

介於自然和人爲之間的物： 由現象學思考日本庭園

宋灝

國立中山大學

緣起：對現實與物性的關懷

一般或許認為所謂的當代文化事實上等於是一種物質文化，一切當代生活架構，包含資本經濟機制以及商品消費都歸結到物質界。精神這個物質的相反迄今一直被認為是籠罩所有文化型態的要素，但精神當今似乎不再扮演首要角色。至少從科學的某種自然主義以及哲學自然主義這兩個新潮流來看，精神這個因素甚至已經全然被物質機制所取代。可是，雖然物、物質以及自然等概念本身並非無疑問之概念，但「物究竟為何？」這種問題如今卻連提出都彷彿不再合適，以致當代思維對物之為物的基本理解隱藏著嚴重的模糊和盲點，而且這個弱點裏也牽連諸如物質、現實以及自然等觀念。因此，在傳統形上學及其核心觀點，也就是在精神論或觀念論被徹底質疑並解構之後，在當今全球人類彷彿已將一種自然科學和高科技所奠基之世俗化的現實主義當成理所當然的道理看待之際，重新思考何為現實這個問題，並推展一種被哲學考驗過的現實主義和現實論，這件事因此非常重要。

一方面當代生活機制呈現一種可稱為精神化的趨勢。某種意義下當代文化承襲並加強非常古老的形上學及其精神論、觀念論傾向。在「資訊」取代「意蘊」之際，所謂的現實並未全然消失或成為幻象，在虛擬世界的「擴增實境」(AR: augmented reality)這個當代脈絡下，現實僅只發生一種「精化」或「稀微化」。高科技這個新現實深刻滲透當代人所有的生活行為，藉由各式電子化方法傾向於將

Jan. 18, 2018 收到稿件 / June 13, 2018 接受刊登

《中山人文學報》no. 45(July 2018): 51-75

所謂的意識比起近代哲學再更進一步地「去身體化」。當代高科技其實將傳統所謂的意識消解成一種單純為虛擬的「介面」，甚至也將人之感官和情感維度本身去除身體性，也就是將感官知覺和情感活動逐漸融入於虛擬世界及種種電子化的「替身」。另一方面，諸如神經科學、神經生理學、神經科技等領域上，眾多「自然主義」者，也就是將所謂的自然及自然法則當成唯一的存有脈絡看待的一元論者，便在當代自然科學的前衛線上奮鬥，企圖將電子化的虛擬介面與科學所預設的物質因素交融起來，以便最終將傳統所謂的精神和意識全然還原至物質。然而，在這種目前似乎佔強勢的「自然主義」愈來愈加霸凌一般當代人之世界觀的同時，只要自有關「物」的種種歷史哲學的思考和詮釋來看，便不難以發現，目前流行的這個「自然主義」對於所謂的物和物質所持的觀念其實是薄弱而且欠缺理據的，大體仍舊局限於這樣的常識：某物即實物、物質乃佔據某個空間位置，並依照自然法則發生種種可量化的效力和演變。由此觀之，自然主義者否定歸結精神、人性乃至人之身體性的諸種現象為獨立於物界的、別有一格的存有脈絡。換言之，自然主義者否認「質」(Qualität)這個生活範疇有任何意涵，因而致力以「量」(Quantität)這個科學範疇取而代之，也就是企圖將生命、意識及身體等現象皆融解到「物質」這個模糊概念的壟斷之中。

不管我們採取自然科學的自然主義立場也好，或立足於虛擬論者的視角也罷，我們都無法當作仲介來協調這兩個架構。原因是，純屬「物」、「物質」概念的自然界和去身體化的純意識，亦即或許視為虛擬化的精神，這兩種構想均缺乏具有雙重身份的生活體，即人的身體性這種仲介角色。一旦這兩家對立流派環繞物質或精神與意識的敵對關係，採取不可再更庸俗的笛卡兒式常識作為思考框架，它們從一開始便排除位在中間的身體性這一實質情況，亦即人人勢必「作為身體而存在」這種原本情境。雖然自然主義者和虛擬現實者均所構想之創辦者、構思者，或者說系統理論所謂的「觀察者」本身，便在自己的整個構想體系中勢必給自己安排一個位置，但在這些構想、系統中人或自己的位置居然變成「多餘」且無從被容納的因素。觀察者的位置實際上非常「具體」，它就等於是擁有身體並且「作為身體而存在」的理論家本身。

根據一百多年來已經發展成熟之身體現象學的諸種深入探究，哲學如今已經充分明白的是，人之為人的特質就在於，人的處境介於自然主義和觀念論這兩個極端之間，亦即在傳統所謂的客體和主體之間。在物質和自然界之「有」以及必然關聯到某個精神或意識當作「收件人」、「接收者」、「觀察者」之際，讓一切被觀察或構想之發生實際可能「顯露」或「被思考」的因素就是人，而且是人的身體性這種雙重歸屬負責二個存有狀態或境界之間的實質糾結。身體性標幟的是，

任何所謂的「現實」是跨越某種距離才被達到，「現實」也就是一種「超越的」、「外在的」的場所。無論虛擬介面或物質，不管虛擬論者或自然主義者，這兩者都需要身體性這個轉換點，他們才可能標榜所謂的現實狀態，而且離開身體性這個根本場所之外任何有關「現實」的立論均為空談。

那麼，假設所謂的「物」為現實而並非虛無的幻象，物則既非物質、自然等概念所指，亦非廣義下凡屬觀念論、虛擬論者唯一所肯定之要素，即純精神性的傳統「意蘊」或當代「資訊」，而且某種程度上當代虛擬論下的「資訊」只是虛擬化之「意蘊」的意味。因此，我們應該在上述兩種相反之外重新爭取事物的現實，也就是應該致力在精神、理念與自然界之間際，藉由既有意義而且也屬於感性的物狀態上重新取得通往現實的甬道。物之為物既非存有者亦非本質，既非意蘊亦非價值，亦非商品又非可全然收入虛擬世界的因素。物之為物並非等同於所謂的對象物，物是封閉且陌異的，而且正好因為如此，物才可能當成一種具有意義、也屬感性之所在。物之為物針對於人永遠處在某種隔離下，而且對於人，物是一種不可透徹亦不可超越的執著、支撐點。物之實物狀態不可消解在純粹虛擬之中，卻亦不可消解它在所謂的「自然界」之中。唯一可以視為現實的，就是陌異之物，此物既在精神界的此方，亦在自然界的物質、物體、客體等範疇的彼方。

那麼，陌異物究竟是甚麼，陌異物這個現實究竟如何湧現而被給予？在虛擬論者全然否認物、企圖消解物之為物所具有的陌異性、非透明性與抵抗狀態之際，也就是在資訊科技支配當代生活世界之際，又復有鑒於世俗自然主義、經驗主義理論的天真，莫非物之為物就可能揭露第三種可能性？只要在實際所身處之隔離下並且在有所欲求的情境上，以嶄新的方式專注梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)所提及的「肉」這個多元重複現象，只要與物之「肉」打交道，隨而透過活生生的身體就現實來開啟既有意蘊亦屬感性的維度，只要經由物狀態下的物開顯現實中既有之陌異性與深度，物之為物或許便可以開關兩個極端之間的一種協調場所。然而，這種在所有顯現和概念、物質與對象性之此方而出現的、通往現實的道路就是藝術與美學境界共所鋪陳之道路。基於上述關懷和思考架構，本文將對日本庭園推展一種現象學兼美學式的觀察，¹ 進而對有關其中的物狀態展開一種符合當代問題意識的跨文化省思。

日本庭園的問題性

一般而言，對日本庭園的特質和理論界定的興趣相當新，依照片平幸的思想史研

1. 據我迄今為止所知唯一進路與本文相近的著作是：今江秀史，《庭の發生的現象学：土地をめぐる実践知の学の試論》，大阪大学大学院人間科学研究科博士論文，2017。

究(片平幸 2014)，某種程度上目前普世對日本庭園所持之印象和見識是十九世紀末段駐日英國建築師孔德(Josiah Conder)發表的開拓性著作 *Landscape Gardening in Japan* 以及一九二〇年後此研究在日本學界引起的反駁和討論共所形成(Conder 1964)。依據片平幸的考察，孔德開闢的觀看、鑒賞典範尤其對歐美的採訪者迄今仍然影響甚深。光就收入孔德著作之附錄中的照片而言，孔德所推出的眼光觀察，基本上學習的是歐洲風景畫的俯瞰、遠景和全景等模樣(片平幸 94, 97)，也集中於歷代大名、武家邸多半在東京所設的迴遊式庭園為例證。孔德不但著重日本庭園是一種日常生活環境，而且聚焦在造庭的構圖和設計上，但歷史發展以及哲學、尤其是佛學和禪學等背景卻只概略勾勒(片平幸 8-9)。孔德的研究動機源自他對歐洲的園林傳統，特別是他對英國式風景公園逐漸喪失「自然性」(naturalness)一事懷抱不滿，而且認為英式公園之所以會發生這種惡化的部分原因在於十八世紀在歐洲各國興起的中國熱(Conder 6；片平幸 23)。孔德彷彿認為中國式園林是以非常人為之作風塑造一種極為人工的假自然環境，使得他對於英式公園所謂「自然」的真假有所保留，隨而期望日本庭園的「自然性」反而可以彌補甚或治療趨向人為且並非真正「自然」構造的歐洲造園技術(片平幸 23, 42)。

然而，孔德體現的自然觀本身恐怕並非無矛盾之處。即使他稍微提及日式松樹顯然尋常所展示的「非自然且古怪的形狀」(unnatural eccentricities) (Conder 7) 和「成長上的非規律性和崎嶇情形」(irregularity and ruggedness of growth) (108)，但他並未充分著目於日本庭園中特別是立石、老松以及對灌木之「割刈成形」(karikomi 刈り込み)等常見現象其實皆遠離所謂自然狀態。孔德就日本庭園的獨特性所追求的一方面是「風格上的純粹度」(purity of style) (9)，另一方面他卻標榜日式庭園諸如「比例」(proportion)、「統合」(unity)、「平衡」(balance)、「和諧」(harmony)等特色，亦即可能形成「對自然界的理想藝術性表達」(ideal art-expression of nature) (7)。這些看來其實都是古典歐洲美學的核心標準，孔氏無法審思一般庭園規劃所不可或缺而且非常觸目鮮豔的美學特徵，也就是久松真一所勾勒的「不均齊」(久松真一 36)這種現象。再來，孔德脫離不開一種甚為普遍的「風土論」即「國族本質論」之影響，使得他從一開始就從日本庭園的特色中尋覓日本國諸島嶼的地理特型，於是他將庭園視為日本國獨有之自然地形和景色的理想化、典型化(Conder 128-129)乃至詩歌化(8)的成果。孔德不但預設庭園均有所「模仿」(imitation)或「再現」(representation) (1-2, 6-7, 108)，且他更根本的盲點在於，他也假設造園基本上代表所謂的「風景」(landscape)，不管此景在模仿現有實景或形造虛構想像。由此觀之，孔德的庭園論充盈歐式觀點與關懷。

與孔德相反，日本學界特別著重室町時期之後的禪宗茶庭與枯山水，而相當輕視江戶時期的池泉庭園以及迴遊庭園，以致孔德的看法在日本引起迄今未息的批評和排斥（片平幸 13, 41）。日本學者的反駁即使並非無道理，但是此激烈的反應本身恐怕過半又出於某種時代性和某種國族主義，而且日本學界所忽視的問題是，他們所採取的範疇也都必須更深入地批判並解構（片平幸 43）。在孔德之後的第二個，而且更為重要的庭園美學家是原田治郎(Jiro Harada)。他一九二八年問世的英文著作 *The Gardens of Japan* 促進了一種關鍵性的典範轉移，使得歐美庭園專家將專注從江戶時期大名邸迴遊庭園轉至與禪宗有密切關聯、特別集中於京都市、規模較小的寺院庭園和茶庭(片平幸 110-111)。此典範轉移的結果是，由室內看向戶外、猶如畫一般被表框的、取角的眼光取代視線毫無遮掩的孔德式景觀（片平幸 94-97）。從那之後一般現代人以及學界多少都承襲這兩種觀察兼研究架構，形成了日本庭園觀的普遍典範。²

就歷史發展的概況來說，原來早期即奈良、平安時代的皇家與貴族設的「寢殿」式庭園既非迴遊式園林，亦非純供鑒賞、冥想的寺院庭園，早期庭園有儀禮作用，另外，也意圖將佛教的淨土宗對「彼岸」的構想落實於宮殿的生活環境，企圖將「淨土」引入到日常周圍世界這個「此岸」（西村謙司 82-83, 85-86）。不過，一旦庭園轉成佛寺境內之場所，它就促使觀者將自己的關注由不在場之「淨土」及相關的想像逆向收回到庭園作為庭園始終在觀者眼前和身邊所展開的這個實際場景，甚至促使觀者集中於自己所身處的內在處境（野村俊一 127-128; 田中明 169）。對於居住在內外相通開放的木造寺院建築的佛僧，圍繞著房屋鋪陳的庭園也就變成一種日常生活情境(Hayakawa 144)。日式流動的門窗使室內的生活空間向戶外擴充，而反向又復將某種意義下屬自然之庭園場景引入人的居住場所(Hayakawa 133; Nitschke 102, 104, 158; Mansfield 12; 小野健吉 132-133)，隨而讓居住者經過朝夕和四季的種種流變以非常具體且動態化的方式時時刻刻體驗自身所歸屬的周圍世界(Hayakawa 146, 152)。特別是纖巧的茶室及其「露地」藉由一種豐富多樣的技巧，將諸如洗手漱口、泡茶飲茶乃至靜坐與交談等日常行為與脫離日常生活脈絡的特殊時空情境糾結起來(Nitschke 160; 小野健吉 151-152)。甚至禪宗所講求的枯山水石庭（重森三玲 1965）這種庭園模樣也未必指向某種「彼岸」或某種純屬構想的佛教境界，甚至終將居住者或觀者都帶回到一種最切近自身的日常場所，讓其於「此處」進行種種冥想（野村俊一 129）。最後值得注意的是，庭園這種獨特的場景並非是靜態反而是一種錯綜複雜的動態情境。任何模樣的庭園都不局限於簡短的逗留或觀看片刻，庭園的時間狀態從一開始將自

2 可參照 Loraine Kuck (1968); Günter Nitschke (1993); Stephen Mansfield (2009, 2011)。

然的成長時間與造園、維修的、屬於人為脈絡的時間秩序連結起來，之後才加入另一個專屬居住者或鑒賞者的時間狀態（小野健吉 221）。

勾勒研究現況，大部分學者理所當然將日本庭園依照中國園林、盆栽以及山水畫等範例，或者當成某種減縮、微觀版的風景看待，也就是將其視如對某現實風景的象徵性再現或表現一樣（重森三玲 1933: 43-44, 46, 52-53；小野健吉 131-134; Kuck 149-162），抑或認為日式庭園的本質在於要對自然界落實一種抽象化的理解(Wright 147; Nitschke 106)。另此也有學者主張日式庭園主要僅是在一個形式美學層面上展開某種特殊的空間構想(Hayakawa 93-95)，抑或專注特別是室町時期之後的茶庭和石庭所揭示的佛教教義(重森三玲 1933: 12; Mansfield 46)。在這幾種普遍化見解下，日本專家早已強調想像或聯想如何來彌補、深化實際的景觀（齋藤勝雄 229; 丹羽鼎三 132）。依據相當獨立作論的專家重森三玲，石庭和茶庭這兩種庭園模式將所謂的自然或自然景都揚高、精神化，並且將自然與人為這兩種對立因素融合。重森三玲一方面強調枯山水是類似山水畫藉由石組和沙子繪出一種圖像一般的山水景（重森三玲 1965: 82-83），而且由於「枯」(*kare* *かれ*)可以與同音字「假」(*kare* *かれ*)對換，因此如同盆栽與盆石一樣(1965: 45-57)，原來石庭等於是一種「假山水」(*kesansui* 假山水)，即一種或藉由微觀象徵而指涉宇宙(1965: 54)又或是徹底抽象化的空間裝置(1933: 46; 1965: 77)。對他而言，石庭從自然主義與象徵主義中脫離，以便將山水畫轉成一種落實於空間實物上近乎雕塑的「圖案」(1933: 52-53)。重森三玲另一方面也闡明茶庭的特質，強調茶庭不局限於某種針對「鑒賞」被展開的「景觀」，因為茶庭的美學規劃除了觀看之外也得顧到實用，即進行「茶事」的便利(1949: 2-4)。茶庭的設計所圖謀的是自然與人為這兩種基本造庭要素的互補和融合關係，以產生符合「幽玄」這個最高美學標準的「調和」(1949: 34-36)。

然而，在庭園變成佛寺方丈、書院之環境，為了「冥想」敞開嶄新的視域之後，人才可能較認真地將某座歷史庭園及其所含植物、青苔、白沙、石組等物品看待成一種意蘊之外、之前的觀看對象或思考對象。若從哲學美學的觀點來看，尤其是枯山水中的沙灘和石組未必有所再現或所指涉、暗示，枯山水未必局限於對宇宙大海、山巒、海島、烏龜、鶴鳥等觀念帶出一種象徵性的表現，另外石庭也足以體現一種「如性」：眼前沙子和石頭彷彿僅僅如其所是而已（大橋良介 81, 85）。這種「抽象化」意味著甚麼？日本庭園，尤其是石庭究竟屬於人為的文化世界，還是毋寧可說，這就是自然界的一種自我表現？有關自然與人為這兩個領域之間的緊張關係，日本大戰前後雖然出現過立足於一般文化比較架構而稍微說明日本自然觀與歐洲頗不同的論述，但這些稀微的初步探索並未進一步思考自然

和人為這兩種引導概念本身。不僅歐美學界，當今甚至日本學者普遍將歐洲現代自然觀都一樣當成不須再追問的、理所當然且唯一可能的思考架構看待（黑住真 3-46）。可是，自然概念與人為概念各自所具有的意涵及其密切的關聯這個議題標幟日本庭園美學之基本的問題性，而且庭園美學其實足以對有關此議題的一般思考架構提供珍貴的啟發，足以讓哲學對於一般自然觀提出質疑和調整。本文試圖將此問題性再往下推一步。

自然界與文化脈絡

依據長谷川如是閑的概略提及，其所謂「日本人的自然觀」與其所謂「西洋人的自然觀」大有不同。與將自然界視為非人為的、「天然」的、最原本且涵蓋面最大的現實看待的歐洲哲學相反，由於一種對這種天然式的自然概念之不足，古代日本文化所謂的自然作為自然這個脈絡恰好是仰賴人工的操作，凡所謂的「自然」其實都是透過人為的方式並且「在人為的之中被捕捉的自然」（人工に捉えられた自然）。再來，日本美學上諸如「侘」（*wabi* わび）、「寂」（*sabi* さび）等現象所標記並具體顯露的，正好就是這種自然觀（長谷川如是閑 3）。鼓常良提出類似的觀點，不僅排斥西洋文化將自然對象化並且將形上學的精神界設在自然界之上或在其對立面，還批評支那即古代中國根據《老子》將文化即人為的與自然界相對立起來（鼓常良 1948: 32）。對一般自然概念鼓常良提出這樣的論點：古代日本文化連「自然」這個語詞和觀念都缺乏，遂而並不會「將任何東西與自然對立起來」，³ 亦絕不會從自己出生其中亦死亡其中的這個自然界「踏出去，以便從外部眺望之」。⁴ 針對庭園的設景，鼓常良主張「介於自然和人工之間扮演仲介角色之庭園的作用在於將這兩相反融合起來」。⁵ 另外他又強調，露地即茶庭之「極端節約」，是將大自然的「無限性」經由「矮小形式」與「片斷性」推至最高強度，進而「興起自己彷彿正在拜訪山中深幽之隱居者這種感覺」，⁶ 以便將屬於人為文化脈絡的「生活與自然混合起來」。⁷

重森三玲一樣反對「自然」這種脈絡的客觀主義，強調日本自然觀始終重視所謂的「風情」，即「主觀的立場」，因而也不會在詩歌、繪畫或造園藝術上追求一種「純粹的、天然的自然美」，藝術上的自然美從一開始納入人為因素，始終

3. 鼓常良(1948)：「自然に対して何物をも対立させない」（頁 33）。

4. 鼓常良(1948)：「その外に出て、それを外から眺めることはない」（頁 33）。

5. 鼓常良(1943)：「庭園は自然と人工との間に立つて両者を仲介融合させる作用を有するもの」（頁 223）。

6. 鼓常良(1943a)：「山間の侘住居を訪れた感じをおこさせよう」（頁 141）。

7. 鼓常良(1943a)：「生活と自然とが混在している」（頁 141）。

也務必歸結到人的主觀因素（重森三玲 1965: 74-75）。最後，依據可以代表頗普遍的歐式觀點的卡斯珮所說，最為純粹典範的京都龍安寺中的枯山水石庭是「藉由大自然的方式仿效大自然」，⁸ 以便「將風景轉化成其本己的人為作品」。⁹ 可是，這種弔詭的轉型究竟意味著甚麼？此事如何可能甚至如何正好標幟日本造園藝術的核心關懷？有關這些哲學和美學課題的研究和省思，迄今仍然鳳毛麟角。值得更深入探討的問題在於日本造園者如何形成這樣一個獨特的體驗場，使鑒賞者親身體認自然和文化的融合，也就是讓文化滲透到自然界，亦讓文化被自然因素所引導？

在一九八六年問世的美學專書《「切れ」の構造：日本美と現代世界》中大橋良介以能劇、茶道、庭園等技藝領域為例證，來揭示一個原本且普遍的美學現象，亦即一種貫穿空間和時間這兩個維度的「切割」（切れ）。大橋良介將此「切割」當成日本美學最關鍵的特徵看待，提出值得專注的現象更正確地來說，是一種既「切割」亦「連續」的情形，即其所稱為「切續」、「切繼」（切れ；つづき）。大橋氏解釋古日語將生命視為「生死」，而且猶如生與死之間的斷裂兼連繫（大橋良介 91, 139）一般，人生以及人所身處之生活世界基本上就為一種弔詭的「切續」情形所貫穿。再來，藝術基本上沒有其他的目標，藝術實踐和美術工夫所關切的就是對此生死一般支配著人與世界之「切續」情境的修練學習。為了證成此看法，大橋良介特別詳細深刻地分析龍安寺石庭所揭露的種種「切續」現象（78-111）。

環繞自然與人為之間的緊張關係甚或弔詭發揮作用的情形變成日本美術工夫自古迄今所追求之「遊戲」、「遊玩」（*asobi* 遊び）的根源。舉例而言，江戶時期的雅文化以「數寄」、「風流」（*sūki, fūryū*）以及「遊藝」（*yūgei*）等名目所講求的美學趣味呈現一樣的特色：當文雅精緻的藝術行為與日常生活之間彷彿裂開最大的隔閡時，「遊藝」這個態度其實並不是一般所謂「為了藝術而藝術」這種純粹的「審美主義」，正好相反地，近代日本文化出現的「遊藝」其實表示，美術工夫繞道藝術而跨越藝術本身所劃分的界線，美術也就以「切續」的方式重新歸入日常的生活脈絡。此刻，在藝術行為這個領域本身上，美術與一般生活範圍之間的「切割」轉成一般生活的「接續」，讓「為了生活而藝術」的情境成形（尼ヶ崎彬 303）。

不過，將各種藝術領域上無所不在的這些內在界限和內在跨越以最完美的方式凸顯出來的，就是最稠密地扣緊自然界與人文界這兩個主軸的造園技術。當造

8. Ulrike Kasper (2005): "imite la nature avec les moyens mêmes de la nature" (p. 101).

9. Ulrike Kasper (2005): "le paysage est transformé en son propre artefact" (p. 101).

園者或修理庭園的師父修剪、綁縛、支撐庭園中的樹木時，或者當他如同雕塑家一般採取人工味道更加深刻的「割刈成形」的方式賦予灌木叢某種非常不自然的形狀時，又或者當他將一切植物全部都從石庭排除而僅留沙子和石塊時，某種程度上此造園技法將大自然的成長切斷或改導，隨而在一種人為的自然環境中強力凸顯日常自然狀態之被「切割」這種情態。更為甚者，當庭園的鑒賞者抱著「遊玩」的美學態度，進而將「日常自然『切割』起來」之時，¹⁰ 此種鑒賞是在自然成長和人工操縱兩者融合為一體的庭園中追求「在技巧的極致中顯露的自然世界」。¹¹ 依據大橋良介的主張，這種美學式的「遊玩」就源自於庭園的特殊狀態。那麼，假如此情形若果真「塑造一種唯獨在現實中才可能脫離現實的世界」，¹² 哲學則不應當對此事採取形上學式的理解模式，而且美學所開啟的這個新現實根本不預設某種眼光、體悟上的轉換，它不屬詮釋學所瞄準的象徵和意蘊這種層面，此新現實反而僅只是極為具體、可感知的正常世界本身。庭園所代表之「在現實中脫離現實的世界」應該被視為一種非常獨特且充盈美學意義的具體現象。這種世界讓人體驗並體會所謂「現實」本身的顯現狀態之所意味，亦即「現實」作為「現實」所指以及其如何被給予。

若由存有論的角度來看，此處所謂「脫離現實的世界」並無超越意思，此世界不但落實於現實即庭園的實在成長狀態上，而且在此處所謂非現實的世界甚至也僅只是在此眼前的現實境界之中才會顯露明見。在此「切續」弔詭下，被切割的現實恰好就是產生連續的這個眼前的現實本身。現實和非現實兩者共同形成所謂的現實。但從認知論和感知論的這個角度來看，值得斟酌的是，庭園具體展開之「脫離現實的世界」不是一種思維才能達到的超越性、精神性的境界，它不是某種有賴於詮釋思辨從眼前庭園為出發點所衍生出來的「後設意義」，此「脫離現實的世界」所指，不異乎就是鑒賞者眼前所見的現象狀態罷了。這個別有一格的新現實始終落實在感官所及、人所體驗的現象界之中。基本上這種美學化的「玩遊」模式等於是對一種具體弔詭的感性品味和感性欣賞。最終這表示，在美學眼光下雖然自然界的成長與人為的文化界兩者不再代表二選一的相反或對立因素，但其融合並不是一種已經完成的狀態，雙方仍然維持一種獨立存在的面貌，此統一維持問題性和緊張，它是一種經由協調發生相容相通的互動，使得鑒賞者的感官體驗和思維理會都擺盪或往返在自然界和人為界之間。這種介於自然和人為之間而且是翻轉不定的庭園樣式，這個落實在感官所及之現象上而彷彿完全為固定

10. 大橋良介(1986)：「日常的な自然を『切る』」(頁115)。

11. 大橋良介(1986)：「技巧の極致にあらわれる自然の世界」(頁115)。

12. 大橋良介(1986)：「現実の只中に現実をはなれた世界をつくり出す」(頁115)。

的成長面貌所包容的不確定狀況，便是庭園美學之力和意義所自。

然而，介於自然與文化之間的弔詭關係不僅牽涉鑒賞經驗所面對的庭園狀態，此弔詭關係從一開始也貫穿整個造園技藝本身。基本上塑造庭園的人與植物的自然成長這兩個造園要素之間有一種互動和互補關係，而且在此互動、互補關係的核心處發揮關鍵作用的是一種呼應。由於自然界提供規劃者其可運用的材料和成長力，對於造園者某種意義下這些自然條件代表一羣可能性，卻同時也代表各式各樣的實際要求，又連帶種種挑戰、拘束及抵抗情形，以致造園者一切所採取的造形技巧和措施始終適合被視為造園者對自然界之呼求所導出的回應。反過來亦如此，在造園者下手設計、規劃並實際操作自然植物之際，該植物的未來成長某種意義下也可以合理地被理解為對於造園者所實施之營造工作的一種自然回應。由此觀之，自然的成長過程與人為的文化工夫彼此相互要求、挑戰，也相應配合。不管是細心地被修理的青苔也好，是「割刈成形」的灌木羣也罷，而且特別是老木長得東歪西倒，主幹蟠踞如龍，千曲萬轉的樹枝橫向伸延，這種鑒賞者庭園中尋常遇及的景物都足以將自然成長和人工操作之間的、內部結構是弔詭的呼應關係帶到觀者的眼前，讓觀者透過美學經驗，也就是以非常具體的方式，體會到此弔詭交錯的特色。自然與文化之間的呼應狀態就是美學工夫可以在庭園的現有樣貌上凝視的實況。然而，庭園這個整合情形不異乎就是現實之作為現實的一個非常根本的顯現狀態。

若由此美學經驗來觀之，人所身處的「現實」具有雙重身份，某種意義下人的「現實」即使超越純人為的文化脈絡而確實隸屬所謂的自然界，但恰好因為「現實」始終不異乎是人所面對的「現實」，是與人有關聯而且分離不了人之存在的「現實」，因此這個「現實」處處被「人為」的要素所貫穿。「純自然」這個說法所指，其實不過只是一種構想，是一種虛構的形上學假設。人所接觸的「大自然」或「自然界」根本脫離不了「人工」、「人為」這種文化因素。由此觀之，日本庭園雖然包含自然成長這個重要的成分，但它還是不僅不屬於一般所謂的自然界，而且這種庭園甚至也並不意圖違背或否認自己的人工身份，並不意圖以模擬、虛構、象徵等方式來喚起某種純自然界的觀念、想像或聯想。正好相反地，日本庭園所落實，而且也非常明確顯露的情形是自然和人工之間的互融相通。

只有，庭園所體現的雙重狀態始終並不致力於消解或遮掩這兩種相反成分或構力之間的緊張和弔詭，它是如同一種「皺褶」一般處處穿通眼前的庭園這個整體現象本身。換言之，上述「切續」不但在庭園的某處透露出來，而且該「切續」情況就是庭園這個現實物以及庭園這個顯現狀態的內在性質和存在條件，庭園整體而且處處就是一種自然界與文化之間的「切續」。庭園在「現實」本身中

所切割出來並且所強烈彰顯的現象情境並不將此「現實」內部的衝突依照某種黑格爾式的辯證法協調起來，以達到某種完美且完整的絕對統一。庭園之美學經驗讓人體悟的就是形上學與任何「二界論」、「二元論」的崩潰：「現實」以內顯露出來的裂隙同時也就是聯繫所在，「自然界」與「人為的」之間即使有差異和切割發生，但同時恰好是藉由此差異和切割，這兩個不同因素之間也才可能產生一種本質上的相屬與連續情形。哲學可以庭園為師的道理就在於自然概念和文化概念之間發揮作用的「切續」現象的具體狀態以及所謂「現實」內部所隱藏的複重構造。然而，在美學經驗下的庭園並不是一種靜態情況，庭園不停留在僅只主張這種貫穿一整個「現實」的、緊張甚至弔詭的相屬狀態下，庭園就是「自然」和「文化」之間固有、無從消解之緊張弔詭的媒介，經由美學工夫，眼前的庭園以及庭園所代表的「現實」早已經轉成一種動態的發生。在美學體驗將庭園這種看似固定的狀態時間化、動態化之際，人乃可以對「現實」與「物」所代表的弔詭情境取得深刻的體會。

不僅自然的成長力以及有生命力的植物如此，甚至不再成長的現實依然體現這種雙重歸屬。猶如京都南禪寺金地院「鶴龜之庭」在左邊的龜山上曲折生長的百年枯木一般，某些庭園有時候會出現不再有成長力甚至已經死亡枯乾的老木，這種枯木除了不會被砍掉或連根拔除，修理庭園的師父還可能製作鐵帽或鐵皮蓋在殘餘的枯幹上，以維持並保護已然不再的成長狀態。乍看之下，這種景象會令站在美學立場的鑒賞者驚訝或不舒服。庭主之所以決定要如此處理枯死的樹木，當然有對歷史與記憶的考量，甚至有要尊重先祖造園者的規劃和勤勞這種動機。可是，若由另一個美學角度來觀察這個現象，依循意謂生命的「生死」一詞所標記的內在「切續」，死亡彷彿就屬於自然脈絡，枯木和死木還是可以當成庭園植物成長情形之中的一個要素看待。再者，枯木和已死之老木不但體現自然界的成長和死亡這種「切續」，亦即成毀的循環，而且這種枯乾的樹木同時也指向人為的世界，它標幟人的造園工夫，也就是將「生死」這個「切續」式現象嵌入文化脈絡的內部。例如京都等持院庭園中有一棵顯然已經死亡的樹幹殘餘，這棵樹或是被風折斷或是被人砍掉，維持在約五公尺的高度，然後師父將殘餘樹幹的頂端蓋上鐵作的帽子，以通過這樣一個具體可見的「切續」現象，在自然與文化兩界的交錯上讓「生死」這個循環流變以非常觸目的方式透露出來。

最後，即使石庭偶爾會包含樹木、灌木和青苔，但乍看之下，至少猶如龍安寺一般的純粹的石庭則根本毫無生命可言。枯山水以靜止不動的砂子取代流動的水，除此之外成長與毀滅的演變不在其中，它彷彿是一種凝聚在空間中而毫無時間維度的靜態裝置。由此觀之，石庭猶如藝術作品一般，似乎隸屬人為的脈絡，

根本不牽涉上述自然與文化之間的緊張和弔詭。然而，若由另一個角度來看，石庭卻是最適合稱之其為「自然」的產物，因為其中人為的因素最為簡約，立石、石組所用的岩石本身並未經過任何人工處理，是造園者在大自然中為了其天然樣貌而撿取回來的石頭。依據重森三玲的詳細解釋，日本造園者自古來用天然岩石以組成須彌山、九山八海中的島嶼、夜泊舟等等地形或事物的樣貌(1933: 68-69)。有關日本庭園的立石，鼓常良與其他學者都特別強調，這些或平臥或豎立、或單獨或成羣的岩石組成一整座庭園的結構和骨骸，而且這些石頭並非死物，它們均有某種意義下的「生命」。故此，日本立石這種「自然岩石」不但與中國古代所述之怪石嶙峋不同，因為中國在岩石的樣貌上所追求的奇異和古怪等於是將自然給「人工化」的意思，且日式立石與歐洲園林透過人為的石巖以及疊成房屋廢墟之石頭之截然不同乃更不用提（鼓常良 1943: 11; 1943a: 117）。雖然日本的岩石是人所篩檢，而且是以某種人為設計被組成立石羣的石頭，但與其說這些石頭基本上屬於文化脈絡，倒不如承認這些甚至似乎無生命力而且保存天然原始樣貌的岩石同樣落實上述弔詭。整體來說，這種岩石在庭園中的現象狀態為一種無從解除的張力所貫穿，岩石本身就體現自然界和文化世界兩者之間的「切續」式糾纏。

身體、人爲的和自然

在上一節討論的整體框架中可以將自然界與文化界之間的「切續」式糾結再更具體地回溯至庭園中的植物和石頭這兩種「自然物」在現象學的觀察下所體現的特徵。若由現象學的視角來省思庭園這種整體情境，將一座庭園當成一種有局限性的空間構造或一種空間裝置看待的這種理解根本不恰當。這樣的傳統看法不僅忽略庭園作為一種獨特的美學現象實際所呈現的面貌，而且也從一開始就錯過庭園作為「庭園」的特質，即漏掉庭園介於自然和文化之際所產生的那種動態緊張與糾纏。觀者、鑒賞者、體驗者一旦將一座庭園當成一種現象組織看待時，將自身帶入顯現中的是甚麼？該「人為的自然物」究竟如何「被給予」，被給予的內容又是甚麼？透過凝視可以發生甚麼？庭園中諸物究竟如何顯露而被體驗？

為了往這些現象學課題的答案鋪出探索途徑，首先借助海德格(Martin Heidegger)及之後的現象學思維，來構建適當的思考架構。在現象學的眼光下，一座庭園從一開始轉成所謂的「現象視域」(phänomenaler Horizont)，就此原本的顯現場域讓諸種庭園現象得以顯現而被凝視、體驗或理會(Heidegger 1986: 167; 海德格爾 2012: 194)。該現象視域本身雖然並不顯露，而是一種隱藏在諸種顯現出來之現象及其顯現這個發生之中的、稀微不見的場境(Figal 84, 230)，但它等於是根本上而且事先業已經鋪陳一個具體的顯現脈絡，所謂的「現象視域」就是一

切「有」所根植之世界之原本的「開啟狀態」(Erschlossenheit) (1986: 76; 海德格爾 2012: 89)。視域這個開闢場境當中一座庭園大體所做的便是，它開啟一種別有一格的、具體的「場所」(Ort)，它初始地「設置空間」(den Raum einräumen) (1986: 110-113, 367-369; 1950: 34; 海德格爾 2012: 128-131, 416-418; 2008: 27)。

然而，「開啟世界」與「設置空間」這種原本的發生並非物理學所構想的情形。此開啟的具體發生牽涉人的存在，即其「此有」(Dasein)或「在世界之中存在」(In-der-Welt-Sein)。這表示，人首先是透過一種「情緒」或「情韻」(Stimmung)將自身存在向世界敞開。同理，庭園的參觀者也是經由「情緒」便首先通往庭園所開顯之「場所」，並藉自身存在來承受此「場所」。反過來，被「情緒」所開顯之「場所」使人從一開始設身於一種「處身情境」(Befindlichkeit) (Heidegger 1986: 134-140; 海德格爾 2012: 156-163)，人就是透過自身的「處身情境」來開啟並體驗周圍世界。同理，美學或現象學的觀者從一開始是經由某種「處身情境」來開啟一座庭園這種特殊「場所」。這又復進一步表示，與其說一座庭園展現如此這般之景觀、景色，倒不如將此「場所」從一開始歸結到情感，乃至將庭園這個情境又再回溯至更原本的平面，即內在於任何現象之顯現這種發生的內部構成。

一旦庭園作為一種獨特的「場所」而實際開啟種種現象時，庭園以及庭園中參觀者所面對之物都發揮胡塞爾(Edmund Husserl)所謂的「動機」(Motivation) (Husserl 1953: 220-228)，在任何觀看、知覺活動尚未開始之前，庭園中的物件先行向人發出一種「觸情」(Anmutung) (1966: 50)。庭園中之物既非「存有物」亦非「可見的」視覺對象，這些物首先扮演的角色是初始地觸動某現象之顯現發生的「觸發」(Affektion)與「觸發力」(affektive Kraft) (1966: 148-184)，以便其次讓各種態度下的觀看或體驗實際開始。隱藏在現象之為現象而能顯現出來的這個「觸情」和「觸發」最終歸結到人之為人對顯現和觀看所懷抱的「欲望」，「觸發」也就預設對單純只是「有」(être)之「顯現」(apparaître)的一種「渴求」(désir)，正如巴巴拉斯(Renaud Barbaras)所指示(2006; 2013: 128-143)。

由此觀之，在庭園的顯現狀態中現象學不可以忽略的要素就是庭園與人之間的關係。所謂的「自然」與種種自然物在庭園中的顯現從一開始是針對人的顯現，是在一種原本的「渴求」之下，針對人的存在即傳統所謂的「主體」及其「主觀經驗」來釋放「情緒」。支配著庭園各種現象之「被給予方式」有重森三玲所謂的「餘情」來「引發人的心」¹³，而甚至枯山水、石庭的極端的抽象化也不會消除「餘情」這種顯現維度，反而會將其推至極致強度(重森三玲 1965: 62、69、84、91-96)。換言之，人從一開始難免以「人」和人之情感模式來面對庭園現象，

13. 重森三玲(1965)：「人の心をひく」(頁61)。

隨而感受一種親近、親密的情調。某程度上，庭園根本不是所謂的「自然物」或一種客觀視覺對象，庭園這種場景從一開始與華登菲(Bernhard Waldenfels)在藝術上揭露的「激發性圖像」(Erregungsbilder) (122)相似，庭園中的物件都是「化為肉的感觸」(inkarnierte Affekte) (70)。這也表示，由於觀者本身勢必落實於身體性才能觀看、體驗庭園，因此他的觀看或體驗在深層被自身存在不可或缺的「肉」這一面相所支配，使得體驗者、觀者多少都感覺園中諸物如藝術品一樣彷彿「在看著自己」(Didi-Huberman 19)。所謂的觀看其實是一種「複重發生」(Doppelereignis) (Waldenfels 110)，一旦我們在凝視某物，此「觀看發生」(Sehereignis) (153)乃「為物所初始引發」(von den Dingen initiiert) (143)。

舉例來說，大部分日本庭園不可或缺的是伸出扭轉彎曲樹枝的老木和枯木，蟠踞在小島、石丘或青苔堆上，除外觀千變萬化的松樹之外，通常也會有春天開花的櫻桃樹以及秋季變色的楓樹。而這些高木讓人在鄰近時首先有一種共感或聯覺發生：在參訪者尚未開始凝視之前，樹葉在風中發出的聲響猶如「松籟之音」(重森三玲 1933: 33)一般，早已經將參訪者引入某種獨特的「處身情境」，並就此處環境繞獨特的「觸情」來促進種種整體經驗發生。一座庭園的參觀從一開始不局限於純粹的直觀活動，此整體經驗涉及所有感官，它就是根植於某種氛圍和情緒的、包含身體性、想像及情感的「體驗」。

除了種種共感、聯覺發生之外，光眼目所及的某些現象也特別觸目地體證這種體驗情形。例如在秋天看到老松常青烘托著萬紫千紅的楓葉時，這兩種印象合併組成的畫面很難不在人的情緒中喚醒一種既悲又憐的感慨，即日本文化所謂的「物哀」(*mono no aware*, もののあわれ, 物の哀れ)，且這種感慨又歸結「侘」、 「寂」及「幽玄」這組美學觀念。依據久松真一的解說，美學上的「幽玄」指的是一種不揭露自身之全部內涵的、隱藏更多的、更深之面貌的顯像，即存有一種餘音或殘餘味道的現出情形。易言之，「幽玄」表示無限顯現這種情形的有限顯露(久松真一 41-44)。乍看之下，這種界定下的「幽玄」現象與班雅明(Walter Benjamin)所談的「靈光」或「靈韻」(Aura)現象似乎有相近之處。「靈韻」指的也是一種弔詭的顯露，即「某種即使再近不可、但卻為遙遠之景象之獨一無二的顯露」，¹⁴ 而且班雅明著重的一樣是此現象對人所發揮的「觸情」。

蒼松和紅葉這種充滿「物哀」的景象令人不得不想起四季的流逝以及自己終有一天要死這個原本的存在處境。然而，在「一切皆將死亡」這種感傷中居然可能又有另一種感受浮出，常青老松的茂盛簇葉及其或深紅或紫藍色的、敦厚堅強的樹皮彷彿放出一種安慰的聯想。這種感受不僅源自四季常青這種長壽印象。造

14. Benjamin (1991): "die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag" (pp.440, 479).

園者以及數代修理庭園的師父是長期持續不斷地在老松、枯松的樹體上實行修剪、綁縛、砍折等造形或引導工作，以致這種老木的形狀不但非常特別有個性，而且這種狀態與所謂的「長相」也並非盡然相同。理由在於，深刻受人之勞動影響的老木早已經脫離了單純只屬自然界的「成長」脈絡，以便養成類似他人之身體與臉容對我們所展示的表達力，這種樹木其實宛如人間所謂的「姿勢」，它或許看起來甚至與種種流動的「勢態」極相似。由此觀之，清朝畫家石濤稱讚高山老松所言「其勢似英雄起舞」（釋道濟 155）並非言過於實，藉由日本造園者的技藝，園中老松的形勢時常給人的印象類似屈服、婉轉、掙扎、抗拒、釋放等彷彿具有節奏的動勢都充分印證石濤的感想。然而，「起舞之老松」這個意象其實除了「觸情」之外也含有幾個重要的哲學啟發。

一來，假如觀者看樹木時可能獲得「舞蹈」一般的印象，這就表示，猶如看書帖時觀者體會運筆的動線一樣，凝視樹木的觀者也是在靜態樹木的形勢之中看出舞動，即一種時間過程或流動的動態。可是，此現象的特色還更在於眼前的樹木動勢為兩種似乎相反之力或起源共同所引起成形。此動勢現象與文字的動勢之不同在於，它同時將人為的造園、修理工夫以及樹木的自然成長這兩個面相糾結並揭露出來。

二來，若更詳細審思這兩個力量之間的互動關係，則可以察覺一種微妙卻神奇的呼應情況：基於造園構想，又基於某個特殊場地的自然條件以及植物成長的自然原理，造園者與修理庭園的師父彷彿都接收尚未栽種，或至少尚未長高長老之樹木事先猶如召喚般所發出的挑戰或邀請，隨時栽培、修理、滋養這件自然物。甚至當師父對枝葉進行仔細的修剪、掰開、撇散、拆清、紐折、縛住、壓抑或支撐等工作時，甚至當師父彷彿似乎採取較嚴厲或暴戾的技巧，以便深刻「委屈」、「虐待」這棵植物之形體時，這種處理方式也不例外，在某種程度上師父的所有人為活動都可以被理解為人對於自然物之「呼求」（Anspruch, appel）所給出的一種「回應」（Antwort, réponse）。當然反過來看也一樣，在樹木應對地形、風雨等偶然性因素而自然成長之外，樹木在此自然成長過程當中受到師父的各種技藝對待。面對這些影響松樹一直繼續自然而然地長出新萌芽和枝葉，而且經由自然成長的方式，一棵樹宛如不斷地在設法往不同方向閃避或彌補人所為之影響，以便藉由新的自然長相來「回應」人對自然所實行的挑撥和攻擊。若反過來將師父的修理活動視為人對自然成長所發出一系列「呼求」，則其實也甚有道理。

由此觀之，甚至當整棵老木的樹幹已被折斷或橫向臥在地上的時候，或者在樹枝絞捻纏繞之狀態下擺出非常「可憐」的樣貌時，甚至這種樹還是繼續往各方向成長。儘管長出來的形態彷彿徹底違背自然的成長衝動，儘管這棵樹似乎深刻

地「受羞辱」，但正好是這種極端化的狀況便足以透露對自然和人為、又對呼求與回應這兩個思考架構非常關鍵的啟發：觀者實在難免將這種老松所發出的「觸情」體會為所謂「泰然任之」。老松似舞、又復蟠繞彎曲的形態所歸結的是自然成長以及人為操作這兩種相反因素之間的呼應關係，宛如活生生的人一樣會起舞的老松也就是以舞動的自由回應於人的拘束。歸根究底，怪貌老松不過是透過自然成長這種回應方式，在人為庭園這個脈絡中掙扎，為自身爭取保安與自由。

三來，一旦現象學就庭園老松這個例證來思考「自然」的意義時，此現象與海德格所提的「任讓」(lassen)問題(2002: 37-74)便產生親緣關係，而後期海德格省思對自然問題也有很深的啟發價值。在自然物之成長內部發揮作用的「任讓」意味著，「自然而然」地成長的松樹這種情形預設造園者與師父都「讓」這棵樹於此地「自然而然」地長成這種形狀。反過來這又復表示，松樹是以成長活動來「任」、「承擔」自己這種「被讓」之處境。再來，樹木若以自然成長回應人為的「讓」，樹木的自然成長其實一樣等於是一種「任讓」，樹木的自然成長「讓」造園者與師父的人為操作發生。若由此現象來思考，所謂的「自然」並不是某種單純的現實範圍，例如「自然界」或「自然法則」，「自然」表示一種「複重任讓」，「自然」、「自然而然」地成長其實是一種「複重發生」。再者，作為這種「複重發生」之自然成長這個現象可能引發的「自由」並非一般所認為的自由，它不符合「無拘束」、「無限制」、「自發性」等概念。與隸屬行動理論、主體性理論等哲學脈絡的「自由」不同，松樹的自由是從「複重發生」當中湧現的自由，此自由歸屬「自然而然」的自然成長為其恰當的思考脈絡。然而，若依循老松的印證來思考自由的問題，所謂的「自然成長」預設人為的因素以及文化脈絡，以便推展作為呼應、互動式「間際發生」(Zwischenereignis)的成長過程。易言之，「自然成長」上的「自然」根本不歸結衝動、本能、潛力、潛在等存有論觀點，無寧可說所謂「自然而然」的發生乃是源自一種「任讓狀態」(Gelassenheit)。

最後，依據上述描寫和省思可以推論：當人觀看庭園中之老松時，此觀看不可以被還原至傳統所謂的視覺活動，庭園中這種觀看不局限於對某視覺對象客觀形象的掌握和認知。當觀者思考老松這種現象時，他從一開始勢必通過自身身體來理會眼前所見。觀者不得不依賴沉澱於自身身體性的運動經驗和各種身體勢態、身體姿勢相關的體驗，藉由一種活生生的「身體模擬」方式來設身於老松之地，隨而藉由沉澱於自身身體中的諸種勢態、運動相關經驗來「體悟」老松的自然成長過程，也就是「體認」老松的姿態揭露出來的種種抗拒努力和自我解放。觀者不得不透過自身的身體性，藉由完全是具體的、非形上學的方式，在自然物的成長現象上體認上述「任讓狀態」。無身體的科學觀察者不僅無法鑒賞庭園的美學

向度，而且也錯過這個現象原來「被給予」的內涵與意蘊，以致他根本無法認知自然成長中發揮作用的「任讓狀態」。然而，此「任讓狀態」又再是一種「切續」情境，亦即人與物、人為和自然之間的「切割」和「連續」。老松如人，此具體現象讓人以最親密的體驗方式看透自然和人為之間固有的種種斷裂與流通，即大自然與文化之間的糾纏關係。

然而，甚至樹木與樹木、樹木與岩石、自然物和自然物之間的現象關係大概也可以依循「任讓狀態」來理解，庭園中諸物彼此之間也有類似的「任讓」發揮作用：每一個自然物「讓」所有其他自然物「自然而然」地顯露，每件自然物的存在其實為大庭園脈絡中諸種關聯所「讓」的顯現，而並非存有論所謂的隔離、獨立存有者的那種個體存有。由此關之，「自然」首先意味著「讓」某物湧現，而「自然成長」一樣意味著「承受」、「擔任」此關係下的湧現，「任之而讓」此湧現發生。「自然界」、「大自然」等觀念原來所指的是現實內部發生的一種「切續」關係，與其說此「切續」關鍵並不在於大自然息息相生，永久不滅，以跨越生死而連續不斷地產生新物，毋寧說關鍵在於自然物彼此之間發揮作用而讓個物以個物獨有的成長面貌在世界中顯現出來的「任讓狀態」。

岩石的「肉」與陌異狀態

除了老木之外，日式庭園第二個非常獨特觸目的成分是所謂的「立石」。庭園中諸種岩石現象及其獨一無二的「觸情」讓現象學更深入探究自然物的「陌異狀態」(Fremdheit)，同時對梅洛龐蒂所謂「世界之肉」(chair du monde) (1964: 169, 302-304; 梅洛龐蒂 2008: 157, 317-320)的意義相關追問也有莫大的啟發性。當觀者體驗岩石作為「自然物」的物性時，也就是說當此物性轉成某種現象學態度下的「被給予方式」時，現象學家其實不能「看透」這些岩石，在岩石這種自然物上，人的視線和理會都會遇及一種徹底的封鎖、緊閉情態，以致觀者難以超過佛教常提的象徵解讀，例如「須彌山」、「蓬萊山」等，進而賦予每塊岩石任何個別化的、特殊的意蘊。庭園中的岩石猶如他人的「肉」一般散發一種無形無名的「觸情」，但同時也產生一種無從跨越或消解的陌生感。這種弔詭不但是岩石這種物的弔詭，這同時也就是「世界之肉」的謎團所在。

正好在人為的庭園環境中，也正好在植物的自然成長為背景之下，觀者或許會體驗到岩石所體現的他異性，除了細心的挑選、撿取、配置等工作之外未經過任何塑形加工的岩石標幟出比起植物的自然成長彷彿更為「自然」的狀態，岩石好像屬於更完整地符合「自然而然」這種觀念的狀況。在未加工的岩石於庭園中成為一種現象學對象或思考焦點之際，岩石似乎最適合以代表所謂「物」和「現

實」的性質。原因在於，一般「物」、「現實」觀念主要所指就是，在知覺面對的顯現者之內部發揮作用的一種如硬石一般的抵抗狀態和不可及性(Barbaras 2016: 95-96, 98, 109)，亦即「某物作為某物」這種顯像的顯現本身當中一同顯露出來的還有某種「非透明性」(opacité) (Merleau-Ponty 1945: VI, 21, 53, 74, 145, 247, 376, 418; 1964: 107)。現實的陌異性涉及的是世界性問題，亦即有關內在和超越之關係這個問題的哲學爭執。世界之為世界、現實之為現實難道不就是非透明的、抵抗的、不可觸及的他異者 (Barbaras 2006: 45; 2013: 49, 128, 321)嗎？世界的他異性最終還是歸結人如何可能體驗這種他異性這個問題，也就是牽涉「肉」的問題 (Franck; Barbaras 2013: 171)。

即使岩石可能代表最有他異者、陌異者之味道的物現象，但另一邊不能否認的是，如同以上提及的老木一般，庭園中的岩石甚至各自具有非常鮮明的個性特色。即使觀者無法明確地規定甚或描述此特色，但要勾勒不少岩石向觀者所發出的那種頗弔詭卻甚為強烈的感觸，便好像是佛家常言的「如然」、「如來」一般的印象，彷彿「如然」、「如來」凝聚成石頭，使得每塊石頭僅只「為如其所為」。岩石的靜默所言似乎為：「此處無所有，一切皆如是，之外無一物」。岩石對象宛如在撤退而不透露自身，好比此顯現當中顯現者自身缺席，以致唯有觀者對觀看的欲望，但觀者及其欲望卻亦非無所有。「此有」即使為一種深不可測之「場所」，但此場所即「此處」畢竟非無所有。莫非庭園中立石尋常給人劃分出來的不異乎是這樣一個「此有」不得不承擔的、別有一格的「場所」？例如京都鹿王寺青苔庭園西邊靠近舍利殿有一組立石鬆散地環繞一棵老松。這個佈置不但缺乏明確的對稱與和諧的秩序，而且特別是平躺、僅只稍微從嫩綠青苔中浮出的大塊黑色岩石，類似一種奇妙的「無人區」或者此場景中裂開的空洞、空位一般，這羣庭園物露出的缺席現象破除整組高山老松和立石山嶺本來可能引發的具體聯想。整體看來，此現象凝聚成一種自然的、單純的「如是」，臥伏的岩石所「設置的空間」居然轉成一種別有一格、卻全然無確定意蘊、無形無名的「場所」。

若在佛教或「此有」哲學脈絡之外再往下追問這種獨一無二之現象的顯現狀態具有何種特徵，難免又必須借助「靈韻」這一觀念來探索此情形。集中於岩石上的「物哀」類似世界中的黑洞，岩石的悲傷宛如「靈韻」一般的「再近不可，卻遠不可及」。觀看岩石這個體驗與藝術經驗相似，在觀看活動面臨不可及的「靈韻」現象之際，「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」。¹⁵ 岩石的自然狀態表示，其顯露的

15. Didi-Huberman (1992): “une chose à voir qui, si proche soit-elle, se replie dans la haute solitude de sa forme” (p. 177).

面貌全然如其所是，顯像與存有合為一體。然而，與其說觀者因此能夠在顯現出來的對象物上直接掌握該物之存有本身，其結果卻剛好相反，觀者毫無辦法觸及、穿透所見，岩石這種現象彷彿有一種奇妙的抵抗力在顯現中阻止觀者的凝視，以致觀者對此石頭究竟為何則全無所知。庭園中的岩石這種現象所標幟的是一種徹底的「陌異狀態」。

妙就妙在恰好藉由此陌異狀態，岩石足以加強「靈韻」這種體驗。清除任何確定性意涵的、陌異的岩石是一種最為「密集強烈」(intense)的現象樣態。庭園岩石之所以可能在美學態度下發揮這種密集強烈的觸發，原因無非在於岩石的沉默直接來觸動觀者的身體自我，深刻地來震撼觀者，在其身體性上引發一種共鳴。然而，這種身體共鳴及身體上的震撼與上文就老松樹之長相姿態所提及的「身體模擬」這種觀看模式大同小異。理由是，與其說觀者藉由自身身體來「體會」、「模擬」所見之姿勢，倒不如說面對岩石之沉默和陌異狀態，觀者的身體自我似乎無法發揮任何親密的「認同」、「模擬」可言，觀者反而是非常直接強烈地在自身的身體性上感受到石頭的陌異狀態，感受到石頭既在召喚卻同時亦在拒絕自己。結果，當眼前以最高強度顯露之岩石激發觀者之凝視的時候，此刻岩石現象也就轉成「不可及」、「不可鄰近」(inapproachable)這種「觸情」，以便將觀者在無從跨越的「距離」(distance)下引入一種既親密又嚴肅的「尊敬」(respect)之中(Didi-Huberman 177)。

尤其當岩石跟嫩綠青苔、美麗紅葉或捲曲老松等庭園物發生緊張對照時，岩石所體現的這個他異性和陌異狀態究竟意味著甚麼？為何岩石依然能激發這麼強而有力的感觸和凝視觸發？難道這種體驗不弔詭嗎？恐怕就是這個既陌生且封閉又具觸情之力之岩石所標記的這個弔詭，就是岩石在眼前顯露的陌異觸情本身，最扣緊「世界的肉」這種現象。以上所描述的現象狀態下湧現的庭園石頭，與其說這是傳統哲學藉由「存有者」、「素樸材料」、「物質」等概念所能及的情形，毋寧說庭園岩石最適合代表所謂的「肉」，作為「肉」的岩石這個現象是最適合開顯世界之為世界。

只有作為「肉」的岩石向落實於身體性而存在的人所發出的「觸情」才足以周圍人來「設置空間」並奠定「場所」。只有猶如「靈韻」一般「即使再近不可、但卻為遙遠」的岩石現象向人所發出的這種弔詭的「觸情」，才可能為人奠定既是他所屬卻亦為超越的「世界」。由面對庭園凝視岩石的人來說，岩石最為貼切地關聯到自己的身體性、自己之「作為肉而存在」，因此岩石便介於陌異之自然界和自己之間，即介於「世界的肉」和自己的身體性之間引發的一種親密的共鳴與呼應。超越的、非透明的、抵抗著的現實與人之間發生的這個呼應，才是所謂

的「肉」。「肉」乃是經由既陌異亦親密的「切續」發揮作用之弔詭呼應本身。就是基於此親密呼應經由世界和人共享之「肉」被實際展開這種情況，觀者方才會將庭園岩石體驗為一種無形無名亦無量的「如然」，觀者也才可能將自身身體存在向純粹為「質」的岩石現象敞開。岩石最適合代表世界現實的「質」，因為「質」所指就是這種無形無名亦無量的呼應發生本身。相較於身體、身體性等觀念，別有一格的「肉」現象讓哲學深入思考既親密亦陌異這種弔詭的雙重狀態，也讓哲學更深入思考世界性問題以及現實世界的超越狀態這個課題。

結語

總結以上，本文環繞人與世界的關聯，即通往現實的途徑為主軸，對當代唯物主義、自然主義等潮流下的「物」、「物質」、「物性」、「現實」以及「自然」等概念追求批判性省思。為了落實這樣的哲學關懷，本文借助大橋良介專門討論的日本美學範疇「切續」，即「切割」和「連續」之間的緊張甚或弔詭關係，採用日本庭園作為一種具體的哲學試驗場，以便從不同切入點對種種庭園情形進行現象學觀察與審思。透過描寫庭園中諸如楓樹、松樹、立石等觀察對象的現象內涵與顯現模式，來探索自然物的存有論問題，談論自然與文化的對立問題。透過這種現象學探討本文所推斷的是：正好在庭園這種藝術領域上，所謂大自然與所謂人為的、自然與文化這兩種一直以來被視為對立甚或相反的概念並不適用，因為在造園技術下，庭園的自然物及其自然成長處處與人為操作產生密不可分的糾纏關聯，以致反過來人為的文化世界其實一樣為自然因素所深入貫穿。可是，此關係仍然是一種緊張的關係，是一種「既切又續」的弔詭，人為的和自然界之間發揮作用的乃是一種呼應與相讓的動態關係。再者，自然本身所指重點並不在「自然而然」的成長。為了解構傳統自然概念，本文試圖環繞海德格的「任讓狀態」這個觀點為主軸，將自然闡釋為一種物與物彼此相呼應並相讓的發生。最終本文觸及的議題是梅洛龐蒂稱為「肉」這個看似迷團的現象，嘗試以庭園岩石的陌異狀態以及岩石向人所發出的「觸情」為根據，更深入思考「肉」這個弔詭現象，將「肉」當成一種人的身體性和世界的物性之間發生的、弔詭的呼應理解。

WORKS CITED

- 尾ヶ崎彬 (2012)。〈数寄と遊芸：私的芸術と関心性の美学〉。西村清和（編）：
《日常性の環境美学》（東京：勁草書房），283-303。
- Barbaras, Renaud (2006). *Le désir de la distance: Introduction à une phénoménologie de la perception*. 2nd ed. (Paris: Vrin).
- Barbaras, Renaud (2013). *Dynamique de la manifestation* (Paris: Vrin).
- Barbaras, Renaud (2016). *La perception. Essai sur le sensible*. 2nd ed. (Paris: Vrin).
- Benjamin, Walter (1991). *Gesammelte Schriften*. Ed. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Conder, Josiah (1964). *Landscape Gardening in Japan [1893]* (New York: Dover).
- Didi-Huberman, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Editions de Minuit).
- Figal, Günter (2016). *Unscheinbarkeit: Der Raum der Phänomenologie* (Tübingen: Mohr Siebeck).
- Franck, Didier (1981). *Chair et corp: Sur la phénoménologie de Husserl* (Paris: Les Editions de Minuit).
- Harada Jiro (2009). *The Gardens of Japan [1928]* (New York: Routledge).
- 長谷川如是閑 (1936)。〈日本の自然趣味〉。《瓶史》no. 7: 1-6。
- Hayakawa Masao (1973). *The Garden Art of Japan*. Trans. R. L. Gage (New York / Tokyo: Weatherhill / Heibonsha).
- Heidegger, Martin (1950). *Holzwege* (Frankfurt a. M.: Klostermann).
- Heidegger, Martin (1986). *Sein und Zeit*. 16th ed. (Tübingen: Niemeyer).
- Heidegger, Martin (2002). *Aus der Erfahrung des Denkens*. 2nd ed. (Frankfurt a. M.: Klostermann). [GA 13]
- Heidegger, Martin [海德格爾] (2008)。《林中路》(*Holzwege*)。孫周興(譯)(上海：上海譯文出版社)。
- Heidegger, Martin [海德格爾] (2012)。《存在與時間》(*Sein und Zeit*)。修訂譯本第四版。陳嘉映、王慶節(譯)(北京：三聯書局)。
- 久松真一 (2003)。《芸術と茶の哲学》(京都：燈影舎)。
- Husserl, Edmund (1953). “Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie.” *Zweites Buch: Untersuchungen zur Konstitution*. Ed. M. Biemel (Den Haag: Nijhoff).
- Husserl, Edmund (1966). “Analysen zur passiven Synthesis.” *Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*. Ed. M. Fleischer (Den Haag: Nijhoff).
- 今江秀史 (2017)。《庭の発生的現象学：土地をめぐる実践知の学の試論》。大阪大学大学院人間科学研究科博士論文。
- Kasper, Ulrike (2005). *Ecrire sur l'eau: L'esthétique de John Cage* (Paris: Hermann).
- 片平幸 (2014)。《日本庭園像の形成》(京都：思文閣)。
- Kuck, Loraine (1968). *The World of the Japanese Garden: From Chinese Origins to Modern Landscape Art* (New York / Tokyo: Weatherhill).

- 黒住真 (2013)。〈自然と人為：つつまれる人／のりこえる人〉。《自然と人為・「自然」観の変容》(東京：岩波書店)，3-46。
- Mansfield, Stephen (2009). *Japanese Stone Gardens: Origins–Meaning–Form* (Tokyo: Tuttle).
- Mansfield, Stephen (2011). *Japan’s Master Gardens: Lessons in Space and Environment* (Tokyo: Tuttle).
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard).
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Le visible et l’invisible* (Paris: Gallimard).
- Merleau-Ponty, Maurice [梅洛龐蒂] (2008)。《可見的與不可見的》(*Le visible et l’invisible*)。羅國祥(譯)(北京：商務印書館)。
- 西村謙司 (2015)。〈古代の浄土と建築：宇治の風景と平等院の造営〉。田路貴浩(編) 2015: 77-112。
- Nitschke, Günter (1993). *Japanische Gärten: Rechter Winkel und natürliche Form* (Köln: Taschen).
- 丹羽鼎三 (1940)。〈作庭形式上より日本庭園の類別〉。《造園雜誌》7.3: 128-136。
- 野村俊一 (2015)。〈中世禅院の山水と夢窓疎石：西芳寺と瑞泉寺〉。田路貴浩(編) 2015: 113-143。
- 大橋良介 (1986)。《「切れ」の構造：日本美と現代世界》(東京：中央公論社)。
- 小野健吉 (2009)。《日本庭園：空間の美の歴史》(東京：岩波書店)。
- 齋藤勝雄 (1935)。〈明日の日本庭園〉。《林泉》no. 6: 228-229。
- 釋道濟 (1998)。〈苦瓜和尚畫語錄〉。俞劍華(編)：《中國古代畫論類編》，上冊(北京：人民美術出版社)，147-162。
- 重森三玲 (1933)。《寺院の庭園》(東京：東方書店)。
- 重森三玲 (1949)。《日本の茶庭芸術》(京都：白井書房)。
- 重森三玲 (1965)。《枯山水》(京都：河原書店)。
- 田路貴浩(編) (2015)。《日本風景史：ヴィジョンをめぐる技法》(京都：昭和堂)。
- 田中明 (2015)。〈近世の離宮：修学院離宮における相伝の風景〉。田路貴浩(編) 2015: 145-175。
- 鼓常良 (1932)。〈「借景」ということ〉。《瓶史》no. 7: 9-14。
- 鼓常良 (1943)。《芸術学》(東京：三笠書房)。
- 鼓常良 (1943a)。《日本芸術様式の研究》(東京：敝文館)。
- 鼓常良 (1948)。《生活文化の東西》(東京：桃山書林)。
- Waldenfels, Bernhard (2010). *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modi ästhetischer Erfahrung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Wright, Richardson (1934). *The Story of Gardening: From the Hanging Gardens of Babylon to the Hanging of New York* (London: Routledge).

English Translations of Works in Japanese and Chinese Cited

- Amagasaki Akira (2012). “Suki to yuugei: shiteki geijutsu to kanshinsei nobigaku” [Numbers and games: private art and aesthetics of interest]. Nishimura Kiyokazu (ed.): *Nichijousei no kankyou bigaku* [Environmental aesthetics in daily life] (Tokyo: Keiso Shobo), 283-303.
- Hasegawa Nyozeiken (1936). “Nihon no shizen shumi” [Natural interests in Japan]. *Heishi* [History of bottle] no. 7: 1-6.
- Heidegger, Martin (2008). *Lin zhong lu (Holzwege)*. Trans. Sun Zouxing (Shanghai: Shanghai Translation Publishing House).
- Heidegger, Martin (2012). *Cunzai yu shijian (Sein und Zeit)*, vol. 4. Trans. Chen Jiaying & Wang Qingjie (Beijing: Joint Publishing).
- Hisamatsu Shiniche (2003). *Geijutsu to cha no tetsugaku* [The philosophy of art and tea] (Kyoto: Toueisha).
- Imae Hidefumi (2017). “Niwa no hasseiteki genshougaku: tochi o meguru jissen chi no gaku no shiron” [Developmental phenomenology in the garden: An essay on the study of practical knowledge on land]. Doctoral diss., Graduate School of Human Sciences, Osaka University.
- Katahira Miyuki (2014). *Nihon teienzou no keisei* [The formation of Japanese garden statues] (Kyoto: Shibunkaku).
- Kurosumi Makoto (2013). “Shizen to jini: tsutsumareru hito / norikoeru hito” [Natural and artificial: people who are surrounded by the nature / people who overcome the nature]. *Shizen to jini: Shizenkan no henyou* [Natural and artificial: The transformation of the view of “nature”] (Tokyo: Iwanami Shoten), 3-46.
- Merleau-Ponty, Maurice (2008). *Kejiande yu bukejiande (Le visible et l'invisible)*. Trans. Luo Guoxiang (Beijing: Commercial Press).
- Nishimura Kenji (2015). “Kodai no joudo to kenchiku: Uji no fuukei to Byoudouin no zouei” [Pure landscape and architecture in ancient times: The landscape of Uji and the buildings in Byoudouin]. Taji Takahiro (ed.) 2015: 77-112.
- Niwa Teizo (1940). “Saku niwa keishikijou yori nihon teien no ruibetsu” [Classification of Japanese gardens according to the type of garden]. *Zouen zasshi* [Landscape magazine] 7.3: 128-136.
- Nomura Shunichi (2015). “Chusei zenin no sansui to musou soseki: Saihouji to Zuisenji” [Musou Soseki and his designation of the zen temple landscape in the Middle Age: Saihouji and Zuisenji]. Taji Takahiro (ed.) 2015: 113-143.
- Ohashi Ryosuke (1986). “Kire” no kouzou: nihonbi to gendai sekai [The structure of “cut”: Japanese aesthetics and the modern world] (Tokyo: Chuokoron-sha).
- Ono Kenkichi (2009). *Nihon teien: kukan no bi no rekishi* [Gardens in Japan: The history of aesthetics in space] (Tokyo: Iwanami Shoten).
- Saitou Katsuo (1935). *Ashita no nihon teien* [Japanese gardens in the future]. *Rinsen* no. 6: 228-229.
- Shi Daoji (1998). “Kugua heshang hua yulu” [Quotations and paintings from a bitterguard monk]. Yu Jianhua (ed.): *Zhongguo gudai hualun leibian* [Collected essays on paintings in ancient China], vol.1 (Beijing: People’s Fine Arts

Publishing), 147-162.

Shigemori Mirei (1933). *Jiin no teien* [Garden in temple] (Tokyo: Toho Shoten).

Shigemori Mirei (1949). *Nihon no chatei geijutsu* [The art of tea garden in Japan] (Kyoto: Usui Bookstore).

Shigemori Mirei (1965). *Karesansui* [Dry landscape] (Kyoto: Kawara Publishing).

Taji Takahiro (ed.) (2015). *Nihon fukeishi: Vuijon o meguru giho* [History of Japanese landscape: The technique of visionary] (Kyoto: Shouwadou).

Tanaka Akira (2015). “Kinsei no rikyuu: Shuugakuinrikyuu ni okeru souden no fuukei” (Modern imperial: The inherited landscape around Shugakuin Imperial Villa). Taji Takahiro (ed.) 2015: 145-175.

Tsuzumi Tsuneyoshi (1932). “‘Shakkei’ to iukoto” [The borrowed landscape]. *Heishi* [History of bottle] no. 7: 9-14.

Tsuzumi Tsuneyoshi (1943). *Geijutsu gaku* [Arts] (Tokyo: Mikasa Shobo).

Tsuzumi Tsuneyoshi (1943a). *Nihon geijutsu youshiki no kenkyuu* [Studies of Japanese art style] (Tokyo: Shoubunkan).

Tsuzumi Tsuneyoshi (1948). *Seikatsu bunka no touzai* [East and west in living culture] (Tokyo: Momoyama Bookhouse).

摘 要

本文主要關懷有關「現實」、「物」、「自然」等觀念，自現象學的視角對此問題脈絡來進行批判性思考。重點置放在對所謂的現實一向被分割成自然和文化這兩種對立甚或相反區域的思考，試圖以日本庭園為具體的例證來探索此區分的合理性問題。特別是針對物性問題與自然問題，本研究應用日本庭園作為一種現象學試驗場，省思庭園的現象學情形。一旦哲學藉由現象學態度或美學態度來觀察庭園現象，便可以充分釐清這些現象對於上述問題意識所提供的啟發，以便環繞庭園來闡明自然和人為兩者之間的糾纏關係。基本主張在於，此關係並非傳統哲學習以為常所預設的對立情況，而是自然的與人為的二者經由一種呼應關係相容相通，而且在此關係當中人的身體性扮演關鍵角色。在為了這個結論作辯解當中，本研究特別有賴於大橋良介詳細探討的「切續」這種美學範疇以及各種相關弔詭。

關鍵詞：自然、文化、現實、物、身體性、日本庭園

Things Between Nature and the Artifact:
Reflections on the Japanese Garden from the Stance of Phenomenology

Mathias Obert
National Sun Yat-sen University

ABSTRACT

This paper aims at a critical discussion of notions such as “reality,” “thing,” “nature,” from a phenomenological perspective. The focus is put on the conventional opposition, within reality, of what pertains to nature to what pertains to human culture, trying to elucidate the consistency of this classical difference with regard to Japanese gardens as a heuristic means of reflection. Concerning the questions of what is to be regarded as the nature of a thing, and what is natural, this paper takes advantage of Japanese gardens as kind of a phenomenological experimentation field, in order to clarify several major phenomena as to their phenomenal content and status. As soon as philosophy takes a phenomenological or aesthetic attitude towards such gardens, they most inspiringly reveal an essential intertwinement between the seemingly contradictory spheres of the natural and the cultural. Thus the main thesis put forward here is that this strong conceptual opposition cannot be maintained, as there the natural and the man-made exhibit sort of a mutual interrelatedness and communication. Also the human body plays a major role in disclosing this dynamic correspondence between nature and culture. While elaborating on phenomenological evidence for this point of view, this paper also largely is indebted to Ryōsuke Ōhashi’s leading paradoxical concept of “cut-continuity,” as based on observations of aesthetic phenomena.

Keywords: nature, culture, reality, thing, body, Japanese garden

*宋灝，一九九七年慕尼黑大學博士畢業，二〇〇〇年至二〇〇一年慕尼黑大學、二〇〇二年至二〇〇六年柏林洪堡大學助理教授，二〇〇六年柏林洪堡大學取得教授資格。二〇〇七年任教東吳大學哲學系，自二〇〇八年迄今任教國立中山大學哲學所。專長：當代美學、身體現象學、梅洛龐蒂、海德格、中國書畫理論、跨文化哲學。