

所谓叙事学中的设定，是指作者在叙事初始与过程中对人物、环境等的设置或指定，并以此为基础展开叙述。设定可能是显在的，也可能是隐含的，体现着作者的意志、写作意图与思路。

设定不同于构思，构思是作者在观察体验的基础上，提炼文章的主题意蕴并选择最佳表现方式，以指导写作实践的创造性总体思维过程。简言之，构思是从写作学上对叙事作品的总体布置，而设定是从叙事学上对叙事作品中规则、要素的指定。设定的内容可以成为构思的内容，但构思偏于感性、形象性，而设定更偏于理性、逻辑性。读者在阅读中直接接受的是作者构思的成果，只有在深入回味时才意识到自己身处作者设定的牢笼之中。

叙事学中的设定与文体密切相关，一般而言，在虚构性的叙事作品中才存在着设定，如报告文学等具有纪实性的叙事作品，人物、环境等皆客观存在，设定将解构纪实作品的重要价值。而在虚构性的叙事作品中，不同文体又对设定有类型化的要求，如童话中便设定一切物体皆可言语、思想，具有人的情感；而在史诗中，设定存在着超越自然力量的神或半神；在魔幻小说中，人掌握了魔法，可以呼风唤雨，点石成金。因此，不同的文体不仅叙事结构、叙事风格有差异，在设定上也有重大的区别，并成为文体文化特质之一。这种文体设定的类型化要求既是历史地形成的，也蕴含着叙事的内在动力，如只要是骑士小说，就一定会有勇敢的骑士、美貌的公主或贵妇还有恶龙或恶魔，三者互

文学的叙事设定

□窦月梅

相推动，实现作者设定的意图，并满足接受者的阅读需求。文体设定的类型化还形成了读者阅读的心理期待与阅读逻辑，如魔幻小说中出现魔法师、魔兽是正常的，而在现代军事小说中突然出现一位魔法师使用魔法禁咒毁灭一支军队，只会让读者不知所云，难以理解。

在同一文体中，不同的叙事作品亦各有不同的设定，主要体现在对人物、环境和情节的设定。对人物的设定包括对人物职业、家庭、知识、能力、年龄、性格等的设定。对环境的设定更为复杂与宽泛,既可以设定故事发生的时间、地点,也可以设定故事中的政治形势与社会风情、民众心理,还可以设定地形地貌乃至居室布局等。对情节的设定则指对事件发展过程整体流向的控制与处理,如重要人物的出现与消失,意外事件的发生等。这三种设定又是相互交织的,人物设定与环境设定往往为情节设定提供基础,成为情节重大变化的伏笔。不同类型的叙事作品设定的精密度与细密度也有不同,如推理小说的设定最复杂也最细致,而爱情小说的设定要简单得多。

设定对于叙事作品具有重要意义。第一，设定为叙事作品设置虚构世界的规则。正如我们身处的现实世界有客观规

律，有法律、伦理规范等，在虚构世界中作者也要为这个世界设置各种规则，从而确定人物行为的逻辑。如哈利·波特系列小说中为魔法世界确定了各种规则，如不得在麻瓜世界使用魔法等。这些虚构世界的规则使读者更易有代入感，从而接受叙事者设置的虚构世界。第二，设定为叙事者实现叙事意图奠定基础。特定的设定往往为特定的叙事意图服务，如《牡丹亭》中设定杜丽娘的身份是官宦小姐，就决定了她必然陷于心灵自由与身不由己的矛盾中，这种矛盾无法解决，就只有通过情节设定中杜丽娘之死来摆脱社会、家庭对其身份的羁绊与心灵的束缚。而为了实现作者的美好愿望，又只能通过情节设定中杜丽娘的复生使她得以和柳梦梅结合。因此，没有上述设定，叙事者“情不知所起，一往而深。生者可以死，死者可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”的叙事意图就根本无法实现，也就无法体现叙事者“情有理必无，理有者情必无”的内在思想。第三，设定为叙事作品叙事结构搭设框架。这主要体现在情节设定上，许多叙事作品在叙事开始之时，其实已经设定了结局与人物命运，而具体情节即以此设定为骨架顺次

展开。第四，设定为叙事作品情节发展提供可能。这是因为作者通过设定赋予人物能力而使其具有推动情节的可能，如《西游记》中赋予孙悟空一个筋斗十万八千里的能力，从而加快情节的发展，并提供孙悟空在紧急关头救援的可能；二是因为作者通过设定限制人物能力或虚构世界规则而使得人物只能在有限的能力或细密的规则间曲折实现自己的要求，从而使情节更加曲折复杂，如孙悟空虽然刀枪不入，但眼睛畏烟畏风，因而在与黄风怪的战斗中失利。这两者在同一部叙事作品中可能并存，并形成一定的矛盾，如众多读者常常疑惑神通广大、大闹天宫的孙悟空，怎么在西天路上反而还斗不过一些妖怪，这就是叙事者在设定中的摇摆与矛盾造成的。

叙事作品中设定的显现也有多种形式，一是叙事者在开篇或行文申明白揭示，二是通过人物的对话进行介绍，三是通过情节发展展现。这三者常常相互结合，使设定的显现既灵活又自然。如《红楼梦》卷一直接点出补天顽石的来历，而在卷二中借冷子兴之口演说荣国府，从而进行了主要环境设定与对贾宝玉的初步设定，并在此后的行文中不时对各种设定进行细化。设定的显现还往往与叙事者的文化背景密切相关,如果接受者与叙事者有相同的文化背景，则更容易接受叙事者的设定。

虽然设定使作者成为自己叙事世界中的神，但是设定并非不受制约。除受前文所说的文体制约外，还受设定自我逻辑的制约、作品叙事发展逻辑和读者接受逻辑的制约等。

钱谦益诗论的佛学影响

□熊 艳

钱谦益甚至企图将诗学纳入佛学范畴中,说:“人身为小情器界,地水火风,与风金四轮相应。舍而为识,窍而为之,落卸影现而为语言文字。偈颂歌词,与此方之诗,则语言之精者也。今之为诗者,矜声律,较时代,知见封锢,学术柴塞,片言只句,侧出于元和、贞明之间,以为失机落节,引绳而批之,是可与言诗乎?此世界山河大地,皆唯识所变之相分。而吾人之为诗也,山川草木,水陆空行,情器依止,尘沙法界,皆含摄流变于此中。唯识所现之见分,盖莫亲切于此。今不知空有之妙,而执其知见殊对铜柴塞者以为诗,则亦末之乎其为足之侣。静拱虚房,永怀交逼;陵峰采药,希风道歎。所谓客情既尽,妙气来宅者?其为其诗也,安得而不佳?”这些主张都表明他受佛学濡染甚深,这一方面是因为他晚年在生活上与佛徒来往密切,苦研佛典,生活比较枯淡,自称“只如今牧斋老人不会参禅,不会说法,不会做诗,不会拈语录,镇日住三家村里,破饭箩边,脚踏波地,口喃喃地,恰似个会戴幞头的和尚”;一方面是他任文学上,于诗“老而废业,经籍之暇,辄闻诵寒山子、庞祖生、傅士子诗,偶于古人诗,柴桑、辋川、香山而外,间取伊川、江门二家以送老,日助禅悦”,诗歌对自我的功能发生了重大变化。更重要的是他心灰意冷,想借佛教实现对喧嚣世界、悲惨人生与痛苦心灵的逃避,故而认为世间与

中国古代诸多诗人都深受佛学的濡染,因此传统诗论也往往受到佛学影响,佛学为诗论提供了术语、思维方式与分析理路等。

明清之际的文学家钱谦益的佛学修养深厚,佛学对其诗论也有明显的渗透。他不仅在论诗中引佛典,甚至明确提出作者应有意识地学习佛学,说:“余窃谓诗文之道,势变多端,不越乎释典所谓习语而已。有世间之熏习,韩子之所谓‘无望其速成,无诱于势利,养其根而俟其实,加其膏而希其光’者是也。有出世间之熏习,佛氏所谓‘应以善法扶助自心,应以法水润泽自心,应以境界净治自心,应以精进坚固自心,应以忍辱坦荡自心,应以智证洁白自心,应以智慧明利自心’者是也。……世间诗文宗旨,亦岂有有外于是乎?……世间与出世间,亦岂有二道乎?”这已经不是简单的借佛典阐明诗论了,而是明白的以佛家的修养改造诗人的心灵。对于所谓出世间之熏习,钱谦益还曾如此描述:“季华少习禅室,晚为清众,几案皆旁行四句之书,将迎多赤髭白足之侣。静拱虚房,永怀交逼;陵峰采药,希风道歎。所谓客情既尽,妙气来宅者?其为其诗也,安得而不佳?”这些主张都表明他受佛学濡染甚深,这一方面是因为他晚年在生活上与佛徒来往密切,苦研佛典,生活比较枯淡,自称“只如今牧斋老人不会参禅,不会说法,不会做诗,不会拈语录,镇日住三家村里,破饭箩边,脚踏波地,口喃喃地,恰似个会戴幞头的和尚”;一方面是他任文学上,于诗“老而废业,经籍之暇,辄闻诵寒山子、庞祖生、傅士子诗,偶于古人诗,柴桑、辋川、香山而外,间取伊川、江门二家以送老,日助禅悦”,诗歌对自我的功能发生了重大变化。更重要的是他心灰意冷,想借佛教实现对喧嚣世界、悲惨人生与痛苦心灵的逃避,故而认为世间与

通感就是五官感觉的相通,即身体的某一个器官受到刺激时身体的另一个器官感觉到的启示和美的享受。生活中,人们常常使用通感原理,把红黄称为暖色,青绿称为冷色,这是视觉与触觉的相通;也有听觉与味觉的相通,如“甜言蜜语”,“说话太酸”。在文学作品特别是诗歌中通感的广泛运用使得作品更具有意境和传神。英国诗人麦克斯斯在他的《花园中的阳光》中描写到:“花园中的阳光渐渐硬了,冷了”。西班牙诗人洛尔加在他的《风景》中写道:“灰色的空气起了皱纹”。印度诗人泰戈尔在他的《黎明盛会》中叹道:“黎明的景色是那么甜美”。自然之美在诗人笔下即可驻足观看,也可用耳聆听,可伸手触摸,可用心感受,展现在我们眼前的不再是静止的画面,而是动感十足、美轮美奂的多姿多彩的世界,通感修辞的美学功能可见一斑。

通感的运用可以增加语言的情趣,增强描述的形象性,创造出奇妙的意境,给人以深刻的启示和美的享受。为什么通感能创造优美的意境,给人以美感呢?官能感觉的相通,有一个美学意义上的相互关联的问题,也就是说,共同的心理美感是通感赖以成立的美学基础。德国美学家费歇尔认为,各种感官“能够在—个审美的整体中协同动作,各个感官不是孤立的,它们是一个感官的分枝,多个能够相互代替,一个感官取代了,另一个感官作为回忆、作为和声、作为看不见的象征,也就起了共鸣,这样,即使是次要的感官,也并没有被排除在外”。从美学上讲,美

侯方域的诗学思想

□梁虹

是诗坛之弊,批评“当世之为诗者众矣,或侈衣冠之盛,则千幅同裁;或叩响籁于寂寞,则新声竞奏。宁非所谓烟墨不言,受其驱染,纸札无情,任其摇曳,故烦杂而无当哉?”他并在《与陈定生论诗书》中提出:“今日所为之大率皆借色也。借何可久,天然威施又何必借?若其本不西而东,不南而北,藻绘雕饰,徒自苦耳。故必洗尽天下之借色,而后天下之真色始出。”又说:“古人往往好为乐府,仆偶如郊甫、钱穀诸题,皆古人身在其间,铺张唐歌;今无其事而辄摹拟之,即工,亦犹玉冠而已。”这种对于摹拟的批判与对个性的追求无不中肯而尖锐。其实他肯定李孟阳、何景明,主要是因为他们也从封建正统诗学出发,认为“诗本经术,不同词曲,其甚者陈无外,微者道性情”,并同样以盛唐为取法对象,如他赞赏袁西园“诗开阖起伏,具有法度,意远调圆,在盛唐人室之列”。所以他在《宋牧仲诗序》中赞赏宋荦的诗“神苍骨劲,格高气浑”,“直由盛明接于盛唐”,这与前后七子的论调相近。因此他要求“诗之为道,格调欲雄放,意思欲含蓄,神韵欲闲远,骨采欲苍坚,波澜欲顿挫,境界欲如深山大泽,章法欲清空一气”,这显然就是以唐诗为标的。

侯方域诗作宗唐,确切地说是“以杜甫为宗”。他论诗推尊杜甫,在《戴黄门诗序》中说:“昔杜少陵生李唐肃代之间,间关晷夜,曾无虚日,而避蜀逃秦,能以忠义自持,一饭一吟不忘君父,故其诗多忧情之思,雄郁之气,亘古弥今,卓然不朽。”又说:“夫少陵一集,而古今天下之治乱兴亡离合存没莫不毕具,岂仅仅一詠一吟足以尽风雅也。”可见他推崇杜甫一是因为杜甫忠君爱国,在乱世中颠沛流亡,诗中有多阔的社会生活与深厚的兴亡之感。这与他一贯的政治取向和广阔的社会相同,所以他要求诗应“忧时悯俗,托物见志”,诗集中也特多感慨兴亡之作。他宗法杜甫二是因为杜甫诗郁厚重,感慨深长,雄浑慷慨,所以他的诗歌也追求开阔与悲壮的境界,其中渗透深远的故国之思。如《过江秋咏八首》在情感、意境上都与杜甫的《秋兴八首》相近。前后七子学杜只能形似,不能神似,这是因为他们生于承平之世,不可能感受到杜甫身无所托,悲痛哀怜,触目惊心的心境,而侯方域所处的时代环境与杜甫极为相似,身世、心情也相仿,所以对杜诗能有更多的体会与共鸣,诗歌肆口而发也自然合于杜诗。

因此,特殊时代给侯方域的创作提供了远比前后七子丰富得多的内容与深刻得多的意蕴,也使他的审美情趣不同于复古派的典雅中正。他在诗序中赞许那些苍凉激楚,抒发自己心中悲愤的作品,如《孟仲纯诗序》云:“孟君生平数遭灾厄,皆身与之,固宜其痛切以情,怨怼以怒,而其为诗顾能遣于道,不自我累,望之也厚,而测之也深。是岂犹夫世俗之苟作者耶?”由于作者亲身感受过时代的动乱,艰危苟免,困顿无聊,所以能写出时代翻天覆地的变化及其对士人内心的重大影响,哀愁悲痛,情不能已,从而具有特别的力量。侯方域指出这种诗“触及时事,则屈子憔悴之容,哀激为骨;倾舒情襟,斯杜老顿挫之致,沉郁有神”,即它继承了屈原与杜甫感遇讽咏的传统,是“诗以言志,古人感遇而中怀”的诗学思想在明清易代之际的表现。侯方域自己的诗与遗民诗所表现的内容、风格是一致的。“零落漂零”,正是那个悲剧时代士人总的心灵感受与诗中共同的风貌。

但侯方域的公子气质、名士风采在诗论中也有表露。他在《与陈定生论诗书》中说:“贾君论诗欲清空一气如话。仆曰:是固然,更少气象不得。阊阖旖旎固属气象,木鸡风燕,得意容与容非气象耶?推而至太原真人之褐裘,曲江仙侣之彩笔,任城豪饮,洛客参以,玉门绝手,练白糯纸,皆能以其气象为气象。当其胜绝,变动难拘,是惟心知其意者触通而已。”这种开阔的视野,风流的生活,潇洒的气度非侯公子莫属。他认为诗在于作者心灵与情境的触通,所以要求诗人能坦率真诚,认为“人未有胸中忸怩而发之于言磊落而光明者”,并说:“昔人制行立言各有一事,不必兼顾。人不逮其言无论已,即使言不逮其人,而苟得其诚以朴,伉爽以直,豪宕而感激,已不失侯国士之风”,这正是他自己个性的写照与对诗歌的追求。

复仇是人的动物性的体现,是人的本能。通过动物社会学的研究,发现许多动物都会复仇,如蛇、象、猴、虎、狮、鲨等,这是动物防御性机制的有机组成部分。而在人类社会,复仇行为往往被组织化、系统化、自觉化,又成为社会防御性机制的重要组成部分。因此,在原始社会直至封建社会初期,复仇行为在中国和西方都是普遍存在,即使复仇后来随着法律的逐渐完善与公共权威的严厉禁止而消歇,人类的这种本能也只是隐伏起来,并转而反映或释放到文学作品,因此无论是中国还是西方,复仇主题文学都不绝如缕。

从文学体裁来看,中国与西方的复仇主题文学分布于各种体裁,如中国的历史文学作品、戏剧、诗歌、古文、小说等都有复仇主题文学作品,西方的历史文学作品、史诗、戏剧、小说等也都时有出色作品。从产生时代来看,在中国,《史记》中赵氏孤儿的故事反映的是春秋时期的事,虽然可能并非信史,但司马迁郑重其事地记录下来,并成为赵氏孤儿故事传承的源头之一。此后从北魏左延年所作的《秦女休行》与西晋傅玄所作的《庞氏有烈妇》,再到《聊斋志异·商三官》等。细致地考察,可以发现复仇主题已经渗入到中国的侠义文学、公案文学和志怪文学之中。在现代代文学中,复仇主题也是若隐若现,《白毛女》《闪闪的红星》《洪湖赤卫队》其实表现的都是革命化了的复仇故事。而在西方,从古希腊的《安提戈涅》(赫梯帕),到莎士比亚的《哈姆雷特》再至《基督山伯爵》,都是复仇主题文学名篇,革命背景下的复仇故事也有,如《双城记》等。

尽管中西复仇主题文学都有漫长的历史与广泛的影响,但其间的差异也非常明显。从叙事结构上看,中国的复仇主题文学作品比较明快,一般是恶人或恶势力侵犯了主角、主角的家族或主角所在的阵营并得逞,主角长期隐忍,不忘复仇,积蓄力量或寻找时机,终于惩罚了恶人或恶势力,大仇得报。而西方的复仇主题文学作品则复杂得多,往往表现的是主角在复仇中面临着亲情、爱情等的艰难选择,甚至陷于伦理的困境。如希腊神话中俄瑞斯忒斯为父亲阿伽门农复仇犯下弑母重罪,被复仇女神厄里倪厄斯日夜追赶,并引发了厄里倪厄斯和阿波罗、雅典娜关于俄瑞斯忒斯复仇是否合理的激烈争论。因此从结局上看,中国复仇主题文学作品的结局往往是恶人受惩,公理昭彰,而在西方复仇主题文学作品的结局则往往是主角放弃复仇或虽复仇成功但得不偿失。在复仇的手段上,中国的复仇主题文学作品复仇手段多样,可以是自己复仇、家臣复仇、侠客复仇、寻找盟友复仇、借官府复仇,甚至是托鬼神狐怪复仇。而西方的复仇主题文学作品则多体现为个人单枪匹马复仇。在表现内容上,中国复仇主题文学中复仇就是作品的中心,是矛盾的焦点,而西方复仇主题文学中复仇则往往仅是作品的背景,是刻画人的内在矛盾、人与命运的矛盾、人与社会的矛盾的一个舞台。

从上述比较中,可以看出,中西复仇主题文学体现了中西对于复仇的价值评价有很大不同,中国倾向于认为复仇是正义的、符合社会民众心理要求的,而西方则对复仇倾向于否定评价,复仇只会带来血腥与道义困境。这些观念上的差异也就相应地导致了复仇主题文学的艺术表现、人物塑造、情节结构等,使得中西复仇主题文学呈现不同的风貌。

中西方复仇主题文学所体现的观念差异有着复杂的原因,主要体现在:

首先,中国是农耕社会,也是典型的宗法社会,与农耕文明相适应并紧密结合的是以土地为基础、以家族为核心的社会结构,家族是个人生存的保证,个人也要尽一切可能保护家族,当家族受到外来侵犯,个人就要使用事后复仇等一切手段来击退侵犯,这就使得复仇在保护社会结构方面具有重要意义。而西方重商主义发达,且有市民社会传统,复仇对社会秩序和商品经济的破坏性作用体现得更为明显。

其次,中国儒家思想是在农耕文明和宗法社会的基础上发展起来的,肯定对家族利益的保护,如《礼记·曲礼上》说:“父之讎,弗与共戴天;兄弟之讎,不反兵;交游之讎,不同国。”《春秋公羊传·隐公十一年》也说:“君弑,臣不讨贼,非臣也。不复仇,非子也。”因此儒家思想是鼓励复仇的,并视之为责任。而在《圣经》中,《旧约》虽有“以牙还牙,以眼还眼,以血还血”的训诫,《新约》中则重宽恕之道,耶稣说:“别人打你的左脸,连右脸也转过过来由他打”,而复仇血腥无理,自然不是合乎基督教伦理的。

再次,在法律意识上,虽然中西方都意识到无序复仇将越来越残酷、波及面越来越广,越来越旷日持久,因此以公共权威代替私力救济,以法律传统代替个人复仇。但中国传统上礼制对法律的渗透比较深刻,法律虽然禁止杀人,但在司法实践中却往往对复仇给予同情,对复仇杀人网开一面。而西方则有长期的自然法传统,自然法指宇宙秩序本身中作为一切指定法制基础的关于正义的基本和终极的原则的集合,既然杀人是恶的,那么无论其缘由是什么,都不应得到赦宥。

最后,从文学接受角度看,中国的民众接受心理喜欢“大快人心”,“善恶有报”,而复仇主题文学先抑后扬,满足了民众心理。所以严格说来,中国复仇主题文学都是正剧而非悲剧。而在西方,则注重人的自我选择,人在命运之中挣扎,更欣赏悲剧,因此西方复仇主题文学所表现的也就不会是中国所欣赏的“快意恩仇”了。

中西复仇主题文学的种种差异正是由中西方不同的社会结构、思想观念和美学理念所决定的,而这种差异仍然在今天的社会延续着,值得我们关注与思索。

通感修辞的美学阐释

□李梦莉

感的核心是审美心理。审美心理产生于审美主体与审美客体的相互作用中,它以感知为基础,在感知的基础上进行想象和情感活动。从审美客体来讲,存在图像、声音、色彩、气味等;从审美主体来讲,要培养各种感官的感受能力,调动各种感官去感知、去联想,从而创造出鲜明具体的艺术形象。从一种感觉转向另一种感觉是作家、艺术家运用形象思维和灵感思维所进行的想象和联想。通感是五官感觉的相互转移,是一种创造性的审美想象,审美想象是通感生成的根本所在。

毋庸置疑,通感既源于生活,又符合美学原理。让我们来看看诗歌中通感的审美功能。法国象征主义诗人波德莱尔在《契合》一诗中用通感手法阐释自己的通感理论:“颜色、芳香和声音相相应。/有些芳香如新鲜的孩肌, /婉转如清笛,青绿如草地, /更有些呢, 开敞, 浓郁, 雄壮。 / 具有无垠的旷邀与辽阔, /像琥珀, 麝香, 安息香, 馨香, /歌唱心灵与官能的狂热。”作者在诗中使用了两种不同的通感手法:横向通感和纵向通感。横向通感指不同感觉间的唤起,纵向通感则从真实到不真

实,从可见到不可见。在诗的开头,“颜色,芳香和声音相应。/有些芳香如新鲜的孩肌, /婉转如清笛,青绿如草地”,作者融合触觉(孩肌)、听觉(清笛)、视觉(草地)来表现嗅觉的绝妙感受。横向通感让读者进入诗人奇妙的感受世界,使读者产生审美上的共鸣。诗的结尾,“歌唱心灵与官能的狂热”,诗人在各种气味的指引下,心灵和官能已经如痴如醉,处于迷狂状态。因此,纵向通感在可见的物质世界与不可见的精神世界之间搭起一座桥梁,使读者随着诗人的脚步体会到心灵与官能的狂热。这首诗的特别之处在于运用动感的手法来描写通感的奇妙功能,把读者带到无限美妙的通感世界。

通感修辞能够强化审美感知并增加审美维度。比利象征派诗人爱弥儿·维尔哈伦(1855—1916)《风》里的几行诗,被誉为风与万物的奏鸣曲。“黄色的风啊,是春天了/以明亮的吻吻到土地的唇上/热烈的风,真挚的风呀/是春天了/风唱着,闲谈着/和金丝雀,红雀,麻雀/风内耀着,内耀着/在长长的芦苇的尖山”。黄色的风(视觉)以明亮的吻吻到唇上(触觉),诗人又感受到风的热情和诚恳(触觉),风唱着歌和鸟儿闲聊着(听

觉),在长长的芦苇上荡漾(视觉)。不同感官对风的感知增加了审美想象的维度,审美感知程度得以强化。诗人使用通感,再现了自身体验,营造了文学语言呼之欲出的实感,强化了诗歌的审美功能。

从接受美学来讲,受话主体对通感意象的接受是一种意向性的审美活动。在艺术语言的刺激下,受话主体在认知域中建构起审美整合,并对审美意象进行解读和关照,将其整合、充实成一个完美意象,再通过审美判断把握通感意象底蕴的情和意。在审美过程中,由于想象与联想、共通感等心理功能的作用,通感意象开拓了受话人的情感世界,对通感意象的解读是对发话主体的情感流露、价值取向的重构。通感之美来源于不同感官的和谐感受。黑格尔提出,颜色的和谐、声音的和谐、形象的和谐具有同等意义。雪莱的诗句就体现了这种和谐,“星辰的微笑放射出光芒,如同傍晚的微风所拂动的黄水仙的芬芳,如同布雷西牧羊人低吟挽歌的哀响,又如同温泉的抚爱,使他从疲惫的睡眠转入舒适的梦乡”。诗人用“黄水仙的芬芳”(嗅觉)、“低吟挽歌的哀响”(听觉)和“温泉的抚爱”(视觉)来描写星光(视觉),将四种感官感觉和谐地融合在一起,读者的思维随着种种感觉的转换不断跳跃,进入出神入化的审美世界。在欣赏诗歌中的通感之美时,读者需调动自己的审美想象,打开自己的情感世界,用所用感官去领悟诗人所要传递的信息。

(本报记者均供职于宁波大学外语学院)