

“从解释到发现”的认知诗学分析方法*

——以 *The Eagle* 为例

熊沐清

一 导语

近年来迅速发展的认知诗学虽然声称是一种与文学批评紧密相关的新的文学理论和新的研究范式，但其研究目的却局限于“对读者如何在当时如此理解文本做出合理的解释”（Stockwell 2002: 7），是解释“（文本的）理解是怎样取得的”，而不是提出对文本的新的理解（Semino & Culpeper 2002: x）。对此，本文作者有不同看法，认为：任何新的理论和研究方法应该有可能因其独特的观照角度而对文本有新的发现。在“多元与统一：认知诗学学科理论的难题与解答”（熊沐清 2011: 37）一文中，笔者提到：认知诗学的根本任务或存在根据是“从解释到发现”，就是要力求发现作品效果的新的原因、作品新的涵义或新的美感。所谓“发现新的原因”，即对人们业已感知的文学效果做出新的解释，或对读者的阅读做出新的解释；“发现新的涵义”则是要对文本读出新意，发现别的阅读方法未能读出的涵义或未曾关注的某一侧面；而“发现新的美感”则是对文学效果的进一步发掘，发现文本新的形式特征和美学价值，得到新的审美体验。本文尝试对此做实例分析。

为方便读者理解，本文选择了一首人所熟悉的小诗作为分析样本。一般而言，作品越是简短越是为人所熟知，越不好分析，越难出新意。本文刻意迎难而上，就是要借以检验认知诗学的实际分析效用。

* 本文为国家社科基金西部项目“英美文学界认知诗学研究”（11XWW003）的阶段研究成果。

原诗为英国 19 世纪维多利亚时期桂冠诗人阿尔弗雷德·丁尼森 (Alfred Tennyson, 1809-1892) 所作:

The Eagle

He clasps the crag with crooked hands;
Closed to the sun in lonely lands,
Ringed with the azure world, he stands.

The wrinkled sea beneath him crawls;
He watched from his mountain walls,
And like a thunderbolt he falls.

以往运用语言学理论解释文学作品时,多是找出其中有意昧的语言形式,然后藉此解释作品的效果,这固然是必要且有意义的,但由于没有着力去探寻那些语言形式背后的美学价值,就文学尤其诗歌分析而言,未免有些美中不足,因为美学价值或美感毕竟是文学的基本属性之一。笔者在此将尝试把形式、意义、审美三者结合起来作整体分析,并着重探讨几个认知范畴与审美的关系。

传统分析方法在分析这首诗时,更多的是关注细节,即有关这只鹰的细节,比如它站得很高,接近太阳,大海在它脚下爬行;它威武有力,从高山之巅俯冲而下如同一道闪电。细心的读者可能注意到它即使是站立不动, *clasps the crag with crooked hands* 也显示出它的力量;还可能注意到:大海 *wrinkled*, 在鹰的脚下爬行,显得老态龙钟,与闪电般的鹰相比形成了鲜明对照。但是,认知诗学可以使我们看到更多的东西。

二 形式、意义、审美三者的结合

文学文本是形式、意义、审美价值三者的结合。阅读一首诗与阅

读一篇论文或一则消息不同，它并不仅仅是为了获得某种信息，而是要在寻求意义的同时进行审美，获得审美愉悦。这一点是读诗的原由出发点，也是任何文学分析、包括认知诗学分析必须谨守的基本原则。但诗又是语言艺术，有自己特定的形式要求（包括语言使用上的要求），“真正的诗歌体现着对于语言的探索性运用。而这种语言对于读者来说，则是让他去理解那些既是可认知的，又是新的体验的一个方面或诸方面，即‘知解力的冲击’”。（瓦伦汀，1989：447）因此我们的审美以及相应的分析也必须从形式入手，进一步还应该是形式、意义、审美三者的有机结合，不能只管形式（如语言分析）而不顾其他；也不能只抽象、模糊地讨论美感，因为，离开了一定的形式，美感或美将无所依附。意义与美感就是这样在读者与作品围绕上述三者的互动中产生。

由于审美对象是由许多部分组成的有机统一体，由各个部分及其相互关系构成的整体结构体现着美的规律，因此，审美感知必须全面完整地把握它。这是一种融合了顿悟、审美情感和理解、想象的整体把握对象的心理活动。所以，实验审美心理学的开拓者之一瓦伦汀说：“诗歌欣赏中的单个因素的最终价值标准必须依赖于它与作为整体的诗歌的统一聚合的程度”（瓦伦汀，1989：415）。

三 原型与审美态度

认知诗学中有一个惯例法则，认为诗学话语需要特定的认知过程和原则。根据该法则，读者可以选择各种与不同类型的话语文本相关的“阅读策略”（诗学的，非诗学的或报告性的等等），一旦给定话语文本的读者确认其所读为诗学或文学话语，他就会立刻转移到与之相关的阅读模式，即运用与这一特定类型话语相关的阅读惯例和原则。（Shklovsky, 1965: 12）这一法则的具体运用就是原型理论。

在以往的文学批评中，原型一般指人物，而在认知诗学中，它并

不限于人物。首先，它可以指文学样式（genre）。当我们看到标题 The Eagle 时，“eagle”这个词会使我们马上想起日常经验中的“鹰”，一个关于鹰的原型就会涌现。紧接着我们看到的是诗行，认知诗学关于“诗”的体裁的原型理论使我们立即意识到这是“诗”而不是别的什么，日常心态开始向审美心态转化，就会出现审美心理学所说的“日常意识的垂直切断”，（今道友信 1983：157）我们开始摆脱日常意识的干扰，把自身的情感、记忆、想象等投注于审美对象，并着力通过对对象的形式探究其意蕴。“审美态度乃是美的体验的基础”，（瓦伦汀 1989：5）由此出发，我们头脑中原有关于“诗”的脚本或图式就会开始被激活，我们就会按照诗的要求调动我们以往的读诗经验来读这首诗。接着我们会意识到：这里的“鹰”应该不是我们日常经验中的“鹰”了。于是，我们的日常意识中断，身心开始把“鹰”作为审美对象而集中于它的感性形式。我们会以审美的或简单说以“读诗”的态度来欣赏这只“鹰”。其它诸如太阳、蓝天、大海等，都是如此，一一在我们头脑中艺术地呈现，我们对它们的注意已从日常注意转换为审美注意，审美活动就此开始。这是审美活动的初始阶段。这里的“原型”其实就是文学的成规（conventions）。

另一方面，“鹰”也是一个原型。它是荣格所说的一种具有母性的原初意象（荣格 2009：378）。表现同样的寓意，诗人不可能去描写一只鸡或者一只孔雀。只有“鹰”，诗人想要表达的观念才可能从中衍生出来。作为原初意象的鹰具有什么样的“母性”呢？在西方文化中，鹰是太阳的化身或使者，只有它才敢于正视太阳。鹰击长空的气势反映出它那太阳的和天神的力量；而它往下飞行，在基督教文化中被认为是把光明带到人间。（参见谢瓦利埃、海尔布兰特，1994：1184）惟其如此，诗人才把鹰作为对象，并在诗中赋予其主体地位，使之成为“一种自身充满活力的有机体，‘被赋予了增殖的能力’”。（荣格 2009：379）

可以说，“原型”既是诗人创作的基础，又是引发读者一系列审

美活动的必要条件。

四 图形-背景与审美注意

从形式上说，这首诗最突出的是图形-背景关系。从图形-背景关系来说，诗人把鹰置于一个广袤的空间之中，它不仅伫立在高山之巅，而且头顶蓝天（Ringed with the azure world），脚踏大海（The wrinkled sea beneath him crawls）。

诗人一开始就让鹰凸显在我们眼前，由近及远，首先是近景（He clasps the crag），然后是特写（with crooked hands），接着是全景：太阳、蓝天、大海；另一个维度是由上而下：高山、天空、（俯冲向）大海。最后收于鹰本身（he falls），又回归近景，这样全诗保持了一种完整与连贯，画面完整。而鹰始终处于中心和焦点位置，蓝天、大海、高山作为背景，突出了鹰的非同寻常，使之前景化了。第二行的 lonely 一词也值得注意，它给背景涂上了一层主观色彩，同时又具有客观依据，那就是目之所及，除鹰之外再无其它生物，于是再次强化了鹰的独一无二。这一节是以蓝天为背景，蓝天、太阳、高山、孤独等背景成分使鹰得到了衬托和前景化。

第二节主要以大海作为背景，天地合围，整个背景不仅显得宏阔，而且完整。在这一节中，大海是背景。而大海作为背景，必须处于附属的地位，于是，诗人让大海布满皱纹（wrinkled），蹒跚而行（crawls），相比之下，鹰则是疾如闪电！

图形与背景实际上形成了鹰与蓝天、大地及海洋的对照。蓝天浩瀚，大地广袤，鹰都不能与之相比，但诗人却将鹰置于其中，它“靠近太阳”（close to the sun），因此与蓝天比并不逊色；在广袤的大地上，它傲然独立（stands lonely），似乎独占了整个蓝天和大地，因此，它丝毫不显得渺小和卑微。按照审美对照原理，在量或质方面可以比较的两件事物往往能够给予审美主体（即读者）以深刻、强烈的印象，

引起主体的审美注意 (aesthetic attention)。诗人对“鹰”的刻画是一种科林伍德 (1985: 54) 所称的“恰到好处夸张以产生情感上正确的逼真”。无疑, 鹰的夸张形象使它得到了突出。

诗中背景和图形的关系又是清晰的。全诗并没有描述过多对象, 除了宏阔而较为抽象的背景 (蓝天、大地、海洋) 外, 剩下的只有鹰。“鹰”的形象在空旷的蔚蓝天空与海洋之间, 造成了强烈的视觉刺激, 迫使读者专注于它。整个画面背景宏大但模糊, 而图形却鲜明清晰, 清晰具体到鹰的爪子 (crooked hands), 这就符合审美清晰性原理。依照该原理, 对于鲜明清晰的事物的直观会引起愉悦。也就是说, 人对审美对象的选择会偏于明快、鲜明的事物, 而疏远那些繁杂、混乱的东西。

这首诗在整个构图上还有另外一种讲究: 先静后动。诗的第一节是静止的画面, 鹰在高山站立着 (stands), 是一种“静物”。诗人先从局部即鹰爪写起, 再及其他。读者也逐步形成对“鹰”的完整意象。

第二节转为动态, 大海爬行, 鹰俯视着, 然后俯冲而下。蓝天始终是静止的, 大海虽然在动, 但只是爬行, 所以都不及鹰的勇猛有力。

图形相对背景而言应该是动态的, 鹰在这里就是动态的。即使在第一节里鹰伫立不动, 但 clasps the crag with crooked hands 这一细节描述中的 clasp 和 crooked 两个词 (尤其后者), 均蕴涵着很强的力量。设想: 如果没有 crooked 一词, 该是怎样的效果? 鹰的英武形象将大为逊色。

这种动静结合的手法实质上是在调动审美注意转移。主体的某一审美感受可以持续一定时间, 但是, 如果超出一定的时间极限, 主体就会产生疲惫感和随之而生的不悦感。此时, 如果设法改换审美感受的类型, 即改变审美对象的性质类别, 仍有可能引起主体的快感, 从而达到延续审美感受的目的。诗中的动静结合以及鹰与大海的对比, 都体现了审美持续交替原理和审美多样性原理。根据实验审美心理

学的研究，千篇一律的东西和错综复杂的东西都不会使主体产生愉悦的感受，只有既表现了多样性又表现了统一性的东西才会引起愉悦的感受。全诗中的背景与图形作为相邻成分，按 Gavins & Steen (2003: 15) 的说法，可以被视为具有（多样）统一的关系（unified relationship）。全诗的多个意象构成了一个多样统一的整体。

现代注意理论认为，图形应该具有如下特征：图形相比同领域其他成分应该被给予更多细节，更多被聚焦；它应该处于顶部或前部，或高于、大于背景中的其他成分；相对于静止的背景而言它应该是动态的；它在时间或空间上先于背景等等（Gavins & Steen, 2003: 15）。这些特征，鹰作为图形都具备了，因此，鹰成为了读者注意的中心，让读者注意到鹰的不凡形象。同时，全诗以鹰的雷霆一击收尾，符合审美紧张的合理要求。这样的结尾也符合审美中注意转移的要求。注意转移性规律要求艺术家创作时，在构思情节、安排结构等方面，把最有审美价值、最精彩的部分放在其后。所以，图形-背景或前景化符合审美注意和审美清晰性诸多美学原理。

五 拟人手法与象似性

我们再次回到诗中。篇首的 He 也寓有深意，不可忽略。看到标题 The Eagle，我们意识中立即浮现自然界中鹰的一般形象。这时，它是一只猛禽。阅读开始，篇首的 He 首先使我们意识到它可能指的是鹰，接下去的话语 clasps the crag with crooked hands 印证了我们的猜想：He 的确是指鹰，诗人把鹰拟人化了。不过，诗人以 he 称呼鹰，固然是将其拟人化，但 he 的使用通常需要一个先行词，这里没有（注意：标题中的“鹰”不等于先行词），这就产生了某种效果。按传统修辞分析，he 拉近了读者与对象的距离，这当然没错，但不止如此。He 的篇首位置使焦点一下子就集中在其后的信息（述位）上，因为 he 不仅是旧信息，而且至少是第二次提到（按照人称代词的一般使

用规则），这样它就显得更“轻”，从而更突出了后面的信息，也使读者更急于了解后面的信息。从句法角度看，它符合 Langerker 指出的句法三原则，即具体、突出和视点。（Ungerer & Schmid, 2001: 197）所以，看似轻轻的一点（点题），实则后面做了铺垫。

此外，对诗中的拟人化手法我们也可从认知角度重新审视：he 和 walls（人类居所才会有 walls）这些拟人化处理使观察者、读者和鹰等同起来了，三者处于同一世界（不是人类世界与动物世界），这有利于移情和情感的激发。这里的拟人化反映了一种标记象似性。也即 Freeman 所说的诗的象似性之一种。（参见 Brone & Vandaele, 2009: 170）

拟人手法其实涉及了视点的转换。诗的第一节是从某个观察者的视角来看鹰的。到第二节第一行，视点转换了，换成了鹰的视角。这种视角转换有利于读者对鹰由远及近的了解，有利于注意到图形-背景关系，同时，当诗行转换成鹰的视角后，进一步从心理空间拉近了读者与鹰的距离。第三行又回到了观察者视角，这样才能使读者“看到”鹰的雄姿，鹰本身是看不到自己的姿态的。

前面提到，诗中的拟人化处理使观察者、读者和鹰等同起来了，这一等同实际上可以视为我们采用了鹰的视角。像鹰一样，我们得以高踞山巅，俯视大海，因为，“作为感官动物，我们总是要受到焦点和视点转换带来的明显的约束，因为改变它们事实上就要求我们身体的移动”。（Turner, 1996: 118）拟人化引起视点转换从而诱使我们去体验——从鹰的角度去体验。

形式与意义之间的象似关系是文学文本的定义性特征（Geeraerts & Cuyckens, 2007: 1188），所以我们有必要考察《鹰》中的诗歌象似性。一首诗的象似性可以从音韵、词汇、句法、语篇四个层面加以考察。不过，象似性不是均衡地存在于语篇（文本）的每一个层面，它可能有多有少，有隐有显。

在音韵层，这首诗是比较规则的三韵体（triplet）。完整的尾韵

使全诗紧凑、完整。“格律的规整也便于注意力的集中”。（瓦伦汀 1989: 398）此外，诗的第一、二行还有头韵（alliteration）。从节奏上看，第一节着重突出鹰的英武形象，所以用的多是单音节词，铿锵有力。如第一行的 *claps*、*crag*、*crooked* 中的 /k/、/kr/、/æ/，爆破音的短促、有力，形成了有力的声音形象，与鹰的威猛形象相映衬，使人对鹰油然而生敬畏之情。

而且，由于接连几个闭音节词，加上较多的爆破音，使头两行诵读起来不那么轻松顺畅，造成了一定难度，这就是艺术所要求的某种认知限制，正如 Shklovsky 所言，艺术技巧“就是要使对象陌生化，使形式困难化，并增加认识的难度和长度，因为认识过程就其自身而言即为一种美学目标，必须被延长”。（Shklovsky, 1965: 12）因此，根据这个法则，诗歌话语体现了对认知过程“有规则的偏离”。这种语音上的困难实则暗示了鹰的桀骜不驯和超凡脱俗。设想这一行改为轻快、流畅的韵律，效果会很不协调。

第二节第一行描写大海的老态与迟缓，用了两个双音节词 *wrinkled* 和 *beneath*。这里的 *wrinkled* 是要作为两个音节处理的，以满足抑扬格节奏的需要。这种纾缓符合大海沉稳而老态这一意蕴。第二节的第二行 *He watched from his mountain walls* 也有一个双音节词 *mountain*，使节奏稍趋纾缓，因为鹰在俯视，寻找猎物，蓄势待发。最后，它如一道闪电俯冲而下直扑猎物，姿态威武而优雅，所以最后一刻（即诗的结尾）又是两个简短干脆的单音节词，使结尾有力，鹰的英武形象也跃然纸上。

诗歌中的句式和音节、分行和韵律等等，都内在地吻合既多样又统一的心理规律。比如，诗的第一节和第二节分别押不同的尾韵，这就在统一（三韵体）中有变化（第一节的 *-ands* 变为第二节的 *-alls*），“不然，韵律方面的极端规整化往往容易使人不愉快”。（瓦伦汀 1989: 400）同时，也符合审美安定性原理，即部分和整体的和谐可能映现生命力的协调，而由这种协调所产生的安定感可以产生审美的快乐。

它源自事物本身的合乎规律的过程，节奏、韵律等都使人感到愉悦。

词汇方面，这首诗没有象声词，也没有显著的声音象征（sound symbolism）。我们对此就不予讨论了。但在句法和语篇层面，至少顺序象似性是存在的，诗人对鹰的那种先静后动的描述就是一种顺序象似性处理。人们通常认为，语言是线性的。然而，现代心理学发现，“直线性并不是语言所固有的本质”，“语言只是在用来转达线性的事件时才是线性的”（阿恩海姆，1994：123）。这首诗中的“事件”（鹰击长空）就是一个线性事件，诗人的描述也是线性的，因此这里体现了顺序象似性即时间顺序（chronological sequencing）。其实，这里的顺序象似性也是空间的。

象似性整合了我们的感觉、知觉和情感，映现生命力的协调，鲜明、清晰而又多样统一，从而产生审美的快乐，也有助于深入把握作品的意蕴。

六 可能世界与想象

科林伍德(1985: 298)说，“艺术的任务就是建造种种可能的世界”。而读者的任务就是认识这一可能的世界。读者“对这个新世界的认识，也就是对他正在逐渐认识的这个新世界的创造”。（ibid）在认知诗学看来，读者通过想象，在诗人创造的可能世界即起始的文本世界（the initial text world）基础上创造出读者自己的亚世界（sub-world）。

想象作为人类特有的心理机能，它是艺术创造获得成功的一种推动力量，可以实现日常表象向审美意象的转化。所以康德（1985: 166）说：“美的艺术需要想象力，悟性，精神和鉴赏力”。“想象”可以是对具体素材的超越，对于生活经验的超越，对于现实现象的超越。这三个“超越”在《鹰》这首诗中都实现了。

诗中的 eagle 是对具体素材的超越，它已经不是日常经验中的那只鹰了；诗人对于鹰的观察——从而也使得我们既能够从一个广阔的

空间去观察鹰（我们很难同时从高山、蓝天、大海三个不同环境中观察到鹰），又能够从极近的距离去观察鹰的细节（clasps the crag with his crooked hands），这是对生活经验的超越；另外，这首诗不是仅仅为了客观地描绘鹰的形象，而是另有深意，这就是对现实现象的超越。

这一切，都只能通过想象来实现。普雷斯科特在《诗心》一书中提出，诗的真正检验标准就是“想象”，他把想象界定为“心灵的眼睛，肉体眼睛的观念或精神的复本”。意象本身也可以被解释为“精确的视觉想象”。（瓦伦汀，1989：414、450）在《鹰》中，诗人透过经验材料的表象（鹰及其特征特性），利用想象的组合作用，把鹰与蓝天、高山、大海等不同的感觉材料加以重新组合，形成一个整体，并且动态地勾画出它们的内部联系与关系，引发人们去把握那些不能为人们直接感知的事物的隐蔽涵义，塑造出一个全新的、典型的鹰的形象。这是一种创造性想象，它把各种知觉心象和记忆-心象重新化合，孕育成一个全新的心象即审美意象。这一切，只有通过想象和体验这条唯一的途径才能实现，因为，我们事实上既不能进入诗中的世界，也不能进入诗人的世界。所以，科林伍德说：“真正艺术的作品不是看见的，也不是听到的，而是想象中的某种东西。”（科林伍德，1985：146）

另一方面，读者此时得出的鹰的形象是再造想象的产物。诗人利用想象创造出诗中的鹰的形象，而读者根据诗人的言语叙述和文字描述对鹰再次进行想象，形成相应的新形象。人们在理解话语时——不管这话语是事实的还是虚构的，都会在头脑中建构一个心理表征（mental representation）诗歌欣赏也是如此，通过创造性想象，读者完成了概念的融合，产生了新的概念，即关于“鹰”的新的概念，或者说是一种关于“鹰”的艺术化的概念。前面谈到的图形-背景关系，也需要读者运用想象把诗中各种要素组合起来，即“大脑把分散的因素通过感觉组织起形象-背景关系”。（布鲁墨，1987：38）

时态在这首诗的文本世界建构中起了重要的作用，它是世界构建

的要素 (world-building elements)。这首小诗共用了 5 个限定动词，其中 4 个都是现在时，只有 watched 一个过去式动词。按照 Gavins 和 Steen 的说法，通过把现在时话语引入过去时叙事而改变了文本世界的时间参数。我们认可这一说法。问题是：诗人这样做有何意义？笔者认为，诗人在这里其实并不是讲述一个故事，而是在通过描述一种行为来描述一个形象。故事或叙事需要某种因果关系（叙事的行为或事件建立在因果链条上），而这里既没有出现也无需补出，它不是一个有影响力的参数，所以，全诗是描述性的而不是叙述性的。因此，诗人没有使用叙述时态（过去时是叙述的时态）。至于 watched 的使用，在于说明：“鹰”的俯视观察在诗人描述之前业已发生，它存在于属于“鹰”的可能世界，而诗人描述的是当下的、诗人（观察者）作为旁观者参与其中的可能世界。这是两个可能世界。而两者统一于同一个文本世界中。这样做的意义，其一是强化诗篇的描述性而弱化叙述性，其二是增加描述的生动，其三则是强调诗作的真理性，暗寓某种永恒的意义。

七 移情、内摹仿与情感投射

所谓移情，即根据经验或以往的类似情境去知觉和理解当前情境的心理现象；或者说，移情是把主体内在的某种情感投射或迁移到他人或他物身上，使之也具有某种主观情感色彩。

不难看出，在这首诗中诗人是欣赏鹰的。但诗人是如何投射他的情感的呢？我们只能通过他留下的语言产品——这是他的情感证据——来加以推断。首先，诗人用于描述鹰的词语都没有否定性内涵。其次，语言所描述的鹰的行为是肯定性的。第三，鹰的姿态、位置也是正面的，处于中心的。第四，老态的大海成了它的陪衬，并且相形见绌。第五，尤其不能忽略的一点是：诗人将自己与鹰化而为一，称呼鹰为 He，将全诗聚焦于鹰，又采用了鹰的视点。通过这些手段，诗

人把他的肯定性情感投射到了鹰的身上。他把鹰拟人化，浓墨重彩描绘了鹰的力量、高傲、非凡。但是，诗人并没有在描述情感，更没有暴露情感，而是在表现情感。全诗除了一个明喻（like a thunderbolt）外再没有字眼直接表达甚或暗示了诗人的情感。他的情感需要读者自己去“认知”，去感受去体味，这就产生了“认知张力”，也是一种艺术或审美张力。如果诗人明白无误地告诉我们他对鹰的情感，他就是在描述情感，诗的艺术魅力将大为减弱！

诗人的情感和描述影响着读者，吸引着甚至控制着读者，我们的视线和注意力为诗人所牵引，我们的情绪随着诗人的笔触而起伏而兴奋，由于诗人的导引，我们读这首诗时产生的移情也必然是沃林格（1987: 5）所称的肯定性移情。最终，我们会对鹰产生由衷的赞赏。

诗人创作时，需要调动自己的生活积累，通过想象和移情进入艺术幻境，全身心地投入到对象中去，从对象的角度感受、体味一切，与对象融为一体，力求准确地传达出对象的内在精神。而读者要正确地感知对象，深刻地把握对象、理解对象，就要进入诗人描述的可能世界。因此，在阅读和欣赏这首诗时，我们需要体验，需要某种内幕仿，即对“鹰”及其环境和行为在心中模写，进行心理再形成。比如，当鹰雷霆般俯冲而下（like a thunderbolt he falls）时，我们可能会有某种畅快、自由、豪迈等感觉，这种内幕仿就是通过移情而产生的审美摹仿。

八 意象、概念与诗的意蕴

意象“是诗歌语言的灵魂”（秦秀白 1986: 218）；兰伯恩认为“诗之所以成为诗，必须把情感转化为音乐和视觉的意象”；皮尔斯指出，诗的观念“就包含在意象中”。（瓦伦汀 1989: 414）在《鹰》这首诗中，诗人的可能世界的核心或典型形象是那只鹰。它已经从一个日常的意象转变为审美意象了。

牛津词典是这样描述“鹰”的：a large bird of prey with a sharp curved beak and very good sight，但作为审美意象，诗中的“鹰”经过了艺术处理，诗人突出了“鹰”爪的力量（crooked hands）和鹰眼的锐利（Closed to the sun），这是“鹰”的独特性。诚如科林伍德（1985:116）所说：“充分表现情感就意味着表现它的全部独特性”。如果诗人照相似地描述“鹰”的细节，从审美心理学角度看，反而可能限制读者的想象，“削弱由于晦暗和模糊而产生的崇高的效果”。（瓦伦汀 1989：421）而诗人在诗中如此表现鹰的独特性，肯定不是为说明、介绍一只鹰或一般意义上的鹰，他必然是借物咏志，抒发自己的情感或志趣。这时的“鹰”的意象，已经是荣格所说的那种“作为整体的心理情境的浓缩性表现”了。（荣格 2009：375）

就读者而言，读这首诗之前的“鹰”的意象，只是一种作为记忆沉淀的原初意象；“原初意象是观念的前身，它的母体”（参见荣格 2009：377）阅读之后，我们势必重新理解“鹰”的涵义，实际上就是诗人想要借鹰所表达的涵义。之前，“鹰”可能是凶猛、肉食、迅疾、视力极佳等某些抽象属性的原型（之一），而现在“鹰”可能成了另外一些抽象属性的典型代表，它可能又获得了新的原型意义。想象的过程，就是在原有的感性形象基础上深入体验、构成新形象的过程。这是某种形式的再范畴化。

同样，当我们看到大海 wrinkled 时，我们得对头脑中原有的“大海”概念重新审视，重新对“大海”范畴化（即再范畴化，re-categorisation）或“再认知”（re-cognition），这也就是文学中所说的“陌生化”。以前的那些原型或图式现在成为了认知参照点。读诗的结果，我们会发现诗人所描绘的符合我们固有的原型，同时又远远超越了已有的原型，更丰富，更生动，更深刻。诗人笔下的词语创造出了吸引读者注意力的、同时又仿佛是“现实的意象”，它超越了“词语本身所暗示的情感而另具情感内容”。（朗格 1986：284）这首诗构建起了一种新的意象图式（image schema），实际上成了某种象征，成了表达某

种意义的隐喻。

那么，现在的“鹰”究竟有什么寓意呢？“一些真正的文学批评家都会同意，诗歌应该向读者传递点什么，尽管诗人本身不一定是有意，不一定能感觉得到。”（瓦伦汀，1989：408）在不了解诗人真实意图的情况下（绝大多数读者不可能也没有必要去考证诗人/作者的创作意图），我们可以肯定诗人在这里必然是借物咏志，但到底是何种“志”？

以往有学者对这首诗的创作背景做过探讨，认为本诗是诗人为纪念好友阿瑟·哈勒姆（Arthur Hallam）而作。（孙华祥，1998：31）笔者认可这一说法，但依然认为：诗人是借题发论，哈莱姆只是诗人创作的触发。诗人笔下的鹰既是一种康德所说的自由美，又是一种附属于某个概念的附庸美，是“归于那些隶属一个特殊目的的概念之下的对象”，表现出一种令人“惊叹或崇敬”的“力学的崇高”，“在我们内心里唤起我们的力量”，“它提升想象力达到表述那些场合，在那场合里心情能够使自己感觉到它的使命的自身的崇高性超越了自然。”（康德 1985：67、84、100、102）所以我们说，诗人是要借鹰表达对力量、崇高、孤傲、自由的赞美，诗中的鹰就是一个超自然的、具有自由性和独立自主性的生命体。当然，也可更升华一步，是对某种理想人格的向往与憧憬。人达不到鹰的那种境界，但可以想象，可以憧憬。诗人就这样获得了心灵的自由。

其实，诗人想说什么或实际说的是什么，对一般读者并不重要。我们不能说“诗的意义与他（诗人）自己的意图是一回事，更不能说诗人的意图乃是一首诗的真正意义”（布洛克 1987：361），重要的是我们作为个体从诗中得到了什么，虽然“我个人”的所得与他人的所得有所不同，那也无关紧要，因为一首诗“可以有无限种不同的解释”（布洛克 1987：363），这就是诗——或者说艺术——的魅力所在。

九 结语

以上探讨表明,认知诗学有可能对文学作品的效果做出新的解释,发现作品新的涵义或新的美感,实现“从解释到发现”的跨越。认知诗学所使用的一些范畴,大多具有程度不同的审美潜能,如“原型”涉及审美态度,是引发一系列审美活动的必要条件;图形-背景或前景化符合审美注意和审美清晰性等美学原理;象似性整合了感觉、知觉和情感,有助于激发审美快感;“可能世界”的建构本身就是艺术的任务,这种建构离不开想象,而想象既是一个认知范畴,又是一个美学范畴,“最杰出的艺术本领就是想象”(黑格尔 1979: 357);“移情”可以借助内摹仿而产生审美摹仿;一个日常的意象转变为审美意象后有可能获得新的原型意义,超越已有的原型而具有新的意蕴。

参考文献

- 阿恩海姆, 1994, 《艺术心理学新论》, 郭小平、翟灿译, 北京: 商务印书馆。
- 布洛克, 1987, 《美学新解》, 滕守尧译, 沈阳: 辽宁人民出版社。
- 黑格尔, 1979, 《美学》(第一卷), 朱光潜译, 北京: 商务印书馆。
- 今道友信, 1983, 《关于美》, 鲍显阳等译, 哈尔滨: 黑龙江人民出版社。
- 卡洛琳·布鲁墨, 1987, 《视觉原理》, 张功矜译, 北京: 北京大学出版社。
- 康德, 1985, 《判断力批判》上卷, 宗白华译, 北京: 商务印书馆。
- 罗宾·乔治·科林伍德, 1985, 《艺术原理》, 王至元、陈华中译, 北京: 中国社会科学出版社。
- 秦秀白, 1986, 文体学导论, 长沙: 湖南教育出版社。
- 荣格, 1986, 《心理类型》, 吴康译, 上海: 三联书店。
- 让·谢瓦利埃、阿兰·海尔布兰特, 1994, 《世界文化象征辞典》, 《世界文化象征辞典》编写组译, 长沙: 湖南文艺出版社。
- 苏珊·朗格, 1985, 《情感与形式》, 刘大基等译, 北京: 中国社会科学出版社。
- 孙华祥, 1998, 论丁尼生的诗《鹰》中的意象创造, 《外国文学研究》(2):

31-34。

瓦伦汀, 1989, 《实验审美心理学》, 潘智彪译, 广州: 三环出版社。

沃林格, 1987, 《抽象与移情》, 王才勇译, 沈阳: 辽宁人民出版社。

熊沐清, 2011, 《多样与统一: 认知诗学学科理论的难题与解答》, 《外国语文》(1): 33-38。

Brone & Vandaele (eds.), 2009. *Cognitive poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin · New York: Mouton de Gruyter.

Gavins & Steen (eds.), 2003. *Cognitive Poetics in Practice*. London and New York: Routledge.

Geeraerts, Dirk & Cuyckens, Hubert (eds.), 2007. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. New York: Oxford University Press.

Semino, Elena & Culpeper, Jonathan, 2002. *Cognitive Stylistics: language and cognition in text analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Shklovsky, V. 1965. "Art as technique." In L. T. Lemon and M. J. Reis (eds), *Russian Formalist Criticism*, 3-12. Lincoln: Nebraska University Press.

Stockwell, 2002. *Cognitive Poetics: An introduction*. London and New York: Routledge.

Turner, Mark, 1996. *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. New York: Oxford University Press.

Ungerer, F. & Schmid, H. J. 1996. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London: Addison Wesley Longman Ltd.