

讀梅洛龐蒂 “Eye and Mind”¹

高文萱

前言

M. Merleau-Ponty(一般譯作梅洛龐蒂), 1808年出生於法國的Clarente Martime地區的Rochefort-sur-Mer, 是著名的現象學哲學家, 其理論深受胡賽爾的現象學的影響, 他認為「現象學」是對本質的研究, 而也只有通過現象學的方法才能找到對於生存問題的最後解答。「知覺」是梅洛龐蒂哲學的出發點及中心範疇, 他從對身體的重新定義出發, 強調身體的知覺作用造成的「存在」的情境, 世界對於存在的個體而言, 不再是一個客觀的對象, 而是「我的思想和我的一切外觀知覺的自然環境和場所」²。以知覺為出發點, 則主體與客體、內部與外部、思想與身體等所有傳統二分的範疇不再被嚴格區分, 甚至是在經驗—生存經驗中, 互相交融、合而為一。

其思想大約可以分作三期: 首先是心理學時期, 此時梅氏認為要了解物體要透過了解其背景, 才能知道其結構。接下來是現象學時期, 此時他強調所謂的「運動性」, 也就是身體是處於運動狀態中, 而世界亦然, 隨著運動狀態的改變, 視點及視域遂之改變, 存在的經驗也隨之變動, 因此世界本身必須在人類活動(即運動)中被理解。最後是形上學時期, 此時期受到古希臘傳統影響, 以「肉身」(flesh)的觀念來說明、詮釋「身體」(body), 強調知覺之間的可交換性。

在這篇文章中, 我們將討論“Eye and Mind”(心與眼)一文, 這篇文章是梅洛龐蒂生前最後的重要論著之一, 從本文中, 我們可以窺見他晚期的思想, 包括其對於身體、知覺(特別是視覺)、運動到存在的看法, 及由此產生的美學觀—從存在的本質來討論關於「視域」/「視象」(vision)與繪畫的一些問題—包括繪畫與繪畫本質相關的深度、顏色等等。

內文

一. 關於存有

在這一個段落中, 我們將先討論古典科學對世界的觀點, 以及其建構世界, 獲得其對世界(事物)本質的方法, 接著試著討論梅洛龐蒂如何透過重新詮釋身體的

¹ 本文選自 The Merleau-Ponty Aesthetics Rider, edited by Galen A. Johnson, Evanston, Northwestern University Press, 1993

² 參閱蔣孔陽, 《二十世紀西方美學名著選》, 上海市: 復旦大學出版: 新華發行, 1987-1988, 頁 232。

意義，說明知覺與存有的關係。

(一) 古典科學的觀點

首先，爲了引導出梅氏自身對於「存有」的觀點，在文章的開頭，他批評了古典科學對於世界的觀點及建構方式。他認爲，科學操縱事物但卻放棄存在於事物之中，認爲所有的事物皆是「一般的客體」(object-in-general)，對我們而言並不具任何「意義」，而只是被設定好來符合人類的精巧的框架的對象，科學對於事物的探索，即在此概念下操作。古典科學認爲唯有經過自身對「混亂無序」的世界的重新建構，便能夠「掌握」或「重返」世界，及得到世界的本質。但事實是否如此呢？這樣的科學—通過一連串測驗、操作等技術性操作的活動、方法，跨足到其它各個領域去嘗試、運用，並在人文和歷史學科上得到支配性的地位，如在美國發展出的分析學派等，便是這種嘗試下產生的結果。但梅氏認爲，科學雖視自身爲具有自主性的，並希望爲其運作系統找到一先驗而抽象的基礎，但其觀念及作法卻將自身縮減爲類於「資料收集」的角色，而其盲目操作而建構出的價值觀，即其對「存在的本質」的觀念，是不可能被唯心主義哲學所接受的。

而我們前面提到古典科學的觀點，基本上是一種主客體二分下產生的一套對世界的理解方式，而這也是一以來西方文化的基本的思考模式。這種觀點，基本上是延續柏拉圖提出的「理型」(Logos)的觀念，文章中提到的笛卡兒主義的觀點也是接續這個概念，強調在各別事物上，還有一超越性的、抽象的理型存在。³這種對具象物，及再現物加以貶抑的思想，不只影響哲學領域，也深深侵入科學、醫學、藝術等等領域。例如我們所熟知的，藝術在文藝復興時期因爲藝術理論的發展，以抽象概念(理論的)作爲指導原則，而使其得以進入所謂「自由藝術」的範疇，擺脫其因爲「手工」，或說「技術」的特點(身體的)而本處的機械藝術範疇。在這個發展中，心智/抽象概念的部份與身體/物質的部份相對，且後者是較爲次要而被貶抑的。這個脈絡自古希臘藝術一直到文藝復興以降，從對思想史甚或藝術史的觀察中，我們可以看到這個觀點(或說這個分裂)不斷在各個層面—以繪畫爲例，如繪畫的地位變革、其分類標準及繪畫內容的隱喻等層面—被延伸複製。

相對於科學的觀點，梅氏認爲對於存有的思考，必須回到存在發生的那個場域，回到活動中的，實際的身體，去觀察存在的發生，而這個身體不是我們邏輯上所認爲的一個訊息收發器，或是佔據空間的。做爲一些機能組合的身體，而是一個我稱之爲我的「真正的身體」，是一個視象與運動相交融的身體。我們注意的是，梅洛龐蒂基本上反對前面我們談到的分裂—身體與心靈(或說心物二分)，

³ 以「桌子」爲例，層級最高的是「桌子」這個概念(理型)，接下來是個別存在的桌子(物體)，而畫家再現的桌子(如繪畫)，又再更低。

也反對在這樣觀點下建構出關於「本質」的觀念，他認為古典科學忽略或說不顧我們知覺經驗中形成、存在的世界，而把世界是作一般的對象去操作用其理論架構出一理想的世界，這基本上是與存有的本質相悖的。

因此藉由重新定義身體與心靈的關係，來討論視覺與運動形成的存有問題時，他也必然會對與視覺問題緊緊相關的繪畫問題加以重新詮釋，其中或者我們可以看到藝術家們創新的嘗試，如何在一較高的理論層面被談及，或者，我們可以觀察到繪畫的確是人類生存經驗的反思與呈現。下面我們將談到梅洛龐蒂對於存在、身體、知覺(特別是視覺)與運動間關係的看法。

(二) 視象與運動

如同我們前面提到的，梅氏藉著重新定義對「身體」的概念，強調透過身體產生的知覺經驗，來理解(或說破入)存有的本質。首先，如我們前面提到，我們不該把身體看作是一個單純的「信息接受器」，或是一個佔有空間的「塊」，或是純粹生理學上的身體—例如器官或機能的集結物，而是一個使我們的生命得以在世上開展的「身體」，是「視域」(視象 vision)和「運動」(movement)的交纏。而視象，或說視覺，基本上是繫於運動的(或說視覺為運動所賦予)，在不同的狀態中(小至眼球，大至整個身體的運動)，我們有會不同的視點及視域，並產生不同視覺經驗，故運動中的身體對在視覺世界中是至為緊要的，是視覺世界的一部份。每件「我」所能見到的事物，是照其固定的規則出現在我(視覺)的範圍內，故有“map of visible”(可見的地圖)與“map of I can”(我所能及/見的地圖)，而這兩者分別都是自身完整的存在，可見世界與我所能及的世界都是同一個存有(Being)的整體部份，世界和我是由同一種東西所組成。因此我們無法設想視域只是思想操作下產生的結果，是心智前的一個圖畫或世界的再現，一種平面性、他者的東西。視域是有條件的思想，被身體所激勵(去思考)，事實上，視覺產生的經驗與存在的思惟彼此影響，彼此交疊，與傳統認為心靈/思想宰制身體的看法是完全不同的。

而運動(movement)，如同視域，不是一個單純由「思想」(mind)所作的一個，也不是一個絕對的行為，或是自主觀而隱蔽的深處，展現在延伸的空間中的實踐，對所在的場域所作的改變，而是視象的成熟，一種自然的結果。我的身體同時「看」及「被看」，當它注視著所有事物時也注視自身，它看到自身「正在觀看」。除了視覺，其它的知覺亦然，如觸覺—觸摸到自身正在觸摸，還有聽覺等亦然。在此，知覺與運動的交纏形成了一個「自我」，並不是從透明意義上來理解—像思想一般—藉由同化、建構、變質其對象，使成為「思想」，而是觀看者自觀看中，觸摸者自觸摸中形成的「自我」—被包含在事物之中，是一種動態的存有，有正反也有過去現在未來。而不只是身體運動，同樣的，世界也在運動—存有的活動與存在的

活動，世界就是在自身及人類的活動中被掌握。

由此我們知道，身體正如同其他的事物，在世界的結構中被察覺，其內聚力即是世界的內聚力，身體和世界是由同一原料所組成，它維持著讓事物環繞它自身，但並無主客體的分別，事物是身體自身的延伸(既然世界與之是同一材質，彼此當然可視為彼此的延伸)。簡單的說，梅洛龐蒂的觀點在避免一僵化不動的存有，如同人活在世上，其存在活動並不是脫離世界的孤立或斷裂，而是不斷的在與世界發生關係中(相互)確定、呈現自我的存在。因此，主觀與客觀、身體與心靈，可見與不可見、主動與被動等，彼此之間是一交錯複雜的辨證關係，而這種關係也正是所有事物存在的奧秘。⁴

二.關於繪畫

當我們前面提到，關於身體處在看與被看，觸摸與被觸摸間存在(在場的)這個互換系統成立時，我們會發現處在我們之前的這些繪畫問題，在此，我們將先討論畫家的創作與存有的關係，接著試著釐清有關形象(image)、深度(depth)，線條與色彩等等問題。

(一) 畫家

Valery 曾說：畫家帶著他的身體(作畫)。當然，我們無法想像一個畫家只用他的「思想」作畫。梅氏認為，畫家藉由借用其「身體」于世界，將世界變質為「繪畫」。進一步來說，畫家將自身投入世界，返回其最真實的知覺經驗，依此來形成他所存在的世界，進而探究、發現其奧秘——繪畫就是對這樣一個存在的探索之表現。畫家所追求的，除了揭示視覺的奧秘之外別無其他，對繪畫表現方法的探索，也就是對現已存在的物質和手法進行新的考察和投資。當討論到畫家的靈感時，梅氏提出了一個有趣的看法：當畫家在畫風景時，畫家與其對象的風景——也就是「可視之物」(the visible)間，看與被看的關係是交混而難以分辨的，他以嬰兒的出生為例，一個嬰兒「出生」，是指他被生出而被「看見」的那一刻，但在此刻之前，他就已經存在母親腹中。這就如同畫家的視象就是一個持續的出生——畫家只是看到(或是被看)本來就存在於其中的「什麼」。從這個觀點來看，梅洛龐蒂似乎有點神祕主義的傾向，如他認為是畫家描繪的對象(例如一座山)招喚畫家使被畫出，彷彿在畫家與其描繪物——表面上的內部與外部間有一共鳴，或說共感，而這種觀點，使得畫家(人)與世界彼此交融。

(二) 形象(image)

⁴ 參照鄭金川，梅洛-龐蒂的美學，遠流出版，台北市，1993年，頁37。

梅洛龐蒂在這篇文章中提到了笛卡兒主義者對於形象(image)的一些觀點：笛卡兒主義者不會在鏡中看見其「自身」，他看到的是一個傀儡，一個「外在」(outside)，且他們相信所有人皆如此。在鏡中的影像只是事物的機械性作用，如果他承認其自身存在其中，或者是認為鏡像看起來「像他」，那是「思想」喚起這樣的連結，在這裡，形象(image)失去了它的力量。梅氏則認為鏡象翻譯並重新創造了身體的自反性，且具有「心靈能量互換」的功能，並非只是一個傀儡。

笛卡兒主義者進一步的提到，不論一幅版畫多能栩栩如生地「再現」樹林、城鎮、人物..等等，它仍舊不與他們「相似」(resemble)。版畫只是一堆在紙上的墨水，在物體平面化的平坦表面上，維持了事物的形式—它是「必須被變形」的變形(deform)的物體—正方形變菱形，圓形變成橢圓形—變形是爲了「再現」這個物體。

問題是，若照笛卡兒主義者所言，則若不是經由相似性（若其如同符號和文字的關係），指涉物與被指涉物沒有相似性存在彼此的關係，那麼是什麼激發我們的想法，去「相信」，那是某物的再現？他們認為，版畫了給予我們的充分而清楚的指示，用以形成對此事物的概念，而這並非來自圖像(icon)自身，而是圖像所引起的一種聯想或是效果。於是，圖畫成爲一只供閱讀的文本，一自「看」與「被看」的混雜性中脫離的文本。在這裡，由鏡象提供給我們有效的「相似性」的概念便失去了其最後的辯護力量。如此，我們不再試圖了解，一件事物的繪畫，是如何讓他們自身在身體與靈魂之內被感覺，也就是當我們身體的感官知覺到這件作品時，他同時也在我們的靈魂之中作用，且是相互而非單向的作用。

視域/視象(Vision)並不是事物自身的變形而成爲它們的「視覺」，也不是一件事物同時的被一般世界及私人世界所「持有」。「相似性」是知覺作用的結果，而非其主要成份或基礎。因此在腦海中呈現不在場的形象，這些分析使我們了解到，每一繪畫理論都是一「形上學」，都牽涉到畫家或者是理論家對於世界的解釋。事實上，笛卡兒並沒有多談論繪畫，繪畫對他而言不是一個使我們接近「存有」的方法，只是一個操作手段，是思想的變化或方法，在這裡，思考被定義爲智性的持有和自我的證據。當他說到圖畫時，將「線條素描」當作繪畫的典型—在這裡我們可以舉出這文藝復興時期對於線條和色彩的討論來作爲對應，當時認為線條象徵著理性、陽性、抽象的等等價值(且是一正面的價值)，而色彩則與感性、陰性、肉體的等等屬性相連。這樣的觀點直到十八世紀仍然非常盛行，如當時的畫家 Willaim Blake⁵就曾稱呼崇尚色彩表現的威尼斯畫派爲「山羊」(指惡魔)。

梅氏認為，一個對繪畫較正確而精細的研究會導致一不同的哲學，我們應該

⁵ 18世紀的英國畫家兼詩人，作品有純真之歌(Songs of Innocence)、經驗之歌(Songs of Experience)、預言書(Prophetic Books)等等。

看到繪畫的整體是其每一個表現方式的呈現，而非單只素描，他認為笛卡兒主義者沒有談到「第二性質」，也就是「色彩」的能力。但當然，色彩並不是單一而絕對的解決視覺問題的方法（事實上也不存在著這樣的唯一），他只是要提出色彩的強大表現力。當然，素描，甚至即使是單一線條，也可以包含繪畫的活潑旺盛的潛力。關於這點，我們將會在後面的部分談到。

（三）深度(depth)

梅洛龐蒂說：「我看到深度，但它同時又是不可見的。」印證我們的視覺經驗，循著我們視線平行的軌跡，事實上我們並不真的「看見」了深度，前景永遠遮掩住後景，如果從任一邊我認為看到了空間的間隔錯開的話，那只會是因為它們並未完全遮蓋住彼此。因此，若我們看到事物在彼此之外(按照筆者個人的想像：如一個小正方體後緊貼著一較大正方體)，其實是「寬度」不同造成的結果(就視覺而言)，或者說，深度是我們對一種可轉換的維度的經驗，因為並沒有一件事物真正在另一件事物之「後」。對笛卡兒主義者而言，沒有任何的視象不伴隨著「思想」，但他認為，從這個觀點，並沒有辦法解開深度的秘密，對他而言，空間並不是一種延伸或擴張的方式，而是靈魂稱之為「我」的身體位置，靈魂居住的所在，靈魂是根據「身體」去思考而非根據靈魂自身。他說道：「我所稱為深度的東西並沒有什麼，它只是我在存有中無限制的參與，是一個在空間的存在中的參與。」故我們知道，梅洛龐蒂所謂的深度，其實是一種存有/存在的「活動」的空間關係(即因為存有的活動而產生的，在其中的空間關係)，因此，當人類的生存狀態/情境改變時，存在的空間也改變了。因此，當我們在觀察、理解所謂的深度時，不能只以單一維度的測量系統，而是要從將它放入對整個存有的活動以及事物間相互依存的關係中去理解。

文藝復興時期的畫家們放棄了古代的「球狀視野」，而採用幾何定點透視，這種透視的技巧，鼓勵當時的繪畫去自由地實驗有關深度和存有的呈現等問題。雖然如此，但是畫家從自身的生存經驗中，知道沒有任何的透視技巧能解決或解答存有與深度的問題，線性透視也不是對存有的終極破入。事實是，沒有一個表現的方法，可以解決繪畫的問題，或使其轉變為僅僅是技巧(的問題)。

梅氏提出了幾種對深度的理解的實驗結果：一是諸維度轉換的一種經驗：從三個維度上去理解，不同的維度測量系統，有不同的理解，一是一個「總」的地點——一個球狀的空間位置，高度、深度即寬度都只是一相對的抽象位置，是一切都同時存在的經驗：想像一個類似於神的全能觀點，一切都「在」，就在同時的當下，最後一個是「容積性」的實驗，人們可以以一句話來表達——「有東西在那裡」。

(四) 色彩與線條

承接上面梅洛龐蒂提到的「容積性」，他以塞尚(Cézanne)的畫為例——塞尚不斷的在他的畫中嘗試各種可能性，探究真實——「本質」的解答，對他而言，視覺的探索與存在的根源緊緊交纏，繪畫是它發問的方式。梅氏舉出立體派觀點：他們認為，外在形式（事物的覆蓋物/外皮），是次要且分歧的，因此，這個空間的外殼/外皮必須被粉碎——以立方體、正方體、圓錐體等來表現事物，而這樣的處理方式，顧及了存在的多樣性，卻失去了所謂的堅實性(solidity)。在這裡，他認為塞尚以公正的態度來對待立體和空間，並表現出事物的堅實性——這句話的意思是指塞尚直接從其知覺經驗中去表現展示在繪畫上的視覺可能，且他查覺到在這個空間中，有許多東西在那搖晃著(顏色碰撞顏色)，在不定中開始改變自身，這點與存在的活動是相同的，在看似不動的平面畫面中，事實上是充滿流動的色彩，如同從中心幅射出一般，佈滿整個畫面。塞尚曾說過：「顏色是我們大腦和宇宙相會合的地方。這並不是指因為其「類似」自然界中的顏色，而是指色彩的「維度」，一自自身不斷地給自己創造同一性、差別、結構和物質性等的維度。」但是這裡並沒有一個主要的通往「可見」的秘訣，僅談色彩，和僅談空間相同——都是不夠的。對繪畫而言，關於深度的問題，並不是在於給畫布的兩個維度再增加一個維度，構成一個似真的「幻象」或是來自經驗的幻想，而是畫本身必須具有「自我表象」的能力才能與終極事物中的任何經驗相關聯。

梅洛龐蒂對於線條的觀念，與色彩相似，他以現代畫為例，認為線條從輪廓線中被解放，不再被要求再現(相似)於某物，使線條成為「線條自身」。這點和它前面所言，繪畫必須具有「自我表象」的能力之觀點，是相同，故不論是色彩還是線條，都將自傳統的繪畫觀中解放，而得回原本屬於自己的力量，藉由對新的深度、色彩、線條、運動等等積極生命的不斷探索，我們可以使世界成為世界自身，接近存在根源難解的奧秘。

結語

梅洛龐蒂的這篇文章，從知覺來探索存有的本質——這裡的本質並不是指一個具有中心的存在，而是一種狀態，一種情境。相較於其他討論藝術作品的文章，在這裡的藝術(家)(品)，更讓人深刻的理解到：藝術是藝術家對於生命反司的呈現，藝術家總是對著世界發問——這兩句話。因為文章試圖從存有的狀態、互動與關係去釐清問題，因此在文字闡述上，出現一種力求模糊包容的清晰，對閱讀上來說是有些難度，但另一方面他卻也滿足了讀者的想像——經由文字提供一種「感受」，畢竟對他而言，存有的本質本就不是以科學或理性的邏輯可以完全包容的。