



JLWE

Journal of Literary Writing and Evaluation

JLWE, Vol. 2, No. 1, 2026, pp.112-124.

Print ISSN: 3078-8129; Online ISSN: 3104-5073

Journal homepage: <https://www.lwejournal.com>

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260112spmgd>



《山神》中的通感实践与古今诗学对话——一种知觉现象学考察

黎钰晖 (Li Yuhui), 邵 薇 (Shao Wei)

摘要: 痲弦的诗歌创作以“通感”为核心艺术手法, 实现了对古典诗学传统的深度承袭与创造性转化。以痲弦的创作为本位, 对通感从古典“感通”哲学到现代修辞学的谱系演变及痲弦的实践作知觉现象学的考察, 可以发现, 痲弦的通感实践不仅停留于修辞层面的感官“联觉”, 而是抵达了通感所指涉的、经验与语言的关系——通感是感知秩序在语言中肉身化生成的艺术表现过程。《山神》是痲弦早年仿照何其芳《秋天》(二)一诗所写的习作, 在《山神》这一通感实践的经典范例中, 痲弦以听觉、视觉、触觉等多重感官的交互建构知觉场域, 实现音乐性与视象性的高度融合, 揭示感知经验通过语言显现的过程。痲弦以通感为媒介, 连通古典意象、乡土记忆与现代汉语感知结构, 在相互侵越、相互交织的语言张力中为经历过流散冲击的汉语重塑质感。痲弦的通感创作实践修复了白话诗的感知维度, 更在文学史层面接续古今、融汇中西, 为现代汉语诗歌开辟出一条天真而沉郁的诗意路径。

关键词: 痲弦; 《山神》; 现代汉诗; 通感; 知觉现象学

作者简介: 黎钰晖, 广州大学人文学院硕士研究生, 研究方向: 比较文学与世界文学。电邮: jasmineterrace@163.com。邵薇 (通讯作者), 广州大学人文学院副教授, 硕士生导师, 研究方向为韩国现当代文学、中韩比较文学。电邮: shaowei@gzhu.edu.cn。

Title: Synaesthetic Practice in *The Mountain God* and the Dialogue between Classical and Modern Poetics: A Phenomenological Inquiry into Perception

Abstract: Synesthesia serves as one of the significant artistic techniques in Ya Xian's poetry, enabling a profound inheritance of the classical poetic tradition while simultaneously achieving

a creative transformation of it. Taking Ya Xian's oeuvre as its focal point, this study examines the genealogical evolution of synesthesia, from the classical philosophy of affective resonance to modern rhetoric, alongside Ya Xian's poetic practice through the lens of phenomenological aesthetics. It argues that Ya Xian's use of synesthesia transcends mere sensory synesthesia at the rhetorical level, reaching instead toward the relationship between experience and language that synesthesia signifies synesthesia is the artistic unfolding through which perceptual order becomes incarnated in language. *The Mountain God*, an early work modeled after He Qifang's *Autumn (II)*, serves as a paradigmatic example of Ya Xian's synesthetic practice. In this poem, Ya Xian constructs a perceptual field through the interplay of auditory, visual, and tactile senses, achieving a high degree of fusion between musicality and visual imagery, thereby revealing the process by which perceptual experience manifests through language. Using synesthesia as a medium, Ya Xian connects classical imagery, rural memory, and the perceptual structure of modern Chinese. Within the tense interplay of mutual infiltration and linguistic interweaving, he restores a tangible, textural quality to the Chinese language, a language that has undergone the shocks of diaspora. Ya Xian's synesthetic practice not only to a certain extent, expands the perceptual expressiveness of modern Chinese poetry, but also at the level of literary history, bridges the ancient and the modern, integrates Chinese and Western traditions, and carves out an innocent yet profoundly melancholic poetic path for modern Chinese poetry.

Keywords: Ya Xian; *the Mountain God*; Modern Chinese poetry; Synesthesia; Phenomenology of Perception

Author Biographies: Li Yuhui, master's Candidate at the School of Humanities, Guangzhou University, specializing in Comparative Literature and World Literature. Email: jasmineterrace@163.com. Shao Wei (Corresponding Author), associate Professor and Master's Supervisor at the School of Humanities, Guangzhou University. Research interests include modern and contemporary Korean literature, and China-Korean comparative literature. Email: shaowei@gzhu.edu.cn.

引言

痙弦（1932—2024）本名王庆麟，出生于河南南阳，是中国台湾省著名的诗人、文学评论家、文学编辑。他秉持高度的创作自觉，融入音乐、绘画等其他艺术门类的技法，试图修补古代汉语与现代汉语、古诗写作传统与新诗写作诉求之间的断裂。在痙弦的诗中，古代诗学传统未曾被截断，而是以内隐的形式与现代新诗艺术相遇、接续、展开对话，这种诗学对话表现为关于通感艺术手法的创作实践。对通感艺术手法的自如运用是痙弦诗的突出特征，也是他通过诗歌创作衔接古今诗学传统的文学行动之一。痙弦对“通感”进行了扩充与再构建，他的通感创作实践从具身的感知出发，综合了听觉、视觉、触觉、味觉等感官经验和蕴藉隽永的心灵感受，沟通五感、融冶物象。通感所强调的不只是审美体验中多种感觉的并行，实际上，“通”所达成的审美影响是一种对话关系，是意象与意象之间、文本与文本之间、读者与文本之间多层次的、相互交叠的对话。象征主义诗人如波

德莱尔 (Charles Pierre Baudelaire) 早已在其诗中尝试表达过, 在主客体中存在着不可思议的契合感应现象, 如他的《应和》一诗, “自然是座神殿, 那里活着的柱子 / 时时含糊不清地喃喃自语; / 当人在那里行走, 穿过象征的森林, / 森林用亲切的眼光注视着人” (Baudelaire, 2011, p.17), 集中体现了象征主义诗学的世界观与“应和”的美学观。人的情感显现在自然对人的注视之中, 神秘而奇特。在波德莱尔的艺术表现形式中, “应和”往往和联觉 (synaesthesia) 并用, “联觉”指的是听觉、视觉、嗅觉、味觉、触觉、直觉相互渗透, 构成感觉的统一体。通过契合感应, 现代诗与万物万象可达成一种多解的高次方程。通感所致的艺术效果不只是各感官间的相互浸染, 它最终走向的是一个立体的、持续生成中的艺术空间, 读者原有的感觉边界在这场对话中打破、重置, 在审美的张力中得以生成新的感知秩序。从哲学基础的角度来看, 通感是感觉经验的生成性表现形式, 关于通感的创作实践描述了经验生成的过程。感觉只有经过身体的亲历方才在世实存, 它的存在处境不可能是孤立的。因此, 要考察弦通感实践的特征及其艺术表达, 首先要从历史考辨与知觉现象学的角度来考察通感。

1962年, 钱锺书发表了《通感》一文。周振甫 (1989)、莫芝宜佳 (1998) 等学者认为, 钱锺书是“通感的发现者”。而近年来的考辨表明, “通感”二字早见于《南齐书》, 其义近于“天人感应”, 与修辞学义相去甚远。中国古代对通感的讨论本含摄于哲学范畴之内, 未曾形成独立术语。钱锺书的贡献在于以跨文化视野将西方心理学中的联觉概念与中国古典传统相接合, 并以“六根互用”阐释之, 使其进入中国思想脉络。可以说, 钱锺书完成了一次概念的重新“发明”。从整体上来看, 围绕“通感”的讨论可归纳为三重对话: 其一, 古今之间——中国古代“感通”哲学与西方现代心理学的跨时空相遇; 其二, 跨学科之间——修辞学、现象学、认知神经科学各有涉猎, 各有发明; 其三, 中外文化之间——通感从外来概念转化为本土理论资源的内化过程。通感之“通”由此获得了双重含义, 它既是被归纳的艺术现象, 也是在持续论辩中不断被重新发明的理论场域。

而从哲学层面来看, 通感如何得以实现? 梅洛-庞蒂的知觉现象学对通感的实现机制进行了阐释。(Maurice, Merleau-Ponty, 2001) 他提出了“身体图式”的概念, “身体图式”指的是身体在感知世界时形成的、先于意识反思的统合能力, 身体并非各器官的简单叠加, 而是各感官之间无须转译即可直接交换信息的整体性结构。“身体图式”的统合功能使各感官无须转译便可直接交换信息, 使得视觉中包含触觉的质感、听觉中潜藏视觉的轮廓成为可能。(Merleau-Ponty, 2001, pp.114-118) 并且, “我对我的身体的意识, 不是对一个孤立总体的意识, 而是一种姿态图式, 它是对我的身体与纵向、横向以及它所处环境的某些重要坐标轴之间的位置的知觉。”(Merleau-Ponty, 2001, p.177) 感觉之间的流通是身体存在于世界的本然方式, 而非后天习得的修辞技巧, 感知秩序凝结于语言, 使原本沉睡的知觉世界在言语中得以唤醒。知觉的统一先于理性反思, 听、视、触等诸感官相互蕴含、彼此交织, 统一于身体之中, 而不是彼此隔绝。(Merleau-Ponty, 2001, p.214) 因循这一路径, “身体图式”是解释通感发生机制的核心概念, “本己身体的综合”则可以用来描述读者接受层面的具身性——前者属于机制层面, 后者则属于主体层面, 二者共同支撑着文本与读者之间主体间性的对话结构。

从知觉现象学的角度来看, 关于通感的创作实践既是对工具理性的抵抗, 也是对被过度切割之感知世界的还原, 是感知主体通过语言向世界的召唤作出的整体性回应。梅洛-庞蒂认为身体既不是纯粹的主体, 也不是纯粹的客体, 而是一种原初的存在方式——人通过身体“存在”于世界之中,

同时感知世界、也被世界所感知。(Merleau-Ponty, 2001, pp.98-101) 痲弦的诗歌即是这一整体性回应的自觉实践。他的诗风本具有对话性, 诗中社会关怀与超现实主义元素彼此张望、现代生存体验与古典诗学资源相互浸润, 这种风格上的内在张力本身就是一场建立于知觉经验之上的“通感”。如《葬曲》(痲弦, 2010, p.250) 以整饬节奏配合超现实意象, 洞穿生死之间的谜题; 《如歌的行板》(痲弦, 2010, p.194) 以乐曲结构模仿柴可夫斯基弦乐四重奏的节奏脉动, 诗题本身即是通感的宣言。而《山神》(痲弦, 2010, p.47) 则是痲弦通感实践中最为纯粹、也最为密集的一次, 在《山神》中, 他大量运用通感手法, 以感知的流动本身作为诗的结构, 艺术化地还原了感觉经验的内在秩序。

一、知觉盛宴:《山神》的通感形态与感官交融

身体是知觉经验生成的场域, 虽然经验经由感官触发、输入, 但感官与感官之间并非各自孤立, 在“身体图式”的统合下, 各种感觉彼此渗透、相互激活, 先于理性分析构成了整体性的、未曾割裂的知觉结构。这种知觉结构的整体性是身体向世界敞开时, 感觉经验汇聚所达成的结果。在“身体图式”的统合下, 视觉、听觉、触觉等感知通道不是彼此孤立, 它们是同一具身性结构的不同显现方式, 而各感官之间的相互渗透与激活则是身体向世界敞开时的本然状态。视觉中含有触觉的质感, 听觉中潜藏视觉的轮廓, 触觉中回荡听觉的余响, 感官与感官之间的相互联立和相互补充使知觉得以立体地把握经验对象, 而诗歌中的通感实践则通过语言凝练、优美地还原了这种经验过程及其结果。通过听觉、视觉、触觉等多重感知维度的联动, 痲弦在《山神》中构建了一个动态的、具身性的知觉场域, 其中的感知维度是相互交融、相互含摄的。诗中每一处物象的出场都伴随着感官的联动, 这种联动又反过来重塑了物象的呈现方式, 由此形成一个不断自我生成的感知场域。当读者进入这一显现于文本中的感知场域时, 便以自身的身体—主体为媒介, 感受山中景致, 读者的感知是在阅读接受的过程中与“山神”的感知共同生成的。

痲弦的通感实践并不是凭空而来, 追溯《山神》的创作背景, 可以发现痲弦的写作灵感来自何其芳的《秋天》(二)。(李元洛, 1987) 但从知觉现象学层面看来, 二者对感觉的表达有着根本性的区别, 何其芳的通感实践仍属于认识论框架内的描述, 感觉是服务于意义表达的手段。而痲弦的通感实践则是感觉在本体论层面的显现, 是感知经验的肉身化过程, 感觉本身即是意义。

作为汉语新诗中较早自觉运用感官联觉、以多重意象层叠营造诗境的范例, 《秋天》(二) 在视觉与听觉的交织上已具有相当的艺术水准, 其细密的意象铺陈和清婉的抒情语调也对痲弦产生了直接影响。然而, 该诗的审美范式仍属现代白话诗早期“观照—描摹”式的静态结构, 读者仍是从外部来观照诗中的意象和景观。何其芳以精微意象与柔美音韵描绘忧郁秋景, 却仍未脱借景抒情的表意传统——诗人是单方向观察物象的主体, 感觉的表现只是景物描写的点缀, 不是对感知结构的艺术还原。每节结尾“秋天栖息在农家里”“秋天游戏在渔船上”等点题式的句子明确收束了流动的感觉, 语言止步之处, 也是感觉收束之处。诗人站在画面之外勾勒秋日图景, 景物与人之间保留着静观式的、固定的审美距离, 感觉的生成被限定在“诗人—景物”这一“观照—描摹”式的主客二分结构之内。景物是被赋予了情感色彩的对象, 但它们自身的感知能力仍未被充分调动, 没有与诗人展开双向的对话, 感知结构的整体性被切断了。景物与人之间保留着静观式的审美距离, 感觉的生成被限定在“诗人—景物”这一主客二分结构之内。《秋天》(二) 反映了现代汉语诗人在探索感觉表达时的一种阶段性范式——以“描绘”感觉为主, 而非以感觉本身作为诗的结构。痲弦的《山神》则在这一范式上做出了重要推进。《秋天》(二) 中的感觉与语言终究未能彻底打通“可说”与“不

可说”之间的隔膜,《山神》则在这道隔膜上凿开了新的开口。

痙弦沿继《秋天》(二)的美学内涵在《山神》中进行了新的艺术尝试。《山神》集中体现了痙弦的通感实践中音乐性与视象性高度融合的美学特征——从感官联觉的角度来看,《山神》中的感官层次十分丰富,诗人通过调动视觉、听觉、触觉等多个感知维度,依照四季时序渐次展开一幅动态的物象图景。各类意象在诗中纷至沓来、腾挪跃动,引导读者实现感官与感官、感官与意象之间的联觉交响,进而与诗人的感知世界建立深度关联,构成主体间的对话关系。在痙弦对通感艺术的精妙运用之下,《山神》不只是一幅四季山水长卷,更是一部可听、可触、可感的综合感知诗篇,它充分展现了痙弦以通感拓展诗歌表现维度的艺术自觉和痙弦诗的通感实践特征。痙弦承继了何其芳音乐性与视象性细腻结合的语言风格,在《山神》中实验性地开辟了新的表达向度:风景物象不再只是被动的描绘对象,而成为以感觉为场域、与诗人主动展开对话的表意主体。诗中意象几乎无一静止——“太阳在山中点火”“瘴病婆兜售苦苹果”(p.47),动态化、人格化的意象将所有物象连缀为一个持续流动的感知世界。而且,此处意象的人格化也不是传统修辞学意义上以人拟物的单向投射,当太阳点起火、山中因此感到灼热,带来疫病的“瘴病婆”向山民“兜售苦苹果”时,物象不是被附加上人的某种情态,其人格化源于它们在具身经验中被诗人感知到的行动性和特点。如太阳投下的强光在视觉上和触觉上都如火焰般灼烈,山间潮湿闷热、易生疾患,因此山民们常受疫病之苦,这仿佛一场不可拒绝的强制交易,而“瘴病婆”的形象又增添了诗歌语言的童真之感,拉近了读者的感知距离。物象的特点与人的行为方式在感觉层面相互交织,这种写法将山中世界整体地构建为一个充满主动性的感知场域。除此之外,诗人以第一人称“我”来想象山神的行迹,每节结尾皆是山神融入凡间生活的姿态,如“我在菩提树下为流浪客喂马”“我在烟雨的小河里帮渔汉撒网”等,可以看出,山神与凡人之间毫无隔阂,感觉边界在这种“神”与人的互动中自然消弭。在感觉的相互侵越与彼此交织中,这位“山神”亲切、和善的形象与精神弥散而出——感觉不停,言说不止。诗行终结,而在读者的感知世界中,关于“山神”的吟咏久久未散。感觉的边界,终于超越了表达的边界。

因其通感实践的完满性与对前人作品的有意沿继,《山神》成为进入痙弦诗歌艺术天地的最佳切口。在《山神》中,痙弦重写了文本物象与读者之间的关系,充分释放了意象本自具足的言说潜能,构建了一种真正对话性的主体间性结构,这种结构所拓展的是感觉经验与诗歌语言的双重边界。《山神》中的世界是经由作为“身体—主体”的“我”——即那位温厚又略显狡黠的山神——在“身体图式”的统一下所遭逢的一个感性的整体,一切都由感觉而生。《山神》成功塑造了一种始于身体的、感知物的路径,“我”即是身体,而非“我”拥有身体,诗中所有的感觉都是“身体—主体”的感觉,是未经分化的、整体性的、充满生命交感的经验。身体处于知觉间,具有处境向度的空间性。诗人通过“山神”的身体调动起自身的感官,在文本中返回那个视、听、触、嗅浑然一体的知觉世界。

二、肉身与灵性:《山神》通感的诗学表达

《山神》中的感觉表达最终汇聚于肉身与灵性的维度。所谓“肉身”,是梅洛-庞蒂所说的知觉经验得以发生的具身性场域——不是抽象的精神,而是有温度、有重量、有感觉的“身体”;所谓“灵性”,则是山神信仰、四季轮回与泛灵论色彩所指向的超越性向度。在痙弦的通感实践中,肉身与灵性相互渗透——灵性借感官之“肉身”而显现,肉身因感通万物而获得了灵性的深度。这种双

向的渗透具体地发生在《山神》的物象、声音与读者的感知等三种感知层面之中，成就了“感觉即意义”的表达。

（一）物象的多重共现

初读《山神》，四幅依次铺展的季候画卷跃然眼前，形成视觉上的刺激。诗中充盈着丰富的“物”，各类物象随诗笔流转纷呈，与读者建立知觉联结。这种知觉联结使读者从旁观者转化为以具身“肉身”置身世界之中的知觉主体，实现人与万物之间的知觉粘连与经验交织，诗意由此生成。正如梅洛-庞蒂所说，身体并非客体，而是知觉定位之场，是人与世界交流、组织与重写经验的媒介。在《山神》的通感世界中，身体知觉成为了意义生成的机制之一，各类意象则是触发多重感官响应的感知媒介。当身体的感官被文本激活，感觉就会进入到更复杂的意义建构之中，感官将人与世界相连接，又将这种连接的结果与个体已有的认知和经验连接起来，赋予意义。

诗中意象可依其属性大致分为五类：一是植物与作物类意象，如“松果”“菩提树”“苹果”“柿子”；二是自然征候类意象，如“太阳”“雪”“火”“北风”——二者共同昭示四季流转；三是动物类意象，如“马”“缙鬃子”“雁子”“狸花猫”，它们自在栖息，与人和山和谐共存；四是人物类意象，如“进香者”“流浪客”“瘴疔婆”等，或为山民，或为行者，与山的某一片段交会；第五类则是作为叙述基点与灵性化身的“我”——“山神”本身。第一人称“我”既串联四季图景，又推动诗节节奏，使全诗成为流动的整体而非仅仅是被观赏的、静止的画面。这些意象本身就蕴含通感的基本条件，具有视觉、听觉与触觉等多层面的表意潜能。“松果”粗糙的表皮唤起触觉的质感，成熟坠落的瞬间又隐含听觉的声响；“雪”既是视觉之白，也是触觉之冷与听觉之寂——落雪无声，有一定厚度的积雪却能在脚下发出吱嘎的响声；“火”既具色彩与形态，也散发热量与噼啪声响。痠弦在选取意象时，已然埋下了感官交织的伏笔，使每一个意象都成为多重感知的凝聚。

《山神》中的知觉体验是双向交感的，作为背景的山中四季被身体给予“我”，为“我”塑造了身体的空间，身体知觉到了世界。这是一种具身性的知觉体验。读者跟随“我”——“山神”进入其感知领域，山中的各种声响——风声、叶响、动物啼鸣、人的活动——在文本空间中此起彼伏，表现出静与动的张力与平衡。这种知觉体验的具身性引起了读者的共鸣，读者成为了全身心投入其中的参与者，是诗歌的主角之一。当“猎角震落了去年的松果”，读者的耳朵“听”到了猎角的鸣响，眼睛“看”到了松果的坠落，身体甚至能“感受”到松果落地的轻微震动，同一瞬间刺激多重感官，形成了联觉交响。

（二）听觉的多重共振

《山神》表层音韵纷然上下源于其语言形式与内在情感的共振结构，其音乐性十分突出。痠弦的笔触模拟歌谣式的复唱，调动感官联觉，在一首诗的篇幅中反复将视觉意象转化为听觉体验，又使声音具象化为可视的形态，意象为声音衍化出了“肉身”。他通过节奏的起伏、声调的抑扬以及意象之间的声音呼应，指挥了一场由自然之声来演奏的交响音乐会。

《山神》中对声音事件的表现是视觉化的。“猎角震落了去年的松果”（p.47）一句中，“猎角”的声音本是无形的振动，痠弦却写出了它能够“震落松果”的物理力量，听觉通过“震落”这一动词转化为触觉的冲击与视觉的动态。声音不再是无形无质的存在，而是能够作用于世界、能够改变物象形态的力量。这种对声音的视觉化处理，使听觉意象获得了空间上的延展性，并转化为可以“看见”的物质。“栈道因进香者的驴蹄而低吟”（p.47）一句中，作为静物的“栈道”在驴蹄的触

击下发出“低吟”，原本作为视觉置景的栈道由此获得了听觉的生命，“低吟”既是拟声，也注入了情感色彩。诗人对声音的视觉化呈现使读者能够“听”到木质栈道在驴蹄下发出的轻微震颤，“看”到进香者缓缓前行的身影，感受到山间清晨的静谧与清凉。视觉、听觉、触觉、温度觉在同一意象中交汇。而“樵夫的斧子在深谷里唱着”一句中，樵夫挥起斧头是视觉动态，伐木的回声是听觉感受，“唱着”二字则简练地将视觉动态与听觉感受合而为一，形成了声景交融的复合意象。斧子的每一次起落都像是一个音符，深谷中的“歌声”是许多个音符的合唱，视觉上的劳作场景由此转化为听觉上的旋律。

痠弦不仅善于将视觉转化为听觉，还善于将听觉具象化为可以被“看见”的形态。诗中的“北风”是冬天来临的季节信号，它的呼啸声也具有寒冷、凛冽的质感——读者仿佛能“看”到风声的形状，能“见”到寒意如何凝结于空气中。这种对听觉的视觉化处理使抽象的声响转化为能够被视觉捕捉的、更加具体的形态，使读者能够通过多个感官同时感知同一个意象。“雁子”划过天空的轨迹则转化为一串高低错落、渐远渐弱的音韵，雁阵的飞行本是视觉捕捉到的移动，但痠弦将其处理为一组“渐弱的旋律”——视觉与听觉的边界又一次不着痕迹地消融，读者既“看”到了雁群的远去，也“听”到了风中消散的雁鸣。这种感官交织使自然的响动与情感的韵律融为一体，深化了诗的象征层次和读者的感知体验。

《山神》的节奏设计同样是通感表达机制的体现之一，诗句的适时停顿和延宕构成了视觉与听觉层面的双重通感效应。在听觉层面，它们形成了音乐性的声调起伏；在视觉层面，这些停顿又转化为意象的疏密布局与情感的光影明暗。如“春天，呵春天”这一重复、延绵的咏叹句式，在听觉上是舒缓的抒情旋律，在视觉上有如春光骤亮、色彩突然跃动、丰富起来的过程，从这组复唱中，读者仿佛能看见冬天灰白、低郁的画面瞬间染上春天的彩色。诗人通过词语节奏设计“声音—视觉”的联觉，使诗歌得以摆脱线性时间单向推进式的扁平叙述，与读者的感知结构相互映射，成为一个可供读者徘徊其间的知觉场域。读者不仅“听”到了节奏，也“看”到了节奏在空间中的绎动，随之联通各个感官，感受到节奏变化带来的情感起伏。

（三）读者接受层面的通感

《山神》灵动的语言风格与对主体间的对话性之艺术化表达是密不可分的，对语言、意象的轻灵运用和通过这种语言风格来托起的人与自然万物之间平等、亲切的对话姿态体现了痠弦诗歌游戏性的感知特征。这种游戏性是在诗性秩序中对世界展开的自由想象，语言接住了诗人的想象，在语言中展开的通感实践为《山神》略有神秘色彩的主题和对生命饱含关怀的情感创造出一种生动可感的肉身形式。

即便痠弦常常处理严肃的主题，但他的诗整体上仍能保持一种举重若轻的轻盈质地。《山神》涉及山神信仰、四季轮回、人与自然的关系等重大主题，但诗歌的语调始终轻灵、自由，这种举重若轻之表达的实现同样依赖于通感，而在读者接受层面，它以童趣与游戏性等言说策略来达成。

童趣是痠弦诗的艺术特征之一。从知觉现象学的视角看，所谓“童趣”，是指一种先于理性反思的经验层面的、尚未被理性范畴切割的感知姿态。在儿童的经验中，视觉、听觉、触觉尚未像成人那样被区分为彼此独立的通道，世界是以“整体性”的方式被感知的。痠弦诗歌中的“童趣”是一种从对语言本体的追问中生成的诗学策略，它常常表现为一种天真的凝视，在一系列写景诗中，他摒弃了成人世界中的固化认知框架，走出人与物的隔阂，以贴近孩童的直觉尝试与万物建立平等的

对话关系，回归那个未经分割的原初感知世界。在《山神》中，这种孩童的目光使“松果”“雁子”“狸花猫”等意象摆脱了单纯的、作为被观察的符号的物象功能，它们在孩童的视角下成为了具有主体性的、可以交谈的、能够表达喜怒哀乐的伙伴。松果可以被“震落”，也可以沉默地躺在树下，等待被捡拾；雁子“哭着喊云儿等等他”，在孩童的眼中，它们仿佛拥有人的情感与语言；狸花猫蜷缩在屋角打呼噜，它的呼噜声也成为了山间音乐的一部分。通过“童趣”的诗学策略，读者与物象的距离得以被拉近，物象通过现象身体的综合而被把握。“童趣”指向的是认知姿态层面的转变和认知视角的切换，它成功消解了人与物、主体与客体二元对立的僵硬界限，取而代之以交感式的、游戏化的互动，使读者重新获得与世界对话的能力。这种视角不仅使意象倍显鲜活、灵动，还在本体论的层次上恢复了世界原初的可对话性，使全诗生机勃勃。可以说，痖弦通过通感机制祛除了遮蔽，世界复而澄明。在通感的维度上，童趣也意味着感官的全面开放——孩童尚未学会只使用某一种感官来感知世界，他们同时调用所有感官，用眼睛听、用耳朵看、用手触摸、用心感受，这种感官原初的开放性使通感成为可能。

《山神》中意象群内部的对话关系是游戏性的，当意象在诗中自由嬉戏、相互借喻、彼此转化时，它们所呈现的正是感知本身的发生方式——在目的性的理性思考之前，世界首先是以“游戏”的方式向身体显现的。这种游戏性显著体现为意象之间的自由嬉戏。在进入《山神》的感觉世界时，读者所参与的是一种非工具性的、更贴近于原初形式的感知活动。如“当融雪像纺织女纺车上的银丝披垂下来”一句中，痖弦设置了“融雪—银丝”和“银丝—披垂”两组对应，他让自然现象与人工劳作在通感中进行感觉交互的游戏，彼此借喻、相互转化。这种游戏性遵循内在的感知逻辑——融雪与银丝在因其形态而在视觉与触觉上相通，纺车转动与银丝披垂在动态上相似，自然与人工的界限在诗句、在感觉的游戏中之随之消融。又如“牧羊童在石佛的脚趾上磨他的新镰”一句，同样充满游戏性。石佛的脚趾本是宗教庄严的象征，却被牧羊童用作磨镰刀的工具，二者在游戏中是并置的，神圣的象征却并未因游戏而被亵渎，也未曾对游戏的孩童产生力量压制，反而达成了一种和谐。而回归通感的角度，“磨镰刀”的动作唤起了触觉与听觉，“石佛的脚趾”也唤起了视觉上的肃穆、静默与触觉上的坚硬质感，各种感官经验在同一个画面中交织，形成一种近似复调的感知体验。

尽管《山神》带有一定的泛灵论色彩，但作为第一视角的“山神”并不是某种抽象概念的人格化图解或超验象征的简单投射。《山神》中作为叙述者的“山神”不是高高在上的超越存在，而是渗透于松果的坠落、融雪的披垂、雁子的啼鸣等细微意象之中的感知主体。如山神“在菩提树下为一个流浪客喂马”，其灵性体现为对山中生灵的日常关怀，通过触摸马鬃的触感、听见马蹄声的听觉、看见流浪客身影的视觉等感官，灵性找到了它的“肉身”，成为可触可感的在场。这是通感“道成肉身”式的深化，它在打通了感官界限之后，又打通了超越与内在、神圣与世俗的界限。山神的灵性通过感觉介质而成为读者能够以全身心感知的存在，山中世界经由“身体—主体”的感知涌现。读者得以在感官的交响中，重返世界原初的可对话性。在痖弦笔下，通感远不止于修辞学意义上的感官挪移，而是对语言之发生机制的把握——它让声音可以被看见，色彩可以被触摸，使诗歌从线性时间的约束中解放出来，成为一个在文学时空中逡巡、呼吸、可交感的主体。

三、古今对话：痖弦通感实践的诗史价值

《山神》是汉语新诗中一次极其成功的通感实践，但若仅将痖弦的通感实践置于单一文本之内

加以审视，则难以充分揭示其更深层的文学史意涵。因此，应当梳理古今诗学的谱系脉络，以历史眼光考察通感这一艺术手法在中国古代诗歌传统中的形态演变，方能突显症弦通感实践的超越性。从白居易、元稹到李贺，古代诗人的通感实践有其内在的演进逻辑，亦存在难以逾越的表达困境；而症弦对这一困境的回应与突破，正是其通感创作具有诗史价值的关键所在。

学者张桃洲认为，“汉语新诗理论要探讨和解决的问题是，处于‘现代性’境遇中的中国诗人，如何运用给定的语言材料——现代汉语——和言说空间，将自身的现代经验付诸表达。”（张桃洲，2005,p.5）症弦在已有语言材料和审美范式之上作出艺术突破，以感觉为本位、用感觉来言说，凭意象群之音乐美和视觉美来呈现身体——主体的具身经验。意象群是表意的主体。当感觉在诗中相互融通，山神便在刹那作为可听、可见、可触、可感的诗意存在显现，这是中国古代“感通”之美学传统的现代性表达，古今汉语诗学传统在《山神》中相遇，并得到了新的阐发。通过《山神》，症弦为中国古代诗人所面临的感觉言说困难提供了一种解法。

回看中国古代文学史，可以发现古人已经积累了大量的技法原型和创作实践，并产生了一定的理论意识。古人通过制造多种感官的融通组合来创造审美体验，使读者在其感官的共鸣中感知对象之美。钱锺书认为，“通感的各种现象里，最早引起注意的也许是视觉和触觉向听觉里的挪移。”（钱锺书，1985，p.65）古人的通感实践仅停留于修辞手法层面，通过侧写其他感官感觉来突出某一感官感觉。中国古代诗歌中，通感的经典形式是“听声类形”，通感实践多是对声音事件的叙写，从视觉与触觉层面落笔，写感官的挪移是为了烘托要表现的主角——声音，视觉与触觉是对听觉的增补。古诗中的通感实践典范之一《琵琶行》即属此类，白居易要侧重描写的感觉是听觉，他突出琵琶乐音之悦耳的方法就是以声写声，将琵琶乐音比拟为自然界中其他类型的声音，如“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语”，“间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难”等句，琵琶是“丝竹”之器，却能让听者有如同置身于自然界中，在短短一曲时间内带给听者繁美的听觉感受。《琵琶行》中的通感实践确实有意模糊了音画艺术形式的界限，以发散的写法表现“仙乐”之感染力，但却并未达到不同艺术形式之间的突破、交融，诗人的创作意图也是因自身的政治失意而感伤，听觉等感受不是最底层的主题。比起白居易的发散，他的好友元稹则在《善歌如贯珠赋》中将歌声比喻为“贯珠”，“贯珠”是全文的中心意象，通感实践紧扣它展开，“美绵绵而不绝，状累累以相成。……吟断章而离离若间，引妙啖而一一皆圆。小大虽伦，离朱视之而不见，唱和相续，师乙美之而谓连。……仿佛成像，玲珑构虚……清而且圆，直而不散，方同累丸之重叠，岂比沉泉之撩乱……似是而非，赋《湛露》则方惊缀冕，有声无实，歌《芳树》而空想垂珠。”（元稹，2010，p.369）元稹极其细致地以“贯珠”流畅圆润之美写尽了歌声的动听，这种写法是集成的。元白二人的通感实践都着重于基于听觉展开的想象，或发散或集中，而若论及对感官世界进行最极端、最彻底的拆解与重组，则非李贺莫属。李贺放任知觉狂乱，他的通感实践是感觉先行的，这种写作手法撕开了诗人有意设计的规整感知秩序，使感官重返原初统一性，如《神弦曲》，“西山日没东山昏，旋风吹马马踏云。画弦素管声浅繁，花裙綵縠步秋尘。桂叶刷风桂坠子，青狸哭血寒狐死。古壁彩虬金帖尾，雨工骑入秋潭水。百年老鸛成木魅，笑声碧火巢中起。”（李贺，2015，p.186）诗人从目视耳听等各个角度刺激读者的感官，以几组连续变换的意象群营造幻景，幻景所呈现的是融入打碎后改写的真实奏乐景象。李贺的通感实践就是诗人用色调一致、相互感应的意象群创造一个同时触发所有感官、知觉如潮涌般此起彼伏的通感世界。在他的通感世界中，所有感觉通道都被开启，通感与诗人的意志完成了融合，统摄于

所有写作质素之上，表达形式因此发生了改变，生命感受融渗于通感的表达形式之中。从李贺的通感实践中，读者能够领会到他凄异、扭曲的生命感受。从《琵琶行》到《神弦曲》，对感觉的描写逐渐由记事言志前的铺垫、烘托转变为先行于其他写作质素的主导型表达，诗人描述声音事件亦从“听声类形”发展为系统性的意象群式写法，但感觉仍然没有成为诗歌要表现的主角。古人的通感实践大多停留于修辞的立体化层面，真正的、能以主角的言说姿态与世界对话的感知主体是缺失的，多数通感实践中，作为叙述者的作者、由物象而起的感觉与读者处于分离状态。这种传统的通感实践所对应的感知方式也是较为单调的，由于无法还原感知体验的复杂性和对话性，古人遭遇了表达的困境。

而在《山神》中，痙弦则让感觉成为了与叙事者“我”——山神——相当的主角，丰赡的四季物象与万般感受皆归于“我”，“我”是亲历山中世界的主体，也正是由于感觉的综合形成基础，“我”及“我”的所听所见才得以显现。《山神》的通感实践不只是单单描述某一声音事件或渲染某种情思，不让位于其他叙事目的，它所走向的艺术效果就是还原感觉的过程与结果。钱锺书将 *synaesthesia* 一词译为“通感”，其理据来自中国本土哲学中的“感通”传统，他在《通感》一文中论及，《易经》有言，“咸，感也……天地感而万物化生”，且宋人张载也认为“感通”具有一体性，“感而后有通，不有两则无一”。（钱锺书，1985，p.65）感官挪移只是对“通感”最表层的解释，通感的实质是通过感觉的叠加及感觉互为注解所达成的“感而遂通”之境。在痙弦的诗中，被封闭的感官重新敞开，通过联觉填补人与世界关系的空缺，原本孤立的主体之间因感觉而重新建立起对话，臻于“感通”之境。而从知觉现象学的角度来看，知觉习惯之所以能够在文学接受中成立，是因为一代代创作实践中所保留的经典化符号具有相对固定的可理解性。与此同时，语言在创作实践中不断打破习惯的桎梏，在文学实践的积累中保留语言之于意义的生成性。无论是古代汉语诗学中的通感修辞，还是现代诗学范畴中被视为一种新的感知综合形式的通感，其存在基础都是梅洛-庞蒂（2001）所说的“本己身体的综合”（p.60），即读者以自身身体作为媒介来综合感觉经验的能力。这既是身体一主体亲历世界时的特性，也是文学作品得以被阐释、经验从“不可说”变为“可说”的条件之一。身体的感觉与文学语言的表达具有同构性，唯有身体一主体与它所知觉的世界相互交织、相互反射、彼此包含，诗人想要通过文学作品表达的感觉经验才因“本己身体的综合”而得以显现。作为感知主体的身体能够综合为一个统一整体，不再堕入虚无，而是因感觉深化本身的存在。身体一主体双重地置身于生活世界与诗人构造的文本世界中，其感觉是同步的。

可以说，痙弦的通感实践是一场主体间的诗学对话。读者是综合感觉、意义生成的主体，身体一主体是声音聚合和感官沟通的场域，感觉只有当读者亲历时方才显现，与对话的另一方——世界——产生共振、共鸣。痙弦的诗笔穿透了感受，将读者带往那个感官统合而非分立的原初世界。古人的感受固然敏锐，但其通感实践始终停留于片段的、对声音事件的放大，对视觉、触觉等其他感官的表现多居于次要地位，即使涉及到各感官之间的联觉，这种关系也不是双向的对话。声音事件仅仅是作为被描写的对象单向地被观察，由听觉挪移到其他感觉，但其他感觉对听觉的回应却是缺失的，导致了感觉对话的断裂。《山神》的写作意图并不是要抒发诗人对生活的感受，它是诗人对物象的观察、感知之统合，是“本己身体的综合”的艺术化表达。诗人调用各种物象不是为了展示自己的心境，他只是让物象自如地存在，还原它们的真实，没有过多着色、夸张，而它们原本的面目已足够生机勃勃，具备作为主体与读者对话的言说潜能。在这个世界中，知觉成为了主导，外部物

质世界的一切任由感官调动，知觉世界与外部世界由“感”而衔接，由“感”而通达。这是一种文本世界与生活世界之间的通感。现代诗人在创作中追求万物互联、心物交融的效果，可以视为是用现代汉语重写“感通”传统的尝试之一。通过多层次的通感实践，痖弦在《山神》细致地建构了这样一个“感通”的世界。

那么，他如何在《山神》中表现这个“感通”的世界呢？《山神》的世界中有可听、可见、可感的时序。《山神》依照四季时序展开图景，而通感正是连接四季、使时序流转得以转变为知觉之美妙体验的媒介，诗人用被充分感觉的物象来表现本不可见的时间，为模糊的时间涂上一层清明的颜色。春天对应着听觉的复苏——“猎角震落松果”的声响；夏天对应着视觉的繁茂——“菩提树”的绿荫；秋天对应着触觉的丰收——“苹果”“柿子”的饱满；冬天对应着温度觉的收缩——“北风”的凛冽与“雪”的寒冷。每一个季节都有其主导的感官维度，但痖弦从未孤立这些感官。春天的声响中有视觉的动态，夏天的繁茂中有听觉的蝉鸣，秋天的丰收中有触觉的饱满，冬天的寒冷中有视觉的洁白。四季的流转，由此成为感官的流转；时间的推移，由此成为感知方式的更替。正如大风起于青萍微末，读者能够以通感为媒介，全身心地沉浸感受季节变迁下的物象变化，感受“我”作为山神如何顺应自然规律生活。《山神》的世界中有对话的主体。《山神》中，第一人称“我”既是叙述基点，也是灵性的化身。但这个“我”并非孤立地观看、摄取物象，“我”不是独白的主体，而是时时刻刻都在与万物对话的感知主体。“我”与松果、与雁子、与流浪客之间的关系都是平等的对话关系，这种对话关系的建立依赖于通感的媒介作用。不是“我”单方面地看见、听见了他（它）们，而是通感使“我”能够感知万物的感知，松果的坠落不仅是视觉事件，也是“我”能听见的声响、能感受的震动；雁子的啼鸣不仅是听觉事件，也是“我”能看见的轨迹、能触及的哀伤。经由通感，“我”得以进入万物的感知世界，万物也得以进入“我”的感知世界，主体与客体、人与物的界限在感官的交融中消解，“我”陶醉于存在风格之中。

痖弦的通感实践不仅突破了对感觉结构、感觉方式与语言关系的表层艺术化把握，还通过诗歌的言说方式使抽象的主题落于可感的实处，为其再塑肉身。山神的灵性体现为可触可感的日常关怀，四季的轮回体现为可听可见的意象流转，人与自然的关系体现为感官的交融，当人身处于错综复杂的感受之中，就已经是在与世界对话。原本重大的主题被转化为具体的感官经验，它们不再是沉重的概念负担，而成为可以轻松感知、自由体验的诗意存在，读者在这种孩童游戏般轻快的节奏里领悟生命原初的诗意。

通过对通感艺术的精妙运用，《山神》实现了音乐性与视象性的高度融合，诗人调动视觉、听觉、触觉以及心灵感受等多重感知，依照四季时序渐次展开动态的物象图景，引领读者进入诗的世界，达成感官与感官、感官与意象之间的联觉交响。痖弦在《山神》中以丰富多彩的声、形、色意象群呼唤读者的感知，这使得诗歌成为一个能呼吸、会游戏、可交感的、带有生之意趣的主体，读者对诗歌的理解不再是静观式、对象化的。《山神》的感知场域持续向读者敞开，当读者跟随“山神”这一“身体—主体”进入诗的知觉场域，阅读行为本身便成为一种具身化的经验接受，读者以自身的感知结构回应诗中感知结构的召唤，与之形成交感与共振。通感超越了形式技巧，成为痖弦与读者、与自然、与生命进行关系性对话的根本诗学途径。

结语

从感官形态的细读到“肉身与灵性”之通感形态的剖析，再到古今诗学谱系的纵向梳理，可以发现，痲弦的通感实践抵达了感知经验与语言关系的本体论深度，不只是停留于修辞技法的表层；他所书写的“感觉”亦不只是对物象的外部观察，而是物象与心象的对话式契合。通感是痲弦诗的艺术特征，更是痲弦重构对物象的感知、融会中国古今诗学的策略之一。通过对古典意象的创造性转化和对现代经验的感官统摄，痲弦让古今诗学得以在文本空间与修辞境遇中开启对话，拓展了汉语诗歌的表现领域，为当代诗学应如何处理传统资源这一疑惑提供了一种新的可能。作为一种诗学实践形态，通感不能被简化为纯粹的外部因素，它指向的是诗人对语言质地的锤炼，以及对感知世界的生成性把握。可以说，通感的发展本身即是一种多层次的、文学史相互交叠的对话。痲弦的诗学贡献不仅限于形式上的创新，他与古典传统的对话，对时间、记忆与存在的沉思，都反映出特定的社会文化心理和时代变迁的印记。对痲弦诗歌的理解若仅止步于艺术技法层面的分析，便难以完整把握其诗学价值。

痲弦的诗歌一方面是其个体心象的投射，另一方面是与古典诗学传统、现代世界景观及读者期待视野之间多重对话的产物。痲弦的创作实践说明，文学经典的生成从来都不是审美自律性的孤立事件，而是审美创造与历史选择、文化传承与社会语境等多种因素共同作用过程。通感既是连接诗人内在感官与外在世界的媒介，也隐喻性地成为联结文学内部研究与外部研究的有效进路。归根结底，痲弦的通感实践是一场古今诗学的内部接续。他用现代感知结构重写了古典诗学精神，使古代汉语的韵律与意境在现代汉语中获得新的生命形态。这种转化不是对已有传统的背离，而是生发于诗学对话的创造行动。当感觉在诗中相遇，山神便在刹那显现，永恒在静寂中降临——“山神”不是不可见、不可说的神灵，而是可听、可见、可触的诗意本身，痲弦为读者打开的是一条重返世界原初可对话性的诗学路径。

Funding: This research received no external funding.

Conflicts of Interest: The author declares no conflict of interest.

ORCID

Li Yuhui ^{ID} <http://orcid.org/0009-0007-5973-2475>

Shao Wei ^{ID} <http://orcid.org/0009-0007-7809-3751>

References

波德莱尔（2011）：《恶之花》，郭宏安译。上海译文出版社。

[Charles Pierre Baudelaire (2011). *Les Fleurs Du Mal*, translated by Guo Hongan, *Shanghai Translation Publishing House*.]

何其芳（1996）：《预言》。浙江文艺出版社。

[He Qifang (1996). *Prophecy*. Zhejiang Literature & Art Publishing House.]

莫里斯·梅洛-庞蒂（2001）：《知觉现象学》，姜志辉译。商务印书馆。

[Maurice, Merleau-Ponty (2001). *Phenomenology of Perception*, translated by Jiang Zhihui, *The Commercial Press*.]

莫芝宜佳（1998）：《〈管锥编〉与杜甫新解》，马树德译。河北教育出版社。

[Monika, Motsh (1998). *The Commentary on the Art of Poetry and a New Interpretation of Du Fu*, translated by Ma Shude, Hebei Education Press]

李贺（2015）：《李贺全集》，闵泽平编著。崇文书局。

[Li He (2015). *The Complete Works of Li He*, edited by Min Zeping, Chongwen Publishing House.]

李元洛（1987）：《山灵与秋神——痙弦〈山神〉与何其芳〈秋天〉（二）对读》，《名作欣赏》（03）：41-45。

[Li Yuanluo (1987). "The Mountain Spirit and the Autumn Deity: A Comparative Reading of Ya Xian's *The Mountain God* and He Qifang's *Autumn (II)*." *Masterpieces Review* (03): 41-45.]

钱锺书（1985）：《七缀集》。上海古籍出版社。

[Qian Zhongshu (1985). *Patchwork: Seven Essays on Art and Literature*. Shanghai Ancient Books Publishing House.]

痙弦（2010）：《痙弦诗集》。洪范书店。

[Ya Xian (2010). *The Collected Poems of Ya Xian*. Hongfan Bookstore.]

元稹（2010）：《元稹集》，冀勤点校。中华书局。

[Yuan Zhen (2010). *The Collected Works of Yuan Zhen*, Ed. & Proofread by Ji Qin. Zhonghua Book Company.]

周振甫（1989）：《从〈诗词例话〉谈到我的学习》，《文史知识》（02）：3-11。

[Zhou Zhenfu (1989). From "Examples of Poetry and Prose to My Studies", *Knowledge of Literature and History* (02), 3-11.]

张桃洲（2005）：《现代汉语的诗性空间》。北京大学出版社。

[Zhang Taozhou (2005). *The Poetic Space of Modern Chinese: A Study of New Poetry Discourse*. Peking University Press.]