

Φ 美学与艺术丛书



艺术的语言

通往符号理论的道路

Languages of Art

An Approach to a Theory of Symbols

〔美〕纳尔逊·古德曼 著 彭锋 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

在这里，“符号”（symbol）被用作一个非常一般而且无任何色彩的术语，它包括字母、语词、文本、图片、图表、地图、模型等，但不带有任何曲折或神秘的含义。最平实的肖像和最平淡的篇章同最富幻想和比喻色彩的东西一样，都是符号，而且是“高度符号化的”。

ISBN 978-7-301-17099-1



9 787301 170991 >

定价：32.00元

Φ 美学与艺术丛书

Languages of Art
An Approach to a Theory of Symbols

艺术的语言
通往符号理论的道路

[美] 纳尔逊·古德曼 著 彭锋 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字:01-2009-2353

图书在版编目(CIP)数据

艺术的语言:通往符号理论的道路/(美)古德曼(Goodman, N.)著;彭锋译. —北京:北京大学出版社,2013.6

(美学与艺术丛书)

ISBN 978-7-301-17099-1

I. ①艺… II. ①古…②彭… III. ①艺术美学—研究 IV. ①J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 057621 号

© 1976 Nelson Goodman. Authorized translation from the edition published by Hackett Publishing Co., Inc. Chinese simplified characters edition published by arrangement with Eulama Literary Agency, Rome, Italy.

书 名: 艺术的语言——通往符号理论的道路

著作责任者: [美]纳尔逊·古德曼 著 彭 锋 译

责任编辑: 任 慧

标准书号: ISBN 978-7-301-17099-1/B·0899

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博:@北京大学出版社

电子信箱: pkuwsz@126.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62756467

出版部 62754962

印 刷 者: 三河市北燕印装有限公司

经 销 者: 新华书店

650 毫米 × 980 毫米 16 开本 13.75 印张 201 千字

2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月第 1 次印刷

定 价: 32.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

序

第一版序

差不多在十年之前,我就有了一些思路,期望将我对艺术的兴趣与我对知识理论的探究结合起来。两年后的1962年,我受邀于牛津主持约翰·洛克讲座,这使得积累下来的材料得以组织为六次演讲。这些讲演形成了目前这本书各篇章的基础,后来又做了很大改动和扩充。

与这里的微薄结果相比,我蒙受一些机构和个人的恩惠实在太高了。如果没有在哈佛大学认识研究中心的一年时间以及随后由国家科学基金会(National Science Foundation,在GS 978基金项目之下)和老道明基金会(Old Dominion Foundation)提供的资助,这项研究就不可能进行得如此广泛和周密。作为一位严格依据苏格拉底(自认)无知传统的哲学家,在我的研究不得不涉及的那些领域,我依赖了这些领域的专家和实践家。他们当中有:心理学方面的保罗·A. 科勒斯(Paul A. Kolers);语言学方面的S. 杰伊·凯瑟尔(S. Jay Keyser);视觉艺术方面的迈耶·沙皮罗(Meyer Schapiro)和卡塔林娜·斯图基斯(Katharine Sturgis);音乐方面的乔治·罗奇伯格(George Rochberg)、哈诺德·沙皮洛(Harold Shapero)和乔伊斯·麦基尔(Joyce Mekeel);舞蹈和舞蹈记谱方面的艾娜·哈恩(Ina Hahn)、安·哈琴森·格斯特(Ann Hutchinson Guest)和路西·维纳贝勒(Lucy Venable)。

我还得益于与我的研究生们的讨论,得益于与宾夕法尼亚大学、牛津大学、哈佛大学、普林斯顿大学、康奈尔大学和其他大学的哲学家和其他人的讨论,这里有几章我曾经在这些大学做过讲座。最后,这本书可能有的优点和缺点,应部分地归因于我的研究助手的帮助,尤其是罗伯特·施瓦兹

(Robert Schwartz)、玛莎·哈南(Marsha Hanen)和霍伊特·霍布斯(Hoyt Hobbs)。林恩·福斯特(Lynn Foster)和杰弗里·赫尔曼(Geoffrey Hellman)做了许多校对与索引工作。

于哈佛大学

第二版序

这一版加入了一些改变,尽管改动不大却很重要。整体密度(density throughout)的定义(IV,2;IV,5)得到了加强,避免了在初版中因疏忽造成的缺陷。这里有A. J. 耶尔(A. J. Ayer)和希拉里·普特南(Hilary Putnam)的建议的帮助。成为再现(being representational)的特性(VI,1)现在被定义为符号系统(symbol systems)而不是符号图表(symbol scheme)。附带提及,在不改变理论的情况下,通过某些措辞的改变而消除了“exemplificationality”这个多音节的庞然怪物,这可能会让读者像作者一样感到轻松。

1976年

目 录

序/1

导 言/1

第一章 再造现实/5

- 一 指谓/6
- 二 模仿/8
- 三 透视/11
- 四 雕塑/18
- 五 虚构/18
- 六 再现一为/24
- 七 发明/27
- 八 现实主义/29
- 九 描绘与描述/33

第二章 图像的声音/37

- 一 范围的不同/38
- 二 指向的不同/42
- 三 例示/43
- 四 样品和标记/47

- 五 事实与修辞/55
- 六 图式/58
- 七 转移/60
- 八 隐喻的样式/64
- 九 表现/67
- 第三章 艺术与真本/79**
 - 一 完美的赝品/80
 - 二 答案/85
 - 三 无法伪造的艺术/91
 - 四 理由/93
 - 五 任务/99
- 第四章 记谱理论/101**
 - 一 首要功能/102
 - 二 句法要求/104
 - 三 字符的组合/111
 - 四 遵从/113
 - 五 语义要求/116
 - 六 记谱/121
 - 七 时钟与计算器/123
 - 八 模拟与数字/125
 - 九 归纳性翻译/128
 - 十 图表、地图和模型/132
- 第五章 乐谱、草图和手迹/137**
 - 一 乐谱/138
 - 二 音乐/139
 - 三 草图/149
 - 四 绘画/150

- 五 手迹/153
- 六 可投射性、同义性、分析性/155
- 七 文学艺术/159
- 八 舞蹈/162
- 九 建筑/166

第六章 艺术与理解/171

- 一 图像和段落/172
- 二 搜寻和显示/177
- 三 行为和态度/183
- 四 感受的功能/185
- 五 审美的征候/192
- 六 价值问题/195
- 七 艺术与理解/202

译后记/205

导 言

尽管这本书涉及一些关于艺术的问题,但它的范围与通常被当作美学的领域,并不十分严格地一致。一方面,我只是附带地触及价值问题,而且不提供任何批评的准则。我作为例子引用的任何作品,都不包含强制性的判断,欢迎读者替换自己的例子。另一方面,我的研究范围超出了艺术,涉及科学、技术、知觉和实践的问题。有关艺术的问题,只是起点,而不是终点。目标是一种一般符号理论的探究。

在这里,“符号”(symbol)被用作一个非常一般而无任何色彩的术语。它包括字母、语词、文本、图片、图表、地图、模型等,但不带有任何曲折或神秘的含义。最平实的肖像和最平淡的篇章同最富幻想和比喻色彩的东西一样,都是符号,而且是“高度符号化的”(highly symbolic)。

对于符号的种类和功能,极少进行系统研究。对于指称(reference)的模式、方式以及它们在理解活动中的多样而广泛的运用,如果我们想要有任何全面的把握,那么就需要补充和整合对非语言的符号系统的深入考察,来拓展近年来结构主义语言学的研究。这种非语言的符号系统,一方面有图像再现,另一方面有音乐记谱。严格说来,我的书名中的“语言”(languages),应该代之以“符号系统”(symbol systems)。但是,由于书名总是在书的前面读到,因此它就一直以这种表达的样子保持下来。不去阅读的人不会在意,而读者将会明白,就像我第一本书的读者那样,他们会明白更准确的标题应该是“表象的结构”(Structures of Appearance)。^{*}

这六章,从它们的标题和它们源自讲演来说,似乎应该构成一个论文集,它们的论题只有一些松散的联系。不过,本书的结构实际上是精心安排的。其中有条考察线索:一条始于第一章,另一条始于第三章,它们只是到最后才结合起来。然而,这种简单的预告,并不能克服一些读者可能会碰到的另外的困难:尽管外行对本书的绝大部分不会有多少困难,但他会碰到一些术语、段落和小节,它们带有某些专业哲学的背景;而第四章的大部分,

* 古德曼的第一部著作的名称是《表象的结构》(*The Structure of Appearance*)。——译者注

对于任何初等逻辑的门外汉来说,都是难以卒读的。尽管如此,任何人通过阅读那些专业性段落周围的文字,几乎都能够对正在进行的东西获得足够的理解,去决定是否要付出努力,去理解他所跳过的段落。

无论是门外汉还是非门外汉,读者都必须做好这种准备:他的确信和常识——往旧错误的仓库——会经常被他在这里发现的东西所强行改变。我曾经不得不反复攻击当前的权威教条和人们钟爱的普遍信念。然而,我并不宣称我的结论具有突出的新异性。对于诸如皮尔斯(Peirce)、卡西尔(Cassirer)、莫里斯(Morris)和朗格(Langer)之类的哲学家对符号理论所做出的贡献,我绝不是一无所知;而且,尽管我接二连三地拒斥许多美学文献中通行的观点,但我的大多数论证和结论,却可能已经由其他作者很好地预见过了。不过,由于任何试图追溯我对这些作者中的每一位或任何一位的同意或不同意的复杂模式,都会让纯粹的历史问题占据不相称的和分散注意力的显著地位,因此对于那些可能实际上已经写出了他们在这里所读到的东西的人们,我只能一并表示道歉了。尽管如此,在我参考心理学家的著作和有关那几种艺术的作者的专著的地方,我总是力图给出详细的参考文献。

虽然我自己早先的哲学著作的某些成果也经常被用在这里,但我力图不炒冷饭。例如,假如接下来的某些篇幅中违背了唯名论的原理,那也只是因为对于当前的目的来说,我没有必要表明,我可以如何去阐明唯名论的某种变体。

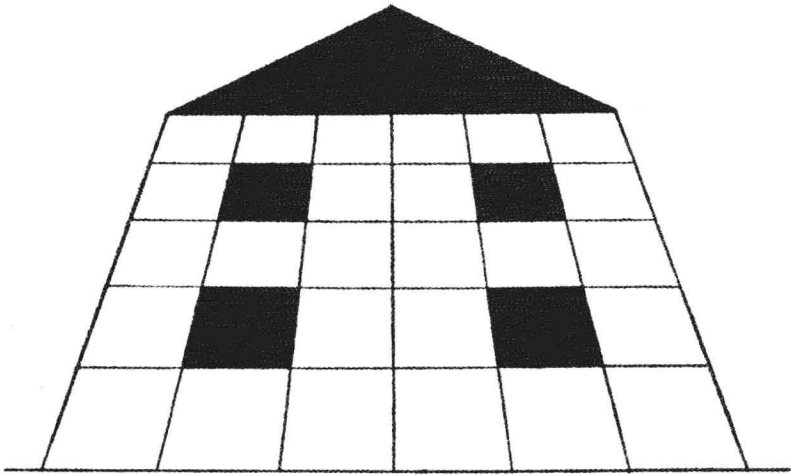


图 1

出自保罗·克利 (Paul Klee)《教育速写录》(*Pädagogisches Skizzenbuch*, Munich, 1925; 2nd American edition, New York, Frederick A Praeger, Inc., 1953, p.41); 这里的复制得到了出版者的许可。

第一章

再造现实

- 一 指 谓
- 二 模 仿
- 三 透 视
- 四 雕 塑
- 五 虚 构
- 六 再现—为
- 七 发 明
- 八 现实主义
- 九 描绘与描述

艺术并不是对真实世界的复制。一种毫无意义的东西便已足够。*

一 指谓

一张图片应该是再现(representation)或不是再现,可能并没有当前艺术家、批评家和宣传人员之间的激烈争论中表现的那样至关重要。尽管如此,在任何对符号在艺术之中或之外起作用的方式的哲学考察中,都需要先来研究再现的本质。由于再现在有些艺术如绘画中是常见的,而在另一些艺术如音乐中却并不常见,这就威胁着要给统一的美学造成麻烦;而就图画再现作为一种表达含义的模式来说,它是如何在一方面类似于和区别于语言描述(verbal description),而在另一方面又类似于和区别于面部表情(facial expression),这两个方面的混淆,对任何一般的符号理论来说,都是致命的。

对于再现的最朴素的想法也许可以做这样的表达:“A 再现 B,当且仅当 A 可感地类似于 B。”或者“就 A 类似于 B 的意义上来说,A 再现 B”。这种观点的残余,连同各种各样的精心改进一道,继续存在于绝大多数关于再现的著述之中。然而,有更多的错误,没有囊括在如此简短的公式之中。

某些缺点是足够明显的了。一个对象在最大程度上与自身相似,但却很难说是自身的再现;与再现不同,相似(resemblance)是自反的。而且,与再现不同,相似是对称的:B 类似于 A,就像 A 类似于 B 一样;但是,尽管一幅绘画可以再现惠灵顿(Wellington)公爵,而惠灵顿公爵却不再现这幅绘画。再进一步说,在许多情况下,一对十分相似的对象中的任何一个都不再现另一个:一条生产线上下来的任何一辆汽车都不是任何其余汽车的图片;

* 转述弗吉尼亚·伍尔芙(Virginia Woolf)一篇文章中出现的句子。我已经不能确定出处。

而一个人通常不是另一个人的再现,即使那人是他的孪生兄弟。显然,任何程度的相似都不是再现的充分条件。^①

要在那个公式中进行修正的东西,并不是非常明显。我们可以不做什么努力,而加上“如果 A 是一幅图画……”这个前提条件。当然,如果我们因此就将“图画”(picture)理解为“再现”,那么我们就背弃了问题的一大部分,即背弃了什么是构成再现的问题。但是,即使我们将“图画”足够广义地理解为包括所有绘画在内,那个公式在其他方面仍然有些离谱。一幅康斯特布尔(Constable)的马尔伯勒(Marlborough)城堡的绘画,与其说像那座城堡,不如说更像任何一幅图画,然而它却再现了城堡而不是再现其他的图画,甚至不是再现最近似的复制品。如果要加上 B 一定不能是图画这个要求,这也只能是令人绝望和徒劳;因为一幅图画可以再现另一幅图画,而且画廊里的每幅曾经流行的绘画作品,实际上都再现了许多其他绘画作品。

明显的事实是:一幅图画如果要再现一个对象^②,就必须是这个对象的一个符号,代表(stand for)它,指向它;而相似的程度不足以确定指称(reference)的这种必要关系。相似也非指称的必要条件;几乎任何东西差不多都可以代表任何别的东西。再现一个对象的绘画,就像描述一个对象的段落一样,指称(refers)这个对象,更严格地说是指谓(denotes)^③这个对象。指

① 我在这里考虑的东西是图像再现或描绘(depiction)以及在其他艺术中出现的类似再现。自然对象也可以以同样的方式再现:月亮中的嫦娥和云朵中的牧羊犬可以为证。某些作者把“再现”(representation)当作一般性术语,用来表示我称之为符号表达(symbolization)或指称(reference)的所有变种,而用“符号的”(symbolic)来表示我称之为非再现的语言或其他非图像的记号(signs)。“再现”(represent)及其派生词还有许多其他用法,尽管我随后将提及某些用法,但其他的用法在这里与我们完全无关。比如在再现的其他用法中就有这样的用法:根据这种用法,一个大使代表(再现)一个国家而与外国政府打交道。(名词 representation 和动词 represent 都可以既用作再现,也用作代表。在美学中用作再现,在政治学中用作代表。——译者注)

② 我将“对象”一词不加区别地用于一幅图画所再现的任何东西,无论是一只苹果还是一场战争,而语言的曲折变化则使得一个已再现对象成为一个主题。(对象是 object,主题是 subject。一只真实的等待画家描绘的苹果是绘画的对象,一只画在画面上的苹果是绘画的主题。——译者注)

③ 只有到了下一章,才会将指谓(denotation)与其他种类的指称(reference)区别开来。

谓是再现的核心,而且它独立于相似。

如果一幅图画和它所再现的东西之间的关系因此类似于一个谓词和它所适用的东西之间的关系,那么我们就必须将再现的特征当作一种特殊的指谓来考察。图画指谓和语言指谓或图表指谓究竟有何相同且又如何不同呢?一个似乎可信的回答是:尽管相似不是再现的充分条件,但却正是再现区别于其他种类的指谓的特征。如果 A 指谓 B,那么正是在 A 与 B 相似的意义, A 再现了 B,难道多半不是这样的情形吗?我认为,即使是这种对我们最初那个公式的打折扣的和貌似无伤大雅的版本,也是对再现的本质的一种严重误解。

二 模仿

“要制作一幅符合实际的图画,就是尽可能忠实地将那个对象复制得如其所是。”这个简单的训喻让我感到困惑:因为我面前的对象是一个人,一团原子,一个细胞联合体,一个浪荡者,一个朋友,一个白痴,如此等等。如果这些当中没有一个构成那个如其所是的对象,那么它还会是别的什么吗?如果所有这些都是对象的存在方式,那么就没有一种是对象的那种存在方式。^① 我不能同时将所有这些都复制下来;而且我越是接近成功,其结

^① 在“The Way the World is”(Review of *Metaphysics*, vol. 14, 1960, pp. 48-56)一文中,我曾经论证,世界具有像它可以被正确地加以描述、观看、描绘等等一样多的存在方式,而并不存在作为世界存在的特种方式的东西。赖尔(Ryle)采取了一种有点类似的看法(*Dilemmas*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1954, pp. 75-77),来比较这两种关系:即作为被感知的对象的固体桌子与作为一团原子的桌子之间的关系,同依据目录的大学图书馆与依据财务的大学图书馆之间的关系。有人曾经提出这样的设想:世界存在的那种方式可以通过将所有几种不同的方式结合起来而获得。这种设想忽略了这个事实:结合本身是某些系统所特有的;比如,我们无法将一段文章与一张图片结合起来。而任何将所有方式努力结合起来本身也只是世界诸存在方式中的一种,而且是尤其难以理解的一种。但是,以如此众多的方式存在的那个世界究竟是什么?说到世界存在的诸种方式,或者描述或描绘世界的诸种方式,便是说到世界—描述(world-descriptions)或世界—描绘(world-pictures),而且并不意味着存在一种被描述或描绘的独特的东西,或者实际上任何东西。当然,这也绝不意味着没有任何东西被描述或描绘。另见第五节第一个注释。

果就越不是一幅逼真的图画了。

那么,我要复制的东西,似乎是对象存在或看上去的一个方面、一种方式。不过,当然不是这些方式中的随便任何一种。例如,不是像一个醉鬼通过一颗雨滴看见的惠灵顿公爵。我们宁可认为,是对象的这种看上去的方式:在正常的眼中、以合适的角度、在适宜的光线下、不借助观测器、没有爱慕或怨恨或利益引起的偏见、也没有思想或理解所做的修饰。总之,对象是如在纯然的条件下由自由而童真的眼光所看见的那样被复制下来。

就像恩斯特·贡布里希(Ernst Gombrich)所主张的那样,这里的陷阱是:根本没有那种童真的眼光。^① 就其观看对象来说,眼光总是老早就有了,受到其过去的迷惑,受到耳朵、鼻子、舌头、手指、心脏和大脑的新旧暗示的迷惑。它不是像一架自动而孤立的仪器那样运转,而是作为复杂而多变的有机体的一个恪尽职守的成员而起作用。不仅它如何去看,而且它所看到的東西,都要受到需要和偏见的制约。^② 它会进行选择、拒斥、组织、甄别、联系、分类、分析、构造。与其说它像镜子一样反映,不如说它在抓取和制作;它看到它所抓取和制作的東西,不是没有属性的单纯的信息细节,而是事物、食物、人们、敌人、星辰、武器。没有任何东西被赤裸地看见,或者没有任何东西被看见是赤裸的。

童真眼光和绝对被给予的神话,是两个可怕的同谋。二者起源于并且助长了这种观念:认识被当作是对那些从感觉接受的粗糙材料的加工,通过

^① 见 *Art and Illusion* (New York, Pantheon Books, 1960), pp. 297-298 及其他各处。关于视觉相对性的一般性问题,也可参见诸如此类的著作:R. L. Gregory, *Eye and Brain* (New York, McGraw-Hill Book Co., 1966) 和 Marshall H. Segall, Donald Campbell, and Melville J. Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception* (Indianapolis and New York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966)。

^② 关于这一点的心理学研究样本,见 Jerome S. Bruber's "On Perceptual Readiness", *Psychological Review*, vol. 64 (1957), pp. 123-152 以及该文所引用的其他文章;又见 William P. Brow, "Conceptions of Perceptual Defense", *British Journal of Psychology Monograph Supplement XXXV* (Cambridge, England, Cambridge University Press, 1961)。

净化仪式,或者通过有条不紊的分离解释,就可以发现这种粗糙材料。但是,接受和解释是不能分割开来的活动;它们是完全相互依赖的。这里回响着康德式的格言:目清则盲,心净则空。而且,在完成的产品中,曾经被接受的东西,与曾经对它加工的东西,是不能区别开来的。不能通过剔除评论层而提取内含之物。^①

然而,艺术家却可以经常觉得努力寻求眼光的童真是对的。有时候,这种努力会将他从日常观看的令人厌倦的模式中解救出来,从而产生新鲜的洞见。有一种相反的努力,也可以同样有所助益,而且是以同样的理由,这种努力就是让个人的学识最大限度地自由发挥。但是,最中立的眼光和最偏见的眼光都很老练,只不过是不同的方式而已。最节制的图像和最慷慨的图像,就像庄严的肖像和尖刻的漫画一样,其区别不是在于它们解释了多少,而是在于它们如何解释。

于是,关于再现的复制理论,从一开始就因不能确定要被复制的东西而搁浅了。既不是一个以其特种存在方式存在的对象,也不是以其所有方式存在的对象,还不是它在无意识的眼光中看上去的那个对象。而且,正是在复制一个对象的任何存在方式或一个对象的任何方面这个观念中,存在某种错误的东西。因为对象的一个方面不正好就是从一定的距离和角度在一种特定的光线下的那个对象(object-from-a-given-distance-and-angle-and-in-a-given-light);它是我们观看或感知时的那个对象,是对象的一种样式或说明。在对一个对象的再现中,我们不复制那种说明或解释,而是获得那种说明或解释。^②

换句话说,任何东西都不会是要么以完全剥夺其属性的方式再现,要么

① 关于认识论的第一状态,即这个观念的空洞性以及寻找绝对被给予的徒劳无益,见我的 *Structure of Appearance* (2nd edition; Indianapolis and New York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966, 下文提到时缩写为 SA), pp. 132-145; "Sense and Certainty", *Philosophical Review*, vol. 61 (1952), pp. 160-167。

② 而且就算我使用的工具是照相机而不是铅笔或画笔,这也决非错误。工具的选择和操作参与到那种说明之中。摄影师的作品同画家的作品一样,也能显示个人风格。关于某些照相机中预先提供的“校正”,见下面第三节。

以完全具有其属性的方式再现。一张图画绝不只是再现 x ，而毋宁是将 x 再现为(as)一个人，或将 x 再现成为(to be)一座山峰，或再现 x 是一只甜瓜的事实(the fact that x is)。即使存在任何那种作为事实的东西，复制事实可能意味的东西，也是难以把握的；要我将 x 作为如此这般来复制，有点像要我将某个东西作为礼物来出售；而说到将某个东西复制为一个人，则纯属无稽之谈^①。我们不久就不得不进一步全面考察这一点；但是，要发现再现如何不是一种模仿，我们几乎不需要做进一步考察了。

关于视觉和再现的相对性的情形，在其他地方已经有人做过如此确切的说明，以至我无需在此对它做任何程度的论证。特别是贡布里希，他积累了强有力的证据，证明我们观看和描绘的方式是如何依赖于经验、实践、兴趣和态度，是如何随它们的改变而改变。不过，在一个问题上，在我看来，贡布里希和其他人有时对这种相对性似乎采取了一种不一致的立场；因此我必须简要地讨论一下透视的习俗性问题。

三 透视

一个艺术家可选择自己的方式去描绘运动、光的亮度、空气的质感、色彩的鲜艳，但如果他要正确地再现空间，几乎任何人都会告诉他，他必须服从透视的法则。文艺复兴时期对透视的采用，被广泛地认可为写实性描绘中的一大长足进步。透视法则被认为是为逼真性提供了绝对标准，超越了观看风格和描绘风格的不同。贡布里希嘲笑“透视只是一种习俗而并不再现如其看上去那样的世界的观念”，他宣称“一个人可以坚决要求透视艺术的目标是一种正确的等式：它要求物象要显得像对象，而对象要显得像物象”。^②詹

^① 某物不能如此这般来复制，就像某物不能作为礼物来出售一样。只有在科幻作品中才有将某物复制为人的现象，在绘画或雕塑领域都不存在这种现象。当然，在克隆技术日渐成熟的今天，现实中也可以存在将某物复制为人的现象。——译者注

^② *Art and Illusion*, pp. 252, 257.

姆斯·吉布森(James J. Gibson)写道:“……断言绘画中透视的运用,仅仅是一种由画家在选择时采用或摈弃的习俗,似乎是不合理的……当艺术家将他所看到的東西转录在二维平面上时,他必然要运用透视几何学。”^①

显然,光的运行法则,也像任何其他科学法则一样,不是习俗性的。现在,假定我们有一个不动的、单色的对象,刚好中等强度的反光,那么便有这样的推论^②:一幅按照正确的透视绘制的图画,在特定条件下,向眼睛提供了一束光线,它与由对象本身提供的的光线一致。这种一致是一种纯粹客观的东西,可以由仪器来测量。而这种一致就构成了再现的逼真性;因为既然光线是眼睛可以从图像或对象那里接受的唯一的東西,那么光线模式的等同就一定会构成外观的等同。当然,由在特定条件下的图像产生的光线,不仅与正在讨论中的对象从一个特定的距离和角度所产生的光线一致,而且与许多其他对象从其他距离和角度产生的光线一致。^③ 光线模式的等同就像其他种类的相似一样,显然不是再现的充分条件。更确切地说,这种主张只是:那种等同是逼真性的一种标准,是正确图画再现的一种标准,而指谓却是以别的方式建立起来的。

如果粗略一看上述论证似乎简单而有说服力的话,要是我们考虑到那些被指定的观察条件,它就不那么简单而有说服力了。图像必须从正面、从一定距离、闭上一只眼而保持另一只不动、通过一个小孔来观看。对象也必须从一个特定的(但不是通常都一样的)角度和距离、用一只不动的眼睛、透过一个小孔来观察。否则,光线就不会一致。

① 引自 Gibson, "Pictures, Perspective, and Perception", *Daedalus* (Winter 1960), p. 227. 吉布森似乎并没有明确收回这些说法,尽管他在 *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Boston, Houghton Mifflin Co., 1966) 这部最近引人关注的著作中详细地论及了相关问题。

② 当然,许多其他作者都在实质上发展了这个论证。有关的令人感兴趣的讨论,见 D. Gioseffi, *Prospettiva Artificailis* (Trieste, Università degli studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 1957) 以及 M. H. Pirenne 在 *The Art Bulletin* (vol. 41 [1959], pp. 213-217) 上发表的对这部著作的长篇书评。感谢迈耶·沙皮罗教授为我提供这则参考文献。

③ 参见贡布里希关于“门”(gates)的讨论, *Art and Illusion*, pp. 250-251。

在这些非同寻常的条件下,我们是否最终就得到了令人信服的再现呢?几乎肯定不会得到。在这些条件下,我们正在观看的东西往往会相当迅速地消失。实验表明,如果眼睛不对着它所看到的東西运动,就不能正常地观看^①;显然,四下扫视对正常视觉是必要的。固定的眼睛差不多就像童真的眼睛一样是盲的。使正常视觉变得不可能的、在特定条件下产生的光线一致,与再现的逼真性有何相干呢?根据照在一只闭上的眼睛上的光线来衡量逼真性,也是荒唐可笑的。不过,这种反驳无需被着重强调;也许眼睛运动就足以四下扫视,尽管不能够环绕四周地看对象。^②最根本的困难在于,观察的特定条件是非常不正常的。根据什么才能将在那种异常条件下产生的光线一致作为衡量逼真性的尺度?在一些不太人为的条件下,比如插入一些适当设置的透镜,一幅远非透视的图像也可以被弄得产生像被描绘对象一样的光线模式。凭借足够聪明的操纵,我们从根据透视画出的图像中揪出的光线与我们从被再现的对象中揪出的光线可以完全一致,这对透视的逼真性来说是一个古怪而无效的论证。

更进一步说,在大多数情形中,正在讨论的这种观察条件对于图像和对象也并不相同。尽管二者都是由一只固定得发愣的眼睛透过一个小孔来观看;但图像是从6英尺远的距离来正面观看,而被再现的教堂却不得不从比如说其正面的45°角和200英尺远的距离来观看。于是,决定我们看见什么和如何观看的东西就不仅是接受到的光线,而且包括伴随条件;就像心理学家喜欢说的那样,对于视觉来说,有比与目光相遇更多的东西。正如红灯在公路

① 见 L. A. Riggs, F. Ratliff, J. C. Cornsweet, and T. Cornsweet, "The Disappearance of Steadily Fixated Visual Objects", *Journal of the Optical Society of America*, vol. 43 (1953), pp. 495-501. 最近,在集中注视过程中发生的急剧而迅速的知觉变化已经由普里查德、荷荣和赫伯(R. M. Pritchard, W. Heron and D. O. Hebb)作出了详细的探究,见"Visual Perception Approached by the Method of Stabilized Images", *Canadian Journal of Psychology*, vol. 14 (1960), pp. 67-77。根据这篇文章,图像倾向于再生为、有时候是转化为最初并不曾出现的有意义的统一体。

② 不过,需要指出的是,由于眼睛转动时角膜的凸起,即使头被固定,眼睛通常也能略微看见一个对象的周边。

上表示“停车”，在海面上表示“左转”，因此同一种刺激在不同的环境下引起了不同的视觉经验。即使在光线相同、瞬间的外部条件也相同的情形下，先行的一系列视觉经验，连同从所有渠道汇聚的信息，也可以在被看见的东西上产生极大的差异。如果前面的条件绝不相同，那么光线的副本就不会产生同样的知觉，就像在光线不同的情况下，条件的副本不会产生同样的知觉一样。

图像通常是在一定背景下被框住的、由一个随意走动和转动眼睛的人来观看。要绘制一幅在这些条件下产生的光线与对象在任何条件观看下产生的光线都相同的图像，即便可能也毫无意义。相反，艺术家再现他面前的对象的任务，就是去决定什么光线在画廊条件下能够成功地呈现他所看到的東西。这不是复制的问题，而是传递的问题。与其说是复制的问题，不如说是“体现一种相似性”的问题，在这种意义上一种在照片中失去的相似性却可以在漫画中体现出来。为了平衡环境中的差异，需要有一种同一化的转译。这种转译如何才能最好地实现，取决于无数变化的因素，而这些因素当中，观看者那里根深蒂固的观看习惯和再现习惯是相当重要的。透视图像必须像其他图像一样来读解；必须获得读解的能力。只是习惯于东方绘画的眼睛，不能马上理解透视绘画。不过，借助训练，一个人可以顺利地适应扭曲的景象或以扭曲的甚至反向的透视画出来的图像。^① 而即使是我们

^① 对各种类型的景象的适应性一直是大量实验的课题。例如，见 J. E. Hochberg, “Effects of Gestalt Revolution: The Cornell Symposium on Perception”, *Psychological Review*, vol. 64 (1959), pp. 74-75; J. G. Taylor, *The Behavioral Basis of Perception* (New Haven, Yale University Press, 1962), pp. 166-185; 以及 Irvin Rock, *The Nature of Perceptual Adaptation* (New York, Basic Book, Inc., 1966)。任何人都可以非常容易地自我验证，学会解读用反向的和其他变形的透视图画出来的图像是如何轻而易举。反向的透视经常出现在东方、拜占庭和中世纪的艺术中；有时候甚至在同一幅画的不同部分中会用到标准的透视和反向的透视。例如，见 Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Boston, Boston Book and Art Shop, 1952), p. 42 (note 1), p. 200。关于一个人必须根据标准透视来读解图像的事实，梅尔维尔·赫斯科维茨 (Melville J. Herskovits) 写道：“不止一位人种学家报道过这样的经验：向生活在对任何摄影知识全然无知的文化中的人们出示房屋、人、熟悉的景观的清晰照片，而且从所有可能的角度来摆放照片，或者将照片翻转过来看它空白的背面，土著人好像在尽力解释纸片上无意义的不断变化的灰影安排似的，因为最清楚易懂的照片刚好是对照相机所看见的东西的一种解释。”见 *Man and His Works* (New York, Alfred A. Knopf, 1948), p. 381。

这些对透视描述最习以为常的人,也不总是将它当作忠实的再现来接受:一个人双脚朝前伸去的照片,看起来就是变形的,而派克峰(Pike's Peak)在快照中也阴沉地龟缩着。就像俗话说的那样,没有东西能像照相机那样大题小作了。

迄今为止,我一直都遵守这个观念:图像透视服从几何光学的规律,而按照标准的图像规则画出来的图像,在上述概要说明的那种特别反常的条件下,将会产生一束与被描绘的景物产生的光线完全一致的光线。单凭这个假定就完全可以来自透视的论证变得似乎有理;但这个假定是明显错误的。根据图像规则,从眼前向外伸展出去的铁轨描绘出来是聚拢在一起的;但从眼前向上伸展出去的电线杆(或建筑物正面的各边)描绘出来却是平行的。根据“几何学法则”,电线杆描绘出来也应该是聚拢在一起的。但如果这样来画,它们看上去就像铁轨被画成平行的那样是错误的。因此,我们让照相机有倾斜的凸面和升高的镜头板去“矫正扭曲”,也就是说让垂直的平行线在我们的照片上也显得平行;同时我们又不会让铁轨显得平行。这种图像透视法则与其说是从光学规律中得出的,不如说是一些避免将铁轨画成平行的,将电线杆画成聚拢的法则。与吉布森(Gibson)所说的截然相反,艺术家要想制造出当代西方人的眼睛接受的忠实可信的再现,就必须违背“几何学法则”。

虽然这一点似乎已相当明白,并且由克利做出了简洁的定论^①,但是,另一方面却有来自权威的深重影响^②,它依赖于这种论证:在平面上建筑物

① 见这一章的卷首插图。正如克利指出的那样,这幅图如果被当作再现地板的话,看上去会相当正常,但如果被当作再现建筑物的正面,看上去就有偏差,尽管在这两种情形中,被再现对象的平行线同样是从眼睛开始后退的。

② 实际上,这是正统的看法,不仅由皮雷纳(Pirenne)、吉布森和贡布里希所主张,而且由有关这个论题的绝大多数作者所持有。除了克利之外,还有这样一些例外:Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1924—1925), pp. 258ff; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley, University of California Press, 1954), e. g., pp. 92ff, 226ff 及其他各处;而更早的时候,有一位阿瑟·帕瑟(Arthur Parsey), (转下页)

正面的所有平行线会像在图像的平行平面上的平行线一样按照几何学规律散开。关于透视永无休止的争论的根源似乎是在适当的观察条件上出现了混淆。在图2中,a处是视平线上用一只眼观看的观察者;b,c是一个建筑物顶上的塔楼的正面;d,e是塔楼的正面图像,按照标准透视并按照在指示距离内a与图像和塔楼表面成等角的比例绘制。视觉与塔楼的垂直线是af;看得太高或太低都将让塔楼正面的一部分看不见或模糊不清。同样,视觉与图像的垂直线是ag。现在,尽管图像和塔楼正面是平行的,而且ag线与图像是垂直的,因此图像中的垂直平行线可以平行地投射到眼中,但af线与塔楼的正面成一定角度,因此塔楼正面中的垂直平行线投射到眼中就会向上聚拢。如果我们要想让图像和塔楼正面对眼睛产生一致的光束,就只有(1)要么通过将图像往上移至h,i的位置,(2)要么将它倾斜至j,k的位置,(3)要么从a看图像,而在几层楼上从m看塔楼。在前两种情形中,由于图像要保持同一角度就必须更加接近眼睛,因此横侧(左右)尺寸的比例就不对了。更为重要的是,这三种观察条件的任何一种无论如何都不太正常。我们不是通常都将图像挂在超过视平线很高的地方,或者让图像极度倾斜让它的底部冲着我们,或者随意升高我们的位置去正对着看塔楼。^①如果让眼睛和图像都处于正常位置,根据标准透视画出来的图像传递给眼睛的光束与建筑物正面传递给眼睛的光束就会非常不同(图2)。

(接上页)因为他的异端看法而遭到奥古斯都·德·摩根(Augustus de Morgan)的责备,见*Budget of Paradoxes* (London, 1872), pp. 176-177。感谢杰奇(P. T. Geach)先生提供最后一条参考文献。关于透视的有趣讨论,见John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (New York, Thomas Yoseloff, 1958), Chapters VIII and XIII。

① 看塔楼的最佳方式也许可以从m来正对着看;但如果这样的话,看铁轨的最佳方式就是从它们长度的中点的正上方向下看。

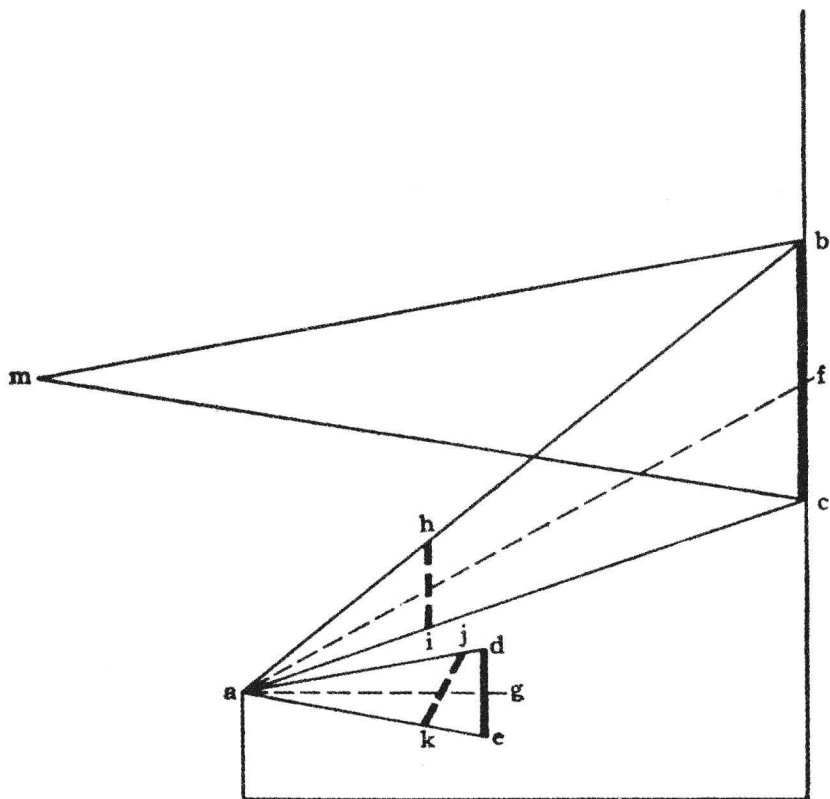


图2 透视关系中各位置示意图

这种论证本身是确凿无疑的,但我的论据却并不依赖于它。早先提出的更基础性的论证仍然完全适用,甚至能够让选择透视的正式规则显得不那么古怪,而且会阻止将向所有方向后退的平行线都画成是汇聚的。简要说,光的活动,既不支持我们通常的表现空间的方式,也不支持其他表现空间的方式;而透视绝不提供绝对的或独立的逼真性标准。

四 雕塑

复制理论的困难,有时候可以单独归结为:不可能在平面上描绘圆的东西(reality-in-the-round)。但是,与绘画相比,雕塑中的模仿也许是更好的现实主义标准。在一件半身铜像中要描绘的东西是一个运动的、多面的、且有起伏变化的人,而且是在瞬息万变的光线中和纷繁复杂的背景下与你相遇。在某一特定的瞬间复制出的头的形式,未必产生特别忠实的再现。固定那种瞬间状态来铭记一个人,差不多就像用极短曝光时间的照片让喷泉凝结或让赛马停住一样;而忠实的描绘,是传递一个熟悉的且从多种不同经验中提炼出来的人。这种难以捉摸的玩意儿,绝不是一个人可以有意努力从博物馆里基座上的静止铜像上复制或模仿下来的。相反,雕塑家所处理的是一种微妙而复杂的转译问题。

即使被再现的东西是某种比人更简单和更稳定的东西,复制也很少与写实性再现完全相符。如果在一个很高的哥特式大门的门楣中心,夏娃的苹果像美国红苹果(Winesap)一般大小,它对于诱惑亚当来说就显得不够大。为了写实,为了“看上去正确”,远距离和大体积的雕塑也必须被塑造的与其描绘的东西十分不同。而让它显得“看上去正确”的方式,不能被还原为固定和普遍的规则;因为一个对象看起来像什么,不仅取决于它的方向、距离与光线,而且取决于我们对它的所有认识以及训练、习惯和关注。

一个人几乎不需要走得太远,就能明白对于雕塑和对于绘画来说,反对将模仿作为现实主义的检验的基本证据,都是无可置疑的。

五 虚构

迄今为止,我们一直只考虑某人或人群或者某事或景物的再现问题;但

是,一幅图画就像一个谓词一样,可以分别指谓一个特定分类中的诸成员。附在字典中的定义下的图画,通常就是一种这样的再现:它既不单独(uni-quely)指谓比如说某只鹰,也不是总体(collectively)指谓鹰这个类,而是分别(distributively)指谓一般意义上的鹰。

另外一些再现,则既无单个的指谓,也无复合的指谓。例如,匹克威克(Pickwick)的图像或独角兽(unicorn)的图像究竟再现了什么呢?它们没有再现任何东西;它们是一些零指谓(null denotation)的再现。然而,我们如何能够说一幅图像再现了匹克威克或一只独角兽,而又说它没有再现任何东西呢?既然既没有匹克威克也没有独角兽,那么一幅匹克威克的图像和一幅独角兽的图像所再现的东西就是相同的了。然而,作为匹克威克的图像与作为独角兽的图像又的确是完全不同的。

简单的事实是:正如绝大多数家具可以容易地分为课桌、椅子、餐桌等等一样,绝大多数图像也容易分为匹克威克图像、佩加索斯(Pegasus)图像、独角兽图像等等,而无需指称任何被再现的东西。有可能误导我们的东西是:诸如“某某的图像”和“再现某某”之类的措辞,具有文体风格上的二位谓词(two-place predicate)的外观,并且有时候也能做如此解释。但是,“匹克威克的图像”和“再现一只独角兽”,却最终要被理解为不可分裂的一位谓词(one-place predicate)或类词(class-term),像“书桌”和“餐桌”一样。我们不能深入任何这些词语的内部,确定它们的组成部分的数量。从P是一只独角兽的图像或再现了一只独角兽的事实,我们不能推导出存在着某种东西,P是它的图像或再现了它。进一步说,匹克威克的图像是一个人的图像,尽管并不存在它所再现的那个人。因此说一个图像再现了一个如此这般的东 西,就像在说这个图像指谓了什么与说它是一种怎样的图像之间那样,是非常模棱两可的。如果在后一种情形中我们更确切地说一幅“匹克威克一再现一图像”或一幅“独角兽一再现一图像”,或者简称一幅“匹克威克一图像”或“独角兽一图像”或“人一图像”,某些混乱就可以避免。显然,除非含糊其辞,一幅图像不可能既再现了匹克威克又什么都没有再现。但

是,一幅图像可以是一种图像,可以是匹克威克—图像或人—图像,而无须再现任何东西。^①

人—图像与人的图像之间的区别,同人—描述(或人—术语)与人的描述(或人的术语)之间的区别,具有非常接近的类似性。“匹克威克”、“惠灵顿公爵”、“那个征服拿破仑的人”、“一个人”、“一个胖人”、“那个有三个脑袋的人”,所有这些都是人—描述,但所有这些都是描述了人。某些指谓一个特定的人,某些指谓许多人中的一个,某些什么东西都不指谓。^② 而且尽管“匹克威克”、“三头之人”和“佩加索斯”同样都没有外延,但是,比如说,在是一个许多—头的一人—描述上,第二个不同于第一个,而在是一个有翼的一马—描述上,最后一个又不同于另外两个。

图像和描述因此得以分类的方式,就像大多数习惯的分类方式一样,是远非精确和稳定的,而且抵制系统规范化(codification)。边界迁移而模糊,新的范畴总是会突显出来,而分类的法规总不如分类的实践那样清晰。但

^① 这里及以下两段的要旨包括在我如下的文章中:“On Likeness of Meaning”, *Analysis*, vol. 1 (1949), pp. 1-7, 后续的进一步讨论,见“On Some Differences about Meaning”, *Analysis*, vol. 13 (1953), pp. 90-96。也见对“关于虚构的实体”陈述问题的平行处理,“About”, *Mind*, vol. 70 (1961), esp. pp. 18-22。自从1939年以来,蒯因(W. V. Quine)在一系列文章(它们当中许多被重新改写和再次发表于 *From a Logical Point of View* [Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1953])中,已经在非自足的表达式和其他表达式之间做出了明确的区分,并表明对这一区分的仔细观察可以消除许多哲学问题。

我用连字号(例如,在“人—图像”中)的方法,只是作为技术性话语中的一种帮助,而不是作为日常用法的改进。在日常用法中,上下文通常就能够避免这种混淆,而且与在哲学中相比,在日常语言中推动荒谬存在推论(fallacious existential inference)的强制性要小得多,如果其重要性并不小得多的话。在下文中,“人—图像”将总是那个更长的也更通常的“再现一个人的图像”的一种缩写,它被当作一种不可分裂的一位谓词,无需适用于所有图像或仅仅适用于再现一个实际存在的人的图像。同样的一般原则可以规定所有“——图像”这种形式的复合词的用法。因此,比如说,我不会用“丘吉尔—图像”作为“丘吉尔所画的图像”或“属于丘吉尔的图像”的缩写。进一步说,方—图像并不必然是一张方形图像,而是一张方—再现—图像。

^② 严格说来,我们这里应该谈到言说(utterance)和铭写(inscription);因为同一个术语的不同例示,可以在指谓上不同。事实上,将复制品归在一起来构成术语,只是一种而且是一种远非简单的对言说和铭写进行归类的方法。进一步见 SA, pp. 359-363, 也见下面第四章。

是,这只不过是说,我们在识别某些图像(在日常用法中)是否“再现独角兽”上,或者在确立规则去决定每种情形中一幅图像是否是一幅人—图像方面,可能有些麻烦而已。某物是一个如此这般—图像,或一个如此这般—描述所依据的精确而一般的条件,的确是很难明确表达的。我们可以列举一些例子:凡·高(Van Gogh)的《邮递员》(*Postman*,图3)是一幅人—图像;而在英语中,“a man”就是一个人—描述。我们还可以指出,例如,作为一幅如此这般—图像,就是作为整体的一幅如此这般—图像,因此在一幅人—图像中包含或被包含的图像自身无须是一幅人—图像。但是,如果试图再做过多的尝试,就会陷入声名狼藉的哲学泥沼之中;而所涉及的令人沮丧的、尽



图3 凡·高:《邮递员》

管也让人着迷的问题并不在我们当前的任务之中。我再重申一遍,这里完全直接相关的问题是:图像实际上是以灵活可变的等级被分类为人—图像、独角兽—图像、匹克威克—图像、有翼的一马—图像等等,就像家具被分类为课桌、桌子、餐桌、椅子等等一样。无论是在设计各种类别的定义的情形中,还是在提升一般分类原理的情形中,这种事实都不会受到那种困难的影响。

有一种可能的反驳是:为了知道如何应用“人—图像”或“独角兽—图像”,我们必须首先理解一个人或一只独角兽是什么。在我看来,这种可能的反驳似乎是相当不正当的。我们可以学会应用“玉米棒子芯烟斗”或“雄鹿角”,而无须首先理解或知道如何运用作为单独术语的“玉米”或“棒子芯”或“玉米棒子芯”或“烟斗”或“雄鹿”或“角”。根据这些例子,我们可以学会应用“独角兽—图像”,不仅以前无须看见过任何独角兽,而且无须看见或听见“独角兽”一词。实际上,在很大程度上,我们是通过学会什么是独角兽—图像和独角兽—描述去理解“独角兽”一词的;我们认出一只雄鹿角,这也许有助于我们在看见一只角时认出它来。我们可以通过学会如何应用一个术语本身,或应用某个包含这个术语的更大的术语,而开始理解这个术语。掌握了这些技能中的任何一种,可以有助于掌握其他任何技能,但不意味着已经具有其他任何技能。理解一个术语,不是学会如何应用该术语及其复合词的前提,而通常可以是其结果。^①

较早的时候我曾经说过,指谓是再现的必要条件,而后我在没有指谓的情况下谈到过再现。不过,现在可以有清楚的解释了。一幅图像要再现一个人,就必须指谓它;但是,要成为一个人—再现,却无须指谓任何东西。顺

^① 要知道如何应用一个术语的所有复合词,就必须知道至少如何应用这种语言中所有其他术语的某些复合词。当我们非常合理地知道如何应用一个术语和它足够多的较常用的复合词,我们通常会说我们理解了那个术语。如果对于一个特定的“——图像”的复合词我们拿不准如何在比率更高的变形词中来应用它,那么这对于那个“再现为某个——”的关联谓词也是真的。当然,理解一个术语并不是专门指一种知道如何应用它和它的复合词;诸如知道可以从包含这个术语的陈述中引出和联系什么隐含的意义之类的其他因素也可以参与进来。

便提及,再现的复制理论在这里又遭受到进一步的打击;因为既然再现不再呈现任何东西,就不可能有与其再现的东西相似的问题。

用诸如匹克威克—图像和独角兽—图像之类的例子,也许表明具有零指谓的再现是相对罕见的。不过,刚好相反,图像世界充满了匿名的虚构人物、地点和事物。伦勃朗(Rembrandt)的《有猎人的风景》(*Landscape with a Huntsman*,图4)中的那个人,大概不是实际存在的人;它只是在伦勃朗的蚀刻画中的人。换句话说,这幅蚀刻画并没有再现人,而只不过是一幅人一图像,而且更具体地说是伦勃朗的《有猎人的风景》中的人—图像。即使这里描绘了一个实际的人,他的身份也像艺术家的血型一样无关紧要。而且,如果一幅图像指谓了什么东西的话,决定它究竟指谓了什么东西的信息,并不总是可以得到的。比如,我们可能不能说出一个特定的再现是像字典中的鹰—图像那样是复合的,还是像匹克威克—图像那样是虚构的。但是,如果

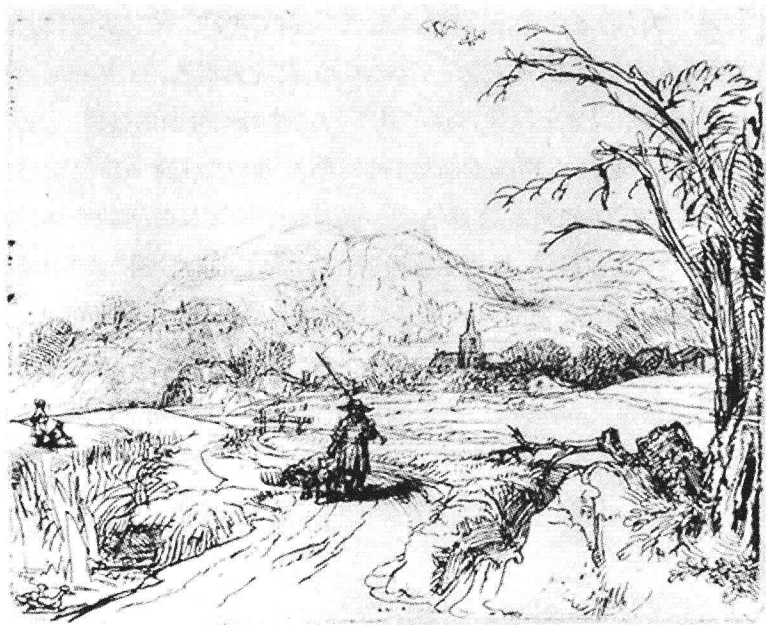


图4 伦勃朗:《有猎人的风景》

我们不能决定一幅图像是否指谓了什么东西,我们就只好将它当作好像没有指谓什么那样继续下去,也就是说,将我们只限于考虑它是何种图像。因此,不能确定指谓的情形将以与零指谓的情形一样的方式来处理。

但是,不是只有在指谓是零或指谓不确定的情况下,才需要考虑图像的分类。因为与其说图像的指谓决定它的种类,不如说图像的种类决定它的指谓。不是每幅人一图像都再现了一个人,而反过来说,不是每幅再现了人的图像都是人一图像。在是和不是是一幅人一图像之间的区别中,存在着在再现了一个人的诸图像间的区别,存在着那些将他再现为一个人的图像与那些将他不再现为一个人的图像之间的区别。

六 再现一为

“再现一为”的表达式,具有两种相当不同的用法。说一幅图像将惠灵顿公爵再现为一个少年,或者为一个成年人,或者为滑铁卢(Waterloo)的胜利者,这通常只是说这个图像再现了处于特定时间或时期的公爵,它再现了它的某个(或长或短、或连续或断续)的时间部分或“时间一片段”。这里,“为……”结合名词“惠灵顿公爵”,去形成对整个持续长时间的个体的某个部分的描述。^①这种描述,总是能够为诸如“幼年惠灵顿公爵”或“滑铁卢胜利时的惠灵顿公爵”之类的另外的描述所取代。因此,这些情形不会引起什么困难;所有要说的东西只不过是,图像再现了那个如此描述的对象。

当我们说某幅特定的图像将温斯顿·丘吉尔(Winston Churchill)再现为未成年人,如果那幅图像并没有再现幼年丘吉尔,而是将成年丘吉尔再现为一个未成年人,再现的第二种用法就体现出来了。这里,连同我们说别的

^① 感谢格莱斯(H. P. Grice)先生和厄姆森(J. O. Urmson)先生的意见,它们让这一点变得清楚起来。有时候,讨论中的部分还可以不沿着时间线索来划分。关于时间部分的观念,见 SA, pp. 127-129。

图像再现成年丘吉尔为一个成年人的时候，“为……”结合并修饰动词；这样我们有了真正的再现一为的情形。现在，需要将这种再现一为与再现区别并联系起来。

一幅再现了一个人的图像，指谓了这个人；一幅再现了一个虚构的人的图像，是一幅人—图像；而一幅再现一个人为一个人的图像，是一幅指谓了这个人的人—图像。因此，尽管第一种情形只涉及图像所指谓的东西，而第二种情形只是涉及它是一种怎样的图像，不过第三种情形既涉及指谓，又涉及分类。

更精确的阐述需要费点心思。一幅图像据说去再现的东西，可以由作为整体的那幅图像去指谓，或者由那幅图像的部分去指谓。同样，一幅图像可以是一幅作为整体的如此这般—图像，或仅仅通过包含一幅如此这般—图像而成为一幅如此这般—图像。^① 考虑一下一幅一般的惠灵顿公爵和公爵夫人的肖像。这幅图像（作为整体）指谓这对夫妇，又（部分地）指谓公爵。它是（作为整体）一幅两人—图像，又是（部分地）一幅人—图像。这幅图像再现公爵和公爵夫人为两个人，又再现公爵为一个人。但是，尽管它再现了公爵，又是一幅两人—图像，但它显然不是再现公爵为两个人；尽管它再现了两个人，又是一幅人—图像，但它不是再现两个人为一个人。因为这幅图像既不是也没有包含任何作为整体既再现公爵又是一幅两人—图像的图像，或者任何作为整体既再现两个人又是一幅人—图像。

因此，一般说来，一个对象 k 由一幅图像 p 再现为一个如此这般，当且仅当 p 是或包含一幅作为整体既再现 k 又是一幅如此这般—图像的图像。^② 然而，这里不得不包括进来的许多限定，在理解接下来的东西时，是

① 尽管如此，被包含的图像也可以指谓特定的对象，并且作为它结合进包含图像的上下文中的结果而是一幅如此这般—图像，就像“三角形”通过出现在“三角铁和鼓”中而可以指谓一种特定的乐器并成为一种音乐—乐器—描述。

② 这包含 k 或者被一整幅图像或者被它的部分再现为如此这般的情形。在这种定义图式中，对于“如此这般”的可准许的替代有些限制；因此，一幅老的照片或方的照片或者一幅属于丘吉尔的照片，不能再现它为老的或方的或自我拥有的。

可以省略的；例如，“是或者包含一幅作为整体既再现丘吉尔又是一幅成年人—图像的图像”，可以缩减为“是一幅再现丘吉尔的成年人—图像”。

日常用法对于再现与再现一为之间的区分常常过于粗疏。说一幅图像再现如此这般，我们并不意味着它指谓如此这般，而是意味着它是一幅如此这般—图像，这种情形上述已经列举过了。在另外的情形中，我们可以意味着二者。如果我告诉你我有一幅某种黑马上马的图像，然后我照了一幅在其中它在远处露出一块浅灰色斑点的快照，你很难证明我在撒谎；但你也很可能觉得我误导了你。这是可以理解的：你可能以为我指的是一幅那匹黑马本身的照片；因而你期待那种照片不仅指谓那匹讨论中的马，而且是一幅黑—马—图像。这并不是不可思议的：说一幅图像再现了一匹黑马，在其他场合可以意味着它再现那匹马为黑的（也就是说，它是一幅再现那匹马的黑—东西—图像），或者它再现讨论中的黑东西为一匹马（也就是说，它是一幅再现那个黑东西的马—图像）。

日常用法的模糊性并没有就此而止。说成年丘吉尔被再现为一个未成年人（或为一个成年人），就是说讨论中的图像是一幅未成年人—图像（或一幅成年人—图像）。但是，说匹克威克被再现为一个小丑（或为堂吉诃德），并不意味着那幅图像是一幅再现匹克威克的小丑—图像（或堂吉诃德—图像）；因为根本没有匹克威克。相反，要说的东西是，这幅图像属于一种相当狭窄的图像类别，它可以被表述为匹克威克—作为—小丑—图像（或匹克威克—作为—唐—吉诃德—图像）。

因此，为了我们这里的目的，在许多非正式话语中模糊不清的区别，需要被仔细地标明出来。作为一种一元分类，再现一为与双重指谓的再现截然不同。如果一幅图像再现 k 为一个（或那个）如此这般，那么它就指谓 k 并且是一个如此这般—图像。如果 k 等同于 h ，这幅图像也指谓并再现 h 。如果 k 是一个如此这般，这幅图像也再现一个（或那个）如此这般，但不必然再现为一个（或那个）如此这般。再现第一位惠灵顿公爵，就是再现阿瑟·韦尔兹利（Arthur Wellesley），也就是再现一名战士，但不必然再现它为

一名战士；因为他的某些图像是平民的图像。

因此,再现是以差不多像描述一样的方式起作用的图像。^① 正如对象通过或按照不同的语言标记被分类一样,对象因此也可以通过或按照不同的图像标记被分类。而无论是语言标记还是非语言标记,它们自身反过来又按照语言的或非语言的标记来分类。对象可按照“课桌”、“餐桌”等来分类,也可以按照再现它们的图像来分类。描述可按照“课桌—描述”、“半人马—描述”、“西塞罗—名字”等来分类;图像也可以按照“课桌—图像”、“匹克威克—图像”等来分类。对标记进行标记,无须依赖它们所标明的东西。像“独角兽”之类的某些标记,不能应用于任何东西;而且正如我们已经指出过的那样,不是所有战士的图像都是战士—图像。因此,对于图像就像对于其他任何东西一样,总是存在两方面的问题:它再现(或描述)的东西和它所属的再现(或描述)种类。第一个问题问的是:它作为标记应用于什么对象(如果有的话);第二个问题问的是:在某些标记中,哪种标记应用于它。在再现中,一幅图像既分辨出一类对象,又是属于某个或某些种类的图像。^②

七 发明

如果再现是对对象的一种分类而不是模仿,是一种刻画特征而不是复制,那么它就不是一种被动的报道。对象不是像一个温顺的模特那样坐着,让其特征纯然独立而突出,以便供我们去赞赏和描绘。它是无数对象中的

① 读者可能已经注意到,在当前文本中的“描述”并不限于逻辑学中被称之为确定描述(definite description)的东西,而是包含了从专名(proper name)到华丽辞藻的所有谓词,无论是单一的、复合的,还是零指谓的。

② 图像并不指谓被分辨的类,而是指谓那个类中的零个、一个或几个成员。当然,一个图像可以属于无数类,但只有这些类中的某些类(例如,方—图像类,丘吉尔—图像类)而不是其他类(比如,方的图像类,属于丘吉尔的图像类)必须与图像再现一为的东西有关。

一个,可以根据对它们的任何选择来归类;对象对每一个归类都有一种属性。承认所有分类是平等的,这就等于说做任何分类。分类就包含着偏爱;标记(图像的、语言的等)的应用,通常就像它记录一个类别那样发挥效力。“自然”类别,只不过是那些我们习惯为标记挑选出来的类别,或者习惯由标记挑选出来的类别。而且,对象自身不是现成的,而是一种把握世界的方式的结果。图像的制作,通常参与制作被描绘的东西。对象和它的方面依赖于组织;各种类型的标记就是组织的工具。

因此,再现和描述包含着组织,且通常被包含在组织之中。当一个标记应用于对象时,它就将那些对象联系在一起,而且与其他一种或多种标记联系在一起。它也不太直接地将它的指称与这些其他标记和它们的指称等联系在一起。不是所有这些联系都具有同样的力量;它们的强度随它们的直接性、讨论中的分类的特别性以及这些分类和标记所确保的立足点的稳固性的变化而变化。但是,在所有这些方式中,再现或描述,通过其如何分类和如何被分类,而可以做出或者标出联系、分析对象以及组织世界。

就艺术家或者作家把握新鲜而重要的联系以及设计工具使联系得以显现而言,再现或描述是适当的、有效的、启发的、微妙的、迷人的。话语或描绘在老套的标记下标识出熟悉的单位且将它们分进标准的集合中,有时候是非常有用的,尽管有些单调。通过新种类的标记或通过旧标记的新联合,对于新成分或类别的标识,或者对熟悉的成分或类别的标识,可以提供新的洞见。贡布里希着重强调了康斯特布尔的隐喻:“绘画是一门科学……其中图像就是实验。”^①在再现中,艺术家必须采用旧的习惯,尽管他想要得出新的对象和联系。如果他的图像被认为差不多完全没有涉及日常世界中的平凡物件,或者如果它要求但却抵制被分派给常见的图像类型,那么它就会产生被忽视的相似性和差异性,迫使不习惯的联系,并以某种尺度重新制造

^① 引自康斯特布尔 1837 年于皇家学院的第四次讲演;见 C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, ed. Jonathan Mayne (London, Phaidon Press, 1951), p. 323。

我们的世界。而如果这幅图像的要旨,不仅得到了成功的制造,而且被很好地接受,如果它直接或间接地引起的重新组合是惹人注目和十分重要的,那么这幅图像就像一个至关重要的实验一样,对知识做出了真正的贡献。面对他的格特鲁德·斯坦因(Gertrude Stein)肖像看上去不像她本人的抱怨,据说毕加索(Picasso)回答说:“没关系;它会。”

总之,有影响的再现和描述要求发明。它们是创造性的。它们相互通告;并且形成、联系和甄别对象。自然模仿艺术是一句过于羞怯的格言。自然是艺术和话语的产物。

八 现实主义

有个次要的问题尚未得到回答:什么构成再现的现实主义?根据前述的观点,当然不是任何种类的与现实相似。然而,我们实际上又将再现与它们的现实主义或自然主义或逼真性进行比较。如果相似不是标准的话,那什么是标准?

一个流行的回答是:逼真性的检验标准是欺骗性,一幅图像只是在它是一种成功的幻象的意义上是现实主义的,它让观看者去料想它就是它所再现的东西,或者它具有它所再现的东西的特征。换句话说,这种被提议的现实主义的标准,就是将再现与被再现混淆起来的概率。这是复制理论的某种改进;因为这里考虑的不是图像如何近似地复制一个对象,而是在适合于各自的观察条件下,图像和对象引起相同的反应和期待,会达到怎样的程度。而且,这种理论不会立即由虚构再现在现实主义程度上有所不同的事实所挫败;因为即使没有半人马,一幅现实主义的图像也会欺骗你去把它当作半人马。

然而,仍然有某些困难。什么在欺骗,依赖于被观察到的是什么,而观察到的东西又随理解和习惯的变化而变化。如果混淆的概率为1,我们就不再有了再现,我们只有等同。而且,即使对于在通常的画廊条件下观看最具

欺骗性的幻觉主义绘画(*trompe-l'oeil*)来说,概率也很少显著地超过0以上。因为将一幅图像视为图像,排除了将它误作其他任何东西的可能;而适当的观察条件(如被画框框住、在一个统一的背景下等等)也被设计来挫败欺骗。欺骗要利用诸如暗示性的背景装置或遮住框架和背景的窥视孔之类的恶作剧。而在这种非正常条件下的欺骗,不是现实主义的检验标准;因为采用足够的场景设计,即使最不写实的图像也能欺骗。欺骗与其算作现实主义的标准,不如算作魔术的证据,而且是非常反常的现象。在观看最写实的图像时,我很少以为我真的可以消除距离,去切开番茄,敲响鼓声。相反,我将图像认作被再现的对象或特征的标记,一些直接地、毫不含糊地起作用的而无须与它们所指谓的东西混淆起来的标记。当然,有时候纵然发生欺骗(比如说由画在墙上的窗户引起的欺骗),我们也确实可以称图像为现实主义的;但这种情形,对于通常将图像一般当作或多或少的现实主义作品来说,不提供任何基础。

按照这些思路进行的思考会得出这种意见:最写实的图像是一种提供最大相关信息量的图像。但是,这个假设可能被迅速而彻底地推翻。考虑下一幅现实主义图像:它是用通常的透视和正常的色彩绘制的;再考虑一下第二幅图像:它除了透视被颠倒、各种颜色被其补色所取代之外,与第一幅完全一样。通过适当的解释,第二幅图像可以产生与第一幅图像完全一样的信息。其他许多极端的却能保留信息的变形也都有可能。显然,写实和非写实绘画可以同样是提供信息的;信息的产生不是现实主义的检验标准。

迄今为止,我还没有非得在逼真性与现实主义之间做出区分。早先考虑的标准,既不能满足现实主义,也不能满足逼真性。但是,我们不再能够将它们等同起来。刚才说到的那两幅图像是同样正确的、同样忠实于它们所再现的对象,提供同样因而同等真实的信息;但是它们不是同样写实的或精确的。因为一幅图像要是忠实的话,就会要求被再现的对象具有图像实际上能够归于它的那些特性。但是,这种逼真性或正确性或真理性,不是直

写主义(literalism)或现实主义(realism)的充分条件。

机警的绝对论者会争辩说:对于第二种而不是第一种图像,我们需要一把钥匙。更准确地说,对第一种图像来说钥匙是现成的。对于第二种图像的适当阅读来说,我们必须发现解释的规则并且审慎地应用它们。第一种图像的阅读实际上是通过自动的习惯进行的;实践已经使这种符号如此得透明,以至我们根本意识不到任何努力,意识不到有任何选择的余地,意识不到在做任何解释。^①我认为,现实主义的基准正在这里:不是在它发出的信息的数量上,而是在它是如何容易地发出信息的。而这一点依赖于再现的模式是如何地固定,依赖于标记和它们的用法变得如何地通行。

现实主义是相对的,是由处于特定时期的某一特定文化或个人当作标准的再现系统决定的。更新的或更旧的或外来的系统,被认为是做作的或拙劣的。第五王朝时期的埃及人眼里直接再现某个东西的方式,不同于18世纪的日本人眼里直接再现某个东西的方式;而这两种方式,又都不同于一个20世纪初期的英国人眼里直接再现某个东西的方式。他们当中每个人在某种程度上都必须学习如何以其他任何一种样式去解读图像,这种相对性被我们倾向于忽略去澄清我们自己的指称构架所遮蔽,“现实主义”因此经常被用作某种特殊风格或系统的再现的名称。就像在这个星球上,如果某些对象处于一种相对于地球的恒定的位置上,我们就通常认为它们是固定不动的,因此如果在这个时期和地方,如果某些绘画具有欧洲传统的^②再现风格,我们就通常认为它们是精确的或写实的。但是,这种自我中心的省

① 参见 Descartes, *Meditations on the First Philosophy*, trans. E. S. Haldane and G. R. T. Ross (New York, Dover Publications, Inc., 1955), vol. 1, p. 155; 也见 Berkeley, “Essay Towards a New Theory of Vision”, in *Works on Vision*, ed. C. M. Turbayne (New York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1963), p. 42。

② 或者说是“惯常的”(conventional);但“惯常的”是一个非常危险且含义模糊的术语:(作为“非常平常的”[very ordinary])“非常惯常的”(very conventional),与(作为“非常人为的”[very artificial])“高度惯常的”(highly conventional)或“高度惯常化的”(highly conventionalized)之间的对照就是证据。

略形式,一定不能诱使我们去推论:这些对象(或任何其他对象)是绝对固定的,或者这些图像(或任何其他图像)是绝对写实的。

标准的迁移可以发生得相当迅速。正是那种有见识地出离传统再现系统的效果,有时候使我们倾向于至少暂时将新的模式立为标准。因此,我们会说一个艺术家已经达到了现实主义的新程度,或者说他为(比如说)光或运动的写实描绘发现了新手段。这里发生的,是某种类似于不是地球而是太阳才是“真正固定”的“发现”之类的东西。新的参照框架的优势,部分地由于它们的新异性,鼓励它在某些场合取代习惯框架的位置。无论如何,一个对象是否是“真正固定的”,或一个图像是否是写实的,在任何时候都完全取决于当时的标准是什么框架或模式。现实主义不是图像及其对象之间的任何固定或绝对的关系问题,而是图像中所采取的再现系统与标准系统之间的关系问题。当然,在大多数时间里,传统的系统被当作标准;而精确的或写实的自然主义的再现系统只不过是那个习惯的再现系统而已。

简而言之,现实主义再现不是取决于模仿或幻觉或信息,而是取决于教导。几乎任何图像都可以再现几乎任何东西;这就是说,只要给出图像和对象,通常就有图像再现那个对象所依据的再现系统和联系策略。^①按照那个系统那幅图像是如何正确,取决于按照那个系统来解读那幅图像所获得的关于对象的信息是如何精准。但是那幅图像是如何精确或写实,取决于那个系统是如何成为标准。如果再现是一种选择问题,准确性是一种信息问题,那么现实主义便是一个习惯问题。

面对不可抗拒的反证,我们仍然沉迷于将相似性认作现实主义的标准,这是很容易根据这些术语来理解的。支配现实主义的再现习惯也倾向于产生相似性。一幅看起来酷似自然的图像,常常意味着它看起来符合自然通

^① 事实上,通常存在许多这种系统。一幅图像依据一个(不熟悉的)系统是一个对象的正确的但却非常不写实的再现,依据另一个(标准的)系统却可以是同一个对象的写实的却非常不正确的再现。只有依据标准的系统产生精准的信息,那幅图像才是既正确又精确的。

常被绘制的方式。再者,诱骗我去认为一种特定的对象就在我的眼前,取决于我已经察觉过那种对象,而这反过来受到我对被描绘对象的习惯观看方式的影响。类似性和欺骗性在某种程度上是再现实践的产物,而远非再现实践的固定和独立的根源或准则。^①

九 描绘与描述

我始终都强调图像再现和语言描述之间的类似性,因为这对我来说既是正确的又是富有启发的。指称一个对象是对它进行描绘或描述的必要条件,但是相似程度不是这两者中任何一种的必要或充分条件。描绘和描述二者都参与世界的塑形(formation)和特征刻画(characterization);它们互相影响,且与知觉和知识互相影响。它们是一些根据具有单一或复合或零指称的标记来进行分类的方式。无论是图像标记还是语言标记,它们自身都被分成类别;对虚构标记的解释,对描绘本身及其对象的解释,都是根据这种类别进行的。一个标记的应用和分类总是与系统有关^②;而且存在着无数可供选择的再现和描述系统。这些系统是对变化比率的约定和适应的产物。对这些系统的选择是自由的;但是,一旦给定了一个系统,一个新遇到

^① 无论在这里还是在其他地方,我们都不曾主张不存在固定的类似关系。根据精选出来的和熟悉的方面对相似性的判断,即使粗略而容易犯错,但却就像在描述世界时所做的任何判断一样,是客观的和绝对的。但是,对于复杂的总体类似的判断是另一回事。首先,它们依赖于讨论中的对象进行比较所根据的方面和要素;而这一点又深深地依赖概念和知觉习惯。其次,即使在这些因素都确定的情况下,沿着各种不同轴线的相似性也不可直接通约,而整体类似的程度将依赖于各种不同要素被如何权重。比如,在通常情况下,地理位置的靠近与我们对建筑中的类似性的判断无关,而与我们对建筑地点中的类似性的判断有关。对整体类似的评估受制于大量的影响,而我们的再现习惯在这些影响中显得相当重要。总之,我一直在力图表明,只要类似是一种固定的和客观的联系,图像和它所再现的东西之间的类似就不符合现实主义;而只要类似符合现实主义,类似的准则就会随再现实践的改变而改变。

^② 可预期一下第五章中更充分的解释,一个符号系统(不必然是形式的)既包括符号又包括对它们的解释,而语言是一种特殊的符号系统。形式系统隐蔽在语言之中,规定了语源的始基和路线。

的对象是一张课桌还是一幅独角兽图像或是被某种绘画所再现的问题,就是在那个系统下将谓词“课桌”或谓词“独角兽”或绘画投向那种讨论中的事物的适当性的问题,而且最终的决定既受到那个系统的影响,也影响着那个系统。^①

令人着迷的是将描绘系统称之为语言;但我要在这里打住。将再现系统与语言系统区别开来的问题,需要仔细的检验。人们可以认为,现实主义的准则也可以在此处派上用场;符号是从最写实的描绘通过越来越小的写实描绘而直至描述这样来分等级的。这当然不是那么回事;衡量现实主义的标准是养成习惯,但描述不会因为养成习惯而变成描绘。英语中最常见的名词从来就没有变成图像。

说描绘是通过图像进行的而描述是通过语段进行的,这不仅回避了问题的一个很好的部分,而且忽略了由图像提供的指谓并不总是构成描绘这个事实;例如,在一个被征用的博物馆中的图像被下达指令的指挥官用来代表敌军的阵地,这些图像并不因此就再现了这些阵地。一幅图像要再现,就必须作为图像符号而起作用;也就是说,在那种被指谓的东西仅仅取决于符号的图像特性的系统中起作用。图像性质可以由一种松散的递归说明来粗略地界定。^② 图像的基本特征刻画指明了一幅图像表面的特定位置具有什么色彩。其他图像特征刻画实际上通过联合、更迭、量化等等结合了许多这些基本特征。因此,图像特征刻画可以指明不同位置的颜色,或说出一个位

^① 关于特殊判断与一般策略之间的相互作用,见我的 *Fact, Fiction, and Forecast* (2nd edition; Indianapolis and New York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1965, 此后作为 *FFF* 提及), pp. 63-64。可以说给出谓词 (projecting a predicate) 的合适性依赖于讨论中的对象之间的相似性;但依据同样的原理,可以说对象间的相似性依赖于被给出的谓词 (参见第八节最后一个注释以及 *FFF*, pp. 82, 96-99, 119-120)。关于上面概述的图像的“语言理论”和广泛讨论的语言的“图像理论”之间的关系,见“*The Way the World is*” (第二节第一个注释引用了该文), pp. 55-56。

^② 继之而来的说明有许多缺点,其中包括缺乏对图像平面通常具有的三维性质的规定。不过,虽然图像特性和其他特性之间的大致区别在这里和在随后某些上下文中是有用的,但没有什么至关重要的东西建立在这种区别的精确表达的基础上。

置的颜色在某种范围之内,或者说出两个位置上的颜色是互补的,等等。简要说来,图像特征刻画能够或多或少全面地或者或多或少个别地说出图像在某些位置上所有的颜色。而由图像特征刻画正确地归之于图像的特性,就是它的图像特性。

尽管整个这一点都太过于特殊了,不过可以很容易地推广出一点一般的说明,但需要抵制普遍化。依赖诸如形状之类的雕塑特性的具有指谓的雕塑可以再现,但依赖诸如拼写之类的语言特性的具有指谓的语词却不再现。我们还没有捕捉到图像和语言特性之间、非语言和语言符号或系统之间的根本差异,这种差异造成了一般意义上的再现与描述之间的不同。

迄今为止,我们所做的是将再现连同描述归结在指谓之下。再现因此摆脱了被当作像镜子一样的独特物理过程的不正确观念,而被认为是一种相对的和可变的符号关系。更进一步说,再现因此与指称的非指谓模式相对照。接下来一章将考虑某些这种非指谓的指称模式。只有在更后面的时候,我才回到将再现系统区别于语言这个棘手的问题上来。

red green blue green red yellow blue
yellow red blue yellow green red blue
blue yellow yellow blue red blue yellow
red green green red green green green
green blue blue yellow yellow yellow
yellow red green yellow blue green red
blue green red red green red green blue
red yellow yellow red blue yellow blue
yellow blue red blue green green yellow
green red yellow blue yellow blue red
blue red blue green red yellow blue
green green red yellow blue yellow blue

图5

试验卷,根据J. R. Stroop 改写。

第二章

图像的声音

- 一 范围的不同
- 二 指向的不同
- 三 例 示
- 四 样品和标记
- 五 事实与修辞
- 六 图 式
- 七 转 移
- 八 隐喻的样式
- 九 表 现

双重音响——直线的冷张力,曲线的暖张力,坚硬的对松散的,柔顺的对密实的。

瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)*

一 范围的不同

在日常谈话中,我们至少像可窄可宽地使用“再现”一词一样来使用“表现”一词。我们可以说某句话表现了它所断定或描述或建议的东西;或者一幅图像表现了一种情感,一个事实,一个观念,或一种人格。如果我们能够将与表现有关的某种典型的和独特的东西凸现出来,能够将它与再现以及艺术中的其他种类的指称区别开来的话,那么我们也许就可以给这种混乱以某种有序的开始。第一步是消除一个普遍的混淆。一个人表现悲伤,可能就意味着他表现了悲伤的情感,或者他表现出他具有那种情感。这就混淆了问题,因为显然一个人可以表现他既不拥有也不声称拥有的悲伤,同时他可以拥有或声称拥有的某种情感他又没有表现出来。我认为我们最好在一开始就将“表现”限定在这样的情形之中:指称是针对某种情感或其他特性^①,而不是针对情感的发生。要显示或断定在某个特定的场合呈现某种特性,这种显示或断定中究竟会涉及什么东西,我们可以用另外的方式来解释。由此,在再现和表现之间的一个暂时的典型区别是:再现是关于对象或事件的再现,而表现是关于情感或其他特性的表现。

* 对一幅图的说明,见 *Point and Line to Plane*, translated by H. Dearstyne and H. Rebay (New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947), pp. 188-189。

① 这里表现出来的看上去露骨的柏拉图主义马上就会得到修正(下面第三节)。

然而,这两种关系仅仅由它们所关联的东西来区别吗?兄弟姐妹同样都是同胞,而作为兄弟和作为姐妹之间的区别,只是由同胞是男性还是女性来决定的。它与这种情形相似吗?被再现的东西与被表现的东西同样都是被指谓的东西,而它们之间的不同仅仅由被指谓的东西是一种个体事物还是一种特性所决定的吗?或者,在这两种关系之中存在着某种更加根本的不同吗?

表面看来,表现可能显得不如再现那样精确。被表现的情感或情绪或特性,通常远离表现媒介:绘画可以表现热,音乐作品可以表现冷或脆。在这里不可能有任何种类的复制。表现是通过暗示而不是通过模仿进行的。但是,我们已经知道再现也不是模仿,即使在最精确的图像与它所再现的对象之间,也不要求任何程度的相似性。

因此,也许可以从相反的方向去寻找不同:也许表现比再现更加径直和直接。与这一点一致的是这种观念:表现在因果关系上与被表现的东西联系在一起。例如,面部表情可能就是一个人感到的恐惧或愤怒或悲伤的结果,面部的形状既由那种情感引起,又将那种情感公之于众;或者如詹姆斯—朗格(James-Lange)等人所主张的那样,情感可能是从对身体表现的知觉中产生的。无论在哪种说法中,它都经不起长久的考验。一个愉快的表现也许是由于礼貌引起的,而且忍受着不舒服的感觉;恐惧可能引起一种绝望的赞同的表现,它消解确信而不是支持确信。演员的面部表情既不必是由他对相应情感的感受引起的,也不必引起他相应的情感感受。画家或作曲家不一定得具有他的作品中所表现的情感。显然,艺术作品本身不会感受它所表现的东西,即使它们表现的东西就是一种情感。

某些这种情形显示,更确切地说,被表现的东西是在观看者那里激起的情感或情绪。也就是说,一幅图像通过引起画廊中的行人产生一点悲哀来表达悲哀,悲剧通过让观众流出或虚或实的眼泪来表达悲痛。演员无须感到悲伤,而只是在他让我感到悲伤的意义上成功地表现了悲伤。如果这个观点比起第一个考虑过的观点似乎要更为合理的话,那么也并不等于说它

更有理由。首先,无论被激发的是何种情绪,都很少是被表现的那种情感。一副表现苦恼的面孔,激起的是怜悯而不是痛苦;一个表现憎恨和愤怒的身体,倾向于唤起厌恶或害怕。再者,被表现的可能是某种东西,而不是情感或情绪。一幅表现颜色的黑白图像,并不让我感觉到色彩鲜艳;一幅表现勇敢和机智的肖像,也很难在观看者眼中产生另外的品质。

这些混乱的表现观念又与这种普遍的确信纠缠在一起:艺术的首要功能能是激起情感。让我们在这里附带地插入对这种观念的反对,以及对那种基于这种观念的诸如情感净化理论之类的美学理论的反对。不过,我在后面将回到这里(第六章,三一四节)。

如果表现不是在更少是一种模仿或更多是一种因果关系方面不同于再现的话,那么表现就不过是一种更接近于绝对的和不可改变的关系吗?我们已经知道再现是相对的,也就是说,任何图像都可以再现任何对象。相反,一张笑脸却几乎不能表现悲伤,一个萎靡的人物形象几乎不能表现兴高采烈,一幅石板蓝色调的图像几乎不能表现热烈,或者一段断奏的和急促的音乐几乎不能表现宁静。如果联系不是因果关系,它至少似乎是固定的。当一流的日本影片抵达我们这里的时候,西方观众很难确定演员在表现什么情感。对于一副面孔究竟是在表现痛苦还是憎恨或者忧虑或者决心或者失望或者欲求,我们不总是能够马上一目了然;因为即使是面部表情,在某种程度上也是习俗和文化塑造的结果。思想狭隘的和业余的观看者可能当作本能的和不变的东西,专业演员或导演却知道是学来的和可变的。如果我们怀有偏见地认为一种外来的舞蹈姿势是高度人为做作的,而认为我们的本土舞蹈是更加自然天成的,那么感觉敏锐的表演者和教师却不会有这种错觉;一个著名的舞蹈编导写道:

根据这种方法,我通常不得不教导青年男子如何示爱,教导青年女子如何被掠夺或被调戏或被诱惑,而且我不得不告知每个人如何去表达焦虑、惊慌以及其他无穷无尽的情感状态。他们可能已经感觉过这

些东西,但他们对动作姿势却完全是门外汉。

……姿势是由人们长期的习惯而确立起来的动作程式……有许多情感,对于它们可以用许多方式来表现,对于它们的表现来说,真的不可能只有一种程式。例如,希望就没有式样,鼓舞、害怕或爱也没有式样。^①

这也得到了人类学家的赞同:

就我已经能够确定的而言,就像没有在全世界都具有同样意义的普遍词语和声音复合物一样,也没有在全世界都引起同样反应的身体运动、面部表情或姿势。身体前屈,可能是因为悲伤,也可能是因为谦卑、大笑或者准备攻击。“微笑”在某个社会中体现友谊,而在另一个社会中却体现尴尬,还可以在其他的社会中包含警告,除非消除紧张否则战争和攻击就在所难免。^②

就再现和表现之间的相似来说,由于习惯,某种关系对某些人可以变成完全固定不变的;但在这两种情形中这些联系都不是绝对的、普遍的或永恒不变的。

那么,到目前为止,我们没有发现任何东西有悖于这个结论:再现和表现是指谓的两个种类,只是由被指谓的东西是具体的还是抽象的而区别开来。不过,我们还须做进一步的考察。

^① Doris Humphrey, *The Art of Making Dances* (New York, Rinehart & Co., Inc., 1959), pp. 114, 118.

^② 引自伯德威斯特勒(Ray L. Birdwhistell)1964年于马里兰艺术学院(Maryland Institute of Art)的一次谈话:“艺术家、科学家和微笑。”(*The Artist, the Scientist and a Smile*)

二 指向的不同

在我面前的是一幅海边树木和悬崖的图像,用暗灰色画出,表现极度的悲伤。这一描述给出了三个方面的信息,说出了有关如下三个方面的某种东西:(1)图像再现了什么东西,(2)它具有怎样的特性,(3)它表现了怎样的情感。在前两种情形中,那些基础关系的逻辑本性是非常清楚的:图像指谓一种风景,而且是某些灰影的一种具体实例。但是,什么是图像与据说它表现出来的东西之间的关系的逻辑特征?

再看一看这个描述,也许就会对特性的具有与特性的表现之间的边界产生某种疑问,因为我可以这样说这是一幅悲伤的图像来代替说这是一幅表现悲伤的图像。那么,这幅图像像它是暗灰色的那样是悲伤的吗?因为严格说来这里有一个显著的差异:只有有感情的人或事才能是悲伤的,图像只能在比喻意义上是悲伤的。图像可以确切地说具有一种暗灰色的颜色,真的属于那类灰色的事物;但只有在隐喻的意义上,它才具有悲伤或者属于我们感到悲伤的那类事物。

因此,表现的特征可以被暂时地或部分地描述为涉及比喻性的具有(possession)。这可以解释我们的这种感觉:同再现相比,表现以某种方式既是更直接的(direct)又是欠直白的(literal)。因为具有似乎比指谓更紧密,而比喻性的具有当然不如直白的具有那么直白。然而,说表现涉及比喻性的具有,似乎既将表现同具有联系起来,又将它与具有对立起来。“比喻性的”似乎在暗示“不是实际的”。表现在什么意义上可以涉及具有但又不是实际的具有?我们当前必须对比喻的本性或者至少是对隐喻的本性做出某种分析;因为尽管在隐喻上是真的并不就是真正的真的,但它也不就是错误的。可是,什么是一方面将比喻的真实与真正的真实区别开来,另一方面又将它与错误区别开来的东西呢?

在进入这个问题之前,我们最好更仔细地检查一下实际的具有。一个

对象是灰色的,或者是灰色的一个实例,或者具有灰色,当且仅当“灰色”适用于这个对象。^①因此,当一幅图像指谓它所再现的东西时,当一个谓词指谓它所描述的东西时,这个图像或这个谓词所具有的特性,更准确地说就取决于指谓它的是何种谓词。不能说一幅图像指谓那些特性或谓词,除非以一种颠倒的方式说一份地方报纸已经“获得了新业主”。这幅图像**不指谓灰的颜色,而是由“灰色”的谓词所指谓。**

因此,如果说再现是一种指谓,而表现却以某种方式是一种具有的话,那么它们二者就在指向上不同,同时(或许更胜于)在范围上不同。无论被再现的东西是否是具体的,而被表现的东西是否是抽象的,差不多就像图像将其再现的东西归为一个实例(instance)一样,被表现的东西将图像归为一个实例。

当然,表现并不只是具有。除了表现中涉及的具有是隐喻性的这个事实之外,无论是真正的具有还是隐喻的具有,都根本不构成符号表达(symbolization)。去指谓(to denote)就是去指称,但是被指谓(to be denoted)并不必然指称任何东西。不过,像再现一样,表现也是一种符号表达的模式;一幅图像必须代表它所表现的东西,用符号表达它所表现的东西,指称它所表现的东西。就像我们已经看到的那样,符号表达或指称在这里是从与指谓相反的方向进行的,更像是从接近被指谓的东西上进行的。被谓词直白地或隐喻地指谓的、且指称那个谓词或相应的特性,可以说是例示(exemplify)那个谓词或特性。不是所有例示(exemplification)都是表现,但所有表现都是例示。

三 例示

虽然在我们探讨表现的过程中在这里遭遇到例示是相当偶然的,并且

^① 在这个公式中的外延可以得到很好的维持;即使“灰色”被任何相同外延的谓词所取代,它的真值也不受影响。

很少给予它更多的关注,但例示是艺术之中或之外的一种非常重要而广泛使用的符号表达方式。

考虑一下裁缝那本装有小布样的小册子。这些小布样起样品(sample)的作用,起例示某种特性的符号的作用。但是,一块布样并不例示它的所有特性;它是颜色、织法、质地和图案的样品,但不是大小、形状、绝对重量或价值的样品。它甚至也不例示它与那匹或那段布料共有的所有特性,比如是在某个周二完成的。例示是具有加上指称。^① 没有符号表达的拥有只是具有,而没有拥有的符号表达只是用某种别的方式而不是例示去指称。布样只是例示那些不仅拥有而且指称的属性。我们可以在例示了它是来自于那匹布料这一特性的省略意义上,说它例示了布匹或布段。^② 但是,不是每一片布料都起样品的作用;而某些别的东西如一块上漆木片也可以具有布料的颜色或其他特性,并且被用来例示布料的颜色或其他特性。

如果具有是本身固有的,那么指称就不是;而且一个符号的哪些特性应当被例示,取决于何种符号表达系统在起作用。裁缝的样品通常不起裁缝样品的样品作用;它通常例示布料的某些特性,而不是例示那些特性的特性。然而,如果布样被提供来回答关于裁缝样品是什么的问题,那么布样就可以真的例示它是裁缝的样品这个特性。在格·拉德纳(Ring Lardner)说他的一篇小说“是可以秃笔写出来的那种东西的样品”^③这句话中,让我们惊讶和发笑的东西是,尽管那篇小说可能具有它的手稿是用秃笔写出来的这个特性,但在这个上下文中,或在任何通常的上下文中,它并不例示

① 像例示一样,以事实直接证明也必须涉及样品;不过,用事实直接证明是一种指向样品的活动,而例示是样品与样品所指称的东西之间的关系。

② 同样,说一辆停放在展览室地板上的小汽车例示了一辆劳斯莱斯,就是说那辆车例示了“是一辆劳斯莱斯”这一特性的省略说法。但是,这种省略说法在如下这种技术性话语中可能就很危险:说x例示了一个B意味着x指称一个B和被一个B所指谓。见下文。

③ 载*How to Write Short Story (with Samples)*, (New York: Charles Scribner's Sons, 1924), p. 247。

那种特性。

迄今为止,我是在不加区别地谈及被例示的特性或谓词。现在,这种含糊必须得到消除。尽管我们通常说什么例示为红(redness)或者是红的(being red)这种特性,而不说什么例示为“(是)红的([is]red)”这个谓词,但是这会导致一个常见的伴随任何有关特性的谈论的麻烦。在雅典讨论哲学的苏格拉底是一个有理性的东西、一个无毛的两足动物、一个会笑的哺乳动物;但他对第一个特性的例示并不必然意味着他例示了另外两个特性,也许这是因为这三个特性尽管外延相同却不完全相等。但是,一个例示三角形的图形尽管总是三边的,但却不总是例示三边。如果三边形不完全等同于三角形,那么它是什么呢?如果这两种特性是完全等同的,那么等同的特性可能不同于例示它们的东西。我们似乎需要给每个谓词一个不同的特性。

由此,让我们将谓词的例示和其他标记(label)的例示当作基础例示。如此说来,说一块木片作为“红的(red)”的样品而不是红(redness)的样品的时候,我们必须记住:这里例示的是某种被谓词指谓的东西,而不是谓词的一种铭写。一个符号所例示的东西必须适用于该符号。可以例示“人”(的每一种铭写)的,是一个人而不是一种铭写;可以例示“‘人’”(的每一种铭写)的,是一个铭写而不是一个人。

然而,坚持“例示红(redness)”必须总是被认为要大致对等于“例示‘红的(red)’”,这有些过于严格。对于柏拉图来说,苏格拉底很难说例示“rational(理性的)”,而确切地说例示了一个相应的希腊谓词;而对法国人来说,一块上漆木片例示“rouge”*而不是“red”。即使在英语中,对于说样品指称一些可选择的谓词中的一个而不是另一个,我们也会犹豫不定。我们需要的是,根据谓词的例示,对具有更大范围的“例示红”做出一种解释。

* 法语中的“红的”。——译者注

假定我们将“例示红(redness)”解释为“例示某个与‘红的(red)’同延的标记”的省略,那么,说苏格拉底例示理性(rationality),就只是说苏格拉底例示某个与“理性的”(rational)同延的标记。这就提供了足够大的范围,不过这似乎提供得有点太大了。因为如果苏格拉底例示了理性,而“理性的”又与“滑稽的”(risible)同延,那么苏格拉底也就例示滑稽(risibility)。他实际上并不因此例示“滑稽的”。但是,我们必须在这两种理解之间做出选择吗?一种是如此宽泛以至允许将滑稽也放入其中,一种是如此狭隘以至将希腊语中与“理性的”相等的词语也排除在外。

答案是可以任何或宽或窄的程度来划分边界。尽管“例示理性”自身只是说“例示某种与‘理性的’同延的标记”,但是上下文通常会告诉我们大量信息,让我们知道讨论中的标记是什么。如果一块上漆木片对一个法国人来说例示红,或者苏格拉底对柏拉图来说例示理性,那么这些谓词很显然不是英语谓词。如果在说英语的人们中间谈及油漆房子,红的样品就例示“red(红的)”,或许例示某个或全部在这种讨论中可与“red(红的)”交换使用的那几个谓词。如果说苏格拉底对我来说例示理性,我可以确信,这不是在说他例示一个我们不知道的希腊词语。但是,我在说他例示“滑稽的(risible)”吗?我可以同意一种这样的请求:让关于被例示的标记或诸标记显得更加清楚明确;我也可以听任“苏格拉底例示某个与‘理性的’同延的标记”这个不确定的陈述所意味的东西。如果我选择后一种做法,我也无权抱怨我的回答的不确定性。总之,关于被例示的东西,我们可以随心所欲地或具体或普遍,但是我们不能同时达到最大限度的具体性和最大限度的普遍性。

较早的时候我曾经说过,被例示的东西是抽象的。现在我将例示理解为在样品与标记之间所获得的东西,例如在样品与谓词的每个具体的铭写之间。这种标记(即它的铭写)在具有复合指谓的意义上的确是抽象的;不过,一个单一的标记同样也可以被它指谓的东西很好地例示。而一个无论是具有复数、单数的还是零指谓的标记,当然也都可以是被自身指谓的。因

此, 早先讨论的“范围的不同”就可以被还原为这种说法: 尽管任何东西都可以被指谓, 但只有标记可以被例示。^①

四 样品和标记

然而, 将所有例示在根本上当作对标记的例示, 会引起例示是否真的完全依赖于语言的问题。例示是否只有在出现语言的时候才会发生呢? 只有词语是被例示的吗? 难道不存在任何没有名称的东西的样品吗? 一般的回答是: 不是所有的标记都是谓词; 谓词是来自语言系统中的标记。来自其他系统中的符号如姿势的 (gestural)、图像的 (pictorial) 和图表的 (diagrammatic) 系统等, 也可以被例示, 并以别的方式起差不多像语言中的谓词一样的作用。这些非语言的系统总是处在持续不断的使用之中, 它们当中的某些系统在语言的出现和掌握之前就发展起来了。一种没有名称的特性的例示, 通常等于是一种非语言的 (nonverbal) 符号的例示, 我们对它没有相应的语词或描述。

然而, 即使涉及非语言的符号, 将例示从指谓中区分出来的方向, 也似乎是源于语言的组织。在日常语言中, 指向丘吉尔的指称“人”以及指向“人”的指称“词语”, 显然都是指谓; 但如果丘吉尔象征了 (symbolize) “人”, 而“人”又象征了“词语”, 指称就显然是例示。就图像来说, 尽管它们是非语言的, 但指称关系的方向是由以语言确定的关系提供的。再现丘吉尔的一幅图像, 就像应用于他的一个谓词一样, 指谓着他。而用一幅图像指向其一种颜色的指称, 通常就等于是日常语言的一个谓词的例示。与语言的这些平行和关联点, 已足可以去确定 (图像符号表达的) 方向。

^① 如果 (就像在 SA, Part III 中一样) 承认有诸如可感受特性 (qualia) 之类的那种抽象实体, 那么这些抽象实体——尽管不是标记——也就的确可以被它们的例子所例示, 这些例子是一些包含这些可感受特性的具体整体 (concrete whole)。但是, 其他特性的例示仍然必须像上述所说的那样根据谓词的例示来解释; 对于简化我们当前目的的说明来说, 最好似乎是用这种方式来对待所有的例示。

即使不存在那种与语言的联结,而符号和指示物又都是非语言的,指谓和例示在方向上的区别有时也可以从形式特征上来确定。如果一幅指称的图表是那种其所有箭头都是单向的图表的话,那么就没有例示;因为我们知道例示必然是指谓的逆转。即使出现了双向箭头,我们也能够分辨出指谓是从哪个方向进行的。例如,如果诸要素(图表中的交接点)事先被区分为A和B两类,而每个单向箭头都从A指向B,那么这里从A到B的指称就总是指谓,从B到A的指称就总是例示。通过提炼和仔细阐述,这个一般的观念也可以在某些更为复杂的情形中生效;不过,在其他情形中指谓和例示的区别可能失去意义。这只有在存在两种主要对立方向的情况下才是中肯的。

做标记(labeling)似乎是自由的,就这个方面来说,去取样(sampling)就没那么自由。我可以让任何东西来指谓是红色的东西,但我不能让任何不是红色的东西成为红的样品。那么同指谓相比,例示是更内在而少武断吗?不同之处在于:对于一个词语来说,比如说要指谓红的东西,就只要求让这个词语指称它;但是对于我的绿色毛衣来说,要例示一个谓词,仅让这件毛衣指称那个谓词是不够的。这件毛衣也必须由那个谓词所指谓;也就是说,我也必须让那个谓词指向这件毛衣。与指谓比较起来,那种对例示的限制,源于例示具有作为指谓的逆转的潜在关系,源于这种事实:指谓具有两个要素间在一个方向上的指称关系,而例示涉及两个要素间在两个方向上的指称关系。只要我们认为讨论中的标记的指谓事先就已经是固定了的,例示也就是被限定了的。

问题会因为指称自身的符号而显得更加复杂。一个指谓自身也例示自身的符号,是既由自身指谓也由自身例示的。“词语”因此与自身相关,同样的情况还有“短的”和“多音节的”,但“长的”或“单音节的”就不是如此。*

* 英文“短的”(short)这个词语本身就是短的,英文“多音节的”(polysyllabic)这个词语本身就是多音节的;英文“长的”(long)这个词语本身不是长的,英文“单音节的”(monosyllabic)这个词语本身不是单音节的。——译者注

“长的”是“短的”的一个样品，“单音节的”指谓短的词语，而“短的”既例示又指谓短的词语。^①

如果我问你的房子的颜色，你可以说“红的”，或者你可以给我看一块红色的上漆木片，或者你可以用红墨水写出“红的”。也就是说，你可以用一个谓词来回答，用一个样品来回答，或者用谓词与样品的结合来回答。在最后一种情形中，你所写的东西，当作谓词是可以与任何以同样的方式拼写的铭写互换的，但当作颜色样品就只能与任何具有同样颜色的东西互换。这里阐明的区别，在诗歌或其他文学作品的翻译中显得相当重要。原作和翻译当然会在某些特性上有所不同；不过同一个词语的任何两种铭写也是如此，甚至对“红的”的任何两种红色的铭写也是如此。翻译的目的是最大限度地保留原作所例示的东西和原作所说的东西。用连贯的文本来翻译不连贯，会比某些指谓上的偏差更歪曲原作（见下面第九节）。

我们习惯于将铭写当作标记而不是当作颜色样品，将上漆木片当作颜色样品而不是当作标记。但是铭写也可以作为颜色样品而起作用，就像我们刚刚看到过的那样，而且当我们在本章的卷首插图中不得不应付以几种混杂的和不同颜色的方式出现的“红的”、“黄的”、“蓝的”和“绿的”时，它们以一种令人感到错乱的方式起到了颜色样品的作用。^② 而且，上漆的小木片也可以被用作标记。每片上漆小木片都可以指谓所有具有其颜色的东

① 自我一指称是一个相当费脑筋的问题。这里指出下述定理作为指导：

- (a) 如果 x 例示 y ，那么 y 指谓 x 。
- (b) x 和 y 互相指谓，当且仅当它们互相例示。
- (c) x 例示 x ，当且仅当 x 指谓 x 。
- (d) 如果 x 例示 y 且与 y 同延，那么 y 指谓且例示 x 。

② 几位心理学家已经用实验的方法对由那种符号的双重功能所产生的冲突做出了研究。见 J. R. Stroop, “Studies of Interference in Serial Verbal Reactions”, *Journal of Experimental Psychology*, vol. 18 (1935), pp. 643-661, A. R. Jensen and W. D. Rohwer, Jr., “The Stroop Color—Word Test: A Review”, *Acta Psychologica*, vol. 25 (1966), pp. 36-93。感谢保罗·科勒斯 (Paul Kolers) 让我关注这则资料。

西,而且可以既例示又作为被例示的标记^①;或者都指谓具有其自身颜色的一种东西而不是所有东西,比如都指谓盒子上的纽扣;或者都指谓某些东西,如一定型号的钉子,而无关它们的颜色。^②

一种姿势也可以指谓或例示或既指谓又例示。同意或不同意的点头、敬礼、鞠躬、指点,都可以作为标记。例如,一记否定的点头,适用于例外的不赞成的东西。乐队指挥的姿势,指谓应该被演奏出来的声音,而它们自身并不是声音。它们也许真的具有音乐的某些特性,而且甚至真的例示了音乐的某些特性,比如速度或节奏,但姿势并不是它们自己的所指对象。诸如脚轻踏、手指轻叩、头来回摆动以及其他不同的小动作之类的响应音乐的动作,也同样如此。这些小动作由音乐引起,而指挥的姿势引起音乐,这种区别并不影响它们作为标记的资格;因为标记可以被用来记录,或者被用来规定:“草莓”、“木莓”、“柠檬”和“酸橙”可以告诉我们几种容器里是什么东西,或者该放进什么东西。

然而,那些可以忽略不计的动作在与音乐联系起来时为什么会变得如此重要?它们的意义只不过是,具有适用于分析、组织和记录我们所听到的东西的标记的意义。与移情(empathy)理论^③相反,这些标记无须自身具有

① 同样,象声词中的声音可以被用来指谓具有它例示的特性的声音。例示的可变性在这里得到了某些语言上的奇特现象的有趣证明:法国的狗好像是“gnaf-gnaf”地叫,而不是“bow-bow”地叫;德国的猫好像是“schnurr-schnurr”地叫,法国的猫好像是“ron-ron”地叫;在德国铃儿似乎是“bim-bim”地响,而不是“ding-dong”地响;在法国水是“plouf-plouf”地滴,而不是“drip-drip”地滴。

② 一个标记是自我例示的,除了共享那个谓词之外,不必与其他所指对象(denotata)相似。“Material object”(物体)指谓自身,但它与温莎城堡(Windsor Castle)非常不同。一个与其所指对象相似的谓词,也不必然就是自我例示(self-exemplification);因为我们显然可以用一个要素来指谓那些不管在任何程度上与其相似的东西,除了这个要素自身之外。不过,附带提及,在判断两个事物之间的相似性时,我们倾向于给予它们所例示的谓词比仅仅指谓它们的谓词以更大的权重;因为一个被例示的谓词涉及突出之物(prominence),因而获得突出之物。

③ 例如,见Theodor Lipps, *Raumästhetik und Geometrisch-Optische Täuschungen* (Leipzig, J. A. Barth, 1897), translated by H. S. Langfeld in *The Aesthetic Attitude* (New York, Harcourt, Brace & Co., Inc., 1920), pp. 6-7:“立柱好像自身昂然上举,也就是说,它是以一种(转下页)

任何与音乐共有的特别性质。心理学家和语言学家都强调,行为普遍地参与到一般知觉活动之中,强调姿势的(gestural)、感觉运动的(sensorimotor)、或约法的(enactive)符号所具有的初级的和广泛的运用以及这些符号在认识发展过程中所发挥的作用。^①对于雅克—达尔克罗兹(Jaques-Dalcroze)来说,运用这些动作去把握音乐,这是音乐教育中的一个基本要素。^②

与乐队指挥(给出标记)不同,体操教练给出样品。他的示范例示了学生要执行的动作所必备的特性,而他的口头指导与其说在显示(show)不如说在指令(prescribe)应该做的动作。对于他的屈膝运动的正确反应是屈膝;对他喊“低点”(即使是用很高的声音)的正确反应不是去喊“低点”,而是做更深的屈膝运动。尽管如此,由于示范是指导的一部分,伴随着语言指导且可以为语言指导所取代,而且由于缺乏已经确定的指谓,因此,像任何此外就不再被当作指谓的样品一样,它们也可以被当作在指谓它们例示的谓词所指谓的东西,因而是例示它们自身的标记。

(接上页)当我为反抗我身体的自然惰性而努力上举或者因此保持紧张和不屈的方式进行的。对我来说,如果没有这种似乎直接存在于我所意识的立柱之中的活动,要意识到立柱是不可能的。”

① 例如,见Burton L. White and Richard Held, “Plasticity of Sensorimotor Development in the Human Infant”, in *The Causes of Behavior*, ed. J. F. Rosenblith and W. Allinsmith (2nd ed., Boston, Allyn and Bacon, Inc., 1966), pp. 60-70 以及该书所引用的较早的论文;Ray L. Birdwhistell, “Communication without Words”, 该文1964年准备发表于“L’Aventure Humaine”以及该文所引用的论文;Jean Piaget, *The Origins of Intelligence in Children* (New York, International University Press, Inc., 1952), pp. 185ff, 385; Jerome S. Bruner, *Studies in Cognitive Growth* (New York, John Wiley & Sons, Inc., 1966), pp. 12-21。我不能接受布鲁纳(Bruner)将符号分为约法的(enactive)、偶像的(iconic)和象征的(symbolic)这种三分法,因为在我看来后两种类型没有很好的界定和根据。将符号区分为约法的、视觉的(visual)、听觉的(auditory)等等的分类,对于发展心理学(developmental psychology)的某些目的来说也许有用;但对我这里的目的来说,这些区别妨碍了指称模式(modes of reference)之间的区别,而这种区别对于我似乎更加重要。

② 对于将身体运动用作有助于音乐的理解和记忆的、可以教育的符号系统中的要素,雅克—达尔克罗兹有非常清楚的理解,并且进行了非常充分的利用。尤其见 *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze* (Boston, Small, Maynard, & Co., 1918), 以及P. B. Ingham (pp. 43-53) 和 E. Ingham (pp. 54-60) 所写的论文。

另一方面,哑剧演员的动作通常不是它所指谓的动作。他没有爬梯子或擦窗户,而是用他所做的动作去描绘、再现、指谓爬梯子和擦窗户。他的模仿的确可以例示有关爬或擦窗户的动作,就像一幅图像可以例示它所再现的房子的颜色一样;但是图像不是房子,而哑剧模仿不是爬梯子。当然,哑剧演员的行走既可以例示行走又可以指谓行走,就像“short”(短的)既例示短又例示指谓短的单词一样;但是,这种自我指谓和自我例示的符号在哑剧中是少数的,就像在英语和在绘画中是少数的那样。单词“鸟”(bird)或鸟的图像,自身不是鸟,不例示指谓所有鸟的标记;哑剧模仿的飞翔,不是飞翔,不例示指谓所有飞翔的标记。单词或图像或哑剧表演,经常不例示任何与之同延的标记。

舞蹈的某些因素首先是指谓性的,是日常生活(如鞠躬、招手)或礼仪(如祝福仪式的姿势、印度教的手势)的描述姿势(descriptive gesture)的各种版本。^①但是,其他动作,尤其是在现代舞蹈中,首要的是例示而不是指谓。不过,它们所例示的东西不是通常的或熟悉的动作,而是节奏和动态形体。被例示的模式和特性可以重新组织经验,将通常没有联系的动作联系起来,或者将其他通常不加区别的动作区别开来,从而让寓意变得丰富起来,或者让辨别变得敏锐起来。当然,将这些动作视为说明性的语言描述,是十分荒谬的;因为几乎不能发现恰当的语言表达。^②相反,一个动作例示的标记,可以是其自身;这种没有先行指谓的动作,代替标记的职责指谓某些包括自身在内的举动。这里就像通常在艺术中的其他地方一样,词汇是连同它所传达的东西一道发展起来的。

尽管例示是由所指对象返回标记的指称,但绝非所有指称都是某种指

^① 舞蹈演员的祝福动作,像它在舞台上和教堂里的副本一样,指谓被祝福的东西。如果舞蹈演员姿势的接受者不因此是受祝福者,这就意味着舞蹈演员像小说家一样,在虚构地使用指谓符号。不过,像“半人马”的单词一样,一个姿势当然可以在特征上是指谓的,即使它什么也没指谓。另见这一节最后两个段落。

^② 进一步见第六章,第二节。

谓或例示。一个要素可以去充当一个差不多以任何方式与它有关的要素的符号。有时候潜在的关系不是指称关系,就像在这些情形中那样:符号是其指谓的东西的原因或结果(因而有时候被称作其指谓的东西的记号[sign]),或者只是处在其指谓的东西的左边,或者与其指谓的东西类似。在其他情形中,指称沿着一连串关系进行,这些关系中的某些关系或全部关系都是指称的关系。因此,两个事物中的一个事物,可以通过被例示的谓词指称另一个事物;或者两个谓词中的一个谓词,通过被指谓的事物指称另一个谓词。某些熟悉的符号表达类型,可以根据那种潜在的关系或关系链而得以区分;但是,(由于指称是非传递的)即使每个要素都指称下一个,非指称关系和关系链也不足以凭借自身确定由其最初的要素指向其最终要素的指称。两个因素中的每个因素都可以指称另一个因素,或者两个因素中的一个因素可以指称另一个因素,或者两个因素中的每个因素都不可以指称另一个因素。而且,一个因素用符号来表达另一个因素的方式,当然可以不止一种。

在这一节的大部分中,我自始至终都在对照例示和其他关系,特别是例示与具有(根本不是指称)和指谓(以相反的方向运行)的对照。但是,对照不必过分夸大。一块布样例示质地而不例示形状,或者一幅特定的图像例示夏天的绿(*greenness*)而不例示新(*newness*),这些通常都是足够明白的;但是,在其诸特性中,一个事物究竟例示哪种特性,这通常是很难识别的。我们也已经看到,在某些情形中,指称不能等同于指谓或例示,在另一些情形中等同是任意的,在其他情形中符号和它例示的谓词可以是同延的(*co-extensive*)。而且,在标记不指谓任何东西时,标记和样品更为亲近;因为虚构的描述和虚构的再现会导致一种特殊类型的例示。“半人马”或一幅半人马的图像,例示存在一个半人马—描述或一幅半人马—图像,或者更一般地说,例示存在一个半人马标记。当然,一幅绿妖怪图像,就像无须是绿色的一样,无须是一个妖精;它可以是黑白的,但应该是一幅绿—妖精—图像,并且恰好例示存在一幅绿—妖精—图像。描述—为(*description-as*)和再

现—为(representation-as)尽管属于标记,却是例示的问题而不是指谓的问题。

提到虚构指谓,会引起一个这样的问题:我们是否面临一个有关虚构例示的类似困难?正如我们早先发现的那样^①,说一个特定的短语描述匹克威克而非堂吉诃德,或一幅特定的图像再现匹克威克而非堂吉诃德,就是说它是一个匹克威克—标记而非一个堂吉诃德—标记,而且它恰好例示存在一个匹克威克—标记而非一个堂吉诃德—标记。说匹克威克而非堂吉诃德例示滑稽(clownishness),就是说“匹克威克”而非“堂吉诃德”例示(即被指谓和指称)某个与“小丑—标记”(clown-label)同延的标记。但是,这两种情形并不是非常相似的;因为在第一种情形中,是一个虚构指谓的典型情形,声称被指谓的东西是虚构的;在第二种情形中,声称指谓的东西是虚构的。尽管我们通常不够正确地将实际的标记应用于虚构的东西,但我们几乎不能应用虚构的标记;因为被使用的标记是实际存在的。一个东西的确可以例示一个颜色—标记,这个颜色—标记不在通常的颜色—词语之中,或者甚至根本不是语言的颜色—标记;但是,说一个东西 h 例示它那绝对无名的颜色,就是说, h 的颜色是无名的,它显然是由“h 的颜色”来命名的。而说 k 例示其几种颜色中那种无名的颜色,就是说它例示“具有由 k 例示的那种无名的颜色”,就是给被描述为无名的东西命名。

如果“虚构的”谓词只是一个具有零外延的实际谓词,因而实际上不为任何东西所例示,那么它依然可以被虚构地例示;在佩加索斯例示“飞—马—标记”的意义上,“飞马”是由佩加索斯例示的。而且,一个空(empty)谓词同—个非空(non-empty)谓词—样,可以在隐喻的意义上被例示;“天使”(angel)同“鹰”(eagle)—样,可以由一个飞行员来例示。不过,我们还须考虑隐喻的具有和例示的本性。

^① 见前面第一章第五节及注释。

五 事实与修辞

一幅图像在字面意义上(literally)是灰色的(gray),而只有在隐喻意义上(metaphorically)是悲伤的(sad)。但是,它究竟是在字面意义上还是在隐喻意义上是冷色调(cold in color)的呢?我是否可以在隐喻意义上说它(或它的颜色)对于触觉是冷的呢?或者我是否可以像用“灰色的”那样用“冷的”将图像归为某个种类的色彩对象呢?难道“冷的”不是差不多像“灰的”或“褐的”或“纯的”或“亮的”一样,是指谓一种颜色范围的直截了当的说法吗?如果“冷的”在这里是隐喻的,那么说颜色像音调一样,也是隐喻的吗?而在说一个高音调时,我是在用隐喻,还是只是指出在音阶上的相对位置?

通常的(而且隐喻的)回答是:像“冷色调”或“高音调”之类的词语,是一种凝固的(frozen)隐喻,不过它是不同于年纪(age)上的年轻的(fresh)隐喻,而是和温度(temperature)上的零度保鲜的(fresh)隐喻一样。虽然一个凝固的隐喻已经失去了新鲜的活力,但它仍然保持为隐喻。令人奇怪的是,尽管作为一种语言修辞隐喻不断失去其力量,但隐喻不是变得不太像字面真实,而是变得更像字面真实。失去的不是它的真实性(veracity),而是它的生动性(vivacity)。隐喻像新的再现类型一样,随着它们的新异性的消失而变得更加直白(literal)。

那么,隐喻只是一种幼稚的事实而事实只是一种年迈的隐喻吗?这里需要某种限制(modification),但要反对将隐喻的东西排除在实际的东西之外。隐喻的具有的确不是字面的具有;但无论是隐喻的具有还是字面的具有,它们都是实际的(actual)具有。隐喻的具有和字面的具有,必须在实际的具有之内进行区分。称一幅图像是悲伤的与称它是灰色的,只不过是它对它进行分类的不同方式而已。也就是说,尽管一个在隐喻意义上适用于一个对象的谓词,不会在字面意义上适用,但尽管如此它还是适用。适用是隐

喻的还是字面的,取决于某种诸如其新异性(novelty)之类的特性。

然而,只是新异性还不能真正造成那种差异。一个谓词每次应用于一个新的事件或一个新发现的对象,这都是新的;但这种常规的投射^①并不构成隐喻。而且即使是一个铸成的术语的最早应用,也不必有丝毫的隐喻性。隐喻似乎是一种给旧词语传授新花样的问题,即用一种新方式来应用旧标记的问题。但是,在仅仅将一个熟悉的标记应用于一个新事物与以一种新方式来应用一个熟悉的标记之间的区别又是什么呢?简要说来,隐喻是一个具有过去的谓词与一个既屈服又抗议的对象之间的事务。在常规投射中,习惯将标签应用于一种尚未决定的情形。一个新近铸成的术语的任意应用,同样不会受到早先决定的阻碍。但是,隐喻性地将一个标记应用于一个对象,就在公然蔑视先前或明或暗地否认将那个术语应用于那个对象。哪里有隐喻,哪里就有冲突:即使图像是无知觉的,因而既不是悲伤的(sad)也不是快活的(gay),但与其说该图像是快活的不如说该图像是悲伤的。只有在某种显得不当(contra-indicated)的意义上,一个术语的应用才是隐喻的。

然而,这并没有将隐喻的真实同简单的谬误区别开来。隐喻既要求吸引力(attraction)也要求抵抗性(resistance),实际上是一种克服抵抗性的吸引力。说一幅懦夫图像(cur picture)是黄色的(yellow),这不是隐喻而只是错误。说它是快活的(gay),就不仅在字面意义上而且在隐喻意义上是错误的。但说它是悲伤的(sad),却是在隐喻意义上正确的,即使在字面意义上是错误的。就像该图像明显归属在“灰色”(gray)的标记之下,而不是在“黄色”(yellow)的标记之下那样,它也明显地归属在“悲伤”(sad)的标记之下,而不是在“快活”(gay)的标记之下。由于无感觉的图像意味着它既不是悲伤的也不是快活的,因此会产生冲突。绝不可能有一个东西既是悲伤的又不是悲伤的,除非“悲伤”具有两个不同的应用范围。如果该图像(在

^① 关于投射(projection)和投射性(projectivity),见FFF, pp. 57-58, 81-83, 84-99。

字面意义上)不是悲伤的而(在隐喻意义上)却是悲伤的^①,那么“悲伤”就首先被用做某些有感情的东西或事件的标记,然后用做某些无感觉的东西或事件的标记。将谓词归属于处于这两种范围的任一范围内的某种东西,就是做出一个要么在字面意义上要么在隐喻意义上是正确的陈述。将谓词归属于不处于这两种范围的任一范围内的某种东西(我暂时留下另外一些隐喻的适用范围未加说明),就是做出一个既在字面意义上也在隐喻意义上是错误的陈述。谬误取决于标记的错误指派,而隐喻的真实性取决于标记的重新指派。

而且,隐喻不是纯粹的两可(ambiguity)。将“cape”(海角或披风)一词在一种场合下应用于一块陆地,在另一种场合下应用于一件服装,就是在不同而的确相互排除的范围内用它,但在任何一种情形中都不是隐喻的。那么,隐喻与两可(ambiguity)又如何区别?我认为区别主要在于:一个仅仅是两可的词语的几种不同用法是同时代的和独立的;没有一种用法要么起源于另一种用法,要么由另一种用法所指导。另一方面,在隐喻中一个具有由习惯确立外延的术语在那种习惯的影响下被用到别的地方;这里既存在对先例的违背,又存在对先例的顺从。当人们使用一个术语先于另一个术语,且引发另一个术语,那么第二个术语就是一个隐喻的术语。随着时间的流逝,历史会变得模糊起来,而两种用法趋向于达到平等和独立;隐喻凝固了或者更准确地说蒸发了,而其残余物就是一对字面上的用法,仅仅是两可而不是隐喻。^②

① 当然,即使“悲伤”在隐喻意义上适用,“隐喻意义上的悲伤”也可以在字面意义上适用;但这对于构成隐喻意义上的悲伤的东西并没有说出任何东西。

② 下面几页对隐喻的处理在许多问题上与马克斯·布莱克(Max Black)这篇杰出的论文一致:Max Black,“Metaphor”,*Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55 (1954), pp. 273-294,重印于他的*Models and Metaphors*(Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1962), pp. 25-47。也见I. A. 理查兹(I. A. Richards)的著作:I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (London, Oxford University Press, 1936), pp. 89-183 以及C. M. Turbayne, *The Myth of Metaphor* (New Haven, Yale University Press, 1962), pp. 11-27。

六 图式

对于隐喻的进一步理解要求承认:标记不是孤立地起作用,而是作为属于一个家族的成员而起作用。我们通过一些可选择物(alternative)的集合来加以归类。即使字面用法的恒定性,也通常是相对于标记的一类集合(set):例如,当作红色的东西,将会依对象是被分类为红色的或非红色的,还是被分类为红色的或橙色的或黄色的或绿色的或蓝色的或紫色的而发生稍微的变化。究竟什么是被认可的可选择物,这当然通常是由习惯(custom)和语境(context)决定的,而不是由宣布(declaration)决定的。我认为谈及概念的图式(schemata)、类别(categories)和系统(systems),最终可归结为谈及标记的那些集合。

在一个图式中的标记的外延范围的集结,可以称之为领域(realm)。它由通过图式分类的对象组成,也就是说,至少由可选择的标记中的一个标记所指谓的对象组成。因此,“红色的”范围包含所有红色的东西,而讨论中的领域则可以包含全部有颜色的东西。不过,既然领域依赖于标记于其中起作用的图式,而且既然标记可以属于许多那种图式,因此即使具有唯一范围(range)的标记也很少在唯一领域中起作用。

现在,典型的隐喻不仅涉及范围的改变,而且涉及领域的改变。一个标记连同其他构成图式的标记,实际上是离开了那种图式的本来领域而被应用于一个外来领域的分类和组织。因此,部分地通过让它带有整个标记网络系统的重新定位,一个隐喻可以为它自己的发展和阐明提供线索。本地(native)领域和外来(foreign)领域可以是感觉领域(sense-realms);或者领域可以更大一些,就像说一首诗是动人的(touching),或者说一件乐器是敏感的(sensitive);或者领域可以更小一些,就像说不同的黑白模式具有不同的色调(hues);或者与感觉领域毫无关系。

因此,发生在隐喻中的范围迁移,通常不仅相当于家族内部的物品分

派,而且相当于向外远征。一个可选择标记的总体集合^①,一个全体组织机构,接管了一块新的领土。所发生的事情是一种图式的转移,一种概念的移民,一种种类(category)的异化。的确,隐喻可以被当作一种蓄意的种类错误^②,或者更确切地说,是一次愉快而新生的再婚,尽管犯有重婚的罪名。

图式的选择不必是互相排斥的;例如,可以有一种这样的颜色术语的集合,它们的某些范围重叠而某些范围被包括在另一些范围之内。再者,图式通常是对标记的线性的或更为复杂的安排;而排序——无论是字母表中的传统排序、字典中的句法排序,还是颜色名称中的语义排序——和其他关系是可以转移的。而且,标记自身可以是具有两个位(places)或更多位的谓词;而对于隐喻用法来说,这种相对的(relative)术语正如绝对的(categorical)术语一样经得起检验。正如“heavy”(沉重的、洪亮的)可以隐喻地应用于声音,因此“heavier than”(比……更沉重、更洪亮)可以隐喻地应用于一种声音与另一种声音之间的比较。一种用来对物质对象进行成对分类和安排的图式,在这里被用来对声音进行成对分类和安排。

总之,这种对标记的强调的适当性,这种唯名论的取向但不必然是咬文嚼字的取向的适当性,再一次变得更加显而易见了。无论对类别或属性如何推崇,类别都一定不能从一个领域移向另一个领域,属性也不能以某种方式从某些对象中抽取出来而注入另外的对象。确切地说,一种术语的集合、一种可供选择的标记的集合是可以转移的;而它们在外来领域中所发挥的组织作用,将受到它们在本地区域中的习惯用法的指导。

① 可选择物的固有集合即图式,可以由两个或多个标记组成,而且随语境而有很大的变化。说一种想法是 green(幼稚的),不是将它与具有其他颜色的想法相对照,而是与更加成熟的想法相对照;说一个雇员是 green(无经验的)只是将他与其他有经验的雇员相对照。

② 关于种类错误的观念,见 Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London, Hutchinson's University Library, and New York, Barnes and Noble, Inc., 1949), pp. 16ff.

七 转移

图式几乎随处都可以发生转移。对于入侵领地的选择是任意的；但是，在那块领地之内的运行却差不多绝不是完全如此。我们可以随意将温度这一谓词应用于声音或色彩或性格，或者应用于靠近正确答案的度数；但是，在选择领域内哪些因素是热的，或者哪些因素比其他因素更热，在很大程度上是确定了的。即使一个图式被放在一个最不可能和最不相宜的领域中，先前的实践也会引导标记的应用。当一个标记不仅有字面的用法而且有先前的隐喻用法的时候，这些用法也会对后来的隐喻应用充当先例的部分；例如，也许我们将“高的”应用于声音的方式，受到早先将它隐喻地应用于数字（通过每秒钟的震动次数）的指导，而不是受到直接由根据海拔高度的确切应用的指导。^①

然而，起作用的先例，并不总是单独由标记被应用的方式所构成。标记例示的东西，也可以是一种有影响力的因素。就在那个引起广泛讨论的根据诸如“乒(ping)”和“乓(pang)”之类的一对无意义的音节对混合物的二分中最为显著。^② 这些词语的应用不是退回到它们是怎样用来分类事物的，而是退回到它们自身是怎样被分类的，也就是说不是退回到它们先前指谓的东西，而是退回到它们先前例示的东西。我们将“乒”应用于快、轻、利的事物，而将“乓”应用于慢、重、钝的事物，因为“乒”和“乓”例示了这些特性。在我们对自我指谓的术语的讨论中，我们已经注意到一种这样的现象：样品接管它们例示的术语的指谓。通常一个简单的样品取代一个复杂的谓词混合体，其中有些谓词是在字面上被例示的，有些谓词是在隐喻上被例示

^① 也许对声音的隐喻应用先于且指导后来对数字的隐喻用法。我的观点不依赖于我的语源学的正确性。

^② 中译本见贡布里希：《艺术与错觉》，林文等译，湖南科学技术出版社，2004年，第277页。——译者注

的。如果新的标记没有先行的指谓^①,这种取代就不会根据给定的定义而构成隐喻;因为这里不是标记改变它的外延,而是外延改变它的标记,而且对于那种外延来说,除非旧标记是隐喻的,否则新标记就不会是隐喻的。但是,如果一个标记已经具有它自己的指谓,而通过取代它所例示的东西而篡夺另一个指谓,这种新的应用就是隐喻的。

转移的机制通常是非常不透明的。为什么“悲伤的”适用于某种图像而“快活的”又适用于另一种图像?说隐喻的应用是受字面的应用的“指导”或者“仿照”字面的应用,这意味着什么?有时候,我们可以设计出一部似乎合理的历史:暖颜色是火的那些颜色,冷颜色是冰的那些颜色。在另一些时候,我们就只有奇想的传说可供选择。数变得更高或更低,是因为更多的石头放在一起,石碓就变得更高等了吗(尽管也有这种事实:随着更多铲土被取走,洞就变得更深了)?或者因为数字是从地面开始往上铭刻在树干上吗?无论答案是什么,这些都是孤立的语源学问题。相反,假定有人给我们提出这样的问题:对标记的隐喻用法如何反映它的字面用法做出某种一般的说明。关于这一点曾经有某些富有启发的思索。许多术语当前的字面用法都已经是对最初的、更为宽泛的应用的专门限定。婴儿最初将“妈妈”应用到几乎任何人身上,只是后来才逐渐学会做出重要的区分,并对这个词语的范围做出限定。于是,对于一个术语来说,某个似乎是新用法的東西,就可以是由将它重新应用到一个早先腾空的区域而形成的;而一个术语或图式应用到那里的方式,或许取决于对其早先化身(incarnation)的半意识的回忆(half-conscious recollection)。^②因此拟人法(personification)可以回应土著的万物有灵论。尽管如此,这种再应用是隐喻性的;因为究竟什么是

① 具有一个确定的零指谓与不具有任何确定的指谓,这是一个相当不同的问题。诸如“半人马”和“堂吉珂德”之类的术语的外延是零;这些术语像那些具有非空无(non-empty)外延的术语一样通过转移变成隐喻的。

② 这个观念引发更详细的阐述:具有多种用法的隐喻应用也可以变成字面应用,因此结果就成了一词多义;而两种字面的范围最终可以被再次结合为那个最初的范围。

字面的应用,这是由当前的实践确定的,而不是由古代的历史确定的。图式的本地领域是移入(naturalization)之地,而不是出生之地;而回归的移民只是外侨,尽管他还有些复活的记忆。根据这些线索对隐喻的解释,已经由卡西尔和其他人引人注目地提出来了。^①但是,不管它如何富有启发,不管某些情形如何真实,它显然没有解释所有甚或大多数术语的隐喻性运用。一个标记的成年冒险可以因此被追溯到童年的丧失,这毕竟是非常罕见的。

依然存在这个一般的问题:隐喻究竟说了什么以及究竟什么使得隐喻是真的?说一幅图像是悲伤的,是在省略的意义上说它像一个悲伤的人吗?隐喻通常被如此构想为省略的明喻(simile),隐喻的真理被构想为扩展的陈述的字面真理。但是,明喻不能只是等于说那幅图像在某个方面或其他方面像那个人。明喻所说的东西实际上是:人和图像在“是悲伤的”这一点上是相似的,一种是字面上的悲伤,另一种是隐喻上的悲伤。是明喻还原为隐喻,而不是隐喻还原为明喻;或者更确切地说,明喻和隐喻之间的差别是可以忽略的。^②无论措辞是“是像”(is like)还是“是”(is),这种修辞格都会通过指出某种共同的特征把图像比作人:谓词“悲伤的”适用于二者,尽管最初适用于人,在衍生的意义上适用于图像。

如果我们一定要说在一个谓词字面上适用的东西与它隐喻上适用的东西之间究竟是一种怎样的相似性,我们可以反问在一个谓词字面上适用的东西中必须获得一种怎样的相似性。对于一个给定的谓词比如“绿色的”在字面意义上应用的所有东西来说,过去的东西与未来的东西在何种程度上必须相似?仅仅共有某个特性或其他特性是不够的;它们必须具有某种

^① 见 Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (original German edition, 1925), trans. Ralph Manheim (New Haven, Yale University Press, 1955), vol. II, pp. 36-43; Cassirer's *Language and Myth*, trans. S. K. Langer (New York and London, Harper Brothers, 1946), pp. 12, 23-39; Owen Harfield, *Peotic Diction* (London, Faber and Faber, 1928), pp. 80-81。

^② 马克斯·布莱克(Max Black)在他那篇论隐喻的文章中对这一点做了清晰而有力的说明,见他的 *Models and Metaphors*, p. 37:“在某些这种情形中,说隐喻创造了相似性比说隐喻阐明了某些先前存在的相似性将更有启发性。”

特定的共同特性。但究竟是何种特性呢？显然是那种被讨论中的谓词命名的特性；也就是说，谓词必须适用于所有它必须适用的东西。为什么谓词像它隐喻上适用那样去适用的问题，差不多就像是为什么它们像字面上适用那样去适用的问题。如果我们在这两种情形的任何一种情形中都没有好的答案，也许是因为这根本就不是真问题。无论如何，对为什么事物具有它们具有的字面的特性和隐喻的特性——为什么事物如其所是地那样存在——的一般解释，是一项我甘愿留给宇宙论者（cosmologist）的任务。

真理的标准差不多是相同的，无论使用的图式是否发生转移。无论在哪种情形中，术语的应用都可能犯错，因而要服从修改。我们在应用“红色的”或“悲伤的”于有颜色的对象上可能会犯错误；而我们可以用各种检验来支持我们最初的判断；我们可以再看一看、比较、检验随后的环境，注意确证的判断和矛盾的判断。无论是最初确信的情形，还是以最大化的总体确信对我们的判断的证明过程^①，在这两种情形中都没有什么不同。当然，由于是更为新异的，根据一个给定图式的隐喻分类，通常不如有关的字面分类那么精确和稳定；但这只是程度上的不同。字面的分类同隐喻的分类一样，可以为各种模糊和游移而感到苦恼；而由于所要求的区分的纤弱和含糊，某些图式的字面应用还不如另一些图式的某些隐喻应用那样清晰和恒定。在决定真实性上遭遇的困难，绝不为隐喻所独有。

实际上，隐喻的真实性并不确保它的有效性。就像存在不中肯的、无关紧要的和琐碎的字面真理一样，也存在牵强的、软弱的和濒临死亡的隐喻真理。隐喻的力量，要求将新异性与合适性结合起来，将怪僻的东西和明显的东西结合起来。好的隐喻，在令人震惊的同时让人信服。当转移的图式产生新的和令人瞩目的组织，而不是仅仅对旧有图式重做标记的时候，隐喻最有效力。只要由一个移入的图式引起的组织与一个已经以另外的方式在新

① 关于这个一般的问题，见我的论文“Sense and Certainty”，*Philosophical Review*, vol. 61 (1952), pp. 160-167。

的领域发挥效力的组织相符合,那么隐喻的唯一兴趣就在于,这种组织因此是如何与那个图式在其本来领域中的应用相关联的以及有时候是如何与那个图式的标记所例示的东西相关联的。但是,只要产生一个尚不习惯的组织,那么也就会在转移的领域内做出新的联系和区别;而只要引起更大的兴趣和更深的意味,隐喻就更有效力。由于隐喻依赖于诸如新异和兴趣之类的短暂因素,因此它那必死的命运就不难理解。由于重复,图式的转移应用便变成了常规习惯,而对于它的基本应用就不再要求或做出任何暗示。新异的变成了平凡的,过去遭到了遗忘,隐喻就蜕化为单纯的真实。

隐喻渗透在所有话语中,无论是日常话语还是专门话语,而我们在任何地方都很难发现纯粹字面意义的文章段落。在那种最直来直去的句子中,我清点出了五种确定的或可能的——尽管是陈腐的——隐喻。对隐喻的持续不断的使用,不仅出于对文学色彩的迷恋,而且出于经济节约的迫切需要。如果我们不能轻易地转移图式去做新的分类和安排,那么我们将要么通过采用大量基本术语的词汇,要么通过经营巨大的合成术语,从而不得不亲自担负起众多难以处理的图式。

八 隐喻的样式

隐喻可以表现出许多变种,其中它们当中的绝大多数已经在修辞格那巨大而混乱的目录中列出。当然,这些修辞格中的某些修辞格,不具有隐喻的资格。头韵(alliteration)和撇号(apostrophe)是纯粹的句法关系,而且不涉及任何转移;而象声词(onomatopoeia)仅仅由一种自我指谓标记的运用所构成。委婉语(euphemism)是否是隐喻,取决于它是将适合适当事物的标记应用于不适当的事物,还是仅仅用适当的标记取代不适当的标记。

在诸多隐喻当中,某些隐喻涉及图式在分离的领域之间的转移。在拟人法中,标记从人转移到物;在举隅法(synecdoche)中,标记在整体或类的

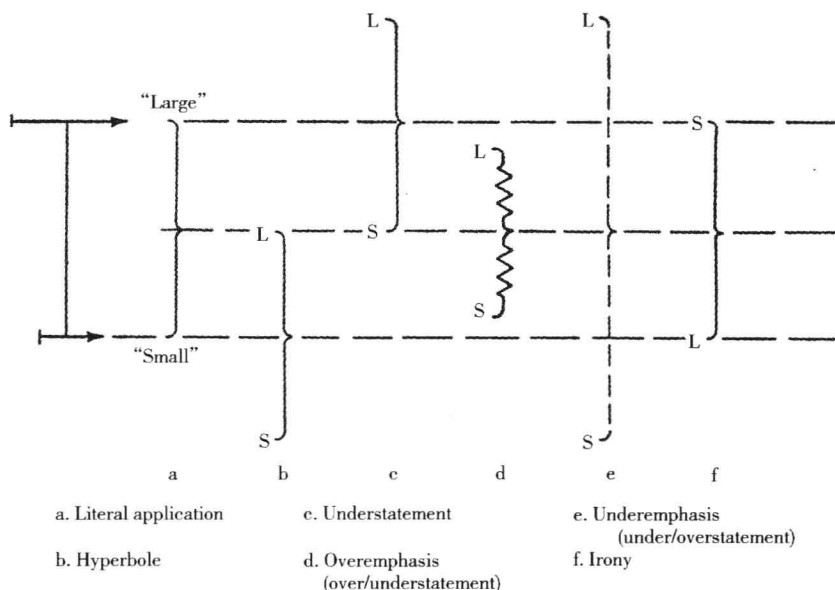


图6 隐喻的图式

领域与它们的适当部分或子类领域之间转移^①；在换称法(antonomasia)中，标记在事物与它们的特性或标记之间转移。

但是，并不是所有隐喻都有两个分离的领域；有时候是一个领域横贯另一个领域，或者是另一个领域的扩大或缩减(见图6)。例如，在夸张法(hyperbole)中，实际上是一个规则的图式被作了向下的移置。大的橄榄变成了超大的，而小的橄榄变成了大的；在图式的低端的标记(例如“小”)是空置不用的，而在领域的高端的东西(异常大的橄榄)在这个图式的应用中是未标示的，除非图式被扩大，比如再叠加上前缀“super(超)”。在反叙法(litotes)或掩饰法(understatement)中，则发生完全相反的情形。一场超好的演

^① 整体的领域当然是与其适当部分的领域分离的，而且类的领域是与其适当的子类领域分离的。

出变成了还算好的,而一场好的演出则变成了刚好合格;顶端的标记是空置不用的,而领域的底端是未加描述的。可以这么说,夸张法或掩饰法可以是双端的(double-ended),要么将整个图式压缩进原初领域的中心部分(不给两端以标记),要么将图式的中心部分伸展开来去覆盖整个原初领域(让终端的标记没有什么东西可指谓)。

尽管隐喻总是在图式的某些标记被给予新外延的意义上涉及转移,但领域自身可以在转移之下保持不变。例如,在反讽法(irony)中,图式只是完全倒置过来,在相反的方向被应用于自己的领域。结果不是重新分类而是重新定向。灾难变成了“好事”,而意外之财变成了“厄运”。在其他情形中,图式可以通过较长的路程回到自己原本的领域。例如,设想将“蓝色的”隐喻地应用到图像上。由于“蓝色的”也具有对图像的字面应用,隐喻应用和字面应用就达到了同一个领地。这里发生的事情是从领域到领域的转移然后又原路返回。一个颜色—谓词的图式,首先转移到情感之上,然后又返回到有颜色的物体之上。它的旅程会在它的回程中导致某种置换(否则我们甚至就不能知道它曾经离开过);但置换远非全部置换:一幅隐喻意义上的蓝色图像,更可能是字面意义上的蓝色,而不是字面意义上的红色。有时候,图式可以做出一个很长的往返旅行,伴随着许多中途停留,而在它返回的时候被更为彻底地置换。

两种或多种转移类型有时被结合起来,就像当一台不可靠的机器被称作一位真朋友的时候那样。其他的隐喻则是有所限制或修饰。称一幅图像在色彩上粗野,并不是说它是粗野的;还留有余地说这幅图像在其他方面是文雅的,比如在素描上甚或在整体上是文雅的。由于“色彩上的粗野”没有不同的先前指谓,因此与其说它是隐喻地应用于那幅图像,不如说它是字面上应用于那幅图像。尽管它可以指谓在特定色彩上不同的对象,但它并没有在具有同样特定色彩的对象间做出区分,在这一点上它是一种色彩—描述。不过,这里显然涉及隐喻。实际上,“粗野的”这个术语只是在有关那种色彩而言,才是在隐喻的意义上被应用到那幅图像的。在这种修饰的隐

喻中,可以说图式是在或明或暗的限制下转移。它对领域的分类,不必超越已经在那里做出的组合。如果放松限制,这个“粗野的”——“文雅的”图式就只是以一种方式来分类对象;如果在引起基于色彩的分类和基于图案的类别的类别下发生转移,同一个图式就可以用别的方式来分类对象。按照各种不同的指令或沿着各种不同的路线移动,一个特定的图式可以在一个领域内具有几种不同的隐喻应用。

当然,非语言标记像语言标记一样,也可以被隐喻地运用,比如,在漫画里,政客可以作为应声虫,或者暴君可以作为恶魔。而一幅长号演奏者的蓝色绘画,就涉及复杂的(尽管是不太精致的)转移。

隐喻性的指谓就讲到这里为止。隐喻性的具有和例示同样也与它们的字面上的对应物相类似;早先(第三节)说过的关于谓词和特性的东西,在这里也可以很好地适用。如果某个与“悲伤的”同延的(即具有同样作为“悲伤的”的字面指谓)标记——语言的或者非语言的——指谓一幅图像,那么这幅图像就在隐喻意义上是悲伤的。如果“悲伤的”被图像指称或者在隐喻意义上指谓图像,那么这幅图像就在隐喻意义上例示了“悲伤的”(sad)。而如果某个与“悲伤的”同延的标记被图像指称或者在隐喻意义上指谓图像,那么这幅图像就在隐喻意义上例示了悲伤(sadness)。就像我们已经发现的那样,由于将隐喻的与字面的区别开来的特征是暂时的,因此我通常用“具有”和“例示”来同时论及字面的和隐喻的情形。

九 表现

被表现的东西是在隐喻上被例示的东西。表现悲伤的东西是在隐喻上悲伤的。而在隐喻上悲伤的东西就是实际上(actually)悲伤的但不是字面上(literally)悲伤的,也就是说,属于某个与“sad”(悲伤的)同延的标记的转移应用的范围。

因此,被表现的就是被具有的;而一副面孔或一幅图像表现的东西,不

必是(但可以是)演员或艺术家所有的情感或观念,或者那些他想要传达的情感或观念,或者观看者的或被描述的人的思想或感受,或者任何在某个其他方面与符号有关的别的东西的特性。当然,符号通常被说成是在这些方面中的一个方面表现了一种与它有关的特性,但我保留“表现”这个术语来显示特性属于符号自身的那种主要情形,而不管原因或结果或意图或主旨的特性。演员情绪沮丧,艺术家情绪高涨,观看者神情抑郁或怀旧或欣喜,主题毫无生气,这一切都不能决定那张脸或那张图像是否是悲伤的。伪君子的笑脸表现关心;木讷画家的砾石图像可以表现激动不安。符号表现的特性是其自身的特性。

不过,它们都是习得的(acquired)特性。它们不是本来的(homely)特性,凭借这些本来的特性,作为符号的对象和事件得到字面上的分类;它们是隐喻的输入(import)。图像与其说表达颜色,不如说表达声音或情感。而包含在表现中的隐喻的转移,通常来自或经由一个外部领域而不是在夸张法或反叙法或反讽法中出现的内部转移。一幅炫耀做作的图像,不表现那种可以讽刺地归结于它的谦卑。

进一步,被表现的特性不仅是在隐喻上被具有,而且也被指称、被展示、被典型化、被公之于众。一块方布样通常不例示方,一幅画的市场价格迅速上涨并不表现是一座金矿的特性。通常,一块布样仅例示与服装有关的特性,而一幅图像在字面上仅例示图像的特性,在隐喻上仅例示那些固定地与图像特性有关的特性。^① 而一幅图像只表现因此隐喻地例示一种图像符号的特性,这与那种是一座金矿的特性不同。杜米埃(Daumier)的《洗衣妇》

^① 只有当一种特性在图像特性保持固定不变的情况下永远不变,而无论在图像特性变化的情况下它是否可以保持固定不变,这种特性因此就是固定不变的。换句话说,如果它可以出现在任何地方,那么它也总是只出现在图像特性保持同样的时候。这里讨论中的固定不变在一个特定的符号系统中获得公认,这种符号系统界于被表现特性的隐喻外延与基本图像特性的字面外延之间;但一种因此固定不变的特性会让自身取得一种图像特性的资格。关于图像特性的讨论,见上述第一章第九节。

(*Laundress*, 图7)便是如此例示和表现沉重的(*weight*),但不是任何依赖那幅图像的物理重量的隐喻特性。一般说来,一个特定种类的符号——图像的、音乐的、语言的等等——只表现它在隐喻上例示为那个种类的符号的特性。

因此,显而易见,不是每个关于符号的隐喻陈述,都告诉我们被表现的东西。有时候隐喻术语被并入字面上应用于那个符号的谓词之中,就像在早先提到的修饰隐喻中那样,或者像在一幅图像是在画家喝醉的时候画出的这种陈述中那样。有时候,被归结的隐喻特性是



图7 杜米埃:《洗衣妇》

由符号具有的特性而不是例示的特性,或者不是固定不变地与必需的特性有关的特性。有时候,所涉及的隐喻转移是一种错误的转移。只有那些属于适当种类的特性,以适当的方式在隐喻上被例示的特性,才是被表现的特性。

尽管精确的说法通常要求说谓词的表现,但在整个这一节中我都遵从着一个谨慎的偏见:说特性的表现。^①然而,通过根据标记的隐喻例示来解释表现,我冒着这样一个被指责的风险:使符号表现的东西依赖于关于符号所说的东西——例如,将一幅图像所表现的东西留给何种碰巧被用来描述那幅图像的术语这个偶然事件来决定,因而将完成的表现不是

^① 这种谨慎行事并没有去除困难或晦涩;而更大胆的遵循偏见的做法且直截了当地说标记的表现而不是特性的表现,当然也应该值得推荐。

归之于艺术家而是归之于评论者。这当然是一种误解。符号必须具有它所表现的每种特性；重要的东西不是是否有人称图像为悲伤的，而是图像是否是“悲伤的”，“悲伤的”标记是否事实上适用。即使没有人曾经碰巧用“悲伤的”这个术语来描述一幅图像，“悲伤的”也可以适用于这幅图像；而称一幅图像是悲伤的绝不会让它变得悲伤。这不是说一幅图像是否是悲伤的完全独立于“悲伤的”的用法，而是说在通过实践或训诫已经有了“悲伤的”的用法的条件下，它对图像的适用性不是任意的。既然实践和训诫可以变化，具有和例示就不是绝对的；而关于一幅图像实际上所说的东西并不总是完全与这幅图像所表达的东西无关。在一幅图像所具有的无数特性之中，绝大多数特性通常被忽视了，图像只表现那些它指称的隐喻的特性。指称关系的确定，是一种为注意挑选出某些特性的问题，一种筛选与某些其他对象的联系的问题。语言谈论在那些有助于确立和养育那种联系的因素当中是相当重要的。如果这里只不过是发生了选择，那么就像早先观察到的那样，从为数众多的被选者当中作出选择，就等于是实际上的构造。图像像世界的其余部分一样都不能不受语言影响力的影响，尽管图像作为符号本身也给包括语言在内的世界施加那种影响力。话语(talking)并不制造世界甚或图像，但是，就我所知，话语和图像参与它们的相互制造和制造世界。

非语言标记像语言标记一样，可以由任何种类的符号从隐喻上来例示，相应的特性也可以由任何种类的符号来表现。一幅将丘吉尔画作一只斗牛犬的图像是隐喻的；而丘吉尔可以作为例示图像并表现由图像如此归之于他的那种斗牛犬性的符号。我们必须仔细地指出，这里图像的隐喻与图像可能例示或表现的东西无关，而与可能例示图像并表现相应特性的东西有关。^①

由于受到被拥有的东西而且受到间接地习得的东西的局限，表现与指谓相比受到了双重的限制。虽然差不多任何东西都可以指谓甚或再现差不

① 或者说表现图像本身，如果我们不再纵容偏见的话。

多任何别的东西,但一个东西只能表现属于它但又不是原本属于它的东西。表现与字面的例示之间的差异,就像更逼真与不太逼真的字面再现一样,是一种习惯,一种事实而不是命令。

然而,习惯随时间、地点、人物和文化的不同而有很大的不同;而图像和音乐表现正如面部和姿势的表现一样,是相对的和可变的。阿尔道斯·赫胥黎(Aldous Huxley)在印度听到某种据信是神圣的音乐时写道:

我承认,正如我听到的那样,在那段音乐里我不能听出任何特别悲痛或严肃的东西,任何特别暗示自我牺牲的东西。对我的西方耳朵来说,它听起来比伴它而起的舞蹈要更加欢快。

情感在所有地方都是一样的;但对它们的艺术表现却从一个时代到另一个时代、从一个国家到另一个国家在变化。我们被培养起来接受在我们于其中诞生的社会里通行的习俗。我们在童年就学会的那种艺术,按理应该是引人发笑,现在却催人泪下。即使在同一个国家,这种习俗也会发生极快的变化。那些伊丽莎白时代(Elizabethan)的舞曲,在我们的耳朵听起来像小葬礼进行曲那样令人悲伤。相反,我们会被早些世纪的画像和微型画像中的那些最神圣人物的“盎格鲁—撒克逊做派”搞得大笑不止。^①

表现的边界依赖于例示和具有之间的差异,也依赖于隐喻的与字面的之间的差异,它们必然是相当细微和短暂的。一幅阿尔伯斯(Albers)的图像,可以相当清楚地例示某种形状和颜色以及它们之间的相互关系,但它只具有刚好是24.5英寸高这种特性;不过,并不总是可以如此轻易地做出区分。一种特性究竟是作为隐喻的特性还是作为字面的特性,其状态通常是

^① 载“Music in India and Japan”(1962),重印于*On Art and Artists*, New York: Meridian Books, Inc., 1960, pp. 305-306。

不清楚的而很少是稳定不变的；因为比较而言，很少有纯粹字面的特性或者是永远隐喻的特性。即使对于非常清楚的情形来说，日常话语也只是偶尔注意到表现与例示之间的差异。例如，建筑师喜欢说某些建筑表现了它们的功能。但是，无论一家胶厂可以如何有效地成为生产胶的典型，它也只是在字面意义上而不是在隐喻的意义上例示是一家胶厂。一座建筑可以表现流动或轻佻或热情^①；但是，要表现是一家胶厂，它就必须是某种别的东西，比如说一家牙签厂。不过，由于对一种被拥有的特性的指称是隐喻的例示和字面的例示的共同核心，而这些例示之间的区别又是暂时的，因此“表现”这个术语的流行用法适合于这两种类型的情形，就不是非常令人吃惊的或有害的了。

例如，音乐和舞蹈一样可以例示节奏模式并表现宁静或壮观或激情；而且音乐可以表现运动的特性而舞蹈可以表现声音的特性。对语言符号来说，日常用法是如此不加区别以至一个词语或段落据说可以不仅表现作者所思或所感或所意图的东西，或者表现在读者那里引起的效果，或者表现一个主题所具有的或归之为一个主题的特性，而且甚至可以表现被描述或陈述的东西。但我却一直在一特殊意义上说，一个语言符号只可以表现它在隐喻上例示的东西；命名一种特性与表现一种特性是完全不同的两码事；而诗歌或小说无须表现它所说的东西或者无须说出它表现的东西。一个关于迅速行动的故事叙述可能很缓慢，一个行善之人的传记可能很苦涩，一段对华彩音乐的描述可能很单调，一个对无聊的扮演可能很刺激。就像描绘一样，将一个人描述为悲伤的或表现悲伤并不必然要去表现悲伤；不是每个“悲伤的一人一描述”或“悲伤的一人一图像”或者每个“人一表现—悲伤—描述”或“人一表现—悲伤—图像”，其自身都得是悲伤的。而一个段落或

^① 一座建筑可以“表现一种心绪——柏林回旋式小喜剧院中的欢快和动态——甚或像门德勒松(Mendlesohn)的爱因斯坦塔(Einstein tower)那样的关于天文学和相对论的观念，或者像某些希特勒的建筑那样的国家主义”。见 Richard Sheppard, “Monument to the Architect?”, *The Listener*, June 6, 1967, p. 746。

图像在无须描述或再现甚或根本不是描述或再现的情况下,也可以例示或表现,就像在詹姆斯·乔伊斯(James Joyce)的某些段落和康定斯基(Kandinsky)的某些图画的情形中那样。^①

然而,尽管例示和表现明显不同于再现和描述,而且是在与再现和描述相反的方向上进行,但它们都与用符号来表达的模式紧密相关。在这些各种不同的方式中,符号可以选择和组织它的世界,而且反过来自身也得到塑造和改造。再现和描述将符号联系到它所应用的事物上去;例示将符号联系到指谓它的标记上去,因而间接地将符号联系到在那个标记的范围内的物(包括符号本身)上去。表现将符号联系到隐喻地指谓它的标记上去,因而不仅间接地将符号联系到那个标记特定的隐喻范围上去,而且间接地将符号联系到那个标记特性的字面范围上去。标记指向事物和其他标记的基本指称关系以及事物指向标记的基本指称关系,这些关系的各种长度的链条,可以从任何符号开始进行。

去例示和去表现就是去展示而不是去描绘或描述;但是,由于再现可以是守旧的或探索的,而例示可以是老套的或生动的,因此表现也可以是陈腐的或煽动的。尽管一种被表现的特性必须固定不变地与某种字面特性有关,但无须在外延上与任何轻松而熟悉的字面描述相一致。要在一幅图像的每日字面特性的结合中发现一种分裂,这种分裂甚至大致与隐喻意义上的悲伤相当,这会给我们造成不少麻烦。表现性的符号,凭借它那隐喻的影响范围,不仅带有几分邻居牧场的绿色和远处海滨的异国气息,而且通常结果还发现在它自己那个种类的符号中的不引人注意的亲近和反感。从隐喻的本性中产生出某些典型的表现能力,适合于有启发性的暗指,难以捉摸的暗示以及对基本边界的大胆超越。

^① 康定斯基对这些图像中的一幅的说明,已经在本章的一开始就引用了。当然,康定斯基和读者是否在那幅图像中看到了耳朵对耳朵,这无关紧要;一个人可以诉诸“兵”而另一个人可以诉诸“兵”。

对于艺术中的指谓方面(再现的或描述的)、例示方面(“形式的”或“装饰的”)和表现方面的强调,可以随艺术、艺术家和艺术品的变化而变化。有时候一个方面占支配地位,等于实际上把另外两个方面排除在外;例如,可以比较德彪西(Debussy)的《大海》(*La Mer*)、巴赫(Bach)的《哥尔德堡变奏曲》(*Goldberg Variations*)和查尔斯·艾夫斯(Charles Ives)的《第四交响曲》(*Fourth Symphony*);或者可以比较一幅丢勒(Dürer,图8)的水彩画,一幅杰克逊·波洛克(Jackson Pollock,图9)的绘画和一幅苏拉奇(Soulages,图10)的版画。在其他情形中,两个或全部三个方面都融合起来或相互配合,显得几乎是同等的重要;在影片《去年在马里昂巴德》(*Last Year at Marienbad*)中,叙述线索尽管从未被完全抛弃,但为了放任动人的韵律以及实际上无法描述的感觉和情感性质而显得杂乱无章。艺术家做选择,批评家做判断。当前的符号功能的分析不提供任何东西去支持如下意思的宣言:再现是艺术不可或缺的要求或是艺术的一道无法逾越的障碍,或者没有再现的表现是人类精神的最高成就,或者再现和表现一样错用了例示,如此等等。如果再现是要么该受斥责要么应得尊崇,如果表现是要么受到赞颂要么受到诅咒,如果例示要么是贫乏的本质要么是纯粹的本质,那么这一定是在别的理论领域之内。

某些作家根据他们的秉性,要么将表现视为神圣的神秘之事,要么视为令人绝望的晦涩难懂。也许前面几页已经揭示出培养出那种赞美或恼怒的主要因素:首先,日常用法极端含糊不清和反复无常;其次,任何对象都可以有大量标记适用;第三,标记的适用性随讨论中可选择物的集合而变化;第四,根据不同的符号系统,同一个图式可分派出不同的指称;第五,根据转移的不同类型和路径,具有单一字面应用的图式可以有隐喻应用的变化;最后,将隐喻区别出来的东西是新异性和不稳定性。这些麻烦中的前四种,既困扰术语的字面用法也困扰术语的隐喻用法;最后两种既不是无法控制的多变的征候,也不是不可洞察的神秘的征候,而是探索和发现的征候。我希望混沌已经减轻,如果没有完全澄清的话,至少已没那么混乱了。

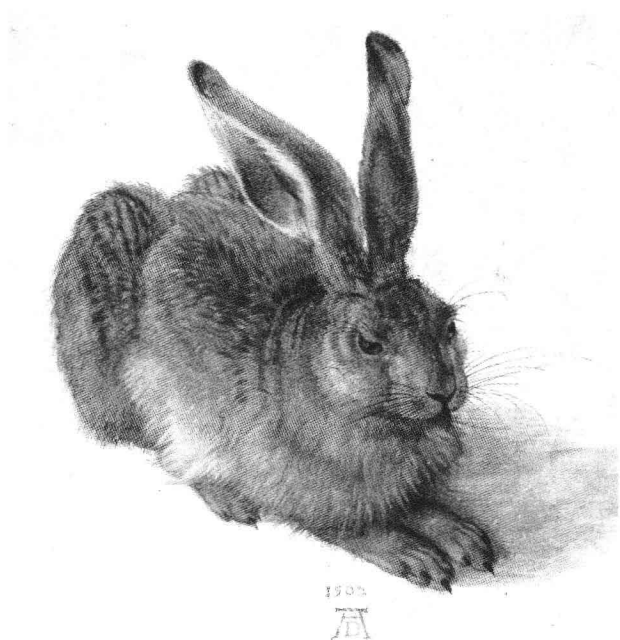


图8 丢勒:《小野兔》

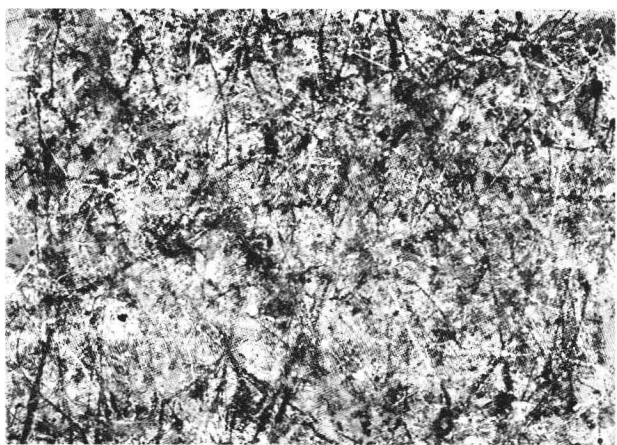


图9 波洛克:《秋天的旋律》



图 10 苏拉奇:《石版画 24B》

称这些就已经充分了。^① 所需关心的是将这种关系与诸如例示、再现和描述之类的其他主要指称种类进行比较和对照。迄今为止,与在再现和描述上获得的成功相比,我们在表现上获得了更大的成功,因为对于再现和描述我们还尚未能够进行相互区分。

在下一章中,我想做一个全新的开始,处理一个远离那些我们已经讨论的东西的问题。只有到了更后面,我们的研究进程才会与我们迄今为止所做的工作联系起来。

概括起来说,如果 a 表现 b, 那么(1) a 具有 b 或被 b 所指谓;(2) 这种具有或指谓是隐喻性的;(3) a 指称 b。

这里并没有对探测作品所表现的东西寻求任何检验;毕竟,一种氢的定义并不给我们提供现成的方式去断定这间房子里有多少这种气体。对于我们已经考察的表现的基本关系,也没有提供任何精确的定义。相反,它被归类在隐喻性的例示之下,而且由某些附加的要求做了稍微更加狭窄的限制,而没有宣称

^① 不过,某些满足规定要求的表面上古怪的情形似乎也应该得到承认;我认为,许多作品都可以被相当适当地说成是非常有说服力地表现了它那无意识的拙劣或愚蠢。

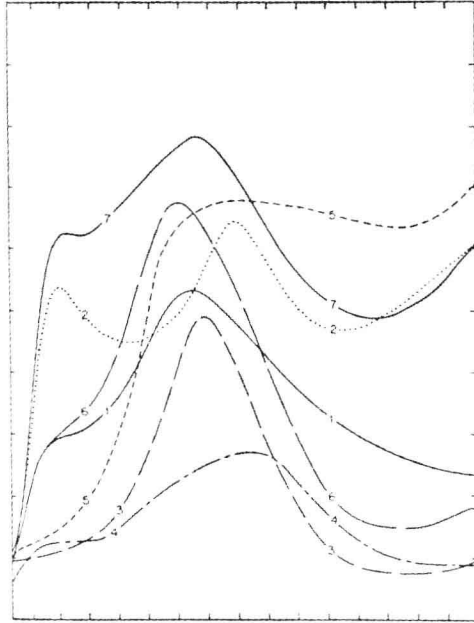


图 11

对二氧化钛金红石混合而成的各种绿颜料的光谱研究。引自 Ruth M. Johnston, "Spectrophotography for the Analysis and Description of Color", *Journal of Paint Technology*, vol. 39 (1967), p. 349, figure 9。重印得到了作者、出版人和匹兹堡平板玻璃公司(the Pittsburgh Plate Glass Co.)的许可以及费勒博士(Dr. R. L. Feller)的协作。

说明

从左至右:从 380 至 700 纳米波长。

从下至上:百分比反射系数。

曲线:

1. 铬绿(Chrome Green)
2. 氧化铬绿(Chrome Oxide Green)
3. 钨酸盐绿色调色剂(Tungstate Green Toner)
4. 硼绿颜料(Pigment Green B)
5. 金绿(Green Gold)
6. 酞菁绿(Phthalo Green)
7. 水合氧化铬(Hydrated Chrome Oxide)

第三章

艺术与真本

- 一 完美的赝品
- 二 答案
- 三 无法伪造的艺术
- 四 理由
- 五 任务

……所有问题中最捉弄人的是：如果一件赝品是如此精巧，以至经过最透彻和最可靠的检验之后，它的真本性仍然有可疑之处，那么它究竟是不是可以是一件好像是确凿无疑的真品一样令人满意的艺术作品呢？

艾莱因·萨里宁(Aline B. Saarine)*

一 完美的赝品

艺术作品的赝品，给收藏家、博物馆馆长和艺术史家，提出了一个讨厌的实践难题，他们在决定某些特别的对象是否是真正的艺术作品的问题上通常必须花费大量的时间和精力。但是，它引起的理论难题甚至更加严重。在赝品与原作之间为什么会存在审美上的差异，这个顽固的问题对收藏家、博物馆和艺术史的职能所依据的基本前提提出了挑战。一个艺术哲学家放任对这个问题不作回答，就像一个绘画主管放任将一幅凡·梅格伦(Van Meegeren, 图 12)的画当作一幅维米尔(Vermeer, 图 13)的画一样糟糕。

通过一幅特定的作品与它的赝品或复制或再造之间的诉讼，这个问题可以得到最为显著的说明。假如我们面前左边是伦勃朗(Rembrandt)的绘画原作《卢克莱蒂娅》(Lucretia, 图 14)，而右边是一幅对它的最佳仿制品。我们通过充足的历史文献知道左边的那幅绘画是原作；我们通过 X 光照片、显微镜检验和化学分析知道右边的那幅绘画是新近的赝品。尽管在二者之间存在许多差异，如作者身份、年代、物理和化学特征以及市场价值，但我们在它们之间看不出任何差异；而且如果在我们入睡的时候它们被挪动

* *New York Times Book Review*, July 30, 1961, p. 14.



图 12
梅格伦：《基督和弟子
在厄玛乌的晚餐》

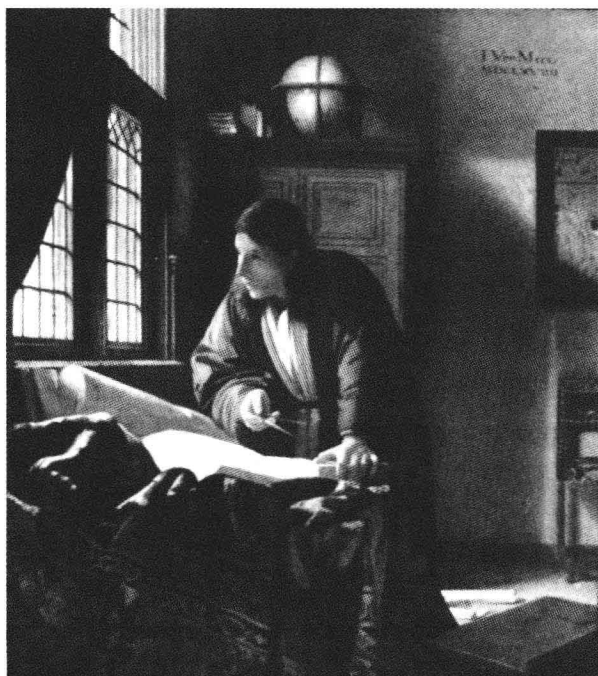


图 13
维米尔：《地理学家》



图 14

伦勃朗：《卢克莱蒂娅》

了位置,那么我们就不能通过仅仅对它们的观看说出孰真孰假。现在,我们便为这个问题而苦恼:它们之间是否可能存在任何审美上的差异?而提问者的口气通常提示答案显然是“否”,这里只有与审美无关的差异。

我们必须以这种方式来开始我们的研究:去追问凭借“仅仅对它们的观看”,在图像上可以看见的东西与不能看见的东西之间的区别,是否显得一目了然。当我们在显微镜或荧光镜下检验它们时,我们在观看图像,但大概不是“仅仅观看”它们。那么,仅仅观看意味着不使用任何仪器的观看吗?这对于一个需要眼镜才能将绘画与河马区别开来的人来说,似乎是有不公平了。但是,如果允许使用眼镜,那么它们可以是多大的度数?我们可以始终排除放大镜和显微镜吗?再者,如果允许白炽光,那么能够将紫色光线排除出去吗?即使就白炽光来说,它必须是中等强度和垂直角度的吗?

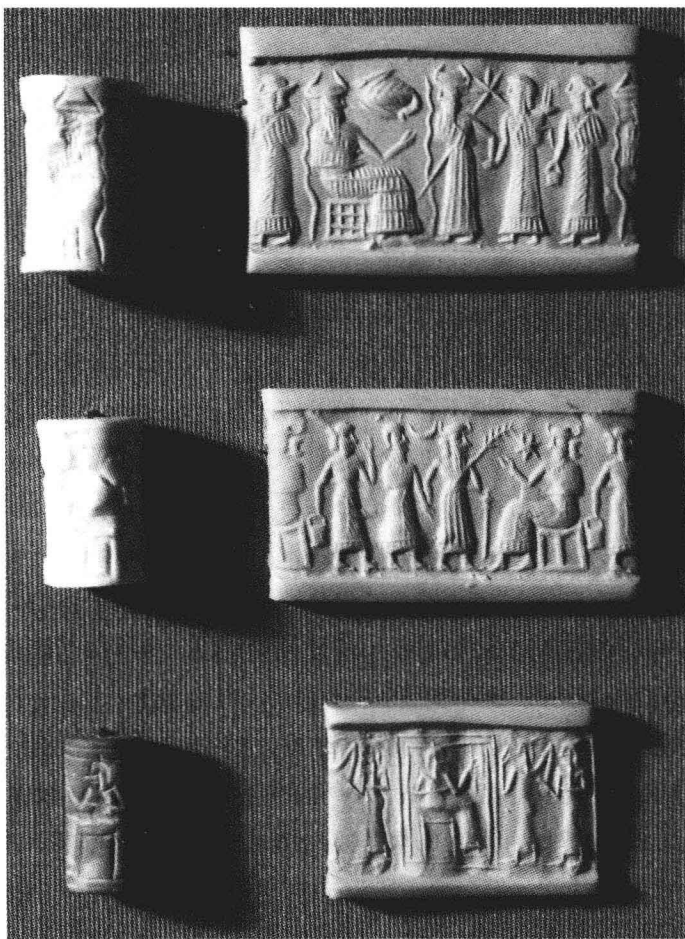


图 15 亚述人的印章

或者允许探照灯吗？如果说“仅仅观看”是无须利用任何仪器来观看图像，除了那些大体上习惯于用来观看事物的仪器之外，那么所有这些情形就都应该予以避免。但是，这将引起另外的困难，比如说，当我们转向某种微型图案或亚述人的印章（Assyrian cylinder seals, 图 15）时，如果不用高度数眼镜，我们就很难将它们同最粗制滥造的复制品区别开来。而且，即使在我们

那两幅绘画的情形中,只有用放大镜才能发现的那些素描和着色上的细微差异,显然仍然可以是两幅图像之间的审美上的差异。如果改用一架高倍显微镜,就不再是那种情形;但是,究竟可以允许多大的放大倍数?因此,要澄清“仅仅观看图像”所意味的东西远非易事;不过,为了论证的方便^①,让我们假定所有这些困难都得到了解决,而“仅仅观看”的观念已经显得足够清晰了。

接着,我们必须问:谁被认为在做那种观看?我以为,我们提问者并不意味着去要求:如果至少有一个人比如说一个斜视的摔跤运动员不能看出区别,那两幅图像之间就不存在审美上的差别。更为中肯的问题是:如果没有人(即使是最为训练有素的专家)通过仅仅观看它们就能够将那两幅图像分辨出来,那么是否还可能存在任何审美差异?不过,现在请注意,没有人能够通过仅仅观看这些图像就断定:没有人通过仅仅观看它们就已经能够将它们分辨开来,或者能够将它们分辨开来。换句话说,在其目前这种形式中的这个问题,承认没有人能够通过仅仅观看这些图像就断定它们之间没有审美上的差异。这一点似乎与我们提问者的整个动机不一致。因为如果仅仅观看绝不能确立两幅图像在审美上是相同的,那么就要承认有某种超出任何特定观看范围之外的东西构成审美上的差异。而在这种情形中,不承认文献和科学检验的结果的理由,就会变得很不清晰了。

真正的问题可以更精确地表述为这样:如果我不能通过仅仅观看它们将它们分辨开来,那么对我(或者x)来说,在这两幅图像之间是否存在任何审美上的差异?但是,这也不是相当正确的。因为我绝不可能通过仅仅观看这些图像,就断定我确实将绝无可能在它们之间看出任何差异来。而承认某种超出任何由我做出的对图像的特定观看的东西可以对我构成一种审

^① 而且仅仅是为了论证的方便,即仅仅为了不掩盖中心议题。所有对仅仅观看的讨论所产生的东西,都应该被理解为在这种暂时认可的范围内发生的事情,而不能被理解为就我这方面来说完全接受了这个观念。

美上的差异,这再次与激发提问者的那种默许的确信或疑惑很不一致。

因此,最终关键问题就等于是一个这样的问题:如果某人 x 不能在某个时间 t 上通过仅仅观看就将它们分辨开来,那么对于在时间 t 上的 x 来说,这两幅图像之间是否存在任何审美上的差异? 或者换句话说,任何 x 在时间 t 上通过仅仅观看图像而不能分辨的东西,对在时间 t 上的 x 来说,可以构成一种审美上的差异吗?

二 答案

在着手回答这个问题时,我们必须明确地牢记:一个人在任何特定时刻通过仅仅观看所能够区别的东西,不仅依赖于自然的敏锐视觉,而且依赖于实践和训练。^① 对于一个从来没有见过许多美国人的中国人来说,美国人看上去都差不多。除了最近的亲戚和熟人之外,双胞胎在其他所有人看来都可能是无法区别的。而且,只有当某人给我们叫出了他们的名字时,我们通过观看他们,才能依靠仅仅观看他们而学会区别乔(Joe)和吉姆(Jim)。带着某种他们于其中显得不同的、当前看不见的方面的知识去留心观看人或物,有助于提升我们仅仅通过观看他们而在他们之间做出辨别的能力以及在他们与其他事物之间或其他人之间做出辨别的能力。因此,在报童看起来刚好一样的图像,到了他变成博物馆馆长的时候看起来就会显得相当不同。

尽管现在我在讨论中的那两幅图像之间还看不出任何差异,但我可以

^① 学习英语的德国人,如果不是反复努力和集中注意力,就根本听不出“cup”和“cop”中元音发音的任何差异。有时候一种语言的本地说话者,也需要同样的努力去辨别没有由他的基本词汇标示出来的颜色及其他东西中的差异。语言是否影响实际感觉辨别力的问题,在心理学家、人类学家和语言学家之间引起了长时间的讨论;有关实验和论争的概览,见 Segall, Campbell, and Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception* (Indianapolis and New York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966), pp. 34-48。如果没有更进一步澄清“感觉的”、“知觉的”和“认识的”的用法,没有更仔细地区分一个人在一个特定时间可以做什么与他可以学会做什么,这个问题就不太可能得到解决。

学会在它们之间看出差异来。现在我不能通过仅仅观看它们或者用任何其他方式去确定我**将**能够学会。但是,它们是非常不同的,其中一幅是原作一幅是赝品的这种信息,都会证明任何有关“**我将**不能学会”的推论都是站不住脚的。而我以后可能在这两幅我现在不能区分的图像之间做出感知上的区分这个事实,会构成它们之间在审美上的某种差异,现在这对我来说是非常重要的。

进一步说,现在我在知道左边那幅是原作、右边那幅是赝品的情况下去观看图像,这有助于发展我们以后通过仅仅观看它们去进行分辨的能力。因此,在有了不是来自现在对图像的观看或任何过去对图像的观看的信息的情况下,对于将来的观看来说,现在的观看与没有这些信息的观看所具有的意义相比,就可以具有相当不同的意义。对我现在来说,图像事实上相异的方式,构成它们之间的一个在审美上的差异,这是因为我对它们相异的方法的知识担负起了这种角色:现在的观看在训练我在这两幅图像之间以及在其他图像之间做出区分的感知力。

但这还不是全部。我对这两幅图像之间的差异的知识,正因为它影响到了现在观看与未来观看之间的关系,因此就刚好透露了我现在观看的特征。这种知识现在就指导我观看和分辨那两幅图像,即使我所看见的东西完全一样。除了确证我可以学会去看出差异来之外,它在某种程度上也指出了现在可以适用的那种审查、在想象中进行的比较和对照以及由此带来的相关联想。因此,它可以根据我过去的经验,来指导对在我现在的观看中有用的细目或方面进行选择。因此,不仅以后,而且就在现在,这两幅图像之间的那种不能觉察出来的差异,对我对它们的视觉经验来说都是一个相关的考虑因素。

总之,尽管我现在不能仅仅通过观看而将这两幅图像区别开来,但左侧的一幅是原作而右侧的一幅是赝品这个事实,对我现在来说就构成了它们之间的一个审美上的差异,因为对这种事实的知识(1)清楚地表明它们之间可以存在一种我能够学会去感知的差异,(2)赋予现在的观看以一种作

为对那种感知辨别力的训练的角色,(3)最终要求修正和细分我现在观看那两幅图像的经验。^①

这里没有任何东西依赖于我在两幅图像之间实际上感知到的或有可能感知到的一种差异。显示我现在的视觉经验的本性和作用的东西,不是那种感知辨别力就在我力所能及的范围内这个事实或确信,而是它可能会在我力所能及的范围内这种证据;而这种证据是由知道它们之间事实上存在着差异所提供的。因此,即使永远没有人将仅仅通过观看它们就能把它们分辨开来,这两幅图像现在对我也存在审美上的差异。

但是,可以假定永远没有人能够看出任何差异这一点是能够被证明的吗?这就差不多像这样一种情形那样是合理的:如果可以证明一张特定的美国债券和一张一个无疑就要破产的公司的债券的市场价值和收益总是相同,而去问这两张债券之间是否存在任何金融上的差别。因为这不能给出任何种类的证明。一个人可以假定,如果没有人——甚至没有最为训练有素的专家——曾经能够在它们之间看出任何差异来,因此就可以得出结论说这一点是有把握的:我将永远不能在它们之间看出差异来;但是,就像在凡·梅格伦的赝品^②(后面还有对它的讨论)的情形中那样,直到某个特定的时期连专家都看不出来的差异,后来却甚至可以对敏感的外行都变得一目了然。或者一个人可以设想某种精密的扫描装置,它可以比较两幅图像在每一点上的颜色并记录最细微的差异。但是,这里“在每一点上”意味着

① 在说两幅图像之间的差异是如此地与我现在观看它们的经验有关,以至构成了它们之间的审美上的差异的时候,当然,我不是说任何可以引起我对它们的经验的不同东西(如醉酒、雪盲、弱光),都构成那种审美上的差异。不是所有在这两幅图像如何碰巧被观看方面的差异,或者不是所有由这两幅图像如何碰巧被观看引起的差异,都可以计算在内;只有那些在它们应该被如何观看方面的差异,或者由它们应该如何被观看引起的差异,才能计算在内。关于审美的问题,稍后将在本节和第六章第三一六节中有更多的谈论。

② 有关详细的和有全部插图的说明,见 P. B. Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs*, trans. A Hardy and C. Hutt (Amsterdam. J. M. Meulenhoff, 1949)。对这个故事的概要描述,见 Sepp Schüller, *Forgers, Dealers, Experts*, trans. J. Cleugh (New York, G. P. Putnam's Sons, 1960), pp. 95-105。

什么？当然，在数学上的点上绝无任何色彩；而且即使某些物理粒子也因为太小而不可能有颜色。因此，那种扫描装置必须在每一刻都覆盖一个区域，这个区域要大到足可以有颜色但至少像任何可感知的区域一样小。只是在如何处理这一点上就让人感到相当棘手，因为“可感知的”在当前的语境中意味着“通过仅仅观看可辨别的”，因而可感知的区域与不可感知的区域之间的界线似乎就依赖于放大镜和显微镜之间的任意界线。如果某条这种界线被划定，我们就不能确信我们的仪器的精确性要超出独立的感知可达到的最大限度的精确性。实际上，某些实验心理学家倾向于得出这样的结论：光线中每个可测量出来的差异有时候都可以为肉眼所察觉。^① 而且还有进一步的困难：我们的扫描装置可以检验颜色，也就是检验反射出来的光。由于反射出来的光部分地依赖于入射光，因此就必须尝试各种特性、各种强度和来自各种角度的照明。此外，对每次扫描来说，尤其是由于绘画没有一个水平的表面，一种完全的扫描就必须从每个角度进行。但我们当然不能处理所有的变化，或者甚至只在一个方面我们都不能决定一个单纯的绝对符合。因此，要寻找一种超过技术理由的证据来证明我将永远不能在那两幅图像之间看出差异来，是徒劳无益的。

不过，尽管如此，依然可以假定我们受困于这样的问题：如果给出了证明，那么对我来说在两幅图像之间是否还存在任何审美上的差异？而且假定我们对这个不太可能的问题做出否定的回答，这仍然会让我们的提问者感到很不舒服。因为最终结果将会是这样：如果事实上不能在这两幅图像之间感知到任何差别，那么它们之间存在的审美上的差别就将整个地依赖于除了仅仅对它们观看之外的方式所证明或没有证明的东西。这很难维

^① 这没有什么可以奇怪的，因为单独一个光子就可以刺激视网膜的感受体。见 M. H. Pirenne and F. H. C. Marriott, "The Quantum Theory of Light and Psycho-Physiology of Vision", in *Psychology*, ed. S. Koch (New York and London, McGraw-Hill Co., Inc., 1959), vol. 1, p. 290。也见 Theodore C. Ruch, "Vision", in *Medical Psychology and Biophysics* (Philadelphia, W. B. Saunders Co., 1960), p. 426。

持这个论点:没有感知上的差异就不可能有审美上的差异。

从那个极端的假设领域返回,我们可能会面临这样的抗议:在伦勃朗和赝品之间被认为是可以获得的巨大的审美上的差异,不能根据对感知上的细微差异的研究甚或发现来说明,这些感知上的差异是如此细微以至只有通过很多的经验和实践之后,才能被辨认出来(如果不是完全彻底的辨认的话)。这种反对可以马上被驳回;因为精细的感知上的差异可以具有极重的分量。那些告诉我是否有人在房间对面盯着我的迹象,几乎是不能识别的。区别好的演出与平庸的演出的那些声音上的实际差异,只有训练有素的耳朵才能辨别出来。极端精细的变化就能改变一幅绘画的整体设计、感受和表现。实际上,最小的感知差异有时候在审美上是最为紧要的;对一幅壁画的重大物理损害,可能不如轻微而自命不凡的修补那么后果严重。

当然,所有我已经力图显示的东西,是两幅图像在审美上是可以有差异的,而不是原作一定比赝品要好。在我们的例子中,原作很可能是一幅好得多的图像,因为伦勃朗的绘画一般来说都要比不知名的画家的复制品好得多。但是,由伦勃朗画的一幅拉斯曼(Lastman)绘画的复制品,就可能比原作要好很多。我们这里并不要求去做这种特别的比较判断或阐明审美评价的标准。我们通过显示这个事实就已经完全满足了我们的问题的要求:我们不能仅仅通过观看那两幅图像而将它们区别开来,这并不意味着它们在审美上是一样的,因而并不会迫使我们得出结论说赝品像原作一样好。

我们从头至尾用的这个例子,说明了涉及真本性(authenticity)的审美重要性这个更为一般问题的一种特殊情形。差不多除了这种复制品之外,一件原作是一个艺术家的作品还是另一个艺术家或另一个流派或另一个时期的作品,这也事关紧要吗?假如我能够轻易地将那两幅图像区别开来,但除了利用某种诸如x射线照相之类装置之外不能断定是谁画了哪幅图像,那么是否是由伦勃朗画的图像这种事实还会产生任何审美上的差异吗?这里涉及的不是一幅图像区别于另一幅图像的问题,而是伦勃朗的绘画这个类与其他绘画这个类之间的区别。我能够学会正确地做出这种区分,能够

发现一般地将伦勃朗与非伦勃朗区别开来的突出特征,主要取决于能够作为基础的那组例子。因此,那幅特定的图像是属于伦勃朗一类还是另一类这种事实,知道这一点对于我学会如何将伦勃朗的绘画与其他人的绘画区别开来非常重要。换句话说,我现在(或将来)不借助科学器械就不能确定一个特定图像的作者身份,并不意味着作者身份对我来说在审美上并不重要;因为对作者身份的知识,不管是如何获得的,总可以在很大程度上发展我的能力,在不需要器械的情况下去决定任何图像(包括这幅图像在另外的场合下)是否是伦勃朗所画的。

顺便提及,一个相当显著的困惑在这些条件下又可以容易得到解决。当凡·梅格伦将自己的画当作维米尔的画出售时,他欺骗了绝大多数最有资格的专家;而且只是通过他自己的供认,那种欺骗行为才得以暴露。^①今天,即使有点见识的外行都会对任何有资格的鉴赏家将一幅凡·梅格伦的画当作一幅维米尔的画而感到震惊,因为它们之间的差异是那样的明显。这究竟是怎么回事呢?审美敏感力的一般水平很难提升得如此之快,以至今天的外行比20年前的专家看得更加清楚。确切地说,是现在唾手可得的更好的资料使得区别更加容易。专家在一段时间里面对一幅不熟悉的图像,他必须决定它是否足够像由同一个画家画出来的已知的维米尔的作品。而且凡·梅格伦的赝品每次附加在被接受为维米尔的绘画的全集里,因此接受的标准遭到了修改;而进一步将凡·梅格伦的画错当作维米尔的画也就在所难免了。然而,现在不仅凡·梅格伦的画已经从维米尔绘画的惯例类型中剔除出来,而且凡·梅格伦绘画自身的惯例类型也已经确立起来。

^① 据传在一个不存在为人所知的维米尔作品的时期里画出来的赝品,使得探查变得更加困难,但这并不在根本上改变这个案例。某些艺术史家出于为自己辩护的职责,声称某些感觉最敏锐的批评家很早就怀疑过这些赝品;但事实上某些最被公认的权威被彻底地欺骗了,他们在一段时间里甚至拒绝相信凡·梅格伦的招供。读者现在有一个最近当面被揭露的例子:长期在大都会博物馆中展出的且被宣称为古希腊雕塑杰作的那件著名的青铜马,就是一件现代赝品。博物馆的一个工作人员发现了一个接缝,这是一个显然他和任何其他他人以前都未曾发现的接缝,接着对之进行了科学检测。早先没有任何专家站出来从美学的立场上提出质疑。

我们面前有了这两种惯例类型,它们特征上的差异就会变得如此显著,以至毫不费力就能将凡·梅格伦的另外一些作品从维米尔的作品中区分出来。昨天的专家如果有几幅已知的凡·梅格伦的作品在手边作比较,他就有可能很好地避免他的错误。而今天如此聪明地认出凡·梅格伦绘画的外行,很可能被发现将某张相当低劣的学生作业当作一幅维米尔的作品。

在回答上面提出的问题中,我并没有企图完成一般地定义“审美”这个艰巨的任务^①,我只是做了这样一种简单的论证:既然我们在艺术作品中进行区别的能力的练习、训练和提高无疑是审美的行为,因此一幅图像的审美特性不仅包括那些通过观看它而发现的东西,而且包括那些决定它如何被观看的东西。这个相当明显的事实如果不是因为由来已久的庭格尔—伊默雄(Tingle-Immersion)理论^②的盛行就几乎无须强调,这种理论告诉我们,我们迎接一件艺术作品的适当行为是脱去我们自己所有知识和经验的外衣(因为它们会让我们享受的直接性变得迟钝);然后,让我们完全自失并根据造成刺激的强度和长度来评估作品的审美力量。这种理论从表面上来判断就是荒谬的,而且在处理任何重要的美学问题上都毫无用处;但它已经变成了构成我们日常废话的一部分。

三 无法伪造的艺术

关于真本性的第二个问题,是由音乐中的一个相当奇特的问题引起的;与绘画不同,音乐中没有已知作品的赝品这种事情。的确,有一些音乐作品被错误地传说是海顿(Haydn)所谱,就像一些绘画作品被错误地传说为伦勃朗所绘一样;但是与《卢克莱蒂娅》不同,《伦敦交响曲》(*London*

① 我随后在第六章将谈及这个问题。

② 归因于伊曼努尔·庭格尔(Immanuel Tingle)和约瑟夫·伊默雄(Joseph Immersion)(1800年左右)。

Symphony)不可能有赝品。作为一种乐谱,海顿的手稿并不比今天早上印制出来的印刷副本更为真实,而昨天晚上的演奏也正如首次演奏一样真实。乐谱的副本可能在精确性上有所不同,但所有精确的副本,即使是海顿手稿的赝品,同样是乐谱的真实例子。演奏可能在准确和质量上以及甚至在一种更神秘的“真本性”(authenticity)上有所不同;但所有准确的演出都是作品的真实例子。^①相反,即使是那幅伦勃朗绘画的最精确的复制品,也都只是那件作品的模仿或赝品,而不是那件作品的新例子。在这两种艺术之间为什么会有这种差异呢?

我们可以谈论作为亲笔的(*autographic*)艺术作品,当且仅当这件作品的原作和赝品之间的差异是有意义的;或者更准确地说,当且仅当即使这件作品的最精确的复制也不能因此算作真正的作品。^②如果一件艺术作品是亲笔的,那么我们就可称那种艺术为亲笔的。因此,绘画是亲笔的,音乐则是非亲笔的或代笔的(*allographic*)。这些术语的引进纯粹是为了方便;绝不涉及任何有关这些艺术中要求的或可以达到的相关个性表现的东西。现在,摆在我们面前的问题是去说明某些艺术是亲笔的而其他艺术又不是亲笔的这个事实。

绘画和音乐之间的一个显著的差别是:作曲家在写完乐谱的时候他的作品就完成了,即使演奏才是最终结果,但画家必须完成图像。不管在各自的情形中做出了多少研究或修改,绘画在这种意义上都是一种一级(*one-stage*)艺术,而音乐则是一种二级(*two-stage*)艺术。那么,当且仅当一种艺术是一级艺术的时候,它才是亲笔艺术吗?我们很容易想到反例。首先,文

^① 的确也可以有演奏的赝品。这种赝品是声称为某个音乐家做出的演奏;但这些赝品演奏如果符合乐谱,就依然是作品的真实例子。我这里所关注的是艺术作品中的一种这样的区别,它根据是否可以有作品的赝品,而不是根据是否可以有作品的例子的赝品。进一步见下面第四节关于文学作品的编辑赝品和音乐的表演赝品所说的内容。

^② 这可以当作我们必须寻求更准确地说明的一种差异的一个初步版本。这一章后面的大部分内容同样带有问题的初步导论的特征,这些问题需要在后面的几章展开更充分的和更详细的探讨。

学就不是亲笔艺术,尽管它是一级艺术。不存在诸如格雷(Gray)的《哀歌》(*Elegy*)的赝品之类的东西;诗歌或小说的任何精确的副本,都像其他副本一样就是原作。不过,作家所制造出来的东西就是最终的东西;跟乐谱是音乐演奏的一种工具不同,文本不只是口头阅读的一种工具。一首未被吟诵的诗不像一首未演唱的歌那样被人遗弃,而且绝大多数文学作品从来就没有被大声朗诵过。我们可以通过将沉默的阅读视为最终结果或者视为作品的例子而试图使文学作品成为二级艺术;不过,如果这样的话,观看图像和倾听演奏就会同样有资格成为最终结果或例子,因此绘画就会和文学一样成为二级艺术而音乐就成了三级(*three-stage*)艺术。其次,版画是二级艺术却又是亲笔艺术。例如,蚀刻画家制作出一块金属板,然后可以由金属板将图案印在纸上。这些印刷出来的版画是最终结果;尽管它们可以略微有些相互不同,但所有这些印刷出来的版画都是原作的例子。但是,即使最精确的复制,只要它不是从那块金属板上印制下来的,就不能算作原作而只能算作模仿或赝品。

迄今为止,我们的结果都是否定性的:不是所有的一级艺术都是亲笔艺术,不是所有的亲笔艺术都是一级艺术。而且,版画的例子也否定了这种轻率的设想:所有亲笔艺术中的单个作品都只是作为唯一的对象而存在。亲笔艺术与代笔艺术之间的界线并不与单个艺术与批量艺术之间的界线一致。这里我们可以得出的唯一肯定的结论大概就是:亲笔艺术是那些在最早阶段是单一的艺术;蚀刻版画在它的第一个阶段是单一的,即金属板是单一的,而绘画在其唯一的阶段上也是单一的。但这很难有所帮助;因为要解释为什么某些艺术是单一艺术这个问题差不多就像解释为什么它们是亲笔艺术那个问题一样。

四 理由

那么,为什么就像我不能做出海顿交响曲或格雷诗歌的赝品一样,我不



图 16 伦勃朗:《盲人托比》

能做出伦勃朗绘画的原作或者他的版画《盲人托比》(*Tobit Blind*, 图 16) 的原作呢? 让我们设想一部文学作品存在许多不同的手抄本和各种版本, 不管它们之间存在着手迹或打字的不同、墨迹颜色的不同、纸张类型的不同、书页的数量和设计的不同、存在状况的不同, 等等。最重要的就是可以称之为拼写的相同 (sameness of spelling) 的东西: 字母、空格以及标点符号的次序完全一致。任何与准确无误的副本完全一致的次序, 哪怕是作者手稿的赝品或者特定版本的赝品, 自身都是准确无误的, 而原作也就是这种准确无误的副本。由于任何不是原作的东西都必然不能符合准确性的这种明显的标准, 因此就不可能有对那个作品的欺骗性的模仿或赝品。核实拼写或者准确地拼写, 是辨认作品的一个例子或制造一个新例子的唯一要求。事实上, 文学作品具有确定的符号记录 (由确定的串联合起来的记号或字符组成) 这个事实, 为将作品的构成特性与所有偶然的特性区别开来提供了方法, 也就是说, 为固定必需的特性和在每种情形中可允许的变化限度提供了方法。仅仅通过确定我们面前的副本

是拼写正确的,我们就可以确定它满足了讨论中的作品的全部要求。相反,在绘画中由于没有这种拼写字母的字母,没有任何图像特性可以作为构成性的特性被区分出来,图像根本不具有那种特性;也没有那种特征可以作为偶然特征而不予考虑,而且也没有无意义的偏离。因此,确定我们面前的《卢克莱蒂娅》是真的的唯一方式,是证实这个历史事实:它是由伦勃朗所画的那个确实的对象。因此,艺术家手工产品的物理身份辨认以及由此形成的某个特定作品的赝品的概念,在绘画中显得非常重要,在文学中却并不存在。^①

就文学文本所说的东西,显然也适用于音乐乐谱。音乐的字母系统不同;而且乐谱中的字符以一种更为复杂的编排来安排,不像在文本里的字符那样一个接一个排成一列。尽管如此,我们仍然有一套有限的字符和字符的位置安排;而只是在稍微扩大的意义上,正确的拼写仍然是作品真实例子的唯一要求。任何错误的副本都是错误地拼写的,即某处要么是另外的字符,要么根本不是讨论中的记谱系统中的字符,只是一个难以辨认的斑点代替了正确的字符。

不过,音乐演奏又是如何?尽管演奏绝不是由字母系统中的字符组成,音乐在这种第二阶段上也不是亲笔的。相反,交响乐演奏所要求的构成特性就是那些在乐谱中记述(prescribed in)的特性;而依照乐谱的演奏可以在诸如速度、音色、乐句划分和表现性之类的音乐特征上有些不同。要决定演奏是否忠实于乐谱,的确需要某种比仅仅知道字母系统更多的东西;它要求将适当的声音与乐谱中可见的标识联系起来的能力,可以说要求一种认出正确发音的能力,尽管不必理解发出来的声音。辨认或产生为乐谱要求的声音所要求的能力,随着音乐作品的日益复杂而得到提高,但是,尽管如此,

^① 这种身份辨认并不保证这个对象具有它最初有的那种图像特性;相反,只有在我们有方法去确定存在着那种必需的特性的情况下,对物理的或历史的身份辨认的依赖才是绝对至上的。

依然存在理论上对演奏是否忠实乐谱起决定作用的检验；根据一次演奏是否通过这种理论检验，无论这次演奏的解释如何忠实而自由发挥的优点又如何鲜明，它都可以具有或不具有特定作品的所有构成特性，都可以是或者不是那个作品严格意义上的演奏。任何有关那次演奏上演的历史资料，都不能影响检验的结果。因此有关上演事实的欺骗是毫不相干的，而一次演奏是某个作品的赝品这个观念是毫无意义的。

不过，正如手稿和版本有赝品一样，演奏也有赝品。使演奏成为一个特定作品的例子的东西，不同于使演奏成为首演的东西，或者不同于使演奏成为由某个音乐家或由一把斯特拉迪瓦里提琴（Stradivarius violin）演出的东西。演奏是否具有后面这些特性，这是一个历史事实问题；而虚假地声称具有任何这种特性的演奏，就可以算是赝品，不是音乐作品的赝品，而是某个特定演奏或演奏级别的赝品。

将版画与音乐进行比较尤其能够说明问题。我们已经指出，比如，蚀刻版画就像音乐一样有两个阶段，而且在第二个阶段有成批产品；但音乐无论在哪个阶段都不是亲笔的，而版画在两个阶段都是亲笔的。现在有关蚀刻金属板的情形与有关绘画的情形显然是是一致的：对真本性的确信，只能来自于对由艺术家生产的实际对象的辨认。但是，由于由这种蚀刻板印制的一些版画图像都是那件作品的真正例子，而无论它们在墨色和墨量、印刷质量、纸张类型等方面有多大差异，因此一个人在这里可以认为版画印制与音乐演奏之间存在着完全类似关系。然而，可以有《盲人托比》的版画赝品，却没有《伦敦交响曲》的演奏赝品。区别在于记谱的缺乏，不仅没有有关蚀刻板的拼写正确性的检验，而且也没有印制版画是否忠实于蚀刻板的检验。将一幅印制版画与一块蚀刻板进行比较，就好像比较两块蚀刻板一样，绝不比比比较两幅图像更能得出决定性的结论。细微的偏差总是可以忽略不计；而且没有任何根据将任何偏差当作无关紧要的东西排除出去。确定一幅印制版画是否是真正的版画的唯一方式，是发现它是否是从那块蚀刻板上印

制下来的。^① 一幅虚假地声称是如此制造出来的印制版画,就在完全意义上是那件作品的赝品。

这里也像前面那样,我们必须小心不要将真本性与审美上的优点混淆起来。我们已经发现,原作与赝品之间的区别在审美上是重要的,这并不意味着原作一定比赝品优秀。一幅有灵感的复制品可能比一幅绘画原作更值得奖赏;一幅损坏的原作可能已经失去了绝大部分它以前的优点;一幅从破旧不堪的蚀刻板上印下来的图像,可能比一幅好的照相复制品在审美上更逊于早先印下来的图像。同样,一次不准确的演奏尽管因此根本不是严格意义上的一部特定四重奏的例子,但尽管如此^②却要么因为改变改进了作曲家所写的东西,要么因为感觉敏锐的解释,而可以比一次准确的演奏更好。而且,具有差不多同样优点的几种不同的正确演奏,可以体现非常不同的特殊的审美性质,如力量、细腻、严整、饱满、松弛等。因此,即使作品的构成特性根据记谱而可以清晰地辨认出来,但它们不能与审美特性等同起来。

在其他艺术中,雕塑是亲笔艺术;铸造雕塑可以跟版画相当,而雕刻雕塑可以跟绘画相当。另一方面,建筑和戏剧差不多更与音乐相当。任何遵照设计图纸和工程规格的建筑,任何按照舞台指导的戏剧文本表演,都像其他建筑和表演一样是原作的例子。不过,建筑在这个方面似乎与音乐不同:对建筑依照工程规格的检验并不要求这些工程规则被读作或转换为声音,而是要求对它们的应用有理解。这对作为与戏剧对白相对的戏剧舞台指导

① 一幅印制版画要成为原作,就必须是从那块蚀刻板上印制下来的,但无须是由那个艺术家印制的。而且,在木版画的情形中,有时候艺术家只是在木块上画图,将雕刻的工作留给别人去做——例如,荷尔拜因(Holbein)的模板常常由吕泽尔伯格(Lützelberger)去雕刻。亲笔艺术中的真实性总是依赖于对象具有那种必需的、有时候相当复杂的制作历史;但那种历史并不总是由原作艺术家的最终执行组成。

② 当然,我并不是说(在拼写上)正确的演奏在任何其他通常意义上都是正确的演奏。尽管如此,作曲家或音乐演奏家仍然很可能愤然拒绝接受一次有某些错误音调的演奏为作品的例子;而且就他来说他一定有通常的惯例。但是,这里通常的惯例却会导致理论的灾难(见第五章第二节)。

也是真的。这让建筑和戏剧变成了不太纯粹的代笔艺术吗？而且，建筑师的设计图似乎非常类似于画家的草图；而绘画是一种亲笔艺术。我们究竟根据什么说在一种情形中包含而在另一种情形中又不包含一种名副其实的记谱？只有我们在进行某些相当细致的分析之后，这些问题才能得到回答。

由于只要一种艺术服从记谱的检验它就似乎是一种代笔艺术，那么舞蹈的情形就尤其引人关注。这里我们有了一种没有传统意义上的记谱的艺术；而且为这种艺术发展出一种适当的记谱方式甚至记谱的可能性，却依然面临着争论不休的问题。在舞蹈的情形中寻求记谱是合理的，而在绘画的情形中寻求记谱又是不合理的吗？或者，更一般地说，为什么记谱的运用在某些艺术中适合在另一些艺术中又不适合呢？简要和粗略地说，在某种程度上可以做如下的回答。也许所有艺术最初都是亲笔艺术；由于作品是转瞬即逝的（如在歌唱和吟诵中那样），或者由于作品要求多人来从事制作（如在建筑和交响乐中那样），可能为了超越时间和个人的限制而设计出了记谱。这就要涉及在一个作品的构成特性和偶然特性之间确立区别的问题（而在文学的情形中，文本就取代了口头表演而成为首要的审美对象）。当然，记谱并不任意规定那种区别，而必须在总体上遵循（尽管可以改变）先前划出的界线，这些界线是由将表演归为作品的非正式分类以及对规定的东西和可选择的东西的实际决定划出来的。对记谱的遵从依赖于一种先前的实践，只有讨论中的艺术作品通常要么是转瞬即逝的要么不能为个人所制作的时候，这种实践才被发展起来。舞蹈像戏剧、交响乐和合唱音乐一样，在这两个方面都符合记谱的要求，而绘画在两个方面都不符合记谱的要求。

对于我们这个有点含糊的有关真本性的第二个问题的一般回答，可以用几句话来概括。艺术作品的赝品，是虚假地声称具有那个（或某个）原作所必须有的制作历史。如果存在着一种理论上起决定作用的检验，它能在无须决定那个对象是如何制作或由谁制作出来的情况下，决定一个对象具有那个讨论中的作品的所有构成特性，那么就没有必需的制作历史，因而就

没有任何特定艺术的赝品。这种检验是由具有一套清楚明白的字符和字符的相对位置的合适的记谱系统提供的。对于文本、乐谱,也许还有设计图来说,检验就是这种记谱系统中的拼写的准确性;对于建筑和表演来说,检验就是对那种准确拼写出来的东西的遵从。记谱的权威性必须在一种先前的分类中寻找,这种分类将对象和事件归入超越根据来制作历史的分类的作品之中,或者必须认可一种超越根据来制作历史的分类的合法方案;而完全不受制作历史局限的作品的决定性的身份辨认,只有在一种记谱确立起来的时候才能实现。代笔艺术不是通过宣告而是通过记谱来赢得它的释放的。

五 任务

我已经讨论过的真本性的两个难题,是相当特殊而边缘的美学问题。对它们的回答谈不上是一种美学理论甚或一种美学理论的开端。但是,如果不能回答它们就很可能是一种美学理论的终结;而且它们的探究显示了一般的符号理论中更基本的问题和原则。

这里触及的许多问题,都需要更加仔细的研究。迄今为止,我只是粗略地描述而不是定义拼写的遵从关系和同一关系。我还没有检验那些将记谱或记谱语言与其他语言以及其他非语言区别开来的特征;而且我还没有讨论乐谱、手稿和草图之间的细微差异。现在需要的是对艺术中的记谱的本性和功能进行基本而全面的探讨。下面两章将承担这项工作。

第四章

记谱理论

- 一 首要功能
- 二 句法要求
- 三 字符的组合
- 四 遵从
- 五 语义要求
- 六 记谱
- 七 时钟与计算器
- 八 模拟与数字
- 九 归纳性翻译
- 十 图表、地图和模型

……没有足够的能力让整个世界听任支配,或者说,正是无限的可能性抵消了可能性,直到发现了限制。

罗杰·塞欣斯(Roger Sessions)*

一 首要功能

有某些涉及艺术中的记谱问题通常被当作令人讨厌的东西而不予考虑,这些问题深入到语言 and 知识理论之中。记谱对于舞蹈是否是一个合法的目标,或者为什么记谱对于绘画不是一个合法的目标,若对于诸如此类问题进行肤浅思考,通常就不会去提出这样的问题:乐谱的本质功能是什么?或者究竟是什么东西将乐谱一方面与图画或草描或草图区别开来,另一方面又与语言描述或剧情说明或脚本区别开来?乐谱通常被视为一种单纯的工具,不像雕塑家的铁锤和画家的画架那样对完成的作品来说是本质性的。因为乐谱在演奏之后就可以不用了;而且音乐也能“由耳朵”来创作、倾听和演奏,无须任何乐谱甚而可以由不能阅读或写出任何记谱的人来进行。然而,将记谱因而仅仅当作演出的一种实际帮助,就错失了它所具有的基本理论的作用。

无论是否用作演奏的指导,乐谱都具有这种首要功能:在一次又一次演奏中将作品确实可信地辨认出来。乐谱和记谱以及假乐谱和假记谱,都具有诸如便于变调、领会甚或创作之类的其他更加令人激动的功能;但所有乐

* “Problem and Issues Facing the Composer Today”, in *Problems of Modern Music*, ed. P. H. Lang (New York, W. W. Norton & Co., Inc., 1962), p. 31.

谱作为乐谱来说,就要将辨认作品当作其在逻辑上优先的功能。^① 从这里派生了乐谱的所有必需的理论特性以及于其中得以写出乐谱的记谱系统的所有必需的理论特性。因此,第一步就是更仔细地考察这个首要功能。

首先,乐谱必须定义作品,将属于这个作品的演奏与那些不属于这个作品的演奏区别开来。这并不是说乐谱必须为决定一次特定的演奏是否属于那个作品提供一个轻而易举的检验;毕竟将金子定义为原子量为 197.2 的元素,也不给将金块与铜块区别开来提供任何现成的检验。所划出的界线,只需在理论上明白就行。这里所要求的东西就是:所有且仅有遵循乐谱的演奏,才是那个作品的演奏。

但这还不是全部。我们在日常话语和形式系统中碰到的绝大多数定义,都没有满足由乐谱的首要职责所提出的更为严格的要求。虽然一个好的定义总是毫不含糊地决定什么对象适合于它,但一个定义很少反过来由它的每个例子单独地决定。如果我指着一个对象问你它是种什么对象,你可以给出非常不同的答案中的任何一个,挑选出这个对象所属的任何一个种类。因此,在有选择地(和正确地)从一个对象到那个对象所从属的一个定义或一个谓词或其他标记的过渡(比如过渡到“桌子”或某个同延的术语)中,从一个对象到另一个对象(比如一张铁桌子)的过渡中,从一个对象到适用于第二个对象的另一个标记(比如“铁的东西”)的过渡中,从一个对象到遵循第二个标记的第三个对象(比如一辆汽车)的过渡中,我们可以从一个对象过渡到另一个对象,其中在这个系列中没有一个标记可以适用于两个对象;而这个系列中的两个标记可以在外延上完全不同,没有一个对象可以与两个标记相符合。

这种自由的程度在乐谱的情形中是不能容忍的。乐谱和演奏必须如此

^① 这绝不是对所有通常被称作乐谱的东西都是真的;就像最熟悉的词语那样,系统化的用法涉及做一种专门化的工作,它与日常用法不同。通过前面一章,在这种情形中做出这种选择的理由应该已经显而易见。显然,通常被称作乐谱却没有被上述标准赋予乐谱资格的东西,因此不是贬损而只是一种重新分类(进一步见第五章第二节)。

联系以至在每个系列中每一步都要么从乐谱到服从的演奏,要么从演奏到适用的乐谱,要么乐谱的一个副本到它的另一个准确的副本,所有演奏都属于同一个作品,而且所有乐谱副本都界定同一类演奏。否则,从一次演奏到另一次演奏所必需的作品的同一性就不能得到保证;我们就可以从一次演奏过渡到另一次不是同一个作品的演奏,或者从一份乐谱过渡到另一份规定不同的甚至完全无关的演奏类别的乐谱。在有了演奏和记谱系统的情况下,一份乐谱不仅必须单独地决定属于该作品的那类演奏,而且这份乐谱(作为如此定义作品的一类副本或书写)也必须得到单独的决定。

这种双重要求,的确是一种很强的要求。其动机与结果以及通过各种不同的方式使之变弱的结果,都需要得到仔细的考虑。我们可以从提出这样的问题开始:乐谱和乐谱于其中得以写出的记谱系统为了满足这个基本要求而必须具有的特性是什么?对这个问题的研究将要求对语言的本性的探讨,对语言和非语言符号系统之间的差异的探讨以及将记谱系统与其他语言区别开来的特征的探讨,而且将意味着详细研究某些相当麻烦的技术细节,但偶尔也可以揭示出某些熟悉问题的新方面。^①

二 句法要求

所有记谱系统的符号概型(scheme)都是记谱概型,但不是所有具有记谱概型的符号系统(system)都是记谱系统。将记谱系统与其他系统区别开来的东西,是在记谱概型和应用之间所通行的某些关系特征。“记谱”(notation)通常被中性地用作“记谱概型”(notational scheme)或“记谱系统”(notational system)的简称,为了简便,在上下文没有混乱的时候,我将经常利用这种方便的摇摆不定。

^① 没有逻辑学、数学或技术哲学的背景的读者可以浏览或跳过本章的其余部分,而依靠在后几章的应用和说明中了解这里所说明的原理。

首先,是什么构成了记谱概型?任何符号概型都由字符组成,通常带有将字符联合起来形成其他字符的模式。字符是某些种类的言语或铭写或记号。(我将用“铭写”去包括言语,用“记号”去包括“铭写”;铭写就是视觉的、听觉的等任何属于字符的记号。)于是,记谱系统中字符的本质特征就是,其成员可以自由地相互交换而不会有任何句法影响;或者更确切地说,由于实际记号很少到处移动或交换,因此某个特定字符的所有铭写在句法上都是同等的。换句话说,作为一个记谱中的字符的例子,就必须构成记号作为相互之间的“真实复制”或摹本^①的充分条件,或构成记号以相同方式来拼写的充分条件。一个x铭写的真实复制的真实复制的真实复制……必须总是x的真实复制。因为如果成为真实复制的关系不是这样可以传递的话,那么记谱的基本目的就不会实现。除非在任何真实复制系列中的同一性得到保持,字符之间因而乐谱之间所必需的分离就将丧失。

因此,记谱的必要条件是每个字符的例子之中的**字符一中立性**或者**字符一无区别性**(character-indifference)。如果两个记号各自都是一种铭写(即属于某个字符),而且其中一个不属于任何字符,另一个也不属于任何字符,这两个记号就是**字符一中立**的。字符一中立性是一种典型的对等—关系:自反的、对称的和传递的。记谱中的字符是**字符一中立**的铭写的包含最广的类别;也就是一类这样的记号,其中每两个记号都是**字符一中立**的,而且这类记号之外的任何记号与这类记号中的任何成员都不是**字符一中立**

① 皮尔斯(Peirce)强调词语的“类型”(type)和“表记”(tokens)之间的区别;见 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. IV, ed. C. Hartshorne and P. Weiss (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1933), p. 423。类型是普遍或类,记号是这种普遍或类的例子或成员。虽然我在目前的语境中说到字符作为一类记号,只是由于它可以容易地翻译为许多可以接受的语言,这对我来说才是可接受的非正式的说法。我更喜欢(见 SA, pp. 354-364)将类型整个取消,而将一个类型的所谓表记作为彼此的摹本来处理。一个铭写无须是另一个铭写的准确复制而可以成为它的摹本或真实复制;的确,一般来说,任何程度的相似性对于复制都不是必要和充分的。见本节后面进一步讨论的例子。

的。总之,记谱中的字符是铭写中的字符—中立性的一个抽象—类。^① 结果是,没有任何记号属于一个以上的字符。

d

字符因此必须是不相交的(disjoint),这似乎并不是非常重要或显著;但我认为它是记谱的一个绝对本质的特征,而且是一个相当显著的特征;它的根本性的理由已经解释过了。

图 18 比如,假设一个记号(如图 18)在字母表中既属于第一个字母又属于第四个字母。那么,每个“a”和每个“d”将与这个记号在句法上是对等的,由此这两个字母—类就瓦解为一个字符,或者要不然在一个字母—类中的共有的全体成员将不再保证有句法上的对等性。无论在何种情形中,这些字母都不具备作为记谱中的字符的资格。

字符的不相交性也稍微有点令人吃惊,因为在这个世界上我们并没有一个铭写领域,被整齐地划分为明显分离的类,相反,有的是在各个方面和各种程度上都相互不同的记号的一种令人困惑的混杂。将区分强加给不相交的集合,似乎是一种任意的即使是需要的暴行。而无论字符被如何指定,都几乎不可避免会存在许多记号,要确定这些记号是否属于一个特定的字符将是非常困难的,甚或在实际上是不可能的。字符间的约定的区分越精密和准确(比如,假设一些字符是一些以百万分之一英寸的长度相区别的直线记号的类),要决定某个记号是属于一个字符还是另一个字符就越困难。另一方面,如果在字符之间存在宽广的中立区域或者无区别区域(比如,假如字符是:一到二英寸长之间的直线记号类,五到六英寸长的直线记

① 用鲁道夫·卡尔纳普(Rudolf Carnap, *Der Logische Aufbau der Welt* [Berlin, Weltkreis-Verlag, 1928], p. 102; 英译本见 R. A. George entitled, *The Logical Structure of the World and Pseudoproblems in Philosophy* [Berkeley, University of California Press, 1967], p. 119)的术语来说,关系 R 的类似—范围(similarity-circle)是这样的类:(1)每两个成员结成一个 R—对子以及(2)非成员不与任何成员结成一个 R—对子;如果 R 是一种像上面的情况那样的对等关系,那么 R 的类似—范围就叫做 R 的抽象—类。非抽象—类的成员不能与任何成员结成一个 R—对子;由于既然对等—关系是传递的,因此如果一个非成员与一个成员结成 R—对子,就会与每个成员结成 R—对子,从而违反了条件(2)。

号类,等等),那么在那些不属于任何字符的记号中,将有些这样的记号,要将它们区别于某个字符的某个例子会极端困难。没有任何方法可以避免这种边界上的渗透,没有任何方法可以确保适当的谨慎就会防止在对一个记号是否属于一个特定的字符的辨认中可能犯下的所有错误。但这种困难也并非记谱所特有;它是经验的一个普遍的和无法避免的事实。而它绝不妨碍不相交的记号类别的确立;它只是让那种类别中的某些记号的成员资格的确定变得困难而已。

显然,任何设计记谱的人都将极力减少错误的可能性。但这是一个技术上的事情,与对不相交性的理论要求明显不同。识别真正的记谱的东西,不是如何容易做出正确的判断,而是判断的结果是什么。这里的关键在于,对于一种真正的记谱来说,与非相交分类形成对照,被正确地判断为一个字符的共同成员的记号,将总是彼此的真正的复制。即使根据一个特定的不相交概型相对容易做出正确判断,而根据真正记谱的那些判断是如此过分的困难以至使记谱变得毫无用处,这种区别依然成立。

不过,当困难在实践中变得超级艰苦,而且在原则上变得不可能的时候,这种困难就不再能仅仅作为技术困难而拒绝受理。只要字符之间的差别是有限的,不管这种差别多么细微,都可以由我们感知的精确性和我们可以设计的器具的敏感性来确定字符中的记号的成员资格。然而,如果差别不是无限的,如果存在两种这样的字符,因此对于某个记号来说甚至没有理论上可行的检验能够决定这个记号不属于这两个字符,那么将这两个字符区别开来就不仅在实践上是不可能的,而且在理论上也不可能。

例如,假定只考虑直线记号,在长度上以一英寸的最微小部分有别的记号都被规定属于不同的字符,那么不管任何记号的长度被测量得如何精确,总会有两个(实际上是无限多的)符合不同的有理数的字符,因此这种测量就不能决定这个记号不属于这两个字符。对于一个记谱概型而言,不仅在错误得到避免的情况下必须确保拼写的一致性,而且必须至少可以在理论

上避免错误。

因此,对于记谱概型的第二个要求是,字符必须是有穷区分的(finitely differentiated),或清楚表达的(articulate)。它可以表达为:对于每两个字符 K 和 K' 以及实际上不属于这两个字符的每个标记 m 来说,对于 m 不属于 K 或者 m 不属于 K' 的决定是在理论上可能的。“在理论上可能的”可以以任何合理的方式来理解;无论选择哪种理解,所有以逻辑和数学为基础的不可可能性(如下面所举的例子)当然都被排除在外。

有穷区分既不包含有穷数量的字符,也不为有穷数量的字符所包含。一方面,一个概型可以提供无穷数量的有穷区分的字符,就像在阿拉伯分式符号中那样。^①另一方面,一个概型可以仅仅由两个不是有穷区分的数字构成,例如,假定所有不超过一英寸长的记号属于一个字符,而所有超过一英寸长的标记属于另一个字符。

如果一个概型提供如此安排的无限多个字符,以至每两个字符中间都有第三个字符,那么这种概型在句法上就是密集的。这种概型可能仍然留下空缺,就像符合所有要么小于1要么不小于2的有理数的字符那样。在这种情形中,插入一个符合1的字符就会破坏密集性。如果在它们的通常位置中因为其他字符的插入而不破坏密集性,那么这个概型就没有空缺,因而可以称之为彻底密集的(dense throughout)。在下文中,“彻底”通常作为省略而删除,而只要说密集性意味着缺乏区分,那么这里的安排就可以理解为这样的安排:位于两个其他要素之间的任何要素与这两个要素中的任何要素之间的区别,都不如这两个要素自身之间的区别那样可以分辨。

在这种密集的概型中,我们的第二个要求到处都被违反:任何标记都不能被确定是属于一个字符而不是属于许多其他的字符。不过,就像我们上

^① 我这里只是谈及符号,而不是符号可以代表的数或任何别的东西。阿拉伯分数是有穷区分的,尽管分数的量不是有穷区分的。进一步见下面第五节。

面已经看到的那样,密集性的缺乏并不保证有穷区分;即使一个完全不连续的^①概型也可以是彻底无区分的。当然一个完全或部分连续的概型也可以是局部无区分的;只要即使存在单个的记号,它不属于两个字符,但要确定它至少在那两个字符的一个字符中的非成员资格却是在理论上不可能的,那么,我们的第二个要求就遭到了违反。然而,我们将要考虑的许多区分的概型都是密集的甚至是彻底密集的。

不相交性和有穷区分性的这种句法要求,显然是相互独立的。将所有长度上的无论多么微小的不同都算作字符的不同的直线记号的分类概型,可以满足第一个要求但不能满足第二个要求。一种尽管所有铭写都是显著地不同的但某两个字符却至少有一个共同的铭写的概型,可以满足第二个要求但不能满足第一个要求。

这并不应该当作表明:记号之间的字符一致,或者句法上的对等或者真的复制或复写,只是形状、大小等等的任何简单函数。例如,我们字母表中的字母种类就是根据传统和习惯来确定的;对它们的定义就像对诸如“课桌”和“餐桌”之类的日常术语的定义那样困难。显然,具有相同的形状、大小等等对于两个属于同一个字母的记号来说既不必要也不充分。一个特定的“a”(图 19,左边)并不怎么像另一个 A(图 19,中间),却更像一个特定的“d”(图 19,右边)或“o”。而且,两个形状与大小一样的记号,作为上下文关系的结果,可以属于不同的字符(图 20)。实际上,甚至会发生这样的情形:两个记号中的一个孤立地看更像“a”的记号却可以当作“d”,而一个看起来更像“d”的记号却可以当作“a”(图 21)。

^① 密集性或紧凑性与连续性之间的区别,亦即有理数与实数之间的区别,在这里无须我们煞费心思;因为一个密集的概型,无论是否连续,都是极端地无区分的。由于我保留“离散的”(discrete)一词来指个体之间的不交叉,因此我可以将不包含密集子概型(subscheme)的概型称之为“完全不连续的”(completely discontinuous)或者“彻底不连续的”(discontinuous throughout)。“密集的”和“不连续的”当然是“密集的安排”(densely ordered)和“不连续的安排”(discontinuously ordered)的简称;一个特定的集合在一种安排下可能是密集的,而在另一种安排下却可以是彻底不连续的。

图 19

图 20

图 21

这些情形并不引起真正的麻烦；因为我们的条件并不要求不同字符的铭写间有任何特别的不同，或者在决定一个记号在一个字符中的成员资格上禁止运用上下文。如果一个记号在不同时间被放到不同的上下文，并且被模糊地读做不同的字母，这究竟意味着什么？无论是在相同的时间还是在不同的时间，只要记号属于两个不同的字符，不相交性就遭到了违反。因此，如果字母表要具有记谱的资格，那么被当作字符成员即被当作字母铭写的东西，就不必是那种持久的记号，相反而是它们那明确的时间一段（time-slice）。^①

如果一个符号概型是在使用中给予的而不是由特定的定义给予的，那么它是否满足记谱要求就必须由对实践的观察来判断。如果对那种实践有可供选择的、同样好的系统表达，那么这些系统表达中某些可能满足条件，而其他的则不能满足条件。但是，第二个条件应用于像字母表一样的传统概型时又该做怎样的解释呢？我们没有明显的程序确定一个特定的记号是否属于任何特定的字符，这很难说是缺乏有限的区分。相反，我们采取一种这样的策略：除非或者直到我们能够决定记号不属于另一个字符，我们就不

① 在其他情形中，两个同时出现的上下文可以赋予一个记号以不同的读法：例如，广告牌语言中，图中的中间记号竖着可以读做一个字母的例子，而横着可以读做另一个字母的例子。现在这个两可的记号，不是要么与所有“a”的记号无关要么与所有“d”的记号无关的记号（因为不是所有记号都显示这种两面性）；而且，在不牺牲这两个字符中任何一个字符的例子在句法上的对等性的情况下，在不违反不相交性条件的情况下，这个记号也不能既当作一个“a”又当作一个“d”。相反，如果这个标记在根本上是一个铭写的话，它就不是字母表的任何常用字母的例子，而是一个另外的字符。再者，考虑到迁移的情形和多重方向的情形，如果在方向上可以允许的变化使得一个记号有时是一个“d”有时是一个“b”，那么在记谱中具有铭写资格的就是明确的时间一段而不是持久的记号。如果一个记号是同时多重定位的，即同时从不同的方向上服从不同的读法，那么它可以属于一个由所有具有同样多重方位和读法的记号构成的字符。

承认这个记号是一个字符的铭写。实际上,我们是通过排除那些不可决定的情形来强加有穷区分的;而这种策略必须在概型的所有适当的具体化中得到具体表现。这并不是对所有概型都有效;就一个密集的概型而言,结果应该是排除所有的铭写。但是,如果每个字符中只是某些记号的成员资格不能决定,而不是所有记号的成员资格不能决定,那么这个策略就是正常的,而且应该被认为是适合所有概型的,这些概型无须由包含那个记号的具体说明所给予,或者明显要求一个包含那个记号的具体说明。

不相交性和有穷区分的句法要求,可以由我们熟悉的字母表记谱、二进制记谱、电报记谱和基本的音乐记谱所满足,这些记谱中的某些具有纯粹的学术兴趣。另一方面,我们会看到某些设计和称作记谱的概型,由于它们没有满足这些最低要求,因此根本不具备作为记谱的资格。这两项要求并不意味着是对通常被称作记谱的那类东西的描述,相反,如果要达到乐谱的基本理论目的,它们就是必须满足的条件。相应地,它们也能让我们在符号概型的类型之间做出某些关键的区别;不过我将在后面才回到这点上来。

三 字符的组合

在绝大多数符号概型中,铭写可以以某些方式结合起来形成其他的铭写。如果一个铭写不包含其他铭写,那么这个铭写就是原子的(atomic)铭写;否则,它就是复合的(compound)铭写。如果一个概型不是新近规定的,而是业已等待我们去描述的东西,那么,我们在当作原子的东西以及如何制定结合的规则中,就有了某种自由的余地。有时候,最令人愉快的分析很容易让自身变得明白;例如,在常用的字母表记谱中,字母铭写(包括将一行行字母分开的空白或间距),最好被当作是原子的铭写;而这些字母铭写的连续序列(范围可以从两个字母的铭写直至整个话语),最好被当作复合的铭写。另一方面,对通常的音乐记谱来说,对原子铭写和结合模式的分析就更为复杂,且不容易立即指示出来。这里最有用的处理方式,要求分成类别

的原子(音调记号、音部记号、速度记号),不仅要求涉及这些类别的规则,而且要求规定两个维度的结合的规则。如果结合的唯一方式是一个类别中的原子铭写的直线连接,而某些序列(如根据长度或根据某种特别多余的并置而产生的序列)却被排除在这个概型的铭写之外,这种概型便是一种居间的情形。例如,在英语中不是所有的字母串联都是词语。但是,这种对某些联结的排除,绝不能与承认它们却不给它们以应用混淆起来,因为这是个语义问题,我不久将涉及这种语义问题。

实际上没有这种切实可行的概型,它的每种铭写的总集都是一种铭写。作为组成部分的铭写,必须在由结合的控制规则规定的关系中相互维持。因此,即使可以认可无限制的串联,但一种分散的铭写的总集一般也不构成一种铭写。



图 22

一个字符是原子字符还是复合字符,这要视它的例子是原子例子还是复合例子而定。记谱的要求既适用于复合字符也适用于原子字符。字符“jup”和字符“j”一定是不相交的,即使一个包含了另一个。这里的悖论是表面的。任何一个字符的铭写都不会是另一个字符的铭写(而且实际上任何“jup”都不是一个“j”,任何“j”都不是一个“jup”);但是,一个字符的铭写可以是另一个字符的铭写的部分,要不然就是与另一个字符的铭写相交叠(就像每个“jup”都有一个“j”作为其部分一样)。即使是不同原子字符的铭写,都可以具有相同的部分,只要那种部分不是概型中的一个铭写;也就是说,原子铭写只是相对于讨论中的记谱来说必须是分离的,就像图 22 中的“A”和“E”在某种概型中是原子的和分离的,这种概型不承认任何一方的特有部分为一个铭写。^①

^① 关于分离性(discreteness)、交叠性(overlapping)等等的技术处理,可以参见 SA, pp. 46-61, 117-118。对于记谱的要素必须是分离的这个通常的观念如何误入歧途,需要予以注意。首先,记谱的字符就像类别一样,当然必须是不相交的;分离性是个体中间的一种关系。其次,记谱的铭写根本不必是分离的。最后,即使不同字符的原子铭写也只是相对于那个记谱来说必须是分离的。

说一个字符是由某些其他字符组成,这应该被理解为这种说法的缩写:一个字符中的每个成员都是由某些其他字符的铭写组成的。然而,充分而清楚的陈述偶尔也得付出代价。字符“add”可以被很笨拙地描述为字符“a”后面跟着“写了两次的”字符“d”,或者描述为字符“a”跟着字符“d”再跟它自身。它可以更好地描述为一类这样的铭写,其中每个铭写都由一个“a”(一铭写)跟着一个“d”再跟着另一个“d”组成。

四 遵从

符号系统由与一个指称领域相关的符号概型组成。尽管在第二章中我们已经看到符号可以指谓它所指称的东西或者不指谓它所指称的东西,但是,在这一章中我所关注的是指谓而不是例示。不过,我们必须将“指谓”理解得比通常用法稍微更广一些,让指谓包含一个这样的系统,其中乐谱与遵从乐谱的演奏相关联,或者词语与它们的发音相关联,以及包含一个这样的系统,其中词语与它们所应用的或命名的东西相关联。在一定程度上作为一种便于记忆的方式,我将互换地使用“遵从”(complies with)和“被指谓”(is denoted by),互换地使用“作为遵从拥有”(has as a compliant)和“指谓”(denotes)以及互换地使用“遵从一类”(compliance-class)和“外延”(extension)。^① 遵从不要求特别的一致性;无论什么被一个符号指谓,它都遵从这个符号。

遵从基本上是涉及铭写的。在一个特定的系统中,许多东西都可以遵从一个单一的铭写,而这些东西的类就构成在那个系统中的那个铭写的遵从一类。当然,遵从一类通常自身并不遵从那个铭写;只是它的成员遵从那个铭写。一个具有作为遵从的诸类的铭写,具有一个作为其遵从一类的诸

^① 这不是说一个词语的外延包括它的发音和它所应用的对象二者;因为一个符号的外延总是与一个系统有关,而在正常的或常用的系统中词语不是既与其发音相关又与其应用相关。

类的类。

也许可以从我简称为声音—英语(sound-English)和客体—英语(object-English)的东西中引出某些专业术语和特征的方便说明,在声音—英语中通常的英语字母记谱与根据常用的发音惯例的声音—结果相关联,在客体—英语中则是与根据常用的应用惯例的客体(包括事件等)相关联。当然,这种说明将依赖某种有关常用惯例的默识的却又明显的任意决定以及偶尔依赖常用惯例的某种简化。^①

某些铭写,即使是某些原子铭写,可以不具有遵从者;在客体—英语中,“ktn”和“k”都没有任何遵从者。不仅复合铭写可能偶然是具有遵从者的最小单位,而且一个由具有遵从者的诸铭写复合而成的铭写,也可能或不可能具有遵从者;在客体—英语中,尽管“绿”(green)和“马”(horse)都具有遵从者,但“绿马”(green horse)却不具有遵从者。没有遵从者的铭写,可以称之为空的(vacant)铭写。空(vacancy)要么产生于没有指派遵从者的字符,要么产生于不存在那种如所要求的遵从者那样的遵从者,要么产生于字符不具有遵从者这种明确的约定。空的铭写像任何其他铭写一样,真正属于符号概型,而且可以像大写字和黑体字一样真正属于符号概型;它只是缺乏语义而不是句法。不遵从铭写的对象,在系统中是无法标识的。

概型与指称领域的关联,通常不仅包含铭写与对象的特殊关联,而且包含铭写—遵从与对象之间的关系的关联。例如,声音—英语中字母—铭写的左右排列顺序,就与声音的时间顺序相关联。即使复合铭写和它的组成部分双方都有遵从者,复合铭写的遵从者可以是或可以不是适当地(或在根本上)由诸部分的遵从者所组成;例如,在声音—英语中,“ch”的遵从者

^① 对于相关联的规则 的阐述,如同将铭写分解为原子一样,很少单独为某种特定的自然语言来确定,它取决于这种语言如何被分析和被描述。当我们说到“一种语言”的时候,我们通常是省略地说到一种在某种这样的系统化的阐述之下的语言。

就不是由“c”的遵从者和“h”的遵从者组成的序列。如果每个复合铭写的遵从者是由诸部分铭写的遵从者所构成的整体,而且这些部分的遵从者处于铭写—结合模式与对象间的某些联系之间的那种讨论中的相关性所要求的关系之中,那么整个铭写就是**合成的**(composite)。任何其他非空的(non-vacant)铭写,都是**基本的**(prime)铭写。

所有合成(composite)的铭写都是复合的(compound)铭写,但不是所有复合的(即使是非空的)铭写都是合成的铭写。相反,所有非空的原子的(atomic)铭写都是基本的(prime)铭写,但不是所有基本的铭写都是原子的铭写。“合成的”是句法上的“复合的”一词在语义上的对应词,但语义上的“基本的”一词只是部分地与句法上的“原子的”一词类似;因为尽管一个原子铭写中不会有一个适当的部分是一种铭写,但基本铭写的诸部分却都可以有遵从者。铭写之所以是基本的,在于其以一种特别的方式结合起来的诸部分的遵从者并不构成整体的遵从者。

借助表格,这种大量的术语和专用语也许可以变得更容易驾驭。

		句法分类(SYNTACTIC CLASSIFICATION)		
		铭写(Inscriptions)		其他记号 (Other Marks)
		原子的 (Atomic)	复合的 (Compound)	
语义分类 (SEMANTIC CLASSIFICATION)	空的 (Vacant)	例如,英语中的“k”	例如,英语中的“ktn”(也可以是一个“方的圆”[square circle])	包括错误形成的序列,铭写的碎片以及其他所有不属于任何字符的记号。
	基本的 (Prime)	例如,英语中的“o”	例如,英语中的“ch”	
	合成的 (Composite)		例如,英语中的“bo”	

然而,一个明确是一个单一字符的铭写的记号,如果它在不同时间或在不同上下文中有不同的遵从者,就会是含糊两可的(ambiguous),无论它的几个范围是源自不同的字面运用,还是源自字面的和隐喻的运用。当然,我们应该更严格地说,如果时间有所变化,那么记号的不同时间一段就具有不同的遵从一类;如果同时发生的语境有所变化,那么记号就是在语义上以不同的方式涉及包含这个记号的两个或更多的铭写。^①

如果一个字符的任何铭写都不清楚的话,这个字符就是含糊的;但是即使一个字符的每个铭写都是明确的,除非它的所有铭写都具有同样的遵从一类,否则这个字符依然是含糊的。根据一个字符的铭写是空的、基本的或者合成的,这个字符可以是空的、基本的或合成的;而一个字符的诸铭写的共同遵从一类,可以被认为这个字符的遵从一类。的确,由于一个明确的字符的诸铭写在语义上和句法上是对等的,因此我们通常谈及字符和它的遵从一类,而无须费心去区别它的多种例子。

但是,既然一个含糊的字符的两个铭写可以具有不同的遵从一类,那么就只有在不模棱两可的(unambiguous)系统中,句法上的对等才意味着语义上的对等。无论在含糊的还是不含糊的系统中,语义上的对等都不意味着句法上的对等。具有同样的遵从一类的铭写可以属于不同的字符;而不同的明确字符又可以具有相同的遵从一类。句法上的不同并不由于语义上的相同而消失。

五 语义要求

第一个对于记谱系统的语义要求是:它们是不含糊两可的(unambiguous);因为显然只有在遵从关系是不变的情况下,记谱系统的基本目的才能

^① 比较上面第二节对含糊两可的记号的处理。可以通过以某种方式划分记号或字符来实现明确性;不过句法上的对等将会变得要依赖于语义上的考量。

实现。^①任何含糊两可的铭写 (inscription) 都必须被排除在外,因为在有关某个对象是否遵从它的问题上它会做出相互冲突的决定。任何含糊两可的字符 (character) 都必须被排除在外(即使它的铭写都是明确的);因为既然它的不同铭写具有不同的遵从者,那么某些被认为是彼此的真实复制的铭写就会具有不同的遵从一类。在两者的任一情形中,对作品的辨认都不会在从演奏到总谱以及从乐谱到遵从的演奏的每个系列的步骤中得到维持。

对记谱系统的两个进一步的语义要求与那两个句法要求类似,但并不是从句法要求中得出来的。

即使一个符号系统中的所有字符都是类别上不相交的不含糊铭写,而且任何字符的所有铭写都有同样的遵从一类,不同的遵从一类也可以以任何方式交叉。但是,在一个记谱系统中,遵从一类必须是不相交的。因为如果两个不同的遵从一类相交,某个铭写就会有二个遵从者,它们一个属于这个遵从一类,而另一个则不属于这个遵从一类;而从遵从者到铭写到遵从者的系列,将因此从一个遵从一类的某个成员导向某个在那个系统之外的东西。例如,在图 23 中,如果 A 和 B 代表字符,而 A' 和 B' 代表它们的遵从一类,如果 A' 被包含在 B' 中,那么在 A' 中的 k 也就在 B' 中而且遵从铭写 i, i 反过来具有 h 作为遵从者,而在 A' 中并没有这个 h。如果两个交叉的遵从一类都不包括在另一个之中,那么从遵从者到铭写到遵从者到铭写到遵从者的系列,就可以将两个甚至不属于任何一个遵从一类的对象联结起来。例如,在图 24 中, h 遵从 i, i 反过来有 k 作为遵从者; k 也遵从 j, j 反过来有 m 作为另一个遵从者。但是, h 和 m 不属于一个遵从一类。因此,任何不同

^① 一个系统是否是含糊的,这不仅取决于将什么记号当作它的铭写,取决于这些铭写是如何分类为字符的,就像我们前面已经看到的那样,而且取决于记号和对象之间的哪种关联被用来构成遵从。例如,在声音—英语中,“c”被自然地当作是含糊两可的,因为某些“c”的发音是浊音,另一些“c”的发音是清音。但是,我们可以将轻 c—音当作所有“c”的发音(即使那些在“ct”中的发音)的遵从者,而将“c”当作不含糊两可的。由此,诸如“ct”之类的字符就可以是基本的。这里是在语言的不同铭写之间做选择。在下文中,我将通常默认地假定这种选择是以一种上下文显而易见的方式做出的。

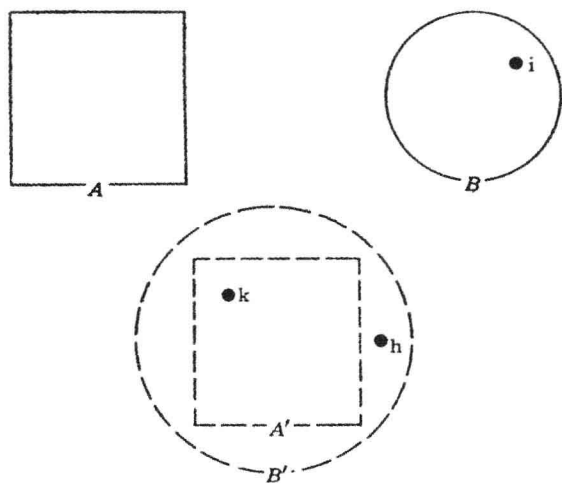


图 23 记谱系统遵从关系示意图

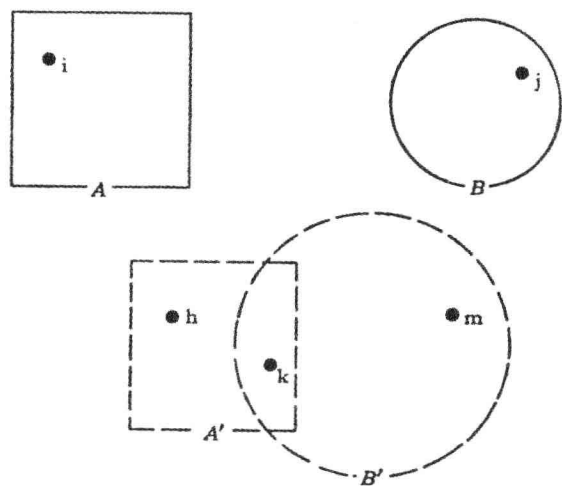


图 24 记谱系统遵从关系示意图

遵从一类的交叉都将阻挠记谱系统的首要目的的实现。

进一步说,不同字符必须要有不同的遵从一类吗?也就是说,一个系统必须免除赘余(redundancy)吗?在一个赘余的系统中,某个铭写可以有一个遵从者,这个遵从者也遵从另一个铭写,这里的第二个铭写不是第一个铭写的真正复制。^①因此,虽然在允许的步骤的每个系列中,每个遵从者都将属于同样的遵从一类,但不是在每个这样的系列中,每个铭写都将属于同一个字符。因此,严格地说,赘余必须加以禁止。然而,只要保持字符的同一性(例如,保持乐谱从复制到复制的同一性)也附带伴随保持遵从一类的同一性(例如,保持音乐作品从演奏到演奏的同一性),那么赘余就是无害的。无论如何,都不必将非赘余(non-redundancy)当作一种单独的要求。我们可以认为,不相交性要求规定了两个字符没有任何共同的遵从者;因此,在一个记谱系统中不仅每两个不同的遵从一类都必须是不相交的,而且每两个字符也都必须有不同的遵从一类。尽管如此,对于只具有某些共同遵从者的两个字符,说它们具有所有共同的遵从者,通常也不太越界。

尽管在一个纯粹的记谱系统中,每两个字符都必须是在语义上完全分开的,但是,一个字符的遵从者却可以是另一个字符的遵从者的部分,或者适当地与另一个字符的遵从者交叉。差不多像字符的句法不相交性意味着铭写的分离性一样,字符的语义不相交性意味着遵从者的分离性。就应用于一定的地理区域来说,“美国的州”(state in the U. S.)和“美国的县”(county in the U. S.)在语义上是不相交的,即使其中一个的每个遵从者都可以包含另一个的几个遵从者。

语义不相交性的要求将绝大多数日常语言排除在外,即使我们认为它们毫不含糊。让我们看看究竟有多少需要禁止。一个记谱系统不能包含任

^① 赘余是双重的两可。两可在于一个字符有多个遵从一类;赘余在于一个遵从一类有多个字符。不过,如果没有两可,一个字符当然也可以应用于许多对象;如果没有赘余,一个对象当然也可以遵从许多铭写。

何一对语义上交叉的术语如“医生”(doctor)和“英国人”(Englishman);而如果这个系统包含比如说“人”(man)这个术语,那么它就不能包含“英国人”这种更特殊的术语,或者“动物”这种更一般的术语。一个记谱系统中的字符在语义上是隔离开来的。

记谱系统的最后一个要求是语义有穷区分性(semantic finite differentiation);也就是说,对每两个字符 K 和 K' 来说,它们的遵从一类并非同一,而且每个对象 h 都不遵从它们二者,要决定要么 h 不遵从 K 要么 h 不遵从 K' ,这在理论上一定是可能的。这个条件再一次让具有记谱资格的系统的类变窄。例如,考虑一下一个这样的系统,它由完全约简的阿拉伯分数组成,这些阿拉伯分数根据物理对象重量的盎司分数而将物理对象当作遵从者。不相交和有限可分的句法要求以及不含糊和不相交的语义要求,在这里都得到了满足;但是,由于对于重量的有意义的区分并没有施加任何限制,那么就总是会有许多字符,即使最精细的测量也不能证明一个对象不遵从所有这些字符。因此,这种系统就不是记谱系统。

刚才描述的这个系统是在语义上彻底密集的(也就是说,这种系统的遵从一类是如此安排规整,以至没有其他遵从一类在正常位置上的插入会破坏密集性),而且处处都违反第五个条件。不过,在某些语义上彻底不连续的(也就是到处都不是语义上密集的)系统中,这个条件也可以被处处违反。在其他语义上彻底不连续或部分不连续的系统,违反可以是局部的而不是普遍的。对于一个系统来说,如果每个约简的阿拉伯分数将所有和仅有的那些与库林(Cullinan)钻石完全相同的显示重量的对象当作遵从者(以便指称的领域只是由一个单一的对象构成),那么这个系统仍然不是在语义上区别开来了。^① 而且,如果一个系统包含“a”和“b”两个字符,所有

^① 从此以后,对于“有穷区分的”(finitely differentiated)我经常只写为“区分的”(differentiated),或者更后面只写为“表达清楚的”(articulate);我通常继续将“彻底密集的”(dense throughout)缩写为“密集的”(dense)。

重量为一盎司或不足一盎司的对象都遵从“a”，而所有重量超过一盎司的对象都遵从“b”，那么无论这个系统包含什么其他的字符和指称一类，它都缺乏语义区分而不能实现记谱性。

六 记谱

已经说明的一个记谱系统的五项要求都是否定的和一般的，只能由具有空字符甚至没有字符的系统所满足。设计这些要求是为了排除否则就必定会遇到的麻烦，而不是确保适合于一个特定主题的词汇和语法。它们有点像建筑法规，只是制定法规防止建筑中的错误，而没有规定具体家庭所需要的住房。

许多其他被认为是根本性的特征也没有包括进来；对于一套可以控制的小的甚或有限的原子字符的要求，对于清晰性、易辨性、持久性、机动性、写作或阅读的轻松性、书写的启发性、记忆的有效性，或者便于重复或执行的要求，都没有作出规定。这些可能是非常值得获得的特性，而且在某种程度上甚至是任何可以实行的记谱的必要条件；而对这种具体操作问题的研究可以是令人向往的和大有收获的；但是，这些问题与记谱系统的基本理论功能没有任何关系。

自始至终，我都在强调符号的主格 (nominative) 方面或谓词 (predicative) 方面，而不是符号的直陈 (assertive) 或祈使 (imperative) 或疑问 (interrogative) 的效力，而且将字符当作谓词或标记而不是句子。在当前的语境中这是自然的；因为在记谱系统中字符的语法状态很少有多大的关系。例如，在声音—英语中，一串字母可以代表一系列声音；但是，如果又说这串字母断言这些声音以这种序列的形式发生，或者要求它们应该这样发生，那就是相当无理的了。没有人问这串字母究竟是对的还是错的，没有人对它说“是的，先生！”或“不，我不相信。”一个人立即就会猜到，语法状态的缺乏是记谱系统的一个显著特征；但实际上并不是这么回事。例如，假设给记谱系

统加上一些算符,比如,在“vo”代表一个 v-声音跟上一个 o-声音的同时,会有“+vo”断定一个 v-声音跟上一个 o-声音,“!vo”命令一个 v-声音跟上一个 o-声音,“?vo”提问一个 v-声音是否跟上一个 o-声音;那么,这个系统并不因此就终止为记谱系统。相反,没有句子和限于短语的客体—英语,并不因此就变成记谱系统。关键在于,就像只要语言是逻辑语言,时态(tense)就与它们无关一样;只要语言是记谱语言,语气(mood)就与它们无关。单纯的有无时态并不会让一个系统成为逻辑的或非逻辑的;单纯的有无语气也不会让一个系统成为记谱的或非记谱的。

我一直在做进一步的简化,通常说到的有关谓词好像只是单个的一位谓词。如果要涉及需要考虑多位谓词或诸类谓词这种情形,无须改变我们对五项要求的任何声明,我们要做的全部事情差不多就是将序列和类连同个体一道,包括到可能是字符的遵从者的“对象”之中。^①

总之,记谱系统所要求的特性是不含糊性、句法和语义的不相交性和区分性。这些绝不是好的和有用的记谱所推举的特征,而是将记谱系统(好的和坏的)与非记谱系统区别开来的特征。所有特征都源于乐谱必须达到的那个首要目的;而且所有特征都是任何即使只是在理论上可操作的记谱系统所必然要求的特征。因此,一个系统是记谱系统,当且仅当所有遵从从一个特定字符的铭写的对象都属于同一个遵从类,而且我们能够从理论上确定每个记号都属于至多一个特殊字符的铭写以及每个对象都遵从至多一个特殊字符的铭写。

这五个条件在通常的逻辑意义上是相互独立的,即它们其中的一个或多个条件的满足或违反并不意味着任何其他条件的满足或违反。而且,尽管这些条件是为界定记谱系统而设计的,但符号系统的其他重要类型也可

^① 阐明我们的五项要求符合唯名论标准的样式的方式,是相当明显的,只要所有涉及的谓词(无论是一位的还是多位的)都是个体的谓词;而唯名论者也无须考虑不可避免的类谓词,因为他可以不将任何可以接受的语言,解释为包含那种谓词的语言。

以通过违反了这些条件的某些结合形式而区别开来。

因此本章接下来的几页所从事的那种复杂的、抽象的和可能费劲的研究,可以提供一种方式,以便对艺术、科学和一般生活中运用的不同符号表达系统进行有意义的分析、比较和对照。

在回到有关艺术中的符号论的那些专门问题之前,我想先看看某些来自其他领域的系统。

七 时钟与计算器

假设我们有一只简易的压力表,它有一个圆面和一根指针,当压力增加时,指针就按顺时针方向平稳地运转。如果在圆面上没有数字或其他记号,而且指针位置的每个差异都构成字符中的差异,那么这个仪表在向我们报告压力时就不是使用记谱的方式。那个句法上的区分性要求没有得到满足;因为我们绝不可能绝对精确地确定指针的位置。而且,由于压力的语义排序也是密集的,语义的区分性和句法的区分性一样,也是缺乏的。

如果表盘面上由小点分为比如说 50 等分,那么这个符号概型现在就采用了记谱概型吗?这取决于这个仪表应该被怎样读数。如果指针在圆面上的绝对位置就是要计数的东西,而圆点只是被用来帮助大致确定那种位置,那么这个概型就仍然是在句法上和语义上没有区分的。的确存在一种记谱概型,但这种记谱(刻度一点)的字符不是仪表符号概型(绝对指针位置)的字符,更准确地说,圆点属于一种有助于大致确定指针所处位置的辅助性概型。

另一方面,假设同一个表盘有不同的读数方法,将每个圆点当作对一个区域的中心的标识,指针在这个区域中的任何显示都算作同一个字符的铭写。如果获得的 50 个区域是不相交的而且由某些不管如何小的间隙所分隔,那么这个概型就是记谱概型。如果与 50 个字符相关联的压力范围也是不相交的,而且由不管如何小的间隙所分隔,那么这个概型也是记谱概型。

这些并不是随意的武断选择。在我们面前,每天都会发生许多次这样的具体事例。考虑下一块没有秒针的普通手表。时针通常用来指明半天的12个等分中的一个等分。它是在记谱的意义上表达时间。如果分针只是用来指明一个小时的60个等分中的一个等分,那么分针也是在记谱意义上表达时间;但是,如果分针超出前一个记号的绝对距离,被当作自从分针经过那个记号以来所流逝的绝对时间,那么这个符号系统就是非—记谱的符号系统。当然,如果我们对如此做出的判断的精度,设计某种限制(无论是半分钟还是一秒钟或者更短的限制),那么这里的概型也可以变成记谱概型。在一块有秒针的手表上,分针被记谱地读数,而秒针则可以用两种方式中的任何一种方式来读数。

但是,现在假定指称的领域是一个相当不同类别的领域,而我们的仪器不报告压力或时间,而是报告落入总共能够存储50枚一角硬币的玩具存钱罐里的一角硬币数量。如果计数是通过一个小孔中显示的阿拉伯数字来显示,那么这个系统显然就是记谱系统。但是,如果显示器像我们的压力表中那样只是一根指针的话,情况又会是怎样呢?如果圆周上的每个位置都被当作一个字符的话,无论表盘上是否有刻度,这个系统,就像上面描述的第一个压力表中的情形那样,将会不仅在语义上而且在句法上都是没有区分的。指称领域中的要素的完全可区分性自身并没有保证语义的区分性;事实上,如果只有一个对象,而且如果要确定它所遵从两个字符中的哪个字符在理论上是不可能的,那么就缺乏语义上的区分性。顺便提及,如此来读数的计数器也会是完全无效的;因为我们绝不能从它那里读出究竟存储了多少枚硬币,而且如果每个硬币数都只与一个字符相关的话,无限多的原子字符就会空无所用。如果我们将一个特定区域里的许多位置当作与同一个硬币数相关的不同字符的话,那么这个系统就是赘余的,因而也缺乏语义上的不相交性。然而,如果具有刻度盘的计数器是如此读数以至于刚好只有50个句法上不相交的和区分开来的字符,而且每个字符都与一个不同的硬币数相关,那么这个系统就是记谱系统。

八 模拟与数字

上面首先描述的那个压力表,是被称之为模拟计算机的一个纯粹的和基本的例子。显示数目的那种硬币计数器,则是被称之为数字计算机的简单例子;而一块以最通常的方式来读数的普通手表,则是模拟计算机和数字计算机的结合。但是,模拟机器或系统与数字机器或系统之间的区别,更容易说明而不容易定义,而关于它们之间的差异的某些流行的观念是错误的。显然,数字系统并不是专门与数字有关,或者模拟系统并不是专门与模拟有关。数字系统的字符可以将任何种类的对象或事件作为它们的铭写;而模拟系统的遵从者可以随我们的喜好而远离和不同于字符。如果字符和遵从一类之间的一一对应关系使得一个系统成为模拟系统的话,那么数字系统也具有作为模拟系统的资格。由于“模拟”和“数字”这两个容易让人产生误解的传统术语未必就应该抛弃,也许最好的方式是尽力将它们从模拟和数字以及许多随便的谈论中分离出来,进而根据密集性和区分性(尽管它们不是对立的双方)来区分它们。

如果一个符号**概型**在句法上是密集的,那么这个符号概型就是模拟的;如果一个系统在句法和语义上是密集的,那么这个系统就是模拟的。因此,模拟系统在句法和语义上都是极端不区分的:对于每个字符来说都有许多其他字符,因此对某个记号来说,我们不可能确定这个记号不属于所有字符,而且因此对某个对象来说,我们不可能确定那个对象不遵从所有的字符。一种这种类型的系统,显然与记谱系统刚好相反。但是,密集性尽管意味着完全缺乏区分性,但完全缺乏区分性并不意味着密集性;而只有一个系统是密集的,这个系统才是模拟的。

相反,一个数字概型是彻底不连续的;而在一个数字系统中这种概型的字符是与同样不连续的一组遵从一类一一对应的。但是,不连续性并不意味着区分性,尽管区分性意味着不连续性;因为正如我们已经看到的那样,

一个只有两个字符的系统可以是在句法上和语义上完全不区分的。要成为一个数字系统,就不仅必须在句法上和语义上是不连续的,而且必须在句法上和语义上是彻底区分的。如果像我们现在讨论中所假定的系统那样,一个系统也同样是明确的并且在句法上和语义上是不相交的,那么它因此就是一个记谱系统。

据说数字计算机有时候能够是完全精确的,而模拟计算机最好只能达到一种好的近似值。^① 这只有在数字计算机的任务是计算而模拟计算机的任务显示闭联集中的绝对位置的情况下,才是真的。数字仪器的真正优点,也就是记谱系统的那些优点,是读数的确定性和可重复性。模拟仪器可以提供更大的敏感性和灵活性。有了模拟仪器,我们就不受到任意的、较低识别界限的束缚;对于我们的读数精度的唯一限制,是对于我们在决定比如说指针位置上的精确性的(不同的)限制。然而,一旦确立了最大限度的所要求的分辨精确性,我们就可以建造一台可以给出那种精度的读数的数字仪器(如果我们可以建造任何仪器的话)。如果任务是计量或测量,那么在测量单位确定之前,模拟仪器可以担任探测阶段的主要角色;然后,可以由一台适当地设计好的数字仪器来接管。

如果只有彻底密集的系统才是模拟系统,只有彻底区分的系统才是数字系统,那么许多系统就既不是模拟的类型也不是数字的类型。某些这种系统要么是句法上区分的,要么是语义上区分的,但不是二者都区分的;而某些系统,虽然在句法上和语义上都是不区分的,却并不是在句法上和语义上都是密集的。如果一个系统是语义上密集的而不是句法上密集的,就像我们那个带有未做记号的刻度盘的计数器一样,那么结果就通常而非必然(见第六章第二节最后一个注释)要么极端空泛,要么极端赘余;要么有许

^① 不管怎样,可以参见约翰·冯·纽曼(John von Neumann)的讨论,见 John von Neumann, "The General and Logical Theory of Automata", in *Cerebral Mechanisms in Behavior*, ed. Lloyd A. Jeffress (New York, John Wiley & Sons, Inc., 1951), pp. 7ff.

多空字符,要么有巨大的同延字符的集合。如果一个系统是语义上密集的非句法上密集的,那么结果就可能是不完备或者模棱两可:要么某些有用的遵从一类没有命名,要么许多遵从一类分有同一个名称。无论如何,这种混杂类型的系统都很少长期存在于计算机的实践之中;计算机实践努力趋向句法特性和语义特性的匹配,这种匹配是模拟系统和数字系统所特有的。如果主题事先就被原子化了,我们就倾向于采用一种清楚表达的概型和数字系统。或者,如果预先倾向于将一种可以得到清楚表达的符号概型应用于一个事先没有区分的领域,那么我们就力求通过区分、联合、删除来给符号提供具有区分的遵从一类;我们的计量器没有显示的那些小数量就倾向于被忽略不计,而它分辨的最小单位就被当作所测量的东西的原子单位。如果一种预先的结构强制地抵制那种精致的外科手术,我们就可以将清楚表达的符号概型搁置一边而转向模拟系统。这里就像在别的地方一样,符号系统的发展和应用的分析和组织的动态过程;而产生的张力可以通过系统的任何一方的调整而解决,直到至少暂时地确立起一种平衡。

除了计算机应用之外,既非模拟也非数字的系统也很常见。例如,考虑一下这些术语:“a 与 b 的中间”、“a 与 a 与 b 的中间的中间”、“a 与 a 与 a 与 b 的中间的中间的中间”,如此等等以至无穷。这种系统是句法上区分的但语义上密集的^①;其遵从一类是线段上的点(单位一类)。而且这个系统就是日常英语的一部分,而远非被制作为图表来使用。当然,这里的所有

^① 这些术语的句法次序安排(始于按照字母顺序安排的一个字母的术语,继之以按照字母顺序安排的两个字母的术语,如此等等)是彻底不连续的,而且这个系统也是在句法上区分的;不过,这些根据遵从点的左右位置的语义特性对这些术语的安排却是密集的,而且这个系统在语义上是彻底没有区分的。早先列举的一个类似的例子是,阿拉伯有理数可以根据一盎司的分数重量将物理对象当作遵从者;这里的句法安排源于数字的顺序,语义的安排源于不断增加的重量的秩序。只是因为密集性和非连续性都依赖于秩序安排,一个不同地安排的字符系统可以是句法上彻底非连续的而语义上密集的,或者句法上密集的而语义上彻底非连续的。当然,后一种类型的系统不可能在语言中找到,无论是自然语言还是记谱语言,总是在句法上相互区分的;但上述(第七节)在圆周上的每一点都构成一个字符的那种没有刻度的计数器系统中,曾经引述过一个来自非语言系统的例子,后面还会遇到更加重要的例子(第六章第二节)。

东西都依赖于提供无限地从其他字符中组合出字符。如果像计算机那样存在能够显示的信息的长度限制(如小数位的数目等等),具有记谱概型的不含糊的系统就不能够拥有一种密集的遵从一类的集合。^①

九 归纳性翻译

在计算机处理信息的许多方式中就有删除(deletion)和补充(supplementation)。例如,如果扫描一根曲线并报告这根曲线上的某些点的位置,那么就会发生删除。如果插入某些点而无论是通过内插还是外推来得出一根曲线或曲线上的其他点,那么就会发生补充。删除经常但不总是或专门与由模拟信息到数字信息的翻译有关,而补充经常但不总是或专门与由数字信息到模拟信息的翻译有关。符号的某些重要功能,在补充过程中得到了阐明。

考虑一下设计为接收两个或多个点而提供其他点的机器。一台粗劣的机器只是通过转动转盘或抛掷骰子来简单地选择^②每个点。不能说这种选择是以任何方式依据数据的;有效的证据遭到了彻底的忽略。在一个完全相反的极端,一台机器也可以被做成只用来处理直线。于是,任何两点都可以决定一根直线,因而所有的点都是内插的或外推的。数据非但没有遭到忽略,而且通过控制直线的选择而控制所有的剩余点。如果第一台机器与赌盘相差无几的话,那么第二台机器就是一台像加法机一样的简单计算机。

① 因此,一台特定的计算机总是有限的;不过,考虑到必死性,一个特定的说话人也是有限的。而一般的十进制或英语就不会强加这种限制。

② 在当前的语境中,“选取”(selects)、“选择”(chooses)、“决定”(decides)等等并没有任何深思熟虑的意思,而只是意味着“在可供选择的反应中给出一种反应”。关于具有随机因素的计算机,见 A. M. Turing, “Computing Machinery and Intelligence”, *Mind*, vol. 59 (1950), pp. 433-460。

现在,考虑一下一台可以处理不同类型的曲线的机器。当数据与这些曲线中好几条相符合的时候,这台机器将如何决定?即使它现在也诉诸转赌盘或掷骰子,但它仍然根本不同于我们的第一台机器。因为这种机器像第二台机器一样,在曲线中而不是在点中进行选择,并拒绝与证据不相符合的曲线。如果在曲线中给定了一个优选的线性次序,而机器被指令去选择最高数值的剩余曲线,那么就根本不会出现或然性。或者那种数值可以只用来权重几率,以便无论是由转盘还是骰子做出的选择不是纯粹随机的选择。不过,在所有这些情形中,机器的运转并不取决于先前已经发生的东西,而只是删除与数据相冲突的曲线。^①

一台更复杂的机器可以更多地利用过去的东西。让我们假定给机器提供一些数据,对曲线做出一种选择,再提供一些附加的数据,相应地做出一种新的选择,如此等等。这几个选择可以被视为处理将自始至终提供的所有那些数据作为其累积数据的单一问题的步骤。现在,记录得到了清除,数据被再次提供,这台机器又开始处理新的问题。由此,无论我们当前这台机器什么时候面对新的问题,它都可以回顾它早先遇到的问题。在排除了与当前数据不相符合的曲线之后,这台机器可能发现早先问题的诸组数据中刚好包含了当前这组数据,从而着手删除所有与任何这些内容更加丰富的数据组相冲突的曲线。因此,它不仅考虑到了当下直接的证据,而且考虑到了过去有关案例的证据。

^① 在这一节中,自始至终我的处理都只是在力图对补充过程做出一种简单的示意性分析。各种类型的变化和精细化都可能发生。任务可能并不是去选择一条曲线而是一组曲线;例如,如果所需要的只是在一条或几条横坐标上的纵坐标的话,那么在那些横坐标上一致的曲线之间的差异就可以忽略不计。或者,机器不是删除不符合数据的曲线,而是被要求在符合某种平滑性标准的曲线中发现那条与数据最符合的曲线,尽管这条曲线错过了某些甚或所有的点。再者,所要求的反应可以不是去选取或拒绝曲线而是根据相对的概率去估算它们。而且认识有关过去问题的经验的方式也是复杂的和精致的。如果涉及一个优选数值的话,那么它就可以建立在一种类型或另一种类型的简单性的基础之上,或者建立在许多或不同的要素的基础之上;而且它可以是固定的或可变的。最后,“点”和“曲线”可以被一般性地读作“例子”和“前提”。这不会妨碍上述讨论的中心问题。

尽管如此,如果这台机器可以处理足够的曲线,那么根据当前和过去数据的删除就总会留下范围广泛的选择余地,实际上它是如此之广以至根本没有任何有关剩余点的预测被排除在外。^①无论 y 值得出多少 x 值,对 x 的每个剩余值 m 和 y 的每个值 n 来说,仍然至少有一条与数据相符合的曲线将经过 m 和 n ;而这将适用于过去问题的任何包含更广的数据组。因此,机器越是少限制,它就必须是要么常咨询强制性的固定的优选数值范围,要么常诉诸程序的改变。这种博学的机器要么愚钝不堪,要么谨小慎微。

这两种缺点在一台可以形成习惯的机器上都可以得到改正。最大限度地利用经验需要适当的惯性。假定有一台这样设计的机器,它在做出任何第一次选择之后的选择时,不仅咨询当前的数据和过去有关问题的数据,而且咨询自己过去选择的记录。在根据所有数据删除之后剩下来的曲线中,它选择或者至少偏爱以前最常用的那条曲线。而且,一旦选定之后它就坚守一根曲线直到新的数据迫使它做出改变。习惯实际上确立或限制了一种优选权重,而经常得出一个唯一的选择。

我已经说到的像“机器可以处理的曲线”之类的东西,构成机器可以做出的反应总量。机器最初所掌握的那些曲线与它可能创造的那些曲线(如果有的话)之间,并没有划出区别。一台最初只能对直线做出反应的机器,当它被提供三个非共线的(noncollinear)点时,可以创造出某根适应这些数据的新曲线。但是,这台机器也可以被描述为一台这样的机器,在它能够处理的所有曲线中它总是选择一根直线,直到由数据迫使去做出不同的选择为止。因此,哪些曲线是“开始就在那里”的和哪些曲线是机器“生成”的这个问题,就被哪些曲线是机器在根本上能够处理的和机器如何在这些曲线之间进行选择的问题所取代。

所有这些机器都完成了补充的任务,一些机器是通过纯粹的猜测来完

^① 参见 *FFF*, pp. 72-81。

成的,一些机器是通过纯粹的计算来完成的,某些机器是通过二者的混合来完成的。某些机器不考虑证据,某些机器考虑最小限度的证据,某些机器考虑非常广泛和复杂的证据。那些考虑证据的机器,处理那些将特定的点与其余的点联系起来的曲线。某些这种机器只能处理非常少的曲线,某些这种机器可以处理非常多的曲线,而某些这种机器可以处理其范围内的所有可能的曲线。在根据证据做出所有的删除之后遇到开放的选择时,某些机器通过运用优选数值而总是做出一个单一的选择。其他机器由于缺乏这种完全自动的程序有时就必须诉诸概率。在这些机器当中,有些机器考虑它们过去的选择,进而在实际上形成习惯,这些习惯在可能的概率范围内永远维持曾经做出的选择,有些机器则不考虑它们过去的选择。

有关归纳本性的问题在这里就自行提出来了。^① 当证据得到考虑时补充就成为归纳了吗? 或者,除非证据有时候留下开放的选择以便必须由另外的方法来做出选择,否则补充就不是归纳吗? 或者,对某些这种选择而言,只有运用了概率程序补充才成为归纳吗? 也许给出一个答案还不如指出几种有意义的区分界线那么重要。再者,由人类做出的归纳又有什么样的特征呢? 显然,我们可以用精微和复杂的方式来考虑证据。我们也可以处理任何可能的曲线(或者假设)。而且,在总体上我们也倾向于坚持只要证据许可就做出一个选择。但是,这些曲线为我们提供了一种完全决定性的优选排序吗? 或者我们有时必须要诉诸概率吗?

因此,我们对实现信息补充的某些方式的简要考察,直接通向当前认识论中活跃的争论的核心。尽管我们当前研究的更直接用处,是去发现符号不仅在显然的归纳中而且在诸如范畴发现或模式知觉之类的同类过程中起

^① 参见 Marvin Minsky, "Steps toward Artificial Intelligence", in *Computers and Thought*, ed. E. A. Feigenbaum and J. Feldman (New York, McGraw-Hill Book Co., Inc., 1963), pp. 448-449. 这篇文章最初发表在1961年 *Proceedings of the Institute of Radio Engineers* 的计算机专刊上。

作用的某些特殊的特征:首先,证据仅仅通过具有一种适当包括数据的外延的一般符号(标记或术语或假设)的运用而起作用;其次,可供选择的東西在根本上是那种外延上不同的一般符号,而不是一些孤立的特例;再次,只有通过这种符号的使用才能发展出相应的节省时间和免去麻烦的习惯。事实上,这些也许是一般认识行为的标志。

十 图表、地图和模型

无论是作为记录仪器的输出还是作为说明性文本的附件或者作为操作指南而发生的图表,由于它们稍微有些图像的外观而且与它们的数学的或语言的伴随物相对,通常都被认为在类型上是纯模拟的。某些图表的确是模拟的,如为机械装置绘制的原物比例画;但某些另外的图表却是数字的,如碳水化合物图表;还有一些图表是混合的,如通常的道路图。

仅仅是字母或图像的有无,并不会造成这种差异。与图表有关的东西就像与仪器的表面有关的东西一样,重要的是我们该如何去读它。例如,假如气压图或震动图上的图形显示曲线经过的某些点,但曲线上的每个点都是具有其自身指谓的字符,那么这个图表就是纯模拟的(analog)或图解的(graphic)。但是,假如在某一图表上显示过去十年来的汽车年产量的曲线只是连接几个标上数字的点来强调生产趋势,曲线上的中间点并不是概型中的字符,那么这个图表就是纯数字的(digital)。没有字母的或运算的字符的图表,并不总是模拟的。例如,拓扑学中的许多图表,只需有正确模型中用线连接的点或交点的正确数字,点的大小和位置以及线的长度和形状是毫不相关的。显然,这里的点和线是作为记谱语言中的字符而起作用的;而这些图表和许多电路图一样都是纯数字的。我们越是对此感到震惊(因为我们将这些图表视为相当图式化的图像),我们就越是会有力地提醒自己:数字或记谱的图表与非记谱的图表(包括模拟的图表)之间的区别,并不是取决于类似或相似的某种随意的观念,而是取决于记谱语言的那种基

础性的技术要求。

虽然科学家和哲学家大体上都认为图表是理所当然的东西,但是他们却被**模型**(models)的本性和功能弄得困惑不堪。^①在大众话语和科学话语中使用的术语很少有比“模型”更杂乱不堪的了。一个模型是某种被赞美或仿效的东西,一种样式,一种恰当的例子,一种范型,一种原型,一种标本,一种模具,一种数学描述(几乎包括从裸体金发女郎到二次方程的任何东西),而且让它所模拟的东西具有差不多任何一种符号表达的关系。

在许多情形中,模型是它所模拟的东西的一个样本或实例:模范市民是市民身份的好榜样,雕塑家的模特是人体的样本,时装模特是一个穿戴者的样本,房屋模型是房地产开发商要出售的东西的样本,一组公理模型是一个遵从的全域。

在另外一些情形中,模型的作用刚好相反:模型指谓它所模拟的东西,或者作为它所模拟的东西的一个实例。某种模型的汽车是属于某种类别的;而数学模型是一种应用于所模拟的过程或状态或客体的公式表达。模拟的东西是符合这种描述的个体情形。

在所有那些偏爱不太含糊和更有信息的术语的情形中,“模型”可以很好地省去,而对于符号既不是实例也不是语言或数学描述的情形,“模型”可以很好地保留:船只模型,微型推土机,校园的建筑模型,木制或泥制的汽车模型。这些模型中没有一个是样品,即一只船,一台推土机,一个校园,或一辆汽车;而且没有一个是日常语言或数学语言的描述(description)。与样

^① 对于第一句话例外的是克拉克·马克斯韦尔(Clark Maxwell)在《大英百科全书》(*Encyclopedia Britannica*)第11版第8卷(Cambridge, England, Cambridge University Press, 1910, pp. 146-149)中关于图表的文章。第二句话的例子是玻尔兹曼(Boltzmann)在同一版《大英百科全书》第18卷(1911, pp. 638-640)中关于模型的文章。

品不同,这些模型是指谓性的;与描述不同,这些模型是非语言的。^① 这种类型的模型实际上就是图表,它们通常具有两个以上的维度,而且具有工作部件;或者换句话说,图表是平面的和静态的模型。像其他图表一样,模型也可以是模拟的、数字的或混合的。由乒乓球和筷子做成的分子模型是数字的。风车的制作模型可以是模拟的。用绿色纸型来做草地、用粉红纸板来做墙砖、用塑料胶片来做玻璃等等的校园比例模型,就空间尺寸方面来说是模拟的,而就材料方面来说是数字的。也许要消除关于模型的大量混乱的传说的第一步,就是认识到它们可以作为表格来对待。

但是,作为符号的接线图如何显著地区别于语言说明呢? 道路图如何显著地区别于航空摄影呢? 船只模型如何显著地区别于雕塑再现呢? 我将推迟所有诸如此类的问题;因为我这里的目的并不是彻底研究图表和模型,而只是对在前面几节中发展起来的一些概念和原理进行说明。

在本章开始提出的关于艺术中的记谱问题还没有得到回答。的确,它们很难被再次提及。当我们一般地检验某些关于记谱和符号系统的初步问题时,它们不得被搁置在一边。但是,其中的关联并不像看上去那样遥远;因为如同我理解的那样,乐谱是记谱语言中的字符,乐谱的遵从者明显就是演奏,而遵从一类就是作品。在下一章中,我将考虑我们的某些结论是如何应用于某些有关艺术的问题的,而且将考虑某些见解如何反映出其他的哲学问题。

^① 正如本书第二章第四节中所指出的那样,样品也可以变得具有它所例示的标记的指谓的作用,而且可以与它所例示的标记具有相同的外延。房子样品在房地产开发商那里(包括房子样品本身)作为房子的指谓性模型而起作用,其次房子样品也可以例示自身为一个标记。它以“多音节的”不同于“单音节的”的方式不同于微缩模型。同样,一个图式的字面应用可以成为隐喻应用的模型,或者可以既是所有应用的样品又是所有应用的指谓性模型。附带提及,模型并不(像有时所主张的那样)必然是隐喻的。如同任何其他标记一样,一个模型的应用是否是隐喻的,取决于这种应用是否受到先前所确立的字面应用的指引。

F. *Ecce modus primus* *Septimus at monachos*
 D. *sic noscitur atq; secundus*
 C. *tene hanc Octa*
 F. *Accipitur tertius sic* *unus existam*
 F. *Quartus & is et*
 F. *probatur Quintus*
 F. *adest iste Sextus*
 F. *sic noscitur esse*

图 25

11 世纪晚期手稿。巴黎国家图书馆, 拉丁文献 7211 号, 第 127 页。

第五章

乐谱、草图和手迹

- 一 乐谱
- 二 音乐
- 三 草图
- 四 绘画
- 五 手迹
- 六 可投射性、同义性、分析性
- 七 文学艺术
- 八 舞蹈
- 九 建筑

……你知道任何实验都无法准确重复。总有某种不同的东西……
当你说你重复了一个实验的时候,实际上说的是你重复了一种理论规定实验的所有相关特征。换句话说,你重复了作为理论的样品的实验。

乔治·汤姆森爵士(Sir George Thomson)*

一 乐谱

乐谱是记谱系统中的字符。即使在音乐记谱中,也不是所有的字符都是乐谱,不过我将所有可以拥有遵从者的字符都算作乐谱。这就排除了纯粹的虚字符(syncategorematic character),例如,不要求乐谱是完成了的作品,或者实际上不是空洞无物的。我将“乐谱”的应用扩大到包括那种在任何记谱系统^①中描述的字符,而不只是在音乐记谱中描述的字符。同样,我通常将那种字符的遵从者称之为演奏,尽管这些遵从者根据通常的用法并不被表演甚或根本不是事件;而且我通常将遵从一类称之为作品,即使这些类是那种在任何通常意义上都不是作品的东西,如自然对象的偶然堆积。我的所有这种考虑可以有助于我们既注意音乐的首要范例,又注意到所阐明的更一般的原理。

我们发现,乐谱定义了作品,不过是一种没有竞争对手的特殊而特许的定义。类是由乐谱唯一地确定的,就像由一般的定义确定的那样;不过,与一般定义不同,乐谱也是由那个类的每个成员唯一地确定的。在有了记谱

* 见“Some Thoughts on Scientific Method”, 1963年5月2日演讲,发表于*Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol. II (New York, Humanities Press, 1965), p. 85。

① 注意,不是“在任何记谱概型中”。这里采取的用法仅将记谱系统中的字符算作乐谱。

系统和乐谱演奏的情况下,乐谱是可以恢复的。在任何系列的步骤中,作品的同一性和乐谱的同一性都得到保持,这些系列步骤要么从遵从演奏到乐谱—铭写,要么从乐谱—铭写到遵从演奏,要么从乐谱—铭写到真的复制。这是由这个事实而且是唯一由这个事实来确保的:写作乐谱所用的语言必须是记谱语言,必须满足那五个规定的要求。无须假定对主题的任何内在的划分;而且作品的演奏可以广泛地且在许多方面有所变化。

就像早先指出的那样,赘余是对记谱性的一种通常和较小的违反。实际结果是,在上述描述的那种系列中,乐谱—铭写可以不完全是在彼此之间的真的复制;然而,所有乐谱—铭写都将在语义上相等的,所有演奏都将是同一个作品的演奏。得到确保的是作品—保持而不是乐谱—保持;而且在作品—保持至高无上而乐谱—保持并不重要的情况下,赘余是可以容忍的。

我们通常的自然语言都不是记谱系统。那种论说语言(discursive languages)满足了两个句法的要求,却与那三个语义的要求无关。因此,一个定义或一组同延定义,很少是由定义类中的一个成员单独地确定的。而且,就像我们已经看到的那样,含糊两可并不总是该受谴责;独轮手推车(wheelbarrow)属于客体—英语的许多不同的遵从一类,也就是说遵从许多外延上不同的描述,如“木制物品”、“有轮子运载工具”等。在这种语言中,根本没有这种特定对象符合的那种特定定义或一组等价定义之类的东西。但是,在记谱体系中,甚或在一种仅仅由于赘余而失去记谱性的系统中,对于一个特定的演奏来说所有乐谱都是同延的,所有乐谱都将所有同样的演奏作为遵从者。

二 音乐

迄今为止,我一直在讨论一般的理论问题,而没有切近地检验任何可能在艺术中实际运用的记谱系统。标准的音乐记谱提供了一个熟悉的、同时又是显著的案例。对于许多不同语言(verbal languages)的使用者来说,这

种音乐记谱既是复杂的,可操作的,又是共同的(就像阿拉伯数字记谱一样)。没有任何可供选择的方式获得通行;而且,数世纪以来,显然没有任何其他文化(诸如中国和印度文化)发展出任何类似有效的音乐记谱。近来针对它的各种不同的和有利的反对,证实了它已经具有的权威性。^①

一般的音乐记谱,有时被认为是应该将其起源归功于采用具有分离的琴键和隔开的乐音的键盘乐器;但是,正是真正的记谱或真正的键盘乐器何时出现的这个问题是如此的难以捉摸,以至这种假定很难有可能得到任何历史考察的结论。而且,这个假定原本就是没什么道理的;音乐记谱不需要等待古钢琴的发明,就像字母记谱不需要等待打字机的发明一样。记谱概型或系统的发展,并不依赖将记号或对象内在地分解为不相交的和区别开来的集合,相反却在面临两个领域的实际上连续的情况下实现。

在某些中世纪早期的音乐手稿中,记号放在一首歌曲的音节或词语的上方或下方来显示音高。^② 只是到了后来,才开始将水平的线条加上去。最初,这些线也许只是起判断绝对位置的基准的作用,就像温度表上的刻度线被当作模拟的器具一样。当这些线和它们之间的间隔变成系统的字符、音节或音符记号的安排只是为了挑选出这些字符中的一个字符的时候,真正记谱的因素产生了。不过,我在这里首先不是关注乐谱的起源和发展,而是关注乐谱的语言是如何完全取得真正记谱系统的资格的。

一般而言,句法要求得到了满足,这是相当清楚的。的确,如此安置的

① 我并没有说它在审美上或其他方面的优点;关于这一点的讨论见本节的随后部分。

② 见图25。根据卡尔·帕里什(Carl Parrish)在《中世纪音乐的记谱》(*The Notation of Medieval Music*, New York, W. W. Norton & Co., Inc., 1957, p.9)中的论述,这种系统“被称为 *diastematic* (间隔的),这是一个表示‘音程’的希腊词语。在这份手迹中,纽姆符号(*neums*)被小心地‘升高’,也就是说,根据它们与代表某个特定音高的一根假想的线的关系,而被放到离这根线的不同距离上。纽姆记谱(*neum notation*)的某些派别即使在它们最早的手稿中也显示了这种特征……大约在10世纪末,周围安置表达音程的纽姆符号的那根假想的线变成了一根实际的线。最初,这根线还是一根划在羊皮纸上的呆板的线条,也许是一个由写文本所使用的基准线所显示的观念。”

一个音符记号可以让我们怀疑它是属于一个音符字符还是另一个音符字符,但它绝不会同属于这两个音符字符。貌似真实的记号不会被当作这个系统中的铭写,除非它们被决定是属于一个字符而不是任何其他字符。乐谱的大多数字符,无论是数字、字母还是既不是数字又不是字母,都是在句法上不相交的和相区分的。因此这种符号概型在实质上是记谱的,而乐谱语言是一种真正的语言。但是,这种语言是一种记谱系统吗?它满足了语义上的要求吗?

如果我们单独考虑一下钢琴乐谱,这种语言是非常赘余的,因为例如同样的声音现象遵从升c调、降d调、三倍降e调、二倍升b调等字符^①;但是,就像我们已经看到的那样,赘余并不是完全致命的。当我们再来考虑同样用于其他乐器的乐谱时,就会产生一个更加严峻的问题。在小提琴乐谱中,升c调和降d调的字符没有任何共同的遵从者。^②现在,如果两个字符像这样共同具有某些遵从者(在钢琴记谱中)又各自具有其他的遵从者的话,那么这两个遵从一类就是完全相交的,从而公然违背了那个语义上不相交的要求。不过,这种解释没有注意到这一点:由于每一种演奏都是用一种乐器或另一种乐器,因此这两个字符中的每一个字符都可以被认为是空的原子字符,它们与乐器的不同要求结合起来形成不同的基本字符。在钢琴记谱中这两种作为结果而产生的基本字符的遵从一类是同一的;在小提琴记谱中这两种作为结果而产生的基本字符的遵从一类是不相交的。某对空原子字符或者那对空原子字符或者所有六个字符的集合,都不会因为前面提及的过分的赘余而违犯语义上不相交的规则。

① 虽然我这里通过忽略处理音高之外的其他特征而做了一些过分简化的处理,但核心观点并未受到影响。上面指出的赘余需要在另外的关系中做进一步的考虑。

② 这一点是可以争论的。有人说比如每秒震动333次的音调是这两个字符都可以接受的。但是,我们可以将这种音调要么视为这两个字符的实际遵从者,要么(像缺少一个音符那样)仅仅视为实际中可以容忍的偏离限度。为了说明一种一般的观点,我这里选择后一种解释,尽管一个更为相关的记谱需要与记谱性(notationality)保持一致。

如果我们假定全音符、半音符、四分音符、八分音符等可以没有止境地继续区分下去的话,那么有限区分的语义要求就会被违背。因为如果这样的话,我们通过将音符记号连接起来就可以为在时间长度上比一个节拍的任何特定部分都要短的音符构造出字符。因此,就不能确定一个音符的声音至多遵从一个字符了。现在的问题是,在任何特定乐谱或乐谱总集中,音符记号的数量和加在任何音符上的符尾的数量当然都是有限的。而且,除此之外,系统在根本上所允许的符尾数量也必须或明或暗地是有限的;否则,从演奏中恢复乐谱就是即便在理论上也不可能的了,从演奏到演奏之间的作品的同一性将不会得到保证,而记谱系统的首要目的就不能得到实现。在理论上总是要做出一些限制,音乐传统似乎暂时将这种限制规定为五个符尾,即 $1/128$ 音符。

因此,这个系统特有的音乐字符的主体部分,看起来在大体上满足了记谱的语义和句法要求。在乐谱中也出现的数字和字母字符,却不能这么说。

首先,某些音乐作品写有“figured bass”(数字低音)或“continuo”(低音部),允许演奏者有某种选择权。现在,只要这种乐谱确定相对宽泛的但仍然互不相交的演奏类^①,它们就不会招致什么麻烦;起作用的东西不是特异性而是区别性。但是,一个系统如果允许在数字低音(figured-bass)和特殊记谱的使用之间做选择,而在每种情形中并不对这种选择做出严格的规定,那么它就在很大程度上违反了记谱系统的条件;因为这种系统的某些字符的遵从一类被适当地包含在另外的、更一般的字符的遵从一类中。两个乐谱铭写,一个用数字低音而另一个用特殊记谱,即使它们有某个同样的演奏,都会因此是在语义上不相等的;而遵从前者的两次演奏各自可以遵从两个没有任何共同遵从者的特殊乐谱。音乐乐谱的这种包含广泛的语言,只要它提供数字低音和特殊记谱之间的自由选择,它就因此不是真正的记谱

① 这些遵从一类事实上是否不相交的问题,只有通过在使用中的记谱和某些有关其解释的细腻决定的仔细检查,才能得到回答。

语言。更准确地说,它是由两个记谱的子系统所组成的;而如果要确保作品从演奏到演奏之间的同一性的话,就必须指定和坚持使用一个子系统。

关于自由的装饰乐段也可以做出差不多同样的解释。演奏者再次被给予一个相当宽泛的范围;而提供自由装饰乐段的乐谱具有遵从一类可以适当地包括其他乐谱的那些遵从一类,这些乐谱具有完全由一个接一个的音符指定的单独乐段。除非在每种情形中都有一种方式来确定一个单独的乐段是被充分规定的还是被指示为一个自由的装饰乐段,否则我们就必须再次承认音乐乐谱语言不是纯粹的记谱语言,而是分成一些记谱的子系统。

用来表示音乐速度的语词记谱,会产生一种不同的麻烦。词语是来自于通常的客体—语言,这一点本身无关紧要。“记谱性的”(notational)并不意味着“非语词性的”(nonverbal);而且不是所有来自论说语言的字符选择(连同它们的遵从一类一道)都违反记谱性的条件。重要的东西是,借用的词汇是否满足语义上的要求。现在的问题是,什么是那种速度词汇?它不仅包含诸如“急速地”(allegro)、“徐缓地”(andante)和“缓慢地”(adagio)之类的更为通常的术语,而且包括如下许多从一些室内乐节目中摘取的其他术语^①:急速的(presto)、活泼的快板(allegro vivace)、非常快的(allegro assai)、热烈的快板(allegro spiritoso)、极快的(allegro molto)、适度的快板(allegro non troppo)、中等速度的快板(allegro moderato)、略快的(poco allegretto)、类小步舞曲的快板(allegretto quasi-minuetto)、小步舞曲(minuetto)、略平稳的小步舞曲(minuetto con un poco dimoto)、波兰舞回旋曲(rondo alla Polacca)、活跃的小行板(Andantino mosso)、优雅的小行板(Andantino grazioso)、幻想曲(fantasia)、哀婉而沉着的(affetuoso e sostenuto)、中速而平稳的(modurato e amabile)。显然,几乎任词语都可以用来表示速度和基调。即使不含

^① 这些术语是偶然从马尔波罗音乐节(Marlboro Music Festival)上演出的作品曲目中选取的。音乐节于1961年夏天在美国佛蒙特州的马尔波罗演出六周。

糊性得到了不可思议的保留,但语义上的不相交性却不会得到保留。而且,由于速度可以被规定为快的、或者慢的、或者界于快慢之间的、或者界于快与快慢之间之间的如此等等而没有限制,因此语义上的区分也就落空了。

因此,速度的话语语言不是记谱性的。就乐谱服务于保持作品从演奏到演奏的同一性之功能而言,这些速度词语不可能是乐谱必需的构成部分。违背这种指定的速度,不会使演奏失去作为由乐谱界定的作品的实例(不管有多么拙劣)的资格。因为这些速度规定不能被当作定义乐谱的必需的构成部分,而只不过是一些辅助性的指引,对它们的遵守或违背,影响演奏的质量,但并不影响作品的同一性。另一方面,在明显的限制下以及在普遍要求节拍规定的系统中,对速度的节拍规定具有记谱性的资格,并且可以被当作是属于乐谱本身的。

这里,我一直只能相当粗略地讨论有关音乐记谱标准语言的相关问题的一些突出例子。然而,结果显示,就像我们可以合理地期望任何在持续的实际运用中的传统系统那样,它几乎可以满足记谱性的理论要求,而且纠正任何违规所需要的删除和修订也是相当明显的和局部的。毕竟,一个人很难期望在实验室之外存在化学上的纯粹性。

既然完全遵从某一作品就是一个作品的真正实例的唯一要求,因此没有实际错误的最糟糕的演奏也可以算作这种实例,而有一个音符错误的最卓越的演奏则不能算作这种实例。通过允许将演奏中某些有限的偏差接受为作品的实例,我们不能让我们的理论语汇与通常的实践和常识更好地协调一致吗?从事实践的音乐家或作曲家通常会对有一个错误的音符的演奏就根本不是那个特定作品的演奏这个观念大为恼怒;而且通常的习惯的确也准许忽略一些错误的音符。但是,这是日常习惯让我们迅速陷入困境的那些情形之一。只有一个音符差异的演奏是同一个作品的实例这个貌似无辜的原则,会冒着得出这样的结论的风险:由于同一性的可传递性,所有不管什么演奏都是同一个作品的实例。如果我们允许最小的偏差,对维持作品和维持乐谱的所有保证都将失去;因为通过省略、增添和更改一个音符的

错误等一系列的变动,我们将可以一路从贝多芬的《第五交响曲》(*Fifth Symphony*)走到《三只盲老鼠》(*Three Blind Mice*)。因此,尽管一个乐谱可以给演奏留下许多不确定的特征,并允许有其他演奏中在规定的限度内的相当可观的变化,但是对给定的规定的完全遵从是绝对需要的。这不是说规定我们专业话语的那些苛刻要求必须支配我们的日常言谈。我也不是去做这样的建议:在日常话语中,我们要拒绝说一个错过了一个音符的钢琴家演奏了一支肖邦的波兰舞曲,就像我不是去做这样的建议一样:在日常话语中,我们要拒绝称鲸为鱼,称地球为球形的,称浅灰红人为白种人。

由标准音乐记谱所长期占据的压倒性的垄断,不可避免地激发起反叛和可供选择的提案。作曲家们发出了各种不同的抱怨:这种记谱中的乐谱规定的特征或者太少或者太多或者有错,对正确的特征规定得过于精确或不够精确。如同其他地方一样,这里的革命可能旨在对创作手段的或多或少或不同的控制。

约翰·凯奇(John Cage)设计的一个简单的系统大致如下(见图26):代表单个声音的圆点被放在一个矩形里;有五条直线以不同的角度或许以相交的形式横贯矩形,它们分别代表频率、持续时间、音色、振幅和连续。决定由圆点表示的声音的重要因素,是从圆点到这些线之间的垂直距离。^① 这个系统不是记谱系统;因为如果没有对角和距离的最小限度的有意义单位的某种限定,就会缺乏句法上的区分性。只要对造成字符上不同的位置上的差异的微小性不加限制,就绝不会有一种测量能够决定任何一个标记属于一个字符而不属于许多其他字符。同样,在这种系统中,绝不会有一种测量能够决定某一演奏遵从一个记号而不是其他记号。而且,由于仅仅依赖这些符号被如何解释,因此就可能缺乏句法上的和语义上的不相交性。关键不是一个作品没有标准乐谱所规定的那样严格;因为记谱系统的字符—

^① 见 *Concert for Piano and Orchestra, Solo for Piano* (New York, Henmar Press, Inc., 1960), p. 53, figure BB。这幅重新画过的图表在这里的复制得到了出版人的许可。

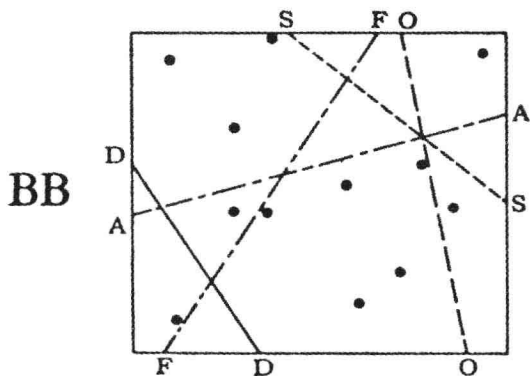


图 26 音乐记谱系统示意图

类和遵从一类可以有任何大小,只要它们是不相交的和区分了的。在这种被提议的系统中,没有不相交和区分开的字符或遵从一类,没有记谱,没有语言,没有乐谱。

可能有人会提出这样的反对:如果我们有原作的图画和以任何想要的或作为结果发生的精确度来复制图画的照相手段的话,这里句法上的区分的缺乏就几乎没有什么要紧的了。但是,不管复制的不精确性是如何之小,一系列连续的复制的复制就可以导致对原作的完全背离。如果足够逼真的话,我们可以通过同原作(如果它是可以得到的话)的直接比较而发现重要的背离;然而对于两个显著不同的原作来说,也许有第三幅原作(或复制品)与它们中的任何一幅都没有什么显著的不同。这里要达到记谱的目的,就不仅要求有对显著的背离的限制,而且要求有确保字符的不相交性的方法。

现在,我并不宣称对一个像那样描述的系统的采用是否仍然可以是一个好主意。我既没有资格也没有必要去做出一个这样的判断。我只不过是指出,这里包含了更多的东西,而不只是从一个记谱系统到另一个记谱系统的转移。我也不会对诸如“记谱”、“乐谱”和“作品”之类的词语的适当用

法吹毛求疵。这些词语的适当用法,差不多和叉子的适当用法一样。事关紧要的是,谈论中的那个系统并没有提供任何方法来辨认一个作品从演奏到演奏的同一性,甚至没有提供任何方法来辨认一个字符从记号到记号的同一性。我们不能确定任何东西是凯奇亲笔画的图表的真再现,或者是它的演奏。只有依照那个唯一对象的复制和依照那个唯一对象的演奏,就像只有依照草图的素描和绘画一样。当然,本章扉页上显示的那张中世纪的手稿也可以说是同样的情况;有时候变革就是倒退。

极端自由放任的精神使得一些作曲家采用一些系统,它们对演奏家在演奏什么和随他所喜好地演奏上的自由只是做些略微的限制。这种自由并不是与记谱性水火不容的;即使一个系统只有两个字符,一个以所有从中间c音开始的钢琴演奏为遵从者,另一个以所有其他演奏为遵从者,这个系统也可以是一个记谱系统,虽然对这个系统来说可能只有两个不同的作品。不过,具有有广泛应用范围的字符的系统,当然也通常会缺乏语义上的不相交性。

在另一个相反的极端例子中,一些电子音乐的作曲家,采用持续的声源和激活的方法,偏爱机械装置而让人类演奏者变得不再重要,从而寻求排除演奏中的所有自由并实现“精确的控制”。^①但是,除非所涉及的是纯粹的计算问题,否则任何记谱系统都不可能实现绝对精确的规定。区分需要破坏连续性的间隔。例如,就一个十进制系统来说,绝对精确要求无穷无尽地写出每个明确的数字;在任何有限位数的小数位上停下来(不管多么微小)都会导致某种不精确性,这种不精确性在一个足够长的系列中便会积聚成为任何总数。对于精确控制来说,符号系统将必须既在句法上又在语义上

^① 罗杰·塞欣斯(Roger Sessions)在本书第四章标题引文所引自的那个段落之前的一个段落中写道,电子媒介使这种情况变得可能:“对所有音乐要素的精确控制……所有的音乐片段不仅可以而且必须是最精密的计算的结果,作曲家第一次可以随意支配整个声音世界”;因此,他进而开始探询这种方法在音乐上的重要性。彼得·耶茨(Peter Yates)在《记谱的证据》(“The Proof of the Notation”, *Art and Architecture*, vol. 82, 1966, p. 36)一文中指出,“即使电子手段的演奏也会随设备和音响效果的变化而变化”。

是有密度的,即必须是一个模拟的或图示的系统;因此不精确性可能从机械的或人的错误与局限中产生,而不是从符号系统中产生。不过,如果这样的话,我们也就没有了记谱或乐谱,而且具有讽刺意味的是,对绝对的和硬性的控制的要求,会导致纯粹的亲笔作品。

厄尔哈德·卡尔科斯卡(Erhardt Karkoschka)对现代作曲家发展起来的许多符号系统进行了描述、说明和分类。^① 与我们的分类动机不同,他的分类承认有四种基本的系统类型:

(1) 精确记谱(Präzise Notation)——例如,其中每个音符都有名称。

(2) 范围记谱(Rahmennotation)——例如,其中只是确定音符范围的边界。

(3) 暗示记谱(Hinweisende Notation)——其中至多只是指定音符的关系或者范围的大概边界。

(4) 音乐图表。

显然,用我的术语来说,前两种系统中的任何一种都可以或都不可以具有记谱的资格。一般而言,第三种系统是非记谱的;例如,它们包括通常的语词的速度描述。不过,一个只规定音符间的关系的系统(诸如一个音符是其前一个音符的两倍音量或低一个八度),似乎也属于第三种类型而可以是记谱的。《格利高里圣歌》(Gregorian chant)所采用的系统也许就是这种类型。关于他的前三个类别,卡尔科斯卡写道(第80页):“如果一个作品具有通常的时空坐标系统作为基础,是更像记号而不是草图,并且在本质上是线性的,那么这个作品就进入了精确记谱、范围记谱和暗示记谱这三个领域。”第四种类别即音乐图表显然主要由模拟系统组成,既缺乏句法上的清晰性也缺乏语义上的清晰性,也就是说它是一种提供图表或草图而不是提供记谱或描述的非记谱的、非语言的系统。

^① In *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Calle, Herman Moeck, 1966), pp. 19 ff. 我对这种考察工作的讨论是简要和不足的。

三 草图

由于画家的草图像作曲家的乐谱一样也可以用作执行的指南,因此它们特性的显著不同就有可能遭到忽略。与乐谱不同,草图根本不属于语言或记谱,而是属于一种不是没有句法上的区分就是没有语义上的区分的系统。虽然描绘出来的凯奇系统将点与线之间的确定关系被当作唯一有关的关系,但是绝没有任何草图中的图画特性可以当作不相关的特性而不予理会。不过,在无论哪种情形中,都不能确定任何东西是属于或遵从至多一个字符的。因此,尽管真正的乐谱能够挑选出一类演奏作为音乐作品的同等而唯一的实例,草图却不能确定一类对象是绘画作品的同等而唯一的实例。与乐谱不同,草图不定义作品(在早先解释过的“定义”的那种强意义上),而更**像是一个作品**。

当然,这并不是否定也可以这样来确定记谱系统,让草图作为它的字符。显而易见,草图以及绘画可以以任何不同的方式分类为不相交的和区分开的类别;而且可以建立起众多相互关系中的任何一种关系。但是,差不多同样显而易见,拥有两个如此分类和关联的领域还不是就有了一个系统。只有当习惯或明确的约定实际上实现了或选出了每个领域的一种分类或这两个领域的一种关系的时候,我们才有一个系统。在标准音乐记谱的情形中已经做出了这种选择,但在草图的情形中并没有做出这种选择。任何图像方面的特征,都没有被做出如此的区分:在这些特征方面,一幅草图必须与另一幅相匹配以便成为它的等价者,或者一幅绘画必须与一幅草图相匹配,以便成为草图所定义的东西的一个实例。而且,不管任何方面的何种大小的差异都没有被确定为意义的起点。所有类型和程度的差异,无论是可以测量的还是不可以测量的,都处于同样的地位。因此,没有某些类别的草图被挑选出来作为记谱系统的字符,也没有某些类别的图像被挑选出来作为记谱系统的遵从一类。

总之,这种草图(作为一种草图)不是在作为一种不同种类的语言中的字符起作用上不同于乐谱,而是在根本不作为语言中的字符起作用上不同于乐谱。^① 音乐乐谱的记谱语言与草图的(记谱或非记谱)语言没有任何类似性。

四 绘画

我们没有现成的记谱系统适合于绘画,这并没有解决这种系统是否可能的问题。就表面上来看,可以用毫不犹豫但有些无足轻重的“是的”来回答这个问题。因为这种记谱语言的例子可以很容易地被构造出来。如果一个像图书馆一样的十进制系统根据创作的时间和地点给每幅绘画配上数字,就可以满足所有五个要求。如果没有进一步的信息,没有人能够通过观察说出一幅特定的绘画是否遵从一个特定的数字,这种反对有些不着边际;因为**如果没有进一步的信息**,同样没有人能够通过观察说出一次特定的演奏是否遵从了一份音乐乐谱。就像一个人必须能够理解数字一样,一个人必须能够理解乐谱;而知道如何理解一个字符,就是知道遵从字符的是什么。

刚才描述的那种语言的遵从一类的确应当是最小正整数类,因此作品从实例到实例的同一性应该总是从唯一的实例到同一个唯一的实例,不过对记谱系统的遵从一类的大小并没有要求。而绘画中的实例的唯一性在这里是不相关的,因为关于记谱系统的可能性这个刚好同样的问题也可以由蚀刻版画引起,而且可以用同样的方式来回答。如果根据印制版画从中印制下来的那块母版给它们配上数字,那么一个数字的遵从一类通常将会有许多成员。的确,没有任何东西妨碍将每块母版本身当作一个有印制版画

^① 当然,任何东西都不能阻止一个特定的记号起一个记谱中(或几个不同的记谱中)的字符的作用,而且任何东西也不能阻止一个特定的记号起一个非语言系统中(或几个这样的系统中)的草图的作用。

作为其遵从者的字符的唯一铭写。因此,在其他画种和蚀刻版画中,记谱语言都可以很容易地设计出来。

然而,对于所提出的那个原本问题,这种刻板的回答显然并没有抓住要点。因为这里真正关心的是,根据记谱系统,绘画或蚀刻版画作品是否可以摆脱对特定作者的依赖,或者摆脱对创造时间、地点或方式的依赖。写出一个如此详细地说明一幅绘画或版画作品的乐谱,以至在通常指定的原作或诸原作之前或之后、用其他方式(例如不以那块“原作”母版的方式)、由别人制作的对象也可以遵从这份乐谱并具有那个作品的同等实例的资格,这在理论上是可能的吗?总之,记谱系统的制定能够将绘画或版画由一种亲笔艺术转变为一种代笔艺术吗?

某些为否定性回答而给出的理由显然与要点无关。视觉作品比音乐演奏更加复杂和精细,即使这是真的,也不中肯。因为乐谱无须(实际上不能)详细规定遵从者的所有方面的特征,甚至也不能详细规定任何方面的所有程度上的差异;就像在数字低音或自由装饰音中那样,乐谱可以是极端概括的。制作绘画的完美复制品的困难,与将作品限制为独一无二的原作毫不相关。^① 最详细而精确的乐谱的演奏,也绝不会是相互之间的复制,而是在许多方面有着相当大的差异。与皮亚蒂戈夫斯基(Piatigorsky)和卡萨尔斯(Casals)演奏的巴赫组曲之间的相似性相比,一幅还算过得去的复制品与绘画原作之间更为相似。

不过,存在一些限制。尽管一个记谱系统可以挑选任何领域中的任何一组不相交的和有限区分的类别作为遵从一类,但不是所有这种系统中的所有遵从一类都算得上是一件作品。标准的音乐记谱可以被如此重新解释,以至它的遵从一类可以放肆地超出标准遵从一类的边界甚或根本不包

^① 对这种轻易而不确切的解释的普遍接受已经阻碍了对这个问题的真正理解。艺术哲学家们也难免犯错误;例如,见 Joseph Margolis, “The Identity of a Work of Art”, *Mind*, vol. 68 (1959), p. 50。

含任何音乐演奏；或者记谱系统可以根据大小或形状来对图像进行归类。但是，在所有这些情形中，遵从一类绝不会构成一件作品，就像动物园的动物绝不会形成一种物种，或者一个音乐作品的演奏绝不会形成一个社会一样。一个系统的遵从一类是否是作品（或社会），部分地取决于它们与在先前的实践中被算作作品（或社会）的那些类之间的关系。

这里必须特别小心。尽管主张一个类别由于被指派为一个记谱系统中的字符而成为一件作品，这是完全错误的，但是主张除非它先前被认为是作品否则就没有任何类别是一件作品，这也是完全错误的。一方面，先前的分类作为记谱系统的许可和基准。另一方面，先前的分类通常是部分的和暂时的。它只提出样品类别，每次都只是以样品的形式提出的。因此，记谱语言的采用，实现了一种双重的方案：从几个类别的样品到完全的类别以及从样品类别到指称领域的完全分类。这包含在可供选择的東西间的选择；而为了更好地系统化，可以对先前的分类做出某种实际的违背。总之，为像音乐这样的艺术发展一种记谱系统的问题，就相当于获得对音乐作品的观念的真正定义的问题。

如果缺乏或忽视有关的先前分类，那么记谱语言就只能实现对“作品”的武断的、有名无实的定义，就好像它是一个新近生造的词语。没有原型或者没有对一种系统化的认识，就不会有选择一种系统化而不是任何其他系统化所需要的重要基础。不过，就绘画来说，作品先前就被认为是等同于一幅单独的图像（最小的正整数一类）；而就蚀刻版画来说，作品先前就被认为是等同于从一块单独的母版上印制下来的印制版画类。现在的问题是，通过记谱系统的运用，油画或版画作品是否可以被合法地等同于完全不同的类别。这将不只是要求某种较小的调整，像在任何系统化中所发生的情形那样，而是彻底的检修，它可以许多先前不同的作品集结到每个遵从一类中。一个实现这种重新分类的记谱系统当然可以被任意应用；但是在这种记谱系统中的乐谱将不会构成对绘画作品的真正定义。否定先前的分类，就是使有能力颁发必需的许可证的权威丧失资格。

因此,对于有没有有关绘画的记谱系统这个重要问题的回答是:“没有。”对于油画和版画作品来说,我们可以设计一个记谱系统,它可以提供真正的依据创作历史的定义。我们可以设计一个记谱系统,它可以提供武断的有名无实的不根据创作历史的定义。但是,对于这些作品,我们不能设计一种记谱系统,它可以提供既真实的(与先前实践一致的)又独立于创作历史的定义。

总之,只有当将对象或事件归结为作品的分类是合理地从先前的分类中预设出来的,并且是根据记谱系统(不依赖创作历史)充分定义的时候,一件既定的作品才能变成代笔作品。既要有权威(authority)又要有方法(means);一个适当的先前分类提供了一个条件,一个适当的记谱系统提供了另一个条件。没有方法,权威是无法行使的;没有权威,方法是没有基础的。

五 手迹

手迹不同于草图,它是记谱概型和语言中的一个字符,不过手迹又不同于乐谱,它不在记谱系统之中。满足了句法要求但没有满足所有的语义要求。因此,这里的“手迹”不限于手写体的铭写或者剧作家和电影编剧的作品。一般来说,自然语言和最有技术性的语言的字符都是手迹;因为即使避免了含糊性,这种语言的遵从一类都很少是要么彼此不相交的,要么是彼此区分开的。

虽然绝大多数手迹都是语词的手迹,但记谱性显然不取决于记号的外观。如果我们用数字来取代每一个英语单词^①,我们并不会获得记谱系统。

① 可以将词典顺序当作将数字分派给单词的基础。但是,如果我们想要将数字分派给每个字母串,而我们又不对字母串的长度做任何限制,那么词典的顺序安排将变得令人震惊地复杂。不过,可以根据不同而且非常简单的顺序安排将数字指派给所有那种字母串,这种顺序安排始于所有一字母串的词典顺序安排,继之以所有二字母串的词典顺序安排,如此等等。见第四章第八节最后一个注释。

而如果我们以那种被确认的话语语汇满足我们的五个要求的方式将标准音乐记谱翻译为一种英语的次语言,我们也不会牺牲记谱性(尽管我们一定会失去实践性)。

一个人可以认为能够进行断言或指谓的是手迹而不是乐谱。但是,我们已经看到,给一个系统增加实施断言(或提问或命令)的方式,或者从一个系统中减除实施断言(或提问或命令)的方式,都不会影响到记谱性;而乐谱不指谓的观念似乎也没有什么根据。的确,乍看起来,术语与其指谓的东西之间的关系,显得非常不同于乐谱与其演奏之间的关系,或者字母与其读音之间的关系;但是,似乎并没有非常清楚的原理作为这种区分的基础。将记谱系统与其他语言区别开来的标准,是根据遵从一类之间的相互关系,并没有提供很好的根据去拒绝说任何这种语言中的字符指谓遵从这个字符的东西。^①

甚至更不能说有这样的想法:虽然我们只需知道如何去认出音乐乐谱的演奏或语音乐谱的读音,但我们必须理解手迹。在这两种情形中,我们都必须知道如何确定是什么东西遵从那个字符。如果一种语言具有极少的原初字符和相当简单的遵从原则,以至相当容易地获得确信或几乎自动的运用,那么我们就倾向于将这种语言视为我们操作的仪器。如果有许多原初字符而遵从原则又非常复杂,以至对一个字符的理解通常要求有某种深思熟虑,那么我们就倾向于说必须理解这种语言。但是,这种在复杂性上的区别,除了是一种程度上的问题之外,与记谱系统和其他语言之间的区别毫不一致。因为记谱系统可以具有无限多的可数的原初字符和错综复杂的遵从关系,而论说语言可以只具有两个字符,如“红的”和“方的”这两个词语,将红的东西和方的东西当作它们的遵从者。

^① 这不是说一个符号所指称的所有东西都遵从这个符号;尽管例示也是一种指称样式,但它不构成遵从。随后(第七节)我们也将看到,语言的读音和铭写可以有选择地而且通常恰当地被当作视听字符的同等的例子。

因此,手迹不同于乐谱,这并不是在于手迹是语词的或陈述性的或指谓性的或要求特别的理解,而只是在于手迹是一种这样的语言中的一个字符:要么含糊两可要么缺乏语义上的不相交性或区分性。不过,这种平淡无奇的区分,在已经观察到的方面和在有关某些当前难以处理的哲学问题上,都比它表面看起来要更为重要。

六 可投射性、同义性、分析性

任何语言的学习和使用,都是解决表情达意的问题。我们必须根据一个字符的样品铭写去决定其他记号是否看上去也属于这个字符;我们根据一个字符的样品遵从者去决定其他对象是否也遵从这个字符。记谱和论说语言在这个方面是相似的。

就论说语言来说,必须做出更深和更大的投射决定(projective decisions)。即使在所有关于什么记号属于什么字符的问题以及关于什么对象属于什么遵从一类的问题都已经解决之后,一个对象通常仍然遵从几个不同的字符。例如,在客体—英语中,没有对象或对象的集合刚好只遵从一个谓词。所有被检验为椰枣树的绿色的对象,都遵从“绿色对象”这个字符,但所有这些对象也同样遵从“被检验为椰枣树或大袋鼠的绿色对象”,而且还遵从无限多的其他谓词。实际上,任何包含被检验为椰枣树的绿色对象的类,都是这种语言中某个表达的遵从一类。更一般地说,在任何特定选择中的对象,都遵从某种以任何其他特定对象为其遵从者的英语描述。因此,某些特定情形的投射(projection),要求在无数可供选择的東西之间进行选择;而且,在所有的学习中都充满着这样的选择。^①

^① 在这里,什么构成选择的基础,是一个没有实际意义的问题。科学家和形而上学家习惯于在“自然种类”和其他类别之间设置一个本体论上的区别。哲学家通常主张一个优选类中的诸成员共享某种真实的属性或本质,或者相互之间具有某种绝对的相似性。我认为这种区别更像是依赖于语言的习惯。关于可投射性(projectibility)问题的详细讨论,见FFF。

不过,当我们运用记谱系统的时候,就不会产生这种问题。这里绝没有任何样品具有一个以上的遵从一类;决没有任何东西遵从两个不是同延的字符。因此,除了可能有在同延的标记之间进行的选择外(如果允许有赘余的话),没有任何选择的余地;即使是从单个样品到遵从一类的表达,也是唯一确定的。实际发生的情况是,在采用这一系统的过程中就已经做出了那种选择。我们早先已经看到,记谱系统的选择和应用,解决了两个层次上的投射问题:从部分到全体遵从一类以及从部分到遵从一类的全体集合。因此,只要我们运用这种系统,我们就不会遇到可投射性的主要问题。

当然,差不多就像对象的部分不能决定对象的其余部分一样,演奏的部分也不能决定演奏的其余部分。差不多就像看到一个对象的部分不能告诉我们处于视野之外的东西一样,听到一个音乐作品的第一个音符不能告诉我们接下来的音符。区别在于:在记谱系统中,一个完整的演奏(不论是一个单一的原初字符的演奏,还是整个交响乐乐谱的演奏)唯一地决定了字符和遵从一类;而在论说语言中,遵从一个字符的完整的对象或事件不是决定字符或遵从一类唯一的因素。

更进一步,与论说语言不同,记谱系统相应地没有由分类对象的不同方式中的高贵性(nobility)上的任何差别所引起的麻烦。一个对象不能由系统中的一个字符分派给一个自然的或真实的类型,也不能由另一个字符将它分派给一个随意的或人为的集合。一个对象的所有标记都具有同样的遵从一类。例如,在标准的音乐记谱中,我们不能仅仅规定一个音符是一个四分音符而不管它的音高;或者仅仅规定一个音符是一个中央c音而不管它的时间长度。对于所有的四分音符和所有的中央c音来说,我们没有任何标记;如果记谱性要得到保持的话,分离的音符记号和空的五线谱谱线必须被当作空字符。在一个特定记谱系统中可以得到规定的一个特定对象的所有特性,因此就是同延的。

实在的界定与名义上的界定之间的区别依然存在,就像为已经在演奏中存在的作品写出乐谱与谱写一部新作品之间的区别所阐明的那样。一旦

给定了语言,在第一种情形中,演奏就唯一地决定了乐谱或一类同延的乐谱,而在第二种情形中,乐谱唯一地决定了演奏的类别。不过,在这两种情形中,一个演奏的所有乐谱都将演奏归之于同一个遵从一类:绝不存在一个演奏是一个以上的作品的演奏。如果两个作品连续地演奏为一个相结合的结果,那么即使这个结果包含这两个作品各自的演奏,但它自身依然既不是其中一个作品的演奏,也不是另一个作品的演奏,而是那个相结合的乐谱的演奏。

一个演奏的所有乐谱都是同延的,这并不必然意味着所有乐谱都是同义的。除非它们所有的两个类似的复合词也都是同延的,否则两个同延的字符 c_1 和 c_2 就不是同义的。也就是说,如果在某个复合词 k_1 中用 c_2 代替 c_1 或者用 c_1 代替 c_2 就产生一个具有与 k_1 不同外延的字符 k_2 的话,那么就可以有很好的理由说 c_1 与 c_2 在意义上有所不同。^① 更进一步,如果两个术语因此在意义上有所不同,那么即使它们同延的平行复合词也可以被衍生地认为是在意义上有所不同。我们在前面曾经注意到,当升 c 记号和降 d 记号(在指示时间长度等方面相同)出现在钢琴乐谱中时,它们具有同样的声音遵从一类,但是,由于给这些字符增加本位音记号的结果将同样会取消升音记号和降音记号,那么升 c 本位音记号^②的遵从一类就由 c 音组

① 这里所采用的意义不同的标准是在我的论文《论意义的相似性》(“On Likeness of Meaning”)和《论意义的某些差异性》(“On Some Differences About Meaning”)中提出的。一个字符的一级外延是由这个字符所指谓的东西组成的;二级外延是由这个字符的某个复合词所指谓的东西组成的。如果两个字符在一级外延上或在它们任何平行的二级外延上有所不同,这两个字符在意义上就有所不同。当这个标准运用于自然语言时,如果存在产生复合词的极大自由,那么这个标准倾向于得出这样的结论:所有两个字符在意义上都有所不同。对于更受限制的语言来说,就不会得出这种结论;的确,对于这些语言来说,这个标准可能需要提供一个进一步的要求而得到加强;如果字符是要么在一级外延上要么在平行的二级外延上不同的术语的平行复合词,这些字符在意义上有所不同。

② 这里讨论中的字符包含一个音符记号,一个升音记号或降音记号(也许来自调号)和一个消除升音记号或降音记号的本位音记号。音符记号和升音记号或降音记号的先后次序没有什么不同;但是本位音记号却取消了所有且仅有的在它之前直接地或间接地与音符记号相联系的升音记号或降音记号。要将一个二倍升 c 音更改为一个升 c 音,我们必须添上一个本位音记号然后再加上一个升音记号,因此不加缩写的结果是 c —升—升—本位的一升—记号。

成,并且与由 d 音组成的降 d 本位音记号的遵从一类不相交,因此即使升 c 记号和降 d 记号是同延的,它们也不是同义的;而且即使它们是同延的,也不是两个这些字符的平行复合词的乐谱。^①

只要存在同延的不同义的字符,在任何特定的语境中就都会产生关于优选原则的问题。尽管“理性的动物”和“无毛两足动物”是同延的,但仍然可以说(基于一种相当隐晦的根据)“所有人是理性的动物”是分析性的,而“所有人是无毛两足动物”是综合性的。在一个除了包含某些同延字符之外就是记谱的系统中,情况又如何呢?音乐家告诉我们,在传统的钢琴乐谱中,通常的作品规则清楚明白地决定究竟是应该出现升 c 记号还是降 d 记号。尽管在演奏中不会产生什么差异,但是错误的选择似乎会违反语法成规的惯例,它相当于比如说决定英语中前缀“un”和“in”的用法的那种语法惯例。的确,在属于一个降 d 记号的地方用了一个升 c 记号,就等于说这种选择是不可容忍的(或不可忍受的)一样。

在一个作品与其为其他乐器的同种作品之间的关系中,可以发现一种更有实质性的考虑。正如我们已经看到的那样,在标准音乐记谱中,对乐器的规定是构成任何真正乐谱的整体所必需的部分;例如,一个钢琴作品和它的小提琴改编作品在严格意义上被认为是不同的作品。尽管如此,只有某些确定的小提琴演奏而不是其他的小提琴演奏,被接受为这个钢琴作品的小提琴改编作品的演奏。让我们设想对于一个特定的钢琴作品来说,那些被如此认可的小提琴演奏在一个特定的位置上有一个升 c 音而不是降 d 音。那么,这个钢琴作品的小提琴改编作品的乐谱在那个地方必须有一个

^① 所有从未演奏过的乐谱具有同样的(亦即没有)演奏作为遵从者。在独角兽图像和半人马图像是不同事物的图像这种说法的间接意义上,可以说它们是“不同作品”的乐谱。无论在何种情形中,都没有一级外延上的区别。琼斯从未演奏过的第九交响曲的乐谱和他从未演奏的第三钢琴协奏曲的乐谱,在严格意义上只是琼斯—第九—交响曲—乐谱和琼斯—第三—钢琴—协奏曲—乐谱。只要被代替的和代替的字符是同延的,而且在前面解释的意义上是同义的,那么琼斯—第九—交响曲—乐谱中的字符的置换结果,将仍然是琼斯—第九—交响曲—乐谱。

升 c 记号而不是降 d 记号。这一点也会为在钢琴乐谱本身中选择升 c 记号提供根据;可以说钢琴作品在分析上有一个升 c 在为其他乐器改编的作品的那个位置上,因此在这里升 c 记号和降 d 记号不是同延的,升 c 是强制性的。

很难说这种标准离通常的分析性概念有多近,因为分析性概念是如此不可救药地混乱不堪。不过,音乐记谱似乎比英语为在分析性上犯糊涂提供了更少的机会,以至某些哲学家可能会觉得最好停止写作而开始作曲。

七 文学艺术

诗歌、小说或传记的文本是记谱概型中的一个字符。作为一种读音为遵从者的表音字符,它属于一个近似的记谱系统。^①作为一种以客体为遵从者的字符,它属于论说性的语言。

由于后一种情形中遵从一类不是不相交的或区别开的,因此文本不是乐谱而是手迹。如果文本的遵从一类构成作品,那么在某些情形中一个对象是否属于一个特定的作品,这在理论上是不能确定的,而在某些情形中一个对象可以是好几个不同作品的实例。不过,文学作品显然不是文本的遵从一类。美国南北战争(The Civil War)并不是文学;而关于它的两部历史是不同的作品。

文学作品也不能被等同为遵从被当作表音字符的文本的那类读音。因为即使文本是一种真正的乐谱,具有一种特有的不相交的和区分开的遵从一类,显然,一个读音与其说有资格被认为是作品的实例,不如说是文本的一种铭写。读音不像音乐中的演奏那样是最终结果。而且,读音本身可以同样很好地被认为是与文本的铭写同延的,或者被认为是属于逆表音语

^① 由于其大量的同音异义词、不规则变化等,这种近似性在英语中不是非常接近,但是在像西班牙语这样的语言中却是相当接近的。

言并以铭写作为遵从者。或者,由于遵从不总是不对称的,可以认为读音和铭写相互作为它们的遵从者。或者我们可以将书面英语和口头英语当作比如说两种分开的和平行的语言。一种语言的字符由铭写组成,另一种语言的字符由读音组成,而如果上下文没有加以限制的话,“英语字符”可以采取二者的任一方式。不过,也许最简单的做法是认为英语字符将读音和铭写同样作为其成员。这只是以一种方便的和适当的方式扩大了将非常不同的记号当作一个单一字符的成员的那种实践。句法上的不相交性(记谱概型因而是任何语言所要求的,而不仅仅是记谱系统所要求的)必须通过拒绝接受任何读音作为属于两个不同字符的读音而得到维持。正如在某些相同的字母铭写中,有些属于字母表中的第一个字母,而有些属于第四个字母一样,在由一个硬音 g 接一个长音 a 再接一个 t 音的读音中,有些属于与“gate”铭写一样的字符,而有些则属于与“gait”铭写一样的字符。

因此,文学作品不是文本的遵从一类,而是文本或手迹本身。文本的所有而且仅有的铭写和读音是作品的实例;而作品从实例到实例的同一性是由文本是记谱概型中的(即句法上不相交的和区分开的符号组成的词汇中的)字符这一事实确保的。哪怕文本中的一个字符由另一个同义字符所取代(如果在论说语言中可以发现任何同义字符的话),也会产生不同的作品。然而,作品不是作为记号和读音的一个孤立类的文本,而是作为语言中的字符的文本。作为另一种语言中的字符的同一个类就是另一部作品,而对一个作品的翻译就不是那个作品的实例。语言的同一性和语言中的句法的同一性,这二者都是文学作品的同一性的必要条件。

显然,我没有关注究竟什么东西将某些手迹区别为“真正的文学”作品。然而,将一首诗歌与它的文本等同起来可能会引起某种抗议,其根据在于:铭写和读音类别的更为直接的或内在的特性,很难与诗歌在审美上的重要特性相一致。但是,首先,差不多像定义金属不要求列出它们的所有有意

的化学特性一样,定义文学作品也不要求列出它们所有有意义的审美特性。其次,直接性是一个可疑的概念,而审美相关性是一个诡秘的概念;这两个概念的联合会产生无穷无尽的混乱。将文学作品等同于手迹,不是去孤立它和使之变得干枯无味,而是将它视为一种指谓的和表现的符号,这种符号沿着各种或长或短的指称路径超出其自身。

我们已经看到,音乐乐谱是在记谱之中的,并且对作品做出了定义;草图或图像不在记谱之中,但它自身就是作品;而文学手迹既在记谱之中,自身又是作品。因此,在不同的艺术中,作品的定位也是不同的。在绘画中,作品是一个单独的对象;在蚀刻版画中,作品是一类对象。在音乐中,作品是遵从字符的那类演奏。在文学中,作品是字符自身。而我们可以补充说,在书法中,作品是一种独特的铭写。^①

就像在音乐中一样,在戏剧中,作品也是演奏的遵从一类。无论如何,剧本的文本只是谱子的合成或手迹。对白实际上是在记谱系统之中的,将读音作为它的遵从者。文本的这个部分是一种乐谱;而遵从它的演出构成作品。舞台指示、场景描述等等是没有满足记谱性的语义要求的语言中的手迹;而演出并不唯一地决定这种手迹或这类同延的手迹。假定有一场演出,对白可以毫不含糊地记录下来:将它写下来的各种不同的正确方法可以完全有同样的演出作为遵从者。但是,这对文本的其他部分来说并不是如此。例如,一台特定的布景可以遵从在外延上完全不同的描述;而它对某些描述的遵从也可以是在理论上无法判定的。文本除了对白之外的部分不能算作定义谱子必不可少的部分,而只能算作补充说明。就一部小说部分地甚或整个地由对话构成而言,文本就是作品;但是,被当作剧本文本的这个同样的文本,就是一个作品的谱子或者包含了一个作品的谱子。无声电影

^① 因此,对我来说,一件艺术作品是否是一种符号这个过多讨论的问题似乎尤其是没有结果的。不仅一个作品可以是一个对象、一类对象、语言中的一个字符或一种铭写,而且无论这个作品是什么东西,它都可以以各种不同的方式来用符号表达其他的东西。

的手迹既不是电影作品,也不是电影作品的乐谱,而是以不同的方式与作品具有松散的联系(尽管在影片的制作中使用到它),就像对一幅绘画的语言描述与这幅绘画的松散联系一样。

八 舞蹈

舞蹈记谱的可能性,是致使我们研究记谱系统的最初问题之一。因为舞蹈是像没有记谱的绘画一样的视觉艺术,可是又像具有高度发达的标准记谱的音乐一样的瞬时(transient)和时间(temporal)艺术,因此对这个问题的答案并不是完全显而易见的;而错误根据的否定回答和不负责任的肯定回答,差不多同样会被经常提出。

错误根据的否定回答建立在这种论证之上:作为一种包含无限微妙的和各式各样的表现以及一个或多个非常复杂的有机体三维运动的视觉和运动艺术,它是如此的过于复杂以至不能被任何记谱所记录。不过,乐谱当然无须记录演奏的所有微妙性和复杂性。这甚至在相对简单的音乐艺术中也是做不到的,而且总是不得要领的。乐谱的作用是规定演奏必须不得不属于作品的那些本质特性;规定只是某些方面的规定,而且只是在某种程度上的规定。所有其他的变化都是允许的;而同一个作品(即使在音乐中)的演奏中,也存在巨大的差异。

不负责任的肯定回答包括指出差不多可以为任何东西设计记谱。这当然是毫不相关的。有意义的问题是:根据记谱语言,我们是否能够提供在其不同的演奏中识别舞蹈(独立于任何创作的特殊历史)的真正定义。

因为正如我们已经看到的那样,如果这种真正定义要是可能的话,就必须预先将演奏分为作品的分类,这种分类同样是独立于创作历史的。这种分类无须是整齐或完整的,但必须为发展完全的和系统化的分类充当衬托、台架、跳板的作用。对于舞蹈来说,存在着这种必需的先前的分类,这似乎

是相当明确的。在任何记谱之前,对于由不同的人做出的演奏是否是同一个舞蹈的实例,我们能够合理地做出一致的判断。没有任何理论障碍妨碍发展适当的记谱系统。

实践的可行性是另一个问题,不是这里讨论的直接问题。先前的分类是如此的粗略和不确定,以至可以做出的决定是众多的、复杂的和随后发生的。而对于某个句法上的和语义上的要求的无意违背,可以很容易地产生一种非记谱语言或根本不是语言的系统。与需要十分小心一道,还需要做大胆而聪明的系统化的工作。

在已经为舞蹈提议的记谱之中,有一种以其发明者鲁道夫·拉班(Rudolf Laban)来命名的**拉班记谱**(Labanotation)^①似乎理所当然地获得了大多数人的认可。这是一个给人印象深刻的分析和描述的概型,它驳斥了这个通常的信仰:对于记谱表达来说,连续的复杂运动是一个过于桀骜不驯的主题;而且质疑了这个教条:成功的系统化描述一般依赖于被描述的东西中的某种内在的顺从性(某种与生俱来的结构上的整齐性)。的确,拉班语言的发展给我们提供了可以称之为“概念形成”的进展的一个精致的和有趣的例子。

然而,这种系统离满足记谱语言的理论要求究竟有多远呢?我只能根据对这种系统的不充分的知识做出试探性的回答。字符在句法上是不相交的,这一点似乎是十分明显的。对有限区分性的满足,这一点是不太容易确定的;不过,拉班在这里避免了许许多多的缺陷。例如,一个人自然地会在

^① 早在1920年代拉班就在维也纳研究这个问题。他出版了*Choregraphie* (Hena, Eugen Diederichs, 1926); *Effort*, with F. C. Lawrence (London, Macdonald & Evans, Ltd., 1947)以及*Principles of Dance and Movement Notation* (London, Macdonald & Evans, Ltd., 1956)。在平装本*Labanotation* (Norfolk, Conn., New Derictions, 1961)中,可以找到安·哈琴森(Ann Hutchinson)所做的方便而有很好插图说明的解释,我在接下来的三个脚注中引用了这本书。鲁道夫(Rudolf)和琼·本尼希(Joan Benesh)在*An Introduction to Dance Notation* (London, Adam & Charles Black, Ltd., 1956)中提出了一个与之竞争的系统。根据本书提出的原则对拉班系统和本尼希系统进行比较,是我给读者留下的一道练习题。

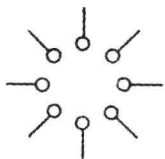


图 27

拉班记谱方向示意图



图 28

方向指示上寻找到例外,因为如果一根线上的每个不同的角度都代表一个不同的方向,那么就既不会达到区分性的句法上的要求,也不会达到区分性的语义上的要求。但是,在拉班记谱中,面向的方向是由任何一个“方向别针”指示的,这种方向别针被安置在一个完全的水平圆四周的同等间距的八个位置上(图 27);在这八个方向中的任何两个临近方向之间的中间方向,由结合两个方向的记号来表示(图 28)。

这种设计并不容许进一步重复表示在十六个方向中的两个临近方向之间的方向。在这个系统的其他地方,区分性通常像在这里一样是明确无疑地实现了的。一个人要谨防诸如此类的声明所引起的麻烦:“方向符号的相对长度表示它的时间定额。”不过在这里像在音乐中一样,时间是区分为节拍的,而且这种语言中提供的时间长度的最小区分大概也与标准音乐记谱中的区分一致。^①

像标准音乐记谱一样,拉班记谱也提供或多或少的特别的曲谱说明记号,因此违背了语义不相交性的条件。那些没有限制的记号以及明确许可

^① 或者比标准音乐记谱中的时间长度的区分更小。在《拉班记谱》(Labanotation, p. 52)中任何实际出现的或提及的字符所表示的最小时间长度是十六分之一拍,这可能是因为即使在最慢的正常节拍中,十六分之一拍也是一个舞蹈者被认为能够做出一个清楚可辨的运动单元的最短时间。不过,只要设立了限制,究竟在哪里设立限制就无关紧要了。

对运动的某些方面的详细描述或者不予限制^①，差不多具有像音乐中的自由装饰和数字低音一样的后果。结果是在记谱和表演之间所有系列的交替步骤中将不能保持作品的同一性。拉班记谱所提供的这种灵活性会受到编舞家和作曲家的欢迎，而且不会影响记谱—表演的步骤；但是，直到这种记谱的特殊说明得到约定之前，它会让表演—记谱的步骤不能得到充分的确定。拉班记谱在总体上是一种包含几种记谱子系统的论说语言；而且，在某些情形中，一类演奏相对于这些记谱系统中的一个系统可能是一件作品，但相对于另一个系统却可能不是一件作品。

迄今为止，我一直只是考虑基本词汇。所介绍的某些其他符号使用方法不可能包含在任何记谱系统之中。一个主要的例子是用词语或图像来指示舞蹈中包含的有形体的对象。^② 如果对象—词语一般都得到允许，那么就会牺牲语义上的不相交性和区分性，而我们所有的就是一种论说语言。如果对象—草图一般都得到允许，那么句法上的区分性也就会落空，而我们所拥有的甚至不会是一种语言。以适当的方式非常严格地限制准许的词语或图像，这可以是一种补救方法。像早先由音乐中的节拍—词语和戏剧中的舞台指示所显示的那样，将这些字符根本不当作构成乐谱整体所必需的部分而只是当作补充的和非限定性的部分，这可以是另一种补救方法。这样做是否合适，这取决于一个使用不同对象甚或不使用任何对象的演奏是否是同一个舞蹈的实例，正如穿现代服装和没有布景或装饰的一场《哈姆

^① 关于没有限制的记号的使用，见 *Labanotation*, pp. 88, 187。关于乐谱的特殊说明的可允许的变化，例如，可见 pp. 59, 262。我认为，在这些段落中我们可以发现“拉班记谱允许任何程度的特异性”（p. 6）这个导言性陈述的重要意义。如果把这个陈述错误地读作这种意义，即这个系统允许任何特定的无论怎样的精确程度之内的特异性，那么这个陈述就必然意味着缺乏区分性。

顺便提及，拉班记谱也似乎是赘余的，尽管从那种说明（例如，见 p. 144）上看可供选择的符号实际上是否是同延的这个问题并不总是清楚明了的。我们已经看到，音乐中的同延字符有时通过加入到外延上不同的平行复合词而在意义上有所不同；迄今为止，我在拉班记谱中还没有发现任何与此类似的情况。

^② *Labanotation*, pp. 179-181.

雷特》的演出,依然是同一个戏剧的实例一样。

总而言之,拉班记谱很好地通过了理论上的检验,差不多像通常的音乐记谱通过这种检验一样,而且也许能够与可行性不相矛盾。我并没有说我们这里已经有了一个良好的或有效的舞蹈记谱系统,包含在其中的决定是可靠的、恰当的或一致的。由外行做出这种评价是不合适的和无价值的。通过广泛的使用,这种语言也可能会让人发觉不那么令人满意,或者变成了足以获得权威的传统语言。如果这种语言或其他语言要成为足够标准的语言,其作为基础的将运动分解为要素和微小部分的分析就会获得成功;武断的决定就将发展为绝对真理,而谈论中的权宜单位将成长为等待彻底变革的现实的组成部分。

拉班认为他的系统不仅是舞蹈的记谱,而且是一般人类运动的记谱,并且继续将这种系统发展和补充成为一种对所有人类身体运动进行分析和分类的工具。对于某种这样的系统的需要是非常明显的,例如在工业工程和心理实验方面就需要这样的系统。实验者或实验对象是否第二次重复了他的行为,这取决于所应用的行为的同一性的标准;而明确表达这种标准的问题,就是发展一种记谱系统的问题。至于非人类的运动方面,有个动物学家最近提出了一种对各种各样的马步进行系统编纂的有趣的和有启发的方法。

九 建筑

建筑师的图纸是一种奇特的混合体。规格说明是用日常的论说语言和数字语言写下的。用来传达完成了的建筑物的外观的示意图是草图。但是,平面设计图又是什么?

由于平面设计图是有服从连续变异的线和角的图画,因此最初的猜测会是它在技术上是一种草图。但是,在平面设计图上是用语词和图像描述的测量单位。这表明我们这里有一种草图和手迹的结合。但是,我认为这

也是错误的。首先,图画仅仅用来指示测量单位和环境要素的相对位置。仔细按照规定比例描绘也只是为了方便和雅致;一张具有同样字母和数字的粗劣而变形的版本,也具有最精确描绘的蓝图的真正复制品的资格,同样严格地规定了基本特性,而且具有同样的建筑物作为遵从者。其次,尽管数字作为无限分数集合中的字符是手迹,但在建筑平面设计图中容许的数字是不言而喻地限制的,例如,被给予的测量单位最短应该只是三十二分之一英寸。只要实施任何这种限制,被允许的数字语言的部分就不像其整体那样违反无限区分的条件,而具有作为记谱语言的资格。因此,尽管图画通常被当作草图,而数字测量单位通常被当作手迹,但是建筑平面设计图中的特别选用的图画和数字则被当作数字图表和记谱。

建筑平面设计图像音乐乐谱一样,有时候可以比我们通常认为它们对作品的界定更广泛地界定作品。因为差不多像作曲家对节拍的语词规定不能被认为是构成乐谱整体必不可少的部分一样,建筑师对材料和结构的规定(无论是单独写出来的还是写在平面设计图上)也不能被认为是构成谱子整体必不可少的部分。建筑师可以自由地规定打地基的材料是石头、花岗岩、还是顽石港(Rockport)的表面有纹路的花岗岩。对于一座特定的建筑物,我们不能知道在规格说明中出现的是这些规定术语中的哪些术语。由平面设计图加规格说明所挑选出来的那类建筑物,比由平面设计图单独界定的那类建筑物的范围要更窄;但是平面设计图加规格说明只是做成了手迹而不是谱子。因此,两个建筑物是否是同一个作品的实例的问题,相对建筑师的总体语言来说,是一个不能确定的问题。相对于平面设计图的记谱语言来说,它是可以确定的;不过,这时作品被等同为一类比通常认为的那类建筑包含更广的建筑。无论如何,从来不会要求或指望在定义与通常实践之间的精确符合。

我们必须不要被一套平面设计图的遵从一类碰巧总是通常只由一种建筑物所构成这种事实所误导;或者被一个建筑作品的某个特定实例所具有的显著利益或价值所误导;或者被建筑师有时候对建造过程的直接监管的

强调所误导。许多音乐作品只演奏一次；其他音乐作品的某些演奏则具有特别的重要意义；在设计者或作曲家的指导下执行的建筑物或演奏，尽管比同一个设计或乐谱的其他建筑物或演奏更像是一个个人产品，而且也许会更好（或更坏），但它并不因此是这个作品的更权威或更原创的实例。

尽管如此，建筑作品并不总是像从个别演奏中分离出来的音乐作品那样，一定是从个别建筑物中分离出来的。与音乐的最终产品不同，建筑的最终产品不是短暂的存在；相反，记谱语言是适应许多方面参与建造的需要而发展起来的。因此，这种语言在保证超越艺术最初的亲笔阶段就不太有力并且会遇到更多的抵抗。非常清楚，所有遵从史密斯—琼斯错层 17 号（Smith-Jones Split-Level # 17）设计图的房子都是这种建筑作品的实例。但是，就泰姬陵（Taj Mahal）这种较早的用建筑来颂扬女性的情形来说，对于将根据同一个设计图并且甚至是在同一个地址上的另一个建筑物视为同一个作品的实例而不是一个复制品的看法，我们会不以为然。我们在将建筑作品等同于建筑设计而不是建筑物上，不像我们将音乐作品等同于音乐作曲而不是演奏上那么心安理得。就建筑具有相当适当的记谱系统而且某些建筑作品相当明确的是代笔艺术来说，建筑艺术是代笔艺术。但是，只要它的记谱语言还没有获得充分的权威去将作品在所有情形中的身份辨认与个别作品区别开来，那么建筑艺术就是一种混合的和过渡的艺术。

在这一章中，主要就艺术中的符号系统来说，我一直在运用第四章中发展起来的原理来回应第三章中提出的问题。读者可能已经发现，这些原理还留下最初两章中的某些有关的问题没有解决。现在，我将再次转向这些问题和其他一些尚未完成的事务。

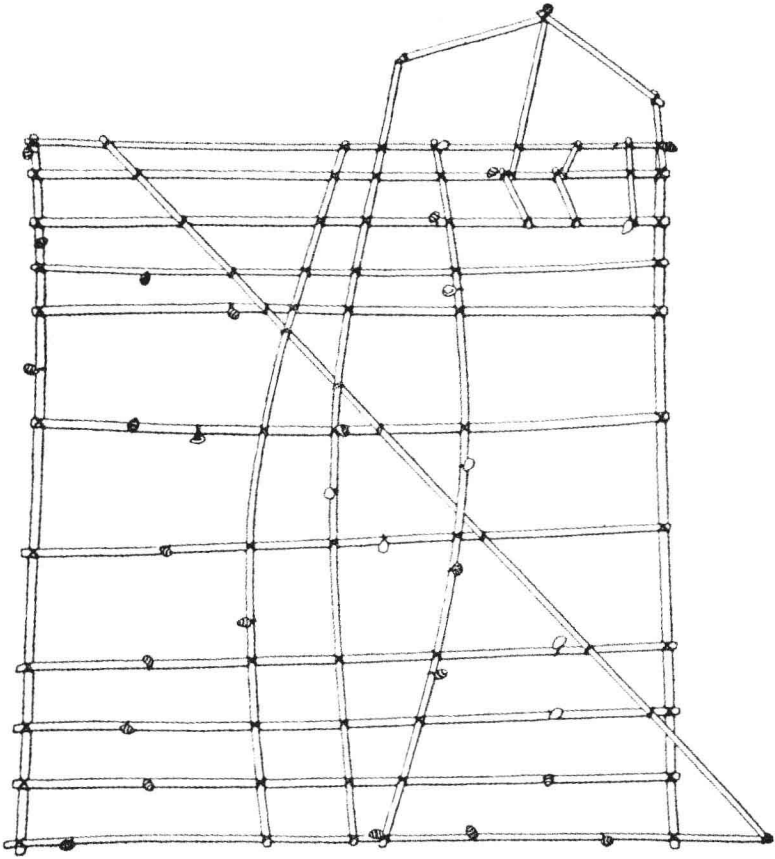


图 29

马绍尔岛民 (Marshall Islanders) 绘制的航海图。贝壳代表岛屿, 竹条代表盛行风和潮流。蒙哈佛大学皮博迪博物馆 (Peabody Museum, Harvard University) 许可。西梅·布尔斯坦 (Symme Burstein) 绘制。

第六章

艺术与理解

- 一 图像和段落
- 二 搜寻和显示
- 三 行为和态度
- 四 感受的功能
- 五 审美的征候
- 六 价值问题
- 七 艺术与理解

假如一种理论允诺在先前曾经是一大堆毫不相关和各式各样的事实中展示一种基础性的秩序,一种深刻而简单的系统关联的体系,那么科学……就会乐于接受这种大大超出其证据基础的理论。

C. G. 亨佩尔(C. G. Hempel) *

一 图像和段落

我们的探讨已经由一条不太可能的路径,将我们引回到了第一章留下的一个悬而未决的问题。在第一章中我们发现,再现不是模仿,而且不能以任何流行的方式来定义。而将再现的特征描绘为依赖于图像特性的指谓也过于特别以至于不能被接受为最终的结论;它对于将再现与其他指谓方式区别开来的那些至关重要的特征没有任何洞见。不过,现在在回应代笔艺术的那个非常不同的问题中所进行的符号系统的分析,已经为澄清再现问题的本性提供了工具。

我们已经看到,记谱系统满足了五个要求。一种语言,无论是记谱语言还是非记谱语言,至少满足了两个条件,即句法上的不相交性和区分性。一般的语言通常违反其余的语义上的要求。非语言系统不同于语言,描绘不同于描述,再现的不同于语词的,绘画不同于诗歌,这主要是因为缺乏对符号系统的区分,实际上是因为符号系统的密度引起的区分的缺乏(和由此引起的清楚阐明的整个缺乏)。没有任何东西在本质上就是再现;作为再现的身份是与符号系统相关联的。在一个系统中的图像,在另一个系统中却可以是

* “Recent Problem of Induction” in *Mind and Cosmos* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1966), p. 132.

描述；一个指谓符号是否是再现性的符号，这不取决于它是否类似于它所指谓的东西，而是取决于它自身与一个特定系统中的其他符号之间的关系。只要一个系统是密集的，那么这个系统就是再现性的；只要一个符号属于一个彻底密集的系统或者属于一个部分密集的系统密集部分，那么这个符号就是一种再现。即使这种符号根本不指谓任何东西，它也可以是一种再现。

例如，考虑一下在西方传统再现系统中的某些图像：第一幅图像是在特定距离外的一个笔直站立的人；第二幅图像是按照同样比例在同样距离外的一个稍矮的人。第二个人像就会比第一个人像矮。这个系列中的第三个人像可以是中间的高度；第四个人像可以是第三个和第二个之间的中间高度，如此等等。根据再现系统，这些人像中在高度上的任何不同都构成所再现的人在高度上的不同。究竟是否再现了任何实际的人，这无关紧要；这里有问题的只是这几个不同的人像是任何分类为这些人像是其记号的那些字符。而不管我们的分辨是多么的精密，不管分类是如何精密以至每个图像事实上都属于一个特定的字符，我们仍然不可能确定这个图像不属于另一个字符。句法上的区分性是完全缺乏的。而且，尽管我们为了简单化而只考虑了这个例子中的一个层面，而在我们熟悉的再现系统中，每个图像方面的差别都会造成很大的不同。

只要概型提供一套密集的字符集合，那么我们实际上就无须拥有任何在高度上难以分辨的图像或人像。这里对再现概型所要求的东西只是它为字符规定一个密集的次序，也就是说其字符规定是密集地安排的。^① 因此，即使只存在两个人像而且它们只是在高度上有显著的不同（或者甚至即使只存在一个人像），我们仍然有句法上的密度。

同样，我们例子中的图像当然也可以是半人马图像；而即使存在所指对象，它们也无须虚构一个密集的指称领域。差不多像句法条件不要求一套

^① 由于一个图像并不必然意味着存在着那种被图画的东西，因此一种密集安排的规定并不必然意味着存在那种被规定的字符。

密集的字符集合一样,对一个再现系统的语义条件也不要求一套实际上密集的遵从类集合,而只是再一次要求一种密集安排的规定。

尽管再现因此依赖于符号间的某些句法上的和语义上的联系,而不是依赖于符号和所指对象之间的一种联系(诸如相似性),但是再现依赖它们作为指谓符号的身份。只有表面上被提供了所指对象,一套密集的要素集合才是再现性的。将符号联系于所指对象的规则,可以不导致将任何实际的所指对象分派给任何符号,指称的领域因此是空的;但是,只有这些要素与某些这种实际的或原则上的相关性结合起来,它们才能变成再现。

我必须强调,将描述与再现区别开来的那种清楚表达性(articulation),不是它们的内在结构问题。某些作者已经提出了这样的主张:语言的(或“论说的”)符号不同于再现的(或“表象的”)符号,在于描述可以独特地分解为诸如词语或字母之类的微小单位,而图像是一种不可区分的整体。实际上,像一个字母的单词这样的原子字符仍然是一种描述,而像群体肖像这样的复合图像依然是一种再现。重要的区别在于在指谓系统中一个符号与其他符号之间的关系。

以这种方式将再现与描述区别开来,会导致将我们通常的图像再现系统与地震仪和无刻度的温度计的符号系统归为一类。显然,还需要某种进一步的区分。我们已经详细地检查了在句法上清楚明了的各系统之间的最重要的区别,特别是在论说语言和记谱语言之间的重要区别,但没有详细地检验在句法上密集的各系统之间的区别。在我们对图表、地图和模型的简要考察中,我们推迟了对例如纯粹的图解图表如何不同于画家的草图、等高线地图如何不同于航空摄影、轮船模型如何不同于雕塑这样的问题的考虑。

比较下一张瞬时心电图与一幅葛饰北斋(Hokusai)的《富岳三十六景之一》(*Mt. Fujiyama*, 图 30)。白色背景上的黑色波状线在这两种情形中可以是完全一样的。但是,其中一种是图表,而另一种是图像。究竟是什么东西造成这种区别?显然,是两种记号在其中起符号作用的不同概型的某种特征。但是,既然两种概型都是密集的(而且假定是不相交的),那么究

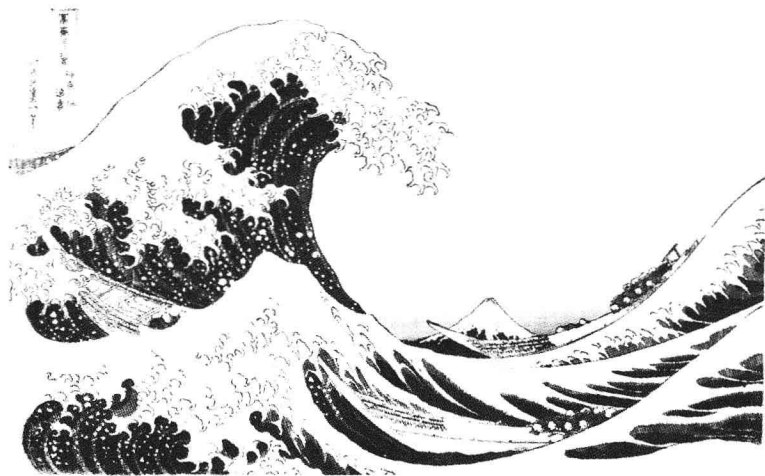


图 30 葛饰北斋:《富岳三十六景之一》

竟会是什么样的特征呢?答案不在于用符号来表达什么东西;山可以用图表来表示,而心跳也可以用图像来描绘。这种区别是句法上的区别:与图像字符相比,图表字符的构成方面是明显和狭隘地限制了。图表的唯一相关特征是线的中心所经过的每个点的纵坐标和横坐标。线的厚度、颜色和强度、图表的绝对大小等,都无关紧要;一种号称这种符号的复制品是否属于那个图表概型的同一个字符,这根本不取决于那些特征。但对素描来说,情况就完全不同。线的任何粗细、颜色、与背景的对比、大小,甚至纸张的质量,等等,这些都不能被排除在外,都不能被置之不理。虽然图像概型和图表概型在不是清楚表达的这一点上是相同的,但是在图像概型中是构成性的某些特征,在图表概型中被当作偶然的特征而不予考虑;在图像概型中的符号是相对充盈的(replete)^①。

^① 因此,充盈性既区别于符号的一般性又区别于概型的无限性,它的确完全地既不依赖符号所指谓的东西,也不依赖概型中的符号数量。关于充盈性的对立的東西,我用“衰减”(attenuation)这个术语来表达。

尽管在密集的和清楚表达的概型之间至少在理论上有一条明确的界线,但是在密集的概型中再现概型和图表概型之间的区别就是一种程度上的区别。例如,我们不能说一幅再现性绘画没有任何方面是偶然的;因为诸如10磅重或者在某一天被从波士顿运到纽约之类的特性几乎不影响这幅绘画在其再现性概型中的身份。准确地说,如果一个密集概型的字符构成方面被适当地包括在第二个密集概型的字符构成方面之中,那么第一个密集的概型比第二个密集的概型就更像图表。如果其构成方面包括所有其他概型的那些构成方面的话,那么一个熟悉类别的熟悉的图示性概型中的一个概型,就可以被视为纯粹的再现性概型;因此,将这种再现性概型的某些构成性方面作为偶然的東西排除出去的那些概型就被视为图表性概型。当然,根据我们的定义,相对于具有附加的构成性方面的反常概型来说,再现性的标准本身是图表性的。

这完全是在展示异端邪说。描述之所以区别于描绘,不是因为更任意,而是因为属于清楚表达的概型,而不属于密集的概型;只有根据区别而不是根据人为的决定,词语才是比图像更像任意约定的。这里没有任何东西依赖于符号的内在结构;因为在某些系统中是描述的东西,在另外的系统中却可以是描绘。作为再现的标准的相似性消失了,而且作为记谱语言和任何其他语言的一种要求的结构上的类似性也消失了。通常强调的图像记号与其他记号之间的区别变得外在而无足轻重;因此,异教培育了偶像的破坏。

不过,如此猛烈的一场革新是势在必行的。它考虑到了再现的完全相对性,而且考虑到了事物的再现而不只是图像的再现。视觉的和非视觉的对象和事件,可以被视觉的符号或非视觉的符号所再现。图像可以在其中起再现作用的系统,与我们随意认为是常规的那种系统非常不同;颜色可以代表它们的补色或者代表大小尺寸,透视可以被颠倒或者以别的方式被改变,如此等等。另一方面,图像如果仅仅被当作战报上的标记,或者被用作某种其他清楚表达的概型中的符号,那么它就不能起再现的作用。就像我们早先看到的那样,在再现系统中,“自然主义”(naturalism)是一种习惯问

题,但是成为习惯并不会让我们超越描述与再现之间的界线。不管怎么熟悉也不能将段落转变成绘画;不管任何程度的新异也不会使绘画变成段落。一个简单的图示图表和一幅全面展开的肖像画之间彼此存在程度上的差异,但它们与描述完全对立,甚至与纯粹的连线图表完全对立。

因此,我们对符号概型和符号系统的类型的分析,可以让我们处理好涉及再现和描述的某些棘手的难题。同时,它一方面揭示了图像、震动图(seismogram)与无刻度表盘上的指示位置之间的某些意想不到的亲缘关系,另一方面揭示了象形文字、电路图与词语之间的某些意想不到的亲缘关系。超越了某些陈旧的和含糊的界线,实现了某些重要的新的联合与疏远。

一个相当偶然的结果与音乐中的再现有关。在音乐中差不多与在绘画中一样,再现不要求模仿。但是,如果一个由标准乐谱界定的一次演奏在根本上有所指谓的话,它仍然没有再现;因为作为那种作品的一次演奏,它属于一组清楚表达的集合。同样的声音结果如果被当作是属于听觉符号的一组密集的集合,它就可以再现。因此,在没有任何记谱或适当地称作语言的东西的情况下,电子音乐可以是再现性的;而根据标准记谱的音乐,如果在根本上是指谓性的话,则是描述性的。这一点之所以显得不太古怪,原因主要在于指谓在音乐中只起微不足道的作用。

二 搜寻和显示

熟悉的完全图像概型,包含我们当作图像的任何东西,而可以被扩大去包括雕塑和某些自然对象。这种概型的某些字符再现实际的存在物,某些字符虚构地再现,而某些字符根本不再现任何东西。在那些是再现性的字符中,就像在那些不是再现性的字符中一样,有许多字符都是表现性的;这种概型中的一个字符可以是再现性的,也可以是表现性的,还可以二者都是或二者都不是。

就像我们已经看到的那样,再现与描述是指谓性的,而例示和表现则从

与指谓相反的方向进行。由于在再现性系统和表现性系统中,图像字符保持不变,因此图像表现与图像再现一样是用密集概型中的符号进行的;但是,尽管密集是再现的必要条件,但不是表现的必要条件(就像表现性语言的情形所显示的那样)。普通的写实性再现在前文中曾经被等同为那种密集的和相对充盈的记谱系统中的一种特别熟悉的系统;但普通写实性表现早先曾经被等同为那种例示系统中的一种特别熟悉的系统的隐喻部分。尽管对再现的适当的一般性特征概括,不得等到第四章和第五章所讨论的技术性概念的引入,但是对表现的一种相类似的一般性特征概括在第二章中就已经用其他的术语完成了。

尽管如此,艺术中的表现和例示显示了诸如我们用来分类指谓系统的句法和语义特征的多种结合。当然,含糊性、不相交性、区分性、密集性和非连续性等语义特征,现在必须根据指称和指称一类而不是根据遵从(或指谓)和遵从一类(或外延)来做更一般的界定;不过,做这种界定的方式是显而易见的。比如,一个系统在这种较宽的意义上是在语义上区分的,当且仅当对每两个字符 K 和 K' 以及每个不被这两个元素指称的元素 h 来说,决定要么 K 不指称 h 要么 K' 不指称 h ,这在理论上是可能的。由于我们专门关注指谓系统,因此早先只采用了较狭窄的定义。例示性系统,不管它们的句法特性和语义特性如何,都不具备作为记谱或语言的资格。

在绘画和雕塑中,例示在句法上和语义上都是密集的。图像字符和例示的特性,都不是区分开来的;而被例示的谓词来自于论说语言 and 不受限制的自然语言。就像在再现的情形中那样,与一个没有刻度的温度计的比较在这里也是中肯的;不过,现在图像更应该与温度状态相比较,而不是跟水银柱的高度相比较。因为图像像温度状态一样,在讨论的系统中是被指谓的而不是指谓的。

图像例示与再现一样,在更少狭隘地限制方面不同于可比拟的温度计的符号系统。图像可以例示颜色、形状、声音、情感等等;而更接近的比较应该是与一台或一组多用的和复杂的测量仪器相比较。较狭窄的例示系统

(比如说被定义为颜色的例示)对于完全的系统来说,有点像图表系统之于再现。不过,虽然从再现系统减损为图表系统是通过对符号的构成性的句法方面的限制,但从完全系统减损为狭窄系统则是通过对符号表达的东西的构成性方面的限制。例示性符号保持不变;例如,一幅图画的任何图像方面都可以参与颜色的例示或声音的表现。因此,与图表系统不同,在它们的符号正如图像例示和再现的完全系统的那些符号一样充盈的意义上,那些狭窄的例示系统保持为图像例示。

如果看见一幅图画所例示或表现的特性就像应用一个没有刻度的仪表一样,那么说出这幅图画所例示的东西,就是一种从句法上无限制的和语义上密集的语言中找出合适的词语的问题了。我们采用的任何术语无论多么准确,都总是会存在另外一个术语,以至我们不能决定这两个术语中的哪一个是那幅讨论中的图画实际上所例示的东西。由于这种语言也是论说语言,它含有在外延上包含其他术语的术语,因此我们可以通过使用更一般的术语来降低风险;但这是通过牺牲精确性来获得安全性。比较一下测量一个对象的过程。就像早先指出的那样,当我们让答案包含越来越多的小数位的时候,精确性提高了,但我们确定精确性的能力降低了。说出一幅图画所例示的东西,就像没有确立固定偏差的测量一样。

因此,图像例示实际上是一种倒转的度量或测量^①;而图像表现是隐喻例示的一个特别系统。在任何这种具有密集符号概型和指称一类的密集的或无限制的集合的系统中,搜寻符号与符号表达之间的精确调节,要求最大的敏感性并且是永无终止的。此外,一个图像字符例示或表现的东西,不仅依赖于它所具有的特性,而且依赖于它用符号来表达这些特性中的哪个特性,即它作为哪种特性的样品而起作用;而这远不及裁缝的布样的情形那样

^① 也就是说,仪表位置或数字测量结果与被度量或测量的东西之间的关系是指谓,而例示关系是从相反的方向进行,从被度量或计量的东西返回到仪表的位置或数字。导致混乱的是,发现一幅图画所例示的东西的过程(process),是从与度量或测量的过程一样的方向进行的。

清楚。例示的图像系统绝非像我们绝大多数的取样或度量或测量的实践系统那样标准化了。我绝没有宣称图像系统的细节就在我们面前可以轻松发现；而且在决定一幅特定的图画是否例示一种特定的特性或者表现了一种特定的情感上，我没有提供任何帮助，我只是为无论在哪里获得的图像例示和表现之间的符号关系提供了一种分析。

音乐作品的演奏通常不仅属于或遵从作品或乐谱，而且例示作品或乐谱。^①而且，由于作品和乐谱属于记谱系统，因此我们这里有了清楚表达的、不相交的以及有限的东西的例示（与图像例示中的任何东西相反）。

音乐演奏通常也例示和表现许多与作品或乐谱无关的东西。如果一种特性由一个作品的所有演奏所例示，那么就可以省略地^②说这种特性是由这个作品例示的。但这很少会发生，因为被例示的不被乐谱规定的特性是非构成性的，而且可以从演奏到演奏随意变化而不影响任何演奏作为作品的真正（即使是应该受到斥责的）实例的地位。我们可以有一个英雄史诗般的作品的一种柔软无力的演奏，这实在是太明显不过的了。可是，说作品是英雄史诗般的，在这里意味着什么呢？如果我们这样回答：说作品是英雄史诗般的，就是省略地说它的所有适当的演奏都是英雄史诗般的，那么“适当的”就不仅仅是意味着“遵从乐谱的”。相反，讨论中的这种特性是遵从补充的指令，无论这种指令是语言表达的还是其他方式表达的，无论是与乐谱一道印出来的还是由传统、口述等等默许地给予的。我们已经看到（第五章第二节），在任何情形中，这些指令都不能被当作乐谱必不可少的组成部分，因为它们属于句法上不加限制的和语义上密集的系统，不属于记谱语言。而由于被当作声音结果而不是被当作作品实例的演奏没有被充分区别

① 正如可以不加区别地说一个对象例示了红颜色或那种颜色的名称“红”一样，因此，也可以不加区别地说演奏例示了一个作品或以那个作品为其外延、因而命名了那个作品的乐谱。

② 不过，仅仅是省略地说。我们不能说这个作品实际上例示了它的所有实例所例示的无论什么东西；因为如果所有实例都例示该作品或者作为该作品的实例的那种特性，那么该作品依然没有例示那种特性。

开来,因此对无论什么不由乐谱规定的东西的例示像图像例示一样,都是一种倒转的度量或测量的问题;在舞蹈和戏剧中也同样如此。在所有这些情形中,除了由乐谱界定的作品之外,演奏对任何超出乐谱之外的东西的例示或表现都是语义上密集的系统中的指称,从而是一种无限精细的调整问题。

在书面文学中,尽管例示^①和表现的情感与其他特性同样属于一个密集的集合,但是例示和表现符号是清楚表达的。在确定一首诗歌所表达的东西中,我们面前就有一种句法上区分开来的符号,而且我们正是从符号被指谓和指称的一种密集的集合中寻找那种特性或诸特性。这与度量或测量形成鲜明的对立;因为被度量或测量的东西是从来就没有清楚表达的。

由一段文字所例示的那种特性,可以而且经常是从与包含在这段文字本身中的词语一样的词汇(比如英语词汇)中获得名称;而我们可以像对待一幅绘画那样,认为一段文字例示了它所例示的特性的名称。因此,这种谓词的或描述的文学例示与词汇发生关联,或者与在不同层次上起作用的同样的词汇发生关联;而符号概型和指称领域二者都是清楚表达和不加限制的。这里确立的这种联系的本性具有一个相当显著的结果。当然,从指谓或被例示的术语到被指谓或例示作品的向下阅读的系统,是句法上清楚表达而语义上密集的。相应地,一个人可以认为,从例示的文字段落或作品到被例示的术语这种相反方向的阅读系统,句法和语义特征将可以相互交换。实际上,这种系统也是句法上清楚表达而语义上密集的。要想理解这种情况是如何可能的,可以考虑一下下面这种情形。假设 α 由所有英语术语组成, β 由所有英语温度术语的无限制的子集组成。这两种词汇的每一种的句法次序都是以字母表顺序为基础的(见本书第四章第八节第二个注释),并且是清楚表达的。然而,根据温暖程度被当作指谓 α 的术语的 β 的术

① 当然,我这里说的是文学的例示,不仅仅是由文学作品做出的例示。某些诗歌像某些绘画一样,可以例示无销路的特性;但这种例示在这种情形中并不是文学性的,差不多就像这种例示在另一种情形中并非图像性的一样。

语,是密集地排序的。因此,从 β 到 α 运行的指谓性系统是句法上清楚表达而语义上密集的。但是,现在根据温暖的程度被当作例示 β 的术语的 α 的术语也是密集地排序的;而从 α 到 β 运行的指谓性系统同样是句法上清楚表达而语义上密集的。因此,在文学中我们有两种(也许是同一的)句法上清楚表达的词汇,每种词汇中的术语都将另一种词汇中的术语当作所指对象,具有两种(一种是指谓系统,另一种是例示系统)句法上清楚表达和语义上密集的结果系统。^① 因此,即使文学作品是清楚表达的而且可以例示或表现清楚表达的东西,但这里就像在其他艺术中一样,要精确地确定被例示或被表现的东西,就总是要求有无止境的搜寻。

如果我们将文学作品的口头阅读当作乐谱的演奏的话,前面关于音乐演奏所说的东西就可以适用了。但是,我们发现了(第五章第七节)反对这种理解的理由,而赞成宁愿将读音与铭写当作同一类东西。显然,同一个字符的不同发音和铭写可以例示和表现不同的特性;被一个作品的所有发音和铭写所例示或表现的特性可以省略地说是由那个作品表达的特性,而由确定的标准证明为那个作品的“适当的”读音和铭写的所有东西所例示或表现的那些其他的特性,也可以省略地说是由那个作品表达的特性。在读音和铭写中被例示的或表现的东西的变化,类似于(就像我们已经看到的那样)一个含糊的术语或指示一词语(indicator-word)的实例中指谓的变化。

① 显然,每个相反的是句法上密集而语义上清楚表达的系统,会具有许多空字符或者许多具有同样指称一类的字符。但是,尽管如此,一个在句法上和语义上密集的系统可以是一种这样的系统:被认为远离这个系统之外的指称类是区分开来的和通常彻底非连续地排列的。对于一种这样的情形来说,假设每个字符由一类直线记号组成,就某种完全约简的阿拉伯分数 m/n 而言,这些直线记号是 m/n 英寸长。(除非一个记号的英寸长度是一个有理数,否则这个记号就不是这种概型中的一种铭写。)那么,这个概型是在句法上密集的。现在,假设每个字符将整数作为所指对象,在有理数的一种特别的整数排列中那个讨论中的 m/n 与这个整数发生关联。那么,即使这个整数集合(不管如何排列)是彻底区分开来的,这种句法上密集的系统中的每个字符都有它自己的指称一类,而这个系统是在语义上密集的。这里,语义密集是由这种方式产生的:在这个系统中,整数被联系到指称它们的字符。

所有这种技术性的分析似乎完全远离了审美经验,不过我认为某种关于审美本性和艺术本性的想法开始显现出来了。

三 行为和态度

有一种顽固的传统,将审美态度描绘为对当下被给予的东西的被动静观,对在场的东西的直接领会,不受任何概念化的污染,从所有过去的回响和所有未来的凶兆与吉兆中孤立出来,免除了所有的利益追求。通过离形去智(disengagement and disinterpretation)的净化仪式,我们可以找到这个世界的一个原始质朴的、纯洁无瑕的景象。如果没有人如此离谱地主张对于诗歌的适当的审美态度,就等于是紧盯着印刷的书页而无须阅读它,我几乎不用去细数这种观点的哲学错误和美学谬论了。

与此相反,我一直认为我们必须去阅读绘画和诗歌,而审美经验是动态的而不是静止的。它包括做出精妙的甄别和看出微妙的关系,在这些系统中辨认符号系统和字符以及辨认这些字符所指谓和例示的东西,理解作品以及根据作品来重组世界和根据世界来重组作品。与审美对象的遭遇会用到我们的许多经验和许多技能,而且可能会改变我们的许多经验和许多技能。审美“态度”是不停地活动的、搜寻的、检验的,与其说是态度不如说是行为:创造和再创造的行为。

可是,究竟是什么东西将这种审美活动与诸如知觉、普通举动和科学探究之类的其他有智力的行为区别开来呢?一个直接的答案是:审美活动不指向实用目的,不关心自我保护或征服,不关心必需品或奢侈品的获得,不关心对自然的预测和控制。但是,即使审美态度不承认实用目的,无目的性也仍然很难令人满意。与渴望获得(acquisitive)和自我保护(self-preservative)相对,审美态度是好探究的(inquisitive),但不是所有非实用的探究都是审美的。如果像用桥梁、炸弹和对自然的控制来判断和证明科学那样,认为科学在根本上受实用目的的激发,那就是混淆了科学与技术。科学寻求

知识而不考虑实际结果,它并不涉及作为行为的指导的论断,而是涉及作为真理的检验的论断。无利害的探究,既包括科学的经验也包括审美的经验。

人们通常努力根据直接愉快(immediate pleasure)来辨别审美经验;但正是在这里产生和增加了麻烦。显然,绝对的愉快数量或强度是不能作为标准的。一幅图画或一首诗歌比一个证明提供了更多的愉快,这一点绝非清楚了;而某些并不涉及任何这些东西的人类活动,却提供了更多的愉快,这足可以使不同类型的探究之间在数量或程度上的任何区别变得毫无意义。声称审美经验有一种不同和出众的质量(quality),这在今天看来是过于明显的搪塞而毋庸认真地对待它了。

接下来的这个不可避免的提法,即审美经验根本不是由愉快来区别而是由一种特殊的审美情感来区别,也可以当作具有“催眠效力”的解释一样的一堆废物而予以抛弃。

这就清除了这种诡辩的理论:被认为重要的东西不是产生的愉快,而是“被对象化的”愉快,愉快被认为是对象本身的一种特性隐藏在对象之中。除了给人某种荒唐可笑的注射过程的印象之外,这还能意味着什么呢?认为愉快是对象所具有的而不是对象所引起的(实际上是说对象是愉快的),这可以等于说对象表现了愉快。但是,由于某些审美对象是悲伤的(表现了悲伤而不是愉快),因此,这远非在审美对象与非审美对象或审美经验与非审美经验之间做出了任何一般性的区分。

如果我们说满足(satisfaction)而不是说愉快(pleasure)的话,这些困难中的某些困难可以得到减弱,而另外的困难可以得到隐藏。“满足”是无色彩的,在“愉快”显得荒唐可笑的上下文中足可以被接受;“满足”是模糊的,足可以使反例变得模糊不清;“满足”是灵活的,足可以容忍解释中适当的摇摆不定。因此,我们有望去减弱这种诱惑:凭空生造一种特别的情感性质或情感种类,或者沉湎于关于对象化的胡言乱语之中。尽管如此,满足很显然也不能将审美对象和审美经验同非审美对象和非审美经验区别开来。虽然某些科学探究产生大量的满足,但某些审美对象和审美经验并不产生这

种满足。当演奏或绘画在极度高兴到极度痛苦之间变化时,音乐和我们的聆听、图画和我们的观看,并不在审美与非审美之间变动。是审美的,并不排除是不满足的或是审美上不好的。

有人会说,这种区分特征不是得到的满足而是探寻的满足:在科学中,满足只是探求的副产品;在艺术中,探求只是获得满足的手段。这种区别被认为是既不在执行的活动的过程中,也不在所享受的满足中,而是在所保持的态度中。根据这种观点,科学的目的是知识,审美的目的是愉快。

但是,这些目的如何能够被完全区分开来呢?学者是在寻求知识还是在寻求认知的满足呢?获得知识与满足好奇是如此的相同,以至力图去做其中一种事情而不去做另一种事情,确实要求一种无法保证的冷静。而任何一个设法寻求满足而不寻求知识的人,必然不能获得任何东西,而在另一方面克制所有对满足的期望也未必能够激励研究。一个人的确可以如此全神贯注于问题的处理,以至从想不到由解决问题所获得的满足;或者一个人也可以如此深情地沉湎于发现一种解决的喜悦之中,以至不设法去实现问题的解决。但是,如果后一种态度是审美态度的话,对任何东西的审美理解就注定要失败。而我也看不到这些精细的、短暂的和独特的心灵状态,能够标明审美的与科学的之间的任何有意义的差别。

四 感受的功能

所有这些根据愉快或满足(无论是产生的、“对象化的”、还是预期的)在达到一种可接受的明确说明上的失败,都不能排除这样一种信念:科学的与审美的之间的区别以某种方式根源于认知(knowing)与感受(feeling)之间的区别,根源于认识的(cognitive)与情感的(emotional)之间的区别。后者深深地扎根于二分法之中,有很多理由证明这种二分自身就是可疑的,而且当审美经验和科学经验以同样的方式被认为是在根本上具有认识的特征时,这种二分在这里的应用就变得尤其令人困惑不解了。不过,我们不容易

放弃这种观念：艺术在这方面或那方面比科学更具有情感特征。

从愉快或满足到一般情感的转移，削弱了快乐主义的习惯说法的某些鲁莽性，但是仍然给我们留下了足够的麻烦。绘画和音乐会以及对它们的观看和聆听要成为审美的，差不多像无须给予满足那样无须引起情感；而且预期的情感也不是比预期的满足更好的标准。如果审美在某些方面具有典型的情感特征的话，我们就必须说出是在哪个方面。

任何将审美经验描绘为一种情感的沐浴或放纵，都显然是荒谬可笑的。例如，与实际的战斗、丧亡、失败或胜利中产生的恐惧、哀伤、沮丧或狂喜相比，审美经验中涉及的情感往往显得沉默而不直截了当，而且一般来说也并不比伴随科学探索和发现的兴奋、失望或得意更为强烈。沉静的观众所感觉到的东西，远远达不到在舞台上扮演的角色所感觉到的东西，甚至远远达不到他自己在目睹真实生活事件中所感觉到的东西。而如果他跳上舞台去参与其中，那么他的反应就不再被认为是审美的了。就像再现的复制理论所表明的那样，艺术涉及模拟的经验，这一点表明艺术是现实的一种微不足道的替代品：艺术是模仿，审美经验是一种抚慰，它只是部分地为缺乏直接获得和接触真实事物而做出补偿。

审美经验中涉及的情感通常不仅有些减弱而且在特性上发生了颠倒。我们欢迎某些唤起我们通常要避免的情感的作品。恐惧、憎恨、厌恶等负面情感，在由演出或绘画引起的时候，可以变成正面的。悲剧的难题和丑的悖论，便是为古代和现代的弗洛伊德主义者（Freudian）所定制的，而且并没有错过机会。据说悲剧具有净化我们被压抑的和隐藏的负面情绪的效果，或者服用标准剂量的杀病毒药物，以预防或减轻病毒的实际攻击所产生的伤害。艺术不仅成为一种缓解，而且成为一种治疗，它既为好的实际提供一种代替品，也提供一种保护来防备不好的实际；剧院和博物馆起到了辅助公共卫生部门的作用。

再者，即使在显然是卓越的艺术作品和审美经验中，情感的成分也极大地不同，比如从伦勃朗（Rembrandt，图 31）后期的作品到蒙德里安（Mondrian，



图 31
伦勃朗:《自画像》

图 32) 后期的作品, 或者从勃拉姆斯 (Brahms) 的作品到韦伯恩 (Webern) 的《四重奏》(Quartet), 它们的情感成分就极大地不同。蒙德里安的作品和韦伯恩的作品显然并不比牛顿和爱因斯坦的定律更激发感情; 而且情感和认知的之间的分界线, 并不比将某些审美对象和审美经验从其他审美对象和审美经验之中划分出来更能够将审美的从科学的之中完全划分出来。

所有这些困难会再一次诱惑我们假定一种特殊的审美情感或感受, 或者假定发生在审美经验中的其他情感具有一种特别的色彩。在其他情感微弱的时候, 这种特别的情感或色彩可以是强烈的, 在其他情感是否定的时候, 这种特别的情感或色彩可以是肯定的, 这种特别的情感或色彩可以发生在最有智力的艺术的的经验之中, 却是最激动人心的科学研究中所缺乏的。

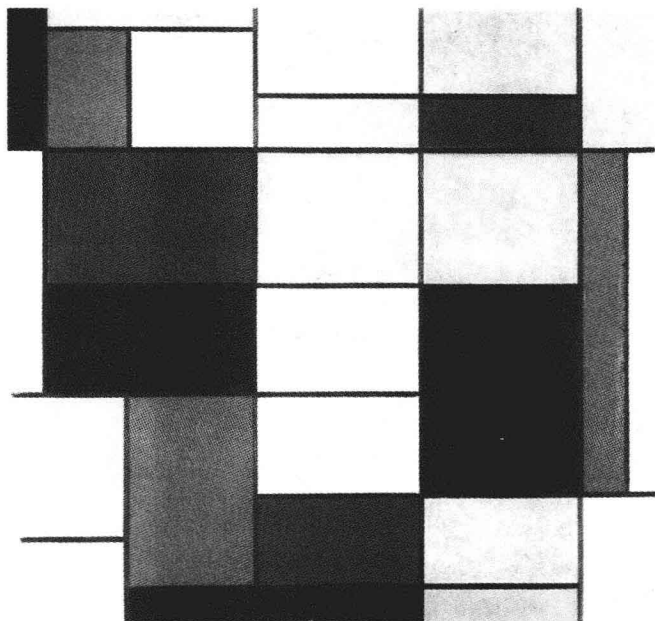


图 32 蒙德里安：《红黄蓝构成》

审美情感无疑具有使它们成为审美情感的特性。燃烧的东西无疑是可燃的。这种审美燃素理论解释了所有的东西而又没有解释任何东西。

因此,我们仍然面临两个棘手的难题。首先,尽管我们确信审美经验以某种方式是情感性的而不是认知性的,但是在根据产生情感或预期情感来做出系统说明上的失败,没有给我们留下任何方式去说清楚如何(how)。其次,尽管我们认识到审美经验中的情感总是容易改变特性的,甚至通常是颠倒特性的,在根据审美分泌器官的某种特殊分泌物来进行解释的意图显然是徒劳的,没有给我们留下任何方式去说清楚为何(why)。也许对第二个问题的答案可以在第一个问题的答案中找到;也许审美经验中的情感像它因其所扮演的角色而活动的那样活动。

我已经指出过,绝大多数一直令我们苦恼的麻烦问题,都可以归咎于认知与情感之间的那种专断的二分。我们将感觉、知觉、推理、推测、所有沉着

冷静的探察和调研、事实以及真理放在一边；将愉快、痛苦、兴趣、满足、失望、所有不动脑子的情感反应、喜爱以及厌恶放在另一边。这就相当有效地阻止我们发现在审美经验中情感在认识上发挥作用。我们不仅通过情感感受而且 also 通过感觉来欣赏艺术作品。这里，情感上的麻木迟钝，无疑像（即使不是完全相像）盲和聋那样残废。情感感受也不是专门用来探测作品的情感内容。在某种程度上，就像我们可以看到（see）一幅绘画是如何感（feels）的那样，我们可以感到（feel）它是如何看（looks）的。在一个动作的感受与式样二者可以从根本上区别开来的情况下，演员或舞者（或观众）有时注意和记住一个动作的感受而不是它的式样。审美经验中的情感是识别作品具有和表现何种特性的手段。

这样说会因为冷峻的过分理智化（over-intellectualization）而招致热切的谴责；不过，这里与其说审美经验被剥夺了情感，不如说理解被赋予了情感。差不多像视觉有助于我们发现对象的特性这种事实绝不会意味着不发生色彩感觉一样，情感参与认识之中这种事实也绝不会意味着情感没有被感受到。事实上，如果要在认识上用到情感的话，情感就必须被感受到，也就是说，情感必须发生，就像感觉必须发生一样。为了估量和把握作品以及将作品与我们的经验和世界的其余部分整合起来，在认识上对情感的使用，包含着对情感的甄别和叙述。如果这与感觉和情感中的被动卷入相反的话，那么这也绝不意味着取消了感觉和情感；它反而解释了情感在审美经验中可能经受的那种变形。

首先，可以导致典型的情感置换的，是一种探究的背景而不是放纵或刺激的背景。心理学的背景、生理学的背景和物理学的背景是完全不同的。挣来的一美元、节余的一美元和花掉的一美元，都仍然是一美元；结果为束缚的感情、结果为挫败的感情、结果为启示的感情，都仍然是感情；但是在这两种情形中，所有这三种情况都不是完全相同的。尽管情感并不是如此独立自主的，以至不被它们的环境所触及，但是在认识上的利用，既不创造新的情感，也不赋予普通情感某种富有魔力的添加剂。

进一步讲,感受的情感与因而在对象中发现的情感内容之间的通常的不一致性,现在也就容易理解了。舞台上的怜悯可能引起观众心里的怜悯;但是舞台上的贪婪可能引起反感,舞台上的勇敢却可能引起钦佩。同样,白色的房屋在正午可能看上去是白的,在日落却可能看上去是红的;而一个球体从任何角度看上去都是圆的。^① 感觉经验与情感经验以非常复杂的方式与对象的特性相联系。同样,情感在认识上不是作为分离的部分起作用,而是在互相联系中以及在与其它认识手段的联系中起作用。知觉、概念和感受相互混合和相互作用;而且是一种通常抵制分析为情感的成分与非情感的成分的混合物。同样的疼痛(或者是同样的吗?)可以表明是火或者表明是冰。在不同的环境当中愤怒(anger)和愤慨(indignation)是不同的感受还是相同的感受?对总体差异的意识,起源于对环境差异的意识还是导致对环境差异的意识?答案在这里并不重要;因为我没有将任何东西建立在情感与认识中的其他要素的区别的基础上,相反是强调情感应归入这些要素之中。重要的东西是,认识过程中的比较、对照和组织通常影响参与其中的情感。某些情感会得到强化,就像与补色背景形成对照的颜色会得到强化那样;另一些情感则会得到弱化,就像在一个喧闹的背景中的声音会得到弱化那样。而某些情感可以显现为结合的整体特性,就像蛋壳的形状不属于任何更小的部分那样。

再者,否定的情感显然可以完全像肯定的情感一样在认识上起作用。作为理解的手段,我们在《麦克白》(*Macbeth*)中感受到的恐惧和憎恶并不比在《皮格马利翁》(*Pygmalion*)中发现的逗乐和轻快更为次要。我们并不要求去假设厌恶以某种方式(比如说通过净化)被转变为轻快,或者被要求去解释为什么最可怕的肖像同最迷人的肖像一样,都是在审美上合法的;情感中的愉快差不多像颜色感觉中的红色一样,都不是起认识作用的一个条件。在审美经验中,无论是正面的情感还是负面的情感都是对作品的敏

^① 见 SA, pp. 130-132。

感的一种方式。悲剧的难题和丑的悖论便荡然无存了。

同样明了的是,情感的量度和强度并不是其认识效力的尺度。软弱无力的情感与压倒一切的情感一样都可以传达信息;而发现作品表达了很少的情感或者完全没有表达情感与发现它表现了很多情感一样,都可以在审美上有意义的。所有力图根据情感的数量或程度将审美区别出来的企图都完全忽略了这一点。

尽管许多困惑的难题都像这样得到了解决,而且审美经验中的情感的作用也得到了澄清,但我们仍然没有得到将审美经验与其他经验区别开来的方式。在认识上对情感的利用,既不存在于所有的审美经验中,也不为所有非审美经验所缺乏。我们已经指出,某些艺术作品具有很少的情感内容或者完全不具有情感内容,而且即使有可以感知到的情感内容,有时候它也可以由非情感的方式来领会。在日常生活中,根据感受对事物的分类,通常比根据别的特性进行的分类更加至关重要:如果我们善于对正确的东西(无论是生机勃勃的还是死气沉沉的)感到害怕、需要、无畏、或者怀疑,而不只是感知到事物的形状、大小、重量等等,那么我们的境况就可能会更好一些。即使动机变成了理论上的而不是实践上的,由感受做出识别的重要性也不消失。无论是动物学家、心理学家,还是社会学家,即使他的目的是纯理论的,他也会在其研究中合法地使用情感。的确,在任何科学中,尽管必需的客观性禁止主观愿望,禁止对证据的带有偏见的解读,禁止拒绝有害的结论,禁止避免不吉利的探究路线,但是它并不禁止在探测和发现中使用情感,并不禁止灵感和好奇的推动作用,并不禁止由对有兴趣的问题和有前景的假设的激动所给出的暗示。而且,我们越是讨论这些问题,我们就越是会达到这种认识:情感并不是如此清楚地同认识的其他要素区别开来,或者如此明确地可以从认识的其他要素中分离出来,以至这种区别可以为回答任何未决的问题提供一个坚实的基础。

五 审美的征候

在寻找将经验分类为审美经验与非审美经验的简洁表达(就与大致的用法大致相适应来说)上的不断失败,表明需要一种更为复杂的探究。也许我们应该由检验经验中包含的几种不同的符号作用的主要特征的审美适当性开始,由寻找审美的征象或征候开始,而不是由寻找审美的明确标准开始。征候既不是审美经验的必要条件,也不是审美经验的充分条件,而仅仅是倾向于与其他这种征候联合起来呈现在审美经验之中。

审美的三种征候可以是句法密度(syntactic density)、语义密度(semantic density)和句法充盈(syntactic repleteness)。正如我们已经看到的那样,句法密度是非语言系统的典型特征,而且是将草图区别于乐谱和手迹的一个特征;语义密度是艺术中的再现、描述和表现的典型特征,而且是将草图和手迹区别于乐谱的一个特征;而相对的句法充盈在语义上有密度的系统中将更为再现性的系统区别于更为图表性的系统,将更少“图式的”系统区别于更为“图式的”系统。所有这三种特征都要求最大限度的区别的敏感性。句法密度和语义密度,对于这种系统中任何特定的记号,都要求对字符和所指对象进行确定的无止境的关注;而在一种句法上有密度的系统中的相对的句法充盈,可以说在根据更多维度的区别上要求那种努力。有限决定的不可能性,可以暗示人们通常所声称的或指责的那种审美的不可言说性。但是,密度远非神秘的和含糊的,它是得到明确界定的;而且密度是从无法满足绝对精确的要求中产生的,并维持着这种要求。

第四个也是最后一个审美征候,是将例示系统区别于指谓系统的,并且联合密度将显示(showing)区别于言说(saying)的那种特征。只要一个经验关注的是一个符号所例示或表现的特性(即为一个符号所具有和显示的特性),而不仅仅是该符号所指谓的东西,那么这种经验就是例示性的经验。将例示性的算作是审美的,这似乎是对这种传统的让步:这种传统将审美的

与直接的和透明的(nontransparent)联系起来,因而主张审美对象被认为是某种是其自身的东西,而不是表示任何别的东西的东西。但是,像指谓一样,例示也将符号联系于所指对象,而且从符号到应用符号的东西或被符号例示的东西之间的距离,正如从符号到符号所应用或指谓的东西之间的距离一样。由于对于分析来说的“不可言说性”(ineffability)变成了密度(density)而不是神秘(mystery),因此“直接性”(immediacy)变成了一种例示(exemplification)问题而不是一种亲密(intimacy)问题,即起一种指示的(direction)作用而不是距离(distance)的作用。这里绝不意味着由于再现与例示相对,因而就是非审美的。与其说例示与再现相对,不如说例示与指谓相对。我们已经知道虚构的再现和再现一为是例示问题;而艺术中的再现很少是明确的实际再现,否则它就是纯粹指谓性的。而且,审美经验无须体现全部四种征候。

在审美经验中,这四种征候很可能趋向于存在而不是缺席,而且是非常突出的;但是,这四种征候的任何一种征候,都可能为审美经验所无或者为非审美经验所有。例如,文学艺术的符号媒介就不是在句法上有密度的,而重量或温度的测量却可以既是在句法上有密度的,又是在语义上有密度的。没有某种审美征候或者有某种非审美的征候,并不导致某个整体在审美上不太纯粹,也不是一种经验越是审美的就具有含量越高的审美征候。如果列出的四种征候并不分别地都是审美经验的充分条件或必要条件,但它们却可以联合地是审美经验的充分条件,可以联合地是审美经验的必要条件。也就是说,当一种经验具有所有这些属性而且仅当一种经验至少具有一种这些属性的时候,这种经验就可能是审美经验。

我并没有宣称,这种提议忠实地符合日常的用法。与绝大多数术语的情况相比,由实践确立起来的“审美”和“非审美”的前系统性的(presystematic)用法甚至更不清楚,而且受到不适当的理论化的影响也更为严重。我倒更愿意说,对于一对严重地滥用的术语,我们这里已经有了一种适当的用法。因此,密度、充盈和例示是审美的标志;清楚表达、衰减和指谓是非审美

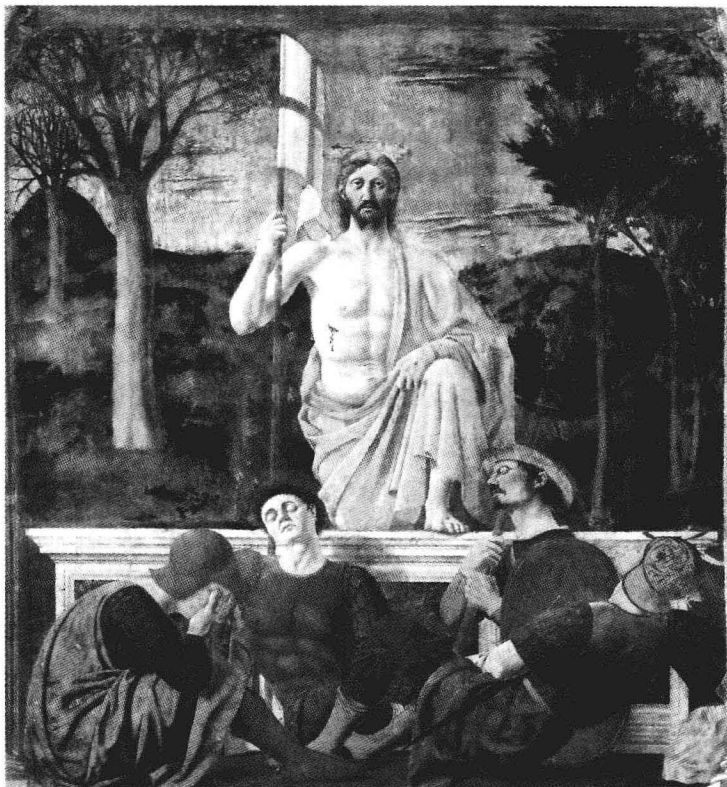


图 33 皮埃洛:《基督复活》

的标志。对经验的一种含糊而粗糙的二分法,让位于对特征、要素和过程的分类。将一种整体分类为审美的或非审美的,绝不等于是对其审美和非审美方面的辨认。一种确定无疑是审美的混合物的某些方面可以完全是非审美的;例如,一个乐谱和它的纯粹阅读就缺乏所有的审美方面。另一方面,审美特征可以在检验某些科学假设所要求的精密的定性和定量分辨中占有优势。艺术与科学并不是彻底背道而驰的。

这里在审美的与非审美的之间所划出的区分,完全独立于所有审美价值的考量。这正是像它应该所是的那样。《伦敦交响曲》(London

Symphony)的一次令人讨厌的演奏像一次完美的演奏一样是审美的;而皮埃洛(Piero)的《基督复活》(*Risen Christ*, 图33)并不比一个雇工的作品更像是审美的,而只是比一个雇工的作品更好而已。审美的这些征候并不是价值的标志;对审美的特征概括既不要求也不提供审美优异性的定义。

六 价值问题

有这样的民间传说:好的图像就是漂亮的图像。在一个较高的层次上,“漂亮的”(pretty)被“美的”(beautiful)所取代,因为最好的图像通常显然不是漂亮的。不仅如此,许多最好的图像在最显然的意义上是丑的(ugly)。如果美的排除了丑的,美就不是衡量审美价值的尺度;但是如果美的可以是丑的,那么对审美价值来说“美”就变成了一个仅仅是有选择余地的和容易误导的词语。

科学由它的真理来判断,艺术则由它引起的满足来判断,这种格言并没有说明更多的东西。前面提出了许多反对意见,极力反对满足(无论是引起的满足还是预期的满足)作为审美重要性的识别性特征,也反对满足作为审美价值的标准:满足不能被等同为愉快,而假定一种特殊的审美感受又回避了问题的实质。我们只剩下在审美上是好的就是在审美上是令人满足的这样一个毫无用处的说法;而问题是究竟什么东西使得一件作品是好的或是令人满足的。

是令人满足的一般与功能和目的有关:一个好的暖气炉均匀地、经济地、安静地和安全地将房子加热到所要求的温度。一种好的科学理论对相关事实做出清晰而简单的说明。我们已经知道,艺术作品或它们的实例,执行某些指称功能中的一个或多个功能:再现、描述、例示、表现。究竟什么东西构成任何一种这些类型的指称功能的有效的符号表达,这个问题反过来会提出这种符号表达究竟服务于什么目的的问题。

有时候可以做出一种这样的回答:超越直接需要之上的符号表达能力具

有提高我们能力和技术去应付未来的偶发事件这种更遥远的实践目的。审美经验变成了一种体育锻炼,图画和交响乐变成了我们用来增强智力肌肉的杠铃和沙袋。艺术为我们准备好生存、征服和收获的能力。而且,艺术还将疏导过剩的能力,以避免它的破坏性的发泄。艺术使得科学家更敏锐,使得商人更精明,并且清除青少年犯罪。长期被嘲讽为有罪的有闲阶级的无聊娱乐的艺术,现在被称赞为全体人类的公仆。对于那些必须将审美爱好与将所有价值还原为实际功用的确信调和起来的人们来说,这是一种令人欣慰的看法。

更加快乐的和也许更加简单的是这种差不多对立的答案:符号表达是人的一种不可抑制的倾向,人进行超越直接必然性的符号表达,只不过为了那种符号表达的乐趣或者因为他无法停止。在审美经验中,人是一个喜欢嬉闹的逞能少年,或者是一个在发现足够的水后仍然固执地挖掘的掘井人。艺术不是实用的,而是好玩的或情不自禁的。狗吠因为它们是狗,人用符号表达因为他们是人;在没有实际需要的时候发生狗吠和发生人的符号表达,只不过因为它们和他们都无法停止,而且因为这特别好玩。

第三个答案避开了实用性与娱乐性的对立问题,指出交往作为符号表达的目的。人是社会的动物,交往是社会交际必不可少的东西,而符号是交往的媒介。艺术作品是传达事实、思想和感受的信息;而艺术作品的研究属于新近成长起来的名为“交往理论”(communications theory)的那种无所不包的理论。艺术依赖于社会并有助于维持社会,艺术之所以存在是因为没有人是一个孤岛,而且艺术有助于使人确信没有人是一个孤岛。

健身、游戏或交流的这些解释中的每一种解释,都放大了和扭曲了局部真理。符号表达技巧的练习,可以略微提高实际的熟练程度;符号创造和解释的密码特征,可以给予它们一种游戏的魅力;而符号又是交往必不可少的东西。但是,通过花时间在博物馆来提高其专业能力的律师或海军上将、喜欢嬉闹的逞能少年、神经质的掘井人以及打电话的女人,他们分别地或共同地都没有说明全部情况。所有这三种答案都错过的东西,是好奇的冲动和启蒙的目的。超出直接需要之上的符号的使用,是为了理解,而不是为了实

践；具有强制力的是认识的强烈愿望，令人愉快的是发现，而交往是从属于应该被交流的东西的理解和表达。首要目的是自在而自为的认识；实用性、愉快、强制性以及交往作用，所有这些都依赖于这种认识。

因此，符号表达应该从根本上根据它如何满意地服务于认识的目的来判定：通过其敏锐的甄别和聪明的暗示，通过它在把握、探究和显示世界上的工作方式，通过它如何分析、归类、安排和组织；通过它如何参与到知识的制作、处理、保持和改造。对简单与微妙、权限与精度、范围与选择、熟悉与新鲜的考量，这些都是相关的而且通常处于相互竞争之中；它们的权重与我们的兴趣、我们的信息和我们的探究有关。

如果符号表现一般的认识的功效就这么多，那么对于审美优异 (aesthetic excellence) 来说，特别的东西又是什么？在审美的与有价值的之间的区别显得模棱两可。如果优异不是审美所必须有的东西，那么这种优异也就不适合于限于审美的审美对象。相反，当刚才勾勒的那种一般的优异由审美对象所展示时，它就变成了审美优异；也就是说，审美价值是任何符号活动中的那种优异，通过其属性的特殊汇聚，这种优异具有审美的资格。这种将审美归属于一般认识优异之下的做法，再一次提醒我们：尽管认识既与实践对立也与被动对立，但认识不排除感觉和情感；我们通过艺术所认识到的东西，既是由我们心灵所把握到的东西，又是由我们的骨头、神经和肌肉所感受到的东西；有机体的所有敏感和反应都参与到符号的创造和解释之中。

丑的问题消解了；因为愉快和漂亮既不限定审美经验或艺术作品，也不成为衡量审美经验或艺术作品的尺度。一个符号的愉快性或非愉快性，并不决定它的一般认识功效或它那特别的审美价值。《麦克白斯》(Macbeth) 和戈雅(Goya)《巫妖狂欢日》(Witches' Sabbath, 图 34)差不多像《皮格马利翁》(Pygmalion) 和波提切利(Botticelli)的《维纳斯的诞生》(Venus, 图 35)一样，绝不要求道歉。

通常让那些寻求永恒优异的固定不变的标准的人们感到难堪的趣味变

迁史,现在也变得容易理解了。在一段时间之后,最杰出的绘画一度会让人生厌,最伟大的音乐一度会让人恼火。一件作品可以逐次地让人感到厌恶、着迷、惬意和腻烦。这就是知识的媒介和工具的兴衰变迁。我们集中注意那些新的领域;对一个符号的兴趣的顶峰往往会出现在新发现的时候,出现在从由含糊到明晰的转变过程的途中的某个地方。但是,也存在着持久和复兴。只有保持在可理解的形式之中,发现才能成为有用的知识;当清晰而充实的符号变得熟悉时,并不会变得毫无价值,而是具体结合在作为进一步的探索的基础之中。而只要符号系统中存在着密度,就永远不会有完全的和最终的熟悉;另外的观察总是可以发现新的有意义的微妙之处。而且,我们从一个符号读到的东西和我们通过一个符号所学到的东西,会随着我们带给它的东西的不同而不同。我们不仅通过我们的符号发现世界,而且根据我们不断成长的经验不断提高对符号的理解和重估。审美价值的动态发展和经久不变,二者都是其认识特征的自然结果。

类似的考虑可以解释远离作品的经验的审美价值的适当性。马奈(Manet,图36)、莫奈(Monet,图37)或塞尚(Cézanne,图38)的作品对我们随后观看世界所产生的影响,就像直接面对这些作品一样,与对作品的评价



图 34 戈雅:《巫妖狂欢日》

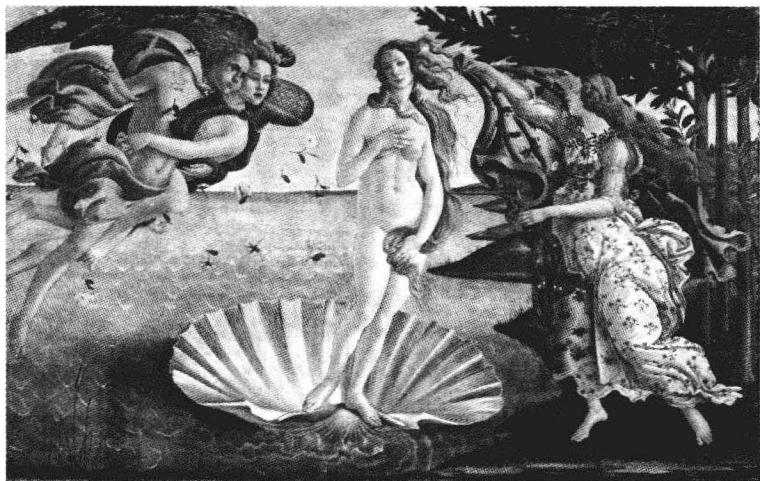


图 35 波提切利:《维纳斯的诞生》

是相关的。我们观看图画和聆听音乐^①如何影响我们随后和在别处所遇到的东西,会作为认识整合到这些东西之中。那个关于孤立绝缘的审美经验的荒谬而笨拙的神话就可以弃之不顾了。

在音乐、建筑和其他艺术中,非常普遍的主题和变奏的作用也变得可以理解了。主题动机的确立与修改、样式的抽象与阐发、变形模式的区分与关联,所有这些都是建构性探索的过程;而适当的衡量标准不是被动的享受,而是认识的功效:敏锐的甄别、有力的整合以及认识与发现之间的正确均衡。的确,发展知识的一种典型的方式,是通过对主题的不断进步的变奏。在现代作曲家当中,主题和变奏连同所有可识别的样式有时被不屑一顾,而最大限度的不可预测性成了公然宣称的目的;然而,正如 C. I. 刘易斯(Lewis)所指出的那样^②,完全的无规则性是不可想象的——如果在一部特定的

① 音乐不仅可以影响对其他声音的知觉,而且可以影响对我们看见的东西的节奏和样式的知觉。在我看来,这种结构性质的交叉转移,似乎是学习的一个基本的和重要的方面,不仅仅是作曲家、舞蹈家和画家的一种追求新异实验的问题。

② *Mind and the World Order* (New York, Charles Scribner's Sons, 1929), p. 385.

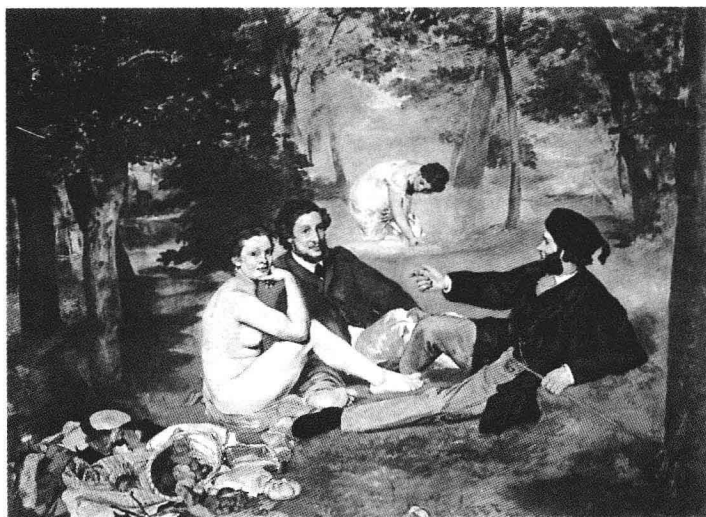


图 36 马奈:《草地上的午餐》

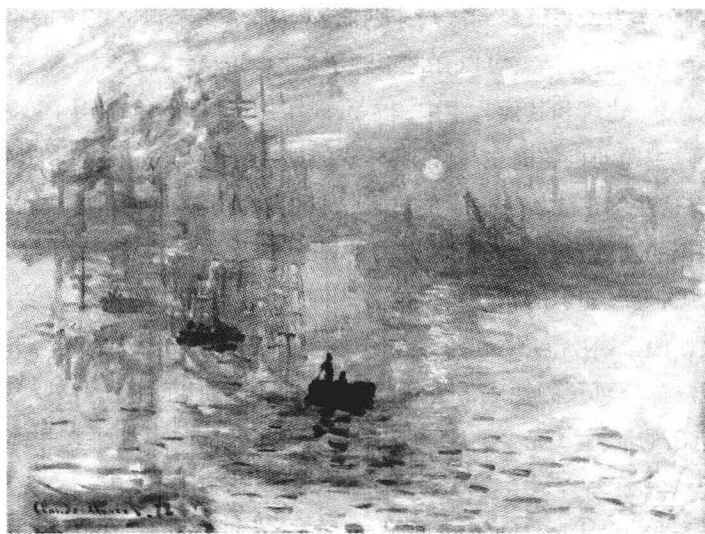


图 37 莫奈:《日出·印象》

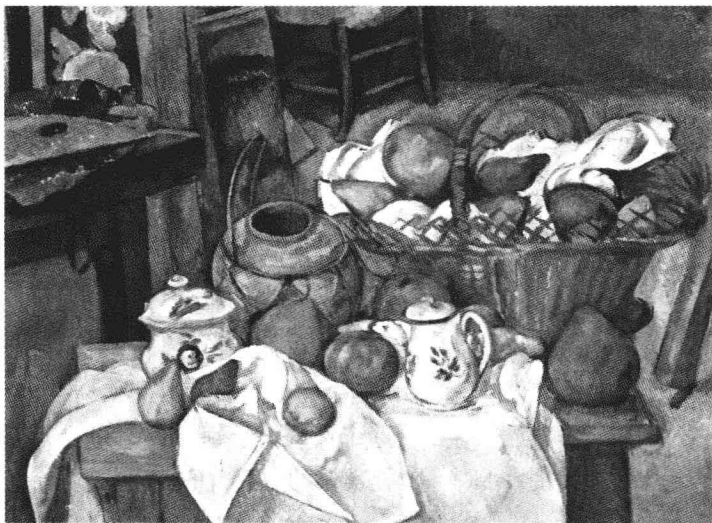


图 38 塞尚:《有篮子的静物》

音乐作品中任何乐句都不曾重复的话,那么这个事实本身就构成了一种显著的规则性。

然而,审美价值绝不是我在这本书中主要关心的东西,而对于得出有通常含混不清地称之为“美”的东西的一个最初的定义,我也感到有些不安。我认为,对优异问题的过分关注,是造成美学研究的紧缩和扭曲的主要原因。^① 说一件艺术作品是好的,甚或说一件艺术作品如何是好的,这根本没提供多少信息,没有告诉我们这件作品究竟是引人追忆的、充满活力的、生气勃勃的、还是精妙设计的,更没有告诉我们它那突出的颜色、形状或声音的特殊品质是什么。更进一步,艺术作品并不是赛马,其首要目的并不是选出优胜者。审美判断与其说是对仅仅作为达到最终评价的手段的特性的判断,不如说通常是发现那种特性的手段。如果一个鉴赏家告诉我,在对于

^① 参见我的论文“Merit as Means”, in *Art and Philosophy*, ed. S. Hook (New York, New York University Press, 1966), pp. 56-57。



图 39 基克拉迪神像

我来说差不多无法区别的两个基克拉迪神像(Cycladic idol,图39)中一个比另外一个更好一些,这就会激发我去寻找这两个神像之间的有意义的区别,并帮助我发现这两个神像之间的有意义的区别。对优异性的评估,是对洞察的次要帮助之一。判断艺术作品的优异或者人的善良,并不是理解作品和人的最好方面。而差不多像美德的标准不是心理学的主要目的,审美价值的标准也不是美学的主要目的。

总之,将审美经验构想为一种理解形式,结果既可以解决审美价值的问题,也可以降低审美价值的问题的重要性。

七 艺术与理解

在说审美经验是由某些符号特征的优势所区别的并且由认识效果的标准来评判的认识经验的时候,我是否忽略了(科学与艺术之间的)这种尖锐对立(科学与艺术不同,其最终的检验标准是真理)呢?难道这两个领域之间最彻底的区别是在于对于一个领域之真理意味着全部而对另一个领域的真理而言则毫无意义吗?

不管流行的学说如何,真理自身在科学中根本不太重要。我们可以随意生产出大量“真理”,只要我们不关注它们的重要性;乘法表是不可穷尽的,经验性的真理也大量存在。除非科学假设满足了我们探究所设立的范围或特别性的最低限度的要求,或者实现了某种有效的分析或综合,或者提

出或解答了有重要意义的问题,否则它们尽管是真的却是没有价值的。只有真理是不够的;它最多只是一个必要条件。但是,即使这样已经做出了很大的让步;即使最高贵的科学规律也很少完全是真的。为了广度或力量或简单性,小的误差会忽略不计。^① 在审慎的范围内,科学否认它的数据,就像政治家否认他的选民一样。

不过,真理也不是科学假设的估价中所涉及的竞争标准之一。对于任何一群特定的证据,都会有无数可供选择的假设与之相符。我们不能根据真理在它们中间进行选择;因为我们并不能直接通达这些真理。相反,我们是通过诸如它们的简单性和功效性之类的特征来做判断的。这些标准并不是对真理的补充,而是被抱有希望地应用为达到最接近与我们其他兴趣一致的真理的手段。

尽管对于在假设中进行选择来说,真理不是足够的、必要的,也不是一个试金石,这还会给我们留下真理仍然是一个与科学有关的考虑而不是与艺术有关的考虑这种印象吗?即使是如此温和的说法,也显示了一种过于强势的对立。一种假设的真理在根本上是一种符合(fit),即与一群理论符合以及假设或理论与手边的数据和遇到的事实符合。而就像菲利普·弗兰克(Philipp Frank)喜欢提醒我们的那样,符合的好处在于两方面的调节(adjustment):理论对事实的调节和事实对理论的调节,具有舒适(comfort)和新面目(new look)这种双重目的。不过,这种合适性(fitness),这种适应和改善我们的知识和世界的倾向性(aptness),对审美符号来说同样是贴切的。真理和它的审美相似物,等于不同名义下的占有(appropriateness)。如果我们将科学假设而不是艺术作品说成是真的,这只不过是因为我们将“真的”和“错的”这种术语保留为句子形式中的符号。我没有说这种区别是可以忽略不计的,但这是一种特殊的区别而不是一般的区别,是一种应用领域中

^① 见我的论文“Science and Simplicity”, in *Philosophy of Science Today*, ed. S. Morgenbesser (New York, Basic Books, Inc., 1967), pp. 68-78。

的区别而不是(符号)结构上的区别,而且它在科学与审美之间并没有标明任何分裂。

这也绝不是旨在抹杀科学与艺术之间的区别。宣称存在不可分解的统一体(无论是科学的统一体、艺术的统一体、艺术与科学一道构成的统一体,还是人类的统一体),无论如何,都是倾向于集中关注差异。我所强调的是,与人们通常所认为的相比,这里的亲缘性要深入得多,这里重要的区别也很不相同。艺术与科学之间的区别,不是感受与事实、直觉与推论、享乐与权衡、综合与分析、感觉与思考、具体与抽象、激情与行动、居中与直接、真与美等之间的区别,而是符号的某种特殊特征在主导地位上的不同。

这种重新构想所涉及的含义,可能会超出哲学之外。我们听到许多这样的说法:艺术和科学需要的天资和训练是如何不同,甚至相互冲突。总是有人提到,对于发现和培育审美能力的各种方法,需要认真努力地进行设计和检验。然而,如果没有合适的概念构架去设计至关重要的实验并解释实验的结果,那么这种谈论或者这些努力就不会有什么结果。一旦我们发现艺术和科学可以对符号系统产生作用(对符号系统进行发明、应用、解读、转换、操控),这些符号系统在某些特殊方面既相互一致,又有所不同,那么我们或许就能够对有关技能如何相互抑制或相互推进的问题进行有针对性的心理学研究;而研究结果可能就会要求教育技术的改变。比如,我们的初步研究表明,科学所需要的某些程序之间不太相似,而艺术所需要的某些程序之间则更为相似。但是,让我们越过先前的结论。确定的和能用的结果就是最需要的结果;在这个领域中,时间将促使错误的真实性和喧闹的陈词滥调将让位于初步的实验和审慎的猜想。

无论心理学或教育学最终会得到怎样的结果,它们无论如何都只能算作这里开始的理论探究的副产品。我的目的是推进一种系统研究,它涉及符号、符号系统以及它们在我们的感知、行为、科学和艺术中所发挥的作用,因而也是在我们的世界的创造和理解中所发挥的作用。

译后记

如果让你选两本最重要的美学著作,你会选哪两本?如果将这个范围限定在20世纪,你的答案会是什么?如果再加上英语世界这个限制,你的答案会有所不同吗?这些问题,在国际学术交流中,会经常遇到。答案也五花八门,其中最集中的有康德的《判断力批判》、黑格尔的《美学》和古德曼的《艺术的语言》;也有人将《艺术的语言》与杜威的《艺术即经验》(*Art as Experience*),视为20世纪美国美学的两本代表性著作;还有人将它与贡布里希(E. Gombrich)的《艺术与错觉》(*Art and Illusion*)、沃尔海姆(R. Wollheim)的《艺术及其对象》(*Art and Its Object*)一道,视为英美哲学界转向对艺术问题进行深入分析的划时代的著作。

然而,具有讽刺意味的是,古德曼本人并不认为他的这本书是一本地道的美学著作,因为无论在范围上还是方法上,它都与习惯的美学学科有很大的距离;而且在很大程度上是在挑战人们习以为常的美学观念。根据常识,我们喜欢在一幅画与它描绘的对象之间寻找相似关系,而在古德曼看来,与其说一幅画与其描绘的对象相似,不如说它更像另一幅画。诸如此类的对常识的纠正,在本书中比比皆是。

古德曼关于艺术的深刻洞见,得益于他兼有哲学家和艺术鉴赏家的双重身份。古德曼是一位杰出的唯名论哲学家,同时是一位非常专业的艺术鉴赏家、收藏家和创作家。让我们先简单浏览一下他的生平:1906年生于美国马萨诸塞州萨默维尔市,1928年哈佛大学理学优等生毕业,1929—1940年在波士顿经营沃克—古德曼美术馆(Walker-Goodman Art Gallery),1941年获得哈佛大学哲学博士学位,1942—1945在美军服役,此后先后任教于塔夫斯大学(Tufts University, 1945—1946)、宾夕法尼亚大学(The University of Pennsylvania, 1946—1964)、布兰德斯大学(Brandeis University, 1964—1967)、哈佛大学(1967—1977),1977年在哈佛大学退休,1998年去世,享年92岁。除了十余年亲自经营美术馆的经历之外,古德曼还在哈佛教育学院创建了一个“零点计划”(Project Zero),从事艺术和教育的跨学科研究,而且还在哈佛创立了一个夏季舞蹈课程,导演了三部舞剧《看曲棍

球》(*Hockey Seen*, 1972)、《兔子, 快跑》(*Rabbit, Run*, 1973)和《变奏》(*Variations*, 1985)。需要提及的是, 古德曼的夫人就是他在美术馆工作期间结识的著名画家凯塞琳·斯特基斯(Katharine Sturgis)。

从古德曼的生平来看, 除了在大学教授哲学之外, 他与艺术有非常密切的关系。首先, 古德曼是一位兴趣广泛的收藏家, 大学毕业之后就主持美术馆的工作, 收藏了大量的美术作品, 即使离开美术馆后, 也没有停止收藏; 其次, 古德曼是一位充满热情的教育家, 除了探讨多学科的艺术教育之外, 还力图通过艺术教育来增进人们一般的认识能力和创造能力; 再次, 古德曼是一位身体力行的实干家, 他力图将音乐、绘画、舞蹈等艺术形式融合起来, 创造出一种新的多媒体艺术。

当然, 要理解古德曼的美学, 首先需要了解他的一般的哲学观念。如果我们将迄今为止的哲学分为前现代、现代和后现代三种形态, 那么古德曼的哲学属于典型的后现代哲学。让我们参照梅勒(Hans-Georg Moellor)的一种区分来稍作说明。

梅勒从结构主义符号学角度出发, 将世界区分为表达的与被表达的两个部分。被表达的世界就是存有, 表达的世界就是符号。我们通常借助符号来表达存有, 通过符号来理解存有, 正是在这种意义上, 一些符号学哲学家将人定义为使用符号的动物。根据存有与符号之间的三种不同的关系, 梅勒区分了三种不同形态的哲学。前现代哲学是一种存有思维, 将包括符号在内的一切都视为存有, 符号也具有现实的意义。根据这种思维, 图像就是图像所代表的对象。现代哲学是一种代表思维, 将符号视为存有的代表。根据这种思维, 图像可以代表对象, 但图像本身不是对象。后现代哲学是一种符号思维, 将包括存有在内的一切都视为符号。根据这种思维, 对象本身就是图像。比如, 我们有一幅张三的图像。根据前现代哲学的存有性思维, 践踏这幅图像就是践踏张三。根据现代哲学的代表性思维, 践踏这幅图像就是践踏图像, 并不等于践踏张三, 当然也许在隐喻意义上是践踏张三。根据后现代哲学的符号性思维, 践踏张三就是践踏这幅图像, 因为根本就没有

离开这幅图像的张三,张三是一种图像存在,或者广义的符号存在。尽管古德曼区分了不同的图像,但从他所推崇的那种具有分类意义的图像来看,他支持的是后现代哲学的符号思维。根据这种符号思维,这个世界是由符号组成的世界,在符号世界之外并不存在一个等待符号去表达的非符号的世界。或者说,那个等待我们用符号去表达的世界本身也是符号世界。不同的符号系统会创造出不同的世界,在这种意义上,可以说我们有多这个世界,而不是一个世界。这就是古德曼对世界的基本看法,它与尼采的透视主义或者所谓的普遍解释学立场比较接近。根据普遍的解释学立场,我们没有唯一的事实,只有相互竞争的解释。每种符号系统,都是我们对世界做出的一种解释。

因此,哲学的根本任务,就不再是弄清那个唯一的世界是什么,而是澄清我们的符号表达方式,进而澄清我们可能拥有的诸种世界。古德曼的《艺术的语言》一书有个副标题,即“通往符号理论的道路”;而正如古德曼自己指出的那样,正标题中的“语言”的准确说法应该是“符号理论”。在本书中,古德曼对不同的符号表达方式进行了详细的考察。根据古德曼的理论,我们可以区分出不同的语言或符号系统。最精确的符号系统就是记谱系统,这种系统中的语言是清楚表达的,具有有穷区分性和不相交性等特征。这种语言无论在句法上还是在语义上都缺乏密度,没有给不同的解释留下任何空间。所有的科学表达都在追求这种精确的语言。一般的日常语言就不如记谱系统那么精确,因为尽管日常语言也具备句法上的可区分性,但不具备语义上的可区分性,或者说尽管在句法上没有密度,但在语义上却具有密度,因此日常语言有时候是含糊的,给解释留下了一定的空间。艺术语言比日常语言更不精确,因为艺术语言不仅在句法上具有密度,而且在语义上具有密度,从而给解释者留下了最大的解释空间。古德曼总结了艺术语言的基本特征,他称之为审美征候。这些征候有句法密度、语义密度、句法充盈、例示等。在后来的《如何是艺术?》一文中,他又增加了一个征候:多重和复杂的指称。如果一种语言或符号系统具备这些特征,就是一种艺

术语言,否则就是非艺术语言。

但是,这并不意味着某种语言凭借自身就一定是艺术语言或非艺术语言,关键还要看这种语言用在什么场合,因为语言的这些特征不是由语言自身决定的,而是由语言、语言的表达对象、语言的表达方式等等一道决定的。因此,正如古德曼在《如何是艺术?》一文中指出的那样,我们不能问某个东西是否是艺术,而只能问它何时是艺术。比如,伦勃朗的一幅自画像,如果被用来遮挡窗户,它就不是艺术,因为这时伦勃朗的这幅油画作品根本就不起符号作用。符号作用或者符号表达,一定是用一个东西指称另一个东西。当伦勃朗的油画被当作遮风材料的时候,它并没有指称遮风材料,它自己就是遮风材料,就具有遮风材料的性质。当某物自己就是某物的时候,它就不是在指称另外一个东西,因而就只是具有,而不是符号表达。当伦勃朗的这幅油画作品被当作他自己的再现或模仿的时候,即为我们提供关于伦勃朗的外观的信息的时候,它也不是艺术作品。因为任何一个事物都可以再现另一个事物。具体说来,对于伦勃朗的这幅自画像做些稍微的改变,比如将所有的颜色都改成它们的补色,这并不会影响它传达有关伦勃朗的外观的信息,但会影响它成为艺术作品。伦勃朗的这幅肖像画作为艺术作品,并不因为它再现了伦勃朗,不因为它跟伦勃朗相似,而是因为它例示了某些特性,比如老人的睿智与无奈,或者颜色与笔触的某些特性,或者某种特定的风格。总之,当伦勃朗的这幅自画像在起例示作用的时候,它的语言或者符号表达就具备那些审美征候,因而就是艺术作品。当伦勃朗的这幅自画像在起再现或者具有作用的时候,它就不具备那些审美征候,因而就不是艺术作品。

尽管这本书是关于符号表达的一般理论研究的,但它跟艺术尤其有关。古德曼的目的,就是将艺术纳入一种一般的符号理论中来进行阐明,因为这样有助于我们理解艺术的一般特性。但是,正如古德曼自己一再申明的那样,他并不是在给艺术下定义,并不是教导我们如何判断什么是好的艺术,而是在一般意义上说明艺术究竟是一种怎样的事物,一种怎样的符号表达

形式。因此,在总体上,这本书属于艺术作品本体论的范围,而不属于艺术定义或艺术评价的范围。艺术作品本体论是20世纪分析美学中的重要话题,这个话题与传统美学没有多大关联,而且甚至建立在反对传统美学的各种成见的基础上。古德曼根据自己对艺术作品的符号表达方式的研究,认为审美不是直觉、愉快、想象、移情等,而是对艺术的符号表达方式的认识或识别。艺术与科学一样,都属于认识领域,都给予我们关于世界的新知识,进而给予我们一个新世界。

古德曼的许多论点都能给我们以启示,尤其在破除我们的常识方面具有超强的力量。但是,这并不表明古德曼的所有看法都无懈可击。有时候常识尽管有些陈腐,却蕴涵着经得起检验的道理。比如,常识告诉我们某人的肖像画会像某人,古德曼告诉我们某人的肖像画与其说像某人,不如说像另一幅绘画。的确,从绘画都是物的角度来说,一幅绘画与另一幅绘画相似,而不与人相似。但是,从知觉的流畅性角度来说,我们通常更容易将某人的肖像画与某人联系起来发现它们之间的相似性,而不太容易在两幅绘画之间去寻找材质、尺幅乃至风格等方面的相似性。当然,这并不是说后者没有可能。这种情况经常出现在某些专门的领域,比如,在艺术市场领域可能更注重材质、尺幅之间的相似性,在艺术史领域可能更注重风格之间的相似性。但是,无论如何,对于一般的知觉来说,绘画与所画对象之间的关联显得更流畅,更自然。当然,古德曼会进一步反驳说,这种流畅性不是与生俱来、一成不变的;是习惯造成了这种知觉的流畅性,如果我们改变习惯,就会出现另一种知觉的流畅性。比如说,有一天我们会更流畅地看出两幅画在尺幅方面的相似性,而不太容易看出某人的肖像画与某人之间的相似性。也许在抽象绘画的领域,实际上就已经如此了。但是,这涉及对绘画本身的理解。如果有一天我们终于流畅地在绘画的尺幅方面发现相似性,而不是在某人的肖像画与某人之间发现相似性,那么肖像画就不再存在,进一步说绘画就衰变成为一般的物,如纸张、布段等。绘画就消失了,这是任何绘画理论都不愿意看到的结局。

再如,同一个音乐作品的不同演奏之间有些具有审美感染力,有些缺乏审美感染力,具有审美感染力的演奏可能在某个地方犯有不遵从乐谱的小错误,而缺乏审美感染力的演奏则可能没有出现这种错误。我们会欣赏那个具有审美感染力而犯有小错误的演奏,古德曼会欣赏那个毫无审美感染力而不犯错误的演奏,因为古德曼注重对音乐作品的认识胜过注重审美经验,我们注重审美经验胜过注重对音乐作品的认识。在这方面,古德曼再次挑战我们的常识,但是,除了佩服他的这种挑战精神之外,几乎没有人会赞同他这里做出的结论。

《艺术的语言》是一本在许多方面具有原创性的美学著作,分析美学中的许多问题都是由它引起的,译者也是在对分析美学的研究过程中认识到它的重要性的。三年前应高建平先生的约请,决定将它译成中文。初稿在两年之前就完成了,但由于版权问题迟迟得不到解决,直到今年夏天才最终定稿。尽管经过反复推敲,有不少地方仍然没有找到满意的译法,希望读者提出宝贵意见。感谢北京大学出版社将本书列入出版计划并妥善解决版权问题,感谢王立刚先生对美学和译者本人的一贯支持,感谢卡特(Curtis Carter)、舒斯特曼(Richard Shusterman)、来德曼(Zdravko Radman)的答疑、提供版权线索以及对译者的鼓励。希望本书的出版,能够推动古德曼美学的研究,尤其是运用古德曼的基本理论于中国古典美学的研究,在这里可能会出现很好的研究前景。此外,为了帮助读者的理解,译者配了一些图片。在此,谨让我对那些在本书的出版过程中提供过帮助的朋友,表示诚挚的感谢!同时,欢迎读者多提宝贵意见。

2008年7月25日于北京大学蔚秀园