酸的輪廓：變化中的身體感

顏學誠*

摘要

許多詞彙可以用來描繪不同類別的感官知覺。這種跨界現象往往表示它們共享相同的動態輪廓。本文指出動態輪廓的概念能幫助我們對感官知覺作進一步的拆解與分析。動態輪廓不僅是感知世界的方式。透過類比的過程，可以將他人的動態輪廓模寫並拓印到自身，成為溝通的媒介。模寫與拓印是符號化的過程。這種符號卻與象徵符號有著不同的性質。不同的模寫與拓印有好壞之分，表示符號與表徵對象有內在的聯繫。象徵符號則是透過社會的約定俗成，將符號與表徵對象做出任意性的聯繫。此外，模寫與拓印追溯主體在時間流動中的感知的變化；象徵符號則將現象切割為一段段的同時限脈絡，以系統內部的關係來定義事物。本文將比較這兩種不同的符號，指出身體感可以提供一種不同於象徵符號的意義理論。

關鍵字：動態輪廓、酸、脈絡論、感應、拓印

* 國立臺灣大學人類學系助理教授。

Tracing the Dynamic Contour of Sourness

Hsueh-cheng Yen*

ABSTRACT

In the modern Chinese language the word sour (酸) is used to describe a wide variety of sensations. This paper shows that the cross-modality of sourness is based on a schematic of pointing upward or shrinking to a point from a flat plane. Thus Chinese experience sour not only as a taste but also as the sourness of sensitive teeth, sore muscles or ear-piercing sounds. From the idea of dynamic contour, this paper argues that sour should not be viewed as a simple and rudimentary sense category but rather can be further analyzed in terms of its schematic contour. Moreover, sourness is not to be identified through comparison and negation from other taste categories. Instead, it is by tracing the outline of the dynamic contour that Chinese identify sourness. This leads to a criticism of the idea of contextuality which dissolves the meaning of a thing to its relationship with other things. By tracing the dynamic contour of our sensations, we experience the world through the flow of time. This stands in sharp contrast to contextual paradigm that freezes time and identifies a thing by its relation to others things in a synchronic system. This paper also argues that dynamic contour may be a key to empathy, i.e., we grasp what others feel through mapping the dynamic contour of their senses. And the cross-modality in dynamic contour provides reference points for verification.

Keywords: dynamic contour, sour, contextuality, empathy, mapping

* Assistant Professor, Department of Anthropology, National Taiwan University

前 言

酸不就是酸嗎？為什麼酸有輪廓？什麼又是輪廓？本文的第一個目標是要說明酸可以不只是酸。透過身體感的「跨界」(cross-modality)現象所展現的「動態輪廓」(dynamic contour)，我們能對酸以及其他身體感有進一步的分析。個人的感知並非封閉在私我的世界，本文的第二個目標是從動態輪廓的「類比」(analog)、「模寫」(iconic)與「拓印」(mapping)來說明一種基於身體感的溝通模式。透過模寫與拓印的符號，我們能試圖掌握他人的感受。本文的第三個目標在說明模寫符號與象徵符號的差異，並以此說明一種不同於脈絡論的意義理論。

對酸做出進一步分析的想法來自對感官人類學的反省。David Howes (2008) 指出感官人類學由三個研究階段組成。第一階段在發現一個文化的感官特徵或偏好。學者經常舉的例子是西方文化對視覺與聽覺的重視。這導致在研究非西方文化時，人類學者也偏重視覺與語言符號，忽略了其他知覺在這些文化中的存在。感官人類學者提醒不能因為自己文化的偏好而在田野調查時忽略了其他文化的感官取向 (Classen 1992, 1999; Stoller 1989)。在發現一個文化的感官偏好後，第二階段的研究是探究造成它的社會文化背景。Howes 指出現代西方的「感官環境」(sensory environment) 加深了對於視覺與聽覺的重視。例如，我們今日的獲得訊息的途徑多半是來自於視覺 (電視、電影、電腦、書籍) 與聽覺 (電話、廣播)，而不是來自味覺與嗅覺。在現代學校的教育裡，以味覺與嗅覺所傳遞的知識少之又少。透過社會文化背景的理解，當更能了解現代西方對視覺與聽覺的偏重。第三個階段研究是詮釋當地人如何賦予感官知覺意義。西方人認為視覺與聽覺是高等的知覺、味覺與嗅覺是低等的知覺即是一種對西方身體觀點的詮釋。又如西方人認為下層的階級或族群有著各種洗不乾淨的難聞臭味，以此作為階級分化與族群歧視的藉口 (Chiang 2008; Smith 2006)。

在感官的研究取向下，田野研究者開始注意各種知覺的刺激：濕黏的身體、乾燥土地揚起的塵埃、玫瑰的香氣、口中食物的辛辣，並討論當地人對這些感官經驗的詮釋。這種研究切合我們的日常生活經驗：檳榔留下的齒垢可以成為勞動階級的標記、聽古典音樂可以表徵上層階級的娛樂、滷肉飯的香氣可以喚起海外遊子的故鄉記憶。但是，檳榔到底是甚麼滋味？貝多芬的歡樂頌產生了什麼樣的感受？滷肉飯的豬油香氣又是什麼感覺？我們看到了學者如何詮釋這些感官知覺的文化意義，但是人們到底感受到了什麼卻往往缺乏進一步的討論。尋找分析感官知覺的方式是本文的第一個目

標。

本文對知覺的分析是受到一位日本同學的啟發。筆者與他聊到牙齒酸。這位日本同學覺得用酸來描述敏感牙齒是莫名其妙的。他說牙齒只會痛不會酸。他指出酸是一種味道，而不是痛感。我們向一位德國同學求教德國人是否會牙酸？他也說牙齒只會痛不會酸。不只是日本人、德國人不能理解牙齒為什麼會酸，英文用來描述牙齒不適的詞彙也是 sore（痛），而不是 sour（酸）。這讓筆者感到好奇：漢人對於酸的理解是否有文化特殊性？在漢語的使用上，酸具有跨界的性質：酸不僅可以用來描述味覺，也可以描述疼痛，甚至用來描述心理狀態（例如，心酸）。這些不同的酸是否有某種共通的邏輯？抑或如破音字一般，雖有相同的字形與讀音，但卻有不一樣的意涵？基於這個好奇，筆者開始收集不同的酸的詞彙，並從漢語文獻中尋找對酸的解釋。

關鍵的線索來自五行的概念。傳統中國人把酸視為五味之一，並將之與其他的五行範疇匹配。酸代表的是東方、是木、是春天。它象徵春天萬物復甦，樹木從土中破地而出的形狀。以此推論，漢人對酸的感知可能涉及的是一種尖尖的向上鑽出，衝破平面狀態的動態變化。因此，牙齒酸是尖尖的刺入感受；當牙醫用刺耳的鑽頭刮在琺瑯質上時，我們感到一陣酸痛。而肌肉酸痛也多來自尖刺的點，而不是一種平面廣覆的感覺。但是，酸也可能反過來描述收斂：從一平面收束成一個尖點；如同心酸時內心揪起來一般。由於這些知覺共享相同的動態輪廓，使得酸有了跨界的可能。筆者不敢說漢人的酸只有一種動態輪廓，但是向上刺穿起或是收斂在一點的輪廓是其中之一。這種動態輪廓形成知覺文化的「基模」（schema），成為漢人認識酸的基礎。

從知覺的動態輪廓入手，我們不僅可以分析個別的感覺知覺，它的跨界也可以幫助我們理解人們如何組合不同類別的感覺來表達或產生某種身體感。例如，一個溫暖舒適的咖啡館可能播放的是節奏柔緩的輕音樂，而非嘶吼的硬搖滾；擺的是坐下去會逐漸往下陷的柔軟布質沙發，而非散發著閃亮光澤的硬邦邦金屬板凳；光線是只照到小範圍而讓周遭淡入黑暗的暈黃燈泡，而非將整個空間照射得宛如白晝的日光燈。在設計咖啡館的身體感時，聽覺、觸覺、視覺上可能共享著一個緩慢、漸層的動態輪廓。余舜德（2008）將身體感定義為不同感官知覺的組合。動態輪廓可能是組合不同感官類別的一種方式。

在動態輪廓的概念下，筆者討論的身體感是坐在跑車上大腳踩油門身體猛力向後撞到椅背上的貼背感；是吃生魚片時芥末衝向鼻腔之後眼淚不由自主流出來的爆炸感；是電影大白鯊中一浮一沉的配樂如鯊魚破浪前進的緊張感；是舞者牽引著觀眾情

緒的跳躍與旋轉；是酸味像尖針向上鑽出或是收斂在一點的感受。如同奶油受熱然後一股厚實的微鹹溫潤在口中化開，身體感是一種過程、是在時間流動下的身體所感知的變化、是這個變化所展現出的輪廓。當我們從溫暖的房間走到冷颼颼的寒風中，寒風刺骨的感覺需要原先房間的溫暖來襯托。我們感受到冷是因為之前的暖。沒有溫度的變化將不會有寒冷的身體感。冷不只是冷，它必須以之前的熱來襯托；熱也不只是熱，它反映的是之前冷的狀態。透過變化，我們感受到聲音、感受到味覺、感受到溫度、感受到身體的韻律、感受到自身的存在。沒有變化就沒有身體感。因此，身體感的輪廓是動態的。

身體感的動態輪廓不僅僅是接收外來刺激時的身體感知，它也是向外傳遞主體感知的方式。生氣時的吼叫聲與哀戚時的嗚咽聲有著不同的抑揚頓挫，聽者以此感受對方的情緒。同樣的一段文字，朗誦者可能是平鋪直敘不帶感情地唸著文稿，也可能是用高亢的語調傳達出他的興奮。透過音樂的線條，演奏者表現出自己的情感，使得聽眾隨著高低起伏的線條而感動。舞者的跳躍讓我們感受到他所要表達的狂放或糾葛。母親沈穩又輕柔地撫摸著哭鬧嬰兒的背部傳遞出保護的訊息。身體感的動態輪廓也是一種溝通意義的方式。

將內在感受透過動態輪廓傳達出去是一種身體的技藝。不僅是音樂家有高低之別，安撫嬰兒的母親也同樣需要技藝。這個技藝不僅是手的輕重觸感，也包括將嬰兒的注意力導引導她的安撫上。另一方面，如何接受訊息也往往需要學習。這不只是將訊息置入自身的分類框架，而是透過動態輪廓還原訊息傳送者的感知。能否將他者的動態輪廓複製到自身，讓自己隨著視覺、聽覺、觸覺來感受他者的情緒變化，也是一種需要修練的能力。

本文用黑膠唱片做比喻來說明動態輪廓的傳遞過程。黑膠唱片以類比的形式發聲。黑膠唱片以相同的動態輪廓在不同的形式中轉換。唱片上的溝槽寬窄、劃過溝槽的唱針擺動、擺動唱針所傳遞出的電流大小、細微電流經過擴大機放大傳入喇叭後的震動，這一連串的轉換就如同鋼琴家的心情轉化為手指在琴鍵上的力量、從琴鍵上的力量轉換為鋼絲的震動、從鋼絲的震動轉換為聲波的大小、從聲波的大小傳入聽者的耳朵並影響他的情緒。跨界轉換是一連串的模寫。就如同猜謎遊戲先讓一個人先看一個詞句，然後他必須用手勢、肢體動作讓下一個人猜出這個詞句。這些手勢、肢體動作是在摹寫這個詞句的意涵。

若是一連串的跨界轉變都能維持相同的輪廓，它所傳達的意義即可能維持不變。

不過，模寫的過程可能出現各種干擾。唱片上的灰塵、唱針的磨損、電流的不穩定皆會導致音響的失真。在傳遞動態輪廓時，心情的起伏能否轉化為手指上的力道，使得鋼琴家的情感拓印到聽眾，展現出音樂家功力的差異。

本文的第二個目標即是從類比、模寫與拓印，呈現出感同身受的感應能力。人類學對相關現象有過討論：Frazer（1979）的「共感巫術」（sympathetic magic）透過模擬來取得影響他人的力量；Taussig（1993）用 mimesis 的概念討論 Cuna 印地安人對殖民者的反抗；Stoller（1994）透過 Songhay 的模擬儀式來呈現一種不同於當權者的歷史。相對於上述的研究，本文從動態輪廓的類比過程來說明感同身受的身體基礎。此外，不同於巫術模擬所呈現的操弄、權力與歷史批判，筆者有興趣的是感同身受所產生的惻隱之心以及感應的道德意涵。由於篇幅限制並避免將增加新的主題，本文只能在結論部份陳述這種道德的特徵。更深入的討論有待之後的研究。

本文的第三個目標是討論模寫與象徵符號的差別。模寫也是一種符號，但這種符號與象徵符號不同。象徵符號的特徵是它與所表徵的事物之間沒有必然的關連。一隻毛茸茸的動物可以被稱之為「貓」，也可以被叫做「CAT」。我們不能說用「貓」來稱這隻毛茸茸的動物比用「CAT」來得好。象徵符號與所象徵之物之間沒有適切性的問題。但是，模寫卻有好壞之分。當與不同語言文化的人比手畫腳溝通時，相較於畫一隻四腳動物來表徵貓，會比畫一個方塊更有效。當要模擬貓的叫聲時，卻發出引擎般的聲響，大概會被批評是「聲不達意」。在象徵符號的理論中，象徵與象徵物之間是任意的；模寫的成功與否卻指出符號與它模擬的事物之間的必然聯繫。

根據象徵符號的理論，事物沒有自身必然的意義，意義來自它與其他事物的對比與差異。假設我們的味覺系統有酸、甜、苦、辣、鹹五種類別，酸的定義來自于它與其他四種味覺的差異。透過與其他四種味覺的對比與差異，我們認識了酸。但是，當味覺系統只有酸與甜兩種類別，我們將透過不是甜來定義什麼是酸。在前一種味覺系統中的苦、辣、鹹，將被分別置於酸或甜的範疇。就如人類學認為一件事物在不同的文化中會有不同的意義，酸也沒有自身的意義，它的意義被化約到所屬的結構關係中。脈絡不同，意義將不一樣。從差異對比來認識酸，與從追溯主體感知的動態輪廓來認識酸，呈現出兩種不同的意義理論。

本文從 Saussure（de Saussure 1959）的結構語言學的角度來分析象徵符號的理論。但是，象徵理論並非是結構語言學的專利。象徵符號理論、結構語言學，以及許多其他的人文社會學理論共享筆者稱為脈絡論的意義理論。這個意義理論將連續性的時間

流動切割成一個個橫剖面；每個橫剖面各自成為一個封閉的同時限的系統；研究者分析一個系統內的成分之間的關係與結構。當系統內部任何事物出現改變，脈絡即發生變化，導致系統內其他事物的意義也跟著改變。這種系統內的相互影響是所謂的功能（或函數）。系統、脈絡、結構、關係、功能、同時限是脈絡論的基本詞彙。即使一個人文社會學的理论不是基於象徵符號或是結構語言學，一旦採用脈絡、系統、結構、關係、功能、同時限等概念，它即可能採取了脈絡論的分析方式。當身體人類學者批評西方過於強調視覺與聽覺時，以語言文字為核心的象徵符號成為攻擊的對象。象徵符號理論缺乏身體的基礎，而只強調抽象的心智運作，被認為是受到笛卡兒身心二元論的影響（Jackson 1983; Schepers-Hughes and Lock 1987）。但是，身體研究不僅止於批判象徵符號或語言中心或是心智中心主義。相對於脈絡論，筆者認為它的貢獻在於提供一種截然不同的分析方式。

在討論動態輪廓時，研究者追溯知覺主體在時間流動中感受到的變化。Farnell 與 Varela (2008) 在陳述他們的身體理論時，特別強調「肉體」(flesh) 在空間中的「運動」(movement)。本文則以動態輪廓來強調運動的時間意涵。類比與脈絡論的主要差異在於時間，以及在時間的流動中的主體。脈絡論指出事物的意義是由系統內的結構關係來決定。因此，我們不能問張三是誰；張三是由他與李四、王五的關係來決定。但在下一個時刻，張三則是從與趙六、錢七的關係來決定。當主體被化約在關係中，張三的主體性將消失在個別的脈絡中。

當事物的主體是由所處的同時限脈絡所決定，變遷成為一個理論上的難題。假設有一個有關瘋子歷史的研究，研究者稱十五世紀的某群人為瘋子，稱二十世紀的另一群人為瘋子，然後從兩者的差異來討論瘋子的歷史演變。但是，憑什麼將兩個不同時代脈絡的人給予相同的標籤，將他們「客體化」(objectify) 為相同的實體——瘋子？根據數位理論，十五世紀的瘋子只能從十五世紀的脈絡定義；二十世紀的瘋子只能從二十世紀的脈絡中定義。唯有忽略他們各自的脈絡，武斷的認定他們是同一類別的人（這種認定往往來自於研究者自身的脈絡），才能討論瘋子的歷史變遷。但這種認定卻違背了脈絡的原則。當脈絡論把時間切割為一段段各自獨立的系統，它將難以討論歷史與變遷。相較之下，以動態輪廓追溯主體在時間的流動下所出現的感知變化，主體與變化是身體感存在的前提。

這不表示脈絡論會放棄歷史的討論。脈絡論往往透過堆疊數個同時限橫剖面來趨近時間的流動。本文以數位的 CD 唱片來說明這種趨近的方式。如同脈絡論，數位模式

也是將時間切割為一段段的橫剖面系統。0 與 1 沒有自身的意義，它的意義來自於系統內的結構關係。雖然數位模式在性質上無法處理時間的流動，但是，CD 唱片卻仍可以發出流動的聲音。不過，它與黑膠唱片發聲的方式有著重大的差別。本文指出，以數位模式來趨近時間流動有一必要的前提：必須將脈絡結構固定。這種固定就如同地圖的經緯度一般。透過固定的經緯度來確定某個事物在時空中的位置變化。但是，在人文社會現象中，將每個時代或是社會以單一的結構脈絡固定之，卻是難以達成的目標。

在接下來的討論中，筆者將先從第三個目標開始：批判脈絡論；以此來凸顯本文的第二個目標：動態輪廓的類比、摹寫與拓印；最終再分析第一個目標：酸的輪廓。Roland Barthes (1977) 在《影像—音樂—文本》(Image-Music-Text) 一書中的論文「作者之死」(The Death of the Author) 從每個人陷溺在自身所處的脈絡中來否認讀者有認識作者主體意圖的可能性。Gell (1998) 則反過來試圖從藝術品的「指標」(index) 性質來突破象徵符號的脈絡。如何面對時間變化下的主體是兩人最重要的差別。接下來本文以結構語言學來說明脈絡論的性質，以此解釋為何時間會在脈絡中消失。接下來將以 CD 唱片討論數位模式如何透過堆疊來趨近時間的流動。接下來本文以類比模式的黑膠唱片與數位的 CD 做對比，說明類比的摹寫與拓印的過程。最後本文回到酸的動態輪廓來說明主體與變化。

作者已死！行動者呢？

Roland Barthes 在「作者之死」一文中把對文字符號的解釋權從作者手中奪走。作者之死是因為讀者不是透過作者的脈絡來理解文字的意義。即使作者在書寫時有自己的意圖，但當文字被書寫出來後，它的詮釋必將受到讀者所處脈絡的決定。身處不同脈絡與符號系統的讀者將讀到不同的意義。「作者」(author) 不再擁有解釋自身作品的「權威」(authority)。

人類學也強調脈絡，也認為一個事物沒有自身必然的或是永恆不變的意義。事物的意義來自於該事物所存在文化脈絡。但是，人類學者往往不會把脈絡的概念推到 Barthes 的極致。雖然人類學者也會懷疑自身的文化脈絡是否對於詮釋異文化有影響，甚至懷疑對他者的認識是否可能符合土著的本意；但是，人類學仍相信文化的意義仍是客觀、固定的，土著仍然有詮釋自身文化的最終權威。文化的詮釋不是可以任由讀

者自由心證。不過，若承認一個人對於事物的解釋必然受到所處脈絡的影響，不同時空脈絡下的讀者則必然會產生不同的認識。人類學者雖然承認了土著的文化脈絡，Barthes 卻更進一步承認了讀者的脈絡。每個讀者所佔據的脈絡不同，文化的解讀自然出現了無限的可能。若是把 Barthes 作者之死的帶進人類學，人類學者在民族誌中所做的文化詮釋也將喪失權威。任何人都可以依照自己觀點來詮釋異文化。更重要的是，這些詮釋沒有高低好壞的差別。

值得注意的是 Barthes 在論文一開始提出的前提：作者之死是因為作者使用了象徵符號。他是這麼說的：

As soon as a fact is *narrated* no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins.

(Barthes 1977: 142)

象徵符號使得作者的意圖與他所書寫的文字之間出現「斷裂」(disconnection)，使得意義成為開放的場域，得以任由不同脈絡的人賦予意義。這是否可以反過來說：當我們所面對的不是符號而是直接對真實世界產生影響的行動，行動的意義不再是可以由人詮釋？若是使用象徵符號的作者已死，改變世界的行動者卻未必？

Barthes 的作者之死是因為讀者必然由他所存在的脈絡來進行認識。即便讀者希望要找出作者的本意，也是不可得的，因為讀者所存在的脈絡必然與作者寫作當下的脈絡不同。事實上，當作者自己在事後解釋意圖時，他所處的也是一個不同於寫作當下的脈絡。作者本身也沒有解釋的優勢。簡言之，在脈絡論之下沒有人有終極的正確詮釋。但是，行動的意義卻可能有正確的答案。這不是說人們不會曲解行動者的意圖，而是說當我們從行動的後果來推斷產生它的原因時，確切的答案是存在的。雖然我們可能因為證據不足而無法找到答案，這不表示答案不存在。

我們或許可以把 Alfred Gell (1998) 在他過世後出版的 *Art and Agency* 一書拿來與 Barthes 對照。這本 Gell 在病中所撰寫的著作或許可以擴大延伸解讀為他對自身存在的宣言。若是作者已死，Gell 所做的研究、他所投注的情感與努力將不再是追述的。他在死前費盡心力寫下的文字將任由讀者宰割，身為作者卻無法置一詞。若是一個學者的志業能不被他人所妄加斷定，從讀者手中奪回自身行動的解釋權將是重新取

得存在意義的必要條件。

Gell 與 Barthes 有著有類似的觀點。他也承認在象徵的領域解釋權已落入讀者的掌握。因此，Gell 挑選的戰場不是文字或語言符號，而是實物：藝術品。如何在藝術品中掌握藝術家的意圖？Gell 指出一種不同於象徵符號的理解框架。相對於具有任意性且是約定俗成的象徵符號，Gell 採取的分析工具是指標。若 Barthes 認為作者之死是因為象徵符號不再「對真實世界有所影響」(act directly upon reality)，Gell 的 index 卻正是要從因果的連續性重新探索行動產生的作用。

指標是從結果來推回到產生它的原因。例如，黑煙是一個指標，它所指標到的是有東西在燃燒。我們無法透過社會約定俗成的符號，把寫字或打籃球當作因、黑煙當作果。當黑煙與燃燒東西出現必然的連結，指標與它所指涉之物之間的聯繫不再是任意的文化建構，它不因為文化脈絡的不同而可以產生不同的詮釋。

如同 Layton (2003) 所指出的，Gell 的指標是要跳脫出文化性的解釋，當不同的文化可以做出符合自身脈絡的解釋時，藝術創作者的意圖將任人判定。雖然使用象徵符號的作者已沒有了解釋的權威，創作者卻能透過其藝術品展現其主體的「能动性」(agency)。觀眾能透過藝術品的指標性質，回推到創作者的意圖。同樣的，當人類學者所研究的對象不會再被異文化的讀者所任意解讀，當我們仍然可以透過當地人的作為或是他們所留下的事物追溯他們行動的意圖，人類學對「在地觀點」的探究才有權威可言。

作者之死是因為象徵論把事物設定在同時限的時空橫剖面上，進而把意義侷限於個別脈絡中。當每個脈絡各自成為獨立自主的系統，作者面臨的困境是無法穿透不同的同時限脈絡，使得在另一個脈絡的讀者觸及作者的意圖。如何找到串穿不同脈絡的方式，使得作者的意圖不被同時限脈絡所消融，將是理論上的挑戰。相對於作者之死，Gell 指出實際行動對於世界所產生的撞擊將使得創作者的生命得以存續。要抓住這種存續，必須把時間向度加入討論。

1960 年代後人文社會科學的「語言轉向」(linguistic turn)，所揭櫫的脈絡概念導致貫穿同時限結構的企圖遇到困境。今日的人文社會研究者即便不討論象徵符號，卻也很難跳脫出脈絡論。脈絡論的一些基本概念：系統、結構、關係、功能等是人文社會科學習以為常的工具。要了解身體研究的突破，筆者以為可用脈絡論為對照，而最能呈現脈絡論的是 Ferdinand de Saussure 的結構語言學。

結構語言學

在語言轉向中，人的「本體論」(ontology) 被忽略，「知識論」(epistemology) 被凸顯。研究者關注的是人對於世界的認識如何受到語言符號所左右。由於不同的語言符號導致不同的認知。造成語言轉向的重要推手之一是 Saussure (de Saussure 1959) 的結構語言學。Saussure 認為語言學乃是一種符號學。這個符號學有幾個重點：

一、Saussure 切割了話語 (speech) 與語言 (language) 的不同。Speech 是從某個人口中所說出的聲響，而它涉及了此人所欲表達的意圖。Language 則是聽到聲響的人如何理解它。我們能瞭解他人的 speech，是因為此人所說的話符合社會所接受的文法規則與分類認知。Saussure 指出語言學的領域是在於語言的文法規則與分類框架。因此，該重視的是 language 而不是 speech。由於我們必須仰賴社會文化所提供的分類與規範才能聽得懂他人所發出的話語。因此 Saussure 強調 language 是一種社會現象。

二、Saussure 認為 language 是社會約定俗成的符號 (sign)。他將符號區分為兩個組成部分：signified 與 signifier。前者是符號所指涉的事物，而後者是符號自身。結構語言學的第一個重點是說明 signified 與 signifier 之間沒有必然的關係。一頭長了角的四足動物可以被叫做「牛」，也可以叫「CATTLE」。由於它可以用不同的聲音來指涉，這意味著一個 signified 並不會「促生」(motivate) 某個特定的 signifier。故而，沒有評量的基準可以指出哪個 signifier 可以更加準確的指稱某個 signified。由於沒有某個 signifier 必須成為特定 signified 的象徵符號，因此將 signifier 與 signified 聯繫起來的是任意的或武斷的。由於沒有任何來自於內在的原因迫使特定 signifier 與特定 signified 發生關聯，關聯的產生只可能是外源的社會性因素。

三、Saussure 認為 signified 不是客觀存在的外在事物，而是我們腦中的「心象」(mental image)。當某人說他看到一頭牛時，signified 所指涉的不是那頭長角的動物本身，而是我們心中所產生的牛的形象。不僅如此，Saussure 也認為 signifier 不是聲波的物理現象，而是對物理現象進行詮釋後所產生的「聲象」(sound image)。當 signifier 與 signified 皆是心理的現象，符號被獨立於外在客觀世界之外。Saussure 反對將 signified 與 signifier 當作是外在的客觀事物的原因在於避免把 language 簡化為「命名法」(nomenclature)。

對命名法的批判是結構語言學的特色。命名法把語言當作是給予名稱(聲響)的活動。它預設不同的人群面對相同的外在世界，而語言的差異只是在賦予相同事物不同

的聲響而已。但是，語言果真只是命名法，則翻譯將成為簡單的事情：只要將英文的聲響用相對應的中文聲響替代即可。但是，事情不是這麼容易。中文的「舅舅」不等同於英文的「UNCLE」。這不只是因為兩者的發聲方式有異，更是因為它們所指涉的 mental image 並不同。語言的差異不只是針對相同的客觀事物任意的給予不同 sound image。Saussure 指出語言的不同不僅在於它們的發音方式 (signifier) 不同，事實上它們所面對的世界也是不一樣的。透過對命名法的批判，結構語言學切斷了人與外在世界的關聯。由於 signified 是社會所約定俗成的，人們所面對的世界也是社會所決定的。每個人被限定在他所處的同時限象徵脈絡之中而沒有突破的可能。

四、結構語言學指出 signified 與 signifier 各自構成一邊界明確的系統。系統中的任一成分的認定，是要透過與該系統中其他成分的對比而產生。例如，在 A 系統中有 A、B、C、D 四個成分。我們對於 A 的認知是因為它不是 B、C、D。換言之，A 本身無法被直接認識，對它的認識是從它與 B、C、D 的差異與對比來進行。如同人類學者認為相同的事物在不同的文化脈絡會有不同的意義，或歷史學者指出同一個詞彙在不同時代可能有不同的意涵，結構語言學指出 A 沒有自身的必然性質。在這種典範下，我們用系統的概念來劃分邊界並確定邊界之內的組成份子，用結構一詞來指涉系統組成份子之間的關係，用功能的概念來說明當系統中有任一成分發生改變，將改變成分之間的結構關係，使系統內所有事物的意義都變得不同。

因此，要確定 A 的意義，就先確定它屬於甚麼系統，系統中有甚麼成分，不同的成分有何結構關係，並承認不同成分之間有著功能的牽制。當我們把事物化約到結構關係中，我們再也不能單獨討論 A 是什麼，而只能討論它與其它成分之間的關係。這種理論將人們對事物的認識鎖死在他所存在的脈絡。串穿不同脈絡的主體因此消失。

五、結構語言學的特徵是只能呈現差異卻無法討論變化。每個脈絡都是一個同時限的系統。同時限指的並不只是時間的靜止，而是指結構中的每個成分維持固定的關係。結構語言學以系統內部的結構性關係來定義時間。若是結構關係沒有改變，時間將被凝固為一個同時限的脈絡。研究者可以比較兩個不同的同時限脈絡。但是這種比較只能呈現兩個系統的差異，無法將差異解釋成變化。若有兩個脈絡：X 脈絡由 A、B、C、D 四個成分所組成，Y 脈絡由 A、L、M、N 四個成分所組成。我們是否可以確定 X 脈絡中的 A 即是 Y 脈絡中的 A？根據脈絡論，我們是無法這樣做的。因為在 X 脈絡中的 A 是由它與 B、C、D 的結構關係所定義的；在 Y 脈絡中，A 是由它與 L、M、N 的關係所定義的。兩者的定義不同，因此它們不是「同一的」(identical)。不能說兩

個脈絡中的 A 長相類似，就聲稱 X 中的 A 即是 Y 中的 A。也許我們會直觀的認定他們是一樣的，但是這種直觀沒有辦法在脈絡論中得到支持。

消失的時間

就像觀看一張照片，Saussure 的結構語言學把時間凝住，使得每張照片各自構成一個邊界清楚的同時限系統。研究者探究這張照片有那些不同的元素，並從不同元素之間的結構關係來說明這張照片的意義。元素不具有其自身的意義。每個元素的意義是透過它所屬的系統以及與其它符號之間的結構關係而產生。當脈絡論將時間橫切成一個個的剖面，以此討論此剖面中不同成分的結構性關係，它將無法呈現縱向的聯繫。即便 X 與 Y 兩個系統是時序相連的兩個橫剖面，我們也無法說此 A 即彼 A。當 A 被化約到它所屬的橫剖面的脈絡，我們將不再能說 A 貫穿了 X 與 Y 兩個橫剖面的變化主體。

這種問題出現在人類學的歷史討論中。例如，Marshall Sahlins (1985) 在討論夏威夷人與庫克船長接觸後所出現的歷史變化時，我們其實只看到的是兩個不同時間點的結構關係的橫剖面（原先夏威夷女人在社會結構中的卑下位置，以及庫克船長出現後她們成為夏威夷人與英國人貿易窗口並獲得的較高的社會地位）。Sahlins 預設兩個不同時間脈絡的女人是同一的，因此他認為他可以討論女人社會地位的轉變。但是這種同一性來自於研究者的判定。筆者不是說這個判定是錯的，只是要指出這個判定缺乏理論基礎。

又如當 Foucault (1988) 討論瘋子在歐洲不同時代中所面對的不同遭遇時，他也同樣預設了這種同一性。但是，為什麼將那些被認為受到天啓的人、關在船上在不同河港漂泊的人、與被關在瘋人院的人都當成是相同的人？若是瘋子是要在他們各自所屬的時空文化脈絡中來認定，這三個時空脈絡下的人應該是不同的人。但是，Foucault 憑什麼可以跳脫出個別的脈絡，說這些人是同一的？若是這三群人是不一致的，彼此沒有垂直的、穿越時間的連續性，Foucault 則將不能討論瘋狂的「歷史」。他研究的只是三群人的三種遭遇，而不是同一群人歷經的歷史變遷。當每個人都鎖死在他所屬的「論述」(discourse) 脈絡中，憑什麼 Foucault 能站在脈絡之外討論歷史變化？

在脈絡論下，不僅我們不能討論一群人在不同時間的變化，我們甚至不能討論一個人的變化。一個人無法確定昨天的我與今天的我是延續的。從脈絡論觀之，回憶只

是在今日的時空脈絡下對於昨日的想像。隨著當下的脈絡不同，對昨天的想像也將有異。所有的意識內容都被擠壓在當下的脈絡中。當人的存在被切割成一個個的當下，而對自我的認識必須從與系統中的其他成份之關係來呈現，主體將被化約到結構關係中，隨著社會結構脈絡的不同而隨時改換。

在脈絡論下，我們看到一個工廠的工人，然後討論資本主義系統下工人與資方的結構關係。我們看到一個爸爸，然後討論家庭系統中爸爸與子女的結構關係。我們看到一個便利商店裡的顧客，然後討論商業系統中顧客與店員之間的關係。我們不能混淆不同的脈絡，以親屬的脈絡來理解工人，以勞資關係來理解爸爸。一個貫穿不同角色的主體消失了。剩下的只是工人、爸爸、顧客這些不同脈絡中的角色。這個工人可以是張三也可以是李四。研究的重點是系統脈絡中不同角色之間的關係，而不是不同角色背後的人。

當我們重視的每個脈絡下，透過結構關係所界定出的角色，人的主體性將成為問題。這可以從一篇人觀的論文中見端倪。Katherine P. Ewing(1990)在她的 *The Illusion of Wholeness: Culture, Self, and the Experience of Inconsistency* 指出我們往往把個體當作是自成一格、內在統一的主體。但是，個體的整體性(wholeness)其實是幻覺(illusion)。Ewing 從分析一篇訪談為例，指出受訪的年輕女性在不同的角色間跳躍。每個角色的意義只能從該特定的脈絡中來理解，而這些意義彼此「互不相容」(inconsistent)。人並非是一個無法再切割的整體；每個角色之間是斷裂的。Ewing 的論文呈現出脈絡典範的問題：當主體被不同的脈絡所切割，主體的整體性即消失。

如果研究者要討論人的主體性，就要跳脫脈絡論的困境。筆者認為這不應該是從社會文化的任意性跳入到永恆的人性論中。脈絡論的特徵是「反本質主義」(anti-essentialism)。它強調事物的意義隨著脈絡而不同，因此沒有必然性與恆久性。但是，反對脈絡論不是要回到一個人與事物永恆不變的本質主義之中，而是要把時間的向度帶入。與任意的社會文化建構對立的不是永恆的人性或是物性，而是變化。人是會變的、事物是會變的。這種認識是來自於我們的直觀認識。但是這種認識並不能為脈絡論所解釋。脈絡論把人的主體性取消，同時也把主體在時間中的變化也取消了。是脈絡論在不同的系統之間創造出難以跨越的鴻溝，把人與物切割成一片片的同時限剖面。筆者認為身體的討論能幫助我們跳脫此困境。本文探討動態輪廓的目的在於呈現出一種貫穿不同時間剖面的變化過程，以打破脈絡論的同時限框架，並尋找出不同於脈絡、系統、結構、關係、功能的分析工具。

以下將以 CD 唱片與黑膠唱片的差異來發展這個分析工具。CD 唱片與黑膠唱片都是播放聲音的媒體。但是，它們所依賴的運作原則並不一樣。CD 的數位運作原則與脈絡論類似。以數位的 CD 做對照，筆者將從黑膠唱片的類比模式探究一種與脈絡論不同的理論工具。挑選聲音的重播方式作為討論對象有兩個原因。第一是聽覺只存在於時間的流動中。聽覺與視覺不同，我們可以用照片把時間凝住，來觀察照片中各個成分的關係。但是，聽覺卻無法被凝固。它需要時間的流動來聽到聲調的變化。若是數位 CD 唱片的運作是與同時限的脈絡論相同，數位顯然也可以處理時間的流動。它如何處理時間流動的問題，以及這種處理所面對的侷限是筆者所要討論的問題。第二個原因是數位與類比都是表徵符號。再複製聲音時，這兩種媒體都是用一樣事物來代表另一樣事物。身體研究者經常用表徵一詞來指稱本文所指稱的象徵（Csordas 1993），而將表徵等同於象徵符號。筆者試圖指出，不見得所有的表徵都是象徵，也不是所有的表徵都只能以脈絡論分析之。從摹寫的表徵符號中，我們將看到一種可以呈現出時間流動的理論。

數位 vs. 類比

Digital data, in information theory and information systems, are discrete, discontinuous representations of information or works, as contrasted with continuous, or analog signals which behave in a continuous manner, or represent information using a continuous function.¹

上引 Wikipedia 對「數位資料」(digital data) 的解釋貼切的呈現出筆者所要表達的論點。它一方面指出數位資料與「類比訊號」(analog signals) 都是表徵；因此表徵可以有不同的類型。另一方面它指出兩者的差異：數位表徵是以「離散」(discrete) 或「不連續」(discontinuous) 的形式展現；類比訊號則是以連續的方式運作。兩者的差異在於同時限與貫時限的不同。

數位 CD 唱片的原理是先把時間切割為細小的單位，給予每個單位一個數值，然後堆疊這些單位，連續地播放這些數值以表現聲音的變化。每個單位構成一個同時限的橫剖面。橫剖面切割得越細，將使得在堆疊這些橫剖面時，讓人們不會感受到這些橫剖面之間的斷裂。

是否感受到斷裂涉及切割的單位。當時間是以秒為單位而被切割，這個數位系統無法表達 0.1 至 0.2... 至 0.9 秒之間的差別。0.1 秒與 0.9 秒都被賦予相同的數值。秒與秒

之間沒有任何漸層，沒有任何的過度。離散與不連續指的是這種每個時間單位自成一單獨單位的斷裂。要讓聲音的斷裂變得平順，可以將時間單位縮小，從以每秒為單位改成 0.1 秒、0.01、甚至 0.001 秒為單位。縮小單位的結果是使人耳聽不出聲音的斷裂，讓我們感覺到聲音是一個連續的過程。

但是，這種連續性卻是個假象。如同電影透過每秒播放 24 格圖片，視覺暫留使我們覺得看到物體的變化與流動；但是它在結構上仍是一張張的靜態照片。數位的離散與不連續也可以電腦螢幕來說明之。電腦螢幕是由一個個的「像素」(pixel) 所組成。每個空間單位內的像素數目越多，圖像看起來就更細緻。若是像素數目低，則圖案將出現鋸齒狀的不連續狀態。雖然增加像素可以解決鋸齒的情況。不過，當拿著放大鏡看，每個畫面仍都是由一個個的像素所組成的鋸齒狀圖像。雖然切割單位可以小到使人們覺得它是連續的，但是離散的鋸齒狀斷裂仍是數位模式的基本狀態。

數位系統透過給每個時間單位一個數值，然後堆疊連續播放這些數值來表達聲音的變化。這個數值是以 0 與 1 的差異來呈現。在一位元的系統中，每個單位只能表達兩種差別：0 或 1。在二位元的系統中，則能呈現出 2 的 2 次方個差異：00, 01, 10, 11。三位元則可以呈現出八種不同的差異：000, 001, 010, 100, 011, 101, 110, 111。CD 唱片是 16 位元的系統。它能在每個時間單位下呈現 2 的 16 次方 (65,536) 種的差別。位元數越大，一個數位系統能表現出的聲音差異也就越多，也就越能逼近真實的聲音。

在堆疊播放這些數值時，一個重要的特徵是每一個時間單位的位元數必須是統一的。只有當每個時間單位的位元數是相同的，才能透過播放不同的數值來呈現時間。若是時間單位下的位元數不同，則會使得數位系統發生混亂。一個著名的例子是 Y2K。二十世紀的電腦設計者考慮到的時間格式是二位數的，整個系統只能呈現出 00 到 99 的差異 (1900 年到 1999 年)。但是當進入二十一世紀時，按照原先的格式，2000 年的表達方式又將成為 00，這將無法與 1900 做出區別。一個 1901 年出生的人瑞也許在 2001 年接收到政府寄發的初生兒疫苗預防注射。唯一的解決方式是把原先的二位數的系統改成三位數或是更高。這個改動將不止是只以西元 2000 後的紀年為對象而已，而是所有二位數的紀年方式都得改成三位數，否則系統將發生錯誤。

這就如同用經緯度來標記事物在地表上的移動時，經緯度必須是不變的座標。不能在第一秒將地球的經度分為東西經各 180 度，但是到了第二秒卻將東西經各分為 120 個單位。當我們說一個事物的位置從第一秒的東經 30 度到第二秒的東經 20 度時，我們必須要確定經度的切割單位是相同的。否則，雖然數值上出現了轉變 (從 30 到 20)，

但是實際位置卻可能並未發生變化（在 180 分割的 30 度等於 120 分割的 20 度）。若是經緯度系統任意改變，我們將難以說明事物位置的變動。

要表現時間的變化，數位系統需要事先設定好內部的結構關係。（是三位元還是四位元？）透過結構的標準化，才能堆疊不同的系統橫剖面來呈現流動。但是，在探討人文現象時，我們如何能產生標準化的座標？如何能建構出跨越不同時代的統一結構？當每個時代各自建構出自身的座標，當每個時代的座標不僅不同，甚至彼此是不相容。這就像在前一刻採取 2 位元的結構，下一刻採取 16 為元的結構，我們根本無法從數字的不同來說變化。此時，若要比較兩個不同系統的數值時（如 01 與 999），則將無從比較起（我們無法比較兩者的大小、先後，甚至不能確定兩者表徵不一樣的事物）。

當然，我們可以將標準統一。前文討論 Sahlins 的夏威夷女性地位的變化時，可將女性與男性當作是數位的 0 與 1，若是 18 世紀的夏威夷女人是透過與男性的對比而被定義，而這種二元結構到了 19 世紀仍然成立（女人仍然以「非男人」被定義），則 18 與 19 世紀的女人產生了同一性，而 Sahlins 可以討論女性地位的變化。但是，為什麼要以「非男人」來定義女人？這是否反映的是西方的傳統性別觀？即便一般人能接受性別的二元性（女性是以非男性來定義），Foucault 的瘋子又是透過哪種對比來建立統一性？若是沒有辦法確立起穿越不同時空脈絡的主體，比較不同時代的「瘋子」其實跟比較蘋果與石頭一般。

類比與拓印

黑膠唱片的運作方式與 CD 唱片不同。黑膠唱片上有一條從外向內盤旋的溝槽。唱針劃過溝槽時的擺動產生細微的電流變化，電流的變化傳入擴大機後放大再送到喇叭。類比訊號的特徵是訊號的連續性。溝槽的寬窄以及唱針產生電流量的大小是連續的，而不是透過不同橫剖面的堆疊而產生。一個解釋兩者差異的方式是設想時間停止時兩者的狀況。黑膠唱片必須透過唱針在溝槽中的流動才能發出聲響。一旦把唱針靜止在溝槽中，聲音將不會產生。但是，一旦把 CD 唱片固定（不讓 CD 旋轉），理論上鐳射束所擊中的數值將使得它一直發出某種聲響，而不是聲音的消失。

黑膠唱片播放出來的旋律既非來自於唱針、也非來自於溝槽、也不只是來自於兩者接觸的剎那，而是來自於唱針刮過溝槽時產生的變化。時間的流動是聲音存在的必要條件。若是我們把唱針當作是主體，這個主體的意義來自於它與溝槽接觸時所發生

的變化。沒有時間的流動就將沒有主體。唱針本身不是聲音，溝槽也不是聲音。聲音只存在於兩者在時間流動下的接觸過程中。主體只有在流動過程中才有意義，否則它只是一條金屬棒、一個溝槽。這也是為何前文指出與脈絡論對立的不是永恆的本質，而是時間中的變化。

人與世界的接觸過程也呈現出類似的變化。人們面對的是需要做出反應的「情境」(situations)，而不是抽象的脈絡。脈絡就如同從上空鳥瞰的傳統地圖，透過給予經緯度來標示不同事物之間的相關位置。但是，在現實生活中，人所面對的是街景，是從某個人所在的位置來看世界。當這個人的頭向左看，他看到一棟高樓，當他把頭轉向右側，他看到的是一條河。圖像呈現的是視野的變化，而不是從上俯視的事物分佈關係。在真實世界，我們面對的是每個情境在眼前的展現。在情境中，我們被迫做出反應，而每個反應將招喚出新的情境。每個情境是承續上一個情境的連續體。就如同唱針在溝槽的擺動是要從前一刻作為它的定點才能了解它在下一刻的意義。沒有前一刻作為基礎，我們將不知道下一刻的溝槽是變得較寬還是較窄，唱針的擺動是大是小。相對於脈絡的鳥瞰，情境則呈現出主體在時間流動下與世界的關係。

所謂類比指的是溝槽軌跡、唱針擺動、電流大小之間的拓印過程。唱針的擺動模擬溝槽的變化，電流的大小反應針頭擺動的幅度。若是把唱針當作是表徵，而溝槽是被表徵之物，則被表徵之物的性質(溝槽的大小)決定了表徵物的展現(針頭的擺動幅度)。這與 Saussure 的符號理論有著重大的差別。唱針與溝槽不是 signifier 與 signified 之間的任意性的關係，拓印使得表徵不再是沒有好壞的區別標準的任意性聯結。在結構語言學中，一個 signified 不會促發某個特定的 signifier；我們無法說哪個 signifier 與 signified 的配對是比較好的。但是這種好壞的判斷卻出現在類比的拓印中。好壞的判定涉及到聲音是否失真：溝槽的變化幅度是否能完整的拓印到唱針的擺動、唱針的擺動是否能完整的拓印到電流量的轉變。類比訊號可能受到各種干擾。例如，溝槽中沾了髒東西，使得唱針的擺動出現了錯誤。當類比可以受到干擾，這意味著拓印有好壞之別，表徵不再是任意的。

摹寫、隱喻與輪廓

Peirce 提出三種符號類別：象徵、指標、摹寫 (Partmentier 1985)。拓印產生於摹寫。就如同 signifier 與 signified 的關係是任意的，Peirce 也認為象徵與它所指涉的事物

沒有必然的關係，因此無法說哪個象徵符號適合或不適合它所指涉之物。但是，指標與摹寫則有不同的性質。它們呈現出表徵與表徵物之間的必然性聯繫。前文討論 Gell 時已指出指標是要從因果建立起表徵與表徵物的關聯，摹寫則是以表徵勾勒出被指表徵物的線條輪廓。在摹寫某個特定的對象時，此對象提供了衡量的標準，可以判斷哪個版本的摹寫較接近所摹寫的對象。摹寫有好壞之別。在探討摹寫時，表徵不再是任意的。

討論摹寫的例子往往是圖案。由於圖形是靜態的，這種對摹寫的呈現往往無法呈現出動態的變化過程。但是，我們可以設想摹寫不是已經畫好的圖案，而是它在形成過程中的勾勒線條，則摹寫可呈現出時間的流動性。從追溯著線條的走向、粗細、輕重、濃淡變化，知覺的感受也成為拓印的表徵物。

拓印的表徵與表徵物的關聯可以用「隱喻」(metaphor) 的理論來說明。在 Lakoff 與 Johnson (1980) 的討論中，隱喻分為「來源域」(source domain) 與「目標域」(target domain) 兩部分。他們指出人會用具象的來源域來認識抽象的目標域。隱喻理論的重點之一是指出抽象概念往往有具象的基礎。根據這個說法，Johnson (1999) 進一步指出，人在空間中的具體運動是抽象的概念與邏輯思維的源頭。在經驗主義與理性主義的鬥爭中，Johnson (1987) 的 *The Body in the Mind* 之說指出身體的經驗是抽象理性的基礎(來源域)，身體是優先於心智，心智是身體的衍生(目標域)。

隱喻理論的另一重點是來源域的性質被複製到目標域。例如，當我們以戰爭作為來源域以說明什麼是辯論時，對於辯論的想像就可能建立在戰爭的語彙上：辯論雙方互相企圖攻克對方、找尋對手的弱點、要防衛自己的論點、要設下圈套勾引對手上當。但是，一旦以跳探戈舞當作是來源域，則辯論雙方你來我往的過程不再是要你死我活，而是要透過進退之間產生某種拉扯與緊張關係。兩個舞者要偕手為觀眾做一場美麗的饗宴，而不是要把對手徹底擊垮。就如同類比的轉化是將一個領域的性質投射到另一個領域之上，隱喻的理論指出來源域的性質會拓印到目標域。

在這個類比的投射與轉化中，人可以掌握對方的意圖。這種類比的轉化使感同身受成為可能。人們透過這種類比的轉化感應到他者。這可以用 Johnson (1999) 的「情感輪廓」(affective contour) 概念來說明。Johnson 舉例指出當媽媽拍著嬰兒的身體，輕輕地從頭按撫到背，口中出著「乖」的聲音。但是這個聲音並非只是一個單字，而是可能是從下沉到上揚的線條。同時，這種線條也出現在媽媽的手撫的重輕變化上。聲音與手撫有著相同的抑揚頓挫的流動性。輪廓指的是這種線條抑揚頓挫的轉化。透過這

種流動，嬰兒感受到媽媽所要傳達的安撫訊息。因此，輪廓可以成為溝通的管道。

輪廓不是靜態的、已經完成的「全貌」(gestalt) 圖像。它不是全然的、整體的、同時限的全有，或是一張張的照片；它是一種動態的、在時間流動之中的逐漸開展。這個輪廓就如同追溯書法的筆觸，在一撇一捺之間我們感受到輕重緩急與高低起伏的變化。當母親口中喃喃的說著乖時，這個乖字不是短暫突兀的像機關槍點射般的跳動，而是從重到輕並拉長尾音的延展。撫摸嬰兒的頭或是背部，此時手的力道隨著聲音從重到輕的拉長。口中的乖字與手的力道同時展現出相同的、像書法中捺一樣的有餘韻的延續。

安撫的不是手、不是聲音本身，而是動態的變化。輪廓的流動線條來自於手的輕重與聲音的抑揚頓挫。這個輪廓可以透過不同的媒介拓印到不同的身體感知中。換言之，它提供了一個橫跨不同類別身體感受的方式。我們在日常生活裡也常常經歷這種現象。例如，圓也不僅是一種視覺的感知，它也可以是一種觸覺、聽覺，味覺，我們甚至會用它來形容待人處事的某種滑、順。又如，Q 可以是食物所產生的口感，也被拿來形容聲音，或是東西的觸感。它的輪廓（一種施力之後所感到的彈性回饋）是使得我們能用 Q 來描述不同事物的主要因素。此時，Q 不再是個破音字。這些知覺共享著相同的基模。透過這個共享的基模，我們可以為不同範疇的身體知覺找到共同基礎。

酸的輪廓

若是按照結構語言學的討論方式，酸的認定是要從它與其他味覺之間的差異來被認識。若是與酸同屬味覺範疇的包括甜、苦、辣、鹹，則酸的定義在於它不是甜、不是苦、不是辣、不是鹹。但是，若是味覺的系統只有酸與甜兩個範疇，則原先被歸類於苦、辣、鹹的味道，將被分類為甜或酸。簡言之，酸沒有自身的味道，它是透過結構關係被定義的。在不同的味覺系統中，人對酸的認識將是不同的。當一個作者說他吃到了酸的味道，在另一個脈絡中的讀者可能感受到另一種味覺。若是作者對自身知覺的描述都可以被不同脈絡的讀者解釋成不同的感受，其他抽象的概念更加不可能如實地傳遞。

透過動態輪廓，筆者試圖說明一種直接探究事物自身的方式。我們對事物的理解不必透過同時限系統中不同成分的差異對比，而是從一個事物在時間流動的變化中來呈現之。以下以酸的知覺來說明動態輪廓。

筆者以教育部頒佈的國語辭典第四版為文本，找到 158 個與酸字有關的辭條。扣除化學的專有名詞（如葉酸、硝酸）或是物件（如酸梅），還有五十多個與酸有關的形容詞。其中可以區分為以下幾種類型：

- (1) 比喻生活中失意、如意、困難、挫折等遭遇的感覺：酸甜苦辣。
- (2) 形容傷心難過：悲酸、心酸(酸心)、透骨酸心、酸懷、酸愴、鼻酸(酸鼻)、寒心酸鼻、鼻子一酸、滿紙荒唐言，一把辛酸淚、辛酸(酸辛)、酸嘶。
- (3) 形容待人苛刻、言詞銳利：尖酸、尖酸刻薄。
- (4) 比喻擺架子，好體面，虛情假意款待：捏酸、鬧酸款。
- (5) 形容貧寒迂腐畏縮不前的書生：窮酸、寒酸(酸寒)、寒酸措大、窮酸餓醋、細酸、酸腐、酸丁。
- (6) 形容嫉妒：拈酸吃醋、捻酸、撚酸、吃醋拈酸(吃醋撚酸)、臉酸、作酸、酸不溜丟、酸溜溜。
- (7) 形容肌肉酸痛：酸痛(酸疼)、酸麻、腿酸、發酸、酸懶。
- (8) 其他：如形容懷孕的「嘗酸」；胃部不適的「作酸」；只顧其一不顧其二的「吃涼不管酸」；比喻沒有好的開始，將來只會更糟而已的「頭醋不酸，二醋不辣」。

在這些不同的描述中，我們是否可以找到某種共通的輪廓線條來說明它們之間的類比關係？一個線索來自《白虎通·五行》：「木味酸。酸者，鑽也。萬物應陽，鑽地而出。」《呂覽·孟春》亦有：「木味酸。酸之言鑽也。萬物鑽地而生」。在五行的框架中，五味中的酸與東方、木、春相關。酸味的感受有如春天萬物滋生，樹芽自土中鑽出。酸在此並非只是一種味覺，且是一種變化的線條。這不是固定不變的幾何圖形，而是指涉集中於一尖端向外突破的力量；此外，另有一個表層阻擋此力量的出路，故成為被突破的對象。

另一個酸的線索來自於醫書。中醫以「收斂」、「縮縫」的形狀描述酸。《黃帝內經·靈樞·九鍼論》解釋「五味」：「酸入肝，辛入肺，苦入心，甘入脾，鹹入腎，淡入胃，是謂五味。」與「五味」相關的有「五走」的說法：「酸走筋，辛走氣，苦走血，鹹走骨，甘走肉，是謂五走也。」而《黃帝內經·素問·藏氣法時論篇》說明「五味」各自具有形狀：「辛散、酸收、甘緩、苦堅、鹹軟。」《黃帝內經·靈樞·五味論》結合「酸入肝」，「酸走筋」，「酸收」三者，說明：「五味入於口也，各有所走，各有

所病，酸走筋，多食之，令人癢。...酸入於胃，其氣澀以收，上之兩焦，弗能出入也，不出即留於胃中，胃中和溫，則下注膀胱，膀胱之胞薄以懦，得酸則縮絀，約而不通，水道不行，故癢。」同樣的說法亦見於《本草綱目·序例·五味宜忌》：「酸走筋，筋病毋多食酸，多食令人癢。酸氣澀收，胞得酸而縮卷，故水道不通也。」

五行中的「鑽」與醫書中的「收斂」似乎是兩個不同的形狀，但兩者亦有共通處：都點出了一個尖點的形狀。「鑽」是一個向外突破的尖點，而「收斂」則是向內收束到一個尖點。吃冰冷食物時牙齒所感受到的刺痛、牙醫生啟動刺人耳膜的高頻率電鑽所感受到的酸軟，它們的共通處是尖點鑽破而出的形狀。另一方面，運動過度肌肉所感受到的刺痛則是凝結的尖點。當我們感到筋骨酸痛時，可以用按摩的方式將此聚積之點揉散。而這種積聚即是醫書中的「癢」。彎腰駝背的樣子稱之為「癢」，「癢閉」則是排尿量少，小便困難的毛病。水道不通使堵塞處堆積壟起，與彎腰駝背具有共同的表現。而駝背的癢，又形象的指出了鑽而突起的狀態。這個尖點向外刺穿，或是向內收束致使不通，或許是許多以酸為字根的詞彙（如，鼻酸、心酸、尖酸）的共通形狀。用隱喻理論來說，這個尖點形成的輪廓是來源域；而這些不同的身體感受、心理狀態、與人際關係描述，乃是目標域。

酸的心理狀態呈現出突破外表的包裝。內心的悲苦從強自忍耐下突然鑽了出來。讓人鼻酸的不是哭天喊地，而是表面安然自若下的錐心之痛；是滿紙荒唐言背後的一把辛酸淚。但是悲苦要能往外鑽，必須要能透骨酸心，像把梭子向內鑽入心臟骨髓。一把利刃切入深處的形象亦顯示在尖酸刻薄的說法。心酸若是從自己內心深處向外鑽出，尖酸刻薄則是刺入他人的心中。尖酸的尖字已象形的呈現出鑽的形狀。對比破口大罵或罵人不帶髒字，尖酸刻薄的人傾向於後者。尖酸刻薄者的指桑罵槐，乃是突破外表的尖刃。當古人以鬧酸款形容虛情假意的款待，此辭的用法往往是猶如利刃一般的看穿他人的虛偽。

或許鬱鬱不得志的讀書人往往說話尖酸刻薄，使得這些人被稱為窮酸。窮書生也許無暇打理儀容，身上傳來腐敗味，故稱之酸腐。不過，這些人所寫的文章也可以用酸來形容（酸文），文章的墨水也會傳出酸味？或許酸儒講話果真尖酸刺人；但是以酸來比喻窮士，則可能與酸的收斂、緊縮所導致的不通與謹小慎微有關。應當胸懷四海的讀書人卻變得把志向縮成一丁點兒，他成了細酸、酸丁、酸腐。這種酸腐的人確可能仍要擺架子（捏酸），而他們沒有格局氣魄的模樣被稱為窮酸。儒生的寒酸與迂腐有關。雖然食物腐敗會發酸，但是迂腐卻是拘泥不通，亦具有收斂緊縮的形象。與窮酸

相對應的是豪氣，蘇軾〈約公擇飲是日大風〉詩：「要當啖公八百里，豪氣一洗儒生酸」。與酸的味覺有關的是醋。吃醋來形容嫉妒是反映豪氣干雲的對立面。此外，或許因為忌妒乃是一種椎心的刺痛，故而與酸發生聯繫。嫉妒的吃醋與手指搓捏的撚或捻連用（撚酸、捻酸）。捻與撚的動作皆是要搓小、揉細；這或許是因為與酸的尖端突起的形狀有著相似的線條輪廓。

值得注意的是，雖然筆者一開始想從酸來說明不同文化的知覺差異。但是後續的發現使筆者對此想法產生保留。英文中對於酸的語彙不僅只有 sour。與之類似的概念有 acidity、tart。這些概念可以延伸出類似中文酸的意涵。例如，tart 是一種「銳利的味道」(sharp taste)，而 acid 可以用來描述一種刺穿 (piercingly) 的感受，甚至一種尖酸刻薄 (acrimonious) 的心理狀態。此外，英文的酸也可能是一種 astringent 的收斂。我們是否也可以說英文對酸的感受也有類似鑽出與收斂的輪廓？英文不以酸來描述牙齒或肌肉的感受，是否可能只是用法上的不同而不是知覺上的差異？甚至，我們是否可以說，英文也與漢語的酸有著相同的基模？這些問題有待未來的研究。無論如何，若是向上鑽出或是向下收斂的動態輪廓可以幫助日本人、德國人或美國人了解漢人的牙齒為什麼會酸。這種動態輪廓的概念應有助於跨文化的理解。

結 論

無論是 Barthes 所說的作者之死，或將身體經驗化約至象徵體系而導致主體的消失，這些問題的產生來自於研究者採取的脈絡論觀點。是研究者創造出來的分析框架讓主體消失。要呈現出人的主體性，則必須改變現有的分析方式。但是，筆者卻也並非主張拋棄脈絡論。脈絡論是威力強大的工具，不透過它，許多現象是難以處理：要是沒有文化脈絡的概念，我們該如何分析不同群體在世界觀上的差異？沒有脈絡論的反本質主義，我們如何能申明文化的相對性？接受系統、結構、關係、功能等概念不是毫無原因的。但是，在接受它們的同時，我們也必須了解這些工具的限制。我們是否意識到脈絡論所預設的同時限框架？是否意識到這個框架把人類切割成一個個不相連續的片段？是否意識到人在這種切割下喪失了主體性，而研究者也喪失了討論主體如何變化的能力？當每個同時限的系統成了密封的狀態，這將使得跨越系統成為不可能，導致跨文化的理解成為理論上的困境。這些困境不是來自於經驗，而是來自研究者的理論框架。

若要討論主體性，我們需要新的分析工具，而不是將它化約到同時限的結構關係中。這個工具不是建立在抽離的脈絡上，而是人們具體面對的情境。我們走在大馬路上看到的不是某個特定時間點所有事物相關位置的鳥瞰式地圖，而是高低不平的路面，是左右兩側造型不同的房子，是呼嘯而過的車子。繞過街角突然出現一座寺廟，轉個彎卻看到一個小吃店。隨著我們的腳步，新的景象進入眼簾，而原先的消失不見。但是，我們之所以看到小吃店，是因為我們走過了寺廟。沒有之前的經驗，後續的經驗將不可能存在。情境必然是一種連續性的過程。我們生活在轉變的情境中，而不是一個個彼此斷裂的橫剖面脈絡中。動態輪廓是從情境變化的垂直性，來突破水平的鳥瞰地圖。

人們有能力畫出相關位置的鳥瞰地圖，也可以抽象的反省自身周遭情況並尋求自身在此脈絡中的定位。但是，這種定位是在同時限系統中探求不同事物之間的結構性關係，而不是一個主體在時間流動下所經歷的不同情境。不過，就如同 Csordas (1993) 指出體現與表徵是兩種不同的典範，抽象的脈絡論與主體在流動情境下的體驗是不同性質的認識方式。透過數位與類比的對照，本文呈現出兩者的差異，而不是以後者來否認前者。

本文不僅是要提出一種不同於脈絡論的意義理論以避免主體的消失。更重要的問題是，它是否能讓我們重新審視既有的現象或是看到不同的事物？因此，用動態輪廓來描述身體知覺的變化後，筆者從指標與摹寫等概念出發，指出不僅我們的知覺具有動態的輪廓，這種動態輪廓可以成為理解他人身體知覺的切入點。透過指標與摹寫，我們將能趨近事物的主體。透過摹寫的過程，可以將他人的知覺輪廓拓印到自身。類比、模寫、拓印是感同身受的基礎，它使得身體成為個體、甚至是文化之間溝通的媒介。

從類比、摹寫、拓印出發，我們或許可以開發不同的研究課題。例如，我們用動態輪廓與拓印來解釋藝術的感染力：我們的情緒隨著音樂的線條而高低起伏，看著舞者肢體的跳躍旋轉而心情激盪。一流的藝術工作者能有效的將情感的動態輪廓表達於外，而一流的觀眾則是能接受到此動態輪廓並能拓印到自身。我們也可以討論生手與專家的學習過程。在脈絡論之下，學習不是漸進的，它不能討論我們如何從模稜兩可變成更為通透。在數位系統中，0 就是 0，1 就是 1，中間沒有 0.5 的中介或模稜兩可狀態；象徵符號系統的學習只有學會與沒有學會的差別。不過，當不同的摹寫對於主體的趨近有程度的差異，學習將是漸進的過程。

我們可以從拓印來討論同情。同情或感應的能力可以是一種對他人喜怒哀樂的掌握。值得注意的是這種同情與感應的特徵。當一個人發散出情感的動態輪廓而為另一人所拓印到自身，這並不表示發出此輪廓的人也有同樣的拓印能力。當孟子說「君子遠庖廚」時，他指出君子聽到家畜的哀鳴時能感應到家畜的痛苦，但這並不表示這些家畜能同樣感應到君子。同情或感應是「單向」(unilateral)的探知，而不是一種「雙向」(bilateral)的共享。當然，這並不是表示共享不可能存在；只是，同情或感應並不以共享為前提。

若是同情可以是道德的基礎，這種道德不同於普遍人權這類奠基於共享本質的道德觀。我們不需要認證黑人與白人有共享的普同人性，才能以同理心來理解對方。從拓印來切入同情或感應，它將不是英文的 compassion 概念。Compassion 的字首 com-預設了共享的本質（例如，community、communitas）。在普遍人權的道德觀下，確認是否有相同本質是重要的問題。一旦被認為有共同的本質，即使是不認識的陌生人，也該如同兄弟姐妹般的相互對待。不過，共享必然有某種邊界，不可能所有事物皆共享相同本質。一旦被劃到共享的圈子之外，則將成為歧視的藉口。從同情與感應入手，將可以不必拘泥在誰與誰有相同本質的形上學爭論中。

身體感的研究將可以不止是討論身體的感官經驗而已。透過身體感的拓印，可以在身體知覺上找到道德的基礎。當「仁」不再被解釋為兩個人的社會角色關係，而是一個有惻隱之心的人對另一個人的感應，儒家理想的政治人物與他權力的合法性是建立在身體感知的能力上。君子與小人的區別在於小人是對他人無所感應、只生活在自己封閉世界的人。我們可以從生手到專家來探究儒家如何訓練人的感知能力；而藝術感知能力的訓練可能與道德甚至政治發生關聯。

當 George Orwell 指出西方的階級歧視可以具體而微的用「The lower classes smell」(1937: 159, 轉引自 Howes 2008: 449)一句話凸顯時，感官知覺只是拿來作為標誌階級的工具。但是，階級並非來自體味，而是來自社會結構。我們不會說因為某些人的手指甲總是有著洗不乾淨的油污，所以他們是低下的勞動者。而是因為他們的勞動階級身份，才使得手指甲的污垢成為認定他們骯髒污穢的藉口。在這種研究中，身體只是彰顯既存社會事實的附庸。如何將身體視為是理解社會文化現象的核心是身體研究的挑戰。以動態輪廓、類比、模寫、拓印來呈現藝術感知以及對他人喜怒哀樂的感應時，感同身受的道德不再是抽象哲理的附庸而是藝術與道德的核心。筆者希望未來能以相關題目來豐富身體感的研究。

附 註

1. 資料來源：Wikipedia contributors，「Digital Data」，
http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_data。

引用書目

余舜德

- 2008 《體物入微：物與身體感的研究》。新竹：清華大學出版社。

Barthes, Roland

- 1977 *Image-Music-Text*. London: Fontana Press.

Chiang, Connie Y.

- 2008 The Nose Knows: The Sense of Smell. *Journal of American History* 95: 405-416.
DOI: 10.2307/25095626.

Classen, Constance

- 1992 The Odor of the Other: Olfactory Symbolism and Cultural Categories. *Ethos* 20(2): 133-166. DOI: 10.1525/eth.1992.20.2.02a00010.
1999 Other Ways to Wisdom: Learning through the Senses across Cultures. *International Review of Education* 45(3/4): 269-280.

Csordas, Thomas

- 1993 Somatic Mode of Attention. *Cultural Anthropology* 8(2): 135-156. DOI: 10.1525/can.1993.8.2.02a00010.

de Saussure, Ferdinand

- 1959 *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill Book Co.

Ewing, Katherine P.

- 1990 The Illusion of Wholeness: Culture, Self, and the Experience of Inconsistency. *Ethos* 18(3): 251-278. DOI: 10.1525/eth.1990.18.3.02a00020.

Farnell, Brenda, and Charles R. Varela

- 2008 The Second Somatic Revolution. *Journal for the Theory of Social Behavior* 38(3): 215-240. DOI: 10.1111/j.1468-5914.2008.00369.x.

Foucault, Michel

- 1988 *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books.

Frazer, James

- 1979 Sympathetic Magic. *In Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*. William A. Lessa and Evon Z. Vogt, eds. Pp. 337-352. New York: Harper & Row.

Gell, Alfred

- 1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. New York: Oxford University Press.

Howes, David

- 2008 Can These Dry Bones Live? An Anthropological Approach to the History of the Senses. *The Journal of American History* 95(2): 442-451. DOI: 10.2307/25095629.

Jackson, Michael

- 1983 Body and Knowledge. *Man* 18: 327-345.

Johnson, Mark

- 1987 *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- 1999 Embodied Reason. *In Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture*. Gail Weiss and Honi Fern Haber, eds. Pp.81-102. New York: Routledge.

Lakoff, George, and Mark Johnson

- 1980 *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press.

Layton, Robert

- 2003 Art and Agency: A Reassessment. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 9: 447-464. DOI: 10.1111/1467-9655.00158.

Orwell, George

1937 *The Road to Wigan Pier*. London, Victor Gollancz.

Partmentier, Richard

1985 Diagrammatic Icons and Historical Processes in Belau. *American Anthropologist* 87(4): 840-852. DOI: 10.1525/aa.1985.87.4.02a00060.

Sahlins, Marshall

1985 *Islands of History*. Chicago: University of Chicago Press.

Scheper-Hughes, Nancy, and Margaret M. Lock

1987 *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*. *Medical Anthropology Quarterly* 1: 6-41. DOI: 10.1525/maq.1987.1.1.02a00020.

Smith, Mark M.

2006 *How Race Is Made: Slavery, Segregation, and the Senses*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Stoller, Paul

1989 *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

1994 *Embodying Colonial Memories*. *American Anthropologist* 96 (3): 634-648.
DOI: 10.1525/aa.1994.96.3.02a00110.

Taussig, Michael

1993 *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.

Wikipedia contributors

N.d. *Digital Data*. In *Wikipedia, the Free Encyclopedia*.

http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_data, accessed September 30, 2014.