

劉小康的椅子 (2003)

張志凱

筆者與劉小康相識十多年，亦是前理工學院（現為香港理工大學）設計系畢業，在設計業務與設計教育方面更合作多時。本年五月劉小康邀請我出席由商務印書館主辦的每月讀書清談聚會。其題目是“椅子與人生·藝術與設計”，希望我對他的椅子作品進行一些理論探討。這篇文章是筆者對上述聚會的筆錄，或許對如何在設計與藝術二者之間建立溝通提供一些啟發的作用。

在正式討論劉小康的作品前，我們先要對“人與物件”的關係作一些介紹，而由於篇幅的關係，我們在這裡提出的理論均針對著椅子與人的相互關係為主。

（圖一）顯示的“人與椅子”，其關係是十分直接的。人因為要“坐”下來，就有椅子的出現。這是因為人體盆骨的構造原先並不是要來承受雙腳站立時所帶來的身體重量，若長時間站立是會感到痛楚的。而由痛楚的產生，我們就會意會到如何掌握“生存”是何等重要（The awareness of aliveness）*1 因為其目的就是要消滅痛楚的產生。在如何掌握生存的過程上有三個階段：

- （一）由我們身體不同部位所引發出來的直接投射，例如手套、藥用膠布或頭盔等物件分別是我們的手、皮膚和頭骨需要一種外延（externalization）而發明出來，其作用是針對某個部位所起的額外保護，目的是減低傷害和痛楚。這個階段我們稱之為“身體器官的模仿”（mimetic of body parts）。
- （二）但我們身體上有些功能是不能直接以某部份作為外延就能夠加以放大或提供額外保護，例如我們的書寫或記憶能力，這些功能都涉及抽象過程的行為，作為一種代表“人類精神”的中介。我們於是發明了書寫的工具，並最後引伸出印刷術及電腦技術。在這個層面，我們是對生存經驗的一種感性外延。我們稱這個階段為“身體功能屬性的模仿”（mimetic of body attributes）。
- （三）然而，最終階段的外延卻是以一種相反的方面來達成。為了消除內在的痛楚我們於是將這種痛楚轉投於外在的世界，我們主觀地將這個世界轉化為可以感受人類要求的世界，外在的世界最終要求去承受“人的生存”這項感性的責任。（在「老子」的第五章之經說出這個道理：「天地不仁，以萬物為芻狗。」其意思就是說天地只是個物理的存在，並不具有人類般的感情，所以它是無情的。試想一想，你若不懂游泳，河流與大海是會毫不留情地把你淹掉。）在人的角度，我們要求這個世界應該是有情義的，為我們而生的，由是將“如何生存”的責任轉嫁到它身上去。我們因為站立而覺得痛楚，於是就在大自然取來一些木頭，堆切出一件可以承受我們體重的物件來消滅內在的痛苦，而這件物件就好像在對我們說：「來吧！因為站立而感到痛苦的人們啊，讓我好好地解除你的苦楚吧！請坐下來！」椅子，當然是不會說話的，說話的是我們內心對這件造物的主觀感性投射。我們要注意的是在這個

階段的外延已經由功能上的滿足發展到感性的層次，我們稱之為“感性存在的模仿”（mimetic of sentient awareness）。

若以椅子為例，在第一階段，它是作為身體脊骨（器官）的投射，然後在第一階段作為身體重量（身體屬性）的投射，最後它的出現是作為外在物件產生同情心，來消滅痛苦的投射（我們很多時是先看見有張椅子才產生要坐下來衝動）。

於是，當一名守護（圖二）在站崗，我們不期然就會以為他現時心中所想的就是要有一張舒適的椅子（圖三）。

這種外延與物化（objectification）的過程就正正是設計裡我們反覆重申的“外形與功能”（Form and Function）的具体表現，而歸納上述的討論，這種由人出發的主觀投射其實早在公元前四世紀為希臘人普羅塔戈拉斯（Protagoras 480-410 b.c.）所提出了。他說了一句足以影響日後西方工業發展模式的說話“人是萬物的標準（man is the measure!）我們現今週遭的世界在某程度上已大大地脫離了大自然的影響而漸漸成為一個合成的世界（a synthetic world），在這個合成的國度裡，一切一切的存在物都是以人為中心的，我們使用的工具交通和傳播工具無不以人的身體尺寸為標準。而這種“外形與功能”的合成就構成了物件的外在顯性（Extreme Visibility）。

（圖四）我們見到一張十分著名的椅子設計，我們幾乎可以看見人體的脊骨順著椅背順滑而下，產生一種親切感，這種視覺的先導可以預示當一個人坐下來時的一剎，令人感到那種因解除站立痛苦而帶來的舒暢與放鬆。

然而，根據 Daniel Miller，他指出物件是具有一種二重性的除了因其特定功能而構成的外在顯性外，文亦包含一種我們稱之為隱性的特質（invisibility of artefacts）在說明什麼是物件的「隱性」前，我們先要看看由感性投射所帶來的精神

（spiritual）影響。上面說過，當物件的功能可以滿足我們的要求後，就會提升到感性的投射，由是，從“外形與功能”的帶動下，這種關係亦被提升到“外形與感覺”（Form and Feeling）的層次。以這項關係為中心。朗格（Susanne Langer）寫了一本書詳細討論人類以大量的感情注入外在的世界，除了使它為我們工作外，更發展出一種感情的關係，由是我們很多時將物件使之抽象化；當一個物件被重新定位而使之成為一種視覺的形象，那麼這個形象的再造就成為一種符號並蘊含著一種意念或理想（圖五）。

而就是這種抽象過程的現化使物件轉化為一個符號時，就賦予這個物件一種隱性。例如我們家中常常擺放著一些以前旅行時買下來的紀念品，沒有什麼實在的用處，卻又偏偏不會丟掉。因為當看見這些東西時往往能勾起一段美好的回憶或旅遊經驗。就是這種隱性蓋過了物件的顯性而更容易建立人與物件的關係（圖六）。

這種二重性的相互影響就為設計師與藝術家所掌握而以一個具象帶出一項抽象的訊息，並基於物件本身的功用與文化及歷史背景而使之符號化，並成為意念的載具（vehicle of meaning）。（圖七）在這圖中展示了三張頗為著名的椅子，由左至右

分別代表了設計者自身要表達的感性訊息：金寶罐頭湯轉化成桶形椅與由超級市場手推車改裝而成的鋼椅均表達了一種後現代購物消費主義的社會生活模式，而紅紅的大嘴唇梳化給予一種性愛的聯想。它們都可以說是不太十分舒適的椅子，然而其「極明顯」的隱性（Extreme Invisibility）卻使之成為一種意念的表達。

根據朗格的理念，這種意念的表達其主要內涵是人類情感的外化，並以一物象使之抽象化而成為符號，重新排列和組合。然而要掌握並外化這種意念的表達是需要一種特殊的能力，這就是所謂藝術知覺：一種洞察或頓悟的直覺能力。朗格認為藝術創作是一項符號化的活動，藝術的本質意味著不能通過推理的語言來表達，一件藝術品就是一個整體而獨特的符號。Miller 亦曾經舉出一個例子，說出文字雖然同樣是一種符號，但它在描述形象與一個酒瓶放在一起，我們很容易看到分別所在，但若要以純文字清楚明白地描述兩者的分別則可能要大費周章了。

回過頭來，再談椅子。我們現在可總結一下先前的理論（圖八），就如《1000 chairs》這本書的引言所述，椅子是在它與用者之間建立了不同的連結（connection），在功能上，它以顯性在物理、心理與人體工學方面建立連繫，在符號的層面，以它的隱性建立了經驗與價值的連結，最終在藝術美學的層面，它將抽象的情感使之外化去建立一種理想、理念和概念的溝通而去重新投射。

在這裡，我們有必要用符號學（semiology）來將上面不同層次的連結來表達出（圖九）*。圖中表示出椅子作為一件藝術創作的辯證關係。相信很多人看見這幅圖解都會問椅子作為「能指」明明是一件實物，為何偏偏說它是空虛（empty）的呢？這個空虛的意思是指椅子作為一個意義的載具，它必定是要空的，那樣它才可以盛接，將要賦予它的意念或價值。在這裡，我們要記著符號學所處理的是一種價值轉換的礪究。同樣是一朵玫瑰花，在花店裡作為一件商品售十五元一枝，但當它被賦予感情和熱情的意念後而成為一種示愛的符號後，其價值之經轉換了並且不能等同先前的十五元了。這個實與虛的界定亦早在老子第十一章被提出來討論了：「三十輻，共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。」都說明了正因為「無」，才會「有」用的道理。

現在就讓我們來看一看劉小康其中一件裝置藝術來作例敘。在（圖十）中，我們看到一張很普通的木椅，作為一張椅子，它本身的設計沒有什麼特別，亦不見得看來是舒服的樣子，並不顯眼。然而，若閣下熟悉香港本土生活的話，一看就知道這是一張來自香港政府辦公室裡的椅子，充滿著濃厚的殖民地色彩（這就是其「隱性」了）。在一九九八年看見這張椅子就會不期然地聯想到日不落大英帝國殖民主義的沒落。以這張椅子作為元素來構成一項裝置藝術，其意指（signification）作用再配合上時間背景（圖十一，一九九八年作品），代表著九七年政權移交後香港在一國兩制下的新局面，而其題目亦清楚地標示出作者的心情：位置的尋求。在這個題目與物化了的符號結合之下，一個直接而清晰的意念被表達出來，這種設計的表達方式我們一般稱之為「單一性的取向」（homoglossia approach），即意象或圖象編排本身直指一個特定的意思或訊息，非常突顯與明確。

（*有關符號學的概念與用詞都不在這裡作介紹了，讀者可以參讀相關的著作，例如“符號學原理”與“神話學”，兩本書都是羅蘭·巴特 Roland Barthis 所著。）

然而，劉小康的椅子作品中只見這件是用帶有強烈歷史與生活背景的物象作為中介物，在他的其他作品裡椅子大多以一個非常符號化的形象被表現出來，在設計上我們稱之為類象（simulacra）或同質化物象（type token）的使用。其實，他是有其用意的。讓我們回到前述的辨証關係上（圖十二）。

今次，椅子作為一個能指，仍然是空虛的，但在所指的位置裡我們看見椅子被賦予一種同質化的物象作用（exemplification）而成為一個表象性的符號。有了這個符號，他就可以靈活而廣泛地將它放在不同的文化層面去進行交流了，因為現在這個椅子符號之經同時擁圖八所提及的各種連結作用。對於日常生活中的衣、食、住、行，工作和階級都可以進行投射了。

透過這一層物象作用的過濾，將椅子先行轉化成為類象後再將它放進不同層次的意指過程中就能夠有足夠的彈性去運用於不同的設計中，例如海報或立體雕塑（圖十三，A/B），而其作品的意指作用亦同時變得多方向性了，即所謂 heteroglossia approach，代表著更開放的交流。

將上述的過濾程序重複一次，劉小康亦將人的外形加以類象化而去配合他的椅子物象。我們於是看見人與椅子的不斷對話與移動。

到了近期的作品，他發覺這個人形也可以放棄了，就連這個人形的顯性也要隱去。因為椅子的存在，本身就是為了人的存在，真正的「椅子與人」是「椅子與觀者」的關係，將觀者納入作品之中，只有這樣才可以達到完全的多元交流（fully heteroglossa）。（圖十四）

在這個過程中，劉小康亦對椅子本身進行了不少探索，例如利用不同的物料去現化這個物象又如何呢？（圖十五），其用意是去探求一種過程中的經驗，正如 Henry Moore 亦嘗試用水泥，雲石，或金屬去表現同一個雕塑造型一樣，大家都在嘗試，至於能否去到手中無椅但心中有椅的武俠境界就請拭目以待。

最後，在他最近的一次個展中，他嘗試用七千多個塑膠水瓶堆排成四張巨大的椅子（圖十六）作為一種背景來展示。他的用意是帶有一種終極的使命，就是如何將藝術與商業創作的界線融合起來。無疑，兩者都佔有各自的領域，但之間的界線是否要那麼分明呢？與藝術能在商業創作中被傳達，生活是否會更多色彩和樂趣呢？

參考書目：

1. Scarry, Elain. *The Body in Pain*. Oxford University Press, 1984.
2. Langer, Susanne K. *Feeling and Form*, Allyn and Bacon, Charles Scribner's Sons. New York, 1953.
3. 吳風著：〈藝術、符號、美學〉，北京廣播學院，2002。
4. Miller, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. New York: Basil Blackwell Ltd., 1987.
5. Charlotte & Peter Fiell. *1000 Chairs*. Benedic Taschen Verlag GmbH, 1997.
6. Kress and Leeuwen. *Reaching Images-The grammar of Visual Design*. London:Routledge, 1996.

© 張志凱 2003.