

風景的建制及其問題

黃冠閔^{*}

摘 要

風景是既定的還是變動不居的，是屬於自然的還是人工的？巧奪天工的人造風景隨著各種科技發展似乎讓風景無法抗拒地刻劃著人為的痕跡，或是相反地，就乾脆取代了自然風景。本文嘗試以「建制」一詞來指稱屬於既定的、人工的、可傳承的層面，因此追溯了現象學中胡塞爾與梅洛龐蒂關於建制概念的脈絡。藉此疏理，討論到風景的三種建制層面：意義、身體、物質。但三種建制呼應著風景的文化脈絡、認知基礎、組成結構。但透過建制，則是更深入地探索建制內部的崩解要素，這是從時間與空間所造成的差距所保存的。同時，風景建制的不穩定也就表現在風景的脆弱上，這反而能夠引導到當代問題化策略。風景的體驗要求更深刻的思維，而風景思維則可以採用問題化的方式，讓風景呼喚出更敏銳的存在經驗。

關鍵字：意義、身體、物質、想像、差距、元素

^{*} 臺灣中央研究院中國文哲所副研究員。

世上有沒有風景本身？這意味著是否存在著無人的風景？然而，問題本身不單純是為了「風景本身」而發問的，在將「風景本身」等同於「無人的風景」時，仍是從人的角度出發，只不過這時是把「人」從風景中抹除。

不僅止於此，將人從風景中抹除，仍然意味著，人原本在風景中，而是根據「抹除」的動作，才製造出一種抹除人的痕跡後的風景。

如此直率地提出問題，已經預設了風景的存在，但究竟什麼是風景？本文也無意直接而正面地以語言界定的方式來圈限，與其關心「是什麼？」的問題，更關心的是「如何？」的問題——陳述？如何形構？如何感受？如何評價？

無人風景的設想不僅僅適合於風景畫、風景詩的製作，也適用於更一般的狀況，普遍地說，涉及風景的製造。如果在第一義上，在風景畫、風景詩中抹除了人的痕跡，帶有「製作」的人為做作，這是人「故意地」自我隱退，那麼，在普遍狀況下，在第二義上，涉及無人的風景也就帶著另一層做作。「讓我們設想人還不存在於這世上的時候」、「讓我們設想人蹤罕至的地方」、「讓我們設想人不再存在於世上的時候」，這種設想可以是歷史性的，也可以是宇宙論式的。史前時代，沒有人這一物種存在，但是森林、原野、河海、丘陵、山谷都已經存在。同樣，在廣大無垠的宇宙中，很容易劃定一個地區，在那裏沒有人的足跡、人無法在那裡生存，即使荒涼，也有荒涼的「景」。甚至，黑洞也可以是一景。

為何要考慮建制的問題？以前述的無人風景作為問題線索出發，似乎可以說：風景存在於其自身，這是對風景的首先肯定。這意味著，風景不同於人的世界，有它獨立的組成要素，一旦形成風景後，便可能長時間地存在於某處。風景的存在不依賴於人，早在人意識到某片風景時，這片風景可能早已經豎立於此地數千、數萬年了。然而，對於人類來說，一旦意識到風景的存在，恐將承認人類對於風景的意識，似乎風景被意識到時，也等於是說，風景隨著意識的醒覺應運而生。因此，當人們表述說，有一片風景存在，且被意識到，這其中不能排除一種後設的立場，亦即，人們也將意識到他們自己或其他同樣的人在風景中的活動。總結上述的描述，簡略地說：人在風景中穿梭出入，人也塑造風景。

對於無人風景的設想，在前述的交互塑造中拉開的一段距離。若將無人風景視為從風景中取消人的存在，這是人對於自己在風景中角色的擱置，或許是反抗著人對風景的塑造。

然而，如同柏格森批評否定的概念是後於肯定的，¹在這種無人風景的設想中，風景中將人去除的操作，源自對風景的自覺。從這一點出發，我們可探問風景的建制問題。從建制的角度切入，意味著，將風景存在、意識、塑造、反抗的一連串關係納入考慮。風景不再只是一種單純的現象，而是一組有特定條件組成的現象。肯定風景的存在，也必須考慮它的存在條件。

¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, in *Œuvres* (Paris : PUF, 1970), pp.682-683, pp.726-727.

從一般的意義來說，風景作為一種建制，指的是風景有一種恆常性，根據特定的條件持續存在著。人的生活經驗承襲這些風景的實際具體狀態，活在風景之中，將風景視為當然。在人類歷史的傳承中，也將風景固定下來，並擷取特定的某些樣貌當作是風景認知的基底。

一、現象學中的建制概念

本文採用建制的說法，既將它理解為一般意義下的基礎、制度、體制，也借用從胡塞爾(Edmund Husserl)到梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)在現象學中使用「建制」(Stiftung, institution)的思考。這一連結同時注意到風景作為一種已經在歷史中成立的現象，但並不輕易假定歷史與自然的對立或分裂，相對地，希望從生成變化的角度對既定成立的現象有更深刻的思考，使得風景論述的深度得以勾勒一二。

(一) 胡塞爾

建制，從胡塞爾現象學的脈絡來說，意味著從歷史面向導出意義的目的論論述；胡塞爾以原初建制(Urstiftung)與終極建制(Endstiftung)來稱呼，意義在歷史中從開端到終結被建立的過程。在《歐洲科學危機與先驗現象學》的第十五節中，胡塞爾討論哲學歷史在歐洲的開展，尤其涉及「理性」展現在幾何學與哲學共通的知識努力上，他認為，歐洲的精神遺產乃是以理性為軸心，有一種統一的發展脈絡。將分散的歷史事實看作是有內在的統一性，這是出自一種「對歷史整體性的批判理解」。²哲學家有任務展示出這種歷史的整體發展，必須使本來不清楚的階段發展到清楚的階段，最終達到一致的內在統一觀點。胡塞爾甚至認為哲學家承載著內在於歷史中一致的意志方向，這是一個理性的開展歷史，其過程是「出自一種原初建制(Urstiftung)，這又同時是對希臘原初建制的後續建制(Nachstiftung)以及轉變(Abwandlung)」。³我們的解讀注意到：建制有一種從「原初」

² Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hua 6, Hrsg. Walter Biemel (The Hague: Martinus Nijhoff, 1976), p.72.

³ 同前註。本文所採的名詞翻譯，係筆者自行使用。倪梁康翻譯 Urstiftung 為「原創造」，參倪梁康，《胡塞爾現象學概念通釋》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1999年），頁469。王炳文對 Urstiftung 的翻譯是「原初的創建」，Nachstiftung 理解為「仿造」。對引文段落的翻譯為「我們是由於一種原初的創建而成為這樣的，這種原初的創建，既是對於古希臘的原初創建的仿造，同時又是對它的修改」，見《歐洲科學的危機與超越論的現象學》（北京：商務印書館，2001年），頁89。

到「後續」的轉折，在相同的建制下，有演變的差異，但仍舊維持為歷史整體性的體制。轉變中內含著某些差異，原初建制被後續建制所繼承，乃是因為原初建制指點出了一種目標，後續建制遵循著相同的目標，並持續地以明確的架構來實現此一目標。根據原初建制所遙指的方向來說，胡塞爾也認為在原初建制中有一種「目的論式的開端」。⁴原初建制為未來世代指出了一種任務、一種目標，使得「未來世代在這些目標中，以積澱的形式持續生活，但總是繼續覺醒著，而且在新的生動性中是可批判的（*kritisierbar*）」。⁵「以積澱的形式持續生活」帶有深意，這意味著，在開端和終結之間有一種連續性，而且容許一種生命延續。任何一個歷史的建制都有雙重方向：一方面是朝向未來（後續建制），另一方面是朝向過去（原初建制）。「沈澱」指的是具體的生活情境所仰賴的既定條件。這種沈澱也可以用「生活世界作為自然科學的被遺忘意義基礎」⁶來理解，但若要產生新的科學知識，則將既是以此生活世界為基礎，又同時必須批判地擺脫前科學的侷限，以助於從遺忘中甦醒，重新發現科學的目標。過往的事件留下痕跡，在沈澱中形成某種特定的形貌，風景所顯現的樣貌也根據著這樣的沈澱而被察覺，風景的歷史性由此可見。

後續建制的作用，放在歷史脈絡中，使得對於原初建制的回顧有一種真切的思慮或回憶（*Besinnung*）；哲學家的角色能夠有真正的自我思慮（*Selbstbesinnung*），「讓沈澱的概念性重新在其隱藏的歷史意義中生動起來」。⁷結合著過去與現在的兩種環節，古代與現代兩個歷史環節之間有一種特殊的連續性，是根據一種思維上結為共同體（*gedankliche Vergemeinschaftung*）⁸的作用；在目的論的引導中，這一共同體執行著一種負責的批判，進而從個人的私人自我理解轉到一種共通的自我理解上，擺脫傳統中未批判的先見。胡塞爾進而認為歷史的回顧思慮是一種奠定在自我理解上最深刻的自我思慮。在逐漸實現原初建制的歷史過程中，有一種相應的「終極建制」；當科學被指派的任務達成時，亦即，達到確定不移的方法，這時，可以算達成終極建制。⁹對胡塞爾而言，科學危機必須回到哲學史的構成來重新奠基。終極建制不停留在個別哲學家的自我詮釋上，而是落在共同體考慮下的可能統一來肯定整個哲學史過程。哲學家與哲學活動彼此結合形成了歷史統一性，且直到終極建制才顯露出來。從原初建制通過後續建制的繼承與開展，最後到終極建制形成可統一的歷史過程，有一種「未來」被涵蘊在「過去」之中，但也規定了歷史走向的必然性。¹⁰相應於被任務指派的歷史目的，對每個具體存活於其當前時刻的人來說，總是已

⁴ Husserl, *Die Krisis*, p.72.

⁵ 同前註.

⁶ 同前註, p.48.

⁷ 同前註, p.73.

⁸ 同前註.

⁹ 同前註.

¹⁰ James Todd, *Crisis and Reflection* (New York: Kluwer Academic Publishers, 2005), p.64.

經在某種遺產中，原初建制以並未總是被察覺的方式沈積著。¹¹三種層次的「建制」（原初、後續、終極）形成一種複雜的概念內容，理性含嵌在歷史中，相對地，歷史也被目的所理性化。¹²胡塞爾的企圖點出了面對危機的理性立場，他希望回應歷史任務的呼喚，¹³藉以恢復歷史中某一瞬間的蓬勃生氣；具體存在者對歷史任務的回應立足於他自己的生活世界，科學理性不能只是宣稱抽象的普遍性，必須貫串歷史才有生命力。

建制的概念本來就是一種建立為體制的具體成品，但在開端、後續繼承、終結的三種層次開展下，顯得有內在的動態隱含其中。在胡塞爾的使用中，這種固定下來而被建造的東西卻鋪開在時間與歷史上。嵌在歷史中的建制，一方面顯得是開放的（朝向未來），另一方面也期待一種結束來提供統一性。建制的歷史性顯示出胡塞爾的歷史思考，但並不違背他的理性觀。對我們而言，建制提示出一種意義的基礎，既導向共同體也凸顯出歷史變化中的某種恆常性。若以風景為一種建制，首先便意味著，風景是被看待為被建立起來的，而將原初建制到終極建制的過程納入來看，也將視風景為一種起於某個開端，雖然朝向未來，但仍以在終點上的完成為限定。但沈積的特徵顯示出，風景的可傳遞與可累積，亦即，除了人工意味上的「建制」以外，風景的文化性將表現在這種沈積的背景上。然而，若僅從胡塞爾脈絡談風景的建制，將會讓風景受限在人文與歷史目的的層面上，風景是否適合於一種歷史目的論框架，不無可疑，而且自然與歷史的界限極為僵固。但風景的存在卻是跨越了自然與人文的固定界限，思考風景建制的問題也正是處在此一界限上思考。

（二）梅洛龐蒂

相較於胡塞爾，梅洛龐蒂提供更活潑的想法推進風景建制的問題，擴展了建制的意義，也不堅持在自然與文化之間劃下截然的界限。

早期梅洛龐蒂在《知覺現象學》中，結合完形心理學的預設，以視覺缺損為例，說明視覺中形式與內容之間的關係。梅洛龐蒂批評卡西勒（Ernst Cassirer）的「符號象徵功能」（*fonction symbolique*）¹⁴帶有智性主義的色彩，相反地，他自己則強調在各種障礙（語言、

¹¹ 同前註, p.67.

¹² 同前註, p.76.

¹³ 同前註, p.64.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1990), p.146.梅洛龐蒂引述指出，卡西勒不認為有「一般的符號象徵機能」（*faculté symbolique en général, Symbolvermögen schlechthin, ibid., p.145*），而反省分析尋求在涉及知覺、行動、語言的各種病態現象之間建立的，不是「在存有中的社群」，而是「在意義中的社群」（*ibid., p.145*）。但相應於「符號象徵機能」，梅洛龐蒂有時又用「符號象徵能力」（*une puissance symbolique, ibid., p.147*）來說。此處，筆者將 *symbolique* 翻譯為「符號象徵的」，兼顧此詞在漢語學界使用的兩種含義。

行動、認知)中有一個共通結構不能脫離材質基礎。視覺中的形式與內容不是單純的因果關係所能決定。視覺內容被一種象徵式的能力所重新採用,但「這種能力只有在視覺的基礎上才得以構成(se constituer)」;¹⁵視覺中的內容與形式的關係是一種「奠定基礎的關係」(rapport de Fundierung):¹⁶「符號象徵功能立基於視覺上,猶如立在地基上」。符號象徵功能(作為形式)不再是先在的機能決定了視覺(作為內容),相對地,符號象徵功能雖然給予形式,但已不是先驗的條件,而必須以內容為其基礎。透過知覺分析,梅洛龐蒂將精神作用連結到自然上,形式不再對立於內容,形式表現在內容上,內容則是一種徹底的偶然,就像是「知識與行動的原初機構或奠基」,¹⁷或像是「對存有或價值的原初把握,知識與行動將不停息地從存有或價值中汲取具體的豐富,也隨處對此存有或價值更新出它的自發方法。」——¹⁸此處,梅洛龐蒂以機構建立(établissement)或奠基(fondation)來翻譯胡塞爾的建制(Stiftung)。但是,梅洛龐蒂翻轉了形式與內容的關係,內容被當做「建制」來看待,原初機構或奠基則是指「原初建制」,豐富性的汲取則是以「源頭」作為其基本隱喻,「更新」則是「後續建制」所發揮的功能。在梅洛龐蒂的解讀中,視覺與身體的空間性就跨在自然與文化之間。在視覺活動中,就已經有一種建制的作用運行。

在1954-1955年間的法蘭西大學院講課《建制、被動性》中,梅洛龐蒂也特別講解了生命、情感、作品、知識等的建制。在此系列講課中,他對建制(institution)的界定是「於諸維度(一般意義下、笛卡爾意義下,參照體系)的某一經驗中(或被建構的工具中)的建立,在關係到此諸維度時,一系列其他的經驗可以藉此具有意義,或形成一後續或一歷史。」¹⁹梅洛龐蒂的界定呼應於胡塞爾,意義構成在歷史中展開的說法,因此將建制推向意義的時間性上。在此規定中,梅洛龐蒂強調了「建立」(établissement)以及藉以開展的後續系列;「建立」,符合Stiftung的本義(如倪梁康、王炳文譯為「創建」),而後續系列或歷史,則呼應胡塞爾在《危機》中的界定,也蘊含著「後續建制」的概念在裡面。在解說中,梅洛龐蒂分辨了「構成」(constitution)與「建制」的差異:構成幾乎是建制的相反詞,²⁰構成只對我以及我的意識成立,但被建制者無需我的介入。以誕生為例,梅洛龐蒂認為:意識是單純的顯現,它頂多意識到自己正在意識中,並沒有意識到自己是在某時

¹⁵ 同前註, p.147.

¹⁶ 同前註.

¹⁷ 同前註, p.148.

¹⁸ 同前註.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité* (Paris: Belin, 2003), p. 38: «établissement dans une expérience (ou dans un appareil construit) de dimensions (au sens général, cartésien: système de référence) par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens et feront une suite, une histoire». Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Résumé de cours. Collège de France 1952-1960* (Paris: Gallimard, 1968), p.61: «ces événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, forment une suite pensable ou une histoire, ... ».

²⁰ Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité*, p.37.

刻誕生出來的，而「誕生在……（某處、某時刻）」（*naître-à*）²¹意謂著一種時刻的來臨或一個處境的接近，這是「一個未來的開啟」，讓曾經存在的某人某物（如母親）連結到本來還不存在的某人某物（如嬰兒）。誕生，雖然是從非存有到存有的一個現象，但卻也是一種朝向未來開放的典型；未誕生前，什麼都不是，誕生後，意義不斷地投擲向未來。在誕生那一刻，才讓後續的意義得以開展。對被誕生出的人來說，他不能自行誕生出自己；誕生並非構成，並非「意義給予的動作」，而是「某一將來的建制」（*institution d'un à-venir*）。²²在區分建制與構成這兩種概念的脈絡下，梅洛龐蒂也指出主體有被建制者與建制者的區別，但兩者是不可分的兩面。在「誕生在……（某時刻、某處）」的概念中，是就著此時刻、此處而讓一種活動、一個事件得以啟動，²³一旦啟動了，這個主體像是一個建制者，但此時刻、此處並非主體本身，主體須先讓自己對此時刻、此處開放，這樣的主體是被建制者。建制活動中的主體同時包含著「被建制」與「（主動）能建制（*instituant*）」，這種特性也連結到「朝未來開啟」的特徵上。

在建制的概念下，梅洛龐蒂細緻地指出各種屬於建制的現象，例如，有個人、個人間的建制以及歷史建制，個人間的建制又包含感受的建制（動物性的建制、愛的建制）、作品的建制、知識的建制。歷史建制則分為普遍化的與特殊化的兩類。梅洛龐蒂顯然擴大了胡塞爾的建制概念，也在其內部運作模式中轉化出他自己的交錯配置模式。在目的論模式下，梅洛龐蒂清楚地配置了胡塞爾有關原初建制與終極建制的重複關係，²⁴但以「場域」（*champ*）²⁵概念來說明建制，則是藉著「場域開啟」的概念將原來專屬時間性的面向發展到空間性的面向（如繪畫中的空間建制隨時代轉變）。²⁶在承接既定建制的歷史時，建制具有被動性（*passivité*），其中也包含著「過去」（*passé*）的歧義；意義賦予與建制彼此之間有交錯（*croisement*）²⁷的關係。梅洛龐蒂藉此推進到一種存有論思考：被知覺世界（*monde perçu*）的存有論。世界的被知覺既是一種有沈積的原初建制，也彰示出一種被知覺作用（*perçu*）既是「過去」又是「被動」的狀態。在經驗中的各種形式結合為一種統一，而「唯一我們能夠說的存有就是被知覺風景的存有」。²⁸

梅洛龐蒂以作品建制來談藝術或繪畫，若從風景畫或山水畫的角度來看，也觸及到風景的建制，但若從繪畫所蘊含的視覺模式來說，涉及到的也是視覺建制的層面。繪畫作

²¹ 同前註。

²² 同前註，p.38.

²³ 同前註，p.35.

²⁴ 同前註，p.61, p.92, p.99, p.105.

²⁵ 同前註，p.101, p.103.

²⁶ 同前註，p.81.

²⁷ 同前註，p.179.

²⁸ 同前註，p.170.

品的豐富多樣具有開啟場域的特徵，其中的各種風格相當於「可模仿、可分享、被沈積的程序」。²⁹但古代或文藝復興所呈現的觀點，則是不同的觀看方式。透視法結合著平面測量，重新組織了空間與物的關係。視覺改變了空間的建制，透視法中視覺所提示的消失點促成了「穩定性、後果、共可能性以及合理性」。³⁰空間是一種連續體且有體系的空間（非堆疊的空間），長寬高的關係不是座標，而是按照物體與眼睛（身體）的距離，在動態中形成；透視法的出現顯示，空間與視覺共同地在繪畫的歷史演變中成為一套建制。

《眼與心》延續地談到了這種繪畫傳統中的視覺建制，對比了笛卡爾(René Descartes)屈光學與透視法。梅洛龐蒂指出，笛卡爾的空間是不依賴身體的思想活動，並不建立在事物與視覺之間的相似性上。³¹在笛卡爾的光學模式中，「視覺不是諸事物轉變為它們的視覺之變形過程，不是諸事物屬於大世界也屬於小的私有世界之雙重隸屬」。³²相對地，文藝復興發現的繪畫語言，亦即，透視法，「並非『由自然所建制者』(institué de la Nature)，而是有待於構作甚至一再構作(à faire et à refaire)」。³³透視法這種繪畫語言是並非自然建制，而是人為的歷史建制，必須經過歷史過程來形成、構作。笛卡爾所檢視的空間思維，事實上預設了一種身體條件：「身體的這些事件才是『由自然所建制者』，讓我們得以看到這個或那個東西。」³⁴《眼與心》的這種說法將視覺建制連結到身體建制與自然建制，同樣不再受限於胡塞爾的歷史建制。在模式上，梅洛龐蒂顛覆了笛卡爾思想的自我確定，他結合了胡塞爾在《觀念二》所探究的身體(Leib)與空間、場所的關係，不認為思想可以凌駕於空間，而是受制於在空間中棲居的身體，以此身體為空間座標的原點。³⁵除了被思維的視覺(笛卡爾式的)，還有一種在自己身體上發生的視覺，這種視覺「只有在運作視覺時，人們才對它有觀念」。³⁶在《建制、被動性》已經展現出一種物體、身體交錯的存有論觀點，《眼與心》透過身體(視覺)與空間的關係也展示類似觀點，空間中的深度更是被當作「諸維度的可逆性經驗」、「全球『在地性』的經驗」。³⁷簡言之，視覺建制推向一種可逆性的存有論，這一點呼應著《可見與不可見》的論點。建制，同時被視作場域，而視覺、空間也在此場域開啟中顯露著身體參與存有、開啟存有的經驗。梅洛龐蒂穿過繪畫經驗，指出其中的深度感如何蘊生，他也說「只需要一些墨水就足以讓人看到森林與暴

²⁹ 同註 20, p.79.

³⁰ 同前註, p.83.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (Paris: Gallimard, 1985), p.38.

³² 同前註, p.41.

³³ 同前註, p.51 ; cf., Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité*, p.84.

³⁴ 同註 31, p.52.

³⁵ 同前註, p.59.

³⁶ 同前註, p.54.

³⁷ 同前註, p.65.

風雨，視覺也需要它的想像域（想像物，*imaginaire*）。³⁸這個想像域的留白，為建制的概念留下一些痕跡。風景的建制可透過視覺而拉出一種存有的維度。

梅洛龐蒂擴大了建制的意義，保留了它與時間性、歷史性的關係。但在辯證法的思考中，他也將空缺、缺席、不在場的概念導入原初建制中。如杜芙格（*Annabelle Dufourcq*）研究指出，梅洛龐蒂認為起源必須包含一種不確定的維度，甚至是一種欠缺：「因此，某一存有者的出現只有基於一個缺席的維度才可能，而這個想像性的『基底』是有建制作用的（*instituant*）」。³⁹杜芙格以海德格（*Martin Heidegger*）所謂「根基」或「基底」的方式解讀梅洛龐蒂所設想的存有，在能開啟建制的功能中，存有本身有所隱蔽，但「賦予觀看，使得『有』（*il y a*）成為可能，存有抹除自己，也必須抹除自己」。⁴⁰在存有論意義下，想像域一方面既是相對於實在的一種特定領域（非實在），但另一方面又是存有作為基底而能夠賦予其他實在存有者出現的背景。原初建制便包含著起源與基底的雙重意涵。

《可見與不可見》中收錄的工作筆記披露了梅洛龐蒂去世前的豐富思考，其中，環繞著建制，也有些蛛絲馬跡可尋。梅洛龐蒂保留了建制帶入的時間性意涵，但賦予維度性的思考，亦即，將基底或奠基的作用融入時間化的過程中。在借用弗洛伊德所談的無意識時，梅洛龐蒂撇開了意識優位的「體驗」（*Erlebnis*）概念，進而指出「有建築術式的過去」（*Il y a du passé architectonique*）；⁴¹面對這種過去，不是以重新體驗的方式逆轉時間序列，他引用普魯斯特（*Marcel Proust*），說「真正的山楂樹是過去中的山楂樹——不靠體驗（*sans Erlebnisse*）、沒有內在性而重新恢復這種生命（*restituer cette vie*），——皮亞傑（*Jean Piaget*）相當笨拙地稱這種生命為自我中心論，——這種生命實際上是『紀念碑式的』生命、建制（*Stiftung*）、創始（*l'initiation*）。」⁴²建築術隱喻中的過去，也轉變了世界的概念，世界的生成不只是時間流動，而是沈澱所造成的。人與世界的關係不再只是理解，而是身處其中，相對地，必須是實際的空間經驗，亦即，「以諸維度、組構、層次、鍊結、樞紐、構造這類的認知用語來取代概念、觀念、精神、表象這類的認知用語」；⁴³在層次之間也有類似的進程，梅洛龐蒂稱為：「進到更高層次＝某一個意義的原初建制（*Urstiftung*），重新組織」。⁴⁴在個體化作用的脈絡下、他則用「孕育」（*prégnance*，亦作「懷孕」）來思考：

³⁸ 同註 31, p.59.

³⁹ *Annabelle Dufourcq*, "L'origine imaginaire de tout être: la notion d'institution chez Merleau-Ponty" in K. Novotný, P. Rodrigo, J. Slatman, and S. Stoller (ed.), *Corporeity and Affectivity* (Leiden/Boston: Brill, 2014), p.84.

⁴⁰ 同前註, p.88.

⁴¹ *Maurice Merleau-Ponty*, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1986), p.296.

⁴² 同前註

⁴³ « Remplacer les notions de concept, idée, esprit ; représentation par les notions de *dimensions*, articulation, niveau, charnières, pivots, configuration », 同前註, p.277.

⁴⁴ 同前註

「孕育是在可見者中那個要求我一種正當的準確對應，對它界定正當性。我的身體服從孕育，身體『回應著』孕育，身體是那懸擱在孕育上的，同時以肉身回應著肉身。」⁴⁵在孕育中早就已經有一種個體與世界相互回應的關係，梅洛龐蒂不同於皮亞傑結構心理學的立場，認為那些孕育中的胚胎有些回應世界的生物形式，這種形式是「先於經驗的」、「天賦的」，但意義不是遺傳學的，而是存有論的。對於這類的先在形式，他就稱為「原初建制（*Urstiftung*）」，而不同於單純的包納（*simple subsumption*）」，同時也是「超越的意義，而非概念的再認（*récognition*）」。⁴⁶從原初建制到終極建制，便成為奠基過程中不斷地超越，從一個較低層次升高到較高層次。這一說法也將沉積的地質學隱喻融合進來。

嵌在交錯配置或可逆性的邏輯中，世界、自然、孕育既是打開一個缺口，使得朝未來開放有其可能，又在缺口之中產生錯落，而使得過渡、轉換、運動不再是平面的、同質的，而是垂直的、異質的，是不同層次的過渡、上升。這種缺口，梅洛龐蒂認為不是單純的欠缺，而是一種「自然的否定性、一種原初建制（*institution première*）」，總是已經出現著（*toujours déjà là*）」；⁴⁷若以原初建制在奠基意義下所呈現的空缺，那麼，此處的否定性不是阻礙，而是作為基底而能夠讓更高層次活動出現的條件。上升的方向顯現在知覺活動上，尤其是人透過語言所表達出的知覺掌握。對知覺的知覺是一種反身作用（在意識上的表現是反思），是「與自己的非差異」，但同時是與「視域（地平面）的開放」（*ouverture d'horizon*）⁴⁸一起界定自己；藉此，知覺把握自身時，脫離單純的特定視域，也不再受制於自然的建制（*institution de nature*）」，⁴⁹而是直接用語言、智性思維來指稱此自然經驗。梅洛龐蒂在《可見與不可見》中所思考的建制，既沿用了胡塞爾的歷史性觀點，也從沈積隱喻連結到奠基作用，但兩種方式也結合在發揮否定作用的辯證法概念上，則朝存有論推移。杜芙格大膽稱此一建制思考屬於「想像域的存有論」，想像域「提供模型給存有論，讓存有論可以界定存有」。⁵⁰他在1960年11月工作筆記中提到：「以身體的想像域來理解想像域——而因此不是理解為有助於觀察的虛無化，而是理解為存有的真正建制（*vraie Stiftung de l'Être*）」，對存有來說，觀察與被組構的身體都是存有的特殊變異。」⁵¹在存有論意義下，原初建制表現在辯證的空缺上時，它遠離自己，人的肉身變成陌生的肉身，如此一來，匿名的肉身作為普遍的肉身，才是梅洛龐蒂所言「身體的想像域」。這種想像域使得普遍的肉身不停留在實在論上，想像域使得各種變樣（實在的身體與想像的身體等等）

⁴⁵ 同註 41, p.262.

⁴⁶ 同前註

⁴⁷ 同前註, p.270.

⁴⁸ 同前註, p.257.

⁴⁹ 同前註

⁵⁰ Anne Dufourcq, *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire*, (Dordrecht: Springer, 2014), p.347.

⁵¹ 同註 41, p.316;同前註, p.351.

都屬於存有論的一環。

將想像域與身體連結為晚期梅洛龐蒂存有論的關鍵環節，有其重要性。同樣在 1960 年 11 月工作筆記中，梅洛龐蒂也借用巴修拉 (Gaston Bachelard) 與沙特 (Jean-Paul Sartre) 的區別來說明，關鍵在於，沙特將存有物與想像物都當作存有者，亦即，孤立的對立否定之相關項，但梅洛龐蒂卻認為存有物與想像物都屬於巴修拉所謂的「元素」：「並非對象物體，而是場域，是柔和的、非主題性的存有者，是先於存有的存有 (être avant l'être)」。⁵² 從存有論的層次來看，建制已經不再是固定不動而且一成永成的，它是從原初建制開展出的動態交錯關係。

從胡塞爾到梅洛龐蒂的概念疏理，讓我們清楚看到建制的概念發展與差異。從合理性的歷史目的論，擴大到自然的肉身存有論，這一差別展示了文化與自然之間一種更為廣闊的交錯辯證。

二、風景的建制條件

在風景的問題上，引入建制的概念，可以呈現出兩種層面的效力：一是風景被視為風景所成立的意義，具有文化的時間性構造、歷史性構造，這觸及的是文化的美學條件；二則是風景有一深度的自然層次，風景與場所都具有空間性，而此類空間性也都緊密與時間性、歷史性相關。

根據在空間的體驗上，風景也涉及物質、身體的基本結構。風景的物質性，指向各種物質元素（自然的或人工再製的）。風景的身體性，則從物質與身體所共享的平面出發，特別注意到生物的運動、人的行為具備身體要素，也從身體來體驗風景，這或許可以用梅洛龐蒂所謂的「世界的肉身」這一觀念來指稱（相關的討論見下文「身體建制」的部份）。據此，則可分就物質建制與身體建制來看談風景。

初步來說，風景基本上以物質建制、身體建制、意義建制的三重方式成立。一旦風景成為歷史的一部分，它就既是被建制者（被制定者），也是建制者（制定者），進一步規定了後世風景出現的形式與品味模式。

⁵² 同註 41, p.320.

（一）意義建制

從文化的意義建制切入，最容易說明風景的建制。

在當代的生活世界中，風景既像是個原始經驗，又是個文化經驗。從身體感到感受，意義同時被建立起來。以品味、風格所形成的美學體系、審美詞彙，形成了文化中的風景。在傳統中國的美學範疇中，顯露出獨特的偏重。這是串接在山水詩、山水畫、園林藝術上面的共通語言。這種語言也成為風景的意義建制。如梅洛龐蒂所言：「語言預設著一種自明、一種被建制者，這是預備著一種終極建制的建制——涉及到的，透過那在諸說話主體的相續或同時的社群，把握到誰有意願、誰說話，最終，是誰思考」。⁵³在這意義下，風景作為一種建制，同時也是一種標準、一種表達。在標準所規範的取舍中，風景有存在與不存在的差別，有被納入與被排除的差別，也因而有了實用與否的差別。風景是一種表達，它被語言稱述，但在語言表達中，風景彷彿有自己的人格來說出自己，亦即，風景有某種風格。說出某樣的風景就變成一種建制，讓後來的表達根據這些先行的表達發展出新的意義。在歷史傳承中、在文化的延續或斷裂中，有些風景被保存，但同時也有些風景被排除，因此也被世人所遺忘。帶有風格的風景彷彿能夠為它自身辯護、表達自身的立場，因此彷彿也可以思考，如同風景中的身體一樣，也有風景的我思。在這種情況下，風景既是被建制者，也像是主動建制者，亦即，風景彷彿是一個主體，這一風景主體有一種反身性。在中華文化脈絡下，情、景交融成為詩創作的表達體制。不過，情感不是思想的剩餘，也不是思想外的點綴。思想同樣不能被化約為情感。在意義建制中，情景交融錯開了另一個思想平面，一種帶著感動的思考，但也因為如此，似乎並沒有純粹思維，而是帶入身體感的思維。這種情感式的思維，有時世間性格過於強烈，也導出另一種逸出世間的玄想，風景變得更具有多義性，可以是世界的風格表現，也可以是對世俗人間的否定。

在意義建制的脈絡下，風景是一種多義的詞彙，在漢語中類似的語詞有景觀、地景、山水、景色、景物等等，而跨越語種時也銜接到德語、英語、法語等的詞彙使用。⁵⁴不過，本文並不特別從詞彙歧義的角度來考察。此外，風景在意義傳承中，往往有被固定的趨勢，這正是所謂「建制」所代表的，這種固定既確定了某些風景的地理定位，也決定了對於風景的欣賞方式，進而被編寫入觀光旅行、憑弔追念的目錄中；例如，瀟湘八景、⁵⁵燕臺八

⁵³ 同註 41, p.230.

⁵⁴ Catherine Franceschi, "Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes", in Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage* (Bruxelles: OUSIA, 1997), pp.75-111. Michel Baridon, *Naissance et renaissance du paysage* (Arles: Actes Sud, 2006), pp.9-11.

⁵⁵ 瀟湘八景為平沙落雁、遠浦帆歸、山市晴嵐、江天暮雪、洞庭秋月、瀟湘夜雨、煙寺晚鐘、漁村夕照。

景、⁵⁶臺灣八景這類的稱呼。⁵⁷然而本文希望拈出意義建制中的審美範疇，作為討論的示例，因此，對於前述的特定景物建制也暫不涉及。

將風景視為一種美學經驗，同時也必將美學的品味範疇帶入。但品味範疇在人類文化中卻是有其歷史轉變的各種環節。如果分就「山水」與「風景」的詞彙發展史探究，即足以展示一種語言和生活經驗彼此交錯的歷史過程。以文化的意義建制來說，語言與美感經驗形成的範疇規定甚至可以質問「風景」的起源如何？⁵⁸在漢語脈絡中，能夠直接將風景等於山水嗎？風景是根據哪種思想條件而出現、成立？山水詩跟山水畫有相同起源嗎？從意義建制來看，語詞使用上，風景、山水不論是以相同、類似或差異來看，一併都進入意義的範疇化過程中。

以山水畫為例，徐復觀探究中國藝術精神，從畫論著手，相當多的篇幅在處理山水畫與畫論的起源，以及其思想根源。相較之下，在文學精神上，徐復觀並未深入處理山水詩或田園詩的起源或具體詮釋，而是集中在文體的問題上。⁵⁹從莊子作為藝術精神主體的思想根據，徐復觀便指出「莊學的純淨之姿，只能在以山水為主的自然畫中呈現」。⁶⁰從莊學發展到魏晉玄學後，徐復觀以「玄對山水」為例，歸納為玄學與自然的關係：「以超越於世俗之上的虛靜之心對山水；此時的山水，乃是以其純淨之姿，進入於虛靜之心的裡面，而與人的生命融為一體，因而人與自然，由相化而相忘；這便是在第一自然中呈現出第二自然，而成為美地對象」。⁶¹按照徐復觀的看法，當魏晉時代以山水為美的欣賞對象時，出發點是玄學思考，劉孝標注《世說新語》引孫綽的庾亮碑文「方寸湛然，固以玄對山水」，⁶²這是將人物風格融入面對自然山川的態度中，但是以「玄」對山水，則是思想與人格的折疊展現。不僅僅是單一人物如庾亮，而是一整代的魏晉人物有許多如此的交疊現象。人物與山水都以玄論為宗：「中國以山水畫為中心的自然畫，乃是玄學中的莊學的產物」。⁶³楊儒賓則更進一步從「氣化靈通之身心狀態」來分析「玄化山水」，他的論點是將山水概念

⁵⁶ 通常以「薊門煙樹、蘆溝曉月、金臺夕照、瓊島春陰、居庸疊翠、太液秋風、玉泉趵突、西山晴雪」為八景，或稱燕京八景。

⁵⁷ 自清代之後有臺灣八景之說，含安平晚渡、沙鯤漁火、鹿耳春潮、雞籠積雪、東溟曉日、西嶼落霞、斐亭聽濤、澄臺觀海。

⁵⁸ 小川環樹，譚汝謙編，〈風景的意義〉，《論中國詩》（香港：香港中文大學，1986年），頁2。林文月：《山水與古典》（臺北：三民書局，1996年），頁25-26。王國瓊：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版，1986年），頁1-3，頁21，頁79-80。

⁵⁹ 徐復觀：《中國文學論集》（臺北：學生書局，1985年），頁18-19。

⁶⁰ 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1981年），頁231。

⁶¹ 同前註，頁236。

⁶² 劉義慶，劉孝標，楊勇校箋，〈容止〉：《世說新語》（北京：中華書局，2006年），頁562。徐復觀，同前註，頁234-235。

⁶³ 同前註，頁236。

當作「具有典範意義的文化概念」。⁶⁴當風景被視為中國傳統所談的山水時，歷史與文化的內容也隨之附加於其上。在此一「起源」式的說法中，風景的文化建制便來自一組自然概念的設定，但從莊學轉向玄學，這正是後續建制的作用。

徐復觀的分析有兩個值得思考的層面：一是建立山水畫論的系譜，這從標定「最早的山水畫論」為宗炳的〈畫山水序〉，設立後續論述的開端；二是從同樣起源自玄學的人物品鑒，以「氣韻生動」為核心命題，導出以荊浩〈筆法記〉作為最早「將氣韻的觀念應用到以山水為主的作品上」。⁶⁵這便是以氣韻作為山水的後續建制的一個案例，但更關鍵的是將情與韻結合，而使得人物傳神與山水精神之間的相呼應關係有更明確的規定。「氣韻生動」作為美學範疇，則無庸置疑地豎立起風景品鑒的一個標竿。

從美學範疇來說，與風景經驗有關的是另一個例子：崇高的概念。王建元從文學批評的詞彙將崇高（sublime）接上了司空圖《詩品》的第一品「雄渾」。儘管問題的第一個層面為名詞翻譯的問題（如「宏壯」、「雄偉」、「勁健」等），⁶⁶但第二個層面則是名詞後的另一種實，王建元訴求的是中國山水詩中表現出「詩人與自然世界的『奇偉』無所繫縛、融合悠逸地結合在一起」。⁶⁷當文學批評家選擇以「雄渾」為中國詩經驗的美學範疇時，全然不同於「崇高」中具有斷裂威脅的經驗，他標示出的是一個「溶匯於神遊太虛、情懷渺邈的境界」。⁶⁸同樣汲取自莊子，王建元將雄渾的概念連結到「唯道集虛」、「瞻彼闕者，虛室生白」，⁶⁹進而指出：「先要體認到一種最基源的隱蔽，一種太初的懸宕，才能從其中瞥見宇宙整體的呈現。」⁷⁰事實上，選擇「雄渾」的理由包含兩點：（1）雄渾是「中國傳統詩學的一個既有概念，對中國文藝評論有極大的影響」；（2）雄渾是第一品，「統攝諸品」，「統攝以後各品的哲學內涵，是所有其他品類的理論基石」。⁷¹王建元的這兩點理由都顯示出一個美學範疇的建制特徵，當「雄渾」作為歷史中美學品味的奠基概念時，在歷史中有後續建制的發展；從品味範疇（二十四品）內部次序來看，第一品的雄渾為後續諸品奠基。若說雄渾代表著道家美學的一個基石，雄渾的美學經驗連結到道家（莊子）的存有論思考，在存有論意義下，也具有原初建制的特徵（「最基源的隱蔽」、「太初的懸宕」）。王建元採用的方式無疑是種回溯性的重構，在每個標示差異的環節上（理論的或詩例的），都展示出交織在山水詩和文學鑑賞、批評之間的意義建制（重構一個建制過程）。王建元

⁶⁴ 楊儒賓：〈「山水」是怎樣發現的——「玄化山水」析論〉，《迴向自然的詩學》，蔡瑜編（臺北：臺大出版中心，2012年），頁81。

⁶⁵ 徐復觀：《中國藝術精神》，同註60，頁183。

⁶⁶ 王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》（臺北：東大圖書，1992年），頁1-2。

⁶⁷ 同前註，頁25。

⁶⁸ 同前註，頁28。

⁶⁹ 莊子，郭象注：《莊子》（臺北：藝文印書館，2000年），頁87-88。

⁷⁰ 王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》，同註66，頁34。

⁷¹ 同前註，頁35。

的解釋方式容或有值得檢討的地方，但若以「雄渾」為一個當代的美學範疇，他的思路充分顯示出從原初建制到後續建制的重構痕跡，符合我們對意義建制的觀察。

相較於王建元強調雄渾中的連續性（「融合悠逸地結合」、「溶匯」），齊邦諦（Baldine Saint Girons）研究西方自柏拉圖（Plato）起的崇高概念，注意到的是斷裂經驗，而其辯證特色則是「可將人掌握而本身不可被掌握者」（l'insaisissable qui saisit）、「呈現作用所無法呈現的」（imprésentable de la présentation）、「不可掌握於內在性中」（insaisissable dans l'immanence）。⁷²崇高的經驗跨越了悲劇美學、修辭學、基督宗教的神學、歷史文明的起源（如維科[Vico]）、⁷³心理機制（昇華），在這一廣闊多樣的系譜學中，柏克（Edmund Burke）與康德（Immanuel Kant）那種源自自然的崇高⁷⁴只是其中一種類型。即便如此，崇高概念仍然決定了西方的「審美動作」——齊邦諦將審美動作（acte esthétique）與藝術動作（acte artistique）分開，「審美動作」意味著「決定讓事物在我們之中起共鳴以及讓事物有一切的機會顯現，同時接受事物能夠至少在某時刻戰勝一切預先決定的意指。」⁷⁵她認為「完成一個審美動作，那是（至少最初）嘗試避免藝術化（artialisation）的自動機制，此藝術化被當作社會先驗圖示的簡單應用。」⁷⁶這一個規定也是一種斷裂的表示，讓藝術中的審美動作獨立於社會條件的制約，也是反對模仿論與反映論的一種姿態。在這一原則指引下，齊邦諦順著梅洛龐蒂的脈絡，也注意到克利（Paul Klee）日記中所述「我是不可掌握於內在性中的」，⁷⁷她從中抽繹出崇高的特徵，而對梅洛龐蒂來說，崇高中隱蔽與顯現的交錯正是繪畫中的不可掌握者。⁷⁸梅洛龐蒂繪畫論中可見者與不可見者的關係，連結到崇高的觀點，則是——「繪畫被界定為不可掌握者的現實化（actualisation），這繪畫將生命的謎帶到最高的潛勢中，且以單一的運動中就既讚頌往太一的回返，又讚頌肉身化主體不可恢復的分離。」⁷⁹但對於此點，齊邦諦並非一味肯定，她仍認為崇高的斷裂在繪畫的審美經驗上足以帶來災難。

雖然王建元也同樣借用梅洛龐蒂的可見性，但他著重在美學上視覺的能耐，可見性（「視覺能力」）「一則引導詩人邁入某種雄渾境界，二則又同時保留了它自身屬於形體之內的知覺基要性（primacy of perception）。」⁸⁰從視覺引向空間感，「雄渾」作為一種審美

⁷² Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Anquité à nos jours* (Paris : Desjonquères, 2005), p.182.

⁷³ 同前註, p.79.

⁷⁴ 同前註, p.99.

⁷⁵ Baldine Saint Girons, "Y a-t-il un art du paysage ? Pour une théorie de l'acte esthétique" in Françoise Chenet, Michel Collot et Baldine Saint Girons (dir.), *Le paysage, états des lieux* (Bruxelle: OUSIA, 2001), p.461.

⁷⁶ 同註 72, p.149.

⁷⁷ 同前註, p.150。

⁷⁸ 同前註, p.151.

⁷⁹ 同前註

⁸⁰ 王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》，同註 66，頁 42。

建制，展現的是連結詩人與世界的媒介（橋樑）。⁸¹但不同於齊邦諦的「審美動作」著重於藝術家與世界的斷裂（「不可掌握者」），王建元更清楚訴諸山水畫來展示風景的意義建制：「山水畫是我們研究人與大自然怎樣在一超越性的接觸點上，以窮天地之至奧，將人生在世的生存意義溶入這磅礴的宇宙中的最理想的選擇。」⁸²從前述有關崇高與雄渾的美學對比，可以肯定意義建制對於風景經驗（以繪畫與詩為例）有一種引導品鑒的作用，同時，盡管都意識到此一經驗中帶有既肯定有否定的雙重性，但引導的方向（終極建制）也有所不同。

不過，如果單純放在東西方對比上，能肯定的是源自其原初建制的意義與價值樹立了不同的藝術、文學與審美傳統。但如果只是肯定有不同的傳統，是否仍回到建制所具有的易僵化層面？即使從藝術創作的角度來說，這種束縛並不具必然性，只要有建制的束縛，就有創造性的反抗。因此，建制本身既樹立特定傳統，卻蘊含著傳統的分化與叛離。然而，我們必須注意到在文化條件之前，仍有一屬於自然層面的建制，亦即，身體建制與物質建制。

從王建元與齊邦諦引用梅洛龐蒂的例子（僅僅是例子，不具排他性），有一個共通點則是訴諸於梅洛龐蒂討論知覺（尤其是視覺、可見性）的洞見。對王建元來說，視覺連結到「整體性被綜合的可能」，屬於「畫家特具的靈視」；山水畫展現的視覺建制乃是「從一個視覺行動中所躍現的景物，得藉著在同一行動中隱沒在景物之後那終極蒙蔽性。」⁸³他將這種視覺建制引向繪畫的留白手法，⁸⁴又通過分析看畫的視覺瀏覽過程接上梅洛龐蒂所謂的「過渡的綜合」⁸⁵以及依薩（Wolfgang Iser）談閱讀的空隙，⁸⁶來解釋視覺與地平線（視域）間之動態移動與整合的關係。⁸⁷這是王建元用來說明從留白通向雄渾的思考方式，透過「鴻蒙」的否定性來超越地揭露「萬物相渾論」：「郭熙的『早春』中那宛然自足的雲靄，首先排除了任何人類能夠窮觀極照某一絕對整體的可能性，然後人間世界與磅礴宇宙的融合並存才能被肯定。」⁸⁸這種解讀方式確實將視覺建制與辯證的存有論思考搭上關係，在解說觀畫的過程有精采之處。齊邦諦也將風景連結到視覺，風景出現在一種中間層，「我在這中間層選擇我的視域並且讓世界說話」。⁸⁹但雖然相似，基於美學動作，風景不同於一般視覺，風景既根植於自然秩序中，卻又要求一種不同的眼光。在這樣的差別中，我們

⁸¹ 同前註，頁 48。

⁸² 王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》，同註 66，頁 49。

⁸³ 同前註，頁 56。

⁸⁴ 同前註，頁 57。

⁸⁵ 同前註，頁 70。

⁸⁶ 同前註，頁 68。

⁸⁷ 同前註，頁 72。

⁸⁸ 同前註，頁 72。

⁸⁹ Saint Girons, "Y a-t-il un art du paysage?", p.473.

進一步跨越視覺建制的限制，從更廣的角度考慮風景與身體建制的關係。

（二）身體建制

以視覺為出發點，風景的身體建制並不僅限於視覺，必須包含兩個身體的層次值得考慮：一為身體的聯覺，二是視覺深度的探索。

根據《知覺現象學》的看法，聯覺（*synaesthesia, synesthésie*）的出現是在身體處於自然態度下，肯定「感覺彼此溝通」。⁹⁰此一脈絡中，梅洛龐蒂主要批評智性主義的抽象化傾向，誤將感覺的本質歸諸於感質（*qualia*）。即使視覺在注意一個特定的對象時，只從對象事物的外觀、顏色來觀察掌握，但並不表示此一事物在視覺中只被化約為圖形、色塊。當視覺從顏色掌握到事物時，那是將感覺作用與被感覺事物同樣置於一個共通的關係中，而不是單純的主客觀對立關係。梅洛龐蒂回溯「認識」（*connaître*）的字根到「共生」（*co-naître*）。⁹¹因此，他認為：「視覺是一種從屬於某一場域的思維，在此，可稱為一種感官意義（*un sens*）。」⁹²此處，我們用「感官意義」來理解，是因為*un sens*兼具「感官」與「意義」兩層意思。在這種「場域」（*champ*）開啟的是共通的關係，藉著場域才讓知覺主體通向各種存有者的體系，進而「我是透過共自然性（*connaturalité*）來找到存有某些側面上的一個感官意義，而我自己不必用一個構成性的操作將意義賦予給這些存有側面。」⁹³梅洛龐蒂採用「共自然性」一詞，呼應著「共生」的認識，而感覺場域則樹立起感覺的共通關係，決定著不同感官之間的溝通，在存有論上則顯示出知覺者（在此為有感覺者）與事物（被感覺者、可感物）有一共同平面，有共同的擴延而連結到存有（*coextensif à l'être*）。⁹⁴根據這種共通關係，視覺與觸覺或聽覺同屬於感覺場域，「視覺世界與感覺世界的綜合」形成了一個「交互感覺的世界」（*monde intersensoriel*）。⁹⁵視覺空間與聽覺空間固然有差異，但彼此都處在一個「共通世界」的基礎上才彼此有別。聽覺、視覺都在共通的感覺平面揭示出知覺者在世界中，與事物有相關的共通存有根據。在論及聯覺時，梅洛龐蒂注意到經驗的原始模糊性，原本聲音與色彩紛然並至，而且有時難以分清究竟是哪種感官接收，但感覺經驗可以加重某個方向，進一步說，「聽覺的韻律融合了一些電影畫面的影像，讓一種運動知覺得以發生，故而若沒有聽覺的支撐，相同影像的相續將太慢以致

⁹⁰ 同註 14, p.260.

⁹¹ 同前註, p.245.

⁹² 同前註, p.251.

⁹³ 同前註

⁹⁴ 同前註, p.249.

⁹⁵ 同前註, p.260.

於無法激起閃頻式的運動。」⁹⁶這種聯覺的發生極為自然，只有在科學的分析態度下，抽離地看待特定知覺能力時，才會認為聯覺是弔詭的。⁹⁷關於身體聯覺的預設，梅洛龐蒂順著身體圖式（*schéma corporel*）⁹⁸的規定，進而肯定「自己身體的綜合」（*synthèse du corps propre*），⁹⁹亦即，身體不是由各種器官、各種感覺能力加總合成，而是一個統一有整體性的身體；這個統一的身體才觀看、觸摸到那些可見的、可觸的物體。

若以身體聯覺作為身體建制的一個基本條件，要聲稱的是這一條件既保存獨特專屬結構（如視覺、聽覺、觸覺），卻又讓這些結構整合在相同的身體圖式中成為一個整體。獨特性訴諸的是不以某一感覺凌駕另一感覺（如視覺優先性），梅洛龐蒂訴諸天生盲者去除白內障手術後的經驗，¹⁰⁰正是在說明這一感覺的獨特結構。然而，視覺與其他知覺能力的共通性，則更能解說動態知覺以及主體在世界中的各種動態經驗。

此一聯覺的經驗有助於我們更清楚風景在繪畫、音樂、詩、園藝等方面的多重表現。尤其是展示出在所謂的「一片風景」面前，並不是只能訴諸於視覺模式，而是知覺朝向風景的開啟，這種場域開啟具有內在的動態性。不單單是風景可以有所變化，連主體的知覺構造也在變化之中。

透過這種動態方式，我們也可以更清楚地探索視覺經驗中的深度如何開展。深度作為一種空間經驗似乎原來必須訴諸空間建制，但當身體當作空間經驗的主要發生場所時，反而必須從深度的伸展來呈現空間感。

深度，首先不能理解為解析幾何中長寬高的一個維度，原因是在這一框架中，預設了固定不動的衡量基準，也將知覺主體與被知覺對象之間的關係限縮在主客對立的客觀性之中。在空間中的深度感是由動態體驗所構成，以常見的視覺錯覺為例，一個近處的東西（如，桌子）看起來遠處的另一物（如，火車）比較大，或者，平行的鐵軌在遠方匯合，這兩類錯覺（眼前的大小及匯合）都能帶出動態的經驗。動態深度感的根據在於身體的處境（*situation*），這種處境才讓身體不但被安放在空間的某處，而且還能夠有所經歷，同時涉及到地平線（視域）與方向，¹⁰¹隨著移動的位置變化，讓浮動的地平線跟方向有一種距離遠近的決定出現。有處境的身體（*corps situé*）並不是以抽象的方式處在空間中，而是以身體的各種具體構造在空間中與其他事物有著遠近的穿梭交錯關係。在深度的空間經驗中，事物彼此不僅僅是一起攤開而並存，更重要的是其中包含一種相續的可能性，亦即是與時間交融的動態性，因此，梅洛龐蒂指出，深度的原初性在於：「深度是事物或事物元

⁹⁶ 同前註, p.263.

⁹⁷ 同前註, p.264.

⁹⁸ 同前註, p.114.

⁹⁹ 同註 14, p.173.

¹⁰⁰ 同前註, p.257.

¹⁰¹ 同前註, p.300.

素彼此包納的維度（dimension）」。¹⁰²對於距離遠近的體驗，並非依照空間中並列、並存的方式，而是在此處與彼處之間加入時間層面，梅洛龐蒂也才借用胡塞爾談時間意識的用語，說這是一種「過渡綜合」（*synthèse de transition*）。¹⁰³因此，除了說明交互關係的、客觀化的深度之外，這種帶有時間律動的是「原初的深度」，「可賦予意義給客觀化的深度，而且也是一種無事物的媒介之厚度」。¹⁰⁴在分析深度的空間動態構成時，關鍵點不在於空間在深度上的優先性，也不在於它的客觀性，這種深度的「原初性」仍然回指到身體的運動。當身體身處於空間中、與事物互動時，它本身就帶著能夠形成深度體驗的能力；這種身體並非與各種物體一起羅列地攤在空間尺度中，相反地，只要稍微調整方向，就可以發現它與事物之間的距離差異。

梅洛龐蒂在《眼與心》中透過繪畫探究視覺與深度的關係，他除了重複《知覺現象學》中反對客觀化的立場，強調深度不是長寬之餘的第三維度，而是第一維度；更認為這一維度包含其他維度，是「諸維度、整體『定位』（一切具現，長、寬、距離只是抽象的）與體積性（用以說某物存在）之間可逆性的經驗」。¹⁰⁵在塞尚（Paul Cézanne）等人對繪畫的探索中，追尋深度是將深度連結到事物存在的根據上，梅洛龐蒂認為畫家的視覺不是看外部性的東西，深度也不屬於外部，在事物、空間、知覺者（畫家）的交錯中，「畫家誕生在事物之中，猶如透過可見者的集中精神與回神（*venue à soi*）」。¹⁰⁶這種誕生就像是「共生」、「共自然性」的概念所表示，對事物的認識不是從外部來刻劃，而是讓事物與認識者接合；畫家透過視覺所認識的事物之深度與厚度，都是透過「畫家誕生在事物之中」的方式。梅洛龐蒂認為，這如同我們看游泳池的水深時，水並不是被包在游泳池裡面、在空間中，而是「水居住於空間中，水在空間上物質化自己」，¹⁰⁷水波盪漾，並不是表面光景，而是透顯著水的生動本質：「正是這種內在的引動、可見者的光芒，才是畫家以深度、空間、色彩之名所追尋的。」¹⁰⁸

根據這兩種視覺建制所引出的思考，視覺並非一個獨立的感覺結構，而是與其他感覺相互溝通的交錯體系。在視覺中，既跟觸覺有別，卻往往引動著觸覺；從可見者與不可見者的關係來看，一種交錯配置的關係穿插入視覺、非視覺、視覺根據；同樣地，可觸與不可觸者也在這種交錯配置關係中，共通的表述則可用可逆性來說。《可見與不可見》用「世

¹⁰² 同前註, p.306.

¹⁰³ 同前註, p.307.

¹⁰⁴ 同註 14, p.308.

¹⁰⁵ 同註 31, p.65.

¹⁰⁶ 同前註, p.69.

¹⁰⁷ 同前註, p.71.

¹⁰⁸ 同前註

界的肉身」(chair du monde)——¹⁰⁹「隔離、維度性、連續、潛存、交疊」,¹¹⁰來說明這一共通的存有論根據,這也意味:身體建制並非人類中心主義的,而是連結到自然世界。一旦風景必須從身體建制來考慮,且又不受限於視覺,這便顯露出風景知覺在身體建制中所蘊含的共自然性(或共生性)。

在風景中的「體驗」也意謂著身體的介入。然而,這一「身體」並非無邪的身體:既不是將風景拋在此身體外,變成視覺所面對的,也不是將身體孤立為向來都無風景存在的純粹身體。不可諱言的是,身體經常處於抽離的狀況下。因此,重新標記出各種身體印記的方式,也有助於辨識各種在風景中的身體。這種身體或許可以承認為如風景般的身體,這同樣並非一種待欣賞的身體,而是參與的身體、帶著動態節奏的身體,隨著風景的時間律動、場所氣氛、光影變化、溫度時節而變化。不同於抽離的身體,如風景般的身體與場所之間有種交錯的融合關係,但作為有意識者,這個身體同時製造出在風景中的雙重化,讓風景有種回返其自身的機會。這種回返並非意識的反思所造成的回返,而是以世界的肉身為根據,在身體的共通平面上,讓個人的身體與世界中其他個體的身體彼此聯繫。同樣是在身體的平面上,身體與意識都在交錯中受到風景的滲透,而回應風景。風景藉著人的身體取得一種呼應的機會(視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺都有此一特徵),不論是肯定的還是否定的,身體的平面得以讓層次豐富,也使得風景的動態性在重複、雙重化、多樣化中,得到可辨別的標記。

即使在器官缺失或功能障礙的情況下,風景知覺仍然以特殊的顯現方式出現在知覺主體前,亦即,有時不能排除這種顯現帶著隱晦不顯的特徵。這也挑戰著人類知覺能力的界限,在身體建制中究竟仍存在著一些無法表象者,故而,風景並不能全部攤開,而是有待於身體在處境中經歷不同的知覺環節(某些瞬間或某些懸延)。

(三) 物質建制

在以自然來概括稱呼的物質條件中,土地、空氣、水、氣候構成了基本的風景經驗基底。但是,不論是山石、溪流或苔蘚,對物質的文化稱呼卻早已穿透了對物質的接觸與感受。漢語語意脈絡下的風景也同樣決定著風景體驗。由語意網絡編織出一組交錯的意義陳述,覆蓋在「風景」上。在認知的角度上,風景、地景、景觀各自帶有不同學科建制的觀點。不過,當我們以「物質建制」來稱呼時,必須注意到「物質」這一概念所包含的雙重

¹⁰⁹ 同註 41, p.189.

¹¹⁰ 同前註, p.302.

性，一是在當代自然科學建制下所認識與規定的「物質」，從物理學、化學到分子生物學，都可以歸在此一層面上；另一則是如巴修拉用「元素」所稱呼的「物質」，¹¹¹所引發的毋寧更多是想像與隱喻。這種雙重性也表現在自然的概念上，自然可以當作認識的對象，提供客觀性的材料，但自然也引發了知性認識以外的想像變形。從這種雙重性出發，物質建制包含著內部多種物質組成，從微觀世界到巨觀世界，每個度量層級都有一種結構方式，但彼此又有交互的影響，這才顯示出物質建制本身的複雜。這種源自物質建制的複雜，使得風景的多樣性幾乎層出不窮，在幾乎難以概括的情況下，往往可設想有種風景的奧秘潛藏其中。

以前述提到的水知覺為例，梅洛龐蒂注意到的是水的深度與空間的關係，然而，若從水作為物質來說，它既帶出一種透明的可見性，又在有厚度的情況下產生了視覺的曲折。海水所呈現的不同色澤也一方面顯示出水深的差異，另一方面顯示海水內含礦物質、海藻等所產生的影響。風景的觀察更關注的是水的各種變樣，這些變樣並不各自獨立出現，往往也跟其他種物質的交互作用產生多樣性。從水到海，這樣的轉折已經不限於氫氧化合物到混合物（礦物、鹽），更引入了地質（土、金屬、礦物）的作用，地質學、地理學或海洋學可以延伸出這些水與海的風景、地景、海景思考。水作為液體，具有流動的特性，海在重力作用下，甚至受到月球的牽引，有潮汐作用，海的動態韻律就顯現在潮汐、海浪的消長上。由海浪所形成的海景，遷就於地形因素，遇岩岸則浪急且大，遇沙岸則浪緩而平，而洋流的方向也決定著海浪的速度與力度，海底的地質構造（海溝、海盆）也因為其深淺不同，多重層次地決定波濤的形態。在海邊觀濤，如浙江潮的景象，往往呼應著崇高的感受。但在海上航行的舟子，身體處於動盪中，所觀的風景與海本身的律動息息相關，方向感、海平面（另一種不同於地平面的視域）、風向（氣流的作用）更對海景有決定性的影響，細微的差異有可能造成相當大的改變。從海中也有遠眺陸地的可能，這種觀看帶入陸地本身的反身觀照，同時，也在浮動中顯現出海與陸的反差。這些物質建制也緊密地連結到身體建制，兩者彼此影響。

在陸地觀海，還有一種鏡映的效果，尤其是日出、日落，光線投射在海面上，有大幅染色的效果，日出時的金光騰躍、日落時的橙紅餘暉，讓視覺與色彩的關係有劇烈的擴大。海上光景尤其受時間差的制約，（太陽的）時間偏移對於光景的瞬間性特別可以凸顯。海本身的浪濤浮動，使得光出現為閃爍的景象，一方面帶入時間因素，一方面有表現為海面浮動與光的投映之間有無盡的遊戲。投映於海的天體物質，並不限於太陽；在海面上照映的月光，又隨著月亮本身的圓缺，有另一種遊戲展現。海上星光顯現的是對比，頭頂的星光閃爍，海面的浪濤翻湧，有時顯得宇宙的秩序更為穩定。儘管物質建制植根於自然，但

¹¹¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (Paris: José Corti, 1942), p.4.

人工物質並不能被排斥，路燈、霓虹燈或都市大樓、船艦上的燈影，也常與星光交映在海面，彼此混同，真偽難辨。

水一旦進入陸地則有湖泊、溪流、河川的形態，溪流表現為動態景象，湖泊則顯得寧靜穩定。如明鏡般的湖面，讓映照隱喻得以持恆。想像的動力使得湖的映照有一種宇宙性的自戀（*narcissisme cosmique*），¹¹²湖像是一隻巨大的眼睛，而大地上佈滿的湖則像是神話的千眼巨人（*Argus*）；¹¹³這類表述也呈現出風景的反身性，觀看與被觀看必須透過湖的映照而實現，這是物質意象無法被取消的原因。「月映萬川」則是在水的各種變樣中（蜿蜒大川或秀溪並激），帶入了水的風景與禪機領悟。在中國文化中的西湖、洞庭，楊柳依依、蘇堤橫亙，則是結合著植物的形貌，承載著歷史記憶。如果小溪宛約有婀娜的綺想，大河奔流則有千里江陵之嘆。

水的另一個變形為雲。雲海是一種本性相同但形式相反的物質知覺，在高空或高山觀雲海，所見的是變換不定的千百樣貌。但雲氣所結成的厚實塊壘，卻不真正具有海面承舟的可能，只有想像的舟子、空靈的船帆可以航行其上。在雲海上所見的日出，所期待的是日頭的跳動，但雲的結成與日的行程卻是不可預期的，正是這種不可預期的預期，使得雲的效果更為強烈。山頭盤桓的雲朵則是海所無法達成的，如果海面允許的是航行，雲彩激挑的是飛行。飛行與攀升卻是人原始的梦想之一，即使到了航空技術已經發達，人類翱翔於天際的經驗顯得平凡時，天空的想像仍舊不可磨滅。在山水畫中，高山與孤雲往往彰示一種遠居他處的意境，這是可見與不可見的遊戲。將天空比做畫板，以雲彩塗抹色彩、敷以形態，則是尋常的比喻，也是平凡的設想；但正是這種平凡，使得任何一個人只要抬頭一望，就可以發揮無邊的想像繪畫，勾畫出難以形容的心象。一旦雲行雨施，不論是毛毛雨還是大雨，多半也夾帶著風，雨水氣風形成與陽光日照極大的對比，雨的潮溼也將觸覺、肌膚感帶入，不停留在視覺建制中。當雨水滲入皮膚時，讓體溫下降，有時清涼、有時寒澈心肺，提醒的是存在感。一個孤寒的存在往往令人顫抖，這種物質建制穿透了身體建制，動搖了意義建制。

水的例子如此，難以計數，石頭、土地的物質建制更是變化無端。雖然，石、山給人穩定感，不過，地表的變化就形成種種地理學所考察的地景。即使風景的首要意義即是源自大地的景觀、形貌，並擴展到一切出現在地表上的有形物質；不過，風景並不能侷限在地形、地貌上，一顆帶有花紋的石頭也有微觀風景的想像可言，如同人工雕琢的盆栽是微型山水或微型庭園，在細微的尺度上仍然與所有其他的砂石、植物有類比連結。巨觀世界下的山巒能夠承載人的身體，在攀登時，越往高處，越能夠看得遠，風景所賴的視覺建制

¹¹² 同前註, pp.36-37.

¹¹³ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie* (Paris: PUF, 1986), p.159; 同註 111, pp.41-43.

也取決於身體位置的提升，而除了飛翔之外，典型的方式是登高。在攀爬高山時，人的崇高感讓人感到自己的渺小，可以抵制粗豪的人心，換言之，可以抵銷風景向主體性的過渡傾斜，不受到人類中心主義的宰制。

沙漠與海，本性相反但形貌相似，同樣有一望無際、又有讓人覺得一成不變的單調，而其內部卻有相當大的差異。沙塵固然是沙漠中習見的景觀，但那是風和土的共同作品，在沙塵中或許遮蔽了諸多的樣相，是否這種遮蔽的型態就是一種風景呢？事實上，從沙漠的例子可以看到土地有各種極端的表現。土與水也未必如此對立。海上冰山是借用山的形象在冰上（水的一種），而冰川則是凝固在大地上的河流，如同靜止的時間，雪崩往往帶動了鬆軟土壤的崩落，這時，冰山水一同解體。大雨中的土石流則是類似雪崩的情景，山、石都不再是穩定恆常的。

土地的承載也有多樣性，在大地上有諸多的動物、植物，大地本身的隆起或凹陷，或山或谷，是種景觀；在土地上扎根的草地、林相，甚至是人類耕種的田地（稻浪、梯田）、人造林，也為自然添增異樣的色彩。風景的一大部分就涉及到植物的顏色所發生的渲染效果，楓紅的引人入勝，櫻花、梅花、桐花等等各式產生顏色變化的季節帶出了視覺的流動，即使是滿山蒼碧，毫無其它不同顏色點綴，也不減損山水碧綠本身的迷人處。植物的多樣性反映在林相的差異上，顏色的層次感隨著陽光日照有不同的分布情形。即使是同一座山，從不同的角度觀看有不同的面目；若親身踏履時，以肌膚的溫寒、身體的疲勞、嗅覺的敏銳或昏鈍為體驗核心，來品嚐進入山中的滋味，則在不同時節攀登，受山林物質影響的身體感就有不同的層次感。更何況是重山疊翠的精彩，高低相從，自此崗望彼巒，其中的厚度、深度（包含縱深）更不限於單一維度，許多時候，層次並非直接的、線型的，多半是曲折的、蜿蜒的、甚至難以避免有許多斷裂。在忽然拔起的高山或陷落的深谷中，斷裂感從色彩轉移到空間錯置、乃至暈眩。這些斷裂式的差異不能全歸給空間或時間，而是物質本身所造成的，更強調出人的肉身與世界的肉身有其不吻合之處。在身體與物質的接面處，有斷裂才刺激著從斷裂而來的訝異，對風景的感受似乎難以避免這些鑲嵌在物質層面的宇宙論質問。

不論是古希臘以地水火氣四元素或中國以金木水火土五行來指稱，乃至現代科學用元素表來表示物質組成，或甚至微觀的原子、電子、基本粒子，介於力場與能量轉換之間的物質，這些多重的物質概念都回應著存在的實在世界。但風景中所考慮的物質，超過了實在，不免於虛構與想像。風景中的物質確實無法勝數，我們前面的羅列只是舉例說明，目的在指出風景中有物質建制的存在。

在這諸多的物質變樣中，處處可見風景組成要素，許多時候，人們總是誤以為這些物質是人類存在的一部份。當人活著，睜開眼就看到眼前的種種物質形象陳列，或是一呼吸

就領受到百味雜陳，只有在呼吸不順暢時，才意識到空氣的存在。這些物質彷彿「自然地」就與人類共存，風景也像是「自然地」就陳列在體驗者面前，亙古以來已經如此。唯有在各種斷裂中，這些物才首次展現出來。但風景恐怕並非如此「自然而然地」成其為風景，我們必須反面地意識到，在當代有必要重新面對風景的問題化，才能正視風景如何繼續存在的可能。

三、風景的問題化：差距與脆弱

在建制的層次上也開啟了對風景的探問，也像是對一種風格形成的質疑。具體可見，則是風景中的各種錯落、差距、偏移。

在風景的形構中，或許可以注意到片段化的情況。以視覺偏移來說，視角的改變就使得風景的面貌有所改變。然而，在這種偏移中，其實除了眼睛的構造外（來自身體的建制），還有時間差距與場所差距的作用。在時間差距上，光影的變化是顯著的現象，然而，山水畫則是以雲氣變化來呈現。在山頭盤桓的雲朵舒展，替代地展示了時間差。現代風景畫透過朝陽、晚霞的捕捉，以顏色的實在來取代時間的不可見。場所的差距則被身體的移動、視覺的環視所掩蔽。一個全覽式的要求，是在輕巧挪移中，補償了每一個位移所造成的差距。但差距才突顯出深度來，風景的內在差異透過彌補作用試圖將深度、厚度整合進來。場所差距蘊含著每片風景的斷裂契機。斷裂也意謂著不可逃避的剪裁，這是全體性的不可能。

因此，能敏銳地感受到時間差距與場所差距中不平衡的交錯關係時，可以開啟對風景必然性的質疑。但正因為有質疑，風景的不必然才刺激著風景體驗的敏銳。徹底的質疑將面對風景的實在性問題。風景恐怕難以是既定的實在，每一個風景體驗也將重塑著風景的實在。在表象式、再現式的認識中，風景的「實在」難以被轉移到另一個實在上；空間式的實在轉移到平面式的實在，色彩式的實在再轉移到語言聲調式的實在上。然而，這種轉移卻在經驗上發生，以致在藝術經驗上、在居住經驗上，都試圖將風景當作可以「捕捉」的實在。獨特的風景往往成為一張固著的圖片，彷彿是一個被固定在某一瞬間中的永恆變化。這種情況回應著意義建制的內在困難，嘗試將風景當作體制（文學體制、藝術體制、技術體制）的操作，冒著將時間差距與場所差距化簡的危險，產生一種新實在，更多的是可操控的實在。

在這樣的解讀中，我不傾向於將時間與空間當作既定的建制，也不認為身體建制與物質建制能夠完全納編時間與空間。雖然，無可否認地，時間與空間都在前述的建制中被交

織形塑，亦即，並沒有可以獨立於身體構成而抽象存在的空間，但一旦將空間納入後，空間往往帶入了一種難以克服的偏移、斷裂；時間的情況亦如此。藝術的手段則是鋪陳出這樣難以駕馭的內在困難，也坦然接受時間與空間的質問，帶著質問的困惑豐富了藝術探索的層次，並更像是保存了奧秘一般。

實在差距所來的質疑，也將如世界的存在一般，注意到風景的某種非實在性。想像以心理的與宇宙的意義，塑造了風景。想像針對實在的差距而有所著墨，插入了兩種差距：歷史與現實、文化與自然。帶有集體記憶的風景觸發想像，使它穿越時間距離；不只在風景上可以添加人的記憶，更可以添加生物記憶與地質記憶。拉開地質時間與人的文化的距離，不是重複操作文化與自然的對立，而是藉著距離化作用、藉著挪開空間，讓想像力更能去填補中間的縫隙。即使在風景的建制中，意義建制也會與身體建制、物質建制有些差距，風景就在虛與實之間擺盪。身體或物質建制已經有想像的迴環空間，透過想像插入一個非實在（虛）的層面，擴大了風景的經驗基礎。這種虛的置入，使得風景的遊戲意味得以展開，也使得每一次風景的感受得以更新，風景不會因為成為建制而被僵化。由於想像的中介，可以讓風景進入虛、實之間的遊戲，文化與自然的疆界得以鬆動，在意義、身體、物質彼此交疊的狀態中反而可能創造出新的感受，也使得文化生命得以更新。

根據前述有關建制（物質建制、身體建制、意義建制）與差距（時間差距、場所差距、實在差距）的思考，我們更意識到風景的脆弱性。在經驗層面上，我們見到人的現代生活讓風景有劇烈的改變，或讓風景瀕於絕境。不過，風險的危境並非始於今日，而是始終存在。脆弱並非出於事實，而是出於本性。

風景在物質、身體、意義上被建制，這三個層次將風景鑲嵌在一個複雜過程中。藉著差距（間距）、偏移，我們發現風景的動態。風景幾乎存在於一瞬間，轉瞬即逝。正如同雲彩、光暈原本就瞬息萬變，消失的風景既像是永不復返，又像是恆常創造。在消失中，產生出新的風景，有時甚至令人意想不到。動態風景，如同瀑布、浪潮、火山爆發，有時包藏著力道與脆弱的辯證。拍岸浪潮蝕刻著海邊岩石，將各種岩質的礁岩雕琢出奇形怪狀；這些礁岩連結起來成為一大片風景，但是，海浪的擊打也是風景。然而，這樣的景致畫面也很可能被一大群人佔據，或被鋼筋水泥強加於其上，而永遠消失了。

人為風景其實並不具有恆常性，都市或鄉村所營造的景象若從更長的時間尺度來看，也無非是海市蜃樓，無法逃過時間的襲擊。時間的浪潮就足以顯露人為作品的脆弱。因此，風景基於其本性是脆弱的，儘管會受到人類智性建築所影響，似乎可脫離時間，但越是插入人類建築的作品，風景更加逃不過來自人類本性的脆弱。

如果我們嘗試拋棄人類中心主義的觀點，我們卻不能避免追問更迫切的風景問題，這些問題反映著我們人類存在的條件。風景之脆弱，並非只因為它容易受到人的擺佈。風景

不是單純出現在我們眼前，相反地，我們也在風景中。脆弱，反而是讓我們探問我們自己存在條件的好機會。晉陶淵明的〈桃花源記〉提供了一個理想園地的隱喻。桃花源的遺世獨立、處於無何有之鄉展示了「無地所適」、「非場所」的特徵，讓偶然闖入者「忘路之遠近」，¹¹⁴終於不可復入（「尋向所誌，遂迷不復得路」）。¹¹⁵消失的路徑正指出美景的脆弱。象徵生機的桃花則又折回到避秦（避開饑荒、戰爭）的政治動機。這兩種動機豈不同時又意味著人類存在的殘酷條件以及尋求世間角落以安居的卑微希望呢？在這樣的脈絡中，風景建制觸及了政治體制（也是建制的一種），加深了問題的深度。

重新思考人的存在條件，並不是只單純肯定風景的瀕危，而是應該將風景問題化，亦即，透過風景來發問。或許更急迫的是，尋求描述各種條件與各種問題的方法，而不是尋求某個還不知藏在哪個無何有之鄉的美景。以風景來當作問題設定，方能避免烏托邦的審美迷夢，這種問題設定既似遙遠又似親近。遙遠，因為我們不知道究竟需走多遠，才能將風景收於眼前而正視它，又要多遠才能重新將它掌握。親近，則是因為有某種風景的內核在我們身上，就如同我們也在風景中一樣，我們的身體建制連結到風景的身體建制。

四、結語

當代的風景幾乎令人目不暇給，但弔詭地是風景也正在消失中。人們可直接感受到風景的普及平民化，尤其是透過大眾傳播與觀光產業，將風景當作可以散佈、經營、消費的對象，但正是這樣的態度反而讓風景急速的消失。儘管人工化的風景大量取代自然風景，似乎總量不減反增，但人工風景與自然風景的性質截然不同。從長遠的眼光來看，自然風景固然有可能對人工作為顯得漠然、無差異，但風景本質上的脆弱，並不會使得體驗者立即切換到長時間的層面上，體驗者對於風景的敏感，無法單純地漠不關心。這正是呼應著前述弔詭的雙重性，然而，文化與自然的截然二分在此意義上必須重新放入括號。

從歷史目的論的建制轉到自然存有論的建制，見證了風景如何在概念上接合建制，進而含納其內在的概念曲折。一旦風景有其建制的可能，就意味著風景經驗是一個可傳承的經驗；建制，意味著風景能夠成立。成立的要素則是進一步從物質、身體、文化（意義）看到，風景建制的內在曲折是依賴物質建制、身體建制、文化建制來搭起建制的複雜深度。這意味著必須進入風景的具體經驗中，在不同的文化與歷史脈絡中，領略其中豐富意義的曲折；同時，也必須分析出風景經驗建立在身體上的認知基礎，在身體與世界的關係中，

¹¹⁴ 陶淵明，袁行霈：《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2005年），頁479。

¹¹⁵ 同前註，頁480。

保存著根本的動態性；從物質建制的角度切入，則是從認知的跨學科、跨領域狀況接枝到物質想像，風景在此層面上必須回到世界的基本結構與組成來思考。然而，建構性的說明並不能強加一種穩定性給風景，這樣將重新使得風景變成可操縱、可製造，再度讓風景陷於危機中。

風景鑲嵌在時間、空間的構造中，就承受著從時空兩者而來的種種內在差距，這些就形成與建制對立的要素。物質想像則在風景的實在性與虛擬性之間拉近距離，同時，使得非實在性保存在想像中，這樣就讓風景的變動有新奇、創發的可能，從而開啟問題化的維度。然而，一旦我們意識到，有人在體驗風景，這種體驗就不再只是從對象化的方向來理解，相反地，體驗揭露出一個體驗者的反身性情境。這就是問題化所希望開啟的場域：透過風景的獨特性、風景經驗的不可化約性，人類（從物種的角度看）面對風景的宇宙性之時，深化的是一種倫理學層次的問題，亦即，人類如何看待自己與他者。

無疑地，透過風景建制以及內在差距的討論，並不能解除風景在當代所遭遇的危機，但正是因為危機的揭露屬於建制的層次，我們不能只從個人體驗的角度來輕易做出判斷。風景的瀕危、傾圮是提問的時機，但這些提問有一種內在的問題結構需要探索。人類生活在風景之中，與其他物種一起存活，透過風景，或許可以更敏銳地探究人類與其他物種在世界中的位置。至於星球層次的風景，涉及的是宇宙中的位置，那卻是本文意識到、卻無法處理的問題。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔周〕莊子，郭象注：《莊子》，臺北：藝文印書館，2000年。
- 〔晉〕陶淵明，袁行霈：《陶淵明集箋注》，北京：中華書局，2005年。
- 〔南朝宋〕劉義慶，劉孝標，楊勇校箋：《世說新語》，北京：中華書局，2006年。

二、近人論著

- 小川環樹，譚汝謙編：〈風景的意義〉，《論中國詩》，香港：香港中文大學，1986年。
- 王國瓊：《中國山水詩研究》，臺北：聯經出版，1986年。
- 王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》，臺北：東大圖書，1992年。
- 林文月：《山水與古典》，臺北：三民書局，1996年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1981年。
- ：《中國文學論集》，臺北：學生書局，1985年。
- 楊儒賓：〈「山水」是怎樣發現的——「玄化山水」析論〉，《迴向自然的詩學》，蔡瑜編，臺北：臺大出版中心，2012年。
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942.
- . *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1986.
- Baridon, Michel. *Naissance et renaissance du paysage*. Arles: Actes Sud, 2006.
- Bergson, Henri. *Œuvres*. Textes annotés par André Robinet. Paris: PUF, 1970.
- Dufourcq, Annabelle. "L'origine imaginaire de tout être: la notion d'institution chez Merleau-Ponty". In K. Novotný, P. Rodrigo, J. Slatman, and S. Stoller (ed.), *Corporeity and Affectivity*. Leiden/Boston: Brill, 2014, pp.81-90.
- Dufourcq, Annabelle. *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire*. Dordrecht: Springer, 2014.
- Franceschi, Catherine. "Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes", in Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*. Bruxelles: OUSIA, 1997, pp.75-111.
- Husserl, Edmund. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Hua 6, Hrsg. Walter Biemel. The Hague: Martinus Nijhoff, 1976.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1990.
- . *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1986.
- . *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1985.

Merleau-Ponty, Maurice. *Résumé de cours*. Collège de France 1952-1960. Paris: Gallimard, 1968.

———. *L'institution, la passivité*. Paris: Belin, 2003.

Saint Girons, Baldine. “Y a-t-il un art du paysage ? Pour une théorie de l'acte esthétique” in Françoise Chenet, Michel Collot et Baldine Saint Girons (dir.), *Le paysage, états des lieux*. Bruxelles: OUSIA, 2001, pp.459-497.

———. *Le Sublime de l'Anquité à nos jours*. Paris : Desjonquères, 2005.

Todd, James. *Crisis and Reflection*. New York: Kluwer Academic Publishers, 2005.

Institution of Landscape? Problems and investigations

Huang Kuan-min^{*}

Abstract

Is landscape established or changing, natural or artificial? In fact, the artificial landscape, accompanying the well-developed human technology, leaves no space for natural landscape to resist on the human characteristics, or even replaces the natural one. This paper follows the context of the concept “institution” given by Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty in order to designate three levels of institution of landscape: meaning, body, and matter. These three levels correspond subsequently to the cultural context, epistemic foundation, and constituent structure of landscape. Through the discourse on the institution, one can detect the destructive factor immanent in the landscape, conserved by the differentiation made by space and time. The instability of landscape is thus expressed in its fragility, which can lead to a strategy of problematisation in contemporary times. The experience of landscape requires a more profound thinking, but the thinking of landscape can become problematic in so far the landscape calls out some more sensitive experiences.

Keywords: Body, Distance, Element, Imagination, Matter, Meaning,

^{*} Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica.