

音乐是一种“有涵义的形式”

——前期维特根斯坦的音乐符号论

张 巧

摘要 在《逻辑哲学论》中音乐符号被类比于命题，二者共享逻辑结构且显示描画语言和世界同构性的逻辑图像。音乐符号即为音乐记号的有涵义的使用，因此音乐乃是一种有涵义的形式。朗格的音乐符号学深受前期维特根斯坦的语言图像论的启发，但她却认为音乐的意味与语言的意义有实质性差异，音乐符号是一种“不可言喻”的表象性符号，音乐是没有意义却有意味的。二者差异的根源在于，前期维特根斯坦将音乐的不可言喻性放在语言中理解，它指的是音乐符号表现实际时形成的特殊的图像性关系，即音乐符号只能通过自身来显示逻辑图像，而不能直接用陈述语言说出逻辑图像；而朗格将音乐的不可言喻性视为一种审美属性，它是超越语言意义的意味，其实质是内在观念的表现。对比二者，朗格提供了音乐意义的审美主义阐释，前期维特根斯坦则提供了音乐的认知主义阐释。

几乎所有分析哲学家都处理过“语言意义”(meaning of language)的概念，偏向于分析哲学背景的音乐理论家们往往通过分析语言意义来分析音乐意义，但这往往会使他们过分同化音乐意义和语言意义，从而无法分析音乐的“不可言喻性”(ineffability)^①。罗杰·斯柯鲁顿(Roger Scruton)认为，维特根斯坦对音乐意义的阐释是分析哲学家将音乐意义同化为语言意义的典型，维特根斯坦用音乐类比语言，实际上把音乐视为了“准语言”，因此错失了对音乐自身独特的审美体验的辩护^②。然而，斯柯鲁顿把维特根斯坦泛泛等同于主流分析哲学家的观点是成问题的，后期维特根斯坦之所以将音乐和语言类比，不过是为了说明它们各自作为独立的语言游戏的差异性^③。当然，斯柯鲁顿批评的音乐和语言的同化论也在维特根斯坦那里出现过，但只出现在《逻辑哲学论》而非前者频繁引证的《哲学研究》之中。前后期维特根斯坦无疑都同意，在音乐和语言之间进行类比是有益的，但其前后期的音乐论之间存在一个明显的

本文为国家社会科学基金青年项目“当代英美‘后分析’文论研究”(批准号：21CZW004)成果

差异：前期维特根斯坦持有的是音乐和语言涵义（Sinn）^④的同一论，后期维特根斯坦持有的则是音乐和语言意义理解的差异论。

目前对前期维特根斯坦的音乐意义论还未有深入讨论，尤其是少有从前期维特根斯坦的语言哲学出发建构其音乐符号论的专文^⑤。不过，维特根斯坦的《逻辑哲学论》曾直接对苏珊·朗格的音乐符号学产生影响。一直以来，学界更多关注的是朗格的“有意味的形式”（form of significance）与克莱夫·贝尔相同概念的关联，以及她对罗杰·弗莱（Roger Fry）的“观念的表现”（expression of Idea）的吸收，但很少关注她在《哲学新解：对理性、仪式和艺术的符号学研究》（*Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*，以下简称《哲学新解》）中对维特根斯坦《逻辑哲学论》的语言图像论思想的阐释和利用。实质上，《哲学新解》中“话语形式”（discursive form）和“表象形式”（presentational form）^⑥两个概念与朗格对《逻辑哲学论》的“不可言喻性”问题的理解有密切关联。朗格的“有意味的形式”以及“情感形式”中“形式”概念的理论基础也源于维特根斯坦的“逻辑形式”^⑦。不过，对比二人的音乐意义论，笔者发现《逻辑哲学论》可能发展出的音乐符号论会和朗格的音乐符号论产生张力。

下文将首先从《逻辑哲学论》的内在语境建立起前期维特根斯坦的音乐符号论，然后对比分析前期维特根斯坦和朗格的音乐符号论之间的差异，最后进一步讨论朗格对不可言喻性问题的解读与《逻辑哲学论》文本内部的不可言喻性问题之间的差异，这是二者最终理论旨趣不同的根源。

一、“有涵义的形式”：音乐与命题的类比

在《逻辑哲学论》3.141、4.011—4.0141中，维特根斯坦都频繁使用了音乐和命题的类比。4.011可以代表维特根斯坦将音乐类比为命题的总体观点的出发点：“初看起来，命题——比如像它们印在纸上的那个样子——似乎并不是人们所关涉到的实际（reality）的图像。但是，初看起来，乐谱也不是乐曲的图像，我们的音标（拼音）文字也不是我们的口语的图像。”^⑧可见，维特根斯坦引入音乐的例子，是为了说明命题显示逻辑图像性的可能性。维特根斯坦对命题为何具有图像性的分析，是通过引入对音乐符号为何具有图像性的分析开始搭建的。同时，3.141中维特根斯坦对音乐形式和命题形式的类比，进一步揭示了逻辑图像如何去表现实际。维特根斯坦认为，正因为命题有着如音乐主题中那种“分节”形式，才使得命题能够表现事实，命题的总和——语言——能够表现实际，因为这种结构也同时在实际中存在，显示事物在事实中结合的方式。

（一）音乐和命题：共同显示逻辑图像

维特根斯坦在《逻辑哲学论》第四章开始引入对命题图像这一问题的讨论，他对音乐的讨论无疑是为了阐释“命题是实际的图像”这一著名的语言图像论观点。《逻辑哲学论》中的基本思想是语言能够描画事实，这使我们得以把语言看成描画世界的图像。不过比较独特的是，《逻辑哲学论》对语言的定位较为狭窄，它并不是指我们日常

用以交流的口语，而是指逻辑语言。因为在维特根斯坦看来，从日常口语的外表形式并不能看清楚语言本身，因此哲学的工作实际上是要去探究出真正的逻辑形式。在哲学讨论中，只有逻辑语言才是描画世界的理想语言（4.002）^⑨，而由于逻辑语言的构成单位是命题，“命题的总和是语言”（4.001）^⑩，所以维特根斯坦是通过探究命题的图像性最终完成语言图像论建构的。

可命题又如何能够成为表现实际的图像呢？这当然违背我们日常的直觉。因为在日常生活中，我们所理解的图像都是具象性的，而命题却由命题记号组成，记号和它表现的事物之间是指称关系。这二者的不同在于，一般的图像的表现性（representation）^⑪是由图像和被图像化的事物之间的感知相似性建立起来的，也就是说，二者的外观（appearance）是相符合的。但是，符号和它表现的事物之间却没有这种感知上的相似性，因此我们一般不说符号表现（represent）什么东西，而说符号指示（denote）什么东西。维特根斯坦却认为，这两种关系都可以称为“表现”。两种不同的表现只具有表面的差异，实质上有着共同的表现性。这种共同的表现性就存在于逻辑图像中，逻辑图像中保留了所有图像之所以能够表现的表现机制。逻辑图像是我们不能凭知觉看到的，因为它是表现方式本身。因此，即便我们很难从印在纸上的命题记号的物质性外观和它所描画的事物的外观之间建立起感知上的相像，但命题记号却是实际的图像。相比于其他能够表现的图像，命题显示了所有图像共同的表现机制——逻辑图像。

唯有音乐在此意义上可以和命题类比。首先，音乐符号在外观上并不与乐曲的声音外观“相像”，但是音乐符号却是表现乐曲的图像，这说明音乐的图像性不在于模拟性，而在于其作为符号的图像性。同时，比起一般符号，音乐符号留存了音乐语言之间互相翻译和投影的普遍的规则：

存在着这样一条普遍的规则，借助于它音乐家能从总谱中取出交响乐，人们能从唱片上的纹道中推导出交响乐，还是借助于它人们可以从唱片的纹道中又将那个总谱推导出来。这些表面上看来如此完全不同的构成物之间的内在相似性恰恰就存在于此。这条规则是将交响乐投影到乐谱语言中的投影规律。它是一条从乐谱语言到唱片语言的翻译规则。（4.0141）^⑫

显然，音乐符号显示的图像关系非常特殊，它并不类似于绘画与被绘画表现的事物之间的那种模仿关系，它显示的是唱片、乐思、乐谱、声波等不同的音乐语言具有同一个逻辑结构（4.014）^⑬。这不是由于它们在外观上相像，而是因其符号性。命题的图像性也显然如音乐符号的图像性，命题图像并不类似于一幅具象的绘画，它并不去模仿实际的外观，而是就像音乐符号那样，显示它投影于实际的投影规则。作为不同的音乐语言，唱片、乐思、乐谱、声波之间当然并不互相模仿，却可以相互翻译，这是因为它们之间存在着一条普遍的投影规则，而命题之所以能投影实际，是因为命题和实际之间也存在着一条普遍的投影规则。

不过，维特根斯坦在此只论证到音乐符号之间存在着共享的投影规则，却没说这条投影规则是不是命题和实际之间存在的那条投影规则。因此，这里还存在着一个音

乐和命题是否共享同一个结构的论证，因为从外观上看，音乐记号和命题记号是不同的，那么，音乐和命题所显示的投影规则是否是同一个呢？维特根斯坦似乎没有直接回答，但在 4.014 和 4.015 中，我们可以看到维特根斯坦将音乐和命题显示的投影规则同化的论证。4.014 中，维特根斯坦谈到，唱片、乐思、乐谱、声波之所以彼此能够处于一种内在的描画关系，是因为这种描画关系就存在于语言和世界之间。但是这些不同的符号如何具有共同的逻辑结构呢？维特根斯坦让我们想想一个童话故事中的两个少年、两匹小马和他们的百合花。他说：“从某种意义上说，它们都是一个东西。”（4.014）^⑩为什么这些外观上不同的东西是“一个”呢？很显然，这里的“一个”指向的是普遍的规则，也就是描画逻辑，而它是所有的图像的可能性，是我们的表达方式的全部图像性质的可能性（4.015）^⑪。相对于其他符号而言，音乐符号更有利地显示这种图像性的特别之处，因为音乐符号最能显示符号本身的图像性，而这是命题图像性的本质。所以，音乐和语言虽然表面上看不同，但它们无疑都最具有显示总体性的描画逻辑的能力，音乐能够像命题那样显示逻辑图像。而逻辑图像和一般图像的本质区别在于，它不是从内容上映现实际，而是从形式上去映现实际的形式。

（二）符号：记号的有涵义的使用

可以说，音乐是作为和命题最像的符号而出现在《逻辑哲学论》中的。这里的“像”是指它们的图像性展示了独特的表现机制，它们正因为从外观上与表现的事物没有任何相似性，反而最能展示出符号独特的图像性。符号对事物的表现并不是通过指称关系而保证的，因为指称关系把涵义建立在所指的承担者而不是符号自身之上。这也是符号（symbol）和记号（sign）本质的不同：“记号是符号中感官可以知觉到的东西。”（3.32）^⑫也即是说，“记号”显示的是符号的指称功能，因为它显示了它指称的对象物质性，即显示我们可以从感官知觉的东西。但是符号的本质并不在此。符号和记号并不是不同的实体，一个符号实际上包含着记号性和符号性的一体两面，记号性指的是符号的指称性，符号性指的是符号的使用规则。因此维特根斯坦说：

为了从一个记号认出一个符号，人们就必须注意有涵义（sinnvollen）的使用。
（3.326）^⑬

也就是说，只有有涵义的使用，记号才是符号。那么，怎样是有涵义的使用呢？维特根斯坦认为，只有当记号遵从逻辑句法时，才算得上有涵义的使用，“一个记号只有与其逻辑-句法的运用一起才决定一个逻辑形式”（3.327）^⑭，并且，只有有涵义的使用，记号才有所指（Bedeutung）。这就是说，记号不可能单独存在，因为当我们能理解它时，它的所指就已经通过它所遵从的逻辑句法而建立起来了，它也已经是符号了。反之，如果仅仅将记号理解为自在自为的存在之物，而不谈它的使用条件，那么它的所指就是任意的，因而是没有涵义的使用。因此，记号的所指的有效性也必须落到逻辑句法中才能真正被建立起来。也就是说，记号必须作为符号在符号系统中使用，其才有所指。因此，维特根斯坦说，“在逻辑句法中，记号的所指不能具有任何作用；它必须在没有提到任何记号的所指的情况下就可以建立起来”（3.33）^⑮，“在人们仅仅知道

每一个记号是以什么样的方式进行表示的情况下，逻辑句法的规则必须是不言而喻的”（3.334）^⑨。

那么，什么情况下记号会是无涵义的使用呢？当然是不考虑记号能否在逻辑句法中使用而直接建立起指称关系的情形。我们当然可以使用任何记号去代表任意一个对象，比如你可以使用同一个记号“猫”指示一只猫并指示一只狗。但当我喊出“猫”时，到底指向的是一只猫还是一只狗呢？你当然也可以像通常那样，使用“猫”指示一只猫，使用“狗”指示一只狗，这时候似乎解决了无法区分带来的问题。这似乎就意味着，只要能够做到用不同的记号指称不同的事物，就可以进行有效交流。这种处理方式表明，仅仅凭着偶然建立的指称关系，就可以实现记号有涵义的使用。然而维特根斯坦指出，这无法解释在我们的口语中实际上也存在大量记号相同涵义却全然不同的词，但它们并没引起语词理解的困难。那么，在这样的情况下，词语使用的规范性到底由什么保证？显然，仅仅凭着记号与事物偶然的指称关系无法建立起语言有规则的使用。维特根斯坦举了个例子。我们能够明白Grün ist grün（格林是不成熟的）这个表达的意思而并不产生困惑。在此，虽然我们在同一个命题中使用了同一个记号grün来表达不同的意思，但并没有引起我们理解上的困惑。其关键在于，出现在句子不同位置的同一记号grün，实质是两个不同的符号，人们正是将它看成两个不同的符号，才清楚把握同一记号grün在具体使用中的不同涵义^⑩。唯有一个记号的指称关系在逻辑句法中已经建立起来了，它才能被有涵义的使用，也就是说，当它成为一种系统性的记号语言（sign-language）^⑪，它才获得了规范性的所指。因此，所有符号的符号性都在于记号能否遵从其所在符号系统的逻辑句法。音乐从根本上说是一个符号系统，任一音乐符号只有放在音乐系统中，遵从逻辑句法，才是有涵义的使用着的。

（三）音乐形式与命题形式的类比

在第三章，维特根斯坦类比音乐和命题的要点在于展示这种图像性本身到底是怎样的。维特根斯坦指出，命题和音乐都拥有相似的“分节”的结构特征，这是它们能显示逻辑图像且能够作为事实图像的关键：

一个命题绝对不是语词的混合物。——（正如一个音乐主题绝对不是声音的混合物一样。）

命题是分节的。（3.141）^⑫

一个命题是以确定的、可以清楚地陈述出的方式表达其所表达的东西的：命题是分节的。（3.251）^⑬

在此，维特根斯坦展示出逻辑图像本身的结构特征。逻辑图像是这样一种图像，它之所以能够表现实际，并不是通过它和实际之间建立起内容上的符合关系，而是因为它展现出和实际在结构上的同构性。由于音乐和命题都能显示逻辑图像，所以它们也与实际保持着这种结构上的同构性，由此音乐可以如命题那般，是实际的图像。语词在命题中的结合方式描画了事态，音乐记号在音乐主题中的结合方式也描画了事态。

音乐符号的描画性最典型地体现出符号的图像功能，即通过结构的同构性而非内容的复制性来表现实际。对音乐特有的“分节”形式的展示，也就更有利于维特根斯坦揭示命题独特的图像形式，命题对事态的投影更多偏向于命题的形式而非它所投影的东西的内容。打个比方，我们如何去归结一幅风景画和它所描画的风光之间的关系呢？我们很可能会说二者处于一种空间关系。但是当你试图去描画二者的空间关系时，却只能通过二维图像来描画。也就是说，描画那个空间关系的中介（投影）实质上也是一幅图像，所以它的形态更接近于那幅已经画下的二维状态的风光画，而不是三维状态的风光本身。二者的关系依然要使用一幅图像来呈现，但这幅图像更接近于呈现者而非被呈现者。那么，这幅图像要呈现什么呢？并不是被呈现者而是呈现方式。命题呈现的是命题如何投影实际的投影方式，正如音乐主题呈现音乐符号系统投影实际的投影方式。

至此，维特根斯坦建立起了音乐形式和命题形式的类比，二者由于在形式上都具有明显的“分节”特征，因此是事实的图像。这种图像性展现了事实的构成元素诸物体之间的特定关联，这种关联就是事实本身的结构。音乐作为事实的一幅图像，“[一幅图像的]描画形式是诸物与该图像的诸元素那样互相关联的可能性”（2.151）^⑤。正是为了把图像的描画方式揭示为“形式”的同构，维特根斯坦使用音乐作为例子，因为只有音乐的“分节”结构与颜色的“混合物”（mixture）结构完全不同。而一个命题不能类比于一幅画，因为一个命题由语词构成的那种结合方式不能类比为一种颜色由其他颜色混合构成的方式：

命题不是诸语词的乱七八糟的无序的结合，而仅仅在于如下之点：命题根本就不是任何混合物，而是一种结构。^⑥

至此，我们便能够明白音乐在维特根斯坦语言图像论中的重要位置了。首先，音乐就像命题一样，提供了一种不通过感知相似性建立起的表现性，这使得音乐符号拥有显示逻辑图像的可能性；其次，音乐符号的符号性在于，音乐记号只有遵从逻辑句法的使用，才能建立起使用的规范性，从而称得上“有涵义的使用”；最后，音乐和命题都具有“分节”的“形式”特征，这种结构特性共同显示出事物结合的方式。

二、“有涵义的形式”还是“有意味的形式”？

（一）情感是“分节”的吗？

如上所述，维特根斯坦认为比起其他艺术符号来说，音乐符号与语言在结构上更具有可比性，其关键在于音乐在形式上是高度“分节”的。朗格也有着相似的观点：

音乐如同语言，是一种分节的形式（articulate form）^⑦，它的各部分不仅相融而产生更大的实体，而且在此过程中保持了某种程度的独立存在，并且每个因素的感性特征受到了它在综合整体之中功能的濡染。这意味着这个我们称之为乐曲

的更大实体，不是产生于简单的混合，就像新的色彩产生于颜料的混合，而是一种分节的表达，即它的内在结构向我们的知觉的呈现。^②

朗格关于音乐和语言的可类比性的讨论，实际上呼应了维特根斯坦《逻辑哲学论》的3.14和3.141。在朗格的理论图式中，音乐的形式就像语言形式那样，是可以清晰地表达的，而不像绘画那样是一种充满色彩的混合物。

然而，朗格对“形式”概念的使用也存在许多问题。在《逻辑哲学论》中，只存在一个被所有符号共享的逻辑形式，它是所有符号可以相互翻译的一般性的投影规则。但是，朗格却给出了两个逻辑形式：一个是她用来替代维特根斯坦的命题意义的话语形式，另一个是她认为音乐的形式中所呈现的感受形式，即表象性形式。在此，朗格的音乐符号论的理论基础是依据两组描画关系建立的，第一组是她所谓的话语形式对思想的描画，呼应了维特根斯坦的“命题是思想的图像”的观点；第二组是音乐形式（艺术形式）对情感的描画，即表象性形式对感受的描画。显然，朗格的使用完全超出了维特根斯坦对“形式”概念的使用方式，因为《逻辑哲学论》主要强调所有符号系统拥有“同一个”逻辑形式，不存在朗格所说的“两个”不同的逻辑形式。并且，朗格把“感受的形式”也称为“逻辑形式”很难说是恰当的，这既违背《逻辑哲学论》中从逻辑句法角度规定它的初衷，也违背我们对这两个词最通常的理解，因为很难说“感受的”等同于“逻辑的”，“感受形式”也就很难说成是一种“分节”的逻辑形式。

无疑，朗格的“感受的形式”与“有意味的形式”是参照维特根斯坦的“逻辑形式”而设定的，但不同于《逻辑哲学论》中对音乐和语言的“同构性”观点，朗格持有音乐和语言的差异论。为什么会有如此大的差异呢？这是因为维特根斯坦最终是用命题的“涵义”来定位音乐意义，但朗格却是用观念性的“意味”来定位音乐意义。

（二）内指的意味

在朗格看来，音乐是没有意义（meaning），而只有意蕴（import）或者说意味（significance）的。显而易见，在朗格的论域中，“意味”的语义是在与“意义”的语义对比中才变得清晰的。但朗格的“意义”概念指的是什么呢？它相当于前期维特根斯坦和弗雷格（Gottlob Frege）那里的“涵义”（Sinn）还是“所指”（Bedeutung）呢？一方面，前期维特根斯坦和弗雷格都认为命题有涵义，二者的不同在于，前期维特根斯坦并不认为名称（记号）有涵义，而弗雷格则认为名称（记号）和命题都是有涵义的。另一方面，前期维特根斯坦和弗雷格都认为名称（记号）具有所指，二者的不同在于，前期维特根斯坦并不认为命题有所指，而弗雷格则认为名称（记号）和命题都是有所指的。一般来说，将朗格的meaning一词译为“意义”当然没有问题，但是我们需要进一步弄清它到底是在谈Sinn还是Bedeutung。下面这段话能让我们比较清楚地看到朗格对“意义”以及“意味”概念的理解：

艺术意味（artistic significance）或“观念的表现”，是不同意义上甚至极其不同意义上的“表现”（expression）。在上述所有语境中，艺术作品或其他事物作为记号起作用，指向某些事实——人们如何感受，他相信什么，他在何时何地生活，

或他的梦想为何而痛苦。但是，观念的表现，甚至在通常的使用上，也就是观念不作为专有名词的时候，也不指称（refer to）语言的指示功能（signific function），即通过自然的征候或人造的信号指示事实。它通常指称的是语言的原初目的，也就是话语对纯粹观念的呈现。……此类“表现”是符号的功能：概念的阐明和呈现。在此，符号不同于信号。当我们注意到一个信号所表示的事物或情境时，我们才把握到它。而一个符号，当我们思考它所呈现的观念时，我们才算理解了它。^⑨

显然，朗格的 meaning 一词并不是在讨论命题或名称（记号）的 Sinn，而是在讨论记号的 Bedeutung。朗格认为，记号具有指称外在事物的功能，其本质是一种传递外在事物或情境的信号；符号却并不指向事实，而是对内在观念的呈现。艺术作品既可以被看作记号，也可以被看作符号。当它作为记号时，它发挥的是指称外在事实的功能；而当它作为符号时，指称的却是内在的观念，也才拥有艺术的“意味”。毫无疑问，朗格从未在命题意义层面去解释艺术的意义和意味，她对意义和意味的解释模式都是指称论，只不过她对意义的解释是一种外在指称论，保留着弗雷格和前期维特根斯坦记号指称论的痕迹，而对意味的解释模式却是参考记号的外在指称论而对称性建构的一种内在指称论。朗格认为，尽管艺术品有时候也被当作记号（信号）来使用，但它最为本质的功能是其符号性，即其作为内向性的纯粹观念的呈现，音乐意味差不多相当于逻辑学家和实证主义哲学那里的“隐含意义”（implicit meaning）^⑩。

但是，纯粹观念的呈现可能吗？如果把音乐本质上看作是内在情感，就必然把意味设想成这种存在于心灵内部的意指（meant），意味可以被视为一种内部的指称（reference）^⑪，指向所谓的“观念”和“概念”。这无疑与弗雷格和前期维特根斯坦对“涵义”的使用方式都有所不同。朗格的符号美学没有彻底吸收语言转向的成果，而是留存了明显的观念论印记。

（三）符号是语言的还是观念的？

显然，尽管朗格引入前期维特根斯坦的“形式”概念来阐发音乐形式，但由于她将音乐的意义重新引回心灵内部，因此错失了语言哲学转向后对符号本质的根本性理解，即符号的涵义只能放在语言的使用中去理解。由于朗格用来阐释情感形式和意味形式的理论模式来源于维特根斯坦对命题形式的分析，所以并不适合用于分析情感。因为朗格设想的情感存在于心灵内部，那又如何拥有语词结合的“分节”形式呢？朗格一面指出音乐的情感是“不言而喻”的，它不能完全被语言意义传达，另一方面却又指出它有着类似语言的“分节”结构，因此就产生了内在矛盾。

对符号和记号的本性的理解差异，最集中地体现了朗格与前期维特根斯坦音乐意义论的差异。在前期维特根斯坦那里，记号和符号的差异只在于，记号必须作为符号才可能获得有效的所指，也才能够被有涵义的使用。维特根斯坦是从使用的角度来考虑符号的涵义的，但朗格完全错失了对于符号使用的规范性的考虑，她认为记号和符号的本质区分在于，记号是外在物的指涉，但符号是观念性的指涉。对于朗格来说，符号的观念性意义相较于记号的实指意义是更纯粹的和更本源的。艺术品的本质在于它是内在观念的表现，尽管艺术品也是外在事物的指涉，但那并不体现它的本质。显然，

朗格从未在命题涵义层面和逻辑句法层面去设想符号的使用，她的目的只在于通过更本源的观念性的“意味”概念来辩护音乐超越性的审美意义。

当朗格以观念性的内在意义和语言性的外在意义来区分符号和记号时，无疑已退回到传统观念论哲学中。对此，朗格似乎是自觉的，她认为自己的身份是美学家，与逻辑哲学家们建构符号学的目的不同，她的理论目的是发展一种“一般的艺术理论”^⑧，因此她关心的不是一般性的符号系统，而是那些被划到“不可思维的”（unthinkable）、被排除到符号系统之外不能被证实和证伪的“伪-命题”领域^⑨。这些不可思维的符号拥有与思想符号结构完全不同的“表现”（expression），它们是另一种“表现”，是“作为情感、感受、欲望的‘表现’”^⑩。在这个意义上，朗格的音乐符号说与前期维特根斯坦从句法系统建立的音乐符号说有着本质区别。

三、音乐的“不可言喻性”的认知主义新解

（一）《逻辑哲学论》中的“不可言喻性”争议

尽管朗格的“有意味的形式”和维特根斯坦的“有涵义的形式”都用了“形式”概念，但却是同形而异质的。究其原因在于，朗格仍把艺术放在所谓的形而上领域，也就是语言所不能尽释的“不可言喻”领域。朗格认为，自己的解读也能得到《逻辑哲学论》本身的支持，因为维特根斯坦在《逻辑哲学论》第六章指出，美学领域和伦理学领域都是不可诉诸于言辞的^⑪，这也暗合了对《逻辑哲学论》的“不可言喻性诠释”（ineffability interpretations）^⑫。这种观点几乎在认真地对待弗兰克·拉姆塞（Frank Ramsey）曾提到的维特根斯坦“试图说出不可说的东西”的玩笑话^⑬，认为维特根斯坦试图借助4.0141音乐的例子，来吹奏出《逻辑哲学论》所不能说出的东西，即某个“不可言喻的真理”^⑭。由此，《逻辑哲学论》的音乐意义论也将面临着两条解读路线：一条是我们直接从4.011到4.0141关于音乐的评论来归结他的音乐思想；另一条是把维特根斯坦对4.0141的使用作为文本辩证法的否定面，从而将之作为他要治疗的部分而抛弃掉。后一条音乐路线的代表就是朗格，她认为音乐应当放在6.421中“不可言喻性”的美学中来定位，从而发展出一种审美主义音乐论。朗格等人认为，《逻辑哲学论》本身就指示了这样一个不可言说（unsayable）的意义层，因此维特根斯坦实际上辩护了音乐的不可言喻的审美属性，音乐意义不同于语言意义，音乐意义的理解应该放在不可能被语言阐发的超越性的意味层。

在此，我们将回溯《逻辑哲学论》长期以来的解读之争，以澄清音乐的不可言喻性问题在《逻辑哲学论》中的实际意旨。《逻辑哲学论》的解读之争主要表现为正统解读（orthodox reading）^⑮与决然式解读（resolute reading）^⑯之争，主要涉及如何对待6.54中看起来自我驳斥的宣称：

我的命题以如下方式起着说明的作用：理解我的人，当他借助于这些命题——踩着它们——爬过它们之后，最终认识到它们是没有任何涵义的（unsinnig）。^⑰

针对这句宣称，以科拉·黛蒙德（Cora Diamond）和詹姆斯·科南特（James Conant）为首的决然式解读认为，6.54的“无涵义”指的是整个《逻辑哲学论》在价值上的无意义，是纯粹的无意义，也就是说，《逻辑哲学论》中所给出的所有命题既不能显示也不能说出任何东西；与之相对，他们将安斯康姆（G. E. M. Anscombe）和哈克（P. M. S. Hacker）的解读指认为标准解读，根据标准解读，6.54所提到的阐明性的无涵义的命题（nonsensical proposition）并不是纯粹无意义，而是具有实质性的无涵义，是用来显示不可言喻的洞见或真理的。黛蒙德如下这段话最典型地展现了她的决然式解读路线：

将维特根斯坦解读为不可逃避，是说他并不真的持有这种观点：实在的一些特征是不可言喻的（cannot be put into words），而是显示自身的（show themselves）。他的观点是：谈论方式是有用的，甚至在某些时候是根本的，但是，我们最终要放弃，并且诚实地将之作为真正的无涵义（real nonsense），平常的无涵义（plain nonsense），而不是最终认为它们符合某个不可言喻的真理（an ineffable truth）。^⑫

决然式解读和正统解读之争的关键是，是否存在着一个“真正的无涵义”，能够用来传达不能说出的不可言喻的真理，此二者的争论也对应着前文我们归之于维特根斯坦的两种不同的音乐意义论的分歧。然而，无论是安斯康姆还是哈克，都并没有真正持有这个观点，将安斯康姆和哈克归为所谓的不可言喻性诠释实际上是误读。在安斯康姆和哈克那里，维特根斯坦在《逻辑哲学论》中所提到的不能说出但可显示的东西，并不是由所谓的无涵义命题承担的，而是由有涵义的命题承担的。对此，安斯康姆是这样评论的：

在《逻辑哲学论》中有一个重要的部分是关于那些不可被“说出”，但是却能够被“显示”（show）或“展示”（display）的东西。即是说，如果它们能被说出，那么称其为真就是正确的——当然这根本不可能；事实上它们不能被称为真，既然它们不能被说出，但是在那些说出了各式各样被说出的东西的命题中，它们“能被显示”或者“被展示”。^⑬

十分清楚，安斯康姆并未提到《逻辑哲学论》允诺了不可被说出但可被显示的无涵义命题领域，这个领域能够传达某种真；而重点在于强调，由于这个领域并不能被说出，因此不能传达真，不过它可以通过那些说出了各式各样被说出的东西的命题来显示。在此，安斯康姆并不试图用无涵义的命题来显示不可言喻的真理，那个不可言喻的领域只能通过有涵义的命题来传达，因此，决然式解读者们将实质性的无涵义的概念归属于她，显得非常奇异。

同样，哈克也并不持有这种实质的无涵义论，和安斯康姆相似，哈克认为不可言喻的领域是由有意义的命题来传达或显示的，用哈克自己的话说，是由形式良好的（well-formed）命题来传达的：“那些被认为可以显示《逻辑哲学论》试图说出的不可

言喻的真的，并非是这些伪命题，而是形式良好的命题[包括缺涵义(senseless)的逻辑命题]。”^④在此，哈克与安斯康姆略微不同的是，他的确认为维特根斯坦试图通过《逻辑哲学论》来启迪某种不可言喻的真，不过，与安斯康姆相似，他并不承认这个不可言喻的真是通过所谓的神秘的“无涵义命题”来启发得出的，而是通过有涵义的命题或缺涵义的命题启发而来。

哈克的观点无疑给我们在《逻辑哲学论》论域中理解音乐的不可言喻性提供了启迪。显然，哈克认为并不存在一种实质的无涵义，也并不可能通过这种无涵义来传达不可言喻的真。正如哈克在《他是否试图吹口哨?》(Was He Trying to Whistle It)一文中借用早期拉姆塞对维特根斯坦设置“无涵义”的抱怨来严肃地摆明自己的立场：“但是，我们不能说的，我们就不说，也不能用口哨将之吹出来。”^⑤显然，哈克并不认为存在着神秘的、不可言说的“无涵义”。当然，哈克确实认为存在无涵义的命题，而无涵义的命题是由无所指的记号构成的组合。但是，他并不认为存在一个由实质的无涵义领域构成的符号体系^⑥。这就表明，《逻辑哲学论》关于记号和符号的划分规则，与黛蒙德等人的决然式解读不同，也与朗格等美学家的理解完全不同。在《逻辑哲学论》中，即便可能存在无涵义的记号，但不可能存在无涵义的符号。这里需要再次强调，维特根斯坦对符号的定义就是：符号是记号有涵义的使用。而何谓“有涵义的使用”呢？只有当其成为遵循逻辑语法或者说逻辑句法的记号语言时(3.325)^⑦。也就是说，当记号被作为符号看待时，它就必定内在地遵从逻辑句法了。因此，无所谓符号违反还是遵从逻辑语法的问题，因为并不存在无涵义的音乐符号，音乐符号必定是有涵义的记号使用。

(二) 音乐与命题的不可言喻性

显然，维特根斯坦无意去建构某种超越性的意义领域，亦即朗格所谓的形而上的意味领域。那么，《逻辑哲学论》真的不可能包容音乐的不可言喻性了吗？也不尽然。我们将音乐的不可言喻性放在维特根斯坦直接评论音乐的前后语境中，依然可以找到一条阐释之路。在此，不可言喻性并不必定被理解为不可交流和不可传达，而是牵涉到命题对逻辑形式的独特的描画关系。由于命题本身就可被视为一幅微型的语言图像，所以它已经是语言和世界的图像性关系的直接呈现。而当我们使用命题去表现这种图像关系时，我们就必须站在命题之外，或者说语言之外，但这无疑是不可能的。因此，维特根斯坦在4.12和4.121谈论音乐之后的命题涵义部分论证了这种独特的描画关系：

命题可以表现全部的实际，但是它们不能表现它们为了能够表现实际而必须与实际共同具有的东西——逻辑形式。

为了能够表现逻辑形式，我们必须能够将我们自己和命题一起摆在逻辑之外，也即世界之外。(4.12)^⑧

所谓的“不可言喻”指的是命题和逻辑形式之间难以外在表现的特殊的呈现方式，也就是说，命题是对逻辑形式的直接呈现，或者说，命题内在呈现了逻辑形式，又或者，命题显示而非说出了逻辑图像。我们不必将不可言喻性理解为完全不能传达和交

流的神秘之域。毕竟，如果像决然式解读那样，把《逻辑哲学论》整个文本当作欲行治疗的无涵义领域，或者像朗格那样把音乐等艺术放在她所谓的伪命题领域，以获得一个所谓的形而上洞见，都将面临自我驳斥的风险。因为，如果按照他们的想法，认为语言写下的东西最终将作为无涵义的东西被克服掉，那么他们自己写下的东西又将如何被对待呢^①？

其实，即便不像朗格那样，把不可言喻性视为神秘的美学属性，我们也可以从正面理解它。尽管命题本身不能与逻辑形式形成外在的表现关系，但是命题依然能通过自身的形式映现逻辑形式。也就是说，命题本身就映现了命题对实际的投影规则，就如一幅风景画本身就映现了风景画和风景的图像关系。维特根斯坦称这种内在的表现关系为“显示”或者“展示”。对此，维特根斯坦在 4.121 中给出了论证：

命题不能表现逻辑形式，它映现自身于它们之中。

语言不能表现映现自身于它之中的东西。

我们不能通过语言来表达自身于它之中的东西。

命题显示实际的逻辑形式。

它们展示它。(4.121)^②

在《逻辑哲学论》中，音乐的不可言喻性可以放在命题的不可言喻性问题中，指向“语言不能表现映现自身于它之中的东西”。音乐的不可言喻性被音乐符号显示，正如命题的不可言喻被命题自身显示，它指的是一种独特的描画关系，而不是一个实质的形而上领域。语言本身是“不可言喻的”，这并不是一个自我驳斥的表述，这指的是命题对自身与世界的独特的描画关系，即命题不能外在表现逻辑形式，而只能通过命题形式去显示它。音乐无疑也共享这个形式，音乐符号也像命题那样，只是一幅展示了逻辑形式的图像，它不能直接说出思想和语言所共享的内容，但可在自身之中显示思想与语言共享的形式。

综上，前期维特根斯坦建立了独特的音乐符号学，依据他对符号的规定，音乐符号的本质是音乐记号遵从逻辑句法的有涵义的使用。把握音乐意义的关键在于把它视为一种有涵义的形式，它拥有和语言相类的“分节”的语法结构，这种独特的结构是音乐符号能够描画实际的关键。前期维特根斯坦并不从某个观念性的意义来辩护音乐不可言喻的审美属性，但音乐的不可言喻性仍可在《逻辑哲学论》中得到阐释，它可被理解为类似于语言的不可言喻性的那种特殊的图像性的展示。音乐符号作为一种有涵义的形式，能够在其结构上映现出逻辑形式，但不可外在表现它。不可言喻性不仅为音乐所独有，语言也拥有这种不可言喻性，这并不指向某种彻底不可交流的神秘之域，而指向只能通过自身形式来展示描画逻辑的独特的描画方式。可以说，《逻辑哲学论》开启了从认知主义路径解析音乐“不可言喻性”概念的先声，这在晚近的音乐认知主义中得到了回响^③。

① 扬凯列维奇 (Vladimir Jankélévitch) 在《音乐与不可言喻性》(Music and the Ineffable) 中，将音乐意义的独

特性称为“不可言喻性的”(the ineffable), 朗格也从字面上将音乐的“不可言喻性”解释成一种“无言的知识”(wordless knowledge)。这说的是音乐作为艺术, 其意义为语言所不能尽释的情况。

- ② Roger Scruton, “Wittgenstein and the Understanding of Music”, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No.1 (2004): 2.
- ③ 参见笔者对斯柯鲁顿之所以误解后期维特根斯坦音乐思想的原因的分析(张巧:《音乐的“语法”何以可能——后期维特根斯坦论音乐和语言》,《文艺研究》2018年第12期)。
- ④ 韩林合将《逻辑哲学论》中的Sinn翻译成“意义”, 将Bedeutung翻译成“所指”, 实际上是准确的, 在文本内在语境中也建立起了融贯性。但由于笔者接下来要引入对朗格的meaning一词的讨论, 它被译为“意义”, 但它不能等同于维特根斯坦的Sinn, 而应等同于他的Bedeutung。为了做出区分, 笔者将Sinn译为“涵义”, 将meaning仍译为“意义”。后文都遵从此种翻译。
- ⑤ 对前期维特根斯坦音乐意义论的讨论仅见于苏珊·斯特雷特(Susan G. Sterrett)与罗斯·希尔兹(Ross Shields)二人的文章。Cf. Susan G. Sterrett, “Pictures of Sounds: Wittgenstein on Gramophone Records and the Logic of Depiction”, *Studies in History and Philosophy of Science*, Vol. 36 (2005): 351–362; Ross Shields, “‘Nonsense, Wherein There is Method’: Wittgenstein on Music and Language”, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, Vol. 93, No. 4 (2018): 394–413.
- ⑥ 已有的两个中译本对discursive一词都翻译为“推理性的”。但根据它最早出现在《哲学新解》中的语境, 朗格用discursive form指的是日常交流语言的形式, 即话语形式, 从而与presentational form(表象形式), 即不可言说的主观经验领域的形式相对比。并且, 朗格据此将日常交流语言的领域称为话语符号(discursive symbol)领域; 将情感、欲望、愿望等主观经验领域称为非话语符号(non-discursive symbol)领域。
- ⑦⑧⑨ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, New York: New American Library, 1948, pp. 66–68, p. 67, p. 67.
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙ 维特根斯坦:《逻辑哲学论》, 韩林合译, 商务印书馆2013年版, 第31页, 第30页, 第30页, 第32—33页, 第32页, 第32页, 第33页, 第26页, 第26页, 第26页, 第27页, 第25—26页, 第21页, 第12页, 第120页, 第25—26页, 第42页, 第42页。
- ㉚ 一般而言, 将representation翻译为“再现性”或“再现”, 将represent翻译为“再现”。但由于《逻辑哲学论》的中文论域一般使用“表现”来翻译这两个词, 故本文谈到图像“表现”和符号“表现”时, 对应的都是这两个词, 而非一般理解中的expression或express。但是, 当提到朗格的“观念的表现”时, 笔者遵从惯例, 亦用“表现”对应expression一词。
- ㉛ 《逻辑哲学论》, 第24页。在《逻辑哲学论》中译本里, 韩林合将sign翻译成“符号”, 将symbol翻译成“记号”。但是在符号学论域和其他著作的翻译中, 通常是把sign翻译成“记号”, 把symbol翻译成“符号”。本文遵从这两个词的常规翻译, 在引文中做出相应修改, 下文涉及这两个词时亦做相同处理。
- ㉜ 参见《逻辑哲学论》第25页, 3.323。
- ㉝ 《逻辑哲学论》, 第18页。韩林合认为, 在《逻辑哲学论》的论域中artikuliert这个词最简洁准确的译法是“分节”(参见《逻辑哲学论》, 第18页注释2)。
- ㉞ 维特根斯坦的这段话转引自韩林合《逻辑哲学论》中译本的注释。参见《逻辑哲学论》, 第18页, 注释1。
- ㉟ 参照韩林合对artikuliert的翻译, 笔者将朗格文中的articulate form译为“分节形式”。
- ㊱㊲ 苏珊·朗格:《感受与形式——自〈哲学新解〉发展出来的一种艺术理论》, 高艳萍译, 江苏人民出版社2013年版, 第29页, 第22页。
- ㊳ Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in A New Key*, New York: Charles Scribner's Sons, p. 26. 此段译文参考英文本对高艳萍译本有所改动。
- ㊴ 参见苏珊·朗格:《感受与形式——自〈哲学新解〉发展出来的一种艺术理论》, 第26—27页。
- ㊵ 本文对“指称”(reference)和“指称物”(referent)有精细区分, 抽象名词“指称”指名称和对象之间的指称关系, “指称物”则是名称指向的事物。
- ㊶ 《逻辑哲学论》6.421:“显然, 伦理学是不可言说的。伦理学是先验的。(伦理学和美学是一个东西)。”参见维特根斯坦:《逻辑哲学论》, 第116页。
- ㊷ “不可言喻性诠释”是决然式解读读者加给安斯康姆和哈克等人的标签, 他们被指将《逻辑哲学论》解读为实质的无意义, 以此传达一种“不可言喻的真理”, 但是安斯康姆和哈克的解读本身与这种指认有较大的差异。
- ㊸ 拉姆塞抱怨维特根斯坦试图在《逻辑哲学论》中涉及不可言说的层次, 他说:“但是, 我们不能说的, 我

- 们就不说，也不能用口哨将之吹出来。” Cf. Frank Plumpton Ramsey, “General Propositions and Causality”, in R. B. Braithwaite (ed.), *The Foundations of Mathematics and Other Essays*, London: Routledge & Kegan Paul, 1931, p. 238.
- ③⑧ 希尔兹指出了当前对前期维特根斯坦音乐思想的这种“不可言喻诠释”方向，当然，他自己否定了这种看法，他认为这里并不存在所谓的“不可言喻的真理”。 Cf. Ross Shields, “‘Nonsense, Wherein There is Method’: Wittgenstein on Music and Language”, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, Vol. 93, No. 4 (2018): 406–407.
- ③⑨ 正统解读之间并没有形成完全一致的观点，但由于他们都被决然式解读攻击，因此本文将之处理为一个整体。他们也被决然式解读称为“标准解读”(standard readings)、“非决然解读”(irresolute readings)、“传统解读”(traditional reading)以及“不可言喻性诠释”。
- ④⑩ 决然式解读也称“新维特根斯坦主义”(New Wittgenstein)、“治疗式解读”(therapeutic reading)、“后现代式诠释”(post-modernist interpretation)。
- ④② Cora Diamond, “Throwing Away the Ladder: How to Read the *Tractatus*”, *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1991, p. 181.
- ④③ G. E. M. Anscombe, *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*, New York: Harper Torchbooks, 1965, p. 162.
- ④④⑤ P. M. S. Hacker, “Was He Trying to Whistle It?”, in Alice Crary and Rupert Read (eds.), *The New Wittgenstein*, London: Routledge, 2000, p. 356, p. 355.
- ④⑥ 哈克认为，存在着一些违反逻辑语法的记号，但是符号本身就已经意味着记号对逻辑语法的遵从，因此在一个记号语言中，也就是符号系统中，不存在是否违背逻辑语法的问题，因为根本不可能存在所谓的无涵义的符号，符号就意味着记号的使用受到逻辑句法的支配。 Cf. P. M. S. Hacker, “Wittgenstein, Carnap and the New American Wittgensteinians”, *The Philosophical Quarterly*, Vol. 53, No. 210 (2003): 13.
- ④⑨ 对朗格理论可能会陷入“蒙昧”的后果的批评，主要参见哈格伯格的文章。 Cf. Garry Hagberg, “Art and Unsayable: Langer's Tractarian Aesthetics”, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 24, No. 4 (1984): 332–333.
- ⑤① 对音乐的不可言喻问题的认知主义解释在戴安娜·拉夫曼的《通往一种音乐的不可言喻的认知理论》中得到了回响。 Cf. Diana Raffman, “Toward a Cognitive Theory of Musical Ineffability”, *The Review of Metaphysics*, Vol. 41, No. 4 (1988): 685–706.

作者单位 华南师范大学文学院

责任编辑 小野