

身體與山水

文——何乏筆

——探索「自然」的當代性

一 | 微觀形上學

「只有在能改變所是的情況下，所是不是所有一切。」^[註1]「所是」意指現世的封閉內在性關連（geschlossener Immanenzzusammenhang）。「不是所有一切」指向以改變的方式超越此一內在性的可能。但改變的力量從何而來？阿多諾認為，康德的批判理論以既真誠又殘酷的方式使得精神被「囚禁於內在性」。（ND, 381）換言之，康德仍然相信，在先驗哲學的框架中，可調解批判與形上學。然阿多諾在這方面相當悲觀，認為哲學被困在以下的悖論中：一方面形上學不再可能（其對傳統形上學意義下的超越性做辯護是不可能的），另一方面，對「封閉的內在性關連」的批評而言，形上學則是必要的。他指出：「所有的絕對者只能透過內在性的質料和範疇來表達，但無論是內在性的局限或它的概念本身不得尊奉為神。」（ND, 399）由此可知，阿多諾將超越性與內在性相串連，強調絕對超越性不可能，但另一方面又要謹慎防範內在性的絕對化，反對盲目地以內在性取代超越性的哲學趨勢。

超越性失去了批判功能，構成了意識型態的因素。超越性與內在性、理想性與物質性、精神與形體的對立便阻礙「所是」的改變：「超越性的觀念所包含的意識型態非真理，在於身體與靈魂的區分，其乃是分工的反射作用，並且導致對思想作為自然控制原則的崇拜…」（ND, 392-393）於此不同，阿多諾藉由辯證法的名義，強調內世性、歷史性對超越性的重要意義

（ND, 354），並指出「形上學不可避免地萎縮到其原先反對之物的過程已達至消失點」，即形上學的物質化已發展到不可逆轉的極處（ND, 358）：「任何對超越性的體思（Eingedenken an Transzendenz）不再可能，除非根據於消逝毀滅。永恆不是以其本質顯現，而是曲折地、藉由暫時性來顯現。」（ND, 353）在此說法中，阿多諾雖然反駁「傳統形上學」，但並非採取徹底地反形上學立場。他所尋找的乃是一種唯物論的、具體的、能承認內世性、歷史性和身體性之重要意義的形上學。追求不再奠基於內在性與超越性之對立關係之上的超越性，或說：由內在性所延伸的超越性。

然而，這種融入內在性的超越性仍然能確保批判的可能嗎？仍然能拉開使得現有世界陌生化的批判距離嗎？融入到物質性中的形上學（eine ins Materielle eingewanderte Metaphysik），能否使得一種滲透到現有社會之根底及其所包含的自我毀滅原則的批判成為可能？明確回答此問題的困難、甚至不可能性，銘刻在阿多諾所謂「思想的自我反省」（Selbstreflexion des Denkens），以及否定辯證法概念之上：這種思想是能反對自身的思想，即避免否定的否定終究過渡到肯定立場的思想。不採取「立場」的批判是可能的嗎？不僵化在立場的肯定性上的批判又是否可能？不斷地生成流變的批判該如何構思？不再以永恆的超越性、非歷史的真理或不變之價值為基礎的批判又有何依靠？阿多諾的回答是「幾無」，即幾乎沒有：「啟蒙幾乎沒

有留下任何形而上的真理內涵，用現代音樂的術語來說是presque rien（幾乎無聲）。…正在消退之物越來越少，成了越來越微而不顯。這就是在認識批判上，以及在歷史哲學上，形上學之所以移入微觀論的原因。形上學在微觀論中找到了一個避躲總體的場所。」（ND, 399）

阿多諾在《否定辯證法》（*Negative Dialectics*）末尾所初步描繪的微觀形上學（mikrologische Metaphysik）將超越性構思為非同一性，以反駁黑格爾式的巨觀形上學，即反駁偏向不變、意志性、同一性和整體性的形上學（ND, 351）：「形上學所構思的絕對性，將是非同一性，其乃在單一性的強迫性瓦解之後走出來。」（ND, 398）筆者看來，在這類的觀點中，阿多諾將和解批判與形上學的嘗試推到極致，使得內在超越性作為批判理論之「形上學」出發點的可能性萌生。其中內在最細小的因素，對絕對者而言，具有重要意義，而且一種「微觀凝視」能爆破同一性之外殼，而走出內在性關連的封閉性；而且這種突破是「從內部」產生的。

二 | 在無餘中拯救平淡：林壽宇的抽象山水畫

這是極少主義（minimalism）的繪畫，抑或平淡的繪畫？即林壽宇的繪畫究竟是屬於西方範疇的極少主義，還是東方範疇的平淡繪畫？亦或屬於兩者？林壽宇的白色繪畫是否藉由極少主義美學與平淡美學的呼應關係而獲得獨特生命力？甚者，能否看成在現代脈絡下，拯救文人畫及其平淡氣質的典範性嘗試，同時又要透過平淡繪畫來轉化對現代藝術的基本認知？筆

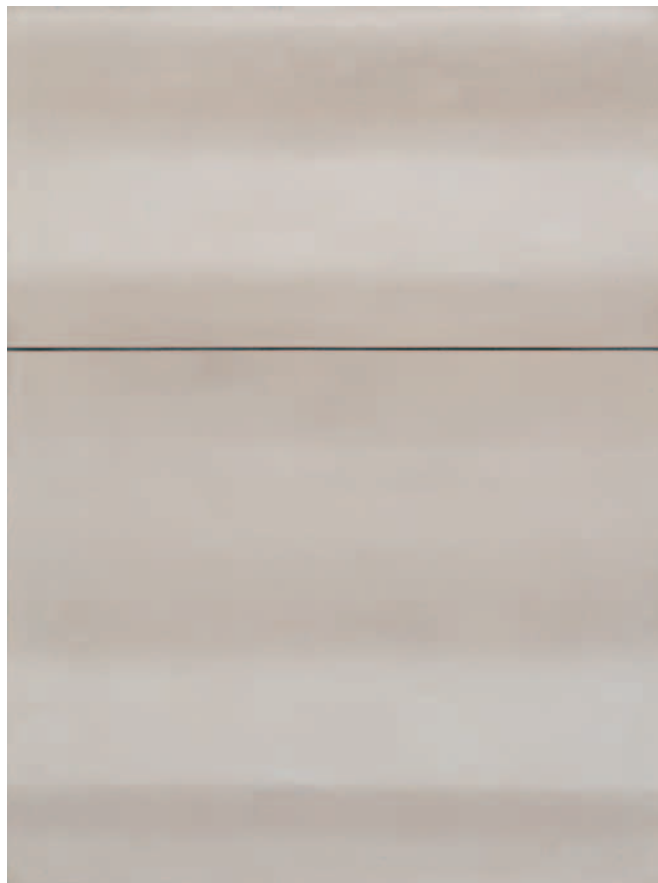
者將從這兩角度初步解讀林壽宇的繪畫，以反思觀展所觸發的深刻經驗、甚至自我覺醒。此進路經由筆者與林壽宇先生的訪談而獲得進一步的發展。簡言之，他在發展獨立繪畫風格的過程中，融入了跨文化的動態溝通：一方面與歐美抽象繪畫交流（如蒙德里安（Piet Mondrian）、紐曼（Barnett Newman）和羅斯科（Mark Rothko）等）；另一方面，在訪談中提到「尋根」的因素，即是與老莊思想以及文人畫的對話（他從小即甚熟習此一脈絡，而到倫敦後亦常至大英博物館觀賞山水畫）。然而，一旦討論林壽宇繪畫中的「極少」與「平淡」，一旦兩者的互動開始生發，對這兩者的固有理解便開始改變。兩者進入雙方互為轉化的過程，使得溝通的跨文化性浮現。其實，關鍵不在於，使用極少主義來探討林壽宇繪畫是否恰當（一開始，筆者傾向於駁斥極少主義的詮釋範疇），或說，不在於林壽宇是否為一位道家式的極少主義者，成功將抽象繪畫賦予中國特色。筆者所關切的是，林壽宇的作品如何讓極少與平淡發生關係，如何和解了不可和解之物。

平淡的角度如何改變對極少主義的理解？平淡繪畫的特徵之一，在於單一顏色展現極為細緻的層次處理（尤其是黑色或白色的層次）。顏色的層次乃呈現出遠與近、隱與顯的關係，藉此營造出無限與有限、超越性與內在性、形而上與形而下之間的通透關係。在其中，從形而下世界過渡到形而上世界能夠不涉及兩個世界間二元論的斷裂，乃是透過顏色層次的精微差異化而達成。此情形可稱之為：物質差異的精微化或微觀化。尤其在宋代的山水畫中，此面向特別明顯（在宋代，平淡作為文人文化之美學理想，已獲得多方面肯定）。如同徐復觀在《中國藝術精神》指出的：「淡是由有限以通向無限的連接點」，依此，「淡」觸及了重要的哲學問題。筆者將透過阿多諾有關形上學的沉思試圖粗略闡明。

在《否定辯證法》的末章，阿多諾提出形上學將必須物質化的主題，認為形上學不再可能，除非承認入世性、歷史性與物質性。為此，形上學融入「微觀論」（Mikrologie）。在形上學融入微觀論，而唯物主義發生微觀化的思想改革中，阿多諾看到了形上思維唯一可能的出路。他認為，強調精神優越於身體，貶低內在性而提高超越性，這種傳統歐洲形上學的標準運作



龔卓軍、何芝筆、林壽宇，泰郁美學堂（2010年9月25日）。攝影—龔義昭



林壽宇，〈結構〉，1958。圖片提供—泰郁美學堂



林壽宇，〈給MRJL〉，1975。圖片提供—泰郁美學堂

不再可行，導致在廿世紀所發生的文化失敗被虛偽的安慰話語所遮掩。對形上世界或超越性的信仰不再是批判當下處境的源泉。因為如此，他為拯救形上學的可能性，將形上學所剩餘的真理內涵濃縮到「幾無」（presque rien）的微觀領域，到一種與物體發生微觀感通的可能之中。

由此可打開林壽宇繪畫的形上學真理內涵。白色系列所涉及的絕對性，讓人感到無限敬畏，且僅是藉由原作的微觀物質分析方能理解。這種分析要覺察到白色層次的精微度和立體感，甚至必須關注繪畫過程中所使用的膠帶在撕開後所留下來的微觀顆粒（為了清楚認知畫中微觀物質性，必須使用放大鏡來鑑賞，而以一般的攝影複製無法體會）。在此「幾無」的極致隱微中，林壽宇繪畫的「無限」向度及「自然」特質始敞開；同時，與文人平淡觀的呼應便成立。此一角度乃要求對極少主義的重新理解。現在，minimalism實已不再意味著藝術的簡化或極少化（極簡主義、極少主義），也不再是指繪畫對藝術之底線或極限的探索（低限主義、極限主義），而更是指向幾無的微觀世界：minimal乃等於「幾無」。林壽宇繪畫中的minimalism是一種「極微主義」。

幾無的形上學內涵充滿歷史文化的自我覺醒。出發點乃是形上學在今天已經徹底不可能：根據阿多諾的思想，形上學的高尚意義或撫慰功能已在集中營裡燃盡無餘。經由無餘的意識，形上學才有幾微的餘地。筆者以「極微主義」理解minimalism乃意味著對雙重不可能性的嚴酷反思：現有的文化不能簡單地繼續，也不能簡單地拋棄。文化面臨延續的不可能性與非延續的不可能性。由此可理解林壽宇「去掉筆觸」的抉擇（此乃訪談的重要論題）。在訪談中，他強調蒙德里安或羅斯科的畫作還有筆觸。他似乎完全地捨棄筆觸（他以英語completely abandon表示），乃至讓觀者認為，畫作上的色塊是噴上去或貼上去的。對文人筆墨藝術更徹底的告別實在難以想像。但微觀地來看，筆觸並非消失無餘，僅是被推到消失的邊界：筆觸濃縮到色塊層次及其邊界的幾無之中。或說，林壽宇去掉筆觸，以拯救平淡；在當代為平淡留下了一線生機。

然而，他所付出的代價甚高：繪畫的極致貧化，終究導致繪畫已死的宣告。此推斷的徹底性很重要，因為由此微觀形上學的不可能性與平淡繪畫的不可能性

之間的呼應關係便獲得印證。與其說阿多諾以形上學與微觀論的連接要建立新的形上學，不如說要在衰敗的那一刻表達與形上學的團結一致。相似地，與其說林壽宇要建立新的繪畫，不如說他透過抽象繪畫與平淡繪畫在其衰敗的那一刻表達與其團結一致。在此繪畫的開端就有一種對廿世紀現代藝術具有代表性的無餘經驗。換言之，林壽宇去掉筆觸的抉擇，創造性地回應了文人畫的「不畫之畫」，而一旦踏入放棄繪畫的封筆境地，這個絕然姿態的代價有多大？這是否更加徹底地回應著在現代處境下「讓無來為」已經不再可能的危機？平淡之新前景，其不可能的可能性何在？

對文人的筆墨藝術在廿世紀之不可能性的尖銳意識，深刻影響了林壽宇繪畫發展的關鍵階段，即從決定去掉筆觸的方法論抉擇（大約1960年），及至宣布繪畫已死（1984年）。奇妙的是，在兩種現代主義姿態之間，抽象又平淡的繪畫成為了可能。此繪畫由抽象繪畫與山水畫的歷史呼應產生。雖然，對繪畫本身的告別可理解為去掉筆觸的必然後果，但在去掉筆觸之後與放棄繪畫之前的那一期間，出現了一種雖然脆弱，但卻能維持漫長二十年的呼應關係。在此二十年間，林壽宇一直堅持他自己的畫風，即便代理他作品的畫廊曾建議其更改風格，以擴大買畫族群（對於畫廊的建議，林壽宇不是選擇改變風格，而是換了畫廊。因他在訪談中表示其拒絕當藝術市場的妓女）。林壽宇對藝術流行的藐視，對藝術自律性的堅持，儼然持有文人的超俗風度，或在英國文化氛圍下，一種貴族的優雅姿態，使得林壽宇在漫長的二十年中，沉浸於風格的精微變化中，同時又避免自我重複。

在林壽宇之後應如何思考平淡繪畫的可能性呢？他對蒙德里安繪畫仍然存在筆觸的說法，在筆者看來，不僅是呼籲以微觀目視觀看繪畫的必要性，不僅印證了連接無餘與平淡的繪畫解讀，以及對「極少主義」的微觀論理解，更是引發有關「自然」的反省，引起林壽宇畫作能否解讀為抽象山水畫之問題。蒙德里安在走向抽象之前，畫了許多風景畫，經歷了從自然到抽象的藝術過程。朝向抽象的突破究竟使得銘刻在現代性之上的非自然與反自然態度獲得勝利。儘管當今的自然生態問題多麼嚴峻，就當代藝術而言，此傾向仍然具有主導力量，因而使得某些評論者認為，林壽

宇繪畫中的自然性顯得過時。^[註2]不過，假如抽象繪畫在歐洲的發展與風景畫緊密相關，在不得不重新界定人與自然之關係的歷史情境下，能否想像逆轉的可能：將從風景至抽象的途徑，逆轉為自抽象到風景的道路（在法國，有畫家透過「抽象風景」的概念來探索這一可能性）？換言之，如果，林壽宇經歷了從山水畫到抽象畫的過程，為何不能思考，藉由此一抽象境地的達成，或能重新打開山水畫的可能。對林壽宇而言，這條路是行不通的，但這並不意味著此路不存在。的確，林壽宇反省平淡繪畫及山水畫在當代之不可能性的透徹與嚴謹，便構成審視當今的或未來繪畫發展的判斷標準。林壽宇去掉筆觸，以拯救平淡，因而在當代為平淡留下了一線生機。或許，重新探索平淡與自然的關係，能打開從微觀形上學的幾無到無之創生性的過渡，從幾無到餘讓自然的過渡。

三 | 自然與超自然

阿多諾就內在超越性的許多重要論點都涉及對康德哲學的反省。就跨文化問題的建構而言，尤其在思考批判理論與當代儒學的情況下，這部分特別值得注意。無論是《否定辯證法》中的〈關於形上學的沈思〉或以〈自由：實踐理性的後設批判〉為標題的章節，或是阿多諾有關道德哲學的講座，都觸及對康德的批評。《道德哲學的問題》的一句話將引導以下的討論：「超越自然者（…），乃是體任自身的自然。」^[註3]在筆者看來，此說法呈現出內在超越性思想的基本形象：超越性並非指在內在性之外的本質性存在，反而既是內在性的「分枝」，又「超出」之。阿多諾多次提及的「超出」（*entragen*）面向，因為反省、體認或自我覺察的逆向運作而成為可能。在超越自然者乃是體認自身自然的說法中，超越性由內在自然（*immanente Natur*）所產生：在赤裸自然（*bloße Natur*）之外，便出現體認自身的自然。然而，阿多諾將赤裸的自然又分為兩面向，並且體認自身的自然由兩者的辯證而來，即是自然落敗（*Naturverfallenheit*）與自然控制（*Naturbeherrschung*）、神話與理性的辯證。神話是指前主體化的自然關係：人迷惑在自然關連（*Naturzusammenhang*）、在神話的絕對內在性之中。與此相對，自然控制反而牽涉到主體性的湧現，以理性、精神或意識建立人對自己的自然，以及對外

在自然的雙重控制。但人因為不能承認自己是自然的一部分，是由自然所分插出來，人乃一再重新陷入神話的自然迷惑，落入自然衰敗的狀態。自然衰敗與自然控制的盲目辯證，已是《啟蒙的辯證》（*Dialectic of Enlightenment*）的重要主題。確認自然關係為啟蒙辯證的關鍵問題後，霍克海默和阿多諾以「體思主體中的自然」（*Eingedenken der Natur im Subjekt*）為出路。不過，在《啟蒙的辯證》中，何謂體思主體中的自然，並未獲得明確的解說。此說法更是呼喚，批判應該要透過對自然關係（人與自己的自然性，以及與自然環境的關係）的分析，重新確定批判的可能性條件。《啟蒙的辯證》已指出，自我控制（或傅柯所謂自我主宰）無法突破封閉的內在性關連。相反的，理性的自然控制是問題的一部分，是「迷惑關聯」（*Verblendungszusammenhang*）的一環：「當我們真正地注意到、認識到，我們是自然的一部分的那一刻，我們不再是自然的一部分了。」（PM, 154-155）

自然與人、或說人的自然部分與人的超自然部分非常微小，只有一點點。人能超自然，因為能覺醒到，自己是自然的一部分。此處，超越性顯現 無宗教的超越性，亦即一種由自然的內在性所產生的，但又不陷入自然關聯的超越性。超越性在人自己的自然中不就是那一點點不屬自然的部分，那一「幾無」嗎？由此可瞭解微觀形上學的積極面。《否定辯證法》有關形上學的沉思反而僅是以消極的、碎敗的或在無餘中消失的方式圍繞著「幾無」。同時可明白，這種幾乎沒有超拔於封閉內在性的超越性，需要一種新的主體概念，即一種不受限於自然控制的另類主體。

四 | 體任自身的自然：蔣三石的石上水墨

藝術的真理內涵，至少在今天，經常來自對不可能性的覺醒。尤其是筆墨的文人藝術，書法或山水畫，不得不面對自己歷史文化的（不）可能性條件。在現代化的壓力下，中國文人的生活方式幾乎一無所剩。對文人文化之當代性的反省則必須面臨此一無餘的絕境。蔣三石面對筆與墨、對山水畫的實驗性探索，也從什麼都不可能的經驗出發。將蔣三石的繪畫放在台灣歷史文化脈絡之下，並思索其歷史文化的可能性條件，首先涉及「外省第二代」的文化意識。當然，對理解石上水墨，此歷史文化脈絡僅是模糊的背景。但

筆者認為有提及的必要，因為一方面，台灣文化氣氛的改變，對文人畫的實驗性轉化具有不可或缺的鼓勵作用；另一方面，則因為蔣三石的石上水墨系列乃來自人與自然的互動，易導致歷史文化因素的被忽略。石上水墨的產生所蘊含的內在動力，實乃順著當代台灣的歷史文化條件，但同時卻能擺脫這些條件，指向目前已開始萌生的一種可能的未來。蔣三石的山水畫脫離了台灣社會的雜亂現象，但或許正因為拒絕了呈現台灣社會的浮躁和恐懼，而容許對文化發展邏輯的微觀察覺。

水墨畫在今天還有任何的真理內涵嗎（即阿多諾《美學理論》所謂的Wahrheitsgehalt）？水墨畫不是被命定為封閉的特殊主義，並陷入文化認同政治的符號化危機？筆者揣想，蔣三石山水畫的真理內涵來自跨文化的性質。石上水墨中的跨文化涵意，尤其表現在身體的層面上。蔣三石在將近十幾年的準備過程中，逐漸擺脫了對自我控制的要求，即擺脫了從小影響她對書法和水墨畫的態度。她吸納行為藝術的方法，連接情境的自發性與實驗性的繪畫技術（除了毛筆之外另使用許多其他自然素材當畫具）。與超現實主義者的自動書寫不同，蔣三石的自動繪畫不是心理主義的。關鍵不在於取消意識的自我控制，以表露被壓抑的欲望和無意識的原始衝力。無疑，對深層身體衝動（包含性慾）的肯定屬於繪畫的可能性條件，尤其是對抗填鴨教育的身體規訓。

對裝飾性的拒斥與繪畫活動的自由自在相呼應。身體的狀態乃展現出與中國主體性觀念的連續性與非連續性關係。在氣的身體觀或氣化主體的脈絡下，「心」或「神」或「理」總是扮演主宰的功能。「氣」的容納，在精神與形體的關係中，避開了歐洲身心二元論的許多弊病。儘管如此，氣化主體的觀念應如何回應現代轉化的挑戰，並非易於回答的問題。

雖然石上水墨的作品與1950至1960年代的抽象表現主義或不定形藝術有所呼應，卻不應將蔣三石繪畫的現代性質化約為意識主體的消除，以及無意識之偶然運作的接納。抽象表現主義，尤其波洛克（Jackson Pollock）的行動繪畫和羅斯科的氣氛繪畫，充分展現了藝術中的身體探索，將身體優先性的哲學命題進一步容納到藝術領域，使得身體的活動及氣氛的營造取代對再現、圖畫結構或主客關係的著重。在身體的優

先性中，主體性（即自我與自身的關係）乃獲得嶄新意義：精神不再優越於身體，或說精神性與身體性的等級結構被瓦解。在藝術中，身體的敞開符合價值重估的傾向，使得哲學對身體的承認在藝術中獲得具體的實現。然而，對主體性的理解，不再僅是從精神出發，而是同樣亦能從身體出發的趨勢，直到今天，實賦予身體解放一種必然要打破精神束縛的強制性：身體的優先性與越界態度的崇拜總難脫離關係，也因此創造性與越界常被綁在一起。

筆者在蔣三石的作品中看到從身體的偶然性到自然性的過渡，並將此過渡解讀為從解放中解放的經驗。第一層解放涉及欲望或衝動能量，身體能量從意識或理性的壓抑解放出來。這種解放在藝術上主要以表現主義、或超現實主義的方式呈現。然第二層對解



蘭溪。攝影—何之筆

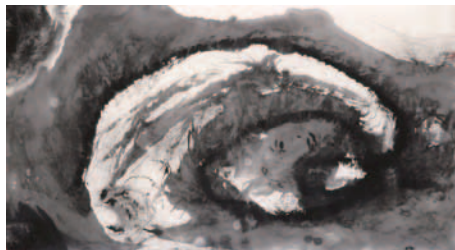


石上水墨。攝影—何之筆

放的解放則意味著辯證的逆轉，涉及藝術的非表現或非主體的運作。偶然性的接納乃試圖減少或取消意識主體的介入，以及對藝術作品的控制，但仍然涉及意識與無意識的對立。與此不同，蔣三石繪畫過程中的自然性，便在主體化與去主體化之間產生動態平衡。繪畫過程由去主體化開始。主體要放下意向性或特定的構圖，進入放空狀態，毫無保留地投入自然情境的當下：石頭、水、光影、氣候、植物的姿態或自然的氣味。對自然環境精微變化的觀察，逐漸讓自然物的對象性消失，使自然成為生機生物的世界，讓自然氣化與氣化主體發生感通。放空的準備階段也就是一種自我敞開的過程，有時很快完成，有時長達幾個小時。蘭溪的自然環境，根據不同氣候或強或弱的水流、富有野趣的植物和石塊、兩岸陡峭的石壁、樹



蔣三石，《回首》，2009。私人收藏



蔣三石，《沉潛》，2009。私人收藏

葉、蟬、鳥、青蛙等各種聲響，有助於離開塵世而沉浸「非人間」的情境。

如此，去主體化擺脫主體的同一性向度，使得主體的非同一性向度打開。由此觀之，去主體化也是主體性的構成部分。在自然環境中，與自身自然的和解便能發生，而繪畫成為此過程的痕跡。一旦缺乏與自身自然的和解，完滿的主體性（gelingende Subjektivität）是否可能？主體性的完滿，若缺乏與「自然異托邦」（natürliche Heterotopie）的關係，缺乏與在此世的內在

性之中的超越場所的關係，又是可能的嗎（此處便顯現出中國山水畫的異托邦性質）？進一步提問：因為與自然環境的互動，究竟有助於自己與自身自然的和解，那麼外在自然的破壞是否讓完滿主體性不可能實現？

《啟蒙的辯證》在有關荷馬《奧德賽》（*Odyssey*）的解讀中，提出對理性和啟蒙的批判，藉由「主體性的原始歷史」，走出以自然控制（控制自己的自然與外在的自然）為基礎的主體性模式。在阿多諾的哲學活動中，尋找一種不再與同一性網綁在一起的主體性，乃成為《否定辯證法》及《美學理論》的核心主題。藉此，新的主體觀念從而萌生。就此而言，自由不再單單等於擺脫衝動能量或身體活動，不再等於理性的自我控制。自由現在便包含一種能力，即體認自我控制的強制性，以及讓衝動能量及身體活動的內在動力發生的能力。於是，阿多諾也無法接受單是奠基在同一性之上，或單是拋棄同一性，而將自身丟入非同一性之中。以自我控制為自然控制的批判方向，乃不意味著對自然的天真的回歸，或啟蒙與自然的非辯證對立。用哲學家伯梅（Gernot Böhme）的詞彙說法，身體存在（Leibsein）及自然存在（Natursein）成為主體修養工夫的真正任務。主體性的自我啟蒙導致主體性概念的轉化。主體性乃是指同一性自我與非同一性自我的溝通。在此意義下，蔣三石的繪畫有助於體會何謂「體任主體中的自然」，如何透過對自己自然性的覺醒來超出自然。

【註釋】

- 1.Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Gesammelte Schriften, Band 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, 391.（以下簡寫為ND加頁碼）
"Nur wenn das, was ist sich ändern läßt, ist das, was ist nicht alles."
- 2.例如，陳泰松〈在Sphinx面前的不語：論「一即一切，林壽宇50年創作展」〉一文指出：「不過，即使現代世界的東方，自然也早已逝去無從。就此而論，林壽宇以其精湛藝術修為，為此留下些許回憶時光……」（《今藝術》2010年7月號，頁137）。
- 3.Adorno, *Probleme der Moralphilosophie*, herausgegeben von Thomas Schöder, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, 155.（以下簡寫為PM加頁碼）
"Das, was Natur transzendiert (…), ist die ihrer selbst innegewordene Natur." 參閱Adorno, ND, 285.

何乏筆（Fabian Heubel）

中研院文哲所副研究員