

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 何謂美學？

What Aesthetics Means?

doi:10.6752/JCS.201209_(15).0020

文化研究, (15), 2012

Router: A Journal of Cultural Studies, (15), 2012

作者/Author : Jacques Rancière;關秀惠(Hsiu-Hui Kuan)

頁數/Page : 338-349

出版日期/Publication Date :2012/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_\(15\).0020](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0020)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



論壇

《文化研究》第十五期（2012年秋季）：338-349

何謂美學？

What Aesthetics Means ?

Jacques Rancière

關秀惠 翻譯

Hsiu-Hui Kuan

今日我想要來談談我對「何謂美學」的概念式理解。這概念包含了美學與政治關係之間的某種觀念，此觀念與上一個世紀占據支配位置的反美學潮流不同。上個世紀對美學傳統的批評有兩個衝突的面向：其中之一是取消了現代主義傳統的特徵；80年代「後現代轉向」開始初期，數篇與藝術自主性觀念和自發性藝術顛覆性力量的信念斷裂的文章被總收錄在哈·佛斯特(Hal Foster)編輯的《反美學》(*Anti-Aesthetics*)一書裡。現代主義觀念的取消，使得康德和其門徒以降的美學傳統的批評範圍被拓展了。先前藝術與美學判斷的絕對性被從社會和哲學角度而來的觀點所替代。皮耶何·布迪厄(Pierre Bourdieu)的《區分：社會判斷的批評》(*Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*)即指責了康德美學判斷中的「無利害關係」(disinterestedness)觀念。他認為，每個階層的品味都受其所處生存心態(ethos)之支配。對美的無利害關係判斷是哲學的假象，掩蓋了所謂無利害關係的品味，事實上是因為具有「文化」資本，才能想像其品味超越了階層的區分。各種例外證明了品味判斷的法則，事實上是以前社會的生存心態為主導之下的社會判斷。上個世紀另一種對於美學傳統批評的面向來自於哲學，這是針對審美沈思(aesthetic speculation)的批判，這個批判立場大部分被分析性哲學家所主導。《告別美學》(*Farewell to Aesthetics*)一書中，法語哲學家尚－馬黑·薛佛(Jean-Marie Schaeffer)以具體的藝術實踐與審美態度的分析，對比謝林(Schelling)與黑格爾(Hegel)等人美學傳統上的模糊性。這個批判立場譴責「審美絕對化」(aesthetic absolutization)，

airiti

例如德國思想家包里斯·葛羅依斯(Boris Groys)對於前衛藝術的批判，他譴責前衛觀念中藝術與生活的同一導向了集權主義之途。

在具體的藝術、社會和政治實踐現實之名下，一方面產生了譴責「審美絕對化」，但另一方面，一些哲學家怪罪「美學」減輕了藝術事件的基進主義。艾倫·巴迪烏(Alain Badiou)曾在《非美學小冊》(*Handbook of Inaesthetics*)一書中，放棄對於詩的感受性真理的浪漫式頌揚，而將(哲學)真理從屬於(反-)哲學的美學型態。尚-法南索瓦·李歐塔(Jean-François Lyotard)從不同路徑切入相似的觀點：他以康德美的分析中崇高概念的討論，對比了美學傳統中藝術與生活界線的調融；對他而言，崇高的真正意義是現代藝術見證了智力與感受性之間的裂隙。他在重新描繪現代主義的覺醒裡，提出了藝術當下任務的「不可再現」(unrepresentable)，而反駁後現代中混合各種藝術傳統的任何形式。他所強調的「不可再現」扭轉了現代性對歷史抱持的進步性史觀。後者預設了未來解放與革命的可能，隱含著現代性的潛力。思考這「不可再現」，也伴隨著必須同時理解在解放革命氛圍中，納粹滅絕猶太人的現代主義理想中所謂的現代性視野。

批評主義的形式使「美學」變得可見，它更甚於哲學或藝術科學。它綜合了感覺與論述中社會與歷史視野中的思想體制。美學如何設計經驗形式與詮釋體制，這是我思考美學的核心。但我採取的觀點與既有的美學論述相反。所有的美學批評譴責藝術實踐與詮釋形式交織所代表的一種混淆的徵狀，它們意圖排拒此點，因此他們開始區辨理論理性、藝術實踐與感性屬性等。我則採取與他們不同的觀點。對我而言，他們譴責的混淆，以一種思想將每一物放入適當的元素方法，事實上是一種思想、活動與情感(affection)等被建立規劃在一個領域或「特殊」(specific)客體的糾結。假如「美學」就是此混淆的名字，此混淆即是允許我們如何定義藝術屬性，藝術客體、經驗模式和思想形式等等——此即是我們在譴責美學時所排除的。若想從美學論述去理解美學實踐，將使藝術消失。藝術無法在人譴責美學的前提下不證自明。藝術迄今仍在那些允許我們給予其實踐特殊性，即其所連結的感覺模式、智性屬性與樣態等區分之中的同一性體制裡。

我提出了在西方傳統中三個大體制的論點：首先是「影像的倫理體制」(ethical regime of the images)，在此體制之中，藝術實踐的產物並不被歸納在藝術概念之下，而是影像。對於這些影像的判斷依靠於兩個相互關連的問題：影像真實如原貌？影像對存有方式、接收影像的人們的行為與道德製造了哪些效果？柏拉圖(Plato)譴責荷姆(Home)的詩句，因為那些詩句所表現的愛爭論與奢華的眾神們並不符合於真正的神聖觀念，而且也無法教育訓練出良好的市民。塔利班政權(Taliban)破壞巴米揚(Baminyan)的大佛神像，那些神像一部分是人類的藝術遺產；對塔利班政權而言，他們只是神像、神的假像，真實的神不會讓人替祂留影。

我稱第二個體制為「再現體制」(representative regime)，因為就「技術技巧」(technical skills)的意義上而言，這個體制說明了各種「藝術」(arts)所凸顯的特別範疇，亦即藝術的模仿性。它把藝術與倫理中關於真實與道德效果的合法性中分離，卻將藝術服從於強調貌似真實與內在延續的法則。亞理斯多德(Aristotle)因此對立了悲劇中行動邏輯的促因與歷史中事實經驗的成功。內在的延續性表示在藝術創造與大眾的感受性之間，有一系列穩定的聯繫性。18世紀的歐洲，模仿的古典法則是藝術法則被訂立在決定觀眾情感的自然人類知識上的系統。藝術創造因此跟隨著世界的階序秩序。這秩序決定什麼可被再現或不被再現，以及哪些再現形式能符合高雅與低俗的藝術主題。這個體制對立了悲劇與歷史畫的尊貴與喜劇和風俗畫的低俗，將不符合此模式的藝術歸諸於邊緣的型態，就像小說中鮮明的混合複雜的角色、情況和語言等。

我稱「藝術的美學體制」(aesthetic regime of art)為第三個體制，這個體制來自於與藝術主題、再現形式與表現模式相對應法則的瓦解。在此體制中，主題與類型的階序被破壞。所有的主題皆平等地被允許，而且可任意使用任何形式。美學的劇變約與法國大革命同期，黑格爾在《美學教程》(*Lessons on Aesthetics*)中描述姆利優(Bartolomé Esteban Murillo)兩幅西班牙畫中衣衫襤褸的男童乞丐。此類畫作原先被貶低為「粗俗」(vulgar)的風俗畫。但黑格爾稱讚乞丐男童的百無聊賴(idleness)與閒散姿態，就像是希臘雕刻家所雕刻的奧林帕斯的眾神。黑格爾棄絕藝術高低之別，因為他已看過在博物館這個新空間中的繪畫；在此中性的空間中，藝術作品從既定目的、榮耀公主宮殿或者所遵從的宗教教條的階序

中脫離出來。美學是感覺和思想的形式。新的美學體制的特徵在於兩項事實的張力之中：一方面藝術存在於排除他者的經驗領域、具現在如博物館此特殊場地之中，另一方面藝術客體不再必須具備明確區分藝術客體的界線。當藝術變成在經驗範圍中的自發性創作，藝術客體與平凡事物、生活形式的界線仍被取消，美學就是對此衝突的思考。

張力存在於更深層的再現秩序被斷裂之時。再現秩序奠立在早已預設好的詩學創作(poiesis)和美學(aisthesis)的自然和諧—感知和創造特別效果並存的感受性氛圍(sensible milieu)。藝術製造的法則與決定知覺形式與大眾感情已預先和諧地融合一起。當此和諧消失，模仿的秩序也會碎裂。斷裂是康德《批判力判斷》(*The Critique of Judgement*)的核心，我們不用再去敘述優美與崇高彼此的相對性。在分析優美的過程裡，已經出現了再現秩序的和諧斷裂。康德說優美是無關概念的欣賞，意指不用植入藝術的法則、觀念和形式的欣賞，也不用試圖結合藝術製造與接受美學兩個面向。當康德比較純粹美(*free beauty*)與依存美(*adherent beauty*)，他指出：優美的概念獨立於作品的完美性定義，或其功能的適切性。審美經驗中的審美形式與藝術家創作形式不同，甚至可說相反：當審美經驗預定了一種在智性與感受能力的自由遊戲(*free play*)的過程，後者也預設了一種概念與被給予的感受性形式之間的階序關係。審美經驗不僅忽略類型與主題間的階序，也忽略似乎是藝術實踐的核心：賦予物質形式的意志在觀看者的感受性上製造了決定性效果。承接法國大革命背景的康德所演繹的審美經驗，似乎對自由與平等有特別的定義和悖論形式。

我們可從康德定義審美判斷的「無利害關係」來理解此悖論。假如我想對宮殿的形式進行判斷，我必須避免平常對事物的好與愉悅的判斷。我必須從它的居住功能和社會象徵等關係中，去對它的形式下判斷。我毋庸考慮皇宮建立於窮人為貴族的虛華服務之上。假如我忽視所有的「社會性」主題，我便可以對美的形式下自由的判斷。此判斷不僅是我個人的品味，也是大眾的品味。康德在《判斷力批判》中，進一步說明「無概念的普遍性」(*universality without concept*)開啓了新共同體或一個新的「共識」，能夠銜接無效益的文化鍛鍊與廣大天性等說法的不足。對康德而言，假如想在自由和平等基礎上提出一

個新政治秩序的革命性保證，創建共識概念是必要。

我早先提到過布迪厄的診斷：他認為「無利害關係」的美學判斷和相信新共識的美學假像，是奠立在對社會現實的「否認」(denegation)上。然而此爭論可能被推翻，因為康德的社會「否認」(denegation)比美學的「社會批評主義」(social criticism)更來得顛覆。布迪厄以社會階序早已左右現實中的品味形式劃分，來批評美學的平等性。但是，此批評實際上與指稱每一階級存有方式、情感與思想符合於所處情境的傳統倫理體制說法一致。在柏拉圖的《理想國》(*Republic*)已經有哲學的演繹：在理想國裡，每一個人必須作自己的「本份」。同樣地，每個靈魂在支配他人或被他人支配的行為裡，適切地表現應當的責任。這個現象在現代生活中，藉由支配階級而更加地強化。他們焦慮著的危險，是下等階級人民擁有不屬於他們階級處境的品味與志向。此共同體概念的結構特點，是每個團體都被所處位置、職業和適切符合所處位置、功能的方式，也就是我說的「治理秩序」(the Police order)所決定。對我而言，治理秩序並非設計部分國家機具的鎮壓手段；取而代之的，它是共同體秩序中的每一部分必須服從所處位置、功能和身分的籌畫設計。位置和身分的秩序也承繼了可見、可聽和可想的分配：在現實與想像、可見與不可見和最後可能與不可能的明確劃分。政治的邏輯反而被（治理帶來）的附加因素所定義。此因素並不隸屬於團體、位置和身分。政治行動便在模糊了位置和身分，以及可見、可聽和可能秩序的分配，它使得陷入模糊生活裡的真正需要得以可見，如同可說與可想的存在，它也使得在模糊生活中被視為噪音的聲音如同言說般可被聽見。這就是我說的「無分之分」，就是在此基礎上我重新思考對民主的專注：做為民主主體的「人民」(people)具體化了此附加的特徵，制定了每個人的能力與「無能力」(incompetent)的能力，後者是在特定擁有的名分之名：出生、財富、科學和其他之下被排除的能力。康德對皇宮的「審美」(aesthetic)分析，也類似這種「附加」因素。他說有兩種判斷此高樓的標準：一是智識上的好/有益的判斷，二是感受上的愉悅。兩種標準中有三個階序關係：一則智識的標準對立了知識與無知，二則感性標準對立了優美感性、感性上的品味追求和大眾的品味，最後是智識與

airiti

感性的對立。康德的分析引導出第三個因素：審美判斷遵從的，不是智識或感性的標準。它是「自由」(free)、能力上的無階序的遊戲。此附加因素化解了三種階序的對立，也賦予任何人都能擁有的新能力。

每個人都有一種能夠享受形象與形象遊戲的能力：即席勒(Friedrich Schiller)從康德的批判延伸而出的《人的審美教育教程》(*Lessons upon the Aesthetic Education of Man*)。這本書在康德的《判斷力批判》出版之後幾年出版，經歷法國大革命以及對自由國家承諾的失望，席勒認為法國大命的失敗來自其欲藉法律和國家力量，取消已經深埋在感性經驗中的不平等與奴役。這是為何他闡釋了新的對自由的承諾和審美經驗上的平等預示。他將康德人類能力中的「自由遊戲」(free play)轉化為他所說的「遊戲驅力」(play drive)，而打破了正向「形式驅力」(formal drive)和負向「感性驅力」(sensuous drive)之間對立。他說「當人遊戲時，人才只是人」(Man is only human when he plays)。遊戲能力是能夠與形象自身遊戲的能力。這個能力取消形象、事物、活動、工具和目的——所有「智識的」(intellectual)，同時也是劃分人類社會對立的傳統階序。每位站在古老神社的雕像前的藝術愛好者，和能夠去讚美自身的奴隸，皆平等地擁有此能力。審美經驗說明了人性中能夠更進一步發展自己的潛能，製造一個能超越被法律和國家力量決斷的感性共同體形式。

席勒的分析提出了一個重要的觀點，而與大部分現代性與藝術自主性的討論不同。美學體制中的藝術自主性，並非藝術作品或藝術家的力量。它是特定的經驗模式。美學經驗指藝術形式如何被接受與思考，這個經驗比藝術作品更重要。它包含各種多元經驗感性世界的方式，不再局限於必須與有效的功用，也不被區分好與愉快的階序所左右。它勾勒出的可能經驗，可以模糊治理秩序劃分下的身體與感覺、情感思考形式所必須「適合地」符合本身的身分。對歷史中的個體和共享於一個感性世界、強調勞動與需求功用世界的群體解放而言，這個模糊是重要的核心。在美學顛覆的形式裡，社會同時得以被解放。此顛覆形式存在於「低下階級」(low classes)成員，也就是「底層人民」(subaltern)，挪用那些不屬於他們身分處境的經驗、感覺和語言形式。這也是為何我們可找到如同康德分析優美的回音：一部五十年

前完成的文本，一位細木工人描述他在為老闆雇主工作的一天裡，鋪設富裕人家地板時的情形。以下直接引自文本：

他相信自己是安處於自己家中。他喜歡也欣賞起這個房間的擺設，以致於他拖延了鋪設地板的工作。如果窗戶打開會面向花園，或者展現一個圖畫般的景色，他會暫時歇下他工作的臂膀，遁入這空間視野的想像裡。享受它，甚至過於鄰近地擁有此視野的其他人。¹

這篇文章與藝術無關。他處理的正是康德優美分析的核心：在勞動與資產空間中的「無利害關係」能力之目光。它將「無利害關係」變成並非與審美或社會現實無關。相反地，它表示是對社會現實核心的分離(spilt)，在被社會限制必須工作的雙手和能夠解放自己、甚至又帶有可支配形式的目光之中分離，從既定的處境中分離。這個分離解開了治理秩序對工人位置、功能和身分的情感分配。它製造新的不再受分配制約的工人身體。這個文本沒有談到藝術或政治，它僅談到審美經驗與政治行動的共同建立基礎：也就是我所談論的感性分配。感性分配關連於共同體的可見、可說和可想的分配，以及在共同體的各個位置之中能力的分配和被分配。此文本因此無誤地出現在1848年法國大革命時期的革命工人報紙上。工人集體聲音出現的可能性，仰賴於工人既有的身分和與身分相關連的從屬處境之下的「審美式」分離。對那些工人來說，重點不在瞭解對其自身的剝削，而是能為自己創造一個新身體，一個新的、超越剝削層面的身體。工人集體掙扎的新創造身體的可能性，在於每一次剝削的位置與空間上，能有自由、「無利害關係」目光的可能。

這即是審美上的漠不關心(indifference)與政治承諾之間的悖論式連結。此悖論非僅存於過去的事物。我要以一群藝術家在巴黎市郊最貧窮的地區所進行的專案，這個結合了藝術和政治的經驗，來說明這個悖論。這個巴黎郊區大部分由移工居住，並被標上各種社會鄙棄形式與種族緊張關係，四年前甚至出現了暴動。通常我們聽到或看到關於郊區「危機」的說法，是認為這是失去了「社會紐帶」(social bond)的群體個人主義，必須將其縫合回原有的聯繫。但是，這個藝術專案

1 Louis-Gabriel Gauny, "Le Travail à la tâche," in *Le Philosophe plébéien* (Paris : La Découverte/Maspero), pp.45-46.

卻以一種特別方式回應這種「徹底無用、易毀、無生產性」的悲慘郊區。²他們將此地的問題交由想參與的居民去討論，並由社區本身來保護。這種方式的目的是：獨處性(solitude)，也就是郊區的社區意味著這是被當作為了孤獨沈思或是冥想，而被單獨一人所占據的地方。這些郊區所提供的可能性，正是被正常生活排除的，也就是獨處的可能。同時，這也意味著這個社群不是以需求而結合，而是以自由為基礎。這也是為何此專案被稱為〈我和我們〉(I and us)。我們可以把這些術語翻譯成對等的哲學詞彙，也就是康德的審美判斷的普遍性。此處重要的議題是，他們在能力與無能力之間的感性經驗形式的標準劃分下，顯現了一種斷裂。關於此專案的電影中，附近的居民被邀請在鏡頭前挑選T恤上的句子，我希望把焦點放在一位婦女所挑選的句子，藉此我們可瞭解計畫的目的與想法：「我希望有一個空的世界讓我可填滿。」(I want an empty world that I can fill)

「去填滿一個空的世界」(to fill an empty world)：這個說法的確引起多方面的共鳴。它讓我們想起康德審美判斷中普世性的說法：每個人都可以擁有，因為它缺乏內容。它也激起每個法國耳朵想起法國國際歌中的副歌：「我們一無所有。我們要成為全部。」(Nous ne sommes rien. Soyons tout; We are nothing, We must be everything)法國讀者也可以在最著名的法國文學角色包法利夫人(Madame Bovary)中聽到這種說法的迴響。她的不幸來自試圖在現實生活中經驗到從書本所讀到的「極樂」、「狂喜」、「熱情」。古斯塔夫·福樓拜(Gustave Flaubert)並不需要特別寫什麼東西，但是正因為這個緣故，他成為「為藝術而藝術」(art for art's sake)的傑出作家。從一開始，故事中的女人想要活在文字所述說的生活中，而被斥責為文學中民主的勝利；然而，在農夫女兒想要將藝術帶入生活的欲望所隱含的美學提升中，「純粹文學」(pure literature)便自動完成。

我相信對「何謂美學」的分析，有助於我們掌握所有說法的網絡關係。我們必須拋棄所有在美學區分與社會現實之間、為藝術而藝術

2 引自：[http://www.evensfoundation.be/downloads/CAMPEMENTURBAIN\(anglais\).pdf](http://www.evensfoundation.be/downloads/CAMPEMENTURBAIN(anglais).pdf)。

與委派藝術之間、菁英文化和流行文化之間各種了無新意而脆弱的對立。內在於「美學顛覆」(aesthetic subversion)的，是藝術生產形式及其對觀眾或讀者所產生效果之間直接關連的斷裂。內在顯現的張力也表現在審美經驗的自主化與區分藝術客體有價值與否、公眾能否欣賞它們等界線被抹消之間。

假如我們想瞭解根本的張力來自何處，我們必須先質問藝術實踐的歷史中的一些概念。現代主義與後現代主義便是這類概念。西方傳統中的藝術現代主義被定義為與再現藝術的斷裂，然而，再現藝術的概念被給予了狹隘的定義。它等同於圖像的輪廓。基本上，現代反一再現(anti-representation)的革命已經被界定成一個範式，它放棄了講述故事或再現，而專注於各別藝術的特定材料與工具的系統性探討。藉由放棄形象，康丁斯基(Kandinsky)、馬列維奇(Malevich)和蒙德里安(Mondrian)開啓了圖像的現代性；藉由拋棄十二音體系的表現傳統，荀伯格(Schönberg)開啓了音樂的現代性。馬拉美(Stéphane Mallarmé)用不可轉換性的詩語言對立普通的語言。藉由這些例子，一些作者將現代性等同於藝術的自主化，並且擴及每個藝術類別，包括其他類型的藝術與溝通語言和商業文化。另外一些人試圖連結藝術自主化與社會政治解放的關係：它們將藝術自主性與日常生活和商業文化的美學化對立起來。又或，他們連結了藝術本身的材料與馬克思物質主義的關係。這就是為何1940年代或是結構主義理論背景的克萊蒙·克林伯格(Clement Greenberg)現代主義，會在1960年代試圖在藝術自主性(autonomy)與解放政治之間拉出平行關連。1980年代潮流衰退時期，分析轉向顛倒，馬列維奇的白與黑的方格不再是社會革命的前驅，而成爲預示納粹屠殺災難的不可再現藝術的見證；1960年代的普普藝術、新現實主義和許多藝術激進主義(activism)，藉由重新帶回其他現代主義的形式，而瓦解了對原先現代主義的認同。他們重新復甦並瓦解的現代主義包括：達達主義者的表演與嘲弄、超現實主義者挪用單調平凡的物件與流行影像的現代主義、政治性攝影蒙太奇所顯現的辯證性現代主義等等。不需要再去解釋後現代對這些符號的重新復活與斷裂，他們已向現代主義的高尚藝術與流行文化的區分告別。原因是現代主義是追溯性的創造，它們是對19世紀與20世紀初

歷史現代主義以及藝術形式偏見式地重新詮釋。事實上那些形式並沒有表現藝術自主性與藝術生活的對立。他們取而代之表現了與審美經驗一致的新的藝術形式。他們並沒有對藝術的材料做清楚劃分，而只是想藉其他藝術創造新的藝術的可能性。康丁斯基與苟伯格(Arnold Schoenberg)的實驗，就如同是在所有的感覺之間所建立的各種比擬，一種新的藝術形式的計畫。馬列維奇、羅契科和艾爾·立斯基(El Lissitzky)爲了重新建構感覺經驗與日常生活的形式，而尋找純粹的形式。這也是爲何在蘇維埃革命時期，可看到純粹的形式來自於建築計畫或政治和商業的廣告海報，這些都是致力於將藝術和大眾生活的形式同一。馬拉美的「純粹」(pure)詩句試圖表現共同體的新的符號經濟。這也是爲何詩人開始將音樂效果和編舞的形式放入概念與排印的詩句之間。

晚期現代主義已經對藝術的自主性及其政治性意義揭示了一種不連續的寓言。它用相似性的象徵而把簡單的觀念等同於再現。但是再現體制並非僅是這些相似性的製造。再現體制是定義何者可被再現和符合被再現主題的適切形式的整個法則網絡。這是爲何美學體制無法被認爲是從相似性中解放出來(as the emancipation from resemblance)，而應該是相似性的解放(the emancipation of resemblance)。西方世界的現代主義並非從抽象繪畫開始，而開始於風俗畫的復興和所謂現實主義小說的描述性內容裡。現在藝術的美學體制並非去確認藝術自主性本身。事實上「自主性」是藝術生產和藝術接受性分離的結果。美學體制表現了與藝術家意圖拉開距離之外的審美經驗的自主性，審美經驗的自主性因此是在衝突位置上的經驗形式的自主。

爲了理解這個矛盾，或許可以回溯到席勒《美育書簡》(Letters)中的審美經驗分析。審美經驗作爲一種經驗的懸置或是中立化的形式，「自由現身」的心靈的「自由遊戲」之經驗形式，是由附屬的原初感性經驗形式而來。席勒有趣地形容此狀態爲「無活動性」(inactivity)的時刻，或說同時是主動與被動的時刻。此無活動性的狀態被標記如古神社雕像頭部面容所顯現的自由，不受任何拘束與命令。原先我提到的黑格爾的《美學教程》(Lesson)，黑格爾同樣描述了姆利優(Murillo)所畫的乞丐男孩：他們自由地不受拘束，也不關心

任何事物。如神社一般，他們不做任何事。如同細木工人「暫時停下他的手臂」，「不做任何事」的懸置時刻，這個時刻可以想成是審美經驗的核心。一方面，自由與平等的經驗可與博物館、公共音樂會和書籍雜誌散布普及的藝術作品新狀態連結，另一方面，也可能與美學懸置與政治的動力相關。在這些相關的聯繫基礎上，有可能將美學自主性與藝術自主性連結，而預示一個自由的共同體的來臨。人類的「美育」因此是關於美學上與藝術自主性快樂的教育，是社會自由與平等的初步狀態。然而事情也會朝向不同的方向發展，希臘神社的自由形象見證了藝術的形式並非與生活分離，它的藝術的形式忽視了公共生活與日常生活，也就是在藝術、政治與宗教上的明確劃分。人類的「美育」因此被詮釋成對集體生活的具體轉換過程，目的在於重新讓藝術與生活不再被劃分或被分離。康德和席勒所留下的浪漫主義遺產的道路是：他們將美學共同體與僵化的共同體城邦與法律並峙。同樣的概念也激發了馬克思克服政治革命限制的「人類」(human)革命計畫。它也同時刺激了未來主義計畫和蘇維埃革命時期的構成前衛藝術：藝術不再創造作品，而是新的集體生活形式。

以上表示至少有兩個「現代主義」，皆試圖處理美學體制中藝術理性與審美經驗理性分離的原初悖論。「行動主義式的現代主義」(activist modernism)抹消了兩者的分離，使藝術不再是生產作品的藝術，而是生活形式的轉換過程。相反地，另一種抹消此分離的現代主義則將審美經驗的解放力量轉換到藝術作品本身。然而，兩者的張力不能等同於為藝術而藝術與從事藝術之間的對立。每個策略都放入其他的策略。法蘭克福學派的分析要求藝術自主性的勝利，而構成了我所稱呼的晚期現代主義的標誌。但他們並不是稱許藝術作品本身的自主性。他們稱許的是，被編排進藝術作品之中的經驗形式構成了異化生活的經驗形式之對立。既然後者是現實中被異化的勞動力的虛假妥協形式，藝術的形式也必須去見證此種異化。他們必須使作品自身的感知性變得不可能。對藝術表象與和諧的追求，在社會異化的煎熬刺激下，反而使得製造的作品必須顯現藝術表象與和諧上的不可能。如果苟伯格的作品對阿多諾(Theodor Adorno)而言有所寓意，這是因為其作品譴責理性化與機械化生活的煎熬時，又創造了比現實生活

更理性化與機械化的系統。因此阿多諾批評荀伯格的《摩西與亞倫》(*Moses and Aaron*)，原因正在於文本與樂譜之間過度的和諧。「自主性作品」(autonomous work)總是取自社會經驗的沈澱，最後「政治」(political)不是發生在作品的自主性上，而是在它無法達到的失敗上。

相反地，宣稱將藝術作品轉換成生活形式的藝術家們，不會滿足於取消社會生活中的藝術實踐。為新生活服務的功能性藝術(functional art)之目的在於為新生活服務。因此，艾爾·立斯基(El Lissitzky)所構想的列寧紀念碑(Lenin tribune)過度傾斜的線條，和羅契科(Rodtchenko)的廣告與攝影：他們都已達到了「社會」功能性需求，而加速模仿新生活。如果藝術的現代性意謂著什麼，它正是意指兩種現代主義和隱藏其中的內部張力。張力不會穩定的對峙，它打開了藝術生產和審美經驗的多元形式。這就是為何不容易找出能清楚表徵藝術「後現代」形式的範式。表演的裝置、當代藝術中的影像裝置和影像表演仍然表現了介於作品生產、企求改變感知、情感和詮釋形式的任何部署性實驗情境之間的張力。

就我的觀點來說，思考美學即是試圖說明那些內在張力的邏輯，以及說明它們如何運用感覺形式、詮釋方法和生活過程中的種種方式。美學不是藝術的理論，而是經驗形式、視覺模式和詮釋體制。審美經驗遠超越藝術領域的討論，真正值得被討論的議題，是在感受性地景中的共同體如何被框架的結構形態。此結構形態包括什麼可被看與被感受，以及它能夠去言說與思考的方式。這些可能性的分配，也是這些或那些在可能性分配中的能力分配。此議題是康德審美判斷的普遍性概念的核心，也是我所說明的各種例子核心所在：誰能停下工作的臂膀去要求擁有自己的視野？誰有權力去獨居於郊區？誰有資格去捕捉空白的文字並填滿它們？美學議題是關於共同世界的結構形態的議題。我認為對這些美學議題的反思，我們需要的不是哲學領域的專業，相反地，是能跨越特定領域，例如哲學、藝術史、文學理論或文化社會學等界線的美學論述。其目的是為了能夠思考感性分配的形式，因為感性分配形式決定了我們知覺的可能形式如何與知識生產模式和共同世界的結構形態模式一同產生。