

# 洪席耶與跨媒介思維

陳春燕  
國立臺灣大學

## 前言

美學關懷跨越多種藝術領域的洪席耶(Jacques Rancière)並不在意媒介。大部分時候，媒介於他無非是藝術創作執行過程中的媒材，其意義又多侷限於媒材的技術或物質特性。洪席耶認為，創作中重要的不是媒介的物質性，而是對於這些特性的操作；即便某些藝術發展的突破看似與媒材的創舉息息相關，他也不以媒材為這些革新的動力源始。他曾回應以葛林柏格(Clement Greenberg)為代表人物的「媒介特殊性」主張，意即將現代主義繪畫之創新歸因於媒材之純粹性，擺脫線性透視所構造的幻象真實感，回歸畫布二維表面，標舉「扁平」此一物理侷限為繪畫獨特性的做法。洪席耶並不同意現代主義的創革是由媒材觀的更迭所驅動，他認為造成改變的鎖鑰在於感知經驗的變化——更確切地說，是界定可感事物、感知資料(*the sensible/le sensible*)應該如何被經驗的理論與實踐、以及這些論述化程序與實際施作所築造出的共同性的變化，亦即他所謂的感知的分派配置(*distribution of the sensible/partage du sensible*)(2007: 65-66, 70-78; 2013b: 10-11)。<sup>[1]</sup> 他的藝術論中一以貫之的一個論點是關乎藝術知識型(*episteme*)從再現體制(*representative regime of the arts*)至美學體制(*aesthetic regime of art*)的跨渡，

---

October 5, 2020 收到稿件 / November 18, 2020 接受刊登  
《中山人文學報》no.50 (Jan. 2021): 1-29

§ 陳春燕，美國康乃爾大學比較文學博士，現為國立臺灣大學外國語文學系副教授。Email: chenc@ntu.edu.tw

而這個決定性的轉折如何切分，他也堅持必須觀察感知經驗框範的質變，而非媒介或技術的革命。<sup>[2]</sup>

或者，他認為「電影做為藝術理念」與「電影作為技術工具」應該分別處理，前者不受制於刻板的技術史時程，極可能早於後者(2016: 6-7)。又，媒介做為更狹義的科技差異性，在他看來更是無足輕重：一部布列松(Robert Bresson)的電影，其內涵不會受到我們是憑藉何種載體觀賞(傳統電影院或電視螢幕)而有所增損(2007: 3)。

簡單地說，洪席耶長期著力於感知經驗與共同性的連動關係，其政治思想與美學政治論皆由此開展，而媒介概念看來至多是個次要問題。

事實是，在他主張媒介無差別的立場反面，是無處不談媒介關係。我們若放鬆媒介的定義(到毫無理論複雜性的程度)，或說是直接取用洪席耶談論文學、繪畫、攝影、電影幾大創作類型的方式，暫以這些範疇的分類做為「媒介」之工具性定義，我們會看見一系列關於跨媒介性的說法，不只有助我們重新認識洪席耶的美學思想，更值得發展為一種具備比較視野的人文研究態度。

舉例而言，當他指出，布列松的《驢子巴達薩》(*Au Hasard Balthazar*, 1966)將行動濃縮、精煉至一連串的感官知覺、動作且棄絕理性辯析的做法並非在實現專屬於電影的本質，而是參與了由福樓拜(*Gustave Flaubert*)所啟創的小說傳統(2007: 5)，乍看之下，這意謂著電影與小說之間的媒介差異可有可無(2016: 4)，但反過來看，實則表示，最最基本的電影、小說類型區隔仍有其必要，否則我們無法進而申論它們之間的差異無關宏旨。

這篇文章想做的，是從最不設防的媒介定義出發，檢視洪席耶如何討論這幾大藝術類別之間的關係，以勾連出一套他關於跨媒介性的論點，並試圖將他筆下「媒介差異是為次要問題」的論調化轉為積極的跨媒介思維。我們將發現，他對某一媒介的定位，往往要借助其他媒介來加以推展、完備，但他筆下具有啟發性的跨媒介概念，並非典型文字—影像研究嗜好描繪的媒介與媒介的交流、交換(*inter-mediality*)，而更像一種「外現媒介性」(*extra-mediality*)，是媒介總必須離開自身系統，在另一媒介落實自己——換言之，每個媒介真正的屬性或安身立命之所(*ethos*)，是在其他媒介。<sup>[3]</sup> 上述將布列松劃歸福樓拜小說傳承脈絡的提法，只是諸多例子之一。洪席耶

曾經表明，藝術美學轉向啟動於文學(2013b: 28)；至於福樓拜，則是他美學論中的靈魂人物，藝術美學體制之典例。但另一方面，他倒也提過，福樓拜的描述性書寫承襲的乃是繪畫的觀視(2009b: 13; 2016: 9)。既然許多非文學藝術類型皆有續接福樓拜的軌跡，而在福樓拜這個「源頭」之上顯然另有源頭，某種意義上，洪席耶藝術知識型之說，實在是個關於跨媒介性的故事。

而在此跨媒介故事中，文學佔有至關重要的位置，不僅因為福樓拜擔綱的啟蒙觸發角色，也因為洪席耶最早系統性地提陳藝術典範遞嬗論，是在他的文學專書《無聲的話語》(*Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics/La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*)，早於他的藝術論集。我們有理由說，他對美學體制的概念化工作，是在他的文學論中有了齊備的發揮。<sup>[4]</sup>

本文目的便是從文學視角打開洪席耶筆下的媒介概念，進而重探他的藝術立論。他所提出的以十九世紀初做為藝術知識型重大分水嶺的觀察，若從他的文學論說切入，將更能展示他整套美學政治論的繁複與細密。假使他的攝影論、電影論皆可溯返至福樓拜，一個明顯的理由是因為以福樓拜為靈魂人物的十九世紀法國寫實小說便已在實踐突顯感知經驗的表達；其意義，是位階的消弭，是各種枝微末節皆可成為文學素材，是文學體現平等世界。以洪席耶的提法，這是再現體制式微、美學體制興起的強力表徵。針對這一點，我們若從媒介的角度推進，可看到他更為細節的處理：我們會發現，他是以主動性(activity)、被動性(passivity)的關係對福樓拜的創舉予以概念化；十九世紀藝術理念、實踐斷開再現機制的要件，在於鬆動再現規範加諸於主動性、被動性之價值序位。由此，他的文學史、藝術史也都可以得到更充分的解釋——例如，藝術知識型典範的切分，為何劃在寫實主義，而非形式革命顯然更為大膽的前衛主義。

不僅如此，主動、被動之命題也將被轉置入洪席耶的影像論——至此，媒介的定義便不再是上述的大範圍分類，而將直接指陳攝影、電影的機器之眼。洪席耶在討論寫實主義文學時本就反覆使用「無差別」(indifference)一詞來交錯思辨包括創作意圖、內容題材的無位階與無為狀況。一旦討論涉及攝影、電影，觸及被攝主體、技術媒介等等因子，「無差別」的概念層次更為多元。值得注意的是，洪席耶曾特別以攝影為例專心討論過媒介，

在其中他撤除自己慣常的保留態度，賦予媒介更為肯定的意涵，也將使媒介與藝術體制的感知分配有更親近的聯結。

稍事整理之後，我們發現，洪席耶筆下可找到三種談述媒介的方向：其一，若在泛論層次探討創作媒材的物質面，他不斷強調，物質面變化必須服從藝術體制的感知配置法則，沒有技術決定、物質先行這回事；其二，各種藝術總已經是跨領域了，而攝影、電影幾類技術史上後來者之媒介屬性往往展現為一種復返特定文學場景的跨媒介性；其三，針對攝影鏡頭，他發展過較為精細的媒介概念，使媒介成為可以介入感知分配體系的元素。這篇文章嘗試做的，是推敲這三種媒介概念能否翻轉出任何理論潛力，而這裏找到的方法是從文學出發。且本文將提出，由於洪席耶的思辨大量仰賴特定文學家的啟發，他其實給予文學的特殊媒介性質（文字構句）莫大的發揮空間，以其為概念操作機轉，鋪展出可謂第四種方向的媒介觀，即在訴諸直觀領受可感事物的同時觀照其中的傳介(mediation)——這是他美學觀的基礎底質，表現在他對於美學機制的勾描始終環繞於「斷裂性」、「雙重性」等概念形象，而此一命題會在討論攝影時又有更明晰的呈現。直言之，他或許對一般定義的媒介問題不耐，但媒介性(mediality)的關懷始終是他的論述脈絡底蘊。

本文也將修正洪席耶的立場：他企圖肯定的感知經驗共同性形式，在攝影、電影等科技媒介發明後有了巨大的突破，媒介差異觀其實可成為他美學論的重要支撐。

最終，本文亦冀望將「外現媒介性」設定為一種比較研究的態度：比較、跨領域方法安身立命之所，不在自我鞏固(self-identity)，亦非尋找自我定位不動如山的前提之下表象的類同、浮面的交會——這些是實證比較的做法。洪席耶給我們的功課是：跨領域方法真正的追求容或是脫離自身所在系統，到其他系統尋找自己。

## 壹、藝術的美學轉向與跨媒介

洪席耶所謂的藝術體制，簡言之係指創造事物的方法(ways of making)如何被辨識、確立為某種模式，並有被論述化的可能。<sup>[5]</sup> 在他筆下，西方藝術知識型從再現遞轉至美學範式，某種程度上確可標誌出歷史性落點：

十九世紀初雨果、巴爾札克的小說開始鬆動文學語言，疏離古典制約，為美學轉向初始的示範；而先於寫實主義小說，一八〇〇年前後德國思想家如黑格爾、席勒、施勒格爾(Friedrich Schlegel)的美學立說，提供了新的理解藝文的模型，也深具時代意義(2011: ch.4)；又，英國詩人渥茲華斯標舉想像力做為新詩學的支撐，亦參與了新藝術範式的理論與實作(2011a: 10)。

但另一方面，洪席耶倒也經常強調，體制與體制之間，並非絕然的歷史斷裂，而是指「兩種不同型態的功能性」之間的對立，因此，表面的時空錯亂是可能的：好萊塢制度下產出的電影便沿襲了再現體制的敘事性修辭；而林布蘭特(Rembrandt Harmenszoon van Rijn)、魯本斯(Peter Paul Rubens)有些畫作則已遙遙呼應抽象主義的反再現姿態(2013a: 216, 218)。

再現體制奠基於亞里斯多德的《詩學》(*Poetics*)，及至戲劇新古典主義都是強大的主流。其運作體現於四大原則。首先，是虛構性(fiction)，意指作品是對於行動(action)的模仿、再現。這固然表示作品必須指涉一個外在的真實，但重要的是，外在世界被認為是混亂無章的，再現則能築造出富有義理結構的世界，以必要性(necessity)與逼真性(verisimilitude)構成——因此真正重點並非常理所謂的「反映事實」。第二為文類原則：虛構性無法自證自發，必須在符合某個文類規格的條件下方能成立；而文類的界定並非取決於形式面的法則，而是被再現的內容，且內容又有等級之高下，入流與否。第三，既然文類機制是個位階的機制，就此又衍生出另一原則，合宜性(*decorum/convenance*)：被再現的內容必須切合所被指定的文類，尤其人物情感表達、性格、品味、行動與說話模式等面向。合宜性衍生出的附帶原則是觀眾的角色：偉大的作家與值得觀賞的角色乃具有高貴地位與道德高標之人，理想上他們會吸引的受眾是能夠在這類角色尋找認同者。

於是，在這個階級次第構造中，語言必須服從於虛構原則，文類必須配合主題內容，而呈現風格又必須烘襯被再現之人物與情境。

在這幾大原則之上，有個更關鍵的第四原則：即時性、在場性(*presence/actualité*)。再現創作論的極致在於標舉語言行動(*speech-act/parole comme acte*)、話語演繹(*performance of speech/performance de parole*)。這個原則並不與虛構性原則相剋，反而相輔相成：虛構原則意在強調，創作的獨立性並非憑靠特定語言模式的創意使用而得，而是藉著打造出以模擬為

宗、收放合乎必要性原則的故事；而語言行動原則能活化虛構性原則，肯定口語言說所富有的感化心靈、提供政治建言、指引道德風範等等社羣目的。在此原則下，故事人物發表演說是有效具現語言行動原則的安排，但它演繹的不單是故事情節，更是一種生活的技藝(2011: 44-50, 52-53)。

相對而言，美學體制於各方面挑戰再現機制：對立於虛構法則，美學體制提倡的是語言優位，創作的意義可以落定於特殊語言模式的演練，而非只有發展故事的功用；對立於文類配對法則，美學體制讓所有被再現的主題一律平等；對立於合宜性法則，美學體制破除風格必須呼應內容的要求；對立於口說話語的至高無上，美學體制肯定書寫的意義(2011: 50-51)。

西方藝文發展的漫長歷程，在洪席耶眼中只劃分為二，似乎失之粗略。<sup>[6]</sup>但若放開文學史、藝術史編碼，關注於他的取捨，則會發現，如此分段，終究指向他一路持守的美學政治理念，即藝術對感知配置的參與。洪席耶政治論中重要的觀點之一乃環繞著「治安」(the police)與「政治」(politics)的分別：治安即感知分配在某一歷史定點之現狀；政治則是讓原在感知配置機制內沒有名分者得以脫離其被指派的框範，使其創造事物的方式得以被看見、被述說(1999: 28-32; 2013a: 220-224)。洪席耶並不以為現況可能一舉被推倒或解除；他的政治論訴諸「製造不同世界之間的震盪，只不過是在同一個世界裏製造兩者之間的震盪」(“[a type of thinking and activity that] produces shocks between worlds, but shocks between worlds in the same world”)，意即促使系統內組成成分的再分配與重新形構(2013a: 220)。而美學在此的定位可以從還原「美學」(aesthetic, 希臘文 *aisthêsis*)之原始意涵「感知配置」開始，並進一步在感知分配的基礎上「讓不同的表現體制得以彼此溝通」(1999: 57)。

藝術上的美學轉折跡象浮現並集匯成反再現的新典範，在洪席耶看來，其意義(significance)在於就此彰顯了可感事物是有意義(sense)的，且感知經驗所織理的共同性是可能擾動現有感知分配框架、造成形構重組的。更確實地說，美學／感知轉向，認可了兩件事：其一，可感事物本身即有內在的思想性值得呈現，其意義毋須通過特定再現律則的認證；其二，語言表達的形式就此鬆脫再現機制的指導，文字之物質性(materiality)（音樂性、意象等）自帶有值得被感覺、瞭解之內涵。結合之下，美學轉向的重要性

在於看待作品內思想與物質(matter)之間關係的方式與再現體制拉開了距離，且語言開始有機會呈現事物本有的樣貌(2011: 42-43, 55)。

接下來，問題開始複雜，因為洪席耶開始引入跨媒介性的說法。

首先，他認為只要談創作論，便不可能不談藝術領域之間的關係(2011: 53)。在再現機制中，藝術領域彼此之間仍遵循再現的綱領。荷瑞斯(Horace)流傳下來的「畫為何，詩便為何」(*ut pictura poesis [as is painting, so is poetry]*)的命題，洪席耶認為其意涵仍不脫再現秩序的虛構性：畫與詩之所以能夠互比，不是因為我們可以將繪畫視為某種語言，或將畫家筆下的色彩象徵性地運用於文字中——換言之，並非媒介與媒介之間皮相的交流——而是因為兩者皆為故事，皆為模擬(2011: 52)。這個奉行「模擬形式彼此和諧」(“concordance of forms of imitation”)的創作論，到了新典範，將逐漸失效，代之而興的是「表現模式之間的等同關係」(“equivalence of modes of expression”)(2011: 53)。詩學(以文學為基礎的創作論)對其他藝術，不再強加再現虛構模型，而是開始從其他領域擷取(原文是「偷取」[*dérober*](1998: 32))詩之為詩、文學之為文學的詩蘊(poeticity/*poéticité*)：此時，文學得以從音樂、繪畫或舞蹈處找到「被歸返」(*repatriated/repatriée*)回文學的關於詩本質的啟迪(2011: 53)。

這即是本文嘗試申論的「外現媒介性」：文學，是在自身系統之外、在其他媒介領域拾獲自己。

細部來說，這裏有些邏輯的折返。詩學之原始意義是由文學(以詩歌文體寫就的可供表演的悲劇文類)發展而來；它的生成，建立了再現秩序的基柢，其原則並延伸至其他藝術領域。然弔詭的是，做為再現基柢範例的文學若要擺脫再現部署，必須透過從他處釋出的對於詩質素的體會——是因為藝術知識型板塊移動後，新的詮釋格局下，各藝術範疇在表現形式上被認可為一種類同關係，方使文學的特殊性得從再現霸權解脫(2011: 53)。換言之，此處的外現媒介性，折射出的是個重大的藝術知識型任務：一旦媒介間的差異消失，文學與再現秩序的依存也因此消弱。

文學從自己出走、在他處自我發現之外現媒介性，看來或許只是聊備一格的大方向提點。但洪席耶已同步另將跨媒介性寫成藝術範式移動後美學體制從整體到個別領域的形構——那是一種內蘊的雙重性、內建的斷裂

性。雖然他從未直接拉起這道線索，然而假若文學從一開始便是再現體制成立的首要範例，爾後文學的蛻變又是左右典範挪動的決定性因素，我們有理由推論，整套美學體制的雙重性形貌，其原始賦形(figure)（概念的形體）乃源自文學。

如此表述，不為牽拖任何文化史、思想史系譜，而是藉此指出洪席耶美學思想中一個特色，即不斷運用「雙重性」做為思想組織的方法：在許許多多的章節段落，他對美學知識型的陳述，都由這樣的賦形開展。本文的主張是，整體美學範式的雙重性內質其實延續、刻記著的是啟於文學的一種雙重性，指向的是文學在藝術典範交接之際所承負的知識型使命，那是個夾雜在矛盾、衝突的藝術理想當中的兩難，時間座標則是一八〇〇年前後。

## 貳、文學：跨媒介性之賦形

洪席耶曾在比較治安與政治時提過，治安是一種其中並不存在「空白」(void)或「補遺情事」(supplement)的感知分配；一切恰如其分，飽滿無虞。政治則是對如此安頓的打擾，在一個感知體系中暴露甚或植入另一個感知體系，是為「意義歧出」(dissensus)，意義的脫落(*dis-sensus*)(2013a: 44-46)。而藝術能夠參與其中，製造干擾，是因為當藝術一旦開始聚焦於可感事物彼此的對接(“a certain configuration between sense and sense”)，感知經驗的意義便不是由單一方面所掌控，藝術創作過程涉及知識與創作意圖所佈下的「知」面，而領受可感事物則多半非關知識與意圖性——此即前文所謂作品所呈現的思想與物質之間的關係(2013a: 219)。美學體制於是自始即為帶有斷裂性的構造，內部必然含攝某種他異性——洪席耶在不少著述中都強調過這一點(2007: 119; 2013b: 18)。

面對此一內建分裂，洪席耶的主張是，我們應該選擇安然棲身其中(“inhabiting the gap”)，而非抹除、縫合。值得注意的是，他給了這個「棲身於斷裂性」的動作一個特別的名字：「影像一句」(*image-phrase/la phrase-image*)(2013a: 219)。

影像一句，恰巧也是洪席耶給高達(Jean-Luc Godard)《電影史》(*Histoire(s) du cinema*, 1989-1999)的命名——更正確地說，是高達這套既巨



觀又複眼式的創造所示範的美學實踐，也可能出現在小說、戲劇、電影或攝影，也已有福樓拜等先行者(2007: 50, 46)。

影像一句，還同時是藝術秩序轉向後，新文學的名字：「新的文學——表現式文學——是由句子與影像構成的，即影像一句；影像一句帶有內發價值，能體現詩蘊」(2011: 50)。<sup>[7]</sup>

直言之，整體美學機制的賦形，是一個挾帶著他種媒介性（即影像）的文學單位（句子）。

何謂影像一句？

以他在《影像的命運》的解釋，影像一句，不是純然視覺性(the visual)與純然語言性(the verbal)的雙向交換，而是織構出美學機制基柢的兩種藝術實踐的功能性，兩者都是在回應感知分配棄絕再現秩序、共同性不再有固定法度做為框限的失序情況：「構句」，是將事物串接起來的功能，但並不編派特別的邏輯說理；「影像」功能，則是一種破壞力、顛覆力。簡言之，影像一句落實於藝術實踐，是對於物質體系、表義體系皆紛陳混亂之情況的一種適切回應：面對失序，既讓事物有機會呈顯本有樣貌，又賦之某種（不強說道理）的串連。洪席耶又說這是讓「事物各自成立」(everything hangs together/*tout se tient*)——各自成立，但也彼此並列。處理得宜，如高達《電影史》那般，套疊多重的影音藝術資料，在毫無頭緒之餘其實有跡可循（只是觀者需要大量的文化檔案輔助），其能量乃是來自讓各自獨立的感知意義系統直接碰觸甚至碰撞，而非藉由翻譯、解說。相對於影像一句，處理失當者，只是讓「事物接合在一處」(everything merges/*tout se touche*)。洪席耶列舉了兩類不可取的案例，一是他稱為精神分裂症者，表達方式自溺於混亂的世界，代表人物從波特萊爾到梵谷、吳爾芙；第二類是對於「共同體」本質主義式的迷思，以及據此生產的身體表演，是種表象的多元與共識(2007: 43-51, 55; 2003: 54-60, 65)。

「影像一句」，既不是指兩類感知資料（影像、文本），也不是指某個創作中一種功能負責對應廣義的「影像」，一種功能負責對應廣義的「文本」；「影像一句」是兩種處理感知資料的方法。在再現機制中，「文本」功能負責打理意義的合理性；「影像」功能則提供在場性(presence)，給予意義邏輯某種的實體。到了美學機制，「構句」提供意義聯結，只不過此時的聯結工

作基本上多以提供在場性的方式表現——換言之，原本再現秩序中兩種主要功能如今都轉嫁到「構句」身上。至於美學秩序下的「影像」，是在面對感知分配秩序轉換變動之際所釋放的騷動能量，在作品中具現這個攪擾力(2007: 46; 2003: 56)。

更直白地說，洪席耶心嚮往之的表達，特色頗為一致，即能夠一方面呈現立即性／無中介性(immediacy)、另一方面又呈現對於無中介性的干擾。這類似他對攝影藝術之雙重性內涵的說法：他認為，攝影若有可能從技術媒介轉化為藝術，必須能實現影像的雙面性質，一方面見證人事物身上所刻寫的歷史，另一方面直接呈顯「純可見性團塊」(pure blocks of visibility/purs blocs de visibilité)(2007: 11; 2003: 20)。一大團高純度的可見性，即觀者與外在事物碰撞時立即所得的感知資料。

如此針對攝影影像的描繪，並非特例，而是典型美學轉折後藝術實作的功課。洪席耶對於美學機制一貫的雙重性、內建分裂性形塑，點出的是藝術知識型進入新局後，無可躲避的兩難：既然新典範肯定可感事物自身即有內在的思想性值得呈顯，便也勢必迎來「可見性團塊」：「事物本身有話要說，但卻靜默無聲」(2007: 13)。

如此雙重性形構，可以歸溯至他一向也賦予新文學的雙重性賦形，而後者折射出的，是典範遷移之際位處前沿的文學所接收、承擔的抉擇難題。

一八〇〇年前後，新社會階級政治力漸次凝聚，思想家也必須面對潛在的新書寫形式可能。其時美學家拋出的選項繁多，德國觀念論脈絡中，較具代表性的黑格爾、席勒都致力發展出具有普遍性的詩學，目的是融合主觀與客觀，融合文字所創作的詩與物質世界事物內在的詩蘊。基本上，他們各有某種烏托邦懷想：黑格爾心目中的理想型是荷馬史詩，完美結合了創作能量與一個共同世界(社羣)內在自有的詩感；席勒也同樣仰望古希臘文學，嚮往其所展演的主觀感受、集體生活、共同信仰、藝術形式之間的融為一體。而在實作領域，浪漫詩人認為創作者必須同時亦是代替社羣預見整體性的先知(seer/voyant)。

此一可以統稱為浪漫主義的路線，卻無法解決一個根本的問題：若以洪席耶自行設定的論述語彙來說，則當再現機制絕然地位逐漸動搖，文學語言開始被賦予自主生命，不再依附於文類等種種制約，這樣的自由與可

能性卻也表示，新文學的工具無論如何都總是一種不足(*deficiency/défaut*) (2011: 74)，因為再無任何外緣規範來包裹表達形式與內容的充分對等，新文學所使用的語言其實無異於日常語言。

更確實地說，當時的美學辯論，已然意識到新書寫、新知識型的浮現，但浪漫派掙扎於古代的美好範式以及新形式（猶未可知）的可能，無法割斷對於語言表達純真性的執念，選擇回歸古典主義。此時，寫實小說登場，終將見證史詩的侷限及其歷史任務的終結，但小說也必須擔負新知識型的矛盾，直面要以文字書寫扮演先知角色的難處，無可避免在文字物質性中具現了如此的不可能。寫實小說也因之自始便生成於兩個相互衝突的書寫理想中，其體質從來便是某種的雙重性(2011: ch.4)。

### 參、福樓拜與無差別

相對於一般藝術史鎖定現代性的斷代公式、文學史慣常將風格革命歸功給現代主義的做法，洪席耶的典範遞嬗觀確實獨樹一幟。他對藝術現代性理論的主調——媒介特殊性——不以為然，認為那不過為了推銷藝術自主論，使藝術獨立為自外於社會性的純淨場域(2011a: 5-6; 2013b: 19-23)。他的立場是，藝術總已相互出走，因此媒介之間差異無關緊要（弔詭的是，當他提及，「〔寫實主義〕小說的勝利」在於以平扁性顛覆再現主義的「劇場式在場性典範」[*theatrical paradigm of presence*]，甚至預示了繪畫二維表面的價值定位回升(2013b: 11-12)，他其實已經無意間不斷認可了媒介具有的概念張力)。

至於他的典範說與文學現代主義定論扞格，原因是他所放眼的落點是（常理歸至再現傳統項下的）寫實主義小說，而非（形式風格反再現的）現代主義小說。

感知分配框式的解放，假使是洪席耶美學政治論的重中之重，則寫實小說是他堅信啟動、演繹這場解放的要角(2013b: 19)。但這場革命，重點不在反擬真(*resemblance*)——因為模擬論的精髓，並非擬真。前文提過，古典模擬論當中虛構性原則的核心，在洪席耶看來，並非對於現實事實的直接反映，而是故事的再現工作必須遵循必要性原則，循序行進。十九世紀寫實小說，對他而言，藉由繁瑣細節的堆疊，打亂了這個格律要求：至少從

巴爾札克開始，法國小說對「日常生活之平淡與空乏」不厭其煩的描述，連波赫士(Jorge Luis Borges)也曾忍不住批評這是種「法式病徵」(引自2011a: 130)。

巴爾札克已為藝術範式脫離再現主義開啟了局面，在主題素材上鬆綁，致力於描述可感事物之內蘊思想；此外，他也使小說世界的物件皆成為見證時代、文明的標記、化石。關於後者，雨果也有類似貢獻(2011a: 15-19)。

但寫實小說真正的大破大立，是在福樓拜手上。福樓拜作品鮮明的特色，是其基進平等論；在他筆下，一切文字皆平等，一切題材皆平等，一切表達形式皆平等，一切生命範疇皆平等(無論是屬人類的抑或是屬物的)(2011a: 8)。福樓拜也展演了，媒介特性平扁——平扁到讓人輕忽其媒介性——的文學，即能實踐洪席耶所謂的「影像一句」，乃至成為訴求五感的藝術類型之參照指標。不過，對洪席耶，福樓拜做對了的許多事中，更關鍵的，容或是在形式上挑釁再現機制中關於行動力與被動性的位階設定——這不只是創作風格的調撥，更是對於生命的詮釋的改寫，是給予生命新的形式。

假使福樓拜和他的寫實派前輩一樣，必須面對浪漫主義在先知者與寫作者之間的難題，他做的選擇是讓風格說話。他曾說過，他想寫的，是一本「關於『無』的書」(a book about nothing/*un livre sur rien*)。這本無所事事的書

不假外求，只憑靠其風格本身內部的力量而成立……，是一本幾乎沒有任何主題或者其中主題幾乎不著痕跡的書——如果可能的話。最好的書，是那些內容最少的書：表達若越能靠近思想，亦即文字若越能與思想貼合而後消失，是最理想的。……

因為這個緣故，並沒有所謂美好的主題或醜惡的主題。從純藝術的觀點，我們幾乎可以如此斷定：根本沒有所謂主題這回事。風格自身即為觀看事物之絕對方法(an absolute manner of seeing things/*une manière absolue de voir les choses*)。(引自Rancière 2011a: 115; 1998: 105) [8]

冀望使風格成為「觀看事物之絕對方法」，並非簡單的形式主義、耽美

訴求。洪席耶說，這其中真正意涵是「以事物本有的樣貌觀看它們，在它們的『絕對性』中觀看它們」：書寫的工作即是觀看，「成為眼睛」，在事物「當中」觀看它們(2011: 116)。

福樓拜這套創作理想，非但明明白白告別再現符碼系統，亦是對於具備先見之明者(*seer*)與文字工作者兩種衝突身份的回應：寫作者的工作即觀看，然此時的觀視並非由上而下，傳授普世天啟；此刻的觀看者立於事物「當中」，試圖貼合事物的思想性本貌，至絕對化境地。這意調開始參與物的世界之物的道理，拋棄再現格局中人物、個人等等單位，轉為物質單位、物理量詞：原子、振動、水滴等等。其結果，或者是個體性(*individuality*)的消失，抑或是個體性的擴張；無論如何，都是「轉變為非個人」(*becoming-impersonal*)，觀看者與被看者的位置合為一體(2011: 116-118)。<sup>[9]</sup>

成為非個人，可能體現於知識面，可能體現於感情面，都是對於事物之內在思想的回應——洪席耶又稱此內在性為「純粹觀念」(*pure idea*)，一個從福樓拜處取用的關鍵詞。<sup>[10]</sup>而小說創作者的工作，便是使其觀視之力量外加文字之力量與此純粹觀念同步，是為「創作者的居間位置」(*the poetic medium/le milieu poétique*)(2011: 119)。或可說是某種「弱媒介」。<sup>[11]</sup>

洪席耶在談述事物以幾近純粹觀念形式直面迎來時，又會強調這個強大純粹性的被動性質(*passivity*)(2011: 119)。事物本身有話要說，並且力度強勁，然而它們的發話形式卻是靜默不語。與如此感知意義系統接應的創作者，需要扮演的不是積極主動的介入角色，而是「居間」的、節制的參與者。正如洪席耶解釋「影像一句」時一再表示，「構句」固然負責串連的工作，但不主動規劃來龍去脈、起承轉合。

這是創作者流變成為某種非個人的居間功能。

這個轉化，以另一角度而言，亦是傳統上主動性、被動性價值序位的調動：居於主動位置的創作者棄守主觀意志，成為弱媒介，應接被動、靜默的可感事物。主動性、被動性如此同位，是在美學秩序才可能發生(2007: 119; 2011: 120; 2013b: 22; 2016: 8)。

但主動性與被動性的合相，另有一種表現，是洪席耶更用力著墨的。

他對古典模擬論的描述，終極重點畫在語言行動，其指向的，是亞里斯多德對（具備話語能力的）人類與（只會發出聲響的）動物的區別（引

自 1999: 1)，以及他在詩學中賦予「行動」在創作論、政治、道德層面上的絕對地位。模擬論標舉行動，即是標舉行動者：他們掌握局面的整體性，對抗命運，護持社羣建制。與之對照的，是逆來順受者，人生唯一堪稱「行動」的事例是複製生存工具以求續命(2011a: 9-10; 2017: 7-9)。可以說，洪席耶傾全力探討反再現命題，是因為在文學、藝術表達形式中窺得主動性／整體性／行動力與被動性／生命／複製之對立、以及此一對立背後的「存有論配置」(ontological distribution)(2013b: 22)。他在福樓拜等寫實派作家身上看到的，便是對再現專制的悖離：文字停駐於對「微知覺」(minor perceptions/*petites perceptions*)的大量描述，<sup>[12]</sup> 意謂著來自各方的意志、意圖(wills/*volontés*)、意義程序(significations/*significations*)都可能融入其中；行動之先決性因之被嚴重稀化，主動、被動之間再難以分別(2007: 121; 2003: 137；筆者英譯)。

這是洪席耶藝術論特出的模式：無論是觀者面對被動物時除卻自身主動優勢，遁入非個人，抑或是主動性與被動性之間的固著設計被打破，洪席耶這個環繞主動、被動的問題意識的鋪陳，經常落實於對創作的觀察——例如，在他看來，巴爾扎克對一個骨董店的巨細靡遺是對萬物平等的頌讚，雨果的巴黎下水道是讓社會階級一概失效的真相垃圾場，而福樓拜小說人物動作之毫無理由則讓「意義」這回事脫離義理構造的獨裁(2011a: ch.1)。

這是對於形式之層次轉換可能性的信任：文學表達形式的實踐，可能衝破知識型層次的侷促。

關於這一點，另外值得注意的是他藝術論中的「無差別」(indifference)賦形。這個字詞大量出現在他的論著行文中，多到反而異常平凡，但本文以為，「無差別」實為洪席耶整體藝術論一個見微知著的立論節點，其不易察覺正反映了它的基進。

首先，前文提及福樓拜之基進文學論，在各個面向操作上的平等，即是某種的「無差別」：文學語言、題材、文類、對生命範疇的看待(2011a: 8; 2013b: 50)。

其次，更重要的，「無差別」的幾個意涵又特別明確連動於他的主動性、被動性命題。以這段為例：

美學紀元的藝術意欲使藝術之全副能量與它的反面合為一體：

其反面或是不為特定理由而存在的被動存在體、微細的基本粒子、抑或是大量出現的物。我們知道福樓拜夢想寫一本沒有主題或內容的書，一本只靠作者「風格」而撐架的書。但要完成如此超絕風格，使其純粹傳達藝術意圖，唯一的可能是反面操作，是讓這本書完全沒有作者的介入，而只有空氣中揚起之塵粒的漠然(*indifference/l'indifférence*)、物的被動，無關意圖，無關意義程序。……風格之作……若要完成，唯一方法是風格本身轉為被動，轉為不可見，特意消卻它與平凡世界之間的差異(*efface the difference/annuler . . . sa différence*)。(2016: 8; 2001: 15-16；中譯根據法文)

這裏，「無差別」除了可能是物本身的無差、無感、被動，亦可能是創作端的「轉成非個人」。這些看來並未突破前文所提的說法，然其概念效應將在稍後我們處理攝影等科技媒介時格外清晰。

在洪席耶文學論、影像論中，「無差別」有時又與「平等」(*equality*)互替，讓人聯想到他政治論的關切；他也曾把民主理念總結為一種無差別的體系(2013b: 51)。不過，「無差別」在藝術論脈絡中富有更多層次的概念性，不宜全面與「平等」抑或「民主」代換：不只因為「無差別」使用的情況範圍更大；也不只因為這個詞在構造上明確是關於差異的回應，「去除一差異」，以致想像幅度長廣；更因為這個詞有更多直接與創作實作接合的點，緊扣上述形式層次轉譯的問題，以致寫實小說的無差別召喚——「任何人皆有機會體驗各種情感、悸動」，「任何人皆有可能過任何生活」(2017: 14, 15)——聽來總是如此美好的政治願景。

然不可否認，形式層次的無差別，是洪席耶文學政治論一道難解之題。<sup>[13]</sup>他的立論方式，使十九世紀寫實小說的知識型標竿意義得以醒目，但也正因他必須毫無保留地捍衛各形各式的無差別（題材、類型、文字、情節細節、創作者位置等等），難免需要接受關於文學式民主(*literary democracy*)之效力的檢測。不只小說世界，現實政治場域也有應接不暇的魯道夫，贏者全拿；查理·包法利縱使在知識型層次以其新視野完勝，畢竟粉身碎骨，死路一條——或說，查理即便在「非個人」層次以生命經驗的豐碩勝出，但以「個體」、「個人」層面而言未必真得頓悟（見注解 10）。但我們也可以說，洪

席耶對「無差別」毫無條件地堅持，必須如此，才可能張開最大的網，等待來自任何方向的頓悟，據以促動新的思想變革。<sup>[14]</sup>

## 肆、科技媒介與無差別

在他多樣的「無差別」證例中，其實還另有一項：電影、攝影鏡頭之被動性。在形式層次面臨的阻滯，在此將轉往媒介層次。我們會發現，洪席耶繼續申論藝術領域相互對視、接力、出走自己，完成彼此領域希冀完成的工作。但鏡頭的無差別並不直接等同上述福樓拜「絕對風格」所示範的隱去主觀身份的創作端，因為涉及的科技媒介帶出了不同問題——而洪席耶在此也會無意間一再指認媒介的差異。

洪席耶曾經如此比較電影與文學、繪畫之間的分別：畫家、小說家必須自己扮演「轉成被動者」的工具，亦即「主動地」將自己轉化為「被動的」弱媒介；但在電影，機械鏡頭無法再使自己轉為被動，因其本質就已是被動。換言之，電影以其技術機器體質，直接化身、具現(*literally embod[y]/l'incarnation littérale*)了被動與主動的集合：鏡頭自動之眼的被動性與創作者的主動性(2016: 9, 117)（不過這個提法仍不會違反他堅持的藝術領域無差異立場：這些藝術類型想做的事目標相同，只是在媒介關係此一次要問題上有所差異）。

他對攝影也提過近似看法，延伸、翻轉論者（如夏弗希[Jean-François Chevrier]）所謂攝影「貧乏的本體」(*impoverished ontology*)之說，認為攝影若因其技術的特殊性而並未具備特屬攝影的本體一致性，它反倒因此「讓自己去成就其他藝術領域對於藝術的理念」：「攝影的貧乏讓它有機會承納非藝術(*non-art*)，這個理念在文學或繪畫都只能靠藝術方法特意模仿才能達成」(2009b: 12, 13)。

電影、攝影都因其機械技術性而可能為其他藝術目的服務，不過洪席耶對此一問題，在電影論中只點到為止，因電影創作在他看來牽扯面向複雜（例如電影工業對於創作的干預，使電影體質徘徊在美學體制與再現體制兩端）；但在攝影論中，他倒是難得地發展了關於媒介問題的細部討論。

在一篇短文〈「媒介」所指為何：以攝影為例〉（“*Ce que ‘medium’ peut vouloir dire: l'exemple de la photographie*”）中，<sup>[15]</sup> 洪席耶曾分析「媒介」三



大不同定義。第一是字面義：媒介是為達目的所使用的方法。第二種定義，是由葛林柏格式現代主義論所延伸：媒介即為定義藝術本質的物質基底。洪席耶認為後者又有兩種截然不同的理解方式。根據第一種理解，藝術之所以為藝術，是在它擺脫了模擬任務之時，亦即當它唯一的工作是藉由其物質基礎而執行其自身理念之時。但另一種推論亦言之成理：藝術之所以為藝術，是當媒介的物質限制將藝術從它自身解放出來，從「創作藝術」的意圖中解放出來。由此觀之，「媒介特殊性」之說的擁護者只照顧到第一種推論，使藝術脫離模擬之工具性目標，卻未想到，一旦將媒介技術的重要性推至極致，反而突顯出技術(*tekhnè*)的兩種不同邏輯：其一，技術是某種藝術理念的執行中介；其二，技術唯一服膺的是媒介物質面的法則，即「非關藝術」之法則。於是，洪席耶指出，「媒介特殊性」理論其實說了兩件事：藝術之為藝術，是當它「只能身為藝術之時」；另一方面，藝術之為藝術，是當它「不只是藝術之時」(2008: 1；作者加標重點)。

如此看似對立的軸端，洪席耶將其揉合為「媒介」的第三重定義：假若我們要讓這兩種立場皆能成立，條件是藝術的生產歸屬於某個特定的「感知場域」(*milieu sensible*)，在其中，何者為藝術以及何者不是藝術的界線是模糊的(2008: 1)——換言之，前述對立立場若要共存，前提是出現一種感知場域，已將藝術、非藝術的分界打亂。此處為行文順暢，將 *milieu* 譯為「場域」，但原文即上文討論的「居間」，與「媒介」原意相通(見注解 11)：「媒介」於是也可能指稱一種由感知經驗所組配而成的場域。而此一感知場域又有一體兩面：特定藝術機制(*dispositif*)之實作、演繹(*performances*)會被認為此一場域的一部分；同時，這些演繹亦有機會成就、模造這個感知場域。除此之外，如此理解下的媒介，亦「使得『忠於其媒介』的藝術演繹得以對應於一個新的經驗場域，意即一個新的技術世界，而此技術世界同時是個新的感知世界以及新的社羣」(2008: 2)。<sup>[16]</sup>

第三層意義格外值得一書，因為這是洪席耶難得給予「媒介」創造性身份的時刻，且此處「感知場域」幾乎便是「藝術體制」之同義詞：「關於媒介的思考，同時也就是關於藝術的思考，思考的是關於藝術所參與形塑的感知經驗」(2008: 4)。在其他地方，媒介角色僅止於藝術體制對藝術創作方法及藝術可被辨識之形式規範化過程發生的場地(2007: 75-76)。但在「媒

介」)一文,媒介罕見地具有主動改寫現有藝術體系的能動性。這裏,攝影又具有特殊的地位。

攝影在此得天獨厚,乃因為它的本體即為一種模擬、再現的技術媒介。上述技術足以攪動藝術屬性的兩種不同邏輯,也在攝影表露無遺:其中一種可能是,攝影純粹擔負工具功能,為任何創作理念服務;另一可能是,攝影能執行再現工作,這在過往是藝術的任務,而今由技術媒介承接,也意謂著技術從此再無創作藝術的使命。直言之,攝影之為模擬的技術,一方面可讓藝術從模擬框架中解套(藝術不再需要負責再現工作),另一方面其實也讓模擬從藝術框架脫離(從此再現不一定要與藝術扯上關係)(2008: 2)。

這牽涉了攝影理論中的經典議題,機器之「自動性」(automatism)。洪席耶輕巧避開相關辯論的路線纏鬥,改由兩套例子導出他認為問題的核心。上述兩道邏輯,若體現於作品,他認為一端標示攝影鏡頭之非個人屬性可能成就的藝術性,攝影影像為我們發現嶄新的感知世界,代表性作品包括巴薩伊(Brassaï)拍攝的巴黎夜色、曼雷(Man Ray)製作的感光影像、富勒(Lois Fuller)光之舞所留下的照片等等;在另一端,則攝影鏡頭單純觀察、記錄、解讀,例子包括班雅明(Walter Benjamin)喜歡討論的紀實攝影家亞傑(Eugène Atget)、桑德(August Sander)。這些舉例都合情合理,但特別的是,無論哪一種操作,洪席耶認為它們抵達的結果是一樣的,都是技術的無差別化(*indifférenciation*):在第一類,技術的無差別意指這些攝影作品能完成的工作與阿波里奈爾(Guillaume Apollinaire)的圖像詩或薄丘尼(Umberto Boccioni)的未來派畫作有異曲同工之妙;在第二類,技術的無差別指的則是技術層級的問題終將退居次要,因紀實影像更首要的工作在於訓練對於可感世界之新的判讀方式(2008: 2-4)。

這裏,乍看仍回到我們一開始的理解,即洪席耶認為大範圍的藝術類型意欲完成的工作是沒有分別的,而媒介之物質性、技術性並不影響大局。

事實是,特別以攝影為例,洪席耶已然不經意確立了科技媒介為藝術美學秩序帶來的嶄新格局。他的藝術、文學論創見在於為我們指出了,寫實小說所能實踐的影像一句,不受限其平面性本體,反而預示了仰賴其他媒介的後來者值得努力的方向;本文也以為,他整體美學論的內蘊矛盾形構有其文學史淵源。然而,正因他的美學論理想紮紮實實聚定於主動性、被

動性界線的破除，如他自己已經表明，這一點上，現代科技可成為主動性與被動性同位的承載體，且攝影的無差別又使它能夠將非關藝術的範疇納入。可以說，模擬與藝術的關係，在攝影處再度被翻攪一遍，只不過，攝影鏡頭以其明確的機械本體，翻騰的程度是有別於——甚且超過——文字的。

這些論法，將再度引出「無差別」命題。他曾在另一篇短文，〈關於攝影影像的筆記〉(“Notes on the Photographic Image”)，透過艾凡斯(Walker Evans)照片《廚房牆面》(*Kitchen Wall*, 1936)，對此有一番發揮。照片攝於阿拉巴馬州一個破落農戶，簡陋木牆上，沒有廚櫃、架具，只有幾根木條平行釘於牆上，充當吊掛空間。照片原為經濟大蕭條期間攝影師受政府「農業安全計畫」委託所拍攝，然在紀實之餘，畫面中寥寥瓶罐、刀叉與木條間卻組合出意外的美感。

美學性格與紀實任務之間如何協調——洪席耶的處理方式，是繞道兩位美學理論家對類似的「被動性」、「漠然之物」題材的論法。一邊，是黑格爾評析穆里歐(Bartolomé Esteban Murill)一系列以乞丐兒童為主題的畫作：黑格爾讚美畫面中流浪街童對外在世界的視若無睹，自得其樂。另一邊，則是當代藝術史學者弗列德(Michael Fried)著名的「反劇場性」(anti-theatricality)理論：弗列德曾在其美術史中主張，歐洲繪畫現代性成形的一個重要表徵，是畫作內人物看來都凝神投注於某件事，旁若無人，沒有著意經營的展演性，而此反劇場特質給予畫作某種內部的完整性、有機質地(Fried 1980: ch.1)；稍後，他將同一套定理應用於對當代攝影的解讀，把諸如沃爾(Jeff Wall)的仿靜止場面(tableau)作品視為此一反劇場性脈絡的延續，而照片中人物對周遭視若無睹，給予觀者的是生活之日常性(生命的本樣)，這亦是現代風格的重要符徵(Fried 2008: ch.3)。洪席耶認為，看似雷同的兩組說法，有著根本的差異。弗列德所頌讚的當代攝影，其專注其實已逐漸墮入「沒有能力觀看，也沒有能力感覺到被看」：沃爾經典的攝影作品《晨間打掃》(*Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999)，畫面中的清潔工看來對外在世界渾然未察，顯然也無感於當時室外灑下的溫暖晨光；又或者顧爾斯基(Andreas Gursky)的《香港證券交易所》(*Hong Kong Stock Exchange*, 1994)亦有類似效果，其表面的「客觀性」(objectivity)實已到了幾近機械化的程度，人物題材的內涵已被掏空，其剩

餘意義只是被安排在哪個特定空間位置，至於他們在專注於甚麼、他們是誰，絲毫無關緊要(2009b: 14)。相較之下，穆里歐畫中乞童無憂無慮的神情，曾引發黑格爾論道，「看到這樣的少年，我們的感覺是，他們眼前任何未來都是可能的」(引自 2009b: 15)。這是令人納悶的評語，似乎輕忽了無憂片刻之外、社會階級之無法流動。但洪席耶附議黑格爾的論點，認為穆里歐畫作中的毫無作為(inactivity)氛圍，其實是將主動性、被動性這樣勾連於僵固階級世界觀的對立關係「予以懸置」。換言之，穆里歐的乞童系列提陳了一種新的「美學」(aesthetic)姿態，「使社會階級與藝術階級紛紛失效」(2009b: 14)——而此處「美學」更適切的意涵自然是其字源本意，「感知」。<sup>[17]</sup>

這裏，洪席耶介紹了一種美學觀，並非狹義的藝術創作，而是一種「能力」、一種「企圖」，是「生命卑微之人事物將藝術引進自身感知生活的嘗試」。此種能力或努力，顯現於艾凡斯鏡頭所見證的農家廚房。我們無從得知，那是否是種自覺的美感安排，或純屬巧合，照片也無法即刻提供圖像背後農家的生存掙扎。但若從一開始便堅持以純藝術眼光賞析，也失之盲目。《廚房牆面》這樣的照片顯露的是，在(意志／意圖無法明確的)攝影師與(意志／意圖無法明確的)農家主人生活物件的相遇之下，平凡生命感知能力之可能性干擾了藝術的純粹，亦即從純藝術領域抽煉出一種美感，其來源(能動者)本不歸在藝術項下；在此同時，這些被動、漠然的生命也因之將自己從制式的社會身份邏輯(一種服膺立即辨認的邏輯)抽離開來。這當中，「無差別」出現另一種證例，即藝術的特殊性被解除(despecification)。而攝影做為藝術，其獨特之處便在於成就、承載了藝術獨立性與被攝主體美感能力的相合——或說讓非藝術領域事物亦有機會成為藝術(而其方式是消除藝術的特殊性)。攝影是為藝術的另一意涵在於它「參與了某個感知場域的構築，而此感知場域範疇又大過其藝術本身」(2009b: 13, 15)。

洪席耶說，在聯繫藝術與非藝術範疇這件事上，攝影是具有示範性的。

這種討論中，洪席耶原不以為意的媒介技術問題有必要得到應有的關注：各藝術領域冀望達致的境地或許殊途同歸，但假使藝術框範可因新元素注入而隨之質變，則現代科技媒介帶來的數量層面變化，即是一種質變，足以改動感知共同性之形塑條件；攝影、電影能夠呈顯「純可見性團塊」的量與程度，是不容忽視的。

## 伍、外現媒介性

本文並未糾結於洪席耶藝術知識型理論粗略分段法的合理性，不只因為此種做法並非史無前例（從黑格爾對史詩的談法，盧卡奇(Georg Lukács)的史詩、小說對比，到席勒的純真詩學(naïve poetry)、感傷詩學(sentimental poetry)比較，都是典範），更因為洪席耶如此操作確實打開了一種積極的藝術與政治之聯結可能：藝術以其使用感知資料的方式，協助破解主動性、被動性位階專橫，使政治共同性之結構有變化、動彈的契機。如此執著，解釋了他簡單的知識型切分法，也解釋了他的媒介無差異堅持：無差別，不僅是其美學理念之內容，也不僅是此一理念應用範圍之形式，更是他身為理論者自身的方法論原則。

除了前述個別事例所展現的媒介特殊性有必要得到理論家更多的尊重，他的媒介無差異論，我們若順勢推之，得到的是與本文立場相符的主張。可以說，洪席耶並非真的在談，哪一種媒介領域與哪一種之間有著點對點的應合，而是它們都在朝向某一內涵靠近；福樓拜未必真在實務上驅策了攝影、電影，而是率先實踐了藝術如何具現無差別世界。於是，當他在談藝術領域的彼此類同，真正的重點，與其說是判定誰做為誰的源起、誰接了誰的力，不如說是突顯了美學秩序下的藝術實踐某種意義下都要離開自己，方能被清晰辨識，其屬性總要在其他藝術媒介才能透徹。

這或許正可做為比較方法、跨領域研究之本然態度：跨領域研究的基進意義，不是本位主義式的放眼他方，而是首先離開自己，離開本屬的系統，如此，才有機會透見，與可見感知團塊——他又曾稱其為「無聲的話語」(2007: 13)——對接的適切方式，容或是同樣以「無聲話語」形式看待藝術實踐本身。

「無聲話語」如此雙重性內質，指向的是洪席耶筆下美學體制從整體到個別媒介都頗為一致的概念意象：無論是美學體制因含納不同感知意義系統而產生內蘊他異性，或是「影像一句」做為兩種藝術操作功能性之組合，抑或是攝影做為藝術與技術之間、或藝術與非藝術美學能力之間的橋接，諸多內裏斷裂形構，在在具現了洪席耶美學論對於傳介性的觀照，這意謂對「物質立即性／無中介性」提法之認識論基礎有所質疑。這是他並未自我宣傳但其實構成他美學觀基柢的重要媒介性概念。

「無聲的話語」或可謂洪席耶媒介性理念的核心賦形。這是他最早完整陳述藝術美學轉向的文學專論的標題，典故有多處來源。其一，柏拉圖曾稱呼書寫為「靜默的圖畫」；相對於說話（尤其是導師口中發表的言談）擲地有聲、教化人羣，書寫無法掌握特定受話對象，效用堪慮(2011a: 12)。其次，洪席耶曾引述維柯(Giambattista Vico)對於「邏輯」(logic)一詞來源的解釋，溯源之下發現了箇中奧妙：「邏輯一字源於希臘文 *logos*，原意為故事(fable)，在拉丁文為 *fabula*，爾後在義大利文轉為 *favella*，意指話語。在希臘文中，故事又被稱為 *mythos*，神話(myth)，而由此又衍伸出拉丁文的 *mutus*，無聲(mute)，這是因為在沒有語言的無聲年代，話語是以心理語言(mental language)的形式而出現。……由是，希臘文中的 *logos* 同時意指文字與觀念」(引自 2011: 58；刪節號為原文所有)。換言之，為數千年西方思想打底的邏輯、文字／觀念，其初始的想像亦有一塊保留給了靜默無語。

「無聲的話語」至少還有個重要的出處，是布朗修(Maurice Blanchot)的《將臨之書》(*Le livre à venir*)。洪席耶曾引述道：「對那些有能力穿透文學者，每部文學作品猶如一豐富的安靜歇息之所……。一旦文學……停止說話，這世界將少了這份安靜」(Blanchot 298; 引自 2011: 32)。

文學即使說話，也是安靜無聲的。然一旦文學不再發話，這世界損失的極可能是一份帶著真相的沉默。

此處的「文學」，自然能夠替換為任何願意出走自己的藝術表現。

◎本文初稿曾受邀於二〇二〇年八月二十八日發表於臺北市立大學英語教學系，感謝當天在座學者的提問與回應。文章主要參考英譯本，若英文無法一目了然，附加法文原文以供比對時，法文一律斜體表示；英譯本如不盡理想，筆者則自行提供英譯。又，為使頁面看來輕省，文章在括弧中提供洪席耶引文出處時一律省去姓氏。國內對洪席耶美學與政治論的鑽研，已有相當的積累，與本文較為相關者，可參考下列論著：

黃建宏，〈《影像的宿命》研讀報告〉，英文文學與文化資料庫：

資料彙整／理論家／洪席耶(english.fju.edu.tw/lctd/)(2009)。

李鴻瓊，〈純真美學：代現、全球、無所從來〉，《英美文學評論》no.17 (Mar. 2010): 1-29。

林淑芬，〈創作論：洪希耶的歷史與政治書寫〉，《中外文學》43.4

(Dec. 2014): 17-58。

劉紀蕙，〈政治的起點與歧見的理性：《歧見：政治與哲學》導讀〉，英文文學與文化資料庫：資料彙整／理論家／洪席耶(english.fju.edu.tw/lctd/)(2009)。

孫松榮，〈間隔性影像的寓言：論賈克·洪希耶的電影美學命題〉，《文化研究》no.10 (Spring 2010): 37-68。

楊凱麟，〈《美學及其不滿》導讀〉，英文文學與文化資料庫：資料彙整／理論家／洪席耶(english.fju.edu.tw/lctd/)(2009)。

張小虹，〈運動齊物論：物一件與民主〉，《中外文學》46.3(Sept. 2017): 17-53。

至於國外的洪席耶研究，近幾年已開始關注其文學論，例如

Grace Hellyer & Julian Murphet (eds.) *Rancière and Literature* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).

或重要學刊《小說》(*Novel*)所製作的專號：

*Jacques Rancière and the Novel. Special issue. Novel: A Forum on Fiction* 47.2(2014): 187-346.

但甚少討論媒介性與跨領域問題者。

## 註 釋

1. “The sensible”除了直指「可被感受之事物」，也指涉「意義與意義之間的關係形構，對於可感事物之意義理解」(“a certain configuration between sense and sense, a certain sense of the sensible”)(2013a: 219)。
2. 葛林柏格對現代主義繪畫的說法，可參見他〈現代主義繪畫〉(“Modernist Painting”)一文——在他看來，自覺於繪畫之扁平性的現代主義藝術，至少從馬內(Édouard Manet)便已開啟。
3. 事實上，洪席耶的確經常以看來無異於一般媒介交流研究的筆調談述藝術領域的關係：例如，電影被期待實現文學百年來企圖直接呈現世界的夢想(2014: 10-11)；寫實文學模仿了荷蘭畫作對細節的執著(2007: 14)；布列松從塞尚(Paul Cézanne)處習得萬物平等的觀念，而做為他的電影改編基礎的小說本身則使用了電影式的場面調度(2014: 44, 47-48)；艾森斯坦(Sergei Eisenstein)剪接技術補充了繪畫技術的侷限(2009b: 12-13)，等等。類似段落隨處可拾，但本文感興趣的是他具開創性的其他處理方式。Ethos 本意為「居所」，引申後意指一個羣體的習性、性格。洪席耶給這個字下的定義是「個人與共同體之存有方式」(2013a: 192; 2013b: 16)。

4. 《無聲的話語》法文版出版於一九九八年。後來也對藝術美學體制做了重要導介工作的藝術論《感知分配》(*The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible/Le partage du sensible: Esthétique et politique*)與《影像的命運》(*The Future of the Image/Le destin des images*)則分別出版於二〇〇〇、二〇〇三年。儘管時間差距不大，意謂他可能同步在發展這些想法——確有學者指出，他至少一九九七年開始便在講學時使用「藝術的美學體制」一詞(Rockhill 179n19)——然而於篇幅、於結構完整度，他在早期文學論中的闡釋都勝過後來以訪談或個別文章呈現的藝術論，使得這個時間差仍有些許意義。
5. 洪席耶在不同階段於詞語上略有調整。在《無聲的話語》談及兩大藝術範式，用的是「創作論」(poetics)，或「系統」(system)、「秩序」(order)，偶爾才用「體制」(regime)以及「典範」(paradigm)；且後來被稱為「美學體制」者在此的名稱是「表現性的創作論」(poetics of expression)或「反再現的創作論」(antirepresentative poetics)。他在後來的著述，在宏觀討論美學時較為統一地使用「體制」一詞，但在文學論、電影論仍常使用「秩序」。
6. 洪席耶一度曾列出第三種藝術體制，他稱之為柏拉圖(Plato)思想中影像的倫理體制(ethical regime of images)。但嚴格來說，那是柏拉圖對他排斥的繪畫、詩歌、劇場所下的反面定義；他將「藝術」(art)視為一種不足取的模擬，而他在意的是創造事物的方法、「技藝」(arts)(2009: 64-65; 2013b: 16)。洪席耶提及柏拉圖系統時，總是簡扼過場；在他最深入的幾處典範遞嬗論述中，重心都明確是再現、美學兩種創作論或藝術體制的比較(2007: ch.5; 2011: ch.1-5; 2013a: ch.14)。柏拉圖在洪席耶美學思辯場域確有一席之地，不過是展現在其他方面：其一，洪席耶對藝術體制的定義環繞著「創造事物的方法」，這即是柏拉圖對技藝的定義；其二，他常提到，柏拉圖遺留了一樣資產給亞里斯多德，牽動後者所擊劃的再現秩序，即一種「好的模擬」，一種身體展演所表徵的共同體生命力(2011: 96; 2013b: 8-9)。第二點尤其是洪席耶經常提出做為論證判準的要項：例如他在批判葛林柏格派現代主義論時便指出，繪畫史上從執迷於線性透視三度空間到認可、發揚畫布二度空間物理性，其中輔助打造三度空間的技術說穿了正是在追求柏拉圖所高舉的在場性，因此，二度空間扁平特性所戰勝的，不是媒材，而是口說故事所象徵的行動力(2007: 75; 2013b: 10-11)。
7. 本段譯為「文學」處，在原文做「詩」(poetry/*la poésie*)，但不能與亞里斯多德式「詩學」(poetics/*la poétique*)混為一談。這裏前後文學例是雨果、福樓拜的小說，談的是新體制的文學，以「詩」稱之乃為突顯其為詩蘊本質的靈活體現。
8. 中譯直接根據法文，與通行英譯本略有出入。本段出自福樓拜一八五二年一月十六日寫給情人葛蕾(Louise Colet)的書信，見證了《包法利夫人》(*Madame Bovary*)創作初期作者的寫作反思。完整書信原文見 Flaubert



- 1852。
9. 洪席耶在此將福樓拜「感覺者與感覺合一」之境地以及對「空」的肯定並置於史賓諾莎(Baruch Spinoza)、叔本華(Arthur Schopenhauer)哲學、甚至佛學的高度(2011: 117-121)。他的用詞、說法乍看之下契合近年熱鬧的物質轉向，不過他的提陳方式自有其細膩之處(時間點也早於不少當紅的新物質主義理論)。首先，他的若干立論組織靈感、關鍵詞語係直接取自福樓拜：不只福樓拜自陳的文學想望，亦包括其小說段落(「原子」、「振動」、「水滴」、「非個人」等，分別出自《聖安東尼的誘惑》(*The Temptation of St. Anthony/La Tentation de saint Antoine*)、《包法利夫人》)。其次，他不會單純擁抱無中介的物質、感覺資料(percepts)，而總是提示在立即經驗中的傳介性。
  10. 「純粹觀念」來自《包法利夫人》初稿中一個片斷，是愛瑪自殺後，查理與妻子的婚外情對象魯道夫不期而遇時，由第三人稱敘述者(替代查理觀點)對魯道夫下的評語：魯道夫這種人不會懂得何謂在愛情面前沒有自我，不可能體會，激情吞噬情緒的程度何以「幾乎猶如純粹觀念的被放大、被非個人化(impersonality)」(引自 2011: 119)。這個段落最終並未出現在小說正式版本(1998: 182n9)，但洪席耶曾在《無聲的話語》中特別摘選，給了十分動人的分析：在小說情節世界，戴綠帽的丈夫全盤皆輸，人生勝利組情夫全身而退；然若以藝術知識型觀點來看，魯道夫不過是舊式創作論裏懂得拿捏「命運」這個文化籌碼、靠著「我思」鞏固「我在」的僵化人物，查理則是新創作論的典型，體悟過非個人化之事物的暴烈強度(2011: 119)。
  11. 此處譯為「居間」者，以及前幾段用的「當中」一詞，原文是 *milieu*，本意為「居中」，現代定義「周遭、環境」。雖然英文也有這個從法文借來的詞，但《無聲的話語》英譯本選擇譯做 *medium*，是十分適切的，因 *medium* 字源正是「中間」，與 *milieu* 相通，恰好引出洪席耶對於傳介問題的重視。且洪席耶自己在引申媒介意涵時便曾將其理解為 *milieu* (詳見下一節的討論)。
  12. 在此特別感謝審查人之一提供的訊息——即 *petites perceptions* 原典為萊布尼茲(Gottfried Wilhelm Leibniz)——以及建議的譯詞。本文另有 *un livre sur rien* 與 *indifférenciation* 譯法皆參考審查人意見而修正。
  13. 必須強調的是，本文以「形式」理解「無差別」之行使層次，突顯不同範疇不同證例(*instantiation*)之間的類同，這不應與亞里斯多德思想中對形式、物質編排的高低位階混淆——在其形上學中，形式為物體的法則，(主動地)將(被動的)物質統籌起來。洪席耶在解釋再現主義之主動性、被動性配置時，說法上偶爾確實遙指這樣的典故(2016: 117)。
  14. 「無差別」之問題意識範圍大於「文學式民主」，但在討論概念之效力時，兩者會遭遇的質問應是類似的。洪席耶曾多次談論，文學民主與政治民主並無法等換(2011a: ch.1, ch.2; 2017: ch.1)。若以他能在魯道夫、查理身上看見舊知識型到新知識型的交替，並肯定後者，理論上他對於從

文學世界到文學以外世界的延伸是有所期待的；但他對於文學民主能否嫁接為政治民主能量，語氣卻常顯遲疑。這一點引人好奇，宜與他文學論其他議題一併討論，尤其是他一向賦予文學的「矛盾」形構——畢竟矛盾可能代表相衝突之力場的共存。這部分資料頗為豐富，值得細細追究（例如，關於文學呈現的矛盾，可參見 2004: 71-93; 2018）。限於篇幅，本文目標僅止於爬梳他的跨媒介思維。

15. 本文有英譯本（見 2011b）。英譯本將原文 *technique* 一詞一概譯為 *technology*；但原文其實另外也使用了狹義的「科技」(*technologie*)一詞。
16. 此處 *milieu* 原譯為「環境」，改譯為「場域」為第二位審查人的建議，特此致謝。
17. 〈筆記〉一文部分內容與收錄於《被解放的觀眾》(*The Emancipated Spectator*)的一篇文章重疊(2009a: ch.5)。此外，洪席耶曾專文討論黑格爾如何藉由評析穆里歐而處理十八、十九世紀之交美術機制的革命(2013: ch.2)。

## 徵引文獻

- Blanchot, Maurice (1999) *Le livre à venir* [1959] (Paris: Éditions Gallimard).
- Flaubert, Gustave (1852) "Correspondance 1852." *Centre Flaubert*. Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter, Université de Rouen, n.d. (flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/52a.html).
- Fried, Michael (1980) *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press).
- Fried, Michael (2008) *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven: Yale University Press).
- Greenberg, Clement (1982) "Modernist Painting" [1961]. Francis Frascina & Charles Harrison (eds.): *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (New York: Harper & Row), 5-10.
- Rancière, Jacques (1995) *La Méésentente: Politique et philosophie* (Paris: Éditions Galilée).
- Rancière, Jacques (1998) *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature* (Paris: Hachette Littératures).
- Rancière, Jacques (1999) *Disagreement: Politics and Philosophy (La Méésentente: Politique et philosophie)* [1995]. Trans. Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Rancière, Jacques (2000) *La partage du sensible: Esthétique et politique* (Paris: La fabrique éditions).
- Rancière, Jacques (2001) *La Fable cinématographique* (Paris: Éditions du Seuil).
- Rancière, Jacques (2003) *Le destin des images* (Paris: La fabrique éditions).
- Rancière, Jacques (2004) *The Flesh of Words: The Politics of Writing (La chair des*

- mots: Politiques de l'écriture*) [1998]. Trans. Charlotte Mandell (Stanford: Stanford University Press).
- Rancière, Jacques (2007) *The Future of the Image (Le destin des images)* [2003]. Trans. Gregory Elliott (London: Verso Books).
- Rancière, Jacques (2008) "Ce que 'medium' peut vouloir dire: l'exemple de la photographie." *Appareil*, no.1: 1-11.
- Rancière, Jacques (2009) *Aesthetics and Its Discontents (Malaise dans l'esthétique)* [2004]. Trans. Steven Corcoran (Cambridge: Polity Books).
- Rancière, Jacques (2009a) *The Emancipated Spectator (Le spectateur émancipé)* [2008]. Trans. Gregory Elliott (London: Verso Books).
- Rancière, Jacques (2009b) "Notes on the Photographic Image." Trans. Darian Meacham. *Radical Philosophy*, no.156 (Jul./Aug.): 8-15.
- Rancière, Jacques (2011) *Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics (La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature)* [1998]. Trans. James Swenson (New York: Columbia University Press).
- Rancière, Jacques (2011a) *The Politics of Literature (Politique de la littérature)* [2007]. Trans. Julie Rose (Cambridge: Polity Books).
- Rancière, Jacques (2011b) "What Medium Can Mean." Trans. Steven Corcoran. *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, no.11: 35-43.
- Rancière, Jacques (2013) *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art (Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art)* [2011]. Trans. Zakir Paul (London: Verso Books).
- Rancière, Jacques (2013a) *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Ed. and trans. Steven Corcoran (London: Bloomsbury Academic).
- Rancière, Jacques (2013b) *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible (Le Partage du sensible: Esthétique et politique)* [2000]. Trans. Gabriel Rockhill (London: Bloomsbury Academic).
- Rancière, Jacques (2014) *The Intervals of Cinema (Les écarts du cinéma)* [2011]. Trans. John Howe (London: Verso Books).
- Rancière, Jacques (2016) *Film Fables (La Fable cinématographique)* [2006]. Trans. Emiliano Battista (London: Bloomsbury Academic).
- Rancière, Jacques (2017) *The Lost Thread: The Democracy of Modern Fiction (Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne)* [2014]. Trans. Steven Corcoran (London: Bloomsbury Academic).
- Rancière, Jacques (2018) "Auerbach and the Contradictions of Realism." *Critical Inquiry* 44.2: 227-241.
- Rockhill, Gabriel (2011) "Through the Looking Glass: The Subversion of the Modernist Doxa." Introduction. Rancière 2001: 1-28.

## 摘要

這篇文章希望從文學視角開展法國哲學家洪席耶筆下的跨媒介概念，進而重探他的藝術論述。對電影、攝影、造型藝術皆曾提出精彩創見的洪席耶並不格外重視媒介；他在著述中談及媒介，意義多半止於技術層次，不以媒介為藝術變革的決定性因子。本文則嘗試將媒介概念從他的藝術論中搶救回來，並且申論，洪席耶其實發展了饒富理論力度的跨媒介觀：我們若細究他討論幾大影像藝術的說法，會發現其中頗為一致的將個別創作類型之屬性皆導向文學——尤其是福樓拜這位演出了藝術知識型典範轉折之指標性人物——的做法。此外，他在討論攝影、電影的機器之眼時，事實上開發了具有積極意涵的媒介論，緊緊著他文學觀中一個關涉文學政治性的靈魂概念，「無差別」。洪席耶發表過豐富的文學論著，然國內外現有研究尚未充分關注他的文學論在其整體美學論之啟示與形構意義。本文一方面冀望整理他的跨媒介思維，另一方面亦期待藉此窺看他的文學主張於其藝術立論的關鍵位置。

關鍵詞：洪席耶、媒介、無差別、藝術的美學體系、福樓拜

## Rancière and Intermediality

Chen Chun-yen  
National Taiwan University

### ABSTRACT

This article revisits Jacques Rancière's politics of aesthetics by broaching his conceptions of medium and, further, broaches his concepts of medium by reexamining his writings on literature. On the face of it, Rancière does not think highly of medium: for him, medium is nothing other than the material support or technicalities of an art practice and is never the primary engine in an artistic revolution. This article argues that Rancière has in fact developed illuminating propositions on mediation and intermediality. The former is instantiated in the figure of inner rupture in his account of what he calls the aesthetic regime of art, namely, the order of art practices veering away from the hierarchy-driven representative (or representational) order. The latter, his thesis on intermediality, takes hold in his claim that all arts in the aesthetic regime look to or borrow from one another as they all

gesture toward breaking free from the representative regime. This article hopes to show that the true insight of these propositions can be best elucidated in his writings on literature, not least because Rancière posits the realist novel and the work of Gustave Flaubert in particular as the epitome of the aesthetic order in demonstrating an art practice of no hierarchy. On the other hand, the article will revise the superficial sense of *intermediality* and suggest that the arts' referring to one another in Rancière's politics of aesthetic in effect materializes as a departing from oneself, or what we may call *extra-mediality*—that is to say, the very ontology of medium lies in its taking leave of itself.

**KEYWORDS:** Jacques Rancière, medium, indifference, the aesthetic regime of art, Gustave Flaubert