

批評的共情： 弗農·李的美學及細讀的起源

〔美國〕 Benjamin Morgan（撰）
楊 晗（譯） 姜文濤（校）

〔提要〕 弗農·李的生理共情理論近來重新受到了關注。這種理論認為藝術作品在激起身體運動感覺時是令人愉悅的。大部分對李的研究主要將她的共情理論視為一種視覺理論，但我認為李的目的在於理解語言是如何協調身體經驗的。李關於隱喻之生理根源的不尋常看法和量化文學分析指出的前景共同構成一種共情式細讀方法的基礎。這種方法既是身體的，也是系統化的。我將證明這種閱讀方法乃是新批評派的反情感修辭的一個重要批判對象。就這一點而論，李的“批評的共情”也提供了細讀實踐這一傳統之外另一種引人思考的閱讀方式。。

〔關鍵詞〕 數字人文 量化文學分析 遠讀 共情 美學 細讀 新批評

〔中圖分類號〕 I0-05;I01 **〔文獻標識碼〕** A **〔文章編號〕** 0874 - 1824 (2018) 03 - 0154 - 15

一、引言

維多利亞時代的人們用身體閱讀。當然，他們經常大聲讀出聲來，不過身體閱讀也有更微妙的方式。阿瑟·西蒙斯（Arthur Symons）曾回憶起自己用手撫觸沃爾特·佩特（Walter Pater）的《文藝復興歷史研究》（1873）那帶稜紋的書頁。斯蒂芬·阿拉塔（Stephen Arata）認為，最能欣賞威廉·莫里斯（William Morris）的詩作的，是那些一邊工作一邊閱讀的手藝人。奇情小說對神經的作用眾所周知，有人認為其作用原理類似某種現代技術，能帶來與火車旅行的喧囂和速度一樣多的物理衝擊。維多利亞時代的人們清楚地知道他們的閱讀實踐有賴於某種身體結構。尼古拉斯·達姆斯已發現維多利亞時代小說的批評家們對文體的“情感力學”（affective mechanics）相當熟悉。^①而且，那個世紀中的一些詩歌——不論是來自癡癲派還是唯美派——之所以臭名昭著，正是因為它們對讀者身體的不當刺激。

然而，到了 20 世紀早期，文學批評不再過多注意文學中的動覺因素，似乎將它視為其美學的一個不光彩的對立面。最著名的例子是，威廉·K. 維姆薩特和門羅·比爾茲利在《情感謬見》（The Affective Fallacy）一文中將意義與感受隔離開來，並將“起雞皮疙瘩的體驗”、“脊柱的震

顫”和“眼淚、刺痛或其他生理症狀”等讀者情緒歸入病理範疇。該文的題辭來自一位德國音樂理論家的評論：“那還不如以醉酒的方式來研究酒的性質呢”。^②這句話也許最能體現他們將意義與讀者的身體隔離開來的激進努力。在閱讀文學時過分激動就好比在品酒時喝個大醉，而負責任的讀者應該能將其感受放在一邊，冷靜地體會作品中的諷刺與意象。該文是對一種去個人化批評實踐的激烈表達。這種實踐起源於理查茲（I. A. Richards）在 1920 年代的美學理論，並隨著新批評派在教育中的成功流傳開來。

為何具身化的閱讀變得如此令人厭棄？要回答這個問題，需要對共情展開思考。共情美學經歷過的轉變，與英美文學批評界發生過的轉變是相似且相關的。“共情”這個術語最初被用來指一種對某對象產生的無意識生理反應。這種反應涉及的要麼是自我在對象中的投射，要麼是對對象的物理模擬。然而，“共情”一詞在 20 世紀上半葉失去了其身體含義，轉而被用來表示一種心理過程，與在 18、19 世紀會被人們稱為“同情”的那種反應相似。在過去 20 年中，人文學科和社會科學中再次出現了對共情的興趣，而人們對這一概念的理解仍與同情緊密相關：同情與共情描述的是個體何以能夠分享並理解另一個體的感受。因此，人們普遍認為文學與共情之間的聯繫的重要性在哲學上就體現於倫理，在心理學上就體現於利他主義。瑪莎·努斯鮑姆和邁克爾·斯婁特從美德倫理角度出發，提出了一種自由人文主義版本的共情概念。努斯鮑姆認為小說是培養共情的重要場所，因為它將讀者放在了“強烈關注他人的苦難和厄運的人”的位置上。^③蘇珊娜·基恩則發現真實讀者的共情方式總是出人意料，因而在其關於共情與文學的著作中對前一種看法提出了質疑。^④對在道德上值得同情的人物的現實主義描述並不總是能激發出最強烈的共情反應；事實上，人物並非是共情心理的唯一對象。^⑤

這種做法將文學中的共情主要當做一種與同情相聯系的倫理模式來加以強調，而早期那種生理共情卻能夠幫助我們重新想像身體與文本之間的聯繫。要對主要關注身體經驗的共情做出解釋，最好的辦法莫過於對它的理論先驅——散文家和批評家弗農·李（Vernon Lee）所提出的例子加以利用。在《美好之物：心理美學導論》中，李提出了這樣的觀點：在觀看一座山峰時，我們將其視為一個運動中的三角形來加以體驗——“它在上升……它上升，而且不斷上升，從不停止，直到我們不再觀看它”。李將這種上升的感覺描述為一種“共情運動”，表示眼球的真實上升過程與對過去的上升感的身體記憶的結合。這種運動解釋了“形體所具有的神秘重要性，以及它們對我們的吸引力或排斥力。根據它們的共情性質，這些形體既是可視的，也是可聽的”。在對這個例子的闡釋中，李強調了一個呼吸中的、正在保持平衡的肉體的內部運動與其感受到的三角形的運動——這個三角形的線條正在為了“抵達”某個點而“努力”——之間的相關性。^⑥李並未否認這種反應可能與對他人的感受有關——此處的“他人”，指的是身為物質實體、像山峰一樣被我們遇見的人。然而，我將使用“運動共情”（motional empathy）的說法，以凸顯李的理論中強調形式的和形體導向反應的那些方面。這些方面也是李的關注焦點。

較之倫理關係或利他主義關係關涉情感的方式，運動共情關涉情感的方式是更為自我指涉的。在其影響深遠的文章《情感的自治》中，文化理論家布萊恩·馬蘇米對情感（affect）與情緒（emotion）進行了區別，認為情緒一詞暗示了某種經驗在“社會語言學層面的意義固化”，而情感則暗示一種“直接具身化的”、“完全自治的”反應。^⑦馬蘇米的批評者因為他假設了一個身體經驗的前語義領域而感到困擾，在這一點上我也同意他們，不過他的這種區分有助於我們厘清李對共情的理論化中的不同層次。^⑧的確，如果覺察到“上升的”三角形的形式運動，就可能引起

諸如興奮、活力和收縮等感受，而這些感受似乎都可能是情緒。然而，在李的理解中，我們在為一座山峰感到振奮時，無須將它人格化為某種有感受的事物，甚至無須如此想像。這樣一來，她的著作便主張了一種頗為奇特的共情，也就是我稱之為運動共情的那一種。它的主要定位並非指向社會領域。如果我們借用馬蘇米的說法，那麼運動共情就是尚未發生社會語言學固化的。構成這種共情的是各種自我指涉的情感（如“我感到自己充滿活力”），而非那些主體間的情緒（如“我能體會到你的悲傷”）。

李的共情理論是一個更廣大的構想的組成部分，而這一構想的目的就在於嚴肅地對待範圍甚廣的各種具身化審美反應。作為對這一構想的貢獻，李就閱讀的身體感受這一主題寫了一系列文章。這些文章可以與她關於繪畫、雕塑和音樂的那些文章相比肩。李的共情閱讀挑戰了一種我們業已接受的歷史：在維多利亞時代的生理美學與後來的文學形式主義尤其是新批評派之間存在著斷裂。簡言之，李將動覺反應（kinaesthetic responses）賦予散文文體節奏，同時又預示了以新批評派為代表的系統化形式主義方法的出現。我提出這一系列主張的目的，部分在於將李的文學批評語境化，但更重要的在於：李的生理共情理論何以能夠構成一種挑戰，讓我們對歷史和當代的細讀方法進行重新審視。

二、共情與美學

就其起源而言，共情並非一種與文學或語言相關的經驗。德語中的 *Einfühlung* 後來被譯為“共情”，但它最早是出現在哲學家羅伯特·菲舍爾的論文《論形式視覺》中。這篇文章認為人類會本能地將自我投射於他們所看見的東西。菲舍爾在一個重要的段落中指出：做夢者的身體會“無意識地將其自身的身體形式——連同靈魂——投射於對象的形式”，“從這一點出發，我得出了我將之命名為‘共情’的概念”。*Einfühlung* 並非只是一種夢中狀態。我們日常生活中基本的視覺感受——例如曲線、光和互補色等帶來的愉悅刺激——都可以激發它。更為複雜的 *Einfühlung* 具有兩種形式：第一種是“外形式的”，與靜態的物理形式有關，比如一朵帶來壓縮感的小花；第二種是“模仿式的”，與運動有關，比如令觀者覺得其正在伸展肢體的樹枝。^⑨

心理學家特奧多爾·利普斯發展了菲舍爾的觀念。他拋棄了其中形而上學的成分，對實在的物理模仿概念提出了挑戰，並在對物體的 *Einfühlung* 之外提出了對他人的 *Einfühlung* 的可能性。與菲舍爾所理解的 *Einfühlung* 一樣，利普斯的 *Einfühlung* 概念也是指向視覺感知的。利普斯對共情的研究始於他對視覺幻象的興趣；他的早期著作曾經對這樣一場爭論展開論述：讓視覺幻象欺騙心智的，是一種認知缺陷還是一種感知缺陷？於是，這個關於心智與視覺官能如何互動的問題在他對 *Einfühlung* 的描述中佔據了中心位置。利普斯提出，當我們看到一根線條時，我們是在用自己的身體跟隨它從一端移動到另一端，以此“創造”出這根線條。因此，通過對線條某種程度上的執行，我們的身體也對這根線條的存在做出了貢獻。利普斯強調說他描述的並非僅僅是心靈內部的一種思考過程（“我從反思中所知道的”），而是一種與線條歸於同一的感覺（“我感到自己身處那線條之中，努力行動”）。利普斯寫道“這就是 *Einfühlung* 的含義”。^⑩根據他的看法，當我們觀看一根多立克石柱時，也會發生同樣的事情；石柱會親切地“在我們體內樹立起一幅需要類似努力來創造的圖像（Bild）”。^⑪

這種對努力創造出的“圖像”的強調將利普斯的理論與他的對手之一卡爾·格羅斯的觀點區別開來。格羅斯認為，在美學體驗出現的時刻，發生的事情是對視覺形式的物理模仿（內在模

仿），而不僅僅是一幅運動的圖像。在他看來，美的對象能夠激發“運動與姿態的感覺（尤其是平衡感）、輕微的肌肉動覺，還有視覺上與呼吸上的運動”。^⑩其他一些人則認為 *Einfühlung* 根本不存在。1903 年，心理學家奧斯瓦爾德·屈爾珀將研究對象置於暗室中，並在暗室的牆上播放了 28 張希臘建築和雕塑畫片，每張停留時間為 3 秒。他發現沒有哪根柱子能讓觀看者感到自己似乎在動。^⑪

最終被李理論化為共情的東西還處於另一種主要語境之中，那就是始於埃德蒙·伯克的《關於崇高與美的觀念起源的哲學探究》（1757）的一種英國傳統。這種傳統將美學視為一種感知的科學。正如德國心理學理論主要關注感官知覺問題，英國這一派美學審視的也是對象中愉悅感官的性質，而非它們身上更複雜的、由人創造的意義。一種新的關於自我的生理模型在 1820~1830 年代發展起來。緊隨這種發展，包括喬治·菲爾德、亞歷山大·貝恩和戴維·拉姆齊·海伊在內的理論家們認為：對審美愉悅的最佳理解方式就是將它理解為身體對形狀、色彩和聲音的反應。例如，海伊曾經對基本幾何形狀的比例之美展開研究，並在多部著作中聲稱建築、音樂、色彩和女性之美可以用一種關於和諧的普遍數學來解釋。貝恩也將美學視為關於令人愉悅的感官知覺的科學，並在其出版於 19 世紀中葉的心理學教材中聲稱曲線比角更令人愉悅，因為它們允許眼睛以更自然的方式移動，而音樂的和諧則以令人愉悅的方式刺激人的神經。^⑫

有時被稱為“美學”的這門學科有一架時間性的、定量的天平。赫伯特·斯賓塞和查爾斯·達爾文在 1850 年代晚期提出的發展與進化理論讓這架天平發生了偏轉：從離散的感知時刻轉向深遠的進化論時間，從個體轉向種群。此後一個中心問題出現了：審美愉悅之中是否包含了某種種群性的效果？若沒有，那審美愉悅何以能夠存在？如喬納森·史密斯所指出，達爾文將動物對美的感知這種觀念作為其《人類的由來》中的一個重要部分。^⑬與達爾文類似，斯賓塞從進化論時間的角度對審美愉悅展開探索，並在其《心理學原則》中宣稱：藝術讓受到壓抑的能量得到釋放，而在一個不那麼悠閒的社會中，這種能量只能消耗在勉強維持生存上。儘管二人用以審視美學的時間之鏡要寬廣得多，但這一派的著作仍舊將關注點放在由能量、本能和減壓閥構成的身體愉悅經濟學上。格蘭特·艾倫在《生理美學》中對此類生理與進化美學理論進行了綜述。^⑭該書在維多利亞時代的知識份子中頗受好評，弗農·李便是其中一員。她在 1880 年就已經持有這樣的立場：藝術是一種“有機的物理—精神實體”。^⑮艾倫的著作正好問世於心理學逐漸成長為一門穩固而獨立的學科之際，成為職業心理學家們對審美經驗的研究的先聲。在英國第一種心理學期刊《心智》較早的各期中，包括詹姆斯·薩利在內的傑出思想家們曾就美的科學展開爭論。到了 19 世紀末，美學已經被廣泛承認為一門學科，而 *Einfühlung* 則是它的一個主要分支領域。

三、共情的語言

在 1890 年代，李與她的愛人克萊門蒂娜·安斯特拉瑟-湯姆森將大量時間用於在博物館中觀看希臘藝術品，以進行對藝術所激發的感受的研究，李將之稱為一種“客觀的”研究。^⑯在剛開始發展她的這種具身美學時，李還不知道格羅斯、利普斯和菲舍爾等人的理論，但她並不缺乏科學判斷力：眾多李的研究者已經證明她借助英國的生理美學研究構建出了自己的藝術理論。^⑰李的觀點也受益於與她關係密切的沃爾特·佩特。後者在《文藝復興》的結尾中拒斥了形而上學，並在前言中提出了這樣的問題：“對我而言……這首歌或這幅畫意味著什麼？它到底在我身上造成了什麼樣的效果？……我的本質如何因它的在場而改變？如何受到它的影響？”^⑱1897 年，李

與安斯特拉瑟 - 湯姆森在一篇關於心理美學的文章《美與醜》中將這些問題向前推進了一步。這篇文章使用生理美學的語言，以一種天才的、近乎諷刺的直率對佩特的問題做出了回答。在文章中頗具代表性的一段裡，安斯特拉瑟 - 湯姆森審視了新聖母瑪利亞教堂的正面，並指出：“對（這座建築）中間部分的感知……會引起一種調整；這種調整會阻止觀者的胸腔在呼氣時如常收縮”，從而製造出一種擴張感。^⑩在此，藝術的在場確乎造成了佩特式的“效果”與“改變”。

然而，正如李對客觀性的堅持所示，她的研究與佩特的“我”這種內省式的立場分道揚鑣了。新聖母瑪利亞教堂並未引起幻想的迸發，也沒有打開一扇想像中通往過去的大門——那正是《瑤公特》對佩特產生的效果。新聖母瑪利亞教堂僅僅讓觀者改變了身體的平衡，呼吸得更深了。藝術效果在一具身體中引起了肌肉和肺的共鳴，而不是喚起了某種抽象的主題。在發現德國的心理學研究之後，李意識到，能夠解釋她對美產生的反應的是共情而非唯美主義。在接下來的15年中，她就這一主題發表了許多文章，其中一些收錄在《美與醜》（1912）一書中。

李與安斯特拉瑟 - 湯姆森在“過程的”和“理論的”兩個方向上發展了生理美學，這兩種發展都指向語言。在過程的方向，他們將共情從一種抽象的理論轉變為一種涉及對感受的書寫的批評實踐。從半清醒的身體反應向敘事的轉換，是共情研究的隱性要求。在李的著作中有一點與前人的生理美學截然不同：共情更多地與書寫和表達而非沉默的反應聯繫在一起。在理論的方向，李關於共情的論證有許多都立足於語言——要麼是日常話語中使用的隱喻，要麼是其他共情理論家用以描述“深入體察”時刻的修辭。李的論證不僅是就哲學術語展開的表面論爭，而是發自一種深刻的信念：共情現象與語言不可分離；它可以解釋我們是如何使用和理解隱喻的。

在造成這次語言轉向的原因中，必然性起到的作用，很可能與知識份子責任感所起到的作用一樣多。李並不具備成為主流生理學家所需要的訓練，而身為女性的她要想得到這種訓練也並不容易。她與安斯特拉瑟 - 湯姆森所擁有的，是她們大量真實的藝術經驗。李花在觀看藝術作品上的時間可能比其他任何生理美學領域的作者都要多，甚至可能比佩特和約翰·羅斯金還要多，後者在歐洲遊歷的廣泛程度也及不上李。李居住在意大利，大量時間都花在參觀教堂和博物館上。她經常在倫敦過冬，整天泡在大英博物館、維多利亞和阿爾伯特博物館、國家美術館裡。在往返於英格蘭和義大利之間時，她會參觀盧浮宮和法國北部的那些教堂。^⑪她的這些遊歷在1890年代得到安斯特拉瑟 - 湯姆森的陪同。在參觀博物館的同時，李還一直用日記詳細記錄她觀看藝術品時的身體狀態——身體的“震顫”、腦中揮之不去的音樂旋律，以及自己是否感到疲勞或厭倦。李與安斯特拉瑟 - 湯姆森的研究以得自美術館和博物館的鮮活經驗為基礎，對美學反應數據展開系統化的搜集，以期通過歸納的方式建立起一種普遍的美學理論。李在後來將這種方法描述為一個不斷追問自己的過程：“‘我今天是如何體察並感受我與某件藝術品之間的聯繫的？’日復一日，我終於發現自己已經掌握了如此之多可以用來驗證和比較的內省數據，以致一個成熟的系統已經從這些數據中產生出來。”^⑫她將辭彙描述為“數據”，用意明顯在於將不起眼的日記提升為一種合適的科學對象。然而，這種做法也將運動共情轉化為一種語言學現象。

為了更貼近地分析共情的這種敘事介入，我轉向了安斯特拉瑟 - 湯姆森的第一人稱陳述。她的這種陳述在《美與醜》一文中佔據了大量篇幅。此外，安斯特拉瑟 - 湯姆森去世之後，她的大量筆記由李在《藝術與人》（1924）一書中發表。研究李的學者們注意到：安斯特拉瑟 - 湯姆森的身體可以被視為李的共情理論的來源之一，然而安斯特拉瑟 - 湯姆森的寫作卻通常被解讀為李的理論產生的語境，而非因其自身得到解讀。^⑬然而，在其看似天真的文章、演說和留下的殘篇

中，安斯特拉瑟-湯姆森描述了自己對藝術的反應，而其描述的方式反過來將這樣一個問題理論化了：一種對藝術直接的、事先不知情的反應何以可能適用於超出個體觀賞者的範圍。

安斯特拉瑟-湯姆森有一篇頗具啟發性的演講——《圖案對我們的作用》。在這篇演講中，她解釋了花瓶上的二維圖案通過何種精確的形式機制彌補了花瓶本身的三維形態的不完美（參見圖1）。安斯特拉瑟-湯姆森沒有將圖案看作視覺幻象，而是將之視為在觀者身體與物理的花瓶之間挑起複雜互動的因素。換言之，花瓶上的圖案不會欺騙那被視為獨立於身體的心智，而是直接對身體和心智同時產生影響。審美愉悅就是這種影響在我們的意識中的殘留。在描述被李定義為“共情”的現象時，安斯特拉瑟-湯姆森列舉了那些將花瓶與她的身體聯結起來的力量和運動：

我們身體的其他部分也會堅持向我們告知花瓶的形象。事實上，它們會在我們身體內部以某種原始的方式複現形狀，讓我們能感覺它幾乎就是我們自己身體形狀的某種真實變形，以此來幫助我們的眼睛。於是，如果在花瓶基底上添加一個上升感的圖案，就會讓我們覺得那是對花瓶本身形狀的一種極為真實的改變。這是因為這個圖案會猛然將一種上升感擲入我們的身體，讓我們無法不意識到它。每一種添加的圖案都以這樣強烈的方式被灌進我們的身體，讓我們不得不相信它的證詞，而非我們親眼看到的東西。²⁵

圖1 一件希臘雙耳細頸瓶的三張略圖



注：克萊門蒂娜·安斯特拉瑟-湯姆森繪，C.A.-T 重繪，Clementina Anstruther-Thomson, *Art and Man: Essays & Fragments*, edited by Vernon Lee, London: John Lane, 1924, p.138。

這段話比表面上看起來要更為艱深。動作與力量既是視覺形體的形式特徵，也是人體的物理特徵（花瓶上的“上升”圖案對安斯特拉瑟-湯姆森的身體產生了上升作用）。安斯特拉瑟-湯姆森將審美經驗變成這種動作與力量的結果，從而破除了主觀性與客觀性之間的壁壘。這種審美反應與沉思或認知基本無關，從而與唯心主義的美學形成了對比。安斯特拉瑟-湯姆森放棄了內心的意識，認為能動性並不僅限於作為觀者的人。她認為藝術品比遭遇它的觀者更為積極：一種給定的圖案會將上升感“擲向”觀者，從而讓觀者成為被動的接受者。

在安斯特拉瑟-湯姆森那裡，語言讓身體與言說者本身產生了疏離。這種疏離既是修辭意義上的，也是生理意義上的。身體會“灌輸”，也會“在我們內部……復現形狀”，但它同時也在“告知”和提供“證詞”這樣的語言學範疇內起作用。因此，身體便有了一種自己的主體性，獨立於棲居於身體之內那個主體之外：她的身體行動和言說並不與安斯特拉瑟-湯姆森的行動和思維一致。身體發生了移位，成為一種由演講者與其聽者所共用的集體所有物——“我們的身體”、

“我們自己的身體”。通過第一人稱複數代詞的修辭包容性，安斯特拉瑟 - 湯姆森呈現了一個想像中共享的物理自我的形象。與心智不可分離的身體變成了重要的知識、意識與資訊來源：這是一種不以心智 / 身體之二分為前提的批評實踐。我們可能在一個人與一件被人格化的事物之間看到一種主體間的、由感受與情感構成的情緒機體，然而她的演講並不指向這種情緒機體。相反，我們在細讀時很容易就會發現，這是一種客體間的、由力量與能量構成的運動機體，有著灌輸、擲入、稱量和提升等種種行為。在這篇演講以及她的其他著作中，安斯特拉瑟 - 湯姆森關於共情要說的話與她說出這些話的方式同等重要。她的寫作風格是勸誡式的，通過語言的運用這種潛移默化的方式來實現理論化，而非使用顯明的邏輯推理。這個例子解釋了李與安斯特拉瑟 - 湯姆森在改變共情概念時所使用的一種方法：她們讓演說和畫廊日記這樣的副文學寫作形式成為共情經驗的關鍵。

第二種重要的轉型與隱喻有關，也與這種方法轉向聯繫在一起。在 1904 年的一篇文章中，李指出了共情的一種“奇異特質”，即它與比喻語言的緊密聯繫：

Einführung……沉於無數詞語和表達的水底。對這些詞語和表達的日常運用讓我們忽視了這種奇異特質。例如，我們會說山丘起伏（roll），會說山峰高聳（rise）……我們將運動賦予那些靜止的線與面；它們會運動、會延展、會流動、會彎曲、會扭結，等等。請讓我用 M. 蘇里奧創造性地提出的那條法則來表述：只要我們置身於它們內部，它們就會做出我們本應感覺自己會做出的那些動作。因為我們身處它們內部，我們感受到自身，並將自己的經驗投射到它們上面。^⑥

在此，李接受了一種我們會以羅斯金的方式稱為“共情謬見”的理論。羅斯金發現蹣跚的詩人的做法正與李所描述的做法一致：被情緒淹沒的人很可能會不準確地地感受到大海“爬動”，而他或她如果恰好又是一位糟糕的詩人的話，就會簡單地將這種感受轉化成詩行。然而，在李看來，這種描述中包含了高度的準確性。在詩中寫出大海“爬行”可能是對大海的動作的拙劣描述，但這種描述對我們在看到大海時所感受到的東西來說卻是精準的。普通的“詞語和表達”從而令我們得以洞察共情的作用機制。根據這段陳述，這是因為比喻性的語言是自然的、生理的，而非任意的、文化的。李關於比喻話語的理論在部分意義上預示了喬治·拉科夫和馬克·詹森提出的“隱喻概念”理論。與李類似，他們認為像“finishing up”這樣被無意識使用的隱喻與物理上和文化上的“垂直性”是密不可分的。^⑦李在進行這樣的推論時則將生理意義上的身體視為隱喻的源頭。正如拉科夫與詹森通過文化中的隱喻來解碼文化，李則依賴隱喻來解碼人的精神生理。

李在將自己關於共情的文章集錄於《美與醜》之後一年，又出版了《美好之物》。這本書較為易讀，成功地在英美美學界播下了共情概念的種子。這本書自始至終都使用日常語言來解釋審美體驗心理學中的技術論點。書中有一段文字旨在讓讀者對共情理論的新奇性感到適應，因為接下來就要解釋這樣的觀點：我們與一座山峰的三角形狀產生共情的方式是與它一同上升。李在這段文字中指出語言會背叛我們與視覺環境之間原初的共情關係，然而要想避開語言其實並不容易：

這當然是眾所周知的——讀者會這樣抗議——而且當然沒有人會想像山峰上的土石在上升，也沒有人會認為山峰在向上運動或是在變高！我們要說的只是：山峰‘看’起來是在上升。

山峰“看”！這無疑正是一個本末倒置的樣板。不，我們並不能用山峰的“看”來解釋山峰的“上升”，因為在整個過程中唯一發生的“看”是“我們”看山峰。如果讀者再次抗議

說這統統都是“比喻”而已，我會回答說：我們之所以會使用比喻，之所以會在清楚地知道自己選擇的比喻所表達的內容與客觀事實正好相反時——正如這座上升的山峰所示——仍然會不時使用比喻，原因正在於共情。²⁸

李在此解釋了所謂共情在熟悉的表達中“沉於水底”的意思。²⁹這並非僅僅因為某些隱喻碰巧基於具身的經驗，而是因為比喻的可能性本身正由我們與外在環境之間的視覺聯繫造成。李留意到動詞“看”既可以歸於山峰，也可以歸於觀者，於是她創造出一種語言學比喻和視覺比喻之間的複寫關係。³⁰這種複寫映射了李的理論將語言書寫於視覺感知領域上的方式。山峰的三角形態是對其自身的生理化表達——表達為觀者無意識的上升傾向；同時這種三角形態也是對其自身的語言學表達——表達為觀者口頭將施動屬性賦予山峰的行為。對李而言，這樣的雙重關係便是比喻性語言的根源。利普斯邀請他的讀者通過觀看一根線條來發現共情，李則請求她的讀者思考——當我們說某樣東西“看”上去如何時，我們的話到底意味著什麼——並由此瞭解共情。

這種對語言的強調看起來只不過是一種啟發式教育法。畢竟，在《美好之物》中，李的寫作面對的是那些對心理學的專業語言並不熟悉的讀者。她對語言的關切可能來自使用日常辭彙解釋艱深概念的願望。然而，即使是在討論共情理論最艱深晦澀的方面時，李仍然將注意力轉向了單詞和習語。李通過質疑利普斯所使用的隱喻，對他關於人在體驗共情時其自我意識會發生什麼的主張提出了異議。利普斯幾乎只是順便提到共情中的自我意識“棲居於其所沉思的事物當中”，意思是說自我經由向外部審美客體的灌注而“超越”個體本身³¹——此處的“超越”在字面上的意思是“被提升到（個體）之上”。李抓住了他的這一表達，追問自我意識“棲居”於別處的圖景是否意味著“脫離（在某種意義上被想像為二維空間的）現實的範疇，在‘藝術作品’中尋得棲居之所，以融入藝術品的生命，並脫離其自身的生命，就好像某個天主教徒在大齋節中遠離世俗，在修道院生活中淨化自身？這樣的隱喻也許可以使用，但它並不會讓我們忘記這樣的事實：自我意識並非某種分離在外的實體”。³²正如她通過檢視日常語言中的隱喻發現了關於 *Einfühlung* 的作用機制，李也通過追問利普斯使用的比喻語言，揭示出他對獨立自我意識這種觀念的依賴。

鑒於共情理論從一開始就受困於語言與具身感知之間的張力，也許比喻表達對李而言正是用武之地。在《論形式視覺》中，菲舍爾在 *Einfühlung* 之外還提出了眾多新名詞，用以描述種種不尋常的感知（*perception*）模式。他創造出 *Anfühlung*（關注感）、*Ausfühlung*（外感）、*Nachfühlung*（反應感）、*Zufühlung*（即感）和 *Zusammenfühlung*（共同感）等說法；他還使用尾碼 *-empfindung*（即感覺 [*sensation*]）來製造這些術語（因此 *Einempfindung* 就表示“向內感覺”）。這讓人覺得：這樣的術語增生的目的在於純粹的增加數量，以彌補人在對客體的具身反應中對語言的拒斥。在李看來，這種拒斥意味著共情體驗通常是在無意識中通過隱喻獲得的。共情是一種必須用語言學分析工具才能挖掘的經驗；它排斥科學公式，轉而歡迎隱喻的含混和第一人稱敘事的偏見。

四、“生命節奏”

如果說對李的美學的細讀證明了她對共情語言的深入研究，那麼她同一時期的其他寫作則證明：對語言產生共情意味著什麼同樣讓她感興趣。人們通常將李的文學批評與她的美學分開來討論。這部分是因為她的文學批評著作《對詞語的操弄》的出版時間遠晚於她關於共情的寫作。然而，這本書中收錄的大部分文章，與她那些關於審美共情的文章實際上是在同一時期寫作和發表的。如果我們同時閱讀李的文學批評理論和共情理論，就能意識到她批評構想中的一致性，並能

理解她的工作是如何預示並挑戰了 20 世紀的文學形式主義。

在開始關於視覺共情的寫作之前，李已經探索過讀者可能對語言模式產生何種身體反應的問題。從 1890 年代開始，她的注意力便集中在作為一種心理媒介的文學上。李寫道，一本書就是“從一個頭腦傳輸到另一個頭腦的一定數量對象，以及一種特定的傳輸模式”。^③文學由此被設想為一種傳輸方式，從而引出了一批圍繞語言的認知機制的問題：對語言的何種使用最能精準地傳達意義？不同心智的讀者何以從同一首詩中提取相似的含義？讓這種“傳輸”令人愉悅的特質有哪些？

在 1903 年和 1904 年間，李在《當代評論》上發表了由 3 個部分組成的系列文章，統稱為“文學心理學研究”，對上述問題做出了回答。讀者從這些文章的標題就可以看出李的關注點是文本式乃至語言學式的：《德·昆西的句法》、《蘭多的修辭》和《卡萊爾與現在時態》。李在第一篇文章中使用的散文文體評價方法最初是她在匈牙利歷史學家埃米爾·賴希（Emil Reich）的作品中見到的；此後 20 年中她還將繼續發展這種方法。這種方法所依據的邏輯如下。首先，李提出文體可以被設想為一種身體特徵——一種以症候的形式揭示作者性情的“姿勢或步態”。如果這種設想站得住腳，那麼批評家就可以像心理學家那樣對語言進行解碼，以揭示作者的“無意識習慣”。^④要做到這一點，需要一種將詞性加以量化的數學式批評實踐。因此，李將作者使用的動詞、副詞和主動分詞累加起來，並將累加的結果與名詞及形容詞的總數進行比較。

比較的結果顯示：托馬斯·德·昆西使用後一類詞性（靜態的）的次數較前一類（動態的）更多。單看這一結論的話，似乎並不能說明什麼。然而，當我們讓它與其他作者發生聯繫時，這些結果就變得有趣起來：以同樣的方法對丹尼爾·笛福和羅伯特·路易斯·史蒂文森的散文文體進行量化，得到了“截然相反的結果”。受到這一發現的啟發，李這樣寫道：“在我看來，我似乎找到了兩類文體：一種大部分時候都在表達行動，例如笛福與史蒂文森；而在另一種文體中，可以說單純的存在……更為優先”。^⑤李對德·昆西的《勒瓦娜》^⑥中的一段進行了詞性量化分析，並得出結論：“靜態的名詞和形容詞佔據多數”產生了“某種滯重的詰屈”和“行動的缺失”；“直到這些擠成一團的代詞……過去之後，這段文章的優雅動態似乎才開始顯現”。^⑦

尼古拉斯·達姆斯以令人信服的方式，將這種數目閱讀方法的起源回溯到 19 世紀的心理物理學以及維多利亞時代文學批評所使用的生理學語言：李的計算模型將散文分解為“最小的單位”，正如實驗生理學家將感知視為“恰好能覺察到的差異”的累加。^⑧然而李的結論有可能會顯得武斷，除非我們能參照她的視覺共情理論來閱讀她的計算式文學批評。要怎樣才能合理地解釋這種從量化觀察（名詞佔據多數）到某種特定身體經驗（如“滯重的詰屈”）的跳躍呢？我們可以留意李的文學理論與美學理論之間那種互構型的聯繫：兩者都是對一種更大的身體審美反應模型的部分表達，這種更大的模型的作用範圍涵蓋所有藝術——從散文、繪畫、雕塑、建築直到音樂。太多代詞會造成詰屈感，其中的作用機制正與三角形會造成上升感和樂句會帶來前進感相同。

儘管方式含蓄，李在其 1894 年的文章《詞語的技藝》中對這種聯繫進行了闡述。她並未使用“共情”這一術語，卻描述了一種類似共情的現象。不過在此這種現象更多地來自文學而非視覺形態：

有一些詞語讓讀者緩慢地思考、感受，甚至在某種程度上——生活；另一些詞語則讓讀者快速地思考、感受和生活，根據情況的不同，或是快而平滑，或是快而詰屈。

在此之上，還有詞語的配置——詞與詞之間的作用與反作用的組合。這種配置或是打開種種視野，或是將它們關閉，以此讓讀者的頭腦或是悠閒，或是匆促，或是費力忙個不停。由於我們的心智構成法則，無論一幅畫、一首樂曲或是一頁文章在我們頭腦裡造成何種運動，我們都會將這種特定的運動歸因於那幅畫、那首樂曲或那頁文章所呈現或暗示的客體；將一個短暫的時刻描述得冗長或是將某個嚴肅的事實描述得詰屈聱牙的做法會令我們感到厭惡，而這種厭惡的原因並非無意義的造作，也不僅僅是讓事物兩兩搭配的習慣性欲望。^⑩

李在此描述的“心智構成法則”與最終將在《美與醜》中以“共情”之名出現的現象有著驚人的相似。正如安斯特拉瑟-湯姆森在希臘花瓶上的形式運動中發現了一種生機與活力感，李在語言的種種模式中找到了生命體驗的節奏。

李的理論認為我們在無意識中從最初的共情體驗那裡獲取隱喻，而上述將感受到的運動歸於語言的做法正是這種理論的對應。與其他審美形式類似，散文文體也會產生強烈的時間效果。如果這種效果不能得到有效的分配，就會干擾讀者的認知步伐。在1923年的一封信中，李將這種感受描述為一種跨藝術的“生命節奏”：“在我看來，對應音樂家的旋律與和聲模式和畫家的線條與色彩模式的，不是（小說家）向我們講述的事件與情感……而是辭彙的模式、動詞時態的協調……作者用它們來喚起我們的反應感受和想像”（《生命節奏》）。^⑪當李對文學產生共情時，她感受到的是句法的運動。運動共情明確地排除了構成敘事的“事件與情感”。

考慮到李的文學批評中的審美性（其關注的是閱讀之為感知體驗那一面），也考慮她的美學中的文學性（其將視覺形態轉變為語言的傾向），我們不應該將李關於文學的寫作僅僅視為文學批評，而應將之視為某種主張共情本身就是一種批評模式的跨媒介構想的一部分。運動共情並不局限於視覺領域；它可以被用來解釋對藝術、文學和音樂產生的多種反應。身體是一個節點，各種藝術的形式性質，諸如色彩、聲音、深度、句法等在此交匯。早期的生理美學將複雜的藝術作品分解為線條、曲線和角，而李的做法則與之相反：她關注的是身體如何將各種形式性質統合為感受。這種統合行為就是一種批評，因為身體並非形式刺激的無聲接收器；事實上，對形式的身體接受引發了表達——這種表達在無意識狀態下形成隱喻，在有意識狀態下便形成畫廊日記或是演說。共情式批評反應的運作是跨藝術的，也是在藝術之間的，而且不會抹去藝術之間的差異。

這種生理形式主義令我們重新審視文學批評史上一次關鍵轉變，讓本文開篇提到的那種具身感受與剝離身體的形式主義之間的對立變得更複雜了。李的《對詞語的操弄》問世比I. A. 理查茲的《文學批評原理》（1924）早一年，而後者通常被視為現代文學分析的肇始。由於其對語言與形式的細緻關切，李的作品有時也會被承認為《文學批評原理》的先聲。如維內塔·科爾比在其傳記中所言：李的著作的一位編輯在《對詞語的操弄》中發現了證據，證明李走在了“I. A. 理查茲、俄國形式主義者、米哈伊爾·巴赫金、沃爾夫岡·伊瑟爾和羅蘭·巴爾特”^⑫等明星人物之前。我的主張沒有這樣雄心勃勃，但更為嚴格：李的共情理論之所以對理查茲這樣的批評家沒有吸引力，正是因為它聲稱要調和維多利亞時代的生理美學與被新批評派視為核心的那些理論和實踐。

理查茲將《文學批評原理》設想為對李所追求的那種美學的顛覆，而非對其的發展。理查茲這本書開篇兩章的標題就鮮明地傳達了這種鬥爭式的拒斥：“批評理論之混亂”和“虛幻的審美狀態”這兩章一一展示了各種情感美學理論，以對它們的謬誤進行駁斥。李的共情理論不幸在兩章中都出現了：第一次是作為一種解釋藝術價值的失敗努力，第二次是被當成一種誤入歧途的假

設的例子——這種假設認為我們可以找出某種像“數學計算之不同於吃櫻桃”那樣與日常生活截然不同的、可以被稱為“審美體驗”的東西。^④部分意義上，這一在日後被視為新批評派奠基性實踐的姿態正始於將李的構想斥為混亂和誤入歧途。

如果在理查茲的智識門徒中間追索共情的命運，我們會找到各種無視李的開創性成果的理由。維姆薩特和比爾茲利在《情感謬見》一文中拒斥了共情這一概念：“利普斯的 *Einfühlung* 或曰共情以及與之相關的種種愉悅理論”皆是過時的批評形式，將藝術的情緒效果與藝術本身混為一談，因此根本算不上批評——“文學層次上的一般情感理論中……幾乎沒有產生真正的批評……。在應用批評中，沒有多少可供綜感 (*synaesthesia*) 或那些構成綜感的瑣碎的過敏態度容身的空間”。^⑤幾年之後，在維姆薩特與克林斯·布魯克斯的《文學批評簡史》中，李起初似乎簡單地被作者從介紹佩特之唯美主義的 22 章和介紹貝內德托·克羅齊之表現主義的第 23 章之間抹去了。不過她在關於理查茲的一章中得到了遲到的亮相——作為一種襯托，代表著將美視為客體的一種積極性質的謬見。根據維姆薩特和布魯克斯的說法，李的共情理論“太過模糊，難以代表任何對尋常的享樂主義藝術表述的真正超越”。^⑥勒內·韋勒克曾提到李的文學批評和文體研究——“它們往往顯得太過基本，卻又充斥著在它們問世那個年代（1890 年代）並不尋常的敏銳見識”，不過這只是為了指出李對共情的科學式研究遭到了“取代”，以及取代她的伯納德·貝倫森（Bernard Berenson, 李的對手之一）更經得起時間考驗。^⑦儘管我們不時會見到嘗試復活李的理論的努力，比如理查德·福格爾（Richard Fogle）的《濟慈與雪萊的意象》（*The Imagery of Keats and Shelley*, 1949）中關於“共情意象”的一章，但李的批評構想總體而言無法抗衡這樣的批判。

如果我們將李的共情當做某種無法證實的藝術感受反應，那麼它被整整一代看不慣那種對詩歌的隨意個人化解讀的批評家棄若敝履也就不奇怪了，理查茲在《實用文藝批評》中便批判了這種解讀方式。在李的作品發表之後的幾十年中，英美文藝批評界的目標並不是培植個人的感受力，而是建立一套原則，以盡力防止詩歌意義與個人感受的混淆。面對安斯特拉瑟-湯姆森關於一只希臘花瓶如何讓她的身體感到上升的演說，這些批評家無疑會將它理解為理查茲的學生在總結一首詩時所表現出的那種無能在視覺領域會產生的結果。在《實用文藝批評》中，反應的主觀性正是應該被診斷為諸如“陳腐的反應”或“不當的聯繫”並在教學中加以解決的問題。^⑧

然而，如果將李的共情理論解讀為一種基於數據的、對審美和文學反應的陳述，我們就能發現新批評派對李的美學的拒斥是為某種文學史服務的一個策略：這種文學史希望在維多利亞時代那種基於道德—審美的評價式批評與現代的分析式、描述式的批評之間劃出一道截然分明的鴻溝。在她的文學批評中，李與理查茲一樣，致力於建立一種系統化的和獨立的方法。事實上，這種方法隱含著一種相當高的教學性，以至於《對詞語的操弄》的一位格外聰明的評論者將這種方法用在了李自己的作品上。這位評論者發現：根據她自己的標準，李完全算不上是特別嚴謹的作者。就其最高程度而言，李的方法涉及對語言從詞性角度進行量化，以系統性地解釋散文問題的效果——這並不是維姆薩特和比爾茲利所謂的“瑣碎的過敏態度”或是享樂主義。^⑨從這個角度進行審視，我們就能發現理查茲並非是在嘗試解決李通過縱容極端的主觀主義共情而製造出來的問題。相反，李與理查茲都是在追求一種客觀的文學批評實踐。只不過，理查茲版本的客觀性拒絕將身體視為語言學意義的場所，而是轉向頭腦；李則將身體經驗保留在她的閱讀理論的中心。

我們可以藉由分析一個例子來進一步闡述，李的文學共情在其中為我們提供了一些抵抗理查

茲式批評史的工具。理查茲的《文學批評原理》的核心內容中有一長段揭示了這樣一個事實：他與李之間存在一種共鳴，而這種共鳴卻在他的介紹章節中被模糊掉了。他從“心理學概要”開始，途經他那張以扭曲難辨著稱的關於讀者反應的圖解，一直說到羅伯特·勃朗寧的《潘神與月神》（“Pan and Luna”，1880），最終以將這種心理理論應用於雕塑和音樂作結，由此為這本書中那些影響深遠的主張——藝術何以發揮“微調”作用，^④“增進能力與明智”^⑤並擴大“衝動系統的範圍與複雜性”^⑥——奠定了技術基礎。在論述心理反應機制時，理查茲緊緊追隨了李對散文文體作用機制的觀察。為了對語言節奏進行生理維度的分析，理查茲選擇的作者與李在1903年為其“隨機分析”所選擇的第一個對象都是浪漫派詩人和散文家沃爾特·薩維奇·蘭多。^⑦他引用了蘭多，並提出了幾個韻律方面的問題：“在‘晦昧的綠’之後，（撇開意義不談，）是否有可能出現‘深沉的黑暗’或‘不可穿透的幽暗’呢？不談意義的話，為何這樣寥寥幾個音節能在母音、重音、音長或其他方面產生變化，同時又不致破壞整體效果呢？”從這種替代性的細讀方法中得出結論時，理查茲比李更加謹慎，然而他的答案同樣關注讀者在散文敘事中感受到的節奏：“如同對待所有這類有關感官形式及其效果的問題一樣，我們只能給出一個並不完整的回答。那種由之前的內容引起的期待必須被視為某種極為複雜神經組合態勢——它降低了某些類別刺激的閾值，同時又提高了其他一些類別刺激的閾值。這種期待，以及實際出現的刺激的特性，各自都發揮了作用。”^⑧

“神經組合”的起伏將李在1903年對蘭多的分析中辨識為身體效應的那種反應歸於大腦。對李而言，蘭多的偉大之處在於他的句法和用語不會讓讀者昏昏欲睡，也不會讓他們頭痛欲裂。這聽起來可不是什麼像樣的讚美，然而李卻是真誠的：

舉例說，他的句子結構在音樂性和語法上都堪稱驚人的傑作。看……他是如何變換名詞、動詞、形容詞乃至形容詞/分詞的吧……你的頭腦會為那美妙而變動不居的韻律所激發，開始輕柔卻又充滿生命力的活動；這種韻律決不會用某種重複來讓你昏昏欲睡，也不會用另一種重複來讓你頭痛欲裂。^⑨

理查茲與李都認為散文文體可以刺激身體以造成“活動”（李的說法）或帶來“明智”。然而，在李看來，這種刺激與19世紀從海伊到艾倫的那套生理美學話語是一致的，而在理查茲的設想中，《文學批評原理》已經推翻了這套話語。“充滿生命力的活動”更近似於安斯特拉瑟-湯姆森的上升身體反應和斯賓塞的進化能量，而非近似於理查茲所言的頭腦對“發音言語形象”（articulatory verbal image）、“聽覺言語形象”（auditory verbal image）和“關聯意象”（tied imagery）的處理。^⑩李的文學批評延伸了19世紀關於藝術令身體活動的觀念，卻又提出一種現代的計算分析方法來展示這種活動何以能夠發生。

五、閱讀感受

鑒於文學研究領域再次掀起了對其核心實踐的重估，謹慎對待那些曾經被新批評派視為失敗的方法在此時就格外有價值了。關於文本細讀是研究文學的必經之路的觀點曾經看似不可置疑，然而細讀這種由理查茲的早年著作開啟，並且可以說挺過瞭解構和新歷史主義浪潮的長期統治地位近來卻受到學界的挑戰。《新文學史》（*New literary History*）和《表徵》（*Representations*）的特刊最近都曾發出疑問：細讀的那些共同方法和目標——揭示文本的政治責任、歷史化文本的意義、繪製文本的語境網絡——是否已經變得僵化了？^⑪人們已經提出了一系列富有創意的閱

讀方法來取代它們。那些被提議用來替代令人產生幽閉恐懼的“細”（close）字的形容詞成為了這些方法的標記，如“表面的（surface）”、“字面的（literal）”、“遠距離的（distant）”、“認知的（cognitive）”、“非批評的（uncritical）”，乃至異想天開的“伴奏的（obligato）”。^⑤在這片雜駁的、由各種替代細讀的方法組成的場域中，一些文學批評家為了超越新批評派和後結構主義的去身化（disembodied）文本，轉向了讀者的身體。查爾斯·阿爾蒂耶里就曾呼籲人們更加關注“文學體驗中的感官維度”；^⑥蕾切爾·阿卜婁在討論“閱讀感受”時則曾指出：在描述自己與文本的互動時，我們只有“數量相當有限的可用術語”。^⑦

只有在瞭解 20 世紀初的批評家們如何排除了生理美學這一選項之後，我們才能明白為何我們的文學身體學（literary somatics）感受力如此貧乏。從這個意義上說，李對批評共情的闡述能為尋找細讀替代選項的我們提供一些重要的東西。正如她對蘭多的解讀所表明的那樣，李的批評共情理論那種將可靠的認知普遍性與不可靠的感知個體性對立起來的新批評式做法問題化了，同時提出了一種將閱讀感受納入解讀實踐的模式。這是一種二元模式，看起來似乎會讓一些關於閱讀的新實驗發生分化。例如，與施文格爾（Schwenger）所採用的現象學方法比起來，莫雷蒂的“遠距離”閱讀就可能顯得是一種冰冷的分析。前者曾如此講述自己在閱讀某些篇章時的體驗：各種毫不相干的聯繫，以及其他。李則安然地在兩邊同時紮下營寨，以對抗這種二元對立。在《對詞語的操弄》裡，李曾幻想自己可以“分析足夠多的書頁——比如說他寫過的所有書頁……從而實現一種對每個被作為比較對象的作者用過的全部辭彙的平均分類。‘應用於文學的統計學測試’……請允許我推薦那些急切想要成為普通評論者的年輕先生和女士採用這種研究方法”。^⑧

早在“遠讀（distant reading）”一詞被發明出來之前，李就已經是一位遠讀者，她缺少的僅僅是合適的軟體。然而，幾頁之後，李又希望批評家們利用對詞語的統計分析來探索讀者“如何”思考：“‘如何’的意思是——這種思考是輕易還是費力？是迅速還是緩慢？是平順還是坎坷？……它也是馬的步伐意義上的‘如何’（即：步子是緩還是疾？），或人的姿態和動作上的‘如何’——是斜倚還是支撐？是跳躍還是踉蹌？”。^⑨李提出了一種帶有挑戰意味的圖景，即假如新批評派轉而擁抱身體性而非認知，同時又繼續發展一種系統化的文學分析，它可能會變成什麼樣。

在為現代式的動覺閱讀提供原點的同時，李的批評共情還突出了閱讀感受、觀看感受和聆聽感受之間的聯繫。因此，李的研究工作要求我們不僅思考量化批評與身體批評之間如何相容的問題，還要思考閱讀感受何以成為眾多對藝術的身體反應中的一種。閱讀往往顯得像是一種特別的審美體驗，因為它完全依賴於在認知中對概念進行現實化。我們不可能像目睹一種顏色或聽見一種聲音那樣，不依賴任何介質就看見一種詩歌意象；較之芭蕾舞和繪畫，小說進入感知的方式並沒有那麼直接。李的形式共情理論拒絕這種區分，堅持認為藝術與文學共用一種影響身體的目標，因而彼此關聯，並且不僅是《白衣女人》（*The Woman in White*, 1860）這種因令人激動而聞名的小說才是如此。李在她去世前發表的最後一篇文章中寫到，就連《享樂主義者馬留斯》（*Marius the Epicurean*, 1885）也是讀者可以感受到的文本，並且每個讀過佩特這本小說的人在發現它傳達出一種“不充分的運動感”時都不會感到驚訝。^⑩儘管維姆薩特和比爾茲利將這種身體體驗視為一種副作用而排除在外的做法頗有影響，李仍讓我們意識到：這些感受的重要性正如酒能醉人的重要性。新批評派的排斥姿態的對象並非一種對意義與效果的簡單混淆，而是一種高度發達的理論，一種關於身體如何協調形狀——如三角形、如句子、如樂句——以創造意義的理論。

- ①③⑧參見Nicholas Dames, *The Physiology of the Novel: Reading, Neural Science, and the Form of Victorian Fiction*, New York: Oxford UP, 2007, p.56,189.
- ②④⑦William K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley, "The Affective Fallacy," *The Sewanee Review* 57.1, 1949, p.28,45,43.
- ③參見Martha Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston: Beacon, 1995, p.66。
- ④參見Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, New York: Oxford UP, 2007, pp.65-99。
- ⑤參見Suzanne Keen, "Empathetic Hardy", *Poetics Today*, 32.2 (2011), pp.349-389。
- ⑥②⑧參見Vernon Lee, *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, Cambridge: Cambridge UP, 1913, pp.72-74,61-62。
- ⑦參見Brian Massumi, "The Autonomy of Affect," *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke UP, 2002. p.25。
- ⑧參見Ruth Leys, "The Turn to Affect: A Critique," *Critical Inquiry* 37.3 (2011)。
- ⑨參見Robert Vischer, *On the Optical Sense of Form*(1873), *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics*, Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994。
- ⑩③①Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 vols, Hamburg: Leopold Voss, 1903, voll: pp.236-237, 87。
- ⑪參見Theodor Lipps, *Raumästhetik und Geometrisch-Optische Täuschungen*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1897, p.7。
- ⑫Karl Groos, *The Play of Man*, trans. Elizabeth L. Baldwin, New York: Appleton, 1901, p. 328。
- ⑬參見Oswald Külpe, "Ein Beitrag zur Experimentellen Aesthetik," *American Journal of Psychology*, 14 (1903)。
- ⑭參見Alexander Bain, *The Emotions and the Will*, London: John W. Parker, 1859; Alexander Bain, *The Senses and the Intellect*, London: John W. Parker, 1855。
- ⑮參見Jonathan Smith, *Charles Darwin and Victorian Visual Culture*, New York: Cambridge UP, 2006, pp.27-28。
- ⑯Grant Allen, *Physiological Aesthetics*, London: H. S. King, 1877。
- ⑰Vernon Lee, "Comparative Aesthetics," *Contemporary Review* 38 (Aug. 1880), p.306。
- ⑱⑲⑲⑲⑲Vernon Lee, *Beauty and Ugliness*, London: John Lane, 1912, p.276,242,140,59。
- ⑲參見Carolyn Burdett, "'The Subjective inside us can turn into the objective outside': Vernon Lee's Psychological Aesthetics," *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 12 (2 jun, 2011); Susan Lanzoni, "Practicing Psychology in the Art gallery: Vernon Lee's Aesthetics of Empathy," *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 45,4 (2009), pp.330-454。
- ⑳Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry: The 1893 Text*, ed. Donald L. Hill, Berkeley: U of California P, 1980,xix-xx。
- ㉑Clementina Anstruther-thomson and Vernon Lee, "Beauty and ugliness," *Contemporary Review* 72, Oct. 1897, p.560。
- ㉒參見Peter Gunn, *Vernon Lee: Violet Paget, 1856-1935*, New York: Arno, 1975, p.148。
- ㉓參見Diana Maltz, "Engaging 'Delicate Brains': From Working-Class Enculturation to Upper-Class Lesbian Liberation in Vernon Lee and Kit Anstruther-Thomson's Psychological Aesthetics," *Women and British Aestheticism*, ed. Talia Schaffer and Kathy Alexis Psomiades, Charlottesville: U of Virginia P, 1999. pp. 211-229; Kathy Psomiades, "'Still Burning from This Strangling Embrace': Vernon Lee on Desire and Aesthetics," *Victorian Sexual Dissidence*, ed. Richard Dellamora, Chicago: U of Chicago P, 1999. pp.21-42。
- ㉔⑲Vernon Lee, "Recent Aesthetics," *Quarterly Review* 199,398 (1904), p.433,433.著重符號來自原文。
- ㉕參見George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: U of Chicago P, 2003, p.6,19。
- ㉖Palimpsest, 指在原文或原畫上再次書寫。——譯注
- ㉗Vernon Lee, "Of Writers and Readers," *New Review* 5 (Dec. 1891), pp.529。
- ㉘⑳㉑Vernon Lee, "The Syntax of De Quincy," *Contemporary Review* 84 (nov. 1903), p.713,713,717。
- ㉙德·昆西1845年的散文詩，完整標題為《勒瓦娜與悲愁女神們》 (*Levana and Our Ladies of Sorrow*)，其

中勒瓦娜是羅馬神話中照料新生兒的女神。——譯注

③⑨ Vernon Lee, "The Craft of Words," *New Review*, 11 (Dec. 1894), p.577.

④⑩ Vernon Lee, "Vital Tempo: Art and Human Life," *The Times*, 14 Nov. 1924, P.8.

④⑪ Vineta Colby, *Vernon Lee: A Literary Biography*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2003, p.200.

④⑫ ④⑬ ④⑭ ④⑮ ④⑯ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, New York: Harcourt, 1961, p.14,234,235,237,135,116.

④⑰ William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York: Knopf, 1964, p.615.

④⑱ René Wellek, "Vernon Lee, Bernard Berenson, and Aesthetics," *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale UP, 1970,185.

④⑲ 參見 I. A. Richards, *Practical Criticism*, New York: Harcourt, 1957, p.223.

⑤① ⑤② 參見 Vernon Lee, "The Rhetoric of Landor," *Contemporary Review* 84 (Dec. 1903), pp.856-864,859.

⑤③ 參見 Best and Marcus, eds., *The Way We Read Now & Felski and Tucker, eds., Context?*

⑤④ 關於“表面”閱讀，參見 Stephen Best and Sharon Marcus, "Surface Reading: An Introduction," *The Way We Read Now*, ed. Best and Marcus, Spec. issue of *Representations* 108.1 (2009), p.1-21; 關於“字面”閱讀，參見 Emily Apter and Elaine Freedgood, *The Way We Read Now*, ed. Stephen Best and Sharon Marcus, Spec. issue of *Representations* 108.1 (2009), pp.139-146; 關

於“遠距離”閱讀，參見 Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* 1 (Jan.-Feb. 2000), p.54-68; 關於“認知”閱讀，參見 Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus: The Ohio State UP, 2006; 關於“非批評”閱讀，參見

Michael Warner, "Uncritical Reading," *Polemic: Critical or Uncritical*, New York: Routledge, 2004, pp.13-38; 關於“伴奏”閱讀，參見 Peter Schwenger, "The Obligato Effect," *New Literary History* 42.1 (2011), pp.115-128.

⑤⑤ 參見 Charles Altieri, "The Sensuous Dimension of Literary Experience: An Alternative to Materialist Theory," *New Literary History* 38.1 (2007), p.71.

⑤⑥ 參見 Rachel Ablow, "Introduction: the Feeling of Reading," *The Feeling of Reading*. ed. Ablow, Ann Arbor: U of Michigan P, 2010, p.9.

⑤⑦ ⑤⑧ ⑤⑨ Vernon Lee, *The Handling of Words, and Other Studies in Literary Psychology*, London: John Lane, 1923, pp.188-189,191,302.

作者簡介： Benjamin Morgan, 美國芝加哥大學英文系副教授。

譯者簡介： 楊晗，自由譯者，現居澳大利亞墨爾本。

校訂者簡介： 姜文濤，浙江大學外國文學研究所講師，博士。杭州 310058

[責任編輯 桑海]