

# 韦茨先生与艺术定义

约瑟夫·马戈利斯

南卡罗莱纳大学

TRANSLATED BY Jiachen Liu

National University of Singapore\*

莫里斯·韦茨 (Morris Weitz) 先生最近就艺术定义问题撰写了一篇极具误导性的文章。<sup>1</sup> 在这篇文章中, 他请求, 如他所说, “拒绝为艺术提供一种真定义, 或一组充分必要属性。”<sup>2</sup> 韦茨认为, 在讨论艺术定义问题时, 我们不应该从 “什么是艺术?” 这个问题入手, 而是必须从 “‘艺术’ 这个概念是何种概念?” 这个问题入手。<sup>3</sup> 韦茨本人承认, 现在看来, 他的早期著作《艺术哲学》<sup>4</sup> 所预设的理论前提, 在方向上就是错误的,<sup>5</sup> 而他目前所持有的观点, 在论证策略上应用了路德维希·维特根斯坦 (Ludwig Wittgenstein) 在《哲学研究》中所提出的一个区分。<sup>6</sup> 韦茨将维特根斯坦的相关讨论拓展到他自己所探讨的话题 (即艺术定义问题), 并对文中的核心主张做出如下总结:

<sup>1</sup> 莫里斯·韦茨:《理论在美学中的作用》,《美学与艺术批评杂志》,1956年9月,第27-35页。这篇文章是1955年的梅切特奖获奖论文之一。

<sup>2</sup> 同上,第27页。

<sup>3</sup> 同上,第30页。

<sup>4</sup> 剑桥:哈佛大学出版社,1950年版。

<sup>5</sup> 《理论在美学中的作用》,第29页。译者注:在《艺术哲学》中,韦茨提出了一种“有机论”(Organic Theory)的艺术定义,认为艺术在本质上是一种独特的、由内在相互关联的不同部分所组成的有机体。在《理论在美学中的作用》一文中,韦茨承认,自己曾经认为这种“有机论”的艺术定义是对艺术的真定义。不过,在该文中,韦茨认为已有的艺术定义(包括“有机论”定义)都是失败的,艺术是不可定义的。

<sup>6</sup> G. E. M. 安斯康姆译(纽约:麦克米兰出版社,1953年版);请参见,第一部分第65-75节。(转引自韦茨)

\* Correspondence: Jiachen Liu – #05-22, 3 Arts Link, Block AS3, National University of Singapore, 117570, Singapore. Email: liujiachen@u.nus.edu



EJJP - Vol.2, n.2 (2023)

DOI: 10.19079/eajp.2.2.5

ISSN: 2813-0448

“关于艺术的本质的问题就像关于游戏的本质的问题一样，至少在以下这些方面是这样的：如果我们真正去睁眼看看（look and see）那些被我们称为‘艺术’的东西是什么，我们也会发现，在它们之间并没有共同的属性（common properties），而只有一些错综交叠的相似之处（strands of similarities）。<sup>7</sup> 知道什么是艺术，并不在于理解某些外显的或潜隐的艺术本质，而在于能够凭借这些相似之处去辨识、描述和解释那些被我们称为“艺术”的东西。

“但这些概念（如“艺术”和“游戏”）之间具有基本的相似之处，即它们的开放结构（open texture）。在阐明这些概念时，我们可以给出某些范例（paradigm）——它们可以被毫无争议地称为“艺术”（或“游戏”），但我们无法给出任何一个有限集合以穷尽所有的案例。我可以列举出某些案例和某些条件，在这些案例中/这些条件下，我可以正确地应用“艺术”这个概念；但我无法列举出全部的案例和条件，其最重要的原因在于，无法预见的条件或新的条件总会出现，或者被设想出来。

“如果一个概念的应用条件是可以修改的，那么这个概念就是开放的；也就是说，就某个概念而言，如果可以设想出某种情况或某个案例，使得若将这个概念应用于这个案例，则要求我们在如下两种选择中做出决定：到底是对这个概念的用法加以拓展，使其涵盖这个案例；还是将这个概念封闭起来，并发明一个新的概念以应对这个新的案例及其所具有的新的属性。那么，这个概念就是一个开放概念。相反，就某个概念而言，如果这个概念的充分条件和必要条件都可以被给出，那么，这个概念就是一个封闭概念。但是，封闭概念只能出现在逻辑学和数学中，因为逻辑学和数学中的概念都是被构建（construct）出来且得到完备定义（completely defined）的。在经验领域的描述性概念（empirically-descriptive concepts）和规范性概念（normative concepts）中，不可能存在封闭概念，除非我们通过规定概念的使用范围从而武断地将它们封闭起来。”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> 译者注：在韦茨的原文中，本段引文的前一段介绍了维特根斯坦对游戏的本质的刻画。在维特根斯坦看来，不同的游戏并不是因为共享某种属性，才被称为“游戏”，它们之所以都被称为“游戏”，是因为它们之间具有错综交叠的相似之处（criss-crossing and overlapping similarities）。

<sup>8</sup> 《理论在美学中的作用》，第 31 页。

接下来，我将系统地考察韦茨对艺术定义的指控，并给出相应反驳。我相信，无需额外的评论，这些反驳将表明，定义艺术并非在逻辑上不可行。

1. 根据韦茨的观点，定义艺术所涉及的错误（参见上述引文第三段）适用于所有经验领域的描述性概念，因此并非为艺术理论所特有。由此观之，对“人”、“树”和“石头”等概念的定义也都出现了同样的错误。但这无疑是一个奇怪的观点。对此，我认为，韦茨想要表达的意思并不是，在每一个经验-描述性概念和每一个规范性概念中都存在这种错误，而是说如果出现了这种错误，那么它只出现在经验-描述性概念和规范性概念所应用的领域中，但从不出现在逻辑学和数学中，因为逻辑学和数学中的概念“都是被构建出来且得到完备定义的”。

2. 韦茨认为“艺术”这个概念具有“开放特征”，对此，我表示认同；韦茨确实令人信服地指出，一个过时的小说定义，可能会把乔伊斯的《芬尼根的守灵夜》(*Finnegans Wake*)、多斯·帕索斯的《美国》(*U.S.A.*)以及弗吉尼亚·伍尔夫的《到灯塔去》(*To The Lighthouse*)等作品排除在小说之外，<sup>9</sup>尽管这与我们的意愿相背。因此，我们决定对这个定义做出调整，从而使其涵盖这些作品。<sup>10</sup>

3. 如韦茨所言，那些我们希望称之为“小说”的对象，它们可能确实并不共享任何可以被列举出来的、应当被我们称为“充分必要属性”的属性，而只是（如维特根斯坦所言）具有一些所谓的“错综交叠的相似之处”（在韦茨看来，在美的艺术中的任何门类都是如此，甚至艺术本身也是这样）。然而，我所必须要坚持的观点是，要决定事实是否如此，这是一个经验领域的问题，而不是逻辑领域的问题。把这个问题作为一个经验领域的问题，这一点似乎符合上述第一段引文的意图（这也符合维特根斯坦所给出的建议，即决定这个问题需要我们真正去“睁眼看看”）；它也算是部分地符合上述第二段引文所表达的模棱两可的意思，因为，韦茨提到了“我无法列举出全部的案例和条件”；但是，它不符合上述第三段引文的意图，因为韦茨使用了“只能”这个字眼，<sup>11</sup>它也不符合该文其他部分的意图——韦茨清楚明白地表述了自己最极致的观点：“我所要论证的是，艺术具有丰富性和冒险性的特征，在艺术中始终存在着变化与新的创造，这使得从逻辑上来讲，不可能确保任何关于艺术的定义属性（defining properties）是正确的。”<sup>12</sup>显然，这句话倾向于强化反驳1中所提出

<sup>9</sup> 同上，第31页。

<sup>10</sup> 同上，第32页。

<sup>11</sup> 译者注：此处，马戈利斯是指上述第三段引文中“但是，封闭概念只能出现在逻辑学和数学中”这句话。

<sup>12</sup> 同上。

的观点，即，尽管韦茨所感兴趣的概念定义问题出现在经验领域，但并非经验领域中的每一个概念都必然存在这个问题；正是因为艺术具有特殊的属性（比如，按照韦茨的说法，丰富性和冒险性），才让我们在定义“艺术”这个概念时遇到了问题。

4. 在论证“艺术”是一个开放概念时，韦茨似乎混淆了逻辑上的理由和实践上的理由。因为，当韦茨解释为什么“艺术”是一个“开放的”概念时，他说到：“我们当然可以选择把概念封闭起来。但是，把诸如“艺术”、“悲剧”和“肖像画”等概念封闭起来，这是很荒唐的。因为，这样会阻碍艺术的创造力。”<sup>13</sup>就这个论断而言，韦茨或许是对的，尽管我怀疑并非如此。毕竟，我们并不希望对“生物体”的定义，会阻碍生物体的进化，但同时，我们又有合理的理由去定义“生物体”这个概念（按照韦茨对定义概念的理解），从而使这个定义帮助我们理解那些“新的和可被设想出来的”生物体。然而，除此之外，更重要的是，韦茨为反对艺术定义所提供的理由显然是一个实践上的理由：他只是担心，要定义像艺术这样纷繁复杂又富有创造性的事物，这很可能超出了任何人的能力，以至于任何尝试很可能都会失败（尽管，他没有任何逻辑上的依据认为任何定义艺术的尝试都会“必然地”（necessarily）失败），因为艺术理论家们通常都仅仅致力于探索自己所研究的艺术门类和艺术传统中的特征，而这往往会使得他们为“艺术”这个一般性的概念所提供的定义难免有所偏颇和疏漏。

5. 韦茨为反驳艺术定义所提供的理由仅仅是实践上的理由，这一点可以从如下说法中再次显而易见地得以印证：韦茨承认“艺术中存在着合理的、可用的封闭概念”，因为这些概念“是出于某种特殊的目的而被封闭起来的。”<sup>14</sup>他继续以令人信服的方式指出，“我们至少可以对现存的希腊悲剧给出一种理论或真定义”，只是实际上亚里士多德所给出的定义是错误的。<sup>15</sup>但是，如果我们承认这一点（而且，很难看出它如何能够被合理地否认），那么究竟在何种意义上，“悲剧”、“喜剧”和“艺术”这样的概念不能被给出真定义呢？现在，我们可以看出，当韦茨提出那个最极致的观点（即反驳3中所引用的观点）时，他已经不知不觉地踏入了一个隐含的循环中。因为，当他谈到“艺术的冒险性特征”时，他想说的其实是：人们现在希望某些东西被认定为艺术品，然而，一个过时的艺术定义，很可能（在这里，又一次，韦茨没有逻辑上的依据来使用“必然地”一词）无法将这些东西界定为艺术品。<sup>16</sup>总

<sup>13</sup> 同上。

<sup>14</sup> 同上。

<sup>15</sup> 同上。

<sup>16</sup> 译者注：马戈利斯之所以说韦茨的论证存在循环的问题，在于韦茨用艺术具有冒险性的特征，来解释

之，韦茨对艺术定义的反驳，在论证上混淆了经验层面和逻辑层面的理由：对于任何一种艺术定义而言，如果我们想要把某些特定的东西接纳为艺术，而这些东西并不满足该定义为艺术品所给出的充要属性，那么，在经验层面上注意到该定义的不足是一回事，在逻辑上证明无法为任意一组已经被承认为艺术品的东西列举出充分必要属性是另一回事。而且，正是因为不满意任何经验层面上（已有的）艺术定义，所以我们才要去修正对艺术的定义，去做出一个（韦茨所谓的）“决定”。<sup>17</sup>

6. 韦茨否认在数学和逻辑学中也会存在如上所述的概念定义问题（如他在上述第三段引文中所说），而这肯定是错误的。因为，可以设想的是，即使数学和逻辑学中的概念是被“构建”出来的，但如果我们去检验这些概念的用法，我们依旧可以“决定”（仍然是出于实践上的目的）去改变特定概念的定义。而这已经满足了韦茨对“开放”概念所提出的标准（参见上述第三段引文）。例如，我们可以设想：在数学发展的早期阶段，人们为数构建出某种定义。然而，在数学发展的后期阶段，某些新的对象被创造出来，使得过去对数的定义无法应用于这些新的对象。可以想见的是，在此情况下，我们可以有两种做法：我们可以“决定”，发明一个不同于“数”的、新的概念，用这个新的概念来应对这些新的对象，或坚持认为在“数”这个概念所指涉的对象之间只存在家族相似；或者，我们也可以“决定”修改原有的对“数”的定义，以适应数学在后期阶段的发展，从而接纳这些新的对象。在这两种做法之间，显然，后者是更合理的做法。我们清楚地认识到，这种修改是出于实践上的原因。而且，某个领域中的某种情况出现了修改，并不意味着这个领域中的每一种情况都会出现类似的修改。<sup>18</sup>

7.（在上述第三段引文中）韦茨声称，我们无法在“经验-描述性”领域中提供封闭概念，“除非我们通过规定概念的使用范围从而武断地将它们封闭起来。”然而，这个说法有些奇怪。因为，这似乎暗示出，除了这种规定性的方法之外，还有另一种方法来确保获得封闭概念。然而，仔细想一想，其实并没有这样的方法。一方面，按照韦茨的观点，即使在数学和逻辑学这种“享有特权”的领域中，我们也是通过这种规定性的方法确保获得封闭概念。也就是说，在确保获得封闭概念的方法上，经验领域与数学和逻辑学其实并没有什么不同；另一方面，如我们在反驳5中所见，实

艺术无法被定义。然而，根据马戈利斯的解读，艺术的冒险性特征就体现为，某些被人们希望当作“艺术品”的对象却无法被（已有的）艺术定义所界定的。也就是说，待解释项已经被解释项所预设。所以，在论证上构成循环。

<sup>17</sup> 译者注：这里的“决定”，指第三段引文中，韦茨在解释“开放概念”时所提到的决定，即要么拓展这个概念的用法，使其涵盖和接纳新的案例；要么把这个概念封闭起来，并发明新的概念来应对新的案例。

<sup>18</sup> 译者注：此处呼应反驳1中的结论。

际上，韦茨并非总是以贬低的姿态来看待经验领域中的规定性定义，他只是坚持要求，对这种规定性定义的使用，一定要出于某种实践上的理由（即服务某种实践上的目标）。这会使得我们不得不接受一个更令人惊讶的结论：韦茨的整个论证隐秘地预设了，在某种意义上，我们可以把握事物的永恒形式。<sup>19</sup> 也就是说，在不诉诸任何定义的情况下，我们先辨识（recognize）出《芬尼根的守灵夜》是一部小说，正如福楼拜的《包法利夫人》也是一部小说一样，因此，我们拒绝任何将《芬尼根的守灵夜》排除在小说之外的关于“小说”的定义。<sup>20</sup> 韦茨本人当然不会同意以这种方式来解读他的观点。但除此之外，我们很难找出其他的方式来合理地解读以下两段引文：

“如果我们按照字面意思来理解这些美学理论（即把它们理解为对艺术的真定义），那么如我们所见，它们都是失败的；但是，如果我们根据它们各自的功能和主张对它们加以重构，使它们为确立艺术质量的评判标准提供严肃的、有理有据的建议，那么我们会发现，美学理论并非毫无价值。”<sup>21</sup>

“在将某物辨识为艺术品的标准中，没有哪一条是可以充当定义的标准，它们都既不充分也不必要。因为，我们有时可以断言某物是艺术品，进而否认已有的任何一条标准……”<sup>22</sup>

从上述引文来看，对于一组给定的对象（艺术品），和一个关于这组对象的定义（艺术定义），要么（a）从经验事实来看，这个定义是不恰当的，因此我们需要完善它；

<sup>19</sup> 译者注：结合下文马戈利斯对 (a), (b), (c) 三种情况的分析，此处，“把握事物的永恒形式”可能是指，通过把握事物的形式来理解事物的本质。

<sup>20</sup> 译者注：马戈利斯这个例子似乎并不恰当。在韦茨的原文中，我们需要实践上的原因来合理地封闭一个概念，此时这个概念是可以被给出真定义的，如“现存的希腊悲剧”；在马戈利斯的例子中，他的意思似乎是：我们有一个实践上的原因（即，我们辨识出《芬尼根的守灵夜》是一部小说，而且想要把它接纳为一部小说），出于这个原因，我们拒斥那些未能把《芬尼根的守灵夜》接纳为小说的定义。结合下文 (c) 所提供的思路，马戈利斯认为，我们要尝试找出《芬尼根的守灵夜》和之前被我们承认为小说的对象之间所共享的充分必要属性，从而为“小说”这个概念提供一个新的真定义。乍看起来，两个例子似乎是可以类比的，但是，仔细比较，或许它们存在差别。问题的关键在于，如何理解“实践上的理由”？在原文中，韦茨并没有对“实践上的理由”给出清楚的解释，不过，在韦茨看来，之所以“现存的希腊悲剧”可以有真定义，而“悲剧”或“小说”没有真定义，就在于前者是对一组已经确定（即不会有新成员加入）的对象做出定义，而后者是对一组依然不断有新成员加入的对象（并可能无法被原有定义所界定）做出定义。因此，一种合理的解释是，无论韦茨所谓的“实践上的理由”究竟指什么，但是它实际上预设了被定义的对象是确定的，即不会有新成员加入。如果这种解释是正确的，那么，马戈利斯其实误解了韦茨所谓的“实践上的理由”。正因如此，马戈利斯给出的《芬尼根的守灵夜》这个例子是不恰当的，因为“我们先辨识出《芬尼根的守灵夜》是一部小说，所以我们想要把它接纳为小说”，可能并不构成韦茨所要求的“实践上的理由”。

<sup>21</sup> 同上，第 35 页。

<sup>22</sup> 同上，第 34 页。

要么 (b) 一些新的对象被武断地挑选出来, 并被称为“艺术”, 在此情况下, 任何艺术定义都对它们束手无策; 要么 (c) 出于实践上的原因, 我们现在希望对这组对象进行扩充, 以接纳一些新的对象, 在此情况下我们必须尝试找出它们所共享的充分必要属性, 从而对它们下一个新的定义 (而且我们无法事先决定这个尝试是不可能实现的)。也就是说, 要么 (b) 是正确的, 即所有的定义都存在规定性的成分, 要么 (c) 是正确的, 那么我们必须持有某种版本的形式主义艺术理论<sup>23</sup> (即使我们只能隐约地通过事物之间的“家族相似”辨识出这种形式)。<sup>24</sup> 我要尽快指明, 即使韦茨对艺术定义所做出的经验观察是可辩护的, 即使我们只能列举出艺术品之间的“家族相似”, 这也并不意味着定义“艺术”这样一个“经验领域的描述性”概念, 在逻辑上是不可能的; 据我所见, 斯蒂文森 (C. L. Stevenson) 就在“家族相似”这个概念基础之上为定义艺术提供了一种方案 (而且, 这种方案看起来在逻辑上是正确的)。<sup>25</sup>

8. 需要注意的是, 当韦茨和维特根斯坦谈及“家族相似”时, 他们都认为绝对无法列举出这些被谈及的对象所共享的充分必要属性。而这是毫无根据的。韦茨所做的工作只能说明, 一些特定的、著名的艺术定义无法恰当地解释某些已经被确定为艺术品的东西。韦茨转而诉诸“家族相似”这个概念, 这充其量只是一种经验层面上的妥协而已: 由于很多已有的 (艺术) 定义都未能成功, 因此我们倾向于 (至少在归纳的意义上) 认为, 任何对艺术的定义都不可能成功 (比如, 韦茨对自己之前提出的

<sup>23</sup> 译者注: 因为, 按照 (c), 我们并非要武断地把《芬尼根的守灵夜》接纳为小说, 而是出于一个“实践上的理由”才做出“决定”把《芬尼根的守灵夜》接纳为小说。这个“实践上的理由”就是“我们先辨识出《芬尼根的守灵夜》是一部小说”。但是, 我们如何能先辨识出《芬尼根的守灵夜》是一部小说呢? 显然, 诉诸之前的“小说”定义是行不通的: 一方面, 韦茨认为将某物辨识为艺术品的标准并不是定义艺术的标准; 另一方面, 如果诉诸之前的“小说”定义可以辨识出《芬尼根的守灵夜》是一部小说, 那么我们就不需要 (采纳马戈利斯的说法) 拒绝并修改这个定义了。因此, 马戈利斯认为, 如果我们能够不诉诸“小说”定义而先辨识出《芬尼根的守灵夜》是一部小说, 那么我们就只能从形式入手, 通过理解事物的形式, 把握事物的本质或辨识出事物的身份。这就意味着, 如果 (c) 成立, 那么“我们先辨识出《芬尼根的守灵夜》是一部小说”构成一个“实践上的理由”, 那么我们就需要持有某种版本的形式主义艺术理论 (至少是一种能够从知识论的层面上回答“理解某物的形式与辨识某物是否是艺术品”这个问题的形式主义艺术理论)。然而, 结合脚注 20, 如果“我们先辨识出《芬尼根的守灵夜》是一部小说”并非韦茨意义上的“实践上的原因”, 那么, 我们至少有理由认为, 马戈利斯在反驳 7 中提出的论证是存在问题的。

反驳 7 是本文中较难理解的内容, 译者根据自己的理解, 在脚注 20 和脚注 23 中对马戈利斯的论证给出了解释和反驳, 仅供参考, 如有错误之处, 还请批评指正。

<sup>24</sup> 这是一个有趣而又奇怪的观点: 对“艺术”一词的日常用法的呼吁背后, 竟然隐藏着一种简朴版本的形式主义艺术理论。译者注: 马戈利斯之所以认为这个观点是“有趣而又奇怪的”, 可能是因为, 在该文中, 韦茨通过对“艺术”一词的日常用法进行分析, 从而论证艺术不可定义, 辩护了一种反本质主义的立场, 而形式主义艺术理论代表了一种本质主义的立场。所以, 如果马戈利斯的说法成立, 韦茨为反本质主义立场的辩护, 竟然预设了一种本质主义的艺术理论, 那么这确实可以算是“有趣而又奇怪的”。

<sup>25</sup> 请参见, 《论“什么是一首诗?”》, 《哲学评论》, 1957 年 7 月, 第 329-362 页。尤其见第 340 页-第 347 页。

“有机理论”也感到失望，而这正印证了这一结论)。但是，这种操作是把经验领域的发现（而且是否定意义上的发现）转换为最强劲的逻辑上的反驳。实际上，使用“家族相似”这个概念只是现阶段不可避免的权宜之计而已；我们可能会在之后找出一个合适的（艺术）定义，这在逻辑上并非是不可能的；否则，这种所谓逻辑上的反驳也同样会适用于那些在用法上符合“家族相似”模型的概念。比如，我们之前也认为在不同类型的能量（energy）之间只存在“家族相似”，但是这种理解已经逐步让位于一种对能量的充分必要属性的定义，而这种定义在经验层面上是恰当的。

9. 当韦茨做出如下论断时，他的论证就已经沦为了极端的狡辩。韦茨讲到：“在将某物识别为艺术品的标准中，没有哪一条可以充当定义的标准，它们都既不充分也不必要。因为，我们有时可以断言某物是艺术作品，并且否认已有的任何一条标准……即使是我们一直公认为最基本的标准，即艺术品必须是人造物。比如，让我们来看看这句话：‘这块浮木是一件可爱的雕塑。’”<sup>26</sup>

毫无疑问，在日常语言中的确存在像韦茨所给出的例子这样的话语。但是，即使在日常语言中，我们也并不需要按照字面意思把这样的话语理解成对事实的陈述。如果请一个人来解释这句话的意思，他当然不会按照字面意思来解释，而是很可能会解释成：这块浮木看起来很像一件雕塑，就仿佛大自然是一位雕塑家一样，面对这块浮木，我们甚至可以设想，它可能实际上就是被某位人类雕塑家雕琢成了现在的样子。由此来看，按照日常语言中我们对这句话的理解，当我们说“这块浮木是一件可爱的雕塑”时，我们并非想要否认，“是一件人造物”是某物成为艺术品的必要条件。那么，这句话究竟应该按照字面意思来理解，还是按照隐喻意思来理解呢？诸如此类的争论向我们提出了一个问题：要支持或反驳韦茨的观点，我们需要提供何种类型的证据呢？<sup>27</sup>在我看来，是否真地有人（比如韦茨本人）更偏向于按照字面意思来理解这句话，对于我们判断这句话是否可以用来支持或反驳韦茨的观点，其实是无关紧要的。因为，一方面我们可以接受，在日常语言中，这句话存在某种隐喻意思，也就是说，我们可以把一块浮木称为一件雕塑；另一方面，我们也认识到，在隐喻意思上把某物称为艺术品，与在字面意思上把某物称为艺术品，是不一样的；

<sup>26</sup> 《理论在美学中的作用》，第 34 页。

<sup>27</sup> 译者注：“这块浮木是一件可爱的雕塑”这句话有两种意思，一种是字面意思，另一种是隐喻意思（尽管马戈利斯没有引入“隐喻意思”这个概念来加以解释）。如果这句话要用来支持韦茨的观点，那么就必须按照字面意思来理解，即“这块浮木真地是一件可爱的雕塑”；然而，在马戈利斯看来，根据我们对日常语言的使用，按照隐喻意思来理解这句话至少是可以说得通的，即“这块浮木看起来像一件可爱的雕塑。”因此，马戈利斯所提出的问题，其实是：上述的例子，如果按照字面意思来理解，能够充当支持韦茨的观点的证据吗？如果按照隐喻的意思来理解，能够充当反驳韦茨的观点的证据吗？



尽管，我们可以在隐喻意思上把一块浮木称为一件雕塑（在日常语言中，这是说得通的）；但是，这块浮木，与我们在字面意思上使用“雕塑”或“艺术品”一词时所指涉的那些对象，存在着根本上的差别。正因如此，我们可以跳出日常语言（尽管，我们并非没有考虑到日常语言中的隐喻意思），做出一个“决定”，让“艺术品”的外延不包含这块浮木。如果说，这种“决定”体现了艺术定义的规定性，那么，我实在想不出如何把这种规定性从任何定义中消除掉（因为，任何定义都涉及这种意义上的规定性）。所以，即使有人问，在归纳的意义上，如何定义艺术；而且，即使我们发现，“家族相似”很可能是我们能够列举出来的唯一特性；这也并不影响我们借助“艺术”概念对与艺术相关的经验性知识进行甄别。因为，我们可以构建一个“艺术”概念，使它至少能够涵盖“艺术”一词在日常语言中的绝大多数用法，并且使它与其他区分一起，廓清我们关于艺术的经验性断言，使它们免于矛盾。关于这一点，我们可以在日常语言中找出类似的例子。在日常语言中，当我们使用“鱼”这个词的时候，有时候我们所指的对象是海豚或鲸鱼，但是这并不妨碍我们在科学意义上准确地使用“鱼”这个词。

10. 现在让我们重新考虑反驳 3 中的引文，指出韦茨的观点中最根本的问题。如韦茨所说，艺术的创新性特征“从逻辑上来讲，不可能确保任何关于艺术的定义属性 (defining properties) 是正确的。”我用斜体字把关键字眼标识出来了。然而，紧接着这句引文，韦茨又承认我们“可以……选择把概念封闭起来”。所以，在他看来，一个这样的概念并不是自相矛盾的。<sup>28</sup>也就是说，在逻辑上，我们并非不可能构建出一个可被给出真定义的、封闭的“艺术”概念，只是我们无法确保任何关于“艺术”概念的真定义是正确的。如果我们去仔细阅读韦茨所引用的维特根斯坦的原文，<sup>29</sup>我们就会发现，维特根斯坦的目的是让我们注意到，凭借“家族相似”来刻画的概念和被有意地封闭起来的（即凭借充要条件来刻画的概念），在用法上既有相似之处，又彼此不同（有趣的是，与韦茨不同，维特根斯坦承认，即使是数学中的概念也可以在一种“开放的”意义上来使用。）换句话说，维特根斯坦区分了对概念的两种用法（一种是“封闭的”意义上的用法，另一种是“开放的”意义上的用法），并且按照“家族相似”的模型对“游戏”这个概念的用法做出了检验。他明确地说，

<sup>28</sup> 译者注：此处，“这样的概念”指的是，一个被封闭的开放概念。马戈利斯对韦茨原文的解读可以理解：一方面，我们可以选择把一个概念封闭起来，使得这个概念可以被给出真定义；另一方面，在逻辑上，我们不能确保任何对这个概念的真定义是正确的。根据前者，这个概念是封闭的；根据后者，这个概念是开放的。但是，二者并不矛盾。

<sup>29</sup> 《哲学研究》，第一部分，第 68 节。

数学中的概念同样既可以在“封闭的”的意义上使用，又可以在“开放的”的意义上使用。但他坚称（虽然他的论证并非确定无疑），我们是在“开放的”意义上使用“游戏”这个概念，仿佛“游戏”这个概念只能在“开放的”意义上得以使用一样。而韦茨则随之认为，我们无法在逻辑上确保任何在“封闭的”意义上对“艺术”这个概念的使用是正确的，尽管实际上他的意思只不过是：就“艺术”这个概念而言，其“封闭的”意义上的用法与“开放的”意义上的用法有所不同；以及在使用“艺术”这个概念时，没有人有理由更偏向“封闭的”意义上的用法。然而，反过来，我们不禁要问：在使用“艺术”这个概念时，为什么“开放的”意义上的用法更加优先、更受偏向呢？对于这一点，韦茨并没有给出解释。<sup>30</sup>

11. 我们还可以进一步论证，韦茨对开放概念和封闭概念的讨论，并不能实现预期的论证效果，甚至是适得其反的。因为，他未能顾及到，即使是通过“家族相似”界定的概念，也存在“封闭的”意义上的用法和“开放的”意义上的用法的区分。让我们来看看“游戏”这个概念。求爱是一种游戏吗？爱情是一种游戏吗？人生是一种游戏吗？<sup>31</sup> 因此，即使是“游戏”这种凭借“家族相似”刻画的开放概念，也要求有某种规定性的要素对其用法加以约束，即也需要有“封闭的”意义上的用法；否则，在语言的使用中，我们就将面临混乱无序的局面。但是，如果经由“家族相似”所刻画的概念也可以有“封闭的”意义上的用法，那么为什么通过充分必要属性所界定的概念不能有“封闭的”意义上的用法呢？<sup>32</sup> 简单来说，在韦茨的论证中，“开放”概念似乎有两种含义，而韦茨在使用这个概念时存在着混淆。有时候，“开放”概念指凭借“家族相似”所界定的概念；有时候，“开放”概念是相对于“封闭”概念的概念。<sup>33</sup> 这两种含义是彼此独立的，而且后一种含义更符合这里的论证要求。总结起来，维特根斯坦所关注的是，通过“家族相似”所刻画的概念本身是可以作为“家族相似”概念被使用的（即，可以在“开放的”意义上被使用的）；但是，他有时会

<sup>30</sup> 译者注：在马戈利斯看来，韦茨的工作最多只能说明，在使用“艺术”这个概念时，我们不应该更偏向“封闭的”意义上的用法。但是，这不能说明，我们为什么就要（如韦茨所说）偏向“开放的”意义上的用法，甚至认为“艺术”这个概念只有“开放的”意义上的用法。

<sup>31</sup> 译者注：列举这三个例子，马戈利斯的意思是，它们与游戏之间未必不存在家族相似，但是，我们似乎并不认为这三者是游戏。

<sup>32</sup> 译者注：此处马戈利斯的论证可能存在问题。因为，韦茨并不反对经由充分必要属性所刻画的概念可以在“封闭的”意义上使用，相反，他恰恰是认为当我们根据概念使用范围人为地把一个概念封闭起来的时候，才可以用充分必要属性来界定这个概念，比如前述的“现存的希腊悲剧”这个例子。

<sup>33</sup> 译者注：在马戈利斯看来，“开放”概念中的“开放”，有时指界定概念的方式，如概念是凭借“家族相似”来界定，还是通过“充要条件”来界定；有时指概念的用法，任何概念都可以有“开放的”意义上和“封闭的”意义上这两种用法。

把论证拓展出去，以至于似乎认为，有一些概念（比如“游戏”）只有作为凭借“家族相似”来刻画的概念才可以被使用（或者说，只有“开放的”意义上的用法）。这显然是不对的。而且，即使我们只在后一种含义下使用“开放”概念，概念本身的“开放性”也并非自动生成的。因此，仅仅说“艺术”概念不是通过充分必要属性而是通过“家族相似”得以刻画的，并不能避免韦茨对艺术定义所提出的反驳：因为，经由“家族相似”界定的概念也有“封闭的”的用法，而这样就还是会阻止艺术的创新和发展。（如果韦茨不想接受这个结果，那么按照同样的逻辑逆推），当我们用充分必要属性来界定“艺术”概念，并且在“开放的”意义上使用这个概念时，也不必承担韦茨所提出的“阻碍艺术的创造力”之类的反驳。

我认为，上述对韦茨的论证的反驳是成立的。由于，定义“艺术”并非在逻辑上自相矛盾，而且定义“艺术”和定义其他概念（这些定义既有意义又取得了成功）相类似，因此，我认为我们应该继续尝试为“艺术”提供定义。

本文接收于 1957 年 9 月 5 日