

人人

责任编辑:黄筑荣
装帧设计:曹琼德

人 文 艺 术

第 一 辑

出版:贵州人民出版社

贵阳市中华北中路 289 号

经销:新华书店北京发行所

印刷:贵阳经纬印刷厂

规格:850×1168mm

开本:32 开

印张:9.875

字数:230(千字)

印数:3000

1999 年 1 月第 1 版

1999 年 1 月第 1 次印刷

书号:ISBN7-221-04556-9/I·1090

定价:19.80 元

总 序

目前,汉语当代学术正在从吸纳融汇欧美学术思想和华夏古典传统转向一个创造性的时期。这种品质在广义的艺术领域里尤为突显。为推进对当代艺术的学术思想研究,我们在贵州人民出版社的全力支持下,决定出版“人文艺术论丛”。

本论丛强调艺术研究在深度上的人文性和广度上的历史性,倡导以人文价值关怀为指向的、对中国当代艺术的个别形态及整体现象作严谨的学术追思,阐明艺术所置身的广阔文化背景,促成学术界与艺术界在思想层面上和精神层面上的交通。

《人文艺术》常设人文艺术研究、艺术历程、文化评论、学典汉译四个栏目。“人文艺术研究”着重刊登以当代人文学术思想为参照探究艺术的人文性的纯粹学术论文。“艺术历程”为艺术家内在人文精神的表达,因而发表个别艺术形态艺术家的作品、札记、随想。“文化评论”把艺术的人文性探究根植于古今中外的文化传统,对其中的文化思潮、文化学典及文化人展开深度的非意识形态化、非情绪化的评论。“学典汉译”选刊汉语学界外的关于艺术及其人文学经典的经典作品,以拓展汉语人文学术思想的横向视野。

该论丛由汉语学界的人文学者、艺术家共同承担编辑任务,同时邀请海内外资深学人、批评家共同参与。原本论丛的问世,能促进中国当代艺术的个体性向度与人类性向度的形成。

“人文艺术论丛”编辑委员会

1998年8月

目

录

／人文艺术
第一辑

1 先验艺术论 查常平

魂兮归来返故里

26 ——关于审美、艺术之性质与功能的断想 成 穷

44 90年代中国美术的人文精神 马钦忠

59 文化的错位 段 炼

75 人文精神：当代争论备忘录 李亚东

97 从观念更新到媒体变革
——观念艺术描述 王 林

104 贫困时代的伟人
——论第三代诗歌之价值取向 刘 苏

123 汉语古典诗歌的在场语言与不在场语言 何 志

151 倾听语言 耿占春

157 传媒文化与文学艺术的当代性 李思屈

177 知识分子之现代阐释 董志强

198 虚空的狂欢
——关于德里达与庄子非哲学的思考 胡继华

228 话语的灵性/[法]J. 德里达 王小晴等 译

266 追问技术/[德]海德格尔 成 穷 译

294 新达达·观念艺术与装置/[英]史密斯 西美正 译

311 编者后记

人文艺术
第一辑

查常平

先验艺术论

其实,克莱夫·贝尔艺术定义中所关涉的审美感情问题和苏珊·朗格把艺术看作人类情感的符号形式的创造,都表明他们已走到艺术对象的先验性面前了。但特别需要注意的是,艺术的对象不同于艺术作品的对象,前者先于艺术作品而存在,因而是一切艺术作品的对象的给与者;后者只存在于现成的艺术作品之中,对于还未被创造的艺术作品而言,它们根本不存在对象的问题。

艺术对象的先验性,意味着一切艺术活动和一切艺术本文在对象上的共同性。在艺术创作、艺术接受、艺术品与艺术家之中,究竟是什么东西使其成为艺术的而非形上的、非宗教的?是什么力量把艺术活动和艺术本文联成一体?先验艺术论认为:除了彼岸的生命情感之外,没有什么客体化本源的成分能赋予艺术对象以艺术性。

生命情感和感情不同。感情是个体生命感官的情感。个体生命对某一对象产生感情,必然离不开他自己感官的触动,并且因为情感的合一性特征而要求自己在感官上同对方合

一。这样,感情就内含感官与情感的双重向度,仅当两者含混为一体时,感情才发生在它的主体身上。感情主体如果对某物有感情,他渴望现时而当下地与那物合一,依恋倾慕那物,便希望自己成为那物,潜在要求那物成为自身的一部分。

诚然,生命情感的生命性,是这种情感得以启动的根源,但它已绕开肉身感官的层面使之根植于生命底层。这种根植,还不是生命情感的目的,最重要之处在于通过情感置入显明情感的个别性,显明情感的出现必然同生命的生长相关联。换言之,生命情感是从人的生命本源和在上的普遍自我的张力中生长出来的。因此,根本不存在现成性的生命情感等待着人去表现,艺术也更不是对一种现成生命情感的表达。因而,任何艺术样式也不存在现成的技巧和语言等着艺术家使用。即便某些非艺术性的作品内含表现感情的成分,但它毕竟表现的是感官的情感,即始终隐匿着对情感因素的表现。

艺术的对象是彼岸的生命情感。这就是艺术对象的先验性规定。在这个规定中,此岸的伦理生活中的情感因素——亲爱、情爱、友爱——如果要成为艺术的对象,它得进行根本的转换,即将此因素置入在上的彼岸世界之中。生命情感的彼岸化,构成人的精神样式向上生长的一种方式。尽管先验艺术论不可能给出艺术活动中的艺术家如何将生命情感彼岸化的方法,但它确认那使艺术活动区别于形上的、宗教的活动。那使艺术本文成为差别性本文的东西,恰恰是彼岸化的生命情感。艺术家把艺术创作的源泉称为灵感、接受者在艺术欣赏中的灵性感觉,都是因为他们承受了在上的普遍自我的召唤。他们相信自己创作、接受的作品反正不是这个现成世界的对象,相信自己是在通过艺术活动实现与在上的普遍自我合一。处于艺术状态中的人,甚至感觉到自己就是那个超越于自身、超越于世界的绝对者本身。即使这种感觉结束

后,他们依然有可能生活在同绝对者合一的幻觉里。而艺术净化人的心灵的原因,也是由于艺术活动及艺术本文内含把生命情感彼岸化的力量。

生命情感的特性,是其主体与所指对象的合一。彼岸化的生命情感,引领着艺术爱者与所爱对象的合一。无论生命情感的主体怎样宣称他的情感的社会性乃至人类性,他都是立足于自己的精神性自我在宣称,即对自身同他人合一愿望的表达。作为这种情感的象征性形式的艺术,对于艺术爱者言是其通达他人内心灵界的方式;对于非艺术爱者,艺术就是艺术爱者的精神样式,是人类中的少数人承受普遍自我的一种方式。那些仅仅把生命情感莫立在现世伦理基础上的人,那些不以肉身的彼岸化追寻为人生目的的人,当然不明白什么是艺术。

不可否认,并不是所有的艺术爱者都自觉到他们的生命情感是彼岸性的,也不是一切艺术品、艺术家都持有彼岸化的生命情感。不过,艺术只要是艺术的精神样式,它就预定着艺术对象的先验性,预定着作为艺术对象的生命情感的彼岸化向度。生命情感和感情的差别,迫使它把个体生命的精神性存在当作自己的关注对象。艺术爱者个我的生命情感,指艺术爱者通过艺术活动实现与自己的精神而非自己的肉身的合一。这种合一的基础,是艺术爱者已经在上领受了普遍自我的在下承诺,否则,艺术爱者在艺术活动中达成的就沉沦为肉身的合一。同样,艺术爱者的他我生命情感,是他让自己领纳的普遍自我同另一个体生命领纳的普遍自我的相遇。艺术的社会价值,只在于艺术将艺术爱者召集在一起共同承受在上的普遍自我,也就是艺术爱者共在于普遍自我的光照。借助如此的光照,艺术爱者将普遍自我的一切承受者纳入共同的存在境遇中,意识到所有的人都面对共同的全我,面对着那个

能够关怀一切人的普遍自我本身。艺术爱者全我的生命情感,并不意指个别的艺术爱者与全体同在者的合一,而是指艺术爱者和全我本身的直接合一。艺术爱者住在全我中,全我住在艺术爱者中。这个全我,是个我得以作为绝对个体生命之我的保障,是艺术爱者生成为神圣个体的根本依据。艺术爱者之所以称为人,只因为他在艺术活动中领纳着全我的存在,即普遍自我的存在。艺术所昭示出的人与自身、人与他人、人与自然的关系,根本上是人在情感上与普遍自我的关系。如果艺术爱者所领受的普遍自我是精神性的自在永在,那么,他从自己、他人、自然中所见的必然是灵性的普遍存在。

生命情感因对象的不同所体现出的个我、他我、全我,同一个绝对的差别性的我相关。我之所以是我,因为是我绝对地领受着普遍自我的本性,因为是普遍自我应允我的存在的个别性、不可代替性。有没有对普遍自我的承受,不但是优秀艺术与拙劣艺术的分界,而且在终极意义上是艺术与非艺术的标记。伟大的艺术品超越时空成为历史上的经典,因为它们能唤起个体生命同普遍自我的合一,能给与艺术爱者的有限存在以无限的、神圣的依据。艺术作品越是艺术的,它所象征的我就越有普遍性,就越能使艺术爱者充满神圣的人性;艺术作品越是现实的,它所象征的我就越无普遍性,就越能使艺术爱者走向物性的人性。这便是艺术与现实的关系。

从艺术对象区分艺术与非艺术的标准在于是否有对彼岸的生命情感的象征;从艺术对象的所指意向中区分优秀艺术与拙劣艺术的尺度在于艺术爱者的生命情感指向的是个我、他我还是全我的境界。在最低意义上,艺术活动(包括艺术创作、艺术接受)与艺术本文(艺术品、艺术家)展示给人类的是爱的绝对性。不但爱人,而且爱作为普遍自我的上帝。通过对普遍自我的爱,个体生命才能实现对人的爱。否则,人就不

可能对他人有本真的爱。艺术对象的先验性,召唤个人的生命情感在彼岸化的过程中,在承受在上的普遍自我的承诺中同他人绝对合一。

的确,伦理的生命情感是此岸化的,即现世的亲爱、情爱、友爱内含的生命情感。不过,是什么使艺术的生命情感成为彼岸化的呢?如何区分伦理对象与艺术对象呢?为寻求这些问题的答案,先验艺术论将转入艺术语言的先验性言说。

艺术语言的先验性,指艺术以感觉性象征语言承受普遍自我的方式。艺术爱者在艺术本文中感觉到彼岸化的生命情感,因这种情感在艺术活动中被留住,在艺术本文中。其留住的途径,乃是艺术爱者的象征性言说。从艺术语言区别艺术与非艺术的界线在于象征。

伽达默尔指出:象征并不是对非现时之物的指点,而是把在根本上属于现在的东西替代、表现出来。关于象征的替代性,的确道出了象征同符号的根本差别。符号是人关于物的概念或人关于自身的观念。每个符号所包括的能指与所指的对应性、感应性,使符号在指点中面临间隔和差距。于是,由概念构成的知识体系和以观念构成的思想体系,无不存在真伪的问题,即符号的能指与所指是否彼此一一相应的问题。

和符号语言相同之处在于:象征语言也有能指与所指两元素。但与之不同的是它们关系的差异:在象征语言中,能指与所指不是对应的或感应的关系,而是根据感觉的引导能指介入所指。象征语言的能指,分享所指的存在,把所指的存在替代于现时语言中。所指等同于能指。正因为是等同,所以在象征语言中的艺术便获得无数可能的解。这正是一切伟大的艺术品为什么拒斥批评的原因。批评的前提,是象征语言同符号语言的相似性,以及误认为象征语言的能指和所指具有对应性或感应性。伽达默尔偶尔把象征理解为一种符号性

的创建、灌注、给予而不是完全将之阐释为流射、替代,因为在他的文化心理结构中,其背景意识始终是符号性的理性文化。

象征性语言中能指与所指的等同关系,决定着象征和比喻的差别。比喻是一种感应性符号,它用一个事物解释另一个事物。其中,所指和能指的关系是分裂的。象征则直接表现在象征之物的当时性展示中,即能指形式与所指内容完全一体,同时出场。所以,比喻是一种利用符号的解释手段,象征则是生命情感的流射替代。在象征中,感性之物流射反照出真实生命情感的律动。象征以感性物替代正在流走的生命情感,它要用感性物留住生命情感,阻止它完全流走;比喻用意义相关的事物解释另一个事物,这里,不存在把生命情感对象化的问题。

谢林在他的《艺术哲学》中真正领会了象征的内涵:能指就是所指,所指就是能指;而且,象征是艺术语言的规定性。他说,神话创造是象征性的,尤其是类似于神话创造的艺术表现。在这种表现中,普遍性即特殊性,特殊性即普遍性。因为同神话创造一样,艺术表现着人的彼岸化生命情感,即通过有限的特殊物领受在上的普遍性,以这种领受实现与它的合一。

生命情感除了现时人生的直接感受外,还可以利用象征性语言把在场的现时感觉书写出来。生命情感的流走性、无限性,是因为它在向着无限者本身流走。它要求生命情感的主体和在上的普遍自我合一。在现时的伦理生活中,人彼此感受着这种情感上的合一。但生命情感的流走性,又要求人把自己的感受明晰化为感觉,以便借助象征性语言记录生命情感如何彼岸化的历程。所谓感觉,就是对生命情感流走性感受的自觉。

人是以艺术为领受在上普遍自我的精神样式的艺术爱者。他常常感觉到在现时世界中感觉不到的东西,总是生活

在幻觉里。因此,感觉同彼岸的生命情感相关。感受是对此岸的现成对象的感受。如在伦理生活中,人明白是谁在把他的生命情感倾注于自身,同时作出相应的回应。朱光潜先生把“感受”理解为“感官领受”,将“感觉”当作生理器官“触摸所得的知觉”。感觉不如知觉明晰,但高于感受。^[1]不过,感觉不象知觉那样利用观念达成对外界事物的明晰认识,它有自身的明晰对象及明晰方式,这就是:它以彼岸化的生命情感为对象,又以象征为其表现方式。感觉离不开具体现实物象,但它借助这物象的形式把流走的生命情感替代于现时世界中。在此意义上,先验艺术论将艺术的语言规定为感觉性象征语言,其特点为:以形式替代生命情感从而唤起艺术爱者的生命情感对形式的渴望。但在家书、情书、友人书之类的感受性象征语言中,人所能领受到的是直接的同根体验。伦理语言唤起情感本身而非情感的形式图景,是对情感的当下领受而非呈现。

艺术对象的先验性,规定着艺术语言的先验性。艺术能够唤起艺术爱者对形式的感觉,但艺术爱者无法用观念理解这种形式的意味。艺术本身不能用观念、概念来言说。在艺术语言中所指的对象是那已经流走的生命情感,能指的对象就是固定着生命情感的形式。因此,艺术是人的生命情感的象征性形式。艺术语言在心理意识中的意向性功能,在于创造生命情感的形式而不是以观念为本源的心灵图景。或者说,艺术创造心灵的形式。

艺术这种生命情感的象征性形式,排斥了艺术语言的符号性规定性。如果用符号去理解艺术,就必然得出艺术即技艺的结论。符号自身的能指与所指的对应关系,隐含如何操作符号的问题。但因害怕陷入艺术哲学中的技巧论而像艺术表现论者那样取消对艺术语言的先验追问,不但不应该,而且

不可能。因为,只徘徊在大脑中的生命情感,还不是艺术。艺术必须把流走的生命情感投射在形式中,必须以象征性语言将那流入永恒的生命情感替换成形式。艺术在场的感觉性象征语言,让艺术爱者把自己的感觉直接通过形式带出来。所以,艺术展示生命情感,在其所展示的背后,不存在观念性的意味之类的东西。

艺术的内容就是它的形式,艺术的形式就是它的内容。艺术语言的象征性,把符号语言中分隔的能指与所指融合一体。之所以能够达成这种融合,乃是由于艺术以富有合一功能的生命情感为对象。艺术语言中,能指和所指、视觉形象与指称实体界线的消失,使作为象征性形式的艺术面向艺术爱者开放。艺术本身不再拥有固定的、唯一的意义。艺术“作品之所以是永恒的,不是因为它把单一的意义施加于不同的人,而是因为它向单个的人表明各种不同的意义,在任何时代都说着同一种象征性的语言;谋事在作品,成事在人”。^[2]艺术爱者所感觉到的意义,仅仅为艺术这种精神样式无限意义中的一种;而且,只要艺术爱者还在言说自己在艺术品中所感觉到的意义,他就还处于艺术之外。

象征语言的能指与所指共在于艺术形式中。这对于以符号语言理解艺术的人,他们总是要在形式中寻问更深层的意义。不过,其寻问本身,已远离了艺术独有的语言特性。当然,生命情感的象征性形式在终极意义上,是对心灵彼岸的普遍自我的形式承受。一切个别的艺术形式,都以原初形式为根源。就艺术本身而言,艺术形式便是普遍自我的展示。一旦把艺术形式描述为符号形式,描述者必然根据符号语言的特征在能指中寻求所指,在形式中给出多余的意义言说。甚至用词根的递嬗来理解艺术。^[3]艺术语言唤起的歧义性,由这种语言的象征性所导致,对于将艺术看作一种符号形式的人,

它永远是一个谜。歧义的存在,是艺术的符号论观念而非艺术的象征形式的必然产物。在所指与能指不存在界限的地方,艺术语言哪有歧义?所谓歧义,无非是一个符号的能指内含几个所指,或能指指向与自己相反的东西,或能指用比喻指示所指。其实,象征性的艺术语言,使艺术形式具有无限的意义,回荡在形式中的,绝不是词根(广义上包括各种个别艺术形态中的基本元素)的原始意义,而是由整体的艺术形式向艺术感觉主体所展示的更为广阔的背景意义。

人的生命情感的流走性,选择两种方式展示自身:一是让流走的生命情感被其主体所感受,这构成伦理生活的基础;一是将之转换为象征性的艺术形式。生命情感直接流入艺术形式中,艺术爱者借助这样的形式实现同他人融合。象征形式因而成为艺术把艺术爱者关联一体的中介。在这种意义上,象征性语言乃是生命情感自我留住的内在方式,从生命情感本身流射出来。如果用符号语言陈述人的生命情感,这不但背离生命情感的本性,而且是非艺术性的。

彼岸化的生命情感,为艺术的诞生给出对象;感觉性象征语言,为艺术应许了可能性。但是,艺术使命的先验性,把形式作为艺术的在场规定性。如果说形上为精神的观念性言说,那么,艺术就为精神的形式性展示,宗教为精神的信仰性认定。从艺术使命界定艺术与非艺术的边缘在于形式。艺术不仅有代表人类在承纳普遍自我历程中的全我的生命情感,而且将这种情感的感觉展示在象征性语言中,形成包含无限可能性意义的形式。艺术乃是全我的生命情感、象征、形式的三位一体。艺术形式表明其中的内容都在形式中。对于艺术而言,不存在艺术的本质及形式的内容问题。感觉性象征语言的尺度,构成艺术形式的尺度,也是艺术成为艺术的原因。

设定艺术有内容和形式两大部分,其根据在于对艺术的符号化理解。艺术这种流射出生命情感形式的意向性活动,抹去了艺术形式与艺术内容的界限。苏珊·朗格从艺术本文的角度,道出了艺术使命的先验性:艺术必须在先内含形式的展示。“一件艺术品,在本质上就具有表现力,创造艺术品就是为了摄取和表现感知形式——生命和情感、活动、遭遇和个性的形式——我们根据形式才能认识这些现实,否则,我们对它们的体验也只能是盲目的。”^[4]朗格的艺术论,在此是从艺术创作或艺术接受的角度入手的。它同艺术家的“创造性想象力”与接受者的“反应能力”相对应。在创作艺术的时候,感觉性表现为把生命情感组织成形式的能力;在接受艺术的时候,感觉性是对艺术形式的创造性反应力。

艺术使命的先验性,即艺术作为精神自我展示的形式性,内在于艺术本文和艺术活动。艺术爱者,创作的是生命情感的形式,接受的也是形式。艺术品以形式的开放期待艺术爱者的进入,而艺术家更是一件形式性的行为艺术品。艺术就是以感觉性象征语言把生命情感展示在形式中的精神样式。人的生命情感,囚居于形式并展示为形式,通过艺术爱者的感觉性象征得以留住。所以,艺术爱者区别于形上思者。形上思者同人生意义照面,这个过程是由外向内如光照明黑暗之地,以符号感应心灵。艺术爱者对生命情感的展示乃是由内向外的呈现,如花开放于大地。流走的、混沌的生命情感,因获得形式的规定性而被留守。但应当记住:留守的生命情感,永远是有限生命的一部分而非无限生命的完全展示。换言之,因艺术为艺术爱者的精神样式,它不代表普遍的精神样式本身。

先验艺术论要追寻一切艺术本文与艺术活动的根源,即那使艺术本文成为艺术性本文、艺术活动作为艺术性活动的

原由。它不言说艺术现象而企图对这种现象的根据加以言说。艺术使命的先验性表明：艺术对形式的内在要求，不是源于对许多艺术现象的观察，相反，它有更为深沉的根据。这便是它背靠的原初形式，艺术家的个别性，正在于他领受普遍于一切艺术爱者的原初形式的独特性。每个艺术家，仅仅有属于他自己的原初形式。艺术家在个别时期的系列作品，也有相应的原初形式。只是，这些原初形式的共同特性在于：它们为本真的原初形式的现时展示，它们都是在形式中透露出超越于形式的精神信息。当然，这里的超越，并非精神信息对形式的远离，而是内在于其中，保守于其中。

感觉艺术的原初形式，自然要感觉这种形式的终极根源，寻问艺术形式的原初性意指。

首先，艺术形式的原初性，不是时间历史论而是价值逻辑论的一个观念。因此，原初形式，并不意味着时间上最早的形式，它指那承诺一切艺术形式的东西，那使艺术这种精神样式得以成立的规定性。从个别艺术形式中，我们发现它是生命情感在流向彼岸历程中的驻足。虽然形式迫使人直面形式本身，但形式又唤起艺术爱者越过形式投入生命情感的流走之河。艺术爱者愿意将自己的生命情感形式化，至少他明白这种情感值得形式化，感觉到有必要留守它。这留守的形式，蕴含着纯粹彼岸的消息。正是因为这样，艺术才成为艺术爱者领受在上的普遍自我的形式。

既然一切艺术家创造的原初形式都是有限的，那么，赐予一切艺术家赴身于原初形式的力量，显然不在个别的艺术家本人中。在象征的意义上，通过历史上的耶稣和信仰的基督所成就的十字架，恰好向艺术爱者展示出本真原初形式的所指。耶稣的十字架作为一件完美的艺术品，内含艺术对象的生命情感性、艺术语言的象征性、艺术使命的形式性。艺术接

受者从十字架最能感觉到的是它的形式。这种形式构成一切形成性物品的象征,因为从形式上呈现出的是历史上的耶稣对上帝和对世人的爱,即超越个别生命情感的绝对之爱。十字架留住上帝对人的爱和人对上帝的生命情感。十字架向人走来,但人可以认信或拒信它。个别存在者在十字架面前必须作出决定:要么拒绝它对于自己生命的意义,要么承受它的恩召。从艺术的先验规定性看,上帝在十字架上成全了一件完美的艺术品。它所流露出的上帝大爱的广度和深度,让任何有限的人创造的艺术品都无法企及。

十字架这个隐含艺术先验性的艺术形式,和一切艺术本文与艺术活动一样,采纳了物质性的材质。但同个别艺术家的作品的差别是十字架展示的精神深度,因为成就十字架的上帝是精神本身。纯粹无形的精神本身,创造了纯粹精神的形式。这样,一切以原初形式为根源的个别艺术家的艺术形式,无不是他们精神的形式。

艺术家作为自由意志的拥有者,尽管可以拒信十字架所展示出的基督精神,但他无法否认十字架的艺术性。艺术性的十字架,为所有艺术爱者而存在,更向他们完全开放。耶稣的十字架意味着:上帝在那里。^[6]如果艺术爱者的确想借助艺术展示无限流走的生命情感,那么,十字架无疑为这种展示做出了典范。十字架把彼岸的上帝对世人的生命关怀呈现在每位艺术爱者面前。

我认定十字架为艺术形式的原初形式,还因为它开启了历史上的耶稣以什么样的形式终结自己人生的途径。其实,艺术家创作艺术品、艺术接受者欣赏艺术品,无非是要对自己的人生加以形式化的展示。对于每个人言,他不但面临人生意义、人生信仰问题,而且会遭遇人生形式的问题。我们究竟以什么样的形式被留住历史现实中,这是艺术爱者赋予艺

术的先验使命。反而言之,艺术带给人生的,恰好是它的形式光环。

在一定时期内,艺术家选择某种原初形式和接受者喜爱某种原初形式,说到底根源于他们的感觉。假如有人问,一个艺术家他为什么这样书写和一个接受者为什么喜爱这样的作品,他们最可能回答:依据自己的感觉。艺术爱者设定一种原初形式,但艺术家和接受者只是在赴身原初形式的方式上出现差别。艺术家有能力将自己对生命情感的感觉展示于形式中,艺术接受者只有能力将艺术形式认同为是对自己人生形式的展示。两者必须赴身于艺术的原初形式,在艺术创作和艺术接受的过程中活在那样的形式中。

艺术对象、语言、使命的先验性,为艺术规定出明确的内涵:艺术是彼岸生命情感的感觉性象征语言形式。艺术不可能取代形上为人给与观念性的心灵图景,更不可能像科学那样为自然承诺概念性的秩序。相反,把作为科学的代表的物理学神化,认为物理学家能描述一切,甚至能描写诗人所形容的东西,这样的科学主义者依然无明于科学语言与艺术语言的根本差别。科学语言为对应性符号语言,艺术语言为感觉性象征语言。两者面对不同的对象有着各自独特的效用。艺术家若用物理词句去描述人的生命情感,他就不再是个艺术性的艺术家。艺术语言的象征性,给与每个艺术形式以无限的所指,人不可能准确地理解其背后的含义。艺术形式,是人类精神的无限可能性的象征。艺术只能以人的彼岸化的生命情感为对象,以感觉性象征语言为在场方式,以形式的书写为目的。现实发生过的事件,在艺术的象征对象之外。形式性的心灵图景,或为艺术爱者书写出生命情感的形式性,这乃是艺术而且只有艺术这种精神样式才能承担的使命。

总之,艺术使命的先验性,指艺术为精神的形式。这种形