

# “总体艺术”与跨媒介叙事——西方浪漫主义文学新论

## “Total Work of Art” and Cross-media Narrative: A New Discussion on Western Romantic Literature

龙迪勇 (Long Diyong)

**内容摘要：**西方浪漫主义文学与艺术之间有着千丝万缕的联系，之所以如此，关键就在于浪漫主义作家试图创作出一种综合性、整体性的“总体艺术”作品。西方浪漫主义文艺最具根本性的特征就是试图综合多种艺术门类或多种艺术媒介的“总体艺术”，而实现“总体艺术”的路径，就叙事媒介的使用方式而言，包括多媒介叙事与跨媒介叙事两种。作为“总体艺术”实现路径的跨媒介叙事，其实也就是美学上所谓的“出位之思”在“叙事”方面的表现。通过跨媒介叙事，即通过语词对绘画或音乐的模仿，西方浪漫主义文学在某种程度上达到了“总体艺术”的美学效果；也就是说，通过跨媒介叙事，西方浪漫主义文学在保持自身文学特性的同时，也使自己具备了某种“绘画”或“音乐”的特征。无论是文学对绘画（图像）模仿的跨媒介叙事，还是文学对音乐模仿的跨媒介叙事，都表现在“内容”和“形式”两个层面。

**关键词：**总体艺术；跨媒介叙事；浪漫主义文学；图像；音乐

**作者简介：**龙迪勇，文学博士，东南大学艺术学院教授、博士生导师，主要从事叙事学、图像学研究。本文为国家社科基金项目“图像叙事与文字叙事比较研究”【项目编号：13BZW008】、江苏高校哲学社会科学研究重点项目“图像与文字的跨媒介叙事研究”【项目编号：2018SJDZ1134】的阶段性成果。

**Title:** “Total Work of Art” and Cross-media Narrative: A New Discussion on Western Romantic Literature

**Abstract:** Western romantic literature and art are interrelated in countless ways, which can be traced to the fact that romantic writers attempt to create “total work of art” of synthesis and wholeness. The essence of western romantic literature and art is “total work of art” which composites various categories of art and diversified artistic media, while the approaches to “total work of art”, as far as the modes of using narrative media, cover multimedia narrative and cross-media narrative, and the latter is actually a narrative expression of aesthetic “Andersstreben”. Through cross-media narrative, namely, words’ imitation of painting and music,

western romantic literature has in part achieved an aesthetic effect of “total work of art”; that is to say, through cross-media narrative, western romantic literature is endowed with certain features of painting or music while maintaining its literary characteristics. Cross-media narratives, no matter literature imitating painting (image) or literature imitating music, manifest themselves in the two levels of content and form.

**Key words:** total work of art; cross-media narrative; romantic literature; image; music

**Author:** Long Diyong is Professor and Ph. D. Supervisor at the School of Arts, Southeast University (Nanjing 211100, China). His research interests include narratology and iconology (Email: ldy7073@126.com).

法国学者让·贝西埃认为，浪漫主义文学思想的一个重要特征就是“突出该思想与非文学领域的不可分割的联系”(贝西埃等 509)；而他所说的“非文学领域”指的主要便是音乐、绘画等艺术领域。对此，英国观念史学者以赛亚·伯林在《浪漫主义的根源》一书中说得非常明白：“浪漫主义运动一诞生便与艺术息息相关”，“在某种意义上，浪漫主义与艺术之间的关系较之它与其他领域的关系要紧密得多。……我们完全可以肯定浪漫主义运动不仅是一个有关艺术的运动，或一次艺术运动，而且是西方历史上的第一个艺术支配生活其他方面的运动，艺术君临一切的运动。在某种意义上，这就是浪漫主义运动的本质”(伯林 3)。如此看来，要研究西方浪漫主义文学，考察其与艺术之间的关系是至关重要的，因为正是这种关系构成了“浪漫主义运动的本质”。可让人感到遗憾的是：尽管研究西方浪漫主义文学的各类学术成果堪称汗牛充栋，但这一文学思潮与艺术之间的本质性联系却并没有得到应有的重视，有些研究领域甚至还是一片空白。正是有感于此，本文拟从跨媒介叙事的视角，对西方浪漫主义文学与艺术的关系进行探讨；而要有效地讨论这个问题，首先需要明了的便是西方浪漫主义文学的“总体艺术”特征。

### 一、西方浪漫主义文学的“总体艺术”特征

西方浪漫主义文学之所以与艺术有着千丝万缕的紧密联系，关键就在于浪漫主义作家试图创作出一种综合性、整体性的文艺作品——“总体艺术”(Gesamtkunstwerk)。事实上，浪漫主义文学最具根本性的特点就是这种所谓的“总体艺术”。“总体艺术”也叫“整体艺术”，这一概念首先出现在德国浪漫派哲学家特拉恩多夫(Eusebius Trahdorff)于1827年出版的《美学》一书之中，后被剧作家理夏德·瓦格纳在《艺术与革命》(1849)、《未来的艺术作品》(1849)等论文中进一步发扬光大。

概而言之，“总体艺术”指的是一种融合各艺术门类(绘画、雕塑、建

筑、音乐、戏剧、文学等)与各表达媒介(图像、语词、音符等),以形成一种诉诸视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉等各感官系统的相互交织的综合性、统一性的文学艺术作品。在瓦格纳看来,最理想的“总体艺术”是戏剧,因为只有戏剧中,才能真正把建筑(剧场和舞台)、绘画(布景)、文学、音乐、舞蹈等各艺术门类统一成一个有机的整体。关于他心目中理想的“总体艺术”——戏剧,瓦格纳这样写道:“未来的艺术作品将具有一种共同的性质,它们也只有根据共同的要求才能够产生。这种要求,我们迄今只是个别艺术品种必然具备的实质从理论上加以阐述,然而实践上只有采取一切艺术家组合的形式才是可以想象的,而构成这一组合的,则是一切艺术家根据同一时间和地点奔向一个确定目标的联合。这个确定的目标就是戏剧,大家在这里面联合起来;以便在共同参与之下把这特殊的艺术品种的特色发挥到高度丰富的程度,在发挥过程中大家同心协力地向各方面深入贯通,作为这番深入贯通的果实,就正是孕育那生气勃勃的、感性上活灵活现的戏剧。至于使它们各部分的参与成为可能,是的,使它们成为必不可少而且缺乏这一参与就根本不可能出现的东西究竟是什么,那正是戏剧的本来的核心:戏剧性的情节”(瓦格纳 301)。显然,瓦格纳认为,真正能在戏剧中把各“艺术品种”联合起来的,还是故事情节;也就是说,真正能把戏剧塑造成“总体艺术”的,还是戏剧舞台上的叙事行为,也即展示“戏剧性的情节”这一核心要素。

至于能够创造出“总体艺术”的创作者,瓦格纳认为是“未来的艺术家”。那么,什么样的艺术家才是瓦格纳意义上的“未来的艺术家”呢?瓦格纳在上述引文中的说法——“一切艺术家组合”很可能让人产生误解,认为“未来的艺术家”并非个体创作者,而是一个包含多个艺术家的集体。这当然不是瓦格纳的本意。要明白瓦格纳的真正意思,我们还必须仔细研究瓦格纳对“未来的艺术家”的以下解释:“那么,谁将是未来的艺术家呢? /无疑是诗人。 /然而,谁将是诗人呢? /当然是演员。 /反过来,谁又将是演员呢? /必须是一切艺术家的组合”(瓦格纳 301)。尽管上述文字仍然没有明确指明“未来的艺术家”的具体身份,但仔细推敲还是可以肯定:瓦格纳所说的“未来的艺术家”、“诗人”、“演员”以及“一切艺术家组合”,所指的其实是同一个人,即具有多种创作才能的“总体艺术”的创作者。对此,德国学者吕迪格尔·萨弗兰斯基说得好:“由于艺术和艺术家的四分五裂,瓦格纳梦想着一种整体艺术作品,能将许多艺术门类统一起来,那是音乐、戏剧的表演、文学,以及绘画和雕塑的造型艺术。整体艺术作品要求整体艺术家,集体的生产有可能吗?也许不,责任在个别艺术家身上……”(萨弗兰斯基 288)除了指出“总体艺术”的综合性特征,萨弗兰斯基的这段话还包含了以下信息:创作这种整体性的作品需要作为“整体艺术家”的“个别艺术家”,而不能指望“集体的生产”;能写出“整体艺术”的“整体艺术家”非常少见,所以

连瓦格纳这样的天才都只能“梦想着一种整体艺术作品”。无疑，像瓦格纳所说的那种能综合多种艺术门类或多种艺术媒介的“总体艺术”作品，其创作是非常困难的，几乎是难以实现的，所以它往往只能是一种“未来的艺术作品”。正因为如此，所以一般来说，只要能融合两种艺术门类或两种艺术媒介的文艺作品，都可以称之为“总体艺术”作品。

对于“总体艺术”这一关涉西方浪漫主义文学创作根本理念的思想，我们还需要明白的是：尽管这个概念 1827 年才由特拉恩多夫正式提出，但“总体艺术”这一最能反映浪漫主义精神实质的文艺思想其实早就有了，如弗里德里希·施勒格尔于 1798 年所提出的“总汇诗”，在精神实质上其实就是一种进步的浪漫主义的整体文艺：“浪漫诗是渐进的总汇诗。它的使命不仅在于重新统一诗的种类，把诗与哲学和雄辩术沟通，它力求而且也应该把诗和散文、天才和批评、艺术诗和自然诗时而混合起来，时而融汇于一体，把诗变成生活和社会，把生活和社会变成诗，把机智加以诗化，用各种各样纯净的文化教养的材料作为艺术形式的内容，充实艺术，并通过幽默的震颤给艺术形式灌注灵魂。浪漫诗包罗了一切具有诗意的东西，……只有浪漫诗能够像史诗那样，成为周围整个世界的一面镜子，成为时代的肖像”（施勒格尔 72）。因此，正如狄特·波希迈耶尔所指出的：在特拉恩多夫、瓦格纳之前，“综合各个艺术门类的思想，就已经在浪漫派的艺术理论中发挥过重要作用”（波希迈耶尔 178）。而且，尤为重要是：特拉恩多夫所提出的“总体艺术”概念，其实正是对此前文艺创作实践的精准概括，因为到 1827 年他正式提出这个概念的时候，浪漫主义作家已经创作出了一大批颇具代表性的堪称“总体艺术”的文学作品。

从创作心理学的角度来说，浪漫主义文艺所倡导的“总体艺术”其实是与创作时的心理活动非常吻合的一种，比如说，要创作一篇小说，这种所谓的“总体艺术”就能够把作家创作这一叙事作品时的所思所想相对完整地记录下来。有过写作经验的人都知道，当作家们构思一篇小说时，那些来到他们意识中的事物是既快又多的，哪怕是在一分钟之内，那些出现在他们意识中的事物都完全可以用成千上万来形容。而对于这种“万象齐临”的意识状态，作家们的记录手段——语词却往往会显得不够用：他们常常会感到，如果写下了这个，就很可能忽视了那个；如果考虑到了一种可能性，就可能无法考虑其他更多的可能性；尤其让他们感到难堪的是，那些来到意识中的事件差不多是同时的，而语词却必须遵循一个线性的叙事秩序。对于创作时的这种状况，阿根廷著名作家博尔赫斯在其小说《阿莱夫》中就有非常生动的描述。所谓“阿莱夫”，是叙述者在特殊情境下所看到的一个“闪烁的小圆球”，“直

径大约两三厘米”，但这个“小圆球”却包含了世上的万事万物<sup>1</sup>。面对“阿莱夫”这样一个无限的小圆球，叙述者的绝望心情是可想而知的，正如博尔赫斯在小说中所叙述的：“现在我来到我的故事难以用语言表达的中心，我作为作家的绝望心情从这里开始。任何语言都是符号的字母表，运用语言时要以交谈者共有的过去经历为前提；我羞惭的记忆力无法包括那个无限的阿莱夫，我又如何向别人传达呢？……此外，中心问题是无法解决的：综述一个无限的总体，即使综述其中的一部分，是办不到的。在那了不起的时刻，我看到几百万愉快的或者骇人的场面；最使我吃惊的是，所有场面在同一个地点，没有重叠，也不透明，我眼睛看到的是同时发生的：我记录下来的却有先后顺序，因为语言有先后顺序”（博尔赫斯 192-193）。

如此看来，任何用语词叙述出来的故事都不可能完整地再现像“阿莱夫”这样的“一个无限的总体”——而创作时的意识状态正是一种类似“阿莱夫”一样的东西，也就是说，任何叙述行为都必须经历一个选择与抛弃的过程：选择一种或少数几种叙述的可能性，而抛弃其他众多的可能性。意大利作家伊塔洛·卡尔维诺就曾经谈到过创作时的这种状况。他把写作活动的“开始”视为“一个决定性的时刻”：“抛弃那些数不胜数的、多姿多彩的各种可能性，奔向那尚不存在的，但如果接受某些限制或规则就可能存在的东西”（卡尔维诺，《美国讲稿》121）。而且，在卡尔维诺看来，无论是对于小说家还是对于诗人来说，写作的“开始”都是这样一个面临艰难的选择与抛弃的时刻：“每一次开始都是这样一个抛弃众多可能性的时刻：对讲故事的人来说，就是要抛弃众多可能讲述的故事，把他决定当天晚上要讲述的那个故事区分出来，并把它变成可以讲述的一个故事；对于诗人来说，就是要从自己那混沌般的精神世界之中区分出某种感情，并使它与表达某种感觉或思想的词语和谐地结合在一起”（卡尔维诺，《美国讲稿》121-122）。

显然，如果不把出现在意识中的众多事件和组织事件的各种可能性进行义无反顾的抛弃，我们便不可能写出任何形式的叙事作品。就此而言，那种囊括一切的真正意义上的绝对性的“总体艺术”是任何作家和艺术家都不可能创作出来的；但相对意义上的“总体艺术”通过特定的创作手段还是可以

1 从“阿莱夫”出现的特定情境来看，这个特殊的“小圆球”其实正是博尔赫斯所创造的作家创作时意识状态的一个绝佳隐喻。正如小说中的人物之一卡洛斯告诉“我”（小说的叙述者）的，要看到“阿莱夫”，必须“先喝一小杯白兰地”，然后钻进楼梯下的地下室仰面躺着，“在黑暗中，一动不动，让眼睛先适应一下。你躺在砖地上，眼睛盯着楼梯的第十九级。我走了，放下地板门，你一个人待着。也许有个耗子会吓你一跳，再简单不过了。几分钟后，你就会看到阿莱夫。炼丹术士和神秘哲学家们的微观世界，我们熟悉的谚语的体现：麻雀虽小，五脏俱全！”（博尔赫斯：《阿莱夫》，王永年译，上海：上海译文出版社，2015年版，第191页。）从上述文字的描述看来，“阿莱夫”不可能是眼睛真实看到的具有物质实在性的球状物，它其实是一种在类似“幻视”状态下出现在意识中的心理学意义上的“小圆球”。

实现的，而这也正是西方浪漫主义作家在理论上积极提倡并身体力行付诸创作实践的。

那么，西方浪漫主义作家在叙事作品中实现“总体艺术”的路径究竟有几种呢？我们认为概括起来无非是两种：（1）多媒介叙事；（2）跨媒介叙事。就叙事媒介的使用方式而言，这其实正符合施勒格尔在表述“总汇诗”时所说的“时而混合起来，时而融汇于一体”（施勒格尔 72）：所谓多媒介叙事就是两种或两种以上的媒介（语词、图像等）“混合起来”共同完成一个叙事行为；所谓跨媒介叙事则是把两种或两种以上媒介的特性或长处（如图像的空间效果、音符的抽象性与直接性等）“融汇”于一种媒介（语词）的叙述之中，以使纯文字性的叙事文本在某种程度上具有音乐或图像的美学效果。

众所周知，作家们用来叙事的媒介是语词，但语词这种媒介在叙事时的优点和缺点都是非常明显的：其优点是可以很好地根据时间进程把一连串事件组织成一个具有因果关联的情节，其缺点则是无法把那种“阿莱夫”式的共时性事件清晰地、有秩序地叙述出来。与语词相比，图像尽管因其空间特性而无法完整和流利地叙述一个持续较长时间的故事，但其媒介特性却远比语词更利于展示多个共时性的事件。正是由于表达媒介的上述特性，所以运用语词的作家们在碰到像“阿莱夫”那样的叙述对象时，往往会借用像图像那样的空间叙事手段去尽可能地达成一种与共时性事件相适应的“总体艺术”作品。无疑，最直接的借用就是把图像与语词相混合，从而形成一种以两种媒介共同讲述一个或多个故事的图-文体叙事作品。这也正是西方浪漫主义作家（如瓦肯罗德、霍夫曼、雨果、乔治·桑、普希金、莱蒙托夫等）往往喜欢在文字性的手稿上画上各种图像（或涂鸦）的根本性原因。显然，这种多媒介叙事是西方浪漫主义作家试图在叙事作品中实现“总体艺术”的基本路径之一。关于西方浪漫主义文学的这种“图文一体”的多媒介叙事现象，我们将在其他论文中进行论述，下面主要讨论西方浪漫主义文学的跨媒介叙事问题。

## 二、作为“总体艺术”实现路径的跨媒介叙事

除了多媒介叙事之外，西方浪漫主义作家在叙事作品中实现“总体艺术”的路径还有跨媒介叙事。所谓跨媒介叙事，其实也就是美学上所谓的“出位之思”在“叙事”方面的表现。“出位之思”源于德国美学术语 *Andersstreben*，指的是一种媒介欲跨越其自身的表现特长而进入另一种媒介所擅长表现的状态。对此，钱钟书在《中国画与中国诗》一文中说得好：“一切艺术，要用材料来作为表现的媒介。材料固有的性质，一方面可资利用，给表现以便宜，而同时也发生障碍，予表现以限制。于是艺术家总想超过这种限制，不受材料的束缚，强使材料去表现它性质所不容许表现的境界。譬

如画的媒介材料是颜色和线条，可以表现具体的迹象，大画家偏不刻划迹象而用画来‘写意’。诗的媒介材料是文字，可以抒情达意，大诗人偏不专事‘言志’，而用诗兼图画的作用，给读者以色相。诗跟画各有跳出本位的企图。”<sup>1</sup>西方浪漫主义作家要实现“总体艺术”的目标，在保持自身表达媒介——语词之特长（长于表现时间进程中的一连串事件）的同时，也跳出“本位”去追求图像或音符等其他表达媒介的表达潜能，确实不失为一种极好的表达手段或艺术路径。对于这种“出位之思”（跨媒介叙事）现象，法国浪漫主义诗人兼艺术批评家波德莱尔在《哲学的艺术》一文中有精彩的论述：“今天，每一种艺术都表现出侵犯邻居艺术的欲望，画家把音乐的声音变化引入绘画，雕塑家把色彩引入雕塑，文学家把造型艺术的手段引入文学……”（波德莱尔 256）

对于表达媒介与艺术门类之间的内在关系，阿尔伯特·施韦泽发表过很好的意见：“我们依据艺术描绘世界的媒介，来给艺术分类。通过声音表达自我的人，被称为音乐家；借助色彩的，是画家；使用词语的，则是诗人。事实上，艺术家藉以自我表达的材料，是次要的。并非某人仅仅是一个画家，一个诗人，或是一个音乐家，而是他集这些身份于一身。一个艺术家的身上，包含了各种艺术倾向；仿佛他灵魂里居住着不同的艺术家。他的作品，是这些艺术家合作的产物；在他的每一个想法中，所有艺术家都有自己的一份分工。唯一的区别在于，在某个艺术灵感中，这个艺术家占主导地位；在另一个灵感中，则是另一位艺术家主导，但他们永远选择最适合自己的语言”（施韦泽 381）。这就是说，尽管很多作家和艺术家仅以某一种身份被人们所熟悉，但事实上，他集画家、诗人或音乐家的身份于一身——“仿佛他灵魂里居住着不同的艺术家”，比如说，歌德就是这种“灵魂里居住着不同的艺术家”的作家，他年轻的时候甚至还以占卜的方式来决定自己未来的艺术生涯到底是成为一个画家还是一个作家（施韦泽 381-382）。当然，正如我们所知道的，歌德后来成了一个作家，但他始终都没有放弃绘画；尤为难得的是，歌德的绘画才能还潜移默化地转移到了写作之中，所以我们读他的很多作品就像是在看一幅幅用语词绘成的图画。就像施韦泽所指出的：“歌德风格中最深邃之谜，正在于他毫不刻意，却能凭借寥寥几句话，让整个场景呈现在读者眼前；把读者们既没有见过、也没有听过的一切，传达给他们，仿佛身临其境。在《浮士德》里，我们读到的与其说是一个个场景，不如说是一幅幅生动的图画。……他描绘风景，并不仅仅用词语，而是像画家一样，真的目睹过实物；

1 转引自浅见洋二：《关于“诗中有画”——中国的诗歌与绘画》，《距离与想象——中国诗学的唐宋转型》，金程宇、冈田千穗译，上海：上海古籍出版社，2005年版，第113页。据浅见氏该文所说，钱钟书《中国画与中国诗》一文中的这段文字仅见于《开明书店二十周年纪念文集》（上海：开明书店，1947年版）所收该文的初版。后来，钱钟书对《中国画与中国诗》一文进行过大幅度的修改，此段文字在修改后的版本中不再出现。

而且他使用的词语,就像相互呼应的色彩点;如此一来,它们将活生生的场景,召唤到读者眼前”(施韦泽 382)。

像歌德一样,很多西方浪漫主义作家尽管以语词作为写作的工具,但他们的思维方式却是图像性的,不少浪漫主义作家甚至本身就是颇有成就的画家,如雨果、梅里美、乔治·桑、缪塞、波德莱尔、戈蒂耶以及普希金、莱蒙托夫等人莫不如是。显然,这些浪漫主义作家的绘画才能肯定为他们的文学创作增色不少,从而使他们创作出的文学文本具有某种“图像”性特征,就像我们能从《浮士德》中读到“一幅幅生动的图画”一样。

对于真正的高手来说,不仅文学与绘画之间的跨媒介转换会增强各自的表达效果,文学与音乐的跨媒介转换同样如此。而且,这种跨媒介转换都有利于创作出堪称“总体艺术”的叙事作品。

如果说歌德是一个偏向图像思维的作家的话,那么,席勒则是一个具有音乐气质的诗人:“我们把席勒认作一个诗人,他却认为自己其实是个音乐家。……与歌德情况不同,在席勒的词语背后,不是纯粹的直觉,而是声音与韵律。他的描述是声音性的,而没有逼真的图像性,不为读者呈现鲜活的场景。他的风景其实都是剧场般的背景装饰”(施韦泽 383-384)。像席勒这样具有声音性描述才能的作家当然也不在少数,如法国浪漫主义诗人拉马丁以及深具浪漫气质的诗人和哲学家尼采,就具备这种音乐般的思维方式和写作才能。施韦泽说得好:“拉马丁是又一个音乐家,因为他的暗示多于描绘。音乐之于尼采,就像绘画之于歌德。他认为作曲才是自己的天赋,是他命中注定的天职。……他的著作就是一部部的交响曲。这位音乐家并不阅读它们;他听见它们,仿佛他正在翻阅一份乐队总谱。他所见的并非词语和字母,而是不断发展和交织的主题。在《超越善恶》中,他甚至运用了赋格形式的短小间奏——这是贝多芬常用的手法。……无论如何,尼采本人对自己著作的音乐性,有全面的自觉。这就是缘何他对那些‘把耳朵塞进抽屉里’、只用眼睛读书的现代人,感到如此恼火。再者,通过思想之间的清晰联系、通过它们明显的不相关性和不连贯性,我们可以看到,写作《查拉图斯特拉如是说》的那位诗人,不是以词语的逻辑,而是以声音的逻辑处理他的思想”(施韦泽 384)。如果说尼采是诗人中的音乐家的话,那么让他又爱又恨的瓦格纳则是音乐家中的诗人。对此,施韦泽这样概括道:“瓦格纳是又一位音乐家中的诗人,只不过他不仅仅是文字表达的大师,同时是音乐表达的大师。尼采对瓦格纳不论是爱是恨,都达到了无人能及的地步;他总结了如下的著名公式:‘瓦格纳是画家中的音乐家,音乐家中的诗人,但最重要的一点:他是戏子中的艺术家’”(施韦泽 384)。

总之,我们认为,图像(造型艺术)因长于在有限的空间中展示多个共时性的事物,所以它们在表达效果方面往往容易成为西方浪漫主义作家所模仿的对象;音乐则因其抽象性和直接性而长于表达主体的精神状态或主观性



的情感，所以它们作为一种“从灵魂到灵魂”的语言也容易被高度主观化的西方浪漫主义文学所借鉴。在论及德国浪漫主义文学的特征时，彼得·皮茨除了谈到各种文学体裁之间的相互渗透之外，也指出了文学对艺术（尤其是绘画和音乐）的借鉴：“由于‘渐进的总汇诗’不局限于任何特定的形式和内容，它也同样摆脱了束缚，迈进了文学以外的艺术领域。这个时期的德国文学借鉴最多的是绘画和音乐”（皮茨 12）。

无论是文学对绘画（图像）模仿的跨媒介叙事，还是文学对音乐模仿的跨媒介叙事，都表现在“内容”和“形式”两个层面。限于篇幅，下面仅以西方浪漫主义文学模仿绘画（图像）的情况举例进行阐明<sup>1</sup>。

就“内容”层面对图像的模仿而言，在文学史上有所谓的“艺格敷词”传统——一种古老的对物品（主要是艺术作品）或地方进行描述的传统：“这种写作方法被称为‘艺格敷词’（ekphrasis）——一种古时的文学风格，以详细精确描述某件物品或某个地方为特征，无论描述对象是真实存在抑或虚构”（金兹伯格 2）。也就是说，“艺格敷词”旨在提供所见物品或地方在语词上的对等物。现代人则倾向于仅仅把“艺格敷词”理解为“对一件艺术品的描述”（威布 26）。当然，无论是广义上把“艺格敷词”理解为对一切物品或地方的描述，还是仅仅理解为对艺术作品的描述，这种修辞方式或写作方法在“生动性”的艺术效果之外，还应该在“内容”描述方面以语词达到某种“客观性”或“精确性”，至少主观上如此。

由于与艺术之间的密切关系，西方浪漫主义文学中当然有不少对艺术作品进行描述的文字，但这种描述并不属于“艺格敷词”传统。浪漫主义作家认为真正客观的描述既不可能也无必要，所以他们对艺术作品的描述注重的是抒写主体的体验，如果非要对某件艺术作品的“内容”层面做出描述，那也是非常简单的，他们重点关注的还是该作品的“艺术性”。正因为如此，所以浪漫主义作家描述一件艺术作品的方式往往是以不同的媒介创作出另一件艺术作品；或者是在另一种媒介的衬托下，对被描述艺术作品的美学效果进行带有主观色彩的抒写。比如，瓦肯罗德的《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》中就有两个篇章以诗歌的形式来描述他所看过的画作：一篇即《对两幅画的描述》，另一篇则为《画家肖像——缪斯与一位年轻艺术家相会在画廊》。在题为《对两幅画的描述》的那一篇中，第一幅画名叫《贞洁圣母与基督圣婴和小约翰》，瓦肯罗德写了三首诗来对画作进行描述：《玛利亚》、《圣童耶稣》和《小约翰》；第二幅画名叫《来自东方三圣的祈祷》，瓦肯

1 至于西方浪漫主义文学对音乐模仿的跨媒介叙事，其特征也是非常明显的，勃兰兑斯说得好：“正如今天一些作家相当成功地试图用文字绘画一样，浪漫主义者也想用文字制作音乐。”（勃兰兑斯：《十九世纪文学主流》（第二分册），北京：人民文学出版社，1997年版，第112页。）关于西方浪漫主义文学模仿音乐的情况，笔者将另撰专文探讨，限于篇幅，此不赘述。

罗德也写了三首诗来对之进行描述：《三位圣人》、《玛利亚》和《圣童耶稣》。对于这种以诗述画的方式，范大灿先生这样评述道：“由于他坚持反对对艺术家进行阐释性的分析，因而为了表达一幅画的杰出之处，他就只有一种办法，用另一种艺术形式（例如诗歌）来描述一幅画的内容和发表自己的感想，‘对两幅画的描述’就属于这种情况”（范大灿 19）。当然，尽管范先生认为其中的诗歌也描述了画作的内容，但仔细地阅读这六首诗之后，我们能从中获取的“内容”方面的东西其实是非常少的。比如，瓦肯罗德对题为《贞洁圣母与基督圣婴和小约翰》画作的描述，就仅仅对画面上的三个人物形象分别写了一首诗，而我们从诗中能够获取的“内容”既少又充满主观性。试看其中题为《圣童耶稣》的那一首：“美丽多彩是身边的世界！/它对我异于其他孩童，/我不能真正地游戏，/用手捕捉不到任何东西，/我不能大声嬉戏轻松玩耍。/所有我眼前/生机勃勃的东西，/仿佛是些过往的影子/和可爱的光怪陆离之物。/但我内心充满喜悦，/胸中藏有更美妙的事物，/却无法道出”（瓦肯罗德 40）。

显然，这是以另一种艺术形式（诗歌）来释读画作《贞洁圣母与基督圣婴和小约翰》中的一个人物形象，而这种释读注重的是文本的“艺术性”而非内容的“精确性”。之所以如此，是因为瓦肯罗德认为：“一幅美的绘画作品其实是不能用语言描述的；因为一说到‘美’以外的词，人们对画的想象就会烟消云散。因此，老一代艺术史作者给了我明智的启示，他们面对一幅画只说：一幅杰出的、无与伦比的、盖世无双的精彩之作。我觉得，几乎不可能再做出更恰如其分的描述”（瓦肯罗德 38）。

至于“形式”层面对图像的模仿，瓦肯罗德的《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》也是一个极好的例子。仔细分析起来，我们可以发现，《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》一书的叙事结构呈现出一种特殊的“空间形式”，而这种“空间形式”受到了教堂中的祭坛画的深刻影响。除作为“前言”的《致这部文集的读者》（由蒂克撰写）之外，该书共收录了 17 篇形式上独立的作品（其中的 3 篇是蒂克撰写的）。这 17 篇作品既可以单独成篇，合起来又构成一个整体。就整体而言，这些作品的排列组合，也就是说，整部作品的叙事结构受到了教堂中祭坛画的组合形式的影响：以第 9 篇《缅怀我们德高望重的鼻祖阿尔布莱希特·丢勒》为核心，呈左右对称地排列。关于这一点，恩斯特·贝勒尔已做过很好的揭示：“我们可以把这种排列与祭坛画（altarpiece）的形式作比较。两者的主要差别当然是，祭坛画从左至右排列的圣徒与先知在这里变成了艺术家，而通常身处中央的基督则让位给了丢勒”（贝勒尔 204-205）。

总之，通过跨媒介叙事，即通过语词对绘画或音乐的模仿，西方浪漫主义文学在某种程度上达到了“总体艺术”的美学效果；也就是说，通过跨媒介叙事，西方浪漫主义文学在保持自身文学特性的同时，也使自己具备了某

种“绘画”或“音乐”的特征。

### 结语

正如阿尔伯特·施韦泽所指出的，很多优秀的文学艺术作品尽管最终只能在外表上通过一种媒介以某一种艺术形式表现出来，但在其外表的背后其实还潜藏着另一种甚至多种艺术形式。文学艺术的这种本质性特征正好为“出位之思”或跨媒介叙事现象提供了心理基础，也正好为西方浪漫主义作家创作出“总体艺术”作品提供了现实可能性。从上面的论述也不难看出，西方浪漫主义作家也确实通过跨媒介叙事这一特殊的路径，成功地创造出了一种综合性的“总体艺术”。当然，这只是问题的一个方面；而问题的另一个方面则是：当文学或艺术纷纷“出位”去追求其他艺术的长处或效果时，千万不要忘了所用媒介自身的特色或“本位”，也就是说，“出位之思”或跨媒介叙事固然可能带来固守媒介“本位”时所不可能具有的精彩表述或艺术效果，但也不要超出媒介自身的表达极限，否则的话就容易事与愿违，走向问题的反面。施韦泽说得好：“不同艺术之间存在的紧密而又紧张的关系，使每一门艺术都有一种扩张的愿望，必须达到自身最极致的可能性，方甘罢休。但随即它又想去侵占别的艺术领地。不光音乐希望像另外两门艺术那样去描画和叙述，绘画与文学亦然。文学希望描绘出必须用眼睛观看的画；绘画希望抓住的，则不仅是可见的场景，更是其背后诗的感觉。然而，音乐借以表达的媒介，实在是太不适合描述实在的观念了，所以它想清晰表达诗歌与图像的观念时，很容易就达到能力的极限。正因如此，图画与文学的倾向，在一切时代都对音乐创作造成极其有害的影响，并催生一种伪艺术，它自以为是地幻想自己能描绘某些事物和思想，实则那已经远远超出了它的能力范围了。这种伪音乐靠做作与自欺存活。它傲慢地把自己看作唯一完美的音乐，结果只能令它声名狼藉”（施韦泽 385）。

如果说，音乐试图去清晰地表达文学或图像等实在的观念时很容易超出音符“能力的极限”的话，那么，叙事作品试图像音乐那样仅仅满足于能指的游戏而不叙述任何故事的话，就同样有超出语词“能力的极限”的危险。此外，文学固然可以借鉴图像的空间表述能力，但如果忽视语词的线性特征而试图使其承担视觉艺术的全部功能的话，就会超出语词“能力的极限”而走向反面了。比如说，法国的“新小说”因模仿图像艺术的空间描述和造型特征而确实产生了很多优秀的作品，但毋庸讳言，其中也有不少因超出语词的能力极限而导致失败的小说，对此，卡尔维诺曾一语中的地指出：“‘新小说派’（*nouvelle école*）的危险性在于把文学命题缩减为（也许更严谨但无疑更有局限性）视觉艺术”（卡尔维诺，《关于小说的九个问题》31）。当然，只要作家们在进行跨媒介叙事时对作为表达媒介的语词有理性的理解和清醒的认识，努力做到不超出这一媒介的表达极限，就可以有效地避免因“出位”

而带来的危险性。绝大多数西方浪漫主义作家，如瓦肯罗德、蒂克、霍夫曼、波德莱尔、马拉美等，对跨媒介叙事所持的都是这种理性的态度，所以他们能有效地运用跨媒介叙事这一艺术手段，去创造出他们心目中那种既具有高度的复杂性又具有多姿多彩的美感特征的“总体艺术”之花。

### Works Cited

- 贝西埃等主编：《诗学史》（下），史忠义译。天津：百花文艺出版社，2002年。  
[Bessiere, J. et al. eds. *The History of Poetics*, Vol. 2. Trans. Shi zhongyi. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2002.]
- 贝勒尔：《德国浪漫主义文学理论》，李棠佳、穆雷译。南京：南京大学出版社，2017年。  
[Behler, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. Trans. Li Tangjia & Mu Lei. Nanjing: Nanjing University Press, 2017.]
- 伯林：《浪漫主义的根源》，吕梁等译。南京：译林出版社，2008年。  
[Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Trans. Lü Liang et al. Nanjing: Yilin Press, 2008.]
- 博尔赫斯：《阿莱夫》，王永年译。上海：上海译文出版社，2015年。  
[Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Trans. Wang Yongnian. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2015.]
- 波德莱尔：《美学珍玩》，郭宏安译。上海：上海译文出版社，2013年。  
[Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*. Trans. Guo Hongan. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2013.]
- 波希迈耶尔：《理查德·瓦格纳：作品—生平—时代》，赵蕾莲译。哈尔滨：黑龙江教育出版社，2015年。  
[Borchmeyer, Dieter. *Richard Wagner: Werk—Leben—Zeit*. Trans. Zhao Leilian. Haerbin: Hei Longjiang Education Press, 2015.]
- 范大灿：《解读〈一个热爱艺术的修士的内心倾诉〉——代译序》，（德）瓦肯罗德：《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》，谷裕译。北京：商务印书馆，2016：1-26。  
Fan dacan. “Preface.” *Wilhelm Wackenroder: Herzensergießungen eine kunstliebenden Klosterbruders*. Trans. Gu Yu. Beijing: The Commercial Press, 2016: 1-26. ]
- 金兹伯格：《记忆断片——巴克森德尔回忆录·序言》，（英）迈克尔·巴克森德尔：《记忆断片——巴克森德尔回忆录》，王晓丹译。南宁：广西美术出版社，2017：1-7。  
[Ginzburg, Carlo. “Preface.” *Michael Baxandall. Episodes: A Memory Book*. Trans. Wang Xiaodan. Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2017: 1-7.]
- 卡尔维诺：《美国讲稿》，萧天佑译。南京：译林出版社，2012年。  
[Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Trans. Xiao Tianyou. Nanjing: Yilin Press, 2012.]
- 一：《关于小说的九个问题》，《文字世界和非文字世界》，王建全译。南京：译林出版社，2018：25-35。  
[—, “Nine Questions about Fiction.” *Mondo scritto e mondo non scritto*. Trans. Wang Jianquan. Nan-

jing: Yilin Press, 2018: 25-35.]

皮茨:《从文艺复兴到浪漫主义运动时期各类思潮概况》,罗尔夫·托曼主编:《新古典主义与浪漫主义——建筑·雕塑·绘画·素描》,中铁二院工程集团有限责任公司译。北京:中国铁道出版社,2012:6-13。

[Pütz, Peter. "A Survey of Various Thoughts from Renaissance to Romanticism." Ed Rolf Toman. *Neoclassicism and Romanticism: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing*. Trans. China Railway Eryuan Engineering Group Co. LTD. Beijing: China Railway Press, 2012: 6-13.]

萨弗兰斯基:《荣耀与丑闻——反思德国浪漫主义》,卫茂平译。上海:上海人民出版社,2014年。

[Safranski, Rüdiger. *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Trans. Wei Maoping. Shanghai: Shanghai Renmin Press, 2014.]

施勒格尔:《雅典娜神殿断片集》,李伯杰译。北京:生活·读书·新知三联书店,2003年。

[Schlegel, Friedrich. *Athena—Fragment*. Trans. Li Bojie. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2003.]

施韦泽:《论巴赫》,何源、陈广琛译。上海:华东师范大学出版社,2017年。

[Schweitzer, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Trans. He Yuan & Chen Guangchen. Shanghai: East China Normal University Press, 2017.]

瓦格纳:《未来的艺术家》,廖辅叔译,姚亚平主编:《艺术学经典文献导读书系·音乐卷》。北京:北京师范大学出版社,2013:300-312。

[Wagner, Richard. "The Artists of the Future." Trans. Liao Fushu. *Introduction to the Classic Texts of Music*, ed. Yao Yaping. Beijing: Beijing Normal University Press, 2013:300-312.]

瓦肯罗德:《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》,谷裕译。北京:商务印书馆,2016年。

[Wackenroder, Wilhelm. *Herzensergießungen eine kunstliebenden Klosterbruders*. Trans. Gu Yu. Beijing: The Commercial Press, 2016.]

威布:《实现图画:阿马塞亚的阿斯特里乌斯文本中的艺格敷词、模拟和殉道》,范白丁译,张宝洲、范白丁选编:《图像与题铭》。杭州:中国美术学院出版社,2011:25-57。

[Webb, Ruth. "Ekphrasis, Mimesis and Martyrdom in Asterios Texts of Amaseia." Trans. Fan Baiding. Ed Zhao Baozhou & Fan Baiding. *Image and Inscription*. Hangzhou: China Academy of Art Press, 2011:25-57.]