

□探索当代中国哲学的道路

论美学的存在论基础

张 盾 刘 睿

【摘 要】近代美学把美定义为“感觉的完美性”，从而把审美经验当作了美学的第一主题，取消了美学的存在论基础。未来美学最重要的观念变革是从“感觉的完美性”向“存在的完美性”的过渡，这意味着回归向古代美学的存在论基础。柏拉图关于感性世界与理性世界的二元论是对美学和艺术的最重要的存在论奠基，指出了在感性世界之上还有一层更高、更真实、更完美的理性世界存在，以此规定了美学的基本论域：美是存在本身的完美性，美学的基本问题是可见之美与不可见之美的关系问题，艺术的本质是可见之美对不可见之美的象征。

【关键词】美学；艺术；存在论；存在的完美性

【基金项目】国家社会科学基金重点项目（13AZD028）；国家社会科学基金重大项目（15ZDB002）

【收稿日期】2017-02-10

【DOI】10.15939/j.jujss.2017.03.014

【作者简介】张 盾，吉林大学哲学社会学院暨吉林大学哲学基础理论研究中心教授；刘 睿，吉林大学哲学社会学院博士研究生。（长春 130012）

一、问题的提出

美学追问美的本质。古代美学把美看作是整个世界存在本身的一种自在的完美性。近代美学保留了古代对完美性的追求，但却把这种追求限定在经验主义一元论的论域之中，把美定义为“感觉认知的完美性”（*perfectio cognitionis sensitivae*），从而把审美经验当作了美学的第一主题和主要论域。这一转变实际上取消了美学的存在论基础。近代人发现了人不能离开主体对存在的经验直接断言存在，“没有认识论的本体论为无效”，但却忘记了节制自己主体主义的狂热，从而丧失了对存在本身的回忆和探求，把美学变成了审美经验的心理学，也使艺术的本质凸显为最严重的现代性问题。^[1]未来美学的重大转向是从文艺美学转向政治美学，其最重要的观念变革是从“感觉的完美性”向“存在的完美性”的过渡，这意味着向古代美学的存在论基础的回归。^[2]美是存在本身的至上的完美性，美学决不仅仅是对艺术作品所代表的经验之美的探求和渴望，而是以严格的理论思维把完美性当成存在本身的可理解性予以反思，这是从柏拉图、普罗提诺到中世纪所采取的观点。古代美学保持着对于存在论的淳朴而健全的感觉，即只要人怀着虔诚的态度就能认知存在的真理，古代人的自我意识与它的世界是分开的，世界能够被人的经验所通达并以此得到关于存在的知识，但却不可能被人的经验所替代，因为人只是世界的一部分。

古代美学之存在论奠基的最伟大成果就是，发现了存在对人开启为两个世界，即可感知的世界与可思考的世界的划分，由此产生了感性和理性、意见与知识、摹本与原型等一系列问题构成

的二元论的整个存在研究论域。存在不是经验事物堆积的一层，在经验世界之上还有玄秘的、超越的、但更真实的存在作为理性的对象。这一发现由柏拉图作出，它对于美学问题的产生是决定性的。正是在此意义上，可见之美与不可见之美的张力成为美学的基本问题。二元论是美学的存在论前提，美作为存在的完美性属于二元论图景中那个更高的存在平面。柏拉图二元论是照亮美学前进道路的灯塔，它的光芒一直辐射到康德和黑格尔，康德对鉴赏对象所作的形式反思，黑格尔把美定义为“理念的感性显现”，都直接承接了柏拉图的意图。本文限定在对艺术的存在论基础这一美学的重要基础理论问题作专题探讨。

二、二元论作为理解艺术的存在论前提

为什么艺术的本质是一个存在论问题？因为艺术在脱离个人经验这一基础之后变成先验性和社会性，这种先验性和社会性要确证自身，必须进入存在论的界面，政治美学废弃了“美是感觉的完美性”这一定义，而把美的概念重新思考为“存在的完美性”。与此相关的存在论的根本问题是：自然的实存性存在如何超越自身而成为精神性的更高存在？近代哲学所实现的从客观性原则上升到主观性原则，以及海德格尔所实现的从实体的现成存在上升到此在的生存境遇，本质上都是这同一个问题，但都未能达到究竟，因为没有追溯到存在论的真正本源即二元论，仅仅在一元论的地基上是无法达到更高存在的。美学的存在论基础的问题要点在于：所谓“完美的存在”作为“更高的存在”是精神的特权和领地，意识能够凭借主观性的力量构造任何观念性的对象性存在，但这个对象性如果真的在存在论上具有完整清晰的反思意义，从而成为“更高的存在”，必须满足两个条件：1) 它必须是被创造出来的；2) 它必须是完美的。在人类精神的所有创造物中，艺术是能够满足上述两个条件的对象性领域之一：第一，艺术是精神的创造之物；第二，艺术之美作为多样性的统一分有和象征了存在本身的完美。这里的创造性和象征性是具有完全不同于文艺美学之意义规定的政治美学问题，我们在此只是先行对这些问题的存在论前提进行探讨。

艺术是一种伟大二元性的表现形式，即可见之美与不可见之美的对立统一体。尽管艺术品构成了艺术的实体性存在，但必须始终记住的是，艺术品的具身性存在从来不是艺术所应追求的更高的存在，艺术品的感性魅力也远远不是存在论意义上的完美；较之那种更高存在本身的完美，艺术品处于实存事物的范围内，媒介既保留着脱胎于自然的印迹，同时其中又隐藏着从自然到精神、从质料到形式转换的秘密。对艺术的存在论研究旨在揭示这一秘密。所谓艺术的二元性本质在于，艺术之美是存在对象通过媒介在精神中的第二次诞生，因而这种本质表现为那种压倒一切的对于精神意义的感觉，即意识到在艺术中一切细节都具有不可言说的象征意义。然而，柏拉图之前的古代观点并不知道这些二元论的思想，在柏拉图之前，一切都处在一元论的统一性平面上。在艺术和艺术反思的发生地希腊，早期观点对艺术与实在关系的理解是一种非反思的自然意识，认为艺术中的再现形象与实际的感性现实是完全同一意义上的存在。比如绘画和雕刻只是对自然事物的复制和模仿，在这种对艺术的理解中丝毫没有对不可见的另一实在的神秘感觉，更想不到精神具有更高的意义。艺术之美的本质不在于它同感官对象背后的某种看不见的实在具有象征关系，而仅仅在于它同普通感官对象具有模仿关系。这就是早期希腊的“非审美的艺术观”，它对艺术所运用的衡量标准不是审美性的，而是实在性的和道德性的。而这是因为它背后的一个更深层观念认为：自然是完美的，现实世界本身是完美的，自然以井然有序的合目的的方式存在，没有任何比自在事物更完美的东西，连诸神也是自然的同质的一部分，没有超自然力量的概

念,因而自然是艺术的最高典范,艺术的价值就在于模仿自然并符合它的永恒法则与形式,而不在于创造新的存在和形式。由此可以理解“前苏格拉底”的哲学观点就是一种一元论基础上的自然意识:诸神并不存在,人是万物的尺度,物质是世界的本原。

柏拉图二元论像划破夜空的一道闪电,第一次照亮了精神的意义世界,引导人们“在物质世界之外找寻真理”,让他们看到在自然和现实之上还有一层更高的存在。这个更高的存在作为“原型”是精神性的存在,感性现实只是这一精神存在的“摹本”。感性世界是不完美的而且不可能完美,因为它只是一种有限性,完美是精神性存在的一种本质。存在的“原型”作为存在的完美性是一个反思性的观念,这种反思对感性现实存在的压制,也就是对前苏格拉底自然主义幻觉的拒绝,体现了思想对于世界的正确态度,从而第一次为正确理解艺术的本性奠定了一个存在论基础。柏拉图的美学是真正意义的政治美学,不同于近代文艺美学将自身彻底建立在“艺术的立足点”上,而是对艺术采取了严厉的批判态度,从而能够以更正确的方式对待艺术。其具体艺术观点虽然尚未实现从模仿到象征的转变,但其二元论的存在论已经为这一转变准备了必要的前提。早期希腊根深蒂固的“非审美艺术观”,使柏拉图把艺术看作是对自然事物的模仿,并认为艺术作为模仿只是制作了普通事物的形象,而非制作了事物本身。因此艺术只是同自然这一“第二实在”发生关系,而与作为理念的“第一实在”毫无关系,柏拉图在这一意义上断言艺术“和真理隔着三层”。^{[3]613-617}然而柏拉图这里已经提出了艺术的审美形象理论,艺术创制的是事物的形象而非事物本身,艺术作为“制作形象的技艺”不同于工艺即“制作物品的技艺”,它的媒介是想象力即接受形象的能力,因而艺术的目的当然不在于同实在事物竞争,而在于抓住它暗示的其他东西。这已经超越了把艺术作品等同于普通实在事物的观点,从而暗示着艺术的本质目的是从造物主创造事物的更深刻意蕴中去揭示美,这种美具有充当更高实在的象征的功能。重要的是,希腊人已经开始意识到艺术之美的形式是由一种象征关系构成的,这种象征关系在感性媒介中体现着一条非感性原则。苏格拉底追问道“看不见的东西能够模仿吗?”这是极富启发性的问题;毕达哥拉斯把数看作万物的本源,意味着不把普通感性实在当作终极标准。柏拉图相信诸神存在于自然之上更高的实在中,洗刷了希腊思想的素朴性,将反思引入希腊哲学,用自然与精神的二元论取代了希腊的自然主义一元论。这种二元论实际上把整个可感知世界变成了各种理念的象征,虽然在形式上是非审美的,对艺术的美和诗意采取了极端敌视的态度,但它实质上却是对美的艺术和美学理论的第一次奠基。因为只有站在这种二元论的地基上人们才能够理解,艺术有能力表现看不见的东西和更深刻的实在,从而有权把形象的真正意义从普通事物的假象中解放出来。

二元论的存在论意蕴在于,现实的存在不可能是完美的,完美性是精神的目标和特质,因为只有精神能够设想完美性的概念并创造完美的理念世界。这一至关重要的思想是后来才产生的。柏拉图认为,神创造了床的理念,木匠制作了床的实存,但他否认艺术的创造性价值。想象力作为艺术的创造能力高于模仿,模仿仅限于实际看到的東西,想象力则能创造看不到的东西,从而表现更高的存在和更深刻的真理。新柏拉图主义的一个重大发现是完美的存在必须被创造出来,因为原型一定高于摹本,艺术不是感性存在的镜子,而是某种更伟大的东西在感性形式中的表现,一定有一种比现实世界更深刻的实在需要在艺术中被创造出来。普罗提诺提出:艺术不是单纯模仿有形的自然事物,而是凭空创造了新的东西,它深入到自然所由产生的来源即理性之中,通过补充自然事物的缺陷,把它按照它应该是的样子塑造出来,“菲迪亚斯的宙斯雕像并不是按照任何人们感知到的原型塑造出来的,而是按照宙斯屈身向肉眼现身时应有的样子塑造的”^{[4]151}。这就明确冲破了柏拉图关于艺术受现实事物限制这一形而上学假设,承认了艺术通过创造现实中

没有的东西来表现更高的精神性存在的权力，从而将柏拉图二元论真正具有的深刻美学意义发掘出来，达到艺术不是模仿性而是象征性这一思想，同时也抵达了基督教的创造和创造者的观念，即上帝的本质是不可见的，但借着上帝的造物可以理解这一本质。更高的存在（即原型）作为精神的自由创造的产物是一个反思性的观念。对于美学研究来说，西方思想中的创造者（上帝）概念根本不是一个直接人格性的创世之神概念，而是一个反思性的精神概念。为了理解完美的存在只具有精神的性质和意义，只有精神才能自由地创造出完美的存在，需要假设作为最高创造者的上帝这一理念。奥古斯丁、笛卡尔和康德的著作都可以证明这一点。因此与希腊的自然主义众神不一样，基督教的神是作为精神原则来理解的。举例来说，奥古斯丁和笛卡尔都曾把上帝的创造与工匠的制作进行比较，其本质在于灵魂的能力能够将形式加于物质 “你怎样创造天地的呢？你用哪一架机器来进行如此伟大的工程？你不像人间的工匠，工匠是以一个物体形成另一个物体，随他灵魂的意愿，能以想象所得的各种形式加于物体——灵魂如不是你创造，哪会有这种能力？——以形式加于已存在的泥土、木石、金银或其他物质。” “假如你的‘道’不呼召未形之质走向你的纯一性而得以成形，使一切能因你的至一至上的美善而都成为‘非常美好’，那末这些未形之质依旧潜留于混沌之中。”^[5] 卷11章5 卷13章2

感性的现实存在则不具备美学所要求的这种存在论意义：第一，它作为有限性达不到完全意义的创造概念；第二，它作为摹本世界永远达不到完美性。重要的是，现实世界的有限性是被人的有限性所决定的，现实由于人性的弱点而滞留于有缺陷的和不圆满的自然存在平面上，永远无法取得精神所禀赋的那种完满性和应然性。这一真理决定了艺术不能作为实存物来看待，因此不能像海德格尔那样把艺术归结为艺术作品。不是艺术模仿自然，而是自然凭借艺术的法则超越自身，艺术在其精神的形式中创造了完美性意义上的“第二自然”。因此，只有消解了艺术与实存世界之间的模仿性关联，艺术的真实本性才开始显现；只有切断了艺术与艺术品实体性存在的关系，对艺术的存在论基础的理论思维才能开显出来。卸除了艺术品肉身的重负，艺术之“精神的目光”开始瞻望“大象无形，大音希声”的大美世界，艺术本身则成了这个大美世界存在的象征及其被创造过程的重演，这就是作为艺术之存在论基础的存在完美性问题的意义。

三、如何确证“美是存在的完美性”？

艺术与世界的关系不是描述性的，仅凭描述无法通达存在之完美。在自然意识中艺术根深蒂固的描述特性，使其难以摆脱图像和模仿功能，然而艺术的真正目标并非模仿和描述自然对象，因为美作为形式与对象的实存及其形象无关。切断了艺术与实存物的关联，承认了艺术的非描述性，艺术的本质以及艺术品的内容、形式和意义都变成不确定性。这种不确定性根源于艺术品的目的在于无目的的东西，其内容和形式均不取决于自然的外在性，而是指向精神的内部空间，指向完美存在的无限高远的目的地。艺术的不确定性可以这样理解，艺术不是感性的确定性即实存物，也不是概念的确定性即理论知识，而是一种感性对理性的不确定的象征作用，我们愿称之为“趋完美性”：艺术是以无限接近完美存在为目标而不断否定自身感性存在的那样一种精神历程，在形式上表现为康德所说的“理性的主观规律”。艺术品的形式和意义作为主观规律具有极大的不确定性和未完成性，它永不停止扩展自己，并为此牺牲作品的感性存在，这一过程的终极目标是存在的完美性之域。这就是康德所说的：艺术不是通过概念而是通过个别感性形象来表现存在的原型和理想，从而是特殊中的普遍、多样性的统一。以此可证，艺术的目的决不是艺术作品的感性存在，因为艺术品不具有文艺美学所许诺的作为审美对象的存在整体性，而是需要在创作实

践和接受实践中不断生成自身、扩展自身的东西。

艺术用形象表现更高的存在（原型），正如基督教把更高的存在实体化人格化，这使艺术的本质成为完全意义的存在论问题。所谓“更高的存在”或者“最高的存在”的唯一特性就是完美和真实。在西方，存在的完美性从来就是一个反思性的观点。完美的东西作为“原型”概念存在于观念中，它是理论思维的产物，它在非反思的意义上是不存在，无法被纯粹的经验意识所达到和证明，它是直接现实中的无，但却是一切经验性存在得以被理解为有限性和不完美性的前提。即使在奥古斯丁的思想中，存在的完美性也是一个反思性观点而主要不是在直接性意义上来理解。奥古斯丁真正要揭示的观点是，精神存在高于物质存在，完美的存在是精神的特权和领地，它至美到无以复加，我们只能“用心灵看见它的美好”，因为至美之境“不是尘世的宫殿，也不是天上的物质建筑，而是精神的”，实存的事物即使灿若日月星辰，也不是上帝最好的工程，“因为你所创造的精神体，胜过天空灿烂的星辰”。^[5]卷13章38，卷12章15，卷3章6 当然，把完美性与存在的最高创造者连在一起是基督教存在论的一贯思路，它的反思性意义仍然有待阐释（详见下文）。基督教存在论的反思性最突出地表现为，它认为上帝用了不完美的质料来创造完美的存在原型，这意味着完美性并非一次性完成的绝对永恒状态，而是从不完美出发向完美性不断趋近的一个过程。完美存在的意义在于它是对不完美的现实存在的否定和超越，它不是任何特定的直接性的存在状态，而是作为观念和理想确立起来的一个批判性的标准，所有感性现实的有限性和不完美性都通过它的批判而获得理解。完美性在这样一种意义上实现自身，因而它无处不在、而又不在任何地方，它是一种趋完美性，即人性在其精神形式中从有限向无限、从不完美向完美的不断扩展。当人性在其对自身的扩展中达到与人之为人的概念完全重合时，就达到了完美性。

“没有认识论的存在论为无效”。笛卡尔用严格的认识论证明支持了基督教存在论的这一观点，大意为：虽然我是有限的存在，但当我在思维中领会了“有限性与无限性之差异”这一观念时，我已经超越了自身；当我在思维中领会了“完美性形式地、超越性地存在于我关于上帝的理念中”，无疑是我思想中的一个最清楚明白的观念。笛卡尔以“观念的清楚明白”为标准的这个证明是对存在完美性的一个非常深刻严谨而且唯一可能的主观性证明。因为，以观念的名义拥有一个完美性存在的合理条件正在于，它必须是对感性存在的有限性的否定和超越；而“完美性只存在于精神的形式中”这一观点的认识论含义则正如笛卡尔所揭示的：我归之于上帝的一切完美性以清晰的方式存在于我的观念中，没有什么矛盾能阻止我按这个方法去理解完美性概念，因为我理解这一概念的能力存在于我心中。在笛卡尔证明中，从有限性向无限性的无穷趋近实现为对有限存在之原因的不断追问，凡有限存在必有其外部原因。为了终止在自然因果性链条中的这一系列追问，需要预设一个第一原因即最高实在性作为这个系列的终点，这个在观念中被预设的终点就是存在之完美。最高存在这一观念本身的原因性，笛卡尔将其规定为“上帝在创造我时把这个观念放在我心中”，从而将其反思性保留在基督教存在论的神圣形式中。^[6]

康德则将这种神圣形式全部放弃，使最高存在的观念彻底理性化，这一观念作为“思维的一个单纯的创造”^{[7]466}，乃是理性为了给一切经验存在的可能性奠定一个先验基础而创造的一种主观规律，客观上我们对完美性或最高存在的实存则“停留于完全的无知中”^{[7]463}。康德把笛卡尔有限存在者的原因系列提升为一切经验性存在的可能性之总和的无条件总体性。作为这种无条件总体性来设想的完美存在的理念就是一切存在物的原型，而一切存在物都是它的不完美的摹本，从而将完美性完全置于先验的理解中来思考，将基督教先验神学的存在反思还原为纯粹理性的先验存在论问题。在这里，趋完美性意味着，人的存在通过挣脱自然必然性的链条而进入“人之为人的自由之域，存在之完美性就是自由。

存在的完美性才是真正的反思性,此反思性奠定了艺术超越艺术品感性之美的先验本性,而艺术的模仿和描述则是存在完美性屈服于感觉完美性的表现。艺术的形式律对作品感性存在的超越性,正是在原型世界的地基上生成的。如果不能反思到这一更深的存在论地基,而仅以形式律自身作为艺术和美学的根据,便有再度退回感觉完美性的传统美学的危险,并且暴露出传统形式概念的自然性。希腊艺术的形式之美导致了经典的形式概念。当艺术的美给心灵带来极大震撼时,希腊人认为,这种美之所以比普通经验更为深刻,就在于它是一种纯形式,这些形式存在于非常抽象的条件之中。比如,亚里士多德认为美在于体量和秩序,柏拉图认为美在于分寸和比例。整个古典美学反复强调的和谐、对称、节奏、整体与部分的关系、以及“多样性的统一”这一总公式,均将艺术之美置于纯形式化的理解中。希腊艺术所特有的和谐、庄严、恬静的特征,在与近代艺术所追求的强烈而自由的表现之对比中,极大地适应和支持了这种形式美的概念。然而正如鲍桑葵在《美学史》中指出的,希腊形式美学把艺术的基本抽象条件同艺术的具体内容混淆起来,“这就等于说只有理想的树,没有具体的树。”^{[4]83}这无疑是很大的局限性,因为把艺术的某些形式特征理解为艺术的一切,就意味着把艺术的感性形式(如节奏和对称)直接当成了艺术对普通事物的升华所应指向的更深刻的东西。希腊古典美学的形式概念仍以未被柏拉图二元论所超越的自然主义意识作为其基础,艺术形式作为媒介要素的审美整体是一种以艺术品为立足点的感性结构概念,其实存性没有上升到对于非感性原则和不可见之美的更深刻的象征关系^①。新柏拉图主义的美学反思则以存在论的趋完美性彻底悬搁了希腊形式美中的自然性残余。普罗提诺认为美不可定义为比例和对称,因为比例和对称只适用于“看得见的事物”,而不适用于许多更重要、更伟大的东西,比如事业之美、辞章之美和美德之美。一个东西之所以美是由于它分享了原型和理念,神是美的来源,美只存在于可凭理性去认知的东西里。^{[8]57-60}因此对艺术来说,保存在艺术家心灵的构思中的原型之美总是高于被他实现在艺术作品中的可见之美,后者作为有限性只是一种“较低的美”。这表明了“艺术不仅摹写可以看得见的世界,而且它还上升到自然所借以建立起来的那些原则”,通过弥补自然事物的缺陷把完美的原型世界表现出来。^{[9]140-141}在柏拉图二元论的存在论基础上,普罗提诺的新美学原则明确划分了感性事物之美和感官所达不到的更高的美。心灵比感官重要在于它可以看到眼睛所达不到的更伟大、更完美的东西,“要观望这种美,我们就得向更高处上升,把感觉留在下界”。心灵的伟大就在于对尘世事物的鄙视,转向不可以眼见的事物和最高的美,使自己和完美的存在契合为一体。^{[8]60-62}美与其说是对称或其他感性形式,不如说是通过这些感性形式而放射出光辉的某种更隐秘的东西。普罗提诺的超越论美学摧毁了把艺术局限于模仿、把美局限于感性形式的理论限制。由此引出一个问题“多样性统一”到底是一个感性形式概念还是趋完美性的存在论规定?康德把多样性统一从感性形式提升为反思判断力的一个先验原则,为这个问题的解决指引了正确的方向。超出了物体美的感性形式之后,“多样性统一”,或者特殊中的普遍,是我们的知性所不知道的。因为它与感性对象的实在切断了关联,它只是我们的理性为自己创造出来的一条主观规律,用来表示一个经验存在之可能性对于存在的无条件总体性这一先验理念的主观联系,以此作为对于自然进行反思的先天基础。^{[10]18-20}这一思想以彻底理性化的方式保持住了自新柏拉图主义以来艺术的超验本质及其存在论基础,艺术的形式作为“非存在物的存在”是一种趋完美性,所谓形式之美在于使事物脱离直接性存在而趋向于自由的完美性之域。

① 例如克莱夫·贝尔把“有意味的形式”规定为线条和色彩的排列组合方式。参见[英]克莱夫·贝尔《艺术》,周金环、马钟元译,中国文联出版公司,1984年,第4页。

无疑,“存在的完美性”作为美学的第一原则和理论基础是不能被普通经验所阐明和验证的,只能被艺术的特殊符号所象征。因为它是一个只有理性才能想到、而没有任何感性直观能与之相适合的关于存在的理念。想象力不能直接想到它,我们永远不能找到一个对艺术品的直观与这个存在的完美性相适应。因此我们不能以鉴赏的态度观照它,而只能以反思的方式将它在概念中构造出来,并在艺术的创作和认知的实践中规定它的具体意义。然而它又不是纯粹概念,不能成为客观对象和客观知识,而是作为主观原则和观念创造物只能通过艺术的特殊形象和符号来表现的美的理念。于是我们提出问题:使世界与生活获得终极意义的存在完美性理念如何能够表现出来?

于此,艺术在一切精神活动中的特殊性得以凸显。意识能够仅凭自身的主观性而构想任何超越现实的完美的东西,但没有意义。比如可以设想一切经验性存在的无条件总体性作为完美存在的理念,但如果是一个纯概念则没有意义,因为它不具有客观性,也缺乏引导生活的应然性力量;如果把它当成一个感性直观对象,则立刻回落到实存性从而失去精神意义。理论维度上,只有在艺术中能够有意义地构想超越现实的更高的完美存在。因为艺术特有的象征作用扬弃了感性直接性和纯粹概念性,而按照反思的方式把完美性和不完美性连接起来,从而赋予完美性以确定的应然性意义。艺术决非对自然存在的感性描述和模仿,而始终是对感性自然之上那更高的完美性的认识,但它只能在对感性自然的否定性关联中去通达这种完美。更高的存在不可能作为感性对象而直接实存,只能是通过理性去认知的一个目标,这决定了艺术的认识本质;但更高的存在如果是一个纯概念便失去了意义,既然感性和理性之间不存在肯定性的关联,那么完美性只能在理性对感性的否定性关联中表现自身。艺术对它所观照的存在来说,是一种先验的认知,但这种先验认识从来不是纯粹的理论知识,而是一种社会和政治的反思性理解。在柏拉图和普罗提诺奠定的对艺术的原初理解中,精神与自然的二元论具有善与恶之间对立的道德性质。感性存在是腐败的堕落的,理性是上升到理念世界的唯一道路,柏拉图意义上的先验知识作为对原型世界的回忆,是一种对神性的享有即对“应当存在”的认识;反之,如果艺术处在感性和自然的维度上,就会开启一个不断向低下等级即实存的现实堕落的过程。自从世界被赋予二元论的双重视野以来,批判与拯救的事业就在艺术中发生。借助神性的指引把精神从自然或物质的囚笼中拯救出来成为艺术的目标,艺术对存在的理智认识同时也是一个宗教伦理性的认识。因此,这一目标后来被基督教接纳和改造,并未使艺术的本质发生裂变,知识与救赎的统一成为艺术与宗教的共同目标。中世纪基督教对艺术的据有和升华不是偶然的。向完美的神性存在看齐既是艺术的存在论反思的认识,也是宗教的救世论的认识,对自然的超越不仅带来知识,而且带来灵魂的解放。艺术与宗教共享的二元论基础决定了艺术的理智特征与其宗教特性的一致。这种一致性贯穿了整个政治美学,始终把感性与理性的二元对立保持为艺术特有的认识问题,并将其规定为可见之美对不可见之美的象征性。人们通常将柏拉图二元论和基督教灵知观念的共同关切表述为:把灵魂从物质自然的羁绊中解救出来,使其进入精神之域。对于艺术的象征特性如果没有这种灵知性的存在论背景,就根本不可能理解。

“美”在其原初意义上就是一个广义的存在论概念,只是后来才有了狭义的作为心理学的纯粹审美的概念。政治美学试图在反思水平上回到美的原初概念。柏拉图作为美学的开创者在于,他用二元论为理解存在和美的概念提供了基本的反思性维度。前柏拉图的自然主义一元论认为,自然的存在本身是完美的,艺术是对这种能被感知的自然之美的模仿。柏拉图则从他的反思性立场出发,对艺术和诗意世界采取敌视态度,认为艺术只是对可感知的“第二实在”的模仿,其价值甚至低于第二实在的普通事物。这一观点预示了艺术并非美学之必然而不可改变的立足点,

而只是美学中可以被悬搁的一个要素，从而为政治美学留下了思想空间。然而，既然柏拉图已经发现了“第一实在”即看不见的更高存在这一维度，艺术作为“制定形象的技艺”及其所导致的想象力对于美的本质联系，就使它与不可见的更高实在发生关系。从而柏拉图就以消极的方式主张了艺术之美产生于对更深刻的精神事物的象征，实现了从模仿艺术观向象征艺术观的革命性转变。从这时起，只有精神性的存在够得上美，物质性的东西只有当它被灌注了精神才能是美的。艺术的模仿性直接捆绑在自然世界与可见之美的实体性上，这种一元论实际上取消了美学的问题；艺术的象征性以艺术品的可见之美去意指更高实在的不可见之美，以此扬弃可见之美的自然实体性。这是二元论地基上对艺术本质的最深刻的理解。^①

[参考文献]

- [1] 张盾 《文艺美学与审美资本主义》，《哲学研究》，2016 年 12 期。
- [2] 张盾 《马克思与政治美学》，《中国社会科学》，2017 年 2 期。
- [3] 柏拉图 《柏拉图全集》第 2 卷，王晓朝译，北京：人民出版社，2014 年。
- [4] 鲍桑葵 《美学史》（珍藏本），张今译，北京：商务印书馆，2009 年。
- [5] 奥古斯丁：《忏悔录》，周士良译，北京：商务印书馆，1989 年。
- [6] 笛卡尔 《第一哲学沉思集》，庞景仁译，北京：商务印书馆，1998 年。
- [7] 康德 《纯粹理性批判》，邓晓芒译，北京：人民出版社，2004 年。
- [8] 北京大学哲学系美学教研室编 《西方美学家论美和美感》，北京：商务印书馆，1982 年。
- [9] 伍蠡甫主编 《西方文论选》上卷，上海：上海译文出版社，1984 年。
- [10] 康德 《判断力批判》上卷，邓晓芒译，北京：人民出版社，2002 年。

[责任编辑：白 刚]

^① 关于艺术的象征本质以及对艺术模仿论的批判，笔者分别另有专文讨论。

tional relations featured cooperation and win-win , new system of international security and the system of global economic governance. These are Chinese wisdom and project for promoting the development of just and reasonable international order as well as global governance system. Such ideas and practices showcase china's historical commitment and responsibility of the times as a responsible major power.

Keywords: international order; global governance system; China's diplomacy

The Differance of Human: The Invention in the Epiphylogenesis
— A Reading of Stiegler's *Technics and Time*

ZHANG Yi-bing (131)

Abstract: Bernard Stiegler renewedly extended Heidegger's historic Dasein into the abstract human subject ("who") , and intensively interpreted the caring Besorgnis as the technical object in a general sense("what") . Moreover , he combined further the objectified technics and the historic time together , in order to open the second origin of anthropogenesis , which was different from the phylogenesis. The human's prosthetic gramme memory beyond its biological esse became the "invented" matter in the epiphylogenesis. Then this activatable gramme appearing after the end of genetically natural evolution is technics , which is also the différance-like presence of human historic existence in the nature.

Keywords: Stiegler; *Technics and Time*; the second origin of human; the ontological différance; epiphylogenesis

The Ontological Foundation for Aesthetics

ZHANG Dun , LIU Rui (139)

Abstract: As modern Aesthetics defined beauty as "the perfection of feeling" , people considered aesthetic experience as the first theme of Aesthetics and abolished the ontological foundation for Aesthetics. The most important conceptual innovation of Aesthetics in the future will be the transition from "the perfection of feeling" to "the perfection of existence" , which means a return to the ontological base of ancient Aesthetics. Plato's dualism on the perceptual world and rational world laid the most significant ontological foundation for Aesthetics and Art and indicated that there is a higher , more realistic , more perfect rational world above the perceptual world , through which it marked out a basic field of Aesthetics that : Beauty is essentially the perfection of existence. The basic problem of Aesthetics is actually the problem of the relationship between visible beauty and invisible beauty. And the nature of Art is the symbol of visible beauty to invisible beauty.

Keywords: aesthetics; art; ontology; the perfection of existence

Random Selection and Distributive Justice

JIN Yun-feng (147)

Abstract: In the field of justice , if the distributable good is insufficient and inseparable , and the candidates' claims have the same intensity , then , no matter how to distribute these good , there will have a certain degree of unfair. We should solve this uncertain problem of distribution through a procedure of random selection , and there are two reasons for this solution. On the one hand , the distribute scheme of random selection is fair , because it treats each individual's request equally , and it will not be rejected by any rational candidate; On the other hand , it is optimal , because it plays a purifying role in the distributing process , filtering out the bad reason that should not affect the selection , so as to ensure the lowest degree of distributive justice.

Keywords: distributive justice; random selection; drawing; fair

A Preliminary Study on the Conservative Nobility in Russia's Peasant Reform of 1861

ZHANG Guang-xiang , LI Zhen-wen (155)

Abstract: In the struggle on the eve of peasant reform of 1861 , most of the Russian nobility was conservative , who either opposed the liberation of the peasants or allowed only liberate them without land. But when the tsar issued an edict to abolish the serfdom , the nobility eventually acquiesced in the serfdom's fate due to the nobility's attachment to the tsar and the ideology crisis of the serfdom. The April program of 1858 gave the nobility the opportunity to lead the reform process , but the December program eventually changed the direction of reform. The Editorial committee established the basic way of liberating the peasants with land and was strongly opposed by the conservative nobility , but with the support of the tsar , they defeated the conservative nobility's internal and external attacks. The struggle between the con-