

風景的形成和文明的建立： 十九世紀宜蘭的個案*

林開世

中央研究院民族學研究所

清朝在宜蘭設治十三年以後，政府官員開始在此地選定八景。八景以及對八景的旅遊欣賞，是一種分類和馴服周圍山水的文化活動。如果檢查這些景的地點所在，會發現它們往往位於文明的邊緣，和各種風水、政治以及軍事考量的集聚點。八景不只是美景，它們還是分類空間與維持界限的轉換點。

八景的建立，意味著一種階級和空間分類意識的誕生。一種超越當下和地方的文明社區，在八景及其詩文活動中逐漸成形；而那些衝突的、世俗的活動，也從圖像中消失。在八景中發生的詩會和記憶的儀式以及它們所留下的文字痕跡，更進一步地將未開化的山水轉化成可以欣賞與掌握的風景。

景的名字，是以四言詩的格式構成。這種山水詩的文學技巧與取景的成規所要製造地，是一種保守、熟悉的意象，將邊疆異國的山川轉化為一種可以和古典認知美感相容的空間經驗。而這種經驗，就是文明的效果。然而八景實際地點的選擇與詩意的八景名稱，兩者存在著內在的緊張關係；而八景詩所要製造的這種文人田園式的文明圖像，和方志上那些粗糙的版畫也有視覺上的衝突。我們發現在地方的作畫者眼裡，文明仍然是粗糙、危險，而且隨時具有衝突的可能性。這個斷裂不但挑戰了文明再現的真實性，並質疑了這種以文字來製造統一的表象。

關鍵詞：邊疆擴張，風景，風景詩，風景畫，十九世紀臺灣

* 這篇文章是根據筆者博士論文第七章的一部分加以擴充改寫而成，最初的版本曾在 2000 年於中央研究院民族學研究所發表演講，事後再經過了相當大幅度的修改，才以現在的面貌出現。筆者特別要感激本刊的兩位匿名審查人，給了筆者許多珍貴的改進意見。然而因為修改的時間有限，無法做全面性的改寫來符合他們的期望，只好在此致歉。

1810 年清帝國決定把在臺灣的邊疆延伸到後山的噶瑪蘭，以防止這個三面環山、一面對海的小平原落入海盜或其他國家的手中。一個具有理蕃、海防、捕盜等多種特殊功能的直隸廳在此地設立。在設治之時，這個潮濕肥沃的沖積扇平原，已經有大量的漢人武裝移墾，由北向南持續地擴張，他們開鑿灌溉溝渠，引入集約的水田耕作，迅速地強佔了當地原住民族群的生存空間。

噶瑪蘭納入帝國版圖的過程，是透過官治行政組織的規劃，配合漢移民的開墾，將原本噶瑪蘭族居住的海岸與平原，以及近山的泰雅族的生活空間，轉化為一個可以讓漢人分類、瞭解、旅行、交易、敬畏、覬覦、耕種、漁獵、居住與埋葬的地方。這個從空間到地方的歷史是個不斷演化的過程。在不同的階段，不同的歷史能動者 (agencies) 採取不同的空間策略來應付不同階段的問題；而每一個階段的空間策略又會在噶瑪蘭的山水地理間留下各種有形無形的痕跡，成為下一階段空間策略的條件。

噶瑪蘭廳行政體系建立的第一步，是從戰略交通、地理形勢的角度選擇在平原的中心——五圍，設立一個城池，由此往四周開築橋樑、道路，在空間上建立出一個具有中心—邊陲的階層結構，依行政治安的需求及地方社群的配合程度，把整個平原的聚落配置、行動方向，給與一套清楚的定位。然後在平原的邊緣，建築關隘堡壘，成立駐軍營哨，控制人員貨物的流通。接著設置賦稅治安管道，安排授權各種頭人、地保，進行蒐集情報分配資源，以建立一個可以系統性管理的行政區域。

行政體系所建構的空間系統之外，透過漢移民與官府一連串實踐行動，我們還可以見到由古典宇宙觀為基礎建立起來的地理風水系統在這裡運作的痕跡。這套風水理論提供了許多空間分類的範疇，以及各種分辨方向、輕重與遠近的方法，讓不同的聚落群體、不同階層的人，把他們周圍的環境，整理出一套套互相關連，又互相牽制的空間系統。

當然這些風水理論建構起來的地理格局會因當事者的權力多寡、財富厚薄以及身分地位不同而有所差異。不同的地理格局會帶來不同的視野和不同的利益，而產生各種可能的衝突、競爭與詮釋。但是這些大小不一的空間系統與行政體系所建立起來的階層化系統類似，使用一套抽象的、絕對的分類範疇，把環境中的高低、遠近、左右，山水、氣候變化，轉變為一圈圈同質性的在地空間。在建構這些在地格局的過程中，原本存在於地貌上的突起異形，原來住民的神聖空間，以及各種擬人化、擬物化的存在，都被這套新的分類範疇重新整理，並賦予新的意義。

換句話說，風水的實踐一方面透過抽象性、普遍性的語言，掃除原本存在的各種神聖、禁忌、意義的空間；一方面在這個新的，而且相對來說是同質性的空間中，建立起另一個具有階層性的系統。因此，它具有一種征服轉化在地的原生性空間（primordial space），讓帝國統治得以順利進入的效果。¹

這篇文章關懷的「風景」，可以視為另一套空間分類系統的介入。不同於前面所提的風水體系或行政體系，這套景色的選取與配置，訴諸地不是一套具有普遍性、吉凶分類的地理格局，而是一些特定階級所產生的美感意識實踐。它們的出現意味著一種新的文人意識與文化品味的出現。透過一些標準性的模式，將文明的、精緻的與庸俗的、平常的區分開來。透過人與風景的互動，噶瑪蘭的山水得以在帝國的文化版圖中，找到一個地方性的位置。

然而，風景及其各種再現形式，從權力運作的角度上來看，與行政的和風水的空間系統之間存在著一個顯著的差異。因為它所訴諸地是一種自然的美感意識，因此加諸在它之上的各種社會力的操作，必然是想由這個文化形式所再現的那種無庸置疑的「自然」，來達到隱藏權力運作之痕跡的目的。因此，它是一種很「好用」的媒介，但是卻不能化約為權力運作本身；這種媒介可能在不同時空脈絡下，有截然不同的用途。例如八景的選擇在富裕開發的江南，與邊疆海隅的臺灣，可能有截然不同的目的；在康熙年間府治所在的臺南，與十九世紀開放通商後的淡水，可能有截然不同的取捨標準。然而，無論這些士人群體想要如何借用、使用這些景色，它們必須透過建立所謂理想性的圖像（可以是視覺的，也可以是心智上的）來完成。而這些圖像的形成，必然是多種文化傳統、成規形式以及實際的地景狀況所交織而成的結果。

在本文討論的脈絡中，風景之所以特別重要，正是因為它這種「自然化」秩序的形式，與中國文明所訴諸地那種普遍性、宇宙性的天下秩序，有一種內在的相似性，使得風景與文明在另一個層次上，是異形同質的構造。

一、八景的出現

1825 年，噶瑪蘭（今日臺灣宜蘭縣的舊名）納入清帝國版圖的第十三年，烏竹芳，第十二任通判，在上任不久後，從臺灣噶瑪蘭廳轄區內選出八個景色宜

¹ 有關清帝國在宜蘭設治時，在行政與風水上的空間策略與實踐，可參見筆者 Lin（1999）的第四章與第六章內比較細緻的討論。

人的地點,定爲「宜蘭八景」,分別是:(1)龜山朝日;(2)隆嶺夕煙;(3)西峰爽氣;(4)北關海潮;(5)石港春帆;(6)沙喃秋水;(7)蘇澳蜃市;(8)湯圍溫泉。烏通判除了爲它們命名,還依序寫了八首七言絕句:

〈龜山朝日〉

曉峯高出半天橫。環抱滄波似鏡明。
一葉孤帆山下過。遙看紅日碧濤生。

〈隆嶺夕煙〉

層層石磴繞青雲。綠樹濃陰路不分。
半面斜陽還反照。晴煙一縷碧氤氳。

〈西峰爽氣〉

重疊青峯映碧流。西來爽氣一天秋。
山光入眼明如鏡。空翠襲人無限幽。

〈北關海潮〉

蘭城鎖鑰扼山腰。雪浪飛騰響怒潮。
日夕忽疑風雨至。方知萬里水來朝。

〈石港春帆〉

石港深深口乍開。漁歌鼓棹任徘徊。
那知一夕南風急。無數春帆帶雨來。

〈沙喃秋水〉

磧石重重到處勻。青山四碧少居鄰。
秋來積潦無邊闊。水色天光一鑑新。

〈蘇澳蜃市〉

澳水迴旋地角東。山光日色照瞳矓。
蜃樓海市何人見。遙在澹煙疎雨中。

〈湯園溫泉〉

泉流瀉出半清湍。獨有湯園水異香。

是否天工鑪火後。浴盆把住不驚寒。

在八首詩之前，並寫了一個序。在〈序〉中他解釋：

噶瑪蘭。一新闢之區也。榛莽荒穢。草木蒙茸。每為人跡所罕到。前之人來守斯土者。斬其荒而除其穢，落其實而取其材。由是奇者以露美者以顯。而山海之靈異。景物之秀發。未嘗不甲乎中州。特以僻在荒陬。海天遙隔。文人騷士。每裹足而不前。實遺林澗之愧。雖然莫為之前。雖美弗彰。莫為之後。雖盛弗傳。予以乙酉夏承乏斯土。見弗民番熙穰。山川挺秀。北顧蔭嶺。雲煙縹緲。南顧沙喃。水石雄奇。其東則海波萬里。龜山挺峙。其西則峰巒蒼翠。儼如畫屏。竊疑天地之鍾靈。山川之毓秀。未必不在於是也。故特標其名。而誌其盛。列為八景。附以七絕。庶名山佳水。不致蕪沒而不彰。後之人流連景物。延訪山川。亦可一覽而得其繁云。（陳淑均 1968[清]:636-638）

烏通判的序顯示他非常瞭解八景的「社會建構性」，一個風景的自然優美並不足以構成一個「景」，必須透過人為的開發經營，才能取得名勝的地位。而他的選擇與命名、造訪與歌詠，正是這個努力過程的一部分。

八景的選定與命名，在清據臺灣時期即是一件稀鬆平常的事。差不多在每個方志上，都列有當地的八景（有時六景，有時十二景，但八景則最為常見）。² 尋幽訪勝，確定命名一個新的「美景」，或者依照文獻的記載，重新辨認出昔日的八景所在，然後寫首詩記遊，可以說是當地縣官或各級主管官員最喜愛的消遣。在一個有名的勝景地點舉辦詩會，互相酬答，往往也是地方文人最熱衷的活動之一。尤其在這種場合，地方的學生新秀和已有成就的學者詩人，彼此展現他們的才華，形成一個文友圈，既增強地方意識，同時也建立社會網絡。地方的勝景不只成為一個地方的光榮所在，也成為一個地方文人嶄露頭角、接受考驗的場所。

² 對於八景與八景詩在清代臺灣的發展，可參見劉麗卿（2000）；有關八景在日據臺灣的發展，則參見宋南萱（2000）。

當然，有些嚴格的政府官員，並不贊同這種「八景」的選擇遊覽，以及吟詩會友的舉動。他們認為，這些都是次要於經世之業，一個正當的儒者應該專注於治國平天下的大業。³

然而，文人學者都知道，在勝景中寫下來的傑作，往往可以被人覆誦多次，輾轉傳遞到千里之外，為其取得名聲和榮耀。一個好的詩人，比一個稱職的地方官員，更有機會獲得不朽的地位。

表面上看來，這種八景的選定和記載，只是一種地方上的人士想要宣傳其在地名勝的舉動；一種想要登上旅遊版圖，贏得全國注目的努力。然而，我們更想知道地，則是什麼樣的場面、特點，才能構成一個「景」？事實上，如果我們細心檢驗烏竹芳所圈選的八景，我們就會很快地理解到，這些景不會只是一些風景美好的地點。它們構成地理上的隆結 (nodal points)，空間上特殊的轉換點。Nodality 這個觀念，來自地理學者 Edward Soja，他將社會生活上的 nodality，定義為社會空間行為的集聚點，往往出現在那些可以被區辨出來的中心或關節。這些結點並不只是由距離的長短 (像地理學上的中地理論)，或地貌上的差異來決定，而是連結或者刻印在權力關係的脈絡上。它們是一些社會生產出來的特殊空間，具有將各種不同活動集聚在一起，並賦與一些界限或範圍的效果 (Soja 1989:149-151)。

在本文的討論裡，這些 nodal points 並不只是透過對空間的分化，將一個個特定的山水轉變為商品形式的「風景」。在這個轉換的過程中，一種新的環境被辨認出來，主體的凝視亦被模式化。景色、各種主體位置，以及文字、文跡，也同時在風景形成的過程中製造出來。進一步說，這種名勝風景的確立，也同時營造了一個假象，彷彿帝國的邊緣，是可以任由文人墨客和政府官員去遨遊、凝視和吟詩體對。這種由文明的代理人來觀察、發現地理秩序的神話，可以說是中國的正統文化所發展出來的一種殖民意識。⁴ 這種意識，和在西歐傳統中的那種發現、收集和教化世界其他民族的殖民主義，有異曲同工的效果。而這些在帝國的邊界產生的風景及文字，套用 Mary Pratt (1992) 的說法，可以說是「帝國之眼」(imperial eye) 的組成成分。

3 林豪 (1963:466-467) 在其〈淡水廳志訂謬〉中，認為八景不夠重要，只談得上是名勝，但絕不是形勝。

4 有關清朝文人官員如何在另一個邊疆，透過各種文字作品逐漸把西北的新疆轉化為一個概念上可居住的文明地點，見 Newby (1999)。另外，有關中國帝國這個政治秩序中的殖民意識，見 Wang (1984) 以東南亞為例的討論。

當然，風景不只是風景，它們既不是像個真空體，讓遊客來往停留，也不是一些同質的地理空間，可以任意選取 (Cosgrove 1984)。我們和風景的互動，產生地標、痕跡、名勝和記憶。而這些東西，也觸動我們的遊覽、停留和想像。透過我們過去和現在的拜訪和經驗，一草一木、一樹一石、一山一水，成為熟悉和充滿意義的空間。而特定的景和地，也往往附帶著記憶、故事、成語，和教訓。「風景」成為文化穩定性及創造性的重要來源。⁵

然而這種豐富內涵的山水，並不能遮掩另一個山水的面相——亦即，山水的意義和使用，並不是讓所有的人都能夠平等共享。山水的經驗，往往被各種社會力量解釋、控制和採用，以達到定義和分化人與人，或人與社會群體的關係。也就是說，山水風景與一個社會之權力結構的運作，有特定的關連。在慶祝風景的文化動力和創造力的同時，我們也別忘了它的權力意涵。⁶

二、八景的地點座標

毫無疑問，蘭陽八景是宜蘭或噶瑪蘭這個地方的美色所在。然而我們知道，宜蘭還有許多景色宜人的地點，像今天的冬山鄉的梅花湖，還有礁溪的五峰瀑布等等。那麼到底烏竹芳通判是憑什麼標準來做取捨呢？既然他本人沒有留下任何解釋，要回答這個問題，我們就必須自己來分析理解。首先，最簡單的一個辦法，就是將這八景的地點找出來，定位在地圖上，然後看看有什麼樣的模式出現。結果，我們得到的第一個結論是：這八景，除了其中一處之外，其餘全部位在蘭陽平原的地理邊緣；而它們都和耕種、農作的日常生活以及其他生產活動，像打漁、買賣或勞動沒有關係。它們似乎被特別從一般世俗的生活隔開來，而成為一種超越的空間經驗。

第一，龜山朝日的龜山，位於頭城的外海，是整個宜蘭最醒目的陸標。它雄踞在海路的進口，像是宜蘭東邊的守衛。漢移民無論從海路進入頭城烏石港，或陸路由三貂嶺進入今天的大里簡，龜山都是他們第一個看到的景色。龜山還是宜蘭風水上的總結點。從西邊而來的地理龍脈，蜿蜒而南入海，然後通過蘇

⁵ 人類學上一個有名的例子就是 Keith Basso (1984) 有關西阿帕契印地安人的地景研究。

⁶ 有關風景如何由一個變動的過程被固定限制為理想的再現，以及這個馴服化過程背後的權力意涵，參見 Hirsch and O'Hanlon (1995)。有關不同的社會時空，人群如何看待、經驗、製造、操弄風景，參見 Bender (1993)。

澳外海海底，一直延伸到龜山，在那裡形成一個迴首的結，成為整個宜蘭門戶的守護點。⁷

第二，位在頭城西北的隆嶺，是陸路由三貂嶺要進入宜蘭最後的一個制高點。根據廳志記載，清代在此設有一個鋪遞，有千總帶兵把守，山下有一個汛（水兵營），以控制行人及船隻來往（陳淑均 1968[清]:81, 130-131, 317, 320）。在早期移民時代，這個制高點上的隘寮，可以說是陸路出入宜蘭最重要的關口。因此，在清代這條通道是出入宜蘭的山徑中，唯一鋪有石子的一條。

第三，西峰爽氣的西峰，指的是四圍大陂後山等一系列的山脈，形成像一塊屏風，拱護宜蘭城的背脊。這一系列的地理叢結，是宜蘭地理上從北而來的祖山在此形成少祖山與過脈的地方，乃龍脈下平原前聚集之源頭。整個宜蘭的地理，據說就是由此往東展開而形成（陳淑均 1968[清]:74）。

第四，北關位在海陸和陸路交集點，是廳志上所指稱之宜蘭的咽喉（同上引:135）。這個關口控制清宜蘭最繁忙的兩條交通路線，一從東北角沿海岸乘船入烏石港，另一由三貂嶺陸路越隆嶺下到平原的北端，進入宜蘭。北關建有一個大型的關口，一個砲台及九間兵房。一名外委帶領四十個士兵，常年駐在此地。閩浙總督孫爾準在道光十年（1830）左右巡臺時，曾親自到此視察，並留下一篇〈北關賦〉，歌頌此地的天險及海防的重要，也增加了此地的名勝地位（同上引:640-641）。

第五，沙喃指的是一個山區，在宜蘭城西南方五十五里外，乃漢人移民和泰雅族人的接觸地帶。官府在此地設有隘寮保護居民，並維持一條通往竹塹的緊急逃難山路，以備萬一宜蘭失守時使用（同上引:678）。然而，官府的控制在此地仍然相當薄弱；因此，匪徒或叛逆常常撤退到這一帶以逃避追捕。道光十年（1830），宜蘭發生「合興」與「福興」兩家挑夫分類械鬥，抗拒官兵的挑夫最後就躲到這一帶，據險繼續對抗（同上引:344-348；廖風德 1982:275-280）。

第六，石港春帆的石港，指的是烏石港，乃清代宜蘭最重要的商港，既是全廳商品的集散地，也是米市商行的聚集所在，從福建浙江進口的百貨以及宜蘭各地出口的米都在此經手。官府在此設有澳甲，檢驗貨物，抽取商稅，盤查來往船隻。頭圍縣丞設在附近，監督一切行政事宜（陳淑均 1968[清]:122-124）。

7 這個說法可見於陳淑均（1968[清]）編纂的《噶瑪蘭廳誌》，頁77，山川門中的龜山一條。而有關宜蘭的龍脈由蘇澳出海、到龜山成結的說法，筆者在今日宜蘭曾於不同場合、從不同人口中聽到至少有三次之多。特別是在蘇澳當地，這似乎是相當普遍的知識。

第七，蘇澳從設治以來，就被認為是一個天然良港。它的港口水深可供大船停泊，又有兩個澳角（北方澳、南方澳），從兩側伸出保護，成為臺灣北部沿岸地理形勢最優越的一個海港。然而，因為它的腹地狹窄，又和其他城鎮距離很遠，所以一直沒有發展為一個要港。但也因為它的險要位置，一直是臺灣海防上的重鎮，所以旁邊的草嶺上建有砲台，五十個士兵在此駐紮。南關本來也要建在此地，但是因為經費不足而作罷（同上引：126-127）。此地也是漢人在南方的邊界，過此之後，再往南就是泰雅族的蕃界。

第八，湯圍在宜蘭城北大約二十里處，是八景中唯一位於平原內部、漢人聚落的所在。⁸ 這個景的特點，在於它的溫泉是一個可供人們沐浴享受的地方。溫泉是文人墨客喜愛的勝地，因為洗溫泉不但舒服，而且據說可以享受地氣，吸收有利健康的能源。所以雖然湯圍不在聚落的邊緣，它仍然是在另一種邊緣，一種山水和人體之間的連接點，一個地理和人文的界限。人們在此享受一種超越的身體經驗。

總之，這八景不只是一些漂亮的景色，而景的所在也不只是遊玩的地點，它們還是聚落、地貌和行政領域的邊緣。龜山和西峰是風水上的重鎮，是宜蘭地理格局的東西兩個突起的隆結。北關及蘇澳兩個人為的堡壘，各據南北，控制海岸線，保護維持宜蘭的邊界。烏石港和隆嶺是進出宜蘭平原的門戶，是人和貨物交通的關口。沙喃是西方的防禦區，是蕃人和漢人的交易溝通地域，文明和野蠻的交會點。湯圍是人們在地理的表面上，享受地氣之所在，是地理的身體和人的身體接觸的邊區。

這八景，實際上是行政考量、風水地理以及遊覽休閒互相融合的地方。文人官員來到這些勝地，不但是要享受山川的美色，同時也可以檢視巡邏這個文明區域的各種疆域、邊緣。畢竟，要治理一個地方，最重要地，就是必須建立起各個等級的分化區域，維持正當的社會階層秩序，以及規劃在邊界出入的人和物。⁹

這些邊界，不只是行政範圍的界限或軍事的部署，它們往往也是人的活動和地理的氣脈的交會點，以及文明和野蠻的分野之處。我們無法得知，烏通判是否有意識地運用這些治理的標準來選擇景色。在他的詩和序中，都沒有解釋

⁸ 即使如此，因為湯圍（今天的礁溪）所在是宜蘭平原的上端部分，其實距離山區非常地近，所以在道光年間，仍然築有土圍防禦蕃人。

⁹ 有關界限及關卡在古代中國的宇宙論上與治理國家上的重要性，見 Yates（1994）精彩的討論。

他是否有行政或軍事上的考量。然而這些景色的實際所在，有這麼多的軍事部署和防禦措施，讓我們瞭解到在這個新開闢的地區，這些景不可能只是美景，至少它們需要不斷地被巡視，以及層層的行政和軍事保護。即使在入治十三年後，當地的行政長官雖然想要開始從事一些文學娛樂的時候，但是仍然無法擺脫治理的糾纏。

更進一步來說，這八景與其伴隨而來的八景詩，似乎表現出一種特殊的文化敏感：一種對於地貌與在地貌表面的那些光、氣、影、風的變動，以及行政上對於政治體的各種邊界上的人和物之流動的關懷。這種對地表上變動的關懷，和筆者在以前提到的風水及風俗（Lin 1999: Chapter 5 and 6），有一種內在的關連，它指向一套在關注邊緣的界限及以系統分類的思索方式，可能是這個統一帝國的官員和文人看待世界的重要方式之一。¹⁰

烏通判選擇這些邊界的風景，似乎指出他的主要關懷，和這個行政廳界限的開放與封鎖，有密切的關連。事實上，當烏通判上任時，正值全臺各地漳泉械鬥的高峰。如何防範這些武鬥傳播到宜蘭來而造成族群分類，一直是他任上的一大難題。烏竹芳之所以被選為噶瑪蘭通判，就是因為他在前任位上，素有著捕盜平亂的名聲（陳淑均 1968[清]:675）。這種對於山水地理的表面和界限的敏感，也可以在其他人所選的八景中發現，但是他們的關懷就不同於烏通判。讓我們來看 1835 年，另一位噶瑪蘭通判，柯培元，所選的蘭陽八景。柯通判上任時，這個老八景已經有十年的歷史，而該區域也經過了相當的改變。早期那些漢蕃雜居和分類械鬥的問題，已經不再如此尖銳，柯培元決定也要在山水中留下他的痕跡（柯培元 1993[清]:192-194）。他的八景是：(1)玉峰積雪；(2)石洞墟風；(3)龜山朝日；(4)鳳岫歸霞；(5)蘇澳連檣；(6)石港觀潮；(7)清溪印月；以及(8)溫泉浴雨。

文字雖然不同，但其中四個景龜山、蘇澳、石港及溫泉的地點，實際上和舊八景的是一樣。而兩個通判對景色選擇的形式和觀景時刻，也非常地接近。然而柯培元的選擇，似乎不再那麼地關心行政區域的關口。將隆嶺、沙喃和北關三個主要行政區域的邊界所在剔除，表示他似乎不喜歡風景當中有軍事或防禦工事來破壞情調。而他選擇的石洞、清溪等景，也顯示他對景色本身的經驗和

10 這篇文章只處理風景這個形式，筆者也絕沒有宣稱說這是一個最重要的統治技術。事實上，對於宜蘭周圍的山水秩序的建立，可以透過中心—邊陲的行政模式，或者風水地理的格局，這些知識技術同樣在空間上會留下各種不同的痕跡，製造出各種地理隆結。有關清朝在宜蘭行政上與風水上的空間策略，參見 Lin (1999: Chapter 4 and 6)。

欣賞，是比較具體的。相較之下，舊八景和它們的名字就比較嚴肅而平板。我們可以感覺到，像烏竹芳的舊八景，總是在遠處保持距離，只能由站在中程到遠程的觀點來欣賞風景。而柯培元的新八景就比較貼近，而且具有參與感。在新八景裡，觀看主體的活動經驗也比較豐富，例如，聆聽在石洞中的壚風，捕捉在河上的映月，還有在煙雨中洗溫泉。柯通判似乎是比較勤快的旅行者和輕鬆的遊客。他對「純粹」景色的欣賞，也比較能產生心理的共鳴。柯培元在任期間，是宜蘭歷史上比較平安的一段，這可能讓他更有餘暇去做這些尋幽訪勝的活動。而柯培元本人，似乎也是一個對自然環境比較有好奇心的文人。他上任以後不久，就特別派人入內山去調查玉山的傳說，而根據這些調查的結果，還寫了三篇有關玉山的「玉」之考證（同上引：203-205）。

然而，兩套八景雖然有所不同，兩位通判在風景的選擇上，則有一些共通的特性。他們都試圖在掌握山水表面上那些多變的形貌。他們觀察空氣、雲霧、煙雨的千變萬化，和日光及月影的昇降起伏。這些風景是一種特別的文化意象，透過文學的傳統，詩學上的技法，美學上的成規，將一些理想化的意象，投射在山川之上，並建構起欣賞者感受的方式。宜蘭的山川精華被選擇出來，予以形式化、文學化，成為一些可以被更廣大的文人階層欣賞、評論的對象。這些山水進入一個流通範疇，與其他的風景構成一個互相對照、補充，和競爭的象徵領域。

三、風景的社會基礎

比較這兩套八景的目的，並不是要建立一些標準，來評價兩位通判的文化素養，而是想要呈現這八景的命名和選定，並不只是單純地在選擇一些漂亮的視野。個人的素養以及社會的關懷，往往交織在一起，建構成一個觀者的凝視(gaze)。而一個景色的成立，更牽涉到多重的權力關係，和各種特殊的社會情境。帝國政府官員及文人，透過文學技巧，詩歌的意象，和不斷的拜訪旅遊，在既存的空間秩序之外，又製造了另一個層次的空間媒介。透過這種空間媒介，各種社會活動通過聚集而在此交會。一套新的階層化空間秩序，訴諸於超越地方社群的連帶，油然而成。

一個值得我們注意的註腳，就是雖然我們在這些山水的背後，挖掘出許多實際的社會價值，但是這些社會政治層面的分析，仍然無法窮盡一個風景認知美感層面的價值。這些風景本來就是為了遊覽，不是依戰略、風水或行政的重

要性來選擇命名。畢竟還有許多風水的佳境，或戰略的要地，並沒有變成八景。而像北關聽濤，或湯圍浴泉，這些地表上的斷裂與劇烈的變動，在傳統的風水理論中，並不被視為好地理，它們卻被選為八景之一。而五方旂山，屏障平原西北角，地形險要，是兵家必爭之地，卻沒有入選。

而一個好的景，像有驚濤駭岸的北關，即便其選擇當時的考量及偏好，在數十年後已經不存在，但仍然會構成一個風景的勝地，繼續吸引遊人來訪。景的盛衰，有其特殊的邏輯，不能用其他的物質或社會因素，來簡單地化約解釋。一個好的景，用廣告學上的術語，就是「有自己的腳」(has legs)，可以傳播擴散而引起共鳴。然而這種風景的特殊性並不是說，一個好風景有什麼內在、自然的本質，可以普遍吸引任何時候、任何地方的遊人。一個風景並不是「天生麗質」，遲早一定會被發掘出來的，它必須要有社會文化制度來做中介。但是 landscape 也不是像 Kenneth Clark (1963) 主張的那樣，必須是一種特殊的，屬於西方中世紀以後才有的空間意識。¹¹ 一個風景要能夠讓人們樂於前往欣賞旅遊，必須要有許多社會因素來做為其成立的基礎。在十九世紀的宜蘭，這些因素包括：

(1)地點的安全和方便。烏通判在他的序中指出，一個好山水，必須要有當地人披荆斬棘，才能讓外人前往拜訪觀賞。在帝國邊疆的危險情境下，這個拜訪還必須有政府軍隊或民間壯勇的保護。一個點要變成一個大家公認的景，必須要有許多下層結構來支持它：山路必須探勘開拓，四周的環境必須安全，地理的知識必須調查累積。然後遊人必須有地方上的嚮導帶路，最好有車子、轎子可以搭乘。¹² 到達的地方，應該要有個涼亭或閣樓可以悠閒吟詩。這些物質條件，都不是一般小民可以負擔得起的。

(2)進一步來說，一個景的成立，意味著有一群社會團體視「風景」本身為一種社會文化的象徵資源。這些新興的階層不但有錢有閒，而且能夠欣賞山水的秀麗，以及伴隨這種旅遊方式而來的活動。山水被區分為「景」和「非景」本身，其實就已經假定了一種意識上的區分，把日常的生產活動和超越的非生產活動區分開來。這也就是為什麼「八景」總是在遠處或隱蔽之處，它們必須能夠提供觀賞者一種在當下世俗世界之外的經驗。八景之中，並沒有實際從事生

¹¹ 對 Kenneth Clark 更完整的批評，見 W.J.T. Mitchell (1994:6-10)。

¹² 道光二十九年(1849)任職宜蘭的董作官通判的一首詩中提到：「蘭山一路重巡邊，輕坐籃輿便往旋。溪闊渡舫人足涉，埔平行轎有車牽」(陳淑均 1968[清]:661)。其中的籃輿就是用竹編的轎子。通判巡邊時，顯然是在平地靠搭牛車，到了山地就靠竹籃形的轎子。

產的圖像本身，似乎指出，在中國的這種八景背後，有 John Barrell (1980) 所說的那種「風景背後的黑暗面」(the dark side of the landscape)，亦即田園意象表面的背後，那些歷史上層層疊疊的社會貧困。

(3)第三個因素，就是一種特殊「嗜好」或社會美感的養成。許多文化活動，在旅行之前、之後，都和旅遊結合在一起，成為一整套包裹。這些文人遊客並不是只到一個地方去遊覽，他們不只去之前，要先讀有關該景的詩文遊記，到了那裡，還要吟詩酬答，表現自己的學識文采；然後，還要將自己對山水的經驗寫下來，供後人傳誦。重要的詩人或官員來過的地方，會受到眾人的重視。而特定的比喻或文體，也往往和特定的山水連結在一起。做為一個遊客，他不但要能夠在經濟上負擔得起，而且要有某種文化素養，才能適當地欣賞這些景色。

四、八景的選定及文化教育活動的發生

在清代臺灣，八景通常是由當地最高的行政長官或教育長官來選定（這可以從諸羅六景和臺灣八景的選定來看）。在宜蘭，當地的最高行政長官不只選八景，而且還是當地最重要的文化推動者。而他通常也是當地教育程度最高的人；他的詩也最常被保留在廳志之中。像《噶瑪蘭廳誌》所收錄的一百一十六首詩中，有九十二首是由歷年的通判所作，比例高達 79% (陳淑均 1968[清]:618-662)。行政首長不但是當地學校教育的主要贊助者，有空時，還會在那裡講學，親自教導學生。

楊廷理，負責籌備宜蘭設治的特使，不只監督行政制度和軍事部署的成立，還特別在此建立了一個書院，凸顯出他認為教育是此地建設重點的看法。該所書院比通判辦公的正式官署更早籌辦，楊並將之命名為「仰山書院」(同上引：277-279)。這裡，仰山的山指的是楊龜山，乃北宋時的福建名儒。楊龜山是北宋碩儒二程兄弟的弟子，名學者羅豫章的老師。羅豫章的徒弟李延平，就是南宋大儒朱熹的老師。朱熹被稱為是閩學的宗師，也是明清兩代儒家的正統。選擇楊龜山為仰慕的對象，就是要宜蘭跟隨這個代表科舉取向的保守儒學傳統。但再進一步地追問，楊龜山只是閩學傳統中眾多名家中的一位，為什麼特別選他呢？原因聽起來很簡單，因為楊龜山和八景中「龜山朝日」的龜山同名；「仰山」既是仰慕先儒，也是仰望龜山。把書院的學術傳統，和地方的山水連接在一起，使得山水、風景與人文，有進一步的關連。龜山成為宜蘭文人最喜愛吟頌的對

象，清代的地方詩人或儒者，幾乎都寫過有關龜山的詩或文章。龜山也成為在外當官或遠遊的宜蘭人，思鄉懷念的對象。¹³

楊廷理不但是當時的行政首長及教育的推動者，他還是宜蘭地區第一個所謂的「詩人」。他在籌辦開蘭的多事之秋寫下的四十五首詩，都被保留在廳志之中。他歌頌的對象，選擇謳詠的地點，以及表現出來的那種發放邊疆、自怨自艾，期待重返中原的情緒，成為以後宜蘭文人的詩歌主題。他的詩，成為宜蘭地方文章詩歌傳統的源頭。這個傑出幹練的官員與愛好賦詩的文人，在坎坷宦途的晚年，被朝廷賦與一個開闢新領地的任務，雖然他知道這個工作的辛勞，但是他也意識到這個任務會帶給他一個特殊的歷史地位，他在詩中自認為將因籌辦開蘭事宜而「微名幸附垂青史」。¹⁴然而他在地顯然不只是這些治績，我們從他的作品中知道，他不但有意識地用詩來做工作紀錄、抒發情緒、自我標榜、酬和迎答，也非常注意別人寫他的詩。例如楊在嘉慶十六年（1811）所作的〈生日志喜詩〉，便是因為朋友寫了一首好詩讚美他在林爽文叛變時的英勇表現，內心欣喜不已、有感而發的作品（陳淑均 1968[清]:631）。他這種特殊的身分、才情與嗜好，使得他對這個帝國的邊疆未來的文化發展，有著罕見的重要影響，遠超過其他詩人，這在臺灣其他地區也是絕無僅有的。¹⁵

五、八景上的社會活動

表面上，八景的選擇只是一些官員悠閒的嗜好，沒有什麼了不起的作用。然而，這種八景的確立，和伴隨而來的活動，在文化社會上的含意卻值得我們進一步地釐清。就像 Stephen Owen (1986) 所指出來的，拜訪古蹟勝地，在那個特殊的場合懷古思今，可以說是一種「記憶的儀式」(rituals of remembrance)，它具有將個人的文學主體與整個中國文明傳統所代表的廣大社群相結合的效果。換句話說，在山水之中選擇精華的景色，建立地理的特殊關係，讓文人墨客體驗自然，使八景成為一種特殊的空間實踐，讓一個偏遠的、「開發中」的地方，得以連接到一個文明的中心。因此這個制度不只是建立一些標準和文化素養，讓人們學習、欣賞，它還提供了一些通往文學場合和社會進階的路徑。文

13 舉個例子，李望洋（1829～1903）這個宜蘭出生的士子，遊宦於甘肅時，寫的詠懷詩就說「東海龜峰是故家」；此外，他至少還有二首歌詠龜山島的詩（李望洋 1992[清]:112, 172, 173）。

14 有關楊廷理生平事蹟，可參考林慶元（1998）。

15 有關詩歌在臺灣的歷史，可參考廖雪蘭（1989）；施懿琳（2000）。

人們藉此產生一些特殊的文化修養，並建立一種高級的美感經驗。一個景不只是景，還是一個歷史的交錯點。¹⁶ 遊人抵達一個有名的景前面，去尋找、辨認前人造訪過的點，在這個點上，他回憶前人在此的詩和活動，然後自己也留下詩作，一方面描述自己的當下經驗，一方面和前人的詩對話。所有的這些行為和詩作，詩人都有一個清楚的自覺——那就是，自己現在的詩和想像，都會成為未來遊人覆誦評估的對象(Owen 1986:22-26)。這個現在—過去—未來，所形成的連結就是文明社區的形成。一個文明的社群，乃是超越當下的時空限制，與遠處的人形成一種想像的連結。而加入這個社群的文人，被提供一種比一般不識字的俗人「更寬廣」的視野，和追求不朽存在的機會。

一個景，一方面成為面對過去、也朝向未來的出發點，另一方面也是中央和地方的交聚點。在這樣的脈絡下，遊山玩水不再是個人主義式的經驗。文人嘗試用他的眼睛去尋找前人看過的經驗，進而默思反省山水的常與人事的變。人們用詩的語言和前人的遊記，來欣賞這個山水的再現，這種風景經驗是透過前人作品及文學的約定而完成。對地方的學生來說，他們還在這個場合學習一套新的社會規範，一套文人階層的舉止嗜好。這裡也是他們訓練和表現才華的場所，作詩在清代是科舉考試的一項要求，因此這種訓練實際上也是他們出人頭地必須要通過的考驗。這提醒我們，中國山水的經驗，和西方那種浪漫主義傳統中，「孤單的面對純粹的自然」(Harrison 1991:21)，是非常不同的兩種「風景」傳統。

除了詩歌作答，中國文人在山水之間，還往往有一件相當特殊的活動，那就是直接在山水中留下文字(Strassberg 1994: Introduction)。這可以是立碑，也可以是刻字在周邊的石頭上；有時候，則是建亭或者建廟，然後再留下對聯或匾額。用文字書法筆墨直接把風景文本化(textualize)，把文人暫時的文學即興，轉化為山水永久的一部分。這種對風景及後人的視覺干涉，在中國的旅遊文學傳統中，似乎已經被廣泛地接受。只要這個作品寫得還不錯，寫的人蠻有名氣，或官做得很大，大家就視這些文字痕跡為景色的一環，有時還取代風景本身，成為吸引遊客的主要理由，例如有名的〈黃鶴樓詩〉與〈墮淚碑〉等等。中國文字做為表象的一面，往往被視為是古聖人模仿萬物的形貌或足跡而

16 中國詩歌傳統中一直有著很強的抒情取向，而山水詩中一直有一種詠物懷古的主題，這牽涉到中國文學意識中對歷史時間、自然秩序、個體與群體關係一套特殊的看法，在此我們沒有空間可以細談。可參見蕭馳（1999）的討論。

制定出來的。因此，它們被視為是萬物本身的延伸，不但是再現自然，而且本身還呈現自然的規律模式。這些文字的痕跡，刻劃在景色的表面，能將山水中的秩序、精華點化出來。文字所創造出來的意象，取代了當下有限的視覺經驗，超越了可見的表象，成為另一個層次的真實境界。

詩和山水互相交錯，一起形成了一個景。而風景中的文跡，直接把沒有分化的地理表面轉化成文明的「景」。這種文和景交融的現象，使風景和詩人之間產生了一種特殊的關係：一個山水，因為題詩的人的文名或其政治權位的高低而發生變化。一個好的景，觸動有名的人物來此訪問，寫下傑出的詩作；而好詩的傳播，促使這個景更加有名，吸引更多的人來遊賞。一個詩人因為造訪名山勝景，使他加入一系列歷史上曾在此留名的詩人的陣容，成為更重要的詩人。人和地，互相依靠彼此來加強本身的名聲。否則像宜蘭這樣偏遠的邊疆，既難以抵達，也難以吸引名人來訪，其好山好水就只能在帝國的邊緣，等待被更有名的人來予以發掘。美景自身並不足以構成「景」，景是透過社會文化機制才能顯露出來，這在前面烏竹芳通判為八景詩寫的序中很清楚地表達出來。

因此通判及文人在這些山水之間遊玩與作詩，也不再是一種單純的遊覽。他們留下「文」在山水之中，將自然的模式用文字的比喻或命名掌握出來。這種在山水之中放置文字，尋求自然秩序的努力，其實就是文明的傳播。愈是具有文化的地方，其周圍就愈存在著更多文字痕跡。這種用文字來刻劃空間的實踐，就是中國「文明」最基本的組成元素，也是它存在的最具體的指標。

六、景、八景，及它們的名字

什麼是景？「景」做為一個名詞，是指日光、景色或場面。做為景色意思的「景」，常常和「風」字組成「風景」一詞。這個詞的意義大概最接近英文字的 landscape；但它還有一種在遠處，在觀者和被觀者之間，有一種光、影和空氣存在於表面的意義。根據小川環樹的說法(1986:2-3)，風景這個詞要到晉朝(第四世紀)才出現，而當時這個詞，還沒有我們今天所說的風景的意思。若依據《說文解字》上所記載，風景中的景字含有光或日光的意思。段玉裁的《說文註》指出，景的古義，其實是指當日光照在東西上時，在物表面出現的反光，那就是景。

這個「日光的反射」的意義，一直到六朝山水詩發祥的時期，仍然存在。像謝靈運的詩中所用的景，都是有那種光、熱，甚至溫暖的意思。風和景兩個字，

極少被放在一起使用，必須等到中唐以後，才會發現景被當成是一種純粹的風景或景色的意思來使用，逐漸擺脫了光明的含意（小川環樹 1986:22-29）。有趣地是，這也是中國山水畫興起的時期。¹⁷

和我們這裡的八景討論有密切關連的是：在什麼時候，所謂的「八景」的傳統才開始出現？八景的說法可能出現得很早（第九世紀），但它的確立則要等到「瀟湘八景」出現以後，才逐漸被廣為接受。瀟湘八景，可能是北宋時一位叫宋迪（約 1015~1080）的學者所發明。他是王安石時代政爭的犧牲品，被放逐到今天的長沙一帶。根據 Alfreda Murck (1995) 的研究，其實當初宋迪寫他的瀟湘八景，並沒有特別的地點，或特定風景地點的意義。他只是利用惆悵的景色，哀怨的詩，來表達一種對政治放逐的不滿。然而當他的詩傳播天下以後，文人們都湧到長沙來尋找這八景的所在。而長沙地方的人，也開始去遴選八景，作八景畫，以吸引遊客來訪，並且遊玩盡興後還要攜帶八景圖做為紀念品回去。一種像觀光事業的現象，於焉產生。而值得注意的是，這些畫往往有風景的四字名稱，像「平沙落雁」的落款在畫面之上，這種由詩／畫所組成的包裝，大概就是八景傳統的起源。¹⁸ 風景發展至此，已經可以被客觀化成為東西，並加以商業化流通到遠處，有些文人也開始購買、累積、收藏各種不同的風景畫。

至於選擇地方八景的傳統，大概在元朝開始成為很普遍的現象；到清朝時，可以說已是無地不有。清于中敏的《日下舊聞考》就說：「十室之邑，三里之城，五畝之園，以及琳宮梵宇，靡不有八景詩矣。」¹⁹ 十七世紀的名詩人學者朱彝尊曾經抱怨說，當時到處都有地方在選八景，把這種活動變得庸俗不堪。但是他自己顯然未能免俗，也去替別人的八景寫序（Murck 1995:384）。

八景發展的本身，是一個複雜的題目，它牽涉到的問題，像商品經濟的擴張、印刷術的進步、識字率的提高、旅遊事業的普及，以及各地方及各階層的社會界限之強化，進而有文化的自覺等等，我們在此沒有空間做較細的討論。然而除了物質層面的條件配合，關鍵性的問題應當是「士」這個社會階層在身分屬性上與社會成分上的轉型，以及一種新文化意識的興起。前者意味著地方文

17 見 Sullivan (1979) 第二章與第三章中有關中國山水畫在此時的發展。

18 有關為何是「八」景，而不是其他數字，高巍等 (2002:5) 提出一個值得注意的說法。他們認為這和這種畫通常是畫在屏風之上有關，屏風一般為四扇，兩塊合起來是八面，因此八景圖或與八有關的其他主題，像八駿、八仙、八美，遂成為文人家客廳或宮殿重要的裝飾品。

19 見于中敏《日下舊聞考》，卷八〈形勝〉，引自劉麗卿 (2000:3)。

人的重要性逐漸超過門閥出身，甚至學者官員；後者意味著代表傳統權威的典章制度不再是士人價值最重要的寄託，一種普遍性倫理道德觀的興起，讓地方的文化、歷史意識有了哲學上的基礎。²⁰

「景」可以加上其他字而形成「風景」和「景物」等名詞。在風景這個詞彙中，景是風的對稱，它具有實體性的存在，而風則成為比較輕、比較流動化的對比。在景物一詞中，景和物的關係則剛好倒過來，物是具體的存在，而景則是它表面的光影（中唐以前的含意）。景具有這樣動態的包含力，能將不同性質的字合在一起，形成具有對立統一的詞。這是一種非常重要的性質，因為就像林文月（1976）或 Stephen Owen（1985：Chapter 3）等人所指出來，這種將相對立的字組成平行的對句，是中國山水詩中最常見的手法。譬如山水、上下、草木、虛實、俯仰等等，就是最好的例證。

此時此地，當然不是我們介紹中國傳統宇宙觀的場合，但是稍提一點這方面的背景知識，可以幫助我們理解一個風景是如何被認識出來地。關於人與宇宙或者大宇宙與小宇宙之間具有相關這樣的想法，在中國可以追溯到先秦，甚至更早。但是把這些相關的比喻或聯繫組合在一起，賦與一種比較系統性的面貌，大概要到漢代大一統完成之後。根據像淮南子所說，宇宙是一種由互相對立的元素所組成的二元構造，它是一個不斷變化的過程，既沒有超越的設計也沒有必然的經驗內容。在這個理論中，我們找不到創世者，而世界既沒有一個有意識的創造時刻，也沒有主／客體的分離。每一個東西，都靠著與其他東西的關係，來區分它的性質。宇宙是由一個整體，分化為互補對立的兩極，然後再衍生成四象、八卦等等，不斷地二元分化。萬物由此而生，而個體是由其與其他對立的一面，分化產生出來地。因此，一個東西的性質和存在，是由它與其他東西的關係所構成，其本身不具有本質。在這個不斷分化展開的世界裡，人們把世界的現象看待成一種階層化的互補對立體。

這套古典的宇宙論，在後來不斷地被擴張衍生並系統化，例如董仲舒在《春秋繁露》中把身體、情感、季節、方向、數字、德性、顏色等等數十種不同的分類，整理為一個互相感應的整體，而其中牽涉到的理論與模式更是龐雜混亂，甚至牽強附會。因此自漢代的王充以來，就有不少人對這套系統性的感應理論

²⁰ 有關這個文化上的轉型，可以參見 Peter Bol (1992) 精采的討論；有關山水畫在唐宋轉型時期的政治意涵，見 Powers (1998)；有關地方志在唐宋時期的轉變及其社會文化脈絡，參見 Hargett (1996)。

產生質疑，而到了十七世紀的清代更是遭到極大的挑戰（Henderson 1984: Chapter 3 and 5）。但是這套宇宙觀中有關宇宙本體的性質以及人與自然的相關的想法，仍然對一些特定的領域，如文學、藝術、醫藥、儀式等等的理論基礎，繼續發揮影響。²¹ 在八景的例子裡，我們可以看見這套宇宙觀，如何在八景的名字上產生作用。

八景的每一個名字都是由四個字組成，前兩個字組成一個地點，後兩個字組成特別的景色。像「龜山」的「龜」定義「山」，而「朝日」的「朝」定義「日」；「隆嶺」的「隆」定義「嶺」，「夕煙」的「夕」定義「煙」。然後前兩個字形成的詞，和後兩個字形成的詞，再組合成一種對立，進而整體組成一個「名」。這個名的內在張力，就在整合這種虛實、動靜的二元對立。再進一步來看，每一個景名和其他的景名，都有類似的句法：一二、三四、五六、七八，各形成一個對仗的整體。像「龜山朝日」對「隆嶺夕煙」，「西峰爽氣」對「北關海潮」，「石港春帆」對「沙喃秋水」，「蘇澳蜃市」對「湯圍溫泉」。整套八景，是一個對仗工整的整體，具有對立整合的動態平衡。

這種文字手法，是各地八景所共有的特質。中國文人不論在京城，或在邊疆，都使用這種文學的技巧來製造新的景。拿當時最具盛名的首都北平之燕京八景（分別是居庸疊翠；玉泉垂虹；太液清波；瓊島春陰；薊門煙樹；西山晴雲；蘆溝曉月；金台夕照），來和蘭陽八景比較（高巍等 2002），可以發現兩者不但文字結構類似，命名用字類似，連所遴選的景之美感要求也非常類似。雖然這兩個地方，一個是冠蓋京華，文明的最中心；一個是邊疆土城，文明的最邊緣，這兩套八景讓我們以為，兩者不但相關，而且相似。

當然八景所慣用的四言詩構造，是中國最古老的詩歌（《詩經》）句型。這種文體吸引人之處，在於韻律和結構的簡單，而且極度的平衡。但是也因為這種簡單平板的句型，很快地就造成創作上的呆板。因此在魏晉以後，這種四言詩便不再流行，只有在仿古詩或廟堂寫作祭歌時會使用（松浦友久 1993:107-109）。故四言詩乃成為一種保守嚴肅的文學形式。文人藉著使用四言詩來為景色命名，以製造這種熟悉和保守的感覺。

由此看出，運用這些詩歌的形式和成規，中國文人便可以辨認、分化和命

²¹ 文學方面，見 Owen (1985: Chapter 3)；藝術方面，見 John Hay (1994a, 1994b)；醫藥，見 Judith Farquhar (1994)；儀式，見 Angela Zito (1994)。另外有關這種宇宙觀在清代的影響力，見 Smith (1991: Chapter 2 and 3)。

名這些邊疆新奇、異國式的山水。這種不斷觀察、分類、調查，並掌握自然環境的能力，就是中國文明不斷擴張的證據。景色的成立，就是文明即為天下的佐證。²² 帝國的統一，意味著對山川的統一（或者至少可以說，是對山川之再現的統一）；而山川的統一，在這裡就藉由這些詩、文及遊客所組成的文化實踐把它表現出來。從這個角度來說，八景的選定和命名，的確是教化、馴化一個地方的工具。

七、詩和畫的矛盾

中國人用詩和畫來描述美景，和他們浸淫在這些景色中的美感經驗。²³ 然而殖民主義的批判理論提醒我們，在这一切和太平的圖像背後，殖民者往往有一個兩難——那就是，他們無法把「觀看」和「監視」兩者分開來。²⁴ 不論多麼詩情畫意的美景，殖民者無法完全地放鬆他對土著的警戒。在景色的再現後面，往往透露著這個曖昧的兩難。在宜蘭的八景詩中，我們可以看見，烏竹芳通判想要逃避這個難題。一方面將人在景中的角色簡化到最小，另一方面，不留痕跡地直描一層層有秩序的景觀。

我們來看他的第一首詩，〈龜山朝日〉。

曉峯高出半天橫。環抱滄波似鏡明。

一葉孤帆山下過。遙看紅日碧濤生。

在這首詩裡，龜山呈現在一個平野的中等距離，不具有太多深度。為了增加這首詩的深度，他從第三句起，引入一個帆來製造另一個觀點。²⁵ 我們的視野由平野轉向船帆，然後隨著它而走。最後一句其實有點曖昧，到底是誰在看？是帆

22 這裡我們只談到山水詩，在中國傳統文人的詩歌文體中，還有其他方式來達到不同策略效果。舉例像「竹枝詞」，具有描述採訪與紀事補遺的功能，有關臺灣的竹枝詞傳統，見翁聖峰（1996）。

23 一個有關中國詩畫非常重要的註腳，雖然中國有非常發達的山水畫傳統，但是山水畫本身並沒有發展成像西歐一樣很清楚獨立的視覺再現領域。山水畫仍然與題款題詩不可分，甚至還故意在畫面留白給山水詩來搭配。但這並不意味著中國的再現傳統不重視模仿自然，而是它所追尋的意象，不純然是視覺上的象，我們必須進一步探究它所追求的境界與景色的關係。如何發展出一個既能包容視覺，卻又能處理另一個層次的「真實」的再現理論，應當是未來處理這些議題的重要工作。

24 有關殖民主義的話語中曖昧現象，見 Homi Bhabha（1994）第四章與第六章中的討論。

25 有關中國山水畫的視覺觀點的理論，當然要讀宋朝郭熙的〈林泉高致〉，見傅抱石（1995）。

船呢？還是詩人自己？這是這首平庸的詩稍微有點趣味的地方。在這首詩裡，隱藏在帆之中，我們找不到「我」，而視野也不是固定在一點。遠景一層層襯托出來，拉回來中景的帆，再回到遠方的海平面，沒有一點人爲的痕跡。龜山這個地理上的重鎮，被轉化爲一個文學客體，超越現實的社會情境，並由隱喻和寓言所織成的文字傳統，來定義它在文明世界中的地位。

相似的，第二首詩，〈隆嶺夕煙〉。

層層石磴繞青雲。綠樹濃陰路不分。
半面斜陽還反照。晴煙一縷碧氤氳。

文學的自我消失了，隨著美景移動，連觀看的定點也消失了，風景本身成爲詩中的主體，人爲的跡象被解消。這個隆嶺在當時其實是交通的要孔，軍事部署之所在，但讀這首詩時，我們怎麼會把兩者聯想在一起呢？

再往下，我們可以看到像田園詩歌一樣的〈沙喃秋水〉，好像讀者在此足以遺世而獨居，享受優美的水鄉碧野。

磧石重重到處勻。青山四碧少居鄰。
秋來積潦無邊闊。水色天光一鑑新。

雖然這個位於今天宜蘭三星鄉月眉村的地方在烏竹芳在任期間，仍然是漢人開發的前線，「漢番格鬪」的所在，至今當地在日據時期建造的老民宅，外牆仍然可見銃孔的遺跡。

下面還可以繼續舉例，但筆者的論點其實很簡單，在一個像噶瑪蘭這樣的邊疆，寫這種山水詩，所反映地其實是一種文化的信念，而不是社會的現實。詩人必須把那些不愉快、不合適的東西和事情遮蓋起來，或者視而不見，才能寫出這種優美的詩文。中國詩論常說的「情景交融」和「主客合一」，那些山水詩裡無我的美感境界，其實有我們看不見的黑暗面。而這種黑暗面與現實的對比，在噶瑪蘭這「未開化」的帝國末端顯得特別的尖銳。

值得我們注意地是，就像我們前面指出來地，選取八景與歌頌八景本來是追尋一種超越的美感經驗，但是選景的地點卻透露了邊疆通判無可避免的行政關懷。做爲詩人的通判與做爲官員的通判，在面臨美景時，產生了一種角色衝突，價值混淆的症狀。

我們可以用廳志中的八景圖，來和八景詩做對照（見附圖 1~8）。這些木刻板畫事實上是一堆相當粗糙的山水圖，它們既沒有視覺的深度，也缺乏清楚的視覺觀點。²⁶ 他們可能是宜蘭當地工匠的產物，我們找不到任何有關作者或印刷店鋪的記載。作畫者並不是忠實地在特定的地點寫生，像「龜山朝日」（圖 1）、「西峰爽氣」（圖 3）兩張圖應該是以想像為主畫出來的，與今天可觀察到這兩地的實際位置與大小比例相差很遠。「北關海潮」（圖 4），可能有某個程度的寫生，那些海岸邊的峭壁岩石，至今在頭城鎮北方的北關公園仍然疏幾可認。但是畫面中北關的規模顯然是故意誇大，畫面左邊的頭圍也是為了標明相對方向，而故意將距離五公里之外的聚落畫進來。至於「隆嶺夕煙」（圖 2）、「石港春帆」（圖 5）、「沙喃秋水」（圖 6）、「蘇澳蟹市」（圖 7）以及「湯圍溫泉」（圖 8）這些圖，雖然其中的山川聚落大小與實際的比例不合，但畫者應當有到過現場考察，或者對這些地方有相當程度的熟悉。像「湯圍溫泉」圖中所畫的湯圍聚落位置、畫面左邊的湯圍溪、後面的擴仔山及右角的小山（應為今天礁溪市內的圓山公園中的小山），我們都可以在今天的礁溪市現場依圖所指，一一辨認出來。像「石港春帆」圖中所鉤畫的海岸線與烏石港邊的那塊烏石，我們今天仍然可以在淤塞的烏石港舊址中清楚地辨認出來。

值得注意的是，這些圖的取景的方向，基本上都是由海上向著陸地，或者由東北向著西南，這與我們今天看待宜蘭風景的取向基本上是由陸地向海岸，或者由北向南是不同的。這反應了清代時，在此地的人對外聯絡交通仍然是以海路為主，而人們活動的主軸是沿著東西向的河流。而日據時代以後開闢的火車運輸與公路運輸，將我們接近宜蘭的方式由海路改變成南北為主的陸路，而看待風景的方式也變成是從路上、車上往外看。

八景詩與八景圖努力地想呈現給讀者一些田園的風味，一些值得文人賞玩的場所。像「隆嶺夕煙」圖畫地是一位在千山之間的樵夫，遺世而獨立的古典山水畫景象；「西峰爽氣」圖呈現地是一幅文人遊山玩水，悠然自得的寧靜氣象；「沙喃秋水」圖中描述地是水色天光輝映，水鳥群鷗畢至的田園風貌；「湯圍溫泉」圖表現地則是農夫濯足於湯溪，享受大自然的款待。

然而這樣的期望，與實際上畫面所能描繪地，似乎有一段的距離。從圖畫裡我們可以清晰地景色當中看到各種防禦工事和軍事駐紮，像一隻隻畫面上「的眼睛，反過來瞪視我們。「龜山朝日」、「北關海潮」、「石港春帆」、「蘇澳蟹市」

²⁶ 有關中國圖畫的傳統與地圖的關係，見 Yee (1994a, 1994b)。

四張圖中，我們都看見了軍事的關口和水兵駐紮的汛哨，誇張地出現在畫面之上，吸引了我們的目光。這意味著兩個可能性：一個是作圖者把這些軍事設施擺在畫面的醒目位置，是爲了表示這些地方是安全地被官方所護衛，觀圖者可以放心地遊覽；另一個可能則是作圖者認爲這些軍事設施本身就是名勝，構成了風景的一部分，所以自然應當包括在圖內。如果是前者，作畫者對於什麼構成景，顯然有一種比較現實的體認，在這個新開發的荒陬，美色本身不足以成爲「景」。如果是後者，作圖者的風景概念則又不同於做爲詩人的通判，武力與城堡在此也被視爲遊覽的重點，單靠文字的「文明」並不足以包容那些還沒有被馴服的山川。

另外，在應當是純粹遊賞山水的地方，「沙喃秋水」與「湯圍溫泉」，畫面上也出現了防禦工事的土圍。然而這兩個土圍是擺在畫面上比較不醒目的位置，所以作畫者不應該是把這些防禦措施當成是遊覽護衛或名勝景點，只是將它們視爲地景上的一部分。然而在寧靜的山水之間出現這種突兀的軍事性建築，使得畫面增加了一種令人不安的感覺，也直接地破壞了八景詩中的山水境界。

總之，無論作畫者的意向爲何，整套八景圖呈現地是一種粗糙曖昧、多重矛盾的視覺經驗。在取景和遊覽，在詩文與圖畫的再現之間，透露出各種矛盾差異的訊息，持續顛覆文字所製造出來的穩定統一的情致。那些詩人和官員在風景詩中，想要把宜蘭八景塑造成一個個平靜、美好的遊覽地點，但是製作版畫的工匠所製造出來的圖畫，卻繼續提醒我們：對一般人而言，所謂的文明，往往要依靠軍事武力護衛維持出一個和平景象。八景沒有超越現實生活，邊疆仍然是文明的難堪(embarrassment)，而這種文明的野蠻面往往會在我們意想不到的地方出現。這個圖畫與詩歌再現方式之間的緊張關係，讓我們有機會觀察到文明與邊陲的裂痕，以及文人意識和一般市民在認知上的差距。

八、結 論

中國帝國形成的意識，以及其中產生的儀式、知識和制度，具有一個重要的特性——那就是她將自己呈現爲一個無所不包、無所不容的時空連續體。天子以天下之主的姿態出現，將四方四夷包容在一個階層化秩序中，各賦與他們恰當的地位。所有的外來民族、人種都能透過賓禮找到其位置，而四方的貢物也透過一系列的儀式轉化爲可供中央消費的珍品。相對之下，在中國本部的秩序就由幾種普遍性的媒介體所形成的流通圈來維持。各種生產活動的成果可以

轉化為一些共通的貨幣，像銀錢或米。這是市場體系與賦稅制度存在的前提。同樣地，行政體系的存在也必須建立在統一的文字和規章之下。在這些統一的符號和度量衡的世界中，文字及與文字相關的記號和圖像扮演一個根本的角色。它們不但具有描述、翻譯和記載的功能，而且本身就是知識的形式。其所形成的史書和方志，以一種百科全書式的方式出現，將一個地方的天文地理、人事物產通通包含在內，建構成禮儀秩序的模型，用來分類、命名萬物，而且定義並限制事物的含意和關係。更重要地，文字超越時空的限制，把過去和遠方連接到現在和中心。這種包容性和轉化能力，使得文字的再現所建構出來的模式具有一種無所不在、普遍性的幻覺。整個帝國的形成就是靠著文字、詩歌、方志和檔案所編織出來的知識表面，建立起一種系統式的效果。

然而，從八景的實際地點與再現意象的差距，八景圖與八景詩的斷裂之間，我們發現這種文明的效果，在邊疆的地方往往只存在文本之中，連文字的附圖，一種原本幫助詮釋詩的媒體，都可能在不同的脈絡下，挑戰文本所呈現的意象。帝國的統一其實只存在紙、絹布、木頭和石頭之上。至於實際上的實踐與運作為何？我們只能在表面之下或表面與表面之間來辨識。這種文字的名與各種地方實踐之間的張力，是蘊含在這種文明的構造方式之中；透過各種文字的痕跡所形成的秩序，帝國也許能系統化地排除或馴化差異到某個程度。但是，當再現與現實的差距太遠時，表面也會出現裂痕；原本被視為透明的傳達媒介，暴露出其象徵的本質。建築帝國的人在接縫和補釘的過程中，左支右絀的難堪歷歷可見。

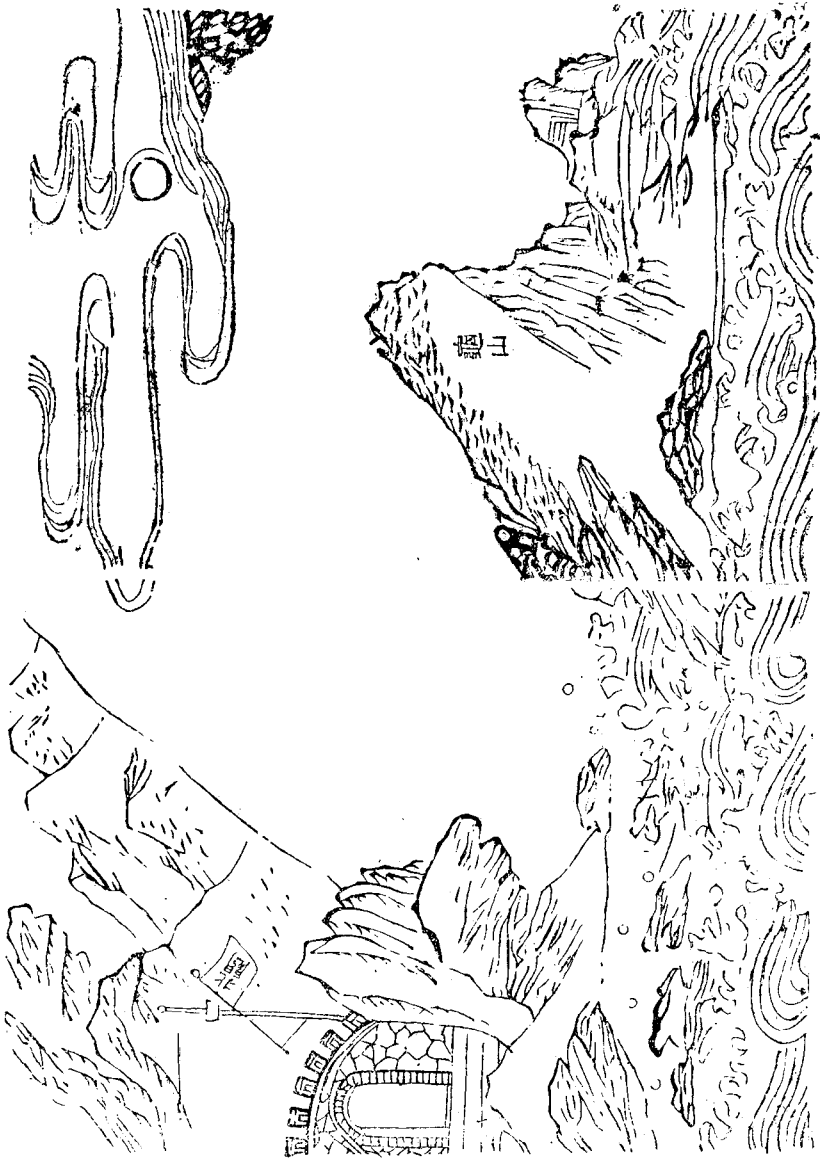


圖1 龜山朝日 (圖片來源/陳淑均 1968[清]:38-39)

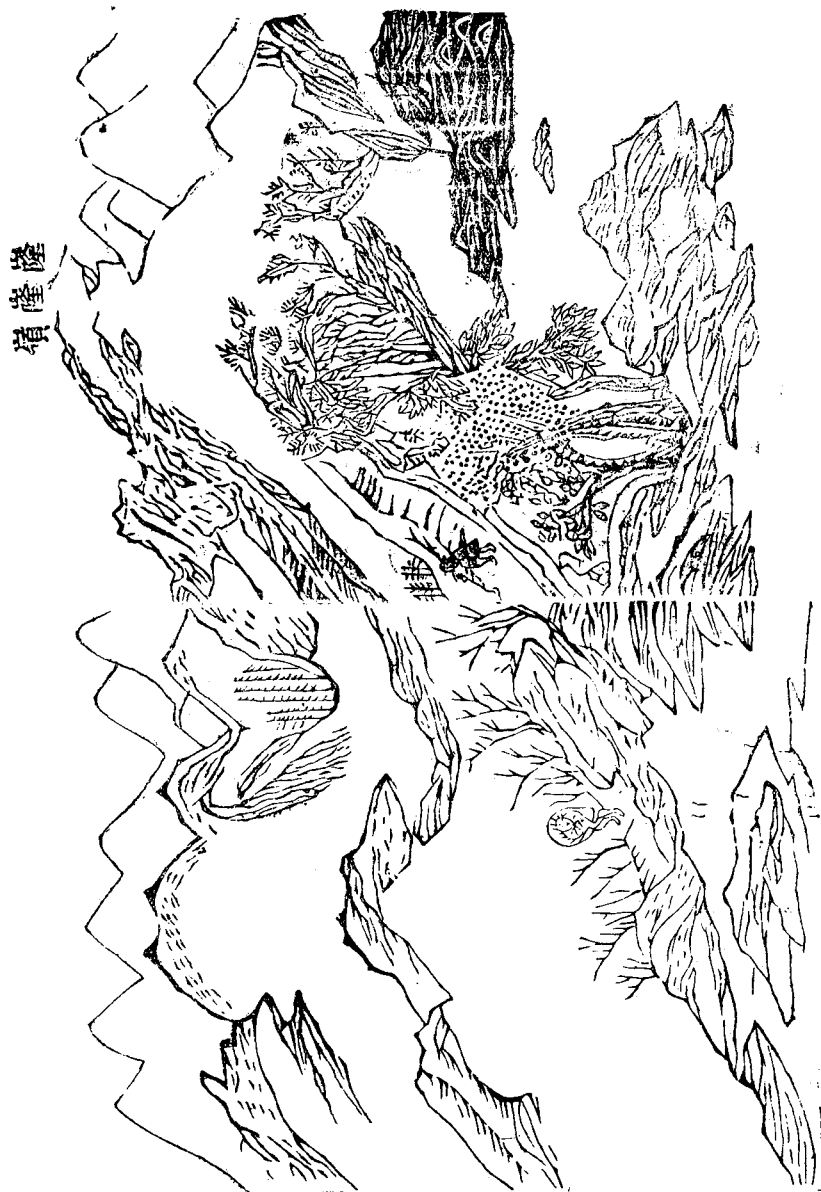


圖 2 嶺巒夕煙 (圖片來源／陳淑均 1968[清]:40-41)



圖 3 西峯爽氣 (圖片來源／陳淑均 1968 [清]:42-43)

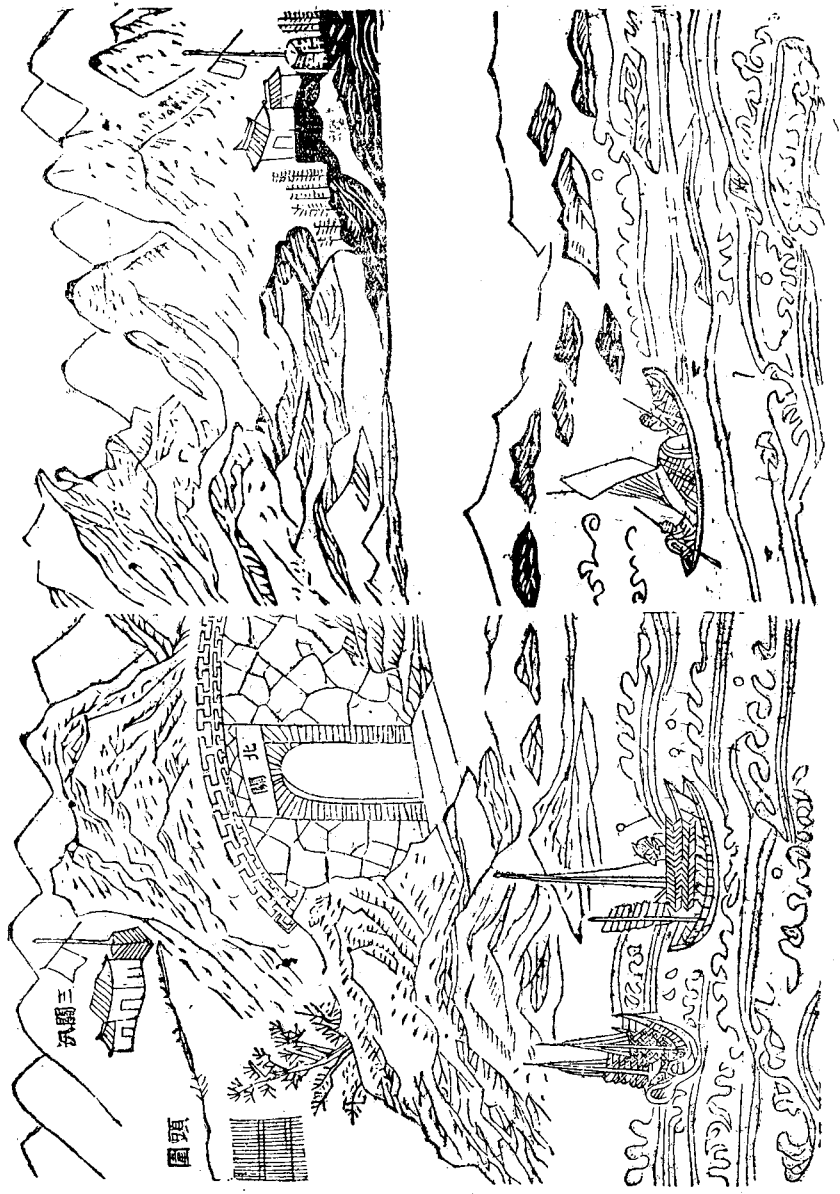


圖 4 北關海潮 (圖片來源／陳淑均 1968[清]:44-45)

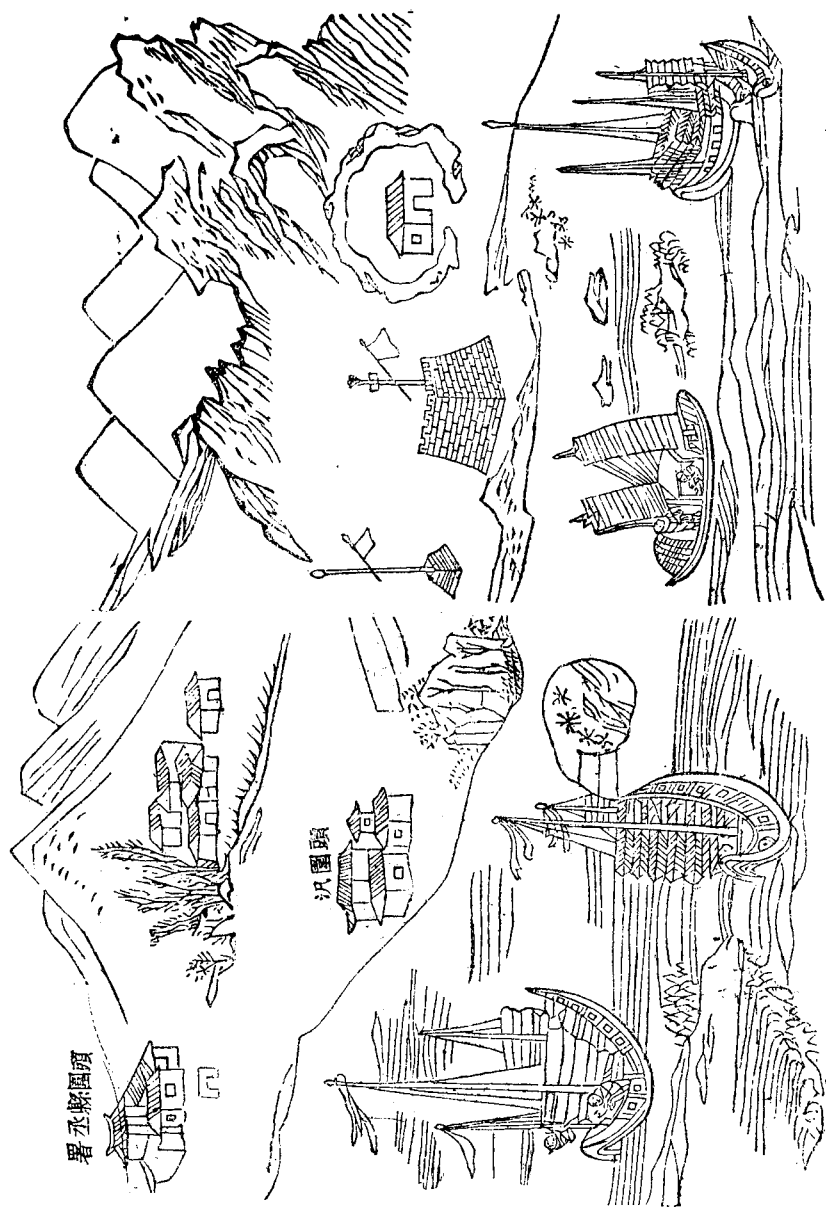


圖 5 石港春帆 (圖片來源／陳淑均 1968[清]:46-47)

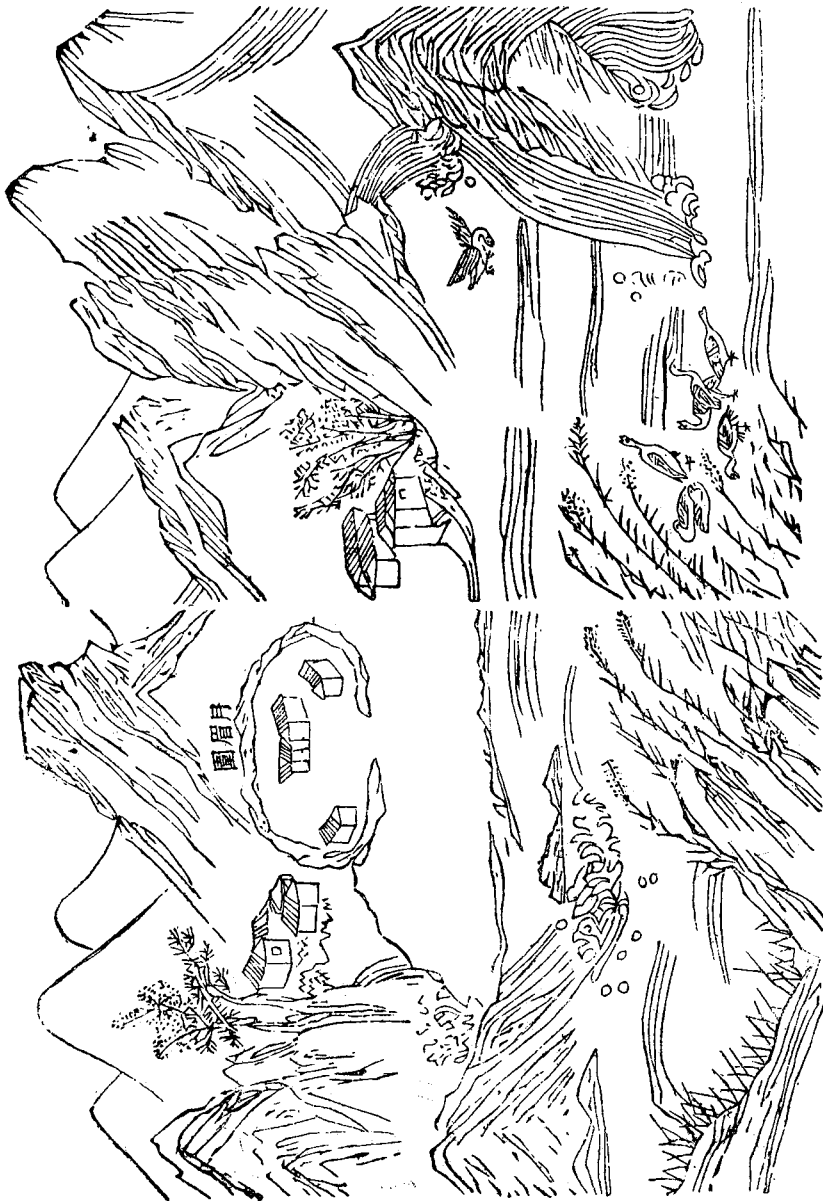


圖 6 沙喃秋水 (圖片來源／陳淑均 1968[清]:48-49)

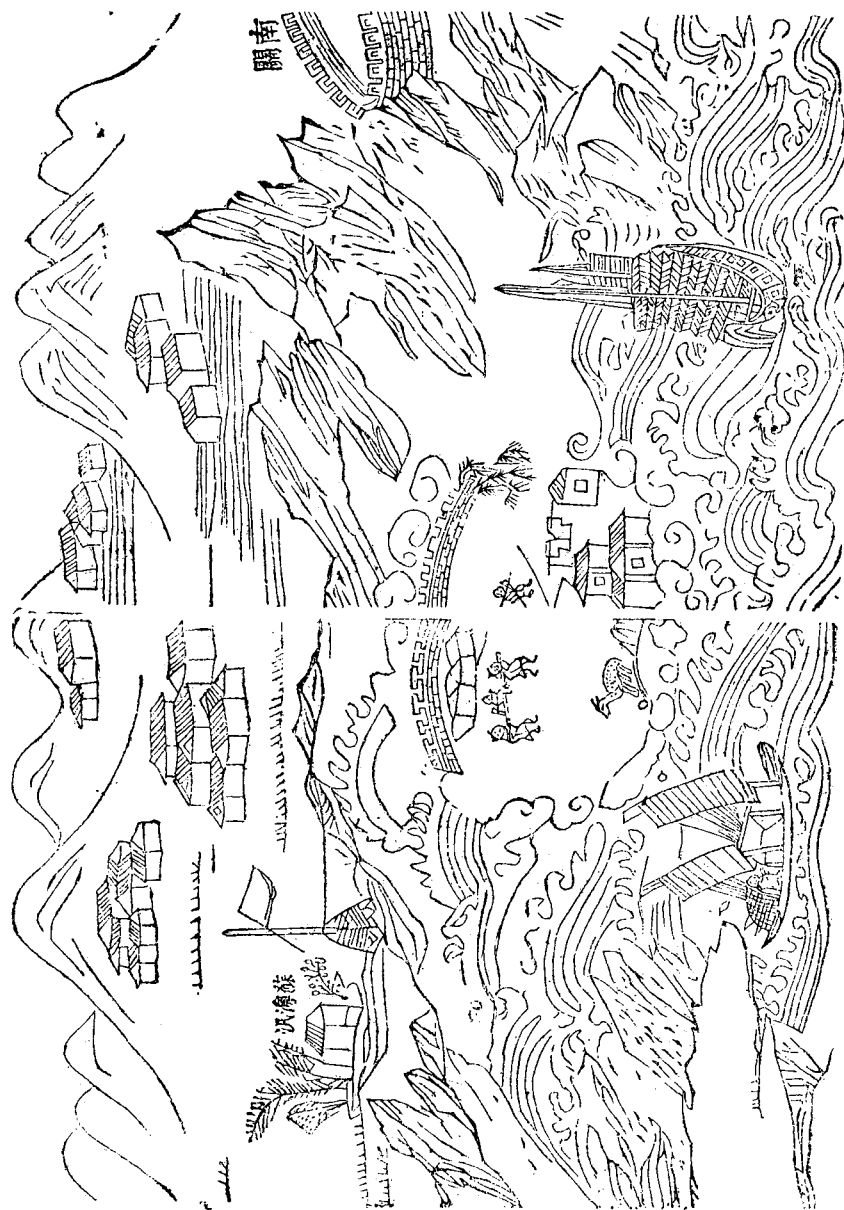


圖 7 蘇澳鹽市 (圖片來源／陳淑均 1968[清]:50-51)

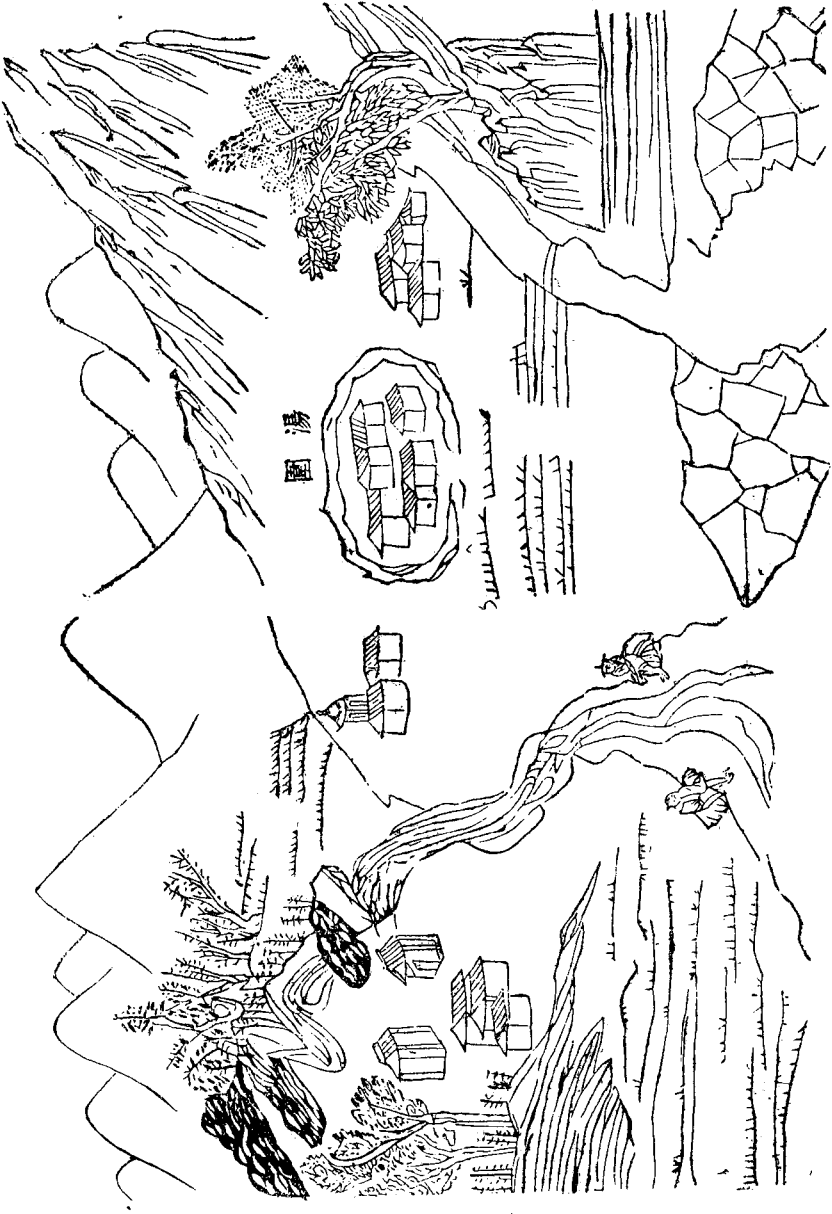


圖 8 湯園溫泉 (圖片來源/陳淑均 1968[清]:52-53)

參考書目

小川環樹

1986 論中國詩，譚汝謙、陳志誠、梁國豪譯。香港新界：香港中文大學出版社。

宋南萱

2000 臺灣八景從清代到日據時期的轉變。中央大學藝術學研究所碩士論文。

李望洋

1992[清] 西行吟草二卷，首一卷。臺北：龍文出版社。

林文月

1976 山水與古典。臺北：純文學出版社。

林 豪

1963 淡水廳訂謬。刊於淡水廳志附錄一卷，[清]陳培桂編。臺北：臺灣銀行經濟研究室。

林慶元

1998 楊廷理傳。南投：臺灣省文獻委員會。

松浦友久

1993[1986] 中國詩歌原理，孫昌武、鄭天剛譯。臺北：洪葉文化出版社。

柯培元

1993[清] 噶瑪蘭志略，臺灣省文獻委員會編。南投：臺灣省文獻委員會。

施懿琳

2000 從沈光文到賴和：台灣古典文學的發展與特色。高雄：春暉出版社。

高 巍、孫建華等

2002 燕京八景。北京：學苑出版社。

陳淑均總纂；李祺生續輯

1968[清] 噶瑪蘭廳誌八卷：清道光咸豐年間。宜蘭文獻叢刊第1號。宜蘭：宜蘭縣文獻委員會。

翁聖峰

1996 清代臺灣竹枝詞之研究。臺北：文津出版社。

傅抱石

1995 中國繪畫理論。臺北：里仁書局。

劉麗卿

2000 清代臺灣八景與八景詩。中興大學中國文學系碩士論文。

廖風德

1982 清代之噶瑪蘭：一個臺灣史的區域研究。臺北：里仁書局。

廖雪蘭

1989 臺灣詩史。臺北：武陵出版社。

蕭 馳

1999 中國抒情傳統中的原型當下：「今」與昔之同在。刊於中國抒情傳統，蕭馳著。臺北：允晨文化實業股份有限公司。

Barrell, John

1983 The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Basso, Keith

- 1984 "Stalking with Stories": Names, Places, and Moral Narratives among the Western Apache. *In* Text, Play, and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society. E. Bruner, ed. Pp. 19-55. Washington, DC: The American Ethnological Society.

Bender, Barbara, ed.

- 1993 Landscape: Politics and Perspectives. Providence, Oxford: Berg.

Bhabha, Homi K.

- 1994 The Location of Culture. London: Routledge.

Bol, Peter

- 1992 "This Culture of Ours": Intellectual Transitions in T'ang and Sung China. Stanford: Stanford University Press.

Clark, Kenneth

- 1963 Landscape into Art. Boston: Beacon Press.

Cosgrove, Denis

- 1984 Social Formation and Symbolic Landscape. London: Croom Helm.

Farquhar, Judith

- 1994 Multiplicity, Point of View, Responsibility in Traditional Chinese Healing. *In* Body, Subject and Power in China. A. Zito and T. E. Barlow, eds. Pp. 78-102. Chicago: University of Chicago Press.

Hargett, James M.

- 1996 Song Dynasty Local Gazetteers and Their Place in the History of Difangzhi Writing. *Harvard Journal of Asian Studies* 56(2):405-442.

Harrison, Carolyn

- 1991 Countryside Recreation in a Changing Society. London: TMS Partnership.

Hay, John

- 1994a Boundaries and Surfaces of Self and Desire in Yuan Painting. *In* Boundaries in China. J. Hay, ed. Pp. 124-170. London: Reaktion Books.
1994b Chinese Space in Chinese Painting. *In* Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations. A. Gerstle and A. Milner, eds. Pp. 151-174. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.

Henderson, John B.

- 1984 The Development and Decline of Chinese Cosmology. New York: Columbia University Press.

Hirsch, Eric, and Michael O'Hanlon, eds.

- 1995 The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space. Oxford: Clarendon Press.

Lin, Kai-shyh

- 1999 The Frontier Expansion of the Qing Empire. Ph.D. dissertation, University of Chicago.

Mitchell, W. J. Thomas

- 1994 Imperial Landscape. *In* Landscape and Power. W.J.T. Mitchell, ed. Pp. 5-34. Chicago: University of Chicago Press.

Murck, Alfreda

- 1995 The Meaning of the Eight Views of Hsiao-Hsiang. Ph.D. dissertation, Princeton University.

Newby, Laura J.

- 1999 The Chinese Literary Conquest of Xinjiang. *Modern China* 25(4):451-474.

Owen, Stephen

- 1985 Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World. Madison: University of Wisconsin Press.
1986 Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Powers, Martin J.

- 1998 When is a Landscape Like a Body? *In* Landscape, Culture, and Power in Chinese Society. Wen-hsin Yeh, ed. Pp. 1-22. China Research Monograph. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California.

Pratt, Mary L.

- 1992 Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. London; New York: Routledge.

Smith, Richard J.

- 1991 Fortune-tellers and Philosophers: Divination in Traditional Chinese Society. Boulder: Westview Press.

Soja, Edward W.

- 1989 Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London; New York: Verso.

Strassberg, Richard

- 1994 Inscribed Landscapes: Travel Writings from Imperial China. Berkeley: University of California Press.

Sullivan, Michael

- 1979 Symbols of Eternity: The Arts of Landscape Painting in China. Stanford: Stanford University Press.

Wang, Gungwu

- 1984 The Chinese Urge to Civilize: Reflections on Change. *Journal of Asian History* 18(1):1-34.

Yates, Robin D. S.

- 1994 Body, Space, Time and Bureaucracy: Boundary Creation and Control Mechanisms in Early China. *In* Boundaries in China. J. Hay, ed. Pp. 56-80. London: Reaktion Books.

Yee, Cordell D. K.

- 1994a Taking the World's Measure: Chinese Maps between Observation and Text. *In* The History of Cartography. Vol. 2, book 2: Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies. J. B. Harley and D. Woodward, eds. Pp. 96-127. Chicago: University of Chicago Press.
1994b Traditional Chinese Cartography and the Myth of Westernization. *In* The History of Cartography. Vol. 2, book 2: Cartography in the Tradi-

tional East and Southeast Asian Societies. J. B. Harley and D. Woodward, eds. Pp. 170-202. Chicago: University of Chicago Press.

Zito, Angela

- 1994 Silk and Skin: Significant Boundaries. *In* Body, Subject and Power in China. A. Zito and T. E. Barlow, eds. Pp. 103-130. Chicago: University of Chicago Press.

林開世

中央研究院民族學研究所

臺北市 11529 南港區研究院路二段 128 號

openlin@gate.sinica.edu.tw

Landscape Formation and the Civilizing Project: The Case of Nineteenth-Century Yilan, Taiwan

Kai-shyh Lin

Institute of Ethnology, Academia Sinica

Thirteen years after Yilan was incorporated into the Qing Empire, scholar-officials in the local administration began touring and enjoying the landscape of this district. They selected “Eight Scenes of Yilan” as the most celebrated sites to visit, and gathered local talents to conduct poetry meeting on these spots. However, if we investigate the location of these scenes more carefully, it becomes clear that these sites were more than beautiful sceneries. They were also the nodal points of local geography, the convergent points of political, military, commercial, and geomantic concerns.

The selection of the “Eight Scenes” denoted the creation of a new social and spatial consciousness separating refined cultural activities from mundane daily life. By learning the proper way to appreciate scenery and participating in the literary occasions held in these sites, local students and talents began to form a civilized community transcending local visions. The literary traces left from touring activities, including the poems of occasion and calligraphies on rock, tablet, or paper, can define and domesticate the landscape of frontiers, and incorporate local geography into the mapping of the civilized world.

The title of each of the “Eight Scenes” was formulated as a four-character couplet, the oldest form of Chinese poetry. They were designed to create a sense of familiarity and conservatism. At the same time, they projected a traditional cosmological order onto the newly acquired land. By selecting and naming the landscape scenery, magistrates connected the local and peripheral to the central and cultivated through literary convention and aesthetic experience.

However, upon closer investigation of the chasms between text and visuals, poetry and painting, we discover an inner tension behind the stable and unified vision of the civilized world among the various representations of “Eight Scenes.” The Chinese empire claimed to encompass all-under-heaven by inscribing literary, patterned traces on the surfaces of paper, cloth, wood, and stone, but the discrepancy and discordance among these media continued to expose the sutures of both local differences ignored in the civi-

lizing project and contradictory requisitions in the complex process of governing.

Keywords: frontier expansion, landscape, landscape poetry, landscape painting, nineteenth-century Taiwan
