

藝術的創造思維與超越：

德勒茲的「差異」理論之啟示

Creative Thought and Transcendence of Art:

The Inspiration from Deleuze's Theory of "Difference"

謝攸青

Hsieh Yu-ching

國立勤益科技大學基礎通識教育中心副教授

Associate Professor, Fundamental General Education Center, National Chin-Yi
University of Technology



摘要

「差異與重複」的理論是德勒茲著作《差異與重複》關於藝術表達與觀看之基礎觀點，本文主要尤其針對其中「差異」理論，對於藝術創造性思維與超越的啟示，了解相關論點，希望探究出其中啟示前衛藝術創造本質上應追求的重要方向。德勒茲強調要在一種單義性的普同存在觀點中，關注個性化的差異細節，透過非概念分類性的直接類比表達，並強調操作現場的探索，去測試並表現，這也應該是前衛藝術追求自由與超越的價值與目的。若是錯誤的誤以為單義性是將所有事物看作一樣，固執於再現相似性概念原則，其實並非德勒茲單義性與差異理論的真義，本文希望能對臺灣當前的藝術創作思維環境有某種省思作用。

藝術創造性的力量，不是來自於精神分析學的美學觀與符碼化的模式，而是來自死亡直覺與單義性的力量。本文針對前衛藝術提出三個至關重要的追尋方向，即：一是追求單義性解放的自由意志；二是無中介的差異感觸做類比表達；第三則是操作場域的感知與測試。即便在此新科技世代裡，德勒茲的差異與重複理論，依然展現無比的啟示力量。

關鍵字：德勒茲、差異與重複、單義性、探索超越、前衛藝術



Abstract

The theory of “difference and repetition” from Deleuze’s book *Difference and Repetition* serves as the foundation of his views on artistic expression and observation. This essay especially focuses on his theory of “difference” and seeks to understand the points of his theory in regards to the thought process and transcendent revelations of artistic creativity, and further hopes to explore how these revelations inform the creative direction and pursuits of the avant-garde as they make art. Deleuze emphasizes that from the viewpoint of the univocity of Being, attention should be paid to details of individual difference and expressed through direct analogies and without reference to conceptual categories. He proposed that discovery can come through manipulation of the site, that experimentation can be a means of expression, and that these should be the goals of the avant-garde as they pursue freedom and transcendental values. If it is a mistake to assume that univocity regards all objects as being the same and stubbornly adheres to the principle of recurring similarities — this is not the true meaning of Deleuze’s theory of univocity and difference. Through these ideas, this essay hopes to offer useful reflection on the theoretical concerns underlying the past and present creation of art in Taiwan.

The power of artistic creativity does not originate in aesthetics as defined by models of psychoanalysis and semiology, but rather arises from the intuition of death and univocity. This essay proposes three crucial directions for exploration by the avant-garde: firstly, the univocal liberation of free will; secondly, the unmediated expression of analogy and difference; and thirdly, the perception and experimentation at the site of manipulation. Even in this new technological era, Deleuze’s theory of “difference and repetition” continues to exhibit an unmatched intensity.

Keywords: Deleuze, difference and repetition, univocity, the transcendental, avant-garde



一、前言

藝術本質的創造與超越，是生命一種很獨特的感覺世界，藝術家能看到一般人所看不到之美或感受，突破一般人視野的框限，跨出既有的疆界與範疇。梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 形容畫家捕捉對象的視覺存在，會忘卻世俗中的前提，「依賴著整體的可見性」，透過身體直覺可見性的運作，如現代派所為，總是能擺脫許多既有的束縛「魅影」，「在人們習以為常的觀看方法之外，他們添加了許多原本音階上所聽不到的音符」(Merleau-Ponty 2007: 88-89)。

然而，究竟藝術這種獨特的超越創造性的質素為何？這類關於藝術價值本質的問題，原本就是一個非常難以界定的概念，尤其在後現代思維的不確定因素的論點之影響下，使得這問題更是複雜難辨。陳瑞文 (1998: 1) 曾提及，在歐美的文藝復興運動與現代主義運動時期，人文精神乃是藝術宣言的重點；而從「60、90年代所展開的前衛藝術運動，……則建構了歐洲工業文明裡最具批判性的藝術現代性。」但同時卻也造成了「當代藝術理論的困境」，正如法國理論家吉姆內茲 (Marc Jimenez) 所示，藝術疆界消失後，何謂藝術的定義不再明確，形成藝術價值認定的危機。原因包括媒體科技藝術氾濫、慣常的以武斷之批判模式埋葬前面的藝術形式、不協調性格成為常態、物化傾向等，使得藝術表現失去了人文意涵，加上商業消費文化、市場、文化體制、大眾傳媒等的非專業與利益導向，更使藝術價值的詮釋出現一種無力感。

不僅如此，加上某些藝術研究理論的新興方向，也使原本藝術領域的本源價值的焦點失焦，藝術價值的判斷更加困難。藝術價值的思想，直到現代主義為止，其實是比較單純的狀況，思羅斯比 (Throsby 2003: 35) 曾提到，當時「一件藝術品的真正價值，在於它擁有美學、藝術或文化價值的內在特質，是一個源遠流長的傳統。」但這個討論範疇後來被質疑其所謂絕對價值的判斷。於是，當後現代新的方法論強調了一種相對主義取代古典絕對主義後，將不確定性帶進了文化價值的概念時，「來自社會學、語言學、精神分析學等新的方法論，已對傳統理想造成了挑戰。」卻也造成了某種「價值危機」。

於此，而今藝術創造環境的兩大問題包括：第一、將藝術固著在強烈物種主體領域歸屬的武斷批判性幾乎成為常態，使藝術表現失去人文意涵；第二、藝術或文化價值的內在特質被忽視，來自社會學、語言學、精神分析學等新的方法論，使得藝術本質的探討被弱化。



因此，一則辨明這種主體領域歸屬性的武斷批判之慣常模式，與能真實的追求藝術超越所欲解放之自由的創造性感受兩者之間的不同；二則辨明真正藝術本質的力量來源之永恆性，並非如精神分析學的心理分析模式。這兩件事也就成了了解藝術本質很重要的兩個基本議題。換言之，本文的目的即在於從德勒茲 (Gilles Deleuze) 之「差異與重複」理論中，尋求這兩個問題更深入具體的思考。而事實上，德勒茲對於純粹的藝術創造思維與超越的觀點，關於藝術內在耐人尋味的質素，確實有相當精闢的闡明，將能提供前衛藝術的創造本質相當具有啟示性的方向。

因此，本文將就德勒茲1968年所著《差異與重複》(*Difference and Repetition*) 一書，尤其就其中的「差異」理論探究，也綜合其他相關之觀點作闡述，例如1980年，德勒茲與瓜達里 (Félix Guattari) 合著的《千高原》(*Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*) 一書，也對於藝術創造與超越的議題，有相當智慧的闡釋，其他諸如梅洛龐蒂等諸多學者的觀點中，也能發現許多相一致的論點。希望能對臺灣當前的藝術創造思維環境有某種省思作用。

首先，關於創造性與超越，應該能如何不同於只是固著在物種主體領域歸屬的武斷性批判。德勒茲強調出一種單義性 (univocity) 的超脫在各類物種的價值觀點 (Deleuze 1994: 36, 以下簡稱 DR)，揭示了藝術本質上的超越特質，乃因為藝術家的感官知覺，能解放自由的開放給豐富的各種獨特的差異細節與異質性內容，所以能跳脫在一般的概念與框架，而具有創造性。一種跳脫的單義性的角度，一種開放的溶入異質差異元素的鬆解狀態，一種操作現場直覺的表達模式。他辨明著單義性不是把所有事物先概念化的分類了，卻又武斷地將他們視為沒有差異的要求其同一性。相反的，是能鬆解的看到各種豐富的差異細節。而這中間的重要觀點，就是應避免亞里斯多德 (Aristotle) 分類式概念的模式 (DR 33-35, 127)，以及笛卡兒 (Rene Descartes) 觀點中那種將主體視為優先的「我思故我在 (Cogito)」¹ 的判斷思維模式，因為這種我思的主體之思維模式，正是導致武斷教條的錯誤 (the mistake of dogmatism) 認識模式之原因，所以，批判 (Critique) 若是建立在這種思維模式之上，也就成了一种武斷教條的批判了 (DR 169-170)，這種批判模式並非真正藝術創造的價值。

1 西方「再現」的美學觀點，基本上是黑格爾承繼笛卡爾「我思故我在」(Cogito) 觀點，在美感與創造的認識上，認為應追求某種相似性與原則通性，而認定有卓越的好，是德勒茲極力批評反對的認識方法 (DR 10, 130, 144-5)。高達美也明白指出，雖然源自於啟蒙時代的此一思想體系，最初強調理性的重要，目的是在利用人類理性思想，對抗西方的絕對神權，立意雖好。但笛卡爾所強調的理性方法是錯誤的，並無法看到真正的事實 (Gadamer 1989: 276-281)。高達美雖然肯定黑格爾的某種貢獻 (Gadamer 1986: 6)，但基本上，德勒茲、高達美與梅洛龐蒂都批評笛卡爾認識事物方法上的錯誤。

德勒茲的認識論觀點乃是一種「非典型的認識論」(atypical epistemology)，並不是尋常的形而上學，他自稱是超越²的經驗主義者 (a transcendental empiricism)。雖然他承襲了康德 (Immanuel Kant) 所認為的，藝術應該追求一種超越性的觀點，但是，他給了所謂超越性的主張一個非常不一樣的面貌。

德勒茲強調藝術應該追求超越 (transcendental)，但並不是黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 所承繼西方思想傳統之美學觀。德勒茲所主張的超越，是一種單義性的超越思維，是一種能真正解放藝術家判斷事物的內在覺知與自由的態度 (Badiou 2000; DR 144-5)。

這種藝術超越性的追求，不是我思主體所概念判斷的所謂「好」或「卓越」，德勒茲所主張的超越，它是一種被動性的綜合體、超越的綜合體 (transcendental synthesis) (DR 81-82)，開放給無意識 (unconscious) 的某種操作現場的測試，雖然人的思慮必然在其中，然而差異之間的關係，是一種具體化各種細項或形式元素之間互為 (reciprocal) 關係，無地域性的理想連結 (DR 173-6, 183)。而超越的特性，即在這種具有開展性的意識與無意識、物質與心靈、時間與空間的多重的交流作用中展開，形成德勒茲所謂超越的綜合體。

正如同梅洛龐蒂所相信的，有一種人類的智能，是如畫家的行為所示的，「畫家的工作是一種永無止境的探索」，只有透過行動才能認識，在可見的過程中認識，並且這種認識，並不是如傳統概念中的認識，認識有其特殊的性質，並不是在提出一個必然的答案，給予必然的解決，強調一種如塞尚所宣稱的：「以繪畫狀態思考」的觀點，認為應該讓科學式的思維，回歸到一種身體生命能真正感知的感覺 (Merleau-Ponty 2007: 66)。

再者，這種藝術表達，並非如精神分析學所示的中介心理分析之符號系統模式，也不是基於快樂原則之目的。藝術表達應是一種直接的類比 (analogy) 語彙，並且是來自於一種死亡直覺的力量。德勒茲認為藝術作品思想的結構，乃從概略的網線圖

2 德勒茲所主張的超越 (transcendental) 不同於康德的先驗 (transcendence)，以及傳統美學強調卓越的超越 (見頁6、18)。



表³去關聯，去實踐創造過程的遭逢與想像「Deleuze & Guattari 1987: 141-6，以下簡稱TP」。他在《培根感覺邏輯》(*Francis Bacon: Logic of Sensation*)一書中也提及，如同培根所說的：那個「解開了感覺的領域」的時刻 (Deleuze 1990: 102)。

其中的超越性，正如同康德每天持之以恆的散步精神，就是一種他自我要求的一種立法與超越性的追求 (DR 4)。雖然強調突破規範框限，卻不是沒有精確性的，如螞蟻般的棲居者，而是有某種自我立法以追求超越的內在複雜的理論形式結構的 (DR 170-1, 183)。總之，除了願意去遭逢，單義性立場的開放給差異，探尋差異感觸，在操作現場中讓異質性的元素被動的交流，藝術家則是為了自由的意志，測試著去精確的類比出差異感觸的超越性結構來。

德勒茲在《千高原》中關於創造的論述，強調跨域的思維，提醒人們應要多元的體驗與經驗思考，讓思想創造的領域，就像整片千座的佈滿繁多迂迴曲折根莖的高原般，可以如同向著宇宙開展般的具有無限可能性。他以「根莖」(rhizome) 的概念作比喻，強調出創造的思維應透過多樣化的過程，去形成一個具有某種多重性與抽象性結構的領域，一個如根莖般的領域，而不應如「樹」般的只根植於某地，那樣固守著某種根源堅持不放的狀態，而是如游牧般的滋養擴展這些根莖 (TP 5-11)，使能有某種開放性的無限延展之可能性。而這個開放性思維之開展處，其實就是一種能懷疑並逃脫既有價值的可能性之問題意識運作之處。提供了探索豐富知識經驗，發揮創造性去突破自我的理論基礎。

因此，本文除了旨在了解德勒茲的「差異」理論所涉及的創造性思維與超越作闡釋，關於以上所述及的這兩個議題，也將提出具體的思考方向。首先探討差異、重複與單義性之關聯意義，了解德勒茲關注差異與重複之相關用語的基本意涵，並且，這裡將尤其針對單義性與差異之關聯作較深入的闡釋，據此辨明本文的第一個議題，了解德勒茲單義性觀點所揭示的，那種不同於傳統批判模式的藝術創造觀點，一種探索差異感觸細節的問題性態度。再就德勒茲所反對的精神分析學觀點作分析。最後，分析

3 「圖表」(diagram) 是德勒茲解釋藝術作品創造的用語。德勒茲認為符號的運用是一種抽象影像化的特性，將思想觀點影像化，在每次創造中，去形成每次新的需要之符號體，所以他稱藝術作品是一個「抽象機器」(abstract machine)。之所以稱之為「抽象機器」，「抽象」一詞應是為強調出藝術作品之抽象形式在表達上的重要角色功能。德勒茲所分析的圖表，雖是抽象形式化的強調，卻是要區分出其不同於許多將「形式」一詞通常概念化的用法，而是認為每一次的藝術作品的表達都有其獨特需要的圖表去建立嶄新的符號體。符號會因為每個不同獨立的藝術事件之狀況，發生不同的意義，去結合運用不同的符號學，創造新的符號體系，符號不是狹隘的約定成俗，也並非僵硬不變的一套符號結構 (萬青亭，2009，頁135-136)。

差異理論的創造性本質，其與現場操作直覺的感知，以探索藝術之超越特性的更具體的意義，作為可建議臺灣前衛藝術創造省思的重要方向。

二、差異、重複與單義性的關聯意義

德勒茲的用語中，「差異」(difference)、「重複」(repetition) 與「單義性」(univocity)，是三個重要而關鍵的用語，這裡將初步解釋其相對用語的意涵，以作為進一步討論的基礎。「差異」與「重複」是德勒茲《差異與重複》書中談觀物與創造，即創造一體的兩面。而「單義性」的觀念可說是觀物與創造的理想境界，更是不可劃分的一環。因此，這裡要談創造性思維所需的超越性觀點，雖然著重在要探討「差異」理念，但卻是無法不配合著與相關的「重複」與「單義性」的意義來談。

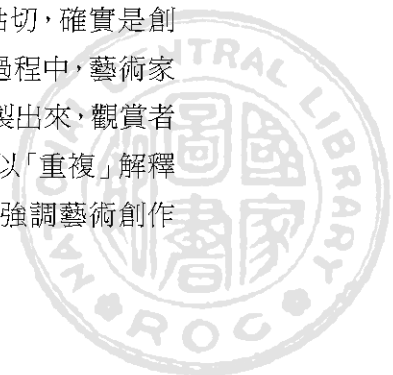
德勒茲用「重複」一詞，解釋「藝術創造的內涵本質 (essence)」，即何種運作方式才能確實的「重複」所要表現之藝術本質，關乎藝術感受過程，以及藝術價值的問題；「差異」一詞，包含觀察對象的差異質素、時間與空間中差異的形式狀態，以及差異感觸的問題。「單義性」則是創造時、理解觀物時，一種為實踐永恆生命價值的，無領域歸屬性的理想與立場。

(一)「差異與重複」vs.「相似性與再現」

德勒茲利用「重複」一詞，翻轉了傳統美學「再現」(representation) 的意義；同時使用「差異」一詞，來顛覆傳統美學關注「相似性」通則的理解事物之態度。其理念著重在超越與突破既定通則的框架之認識與創造途徑（如圖1 所示）。

1. 重複vs. 再現

德勒茲認為藝術與所要表達的真義之間的關係，應是一種「重複」的關係，而非「再現」關係。以「重複」來解釋「藝術創作的內涵本質」，其實非常貼切，確實是創作時相當重要的一種感覺，克羅齊 (Benedetto Croce) 曾形容，創作過程中，藝術家心中會有一種對於事物直覺的意象，而在創作時就是要把這個意象複製出來，觀賞者體會這個意象，也是在複製這個意象（劉文潭，1997：52-56）。德勒茲以「重複」解釋創作的感受，很類似這樣的一種感覺，只不過，所不相同的是，德勒茲強調藝術創作



並不是單純一個影像概念，去被再製出來，藝術是包含操作現場直覺作用的。若是以克羅齊的解釋，藝術會停留在一種被再現的概念中，但是，德勒茲所謂的重複與差異感觸，是有其探索測試的過程，而不只是一個意象複製結果的，克羅齊的說法雖較清楚，卻會導致一種過於概念化的決斷情況，也正是德勒茲所批判的傳統美學「再現」的模式。這也是為何德勒茲與克羅齊一樣都強調要破除概念化的印象，強調應直覺出事物的特殊性，卻不使用克羅齊較簡單的闡釋方式之因。

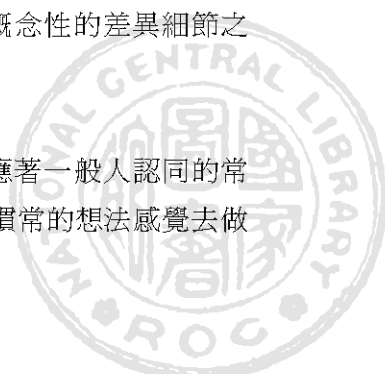
因為，藝術是無法多次再製的，它是一個一次性的行動 (movement) 與事件 (event)，包括整個所要表達的哲學理念與媒材運作的一個整體 (DR 8-11)，且有圖表 (diagram) 經歷探試的渾沌過程，以及操作過程中的思維形態 (TP 146-148)。

因此，德勒茲認為「重複」這關乎創造的「行為」(conduct)，是與「律則」(law)、「通性」(generality) 相對立的，「重複」是直接真義的表達，不透過任何中介物 (mediation)，所以，反對傳統「再現」觀點那種透過某種相似性的通則概念去認識事物的方式。德勒茲認為再現模式所得到的只會是一種大約性，利用相似的手法再創製出其通則表象，但是，藝術應該是直接無中介的，作為同樣的一次性的行動 (movement) 與事件 (event) 的「重複」，而不是再現。「重複」一詞，隱含了厚實的哲學意涵，牽涉到的議題還包括什麼內涵本質才是有價值的「重複」，以及「重複」如何運作的問題 (DR 11-12)。即關於藝術創造內在條件的問題。也牽涉「重複」與自然、道德相關卻又不相同、如何才能關注到差異特質，避免武斷的概念化，以掌握值得表達的「重複」……等等議題。

2. 差異 vs. 相似性

創造所應關注的，是「差異性」，而非「相似性」。「相似性」的通則來自傳統再現模式，將事物以相似性的特質做分類，加以概念化。此乃德勒茲批評的亞里斯多德分類概念哲學之因，德勒茲形容，那會將概念用隔板般的方式分開，導致其中的類比的判斷無法顯示實情，造成概念式的類比模式，而無法生成是無概念性的差異細節之類比表達 (DR 33)。

人們對於影像的思想經常會有其預設性的偏好，若只是順應著一般人認同的常識概念的模式去認識事物，概念哲學的思考模式，會導致人們用慣常的想法感覺去做



布希亞：思想與藝術

判斷，「去暗示出預設性的 (presupposition) 的先於哲學與自然的影像思想。若是依賴這種影像，會對於事實的思考有其偏好。」這種模式也是導致偏見很容易藉由此途徑被生產的原因，「我們可以稱這種影像思想，是一種武斷教條式 (dogmatic)、正統規範的 (orthodox)，或道德規範 (moral) 的影像」(DR131)。這是人們往往用相似性的概念判斷覺知事物的情況，所謂再現的模式，就是以這種概念式的判斷去做再現表達。

德勒茲強調出捕捉差異的質素才是藝術創造的核心感受，若關注在既定的通則規範的相似性概念中，則無法真正去感受事物的差異細節，便只能是捕捉到一個大約相似的內涵，也就無法重複出具有永恆性的真實感動 (DR 11-12)。透過德勒茲差異理論，關於差異與相似性的闡述，對於藝術創造應掌握的本質內涵與超越，確實可提供相當重要的思考方向。

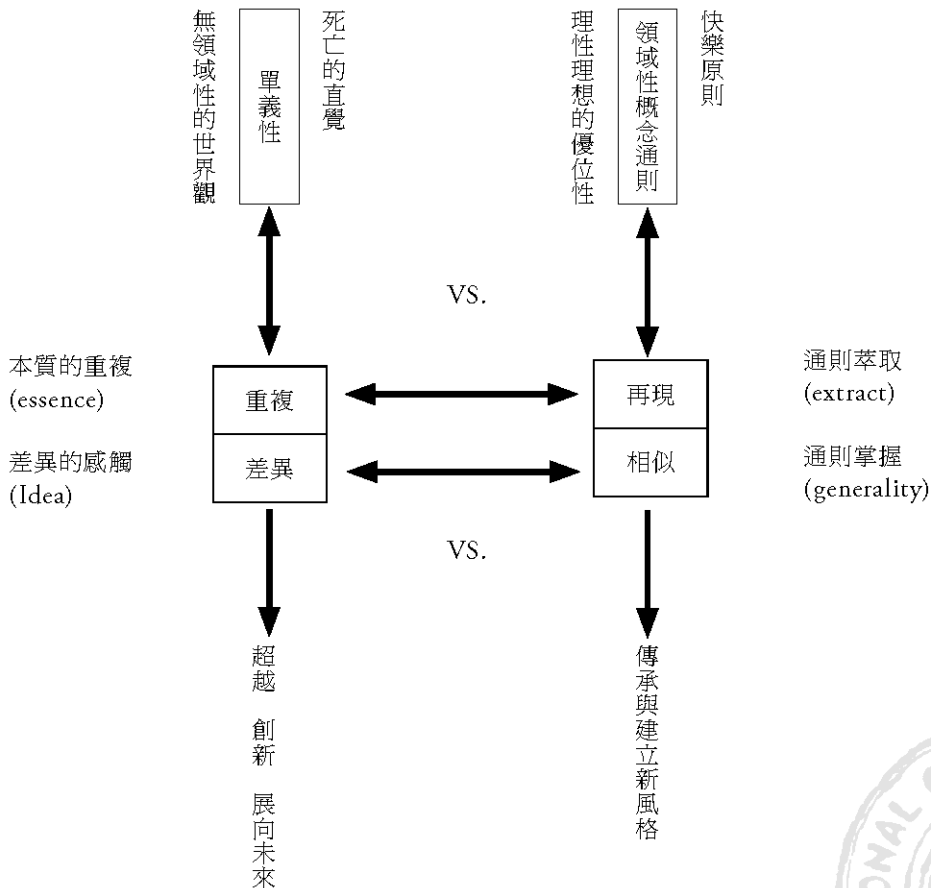


圖1 德勒茲差異理論VS傳統再現美學理念(謝攸青自製)



(二) 單義性與差異的關聯

德勒茲在關於單義性的主張，可以幫助同時辨明一種不同於概念式的批判模式，以及精神分析學的再現模式之另一種關注差異細節的觀物態度。德勒茲所揭示的差異本質，是一種不同於笛卡兒「我思故我在」的方式去認識對象的態度。因為德勒茲反對主動的自我思慮之過分強調，認為被動的直覺，讓自我思慮原本的存底，自然的在其中作用，能如同孩童般沒有領域立場的觀物模式，才是看到差異細節的途徑 (DR 80-81, 90-91)。認為以概念式的思考決定所謂「理想的」，去做批判的情形 (DR 169)，「自我 (the Self) 凌駕在所有不確定 (undetermined) 之上」，會使得「我思 (I think)」成了真正的決定點。而這種武斷教條 (dogmatism) 的概念原則的批判方式，就是我們常談的「批判」的問題，它雖然表面上是在做「批判」，然而，事實上仍然是德勒茲所質疑的一種再現模式 (DR 37)。而德勒茲談單義性，即意在揭示差異能如何突破領域框限以關注到其真正所在，兩者有密切關聯。

1. 突破領域框限的單義性理想

德勒茲談單義性，不能誤以為是將所有事物看成同一件事物與標準的一般性意義。相反的，德勒茲主張，當談論單義性時，是同時強調其中的內在「差異」的一種哲學 (DR 33)。差異並不是以類別劃分的方式去與其他事物分辨為差異 (DR 34-35)，但也並非就是不區分差異，去把所有事物都看成相同的事物，相反的，卻是要關注其中差異細節。一種沒有領域性 (non-localisable) 的認識態度，開放給生命各種可能遭逢，其鬆解狀態能開放給自由，是一種被動的超越的綜合體，而藝術符號就在其中追尋 (DR 83)。所以，並不是傳統理性哲學，主體我思概念下所追求的所謂好的超越模式，而是開放感受給各種可能異質性的差異細節感受的。

應以感覺單義的力量 (univocal power of sense) 之角度來看待思考生命的存在。「以存在的意志之名，去關連到，存在是否能以一種普同的，符號的多義性 (equivocal) 分佈」(Badiou 2000: 198)。德勒茲強調單義性的目的，乃是為了能跳脫出被知識權力框限的思考模式，從一種更高的視角，以生命體普同的角度看待事物，因此，讓認識可以有更大的胸懷開放給各種差異的異質特性與事物獨特的本質，而不會用世俗慣用的通則概念來區分認識。於此，德勒茲提到，「當重複賦予了一個人義務去做一個重複的測試，他有權力去決定用什麼原則去重複。」換言之，這種情形賦予了創造者立法者的角

色，但是，這創造者是有某種道德責任的 (DR 4)。而單義性的訴求，其實就是其所應立基的態度。

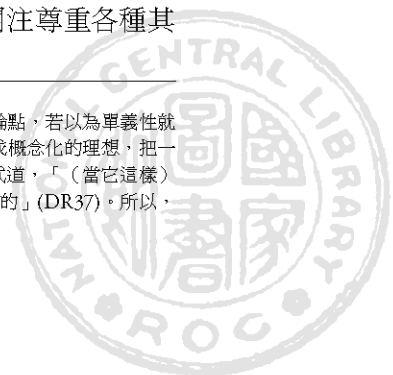
總之，德勒茲主張藝術家為實踐藝術的生命價值之永恆性時，一種存在價值的訴求，當在攫握 (grip) 世界的真義時，其中所做的評價，「存在 (being) 必須是評價為一種沒有個人因素 (impersonal)，中立的 (neutral) 力量。」是無領域歸屬 (assignable)，且含蓄而不確定的 (indiscernible)。德勒茲以單義性來形容這種立場，即其內在性必須是單義的 (immanence = univocity) (Badiou 2000: 193, 195)。

因此，這種單義性之態度，將會深切影響認識與學習的途徑，創作者應藉由對絕對自我意識的不確定感，讓直覺在整個認識事物上扮演某種角色，去感受到差異感觸。德勒茲藉此來強調，藝術創造並無法如同哲學所追求的，用一種絕對理性客觀的方式，去尋求確定的答案。在影像圖表中，應保有其歧異可供探索的空間 (DR 121)，避免先有答案，再去找理由來再現解釋，而必須是一個議題的提出，留給某種可供操作過程探索的測試。所以，德勒茲與瓜達里在《千高台》中才會提到，應以一種聯姻式方式裝配，去讓各種知識體各自獨立，以抗拒領域性 (TP 10, 25)。總之，追求「單義性」的方式，乃認識態度的重要基礎。

2. 談單義性與差異，跳脫傳統批判模式的僵局

知識往往有某種背景的領域性，以傅柯 (Michel Foucault) 的理論來談論時，可舉鮮明的男女性別因素所形成的知識權力⁴ 為例，傅柯的論點，提醒著人們省思「性差異的社會建構，以及文化再現在該建構中所扮演的角色。」(高榮禧 2007:2)。雖然，這種批判觀點，確實警惕人們知識的背景因素往往有某種權力與知識之影響因素 (Foucault 1972, 1977)，但是，面對此種困境，藝術的創造性思維該如何面對，才能突破困境，掌握能真正表達藝術真義的途徑？則並不能只執著在傅柯的批判觀點上，相反地，必須從德勒茲的觀點中探尋，德勒茲以「單義性」為訴求，強調單義性與關注「差異」，必須是關聯在一起的，強調要在「一種單義性的普同存在觀點中，關注尊重各種其

4 德勒茲提到單義性如果錯用，仍會有等級劃分 (hierarchy) 的問題 (DR 36)，例如當知識權力的批判論點，若以為單義性就是要在單一相同模式裡，那麼批判它會變成只是把「實證的批判 (empiricism in the Critique)」就當成概念化的理想，把一切無組織的不確定化與否定性，當成另一種絕對的權威 (DR 170, 173, 36-37)。德勒茲形容這種模式道，「(當它這樣) 說是『任何事都是相同的』可能因此愉快的盛讚著，【好像】就算是不相同的情況，卻說它們是相同的」(DR37)。所以，德勒茲的單義性並非一般概念中的單義性。



中豐富的差異性，實為面對此種知識權力的紛爭，提供了相當具有建設性的觀點。

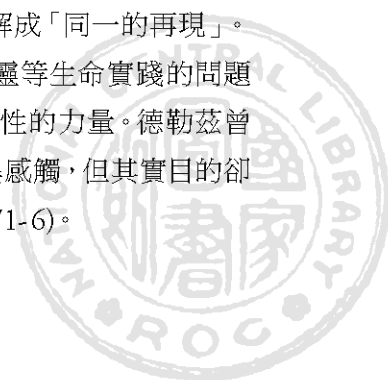
並不是我們都是存在一個單義性裡面，……而是我們以及我們的個別性，都是為了一種單義性的存在，保持著多義性在這其中。(DR 39)

德勒茲所提醒人們的，不但不是只停留在消極的負面批判，反而要去關注到，例如若是在男女性別的議題上，雖然會有權力知識影響因素，但也並非去只將男女性概念化類別區分，再以一種兩者應該有同一相同的判斷標準的方式去做批判，則此種批判模式，容易流於忽略了其中的細節差異，而將所有判斷放置在一種單一的意義中用我思的方式批判認識對象，就如同德勒茲所分析的，儘管過程中也許會有不確定性的強調，但那些繁多而不確定的並存，反而只是讓事情就像一大群的蝗蟲般，像螞蟻般的支解碎裂而無組織性。而是應尊重並關注各種生命體個別差異的異質性的細節元素，不是單就男女作領域劃定概念區分，而是以單義性的心胸，去以生命存在普同的意義為基礎作為認識態度。

差異不是因為比較而存在，差異有其本質上值得關注的所有細節要去探索，在一種同樣是生命存在的單義性價值中，要看到並尊重所有的細微差異 (DR 33-35)，所以德勒茲說道：

在單義性的本質裡，並不是說存在它是在單一個裡，或都是同一個感覺，而是說，在單一個裡、同樣的感覺中，包含著所有它個別的差異性或內在本質的細節變化 (modalities)，存在是為了所有的這些細節變化，所以是相同，但這些變化性並不是都一個樣的。(DR 36)

對德勒茲而言，他強調生命價值的永恆回歸，而單義性的認識態度即是途徑，楊凱麟 (2014: 117-9、25) 曾提及德勒茲強調「差異」以及其行動因素，而非「同一的再現」，同一性的消解，「對德勒茲而言，其唯一可能便是連結到假設永恆回歸的高級形式，那是一種跟極限與界限有關的行動。」換言之，單義性不能誤解成「同一的再現」。但是，差異並非靜態的，它還關乎行動，與時間、空間、物質、心靈等生命實踐的問題相關，因此，當能真正關注到極細微的差異時，即一種實踐單義性的力量。德勒茲曾以微分 (differential calculus) 論及應精確的關注到極小的差異感觸，但其實目的卻是為了最大而無窮的生命單義性內在性意義的實踐 (DR 41-3, 171-6)。

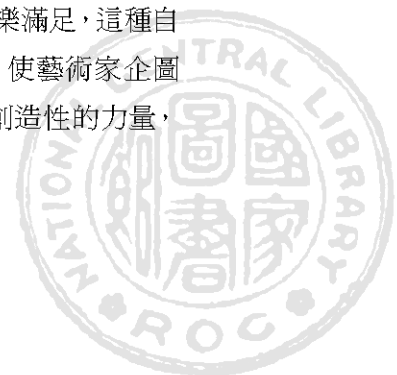


整體而言，「差異」與「重複」之間，主體藉著本有的差異習性 (habit)，雖然也許有其固執的偏頗，卻也是每個主體認識世界的基礎，重要的是如何開放恢復這個主體如同幼蟲般的 (larval subject) (兒童般的) 直覺感知本能 (DR 78-79)，去基於「我們本有的感受性」(sensibility that we are)，尋求能自由 (freedom) 的去覺知到真正的需要 (need) 的途徑，並嘗試與探索差異，去重複並能有所超越 (DR 73, 77, 83)，而不是依賴既有期待與判斷去找尋理想的範式，不是找尋相似性的特質去再現既有概念。這也是為何「單義性」如此重要。三者的密切關聯性與內在意義，也正清楚揭示著一種藝術創造的觀物態度與表達之間的緊密相連的關係。

總之，德勒茲的單義性立場所揭示的認識態度，會讓藝術創造時之知識探索的狀況，所關注到的，是各種細微差異的互為關係，而非既有知識概念性的差異辨識。差異感觸 (Idea) 的發生，會在一種多樣性的空間—時間 (spatio-temporal) 作用，可能產生一種「多重的理想之連結關係」(multiple ideal connection, relationships)，並且是以形式之元素的方式，去產生交流的互為關係 (DR 183)。這個差異感觸，是有其內在性之精確結構的。德勒茲不僅以微分的問題性來形容解釋這種問題解決的性質，並且強調出其中某種動性探索的特質，以及靈感潛在知識生產的可能性。我思它不會再是一種主導的作用 (DR 173-6)。德勒茲說：「事實上，無意識的結構，並不是衝突、對抗，或對立，而是問題意識」(DR 112)。這種無意識的作用，並不是精神分析學的，因此，以下接著分析德勒茲差異理論與精神分析學之區別。

三、「差異」——反精神分析學的再現美學

每個生命都有其不同的過去 (past)，不同生命層次的「差異」，如遺傳 (heredity)，不同的命運際遇 (destiny)。所以，藝術創造性思維認識事物的關鍵態度，是強調應有對於差異的好奇、欣賞探尋企圖 (DR 71-78)。即便是困境的遭逢，也願意面對。所以，德勒茲強調關注差異，與單義性的觀點是密切關聯的，同時，更是一種來自一種死亡的直覺，為了永恆的回歸而執著的奮鬥相關。提醒著藝術人一種執著於為生命價值與自由的需要而努力的立場。藝術人的創作使命，不是為了生物性的快樂滿足，這種自由意志的力量，是驅使藝術家堅持探尋自由的真差異感觸的重要驅力，使藝術家企圖讓自己更開放自由游牧，當然也是創造性思維的重要基礎。因此，藝術創造性的力量，並非是精神分析學的符號模式，而是死亡直覺與單義性的力量。



(一) 藝術的目的是死亡直覺，而非快樂原則

對於德勒茲而言，藝術的目的是一種如尼采 (Friedrich Nietzsche) 所形容的永恆的回歸 (eternal return)，探索認識之態度應基於「死亡直覺」，而非「快樂原則」。這是不同於佛洛伊德 (Sigmund Freud) 的想法，佛洛伊德從「快樂原則」解釋原慾的第一層功能，認為藝術在模仿相似性通則，以平衡昇華人類的原始慾望，使人原始的動物生理需求 (劣根性)，能遵循社會某種規範，自我控制。但事實上，這種解釋模式，完全喪失了人的主動生命實踐的意義，更脫離了真正的藝術目的。德勒茲認為「死亡直覺」，才會引領我們產生一種超越於一般知識經驗的運作模式 (a transcendental principle)，才是真正藝術運作的動力，能讓人直接去面對某種生命的疾病、破壞性、問題的同時，也得到一種治癒 (DR 16)。才是藝術人的自由意志所依賴的生命實踐的價值與力量。

佛洛伊德認為人有一種歇斯底里的 (hysteria) 自我表現的特徵，是一種人的生物順從的本能，他稱之為「身體細胞的順從」(somatics compliance)、「符碼的順從」(compliance of the code) (Ferrari 2011: 4, 以下簡稱 GAP)。意指這種歇斯底里的自我表現，是人的一種生物性上的本能特性，是人在藝術表現時必然出現的特徵。所以，佛洛伊德認為，導致人傾向辨識的是「相似性」(similarities)，而不是「差異性」(differences)。認為人有原我 (Id) 第一層 (the primary process) 的神經質的 (neurotic) 的無意識作用，會透過自我 (ego) 第二層的運作，產生防衛機轉 (defense mechanism)，去補償，或是產生夢的機制 (oneiric mechanism)，因此，藝術生產過程的想法，會在這種生理學的運作模式中被產出 (GAP 1-7)。也因此產生了一套格式化系統化的象徵符碼用以解釋藝術。但德勒茲認為，創作不應該這樣以某種通則性的語言性象徵符碼，作中間的中介物 (mediation) 來指陳。

佛洛伊德的詼諧理論 (the theory of jokes)，以精神分析學的角度，解釋藝術的生產乃是因為「快樂原則」，為滿足原始的快樂需求之慾望時，它是從一種神經質的防衛機轉之補償心理與生理作用的層次上在作解釋 (GAP 1-2)。佛洛伊德在他的《科學心理學的方案》(Project for Scientific Psychology)，所提出的藝術觀，也是以一種「再現模仿」(representation mimicry) 的藝術理論解釋，加上輔以「鏡像神經元」(mirror neurons) 的觀點來解釋，會讓人好像在人類生理上與心理機能上有相關連的重大發現之印象，但事實上，佛洛伊德以精神系統學的方式、認同作用 (identification) 的理



論解釋藝術作用的方式 (GAP 5-8)，其實是屬於功能性的解釋模式。但是，這樣解釋藝術的原理與功能，德勒茲認為「那樣的模式，並不是藝術家認識現實世界的過程。」每個人都被當成病人般的看待，即便是在佛洛伊德的解釋中雖強調幼蟲般的主體，其實是沒辦法作用的，因為我思的思慮，根本就不在他所謂的被動主體下運作著 (DR 118)。

德勒茲以尼采的「永恆的回歸」的力量來形容藝術表達的意志力量 (DR 112)，強調一種死亡的直覺，會促使藝術家在創作運作上，會是為了生命意義、人類未來需要，以及自由的原因，形成真誠的一股強而有力的意志與動力而生產。必須是這種生命永恆性的追求，才是能給予藝術創造的動力。所以，藝術創作應追求一種自由的意志，一種為實踐生命真義的努力與企圖，而不是僅止於快樂的滿足。

解放意志 (liberate the will) 來自對於任何事物，一種緊扣連住某種企圖使重複成為非凡事物的意志。……，如果我們因重複而死亡，我們也將因它被拯救且治癒。尤其，從其他重複中。這整個神奇的失去 (loss) 與救贖 (salvation) 的遊戲，就在那裡，整個包含在重複裡，伴隨著整個生命、死亡遊戲的舞台，整個疾病與健康正向的遊戲。(DR 6)

這是如德勒茲所形容的：其外在是以死亡來自我辨識，內在則是以永恆的靈魂來自我辨識 (DR 112)。「一個關於意志與自由的超越的目的」(DR 6)。這種藝術表達的意志力量，如尼采所形容的：「不管你的意志是什麼，把它帶向這種第 n 次⁵的力量，換言之，以某種為了永恆的回歸之理由，所選擇的想法之運作，區分出這個超越的形式，借由在永恆的回歸本身所屬的獨一無二的重複的理由，不管這件事為何的一種超越的形式裏，我們可以發現一種當下的自我認識，屬於永恆的回歸的、超人的」(DR 8)。這個過程是一種自我實踐的驅力下的行為，目的是如同尼采所形容的，是一個永恆的回歸，因為不是考慮現實的個人利益，而是一種創作者自我價值的追尋，所以，願意冒著嘗試錯誤，或不被認同，甚至失敗的風險，目的只在於自我心靈的自由與解放的嘗試，是對於意志能追求真知真義的企圖。所以，德勒茲才會說，「如果我們因為重複而死亡，我們會因為它而被解救，並且被治癒」(DR 6)。

5 德勒茲曾提及，「一個(差異)感觸，是一個 n 次元的、連續的，被定義為是一種多重性。」(DR 182)而差異所相對應的重複、重複所要帶到的感覺，則是一種第 n 次的力量 (the n th power)。是為了永恆的回歸而帶向的一種無限性的力量，卻是「屬於即時當下的不朽 (eternity)，唯一性的 (single)」表達 (DR 8)。



(二) 避免落入精神分析學的符碼化

差異的強調，意在探索生命存在的單義性價值，在探索差異感觸，每個差異的感觸，都是獨一無二的，不是概念的，是自由的無所歸屬。因此，在這種狀況下，藝術的符號體應該是有無限可能性的互為關係，「差異感觸」，「它的發生，只在一瞬間的時刻，有如夜晚裡掠過的一束閃光，驗證著一種固執堅持的行動，在幻影的表面，表達著世界它們自身的背景與可能性」(DR 128)。

德勒茲和瓜達里 (TP 138) 反對結構主義的精神分析學 (structuralist psychoanalysis)，強加一套語言符號通則系統辨識事物的方式，認為精神分析學關於慾望 (desire) 與差異的解釋，其實乃心理學家自己的解釋。結構主義雖然也提出差異，但是他們把差異當成是辨識事物概念化差異的系統。其所認為的差異是被用通則概念強加在事物上，為分辨事物系統的人為概念，而不是真正事物的差異，它是一套沒有現在時刻的差別性或意義之系統 (Colebrook 2002b)。

即使是在貢布里希 (Ernst Gombrich) 的再現美學觀點中，雖然他的美學觀屬於歷史決定論 (historism)，是強調文化傳承的美學觀，但即便是這種觀點，他也認為藝術的運作，不應該是像佛洛伊德學說那種功能性的，被以為只是「慾望的替代滿足」 (as a substitute gratification)。他批評佛洛伊德的象徵性運用手法時，也提到藝術其實有其更複雜的意義，應該是在於藝術家與世界的關係。他以畢卡索 (Pablo Picasso) 的作品〈和平鴿〉 (*Dove of Peace*) 為例，認為並不能用精神分析學那種方式，將鴿子直接當作為一個心理分析的暗示對象 (例如說它像是陰莖似的)，因為這種說法就算再有道理，其實，隨便一個廉價的藝術家的缺乏品質的作品也一樣可以做出這樣的效果來，所以，這種說法並不是在分析一件藝術品的真正品質之所在。貢布里希舉例說到，畢卡索的父親也習慣畫鴿子，若是用這種方式解釋藝術作品，是無法區分出藝術品質的問題的 (GAP 1-2)。

德勒茲認為佛洛伊德的學說，已淪為一種專橫保守的狀況，其所形成的制度化之詮釋學，「用他們陳套的詮釋術語，控制及壓逼這些陳述的自由發揮，將之引入一個成規的軌道，把陳述完全符碼化。」其實是阻礙了陳述原本自由浮動的多元性。事實上，德勒茲認為，藝術並不是在「再現」心理分析的原則或被固定格式化下的某種象徵意義。「藝術家並不是把角色形象的實例格式化的並置，它們是隨著一個跟著另一個的情況的

布希亞：思想與藝術

因素，每次只結合每一種情況下的一個因素。以一種非均衡的方式，去引入到一種結構的動態過程，一種不穩定性 (instability)、非對稱 (dissymmetry)，或隔閡分歧 (gap) 的方式」(DR 16)。

「差異」不能用「再現」的觀物方式，去透過某種原則性的概念，如同利用一個個中介物般，將某種概念當作中介的手段，去掌握事物的面貌，去陳述、說明或表達。差異若是這種「人為的」(artificial) 非自然的差異，那就是造作的而不是真差異了 (DR 11-12)。德勒茲認為創作的使命，並不是只為了快樂、美好，而是因為死亡直覺。接受死亡的可能性，了解死亡相對的新生，開放自己給機運性與生命的神奇力量，開放性的願意經歷痛苦與快樂 (羅貴祥1997:104-108)。

總之，差異感觸的想像，如同幼蟲般的意識之作用，它關係著物質，也關係著心靈，除了被動直覺作用，也關係著願意面對死亡命運的可能性。「這個想法 (Idea)，是這樣被定義為一個結構的。一個結構，或一個感觸，是一個『複雜的理論』，一個內在的多重性——換言之，一個複合的 (multiple) 系統，在那些被具體化的真實關係，以及確實的各部份裡，其中的差異元素之間，(並且是) 以一種並非地域化的 (方式) 連結」(DR 183)，而非固定的符碼。

四、「差異」的創造性本質與超越

雖然藝術表現，可能外在表面上有類似或精神性的模仿，往往給人感覺有種像 (likeness) 的幻覺 (illusion)，但那只會是一種幻象 (simulacra)。然而，德勒茲闡述道，藝術必須是運用幻象，關注差異，去驅走偽造的虛假，應「深入內在化的相異性 (interiorized dissimilitude)。」追求其內在真正「存在永恆回歸 (being in the eternal return)」的價值，「它們有外在的相似性，卻是為差異而生。」關注的是更深層內在的真實差異本質 (DR 128)。而其中的作用是一種被動性的作用，一個被動的、超越的綜合體 (transcendental synthesis)(DR 81)。

(一) 不同層面的差異——超越與學習

差異可以分為三個層面來說，一是差異如何被辨識出來，即德勒茲所談的「差異自身 (difference in itself)」。在這一個部分，差異是本身存在的差異不同，是素材、形



式，以及部分的差異 (DR 38)，而不是以分類的方式去區分種類的差異。另一個，則是關於捕捉差異的目的，為了自我實踐的真正有價值的重複，即德勒茲所談的——為了本身的重複 (repetition for itself)。然後是差異的感觸與差異的綜合體 (idea and synthesis of difference)，有某種值得表達的差異感觸、如何捕捉真正的差異，不斷的溶入差異，自我成長，形成新的差異主體。

首先，第一個層面，「主體的改變，我們原本就在這些狀況中，遭逢著差異的普遍形式」(DR 71)。這層差異，因為不同的遭遇背景而產生的必然差異，「差異自身」(difference in itself)，包含著「它的系列構成 (its constituent series)，見解觀點的歧異性 (the divergence)，藉以指出它的所在，只在那一時刻，有那麼多的事情，訴說著如此多的故事」(DR 128)。每個主體，每個重複都是獨一無二而差異不同的，這是第一個綜合體的差異，不是因為比較，而是因為其本身的差異與獨特。第二個層面的差異，發展的關鍵在於差異如何能擺脫這種原本差異所可能被再現的領域性，去超越其外，關注差異，驅走虛假 (DR 128)。第三個層面，操作的直覺探索測試與學習。必須能看見、接受、欣賞差異，並且能學習，如此才能不斷的學習累積主體的能力。因此，主體為了生命實踐的永恆回歸的意志，為了自由的因素，會願意從各種生命可能的遭逢中體會真正的差異感觸，重複出有價值意義的藝術品來。

總之，德勒茲所強調的差異，是一種強調單義性的、無領域性分類概念的、多重元素的，以及操作的直覺探索測試與學習。

(二) 主客體交織的超越綜合體

德勒茲談差異與重複，一是關於對象 (in the object)，在對象中，何種差異的感觸，值得被探索重複；一是關於主體 (in the subject) 本身就已經有的，不斷改變的差異特質。主體的差異，與主體對於對象的差異領略，彼此是交互作用的。「於是，重複的理想結構，暗示著這兩個限制下，一種逆轉的運動。」兩者乃交織一起，形成一個不可區分的有機綜合體 (DR 71, 73)。

質言之，了解差異自身，主體本身即存在著內在差異，而關注差異，溶入差異的元素，創造藝術的關鍵，很重要的在想像，以及這企圖超越的綜合體，有機整體的運作。



就是這想像 (It is imagination)，【它能讓我們】突破不同的領域、規則，以及層次，敲掉種種世界中的隔板 (partitions)，引領著我們的身體、啟發著我們的靈魂，掌握內心與自然的整體，一個幼蟲般的意識 (larval consciousness)，在科學到夢境之間，無止盡的來回的運行著。(DR 220)

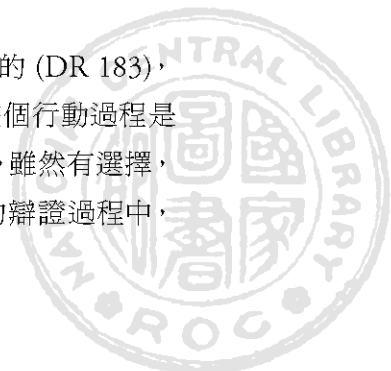
「想像的角色，在那心思中，思慮會是在一種多元而支解的狀態，就是藉由這種機能，去從（其他）重複中引入新的感覺，從其中發現差異性。」在那裡，主體能靈活感受能力，去體認（差異感觸）、去關注對象，而收合的構成方式，會是「以重複的元素 (elements) 或狀態 (cases)【的方式】出現」，它是一種鬆解的狀態，並以細微差異的方式組合，且是被動的綜合體 (DR 76)。

因為，差異是有無限可能性的，即便是簡單的一個白色，其中「單義性的存在本質包含著個別差異，當這些差異並沒有一樣的本質，也沒有改變存在的本質——就好像白色包括多樣的飽和度 (intensities)，當它本質上是維持在一種一樣的白色」(DR36)。應該讓想像的感覺，能自由的敞開，去獲得差異感觸，「追求一種互為關係 (reciprocal relations) 無地域性的 (non-localisable) 的理想連結，一種全球性的時空的多樣性格，避免「我思」的概念思考所框起的關於外在事物統一性的範圍，而能追求一種讓內在性真正作用，連結真實的多樣性格之各種元素的情況」(DR 183)。

(三) 探索超越的差異感觸——操作現場直覺

差異感觸即一種差異關係下的靈感結構系統 (DR 183)。這系統是處在一個 n 次元的空間—時間系統中的 (DR 182)，有其時間空間中經歷的實際生活中操作經驗過程。差異的「靈感想法如同戲劇活動舞台般的有很多層次，穿過這些的層次，有太多差異的規則，回響 (echo) 著另外的其他」(DR 219)。「這個實踐的過程有三個系列：空間、時間，以及意識 (consciousness)。」而其中的想像，其實就是差異感觸很重要的一個作用 (DR 220)。

「多重性的元素」(the elements of the multiplicity) 在其間運作著的 (DR 183)，因為差異感觸的操縱者不完全是主體，而是有某種操作現場的直覺，整個行動過程是「神經元的多重性」(multiplicity of nerve fibers) 的經歷 (TR 8)，所以，雖然有選擇，卻不是任由自我意識去主導，而是強調一種問題性，在差異感觸精確的辯證過程中，



必須透過被動操作過程的探究與測試，其發展是有無限可能性的。

德勒茲以戲劇舞台來形容這種感覺，戲劇的行動，它藝術作用之處，不是對立物，不是中介物，而是重複。「黑格爾的問題是，他弄錯方向的提出一種抽象⁶ 概念的行動，而去弄錯的把自然與心靈的行動給取代了——他要再現概念，而非一個舞台的感觸——而把中介概念引用到一個行動中，使得那裏只剩下了他自己的想法，和它的通則」(DR 10)。換言之，藝術不能是沒有操作現場直覺作用的只是透過概念通則的中介方式去思慮。

藝術是操作場域運作過程中感受思考的測試，「一個靈魂 (a soul) 還關乎心 (heart)、關乎肌肉 (muscles)、神經 (nerves)，以及細胞，而沉思的心靈 (a contemplative soul)，它的整個功能，卻是捕捉習性」(DR 74)。「藝術不是關於再現、概念或判斷，藝術這種思考的力量，作為一種感情性 (affective) 的思維，並不是那麼多認知 (cognitive) 和理智的 (intellectual)【而是與感受與感覺經驗的運作相關】」(Colebrook 2002a: 12)。

德勒茲所主張差異感觸納入異質性的方法，是以承載 (grounded) 的方式，而不是根植一地 (founded) 的方式，這關係著覺知事物的模式，而不只是單純願意去接受 (receptive) 的問題而已 (DR 78, 79, 81)。

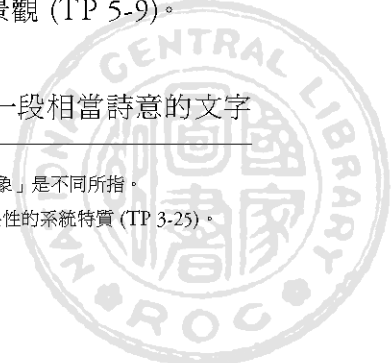
五、「根莖理論」⁷與藝術超越的意義

綜合前面關於差異的探討，差異感觸的多重性、單義性的開放自由，空間時間中願意面對生命所有遭逢的死亡直覺的，讓自己身體感官解放，去經歷生存世界的種種，探索差異的形式元素的細節。這些都是通往德勒茲超越與創造性的途徑。於是，它會形成一種繁多性的景觀，如塊莖般的成團的繁多景觀，如同德勒茲與瓜達里在《千高台》書中，所具體隱喻的一種如「根莖」般認識世界的遊牧景象。這是一種超脫出自己原有框架，去形成整片蔓延的根莖，以形成遼闊的高原的景觀 (TP 5-9)。

德勒茲與瓜達里形容這種不斷開闢新視野的認識態度，有一段相當詩意的文字

6 這裡所說的「抽象」，是指「抽象」的概念，與文中其他德勒茲所訴求的圖表、形式的「抽象」是不同所指。

7 「根莖 (rhizome)」是在德勒茲與瓜達里合著的《千高台》書中，藉以形容藝術豐富且具開展性的系統特質 (TP 3-25)。



隱喻敘述道：

跟隨那植物：從你所界定的第一條線開始，藉由各種接續的奇特事物去匯集，去盤旋組合，然後，你要看看，是否表面匯聚的盤旋新線，能建立他們自己，透過位在這個限制之外，和在其他方向上的新觀點【來建立他們自己】。寫作，形成根莖，透過解域增廣你的版圖，延展那飛越的線（逃逸線），去形成觀點。在那裏，它會變成一部抽象機器，匯聚著濃密的整個平原。

先到你的舊植物那邊，小心翼翼地看看由雨水所形成的河道，現在，那雨水必定已然帶著種子遠去。看看那被溢流出來的水所形成的裂縫，藉由它們去決定漂流的方向，然後，去發現那發展最遠的那個觀點的植物，所有旺盛的野草植物，介在這其間成長的，都是屬於你的。之後……，你會擴展你的版圖的大小，藉著跟隨這個水道，順著這方向，從每個觀點開始。(TP 11)

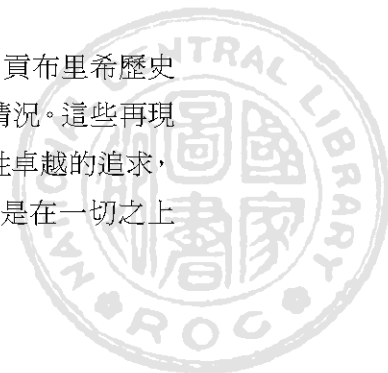
這種形容知識探尋的比喻，深入切要且充滿想像之活力，具體勾勒出認識世界時內在所應有的活潑景象與態度。每個獨特的主體，都將因著自己的特色差異，開放某種逃逸線 (the line of flight) 的去游牧，感受各種好的構成之差異，重新裝配自己，在每個即時的時刻，讓自己成為不斷更新遼闊視野的「時間的綜合體」、「差異的綜合體」。

因此，德勒茲主張的藝術創造思維與超越的意義，可以從綜合為三大方向來看，「追求解放的自由意志」、「探索超越的差異感觸」，以及「操作現場直覺的感知與測試」。

（一）追求單義性解放的自由意志之超越

1. 從再現美學的卓越觀點中解放超越——系譜觀點

傳統的再現美學觀，除了本文所討論的精神分析學，事實上，例如貢布里希歷史決定論所承繼的傳統美學觀，都是德勒茲所希望從中超越解放出來的情況。這些再現觀點下的美學觀，其所認為的超越，是有某種所謂標準的好，某種概念性卓越的追求，認為「表達的符碼乃建立在歷史與文化的關係上（語言的符碼被認為是在一切之上



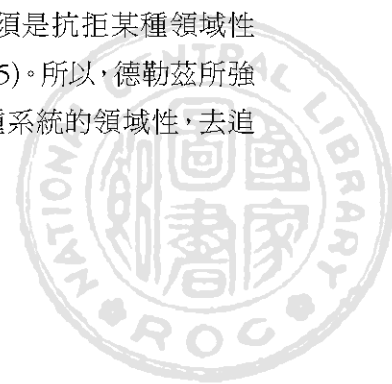
最重要的)」，藝術乃是從陳規中去證實與更新，藝術家必須去從歷史的變化中去發展「再現與知覺的模式」，認為藝術家建立風格的基礎，是去超越既有風格，要發展所謂更卓越的風格出來。「再現的歷史發展過程所累積的模式，所涉及的乃是象徵符號群如何持續的修正與擴展的問題。」強調「相似性」的歷史符號通則的延續與開展 (GAP 4-5)。

但德勒茲強調認識的方法不應透過通則性的中介概念去認識，不是去找尋再現的相似性通則，而是關注其中的差異感觸。差異感觸是獨一無二的每個一次性的行動與事件。就認識的位置而言，也應該是將人類生命置於一種非線性順序的歷史位置，一個「超越任何位置的主體」(transpositional subject)，人經歷其中感受歷史的巨變，雖不能控制這個創造過程，卻能理解其中 (羅貴祥 1997)。

這也是為何當德勒茲在解釋電影的哲學論述特徵時，曾提到為何要以一種系譜的特性表達，因為「系譜既不是系統，也不是結構，更不是編年學 (chronologie)，它依影片特徵與議論重心而斷續出現，具有隨機性。也因此系譜是以碎片、零散和雜多的方式出現。形成一種「流變，而非歷史；它是平面的共存，而非系統的連續。」(陳瑞文 2011:108)。換言之，應該是從每個獨立的角度探尋差異感觸、學習與超越，即便是面對歷史，也是從每個當下時間的新位置解域與結域。

2. 抗拒某種領域性的統轄特質——聯姻模式

德勒茲在解釋其根莖領域時，曾提及了歷史中一些關於思想的範式，諸如「理法、哲學家—王者、想法的卓越性、概念的內在性、心靈的共和國、理性的場地、思想的政體、人做為立法者或主體。這些領地會偽裝成世界的秩序，將人根植於某處。」德勒茲認為，藝術家的裝配應該以游牧的方式認識世界，在繁多性的認識中，具有某種逃逸性質的裝配，而不要根植某處的系統。「這個根莖沒有起始，也沒有結束，總是在中間，在事物或存在之間，是某種間奏。不是像樹一樣的父子關係，而是聯姻的，一種獨特的聯姻。」根莖的連結，是以「and」連結的。總之，藝術家的創造，必須是抗拒某種領域性的統轄特質的，又稱之為「戰爭機器」(a war machine) (TP 24-25)。所以，德勒茲所強調的差異理論在面對種種知識與領域性的文化時，即要破除這種系統的領域性，去追求一種能游牧的認識態度。



3. 死亡直覺下生命實踐的自由意志——單義性

藝術創造性的思維與超越，必須基於單義性的無領域性自由開放的胸懷，來自於一種願意面對死亡的直覺意志。

誠如龔卓軍在他所譯梅洛龐蒂的《眼與心》的導論中所形容，「在命運中，詩人與藝術家面對著這種危險、深淵，冒險進入沒有基礎的深淵破碎之處，展現其語言道說得存在歌聲。」梅洛龐蒂形容藝術家乃是不顧現實與歷史的，「將繪畫影像創作視為其存在的唯一要務」(Merleau-Ponty 2007: 32)。其中，自由是最根本的，而自由除了從外在權威中解放出來之外，也必須從自我的認識態度中解放，為了生命實踐的意義，能體會死亡直覺的意義。

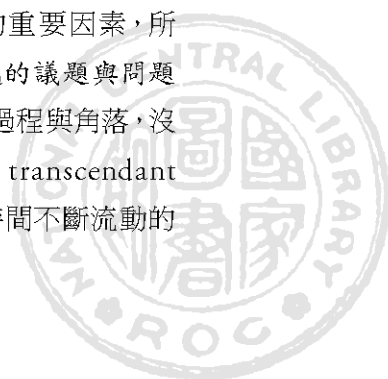
這也像是一種所謂藝術家的天賦，即藝術家是否有那種能抵擋自己被意識形態所框限，跳脫自我而能有某種直覺一般人所無法感受的差異感觸。誠如羅貴祥(1997: 171)所詮釋的，「任何一種社會或歷史時代，都有它解放性及奴役性的一面，兩種力量互相衝擊，對於未來，我們不必過分恐慌憂慮，但也不要太樂觀地充滿期望，最重要的是如何在歷史中，尋找新的武器、新的可能，創造新的組合」。總之，能從一種單義性的認識態度出發，從各種分類的領域性中解放出來的，也才能有所超越。

(二) 探索超越的差異感觸

1. 差異感觸可能發生在各種時間空間

探索差異感觸，除了基於上述單義性、自由的解放意志，德勒茲還提及，但這並不是願意接受的問題而已，還有一些途徑是必須關注的，而這個關注的重點，就是真實的差異感觸。

時間是不斷接續，差異在每個時刻都將不同，時間是差異決定的重要因素，所以，德勒茲說重複必須是在每個當下的時間體會，「在視域中發現超越的議題與問題性」，去發現某種差異的領略與感觸。而差異感觸可能發生在任何生命過程與角落，沒有領域劃分，包括差異本身的特質都是一種不斷超越的運動過程 (the transcendent exercise of that faculty)，具有無限的可能性 (DR 183, 193-195)。在時間不斷流動的



過程中，不僅是主體的差異一直改變，對象也是一直在變化的。

2. 差異感觸是超越的關鍵

逃逸線

所謂「逃逸線」，其實就是本文所探尋差異的感觸之所在，應該就是扮演者每次的越界所需要的關鍵位置與力量。是不斷結域、解域與再結域過程的關鍵力量 (TP 9)。而藝術家就是能不斷為此努力的人。

德勒茲將藝術家的創造稱為「戰爭機器」，除了形容藝術作品是一部裝配性的機器之外，「戰爭」一詞應該帶有一種對抗權威與不合理的使命的戰鬥性特徵。正如陳瑞文 (2009:14) 關於其藝術思想變異面貌的解釋，它具有「一種問題性的活力」、「一幅不停變化的地圖」，要「讓思想軌跡按著離散的問題性，朝過去、現時、甚至未來，不停地對歷史、文明、體制、機構放出對抗和解構的訊息」。其藝術動力，強調一種冒險、實驗與越界的特性 (陳瑞文 2011)。

藝術家是製造 $n-1$ 的人

所以德勒茲形容藝術家是製造 $n-1$ ⁸ 的人，有強烈探索世界真義的興趣與意志，能發現事物的差異感觸的多重性的那個 n ，且能真正超越框限，不會用加法的方式，讓事物被概念化的區隔，然後相加，而是在那個無概念的類比形式中的多重性，總是能減去一個 1，以達到一種精簡的 $n-1$ 的超越境界。為了自由的想望，能看到未來與人類本質之需要，發現差異感觸，一種逃脫的反省思維。

所以，前衛藝術家的創造性思維與超越，乃來自於這種企圖突破社會疆域制約的逃逸線的開放性位置，能夠不自我設限的多樣性遭逢，藉由探尋超越的差異感觸過程，不斷自我成長蛻變，讓觀點領域突破絕對化的特性。

8 在德勒茲與瓜達里合著的《千高原》書中，解釋 $n-1$ 道：「去從多重性 (multiplicity) 減去那個獨一無二的 (unique) 以被構成，在一個 $n-1$ 的次元中書寫。這樣的一種系統，可以被叫做一個根莖 (rhizome)。」當要求著一種多重性時，並不是去用加法的方式增加更高的次元，而是要尋求一種較精簡的方式，在那裡，總會有個一 (one) 是可以被減去的 (TP 6)。



(三) 操作現場直覺的感知與測試

藝術的超越與真實差異之探尋，不單指藝術的內涵，也包括表達呈現過程所需的運用媒材的感受力，是一種獨到的慧眼，不同於科學的概念性的領域，而是一個抒情感受的領域。

1. 生命綜合體的探索

梅洛龐蒂曾形容素描、繪畫，「它們是外部的內面和內部的外面，使得感覺的雙重性成為可能。」是這樣的理解感覺現象，使得想像物得以構成，「想像物是大大的逼近又大大的脫離現實物的。」一方面大大的逼近，是想像物就在我的身體當中，形成外部現實物的內面，現實物被給予了一個內面的「生命圖解」，這也是為何藝術往往給人一種外表相似的感覺之原因；另一方面，繪畫這外面的現實界想像物的結構之成形，心靈並沒有重新去設想那個「生命圖解」，而是一種內部視覺的種種追尋的痕跡，為了要完全的吻合，為了要一模一樣的覆寫那個「生命圖解」的運作過程。這過程中，「眼睛是種會自己運動的工具」，它有自己創發的能力，透過手操作的痕跡，使身體透過碰觸成為可見者 (Merleau-Ponty 2007: 84-86)。

在梅洛龐蒂的這段敘述中，內部這種試圖將心中的那個「生命圖解」一模一樣覆寫下來的過程，即是德勒茲所形容的「重複」，並且，梅洛龐蒂清楚具體的形容出了這個重複的運作過程，是整個操作現場直覺的運作方式，它並不是如傳統美學再現所示的，只是意識思考中的某種中介的影像概念，影像並非像機器一樣，想出來了，直接就一個影像的概念，它其實有其整個的操作過程的，與身體的視覺、觸覺的操作痕跡運動過程緊密結合。梅洛龐蒂提出「操作性思想」，來說明一種「靈魂和身體複合的狀態」(Merleau-Ponty 2007: 110-1)。

2. 類比圖表形式之超越探索

藝術有其本質上的質素 (timbre)，即必須堅持的特質，每件藝術品都是獨一無二的一個遭逢經驗，表達某種不可化約的意義。而藝術符號體，在視知覺領域中，亦有其特殊的現象與要素，正如德勒茲所示，藝術作品結構是一種包含了無數遭逢與探索



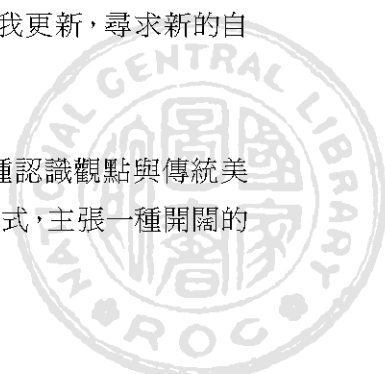
過程的類比與圖表之有機體，關乎其內在表達的超越。這整個從外在世界的體驗到藝術實踐的動作，德勒茲稱之為重複，重複因與類似性或等值性做區分，每一個從外部世界來的重複動作，是一個獨一無二的運作，是不能用相似性，或等值性去替換的。所以，德勒茲形容差異是本身存在的差異，是素材、形式，以及部分的差異 (DR 38)，差異感觸有其獨特的時空與多重的感覺性。

「如果我們能了解驅使(藝術)生產的這種力量，我們就能使我們的創造、生活與未來，都得以發揮最大可能性」(Colebrook 2002a: 13)。而這股力量，即來自於單義性、自由的意志，藝術獨特的超越本質需在這種狀況下探尋。

總之，德勒茲形容創造「是和一個測試有關」(connect it with a test)，而祁克果 (Søren Kierkegaard) 和尼采 (Friedrich Nietzsche) 兩位思想家也都一致的強調出這一種特點，「要做一種選擇，或選擇一個測試，目的是要使它成為自由意識的超越體」(DR 6)。這個「測試」是打破通則的嘗試，當然是無法提供一個安全穩當的過程，它必須依賴獨特的時空與多重的感受去經歷、測試。所以，祁克果提到，超越並不是去找尋新鮮的事物就叫做創新，而是一件關於為自由而努力，探索超越的行動，「創新」(novelty) 必須是自然地從中產生；尼采也稱創作是要從每個制約意識的地方，去解放意識，以成就其作為一個非凡的意志體。他們都認為要去突破不管是存在於自然中的法則 (the laws of nature)、道德法則 (moral law)，或自我意識記憶中的習性與特殊記憶之通則 (DR 6)。

如同德勒茲與瓜達里的根莖理論所形容的景象，創造性的思維應透過多樣化的過程，去形成一個具有某種多重性與抽象性結構的領域，一個如根莖般的領域，包含著一種對世界萬物、現象、知識、經驗充滿興趣與意圖面對的遭逢的期待。這個過程是無法速成的，是關於生命體之認識世界的態度，接受生命中的死亡、摧毀、混沌的力量，開放性的願意經歷痛苦與快樂。生命原本就存在的種種正面的愉快、豐富、溫馨、解放與活力等；以及負面的不如意、空虛、恐怖、殘忍、奴役與悲情等。不是逃避它，用扭曲的合理化心態去否定現實，而是正向的去接受它，並試圖自我更新，尋求新的自我的裝配以因應所需要的新生活。

於此，德勒茲從各種不同的角度談「差異理論」，分辨出這種認識觀點與傳統美學觀的不同，反對精神分析學的保守美學品味與符碼化的分析模式，主張一種開闊的



布希亞：思想與藝術

單義性的胸襟，直接能看到生命中真實存在的差異視野，因著自由與需要，開放給更遼闊的可能性，具體闡釋了啟示前衛藝術的創造性思維與超越的途徑，即便是在此新科技世代裡，德勒茲的理論，依然展現著無比的啟示力量。

簡稱

DR=Difference and repetition

GAP=Gombrich, art and psychoanalysis

TP=A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia



引用書目

中文

- 高榮禧。《西方藝術中的女體呈現：傅柯的啟迪》。臺北：唐山，2007。
- 陳瑞文。〈當代藝術的一種鑑賞與評論方向：論戈德曼(Nelson Goodman)的「什麼時候才是藝術？」〉。《美育》，第93期，頁1-12。
- 〈以問題性為核心的美學經驗：德勒茲的圖表思想〉。《現代美術學報》，第17期，頁11-44。
 - 〈德勒茲的電影系譜：電影與哲學互為的來攏去脈〉。《現代美術學報》，第21期，頁105-136。
- 萬胥亭。《德勒茲、巴洛克、全球化》。臺北：唐山，2009。
- 楊凱麟。〈起源與重複：德勒茲哲學的差異問題性〉。《國立政治大學哲學學報》，第31期，頁107-140。
- 劉文潭。《現代美學》。臺北：臺灣商務印書館，1997。
- 羅貴祥。《德勒茲》。臺北：東大，1997。
- Merleau-Ponty, Maurice著，龔卓軍譯。《眼與心：身體現象大師梅洛龐蒂的最後書寫》(L'Eil et l'Esprit)。臺北：典藏藝術家庭，2007。
- Throsby, David著，張維倫、潘筱瑜、蔡宜真、鄒歷安譯。《文化經濟學》(Economics and Culture)。臺北：典藏藝術家庭，2003。

外文

- Badiou, Alain. "Of Life as a Name of Being, or, Deleuze's Vitalist Ontology." *The Warwick Journal of Philosophy* 10 (2000): 191-199. Web. 30 April. 2015.
- Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. London and New York: Routledge, 2002a.
- . *Understanding Deleuze*. Crows Nest NSW: Allen & Unwin, 2002b.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sense*. Ed. Mark Lester and Charles Stivale. Trans. Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1990.
- . *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- Ferrari, Stefano. "Gombrich, Art and Psychoanalysis." *Journal of Art Historiography* 5 December 2011. Web. 30 April. 2015.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. Alan Sheridan. London: Tavistock and New York: Pantheon, 1972.
- . *Discipline and Punish*. London: Penguin, 1977.
- Gadamer, Hans-Georg. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Trans. N. Walker. New York: Cambridge University Press, 1986.
- . *Truth and Method*. Trans. Weinsheimer, J., & Marshall, D. G.. New York: Seabury Press, 1989.

