

第四章 結論

4.1 回應與檢討

本研究創作之四件作品，所欲傳達的概念，簡單地說即是「表現環境的偶然性」。以此概念，可以體會使用者與產品的溝通，是自然地、持續地發生於細微之處；物件感受它的環境與使用者，就如同我們感受環境中之物件。在所得到的回應中，使用者對於「偶然性」的知覺較對於「環境」的存在有感受，即他們能夠察覺到「偶然性」帶來的趣味，但較難感受本研究創作所欲描述的更深層的概念：存在必然存在於環境中。即「使用者是物件的環境」——物件不再總是客體，人不再總是主體。此原因可能與**能否立即得到回饋**有關；例如可感溫變色的桌子「海灘」與椅子「燈」，相對於利用彈性桌布表現偶然性的桌子「抽屜」，使用者能較快地、得到較多的驚喜——變色；在得到驚喜的回饋之後，假設的疑問空間（即「這作品到底要表現什麼」）頓時被填滿，便不再去思考其他可能的意義（在最初「功能性」的理解即已佔據大部分的空間）；例如許多人僅對於「為何會變色」的問題感興趣。這並不屬於使用者該（完全）承擔的責任，這只不過是又一次地證明了對於藝術物與非藝術物的理解模式不同，以及此模式的不同又更加深了對象物地位的確立。具有三隻椅腳與鏤空椅背的椅子「花」雖不需要使用者的觸摸，卻很容易讓使用者感覺到牠「自身」的存在，只要使用者在移動，便能感受到自己是「視角的來源」，因只有在某幾個角度看來，椅子只有兩隻腳；不過多數人的第一個疑問還是「為什麼椅子是三隻腳」、「這樣不會不穩嗎」或是「這真的可以坐嗎」之類的問題；而欲透過椅背的鏤空訴說物件的「整體性概念」（物的整體包含環境），如非經說明則較難被感受到；這有兩個較明確的原因：一是人們在平時已常見這種物件，只是其並非是訴說物的整體性概念；二是屬於本研究創作的根本問題，即探究此哲學性的問題對於使用者的必要性，甚至是產品設計者的理由正當性是否充足。

觀賞者對於本創作的表現形式，有三個重要的反應：一是「為何選擇家具」；此問題已於設計說明中解釋。第二是有人感到這些創作過於「安靜」；的確，這對於作者與觀者皆是重要的啓示。本創作僅只表現某些感覺，忽略了聽覺、嗅覺、味覺等；而任何一種人所具有的感官能力，都應可以作為創作的根據，也

應更能夠傳達本研究創作的概念；如何恰當地使用這些感覺，使之不相互抵觸，或是太過複雜，可成爲未來可能性發展的研究課題。

本創作屬產品設計，但其設計與解讀的方向並非僅是一般消費性產品。此創作欲以藝術形式來理解，但基於產品設計的「身分」而無可避免告知「設計概念」；解說設計概念的步驟，恰巧成了藝術表現上的衝突，它限制了觀者的想像空間，與設計者賦予物件的被感受力。達成功能性的訴求是爲產品的基本要求，在此之外，則指向愈來愈不明確、愈來愈需要情感的感受與情感式的解讀；自可視的美感，到寓意的表達，皆非功能的範疇，也難以要求一個標準答案。這些不屬於功能性的存在，可謂「附加」於功能物之上者；創作者在進行此附加行爲，與自我解釋此附加之物時，時常落入自我圓滿的循環中。這些附加物，在本研究創作中係爲主要之物（在所有的產品設計皆是如此，產品設計並非單純創造功能，單純的功能物並不存在）；如此區分，便說明了產品設計在本創作中的藝術角色。藝術性在此附加於產品上，並得到解答：不需再以二分法來判斷一物是爲產品或是藝術品，因在產品上，藝術性與功能性皆不單獨存在。量產品在此概念之下，顯現了獨特性，因此我們必須討論這種獨特性與藝術的獨特性之關聯。

4.1.1 從「顯現」(appear) 到「再現」(re-create)：論功能物之藝術性

此四件設計創作顯現環境中的偶然性於產品不定的表象上，直接地反饋 (feedback) 使用者的活動行爲，確立使用者與物件二者的存在性。這些物件並不生硬地回應打擊的聲響，或是所謂的達成互動。事實上，它們的反應並不太像一面光滑平整的鏡子，而像一面稍微模糊的「透鏡」，它會反射，但並不十分清楚；它又能穿透，也不十分清楚。它們無時無刻都面對著所有的環境，不僅是使用者。它們開放著，使得詮釋者的行爲與意念能夠穿透，也參雜著其他莫名的事件。這些並非實質的穿透，而是經由物件這個透鏡，而能見到詮釋者自我的投影；它是行爲的暫留，可以離開物件，在某個距離觀看自己過去的痕跡，而不只是當下的互動玩具；甚至，見到一段時間以前的自己。此時，所顯現的已不只是表象，而是隨時都可以置身於其中，或是使其插入到行爲的過程之中；那並非刻意爲之的互動，而是在無意中見到自己的偶然，並不斷地詮釋自己的偶然。

物必須、也僅能藉由它的本身或是場所（或詮釋者），在它的表象上詮釋出（無論是意念或實用）功能性與藝術性，這是達成藝術的詮釋方法的基本要求——藝術是功能之一，功能也是藝術之一。它不是一個標準，只是描述「同時」與形而上的詮釋能力存在的**表象**。經由物的表象之感覺能力，環境的偶然性進入物件，似一種穿透，而**再現**（re-create）一物——表現於表象。正如以同一軀殼再現靈魂，來自不定的環境穿透，而有不定的靈魂，因而顯現不定的表象；表象的不定來自物的可穿透性，它同時被穿透，並將穿透顯現。這與加達默爾以存有學根基中的隨機性事物，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，而由審美意識表現出來。隨機性是指「意義從它於**藝術形式**中展現出的**境遇**（Gelegenheit）出發，在內容上不斷規定著自身，以致它比沒有這種境遇包含著更多的東西」。在再現的藝術中，首先在舞台劇和音樂中表現得最為明顯。音樂就其規定，就是期待著境遇的存在，並通過其所遭遇的境遇，才規定了自身。

一無生命物可以使詮釋者詮釋，如同它「感覺」到詮釋者的存在，並反應。對於詮釋者來說，其意志可以穿透物的表象，「成為物的意志」，即「我認為的它就是它存在的樣子」；因此能夠在任何時刻、不斷地、不重複地藉由物件再現詮釋者自我的精神。「再現」是藉由物實現意志，每件被動的物都是如此，每件物也都可以成為被動，只是再現形式的不同：「意念」或「實質」；這是物被動的模式。趨向「意念」的再現，來自傾向「藝術性」（artistic）的形式；而趨向「實質」的再現，來自傾向「功能性」（functional）的形式。這使得產品與藝術品分野的問題又浮現出來；以往這個分野是容易地進行，但卻不確知其必要性；再者這種分野經常淪為評斷一物的功能性，卻少用來評斷一物的藝術性，因為這種分野就是在區分「有用」與「無用」。這類無用之物卻又是產品設計者用以附加之物，即一件功能物絲毫不能阻礙功能的達成，也不能僅僅是達成功能而已。此四件設計創作藉由環境的偶然性，表現出一種趨近藝術品的性質：表象的唯一性；僅僅在於表象。而這一點，是絕對無任何功能性的貢獻；必須探究的，是關於產品與藝術品的分野，為何必須如此禁錮著；它的莫須有存在，已不在於將藝術與功用的二分化，或是使藝術背負著無用的惡名，而是阻斷了藝術如何行爲「有用的過程」。它不是被預設的一種可能原點，而僅是另一種沒有標準答案，或是難以尋求意義的體驗。

4.1.2 藝術性與實用性的詮釋路徑

人所有的行為都是詮釋的結果；某些行為的功能性目標與習慣性，侷限了詮釋的不定性。例如對於電器或是馬桶的操作過程，其詮釋的過程十分快速，其結果也沒有太大的變化；我們不太會用腳去壓按牆上適合用手操作的電燈開關，也不會用奇怪的姿勢來使用馬桶。使用者的行為已形成了對應普遍裝置的「正常」操作行為，除非刻意，否則不太能發揮詮釋的不定性。而某些對象物則完全以需要被詮釋的表象，存在於被詮釋的「使用」，例如對於文學、美術、音樂……等藝術作品的創造、欣賞與解釋；其對於引發的感受是沒有、也不需要標準答案的，這詮釋的「空間」來自各自獨特的個人意志。藝術性與實用性位於詮釋行為的兩端，關鍵在於通過怎樣的「使用」方式而達到怎樣的目的。

實用性一端需要指向一個確切功能達成的目的，這一確切目的雖縮減了詮釋結果的不定性，但詮釋的過程皆容許於完成功能性目的的範圍之內。因此這**過程**也可以是無限的可能，只是被最終目的的單一性所掩蓋與制約（restrict）了。如回家的路徑有千百條，但我們總是選擇那條最快的，而選擇其他道路所能見到各異的景色，在最終實用的目的上，一點兒也不實用。因最終目的的制約，使用者便是這樣失去自由的，在某種程度上，這是必要的犧牲。而另一端——藝術性，無論是創造，或是理解，或是詮釋，基本上是在尋求目的的**延伸**，即使是目的，也是以自由思想的形式存在，對於藝術作品，這是詮釋者所能擁有的「二度創造物³⁰⁸」（re-creation）：自藝術作品的意義，及其明顯的特徵形象（表象）而來，由現實的世界進入到離開現實的「他性」（otherness），這是包羅作品因素如事物、動作、陳述、旋律等的幻象所造成的結果³⁰⁹。

不定的目的，無法僅藉由一**相同的路徑**達成；而相同的路徑在根本上也不存在於藝術的來由與反饋。藝術面對廣大的群眾，面對各自都是獨立思維的個體。透過藝術的表象，經由各自的道路前行，延伸道路並與其他道路交叉碰撞，而產生或指引到未知的方向，沒有任何方向可謂正確，或是可以到達天堂，也無須害怕迷途，那是無盡頭的路，永遠週而復始地會一再地遭遇刺激。「一件稱

³⁰⁸ 對於已經實在的東西如一瓶鮮花，或一個活生生的人，是不能被再度創造的。如果被再造，勢必被破壞。《情感與形式》，ch4，p. 56。所有的事物，都沒有完全不改變的存在方式，因為必然地接觸著環境；因此，所有的事物都有被再造的可能，這是實體形式的不定性。

³⁰⁹ *Ibid.*, ch4, pp. 55- 6.

為純藝術品的東西，不會因為不能使用就輕易失去價值，就像一雙不能穿的鞋，由於沒用了而丟掉那樣³¹⁰」。所有物件皆如藝術面對廣大的群眾，但除了身為藝術、以藝術為名之物，便不存有藝術的價值，這也是獨立自主的人對於藝術存在的價值，因大量生產的相同形式而消弭。因此所必須思考的，是如何將「藝術性的入口」，在量產品上形成於相同的形式。

4.1.2.a 詮釋的模式（路徑）

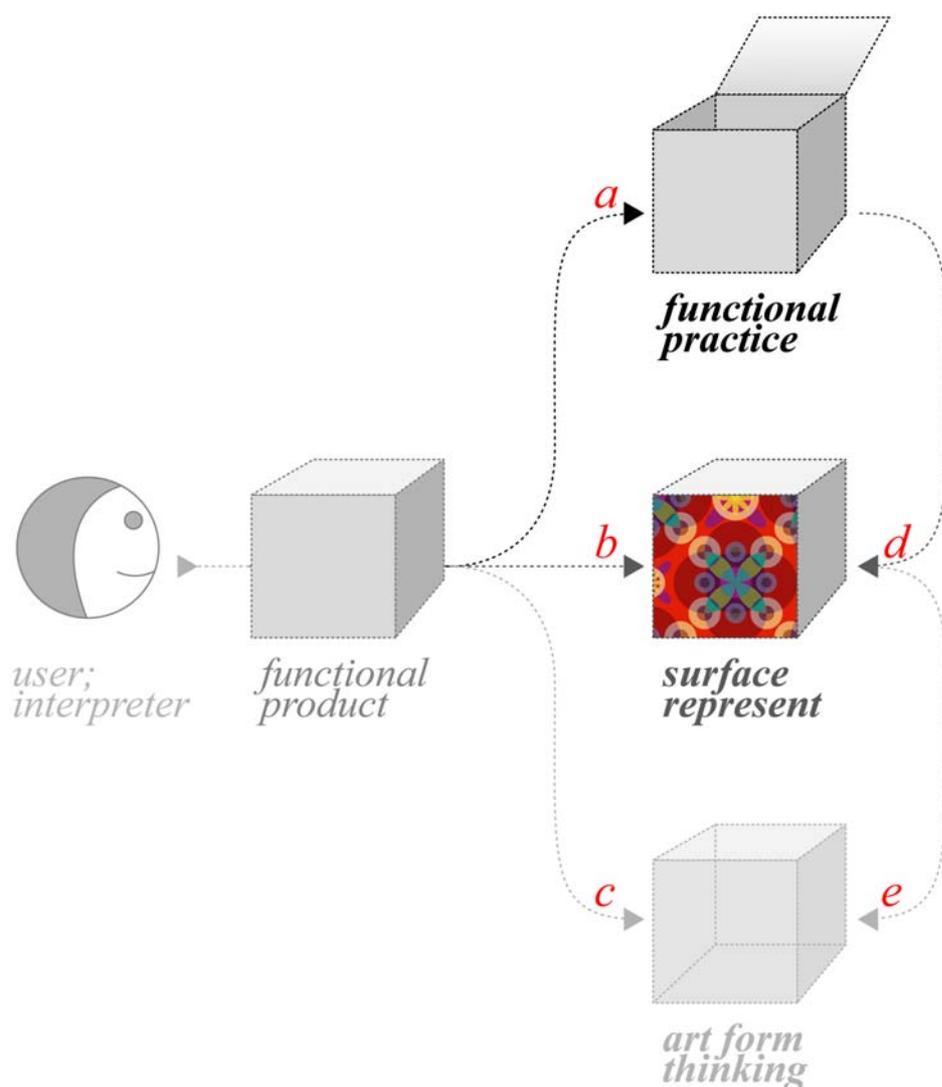
根據本研究創作，整理出簡單的「詮釋物件的模式」（圖 4.1）。一般說來，我們對於同一物件（產品、功能物）的詮釋³¹¹常有二者：「實用性詮釋」（*a*）與「意念性詮釋」（*c*）。如在實際使用產品之前，必須先知道要如何使用它，還會以美感評判它的造形因素，這些仍屬於實用性詮釋，因其來自看得見的現實。而意念的詮釋，則是意義層面的再現；如他人贈送的物件，或是裝置藝術作品中所使用的現成物。意義層面的再現，是需要附加的程序才能達成意義化；除卻這種意義化，一般產品所顯現的現實存在：它所現身的、所能以意念詮釋的，是制式的、僵化的，在意念的詮釋上，難以進行意義層面的再現，因其意義已被功能性佔據。本創作於「實用性詮釋」與「意念性詮釋」之間，發展出「表象性詮釋」（*b*）；其不完全屬於純粹的意念性或實用性：其來自實際的詮釋，但並非為確切的功能性目的（即由 $a \rightarrow d$ ，不是由 $b \rightarrow a$ ）。

不定性表象（*b*）的呈現，即可成為「藝術性的入口」；例如使用者可以詮釋變色桌「海灘」的花樣，或是「抽屜」所形成的起伏桌面，但並不表示如此就是藝術，而是可以藉此表象，擁有意義化的能力（由 $b \rightarrow c$ ）。這些創作並不改變任何的使用方式，即由物件自身感受使用者一般操作行為的偶然性，而形成不定性的表象（ $a \rightarrow d$ ）。或者，不需經過一般的操作行為，亦可以遊戲般地、或不經意地詮釋表象（*b*）；亦可先經意念的思考（*c*），再將所欲表現的表達出來（由 $c \rightarrow b$ ），例如使用者可以利用冰水或熱水在「海灘」的桌面上寫字或畫圖，或是刻意地排列「抽屜」的桌上物，造成刻意的形態；「操作表象」是實際的行為，但有別於實用性的功能目的，而是意念性的功能目的。路徑「*e*」，即是經由實用行為的過程（*a*），記錄偶然性的痕跡（*d*），達成可觀看的不定性表象

³¹⁰ *Ibid.*, ch3, p. 51.

³¹¹ 見本研究p. 84: 2.7。

(*b*)，進而引發如詮釋藝術作品的意念詮釋 (*e*)。對於一般的物件，*a*、*b*、*c* 三種詮釋都會發生；偶然的「表象性詮釋」(*b*) 多見於物件上的痕跡。痕跡可能經由正常的操作行為而來，如鞋底的磨損；也可能如衣服沾染上墨水的這類意外事件，不是經由正常的操作行為而來；更有某些表象上變化的原因難以歸類於任何一方，它不屬於意外，亦不屬於正常的操作行為，例如泛黃的相片、書籍等。這類物件的變化，是說明物件存在於環境的真實例證，這是「過去的時空」所遺留下來的痕跡。



(圖 4.1) 詮釋功能物件的模式。(本研究整理)

4.2 衍生問題：產品的藝術性可能

習慣認知「這東西聽起來是音樂」，或是「這東西看起來是繪畫」，是因為其**表象**便是如此的展現，因此將之理解出藝術這個更深層的意義，或是極富深度內涵的空間時是那樣的理所當然。而這也是十分無形的、難以確定的情感式描述產物。如亞里斯多德（Aristoteles, 384-322BC）說：「節奏與旋律雖然只是聲音，它們與靈魂的狀態有著怎樣的一種類似呢³¹²？」如此，人造物的表象，該如何表現，而不阻擋了其形式所散發的藝術性刺激（即成為藝術性入口），便必須去探尋不同範疇物的藝術性路徑，如音樂、繪畫等。這並非直接借用藝術物的表象，而是探尋藝術的感受從何而來。

若是必須實際操作對象物，在最初可能就少了被「更深刻的」意念詮釋的理由。在工廠裡，我們不會用欣賞來詮釋機器，但我們還是能夠去欣賞機器的造形以及生產的過程而得到感動，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，也不是其存在的目的。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，也使藝術作品一方背負著無用的惡名。這責任在於詮釋者，也在於被詮釋物本身能否**表現出連結**詮釋者的意志，產生充滿感動的**路徑**。

藝術是人類的名詞，也只有在它被認知時才存在。因此藝術性是否真的那麼必須，或是屬於物性的一部分，以實用性說來是否定的。但我們可以說，物必定以「形」表功能（**function by form**）時，就脫離了純粹的實用；例如杯子必定要有杯子的形，電視機必定有一個外殼。那些都是有功能的表象，從人的感覺之初，見到物體的開始，就已經不只是實用的功能性，而有了非實用的感受性。在討論物與環境的關係時，始終離不開的便是「物的驅力來自於環境，成為物的意志」。我們可以狹隘地說，人造物的物性是被設計師所賦予的（在物的早期環境）。從表象的美感開始，到深刻的哲學性表現，皆是極其難以達成的，這「形」也是物件引發使用者美感審視的開端；就如音樂、繪畫般其表象性是那麼地明顯與直接；想像一個工業時代的手工具與裝飾藝術（**art deco**）時期的

³¹² Cur numeri musici et modi, qui voces sunt, moribus similes sese exhibent? (How is it that rhythms and melodies, although only sound, resemble states of the soul? 《*Problemata*》, c. 19.) See *The World as Will and Representation*, p. 260.

手工具的差別。我們常說：設計師賦予產品靈魂。這靈魂不是本原的工具功能性，而是賦予工具「功能性」的外在包覆（非僅指外表），這是超出原始的功能性目的，也是工具與藝術品的差異開端。它可能是任何饒富趣味的操作方式，也可能是裝飾性的表象，或是服膺於設計潮流的形式。

一般的功能物因它的目的明瞭，在內容上的不定性是趨於狹隘的。對於藝術作品「空洞感」的程度形容有它的範疇性，即不適合用來形容一般的量產品；這是一種挺無奈的分野，早從製造時期就已區分。它可能是機器生產的量產品，也可能是手工生產的量產品，問題不在物件是否沾染上手工的成分³¹³，而是「量」與「目的」的概念：**普遍地發散相同功能目的給群眾**。它的功能目的在實用上已滿足了它的完全意義，因此當它「壞了」的時候，就是意義完全瓦解之時。量產品的表象不參與功能目的，常「僅是」包覆的功能；但表象卻是別於功能目的的另一範疇，它可能可以達成如藝術品表象（如繪畫）的表象功能：藝術性的入口；但一切都歸於「量」與「目的」的概念，因此首要能夠做的是創造各自相異的表象，如自己在物件上塗上自己想要顏色的油漆。但這是個附屬於操作行為的偶然事件，並不改變使用的習慣與程序，其必須、也因此能完成它的功能目的。

4.2.1 作者意圖³¹⁴的問題

不可避免的，無論作者的意圖是如何的空洞，本文與詮釋者都可以各自產生意圖，如此一來，設計師存在的目的又是爲了什麼？設計師在設計的當時，最起碼應有的思維到底應該多深入？這問題並非是一規範性的預言，或是欲抵除設計者個人的獨特性；相反的，它能引發更深刻的獨特性。試想失去投入深刻思維或**預設**藝術性的產品，出現在如空氣般親密的，人與人之間的空隙，成爲人的環境，是如何與具有活動與思維能力的人相互抗拒，如何的陌生？此假設在我們習慣的生活中有如欲加之罪，或是無稽之談。事實是，在操作的實用上毫不陌生，但只有用的接觸，而無情感的開啓與傳遞。

而人與物之間要如何溝通，包含了藝術與藝術般可能引發人內心深刻的感

³¹³ 見本研究p. 2: 註 1。

³¹⁴ 見本研究p. 99: 2.7.5。

受與感動的因素，而不是說明書式的指示。目前尚無法確知有什麼標準或是程序可以到達，目前為止也尚無新的名詞來表狀藝術的相關；可確知的是人類史上藝術的發生是自然的，也無規定性的。觀看藝術的歷史，便能體會這無可避免的發生，似乎是最能深刻引發人的內在深奧的情感。如今藝術性與無用性總是相伴隨著，並無可免地與產品的實用性相比較。產品的確是要實用，藝術的實用僅發生在藝術存在之時；這兩造間的隔閡並非說明何者是較高尙與低劣的，因回到普遍物的存在時，其間皆缺少了相對所擁有的。

4.2.1.a 論生命形象化的產品

某些產品被「生命形象式」地生產出來陪伴著人們，它的詮釋空間便縮小了，每個使用者都將之視為生命形象化的物體，例如曼迪尼(Alessandro Mendini, 1931-)設計的 Anna G.(corkscrew for Alessi, 1994)香檳開瓶器、喬凡尼(Stefano Giovannoni, 1954-)設計的 Magic Bunny (for Alessi, 1998)牙籤罐、或是 Propaganda 的 help (2000)水槽塞等，由於其生命意象，其不再有其他關於非模擬生命的詮釋。設想有一種「物的本質」存在著，而這種被生命形象化的產品是以人的意志掩蓋了(或美化了)物的本質(所有的人造物皆是如此被產出的，但意志的對象是功能性，而非刻意的營造以某種可被認知的經驗形象出現)，也因此這層掩蓋能被人所認知為生命的模擬；而人們對於這類物件便發生了錯亂的意念投射——生命形象的無生命物(此處承認其生命形象是承認其形式上的目的)；而接續的操作過程也能與環境產生關聯，以符合其生命形象。

意志使我們直覺地感到這是個有趣的、有生命的、可愛的或是幽默的東西。布希亞說：「我們所生活的「新技術」(néo-technique)環境之中，充滿了修辭和寓意的(allégorique)氛圍³¹⁵」，這便是我們的意志與環境之物所共同產生的氛圍。誰都無法說出物的原貌應該如何，才符合著物的本質，因此物可以以擬生命化的模樣顯現，而不被質疑。我們能否抵抗對於擬生命化模樣的物，投以生命的意念？對於「Anna G.」或是「普通」的開瓶器，這差別已然產生。我們可以說，「它」或「她」引出了生命意向背後的東西——人的意志裡的情感；但前提依舊存在：它是別於人與意志的物，無生命、無感覺的實質。我們可以

³¹⁵ 《物體系》，p. 128。

說，錯亂（或背離）產生於我們對於物有了情感，而它（物）始終不是有生命的³¹⁶。當我們準備丟棄一個剛喝完的啤酒罐，或是用過的乾電池，是會比丟棄一個布娃娃乾脆的多。但仍能說，當它們成爲拋棄物之時，一切都回到原始的生命有無的分野。而人的意志在這一部分也不會消失與虛空，因周遭的物一直容許著這種的意念投射，當然也無法抗拒。

4.2.1.b 人造物的本性：功能與情感的矛盾

如果，在物的世界只有人有非物質的自我意識，那麼人們所得到的感覺、感動又是什麼？人爲何會對於其他範疇的生物與無生命物產生感情，又有何需要呢？人的情感發生時並無暇如此考慮，它就這樣發生。這無關範疇的不同而無從比較，而是關於何者較容易使得人的意志延伸、投射，包括我們看的連續劇、文學、歌曲……等，都有可能。但毫無疑問的，它們是無生命的實質。對於音樂，人經常將之比喻成顏色、猛獸、女子或景色，那些任何看得見的東西，以及可與意志相對應的形容；這意志的詮釋，不能迴避，否則音樂就落入僅剩聽覺的感官刺激，而不與意志相連結。同樣的，這引發出何謂音樂本質的問題。任何事物似乎都被假設可以有個本質存在，這種假設的成立以及辯證本質的疑難，存在於人們是以**意志**去找尋掩藏在意志覆蓋之下的「本質式」思維。

我們認知人與其他無生命物的不同，在於生命與意志。在產品設計上，也因此總是試圖將情感加諸在產品上，這似乎是一條必經的路。即使面對一個「情感豐富的產品」，並引發了使用者的情緒，其內在卻根深蒂固地認知人是獨立於其他物。人對無生命物的情感並不如同人對生命物的情感，如聽到電視或是收音機的笑話而有快樂，此時使用者是處於內在與外在極度的不和諧；產品的表象散發的訊息，是加諸於產品身上的「情感」，是一種預期的設定，預期將要引發的情感，並不如同人的情感傳遞是一種「真實的」過程。

人與其他物的根本性本來就不同，存在的原理、功能與目的也不同；基於

³¹⁶ 布希亞認爲機器人是「形象投射的極限」與日常生活的非理性傾向的夢想物；並且說明了錯亂的意念可能的發生：如果機器人如此地明白彰顯其機械義肢的特點（金屬的外身、不連續的、一跳一跳的、沒有人味的動作），那是爲了在完全的安全感化來迷惑我們。如果他模仿人可以作到人的柔軟動作，那麼它會引起人的**焦慮**。 *Ibid.*, p. 135.

這種根本不同的範疇，人造物在出現的先前已被人所預知、控制，物在其範疇裡的純粹性早已蕩然無存。再者我們更試圖創造出與人更為親密、更不陌生的產品，因為物是給人用的，物的功能必須附加情感、情緒的開啓。我們將人與環境可能發生的情感，限制在人的情感的前提下，而人造物本身的功能性已不被關注。功能性是存在的必要先決，雖是人的目的，但已成為必須存在，不是特別的存在，不提供如同情感的開啓這種別於原本功能的執行。這似乎是對於其純粹的功能產生了矛盾，人似乎只重視附加於功能之外的其他，這似乎已成為產品設計的行爲。

4.2.2 論藝術的生命形式

羅丹 (Auguste Rodin, 1840-1917) 說：「沒有生命，即沒有藝術。一個雕刻家不論是表現快樂或悲哀、或某種情緒，他只有在他的作品有生命的時候，才能感動我們」。生命形式 (living form) 的概念，是蘇珊·朗格 (Susanne K Langer, 1895-1985) 藝術美學理論中一個極重要的概念。她將生命形式的基本特徵總結為有機統一性 (organic unity)、**運動性** (movement)、**節奏性** (rhythm) 與**生長性** (growth)³¹⁷。在此以此概念探討非生命物的生命形式，並為物的能動性證實其理由來自與環境的不可分。

4.2.2.a 有機統一性

有機統一性是指「生命體的每一部分都極為緊密地聯繫著，每種因素都依賴著其他因素，並不能脫離**整體**³¹⁸」。有機的統一是文學中的一種結構原則，其原則是，一則故事或戲劇的情節一定要表現為「一個統一的整體，劇情中的幾個事件應緊湊相連，使其易位或去掉其中任何一個，都將打亂整體或上下脫節³¹⁹。」這是一種結構，無關藝術品本身是否是真正的有機物；而藝術總是有機的，它表現了生命、成長和功能統一性的表象³²⁰。「如音樂像語言一樣，是一種結合形式，其各部分不僅組合在一起，產生一個更大的實體，同時又在某

³¹⁷ 《情感與形式》，譯者前言，pp. 24-9。

³¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

³¹⁹ 首先由柏拉圖提出討論，後由亞里斯多德予以說明和下定義。

³²⁰ 《情感與形式》，§20，p. 432。

種程度上維持著各自獨立的存在³²¹」；它們不僅以**個體內**的元素組合，也必須與**個體外**的環境與人的意識與情感連結，連接至廣闊無邊的社會文化性，而激起關於美感的情緒。以環境與主體之不可分離論，物的整體包括物的環境；而物的有機統一性便涵括了環境的偶然性。

環境中不定的動態成為物內在有機組織的結構因素，此時結構是依附著必然而有著活性；就是這種互相依存的關係，藝術才能「活生生」地展現；時而這種因素以整體呈現在人的面前，我們便看見環境不定的痕跡。藝術家們經常使用有機性一詞，來強調藝術作品的完整與統一。朗格認為有機性並非完全指藝術創造的技巧性原則，而是藝術作為**情感符號**的第一必要條件。在此，一個可以成為情感載體的物，必須以其包含環境的整體形式來承載。

4.2.2.b 運動性

運動性來自生命體「不斷地消耗與吸收，而生命組織處於不斷地死亡和再生」；整個生命體呈現永不停息的運動。在此，物吸收環境的偶然性，不斷引發平衡運動。一平衡的達成則是下一個不平衡的開端，每個現象的消散只為了現象的重生。環境的動態生生不息，在外在實質也在內涵思想侵入，環境不斷賦予物生命，物因環境而運作，呈現多義性，不斷尋求自身的意義可能。「運動一旦停止，生命亦隨之消失」，物在此儼然以生命不斷再現，生命的消逝在存在中成為不可能；這形式隨時可以隨需要，呈現持久或是變化性。

在形式上，如音樂、舞蹈、戲劇等「時間藝術」呈現著運動的結構。奧地利著名音樂評論家漢斯里克（Eduard Hanslick, 1825-1904）更把音樂的本質，說成是「樂音的運動形式」。繪畫、雕塑、建築等屬於一次性的形式現象呈現，外在形式無法真正運動；羅丹則說：「藝術中生命的憧憬是全靠模塑與動作兩個條件的；要知道動作是這一個姿態到另一個姿態的過渡³²²」。因此朗格從視覺心理的效果來論述其運動性；例如反向運用快速運動所造成的線條。也由於藝術所表象的靜態與自然脫離，自然形成虛幻的空間，藝術品在此出現生機，映

³²¹ *Ibid.*, §3, p. 41.

³²² (法)葛賽爾 (Paul Gsell, 1870-) 記述，《羅丹藝術論》(*Auguste Rodin's Entretiens Sur L'art*)，傅雷(1908- 1966)譯 (1931)，臺北市：新地，1993，§4，p. 58。

照詮釋者的思想，這便是由表象的形式（入口），進入到思維的活躍。

4.2.2.c 節奏性

節奏性與生長性屬於運動的形式。兩者皆在描述運動，亦在相互描述；此二者在實質上不可分。節奏性被認為是靜態藝術表現運動的基礎；節奏是音樂中的時間要素，日常語言裡講的節奏指的是規律的節拍。生命形式不只能動，而某些動是有著規律性的，例如呼吸、心跳或是說話，由於它有生理上的根源，所以很容易為耳朵和心智識出，像是運動的方法：生命中的許多細節，都遵照著這個方法。節奏將時間的過程切割得富有意義性，將時間的過程成為事件。

由於節奏的「重複」顯而易見，致使一些人將此重複理解為節奏的本質³²³。在動態藝術方面，音樂、舞蹈的節拍是明顯的節奏形式，這對於靜態藝術來說，往往被誤解成可為意義與象徵的表現；朗格認為周期性並非是節奏的實質，只是特例。實際上，所謂節奏是一種「連續事件的『機能性』」，一種經歷了開頭和結尾的變化過程³²⁴。「節奏的本質是緊跟隨著前一事件完成的新事件的準備，……節奏是在舊緊張解除之際新緊張的建立，……其產生新轉折點的起因必須內含於它之前的結局之中³²⁵」。這與以平衡運動解釋其所造成的能動性，延伸為持續性的能動相同。

此處表明節奏性並非僅在於節奏感有無的區別，而是生命有機體得以持久的節奏連續（rhythmic continuity）³²⁶原則。因此，在節奏性之下的每個事物，都有其最基本的存在的理由，這再次解釋了有機體元素的依存關係：「一個事件永遠是為了引發下一個事件而存在，即使它自己與週遭永遠不是這麼認知的」。

³²³ 《情感與形式》，§8，p. 146。

³²⁴ *Ibid.*，譯者前言，p. 27。

³²⁵ *Ibid.*，§8，p. 146. The essence of rhythm is the preparation of a new event by the ending of a previous one. A person who moves rhythmically need **not** repeat a single motion exactly. His movements, however, must be **complete gestures**（完整的姿態），so that one can sense a beginning, intent, and consummation, and see in the last stage of one the condition and indeed the rise of another. Rhythm is the setting-up of new tensions by the resolution of former ones. They need not be of equal duration at all; but the situation that begets the new crisis must be inherent in the denouement of its forerunner. See *Feeling and Form*, pp.126- 7.

³²⁶ 《情感與形式》，§8，p. 147. The principle of *rhythmic continuity* is the basis of that organic unity which gives **permanence**（恆久性）to living bodies- a permanence that... is really a pattern of changes. See *Ibid.*，p. 127.

4.2.2.d 生長性

生長性是指每個生命體都有自己生長、發展和消亡的規律，藝術作品同樣可以包含這一種形式。在音樂中的呈現、展開、重複、加強，或是戲劇中的發展、激化至終結，都形象地體現這種規律（無法與節奏性分開）。在靜態藝術中，生長性特徵表現為一種心理效果。生長不僅指實質形體的改變，在其本質上是生命的新陳代謝。生命體由其本身展現，而物則由與環境的聯繫而來，此二者皆須由環境獲取生長的養分。「靜態藝術中的運動不是一種位移，而是憑藉各種方式，都可令人察覺或想像的變化」。如此，生命形式的特徵都可在藝術形式中找到，藝術形式存在著與生命形式相同的結構可能性。若欲在物品中尋求藝術性，基本上必須先尋求其生命形式。這生命形式基於物存在於環境，在根本上已經確立，這是展現藝術性的基本要件。但藝術性必須經由物的藝術性入口，這入口就是能引發詮釋者將之詮釋為生命形式，感受其生命形式的表象。「當外部事物所體現的力之式樣與某種人類情感中包含的力之式樣同構時，我們便感覺它具有了人類情感」。朗格也說：「藝術形式與我們的感覺、理智和情感生活所具有的動態形式是同樣的形式。……因此，藝術品也就是情感的形式，或是能夠將內在情感系統地呈現出來，以供我們認識的形式」。通過生命形式，終將語言所不能表述的、唯藝術可以充當情感符號的原因揭露無遺。阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-69）說：「它們（藝術作品）之所以有生命力，是因為它們像自然客體一樣地說話³²⁷」。羅丹回答葛塞爾對於《默想》（Meditation（without arms），1896）這個沒有手臂與腿，並苦悶地彎折著身體的少婦塑像之感受時則說到：

這是有意的。她是代表「默想」，故既無手來動作，亦無腳來行走。你難道沒有注意到當反省深思到極點，在矛盾中彷徨不決的時候，竟會有寂滅的望想嗎？……假使我的模塑不好，假使我犯了解剖的錯誤，假使我曲解動作的含意，假使我不懂如何給白石以生命的學問……但如果我的雕塑是準確而又**生動**，他們還有什麼話說？而且，如果我在職業的工作之外，再貢獻某些思想；如果我在悅目的形式上面，再加上某些意義，他們又怨些什麼³²⁸？

³²⁷ 《美學理論》，p. 19。

³²⁸ 《羅丹藝術論》，pp. 129- 31。

4.3 未來研究的可能性

對於任何的事物，我們都可以觀察出其不定性，這可作為事物的過去與未來、曾經與即將遭遇偶然的基本認知。而不定性的無窮，在將不定性描述出來的過程中表露——我們無法將時空中全部的不定性一一描述。觀察或是描述事物的不定性是一無法窮盡的行為，因這是普遍而為的，在於事物的組成以及面對的環境，可以任何極大至極小的範圍與層次討論。而各種既存的不定性亦擁有其各自意義的存在必要性，意義的存在必要性在於主體與環境所構成的體系裡，達成關係的各個面向；環境因此牽涉到事物，成為事物的一部分，而須以事物的一部分來討論之。其等同於討論事物本身，不再是外在的、附屬的、次等的條件。本研究創作所討論的不定性，偏向詮釋與藝術性在產品上的問題；而這個議題，亦可從哲學的觀點，來探討我們實際生活的環境，例如環境問題。

以一個用原木製造的公共座椅來說，它使用的木材可能來自某個國家裡的某座山的某幾棵樹，如同其樹種與年齡是可以尋找出解答的，但是這些條件的存在，多數使用者根本不會在乎，因為這些是不能被參與的過去（不需要參與，但無法不參與）；直至其成形之後，是以完全的偶然來面對使用者。而使用者可能比較關心的是其存在之後的可能，例如功能、價錢、形態，或是與場所的配合。由於是公共的座椅（即使是一般的座椅亦相同），必須注意如何維持其功能，此時一些環境中的可能性會被預想得到，例如使用所造成的損耗，但那些是必須被抵抗的。由邏輯上推論，一個原來不屬於環境的物件，將要以抗拒環境的姿態存在於環境中，似乎有不合理之處；或者，其成為廢棄物之時，仍舊持續地抵抗環境。唯一合理的，並可以矇蔽所有不合邏輯的設計過程，就是以達成功能性為目標，這也是不被抗拒的環境因素之一。

我們可以這麼說：幾乎所有的物質都是來自自然界，因為人無法獨自產生出物質。若是無法設想環境是物的一部分，那麼也無從設想物是環境的一部分。人們所做的，永遠會產生自然與人為的衝突。與其說本研究創作是以這種論點來應用在創作上，倒不如說這些創作僅僅在顯明並訴說「存在的影響力」；其有著提醒與提示的作用：當人類有權主導、影響一切的時候，卻不知如何控制自身的力量。所謂之設計、生產，似乎總是掠取許多環境之物來抗拒另一環境。這些都源自於當人為主體時，是如何與環境「溝通」。

參考文獻

中文部分

1. 王一三，1977，《自發過程與平衡原理》，再版，著者發行，台中。
2. 江暢，1995，《自主與和諧》，武漢：武漢大學出版社。
3. 高宣揚，1996，《論後現代藝術的「不確定性」》，台北市：唐山。
4. 陳鼓應，1992，《存在主義》，台北市：台灣商務印書館。
5. 張則幸、金福順著，1994，《科學思維的辨證模式》，初版，台北市：淑馨。
6. 瑜青，2002，《休謨經典文存》，上海：上海大學出版社。
7. 龍應台，1999，《百年思索》，初版，台北市：時報文化。
8. 江本勝著，2003，《來自水的信息》，廖哲夫譯，二版，台南縣：統一夢公園。
9. 以昂·海金 (Ian Hacking) 著，1994，《科學哲學與實驗》(*Representing and intervening*)，蕭明慧譯，台北市：桂冠。
10. 以昂·海金 (Ian Hacking) 著，2000，《馴服偶然》(*The Taming of chance*)，劉剛譯，北京：中央編譯出版社。
11. 伊·普里戈金 (Ilya Prigogine) 著，1990，《混沌中的秩序》(*Order Out of Chaos*)，沈力譯，台北市：結構群。
12. 諾伯舒茲 (Christian Norberg-Schulz) 著，1995《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。
13. 布拉特 (Bruter, Claude Paul) 著，1984，《劇變論的哲學與數學基礎》，蕭欣忠譯，臺北市：國立編譯館。
14. 尚·布希亞 (Jean Baudrillard) 著，1997，《物體系》(*Le Système des objets*)，林志明譯，台北：時報文化。
15. 保羅·葛賽爾 (Paul Gsell, 1870-) 記述，1993，《羅丹藝術論》(*Auguste Rodin's Entretiens Sur L'art*)，傅雷(1908-1966)譯 (1931)，臺北市：新地。
16. 雅克·莫諾 (Jacques Lucien Monod) 著，1977，《偶然性和必然性》(*Le Hasard et la necessite*)，上海人民出版社。
17. 德尼斯·于斯曼 (Denis Huisman) 著，1990，《美學》(*Esth'etique*)，樂棟、關寶艷譯，臺北市：遠流。

18. 貝爾 (Paul A. Bell) 等著, 2003, 《環境心理學》(*Environment Psychology*), 聶筱秋等譯, 初版, 台北縣新店市: 桂冠。
19. 席維斯坦 (Michael J. Silverstein) 等著, 2004, 《奢華正在流行》(*Trading up: the new American luxury*), 陳正芬譯, 臺北市: 商智文化。
20. 葛雷易克 (James Gleick) 著, 1995, 《混沌—不測風雲的背後》(*Chaos: Making a New Science*), 林和譯, 第二版, 台北市: 天下文化。
21. 黎士曼 (David Riesman) 等著, 1998, 《寂寞的群眾》(*The Lonely Crowd*), 蔡源煌譯, 台北市: 桂冠。
22. 蘇珊·郎格 (Susanne K. Langer) 著, 1991, 《情感與形式》(*Feeling and Form*), 劉大基、傅志强、周發祥譯, 台北市: 商鼎。
23. 保羅·葛利菲斯 (Paul Griffiths) 著, 1989, 《現代音樂史》(*A Concise of Modern Music*), 林勝儀譯, 台北市: 全音樂譜。
24. 戴斯蒙·莫里斯 (Desmond Morris, 1928-) 著, 1999, 《人這種動物》(*The Human Animal*), 楊麗瓊譯, 台北市: 台灣商務。
25. 露徹貝爾特 (Lucebert, 1924-1994) 等著, 2001, 《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。
26. 勒科布季耶 (Le Corbusier) 著, 1997, 《邁向建築》(*Vers Une Architecture*), 施植明譯, 台北市: 田園城市。
27. 米塞斯 (Ludwig Edler von Mises) 著, 1991, 《人的行爲》(*Human Action*), 夏道平譯, 台北市: 遠流。
28. 加達默爾 (Hans-Georg Gadamer) 著, 1988, 《真理與方法》(*Wahrheit und Methode*), 吳文勇譯, 台北市: 南方。
29. 阿多諾 (Theodor Wiesengrund Adorno) 著, 2000, 《美學理論》(*Asthetische Theorie*), 林宏濤、王華君譯, 台北市: 美學書房。
30. 阿斯特 (Georg Anton Friedrich Ast) 等著, 2002, 《詮釋學經典文選》, 洪漢鼎等譯, 台北市: 桂冠。
31. 叔本華 (Arthur Schopenhauer) 著, 1989, 《意志和表象的世界》(*The World as Will and Representation*), 林建國譯, 台北市: 遠流。
32. 馬丁·海德格 (Martin Heidegger) 著, 1994, 《林中路》(*Holzwege*), 孫周興譯, 台北市: 時報文化。
33. 恩斯特·波佩爾 (Ernst Pöppel) 著, 1997, 《意識的限度》(*Brennen des*

- Bewu*)，李百涵、韓力譯，初版，台北市：淑馨。
34. 萊布尼茨 (Gottfried Wilhelm Leibniz) 著，1982，《人類理智新論》(*Systeme nouveau et les éclaircissements de ce système*)，陳修齋譯，北京市：商務印書館出版社。
 35. 萊布尼茨 (Gottfried Wilhelm Leibniz) 著，1985，《萊布尼茨与克拉克論戰書信集》(*Streitschriften zwischen Leibniz und Clarke 1715, 1716*)，陳修齋譯，武漢大學出版社。
 34. 萊布尼茨 (Gottfried Wilhelm Leibniz) 著，1978，《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。

外文部分

1. Arthur Schopenhauer, 1969, *The World as Will and Representation* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) , Trans. E. F. J. Payne, v.1, Dover, New York.
2. Angelus Silesius, 1993, *L'errant chérubinique* (*Cherubinischer Wandersmann*) , trans. Roger Munier, Paris: Arfuyen.
3. Clyde Kluckhohn and Henry Murray, 1948, *Personality in Nature, Society and Culture*, New York: Alfred A. Knopf.
4. Christian Norberg-Schulz, 1984, *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*, New York: Rizzoli.
5. David Cope, 2001, *New Directions in Music*, Illinois: Waveland Press, Inc.
6. David Riesman with Nathan Glazer and Reuel Denney, 1961, *The lonely crowd : a study of the changing American character*, New Haven: Yale University Press.
7. Denis Diderot, 1966, *Rameau's nephew: and D'Alembert's dream*, translated with introductions by L. W. Tancock, London: Penguin Books.
8. Frederick Copleston, S.J., 1956, *Contemporary Philosophy*, Westminster Maryland: The Newman Press.
9. Feuerbach, 1907, *Sammtliche Werke*, ed. Bolin and Jodl, Stuttgart.
10. Gilbert Simondon, 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier.

11. Gottfried Wilhelm Leibniz, 1850-63, *Leibnizens mathematische Schriften*, herausgegeben von C. J. Gerhardt. Berlin und Halle.
12. Gottfried Wilhelm Leibniz, 1956, *Philosophical papers and letters*, a selection tr. and edited with an introduction by Leroy E. Loemker, Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
13. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön: an essay upon the limits of painting and poetry*,
14. Hans-Georg Gadamer, 1975, *Truth and method*, trans. by Garrett Barden and John Cumming from the 2nd edition (1965) , New York: Continuum.
15. Ian Hacking, 1983, *Representing and intervening*, Cambridge: Cambridge University Press.
16. Ian Hacking, 1990, *The taming of chance*, New York: Cambridge University Press.
17. James Gleick, 1987, *CHAOS*, New York: Viking.
18. James Pritchett, 1993, *The Music of John Cage*, New York: Cambridge University Press.
19. John Zeisel, 1981, *Inquiry by design: Tools for Enviornment- Behavior Research*, Monterey, Calif: Brooks/Cole Pub. Co.
20. J.P.Ssrtre, 1938(1982), *La Nausee*. Paris: Gallimard.
21. Katsutoshi Ishibashi, 2002, et al., *AXIS*, vol.96, March.
22. Lawrence Halprin, 1969, *The RSVP Cycles*, New York: George Braziller.
23. Lessing, Gotthold Ephraim, 1957, *Laocoön: an essay upon the limits of painting and poetry*, Translated by Ellen Frothingham, New York: Noonday Press.
24. Martin Heidegger, 1971, *Poetry, language, thought*, trans. and introd. by Albert Hofstadter, New York : Harper & Row.
25. Maurice Rheims, 1959, *La vie étrange des objets: histoire de la curiosite.*, Paris: Librairie Plon.
26. Nicholas Rescher, 1991, *Monadology: an edition for students*, London: Routledge.
27. Peter S. Hansen, 1977, *An introduction to twentieth century music*, Boston: Allyn and Bacon, Inc.

28. Philip P. Wiener, 1951, *Leibniz: Selections*, New York: Charles Scribner's Sons.
29. Richard E. Palmer, 1969, *Hermeneutics: interpretation theory in schleiermacher, dilthey, heidegger, and gadgmer*, Evanston: Northwestern University Press.
30. Sir William Jones, 1788, *Asiatic Researches, vol. IV, (On the Philosophy of the Asiatics)* .
31. Susanne K. Langer, 1953, *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons.
32. Thomas Hobbes, 1996, *Leviathan*, edited with an introduction by J.C.A. Gaskin. New York, Oxford University Press.
33. Umberto Eco, et al., 1992, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, New York.

網路部分

1. 《大英百科全書線上繁體中文版》，2004，< <http://wordpedia.tb.com> >
2. Droogdesign，2004，< <http://www.droogdesign.nl> >

