
March 2012

Jacques Ranciere's Regimes of Art and Contemporary Political Art

Hongsheng Jiang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Jiang, Hongsheng. 2012. "Jacques Ranciere's Regimes of Art and Contemporary Political Art." *Theoretical Studies in Literature and Art* 32, (2): pp.97-106. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol32/iss2/8>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

雅克·朗西埃的艺术体制和当代政治艺术观

蒋洪生

摘要: 本文探讨了朗西埃提出的艺术的三种辨识体制: 影像的伦理体制、艺术的诗学/再现体制、艺术的美学体制。在这三种体制中, 艺术的美学体制指向的是一种平等和民主政治, “歧感”则是其艺术与政治的联接点。本文据此重点考察了朗西埃对于当代政治艺术的批评: “批判艺术”如何步入“见证式艺术”和“关系艺术”的歧途; 当代“批判艺术”如何面临着为全球化的商业逻辑收编的危险; 以及当代艺术的伦理学转向对艺术的自主性和政治性的消解等等。文章最后以朗西埃解剖的艺术实例说明: 在今天, 政治/批判艺术意味着什么。

关键词: 艺术体制 歧感 美学的政治 政治的美学 平等

作者简介: 蒋洪生, 美国杜克大学文学博士, 现为北京大学中文系博士后, 主要从事比较文学、批评理论与东亚思想史研究。电子邮箱: jianghongsheng2010@163.com

Title: Jacques Ranciere's Regimes of Art and Contemporary Political Art

Abstract: This paper examines the three regimes of art proposed by Jacques Ranciere: the ethical regime of images, the representative/poetic regime of art, and the aesthetic regime of art which implies a politics of equality and democracy. For Ranciere, “dissensus” is the articulating point between art and politics. This paper focus on Ranciere's criticism on contemporary political art: how the “critical art” takes the wrong track toward the “testimony art” and “relational art”; how the “critical art” was polluted by the logic of global consumerism; and how the ethical turn of contemporary art constitutes a deconstruction of both the autonomy and the plicity of art. In light of Ranciere's analysis of some works of art, this paper also sketches what political/critical art could mean today.

Key words: Regimes of Art dissensus politics of aesthetics aesthetics of politics equality

Author: **Jiang Hongsheng**, Ph. D. (Duke University) is currently a post-doctoral researcher in comparative literature at Beijing University. His research focuses on comparative literature, critical theory, and the inter-East-Asian studies. Email: jianghongsheng2010@163.com.

一、雅克·朗西埃的政治—美学介入

法国著名思想家、巴黎第八大学教授雅克·朗西埃 (Jacques Ranciere), 1940 年生于阿尔及尔, 从 60 年代以来, 笔耕不辍, 著作等身。近年来, 与阿兰·巴迪欧、巴里巴尔等一起, 成为继福柯、德里达等后, 国际学界所瞩目的法国学术明星。如何定位朗西埃? 鉴于朗西埃在众多领域中的重要贡献, 在“当代重要哲学家”的桂冠之外, 人们又给他加上了诸如美学家、政治学家、文艺学家、历史学家、电影评论家等等标签。其实对朗西埃而言, 这些标签是无所谓的, 因为朗西埃一直致力于拆解学科分工的藩篱。巴迪欧认为朗西埃的著作介于“历史与哲学、哲学与政治、纪实与虚构之间” (Ranciere 2008a, 1)。朗西埃

本人甚至反对将自己的作品视为关于某某学科或领域的“理论”(“theories of”), 他更愿意视其为对具体情境的(政治“介入”(“interventions on”)。朗西埃从未打算生产关于政治、美学、文学、电影或者别的东西的理论, 因为据他看来, 市面上已经有太多的理论供应 (Ranciere 2009d, 114, 116)。

朗西埃曾与巴迪欧、巴里巴尔一起师从阿尔都塞。1965 年与阿尔都塞、巴迪欧等合著《读资本论》。1968 年五月风暴后因不满阿尔都塞对五月风暴的批判立场而与其决裂。1970 到 1980 年代, 朗西埃先后以“逻辑造反”、“劳工写作”、“哲学教育”、“平权教育”等的研究著称。1975 年朗西埃开始参与编辑激进杂志《逻辑造反》, 并从事法国早期工人写作的整理与出版。面对阿尔都塞式马克思主义的失败和 1970 年代中期兴起的法国右翼“新哲学”对马克思主义和革命传统的全盘谴责, 朗西埃埋头研

究劳工历史,1981年出版了其博士论文《劳工之夜》探讨法国早期工人的诗意写作和知性解放。1987年,他又出版了《无知的教师》,挖掘法国历史上的平权教育资源。《劳工之夜》和《无知的教师》以重新思考解放的姿态,从政治上,一定意义也是从美学上,介入和回应了对马克思主义和平等政治的挑战。

1990年前后,随着苏联的瓦解,一方面,“历史终结论”大行其道;另一方面,不仅前苏东国家陷入种族和宗教战争的泥潭,所谓西方“民主国家”中的种族主义和排外思潮也甚嚣尘上。在此种时代背景下,朗西埃再次勇敢介入。在1990年和1995年分别出版了《政治的边缘》和《歧论:政治与哲学》两书,揭示西方的“共识性民主”对真正的民主政治的扼杀(Ranciere 2009d, 115)。在这两本书中,朗西埃明确区分“政治”(politics)和“治安”(police)两个概念。传统上,政治往往被视为“一组达成集体的集结或共识的程序、权力的组织、地方与角色的分配,以及正当化此一分配的体系”,他认为这种分配与正当化的体系并非真正的政治,而只是一种“治安”,一种监控秩序。但这并不意味着朗西埃一定是从贬损的方式来使用“治安”这一概念的,它是中性的(朗西埃 2011a, 60-61)。在他看来,真正的政治,即“politics”,则一定是异见性的,是对治安秩序的不谐和扰动。“政治不是治理共同体的艺术,它是人类行为的一种纷争性的形式,对于集合与领导人类群体所依据的那些规则来说,它是个例外。”(朗西埃 2007 前言 4)自由主义或者哈贝马斯式的追求共识,朗西埃认为都是追求“治安”的表现。至于“政治性”,朗西埃认为是“政治”(politics)对“治安”(police)秩序的扰动和反叛。

由于朗西埃一以贯之、锲而不舍的政治介入姿态和其对可感性与不可感性的理论思考,与政治紧密扣连的美学,便自然而然地逐步进入朗西埃的研究视野,并成为朗西埃理论成熟期研究的重中之重。在美学研究方面,朗西埃的成就是有目共睹的。1985年,他编辑出版了《人民美学》一书,开始专注于美学-政治的研究。随后,朗西埃在德里达创立的国际哲学学院主持美学讲座,讲授“艺术的美学体制”(the aesthetic regime of art)和“可感性的分配”(distribution of the sensible);1990年朗西埃担任巴黎八大的美学和政治学教授。此后,朗西埃在文艺/美学-政治领域的研究一发不可收拾,先后出版了约十部重要著作。近年来随着英美学界对其著作的大力译介,朗西埃美学在全世界的影响与日俱增,朗西埃也由此成为当代美学研究绕不过去的一个重要人物。

针对后现代主义对艺术政治性的虚无主义解构和新自由主义对艺术乌托邦的道德主义责难,朗西埃的美学-政治介入是及时的。以利奥塔为代表的后现代主义将美学简省为崇高美学,将当代艺术视为对现代性暴行的见证、对个体和集体创痛的提醒和回忆,以及对现代性思

想的懊悔和哀悼。在朗西埃看来,在这种后现代美学/艺术中,真正的政治消失了,艺术转向了伦理、宗教和神秘化,完全丧失集体解放的功用。而新自由主义者则挟苏东解体的余威,大力谴责所谓审美和艺术乌托邦的“极权主义原罪”,试图对美学和乌托邦进行总清算和最后解决。面对利奥塔式的后现代虚无主义忧郁和新自由主义对美学/艺术政治性的追剿,当代美学/艺术如何可能?如何介入?如何展现、持存其解放的政治性?要回答这些问题,对腹背受敌的朗西埃来说,首先就需要回答什么是美学和什么是艺术;其次是要明确艺术的政治性究竟指的是什么;再次是要辨识出,什么样的艺术具有解放的政治性功能以及当代标榜的各种政治艺术是否真正名副其实。

二、艺术的三种辨识体制

传统而言,所谓的美学通常是指对美、艺术或者品味的哲学思考。然而,朗西埃对美学有其相当独特的界定,美学既不是一般的艺术理论,也不是一种将艺术作为其研究对象的学科。朗西埃眼中的美学有广义和狭义之分。狭义而言,美学是指一种特殊的辨识和思考艺术的艺术体系或体制,也即我们在下面要重点讨论的“艺术的美学体制”。广义而言,美学是指“可感性分配”,这种“可感性分配”决定了行动、生产、感知和思想形式之间的联接模式。什么是“可感性的分配”呢?朗西埃使用的法语原文 *partage du sensible* 很难准确地翻译成英文或者中文,原因在于,法文的 *partage* 一词同时具有“分割”和“分享”之意。“sensible”意为“可感性”,包括可见性、可听性以及能说的、能想的、能做的等等。任何治安秩序要想稳固,必定要人为划定“可感性的分配”的界线,决定何种声音能被治安社会所听见,何种东西能被治安社会所看见,也预设了虽然在社会之中,却不为社会所见所闻的“不是部分的部分”(the part of those have no part):一些人被“可感性的分配”体系排除在外,变成“不可感者”(insensible)。在划定可感性的边界,对可感性进行分配、切割的时候,这一分配秩序同时也就被可感性指向的人们所认可和“分享”。故而,“可感性的分配”同时意味着纳入和排除。广义上的美学,是一种测绘“可见性、可理解性与可能性的制图学”(Ranciere 2006)。

那么什么是艺术呢?何种东西可以称得上艺术?这就得看由何种“可感性分配”秩序下的辨识者来回答这个问题了。“没有将其视为艺术的眼睛,也就没有艺术”(Ranciere 2007, 72)。政治和艺术作为可感性分配的两种形式,两者都依赖于一种特殊的辨识体制。所以说,艺术和政治的出现都是条件性的。“可感性的分配”秩序决定了何者可见,何者不可见;何者是艺术,何者不是艺术。在美学领域,朗西埃分析了几种不同的“可感性分配”模

式,他称之为不同的艺术体制(regimes of art)。这是朗西埃美学探讨的核心概念。根据朗西埃英译者和研究家加·罗克希尔的归纳,宽泛说来,一种艺术体制是指“做和制作的方式”、“这些方式对应的可见性形式”以及“对两者的概念化方式”这三项的连接模式(Ranciere 2008a, 91)。艺术体制就是建造艺术大厦所要求的艺术辨识和认同体制。根据这些考量要素,朗西埃详细区分了艺术的三种认同体制:影像的伦理体制;艺术的诗学/再现体制;艺术的美学体制。

影像的伦理体制(the ethical regime of images)是西方最早出现的一种“艺术”体制。这种模式以柏拉图的看法为代表。在柏拉图看来,诗人和工匠们生产的仅仅是“影像”。柏拉图根据共同体的道德思想来决定影像分配。在这种体制下,影像的最终目的是为了教化民众。应该说,在这种体制下,虽然有各种形式的诗歌、绘画、雕塑、戏剧和舞蹈,对当时的以柏拉图思想为代表的“可感性分配”而言,后世意义上的“艺术”并不存在,有的只是各种制作和使用的方式及其可见性形式——“技艺”(希腊语 *technai*)和影像。不符合建设城邦和谐社会要求的艺术,和民主一样,一概都应该被禁止。剧场与公民大会是同一种可感性分配的两个互相依存的形式,两种异质性的空间。为了建立起伦理学意义上的、放逐“政治”的有机共同体,柏拉图同时否定了剧场与公民大会,也即同时拒绝了艺术和民主(Ranciere 2009a, 26)。影像的伦理体制对影像进行存在论和伦理判断,影像不过是哲学家用以教育民众的工具。在柏拉图的理想国中,诗人、艺术家和民主政治活动都是在放逐之列的。所以对朗西埃而言,影像的伦理体制是一种反民主、反政治的“艺术”体制。

艺术的诗学/再现体制(the representative/poetic regime of art)发轫于亚里士多德的《诗学》对柏拉图的批判,兴盛于古典时代。诗学/再现体制将艺术从伦理体制的道德、宗教和政治标准中解放出来,也以模仿的名义,把艺术从其他技艺和生产方式中分离出来。通过将“制作”(poiesis)的本质界定为对行动的虚构性模仿,以及为虚构划出特别的范畴,再现体制并未建立起一个简单的相似性体制,它并不再生产现实(Ranciere 2008a, 91)。根据朗西埃基于文学特质的总结,艺术的再现体制大致遵循着以下四大原则(Ranciere 1998, 21-24):1. 虚构原则(fictional principle):艺术本质是一种模仿,是对行动的再现;虚构原则赋予虚构的世界以其本身的时间和空间,这样就不必对艺术进行那种伦理体制的本体论和伦理学的判断;不同于适用于其他“技艺”的规则,虚构作品有自己的规则。一定意义上,这也称为模仿原则。2. 文类性原则(principle of genericity):亚里士多德认为,一篇诗作的文类取决于它再现的对象的性质。高贵文类“悲剧”,或者历史画、正式的肖像画等适用于神祇、英雄、国王、高贵者,而低等人则只适合以喜剧、讽刺文学与表现日常生

活的绘画来表现。3. 得体原则(principle of convenance):这是关于“什么是对的和恰当的”的原则。艺术文类以及艺术人物的社会和伦理位置,规定了作者应该在他的叙述中表现人物的何种行动,以及使用何种语言。4. 实在性原则(principle of actuality):这主要是指在艺术的再现体制中人物话语的实在性(actuality of speech)。话语实在性是艺术再现体制的一种基本规范,这一规范引导艺术作品对行动的再现,是一种关于话语之力和力之话语的规则(the power of speech and the speech of power)。在艺术的再现体制中,不同的有权有势者对应于符合其各自身份的话语表现,它们的话语是生动的、有效的(Deranty 2010, 122-23)。从以上几大原则来看,在艺术的再现体制中,虽然艺术作为对人的各种性格、感受和行动的虚构性模仿,有其相对自主性,也即不必与现实生活一一对应地进行机械再现,而是根据可然律与或然律,对人们应有之事的模仿。但是与真实世界类似,虚构世界也必须遵从自身的关于题材、文类和风格等的高低等级和规范性秩序。再现体制要求艺术再现(包括其文类、题材、语言等)与被再现对象在现实等级制社会中的位置若合符节。所以本质上说,艺术的再现体制是等级性的,其蕴涵的政治逻辑是:高贵者、有权柄者和有知者应当统治低等人、穷人和无知者,这是一种不民主、反平等的艺术体制。

朗西埃真正着力和推许的是第三种艺术体制,即艺术的美学体制(the aesthetic regime of art),也就是通常所讲的艺术现代性,这是近两个世纪的主导性艺术体制。朗西埃断言,美学体制是对再现体制的美学革命。朗西埃将美学体制溯源到维柯和塞万提斯,认为其正式出现在18世纪末19世纪初,一些艺术家、设计家、作家和批评家试图“重新阐释什么产生了艺术和艺术产生了什么”(Ranciere 2008a, 25)。从时间上来看,美学革命与法国大革命差不多同步出现。这不是偶然的。疾风暴雨式的政治大革命从根本上改变了当时欧洲特权阶级主导的“治安”秩序,也即改变了其时的可感性分配,自此,第三等级登上了历史的舞台,其可见性昭昭在目。政治可感性分配的改变也必然要作用到艺术的既存可感性分配,这样就造成了新的美学变革。那么,伴随法国大革命诞生的艺术的美学体制,其革命性究竟体现在什么方面呢?美学体制革命性的最重要表现,朗西埃认为是平等维度的引入。这体现到很多方面。其中一个重要的方面,就是美学体制的实践者们摒弃了再现体制所固守的模仿原则,逾越了艺术与日常生活的边界,转而主张日常生活的种种事项均可以进入艺术。朗西埃认为这种新的美学感觉机制对题材的一视同仁意义重大:这是与等级性的再现体制决裂的美学体制之平等观的基础,是对思维的惯常形式和以往的各种等级性区分的革命,因此也是一种人性的解放(Tanke 2011, 82-83)。美学体制摒弃了艺术再现体制的规范性要求,重构了再现体制中等级性的

可感性分配秩序,是对再现体制的“治安”秩序的颠覆和革命。从此意义上说,现代艺术开始于一种政治性的出场,它一出场便体现为一种异见性的“政治”。所以现代的美学革命,其本身也是政治革命。

美学体制对再现体制的重要艺术原则都进行了逆转。具体表现为:1. 虚构原则为语言的表现原则(*principle of expression*)取代;虚构的优先性为语言的优先性取代;艺术作品的诗性(*poeticity*)不是来自于对行动的安排,而是来自语言本身;模仿为语言的表现取代,语言不再视为对真理的表征工具和手段,语言表现本身现在成为目的。2. 在美学体制下,任何主题和行动都可以以任何文类和风格来表达,以前的对应关系断裂了,以前的得体原则也失效了。3. 艺术的再现体制所要求的生动、有效的话语,以及权力话语和话语权力的实在性在美学体制下消失了。语言本身现在成为规范,但以不同的形式到处呈现,不再是有权有势者的专利(*Deranty 126*)。可见,在新美学原则下,以前区分题材、文类和风格等的上下优劣的等级秩序得以消解,体现有权柄者话语力量的实在性原则也不再有效。艺术的美学体制蕴涵着平等和民主思想。

三、美学与政治:审美距离、歧感与可感性分配的重构

艺术的美学体制是随着法国大革命的展演而出现的,在大革命中,国王被斩首,人民主权得以伸张,这种平等的观念也同样发生在艺术的美学体制之中。在新的美学体制里,平等被预设,此前的影像伦理体制和再现体制中所蕴涵的等级性规范被取消了。有关题材、文类、表现形式等的等级性区划不再有效:高等文类和低等文类的界线模糊了;哪些东西可以进入,哪些东西不可以进入艺术领域也没有一定之规了。这就意味着艺术领域的无限开放,最终的结果,是艺术和非艺术,艺术和生活之间界线的消失(*Ranciere 2009c, 36-37*)。打破艺术再现体制的等级性区划,对题材、文类等采取超然的、一视同仁的态度,这是美学体制中平等的第一个来源。美学体制中平等的第二个来源,则是来自审美经验。那么,在审美经验中,平等逻辑是如何具体展现和被证明的呢?艺术经验又是如何具有了解放的意义呢?朗西埃认为,席勒的艺术观念,可以用来说明艺术的审美体制这一可感性分配的新形式的特点。在评论古罗马雕塑《朱诺·路德维希》时,席勒写道:

由朱诺光辉容颜中告诉我们的,既不是优美也不是尊严,它不是单独的这两者,因为它同时是这两者……。然而,当我们陶醉在天上的仁慈时,天上的自满自足又把我们吓住了。整个形象安息在自己本身之中,它是一个完整的创造物……。

通过优美不可抗拒的引诱以及通过尊严保持的距离,我们同时处于极大的安宁和激烈的运动状态中,它产生了那种令人惊异的激情。知性没有任何概念、语言没有任何名称可以用来表达这种激情。(席勒 91)

朗西埃认为,雕塑朱诺之所以成为一个艺术品,既不是诉诸于一种理念,也不是遵从于再现的逻辑,它以一种感性理解的特殊形式,同时挑战着前此的“伦理直接性”(ethical immediacy)和“再现中介”(representational mediation)。雕塑朱诺对席勒而言,是一种“自由表象”,它沉默寡言、自满自足,体现了作品的物质自主性。朱诺雕塑的“自由表象”体现了其闲适性或超然性,它不欲求什么,也不关怀什么。作为艺术品的朱诺雕塑既不应是知性理解和知识的对象,也不应是欲望投射的对象。从审美效果而言,它创造了一种感性的环境,一种与感性经验的普通形式截然不同的特殊的感觉机制。艺术的特殊性就体现在其闲适性或超然性,体现在意志的缺席之中,体现在这种闲适性和超然性所创造的美学距离之中。这种美学距离,照朗西埃看来,“并不在于陷入对美的迷狂式的沉思”,而是指对“艺术家的意图、在某个艺术空间的展演、观众的凝视以及共同体状态之间的明确关系的悬置”,也就是“对把艺术形式的生产与一种特别的社会功用相关联的任何明确关系的悬置。”(*Ranciere 2010, 137*)与其说它针对任何特别的观众,不如说它面对的是一群匿名的、不确定的、从而又是平等的观众。在这样的雕塑面前,匿名的观众处在一种席勒所称的“自由游戏”状态。

席勒的“自由游戏”说是对康德的游戏论艺术思想的继承和发展。在康德那里,游戏“无外在目的”,游戏的美学经验同时悬置了人的知性理解力以及要求欲望对象的感性力。席勒的“游戏”,朗西埃解释说,“是除了其本身,没有其他目的的一种活动,这种活动不打算取得对东西或者人的任何有效权力。”自由游戏“不仅是一种无目的的活动,它还是一种不活动(*inactivity*)”(*Ranciere 2009a, 30*)。游戏者面对闲适的艺术“自由表象”,在游戏的同时,不由自主地悬置了他自己的力量。什么也不做的游戏者面对同样什么也不做的朱诺女神,两者同样处于一种不活动的活动(*inactive activity*)之中。游戏者从而“同时处于极大的安宁和激烈的运动状态中”。这种审美状态“确立了一个感知平等的领域,在这个领域中,主动的知性理解对被动的感性的霸权不再有效。”而在以往的可感性分配中,“高等阶级的权力被认为是主动性对被动性、知性理解对感知、受过教育的感觉对未经训练的感觉等的权力。通过放弃这种权力,美学经验构造了一种对支配力形成逆转之势的平等。”(*Ranciere 2009c, 37*)

席勒式的“审美距离”和“自由游戏”造成的是一种美学的断裂。在古典的再现体制中,艺术手法的生产及其社会命运之间,感知形式及其意义解读、可能的效果之间

存在着比较明确的相关性。再现体制下的关键概念“模仿”或“再现”，本身就意味着这是一种“感知与感知之间的和谐一致”(concordance of sense and sense)的体制(Ranciere 2008b, 5)。而席勒式的审美体制，则是对再现体制所建基的人文与社会性的断裂。美学体制下的艺术实践和理论，是对再现体制中“艺术根源与受众效果之间确定关系的拆解”(Tanke 2011, 82)。在审美体制中，“思想及其作用于身体的符码之间，身体表演及其作用于其他身体的效果之间的连续性崩解了。‘美学’首先意味着这种崩解；它首先意味着使得作品肌理及其有效性的对应关系得以实现的和谐的断裂。”(Ranciere 2009b, 62)这种断裂是在一种感知呈现模式和一种意义机制之间达成一致的“共识”(consensus)观念的断裂；艺术的美学体制打破了再现体制“感知与感知之间的和谐一致”，在感知与感知之间造成冲突；在美学体制下，“歧感”(dissensus)显身了。^①所谓 dissensus，并不是笼统地指冲突对峙本身，而是指一种特殊形态的冲突，也就是感知与感知之间的冲突对立。“歧感是指一种感性呈现及其意义感知方式之间的冲突，不同感知体制和/或‘身体’之间的冲突。”(Ranciere 2010, 139)这种感知与感知之间的冲突各方不是教育与被教育者的关系，也不是你死我活的关系，它们是一种平等逻辑的展现，在冲突中，冲突各方的平等性也得以被证明。在这种审美体制中，艺术的功用不在于教化，而在于给受众提供一种“自由表象”，让受众与这种“自由表象”建立起一种歧感性的“自由游戏”的契机，从而达致解放这一“无目的的目的”和“无用之用”。原先在既存可感性分配秩序中被划归为不同的时间和空间的“歧感”各方，通过在艺术和美学事件中的遭遇，获得了平等然而又是歧义性的对话机会。对在既存治安秩序下不可见、不可闻、不可感的“不是部分的部分”而言，这种对话不是为了达成基于同一性哲学的共识，而是为了呈现和确证平等，从而连接到通往解放之路。“不是部分的部分”通过自己的异见性呈现，使自己原来不被治安秩序所计算的“错误”昭然若揭，也使治安秩序被迫将“不是部分的部分”重新算入，这样，不可见者可见，不可闻者可闻，不可感者可感，“可感性的分配”由此得以重构。任何美学/艺术的革命，都是通过美学/艺术事件的呈现，冲击和改变固有的“可感性的分配”，达成对美学感觉机制的重组。由于可感性分配同时也决定了治安秩序的形态和运作，艺术事件的集体性主体以“歧感”挑战和重构既有的可感性分配的体制，就同时挑战和重构了治安秩序。从这个意义上说，重构可感性分配的美学行动，也就同时富于政治性。真正的美学，也是政治性的。基于歧见的平等政治，因其能改变既存可感性的分配，使这种平等政治具有美学意味，“就政治行动使我们视以前不被承认为政治的事情为政治，使我们听到以前不被计算在内的主体(的声音)而言，政治行动本身就是一种美学行为。”

(Ranciere 2008c, 179) 这就是朗西埃所谓的美学的政治(politics of aesthetics)和政治的美学(aesthetics of politics)。朗西埃对此论述说：

如果艺术与政治存在一种联系，那么这种联系是作为美学体制核心的歧感造就的。艺术作品之所以能够产生歧感的效果，正是因为它们既不说教，也没有任何目的……艺术和政治各自明确了一种异见形式，一种歧感性的对可感性共同经验的重新配置。如果这里有一种所谓的“政治的美学”，那么它存在于通过主体化的政治进程来对共同体的分配进行重组。相应地，如果有一种“美学的政治”，那么它存在于重组感知经验构造的艺术实践及其可见性模式之中。(Ranciere 2010, 140)

四、从政治转向伦理：步入歧途的当代批判艺术

如前所述，随着法国大革命出现的美学具有鲜明的平等政治色彩。这种平等性主要表现在两个方面，一是废除再现体制所要求的题材、文类等等级秩序而导致的艺术和非艺术、艺术和生活之间界线的消失，艺术成为向生活无限开放的艺术；二是拒绝将艺术视为实证主义的知识对象和实用主义的欲望对象，强调审美经验的超然性、经验性和独特性，打破了知性对感性的等级性支配。在美学经验中，艺术要求自己的自主性和独立性，拒绝将自己与生活等同。朗西埃认为，这一矛盾形塑了艺术的美学体制中两种“美学政治”的冲突，也就是“成为生活的艺术”(becoming-life of art)的政治与“作为抵抗形式”(resistant form)的艺术的政治间的冲突。在美学体制下，“成为生活的艺术”的(元)政治基于一种根本的矛盾：艺术之成为艺术，是就其同时也是非艺术，或者是与艺术不同的东西而言的；艺术不应视为一种独立的现实，通过擦抹其作为艺术的独特性，艺术变身成为一种生活的形式(Ranciere 2009a, 36)。而在“作为抵抗形式”的美学政治中，“形式通过将自己与世俗世界的任何介入形式相区分而实现了其政治性。艺术不必成为一种生活的形式，相反，正是在艺术中，生活得以赋形。……平等主义承诺正在于作品的自足之中，在于其对任何特别的政治目标的超然之中，在于其拒绝涉足于世俗世界的装点之中。”(Ranciere 2009a, 40)总之，“成为生活的艺术”的政治性在于其擦抹掉自己的艺术特性，而“作为抵抗形式”的艺术的政治性则在于其保持其艺术的纯粹性，避免做任何形式的政治干预。

实际上，“成为生活的艺术”与“作为抵抗形式”的艺术这两者不能够，也不应该完全分开，它们互相存在于一种矛盾的张力之中。朗西埃认为，“我们是在两种平等形

式之间的相互作用之中辨识艺术的,这两种平等形式分别与(艺术与生活的)分离与非分离相关。我们通过自主和他律的辩证关系来辨识艺术。”(Ranciere 2009c, 41)从这个角度出发,从事政治或“批判艺术”(critical art,指“一种着手建立起对支配机制的醒觉,从而将受众转变为改变世界的有意识之能动者的艺术。”(Ranciere 2009a, 45)或采用政治的观点看待艺术,就意味着将艺术的力量定位于一种特殊的商谈(negotiation)之中,这种商谈发生于上述的平等的两种美学形式之间。朗西埃由此断言,“批判艺术”实际上是“成为生活的艺术”与“作为抵抗形式”的艺术这两种美学政治间的中间道路,它是“第三种政治”或“第三种政治的美学”,也是一种“微观政治”(micropolitics)。在“批判艺术”中,上述两种美学政治间的谈判必须保持将美学经验推向集体生活之重组的张力,以及将美学感知力从其他经验领域回撤的张力。政治艺术一定是这些对立的某种拼贴(collage)(Ranciere 2009c, 41)。如果说拼贴是现代艺术的重要技法之一,那是因为它技术形式遵从一个更为根本的美学-政治逻辑。从广义上讲,拼贴是第三种“美学政治”,也即“批判艺术”的原则。在拼贴绘画、报纸、广告、相片、雨伞、缝纫机等的同时,批判艺术实际上拼贴了美学经验的陌生性和成为艺术的日常生活(Ranciere 2009a, 46-47)。约翰·哈特菲尔德和玛莎·罗斯勒的照片蒙太奇、克·沃蒂兹科的将流浪汉影像投射到美国官方建筑物等等,均是使用辩证性撞击之拼贴手法的“批判艺术”的范例。异质性因素并置而形成的辩证性蒙太奇,是“批判艺术”用以达成其政治效用的标志性手法。

“批判艺术”旨在生产对世界的新认识并由此改造世界。但是,“批判艺术”有其内在的困境,就是其设定的政治目标与效果之间的落差问题。这一政治方案实际上包含着三个过程:“陌生”的感性形式的生产,因异质因素的撞击而产生“震惊”,这也就是通常所说的“陌生化”过程;对陌生化原因产生意识;动员受众。但是朗西埃认为,这三个过程并不一定具有线性因果连续性:艺术上震惊了,不见得就产生理解;知性理解了,不见得就产生决断,也就是不见得产生政治动员(Ranciere 2010, 142-43)。这样,一种分离的过程发生了:感知和感知之间,所见与所想之间,所想与所感之间的关系均发生断裂。这种断裂也就是感知呈现模式和意义机制间达成一致的“共识”观念的断裂,在这样一种断裂过程中,既存可感性分配给人划定的位置被扰动了,真正的美学政治出场了。朗西埃认为,以生产政治意识和动员形式为目标的“批判艺术”要达到其目的,必须有一个“歧感世界的自明性”(the self-evidence of a dissensual world)为支撑。但是随着近30年来新自由主义的展开,“批判艺术”越来越置身于一种“共识”的全球语境下面。所谓共识,远不止是一种新的治理方法,它是感知与感知间达成一致,在感知呈现模式

和意义机制间达成一致。在共识下的感觉材料,只可能有一种解读。朗西埃强调,“经济全球化”便是用来执行与共识相关的理念和实践的大背景(Ranciere 2010, 143-44)。

在全球化这一共识背景下,近30年来,虽然“批判艺术”的程序和修辞并没有多大变化,但其政治批判效用却渐差强人意。谴责和反抗景观社会的手段还是老一套:戏仿广告片;重新处理迪斯科音乐;制作明星蜡像等等。这种作品声称其能够揭露商品的权力、景观社会的统治或权力的色情化。但朗西埃认定,这种对市场和媒体权力的戏仿,其政治效用是不确定的,因为“现在很难找到对此种情形一无所知的人”。受众在观看作品之前,已经与艺术家达成了共识,也就是说,感知与感知之间达成一致,感知呈现模式和意义机制间达成了一致。而以朗西埃的理论看来,只有“歧感”才能产生政治,共识并不能产生政治。这样,“作为批判的戏仿”(parody as critique)被等同于“对批判的戏仿”(parody of critique)。不幸的是,这种表现模式也是商品逻辑所乐用的(Ranciere 2010, 144-45)。这就是说,当代的“批判艺术”,如果不做改变的话,面临着为全球化的商业逻辑所收编的危险。作为“批判艺术”核心原则和技法之一的拼贴,在共识逻辑的作用下,也会失去了其原来的“辩证性挑衅”的意义。如果说,早期的“批判艺术”以歧感形式出现,取得了不错的政治和社会效用,那么在全球化共识语境下,以“批判艺术”为代表的当代政治艺术有了很大的变化。朗西埃认为,美学歧见的辩证形式(the dialectical form of the aesthetic dissensus)在当代已经裂变成四种主要形式,或者说具有四个主要的特质。这四种形式程度不等地体现了当代艺术远离真正的民主和平等政治,朝向伦理、宗教、神秘方向的转向。

第一是玩笑(the play, joke, jue)。在玩笑模式中,异质因素的连接依然作为一种张力或者极性被表现,它意图指向某种秘密,但是这里已经没有秘密了。辩证张力作为一种玩笑被带回,这种玩笑在两种程序之间的那个不可识别性(indiscernibility)中进行,这两种程序一个是揭示权力之秘密的程序,另一个是作为一种支配新形式之组成部分的去合法化的一般程序(the ordinary procedures of delegitimization)(Ranciere 2009c, 46)。之所以说去合法化的程序属于支配的新形式,是因为这一程序现在是由权力本身、媒体、商业娱乐和广告生产出来的。朗西埃据此评论了华人艺术家王度的塑像拼贴。这一拼贴“旨在展示美国式幸福的秘密面孔”:左边是克林顿和希拉里的蜡像,右边为19世纪法国画家库尔贝有名的描绘女性器官的作品《世界的起源》的蜡制品。在王度的这一作品中,朗西埃看到一种自动去合法化的效果:性亵渎去合法化政治,蜡像去合法化高雅艺术,甚至连去合法化程序本身也被去合法化了。所以这里没有更多可去合法

化的东西了,整个机制围绕自己空转。这是一种双重的玩笑:它是对去合法化效果的自动化的玩笑,也是对它围绕自己空转之意识的玩笑。在王度的这个“玩笑”作品中,消失的不仅有陌生感,还有政治的严肃性和冲突性,也就是说,王度的这个作品失去了其政治效用(Ranciere 2009c, 44)。

第二是集藏(the inventory, collection)。异质因素并置在一起并不是为了引发“辩证性的挑衅”和批判性的撞击。它们变成了一种实证主义的企图:收集一个共同世界和共同历史的痕迹和见证。收集也是一种回忆。在巴黎的一次大型展览中,展出了中国艺术家白宜洛由1600张身份证照拼接而成的作品《人民》。其目的,用白宜洛的话来说,是要“连接家庭和共同体之间的脆弱纽带”。朗西埃对此评论说,《人民》呈现为作品力图召唤的预想的现实。这体现了白宜洛的艺术思想:如同照片的缝合,艺术应该起到“连接”人民的作用。这里的照片由此雕塑化:它使作品想要表达的在当下已然呈现。朗西埃认为,这种隐喻的概念体现了再现距离和伦理直接性的新融合。根据这种流行的策展修辞,作品的意指再现和这种意指所体现的现实之间被划上了等号(Ranciere 2010, 146)。从这种强调共同世界、共同历史、和共同记忆的艺术理论和实践中,朗西埃观察到当代艺术从“批判艺术”到“见证式艺术”(testimony art)的流变。在“见证式艺术”中,批判的撞击变成见证、存档和记录,为我们的历史痕迹和我们的共同体符号提供一种新的认知(Ranciere 2010, 145)。艺术家以此变身为“集体生活的档案学家和一种共同享有的身份的收藏家和见证人……批判艺术的政治性/争论性使命转变为社会和共同体导向的使命。”(Ranciere 2009a, 55-56)简言之,在见证式艺术中,伦理取代了政治。

第三是邀约(the encounter, invitation)。作品邀请观众参与新的社会关系形式的创建,也就是参与共同体的建设。这典型地体现在“批判艺术”的又一流变方向——“关系艺术”(relational art)之中。“关系艺术”是法国策展人尼·波瑞奥德(Nicolas Bourriaud)1996年首先使用的一个艺术概念;在1998年的专著《关系美学》中,波瑞奥德将“关系艺术”界定为“将其理论和实践出发点定位于整个人类关系及其社会语境,而不是一个独立的、私人的空间的一整套艺术实践”。而关系美学指的是“基于艺术所表征、生产和推动的人际关系来评判艺术品的美学理论”(Bourriaud 2002, 112-13)。“关系艺术”的伦理性的善意出发点,就是企图恢复某种共同体的感觉,以此对抗消费社会中人际关系的崩解。“关系艺术”认为艺术的作用在于缝合,在于创建社区情景,以此创造和发展社会连接的新形式,这种新的社会连接形式可以缝合我们日益断裂化社会的破碎性。总体来看,“关系艺术”是一种排斥“歧感”、建造共识的“共识艺术”。在这里,伦理又一次

消弭了艺术的政治维度。

第四是神秘(the mystery):神秘是象征主义的一个关键概念,是自拉美时代以来,将异质因素聚集在一起的一种特殊方式。批判艺术从辩证性撞击向新象征主义共同体的滑落,典型地表现在戈达尔1980年代的电影,如《电影史》之中。在1960年代,戈达尔通过辩证性蒙太奇,借助异质因素的相互撞击,指向异质性框架下的秘密。而到了1980年代,戈达尔的象征性蒙太奇在各异质元素间建立起亲近性,建立“一种临时的类比,指出某种更为根本的共属关系”(朗西埃2011b, 89),从而将异质性元素全部聚集到某种神秘的形式底下。此时的戈达尔自己也明确宣称,电影既不是艺术,也不是技术,而是神秘(朗西埃2011b, 91)。这样,辩证蒙太奇变成象征蒙太奇,谴责性的影像变成救赎性的影像,辩证撞击变成神秘的共现(co-presence),“歧感”的逻辑变成神秘的逻辑和共现的见证,辩证法变成了象征主义,艺术变成了伦理和宗教。朗西埃认为,这些转变与当代政治美学的一个重大转变密切相关,这个重大转变的方向和名字就是共识。在当代政治的共识框架中,一切争议、“歧感”、辩证撞击都被和谐了。按照朗西埃的意见,共识所在,伦理上场,而真正的平等和民主政治,以及政治的美学即刻消亡(Ranciere 2009c, 48)。

朗西埃认为,当代的“批判艺术”包含着一种内在的悖论:它们以生产政治意识和动员形式为己任,但是在经济全球化所制造的共识思潮下,其实际的政治效果却很难令人满意。在今天的“行动主义”艺术中,“越是将日常生活和商业文化之物品和偶像的大量复制品塞满展览空间,越是走向街头,声称介入社会,就越会陷入对自身效果的预估和模仿之中。艺术由此有堕入对其声称效果的拙劣模仿之危险。”(Ranciere 2010, 148)看来,当代艺术并不因为其力图与生活认同、力图走向“真实世界”而更具批判性和政治性。相反,以“见证式艺术”和“关系艺术”为代表的当代政治艺术,试图将努力的方向放在基于共识,重构感性共同体和弥补社会关系的裂痕上,这是一种伦理性甚至宗教性的努力方向,这种方向代表了“异见”政治的退场。朗西埃认为,当代艺术从批判性范式向玩笑、集藏、邀约和神秘形式的转变,就体现出以伦理形式出现的政治的重构(Ranciere 2009c, 49)。可以说,“见证式艺术”和“关系艺术”等更多的是采用了再现中介和伦理直接性的教化逻辑,而不是美学分离的逻辑,也就是说,当代的“见证式艺术”和“关系艺术”等对艺术的理解,更多的得之于影像的伦理体制和艺术的再现体制,而不是朗西埃更为倾心的艺术的审美体制。实际上,当代艺术的伦理转向并不仅限于上面着重分析的“批判艺术”、“见证式艺术”和“关系艺术”,它存在于更大范围的艺术实践和美学理论中。例如朗西埃所猛烈抨击的利奥塔的崇高美学,就将现代艺术理解为对现代性暴行的见证和

对现代性的哀悼,即是这种伦理转向的重要表现。限于本文篇幅,这个话题须得留待另文展开论述了。

五、从“美学的政治”到“政治的美学”： 艺术如何政治

对朗西埃而言,从事艺术工作意味着移动艺术的边界,就如同从事政治意味着移动公认的政治领域的边界一样。但是,“移动艺术的边界并不意味着离开艺术,离开艺术本身就意味着从‘虚构’(或‘再现’)跃入到现实中去。艺术实践并不为政治提供意识形式或造反的冲动,艺术也不离开自身而变身为集体政治行动的形式。艺术有助于有‘争议性’的常识形式的形成,有助于可见、可说、可做的新风景的构建。”(Ranciere 2010, 149)

在今天,政治或批判艺术意味着什么?应当如何从事政治或者批判艺术?对此,朗西埃有一个简洁的回答:“与其说批判艺术是一种揭示支配形式及其矛盾的艺术,不如说它是一种质疑自身的局限和力量,拒绝对其自身的效果进行预设的艺术。”(Ranciere 2010, 149)拒绝对自身效果进行预设,就是要求艺术放弃直接的教化目的。这种放弃伦理直接性的批判艺术要求的是一种解放而活跃的,而不只是被动接受的观众,观众应该是被动观看和主动读解的统一体。批判艺术必须尊重观众解释的自主性,这就要求艺术家和策展人不能直接把特定欲图传达的政治信息交给观众,艺术家和策展人也不能抱着直接干预世界和重构社会关系的目的来进行创作和策展。只有这样,才能呈现和证明美学体制下的艺术所潜在的平等的解放政治。

朗西埃很少愿意列举符合其艺术理想的当代政治和批判艺术家。他一般是就事论事,就作品而论作品。例如,他赞赏葡萄牙导演佩德罗·科斯塔的电影《旺坦的房间》,认为这部描绘里斯本贫民窟生活的电影成功地表现出一种“美学的政治”。其艺术的“政治”在于该电影抛开一切对贫民窟的存在与毁灭的经济和社会的“解释”,从而找到一种更为特别的政治因素:身体的有力与无力、生活及其可能性之间的对立。这种对“真正政治”的回应方式并不设法回避政治歧感性和美学超然性之间无法计算的张力(Ranciere 2010, 151)。美国导演约翰·马尔皮德(John Malpede)可能是朗西埃推重的少数艺术家之一。马尔皮德创立了一个由流浪汉和前流浪汉组成的剧团——“洛杉矶贫困部”,主创人员和演员主要来自洛杉矶的一个流浪汉安置点。马尔皮德让这些人自编自导戏剧,每个人都可以成为演员、导演。“洛杉矶贫困部”比较新近的一个作品《监禁状态》,探讨入狱与出狱的经验。整部戏的场景由一个大房间中的60个双层床组成,演员与观众是混杂在一起的。“洛杉矶贫困部”的戏剧作品成功而自然地模糊了职业演员和普通人以及观众之间的边界,

也模糊了艺术与非艺术的边界。在保持艺术异质性的条件下,当这种模糊发生时,艺术的政治效应就产生了(Ranciere 2008c, 179)。“洛杉矶贫困部”通过自己的演出,颠覆了社会仅仅将他们视为可同情对象的成见,使不可见变为可见,“不是部分的部分”变成为社会所认可,从而改变了既存可感性的分配秩序。

在分析法国“都市营地”艺术小组为期三年的艺术工程《我与我们》中的一个作品“花园之上的九平米”时,朗西埃对于当代艺术的政治可能性,以及当代艺术应该致力于建立一个什么样的美学-政治共同体作出了细致的分析。“都市营地”选择在曾经发生过骚乱的巴黎贫困郊区来展开这一艺术工程,试图对这一法国主流社会平常视而不见的社区的状态做一个艺术的回应。“花园之上的九平米”是一个空间装置作品,设置在人群密集的贫民窟地区,用以让当地社区的人们体验独处的“在一起又不在一起”(being together apart)的感觉。这个空间人人都可以看到,但是一次只能被一个人占据,用以独自地沉思与冥想。“独处”,是一种在熙熙攘攘的郊区贫民日常生活中难得体会得到的感觉,也是一种特殊的社会关系的形式。那么,这个设计有什么政治意义,又是如何作用于共同体的建设呢?朗西埃评论说:

……作品中,空的空间是为一个人群的共同
体预设的,在这个共同体中,每个人都有能力独
处。作品表明,共同体的成员每个人都平等地具
有成为“我”(I)的能力,这个“我”的判断力也是
共同体的其他任何人所具有的。这样,沿着康德
式审美判断的普遍性路线,作品创造出一种新的
“我们”(Us),一种美学的或者歧感的社区(an
aesthetic or dissensual community)。(Davis 155 -
56)

实际上,这个评论典型地体现了朗西埃所欣赏的美学体制下的艺术的一些特点,以及此种艺术的政治意指作用的发生途径。“花园之上的九平米”这一适合于独处的“空的空间”,给匿名的、不确定的观众提供的是一种席勒式的“自由表象”和感性的环境,为观众创造了一种美学距离和美学断裂。这种“断裂”或称“切割”,切断了艺术家的意图和观众反应之间的一一对应关系,也悬置了任何线性因果关系。由此,积极的、解放的观众自由释读、误读作品的权力得到了保证。在解放的观众的自由游戏和积极解读的过程中,感知与感知之间、感知的展现模式与其解读方式之间、不同感知体制和/或“身体”之间发生不谐的震荡。这样,“美学的政治”效用也即“歧感”的有效性就发生了;在这种“美学的政治”中,人与人之间预设的平等关系再次得到了呈现和证明。“美学的政治”形塑的是新的个体性和此性(haecceity)的形式,“它不给匿名者一个集体的声音。相反,它把共同经验的世界重塑为每个个体都享有但不限于特定人士的经验世界。以

这样的方式,‘美学的政治’有助于创造共同经验的肌理。在这种共同经验的肌理中,才能够发展出‘政治的美学’所特有的创建共同容体的新模式和主体发声的新可能性。”(Ranciere 2010, 142) 如果说,“美学的政治”首先作用的是“我”(I) 那么,它为“政治的美学”所致力形塑的、作为主体化形式出现的“我们”(Us, or We) 准备了土壤和条件。主体化的“我们”一经亮相,就以集体的发声和宣告扰乱了既存的可感性分配秩序,使得不可感者可感,不可见者可见,“不是部分的部分”得以纳入社会计算。“都市营地”小组的艺术工程《我与我们》,实际上探索的是从“美学的政治”通往“政治的美学”的解放之路,也就是在当代条件下,艺术如何政治的重大问题。根据朗西埃美学-政治的解读,在当代,艺术依然有创造共同体的作用,但是美学体制下的当代艺术所设想的共同体,是个人以其自主性、以个人经验和知识背景来解读艺术、解释世界的的能力得到承认的“歧感”共同体。

结 语

对朗西埃而言,平等作为唯一一种公理性的政治普遍性,自始至终是他思考和写作的焦点。不管是在他的历史研究,还是政治探讨,抑或是美学评论,甚至是社会科学的说辞中,作为解放政治的平等原则的运作是他论述的关键,也是他对研究对象进行价值判断的依据。朗西埃并不对“价值判断”以加括号的方式进行悬置,也拒绝截然区划现代后现代这样的思考范式。朗西埃的艺术体制观,是其平等和解放政治理念的逻辑展演,是服务于其平等政治的。对他而言,将艺术区分为“为艺术的艺术”和“为生活的艺术”也没有什么意思,因为好的艺术,一定是基于“歧感”,基于感知呈现模式和意义机制之间的断裂的。对充分质疑自身的局限和力量、拒绝政治和道德说教的艺术而言,艺术具有一种“反目的的目性”的政治效用,其“美学的政治”到“政治的美学”之间的通道也是畅通的。从这些意义上讲,艺术一定是政治的。我们认为,朗西埃关于艺术与政治关系的论述,有力地反击了经济全球化的“共识”对艺术去政治化的企图,他对艺术政治性的辩护是相当成功的。

基于捍卫美学政治的立场,朗西埃对当代的艺术理论,如利奥塔的“崇高美学”、波瑞奥德的“关系美学”、戈达尔的神秘美学等,以及相应的艺术实践表现出相当的忧虑。原先的“批判艺术”在资本主导的“共识”大环境下,面临着为全球化的商业逻辑所收编的危险,实际上也逐渐耗尽了其政治有效性,步入“见证式艺术”和“关系艺术”等的歧途。当代艺术向玩笑、集藏、邀约和神秘形式的转变,代表了一种向伦理甚至宗教方向的转变。对朗西埃而言,这是一种令人警醒的、甚至反动的以伦理代政治、以神秘共现代辩证批判的艺术思潮。当代艺术往何

处去?是完全堕入影像伦理体制或艺术再现体制之等级性规范,还是保持激进的美学-政治姿态,回应金权社会下民众对平等和解放政治的热切吁求?朗西埃的答案是显而易见的。虽然认定当代艺术面临着种种挑战,但朗西埃并非是一个艺术虚无主义者,相反,他坚信艺术的解放性功用。当代关于艺术“危机”或“终结”的种种论调,在朗西埃来看,指向的只不过是围绕绘画自主性的简单观念建立起来的现代主义艺术范式的危机(Ranciere 2000a, 254)。对朗西埃而言,只要人世还有未纳入计算的“不是部分的部分”,纷争就未有穷期,艺术、美学和政治就远未终结。

注释 [Notes]

①在朗西埃的政治-美学术语中,dissensus 的汉译不一,计有“异见”、“异议”、“歧义”、“异现”等不同译法。在朗西埃的政治讨论中,dissensus 不是指关乎个人利益或意见的争议,而是一种政治过程,通过“不被承认者”,也即通过政治主体来挑战既存的感知、思想和行动,从而抵制司法诉讼,在可感性秩序中制造裂缝(Ranciere 2008a, 85)。在其美学讨论中,dissensus 重在强调感知与感知的冲突。我倾向至少在讨论美学和艺术时,将 dissensus 译为“歧感”或“不谐”。但我并不反对在谈论政治时,将 dissensus 译为“异见”、“歧见”等。在本文中,“歧感”、“异见”两种译法并见。

引用作品 [Works Cited]

- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les Presses du réel, 2002.
- Davis, Oliver. *Jacques Ranciere*. Polity, 2010.
- Deranty, Jean - Philippe. ed. *Jacques Ranciere: Key Concepts*. McGill - Queen's University Press, 2010.
- Foucault, Michel. *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977 - 1984*. Routledge, 1988.
- Ranciere, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette littératures, 1998.
- - -. Interview. "Cinematographic Image, Democracy, and the 'Splendor of the Insignificant'." *Sites* 4. 2 (2000a)
- - -. Interview. "Jacques Rancière: Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement." *SubStance* 92 (2000b).
- - -. Interview. "Our Police order: What can be Said, Seen, and Done." *Le Monde Diplomatique* (Oslo) 8 (2006).
- - -. *The Future of the Image*. London, New York: Ver-

- so ,2007.
- - -. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: New York : Continuum ,2008a.
- - -. “Aesthetic Separation , Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art.” *Art & Research* 2. 1(2008b)
- - -. Interview. “Democracy , Anarchism and Radical Politics Today: An Interview with Jacques Ranciere.” *Anarchist Studies* 16. 2 (2008c) .
- - -. *Aesthetics and its Discontents*. London: Polity Press , 2009a.
- - -. *The Emancipated Spectator*. London , New York: Verso ,2009b.
- - -. “Contemporary Art and the Politics of Aesthetics.” *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Eds. Beth Hinderliter etc. Durham ,NC: Duke University Press ,2009c.
- - -. “A Few Remarks on the Method of Jacques Ranciere.” *Parallax* ,15: 3(2009d) .
- - -. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London; New York : Continuum ,2010.
- Tanke , Joseph J. *Jacques Ranciere: An Introduction*. London; New York : Continuum ,2011.
- 朗西埃《政治的边缘》,姜宇辉译。上海译文出版社 , 2007年。
- [Ranciere , Jacques. *Aux Bords du Politique*. Trans. Jiang Yuhui. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House ,2007.]
- :《歧义:政治与哲学》,刘纪蕙等译。台北:麦田出版 2011a。
- [- - -. *La Mesentente: politique et philosophie*. Trans. Liu Jihui , et al. Taipei: Rye Field Publishing Co. , 2011a.]
- :《影像的宿命》,黄建宏译。台北:典藏艺术家庭股份有限公司 2011b。
- [- - -. *Le Destin des image*. Trans. Huang Jianhong. Taipei: Art & Collection Group ,Ltd. ,20011b.]
- 席勒《美育书简》,徐恒醇译。中国文联出版公司 ,1984年。
- [Schiller , Friedrich. *Schiller's Letters on Aesthetic Education*. Trans. Xu Hengchun. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Co. ,1984.]

(责任编辑:王嘉军)

