

《國立政治大學哲學學報》第四十三期 (2020 年 1 月) 頁 117-136

©國立政治大學哲學系

書評：洪席耶 《現代：藝術、時間、政治》

楊彩杰

香港中文大學通識教育部

地址：香港沙田中文大學許讓成樓 701 室

E-mail: yeungchoikit@cuhk.edu.hk

摘要

賈克·洪席耶 (Jacques Rancière, 1940-) 的《現代：藝術、時間、政治》由四篇文章構成。第一篇〈時間、敘事和政治〉認為政治時間不是一條從過去走向未來的單軌道直線，而是代表著諸種生活形式的劃分。第二篇從諸種生活形式之間衍生的矛盾出發，重新定義美學的現代性。第三篇〈舞蹈時刻〉指出現代舞的時間是獨特的，這份獨特性為它與其他表演方式，以及與生活之間的關係提供了一種新的關係範式。第四篇〈電影時刻〉以三部電影為例，分析它們的三種時間性

投稿日期：2018.12.04；接受刊登日期：2020.01.15

責任校對：王尚、向富緯

DOI: 10.30393/TNCUP.202001_(43).0004

體現。綜合而言，此書首先從時間的角度補足了洪席耶《感性劃分》中對感性平等的思考，其次延續了他對社會科學的批評。把此書結合洪席耶的其他作品，就能揭示了洪席耶整個關於美學體制思考的龐大計劃。

關鍵詞：洪席耶、感性劃分、時間性、美學體制

書評：洪席耶 《現代：藝術、時間、政治》

Les temps modernes: Arts, temps, politiques. By Jacques Rancière, Paris: La fabrique, 2018, pp. 157.

本書是法國當代著名哲學家賈克·洪席耶 (Jacques Rancière, 1940-) 的作品，由巴黎出版社 La fabrique 出版。本書的前身是一系列講座講稿，其中三篇發表在幾個前南斯拉夫國家舉辦的研討會上，加上一篇於其他地方宣讀的講稿，四篇文章就構成了本書的四章。第一篇〈時間、敘事和政治〉(Temps, récit et politique) 主要探討政治時間 (le temps de la politique) 被敘述的方式，並認為政治時間不是一條從過去走向未來的單軌道直線，而是代表著諸種生活形式的劃分 (la distribution des formes de vie)。第二篇從諸種生活形式之間衍生的矛盾出發，重新定義美學的現代性。第三篇〈舞蹈時刻〉(Le moment de la danse) 指出現代舞的時間是獨特的，這份獨特性為它與其他表演方式，以及與生活之間的關係提供了一種新的關係範式。第四篇〈電影時刻〉以三部電影為例，分析它們的三種時間性體現。本書先於 2017 年出版英語版¹，標題為 *Modern Times. Essays on Temporality in Art and Politics*²，一年後翻譯成法語，於翻譯的過程中，洪席耶修改了部分段落和觀點。

¹ 本書的四篇文章中，有兩篇以英語書寫，另外兩篇分別以法語和英語寫成，所以洪席耶要把自己的部分原稿翻譯成法語再出版法語版。

² Jacques Rancière, *Modern Times. Essays on Temporality in Art and Politics*, Zagreb: Multimedijalni institut, 2017.

壹、本書於洪席耶思想體系中的位置

自 1974 年與阿爾都賽 (Louis Althusser, 1918-1990) 的思想決裂後，直至 2000 年，洪席耶的思想大致可分為三個階段，第一階段是離開阿爾都賽的馬克思主義，研究工人檔案；第二階段是討論智力平等 (*égalité intellectuelle*) 和政治平等 (*égalité politique*)，並以此作為他整個思想體系的理論立足點；最後是從分析美學體制 (*esthétique regime*) 帶出感性平等 (*égalité sensible*) 的概念。於這三個階段中，洪席耶先後用了三個關於平等的概念，即智力平等、政治平等和感性平等，去思考現代民主的議題——這是洪席耶在當代政治哲學範疇中被視為有原創性的一點。(Fjeld 2018: 9) 順應這三個階段，洪席耶的側重點也有所轉變，一開始是關心解放者和被解放者的秩序問題(《無知的導師》³)，對應著智力平等；接著是政治和公權 (*politique vs police*) 的衝突(《歧義》⁴)，對應著政治平等；最後是一種原創性的民主，這種民主建基於字詞徹底平等的假設上(《感性劃分》⁵)，對應著感性平等。

於《感性劃分》一書中，洪席耶重新定義了政治的意涵，他說：「政治是關於那些我們看到的，那些我們可以討論的，關於誰人有能力去看和誰人有資格去談論，去表達，也關於空間運用的歸屬和時間的可能性等問題。」⁶ 雖然洪席耶指出空間和時間同時建構著人們的

³ Jacques Rancière, *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris: Fayard, 1987.

⁴ Jacques Rancière, *La Méésentente*, Paris: Galilée, 1995.

⁵ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, Paris: La Fabrique, 2000.

⁶ « La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence

層級關係，包括生活方式、工作性質與政治表達等的層級關係，但他其實主要從空間的角度去處理這些層級關係之構成，背後的原因可能是因為他分析的對象多為西方美術、文學、戲劇舞台設計等。也因此，本書第一個貢獻是從時間的角度補足了洪席耶《感性劃分》中對感性平等的思考。

本書第二個貢獻是延續了洪席耶對社會科學的批評。洪席耶指出，宏大敘述的範式和批評宏大敘述的人，其實都以同樣的方式思考時間問題，他們皆視時間為一種現實 (*une réalité*)，一種合理性的邏輯形式（如亞里斯多德《詩學》認為情節 [plot] 是把先後發生的事件連上因果關係），或一個可以帶來某種公義的推動者（如歷史進步論和馬克思主義）。這些思考方式忽視了時間的多種維度，因為無論是哪一種思考方式——把不同時刻用因果關係串連起來，或以某個永恆的目的為時間的終點，它們皆把個人的命運包納在經濟和社會關係的整體性之中，工人活在時間裡的多種可能性因而被忽視。

貳、書名的含意：複數的現代時間

正式討論洪席耶如何從時間的角度補足了對感性平等的思考之前，我們要先解釋一下書名的含意。本書的書名 *Les temps modernes* 令人聯想到沙特 (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) 於 1945 年創辦的《現代》雜誌，或卓別林 (Charlie Chaplin, 1889-1977) 的電影《摩登時代》(1936)。後兩者也是以 *Les temps modernes/Modern Times* 為名。洪席耶自己於〈序言〉中也提過沙特和卓別林，並認為卓別林的電影《摩

pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. » (Rancière 2000: 14).

登時代》可以幫助我們展開關於現代時間的探討，因為電影中顯示出來的現代時間 (la temporalité)⁷ 是複數的，而電影的戲劇效果也正是建基於兩種時間性的矛盾衝突之上。例如電影中的主角是一個走路搖搖擺擺，樂於生活在自己世界，有一種浪蕩者意味的流浪漢。另一方面，工廠裡的機器所展現出來的節奏象徵著現代機械的時間性。主角到工廠工作後，他只能屈從於機械的時間，不停地扭螺絲，然後他自己也成為現代資本主義機器生產模式中的一顆螺絲。因此，洪席耶於引言部分已指出，沒有「一個」現代時間，而是有多個現代時間，這些不同的現代時間以不同的方式去思考政治時間和現代藝術。

參、時間的層級關係

一、有時間的人和沒有時間的人

於本書的第一章，洪席耶闡述了時間的層級關係。他認為時間和空間一樣，都存在層級關係。時間把人們分為兩類人：有時間的人和沒有時間的人。有時間的人就像希臘悲劇的主角一般——他們影響著事件的因果關係，事件會圍繞著他們，朝著他們的終極目標而發展。他們生活在陳述行動的時間裡，他們有時間去享受閒暇，包括文化、思想和娛樂的閒暇。因此，他們的時間既是知識的時間 (le temps du savoir)⁸，也是有閒暇的時間。他們因而被稱為「行動的人」(les hommes

⁷ 洪席耶在此書時常互用時間 (le temps) 和時間性 (la temporalité) 兩個用語，沒有嚴格區分這兩個概念。

⁸ 知識的時間是指悲劇主角經歷處境轉變後，從無知到知道他們自身的行動造出了與他們一開始期待的結果不同的後果，這是一個獲得知識的過程。洪席耶在本書說：
« Ce temps de la fiction s'ordonne selon deux types d'enchaînement, qui sont aussi deux

actifs)。沒有時間的人生活在事物的時間裡，被稱為「被動的人」(les hommes passifs)。對他們來說，事件一件接一件迎面而來，他們時間是局限而重複的，因為他們生活在簡單的世界裡，整天工作，沒有資格參與行動，自然也沒有資格去推動行動的結果。有時間的人和沒有時間的人因而代表著兩種生活形式，也是兩種活在時間的方式。

與美學體制的「感性劃分」(la distribution du sensible) 一樣，時間的層級關係首先建立自亞里斯多德的《詩學》和柏拉圖的《理想國》。洪席耶認為於後兩者的論述中，時間顯示出一種雙重特質，第一重是視時間為一系列按虛構的因果關係而串連起來的時刻，而在串連時刻的過程中，敘述者其實在分配著不同的生活形式於社會中的位份 (la part)。(Rancière 2018: 21) 例如大部分的故事都不會詳細描述工人的生活日常或工作日常，因為這些日常會被想像成只有重複的勞動和一成不變的動作。獲分配最多敘述時間的往往是那些被認為有不同面向，可以帶來結局或目標的人物和事件。第二重是把時間的層級對應著職業的層級，如柏拉圖認為工匠不能參與政治，因為工匠整天工作，「沒有時間」參與其他行動。(Rancière 2018: 21) 這兩重特質相輔相承，構成了時間的層級關係。

正如上文所說，這種時間層級關係的劃分其實區分了有時間的人和沒有時間的人，也區分了兩種生活形式，即有知識的人的生活方式 (la forme des vies des savants)，和無知的人的生活形式 (la forme des

types de renversement: un renversement de situation qui va de la fortune à l'infortune, ou, plus rarement, de l'infortune à la fortune; et un renversement de savoir qui va de l'ignorance au savoir. C'est ainsi que le temps se lie au savoir et à la justice. Les personnages tragiques passent de la fortune à l'infortune non par l'effet de quelque malédiction divine mais parce que leur action produit des effets inverses de ceux qui étaient attendus. Et c'est en subissant ces effets qu'ils accèdent à la connaissance de ce qu'ils ignoraient. » 參見 Jacques Rancière, *Les temps modernes: Arts, temps, politiques*, Paris : La fabrique, 2018, p. 19.

vies des ignorances)。前者控制著可以推向重大目的之事件的時間，後者就被關閉在日常生活的時間之中。人們似乎只有以前者的方式活在時間之中才能得到解放，只有前者才可以令一個人於歷史中有一個行動的角色，把時間從最基本的存在需要 (la nécessité) 轉化成有其他可能性 (la possibilité)。(Rancière 2018: 22)

二、重奪時間：多維度的時間體驗

洪席耶當然質疑這種劃分，他透過高尼 (Louis-Gabriel Gauny, 1806-1889) 的工作日誌去解釋工人如何可以「重奪時間」。高尼是一位哲學家，同時也是一名工匠。於高尼的敘述中，工作的每一小時都有某些事情發生，工作的時間是多重的：「手部做著一項工作，身體的姿勢卻配合著另一樣東西，眼神望向其他方向，思想因而也飄向某方，突然，某個思緒突然而至，改變了身體的節奏。」(Rancière 2018: 34) 洪席耶形容這是一個情感的遊戲 (jeu d'affects) (Rancière 2018: 34)，它令服從和自由同時在一個時間段內發生。手上的工作是面對工廠要求的服從，但身體、眼神和思想卻不是完全配合著這種工作的服從，它們有各自的姿勢。因此，產生了一系列與工人生產時間有差異的間距，我們或者可稱之為「異質時間」。透過這些身體姿勢、思想和情感的演練，工匠有機會於工作時間的限制內，創造出一條螺旋形的時間線，另一種活在時間的方式，另一種於動作中運用身體，操練精神的方式，顛覆了被視為同質的、延續不變的時間觀。

用一個香港的例子去說明：香港六、七十年代工業起飛，當時有很多關於工廠女工的電影，如《郎如春日風》、《工廠三小姐》、《工廠少爺》等。這些電影往往有以下的片段，那就是工人雙手不停地做著工廠的工作，但她們的口部也不停地跟旁人聊天，聊的話題可能是工廠的八卦是非，也可能是她們的愛情煩惱，甚至是議論當前社會發生的事。聊著聊著，有時會有幾個工廠女工突然唱歌，變成了歌舞片。

監工經過時，她們就會停口，埋首工作，監工一走開，她們又繼續這種多樣化的活動。如果把這些片段截取出來，我們便會發現，電影的部分情節發展、工人背景交代、工人的人生困惑，甚至某些社會問題，其實都是工人的工作時間內發生的。

在此，我們要指出洪席耶並不是要否定工人在勞動過程中的異化體驗，而是，異化勞動只是工人時間體驗的一部分，工人的時間並不是只有異化勞動這個維度——一個被想像成承載著重複勞動，一成不變的動作的時間維度，它還有很多其他可能性。也因此，活在這些時間的工人的身體，也不是只有一個動作，而是有多個姿勢，衍生出多種不同的思想。換言之，工人於工作時間內並不是只有服從，他的身體其實也體驗到自由。洪席耶認為應該從這方面去重奪時間，而不是讓工人推遲自己晚上睡覺的時間，令他下班後可以有點時間做一些自己想做的事，如閱讀、寫作、討論社會大事等。當中的關鍵是，如何超越那條區分了工作時間和休息時間的象徵性界線，如何放棄線性的、同質的、單一維度的時間觀念，因為唯有這樣才能打破時間的層級關係，打破有時間的人和沒有時間的人之區分。否則，我們可能永遠只落入剝削與宰制的機制之中，而不是從工人自身可以活出剝削與宰制之外的形態的視野出發。

簡單來說，時間的層級劃分不僅令工人屈從於剝削工作的限制之中，它還進一步限制了工人的身體和靈魂以甚麼方式活在時間之中。因此，要了解工人於時間層面的解放，首先要做的是找回工人如何可以用另外一種方式活在時間之中，如何找回工人時間的另外一些維度——那些象徵差異的時刻。

肆、對社會科學的批評

基於對時間的多重維度的重視，洪席耶批評現代性的諸種宏大敘

述 (les grands récits)，如歷史進步論和馬克思主義，以及那些認為當前社會已擺脫了宏大敘述的說法，如李歐塔 (Jean-François Lyotard, 1924-1998) 的說法，認為兩者皆參與著建構時間的層級關係。先說前者，現代性的宏大敘述取消了虛構邏輯 (la rationalité fictionnelle)⁹ 和純粹經驗性的事件之間的對立，反而把兩者融合一起，例如歷史進步論和馬克思主義就在歷史事件發生的先後次序中植入了亞里斯多德本來為虛構文本而建立的因果模式。於是乎，大歷史——大寫的 History 變成了一種合理性的形式，和一個為人類帶來公義的承諾。也因此，大寫的歷史成為了時間推展、知識生產以及公義的可能性三者交錯的匯集點。(Rancière 2018: 23-24) 然而，宏大敘述眼中的時間公義要麼把個人命運包納在經濟和社會關係的整體性 (la totalité) 之中，要麼令一個藉藉無名的小人物提升至可以成為虛構文本主題的高度。無論是哪一種，洪席耶認為它們皆在持續發展的歷史演變中，要求無名的個體必須提升至一個成為主角的高度，然後融入經濟和社會性世界的整體活動之中。

洪席耶沒有停留於只分析十九世紀的現代時間，他接著指出時間性的當代啟示。在 1989 年後，共產世界崩潰引起廣泛反思，出現了大量批評馬克思主義和為馬克思主義辯護的觀點。他注意到那些批評宏大敘述，甚至認為宏大敘述已過時的說法也有類似問題。宏大敘述去魅後，那些不相信歷史進步，不相信無產階級會得到解放的國家，仍然被國族論述、民族和宗教仇恨所影響。那些信奉新自由主義的高

⁹ 根據洪席耶的說法，虛構不是指憑空想像。它首先是一種關於邏輯的結構。它建立了一個背景，於其中，主題、事物和處境被視為同處於一個共同的世界中，不同事件或以共同存在、或以先後發生、或具有因果關係的方式連結起來。當我們需要製造某種現實性時，虛構就會被採用。這就是為甚麼政治行動、社會科學或新聞報導都採用虛構，和小說家或寫電影劇本的人一樣。參見 Rancière 2018: 14。

舉市場經濟，而市場經濟總是要求個人延遲自己的享受，此刻讓位於將來，生活因而總是在下班之後，甚至在退休之後。這些其實又是要求著個體融入總體，或者，又是一種有時間和沒時間的區分，把時間分為工作時間和休息時間，把時間視為同質和單一維度。

伍、時間與美學：小說、舞蹈和電影

重獲時間的多重維度，於洪席耶而言，其實也是重獲感性的多重維度。因此，本書繼續《感性劃分》、《美學的政治》¹⁰ 等書的套路，以一些美學媒介，如小說、舞蹈和電影等為例，去看美學如何讓我們體會到時間的多重維度。當中有幾個例子是洪席耶一直引用的，如吳爾芙 (Virginia Woolf, 1882-1941) 的小說《達洛維夫人》(*Mrs Dalloway*, 1925)、鄧肯 (Isadora Duncan, 1877-1927) 的現代舞和維爾托夫 (Dziga Vertov, 1896-1954) 的電影《持攝影機的人》(*Man with a Movie Camera*, 1929)。於吳爾芙的意識流小說中，情節的發展以及情節與情節之間的因果關係當然變得不再重要，但洪席耶認為，吳爾芙的小說之可以被稱為「現代」小說，是因為在她的小說中，時間就像一顆顆粒子，隨意地對著所有人散落。達洛維夫人於倫敦街道上與眾多藉藉無名的路人一起分享了這些敘述時間，敘述者從任何一點開始，用意識流的技巧帶著時間的粒子走向不同的、難以預料的方向。而文本外，讀者看到的是這個世界上所有人的感性細節，人們因而沒有被區分為行動的人和被動的人。

在此書第三章〈舞蹈時刻〉，洪席耶以鄧肯、勞伊·富勒 (Loie

¹⁰ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London/New York: Continuum, 2006.

Fuller, 1862-1928)，以及一段在《持攝影機的人》中三個舞者跳機械舞的片段為例，指出現代舞的「現代」性，是在於它在兩個層面上重新分配了感性的方式。首先是文本層面，洪席耶說上述舞者表演時，不再採用傳統芭蕾舞的再現形式，即不再用舞蹈動作去敘述一段歷史，也沒有模仿任何一個故事人物的情感。反之，舞者置身於空蕩蕩的、沒有背景裝飾的舞台上，用身體、動作、衣飾、燈光、空間等元素，呈現出一幅又一幅意象 (image)。例如富勒的舞蹈就是用很多縐褶的裙子，透過身體動作的擴展，加上舞台的燈光效果和裙子上的顏料特效，令她整個舞動的身體象徵出太陽升起，太陽沉下、飛鳥展翅、花朵盛開等意象。洪席耶說舞者表達的不僅僅是動作，而是一套語言，而這套語言是由一組組感性狀態的綜合所構成的 (une synthèse d'états sensibles)。(Rancière 2018: 107) 其次，從表演形式的層面，富勒的舞蹈為舞蹈與其他表演形式之間，提供了一種新的關係範式。傳統的舞台表演，舞台背景為人物處境而設；歌隊為表現團體的統一性而設；人物為再現的謊言 (le mensonge de la représentation) 而設；他們說的對白、所表現的情感基本上為詩人作者想表達的思想意念而設。在此表演形式下，人物與舞台、再現與真實、作者與表演者、戲劇與音樂等元素之間，充滿了各種層級關係。而富勒，同時也是鄧肯和機械舞舞者，則提供了另一種範式。後者身體的自由舞動是一種感性運動的形式 (la forme d'exercices sensibles) (Rancière 2018: 95)，所呈現出來的象徵是人類共同的經驗，這些意象被製造，旋即被重複，旋即透過身體動作的擴展而引伸至下一個意象，然後串成一條意象鏈，一組感性狀態。它們瓦解了傳統舞台表演的各種層級關係。

最後一章〈電影時刻〉也以三個例子去說明三種於電影內體驗到的時間。它們分別是 1940 年約翰·福特 (John Ford, 1894-1973) 改編自約翰·史坦貝克 (John Steinbeck, 1902-1968) 同名小說的《憤怒的葡萄》(The Grapes of Wrath, 1940)，維爾托夫的《持攝影機的人》和佩德羅·科斯塔 (Perdo Costa, 1958-) 的《青春向前行》(Juventude

em Marcha, 2006)。《憤怒的葡萄》揭示出大寫歷史有兩個角色，第一個是顯現真實，它把一個個虛構的片段連接起來，並賦予這種連接某種合理性。同時，它也擔當著承諾為人類帶來公義的角色。於歷史長河中產生的衝突，總是由大寫歷史給予仲裁。第三套電影《青春向前行》的主角是一個移民工人，他經歷種種制度剝削和社會壓迫後，終於拿到了身份證。而電影中劇情推展的時間，其實就是神話建構的時間 (*le temps du mythe*)，因為它講述了一個低下階層透過超乎常人的努力，終於融入了殖民主義和資本主義的世界，其他和他有類似處境的人視他為成功的象徵。所以，即使這套電影比《憤怒的葡萄》更刻意於著墨階級對立，但它其實又是一種讓個體融入大寫歷史的處理。三套電影之中，《持攝影機的人》所展現出的時間是不一樣的。這套著名的電影記錄著烏克蘭和其他前蘇聯城市一天的都市生活面貌，從破曉到薄暮，顯示蘇聯人民工作與玩樂。城市一天的時間由諸多細碎的事件構成，事件與事件之間是平等的，沒有哪一個事件比較重要而佔有較多的敘述時間。因此，於洪席耶眼中，每個工人的姿勢是平等的，這些同等地平等的時刻透過蒙太奇技巧，組成了異質的時間性，他稱這種狀況為共產主義 (*le communisme*)。

陸、總結

時間的議題其實一直貫穿著洪席耶的哲學，從《無產階級之夜》¹¹開始，洪席耶已指出工人透過時間的運用——於晚上閱讀、寫作，從事一些別人眼中認為工人不會做的事，從而推翻社會，甚至是工人自己指定給工人的位份。其後，於《感性劃分》一書中，洪席耶更直接

¹¹ Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris: Fayard, 1981.

指出流行的現代性或後現代性概念不能幫助我們深刻地理解「現代」的含意，也無法解釋藝術體制的歷史性議題。(Rancière 2000: 26-45) 於洪席耶而言，藝術（廣義的藝術，包括文學、電影、圖象設計等）要成為「現代的」，就必須思考感性平等的問題，要提供異質的時間，以及不區分行動的人和被動的人。因此，與其說《現代：藝術、時間、政治》這本書為我們提供了甚麼新觀點，不如說它延續了洪席耶從一開始便關心的議題（甚至不少分析的例子也是重複使用的）。洪席耶想從時間的角度去看政治的美學，去找回那些個體解放的獨特時刻。而這些解放的時刻，於洪席耶而言，不是一條從過去走向未來的直線，也不是指向一些突然而來的革命事件，而是一個個來來回回的波浪，而於來回往後之間，時間與宰制的局限視野割裂。

閱畢全書後，筆者認為有一個問題洪席耶在此書沒有清晰解答，那就是如何理解個人解放與集體解放之間的關係。如果我們從異質的時間和空間中找回感性平等，找回那些支撐工人獲得社會位份的依據，那這些個人解放如何可以匯集成為社會解放運動的力量呢？1989年後，當我們不再相信宏大敘述，洪席耶自己也批評宏大敘述，但我們又應該如何重建解放的論述呢？要解答這條問題，我們要結合洪席耶其他作品，特別是九十年代出版的《歧義》和《政治的邊緣》(*Aux bords du politique*, 1998)，才能找到線索。

在洪席耶的思想脈絡中，說集體解放必須先回到「人民」(*le peuple*) 的概念之上。洪席耶在《政治的邊緣》說人民不是指一個國家人口的總和，如日本 2019 年度有 126,860,301 人口；也不是指用某個民族、種族或現代國家為特徵的人，如愛爾蘭人、黑人或美國人。人民是指：「人口所有部分的份額之補充部分，令到整個社群承認沒有份

額之人的份額。」¹² 沒有份額 (les in comptés) 的人，即是沒有位份 (les sans-parts) 的人，例如工人、女性、移民等。工人明明親身感受到被剝削的痛苦，但所謂的公民平等 (l'égalité citoyenne) 就沒有完全承認他們，因為在社會的位份分配機制中，他們是忍受痛苦的人 (les être souffrants)，而不是言說的人 (les êtres parlant)，即他們所說的話不被視為帶有政治訴求的話，而是被視為嘈音。而當這些沒有位份的人意識到這種情況是一種錯失 (le tort)，然後從他們各自獨特的處境和位置出發，向社會要求一種權利的平等，要求自己有權屬於整個社群，要求自己於社會中有位份時，那他們就是「人民」，就是原有的人口所有部分的份額額外加上去的補充部分。之所以稱為「補充」，是因為在指出錯失之前，他們是被社群排斥於外的人。而他們提出「錯失」後，所達至的效果就是令整個社群承認那些原本被視為沒有份位的人的份額。

這一行動使個人解放與集體解放扣連起來。或者，這一行動揭示了或許從來沒有「個人」解放這回事。因為，沒有位份的人雖然是從各自的位置和處境提出訴求，但他們要求的卻不是政權要特別關照他們某個身份、或所屬階層的利益，他們要求的是社群內每個人都有的權利。例如當只有男性享有投票權的年代，女性要求男女平等，那女性不是要求政權額外關照女性權益，而是要求女性能享有每個人都有的權利。投票權如是，遺產繼承權如是。在這個情況下，「個人」從來都是參照集體而提出訴求的，他們沒有要求「個人」的政治利益，他們對平等權利的訴求其實帶有普遍的意義。

其次，這些原本沒有位份的人提出某個訴求的行動，不是為了鞏

¹² « La partie supplémentaire par rapport à tout compte des parties de la population, qui permet d'identifier au tout de la communauté le compte des in comptés. » (Rancière 1998: 233-234).

固社會原有的位份分配原則，而是提出新的分配方式。所以洪席耶在此書第一章和第四章批評那些積極地把人物融入大寫歷史，融入原有的資本主義、殖民主義體制之中的敘述。表面看來，這些人物的努力令他們在歷史中閃閃發光，終於成為有資格推動行動的人，就像《大亨小傳》(*The Great Gatsby*, 1925) 的主角蓋茨比一樣，經過多番努力，終於從小人物成為故事主角，可以跟情人黛茜再續前緣。但他的行動其實沒有改變到社會原有的位份分配（高貴的資產階級和卑微的工人階級），當然也沒有改變到黛茜的驕奢自戀。他的行動只是想令自己成為資產階級，而不是為著每個人的平等而行動。他最後生命的消亡正恰恰鞏固了一個論述，那就是個體無論多麼努力，都無法撼動社會原有的階級分野，即原有的位份分配原則。但洪席耶認為人民不是這樣的，人民作為補充部分，當他說自己有權屬於社群，因而提出某個政治訴求時，他其實改變著原有的位份分配原則。換言之，沒有所謂「個體」的行動，他的行動其實永遠對應著，也改變著集體的位份分配。所以，當一個又一個人民作為補充部分融入社群時，集體的概念其實永遠在形構之中，也因而永遠呈現著變化的狀態。

歧義、政治主體、集體，三個關鍵詞串成了洪席耶政治平等的觀點的線索。而它與美學平等之間的關係，其實還需要另文作深入分析。如果較為宏觀地看洪席耶的作品，應該會發現他在二千年初時常以繪畫和文學作品為例，而近年則多次討論舞蹈和電影，可謂從空間發展至時間。而當討論每種藝術媒介時，他都緊扣著感性平等去論述這些藝術媒介被稱為「現代」的原因。這一點，正揭示了洪席耶整個關於美學體制思考的龐大計劃。西方現代較為流行的美學範疇有繪畫、小說、戲劇、舞蹈、電影和攝影，它們構成了我們日常生活的感性分配。如何重構這些感性分配，使之成為政治解放的基石，建構出一種真正平等的民主，這需要把這本書結合洪席耶的其他作品，作一個系統性的分析。另外，討論美學與政治解放之間的關係不是洪席耶獨創的議題，從法蘭克福學派開始已有不少著墨，那洪席耶的觀點與

法蘭克福學派的代表，如阿多諾 (Theodor W. Adorno, 1903-1969) 的觀點有何差異呢？這些都需要我們繼續探討。

參考文獻

西文：

- Fjeld, Anders. 2018. *Jacques Rancière. Pratiquer l'égalité*. Paris: Michalon éditeur.
- Rancière, Jacques. 1981. *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Paris: Fayard.
- 1987. *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard.
- 1995. *La Méésentente*. Paris: Galilée.
- 1998. *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard.
- 2000. *Le Partage du sensible: esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- 2006. *The Politics of Aesthetics*. Trans. by Gabriel Rockhill. London/New York: Continuum.
- 2017. *Modern Times. Essays on Temporality in Art and Politics*. Zagreb: Multimedijalni institute.
- 2018. *Les temps modernes: Arts, temps, politiques*. Paris: La fabrique.

Book Review of Jacques
Rancière's *Modern Times.*
Essays on Temporality in Art
and Politics

YEUNG, Choi-Kit, Sabrina

Office of University General Education,
The Chinese University of Hong Kong

Address: Room 701, Hui Yeung Shing Building,
The Chinese University of Hong Kong

E-mail: yeungchoikit@cuhk.edu.hk

Abstract

Jacques Rancière's *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics* consists of four essays. The first essay argues that the political time is not a temporal chain which is composed of consecutive moments in time and stretches from the past to the future, but a boundary that implies the hierarchy of life forms separating those who have time from those who have not. The second essay redefines the aesthetic modernity by showing that the notions of modernity and postmodernity are incapable of conceptualizing the transformations that have subverted the logic of the artistic regimes from the old to the new. The third and the fourth essays, using dance and film as examples, explain how the

discussed examples draw a new fabric of sensual experience and how they weave the sensual forms of the new community. All in all, this book reflects on the concept of equality in relation to temporality. It then inherits and continues Rancière's critics towards certain themes in social science, such as grand narratives. Taking this book and his earlier writings together, we can see a systemic and concise presentation of Rancière's studies on aesthetic regimes.

Keywords: Jacques Rancière, Distribution of Sensible, Temporality, Aesthetic Regime