

物我相處之境：論日本庭園

宋灝^{*}

摘 要

日本庭園這種人為環境將人的藝術創作與大自然的成長、規劃與偶然性融為一體，以便經由「自然物」在漫遊者或觀者身上發揮某種甚為獨特的轉化作用。本論文集中在某些日本庭園的造園特色，尤其專注所謂的枯山水，從一個當代哲學背景來探索庭園中諸如巖石、樹木等「自然物」究竟有何種身分和性質。本文特別關注這幾個問題：一、人應當如何看待庭園中之物？二、人憑什麼可以感覺庭園中之物「在看自己」？面對庭園中之物時，人是否面對所謂的他者，被他者所引入看視情境？三、作為非我之庭園物來感觸我，如何能夠在我身上發揮向世界敞開這種轉化作用？由此觀之，日本庭園不僅為東亞文化遺產中非常珍貴的一種藝術，而且對當代哲學思考「何為物？」這個問題意識，日本庭園其實也具有難得的啟發作用。圍繞觀看庭園時所展開的物我關係，本論文是經由一番現象學的省思，來分析任何觀看情形所包含的被動狀態以及現象學所命名為「觸發」的結構。

關鍵詞：日本庭園、現象學、觸發、物、觀看

^{*} 國立中山大學哲學研究所教授。

一、歐洲哲學論物

由古希臘蘇格拉底前期哲學家對宇宙展開思想開始，在歐洲哲學發展史的地圖上「物」這個議題從來沒有消失過，而且所謂物的身分和意義也早已經是重大問題，因此對「物」之探究為軸心的爭論迄今尚未停息。柏拉圖（Platon）築建其形上學二界論是在早期自然哲學的基礎上，他將一切存有物分割為假有與真有，即現象與本質，以致貶低感官可及的物質一面。於是，古希臘哲學首次出現與「物」喪失連繫的這種風險，因為哲學思考傾向於忽視人圍繞自身不斷所接觸之具體實物，並以 τὸ ὄν（to on即「存有者」）這種抽象概念取而代之。易言之，哲學系統性地忽略半個現實，即人間世界。由於亞里斯多德（Aristoteles）對這種結果不滿意，因此他在《形上學》（*Metaphysica*）中展開他的存有學，而且他首先就試圖歸回到 τὰ πρᾶγματα（ta pragmata 即「萬物」、「事物」）上。亞里斯多德形上學重新從觸覺、視覺及其他感官知覺開始論說任何認知、思辨活動所牽涉之「物」，而且亞氏在事物這種觀念背後還特地揭示一種更為根本的基原，提及某種無以名之的 τόδε τι（tode ti 即「這個某某」）。¹「這個」乃僅指人所能指向之感知對象，除此角色之外，「這個」不受到任何規定，而且也無法被命名規定。人雖然處處能接觸並體驗種種「這個」，但理論思維卻無法直接探討、界定之。

此外，亞里斯多德還採取間接的方式，經由對 κίνησις（kinesis 即「運動」）的論述，凸顯任何事物之基本存有狀態，進而探索該具體且不可規定之「這個」，以便就任何「這個」即「物」的內部來分辨 δύναμις（dynamis 「力」、「潛有」）和 ἐνέργεια（energeia 即「實有」）這兩種模態。²按照海德格的解讀這意味著，人首先所接觸、所關聯到之萬物處於動態的存有模式中，一件「物」既是「實有」亦為「力」。³後來，近代哲學家萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz）再度致力於推展亞里斯多德的洞察。於《單子論》（*La Monadologie*）一文中，萊布尼茲強調「擴延物」以及一直產生新知覺內容的「單子」，兩者的存有取決於某個「物體」或「單子」是否能夠藉由所謂的「欲求活動」（appétition）或「趨勢」（tendance），在「力」和「阻力」之間維持平衡狀態。由萊布尼茲來看，「存有」不異乎某存有物向外、亦向未來持續施力這種「行動」（action）。⁴依據海德格這表示某存有物是藉由這樣的力與力之協調努力才維持其存有。⁵

¹ Aristoteles, *Metaphysica*, ed. W. Jäger (Oxford: UP, 1957), 1003a9/ 1029a28/ 1030a2-5/ 1030a19.

² Aristoteles, *Metaphysica*, 1019a6-15/ 1045b33-1046a35.

³ Martin Heidegger, *Aristoteles, Methaphysik* Θ 1-3. *Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft*, 3. durchges. Auflage (Frankfurt a. M.: Klostermann, 2003 [GA 33]), pp. 214-24.

⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz, *La monadologie* (adapté par E. Boutroux, Paris: Delagrave, 1989), 15/ 79.

⁵ Heidegger, *Aristoteles, Methaphysik* Θ 1-3, pp. 97-102.

不過，某種意義下萊布尼茲代表一個例外，他頂多與斯賓諾莎（Baruch Spinoza）有一些呼應。大體看來哲學無法進一步談論唯一特徵為針對感知而維持在場狀態的「這個」，即「物」。恰好是為了這個原因，所以中世紀哲學捨棄對具體事物「這個」的關注，將古希臘哲學的物論固定且學說化，以便僅只關切可規定之「存有物」（ens）這種抽象概念，進而展開所謂的存有學理論。於是，已獲得理論身分及理論狀態之「存有者」取代並掩蓋了無名之具體物，直至笛卡兒（René Descartes）將「物性」重新以不同策略界定為「物體」（corpus），即「具有質體之物」（res corporea）或「擴延物」（res extensa）。笛卡兒取自幾何學與物理學，將「擴延物」此種「實體」（substantia）之唯一特徵定義為：它占據空間。相對於此種實物存有，整個哲學重點又再被置於第二種「實體」，亦即毫無具體實物可言之「思想物」（res cogitans）。眾所周知，對此種存有狀態有代表性地地位的就是正在進行思想的「我」（ego），隨著笛氏這一舉動開拓了近代意識哲學與認知論。

之後，康德（Immanuel Kant）非常順其自然地將具有存有之「物」切割為一體兩面，即全然為主體性和意識所構成之「對象物」（Objekt）以及絕對超出認知活動範圍以外的「物自身」（Ding an sich）。簡而言之，就康德而言，常識對「物」的看待皆不正確。康德的批判主義之下，「物」所指或者是某一個主體意識和思維所關聯到的「對象物」，而且此物完全依賴於主體的認知、塑形活動，它是主體意識徹底支配、形成的產品。另一邊，康德主義留給常識中之「客體」即「物」本身的存有餘地卻是一大片黑暗。任何事物本身實際上等於連它是「某物」這種規定都說不上的「物自身」，對於認知主體和意識、思維來說，「物自身」僅只作為不可及的他異者，亦即是毫無哲學意義的一種空白。眾所共知，黑格爾（G. W. F. Hegel）的觀念論以及馬克思（Karl Marx）的唯物主義都企圖調整康德主義這種極端結論，也都賦予「物」新的意義：「客體」並非空白，原因是它與「主體」有辯證法關係，無論是自哲學的求知過程來看整個存有也好，還是就人類的歷史進展來談實有與世界也罷，「現實的」（das Wirkliche）與「真實的」（das Wahre）之間的交換關係皆為時間性所貫穿。那麼，人類朝向絕對完整情境之努力則勢必被人圍繞主客兩端的互為關係所催促而進展。易言之，根據黑格爾與馬克思主義，意識離不開對象物，主體離不開客體，人離不開實物，但這個關係必會落實於一種歷時的過程上。

然而，這兩種形上學體系在其各自所主張的辯證法理論都呈現不足，因為兩邊理論都無法解決「物質」與「精神」這兩種截然不同因素之間的差距和衝突。而且不止於此，特別是有關「客體」的原本身分，有關感官所接觸到的事物，即亞里斯多德所謂的「這個」本身在任何辯證法過程之外、之前既有的性質，關於此問題兩邊學說仍然呈現嚴重的盲點。黑格爾主義也好，馬克思主義亦罷，這兩種理路均未看準「物」的本分，亦即萬物對人的陌異性。毫不意外的結果就是，這兩種龐大哲學運動以進展概念及物質改進的口號均

給現代人類帶來嚴重的負擔和危機，而且此危機迄今為止一點都未鬆解其效力，當代人類處於科技的支配和消費主義的全面化之中，確實繼續在黑格爾、馬克思主義的歷史架構之下掙扎。然而，當代痛苦的關鍵之一就出在對「物」的理解隱含一些弱點，也就是黑格爾與馬克思辯證法思維導出「物」徹底的遮蔽和掩沒。

馬克思主張在現代工業籠罩下「產品」(Produkt)即「商品」(Ware)，是以「交易價值」(Tauschwert)來糾纏人生並將人與世界和自身都發生「異化」(Entfremdung)，進而訴求人類體制應該重新為了感性所接觸、人人所體驗而切身享受之事物本身爭取優先性。不幸，馬克思又復從此洞察推出一套歷史上展開可怕勢力的意識形態，獨斷只有經過物質情況的辯證法改進，此歷史目標才可能被達到，所以他首先斷絕了種種人與物之間的自然關係，進而斷定暫時廢除任何人類對「物」取得感性享受的機會是有必要的，這個機會即布爾喬亞社會之「精神的上層建築」(geistiger Überbau)、美學體驗、物品感受。基於此理論架構，馬克思運動後來甚至剝奪了生命所需之生活品，以致最終馬克思運動埋沒了事物的任何身分與意義。如今看來，全球化的消費主義，即使它是極端化資本主義的後果，但同時也反映諸種被馬克思主義所支配之社會的空心狀態。就當代世界現況而言，無論是似乎早已走進死巷之「西方」的生態也好，還是最近從巨大歷史斷裂和瓦解之中重新崛起的「東方」也罷，這兩個「世界」共所體現之當代性一個關鍵特徵在於：人與物已徹底絕斷了關係。

針對以上所勾勒的來龍去脈，從十九世紀末開始歐洲哲學界有一些另類的試探出現，而這其中「物」的問題之所以扮演主要角色，乃是為了讓當代思維回應貫穿整個現代的這種危機感。位在現代哲學與後形上學之際的尼采(Friedrich Nietzsche)開始構想一種嶄新通往「物」之路途，他一再譏諷柏拉圖主義與基督宗教對「精神」的專重，亦嚴厲批評近代意識哲學對人性的盲目，進而激烈肯定人生不可或缺、但一直受輕視忽略之「肉」(Fleisch)和「身體」(Leib)。同時，尼采也將作為查拉圖斯特拉之好友的種種動物和物品納入哲學視野，以便在新身體思維的基礎上給未來人類重新構築人與自身以及人與物的關聯。再來，廿世紀初胡塞爾(Edmund Husserl)現象學樂觀地企圖「返回至事物本身」(zurück zu den Sachen)，亦重新專注「物之為物何為？」這個問題。胡塞爾思想越晚越成熟，因此他早期對「本質直觀」(Wesensschau)所訴求逐漸被一種非常開放且深入觀察的現象學眼光所取代，使得胡塞爾對種種平凡、似乎毫無意義和價值之事物進行非常細膩且豐富的觀察和探索。整體看來，現象學的思考模式最大貢獻就在於，此哲學運動促使當代思維重新返回到「這個」，使其仔細研究各種具體事物和情形，而且還特別教哲學如何「觀看」物界。另外，現象學運動也教哲學思考如何可以關注分析人與物之間各種聯繫管道，令哲學矚目人物相觸相處的種種模式。

基於尼采對形上學傳統的批評，又倚賴現象學的鋪陳工作，海德格（Martin Heidegger）更系統性、亦更為嚴厲地批判並推翻存有論、認知論以及整個意識哲學。從其早期的《存有與時間》開始，「物」的問題貫穿海德格終身所追求的思路。為了抗議存有論對「物」這一哲學議題的論述優先權，海氏質疑針對事物的任何理論性的態度、進路及觀照，進而提出「器具」（Zeug）這個基本觀念。海德格主張人首先而且原本上接觸到「物」、與「物」打交道時，該物並非「存有者」、「擴延物」這種理論界定下之對象物，人原本上反而是與「器具」相處，操用「器具」，同時圍繞每樣「器具」也不斷展開某種意義脈絡。易言之，人是借助物作為「器具」並且經由種種具體操作活動，開顯某種具體世界及自己對此世界的原本理會。這就表示，凡是存有物首先而且根源上業已歸屬固定的實踐、使用脈絡，人是在各種「器具」各自所具備之不同「上手狀態」（Zuhandenheit）這一向度下接觸到各種「物」，人是在日常處境中經由種種操勞作為而被物所擁有。海德格在人與物之間所揭露的關係絕非傳統哲學一直所追求之意識與「對象物」此種關係，因此他常提的例證均為瑣碎的事物，諸如「鋤子」、「農婦的鞋子」、「水壺」、「田中路」等，可見海德格式現象學已經初步開拓了「由物觀物」這種思考導向。

這樣一來，「物」彷彿終於被解放出來，種種事物情形不再必須承擔像「存有者」、「意識對象」、「客體」、「物質」等曲折角色，如今種種事物反而可以在當代歐洲哲學上重新作為其本來所是之「物」而引發各式各樣關注與探索。可是，當今「物」也可以在新思維上重新劃分出各種界線，作為「物」而使得人接觸到一個截然不同的環節，即「他異者」（das Andere, l'Autre）甚或「陌異者」（das Fremde），使人切身地體驗到自身跨越不過之限制。反之，當今「物」亦可使人對他異之物有所企盼，以各種美學眼光看待各種事物，乃至經由各式介於美學、藝術實踐和日常操勞之間的「工夫」，重新自由地與事物打交道，「與物相處」。於此脈絡下，例如巴舍拉（Gaston Bachelard）他在想像論這個頗傳統的領域上對各種實物現象開闢新詮釋，而對於「火」、「大地」這種物提出「物質想像」（imagination matérielle）論說。梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）是從知覺現象學的原點出發，以凸顯知覺對象、即古老「意識對象」或「對象物」中進行知覺活動的身體如何處處發揮作用。易言之，梅氏不但在物界中揭露人與身體的影子，而且他同時在人的身體性上也探討物界的糾纏影響。最後，德勒茲（Gilles Deleuze）思想中「物性」與「人性」這兩種古老哲學主題也獲得新處理，使得理念與物質、人與物似乎混亂生出種種新根，經由德勒茲稱為「感覺」（sensation）融為一體。經由德勒茲的教導，任何讀者都能以嶄新方式關注周圍萬物，也會肯定各種事物之豐裕的滋生力。

如今具體實物某種程度上已經排除精神界而幾乎變成一種獨立哲學典範之時，值得更深入追問的還是：由當代思維來看這種對具體物界的熱情究竟意味著什麼？當代哲學觀

「物」談「物」的方式已經將課題處理到底了嗎？當代思維所關注之「物」真是具體事物本身嗎？胡塞爾所標榜的「返回至事物本身」究竟意味著什麼？該「事物」所指的確是「物」，現象學的觀看就足以徹底看見它嗎？當代思維已盡然返回到亞里斯多德當初所著重無以言之的「這個」嗎？哲學一直以來關切「與物之關係」，但形上學、認知論以及實踐哲學等視域下所謂的「關係」究竟能否符合「返回至事物本身」這個口號嗎？「物」對於人僅只能是本質的載體、主體的知覺對象抑或使用脈絡下的「器具」嗎？這些觀點已將所謂的「關係」本身納入到哲學思考的視域並且將其充分問題化嗎？還是當代哲學根本尚未開始認真去思考任何「關係」所標記的那種敞開，即那種開放、多元、深不可測的「之間」？究竟何謂「人與物之間」？

或許有人滿足於尼采、胡塞爾、海德格、梅洛龐蒂等思想家所開闢的進路，以新思維的眼光瞄準所謂之「物」。但哲學不能僅滿足於此。尼采令思想返回到生活實踐，現象學關切眼前所見，亦關心身體及藝術。這幾個因素尤其讓當今哲學思考尋找新路途，以期再進一步向諸種更加「具體化」的事物開放，也就是更加扣緊「這個」，體會物之物性，同時也更嚴格地排除理論成見和理論障礙。或者哲學根本不足以談「這個」，也不應該專談「物」，而應該要將傳統取向顛倒過來，試圖從作為他異者的事物即「這個」那裏出發，來關注物與物及物與人的關係。北宋人紹雍那則古老的口號「以物觀物」有可能更完整地被實現嗎？⁶

接觸到具體物而「與物相處」這種基本生活情境如今對人有何種意義？人可以藉由何種方式貼近物本身、接納物的性質？對此課題既是跨領域、亦是跨文化的思考進路必有所啟發。為了從上文所介紹的當代歐洲哲學視角進一步來充實這些關懷，也為了將某一些迄今於當代哲學內部仍然發揮勢力的盲點更有效地凸顯並解構，本論文試圖合併跨文化思考與美學進路，對日本庭園中之物進行一種哲學觀察和哲學反思，以便從中對「以物觀物」此種生活態度獲得初步的體會。

二、觀看日本庭園中之物

經由對茂盛植物、怪石、池塘、路徑、小橋、涼亭等因素的巧妙布局，中國古代園林所鋪陳的生活環境規劃極為人為，卻又否認自身的圖謀。中國園林將藝術創作與大自然的成長、規劃與偶然性、人文界與自然界、人間與事物等環節均融為一體，提供一種特殊的

⁶ 本文僅只應用取自紹雍《皇極經世書·觀物篇》第62節的名句，但並非立足於儒道傳承之中，亦非企圖為紹雍思想本身推展任何詮釋。

人通往自然、通往物界的管道，它在漫遊者身上發揮甚為獨特的轉化效力。一座中國園林是透過獨特的看待模式來開顯所謂的自然界及所謂的世界，但它同時也揭示人文精神，讓人於其中以日常活動或悠閒漫遊的方式與自然物來打交道。這樣一來，園林使人文因素反映於自然之中，又復以自然的生命力來充實、洗淨人文之境。然而，比起歐洲近代以降發展出來的宮殿花園和別墅庭園，中國古代園林是從一開始更需要行為化的藝術，而且附屬豪宅或田莊的園林就是日常棲居的周遭環境。再者，歐洲一整個近代思想史、藝術史以及花園史上藝術與生活之間的隔離都是非常關鍵的環節，但是中國造園的藝術性格從未落入藝術與生活之間的那種隔閡。中國造園技藝與園林主人的居處、觀賞、漫遊等行為乃密切相關聯，因而園中萬物既為造園者所創造之「作品」，卻亦是園林之使用者所看所用之用品。由此觀之，古代園林所以讓「物」朝人照面而來的方式特別，園林鋪開了非常有哲學意義的一種接觸「物」、看待「物」的場域。

與此情形相似的日本庭園便在此畫面再加上幾項特徵。日本庭園也將人文與自然、人與物這兩種關係盡可能地加強並深化，隨而給人類的園林現象和造園技藝導出獨一無二的抽象化特色。尤其是多數附屬佛寺書院的著名「石庭」與「枯山水」，將人對大自然成長的干涉推至極點，創造出非常神奇的景觀與體驗場域。某些典型庭園彷彿早在傅柯就歐洲近代史所關注的「生命權力」(bio-pouvoir)之前，已把所有「生命權力」的範例發展成熟。然而，造園技藝的特色恰好在於，造園者不但追求對自然的控制，其規劃與栽培工夫其實通通將自然當成他者對待，某種程度上也就是尊重自然成長所連帶的偶然性和阻力。某種意義下造園者只不過負責召喚自然界這種事業，而自然界便以歷時的、緩慢的成長過程來回應造園者的呼求。由此觀之，造園技藝所追求乃是一種雙重、雙向呼應關係。最後，日本庭園藝術不但對人文與自然之間的關係以非常精緻的模式揭露空前深入多元的文化詮釋，而且也給主人的日常生活栽培了非常獨特的生活環境及欣賞機會。於是，日本庭園最講究的就是庭中各種物品，造庭技藝特別專注種種物的特質及其對人的效應和意蘊。換言之，庭園中之物不等於是被布置於庭園中的單純之「物」，這種環境反而使得種種物品徹底暴露其作為物而固有之特質，即是以獨一無二的明確度顯現出所謂的物性。因此，若要思考「物」之為「物」，日本庭園提供了良好的體驗場域和思索對象。

例如京都東南之東福寺的方丈，西北的龍安寺或東北的曼殊院等知名景點：我們在某一間典型日式木築佛寺或小書院室內榻榻米上安坐，穿過被拉開的「障子」即木架或木板組成的日式滑門，向戶外看出去；或者我們已經踏到了周圍房屋在屋簷下以木板鋪陳的「緣側」，於此廊道席地安坐，面對一座「石庭」。於此境遇中我們會緩慢寧靜地觀看被管理人員用粗厚木釘的耙子梳理得井然有序的砂海，也會看到諸如幾組石頭、一片青苔、一顆楓樹紅色的枝葉、一棵曲折盤纏的老松等等分散於庭園之中。這個時候我們究竟在觀看什

麼？我們應當觀看什麼，應該專注何處？而且我們究竟如何、以何種眼光與態度觀看才適當？日本庭園不是針對遊客的短暫需求和觀光業這種用途被塑造的「美妙之景」。因此，初步思考這些問題時，為了避免從一開始陷入當代人習以為常的所看所想，也就是為了不讓我們自己被平凡的見識及其固有盲點所縛，我們先來開闢一個更大的思考脈絡，進一步來考量一座日本庭園的造庭方式以及使用方式的幾項特色。

大致而言，一座庭園的整體規劃、造庭技藝上的細節設計、使用欣賞之園主的美學導向等等環節都與山水畫的藝術傳統有密切的歷史關係，而且在這些方面上尤其是時間性扮演非常關鍵的角色。一座庭園及其所包含之物從未被完成，因為其中的自然植物一直繼續成長，而且植物自然也體現四季與氣候的浮動。再來，即使分成籌畫、揀選、建蓋、布置、栽培等步驟的造庭工程早晚會完成，但之後庭園的持存和維護取決於主人和庭園管理一代一代相傳下來的責任。許多人必須日日尊重原來的規劃與形成，也得要日日重新管理修飾現成的作品，歸功於各個世代的保養任務，一座庭園才會一直存在。可是，基於同一個歷史因素，任何一座庭園也會不斷地繼續發展，不斷發生變動。只有如此，一座庭園才可能如同一幅山水畫一般給主人或觀者鋪出一個讓其日常棲居、漫遊其中的生活環境，一座庭園也才可能超越附屬一般住宅之花園的作用，進而發揮另類的效應：作為一種奇妙之境域的庭園不僅讓人長期而且無數次投入在世界之中的一種棲居場所，而且恰好是藉由某種獨特的抽象化和否定性質，似乎非常貧乏、虛空的枯山水如同山水畫上的「平淡美學」⁷一樣，雖空乏卻足以給人敞開一整個世界。由此觀之，庭園若可以在某種程度上合理地被視為一個藝術品，這種藝術絕對牽涉到使用者的常態行為及慣性，而且在這種前提之下，對藝術的日常化與生活化，日本庭園代表獨一無二、將種種錯綜複雜的向度匯合的「作品」。

若將焦點再縮小一些，來思考被布置於庭園中之物品本身，則不得不注意一點：一座庭園的藝術質料從一開始超過「材料」與「人為」這兩個範疇，庭中的植物涉及自然界的生長，而庭中的大石頭則為被擷取自現實周遭、而且並未改形之「現成物」。對於造庭者的藝術行為而言，也就是對於人的各種塑形、維護努力而言，大義下的現實世界與現實物代表某種抵抗狀態，即某種阻力甚或解除力。換言之，規劃者從一開始必須依賴自然物以及自然的成長。對於種種先在條件而言，庭園的藝術設計得要是「順其自然」，但它卻同時也必須逆著自然的成長方向來做種種整理、營造、拘束、綁縛、剪截、修飾等工夫。

那麼，考慮上述情況，對之前的問題「我們應當看什麼，該如何看？」或許已經可以得出初步的答案：我們所面對的庭園既非一場「自然風景」，亦非類似畫作一般的「人為

⁷ 何乏筆，〈（不）可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，《藝術觀點》，第52期（2012年9月），頁24-33；宋灝，〈「淡」與審美轉化：由現象學看山水畫〉，《國立政治大學哲學學報》，第30期（2013年7月），頁155-187。

作品」。庭中之物既非如同大自然界裡生長之一般植物、山區或溪水岸邊撿起來之怪石，但它亦非某整體藝術作品之中種種零件要素或部分材料。庭中各物會從整個畫面突顯出來，進而以頗特殊的感觸力來引發並集中觀者的眼光。然而，在引發觀者專注的同時，這些物品似乎又勢必帶入其所歸屬的一整個境遇，也就是石頭、植物等物品又再會圍繞自身為主軸來鋪陳彷彿是烘托這些石頭和植物的院子、砂海以及背景樹木或圍牆。易言之，整體庭園與其所包含個物之間的關係乃錯綜複雜，使得乍看之下如同屍體一樣絲毫無變動的枯山水，反而轉成一種辯證法一般的流動情形，甚或成為一種宛如內部不斷震動撼搖之視覺動勢。因此可得知，面對這種枯山水該觀看該矚目之處既不在於整體形式構成，例如庭園的總體形狀或其平面設計，又不在於各種完美的環節本身。然而，由於庭園的尺寸相較於盆栽大很多，也大於一幅山水畫，而我們有時候會從這個角度來看，有時又復自其他視角看，所以我們所觀看所關注之情形非常多元不一致。再來，由於晝夜光線變化乃至四季的演遷，又由於我們反正應當長期居住於庭園邊上來看，日日必須重來，而且必須在日常活動當中休息時看，操勞中又再看，受到日常生活上種種情緒變動的影響。由於種種原因，我們觀看庭園的眼光因此每次不一樣，我們每次視而見的會是不同之物。之所以如此乃並非事物本身有變，更為要者是我們自己與情境之間一直發生流動，也就是我與物這個關係不斷在變。

至於如何觀看，目前已經可以推出這樣的洞察：不能光看而已，必須先安居，必須以棲居者的心態看，而且必須多次看，久看，常常中斷再重新來看。這種觀看模式，相較於我們正常所進行之看視，又相較於科學家的觀察、哲學家的探究亦或美學家的觀照鑑賞，均有所不同。或許可以暫時以頗弔詭的方式斷定：觀看庭園、園中物這種觀看近乎「看而不見」或「看而無所見」。這意味著什麼？這表示，不是我們在看，或者說至少不是只有我們在看，這種觀看不侷限於僅只是觀看的主體向外展開的活動而已，但這種觀看同理也不雷同於一種由外向內、由外在物向內在於「我」的認知意識來收集知覺與料之那種「視覺活動」。似乎不是我在看，而是物在看？我感覺庭園中之物「在看自己」，我轉成「被看」？面對庭園中之物時，我是否面對所謂的他者，我是否被他者所視？即使這種種說法很可能太過出於臆測推思而不是真正回答了問題，但是這其中還是隱藏著一點小道理：在觀看庭園的情境上，主動與被動的位置不再是如常識般所以為的那麼穩定。物與我、我與物、物與物——於這種觀看活動當中各種關係與各種「之間」開始變動起來，而且恰好是從這種雙重的、流動的「發生」之中，人的觀看獲得頗大的而且是非常根本的打擊。這裡觀看不再侷限於自己所實行的一番活動，這種觀看是介於主動看視與被動的被使得看視之間：這種觀看等於是一種「應感」的湧現，我自身所謂的觀看其實等於是對事物之召喚的「感而應」，即一種回應。

三、觀看與可見物

最近美學家迪迪許貝曼（Georges Didi-Huberman）反思觀看藝術圖畫和雕塑作品的情況，意圖在「視覺」（vision）中凸顯出反向看視觀者的一種「目光」（regard）。圍繞此種顛倒現象迪迪許貝曼揭示出的情形是，正在觀看之眼光本身乃為時間性所貫穿，也就是有某種「喪失」（perte）和「記憶」（mémoire）猶鬼祟一般一直來「糾纏煩擾」（hanter）正在看視的眼光，他承襲班雅明（Walter Benjamin）對「靈韻」（Aura）的探索，進而在視覺對象物即「可見的」身上揭是出「既近，又遠得不可及」這種雙重狀態。⁸這表示，於「我們所看見」（ce que nous voyons）之中則另有「在看視我們的某物」（ce qui nous regarde）。⁹換言之，視覺中隱藏著一種原本的「反轉性」（convertibilité），而此種「反轉性」是從「之間」（l'entre）本身不斷地重新來干擾觀看者。¹⁰

迪迪許貝曼這種觀點對「物」或「觀物」這個問題意識似乎隱含一些啟發，而且將其與上述庭園情形連結起來非常合理。法文 ce qui nous regarde 這個說法有雙重義涵，意味「在看視我們的某物」同時又指「涉及我們的某物」、「我們所不得不管的某物」、「我們所關切的某物」。由此觀之，在我觀看日本庭園時，隱藏於此視覺活動、隱藏於此「看而見」之中，似乎另有一層嚴格來說乃為「看不見的某物」，而且我本來看不見的這個「某物」在感觸、干擾我的眼光正好是我彷彿根本無從看得見的這個「某物」在催促我不得不看。易言之，視覺中好像有某種裂隙或皺褶處處發揮作用，而我的觀看本來等於是我被逼而得要回應的這種情況。為了更深入理解觀看上浮出的這種重疊、顛倒、糾纏情境，接下來將再參考幾個現象學家曾所提供的洞察。

梅洛龐蒂以知覺結構為核心課題，不斷地企圖以新眼光看待主體與對象之間的聯繫，嘗試就知覺場域的整體情形重新來理解人與物之間的本質性關聯。梅氏思想上關鍵環節當然在於，人不只是一個自我意識，人同時依賴「自身身體」（le corps propre），而且所謂的意識實際上不得不落實於一具身體自我之上。這就表示，整個世界、包含視覺的對象物都由此身體性所貫穿。為了破除傳統認知論的思考架構，梅氏主張意識我其實是一個「化為肉的主體」（sujet incarné），¹¹而意識的意向性對象，亦即知覺所關聯到的對象物，乃是

⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Editions de Minuit, 1992), pp. 103-115.

⁹ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 19.

¹⁰ 同註 8, pp. 51-52.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), p.64（梅洛龐蒂，《知覺現象學》，姜志輝譯〔北京：商務印書，2003〕，頁 82：「具體化主體」）；M. M.-P., *La prose du*

一個「化為肉的意義」(sens incarné)。¹²因此，梅氏晚年思想上變成關鍵現象與關鍵詞語乃是「肉」(la chair)。梅氏應用近乎隱喻的描述方式，提出「世界的肉」(la chair du monde)¹³這種觀念，以主張物我之間有透過「肉」被展開的雙重糾纏關係。¹⁴歸功於「肉」世界之物與我乃互相通容，也就是說藉於「肉」主體「為世界所內含」(inhérent au monde)，¹⁵同時「世界在我肉中的核心」(le monde est au cœur de ma chair)。¹⁶另外，梅洛龐蒂還強調世界並非「物質」、「存有者」等概念所能概括。世界既然通通化為肉，故此「世界」不是別的，「世界」是以種種表達形態透露出來的「風格」，「世界」指具體落實於萬物面貌上的「世界風格」(style du monde)。¹⁷

按照這些想法已可推思日本庭園憑據何種特質足以在觀者上發揮如此強大的感觸，留下如此徹底的印跡。日本庭園與中國園林有很大的不同，日本的枯山水這種場景更為「抽象」也更為「具體」，它既是一種「風格」亦則具有「肉」。一座枯山水不再致力於仿效某種風景，這種石庭不致力對任何現有山水塑造出某種人為再像，這種園景反而是「化為肉的世界」本身。再者，因為庭園之物是「肉」，圍繞此「世界的肉」亦圍繞觀者自身的身體自我為管道，庭園之景會徹底穿透觀者的一整個存在，園中物的「肉」會在作為「肉」之我的核心處發揮作用，進而轉成其所是的那種「物」。「以肉為物」，莫非這就是日本庭園中之物的特色？「以肉觀物」，這莫非是「以物觀物」的內在條件？那麼，這究竟意味著什麼？

就此思考脈絡來看，特別值得矚目的環節在於梅洛龐蒂對知覺理論導出的重大補充，甚或他將知覺讓人由外向內吸收到對象物，推翻傳統順序，進而自世界、事物那裡重新來規定意識、自我、主體等環節的身分和存在方式：藉由自身為一具「操作著的身體」(corps opérant)，自我乃「赤裸地暴露於世界面前」(être exposé au monde)。¹⁸易言之，世界與

monde (Paris: Gallimard, 1969), p. 191 (梅洛龐蒂，《世界的散文》，楊大春 譯[北京：商務，2005]，頁 155)。

¹² Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, p. 193 (中譯本，頁 219：「具體化的意義」)。

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964), pp. 169/302-304 (梅洛龐蒂，《可見的與不可見的》，羅國祥 譯[北京：商務，2008]，頁 157、317 至 320)。

¹⁴ 縱使乍看之下在許多上下文脈絡裏中文「肉」一字或許有一些逆澀，但以佛家語「肉身」或以先秦哲者所用「形體」來譯法文 la chair，至少就梅洛龐蒂的立場看來均不妥當，當代華語思惟恐怕得稍微轉化自己的語境，來為「肉」一字拓開新的應用、意指脈絡。「世界的肉」此一隱喻說法中的「肉」既非身體抑或實物，亦非精神或存有本身，而是使任何視覺、直觀成為可能的「元素」(élément)，也就是物我之間發揮作用、支配人與世界之關係的某種整體關聯，或者說某種「普遍狀態」(généralité)；參考 Merleau-Ponty, *Le visible*, p. 173, note/p. 184 (中譯本，頁 162 註腳及頁 172 至 173)。

¹⁵ 同註 12, p. 464 (中譯本，頁 508)。

¹⁶ Merleau-Ponty, *Le visible*, p. 179, note (中譯本，頁 168 註腳)。

¹⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie*, p. 378 (中譯本，頁 414 至 415)；Merleau-Ponty, *La prose*, pp. 82-86 (中譯本，頁 64 至 67)。

¹⁸ Merleau-Ponty, *La prose*, p. 191 (中譯本，頁 155)。

萬物不再僅只被擺置於意識主體的面前，在知覺的眼光內部看來，倒過來的情形反而是對的，主體就是位於世界面前的主體，因而自我就等於是被物所看所感觸的自我。傳統哲學所主張的是，一個「主體」是以「自由意志」與「主動能力」為驕傲，因此一個「主體」本來也以為自己觀看萬物這種視覺活動乃出自自己作主的決定。然而，在梅氏思想看來，「主體」轉成了依賴於物的、是敏感且有危險的我，梅氏所構想之「主體」乃是一個以被動狀態被物所觸及所觸傷之身體自我，而「主體」的觀看首先不外乎就是自身身體上被物所引發之「運動性回音」(écho moteur)。¹⁹究竟該如何理解這種顛倒觀點？

針對此哲學課題，胡塞爾後期思想已經導出珍貴的啟發。在討論知覺活動如何組成意向性對象，形成意識中的意象、觀念時，胡氏曾經注意到類似的顛倒情形。其突破性發現和主張乃是：感官知覺其實等於是一種回應式活動，知覺原初「被要求」(Anspruch)選擇並肯定某內容，進而以形成該知覺內容來回應於此要求。被知覺到的事物發揮某種胡塞爾稱其為「觸情」(Anmutung)或「觸發力」(affektive Kraft)，使落實於一個身體自我的意識藉由知覺並給予意義這種活動來「回應」(antworten)於此「朝向我前來的勢力」。²⁰易言之，任何知覺活動勢必是由某種「關注」(Aufmerken)所激發，也就是說外在對象、對象物首先會在意識活動中產生種種「觸發」(Affektion)，而在意識活動中此種「觸發」便成為意識活動的導向，即對某種意義給予之「動機」(Motivation)。²¹自我是依循一種外來的「知覺運動動機」(kinästhetische Motivation)²²進行知覺活動。這表示，外在知覺對象對意識發揮一種「牽拖力」(Zug)，使得意識以關注、凸顯、分辨、充實知覺、賦予意義等步驟來吸收並回應此「觸發」，²³最終才形成傳統認知論歸功於「我」(Ego)的那種知覺觀念，即胡塞爾所命名的「聯想綜合」(assoziative Synthesis)。²⁴在別處，胡塞爾甚至將整個知覺過程歸結至一種「共鳴」(Resonanz)作用。在兩種知覺內容之間必須首先發生某種「共鳴」，意識方才會將其中挑一個知覺內容並將其具體化、充實化，也就是說將其轉成明確的觀念，而有意識地知覺到該物。²⁵總而言之，根據胡塞爾的分析可得知，原先萬物本身照面而來並激發知覺活動，而不是意識主體依賴自己的意志、意圖而知覺

¹⁹ 同註 16, p. 190 (中譯本，頁 179：「反響機制」)。

²⁰ Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten*《有關被動綜合的分析》，1918-1926, edited by Margot Fleischer (The Hague: Martinus Nijhoff, 1966 [Husserliana XI]), [§ 13] p. 50: „eine auf das Ich hingehende Tendenz, deren Gegenwirkung eine antwortende Tätigkeit des Ich ist“.

²¹ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*《觀念二》，edited by Marly Biemel (The Hague: Martinus Nijhoff, 1952 [Husserliana IV]), [§ 56] pp. 220-228.

²² Hua XI, [§ 3] p. 13.

²³ 同前註, [§ 32] pp. 148-149.

²⁴ 同前註, [§ 18] p. 76.

²⁵ 同前註, [Beil. 18] pp. 406-407.

到萬物。

某種意義下胡塞爾所拓開的思考模式顛覆整個傳統意識哲學和其認知理論。若採取此視角，重新來觀看日本庭園，可以充分明白園中之物如何能夠觸發並引導觀者一整個觀照活動。對此現象，此處進一步來參考華登菲（Bernhard Waldenfels）的「回應現象學」，以對上述反思推出更完整的結論。在專門討論藝術中之物的時候，華登菲其實是從藝術、美學領域推出更有廣泛意義的觀察，其論述對一般事物一樣有效。大體看來，華氏否認知覺當中某事物有固定特質、本質這種傳統學說。相反地，華氏是根據梅洛龐蒂來強調人的知覺當中凡物從一開始均有某種「腔調」（Akzent），即某種「象徵性」（Symbolik），而且凡知覺對象首先是透過猶如某種整體風格一樣的知覺色調來感觸人並引發其回應式知覺活動。²⁶這表示，日本庭園體現梅洛龐蒂所言「世界風格」作為其知覺下第一層次的「腔調」，而園中物，例如巖石、青苔、枯松，都從一開始以堅硬、柔軟、脆弱又或是充實「侘寂」感的色調在觀者身上激發種種共鳴。換言之，園中物是經由其「肉」各自所體現之特殊「腔調」來觸發人的眼光，觀者一開始所面對所看根本不是「石頭」或「樹木」這種特質，反而是充滿種種「觸情」的一種氣氛。這情況恰好相似於他人的聲音在其向我說話時，自然而然地給我對他的個性帶來某種印象、某種感覺一樣，在知覺到並認識他人之前，其聲音業已到聽者的我身上來發揮某種情緒。同樣的，當我觀看一座庭園時，我會被種種物品的「腔調」所觸及、感染，隨而不由自主地立刻產生某種感情，也就是所看之物本身從一開始先將我投入某種氛圍，而之後我才開始展開所謂的觀看活動。一座庭園從一開始不侷限於是某種「客觀」的景觀構造之下，對觀者而言自己所面對所體驗的從一開始不但有別於任何平面設計、造庭布局，而且也不能為諸種園中物的「客觀」名稱和物質特徵所涵蓋。類似華登菲所探究的藝術作品一般，一座庭園其實是各式各樣的「激發圖像」

（Erregungsbilder）²⁷所組成。我眼光下的庭園中之物從一開始根本不雷同種種物品，這些物原本上反而等於是種種落實於園物中而「化為肉的感觸」（inkarnierte Affekte）。²⁸

四、由物觀物

日本美學本身已提供一組觀念來支持這種看法。²⁹日本戲劇理論常談的「ものまね」

²⁶ Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010), p. 142.

²⁷ Waldenfels, *Sinne und Künste*, p. 122.

²⁸ 同前註, p. 70.

²⁹ 底下這段概略說明是自日本現象學者兼美學專家大橋良介所著《「切れ」の構造 日本美と現代世界》

即「物真似」原來意旨一種演技：演員必須首先讓其所要表演而展示出來的人物或物品感觸自己。更詳細來說，演員得要首先讓某個角色甚或諸如樹木、石頭等事物的勢態將自己引入至某種與該物相遇之場所，以便到此特殊境域來深入「學」各物特色，即「真」實仿「似」各物。乍看之下，此種「物真似」與歐洲心理學所提出的「移情」、「設身處地」（Einfühlung, empathy）等手段頗為相近，但仔細一想，則完全不是：「移情」作用所指乃全然由內向外被擴展的某種感情，也就是一個主體藉由對別人的外觀、面貌、表情、手勢等觀察以類比的方式來推出來自身已所經歷過的感覺。這個感覺完全侷限於他自己，即內在第一個主體的心理活動，而實在與其所面對的別人，即其「移情」對象本身的情形絲毫無關。歐洲哲學所構思的「移情」、「設身處地」等現象中實際上根本無「移」亦無「設身」和「處地」可言。理由為，一方面進行「移情」的主體根本不會切身投入他人正所表達的那些情感狀態，他並不會切身體驗這些感受，他僅只是揣測、推測這些心情罷了。另一方面，發生「移情」這種心理活動的主體根本尚未離開自己的內部範圍，他根本沒有實質地連繫到他人對象，也沒有被他人實際「感染」，他未被引入至任何實質的感情。與之相反，為了達到「物真似」能劇的演員則得要經由緩慢的學習工夫將某一個對象實質地納入到自身存在來，他必須切身體驗某外在物，以將其「內化」，「化為自身肉」，而且當該物落實於自己的身心存在上，演員的一整個身體自我遂而發生深入轉化。那麼，「物真似」不就與「由物觀物」是相似的情形嗎？

另外，知名的「侘びと寂び」源自茶道。「侘寂」尤其指人在茶具的竹片、木板、陶器上在使用當中能感受到諸如「無常」、「失落」、「退色」、「鏽味」、「放開」、「寧靜」等「腔調」，進而標記一種甚為獨特的「素樸感」。然而，此種「素樸」並不侷限於主觀感覺，當它落實於用具、物體上時，「素樸」乃是種種物所體現的狀態，「素樸」甚至成為一種難以否認其實質存在的知覺內容，「素樸」也就變成一種非常具體的感觸來源。再者，在身手的碰觸下此「素樸」更加具體化，它實質地「化為肉」。因此，這種「素樸」並非侷限於某種寂寞、慷慨的心情，此種「素樸」反而是藉由「肉」來穿入到人之身體自我，即其「肉中之核心」。恰好由於某些物品將該「侘寂」具體化，「化為肉」，所以「侘寂」能成為某種「世界風格」，隨而類如人的姿勢表情一般暴露出而宛如是看著參與茶道的人。同理，一座枯山水中的石頭或老松足以發揮這種「侘寂」、「素樸」的氛圍，隨而彷彿是以充滿著「侘寂」的眼目來看觀者，以「素樸」的「肉」來感觸、穿透面對著它來看的人。枯山水中諸種「可見物」基本上從一開始會以「侘寂」這種「化為肉的感情」來引發觀者的整個觀看體驗。

再來，「ゆうげん」即「幽玄」，指涉某種獨特的美學特徵，而且「幽玄」這種美學特

質也牽涉感官知覺。然而，與其說「幽玄」是知覺對象物所體現的特色，倒不如說「幽玄」落實在人與物之間的關係上，也就是脫離物本身而在某種「之間」之處展開一種幽暗不明之風味。「幽玄」在物我之間其實無所不在。宛如一股細薄煙霧一樣，「幽玄」飄在園中物的周圍，又猶如於整個周遭中散發某種香味之花朵一般，穿入物與物之間的所有縫隙，給園中物的外觀染上其幽微色調。「幽玄」所指乃並非視覺所可及之可見物本身，「幽玄」之所以難以言喻，恰好在於它既不屬於物的固定特質，卻又不單只出自觀者的感情而已。然而，也正好是為了這種雙重狀態，為了這種既是又不是情形，因此「幽玄」足以在物我之間破除單純視覺關係，即破除以主客、主被動為主軸的感知論架構，圍繞另類的連繫向度，在物我之間開闢新的一種關聯至物並被物所感觸之場域。

最後，「もののあわれ」即「物哀」，意指庭園整體上觀者所遇及的微妙情境。「物哀」首先落實於一種境遇上，隨而類似海德格稱其為「情韻」(Stimmung)來貫穿觀者所面對的一整個周圍世界，以便給觀者鋪陳其通往所看對象物的基本甬道。相較於浮動萬樣之種種「情緒」，海氏所凸顯之「情韻」乃更為原本的現象，在人與世界、萬物打交道時，首先且主要就是整體性、全面性的某種「情韻」將人引入到世界，亦將人與物密切連結起來。依照此觀點可得知，「物哀」作為一種無所不在的「情韻」，「物哀」指一座庭園的整體韻調和氛圍。「物哀」這種整體「情韻」從一開始將面對著此庭園、「赤裸地暴露」在此庭園面前的觀者引入庭園之中，「物哀」也就是將觀者的一整個存在，即涵蓋身體與心情的生活動勢轉化成物所體現的那種「情韻」。「物哀」作為一種原本的「情韻」所促使的效果在於，在觀者身上被看之物便自然而然地引發一種對該物之深不可測的哀憐、愛惜態度。所觀之物猶如全面性的氛圍一般被此憐疼情感徹底包圍，以致於該物經由一股哀憐氣氛來奠基、形成觀者與所觀之間的一整個觀看關係。換言之，觀者所面對之園中物根本不扮演「可見物」這種薄弱的角色，這些物的在場狀態及其感觸力反而從一開始被一種整體哀憐氛圍所鋪陳。由於此「情韻」的感觸和激發，觀者從一開始便「赤裸地暴露」於物之面前，進而站到物那邊而不再處於自身所坐之地。

總結以上，無論是個別物所「化為肉」而體現之「侘寂」也好，是標誌著某座庭園的美學特色之「幽玄」此種細微氛圍也好，還是「物哀」這種整體「情韻」也罷，取自日本美學的這些現象都不是單純的心理活動所產生，都不雷同於所謂的主觀心情或情緒，也都不是人由自己的心臆之底所投射到本來豪無此種色調之庭園景象上去的神祕感覺，這些現象指向原本就落實於物本身、於物上「化為肉」之具體的感觸力，因而也就從一開始貫穿一整個人面對這些物品色調的看視與觀照。經由諸如「侘寂」、「幽玄」、「物哀」等種種「化為肉的感觸」，園中之物引發觀者的觀看活動，使得觀者從一開始處於由物來觀物那種情境之中。特別是經由「物哀」的整體觸發，觀者所看之對象物基本上從一開始是引發整個

觀看活動之物，對觀者而言，這些物宛如呼求一般的眼光「在看視我」。由於發揮此種呼求式「眼光」之物依照迪迪許貝曼，它等於是「我所不得不管的某物」、「我所關切的某物」，所以「物哀」下，萬物本身來引發我的觀看回應。然而，這種觀看不再能夠掌握其知覺對象，因為該「暴露於觀看之前的物，即使它不能再更貼近，但它還是將自身反折收回到自身形象高高在上的孤獨之中」。³⁰儘管迪迪許貝曼本來談的是極微藝術方面的問題，但要以龍安寺枯山水中幾組石頭為例亦無妨：這群石頭彷彿完全沒有經過任何塑形加工，它們全然如其所是。妙就妙在恰好這幾組自然石頭會令觀者激烈感覺自己被石頭看視。這些「物」之所以得以引發此種體驗，此特殊力度似乎源自這些「物」代表某種非常「密集」（intense）的形狀，即充盈某種「靈韻」，成為一種「不可及」、「不可近」（inapproachable）之知覺對象。這種現象表示，觀者被帶入對該物的「尊敬」（respect）之中，也就是被置放於某種他無從跨過的「距離」（distance）之下。³¹若依照這樣的描述來思考龍安寺石庭，與其說處於「物哀」下的觀者在看物，倒不如說從一開始是「由物觀物」。

談論至此，與觀看內部所隱藏的結構，又與「以物觀物」這個主題，上述觀察有何種關係？在物上「化為肉的感觸」莫非牽涉到感覺問題，莫非就是物所本無、但人的體驗後來加上去的多餘色調？可不是，任何感觸原則上必定需要、預設一個受感觸的「自我」，也需預設「某物」，只有在觀者與所看之間的關係上，即只有在物我「之間」，上述感觸沿著「肉」才得以發揮效應。為了再更深入理解這種觀看情境，華登菲說：每當觀者觀賞庭園之景，他此時此刻所採取的視角並非雷同於近代繪畫所展開的幾何學透視法或者現代攝影所營造的這種扁平的透視法，此景觀主要為一種「被活出來的透視法」（gelebte Perspektive）³²所支配。這就表示，為了徹底體會觀看一座庭園這種知覺經驗究竟意味著什麼，首先有必要擺脫看畫或看相片的習慣，也有必要捨棄幾何學與光學對所謂空間的現成見解，首先必要返回到活生生的觀看體驗本身以及其所歸屬的觀看境遇。「被活出來的透視法」原則上牽涉當下的觀看所隸屬的某具體處境和時刻，從一開始也牽涉到諸如上提「肉」、「情韻」在觀者與所看對象物之間業已發揮作用的各種連繫管道。然而，此道理並不源自某種心理學偏見，原因反而在於「觀看」、「觀物」這種現象脈絡所內含之結構本身。

只有這樣來觀看，我們才將會理解隱藏於任何視覺、觀看活動當中的「雙重發生」（Doppelereignis）：³³在觀看活動展開一番主動行為的同時，「觀看」也包含一個被動狀態。換言之，觀看不是單純的一種「活動」，觀看表示一種「發生」（Ereignis）。為了實行觀看活動，某觀者勢必已經經歷了一種主被動之間的糾纏、轉換發生。針對於業已到來而觸及、

³⁰ 同註 9, p. 177: une chose à voir qui, si proche soit-elle, se replie dans la haute solitude de sa forme.

³¹ 同前註, p. 177.

³² Waldenfels, *Sinne und Künste*, p. 142.

³³ 同前註, p. 110.

呼求我的物和它獨有之「腔調」，我的觀看活動總是一種「遲來」的回應努力，使得我總只能對業已在場而且業已觸及、感觸、觸發我之物，在相隔短短的一時刻之後，才將其「視為某物」。實際上，任何「觀看」乃並非我所展開之知覺活動，「觀看」是落實於我身上的一種發生，甚至應該更確切地說，「觀看」是落實於物我之間業已先行被開闢的那個「之間」上，以便自呼求和回應、被動和主動的相互糾纏這種情形中作為我的活動而湧現出來。

在所有知覺、認知、詮釋工夫尚未開始之前，看與所看之間出現一種時間落差，使得觀看活動總是針對被看物在觀看本身中所展開之觸發遲一點點才開始運作起來。然而，此時間落差並不指因果脈絡下的前後關係，其所指反而是貫穿、支配任何觀看活動本身的結構，也就是在整個觀看活動已興起發作之後才落實於觀看活動上的時間落差。故此，與其將此種時間落差及其「遲來」理解為物我之間可以被預設的次序或結構，倒不如將此時間落差當成落實於觀看身上的發生看待。此時間落差乃並非涉及知覺邏輯問題，此落差即為「落於時間上而差開」這種發生，而且歸根究柢就是時間落差的發生，才讓觀看成其為觀看。

於觀看內部在召喚與回應之間發生的時間落差不異乎是現象學一直所著重的「『作為』結構」(Als-Struktur)。意識的意向性使得任何意識內容不得不呈現這樣的結構：「某物作為某物」，即我思考「某物作為某物」，我記得「某物作為某物」，我看「某物作為某物」。因此，依據華登菲，任何觀看、任何眼光乃「被物所初始激發」(von den Dingen initiiert)，³⁴而且德文An-blick即「面貌」仍然反映此基本情況：任何「面貌」等於具有眼睛的一張「面容」，進而以屬它的眼光先已經「到來」(An-kunft)，以便之後藉由我的回應式觀看活動形成所謂的「視覺發生」(Sehereignis)。³⁵由此觀之，物的面貌實際上是我永遠不可及的他者，但此他者恰好是以其面貌，也就是以其獨有的「眼光」，來呼求我，來催促我的眼光看視它。然而這樣一來，任何觀看彷彿帶出「業已看過」這種因素。我的看是遲來的看，當此觀看發生時，它卻業已在場而「被使看過」，因為我的看中有一種更老的「到來的眼光」(An-blick)在發揮觸發作用。易言之，我的看是由他者、物被贈送而「到來的」看。我的看須要他者即物，並不是因為我需要有所看得見的對象，才能看。我需要物的原因在於，我的看本來完全是由他者即物所引發，無此物的觸發則亦無我的觀看。觀看不意謂著眼光擁有、支配物，觀看反而意味著眼光被物所擁有、支配，即眼光讓物支配自己。觀看之主，觀看之主體，乃並非我而是物。只有這樣一來，「我被物所看」這句話的真實義涵才終於浮現出來：由於「物中有我」，即物中業已有我的看，所以我「役於物」，我不斷地被物使得看，我的看被物所使，「我被物看」。

³⁴ 同註 32, p. 143.

³⁵ 同前註, p. 153.

海德格曾描述知覺消失當中，物作為物如何從中湧現出來。他說：「從知覺活動之執行中撤退此事並非等同於此執行單純地絕斷消滅，這反而表示所知覺者乃被遜讓至自身，並且它如今做為一個可知覺者」。³⁶知覺活動擁有被知覺者，此事意味著，在知覺活動停止運作而彷彿放棄其所知覺之對象物之時刻，萬物才能成為其所是，但萬物所是確實就跟足以觸發知覺這種身分息息相關。易言之，海德格所構思的物我關係，其所設想的知覺情境，也包含知覺活動的撤退、縮小，直至知覺活動似乎轉成一種「看而不見」，即一種「看而不求見」的狀態。這種「觀」不再屬於觀者本身，它彷彿屬於其所觀之物。而莫非恰好是這種「不求觀之觀」乃讓人之觀看活動在觀看本身當中逆轉收回，讓人「以物觀物」？看來，這種現象又與《莊子》所言「與物化」以及其「虛而待物」這種情境有一些相似。

五、結語

以上所勾勒的知覺現象學，我的觀看中所見對象物處處發揮作用。一旦我看，我根本不屬於我，我其實屬於物，透過觀看活動我從一開始被物所呼求、觸發，而我的任何觀看乃等於是一種遲來的回應。由於我的觀看源自物，因此可說：物中有我。可是，一旦我在看，物不在對面那裏，物就在我最核心之處，即我自身所實行感知活動本身。因此又可說：我中有物。「我中有物」這個結論並非某種存有論、形上學主張，亦非與主體觀念論吻合，我並沒有把萬物吞噬到某種主體性之深層。我還是必須看，我必須投入某眼光的境遇，必須投入觀看這個活動脈絡，我也得要面對業已在場、來召喚我的觀看的那座庭園，我方才可能在園中種種物上看出、體驗到這種道理：「我中有物」，反過來亦然：「物中有我」。

日本庭園以及園中物毫無一定意蘊和用處，也就是說庭園之物無任何形上學意旨，無任何象徵義涵可言。庭園之中種種物終於得以作為物而照面到來，這裡萬物就是「化為肉之物」罷了。恰好為了這個特色，庭園之物適合教我如何看物，亦教我何為物。當我觀看庭園之物時，我勢必「以物觀物」，但這樣一來不僅物成為物，同時我也從物那裏獲得一個觀看著的自我。庭園之物已經充分脫離了自然界，即是去脈絡化之自然物，以便實現某種「世界風格」。這樣的自然物是「化為肉之意義」的替身，也是「世界化為肉」之場所。我需要我完全不解其義、穿透不得、卻同時充盈著感觸力這樣的「物」，我才獲得機會接觸到我不可及的他異性，因為只有這樣的物，才可能讓我由它那裏出發而觀看它。此時此

³⁶ Heidegger, *Aristoteles, Metaphysik Θ 1-3*, p. 206: „Das Sichzurückziehen aus der Ausübung des Wahrnehmens ist kein bloßes Abbrechen und Verschwinden dieser, sondern hat den Charakter des Überlassens des Wahrgenommenen an es selbst als ein nunmehr Wahrnehmbares.“

刻，那邊有「物」成其為物，而這裡則有我在觀看這種發生落實於我身上的同時，我就成為了一個完整的「自我」。

當這樣一番「以物觀物」發生時，不但物成其為物，在我「赤裸暴露於物當前」的時刻，我也能捨棄所有養成的習性以及所有對自身的見識，以轉成此時此刻的「我所是」。在面對日本庭園的觀看當中，我所獲得的，不異乎就是作為「這個」的物，同時也爭取我自己。新的一種存在狀態在觀看當中從物我關係這種「之間」湧現出來，我被物我之間落實而發生的這種觀看引入到非常單純的「物我相處」情境。「物我相處」之境既是我與物互相遭遇、相互親近居處之境，卻又是物「處理」我而我又「處理」物之境。這是物我極為相近又復遠不可及之境。唯獨此刻物能照面來而在場，物我相處之時間便成其為時間。這種在場以及這種時機均是在物我呼應當中才成立。然而，此刻物不再為認知對象，它是所謂的物本身。在庭園物為我所展開「物我相處」無任何固定內涵的同時，我這場境遇不僅充盈著濃厚的美學氣味，它亦具深遠道德意蘊，使我抱著一種誠實的「物哀」態度，面對世界萬物和其他人。然而，庭園中物如何足以引發上述情境？其之所以特別適合觸發物我之間的感應源自於該物抗拒任何明確的義意給予，但它又介於人文和自然之間，而宛如一件「有意蘊的某物」。此情形下，庭中物不再是「某物作為某物」，故此它是現象學的極端甚或界限。

東京金地院的石庭正中間有一棵矮臥的老松倚靠著一組石頭。這棵老松錯折千曲的乾枝似乎早已青葉落盡而枯掉了，但此松樹姿勢卻又如同墨戲文字一般活躍蓬勃、千變萬樣。此棵枯松彷彿落實於自然之「肉」的人文，它就好比落實於成長時間上的書寫運筆。當我面對著此景象時，石頭的寧然無變與樹木筆尖相似的動勢之間產生一種非常獨特的緊張關係，而此張力自然而然地會觸及我的目光，使得我不得不凝視而看。於是，在整組物象觸發並引導我的觀看活動時，石木二物如肉一般的生活力氣不僅激發我眼目的專注，而且也直接來感觸我的身體自我，促使我以種種沉澱於身體深層記憶的姿態體驗各種身體感受來回應此種神奇的呼求。自己好像在觀此物當中不由自主地開始如同舞者一般律動起來。這種「感應」甚或「感染」之所以有可能如此直接地落實於我的身體自我上，乃是因為園中那組物象如同活生生的人或者以毛筆書寫的文字一般，本來就體現一種「化為肉的風格」。順著「世界的肉」這個呼應管道，石木的勢態來觸及「我肉中的核心」。此時此刻，舞動起來的身體自我藉由身體模擬的方式，針對此物象發生自我轉化。然而，不止於身體勢態發生微妙的轉化，最終我甚至也會將石頭與松樹所體現之持存和生長時間納入到我的存在，我會將那個自然時間化為屬己的生活時間，讓其變成我自己呼吸的節奏。這樣一來，難道我某種意義下不早已開始「與物化」了嗎？至少，我的眼光早已投入了「以物觀物」的觀看方式。

引用書目

一、傳統文獻

Aristoteles, *Metaphysica*, ed. W. Jäger (Oxford: UP, 1957)

Leibnitz, Gottfried Wilhelm, *La monadologie* (adapté par E. Boutroux, Paris: Delagrave, 1989)

二、近人論著：

何乏筆：〈(不)可能的平淡：試探山水畫與修養論〉，《藝術觀點》，國立臺南藝術大學，2012年。

宋灝：〈「淡」與審美轉化：由現象學看山水畫〉，《國立政治大學哲學學報》，2013年。

(法)梅洛龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》，北京：商務印書社，2003年。

———，楊大春譯：《世界的散文》，北京：商務印書社，2005年。

———，羅國祥譯：《可見的與不可見的》，北京：商務印書社，2008年。

(日)大橋良介：《「切れ」の構造 日本美と現代世界》，東京：中央公論社，1986年。

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Editions de Minuit, 1992).

Heidegger, Martin, Aristoteles, *Methaphysik* Θ 1-3. *Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft*, 3. durchges. Auflage (Frankfurt a. M.: Klostermann, 2003 [GA 33])

Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Zweites Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, edited by Marly Biemel (The Hague: Martinus Nijhoff, 1952 [Husserliana IV]).

———, *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*, edited by Margot Fleischer (The Hague: Martinus Nijhoff, 1966 [Husserliana XI]).

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945).

———, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964).

———, *La prose du monde* (Paris: Gallimard, 1969).

Waldenfels, Bernhard, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010).

Encountering Things:

Some Reflections on the Japanese Garden

Mathias Obert^{*}

Abstract

As an artificial environment the classical Japanese garden represents a union of artistic creation with natural growth, of planning and contingency, so as to induce, on the part of the visitor or the spectator, a peculiar kind of transformation. This paper focusses on significant features of some Japanese gardens, especially those of the “dry mountain-water” (karesansui) type, investigating into the specific properties “natural things” like rocks or trees exhibit in such gardens, as seen from a philosophical stance, in order to clarify the following questions: How should we look at these garden elements? Why may we get the impression that things in the garden are “looking at us” as though we were being confronted with the Other and brought into the field of looking by the Other? How can the things in the garden, though not being ourselves, yet exert an affection upon us, so as to transform us by inducing our opening up towards the world? From this perspective, Japanese gardens do not merely represent an unequalled East Asian art form, they also yield important clues concerning the philosophical inquiry on “what a thing is”. Taking the relation between things in the garden and the I unfolded through vision as its starting point, this paper is to analyze, by way of a phenomenological questioning, the structure of passivity as well as of phenomenological “affection” inherent in any form of looking and vision.

Keywords: Japanese garden, phenomenology, affection, thing, vision

^{*} Professor, Institute of Philosophy, National Sun Yat-sen University, Taiwan.

