



## The Inherent Relation between Post-modern and Traditional Art

### — A Questioning of the Proposition of “Artistic Life” or “Aestheticization of Everyday Life”

Yan Chunyou

**Abstract:** Post-modern art is indeed different from traditional art and is seen in some sense as an attempt to dismantle the ideology imbued in traditional art forms. Yet, it does not challenge art’s universal essence or wipe off the boundary between art and life. What it tries to change is only the outward expressions or forms of art, but not art’s inherent nature. For post-modern arts, the principles of traditional art, such as distancing, non-utilitarianism and objectification, are still effective working rules of the trade. As such, post-modern art does not blur the boundary between art and life. On the contrary, it remains aloof and keeps itself at a distance from life. Things and behavioral performance ascend to the altitudes of art only when they distance themselves from their original circumstances, thus gaining new meanings. This sense of distance actually creates a tension between art and life that in turn enables people to take a reflective and critical attitude towards life, and gain a profounder insight into their life experience. The rebellion of post-modern art against traditional art should not be regarded as a revolt against all those time-honored laws and principles in the realm of art, but an endeavor to break free from art’s outdated, constraining ways of expression. Its claim of returning to life is actually a transcendence of life. Post-modern art does not change the essence of art—the physical actions that give shape to concrete images. No matter how hard post-modern art tries to deconstruct the form of traditional art expression, to express itself it still has to resort to formal means such as shapes and pigment in sheet, canvas, or familiar household items such as toilet, or human behavior, persona, and story. It indicates that the rebellion of post-modern art is a war of art against itself, a revolution that takes place within art’s own kingdom. What’s changed is only the traditional form, not the essence and basic laws of art. Therefore the principles of traditional art are still effective. The proposition of aestheticization of everyday life is best understood in a metaphorical rather than a literal sense. Under no condition should it be considered a matter-of-fact or practical statement. The concepts of aesthetics should not be used in a too general sense, otherwise it might introduce confusion and absurd inferences. We cannot use the concept of aestheticization to describe simulated, fictional and constructive activities, for they are not always aesthetical. Otherwise, lies and deceptions as constructive activities can also be considered aesthetically positive.

**Keywords:** Art; Life; Boundary; Post-modern Art; Aestheticization of Everyday Life

**Author:** Yan Chunyou earned his BA at the Department of History of Shandong Normal University in 1983, his MA in western philosophy and PhD in Chinese philosophy respectively in 1986 and 2005 at the School of Philosophy and Sociology of Beijing Normal University. His main research areas are western philosophy, aesthetics and theory of holographic unity in cosmos. His main publications are *Theory of Holographic Unity in Cosmos*, *History of Western Philosophy*, *No Replacing Nature by Man: A Research on Zhuangzi’s Thoughts*, *The Charm of Philosophy*, *The Wisdom of Grand Nature*, *The Blue Youth*. In sum, there are inherent relation between modern and traditional life, between substantive and aesthetic epistemology. It is the hermeneutic property of existence that relates them. The relation between post-modern and traditional art originates from the perceptual property of our aesthetic activity. The state of pre-concept is similar for both post-modern and traditional artists, and the only difference is their ways of expression.

南  
國  
學  
術  
文  
獻  
•  
時  
代  
問  
題  
論  
爭  
•

# 後現代藝術與傳統藝術的內在關聯

## ——對“生活藝術化/審美化”命題的質疑

嚴春友



[摘要]後現代藝術的確不同於傳統藝術，是對傳統藝術觀念的某種消解，但它們並沒有消解藝術的普遍本質，也沒有消除藝術與生活的界限，它們祇是改變了藝術的表達方式和存在形式，而藝術的本性並沒有改變。即使在後現代藝術中，傳統美學的那些原則——例如，距離說、非功利性、對象化等等，也依然是有效的。後現代藝術依舊保持着藝術的這些根本特徵，而正是這些特徵使藝術與生活之間保持着界限。因而，後現代藝術不僅沒有消除藝術與生活之間的界限，相反，恰恰顯示出了藝術與生活之間的距離：生活中的那些用品或行爲祇有脫離開原本的生活境遇，與生活保持一定的距離，纔能夠獲得藝術的品格。藝術的上述品格，

在生活與藝術之間形成了一種張力，這種張力促使人們對生活保持一種反思的態度，從而拓展了生活的深度。當代藝術對於傳統藝術的反叛，不應被看作對傳統藝術原則的反叛，而應看作對於傳統藝術表現方式的反叛。它是以回到生活的方式來超越生活的。後現代藝術並未改變藝術的本質——形而下的賦形活動。它無論怎樣消解傳統藝術的形，仍然必須借助於有形之物——如床單、畫布、顏料、小便池、行爲、人物、情節等來進行表現。這表明，後現代藝術對傳統藝術的反叛仍舊是藝術對藝術的反叛，是藝術王國之內的革命，改變的僅僅是傳統藝術之形，而非藝術的本質和原則。美學作為感性學的本質在後現代藝術中並未改變，傳統美學的原則依然有效。“日常生活審美化”這一命題，祇能作為一個隱喻使用，而不能當做嚴謹的學術命題。“美學”的概念不可泛化使用，否則會引起概念的混亂和荒謬的推論。不能用“審美化”來概括虛擬、虛構和建構活動，因為，虛擬、虛構、建構活動未必就是審美的。不然的話，謊言和欺騙也可以看作審美的了，因為謊言和欺騙同樣也具有建構能力。

[關鍵詞]藝術 生活 界限 後現代藝術 日常生活審美化

[作者簡介]嚴春友，1983年在山東師範大學獲得歷史學學士學位，1986年、2005年在北京師範大學分別獲得哲學碩士和博士學位；現為北京師範大學價值與文化研究中心研究員、哲學學院教授，主要從事西方哲學、美學、宇宙全息統一論研究，代表性著作有《宇宙全息統一論》《西方哲學新論》《無以人滅天——莊子思想研究》《哲學的魅力》《大自然的智慧》《憂鬱的青春》等。

自從出現所謂的“後現代藝術”之後，在後現代藝術與傳統藝術之間似乎產生了一條不可逾越的鴻溝，以至於有人說，“在以‘美’為特徵的傳統藝術與以‘醜’為特徵的現代藝術之間，要找到統一性的本質是不可能的”<sup>①</sup>。與之相應地，在當代美學、藝術學領域佔主導地位的觀點，是認為傳統的美學原則尤其是康德美學的原則已經失效，代替它的是美的泛化和整體性，理性主義已讓位於無意識、非理性、偶然性，審美的非功利說、距離說、升華說對於美和藝術也失去了說明的效力。由此，美學便成為一個無底的筐子，什麼樣的內容都可以往裏裝了。然而，也正是由於這個原因，使得美學迷失了自我，以至於似乎沒有存在的必要了。面對這一窘境，筆者認為，被不少學者推崇的“生活藝術化”“日常生活審美化”等命題，其實是存在商榷空間的。因為，無論後現代藝術如何花樣繁多，也無論當代社會如何虛擬化，都沒有改變藝術的根本性質；而變化的，祇不過是外在的形式和對待藝術的態度。

## 一 藝術與生活的界限

傳統的藝術觀念是主張藝術高於現實、高於生活的，它象徵着高雅、高貴、高尚，因此在藝術與生活之間存在着嚴格而清晰的界限；然而，到了現代之後，尤其是“後現代”理念出現以來，藝術的身段被逐漸降低，以至於某些藝術家、美學家、哲學家提出了與傳統觀念相反的主張，認為藝術與生活的界限在消失，甚至已經消失；有的則認為藝術就是生活，生活就是藝術。美學家們則由此提出了“生活審美化”的命題。

的確，一百多年以來的藝術實踐活動似乎對“後現代”的主張提供了有力的支持。例如，馬塞爾·杜尚 (Ma. Duchamp, 1887—1968) 的《泉》，實物拼接藝術，行為藝術，抽象藝術等等，這些新形態藝術的出現被認為標誌着傳統藝術的終結。這一所謂的“終結”沿着兩個方向進行：一個方向是藝術與生活之間界限的消失，生活用品成為藝術；另一個方向是消除了藝術與其他學科的界限，藝術不再訴諸感性，而是訴諸思想，從而消解了以往所謂的藝術的形象本質。

從表面上看，這些新的藝術形態的確不同於傳統的藝術，是對傳統藝術觀念的某種消解；但是，它們並沒有消解藝術的普遍本質，也沒有消除藝術與生活的界限，祇是改變了藝術的表達方式和存在形式，而藝術的本性卻未改變。

以馬塞爾·杜尚的作品《泉》為例，其所取之材雖然是毫無修改的工業產品，但它卻是作者進行表達的工具。這個作品是經過了作者深思熟慮的產物，它表達了作者的某種觀點，比如藝術與生活沒有界限的觀點。它經過了作者的創作過程，賦予了作者的觀念。這就使它與廁所裏的小便池有了根本的區別。法國普羅旺斯大學藝術系教授高利耶 (Sylvie Coëllier) 曾說：“如果我們在一所博物館的展區裏看到這個男性小便池，我們所想的事情，跟我們在一個公共廁所裏看到這個裝置所想是不一樣的。”<sup>②</sup>高利耶沒有說“不一樣”的是什麼，但顯然，灌注於其中的精神性的東西便是不一樣的根本因素。小便池在廁所裏的時候，其意義僅僅是小便池，此外再沒有別的含義，因而人們並不覺得它是藝術品；但當它被杜尚拿到博物館去展覽的時候，小便池便被賦予了新的含義，從而超出了小便池的功用，成為藝術作品，是藝術家的思想賦予了小便池以靈魂和生命。也就是說，廁所裏的小便池是死的，沒有生命的；在那裏，人們面對小便池的時候便不會發生面對《泉》時的那種聯想，去思索生活的意義。這也反過來說明，藝術是一種有意識的活動，藝術品是有意識的創作，藝術作品因而是灌注了作者的思想、體驗和感受的東西，由此便使藝術與生活之間產生了界限。

具體而言，雖然生活也是有意識的活動，沒有意識便不可能有生活，生活中的活動都是在某

<sup>①</sup> 祁志祥：“現代藝術對傳統藝術雙重審美特徵的反叛”，《人文雜誌》7 (2016)。

<sup>②</sup> 2011年5月，高利耶在北京師範大學哲學與社會學學院的演講稿《近三十年的法國當代藝術》。

種意識指導下進行的；但是，生活中的活動並非有意識的創作，總體而言是一種自然而然的運動，推動生活中各種活動的祇是某種具體的目的和功用，這些活動和用品是為了滿足某種需要而進行和製造出來的。在日常活動中，沒有人認為這些活動是一個藝術過程，並認為其產品是藝術品，也沒有人感到它們是藝術。生活祇是存在，而非創作。

正是由於這個原因，生活中發生的許多事情遠比小說、戲劇、電影還要精彩，卻不被看作藝術。即使是最精彩的生活，也不是藝術，因為它們不是被當做藝術創作出來的，它們祇是為了存在。生活是一種自然而然的現象，它祇有被藝術家融入、再現於作品中時，纔成為藝術。

拼接藝術也是一樣，儘管它們使用了生活中的現成品，但畢竟經過了藝術家的“拼接”，因而必定表達着什麼，其含義也就與被拼接之前有了不同。就拼接作品中的碎片單個因素而言，與生活並無區別；但由這些碎片所組成的整體卻超越了碎片自身，因為碎片在作品中成為了整體的一個構成部分，並構成着這個整體。這樣的產品，已經不是生活中的自然物，而是負載着創作者意識的作品了。

行為藝術更接近於生活，有些行為藝術甚至祇是再現了生活中的某個情景，因而看起來彷彿沒有進行任何創作。可是，藝術家為什麼要再現這段生活情景而非其他生活情景？為什麼要在此時此地進行展示？其中必定有他想要表達的東西，否則就沒有必要進行這一活動。況且，這些行為藝術往往都是在具有展示功能的博物館或特殊場所進行，最終是為了被他人觀看，也就是向他人展示和表達。

藝術家的行為藝術，不是出於實用的目的，而是為了展示。比如，有人在展覽館賣蝦或避孕套，表面看純粹是生活中的現象，但它與生活本身有實質區別：儘管這祇是一種簡單的行為藝術，但它與菜市場和藥店裏的買賣活動有着根本的不同，因為藝術家的目的不是為了盈利和交易，而是為了展示和表達；反之，菜市場和藥店裏的買賣活動祇是一個存在過程，不具有展示的意義，而且它們是一種純粹的經濟活動。所以，行為藝術已經不是生活。生活是為自己而存在的，並不展示，難道你去商場購物是為了表演給人看的嗎？

可見，上述各種新的藝術形態並沒有消除藝術與生活之間的界限，相反，恰恰顯示出了藝術與生活之間的距離：生活中的那些用品祇有脫離開原本的生活境遇，跟生活保持一定的距離，纔能夠獲得藝術的品格。即使人們在觀看了杜尚的作品以後，再回到廁所面對小便池的時候，依然不會覺得它是一件藝術品；生活中所發生的種種悲劇，人們除了同情之外，絕不會覺得那是一種藝術，祇有藝術（小說、戲劇等）中的悲劇纔是藝術。與生活保持一定的距離是藝術的一個基本特徵，因為，祇有有了距離，人們纔會以觀賞的態度去觀看和品味；而生活本身，由於與人們沒有距離，祇是自身的一個構成部分，因而很少成為觀賞的對象；它們祇是一種存在，並不是被觀賞的。對於小便池的藝術感受，祇有它被杜尚拿到博物館，離開原來處所的時候纔會發生。勞作不是藝術，遙觀生活，生活方可成為藝術。

進而言之，藝術品是一種非功利性的存在，它不是為了滿足人們物質方面的需求，而是為了精神和感官上的愉悅，也就是通常說的美感。康德（I. Kant, 1724—1804）說：“關於美的判斷，祇要混雜有絲毫利害在內，就會是很有偏心的，而不是純粹的鑒賞判斷了。”<sup>①</sup>這一論斷，同樣適用於藝術。因為，藝術源出於美的判斷；而且，這一判斷不僅對於傳統藝術有效，對於後現代藝術也同樣有效，即使後現代藝術也具有非功利的特點。例如，作為生活用具的小便池是為了疏泄尿液，法國藝術家丹尼爾·布倫（Daniel Buren）常用的道具“格子布”通常被人們作為床單使用；但是，當它們被藝術家作為道具來表達某種思想的時候，就失去了其在生活中本來的意義，失去了其功利的性質，成為一種一般性的存在，這時它們就成為藝術品。因為，在經過藝術家的

<sup>①</sup> [德]康德：《判斷力批判》（北京：人民出版社，2002），鄧曉芒譯，第39頁。

創作過程後，它們引起觀者的某種感受和思考，而很少再與其原始的實用功能相聯繫；即使聯繫，首先想到的也不會是它們在生活中的實際功能。藝術品被創造出來，一般而言當然也是為了滿足人們的需要；然而，這種需要與生活中的其他需要大不相同，這就是觀賞的需要。這種觀賞的態度，在生活中是不常見的，因為人們對待生活中的事物大多不是觀賞的，而是實用的。

藝術的上述種種特徵恰恰揭示了藝術的另一個品性，即對象化。藝術品之所以為藝術，在於它從生活中獨立出來，成為人們專門觀賞的一個對象，由此纔具有了藝術的含義。在這裏，非功利、與生活的距離、有意識的創造以及對象化等等描述，基本上是同義的。因為與生活保持了距離，纔成為非功利的，也成為審美的對象；而所有這些屬性，是藝術家有意識創造出來的。生活中的用品或者行為並不具有藝術的這個特性，人們生活的時候並不同時把生活看作一個對象，因為這時的生活就是人們的存在活動本身，人們就沉浸於這個過程之中，很難同時把生活當做對象，因而沒有感受到生活具有藝術性。

無論是傳統藝術還是後現代藝術，都表明了這樣一個道理：藝術品必定是從生活中抽離出來的，這時它們成為一個與生活有一定距離的對象，因而纔獲得了藝術的品性；或者說，藝術的功用或過程，就是要使藝術品跳出生活，成為具有審美意義的對象。這時，人們纔有“閑心”去欣賞藝術之美，而在生活中是沒有這種“閑心”的。人們正是通過與生活保持着一定距離的藝術，反過來審視藝術所展示的生活本身的意義。藝術的揭示功能，使生活成為一個人們關注和反思的對象，從而使人們通過藝術加深了對生活的理解，拓展了生活的深度。從這個意義上說，對象化的藝術使人們回到了生活本身。

藝術的上述品格，在生活與藝術之間形成了一種張力。這種張力，促使人們對生活保持一種反思的態度，甚至是批判的態度。這種態度，使人們反過身來以審視的目光反觀生活，從而對生活本身有所超越。在這種超越中，生活纔可以被賦予審美的含義。也祇有在這個意義上，纔可以談論生活的審美化、藝術化。正是在對生活的反思、批判、審視中，纔能夠發現生活的意義，生活的意義纔會得到深化，人們的生活纔會有深度。

可見，生活的審美化，祇有在人們與生活保持距離的時候纔有可能。生活本身並不就是藝術，祇有當人們以藝術的態度去觀賞的時候，它纔具有藝術性；而藝術意味着與生活保持距離，過於功利的生活是不會具有審美價值的。從這個意義上說，藝術是對生活的淨化和靜觀。

所以，所謂生活藝術化，更多具有比喻的性質，不過是一種對待生活的態度，但不能由此就說生活就是藝術，生活與藝術還是有界限的。人們在生活中適當保持對於生活的距離，別那麼功利，以審視的態度來看待生活，以有距離的心態來對待生活，便會與美更近一些。與生活保持距離，是回到生活的一種方式，而藝術便是使人們與生活保持距離的一種途徑。藝術使人們與生活拉開距離的目的，也是為了在某種意義上消除這一距離，這樣就從藝術過渡到了生活。在這個意義上纔可以說，藝術與生活是沒有界限的；但前提恰恰是，它們之間存在着界限。

活着，與自覺地活着，其含義是根本不同的；而藝術的使命便是後者，而非前者。但是，那種認為藝術與生活之間沒有界限的觀點卻忽視了這兩者的區別。再者說，“生活審美化或藝術化”這個命題本身也難以成立。因為，現實生活並不都是美的和藝術的，對於那些醜的、惡的現象，人們無法以審美的或藝術的態度去看待，它祇有在藝術中纔具有美學的價值。它們唯有在離開現實生活的時候，纔具有了藝術上的意義。退一步說，即使你想把現實生活藝術化或審美化，也不可能完全達到目的，因為現實不可能按照你的意願而展開。

倘若藝術與生活之間沒有界限，那麼藝術的存在也就沒有必要了，而且人人都可以成為藝術家了。然而事實卻不然：一方面，能夠創作出藝術品的依然是少數專業人士，而不是生活中的普通大眾；藝術家的視野仍然是生活中的另類；藝術作品的創作依舊需要專業的眼光和技術——即便那些後現代的作品，也是專業的藝術家創作出來的，而非普通人。另一方面，不僅絕大多數人

不會製造藝術品，而且還有很多人看不懂藝術，尤其是看不懂後現代藝術家的作品，像《泉》這樣的作品，普通人不過是一笑置之，認為那祇是藝術家的遊戲而已，有幾個人會把它搬到家裏，放在居室裏當藝術品來展示呢？後現代藝術似乎表明了與它們的初衷相反的東西——它們正在遠離日常的生活，遠離日常的視野。

## 二 後現代藝術的表現形式

根據學者們的概括，後現代藝術具有以下特徵：歧義性、思想性、虛擬性、事件性、觀念性、拼貼、流行性、反思等等。然而，後現代藝術無論多麼標新立異，也無論怎樣花樣迭出，都沒有逃脫傳統審美理論對於美的一個界定——審美活動的感性特徵。按照傳統的審美理論，美學被稱為感性學，審美活動是在感性層面發生的事情。相應地，對於這種審美活動予以表現的藝術活動，則是賦型活動，是將美的感受物化的過程，而這個物化過程則是感性的。在這一點上，後現代藝術與傳統藝術之間並無根本區別，後現代藝術作品依然是借助於感性材料與形式來表現內在感受和思想的一種活動。

抽象藝術、行為藝術、拼接藝術等等，都是一種感性的、賦型的活動，無不是以感性形象和活動來表現的。後現代主義藝術以各種形式反叛傳統藝術，然而這些反叛在具體形式上與傳統藝術並無不同，而其所用的手段依然是感性的，仍然以與傳統藝術同樣的方式——感性活動來進行。畢加索（P. Picasso, 1881—1973）的立體繪畫、康定斯基（В. Кандинский, 1866—1944）的幾何圖形、杜尚的小便池、布倫的格子布，以及各種行為藝術等等，都是感性存在。人們常常看見，一些畫作上面塗抹着一些顏色，沒有明確的圖形，也看不出什麼清晰含義，看上去與傳統繪畫簡直是天壤之別。它所解構的是傳統繪畫中的實體性，然而它自身卻還是有形之物——一塊畫布和各種顏色以及各種圖形、線條。

由傳統藝術到後現代藝術的轉變，所顯示的是對傳統實體觀進行解構的過程。在這個過程中，傳統實體觀的絕對性、客觀性、永恆性被逐漸解構，一元論被多元論所取代。這一過程是近代以來人類歷史中所發生的最為深刻的變化，傳統社會的實體性中心被解構，社會結構趨向於非中心化的網絡和組織互動模式，個體的價值、權利、自由得到空前的肯定，人道的光芒照亮了歷史的隧道。後現代藝術則從獨特的視角折射着這一歷史的進程，它本身就是這個過程的構成部分。它的獨特視角便是感性。

在傳統繪畫中，作者力圖表現的是一種客觀的情景。這種“客觀”既是外在的對象，也指作者心中的感受和理念。作品的最終目的是將作者的感受和意圖逼真地表達出來。面對這樣的作品，欣賞者理解和感受的指向是單向的，即指向作品和創作者的內心世界，因為在那裏存在着客觀而唯一的“真理”。在後現代繪畫中，傳統繪畫中的秩序和形往往被打亂，代之以線條、模糊的圖形甚至無形。後現代畫家追求的境界與傳統畫家正相反，是模糊、模棱兩可、晦暗不明，他的繪畫祇是提示。其用意在於打破傳統繪畫中的那個單一的“真理”；同時也是對於人的感受和心理的真實寫照。理解這樣的作品需要欣賞者的再創造，理解的方向是雙向或多向的，因而作品的意義也是不確定的，它指示的僅僅是感受、理解和思考的一個大的方向。其他後現代藝術也是如此。比如，後現代戲劇試圖打破傳統戲劇的單線性和規整的邏輯性，表現生活的偶然性和非邏輯性。有的戲劇有多種可能性的結局，有的需要觀者的參與。其目的在於，解構傳統戲劇中的單一實體性，調動觀者的主體性，牽引出作品的多重意義。但是，後現代戲劇並未拋棄傳統戲劇的感性形式，仍需借助於情節和人物、道具、劇場等感性形式來表達。

後現代藝術所破壞的是傳統藝術之形，而非一切形；後現代藝術所終結的不是藝術，而是某種藝術——即傳統藝術中的觀念，某種思維形態。如果它破壞了一切形，終結了藝術，它自身便不可再被稱作藝術。後現代藝術不祇是破壞，而是同時也在建設。它所反叛的是獨斷論、一

元論、絕對主義和普遍主義，而指向的是懷疑論、多元論、相對主義和個體主義。但是，所有這些都限制在藝術的範圍之內，即是以感性的、賦形的活動來進行的。

也唯有如此，纔表明後現代藝術依舊屬於藝術的範疇，是藝術對於藝術的反叛。祇有這種賦型的、有形的反叛纔表明，它是藝術的反叛，而不是理論的、概念的或道德的反叛。這一感性特徵，使它與傳統藝術相通，表明後現代藝術的反叛祇是藝術王國之內的暴動，而非對於整個王國的毀滅。它所破壞的僅是王國之內的秩序，是傳統藝術之形，而非整個藝術之形。

後現代藝術具有反邏輯、反普遍、反霸權、反權威的特徵，常常把荒謬、荒誕、醜的東西納入表現的範疇。這一方面擴展了藝術王國的疆土，將傳統藝術所忽視的部分納入了藝術領域，豐富了藝術的內容和品類；另一方面，則是以與傳統藝術不同的方式回到了藝術的本源處。藝術源自審美活動，源自美的感受，而美的感受是前邏輯、前概念的，它們大多不符合日常邏輯和流行規範，因而常常具有反叛的性質。這種反叛的實質便是個體的自由。它指向個體獨特的體驗、感受、認知，而這個內在的王國是他人不可染指，也不該染指的。於是，在這裏，後現代藝術與傳統藝術便給人一種殊途同歸之感，它們祇是通向審美的、自由的王國的不同道路而已。

由此可以說，即使在後現代藝術中，傳統美學的根本原則也並未失效，相反，是完全有效的。當代藝術對於傳統藝術的反叛，不應被看作對藝術本質的反叛，而祇應看作對於傳統藝術表現方式的反叛。它是以回到生活的方式來超越生活的。當代藝術祇是解構了傳統藝術的表達方式，但藝術的本質卻沒有受到傷害。

既然後現代藝術主張多元論，那就不應該徹底否定傳統藝術，而應該把傳統藝術作為多元中的一元保存下來，否則它就與傳統藝術中的獨斷論沒有實質區別了。它對傳統藝術的反叛，應當理解為“限制”而不是“廢除”，限制的是傳統藝術理念所主張的一元性。在後現代藝術的視野中，將傳統藝術限制為多元中的一元，而不是唯一的元；同樣地，後現代藝術也必須對自身進行限制，不可將自身所主張的多元論理解為唯一的元。如此，纔是真正意義上的多元論。事實上，就現實的審美活動而言，傳統藝術依然能夠給人帶來美的感受，祇是它與後現代藝術不同罷了。這種感受是後現代藝術所沒有的，因而是後現代藝術不能代替的。

### 三 “日常生活審美化”命題之缺陷

後現代藝術僅僅是開放在當代生活之樹上的一枝花朵，而它所根植於其中的當代生活纔是其廣闊而肥沃的土壤。當代生活乃至於當代的世界觀的根本特徵，被某些哲學家和美學家以“日常生活審美化”來概括之，以區別於傳統的生活世界和傳統的美學。這種概括自然有其道理，但也存在着一些問題。

“日常生活審美化”作為一個嚴肅的哲學和美學命題，有特定的含義：“從柏拉圖以來，藝術就被認為是對社會現實的模仿，是一個可以讓人們馳騁想象的虛構的領域。如果說今天的社會現實本身就是一個虛擬的世界，那麼今天的社會現實本身就成了藝術作品，藝術與現實之間的邊界就徹底模糊了。正是在這種意義上，羅蒂（R.M.Rorty，1931—2007）等人將社會的虛擬化概括為審美化。由此可見，日常生活審美化是一個特定的概念，專指20世紀後半期發生的一種特別的現象，即整個社會由實在向虛擬發展的現象。由此，我們就不難理解，為什麼不是所有的現實生活的藝術化現象都可以被當做日常生活的審美化來看待。”<sup>①</sup>。比如，前現代時期貴族日常生活中的器具本身雖然是藝術品，但他們依然把這些藝術品看作一種實在；又如，前衛藝術家用生活用品來模糊藝術與生活的界限，但他們仍然在虛擬與藝術之間劃分出嚴格的界限，未擺脫實體論的影響。

<sup>①</sup> 彭鋒：“日常生活審美化批判”，《北京大學學報（哲學社會科學版）》4（2007）。

德國哲學家韋爾施（Wolfgang Welsch）在其《重構美學》一書中對於這一命題進行了系統而徹底的闡述。之所以說他徹底，是因為他不僅將物質性的日常生活看作審美化的，而且將當代的精神世界也看作審美化的。在他看來，在當代，“現實‘建構’的審美性質顯露出來，現實的存在模式，從它的界定形式說起，是一種將由審美來設計的模式。因為相關的支撐結構是特殊地、而不是普遍地造就的，而且從某種程度上來說，它們不再可以調節，而是就在那裏，即是說，沒有基礎，展示了一種漂浮的結構”。<sup>①</sup>所謂審美化，其根本含義是“虛擬性和可塑性”<sup>②</sup>，由此造成了人們所面對的現實並非傳統意義上的不變的實體，而是處於變動、建構、生成的過程之中。

當代生活的審美化可以從兩個方面來進行描述。第一，是物質性的日常生活的審美化。在這裏，“審美化意味着用審美因素來裝扮現實，用審美眼光來給現實裹上一層糖衣”<sup>③</sup>。它表現為“作為新的文化基體的享樂主義”，“作為經濟策略的審美化”，通過設計和傳媒建構現實等。一方面，商品製造者、廣告商、傳媒從業者為人們構造着現實，他們已經不祇是在為人們提供消費品，而是在提供不同的生活方式；另一方面，人們作為消費者也不是絕對被動的，而是可以對他們所提供的產品進行不同的選擇，從而構造出自己喜歡的生活方式。比如，人們可以選擇不同的商品、調換不同的電視頻道。一切都是變動的，沒有永恆不變的、基礎性的東西。第二，是“認識論的審美化”<sup>④</sup>。通過對康德、尼采（F. W. Nietzsche, 1844—1900）、費耶阿本德（P. K. Feyerabend, 1924—1994）、羅蒂等人相關觀點的考察，韋爾施得出結論說，當代世界根本上是審美化的，人們的認識活動不過是建構現實的一種手段，就如同藝術家通過直覺、想象、投射等活動來建構他的作品一樣。認識活動祇是一種隱喻性活動，它所發現的所謂真理也同樣是隱喻性的，也即審美的。真理、世界、實在等等，均是構建出來的。

上面所描述的這些現象以及對於它們的理論概括，不無道理，但也有頗多可商榷之處：

**其一**，在這種概括中，存在着當代生活與傳統生活之間、後現代美學（哲學）與傳統美學（哲學）之間的斷裂，如同在後現代藝術與傳統藝術之間存在着斷裂那樣。如果虛擬性、建構性是當代生活的基本特性，那麼，傳統的生活是否就完全是客觀性的而沒有任何虛擬性和建構性呢？顯然不是。無論是傳統生活還是當代生活，都存在着虛擬性和建構性，人們所面對的都是建構起來的實在，像尼采所說的那樣，一切事實都已經是一種解釋。那麼，把當代生活（後現代哲學）與傳統生活（傳統哲學）區別開來的究竟是什麼呢？首先，是對實在的態度的變化。即在傳統的觀點看來，實在、現實是實體性的，是非虛擬、非建構的，人們都把自己所理解的世界看作是實在性的，並且存在着唯一而永恆的真理，而在當代視野中則相反；但這並不表明，傳統的生活是非虛擬的。這種區別的實質，是對待現實的態度不同；區別不是來自現實自身，而是來自對現實的理解。其次，傳統社會與現代社會其實均具有建構性和虛擬性，祇是在傳統社會裏，這種虛擬性和建構性的程度遠沒有現代社會明顯，再加上人們不承認其虛擬性，就更難以發現這一性質了。但是，傳統生活和世界並不因人們不承認其建構性而是非建構的。

**其二**，日常生活審美化、“美學人”<sup>⑤</sup>這樣的說法，容易讓人產生一種誤解，似乎當代的生活已經實現了審美化，人們已經實現了審美的自由。美學家大都承認，審美意味着自由，自由至少是審美的一個重要屬性。那麼，“日常生活審美化”這一命題的含義就是日常生活自由化，而這是與實際生活不符的。即便在韋爾施所描述的日常生活審美化現象中，人們對自己生活的建構活動依然不一定是自由的，也不一定是個體的：媒體從業者，商品設計者、製造者，網絡名人等掌握着建構現實的話語權，普通人在這種霸權話語面前成為大眾、消費者，成為權威的附庸、粉絲，而在某種意義上失去了自我，這是與審美的向度相反的。即便人們有選擇的自由，也祇能在他們所定製的所謂生活之中進行選擇，依然不能成為自己。而要成為這樣的審美化潮流或現實的構築者，資本和權力常常起着重要作用。

<sup>①②③④⑤</sup> [德]沃爾夫岡·韋爾施：《重構美學》（上海：上海譯文出版社，2002），陸楊、張岩冰譯，第72、10、5、31、11頁。

**其三**，是否可以用審美化來概括虛擬、虛構、建構現實這一現象？答案是：不能。虛擬、虛構、建構確實是審美活動的重要特徵，但虛構和構造現實的活動卻不一定就是審美的，這兩者不能畫等號。有些虛構、建構活動是醜陋的、罪惡的。如果把這種虛構、虛擬、建構叫做審美的，那麼就得承認謊言、欺騙也是審美的；而且謊言、欺騙具有更強大的虛構能力，按照日常生活審美化的邏輯，它們應該更具有審美的特徵。由此可見，用“日常生活審美化”來描述當代生活的本質是不恰當的，有可能得出荒謬的結論。

**其四**，把虛構、虛擬、建構活動看作是審美的，有把審美活動理性化的危險。虛構、虛擬、設計、建構，更多的是一種理性活動、概念活動，而這與審美的感性性質是有距離的。彭鋒認為，“審美對象是無概念的，這並不是說審美對象是某種人類迄今為止尚未認識的事物，而是指事物在我們尚未用概念來描述它之前的那種活潑的狀態。正是在這種意義上，我說審美對象不是某種特別的事物，而是任何事物都具有的某種特別的狀態”<sup>①</sup>。準確地說，審美狀態是人們在使用概念之前所感受到的狀態。這種狀態可以說就是存在本身，尚不存在設計、虛擬、建構等活動，至少不是一種有意識的建構活動，因而是一種理性尚未現身的狀態。這樣的一種狀態，用“虛擬”“設計”“建構”等詞彙來描述，就摻入了理性的、概念的因素。

審美活動具有解構實體的特點，具有衝破禁錮、解放人的本性的性質，可以將其當做一個視角、作為一種借鑒來理解和考察其他領域中的問題；然而，在非美學領域運用美學方法的時候，祇能作為一種比喻，不能作為一個嚴謹的學術命題。比如，把社會現實叫做藝術作品，不可當做嚴肅的學術論題，而祇可當做隱喻，因為此藝術作品非彼藝術作品，與藝術作品本身的含義是不同的。任何領域誠然都可以從美學的角度去審視，但不可將“美學”概念泛化。存在固然是整體性的，一切部分都與整體關聯並通向其他部分，由此使得部分與整體之間、部分與部分之間難以區分；可是，作為學科卻必須進行區分，不同學科的術語和邏輯有其特指的對象，描述着特定的性質，其命題有特定的含義，不可輕易套用到其他領域。否則，美學概念的氾濫不僅無益於問題的解決，反而會導致概念和邏輯的混亂，得出荒謬的推論。由於整體性、模糊性、不確定性的存在，不同領域、不同學科甚至不同的詞語之間存在着溢出現象，而溢出的部分必將發生變異。虛擬就是虛擬，無須以“審美化”這樣的詞彙來代替之。

如果非要把虛擬、虛構、建構看作是審美的，那就需要有一個前提的限制，這就是：善。美需要善來限制，美學需要倫理學的制約，不然的話，審美就可能變成惡的，進而成爲醜的。這意味着，祇有善的、無害的虛構、虛擬、建構，纔具有審美的意義。

總之，在當代生活與傳統生活之間、實體化的認識論和所謂審美的認識論之間，存在着內在的關聯，把它們關聯起來的便是存在的解釋學性質；後現代藝術與傳統藝術之間的內在關聯，則源於人們審美活動的感性性質。審美活動，這種前概念的狀態，在後現代藝術家與傳統藝術家那裏是相同的，所不同的祇是它們的表達方式而已。

<sup>①</sup> 彭鋒：“日常生活審美化批判”，《北京大學學報（哲學社會科學版）》4（2007）。