没有提炼出一个有效的工具性、统摄性术语。比如说，形式主义提出了“陌生化”，新批评提出了“反讽”，解构主义提出了“不确定性”，后殖民主义提出了“他者”“戏仿”等，生态主义提出了“环境伦理”“荒野”“土地情色”等。认知诗学提出一个普遍接受的、区别于其他批评理论的工具性术语之时，就是它快速发展之日。

当然，我们也不必像斯滕博格那样悲观。就学理而言，认知科学以及后来的认知语言学关注的都是研究人们是如何建构意义的。就当今的批评实践而言，用唐纳德·基赛(Donald Keeseey)在《批评语境》(*Contexts for Criticism*)一书“导言”中的话说，“每一种阅读都是创造意义的过程，都是一种解释。‘文学批评’从宽泛的意义上讲，可以定义为解释的艺术”(基赛，1987: 1)。认知诗学关注文学文本的语言及其意义，文学研究同样是立足于文本而研究人物、情结、叙事、结构等的意义。这是二者的相通之处。

当代的文本解释涌现出了多种流派，也形成了多重并多元的阐释方法，各有一整套的解释和分析术语和工具。就认知诗学而言，笔者认为，用认知诗学的图式理论分析构成文学作品基本要素之一的人物，应该是一种有益的尝试。这是因为人物是作品，尤其是小说中不可或缺的要害，又因为塑造符合情节发展逻辑的众多人物也是作品成功与否的关键所在。一般而言，就作用而言，人物可以互为陪衬，相互补充，又可以为情节的发展牵线搭桥，进而奠定作品的情感基调，甚至还能起到升华主题的作用。更重要的是，作品中的人物同样是认识自己与其他人物以及周围世界关系的审美主体。当然，对于读者而言，他们是审美客体，是读者认识的对象，还是其所代表的一类人观察和理解世界的代表。解释人物的言

行举止，分析他们在各种语境下的应对策略，更好地把握人物的意义等等，都需要行之有效的工具性术语。本文试图借用认知语言学的图式理论分析《红楼梦》中的边缘人物刘姥姥。

图式 (schema) 这一概念古希腊时期就已有之，但将其上升为认识论概念当推康德。在康德哲学和美学中就有关于图式的详细论述，认为它与范畴和想象力等概念有关，是人们认识世界以及建构知识的重要途径和方式。在《纯粹理性批判》中，康德认为人虽然对世界认识的结果——知识，来自于感性经验，但人同时具有理性能力，即人有将感性经验上升到理性和概念的能力。康德哲学的核心之一就是阐明人们何以能够从不具普遍性的感性经验中得出普遍的概念和范畴这个问题。换句话说，他试图回答的是人们是如何完成从感性经验到理性能力的过程的。他经过一番推论得出的结论是：“我们将把知性概念在其运用中限制于其上的感性的这种形式的和纯粹的条件称为这个知性概念的图型，而把知性对这些图型的处理方式称之为纯粹知性的图型法”（康德，2004: 140）。引文中的“图型”与现在流行的“图式”均是英文“schema”一词。也就是说，打通这一过程的是图式起到的作用，而图式的具体作用如同桥梁连接河流两岸一样。虽然康德在这里使用的“图型”一词，与目前流行的“概念图式”相似，但也还有明显区别，因为康德还将“概念”分为了“纯粹感性概念”和“经验性概念”。前者指的是概念图式，具有概括性和抽象性，后者指的是富有形象的图式，立足于经验，有具象性。

现代图式理论 (Schema Theory) 是认知心理学兴起之后，在 1970 年代中期产生的。由于图式概念有助于解释复杂的认知现象，很快被社会心理学家所采用。1990 年代以来，图式理论又被运用于跨文化交际领域。当然，图式理论也是认知语言学的核心概念。在语言学家那里，图式是人们简化世界的一种认知方式。与其他理论相比，图式理论兼具归类、概括、描述和解释功能。就方法论而言，运用图式理论建构意义与当代文学研究高度“历史化”和“语境化”的阐释倾向有异曲同工之妙。须知，在后者看来，“文本是开放的、未定的、是等待读者凭自己的感觉和知觉经验完善的多层图式结构……每一种阅读都是建构意义的创造性过程”（李贵苍、李玲梅，2013: 86）。至此，语言学、文学研究和认知科学都在意义建构这一目标下发生了交集。乔纳森·卡尔佩珀 (Jonathan Culpeper, 2009: 128) 认为，人们不仅能够运用图式理论分析作家的人物塑造技巧以及读者建构人物形象的过程，而且还有利于读者全面深刻地理解小说人物，见出新意，因为“图式为人们拼缀知识……阐释虚构人物，不仅需要带入有关虚构人物的知识，也需要人们带入有关现实生活中的真知灼见”。实际上，这也符合今日认知诗学“主要探讨文学阅读中的认知机制，关注文本解读，强调意义和概念的生成，并认为文学心智活动就是日常心智活动，文学能力也就是人们日常认知能力”的

总体发展趋势（蒋勇军，2009: 26）。

基于上述推论，图式理论之于文本阅读，具有链接文学与现实、新知与经验、个人与社会、甚至记忆与文化的现实意义，从而具有了建构文本意义的工具性功能。具体而言，各种图式就是存在于人们记忆中的认知结构或知识结构。每个人头脑中都存在大量的对外在事物的结构性认识，亦即图式。根据这一理论，虚构世界的人物也应该有他们对外在世界形成的带有自己鲜明特点的结构性认识。就读者而言，这种存在于大脑中的图式与读者反应批评所说的“阅读视野”（horizons of expectation）相类似。因此，笔者试以刘姥姥这一家喻户晓的《红楼梦》人物为例，运用认知诗学的图式理论简要分析她虽为小人物，但又不可或缺的成因所在，旨在“对人们业已感知的文学效果做出新的解释，或者对读者的阅读做出新的解释”（熊沐清，2012: 448）。

提起刘姥姥，人们自然会首先联想起她的地位身份，一个有姓无名的“积年老寡妇”，一个“芥豆之微”的乡下人。按常理，这样一个“靠天吃饭”的下层劳动者，如若遇到饥荒灾变，势必生计难维，乞食求生似乎是唯一现实的出路与目标。各种版本的电视剧《红楼梦》所演绎的刘姥姥形象，正是迎合甚至强化观众对下层边缘人物的概念图式（concept schemas），或者读者的阅读预期。于是，刘姥姥被塑造成少见多怪、愚蠢滑稽、摇尾乞怜的乡野村妇。她为了讨好老夫人和小姐们欢心，不知自重自爱，成了丝毫不顾个人尊严的小丑。她忍辱负重并自我作践的目的只是为了讨一口饭吃，就形象而言，是比较可怜丑陋的一个人物。毋庸置疑，这种基于经验常识的人物预设，正是人们概念图式内在化的外显表现。概念图式是一般的认识图式，具有普遍性，却没有典型性，具有脸谱化倾向，因而是有偏差的认识。若我们依据图式理论的其他术语，结合小说文本分析刘姥姥的形象，又会有怎样的发现呢？

毋庸置疑，刘姥姥是依着缓解生存压力的动机而出场的。对此，在家里生计维艰之时，她对女儿和儿媳说“我倒是替你们想出来一个机会。当日你们原来是和金陵王家连过宗的……想当初我和女儿还去过一遭。他们家的二小姐着实爽快，会待人，倒不拿人。现如今是荣国府贾二老爷的夫人”（曹雪芹，1995: 40）。从中，我们可以见出刘姥姥对荣国府及王夫人等人的基本认识，这也是她亲自腆面登门造访的认知基础，因为有事实的亲戚关系和相对随和的交往对象，尽管侯门如海，平民如芥，这场走亲讨要之行仍有一定的腾挪空间。相比之下，她的女儿更掣肘于门第殊异与施受之别的概念图式的困扰，并不赞同母亲的建议，反驳道：“你老虽说的是，但只你我这样个嘴脸，怎么好她门上去的……没的去打嘴现世”（曹雪芹，40）。母女二人的认识差异，用康德的话说，母亲的概念图式是“经验性概念”，是经过想象力的处理的，才会有“他们家的二小姐着实爽快，会待人，倒不拿人”这样清晰的认识。这里的想象力恰恰是基于经验之上的，是经过想象

而赋予了图式（概念）以形象，有一定的情感基础。相反，她女儿对于豪门的认识是“纯粹感性概念”，即没有具体形象的，因而在具体语境中是不准确的。她并未有与荣国府和二小姐任何经验层面上的事实交往，只能凭概念图式脸谱化荣国府和二小姐。

刘姥姥没有受女儿的影响，还是去了荣国府，也较为顺利地完成了初次交往的目的。可见，她对荣国府相关人物的“他人图式”，即关于他人的认识结构，是比较准确的，而这也正好印证了他人图式与人们的直接与间接经验有关的判定。至于刘姥姥女儿眼中的荣国府，是一种普遍的“概念图式”，因为不具备关于荣国府以及王夫人的“他人图式”，在经过实践检验之后，对人对事的判断真也是失之毫厘谬以千里。

刘姥姥首次进荣国府，共见了四拨人，对他人图式的运用到了登峰造极的地步，均达到了预期效果。刘姥姥见了门人后先是一句：“太爷们纳福”（曹雪芹，41）；见了玩耍的孩子问路时招呼说：“我问哥儿一声……”（曹雪芹，41）。在孩子的指引下，她见到周瑞家的问她来意时，说：“原是特来瞧瞧嫂子你，二则也请姑奶奶的安。若可以领我见一见更好，若不能，便借重嫂子转致意罢了”（曹雪芹，42）；经过层层疏通，她最后终于见到了王熙凤。且不说王熙凤在贾府的权势地位，单就刘姥姥从称呼上对贾府门人、稚子的露骨托抬，就可见出这位古稀老妪的交际策略和人生智慧。她抛却生理年龄的长幼事实，称呼门人“太爷”、孩童“哥儿”，因为深知这两类人最瞧不起穷困位卑的他人的，又最介怀被那样的他人瞧不起。她也深知，他们基于“概念图式”，势必视自己为一个穷困老弱、卑贱远胜他们的角色。这又可以牵涉出图式理论的另一术语——“角色图式”，它是对社会中或特定情况下具有特定身份角色的人所持有的行为认识，会促使认知者产生特定的角色期待。刘姥姥此处的图式策略，实际是利用了交往对象的概念图式，进而对其“角色图式”的反向运用。实践证明，该策略让刘姥姥屡试不爽地收到了满意的效果：门人告诉她周瑞家的方向，孩子们告诉她家的具体住址；周瑞家的不仅带她“找着凤姐的一个心腹通房大丫头名唤平儿的”，而且对平儿说刘姥姥：“今日大老远地特来请安。当日太太是常会的，今日不可不见”（曹雪芹，43）。周瑞家的一句“当日太太是常会的，今日不可不见”，既是表明事实，也是胁迫。她这样说，除了情节推进的逻辑必然以外，刘姥姥在与她的对话中运用的各种策略起到了至关重要的作用，简单的一声“嫂子”一下子拉近了她们之间的距离，也抬高了周瑞家的在二人关系中的尊卑地位。

接着看刘姥姥与王熙凤见面时的情形。“犹未起身时，满面春风地问好，又嗔着周瑞家的怎么不早说，刘姥姥在地下已是拜了数拜，问姑奶奶安”（曹雪芹，44）。凤姐笑道：“亲戚们不大走动，都疏远了。知道的呢，说你们厌弃我们，不肯常来。不知道的那起小人，还只当是我们眼里没人似的”（曹雪芹，44）。

刘姥姥忙念佛道：“我们家道艰难，走不起，来了这里，没的给姑奶奶打嘴，就是管家爷们看着也不像”（曹雪芹，44）。一番客套托抬之后，刘姥姥最后在周瑞家的催促下，“未语先飞红的脸”……只得忍耻说道：“论理儿今儿初次见姑奶奶，却不该说的。只是大老远地投奔你老这里来，也少不得说了……近日带了 you 侄儿来，也不为别的，只因他老子娘在家了，连吃的都没有。如今天气又冷了，越想没个盼头儿，只得带了 you 侄儿奔了你老来”（曹雪芹，44-45）。如果说此前运用图式策略只是为自己接近荣国府的核心而铺路的，那么，眼下的对话就是直奔主题的了。面对王熙凤这位凌厉泼辣、权焰骄人的“凤辣子”，刘姥姥虽然在气势上处于下风，但却始终控制着迂回交际的机锋，含而不露地巧妙运用“角色图式”、“情境图式”和“情感图式”的精髓，取得了极佳的效果。

“情境图式”是对人物交往情境场合以及采取适当行为的认识，是人们实现目标前识别环境，并采取相应的行动的前提。情感图式是对各类人物情感的认识，它们来自个人的生活经历并储存在长期记忆中，而且会和其他图式相联系相伴随。换句话说，在人物对话中运用“情境图式”与“情感图式”，就是我们日常所说的“控场、乘势”与“打感情牌”。刘姥姥的一番措辞行事让人觉得她谦卑守礼、讨要无多且合情合理，使得王熙凤无法拒绝。虽然王熙凤在气势和言语间略占上风，但刘姥姥始终掌握着对话的发展方向，最后王熙凤不仅给了20两银子，够刘姥姥一家一年的花销，而且为她再进荣国府做了铺垫。可见，刘姥姥初访贾府圆满完成了预设的交际目标。

纵观刘姥姥之于贾府的进出过往：第6回刘姥姥一进荣国府，39回刘姥姥是信口开河，附庸风雅，41回刘姥姥醉卧怡红院，113回忏悔冤凤姐托村妮。从篇幅上看，第6回、40回、41回三大整回，以及39回后半回、42回前半回、113回前半回、119回后半回，浓墨重彩地完成了村妮刘姥姥的正传。篇幅所限，无法详细分析她与贾府的整个交往过程。反观王熙凤这样一位“上头一脸笑，脚下使绊子；明是一盆火，暗是一把刀”的贾府当家人（曹雪芹，481），在贾府世故迎逢，把玩权谋，手腕老道，若论经济算计，无人能及。她行事决绝，骄奢荣华，自不待言，但最终还是难逃“机关算尽太聪明，反算了卿卿性命”的悲剧结局（曹雪芹，37）。相反，刘姥姥区区一个老弱清贫的疠隶之人，却在之后与贾府的数次交往中，获得“现银百余两”，外加绫罗绸缎、名贵药材、各色点心以及成衣器玩。不仅如此，她还受凤姐之请，为其唯一的女儿取名“巧儿”，可见，此时的刘姥姥已然深得凤姐的尊重与充分信任。而在后来贾府剧变，凤姐落难，刘姥姥又是王熙凤濒死托孤的唯一指望，成了王熙凤完全信任、可力救巧儿出水火的能耐之人。刘姥姥也确实不负重托，救出了险些沦落烟花之地的巧儿。王熙凤曾经叱咤风云，后来走向没落。如果用图式理论解释，我们以为那是她在“自我图式”和“他人图式”方面的认知偏差所致。对比两个人物，用马丁·布

伯的话说，刘姥姥是“生活于对话之中的存在者，即使处于极端排斥他物的状态之中，也能接受到一种严格而强烈的交互性”，相反，王熙凤却是“生活于独白中的存在者，即使在最亲密状态中也不会越过自我的雷池一步”（马丁·布伯，1991:32）。刘姥姥在39回的一派胡诌以及41回醉卧怡红院为老不尊的荒唐举动，恰恰因为其具有“强烈的交互性”，才通过自嘲和偶然的纵情一醉表现了她淳朴和率真的性格特点，最终赢得了王熙凤的信任。

通过几番造访贾府的情节推进，刘姥姥从出场时充分运用“概念图式”和“角色图式”所赋予的人生智慧，始终是交往中的赢家，在整个过程中，她所遮蔽的自我图式得以逐渐彰显。自我图式是人们对自我的认识，是自我概念（self-concept）的重要组成部分，与自我目标预期密切相关。自我图式中包括“智慧”“独立”“活络”“外向”“内向”“敏感”自信和随机应变的能力。自我目标预期直接决定着她的“策略图式”的走向及应变策略。回顾刘姥姥在贾府与各种人物的交往过程，我们不禁要佩服她始终抱有清晰的“自我图式”认知，而且有洞若观火的智慧，因而与各种人物打交道时都拿捏得当，显示她对“策略图式”的运用同样得心应手。至此，我们认为刘姥姥具有下层劳动人民的人格风采，是一位自尊、睿智、风趣、言有物，行有恒，懂得感恩的老人。她虽然生活困顿，但始终真诚无欺，危难关头，还能挺身而出，虽不能挽狂澜于既倒，但他人危难之时还能表现出凛然正气。也正是以上品德，刘姥姥才能得到上至贾母下至丫环的认可。她虽然在电视剧中是个丑角人物，但仔细阅读文本，我们认为她绝不是丑陋之人。她始终做着自己认为正确的事情，从一个讨要度日的老人到受人托孤的智者，期间种种的事态变化不由她掌控，但她始终能做到使愿无违，其习得的社会知识和涵养出的人生智慧让她的一生充实而多彩。

不可否认，不运用图式理论，我们也可能会得出同样的结论，但是，认知诗学的图式理论以更加令人信服的文本分析，让我们明白刘姥姥不仅是怎样的人物，还令我们知道她为什么是那样的人物。运用图式理论分析人物形象仅仅是一种尝试，概念之间虽有次序，但就人物在情景图式中的具体表现而言，他们运用各种图式概念是没有顺序的，期间的交错、并存、翻转、断裂、回归等等情形，在刘姥姥和其他主要人物身上无所不在。由此可见，运用图式理论可以为我们带来一种更具方法论意义的阅读批评，一种整合个人与社会文化经验的认知导向，一种糅合了主客二元辩证的审美路径，一种勾连文本意蕴与现实人生，熔铸社会文化记忆的认知媒介。

#### 参考文献：

- [1] Culpeper, J. Reflections on a Cognitive Stylistic Approach to Characterisation[G] // J. Vandaele & G. Brone (eds). *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009, 125-159.

- [2] Keeseey, Donald. *Contexts for Criticism*[M]. Mountain View, Cal: Mayfield Publishing Company, 1987.
- [3] Sternberg, Meir. Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes[J]. *Poetics Today*. 2003 (24): 297-395.
- [4] Vandaele, Jerome and Geert Brone. Cognitive Poetics: A Critical Introduction[G] // Jerome Vandaele and Geert Brone (eds.). *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009.
- [5] 蒋勇军. 试论认知诗学研究的演进、现状与前景 [J]. 外国语文, 2009(2): 23-27.
- [6] 康德. 纯粹理性批判 [M]. 邓晓芒, 译. 北京: 人民出版社, 2004.
- [7] 李贵苍, 李玲梅. 语境化: 西方文学批评的发展脉络 [J]. 山东外语教学, 2013(3): 82-86.
- [8] 马丁·布伯. 人与人 [M]. 张健, 韦海英, 译. 北京: 作家出版社, 1991.
- [9] 熊沐清. “从解释到发现”的认知诗学分析方法——以 *The Eagle* 为例 [J]. 外语教学与研究, 2012(3): 448-459.

责任编辑: 杜坤

# 后现代主义小说叙事交际的文本世界体验

——以《五号屠场》为例

马菊玲

(宁夏大学 外国语学院, 宁夏 银川 750021)

**摘要:** 后现代主义小说的非线性叙事模式和碎片式的叙事结构建构了时间空间化、拼贴性的小说世界, 颠覆了读者的常规阅读模式, 其认知加工和情感体验也呈现出多层交叉的跨界特征。本文结合文本世界理论, 以冯内古特的小说《五号屠场》为例, 从认知叙事学视角解读后现代主义小说叙事交际的文本世界体验, 描写后现代主义小说叙事模式的认知—情感体验。

**关键词:** 后现代主义小说; 叙事交际; 文本世界; 情感反应

## Experiencing Text Worlds of Postmodern Narrative: A Case Study of *Slaughterhouse-Five*

*MA Juling*

**Abstract:** The non-linear narrative of postmodern fiction presents spatialized and fragmented fictional worlds, which updates readers' linear reading pattern. This leads to cross-world cognitive processing and emotional effects of the multi-layer postmodern narrative. On the basis of Text World Theory, the paper takes *Slaughterhouse-Five* as an example to study the narrative world of postmodern fiction from the perspective of cognitive narratology. It aims to interpret the cognitive and emotional experience of postmodern narrative.

**Key Words:** postmodern fiction; narrative; text worlds; emotional effects

### 0. 引言

文学叙事语篇交际是涉及作者、读者和文本的交际活动。经典叙事学研究叙事结构和叙事语法, 修辞叙事学研究作者、文本与读者之间多层次的交流关系, 关注叙事对读者产生的阅读效果。以费伦为代表的修辞叙事学对读者参与文学交

---

**基金项目:** 宁夏高校科学研究重点项目“美国黑色幽默小说的认知诗学研究”(项目编号: NGY2013011)资助。

**作者简介:** 马菊玲, 女, 宁夏大学外国语学院教授, 博士, 主要从事英语文体学与认知诗学研究。

际活动尤为重视，他提出的“四维读者观”（费伦，1996）把读者与叙事紧密地联系在一起。然而，无论是经典叙事学还是修辞叙事学关注的都是抽象的读者，而不是具有认知能力和情感反应能力的真实读者。认知诗学和认知叙事学认为，真实读者的心理动机、情感反应等心理因素是阅读活动的重要特征，是完成文学交际活动的关键因素。考察真实读者的认知机制和情感因素可以揭示阅读活动的认知动力。后现代主义小说非线性、片段式的叙事模式建构了混乱的、碎片式的小说世界，在阅读过程中，要求读者付出更大的认知努力和投入更多的情感，其认知情感体验颇为复杂。本文以《五号屠场》为例，以文本世界理论（Text World Theory）为依据，从认知叙事学视角考察读者对后现代主义小说文本世界的建构，描写后现代主义小说叙事模式的认知情感体验。

### 1. 文学叙事交际的文本世界视角

文本世界理论（Werth, 1999; Gavins, 2007）是一种描写人类语言加工过程的认知语篇语法，以认知心理学的心理表征和认知语言学的体验性原则为基础。文本世界理论以文本（text）为基本单位，既关注读者对叙述结构复杂的心理表征的建构，也关注影响文本生成和接受的语境。文本世界理论认为，语篇分析有三个层面：语篇世界（discourse world），文本世界（text world）和亚世界（sub-world）。语篇世界是最高层面，指“言语事件的情景语境”（Werth, 1999: 83），包括交际情景中被参与者直接感知的物理环境和参与者理解言语事件必备的相关知识，如信念、梦想、记忆、意愿等，这些相关知识由文本驱动（text-driven）。文本世界指“语篇描述的情景”（同上：87），是通过文本语言实现的具体的言语事件。文本世界一般由两个成分组成：世界建构元素（world-building elements）和功能推进命题（function-advancing propositions）。前者提供语篇中事件发展的背景，如时间、地点、人物、目标等；后者是言语事件的主要内容，推动语篇发展。随着文本世界的建立和发展，许多不同的世界就会偏离原来的文本世界建立亚世界，这是语篇的第三个层面。Gavins（2001, 2005, 2007）认为 Werth 的这种层级性分类有误导性，因为亚文本世界并不总是附属于文本世界，有时亚文本世界是语篇概念表征的主要世界（Gavins, 2001: 194-195），她认为亚世界实质上是从原来的文本世界中分离出的新世界，因此她用世界转换（world switches）和情态世界（modal worlds）代替亚世界，其中情态世界包括意愿情态世界（boulomaic modal world）、义务情态世界（deontic modal world）和认识情态世界（epistemic modal world）。不同文本世界由不同的参与者建构，其可及性也因此而不同。语篇世界参与者建构参与者可及世界，由文本世界角色建构的世界为角色可及世界。文本世界理论对文本依据的重视将文本世界建构的语境与细致的语言分析和文体特征联系起来，使得文本描写与认知描写有机地结合在一起，从而能够阐释丰富

的不同层面“世界”的认知结构和情感体验。

在文学语篇的文本世界体验中，文本世界理论不仅描写读者对文学语篇中各种丰富的文本世界的建构，还注重读者阅读的物理空间，即语篇世界（discourse world）。这意味着文本世界视角下的文学叙事交流描写的是真实读者，即语篇世界的参与者——读者的自然阅读。与面对面的口语交际活动不同，文学交际双方的作者和读者分别处于不同的时空位置，即处于“分裂（split）的语篇世界”（Werth, 1999: 54-55），作者的声音通过叙述者之口向读者传递，因而文学活动是多层面的交际。考查真实读者的阅读认知机制，就会涉及读者对真实作者、隐含作者、隐含读者、叙述者、受述者等叙事交流参与者的认知建构及其与他们的认知和情感距离，也就是说，当多层面叙事交流被置于真实读者的阅读语境，即语篇世界中时，读者需要在不同的概念层表征这些参与者及他们之间错综复杂的关系。从文本世界理论看，在分裂的语篇世界层面，作者与读者通过文本的交流实际是其投射在作品文本世界的作者角色（enactor of the author）和读者角色（enactor of the reader），即隐含作者和隐含读者之间的交流。因此，隐含作者和隐含读者是真实作者和真实读者在阅读交际互动中建构的第一层文本世界中的角色。几乎所有的文学阅读活动都从这一层面的文本世界开始。需要说明的是，文本世界视角下的隐含作者/读者与经典叙事学中抽象的隐含作者/读者完全不同。这里的隐含作者是读者对语篇世界中真实作者概念化的结果，是读者把作者的某方面投射到作品文本世界的作者角色（Gavins, 2007: 129）。相应地，隐含读者也是个心理表征概念，指进行具体阅读活动的认知主体，是读者从语篇世界投射到文本世界的读者角色。隐含作者和隐含读者建构的都是角色可及世界。由此可见，隐含作者和隐含读者是语篇世界真实读者进行跨界投射的结果。

叙事文学交际的核心层面——叙述者与受述者的交际在文本世界层面上进行。文本世界理论认为，叙述者像叙事语篇中的所有虚构角色一样，都是语篇世界的作者建构的，因此他们都位于语篇的文本世界层面，都是文本世界的实体，不同的是叙述者是虚构世界的讲述者或评论者，而虚构角色是虚构世界的参与者。由于虚构世界的故事是通过叙述者（无论以何种叙述方式）的讲述展现给读者的，因此从理论上讲，“所有类型叙述者的文本世界都是叙述者的认识情态世界”（Gavins, 2007: 129），是叙述者角色可及世界。但是由于叙述者在文本世界的本体地位和叙述视角的不同，读者对叙述者的建构也相应地有所不同。如在全知第三人称叙事中，由于叙述者不在小说虚构世界中，读者常常会把全知叙述者当成是真实作者在小说文本世界的投射体，即隐含作者，把叙述者的角色可及世界当作语篇参与者可及的文本世界。在第一人称叙事中，叙述者通常是故事中的一个人物，读者完全依赖小说世界中的叙述和聚焦角色建构所有的文本信息，是叙述者角色可及世界。

后现代主义小说的叙事结构体现出强烈的反传统色彩。传统意义上的情节被淡化，小说不再按照时间顺序发展，而是独立、松散的碎片结构，叙事的条理性与完整性被破坏。作者与叙述者、真实世界与小说世界之间的界限模糊，迫使读者积极参与阅读，付出更多的认知努力加工这些混乱的叙述结构和模糊的文学交际参与者，建构读者与这些参与者之间的关系。叙述者多维度、多视角的叙述向读者展示了多层次的小说世界，它们缺乏秩序和中心，读者在阅读过程中也需要不断调整自己的阅读位置，确定小说世界的文本世界中心，从而将自己投射到不同的位置完成阅读活动。从认知叙事学角度描写后现代主义小说的叙事结构可以揭示读者加工和体验小说世界的认知机制，从认知美学视角更好、更全面地阐释该类小说的阅读体验和艺术感知效果。

## 2. 《五号屠场》的文本世界体验

《五号屠场》（1969年）是美国后现代主义作家冯古内特的成名小说，被誉为“美国后现代文学的里程碑”（Allen, 1991: 6）。小说以作者亲历的历史事件德累斯顿大轰炸为背景，以虚构的541号大众星球的时间观描写了主人公毕利滑稽的战争经历。小说将真实与幻想相结合，以非线性叙事模式建构了一个时空混乱的碎片式小说世界。这一零散的小说世界给读者的阅读活动带来了一定困难，对其认知建构和审美体验也带来了极大的挑战。

一般来说，在文学作品的语篇交际中，作者与读者的交流常常从小说书名页开始。同大多数文学交际活动一样，《五号屠场》的真正作者冯内古特和真实读者分别处于不同时空位置，其语篇世界也是“分裂”的，二者通过文本进行交流，在文本世界层面重构面对面交际的直接场景，是文学交际的第一层文本世界。在小说书名页，读者可以读到如下信息：

(1) Slaughterhouse-Five

OR

THE CHILDREN'S CRUSADE

A DURY-DANCE WITH DEATH

BY

Kurt Vonnegut

A Fourth-Generation German-American Now Living in Easy Circumstances on Cape Cod [and Smoking Too Much], Who, as an American Infantry Scout Hors de Combat, as a Prisoner of War, Witnessed the Fire Bombing of Dresden, Germany, 'The Florence of the Elbe,' a Long Time Ago, and Survived to Tell the Tale. This Is a Novel Somewhat in the Telegraphic Schizophrenic Manner of Tales of the Planet Tralfamadore, Where the Flying Saucers Come From. Peace. (*Slaughterhouse-Five*

1969)

小说的书名页是语篇世界的读者与作者交流首先接触的文本媒介，读者可以从中获取小说书名、作者等相关信息。读者通过阅读这些内容把自己投射到文本中成为该文本的隐含读者，而读者从书名页读到的作者库尔特·冯内古特也是历史上的真实人物库尔特·冯内古特在该小说文本的投射体，是小说的隐含作者。小说的语相特征，如标题、章节题目、分段等都是隐含作者编排的“文本指示”（textual deixis）（Stockwell, 2002: 54），因而这里的书名页阅读是隐含读者与隐含作者在文本层面的交际。这部小说的书名页吸引读者之处在于其丰富、复杂的信息。隐含作者通过用不同标题表达同一主题的方式对小说内容进行信息和情感引导。除了有书名《五号屠场》（*Slaughterhouse-Five*）外，还有两个副标题《儿童十字军》（*The Children's Crusade*）和《与死亡共舞》（*A Duty-dance with Death*）。三个标题都与屠杀、死亡等消极情感有关，增加了作品的恐怖感和残酷性。与大多数小说不同的是，书名页上除了作者的信息，还有对作者、作品冗长的介绍。由于书名页信息是隐含作者的建构物（construction），隐含作者对自己的介绍完全是根据语篇世界中真实作者的信息而来，其中提到作者是幸存的战争囚徒及德国德累斯顿大轰炸（Fire Bombing of Dresden）等都是历史事实。而在作者对小说的介绍中，其虚构性和科幻性则不言而喻，因为“大众星球”（Planet Tralfamadore）以及飞碟（Flying Saucers）都是作者虚构出来的。从书名页的文本世界建构来看，其中的历史真实性和虚构性的融合为小说风格奠定了基调。

进入小说第一章，读者就开始了小说文本世界的表征，进行小说叙述者与受述者的交际，读者的阅读位置也从隐含读者转至受述者。小说开篇如下：

(2) All this happened, more or less. The war parts, anyway, are pretty much true. One guy I knew really *was* shot in Dresden for taking a teapot that wasn't his. Another guy I knew really *did* threaten to have his personal enemies killed by hired gunmen after the war. And so on. I've changed all the names.

I really *did* go back to Dresden with Guggenheim money (God love it) in 1967. It looked a lot like Dayton, Ohio, more open spaces than Dayton has. There must be tons of human bone meal in the ground. (*Slaughterhouse-Five* 1969: 1, 斜体为原文，以下例文皆出自同一部小说)

小说使用了第一人称回顾性叙述，但叙述者是“超故事层”（extradiegetic level）（热奈特，1980）的叙述主体，站在故事世界外讲述与故事有关的信息及写作动机，是在叙述文本的第一层文本世界——叙述主体的文本世界中与受述者进行交流。叙述主体在这里讲述自己在德累斯顿战争中的亲身经历及现实生活经历（“1967年从古根海基金回到德累斯顿”），是带有自传性质的叙述，具有一定的历史真实性，因此读者/受述者会把叙述主体当成语篇世界真实作者冯内

古特的投射体。真实作者的投射体既是小说叙述者角色，又是叙述故事中的人物角色。从该文本世界的世界建构元素来看，叙述者使用过去时叙述自己的经历及与小说有关的故事，但用现在时表达自己的观点（“The war parts, anyway, are pretty much true”）。通过时间元素——现在时的变化构建的世界转换表明，在叙述主体的文本世界中实则又包含两个文本世界——叙述主体的叙述自我世界和经验自我世界。过去时建构的文本世界是叙述主体叙述与小说故事世界有关的经历，是作为小说人物的经验自我的经历，而现在时建构的是作为叙述者的叙述自我对被叙述事件的评价，二者都是叙述者角色可及世界。

在该小说第一章后面的叙述中，用现在时建构的叙述自我的文本世界偶尔穿插在经验自我的叙述中，如“I like that very much...” “And I’m reminded, too, of the song that goes...” “So it goes”等。尽管本章大多数叙述是叙述主体经验自我的叙述，但用现在时建构的当下叙述自我的文本世界重构了一个语篇世界的作者和读者的在线交流，还原了语篇文本世界层面的交流空间，拉近了叙述者与受述者的距离，增加了文本的可达性与可信度，成为参与者可及世界。而这种近距离的交流在第一章结尾则更加显著：

(3) People aren’t supposed to look back. I’m certainly not going to do it anymore.

I’ve finished my war book now. The next one I write is going to be fun. This one is a failure, and had to be since it was written by a pillar of salt. It begins like this:

*Listen:*

*Billy Pilgrim has come unstuck in time.*

It ends like this:

*Poo-tee-wee?* (22, 原文中的斜体)

本章结尾完全是叙述自我的文本世界。在这里，叙述者用现在时这个时间元素重构了叙述者与受述者的在线交际场景，叙述者交代了小说写作完成的时间是“现在”（now），仿佛在与受述者进行面对面的交流。在第一人称回顾性叙述中，受述者通过叙述者或聚焦者建构文本世界信息，常为“事后叙述”，叙述者与受述者在线交际的文本世界无法恢复，因而叙述者的文本世界是空置的。而当叙述者用现在时叙述或评论时，叙述者与受述者的交流就是即时在线交流，读者能够重构叙述者的文本世界，因此，在这里，该小说的文本世界层面是显著存在的。

值得一提的是，这一文本世界中，除了否定世界和一个由将来时建构的世界转换，还发生了小说故事世界的世界转换。文本世界理论认为，指示世界转换的发生主要由时间和空间元素的变化引起的，但这里发生的从叙述世界到小说故事世界的世界转换则是由语相特征——书写变化引起的：叙述者用斜体建构小说故事世界，简洁地勾勒出了小说故事的开头和结尾。这一“信封式”的文本世界不

仅将叙述者的文本世界和小说的故事世界联系起来，还引导读者建构了小说故事的全景，接下来的章节（第二章到第九章）都是以此文本世界为中心展开叙述的。由此可见，第一章采用的是事实和虚构相互交替的叙述模式（Tanner, 1971: 195）。

从第二章起，读者开始建构小说故事世界。小说故事世界的叙述层次交错复杂：

**(4) Listen:**

Billy Pilgrim has come unstuck in time.

Billy has gone to sleep a senile widower and awakened on his wedding day. He has walked through a door in 1955 and come out another one in 1941. He has gone back through that door to find himself in 1963. He has seen his birth and death many times, **he says**, and pays random visits to all the events in between.

**He says.**

Billy is spastic in time, has no control over where he is going next, and the trips aren't fun. He is in a constant state of stage fright, **he says**, because he never knows what part of his life he is going to have to act in next. (23, 黑体为笔者所加，下同)

第二章叙事语篇一开始就通过祈使动词“听”（listen）建构了一个义务情态世界，预设了说话人，即叙述者和作为听者的受述者“你”（“你听”）的隐性存在，重构了一个叙述者角色和受述者角色之间的在线交际，即叙述者的文本世界。由于文本中并未明确指出受述者是谁，读者一般会把受述者角色投射到自己身上，作为聆听叙述者讲故事的听者，从而完成交际活动。由祈使动词实现的功能推进命题建构了一个现时情景——叙述者似乎正在给身边的受述者讲述故事。这一情景表明，小说依然由第一人称叙述者叙述（“你听我讲”）。由祈使句建构的情态世界表明，第一章里带有自传性质的第一人称叙述者试图隐身幕后，小说语篇将从第一人称叙述者的文本世界转换到由全知的第三人称叙述者叙述的小说故事世界，同时，这一“信封式”的情态世界也说明，第一人称叙述者虽然隐身故事之后，但仍然是故事世界中的一个角色。就情态世界的可及性而言，祈使动词“听”给故事世界，即小说的母文本世界（matrix text world）增加了一个世界转换，从而拉开了叙述者与叙述故事之间的距离。这意味着，小说的母文本世界和作者的语篇世界之间的概念距离被拉远了两倍，读者在建构小说故事世界时，需要跨越两个文本世界边界：先从作者的语篇世界跨越到叙述者的文本世界，然后再跨越到小说的故事世界。我们认为，情感距离取决于读者跨越世界边界产生的距离。跨越的世界边界越多，读者和人物的情感距离就越远，反之则越近。在这里，读者需要进行两次世界转换才能建构故事文本世界，因此与故事文本世界中的人物产生了较远的情感距离，这在一定程度上也降低了故事的可信度。叙述者

通过运用独特的叙事技巧，在邀请读者积极参与故事叙事的同时，增加了故事的不可靠性。

小说的母文本世界是嵌套在叙述者文本世界中的故事世界。在这里，第一人称叙述者隐退，取而代之的是第三人称全知叙述者讲述故事。值得注意的是，在故事世界开始，叙述者仍然主要使用现在时和现在完成时叙述故事，这意味着小说的故事世界也是一个叙述者和受述者在线交际的文本世界，而读者的阅读位置也相应地从第一人称叙述者的文本世界转移到第三人称叙述者文本世界的在线交际中。由于这两个文本世界都建构了在线交际场景，读者很容易误认为它们处于同一文本世界，从而把故事世界的文本世界当成叙述者的文本世界，这样以来，读者就会误以为故事世界是直接从作者的语篇世界跨越而来，是作者参与者可及世界。作者通过这种“欺骗性的”（deception）叙事技巧，增加了故事的可信度，但同时又保留了自己与故事之间的长距离，让读者更加信任叙述者。实际上，这一章的叙事复杂之处就在于第一人称叙述者和第三人称叙述者同时存在。本章开篇第一人称叙述者的文本世界表明，故事世界是从第一人称叙述视角建构的，镶嵌在第一人称叙述者的情态义务世界中，是叙述者角色可及世界，因而故事世界具有一定的不可靠性。第一人称叙述者隐退后，读者完全忽略了其存在，转而信任第三人称叙述者的叙述。这一独特的叙述技巧，使作者、叙述者和读者之间的关系和距离变得微妙、复杂、动态，令读者难辨故事真伪，因而阅读时也会投入更多的认知努力。

就小说母文本世界的文本结构而言，最显著的一个特征就是文本世界建构元素的不确定性以及功能推进命题中混乱的时间进程。在这里，空间场景是不固定的，时间可以“来回穿梭”（unstuck），命题在无序的时间中推进，例如，他睡去的时候是个衰老的鳏夫，醒来时却正举行婚礼；他从1995年的门进去，却从1941年的门出来，等等。除了在时间上不连续的功能推进命题外，文本的推进还受到由间接语篇“he says”引发的认识情态世界的影响。这一间接语篇意味着小说故事世界是人物的自述，其可靠性无法验证，为小说母文本世界再次嵌入了一个不可靠的亚文本世界，进一步增加了读者与文本世界的概念距离和情感距离，降低了文本的可信度和可及性。通过这些文本世界和世界转换的建构，读者认识到了小说故事世界的虚构性，与第一章的文本世界，即作者自述的真实事件形成了鲜明的对比。对于大多数读者而言，这种混乱的时间机制和叙事结构打破了他们原有的时间概念和线性叙事模式的知识框架，因此阅读中的文本推进在一定程度上受到了阻碍和延迟。

在母文本世界中，毕利的故事是从1968年的战后生活开始的，我们把这一“现时”场景看作是母文本世界的原始世界。在原始世界中，叙述者采用过去时的回顾性叙述，不过，原始世界并没有占据过长的篇幅，因为叙述者很快就将叙

事转向另一个更为宏大的文本世界，1944年的战争文本世界。这也是毕利的第一次时光穿梭。引人注目的是，这次，关于战争的文本世界再次被嵌入到了由间接引语“he says”引导的间接语篇中（Billy says that he first came unstuck in time in 1944...）。同样，这一间接引语的引导词“says”使用的是一般现在时，这一时间元素把当下用过去时建构的文本世界转换到了叙述者与受述者在线交际的文本世界，再一次把故事世界嵌入人物的认识情态世界中，增强了故事的不可靠性，又一次拉远了叙述者和小说人物的距离。

小说故事世界另一个显著的跨界建构是反复出现的插入语“就这么回事”（so it goes）。这一现在时建构的文本世界与用过去时建构的故事世界分离，成为叙述者的文本世界，体现的是叙述者对故事世界的评价和态度，把读者从故事文本世界拉回到上一层的叙述者的文本世界，这一“逆向跨界”的世界转换拉近了叙述者与读者之间的概念距离，使读者更加清晰地体验到叙述者对故事世界的评价。但是，这一冷漠的态度与惨无人道的战争故事产生了强烈的对比，使读者的情感体验发生了断层，阻碍了读者的移情。值得注意的是，在这本二百多页的小说里，这个插入语出现了一百多次。当每次写到死亡时，这一冷漠无情的评价都会尾随其后。如此高频率出现的情态充斥着整个小说世界，使得黑色幽默的恐惧弥漫着整部小说，直至达到故事的高潮。

叙述者引领读者与毕利一起“摆脱时间的羁绊”（travel unstuck in time），感受德累斯顿大屠杀之后，在最后一章，他以首尾呼应的方式结束了故事的叙述，再次使用第一人称叙述视角叙述，并且巧妙地将真实世界和虚构世界糅合在一起。叙述者在描述了他和老友奥黑尔在1967年重访德累斯顿之后紧接着开始讲述毕利在德累斯顿的经历。前者是历史真实事件，而后者则属于小说虚构世界：

(5) One of the nicest ones in recent times was on my trip back to Dresden with my old war buddy, O'Hare.

...

Billy Pilgrim was meanwhile traveling back to Dresden, too, but not in the present. He was going back there in 1945, two days after the city was destroyed. Now Billy and the rest were being marched into the ruins by their guards. I was there. O'Hare was there. We had spent the past two nights in the blind innkeeper's stable. (212-213)

在上面这个例子中，世界转换涉及到的不是地点而是时间的变换：即从1967年的德累斯顿到1944年的德累斯顿。与此同时，这个世界转换也是从叙述者所经历的真实世界到人物所在的小说世界的转换。在这个世界转换中，有两个跨文本世界的角色，即“我”和“奥黑尔”，二者既存在于真实世界，同时又参与到小说世界中。这两个跨界角色的存在模糊了语篇世界与故事世界的边界，打破了真实与虚构的界限。

### 3. 结语

从《五号屠场》的文本世界体验可以看出，后现代主义小说空间、时间上的混乱和断裂阻碍了小说文本的推进，延迟了读者的阅读进程，使读者投入更多的情感。小说多维叙事的文本世界体验呈现频繁、交叉地跨界投射特征，叙述者通过建构多层面、动态的文本世界使读者不断投射到不同的阅读位置来完成阅读活动，从而调整与读者的认知距离和情感距离，同时，各层面的交际参与者之间的关系也发生了相应的变化。用文本世界理论描写后现代主义小说的叙事交际，为我们探究文学语篇叙事结构的认知加工和情感体验提供了可靠的依据。

#### 参考文献：

- [1] Allen, William Rodney. *Understanding Kurt Vonnegut*[M]. Columbia, South Carolina: University of South Carolina, 1991.
- [2] Gavins, J. The Absurd Worlds of Billy Pilgrim[G]// I. Biermann & A. Combrink (eds.). *Poetics, Linguistics and History: Discourses of War and Conflict*. Potchefstroom: University of Potchefstroom Press, 2001.
- [3] Gavins, J. (Re)thinking Modality: A Text World Perspective[J]. *Journal of Literary Semantics*, 2005, 34 (2): 79-93.
- [4] Gavins, J. *Text World Theory: An Introduction* [M]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- [5] Stockwell, P. *Cognitive Poetics* [M]. London: Routledge, 2002.
- [6] Tanner, T. *City of Words*[M]. New York: Harper & Row Publishers, 1971.
- [7] Vonnegut, K. *Slaughterhouse-Five or the Children's Crusade: A Duty-Dance with Death*[M]. New York: Dell Publishing, 1969.
- [8] Werth, P. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* [M]. Harlow: Longman, 1999.
- [9] 费伦·詹姆斯. 作为修辞的叙事：技巧、读者、伦理、意识形态 [M]. 陈永国，译. 北京：北京大学出版社，2002.
- [10] 热奈特·热拉尔. 叙事话语、新叙事话语 [M]. 王文融，译. 北京：中国社会科学出版社，1990.

责任编辑：蒋勇军

# 论休斯《思想之狐狸》中的“文本世界”特征

张媛飞

(钦州学院 人文学院, 广西 钦州 535000)

**摘要:** 可能世界理论是认知诗学中的一个重要理论, 不仅能运用于小说文本分析, 对于诗歌文本也同样适用。对泰德·休斯《思想之狐狸》一诗的“文本世界”特征考查后发现: 首先, “文本世界”的真实性受到人物“幻想世界”干扰, 因此, 人物第一人称叙事模糊文本世界的真实性; 其次, 人物“幻想世界”镶嵌于“文本真实世界”中, 想象世界的“动”与现实世界的“静”紧密结合, 实现了想象世界与现实世界之间的交叉与跨越; 再有, 人物“幻想世界”映射作者真实的“创作世界”, 明暗世界结合, 给读者独特的阅读体验。

**关键词:** 《思想之狐狸》文本世界; 可能世界; 幻想世界

## On Characteristics of “Text Worlds” of Hugh’s *The Thought-Fox*

ZHANG Yuanfei

**Abstract:** Possible world theory is an important theory in Cognitive Poetics, which can be applied into fictional text analysis as well as poetic texts. There are some findings after the study on characteristics of “text worlds” of Hugh’s *The Thought-Fox*: first, the authenticity of “text world” has been interfered by “fantasy world”, thus character’s first person narration has blurred the authenticity of text world; secondly, character’s “fantasy world” has been imbedded in the “textual actual world”, which crosses the imaginary world and the real world and closely connects the dynamics of imaginary world and static of real world; thirdly, character’s “fantasy world” has been mapped onto writer’s real “creative world”, which achieves the combination of worlds’ implicitness and explicitness and gives readers unique reading experiences.

**Key words:** “text worlds” of Hugh’s *The Thought-Fox*; possible world; fantasy world

### 0. 引言

《思想之狐狸》是泰德·休斯的第一首动物诗, 收集在他的第一本诗集《雨中之鹰》里。作为英国现代派桂冠诗人, 休斯主张用直白的语调表现深刻的内在

---

**作者简介:** 张媛飞, 女, 钦州学院人文学院副教授, 主要从事认知诗学、认知叙事学等方面研究。

情绪，关注自然的力量以及人和动物之间的相互关系，通过对动物的描绘展现人和动物的本质特征。休斯（1967: 5）认为写作就是对自身早年激情的延续，他写到：“这（写诗）是在狩猎。诗歌是一种新的生物，是你自身之外的生活的新的标本。”毫不例外，《思想之狐狸》是诗人成功捕获的又一猎物，淋漓尽致地展现了诗人“捕获猎物”的全过程，借一只充满思想的狐狸的渐行渐近，描写了诗人在诗歌创作过程中的内心体验。

国内外对《思想之狐狸》一诗的研究相对较少，仅有的研究中主要从文体学和认知语言学的角度进行，探讨了诗歌的文体学特征和诗歌语言层面上的意象图式、概念合成等，如林海英的《泰德·休斯诗歌〈思想—狐狸〉的文体学分析》、黄华的《语言是了解人的最重要途径——从认知视角分析诗篇〈思想之狐〉之一》等。但是前人的研究中没有涉及到对诗歌的文本特征、作者的认知创作过程及读者的心智阅读体验等问题的研究，而这些研究对诗歌的审美、叙事、结构发展及主题凸显都具有重要的意义。因此，此文从可能世界理论入手，把可能世界理论的实践分析从小说、戏剧等本文拓展到诗歌，尝试为认知诗学可能世界理论的发展注入新的活力。

## 1. 可能世界理论

可能世界理论是认知诗学中的一个重要理论，可能世界理论（possible world theory）最初是由哲学家和逻辑学家们提出，用以解决逻辑上的真值问题，其创始人是德国哲学家、数理逻辑学家莱布尼茨，他指出：世界是可能事物的组合，现实世界就是所有存在的可能事物的组合。每一种可能事物所构成的世界就是一个可能世界，因此存在很多的可能世界，现实世界也是一种可能世界（转引自冯棉，1996）。

可能世界理论中涉及到了一些非常重要而又相互关联的概念，如“话语世界”“文本世界”“文本现实世界”“文本其他可能世界”等，笔者将这些概念进行了梳理，以便更好地解释读者如何进入虚构的“叙述世界”，及不依赖于现实世界、对叙述世界进行真假判断、多重可能世界如何与文本真实世界相互交织推动叙事世界的发展等。

### 1.1 话语世界：叙事世界

20世纪七八十年代，可能世界理论得到叙事学家和符号学家的继承和发展，他们把可能世界理论用以解释小说虚构文本的特征，将可能世界理论应用到文学文本研究中。90年代，一些叙事学家如Eco（1990）、Paval（1986）、Ryan（1991）运用可能世界理论研究虚构文学作品的定义、小说虚拟世界的内部结构和文学体裁的区别，Stockwell、Gavins和Steen等人则将可能世界理论发展为话语世界理论（discourse worlds theory）。他们认为：话语世界（discourse world）可理解

为读者与可能世界的互动，是具有叙事和认知维度的、想象的可能世界。话语世界相当于叙事世界（narrative world），叙事世界也是由一些没有现实基础的成分，如人物、事件、状态等构成，是一种可能世界。

## 2.2 文本世界：文本现实世界与文本其他可能世界

1997年，Semino运用可能世界理论分析虚构文本的内部结构和情节发展，提出文本世界理论（text world theory）。他认为，文本世界最好被称为“宇宙”（universe），即“文本宇宙”，中心领域是现实世界，其他领域的世界是非现实世界。Ryan则将某个特定文本宇宙中的真实领域称作“文本现实世界”（textual actual world），未能实现的世界叫做“文本其他可能世界”（textual alternative possible world）。Ryan的分类为区别虚构文本和非虚构文本提供了依据：在非虚构文本里，文本现实世界对应于读者的现实世界（actual world），在虚构文本里，文本现实世界区别于读者的现实世界，与读者的现实世界分离。Ryan（1991）还指出：“文本其他可能世界”与“文本现实世界”不同，这些世界通常是不完整的，而且与“文本现实世界”中确定的事实相比可能是“不真实的。”Ryan（1991）借鉴哲学对“可能世界”的界定，将“文本其他可能世界”分为：知识世界（knowledge world）、愿望世界（wish world）、义务世界（obligation world）、伪装世界（pretended world）和幻想世界（fantasy universe），Stockwell（2002）在此基础上增加期待世界（speculative world）和计划世界（intention world），并把知识世界替换成认知世界（epistemic worlds）。

综上所述，可能世界、话语世界（叙述世界）、文本世界三者之间是一脉相承的，话语世界、文本世界都是一种可能世界，在对文学文本进行研究时，三者可以替换使用。但作为哲学概念的“可能世界”具有更为广阔的外延，不仅仅限制于文学研究中；话语世界或叙述世界则是针对读者通过阅读进入作者构建的一种可能世界；而文本世界是我们在语言概念化过程中建构的心智表征，相当于心理学中的“心智模型”（mental models），相当于认知语言学中的“心理空间”（mental spaces）。总之，可能世界、话语世界、文本世界都是想象的世界，用以跟踪文学阅读的踪迹，完成阅读的心智之旅，因此，各种世界间的镶嵌和交织（如真正作者、隐含作者、叙述者及人物各自世界的镶嵌，人物的过去、将来、想象、计划世界的交织）以及跨世界认同（trans-world identity）对情节发展和主题服务的重要性都是认知诗学可能世界理论研究的重要内容。

## 2. 《思想之狐狸》中的文本世界特征

《思想之狐狸》的叙事世界是由叙事者“我”来建构的。“我”构建的这个叙事世界和现实世界一样，由人“我”、动物“狐狸”及“我”的思考和“狐狸”的活动等事件组成，有希望与想象，有挣扎与成功。与现实世界不同的是，这个

世界有一个明显的叙述中介，我们一旦通过这个叙述中介进入叙事世界，就等于进入了一个可能世界或文本世界，这是语言在读者大脑中投射的结果。因此，我们既能站在叙述世界内将“我”构建的这个世界视为“真的”，同时，也能站在叙述世界外，将这个世界视为“假的”。正如哈姆雷特在现实世界中是假的，而在莎士比亚虚构的戏剧世界，即可能叙事世界中，却是一个活生生地真实存在的人。

进行文本分析，我们不无选择地进入文本世界，并邀请读者进入作者所编织的文本世界，拉比诺维奇将此类读者称作“叙事的读者”，他们既不是“真实的读者”（书商最关心的读者），也不是“作者的读者”（作者假想的一些读者），而是为了使阅读能够顺利进行下去、迫使读者扮演的一种角色，相信叙事世界是真实的。将叙事世界看成另一个完整的、真实的世界，莱恩称之为“文本真实世界”，但是文本真实世界中也有许多可能世界，这些世界通常是不完整的、不真实的，这些世界镶嵌在文本真实世界里，与文本真实世界形成多种冲突关系，从而推动叙事世界的发展。

诗歌《思想之狐狸》共六节，以“我”的写作创作为主题，从一片孤独和寂静中，“我”的创作灵感涌现恰如冬夜归穴的狐狸，一身寒气、脚步轻盈、忽隐忽现，狐狸放出的强烈臭气成了“印在纸上的文字：情节1：孤寂的夜晚“我”坐在白纸旁准备写作（第一节）；情节2：黑暗中，某个东西正在进入黑夜（第二节）；情节3：“我”发现进入黑夜的狐狸，触碰树枝，行走雪地、留下脚印（第三至五节）；情节4：狐狸跳进“我”的脑洞，纸上已写满文字（第六节）。

#### The Thought-Fox

I imagine this midnight moment's forest:  
 Something else is alive  
 Beside the clock's loneliness  
 And this blank page where my fingers move.

Through the window I see no star:  
 Something more near  
 Though deeper within darkness  
 Is entering the loneliness:

Cold, delicately as the dark snow,  
 A fox's nose touches twig, leaf;  
 Two eyes serve a movement, that now  
 And again now, and now, and now

Sets neat prints into the snow  
Between trees, and warily a lame  
Shadow lags by stump and in hollow  
Of a body that is bold to come

Across clearings, an eye,  
A widening deepening greenness,  
Brilliantly, concentratedly,  
Coming about its own business

Till, with a sudden sharp hot stink of fox  
It enters the dark hole of the head.  
The window is starless still; the clock ticks,  
The page is printed.

六节文字突现了四个情节，形成了一个完整的相互关联、前后呼应的故事，具有鲜明的文本特征。

#### 2.1 第一人称叙事模糊文本世界的真实性

《思想之狐狸》以第一人称代词“我”展开叙事，第一人称叙事者在本质上是有限制的，叙事时凭自己的经历和经验，对他人的想法没有任何了解，能提供的仅仅是对他人语言和行为的描述，接近于第三人称的有限视角。但是诗歌中的“我”，完全超越了第一人称的界限，成了被赋予了某种视角的虚拟世界中的叙事者，这就是布斯所说的“隐含作者”。他认为“隐含作者区别于真正的作者，这样可以避免由于叙事者的视角去批判作者”。在布斯看来，隐含作者是全知全能的，是叙事中的真正主体。隐含作者属于虚构世界里的叙事人，决定了叙事者的特性，如可靠程度、介入范围、叙述口气等。

在隐含作者虚构的文本世界里，孤寂的夜晚“我”坐在白纸旁准备写作，黑暗中“我”发现进入黑夜的狐狸并洞察了狐狸的一切行动，最后狐狸跳进“我”的脑洞，此时“我”的纸上写满文字。这种情景可能出现在现实世界吗？不大可能。现实世界中的人可能坐在纸旁写作，也可能在纸上写满文字，但是在窗前发现狐狸的几率很小，因为狐狸一般是活动在森林里，最后甚至狐狸跳进人的脑洞，那是根本不可能的。因此，跳出文本世界来看这个世界，觉得是假的；进入这个世界，和“我”一起看待这个世界，好像也不是真的（狐狸会跳进人的脑洞里吗）。那么，这就引发了我们的思考：“我”所叙述的“文本世界”是不是真实的，即：隐含作者“我”是否可靠？

产生此问题的原因在于：在文本世界里，“我”不仅是叙述者，而且还是虚

构故事中的人物参与者，“我”的双重身份使叙事世界的“真实域”和人物世界的“幻想域”交织在一起，读者无法确定哪些是文本世界的“真实域”，哪些是人物世界的“幻想域”，因此读者会觉得作者不可靠。识别了“我”的双重身份，读者就容易找出证据，分清叙事世界的“真实域”和人物世界的“幻想域”的界限，实现叙事者身份和人物参与者身份之间的互换。如诗歌第一节第一句“I imagine this midnight moment's forest”“imagine”一词就告诉我们这是人物“我”的想象，紧接着“And this blank page where my fingers move”就是叙述者“我”的真实活动。因此“我”的叙述是可靠的，“文本世界”是“真实”的。文本真实世界也和现实世界一样，有许多可能世界，可能世界中的人物有自己的知识世界、愿望世界、义务世界、幻想世界等，这些可能世界也可能是不真实的。诗歌是想象的产物，想象是诗歌的灵魂所在。离开想象，诗歌就失去了本身存在的意义。

## 2.2 人物“幻想世界”与文本真实世界交替进行

人物“幻想世界”涉及人物的心理创造物（如梦想、幻觉、幻想或编造出来的故事）。“我”依附于文本真实世界但又独立于这个世界，将“自己置于幻想域中”相信故事的真实性。“我”的“幻想世界”自成体系，形成了一个有始有终的完整故事。

诗歌中，“我”作为故事的主要人物，开始编制自己的幻想世界。幻想周围的黑暗是一片孤寂的森林，“我”看到了狐狸在森林中的一切活动：狐狸在这午夜的森林中，用鼻子触碰树枝、一步三看、时走时停、缓慢小心地穿越森林；历经跋涉后，狐狸带着跛足的身体还受到树桩的牵绊；狐狸殚精力竭，身体只剩下空壳，却大胆地往前走；终于，狐狸走出了黑暗的森林，迎来了广袤深邃的绿色，神采奕奕，开始了自己的事情；最后，狐狸甚至带着一阵热腥跳进“我”头脑的黑洞里，成了我头脑中的“思想”。这是一个完整而富有想象的故事，把一只活生生地、有血有肉的狐狸刻画得淋漓尽致。狐狸的活动由远及近，由暗到明：从远处的森林一步一步活动到我的眼前、从“远处某个有生命的东西”如“something else is alive”到狐狸的形象越来越清晰，如狐狸的鼻子“a fox's nose touches twig, leaf”、眼睛“two eyes serve a movement”、跛足“a lame shadow”都看得清清楚楚，最后狐狸带着一身臭气扑入脑洞“with a sudden sharp hot stink of fox”纸上写满了文字“the page is printed”，与“我”合二为一，带给读者视觉、触觉、嗅觉的效果，调动了读者的感官系统，使之真切地感受到生灵的出现，

我的“幻想世界”镶嵌在文本真实世界里。“我”的“幻想世界”是动态的，以一只充满灵性的狐狸的运动贯穿始终，极富生命力又充满想象，而“文本真实世界”是相对静态的，如“白纸”等意象，连“时钟”开始也是静止的，直到“幻想世界”的完成，“时钟”才恢复走动。静态世界与动态世界相互交织，幻想与

现实有机联系，使“我”从静止的“时钟、白纸”想到充满生命力的“狐狸”，最后回归到开始走动“时钟”和写满文字的“稿纸”。动静结合的两个世界，完成了想象与现实之间的转换，首尾呼应，记载了“我”的思维流动，也带领读者完成了从真实世界到幻想世界、幻想世界到真实世界的穿越。

### 2.3 人物“幻想世界”和作者的真正“创作世界”完美映合

细读《思想之狐狸》，我们发现：我的“幻想世界”中的故事映射了作者的“诗歌写作”这一事件。故事中的每一个情节都隐喻了作者文学创作的心路历程。诗人以“幻想世界”作为源域，把幻想世界中的人和事，经过思维加工和映射，投射到抽象的目标域“人的思考创作过程”中，实现了源域和目标域的映合，把“写作”这一抽象的思维过程以故事化的方式表达出来，栩栩如生，惟妙惟肖。

诗歌以人物的“幻想世界”为明线，作者的“创作世界”为暗线，明暗结合，以“明”代“暗”，推动文本世界的发展。

第一节：午夜时分，“我”坐在窗前准备开始写作，“我”透过“窗口”，进入幻想世界，幻想周围的黑暗是一片孤寂的森林，这一事件投射到诗人的创作世界，暗指诗人当时空洞的思想空间；“something else is alive”，森林中好像有些尚在活动的东西，但是看不清楚，也摸不着，指代诗人开始思考东西，但是毫无思绪；

第二节：“something more near”，某些东西更加贴近，指思维渐渐清晰；

第三节：这个东西越走越近，直到确定进入这黑夜的东西就是狐狸时，诗人的创作灵感开始涌现，思维的火花已被点燃；“a fox's nose touches twig, leaf; two eyes serve a moment”狐狸用鼻子触碰树枝、一步三看、时走时停、缓慢小心地穿越森林，喻指诗人开始了积极的思维和写作，在写作过程中反复斟酌、认真推敲，精心组织了自己的诗文；

第四节：“sets neat prints into the snow”，在穿越森林中，雪地里留下了狐狸的足迹，指诗人的白纸上已写下了文字；“lags by stump”森林的树桩使狐狸放慢了脚步，说明诗人写作的过程并非一帆风顺，一气呵成，时而有困难阻碍前进；“warily a lame shadow”长途跋涉后，树影中看到了狐狸跛足的身影，说明写作并不是一件容易的事情，让人身心疲惫；“in hollow of a body that is bold to come”历经磨难，狐狸拖着空壳的身体仍然大胆向前走，指诗人创作呕心沥血，但仍不放弃；

第五节：终于，狐狸“across clearing, an eye, a widening deepening greenness ... coming about its own business”走出了黑暗的森林，迎来了一片广袤深邃的绿色，神采奕奕，着手自己的事情，比喻诗人写作历经思维的困顿和阻塞后，茅塞顿开，心旷神怡，才思涌泉。

最后一节：狐狸带着一阵热腥跳进诗人头脑的黑洞里“with a sudden sharp

hot stink of fox it enters the dark hole of the head”，说明这只精灵已经一步一步走进诗人的心里，狐狸就是诗文的化身，文字已经深深地留在诗人的脑海里，跃然纸上，一组用丰富强劲想象力塑造的艺术品摆在读者面前。

“我”的“幻想世界”和作者的“真实创作世界”相互映射，共同服务于文本真实世界的发展。主观的、难以表达的创作心理过程被物化为实体的行为过程，难以捕捉的思维和灵感被物化为客体，从根本上揭示了诗歌创作的真正意义，即用诗性的语言表达自己的认知过程。

2.4 文本真实世界中的其他可能世界服务于“幻想世界”。

镶嵌在诗歌文本真实世界中的其他可能世界，除了“幻想世界”外，还涉及到了“我”的“知识世界”“愿望世界”及“义务世界”。“我”的“知识世界”为“幻想世界”的合理性奠定基础。“我”是一名创作者，具备一定的写作知识和文学积累，同时“我”也具备丰富的想象力，才有能力编织出条理清晰、丰富强劲的“幻想世界”，而我的“愿望世界”很简单，也很有目的，就是要完成诗歌的创作。对诗歌的要求、形式及艺术特色，就属于我的“义务世界”，“我”受社会法则的约束，有义务承担创作“优美诗歌”的责任。在休斯看来，诗歌本身如同动物一样，具有生命，因此“幻想世界”中的狐狸，就是诗人诗歌生命力的化身。休斯（1967: 18）自己也期待：“即使当我死去多年，只要这首诗还留在人间，只要有人读到它，那只狐狸就会从某个黑暗的角落现身走出来。”

### 3. 结语

可能世界理论对描述文本领域的内在结构、解释情节发展、分析文本主题等方面提供了一个强有力的理论框架。借助可能世界理论，文本领域中多重世界之间的相互关系以及转化变化得到了很好的解释，有助于挖掘文本的深刻内涵和审美意义。诗歌《生命之狐狸》蕴涵了逻辑结构严密的文本世界，让读者在阅读中跟随叙述者（即隐含作者）进入文本真实世界并观测叙述者的内心世界，完成了心智之旅。叙述者的内心活动通过话语投射到读者的心智中，巧妙地传达了诗人创建诗歌的心路历程，“还原”了文本世界的真实性并厘清了各个可能世界之间的关系，文本真实世界不断地与读者的“真实”世界匹配，使这个原本虚构的世界变得有血有肉。确实如诗人休斯所期待的那样，我们在现实世界中与诗歌相遇，在文本世界中与狐狸相遇，强劲的生命力在语言中川流不息，诗歌的生命艺术得到最大程度的彰显。

#### 参考文献：

- [1] Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction* (2<sup>nd</sup> ed.) [M]. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.
- [2] Dolezel, Lubomir. Possible Worlds of Fiction and History[J]. *New Literary History*, 1998, 29 (4):

785-809.

- [3] Gavins, Joanna & Gerard Steen. *Cognitive Poetics in Practice*[G]. London and New York: Routledge, 2003.
- [4] Hughes, Ted. *Poetry in the Making* [M]. London & Boston: Faber and Faber, 1967.
- [5] Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* [M]. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987: 21-22.
- [6] Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*[M]. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991:114-133.
- [7] Semino, Elena. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*[M]. London: Longman, 1997.
- [8] Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*[M]. London and New York: Routledge, 2002.
- [9] 冯棉. 可能世界与逻辑研究 [M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1996.
- [10] 黄华. 语言是了解人的最重要途径——从认知视角分析诗篇《思想之狐》之一 [J]. 外语学刊, 2009(6): 1-4.
- [11] 林海英. 泰德·休斯诗歌《思想—狐狸》的文体学分析 [J]. 海外英语, 2011(3):176-177.

责任编辑: 文永超

# 李煜词审美质感的认知诗学解读

## ——以《破阵子》为例

赵晓因

(中国石油大学 外国语学院, 北京 102249)

**摘要:**《破阵子》是李煜的代表作之一, 蕴含了丰富的审美因素。传统分析多通过美学思想来挖掘该词暗含的审美, 却忽略了该词取得诗学效果的内在认知机制。本文拟从认知诗学视角出发, 分别采用意象图式、图形背景和隐喻意象认知理论, 解读该词的诗学象似性, 探讨词作者是如何通过整合语言表达形式、意义、情感和审美之间的关系, 引导读者象似性地走入词人描述的可能世界, 体验审美质感, 获得审美快感。

**关键词:** 认知诗学; 象似性; 审美

## The Aesthetic Interpretation of Li Yu Ci in the Perspective of Cognitive Poetics: A Case Study of “Pozhenzi”

ZHAO Xiaonan

**Abstract:** Pozhenzi, one of Li Yu's masterpieces, contains a wealth of aesthetic factors. Traditional analysis is generally aesthetics-oriented, ignoring the intrinsic cognitive mechanisms involved. Starting from the perspective of cognitive poetics, this paper intends to interpret poetic iconicity from the aspects of image schema, figure-ground relations and metaphorical imagery of cognitive theories respectively. It explores how the poet guides the readers into the possible worlds, embodies the aesthetic qualities, so as to achieve aesthetic pleasure through the integration of form, meaning, emotion and aesthetic values.

**Key words:** cognitive poetics; iconicity; aesthetics

---

**基金项目:** 中国石油大学(北京) 科研基金资助项目: “李煜词中的隐喻和转喻研究——从认知诗学视角”(2462012KYJJ1034) 的阶段性成果。

**作者简介:** 赵晓因, 女, 中国石油大学(北京) 外国语学院英语系副教授, 主要从事语篇分析和认知诗学研究。

## 1. 认知诗学和诗学象似性

认知诗学是以认知语言学、认知心理学等认知科学为指导进行文学研究和作品分析的一门新兴学科,它认为文学既是人类日常生活经验的一种特殊表达方式,也是基于人类普遍认知能力之上的认知世界的方式。它既探讨文学作品中的文体特质,也探讨读者在阅读过程中的现实感受,从而提供文学认知的全景图。

随着认知诗学的兴起,诗学象似性也日益得到研究者的关注。美国学者Freeman是最早对诗学象似性理论进行系统研究的学者。她认为当艺术通过着眼于“可视世界”的具体形式或特质,并通过感觉和感情(二者构成情感)融合的概念成功地捕捉生活经验,它们就创造了现实的相似符(icon)。象似性(iconicity)是本体论现实的相似,它在大脑概念化于抽象之前提供了一种表达感官世界的手段。Freeman提出了审美相似性(aesthetic iconicity)和诗学象似性(poetic iconicity)这对术语并加以区分:审美象似性是“所有成功艺术形式所具备的这种特点”,而诗学象似性是“对文学文本而言的”。在Freeman的研究基础上,熊沐清教授给出了诗学象似性的定义:诗学象似性是来自于文学文本中形式、意义、情感和审美效果直接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,其基本特征是隐喻性。

认知诗学除了阐释,还有读者对文学作品的审美,而诗学象似性是文学文本的一种美学特质,对文学作品的审美可以通过对其诗学象似性的读解获得。南唐后主李煜的词作以其自然天成、纯任性灵、意境深远而广为流传。李煜词作往往以降宋为界被分为前后两期,前期的词多描写绮丽享乐的宫廷生活,语言明快,后期创作多表达亡国之痛,血泪伤怀。《破阵子》是李煜写在亡国之时,辞别太庙时所做,是其作为帝王和阶下囚的人生分水岭,也是其思想词风的转折点。该词真率地表达了一个经历沧桑巨变、沦为囚徒的帝王的悲哀和悔恨。下面我们从图形—背景、意象图式、隐喻的意象认知视角来分析该词的诗学象似性,帮助读者从文本的抽象符号世界进入词人描述的可能世界,探求其深层涵义,完成审美体验。

## 2. 《破阵子》诗学象似性分析

### 破阵子

李煜

四十年来家国,三千里地山河。  
凤阁龙楼连霄汉,玉树琼枝作烟萝。  
几曾识干戈。  
一旦归为臣虏,沉腰潘鬓消磨。  
最是仓皇辞庙日,教坊犹奏别离歌。  
垂泪对宫娥。

## 2.1 图形和背景视角

图形—背景理论源于心理学，是指人在观察事物的过程中，视点集中与分散的情况。视点集中的物体就是图形，而背景就是那些被我们注意所忽略或者忽视的部分。该理论有两个重要的运用原则：突显原则和注意原则。突显原则认为，当人类在有选择性地观察事物的过程中，其焦点图形的形成是因为某些突出的原因。注意原则认为，在认知过程中，人类往往会将自己的注意力，也就是观察角度有选择性地集中在自己感兴趣的地方，对其他部分往往会忽略。

在文学文本中，作者通过特殊的文体形式来引起读者的注意。引起我们注意的文体特征称为注意吸引物（attractor）其功能是分散我们的注意力。

《破阵子》分上下两片，上片写盛世，下片写亡国。在上片词人所勾勒的图画中，图形和背景清晰分明：南唐疆土为静态背景，凤阁龙楼，玉树琼枝是动态图形。李煜像一位摄影师，全方位铺垫南唐大好河山的全景，随后由远及近，通过不断变换焦距和角度，将读者的视线从远景徐徐拉近聚焦。南唐的家国基业、辽阔疆土因为保持静止状态成了词作的静态背景，而词人所选择的凤阁龙楼，玉树琼枝等景物，给予读者强烈的视觉刺激，在广袤的时空下凸显出来，夸张形象从而成为全词的焦点。这些景物的选择不是任意的，而是词人对周围世界的认知以及内心感受的结果。这些景物的选择，可以更好地调动读者大脑中对于王宫楼阁华丽壮观，奇花异树、烟聚萝缠景象的存储，使读者对词人的处境情感同身受：彼时的李煜沉浸于富贵华丽、享乐安逸的帝王生活，疏于文治武功，而祸国殃民。“几曾识干戈”，正是他对故国颠覆的反省！

下片“一旦归为臣虏，沉腰潘鬓消磨”，李煜描写家国沉沦之后自己的哀伤，处境的凄凉。词人将视线从过去拉回到现实。从景物切换到人物，将自己放在了聚光灯之下，不断放大自己的形体、面貌，通过沈腰清减，潘鬓消磨来含蓄地表现自己身陷囹圄，无路可走的寂寞憔悴。“最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌，垂泪对宫娥”，词人随之又将焦点从现实推回到过去，用倒序的手法重现自己辞庙之日，听教坊离曲，挥泪宫娥之时，撕心悲恸如在目前。从“归臣俘”到“辞庙日”，再到“垂泪对宫娥”，这些动态、连贯的画面愈拉愈清晰，情感也愈演愈强烈。我们发现，李煜在情节构思、结构安排上，把最具有审美价值、最精彩的部分放在了最后。“垂泪对宫娥”之宫娥婢女，是李煜最为熟悉且最娴于表现的对象。“生于深宫之中，长于夫人之手”的李煜本身就是一位最为溺爱歌舞的文人皇帝，此处选择“宫娥”作为注意吸引物，符合其生活经验和秉性，作别“宫娥”即是其对往昔帝王生活的挥泪诀别。

通过图形—背景现象的分析，我们可以看出词人运用不断变换的焦点，使读者一步一趋，步步跟进，产生联想，并逐步随着词人的描述在头脑中形成一幅幅意象图景，从而感悟到词人的内心感受。

## 2.2 意象图式视角

作为认知诗学研究领域中一个十分重要的理论，意象图式来自于人们与世界互动获得的感知经验。我们的身体始终处于和外部客观世界的接触和互动之中。意象图式就产生于这些看似无关的活动之中并使这些看似无关联的活动相互连贯，给抽象的活动赋予具体结构。Johnson总结了27个典型的意象图式，包括：容器图式、连接图式、中心—边缘图式、起点—路径—目标图式、部分—整体图式等。

对意象图式的探讨和应用主要是集中在语言学领域，Turner大胆尝试把意象图式理论应用到了文学语言分析领域，开辟了此类研究的一个新视角。Freeman也将意象图式理论扩展到对诗歌的研究。

意象图式主要指我们身体感知和体验中产生的反复出现的动态的模式。这种模式同时具备动态性和静态性，将动态的意象通过语言图示化，从而形成静态的语言结构。下面我们用意象图式理论来对《破阵子》展开分析。

从整体来看，变化（change）图式主导全词。南唐从极盛转为极衰，李煜的身份也从一国之君转为阶下囚，其情感也由极喜转为极悲。在变化这个大的意象图式之下，又包含了数个动态性极强的小意象图式。“四十年来家国，三千里地山河”，在五代十国那个王朝迭更的乱世，南唐从建国到灭亡历时约四十年，算是比较长久的，其疆土也纵横辽阔。李煜回顾南唐大好河山，该句使用了空间（space）图式，徐徐展示给读者一幅南唐盛世图卷。我们随着词人横亘时间，穿越距离，往返空间，尽情欣赏南唐故国的山川锦绣。接下来“凤阁龙楼连霄汉”，是标量（scale）图式，建立在“more is up”的隐喻之上。李煜从宫殿写起，视角从地平面深入高空，又从空中切换回地面，勾绘出一派豪华秾艳、生机盎然的景象！这如画江山，几曾见识过铁蹄践踏？

下片记述了李后主行将别离故国时哭辞宗庙的情景。“一旦归为臣虏，沉腰潘鬓消磨”，此处描述出一个明显的连接（link）图式。作为南唐一国之君，李煜被囚禁，失去人身自由，如同瓮中之鳖，笼中之鸟，自然人瘦发白。连接图式将两个事件联系在一起，读者可以建立起二者之间的必在关联。尾句“最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌，垂泪对宫娥”，是一个典型的路径图式，后主忘不掉“仓皇”离开金陵时的惨痛情景，忘不掉他辞庙北上，押往宋都汴京的路途，那是他人生的巨大转折点。

空间、标量、连接、路径图式结合在一起，相互映射，共同构建出一幅变化图式的画面，展示出昨是今非的国家命运和至歇陡转的人物命运，文情相得益彰。从意象图式搭建的映射关系中，我们可以看出李煜不仅注重外在视觉感受，更注重内在心理描摹；不仅注重静态物体，更注重动态过程，因此抒情内涵更丰富，表现力更强。读者可以真真切切地感受后主所经历的人生变故，体验其大起大落、

大喜大悲的人生。

### 2.3 隐喻的意象认知视角

Lakoff 和 Johnson 从认知的角度观察和研究隐喻，他们认为隐喻是人类赖以生存的基本方式，是人们以一种事物认识、理解和表达另一种事物的过程。隐喻往往是用具体的事物映射抽象的事物，是人类思维的一种认知和概念方式。

认知诗学应用认知隐喻理论来分析诗学文本。它认为我们日常表达中使用的基本概念隐喻也是构成许多诗学隐喻的基础，它们部分上给诗学隐喻添加了能量。意象是诗词最吸引人的部分。意象的营构是中国古典诗词创作的焦点，诗人将抽象的、隐含的主观感情和思想图像化，使读者透过外在表象深入到诗歌内在结构，从而获得诗歌的境界和情调，理解诗歌的意象。意象不但能传达抽象情感、表达诗人感受及认识，而且还能表现出诗歌的美。意象作为一种非现实的心理存在，既渗透着作者的主体情感和思想，又能为读者所直接感觉、知觉和体验。它是客观物象经过作者独特的情感活动而创造出来的一种艺术形象。

李煜在意象选择上非常精心巧妙，常能与其情感表现融为一体，从而使其词具有强大的艺术魅力。从词的上片来看，李煜选择了“家国”“山河”“凤阁龙楼”“玉树琼枝”等意象，这一系列概念无一不是色泽艳丽，阔大豪华的代名词，使全词充满了富贵的基调，体现出李煜留恋沉迷于帝王富贵、豪华生活的内心世界。亡国后，李煜的身份一落千丈，思想情感也大起大落，其笔下的意象也有明显的变化，色调由明快转为凄冷黯淡，气氛也变得悲戚。“沈腰潘鬓”“宗庙”“教坊”“离别歌”“泪水”“宫娥”等意象组合与上片意象组合形成了强烈对比，折射出词人昨是今非的无奈，铭心刻骨的悔恨。

在阅读的过程中，我们还发现上片的意象，如“家国”“山河”广而空泛，“凤阁龙楼”“玉树琼枝”也没有固定所指，皆为泛指意象，是后主的追忆或者可望不可及的梦中幻影。金陵的繁华迷梦、故国的山川锦绣已如幻影般逝去，四十年来的深宫岁月，消逝的年华往事也都一去不复返。对故国的怀想和思念成为李后主孤独寂寞的现实生活的最大慰藉，亦或是最大折磨。这种体悟是一种怎样的悲恸和落寂啊！而下片中词人所选的“宗庙”“教坊”“离别歌”“泪水”“宫娥”等皆为具体的实境景象。往事如烟，眼前的苦恨悲慨才是最真实的体验。可见，词人把意象贯穿在其情绪主线中，用意象来传达其情感、表达其感受及认识，同时传递诗词的美感。读者通过对诗词意象的解读就可以更加深刻地体会词人当时的创作情绪，理解词人意象选择与塑造的理据性所在，同时也激发自身产生相似的情感。

### 3. 结语

象似性是用于不同程度抽象形式和意义之间的映射。诗学象似性的效果是创

造语言中的感觉,感情和映象,可以让心智把它们体验为现象上的真实。通过这种方式,诗学象似性搭建起心智和世界之间“差距”的桥梁。因此,完成词人目的的诗词就实现了诗学象似性,成为体验相似生活的现实图标。

李煜词在经受了历史的考验后,其艺术价值和审美积淀越来越得到读者的肯定与欣赏。《破阵子》真率地表达了李煜国破家亡的伤痛和自己的人生体验,既是他的个人感受,又是普遍的人生经验,具有了引人共鸣的力量,是其后期词中不可多得的唯美绝版。本文通过意象图式、图形背景和诗性概念隐喻三种认知诗学的理论框架,围绕诗学象似性概念,探讨了李煜词的美感特质。发现其语言形式象似性地表现其生活经验,其诗意及现实世界之间存在着密切的联系。读者在词人的引导下,可以象似性地进入文本世界,通过自身的心智体验和想像,实现审美体验、获得审美快感。

#### 参考文献:

- [1] Gavins, J. & G. Steen (eds.). *Cognitive Poetics in Practice* [G]. London: Routledge, 2003.
- [2] Stockwell, P. *Cognitive Poetics: An Introduction*[M]. London: Routledge, 2002.
- [3] Freeman, H. M. Poetic Iconicity[G] // W. Chlopicki A. Pawelec, & A. Pokojaska(eds.). *Cognition in Language: Volume in Honour of Professor E. Tabakowska*. 2007: 472-501.
- [4] Freeman, H. M. The Aesthetics of Human Experience: Minding, Metaphor, and Icon in Poetic Expression [J]. *Poetics Today*, 2011(4):717-752.
- [5] 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.
- [6] 陈润. 从认知诗学的角度解读《在地铁站》[J]. 安徽工业大学学报(社会科学版), 2013(2): 59-60.
- [7] Johnson, M. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- [8] Lakoff, G. & Mark. Turner. *More than cool Reason* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- [9] Freeman, H. M. Momentary Stays, Exploding Forces [J]. *Journal of English Linguistics*, 2002(30):73-90
- [10] Lakoff, G. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Our Categories Reveal about the Mind* [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- [11] Lakoff, G. & M. Johnson. *Metaphors We Live By* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1980
- [12] 米卫文. 从认知诗学视角看海明威《一个干净、明亮的地方》的主题 [J]. 外国语文, 2010(5): 22-25.
- [13] 蒋勇军. 认知诗学视野下《残诗》意象的视点解读 [J]. 英语研究, 2012(2): 25-28.
- [14] Hiraga, Masako K. *Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to Analysing Texts* [M]. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- [15] Freeman, H M. Minding: Feeling, Form, and Meaning in the Creation of Poetic Iconicity. [G] // Brone & Vandaele (eds.). *Cognitive Poetics: Goals, Gains, and Gaps*, 2009:169-196.

责任编辑: 冯军

# Translating Literariness: A Cognitive Poetic Account

ZHAO Yanchun

(Tianjin Foreign Studies University Center for Language Literature and Culture, Tianjin 300192)

**Abstract:** This paper inquires into literariness, a much neglected problem in translation, from a cognitive poetic perspective; it tries to show the nature of proxy as concerns translation through various illustrations, hence what is termed by Bausse-Beier the proxy principle, and in passing answer the philosophical problem of translatability or untranslatability. Literariness, not limited to literature, may exist in all texts. It can be defined as the form of a text that is suggestive of something, different from that of a text that is not. Any text that is literary is a literary text. Literariness may be realized through the use of metaphors, personifications, imagery, hyperbole and so on, and through the employment of pattern such as alliteration, paranomasia, meter, rhyme and so on. In translating a literary text, a translator should capture the literariness, otherwise the translation fails. However, in the process of translation, some of these features that contribute to the form, such as phonological or prosodic ones, will be definitely lost. If literariness is to be maintained, there should be a way for compensation. Analogy comes to the fore, though translation is by nature analogical; it is employed to reveal the iconicity between signifier and signified through some means of representation. In such an endeavor, optimum relevance should be aimed at so that a good proxy can be ensured: what is in the mind of an original reader should be that in the mind of a translation reader.

**Key Words:** literariness, translatability, the proxy principle, iconicity, optimum relevance

## 0. Introduction

Literariness is a distinctive feature of literature, though it is not exclusive to literature. It may be pervasive in all texts. For example, in Chinese classics, philosophical ones like *The Word and the World* (daodejing), geographical ones like *Mountains and Seas* (shanhaijing), and literary criticisms like *Carving the Dragon with a Literary Heart* (wenxindiaolong) and so on read like poems and may be judged

---

作者简介: 赵彦春,男,天津外国语大学外国语语言文学文化研究中心教授,博士,博士生导师,主要从事语言学与翻译研究。

as poems in their own right. A translation of a literary text should be literary, or if at all possible, it should be as literary as the original. Otherwise, a translator fails in the purport of the text and his endeavor as well. However, important as it is, literariness has been much neglected due to a translator's vague idea of what literariness is or the difficulty to render it or represent it and, of course, due to the inadequacy of theoretical exploration. Literariness, as always, is a tricky problem, refusing a definite answer. Owing to cognitive poetics, a clearer picture of literariness can be seen, and the translation of literariness can be best explained and illustrated.

### **1. What is Literariness?**

What is literariness? Or in other words, what does the literariness of a text consist of? It seems to be a mythic question to answer, however, no critic or theoretician can avoid this question, because it is central to literature. And when it concerns the translation of a literary text, a translator cannot ignore it, either. In a broad sense, literariness is simple. Roughly, it is the form of a text that is suggestive of something. That is to say, when the form of a text suggests a meaning or implicature, it is a literary text. The form of a literary text goes beyond its content to allow the text to do something, whereby what it does might be to echo a particular meaning in its form or to make a reader supply a meaning. Of course, all texts have a form. The difference is that: The form of non-literary text or an ordinary text does not suggest anything. For example, what I am writing here is a thesis; it means what I mean, but no more. In short, the form of this text does not carry a meaning or implicature. A poem like *This World's April Day* (Zhao Yanchun 2014: 75), however, not only expresses the semantic content of the text, but also carries a rich resource of connotations, like those conveyed through the use of tropes such as metaphor, personification and imagery, through the employment of pattern such as alliteration, meter and rhyme, and those conveyed through deviation and change of perspective. All these features are reduced to one thing, that is, the literary form of the text. Of course, the form of a literary text is ultimately a matter of mind. As regards translation, what is in the mind of an original reader should be that in the mind of a translation reader. So reasonably, a good translation should be one that keeps all these features, which make up the literary form of the translation.

To show what literariness is and how it works, we need to look more closely into what makes literariness possible, that is, signs and the combination of signs, which we will discuss in the following sections.

#### *1.1 Nature of signs: the key to the problem of literariness*

To have a better understanding of what literariness is, we need inquire into the nature of signs because a text is a composition of signs. And to know signs, we need to know those who use signs, that is mankind. First, we may claim that man is an animal of signs because no one can find a person that does not use signs. Secondly, we may claim that man is a literary animal because, as we have experienced or may imagine, there are no nations in the world that do not have a wealth of poetry, or at least a sense of poetry. And ultimately, we may say that literariness is closely related with signs, and of course, with the human mind that operates signs.

Then what is a sign? In line of Saussure (1983: 67), a sign is a dyad of signifier and signified, and a dyad is a pair that is inseparable, like two sides of a sheet of paper. As one side of this pair, signifier is expressed as sound image and the other side, i.e. signified, as concept. Remember neither sound image nor concept is material; they are independent of the physical world, if not irrelevant to it. That is why signs make an autonomous world, and literature has been regarded as an autotelic art (art's for art's sake). A signifier is but a form which signifies the content, so we may understand the distinction between signifier as form and signified as content:

(1) form = signifier; content = signified

Accordingly, the form/content relation can be identified as the signifier/signified relation, as is shown below:

(2) form/content = signifier/signified

And logically, form of a sign can be identified as signifier of a sign, as is shown below:

(3) form of a sign = signifier of a sign

Now that we have clarified what the form of a sign is, we move on to the form of a text.

### *1.2 Form of a text*

To understand the notion of the form of a text, we need to look at the structure of language. According to Saussure (1983: 67), there are two relations of language: syntagma and paradigm. The linear or horizontal relation is called syntagma, that is, the combination of signs in a linear relation, as is shown below:

(4) sign1 + sign2 + sign3 + sign4...

This is a rose.

The sentence "This is a rose" is composed of four signs: "this" "is" "a" and "rose", though each of them is combined with some other sign to make a larger constituent,

like “a” and “rose” make a noun phrase “a rose”. Now let us look at the vertical relation, i. e. paradigm. In the following schema, “this” “my dog” “the wind” have the same value, that is to say, in the same position as the “this” in the sentence “This is a rose”. Here, “my dog” or “the wind” can serve as subject, having the same status as “this”.

- (5) sign1 This...  
 sign2 My dog...  
 sign3 The wind...  
 ...

Where does literariness arise? Actually, when we say “My dog is a rose” or “This wind is a rose”, it is literary, though it may sound bizarre. Let us look at the following two sentences to illustrate non-literariness and literariness:

- (7) This is a rose.  
 (8) You are my rose.

In the first sentence, “this” is not a person or an animal, hence marked [-ANIMATE], while in the second, “you” refers to a person, hence marked [+ANIMATE]. Let us imagine in what circumstances the first sentence is used, for example, telling a child who doesn’t know what a rose is. In this case, “rose” may involve three things, rose [rouz] as a sound image, rose in the mind as a concept, and rose in the world as a referent. The second sentence is different, “You are my rose” may be uttered to someone you love. The sign “rose” in this case involves three things, rose [rouz] as a sound image, rose in the mind as a concept, and rose as a token of something else. In the first case, a rose is a rose, the form or signifier or sound image signifies the concept “rose” and refers to a thing named rose in the world, no more, no less. In the second case, “rose” is a token for something else; the form or signifier or sound image invokes not only the concept of “rose” but also something else, the construed similarity between a rose and someone you love. Through this illustration, you may feel what literariness is. It is something generated besides the basic meaning of the text. We may now give a temporary definition of literariness:

- (9) Literariness is the form of a text that is suggestive of something in contrast to one that is not.

We may now look at the distinction between a non-literary text and a literary one. A non-literary text is the pair of form and content, as is shown below:

- (10) Non-literary: form / content

while a literary one as is shown in (11) has two pairs, that is, the pair of form1 and content and the pair between form2 and content. In other words, form1 and form2 are

each paired with the same content.

(11) literary: form1 — form2 / content

The pair between form1 and content is basic while the pair between form2 and content is what makes a text literary. In short, it is form2 that matters.

Now we may understand that form1 in contrast with content is not important, and is neglected in translation, but form2 is important because it is what makes a text literary, and content in contrast with form2 is secondary as long as literariness is concerned. So generally speaking, literariness or the form of the text comes to the fore in a literary text; it becomes primary or central.

### *1.3 Why Is Form So Important?*

The form of a text determines whether a text literary or not. Now it is necessary to think about the significance of form in western philosophy and literature.

We can trace the notion of form to Ancient Greece. Plato initiated the progenitive notion of Eidos/Morphee, which denotes the beginning of all things. “*Morphee*” means “form”, and “*eidos*” “idea” or “content”. According to Plato, without this *Morphee*, there would be no world, though “*Morphee*” and “*Eidos*” are inseparable. And according to Aristotle, form is active while stuff or content is passive. These two figures laid the philosophical foundation of form in the west, this is why formal sciences are the basis of all learning. And in literature, Russian formalists foreground form. In their eyes, form is content, and this form is even more important than content, i.e. the semantic content of a text because form is what makes something art to begin with, so in order to understand a work of art as a work of art (rather than as an ornamented communicative act) one must focus on its form (Shklovsky 1990). It is true if we consider the nature of a sign, a disembodied being. Form, be it of *Eidos*, of logic, of language, or of poetry, is one with different realizations or reincarnations. Anyhow, the beauty of form is a salient feature of literature or it is what literature relies on. Of course, form without content is unimaginable, and as far as literariness is concerned, form is content itself. A good work of art satisfies both form and content, and more specifically, it is in the tension between form and content, namely the mutual haulage between form and content. Therefore, a translator’s disregard of poetic form can be regarded as a misunderstanding of literary translation, a fundamental mistake. In short, translating a poem into meaning without its poetic form is inadequate, if not meaningless.

In terms of a literary text, as mentioned above, form itself is content; it is content on a second level in contrast to content expressed with the semantics of words, or more

exactly, the composition of words. Some aspects of the form may be obvious like meter and rhyme, and others may have to be felt or discovered. Form in general is left open to interpretation or infinite interpretations by the writer to the reader. Any irresponsible act of manipulation may warp or mar the form, thereby blocking the possibility or potential of interpretation. In some cases, like the translation of wordplay, the semantic content of the original can be neglected or vetoed for the preservation of the literary form. For without such a form, a translation is meaningless. (I will discuss it in 3.2) In short, form can be summarized as how something is said, which may be reduced to the notion of style, as Basse-Beier (2011) claims that style is as important as content, perhaps more so, in translation. Now that style has been defined as “proper words in proper places”, it is a matter of diction. I will regard style roughly as the same thing with, or part of, the form of a text.

## **2. The Dialectics of Translating Literariness**

It is self-evident that a good translation should keep the literariness inherent to the original, although it is heavily, if not totally, lost in many translations.

### *2.1 Translating Literariness*

“Translation” is too vague a word for the discussion of literary translation. We may understand the translation here as representation because “representation” means “representing a likeness or image of” and “standing for”, so we may use the word “represent” in our discussion. For the purpose of representing literariness, let us first look at the realization of literariness, or to be more specific, in what way literariness is realized.

Litariness may be realized through the following devices, which are used to manipulate signs for better effect of form:

- (1) tropes: metaphor, personification, transferred epithet, hyperbole...
- (2) patterns: rhythm, rhyme, alliteration, repetition, paranomasia...

However, these crucial factors are liable to be lost in literary translation. That’s why I say a literary translation is real translation. As far as an ideal translation is concerned, no abridgment, supplementation or adaptation is encouraged, and it requires a translator to be highly exact and at the same time highly flexible when need be. One may look at the translation of *This World’s April Day* (Zhao Yanchun 2014: 75) to see where it is exact and where the translator took to his flexibility.

To be highly exact, we may follow Timothy Huson’s Guidelines (2014: 9-12):

The best translation is faithful in the broad sense of the word, considering the

meaning, the imagery, the tone, the ambiguity, suggestiveness, and the narrative structure. The full range of literary tropes employed in the original should be as much as possible preserved in the translation.

Procedures

--word choice--

(1) Do not try to improve the original author's word choice, but rather seek to capture it.

(2) Every significant word in the original must be in some way captured in the translation and every word in the translation needs to be supported by the original.

(3) Do not translate the implicit meaning of a Chinese word or phrase into an English word or phrase that makes that meaning explicit. That is, if at all possible, retain metaphors and imagery in the translation, rather than making them explicit, and as far as possible, use the same metaphor and imagery in English.

(4) When they can be understood, translate Chinese idioms directly and literally rather than rendering them with English or western clichés (except the Chinese itself is using a western cliché).

(5) Do not add remarks or choose words to bring out what you think what the author should have said, but rather render a text that leaves to the reader of the translation an interpretive task similar to that of the reader of the original. Remember that ambiguity and counter-intuitive word choices are an essential part of creative writing, and should be retained if at all possible.

--style--

(6) Do not try to improve or change the original author's style, but rather try to capture it.

(7) As far as possible, make your English as simple and concise as the Chinese. For example, if possible, find an English word or expression that largely carries the nuances of the Chinese word or expression rather than expounding all of those nuances in English.

(8) When they are clearly indicated, direct discourse and indirect discourse in the Chinese text should remain the same in the translation if at all possible.

--punctuation and structure--

(9) Do not try to improve or change the original author's punctuation, but rather to capture it.

(10) Use the same paragraph divisions in the translation as appear in the original.

(11) Strive initially to capture the sentence divisions of the Chinese text (try not

to break up long sentences or combine short ones), and deviate from the original only when other considerations make it necessary.

(12) Dashes, semi-columns, exclamation marks should be retained in the translations when possible.

(13) Initially strive to preserve roughly the same order of phrases or clauses within a sentence, and vary this to the extent that smoothness and meaning requires it.

These basic guidelines are helpful, but these alone do not necessarily ensure the success of a translation because a translator may fail in verse translation or translation of such wordplay as puns, panoromasias and tongue twisters. That is why flexibility is another necessary condition required of a translator.

Literariness is idiosyncratic, varying from person to person, relevant to his mind and command of language. In some cases like wordplay such as paranomasia and pun, the literariness is also dependent on, or limited to, the phonological and prosodic features of a language. When an original text is translated into another language, the phonological or prosodic features of the original language are automatically lost, and totally lost. If the form of a text is not significant, only a vehicle of the semantic content, that is, the form itself does not suggest or do anything, then the loss of such features can be totally neglected. For example, when (12) is translated into (12a), the form that is dependent on the features is totally lost.

(12) I drink tea

(12a) wo he cha

In this translation, we see two aspects: 1) The content (what is meant) is kept intact; 2) The form (the prosodic features) is lost.

This is what translation is. Without such a loss of the form or the phonological / prosodical features, there would be no translation, in other words, translation entails the loss of form. In this case, translatability can be ascertained. However, when the form of a text suggests something, it should be captured in translation, otherwise, the literariness is lost, and a target text reader has no access to the literary charm of the original. Therefore, a non-literary translation of a literary text is meaningless. That is probably why Robert Frost jeers poetry is what is lost in translation.

## 2.2 *The Loss of Literariness and the Problem (UN)translatability*

To discuss how to keep literariness in translation, we need to see how literariness is lost in it. It is obvious that some features will be lost in one way or another, or to various degrees. Let us look at the following examples.

(13) Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville (Verlaine 2001: 25)

(14) Veni, vidi, vici.

Of course, it is a great challenge to translate the form if it is at all translatable. It seems that the form of the two texts are almost untranslatable due to the idiosyncratic phonological features of the original. They have been translated into

(13a) He is crying in my heart / just as it is raining on the town (Boase-Beier 2011: 8)

(14a) I came, I saw, I conquered.

In the case of (13), the near repetition of “il pleure”, and “il pleut” and the repetition of “il V dans” and “il V sur” are overlooked. In the case of (14), the alliteration, rhyme and the repetition of CVCV (C stands for consonant; V stands for vowel) are lost. The loss of the significant form detracts from the beauty of the original or even makes the translation meaningless in some extreme cases, like

(15) The sixth sick Sheik's sixth sheep is sick.

(15a) 第六个病酋长的第六只羊病了。

This translation totally fails because it fails to capture the intention of the author due to the loss of prosodic feature that make up the tongue twister.

Now we have two cases of the loss of form: the loss of form that does not affect the meaning of the original, like (12), a non-literary translation, and the loss of form that renders the translation meaningless, like (15), a literary translation. And there is a case between, like (13) and (14), which are not ideal, though not meaningless. The form lost which renders the translation meaningless and the form lost which detracts from the beauty of the original may verify untranslatability. That's to say, these cases may strongly support the assumption of untranslatability, a philosophical notion or stance held by Derrida and many others, since the form cannot be translated anyhow. Now we are cornered to rethink the problem of (un)translatability problem. Is translation possible at all? Of course, the existence of translations and act of translation by many people presupposes the possibility and fact of translation. Then what is translation? Translation is what it is. The problem is that we are not clear what it is, that is, we are not very sure of the ontos or identity of translation. Translation can roughly be understood as an exchange of words from one language to another to keep the meaning. What we should be aware of is that meaning is not only the semantics expressed by words but also what arises through the design of the form of text. Derrida was wrong because he misunderstood the ontos (identity) of translation. As is the case of translation, the form must be lost while the content represented by the form must be

retained. That's the minimum requirement of translation. When the form itself suggests a meaning besides representing the content, the form must be represented in one way or another. The former is non-literary translation, and the latter literary translation.

We should also be clear that no translation, literary or non-literary, is the original, that is why we have the notion equivalence. If we evade negative words such as facsimile or copy, we may say that a translation is a proxy for the original, hence the proxy principle (Boase-Beier 2011: 96-7). What we are concerned here is how to be a good proxy. If the literary form of texts like (2), (3) and (4) is not represented, the translation is certainly not a good proxy. How to make a translation a good proxy is what we shall discuss in the next section.

### 2.3 *How to Ensure a Good Proxy?*

By far, we have discussed literariness, its mechanism and the loss of literariness in various literary translations. As regards the fact that literariness is lost, it seems to be a strong support for untranslatability. However, if the form can be represented in one way or another, is it an evidence for translatability? We may go back to the literal meaning of the word translation, that is, change or carry something over. If the beauty of the original is carried over, hence made visible in the translation, then we may safely say that the text is translatable. Now we may give the following definition of translation:

(16) Translation is what is carried over from ST to TT, which captures its content and, when necessary, also its form.

With this perspective, we may give another representation of the examples mentioned above.

(13b) Falling tears in my heart / Falling rain on the town. (Sorell 2001: 69)

(14b) I made it, I saw it, I beat it.

(15b) 四只狮子私吃四只涩柿子。

The silhouetted parts can be seen in the following schemata:

(16) il + pleure...il pleut

falling tears...falling rain

(17) v...i, v...i, v...i

I...it, I...it, I...it

(18) siks...sik...shi:ks...siks...shi...s...sik

shi...zi...si...chi...si...zhi...se...si...zi

The similarity through analogy may give the reader the same feel of the form of the original, that is to say, the intention or implicature of the original is captured

in the translation. Then isn't it a successful translation? In this case, translatability can be testified.

Now we can come back to the fundamental question: Which is more important? Form or content? Certainly, it is form, because without such a form, there would be no such a content. How is form realized? It is realized through analogy. Then since analogy is a key word, we need to explicate it, as is shown below:

(19) analogy: a is not b but is similar to b in one way or another

Form should be profiled because it is crucial to literariness. Revealing the features by analogy is the nature of literary translation while at the same time we should follow the principle of proximity, that is, translating or make the translation as close as is possible to the original, which is a variant of "as literal as is possible". It is a matter of elegance of parsimony in the spirit of Occam's Razor, which is spelled out as "Entities should not be multiplied unnecessarily". Meanwhile, translation has no fixed rules to follow, hence the vague or dialectical idea of "as free as is necessary". In some cases, to translate is to find clues, governed by the optimum relevance (Sperber & Wilson 1995; Gutt 2000). Therefore, anything can be vetoed according to right weight, that is to say, anything can be sacrificed for the optimum holistic effect of a translation. Translation is by nature a system of checks and balances, loss and compensation. In a word, a translation is but a proxy of the original, therefore the proxy principle can be spelled out as

(20) What is lost should be compensated in one way or another so that what is invoked by the form of the original is represented in the translation.

### 3. Conclusion

With a cognitive poetic perspective, we have explored the nature of signs, and from this springboard we have come to have a better understanding of the entity (*ontos*) and mechanism of literariness, how literariness is liable to be lost in literary translation, and how it can be represented through analogy. The following points have been profiled through the discussion of this paper:

- (1) Literariness is crucial to literature, therefore crucial to literary translation.
- (2) The argument of translatability can be supported.
- (3) A translation should approximate the original in content as well as form.
- (4) No translation is the original; any translation is but a proxy.
- (5) What is lost in translation should be compensated in one way or another.

And reversely, the discussion shows that cognitive poetics is a necessary

perspective for the explanation of, and a guarantee for, literary translation. We hope to have more findings in later research.

**References:**

- [1] Boase-Beier, J. *A Critical Introduction to Translation Studies*[M]. Continuum International Publishing Group, 2011.
- [2] Gutt, E. -A. *Translation and Relevance* (second ed.)[M]. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.
- [3] Huson, T. Chinese Literature and Culture and Transmission of Chinese Culture to the West[J]. *Chinese Literature and Culture*, 2014.
- [4] Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*[M]. Roy Harris (trans.). London: Duckworth, [1916]1983.
- [5] Shklovsky, V. *Theory of Prose*[M]. Benjamin Sher (trans.). Elmwood Park: Dalkey Archive, 1990.
- [6] Sorell, M. (tr). *Claude de Burine: Words Have Frozen Over*[M]. Todmorden: Arc Publications, 2001.
- [7] Sperber, D. & D. Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*[M]. Oxford: Blackwell, 1995.
- [8] Verlaine, P. *Romances Sans Paroles*[M]. Paris: Gallimard, 2001.
- [9] Zhao Yanchun. You Are This World's April Day[J]. *Translating China*, 2014(2): 75.

责任编辑：杜坤

# 认知诗学视域下的翻译研究

——以《静夜思》为例

于 红

(中国石油大学 外国语学院, 北京 102249)

**摘要:** 认知诗学是认知语言学与文学赏析相结合的新兴学科。认知诗学研究旨在解释读者的阅读过程和文本意义的生成过程。翻译学研究可以借鉴认知诗学的理论和方法, 用于翻译文本的阅读和批评, 解释翻译作品的读者接受过程, 为译本比较研究拓展新的视域。本文以《静夜思》的八个英译本为案例, 应用认知诗学的图形/背景理论和方法解读译文。研究表明, 不同译文的图形/背景分离情况与原诗都有差异, 体现了不同译者在翻译过程中独特的认知过程。

**关键词:** 认知诗学; 翻译研究; 《静夜思》; 图形/背景理论

## Translation Studies from the Perspective of Cognitive Poetics: A Case Study of “静夜思”

YU Hong

**Abstract:** This paper examines how insights from Cognitive Poetics can be applied to Translation Studies. In particular, it shows how to analyze and explain the effects of translated poems in terms of figure/ground theory. A discussion of three types of figure/ground segregation with respect of narrative points illustrates the differences of translators' cognitive processes.

**Keywords:** cognitive poetics; translation studies; “静夜思”; figure/ground theory

### 0. 引言

认知诗学是认知语言学和文学相结合的新兴学科, 是文本阅读的新视角, 也是文学批评的新路径。Reuven Tsur (1983) 首次提出了“认知诗学”这一术语, 他认为认知诗学是一种文学批评理论, 是使用认知科学提供的工具, 探究人类的信息处理过程如何影响和制约诗歌的语言形式, 为文学文本结构与所感知效果之

---

**作者简介:** 于红, 女, 中国石油大学(北京)外国语学院讲师, 在读博士生, 主要从事翻译学和认知诗学研究。

间的关系做出系统的解释（赵秀凤、黄洁，2013: 26）。Peter Stockwell（2002）认为认知诗学将认知语言学和心理学运用于文学文本分析，是对文学的一种思考方式。Gavins 和 Steen（2003）认为，认知诗学把文学看作是是人类日常经验和认知的一种具体形式，以人类诠释世界的普通认知能力为背景。熊沐清（2011，2013）认为，认知诗学作为一种新的文学理论和新的研究范式，旨在解释读者的阅读过程，即文本的意义是如何产生和获得的；解释文本的文学效果，并发现新的原因、新的涵义或新的形式特征和美学价值。

将认知诗学与文学翻译研究相结合，在共同的认知过程基础上，采用认知诗学的概念和模式，通过解释译文读者的阅读过程，可以解释译文意义的生成过程，通过分析译文所展现的认知过程，强调译者主体的体验性和创造性，重视认知过程所产生的结果（王寅，2012；卢卫中、王福祥，2013）。因此，将认知诗学的理论和方法应用于翻译研究，“在理论和实践层面日益表现出合理性和可行性”（谭业升，2012: 66）。

本研究以《静夜思》的八个英译本为案例，应用认知诗学的图形 / 背景理论和方法解读译文。研究表明，认知诗学为多译本比较研究提供了切实可行的理论与方法，为翻译研究拓展了一条进入译者“黑匣子”的新路径。

## 1. 图形 / 背景理论

### 1.1 图形 / 背景理论

图形 / 背景理论作为认知诗学最为重要且常用的理论，最早由丹麦心理学家爱德加·鲁宾（Edgar Rubin）提出。他通过对经典的“人脸与花瓶幻觉图”的研究发现，人的知觉场在头脑中被分为图形和背景两个部分图形，即感知的突显和注意的焦点部分，背景指为突出图形的衬托部分。由于图形和背景无法同时被感知，人们在观看周围环境中的某个物体时，通常会把这个物体作为知觉上突显的图形，把环境作为背景，这就是突显原则。突显原则实现了文学表达的前景化，让“文学语篇中的某些方面在认知上比其他方面更重要或者更突出。”（熊沐清，2008: 303）认知诗学把图形 / 背景理论引入到文学阅读和批评中，认为图形的突显和背景的弱现实现了积极而动态的文本阅读过程。

Talmy（1978, 2000）最早将图形 / 背景理论用于语言研究。他认为，在简单句中，图形在句子中先于背景出现，图形往往出现在主语的位置上，而背景往往位于宾语、状语、补语、定语等非主语位置。在复合句中，主句包含的成分是图形，从句包含的成分是背景；较早发生的成分是背景，较晚发生的成分是图形；表示原因的成分是背景，表示结果的部分是图形。

## 1.2 叙事视点

语篇视点是制约语篇深层结构（即语义）的一种图式（schema），反映人们看待对象世界的角度和态度，支配着对象的选择与组合，从而又影响语篇表层结构（即形式句法）的组织（熊沐清，2001: 22）。

Roger Fowler 把视点划分为三类：时空视点、观念视点、心理视点。熊沐清在Fowler的基础上把心理视点按其实际涵义改为叙述视点，并另立知觉视点一类。叙述视点（narrative point）在语篇研究领域内可简单地分为两大类，即第一人称叙述视点和第三人称叙述视点。认知活动在心理层面与视点密不可分，视点通过影响信息结构而影响句子的表层形式。视点转换必然引起信息结构的改变，从而改变表层的句式（熊沐清，2001: 25）。

视点是认知处理过程不可缺少的步骤，视点也反映了认知的方式，因此在文学作品阅读中，对视点的选择和安排是一种认知处理过程；对视点的解读则影响着读者把握作者或叙述者的观点和态度的准确程度（饶芳，2009: 73）。

## 2. 《静夜思》及其译文的叙事视点分析

### 静夜思

床前明月光，  
疑是地上霜。  
举头望明月，  
低头思故乡。

《静夜思》是我国唐代诗人李白创作的一首脍炙人口的诗歌。诗中所言是诗人漂泊异地的思乡之情。该诗用南朝乐府体格写成，语言清新质朴、浑然天成，正如清胡应麟所赞“太白诸绝句，信口天成，所谓无意于工而无不工者”。

《静夜思》采用隐匿叙事视点的方法。这种叙事手段被德国接受美学家沃尔夫冈·伊瑟尔称为“文本中的空白和否定”（王钟陵，2011: 28），它吸引读者介入文本的“故事”，从而形成独特的阅读体验。应用图形/背景理论来评析这首诗，第一行中“床”是静态的，也是诗人看到月光的参照点，是背景，“月光”是图形；第二、三、四行都因为叙事视点隐匿，“霜”“明月”“故乡”成为每行的图形。隐匿叙事视点可以激发读者想象，还可以凸显被描写的景物，从而将读者带入诗人所营造的环境之中，产生身临其境的感觉。

根据叙事视点标志词“I”的出现频率，将八篇译文排序，翁显良译文中叙事视点凸显程度最低，徐忠杰译文的凸显程度最高，英语母语译者的叙事视点凸显程度整体低于汉语母语译者（见表一）。

表一 叙事视点标志词“I”的频率与分布比较

序号	译者	“I”出现的次数
译诗一	翁显良	1
译诗二	Witter Bynner	2
译诗三	Herbert A. Giles	2
译诗四	W.J.B.Fletcher	2
译诗五	S. Obata	3
译诗六	Amy Lowell	3
译诗七	许渊冲	4
译诗八	徐忠杰	4

下文将依据认知诗学的图形 / 背景理论和方法逐一分析八篇译文中叙事视点与诗中其他意象的隐现关系。

译文一：

### Nostalgia

A splash of white on my bedroom floor.Hoarfrost?

I raise my eyes to the moon, the same moon.

As scenes long past come to mind, my eyes fall again on the splash of white, and my heart aches for home. (翁显良, 译)

翁译第一行“a splash of white”是图形，紧接着用一个独词句“Hoarfrost?”引发读者好奇；第二行开头的“I”凸显叙事视点，诗人进入了图形，但紧接着，译者补充了“the same moon”，又将读者的注意力转移到了“同一个月亮”上，叙事视点进入了背景；第三行呼应第二行“my eyes”，凸显诗中人的目光发生移动；第四行再提“the splash of white”，与第一行呼应，完成了读者的阅读旅程。

诗中图形不断变化，图形丰富多变，构成一副生动的思乡图。这些变化的图形都是诗人所见、所疑、所想、所念，因此，隐匿的叙事视点构成背景，诗中人的心理变化反衬出静态的月光和月亮，这与图形 / 背景理论认为的动态物体是图形而静态物体是背景的普通认知结构相异，也许这就是翁译独特的“诗意”之所在吧。

译文二：

### In the Quiet Night

So bright a gleam on the foot of my bed...

Could there have a frost already?

Lifting my head to look, I found that it was moonlight.

Sinking back again, I thought suddenly of home.

（Witter Bynner, 译）

Bynner 译文第一行的图形是“a gleam”，背景是床脚；第二行用一个问句引起读者猜测，“a frost”是图形，发问的人是背景；第三行主句的主语是“I”，但与宾语从句的主语相比，后者才是图形，前者是背景，即“moonlight”是图形，“I”以及主语的心理变化是背景；第四行“home”是主语思考的对象，是图形。

与原诗不同的是，译者在开头并未点出那到光就是月光，而是给读者留下遐想的空间，引起读者的阅读兴趣。译文的背景从室内蔓延到叙事视点，即诗中人的心理变化和肢体变化构成这幅月光思乡图的大背景。整体来看，Bynner 译文所构成的认知路径与原诗是比较接近的。

译文三：

### Night Thoughts

I wake, and moonbeams play around my bed,  
Glittering like hoar-frost to my wandering eyes;  
Up towards the glorious moon I raise my head,  
Then lay me down — and thoughts of home arise.

（Herbert A. Giles, 译）

Giles 译文第一行开头凸显叙事视点，“I wake”是图形，“moonbeams”是背景；第二行“hoar-frost”是图形，由于第二行的主语是第一行的“moonbeams”，在第二行是隐匿的，所以成为背景；第三行叙事视点是图形，“moon”是背景；第四行“home”是图形，主语是第三行的“moon”，是隐匿的，所以是背景。诗歌的图形由人到物，再到人到物，交替出现。

Giles 的译文中，“moonbeams”和“moon”是背景，与人、霜、家乡所构成的图形相衬。与原诗相比，图形 / 背景关系发生了变化。月和人的位置交替，月成为背景，人凸显为图形，叙事视点由内到外不断交替，改变了原诗隐匿叙事视点，凸显月亮的图形 / 背景关系。

译文四：

### The Moon Shines Everywhere

Seeing the moon before my couch so bright  
I thought hoar frost had fallen from the night.  
On her clear face I gaze with lifted eyes:  
Then hide them full of Youth's sweet memories.

（W.J.B.Fletcher, 译）

Fletcher 译文的第一行隐匿叙事视点，凸显“moon”；第二行突出叙事视点，但“hoar frost”是诗中人思想中的物体，因此凸显于人之上，是该行的图形；第

三行突出“face”，虽然叙事视点出现，但被置于状语之后，而成为背景；第四行叙事视点隐匿，凸显了“memories”。

四个图形依次凸显，似乎译者要向读者暗示月亮与记忆之间的逻辑关系：月光洁白，洁白的月亮仿佛拥有不老面孔的女神，看到了她，就勾起了诗人对过去的美好回忆。译诗的叙事视点从隐匿到凸显再到隐匿，构成诗歌的背景。

译文五：

### On a Quiet Night

I saw the moonlight before my couch,  
And wondered if it were not the frost on the ground.  
I raised my head and looked out on the mountain moon,  
I bowed my head and thought of my far-off home.

(S. Obata, 译)

Obata 译文在一、三、四行开头都使用“I”，叙事视点得到凸显，图形分别是“I saw the moonlight”“I raised my head”“I bowed my head”；第二行的叙事视点隐匿，“frost”成为图形。

译诗每行的背景分别是“couch”“ground”“(I) looked out on the mountain moon”和“(I) thought of my far-off home”。从更加微观的层面上来看，叙事视点是全诗的图形，而月光，霜，地面，山月，家都是背景。译者所塑造的认知模型与原诗可谓截然不同。

译文六：

### Night Thoughts

In front of my bed the moonlight is very bright.  
I wonder if that can be frost on the floor?  
I lift up my head and look at the full moon, the dazzling moon.  
I drop my head, and think of the home of old days.

(Amy Lowell, 译)

Lowell 译文的第一行状语在先，但主句中的“moonlight”是图形；第二行出现叙事视点，但“if...”后的从句才是引起读者阅读期待的内容，所以，“frost”是图形；第三行叙事视点凸显，“I lift up my head”是图形，但译者在第三行最后增加了“the dazzling moon”，使第三行的图形发生了迁移，落在“moon”；第四行叙事视点凸显，“I drop my head”是图形，但“and”前增加了一个逗号，将两个并列动作的主次关系改变了，图形也随着改变，“home”成为图形。Lowell 极尽曲折，每行都用了不同的策略，如状语前置、使用问句、加同位语，以及添加逗号等，将每行的图形都藏于后半部分，形成了不同于图形在前，背景

在后的常规的认知顺序。

再来看这首译文的背景，第一行是隐匿的叙事视点，第二、三、四行叙事视点在开头就显现出来，但译者通过各种策略，将叙事视点淡化，使其进入了背景。

译文七：

### **A Tranquil Night**

Abed, I see a silver light,  
I wonder if it's frost aground.  
Looking up, I find the moon bright;  
Bowing, in homesickness I'm drowned.

（许渊冲，译）

许译文第一行用逗号分开状语和主句，从而强调状语“abed”，将诗中人在床上的情形凸显出来，而主句中的叙事视点成为背景；第二行开头凸显了叙事视点，但“if”后的从句的凸显程度更高，因此，“frost”是图形；第三、四行状语提前，用逗号与主句分开，结构与第一行相似，图形分别是“looking up”和“bowing”，即诗中人在向上看和俯身的动作是图形。整体来看，许译文与其他译文皆不相同，诗中人的—仰—俯被刻意凸显，而叙事视点的标志“I”完全进入了背景，整个诗不论图形还是背景都是诗中的人，他的动作是清晰可辨的，而他眼光所及，心灵所念的各种意象和情感都成为衬托的背景。

译文八：

### **In the Still of the Night**

I descry bright moonlight in front of my bed.  
I suspect it to be hoary frost on the floor.  
I watch the bright moon, as I tilt back my head.  
I yearn, while stooping, for my homeland more.

（徐忠杰，译）

徐译文从第一行到第四行都以第一人称“I”开头，显著突出了叙事视点在诗中的地位。叙事视点成为诗歌的图形，强调诗歌作者（或译者）的个人体验和内在感悟。而诗歌的背景则由“moonlight”“frost”“moon”“homeland”的意象构建而成。与原诗相比，译诗在图形/背景的认知布局上与原诗相差较大。

### 3. 研究结果

本文采用认知诗学的图形/背景理论和分析方法，对《静夜思》英译文的叙事视点的分布进行了描写和比较。研究表明，根据图形/背景的结构关系，八篇译文呈现三种不同的类型（见表二）。

表二 八篇译文中的图形 / 背景结构概览

类别	诗人 / 译者	图形 (变化)	背景 (变化)
原诗	李白	月光—霜—月亮—故乡	叙事视点
第一类			
译诗一	翁显良	白光—霜—我—月亮—眼睛—白光	叙事视点
译诗二	Witter Bynner	光—霜—月光—家乡	叙事视点
译诗四	W.J.B.Fletcher	月亮—白霜—脸—记忆	叙事视点
译诗六	Amy Lowell	月光—霜—月亮—家乡	叙事视点
译诗七	许渊冲	诗中人的动作	叙事视点
第二类			
译诗五	S. Obata	叙事视点	月光—霜—地面—山月—家乡
译诗八	徐忠杰	叙事视点	月光—霜—月亮—家乡
第三类			
译诗三	Herbert A. Giles	叙事视点—白霜—叙事视点—故乡	月光—月亮

第一类译文的图形 / 背景结构与原文基本相同, 但其中仍然有译者的“痕迹”。翁显良先生译文图形多变, 增加了“眼睛”这个意象。Bynner 将原诗中的图形“月光”替换成了“光”, 引发读者阅读兴趣。Fletcher 改变“月亮—故乡”这一由此及彼的意象变化, 取而代之以“月亮的脸—青春记忆”, 尽管也有学者认为, 李白写的这首诗看似思乡, 实则就是怀念少年时代在家乡无忧无虑, 纯真质朴的生活, 但月亮意象在中西文化中的差异可以解释这个翻译现象。月亮在西方神话和文学中是独立的个体, 是女神和女皇的代表, 象征着青春、崇高和自由的精神。所以, 译者所采用的更像是文化意象替换策略。

许渊冲先生的译文非常独特, 图形不是诗中各种意象, 而是诗中人的情态, 不论诗中的人看到或想到什么, 都与诗中的人一起成为具有静态特征的背景。所以, 以画卷观此诗, 跃然纸上的唯有人物的动作, 其他都在静默中流淌, 悄无声息地成为了画面的背景, 更加凸显这种无声的寂寞。

第二类译文的图形 / 背景结构与原文截然相反。Obata 的译文与原诗在图形 / 背景关系上几乎倒置, 徐忠杰先生的译文也有这种特征。这表明, 不同的译者在翻译过程中对原诗中的认知图示有不同的理解, 在表达中也有不同的选择, 译者

的“现身”在这一类译文中得到很好的验证。

第三类译文的图形 / 背景结构与原文完全不同，译者营造了独特的认知过程，给读者创造了另一个意境的《静夜思》。Giles 独辟蹊径，把人、霜、故乡凸显出来，而将月光、月亮作为背景。虽然月亮和月光都是静态的景物，但在 Giles 的译文中，月光和月亮都是跳跃的，有如霜的月光可以唤醒“我”，可以让“我”猜测，可以让“我”远眺，明亮的月还可以让“我”俯身忧思。

#### 4. 结语

本文尝试应用认知诗学的图形 / 背景理论与方法来比较《静夜思》的八个英译本，以叙事视点为参照点，描述不同译文建构起来的认知图示。通过比较发现，认知诗学不仅可以用于解读原语文学文本，在文学译本的比较和理解方面，也有独特的优势。通过对译本的认知诗学解读，可以了解译文意义的生成过程，了解译者的认知过程，为译作比较开辟了新的路径，对研究翻译的本质和规律起到了积极的作用。

#### 参考文献：

- [1] Fowler, R. *Linguistic Criticism*[M]. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- [2] Gavins, J. & G. Steen. *Cognitive Poetics in Practice* [M]. London & New York: Routledge, 2003.
- [3] Nabokov, V. *The Critical Heritage*[M]. Norman Page (ed.). London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1982:14.
- [4] Stockwell, P. *Cognitive Poetics: An Introduction* [M]. London & New York: Routledge, 2002.
- [5] Talmy, L. *Towards a Cognitive Semantics* Vol.1. [M]. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2000.
- [6] Talmy, L. *Figure and Ground in Complex Sentences*[G]. J. H. Greenberg. *Universals in Human Language* Vol.4. Stanford: Stanford University Press, 1978.
- [7] Tsur, R. *What Is Cognitive Poetics*[M]. Tel Aviv: The Katz Research Institute for Hebrew Literature, 1983.
- [8] 金陵. 等效翻译探索 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1998.
- [9] 卢卫中, 王福祥. 翻译研究的新范式——认知翻译学研究综述 [J]. 外语教学与研究, 2013(7): 606-615.
- [10] 饶芳. 《洛丽塔》中的叙述与聚焦——认知诗学视野下的叙事策略 [J]. 外国语文, 2009(10): 72-75.
- [11] 谭业升. 翻译教学的认知语言学观 [J]. 外语界, 2012(3): 66-73.
- [12] 王寅. 认知翻译研究 [J]. 中国翻译, 2012(4): 17-23.
- [13] 王钟陵. 论伊瑟尔的审美反应理论 [J]. 复旦学报, 2011(6): 28-36.
- [14] 熊沐清. 语言学与文学研究的新界面 [J]. 外语教学与研究, 2008(4): 299-305.
- [15] 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(5): 448-459.
- [16] 熊沐清. 论语篇视点 [J]. 外语教学与研究, 2001(1): 21-27.
- [17] 赵秀凤, 黄洁. 后现代语境中的认知诗学学科定位和发展前景 [J]. 外语学刊, 2013(5): 26-30.

责任编辑：文永超

# 认知诗学的拓展与深化

## ——《文本与心智：认知诗学和认知修辞学文集》述评

蒋勇军<sup>1</sup> 刘敏<sup>2</sup>

(1. 四川外国语大学 期刊社 / 研究生院, 重庆 400031; 2. 四川外国语大学 图书馆, 重庆 400031)

**摘要:** 斯托克威尔提出的认知诗学基于人的涉身认知, 通过解读阅读的认知过程来阐释文本意义, 这种研究范式具有运用认知语言学或认知心理学理论研究文学文本的基本特征, 即: 把相关理论与方法用以解读文本, 其主要路径是文体学研究取向。2012年艾琳娜·凯科沙依据罗兹大学举办的“认知诗学和认知修辞学国际会议”的主题与参会论文, 编撰了《文本与心智: 认知诗学和认知修辞学文集》一书, 研究领域主要涉及语言学和文学。书中的每位作者都运用不同的方法探讨意义——特别是那种由创造性行为产生的微妙却又不易被察觉的意义——产生的心智过程, 进而阐释文本。该书的文学认知研究具有多维度、宽视野与创新性的特征, 尤其出现了一些新的概念和术语, 拓展和深化了以斯托克威尔为代表的认知诗学研究。

**关键词:** 认知文学研究; 认知文体学; 认知修辞学; 文本阐释; 文本意义; 心智阅读

### The Development of Cognitive Poetics: A Review on *Texts and Minds: Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*

JINAG Yongjun LIU Min

**Abstract:** Cognitive poetics, which Peter Stockwell defined in 2002, focuses on the interpretation of textual meaning, based on embodied cognition, through construing the cognitive process of reading. It has the basic features of the application of the theories of cognitive linguistics or cognitive

**基金项目:** 国家社科基金西部项目“英美文学界认知诗学研究”(批准号: 11XWW003)、教育部人文社会科学研究项目“叙事语篇‘视角’的认知诗学研究”(批准号: 13YJA740082)、四川外语院校级重大科研项目“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)和四川外国语大学2016年研究生科研创新项目“认知神经批评——文学研究的新范式”(项目编号: SUSUYZ201604)的阶段性成果。

**作者简介:** 蒋勇军, 男, 四川外国语大学期刊社编辑, 在读博士生, 主要从事语言学理论和认知诗学研究。

刘敏, 女, 四川外国语大学图书馆馆员, 硕士, 主要从事语言学理论和认知诗学研究。

psychology to the study of literature that the theories from these fields are applied to interpret the texts, but it is mainly stylistics-oriented. Alina Kwiatkowska edited *Texts and Minds: Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*, inspired by the topic and the papers from the international conference on Cognitive Poetics and Rhetoric held at the University of Łódź in 2010, whose research areas are mainly concerned with linguistics and literature. Each author in this book applies a different approach to read the text through exploring the mental processes accompanying the production of meaning, especially the meaning of the subtle and non-obvious kind arising from creative activity. The cognitive approaches to literature in this book have the characteristics of multi-dimension, wide-viewing field and creativity, and in particular some new concepts and terms are proposed, expanding and deepening the research of cognitive poetics.

**Key words:** cognitive literary study; cognitive stylistics; cognitive rhetoric; textual interpretation; textual meaning; mind-reading

## 0. 引言

认知诗学研究有多种流派，主要以鲁温·楚尔（Reven Tsur）、玛格丽特·H. 弗里曼（Margaret H. Freeman）、乔治·雷科夫（George Lakoff）、马克·特纳（Mark Turner）、皮特·斯托克威尔（Peter Stockwell）等为代表（蒋勇军，2009: 24-26）。其中，皮特·斯托克威尔撰写的《认知诗学导论》（*Cognitive Poetics: An Introduction*）（2002）结合了认知语言学与文体学的研究方法，运用认知理论，特别是认知语言学的理论来研究文本阅读，“侧重文体研究”（熊沐清，2015a: 163）。其姊妹篇《认知诗学实践》（*Cognitive Poetics in Practice*）（Gavins & Steen, 2003）与之相呼应，这样就形成了既有理论又有实践的认知诗学研究范式，“其学理和方法与认知修辞学特别是认知文体学非常接近”“语言—形式取向比较明显”（熊沐清，2015b: 2-3）。因此，从总体上而言，斯托克威尔所倡导的认知诗学涵盖了用认知语言学或认知心理学理论以“语言—形式取向”研究文本和以文体为导向的文学认知研究范式。

2010年波兰罗兹大学举办了“认知诗学和认知修辞学国际会议”，艾琳娜·凯科沙（Alina Kwiatkowska）根据此次会议主题主编了《文本与心智：认知诗学和认知修辞学文集》（*Texts and Minds: Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*）（文后简称《文本与心智》）一书，于2012年由蓝彼得（Peter Lang）出版社出版。该文集主要应用认知语言学的理论分析文学和非文学语境文本，虽然方法不同，但都殊途同归，探讨意义产生的心智过程，正如题目所示“文本与心智”，即探讨文本与心智的关系：通过心智过程的分析，阐释文本。研究内容不仅涉及认知叙事学、认知修辞学等领域，研究对象还包括新闻、广告设计等非文学语境文本。从研究理论、研究方法和研究目的等研究范式上看，笔者认为，这本书可以看作

是继《诗知诗学导论》和《诗知诗学实践》后又一本认知诗学研究的代表性著作，不仅提出了新的概念和新的研究方法，还对文学的认知研究提出了更深的思考。因此，从这个角度而言，《文本与心智》拓展和深化了认知诗学<sup>①</sup>研究。

## 1. 内容简述

《文本与心智》收集了 22 篇论文，一部分来自参会论文，一部分是约稿，研究领域主要涉及语言学和文学。他们都聚焦于文学的认知研究：运用不同的方法探讨意义——特别是那种由创造性行为产生的微妙却又不易被察觉的意义——产生的心智过程，进而阐释文本。“编者按”除外，该书分为“文学思维的认知方法”(cognitive approaches to literary thought)和“认知修辞学概貌”(aspects of cognitive rhetoric)两部分。第一部分收集了 13 篇文章，主要探讨文学研究的认知方法，侧重认知语言学理论的运用；其他文章构成第二部分，主要对一些非文学语境的文本进行认知修辞学分析。

### 2.1 文学思维的认知方法

这部分侧重文学文本的创作和接受的认知机制，其中不乏一些新的理论探讨和有趣的语言现象分析，从研究的认知路径而言，大致可以分为认知叙事学、认知文体学和认知语言的研究方法。

#### 2.1.1 认知叙事学

安德列·麦克雷 (Andrea Macrae) 以布里基·布若非 (Brigid Brophy) 的小说《穿越：一部英雄—循环式小说》(*In Transit: An Heroi-cyclic Novel*) (1969) 中的材料为例，探讨叙述者、叙述接受者的虚构角色及其所在的故事外叙述层 (extradiegetic narrative level) 对“ I ”和“you”读者指示语转移 (readerly deictic shifting) 的认知过程，并提出“指示切换”(deictic toggling) 这一概念，认为叙述者和叙述接受者直接的在位置 (loci) 指示切换对“you”的使用至关重要。

马格达莱纳·理博沙 - 弗斯尼科 (Magdalena Rembowska Pluciennik) 从认知叙事学角度探讨了主体间性在叙事文本的创作和接受中的作用。作者指出，人类心智的多维性促使了叙事的主体间性，主体间性中的共享行为使叙事成为了一种思维和言语表达模式，并提出了主体间性的五种叙事模式：投射模式 (projection model)、模仿模式 (simulation model)、识别 (identification) 和间隔 (separation) 和外化 (externalization)，认为这些模式反映了叙述者的内心体验和小说人物的不同风格。

迪伦·格林 (Dylan Glynn) 和梅特·索林 (Mette Sjölin) 运用“语料库多元分析”(corpus-driven multivariate analysis) 探讨元叙事 (metanarrative) 评论、文学传统和叙述者与作品作者之间的关系，以及叙事批评在 19 世纪与 20 世纪初之间在文体上的变化，同时论述了在认知语言学框架内用新的语料库技术来解决

文学问题的可行性。

依瓦娜·古拉尔奇克（Iwona Góralczyk）从认知语言学视角研究波兰作家沃伊切赫·库乔克（Wojciech Kuczok）的小说《粪》（*Gnój*）（2003）中人物转述语（reporting speech）的摹仿（mimesis），探讨小说的叙事风格，尤其是人物转述话语的非典型结构。作者看来，摹仿不只是话语的重复，还是主观化作用于概念复杂运作的结果。

### 2.1.2 认知文体学

托马斯·伊卢姆·汉森（Thomas Illum Hansen）从认知文体学视角论述了弗吉尼亚·沃尔夫的《达洛维夫人》（*Mrs. Dalloway*）中的风格与认知。作者指出，文学作品是一种表现性、依赖性和图式性的结构，文体是具体的、个人的认知反映；小说的文体似乎是主观的，但同时又是超越主体的；弗吉尼亚·沃尔夫的意识流技巧体现了文学作品是一个有机体（creature）。在文体分析方面，他指出，文体分析要注重偏离（deviation），而且要进行细节慢读（concretising slow reading）；读者只有通过细节慢读，才能获得具体的心智意象（mental images），并识解语言表达。汉森还从拓扑功能（topological function）、转喻功能（metonymical function）和隐喻功能（metaphorical function）分析《达洛维夫人》，认为这三种认知功能确保了小说人物复杂的身份或者地位。

### 2.1.3 认知语言学方法

第一部分中的文章大多是运用隐喻、概念隐喻、概念整合、认知框架等语言学理论来构建意义，具有典型的语言—形式取向特征。

**隐喻或概念隐喻：**阿南·德罗高斯（Anna Drogoz）运用概念整合理论分析达尔文《物种起源》（*On the Origin of Species*）（1859/1998）中的隐喻，认为达尔文在《物种起源》中把隐喻这种修辞手法作为一种阐释工具，隐喻成了达尔文论述有机体之间关系的常用手段，隐喻的蕴涵义（entailments）在进化论中发挥了作用。佐尔坦·柯维瑟斯（Zoltan Kövecses）以马修·阿诺德（Matthew Arnold）的诗歌“多佛海滩”（*Dover Beach*）为例，从认知语言学的角度探讨隐喻与诗歌创造力（poetic creativity）之间的关系。作者认为，语境在很大程度上决定了诗歌隐喻的创造力，并提出“基于语境的隐喻”（contextually-based metaphors）或“语境诱发的隐喻”（context-induced metaphors）的概念，认为这一概念既考虑社会—文化—个人背景的创作过程，又兼顾到文本内部的系统性。Laura Śuchostawska 运用概念隐喻理论与概念整合理论分析《新约全书》中所选的18个寓言的构建和阐释，认为这两种理论可以互补和兼容。

**认知框架：**保罗·坦盖特（Paul Tenngar）对查尔斯·波德莱尔（Charles Baudelaire）的《恶之花》（*Les Fleurs du Mal*）进行了同步多框架（simultaneous multiple frames）的认知分析。作者认为，框架是引导我们的阅读心智构建一个

特定的认知框架 (cognitive frames) 的文本方式,《恶之花》是一个多框架的复杂网络,框架之间的特征不能简单的归结为形式主义,而是一种对生活的态度。对《恶之花》中的大多数人物而言,生活是复杂的。这种复杂性与作品的多层叠加结构 (multilayered structure) 相关,或者说通过这种结构把复杂性强加于读者。

**图形 - 背景:** 杰西·迦尼维奇 (Jerzy Jarniewicz) 对一首短小复杂的波兰诗歌《雨》(Deszcz/ Rain) 进行认知细读分析 (cognitively-inspired close analysis), 探讨了诗歌中的“隐形主体” (invisible subject)。作者认为,在《雨》中,我们和观察者都处于背景之中,语法构建的主体成了背景,不是事件的中心,置于事件场景之外,始终是背景,所以它被边缘化了,隐藏起来了。贝亚特·斯尼斯科沙 (Beata Śniecikowska) 对日本文学中的俳句与非东方文学特别是波兰文学中的俳句进行了图形 / 背景分离 (segregation) 的比较研究,探讨我们如何通过俳句感知世界,认为图形 / 背景分离是构成俳句的关键性因素。

**脚本:** 莫妮卡·科葛特 (Monika Kocot) 运用脚本 (scripts)、场景 (scenes) 理论和鲁文·楚尔 (Reuven Tsur) 构建稳定文本世界 (其中脚本、图式和情景起着重要作用) 的思想,探讨苏格兰桂冠诗人埃德温·摩根 (Edwin Morgan) 的诗歌《信息清晰》(Message Clear) 中的情景图 (scene-graph)。作者描述了场景图、宏观和微观结构之间的关系以及诗歌空间关系带来的阻碍,论述了回指、隐喻、自动隐喻的动态运作过程,认为这首诗是一首连续的、球形的诗歌,从字母排列的稳定性和层级上与宏观结构包含着微观结构而言,都可以看作一个脚本;正因为诗歌形态的动态特征,诗歌的解读具有开放性。

**文学与历史:** 雅罗斯瓦夫·普鲁斯埃尼克 (Jarosław Pluciennik) 试图修补、完善马克·特纳 (Mark Turner) 在《文学心智》(The Literary Mind) 中“文学心智无所不在”的思想,认为一些纯文学 (belles lettres) 形式明显区别于日常使用的语言,所以试图从文学和历史相关方面进行修正 (corrections), 以使认知诗学更具有历史性和实用性。作者认为,不是隐喻而是思想,在不确定性和情感升华 (emotional elevation) 之间的不断振荡 (oscillation) 中定义了文学。

## 2.2 认知修辞学概貌

这部分包含了一些非文学文本的分析。这里,认知修辞学被看作是一种研究语言技巧和策略的路径,这些策略被怀有“实用目的”的信息传送者用来影响信息接受者的观点和思维。从这个意义上而言,这部分的文本研究的目的主要以说服或劝说为主,包括政治演讲、新闻、广告等文本的修辞策略。

### 2.2.1 政治演讲语篇的修辞策略

克雷格·汉密尔顿 (Craig Hamilton)、斯蒂芬妮·博纳菲尔 (Stéphanie Bonnefille) 和谢尔盖·波塔潘科 (Serhiy Potapenko) 对政治演讲者所运用的策略进行认知修辞分析,探讨这些修辞策略的效果。

汉密尔顿论述了英国前首相托尼·布莱尔（Tony Blair）在关于伊拉克战争的演讲中所使用的物化隐喻（reification metaphors）、拟人隐喻（personification metaphors）和旅途隐喻（journey metaphors），认为布莱尔的修辞方式和修辞模式都基于体验认知（embodied cognition）尤其是对立（OPPOSITION）的动力作用（force dynamic）和对比（BALANCE）的意象图式，为更高层次的概念化提供认知基础。博纳菲尔从认知修辞的角度分析了2009年9月美国总统奥巴马（Obama）和法国前总统萨科齐（Sarkozy）在联合国气候变化峰会上演讲中所运用的修辞手法，认为奥巴马运用时间和人称的叙事修饰手段来增强说服力，而萨科齐（Sarkozy）则运用否定（negation）、对照（opposition）和重复（repetition）的修饰手法提升说服力。波塔潘科分析了美国奥巴马总统在就职演讲和国会演讲中体现出的“谦逊”和“果断”，认为这种差异源于意象图式内部成分的显著性或非显著性，并辅以体现演说者的运动或静止趋势的力动态模式（force dynamic patterns）。

此外，奥拉夫·杰克尔（Olaf Jäkel）从应用认知语言学，特别是批评认知诗学（critical cognitive poetics）和修辞学视角分析了美国奥巴马总统演讲的德语翻译，特别是从语言特点及其修饰手法对其进行评估。

### 2.2.2 非文学语境文本的修辞

此文集中，广告和新闻被看作是非文学语境中产生的文本。埃尔伯塔·塔芭科沙（Elbieta Tabakowska）通过对波兰广告语的修辞分析发现，无论对虚假广告还是真实广告而言，修辞技巧都会起到强化的作用，差异各不相同。倘若修辞不是用于呈现事物，而是被看作一种利用的手段，“神赐予的最珍贵礼物”就会变成“欺骗的艺术”。内丁·卢卡斯 Nadine Lucas 运用认知文体学分析了新闻文本，认为认知原则有助于读者透过新闻的外表看到它们之间的相似性，在对说明性新闻语篇和议论性新闻语篇的主题识别（topic recognition）分析中发现，一篇新闻的每个主题（topic）或子主题（subtopic）与消息源（informant）相关，主题识别受篇幅（scale）变化的影响。

### 2.2.3 其他文本的修辞

库尔特·菲亚池（Kurt Feyaerts）考察了创造力图式意义结构（schematic meaning structure of creativity）的重现模式（recurrent patterns），认为主观化（subjectification）和客观化（objectification）是两种主要的识解运作方式（construal operations），它们相互作用，体现了创造体验（creative experience）的图式意义（schematic meaning）。作者指出，主体之间意义的协调对创造力是至关重要的。亚历山大·戈莫拉（Aleksander Gomola）分析了波兰主教约瑟夫·扎维科斯（Józef Zawitkowski）的一些布道，认为这些布道是概念整合的结果，并分析了其中具有显著言后之力的意识形态话语（ideological language）。戈莫拉认为，概念整合是

布道中意识形态形成的机制，把宗教的布道转变为有明确意识形态价值的宣讲，对听众产生言后之力（perlocutionary effect），从而进行洗脑。最后，阿伽塔·霍拉布特（Agata Holobut）采用认知语言学的描述方法，探讨一些设计专业学生的心智和认知诗学中的范畴化（categorization）、隐喻（metaphor）、转喻（metonymy）或意象（imagery）对设计理论与实践的指导作用。作者认为，认知诗学为产品设计分析提供了一个很有前景的理论框架。

### 3. 主要特点

艾琳娜·凯科沙在“编者按”中指出，文集集中的研究具有鲜明跨学科性质，只有整合语言学、认知科学和其他专业领域的知识才能拓宽文本与心智研究的领域，所以该文集具有“多样性中的统一性”（unity in diversity）这一特征。除此之外，我们认为该文集还体现出以下几个特点：

（1）作者地域分布广。文集集中的作者分别来自波兰、匈牙利、瑞典、英国、丹麦、比利时、法国、乌克兰、德国共9个欧洲国家，体现了认知诗学研究“以欧陆（英国为代表）为主”（熊沐清，2015b: 2）的特征。所有作者中有一半来自波兰，所以文集大体可以反映当时波兰认知诗学研究的兴趣与现状。

（2）研究视野宽泛。就研究视角而言，从文集名称可以看出，主编凯科沙没有使用“认知诗学”这一术语来统筹这本文集，而是突出研究对象“文本”与“心智”，在副标题中“认知诗学”和“认知修辞学”并列，在编者而言，“认知诗学”和“认知修辞学”是平行的，而不是相互涵盖的，所以仅从书名上看，文集集中的文章应该是从“认知诗学”和“认知修辞学”两个维度论述文本与心智的关系。然而，实际上，文集集中的文章还包括了认知叙事学和认知文体学的研究，既对《导论》和《实践》有所继承，又跳出它们的研究框架，不仅侧重于认知语言学或认知心理学理论的运用和语言—形式的取向，运用隐喻理论、概念隐喻、概念整合、脚本、图形—背景等《导论》与《实践》中所运用的理论和研究方法，还运用了认知叙事学、认知文体学与认知修辞学的研究视角。另外，在研究对象上，除了小说和诗歌等文学文本，政治演讲、新闻、广告、产品设计等非文学语境文本也用于研究，具有多样化的特点，符合“认知主义的基本前提：‘普通’（ordinary）语言与‘诗性’（poetic）语言之间没有明显的区别”（见“编者按”）。

（3）创新意识强。文集不再拘泥于认知语言学理论或心理学理论的运用，而是在探讨文本心智过程的同时，提出了许多新的概念和术语，如“同步多框架”“指示切换”（deictic toggling）、主体间性的叙事模式（narrative model of intersubjectivity）等等。而且，研究不再仅仅侧重文学的接受，还转向文本的创作论和体裁论方面的研究，如Magdalena Rembowska Pluciennik用主体间性论述叙事文本的创作；Zoltán Kövecses论述语境对诗人创作诗歌的作用作者认为：“诗

人可以描述创作诗歌时的语境或者运用语境（场景 scene）（作为源域功能）谈论与其自身所处语境以外的事情”，Agata Hołobut 对产品设计的诗学功能探讨，等等。

#### 4. 理论价值

艾琳娜·凯科沙对《文本与心智》的理论价值作了概括，认为：“这本文集呈现了正在发展的认知诗学或认知修辞学，表明这些学者在认知诗学、文体学和修辞学发展的特定阶段的研究兴趣和研究现状。学者们尝试和提出问题，而不是得出明确的结论。肯定在不久的将来，又有文集提供新的假设和分析。这本文集仅是这个链接中的一环而已。”（见“编者按”）具体而言，我们认为可以从横向和纵向两方面考察该文集对认知诗学研究的贡献。

在横向的研究领域方面，文集不再仅仅局限于已有的认知诗学范畴研究，还加入了认知文体学、认知叙事学，特别是认知修辞学；主编凯科沙认为：认知修辞学似乎是认知诗学 / 认知文体学的小姊妹，本文中集中认知修辞学方面的研究将会为这门前沿的领域树立一个标杆；而且研究从小说、诗歌等文学文本拓宽到新闻、布道和产品设计等非文学语境文本。因此，《文本与心智》的文学认知研究在研究范式超出了斯多克威尔提出的认知诗学，可以看作是《认知诗学导论》和《认知诗学实践》的继承和发展。

在纵向的理论深化方面，文集提出了许多认知诗学研究领域的新术语和新概念，对认知诗学的学科生命力具有重要意义。在认知诗学理论本身的构建方面，该文集除引介与应用了一些新术语和新概念之外，还有较为全面的文学理论思考，本文集在创作论和体裁论方面也做了一些探讨，既促进了认知诗学自身的理论构建，也巩固了已有的认知诗学学科的形成。熊沐清（2016: 63）先生说：“如果说 21 世纪第一个 10 年是认知文学研究的生成期，其主要标志是认知诗学作为一个学科或学科分支得以确立和稳固……”因此，我们可以这么认为，《认知诗学》和《认知诗学实践》确立了认知诗学作为一个学科或学科分支，《文本与心智》和《认知诗学——目标、成就与空白》等著作则对这个学科或学科分支的构建起到了稳固的作用。因此，从这两方面而言，《文本与心智》对于认知诗学研究具有拓展与深化的学科意义和方法论价值。

#### 5. 结语

《文本与心智》对认知诗学的界定还比较模糊，认为认知诗学、认知文体学和认知修辞学的术语使用不统一，甚至经常交替使用，特别是在文学分析的语境下更常见。编者把乔治·雷科夫、马克·特纳、吉尔·福科涅尔（Fauconnier）看作认知诗学研究的先驱，指出认知诗学的开创性著作《认知诗学导论》以及后

来的《认知诗学实践》与《认知文体学：文本分析的语言与认知》（Semino & Culpeper, 2002）对该文集中运用的理论术语、范式等的影响；也意识到这门学科的开放性和发展性，认为该文集在未来的文学认知研究中将起着承上启下的作用。可以看出，编者在这里忽略了鲁温·楚尔与玛格丽特·H. 弗里曼各自为代表的认知诗学研究、以大卫·赫尔曼（David Herman）为代表的认知叙事和以艾伦·理查森（Alan Richardson）、爱伦·斯波斯基（Ellen Spolsky）、丽莎·詹赛恩（Lisa Zunshine）为代表的认知文学研究范式；所选文章主要涉及文本意义的心智运作过程，忽略了对情感、审美等方面的文学性问题；而且，认知修辞研究始于20世纪90年代之前，马克·特纳、乔治·雷科夫、马克·约翰逊（Mark Johnson）都有相关著作（可参阅熊沐清，2015b:4），所以它不比编者所指的认知诗学/认知文体学研究晚。然而，这些问题都瑕不掩瑜。从总体上而言，该文集对认知诗学的理论拓展和深化起到了推动作用，对认知诗学学科或学科分支的发展有着十分重要的意义。

**注释：**

- ① 本文所指的“认知诗学”主要指皮特·斯托克威尔（Peter Stockwell）（2002）倡导的认知诗学研究范式。

**参考文献：**

- [1] Bröne, G. & J. Vandaele(eds.). *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*[M]. Berlin · New York: Mouton de Gruyter, 2009.
- [2] Gavins, J. & G. Steen (eds.). *Cognitive Poetics in Practice*[G]. London & New York: Routledge, 2003.
- [3] Kwiatkowska, A. *Texts and Minds: Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*[G]. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.
- [4] Richardson, A. & F. F. Steen. Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction[J]. *Poetics Today*, 2002, 23(1):1-8.
- [5] Semino, E. & J. Culpeper (eds.). *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*[G]. Amsterdam: John Benjamins, 2002.
- [6] Stockwell, P. *Cognitive Poetics: An Introduction*[M]. London & New York: Routledge, 2002.
- [7] 蒋勇军. 试论认知诗学研究的演进、现状与前景 [J]. 外国语文, 2009, 25(2): 23-24.
- [8] 熊沐清. 文学认知研究的新拓展——《牛津认知文学研究指南》评述 [J]. 当代外国文学, 2015a, 36(4):159-164.
- [9] 熊沐清. 文学批评的认知转向——认知文学研究系列之一 [J]. 外国语文, 2015b, 31(6): 1-9.
- [10] 熊沐清. 认知文学批评的生成与发展——认知文学研究系列之二 [J]. 外国语文, 2016, 32(1): 57-68.

责任编辑：冯军

# 认知文学研究的美学进路：心智美学

## ——《心智美学：文学与心智科学》评介

冯 军<sup>1</sup> 王 芳<sup>2</sup>

(1. 重庆理工大学 期刊社, 重庆 400054; 2. 天津科技大学 外国语学院, 天津 300222)

**摘 要：**从 20 世纪末开始，认知科学以强大的学科渗透力迅速融入各个领域，催生了一大批以认知科学为母体的跨学科研究。在文学研究领域，不同地区的学者从不同角度进行文学的认知研究，形成了不同的认知文学研究范式。从目前情况来看，文学的认知研究至少已有三条进路：以楚尔（Reuven Tsur）、斯托克威尔（Peter Stockwell）为代表的欧洲学者的文体学和修辞学进路，即“认知诗学”；以丽莎·詹赛恩（Lisa Zunshine）为代表的北美学者的文化、历史进路，即“认知文学研究”；以克里斯·丹特（Chris Danta）和海伦·格勒斯（Helen Groth）为代表的澳大利亚学者的美学进路，即“心智美学”。在詹赛恩主编的《牛津认知文学研究指南》面世之前，澳大利亚学者就推出了《心智美学：文学心智科学》。该书作为较早一部集中展示文学与心智科学融合的著作，从美学视角出发展示当代心智科学如何能够深化文学研究、发掘文学的价值，推动了认知文学研究的发展，具有重要的学术参考价值。

**关键词：**心智美学；认知文学研究；认知诗学；认知科学

### **An Aesthetic Approach to Cognitive Literary Studies: Mindful Aesthetics: A Review on *Mindful Aesthetics: Literature and the Science of Mind***

FENG Jun WANG Fang

**Abstract:** Since the end of last century, cognitive science has begun its quick permeation into other areas with its strong percolating force, thus lead to a large number of interdisciplinary subjects which based on cognitive science. In literary research, scholars in different regions embark on cognitive studies of literature from different perspective, forming a varied paradigms of cognitive literary studies (CLS). So far, at least 3 approaches have been found: cognitive poetics, the stylistic and rhetoric approach of Reuven

**作者简介：**冯军，男，重庆理工大学期刊社助理编辑，硕士，主要从事认知诗学和认知语言学研究。

王芳，女，天津科技大学外国语学院在读硕士研究生，主要从事语料库语言学和文学文体学研究。

Tsur and Stockwell from Europe; cognitive literary studies, the cultural and historical approach of Lisa Zunshine from America; mindful aesthetics, the aesthetic approach of Danta and Groth from Australia. Before the publication of *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, the Australian scholars have published *Mindful Aesthetics: Literature and the Science of Mind* in 2014. As an early book focusing on the interdisciplinary study of literature and the science of mind, it adopts a aesthetic perspective to study how the science of mind can contribute to the development of literary studies and finding the value of literature. It has an important value to cognitive literary studies.

**Key words:** mindful aesthetics; cognitive literary studies; cognitive poetics; cognitive science

## 0. 引言：心智美学与认知文学研究

认知科学是探索人类大脑奥秘的科学。从 20 世纪末开始，认知科学便以其强大的影响力迅速向各个学科渗透，尤其是包括语言学、文学、美学在内的众多人文学科，更是借此机会实现了“认知升级”。根据《美学大辞典》的定义，美学是“从人对现实的审美关系出发，以艺术作为主要对象，研究审美、美感和美、丑、崇高、崇高审美形态、范畴以及美的创造、发展及其规律的科学”（朱立元，2010: 1）。美学可粗略地分为三个方向：理论美学、应用美学和文艺美学。理论美学属于哲学范畴，主要讨论美的本质及标准问题。应用美学，顾名思义，主要是将各种美学原理应用于工艺、美术创作中。文艺美学是“研究文学艺术的审美性质、审美价值、审美创造、审美鉴赏及其生成发展规律的科学”（朱立元，2010: 3）。文艺美学下属学科有文学美学和艺术美学。文学美学几乎等同于文学批评，其区别在于前者强调文学批评、文学审美的理论方面，后者强调文学批评实践方面。因此，美学与文学属于近亲学科，文学批评就是一种基本的审美活动。

随着文学研究的认知转向，美学研究领域也出现一些与认知科学密切相关的新术语、概念，如“认知美学（cognitive aesthetics）”（Stockwell, 2009）、“具身美学（embodied aesthetics）”（Scarlinzi, 2015）、“神经美学（neuroaesthetics）”（Chatterjee; Vartanian, 2015）、“达尔文美学（Darwinian aesthetics）”（Wilson, 2016）等。正是在这种文学与美学领域同时出现“认知转向”的大背景下，澳大利亚新南威尔士大学的两位知名学者克里斯·丹特（Chris Danta）和海伦·格勒斯（Helen Groth）根据 2010 年在该校举行的“科学与文学的跨学科对话”会议的论文整理出一部编著《心智美学：文学与心智科学》（*Mindful Aesthetics: Literature and the Science of Mind*），并于 2014 年面世。该书在书名中首次提出“心智美学”（mindful aesthetics）的概念。在当代认知科学中，“心智”与“认知”（英语表达分别为“mind”和“cognition”）几乎成了同义词。根据熊沐清教授的意见<sup>1</sup>，以上几个美学概念都是在认知科学的大背景影响下诞生的，所以可以用广义的“认知美学”统称所有基于认知科学的美学理论和研究。

笔者认为，该书中的“心智美学”应该看作是广义的认知文学研究（CLS）的一种新范式，即美学范式。主要依据以下三点：第一，编者在引言部分就对“心智美学”下了定义：“心智美学”是指精心、合理地将心智科学应用到文学研究中；第二，从各章作者的学术背景来看，除了少数几位作者属于哲学领域以外，其他作者均是文学领域的学者；第三，从本文集的各章节内容来看，研究的都是文学文本，甚至还使用了认知诗学和认知文学研究的方法和概念，如文本细读、心智阅读等。据此我们可以得出，到目前为止，文学的认知研究至少已有三种研究范式：以楚尔、斯托克威尔为代表的欧洲学者的文体学和修辞学进路，即“认知诗学”；以丽莎·詹赛恩为代表的北美学者的文化、历史进路，即狭义的“认知文学研究”或“认知文化研究”；以克里斯·丹特（Chris Danta）和海伦·格勒斯（Helen Groth）为代表的澳大利亚学者的美学进路，即“心智美学”。心智美学作为一种新的认知文学研究范式，其主要特点是强调文学审美，其目的和其他认知文学研究范式大致相同，都是认知科学与文学研究结合的产物，这一过程不可避免地促进和深化了文学研究。

### 1. 《心智美学》内容概述

《心智美学：文学与心智科学》（*Mindful Aesthetics: Literature and the Science of Mind*）（2014）（本文中简称《心智美学》）共收录12篇文章，除其中三位作者分别来自新西兰的奥克兰大学、奥塔哥大学和美国的宾夕法尼亚州立大学以外，其他作者均来自澳大利亚著名大学，包括新南威尔士大学、悉尼大学、麦考瑞大学、西悉尼大学。可以说，本文集是澳大利亚认知文学研究最新发展的一次集中展示。除导论与后记外，12篇文章被平均分成三个部分，各部分的标题依次为“理论思辨”“历史中的心智”和“当代文学心智”。从标题可看出，第一部分主要讨论较为宏观的文学理论问题，第二部分侧重认知的历史维度以及其对当前文学批评的启示，第三部分侧重于具体的文本分析和批评实践。

本书的第一部分是“理论思辨”。第一章题为“心理学与文学：心智细读”。作者博伊德（Brian Boyd）认为，在所有科学中，心理学与文学的关系最为紧密，因为（广义的）文学既展示人类心智又吸引人类心智<sup>2</sup>。作家精耕细作只为吸引读者心智，达到这一目的的主要方法是展示人类心智是如何参与外部世界的，尤其是与他人的社交互动。博伊德将作家比作是一个凭直觉操作的实验员，因为作家充分了解读者、现实世界、词语表达和心智反应等要素之间的关系，能够想出一些新奇的实验设计，对这些要素进行新的组合，用部分典型、部分独特的方法来吸引读者的注意力，激发读者想象、触动情感。所以作家本身就是一个现实的心理学家。最后，博伊德用细读的方法分析了纳博科夫的著名小说《阿达》中的一段文本（67个单词），揭示了文学与心理学以及心智之间千丝万缕的联系。

第二章的标题是“生机说与理论”。科尔布鲁克（Claire Colebrook）讨论了两种美学流派之间的分歧：一种是将美学看作是一种主观对形式的思维方式，因此美学“疏离于现实”，以康德为代表；另一种是近年来受认知科学启发的“具身美学或体验美学”。科尔布鲁克支持美学“疏离于现实”的观点，即应该把观念世界与现实世界区别开来。第三章的标题为“大陆漂移：文学理论与认知文学研究的碰撞”。保尔·舍汉（Paul Sheehan）认为，整个20世纪，文学理论家一直都在从科学中寻找理论来使得文学批评、文学分析更加严谨、更加科学，总想为自己的主观分析增加科学含量。经过几十年的摸索，终于在20世纪末，科学与文学理论的关系发生了重大变化。“高”理论的文学批评时代（the age of high theory）已经一去不复返了。以欧洲大陆为中心的传统文学批评理论面临前所未有的挑战。而这种挑战不是源于大陆主义思维本身，而是来自大西洋另一边的认知文学研究。认知文学研究建立在文学体验性基础之上，以庞大的认知科学为理论源泉，包括后乔姆斯基主义、心理语言学、计算机科学、认知进化论、进化心理学、生物学和神经科学。认知文学研究将重点锁定于“认知”，将大脑、心智看作是知识的中转器，探索大脑活动和心智功能是如何左右人的写作、阅读和对文本的解读的。换句话说，认知文学研究尝试为文学分析提供一个实证性更强的、更科学的、更具物理主义（体验性）的理论基础。第四章的标题是“用世界思考：库切的《伊丽莎白·科斯特洛》”。安索尼·乌尔曼（Anthony Uhlmann）对认知诗学的两个基础性假设提出了质疑：第一，人类意识为思维本身和小说的本质提供了充分模型或相似物；第二，基于人类意识所产生的思维是围绕隐喻建立起来的。乌尔曼提示我们要注意这些假设所带来的局限性，并探讨了在何种程度下这些假设能够解释发生在文学中的这种特殊思维。基于最新的“分布式认知（distributed cognition）”或“延伸心智（extended mind）”，乌尔曼分析了库切（J.M. Coetzee）的小说《伊丽莎白·科斯特洛》（*Elizabeth Costello*），并进一步理清了文学与认知理论之间的关系。

本书的第二部分标题是“历史中的心智”。本部分从文学历史和科学哲学史的跨学科视角入手，结合文本展示了脑科学史如何能够为当代关于心智本质以及美学与科学之间关系的讨论提供启示。第五章的题目是“‘大脑是一本自我阅读的书’——文化的大脑和化约的唯物主义：从狄德罗到斯玛特”。沃尔夫（Charles T. Wolfe）从唯物主义出发，首先介绍了不同历史时期，人们关于主观思维活动与客观物质世界之间关系的不同认识，其核心话题是心智与大脑的关系。法国唯物主义哲学家德尼斯·狄德罗（Denis Diderot）将大脑描述为“一本自我阅读的书（a book which reads itself）”，其关于大脑与心智的思考散布于大量出版物之中，形式包括小说、科学文献、普通哲学。沃尔夫将其1769年的一本实验小说 *Le Rêve de D'Alembert* 作为文本，并将其看作是其唯物主义论断——“我们大脑

的活动以及心理状态、情感及智力生活都包含在其本身”——在文学作品中的流露。他认为，通过分析这种副文学作品能够揭示在文学、神经科学与心智哲学是如何在历史进程中相互借鉴、相互影响、逐步靠近而发展演变成当下的认知文学研究。第六、七章从历史主义角度阐释了19世纪后期进化心理学家詹姆斯·萨利（James Sully）的心理美学。第六章的题目是“缄默的文学心智：詹姆斯·萨利，乔治·艾略特和19世纪心理学化的美学”。霍恩（Penelope Hone）将萨利颇具争议的文章“文明与噪音”与乔治·艾略特的《米德尔马契》（*Middlemarch*）和《丹尼尔·德隆达》（*Daniel Deronda*）结合起来，并用萨利的“文明与噪音”来考察艾略特检验文学形式的美学缺陷所用的方法。萨利发现艾略特的小说具有一种独特的缄默的力量，这正好反映了艾略特在早期写作中所采用的文学交流（literary communication）的理想化模型（idealized model）。霍恩认为，这种力量随后受心智的唯物主义观念的影响，在其晚期小说《米德尔马契》和《丹尼尔·德隆达》中得以重新形成。第七章仍然是关于萨利的研究，但聚焦于其关于梦的解释模型。萨利“将梦理解为复写本（palimpsest）”的观点对弗洛伊德的《梦的解析》产生了重要影响。格勒斯（Helen Groth）在“心智作为复写本：艺术、梦与萨利的潜伏美学”中将萨利的“梦的解释模型”看作是其关于审美经验的心理功能的进一步阐释，并认为萨利的“梦的解释模型”能够促使认知文学研究反思其超越历史的方法和进路。无论是对梦的解析还是对文学的分析，萨利都企图将虚拟经验的特殊性剥离开来。萨利将艺术，尤其是艾略特的作品，看作是一个多渠道的信息中介，不时地传递出心智的秘密。第八章的题目是“圣火的情人：卡洛斯·威廉姆斯的现代主义心智”。史蒂文（Mark Steven）通过细读威廉姆斯（William Carlos Williams）的英雄史诗《帕特森》（*Paterson*），发现其中蕴含了心智的现代主义构想。威廉姆利用文学形式改变科学话语。史蒂文认为，威廉姆斯作为现代主义诗人和医生，其最终证实关于心智的真理就是回归绝对现实——美与事物、科学与感官之间存在短暂的不可分离性。

本书的第三部分标题是“当代文学心智”。该部分以当代文学批评实践为焦点，继续运用多样化途径方法展开文学与科学之间的互动与对话。在第九章“‘空间的创造’：叙事策略，集团代理和琼斯《名望之书》中的技巧”一文中，萨顿（John Sutton）和特里布尔（Evelyn B. Tribble）通过分析琼斯（Lloyd Jones）的小说《名望之书》（*The Book of Fame*），阐释了“集团代理（group agency）”概念，并指出透过该小说能够发掘出日常生活和科学实验易忽略的集体性思维、运动和情感的特征，促进了文学与认知的跨学科研究。在第十章“繁殖美学：希尼诗歌中的多重现实”中，米克（Stephen Muecke）提出了“繁殖美学（reproductive aesthetics）”的概念，并结合希尼（Seamus Heaney）的诗歌说明文学作品既不本质性地相关于人类主体也不本质性地相关于客观物体，而是存在于主客关系之

间。同时，他还指出批评性文本与创作性文本（如诗歌）之间的区别在于：前者的维持依赖于一系列的参照（reference），而后者的维持是通过自我繁殖。最后两章都探讨的是文学与当代神经科学的交融，但是二者的态度截然相反。在第十一章“神经叙事中的‘膨胀’时刻：麦克伊文的《星期六》中的人物意识和认知科学”一文中，考特尼（Hannah Courtney）认为麦克伊文（McEwan）对认知科学的痴迷不仅体现在其小说的内容主题方面，还展现在小说的形式上。为了解释麦克伊文小说的神经科学内容是如何塑造小说形式的，考特尼对其小说《星期六》（*Saturday*）进行分析，发现麦克伊文利用了人类在危机时刻对时间的心理感知效应，并以“慢场景（slowed scene）”的叙事方法来延长叙事时间，最大程度地模拟故事经历者的心理时间。在第十二章“颅骨中的松散民主：性格学和神经科学”中，与考特尼的态度相反，莫菲特（Julian Murphet）对文学与认知神经科学的互涉持否定态度，他提出了颇具争议的论断：要想理解当代认知神经科学的美学价值应该去电影院而不应该转向文学，因为电影“thinks brain science immanently”。这一论断警示我们，我们永远都不能把文学的心理学价值当成理所当然。

## 2. 《心智美学》的特点与意义

《心智美学》作为先于《牛津认知文学研究指南》出版的一本认知文学研究著作，其意义重大，特点突出。整体来看，主要有以下几大特点：

首先，理论与实践兼顾。《心智美学》的最大特点在于既有理论思辨也有批评实践。本文集谈到了文学与其他学科的关系问题、生机说与理论说问题、欧洲文学理论与美洲认知文学研究问题、现实与虚构问题、审美偏好问题、生物属性与历史文化的关系等理论问题，同时在第三部分也有具体的文本分析，甚至在理论思辨之中亦不乏结合文本的实例分析。如，文集的第一部分为理论思辨，第一章在讨论文学与心理学的关系时，采用了纳博科夫的小说《阿达》中的一段文字，对其进行逐字分析，做到了真正意义上的文学细读。文集的第四章同样属于理论思辨，但为了阐释认知心理学与认知科学中的“分布式认知（distributed cognition）”和“延伸心智（extended mind）”是如何运用到文学实践，作者结合库切的小说《伊丽莎白·科斯特洛》进行了例证。而第三部分的四篇文章则全部是结合具体文本进行分析，所选取的作家作品大多是我们比较熟悉的，所以更具有吸引力。

其次，传统与新论兼顾。本文集的第二个特点是提出了欧陆传统文论与当前美洲的认知文学研究之间的理论碰撞。自认知科学被引入到文学研究以来，学界对文学的认知进路一直存在争议。源自欧洲的传统文学理论经过长久的发展积累，理论支系庞杂、结构完善。但是自认知科学诞生以来，人们对大脑的奥秘

越来越感兴趣，几乎所有学科都试图与认知科学搭上关系。文学作为人脑、心智的产物，其与认知科学具有天然本质的联系。不可避免地，就有人对传统文学这种纯理论性的、结构主义的、反思式的、排除心智的研究范式提出了挑战。本文集则直面这一冲突，对传统文学理论和认知文学研究进行双向反思，指出：传统文学理论不应排斥认知科学，认知文学研究也不应该失去其文学性。作者认为，传统与新论是可以互相借鉴的，而且各自的关注点不同，并非一定要分出孰优孰劣，二者相互补充，才能更有利于文学研究的健康发展。

第三，历时与共时兼顾。本文集的第三大特点就是分别从历时和共时的角度梳理了文学与认知科学的关系。在本文集的第二部分“历史中的心智”中，其研究的对象大多是各个时代同时脚踏科学和文学或哲学两个学科领域的人物及其作品。文学经历了漫长的发展历史，而与其一同发展的还有自然科学，生活在同一个物质世界的同一时代，甚至不同时代的人们必然会不同程度地受到社会各个学科、各种思潮的影响，而这种影响深入到内心、大脑。这种学科间的交融和思潮的影响部分地反映在人们的作品之中，而影响最为突出的莫过于这种跨学科性人物的作品。另一方面，由于人类一直处于进化之中，要解开人类心智的奥秘，除了共时性研究以外，历时性研究同样重要。从文学领域出发研究人的大脑，对这种跨学科性人物的作品的研究必不可少，这或许正是本文集第二部分的意义所在。与第二部分相比，第三部分的四篇文章则是关于当代文学与心智科学之间的联系。四篇文章全部选取当代文学作品作为分析对象，试图从中寻找出心智科学的痕迹。总而言之，无论是在历史中还是在当代文学中，文学与认知科学（心智科学）都具有千丝万缕的联系。

除了以上三大外在特点外，本文集还有一个最重要的内在特点，即重视审美。无论是文学细读还是心智阅读，其重点都是要讨论审美的主客观性、历史性、虚构性等问题。就审美的主客观性而言，人类的审美感知是主客观的统一，即我们人类的审美标准具有本质性的生物进化基础，审美的多样性和统一性源于个体的主观差异性和人类的类属共性。审美的虚构性对应文学的虚构性，二者都有现实基础，依赖于人类的身体感知经验。文学批评就是一种审美实践，因此心智美学与认知文学研究具有同质性。

《心智美学》的意义主要在于其具有开创性的引领价值：它率先在美学、认知科学、文学批评之间搭起一座桥梁，丰富了文学和美学研究范式。该文集收录的文章数量虽不多，但是每一篇文章都侧重一个方面，或针对某个理论提出新的问题及思考，或运用新的理论对某个文本进行新的分析，在理论梳理与批评实践两个方面都具有重要的借鉴意义。尤其值得一提的是，该文集对文学审美、文学普遍性等方面进行了新的探讨，引入了一些新的概念如“利他主义”“亲社会行为”“集团代理”等，促进了文学理论的进一步拓展与完善。在批评实践方面，

大量的文本分析实例为后来的研究者提供了参照，而且在这一过程中有了新的发现，如第一章中，纳博科夫明确提出要将“弗洛伊德”赶出他的作品，但是经过研究者的细读，发现其作品中充满了大量心理学证据。总而言之，在认知文学研究的范式、理论还未定型之际，这样一部跨美学、文学与心智科学的文集的重要性不言而喻。

### 3. 结语：认知文学研究展望

从当前认知文学研究的发展势头来看，认知文学研究大有囊括认知美学之势。正如过去十年，发展迅猛的认知诗学吞并了认知文体学，而如今，认知文学研究正以其强劲的发展态势和宽广的覆盖面囊括所有基于认知科学（包括神经科学、进化生物学）的文学研究，其中当然也包括认知诗学。继2014年的《心智美学》、2015年的《牛津认知文学研究指南》之后，2016年牛津大学出版社又推出了一部理论专著《用文学思考：走向认知批评》（*Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*）。看来，认知文学研究的全球化趋势及发展前景难以估量。

**致谢：**本文得益于恩师熊沐清教授的“认知诗学”博士生课程，在此衷心感谢恩师的悉心教导和对此文的指导。

#### 参考文献：

- [1] Chatterjee, A. & O.Vartanian. Neuroaesthetics[J]. *Trends in Cognitive Sciences*, 2014, 18(7): 370-375.
- [2] Danta, C. & H. Groth. *Mindful Aesthetics: Literature and the Science of Mind*[M]. New York/London: Bloomsbury, 2014.
- [3] Scarinzi, A. *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*[M]. London: Springer, 2015.
- [4] Stockwell, P. *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading* [M]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- [5] Terence, C. *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*[M]. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- [6] Wilson, C. Another Darwinian Aesthetics[J]. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 2016, 74(3): 237-252.
- [7] Zunshine, L. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*[M]. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- [8] 熊沐清. 文学认知研究的新拓展——《牛津认知文学研究指南》评述 [J]. *当代外国文学*, 2015, 36(4): 159-164.
- [9] 朱立元. *美学大辞典* [M]. 上海: 上海辞书出版社, 2010.

责任编辑：杜坤