基于图形-背景理论的中国山水诗歌意象的 认知功能解析

缪海涛 陈龙宇

(扬州大学 外国语学院,江苏 扬州 225009)

摘要:图形-背景理论源于心理学,后被认知语言学家应用于语言结构的研究,并逐渐成为解读诗歌意境的一种基本认知原则。图形-背景理论基于凸显原则而生,两者之间具有可转换性,实现不同的意象功能,而这也在中国传统山水诗歌中得到充分的体现。关注点不同,图形和背景也就不同。有时图形背景重重叠叠,富有层次;有时图形、背景相互渗透,不断替换;有时图形、背景虚化,若隐若现。图形和背景的转换给读者营造了无限的想象空间,传递了中国山水诗歌特有的认知功能意义。

关键词:图形-背景理论;转换性;中国山水诗歌;认知功能

中图分类号:H313 **文献标志码:**A **文章编号:**1674-6414(2020)06-0080-05

认知语言学打破了多年来形式与结构主义在语言学领域一统天下的局面,为语言研究提供了新的思路,找到了新的视角。作为认知语言学中的一个重要概念,图形-背景理论(Figure-Ground Theory)越来越多地被用于阐释文学文本,揭示其中所传递的认知功能意义。在中国,这一理论也越来越多被应用于古典文学作品的解读。

作为中国古典文学的集大成者,中国山水诗歌通常语言凝练,字斟句酌,在表现诗人深刻情感的同时,也体现其精妙的创作思维,触动读者的灵魂深处,因而具有极高的研究价值。一直以来,对于中国山水诗歌的研究,多由文学、史学、美学等视角开展,对诗歌所传递的情感意义进行解析和评价。相较而言,诗歌形成的心理认知过程描写不足。21世纪以来,认知诗学在国内得到迅速发展,认知科学被用于包括诗歌在内的文学作品批评研究中,在传统批评方法根据内省直觉评判文学效果的基础上,强调语境在意义构建过程中的作用(苏晓军,2009:7)。其中,图形与背景作为语言系统的核心原素理论被用来重新衡量文学风格和文学文体,包括凸显(dominance)、文体变异(stylistic deviance)以及前景化(foregrounding)等(Stockwell,2002:14)。基于图形-背景理论开展的研究更能刻画诗歌所描摹的客观之“象”,揭示诗歌所传递的主观之“意”,有助于我们从诗歌意象认知功能的角度,进一步把握诗歌意境的认知美,从而更深入领略诗歌的主旨和内涵(罗小芳,2011:206)。

1 图形-背景理论概述

图形-背景理论源于心理学领域,于1915年由丹麦心理学家Edgar Rubin首先提出,后被完形心理学家用于知觉和描写空间组织方式的研究。在此基础上,认知语言学家Leonard Talmy(2000:311-344)率先在语言研究过程中引入图形-背景理论,并分别列举了图形、背景的定义特征和联想特征。此后,图形-背景理论成为认知语言学的一项基本原则。

图形-背景理论体现凸显原则(principle of prominence)。这是指人们在观看周围环境中的某物时,一

收稿日期:2020-07-11

基金项目:国家社会科学基金项目“基于概念整合的认知功能理论范式研究”(19BY007)的阶段性成果

作者简介:缪海涛,男,扬州大学外国语学院副教授,博士,主要从事系统功能语言学、认知语言学、外语教学研究。

陈龙宇,男,扬州大学外国语学院硕士研究生,主要从事系统功能语言学、翻译理论与实践研究。

般会将此物视作知觉上凸显的图形,而将环境视作背景,这是人类感知体验的直接结果。完形心理学家认为,知觉场景总是被分为“图形”和“背景”两个部分。“图形”是指认知或感知中较突出的部分,即注意的焦点;“背景”相对于图形来说,是图形的环境,是为突出图形而衬托的部分,是认知或感知中的参照点。当我们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场上凸显的图形,把环境作为背景。这主要由于人们在说明或解释一个物体或概念时,常常会以另一个物体或概念为参照,那么被解释的物体或概念就是图形,被参照的物体或概念就是背景。

完形心理学家认为,应根据“普雷格朗茨原则”(Principle of Pragnanz)来确定图形。一般而言,图形是具有完型特征的物体,具有不可分割性,具体表现为体积小、易移动或易运动等特征(成玉华,2012:11)。这与人们日常的语言表达方式相符。英文表述中,人们在表达“桌上有支笔”时,由于“笔”相对于“桌子”而言,具有体积小、易移动的特征,人们通常都会说“The pen is on the desk”,却很少有人会说“The desk is under the pen”。在这里,“pen”就是图形,而“desk”则是背景。

2 图形、背景具有转换性

认知语义学提出“交叠系统”模型以解释认知表征的组织方式(Talmy,2000:99)。人类认知包括若干相互之间有一定区别的系统,除语言系统外,还包括视觉、动觉、推理、注意等系统。每一个认知系统固然有其专属的结构特征,但是也有共同之处。所有认知系统相互贯通,相互渗透,而非严格意义上的独立模块。认知语言学中的虚拟位移表达正是交叠系统模型的具体体现,是基于语言认知系统与视觉认知系统在认知组织方式上所具有的相似特征即“普遍虚拟性”而产生(陶竹等,2011:115)。也就是说,人们对同一物体的认识可以表现为两个层次。第一个层次来源于人们的客观生活经验,是一种静态的叙实的认识;另一层次则来源于人们的想象力,是一种动态的虚拟的认识。而所谓虚拟位移表达,则类似于文学修辞手法中的“通感”,指表达以一定组织方式赋予一个静止的实体以位移特征,融合了人们对于该物体的静态叙实认识和动态虚拟认识。

因此,正如认知语言学中的虚拟位移表达可以兼具作者叙实和虚拟认识功能,在一定的情境下,图形和背景也具有转换性。即,在同一情景中,一个事物究竟是图形还是背景,不能一概而论,因为人们关注的焦点不同,它可能是图形,也可能是背景,也可能既是图形也是背景。譬如,当手机和电脑同时放在桌上时,若人们的注意力在手机上,则可以说手机在电脑的旁边。在这个场景中,手机是图形,电脑是背景。若人们的注意力在电脑上,则可以说电脑在手机的旁边,那么这个时候电脑就成了图形,手机成了背景。

图形、背景的可转换性在文学艺术作品中的表现尤为突出。Stockwell认为,“阅读文学文本是一个动态的体验,是一个不断更新焦点来塑造和追随图形-背景关系的过程。”(周梦琼,2016:3)这一体验在赏析中国古典文学中的山水诗歌时感受尤甚。在中国山水诗歌中,由于作者内心情感的复杂性,其所描绘的山水画面,常常意境深远,缥缈变幻。在山水诗创作过程中,作者手中的笔宛若全景相机,通过焦距的调校和变化,呈现出富有动感和层次感的画面。这种焦点变换的实质就是认知图形和背景之间的转换。诗歌画面时而图形、背景层层叠叠,层次错落;时而图形、背景相互渗透,不断替换;时而图形、背景虚化,缥缈飘逸。有时字里行间难觅背景,却能感到背景的存在;有时背景和图形虚虚实实,难以区分;还有时图形似被散开,难以聚焦。可见,基于图形-背景理论,对中国山水诗歌中图形和背景的转换性进行解析,势必更能帮助我们欣赏诗歌意境之美,更能理解诗歌所传递意象的认知功能意义。

3 中国山水诗歌中图形-背景的转换性体现

作为中国古典文学的集大成者,中国山水诗歌的语言从形式上看似乎过于简单,甚至没有连贯性。但如果能够激活我们认知的微观世界,从中提取相应信息,将它们重组连接成一个可接受的认知世界,我们就可以发现诗歌语篇上的连贯性,语篇功能实质得到了很好的实现。同时,由于篇幅有限,诗人不可能清楚地将所有事情和感情都予以交代,因而只能选取某些具有显著特征的激活点,来触动读者脑中的概

念系统,然后将这些概念形象化地在脑中重组,其概念功能得以实现。这些显著的激活点即是诗人要想传达给读者的信息,其可以是一个景物,也可以是一个动作,或是作为作者关注焦点的图形,抑或是作为情景烘托的背景。但无论是什么,其都必须能使读者与作者之间产生灵魂深处的共鸣,实现其交际功能。如此,诗人寄情于景、情景交融,通过对景和物的描写,形成意蕴深邃、图像鲜明的美丽画面。中国多数山水诗歌的语言特点大抵如是,即用最少的语言表达出最丰富的情感和最高远的哲理,达到所谓的“言有尽而意无穷”。

3.1 图形、背景重重叠叠,有层次感

山水诗歌中,作者想要展现的画面是一种动态的情境,即通过图形和背景之间的相互转换,全方位地呈现出一种真实可感的景象。读者在阅读之时,其眼前会浮现出一幅画面,而要让这幅画面完美地呈现在读者眼前,就需要创作者不断变换其感受焦点,从而让所构建的画面富有动感和层次感。从认知角度看,焦点的变换就是认知图形和背景之间的变换和转换,使得图像和背景之间重重叠叠,层次分明,错落有致。

陶渊明的《饮酒》一诗叙说闲情,融情入景,写出了诗人归隐田园后生活悠闲自得的心境。其中“采菊东篱下,悠然见南山”,更是脍炙人口,传唱千年的佳句。作者为我们呈现的是一幅这样的画面:因为有了“心远地自偏”的精神境界,有作者悠闲自得地在东篱下采菊,偶然抬头忽见南山,是那样地怡然自得,那样地超凡脱俗,以客观景物的描写衬托出诗人的闲适心情。在这个场景中,有隐含的行为者“人”,有“菊花”,有“东篱”,还有“南山”。这些景物,何为图形,何为背景呢? Stockwell (2002: 15) 认为“大部分叙事文学作品中,人物一般都是叙述的焦点”。作者通过人物经历的不同背景来表达思想情感。因此,相对于环境而言,人物是图形,环境是背景。按照 Stockwell 的观点,诗文所描绘的场景中,有人时人是图形,景是背景。全诗中,采菊和见南山的“人”是图形,而“菊花”“东篱”“南山”都是背景。一般而言,图形具有体积小、易移动的特征,若两两搭配,我们发现“人”和“菊花”组合中,人是图形,菊花是背景;“菊花”和“东篱”组合中,菊花是图形,东篱是背景;“东篱”和“南山”组合中,东篱是图形,南山是背景。这样的认知自有其道理,但是笔者认为不甚准确,因为单纯地从一个静态的角度去分析图形和背景,割裂了整个情境的一个动态的走向。在这句诗中,图形和背景实则是重重叠叠,富有层次感,通过作者视角的转移而不断变化。

笔者认为,“采菊东篱下,悠然见南山”是诗人的一个连贯性的动作,是一个扫描全景的过程。因此不能简单地以物体的大小以及易移动性来区分图形和背景,而是由动态的时空转换出发,通过作者注意焦点的变化来把握。诗文中有两个关键性的动词,即“采”和“见”,作者悠然自得地在东边的篱笆采菊,偶然抬头,不经意间发现了南面的山,作者的注意力是从“菊花”转移到了“南山”。那么当“人”作为“采菊”动作的发出者出现在画面中时,自然是整个画面的焦点,此时“人”相对于周围的景色而言是图形,周围的景色就是背景;而后,“人”发出“采菊”的动作,整个画面的注意力由“人”转移到“菊花”。此时,“菊花”成了整个画面的关注焦点,因此菊花相对于其他景物来说就是图形,而其他景物成为背景;之后,“人”偶然抬头忽见“南山”,“南山”又成了整个画面的关注点,成了整个场景的图形,而其他诸如“人”“菊花”“东篱”都成为背景。可见,在这句诗所营造的意境中,图形和背景是层层叠叠、富有层次的。

3.2 图形、背景相互渗透,不断替换

在中国的古典诗歌中,大凡写山水,总离不开具体景物,或摹状嶙峋怪石,或描绘参天古木,或渲染飞瀑悬泉,其着眼点在于景物之奇。在这样的诗歌所勾勒的意境画面中,图形和背景常常相互渗透,不断替换。

以王维的《鹿砦》为例,作为一首五言绝句,其全文为“空山不见人,但闻人语响。反景入深林,复照青苔上”。作者主要为我们描绘了这样一幅画面:崇山峻岭、层岩叠嶂,一眼望去空无一人,但却时能听得朗朗笑语,只是由于回声的多重反射,一时间很难判断人声究竟从何而起。这时,夕阳的余晖反射照入树林深处,天色愈暗,近处的树影随夕阳的西下而伸长,远处的树林深处深邃幽暗,山林间斑斑驳驳,形

成鲜明的明暗对比。那么,在这样一幅画面中,什么是图形,什么是背景呢?还是将“人”作为图形,景色作为背景呢?可“空山不见人”,这人又怎么能凸显呢?可见,简单的图形、背景的区别方法在这首诗中是行不通的,因为其图形和背景是相互渗透、不断替换的,要认知这首诗中的图形和背景,需要以作者的视线和思维为线索。

从作者的视角看,全诗似乎难以发现关注的焦点。“空山不见人”,这是作者的视觉感观,空空如也的山上见不到一个人影,出现在眼前的是层岩叠嶂的崇山峻岭。作者的眼前没有“人”,自然“人”不可能是画面的焦点,也就不可能是图形。而眼前的崇山峻岭乃是一个全景,似乎也没有作者要关注的焦点;“但闻人语响”,这是作者的听觉感知,作者虽然眼前无人,但却能听到忽隐忽现的朗朗笑语,只是由于回声的多重反射,一时间很难判断人声究竟从何而来。如此看来,作者描绘的画面中似乎也没有出现其关注的焦点,也就仍然没有图形可言;“返景入深林,复照青苔上”,夕阳返照射入树林深处,又有一部分光线落到青苔上面。天色就要暗下来,各类景物斑斑驳驳的,眼前,投在地面上的蓊郁的树影渐渐拉长;树林深处,因黝黯而显得十分幽邃。在这一句中作者看似随着夕阳的光芒将其注意力放在了树林和青苔之上,但是整个诗句给人的意境仍然是一个全景:在夕阳下,山中景物斑斑驳驳,明暗鲜明的样子,这似乎也难以找到注意的焦点。这样看来,仿佛整个诗所营造的境象是夕阳余晖下深山荒野的画面,并无特别的关注焦点,同样难以区分图形和背景。

然而,从作者的思绪上看,诗文的图形和背景其实是相互渗透,不断转化的。虽然作者视线中的景色似乎难以找到注意的焦点,但是在作者的意象中似乎又能够感觉到他的注意力在不断转化。“空山不见人,但闻人语响”,诗人虽然眼前所见的是一座没有人迹的空山,但是他却能隐约听到人的笑语,此时在人们的意念之中,自然会想象出深山的某处,必定是有人迹的,那么此时人们的思绪关注点必然是人语,那么发出笑声的“人”就成了焦点,即图形,而空山成为背景。“返景入深林,复照青苔上”一句中,作者眼前浮现的仍然是夕阳之下山中斑驳的树影和明暗鲜明的景色,看似全景,但是人们的注意力早已深入到深邃树林之中以及余晖之下青苔的娇色之上。这样看来,其实人们的注意焦点在于心中所想的树林深处的景色,那就是图形,其余的全景都成了背景。从全诗意境来看,“人语”的出现是为了体现空山的“幽”,夕阳下斑驳的树林以及青苔之美又只是为了衬托出空山的“秀”。此时,“空山”才是心中的图形,而那“山”“人”“树林”和“青苔”则成为背景。

3.3 图形、背景虚化,若隐若现

中国山水诗勾勒的画面中还有一些图形和背景是虚化的,它们似在又不在,似不在又在,虚虚实实,难以区分。

以柳宗元的《江雪》为例:“千山鸟飞绝,万径人踪灭。孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪。”诗人用短短的20个字,就把我们带到一个幽静、寒冷的境地。为我们呈现出这样的画面:在大雪纷飞的江面,一位身披斗笠的老翁,乘着一叶扁舟,独自在寒冷的江心垂钓,天地苍茫,万籁无声,此时的渔翁显得是如此的孤高清傲。其中,“独钓寒江雪”最耐人寻味,诗人意图不动声色地描写出渔翁的精神世界。茫茫大地,一片雪白,“千山”“万径”都被笼罩其中,以致“鸟飞绝”“人踪灭”,虽然作者并没有描绘,但也可以想象到“孤舟”“蓑笠”之上必定也是积满白雪。而此时,唯有江心不会积雪,也不会被雪覆盖,即使大雪纷飞,也会融化成水,作者却偏偏用“寒江雪”三字,把看似不可能有交集的“江”和“雪”联系起来,给人以空蒙、遥远、缩小的感觉,使其成为一种远距离镜头,令诗中之景更为集中,更为灵巧,更为突出。原本不可能有雪的地方都仿佛是白茫茫的一片,那么这软软的白雪是有多大、多密,而又有多浓、多厚呢?如此一来,完全烘托出了水天不分、上下苍茫的情境,一个“寒”字更是凸显了这一景象。在这样一幅画面中出现了“渔翁”“江”“雪”,以图形-背景理论来看,什么是图形,什么是背景,仿佛难以一概而论,因为诗中情境对图形和背景进行了虚化,似有还无,虚实难测。

“独钓寒江雪”实为一种静态的富有整体感的画面,虽然渔翁有“钓”的动作,但是垂钓本身就是相对静止的,加之渔翁垂钓是在茫茫天地之间,则更加成为一种静景,在这样的整体静态画面中,无所谓关注

的焦点,“渔翁”“江”“雪”都是这样苍茫大地的一部分,缺少了任何一景都不足烘托出天地茫茫的感觉,因而不可以简单地将“渔翁”“江”和“雪”认定为图形。从整体上看,作者勾勒这样的画面实际上是要突出渔翁的清高、孤傲的精神境界。那么,作者关注的重点其实是这样的景色带给人们的一种感觉,即渔翁高洁的精神,因此,“渔翁”“江”和“雪”其实质性的作用只是为了突出这种清高孤傲的感觉。如此看来,清高孤傲的精神乃是诗人所要呈现的重点,即所谓的图形,而“渔翁”“江”和“雪”都只能是用以突出这种情景的背景。

4 结语

本文基于图形-背景理论,以《饮酒》《鹿砦》《江雪》三首中国山水诗歌为例,从意象的认知功能视角,对中国山水诗进行解读。研究发现,山水诗人创作的过程就是不断取景的过程,人和景、景和景互动,人在画中,画中有画,图形和背景不断转换。图形和背景有时重重叠叠,富有层次;有时相互渗透,不断替换;有时虚化,若隐若现。这种图形、背景的互动和动静的结合使得诗人能够在有限的语篇内营造出多重意象,带领读者领略不同的意境,感同身受,实现了山水诗特有的认知功能意义。

参考文献:

- Stockwell, P. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*[M]. London: Routledge.
- Talmy, L. 2000. *Toward a Cognitive Semantics: Concept Structuring Systems*[M]. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- 成玉华. 2012. 图形-背景关系的转换在诗歌中的体现[J]. 文学界(理论版)(7): 11-12.
- 罗小芳. 2011. 浅谈柳宗元山水诗意象组合的认知特点[J]. 时代文学(6): 206-207.
- 苏晓军. 2009. 国外认知诗学研究概观[J]. 外国语文(2): 6-10.
- 陶竹,毛澄怡. 2011. 汉语虚拟位移现象探析[J]. 扬州大学学报(人文社会科学版)(6): 115-120.
- 周梦琼. 2016. 图形-背景理论研究综述[J/OL]. 中国高校人文社会科学信息网(5): 1-8. <http://www.sinoss.net/show.php?contentid=72788>.

A Cognitive Functional Analysis of the Images of Chinese Landscape Poetry Based on Figure-Ground Theory

MIAO Haitao CHEN Longyu

Abstract: Originated in psychology, applied in analysis of linguistic structure, Figure-Ground Theory has gradually become a basic cognitive Principle in decoding the artistic conception of poems. Figure-Ground Theory was developed out of Prominence principle, and figure and ground are transformational, realizing different artistic functions. This has been fully manifested in Chinese landscape poetry. Sometimes, figure and ground vary with focus, creating the artistic sensation of being layer upon layer; sometimes, figure and ground permeate into each other, creating the artistic sensation of being interchangeable; while on some other occasions, figure and ground become illusive, creating the artistic sensation of being looming through the cloud. Thus, immense space of imagination for readers is created and the cognitive-functional implications characteristic of Chinese landscape poetry are conveyed.

Key words: Figure-Ground Theory; transformation; Chinese landscape poetry; cognitive-function

责任编辑:蒋勇军