

2021

## Nelson Goodman on Exemplification

Hui Zhang  
zhanghui2311@163.com

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#), and the [Cultural History Commons](#)

---

### Recommended Citation

Zhang, Hui (2021) "Nelson Goodman on Exemplification," *Theoretical Studies in Literature and Art*. Vol. 41 : No. 2 , Article 19.

Available at: <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss2/19>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Arts. It has been accepted for inclusion in Theoretical Studies in Literature and Art by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Arts.

# 纳尔逊·古德曼论示例

章 辉

---

**摘 要:** 古德曼的观点是,符号指称的方式有两种,即指谓和示例:指谓是作为标签的符号指向物体,示例则是作为符号的示例者具有标签或被标签所指谓;示例解释了抽象作品如何行使符号功能,表现被视为隐喻性的示例。古德曼的示例理论具有高度的创造性并产生了巨大影响,值得中国学界研究和借鉴。

**关键词:** 指谓; 示例; 表现

**作者简介:** 章辉,文学博士,曲阜师范大学美术学院教授,主要从事美学和艺术哲学研究。通讯地址:山东省日照市烟台北路80号曲阜师范大学美术学院276826。电子邮箱:zhanghui2311@163.com。本文系国家自然科学基金重点项目“美国当代美学史”[项目编号:16AZX024]的阶段性成果。

---

**Title:** Nelson Goodman on Exemplification

**Abstract:** Nelson Goodman holds that there are two forms of symbolizing, namely, denotation and exemplification. In denotation, a symbol is used to refer to an object, while in exemplification the exemplifier has a label or is referred to by a label. Exemplification explains how abstract works perform symbolic functions and express metaphorical exemplifiers. Being highly creative and influential, Goodman's theory is valuable and can serve as a reference for Chinese scholars.

**Keywords:** denotation; exemplification; expression

**Author:** Zhang Hui, Ph. D., is a Professor in the School of Arts, Qufu Normal University, with research interests in aesthetics and philosophy of art. Address: The School of Arts, Qufu Normal University, 80 Yantai North Road, Rizhao 276826, Shandong Province, China. Email: zhanghui2311@163.com This article is supported by the Key Project of National Social Sciences Foundation (16AZX024).

---

纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman, 1906—1998年)是当代西方著名哲学家,其符号理论被视为自皮尔士(Charles Sanders Peirce, 1839—1914年)以来当代西方最重要的符号理论。此前少有哲学家借助符号工具把他们的视野扩展到传统的逻辑和语言之外的艺术研究中,在《艺术的语言》中,古德曼应用其符号理论处理了一系列问题如再现、表现、艺术品的身份、描述和描绘的差异、审美的本质等,还讨论了隐喻、情感反应的认知层面等问题,为当代分析美学提供了富有洞见的思想,在西方学界产生了高度的影响。在古德

曼的美学体系中,示例(exemplification)是一个重要概念,本文拟分析这一概念的美学内涵,以期丰富当代中国美学和艺术学学科建设的思想资源。

## 一、指谓与示例

在《艺术的语言》《构造世界的方式》和《哲学和其他艺术和科学中的再概念》等书中,古德曼论述了示例。《艺术的语言》的主题是关于符号的一般理论,其核心概念是“指称”(reference)。古德曼是在基本的和最一般的意义上使用“指

称”这一术语的,它涵盖所有类型的符号、所有的代表(standing for)案例。有两种主要的指称形式即指谓(denotation)和示例。指谓指的是命名、论断(predicate)、描写等,其中一个词汇或一束词汇应用到一个物体或许多物体中的每一个上,比如“伦敦”指谓到一个城市,但“城市”指谓所有的城市。指谓也包含素描、绘画、雕塑、摄影、电影等描绘性的符号,即是一张肖像画指谓其主题,词典里的一张老虎的素描指谓所有老虎中的每一个。因此,指谓覆盖再现性艺术中的所有案例。一般性的描绘或再现性符号比如词汇、图片、图表等,指谓到物体、事件或其他的东西,它们是代表、指明或安排给物体、事件或其他的东西。这是符号行使作为一个标签(label)的功能。虚构性符号中的指称是无效的,因为现实中无此物。不存在圣诞老人,命名“圣诞老人”和圣诞卡片上的图片都没有所指。这样的符号解释,古德曼认为,依赖于什么样的术语指称了它们。我们理解它们是借助这样的术语,如“圣诞老人再现”(Santa Claus representation)、“圣父基督再现”等。显然,古德曼在这里受到了罗素的摹状词理论的影响。罗素不满于迈农和弗雷格的思路,提出摹状词理论,意图解决诸如圣诞老人、金山等不存在之物的存在悖论。摹状词如金山、飞马等是具有描述功能的词汇,但它们缺乏独立的意义,只有位于其被使用的命题中时才有意义。我们要理解摹状词,无须知晓其意指对象,事实上可能根本不存在这种对象。只要我们理解了这个词的不同组成部分的意义,比如金质的和山,也就理解了它的意义,但金山不存在,所谓的存在悖论也就不存在了(罗素 391—392)。

此外还存在着一种指称,如颜料碎片或裁缝的布匹样品,它们被用于指称特定的特征如颜色、组织等,这些是它们实际上具有的,或更严格地说,指称到特定的论断,这些论断应用到它们或指谓到它们。在这种情况下,实例作为样品,指称到一个指谓它的标签。这里的标签包括图片和词汇。在很多语境中,“标签给”(label for)可以理解为“某某的特质”(property of)。这里符号的功能是作为样品,这样的符号被视为示例而非指谓。这样,指谓就是联系某个符号到它应用其上的事物,而示例联系那个符号到指谓它的一个标签(Goodman, *Languages of Art* 92)。按照古德曼的

说法,指谓和示例的方向不同。在指谓中,一个标签被应用到某物(指向作品之外);在示例中,一个标签应用到示例者之上(指向作品本身)。如果甲示例了乙,那么,1. 甲具有或为乙所指谓;2. 甲指称乙。甲是一个具体的行使着符号功能的物体,乙严格来讲是一个标签。古德曼认为,论断是来自语言系统中的标签;符号并非常常行使作为自身的样品的功能,如果它如此做,那么它示例了它本身的某些特质。只有知道了什么样的符号系统在运作,我们才能知道哪些特质被示例了(53)。

一个论断(或描述,description),比如“是直的”指谓物体或事件,即是应用到它们身上,或是给它们以标签,其外延性的成员就是“符合”或“具有”它们作为标签的事物。当一个标签A指谓到一个物体B,B也指称到A的时候,B就被视为示例了A。示例是一个样品指称到它本身的特征,比如裁缝的样品书中的某一块布,它的功能是符号性地示例了特定的特质,比如颜色、纹路、组织、模式。在示例中,一个符号突出它自己的某些特质,因此是既指谓又提供了之于它们的认知性渠道。一幅商业广告的样品示例了其颜色和光泽,一幅抽象表现主义绘画示例了颜料的粘性。示例并非艺术和商业中的独特现象,而是广泛存在于科学、教学和其他领域之中。一个实验示例了它所验证的东西的特质,教科书中的一个样品问题示例了这个问题的解决策略。示例是临时性地具有(possess)(即在某些条件下才具有)加上指称,有了但没有符号化仅仅只是具有,而符号化了但没有具有就是其他的非示例的指称方式。那块布匹样品仅仅示例了它所具有和指称了的特质。但是,不是物体的每一个小的部分都能够行使样品的功能;一个符号的哪些特质被示例,这取决于何种特殊的符号系统在发挥作用。裁缝的样品通常不会作为一个裁缝的样品发挥功能,它通常示例的是某个布匹的特定特质。一个样品示例的不是它的所有特质,通常,纸杯蛋糕而非布匹样品示例了尺寸和轮廓,一块矿石的样品示例的是在某个特定时期和地域有何埋藏。样品被示例的特质随语境和环境的变化而差异极大。虽然布匹样品通常是其组织的样品而非其轮廓和设计的样品,但是如果我展示它给你看是为了回答装饰用的样品是怎么样的一问题,它的功能就不是作为材料

的样品而是作为一个装饰的样品,因此它的尺寸和轮廓现在就在它所示例的特质之中。“概而言之,关键点是,一个样品只是示例了它的某些特质;示例什么样的特质取决于环境,在这个环境中,它作为样品呈现了某些特质。”(Goodman, *Ways of Worldmaking* 64)

标签很自由,样品则不是如此。我能够让任何东西指谓红色的事物,但我不能让任何非红色的东西作为“红”的样品,其差异是这样的:一个词汇指谓红色的事物,这无需任何条件,只需让它指谓到它们就行;但是我的绿色毛衣要示例一个论断,让毛衣指谓到那个论断是不够的,毛衣必须也为那个论断所指谓,即是说,我必须也让那个论断指谓到毛衣。相比于指谓,对于示例的限制是,示例是指谓的反方向的子集。指谓暗示了两个元素在一个方向上的指称,而示例暗示了两个元素在两个方向上的指称。按照古德曼的唯名论观点,具有一个特征,比如蓝色,就是为某个论断所指称,或更恰当地说,是为某个标签,比如蓝色所指称。而且,标签不限于语言的东西即论断,图片、音乐符号以及所有其他的标签都分类世界中的物体。示例要求示例着的符号指谓回到它所指称的标签或论断。当某个特征以这种方式被指谓,它就被展示、典型化而呈现出来。当任何一个蓝色的物体被标签“蓝色”所指称,只有那些物体,比如蓝色的调色板,它既指谓到“蓝色”,类似的标签也示例这样的颜色,那些物体是其“样品”。当然,同样的一个东西可能同时行使两三个指谓性的功能,指称特定的事物,同时示例特定的特质,它可能是隐喻性地,也可能是实际性地存在这种指称关系。而且,有时候,指谓是间接的或中介性的,是为不同形式的指谓结合为复杂指谓的实例。指谓,即是说,沿着为其他符号所指谓的符号,或行使着指谓功能的符号所构成的“指谓链条”滑行。比如美国是为一幅图案为秃鹰的图片所指谓,这幅画既标签一只鸟,也示例了一个标签诸如“勇敢和自由”,同时反过来又指称了美国,而且美国也为它所示例。

## 二、表现与示例

再现是关于物体和事件的,而表现是属于情感和其他特质的。古德曼指出,相比再现,表现更

为直接,更具有即刻性。通常,一个表现是因果性地联系到所表现的东西,比如脸上的表情可能是某个人感受到了恐惧、悲哀或愤怒。但是,一个演员的脸部表情不必来自,也不必导致他感受到相应的情感,一个画家或作曲家不必然具有他的表现在作品中的情感。很显然,艺术品自身并没有感受到它们所表现的东西,即便它们所表现的东西是一个感觉。这些现象表明,艺术品所表现的,可能是激发在欣赏者身上的感觉或情感,即是说,一幅画通过使欣赏者感受到悲哀而表现了悲哀。但古德曼认为这种观点是错误的,因为被激发的无论是什么情感,这些很少是物体所表达的情感:一张脸表现了痛苦,激发的是同情而非痛苦;某个身体表现了厌恶和愤怒,倾向于激发反感或恐惧。而且,所表现的可能是情感和感觉之外的其他某种东西,一张肖像画表现了勇气和智慧,则几乎不能在欣赏者那里产生相对应的特质。

人们可能会认为,表现是因果性的:一张微笑的脸几乎不能表现悲痛,一个萎靡的人物形象不能表现兴高采烈,一张蓝色的绘画不能表现火热。但古德曼认为,这个说法是有问题的。当日本艺术电影最初来到西方的时候,人们看不懂演员到底在表达什么样的情感。某个表情表现的是什么样的情感不是立刻就清楚明了的,因为即便是脸部表情某种程度上也是为习俗和文化所塑造的。再现和现实主义是惯例性的,表现也是如此,特定的关系对于特定的人群基于习俗而被固定下来。在两者,这种关系不是绝对的普遍的永恒的。古德曼认为“再现和表现都是指谓的类型,区别是所指谓的东西是具体的还是抽象的。”(*Languages of Art* 50)比如一幅画,其中海边的树和岩石以灰色描绘,表现了巨大的悲痛。这幅画给出了三种信息:1. 它所再现的东西;2. 它所具有的特质;3. 它所表现的情感。前面两者的逻辑关系很显然,即这幅画指谓了特定的场景,是灰色轮廓的具体实例。但是,这幅画所具有的特质和它所表现的东西之间的逻辑关系是什么呢?严格来说,只有有生命的物体或事件才能是悲哀的,一幅画实际上只有灰色,是属于灰色种类的事物,它只是隐喻性地是悲哀的。表现这样就牵涉到隐喻性地“具有”,这一点解释了表现相比再现更为直接而较少实际性,因为“具有”相比指谓更为“亲密”(intimate)。即是说,具有是本身就有,是反身

性的,而指谓是指向本身之外,是对象性的,而隐喻性的相比实际的东西是更少实际性的。

再现是指谓的事情,而表现是“具有”的事情。两者的差异在方向,也在领域(domain)。一个物体,如果它是实际性地或隐喻性地为一个论断所指称(比如它表现了悲哀),而且指向那个论断或相应的特质,这可被称为“示例”了那个论断或特质。不是所有的示例都是表现,但所有表现都是示例。古德曼的观点是,当我们说一幅画是悲哀的或表现了悲哀,我们的意思不仅仅是那幅画指谓到悲哀,就如它再现悲哀那样,而且我们还暗示那幅画是悲哀的,即悲哀的特质是隐喻性地实例(instance)在作品之中。标签“是悲哀的”(in sad)指称到那幅画。这样在再现和表现之间,在指谓的方向上就存在差异:在前者,作品仅仅指谓和指称到被再现的物体;在后者,被表现的“东西”指称到那个作品。

浪漫主义表现论认为艺术品表现的是艺术家的某种心理状态,是特殊个体在特定的时刻所感受到的,但古德曼认为艺术品表现的是某个特质或某种类型的特质。古德曼不赞同表现是抒情性的来自心灵的呼唤的观点,因为传记性的和心理学上的东西既不能证实,也非艺术家和欣赏者所关注的东西。表现是隐喻性地具有一个作品所指称的特质,古德曼的这个观点可置入苏珊·朗格式的反托尔斯泰的传统之中。朗格认为,艺术品获得其表现性的力量不是通过引起所表现的情感或被表现的情感所激发,而是通过形象的方式包含、呈现或展示情感。古德曼由此认为,一个好的诗人不仅仅描绘一种忧郁的状态,他的词汇就是忧郁的。即是说,表现性的艺术是关于情感、指谓到情感、隐喻性地包含情感,但无需引起这种情感。古德曼的观点重新界定了形式性的或抽象的作品,否定了传统形式主义观点即纯粹性的艺术不是指谓性的。相反,表现性的和形式性的作品是指谓性的或符号性的,它们都示例了特质,即它们所具有的和所指谓到的那些特质,其差异在示例或样品的方式。表现性的作品是特定情感如爱、紧张、平静等的隐喻性样品(metaphorical samples),形式性的作品是它们所指称的颜色、空间或结构性关系的实际样品(literal samples)。

描写和描绘在古德曼看来是不同类型的指谓,而表现被视为示例的特殊案例。古德曼区分

了一个论断或标签之于一个符号或其他东西的隐喻性的应用和实际的应用。比如一个符号如一幅画,实际上是灰色的,它可能是隐喻性地悲哀的。这样,表现的指谓关系可解释为,把一个符号如一幅画联系到一个标签即悲哀的,后者是隐喻性地指谓或应用其上。古德曼认为表现是艺术的独有的示例模式,某个艺术品表现了它隐喻性地示例的特征。同样的一个作品,可能隐喻性地示例了其他的无关于它的审美功能的特征。一幅关于圣人的绘画表现了贫穷,当被视为投资品的时候,可能将自身呈现为一个金矿。既然它在它的经济角色中示例了“是一个金矿”,而不是在其审美角色中,它就没有表现那个特征。古德曼认为,表现不限于情感领域,这幅画表现了贫穷就如表现了虔诚,音乐片段常常表现了重量、颜色和模式就如表现了感觉。哑剧演员的行为,不是它所指谓的行为的一部分。他不是爬梯子、擦窗户,而是描绘、再现、指谓爬梯子和擦窗户的行为,他的模仿就是示例了爬梯子和擦窗户的行为,就如一张图片示例了它所再现的一栋房子的颜色那样。但那张图片不是一栋房子,模仿也不是爬的行为。舞蹈中的有些元素主要是指谓性的,是日常生活中的姿势的描绘,比如弯腰、招手等,但其他的动作,特别是在现代舞蹈中,主要是示例而非指谓。它们所示例的,不是标准的或熟悉的行为,而是节奏性的和动态性的身体。古德曼说,某些符号甚至是示例了它们不真正地具有的特质。某个素描的线条没有移动或感到紧张,但可能表现爆发性的行为和斗争;一幅抽象画可能表现运动,某段音乐可能表现罗马交通的磕磕碰碰的流动性和永远的挫折;一幅漫画,在描绘一个主题的时候,夸张地表现了某种特质。在这些例子中,表现性的符号示例了它隐喻性地拥有的特质(Goodman, “On Capturing Cities” 5—9)。总结就是:如果甲表现了乙,那么:1. 甲具有乙或者为乙所指谓;2. 这种具有或指谓是隐喻性的;3. 甲指向(refers to)乙(Languages of Art 95)。

### 三、示例的美学意义

在古德曼的符号理论中,指谓和示例都可以分为实际的和隐喻性的两种指称形式。隐喻性的指谓可以解释虚构性的艺术品如何指谓某种东

西,比如阿 Q 隐喻性地指谓到我们所有的人。示例能够解释艺术中的表现,这是指谓之外的另一个意义来源。大多数音乐、舞蹈、建筑等作品都不再现什么东西。在再现之外,艺术作品能够唤起我们的注意到其特质本身,即是示例它们。至于某种特征,一个艺术品能够示例它,但不是真正地具有它,比如一幅画表现了悲哀,实际上绘画不能真正地表现悲哀,古德曼认为这样的特质是隐喻性地示例的,即被表现的。简单说就是,当一个艺术品隐喻性地示例了某种东西的时候,它就表现了这种东西。相应地,表现不限于情感和感觉,而是包括了隐喻性地归于作品的任何特质,比如建筑可能表现了运动、活力或奔放,即便它实际上没有任何这样的特质。表现和示例一样,在一个符号和它所指谓的东西之间不存在绝对的、普遍的、永恒的关系。而且,指谓和示例并非相互排斥,毕加索给美国作家格特鲁特·斯坦因(Gertrude Stein, 1874—1946年)所作的肖像画既指谓了斯坦因也示例了永恒,艺术中的符号典型地行使着多重相互激发的指称性功能。

借助示例概念,古德曼能够解释艺术品的许多特征的意义。一首诗,不仅仅是一个再现性的符号,它所示例的东西的艺术价值与它所再现的东西同样重要。相应地,翻译者的目标,是最大程度地保留其最初所示例的东西,就如它所说的是什么东西。在艺术中,纯粹主义绘画的特质,是那幅画展示、选择、集中、强调在我们意识之中的,即不仅仅是它具有,而且还示例的作为样品去代表之的那些特质。一个艺术品,即便没有再现和表现,仍然是一种符号,即便它所符号化的不是事物或人或情感,而是它所呈现的某种模式的轮廓、颜色、组织。示例这个概念抓住了许多艺术品呈现、突出或体现其主题和特质的方式,比如蒙克的著名绘画《呐喊》,示例了其旋转的轮廓线、耀眼的颜色、戏剧性的对比、有力的画笔。它也隐喻性地示例了痛苦和孤独的情感。这幅画描绘的人物是痛苦和孤独的,同时,绘画包含了痛苦和孤独的特质本身。旋转着的画笔应和了人物的尖叫的嘴巴,因此,整个构图看上去都是在尖叫:它示例了尖叫。示例很好地解释了抽象艺术比如非客体性的绘画和纯粹器乐如何是有意义的,尽管它们没有再现任何东西,不能描绘任何东西,因为它们缺乏语言符号系统。我们可以说,贝多芬的第五交

响曲示例了“为胜利而斗争”。许多理论家否认音乐能够具有外在于音乐的意义,有些理论家则认为某些纯音乐能够讲述这种心理学的故事,示例概念有助于弥合这两种观点的鸿沟,它表明音乐如何指称到音乐“之外”的特质,而同时这些特质也是音乐本身所具有的。

严格来讲,《呐喊》示例了其旋转性的笔法,但表现了孤独和痛苦的情感。它也表现了它的尖叫性的特质,这幅画指称到了尖叫,虽然只是隐喻性的尖叫。古德曼的观点的好处之一是,它允许非情感性特质的表现。许多音乐理论家不满于哲学家把注意力集中在情感特质的表现上,而在古德曼看来,诗歌、绘画和音乐都能够示例这样的非情感性的特质,如流动、新鲜、湿润、沉重等,它们能够尖叫、咆哮和萎靡。古德曼提供给我们一种方法去谈论作品所隐喻性地具有的非情感性的特质的表现。人们可能反对,说很难相信艺术品指称到它本身之外的某种东西。但古德曼说,任何东西示例了或表现了的特质,并非存在于其外,而就是它所具有的特质;讨论那些特质就是讨论作品本身(Goodman, “Some Notes on Languages of Art” 567)。比如当我们听到一曲欢快的音乐,欢快既是这个音乐作品所具有的,又作为一个独立的特质被指谓到。对于古德曼,一个艺术品,就如任何样品,不仅把我们的注意力导向其本身,而且导向那些典型的特质。示例的主要功能,是合法化艺术品作为符号的抽象特质,它本身传递了意义,而非通过欣赏者所做出的联系到其他的某种东西而获得意义。既然任何事物所示例或表现的,就是它所具有的特质,为什么不直接说艺术品所具有的特质,而要说什么所示例和表现的,就是它所具有的特质,为什么?古德曼的回答是,不是物体所具有的所有特质,而仅仅是当其行使某种类型的符号功能的时候,它所示例或表现的,就是它所具有的特质,才相关于它作为艺术品的身份,锤子的功能外在于作为雕塑的铜质物体。我们可以不把艺术品看作具体的作为审美符号示例了或表现了特定的特质的物体,而是看作抽象的复合体,它包含了它这样符号化了的特质(Goodman, *Problems and Projects* 126)。

符号学美学面临的难题之一是,符号的指谓本性和审美经验的直接性的不相容,说的是艺术品作为审美客体直接地给予了我们审美经验,但艺术品作为符号,应该通过指谓到自身之外的物

体才能有意义。示例概念的提出就是为了解决这一矛盾。如果直接性要以符号过程去解决,那么示例概念就发挥作用了。说这个红颜料是红色的即是断言“红色”指谓到这个颜料,说这个红颜料示例了“红色”就是说它具有红色以及它指谓到“红色”。古德曼这就突出了示例作为阐释艺术符号的工具所需的“直接性”,解决了艺术品的符号性和审美经验的直接性的矛盾。古德曼将其符号理论应用到美学领域,挑战了传统的艺术品的元素即内容和形式的划分。在传统美学看来,形式即轮廓、组织、颜色、线条、结构等是传递内容的抽象的容器。这种观点认为,形式内在于艺术品本身,内容则是符号性的元素,在这个意义上它是外在的,呈现了独立存在的事物或思想。古德曼指出,形式/内容、外在/内在的区分在非再现性的艺术比如蒙德里安的绘画、达达艺术和概念艺术等等中都变得模糊不清。而且,即便是应用了传统符号的再现性艺术,其象征和形式、内在元素和外在元素之间也缺乏清晰的边界(*Ways of Worldmaking* 59)。

在《艺术的语言》中,古德曼提出了审美的四个症候,示例为其中之一。那么,为什么是示例而非指谓被视为审美的症候呢?古德曼说,示例常常是把文学区别于非文学的最动人的文本特征,是诗歌、小说、短篇故事区别于科学论文、烹饪书、年度报告等的重要特征。在文学作品中,通常重要的不仅是被讲述的故事,而且是它是如何被讲述的。在服务性的、阐明性的再现性图片和艺术性的绘画之间,也存在这种差异。节奏、韵律和其他被示例的模式,以及情感和其他被表现的特质,在大多数艺术品中最关键,但对于科学或实用性的话语来说不那么重要。当然,示例在非审美性文本中经常发生,但是,示例作为症候,它的出场常常在审美和非审美之间构成标志性的差异(*Goodman, Of Mind and Other Matters* 135-136)。

#### 四、建筑与示例

在艺术研究中,示例的解释效力,最大可能的是抽象艺术,这是这一概念给当代美学作出的最大贡献。除了上文所论,古德曼以示例理论详细分析了建筑。在所有艺术中,建筑与音乐最类似:不像绘画或戏剧或小说,建筑很少描绘或再现,而

是以其他方式表达意味。不像一幅画可能重新安装框架或再悬挂,不像一个协奏曲可以在不同的大厅里听到,建筑作品牢固定位于某个变化很慢的地理文化环境中。而且,建筑通常有实用功能,这支配了其审美功能。对建筑而言,这两个功能之间的关系从相互独立到相互加强再到完全冲突,是非常复杂的。古德曼指出,不是所有建筑都是艺术品,而且“何为艺术”不能混淆于“何为好的艺术”,大多数艺术品是坏的。成为一个艺术品也非依赖于作者或其他任何人的意图,而是依赖于这个物体如何行使功能。一个建筑成为艺术品只有在它以某种方式指谓、意味、指称和象征的时候。但这一点不那么明显,建筑艺术品在其日常中的实用功能模糊了其象征功能。而且,有些形式主义者主张纯粹的艺术必须免于所有象征,必须在其自身、为其自身而存在,任何超越其自身的指称都是污染。这个观点,是基于狭窄的指称概念。古德曼认为,不是所有的符号性功能都是美学的,一篇科学论文指谓丰富,但不因此成为一部文学作品。一栋建筑的意味方式可能与其成为一个建筑艺术作品不相关,比如它可能是避难所、恐怖之地、腐败之地等。建筑不同于文学或绘画,通常不描绘或描述。但某些建筑作品也有再现,比如拜占庭教堂里的马赛克覆盖和罗马式的表面几乎完全是雕塑,悉尼歌剧院描绘的是帆船。一栋建筑无论是否再现某种东西,它都可能示例或表现特定的特质。示例是建筑意味的主要方式。对于一栋建筑,不是其所有的指称到的特质都是其实际上具有的,德国班贝格教堂里的拱顶不是真的被吃掉了,其空间不是真的在移动,其组织不是真的而是隐喻性地具有活力。某栋建筑可能表现了它没有感受到的情感、它没有想过或表达过的思想、它不能展示的行为,建筑是隐喻性地具有这些特质。但隐喻性的并非错误的,因为隐喻性的真理之于隐喻性的错误就如实际的真理之于实际的错误那样清楚明白。哥特式建筑高飞吟唱并非萎靡和哀叹。虽然两个描述在实际上都是错误的,但前者而非后者是隐喻性地正确的(*Goodman and Elgin* 33-34)。

一栋建筑指称到其真实具有或者隐喻性具有的特质就是示例,示例了隐喻性具有的特质就是人们所说的“表现”。为便于区分,古德曼通常用“示例”表达“真实的示例”,把“表现”作为隐喻

性的情况。一栋纯粹形式性的建筑既没有描绘任何东西,也没有表现任何情感或思想,有时候,人们会认为它没有行使符号功能,实际上它示例了特定的特质,只有如此它才能区别于那些根本不是艺术品的建筑物。就如布匹样品那样,它示例了很多它自己的特质。一栋建筑当然也可能实际示例某些特质,还表现了其他特质。比如佛罗伦萨郊外的圣米尼亚托大殿(San Miniato al Monte)的外表,鲁道夫·阿恩海姆写道“它表现了作为一个独立物体的特征,但它也象征了人去斗争获得自我的完整性以反抗外来力量的干预。”(Arnheim 142)按照古德曼的观点,那个外表示例了第一个实际的特征,也表现了第二个隐喻性的特质。

再现、示例和表现是基本的符号性元素,但一栋建筑指称到深奥的或复杂的思想,有时候是沿着曲折的道路,沿着同质性的或多相性的指称之链。比如一栋教堂再现了帆船,帆船示例了超离地球的自由,超离地球的自由反过来又示例了某种精神,那么教堂就通过三个环节的指谓链条指称到这种精神。这样的非直接的或中介性的指称常常被称为“暗示”(allusions)。一个建筑作品所意味的东西一般来说不能等同于它所激发的思想和情感。虽然“激发”有时候可与“暗示”或“表现”互换,但不能混淆之,因为虽然某些作品暗示或表现了它们所激发的情感,但并非所有作品都是如此。一栋年代久远的建筑不总是表现了它所激发的怀旧感,一栋国际大都市的摩天大楼也不会总是指称到愤怒,虽然它可能广泛和持久地激发这种情感。类似地,暗示和所有其他的指称必须区分于因果关系(causation)。对于某个建筑,一个时代镶嵌于其纪念碑之中,因此建筑不是中立性的,它表现了政治的、社会的、经济的和文化的关系,但是,一个建筑作品并非总是指称到导致了其构造或影响到其设计的经济的或社会的或心理的或其他元素或思想。即便一栋建筑可能意味某种东西,这也可能无关于其本身。一栋有着某种设计的建筑可能象征其缘由或影响(causes or effects)或代表某种发生在其中或其地址上的历史事件,或代表其被设计的用途。任何屠宰场可以象征屠杀,任何陵墓可以象征死亡,一栋耗资高昂的县城法院可能象征奢侈浪费,但以这些方式意味并非行使了一个建筑作品的功能

(Goodman and Elgin 40-44)。

如何解释建筑作品呢?一种观点认为,正确的解释是唯一的,依赖于建造师的意图。但是,这就要考虑那些没有能够实现艺术家的意图,或超过了艺术家的意图,或与艺术家的意图有分歧的作品:不仅坏的艺术品常常没有能够实现艺术家的意图,伟大的艺术品也常常充满了非意图性的实现。而且我们很少不能解释史前或其他的我们对艺术家和其意图所知甚少的作品。但古德曼认为,意图论的最大失误是绝对论,因为一个艺术品的意味的方式是多元的、对立的、变化着的,对很多很好的具有启发性的解释开放。另一个极端是激进的相对论,这种观点认为,一个作品可能意味人们说它可能意味的任何东西,或者用其他的话说,它什么也没有意味。这就是说,在正确的和错误的解释之间不存在差异。这个观点很显然是简单化的。相比其他艺术,建筑让我们更加意识到解释不能如此容易地分离于作品。一幅画立刻呈现给我们,但一栋建筑是在视觉和动觉经验的多面向的混合中呈现给我们的:从不同距离和角度的视点,从走廊到内部,从楼梯到扶手,从摄影图片、微缩模型、草图到实际的使用。这样构造的作品本身就等同于解释,会受到我们关于这栋建筑的观念的影响,以及它和它的各个部分的意味或将有的意味的影响。同样的祭坛可能是一个核心的枢纽或是一个偶然的失误,一栋清真寺对于穆斯林、基督徒和无神论者不会具有同样的结构。因此,绝对论和相对论都有问题。第三种观点可称为结构性的相对论(constructive relativism),它把解构视为重构的前奏,坚持认为在对于某个作品的诸多解释中,某些是对的,某些是错的。古德曼认为,判断一个建筑艺术品的合适(rightness)常常是借助于某种契合即各个部分组成的整体,以及整体之于语境和环境的关系;什么东西构成了这样的契合不是固定的,而是变化着的;契合依赖于所示例的特质,或者通过复杂链条所表现的或所指谓的或指称的东西。古德曼没有说明个体建筑是如何意味的,他认为我们没有一般的可供遵循的规则去这么做,就如我们没有一般的规则去确定某个文本意味着什么,或一张素描描绘的是什么东西那样。优秀的艺术品给我们的是启发而非愉悦。一栋建筑,相比大多数艺术品,改变了我们的物质环境,更主要的是,作为艺术品它可能



通过获得意义的多种方法,告知和重新组织我们的整个经验。就如其他的艺术品,它能够给我们新的洞见,推进理解,参与到我们对世界的不断的重构之中(Goodman and Elgin 46-48)。

## 五、批评与回应

古德曼的示例概念对审美和艺术现象提出了新的理解,当代西方学界有人应用其理论,也有学者对其提出批评,从中可见这一概念的阐释力量和理论限度。在《园林、自然与城市:审美例示的一种变化》这篇文章中,柯蒂斯·L.卡特借助古德曼的示例概念论述了园林、自然与城市三者之间的符号关系,他把园林理解为自然与城市之间的符号桥梁,认为园林可以作为审美符号的一种形式而发挥功能。卡特指出,示例实际上发生在园林与自然之间,因为二者都包括生机勃勃的树木、花卉、岩石和水流。例如,在中国园林中,岩石富有生气的形式和表面示例着山川,池塘指称自然风景中平静的湖泊。在园林与城市之间也发生着类似的示例关系,例如,园林和城市中都存在亭台楼阁和其他建筑物。在另外的层面上,园林实际上示例着播种、成长和枯老的周期,这在自然与城市之中同样发生着(卡特 151)。借用古德曼表现是隐喻性示例的观点,卡特提出,园林是理解自然/城市之间联系的象征。他说“园林的成长、成熟与衰退也可以被作为一种象征,展示可能发生在自然与城市之间进程中的事件。”(152)从隐喻角度理解园林,使得园林能够充分展示传统意义上的美学价值如自然美、和谐、平衡、优雅等,隐喻还抓住了人们在欣赏园林空间时所体验到的心情、感觉甚至想象性反应的本质。总之,从古德曼的示例观点理解园林作为自然和城市之间的连接和中介,园林的审美价值得以呈现,其与自然和城市之间的关系,也得到了新颖的理解。

古德曼强调一个艺术品的表现,部分基于它所身处其中的符号系统的功能。比如蒙德里安的作品《百老汇爵士乐》(*Broadway Boogie-woogie*)表现了纵情享乐基于它在蒙德里安整个作品的符号系统中所扮演的角色。如果它是在吉诺·塞维理里尼(Gino Severini, 1883—1966年,意大利画家)的成熟风格的视觉符号系统中(当然这是不可能的),那么它可能表现的是高傲的冷漠。但

是,詹妮弗·罗宾逊指出,并非所有的艺术表现都能够以语义性的术语去解释。如果我们认为某个艺术品表现了其中的某个人物或暗含作者的某种情感或心理状态,那么这个情感可能是真实的,是这种姿势和作者所有的。比如托尔斯泰对安娜的情感是同情和热情,这种情感也是生活中的那种我们对不幸的人所具有的情感。要理解这种情感,我们需要对表现性姿势的心理性的描述,要知道它们是如何联系到它们所表现的心理状态的。再如,康斯坦伯的风景画表现了对英国乡村的爱,这就不能说,这些作品是隐喻性地爱乡村。对于这些例子,示例概念就无法解释。而且我们知道康斯坦伯的风景画表达了他对英国乡村的爱是基于我们知道它被创作的语境,知道艺术家确实爱乡村,知道这些爱表现在他的笔法、色彩和构图之中。因此,就如再现,要确定艺术品所表现的是什么东西,仅仅知道其所处的符号系统是不够的,我们还要知道艺术家创作的意图等缘起。罗宾逊认为,古德曼的观点的局限,一是否定了艺术的心理学的层面,特别是在他论再现和表现的时候。二是忽视了艺术品缘起的历史文化的层面。这两个方面往往联系在一起,我们需要的关于艺术品缘起的信息就是其作者的心理状态。第三个局限是他坚持唯名论,而非语言哲学,后者包括更为宏富的语义论,更不用说实用主义维度了。古德曼的唯名论立场导致他主张指称是再现的核心,然后退回到大多数再现缺乏指称的立场,它也导致他说只有标签能够被示例或表现,这种观点解释了为什么他忽视了表现的心理学层面。古德曼把某种符号作为他的符号系统的模式,而这种符号系统不像我们实际使用的任何一个语言系统(Robinson 213-218)。

古德曼认为,艺术与科学一样,其核心功能是认知性的,美学是认识论的一部分。詹姆斯·杨不赞同古德曼的观点(Young 126-137),认为艺术在很大程度上并无认知价值。杨说,艺术品的认知价值不能以其示例的能力得到完全的解释;如果艺术品是因为示例而获得认知价值,那么艺术品不会是知识的重要源泉。

古德曼说的是,一个物体不仅示例它所具有的特质,还能示例它隐喻性地具有的特质,比如一首奏鸣曲没有感情,不能实际地示例痛苦,但它能够隐喻性地示例痛苦。古德曼还认为,隐喻构造

了物体中的某个特质。杨指出,古德曼的隐喻性示例的观点存在很多问题。隐喻性的示例只有在艺术品存在着隐喻性的特质的时候才是可能的,但不存在这样的特质,只存在实际的特质。而且,当用隐喻去描述一个物体的时候,我们不是在物体中创造新的隐喻性特质。毋宁说,我们只是用新的方式去描述物体一直有的实际的特质。比如用金矿去描述一幅画,这描述的是作品实际上有的特质,即它是一个好的投资品。当它被描述为金矿的时候,它并没有获得新的内在的特质。特别是,它没有获得“是一个金矿”的特质(在矿井,金子从中提炼出来的意义上)。从经济学的角度看,那幅画仅仅示例了它是一个好的投资品的特质,这个特质可被描述为金矿的特质。类似地,当一个作品示例了雅致和优美,并非如古德曼说的那样,是一个隐喻性的示例,而是因为奏鸣曲实际上就是优美雅致的,优美是其实际的特质。杨认为,艺术品不能有这些隐喻性的特质如痛苦、欢乐等,艺术品也不能实际上有这些特质,因为艺术品没有心灵,没有大脑,它们不能实际地痛苦或高兴。实际上,艺术品被视为疯狂是因为它在表现,它是疯狂的表现。在古德曼看来,表现就是隐喻性的示例。杨不赞同这种观点,他认为,没有什么东西被隐喻性地示例了,如果古德曼的观点是对的,那就没有艺术品能够表现什么。但是,某些艺术品就是表现性的,古德曼的表现论是错误的。

示例如何具有认知价值呢?古德曼的观点是示例能够开启对于世界的新的视角。一个示例者把观众的注意力集中到被示例的特质上,这样我们就能够获得更多的知识。古德曼还认为一旦对某些特质有更清晰的概念,我们就能够运用这些概念去解释经验,从而推进我们关于世界的知识。杨说,古德曼这么说是对的,但是艺术品能够示例的特质比古德曼想的要少,艺术品只有很少一部分的认知价值能够诉诸它的示例能力而获得解释。比如华盛顿画派示例了绘画画面的平坦,他们把观众的注意力吸引到这种平坦上,这就推进了我们对于绘画的理解,我们意识到其他绘画的表面是平坦的。但在这个案例里,人们获得的知识是琐碎的。人们早已知晓绘画表面是平坦的、颜料是粘性的,诸如体积、重量、颜色、轮廓、对称、平衡等,通过作品示例获得的这些特质的知识,相比科学知识是微末的,相比艺术能够提供的深刻

洞见来说也是微末的。杨说,古德曼关于艺术如何具有认知价值的观点是错误的,艺术品确实是知识的重要来源,但它不是以示例获得这种知识,而是通过再现世界的某些方面而具有认知价值。杨认为,如果要学习关于某个物体的知识,无需考察物体本身或其样品,对于物体的再现就够了。实际上,我们关于世界的很多知识就是通过再现获得的,这些再现是多样化的,包括图片、书籍、科学理论、普通语言等。艺术品能够再现世界的某些方面,有些作品比如纯音乐就没有再现,因而缺乏认知价值(126-137)。

人们的疑问是,古德曼的“具有”是否被示例所破坏。约瑟夫·马戈利斯批评说,既然示例需要具有而非反之亦然,相比古德曼的示例理论,解释物体为艺术品基于具有特定的特质而无需示例它们就是一个更为经济的观点(Margolis 266-268)。比如某个作品具有(或者是隐喻性地)静逸的特质,这个特质关系到其价值和本质,我们会感知到它,但无需说这个作品示例或表现了静逸。很多学者批评古德曼没有说明“示例性的系统”是什么东西,就是这个体系决定了物体示例了它们论断中的哪一个。大多数批评家认为示例性的系统是某种类似语言的东西,在示例和它们的所指之间有一套规则。如果艺术为示例系统所控制,我们应该能够撰写示例的词典和语法。古德曼不仅没有这么做,而且大多数美学家如门罗·比尔兹利和马戈利斯等人认为对于任何艺术,我们无法这么做。面对马戈利斯等人的批评,古德曼辩解说,一个作品有很多特质,它们无关于它作为作品的功能。能够算数的特质是它所指称到的特质,指称到一个实际地具有的特质就构成了示例。一场音乐演奏可能具有“发生在纽约”这一特质,在费城演奏的时候有“天在下雨”等特质,但是演奏不会指称到这些特质,而是会指称到某些节奏模式。两幅画有类似的四方形轮廓,亚伯斯(Josef Albers, 1888—1976年,德国极简主义画家)的画可能示例四方形,但鲁本斯的不会。这其中的差异很重要,不能因为所谓的经济就忽视了(Goodman, “Replies” 273—280)。确实,一幅画就如一个命名,比如张三,具有很多偶性的特质,比如高的、胖的、中年的、喜欢喝茶的、中国人、黄皮肤、秃顶的、聪明的、和善的、唯物主义的,等等。但“站在讲台上的张三很严肃”这句话,说的

是张三的严肃认真这一特质。同样地,维米尔的画有很多特质,但当我们说它示例了17世纪尼德兰中产阶级的宁静生活时,它所示例的只是它的某些特质。

古德曼的示例理论解释了抽象作品如何行使符号功能,它们指称到自己的特质,示例了颜色、声音、形式、结构、节奏甚至情感。而且,示例在美学上的重要性是它提供了对表现这个概念的分析。在古德曼的理论中,表现被视为隐喻性的示例,因此情感和其他特质的表现就被理解作为一种指称,指称到作品的隐喻性的特质,比如音乐所表现的“胜利”就是这种隐喻性特质。古德曼的示例理论具有重要的美学意义,西方学界的批评为我们审视这种理论提供了参考意见。本文论述了示例概念的基本内涵和美学价值,以期深化中国的西方美学史研究,推动美学和艺术学的学科建设。

#### 引用作品 [Works Cited]

- Arnheim, Rudolph. "The Symbolism of Centric and Linear Composition." *Perspecta* 20(1983): 142-147.
- 柯蒂斯·L.卡特《跨界:美学进入艺术》,安静译。郑州:河南大学出版社,2019年。
- [Carter, Curtis L. *Border-Crossings: Aesthetics into the Art*. Trans. An Jing. Zhengzhou: Henan University Press, 2019.]
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1976.
- . *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1984.
- . "On Capturing Cities." *The Journal of Aesthetic Education* 1(1991): 5-9.
- . *Problems and Projects*. Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1972.
- . "Replies." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3(1981): 273-280.
- . "Some Notes on Languages of Art." *Journal of Philosophy* 67(1970): 563-573.
- . *Ways of Worldmaking*. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company Inc., 1978.
- Goodman, Nelson, and Catherine Z. Elgin. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. London: Routledge, 1988.
- Margolis, Joseph. "What Is When? When Is What? Two Questions for Nelson Goodman." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3(1981): 266-268.
- Robinson, Jenefer. "Languages of Art at the Turn of the Century." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3(2000): 213-218.
- 伯特兰·罗素《西方哲学史》下卷,马元德译。北京:商务印书馆,1982年。
- Russell, Bertrand. *A History of Western Philosophy*, Vol. 2. Trans. Ma Yuande. Beijing: The Commercial Press, 1982.
- Young, James O. "Art, Knowledge, and Exemplification." *British Journal of Aesthetics* 2(1999): 126-137.

(责任编辑:王嘉军)