

· 语言文学艺术研究 ·

从指称、记谱到审美征候
——纳尔逊·古德曼“何时为艺术”的理论阐释

安 静

(中央民族大学 北京 100081)

摘要：“何时为艺术”是美国美学家纳尔逊·古德曼在反思“什么是艺术”的基础上提出的艺术哲学问题，其目的在于解释先锋艺术颠覆传统艺术哲学所带来的理论难题。“何时为艺术”从符号功能的角度重新定义艺术，试图把艺术与科学统一纳入到制造的世界中。这不仅是对艺术定义的一次新尝试，同时也是新实用主义者对艺术与生活相关联的进一步推进和努力。

关键词：纳尔逊·古德曼；何时为艺术；审美征候；符号功能

中图分类号：B83-0

文献标识码：A

文章分类号：1674-7089(2012)02-0106-07

一、问题源起：从“什么是艺术”到“何时为艺术”

“什么是艺术”在美学史上经历了漫长的发展过程，“艺术”刚开始不过是人类生活的一部分，仅仅是相对于天然物品的人工技艺，还没有形成专门的分类。所以，贡布里希说“现实中根本没有艺术这种东西”^[1]，实质上，“贡布里希认为不存在的，是以大写字母 A 开头的 Art；……他的《艺术的故事》，讲的是小写字母 a 开头的‘艺术’的故事”^[2]，art 包括各种各样的日常事物，所以，贡布里希提醒“我们要牢牢记住，用于不同时期、不同地方，艺术这个名称所指的事物大不相同”^[3]。而大写字母 A 开头的 Art 属于西方语言的独特现象，通常带有某种神圣性；在历史发展过程中出现了单独把某些特定的事物划归为一类的现象，即由 art(技艺)变成 Art(艺术)之后，此时才出现了

建立在人类理性反思基础上的专门的“艺术”。art 与 Art 的矛盾所形成的张力构成了艺术史写作的一个动力，也成为美学家不断追问“什么是艺术”的历史博弈过程。经过古希腊含混的区分、中世纪的“自由的艺术”等对艺术进行归纳分类的努力之后，到了 1746 年，法国神父夏尔·巴图(Charles Batteux)在《归结为单一原理的美的艺术》(Les beaux arts réduits à un même principe)“在人类历史上第一次将‘美的艺术’定义为一个特殊的范畴”^[4]，这时，“艺术”才被划归为与“美”相关的独特领域，从而形成了现代艺术体系。“什么是艺术”，追问的内容其实是“什么是美的艺术”，即对艺术定义进行理论的探索和概括。从艺术哲学史来说，分析美学的发展极大地推动了这种理论努力的进展；从艺术创作史来说，对“什么是艺术”冲击最大的莫过于先锋艺术。因此，讨论以分析美学对先锋艺术的回应为起点。

收稿日期：2012-01-09

作者简介：安静，女，山西代县人，博士，中央民族大学文学与新闻传播学院讲师，主要从事西方文艺理论、西方文学、中西比较美学研究。

1917年杜尚的《泉》和1964年安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》横空出世,让原先在康德美学意义上与生活相分离的“艺术”概念受到了严重的挑战。分析美学对艺术定义依然苦苦追问。不同的是,纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman, 1906—1998)认为应该转变研究的思路,提问本身要从“什么是艺术”转换为“何时为艺术”^[5]。这个提问把古德曼与以往分析美学家区别开来,他想要阐明的是,艺术应该以一种符号功能来确定其身份属性。

古德曼是二战后西方学界重要的哲学家、美学家,同时在语言学、逻辑学、分体论(mereology)等诸多领域也颇有建树,更为难能可贵的是,他的著作揭示了上述领域的共有特征及相互联系,这也使得古德曼能够在跨学科视角中阐释美学。古德曼认为,人的活动是用各种各样的符号对世界进行着建构,而且人们所在的世界就是认知中建构的世界,它以唯名论为逻辑前提,以符号为建构手段,以个体的认识感知为真实依据,所以,古德曼把人所认识的世界称为“制造的世界”(the makingworld)。^[6]

人对世界的认识过程也就是对符号意义的阐释过程。通常所谓“意义”是指由符号代码规定的内容。^[7]个体符号作为系统元素参与世界构造,与所在系统中的其他符号形成句法关系,与所指称的对象客体形成语义关系,与阐释者形成语用关系。当符号可以同时指称多个不同的对象时,即假设“a指称x”成立,“a指称y”成立,“a指称z”成立,那么a作为符号意义的外延就包括由单个“x”、“y”、“z”构成的多元“意义系统”^[8],具备复杂多元的意义系统,形成多重的复杂指称(complex references)是构成艺术符号的前提。意义是由符号在系统中的应用所引发,同时系统也是由多个个体符号构成,所以,个体符号与它们所在的系统同时处于主体间性的建构关系。^[9]因而,一方面,符号的意义处在完整的有机系统之中,受到所在环境的制约;另一方面,阐释者也不是完全被动,可以利用符号与系统之间形成的开放性关

系进行多样化的阐释。

除多元指称关系之外,古德曼认为当一种符号具备了另外四个“征候”(symptom)时它就是艺术符号。^[10]这四个征候一是句法的密集程度(syntactic density),即符号结构内诸元素之间的密切联系,这一点可以与中国画论中的“笔笔相生”作参照性的理解,即画面中的每一笔构成下一笔产生的基础。^[11]二是语义的密集程度(semantic density),这取决于参照种类的数目及其在一个给定符号系统下个体元素排列的性质;这里也可以与中国画论中的“物物相需”进行参照性的理解,即画面上每一指称物都是彼此照应的关系。^[12]三是相对充实(relative repleteness),即符号所蕴含的意义是丰富的。比较而言,北斋的工笔山水画中,任何形状、线条、笔触等都具有意义,与之相对照的是证券交易所每日平均交易量图表上的线条,在那里,所有有意义的元素是基价之上线条;四是例证(exemplification),符号通过隐喻拥有某种属性,如“红”这个字符,本身与颜色“红”形成指称关系,只有当这个字符也用红色的墨水写成时,它才是“红”的例示。在古德曼看来,这五个特征是艺术符号区别于非艺术符号的根本特征。当符号具备五个征候时就可称其为审美符号,由审美符号所构成的世界当然是艺术世界。^[13]艺术符号的多元指称已经得到了解释,剩下四个征候究竟是怎样产生的呢?这就要从指称论和记谱理论谈起。

二、指称与例示

在《艺术的语言》中,古德曼从指称论出发,区别了艺术符号的不同指称方式,进而引出了艺术符号发挥的功能。^[14]理解指称论成为理解古德曼美学的基础^[15],而且,正是在指称论的运用之后,古德曼带来了美学理论的全新阐释。

指称理论(reference)研究词语与所指对象之间的关系,根据词语是否有所实指可以分为广义的指称关系与狭义的指称关系:一般认为,前者不一定有实指,后者则强调词语与所指之间一定确立了

实指 这就是“指谓”。“指谓”(denotation)的最早研究者是罗素,他的基本前提是意义与指谓具有同一性。为了解决名词指称对象与实在之间的冲突——即迈农提出的“金山”、“独角兽”这类空名造成词语与客观对象无法对应的问题——罗素提出用摹状词(description)代替空有的专名,即用描述性的短语代替空指专有名词。^[16]与罗素的观点形成鲜明对立的首当弗雷格。^[17]弗雷格认为,意义与语词所指对象之间没有关系,弗雷格关于“晨星”与“暮星”的反例有力地证明了指称与意义并不完全同一。“晨星”与“暮星”属于两个词,应该有两个指称对象,但实际上所谓的两个指称对象其实是一颗星。弗雷格区分了符号、符号的意义和符号的指称三者之间的关系,他说“符号、符号的意义和符号的指称之间有规律的联系是这样的:相对于符号,有确定的意义;相对于这种意义,又有某一指称;而对于一个指称(一个对象)不仅有一个符号。相同的意义在不同的语言中,甚至在同一种语言中有不同的表达。”^[18]晨星与暮星在符号与指称上同一,但在意义上并不同一。

在这个问题上,古德曼的战友蒯因赞同弗雷格而反对罗素。蒯因认为^[19],人们通常的认识惯例是,当使用一个单独名词或名字时,就假定或许许诺了这个名字所指称的对象一定是存在的,这就造成了我们理解神话或非实指语词的困难,如“飞马”(pegasus)。这类词虽不指谓任何实有对象,但我们既然使用“飞马”这个词项,对“飞马”有所陈述,那就得承认飞马有某种存在,即便不是确有“实在存在”(existence),也是“潜存”(subsistence)。否则,“如果飞马不存在的话,那么,我们使用这个词时就并没有谈到任何东西,因此,即使说飞马不存在,那也是没有意义的”。蒯因指出,“以为一个含有单独名词的陈述之有意义预先假设了一个由这个名词来命名的对象”,是一个“谬见”;结论是“我们能够有意义地在语句中使用单独词语而无需预先假设存在这些词语所要命名的对象”^[20]。

古德曼与蒯因站在相同的立场上,像“飞马”

这一类词的语用问题得到了解决,所以古德曼在宽泛的意义上使用“指称”这个词,“我所使用‘指称’(reference)是一个非常普遍的和原生态的词汇,涵盖所有种类的符号,包括所有象征的种类。”^[21]从研究对象上来说,古德曼的指称论“关注的是包含在一个词、一个指号、一个符号与它所指称内容之间的各种关系,而不关心这些关系是如何建立的,……我研究的主体是指称的本质和多样性,而不关心它们如何指称、何时指称、为何指称或者由谁指称等有关指称的一些惯常理论”^[22]。

在绘画中,指称涉及的两类最基本的问题是再现与表现。通常的理解是,图画用视觉符号要么再现了现实中的某一个客体,要么表现了艺术家某种情绪或认识。古德曼说,一幅画再现或表现,绘画本身就必须是这个对象的一个符号,代表(stand for)它,指向它;^[23]艺术符号的具体应用就是指它所处的指谓系统,符号与对象之间形成一种指称关系;这种指称关系成为图像与对象之间建立联系的桥梁与纽带;而指称建立的中介是“符号”(symbol)。“符号”从其希腊语源上说含有帮助阐明指称、联系和交流关系的内涵,本义是把两个部分(counterparts)连接起来组成一个整体。只要建立了这种连接,在指称论的框架下就不再问这种连接究竟有没有现实性。因而,再现的前提是指称关系的建立,表现则是由于例示的存在。至于“飞马”究竟再现了什么,这个问题要从记谱理论得到支持。对于“何时为艺术”而言,例示是解释隐喻的前提。因此,何谓例示是下一个必须解决的问题。

例示是指通过样本来指称样本的特征。古德曼认为一个非常重要但却经常被忽视的指称就是例示。^[24]例示的独特之处在于,它的指称具有一定针对性,即当被例示对象由符号来指称并且符号本身也具有被例示对象的特点时,才构成例示,如前文所述关于“红”这个字符用红色墨水书写而成才成为“红”这种颜色的例示。所以“例示是具有(possession)加上指称”^[25]。这时的“红”字

符成为“红”颜色的一个样本(sample),这里的“红”字符便具有了符号表征的功能。

指称如同物理中的矢量,具有一定的方向性:从归类上来说,例示与再现指称的方向正好相反:再现是从样本到样本的指称,例示却是从一个样本的应用回到样本本身,或者回到与样本相联系的特征。例示不仅仅是机械地占有这些特征,同时还要求指称到这些特征上,在某种程度上,例示是颠倒性指称的亚指称。所以,“表现”从符号学上来说,是一个符号隐喻性的而非文字性所指谓的特征。比如,一曲表现了悲伤情感的交响乐并不是在字符上表达了这种情感,也不是演奏者或者指挥者所具有的情感,它是作品本身通过符号隐喻地传达着这样的意思,并通过符号来指称这种情感。所以说,当一个对象所例示的宾词是一个隐喻性的宾词时,就形成了隐喻性的例示。指称方向发生了回转,这就是表现。

例示解释了艺术符号为什么具有表现的性质,是因为其所包含的隐喻性(亚)指称。这样,五个审美征候其中复杂的指称关系与例示得到了阐释,其余要从记谱理论获得进一步支撑。

三、从记谱到审美征候

从组成部分上来说,符号系统由字符(characters)构成,因此,记谱系统的第一个句法要求针对字符的本质特征而言。不同记谱版本可以相互替换而不受影响,只有字符在句法上完全等同才能实现这个目标;否则记谱的可复制性就不能得到保证。由此记谱系统的第一个句法要求是字符拼写的完全相同。在实践中,我们不可能把同一个字符每次都写得完全一样,但终归都指这个字符。因此,构成记谱系统字符的必要条件(necessary condition)是每个字符必须是中立的(character-indifference)^[26],即字符之间是不相交(disjoint)的。对记谱字符在句法上的第二个要求是,字符必须有穷区分(finitely differentiated),这样它才可以在记谱中清晰地表达含义,字符间既相互区别也能形成有机联系的整体。

字符的句法条件决定了什么是句法上的彻底密集:如果在两个字符之间因为其他字符的插入而不破坏密集性,那么这个系统就没有空隙,可以称之为彻底密集的(dense throughout)。如果这个系统是彻底密集的,那么每两个相隔的符号之间尽管可能会有别的符号插入,但是所有插入符号之间的区别、插入符号与这两个符号之间的区别肯定不会像这两个符号本身之间的区别那么明显^[27],插入字符所造成的区别肯定不具备相同的可操作性。

记谱系统的语义要求是语义的有穷区分(semantic finite differentiation)和密集(semantic density)。首先需要明白什么是“遵从”(compliance)。所谓遵从是指符号的实践过程,例如演奏就是乐谱的遵从。遵从就是“被指谓”(is denoted by),一个字符或者一个符号的多种遵从形成一个类,即遵从-类(compliance-class),类似于一个字符在运用方面的外延集合。因为“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”^[28]。对每两个字符K和K'来说,它们的遵从-类并非同一,而且每个对象h都不遵从它们二者,确定要么h不遵从K要么h不遵从K',这在理论上一定是可能的。^[29]如果完全满足这个要求,那么这个系统在语义上一定是彻底密集的;也就是说,在这个系统中,每一个遵从-类都安排得非常规整,没有任何其他的遵从-类可以在正常的位置插入破坏其密集性。

综上,如果一个系统在句法上和语义上都具备了彻底密集性的特点,系统之外的符号就不能随意进入这个系统,即便进入其中也不会具有系统中其他符号已经形成的既定意义。系统中的字符彼此中立可以相互区分,我们可以完整识别,进而保证遵从-类自始至终达到完全相同,这就是记谱系统在句法和语义上保持彻底密集的意义所在。

如果说“表现”因例示理论得以阐释的话,那么,记谱理论则成为古德曼从全新的角度解释“再现”的有力手段。在古德曼看来,没有任何东西在

本质上就是再现;^[30] 再现身份的确立是与符号系统相关联的。一个指谓符号是否成为再现性符号,取决于它自身与一个特定系统中其他符号之间的关系,这就需要在符号系统中分析其句法关系。只要一个系统在句法上是密集的,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系统的密集部分,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。这就回答了“飞马图”为什么也可以称作是“再现”图画的问题。与句法条件不要求一套密集的字集合一样,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与语义联系,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),但是再现却依赖它们作为指谓符号的身份。因此,再现性符号指称的领域可以是空的。

四、“何时为艺术”的反思

古德曼用分析哲学中的指称论诠释了“再现”、“表现”的新含义,对古德曼而言,艺术客体的再现了什么和表现了什么与一个被再现的事物和被表现的事物根本是两回事;换句话说,古德曼致力于打破一种定势的观念——那就是再现与表现之间的区别建立在具体与抽象相区别的基础上。他想要阐明的是,一个符号系统中不同的指称方向来区别再现与表现,他说“一幅画,一幅照片,再现了一个客体,只能说这幅画或照片是这个客体的符号,代表了它,指称了它。”^[31]

用古德曼的助手及资深研究专家艾尔金的话来说,古德曼的“指称理论主要任务就是把语言(更广泛地说还包括符号系统)及其对象之间的关系特征梳理出来”^[32],在古德曼眼中,艺术的定位主要依赖于不同环境中符号与指称之间形成的多样性关系,如音乐从乐谱对声音而言是再现,对情感而言又是表现,只不过它们分属不同的符号系统,因此就会产生的不同的分析结果。古德曼

更多把美学功能化而非理论化,是否为艺术不是取决于艺术真的与其他日常物品有什么可以永久分离出来的本质区别,也不认为美学应该与日常生活彻底隔离,艺术品的成立与否依赖于怎么样(how)、在哪些环境(where)和什么时候(when)。鉴于此,古德曼认定,我们的提问方式都不应该是“什么是艺术”,而应该问“何时为艺术”。

“何时为艺术”试图解决的不是一个实践难题,古德曼并不是想把艺术品与普通物品彻底分割开来,也不希图以审美征候为依据把艺术品从日常事物中辨认出来,而是首先回答了在先锋艺术中普通物品在变容之后成为艺术品时所具备的理论内涵。以五个审美征候为工具,古德曼区别了不同的符号系统,阐释了再现与表现等美学中的古老问题,使美学的理论探索与艺术的最新实践建立了有机联系,这在当时是难能可贵的。现代主义和抽象主义绘画被广泛接受,超越了先前现实主义的模仿论,这一点甚至一度导致了艺术哲学家的失语,著名的艺术批评家克莱蒙特·格林伯格在上世纪40年代面对先锋艺术的反应是:“我发现我对现在抽象绘画的优越性除了提出历史的辩护之外再没有其他解释了。”^[33]古德曼的再现并不基于相似的理论首先打破了这种沉默的气氛,著名的艺术哲学家理查德·乌尔海姆在谈到古德曼颠覆相似性的重要意义时说,“很多关于再现和表现传统的解释都试图把这种不同定位在再现、表现与所再现、所表现的不同事物的种类上,然而古德曼却扭转了这种论证的程序,并且把它们二者的区别定位到再现事物和表现事物的不同方法上”^[34]。

其次,古德曼的研究视角跨越了不同学科领域,他最终希望艺术能够与科学一样成为人类认知的有效途径,而不是作为科学的对立面出现,艺术仅仅成为科学的补充;相反,古德曼认为,科学与艺术只是在不同的符号系统内对世界进行着认知上的制造,途径不同而对真理的把握并无二致。在一幅照片中失去的真实也许可以在漫画中生动地表现出来。在艺术制造中,由于例示的存在,符

号的意义和指示物的指称关系发生颠倒,变成符号根据意义订正指示物的过程。在这个过程中,符号通过隐喻性指称创造“虚的指示物”,现实世界与艺术世界在符号的建构过程中保持张力共存。于是,“无数的世界版本借助于符号的使用从虚无中被构造出来”^[35],“古德曼坚持认为,所有的符号都为制造诸世界(worlds)和理解诸世界(worlds)发挥着自己的作用”^[36]。艺术符号也可以与科学符号一样参与世界的构造,如同科学研究与新闻报道一样,都属于在限定的语义学与句法学符号系统中的构成要素,因此,古德曼“反对科学主义和人文主义将科学与艺术置于对立的境地,它们都是世界的构成方式。”^[37]艺术与科学之间的差别并不在于它们的展示物差别,而在于它们由不同符号所建构的不同系统之间的差别。同样一条线段,在科学家那里它属于科学研究的符号系统,具备科学的意义;而在画家笔下,它又具有了不同的语义、句法等特征,它就属于艺术符号。两条线段分别参与着科学世界与艺术世界的建构,并不存在哪一个更为真实的问题。

第三,“何时为艺术”成为新实用主义美学探索艺术品与日常生活经验之间的新努力。古德曼的导师,实用主义美学创始人之一威廉·詹姆斯时代即处在对黑格尔主义“理念”一元论的拒斥,从詹姆斯开始就强调不同的观看或表现世界方式的合法性,把世界看作或者表现为我们应对它的不同情境和目的的效用。承认多元的认识方式归根结蒂与约翰·杜威的一元论是相通的。杜威提出美学的“绕道而行”,根本目的是反对自康德以来把艺术与生活割裂的隔绝状态,他的“活的生物”就是要将艺术还原为生物活动基础上的完整经验。所以,“经验”成为杜威一元论的核心。^[38]古德曼反对的是黑格尔体系中的一元理念,进而打破艺术与生活之间的隔离,把艺术放在认知的大旗下,试图找到艺术与生活的共通点。只是在不同的语境当中,也就是不同的符号系统中,同样一个物品或成为艺术品,或是一个普通物品。例如,路边的一粒石子是一个普通物品,而在博物馆里由于它

已经包含了更多句法、语义的意义,与路边的石子相比,它可能包含着抬起人的情感、历史阶段中的思考等等因素,于是它就成为一个艺术品。在古德曼看来,由于我们对世界不同认知方式而造成了认知结果的不同,承认多元世界的版本实质也就是承认多元世界的认知版本,这样,古德曼的“多元”又可以归结到“认知”这个“一元”上来,他的认知与实践建立起有机的联系,认知与实践不可分割的基础是个体经验的完整过程。因为我们不可能完全认识世界的全部,我们所认识的世界就是我们在实践范围内建构的认知世界,在这个意义上说,实践是认知中的实践,认知也是实践的实现过程。所以,“何时为艺术”是古德曼理论体系中的一个组成部分,而不仅仅是在艺术哲学领域内对艺术品进行的抽象哲学思辨。因此,对“何时为艺术”的阐释不能“被局限于各自分门别类的领域中进行讨论,……这样的研究方法对待古德曼是不够的”^[39]。

五、结 语

“何时为艺术”虽然不能说一劳永逸地解决了当代艺术定义的难题,但为我们如何理解艺术提供了一种新途径。这种新途径的提供,不仅仅是艺术定义的大家族中增添的一名普通成员,还是在分析美学家对艺术定义的两类思考之外的新维度。在艺术向抽象化和日常生活审美化的两种极端潮流中,古德曼带给我们更为重要的启发意义是,他对艺术认识功能的重视与提倡,可以是在新的实践环境中为实现艺术品的多元阐释提供可借鉴的参考准绳。

参考文献:

- [1][3] E. H. Gombrich. The Story of Art [M]. Phaidon Press Limited [M]. 2006: 15.
- [2] 高建平. 现代艺术对艺术概念的挑战[A]. 全球与地方——比较视野下的美学与艺术[C]. 北京: 北京大学出版社, 2009: 169-186.
- [4] [美]门罗·比厄斯利. 西方美学简史[M]. 高建平,译. 北京: 北京大学出版社 2007: 136.

- [5][6][13][24][35] Nelson Goodman , Ways of Worldmaking [M]. Indianapolis: Hackett Publishing Company , 1978: 3 , 3 22 3 3.
- [7] [日]池上嘉彦. 符号学入门[M]. 北京: 国际文化出版公司 , 1985: 42.
- [8][9] Nelson Goodman. Problems and Project [M]. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company , 1972: 66 , 67.
- [10][23][25][26][27][28][29][30][31] Nelson Goodman. Language of Art [M]. Hackett Publishing Company , INC , 1976: 71 , 132 53 , 132 , 136 , 144 , 150 226 5.
- [11][12] 沈宗骞. 芥舟学画编 [M]. 齐振林 编. 北京: 人民美术出版社 , 1959: 94.
- [14][36] Catherine Z. Elgin (ed.) . The Philosophy of Nelson Goodman , Nelson Goodman's Philosophy of Art [C]. New York and London: Garland Publishing , 1997: xii , ix.
- [15][39] Dena Shottenkirk. Nominalism and Its Aftermath: The philosophy of Nelson Goodman [M]. Springer Netherlands , 2009: 113 , preface.
- [16] Bertrand Russell. "On Denoting" , in Mind [J]. New Series , 1905 (56) : 479 - 493.
- [17][18] Gottlob Frege. "Sense and Reference" [J]. in the Philosophical Review , 1948 (3) : 209 - 230.
- [19][20] Willard Van Orman Quine. "On What There Is" [J]. in From A Logical Point of View [M]. Harvard University Press , Second Edition , 1980: 1 - 19 , 12.
- [21][22][37] Nelson Goodman , Of Mind and Other Matters [M]. Harvard University Press , Cambridge , Massachusetts , and London , England , 1984: 55 , 2 , preface.
- [32] Catherine Z. Elgin. With Reference to Reference [M]. Indianapolis , Ind. Hackett Pub. Co. , 1983: 5.
- [33] Clement Greenberg. "Toward a Newer Laocoon" [J]. in Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Idea , Charles Harrison and Paul Wood (eds.) , Blackwell , 2002: 562 - 568.
- [34] Richard Wollheim. "Nelson Goodman's Languages of Art " [A]. in On Art and the Mind [C]. Harvard University Press , 1983: 291.
- [38] John Dewey. Art as Experience [M]. New York: Capricorn Books , 1959.

From Reference , Notation to Aesthetic Symptoms ——The Theoretical Explanation of Nelson Goodman's "When It Is Art"

AN Jing

(MINZU University of China , Beijing 100081 , China)

Abstract "When it is art" is the artistic and philosophical question put forward by Nelson Goodman , American aesthetician according to his reflection on "what is art". The objective is to solve the theoretical difficulties that are brought about by avant-garde art when the traditional philosophy of art is subverted. "When it is art" redefines the art from the perspective of function of symbols , and attempts to incorporate the art and the science into the manufacturing world. This is not only a new attempt of redefining art , but also further push of new pragmatists to combine art and life.

Key words: Nelson Goodman; when it is art; aesthetic symptoms; function of symbols

(责任编辑: 渠红岩)