

视听跨媒介艺术中的艺格敷词的互译转译研究

吴希希（合肥经济技术职业学院人文教育与艺术学院讲师）

杨凌云（华南师范大学音乐学院教授、硕士生导师）

摘要：随着科技的发展以及审美的多元化，单一的艺术媒介已趋向于跨媒介实践。在视听跨媒介艺术中，这种跨媒介实践并非两种媒介（听觉和视觉）的融合或叠加，而是倾向于媒介间的互译，表现为视听跨媒介间的艺格敷词。本文将视听艺术划分为再现的视听跨媒介艺术和抽象的视听跨媒介艺术形式进行探究。研究发现，主题性和叙事性可作为再现的视听跨媒介艺术的艺格敷词。而在抽象的视听跨媒介艺术中，空间性、“舞台图景”、时间性可作为艺格敷词对两种媒介进行互译转译。在视听跨媒介艺术中，艺格敷词不仅有增强单一媒介的效果，使视听跨媒介艺术为观众带来多感官的审美体验，也为创作视听跨媒介艺术提供理论依据和实践基础，推动跨学科、跨媒介研究的发展。

关键词：视听跨媒介艺术；艺格敷词；主题性；叙事性；空间性；舞台图景；时间性

一、引言

20 世纪以来，艺术媒介研究和艺术学发展出现两种趋势。一种是强调单个艺术的独特性。以莱辛《拉奥孔》为理论依据，探讨单一艺术媒介的特异性，强调单一门类艺术的性质。另一种是以跨媒介为基础，探讨艺术内部的统一性和互译性，以增强艺术的有机整体性。

随着全球化的发展，跨学科交叉已成为知识创新的共识。在数字化、人工智能等新技术时代，跨媒介研究也正在成为人文艺术研究的重要领域。何成洲^[1]认为，放眼世界，跨学科交叉已成为一种知识创新的共识，应从当下现实出发来加以解释；数字化时代，跨媒介研究正在成为人文艺术研究的一个重要领域，跨媒介逐渐成为显著的文化现象，推动文学艺术的创新。周计武^[2]指出艺术跨媒介研究不仅拓展了艺术学理论的研究领域，而且有效地阐释了各门类艺术之间的共通性。以上研究表明，跨学科、跨媒介研究正在成为新的艺术理论出发点。在国内的艺术跨媒介研究中，不少学者已对各类艺术跨媒介发展展开

了理论性和实践性研究。卢文超^[3]发现，西方自文艺复兴以来，绘画由师法雕塑转向师法音乐。李勇^[4]探讨了塞尚的诗与画相通的基础是无言之美，即艺术通过媒介召唤的无法直接表达的审美经验。诸葛沂等^[5]发现路易·马兰将研究重点置于绘画再现理论的发展，重新界定说和看之间双重的可转换性。这种研究方法既探究了图像再现是以何种方式和特定的媒介实现了声音在绘画边界的存在，创新性地提出以“声音可见”的方式来调和文本与图像之间的距离，又另辟蹊径地运用了符号学研究方法来分析绘画再现理论所产生的意义。李文庭^[6]指出英籍日裔作家石黑一雄的《无可慰藉》呈现出跨媒介的音乐叙事特质。李健^[7]系统梳理了艺格敷词的“三次转向”：文艺复兴时期的“前现代转向”推动了艺术门类自觉意识的形成；20 世纪 90 年代的“竞争模式转向”关注语图互涉的多元张力；21 世纪以来的“交互模式转向”则强调媒介间的动态对话与生成性关系。这一转向与跨媒介理论的发展相呼应。周宪^[8]提出媒介的“物质性”“符号性”“传播性”三分

法,为分析跨媒介转译的物理载体、符号系统与传播渠道提供了框架。针对数字时代的艺格敷词革新,施畅^[9]提出在视听跨媒介领域,艺格敷词的互译转译表现为两种路径:媒介转译、音乐与图像的交互生成。凌逾^[10]提出人工智能与数字技术的介入,使艺格敷词的转译从“人类中心”转向“人机共生”。在国外的艺术跨媒介研究中,维尔纳·沃尔夫等^[11]概述了跨媒介性的外部和内部的种种构成形式,并特别强调了音乐—文学间的关系(超媒介性、跨媒介转换、多媒介性、跨媒介指涉)。另有学者用实验性的手段,期待找寻不同艺术门类之间的共通性。阿曼达·凯瑟琳·杜希等^[12]为其设计了一种量化研究方式,以求揭示这两种艺术之间的直接影响,即在一个特定艺术所处的特定时期内选取音乐作品样本和绘画作品样本,分别考察其音高谱系和颜色亮度谱系,以探索其跨感官的联系。

以上学者主要从艺格敷词的历史性转向与跨媒介艺术理论建构、视听艺术的互译转译机制和符号学分析、数字时代的艺格敷词革新三个方面进行研究。以上学者的研究既为阐释视听跨媒介艺术提供了不同的阐释路径,也为研究视听跨媒介艺术提供了理论依据,但都是在视听跨媒介艺术之外去探寻中间媒介,将其作为视听跨媒介艺术的理论和实践基础。换言之,这些学者认为视听跨媒介的互释性是他律性的。本文将从视觉艺术和听觉艺术自身特性出发,探寻视听跨媒介艺术的自律性特征,探究视听艺术互为解释性的研究路径。

二、“艺格敷词”的历史与理论基础

(一) 艺格敷词的定义与发展简述

“艺格敷词”,依据《牛津英语词典》的解释,其原意是被当作一种修辞手法,对于某事进行描述和解释:现特指对于绘画、雕塑等艺术的文学阐释。“艺格敷词”可追溯到古希腊的修辞学术语,发展至今经历了在概念和语图互涉两方面的三次转向。

艺格敷词在古代作为一种修辞手法,旨在通

过诗歌唤起视觉的想象。从20世纪90年代以来对于艺格敷词的研究有了进一步的深化,从以诗歌为中心的文学表述转换为更宽泛的语言描述。在此发展方向上,一方面,视觉图像指向了更宽泛意义上的视觉形式;另一方面,语言再现的对象也不再局限于视觉图像。布鲁恩给出了更为宽泛的“艺格敷词”的定义:“在一种媒介中对另一种媒介中创作的真实或虚构文本的再现。”这也预示着艺格敷词的文学与视觉图像的比较视野,走向了更广阔的跨媒介艺术的比较艺术研究领域。进入21世纪以来,数字等新媒体的日益兴起,改变了传统艺术的制作、传播、欣赏的过程。布罗施认为,交互性作为新媒体的显著特征,带来了媒介实践的深刻变化,这直接导致数字时代的艺格敷词实践,尤其是其在图像与观众的互动方面发生了转变。同时,这也带来了数字时代的“艺格敷词”研究与实践。艺格敷词从原本专指的语图互涉性,逐渐转向跨媒介领域的互涉。

在当代艺术跨媒介发展的背景下,各门类艺术有探讨话语建构的诉求。艺格敷词从仅对于视觉艺术和语言的互涉,转向泛艺术化话语建构,总之,从20世纪90年代开始,艺格敷词呈现出跨学科、跨媒介的多元发展特征,一方面使得进入到艺格敷词中的艺术门类更加多元化,另一方面也为跨媒介艺术研究提供了新的研究方向。

(二) 现代艺格敷词的新视野

艺格敷词是一门古老且复杂的艺术形式,涉及文学与视觉艺术之间的交流。其核心在于利用文字对视觉艺术作品进行描述、分析或评论,并在此过程中探究两者之间的共性与差异。在跨媒介语境中,艺格敷词不仅是一种文本创作,更是一种跨媒介的叙事手段,它使得艺术家、作家及学者得以跨越不同艺术形式,进行具有创意性的对话与表达。在视觉艺术领域,艺格敷词通常体现为对画作、雕塑或其他视觉艺术作品的详尽描绘与深度阐释。它不只是艺术品的文字表述,更

是对艺术品所蕴含的思想、情感及象征意义的深入探索。这种文学形式要求作者精确传达视觉艺术的视觉元素，并揭示作品的深层内涵，包括艺术家的创作意图，作品的历史背景、文化语境以及作品引发的观众反应等。

随着电影、摄影、网络艺术等新媒体艺术形式的兴起，艺格敷词的表现手法与应用领域亦不断拓展。这些新媒介不仅提供了新的表现技巧与工具，也为“艺格敷词”的传统定义与实践方式带来了新的视角与挑战。例如，在电影中的艺格敷词或“艺格符换”，不仅要求对画作进行直观描述，还要求结合电影的时间性、空间性及声音等元素，进行更为复杂与深入的艺术解读。在视听跨媒介艺术的研究中，艺格敷词的应用亦在不断创新。数字艺术、网络艺术等新兴艺术形态为艺格敷词的表现提供了更广阔的平台，使得这种跨媒介叙事方式不再局限于文字与图像，而是扩展至声音、动画、视频等多种感官体验领域。这种跨媒介的艺术实践不仅推动了艺格敷词的艺术创新，也为我们理解和体验艺术的方式带来了新的可能性。在数字时代背景下，艺格敷词的跨媒介叙事不仅是一种艺术表达，也成为跨学科研究的重要领域。通过对艺格敷词的跨媒介实践进行深入研究，我们可以探索文学、视觉艺术、电影艺术等不同艺术门类之间的相互影响与转化机制，从而促进艺术领域的跨文化交流与理解。总之，艺格敷词作为一种跨媒介的叙事方式，在现代艺术语境中展现了新的发展趋势与研究视角。通过对艺格敷词的历史与理论基础的深入理解，我们可以更全面地探讨其在视听跨媒介艺术中的应用与意义，以及其如何在不同艺术形式间实现有效的互译与转译。

三、视听跨媒介艺术的发展及跨媒介叙事的理论框架

（一）视听跨媒介艺术的发展

“在古希腊时期，音乐代表宇宙的和谐、诗歌

中的节奏、建筑中比例的和谐，在古希腊艺术中形成了统一性。”中世纪，由于绘画和建筑自我神性化发展，视觉艺术受到了质疑。此时听觉艺术（诗歌、音乐）却被当作独具智慧的艺术得到进一步的发展，而视觉艺术（绘画、建筑）仅被当作劳动而讨论。到文艺复兴时期，由于阿尔贝蒂、达·芬奇等艺术大师为绘画、建筑等视觉艺术建立了尊严地位，虽然此时视觉艺术逐渐呈现出与听觉艺术同等重要的趋势，但是两者在社会实践和创作中却是完全不同的分立状态。到了18世纪，虽然莱辛在《拉奥孔》中强调关注各门类艺术的独特性，但更多的艺术家开始关注艺术的统一性。圣马丁认为，诗歌、音乐、绘画是不可分割的“三姐妹”。巴托在《归结为单一原理的美的艺术》中指出，诗、绘画、音乐、雕塑和舞蹈等艺术可归结为对“美的自然”模仿的“单一原理”。谢林也提出了艺术统一性的观念。这些观念，在不同程度上推进了视觉艺术、听觉艺术与文学艺术的联系。19世纪以来，随着浪漫主义“表现论”的发展，各门类艺术得以融合创作。视觉艺术家有高更、克利、霍夫曼、康定斯基等，听觉艺术家有德彪西、瓦格纳等。这一时期的视听艺术融合达到了顶峰，艺术理论家也为阐释视听艺术的共生提供了不同的阐释路径，如从形而上学角度、物理学中的音乐振动与色彩明度关系角度、心理学中的通感联觉角度进行探讨。

“视听联姻，也就是认为听觉、视觉这两种感觉有一种别的感觉所不曾有的特别的对照与互补关系，而且这种关系确定非技术手段所实现。”^{[13]287}伊丽莎白·迪莫里耶研究显示，年龄超过三岁的孩子，与没有任何声音的屏幕相比，其注意力会更加关注于带有短暂旋律的屏幕图像。很多文本都显示了视觉与听觉的亲密关系。在视听艺术中，当声音为图像附加了意义，其意义被称为“附加价值”。其价值是双向的，也就是视觉和听觉同时起作用。这也是本文研究视听跨媒介艺术的基础

和意义之所在。

（二）艺格敷词与跨媒介艺术实践的关联

在艺术的跨媒介实践中，艺格敷词凭借其深厚的历史底蕴和理论基础，成为不同艺术门类间沟通的桥梁。从文本与图像的相互作用到声音与画面的交流，艺格敷词的应用不仅丰富了艺术的表现手法，也扩展了艺术的表现深度。早期艺格敷词主要以文学对绘画的描述为主，通过文字描述复现图像的视觉美感。随着时间的推移，这种艺术再现形式不再局限于对单一艺术作品的描述，而是演变为一种跨媒介叙事方式，通过文学传达图像无法表达的内容，或通过图像呈现文学所能激发的想象。

在传统艺术史中，艺格敷词作为一种文学手段，通过描述艺术作品来激发读者的想象力，增强其对艺术作品的感知和理解。这种方法在艺术史中占据了一定地位，通过文字描绘，为读者展现了一幅幅生动的画面。然而，随着电影、摄影、视频等新媒体的出现，艺格敷词的表现力和表现范围得到了进一步的拓展。艺格敷词不仅限于对视觉艺术的文字描述，还包括对声音、色彩、动态等元素的文字表现，从而在跨媒介艺术实践中发挥其独特作用。

在视听跨媒介艺术的研究中，艺格敷词的应用是对视觉艺术的再描述和再创造。通过文字对图像的再解读，我们可以发掘出更丰富的艺术意蕴。当艺格敷词被运用到音乐、戏曲、电影等其他艺术表现形式中时，它的跨媒介实践为这些艺术形式提供了新的表现维度和解读空间。数字技术的发展为艺格敷词的跨媒介实践提供了更多可能性。数字艺术与网络艺术的兴起，为艺格敷词的创新发展开辟了新的路径。数字艺术的非线性、多媒体和互动性为艺格敷词的表现提供了新的手段，也为跨媒介叙事提供了更广阔的实验空间。

四、视听跨媒介艺术领域艺格敷词的互译与转译

在探究视觉艺术和听觉艺术这两门艺术的共

通性之前，需要将其分为两大类：一类为再现的视听跨媒介艺术（如再现的视觉艺术和标题音乐的比较分析），另一类为抽象的视听跨媒介艺术（如抽象的视觉艺术和纯音乐的比较分析）。

（一）再现的视听跨媒介艺术的艺格敷词

车尔尼雪夫斯基说过，艺术源于生活而高于生活。这肯定了艺术对生活的再现功能。对于再现的视觉艺术来说，任何可以观看绘画的观众，都可以轻易辨认出其所画的主题和叙事内容。但是，音乐可否再现呢？音乐的主题性和叙事性如何展示？在未经提示的情况下，音乐再现的对象又是什么呢？很显然，如果没有音乐的标题性和叙事内容作为指示，很难判断音乐的再现对象。对于作品的标题和叙事性，无论是绘画作品还是音乐，它的作用又是什么呢？

1. 标题性

作为再现性绘画，其画面所描绘的主题很容易被观众所辨识。即使在对绘画内容缺乏认识的情况下，“不管我们怎么看待绘画，绘画至少是能够再现事物的”^{[14]73}。而音乐却很难再现事物。虽然作曲家也试图模仿和再现某些东西发出的声音，但声音自身的孤立性，却把再现的可能性排除在外。罗杰·斯克鲁特认为如果有人想在音乐中再现声音，那么“必有一个趋向，即变成一个与它的题材融合为一的东西。再现让位给了再造，而音乐的媒质就自然地离开了我们考虑的范围……因为音乐除了声音之外别无他物，所以，在再现的媒质与再现的题材之间的区别就不复存在”^{[14]73}。斯克鲁特试图表达的意思大致为，绘画视觉形象和被再现事物本身不可能分离开来。而音乐与被再现的声音是独立存在的，并不依赖于它们再现的事物来源而被辨认。由此可见，再现的视觉艺术和听觉艺术并非通过共同的再现对象来实现跨媒介结合，而是通过“语义”性的提示——共同的主题性来实现。

穆索尔斯基曾针对绘画展览会创作了一首组

曲。每首作品的标题与“图画”相对应，其中根据第六幅图画创作的第六首小品标题为“两个犹太人——胖子和瘦子”。穆索尔斯基用管弦乐齐奏表现一位威风凛凛、傲慢的胖犹太人图像，而用加了弱音器小号的音色表现瘦弱的犹太人图像。标题性，不仅是作曲家在创作时进行艺术想象的依据，同时也成为观众欣赏或观赏艺术时的指引。在蒙德里安《百老汇的爵士乐》绘画中，标题中的“百老汇”直接指向纽约著名的百老汇街区，其直角交叉的街道布局和霓虹灯光被蒙德里安抽象为垂直与水平的彩色线条以及跳跃的色块。这些元素既象征城市的网格化结构，又隐喻爵士乐即兴演奏的自由感；“爵士乐”一词暗示了作品的听觉维度。蒙德里安通过色块的大小、排列密度和颜色对比（如明亮的黄线、红蓝灰点）模拟爵士乐的切分节奏和即兴旋律，形成视觉上的“动态节奏”。

戴维斯曾就《百老汇的爵士乐》这部作品的标题的性质和功能进行研究。他认为：“一个标题应当是由艺术家本人给出的。作品的标题影响到作品的品格，包括那些在艺术上重要的品格。标题的意义不仅在于它唤起人们注意到那些本来存在着的却很容易被忽视的品格，而且在于它建立作品形成其品格的语境。”^{[14]87}由此可见，标题对于再现性的艺术作品的意义，即标题将作品显而易见的品格和被忽略的品格一起展现出来，为观众所见和所听。“再现本质上是命题性的，为了成为一次再现，某种东西至少必须能够表达出这类命题，即表达出关于它所再现的东西的思想。”^{[14]79}再现的视觉艺术通过对事物的描绘性主题，与再现的听觉艺术的标题性（语义性）主题相呼应，实现了视听跨媒介艺术在共同主题下的艺格敷词。

2. 叙事性

自从莱辛在《拉奥孔》中区分了空间和时间艺术，雕塑放弃了色彩，绘画放弃了体积，而两者共同放弃了“时间”。但是时间序列即拉波夫

所说的“复杂化行动”（complicating action）^{[15]136}，是唯一最重要的叙事特征。时间性体现在具体叙事方式中，对于文学叙事来说，重复的主题至关重要，其同时也是图画叙事的模式。“以叙事方式解读绘画，就必须将重复的图形视为人，将它们的身体姿势视为肢体语言，将它们的背景视为空间环境，将场景视为一个可扩展成整个时间序列的耐人寻味的时刻。……正是图画现实主义的规范，使我们能够在图画中看见过程；否则只是形状。”^{[15]142}所以，重复是再现的视觉艺术中的叙事性决定因素，重复使得时间序列的叙事性成为可能。作为时间艺术的听觉艺术，同样在重复性的乐思、调性中展开叙事。

“叙事性的最简要的条件是一个客体或事态通过一个过程转换成别的东西，这个过程需要一定的时间。”^{[15]259}就其时间性来说，叙事性可以是线性，如音乐的叙事性；也可以是非线性，如绘画。此时的叙事性并不是随着文本横向进行，而是垂直位于文本下方。“如果一幅图片在肖像学意义上同某个神话事件有关，或者表征某个故事中的决定性转折点，那么该图片就是叙事。”^{[15]259}音乐在其本质上是叙事性的。虽然有学者认为“纯音乐”并未向我们讲述任何事件，只不过是想象投射到音乐文本中而已，但是李斯特对于叙事性过程的追求（故事如何启动、展开、结束）、克劳德·布雷蒙提出的叙事三阶段以及俄国音乐家鲍里斯·阿萨菲耶夫音乐展开的过程（启动、运动、终点），无不在展示音乐的叙事性进程。“沿着垂直栏观察单个主题的不同变奏与出现情况，或是沿着横向的主题持续观察音乐结构的时间秩序，和我们听到的秩序一样。”^{[15]262}李斯特的交响诗《塔索》以哀愁、喧闹、塔索、田园四个部分进行创作，作品以变奏曲式原则为主，同时融入奏鸣曲式的逻辑，形成“复合型三部性结构”。这种结构对应塔索人生的三个阶段：序奏（A+B+A'）以低音弦乐与木管的暗淡音色铺垫塔

索的悲剧底色，暗示其早期在费拉拉的苦难。变奏主题发展（I—V1—V16）以威尼斯船歌旋律为基础，通过十六次变奏展现从“哀诉”到“凯旋”的情感递进。初始变奏以小调与不协和和弦表现哀伤，后期从铜管与弦乐的辉煌织体转向大调，象征塔索死后被正名的荣耀。奏鸣曲式框架：插部取代传统展开部，通过调性冲突与主题变形强化戏剧张力，呼应塔索生前的挣扎与死后胜利的对比。李斯特在《塔索》中通过音乐结构的象征性、音色的视觉隐喻及文学叙事的深度互译，构建了视听跨媒介艺术艺格敷词的经典范式。

对于再现的跨媒介艺术而言，再现的视觉艺术在主题性和叙事性方面都是显而易见，无需加以过度阐释。对于再现的听觉艺术而言，其标题性以及基于重复性、时间性所构建的叙事性，使得音乐能够通过这种叙事的秩序实现与视觉艺术之间的跨媒介互译与转译。

（二）抽象的视听跨媒介艺术的艺格敷词

抽象的视觉艺术和纯音乐跨媒介融合之所以成为可能，源于视觉艺术与听觉艺术在描绘性、想象性空间建构的“舞台图景”、时间性这三个维度上的相互作用。

1. 描绘性

希翁在《视听》一书中说：“声音被观众确认为真实的、有效的和贴切的，不是指现实中对同一类型状况下或者源起下的声音的复制，而是描绘（也就是说表现、表达）那些与场景中出现的源起或提及的环境相关联的感觉，并不特指声音的感觉……”^{[16]94} 希翁显然指出，声音不是复制的，也不是模仿的，而是一种描绘性的，并且不是描绘声音本身，而是对感觉的描绘，一种对速度或力量的描绘。正因为声音所具有的描绘性，使其赋予视觉物质材料或非物质材料“脆弱或顽强、华丽炫目或庄严朴素、凹陷或充满、重或轻、破旧或华美、奢侈或悲惨等印象”^{[16]198}。听觉艺术对于视觉艺术的描述性，也可看作联觉现象，

是“一种感觉帮助另外一种感觉，一种感觉成为另外一种感觉的假肢延伸……它们在相互修复的过程中进行合作”^{[16]289}。马克-安东尼·特内奇根据培根所画的《教皇》创作了管弦乐作品《三个尖叫的教皇》。培根所画的张大嘴巴“吼叫”的教皇形象，是其一直想传达和表现的多面的、内心复杂扭曲的人物形象。马克-安东尼·特内奇运用了三种不同风格的舞曲重奏的音乐描绘方法，将人物的多面性格形象展现出来。在音色方面，使用尖锐的铜管（如小号、长号的滑音）、弦乐的刺耳泛音与打击乐的金属撞击声，模仿画面中撕裂的线条与混沌的色彩。使用不和谐音程与节奏、频繁的半音阶冲突、无调性段落和不对称节奏，模拟画面中扭曲的形体与失衡的空间结构。在音量对比上，使用突然的极强（*fff*）与极弱（*ppp*）交替，对应画作中光影的剧烈反差与情绪的爆发性。因此，这种对声音的描绘被投射到视觉图像上，被我们所感知，如同图像自我的表达一样。

2. 想象性空间建构的“舞台图景”

希翁在《声音》中提出“舞台图景”的概念^{[13]298}，其是指通过声音的“扩张”“悬置”手法与视觉图像形成对比，并利用图像中人物大小与声音远近的差异，共同构建叙事场景的一种声音—图像结合理论。声音的“扩张”和“悬置”是由视听结合，所产生的空间建构的效果。听觉艺术本身作为时间艺术，很难在空间上产生效果，但是在视听结合艺术中，这种空间效果可以构建。听觉艺术可以“界定一个比环境声和背景声围绕视觉场所所描绘的范围更大、更开放的空间”^{[13]299}。也就是说，听觉艺术运用“扩张”的方式，可以使视觉艺术的空间在观众感知的范围内得到扩展。在雷德利·斯科特 1982 年的影片《银翼杀手》中，声音所描绘的环境（人声、车流声）是相当开阔的场景，而画面显示是近镜头的效果，这就在视觉效果与听觉效果之间产生了互

补性，建构了比视觉场所所描绘的范围更大的空间。影片中多次使用突然的静默（如戴克与复制人对峙前的呼吸声停顿）或刺耳的机械噪声（如泰瑞尔公司实验室的电子蜂鸣），通过听觉的极端对比放大画面的紧张感。“悬置”是视听融合的另一戏剧化效果，通过将之前与视觉图像对应的声音暂时中断，而视觉图像继续展示，会产生一种神秘的、非现实化的、诗意的悬念。在费里尼1957年的电影《卡比利亚之夜》中，视觉画面中有风景如画的树林和自然，但是观众却听不到任何的鸟叫和水声，产生了一种恐怖的气氛。影片开篇，卡比利亚与情人在河边的“甜蜜”漫步中，环境声（风声、水声）逐渐减弱直至完全消失，仅剩情人低语与卡比利亚天真的笑声。当情人突然将她推入河中时，声音被彻底抽离——没有落水声、挣扎声，画面切换至水面下缓慢下沉的手提包，配合诡异的寂静。这种声音的真空将观众的注意力聚焦于动作的残忍性，静默本身成为暴力的隐喻。声音悬置放大了视觉的冲击力，迫使观众直面卡比利亚的无力与世界的冷漠，形成一种“失语”的恐怖感。视听跨媒介艺术，通过声音在“舞台图景”的“扩张”增强了视觉艺术的空间感，而声音的“悬置”也为观众带来了非视觉艺术单独可以建构的戏剧化效果。

3. 时间性

听觉艺术作为时间构建的主角，为视听跨媒介艺术带来附加价值。一方面，听觉艺术为视觉艺术带来时间线性化，赋予视觉艺术画面以期待、发展、前行等视觉艺术本来不具备的特性。因视觉艺术本身并不具备时间上的连续性，但是听觉艺术为其带来线性的连续性。最典型的此类跨媒介艺术是在全场景沉浸式体验展览空间的应用，如安徽省美术馆在2023年展出“浮世幻境——浮世绘数字艺术展”，将葛饰北斋与歌川广重的绘画以数字投影的方式展示在360度空间的环绕大屏幕上，并同时播放日本同时期的音乐，将图像

导入了时间性，声音也赋予了图像以线性化，使得观众体验到仿佛与浮世绘大师的隔空对话。另一方面，视听跨媒介艺术可在时间上构成同步性。听觉艺术（某个声音）与视觉艺术（某个图像）的出现时刻或运动点是同步的。这样既强调了听觉上的节奏性，又增强了视觉效果。在REWORK上的跨媒介视听艺术中，画面图形的显现或消失、图像的增大或缩减，往往与音乐的出现与消失以及节奏拍点相一致，这就同时建构了视觉与听觉的双重强化效果。马丁·斯科塞斯在电影《出租车司机》中的线性时间性不仅是叙事工具，更是角色心理的“计时器”——特拉维斯的暴力冲动随着时间流逝逐渐合法化，而视听语言的精密设计则将其内化过程外显为感官冲击。

另外，当视听跨媒介艺术融合时，还可制造出多条“时间流逝线”^{[13]303}。包括预期中视觉运动的停止或者听觉艺术声音的消失。马丁·斯科塞斯在电影《出租车司机》中的一个镜头是，一个人以一定的速度向着镜头方向走来，一段乐曲稍后进入。因此，观众就体验到两条时间流逝线，一条是人物碰撞到镜头的预期，另一条是基于音乐旋律的结束。这种对时间流逝的知觉感受，引导观众提前在时间上进行投射，这并非单独的视觉艺术或者听觉艺术可以带来的体验。

在抽象的视听艺术中，听觉艺术的描绘性赋予了视觉艺术以物质性和非物质性，使得视觉艺术可以进行自我表达；听觉艺术通过声音的“扩张”和“悬置”，扩展了视觉艺术的空间感，并构建了戏剧化效果，建构了视听艺术的“舞台图景”；同时，听觉艺术的线性时间，为视觉艺术带来了图像的连续性；听觉艺术与视觉艺术时间上的同步性，既强调了节奏性，又增加了听觉与视觉双重效果；视听跨媒介艺术为观众提供了多条“时间流逝线”，引导观众提前在时间上进行投射。抽象的视听跨媒介艺术的艺格敷词同样也适用于对于再现的视听跨媒介艺术的互译的阐释，但是

再现的视听跨媒介艺术的艺格敷词（主题性和叙事性）并不适用于对于抽象的视听跨媒介艺术的互译，因为抽象的视觉艺术和纯音乐并不具有主题性和叙事性特征。

五、结语

视听跨媒介艺术，表现了单一视觉媒介和听觉媒介无法表现的艺术内涵。跨媒介并非媒介简单的融合，也不是媒介的单纯叠加，而是一种跨越出自身的媒介领域，在保持其自身的媒介特性下，融合了其他媒介的艺术效果。而此种艺术效果的产生需要通过两种媒介对彼此的互译或转译来实现，也就是本文所探讨的视听跨艺术中的艺格敷词。

在视听跨媒介艺术中，艺格敷词不仅起到增强单一媒介的效果，为观众或用户带来多感观的视听审美体验，而且也为视听跨媒介艺术的创作提供了理论和实践的基础。在视听跨媒介艺术的互译与转译研究中，艺格敷词的研究扩展到了音乐、戏曲、电影等其他艺术门类。数字技术的发展与网络艺术的兴起，为艺格敷词的跨文化交流提供了新的可能性。数字艺术作品的数字本质和互动性为艺格敷词的表现与接受提供了新的语境与平台，使得艺格敷词的跨媒介叙事不仅限于传统的视觉或文学艺术，而是扩展到了更为广泛的文化与社会实践中。综上所述，艺格敷词在跨文化交流中的角色不仅是对单一艺术作品的描述与分析，它通过跨媒介的叙事实践，实现了不同艺术形式间的相互理解与对话，成为跨文化交流与艺术创新发展的重要载体。随着科技与文化的发展，未来的艺格敷词研究有望在新的技术环境中探索更多的跨媒介实践与理论创新。

参考文献

- [1] 何成洲. 跨媒介艺术研究[J]. 艺术管理(中英文), 2022(1): 10-13.
- [2] 周计武. 艺术的跨媒介性与艺术学理论的跨媒介建构[J]. 江海学刊, 2020(2): 210-218.
- [3] 卢文超. 从雕塑精神到音乐精神: 跨媒介视角中的西方绘画变迁[J]. 学术研究, 2022(5): 152-162, 178.
- [4] 李勇. 无言之美的跨媒介阐释: 以塞尚的诗与画为例[J]. 艺术百家, 2022, 38(6): 10-17, 87.
- [5] 诸葛沂, 刘子琦. 可见的声音: 路易·马兰绘画再现理论的跨媒介思辨[J]. 世界美术, 2021(2): 103-109.
- [6] 李文庭. 跨媒介的音乐叙事: 《无可慰藉》中的双重复调结构[J]. 外国文学动态研究, 2023(1): 108-118.
- [7] 李健. 论作为跨媒介话语实践的“艺格敷词”[J]. 文艺研究, 2019(12): 40-51.
- [8] 周宪. 艺术跨媒介性与艺术统一性: 艺术理论学科知识建构的方法论[J]. 文艺研究, 2019(12): 18-29.
- [9] 施畅. 跨越边界: 跨媒介艺术的思想谱系与研究进路[J]. 艺术学研究, 2023(4): 55-69.
- [10] 凌逾. 融媒介文艺批评的特征和发展趋势[J]. 中国文学批评, 2023(2): 123-130, 191.
- [11] 维尔纳·沃尔夫, 裴亚莉, 闪金晴. 文学与音乐: 对跨媒介领地的一个测绘[J]. 中国比较文学, 2020(3): 13-37.
- [12] 阿曼达·凯瑟琳·杜希, 王兴宇. 音乐、美术跨媒介相似性测试及其学术启示[J]. 音乐传播, 2016(4): 112-121.
- [13] [法] 米歇尔·希翁. 声音[M]. 张艾弓, 译. 北京: 北京大学出版社, 2013.
- [14] [英] 阿伦·瑞德莱. 音乐哲学[M]. 王德峰, 等译. 上海: 上海人民出版社, 2007.
- [15] [美] 玛丽-劳尔·瑞安. 跨媒介叙事[M]. 张新军, 等译. 成都: 四川大学出版社, 2019.
- [16] [法] 米歇尔·希翁. 视听[M]. 黄英侠, 译. 北京: 北京联合出版公司, 2013.