

第一章 緒論

1.1 研究創作動機

產品設計一直以來都不免探討如何使產品與使用者「溝通」(communication)，這種溝通是建立於功能性的達成——成爲產品的最基本需求：產品的操作介面訴說著使用者聽得懂得語言。這種溝通是必須的，人類的創造性行爲亦展現於與物件的溝通上；但這並不如人與人般的、有生命的、有情緒感受的溝通。

對於無生命物探討情感，或是探討無生命物的情感範疇，是毫無科學根據的；同樣地，我們也無法成爲無生命物再訴說情感。在較實際的現象，我們卻可以倚著想像，去詮釋我們所看見的「物與環境」所發生的「溝通」，這是存在的現象中最爲基本的、可察覺的現實。在這點上，即有了另一種看待溝通的方式：自發的、自然的、偶然的與無可避免的；它不需要特殊語言，因爲「存在」(existence; being)本身就是溝通。

使用者是產品的「預設對象」(anticipation)；事實上，它是無法預設的偶然性(contingency; fortuity)環境；這二者之間相互的影響往往不是有益於雙方面的，這種現象便是本研究創作的動機：產品與使用者溝通之時，如何感受與反應操作行爲之外的、來自使用者或環境的偶然事件。以下略述引發本研究創作動機的三個基本問題：「存在的方式」、「偶然的環境」與「量產品的獨特性」。

1.1.1 存在的方式

人是有「感官」的生命物，因此能面對環境中無數的因素（但並非全部）；而產品面對的僅是使用者與延伸的環境；即使如溫度計、聲控或是光控開關等，都僅是以功能爲目的面對使用者，它們無法面對環境中其他許多因素。它無感覺、無反應，隔絕了環境中無數的偶然因素而呈現一種「假存在」(false being)。在現實的現象中，物如何呈現（表現）即是它如何存在的方式。產品感受不到使用者這個僅有的預設對象，它亦始終不需要在意這些，因爲它的「生命」在

於功能的完成，而非「生命形式」的展現。如此，若是無生命物能夠呈現出某些對於環境的反應，便能說明它可能是有感覺的；或者，是有生命的存在。同時，對於任何面對物件的主體（subject）賦予了「環境（物）」的身分。

1.1.2 偶然的環境

想像一個畫面：在一張量產的、組合式的、規矩的書桌上，隨意擺置了使用者的書籍、筆、檯燈、零錢、鑰匙、行動電話、手錶……等物件。這是書桌通常的使用方式與呈現方式，也是這兩個系統（主體與環境；書桌與桌上物）普遍的接觸方式：書桌系統無法隔絕桌上物系統的偶然性，它們好像是一體的，但書桌本身無法反應這種感覺，就像我們會說：「那桌子很亂」（實際上桌子不會亂，桌上的東西也不會亂，而是桌上東西的組合狀態很亂）。若環境的偶然性可看作主體的一部分，那麼偶然的環境即是將各自相同的量產品帶往各自相異的獨特性來源，這也是人造物突兀於自然環境的來源。

自然物不是經由生產而來的東西，它們存在的方式是能動的、偶然的。而人造物所面對的（僅）是整體環境中的人的需求，它產生與運作的方式與自然物不同；它越過緩慢且繁複的步驟，快速地解決人的需求，對這自然環境是反抗的性質。量產品是以大量複製呈現相同表象的集體式存在，與自然裡各自獨特唯一的人衝突。為了避免人造物的存在更加脫離它的環境自然，本研究創作將以普遍的、環境的偶然性來討論人造物（量產品）的可能形式。

1.1.3 量產品的獨特性——由詮釋出發

量產品與獨特性的衝突在供給需求的機制裡被埋沒了，供需永遠是商業運作的第一線。產品的獨特性是工業生產的形式下必須犧牲的一部分：「物品的豐產終結了稀少性（rareté）的存在¹」；量產品本身沒有各自獨立的自我，它們只

¹（法）尚•布希亞（Jean Baudrillard）著，《物體系》（*Le Système des objets*），林志明譯，台北：時報文化，1997，p. 185。在工業生產的環境下，具備「工匠」本質的商品成了「新奢侈品」；例如Oliviers橄欖是用手填充到容器，而不是用機器裝填，如此就可抬高 50%的價格，賓士「手工完成的月桂木鑲邊」，為C款轎車的內裝增色不少；雪樹伏特加為「手工釀造」，遵循五百年古法蒸餾四次，瓶塞採軟木而非旋轉瓶蓋；潘諾拉的麵包捲，是烘焙師傅在店裡現烤的。種種工匠品質，讓商品的表裡產生變化，例如每輛賓士車的月桂木鑲邊紋理都不盡

有團體性的自我。在這點之下，量產品的**表象**如何能「接受」或是「引發」詮釋者不同的詮釋意圖，這並無標準的答案；我們可以說，即使是一萬件相同表象的產品，也可以使其各自的使用者有各自相異的詮釋。因此，使用者詮釋的內容是設計者與產品所不能涉及的，僅能設想相同表象的量產品「可能」無法引發各自相異的「感官上的感覺」；亦或許由於操作量產品的實用性質，達成相同的**功能目的**，而「終止」了實用性之外的詮釋可能。由以上二個原因，可知詮釋的意圖來自於（獨特的）表象上。這是將一致性量產品詮釋為獨特性量產品的開端，只因其具有獨一無二的表象，這恰巧可以藉由環境的偶然性來達成——量產品為環境偶然性的載體。

1.2 研究創作目的

本研究創作之目的係探討產品與使用者（主體與環境）的可能關係；所有的物皆是存在於充滿偶然性的環境。運用環境的偶然性，賦予物件「感覺」的能力，使量產品展現獨特而擁有藝術的因素。將環境的偶然性顯現於產品上，欲說明物件的存在無法隔絕環境的偶然性，這偶然性也成為物件（詮釋上）的**不定性**（uncertainty; indeterminacy²）來源，也因此確立了物件的「整體性」（wholeness）觀念——物件的整體是包含著環境的偶然性。量產品早已擁有各自相異的表象，物件的表象即表達了其與環境的整體性，成為獨特的物件；只是在於明顯於否；也因如此，如何去**看待**環境的偶然性成為必然發生的問題。本研究創作也將以「譜記」（score）的觀念討論「量產品的藝術性問題」：譜記本身即是用以被詮釋的對象，它接受各種來自環境的偶然性詮釋。這是藝術品相對於量產品所顯明的基本要件：擁有引發意念詮釋能力的表象——譜記的形式，完成使用者面對物件時的詮釋模式。在這樣的觀念下，嘗試解決量產品所犧牲的獨特性、稀少性；不僅在實質的表象上，也在藝術的觀念下達成。

相同；潘諾拉麵包的形狀和顏色則有些微差異。……話說回來，這是種「大量的工藝」，因為基本形式或處理程序不變。潘諾拉麵包的三明治和麵包都是手工製，然而標準食譜卻一成不變（還有，做三明治的師傅戴上消毒手套，以去除「手製」的負面意涵），至於賓士車的木質接縫則是完全密合，沒有尺寸大小之差，讓消費者知道自己的預期，並享用大規模製造的產品。請參考（美）席維斯坦（Michael J. Silverstein）等著，《奢華正在流行》（*Trading up: the new American luxury*），陳正芬譯，臺北市：商智文化，2004，p. 64。

² 高宣揚，《論後現代藝術的「不確定性」》，台北市：唐山，1996，p. 2。

1.3 研究創作架構

本創作研究將於第二章「文獻探討與論述」中以人的「存在經驗」為起點，首先於 2.1 節概述以人為主的「存在主義」(Existentialism)，闡述同樣屬於物的人是如何地、存在於怎樣的環境，以及環境與主體的關係；於 2.2 節討論以物為主的「物的存在主義」，其中主要闡述物的「整體性」概念，即存在與環境不可分離、必然成為被動；接著於 2.3 節深入探討「主體與環境的合作關係」，所謂之「合作」是意涵「必然的共存」，包括「不合作」與「被迫合作」等關係；於 2.4 節探討與描述「環境」的「偶然性」現象；於 2.5 節深入環境的「偶然性動態」探討這不靜止的環境裡的有生命與無生命物件是「如何能動」；其中涉及了許多對於無生命物的「幻想」，並說明為何需要這種幻想，它不僅是幻想，而是體認或是賦予無生命物具有「感覺」能力的開端；延續上節，於 2.6 節以「物的感覺與意志」辯證無生命物曖昧的存在形式，其較生命物的存在是一種「假存在」現象。接著回到實際面，於 2.7 節探討擁有特殊地位的人（操作者）對於物的「詮釋行為」，以人為「主動力」，分析各種不定性的因素，被動物本身存在的必然性仍然擁有強大的力量中和著人的詮釋行為；最後回到產品身上，於 2.8 節探討物件存在的必然性是如何地使環境的偶然性得以進入，產生不定性的結果，或具有「再現」的能力；這即是本研究的設計創作方向：「穿透性譜記」。第三章為「設計創作」，共有四件作品：「海灘」（桌子）、「抽屜」（桌子）、「花」（椅子）、「燈」（椅子），以及二次展覽紀錄。第四章為「結論」：首先對於作品得到的回應進行檢討；接著討論「量產品的藝術性問題」——產品擁有（藝術的）「再現」可能性；釐清在本研究創作中發生的「詮釋模式」。

第二章 文獻探討與論述

2.1 概述：存在必然存在於環境

我們生存在一個由物³（object；對象）所構成的世界——物的環境，也是我們自身「感覺」的環境的來源。主體存在於環境中，伴隨著環境（物）而存在，同時也成爲其他物的環境中之一物；任何物都可以是主體，任何主體也必成爲他物的環境之一物，亦即**環境與主體在同時相互成立**。

2.1.1 主體與環境

主體與環境的關係確定了物的「**整體性**⁴」概念：主體與環境存在於各自的世界，卻是共生共滅的世界，亦可看作是一物體所擁有的兩個世界——內在與外在；如同人的意志與表象，無法抹滅任一方而存在的整體。將主體的環境歸屬於主體，亦將環境中的主體歸屬於環境，我們必（須）是如此地面對所有的事物；我們無法、並且不能夠只看見一物而不看見它的環境，無論其環境是否真的能直接或間接地被看到。阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-69）在論藝術與社會的關係中說道：「對於美學的折射而言，所折射的**對象**是不可或缺的；就像想像不能沒有想像物一樣⁵」。美學所折射的對象，即是我們與我們所處的環境；環境是藝術的對象，藝術也是環境的對象；人們透過認識自身的環境，才能認識藝術所欲表達的。

³ 海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）說：「物是 *αἰσθητόν*，即，在感性的感官中通過感覺可以感知的東西」。（德）馬丁·海德格（Martin Heidegger）著，《林中路》（*Holzwege*），孫周興譯，台北市：時報文化，1994，頁 8；另見本研究 p. 93: 2.7.4.b。感覺材料論認爲，直接看到或感覺到的對象稱作感覺材料。這些對象雖然存在，但和物質世界中的「實在」對象有區別，甚至可以不由物質世界對象刺激感官而產生，而由人自身的活動或神的活動而產生。現象論認爲沒有必要憑藉感覺材料去推論物質對象的存在。人們對物質對象的陳述就是對感覺材料的陳述，二者的意義完全相同。

⁴ 見本研究 p. 9: 2.1.5、p. 14: 2.2.2 與 p. 15: 2.2.2.a。

⁵ （德）阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno）著，《美學理論》（*Ästhetische Theorie*），林宏濤、王華君譯，台北市：美學書房，2000，p. 18。

2.1.2 事件的發生無法自環境抽離

有許多事例可以描述事件與環境的關係，這關係在於無法將事件的發生自環境抽離，並且表明事件的成就係環境的促使。如普里戈金（Ilya Prigogine, 1917-2003）所述：

牛頓的體系誕生在西歐封建主義正在崩潰的時代，即所謂社會系統處於遠離平衡態時候。經典科學家所提出的宇宙模型（即使部分是衍生物）同樣適用於一些新領域而且成功地得到傳播，這不僅由於它的科學威力或者由於它的「正確」（rightness），而且也由於出現了工業社會，這個基於革命原則的工業社會為牛頓學說提供了一個特別能容納它的環境⁶。

而托夫勒（Alvin Toffler, 1928-）對於科學的技巧之描述闡明了科學的樣貌：科學與偶然的環境是相連的，但又因此科學必須孤立於環境的偶然性：

在科學中，我們不僅習慣於把問題劃分成許多細部，我們還常常用一種有用的技法把這些細部的每一個從其周圍環境中孤立出來。這種技巧就是我們常說的*ceteris paribus*，即「假設其他情況都相同」。這樣一來，我們的問題與宇宙其餘部分之間的複雜的相互作用，就可以不去過問了⁷……一些學者把科學描繪成是由其自身的內部邏輯所推動的，是出色地從其周圍世界中孤立出來，按照其自身的規律發展的。但是許多科學的假說、理論、隱喻和模型（不論科學家作出怎樣的選擇，是研究還是忽視各種各樣的問題），其形式都是由來自實驗室外的經濟、文化和政治力量所決定⁸。

⁶（比）伊·普里戈金（Ilya Prigogine）著，《混沌中的秩序》（*Order Out of Chaos*），沈力譯，台北市：結構群，1990，導論，p. 20。

⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

2.1.3 以人為主體的三種對象：「人」、「人之外的物」與「人的意志」

人與其他物都是環境之物。就產品的環境來說，使用者的身分得以進行使用物的行爲，因此人就理所當然的自物的範疇中獨立出來，區別於被使用物。江暢（1995）對於人類的個體與群體關係做了以下描述：「人類的個體不僅有獨立性，而且有自主性，它是理智動物、意志動物、情感動物，它不僅像其他類的個體一樣構成整體，而且要作用整體，改造整體」；「個體與整體處於相互制約、相互規定、相互作用、相互改造的關係中⁹」。如此將人類區別於其他物，認為只有在人類的個體與整體才會發生相互制約、相互規定、相互作用與相互改造的群體關係；將人與物區分，亦是基於人成爲主體時，自我認知到的意志，以及假想（*imagination*）其他的物不具有意識。

以人爲主體的世界中有三種對象：人的實體¹⁰（*human being*）、人之外的物（*object*，實在的客體——事或物¹¹）與人的意志（*will*）。人的意志是意識的來源，依著感覺運作，可知覺到有形物，也可以是鬼神之類的無形物（可能是趨近真實的想像）；波蘭宗教詩人安傑勒斯（*Angelus Silesius, 1624-77*）說：「我覺得神是不能有片刻離我獨尊的，假如我化爲烏有，祂也無存在可言¹²」。人以意志來認知人之外的物，這程序組成了人個體自身的世界。意志所認識到的，是自身的「感覺」；叔本華（*Arthur Schopenhauer, 1788-1860*）認為「這世界乃是我的表象」，確立了意志的獨立存有，將人的意識與被意識體（表象、環境、被感覺體）在人的個體內區分開來：「他並不實在認知一個太陽，或是一個地球，而只是認知一隻看到太陽的眼睛，一隻觸覺地球的手；這個包圍著他的世界只是他的表象，換句話說，只是關連著另外一事物——那表達出意義來的事物，那就是他『自己』¹³」。納茲海姆（*Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim,*

⁹ 江暢，《自主與和諧》，武漢：武漢大學出版社，1995，pp. 1-2。

¹⁰ 見本研究p. 35：「人的實體現實」。

¹¹（法）布拉特（*Claude Paul Bruter*）著，《劇變論的哲學與數學基礎》，蕭欣忠譯，臺北市：國立編譯館，初版，1984，p. 7。

¹² I know God cannot live a moment without me; If I should come to nought, He too must cease to be. See *Angelus Silesius, Der Cherubinischer Wandersmann*（「基路伯式的漫遊者」），1674, I, p. 8.

¹³ That he does not know a sun and an earth, but only an eye that see a sun, a hand that feels an earth; that the world around him is there only as representation, in other words, only in reference to another thing, namely that which represents, and this is himself. See *The World as Will and Representation*, §1, p.3。叔本華認為「這世界乃是我的表象」，與《莊子》齊物論篇所謂「天地與我並生，而萬物與我爲一」相同；這點只有在人的理智的產物：即時間、空間、因果關係的幫助下才可以理解。而這思維的產物僅僅表現出世界的外部現象，表現大量的一個接一

1486-1535) 說：「就在我們的身中，不是地下，也不是星空。那我們內涵的精神創造了這一切¹⁴」。

2.1.4 經驗必然存在於環境

經驗的先天條件也就是經驗對象存在的條件¹⁵ (The a priori conditions of experience are also the conditions for the existence of the objects of experience) ——存在必然是經驗，經驗的對象即環境。經驗在此成爲主體，也成爲經驗對象存在的環境(存在於經驗中)，恆常性現象¹⁶ (perceptual constancy) 便是例子。叔本華說：「假若有任何真理可以表達先驗¹⁷ (a priori)，那麼『世界是我的表象』這個事實就是了；因爲這是各種可能發生的與可知覺的經驗形式之陳述，其普遍性超過其他任何形式，超越時空與因果，因爲這些必須以它的存在爲前提¹⁸」。這說明了經驗必須發生在環境出現之後、發生在環境中；在知覺到對象時，便已存在於這個對象之中，這對象便是世界，是環境，亦是表象。如同死亡是直到其發生才能對於其有經驗——「死亡是超乎經驗的¹⁹」；因我們不曾存

個的事物。在世界中的一切事物，只有一種東西可以從兩個方面來描述，就是人自己；人可以外在地把自己理解成物體和現象，也可以內在地把自己理解成所有事物基本本質的一部分，而是有意志的。

¹⁴ Nos habitat, non tartara, sed nec sidera coeli: Spiritus in nobis qui viget, illa facit. (Agrippa von Nettesheim, *Heinrich Cornelius*, Epist. v, p. 14.) (He dwells in us, not in the nether world, not in the starry heavens. **The spirit living within us fashions (塑造成) all this.**) See Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*(*Die Welt als Wille und Vorstellung*), Trans. E. F. J. Payne, v.1, Dover, New York, 1969, p. 93.

¹⁵ 這個著名的論述概括了康德的「先驗」研究所達到的「哥白尼革命」(Copernican revolution)。主體不再圍繞著它的客體「旋轉」，它要去發現它受到其擺佈的那些法則，或者使它能被闡明的那種語言。《混沌中的秩序》，§3, p. 75。

¹⁶ 亦稱知覺恆常性、對象恆常性(object constancy)或恆常性誤差(constancy phenomenon)；一種心理現象。動物和人看見熟悉的對象時，不管透視角度、距離或亮度如何變化，都認爲它具有標準的形狀、大小、顏色或方位。這種印象往往與事物實際或應該的樣子相符，卻不符合真實的刺激。因爲有恆常性現象，所以能在不同的情況下識別事物，在已知印象的心理重建過程中，這些不同的情況似乎「已被注意到了」。例如，雪在不明亮的月光下看來呈白色，在亮度大 80 萬倍的日光下也是白色。對事物缺乏經驗時，有助於識別事物的環境線索數量減少時，恆常性現象的程度也降低。

¹⁷ 從康德時期以來的西方哲學中，指與一切具體經驗無關的知識。它與從經驗得來的後驗知識相對立。拉丁語詞組「從前面」(a priori)和「從後面」(a posteriori)在哲學中最初用來區別從原因出發的推論和從結果出發的推論。

¹⁸ ...the world around him is there only as representation, in other words, only in reference to another thing, namely that which represents, and this is himself. If any truth can be expressed a priori, it is this; for it is the statement of that form of all possible and conceivable experience, a form that is more general than all others, than time, space, and causality, for all these presuppose it. See *The World as Will and Representation*, §1, p. 3.

¹⁹ 陳鼓應，《存在主義》，台北市：台灣商務印書館，1992，p. 26。

在於死亡的環境中，有的僅可能是過程，或是他人的經驗；在生命存在時，自身永遠不可能擁有這種經驗。

2.1.5 以存在主義論物與環境相互的牽涉與關聯

如江暢（1995）所述：「**整體性**²⁰是人類個體的先驗規定性和現實規定性²¹」。整體性將個體間鏈結在一起（chained），個體的獨特性牽動著鏈結，並經由鏈結直接或間接影響著其他個體。主體與其環境鏈結著；環境由無數個體（主體）組成，除了人還包括其他生命與無生命物，主體便在無數的鏈結中飄移、活動著。存在主義宣稱人是被「**拋入這世界的**」（throw the human into the world），痛苦、挫折、病、死是人類現實的本質特徵；可以想像一個人活的愈久則鏈結愈多，關係愈多，像是綁住無數繩索的小舟，在湖面上飄移不定，不會離開太遠。個體的存在是必然的，飄移不定是偶然的，對於他人、它物（環境），主體的存在與飄移是偶然的，卻也無法肯定主體的行為是完全自主不受約束的。那些鏈結自我（主體）的，某些是自我決定的，某些是非自我所能控制的，但都有其來由。

由意志而來的非物質性差異，在海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）的存在主義裡有著較淺白地、可作為起源的描述——由人「周圍的事物」，來看人的「存在行為」。人是存在於世界（being-in-the-world），但是海德格不只認為人發現他自己事實上與他人他物**發生關係**，並且人之存在是作為一種**必然關心或關涉**「他人他物」的東西。當然，他不是必然地關涉一個人所能指出的這個或那個特殊東西；但是，關心或關涉的關係性是人之存在的一種構成模式：他的存在是關心或關涉。他人他物在趨向於實現他所具有的許多（作為「存在於世界」的）可能性的**前進活動**²²中，他關涉於他人他物。透過他的關心或關涉，他將世界構成為許多彼此間具有可知關係之有意義的系統。對海德格來說，事物世界乃是**器用世界或工具世界**。它們存在的模式是為（for）……**而存在**。大地為農人而存在，農人耕地以收穀物。但是對土質學家來說，卻是另外一種東西；對將軍或軍事戰略家來說，又是另外一種東西。它對每一個人的意義決

²⁰ 見本研究p. 14: 2.2.2。

²¹ 《自主與和諧》，p. 1。

²² **行動**（action）；因人的目的而對於物有所作為，即是人的**存在行為**。

定於那種構成他爲人之基本關心或關涉所取的特殊形式²³。任何物與其環境同時存在，並不僅在於發生之時空上的關係，而是闡釋存在的理由與意義；而理由與意義正闡釋物與環境之間的關係。「存在主義極力的強調主體性，並且重視個體的**境遇**²⁴……存在主義所強調的個人，乃是任何人都有其個別的生命，每一個別的生命都是獨一無二的²⁵」。

2.1.6 存在於「可能性」

存在主義鼻祖齊克果（Soren Kierkegaard, 1813-55）將存在解釋爲**或然**（probability）的，認爲恐懼支配著存在，人不可能知道將會有什麼事發生，以之與黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）的必然主義相對抗。存在主義從堅持存在的**個人性和非重複性**出發，常把個人與他人的共存認爲是人的疏離。沙特（Jean-Paul Sartre, 1905-80）斷言：「他人是我的**可能性的潛在毀滅者**」。從本體論（ontology）來說，存在主義強調**可能性**，認爲它是人類存在的唯一結構，也是人的存在之特殊形式。存在主義者的本體論浮動於存在與虛無之間，其結論是把虛無看成存在的唯一可能展現。海德格和沙特斷言「**存在先於本質**」，其意思是人並沒有決定他的生活和行動方式的本性，人只能在可能性中選擇並表現自己。所以海德格說：「親在（personally）經常是其自身的可能性²⁶」。人類的存在是期待，是對未來的設計。人總是在一種**處境**（situation）之中，對海德格和雅斯培（Karl Jaspers, 1883-1969）來說，處境決定了可能性的選擇；而沙特則認爲處境是被選擇所決定。

²³ 請參考《存在主義》，p. 52。Frederick Copleston, S.J., *Contemporary Philosophy*, Westminster Maryland: The Newman Press, 1956, pp. 178- 9. 另見本研究p.83: 2.7。

²⁴ 「**境遇**」（Situation）這個名詞常見於存在主義哲學中。人類的境遇需要受到種種不同的限制。在某種心境下，人有時不僅感到自身猶如他周遭世界的囚徒，同時也覺得自己好像被他那變化多端的**情緒反應與本能所促使**。當他試圖掌握他的「境遇」時，他又遇到一些新的而且難以克服的限制。在這些限制中，他認識到他被自己的存在之**有限性與偶然性所約束**。雖然他能在某些方面改進或控制他的環境，但他仍然不可避免地要承認他無力去對抗（Cope）那些人類境遇中最基本的限制，比如他所遭遇的苦難、罪業、與死亡等等。依雅斯培（Jaspers）看來，這些限制乃是人類存在**不可或缺的成素**，他們也是人類破滅的原因。它們並將矛盾、不安、危難注入人生中。*Ibid.*, pp. 29- 30.

²⁵ *Ibid.*, p. 15. 個體獨特性由與環境的鏈結（境遇）而來；另見本研究p.18: 2.2.2.e。

²⁶ 德國的存在主義哲學家雅斯培（Jaspers）曾經簡明地說，「存在」（Existenz）即是「自存（Selbstsein）」海德格（Heidegger）進一步說，自存即意指「可能的存在」（Potential being）——一個人成爲自己或不成爲自己的可能性（a possibility of being or not being oneself）。當人**投入世界**之後，若實現「成爲自己的可能性」，便是真實的存在（authentic existence）。*Ibid.*, p. 8.

2.1.7 環境為被動的驅力 (urge)

經歷紀錄著事件。以一般概念來說，這當中存有主動與被動的因素。經歷是由主動與被動的行為所堆砌。主動是自主能力的行為；被動是基於環境的影響而行為之，如被脅迫、被使喚、被命令、被要求、被規定或是被請求。若能體認一個現象：「**存在，必然存在於環境之中**」，則可能體認到主動行為的**純粹主動性、自發性**（非原因之果）在根本上是不存在的。康德（Immanuel Kant, 1724-1804）在《道德形而上學》（Die Metaphysik der Sitten, 1797）一書中提出了「人是目的自身」的偉大命題；明顯的，在他看來，人是作為認識活動的主體，作為一個經驗的存在，而成為自然界的一部分時，人和其他事物一樣，是**他律**（heteronomie）的，是沒有真正的自由²⁷。如最根本的生存問題：生存與生命，不是一種行為，而是我們存在的基礎；在這基礎之上我們的種種行為都是為了生存與生命的持續，或是避免與其抵觸。這是所有主動與被動行為不可避免的既已存在之**前提**（prerequisite）。如呼吸，可以控制，也必須處於可呼吸的空氣裡；而心跳是無關意志的活動。自然界各種生物都在世代交迭。

2.1.7.a 環境中的純粹主動性

純粹主動性（active; free-will）的存在與否，提醒著我們的行為是如何被環境影響著；甚至可以說我們的行為動機存在於環境，自我的主動性不斷的被刺激、被誘發，即是**被動的主动性**。在環境改變時適應環境的生物得以生存，不適者將死亡²⁸——生命與環境一直是相關聯的。人的行為是有目的的。我們可這樣說：「行為是見之於活動而變成一個動作的意志，是為達成某些目的，是我對於外界環境的刺激所做的有意義的反應，是一個人對於那個決定其生活的宇宙所做的有意識的調整²⁹」。身體的行為是意志作用的具體化，但不只是隨著

²⁷ 《論後現代藝術的「不確定性」》，pp. 11- 12。

²⁸ 就死亡來說，意外死亡是環境的偶然牽連；自殺死亡在字面上是生理的主動行為，心理因素亦與環境牽連；其中自願者便是**對於原因的應對**，心理學方面強調人格和感情因素，社會學方面強調社會和文化壓力對個人的影響。完全的自主，便是不為了什麼而自殺，是全然的意識控制，或是全然的無意識，也需配合環境的因素以達成死亡；而自然死亡，異於自殺，非意識以行之，也非環境的偶然侵入，是非主動亦非被動，因肉體與意志屬於各自；而「人的死是一定的，死期卻不定」這句話適用於以上三種狀況，屬於生命時序上的偶然。

²⁹（奧）米塞斯（Mises, Ludwig Edler von）著，《人的行為》，夏道平譯，台北市，遠流，民國80，p. 53。

動機而活動，亦包含了跟著刺激而來的非自願性活動³⁰。

主動性的行為並非毫無目的。因此，何者發生於我們的主動性之前、並且促發主動性的行為、其又處於何處，這些都是有待釐清的。主動行為的「過程」，等同於被動（passive）的行為；主動行為是成立於非服從明顯的命令形式而執行者，因此它是有「目的」的被動行為，其非主動性說明了環境的存在，並與主體的關係中充滿溝通、抗拒、妥協；被動行為表明其相對於環境的主體性，因而我們無法肯定的說明有任何行為是出自於純粹的主動。一個受下意識衝動（the id）而犯謀殺罪的人，和一個患神經病的變態行為者（從一個未受訓練的觀察者看來，這種人的行為簡直是毫無意義），他們都是在行為；他們也同任何別人一樣，為達到某些目的而行為。精神分析的功績，在於它曾經證明：即令是神經病者或是精神病者的行為也是有意義的，他們都是為達到目的而行為³¹。

2.1.7.b 本能與經驗



純粹的主動在費爾巴哈（Ludwig (Andreas) Feuerbach, 1804-72）所述：「每個本能都是求快樂的本能³²」可能成立。盧克萊修（Titus Lucretius Carus, 100BC）也認為：「人們都本能地追求快樂和避免痛苦，而人生的目的在於取得最大的快樂和遭到最小的痛苦³³」。即使不去探討快樂是什麼，其中所隱含的悖論是：論述上的本能是追求快樂的，然而本能無需經過學習，但所追求的快樂卻來自實質的環境，也必須實踐於現實（除非快樂感是先驗的）；達成快樂的程度可能不變，也可能無可避免經驗與學習的刺激而改變原初本能所有快樂的標準；這些矛盾顯明了無關經驗的本能與實質環境的關係。

³⁰ The action of the body is nothing but the act of will objectified, i.e., translated into perception. Later on we shall see that this applies to every movement of the body, not merely to movement following on motives, but also to involuntary movement following on mere stimuli. See *The World as Will and Representation*. §18, p. 100.

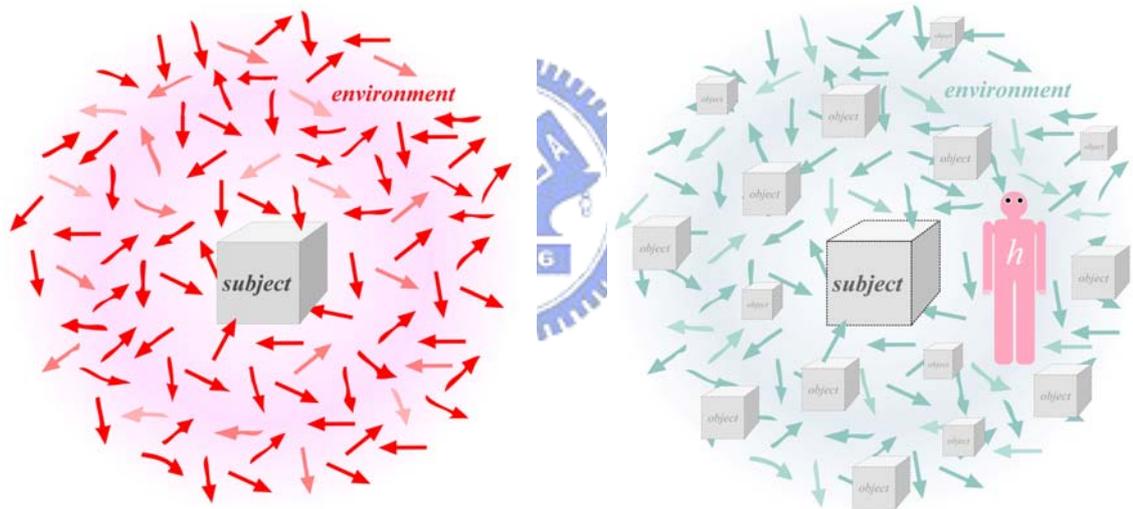
³¹ 《人的行為》，p. 54。

³² Feuerbach, *Sammtliche Werke*, ed. Bolin and Jodl (Stuttgart, 1907), X, p. 231.

³³ 本能指無需學習便出現的特定行為性向。本能行為指一個物種（或其中同一性別或同一年齡組）中一切正常發育的成員均以相似形式表現出來的行動或對特殊刺激的反應。本能行為的出現並不需要特定的生活體驗，某些物種表現各異的求偶炫耀行為便是例證。另請參考《人的行為》，pp. 72-3。

2.2 物的存在主義

物是存在於怎樣的世界呢？它是投入一個怎樣的世界呢？在此我們不以任何人的情感式批判來定義，而僅以最基本的、普遍的、無機的運動狀態——偶然性、不定性的現象來解釋。根據第 2.1 節的論述，將這世界的「成分」簡化為「主體」與「客體」；主體可以是任何事物，與有無意志無關；客體是主體的環境，它所蘊含的即是「偶然」與「不定」的性質（此二種性質之區分於第 2.5 節詳細解釋）。如圖 2.1 所描述的：物存在於充滿偶然性的環境。環境裡有人和其他物；人擁有行為意志，物則是使偶然性可被感覺的**載體**（carrier）。所有的物都沒有純粹的主動性。偶然與不定，是如此接觸著物，並深入物，由物之內將環境映照出來。這映照來自環境，也使環境感受。



（圖 2.1）物存在於充滿偶然性的環境。環境裡有人和其他物；人擁有行為意志，物則是使偶然性可被感覺的載體。所有的物都沒有純粹的主動性。（本研究整理）

2.2.1 人造物的可能性：可被人為的能力

樹木可以成為木材，人們可以利用木材來製作家具；樹木也可打成木漿與其他材料混合成紙漿；或是被移植成為盆栽；或是從小就被種植在庭院或安全島；或是終其一生生長在深山中。對於樹木這個廣義的名詞而言，其生命有著許多的不定性。樹木本身會遭遇環境的偶然性，並存有著環境賦予的不定性——

樹木的不定性是因環境而存有。而環境賦予樹木的不定性是主客雙方——環境與樹木共同創造的，即人們可以將樹木做成椅子、桌子或是當柴燒，在此同時，樹木必須要可以被做成椅子、桌子或是當柴燒。當環境為主體而賦予不定性給客體的樹木**同時**，樹木亦為主體賦予不定性給成為客體的環境，沒有先後差別。亦可說：樹木的不定性與環境的偶然性是相互引發或揭露（disclose）的。

對於樹木本身可以被做成木材、紙漿、或作為觀賞用途的現象，必須同時觀看樹木本身以及環境。樹木本身可以如何被人操作，包含兩個要素。其一是必須是**人為的行為**（artificial）：即非自然，以人的思考與行為為驅力。樹木的生長並不會有自我的預設目的。樹木不是為了被當成木材，而以木質的狀態自行生長；樹木亦不會自己長成桌子的形態。或許會有偶發的情況，但也不會知道人需要桌子，而它長得是否像桌子也是由人來判別。桌子的名稱與形態僅對人有意義。樹木不會自己決定適合做成家具或是紙張，不同樹種適合的用途也是由人來決定。其二是樹木本身要有**可被人為的能力**（capability of passiveness）：樹木要長得符合人的審美觀，才足以被觀賞；樹木必須質地適中，不會如金屬般堅硬，也不會如棉花般柔軟，才能夠被雕刻；又如檜木堅硬、樟木的防蟲特性，使人們能夠利用其各自的性質，將其運用在建築與家具上。以上二點要素在「人為的不定性」發生的時候必定同時存在，「人為」與「可被人為」各自的「能力」是以相互賦予的狀態發生。若樹木的質地良好，軟硬適中，適合成為人們所使用的桌椅的材質，但是人若無對於桌椅的需求，亦無工具與技術將樹木切削拼組，更無對於木質的知識，以致不知如何應用，則樹木對於人等於是「沒有被人為操作成桌椅的能力」。而此亦是因「人沒有將樹木操作成為桌椅的能力」而生，此兩能力互為因果並同時存在。當此兩能力同時存在時，不定性始得以發生。

2.2.2 主體與環境的不可分離性：物的整體（wholeness of object）

存在主義解釋人的存在，也可用來解釋所有的物的存在（人僅是眾多物的一種）。存在主義反對把人看成某一**絕對實體**的表現形式，反對把人看成是給定的和完備的存在物，反對決定論，因為存在是由可能性所組成的，人僅可以從中選擇並表現自己。存在主義反對唯我論及認識論的唯心主義，因為**存在是與人、事物以及其他相關**的，這便把不定性包含在生命中。對人來說，性格

(character)乃是在社會與歷史限制下，所形成個人之「驅使力」與「滿足」的結構，亦即個人用來接觸這個世界和人群的一種「態度」；物的性格，可來自其遭遇 (experience) 的映射，人的選擇的映射。當物被人選擇時，同樣地也在選擇人 (以它的形式)。因人的驅使，它也擁有了人的性格，完全是映射人的行為。在映射人或其他環境物的行為時，便說明了單獨的物不是一個完備的存在物。

2.2.2.a 不絕對自身 (non-absolute self)

對活動的人來說，任何事物無論是動態或靜止的，無理由或理所當然的，意外或預期地在眼前出現，都是環境與自身綜合的偶然性表現。環境的**時間性**³⁴與**能動性**³⁵ (dynamic) 成就了偶然性。例如在空間上，觀者偶然性的角度 (人這個十分能動的主體，對於環境來說是十分偶然的)，將現實呈現為無限樣貌的畫面，如每一間隔的電影影格，造就每一個極小值的時間片段，都異於上一片段，雖然差異也可能微乎其微。再者，介於觀者與物之間填充了所有的環境因素，非主體人所能控制，包括溫度、光線、聲響、氣味……等流動的偶然性的關係。這些組合成的「整體」是主體人面對的對象。以一個極端的例子來說：即使是一個躺在床上不能動，每天只能面對天花板的腦性麻痺者，除去所有的環境因素，他自身的生命總是一直持續的，每一個極小值的時間片段也都是異於上一片段。因人永遠不會保有上一刻的生命狀態，總是逐漸老去。

基於**環境與主體不可分的原則**，可以說：在我面前這個靜態的雕像，持續不斷地呈現了偶然性。這尚未包含物的社會性價值以及人的獨特詮釋等隱含義的不定性；任何物因此都無法成為確切的「絕對的自身」。去除了它存在的環境，表象的固定也非物的整體。**物的意義來自環境**，環境是物意義的整體性來源。因此每個物都是包含著來自環境不定意義的「不絕對自身」，是「有條件自身」 (conditional self)。

³⁴ 見本研究p. 43: 2.4.3。

³⁵ 見本研究p. 57: 2.5。

2.2.2.b 完整意義來自於環境

假設有兩個理論上完全相同的物，兩個形態毫無誤差的杯子，屬於兩個不同的使用者，我們仍有強烈的理由說他們是「一樣³⁶」的。然而所描述的「一樣」是十分純粹地對形態表象的描述，完全摒除其形體之外的所有，這樣是合理的，但僅能存於描述形體之用。而形體並非物的「完整」，它摒除了物存在的意義、目的、功能、場所等；它無法與外界聯繫，人們也無法使用它，等於是摒除了它的充足理由³⁷與生命，此時甚至無法以杯子的名稱述之。

物的**完整**是包含了與其接觸的環境，或是它所感受的環境。如美國藝術家考爾德（Alexander Calder, 1898-1976）如此描述他的動態雕刻³⁸（kinetic sculpture）：「使一件或兩件物體在一段時間內表現了與空間的真實關係」。環境是物意義的**成就者**（maker），外在環境的偶然性是物自身與它物意義的差異：簡單的說，即是「一件不起眼的東西，對某人來說卻是意義深遠的東西」。

2.2.2.c 外在意義與內在意義

畫作記錄（take down）下當時的環境，無一畫作不是如此。因其記錄的環境並非只是「看到」的當時，並非是眼前的景物或思想的抽象，而是使之成為「紀錄（record）」的時空片段，無論抽象畫、風景畫、靜物畫、人像畫，或是史畫（historical painting）。畫作是「環境使然（environment make）」的過程。

³⁶ 有些東西是完全一致的或者是屬於同一圖章或模型的，而在號數（numero）上不同，例如相同的直線，（在形狀上）完全相似的蛋，同一種蠟中用同一個圖章蓋的兩個印記。顯然，如果就其本身考慮這一切，甚至當它們彼此被比較時，它們不能以任何方式被辨別。它們只能通過與外部事物關係的位置才能加以區別。這樣，如果兩個蛋（在形狀上）是完全相似的，（在體積上）是相等的，而且被放在一起，那麼至少可以根據朝東多一點還是朝西多一點，朝北多一點還是朝南多一點，在上還是在下，或者根據與它們之外的其他某個形體更接近，把其中的一個與另一個區別開。See Gottfried Wilhelm Leibniz, *Leibnizens mathematische Schriften*, herausgegeben von C. J. Gerhardt. Berlin und Halle, 1850- 63, vii, p. 275.

³⁷ 見本研究p. 22: 2.2.3.c。

³⁸ 動是這類雕刻的最基本要素。在 20 世紀動態藝術已成為雕刻藝術的一個重要方面。伽勃（Naum Gabo）、杜象（Marcel Duchamp）、莫霍伊-納吉（Laszlo Moholy-Nagy）和考爾德（Alexander Calder）是現代動態雕刻的先驅。大多數動態雕刻家的目的並不是僅僅給已完成的靜止藝術品加上活動，而是使動態成為雕刻品設計整體的一部分。考爾德的活動裝置，是依靠在一定的時間和空間條件下發生的圖像間相互關係的不斷變化來達到其美學效果。當液體和氣體被用作組成要素的時候，雕刻品的形狀和大小就能發生連續不斷的變化。煙的運動，帶色的水、水銀、油等的流動與擴散，由壓縮空氣操縱的膨脹與收縮以及泡沫團的運動等等，都成為動態雕刻藝術的手段。

就**外在意義**³⁹來說，畫作記錄了看到的環境，除了空間，還有時間——時空是環境的二元。空間裡呈現著那時代的元素，也被那時代的風格所記錄著，因此畫作在任何時刻都持續地顯現時間性，以固定的畫面持續著完成的那一刻（每件畫作都是表象程度不一的史畫）。

畫作並非僅以一種形式來記錄，表象的真實與否亦非其主要的意義。意義也非在於評斷其真實性而達其正確性，因其已昇華為一種表現，蘊含著畫家（詮釋者）的意圖，以及當時時空的意義，其必然成為混合的紀錄。無論是寫實畫或意象畫，即使是攝影術，其真實與否並非依著其是否精確重現所看到的當時；而各種呈現形式都脫離不了當時的環境，這便是「真實地真實（truly true）」。無論是否可以或是需要實證，它必然地存在著，以**定性的**歷史存在著。環境無法被完全真實地記錄，因真實的環境僅存於發生的那一刻，但畫作的外在意義卻真實地映照當時。對於畫作的表面，我們可以以知識來理解，而產生暫時或永久的必然。例如畫面所記錄的實在對象、年代，或是屬於何種畫派，或是反抗當時的潮流以產生傳統或前衛的分支；這是表象形式的不同，是屬於外在意義的，是觀者接收到的外在意義，亦是觀者理解的外在意義。這層次的意義就像看得到的畫面，可以一定的知識來詮釋。

不同觀者對於外在意義的詮釋結果差異不大，甚至，這層意義是被教導的、被延續的，是依據所知的「歷史性」而來的暫時或永久固定的紀錄。而畫作的**內在意義**⁴⁰，是來自各個不同的觀者，各個擁有自我意識與經驗的獨立個體。也可說，畫作的內在意義來自擁有各自內在意義的獨立個體。叔本華說：「這是藉著促使那清楚毅然地表示自己的**獨立個體性**，利用適當地安排好的環境，來展露出它們專門的特性而形成的⁴¹」。

³⁹ **外在意義**是牽涉到一樁行為對實際世界和在實際世界中的結果時，這件行為的重要性因此是依照充足理由原理的行為地重要性。(The outward significance is the importance of an action in relation to its consequences for and in the actual world, and hence according to the principle of sufficient reason.) See *The World as Will and Representation*. §48, p. 230.

⁴⁰ **內在意義**是透視到它所揭露的人之理念時所看透的深度，在於把理念很少出現的那幾面發掘出來。(The inward significance is the depth of insight into the Idea of mankind which it discloses, in that it brings to light sides of that Idea which rarely appear.) See *Ibid*.

⁴¹ This it does by causing individualities, expressing themselves distinctly and decidedly, to unfold their peculiar characteristics by means of appropriately arranged circumstances. See *Ibid*.

2.2.2.d 環境為物的可針對性 (pointedness)

環境為物的可針對性概念對於解釋表象相同之物的效果是特別顯著。自然生成物包括生物、植物、土壤、岩石、氣象.....等，其表象絕不會有完全相同的兩個（量產品的表象可能相同）；人的指紋與筆跡也是沒有兩個相同的。霍布斯（Thomas Hobbes, 1588—1679）認為：「世界上除了名詞⁴²以外便沒有普遍，因為被命名的對象每一個都是一個個體和單一體⁴³」。在辨識任何物的同時，也辨別了它所存在的時空環境（不只識別物的名稱，這樣是無法有針對性的指出——事物的可針對性即是其唯一性）。我們會說「在桌上的那杯水已放了三天」，而不會只說「水」一字。即使是對於大量生產的工業產品，我們也可能這樣敘述：「我家的電視機跟你家的一樣」，其中便闡述了「我的」與「你的」的偶性⁴⁴，以及「我家」與「你家」的環境。若是任何對物的描述除去了或分離了對環境的描述，可能在現實的認知上，真的無法分辨由機器製造的同型號量產品之間有何不同。事實上我們是無法如此去知覺與描述物體，那樣是荒謬的。這點同時印證了物的存在必存在於環境，及環境是物整體的部分元素。

2.2.2.e 獨特性來源 (the sources of uniqueness)

英文中一般以「environment」來表示「環境」一詞；而以另一種語境來描述環境，如諾伯舒茲（Christian Norberg-Schulz）說的「place⁴⁵」（場所），或是王一三（1977）以字彙「surrounding」（周圍的事物）表示環境，則較明確地傳達出以主體存在的感受：當「我」存在時，不會有另一個「我」的存在，因

⁴² 名稱、型號；號數（numero）。

⁴³ Of names, some are proper, and singular to one only thing; as Peter, John, this man, this tree: and some are common to many things; as man, horse, tree; every of which though but one name, is nevertheless the name of divers particular things; in respect of all which together, it is called an universal; there being nothing in the world universal but names; **for the things named are every one of them individual and singular.** See Thomas Hobbes, *Leviathan*, edited with an introduction by J.C.A. Gaskin. New York, Oxford University Press, 1996, p. 22.

⁴⁴ 偶性：偶有的屬性，非事物固有的性質。

⁴⁵那麼「場所」代表什麼意義呢？很顯然不只是抽象的區位（location）而已。我們所指的是由具有物質的本質、型態、質感及顏色的具體的物所組成的一個整體。這些物的總合決定了一種「環境的特性」，亦即場所的本質。一般而言，場所都會具有一種特性或「氣氛」。因此場所是定性的、「整體的」現象，不能夠約簡其任何的特質，諸如空間關係，而不喪失其具體的本性。（挪）諾伯舒茲（Christian Norberg-Schulz）著，《場所精神：邁向建築現象學》（*Genius loci: towards a phenomenology of architecture*），施植明譯，台北市，田園城市文化，民 84，p. 6。

此不會有另一個「我」與當下的「我」有著相同的感受。人存在的空間是器物存在的場所之一；家是傢俱存在的場所之一。器物被人直接或間接地安排；沒有任何兩個真正相同的場所。場所在此賦予物意義與獨特性，「地方性」(所在)成爲物的目的與意義。環境的偶然性使物成爲唯一，這樣的說法與事實的體認有段距離，它太過廣闊。物的唯一性概念可使我們探究諸如兩張大小相同的白紙是不同的原因，而將環境因子顯現。環境使得物成爲唯一，兩人面對同一物體，所得的畫面不會相同。對於其個自是自身擁有的意義，是兩個在實質表象上不同的現象。在意念的詮釋與感受上更是不能複製，這是詮釋獨立性的根本，任何一方的唯一性都是充足的理由。對於事物的唯一性強而有力的提證，便是「死亡之不可替代性⁴⁶」。

我們來看看「艾爾朋扶手椅」(Airborne)的廣告詞所帶來的與現實所產生的謬誤：「一張好的椅子，要使全家人都能感到舒適。沒有必要特別配合您的體重和體形：它本來就應該吻合您的外形」。「您可以由這一點來認出艾爾朋座椅：當您坐上它時，它永遠是您的扶手椅、您的椅子、您的沙發床，您會舒適地感覺到這是一張專門爲您量身定製的座椅⁴⁷」。這種廣告論述可以看作是對現實的彌補，更重要的是它明白指出了**量產品的地位**與永遠無法避免的不定性環境。

2.2.3 人與人之間的介質——表象物

人與人之間有著各種「介質」(medium)，像空氣一樣，看不見卻存在著。如名字、職位、稱謂、血緣或姻親關係，或是國籍⁴⁸，或是法律、規定，或是我們的臉孔、膚色、衣著、用品、食物、交通工具、住所……等。人與人之間首先透過這些介質溝通，即是以**貌**(表象物)取人。如我們會問：這人開什麼車、住在哪、穿什麼衣服、做什麼工作……等；我們很難把一個人或是自己「**抽離**」出這些「物」之中。那些表象物，就是介質。他人看到的我亦是我的表象物，沒有這介質，我就不存在，我不會光著身子、沒有名字。當看見他人的表象物而認知他人，就確定了表象物的人造物身分，不僅是實質人造的，也被認

⁴⁶ 死亡之不可替代性，可顯出我是一個唯一而具個體性的存在。引自《存在主義》，p. 30。

⁴⁷ 《物體系》，p. 183。

⁴⁸ 當一個人想告訴別人他是誰時，事實上經常是這麼說：「我是紐約人」或「我是羅馬人」。這種說法要比你說：「我是建築師」或「我是樂觀者」要來得具體。《場所精神：邁向建築現象學》，p. 21。

知者認知爲人造物。例如他人養的寵物、種的植物，是屬人（for human）的身分，並非自然地就存在於人的周圍。

表象物就像空氣是聲音的傳播介質，它是傳播的工具，認識的途徑。因此海德格說：「我等係由物所定」（Wir sind die BeDingten⁴⁹）。這「物」便是包圍在自身周圍的有形與無形的媒介。人造物是直接影響到人的，人們亦是藉由人造物來影響他人，同時無可避免地影響自己。從這一點可以看出無生命的人造物是如何地作用，這與其是否真的具有生命或是自我意識無關。它們就像空氣般存在我們的生活，填充著人與人之間的空間，接觸著皮膚與意志，影響著與之有關的人、事、物，如同使用者的溝通言語。布希亞（Jean Baudrillard）說：「人與人之間的關係在物品之中並透過物品自我「完成」（s'accomplir）和自我「消解」（s'abolir），而物品成爲人和人的關係必要的中介者，而且很快地，又成爲它的代替記號，它的不在場無罪證明⁵⁰」。所有的人造物，地位在人之下，它們服務於人，因人而存在、消滅、被觀賞、被買賣、或有價值。海德格所說「我等係由物所定」，在人的環境物（表象物）身上轉變爲「我等係由人所定」，不僅在於實用，也在意志的詮釋。

2.2.3.a 無純粹主動性的人造物

無生命的人造物在人類的生命歷程中不斷地被創造出來，未曾停止；在被創造之初即不存有純粹主動性。例如一只杯子，它被環境創造出來，因目的而有形象，在環境中陳列，在環境中被使用。它存在的形象是**被動的主动性**，使得他得以主動執行杯子的功能——杯子的主動行爲。除此之外，毫無自主能力決定其所處的位置、面對的使用者以及被使用的方式，總的說它的命運是純粹的被動。由於其存在是因目的而有形象，故在其目的上有形成範圍的能力，這種能力可以顯明其命運可能的範圍。即一個杯子可能經歷的事件是可以被區分出其可能性的高低。這與其純粹被動的命運並不抵觸，因有形象的目的是屬於其內在向環境的力量，而純粹被動的命運是屬於環境向物的力量。

⁴⁹ “We are the be- thinged”, the conditioned ones. See Martin Heidegger, *Poetry, language, thought*, trans. and introd. by Albert Hofstadter, New York : Harper & Row, 1971, p. 181.

⁵⁰ 《物體系》，p. 212。

2.2.3.b 被動的內在：物的性格

實現能動性的力之概念將**被動**自環境中描述出來，物的**內在**亦被環境的力影響著、改變著。如全新的電視機，十年後、百年後的**樣貌**都會不一樣。除了表象的變化、內部機械的老舊，它在**環境中的樣貌**也會改變，這來自**處境**（aspect）的改變，這是別於有形體的。它不再是全新的，不再是一個高科技產物，或許它置放的空間不同，但並非是它身為一個電視機或是古董的原因；它自身形態並沒有改變，而是環境改變了它被賦予的原初價值，源自環境是持續流動的狀態。在環境面對物的關係上，這種流動的狀態不斷地如同空氣接觸到牛奶般地給予刺激，在牛奶蒸發的同時，內部跟隨著時間⁵¹不斷地發生質變（不可逆的變化），無論是物理的、物質的，或是化學的、精神的、思想的。

無論如何，我們還是能承認其不變的本體性（電視機），它在任何時候都能以電視機之名表述。以實質之名則必現實地連結著使用者（環境）實行其功能，若非則僅是如同只在號數⁵²上（solo numero）不同而可供辨別之名，無任何內在的差異。佛洛姆（Erich Fromm, 1900-80）說：

任何社會要能充分發揮其功用，其中之成員必須**獲致某種性格**，使他們能夠按照社會或社會中一個特定階級的份子**所該表現的行為**方式去行動。他們必須渴望去做**客觀**上應該做的事。如此，外在力量乃被內在的驅迫力，以及性格特徵中的一種特殊能力所取代⁵³。

⁵¹ 時間變化的本質實現在整個環境都隨著時間變化著，因此某物會隨著時間轉變其身分便可理解為環境的變化使得其在環境裡的身分改變了。

⁵² 《自主與和諧》，p. 105。

⁵³ In order that any society may function well, its members must acquire the kind of character which makes them want to act in the way they have to act as members of the society or of a special class within it. They have to desire what objectively is necessary for them to do. Outer force is replaced by inner compulsion, and by the particular kind of human energy which is channeled into character traits. "Individual and Social Origins of Neurosis," *American Sociological Review*, IX, 1944, p. 380; reprinted in *Personality in Nature, Society and Culture*, edited by Clyde Kluckhohn and Henry Murray, New York: Alfred A. Knopf, 1948; *The Lonely Crowd*, pp.19- 20.

2.2.3.c 獨特的內在：存在的充足理由

萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716）認為：「除了時間和地點的區別之外，永遠還必須有一種**內在**的區別原則，而雖然有同類的許多事物，卻的確沒有任何兩件事物是完全一樣的⁵⁴」。他所說的「內在」，是指無法顯現為表象的東西，如同我們面對不同的人的時候所感覺的；除了長相、社會地位、使用的物……之外，還會有一種屬於內在的感覺，那也是只有我們的內在才能感覺，即使這內在的感覺可能被表述出來。

而對於物的內在，並不如字面上般是個深奧的，必須刻意體會才能得知的東西。我們週遭的物，距離我們近，相處時間久，我們所能感受到的，是與面對其他物的感受不同，也因而我們能夠（特別）感受。李特雷（Littré）對「物品」（l'objet）一詞的解說中，包括了下列一項：「（物品）指激情的原因、主題。比喻用法並特別指：**所愛的對象**（l'objet aimé）⁵⁵」。日常生活中的物品對於我們，的確是熱情的對象，那就是我們對私人財產所具有的熱情。這感受是具對象性的；對於物，它以它的環境、它的時間與地點、它的使用者，以及看不見的環境因素——它的來源、它背負的意義為對象。無論其是否為一個明確的紀念品或禮物般具有明確意義者，或者僅是一自我購買而得的解決需求與慾望之生活協助品（aid），它的意義成為內在。這意義並非僅是我們賦予它的詮釋，亦是它賦予我們的。更仔細的說，是**相互賦予**對方「賦予對方意義的能力」。

內在的存有僅在於程度上的差異而已——一物所能進入內心的層次（level）可能對於某人是意義深刻的，而對另一人僅抒發了功能與慾望。我們也會區分出「我的」、「你的」或「她的」東西，不僅在於擁有的權利。在這兒，所有被擁有的物品都參與同樣的抽象化過程（abstraction）。以此「物的內在」論，便解釋了任何看起來相同的物（對於同型號的量產品來說的確相同）是如何受環境**影響**，而被**塑造**其內在使之成為不相同的物。物因此不是單調的「被安置於」（be placed）何處，而是擁有「存在感」與「生命感」的存在（being）。因此我們可以理解為何萊布尼茲認為上帝創造世界不是沒有理由的，每個被創造的

⁵⁴（德）萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz）著，《人類理智新論》，陳修齋譯，商務印書館出版社，1982，p. 233。

⁵⁵《物體系》，pp. 95- 6。

事物都有存在的充足理由。事物的本性就在於：「一切事物都預先有它的條件、要求、和適當的趨向，這些的存在就成為它的充足理由⁵⁶」。「如果有兩件事物是相同的，那就意味著有的事物存在並沒有充足的理由⁵⁷」。

霍布斯亦認為人們所稱的「抽象名詞」是使一種物體或物質與另一種物質或物體相區別的偶性和特性的名詞⁵⁸。布希亞說：

要成為消費的對象，物品必須成為記號，也就是外在於一個它只作意義指涉（signifier）的關係——因此它和這個具體關係之間，存有的是一種任意偶然的（arbitraire）和不一致的關係……它被消費的不是它的物質性，而是它的差異⁵⁹（différence）。在這樣的意義下，物品已在實用範圍之外，成為一種別有意義的事物，和主體深深連繫，它因此不是一個有抗拒性的物質體，而是成為一件以我為意義指向的事物、一件財產、一份激情⁶⁰。

2.2.3.d 被擺佈的物：物的環境化

物品絕不可逃脫朝生暮死和隨波逐流的命運⁶¹；它們終究是被擺佈的。其被擺設（be arranged）的過程，便是物所遭遇的環境作用。商品首先遭遇環境中的人而被擺設。接著，它成為人的環境中的擺設——物被它的環境（人）塑造環境（人）的環境——環境物是另一環境物的環境（environments' environment）。

⁵⁶（德）萊布尼茨（Gottfried Wilhelm Leibniz）著，《萊布尼茨與克拉克論戰書信集》（*Streitschriften zwischen Leibniz und Clarke*, 1715-1716），陳修齋譯，武漢大學出版社，1985，p. 68。

⁵⁷《自主與和諧》，p. 106。

⁵⁸ it may enter into account, or be considered, for some **accident** or **quality**, which we conceive to be in it; as for being moved, for being so long, for being hot, &c; and then, of the name of the thing itself, by a little change or wresting, we make a name for that accident, which we consider; and for living put into the account life; for moved, motion; for hot, heat; for long, length, and the like: **and all such names, are the names of the accidents and properties, by which one matter, and body is distinguished from another.** These are called names **abstract**; because severed (not from matter, but) from the account of matter. See *Leviathan*, p. 25.

⁵⁹《物體系》，p. 212。

⁶⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁶¹ *Ibid.*, p. 160.

在真正使用物的內在功能之前，我們必先使用它作為擺設物（裝飾，ornament; decoration）的功能。依據物的形態、色彩、動線或是擺設於關乎啟動其功能的位置（例如攝影機，必須擺設於可以拍攝到被拍攝物的位置；或是電器產品，必須擺設於可以連接到電力的位置；或是鏡子，必須擺設於可以映照的位置）。這點可以闡明物含有多種意義，並以多種身分呈現。電器、傢俱或是裝飾物，在不被人操作其功能時，皆以裝飾物（擺設）的身分呈現，當人視擺設為裝飾物時，便操作了亦成立了其裝飾功能，這也引發當環境成為一畫面的和諧性（裝飾的和諧性）問題，如同充滿了一堆裝飾物的房間，各自發散出裝飾的表象，互相影響而反映出主觀的和諧或不和諧感⁶²。這種理解可以解釋物的表象（presentment）所負擔物整體（whole）的引伸義：好看的外形、使用者的風格、品味等——「它們自我委身、自我展佈、它們尋找您、圍繞您、由其外觀的大量湧現、其情感的傾洩，來向您證明它們的存在。您被物品看上了、愛上了⁶³」。

2.2.3.e 表象物是意志的延伸



與人身體最親密接觸的衣服就像人的皮膚一般；我們可以感受到這個身外之物是以何種程度成為自身意志的延伸。我們穿衣時，會在乎他人將如何地看自己的。其實他人看到的只是自己穿在身上的衣服，看不到衣服下的皮膚，也看不穿皮膚下的心思；但是看得到（對於揣測的形容）是何種心思來決定這一身的裝扮。某些人的穿衣顯出了年齡、職業、性別；某些人可能一輩子都不會去穿著某些樣子的衣服，因為那就是它的意志不可能做到的。我們總是希望他人看到的就能代表自身，或是能夠掩飾真正自身的衣物。每個人毫無疑問的都是獨特的，衣物是獨立意志的延伸。因此穿著便服時，若看到他人亦穿著相同衣物時，會感到十分不自在。這感受並非刻意的，也無法避免；這來自穿著便服的本意，是獨立性的展現。

制服的出現將一群人的模樣一致化（uniformize）到達極高的境界，但每個人的面容、說話的聲音、體型或是掩蓋在制服底下的衣物都是不一樣的。制服

⁶² 「氣氛」性的室內，它的目的在於，使得生活其中的人們，和構成它的物品一樣，進行熱力和非熱力的轉換，親密感和距離感的交替。Ibid., pp. 46- 7.

⁶³ Ibid., p. 185.

掩蓋了大部分的視覺，這對於某些人而言，會十分感覺到被剝奪了自我獨特的表現，對某些人也可能是掩蓋了其先天的弱勢，而將任何個體在群體中平等化。因此制服的好處也來自一致性的掩蓋：個體不需再去思考該以怎樣的表象示人，不需在乎這種表象是否真的會被視為是自身的表現，好似「身外之物已不能代表吾等」了。但先天上，制服無可免的表露了自身是哪個團體；對於某些團體的成員則展現了該團體的意志，因身為這團體的成員，可以表現出所想要表現的自己。

我們身旁使用的物就像穿在身上的衣物，也代表著自我意志的延伸。因它們是我們選擇的消費對象，是思維中的對象，並非僅是物質性產品的取得。它們是**需要**和**滿足**的對象，並**被組織**為有表達意義功能的實質（*substance signifiante*）⁶⁴。布希亞說：「它的合理一致性，也就是它的意義，來自於它和所有其它的記號（物）之間，抽象而系統性的關係。這時，它便進行「**個性化**」（*personalize*），或是進入列系（系列）之中⁶⁵」。以家中的物件為例：如檯燈、桌上型電腦、餐具、廚具、傢俱等，其自商店被選購，處於私人的空間裡，與其他來自同一人選擇的物件構組成一種獨特的風格，或是一家成員的混合風格。這風格是獨特的，是混合過後的整體感，是來自使用者所主導的環境構成。這些「家中物」總處於家中，不像衣服、眼鏡、手錶等跟著身體外出；它們雖是意志所選擇的，卻也不像衣服般那樣地穿著，而擔心來自他人的眼光；它們各自並非獨一無二的，而是大量重複的量產品，只是獨立意志展現於選購上。我們也習慣如此誤解地將它們視為如衣物般，具有表達自我的能力。

2.2.3.f 風格的成因

如果我們能夠感受，關於生活週遭的擺設及環境中的物，其各自間的配合度（*concordance*），便能了解這其中存在著客觀與主觀面向裡的需求所導致的**妥協**（*concession*）。各自表象拼湊出的不和諧畫面，存在著主觀的不完美性格。這是表象的不和諧，亦是主觀的不和諧。或許在他人的主觀裡，其是以另一種和諧的感覺顯現。表像，是能夠較直接感受到的環境物之間的影響，並直接映

⁶⁴ 物質的實質（表象）經由思維（意志）的意義組織成為有表達意義功能的實質。*Ibid.*, pp. 211-2.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 212.

照在主觀心靈。這主觀來自於量產品的客觀功能，包括它的實質功能（內部機構）與外觀。客觀意義便是量產品的意義——客觀本義（*dénotation*）；而主觀對於產品，則自產品延伸出「引伸義」（*connotation*）。透過引伸義，「物品被心理能量所投注，被商業化、個性化，進入使用，也進入了文化體系⁶⁶」。

而在現實上，居家用品的賣場呈現出隱喻著「設計」的過程，有著極端和諧的畫面——「模範性室內⁶⁷」（*a fine example*），詮釋著「這是設計」（對於一般消費者而言）。其呈現各式「風格」：極簡、溫馨、復古、維多利亞、野獸派……等，或僅是色調的調和，其對於主人可以呈現主觀風格的物的聚集（*assemblage*）。或許風格化的突顯，可以歸功於對於不和諧畫面的整肅，呈現出客觀與主觀各自的一致性（事實上對於主體而言皆是主觀）。亦或許當原本呈現出雜亂的畫面，成爲一種客觀認定風格時，便有了和諧的名義。想像一個看似雜亂畫面的組成物，是由個人定製（*custom-made*）的物品所構成，即「個人風格」（*custom-style*）的呈現，便可以感受客觀與主觀意義的不同——因我們看得到「個人風格」。對於主人，環境中各物品之間是和諧的，對於主人亦是和諧的。定製品在機構外包覆了對於造形與色彩所延伸出的意識。意識的可延伸（*extensibility*）成爲定製物的首要功能，操作成爲次要⁶⁸。即使我們仍需要一個定製冰箱外形裡面的冷凍機能，機能的供給也無需定製。

對於收藏品、古董等，當物依附在廣義名詞之下，便是依附在延伸的意識之下⁶⁹。因意識無法改變現實製造的機能，亦無法改變現實呈現的產品造形表象，故當一物被主觀意識化，便得到了意識上的詮釋，可以引伸義⁷⁰（*connotation*）解釋之。一物可以得到無限的主觀意識，可以被無限地詮釋（在範圍內），無論他們可能相近或重複。但對於主體的不可重複性來說，主觀意識

⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 37- 9.

⁶⁸ 所有的物品都有兩個功能：或是爲人所實際運用，或是爲人所擁有。前者所隸屬的場域，是主體對外在世界所進行的實踐性整體化（*totalisation pratique*），後者則隸屬於主體在世界之外，對主體自身所進行的一項抽象性的整體化（*totalisation abstraite*）。*Ibid.*, p. 96.

⁶⁹ 物品已在實用範圍之外，在特定的時刻裡成爲一種別有意義的事物，和主體深深連繫，它因此不只是一個有抗拒性的物質體，而是成爲一個我可以在其中發號施令的心之城堡，一件以我爲意義指向的事物、一件財產、一份激情。*Ibid.*, p. 95.

⁷⁰ *Connotation*，內涵：指一個潛在的、引伸的意義。羅蘭巴特（Roland Barthes, 1915- 1980）認爲這便是現代神話的基本用處；布希亞沿用此想法，將物品的技術結構面當作本義（*dénotation*），文化面意義當作引伸義。請參考《神話學》（*Mythologies*, 1957）、《流行體系》（*Système de la mode*, 1967）與《物體系》。

將物形成唯一之物 (unique)⁷¹——「一件物品是否是獨一無二的證據，永遠不是在真實世界中取得⁷²」。

2.2.3.g 物之間的牽制

物之間的搭配與衣物的搭配是相同的道理：一人身上的衣物會互相地配合與**約束**（由主體人，於形式上），如上半身穿著西裝下半身就不會穿短褲。也會與身處的環境配合，如不會穿著西裝去運動（除非是爲了展現刻意的風格）。每件衣物有它的「身分」(capacity)，能與其配合的它物互相牽制與被牽制。但由主體人所選購的「家中物」之間互相牽制的能力似乎很薄弱，它們雖來自同一人或是一家人意志的延伸，可以刻意地展現風格，似乎一切是可以配合的，可顯現某種「品味」。

而實際的情況是：每個物件都依著其「固有表象」存在著，它所面對的環境只有主體人，**感受**不到其他的物與環境因素。這種組成並非來自物自身之間自然的現象（不像在叢林裡各個物體的存在），而僅是「固有表象」的可類化 (classifiable) 而已。而這些既有的固有表象的種類是那樣稀少，卻有極高的重複性。就像便利商店裡陳列的食品一樣，分類整齊，呈現一種經過學習的現象，這現象也是可複製的，真正的獨特性與自由或許已不存在。

若在這現象層面之下的組成物，其各自仍保有獨特**藝術性**⁷³的深度，那表層的現象將不再那麼容易被輕忽。它成爲基於獨特性而展現的獨特性，而非是表象層面的、可視的獨特組合。淺白地說，即藝術品的集合是其內在藝術性的集合，而不是可視表象的集合。

⁷¹ 摩理斯·杭斯 (Maurice Rheims) 說：「『收藏』物對人來說就像一隻沒有感覺的狗，它接受人的撫摸，而它也以它的方式，回應給人它的愛撫；或者應該說，它是一張鏡子，它所忠實反映的，不是人的真實形象，而是人對自己所慾望的形象。」Maurice Rheims, *La vie étrange des objets: histoire de la curiosité.*, Paris: Librairie Plon, 1959, p. 50.

⁷² 《物體系》，p. 101。

⁷³ 請見本研究第四章的討論 (p. 154)。

2.3 主體與環境的合作關係 (partnership)

在由各個體或是各體系**構成**的環境裡，達成構成的因素是：各構成物對於其它構成物，可以**供給與取得**達成構成環境的意義。此種環境類似一以零件構成的機器結構 (machine structure)，此結構內的任何零件 (個體) 可以放大看作機器環境。而此機器結構構成的環境體系，亦可能成爲另一環境裡的零件 (個體)。在機器結構內，具有比一般物體間既有的影響能力更加積極而正面的相互作用所進行的**合作關係**，彼此以耦合 (coupling) 的關係達成存在的必要。當個體存在的必要性愈強烈時，愈說明其不可取代性，並顯明其**環境的範圍**——形成封閉的機器結構體系。

吉貝·西蒙頓 (Gilbert Simondon, 1924-89) 在《技術物的存在方式》⁷⁴ 一書中以汽缸作例子：

目前發展的汽缸裏，由於在能量交換的過程中，每一重要零件都和其它零件緊緊相扣，使得每一零件都顯得無可取代...比如汽缸蓋以其形式及金屬材質，和其他爆炸循環的元素相互作用關係，製造出火星塞電極所需要的溫度；而反過來，這個產生出來的溫度，又作用到點火及整個爆炸過程.....比如內燃機的汽缸蓋上便佈滿了散熱板。這些散熱板便似由外部強加在汽缸及理論的汽缸蓋上，而且僅具有一個功能，即幫助冷卻。近來的汽缸便不同了，其中的散熱板除了機械上的功能之外，還可以像一排加強肋一樣，保護汽缸蓋不受瓦斯的衝撞變形...兩個功能已經變得難分難解：結構是一個整體，不是各部分的折衷，而是各部分的相伴相隨及合同協力：加了肋條的汽缸蓋可以因此修薄，其厚度的減少又可加速冷卻；於是這個散熱板／肋條的雙重結構，便可以用令人滿意的綜合方式來同時完成過去相分離的兩個功能...其意義為**不同功能在同一元件中的整合**，而不是在相衝突的要求中尋找妥協⁷⁵。

⁷⁴ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958.

⁷⁵ 《物體系》，pp. 3- 4。

這概念是主體（某零件）對於環境（機構）的供給與應用，是由功能性的目的而顯明合作關係，由環境的運作更確認主體的身分。一般來說，其他的環境與主體依然是如此的合作關係，但由於功能性的目的不明確，或是相互影響的直接性不強烈，以致於並不能確切地認知自身的身分，以及週遭環境對於自身的影響。例如進入一間暗室，必須先找到電燈開關，打開它之後才有足夠的光線能看書。若是一開始就進入一間電燈開啓的房間，就不需要操作開關的動作，但是那電燈的確在供給閱讀者光線，在閱讀時便是合作的關係：電燈供給閱讀者需要，閱讀者供給電燈「目的」。

2.3.1 耐用的產品與不定的環境之不合作關係

合作關係的概念在產品設計上是必然的，也始終是如此地在運作；但在某些時刻、某些產品或是某些環境，這概念並不持久地存在；實際的狀況是：**主體與環境分離了**。它們結合的概念僅存在於目的性的思考與功能性的設計階段。一個耐用的（durable）產品明顯保有這個部分概念的表象，它關注於如何延續著主體的生命，作用在它的環境裡，以及產生的附屬作用與附加價值。雖然它一直與環境接觸著，但由於其目的性、功能性，是非常單一地指向未來，非常專注地保持一個不變的存在狀態，這樣便與環境裡所存有的性質——不定性與偶然性產生了歧異。簡單地說，產品要如何地與時空**發生關聯**才是較困難的——存在就邁向老去。例如勢必消退流行性的產品它將能如何地分解、轉換其存在的形式，或者如何使耐用的材料在不需要時得以消失。

大部分產品旨在抗拒各種與其目無關的狀況發生。無論人為或是天然，總是抗拒環境裡阻撓其目的因素，而不是去接受、運用、利用。一產品是無法擁有無限的目的去對抗無限的狀況，所以只能以維持自身存在的高標準，成爲一個耐久經用的產品。無限的狀況是環境無可避免的性質；以主體與環境爲一體的概念來看，則是產品在它存在之後的未來時空裡無可避免的。當一產品能被拆解、重組，進行**更新**的過程，其固有的物質能以另一形態繼續存在，並合於時宜，那便是物的生命的展現。這生命來自與環境的可**溝通**，而非只是自身的、無法自我更新或結束的存在。

2.3.2 人與環境的三種共生關係

主體與環境的共同存在 (being-with) 關係，可比擬為生物學中**互相依賴的共生 (symbiosis)** 關係：「兩種不同生物個體之間任何形式的共同生活。包括互惠共生⁷⁶ (mutualism)、共棲⁷⁷ (commensalism) 和寄生⁷⁸ (parasitism) 現象。因此，共生既包括有利的聯合，也包括有害的聯合⁷⁹」。

共生的個體稱為共生體；主體與環境可各自視為主體 (共生體)。生物學上的三種共生狀態在實際的物 (產品) 與環境的關係上，無可避免地得由人來進行判斷，也由人感受。因此人的「意志」在此相形顯得重要 (此構成意志獨立於人與物的理由)。互惠共生 (任何一方沒有對方就不能存活) 可敘述最早先的「物必存在於環境中」。當主體與環境以適當的配合存在時 (使雙方獲益的一種聯合)，就如互惠共生的狀態。室內空間設計便是在進行這樣的可能性，各個物件盡其在各種感官上的協調。以人為主體，觀察某物與某物之間是否有達成互惠的「行爲」。例如牆上的畫：牆壁原本空蕩地，畫作似乎就應該掛在牆上 (人慾望裡該然的位置)，而牆壁能夠設置掛勾並支撐起畫的重量，使得牆面美觀，畫作也適得其所，便達成互惠。這互惠行爲是主體人 (subjective being) 的行爲遺跡，是人使得它們互惠，也使人感到互惠。是否「適得其所」的狀態是對於普遍現象的最初感知，無一定標準的直覺反應。例如放在冰箱裡的電話，或是洗衣機裡的寵物都會引起思考其合理性，這反應多來自經驗。

⁷⁶ 在自然條件下，**任何一方沒有對方就不能存活**。絲蘭蛾與蘭屬植物相互依賴。蛾卵產於絲蘭屬植物種莢中，即起傳粉作用；幼蟲孵化取食一些種子，但不是全部種子。植物得到傳粉，蛾的幼蟲有了食源，兩者互利。節錄自 "互惠共生" (mutualism)，《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=052180>> (2004)

⁷⁷ 生物交互作用的一個類型，兩個物種的個體間的一種關係，**一個物種的個體從另一物種的個體獲得食物或其他利益卻又不給對方帶來損害或利益**。從這種聯合中獲利的種稱為共棲體 (commensal)，可從寄主種那裡獲得營養、隱蔽處、支持或行動方面的好處，但寄主實際上不受影響。小丑魚 (Amphiprion percula) 生活在海葵具刺絲的觸手間，不受傷害，並藉此逃避獵食者，這是一個獲得庇護的共棲關係實例。節錄自 "共棲" (commensalism)，《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=017460>> (2004)

⁷⁸ 一個物種**靠損害**另一個物種而得到好處，但不殺死後者。寄生與擬寄生不同，在擬寄生現象中寄主被寄生物所殺死。擬寄生見於某些膜翅目 (Hymenoptera, 如蟻、黃蜂、蜂)，雙翅目 (Diptera, 如蠅類) 及少數鱗翅 (Lepidoptera, 如蝶類、蛾類)：雌體將卵產在寄主身上，幼蟲孵出後以寄主為食。節錄自 "寄生現象" (parasitism)，《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=057119>> (2004)。

⁷⁹ 節錄自 "共生" (symbiosis)，《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=072710>> (2004)

2.3.2.a 被動的共生關係

當某物不該存在於某處時，它的存在成爲必然，對於其環境便是傷害，這傷害也源自於人的意志判斷；例如在映像管的螢幕旁放置無防磁的揚聲器，映像管成了被揚聲器傷害的環境；它們不會主動聚集，也無法主動迴避。無機物與無機的環境之間究竟要以何種共生關係存在，全然沒有任何的選擇權。它們無知覺也無主動，它們之間的關係就像是從「物必存在於環境中」至「共棲」的狀態，不需要特定的一方即可存在。因其環境已不可避免，偶而又會與特定的一方連結。例如杯子與牛奶，它們沒有對方，依然存在於已先的環境：杯子在桌子上，牛奶在冰箱裡的牛奶盒裡。但在（人）需要之時，便在機會上偶然地，在現實上必然地結合；牛奶取得杯子的功能（共棲），人也同時取得牛奶與杯子的功能。

2.3.2.b 人的寄生

人在環境物中的特殊性，在杯子與牛奶的例子中彰顯（人的基本需求歸於人，追尋更上層的詮釋來源便是將意志給獨立出來）。之後，牛奶與杯子回到已先的環境，仍能各自獨處。這也是大部分環境物存在的目的：人們選購不同的物，將它們聚集起來，聚集在自己的家中，或是工作場所。當人們操作其各自或結合的功能時，便是在**獲取利益**（make a profit）；人處於寄生與擬寄生之間，某些物會因人的獲取利益而失去生命，那些物將被冠上垃圾之名，如飲料罐與包裝袋。能苟活的，便是可回收的資源，但仍將被拋棄原有的生命。某些物則可以承受較長時間的擷取，例如供閱讀書本的人造燈光。

大部分的產品提供獨立單一的功能——就爲人做某件事，這就是它的功能。在此功能之外，頂多還具有美觀的外表，以致在成爲擺設物時不會太過礙眼（此點已從實用性的外在意義進入到意志感受的內在意義了）。它們大多不是爲了其它物而存在，更不是爲了其它物而美麗；頂多還是在功能性方面與他物共生；例如花與花瓶、衣服與洗衣機、書與書櫃、垃圾與垃圾桶；其終歸還是面對人。各種環境物都爲了主體人而存在，不爲了別的環境物而存在，卻聚集在一起。布希亞說道：

在很大的一部分，日常生活的環境仍是一個「抽象的」體系。普遍地來說，許多物品都在它們各自的功能裡相互隔離，是人依他的需要，使它們共存在一個功能化的環境裡，這樣的體系，經濟性低、一致性也不高，就好比引擎的古老結構：局部的、有時互不相干的或互相掣肘的功能的組合。同時，當前的傾向完全不在解決此一不協調狀態，而是用新的物品來回應接續而來的需要。如此便造成以下的結果：每一個被加在別的物品之上的事物，可以完成它自己的功能，但對全體則是一種阻礙，有時候呢，它既幫助又阻礙它自己的功能⁸⁰。

因此我們的世界像是明顯的拼湊，並呈現著鬆散的結構，像是一屋子的陌生人，訴說著彼此的無關。沒有一個商業品牌可以製造所有種類的日常物品（假設其系列產品是完美的相關在一起）；即使是藉由個人品味而選擇結合，並彰顯出個人品味的環境物，也僅止於表象的主觀和諧。各自的內在並無像書與書櫃，或是花與花瓶之間存在感的相互賦予（冰箱與電視是無關的，桌子與椅子是無關的，甚至連緊靠在一起的桌子與桌上物、椅子與人都是無關的）。這存在感是一種緊扣著的依靠，當然這一切也只關乎於人，也止於功能。當人消失了，那意義針對性的標的物消失了，那一切相關性有無的強度也減弱了。

2.3.2.c 人造物的本原

必須經由與人或是假設的另一半的物結合（例如花瓶與花、椅子與人）才能顯現意義（完成功能）的產品，能否有它獨立的、本來的意義呢？若是不能，當它存在時不就落入了意義未完成的景況？這些物品都有著與假設的另一半結合的欲望（desire），它獨立的、本來的意義就是這欲望。物的存在必然存在於環境之中，因此也不需去質問獨立的本來意義，因它不可能獨立於環境。當它投身到環境裡，便是懷抱著結合的欲望，時而等待，時而解放欲望而得到**完整**的（與環境物結合而完成功能）個體——整體。無論物的欲望是與何物結合，終究的目的是指向人的存在——它終究的欲望是與人結合，而不是與其他的假設物結合。當人消失在由他所建構的環境時（例如主人外出時的無人房間），那些環

⁸⁰ 《物體系》，p. 6.

境物便落入了**虛空** (emptiness)：因它們功用的寄主（人）的消失，帶離了它們存在的意義。那些物都因主人而存在、而聚集，也因它們各自的存在感交織、混雜而個性化、風格化。

布希亞認為：「物體是以一種擬人的方式 (anthropomorphique) 存在。人和形成其環境的器物因此是在同樣的一種肺腑與共的親密感中發生關連⁸¹」。那虛空一直都在，永遠不在表象；對於人，這或許是不重要的，因人無法參與這時刻。由此可見，物的精神要達到圓滿、形式要達到完整，是如何達成的。而系列化的物品雖然看似不虛空（表象的可類化是系列化的重點），在外在形式上彼此結伴而行，但僅是抓住了一個變換的瞬間，可以容許平均的經驗與避免較多的失誤；但其亦失去了自由，像是穿著制服的軍隊，有著一致性的表象。

2.3.2.d 物與物的依存

我們自物品存在的起源去重顯產品的本來意義，那就是去探討人們是如何地稱呼 (call) 它。稱呼之名是物件獨特性的表象，也是僅對於人的意義，做根本的區別之用。名不僅用於稱呼，也表述形式，含有意義成分。當人不在實際的環境中存在時，它們並不拋開人所賦予的意義，因它們本身就是那樣以它們各自的形式存在，也以其名義存在。無論人是否在室內，那些室內的物品都不會變身。在形式與名稱上，椅子仍是椅子，杯子仍是杯子。杯子就是放置在桌子上；椅子與其他物亦存在於空間中，那之間是不可分的存在關係。如字母「a」尚未與其它字母組織與二次意義化之前，它的讀音，它單獨可有的意義為何？它不與任何字母或符號結構；它只與自己以及周圍的空氣接觸。那極微的意義便是物的本來意義，它仍是渴望結合的——將字彙 **absurd** (不合理的) 的字母「a」抽離，所引發的不合理便是它的意義本源。那些室內物是室內意義的元素。室內懷抱著對於室內物的欲望而不空空如也，也是物的**存在**所懷抱著與環境物（包括人）結合的欲望。

⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

2.3.3 人對於環境的企圖

主體人大部分的時候面對大部分的環境，都是處於接受的狀態——接受環境的偶然與必然。「人存在於世界中，好像是「被拋入」這個世界。像一個「被拋入」這個世界中的有限而被棄的存在一樣，他向外伸展以求實現他的許多可能性，而當他在這樣做的時候，他解釋這個世界並形成他的特殊企圖⁸²」。一是環境並不會完全符合主體人的需求，再者主體人也無法將環境改變成完全符合其需求，三者為人的社會構成了道德約束與自由的環境；這三點中和成普遍的無標準，持續地彰顯於非私人的環境。在私人的環境裡，範圍擴及至主體人能夠隨心所欲地操縱的物，即是完全的主觀展現於擺設與操作上，對於各物品的既有必然性的無力，僅能轉變為主導擺設的組合，與獲得物品服從單一命令式操作的反饋並以之掩飾。因此本質上仍是來自購買物品時所一齊購買的既存的必然普遍。

2.3.4 環境對於人的企圖

人類的個體與整體關係自從人類一產生就客觀存在著⁸³；物件亦然。工業時代的量產品表面上是「符合大眾需求」，事實上是「產品詮釋最大眾使用者的需求後的結果」。換句話說則是：「強迫任何使用者接受其賦予的大眾需求」；其原因是顯而易見的。在工業產品的市場，這種「供需」（供應不同使用者相同的需求）是理所當然並符合經濟效益的；也因為經濟效益的前提，工業產品解決的需求必須是符合普遍性的、最大銷量的水平，而不是解決「完全個人性」需求的水平。嚴格說起，在工業革命前的手工時代，人們有較多機會可以依個人需求量身訂做，或是自己動手做一個獨特唯一的物品；而這種東西被當成垃圾看待，或是成為垃圾的機會較量產的工業產品少。除了它珍貴與稀有，它還真是符合需求。即使直到其在環境中的技術地位處於落後而被淘汰，仍可回到其珍貴與稀有的本身價值⁸⁴。西蒙頓說道：

⁸² 《存在主義》，p. 54。英文版原文如下：...we must realize that man is in the world as "thrown" into the world. It is as a being which is "thrown" into the world, finite and abandoned, that he reaches out towards the realization of his possibilities and, in doing so, interprets the world and forms his particular projects. See *Contemporary Philosophy*, pp.180- 1.

⁸³ 《自主與和諧》，p. 2。

⁸⁴ 舊奢侈品不盡然有最高品質(至少依美國對製造標準的定義是如此)，但是舊奢侈品一向以「手工打造」為賣點，動輒抬出「老師傅」為號召，即使這些工匠受到機器和先進科技的輔

在手工生產的時代，物品反映了**需要的偶然性和獨特性**。這兩個系統⁸⁵相互配合；但是整體並不一致，只有需要相對的一致性。而前者⁸⁶是移動的、有偶然性的；並沒有**客觀**⁸⁷的技術進步。由工業時代開始，由於技術體制和經濟結構，物品開始得到一致性，結果需要的體系與物品的體系相較，變得較不合理⁸⁸一致。後者⁸⁹強加了它的合理一致，並因此得到**模塑文明的權力**⁹⁰。

人生活的環境是人所模塑的——它面對的不是各個主體人的獨立意志，而是「**人的實體現實**」。所有的人造物都是提供人的需要：建築給人居住；動線的大小適於人體；桌椅的尺寸適於人體；茶杯的大小適於人的手抓取；書本的大小適於人的手拿取；文字尺寸與數量適於閱讀與印刷於書本，也適於書寫；這些都是考慮「人的實體」而來的人造物。其他如路邊的石子、巨大的樹木、天上的雲、鳥或是海裡的鯨魚，顯然都是脫離人的意志的自然存在。人的實體與實體行為，在人造物的世界裡成為人意志的對象，它包含了普遍性的行為，如同內嵌在實體的意志而成為普遍的實體。人的實體群聚於社會性，繼而顯露普遍的必須，這是工業時代開始。機器製造的**量產品**所面對的**顧客**——模擬的平均人標準。布希亞說：

購物行為絲毫不是一種自由和活生生的交換。這是一種受到事先規範的運作，其中有兩種不可化約的系統相互對抗：一個是個人**變動**的、不一致的系統——帶著它的需要、衝突、負面性——另一個則是產品符碼化、分級、不連續、相對**一致**的體系，並且完全

助，例如勞斯萊斯多半為手工裝配、Haute時裝為手工縫製、超優質酒為手工釀造。手工限制了產量，也為製成品帶來一些變化，作為確實使用人工的佐證，而商品的限量與獨特性，也為高售價提供正當性。引自《奢華正在流行》(Trading up: the new American luxury)，pp. 63-4。

⁸⁵ 手工生產物與需要。

⁸⁶ 手工生產的時代。

⁸⁷ 如工業時代環境的整體。

⁸⁸ 量產品的一致性面對人的獨特性。

⁸⁹ 量產品的體系。

⁹⁰ 《物體系》，p. 203 (Du mode d'existence des objets techniques, p. 24.)。科布季耶 (Le Corbusier, 1887-1965) 談論工業革命在建築中最主要的影響表現在以下的重要階段：「自然材料由人工材料所取代，多樣化而昂貴的材料由協調的人工材料所取代……固定的材料必須取代各式各樣無窮盡的天然材料」。(瑞)勒科布季耶 (Le Corbusier) 著，《邁向建築》(Vers Une Architecture)，施植明譯，台北市：田園城市，1997，p. 218。

是正面的。它們之間沒有互動，有的是需要的體系在生產體系中被強迫整合⁹¹。

大眾裡的獨立個體與量產品的一致性，在這不可倒退的進程中持續地循環磨合，人就存在這環境中並接受它——在寄生中被寄生。物品的普遍性也來自商業需求所引發出對自我的反動，而偶有相對於普遍性的表象的獨特。意志也因此分道揚鑣，成爲偏向藝術性的意志與普遍的實用意志。而這不過是被置入於既有環境的被動的主動——

在個性化的消費行為裏，很清楚地，正是因為主體有一個想要成爲主體的要求，他便把自己形成經濟所要求的客體。他的計劃，既然早就為社會經濟體制所過濾和拆解，他也就在嘗試去完成它的動作本身裏，品嚐了失望的滋味」。這些「特定的差異」既然是以工業的方式生產出來的，他所能作的選擇早就被僵化了：所剩下的，只是一個凸出個人的幻象……這便是系統的意識形態功能⁹²。

流行物的流行便是接受形式一致性的極致。在這似乎看不見獨特性所能帶來的畫面，它跨越了實用需求供給的層面，直接供給群體性形式的擁有⁹³。雖然如此，它們在人的內心深處卻激起超越實用層次的滿足，即使這滿足也是群體性的。這在產品個體或是群體上，對於使用者個性的觸發能力已難以達成，自使用者購買之初，其目的就抹滅了——「對群體的懷念，被利用來餵養個人間的競爭⁹⁴」。

⁹¹ 《物體系》，pp. 202- 3。

⁹² *Ibid.*, p. 167.

⁹³ 產品的環境是如何地不定，最明顯地莫過於產品的構成行爲是附屬於商業的消費之下，也就是「流行和引導性消費的社會通路」。布希亞說道：「就是在它們身上，外表一層不斷變形的驚人健康色下，出現前就已呈飽和的物品，虛脫於形式的痙攣抽搐和不停變換中。「就技術的角度而言，路易斯·孟弗爾德說（《技術與文明》，p. 341）風格和形式的變化是不成熟的徵兆。它們標誌著一段過渡期。但資本主義使得這一段過渡期成爲永久的存在。」……流行以它次級系統的無協調蔓延，屬於偶然的領域，因此也是形式無限再興的領域，和市場開發最能發揮到極致的領域」。《物體系》，p. 140。

⁹⁴ *Ibid.*, p. 194.

2.3.4.a 產品的規定

某些產品的形態或機能「規定」著使用者應該如何地使用，例如吸塵器。它的開關就在那個位置，它的功能就是吸灰塵。這種規定與說明書的功能不一樣，說明書以人的語言寫成，頗人性化地提供了指導與翻譯的功能，讓使用者以產品的語言跟產品溝通，如同它使喚著人們用它的語言去使喚它。因為產品就是這麼地存在著，它不會自我改變開關的位置，或是聽得懂使用者的任何抱怨，它是「被操作物」。如此，使用者同時也被產品的語言操作著；若使用者使用各自的語言與產品溝通，可能使得產品無法工作，喪失了它原本應該存在的功能及它的本來意義；或者，產品可能詮釋使用者的語言（一種對應關係），而達成使用者的目的。而最終存在的，是使用者的意圖以及產品固有的共存。產品從存在之初，就被拋入環境之中（人的語言環境），如同存在主義所說「存在於世界」(being-in-the-world)。其能固守的僅是它本來有的樣貌，它的「本文」；其他的遭遇它無從選擇，只能被使用、被詮釋。「個人和社會的結構，與技術和功能的模式，是緊密聯繫在一起的。在我們的技術文明中也是一樣：技術和物品都在承受和人所承受相同的奴役⁹⁵」。

對於「控制」一說，因其並非是強制性的控制，故一般使用者較無法體會。控制可以解釋為「反不定性」的「定性」。而對於定性的反省，即是將其「前因」顯露出來。其反省為對應用於產品上的人體工程學（human factors engineering），與機能主義（functionalism）所訴求的各種適切性的反省。例如收音機的開關只有一個，音量的旋鈕只有一個；當使用者要操作任何動作時，都被要求「只能在某個位置作出某個動作」。在舒適的操作同時，人也被控制「必須如此舒適的操作」。

2.3.5 先天的環境

一個場所擁有其（該然的）狀態及名稱，在這名稱之下的場所並無法完全控制在其內發生的種種活動。例如在外租屋的學生不需要使用到廚房，因此可能在廚房裡放張床，變成他的房間。**環境有先天的必然**（inherence），那即是它

⁹⁵ *Ibid.*, p. 139.

名稱之下合理的範圍。物只要存在即在合理的範圍，不能存在即是不合理。種種在合理範圍中的物若與**最合理**⁹⁶ 差距愈遠，則對於改變環境的容許範圍的影響愈大，這是物先天的必然。兩個先天的必然的相遇，呈現偶然的組合；對於其各自，是不會有本質上的改變，但其各自都是組成整體的**變量**（variable）。

對於人來說，環境可以有其天生的約束力。在人進入到環境中時，即被此約束力告知這是一個什麼樣的場所。但是有人存在的地方就充滿了不定性，人的意識可以操作他自身，也可以操作其他物。他可能知覺什麼行為在這環境是合理的，但也可能刻意或是意外作出超脫環境約束的行為。

對於環境來說，它是既存的，也是由物組成的，人也是其中的物之一。人同時扮演環境中之物以及擁有自我意識的自身，環境無法拒絕人的存在與侵入。環境本身狀態的延續是由其組成物決定之，除了人，也可能是其他動物、植物或是自然現象等。生命物是主動能動物⁹⁷，主動能動物可以移動無主動能動性的生命物（植物）與非生命物，可以決定其存在形式與運動，使不具主動能動性的物成為能動物。能動物並非等同生命物，但可不以生命原理來先決物的能動性，而區分為**主動能動物**與**被動能動物**。在現實生活，物無法脫離、摒除環境的干擾，即使一個看似靜止的物，例如一本桌子上的書，也是因萬有引「力」才達成其靜止狀態。即萬有引力的主動性不斷地對書本施以力量，若是書本無能動性，此狀態也不會發生。

2.3.5.a 物存在於環境中的合理性

物的存在是伴隨著環境，環境也使物得以存在其中。浴室裡的鏡子不會放在餐桌旁，餐桌也不會放在浴室裡（除非我們在浴室裡的一張桌子吃飯，它便叫餐桌）。在鏡子存在於浴室之前，這鏡子只是鏡子，而不是浴室裡的鏡子。浴室已經存在了，它是鏡子可以投入的世界。在一個沒有鏡子的浴室裡放置一個鏡子並不會使浴室脫離浴室的功能性，甚至是增加浴室的功能性——物的環境有

⁹⁶ 最合理並非是標準答案，它在普遍的認定標準之上，是一個假設的存在。如在浴室洗澡、在餐廳吃飯，都是普遍的合理。

⁹⁷ 行動力較佳的肉食性動物會捕食某些行動力較差的動物，某些草食性或雜食性動物會吃具有生命但行動力差的植物，某些行動力佳的植物如豬籠草目之葉變形為捕蟲器。

其合理性空間，是物存在於環境中的力量。環境是物存在的理由，物的外力、存在力是物存在於環境中的合理性。如一本書放在書桌上，或是一個便當放在書桌上，或是一個垃圾桶放在書桌上，可能都有其合理性，但是合理的程度有所不同。在環境的**需求**下，環境會提供物存在的合理性，物會提供它的功能給環境。這種合理性是處於環境所能容許的範圍內，環境擁有約束力將存在的物限制在其容許範圍之內。此約束力來自組成環境之物，環境的力量會使環境處於和諧、平衡、相互約束的狀態；它能決定物的存在與否，以及物的表現狀態。

2.3.5.b 變動的環境容許範圍

物（主體）存在（於環境）之時亦成為環境中之一物，成為其他物的環境，而影響其他物；同時影響環境的容許範圍（容許度，**tolerance**）。每一環境（時、地）有其適合出現的人、事、物。例如在升旗或聽到國歌時，應當肅立；天氣冷時，大部分的人不會穿著夏季的衣服；魚兒無法在被污染的水裡生活……。環境的容許範圍在每一個當下是明顯的「普遍性」，但並非是永遠穩定、靜止的狀態。「環境」是外在包圍的物組成，某些包圍物可受制於被包圍物（主體意志的延伸），某些則否（非主體意志的延伸）；某些包圍物可受制於環境的容許度，某些則否。在一普遍性被投入異數（偶然狀況）後，普遍性的未來就如同等待**中和**（**counteraction**）的過程，在過程中仍不斷地有著異數投入（包括某物的消逝）。每一個未來的當下如同是中和的段落，普遍性亦朝著中和而逐漸變樣，環境的容許度亦若是。

人對於環境如同環境對於人，如同物與環境的關係，擁有合理的範圍；在此範圍之內，人可以做出適應環境的行為⁹⁸——調整自我的最合理標準，或者是作出改變環境的行為，使環境適應人。例如習慣了安逸的生活，可能會不習慣

⁹⁸ 北歐人已和霧、冰和寒風成為朋友；當他們在散步時，對腳下雪的開裂聲得引以為樂；他們必須體驗沉浸在物中的詩意，正如黑斯（Hermann Hess）在親身經歷寫道：「霧中漫步甚為奇怪；灌木和石頭何等孤寂，樹木彼此不能相見，萬物孑然一身……」（*Seltsam, im Nebel zu wandern! Einsam ist jeder Busch und Stein, Kein Baum sieht den andern, jeder ist allein...*）然而阿拉伯人則必須和綿延不盡的沙漠和炙熱的太陽為友。這並不表示他們不必以聚落來保護自己，抵抗自然力量；事實上沙漠聚落主要的用意就是排除沙和太陽，以彌補自然場所的不足。這意味著人所體驗的環境是**充滿意義的**。布爾諾（Bollnow）說得恰到好處：「**所有的氣氛都非常和諧**」（*Jede Stimmung ist Ubereinstimmung*），也就是說，每個特性都有一個內外世界之間，以及肉體與精神之間的關聯。《場所精神：邁向建築現象學》，p. 21。

突然的三餐不濟，但時間久了，人會調整自己，去適應環境，去習慣三餐不濟。而這被習慣了的就成爲了合理的標準，與之前習慣的安逸的生活是不同的標準。我們無法事先知道自己合理的範圍在哪裡；可以得知的是我們能在什麼樣的環境裡生存，我們的範圍就到哪裡。當環境的狀態超出了人的合理範圍，即身心所能承受的合理範圍，人便不能在此環境存在。

2.4 環境

一般稱之的「環境」，是針對生物圈⁹⁹（biosphere）所解釋的「作用於生物體或生態群落，並最終決定其形態及生存的物理、化學及生物因素的複合體（complex）¹⁰⁰」。在社會學上，環境論（environmentalism）是「闡述環境因素在文化和社會發展中的重要性之理論¹⁰¹」。以環境對主體的「決定」來說，主體似乎是沒有自決能力的，這說法雖有待討論，但卻強烈地說明了環境對於主體決定性的影響（decisive influence）——事物的未來發展是決定於主體與環境間相互的影響。王一三（1977）以字彙「surroundings」將環境描述出其包圍性，並顯露其具影響性的本質：「一個體系¹⁰²之性質可受到鄰近一個或多個體系所影響者，則此一個或多個體系稱爲前一個體系的環境。體系與環境之關係乃主客之關係¹⁰³」。「體系與環境乃主客之分，因目的而定¹⁰⁴」。這說明主體同時可

⁹⁹ 生物圈是一種以物質和能量流循環爲特點的系統，它爲生物的生長和繁殖提供了必要的物質和所需要的能量。節錄自 "生物圈"（biosphere），《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=008754>>（2004）

¹⁰⁰ 請參考 "環境"（environment），《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=024459>>（2004）

¹⁰¹ 環境決定論認爲，一個民族的物質背景，包括自然資源、氣候、地理上的便利條件，在其文化形成中是主要的決定因素；反對用歷史和傳統、社會和經濟因素以及任何其他文化因素來解釋社會的發展。作爲一種相反的學說，環境偶然論則主張，居住地只能創造供人們**選擇的可能性**。最極端的環境偶然論甚至否認環境會影響人們選擇時所採取的形式。這種理論沒有認識到，這些可能性不是均等地分布於全世界的。現代環境論者認爲，物質環境只是總環境的一部分，而總環境包括社會和經濟因素、文化傳統以及各社會及其所處環境間的交互影響等。節錄自 "環境論"（environmentalism），《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=024464>>（2004）

¹⁰² 單一的或一組相關的事事物物均可稱之曰體系。例如，一個分子、一個人、一組分子、一群人、一公斤混合物、一升溶液、一個學校、一個社會、一個國家、世界、宇宙、一個朝代的歷史，及一個人的思想紀錄等。王一三，《自發過程與平衡原理》，再版，著者發行，台中，1977，p. 5。

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 6.

為其他主體的環境。根據體系與環境的關係，對於**質量**（mass）與**能**（energy）兩者的變化可將體系分為三類：

- 一、絕緣體系，或稱孤立體系（isolated system）：一個體系不受任何環境之影響者稱之曰絕緣體系，或稱孤立體系。在一絕緣體系中，質量與能是恆定的，稱為質量與能守恆定律（the law of conservation of mass and energy）。設宇宙為絕緣體系，則宇宙間質量與能是永恆不變的。
- 二、封閉體系（closed system）：一個體系，其中各成分之**質量與環境隔絕而能仍可與其環境交換者**稱為封閉體系。例如，一化學反應在一封閉之反應槽中進行，而熱量可與其環境交換。又如一個絕熱的（adiabatic）汽缸，由氣體膨脹而推動活塞，對其環境作功而消耗氣體的內能（internal energy）。
- 三、開放體系（open system）：一個體系中，**質量與能均可與其環境交換者**稱為開放體系。例如，一化學反應在一開放之反應槽中進行，不但熱量可與其環境交換，而反應物與／或生成物可以自由的放入或取出。又如，一個自由國家，其中人民可以自由出入國境，也可以用越洋電報或電話自由傳遞消息¹⁰⁵。

絕緣體系認為其質量與能是不受任何環境影響的。離開了科學實驗的環境，在現實世界，物的實體之間，這是不存在的；現實世界是呈現封閉體系與開放體系的現象。

2.4.1 場所

「環境最具體的說法是**場所**。一般的說法是**行為和事件的發生**（之所在）。事實上，若不考慮**地方性**¹⁰⁶而幻想的任何事件是沒有意義的。很顯然的，**場所**是存在不可缺少的一部分¹⁰⁷」。通常進入一個場所，我們便從事合於這個場所

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 6- 7.

¹⁰⁶ 地方是偶然的目的來源。

¹⁰⁷ 《場所精神：邁向建築現象學》，p. 6。

的行爲。場所不僅由實體的物所構成，也有無形的規範（法令或風俗），或有其他具有各自獨立的意識的主體在其中活動。「一個人可以在某些特定的環境（如在家中的房間裡）中做一些天真、幼稚的舉動，或在某些特殊的年齡時不怕出糗，但是在發展、社會及環境等條件結合後（如在口試時，或在喪禮、婚禮時），天真或幼稚就成了不合時宜的舉止了¹⁰⁸」。這些有形與無形交雜成爲主體感受的氛圍（atmosphere）。

在同一氛圍之下，還尙未有能力將環境之內的事物影響成爲一致（環境背景會束縛（限制、影響，甚至決定）發生於其中的行爲¹⁰⁹），因個體有著基本存在的必然¹¹⁰。這氛圍僅是一個感受上模糊存在的範圍，但這是最基本的區分——主體存在於這個場所而不是那個，同時也說明主體的唯一性。在一氛圍之下的物，如何不能成爲一致性，就必須去看見事實——那確實跟主體接觸到的，也是另一個唯一的、不可分的、主動或被動的主體，也許是人、空氣、聲響……等，種種屬於主體之外的、無法由主體決定而發生的、無法由主體拒絕感受的「遭遇（run into）、接觸（touch）、侵入（intrude upon/into）」，最後顯現出「痕跡（trace）」於外表與內在，這是環境的偶然與主體的牽連。

2.4.2 有序與無序

「The ceaseless motion and incomprehensible bustle of life¹¹¹」，這是馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）描述他試著捕捉他的第二交響曲第三樂章的感覺，也生動地描述了世界的狀態——生生不息的活動與不可思議的忙碌；當中即隱含著**有序與無序**的能動¹¹²。人們是這世界其中的一員，不僅有自主的行爲，也有著與周圍事物的牽連。當我們思考著生命的經歷，便思考到前因後果的關係。在因果接替的交點上，可以了解「生命乃是**連繫自己的過去與未來**而得到

¹⁰⁸（美）貝爾（Paul A. Bell）等著，《環境心理學》（*Environment Psychology*），聶筱秋等譯，初版，台北縣新店市：桂冠，2003，p. 5。

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁰ 即各自的形體。

¹¹¹ Feigenbaum recalled the words of Gustav Mahler, describing a sensation that he tried to capture in the third movement of his Second Symphony. *Like the motions of dancing figures in a brilliantly lit ballroom into which you look from the dark night outside and from such a distance that the music is inaudible....Life may appear senseless to you.* See James Gleick, *CHAOS*, New York: Viking, 1987, p.163)

¹¹² 見本研究p. 57: 2.5。

它的意義與方向¹¹³」。生命是生生不息的有序活動，而在生命的周圍，則是呈現有序與無序的忙碌環境。在因果接替的交點上，生命的當下連繫著過去，也連繫著當下環境的不定因素，而成爲或許可預知的未來；接連不斷地，成爲生命基本的節奏性¹¹⁴，但不全然是固定的節奏。

2.4.3 時間性

事件在時間的歷程上會有怎樣的表現，可以觀看它已經有的歷程，我們稱之爲歷史或是現在正在發生的狀態。成爲歷史者可能背負著歷史之名，而有著某種程度的確定性，以致當下及未來一再地引用、重述。尙未成爲歷史之事件其整體仍隨著時間而增加其質量。例如一場正在進行中的球賽，一個正在吃早餐的行爲，或是經過數月或是數年仍無法偵破的懸案，或是當下正在進行中的此篇論文。若影響皆來自環境，我們可以說：「上一個時間的狀態是現在的環境，現在的狀態是後續狀態的環境」。萊布尼茲說道：「宇宙中每一事物由於形而上學的理由而相互聯繫著，以致於它的現在總是孕育著它的未來，任何既定的狀態如果不借助接近的先前狀態就自然是不可解釋的¹¹⁵」。當一事件被突顯出它可能結束的時間點，或僅是可被計畫地完成，便顯明了事件本身可能的歷程範圍，以及尙未顯現的在當下往後的可能內容——可能的未來。米塞斯(Ludwig von Mises, 1881-1973) 寫道：

人不是全知的。即令那似乎可以完全滿足我們求知慾的最精緻理論，也會有一天要修改，或被一個新的理論替代。科學並不給我們絕對的和最後的確定。它只在我們心智能力和科學思想當時造詣的限度以內，給我們某些確信¹¹⁶。……一個科學體系在尋求知識的無盡進程中，只是一個中途站¹¹⁷。……承認了這些事實並不等於說現在的經濟學是落後的。它只是說，經濟學是個活生生的東西。活生生，就意含既不完全而且是變動的¹¹⁸。

¹¹³ 《存在主義》，p. 27。

¹¹⁴ 見p. 166: 4.2.2.c。

¹¹⁵ Philip P. Wiener, *Leibniz: Selections*, New York: Charles Scribner's Sons, 1951, P. 185.

¹¹⁶ 《人的行爲》，pp. 46-7。

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

如此將事件的範圍連結於時間的進行。或者說，事件的範圍是不確定(uncertain; indefinite)的，因為時間持續地進行。現在的確在孕育著未來，但事件的本身與未來永遠與環境的時空連結著。對於事件本身，環境是不定的影響，環境中的變動必須依靠時間才能發生，與當下事件的本身一起孕育著未來。

2.4.3.a 偶然是時間的本質

而事件是一被主觀認知的具有範圍與可度量的內容；事件的意義同時出現於主觀發生的時刻，即我們可以把任何大小事情都視為有意義的事件。因此可以容易地體會「人生就像一場球賽」的懸疑性，並視未知、驚奇、偶然、意外為無法避免的可貴人生本質。若是承認這種具有形容詞性的情緒語彙般的本質，便容易想像所有計畫性的人生經歷，僅是在確定某一個選擇以及克服障礙的行為，使其後續顯現出來。當現在符合過去的想像，或是未來符合當下的想像，意外的感受便不會出現，偶然的本質也難顯現。然事實上意外一直隨著時間出現在人生中，它一直是被拒絕的（但誰也無法避免），不是被運用的，因意外大部分是顯現在不好的事情上，好的意外寥寥可數。意外始終流於一種可能要擔負起行走於陌生之路的情緒感受（與先前想像的、熟識的路不同）。

意外的情緒感受佔據的僅近乎時間的剎那，在那之後延續的只是事件本身所引發的情緒。意外是無可避免的，這是意外的本質，是意外獨特可貴之處：它強迫把陌生之路顯現在眼前，甚至強迫你行走。意外既無可避免，若將引發意外的感受——「偶然」視為事件本身，並運用其中的元素加諸於事物上，則是將偶然賦予目的性而具有意義。關於「有內在力本原的東西之特性」，叔本華有著更顯著細緻的描述：

內容就品質（偶然因素）方面揭露了其來自**時間**的起源，沒有那品質、那質性（偶然因素），內容決不會出現，而那品質總是**因果**關係、對於其他內容的行為，因此就是改變；無論如何，要跟這種行為的法則相一致，就必須總是同時地涉及到空間與時間，並且只有這樣才具有意義¹¹⁹。

¹¹⁹ Matter reveals its origin from time in quality (accident), without which it never appears, and

這說明偶然性（意外，accident）是事件發生的必須與本質，與能動性是處於相同的地位，或可說偶然性是物的能動性來源，是其自身內在本質的本原。偶然性存在於時間的包覆性，隨著事件前進；能動性在偶然中顯露，同時顯露了偶然性，甚至僅是時間上的概念——偶然性是時間的本質，在時間的片刻實現於空間。

2.4.3.b 不可得的未來

對於未來，永遠都是無法預先看到的影格，但基於曾出現的系統性動態片段，成為經驗，我們可以想像一動態可能完成的系統，例如颱風的動態、依照時刻表行進的火車、或是每天回家所看到同一路徑的景色等；任何可想像的未來依照其先前動態的系統緊密程度，而呈現其想像的符合程度，如天氣的預測永遠不可能像火車時刻表般的準確，同時表示了即使呈現系統者仍無法排除世界進行的本質——偶然性。這影格的概念可以成立於人所有的感覺，視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺……等，皆是由時間上極小值為單位的片段所持續構成。我們會重複播放喜愛的音樂，因為經驗使我們能夠想像將會聽到什麼，不過仔細聆聽，可能還會聽到客廳的電視聲、電話鈴聲、或是垃圾車的音樂。在多數公共場合，我們永遠無法避免與預期地聽到旁人的行動電話鈴聲，接著聽到與自己無關的對話內容，甚至在完全寂靜之時，我們也不能確定自己不會聽到什麼；聲音的影格不斷地湧入，在不同的空間裡就如同不同的頻道，如圖書館、辦公室或是街頭，有其各自的內容，皆在表現當下偶然性的動態。

2.4.4 偶然性

在現實世界中，偶然是如何發生的？我們可以思考這一句描述平凡卻深奧的話：「他睜開眼，而偶然則湧入¹²⁰」。沙特曾說：「重要的是偶然性！（*Lessentiel, cest la contingence!*）……偶然性並非一種虛假的偽裝者，並非一種可以避免的現象：它是絕對性，因而是完滿的自由¹²¹」。

which is positively always causality, action on other matter, and hence change (a concept of time). The conformity to law of this action, however, always has reference to space and time simultaneously, and only thus has meaning. See *The World as Will and Representation*, §4, p. 11.

¹²⁰ *He opened his eyes, and chance poured in-* from a world which, in all its small details, he was seeing in a **probabilistic** (或然性的) way. See Ian Hacking, *The taming of chance*, New York: Cambridge University Press, 1990, §23, p. 201.

¹²¹ J.P.Ssrre, *La Nausee*. Paris: Gallimard, 1938 (1982), p. 184.

2.4.4.a 偶然與必然

托夫勒（Alvin Toffler）在評述普里戈金（Ilya Prigogine）的耗散結構理論時，曾經寫道：「偶然性和必然性並非是不可協調的對立物，而是在未來命運中作為伙伴，各自起著自己的作用¹²²」。他對於普里戈金也提出了疑問：「偶然性在分叉點或接近分叉點起作用，此後決定論過程再次接替，直到下一個分叉，那麼不正把偶然性本身鑲嵌到一個決定論的架構之中嗎¹²³？」而普里戈金回答道：「這也許是對的，但我們當然絕不可能確定下一次分叉將會在何時發生¹²⁴」。也就是說，在系統演化的不同階段，偶然性與必然性交替地起著作用。偶然性與必然性，可以表徵系統演化的過程，其是否具有確定的趨勢。

「如果一種趨勢只能是這樣發生，而不會是那樣發生，我們就說它是必然的。反之，如果某一種趨勢可能發生，也可能不發生；可能這樣發生，也可能那樣發生，我們就說它是偶然的¹²⁵」。在經典物理學中，基本的過程被認為是決定論的和可逆的。涉及隨機性（randomness）和不可逆性（irreversibility）的過程則被認為是例外。人為的過程可以是決定論的和可逆的¹²⁶，如同動力學中「一切都是給定的」。這意味著從最初的瞬間開始，運動的各個不變量的值就都是確定了的。沒有任何意外可以「發生」（happen）或「產生」（take place）¹²⁷。

2.4.4.b 交錯性演變

尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）領悟了我們至今所遇到的關於偶然最難懂的哲學課：必然和偶然錯綜在一起，誰也離不開誰。必然解釋不了偶然，偶然也解釋不了必然，就像頭不能解釋尾，尾不能解釋頭一樣¹²⁸。系統的演變具有多種不同的類型。在不同的類型中，偶然性與必然性的作用也就各不相同。

¹²² 《混沌中的秩序》，導論，p. 17。

¹²³ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ 張則幸、金福順著，《科學思維的辨證模式》，初版，台北市：淑馨，民 1994，p. 56。

¹²⁶ 《混沌中的秩序》，導論，p. 40。

¹²⁷ *Ibid.*, §2, p. 57.

¹²⁸ （加）哈金（Ian Hacking）著，《馴服偶然》（*The Taming of chance*），劉剛譯，北京：中央編譯出版社，2000，p. 266。

其中所謂**交錯性演變**，指的是兩個相對獨立的演變過程相交，形成了一個交錯點，這個交錯點也就是「偶然事件」，或者叫「意外事件」。法國的生物學家雅克·莫諾（Jacques Lucien Monod, 1910-76）曾舉過這樣一個例子：「假定朗勃醫生到一位危急病人那裡去出診了。與此同時，承包工瓊斯已出發去緊急修理附近一座樓的屋頂。當朗勃醫生走過大樓的時候，瓊斯正好一個不小心把他的榔頭掉了下來。榔頭落下的「彈道」（決定論的）正好同醫生所走的路線相交，於是醫生的腦袋被砸到而死於非命」。

2.4.4.c 偶然性與必然性的結合

莫諾認為「**偶然性顯然是本質的東西**，是完全獨立的兩條事物因果鏈所固有的，而在它們的交叉點上造成了意外事故¹²⁹」。這種「兩個互不相干的事件的發展過程，在某一點上交叉而產生的結果」，的確是一種偶然事件。但是，偶然性總是與必然性相聯而存在著，這裡也不例外。在上例中，榔頭落下的運動是受落體運動規律所支配的一種落體運動。榔頭由於受重力加速度的作用，經過一定距離的加速之後，就會產生破壞性的衝擊力量。假定下落過程所受干擾的偶然因素微不足道的話，這是一種必然的結果。當然，剛好砸破了朗勃醫生的腦袋則是偶然的。所以，這裡既有必然性，也有偶發性，是偶然性與必然性的結合¹³⁰。萊布尼茲指出：「自由和偶然性怎樣才能與因果鏈條、天意相一致，是人類最古老的問題之一¹³¹。因為不能否認許多故事，特別是我們稱之為小說的故事，可看作是**可能的**，即使它們在上帝已經選擇的特定宇宙系列中實際上沒有發生¹³²」。由於這樣地認識到事物的偶然性，他便提出了關於真理概念的問題：「真理有兩類：推理的真理和事實的真理¹³³」（即概然與偶然）。江暢（1995）認為「前者（推理的）是永恆的、必然的真理，後者（事實的）是存在的、偶然的真理¹³⁴」。「偶然性與必然性總是辯證地聯繫在一起的。偶然性之中一定存

¹²⁹ 《偶然性和必然性》，p. 85。

¹³⁰ 《科學思維的辯證模式》，p. 61。

¹³¹ 《自主與和諧》，p. 209。

¹³² Gottfried Wilhelm Leibniz, *Philosophical papers and letters*, a selection tr. and edited with an introduction by Leroy E. Loemker, Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1956, P. 263.

¹³³ 《單子論》（Nicholas Rescher, *Monadology: an edition for students*, London: Routledge, c1991），p. 33。

¹³⁴ 《自主與和諧》，p. 209。

在著必然性，而必然性一定要通過偶然性才能得以實現¹³⁵」。

2.4.4.d 偶然性的意義

尼采斷言：「偶然只有當我們具有一種目的的觀念時才有意義。但是，我們之所以能獲得這種目的和理性的思想，原因部分在於我們處在一個看起來似乎是有秩序的世界之中¹³⁶」。由於偶然性是「無關意義」的普遍性，任何我們所有的「目的性的行為」都是基於偶然性的有意義行為；這將偶然性開始推向有意義的區隔，顯明「普遍性的偶然」與「獨特性」的關聯。在這世界之中具有獨立自主思想的主體，可以藉由偶然進行實用的操作行為與思想的詮釋，不僅在於偶然，而是將偶然以意義顯現——偶然就是事件本身的意義之一。任何的意外，或是刻意營造、觀看的偶發藝術¹³⁷，必須被詮釋，才得以成為事件或事物。這正提醒我們，偶然是存在於被**感覺**，在感覺發生的那一剎那，偶然的事件便成立。再者，藉著偶然本身的唯一性顯明表象相同者基本的、可相區隔的可能性，這是賦予物自身**被環境化**的能力，亦是顯現映照環境的能力——時空是實際的、不可重複的存在。

產品如其他的物一樣，在某一層次裡是普遍性的存在，與其他物並無特殊之處，不同的僅是存在的形式。物的存在就是一個確定的事件，必然成為環境中的份子，必然產生影響。若非以普遍性的形式去思考產品應該「顯現」的態度，它將成為突兀的產品。這突兀並非是顯於外在形式（表象），而是突兀於缺乏了普遍形式的接受方式（接受自然物的方式），以及普遍的感受能力。這普遍，

¹³⁵ 《科學思維的辨證模式》，p. 62。

¹³⁶ Nietzsche asserted, makes sense only when we have a concept of purpose. But we get this idea of purpose and reason in part from being in what looks like an orderly world. See *The taming of chance*, §17, p.148. Gilles Deleuze has a succinct summary of one of Nietzsche's thoughts here. The dice of creation 'thrown once are the affirmation of chance, the combination which they form on falling is the affirmation of necessity... What Nietzsche calls necessity (destiny) is thus never the abolition but rather the combination of chance itself. See *Ibid.*, p. 147. (德爾魯茲對尼采眾多的思想之一作出簡明的概括。創造的骰子一旦被擲出便確立了偶然，在它們落下後形成點數的組合便確立了必然……因而，尼采所謂的必然(命運)從來就不是取消偶而是偶然本身的組合。)

¹³⁷ Happening (l'Événement) 為美國藝術家克普洛 (Allan Kaprow, 1927-) 於 1958 年所提出。原意為「正在發生的事件」(強調過程的重要性，其靈感亦來自音樂家凱芝 (John Cage))。在克普洛手上，Happening 主要在製造一個觀聚可以參與的事件，「一個自發的而且沒有情節的戲劇性事件。」美國許多普普藝術和身體藝術的成員都在 60 年代進行這種「突發事件演出。」歐洲主要的 Happening 藝術家為「流」團體 (Fluxus)、波依斯 (Beuys) 和「維也納行動主義者」(Actionnistes viennois)，後兩者有十分暴力和驚世駭俗的「事件演出」。

便是偶然性。物自身並無偶然，偶然全來自環境——物存在於偶然性。但多數時，它抗拒偶然，由它存在的形式開始。

2.4.5 偶然的預測

我們必須將事件發生之前，所有肇因的性質分得更清楚。某些我們自認為可以預測的，或是照著我們預測發生的，就是必然。事實上那些看似已知的可能未來，只不過是將偶然隱埋在知識與經驗的「可能」之下。泊松（Siméon-Denis Poisson, 1781-1840）和庫爾諾（Antoine-Augustin Cournot, 1801-77）用法文單詞「chance」和「probabilité」分別指「偶然性」和「概然性」這兩個概念¹³⁸。此二概念都是發生在必然之前的，其間並無太大的關聯。概然性意味著可信度，或理性信念的程度。一個事件的概然性是我們所具有的認為該事件曾經或將要發生的理性¹³⁹（主觀）。而偶然所指的是一個事件的客觀性質，即它具有事件能夠發生的「任何」可能性（facility）。愛因斯坦（Albert Einstein, 1879-1955）曾說：「神不玩骰子」。這意思是說機遇只是一種局部的講法，局部性的觀察結果，我們必須把它跟預定論的觀點相配合，才能給出一個對世界較健全的描述¹⁴⁰」。

2.4.5.a 偶然的不可預測

描述偶然是如何發生必不能以科學的方法¹⁴¹；偶然就像看不見卻存在的，依附在事物的身上，藉由碰撞而顯現。碰撞的剎那即是偶然，之前不是，之後也不是。其有無法預知的成分，也有可以預知的成分，故它必須以自身顯露自身，但從不刻意地顯露自身，因這刻意的力量在「自然」之中是起不了作用的，或可說是不存在的。這整個環境，脫離我們自身所掌控的世界，包含其他的人

¹³⁸ See *The taming of chance*, p. 96.

¹³⁹ The probability of an event is the reason that we have for thinking that the event did or will take place. See *Ibid.*

¹⁴⁰ 《劇變論的哲學與數學基礎》，§5，pp. 55- 8。

¹⁴¹ Chance itself pours in at every avenue of sense: it is of all things the most obtrusive. That it is absolute is the most manifest of all intellectual perceptions. That it is a being, living and conscious, is what all the dullness that belongs to ratiocination's self can scarce muster the hardihood to deny.（偶然涌入感官的每一條通道：在所有事物中它是最令人難以接受的。偶然是絕對的這一事實對所有有識之士均是最顯明不過的。它是一種存在，一種活生生的、可以感受到的存在，對於這一存在連那些麻木不仁的屬於唯理派陣營中的人，也很少具有將其否定的勇氣。） See *The taming of chance*, §23, p. 200.

為是全然相對為偶然的，偶然在其中各自碰撞而發生。世界之中的事物都被包含在這之中，各自僅是數不清數目中的其中一物，即使擁有自主性，仍然無法避免被碰撞，是無法抗拒的被動。

2.4.5.b 經驗與偶然性的混淆

「天體運動的計算已經準確到使人們忘了那是預測，當一個天文學家說「哈雷彗星在七十六年後將會由這條路徑回來」，這像陳述一項事實，不像是預言。決定型的數值預測刻畫出太空船和火箭的精確路徑，為什麼風和雨卻不能如此？¹⁴²」愛德華·勞倫茲（Edward Lorenz）說：「一般人看到我們既然能夠在數月以前把潮汐預報得蠻好，會說我們為什麼不能對天氣如法炮製，僅僅是另一套流體系統，規則的複雜性也大同小異，但是我開始理解，任何不能遵守周期性規矩的物理系統皆難以預測¹⁴³」；更甚者，牽涉到各自自主的人為所組成的群體，如同一堆亂竄的螞蟻，就像「消費者意見傾向（consumer option）這類變數不能像溼度這麼容易測量；政治和時髦的走向並不能用完美的微分方程式來描述¹⁴⁴」。



2.4.5.c 混沌（chaos）

天空的雲朵往往以**隨意**的方式形成，但也有些並不是隨意的，它們**滯留**在天上，就如同大小其一的花穗一樣，或像大腦皮質的縐折般規律地起伏著¹⁴⁵。無論從何種尺度觀察，它們不規則的特性絲毫不改，所以懸浮在空中的旅客會喪失對雲朵遠近判斷的能力¹⁴⁶。當我們看著雲朵，某些人會以其知識將雲的性狀區分為各種雲屬，或者對於某些想像力豐富的人，雲朵僅像是兔子或是其他東西。我們可以觀察到天空中的雲有時較快速的移動、變動，有時好像固定住，看不出十分緩慢地移動，也分不清是雲在動，還是腳下的地球在轉動。接著，它會如何變動，往什麼方向移動，似乎可以預測，因為它總像電影畫面一般有

¹⁴²（美）葛雷易克（James Gleick）著，《混沌》（*Chaos: Making a New Science*），林和譯，第二版，台北市：天下文化，1995，p. 20。

¹⁴³ *Ibid.*, p. 26

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 28- 9.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 142.

著歷史性、連續性，下一秒的位置不會與上一秒差太多；但又似乎是不可預測的，我們無法準確的預知十分鐘之後的一朵雲是否會從兔子變成大象。時而模糊，卻歷歷在目；時而結構明確，卻又難以預測，雲便是這樣的東西。

七零年代起，有少數的科學家開始找尋各種不規則間的共相（connections between different kinds of irregularity¹⁴⁷）。生理學家從人類心臟所產生的混沌中，找到令人訝異不已的秩序；生態學家研究吉普賽蛾數量的起伏；經濟學家用股票價格資料去嘗試新的分析方式。這些洞察力開始引導我們走向自然世界——雲朵的形狀、閃電路徑、血管微觀的糾結交錯、星族聚集等¹⁴⁸。我們了解雲的組成與成因，而它的呈現是全然的自然與不定，即便我們能夠分類其樣貌屬於層積雲、高積雲或是捲雲，而預測與現象的不定性永遠是屬於不同領域的。混沌便是在力學和數學中，受決定論¹⁴⁹法則支配的系統之貌似隨機或不可預測的性狀。

2.4.5.d 隨機性與決定論

「決定論的混沌」這個更精確的名詞提出了一個悖論：它將人們熟悉的和通常認為不相容的兩個概念聯繫在一起¹⁵⁰。第一個概念是**隨機性或不可預測性**概念，如氣體中分子的軌跡所表現出來的那樣。按常規分析，由於對現實中許多**起作用的原因**的無知，致使其隨機性比確定性更易於表現出來。換句話說，人們一般相信世界是不可預測的，因為它太複雜了。第二個概念是**決定論的運動概念**，如單擺或行星的運動。這個概念自從牛頓時代以來就被人們接受，並被視為是使原來複雜的事物，變為可預測的科學成功的範例。近數十年來，各種各樣不可預測的行為系統已經被研究，儘管它們有些看起來是簡單的，所涉

¹⁴⁷ *Chaos: making a new science*, pp.3- 4.

¹⁴⁸ 《混沌》，p. 7。

¹⁴⁹ 主張一切事件，包括道德的選擇，完全受先前存在的原因決定。這些原因排除自由意志和人能夠另作行動的可能性。這種理論主張宇宙完全是合理的，因為對任何特定情境的完全知識都肯定對這種情境的未來也可能有準確的知識。拉普拉斯（Marquess de Laplace, Pierre-Simon）在 18 世紀制定了這個題目的經典公式。在他看來，宇宙的現狀，乃是它的先前的狀態的結果，也是隨之而來的狀態的原因。假如一個心靈，在任何特定的時刻，能夠知道在自然界中活動的一切勢力，以及它的所有組成要素的相應地位，它從而就會確然知道每一個東西的將來和過去，不論它的大小。

¹⁵⁰ 此二概念說明自然現象同時具有可預測性與不可預測性。混沌理論粉碎了拉普拉斯（Laplace）對因果決定論可預測度所存的幻影。

及的力也是受確知的物理定律所支配的。

在這種系統中，一般的元素對**初始條件**和**運動路徑**是高度敏感的。如美國氣象學家勞倫茲發現，熱對流的簡單模型具有內部的不可預測性，一種他稱之為「蝴蝶效應」的情況表明：僅僅一隻蝴蝶翅膀的振動就可以改變天氣¹⁵¹。一個更日常的例子是彈球遊戲機：彈球的運動是受引力滾動和彈性碰撞的**規律**（二者都是完全確知的）精確支配的，但**最終的結局仍是不可預測的**¹⁵²。他對於「天氣控制」的期望有著如此的看法：「的確，你可以改變天氣，你可以牽一髮而動全身。但儘管你這麼做了，你還是永遠不知道它會變成何種面貌，這好比把已經洗好的牌再洗一次，你知道這將改變你的命運，是禍是福，天曉得¹⁵³」。

2.4.5.e 對條件的依賴

當雪花冉冉飄降，佇留風中的每一瞬間，結晶的根鬚，皆靈敏的隨溫度、溼度、空氣中的雜質而變換形狀。每一片雪花，舒伸六角，佔據了約一毫米的空間，承受相同的溫度，受到純屬決定式的定律所管轄，形狀維持近乎完美的對稱。但是空氣蘊含紊流的特質，**沒有兩片雪花能走過相同的軌跡**；最終的雪花紀錄下所有的滄桑往事¹⁵⁴。混沌理論的近代研究逐漸領悟到，相當簡單的數學方程式可以形容湍流或瀑布般粗暴難料的系統，只要在開頭輸入小差異，便會得到南轅北轍的結果，這現象稱為「**對初始條件的敏感依賴**」（sensitive dependences on initial conditions¹⁵⁵）。

我們可以將任何事物的進程之任何時間點都看作是「初始」，將條件視為「環境」，敏感依賴則是事物可以「**被環境影響的能力**」（依賴於環境，參考值

¹⁵¹ 若干微小的變化都可造成全球的天氣現象，比方說雷雨或暴風雪，而且預測會迅速惡化，誤差和不確定相乘，由紊流結構的鏈鏈向上傳遞。《混沌》，p. 29。克洛區菲（James Crutchfield）形容混沌是能夠產生資訊，細微之不確定性，會擴張成全然不可預測的行為。《Ibid.》，p. 389。

¹⁵² 節錄自「混沌」（chaos），《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.tbol.com/tbol/article?i=014594>>（2004）。

¹⁵³ 《混沌》，p. 30。

¹⁵⁴ *Ibid.*，pp. 395- 6.

¹⁵⁵ *Chaos: making a new science*，p.8.

測器理論)，如此便可以解釋在我們身旁的事物，是如何發生：為何我會購買這個產品？為何我會使用這個產品？為何我會如此使用這個產品？又為何某人會贈送給我這個產品作為禮物……等。而我們自身的行為呢？我們能確知自己的行為是自主的，這是決定論的。但我們並不能準確地預測在什麼時候，將會做出什麼行為或反應，這便是偶然——來自環境。

中國物理學家郝柏林認為混沌是「一種新近被接納而無所不在的自然現象」、「一種缺乏週期性的秩序¹⁵⁶」。費根堡（Feigenbaum）說：「你能夠寫下偏微分方程式，並不一定表示你完成了所有的答案¹⁵⁷」。混沌現象俯首皆是：裊繞上昇的香菸煙束加速到超過某個臨界速度後，突然濺散爆裂成狂亂的煙渦（紊流，turbulence）；或是在風中擺動的旗幟；或是水滴由完整變成零亂。對於混沌的研究便是對於不定性現象的研究，也可以說是研究使主體呈現出自然現象的環境因素——關於環境對主體的影響。科學對於規則的追求，便是想用規則來解釋現象。而真實的現象——不定性狀態卻無法成為定裡的標準，因為那是顯而易見的現象，缺乏規則的成立原則。人們認為不能輕易相信看似混亂的表象隱含著任何規則，但其卻是普遍性的存在。因此不定性是個不能成為規則的規則。

2.4.6 自然狀態

人的意志行為的最遠端在人的身體¹⁵⁸，其餘的並非意志的延伸，而是意志對於人身之外的對象物的認識，是他所意識到的外在對象，是偶然，是自然，是不確定。這些外在的存在，是存在的必然：其依附在形體而可視，即我們看到的是偶然的現象，那只是偶然的性質包覆在必然的形體裡，使得偶然像是具有形體，偶然的性質因此能被感受。像是我們所見的自然物：花草樹木、高山流水、白雲、晚霞，藉由我們的知覺可以感受它們的偶然，因而我們將其稱作自然物。自然裡頭有著秩序、規律，也不因此就喪失了自然的純粹性。依著秩序與規律顯現的現象，如日出日落、潮汐、或是季節的更替，人們由觀察到的現象而理解出大致的規律性，而它們仍然不是照著人的意識而進行；對於自然規律的現象，人們有著科學的解釋，而這種規律性可看作是被表明出範圍的不

¹⁵⁶ 《混沌》，p. 389。

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 242- 3.

¹⁵⁸ 除了可以意志控制的「特異功能」；而就知覺來說，是如此的。

定性，存在著誤差，隨著時間的進行有著些微的變化，必須累積成歷史才能看出其中存在的變異。

如對於雲的形狀的觀察、對於風的感受，我們藉由形體可以感受具像的偶然。太過規矩的形體，與經驗的自然物差距甚遠，因此我們能藉由形體而辨識出這並非是自然的事物。如電風扇的風吹、芳香劑持續濃郁的香氣、日光燈的光線、被雕刻成具意象形態的木頭，或是其他日常生活的產品，它們在被辨識之時與自然物相對照，使得我們能確認這些事物是人為的創造。

葛雷易克（James Gleick）說：「紐約西格瑞姆大樓¹⁵⁹（Seagram Building）曾贏得喝采並風行一時，但建築師不再情願建造那種死板的摩天大樓了……簡單形狀違反人性，它們不能和自然組織自己的方式，或人們認知世界的方式發生共鳴¹⁶⁰」。高第（Antonio Gaudi, 1852-1926）的自然主義在米拉公寓（Casa Mila）發揮到極致，整棟建築上下內外沒有一處直角，因為高第深信**自然界沒有一處直角**。米拉公寓的屋頂高低錯落，牆面凹凸不平，到處可見蜿蜒起伏的曲線，整座大樓宛如波濤洶湧的海面，高第說：「這房子的奇特造形將與巴賽隆納四周千姿百態的群山相呼應」，這是高第對自然的熱愛與尊重。德國超導物理學家艾連柏格（Gert Eilenberger）在從事非線性科學研究時，有感而發：「為什麼一株被風暴拉扯的枯樹，浮現於冬日黃昏的剪影，會帶來絕美的感受？而建築師千辛萬苦，設計出多重功能的大學校舍卻讓人無動於衷？」我們對美的感覺來自於自然界一亂一序，疏落有致的安排，比方雲朵、樹林、山嶺或雪花。這些形狀都是經由動力過程誕生的物理實體，這是種摻揉亂和序的尋常組合¹⁶¹。

2.4.6.a 動態

¹⁵⁹ Seagram Building (1956- 58)。西格瑞姆大廈是密斯（Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969）和詹森（Philip Johnson）共同設計的一座摩天辦公大樓，用玻璃、青銅和大理石作外觀裝修。這些建築是密斯的著名原則「少就是多」的範例，而且證明了，儘管嚴格而徑直地使用了最現代的材料，密斯對於比例的特別判斷力和對於細部的特別關注。這種以密斯為最主要大師的國際式風格，至此達到了頂峰。

¹⁶⁰ 《混沌》，p. 154。

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 154- 5.

叔本華說道：「赫拉克利塔哀悼事物永恆的流動；柏拉圖抱怨說其中的客體簡直是不停的變化，永遠不會被確定；斯賓諾莎認為它不過是那唯一肯定的持續的實質之偶發事件¹⁶²」。在現實中，我們永遠處於動態的環境，被動態的環境包圍著，我們也可以知覺、感覺到各種動態。這並不與所說的「靜止」、「靜態」、「靜物」等存在相矛盾，只是以我們的形容能力去解釋我們能知覺的程度，即那些靜止狀態可能都隱含著細微到無法被察覺的運動¹⁶³。我們可以將所看到的，看作是電影般的一片一片連續不段的影格，極快速地在眼前更新，並不得重複或倒轉；當下一影格與上一影格畫面不同時，便是「異位」。若是一連串較長時間的片段，並以相同的元素，有系統地、規則性地與連續地異位，便是所看見的動態。動態是一狀態，發生在各畫面之間，與畫面中的元素物質並非同一範疇。無論是呈現動態或是靜態的片段，皆顯露出物的能動性（以此概念來解釋靜態的片段）。畫面中的物若能呈現靜態，便是其影格間沒有足以辨識的異位，或是片段時間不夠長到足以呈現微小異位的累積。這動態的環境不僅是視覺的，那些永不寧靜的聲響，或是氣味、溫度……，一直都展現著動態。想像在自己持續的生命中，面對一尊不動的雕像，每次卻聞到不一樣的氣味，聽見不一樣的聲音，感受不一樣的溫度，那每個時刻，我們感受到的還是永遠不變的雕像嗎？

2.4.6.b 自然裡的人為

自身之外的其他人為是包含在自然裡的，自然並不能摒除人為的存在，無論是人為的意識、行為或是創造，因為人是被存在於一個已構成的環境。人是住在人為的建築裡，而建築裡的成員與行為對於建築是自然發生的，是偶然。將人為解釋為人的行為，僅只是認識到那些行為是存在於人的形體裡；對於環境而言，單獨的個人或是人的群體的行為，就像是它（人的環境）的自然環境，就像我們面對有生命與意識的野生動物，人就像是野生動物般的依照自然法則存在與替換。而人為行為對於環境的破壞，就像自然災害對於人的生命財產產生傷害一般。自然與人為是共存在世界上的，同樣面對許多不可控制的因素。人為只是包覆著人的表象的行為，與自然成爲一個共構的世界。

¹⁶² ...Heraclitus lamented the eternal flux of things; Plato spoke with contempt of its object as that which for ever becomes, but never is; Spinoza called it mere accidents of the sole substance that alone is and endures. See *The World as Will and Representation*, §3, pp.7- 8.

¹⁶³ 靜止只不過是無限小的運動。《自主與和諧》，p. 86。

2.4.6.c 人爲自然的謬誤

對於自然的應對（如電燈使得在夜晚仍有光亮，或是興建屋宅以遮風避雨）、仿效（飛機像鳥類一樣的飛翔），或改造（改變自然物的實體以利行爲，例如木筷子），知識文明的累積而有了如塑膠原料或是電腦的產物。我們了解其是取之於自然，且非自然生成，不會有電腦樹會像蘋果樹長出蘋果般的長出電腦，也不會有樹木的枝幹生來就如筷子般筆直。

人爲似乎無所不能，如「生產出自然」的人爲的自然，一直包含著某種程度自我否定的謬誤性格，一直朝著「真實的自然」邁進；愈逼近真實，愈顯現科技的程度，也愈不是「真實」的自然。例如電腦模擬的鳥叫與叢林聲、人造羽毛、人造皮革、人造花香……，或是實驗室裡老鼠背上的人體耳朵組織。無論如何，我們可以知道那並非自然。或許有一天，其可能達到幾可亂真，其本質的認知已不存在人的意識裡，變成一個「擬真的」自然物，或是「超真實」的自然物，便可以體會自然的現象存有自然的「標準」，人造物可能超越這個標準而成爲超真實的自然，或是不足的自然、假自然。像是人造花、或是以水泥與油漆作成模仿樹幹樣貌的欄杆，或是車內常見的長毛狗型的面紙盒套。這謬誤在於其極欲顯現模仿物的形象與模仿物的**本質**毫不相關，如同「模擬真實的不定性」的矛盾——自然物的不可重複性成就其獨特性。這標準是難以拿捏的，不僅在於外在形態的層次，它包括了無數感官對於物體與其環境整體的感知，以及無法生產的生命與物內在的精神。

2.4.6.d 自然的內在精神

每件事物皆有內在精神，以必然形體存在之後，那便隱含在內。人造物便隱含著人造物的精神，不是自然物的精神。即便未來的機器人、機器狗或是機器嬰兒已全然地無法辨別是真是假，外在所造就的真假已不是問題，而是在根本上它**不包含自然物本生的偶然性**。這偶然性質是無法被製造的，無法複製，無法模仿，愈是模仿就愈顯得笨拙。自然物的存在就像人的出生一般，我們無法選擇自己是什麼人種、什麼國籍，出生在什麼時代、什麼家庭裡；這些外在的被動因素是唯一性內在的本原，是自然物先前的自由——它沒有特定的功能目

標，更沒有特定的、可決定的形態。就像存在主義所強調的自由，這自由便是偶然。若在根本上控制了偶然，便沒了自由，各自的**獨特性**也消失殆盡。科技進步，基因的改造有可能使樹木長出筷子般筆直的枝幹，而不是自由的彎曲，那當然是人爲。自然物成了生產機器，被人爲意志取代了、強佔了它的本生的意志；如同我們吃到的基因改造農產品，已不是自然生成的。

想像一機器人擁有學習的能力，其個性是可塑造的，其面容是獨特的，那是擁有創造者所賦予的可接受環境因素的能力，以及所賦予的獨特表象，像是掌握了事物出生前的命運一般，但它的確能被環境使然，產生內在的獨特性格，因此它產生了情感投注的混淆。如同電影「A.I. Artificial Intelligence」(A.I.人工智慧)所探討的機器人能否勝任「愛」，或是「Bicentennial Man」(變人)中所述，趨近於真實的生理與精神的自主，擁有必然的偶然性，其死亡的自然與否亦無法釐清。即使面貌與身材百分之百相同的雙胞胎人類，我們不需經過什麼證實，也不會懷疑他們不是真的人，而是人造產品。這種認知不全然在於生命的生長與活動的現象，也不全然在於接收與表達情感的能力，而是自其各自出生的內在精神驅使著一切，表達出整體世界的偶然性。



2.5 能動性 (dynamic; animated)

本研究所謂之環境的「偶然性」係指環境中之冥冥不可見的性質 (insensible nature)；而「不定性」係指顯現於物件而可覺察 (sensible) 的不固定 (unstable; unfixed)、不穩定 (unsettled)、不確定的狀態。例如偶然中聽見的聲音，我們並不知道它何時會出現，這即是偶然性；而當聲音出現了，被聽見了，便是顯現之後的偶然性，成爲可以知覺的偶然性；它不再是偶然，因它顯現於**載體**之上；相對於偶然，這是「確定」的狀態，它所接續呈現的，是「不定」的現象；例如撞球檯上，可被碰撞而移動的球，被偶然碰撞之後「正在移動著」(a realized contingency within an unsettled carrier)。本節所要探討的能動性，是屬於每個物本身的性質；我們可以藉由實際觀察到的現象，認識到物的能動性。無論是落葉、杯子、滑鼠、汽車、高樓大廈，當然也包括人和其它生物，都擁有能動性。差別在於，它是被動，或是主動。而主動與被動的問題，則引發了哲學家們更深一層的討論：在現象上的被動，可能是物的意志之主動。江暢 (1995) 指出：

我們稱作運動的物體的那個物體之所以如此不是由於它的運動（就其位置變化的意義而言），而是因為在它本身**包含了變化的原因**，即力或產生運動的能動性。這樣，這種守恆的力就不僅是現實的實在性，而且是一種**潛在的實在性**。它不純粹是一種運動的能力，純粹被動的可動性，它也不是現實的明顯的運動或一般的能動性。它是這兩者之間的某種東西，是一種未得到發展或受限制的活動傾向，在合適的環境下，它才是活動的產生者¹⁶⁴。

2.5.1 偶然與能動是不定性的兩造

而物的能動性為何有其重要性？能動性與偶然性是普遍存在的現象，普遍到使我們忽略其被提及的需要。若是忽略這種**普遍的能動性**，我們就不會去思考普遍與能動性的成因，也不會思考建立在普遍現象上的能動性與環境的關係。環境就是普遍，而能動性使環境成爲驅力。物的能動因環境顯現，現象是普遍環境驅力的一種和諧、暫時狀態，處在每個主體周圍的環境。生命物有自主的動力亦無法脫離環境的影響，如同所有的物一般，無論生命物或是非生命物。萊布尼茲在《以理性爲基礎的自然和神恩的原則》中，論證整個普遍環境的能動聯繫：

既然世界是一個充實，那麼所有事物是**聯繫在一起的**，每一個形體都或多或少地按照他們的距離**作用**其他每一個形體，並且由於**反作用**，每一個形體又受其他每一個形體的影響，因此可以推出，每一個單子是一面鏡子，或者是一面賦予了內在能動性的鏡子，按照它的觀點表象這個宇宙，像宇宙本身從屬於規則一樣¹⁶⁵。

這是整個環境的偶然性原則，是其自我運行而生的。偶然性與能動性是相互生成的。它們是兩個不同領域的性質，卻都是物所具有的，可說是物的本能與天

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵（德）萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz）著，《萊勃尼茲哲學導論》（*Les principes de la nature et de la grace fondés en raison*, 1714），錢志純著譯，臺北縣新莊市，輔仁，民 67，p. 3。

性。這兩種性質是不定性的兩造，可以解釋我們所感受到的不定性。

2.5.2 認知生命的方法：生命的表象

活著的人不會靜止不動，靜止不動的人是死人。我們便是以這種觀念看待所有的物體：不會動，便是無生命的、無感覺的。除了動植物，其他會動的，都有合理的解釋，例如被風吹動的樹葉、水面的波動、或是時鐘的秒針。如此，無生命的前提被擺在最前端，所有無生命的物都必處於**無自主**以及**被動**的狀態。除了動植物之外的無生命物，從生命的觀點上是可以與生命物區別。從生物的外在是無法看見其內在的生命現象，我們所能看到的是生物的外在表現，例如人的說話或是肢體動作、樹木的開花結果或凋謝枯萎，我們認知生命是一種存在的表現。在這層表象的認知上，我們區別**變動**的狀態來識別生命的存在，取代了生命的原理。若以**表象的變動**來識別生命的存在與否，所有的事物都可以被視為有**生命跡象**的，如產品表面必定會老舊、變色、磨損，即使不被人使用也會受空氣與溫溼度影響，更消說如發出聲光效果以及會運動的產品等。我們可以很清楚的知道以這樣的方式去認知非生物的表象，在生命的原理上是不完整的、不科學的，是屬於非理性的意念式、情感式的認知。但我們卻以同樣的方法在認知生物的表象：我們看不見無生命物的內在，卻認定它們的變動都不是自主的。

綜觀我們生活週遭的物，其能動性並非皆能容易地被察覺，僅外顯於表象的運動能被感受到。對於本身能表現出運動的物我們可以確認其能動性在於表象的運動，如電影般連續的變動畫面，在短時間內有明顯的變化，如我們看到正在飛行的鳥、奔跑的馬、行駛中的汽車、流動的水，或是皮膚能感受的風吹。若鳥與馬如同標本般的靜止不動，就會引發我們思考它（牠）們是否還活著，或許在極短的時間內，我們就已經能確認其為標本了；而確認的依據仍然是表象的動與不動。若是在觀看這標本的同時，正有工作人員在移動標本，這時標本的確在動，而我們仍可以確認變動的是被外力搬動的標本，而不是真正的生命活動，如同在認知能動的同時，我們可以分辨是主動或是被動——生命物與非生命物。事實上我們早已明白生命的原理，並早在認知物的表象之前就以這種先驗態度，區別生物與非生物。在這先驗的前題下，已不需要去識別生物是否為生命物，而僅僅是以表象的變動現象，來認知對象的生物是否是活著的，即

是否有生命跡象。若刻意摒除這經驗對於生命原理的知識，無論生物與非生物皆有表象的變動現象，無論雲、小狗或是橡皮擦，所有的物都是「動」物——會發生表象變動或是運動現象的物；差別在於動的「形態」與產生動的「驅力」。「形態」與「驅力」的問題可以引導探究出物與環境的關係，以及物的自我意識的表現形式。

2.5.3 跨越生命現象的範疇：解放物性

溝通僅能存於各自的範疇，這種溝通不是存在於語言，而是個體內在的非模擬的可投射性，這成立於同質性的物之間。假想放在桌上的兩個杯子正在交談，但人永遠不知道，因為科學無法證明，人也不是杯子。人對於其他範疇的投射可謂模擬性投射，即**擬人化**的想像。人對於黑猩猩，或是寵物，或許可以「想像」牠們的喜怒哀樂（這也是人的感官範圍）；或許可以用科學儀器與方法來判斷牠們的意識；也或許經由解剖以得知牠們是具有腦部構造。但這些種種，都並非是建立在非模擬的可投射性；對於人，這僅能發生在人的範疇。而愈是遠離生物的範疇，可擬人化的能力愈是減低。

植物仍屬生物，它會生長，但其多無明顯的運動與表情，也無法出聲；將樹砍倒時，它也不會哭泣。但人們仍藉由其生長的表象，確信其是有生命的。至於無生命物、人造物，就僅是存在於這個世界上，佔了一個它的空間，由生物擷取其功能，完全無法被人模擬出其意識的存在。（在科學上）我們所能投射的意識與思考的能力限制在生物的範圍。而非生物並不以生命的原理作為存在的基礎，所以**無法被人類投射以相同的生命模式**；即無生命物是不存有意識與思考的能力，這點可以說明為何不需解釋人與其他物種有何不同。若是摒除生命原理的觀念，這是人類難以做到的，因為我們無法脫離自身的範疇。也因此必須承認我們無法進入其他物的範疇，對於「兩個杯子是如何溝通」進行研究。

所有對於其他範疇的觀察、研究、歸納、發現都可能是人類行為的投射——我們僅能投射我們所有的。這也是為何必須摒除非生物範疇的生命原理不存在的先決認知，或是必須投射生命原理於非生物的範疇，這是突破自我範疇的方式之一。而這種必要性的突破，能夠消彌各範疇具有相同表現的矛盾性，以及重新審視物與環境的關係，並確立包括人的所有物屬於同一範疇——物種。

科學的內涵總是在解釋世界現象彼此間的關係，解釋所能為的不會超出科學本身。完成了解釋，我們也不能再問為什麼，這是人的意識成就的必然。叔本華認為這解釋是「不能再要求一個為什麼的」。科學式的解釋成爲一個顯示事物「隱奧的質性」(qualitas occulta)的停頓點，所以石頭的內在本性流於不得解釋，正如人的本質¹⁶⁶。霍布斯在《利維坦》(Leviathan, 1651)論想像中說明了人的想像主導了意志的投射，以此由物的表象進入到物的內在——本質的欲望：

當物體靜止時，除非有他物擾動它，否則就將永遠靜止，這一真理是沒有人懷疑的。但物體運動時，除非有他物阻止，否則就將永遠運動；這理由雖然相同（即物體本身不能自變），卻不容易令人同意。因為人們不但根據自己衡量別人，而且根據自己衡量一切其他物體。人們自己在運動後發生疲倦和痛苦，於是便認爲每一種其他物體都會逐漸厭倦運動，自動尋求休息。他們很少考慮到，人類在自己身上發現的尋求休息的欲望，是否存在於另一種運動中。因此，經院學派便說：重物體之所以下降，是由於他們有着尋求休息，並在最適當的位置上保持其本質的欲望；這樣便把怎樣才有利於自身的保存這種（連人類也無法具有的）知識與欲望荒謬地賦予無生命的物體了¹⁶⁷。

¹⁶⁶ As regards the content of the sciences generally, this is really always the relation of the phenomena of the world to one another according to the principle of sufficient reason, and on the guiding line of the Why, which has validity and meaning only through this principle. Explanation is the establishment of this relation. Therefore, explanation can never do more than show two representations standing to each other in the relation of that form of the principle of sufficient reason ruling in the class to which they belong. If it has achieved this, we cannot be further asked the question why, for the relation demonstrated is that which simply cannot be represented differently, in other words, it is the form of all knowledge. See *The World as Will and Representation* §15, p. 80.

¹⁶⁷ That when a thing lies still, unless somewhat else stir it, it will lie still for ever, is a truth that no man doubts of. But that when a thing is in motion, it will eternally be in motion, unless somewhat else stay it, though the reason be the same, (namely, that nothing can change itself,) is not so easily assented to. For men measure, not only other men, but all other things, by themselves: and because they find themselves subject after motion to pain, and lassitude, think every thing else grows weary of motion, and seeks repose of its own accord; little considering, whether it be not some other motion, wherein that desire of rest they find in themselves, consisteth. From hence it is, that the schools say, heavy bodies fall downwards, out of an appetite to rest, and to conserve their nature in that place which is most proper for them; ascribing appetite, and knowledge of what is good for their conservation, (which is more than man has) to things inanimate, absurdly. See *Leviathan* pp. 10- 1.

2.5.3.a 物性：傾向於運動

「事實上每一事物都**傾向於運動**，而且如果沒有遇到其他事物運動的抵抗傾向，就會運動¹⁶⁸」。對於靜止之物的能動，可以二例敘述：將一枝鉛筆以筆尖朝下站立，重心恰巧在筆尖正上方，但就是無法讓筆尖站立，它必定傾倒；而彈珠卻能一直停留在碗底，輕輕撥動後還是會滾回碗底。使筆倒下的力量，是來自環境的不穩定（例如極微的風或是震動），而具有良好數學解的描述筆尖站立的方程式，便是捨去了真實系統中的微小擾動與不確定性，這些對於方程式無法精確計算的參數——能動的參數。對於彈珠，碗便是它能動的範圍、限制，但碗並不「固定」彈珠，而是提供穩定與抵抗的力量。即使它始終回到那固定的位置，明顯地，彈珠不會被「鎖住」。無論筆或是彈珠，皆呈現了傾向於運動、能動、在範圍內不穩定的模式。物理上物沒有純粹主動性，它只是傾向於運動，實現物的能動性，便是將抵抗其運動傾向的因素消除——抵抗與消除抵抗皆來自環境——**物的運動與否只是其能動性是否彰顯**。不定性與能動的驅力便是來自於環境中消除對於物的運動傾向之抵抗。

2.5.3.b 物性與環境：被動與主動的辯證

物在存在的同時，必存在於它的環境中，或者說在物存在的那一刻起便創造了它的環境¹⁶⁹。想像「放在桌上的書本」一詞，從語言的描述我們就同時表明了它的環境：桌子和萬有引力的存在，我們不會光說書本二字，而書本也不會單獨存在於毫無背景的畫面中，連是否漂浮著都分辨不出來。非生物的能動

¹⁶⁸ 《自主與和諧》，p. 86。

¹⁶⁹ Therefore the world as representation... has two essential, necessary, and inseparable halves. The one half is the *object*, whose forms are space and time, and through these plurality. But the other half, the *subject*, does not lie in space and time, for it is whole and undivided in every representing being. Hence a single one of these beings with the object completes the world as representation just as fully as do the millions that exist. And if that single one were disappear, then the world as representation would no longer exist. Therefore these halves are inseparable even in thought, for each of the two has meaning and existence only through and for the other; each exist with the other and vanishes with it. They limit each other immediately; where the object beings, the subject ceases. (表象的世界有兩個基本、必要與不可分的兩部分。其一是客體，它的形式是時空，透過這些而有著多重性。但另一半，主體，不在時空之內（不屬於環境），這是所有的表象存在物（具表象力的本生物）的整體且不可分。當這些本生物當中的單一個與客體結合，便構成了表象的世界，如同其他無數所構成的存在。而要是那單一消失了，表象世界就不再存在。所以這兩半在思想上也是不可分的，因它們各自具有意義而存在，只由於透過並爲了另一半，各和另一半共同存在，也共同消失。它們直接地彼此限制；客體存在的地方，主體就在那兒停頓。) See *The World as Will and Representation*, §2, p. 5.

性通常會有先天上的決定因素，在認知為非生物的同時，即認知了其為無生命原理的物，因此即無物自身自發的主動力。如同桌子上的杯子，它的移動是被移動；它不會把自己裝滿水，而是被使用者裝滿水，並且不能決定是冰水或熱水；它不會自己發出聲音，而是被使用者移動而碰撞到週遭的物才發出聲音。它不會自己破裂，而是使用者不小心或是刻意的使它掉落在地面，或是地震時從桌上滑落地面而摔破。以非生物的動的驅力來看，物是**因環境而動**。若無環境的驅力，它並不會自己運動。但當它靜止時，我們卻不知道它是否有著那樣靜止的意志。

亞里斯多德（Aristotle, 384-322bc）認為：「物質不僅是無規定性的，而且是消極的、被動的、被決定的¹⁷⁰」；萊布尼茲認為單子¹⁷¹有能動性也有被動性；「**這種被動性與能動性不可分，可以說是能動性的被動性**¹⁷²」。他又說：「能動的力包含一定的能動性，而且是**活動的能力與活動本身之間的中介**。它（能動性）包括**努力**，並因而不需要幫助，而只需要憑自身克服障礙就可以過渡到活動¹⁷³」；「這種努力所產生的動能，就是物體所獲得的**活力（vis viva）**，他稱之為活動動力（**action motrice**）¹⁷⁴」。環境可以決定哪些行為是可能的：沒有椅子就不能坐，面前有一道牆就不能前行；這些環境特質使得某些行為可行，也使某些行為變得不可能。「這些由環境所造成或提供的**提供物（affordances）**，使得各種行為成為可能，也是決定行為的重要因素¹⁷⁵」。

當人們愈走愈靠近在地上覓食的麻雀時，牠們的腳步會愈來愈快，愈來愈急促，當接近到一個範圍時，牠們便放棄覓食，飛到離人較高較遠的地方。等到人走遠了，感覺安全了，便飛回去繼續覓食。有些地方的鴿子並不那麼害怕人，或許是因其習慣了人們的餵食，習慣了環境，了解了環境。我們可以想像為何某些動物會懼怕人類，因為牠們表現得懼怕人類。而人也同樣地會懼怕某

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷¹ 單子（*monad*）。在萊布尼茲的哲學中，指一個含有最高實在性的無限小的心身合一體。每個單子，是一個獨特的、不滅的、動的本體，和其他單子的區別乃是意識的程度有所不同。單子和單子之間並無真正的因果關係，但每一單子本身都含有一個變化的原則。單子即終極的、單純的、不能擴展的精神實體，是萬物的基礎。請參考萊布尼茲著作《單子論》（*Monadology*）。

¹⁷² 《自主與和諧》，pp. 83- 4。

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 86- 7.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷⁵ 《環境心理學》，p. 5。

些事物，也同樣地會表現出來。因此我們可以說，或許花草樹木也會懼怕人類，只是沒有表現出來。其不像動物一般跑跳，也許是無法表現，也許是以人無法察覺與了解的方式表現。其所表現出的現象，讓我們可以區別植物與動物：樹木會生長、開花結果、落葉，這些現象人們並不認為是其意志的表現；而樹木在晃動時必是被風吹，或是被動物搖動。開花結果與落葉新芽都隨著季節發生，並且必生於土地上。雖然植物不是動物，但我們依然可以以它動的表現，來區分其動的形態與原因，了解環境使其動，甚至可以想像環境為其意志，因環境使其主動，也使其被動。

懷德海（Alfred North Whitehead, 1861-1947）說：「對於‘一切都在流動著’這句話含意的解釋，是形上學的主要任務之一¹⁷⁶」。萊布尼茲認為：「實體（物質的或非物質的）是不能光就它的沒有任何能動性的（赤裸裸的）本質去設想的。能動性是一般實體的本質¹⁷⁷」；「實體是能活動的存在¹⁷⁸」。物的能動之特性，並非皆能以觀察得知；如一杯牛奶，我們用眼睛觀察，並看不出什麼變化，連物理上的蒸發也看不出，當然看不見不代表沒有發生變化，只是因我們的觀察方法（微觀或巨觀）與時空環境（時間長度、溫溼度）使觀察不出變化。同樣的，當盲人聞到酸味的時候，仍然能觀察出牛奶的變化。即使某人聞不到、看不見、聽不見，牛奶依舊在持續地改變。基於科學的解釋，所有物質的變化（物理與化學），都是被動的能動。而一杯牛奶可以被移動，從這裡移到那裡，與蒸發所呈現的運動是一樣的神奇，是一大群分子被一起移動。無論是可視或不可視的分子移動，或是化學的質變，皆是物的能動性呈現。在此，實現能動性的驅力來自環境。而這些種種物理變化都是物質「以環境為目的」，不也如同被動的主動的生物行為？

對此，叔本華說道：「我們也應該為了瞭解事物內在的本質，運用對於自己本質的直接認識，而去體會離我們頂遠的無機世界的現象¹⁷⁹」。如水流是那

¹⁷⁶ 《混沌中的秩序》，p. 320。

¹⁷⁷ 《自主與和諧》，pp. 35- 6。（《人類理智新論》，p. 24。）

¹⁷⁸ *Leibniz: Selections*, p. 522.

¹⁷⁹ We must therefore also apply the key for an understanding of the inner nature of things, a key that only the immediate knowledge of our own inner nature could give us, to these phenomena of the inorganic world, which are the most remote of all from us. Now let us consider attentively and observe the **powerful, irresistible impulse** with which masses of water rush downwards, the **persistence and determination** with which the magnet always turns back to the North Pole, the **keen desire** with which iron flies to the magnet, the **vehemence** with which the poles of the

樣有力地、不可抑禦地衝動地奔流而下；或是當冰熔成水的那一刻，是怎樣的互相吸引、排斥、結合與離析；或是地心重力是如何地壓迫著我們的身軀，阻礙著我們不能自由地飛翔。當然，事實上，那些是無機的自然現象，自然力依照著法則普遍地操作，沒有偏差，沒有獨立的個性，只是坦承的顯現了環境。

一個無生命的物是否能、又如何能像人或是動物一樣「感受」到環境的存在？我們無法成為無生命物的自我，僅能從科學的觀點來看無生命物是沒有感官的，所以問題便轉變為「我們如何解釋物是存在於環境之中」。當我們面對一個物並思考這個問題時，就已經回答了問題本身：我們是面對物的觀察者，處於物的環境中；物能顯現自身並被觀察，被觀察者的眼睛看到，必須要能反射光線，或是以其他的形式被察覺，如聲音、氣味（需要空氣傳遞）、溫度、或是被觸摸到形體，都是使觀察者確定物存在的方式與途徑。

2.5.4 能動的起因：平衡過程¹⁸⁰

休謨（David Hume, 1711-76）在探討物質被必然的力量所促動著的起源中說道：「自然的景象總是在不斷地變化中，兩件事情沒有任何相似的地方，或每個物象都成為完全新的，和以前所見的全不相仿；在這種情形下人們從不會在這些事物方面，得到所謂必然觀念或聯繫觀念¹⁸¹」。這就是自然現象的偶然；那「不斷地變化」的自然現象似乎無從解釋為何如此，源於何處。而事物的原因和結果就是「平衡說」的起源：原因和結果是平衡的兩端，原因與結果的不平衡觸發產生結果的動力，以平衡原因，也產生下一個不平衡的一端，這可謂

electric current **strive for reunion**, and which, **like the vehemence of human desires**, is increased by obstacles. Let us look at the crystal being rapidly and suddenly formed with such regularity of configuration; it is obvious that this is only a perfectly definite and precisely determined **striving** in different directions **constrained and held firm** by coagulation. Let us observe the **choice** with which bodies **repel and attract** one another, **unite and separate**, when **set free** in the fluid state and **released** from the **bonds of rigidity**. Finally, we feel directly and immediately how a burden, which hampers our body by its gravitation towards the earth, incessantly **presses and squeezes** this body in pursuit of its one **tendency**. If we observe all this, it will not cost us a great effort of the imagination to recognize once more our own inner nature, even at so great a distance. see *The World as Will and Representation*, §23, pp. 117- 8.

¹⁸⁰ 一個體系與其環境間，或一個總體系中二個或二個以上的部分體系間，因某一種勢性量（例如，一個化學反應體系之溫度、壓力、或化學勢）的數值差距甚大而致令體系發生相當快速的改變。這一改變的經過稱曰自發過程。例如，山上的水快速的流向山下。《自發過程與平衡原理》，p. 13。

¹⁸¹ 休謨（David Hume）著〈自由和必然〉。節錄自瑜青，《休謨經典文存》，上海：上海大學出版社，2002，p. 251。

物性的源起；是循環、連續的節奏¹⁸²。自然的現象是非人爲的；自然的變動現象可以想像成其自主行爲：無關生命的自發的主動。而以科學的角度來說，則顯現了來自環境的因素：「一個體系的變化，如無外「力」（指各種勢性¹⁸³量）之影響，無不依物性傾向那個方向進行。例如，山上的水自動的流向山下，這是物性，其目的是由不平衡狀態，趨向平衡狀態¹⁸⁴」。

2.5.4.a 趨向平衡爲動態的開端

不平衡態的出現，是體系動態的開端。在趨往平衡的過程中，體系裡的個體將感受表達出來，呈現動態，直到反應以靜態呈現，表現出平衡。但這並非絕對靜態，其內部仍然不斷地感應與反應。例如在可逆化學反應的平衡態裡，是一種生成產物的同時，又產生原來反應物的反應，兩個相反方向的反應以相等的速率或速度繼續進行。一物從高處落下，便是因趨向平衡而呈現動態；當其表現爲靜止的物體，是持續地接受萬有引力，抵抗物也持續承受其重量。以此平衡態系統來觀看人的世界，人是這世界體系裡不斷活動分子，持續地與環境處於不平衡態，人不斷地反應來自環境的刺激，環境也不斷地反應來自人的反應。在這任何事件的發生都是因果論，例如溫室效應或是美國與中東回教國家的衝突；整個世界看來，是一個緩慢變化，看似平衡的狀態。但會呈現如何的平衡，卻是未知與偶然的¹⁸⁵。

2.5.4.b 平衡狀態的兩端：主體與環境

「宇宙間一切體系無不時時刻刻在改變之中，而改變的傾向是在趨達平衡」¹⁸⁶。變動的目的是趨達體系內或是體系間的平衡；變動的因素是體系內或

¹⁸² 見本研究p. 166: 4.2.2.c。

¹⁸³ 勢性，或稱內含性（intensive property）：勢性是決定一個體系與其環境能否發生互變，或一個總體系中二個或二個以上之部分體系能否發生互變之性質，與質量之多寡無關。例如，密度，克分子濃度，速度，力，表面張力，壓力，溫度，化學勢，電勢（或稱電位），權勢（或權力），經濟勢（一個人事體系具有可以利用的物資與貨幣的總值），及國勢（或稱國力）（由一個國家中人民、領土、政治、經濟、與軍備等各要素所形成的力量）等均屬之。代表這種性質單位數值稱之曰勢性量。勢性量與量性量不同之處，是無加成性。例如，一百克 25°C之水加入另壹一百克 25°C之水，則混合後之水的溫度仍爲 25°C而非 50°C。《自發過程與平衡原理》，p. 12。

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁵ 以本研究的創作爲例：桌面遇到冷熱而變色屬於必然，桌面感受溫度而以變色反應，變色的過程就是驅向平衡的動態過程，而整張桌子會呈現如何的畫面則是使用者的偶然。

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. V.

是體系間的不平衡。變動可能是一個整理凌亂房間的過程，也可能是如地震、颱風等天然災害的過程。因此「趨達平衡」意指體系間的平衡過程，亦可體認到自我體系之外的其他體系（環境）的存在，亦顯現平衡狀態之前的不平衡狀態，即何者為平衡狀態的兩端。

「宇宙間並無永久之平衡體系存在，蓋由於一個體系在改變之中，或達到平衡之後，因受環境或另一體系之影響而改變其方向，以期另行建立一個新的平衡」¹⁸⁷。平衡並非是永遠靜止的、安定的狀態，它同時無法避免遭受環境的影響，並充滿了打破自我體系平衡的動能。騰空的物只能落下；放開的氣球只能升空；光線不足的室內必須開燈，離開室內必須關燈；桌面會被整理，也會被使用；這一切動態的開端，就是來自環境的**動機**（motive reason）——趨達平衡（tends towards balance）。動機生於主體對於環境的欲念，也來自環境給予主體的欲念。為何我們會去動手移動一物，物又為何使我們去移動它，以及一物如何開始移動，都是由動機促成。這動機加上雙方的能動性，便運轉了這個世界。平衡並非一定整齊或是凌亂；平衡即是使用者（主體）可以接受的狀態，這狀態在環境的承受能力之內，亦在環境的表現範圍之內。以平衡為一切體系之趨向說，不平衡可謂變動的肇因，而平衡者亦為下一個不平衡態的一端。故一切體系永遠在趨向平衡，並且累積（下一個）趨向平衡的能力。

2.5.4.c 能動性來自平衡，平衡來自感覺

「環境是變動且包含資訊的¹⁸⁸」。我們能經由感覺**感受到**環境的存在，因此環境才存在。我們會對環境作出反應，以我們的表情、行爲、態度、生理狀態，來顯現環境對我們的影響與侵入。環境可能適合我們、幫助我們，使我們處於愉悅舒適的狀態；環境也可能傷害我們，使我們的身心與環境處於不平衡、不和諧的狀態。遠離平衡態的現象說明了物質具有一種根本的性質：**適應外部條件**的結構——在相當簡單的化學系統中的一種「前生物」（prebiological）的適應機制：用擬人化的語言來說，處於平衡態的物質是「瞎」（blind）的，但在遠離平衡態條件下，它開始能以它的機能去**感知**，去「考慮」（take into account）

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ 《環境心理學》，p. 3。

外部世界（例如弱引力場或電場）的差別¹⁸⁹。

當我們從平衡態走到遠離平衡態（far from—equilibrium condition）時，我們便離開了重複（repetitive）和普遍而達到了特殊和唯一。然平衡態的定律是普遍的，接近平衡態的物質是以重複的方式動作的¹⁹⁰。萊布尼茲反對笛卡兒（Descartes Rene, 1596-1650）把能動性僅僅歸屬於精神（思想）或具有精神的人。他認為「思想或理性是人所特有的，自然物體或物質不具有思想的本性，但是能動性並不只是思想的特徵，而是所有有知覺的（consciousness）、有內在力本原的東西之特性¹⁹¹」——物不一定有思想，但有知覺；物的能動來自知覺。

人所能接收到的訊息，都是環境對於我們的感官能力的基本反應。當在一個角度看到一個物體的樣子，換到另一個角度則看到它另一種樣子，這是視覺能力與被視物的必然顯現的平衡；動機是「我要看到」，物立即以某種角度的顯現來達成對動機欲念的平衡。任何感覺（感官知覺，sensory reception）的取得都是直接與快速的達成，「通過將各種理、化能量轉化為生物能的器官，動物對體內、外環境變化作出反應的機制或能力¹⁹²」。

只要感覺能力存在，便無法由感覺自身主動的拒絕感覺。只要張開眼睛¹⁹³（這動作並不屬於視覺自身），就無法拒絕看到；耳朵的聽覺也無法拒絕聽到；皮膚的觸覺、鼻子的嗅覺與舌的味覺都是如此。身體在感受到風吹時，就是明顯的被包圍，不僅被環境包圍，也被自身的感覺與感官包圍¹⁹⁴。感覺神經細胞所在位置多在機體接受刺激部位的表層，如視網膜。這些種種的**感受器**¹⁹⁵

¹⁸⁹ 《混沌中的秩序》，導論，p. 45。

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹¹ 《自主與和諧》，p. 36。觀察實際的物的世界以檢驗萊布尼茲與笛卡爾的哲學觀點，似乎就是以科學的方法來檢驗無法以科學證實的理論一般，而這種結果存在的必要性是以科學無法證實之而得已存在，這似乎也是科學本身存在的範圍。

¹⁹² 所有高等動物都能通過感覺感知到體內、外的各種刺激，並將其轉化為神經衝動，傳導至中樞和大腦。各種感覺訊息在此被整合、分析，並指導機體的各種發射活動。動物有視、聽、嗅、味、觸五種源於各種感官的基本感覺；實際感覺運動不止於此，還有動覺、熱覺、冷覺、壓力覺、痛覺、平衡覺等。

¹⁹³ 「他睜開眼，而偶然則湧入」《馴服偶然》，p. 266。

¹⁹⁴ 沒有一項知覺系統是專門用來測風的，因此，我們必須借重好幾項知覺來測知風的存在。《環境心理學》，p. 246。

¹⁹⁵ 生物學用語。把得自環境或有機體內部的某種刺激轉化為神經衝動的一個或一群特化的細胞。某一特定感受器通常只對某一種刺激(如聲、光)起反應，並且只對狹窄的變動範圍有反應。感受器可以概括地按其起反應的刺激類型分類(光感受器、化學感受器等)。也可根據

(receptors) 佈滿我們身體的表面，接收來自環境的訊息（當然也接受身體內部的訊息，這些對於意志來說，都是表象；它不同於人的智力所理解的東西，而是感覺的客體），是主動也是被迫¹⁹⁶。意志感受到的便是這些，而不是直接的通往環境；意志（知覺¹⁹⁷）藉著這些感覺，來確認自身在環境（空間）裡的位置¹⁹⁸。

對於環境來說，我們所感受到的現象——環境，它就是存在那裡，它有著需要被感知的動機，只要有任何物投入其中使之成為環境，物成為主體；當然這環境的動機必求得平衡。孔狄亞克（Etienne Bonnot de Condillac, 1715-80）主張：「我們的一切能力都來自感官，或者說得更確切些，來自感覺」。蘇珊·朗格（Susanne K Langer, 1895-1985）認為：「人的感覺能力是組成生命活動的一個方面，某種程度上生命本身就是感覺能力¹⁹⁹」。任何物都有著這基本的動機，像環境或環境的組成物一般，給予主體能力，那就是它存在的必然，物必然存在的形式，物的表象。



2.5.4.d 能動性來自穿透

事實上（科學上），山上的水是因無法避免萬有引力的影響而落下（回歸地表）；引力是作用於宇宙萬物之間的一種普遍的吸引力，這即是外力。此時，萬有引力這個屬於環境中的、不屬於物自身的因素，被**包含在物性之內**。自落

刺激來源畫分。對有機體外面的刺激起反應的是外感受器，對有機體內部刺激起反應的是內感受器。

¹⁹⁶ John Zeisel對於公共訊息（public messages）談到：Probably the most frequently seen public messages are official ones erected by institutions, which may even pay for the right to do so: advertising signs, names of commercial establishments, place names. They reflect official uses of settings- - the behavior of paying clients. Official public messages usually appear in environments designed for that purpose. **The private right to display official public messages is increasingly being challenged by the public, asserting its right not to see them.** See John Zeisel, *Inquiry by design: Tools for Environment- Behavior Research*, Monterey, Calif: Brooks/Cole Pub. Co., 1981, §7, p. 108.

¹⁹⁷ 感覺刺激轉化為有組織的心理體驗的過程：中文知覺一詞也指這種體驗本身，即知覺過程的結果，相應的英文為percept。

¹⁹⁸ 動物(包括人)意識到自身與周圍事物的相對位置的過程。主要涉及空間定向知覺以及對事物的深度、形狀、大小、運動、顏色及其相互關係的知覺。空間知覺憑藉視覺、聽覺、動覺、平衡覺、嗅覺和味覺的協同活動並輔以經驗而實現。

¹⁹⁹ (美)蘇珊·朗格(Susanne K. Langer)著，《情感與形式》(*Feeling and Form*)，劉大基、傅志強、周發祥譯，台北市：商鼎，1991，p. 24。(譯者前言，劉大基著，1984。)

下到潰散皆是實現來自環境的抵抗與消除抵抗；物體自由下落及天體運行皆源於此。若在我們眼前的一切皆失去了引力，並不難解釋那些漂浮不定的物體為何不會呈現靜止；無引力便是使物體漂浮不定的力量。物性不僅說明來自環境的驅動力，也表明物**無法抗拒來自環境的驅動力**——無生命物的本質；故只有任由環境驅動。另一方面，這又像人的肉體受到靈魂驅動一般，「環境」成了物的靈魂——**勢性（內含性）**，且不像生命物的靈魂會隨生命消逝。物的「存在」就是物的生命（無論以何種形式存在）；環境不只是包圍，而是**穿透**成爲物的靈魂，它支撐著物的走向。而此物的物性與存在同時成爲它週遭的物的環境（靈魂），如此循環復始地驅動著。

2.6 物的意志與表象：形式（form with intrinsic）

物有內在與外在，這來自人對於自身的省思。《易經》繫辭上：「形而上者謂之道，形而下者謂之器」。形而上者是意志（will）、是內涵、是超乎形體之外者，本質也；形而下者是有形體者，是外在、形態也。物皆以形示之，爲有形物。這形是附著於物的本身，與他物實質接觸亦是形之接觸，或是意識與形之接觸，而非能直接以意識接觸²⁰⁰。這接觸是實質的碰觸與看見。物的內在本質必須先具體才能被操作，這具體即是形，是**表象（presentment）**。例如可視的、包覆著熱空氣的氣球外皮，被熱空氣支撐著，卻也保存著熱空氣不致消散，那熱空氣便是內涵、本質；熱氣球因熱空氣而上升，熱空氣可謂是熱氣球的**意志**。這意志**感受到**表象：它的環境——溫度較低的空氣，而有所反應。

意志與表象兩者結合，始導致「功能性」（functionality），謂之**形式**。一般而言，「形式」所指爲一物的外形、外表或構形；在形而上學中，它指使某一事物成爲該事物的特性；此二解釋的結合即本研究所謂之「形式」：物體具有**內在意義的外形**。與亞里斯多德所謂不含有物質的形式（靈魂）不同。「形式」爲物的形（表象）與功能（意義）的綜合，因此所見之「功能物」（人造物、產

²⁰⁰ 直接以意識接觸者爲只能以意識接觸者，爲無形；謂抽象而不具形體。中國三國魏哲學家王弼(226- 49)《老子道德經注》上篇道經第二十九章：「神，無形無方也。器，合成也。無形以合，故謂之神器也」。無形者因無形而不得操作，僅能以意識的形式存在。

品)即見其「形式」。例如杯子，見其形即是功能，二者無法分開。此形式之概念亦於物的現身 (present itself) 必定是有形——是有形狀的功能，各自都不是單獨出現的，其形並非無意義。亞里斯多德為聖托馬斯·阿奎那 (SAINT Thomas AQUINAS, 1224/25- 74) 表述這一概念提供必要的範疇，即靈魂是肉體的「形式」。在亞里斯多德看來，形式是使物體成為某一物體的東西：形式和物質——物體由它們所構成，它們是組成每一種物體的兩種固有的因。

物的功能性存在於**外在形式 (appearance)**：自基本的能以人的感官辨識到因有形得實用而存在；例如杯子。在使用 (use) 物時無法直接使用到意志，但不表示實用到的不是意志；那的確是物的意志，是物的形態意義，物的確是藉由外在形式供給它的功能、意義——它的內在形式 (intrinsic)。當實用的操作過後，我們會得到情感上的感受 (例如電動玩具的操作結果)；或是功能上的傳遞結果 (例如開罐器的操作結果)。問題在於：有形的意志還能否稱為意志。即不以科學解釋，通常因物有形而得實質操作功效，物的意志存有成為無稽之談；而物的形，實是「具體」的內涵，不也是因意志而有形。無論是人造物或自然物，我們怎知那經由海水經年累月沖刷的圓滑石頭，不是它自身想要展現的模樣？對於它的環境，無論是意志而為或是自然現象都是偶然。故「外在」形式是謂意志的外在，亦謂有形的意志，故屬意志亦屬形；而形式是物的整體，包含意志與表象，除去「外在」形式，則是「內在」形式，即意志；我們可以自身比擬：人是以人的形式示人，不能僅以無意志的肉身示人，更無法僅以意志示人。

2.6.1 人的範疇：寫在物的意志之前

就生物學的觀點，人是環境中少數擁有意志，並有能力實行意志的物，而自我意志這名詞正說明了其「自我」的程度與意義。所謂自我即是可能受環境影響，但並不能被控制的自由意識。我們清楚人與其他類的物有何不同，其間差異的原因似乎已經不需要說明了，就如同不需要去解釋人與狗、人與花、人與杯子、人與石頭……有何不同。我們相信人以及自己有自我意識，能夠時刻進行思考。我們僅能確定這種意識與思考的能力存有於能互相溝通的人類，除

了人類我們並無法以其他種類的物為**根本** (radical) 進行思考²⁰¹；除了(儘管)科學實驗與科學性的成立，人們並無能力確定地證明人類以外的物種有無如同人類般的意識與思考的能力，或是進行我們所稱的思考，因為人無法與其他物種進行如同人類之間的溝通(語言、肢體、表情等的可詮釋性)；人們甚至無法說明各自的物種間是否存有相互溝通，及以何種形式溝通，因為在存在的最初，我們就存在於各自的範疇，就像人不是魚或是杯子。

一個人是無法進入另一個人的自我，並成為其自我，所以所能做的體會是極度的投射自我經驗，以致理解其表現是與自我經驗相符合，包含確認其為人的形體，以為相同範疇。我們能整理出一個如何能進行體會的「路徑」，即通過「表情」與「接受表情的能力」。因為人無法拋棄、背離自我意識的先驗存有，我們可以投射自我的意識到其他人的自我，這個投射的成立是經由路徑達成。這投射基於意識無法脫離個體，故嚴格說來僅是想像；由自我的經驗來想像他人的經驗。而若要解釋人以外的範疇物，從在基因上與人類最為接近的黑猩猩到其他動植物，以及自然與人造的非生物，我們能夠投射的想像強度各不相同，這與其是否具有生命以及表象的變動(肢體行為)有關。

在一些現象中我們會認為人是可以與動物溝通的，或是發現物種各自的溝通方式。這種發現是現象模式的轉換：人們藉由觀察與研究歸納出物種的行為模式，找出其合理性，確定各行為模式的重複性與反應的必然性。經由觀察者的認知並建立在此認知上，我們認為某些物種是可以(與人)溝通的，或是物種間存在著語言或是其他可能屬於溝通的行為，或是物種各自擁有的反應能力。我們無法確定所有生物的行為皆是有目的性的，因為我們無法成為其他範疇的生物體自我，只能由人為的科學觀點去解釋其他生物行為的目的性，因而觀察出一些產生行為的因素，以解釋其行為。例如候鳥為了追尋食物、溫暖的氣候，甚至是追尋著傳統與群體而遷徙，或是鮭魚為了產卵而迴游，以及因為人為工程而導致迴游失敗。即使許多科學觀點的解釋僅是假說階段，在人的科學觀點上，生物的行為都屬於被動的主動。除非人們觀察不出牠們主動的原

²⁰¹ 如《莊子》外篇·秋水：莊子與惠子游於濠梁之上。莊子曰：「儵魚出游從容，是魚之樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」惠子曰：「我非子，固不知子矣；子固非魚也，子之不知魚之樂，全矣！」莊子曰：「請循其本。子曰：「汝安知魚樂」云者，既已知吾知之而問我。我知之濠上也。」

因，或是生物與其環境密不可分的关系。

主動與被動的物理量檢驗，即依據達成動的狀態是否需要物自身之外的力。主動是物自發的力量達成，被動是物之外的力量達成，而主動似乎離不開「目的」、「結果」的達成。例如被獵人的槍聲驚嚇到而飛走的鳥，說明了雖是主動的飛行，卻是被動的主動，它有個目的性的驅使，即欲逃離來自獵人的生命威脅，結果就是飛走。當然要達成被動的主動的前提是物的主動能力必須存在，而達成主動現象的力量也並非是物理量的直接轉移（如球體的碰撞），而是經由感覺器官接受到外界的刺激而意識、思考與判斷，再作出生理的反應（以人為例的科學觀點），即非物理接觸的外力（以物的感覺論，球體的碰撞運動是因其感覺到碰撞而有運動）。

我們可以理解並承認哲學家對於人的分析，以及對於現象原理的探求，因為我們處於相同的範疇。這種溝通的成立並不在於語言與文字，而是在於意識的可能投射性，也僅是可能，並非完整無誤。而將自我意識闡明其存在於一個人的個體之內，更確立表達出意義的自我意識是離不開存有自我的軀體，也當然是離不開人的範疇。離不開人的範疇的意識，便無法深入其他範疇的物之內在，去檢查它的自我是否存在，以及以何種形式存在；也無法進行人類所謂「體會」的思考，因為人無法投射相同程度的自我意識到其他範疇的物的內在，無法體會一只杯子表現的形態，如同體會一個哭泣者的哀傷；我們不僅能看見一個人哀傷的表情，聽見他哭泣的聲音，並且能體會看不見的內在情緒，與哀傷者發散的力量的內在自我。因為我們能夠如此，也曾經這麼經驗過，所以我們能不僅意識到「表情」(facial expression)，而且能意識到「神情」(emotional expression)。在現實的現象，人認知到自我情感的存在，也與表現有關；喜怒哀樂形於色，儘管它的原生並不是以此為目的。

2.6.2 物的意志²⁰²

²⁰² 一無生命物如何被認知成為有意志？而將之認知為有意志之物（即將所有的物認知為有意志之物）的意義是否成立？在現實的狀況與現今科學的角度將除了生物以外的無生命物認知為有意志之物是無法成立也毫無意義，但這種意義可能成立在物是否將「可能意志」表達為表象的程度，本研究將此意義成立於思考上的意義；我們僅能以有限的人類語詞將任何物與物之間可能發生的影響解析成對話與妥協。

神祕主義詩人安傑勒斯的名句：「玫瑰花不爲了什麼；它只爲了開花而開花²⁰³」。我們當然不能問它開花是爲了什麼，但的確我們是無法命令它開不開花。這是它的自由意志，並非爲了取悅誰而開花。康德說：「花乃是自由的自然美²⁰⁴」(freie Naturschönheit)。對於動物的本能動作加以觀察，會叫我們大爲驚奇，而且會引起一些無人可以圓滿解答的問題。動物甚至植物，會以「準目的的」(quasi-purposeful)方式來反應。這個事實的神秘，與人會思想、會行爲的神秘，是一樣的，也與無機的宇宙中，物理學所描述的那些功能反應的神秘，以及有機的宇宙中，生物過程所顯現的神秘，沒有不同。這些都是同一意義的神秘，在這個意義下，神秘就是一個**極據**²⁰⁵ (ultimate given)，爲我們的心所不能進一步分析或解釋的。

叔本華認爲我們應該把人類獨具的意志，對事物內在本質直接地認識，拓展到植物之上；「我們應當把那以茁壯、以盲目掙扎之力、以植物形態出現的表象，照它的內在之本質，將之視爲意志²⁰⁶」。狄德羅 (Denis Diderot, 1713-84) 在《達朗伯之夢》(Le Reue de d'Alembert, 1769) 中與達朗伯的對話，討論從雞蛋至雞的出生是如何地有感受性，明顯地投射人的情感以諷刺機械論解釋的不當之處：「牢獄碎了；它出來了，它走，它飛，它發怒，它逃走，它走近來，它哀鳴，它痛苦，它愛，它意欲，它享受；**它有你的一切感情；你的一切動作它都做。你是不是和笛卡兒一樣，主張這是一架純粹的模仿機器²⁰⁷**」？斯賓諾莎 (Benedict de Spinoza, 1632-77) 說要是被投擲到空中的石頭有知的話，它會想像自己是憑著自己的意志而飛²⁰⁸。叔本華認爲這是石頭的質性，在人則是性

²⁰³ La rose est sans pourquoi ; elle fleurit parce qu'elle fleurit. (Die Ros'ist ohn'Warum; sie blühet, weil sie blühet) Angelus Silesius, *L'errant chérubinique* (Cherubinischer Wandersmann), tr. Roger Munier, Paris : Arfuyen, 1993, p. 65.

²⁰⁴ See Immanuel Kant, *Logik, in Kants Werke*, Kritik der Urteilskraft, p.49.

²⁰⁵ 《人的行爲》，論本能的有用性，p. 73。

²⁰⁶ All the movements of plants follow on stimuli, for the absence of knowledge and of the movement on motives conditioned by such knowledge constitutes the only essential difference between animal and plant. Therefore what appears for the representation as plant, as mere vegetation, as blindly urging force, will be taken by us, according to its inner nature, to be will, and it will be recognized by us as that very thing which constitutes the basis of our own phenomenon, as it expresses itself in our actions, and also in the whole existence of our body itself. See *The World as Will and Representation*, §23., p. 117.

²⁰⁷ Denis Diderot, *Rameau's nephew: and D'Alembert's dream*, translated with introductions by L. W. Tancock, London: Penguin Books 1966, pp.158- 9. 《混沌中的秩序》，§3，pp. 68- 9。

²⁰⁸ (Epist, 62.) See *The World as Will and Representation* §24, p.126.

格，兩者是同樣的，它若直接地被認知，便是意志；在石頭，它具有了最微薄稀薄的可見性、具體性，在人則最強烈²⁰⁹。聖·奧古斯丁（SAINT Augustine, 354-430）在《論上帝之城》（*De civitate Dei*）裡亦體會到這種認同於意志的傾向：

假如我們是動物，我們會喜愛獸慾的生活，及凡具獸性意義的。對動物的我們來說這已經很足夠，要是一切都挺不錯，我們自然不再奢求其它。同樣地假如我們是樹木，我們並不以運動來感覺或熱衷於什麼，可是我們看來好像渴求（appetitus）著，以此渴求我們要長得更茂盛，要結更多的果子。假如我們是石頭、波流、風、火或任何此類之物，根本沒有意識與生命，我們還是不會缺乏，像是某種對於我們的位置、安排的一種企盼。它像是一種渴求，不管是朝下的沉重，抑或是朝上的飛揚，對於物體的重量都是有決定性的。物體隨著它的重量而走，正如精神之被渴求推動²¹⁰。



2.6.3 物性傾向

經典物理學中的有序世界，類似於盧克萊修的原子，通過無限空間時並行，並有序與無休止的落下：「如果垂直下落的過程，沒有被一種趨向性毫無理由地打斷（這趨向性導致均勻下落的原子之間的相遇和連繫），就不會生成什麼自然；所有重新被生成的只是在命運規律（laws of fate）所支配的相同的原因與結果之間的反覆聯繫²¹¹」。對於「物性傾向的純粹性」成為現實的不可能，可以由眼前所見的一切來證實。我們習慣用科學解釋一切，包括人所無法解釋與確定的，因此非生物在人的眼中是不具有靈性的（科學也不解釋靈性），無法

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Si pecora essemus, carnalem vitam et quod secundum sensum ejusdem est amaremus, idque esset sufficiens bonum nostrum, et secundum hoc si esset nobis bene, nihil aliud quaereremus. Item, si arbores essemus, nihil quidem sentientes motu amare possemus: verumtamen id quasi APPETERE videremur, quod feracius essemus, uberiusque fructuosae. Si essemus lapides, aut fluetus, aut ventus, aut flamma, vel quid ejusmodi, sine ullo quidem sensu atque vita, non tamen nobis deesset quasi quidam nostrorum locorum atque ordinis APPETITUS. Nam velut AMORES corporum momenta sum ponderum, sive deorsum gravitate, sive sursum levitate nitantur: ita enim corpus pondere, sicut animus AMORE fertur quoque fertur. (SAINT Augustine, *De Civitate Dei*, XI, p.28.)

²¹¹ 《混沌中的秩序》，p. 321。

顯現出其傾向（非生物不會自主的變動）。而環境的傾向成爲了物的傾向，是簡化之後所顯現的路徑，這樣以便科學地解釋無靈性與無自主能力的非生物是如何發生任何變化的。盧克萊修在《物性論》（*De rerum natura*）中寫道：

如果一切的運動永遠是互相聯繫著的，並且新的運動總是從舊的運動中按一定不變的秩序產生出來，而始基也並不以它們的偏離產生出某種運動的新的開端來割斷**命運**的約束，以便使原因不致永遠跟著原因而來，如果是這樣，那麼大地上的生物將從何處得到這自由的意志²¹²？

此亦表達了對於科學所無法解釋的物性由來的疑問，以及獨立於環境的純粹主動性的不可能存在。「自然的過程包含著隨機性和不可逆性的基本要素，這就導致了一種新的物質觀。在其中，物質不再是機械論世界觀中所描述的那種**被動**的實體，而是與**自發的活性**相聯的²¹³」。自然的偶性在此是屬於物質的活性，是物質活性的一種性質，能觸發其活性的自發。但由於這隨機性的偶然是處於事物的外在外在，事物與外在所交叉偶然而顯的——無環境的主體則無偶然。因此可說，這自發的活性在事物的內部是存在的，但必須由外在的機遇而觸發。在這點看來，事物是無獨立於環境的純粹主動性。

2.6.4 物的感覺

狄德羅（Denis Diderot, 1713-84）主張物質一定是有感覺的：

組成一塊石頭的分子在積極地尋求某種結合而拒絕別種結合，因而它們的喜好和厭惡是受支配的。從這個意義上說，連石頭也是有感覺的。於是，整個有機體的感覺就是其各部分的感觉的總和，正像一群蜜蜂，由於這隻蜜蜂與那隻蜜蜂間相互作用的結果，從整體上看，這群蜜蜂有著團結一致的行為。狄德羅由此得出結論：人所具有的靈魂並不比蜜蜂所具有的多²¹⁴。

²¹² Lucretius, *De rerum natura*, Book II.

²¹³ 《混沌中的秩序》，導論，p. 40。

²¹⁴ 《混沌中的秩序》，§3，p. 70。

無生命物不會像人一樣有七情六慾，看見事物不會評論，受到傷害不會喊痛，聽到笑話不會笑（不知是聽不到還是聽不懂）；即它不會有情緒性的反應，至少在人的觀念裡是這麼設想物的。對於無感覺的物，使其感受不到的東西被感受，似乎是表明環境唯一的方式；將其感受顯現出來，似乎也是使人了解其感受的唯一方式。設計一件產品時，擬人化的**承認**其感覺能力，可以轉變成爲是一種極爲細膩的心態。如果能明白環境因素並不是在人感受的那一刻才存在，便能在抽離人（使用者）的時候，去思考那些因素所引發的物的感覺。那些因素總是不斷地隨著物的存在而散發，例如無論我們有沒有看到草，草都是綠色的；那麼這綠色的感覺是否無法取得其散發的平衡而存在得無意義？

2.6.4.a 假存在（感）

我們生活在由物所構成（constitute）的世界。無論有生命或是無生命，有實體或無實體，以任何可以被直接或間接**感知**的形態存在的都可稱爲物，包括看不見卻能感覺的風²¹⁵、溫度或是聲響（sound），或是有神論者能感知到的神²¹⁶。這些都可以是任何主體週遭的物，都包圍著主體。此概念可以具體化任何非量體的存有或是發生，具體化我們感知的對象，這些現象可能是聲響、光線、氣味、溫度，或是瀰漫在空間中的氣氛、情緒、電波。想像在外太空的真空間裡，太空人漂浮其中，與太空衣接觸的是連空氣都不存在的真空；雖是真空，卻能被感知，更可以想像是被寧靜和孤寂的氣氛所包圍，正如同以手去觸摸裝滿冰水的杯子般所感到的冷冽。人聽到自己喜歡的音樂或是莞爾的笑話、見到美麗的景色或是心愛的人、嚐到美味可口的食物，心情會愉悅；或者聞到難聞的氣味、感受到炎熱日曬或刺骨寒風、吃壞肚子、遭受意外傷害，會由表情、聲音或行爲等反應來表現不適。人會哭、會笑、會說話，也能將心情用文字記述，都是反應。人必須能夠接收環境的訊息，才能反射訊息。由人的表現得知，

²¹⁵ 風的形成是因爲在水平或垂直方向存在氣壓差，但氣壓無法被看見；而風是「吹動」，以空氣爲介質，而空氣包圍著物，人的皮膚被風的空氣摩擦，某些物會被風吹動，或是發出風切聲，或是風鈴的功能因風而得以完成，這些說明了所謂構成（constituted）的、息息相關的（linked; related）世界；意思亦指構成了人對於世界的**感覺**。

²¹⁶ 英國哲學家、神學家法默（Herbert Henry Farmer, 1892- 1981）說：「我們可以推斷，原始人在祈禱與崇拜時，是以一位神爲**對象**……」。節錄自 "有神論"（theism），《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.tbol.com/article?i=074421>>（2004）

人無時無刻不這麼地接收環境的訊息，**無法拒絕環境物的侵入**，而被環境影響著。因為人無法避免存在於環境中，亦無法摒除自我的感官與意識，在自然的狀況下，亦無法隱忍情緒的發洩；即使隱忍了情緒，同樣地會尋找另一形式的出口。人不像動物標本或是假人模特兒般生硬的無生命、無意識、無感受、無表情，某些反應已成習慣而不自覺，或是自覺不到自己的適應行為早已在反應。

以實際的影響看來，所有物質或非物質的現象都能夠給予我們**感受**；也因我們有所感受，那現象（環境、客體）才得以存在；這即是我們與物的關係，也是物與物的關係。例如一杯冰水放在室溫裡，它會漸漸地變成一杯不冰的水；再更久些，它的水位會下降；如果「它」沒有感覺，就像人感覺不到超音波，它怎知有著環境的存在？甚至，以物質性來區分現象，在根本上可能成為不合理的人為認知，這種認知與區別的態度經常使我們忽視看不見的東西，或是不相信超現實的存在。矛盾的是，我們始終成為其環境中的一物，並無可避免地被影響著，包括時間的流動，或是無法掌握的呈現在自然的混亂現象。

物件也和人存在於同一個環境，不過人無法得知物件是否能夠感受到在環境中發生的事件，因為它們從未反應出我們擁有的感覺。產品與人一起面對的對象是環境中無數的因素，但是產品似乎僅面對使用者一人。即使是溫度計、聲控或是光控開關等，都是面對使用者的功能性目的，它不再面對其他存在環境中無數的因素，它無感覺、無反應，隔絕了環境中無數的偶然因素而呈現一種「假存在」。

2.6.4.b 無意識的感覺與反應

笛卡兒所理解的精神是自我意識，而只有人才具有自我意識。這樣，在笛卡兒的哲學中，只給宇宙中的人留有特殊地位，除人以外的一切事物都是物體，其本性都是相同的。「整個物質世界，從無機物到植物、動物都是一個同質的體系，而且在人那裡也只有其精神、靈魂才是與物質世界異質的，而人的形體仍然屬於同質的物質世界²¹⁷」。除了人的自我意識（意志），整個物質世界，包括人的形體，在這種觀點下成為一個同質的體系，突出了意志在物的世界之地位，

²¹⁷ 《自主與和諧》，p. 33。

把自我意識看作是一切物質事物與自我意識本身的認識者。這樣，我們可以確定自我的範圍。而叔本華所說的「這世界乃是我的表象」也是在說明人的自我意識的獨立地位，並且將人的意識與被意識體（表象、環境、被感覺體），在人的**個體內**區分開來：「他並不實在認知一個太陽，或是一個地球，而只是認知一隻看到太陽的眼睛，一隻觸覺地球的手；這個包圍著他的世界只是他的表象。換句話說，只是關連著另外一件事物——那表達出意義來的事物，那就是他「自己」²¹⁸」。而從意識到被意識體之間，是實在的感官產生的感覺；意識確立了感覺，從而確立環境，而感覺聯繫了意識與環境，若無感覺，則對「物必存在於環境」之論產生了悖斥。感覺是環境到物內部的通道（passageway），環境如同操作掌中戲偶之手。意識無法排拒感覺，意識（精神）、感覺（中介）與環境（表象）三者共同支撐為生命原則——支持著意識的存有。

萊布尼茲認為能動性是所有**具知覺的**（consciousness）、有內在力本原東西的特性；而無生命物在「物必存在於環境」之下，「物的感覺」的存有成了猶疑不定的辯證：若承認其有感覺，必先見其感覺的反應；而任何物遭受環境的影響而有的痕跡。便是最原始的、實際的與可見的反應。在此時，確立了物的環境與自身的感覺，也產生了二度的辯證：**若無意識的存有，何來感覺的反應**。這辯證命題的抹滅，在於對於物質的先驗認識：所有承受物理性、化學性破壞的物，所顯現的痕跡都這樣地合理化了，我們也無法用非科學性的解釋，來解釋物的運動。而藉由表象痕跡的顯現，已基本地反映出環境的偶然性質。

2.6.4.c 感覺是被環境之物入侵的能力

因為人有耳朵能聽，有眼睛能看，所以人能聽到、看到；人的知覺能力，使之成為主體。人的感覺就是主體被環境之物**入侵**的能力，亦是環境入侵主體

²¹⁸ That he does not know a sun and an earth, but only an eye that see a sun, a hand that feels an earth; that the world around him is there only as representation, in other words, only in reference to another thing, namely that which represents, and this is himself. See *The World as Will and Representation*, §1, p. 3; 叔本華認為「這世界乃是我的表象」，與《莊子》齊物論篇所謂「天地與我並生，而萬物與我為一」相同；這點只有在人的理智的產物：即時間、空間、因果關係的幫助下才可以理解。而這思維的產物僅僅表現出世界的外部現象，表現大量的一個接一個的事物。在世界中的一切事物，只有一種東西可以從兩個方面來描述，就是人自己；人可以外在地把自己理解成物體和現象，也可以內在地把自己理解成所有事物基本本質的一部分，而是有意志的。

的能力²¹⁹。存在、環境、客體與可知覺性，是可以互換的字眼²²⁰。「物無非是感官上被給予的多樣性之統一體。至於這個統一體是被理解為全體，還是整體或形式，都絲毫沒有改變這個物的概念的決定性特徵²²¹」。將非物質性、非實體的現象（感覺）視為物，必須倚靠想像。這也僅存在於概念，即一種**概念的物**（conceptual object）。

2.6.4.d 感覺的反應：穿透與再現

生理上的「反射」²²²動作（reflex）是對特定刺激直接和即刻的應答。這種不經過大腦思考的行為恰巧可以解釋無生命物所發生的反應，例如敲擊一物而發出聲響、拍打皮球使其反彈、移動一物而改變其位置、撞擊玻璃而使其碎裂；以主體人作為對象物的環境刺激，它所反射的，例如因觀看者（主體人）不同的位置而呈現不同的角度，金屬物的反射因環境或是觀看者的變動而變動——環境為刺激的來源，當其面對（包圍）一具有感覺能力之物時，即可反射環境的刺激；反射一詞說明了刺激來源藉由對象物而看見其自身發出的刺激。如以各種角度的視線觀看Ross Lovegrove（2001）為Tÿ Nant所設計的有著起伏波紋的礦泉水瓶（圖 2.2），並穿透它而看到其身後多變的環境²²³，這感受是必然

²¹⁹ ...everything that exists for knowledge, and hence the whole of this world, is only object in relation to the subject, perception of the perceiver...（任何事物乃至於整個世界，是只有被認知的時候才存在，對於主體而言只是客體，是認知者的知覺）See *The World as Will and Representation*, §1, p.3.

²²⁰ The fundamental tenet of the Vedānta school consisted not in denying the existence of matter, that is, of solidity, impenetrability, and extended figure（to deny which would be lunacy）, but in correcting the popular notion of it, and in contending that it has no essence independent of mental perception; that existence and perceptibility are convertible terms.（吠檀多派基本的教義並不在否認事物的存在，即堅實、不可穿透性及延展的形體等的存在（否認這個將是愚蠢的）.....而是在糾正一般對它的觀念，並且辯明說它的本質沒有獨立於心靈知覺的；就是說，存在和可知覺性，是互換可用的字眼兒）See Sir William Jones（1746- 1794）, *Asiatic Researches*, vol. IV,（*On the Philosophy of the Asiatics*）, 1788, p. 164.

²²¹ 《林中路》，p. 8- 9

²²² 通常作為對特定刺激的直接和即刻的應答而發生。在結構複雜的動物中，反射活動普遍發生。胎盤哺乳動物的許多反射為與生俱來者，經由遺傳而成為種的共通性質，亦常為屬的共通性質；不僅誘發咀嚼、吞嚥、雲眼反射、膝反射和搔癢等簡單的動作，還誘發踏步、站立、貓扶正反射以及基本的性動作等。

²²³ This is a bottle with wave- like undulations. **The world that can be seen through this design conveys a variety of patterns depending on the angle of your line of sight.** Although it exudes the hard feel of glass, it's actually made of plastic.... Lovegrove explains why he gave the bottle such a complex form: "it was the result of making the image more design conscious." If that makes you hesitate about throwing it out then that's the moment you'll realize the true intent of the author: "a recycling that begins with putting a stop to the disposal of products." The new bottle is easy to grip and fits beautifully in the hand, Nothing is left out in the function

的發生，也反應環境物的入侵。只要環境有任何足以入侵的能力，以及物件有足以被入侵的能力，如同「物件自身的消除抵抗」，必然會發生反射。



(圖 2.2) Ross Lovegrove , *Tÿ Nant PET bottle*, 2001.

2.6.4.e 感覺是生命的能力

物的生命原則能以人為樣本，以人有感覺的能力來說，這感覺是生命的能力；感覺使個體與外界聯繫，生命才能發揮作用。動物的形象不能完全表示生命，以形象表示生命者，就像模仿著表象，而非實質具有生命能力，能將感覺表達出來。物本原的形象，是可活動的，但不是像動物般可以跑跳，而是如坐在位置上的人：他可以聽見聲音、感受溫度、隨著年齡增長而逐漸衰老，因此他不會被他人丟棄；不因他是人的形象，而是他有反應與感覺的能力，使我們感受到生命。而面對任何可意識為人的形象之物時，對於生命的判斷與感覺也早已被經驗取代。某人的話語顯現其內涵，以及他與周圍的關係、他的稱謂與身分，這些都包覆在人的表象之上，如同物被包覆在物的表象。

物被置入環境中，輕物被風吹而搖動，鼓被敲擊而出聲，這些都是物的（物理）反應。我們感受到這些反應不只因物的表象，而是我們使用它，「它感覺到我們的需要」。它本因需要而存在，我們需要的正是物的反應。它提供我們什麼，它的地位、身分便是什麼；接著，它的表象才具有意義——成為形式。如同我們是感受到的是一幅畫、一座雕像的美，並非感受無意義的表象——在感受之後一切都是自然發生。當我們感受到美或醜的時候，我們的意志已經延伸。物件就像藝術品一樣，內涵是生命，是自然有的，它顯現的是存在著內涵的表象；

department either. See Katsutoshi Ishibashi, et al. "TYNANT New Mineral Water Bottle", *AXIS*, vol.96, March 2002, p. 8.

當內涵沒了，就像喝完的飲料罐一樣，便被丟棄了。而當我們還認為它有內涵，它便是個美麗的飲料罐；之後它可以被回收，它便不是一個垃圾的形象，而是一個資源。

2.6.4.f 偵測器理論 (detector theory)

各種偵測器的動作，都是在反應環境的變數；尤其是反應人所不能感受到的環境變化。例如瓦斯偵測器、紅外線偵測器、測速照相機、反偷拍與反竊聽偵測器（偵測無限電波頻率）、測謊器（lie detector）等。加拿大近年更研發基因改造食物偵測器，更能說明「使看不見的東西被看見²²⁴」這回事——感覺隱含的存在。人就像是功能有限的偵測器，其與其他偵測器的差別，只在於能夠對什麼有感應。其它的物，也都可看作是偵測器，以它們自己的方式來反應環境。例如玻璃杯掉到地上而破裂，並發出聲音；或將熱鍋移開桌子後，桌面仍散發出餘溫；或以各種視線角度呈現的雕塑；或是使用年久的老皮箱呈現斑駁龜裂的紋路以及些許的霉味；而我們的影子也反應了太陽的方位，鏡子則反應了我們的位置。同樣地，或許人們也無法全然感應到它們所反應的。我們可以說，環境裡充滿了無數的、不停止的連鎖反應（最基本的，就是我們看見的物體，便是物體反應的光）。

物與物的關係、人與物的關係、人與人的關係等，皆是主體與環境的關係。這是普遍存在的性質，卻不一定全部都能被看見、感受到。若是不能被感受到，是否能將某一種環境中的因素視為不存在？這問題對於「物必定存在於環境中」是個必要性的問題。因為我們可以說，不被感受到的某種環境，便不會對我們造成影響，因此是否真的存在於某種環境之中，便受到了質疑。或者說，在感覺上，與不存在於某種環境是相同的。事實上，能否感受與是否存在，根本上是兩件不相干的事情；因我們感受到的不是物本身，而是感受自己身上的變化，例如輻射的生物效應²²⁵（biological effects of radiation）。

²²⁴ 德文有一個很精確的說法，macht sichtbar，意思是「使看不見的東西被看見」。在我自己的體認中，這就是文學跟藝術最重要、最實質、最核心的一個作用。龍應台，《百年思索》，初版，台北市：時報文化，民 88，p. 7。

²²⁵ 輻射能量對活機體產生的正常效應（植物的光合作用、動物的視覺等）和損傷作用。節錄自「輻射的生物效應」(radiation, biological effects of)，《大英百科全書線上繁體中文版》，<<http://wordpedia.tbol.com/article?i=062117>>（2004）

物或是人，就像功能不盡相同的偵測器；物存在於環境之中是事實，以正面的態度來說，物可以抗拒環境的（不良）因素，或是利用環境的（良）因素；而因素的良與不良，是被評判、被解釋出來的，並非是在其存在之初就背負著的。主體存在於一個不會被主體感受的環境因素中時，能否就當作主體不存在其中呢？對於人來說，是可以的，不過這是成立於人類的有限知識上。而現實上的印證，便是印證於知識上，例如身體不明原因地出現病徵。對於無生命物，或是產品，我們仍離不開以人的觀點來解釋（因無生命物不會解釋）。它們所存在的環境因素，遠多於它們能夠感受的；它們所能感受的，也遠少於人所能感受的（基於人的知識）。或許我們感覺不到某種物對於某種環境因素的反應，因此便有了一種假設：如同人的感覺，物可以感覺到人所無法感覺的，而又以人無法感覺的反應出來。例如江本勝等人對於意念方面的實驗²²⁶：將瓶子裡的水置於不同的環境中，例如給水聽不同的音樂（古典樂或是吵雜的重金屬樂），或是對水說不同的話語（溫柔的、讚美、祈禱、責罵），讓水看見不同的文字（在瓶身貼上愛、謝謝或是混蛋、魔鬼、撒旦）等等，再拍攝水的結晶，結果皆出現顯著的差異。而人創造的產品，僅限於人的感覺與知識的延伸，我們通常只考慮人的感覺、人要什麼，而不容易把其他物看作是有感覺能力的。

2.6.4.g 感覺性產品的例證：模糊集合理論（fuzzy logic）

美國人札德（Lotfi A.Zadeh）在 1965 創立的一種數學理論：模糊邏輯。強調人類的思維、推理及對周遭事物的認知，在本質上都是相當模糊的，因此認為以精確為導向的傳統分析方法，已不完全適用於以人為中心的系統上，必須以模糊算則分析法（analysis of fuzzy algorithms）取代傳統的數量方法。此種理論的應用領域非常廣，舉凡以生命行為為主要角色的系統所組成之體系，都可以此理論探討之。以工業設計為例，結合此種理論之產品將更為人性化，符合實際的需求，如洗衣機將可隨衣物多寡、髒汙程度等而自動調整水位與清洗時間；冰箱則可隨食物種類、數量而調整溫度等。這些產品將明顯產生節省水電的效益。這些過程是開始於產品的感受能力，它感受到它的對象物，不是感受使用者的設定。

²²⁶（日）江本勝著，《來自水的信息》，廖哲夫譯，二版，台南縣：統一夢公園發行，民 92。

2.7 人的詮釋行爲——生存是從不間斷的詮釋過程

每個人從早晨醒來到晚上進入夢鄉，都在「詮釋」。一早醒來，詮釋鬧鐘的意義，接著想想今天是什麼日子；帕瑪（Richard E. Palmer）說：「在對這天意義的把握中，基本上已經回憶起自己被置放於這個世界的方式²²⁷」。接著詮釋使用的物品，詮釋桌上的早餐，詮釋他人說的話語和姿勢；走在路上，詮釋著交通號誌……。如此觀之，「詮釋也許就是人類思維的最基本行爲；生存本身可以說是一種從不間斷的詮釋過程²²⁸」。我們無法避免去詮釋任何事物；我們在認識人事物之初，便以知識與經驗詮釋，我們（意念上）詮釋一物應該如何被操作，進而（實行上）以操作來詮釋。動物面對食物，也依照牠們的經驗與需要進行詮釋，這是感受身處的世界的方式。

2.7.1 語言

「人類存在事實上總是涉及到語言²²⁹」。沒有語言，人類的存在雖也可以想像，但卻不能沒有人與人之間的相互理解，即不能沒有詮釋。我們通過語言開闢生活，「我們的敬畏、喜愛、社會行爲、抽象思維……等各方面，即使情感的形成，也是遵從語言的²³⁰」——語言是人與環境之間存在的介質（medium），是一種人造物，是我們的環境物的無形表象。例如人在商店裡挑選商品，面對一個飲料包裝，可能與它的口味、品牌、價錢或是製造日期對話，這種對話可能是無法被聽見的對話，但是它的確發生。我們藉由人造的符號與其內在對話，但除了這些，還可能與它的溫度對話；可能與它的重量對話；或是與自己的記

²²⁷ ...you recall what day it is, and in grasping the meaning of the day you are already primordially recalling to yourself **the way you are placed in the world** and your plans for the future. See Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston: Northwestern University Press, 1969, p. 8.

²²⁸ Interpretation is, then, perhaps the most basic act of human thinking; indeed, **existing** itself may be said to be a constant process of interpretation. See *Ibid.*, pp.8- 9.

²²⁹ Yet human existence as we know it does in fact always involve language, and thus any theory of human interpreting must deal with the phenomenon of language. See *Ibid.*, p.9.

²³⁰ Far more than man realizes, he channels through language the various facets of his living - his worshipping, loving, social behavior, abstract thought; even the shape of his feelings is conformed to language. If the matter is considered deeply, it becomes apparent that language is the "**medium**" in which we live, and move, and have our being. See *Ibid.*

憶與想像對話²³¹。與商品對話過程的表現像是閱讀的詮釋行爲，詮釋一個固定的對象。就如同詮釋文章一般，那固定的對象在思維裡呈現了對象物的動態，混雜了我們的想像，與持續接收到的環境刺激（如天氣的冷熱會影響我們買什麼飲料），那便是我們所對話的對象。

2.7.2 兩種詮釋行爲的意念成分

首先釐清兩種詮釋行爲：一爲「**意念的詮釋**」，如詮釋藝術作品時在意念上發生的行爲；二爲「**實行的詮釋**」，指**通過意念**的詮釋行爲之後的（物質上的）實際操作行爲。而在敘述這兩種詮釋行爲的發生時，並不須分開指名是意念上或是實用上的詮釋，因實用的可執行範疇，在對象物身上是十分明顯的，並且無法摒除早期意念的詮釋。例如將杯子當作筆筒來「使用」時，因達成這行爲的思維過程可能並不如想像中簡單（它包含了對象物（筆）的存在、使用者的欲望、辨識物件（杯子）的過程、物件本身（杯子）形式的必然性、非預設形式上的功能可能性……等的考慮），那思維的過程即是意念的詮釋，因此適合用詮釋一詞來表述一個看似簡單的行爲。

對於藝術作品的詮釋，例如演奏一首古典曲，我們常說「演奏者在詮釋一首樂曲」，而不會說演奏者在「實際操作」一首樂曲。就演奏的行爲來說，其的確是實際的操作，但這樣說就摒除了詮釋音樂過程的精神——意念上的詮釋；演奏者必先**詮釋（理解與思考如何表現其理解）樂曲**，再將樂曲**詮釋（演奏；實現其理解與思考）**出來，無論其過程時間的長短，那先前的詮釋必定發生，雖深度可能不一。演奏者可能詮釋音符的符號意義；或是可能詮釋作曲者的時代背景與可能想要表達的思想，例如標題音樂²³²（*program music*）。即使在標題音樂裡，也有很多地方脫離了標題，成爲「純粹」或「絕對」的音樂內容。從某種意義上說，絕對的抽象音樂是不存在的，音樂總要表現某種內容。這兩種詮釋行爲都是在表明意念絕對存在的地位，就是意念**穿透性**的展現。

²³¹ 購物過程的整體，皮耶·馬丁諾說（《動機與廣告》（*Motivation et Publicité*），pp. 107- 8.），是一個人的個性和產品的個性之間的互動。人們假裝去相信因爲產品已經分化和增加到這樣的程度，以致於它們已經成爲複雜的存在，如此一來，購買和消費關係和任何一種人與人之間的關係的價值相當。《物體系》，p. 202。

²³² 具有某些文學概念、寓言、風景描繪或個人趣事等情節或情景等超音樂意義的器樂。

2.7.2.a 實用物品的二個詮釋方向：實用與意念

面對必須實際操作的對象物（功能物），在最初可能就少了「更深刻的」意念詮釋的理由；在工廠裡我們不會去用欣賞來詮釋機器，但我們還是能夠去欣賞機器的造形，以及由生產過程而得到感動，或是讚嘆機械革命所帶來的大躍進，但是少有人這麼做，那似乎不是機器的預設功能。一個實用物與藝術品是否就非得如此壁壘分明？一個實用物是否就永遠無法擁有任何藝術的形式？這不僅是對於實用物一方的感嘆，也使藝術作品一方永遠背負著無用的惡名。這責任在於詮釋者，也在於機器本身（被詮釋物）能否**表現出連結**詮釋者意志中充滿感動的**路徑**。

音樂演奏這種極端的意志詮釋行爲，可明顯化這連結的內容。我們通常對於音樂作品（或其他藝術形式的作品，如文學、繪畫、雕塑……）以思維方式進行詮釋；而對於物品，則導向了目的性、需求性的詮釋。此階段有明顯的領域區隔，在於實用的方式不同。思維的想像是藝術的實用，而對功能物（產品）不太可能進行天馬行空、無拘無束的實用性詮釋，且因思維的想像並無法達成功能物自身存在的目的（如鐵槌的功能）。此二者在存在之初，事實上就隱含了目的上的不同，這是最基本的物的延伸範圍：物品因實用的目的而存在，無論是被製造或是被販售，它媒介於看得見的語言——金錢的交易與物質的需求；它不虛無飄渺，**經由一個狹小的通道——實用**，（偶爾）也實現了夢想；在這一層次，是一個終極的達成，不一定能被顯明於詮釋者的意識之中，但它的確發生。這夢想經常消失在重複性的單調中，使之夢想僅存於初始，而無法再現於重複性的純粹功能的給予。一種可預期的滿足，當然不再擁有夢想的美麗，但也啓發了另一條可能實現的通路——非實用的思維上的可詮釋性。

實用的這一層次，似乎與對於藝術的純思維感受本質相同，但不是個活動的客體。每當我們的需求獲得解決，如打開燈、打開飲料並飲用、或是坐在椅子上，那需求即到達終點，這是普遍的現象。某些物或許隱含了文學性與藝術性的元素，但是否顯現，歸因於詮釋者的思維——此思故彼在。對於物的藝術性，可在這點差異上尋求：如何**清晰化**藝術性在物品上的模糊？（如何顯明物品的

藝術性內涵？所謂的藝術性擔負的不是美學的批判，而是**唯一性**的立場²³³。）物的表象不是語言本身（文字），故它的「用」如何能具有文學或藝術形態的廣闊思維？——它的用不再是一個狹小的通道——實用，而是容許各種形式的偶然性發生，這也驅使其達成唯一性的立場。當這層次可以被顯現，則物的質量不再止於解決需求的終點，那理所當然的早已是物的基本；而在實用與藝術（無用）之間的距離，便是實用物品的價值空間，也是實用物本身的**需求**——映照於使用者的需求——由物品啓發，亦由使用者啓發。意念的詮釋若能引發刺激與反應，不也是在生產著某些東西？當然，生產的是意念上的功能。

2.7.3 詮釋來自經驗：經驗的獨特性

詮釋是一種**穿透性**的現象，展現於各自獨立的個體之間——詮釋者與被詮釋物。物被思維滲透，容納了無數的、各自不同的思維：「爲了理解訊息，我們不得不召集起我們的個人經驗，或以獻出我們自身爲代價²³⁴」。這是詮釋來源的不同，經驗的不同，本質上的不同。藉由無法迴避的語言，我們對物進行詮釋。詮釋並非只停留在稱謂的層次；即使我們都相同地以杯子之名，來稱呼同一只杯子，它同時也喚起我們的經驗，我們用**經驗**詮釋：來自經驗的語言，以及來自語言的經驗²³⁵。叔本華說：「只有人，因爲天生有理性能力，才總是前前後後地考慮到實際的生活和它那無限多的可能，於是就這樣到了一個屬於智性的，並且像是個整體般關聯的生命過程」。「它和那受智性照耀的意志層有關，這意志層在實際生活上的翻版或印象，就是那一系列一連串的舉止行事²³⁶」。

²³³ 藝術以獨一無二的遊戲方式來處理人間的事物。這種遊戲是參和著感性形象並通過塑造出的形體使之恆久常新，以其產生出它們的印象來。（法）德尼斯·于斯曼（Denis Huismann）著，《美學》（*Esth'etique*），樂棟、關寶艷譯，臺北市：遠流，1990，p. 76。（見埃蒂安·索里尤（Etienne Souriau, 1892- 1979）的《藝術間的關聯》法文版，pp. 27- 8; p. 70。）

²³⁴ ...we do not have to call upon our personal experience or risk ourselves in order to understand information. See *Hermeneutics*, p. 19.

²³⁵ 爲了閱讀，有必要事先理解所說的東西，然而這一種理解又必須來自閱讀。當理解把握住一個句子的意義時，在此出現的東西就成爲了涉及到所有理解的複雜過程……爲了表達某物而有必要去理解它，但理解本身卻來自一種釋讀——表達。（The process is a puzzling paradox: in order to read, it is necessary to understand in advance what will be said, and yet this understanding must come from the reading. What begins to emerge here is the complex dialectical process involved in all understanding as it grasps the meaning of a sentence, and somehow in a reverse direction supplies the attitude and emphasis which alone can make the written word meaningful. Oral interpretation thus has two sides: it is necessary to understand something in order to express it, yet understanding itself comes from an interpretive reading-expression.）See *Ibid*, p. 16.

²³⁶ He alone, because endowed with the faculty of reason, is always looking before and after on the path of his actual life and of its innumerable possibilities, and so achieves a course of life

詮釋引發了詮釋者經驗，它一直來回穿梭在詮釋者與被詮釋物之間。物面對各自不同的對象，被詮釋出混雜了各自對象經驗的意義，無論在實用上或是意念上。

2.7.3.a 表象的可穿透性

構成詮釋行為必存在的二個條件：被詮釋物與詮釋者。以操作行為論，操作即詮釋，操作者即詮釋者，被操作物即被詮釋物。詮釋者為主體，被詮釋物即為環境；同時，被詮釋物亦為主體，詮釋者即為環境。被詮釋物可以被詮釋成爲什麼，同樣來自二個條件：詮釋者的詮釋能力與被詮釋物的被詮釋能力。詮釋者的詮釋能力就如一個人有多少把鑰匙，被詮釋物的被詮釋能力就如一個房間有多少個鎖住的門。但弔詭的是，只有在詮釋者進入被詮釋物的房間時，那鑰匙與那被打開的門才同時存在。

表象的何種因素能使個體進入到內在意義的詮釋？這必須回到實際的表象上，去尋覓其所展現的「入口」。叔本華解釋作畫的行為是：「把不斷改變自己形式的，浮光掠影般的世界，固定在持續的描寫特殊事件的圖畫當中²³⁷」；「對認識活動與意志活動的修飾，在態度與表情中，把意義表達成可以讓人用眼睛看見」；「沒有任何獨立的個體或行為，可以是沒有意義；在所有當中，透過了一切，人的理念越發地揭發了自己。因此，人的生活當中，沒有一件事可以逃於畫筆的描繪²³⁸」——**表象即是經驗**。面對畫作，我們便是看著自己的生活以及週遭環境般熟悉的樣貌，與各自的經驗相交流。如同自己珍藏多年泛黃的照片，或是表象老舊的古董物，它們的表象，都是物件自身的經驗呈現。因此「當獨立個體、人的行為與意志最內在的奧秘那麼明白清楚地它在它（內在意義）之

that is intellectual, and is thus connected as a whole...it relates the story of the intellectually enlightened will, the copy or impression whereof in actual life is the series of its deeds. See *The World as Will and Representation*, §52, p. 259.

²³⁷ For to fix the fleeting world, which is for ever transforming itself, in the enduring picture of particular events that nevertheless represent the whole, is an achievement of the art of painting by which it appears to bring time itself to a standstill, since it raises the individual to the Idea of its species. See *Ibid.*, §48, p. 231.

²³⁸ ...he renders it visible in mien and countenance by action of every kind, and by the modifications of knowing and willing which occasion and accompany it.... No individual and no action can be without significance; in all and through all, the Idea of mankind unfolds itself more and more. Therefore no event in the life of man can possibly be excluded from painting. See *Ibid.*, p. 230.

中出現時，就可能**具有極其偉大的內在意義**²³⁹」。這個意義，便是獨立詮釋者所賦予的。對於使用產品當時，產品就在經驗一個事件；使用結束，它亦留著經驗，有了經驗。

當任何的狀態（動態）成為表象固定的樣貌（例如運動者的塑像或是攝像），我們可以容易地體會到它原本的樣貌是如何地，來自所見的與現實經驗的比較，或是表象固定的樣貌呈現出時間的留滯，可以說「以表象固定的樣貌呈現了其與現實的矛盾」——固定的靜態的剎那並非是真實，而是神話（例如栩栩如生的寫實主義人像雕塑）。萊辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729-81）在雷奧空（Laocoön）²⁴⁰一文中批評過：「一個完全屬於流逝無常的狀態，不可能有任何**持續**的，是不該在一個不動的藝術作品當中塑造²⁴¹」。而叔本華反駁道：「不知道有多少優秀的塑像，都是固定在完全飛逝不定的運動狀態的，像舞蹈，像角力，像追捕。的確，歌德在他的登堂集（第八頁）開頭那篇論雷奧空的論文中，就認為這個完全飛逝無常的片刻，是非有不可的²⁴²」。因此類似的藝術品必然含有其固定表象背後的意義。許多藝術以靜態呈現，例如畫、雕像、照相等，作者將所視及的或是內心中的剎那表現出來，藝術品是呈現了極短暫的時間象度裡的活動，由於矛盾的表象使藝術成為藝術並與現實區隔；它是可再現的藝術——可詮釋的藝術，其意義並非複製的表象本身，而是來自於可引發經驗的表象。這與加達默爾（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）以隨機性事物的存有學根基，談藝術作品的存在形式，有著同樣的意義：「隱喻自審美意識出發而形成，這隱喻成了藝術形式的自由身所要求的「隨機性」（*Okkasionalität; occasional*）特質由審美意識表現出來」。隨機性是指「意義從它於（藝術形式）其中展現出的**境遇**（*Gelegenheit*）出發，在內容上不斷**規定著自身**，以致它比

²³⁹ ...a scene from everyday life can be of great inward significance, if human individuals and the innermost recesses of human action and will appear in it in a clear and distinct light. See *Ibid.*, p. 231.

²⁴⁰ Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön: an essay upon the limits of painting and poetry*, Translated by Ellen Frothingham, New York: Noonday Press, 1957.

²⁴¹（德）叔本華（Arthur Schopenhauer）著，《意志和表象的世界》（*The world as will and representation*），林建國譯，台北市：遠流，民1989，p. 290。英文翻譯版本如下：a wholly fleeting state, incapable of any duration, should not be depicted in a motionless work of art. See, *The world as will and representation*, §46, p. 227.

²⁴² *Ibid.*, 原文如下：This has against it a hundred examples of excellent figures that are fixed in wholly fleeting movements, dancing, wresting, catching, and so on. Indeed, Goethe, in the essay on the Laocoön which opens the *Propyläen* (p.8) considers the choice of such a wholly fleeting moment to be absolutely necessary.

沒有這種境遇包含著更多的東西²⁴³」；「在再創造的藝術中，首先在舞台劇和音樂中表現得最為明顯，音樂就其規定來看，就是期待著境遇的存在，並通過其所遇到的境遇才規定了自身²⁴⁴」。

2.7.3.b 色彩

在產品的內在與人的意志之間，是產品的表象，像一層皮膚。其中一種性質——色彩，對其感受並非如同對於造形感覺的判斷，而是可以快速地直達內在的標準的感覺，並直接的反映；那來自人的生活經驗，其強度的直接性與明顯性遠勝於造形，它帶來應不應該、適不適當的感受是直覺的。例如想像一尊白色的大衛雕像被塗上紅色的油漆，或是所熟悉的國旗的顏色被更換了，我們可以明顯地區分色彩與造形是兩種不同的刺激。「色彩具有心理和道德上的暗示意味……色彩的意義大部分也是外來的：它暗喻著已被編碼的文化意義²⁴⁵」。即使某些造形是極具暗示或是明示意義的，例如對於相同造形不同顏色的性器官塑像，其色彩的暗示方向是不同於其造形的解讀方向。介於人的意志與物的內在之間的色彩，它的能量路徑並非向著內在，而是直接表明自身，朝著人的意志通過解碼的過程。而色彩雖最終不是一個可實際操作的功能，但卻理由充足地以其形式存在著。

2.7.4 詮釋行為的不定性

詮釋是「詮釋為」(as)，即可能將A詮釋為A（這種完全詮釋幾乎是不存在的，純粹的複製行為並不屬於詮釋），或是A，或是A'，或是a，也可能詮釋成 α 。無論一物如何地被詮釋，總能知道它從何而來，因為詮釋是在詮釋一個對象。

²⁴³ (德) 加達默爾 (Hans-Georg Gadamer) 著，《真理與方法》(Wahrheit und Methode)，吳文勇譯，台北市：南方，1988，pp. 207-8。(…What is common to all of these is presented to aesthetic consciousness in the character of occasionality which such art forms possess. Occasionality means that their meaning is partly determined by the occasion for which they are intended, so that it contains more than it would without this occasion. See English version: *Truth and method*, trans. by Garrett Barden and John Cumming from the 2nd edition(1965), New York: Continuum, 1975, p.127.)

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 211. This is seen most clearly in the interpretative arts, especially in drama and music, which wait for the occasion in order to exist and find their form only through the occasion. (English version, P.130.)

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 33-4.

詮釋者對於被詮釋物（對象）的詮釋過程如同改造（transform）（無關結果與本義的差異），像生出一個新的、屬於詮釋者自己的語言（參雜了個人經驗），因為那很容易達成對於自我解讀的理解（此時被詮釋物是完全暴露的姿態），也是某種程度的自我暗示（autosuggestion）、自我催眠²⁴⁶（autohypnosis）；或者說，這過程勢必無法阻止。例如著名詩人、評論家布汀（Cees Buddingh', 1918-1985）所說：「詩中的聯繫以聯想代替了因果關係²⁴⁷」。一物的形式，自它的表象為起點；表象促使感覺的開啓，向人的內在意志挺進，同時也朝物的內在意義挺進。在單方面的意志揣摩之下，人的意志（經驗）模擬（simulate）成對象物的內在，始終只能模擬，與真的、或是唯一的本質有所差距。這真的、或是唯一的本質永遠是個空缺，它只是提供了一個可模擬的範圍。如此，詮釋者所得的，即是自我對於對象物的模擬。

2.7.4.a 指涉與歧義（ambiguity）

在用語上的意義（sense）與指涉（reference），可以檢視物的名（表述本身內在）以及物的實用（與外在環境的事件）。物的名不是長篇大論的詳細解釋，卻明確指向其形式（form with intrinsic）——形態與功能，是物的形式的名，物的整體成為其名的意義——因形而具名的功能。名本身所涉及的指涉，是以其他的名為指涉，這來自物的實用遭遇；如杯子作為容器、禮品、花器、筆筒、紀念物、藝術品、裝飾物、垃圾……，都來自實用上的指涉。我們說那筆筒或是那裝飾物都可以指向同一件杯子；以杯子是其本來形式意義（original sense of form）的名稱，而其本來形式意義所指向的實用，便是呼應了「本來」形式意義的名稱。

實用的指涉是實用的不定性，相同地，那些實用的指涉也必須對應指涉的名稱。穆勒（John Stuart Mill, 1806-73）說的內包（connotation，內涵）與外延（denotation，表示），經院論（scholasticism）的語法家說的意涵（intention）與擴延（extention），或是瑞士語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）說的意義授者（signifier，能指或表示成分）與意義受者（signified，

²⁴⁶ 全神貫注於一本書、一場戲劇或音樂，達到對外界別的刺激一無所知那種境地，就是一種自我催眠形式，一種入迷似的體驗。一個人沉溺於一種活動時可以達到很深的地步，往往需要經過片刻或更長一點的時間才能使自己回到現實環境中來。

²⁴⁷（荷）露徹貝爾特（Lucebert, 1924- 1994）等著，荷蘭現代詩選（*Moderne Nederlandse Poëzie*），柯雷（Maghiel van Crevel）、馬高明、古碧玲選譯，台北市：台原，2001，p. 8。

所指或被表示成分，符號所含的一組事物的綜合觀念或概念)²⁴⁸，基本上都確立了物本身與外界的聯繫能力。因為指涉，我們只有藉著語詞在理論中的位置，才能了解語詞的意義：語詞或物品的意義會隨著處地(*place*)的脈絡(*sequence; context*)而有變化。

在無限多的詮釋可能性之下，永遠無法拋開任何既存的現實，那是必然的意義——「原點」。但常常在具有無限多詮釋可能性的時候，這必然卻顯得模糊不清；可能，在眾多可能性產生的距離之下，那可能性的原點已成為蛛絲馬跡般地被忽略。埃內斯蒂(*Johann August Ernesti, 1707-81*)表述那意義(*sinn*)的原點永遠都是個空位置，它「只能是所指(*bedeutung*)不斷趨近的近似值，一種可從一般可能性(*allgemeinen Sphaere*)中推出的個別所指的不斷趨近的近似值²⁴⁹」。由此可見詮釋的不定，來自歧義性(*various interpretations; ambiguity*)。

若達成一界定的解釋是複合的、集合的，而非單一的，則這種界定是各種解釋意涵範圍的交集。若一交集存在著意涵上的不定性，即此交集可以是 A 的部分解釋，亦可是 B 的部分解釋，則表示此交集的界定可以再被尚未出現的「解釋意涵」交集。如人類與獅子皆處於「動物」、「脊椎動物」、「哺乳類」、「陸生動物」的交集，此交集可以是人類的部分解釋，亦可以是獅子的部分解釋，而此交集可以再被其他的「解釋意涵」交集，例如「齧齒科」、「可站立行走」、「肉食性」。理論上，當一物體的命名等同於其意涵，並無法再被交集時，即達到最完全獨立的界定，即以此命名的物體只存在唯一。實際上，我們無法對於事物

²⁴⁸ 請參考(加)以昂·海金(*Ian Hacking*)著，《科學哲學與實驗》(*Representing and intervening*)，蕭明慧譯，台北市：桂冠，1994，pp. 89- 98。相關的英文版原文如下：...that we can grasp the sense of theoretical terms only by considering their **place in a network** of theoretical propositions. It seems to follow that the sense of such a term **must change** as the theory undergoes change. We can evade this conclusion in several ways. One is to avoid breaking up meaning into just two components, **sense and reference**, with all the work being done by abstract, objective, senses. After all, the idea of meaning does not come in two nice packages that nature has labelled sense and reference. The sorting and the wrapping is the work of logicians and linguists. J.S. Mill did it in a slightly different way (connotation and denotation). So did the scholastic grammarians (intension and extension). French writers following the linguist Ferdinand de Saussure have a quite different split (signifier and signified). See Ian Hacking, *Representing and intervening*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 76.

²⁴⁹ (德)阿斯特(*Georg Anton Friedrich Ast*)等著，《詮釋學經典文選》(上)，洪漢鼎等譯，台北市：桂冠，2002，p. 25。(德)施萊爾馬赫(*Friedrich Schleiermacher, 1768- 1834*)著，〈詮釋學箴言〉(1805- 10)，洪漢鼎譯，根據《施萊爾馬赫著作選集》第4卷和英譯本《詮釋學傳統：從阿斯特到里克爾》，紐約州立大學出版社，1990，pp. 57- 84p.)。

進行**絕對完整**的解釋，以達成完全獨立的界定，也不需要如此界定才能理解所有的事物皆為唯一。以人無法對於事物達成**絕對完整的解釋**，可了解事物可以由**無限個解釋**所支撐——即單一件事物可由無限個個人，以無限個面向去賦予解釋。我們亦可單純地以事物的「表象」作為其界定，即**我所見到的就是物存有的，就是物的名**。也因如此，更說明了所有的物皆為唯一，不僅是對於不一樣的解釋者，有著其唯一的解釋，實質形體亦是唯一的存在。

2.7.4.b 從感覺到意識

人是以各自的意志與意識來對待物的。海德格說：「物是 *αἰσθητόν*，即，在感性的感官中通過感覺可以感知的東西²⁵⁰」。同一件物帶給不同人的，可能是正向，也可能是負面。物是這麼堅定地存在著，並容許實際與意志形式的入侵。量產品是無生命的，而人們被其影響的、所感受到的，也非僅來自對於無生命的關注；而是早就知道它是不具有生命的。它給人們的也無關生命的有無，而是展現其被關注的外在形象以及功能，更甚者展現人的情感反映。

意識是直覺的；面對「**耐克爾立方體**」（圖 2.3）這個具有雙重透視的立方體，並非每個人都能一眼看出它的兩種透視；若人能在看出其兩種透視後，更進一步地讓兩種透視**任意**地來回變換，這可稱為**詮釋**²⁵¹；「這個簡單的實驗剛好可以說明我們的知覺並非完全由刺激決定；圖中的線條並未發生任何變化，僅僅是我們意識中出現了什麼東西，這些「內部」事件導致了知覺形式的變換²⁵²」。面對這個具有不定性的畫面，它明顯地與意識相連結，並且具有刺激、抵抗、侵犯與控制的力量，發生在意識上。尤其當我們試圖使它「不變換」的時候，用不了幾秒鐘，它就會自動地發生變換，即使你不讓它變，它也會變；由於我們仍然在意識它，究竟哪一方處於主導時已含糊不清；或許這畫面使我們的意志無法控制自己的意識。恩斯特·波佩爾（Ernst Pöppel）將之稱為「**知覺的波動性**²⁵³」。藝術史家們（首推美國的 Marianne Teuber）指出，保羅·克

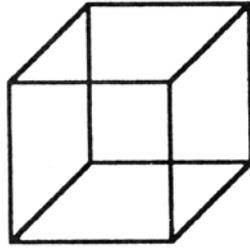
²⁵⁰ 《林中路》，p. 8。

²⁵¹ 我們的**意志**對這個簡單刺激的表現方式產生了影響。（德）恩斯特·波佩爾（Ernst Pöppel）著，《意識的限度》，李百涵、韓力譯，初版，台北市：淑馨，民 86，p. 47。由此解釋為：「可以由主觀控制的解釋能力」。

²⁵² *Ibid.*, pp. 46- 7.

²⁵³ *Ibid.*, p. 47.

利（Paul Klee）對知覺心理學有著極大的興趣，耐克爾立方體尤其使他著迷。從克利的許多作品中，都可以看到，他如何巧妙地利用了立方體的雙重透視效果。模稜兩可的幾何圖案給觀賞克利的作品帶來了別緻的趣味。根據我們前面看到的現象可知，克利的一幅畫是不會靜止不動的；相反，它會根據我們的看法不斷地變換新花樣。可以說，這位藝術家不僅利用了他自己的大腦的創造性，而且利用了觀眾大腦的創造性²⁵⁴。



（圖 2.3）耐克爾立方體。

2.7.4.c 個人色彩：物的多重身分

拉布耶（La Bruyère, 1645- 96）為我們描繪了一個版畫收藏家，同時描繪了物的環境、人的主觀、客觀以及物意義的不定性：「我曾擁有卡洛（Callot）全套版畫，只缺其中一張，而這一張，說實話，並非他的佳作，相反的是他的劣作，但它可以完成我的卡洛收藏²⁵⁵」。物的身分地位（status）（意義）是會隨著環境時空而有所變動，不會總是呈現一種固定的狀態。因為當它脫離了設計與製造的過程，便以相同型號任人擺佈。對於設計者來說，鮮少能夠考慮到經由其設計的產品將會成為某物。霍布斯認為：「使用意義不定的詞句而表達出未曾有的構想，以及隱喻地使用詞句而傳達不同的感覺，都屬於語言的濫用²⁵⁶；而若人人皆知比喻之詞的不定意義的時候，造成的誤解便較少²⁵⁷」。

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵⁵ Jean de La Bruyère, *Les Caractères* (《性格群像》), 1688- 1696。引自《物體系》，pp. 102-3。

²⁵⁶ 霍布斯在〈論語言〉（of speech）中提出了四點語言的濫用（abuses），關於文字意義的不定性而造成濫用為其中兩點，節錄原文如下：「...First, when men register their thoughts wrong, by the **inconstancy** of the signification of their words; by which they register for their conceptions, that which they never conceived; and so deceive themselves. Secondly, when they use words **metaphorically**; that is, in other sense than that they are ordained for; and thereby deceive others....」 *Leviathan*, p. 21.

²⁵⁷ No more can metaphors, and tropes [figures] of speech: but these are less dangerous, because they profess their inconstancy; which the other do not. See *Ibid.*, p. 27.)

對於隨波逐流於環境中的物來說，即使它的本生意義是那樣地明確，都極可能遭遇到「未曾有的構想」，或是成為流行體系裡的符號載體；但也不能說這是濫用或是被濫用，因為這些後天被動的因素完全不是由誰能決定的，也因此物件因著環境而有價值的變動。霍布斯說：

同一事物不可能使所有的人發生相同的感情、也不可能使同一個人在所有的時候發生相同的感情，便可謂意義之無常（inconstant）。因我們所感受的事物本質（本生意義）雖然相同，但由於體質結構的不同、意見的偏執與心境的不同使我們在接受時發生差異，所以便使每一種事物都具有我們自己的不同激情的色彩²⁵⁸。

而說話者（speaker）便如同聽者一般，已早先一步賦予事物具有個人色彩的意義，例如音樂演奏者。這種過濾或染色般的詮釋者行爲，幾乎是我們接收到的所有訊息來源。

2.7.4.d 功能物與預設功能的分離

一個杯子可以裝水，也可以裝果汁，無論盛裝任何液體都符合杯子的功能，也符合杯子的名稱。任何盛裝的過程，或是在不破壞其形態之下移作他用，都成為功能，並且對於其名稱的意義範圍，產生模糊或是擴張。但它仍以形態為名，這僅是我們辯明物件的方法；我們可以說，此名稱的意義因其工作而意義，無論意義如何擴張、改變，皆以杯子為名。若其意義可擴張，則名稱與意義並非是絕對的對應關係，此名稱即「不完全符號」。而一般的解釋——物的本

²⁵⁸ The names of such things as affect us, that is, which please, and displease us, because all men be not alike affected with the same thing, nor the same man at all times, are in the common discourses of men, of **inconstant** (易變的；無常的) signification. For seeing all names are imposed to signify our conceptions; and all our affections are but conceptions; when we conceive the same things differently, we can hardly avoid different naming of them. For though the nature of that we conceive, be the same; **yet the diversity of our reception of it, in respect of different constitutions of body, and prejudices (歧見；成見) of opinion, gives every thing a tincture of our different passions.** And therefore in reasoning, a man must take heed of words; which besides the signification of what we imagine of their nature, have a signification also of the nature, disposition, and interest of the **speaker**. See *Ibid.*, pp. 26- 7.

生意義，僅是眾多可能意義的其中之一，極大的程度也僅是來自辨別該事物表象的概念——預設的意義。預設意義之外的功能即已存在於環境的偶然性中，只是顯露與否。我們可以說，意義的可能性是無限的，但它是自有限的範圍顯露，這便是合理的不定性意義。如杯子可能可以達成筆筒或是花盆的意義，但十分不可能達成桌子或是椅子的意義。

2.7.4.e 功能物與預設對象的分離

杯子，同時是名稱與功能。一方面，杯子的名可以有不定意義；杯子裝水或裝湯，裝了沙子、零錢、或是幾支筆，都是杯子，也同時是名稱與功能，但顯現著某種程度的分離——與預設對象的分離。在沒有新的名稱來表示新的功能（行爲）時，仍然與盛裝水的杯子共用同一個杯子之名，成爲了盛裝沙子、零錢，或是筆的杯子。在盛裝的功能上尚未分離，但被盛裝物與杯子的名義分離，因其預設對象並非如此；杯子是盛裝液體的器具，甚至是可以、或必須連結上飲用的行爲，更精確地說，是盛裝可飲用的液體，並可行飲用行爲的器具。以杯子盛裝不一樣的內容物時，因著內容物是無法行飲用的行爲，其與預設對象的分離，同時形成功能與名稱的距離（但在現實中仍然連結著）。

裝著筆的杯子能否繼續稱爲杯子？或是杯子能否與筆筒行同樣的功能卻不名爲筆筒？這是多樣可能的實質功能，與單純的形態功能在一物之中相對而生的「多重物格²⁵⁹」，像是物的身分解離²⁶⁰（dissociative identity disorder），來自物的被動。例如販賣徽章的攤販將徽章別於雨傘上（圖 2.4）：雨傘還是雨傘，但是支別滿漂亮徽章的雨傘；但它這麼漂亮，又不是爲它自己。如布希亞所說：「物（l'objet）：這個卑微且樂意接納命令的啞角，像是一個心理上的奴隸或親

²⁵⁹ 與多重人格的比對，除去生命的標準，思考自物體的內在隱含性；當某種樣貌被顯現出來，就如同被展現的人格；人能思考自身，但並非能透徹地顯露其可能性（可能意義），當一物所負載來自環境的非預設對象，便展現非本生意義的多重意義，與環境不定性無條件妥協。多重物格說用以解釋一物的單純自我的存在以及如何被動地（後天）使肉體（具本生目的的形式）與精神（功能）分離，又組織成一個完整的模式。人格是指“每個人特有的思考、感覺和行爲方式。人格包含每個人所特有的心理-生理性狀（或特徵）的有機結合，包括遺傳的和後天獲得的成分，人格使一個人區別於他人，並可通過他與環境和社會群體的關係表現出來。

²⁶⁰ 在同一人身上發展出兩種或兩種以上明確而獨立的人格系統。其中每一種人格皆可交替抑制個人意識，以排除其他人格；有些情況則是所有人格彼此一直未察覺到其他人格的存在。

信隨從²⁶¹」。



(圖 2.4) 販賣徽章的攤販將徽章別於雨傘上。(10.26, 2003；台北市)

2.7.4.f 名稱的獨斷性

這種分離亦可從相對性來看，常理下我們不會拿筆筒來喝水，即使它可以盛裝液體。若我們拿了筆筒來喝水，對於它是否可稱為杯子便產生了混亂。這並非僅是如何稱謂的表示性問題，而且顯露了對既有概念的擴張與各自意義範圍的模糊。因此這種分離便產生了歸屬問題——(本生的)名稱與功能的非獨斷性關係，發生在各意義範圍模糊地帶的曖昧，產生名稱的牽合作用。也就是說它可稱之為杯子，稱之筆筒也可，這來自功能。

所謂「新的名稱來表示新的功能」是指名稱的意義絕對性；例如獎盃，它也可以盛裝液體，亦呈現著杯的形態，但它所擔負的意義卻是十分強烈的——取得的過程與榮譽紀錄的象徵實體；其形態可以說來自它的名稱——趨於名為獎盃的形態，加上了底座、銘刻、鍍金或是彩帶等，而非只是一個杯子，足以使我們辨別這是獎盃而非杯子；相對於杯子，其是個異名。然而裡頭插著筆的杯子，無論如何主觀地認定，仍然存在著上述的問題：名稱與功能的非獨斷性，但會有程度上的差別。再以羽觴²⁶²為例，羽觴為古代飲酒的杯子，相對於羽觴，杯子是新的名，這關乎時代性、文學性與造形上的差異。我們可以說，羽觴與

²⁶¹ 《物體系》，p. 28。

²⁶² 古時爵形的盛酒杯，有頭尾，有羽翼，或稱為羽杯。《漢書》卷九十七「外戚傳下」孝成班婕妤傳：顧左右兮和顏，酌羽觴兮銷憂。唐李白「春夜宴從弟桃李園序」：開瓊筵以坐花，飛羽觴而醉月。

杯子皆提供盛裝液體的功能，但名稱所指向的意義已非實質的功能，而是論述歷史性（*historialité*）——古物，被這填充著：「不再有實用的狀況出現，它完全是作為記號存在的²⁶³」；「歷史」的延伸義，總要人覺得過份突出、明顯無比²⁶⁴」。在古代，不大可能在羽觴裡插著毛筆；在現代，我們亦不能把羽觴稱為酒杯。這說明了一件事：名稱要背負著足夠填充意義範圍裡空隙的意義，其意義的不定性程度可能降低，而這些複意義都是在指向一物並支撐它，並非是多頭的、不相關的意義。

即使如此，總不能避免其它意義範圍較大的名稱之解釋，例如「藝術²⁶⁵」，或是「藝術品」。對於名字與其說明的意義的不定性之間的關係，布希亞將這關係表露於對於「玩意兒」（*machin*）一名稱的論述：「如果說一個機器是以名字來說明其功能之特性，那麼「玩意兒」在這個功能的選項結構中，則是一個不定項，而且帶有一絲貶意，屬於「無名之物」，或我不知道如何命名的事物。……雖然如此，它仍可作用。作為一個漂浮的括弧、一個和它的功能相分離的物品、一個「玩意兒」，或一個「東西」（*truc*），它隱藏的意涵，是一種模糊的、沒有限定的功能性，它毋寧是一個想像的功能性在意識中的形象吧²⁶⁶」。

2.7.4.g 人造物的基因

蘿蔔的種子可以被乾燥儲存好幾年，當它遇上了潮濕的土壤與氣候的環境，便改變了它的生命狀態；它展現了生命的現象在於它的生長。它有著必然的遺傳性基因，但每一棵蘿蔔長出來都不會是一樣的表象，有的長，有的短；有的形態完整，有的崎嶇不平；但我們都知道它們都是蘿蔔。當蘿蔔被切成數段，炒了菜，我們仍知道它是蘿蔔；但若基因被改變了，卻仍以蘿蔔的形態出現，這時候它還能稱為蘿蔔嗎？這是形象與內在的矛盾；從投身入它生長的環境的生長之初，經生長階段，到被當成菜餚料理，這些外在的環境持續地影響著它生長的樣貌，但無法影響到它的基因（去除基因破壞、突變或流動的因素）

²⁶³ 《物體系》，p. 81。

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁶⁵ 利用技巧與想像力，創造可與他人共享的物品、環境或經驗，以表達美的觀念者，即稱藝術。藝術一詞亦可專指多種表達方式中的一種，習慣上以使用的媒介或作品的形式來分類，如繪畫、雕刻、影片製作、舞蹈等，而其總名仍為藝術。藝術一詞進一步可用於特指一種美的物事、環境或經驗，因而吾人可說那幅素描或掛氈是藝術。

²⁶⁶ 《物體系》，pp. 129- 30。

——它的內涵、本質，或是生為蘿蔔的意志。

如當一杯子被插入了筆（環境物），我們可以稱它作（形式上的）筆筒，也可以稱它作（形式上的）杯子。在形式上，它可以表述各種名詞（如文鎮、裝飾、咖啡杯、藝術品）；但它的本質，它形態上的基因，也是它功能的基因，是它本原**以其形態示人**的原因。換句話說，人造物形態上的基因，是因人而定（以人為對象而製造），而這基因在遭遇不同人的環境時，經過人為的任意使用，而得到非本原基因的功能時，便發生基因變異的「假象」；對於任何的現成物，都是顯露其隱含的各種人造物的身分，因此現成物可成為二次的人造物。

生物學所說的基因（gene）是指世代相傳的遺傳信息之載體。對於人造物來說，它的形式就是其基因的載體，就是物件的形式。當一物與其環境物結合而呈現**功能**的變異時（如杯子、筆筒），這載體便承載了**暫時**變異的基因。例如杯子無論被作為什麼功能，它的基因、功能本原仍是杯子；這功能本原是具有提供暫時變異的功能。當這功能本原被破壞而消失，必是載體被破壞之時，如杯子被打破了，則不再具有提供功能變異的功能。功能本原這時就產生**永久**的基因變異，它變異為碎玻璃的功能，並擁有碎玻璃的暫時變異之功能本原。它的功能本原分裂成更小的、更原始的，顯露出「使其成形」的質料（material）因子（玻璃使其成為杯子之形；若是木製杯子，則在其燃燒時便顯露了）；它可以被再度溶化，重新鑄造成為杯子，延續的是那原始的質料因子。

2.7.5 三種詮釋意圖：作者、詮釋者與本文

物在環境裡接受環境對它的詮釋，它擁有無限的被詮釋權（外在意義），也擁有詮釋自身存在的樣子的優先權力（內在意義）。物自身的外在意義與內在意義，並非是截然不同的，也非何者才是比較重要的，只是一個屬實際，另一屬抽象；外在意義就像是房間的門，而內在意義必須通過這個門，才能進入房間內看見。這麼說來，好像內在意義是依著領悟力而變動的。的確，這說明一件事：物詮釋自身存在的優先權力，就是這容許變動的有範圍空間。叔本華說：「在藝術裡頭，只有內在意義是重要的；在歷史當中，要緊的是外在的意義

²⁶⁷」；如此，藝術（內在意義）與環境（時空；外在意義的來源）是成就「藝術作品」或「藝術行爲」的二元；當藝術被理解之時，便是藝術發生與存有之時。他又說：「這兩個彼此是完全獨立的；他們可以一起出現，也可以單獨出現²⁶⁸」，這說明面對外在意義時，有可能僅在房門外徘徊，這樣說來，呼應了艾柯（Umberto Eco, 1932-）所說的「作者意圖」（intention of the author）的假設存在。進入房間之後，每個人看到的東西會有程度不等的差異，部分是來自詮釋者的不定性。而一個人能夠看到什麼、走得多深入，在於每個獨立個體的意志，這是「詮釋者意圖」（intention of the interpreter）的展現。而藝術作品的表象，便是本文，是讓詮釋者直接接觸的表面，入口的所在。詮釋者並無法直接理解作者的意圖，或者說在一個自由詮釋的環境之下面對一個物（藝術品）時，詮釋者必定是在詮釋這個實際表象，它是作者意圖的表現物、載體。當它成形之後便脫離了作者的掌握，自然發生了其詮釋自我形態的權力——有形物存在的必然，這便是艾柯在作者與詮釋者的意圖間，發現到的「本文的意圖」（intention of the text）²⁶⁹。就像荀白克（Arnold Schoenberg, 1874-1951）所說：「在創作一幅畫時，人所要畫的卻不是這幅畫所要表現的」，這意味著每一件藝術作品都堅持與自身的同一性（die Identität mit sich selbst）²⁷⁰。

2.7.5.a 本文的意圖：存在的自律

在英美文學的哲學上，大部分在現實主義的框架下發揮作用。它傾向於預設，文學作品經常處於世界中的「此地之外」（out there²⁷¹）。它本質上是獨立於觀察者的。一個人對於作品的感知被視為與作品本身相分離的，作者的意圖也被嚴格地看作與作品本身相分離。對於人的環境來說，面對環境中的現實物在實質上不像文學體一般，可那麼容易地面對到它身後看不見的事物，因此現實物並不能夠成爲此地之外的事物，它就是在那兒（being there）。

²⁶⁷ In art only the inward significance is of importance; in history the outward. See *The World as Will and Representation*, §48, p. 230.

²⁶⁸ The two are wholly independent of each other; they can appear together, but they can also appear alone. See *Ibid.*

²⁶⁹ In some of my recent writings I have suggested that between the **intention of the author** (very difficult to find out and frequently irrelevant for the interpretation of a text) and the **intention of the interpreter** who (to quote Richard Rorty) simply '**beats the text into a shape which will serve for his purpose**', there is a third possibility. There is an *intention of the text*. See *Interpretation and overinterpretation*, p. 25.

²⁷⁰ 《美學理論》，p. 18。

²⁷¹ See *Hermeneutics*, p. 5.

在人造物的世界，有確定預設讀者的存在，那就是人們自己製造物品給自己使用——作者與詮釋者為同一人。自己為預設的自己做出個物品，除非那個預設的自己改變了，那本文的意圖應該可以完全符合詮釋者的意圖，這樣的理解可說是合理的，在他自己實踐那來自神諭般的解決（solution）時，僅在於那功能上，那是完全不具有詮釋的不定性。這樣的理解是合理的迷思：在那預設的意圖上，是成立的；但當一物離開了作者，便以現實的態度存在於它的環境中，那環境，甚至他自己，都是持續改變的。堅定的是那物品的形態與目的性的現實存在。因此，我們是否能說，一物被具有目的性的創造出，並擔負起目的，就僅以此永遠存在？它的確是那樣存在的，也因此面對變化的環境時更突顯了他自身的意圖，所謂「存在的自律²⁷²」（autonomy of being）。

2.7.5.b 詮釋者的意圖成爲本文的意圖

在《莫丘利；或，隱密與敏捷的信使》（*Mercury; Or, the Secret and Swift Messenge*, 1707）一書的開頭，約翰·維爾金斯（John Wilkins）講述了這個故事：



書寫的藝術在其最初被發明時是多麼的奇妙，我們可以在新近發現的美洲人的身上看到這種奇妙。這些美洲人驚奇地發現：「人」可以與「書」進行交談，甚至「紙」也會說話……我下面所要講的這個故事是關於一位印第安僕人的：這位僕人受到主人的吩咐去送一籃無花果和一封信，但在半路上卻將籃子裡的東西喫掉了一大半，將剩下的送到了該送到的那個人手中；這個人讀了信，發現無花果的數目與信上所說的不符，於是就責問僕人為何將果子偷喫了，並且告訴了他信上是怎麼說的。然而這位印第安僕人卻矢口否認有這事（儘管證據確鑿），並且不斷詛咒那張「紙」，認為這張紙是在說謊。之後不久，這位僕人又被支使送同樣的東西到同一個地方——同樣的一籃果子以及說出了果子確切數目的信。他又故技重演，在路上喫掉了大部分果子；但這一次，為了

²⁷² *Ibid.*

防止受到上次同樣的指責，他在喫果子之前首先將那封信拿出來藏到了一塊大石頭下面。他相信，如果這封信沒有看到他喫果子的話，它就不可能出賣他。然而這一次他又失算了，他受到了比上一次更加嚴厲的指責；他不得不老實坦白自己的錯誤，對紙所具有的「神性」讚嘆不已。從此以後，他在執行主人的命令時，再也不敢耍任何滑頭了²⁷³。

當然，我們清楚這一切是怎麼一回事，但我們不能理解在僕人的意識中，面對的是具有如何的神性的信；這來源，我們可以說那本文（信的內容）離開了作者（以及作者的意圖），就會具有無限多的詮釋可能性（possible interpretations）；而僕人的詮釋，並非直接詮釋信的內容；應該說，那內容並非事先存在的，存在的只有白紙一張。而經過了他自己所創造的時空環境，跳過了文字的敘述功能，而將之成爲了證明功能——它（信的內容）證明了那既存的事實（證據），那事實（信的內容與所指之物）也從未改變。沒有人能說，這封信可以意味著「一切」（mean everything）。「它可以有許多種意思，但有些意義卻是非常荒謬的。無論如何，這基本意義是不會變的：從前，有個籃子，裡面裝滿了無花果。沒有哪種讀者的中心理論會不受這種限制²⁷⁴」。這便是艾柯對於皮爾斯（Charles Sanders Peirce, 1839-1914）的「無限衍義」（unlimited semiosis）的觀念所表明的：「無限衍義」這一觀念並不能得出詮釋沒有標準的結論。詮釋

²⁷³ At the beginning of his *Mercury; Or, the Secret and Swift Messenger* (1641), John Wilkins tells the following story: How strange a thing this Art of Writing did seem at its first Invention, we may guess by the late discovered Americans, who were amazed to see Men **converse** with Books, and could scarce make themselves to believe that a Paper could speak... There is a pretty Relation to this Purpose, concerning an Indian Slave; who being sent by his Master with a Basket of Figs and a Letter, did by the Way eat up a great Part of his Carriage, conveying the Remainder unto the Person to whom he was directed; who when he had read the Letter, and not finding the Quantity of Figs answerable to what was spoken of, he accuses the Slave of eating them, telling him what the Letter said against him. But the Indian (notwithstanding this Proof) did confidently abjure the Fact, cursing the Paper, as being a false and lying Witness. After this, being sent again with the like Carriage, and a Letter expressing the just Number of Figs, that were to be delivered, he did again, according to his former Practice, devour a great Part of them by the Way; but before he meddled with any, (to prevent all following Accusations) he first took the Letter, and hid that under a great Stone, assuring himself, that if it did not see him eating the Figs, it could never tell of him; but being now more strongly accused than before, he confesses the Fault, admiring the Divinity of the Paper, and for the future does promise his best Fidelity in every Employment. (John Wilkins, *Mercury; Or, the Secret and Swift Messenger*, 3rd ed., London: Nicholson, 1707, pp. 3- 4.) See *Interpretation and overinterpretation*, pp. 40- 1.

²⁷⁴ It can mean many things, but there are senses that it would be preposterous to suggest. Certainly, it says that once upon a time there was a basket full of figs. No reader-oriented theory can avoid such a constraint. See Umberto Eco, et al., *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, New York, 1992, p. 43.

（「衍義」的基本特徵）潛在的是無限的並非意味著詮釋沒有一個客觀的對象，並不意味著它可以像水流一樣毫無約束地任意蔓延²⁷⁵」。

僕人所「創造」出的證明功能，不過是發生在那現實與他的自我想像的差距中。更進一步，他仍沒有回到作者存在的現實，而愈加「合理化」本文（信的內容）的意圖，將之推向神諭；信的內容成爲神諭，這已非文本詞句的引伸義，而是整體文本的引伸義。而信紙與書寫在上之文字成爲這整體文本的引伸義的實現體，故僕人是這麼樣地將信藏在石頭下，只是爲了不讓它「看見」他在偷吃果子。僕人對於現實體（信）的詮釋，是由信的內在意義而來，這內在意義恰巧滿足了他在現實中的想像，仍不脫離現實，這是可以被印證的想像，因此一切就像是合理的現實。本文的合理化能力，本身是個漂浮不定的系統，它成立於可以接收詮釋著的詮釋行爲，並且反饋回詮釋者——本文（被詮釋物）的意圖就是詮釋者的意圖；對於詮釋者爲現實的現象達成其合理。若一物可以有無限多的詮釋可能性，那它就可能產生這無限多的合理性。或許，還有無限多的詮釋，要比一封信是有生命的來得更荒謬，但，荒謬，也僅是認爲其荒謬者的合理性。

2.7.5.c 量產品：大量複製的本文

產品除了其功能以及可替換成金錢的價值外，在同型產品間能否發生不同於複製畫之間的價值差異？複製畫再如何都不會有原版的價值，理由是它們只是原版畫具有複製價值的證明，僅證明了那原版獨一無二的藝術性；即使將原版畫與表象完全相同的複製畫混雜在一起，看不出哪個才是真跡，它們所表現的仍只是絕佳的複製技術。它們僅複製了「本文」的表面，至於原版畫的「作者的意圖」是無法複製的，因爲其根本不存在。而「詮釋者的意圖」一直都在那兒的，對於賣畫的商人，複製畫被詮釋爲商品；對於購買者，它可能成爲禮物，或是適合擺放在家中某處的裝飾，或是用作掩蓋保險櫃或是電路開關箱的功能。「系統的理性和真假絲毫無關，它只是計算過的關係和記號中的抽象化過

²⁷⁵ ...unlimited semiosis does not lead to the conclusion that interpretation has no criteria. To say that interpretation (as the basic feature of semiosis) is potentially unlimited does not mean that interpretation has no object and that it 'riverruns' merely for its own sake. See *Ibid.*, pp. 23- 4.

程²⁷⁶」。

就原版畫作來說，明顯地，其精神便是「作者的意圖」的存在，因這是先於作品完成之前；至於本文的意圖與詮釋者的意圖，在作品完成後會自然存在。這些意圖的存在形式，可以用來解釋人造物以及量產品。嚴格說來，量產品等同於複製畫，甚至，所謂的產品原型（prototype）僅有數量上的唯一性，而沒有藝術的獨特性。如此一來，在量產品的量產性已是必須時，基本上已經呈現了複製品的質性，它的表象不是獨一無二的，即使它的原型是充滿了藝術的獨特性，在此時已經消弭無形了（就無法複製的藝術的獨特性來說），爾後本文的意圖與詮釋者的意圖，仍然會發生影響，將產品帶往獨特的世界，但產品本身永遠無可避免地以複製品之姿存在著，因我們知道它不具有藝術品的質性。

量產品的質性是：「具有可被大量複製的實用性」。這大量複製也牽扯到量產品的表象，因而少有一具實用功能，並擁有各自獨特外表的量產品，頂多是顏色上的變換，並非整體「形式」的變換，例如汽車。這恰巧與藝術品的概念相反：每件藝術品只有一件，但它的「實用性」在於「詮釋性」，是無限的、各異的，藝術性包含著基本的「獨特性」——不僅在表象，也在詮釋上。任何物都可能被詮釋，其內在意義的可演繹性在於創造者所創造的表象，與詮釋者所感受到的表象；任何一方（創造者、表象、詮釋者）都可能剝奪這內在意義的可演繹性，並決定了物的命運，去除了物可能有的藝術性（例如普通榨汁器與 Philippe Starck（1990）設計的 Juicy Salif 檸檬榨汁器的差別）。這對於「量產品的藝術性」成了一個矛盾問題：「量產品的設計者（作者的意圖）如何能經過大量複製的過程，藉由產品本身的形象（本文的意圖），由不同的使用者（詮釋者）再現」。對於量產品的困難是它不僅必須達到詮釋上的可意義性，亦不能失去基本的功能目的。

2.7.6 表象：詮釋的入口

任何物都可能成為藝術品，例如杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）署名

²⁷⁶ 《物體系》，p. 82。

穆特 (R. Mutt) 的《泉》(Fountain, 1917)、《自行車輪》(Bicycle wheel, 1913)，或是波伊斯 (Joseph Beuys, 1921-86) 的 Chair With Fat (1964)，由量產的現成物 (ready-made) 轉換，它們具有獨特性以及獨特的內在性，來自經過被操作的過程所擁有的可詮釋性。這內在意義性的成立，最初也需建立在物的形式重組，或是任何名義與環境的塑造上。所謂的藝術性並非在於成就我們所認知的藝術品，那並非是一個目標，也錯估了藝術的普遍存在性。所謂藝術性只是代表獨特內在性的名詞——具有內在意義的獨特，而非無意義的獨特——如尼采所說：「偶然只有當我們具有一種目的的觀念時才有意義」。當使用者可經由某一行為，使得物展現獨特性，並賦予其獨特的內在性時，便可能成就了其藝術性。這一行為的路徑，便是經由藝術性的入口而成。它必須達成兩件事情，即「外顯的獨特性」(outward uniqueness) 以及「內在的獨特性」(inward uniqueness)。

就現今的產品來說，「獨特的內在性」的必然性高於前者；一普通產品對於某人可能是極具意義的，但它展現的外表並無太大不同，例如大同寶寶或是限量商品；而較具展現獨特性之物較能產生物的獨特內在性，這將詮釋者的詮釋，顯明地依附在這個明顯的入口，而非在時間性或是任何情感的承載轉移之上（紀念物或是禮物）。產品對於人情感的挑動要如何才能像人的想像作用，那麼容易地被音樂挑動？明顯的，這表象上的差異，便說明形式這形而下的層次是多麼地不如想像中膚淺 (skin-deep)，只是它們一直是這麼地膚淺的存在；以相對應的新穎炫目或流行風格為標的不斷的更新，因而詮釋者的獨特內在性也只能深入這形式的表層一點點。

加達默爾 (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002) 在《真理與方法》(Truth and method) 中，討論到對於藝術作品的**理解與相互理解**的對話結構：作品是「自為存在的」；若在人與作品之間發生了問答辯證，也是發生在「試圖理解藝術作品的人身上」。這是詮釋者必須通過作品的藝術性入口之後，主動發生的行為：「他向藝術作品提問並自問，並試圖傾聽作品的回答」。以同一表象面對不定的詮釋者的物品，在此就邁向在詮釋者內在的不定意義，這就像發生在正在談話中的兩個人之間的情況一樣。這裡的反題 (converse)，便是物品是無法以**完成的**（完全地、完整地，涵括所有的意義而成為完全符號）形態被賦予——沒有任何形態是絕對無誤地、豐足地表達其自身，它只能藉由表象的入口，在詮釋之中以無限意義趨近這個完成；「也許藝術作品的特徵就在於我們永遠不可能完全

理解藝術作品，逗留（*Verweilen*）顯然是藝術經驗的真正特色²⁷⁷」。

一件藝術作品是永遠不可能被窮盡（*exhausted*）的。它永遠不可能被人把意義掏空。我們正是通過對藝術作品的是否感到「空洞」，從而區分出它們是非藝術品（即膺品）或譁眾取寵的東西等等。「沒有一件藝術作品會永遠用同樣的方式感染我們。所以我們總是必須做出不同的回答。其他的感受性、注意力和開放性使某個固有的、統一的和同樣的形式、亦即藝術陳述的統一性表現為一種永遠不可窮盡的回答多樣性²⁷⁸」。

2.7.6.a 藝術性入口：有意味的形式

能夠顯明多樣性的過程與暫時性的目的藝術詮釋，其所通過的藝術作品形式，可以英國藝評家克萊夫·貝爾（*Clive Bell, 1881-1964*）闡揚的「顯著形式²⁷⁹」（*significant form*；劉大基於《情感與形式》中譯為「有意味的形式」）來解釋。這形式對應它的意義空間，使之成為具有曖昧性的符號——不完全符號²⁸⁰：它具有意義，卻沒有約定的關係，從而不是把自己表現為一般意義上的符號。其中的意味成分不是從邏輯上判別，也不是當作功能得以認識，而是當作性質得以感受。它是一種「情感的描繪性表現，它反映著難於言表從而無法確認的感覺形式²⁸¹」。此處顯明了藝術物件所面對的環境不定性：不僅是不定的人，更是不定的人的內在情感，也需藉由這些不定性來達成可能的碰撞與衝突。

而任何不名為藝術品的物件，也同樣存在這個環境，它們無法抗拒不定性的環境，但由自身阻絕了目的之後的道路——它本身就不是藝術的目的；但這也不一定阻絕了詮釋者的意圖。若說物件的靈魂在於其由人所賦予與理解的內在

²⁷⁷ 《詮釋學經典文選》（下），p. 328。（（德）加達默爾（*Hans-Georg Gadamer*）著，〈在現象學和辯證法之間：一種自我批判的嘗試〉（1985），夏鎮平譯，選自《真理與方法》1986年德文版第2卷，pp. 3-23.）。

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ 克萊夫·貝爾（*Clive Bell, 1881-1964*）在《藝術》（*Art, 1914*）及《塞尚以來》（*Since Cezanne, 1922*）等著述中闡揚的「顯著形式」（*significant form*）。

²⁸⁰ 朗格在《哲學新解》裡將音樂稱為“不完全符號”，在《情感與形式》裡將這音樂理論的基本命題擴展到其他藝術領域。因它們都規定和解釋了藝術符號的形式與其意義的本質。

²⁸¹ 《情感與形式》，§3，p. 42。

意義，那麼物件必須要具有名為藝術品的藝術表象，始能賦予人詮釋與理解其意義的能力，也始能成為意味的出發點。這意義不在實用性，而是不屬於實用之所有可能；物的二元性：肉體與精神、實質與靈魂、表象與意志在此劃分。我們無法說明藝術表象的標準答案，但就引發無限的獨立思維為目的來說，若將所有的責任都由詮釋者擔負，而詮釋者面對的是不被賦予藝術之名的現成物，這似乎就是藝術愈趨遠離現實的惡；藝術無法自生於詮釋者與物件，它需要一個先決的存在來作為開啓。

以下藉由克萊夫·貝爾對於他所創造的「顯著形式」(有意味的形式，significant form) 理論的來由，來尋求藝術性詮釋的入口形式：

通過創造一個精神分類法，將‘藝術品’與其他事物分開，這種分類法的根據是什麼呢？……這裡必然有著某種性質，離開它，藝術品就不成其為藝術品，佔有它，哪怕是最低限度地佔有它，作品也就有了藝術價值。這種性質是什麼呢？是什麼性質被藝術品分享著並煽動著我們的美感情緒？在卡爾特修道院裡神聖的索非亞像和窗孔上，在墨西哥雕塑、波斯碗、中國地毯、喬托的帕多瓦壁畫，普桑、彼埃羅、塞尚的傑作之中，究竟有什麼共同的東西？似乎只能有一種回答：那裡有著有意味的形式²⁸²。

克萊夫·貝爾對於「有意味的形式」解釋為「每一件作品中，線條和色彩以一種特殊的方式組合在一起，一定的形式和形式之間的關係激起了我們的美感情緒。這些關係，這些線條與色彩的組合、這些美的運動形式，我稱之為有意味的形式²⁸³」。以藝術品所要表達的情感，藝術的各種因素，只有在「形象地」

²⁸² *Ibid.*, §3, p. 43。英文版原文如下：Every one speaks of 'art,' making a mental classification by which he distinguishes the class 'works of art' from all other classes. What is the justification of this classification? ... There must be some one quality without which a work of art cannot exist; possessing which, in the least degree, no work is altogether worthless. What is this quality? What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions? What quality is common to Santa Sophia and the Windows at Chartres. Mexican sculpture, a Persian bowl, Chinese carpets, Giotto's frescoes at Padua, and the masterpieces of Poussin, Piero della Francesca, and Cézanne? Only one answer seems possible- significant form. See Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons, 1953, pp. 32- 33.

²⁸³ *Ibid.*。英文版原文如下：In each, lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of forms, stir our aesthetic emotions. These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call 'Significant Form'; and 'Significant Form' is the one quality common to all works of visual art. See *Feeling and Form*, p. 33.

(by appearance) 顯現出來時，人們才能經過推理來認識。蘇珊·朗格稱此為「聯想條件」(associated condition; 關聯條件／環境); 英國哲學家懷德海(Alfred North Whitehead, 1861-1947) 則稱之「情感的誘因」(lure of feeling²⁸⁴)。擴展到任何的形體，都可能激起我們最基本而有的意識，因此都是「可意識的」(recognizable) 形式。

在實用上，這基本的可意識的形式，便被意識為表明自身的形式，連結至該如何用與可如何，依據在形體形式的承擔能力(affordability)。這能力是一種引發，一種入口，如同「有意味的形式」必須是「可意味」的形式。一張白紙，它的入口是明顯的，具有明顯的開放性；它可以讓我們拿著筆在上面書寫或繪畫，它成為記錄的工具，亦成就記錄的行為。無論在上頭書寫了什麼，都是實現了書寫者的意志，這時，使用者已進行了「使用上」(實用上)的詮釋；可以如何地使用一物，便是它有多少可以被詮釋的能力。一張白紙有兩面，所以具有兩面書寫的能力。一張印有橫線條的紙與一張全白的紙就有了差異，橫線條可以讓書寫顯得整齊，但也干擾了作畫的自由度。紙可以揉成一團，被詮釋成垃圾；也可以燒掉，被詮釋成火光。紙上所記錄的，是可以看見的獨特性，它同時也是具有被詮釋能力的本文的外在意義。如此一層層地，展現詮釋的實在性、意志性、無限性與身分的不定性。

我們可見所有物的表象是如何開啓始至理解與詮釋之途：名家設計或是廉價功能物、不知有何實用功能的藝術裝置或是描述確切科學理論的書籍、抽象畫或是新聞紀錄照片、藥品罐的標示或是哲學思想等，這便是表象偉大之處。含糊不明的表象是相對於意義的明確而生，但並非是趨向含糊不明的意義，而應是不定多樣的意義。意義的明確或多樣這二者本身並無褒貶的比較需要，它們只是以其自身的形式存在並等待詮釋解讀。它們對立也同時被這世界所需要，像是依附在必然與偶然的性質，誰也無法解釋誰，誰也離不開誰。

兼有這兩端的物性之物，有著固定表象並成為符號，卻可以代表不同的意義，則完全突顯了環境的因素。以人類的肢體語言與地域性的關係可明顯看出

²⁸⁴ *Feeling and Form*, p. 397.

²⁸⁵：世界上多數地區的人們在表達「不是」或「不要」是以搖頭的動作，但希臘人則是以朝上的揚頭動作來表示；以食指與中指豎立成V字型的記號，在許多國家皆是勝利的象徵，但在英國只有掌心朝外是代表勝利，掌心朝內則是最強烈的侮辱手勢。為人所熟知的美國ok手勢，是用拇指和食指合成一個圓圈，需多人都認為這是一個「好」的動作，但在薩丁尼亞（Sardinia）或是中東，這是一個粗俗淫穢的手勢，這圓圈代表人體某個私處；而在法國，這手勢代表「零」或是「無用」；在日本，因這圓圈手勢代表錢幣，因此別人可能認為你想借一筆錢。拇指朝上的乞求搭便車的手勢，在地中海國家可能引起相當的不悅，因這手勢表示「坐在這上面」的意思。但不知這些手勢是環境原生出其各自的理解法，或是環境的理解，促成這肢體語言的符號意義。

2.8 物的可穿透性

坐在車內，通過開啓的天窗看見天空，不穿過任何物，只穿過空氣，也穿過這天窗的範圍；如論雨天或是晴天，那雨滴或陽光便穿過天窗的範圍而進入車內，這是實質的穿透。例如在路上看見建築工人搬運一塊透明的大玻璃，我們無法拒絕玻璃本身的可穿透性，也因此可以確知它是一塊玻璃；我們是經由它的環境來確立它的本身，那麼此時這環境的實在，已無法自玻璃的本身脫離呢？

此時，我們所見的玻璃是玻璃，它的表象（畫面）是變動的，也可說它的表象（實體）是不變的；我們可以藉由穿透一塊玻璃的活動影像知道它或是它的環境是活動的，而一塊固定的玻璃，仍可以藉由一固定畫面（例如櫥窗裡的靜物）的穿透，而得知它不是一幅靜止的畫，這在於同時確立了觀者的存在與活動（由視角的改變而見靜物的形體）。若一玻璃被固定在畫框裡而與裱畫緊密的接觸，我們看到的是固定的畫面與玻璃的反射，它不像鏡子一般可以反射完全的影像，也不像印刷品或是畫布表面的粗糙而呈現出光滑，而確立它本身身分的可穿透不定性，在實用功能的實踐上已經暫時失去。

²⁸⁵（英）戴斯蒙·莫里斯（Desmond Morris）著，《人這種動物》（*The Human Animal*），楊麗瓊譯，台北市：台灣商務，1999，p. 22- 39。

許多事物，在實質上不具有玻璃的可穿透性，但可以表現得穿透。例如電視機：其立方體的其中一面，是不斷變化的畫面（表象），也是內容的實質。經由纜線，不斷地使電波進入，而達成它存在的目的。若電波消失，它的靈魂也消失；它的實質功能也消失；它的觀眾也消失；觀眾所能由其畫面而有延伸的詮釋也消失；它的環境消失，因此它也不能存在於電視機的位置——客廳或是其他場所。因此可得知，當它以電視機存在時，是因它的畫面、內容（形式的元素之一），而非它不變的形體。電視就如杯子等容器一般，擁有穿透性。液體可以穿透**無形的量體**，進入杯中而被容納，也經由穿透而被飲用。經由這穿透性，它可以容納不定的液體，以供應出不定的內容，這不定的內容成了杯子不定的表象，我們使用它的功能，而飲用它的內容。

變動的表象是極其容易達成的，以油漆物件為例，大部分的有形物，都會被油漆附著。一張木頭椅子，可以根據它所在的房間顏色，而上不同顏色的漆，就像在白紙上寫上字一樣容易。如此，真的是「表象」上的變動。因此，物最基本的抗拒表象變動的能力是不存在的。一張紙被畫上什麼，就留著那被穿透而留下的痕跡，就暫時決定了它的表象。在這之前，白紙的表像是無限可能的。因穿透性而留下痕跡，表現了痕跡本身，也表現了穿透性的本質性存在——任何可被穿透之物，都依其本質而可以一再地被穿透，而顯現變動後的痕跡。

2.8.1 穿透性譜記：可賦予偶然性的譜記

爵士樂是一門「即興」（improvisation）的藝術，是非常**個性化**的音樂，是一種自內心傳達出來的聲音，它完全反映其**譜式所賦予的偶然性**。爵士樂之於古典樂，顯明的不同在於爵士樂重視即興演奏，在主題進行之後各樂手互相配合進行即興，僅遵照樂譜上標記的和絃作為行進的標準，互相配合進行即興表演。這是在極短的時間內思考想要表達的情感，並在一具有空間的規範裡自由發揮。相對於每次演奏都是完全按照樂譜來彈奏的古典樂來說，這是基本的不同。爵士樂每次彈奏相同的曲目都是不一樣的（即興部份），不會重複；而古典樂每次都是一樣的形式。爵士樂每次不同的呈現是由於其譜記含有和絃記法，雖然照著和絃進行，整首樂曲仍能展現一種屬於各自曲目的獨特感覺，並非所有爵士樂曲都會因此混淆，和絃譜記可由演奏者自行組合表現，就如同一個作文題目下，有無限種詮釋的方式，但種種詮釋都在詮釋這個題目，這便是「範

圍內的無限」。

以此來看古典樂，便可知悉其意義。演奏者會演奏相同的曲目，其譜記是明瞭、確定的，各個記號有其意義，什麼調性、停頓休止、漸強漸弱，都必須在時間點上表達出來，故可以發覺是否「彈錯」；即使如此，演奏者的演奏（詮釋）是有別於電腦音樂的「演奏」（發聲），即使是相同的人，也不可能每次的演奏都如電腦或是唱片撥放般的可完全重複。明確的譜記仍被人所詮釋，這關乎技巧、熟練度、思想意念的表達、樂曲背後的故事，如同朗讀詩文一般，語言是表面，聆聽者得到的是藉由朗讀者的語氣、語調、表情的情感傳遞，這些皆非譜記原本（所能）規定的。人並非機器，並非在從事「生產」大量相同的產品。這便是古典音樂所擁有的可詮釋性，也是所有音樂的可詮釋性。對於爵士樂與古典樂的差異，這點皆以不同程度的細節表現；某些看似明顯，某些必須細微觀察。若演奏者將其精神抽離（事實上是不可能的），只是在彈奏，將音樂以不同形式展現（視覺譜記至聽覺音樂），這對於彈奏者可說是無理由的行為。因音樂的存在皆有其「實在的意義」，藝術皆然。對於聆聽者，就像是一百個人觀看一張椅子，來自一百個不同的角度，一張無生命的椅子是如此展現其無限性的。



2.8.1.a 再現

在選擇聆聽音樂唱片時，動機常常來自當時「需要的感覺」，或是當時「適合聽什麼」，這是音樂的表面形塑，就像坐在椅子上而不是坐在桌子上一樣，是一種被歸類的合理性。即使如此，聽者無法不進行詮釋的行為，只是明顯地或是細微地展現其間的不同，這來自其「名義上的意義」，即外在的意義是如何顯現其「可詮釋性」。這點在欣賞爵士樂的即興部份可以較有效的體會；爵士樂著重在即興的詮釋，常使我們驚嘆演奏者是如何地能在極短時間內想到，並演奏出似乎是完美的樂音組合。這必須經由其明顯的「可詮釋性」表達出來，更白話地說即是每次聽到的都不一樣。而當這種獨特的表現性成爲了可重複播放的唱片之後，好像落入了圈套之中。這圈套容易讓人遺忘了去感受那音樂的表面是來自人的手將詮釋實現，以及感受那人的詮釋意念²⁸⁶。若感受到這類的存

²⁸⁶ 帕瑪（Richard E. Palmer）探討口語閱讀的行為說道：「口頭詮釋並非播放唱片的唱機，

在，可以說詮釋某人的意念是無止盡、無標準的。仍然地，我們依然在詮釋，賦予它無限地生命，無論它是以何種形式存在，或是其形式誤導般地掩蓋了其可能的發生，與可能的對象及其可能的內在發生的串連；因為音樂決不是表達了現象，而只是表達那每一個現象的內在本性與其「本身」——只表達意志自己。

一樂譜可視為一譜記，一樂曲聲響的演奏歷程也可視為一譜記；這兩種譜記在本質上都是在敘述同一件事物。一個古典音樂的演奏行為是以聽覺譜記「表現」視覺譜記，在表現的歷時上可視為藉由一個譜記「創造」出另一個譜記，卻是以不同的方式展現，再現。回到作曲行為當時，可能會是以視覺譜記表現聽覺譜記，而在想像中的聽覺譜記也可能表現著各種不同的感覺。一個已存在的「可被表現物」，是可以以各種可能被表現。在概念上我們可以讓同一件表現物以視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺……等感覺讓人感受到，但這種多樣的表現形式，在一般的觀念會將之認為是藝術表現，而不具有「產品」的實質功用。

對於這類「**再現的藝術**」，加達默爾認為：「對於現存的作品，不管它是樂譜還是戲劇文本都可以**超越**，因為每一次演出都創造了和確立了**新的現實**……在這種**再現**的藝術中我們仍然可以說，每一次演出都是以對所參與作品的某種解釋為**基礎**的²⁸⁷」。因此，對於重複播放的唱片，聆聽者都是一再地詮釋、解釋他當下所聽到的，那內涵的意義一直是不定的，所藉由的是固定的表象——音樂的聲音。而物品在環境中所遭受的不定性，似乎要比固定形式的音樂容易的多，但本身不如聽覺能直達思想的詮釋感覺，再者未被賦予感覺接受能力的物，亦無法反映出不定性的刺激，因此物總是那樣固定地存在著，在實質與思想上拒絕被入侵。雖然與音樂以相同的重複性出現，但所能深入的無法超脫實用之外。

只是行文符號的一種消極反應。它也是一種創造，一段表演，如同鋼琴家詮釋一段音樂一樣。任何鋼琴家都有可能告訴你，音符本身只是一種外殼；要詮釋音樂，必須抓住樂句的意義」。Consider the act of reading aloud. Oral interpretation is not a passive response to the signs on the paper like a phonograph playing a record; it is a creative matter, a performance, like that of a pianist interpreting a piece of music. Any pianist can tell you that a musical score itself is a mere shell; the "meaning" of the phrases must be grasped to interpret the music. See *Hermeneutics*, p. 16. 我們可以仔細地看唱機二字，它還是與唱片分離，也與唱片的內容分離；那唱片的內容便是唱片的意念，也是唱機發聲的意念，它們都來自真實的演奏者，它的**來源**是活生生的音調（living sound）。

²⁸⁷ 《詮釋學經典文選》（下），p. 240。（（德）加達默爾（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）著，〈作為理論和實踐雙重任務的詮釋學〉（1978），洪漢鼎譯，根據《加達默爾著作集》，1986，第2卷，pp. 301-18.）。

2.8.2 古典樂譜與新音樂的譜記法比較

傳統或古典樂譜乃盡其所能的做到精確及控制的地步；譜記本身乃在控制樂曲的特性與品質。它保留與傳達了原作曲家的原意，這原意是遵照著古典曲式並以傳統的記譜法（notation）作為紀錄，留給演奏者的是技術與詮釋的問題。這可詮釋的空間仍然廣闊，只是在音樂的表象上的可同類性（classifiable）時常掩蓋了這其中相對顯得細微的差異。十九世紀末的現代音樂²⁸⁸（modern music）出現之後，有些音樂家採用新的符號來代表有彈性的節奏值、正常半音音階以外的音高（微分音，microtonal²⁸⁹）、鄰音群及其他非傳統的音樂要素。有時候作曲家把象徵符號系統轉變為圖形記號（尤以電子音樂的記譜法為最），他們表現的特殊難題常與音高、節奏的一般類別無關。

不希望把音樂完全控制的作曲家，也可以使用更鬆散、更具暗示性的記譜方式；這些不同於傳統的記譜法仍然是在紀錄與傳達作曲家的原意，只是所想要傳達的已無法以傳統的記譜法來表示，即舊的表象無法表示新的意志。保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）企圖探討以代表性的圖畫，來表達具表現性樂譜的性質，對於已建立形式的，且已將所有要素都固定（fixed）的樂譜，再增加另一個尺度²⁹⁰。譜記既能加以控制亦有活動的餘地，傳統音樂活動的餘地在於演奏者「解釋性」的演奏；今天的音樂家為了能突破而達到新的音樂境界，必須發展他們自己的譜曲方式；某種新音樂作曲純粹是在排除傳統的記譜法，如同二度空間的平面與立面圖，已無法表達建築物錯綜複雜的形態。

2.8.3 開放的譜記

²⁸⁸ 現代音樂的主要特徵，那就是不依存於十七世紀以來幾乎在整個西洋音樂上給予動機，使其首尾一貫的大、小調體系。這一點，德布西（Claude Debussy, 1862- 1918）的《牧神的午後序曲》（Prélude à l'après-midi d'un faune, 1894）已預告了所謂現代的時代。

²⁸⁹ 現代鋼琴的兩鍵之間的最小音程是半音，這個音程也可按 100「音分」計量。因此，一個 8 度中有 12 個相等的半音，或 1,200 個音分。一些西方作曲家和音樂理論家已經假定以一個 8 度分成 12 個、每個 100 音分的半音為出發點，並使用由此衍生的微分音程，即 1/4 音（50 音分）、1/6 音（33.3 音分）、1/12 音（16.7 音分）和 1/16 音（12.5 音分）。

²⁹⁰ Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles*, New York: George Braziller, 1969, p. 13.

譜記在其自身的形式可導致的詮釋性上有著很好的解釋性：譜記本身就是供給自身的被詮釋性以及被詮釋的方式，即可以如何被詮釋；例如巴哈的古典樂譜、約翰·凱吉（John Cage, 1912-92）的機遇音樂樂譜，或是自動鋼琴²⁹¹（player piano）所使用的穿孔帶（roll of perforation）等，都是譜記。前二者都是樂譜，都是需被演奏者詮釋的。在樂譜的一方，詮釋性的差別可以說是在作曲者人爲的機遇性的開放與否；而在演奏者一方，可以是相同的演奏者，也可以是不同的演奏者，其所面對的樂譜都是固定的譜記。無論是多少演奏者，差異都在於詮釋者各自之間的表現力，以及經由面對不同樂譜而來的詮釋結果。自動鋼琴所使用的穿孔帶也是樂譜，它的詮釋者是自動鋼琴。任何的樂譜都可以製成穿孔帶，任何的自動鋼琴都可以詮釋穿孔帶。這些配對結果的詮釋性差異就是在物件（自動鋼琴與穿孔帶）本身，因為詮釋的過程就是依附著物質性而產生。在此，富人性的詮釋（或演奏）一詞已不適用於此處，機器不是在詮釋或是演奏，而僅是可重複的、機械性的再現發聲。這是顯而易見的，機器不是人，沒有可經由各自思維與技巧，而再現音樂的詮釋能力的自然差異，也無法產生人的自然不定性。



此處我們可見，譜記本身的形式供給自身的被詮釋性以及被詮釋的方式。譜記的觀念在此可投射至物件上；穿孔帶對於自動鋼琴是精確的控制，如同一問題對應一個解決辦法，在其之間沒有任何的偶然性。若是產品如同穿孔帶（其本身已是產品）一般，它必須只有無詮釋性的操作方法，也因此這種應對是朝向功能爲目標，不容許失誤，只能有一個標準答案。例如需要精準控制的儀器，儀器就是必然地存在，自形體至人爲的程序上，人只能跟隨著這個必然，才能完成目標。形體（physical body）上的必然，是所有有形物的最低限度的、基礎的必然，有形物皆以必然的有形處在環境中。環境所能感覺的，就是這個必然存在的「表象」，它僅僅控制物件自身。但是它的形式（form with intrinsic）——具有表象的內容，也具有內容的表象（它二者都是，處於二者中間，二者同時存在），是連通至環境的，環境必須首先接觸表象，才能運作它的內容——**表象是內容的開始**。任何物都不只是以形體存在於環境，一定還帶著形式，具有形式；環境藉由形式的通道，環境因素進入物件，物件反映環境因素——此時被

²⁹¹ 一種機械鋼琴，可將藉助孔（perforations）而記錄在紙卷上或藉助數位記憶而記錄在電腦磁碟片上的音樂機械地彈奏出來。自動鋼琴也引起作曲家的興趣，因為他們可以在創作時不必考慮彈琴者的手的限制。

運作的物件內容，不僅是自身的內容，而是混合了環境因素的內容，因而證實了環境的存在。

約翰·凱吉的《四分三十三秒》（4'33」, 1952）在演出的這幾分鐘內，表演者在台上完全保持沉默，在音樂的形式上敞開了大門，讓環境的偶然性進入成爲其內容的一部分，所展現的是一種「非樂音的寂靜及其時空結構²⁹²」。由於這「音樂」表現的，是藉由演奏之名使得其自身批判音樂的傳統概念：二十世紀以前，普遍的說法是音樂樂音（tone）的振動是有規律的。這種不變性給予樂音固定的音高，並與「噪音」（noise）有所區別。在此，傳統音樂的三大要素：節奏、旋律與和聲，以及最基本的樂音都不存在，在元素上被偶然性取代，在音樂的形式上亦被偶然性取代。這是《四分三十三秒》的譜記「開闢」的時空片段，提供了音樂形式上的自由，更藉由這形式——二次譜記，使作者、演奏者與聽者三方進入自由想像的世界，這也是一切都可能發生的現實世界。這寂靜的時空之中，一切真正世界（環境）的偶然本質並無改變，但都深深地感染著那身歷其境的人們。正如凱吉所說，他的作品無非是要人們「去認識我們現實的生活²⁹³」。



2.8.4 譜記的未完成形式

樂譜僅是譜記的一種，它屬於音樂的一部分，不是音樂的最終或是全部。樂譜對於作曲者意念的紀錄作用是最終，但並非是整個音樂藝術。樂譜在整個音樂藝術中有其存在的必要，它是具有可穿透性的，因此使音樂成爲可再現的；而音樂本必須如此，它的藝術行爲就是再現的表現，它不是以空想爲表象，也不如繪畫是固定存在的表象²⁹⁴，因爲音樂藝術的過程與暫時性的完成，是不斷

²⁹² 正是在這種沈默期待過程中所經歷的特定時空結構，以及表演者和聽眾在其中共時地分別偶發出來的「驚異」心情，通過眾目睽睽和焦急期待的複雜心態的立體式交感，通過在各個不同聽眾與台上演奏者之間緊張而奇妙的互動關係網的持續，使《四分三十三秒》這部作品的演奏，從原來似乎毫無內容的一片空虛，頓時自然地演變成台上台下各個不同心靈的無形神祕交感曲，不但時時包含著無限豐富的多元化的可能的創造內容，而且，也時時可能引爆出導向一切維度的創作方向和趨勢。也就是說，時時隱含著向新的創作轉化的最大限度的可能性，時時孕育著最多樣化的創作動力和能量，時時可能爆發出由不同心靈的激烈震撼所產生的奇特交響樂曲。《論後現代藝術的「不確定性」》，p. 27。

²⁹³ *Ibid.*, p. 28.

²⁹⁴ 此處指藝術行爲的過程表象；當然，就詮釋畫作來說，這固定存在的表象永遠不是它的終點。

地透過樂譜而再現作曲者的意念；再現不是完全地重複，就聲音的表象或是意念的表達來說，都是一次性的、唯一的、獨特的來自詮釋者的詮釋。詮釋者的不定性，是音樂再現的過程中不定性的來源；就像是愛爾蘭小說家喬伊斯（James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941）在《為芬尼根守靈²⁹⁵》（Finnegan's Wake, 1939）出版前所說的「行進中的作品」（work in progress）那樣。

如果音樂是生成變化的現象，就不可能同時說它是「完成了的」作品²⁹⁶。如機遇音樂（chance music）（或稱偶然音樂，aleatory music）的譜記本身記錄著開放偶然性進入的標記，而成為開放的形式，其中的不明確部分通常出現在兩個領域：一是演奏者自己去安排樂曲的結構——如重新安排樂曲各部分的順序，或者按照演奏者的願望，同時演奏幾個部分；二是樂譜上會有出現一些說明，如演奏者該在何處進行即興演奏，或者甚至要做一些類似戲劇性的姿勢。這樣使得偶然性被**特殊化與顯明化**，並非是**創造環境**的偶然性，只是允許作品個體的偶然可能性，這也歸咎於作者的意念。這作者預設進入音樂的偶然性，在環境中本已存在，只是藉由這作者預設的入口，而可以大方地成為音樂詮釋的主角。這不定性質的內在仍是不能掌握，但是在顯明與否的層次裡，是被作曲者掌握了。阿多諾在討論「人為和偶然性」說道：

從五十年前的自動寫作，到今天的滴色主義（Tachismus，主張憑畫筆無意識地自發揮動作畫的一種畫派）和偶然音樂（Zufallmusik）；我想我們可以合理地說，技術上完整的、人為的藝術作品，與絕對偶然性的作品已匯流在一起；那些看似非人為的作品，其實只是更加地造作²⁹⁷。

2.8.5 目的論的產品譜記：操作或詮釋

²⁹⁵ 喬伊斯在 1939 年出版的最後一部小說。書中描寫一個普通愛爾蘭家庭，涉及所有人的夢幻，夢中情節具有複雜的、變化不定的象徵意義，採用多種語言風格和多層次的結構寫成，旨在表現多樣性的意蘊。書中還用一種循環結構來象徵歷史的循環往復。

²⁹⁶ 《美學理論》上冊，p. 59。

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 60.

具有詮釋性譜記形式的產品，在許多需要使用者參與的產品都能見到；自最基本的使用，到需要使用者完成的產品，都是開放形式的產品譜記。所謂的詮釋，必須在操作的方式上與功能性的目的區分，例如操作電器開關與組合 DIY 傢俱，亦是屬於「廣義的詮釋」，但並無如詮釋藝術作品**過程**（無論是畫一幅畫或是詮釋一幅完成的畫的**過程**）的創造性思維與穿透性詮釋，它們僅是必須借助人的參與達成功能的目的；人們必須遵照說明書（操作手冊，manual）上的規定程序，去運作這個過程，其運作的元素亦是規定好的，其間的關係（以功能為目的）就如穿孔帶與自動鋼琴的關係一樣，沒有不定性存在；藝術作品永遠具有再現的能力，無論其譜記是樂譜、畫作或雕塑，而功能目標的操作性詮釋在過程終了便是一個結束。

操作性詮釋在物的表象游移，仍然經由具表象的內容完成它的功能。但這功能是**既定的完成**，如操作電燈開關：開關打開後，它的確反映了環境，即環境裡的操作者。功能目標的達成亦是混合了環境因素的內容，但操作者並無法穿透這開關的表象，使得開關可以實現操作者功能性目標之外的創造性思維，即「詮釋者的意圖」除了功能目標的欲念外，是無法在物件身上得到反映。面對不同譜記形式的物件，物件的環境之一——人，可以清楚其自身是屬於「操作者」(operator)，還是「詮釋者」(interpreter)；物件所面對的是操作者或是詮釋者，在過程中可以清楚。這過程是物的對象（人）感受自身思維，反映於物的時間。如喝一杯水、在鍵盤上鍵入一字而顯示於螢幕上、等公車、打蚊子等的過程，那過程本身就是目的的形式——「操作者被目的操作的過程」，無論那過程是如何，終究是爲了完成目的，亦無法改變目的，因爲無論過程如何，都無法穿透至目的。而非目的的形式，屬於偶然的形體。但一有形物是無法達到全然的偶然，它有最基礎的形體之必然；而一產品亦無法達到全然的無目的性（產品是以目的存在）。操作者經由物的形體而達到目的的操作過程，是可以具有不定性的，於這形體是如何地吸收與反映操作者（環境）的不定性，而終究能夠達成產品的目的。

在目的與操作者之間的形體，可由其自身的能動性，反映環境的能動性，即反映環境的偶然性。這能動的形體（表象）可以成就使用者在形體上的「穿透性」參與，而不僅是「接觸性」參與。音樂評論家漢森（Peter S. Hansen）在

評論機遇音樂家俄力·布朗²⁹⁸ (Earle Brown, 1926-2002) 的作品時說：「在這些懸掛著的藝術結構中，藝術家製造的各部分是永遠不變的，但由於其間連結得如此靈活，以致它們相互間之關係網始終都是變化不定的，那怕是一股最輕微的幽風也能整個地改變它的總貌。它是永遠相同，又永遠不相同²⁹⁹」。由於結構的靈活，環境裡的任何狀況都能改變物的表象。

Droog Design的「Do Create³⁰⁰」(1999-2000) 概念：「The products are meant to force users to put their personal mark on them.」(產品欲強迫使用者將他們個人的印記放在上面)，是以具明顯穿透性與極需詮釋的譜記為產品的形式，表明其為「半成品」(不完全產品)，使用者必須參與「製造」的過程。由於產品「原料」(半成品的原料姿態)的可塑性，使得使用者操作過程的個性化痕跡可以遺留在產品上。例如「Do Hit³⁰¹」(用鐵鎚敲出想要的椅子形狀)、「Do Scratch³⁰²」(在燈箱上可以刮出想要發光的地方)、「Do Add 'Short-leg'³⁰³」(在短椅腳墊上東西才能坐直)(圖 2.5)，這些過程使用者的確可以創造性思維參與，但這使用者製造的過程在某種程度上已被「完成產品」(to finish it)的目的性給侷限住，成為必須刻意為之的詮釋性，可能在完成後就是固定的形象。「Do Break³⁰⁴」(將瓶子摔出痕跡)(圖 2.6)則可以將不刻意為之的環境偶然性成為產品的表象 (The breaking of the vase will not damage the use of it, but gives a mark to remember the occasion)。

²⁹⁸ 美國前衛作曲家之一，以圖表記譜及開放式系統作曲法聞名。1952年發展了一種圖表式記譜系統，以非傳統的記譜音節橫過作品表面，使如同以時間為樂節。1953年更發展出一種開放式作曲技巧，由指揮者或演奏者來決定一組音樂單位的演奏順序。其第一首開放式作品為讓1-25位演奏者演奏的《25頁》(1953)，它是一闕25頁長的作品，可由演奏者安排各p.的演奏次序。布朗的晚期作品大多同時使用了圖表式記譜法及開放式作曲法。

²⁹⁹ 《論後現代藝術的「不確定性」》，p. 30。Peter S. Hansen, *An introduction to twentieth century music*, Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1977.

³⁰⁰ A brand can be strong, so strong that publicity firm KesselsKramer decided to create an entirely empty brand. They called it 'do' and **left it to be supported by products in a much later state**. Droog Design approached KesselsKramer in 1999 and proposed to have several designers come up with products for 'do'. They were to be presented at the Milan Furniture Fair in 2000. **The products are meant to force users to put their personal mark on them.** They were shown together with large photographs showing the context and the users after they had done their duty. From <<http://www.droogdesign.nl>> (2004)

³⁰¹ Hit your chair in the wished form. *Ibid.*.

³⁰² Scratch anything into the black paint and the white will make your light. *Ibid.*.

³⁰³ Add something to sit straight. *Ibid.*.

³⁰⁴ The breaking of the vase will not damage the use of it, but gives a mark to remember the occasion. *Ibid.*.



(圖 2.5) Jurgen Bey, *Do Add 'Short-leg'*, 2000.



(圖 2.6) Frank Tjepkema, *Do Break*, 2000.

在這種類似藝術創造的過程中，如高宣揚所說：「人陷入了高度自由的遊戲；人作為遊戲者，既不是主體，又不是遊戲的工具，而是「陷入被動的主動」。這不是不自由的被動，而是一種透過自由的被動、又終於獲得自由的主動；是在自由的被動中冒險，並靠自身的創造重獲自由的主動」。加達默爾亦深刻地指出：「遊戲在從事遊戲活動的遊戲者面前的優越性，也將被遊戲者自身以一種獨特的方式感受到；這裡涉及到了採取遊戲態度的人類主體性問題³⁰⁵」。「誠屬遊戲的活動決沒有一個使它終止的目的，而只是在不斷的重複中更新自身³⁰⁶」。



2.9 小結

分析每件事物的成因、動因，對於人來說，那些都是具有穿透性的譜記。因著形式的不同，所能反映的也不同，也因此物存在的現象被形式給禁錮著，被表象給隱瞞著。對於「存在」的思考不僅是創造或是揭露表象，而是將意義浮現：產品存在之後的意義是比它的本來意義影響為長久。必然與偶然是個古老的哲學問題，原因不在於孰優孰劣，而是我們需要、亦無法避免這一直都存在的二者，就如我們無法想像這世界少了科學或是藝術其中一樣會變成如何。

物的存在是存在於一個充滿偶然性的環境，物件依著它的環境而成為獨特，這是物的「整體性」觀念：物的整體是**包含**其環境的偶然性——物是具有「被

³⁰⁵ 《論後現代藝術的「不確定性」》，p. 24。

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 17。

「**穿透性**」的。如圖 2.7，環境將偶然性顯明於物件的表象，成為不定的表象，因而能夠賦予無獨立自我的量產品表象的獨特性。繼而，通過對於表象的感覺差異，使之易於達成來自使用者各自的詮釋；這一切都是「**穿透性譜記**」的產品在面對其環境與使用者的過程中，產生屬於他自己的結果。環境的偶然確實一直在發生，並顯明於物件的表象上「**成為事件**」，這即是物件遭遇的痕跡，顯現物與環境雙方的存在。本研究創作將以此概念，嘗試解決量產品所犧牲的獨特性與藝術性；這關鍵問題在於如何賦予物件「**感覺**」的能力，以及物件如何「**表達**」它的感覺。



(圖 2.7) 環境的偶然性形成物件的不定性；物對於環境的反應可視為來自物的感覺。(本研究整理)