

《未定之圖：觀空間》〈按圖索驥的釋文〉[▲]

（法）亞蘭米龍（Alain Milon）著

林德祐^{*} 譯

「茫然失序」(être débousolé)、「迷失方向」(perdre le Nord)、「慌亂失常」(être désorienté)、「漂泊不定」(errer)、「瞎子旅行」(voyager à l'aveuglette)、「失去定位」(perdre ses repères)……這些法文慣用語共同提出這一個問題：何謂「辨別方位」(s'orienter)？要回答這個乍看之下無意義的問題，康德（Kant）特別聚焦於「趨向、定位」(orientation) 這一個詞彙。¹所謂的「辨別方位」意謂將空間按照地區劃分，找出日出之東，以及日落之西。這道空間的看法主要在於，地理座標的定位原則取決於航行者主觀的辨識企圖：西方在西邊，東方在東邊。²一邊是客觀的空間地理視野，另一邊則是主觀的辨識、標註空間，給空間命名……地圖的神奇之處正在於此。然而，地圖難道只是用來辨識方位嗎？難道只能把地圖視為一種定位工具-惟一的用處在於以純數學裝配的幾何原理，勾劃出平面延展的輪廓嗎？這樣的說法似是而非！

拓線地圖 v. s 歷程地圖

無論如何，地圖只不過是一些被提供出來的「再現」，擺盪在真實（réel）的描繪與想像力的詮釋之間。地圖總是令人嚮往：它掀起我們一種特殊的情感，一方面是旅行的慾望，不論是真實，還是想像的旅行，另一方面，也予人一種威力強大的感覺。

[▲] Alain Milon, *Cartes incertaines regard critique sur l'espace*. 2013. pp. 11-18pp.29-48. 譯註：原文中解釋「釋文」，就其宗教意涵而言，主要是指一段關於人生的敘述，用來祭祀時閱讀。後來這詞又變成民間傳奇故事，多少是虛構的、想像的故事。然而，釋文也可以意指敘述轉換成合理解釋的變化，為影像提供解釋。我們可以為一幅圖像置入解說，比方說在圖像旁邊加入解釋文。

^{*} 臺灣中央大學法文系副教授

¹ E. Kant, 《何謂在思考中尋找定位？》(*Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?*), Paris, Vrin, 1959, p. 77.

² 同前註。

地圖的魅力或許就在於：一方面掀起我們的夢想，同時也是一種權力的工具，手指按住地圖彷彿是為了要更能佔領某塊疆域。在這種情況下，地圖可說是一種政治宣傳的用途，在地圖上插上旗子正是基於這種企圖。把這種異想天開的幻想和政治的現實混在一起，在某些場合，也可以帶來一些毀滅性的後果，就像卓別林（Charlie Chaplin）在《獨裁者》（*Dictateur*）中設計了一個很有名的場景：興凱爾（Hynkel）猥褻掛在一個地球上，把屁股坐在地球上，完全吻合獨裁者的姿態，一面以滑稽可笑的姿態玩弄著地球，同時也醜化自己的姿態或行徑。我們實在難以辨別究竟是哪一種情感勝出：是威望的企圖，還是純粹搞笑的意圖？

歷代名畫中的軍事將領、皇帝、暴君、國王，探勘者或征服者，總是地圖不離手，指尖指著明確的點或佇立在一幅攤開的地圖面前，彷彿示意所有人他們的權力擴及何方。而地圖作為一種征服的武器，連帶引發的危機就在於，它使所有的族裔渴望全新的疆域，一種超越詩人亨利·米修³（Henri Michaux）所示警的疆域：

在此，沒有人試圖掌握王牌，沒有人能威脅他人。⁴

地圖可以客觀地繪測地形周圍，也可主觀地誘發想像力，這彼此之間並不衝突。繪製一張地圖，本來就是傳遞出一道企圖：地形學家的企圖在於忠實地描繪平面延展；暴君展現的政治企圖，則是以一己的私慾重新劃分佔據之疆域。畫家展現的是藝術企圖，為世界提供新的輪廓。不論是何種情況，疆域的勾勒繪測、個人私慾或美學鑑賞，這一切都讓地圖更顯得生動，更加引人入勝。

獨裁者佔領的企圖與藝術家內在的冒險，這當中的差別可以看出地圖的豐富性。隨便以哪一段殖民領土劃分為例，我們便可發現一幅地圖的繪製有何意義。畫地圖時，所繪製出的疆域就像一方處女地，再將空間劃分為一個國家、一個領土，這其中涉及的便是一種佔領疆域、顯現威力的企圖。所謂繪圖，即繪出領土，並帶出與領土相關的語言、文化與傳統。

說即是做，或「畫」即是做，這並非試圖建立一道語言行動的術語，用來區分「以言指事」（*énoncé locutoire*），即言語與行動如出一轍；「以言行事」（*énoncé illocutoire*），

³ 譯註：米修是比利時籍的法語詩人，起初的作品充滿個人色彩的遊記，如《厄瓜多》（*Ecuador*）、《一個野蠻人在亞洲》（*Un Barbare en Asie*），後來作品轉往內心探索，將自己的遊歷經驗，通過高度想像力，轉化為純想像世界的創造。他發明了許多不存在的國度，成為「內在空間」的探索者。晚年開始大量作畫，被視為「無具形藝術」的重要畫家之一。米修非常推崇中國象形文字，曾透過中國畫家趙無極而認識象形文字與中國水墨。米龍在本書中另章專門研究這位作家。

⁴ H. Michaux, 《作品全集》（*Œuvres complètes*），T. II, *Lieux lointains*, op. cit., p. 1020.

即話語只是後果本身；或「以言成事」(énoncé perlocutoire)，即話語的結果只是後果。⁵在語言命名與行動實踐的關係背後，必須探討的是語言作為制定標準的問題。

文字被說出了，問題在於理解：文字陳述與物件認識之間的關聯性準則為何？命名這一個行為是否是語言呢？或者，我們是否能把言語本身視為命名行動的公理（即依據物件的價值進行分類）？由此觀之，地圖與文字實則處於同一範疇。「畫即是做」，這跟「說即是做」其實是同一個道理，至少兩者均探討了準則的有效性，尤其涉及言說行動的一致性時。事實上，「說即是做」，這樣的說法正是把行為的實踐放置在行動的言說之中。市長宣布兩個個體結成夫妻，宣布的同時便把兩人做成一對夫妻。然而這樣的轉譯已經是對詞與物之間的關係第二次的轉譯了。

其實，一個字詞的「言說」(dire)提出另一個問題，也就是字詞與它所指涉的真實(réel)之間締結的關係。換言之，「說即是做」這樣的說法再次探詢了柏拉圖對語言的觀點，正如《卡弟連篇》(Cratyle)所提：認識字，即是認識物。詞語本身就蘊含了言說行動，而言說行動又把詞語本身建立成真實事物的原則。言說行動的一致性就足以合理化這之間的準則。同樣的道理，繪製一張地圖，同時也把繪製出的地圖做成一方真實的疆域。

獨裁者透過地圖展現出一種政治企圖。他在地圖上畫出一道線，同時指陳出：這邊是法國領土，那邊是英國領土。然而，在這個領土的言說行動中，必須詢問的是，這個言說的行動究竟是歸屬在哪一幅地圖之下。我們究竟是在一張無拘無束、個人的地圖的拓線(tracé)之中呢？還是處於一種對疆域客觀繪製的地圖的歷程(parcours)之中呢？

拓線擬造出一道正在進行中的圖繪，主動地作用於再現之物的輪廓上，也暗指一種正在進行的行動。本書中所關注的地圖，或可定義為一種可以無限變幻自身的圖，圖本身對外的指涉並不是我們最強調的地方。從這個觀點來看，拓線揭示出來的是一幅活生生的圖，具有自動指涉的特徵，且主動施展自身，而所謂的「歷程」反而是過於依賴摹本之物，從而侷限了地圖自身。拓線表達出無限碰觸的可能，它原本的目標就不在於延續、續存。拓線本身是沒有記憶的，並不試圖把繪下的東西保存下來；相反的，「歷程」則指向某一個行動過後的結果，它是一種客體，而非主體。

劃出一道拓線？追蹤一段歷程，或者追溯一段路線？夸格⁶(Gracq)和葛諾⁷(Queneau)

⁵ J. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970. O. Ducrot 則指出述行語言的侷限。述行語言的出發點在於穩定、真實與泛論，然而語言本身必須放置在一道持續異化的系統中來處理，這也是吉優姆(Guillaume)的理論，而索緒爾(Saussure)早已提出，他特別強調，語言並非意義的全部，而是意義差異(différences de signification)的系統。

⁶ 譯註：夸格(Julien Gracq 1910-2007)，法國小說家，他崇敬超現實主義領袖安德烈·布列東(André Breton)，但性格完全不同，一直與文學界與大眾保持距離，作品用詞講究，格調高遠，人物遺世獨立，在往往顯得沒有多少情節的生活中，展現自己獨特的經歷。

⁷ 譯註：葛諾(Raymond Queneau 1903-1976)為法國小說家、詩人、文藝評論家，曾加入超現實主義，1947年他發表《風格練習》用100種方式講述同一件小事：一個人搭乘公車，與人發生口角，後又轉

在他們自己的書寫中提出這樣的問題。葛諾的《日記》(*Journaux 1914-1965*)曾在正文的部分用鋼筆繪製出一些拓線，這些拓線由許多交錯的線條組成，主要是作家在巴黎第五區、第六區漫遊時所繪製。這些拓線都是在巴黎漫遊的紀錄，但是每一道拓線都有設限：比方說，每走三條路就必須左轉。這樣的漫遊就像是分子隨機的位移。這些線條既是葛諾城市漫遊的紀錄，也是他的文學研究的組合運動。⁸

米修的路徑又跟葛諾大異其趣，即便說他的繪圖與葛諾相當類似。如果說葛諾玩弄了書寫行為的潛在性，米修的行動則是直接建構一道內在書寫。不論是《取徑節奏》(*Par la voie des rythmes*)、《掌握》(*Saisir*)、《透過線條》(*Par des traits*)，還是《歷程》(*Parcours*)，我們都可以理解，詩人繪出一道線就像是個人表意文字中最內在的書法。

米修雖然將作品命名為《歷程》，然而這跟我們的說法並無矛盾之處。《歷程》一書由十二幅版畫組成，其中的線條就像是畫出來的拓線，隨著目光逐頁瀏覽變得細膩。線條隨著拓線在水中的節奏律動，試圖繪出書寫本身所蘊含的「內在遠方」(*Lointain intérieur*)：

書法家也是一種風景畫家，在中國，書法家甚至是社會的中堅分子。⁹

拓線正如我們之前提及的輪廓和線條，沒有界線也沒有周圍。米修就說過，拓線就像是「水，無形」。米修並沒有任何造型藝術的企圖，也無心打造風格效果，他真正的企求在於能夠進入一種書寫的境界，這種書寫由一些無形的拓線所構成。這種拓線沒有任何歷史的企圖，它並非來自人類的史前或詩人的童年。它似乎質問了文字出現前的句子組成之基底，但是更確切來說，它關注到一種由於「正在」進行於是行進的輪廓，此即米修所謂的「摺」(*pli*)¹⁰。

地圖的浮誇

地圖可以一目了然、清晰可辨，當它描述一個地方，提供方位標，標出距離，或界定

乘另一部公車。這種「練習」除了高度的嫻熟技巧之外，旨在說明語言相對於內容的重要性，形式與結構有時比內容本身還要重要，隨著敘述語言的改變，同樣一件生活斷片都會具有迥異的色彩與意義。

⁸ 譯註：葛諾本人正是「潛能文學工坊」(*Oulipo*)發起人之一，該文學團體旨在提供各種文學形式，為各種文學實驗製造可能性。所謂的「潛能文學」，按照葛諾的說法，是指「尋找新的形式與結構，作家們可以用自己喜歡的方式去運用這些新形式與結構」。這種文學探索反對傳統文學所謂的「靈感」觀念，反對作家的主觀性，認為作品的有效性來自他所使用的工具。

⁹ H. Michaux, *Œuvres complètes, Idéogrammes en Chine*, T. III, op. cit., p.839.

¹⁰ 請參閱本書另外一章：〈輪廓的問題：米修無邊際的空間〉。

一塊疆域；地圖也可以晦暗不明，尤其當它掀起我們的想像時。地圖具備虛構的能力，由於這種虛構的能力，我們於是從具體的地理過渡到象徵性的天體演化。這道從地理轉變為天體演化的過程並非今日才有，歷代的人類早就已經從旅行中獲得回饋，至少是知識開發之旅，從地球到天堂，從褻瀆到神聖，從人類到上帝。

地圖的浮誇在於它自詡為世界的濃縮，人類也是浮誇的，因為他自己也經常認為是空間的單位。這樣的姿態的確很弔詭，因為比例尺同時是客體與衡量該客體的單位！

小孩子單腳跳房子，人行道的地面上畫出的房子正是他們標示領土的方式，同樣的，我們也有許多種方式可以傳遞人類與周遭空間的連結，用地圖轉譯這道連結。我們的語言也用許多細微差異來表達這種與空間親密的關係，這便是熱內特（G. Genette）所闡釋的「原初的或基本的空間性」（*spatialité primaire ou élémentaire*），亦即語言的空間性：語言本質上就有空間的屬性，因為語言透過文字傳遞出空間上的佔領。語言也呈現出更複雜的空間形式，書寫和風格的效果正揭示出這種空間形式，這正是修辭學所稱呼的「風格」（*figure de style*）。空間性最徹底的形式正是文學的整體，文學是一種關鍵時刻，在這一刻之中，空間與時間根本就是一體兩面，正如普魯斯特（Proust）在《駁聖伯夫》（*Contre Saint-Beuve*）一書中提及蓋爾芒特宅院（*Hôtel de Guermantes*）時所說：

時間套上了空間的外形。¹¹

然而，地圖並不全然用來確認方位，讓人在探勘中的空間標出定位。一如單純的地理再現，地圖僅提供了一道平面延展局限、窄化的視野，一勞永逸地標出所有可能遭遇到的障礙及部署。然而，地圖實際上也提供各式各樣的線條、拓線：山脊線、高壓線，或尚未成形的線，可以把實體無限延展而不中斷，或者一些幾何學家認為沒有起點沒有終點的線，而這些線至少代表了一方場域，或者一些有待繪製的線條：

我也是，有一天，也經很晚了，我也已經是大人了，我又有畫畫的念頭，用線條的繪製參與世界。¹²

地圖掀起旅行的感覺與威力無窮的想像，這樣的聯想促使我們脫離疆域領土的表層。從一個航行員的制高點來觀視疆域，地圖可以滿足他佔有慾，讓他脫離框架的限制。不論

¹¹ 熱內特曾在專書中引用過這句話，收錄於《辭格二》（*Figure II*）的〈文學與空間〉一章（*Figure II*, Paris, Seuil, 1969, p. 48）。本書亦將探討時間與空間如何透過「空間配置」與「空／間」的切換纏繞在一起，而連結的時間又如何體現了地方精神。

¹² H. Michaux, *Œuvres complètes, Emergences-résurgences*, T. III, op. cit., p. 545.

是從高處鳥瞰，就像是幾何學家觀察地圖的方式，或是圓周式的觀看方式，正如兒童手指定住地圖的某一點，幻想著一些未探勘的疆域，這些觀看的方式很快地變成只是一種場景調度，即地圖試圖脫離空間的框限所主導的場景調度。

然而，地圖的比例尺究竟丈量了甚麼？是疆域嗎？還是丈量了自身？或者丈量了丈量之無能？在此，我們想探討的是以自身為尺度的拓線地圖，這種地圖側重的不是對真實的指涉。在這種範疇下的地圖，即使有比例尺，也指向我們的造像之想所召喚的比例尺。相反的，如果一幅地圖總是從屬於真實所強制出來的比例原則，那麼這張地圖肯定只能遵循一道已經被刻畫好的歷程。製圖學上的精確隨著比例尺的特質自行展演出來，那種比例尺把疆域簡化為地點的清點而已。

至於造像之想的地圖，這裡就不涉及拷貝疆域的可能。這種地圖並不繪測疆域，而是將疆域強行「殖民」，直至吻合自己投射出來的烏托邦視野，同時轉離了原本隨機而畫的拓線。這種地圖可說是一種增補的地域，一種發明了疆域的地域。面對這種例子的地圖，我們正是置身於一幅隱喻式的繪圖，圖中的一些圓圈可以聯想起男人的臉、女人的臉，或是小狗的嘴巴。在這些型態輪廓之中，產生了一些意象化疆域輪廓。為何我們在此提起造像之想的地圖呢？或許是要說，每一塊疆域都可引發怪誕奇幻的想像。會不會是這些臉孔給了疆域一道真實？還是這些被怪誕化的領土浮現出人的臉孔？這裡同時也提出疆域與男人、女人的關係，還有男性、女性變成疆域的問題。但如果說義大利的形狀像靴子，這並非地域的造像之想。

地圖之所以是造像之想，正因為它繪出一塊因為正在形塑而形塑中的領土，隨著想像力的慣性運作。這張地圖不涉及預設的想法，預先的等待，也沒有甚麼會存留下來，隨著拓線的運動，一切都抹拭，因為拓線是沒有記憶的。

這樣的地圖因為沒有保留任何的痕跡，很難以掌握，因為眼睛無法看見地圖所繪下的路線。隨著拓線繪下的同時，隨著拓線形塑著平面的延展，拓線也抹拭自身。沒有甚麼東西續存下來，沒有甚麼東西可以在地圖上被保存。就其本質來說，這種地圖是變動不居的，即便說它形塑著真實，這種地圖的優勢在於它製造出來的是活地圖的過程：從隱視變形中產生了典範，從地圖中產生了領土。我們可以從這裡進一步檢視地圖中的「釋文」（*légende*），釋文即是一種不確定的敘述，釋文不以蓋棺論定的方式框定事情。我們也可以說，地圖是不及物的，它並沒有引導出任何的補語，不管是直接的（例如領土），或是間接的（例如領土的想像）。路易·瑪翰（Louis Marin）在分析再現的形象時，曾指出及物與不及物的差異：

地圖作為一種再現部署可從兩個層面理解。第一個層面是及物的：一張地圖總

是再現某物，此即它的受詞；第二個層面是不及物或反身的：地圖再現了自身的再現，也就是它的主詞。¹³

拓線地圖之所以是不及物，正是因為它不開向任何東西，尤其不開啟任何的平面延展；這種圖不提供移動導覽之用途；它把運動變成靜止不動，就像一個游牧者動而不移的道理一樣，並不是因為他位居疆域的某一個點，而是他把疆域以「整體」(totalité)來思索。¹⁴

普遍認知的地圖是一種類比原則下的地圖，或用路易·瑪翰的話來說，「及物地圖」，這種認知下的地圖，比較是一種對空間的挪用，以描述的方式再現空間，地圖就像是空間模型。與之對立的則是另一種圖，一種「隱視變形圖」(cartes anamorphosées)，一種拓線之圖，蘊含著象徵的敘述，它所揭顯的是每個造像之想最初的真實。

一張地圖、一位航海員，隨著後者如何詮釋地圖，按照比例尺或沒有比例尺，這張地圖變成類比式的或是隱視變形式的。我們所關注的不是地圖的表象，而是航行員潛入地圖深處的方式，亦即私密的、未定的內在距離，而非幾何座標下的距離，公分、公尺或公里。

變動中的釋文

「釋文」，就其宗教意涵而言，主要是指一段關於人生的敘述，用來祭祀時閱讀。後來這詞又變成民間傳奇故事，多少是虛構的、想像的故事。然而，神話也可以意指敘述轉換成合理解釋的變化，為影像提供解釋。我們可以為一幅圖像置入解說，比方說在圖像旁邊加入解釋文。釋文既可以傳遞一道寫下的事實，也可以提供所有任何言談一個形體，一種圖文式解說。隱視變形圖的釋文具有一種虛構的意義，因其多重的意涵，揭露出一種拓線的變形，拓線因為沒有記憶，所以無邊無際。地圖從而轉變成一種關於想像敘述的釋文傳說。

正如一場詮釋活動，地圖的釋文變成自己的比例尺，一種內在的比例尺，而非外在，頗類似塞尚(Paul Cézanne)所說的：「自然於內」。大自然之所以是「於內」，正因為繪畫不外乎物品表象的再現。塞尚並非在畫布上繪出蘋果的表皮，而是由於正在被繪出而逐漸

¹³ L. Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard/ Seuil, 1994, p. 206.

¹⁴ 關於游牧的問題，我們自然可以參考德勒茲與瓜達希在《千重台》中提及的「游牧條約」(traité de nomadologie)。本書另闢專章討論這個問題，詳見〈空間的自由地圖〉一章。游牧者在思考疆域時，會比較輕忽運動，而著眼於速度。

成形的蘋果。用梅洛龐蒂的話來說，繪畫是一種「未然」(nature naturante)的運作，而非「已然」(nature naturée)的成果。¹⁵地圖從其內部掀起一場變動的過程，這過程是疆域的造像之想生成的地方，這裡無所謂任何主觀形式的再現，任何主觀形式的再現純粹只是空間的模型化。拓線所勾勒出的路徑是扭曲變形的，可引發詮釋的，往內部發展，未落定的，同步進行且不斷再生……而歷程所刻畫出的路徑則始終是類比的，可複製的，是外在性的，可標出定位，一段接著一段，相互依存，形成整體。

因此，這種地圖的行徑就像在施展魔法幻術，隨著圖的包圍披覆，令疆域變形，就像哥倫布發現新大陸時，地圖並未提供他任何的命令，或者說，這些命令只有那些尚未存在的新大陸可以提供：一種既無客體、亦無現實的命令，這些命令只是一種視野，一種幻視，或是一種直覺，取其內在視覺的意義而言。如此再現於地圖上的形象不再是空間的一部分，而是對一種無可辨識的輪廓的造像之想，在這輪廓之中，指涉變成了地圖，因為正是地圖本身界定了空間的再現。在這種狀況下，地圖成為它自己未定形的再現，而被再現出的疆域則轉變成一種稍縱即逝的輪廓，拒絕成為空間主觀的再現。¹⁶

里維埃(J.-M. Rivière)寫道：「地圖對我們下命令」¹⁷，這樣的說法一方面指出，地圖會根據地域的客觀特性彙整出一些地誌學的清單(被動的地圖)，另一方面，地圖會對平面延展下命令，命令它根據自己的慾望部署自身(主動的地圖)。比例尺不再只是一種標準的衡量之物；它消失了，取而代之的是造像之想的表達之物。

當一張地圖發出命令，甚至拒絕了所有的衡量，比例尺不再具有任何意義，畢竟衡量只不過是一種評估和校準。在主動的地圖中，比例尺不再有甚麼東西可以衡量，因為拓線本身是一種永恆的迴動(inflexion)，因此所有的定向標都不再有意義，不論是識別方位之物或比例尺。

隱視變形圖並沒有比例尺或衡量的問題。這樣的地圖並不是拿來校準用的，它僅僅隨著情況放置幾道線索，航行員自己必須加以解讀。它驅使航行員必須不斷地發明新的拓線，正如哥倫布為那些未知的疆域發明地圖。而到頭來，這些領土究竟存在或不存在，這已經不再重要了。重要的是，對想像之域的直覺催引人前驅直入。美國之後，是印度，過了印度，是中國，而中國之後，是一些烏托邦輪廓雛形！問題不再於為那些存在或不存在

¹⁵ 參考 Merleau-Ponty, *La Nature*, « Cours du Collège de France », Paris, Seuil, 1995, p. 56. 事實上，「自然」一詞在此僅是沿用希臘哲學「自然之理」(physis)所表達的意涵。自然即是一種「自然之理」(蛻變之過程)，physis 這個字來自希臘文動詞 phuein (成長、滋長)。自然由內而生，由內滋長。

¹⁶ 如欲了解建築學如何探討比例尺的概念，可參考《從建築到認識論》一書中〈論比例尺〉專章。De l'architecture à l'épistémologie, « La question de l'échelle », P. Boudon (dir.), Paris, PUF, 1991. 從這個觀點來看，地圖學的比例尺被定義為一種連結再現(地圖)與指涉物(疆域)的途徑。相反的，建築學的比例尺則是再現(具象)與再現之物(投射出來的建築)的連結，不再是再現與指涉物的關係。

¹⁷ J.-M. Rivière, « La carte et la décision » in *Cartes et figures de la Terre* (dir. J.-M. Rivière), Paris, Centre G. Pompidou, 1980, p. 379.

的土地命名，而是透過想像力讓這些不真實的輪廓存在，正是這些不真實的輪廓促成旅行本身。地點的背後還有許多地方，地點之外還有許多地方，沒有地點的地方，總之還可以無限延伸下去.....

拓線地圖並沒有摹本之物。我們試圖解析從以下幾本個人選擇的「內在距離」中捕捉它：保羅·克利（Paul Klee）的輪廓、米修的線條冒險、精神分裂兒童的浪遊拓線（*tracé d'erre*）、塞尚的鏡像無限回返、普魯斯特的「基調」、維梅爾（Vermeer）的裝配玻璃。

所謂的「內在距離」有點類似柏格森（H. Bergson）的內在時延（*durée intérieure*）的概念，亦即：

我們內心生活的持續，一種自主性運作的持續，那種運作是我們的思維無止盡延伸出來的，在空間中某個運動的持續。¹⁸

內在時延就像一段旋律，或可簡化為一連串的音符，這些音符只有在被演奏的持續中才存在。旋律存在於自身的不可分割性之中：

閉上眼睛聆聽旋律，腦海中只惦記著這個旋律，不要在紙上或想像的鍵盤上並列你所保留下來的音符，而是讓它們變成同步的，拒絕時間的連續性而封存在空間之中：你會發現旋律被你放置在一種純粹的時延之中，不被劃分也不可分割。然而，我們的內在時延，從意識的出發與結束來看，就像是一段旋律。我們的注意力或許會偏離這個內在時延，同時也偏離了它的不可分割性，然而當我們試圖將內在時延切割出時，整個就像我們驟然從一道刀片過渡到火焰：我們切割的是由時延所佔據的空間。（*Durée et simultanéité* 38）

內在時延是一種持續、不可分割的運動。既非客觀時間或無人稱的時延，亦非可量化的空間，用來丈量平面延展的幾何度量。內在時延的特徵尤其在於它的「厚度」（*épaisseur*），正是這種厚度使它免於科學精準的衡量。內在時延正如內在距離，在張力中體現，任何可度量的準則皆無用武之地：

然而，倘若我們透過直覺進駐時延之中，而非分析時延（亦即以概念的方式來整合），我們會感受到某種明確的張力，而這種壁壘分明的感覺甚至就像是諸多時延中的一種選項。接下來，我們便可隨心所欲察覺到許多的時延，彼此之

¹⁸ H. Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, réed. 1968, p. 41.

間相互差異，儘管說每一道時延，即使化約為概念，從對立的兩端看待，都導向同樣的多數與單數的綜合。¹⁹

只有把距離置放在直覺中，才能避免將張力簡化為一種力學的力量，完全無關張力製造出來的主體。也是因為運動的關係，距離才會是內在的，或用德勒茲和瓜達希的話來說，富於批判性。這道距離由內觸動航行者，在他內部產生張力，透過這個張力，他於是能夠探測物品的運動，而物品的運動正是銘刻在他所感受到的時延之中。

這道張力運動還帶來其他的後果，使所有因進行而行進的事物不再有衡量的依據。運動不斷地令標誌物移位，致使這標誌物不再有存在的理由。事實上，比例尺消失了。然而，我們必須進一步說明，在地理上的比例尺指的比較是長度與地圖再現之間的關係。這個普遍的定義提供一種可操作的可能。相反的，如果比例尺不再是一種方位標，情況變得比較複雜。在拓線地圖中，比例尺有了另外的特性，另一種能力：不是用來定義度量的關係，或使人注意到比例的關係，例如一公分代表一公里，而是用來安置一段內在距離，米修在《內在遠方》（*Lointain intérieur*）中所提及的那種距離，以輪廓的方式呈現，之後我再透過米修的文本〈褶裡的生命〉（*La vie dans les plis*）、〈線條冒險〉（*Aventures de lignes*）進一步分析。²⁰內在距離無所謂幾何，就像內在在句子並沒有字的存在，它暫時停留於一方無可思索的空間之中：

這是一個「他們」和……「她們」不會去也不能去的空間，必須定期地與它相會，並持續以孤獨者的姿態寓居其中，這就是你的空間，永遠無法以文字空間、繪畫空間音樂空間、社會空間與之交換。²¹

異變（*changement*）並非改變（*ce qui change*）。所謂的改變，必須指向一種明確狀態下的事物，一個事物因為服從於型態而有了改變，就像液態本身也是一種物質的存在模式。相反的，異變則是一種內在張力的表現，主體正透過這張力顯露自身。改變是一種狀態的結果，外於物件本身；異變則相反，它是一種內在距離的體現，使主體得以全然地存在。這道距離是沒有空間的，因為它不從屬任何幾何。它也沒有定位的功能；它是個人定位的方式，而定位並非指在這世上的定位，而是定在與他者關係的體系之中。這是一種感受「空／間」（*espacement*），而非「場地配置」（*emplacement*）的方式。

我們特別區分「空／間」與「場地配置」的差異：「空／間」是來自間距，亦即介於

¹⁹ H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, rééd. 1969, p. 114.

²⁰ 〈空間奮戰〉和〈線條冒險〉是米修的兩篇文章。

²¹ H. Michaux, *Œuvres complètes, Poteaux d'angle*, T. III, op. cit., p. 1053.

兩個連續事件之間的時間。時延滲入平面延展之中。在內在距離中，沒有任何表面可以被測量，沒有任何的空間結構能夠被定位，只須找到一種空間漫延的可能性即可。疆域正好可以用來解釋這兩種概念的差異。如果疆域不同於平面延展，那是因為疆域可以從「場地配置」（每個物件一個位置）過渡到「空／間」（物件之間的關係）；「空／間」也可以導引出每個人對平面延展出解讀的問題，這種解讀通常與想像有關。在「空／間」中，重要的不是置放在兩個物品之間的空間——每個物件對空間的佔據——，而是物品之間存在的關係。這道關係起先是一道連結，一場邀約，一道對應，一道關聯；接著逐漸變成一種空間的佔領。²²

「空／間」蘊含的張力就是每個人特殊時間綿延的信號。內在距離也是將事件的個人時延與事件發生的時間放置在視野關係的方法。從「空間配置」到「空／間」，此間的流動也就是我們稱之為「地方精神」的所在。個人位居空間（「空間配置」）是透過與空間的連結（「空／間」）。地方精神與連結時延的交錯，「空間配置」與「空／間」的並置使我們可以關注到內在距離，普魯斯特在他的「追尋」之中也提出類似的問題：連結的時間如何能夠界定地方的精神？

《內在遠方》中的特殊距離是一種連結，在內在版圖之中，建立關係網絡，連結層層交織、纏繞的視野，在此，沒有標準化的比例尺，也沒有客觀的衡量物。事實上，拓線之圖並不依賴比例尺，甚至也不依靠與實物同等尺度一比一的比例尺，因為這種陌生地圖並不針對任何現實。這樣的比例尺依然是真實的描摹與複製，而拓線圖中的比例尺是流動的，不斷地重構內在距離。²³

德勒茲與瓜達希從米修的空間觀——即距離與線條——汲取靈感，提出這樣的示警：「製造地圖，而非複製」。²⁴製造地圖，即體認到一種滲透性，這種能力能夠吸收所有障礙與定點，造出一種異質性物質：一種差別性地域（差異並非偏好），其中所有的比例尺都因為沒有等級、位階的差異而消失。由於萬物天生原本就有差異，所以也就不再需要比例尺來進行差異化。這並不是說，萬物均等，而是說，萬物之遭遇皆在運動之中不斷重複。²⁵

《千重台》（*Mille plateaux*）是一部出自兩人之手的作品，問題在於兩位作者是否講

²² 關於命名的層次，白朗修在《等待·遺忘》（*L'Attente l'oubli*）曾提過所謂「沒有『空／間』的空間」（*espace sans espacement*），主要是指沒有生命的語言，沒有能力造出字彙的語言，在這種情況下，「空／間」確保了字彙的自主性：「嘩眾取寵的語言，沉贅的語言，暗黑語言，覆述著一切已經言說的事物，那是一種顫慄的語言，沒有『空／間』的空間的語言」。（*L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2000, p. 55.）

²³ 筆者在〈輪廓問題〉一章中會特別探討米修的詩中線條皺褶的重要性，同時也討論米修、克里與梅洛龐帝之間的對話如何影響了傅柯的「異托邦」（*hétérotopique*）空間閱讀，以及德勒茲的皺褶問題。

²⁴ G. Deleuze et F. Guattari, « Rhizome » in *Mille plateaux*, Paris, Ed., de Minuit, 1980, p. 20.

²⁵ 有學者以詩學哲學的方法研究「天外臨降」（*ce qui advient*）的形象，請參閱：K. Axelos, *Ce qui advient*, Paris, Les Belles Lettres, « encre marine », 2009.

述同一件事情。事件透過疆域化（territorialisation）、去疆域化（déterritorialisation）、再疆域化（reterritorialisation）的過程形塑自身，其衡量的標準並不相同。在德勒茲這裡，疆域依然放置在哲學傳統的脈絡中，這是一種對於「流變」的內在版面提問方式：隨著地圖在強度與密度之間的轉變，存在是（la figure de l'Être）在差異與重覆之中再次延展。而在瓜達希的這邊，疆域是放置在虛構特徵的精神分裂的波流之中理解。

更精確來說，疆域的出口—去疆域化的過程—依然是國家對個體操控的表徵，因為這個出口通常會導向「失根」（déracinement）和「去人性化」（déshumanisation），也就是使人從屬於商品流動之中。這樣的概念和口語表達挪用「去疆域化」來使概念移位並不相關：從一個地點到另一個地點。只有疆域化、去疆域化、再疆域化的這道過程才能使人注意到「流變」真正的價值所在。談到「流變」，就不免要回到「前未來式」（futur antérieur）以及這種時態的虛構原則。²⁶同樣的，去疆域這個概念也得力於米修的「域外流亡」（expatriation）與「內部空間」的概念。「域外流亡」是一種「旅行以反」（voyager contre）的方式，反抗所有必要的路徑。「域外流亡」也可以被理解為對抗主體過度壓制的旅行，因為「我」永遠只是暫時的。（米修在《毫毛記》（*Plume*）的跋中提及）

在這個內在距離中，時間與空間鎔鑄為一體。這段距離不再只是幾何式的，它轉變可以時間測量的，就像愛斯基摩人的地圖。愛斯基摩人的地圖衡量距離，不是以長度測量兩點之間的空間配置，而是以個人的時間，個人行走這段距離的時間，把疆域再現繪製於海豹皮做成的工具地圖，地圖上面縫上一些不同顏色的木製象徵物，代表植物、湖泊、凍土層、沼澤、冰體……²⁷這段賦予空間意義所需的時間，正是普魯斯特的時間具體化為空間的時間。²⁸

拓線窮盡之處，圖變成地圖，因為它不再只是土地的書寫，而是變成希臘羅馬時代所說的「地方精神」（esprit du lieu）。這樣的條件下，要閱讀地圖，不能只是地形學家，必須也要是畫家。地形學家以全景敞視的方式觀測領土，他以概念的方式來理解領土，他以對照地圖的方式組織領土，就他來說，組織起來的空間就是觀測領土後的轉譯。因此，地形學家的地圖可以描述，甚或解釋一個原本就存在的平面延展，把這個平面延展做成一個地點，或者一個景點。

而畫家透過詮釋的過程使疆域變成栩栩如生。地圖變成繪畫，一種開啟的窗戶，但不是開向世界，而是開向觀者的內在空間。正如阿諾（Arnauld）和尼戈爾（Nicole）在《邏

²⁶ 參閱 H. Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, « Quadrige », 1990.

²⁷ 這樣的地圖和徒步登山所使用的地圖不同，徒步登山者的地圖把空間的關係客觀化，變成時間的單位，比方說：一段兩小時五十分的步行。

²⁸ 本書另章探討地圖時延對地點的影響。請參閱〈地圖之地：一種聯結的表現？〉一章。

輯或思考藝術》(*La Logique ou l'art de penser*) 書中提到，地圖與繪圖並沒有差異。²⁹一方面，畫框所框限出來的領土擁有足夠的信號轉譯真實，另一方面，所描繪的表面提供真實一道比例尺，賦予真實意義。擬真或複製，繪製出的地圖就像是領土的文法。在繪畫中，畫家把真實摺出張力。地形學家與畫家彼此也可以互補，因為這兩種再現的方式也有其交錯之處：一邊是用數學原理中的X / Y座標的方式部署空間，另一邊則是以神學方式將空間組織塑模：TO地圖。³⁰一邊是科學精準的觀視，一邊是宇宙起源式的部署，一邊是定位，一邊是虛構，地圖要如何選擇？這又回應到我們之前提到的，佛蒙丹³¹ (Fromentin) 認為畫家其實也可以是一種真正的地圖學家，尤其當他描繪一個從未見過或無法看見的疆域時。

地圖：世界的敘述³²

早在西元前二世紀，托勒密³³ (Ptolémée) 就已為地圖學這門科學奠定基礎，提出了地心說的理論，創立經緯體系，也整理出一套地圖投影法，後來持續被延用，直到十六世紀麥卡托 (Mercator)³⁴ 才又進一步修正。表面上，地圖看起來簡單，大致透過幾個基本的圖像解釋描繪的空間，然而地圖不只是對疆域進行平面觀測或縮繪而已。地圖其實也對歸屬於疆域的可能性提出質疑。相反的，在地圖上再現某塊領土，這張紙片並不因此具有佔領的意圖「權力」，頂多只是呈現出獨裁者的好大喜功，試圖透過佔領地圖而佔領土地。

再說，地圖不只是一幅小紙片，它更是一場論述 (discours)，成為論述的同時，地圖也提出了一套地圖學，引領航海員走出客觀描繪地點的迷思。我們可以稍微觀察西方傳統最初的地圖，比方說西元前六世紀阿那克西曼德³⁵ (Anaximandre) 所繪製的地圖。相傳

²⁹ Arnauld et Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970, 1^{re} partie, chap. 4. (譯註：該書為冉森教派的兩位修道院修士合著的邏輯教科書，全書分成四個部分：概念篇、命題篇、推理篇和方法篇。在序中，作者提到邏輯乃指導理性去認識事物的藝術。)

³⁰ 即中世紀的《世界地圖》，以古埃及象形文字的方式呈現世界：O 代表了世界的邊緣，而 T 鑲入字母 O 之中，把世界分成三個大陸：非洲、亞洲與歐洲。這三個大陸又被兩條河流，尼羅河和頓河和地中海所切分。

³¹ 譯註：佛蒙丹 (1820-1876) 是法國十九世紀浪漫派小說家，擅長在小說中書寫風景，名著《多米尼各》(Dominique) 描寫愛情的幻滅。弗氏同時也是畫家，深受德拉克瓦 (Delacroix) 影響。米龍所引用的這個想法出自弗氏的藝評《薩哈拉之夏》(Un été dans le Sahara)，1857 年出版。

³² 原文 Pp.49-68。

³³ 譯註：托勒密 (Ptolémée，約西元 85—165 年) 是古希臘的天文學家。托勒密總結了古希臘文學的基礎，提出了完整嚴密的理論來證明地心說，並將其著成了《天文學大成》一書，即「托勒密地心體系」。

³⁴ 譯註：麥卡托 (Mercator, 1512-1594) 是荷蘭地圖學家，著名的麥卡托「圓柱投影法」即是他發明的，地圖集 (Atlas) 一詞是他首先使用，後來才逐漸普遍。

³⁵ 譯註：阿那克西曼德 (Anaximandre，約西元前 610-西元前 546)，古希臘哲學家，繪製世界上第一張

他是最早繪製地圖的哲人之一，他把地球呈現為平滑的圓盤，獨自存在天體的中心，不倚靠甚麼。希羅多德³⁶（Hérodote）後來也特別嘲諷這些哲人，把地球想像成被大海包圍，或幻想亞洲其實和歐洲一樣大。³⁷

這眾多地圖或世界地圖就像是以 TO 神學模式來勾勒空間的組織。地點也因而像是論述：若說地點是地理學的問題，它更可以是政治學的問題。地圖可以勾勒出意識型態的部署，也可以披覆疆域的形狀——獨裁者總是手指按住一塊領土，想像著自己就是這塊領土的主人。

世界敘述

地圖就是世界的敘述，可以是客觀的敘述，也可以是純屬虛構的想像。然而，這是否意味著地理作為一種真實客觀的影像，也可以是一種宇宙自然起源論(cosmogonie)，亦即對世界的闡釋論述？在世界的影像背後，是否還有宇宙的影像？正如赫希厄德³⁸（Hésiode）在《神譜》（*Théogonies*）中所述，宇宙變成了人類冒險的哲學與神話學的論述建構。

事實上，地圖有趣的地方就在於，它疊合了地理學上的空間複製，和想像輪廓的宇宙自然生成的建構論述因此地圖既能夠丈量空間與地圖的盡頭，也能試探地理學與宇宙自然學之間的界線何在。前者與後者都是觀看世界、再現世界、構想世界的方法；兩者都與世界敘述遙相呼應，然而作用的方式卻隨著距離之性質而大相逕庭。行走一段距離，可以是在空間上標誌出一段位移，也可以是臆想著地方的虛構性，在幾何距離與內在距離之間做選擇：幾何距離用來丈量土地，內在距離則是用來擺脫測量的設框。不同於地理尺度下的地圖，所謂的「陌生地圖」（*carte inconnue*）或「未定之圖」（*carte incertaine*）並不具備可供估測的輪廓，甚至摒棄任何固置點，任何的定位座標。

普遍認知的地圖是疆域化的地圖，以形象繪出領土，以清晰明確的界線設置領土標誌。然而也有一種地圖，有別於傳統地圖集的以偏概全，總是以地緣政治、地緣社會或地緣經濟為依歸，將領土過度簡化。而所謂的「隱視變形圖」（*carte anamorphosée*）則混合了「地—理」（*géo-graphie*）、「地—物理」（*géo-physique*）、「地—質」（*géo-logie*）和「地—測」

全球地圖的人。

³⁶ 譯註：希羅多德（Hérodote，約西元前 484-西元前 425），古希臘第一位著名的史學家，西方史學的奠基者，明確劃分史前歷史和古代歷史，為歷史學的發展做出開創性的貢獻。

³⁷ Cf. Hérodote, *Histoires*, IV, 36. Paris, Ed. Les Belles Lettres, réed. 1985, p. 69.

³⁸ 譯註：赫希厄德（Hésiode），古希臘詩人，生卒年不詳，推測大約生於西元前八世紀。所著《神譜》是以六音部格律寫成的長詩，內容敘述希臘神話諸神起源，乃迄今僅存完整的神譜詩。

(*géo-métrie*)，雖有「圖文解析」(*graphein*)³⁹的特徵，卻無法使人理解—書寫變成了世界敘述而不是世界的描摹；雖有「自然之理」(*phusis*)⁴⁰的特徵，卻不同於一般常理—自然蛻變成陌生的輪廓；雖有「邏各斯」(*logos*)的特徵，卻毫無邏輯可言—使用言語不為了理性，而是相反地去除理性；雖有自成一格的「度量」(*métron*)，卻無法測量—沒有比例尺的比例……凡此種種皆賦予地圖一種意義未定的形體。因此，這樣的圖對空間進行改造與挪用，甚至重塑了空間，空間變得模糊、不明確。地圖就像輪廓的製造，可以從筆直的路線轉進抽象的構造。因此，地圖摒拒了所有的路線，所有關於地域的描述。圖因而變成一種心靈的視野，而一般的地圖集則是這道視野的劇場呈現。地圖圍繞著一種智性上的組織而譜成，然而卻不指涉任何境域的地理，或許這就是地圖弔詭之處：若是不侷限於其物質性，地圖反而獲得了自主性。

這些陌生的圖比較像是一種攝化中的地圖 (*cartes en devenir*)，而非記憶地圖 (*cartes-mémoires*)，為思想提供了新的測量單位。這些地圖的作用就像是「隱跡書寫」(*palimpsestes*)，不斷被抹拭，不留存任何先前的記憶，除了一個運動能量的記憶，而這個不斷運動的行動使得地圖持續變動，重塑樣貌。此即造像之想或不確定輪廓的意義所在，地圖只能因為正在形塑而塑形。

正如路易·瑪翰 (*Louis Marin*) 所述，地圖之所以饒富趣味並不在於它描繪大自然，而是勾勒了人類的計畫 (*projet*)：

因此，地圖提出的可以是一種可能的線路 (敘述)，可以是一道計畫 (*projet*)，這道計畫同時也是一種關於地圖陳述蘊含活力的蹤跡，在地圖之中，路徑或計畫都是地方樣貌的必要條件，也是對未來地圖的「投射」(*projection*)。⁴¹

一個地方的地圖即使是地理學的，依然是這個地方的論述。問題在於理解：地圖究竟是論述的主體還是客體？正因如此，不論何種類型，地圖總是蘊含無限。地圖具有不及物與反身的特徵，總是把自己 (再) 現為主詞，這個事實可能比它的及物性層面還要重要。地圖首先是一個客體的再現⁴²，但這只是表面上來說而已。從客體到主體，地圖召喚我們以奇特的路徑，而這些路徑都不見得是可以掌握的，因為這一切還要取決於「審視」我們

³⁹ 譯註：*graphein* 一詞為希臘文，原本的意思是「劃出刻痕」，既是寫出文字，也是劃出圖像，因此這個字蘊含了視覺與書寫的雙重意涵。

⁴⁰ 譯註：*phusis* 是一個哲學概念，通常視為是最原始的希臘思想，原本的意思即「自然」，然而不同於今日對「自然」所賦予的定義，*phusis* 指的是「有形且充滿變化的一切」。

⁴¹ *Louis Marin, De la représentation, op. cit., p. 210.*

⁴² 巴黎最初期的地圖似乎反映了這個精神。一開始只是讓塞納河象徵性的切出南／北，十五世紀起，巴黎則是以東西方的軸線來繪出。

自己的移動時的方式與習慣。德勒茲與瓜達希「地下根莖」正以此區分了「地圖的開放」（ouverture de la carte）與「描圖的封閉」（fermeture du calque），前者可通聯，可拆裝，可逆轉⁴³；後者不會演變也不可逆轉。地圖更加能夠與「隱視變形」的法則相通，因為地圖賦予它所佔據的地方一個意義。地圖測繪的疆域不再是空間上的地理，而是心靈上的幾何（géométrie de l'esprit）。用這個宇宙演化的觀點出發有這個好處：它讓我們體悟到，疆域的詮釋，既是視野的闡釋，也意味著必須提供可能的論述。

地圖是一種造像之想的感知，最原始的地圖即是如此。地圖可謂天才的幻覺家之作，最初的航海地圖上面只繪有一些凌亂的線條，大致繪出的輪廓。只有那些靈視者或狂人才敢仰賴這樣的羊皮書地圖就前往陌生的地域。測量單位確立之後，地圖繪製者才逐漸脫離這種僅憑幻覺、隨心所欲的感覺，手中握著一頁紙片就出發。

摺皺作用

航海員嚮往的是「隱視變形圖」，這種地圖無異於一場冒險挑戰，因為它會隨著對疆域的閱讀而不斷的形變、異變。這無數個變化就像層疊的書寫，聚合了一些線條痕跡，隨著每次新的線條出現而消失。正如「隱跡書寫」，每次線條被擦拭，總會留下一些凌亂的痕跡，新的地圖依然保留著輪廓。因此，「隱視變形圖」揭露了一系列裸眼看不見的摺皺作用。而我們特別想要關注的正是這些摺皺作用中「摺」的內摺與舒展運動。

摺皺作用就像一張頁紙的摺痕，在潛在的形塑微調（modulation）之中部署自身，往內濃縮了所有的書寫，亦即一頁紙片上可能的表達或路線。⁴⁴

在一道輪廓中，除了被圓周框限的疆域以外，真正重要的是摺皺作用。「摺」是摺皺作用的過程，構成圖中拓線的線索，這些拓線不再是純描繪之用，而是具有預示功能，能預見地圖實現出的可能的疆域。地圖因為「摺」的緣故而躍昇成為主體，「摺」轉變了紙張的靈魂，使其蛻變，變成一道有無數輪廓的拓線，就像馬拉美⁴⁵（Stéphane Mallarmé）

⁴³ C. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Rizhomes*, op. cit., p. 20. 這個概念最早出現在瓜達希的專書《機械無意識》（*L'Inconscient machinique*）之中：「地圖之所以能與地下莖理論相提並論最要在於它是可拆解的，可通聯，可逆轉的，可以不斷接收改變。」正如瓜達希所述，誰在講並不重要，重要的是一切只不過是「集體部署」（agencement collectif）。

⁴⁴ 馬拉美（Mallarmé）書中的留白頁面，布拉格（Braque）的白色畫布或約翰·凱奇（J. Cage）的〈四分三十三秒〉中沉默的樂音，都可說是這種摺皺作用最具意義的轉譯，幽微隱匿但卻真實存在。尚波朗（Jean Paulhan）在其專書《布拉格，大師》（*Braque, le patron*）曾就白色畫布的概念進一步發揮。

⁴⁵ 譯註：馬拉美（1842-1898），法國象徵派詩人，早期受波特萊爾影響寫詩，憎惡鄙陋的現實，憧憬神秘的美學天堂。中年後的两篇鉅構《牧神的午后》（*L'après-midi d'un Faune*）和《艾羅迪雅》（*Hérodiade*）嶄露自己獨特的風格。

在《主體變奏曲》(*Variations sur le sujet*)中將「書」視為精神工具，而摺疊也變成一種宗教行為。

並非書就是神聖；應該說，摺痕關涉著一頁紙的第一道書寫，意即紙張藉由摺痕的標記，預顯了未來的文字書寫。摺痕的意義在於，它轉譯了文字的潛在可能，所有被寫下的都早已被寫過了。因此，「摺」甚至可視為紙張的書寫，最初的書寫，最原始的書寫，不需墨水，毋需文字或線條。

可以理解，書寫之物不應被視作某種命運之筆觸，或某種刻板的增補原則下一道文本清查其他文本的表達，而是應該被理解為一道書寫召喚其他書寫連結的時刻，這種連結並非以算術的組織原則進行，而是透過一種特殊的減法原則，在此原則中，「喪失」被定義為「不可數計的獲得」(*gain non quantifiable*)。⁴⁶多樣性 (*multiplicité*) 的背後，隱匿著異化、顯微的調動和全然的差異。如果加法在於將同質、累進的元素組裝在一起，減法則允許異質性元素在差異中顯現自身。這個非關算術、亦非經濟的原則正是一種潛匿 (*retranchement*)，反而更能觸及事物之本質。「摺」正像是一種潛匿，其中蘊含無限。

加法通常被視為正向的原則，因為它從屬於進步的原則。加入一些元素，表面上是一種獲得，一種蓄積。在加法的運作中，實數並不以個體單位而存在，而是存在於一系列與其他單位相溶、合併的過程之中。減法則不同，在減法中，被減數以單位的方式消失，剩餘下來的是與整體之間的差異。因此重要的不是單位 (*unité*)，而是差別 (*distinction*)。由於這場差別，原本的被減數才有存在的理由，不再以單位自居，而是以能與他者區分的可能。摺皺作用並非所有皺褶的總和，而是讓每道皺褶釐出自身特殊性的可能。⁴⁷

「摺」突顯了一頁紙的重要性，使其脫穎而出，而不是將這些紙聚集、連接在一起，不分軒輊：

對一張印刷的頁面來說，摺痕是一道線索，幾乎具有宗教性的：其令人驚訝的程度不亞於書頁的厚實度，一頁一頁的厚度，為靈魂提供了迷你墓塚。⁴⁸

「摺」並非將紙張封存起來，使其消殆；相反的，「摺」打開了輪廓，使它變成地圖

⁴⁶ 關於「喪失即是不可數計的獲得」這一概念，可參考巴岱儀 (Georges Bataille) 的《受詛咒的部分》(*La Part maudite*) 一書中的專章〈耗費觀〉(*La notion de dépense*)。「不可數計的收穫」這一概念可以擺脫知識實證論閱讀的方式，從知識的增長到財富的累積。

⁴⁷ 譯著：為讓讀者更清楚從固定地圖轉化為未定之圖的動靜之變，以「摺」(*pli/pliage*)或「摺皺」(*plissement*)以提手旁強調「動作」或「運動」「過程」，一旦成形即成「皺褶」(*pli*)，取系字旁為名詞表示狀態，但米龍原意「褶即是摺」在運動過程中，未定之圖不分別「摺」或「褶」。(蔡淑玲註)

⁴⁸ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes, Variations sur un sujet. Quant au livre*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1979, p. 379.

最生動的表達。皺褶如此，地圖亦是如此：地圖是空間原始的製作，一種特殊的書法，且不需借助任何字母單純的組裝，一種個人化字母的書寫，邀請讀者根據每次的輪廓形塑來進行航行，尋找路線。米修（Henri Michaux）談及中國書法和中文句法時所強調的正是如此：

句法闕如，留待他人揣測、再創造，從而增添詩意性。多重之中湧現了意念。⁴⁹

我們也可以在考古學的挖掘中探詢摺疊的過程。考掘一塊土地，其實就是探勘這塊土地隱匿的「褶」。傅科正是運用這個譬喻，他認為一個概念的譜系就像這個概念演變中隱匿的「褶」。這個問題正可藉由「考掘」（*affouillement*）這個概念來理解，顯露其意義，而且也可以藉此區分考古學、歷史學與知識論。考古挖掘經常被理解為一種揭露的工作，然而考掘並不挖掘出時間明確、定位清晰的空間，也不是整體的收集。對傅科而言，考古學並非對過去或現在的檔案歸檔，而是可能的未來之檔案：考掘過後的疆域都是一種潛能、潛在的表達。換言之，過程比狀態還要重要，這個例子也再次印證了喪失即無法數計的獲得這個道理。

德勒茲在研究傅科的專書中使用摺皺作用的概念，藉此闡釋考掘如何是一種複雜的運作，其中揉混了「一個比內在世界還要深奧的內在，一個比外在世界還要遙遠的外在」。⁵⁰這個摺皺作用開啟了一個內在，比內在世界還要深奧的內在，和一個外在，比外在世界還要遙遠的外在。米修把這道內在與外在的辯證遊戲轉換成內在空間。在《內在遠處》（*Lointain intérieur*），他寫道：「我自一個遙遠的國度寫信給你」，為了要讓讀者感受到「地底下的騷動」（*des remuements souterrains*）。⁵¹深沉與遙遠既非方位導引，亦非方向指示，就像外邊不等同外在，內部也不等同於內在。有時這樣的「拐彎抹角」反而讓事物重新接軌，提供我們新的視角。內在與外在讓主體的運動能夠獲得一種可視性，主體透過底部潛行，轉進所有個人的分歧路徑：

內在存有（*être intérieur*）這座火藥庫並非恆常爆炸。我們以為它是沙礫做的。接著，突如其來，這沙礫到了世界盡頭，從一些怪異的閘門之中，炸彈瀑布傾瀉而下……內在存有運動頻繁，以箭矢的飛速發射，以鼯鼠的姿態返回洞穴，和

⁴⁹ H. Michaux, *Oeuvres complètes, Idéogrammes en Chine*, T. III. *op. cit.*, p. 841. 米修更補充說：「因此，中國文字自巴洛克和僵化脫離而出，書法往往給人僵化的迷思。」（849）

⁵⁰ G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Ed. de Minuit, 1986, p. 103-104.

⁵¹ H. Michaux, *Oeuvres complètes, Lointain intérieur*, T. I. *op. cit.*, p. 592.

早獺一樣無數次冬眠。這動作可謂顛簸動盪！⁵²

米修逆轉了維繫內在與外在的關係，他認為內在的生命力是在遙遠之處，而外在的生命力則在深底之處。巴舍拉（Gaston Bachelard）曾研究米修作品，在他的專書中有一個章節專門研究內與外的辯證邏輯，他認為「是」與「不是」這種辯證思維最終還是站不住腳，由於其形式主義上的「排斥邏輯」本身就不夠周延。巴舍拉透過米修獲得印證，內與外的連結應該擺脫所有空間化的操作，不論是開啟／封閉，正向／負面。人類從本質上來說就是一種「『解僵固』（défixé）的本體」，「所有的表達都使人『解僵固』。」⁵³然而，對巴舍拉而言，米修真正的貢獻在於撤除了內與外的關聯，使其不再受制於任何心理主義的範疇之中：

他（米修）挑釁著內與外的邊界，然而，正因如此，他摧毀了心理分析裡面那種疲軟無力卻又執迷不悔的幾何式直覺，心理學家始終透過這種幾何式直覺部署內在私密的空間（l'espace de l'intimité）。⁵⁴

這種摺皺作用運用到疆域上，疆域得以跨越比例尺的掌控。當比例尺丈量一塊疆域時，製造出來的永遠只是一幅參謀部地圖（carte d'Etat-major），亦即及物性地圖——空間一比一呈現——，這種地圖最終也只不過是按照實體製作的拷貝。德勒茲與瓜達希也挪用地圖與描圖的意象來解釋語言的部署。⁵⁵

同樣的道理，語言也歸屬在物件摺層的運動之中：言語（la parole）有其生命衝動，會纏捲在無聲的對話的波濤之中，在語言不可分割的表面上扯裂，劃破出一些意義，一如我們的姿勢或動作比劃出感性的意義。當我們把語言視為途徑或思想的密碼，我們正搗碎語言，我們不再能理解文字向我們走來所蘊

⁵² *Ibid.*, p. 620-621.

⁵³ 參考巴舍拉的《空間詩學》：G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009, p. 193. 巴氏也補充說明：「因此，在本質的表層，在這塊本質既想嶄露，又想蟄伏的層域中，開啟與關閉的運動不計其數，經常反反覆覆，且猶豫不決，我們幾乎也可以下這樣的結論：人類是一種半開不開的本體。」（200）

⁵⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, chapitre 4, p. 98. 字可以是單純的日常現實的描圖，也可以是作家文學工作的地圖。如果描圖是用文字將包圍的真實複製拷貝，地圖則是對真實進行詮釋，透過詮釋將真實開放出來，進行再塑。我們可以參考傅柯的《論述的命令》（*L'Ordre du discours*），裡面提供了一個關於語意部署的政治性解讀。

含的深意為何。⁵⁶

然而，地圖複雜之處特別在於，它無法製造比例尺。也因此，在把比例尺拿來自我審視的圖中，疆域可以透過一系列的共存與層疊而存在，這些層疊並非相互疊合，而是透過彼此之間產生的張力而存在。總而言之，這裡不涉及增補或重疊，而是一種鮮明的轉化和削減，與所有可能的整體相得益彰。

在這可能的整體背後，值得探討的問題是地圖拓線的可視性：

我試圖讓人能看見那些由於太過於表象而不被看見的東西。⁵⁷

考古學不外乎就是使人看見那些由於太顯著而不被看見的東西。考古學並非只是純描述，它必須為存在物件表面的關係提出釋義。這種在不同層疊之間的考掘工作既非歷史學的，因為問題不在於把歷史視為某個過程的起源；也不是知識論的，因為考古學家有興趣的並不是結構的內在分析。這裡真正涉及的是能夠透過考掘的運行，構築出一幅整體的圖，我們對於這個整體總是因為它的可視性而看不見。這種造像之想的地圖由於太過於理所當然，反而不被看見，也不易被理解，因為沒有使用指南，就像傅科的陳述（*énoncé*），無法被看見，也從未隱匿⁵⁸：無法被看見，那是因為陳述必須等待轉譯才能顯現；從未隱匿，因為它本身就是清晰可辨的符號。德勒茲闡釋作為檔案學者的傅科時，就是從這個理念著手：

我們從一個句子跳接到另外一個句子，前一個句子悄悄指涉後一個句子，換言之，我們用另外一場文字紀錄(*inscription*)重複了原先被紀錄下的，這另外的紀錄自然有其隱匿的意義，然而已經不再紀錄同樣的事物，也不再承載相同的內容。⁵⁹

從一個句子轉接到另一個句子，然而卻在同一個句子裡面找到互異互補的紀錄；陳述的運動正是在於隱匿的同時揭顯，揭顯的同時隱匿。梅洛龐（*Merleau-Ponty*）帝在《符號》（*Signes*）一書的序中正探討這道關係的性質：

⁵⁶ M. Merleau-Ponty, *Oeuvres*, Préface de *Signes*, *op. cit.*, p. 1564.

⁵⁷ M. Foucault, *Dits et écrits*, 1954-1969, T. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 772.

⁵⁸ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 143.

⁵⁹ G. Deleuze, *Un nouvel archiviste*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 36.

沒有一樣物件，沒有物件的任何一邊不是透過主動的潛隱其他事物、以隱藏的行徑詆毀其他事物而顯露自身。觀看，原則上，永遠意味著觀看更多，也意味著進入一道潛在性的存有（*être de latence*）。⁶⁰

記憶正是在這個潛在性之中表達其真正的本質。

皺褶的記憶

馬拉美在《追憶比利時詩友》（*Remémoration d'amis belges*）詩中曾提到皺褶與記憶之間的關聯，用以說明真實「現實」如何被製造：

無聲無息兀自進行／我感覺

正逐漸剝落／一摺復一摺／那孤寡的岩石⁶¹

何謂孤寡的岩石逐漸剝落，一摺復一摺？又這塊岩石剝落出甚麼東西呢？

事實上，岩石的皺褶就銘刻在岩石的物質上，但是這並不意味著皺褶就是僵化固置的。這道皺褶既非屬於岩石，也非岩石的特質，更不是岩石的型態。或許可以說，摺皺是一種形塑過程，過程中，岩石顯露其真正的本質。摺皺就是運動中的岩石。更何況，岩石的摺皺運動既可從外部觀看，亦可從內部被察覺，因為摺皺運動使內與外的界線消弭了。這裡非關對立，亦無辯證運作，這道運動是唯一且相同的恆定運動。

馬拉美是否要說：這塊一摺復一摺剝落的岩石最後退回孤寡，僅存自己？因為當岩石剝落了皺褶之後，某個層面上來說，它也把自己剝落了。不過，岩石的皺褶是否可以拿來和夏爾⁶²（René Char）的「原初之裸」（*nudité première*）相提並論呢？岩石一摺復一摺剝落自身，最後是否洗盡鉛華，卸除所有的外貌？重要的是否是摺皺的運動而非皺褶揭露了甚麼？岩石的皺褶原本就是刻劃在其物質上，摺摺疊疊於是變成了生命的繞行，讓岩石重新尋獲自由。而孤寡的情境反而是一種掙脫束縛、重返自由的象徵。摺皺成為一種使岩石顯露自身，能被看見的運動，正如所有的命名活動或地圖都在於使人看見。只是，這種「可

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Oeuvres*, Préface de Signes, op. cit., p. 1567-1568.

⁶¹ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, op. cit., 1979, p. 60. 譯註：該詩為十四行詩，馬拉美在詩中描寫霧靄中的布魯日大教堂逐漸顯現的過程。

⁶² 譯註：夏爾（René Char, 1907-1988）法國詩人。曾加入超現實主義詩歌活動，二戰期間積極投身抵抗運動，1948年出版的《憤怒與神祕》（*Fureux et mystères*）最能體現其詩學主張：簡潔如格言的風格，高度濃縮的句式與思想，謎一般的含義。

視性」並非一蹴可及；必須隨著皺褶將它從「外殼」中釋放出來，可視性才逐漸彰顯出來，而這裏所謂的「外殼」則如用來命名的普遍字語或地圖中的圖例索引。

「一摺復一摺」(pli selon pli)使記憶將回憶沉潛至深處，同時又顯露回憶運作的過程。一個「褶」接著一個「褶」，每個「褶」又是其他「褶」衍生出的「褶」，所有的皺褶構成了同一道摺皺作用，隨著調動與形塑變化重新拼裝，隨著每次的波動，地圖出現了新的疆域，同時保存著之前的疆域。這場奇特的層疊交錯賦予了記憶一種特殊的功能，記憶變成回憶的場域，同時也是紀念空間的場域。進一步延伸，我們可以提及「摺」的記憶，文字的記憶，就像是隱跡書寫，而這並不意味著記憶只是訊息或資料的沉澱與累積。或許我們可以說，記憶正是一種「白色印痕」(empreinte blanche)，既是一種「在場」，卻也無異於一種「缺席」。在場，那是因為記憶可以是靈感的發源地，可以不斷地被複製、再造；缺席，因為記憶不被看見，只能用臆測的。

研究地圖中消隱的輪廓變得更加有趣，更何況地圖原本就是無範圍、無設界的。輪廓並非空間的一部分，但是輪廓可以賦予空間其真實性；輪廓並不能像疆域那樣可以定位物品，但卻可以彰顯出區隔主體的距離，按照主體自己的形塑運作。這就是所謂的「內在距離」，亦即主體的軌跡使空間的物件得以被思考為物質的一部分。這場哥白尼式的革命重新賦予主體一個真實的位置，地圖中標示的主體只能透過摺皺的塑模運作才能存在。然而，情況顯得有些矛盾，因為「摺」雖然無窮無盡，卻都是同一道「摺」，畢竟所有的「摺」都刻劃在摺皺作用的調動之中。觀察這些「褶」時，我們會覺得它們好像淹沒了表面，而實際上它們都是同一道「摺」，層出不窮地反摺其間。「摺」其實都屬於同一道活力充沛的運動，而這也構成另一種「隱視變形」的道理。地圖背後由於這些摺皺運作，顯現出一道可不斷變換的輪廓，也因為這個不斷變形的輪廓可以使人注意到事物繁複的樣貌。

紙斗笠、紙飛機、紙摺的燉鍋都是關於「摺」的記憶，但是同時也是「摺」的變形體。摺皺作用保存著對形體的記憶，就像白紙保留著尚未書寫之詩句的記憶。這種隱跡型態的書寫就像疆域的摺皺作用是一樣的道理。⁶³隱跡書寫就是書寫的強大力量，我們尤其可以在波特萊爾(Baudelaire)這邊發現：

寶石在重重疊疊包裹中沉睡
在純然的黑暗與遺忘之中

⁶³ 關於這個議題，我們可以參考熱內特關於「隱跡書寫」的探討，尤其他的同名專書《隱跡書寫》(Palimpsestes)中的章節〈文學第二層次〉(La littérature au second degré)，以及《辭格一》(Figure I)的一章〈普魯斯特隱跡書寫家〉(Proust palimpseste)；此外，亦可參考 Buci-Glucksmann 的專書《論巴洛克美學》(De l'esthétique baroque)，巴黎，Galilée, 1986。

十字鎬與探測器都無法觸及⁶⁴

摺皺則是輪廓的強大力量，而輪廓本身又是地圖的強大力量所在。摺皺作用就像隱跡書寫，是一種即將來到的強大力量——羊皮書上的字跡消失，讓位給新的書寫——同時也是一種值得紀念的行動——新的書寫即是對昔日筆跡的重新記憶。波特萊爾對遺忘的分析正是奠基於此：

人腦是甚麼？說穿了不正是一種天然的、深邃的隱跡羊皮書嗎？遺忘只是暫時的；在某些莊嚴的時刻，記憶這道無垠、繁複的隱跡書會突然之間攤展開來，層層堆疊，挾帶著逝去的情感，神祕地典藏在我們稱之為「遺忘」的區塊之中。⁶⁵

記憶是由無數個遺忘所堆疊起來，這些遺忘囤積在深處，等待某一個時間點再次湧現，以記憶的姿態顯現。

熱內特（Gérard Genette）也在他的專書中寫過，隱跡書寫只能從其整體來進行解析，換言之，只能把所有的元素清楚分明的聚合裝配在一起才能解析。⁶⁶而這又跟按照時間編列無關，這裡所涉及的是一種差異化（différenciation）的轉譯：之前的變成之後，梅納爾（Ménard）先於塞萬提斯（Cervantès）。書寫伏臥在另一道書寫之上，整體構成一道「摺」，包藏著另一道「摺」，形成一種欲解還結的摺皺作用。「一摺復一摺」，這是馬拉美的說法，延伸來看，一道「摺」是根據另一道「摺」而來，也就是說這當中只涉及「摺」。一摺復一摺，也可以是一摺在一摺之上，或是一摺緊挨著一摺，「皺褶之中永遠還有皺褶」⁶⁷，這是德勒茲說過的話，他試圖在米修與萊伯尼茲之間尋找對照之處。

德勒茲特別是閱讀了米修的〈貯藏〉（*Emplie de*）一詩後開始探討米修的摺皺問題，該詩收錄在詩集《命之褶》（*La Vie dans les plis*）之中。德勒茲從皺褶之中保留了線條，也就是銜接內與外的線條，以便探討「外中之內」，另一種探討米修內在空間的方式，米修特別是在《天地之間》（*Entre ciel et terre*）探討了「無圍空間」的概念。這也是另一種探討白朗修在《無止盡對談》（*L'entretien infini*）中提及的域外概念的方式。德勒茲在《傅科》（*Foucault*）一書中曾對照了傅柯的皺褶的意象與思維內部。皺褶與外邊也是米修與白朗修思想中反覆出現的主題：在遙遠之處尋找內在（米修的皺褶），在深底之處尋找外邊（白朗修所謂的「命名之不可能」），兩者皆試圖理解皺褶與命名如何跳脫了限制與邊界

⁶⁴ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes, Le Guignon*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 12.

⁶⁵ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes, op. cit., Les Paradis Artificiels, Vision d'Oxford, Le Palimpseste*, p. 298.

⁶⁶ G. Genette, *Figures I, « Proust palimpseste »*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1976, p. 67.

⁶⁷ G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Ed. de Minuit, 1988, p. 9.

的束縛。白朗修在《友誼》(*L'Amitié*)一書中正以內外的關係這種模式分析卡夫卡的書寫：

「住在地窖，在裡面不斷書寫，不斷書寫，沒有別的目的就是書寫，變成地窖的居住者，也就是說沒有住在甚麼地方，就純粹住在書寫之中」。(然而，此時此刻，對卡夫卡而言，這個外部依舊是一個內部，一種私密內在，一種溫暖，正如他所寫下的這段話所揭示：「沒有人能把我從書寫之中驅逐出境，因為我早已想過進駐到書寫的中心，在它最溫暖的核心」)。⁶⁸

「一摺又一摺」也可以使我們理解，「隱視變形」是詩人必須揭示出的變化，從來自過去的未來詩句。詩人與地圖繪製者的處境很奇特，他們忘卻一切才能重新書寫，或只為了書寫同樣的東西。主要的東西不是早已說過了嗎？說穿了就是把同樣的詩句放置在不同的陳述體之中，就像地圖怎麼樣都是相同的，只不過再現途徑彼此迥異。

摺皺作用和隱跡書寫都試圖擺脫命定的失敗：拒絕受控於「軼事」(*anecdote*)的擺佈。記憶的回聲，心靈浮光掠影的追憶，詩歌就像地圖一樣，使自然失真，悲劇不斷重演，透過節奏，陳述著詩句的跌宕或輪廓的勾勒。無數寶石沉睡在塵封之處，而詩人的任務在於將這些奇珍異寶顯露出來；疆域也是同樣的道理，地圖試圖呈現疆域，以發明家之姿，發現⁶⁹、揭紗，察覺圖早已存在的計畫。不論是「顯露」(*révélation*)、「發明」(*invention*)或「發現」(*découverte*)，在這些字彙中，我們都能發現拉丁文字根*velum*的蹤影，意即「帷幕、面紗」。詩人預見了一個先於猶太基督傳統中從零創造，無中生有(*ex nihilo*)的宇宙觀——「宇宙-觀」(*uni-vers*)，宇宙為一，觀者朝向，即朝向某個目標的運動。這個現象更加耐人尋味，因為「創造」(*création*)已經是一個滋長(*croissance*)，從詞源來看，*creare*（創造）其實就是一種*crescere*（增生），兩個字的梵語字根*kri/kar*（意即「做，造」）更加證實了這一看法。摺皺作用透過自身堆疊的滋長之物，創造了獨一無二（作品本身的獨創性）同時也是多樣性（作品始終源自另一個作品）的空間。

地圖繪製者正是以這種方式探勘包圍自身的外在性。對他而言，空間之所以引人入勝絕大部分是來自「流變」(*devenir*)⁷⁰如何幻化成地點，盤據地點。地圖繪製者從空間中只保留了疆域再現這部份，從疆域之中，只保留了過程的分析。過程這個運動可以讓疆域根據自己的轉向自行組成、再組成。

⁶⁸ M. Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1980, p. 316.

⁶⁹ 譯註：米龍在此運用法文 *découvrir*（發現）的文字組合遊戲，*découvrir* 若拆解為兩個字 *dé-couvrir*，則可看出「發現」的意思即為「撤除披覆之物」。

⁷⁰ 註：在兩種並進的視角下，為了更清楚譯出雙重含義，*devenir* 可同時譯為流變與攝化：從外強調形式變化為「流變」，從內在真實的變動中形變則曰「攝化」。但運動中兩者其實並無差別。（蔡淑玲）

不論是地理學、考古學或地圖學，不同的稜鏡折射都使觀察者理解了空間多樣的型態。地理學專研地方，考古學側重譜系，地圖學則研究地點的軌跡。地理學按照拓樸學的方式存在，考古學則以挖掘為主，而地圖學則倚重疆域的斷層，每一道斷裂之處都揭露出新的輪廓。

斷層

如果歷程通常僅限於一連串在界定下的疆域中刻劃的位置，同時將這一系列的定點重新標註繕寫，比方說：一個疆界演變史；摺皺作用則瞬時並置，在建構中的輪廓上進行，可說是一種獨創的線路，一種製圖者與畫家的結合。

因此，地圖最終的狀態並非最能示意之處；作為成品的地圖只是一張標示許多座標、方位、圖例和比例尺的紙片。相反的，建構中的地圖才真的蘊含無限，它正詰問著尚未到來的比例尺。不過，它更可視作一種空間的閱讀，正如萊布尼茲在《形上學論述》(*Discours de Métaphysique*)第九講中，將神聖的視野與城市整體的視野加以比較。⁷¹人對於城市註定只能有一個片段的視野，疆域永遠是一個更廣大的整體所擷取下來的視野，亦即地圖的多重皺褶定義下的整體。地點原本的特徵就在於用甚麼角度去界定關係，不是以加法的方式，而是重疊、交錯、雜混其間，裝配鑲嵌在一起，而這個裝配之物卻又不致變成一個外在的向內堆疊。

輪廓可以是錯綜複雜，但是這種繁複並不只是因為輪廓之間彼此交錯，同時也因為它們的特殊性和異質性。事實上，問題不在於根據地理地圖學或考古學的標示，對其中的疆域閱讀進行分類；重要的是詢問輪廓的裝配所衍生的輪廓問題。輪廓具備了地圖的型態，也趨近摺皺作用的意義。惟有透過批判式閱讀才能潛入輪廓世界的特殊性，輪廓主要的目的正在於解釋圖為何物。圖就像「各式空間」⁷²，在此援用了培瑞克(Georges Perec)的主題，培氏正把空間視為一種地點，可以召喚無遠弗屆的疆域：我住的套房，位在一棟公寓，位處一個地區，坐落在某一條路，位居某一個行政區域，位居某一座城市，位居一塊地域，一個國家，在一塊大陸上，在地球之中。培瑞克的空間就像是彼此堆疊的地質層，交錯纏捲；這就像是許多分層碰撞在一起，製造出來的第一個效果就是賦予生命的物件運

⁷¹ 德勒茲在其專書《皺褶》(*Le Pli*)中探討萊布尼茲如何將普羅提諾(Plotin)在《九章集》(*Ennéades*)的城市譬喻推展到極致。單子就像一種觀點的形式，所有的觀點集合起來才是神的視野。

⁷² G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit. 譯註：培瑞克在書中探討了個人與空間各個向度的關係，從一頁白紙的空間到星球空間，或是城市空間，列舉日常生活漫遊時經歷的各種空間：書頁、床、房間、公寓、大樓、街道、區域、城鄉、國家、歐洲、世界、空間。一個空間包含其他的空間，彼此層層鑲嵌。

動的效果。

克利（Klee）也同樣的挖掘這個概念。他的畫作也可以視作一種在輪廓的摺皺與再摺皺中出其不意的探險。他的繪畫透過一種考古學的考掘，提出了批評距離的問題，這道批評的距離，後來的畫家馬格里特（Magritte）再次挪用，他用了菸斗混入了一些可見的標示物—定位點空間—和看不見的標示物—共存與部署的空間。考古挖掘、座標定位，其實都是同樣一道差異化的變形體。地圖也正是在差異化的過程中才找到其真正的意義：比例尺、標示物、軸心或釋文，整體召喚出圖作為場域有何深藏的涵義，也就是輪廓。