



后现代：思想与艺术的悖论

Paradoxes of Postmodern Thought and Art

高宣扬 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



后现代：思想与艺术的悖论

Paradoxes of Postmodern Thought and Art

高宣扬 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

后现代：思想与艺术的悖论 / 高宣扬著. —北京：北京大学出版社，2013.10
(国家社科基金后期资助项目)

ISBN 978-7-301-22206-5

I.①后… II.①高… III.①后现代主义—研究 IV.①B089

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 030262 号

书 名：后现代：思想与艺术的悖论
著作责任者：高宣扬 著
责任编辑：田 炜
标准书号：ISBN 978-7-301-22206-5/B·1112

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 新浪官方微博：@北京大学出版社

电子信箱：pkuwsz@163.com

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750577

出版部 62754962

印 刷 者：北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者：新华书店

730mm×1020mm 16 开本 27 印张 470 千字

2013 年 10 月第 1 版 2013 年 10 月第 1 次印刷

定 价：55.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

目 录

前 言	1
第一章 后现代主义历史系谱的盘根交错性	3
第一节 以“不确定性”和“荒谬”为基本策略	3
第二节 不止于形式的创作自由	8
第三节 通过解构达到“荒谬化”	10
第四节 不可表达和表达的悖论	23
第五节 非历史性的后现代	25
第六节 后现代主义与现代性的盘根交错性	32
第七节 后现代概念的系谱学	37
第八节 后现代的条件	39
第九节 后现代在建筑学的发轫	42
第二章 后现代主义的历史基础	48
第一节 后现代的历史意义	48
第二节 现代性与后现代性的相互包含	49
第三节 后现代历史观的结构主义和后结构主义基础	54
第四节 后现代与现代之间的三重结构关系	55
第五节 对后现代的历史界限的不同论述	56
第六节 现代历史界限的不确定性	58
第七节 资本主义各种危机与后现代	59
第八节 后现代历史意义的象征性	60
第三章 后现代主义的批判精神	62
第一节 后现代对现代人文主义的批判和超越	62
第二节 后现代对于现代科学知识的批判和超越	82
第三节 后现代对于现代批判精神的批判	104
第四章 后现代主义的悖论性	121
第一节 现代性的复杂性和不稳定性	121
第二节 波德莱尔论时间与创作的悖论	125

第三节	“现在”的悖论性是时间悖论的集中体现	129
第四节	对亚里士多德时间观的批判	130
第五节	现象美的不确定性及其时间悖论	131
第六节	尼采的“永恒回归”的生命时间观	135
第七节	后现代悖论的根源	142
第五章	后现代艺术对传统艺术的叛逆	154
第一节	后现代反艺术对艺术定义的探讨	154
第二节	后现代“反艺术”对艺术定义的特殊方式	158
第三节	后现代艺术品的时间结构	160
第六章	从现代美学到后现代反美学的过渡	164
第一节	本雅明的混沌美学	165
第二节	阿多诺的“无调美学”的悖论性	177
第三节	关于艺术的形式美	182
第七章	在“不可表达”与“姑且表达”之间创新不止	186
第一节	美的不确定性及其悖论	186
第二节	不可表达性与不确定性原则	190
第三节	不确定性的反传统性质	192
第八章	以游戏态度进行创作	196
第一节	在不确定性中实现高度自由	196
第二节	不确定性原则对艺术形式的解构	199
第三节	使创作成为无目的的冒险性游戏	202
第四节	作者死亡化的创作游戏	216
第九章	后现代艺术的正当化问题	219
第一节	正当化的基本含义	219
第二节	后现代“去正当化”的基本问题	220
第三节	后现代艺术的“去正当化”性质	222
第四节	后现代艺术同大众文化的双重矛盾	224
第十章	当代视觉艺术	227
第一节	眼睛与视觉	227

第二节	肉体、心灵与身体	231
第三节	世界、自然与人际间性	236
第四节	可见性与不可见性	238
第五节	技术与现代性及其对视觉艺术的革命性影响	241
第六节	视觉艺术与权力	246
第七节	视觉艺术与语言	261
第八节	视觉艺术的风格	271

第十一章	后现代主义的理论典范	302
第一节	利奥塔	302
第二节	福柯	311
第三节	德里达	321
第四节	鲍德里亚	377

参考文献	403
-------------------	------------

索引	412
-----------------	------------

前言

关于后现代主义，我本人在许多书中已经论及；有些是在我专论后现代主义的书中，例如，在海峡两岸同时出版的《后现代论》和《论后现代艺术的不确定性》；还有更多的，则是表述在我所撰写的关于当代西方、特别是法国哲学和社会思潮的各种论著中，例如，《当代法国思想五十年》（上下卷）、《当代法国哲学导论》（上下卷）、《福柯的生存美学》及《当代社会理论》（上下卷）等。同时，国内外许多学者，也先后对后现代主义发表过多种多样的论述。因此，关于这方面的著述，包括专著和论文，可以说，用“汗牛充栋”一词来形容，一点也不为过。但是，即使这样，仍然有必要围绕后现代主义的主题继续进行讨论。

首先，“后现代”这个论题，由于它内容的复杂性及其表达形式的不确定性，再加上我们所生活的中国现实本身的特殊性，即“现代”“后现代”与“前现代”相混杂的特征，确确实实又迫使我们反复地讨论它，更何况这个论题实际上已经紧密地关系到我们所面临的艺术创造活动和各种现实问题。当然，我们研究哲学和艺术理论的兴趣，远不是单纯从它同现实的关系出发，而是更多地考虑到理论本身的性质及其深刻程度。

从基础理论的角度来看，后现代主义启发我们重新对自古以来的传统哲学、人文社会科学以及艺术创作的基本原则进行反思。在这方面，后现代主义为我们开辟了更广阔的视野，也提供了具有生命力的论述方法。

后现代主义的几个最重要的代表人物，如法国的德里达（Jacques Derrida, 1930—2004）、福柯（Michel Foucault, 1926—1984）、利奥塔（Jean-François Lyotard, 1924—1998）及鲍德里亚（Jean Baudrillard, 1929—2007）等人，他们的思想和理论，由于其创造性的风格和吸引人的论述方式，着实给予我们深刻的启发。这也许是虽然他们都已经先后离世，但人们依然反复以各种形式谈论他们的一个重要原因吧。

一种思潮及其表达风格的生命力，固然存在于其作品之中，但更重要的，我想，是由于后现代主义原则及其表述策略的生命力所显示的无穷力量；此外，还由于现实生活中的人本身，根据其所处的环境及思想的灵感，引导着他们选中了后现代主义的作品，并把它们当成进行创造性再反思的强大动力，使之成为他们重新出发的起点。

严格地说，后现代主义本身的不确定、含糊不清及其不断创新的性质，不应该对讲授、叙述和研究后现代主义的任何过程，确定任何明确的计划或方法。这是一种矛盾和无奈。因此，本书作为一本供专业研究人员、研究生和一般读者参考的专著，也只能以不确定和含糊的形态，大致地提炼出后现代主义的一般性内容。而且，当论述后现代主义时，只有采取“断裂”“碎片”和“无中心”的形式，才能在一定程度上使论述本身“即席地”和“原汁原味地”显现出后现代主义的“事件”性质。所以，本书的重点，毋宁是揭示后现代主义思想中的“自我再生产”的能力，即它的不断更新的生命力的根源。正是这一点，才使它有可能为一切生活在当代社会、同时又强烈地意欲创新的读者，提供一定的思想创造灵感。当然，这一切，正是后现代主义的性质本身所决定的。

其实，后现代主义者一贯主张读者尽可能地灵活理解他们的文本，并在掌握其中的核心思想的基础上，摆脱甚至远离他们的文本，倡导读者遵循“作者已死”（l'auteur est mort）的原则，摆脱原作者的文本语词的约束，创造性地重新进行思考，并进一步把自己的创作活动一再地延伸和更新，使自己永不满足于已有的成果。

最后，我要强调后现代主义的悖论性质及其与中国历史和现实的特有间隔性，同时深入探讨了后现代主义在当代中国扩散的实际意义。

在本书出版之际，我还要感谢国家社会科学基金的后期资助以及对本书稿进行认真审定的匿名审查人，他们提出的宝贵修改意见使本书内容和布局有了进一步的改善。

高宣扬
于上海交通大学
2013年春节

第一章 后现代主义历史系谱的盘根交错性

第一节 以“不确定性”和“荒谬”为基本策略

从20世纪中叶，法国的德里达、福柯等后结构主义者或解构主义者提出他们独具特色的理论思想以后，特别是在法国哲学家让-弗朗索瓦·利奥塔于1979年发表他的《后现代状况》(*La condition postmoderne*)之后，关于后现代的研究，简直已经成为“显学”，甚至可以为由此而构成一种新的专门研究领域，即所谓“后学”。各种以“后”为前缀的新学派或新思潮，如雨后春笋般，霎时间遍布各个学术领域。

后现代主义之所以能够这样流行，当然不是没有原因的。首先，它如同流行的时尚一样，正好迎合了当代社会许多好赶时髦的年轻人的口味。但是，更重要的是因为它确实揭示了当代社会和文化的根本问题，触及了当代社会的“神经”。而且，后现代主义本身的理论和方法，也要求它自身必须不断地自我否定和自我更新，以便使自身不至于被迅速剧变的当代社会所淘汰。可以这样说：后现代主义，就其性质而言，决定了它必须、也只能采取不断换新的姿态。后现代主义哪天不再有新的花样，它就不再具备继续存在的理由，它就意味着丧失了自己的正当性，也就意味着自杀。所以，从一开始，后现代主义中的那个“后”，就是它的命根子：这意味着它永远成为“它自身之后的新生命”，它永远不会有固定的形式，它也永远不再是它自身，而它的存在“之后”永远都是它的现在和未来。

所以，在文学艺术领域中，后现代主义的基本创作策略是**不确定性**(*Indeterminary; l'incertitude*)。因此，探索后现代艺术的性质及其创作奥秘，就要从理解不确定性出发。鲍德里亚曾经意味深长地指出，在现今的世界，一切都成为不确定的了；唯一确定的，只是不确定性。所以，不确定性，不只是后现代艺术创作的基本策略，而且也是被称为后现代的当代社会的基本特征。

不确定性，同后现代主义的其他说法一样，既不是概念，也不是原则，而是创作实践的一种表达策略。后现代主义者之所以如此坚持不确定性的非范畴和非原则性质，就是因为任何范畴和原则都是具有确定内容和

后现代：思想与艺术的悖论

形式的。因此，不确定性，从根本上说，就其性质而言，既然是无法确定和不可确定的，就无从讨论其内涵和意涵；它是一种在实践中随时随地有可能改变的策略（strategy; stratégie）。但是，它和后现代主义的其他表述策略一样，实际上表现了后现代主义的一种悖论，其目的在于揭示传统文化本身的危机的不可救药性，在于显示传统艺术深陷绝境的无可奈何的状况以及后现代本身的悖论性。

然而，作为一种策略，不确定性也是有特定的指向的，显示出一种不愿意接受任何约束及反对任何固定化的精神，至少具有反传统的彻底精神，它试图表达对抗传统的同一性和确定性原则的一种彻底的背叛态度。用后现代主义作家哈桑（Ihab Hassan）的话来说，这种态度就是：含混不清（ambiguity）、不连续性（discontinuity）、异质性（heterodoxy）、多元主义（pluralism）、随意性（randomness）、叛逆（revolt）、变态（perversion）、变形（deformation）等等。所有这些多少带有闪烁其词色彩的表达法，无非是为了避免重新陷入传统的陷阱，为了达到破除创造（decreation）、反整合（disintegration）、解构（deconstruction）、离心（decenterment）、移位（displacement）、差异（difference）、脱节（disjunction）、消失（disappearance）、分解（decomposition）、解除定义（de-definition）、非神秘化（dymystification）、消除总体化（detotalization）、去合法化（delegitimation）等效果^①。

当然，哈桑在试图概括或列举不确定性的特点的时候，居然忘记了，任何列举或概括实际上也是一种确定化的手段，归根结底这违背了后现代主义的基本精神。

显然，最重要的是，后现代主义者玩弄的不确定策略，是为了从传统的逻辑中心主义的单调乏味中解脱出来，以便使艺术创作有利于表现各种带有神秘编码的偶然性；为了开辟后现代艺术创作的多种无拘无束的可能性前景，呈现更丰富的极端复杂的世界，特别是表现创作者在创作过程中的极端复杂的心态和无奈情感。

同时，通过这一系列策略，后现代主义者试图取代传统的感觉观察法及其创作规则，采用反传统的方法，表现各种不可感觉和不可描述的自然状态。

在这方面，德国著名艺术家约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys, 1921—

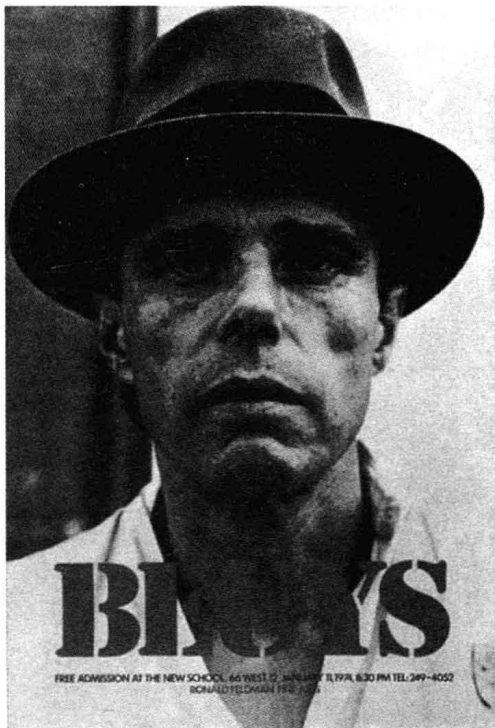
^① Hassan, I., *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971(Second Revised and Enlarged Edition. Madison: University of Wisconsin Press, 1982); *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987: 21-27.

1986)的创作方式和具体策略,就最典型地表现了后现代主义的不确定性原则及其实施策略的性质。约瑟夫·博伊斯选择和采用**油脂**作为原料而创造了被称为《油脂椅子》(详见本书第七章第三节)的雕塑作品。他试图以这个被传统雕塑当成不可塑的材料,表现出后现代主义的不确定性策略的基本精神。

据他本人说,油脂,只是一种**可能性**(die Möglichkeit; die Possibilität)的象征。作者的意图是让艺术本身变成为表达未来可能性的时空架构及其极度可变性。艺术不应该停留在传统的描摹、模仿、审美想象的范围内,而应

该变成可能的世界的实验室,而且也应该成为各种超越极限的探险创造游戏的场域。油脂之在场出现,意味着未来一切未知的可能存在;用海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976)的话来说,就是一种难于预料的然而又具有创造性的“能在”(Sein-Können);它是这各种潜能的储存库,也是朝向各种可能的变化的神秘密码结构的缩影。因此,油脂本身也成了艺术的不确定性及其自我创造精神的具体象征。

约瑟夫·博伊斯还解释说,他使用油脂的原意是要激发讨论,使艺术创作本身变成永远在进行中,并随时可以转变和更新的生命活动。油脂这种材料的可塑性及其对温度变化的反应,正体现了活动着的、并不断创新的艺术的特有性质。艺术应该是非常敏感的自我创造精神的体现;艺术家的才华及其创作思想的深度,就体现在他对周围世界及其本身命运的反应能力上。油脂,作为创作材料,不同于其他固定的和可以被控制的传统创作材料,有其自我变更和自我延伸的性质。它的这种自我变更能力,超出了艺术家对它的操纵方向和塑造意图,变成为它自身越出艺术家意愿的自我创作能力。而且,这种可塑性会产生心理方面的影响力,使人们本能地感觉到它与千变万化的内心过程及情感的微妙关系。所有面对它的观赏者,会和作者一样,产生起伏不定的情绪和心态,同时又对不可捉摸的世



约瑟夫·博伊斯



约瑟夫·博伊斯在 1973 年，Rainer Rappman 摄

界形成既厌恶又怀抱无限希望的复杂态度。这正是后现代主义艺术所期盼的。对他们来说，重要的不是作品的形式本身，而是它所召唤起的奇妙创造力量；它要冲破一切限定和固定化的企图，朝向一切可能的逾越世界。

约瑟夫·博伊斯认为，艺术是社会和政治变动的媒介之一。所以，他所使用的艺术创造材料，都是些像动物脂肪、油脂和蜡那样极度单调乏味的东西。显然，约瑟夫·博伊斯要通过这部具有挑战性的作品，把**不确定性**当做一个兴奋剂注入艺术创作，由此衬托出“雕塑可能是什么”的哲学性问题，以便在空间上延展一种具有生命力的差异性，指向永远正在发生的“现在进行时的差异化”，即德里达所说的“延异”（la différance）。绘画应该像一切创作活动那样是“永远无法界定的自我延异”。

所以，约瑟夫·博伊斯使用具有流变和未完成形态的雕塑作品，向观赏者提出一个带有神秘性的属于未来的问题：“过程将会有有什么结果？过程中正在持续地发生效应的变色、腐烂、干枯、发霉等，今后将会是怎样的？”诸如此类的问题，实际上就是艺术本身的性质及其创作生命的本质。

约瑟夫·博伊斯的作品的不确定性，把形而上学的创作本质的问题引入艺术创作活动中，表现了一种置作品的表现形式于不顾的气魄及风格，

也表现出他那坦然自在、无所畏惧的生命态度。因此，这部作品所表达的是，具有深邃的形而上学思想能力的艺术家对于事物和世界的各种暧昧细节的极为细腻苛求的探索精神。艺术在这种创作的一刹那间，也就远远地超出作者本人的设想，更超越出传统艺术的界限而成为非艺术本身。

后现代艺术家之所以重视不确定的原则，是为了实现不断创造中的高度自由。**创造，就是生命，就是自由。自由，就其本义而言，就是不确定性。**要把自由的这种不确定性如实地表现在艺术创作中，就必须使艺术本身也成为不确定的。由此出发，“动作派艺术”（Actionism）绞尽脑汁地设计出不确定的艺术创作的新模式。

属于后现代主义的**动作派艺术**，强调艺术创作中的不确定性，不仅要求艺术作品，而且也力图使艺术的创作过程本身，在不确定化的延异中，时时有可能以异军突起的气势，表现出各种难以预测的形象。中国艺术界一直把 Actionism 翻译成“行为主义”，但在我看来是不恰当的。Action 意指“行动”、“动作”或“反应”。它不同于意指“行为”的 behavior。英语中的 behavior 所指的行为，包含行为的动机、目的等各种与意识相关的因素。但后现代主义者所强调的是不确定的无意识的动作及其创作可能性，在其中，根本不包含具有意识性质的动机或目的。

在动作派艺术中，他们所鉴赏的，正是具有偶发（Happenings）和流变（Fluxus）性质的各种不定性、不定向及未知其意图的零碎动作或偶发动作的变动可能性及其艺术价值。正是立足于这种无所谓的动作的基础上，动作派艺术要求艺术家自己变成不确定的艺术创作的实际的演员，并把创作本身，当成一连串具有实施和表演意义的动作系列。所以，他们的艺术也被称为“表演艺术”（Performance art，国内也译为“行为艺术”）。显然，在他们的艺术创作中，他们所注重的是动作（action）、身体（body）和偶发事件（happenings）；所有这些因素都是不确定的，它们构成动作派艺术创作的三大基本因素。

波伊斯在 1967 年首次谈到“表演艺术”时说：“每个人都是艺术家，他们都自由自在地正在成为社会有机体的形式”^①。这就表明：表演艺术的宗旨，就在于强调每个人的行动的艺术创造能力。

在动作派艺术的代表人物伊夫·科莱因（Yves Klein）的创作中，为了达到动作派艺术的最大效果，直接使用了具有活生生创造能力的女性身体，把她们当做艺术创作材料和工具本身，让被胡乱涂上各种色彩的女

^① Beuys, J., *Jeder Mensch ein Künstler—Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus*. FIU Verlag, 3. Auflage, 2008.

后现代：思想与艺术的悖论

体，在他的创作导演下，用肢体在地面上蹭出图案。

值得注意的是，恰恰是在动作派艺术的创作中，还直接地体现了他们试图将艺术当成社会行动的一种手段的意愿。他们认为，艺术作为不确定的创造性行为，应该直接地表达艺术家的政治理念，使艺术也成为超艺术的行动本身。所以，动作派艺术实际上试图把艺术变成为创作表演、偶发事件及实际行动所构成的三位一体的创造性行动的总体，由此表达出他们在实际生活中难以表达和实施的自由。

第二节 不止于形式的创作自由

后现代主义认为：任何创造一旦形成产品，就势必以特定的形式固定下来，创造的精神也就凝结其中而告一段落，中止下来。这种以产品形式固定下来的创作过程，正是一切传统艺术的创作特点，因为在传统艺术看来，只有通过理想化和典范化的艺术形式才能表达和巩固一定的意义。传统艺术由此出发，总是追求完满的、理想的艺术产品形式。而且，传统艺术也由此把创造出各种好的艺术效果的艺术形式，当做其创作的主要奋斗目标。在传统艺术看来，经艺术创作，艺术家只要创造出一个特殊的、令艺术界瞻仰的作品形式，就算是成功地达到了艺术创作的目的。不仅如此，而且，凡是被传统艺术确认为有重大历史成果的经典作品，往往被推广成为同一时期、甚至今后长远时期同类艺术创作的典范。也正因为如此，人类艺术史经常被各种固定了的传统经典作品划分为各个主要历史阶段；这些作品也就成为各历史阶段艺术创作的基本标准和规范。于是，艺术创造出来的作品又通过其表现形式而转化成为艺术创作自由的约束性规范。

后现代艺术所要打破的正是这种传统艺术史的发展逻辑。他们不愿意再看到艺术创造自由的被限定和中止。他们所追求的不确定性就是不断创造的精神，就是在不断创造中的不确定的自由。

其实，后现代主义者所追求的这种创作自由，早已在现代派作家和艺术家那里强烈地表达出来了。二战刚刚结束时，存在主义文学家萨特也一再强调创作中的永无止境的自由。

萨特在《什么是文学？》（“Qu'est-ce que la littérature？”）一文中，为了论述创作自由的无止境性质，一方面强调了作为创作主体的作者，反复探索和发挥其自身思想创作自由的最大限度，突破一切内外约束，实现自我超越；另一方面也强调了作者扩展和延续其创作自由的可能性，尤其强

调作者只有诉诸读者，诉诸最广阔的历史时空中的人民大众的创造性，从这种最富有生命力的创造性中吸取动力和再创造的智慧，达到作者个人创作自由同广大读者的创作自由的互通和循环。因此，萨特认为，一个有创造使命感的作者，也就是一个不断创造、无止境地寻求创作自由的人，也就是深切关怀其读者的生命自由的人，也就是将自己的自由与人民大众的自由连成一体的人。只有这样，艺术家才有无限的创造动力，永远对自己的作品感到不满足，永远不以自己的作品作为对自己和读者的自由的限制。因此，任何创作在实质上都永无完结之日。

在后现代艺术看来，艺术之为艺术，其灵魂并非已经凝固成艺术作品的那种固定不变的外形和主题内容，而是艺术家在创作进行中的一切变动中的可能性因素。正是这些因素才体现出创作中的无限生命力，才是真正创造的潜在动力；因为只有可能性的因素，才是最千变万化的，才是最具丰富和长远的前瞻性。只有在创作中的可能性因素，不管来自主观还是来自客观的，才是最有创造潜力的。

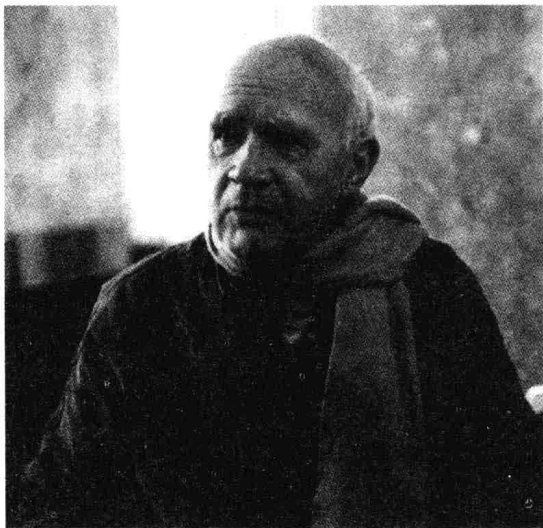
后现代艺术反对一切固定的秩序。后现代艺术不仅反对已有的和现成的传统所规定的种种秩序，也反对形成中的新秩序。因为在他们看来，一切新秩序也和旧秩序一样，无非都是限制创作自由的框框。新旧秩序作为秩序在本质上是同一的，是创作自由所要打破的目标。他们认为，艺术作品一旦形成成为秩序，便失去了它作为艺术品而继续存在的价值。艺术品要成为艺术品，要永远维持其本身的生命，就需要在创作时不但不应以原有的传统秩序为依据，不应以形成和达致新秩序为目标，也不应以固定秩序般的规则去实现创作的过程。

萨特所追求的上述艺术自由，很快就被当时法国及欧洲各主要国家的艺术家所赞赏。值得一提的是，被看做是后现代艺术先驱之一的“新小说派”和“荒诞派戏剧”，实际上都是继承和发扬了萨特的存在主义艺术自由观。

深受萨特影响的荒诞派剧作家热内（Jean Genet, 1910—1986）就是以这种极端的创作自由观而创作的。



萨特



热内

热内的许多作品，如《女仆人》、《黑人》、《阳台》和《屏风》等，不论情节还是结构，都大胆地突破传统，风格极为怪诞和夸张，给读者和观众以从未有过的特殊创造的深刻印象，表现出作者寻求最大限度的创造自由的冒险精神，也满足了观众和读者探索新的创造自由的愿望，深受时代的欢迎和肯定。热内的荒诞戏剧在内容和形式方面的不确定性，为剧本

上演中导演和演员的自由创造提供了最广阔和最大限度的可能性，从而也在实质上，为作者本人以导演和演员的自由创造为中介而实现最大限度的继续创造的自由，提供了可能性。同样的，荒诞戏剧在内容和形式方面的不确定性，也为演出中的导演、演员和观众三方面的多元性、多面向和多维度的自由创造，提供了最大限度的可能性。

所以，探讨后现代艺术的“反艺术”，必须从荒谬谈起，而且必须从世界、人生和语言本身的荒谬谈起。荒谬是具有普遍性与艺术性的生活本身。荒谬并不荒谬。正是传统逻辑和理性主义把本来正常的荒谬描述成荒谬。实际上，世界和人生的荒谬就是艺术荒谬性的基础。

第三节 通过解构达到“荒谬化”

后现代艺术对于传统艺术的彻底颠覆以及在此基础上所从事的“反艺术”的创作，其本身就是对于西方传统文化的历史及其成果的荒谬性的揭露和**解构**；而后现代艺术这种“反艺术”的创作实践及其策略本身，又不得不采取荒谬的途径和形式。这就是说，不论是后现代艺术所反对的传统西方文化和艺术，还是后现代艺术所进行的反传统的创作实践及其成果本身，都不可避免地包含着“荒谬化”的基本原则。正因为这样，荒谬剧和荒谬文学在20世纪50年代的产生和发展，才不是偶然的；它是从现代性（Modernity; Modernité）到后现代性（Postmodernity; Postmodernité）、从现代文学到后现代文学发生根本转折的一个重要信