

## 《缪斯之艺》：奥尔布赖特的跨艺术诗学研究

欧 荣

**内容提要：**美国学者奥尔布赖特在《缪斯之艺：泛美学研究》一书中对跨艺术诗学进行了深远和宏大的哲学性思考，探究了艺术的核心问题，包括艺术的本质、艺术的功能、艺术的起源与结局，以及艺术品的意义。他在论著中既阐释了文学、绘画、音乐等各门艺术的独特性，也论证了艺术之间的共通性和相互转换的可能。欧美跨艺术学界研究诗画关系或诗乐关系的不乏其人，像作者这样能在文学、绘画、音乐间穿梭自如，批评视野如此宽广的并不多见。著作第二部分稍显薄弱，但整体而言，该论著既有哲学高度的宏大思考，又有具体的逻辑论证和细致的文本解读，还配有多幅相关视觉艺术图片，读来引人入胜，富有启发，对比较文学、艺术史和跨艺术诗学研究有重要的参考价值。

**关键词：**奥尔布赖特 《泛美学研究》 跨艺术诗学 比较艺术 艺格符换

**中图分类号：**I712 **文献标识码：**A **文章编号：**1002-5529(2020)03-0182-10

**作者单位：**杭州师范大学外国语学院，浙江 杭州 311121

**DOI:**10.16430/j.cnki.fl.2020.03.018

**Title:** A Review of Daniel Albright's *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*

**Abstract:** In *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*, Albright develops a profound philosophical framework and explores some fundamental issues: the essence of art, the function of art, the beginning and ending of art, and the meaning of artwork. Albright makes fascinating elaboration on the unity and diversity of literature, painting and music. It is quite common to find works on poetry and painting, or literature and music in European and American interart studies nowadays, but rare to see a polymath like Albright who shuttles at ease amid different arts with such depth, insight and concentration. Though Part Two is inappropriately brief, on the whole, the book is elegant and enjoyable, with a broad philosophical framework, the convincing argumentation, the delicate textual analysis, and a number of related visual illustrations; hence, it is an illuminating reference for scholars of comparative literature, art history and interart poetics.

**Keywords:** Daniel Albright, *Panaesthetics*, interart poetics, comparative arts, ekphrasis

**Author:** Ou Rong, Professor, School of International Studies, Hangzhou Normal University, Hangzhou, Zhejiang Province, China. Email: rongou2014@hznu.edu.cn

[Albright, Daniel. *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*. New Haven: Yale UP, 2014.]

## —

欧美跨艺术诗学(interart poetics), 广义上指打破媒介和艺术的界限, 研究不同媒介和不同艺术之间的相互影响和相互转化的诗学理论; 在诗歌批评领域, 跨艺术诗学关注诗歌与绘画、音乐等非语言艺术的相互影响以及诗歌文本与绘画、音乐等非诗歌文本之间的转换或改写。随着上世纪六七十年代文化研究和比较文学界美国学派的兴起, 不少学者开始关注不同艺术、不同媒介之间的影响和转换, 跨媒介、跨艺术研究在西方学界日渐繁荣。

1995年瑞典隆德大学(Lund University)比较文学系举办了声势浩大的跨艺术研究国际研讨会, 会议的主题是“跨艺术研究: 一个新视角”(“Interart Studies: A New Perspective”), 提倡跨艺术/跨媒介视角的开拓性研究。来自22个国家的200多位学者齐聚一堂, 就文学史、音乐学、舞蹈学、戏剧影视、传播学等领域如何开展跨艺术研究展开了热烈的讨论, 并酝酿成立跨媒介研究学会。<sup>①</sup>美国新历史主义学者格林布拉特(Stephen Greenblatt)在会上指出, 文学批评已经到了“跨艺术转向”的时刻, 他呼吁文学批评家、艺术史学家、音乐学研究者和媒体研究者之间要加强合作(13)。1996年北欧跨艺术研究学会(Nordic Society for Interart Studies)在瑞典成立, 2011年更名为国际跨媒介研究学会(International Society for Intermedial Studies)。学会章程明确提出, “跨媒介研究关注艺术形式和媒介/媒体之间的相互联系, 这些联系在广阔的文化语境中被加以研究, 并应用于更为广泛的艺术形式上。”学会宗旨是“通过举办会议、讲座及项目合作, 促进跨媒介研究及研究生教育”(ISIS)。学会至今已与欧美20多个跨艺术研究学会和研究院所建立了紧密的联系, 这些研究团体通过创办学术刊物、举办国际研讨会、出版会议论文集, 为国际跨媒介、跨艺术研究提供了广阔的平台。国际跨媒介研究学会已在欧洲、北美洲和亚洲成功举办了四届学术年会/双年会(罗马尼亚, 2013; 荷兰, 2015; 加拿大, 2017; 中国, 2018<sup>②</sup>), 不但顺应了跨媒介研究全球化和多元化发展的趋势, 充分展现了当代国际跨媒介研究的成果和动向, 极大地提升了跨媒介研究在文学、艺术、电影等领域的影响力, 还吸引了越来越多的学者参与到跨媒介研究的学术盛会中。通过对这四届研讨会议题及参会论文的梳理, 笔者发现, 比较而言, 中国学者的跨媒介研究主要是围绕着文学的跨艺术研究, 且研究规模较小; 欧美学者的跨媒介研究更多元, 具有沟通人文艺术、社会学与自然科学的跨学科特点, 且著述丰富, 蔚为大观(欧荣, 《述评》723-36)。

① 1997年该会议的参会论文结集出版, 编者在前言中对此次会议有所介绍(Lagerroth)。

② 第四届年会2018年11月由杭州师范大学组织承办, 主题为“比较视野下的跨媒介实践与理论”。

20世纪下半叶欧美学界相继出版了一些跨媒介研究的开拓性著述。关注诗画互动关系的有海斯特拉姆(Jean H. Hagstrum)的《姊妹艺术》(*The Sister Arts*)、斯坦纳(Wendy Steiner)的《图画罗曼司》(*Pictures of Romance*)、克里格的《艺格符换》(*Ekphrasis*)和赫弗南(James Heffernan)的《语词博物馆》(*Museum of Words*)等。关注影视艺术的有佩西(Joachim Paech)的《电影、电视、影像与艺术:跨媒介策略研究》(*Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*)。关注跨媒介理论建构的有米切尔(W. J. T. Mitchell)的《图像学》(*Iconology: Image, Text, Ideology*)和《描绘理论》(*Picture Theory*)、伦德(Hans Lund)等编著的《跨艺术诗学》(*Interart Poetics*)、埃里斯托姆(Lars Elleström)的《神性之癫:文学、音乐和视觉艺术的反讽阐释》(*Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*)和《媒介边界、多模态和跨媒介研究》(*Media Borders, Multimodality and Intermediality*)等。这些著述为跨艺术诗学奠定了理论基础,有力地推动了跨艺术诗学的发展,并在现代主义文学批评领域产生了丰硕的成果。

奥尔布赖特(Daniel Albright, 1945—2015)是美国现代主义和比较艺术研究领域的杰出学者,他的学术生涯反映了欧美跨艺术、跨学科研究的兴起与发展。他本科就读于美国莱斯大学,入学时学习数学专业,后转入英国文学专业。他在耶鲁大学完成硕士和博士阶段的学习,师从现代主义研究专家艾尔曼(Richard Ellmann),接受了系统扎实的文学研究训练。博士毕业后,他在弗吉尼亚大学任教多年。在发表《表征与想象:贝克特、卡夫卡、纳博科夫和勋伯格》(*Representation and the Imagination: Beckett, Kafka, Nabokov, and Schoenberg*, 1981)一书后,他便从弗吉尼亚大学离职,到罗切斯特大学英文系任教,同时和音乐学院联系密切。在该校他研究了音乐学,并把学术重心转移到文学、绘画和音乐的跨界研究上。他在《解开盘蛇》(*Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, 2000)中发掘现代主义的跨艺术实践,揭示出现代主义者许多最重要的艺术实验都是与其他艺术的合作结果:如音乐家斯特拉文斯基创作的《春之祭》是芭蕾舞剧,美国作家斯泰因(Gertrude Stein)的《四圣三幕剧》(*Four Saints in Three Acts*)是歌剧,先锋派艺术家毕加索把立体主义绘画用于芭蕾舞剧《游行》(*Parade*)的服装设计等。有学者盛赞他“用现代主义的词汇极具原创性地重写了莱辛的《拉奥孔》”(Parkes)。

2003年起,奥尔布赖特被哈佛大学英文系聘任,后加入比较文学系,同时也在音乐系讲授课程,此后他的跨艺术研究成果更加丰富。在《现代主义与音乐资源选编》(*Modernism and Music: An Anthology of Sources*, 2004)中他提出,在欧洲早期历史上,音乐似乎滞后于其他艺术媒体的发展,而在现代主义时期,音乐可谓充当了艺术实验的先锋。此书选编了这一时期的很多代表性文本,既包括作曲家和乐评人的重要声明,也有诗人、小说家、哲学家等文人有关音乐的评论和随想;奥尔布赖特的相关评注深入详尽地阐释了现代主义音乐发展的思想和文化语境,给现代主义研究提供了一幅新的图景,也为跨艺术研究提供了一个新范式。他在2014年出版的《缪斯之艺:泛美

学研究》(*Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*, 以下简称《泛美学》)从哲学的高度考察了艺术的统一性与多样性,是其学术扛鼎之作,有学者高度肯定了这部论著对拓展文学研究和比较文学研究的意义(Frendo 106)。他去世后出版的《现代主义荟萃》(*Putting Modernism Together: Literature, Music, and Painting, 1872-1927*, 2017),又一次从跨艺术诗学的视角审视了现代主义时期林林总总的艺术实验,是他留给学界的宝贵遗产。

## 二

在《解开盘蛇》中,奥尔布赖特已经采用了跨学科的研究方法,对音乐家、画家和文学家合作的具体作品进行分析,提出艺术分类“并非时间艺术和空间艺术之间的对峙”,而是“各艺术门类既努力保留个体媒介的正当性、差异性,又努力融入某种泛美学的整体艺术中,这两者之间形成一种张力”(33)。在《泛美学》中,他发展了一种更为深远和宏大的哲学性思考,几乎涵盖了广义上的所有艺术形式(门类)、艺术的核心问题以及整个艺术史的范畴。

《泛美学》的中心议题是:艺术是“一”还是“多”?即艺术的统一性和多样性的问题,也即南希(Jean-Luc Nancy)在专著《缪斯》(*Les Muses*)中提出的基本原则问题。《泛美学》一书除了导言,正文由两大部分组成,共七个章节。第一部分“单个媒体”包括三章,分别论证什么是文学、什么是绘画、什么是音乐;第二部分“艺术泛滥”包括后四章,分别是“九种定义”“奇迹与崇高”“假晶艺术”和“比较艺术:两个结论”。其实第七章更像个结语,回答中心议题:艺术是一还是多?奥尔布赖特的回答是:艺术既是“一”也是“多”。

导言的标题为 *Mousike*,奥尔布赖特采用语文学的研究方法,将欧洲多国语言中的“音乐”一词(如英语 *music*、法语 *musique*、瑞典语 *musik* 等)追溯到希腊词源 *μουσική, mousike*。奥尔布赖特指出希腊词源并不专指“音乐”,而是与“缪斯”(Muse)一词相关,指代任何与缪斯女神们相联系的事物,“不仅包括音乐,还包括舞蹈、哑剧、史诗、抒情诗、历史、喜剧、悲剧,甚至天文学”(1)。这反映了古希腊人早期的艺术统一观,所以柏拉图在《理想国》里对护卫者的教育主要就包括两部分——“缪斯之艺”(music)<sup>①</sup>和“体育”(gymnasium)。但从亚里士多德的《诗学》开始,西方又产生了艺术分类的传统,由此奥尔布赖特引出了比较艺术学最基本的问题:艺术是“一”还是“多”?他指出,在早期现代之前,艺术统一论占据主流,但从莱辛发表《拉奥孔》开始,艺术分裂论影响渐增,代表人物有白璧德(Irving Babbitt)、格林伯格(Clement Greenberg)、阿多诺(Theodor W. Adorno)等。在奥尔布赖特看来,“艺术自身并没有力量聚合或分离:它们既非一也非多,却很乐意根据艺术家或思想家的愿望,呈现出整一或多样的形态”。因此,他“要考察不同艺术媒介之间的相互作用——它们有时亲

① 《理想国》中译本大多翻译成“音乐教育”,最多加上注释——包括文学,都不够准确。



密合作,有时侵入彼此的领地,有时则会发生不和谐的冲突”(3-4)。

奥尔布赖特在导言中提出四个论点:第一,艺术品是否能成为艺术品取决于其看起来在多大程度上是被“制作”(made)的。这个观点触及艺术的本质问题,即艺术与非艺术的界限何在,艺术与自然的界限何在。西方文艺理论的开山鼻祖亚里士多德的“诗学”(poetics)一词指的是“制作”,并非专指言辞技巧;一首十四行诗有其“制作之道”(the poetics of a sonnet),一个沙发也有其“制作之道”(the poetics of a sofa; 2)。就艺术与自然的关系而言,奥尔布赖特提出,一座山峰“和《蒙娜丽莎》一样是艺术品,只要我们把它们理解为一种有意为之的结果、一种意志行为。这可能是上帝的意志,或者,由于我们倾向于将非个人的意志归因于不可抗的力量,它可能是地壳板块间挤压所致”(4)。第二,艺术品是巫毒娃娃(voodoo doll)。这个观点涉及艺术的功能,包括艺术品对受众的影响力。在作者看来,“任何艺术品都会对我们的身心发生影响,无论我们希望与否。当我们将自身向所有的艺术作品打开时,就会促成一种亲密的关系”(5-6)。第三,艺术与艺术史和历史相关。奥尔布赖特提出,任何艺术品都具有一定的叙事性,隐含着艺术的起源与结局,每件艺术品都构成一部艺术史,本身可以追溯其本原,同时又预设了自身的毁灭。第四,艺术既是语言也是非语言。这个观点触及到艺术的另一个核心问题:艺术品有没有意义?艺术品能否是一个纯粹的艺术存在?奥尔布赖特指出了一个小悖论:

如果我们让一件艺术品有意义,它会遵从我们,将自己表现为语言或文字,将自身向我们敞开,让我们可以观察到它隐秘的角落。这就使比较艺术学研究成为可能。但每件艺术品,即使是一首诗,也存在于另一个空间中,在那里它没有意义——并且连意义这个概念也没有任何意义了。只要它存在于这个空间、这个“非制作的”(unmaking)空谷中,艺术作品就是难以言说的。(8)

在导言的结尾奥尔布赖特提出,一切皆是艺术,他把审美视为“感知现实的一种模式,适用于所有可称为制作物(the made)的对象”;“因为当世界被看作艺术(制作物)的时候,它变得更为友善……歌德说艺术之所以是艺术,因为它不是自然;而我会说,自然之所以是自然,因为它是艺术”(9)。

在该著前三章,奥尔布赖特分别从文学、绘画和音乐的单个媒体出发,一一论证了他在导言中提出的上述四个观点。比如,就艺术的本质问题——艺术与非艺术的界限,他在第一章“什么是文学?”开篇就探讨了“文学和非文学文本的区别在哪里”,经过逐一考察,他发现不论就内容、形式或是否具有神圣性而言,都很难确立区别文学和非文学文本的绝对标准。就文学的功能问题,他论证了“使你改变的文学”这一议题,认为文学就是一种文化上的同化工具:“我们阅读文学是为了了解我们所属的集体对我们的期望,并且用集体所设定的理想来衡量自己——或者用我们内心的正义之光来检验这些理想”(19)。文学也可以使你更加确信,为读者(或作者)做自我辩护,使读

者自我满足，“被我们视为艺术的每一个文本，……都是一部成长教育小说”（24）。

就导言中的第三个观点，第一章也探讨了“有关起源的文学”。奥尔布赖特指出，“我们喜欢文学不仅因为它描述了我们是誰，还因为它向我们展示了我们何以如此”（25）。在此他解构了文学和科学的分界：文学常被认作虚构和谎言，科学被公认为真理，“但是所有的科学都是通过解释性的隐喻来发展的……我们认为科学是正确的，往往就忘了它的隐喻性。但如果我们能够学会将科学理论视为一种文学形式，那未尝不好，即使科学求真而不便虚构”（33-34）。第一章的“最真实的诗歌是最虚假的”一节体现了奥尔布赖特的解构主义和新历史主义洞见，他揭示了文学的两面性：“文学的目的，一部分是为了把需要记录的东西永久地记录下来，一部分是为了帮助消除记忆，甚至是那些应该被记住的东西”（42）；“我们为了记住而遗忘，我们为了忘却而记忆”（43）。

第一部分虽然标题为“单个媒体”，但在第二章“什么是绘画？”中，作者已经在做跨媒体研究，正如他在导言中坦诚：“虽然我试图逐一谈论个别的艺术媒介，但在严格意义上这种说法并不成立，因为我在书中只能依赖于语言：当我说到绘画和音乐时，我已然将它们转换成文字。我无法在真正意义上比较一幅画、一首交响乐和一首诗；我只能比较关于一幅画的文本、关于一首交响乐的文本和关于一首诗的文本”（4）。

在第二章中，他首先论证了导言中的第四个观点——“艺术既是语言也是非语言”。他把“绘画视为一种言说形式(a form of speech)”（48），然后一一从“空间语言”“物体语言”“光之语言”“触觉语言”“象征语言”“电影语言”等方面论述绘画的多种言说方式，并做出很多有价值的阐释和论断。比如，就中西绘画比较而言，我们常认为西方画家重写实，中国画家重写意，但奥尔布赖特在文中指出，“西方画家常认为不可见之物比可见物更值得表现”（50）；“在许多方面，画家们都将自己的艺术理解为对不可见之物的勾画”；“在每件可见的艺术品背后，在颜料和石材背后，都有着不可见的、戏谑的、永恒的、某种意义上坚不可摧的东西，即使作品本身总是可被破坏的：既从未完全在那里（作品中），也从未完全不在那里”（52）。因此，绘画作为一种空间的言说(the speech of space)，就有两层意义：绘画在物理意义上占据一定的空间，表现一定的空间，但又在比喻意义上指向不可见的虚空，如静物画(nature morte)、尤其是虚空派绘画。绘画通过言说的不同方式，形成了西方绘画的不同流派：文艺复兴时期的绘画体现了空间的言说，现实主义绘画体现了物体/物质的言说，印象派绘画体现了光影的言说，立体主义绘画体现了触觉的言说，等等。但奥尔布赖特指出，“最古老的绘画语言存在于象征领域中”（91），因此“象征是观众可用于任何绘画的一种观看方式”（93）；而电影又被称为“移动的图画”，通过画面、声音、语境、蒙太奇镜头、重复等方法 and 手段加以言说（114）。奥尔布赖特如此梳理西方艺术史上不同的绘画流派，切入点别具一格，表述生动而颇具说服力。

奥尔布赖特也在第二章中探讨了绘画中的艺术史——“画笔下的起源”以及“画笔下的人类学”。作者认为，从语义学的角度来看，绘画的意义源于观者的解读：“从某种意义上来说，解读一幅画就如同盯着墙上的斑点，并赋予其意义”。因此他相信“所

有的绘画,在某种意义上,都是指向它们自身的起源和宇宙的起源”(96)。而从人类学的角度来看,绘画的意义就在于人对事物的掌控:“在某种意义上,掌控是所有图像的默认语言,因为所有图像都是试图获得对所表征事物的控制权,或至少不成为该事物的奴隶”(119)。此外,作者在“艺格符换”(ekphrasis)<sup>①</sup>和“叙述图画”两小节中阐释了绘画与文学、图像与语言之间的转换;他以音乐为类比,分析“绘画中的对位”,揭示绘画中存在许多二元对立:有形与无形、描述性与不可描述性、叙述性与不可言说性(148)。

在第三章“什么是音乐?”中,奥尔布赖特开篇即触及有关音乐本质的争议性问题:“音乐是否有表现力”?肯定派以瓦格纳为代表,否定派以汉斯立克(Eduard Hanslick)为代表。奥尔布赖特又一次表现出中庸之道:“不过正如绘画的本质既非具象也非抽象一般,音乐的本质既不是有表现力的,亦不是无表现力的。有无表现力不是音乐的本质特性,只是音乐发展中的两个标准矩,但在阐释一支乐曲时,这些概念便于我们讨论音乐的表现节奏——它如何展现自己,接着又如何减弱或是消失”(150)。他深入分析了音乐的语言特征以及非语言特征,“音乐——器乐——具有语言特征,仿佛它能把(真实或想象的)文本转换成无言的声音;然而,它同时抵制任何语言特征,甚至把自己说成是不能表达任何事物的反语言”(163)。另一方面,当音乐试图逃离语言时,语言则趋向于音乐,“所以我们就陷入了悖论:我们越是想把音乐理解为一种语言,它就越强烈地抵制这种理解;我们越是试图把音乐理解成语言的对立面,它就越越是悦耳、有力、直白地对着我们的耳朵诉说。只有当我们不再试图去听懂海妖塞壬的歌声时,我们才能理解它”(177)。

奥尔布赖特当然也分析了包含音乐起源的音乐史。首先,音乐表现出对创世神话的偏爱。作者把关于起源性质的音乐分为两类:犹太—基督教音乐和希腊音乐。代表前者的是海顿的清唱剧《创世纪》,音色从混沌走向明晰。希腊模式的经典之作是亨德尔的《圣塞西莉亚节颂歌》(*Ode for St. Cecilia's Day*, 1739),表现世界在混沌与有序、斗争与爱两种状态中摇摆。奥涅格(Arthur Honegger)的芭蕾情节剧《安菲翁》(*Amphion*, 1929)则体现了毕达哥拉斯的音乐创世说。奥尔布赖特以此再次论证他在导言中的第三个观点:“每一部音乐作品,每一件艺术品,都包含了所有的时间和空间”。其次,作者探讨了音乐的叙事性问题,指出“每一门艺术都有自己的叙事学。文学擅长讲故事,也擅长解释它是如何讲故事的。音乐也同样善于讲故事,这不仅体现在交响诗中,而且体现在构成主题和变奏的乐章中”(200)。他坚持认为“音乐是一种叙事,它所讲述的,严格来说并非听众的奇思怪想,而是音乐所固有的……在某些情况下,‘事件’、叙事的核心,可以像文字描述一样,通过音乐准确地描述出来”(203)。

奥尔布赖特在著作的第二部分主要探讨艺术的互动与交织。与第一部分相比,第二部分论证显得有些薄弱,而比较艺术研究本来是奥尔布赖特的特长,因而这一点也

<sup>①</sup> Ekphrasis 一词在国内学界不同学科领域内有多种译法,如“艺格敷词”“符象化”“造型描述”“图说”“绘画诗”“艺术转换再创作”“读画诗”等。本文采用“艺格符换”的译法,以尽量贴近该词所含不同艺术文本之间互相影响转换以及持续的、动态的双向影响之意(欧荣,《说不尽的〈七湖诗章〉》229-49)。

被国外学者所诟病(Ricketts 141; Porter 203)。<sup>①</sup>

在第二部分开端的第四章中,奥尔布赖特界定了九个关键概念:“多媒介的”“跨媒介的”“和谐形象与不和谐的形象”“共通性”“磨蚀性”“对位”“假晶式”(pseudomorphic)“假晶”(pseudomorph)和“幻象”(eidolon),其中“假晶”是奥尔布赖特指代跨媒介转换的一个核心术语。该词原是地质学术语,指在地质作用过程中某种后来形成的矿物,其外形保持了原来的他种矿物晶形的现象。斯宾格勒(Oswald Spengler)在《西方的没落》(*The Decline of the West*)一书中使用“假晶式”一词来描述从旧文化中残留的某些结构性元素,这些元素在新文化中已经失去了任何相关性或意义;该词由阿多诺引入音乐学,用来描述斯特拉文斯基如何根据从视觉艺术中窃取的拼贴原则构建音乐;而奥尔布赖特则用这个词描述跨艺术转换:“一件作品由单一的艺术媒介构成,且该媒介被要求模仿或担当某种异质媒介的功能”,因此“观众面对一个假晶式艺术作品可能会在脑海中构建一个假晶:一个假晶式艺术品应有的形象,即如果它处于其渴望模仿的媒介中,它会是什么样子”(212)。奥尔布赖特特别区分了“假晶”与“幻象”的不同,后者指“把一件作品从一种艺术媒介换位至另一种艺术媒介而产生的幻影”(213)。他还强调,他用“假晶术”(pseudomorphosis)指艺术家的创新,用“幻象”指观众的奇想,但是二者之间联系紧密:“当艺术家试图将甲媒介中的现存作品转换成乙媒介中的新作品时,在甲媒介中的原作品没有提供特定转换线索的情况下,艺术家就必须求助于幻象”(214)。

奥尔布赖特高度肯定跨媒介转换的价值,着重指出,“一件艺术品之所以是一件艺术品,不但因为它特别容易被转换到一种异质媒介中,而且因为这些转换具有某种迷人的魅力”(215)。“创造性工作通过激发他人的创造性来显现其创造性。一件没有故事的作品或没有其他相似物的作品将不能称其为艺术品……最好的艺术往往有着最错综复杂的关系网”(217)。但同时,他也承认艺术中存在不可转换的特质,在每次转换发生后得以残留(residue);然而,没有任何艺术品只是残留,“没有艺术是纯粹的奇迹,全然脱离文化的根基”,即使是白色画布与无声的音乐(226)。由此,他总结出艺术的两个悖论:一、“艺术只有具备被转换的能力才是艺术;但是除了一些人为的相似,这种转换从来无法是全面的或准确无误的”;二、“只有被释义的东西才有意义;但是释义总是意味着不同于被解释的东西”(232-33)。

奥尔布赖特在第六章详尽阐释了什么是“假晶艺术”,并把最常见的六种跨艺术转换界定为假晶艺术:从文学到图画(如插图)、从图画到文学(如艺格符换)、从诗歌到音乐、从音乐到诗歌、从绘画到音乐以及从音乐到绘画的艺术转换再创作(234)。在本书中,他对“艺格符换”的定义有点不稳定:他在第二章的“艺格符换”“叙述图画”两部分,用艺格符换指从绘画到文学、从图像到语言的转换;但在第六章的论述中,他又提到从绘画到音乐的艺格符换,并指出李斯特的第十一首交响诗《匈奴之战》

<sup>①</sup> 奥尔布赖特在此书出版一年后去世,也有学者推测他写作第二部分时身体状况不佳,无法精益求精(Porter 193)。



(*Hunnenschlacht*, 1857)就是基于考尔巴赫(Wilhelm von Kaulbach)的画作《匈奴之战》(1857)的“音乐性艺格符换”(musical ekphrasis; 263)。他也提到从语言到图像的艺格符换:在米开朗基罗的《最后的审判》中,“画家的生平故事也是其艺格符换的必要时刻”(146)。他还用艺格符换指绘画中的叙事:“就像绘画中的艺格符换通常以消解故事而结束,音乐的语言特征也必须在某一刻,黯然消逝”(163)。在这些论述中,艺格符换的概念其实已超越从绘画到文学、从图像到语言的转换范畴,与其所谓“假晶”概念没有什么区别。笔者认为,奥尔布赖特如放弃“假晶”一词,用“艺格符换”指代广泛意义上的跨艺术转换,论证会更有逻辑性。

如前所述,第二部分的第七章“比较艺术”更像是一个结语,在此作者提出两个结论:一、“每一种艺术媒介都是错误的媒介”,因为“每一次诠释、寻找意义的尝试,都会把艺术作品从其赖以表述自己的媒介推入其他媒介:一首诗通过它在评论家的想象中激起的图像和音乐而为人所知,一幅画通过试图描述它的文字找到它力量的源泉而为人所知,等等”;艺术的自我解放“只能通过强迫艺术进入一种异质媒介来实现”(277)。二、“每一种艺术媒介都是正确的媒介”,因为

联觉现象表明,媒介的选择并不是一件特别重要的事情,所有媒介彼此都密切相关,……没有异质媒介:每一件艺术作品都是以一幅画、一首诗和一支乐曲的形式出现在我们的脑海中,无论其原始呈现的媒介是什么。所有的艺术都铭刻在大脑中,触动视觉区域的东西也会触动听觉和触觉。的确,在跨越媒体边界的艺术中,存在一种极其迷人的、温暖的人性特质。(280)

而人的感觉是相通的,而且“每一种审美现象中都很容易感觉到身体的存在”,因此“从某种程度上说,审美现象就是如何理解人体通过艺术品而扭动、伸展,形成优美的造型。在某种意义上,艺术品的表面,就是皮肤”(286)。

奥尔布赖特与中国学界的交流始于上世纪末,到他去世前为止,他与中国学界的交流颇为频繁:多次参加国内高校和科研机构组织的国际学术研讨会;主持音乐晚会“东西室内乐展演及对话”(“East-West: Chamber Music & Chamber Conversation”);开展学术讲座及授课;在国内学术期刊上发表论文。但国内对奥尔布赖特的译介和研究不多,截止2019年12月,笔者只查到一篇硕士论文和一篇访谈:前者阐述奥尔布赖特对文学、音乐、视觉艺术与量子力学进行的跨学科研究<sup>①</sup>;后者重点关注文学遭遇的危机,探讨了“文学的未来与文学理论的出路”<sup>②</sup>。奥尔布赖特对中国和中国文化情有独

<sup>①</sup> 参见任玉娟:《丹尼尔·奥尔布赖特的跨学科研究:文学、音乐、视觉艺术与量子力学》(上海师范大学,2016)。

<sup>②</sup> 参见顾悦:《文学的未来与文学理论的出路——访哈佛大学丹尼尔·奥尔布赖特教授》,载《英美文学研究论丛》第21辑,第1-11页。

钟,在他个人网站上,去世前留下的最后一则信息是:“最新时讯:返回中国!”(This just in: back to China!)我们可以想见,如果奥尔布赖特有机会对中国文化深入了解下去,他的跨艺术、跨学科研究一定会纳入更多中国元素并取得新的突破。

欧美跨艺术学界研究诗画关系或文学与音乐关系的不乏其人,但像奥尔布赖特这样能在文学、绘画、音乐间穿梭自如,批评视野如此宽广的并不多见。虽然《泛美学》第二部分稍显薄弱,但整体而言,该作既有哲学高度的宏大思考,又有具体的逻辑论证和细致的文本解读,还配有多幅相关视觉艺术图片,读来引人入胜,富有启发,对比较文学、艺术史和跨艺术诗学研究有重要的参考价值。□

### 参考文献【Works Cited】

- Albright, Daniel. "The Flute – East/West – in Modernist Music and Poetry." *Modernism and the Orient*. Ed. Zhaoming Qian. New Orleans: U of New Orleans P, 2012. 56-73.
- . *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*. New Haven: Yale UP, 2014.
- . *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago: U of Chicago P, 2000.
- Frendo, Maria. "Review of *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*, by Daniel Albright." *Counter Text* 2.1 (2016): 106-09.
- Greenblatt, Stephen. "The Interart Moment." *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Ed. Lagerroth, Ulla-Britta, et al. 13-18.
- ISIS. *Statutes of the International Society for Intermedia Studies*. Web. 30 Nov. 2018.
- Lagerroth, Ulla-Britta, et al., eds. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- Nancy, Jean-Luc. *The Muses*. Trans. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford UP, 1996.
- Parkes, Adam. "Putting Modernism Together: Literature, Music and Painting, 1872-1927." *Review 19 22* July 2015. Web. 2 July 2019.
- Porter, Laurence M. "Rev. of *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*, by Daniel Albright." *SubStance* 46.3 (2017): 193-203.
- Ricketts, Matthew. "Rev. of *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*, by Daniel Albright." *Current Musicology* 98 (2014): 135-44.
- 奥尔布赖特:《缪斯之艺:泛美学研究》,欧荣等译。南京:南京大学出版社,2020(待出版)。[Albright, Daniel. *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*. Trans. Ou Rong, et al. Nanjing: Nanjing UP, 2020. To be published.]
- 欧荣:《国际跨艺术/跨媒介研究述评》,载《文学跨学科研究》2019年第6期,第723-36页。[Ou, Rong. "A Survey of International Interart / Intermedial Studies." *Interdisciplinary Studies of Literature* 6 (2019): 723-36.]
- 欧荣:《说不尽的〈七湖诗章〉与“艺格符换”》,载《英美文学研究论丛》2013年第1期,第229-49页。[Ou, Rong. "'Seven Lakes Canto' Revisited and Ekphrasis." *English and American Literary Studies* 1 (2013): 229-49.]

责任编辑:鲁 余