

哲學、人文與世界——論述 梅洛龐蒂思想中「藝術」與 「世界風格」

宋灝

中山大學哲學研究所

摘要

本論文是從一個跨文化哲學的視角來闡明梅洛龐蒂思想中「藝術」與「世界風格」的關聯，談論取自歐洲和中國藝術傳承的一些例證。按照梅洛龐蒂的美學、文化、藝術的遺產是我們身處之周遭環境，也就是「世界」的「形態」或「風格」。透過身體運動及感官知覺，也憑藉所有藝術創作，當人面臨他者和世界時，人即在塑形、構造一個「世界風格」。因此，所謂的世界，並不是自然科學、物理學所預設的獨立存有者，而是藉由人文創作活動所完成的「世界形態」。

關鍵詞：梅洛龐蒂、人文學、藝術、世界、風格

哲學、人文與世界——論述 梅洛龐蒂思想中「藝術」與 「世界風格」

壹、緣起：當代人文學與「世界」

本文主要目標是針對當代哲學和人文學所陷入且難以解脫的困境，來闡明梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) 思想中「藝術」與「世界風格」(style du monde) 的關聯。首先稍微說明此探究所自起的問題意識以及所屬之當代視域。此篇論文的目標之一，在於透過對梅洛龐蒂現象學的研究給當代人文學、哲學以及中西跨文化哲學思考指出一條新的、具體的思路。當今社會早就推翻所有「人文科學」(Geisteswissenschaften, sciences humaines et sociales, humanities) 的權威，將哲學以及整個人文學界「邊緣化」。原則上，一般人皆否認哲學、人文學對世界所追求的詮釋與理解，對人類的前途還有任何重要性或代表性。人文學所遇及的危機令我們一直試圖重新界定人文學的使命、意義、潛力及限制。可是另一方面，西方人文科學如今雖然已呈全球化及國際化趨勢，但是這種歷史情形引起一些非常模糊、也非常嚴重、難以處理的疑問。本文出發點在於：因為現代人文科學既跟歐洲的整個哲學傳承密切聯繫，亦奠基於西方文明、西方生活世界，它既不能與形上學和存有論的傳統分開，又與近代急速發展的自然科學是對立的，所以當代人文科學與歐洲、西方以外產生的世界觀、思想傳承、生活方式，不可置疑地具有非常根本亦難以克服的差距。

本文緣起在於要初步探索中西方人文傳承一個相當新的交集。當代人文科學是否迄今依然不太符合華語界對世界、社會、人生所採取的基本態度？中國是不是原就有類似西方人文學、哲學之學問，亦即所謂的中國人文精神，可以補充西來的人文科學所不及？可是該就何種文化層面來描寫此可能性，並且實質上該如何進行中西人文科學上的互補？基於這些疑問，透過一番現象學省思，本文借助梅洛龐蒂的哲思，自始至終以「通往世界之路」(Weltzugang, accès au monde) 這一命題為主軸，從現象學的觀點重新來觀察中西文化相通及差異的界定問題。

爲了縮小討論視域，使課題具體而有內容，也許應該這樣提問：根植於歐洲哲學的西方人文科學若與中國人文精神作對照，基本的差異是否在於雙方對人類共同具有的「世界體驗」(Welterfahrung) 採取兩種不同的態度？是否就此世界體驗，兩個傳統分別選擇不同主張與詮釋，因而也就從中衍生出不同人生模式暨「生活世界」(Lebenswelt)？易言之，差距是否來自中西思想一開始對人的感官知覺中所發揮的那個「世界之給與」(Gegebenheit der Welt)、「擁有世界」(Welthaben)，所以情感及思維上便懷著非常不同的感覺和體會？繼主要部分深入地討論梅洛龐蒂哲思上相關本文主題的部分之後，本文以「通往世界之路」和「世界風格」這兩個觀點來接續，將所提出之問題意識縮焦。但是礙於篇幅，僅僅只能提出選自中西雙方傳承、而且相互呼應的極少數例證，提供一個大略思考路線。

歐洲哲學一開始最感興趣的是探討處於感官知覺中的事物本身。然而古希臘哲學思維要將事物從知覺情況釋放出來，它所追求的是將經驗當中所有事物對象獨立且「客觀化」，探索事物的「實質」和「真理」。因爲歐洲哲學不可或缺之核心思慮爲斷定「本質」、「概念」與「定義」，所以它的思考路徑是西方哲學界迄今最引以

為傲的形上學、存有論、知識論以及邏輯等學門。眾所周知的是，歐洲哲學這種思慮後來遇到內在的障礙，它引起康德的批判、浪漫主義時代的質疑、尼采的諷刺以及海德格 (Martin Heidegger) 的反駁。可是另一方面，推進科學研究和科技產生的，就是歐洲哲學的存有論、形上學及理性主義趨勢。這樣的歷史情況所導致的結果是歐洲人雖然控制世界事物，但是從十九世紀開始又對這個客觀化、理性化的世界逐漸失去了趣味，陷入「虛無主義」這種自作自受的惡劣情況。啓蒙時代以降，歐洲人原以非常樂觀的心態開闢「現代計畫」(Projekt der Moderne)，但按照海德格與阿多諾 (Theodor W. Adorno) 分別曾經提出的若干說法，此開展至如今演變成爲依靠著「經營」(Betrieb) 運作模式的一個「座架」(Gestell)，它以極其「官僚宰制化的」(verwaltet) 及「作用式的」(funktionalistisch) 生活環境，來干擾人的生活。當今根植於西方「存有論文明」的現代文明，以非人性的「疏離異化」(Entfremdung) 趨勢也已經開始強烈連累全球人類。

正是因爲有存有論、形上學、理性主義這樣的祖先，所以哲學、人文學眼下被迫面對難以克服的雙重威脅。人文學界和哲學界僅能扮演「邊緣人物」這種角色，只能觀察、判斷以上所述之歷史現況，這些學問不再被信任，也不被允許界定當代主流世界觀中任何主要內容。在一般當代人对世界與人生的態度、看法及體會上，在「被啓蒙」且充分「發達」的當代意識中，人文學、哲學不但已經沒有權益解釋任何原本的「事實」和「真理」，也不再能誇說自己能發揮任何最原本的「體會」，完全無力抵擋或影響經濟界與科技產業的合併，甚至獨裁計謀。從當代社會看來，哲學、人文學業已從「科學」的地位被驅逐，變成次要的「傳統學問」、「世俗觀點」，成爲幾乎與「宗教」、「藝術」、「運動」等無利害關係場域的「二等科學」。

非但如此，當代人文學甚至在此之外又產生一種內在的矛盾與危機，而這個困境一樣可以歸咎於上述人文學的哲學來源。人文學對歷史現況及自己的處境亦進行批判且了然於胸，但爲了儘量保持「學術性」，所以它同時又不得不服奉「客觀化」與「理性化」的標準。恰巧因此緣由，當代人文學雖然已經成功地醞釀出極爲強烈的批判精神及歷史省思，但它畢竟違背了自己本來對歷史的判定，不得不睜一隻眼閉一隻眼地投入主流，親身參與加強「宰制化」、「作用化」、「疏離異化」等現代病症。否則，當代人文學會連「二等科學」的名義也保留不住，遭受更嚴重輕視排擠。

眾所周知，與上述歐洲情形相較，中國先秦思想彷彿早就以感官知覺中的經驗推出其他的哲學主張，中國哲學的眼光一開始似乎朝另一個方向展望。但此文重點並不在此，暫且用概略的觀點斷言，自從先秦諸子各種辯論興起以後，中國古代人文精神便不那麼在乎思索孤立的一個世界對象，亦即各樣事物本身。與其憑藉對「理論」的求知興趣，從「給與意義」這個基本經驗朝向事物與抽象概念的方向前進揣測，亦即推出形上學的超越境界，對中國人文精神而言，顯然還不如回歸到思索者本身，關心人如何擁有世界、人與世界之關係等命題。不論儒家哲思也好，道家思維也罷，甚至是中國的大乘佛學，這些潮流皆圍繞著「道」與「德」、「天地人」、「格物致知」、「忘我應物」以及「色即是空，空即是色」等主張，這個所謂的中國思想多半展開倫理學的關懷，形成幾種影響頗鉅的修養方法。

古代中國的精神心態很明顯地令思想家透過哲學省思追求實際培養人生态度的工夫，尋求完成完美人格及鼎立社群的道路。就傳統中國人文精神這個哲學脈絡而言，哲學思辨實在無法捨離面對世界的知覺、體驗範圍，它介於「身體」和「精神」、「理」和「氣」之中，停留在「彼此」、「我與他者」、「人與物」之間。再者，

中國人文精神的特色優點在於，它特別努力將「求知學習」與「實行之」這兩個面向融合成爲同一行爲規則，而爲了實際「活出」人與世界這個關係，中國傳承除了追求思辨之外，它於實踐方面的經驗和探求還特別豐富，巧於構思各樣各式的修養、修鍊活動。

光就此取向而言，古代中國的人文精神與歐洲人文科學迥然不同，也因此或許對於已深陷困境的西方人文科學能有所貢獻。從上述非常一般性的推測談起，我們能不能取得既包含批判價值又隱藏創意的一種新觀點，讓自己從跨文化哲學的角度張開新的視野，重新商榷當代哲學、人文學的意義、價值、潛力以及方法？本文就是想採一個比較接近感官知覺的美學觀點，來初步釐清人與世界之關係，亦即「通往世界之路」這個議題。筆者藉著整理與作爲當代人文學之前提的「世界」有關的一個現象學美學主要學說，再將此觀點與取自中西繪畫傳承的例證和論說對照，也就是以舉例的方式，嘗試從既屬歐陸現象學亦依賴跨文化哲學的視角，來給當代人文學的困境提出一個轉向可能性，也就是建議以取自美學詞彙的「形態」、「風格」、「表達」等觀點，借助對繪畫藝術進行的一些反思，來補充、喚醒過度凝滯於文本詮釋及概念思索的人文精神。

貳、世界作為一個「表達形態」

海德格 (Heidegger, 1980: 28-31) 曾經提出「藝術設立世界」(das Aufstellen einer Welt) 這個當代歐洲哲學、人文學界裡影響不小的觀點。依據晚期海德格思想及歐陸哲學詮釋學的觀點，人文學所關懷之文化傳承與藝術遺產不但標明我們所處之周遭環境，清楚指出人原來所歸屬的生活世界有何種特質，以反思和創作這兩個基本的方式，加上整個文藝活動及人文學工夫不斷給與世界的獨特意蘊，詮釋其過去情形以及其未來發展之潛力，醞釀出新的一個「世界」。

所謂的世界其實是人文脈絡中所形成的，而且對我們在歷史中所處的「世界」，藝術創作與審美活動極具關鍵性。「世界」不是一個抽象的觀念，它是具象有形體的，是由動態的文藝活動一直重新所塑形呈現出來之具體狀態，也就是一個「世界形態」(Weltgestalt)。相對於成立這樣一個具有一定特色及表達著某種意涵的「世界形態」，胡塞爾 (Edmund Husserl) 曾經將人和世界之一定形式下的關係視為一固定不變的世界形態，將之命名為整體的一種「風格」(Stil)，亦即「世界風格」。胡塞爾言：

如此，直觀中的世界通過經驗之流動而停止於這個固定不變並具普遍性的風格中，而我們可以把它當作我們的題目。這樣我們就會看出，事物及其發生不是隨便興起、延展，反而是由這個風格，是由世界之固定不變的形式先驗地被束縛。(Husserl, 1954: 29)¹

不過，正好是在「世界風格」這個議題上，梅洛龐蒂針對胡塞爾現象學的還原及「本質直觀」(Wesensschau) 一超驗方法提出一個很重要，甚至突破性的刺激。「風格」這個觀念所涉及的，是跟判斷力及想像力密切連結的一種現象。一般「風格」所指乃是在透過藝術創作而造就之特殊的、統一性的並且規律性的一種整體的在「表達形態」(Ausdrucksgestalt) 上所呈現的特色，讓人在某對象上認得出其獨一無二的隸屬。然而，「風格」與「形態」又不同，「形

¹ Wir können so diesen invarianten allgemeinen Stil, in dem diese anschauliche Welt im Strömen der Erfahrung verharret, zum Thema machen. Eben damit sehen wir, daß allgemein die Dinge und ihre Geschehnisse nicht beliebig auftreten, verlaufen, sondern durch diesen Stil, durch die invariante Form der anschaulichen Welt 'a priori' gebunden sind.

態」指的是有內外界限劃分、是侷限於單一類型媒材的整體組合，而「風格」乃貫通不同面向、媒介和體裁，是全面組成呈現「風格」的格式情形，並且摧毀實質存有與形式表象這種區分。一個「風格」雖然必定是顯現於外的一個形象，它卻不僅將某事情的表面形式渲染成一通達的樣式，徹底貫串一個整體結構關聯、構成此結構獨有特質，並且明確顯露由內向外表達出該情形之實質特色的要素，就是「風格」。

在此先就「表達」這一概念所指，來釐清「風格」的主要意涵。「表達形態」、「風格」等概念牽涉到人的感性方面，其含意就是狀貌與物質這兩個面向融成一體。「表達」(Ausdruck, expression)、「風格」現象不但具有特殊意蘊，並且藉由感官知覺可以被體驗。當胡塞爾應用含有表達性的「風格」這一概念時，他只不過是以隱喻語氣說明「風格」，「風格」觀點與「先驗」、「超驗」這個理論平面實在不甚吻合。梅洛龐蒂現象學藉著「風格」理念以美學的眼光來代換數學家對普遍性概念的尋求的同時，才促使現象學的描寫活動真正落實於感官知覺的體驗基礎，讓具體「現象」自身顯現出。

眾所周知，根據梅洛龐蒂，感官知覺確實奠基於對象的整體結構，但又包含想像創意、身體運作、時空中實行之行為及長期習慣等面向。透過感知活動與具體行為，人生本來便一直面臨且體驗作為「他者」的一個外在世界，肯定或否定它，也是籌畫和塑形具體的「世界形態」。再來，人面對世界所採取的行動勢態顯然有一個主要特徵，亦即是人對「意義」的體驗：從一開始人理解世界所體現的「意義」，但此「意義」並不等於是某些象徵所指向的精神內涵、抽象概念。世界所意味著「意義」，是與世界的存在本身合為一體，是一種具體表現意蘊，根源上它就是一個「表達形態」。然而，若人除了體驗作為「表達形態」的世界意義之外，還更有能

力透過行為影響到外在世界，人於世界中實現的行動也就表示人創作新的「意義」，加以改造各種現成的「表達形態」，人一直是參與籌畫和形塑其自身所處的具體「世界形態」。

早在 1887 年當費德勒 (Konrad Fiedler) 闡述造型藝術的來源時候，他曾經強烈地反對再現論、反對美術是「模擬形成」(nachbilden) 一個視覺對象。費氏首先強調所有「表達」活動其實超越視覺的空間性形象範圍，奠基於實際且時間性的身體操作 (1991: 116)。然後他提醒我們，不論在繪畫過程當中，還是在看畫的審美活動當中，與人以視覺、感官功能來成立其跟世界之關係的同時，其實人的視覺自然而然地會延伸到手，做出含有「表達」意義的行動。反過來也是，我們原來是身體上藉著「姿勢」(Gebärde) 的表達活動對任何「形態」產生體驗，而透過感官知覺活動所形成之「視覺形態」(visuelle Gestalt) 我們會在眼睛作用下「繼承」(fortsetzen) 這種「姿勢」，而且處於視覺下的這個「表達形態」甚至會使我們原有的自身「姿勢」更為精確 (163-167)。因此可知「表達」根植於身體運作，而為了理解「表達」展現的意蘊，我們也不可或缺地透過身體存在向世界取得「體驗」。這個觀點肯定後，才能談及「表達」又復固有之「意涵」這一面向。

與事物本身的「表象」(Erscheinung)、又與指向他在意義的「指示」(Anzeige) 和「象徵」(Symbol) 相較，密切依賴著人這個獨特存有者之「表達」的指涉功能各有不同，不可以將「表達」歸類於「符號」、「信號」，又不應該以「能指」、「所指」這個理論架構來掌握「表達」現象。與其說「表達」指向某種內涵，不如說它具體「落實」、「體現」某事物本身實質所代表之意蘊。所有「表達」主要展示自身的存在，它無法將「所展現」與「能展現」分成兩個向度，亦即兩種不同的存在。

按照杜夫海納 (Mikel Dufrenne, 1967: 232-249) 的解說，「表

達」代表一個「主體性」(subjectivité)，包含組合某種「自我」的「自反性」(réflexivité)。更甚的是，另一方面，「表達」如果能具體展開一個整體性的「風格」，開闢一個世界，針對的乃是另一個主體的「情感」(sentiment)。嚴格說來，比起「事物」、「對象」、「存有者」乃至「形象」、「形狀」等範疇，「表達」現象跨出主體性、意識哲學的視域，「表達」現象必定預設「對誰」、「向誰」展開表達功效這樣的一個架構，是在一種彼此「對立」(Gegenüber) 與「間介」(Zwischen) 情境中並針對他人的身體存在發生的事情。「表達」這種功能並不是單獨由某些類似人臉、圖畫、雕像等具體事物或者由例如手勢、舞蹈等「具有意旨」的行為所發揮出來的，與其說「表達」等於是某些事物或事情的屬性特質，不如說「表達」是針對人的身體存在所發的呼喚，「表達」一開始也奠基於「人我」、「彼此」、「人與世界」等對立關係。「表達」功能之所以才可能發生，必定只是依據事先業已成立的開放局面，並且透過一種類似「回應」的具體互動。

有關「回應」問題，中國藝文、思想傳承額外的豐富。尤其是中國古代美學，因為它經常以「氣」、「體」及「感應」等議題為主軸，所以能讓我們理解，由「間介」被發出的「表達」如何是一種「功能」、「成效」(Wirksamkeit)(Obert, 2007a; 2007b)。「表達」其實代表某種成效力量，此觀點也才能體會「表達」、「形態」、「風格」等取自美學脈絡的觀念為什麼牽涉人與世界這個基本關聯，為什麼我們現今應該跟隨梅洛龐蒂美學，從「身體」及「世界風格」這樣的觀點來重新考量人、世界、人文精神及人文學。

根據海德格及梅洛龐蒂，應該強調文藝活動奠基於一般表達性及創作性的行為，本來造就一個「世界設立」，為某個時代某個人群劃分出一個更加特殊且明確的「世界風格」。因此所謂的世界，原來不是自然科學所預設的客觀對象，亦即現成且獨立的存有者，

世界反而是人文創作力連續不斷地塑形的「世界形態」、「世界風格」。易言之，人所處的世界不應該被科學所「研究」、「解釋」及「把握」，因為世界根植於人的表達性行為乃至「人文精神」，基本上世界就等於是文藝活動與人文學所關注的「生活世界」，而且人文界原來也就可能、並且應當「保護」、「養活」及「闡明」具體的「世界形態」。

「人文精神」所指的卻超越保養生命作用，個人爲了完成其人格乃至一整個社群，圍繞著某個歷史文化，針對其附屬之「世界形態」有所感覺，也進行認知、詮釋、批判、改造及至創新活動。不過，當代亞洲人身處於特殊的生活世界裡，外來的「世界形態」與本地傳承所既有之「世界形態」互相之間發生混搭與侵越關係，而且相對所謂的西方世界形態亦即某種全球化的標準而言，當代亞洲人所處的世界形態多半仍舊有混雜、不完整、不健全、內在矛盾、空洞及僵化等趨勢，讓不少人對其所歸屬的世界形態感覺不滿乃至沮喪。如今海德格晚期思想，尤其是梅洛龐蒂現象學及美學特別凸顯出來的「世界風格」這個觀點讓我們清晰了解到，身處或許被質疑、被貶低甚至於被拒絕的這樣一個生活世界、世界形態，面對外來的世界形態當代亞洲人如何可能離棄僅只是「認識」、「學習」或「模仿」的被動態度？當今亞洲人如何可能經由「具體」的人文活動展開本地獨有的「世界風格」，平等地參與全球的「世界風格」，創作當代亞洲人可以信賴的一個既健康蓬勃又豐富完美的「世界形態」？針對這些課題，下文企圖一步一步地闡明「世界風格」所包含的若干要素與含意，最後再大略陳述梅洛龐蒂藝術哲學和「世界風格」觀點對於克服當代人文問題會有何種幫助。

參、人與世界

在人「通往世界之路」上不斷湧現的「世界」這個現象究竟如何理解？古希臘哲學談 *κόσμος* (*kosmos*) 即「宇宙」，意指包含所有存有者、美麗有秩序的最大客觀範圍。從此傳統宇宙理念延展出來的 *mundus*、*Welt* 即「世界」，意味著一種「外在界域」或圍繞著人生的「存有框架」，它又被界定為一切存有、「所與」(*das Gegebene*) 或現象之「全部」及「整體」。就歐洲哲學而言，大體來講一直到二十世紀，「宇宙」、「大自然」與「世界」是同一個觀念。如果就形式看來，這種「宇宙」或者「世界」觀念所代表的就是「空間」和「時間」。再來，自唐代以後中國思想及華文承襲佛學，以「世界」這個詞語代換古老之「宇宙」，將意味著「時空架構」之「宇宙」這個理念更具體化。中文「世界」主要以「當代」即「現在」和「這裏」所界定，意指有角度性的一個具體「場域」。就思想史而言，除了「空間」、「時間」、「全部」以及「範圍」的觀念以外，中文「世界」這個詞語將「就此一展開之」的「場所」(*Ort*) 和「局面」、「處境」(*Situation*) 現象早於現代歐洲現象學之前就已經凸顯出來。

日本現代哲學家西田幾多郎將佛學史上已成熟的東亞世界觀念帶入二十世紀哲學思維的視域，圍繞著獨特的「場所」論述將這種「具體化」、「處境化」的世界觀跟「自我」觀念聯繫起來²。若從京都學派的進路來理解場所性的「世界」觀念的話，也不難以明白為何歐陸現象學會將「世界」與人的「身體存在」(*Leiblichkeit*)

² 參考西田幾多郎的著作〈場所〉(1988：第一冊 67-151)、〈絕對矛盾的自己同一〉(第三冊 7-87)。

連在一起，將「世界」基本上當「我個人的世界」及「處境」看待。尤其是海德格 (Heidegger, 1986: 63-66) 主張「世界性」(Weltlichkeit) 爲人之存在或「此有」(Dasein) 的基本特徵。「人」的特質就是，他不得不就其身體存在所標誌的場所來開闢顯示其各自及人類共同所處之世界。相近於中國佛學和現代京都學派思想，現象學發覺身體存在、身體場所都是「世界」所不可或缺的條件，因而相對傳統「世界」概念所具備的普遍性或「互爲主體性」(Intersubjektivität) 強調「世界」的存在依賴於人人都等於是一個「在世存有」(In-der-Welt-Sein)。接著向來代表著客觀存有之整體的「世界」變成根據人的「存有籌畫」(Seinsentwurf) 和歷史文化的變遷會轉換「存有意義」(Seinssinn)。

一輩子努力「尋回生活世界的義理」(retrouver le logos de *Lebenswelt*) 的梅洛龐蒂 (Merleau-Ponty, 1964a: 221) 遵循著現象學的路徑，根據胡塞爾的前例，他一邊也從「世界」表示個人與他者相遇的場域，世界還是「共同臨現的可能」(comprésence possible) 這樣的主張出發 (1960: 207, 215)，另一邊他又復強調「世界」所指的其實一開始就是奠基於個人存在的「生活世界」。首先該留意，按照梅洛龐蒂特別強調的一些說法，「世界」這個場域根植於圍繞著人一切活動的一定「視域」(horizon)(1964a: 76, 144, 169)，「世界」倚仗一種作爲「他者」(l'autre) 的「實際局面」(situation de fait)，可是這個意思下的「世界」原先就意味著早於思索關注、談及之之前業已先有的一種「存有」，是一個「素樸存有的宇宙」(un univers d'être brut)(137, 149, 209) 以及一種「原生意義」(sens sauvage) (203)。可是依據這個世界觀，梅洛龐蒂還特地提出賴於「肉軀」的「存有之厚度」(épaisseur de l'être)(97, 116, 153, 169)。世界、存有本來相近於作爲一個「存有場域」(champ d'être) 的主體本身即「肉軀」(293)。因此存有的「厚度」該歸結於當人體驗作爲他者的世界時，實際上所體驗到的世界不得不包容身體活動及感官知覺，它自

始就擁有「肉軀」(chair) 這一面向 (116, 169, 292, 320)，是在「肉軀」的基礎上才可能呈現具有形狀和意義的具體「世界」，亦即「世界形態」、「世界風格」。

「存有」與「意義」兩個意涵基本上各歸屬「實在性」(facticité) 和「顯現」(apparaître) 這兩個範圍，因而各自隱藏某種「雙重意義」(ambivalence)。³ 當梅洛龐蒂在「世界」的觀念上一再應用「存有」、「意義」及「知覺」的「雙重意義」來反駁傳統觀念主義、意識哲學以及任何「反思哲學」(philosophie réflexive) 的立足點時，他其實終其一生所試圖清楚劃界的，就是由具體與抽象兩個意蘊層面所組成的特殊現象，亦即「肉」和「身體」(Merleau-Ponty, 1964a: 67-74, 76-77, 121, 137)。根據梅洛龐蒂，類似既不屬於客觀範圍的「事件」(événement) 亦不屬於「意識」(conscience)、對於理解永遠作為「模糊」(opaque) 之現象的那個行為結構 (1990: 138)，身體存在這個現象不但歸屬兩種不同意蘊脈絡，因為身體在作為自我時空下之代表的同時，它也屬於外在世界，它在這兩個範圍內是「有效」而且是具有「雙栖」(ambivalent) 意義的現象。同時，身體含有一種無法分離的「雙重意義」，亦即「兩者皆是亦不是性」(ambiguïté)(1945: 397; 1990: 101; 1964a: 129)，⁴ 因為在人與世界之關係上，身體同時扮演「能見」和「所見」、「能觸摸」與「被觸摸」的複重角色，它基本上是一個曖昧的「既是又不是現象」(phénomène ambigu)，

³ 華登菲 (Bernhard Waldenfels) 以德語的「doppeldeutig」解釋此觀點，參考 Waldenfels (1998: 155)。

⁴ 華登菲以德語的「mehrdeutig」解釋此觀點，說「ambiguïté」等於是否定所有極端界定且具有「開放義涵」(offene Bedeutung) 的一種「亦非——亦非」(Weder-noch)，參考 Waldenfels (1998: 155)。

亦即一個「謎」(énigme)、一種「神秘」(mystère)。

根據梅洛龐蒂，此有或者主體不僅只是海德格所稱之為「擁有世界」(Welthaben, avoir un monde)、「在世存有」(In-der-Welt-Sein, être dans le monde)，除此之外主體代表基本的「向世界開敞」(ouverture au monde)(Merleau-Ponty, 1964a: 49, 135)，主體以「肉軀」的面向「裸呈於世界」(être exposé au monde)(1969: 191)，因此應該說憑藉「世界關係」(rapport au monde) (Merleau-Ponty, 1945: VIII; 中譯本, 2003: 9) 主體「在世並且屬於世界」(être au monde)。⁵ 這表示，主體除了存在於世界裡，除了在世界內裡能尋回自己以外，主體必須業已是「朝向」、「面向」乃至「爲了」世界而存在。因爲如此，主體的「肉」，主體的身體存在才會以其特色渲染成其世界。「世界」不但是「先有」的與「互爲主體性」的，它也是我個人透過身體存在所歸屬且參與的一個具體有肉的「形態」以及一個「風格」。人與世界之關係是由肉軀面向所造成之一種「糾纏」(entrelacs)。梅洛龐蒂一生的哲學努力表明「世界」不只是客觀對象，它並不應該單獨被視爲物理學認知活動所歸結的一個現成存有。梅氏以「肉」和「身體」現象爲主軸，圍繞著人生上「行爲」(comportement) 與「視覺」(vision) 這兩個面向分析，將「糾纏」的意義明白釐清

⁵ 參見 Merleau-Ponty (1945: VIII, 466, 520)，中譯本 (2003: 9, (511), 570)：「在世界上」(在頁 511 此句缺)。這個說法有矛盾，其中文翻譯只表達第一層面上的意思，參考中譯本，梅氏既然將此句話跟「我屬於我」(je suis à moi) 一句並舉，既然也提及海德格的「存有向」(「Sein zu」，參見 Heidegger, (1986: 121 [§ 26]))，再因爲梅氏另處提出「裸呈於世界」一句，所以可以斷定，用此字眼時，梅氏有意要將法文「au」語法上固有之兩種語義即「在」或「朝向」(「獻身於」、「屬於」) 都表明。

(1964a:172-204)。

肆、行為、視覺與身體

在 1938 年完成的名為《行為的結構》(*La structure du comportement*) 的第一本論文中，梅洛龐蒂離棄胡塞爾現象學所標榜之意識哲學式的進路，關注所謂的世界並不是純粹由意識或精神活動所設立的，而是人透過整個生存活動即「行為」來開闢一個世界形態。憑藉這個哲理梅洛龐蒂突破海德格因繼承歷代相傳的唯心主義而籠罩在「此有」上的色彩，梅氏此舉把對人生現象的理解跟二十世紀初人類學和心理學的重大發現連結起來。依據梅洛龐蒂從當時的動物學及心理學研究成果所得的看法，人基本上是以身體操作的方式面臨其獨特的「生活環境」(*milieu*)，而先於感官知覺、意識活動與認知生命作用乃原來確定人實踐「在世存有」的方向。人是以具有特殊「結構」(*structures*) 的行為來「處理世界」、「對待世界」(*traiter le monde*)，而「世界」所指的原先是倚仗被具體行為「挖掘出來」(*se creuser*) 的一個場面或環境 (Merleau-Ponty, 1990: 136)。梅洛龐蒂最早企圖顯示出作為世界與人之「糾纏」關鍵的「顯像的身體」(*corps phénoménal*) 所處之處也是人的行為結構。在梅氏著作裡「身體」首次顯露的地方乃是人「對待世界」這樣的活動以及此行為所形成之具體「世界形態」，換句話說，確實就是法文翻譯「生活世界」本義最貼切所表達的那個「被生活出來的世界」(*monde vécu*)(169)。

接著梅洛龐蒂在其於 1945 年間問世的主要著作《知覺現象學》(*Phénoménologie de la perception*) 提出關鍵觀點說明，人對待世界與同時所發生之體驗世界的知覺活動是如何牽連在一起。人以行為方式行動於其中的「環境」也就是人的「視覺場域」(*champ visuel*)，

而作為視覺場域的這個「世界」一開始便與人的身體存在密切連繫。生活環境並不單是提供純粹「印象」(impressions) 的一個可見的對象，而是人連續不斷地既是在對待又是在知覺的、也一直暗示著人的身體的一個綜合、整體結構，環境是一個富於意蘊、同時也富於行動可能的具體「格式塔」即「形態」(Gestalt) (Merleau-Ponty, 1945: 9-12, 64; 中譯本, 2003: 23-27, 81-82)。換句話說，知覺所提供給人的「世界」一開始超越純粹以感覺所得到的物體「形象」，「世界」因為本來包含「肉軀」，所以跟人的身體活動有關係，是對人的生存作用具有固定意義的整體現象。因為以知覺作用所獲得的本來是這麼具體的一個整體「形態」，所以反過來說視覺場域中各個「格式塔」或「形態」各自也能夠牽涉表現整個「存有之顯現」(l'apparition de l'être) (1945: 74; 中譯本, 2003: 92)。

再者，在知覺活動當中被發覺的「身體」等於是一種作用性的並且具有形態來表現的「身體圖式」(schéma corporel)。「身體」表示在世界中具有行為之可能性的一個「實際處境」(situation de fait) (Merleau-Ponty, 1945: 107; 中譯本, 2003: 127) 以及面對各個處境人所採取的一個具體「形式」(forme)、「姿態」(posture) (1945: 119; 中譯本, 2003: 137)。梅洛龐蒂首先從空間之建構著目，闡明身體如何是以體現一個「處境」、「局勢」的方式來設立一個「方位導向的空間」(espace orienté) (1945: 118; 中譯本, 2003: 140)，然後他推論身體與一定的生活處境及世界形態其實是一體的。

某方面來說，對於梅洛龐蒂處在行為及知覺中間的、作用當中表達著特定的「姿態」、「形態」之「身體」或「肉軀」就是「世界」的別名。作為一種「被生活出來的實在」(réalité vécue) 的生活世界與人的身體存在不離不棄，世界就如同人身上穿著的一件衣服一般，是「此有」的第二層皮膚而已。梅洛龐蒂甚至顛倒秩序來攻

擊「唯理智論」(intellectualisme)，反駁世界是為意識所構成的，強調世界是為「肉軀」所組合，也是在「肉軀」裡存在的。為了闡明身體與世界之糾纏關聯，他將人的身體存在本身稱為「世界規劃」(projet du monde)，認為透過身體自我主體是「內在於世界」(inhérence au monde) (1945: 464; 中譯本, 2003: 508)的，又說「世界在我肉中的核心」(le monde est au cœur de ma chair)(1964a: 179, note)。正是因為梅洛龐蒂的世界意味著一個「具體」的、被「體現」的現象關聯，因為世界具有「形態」，甚至統一不變的「風格」，所以「自身的身體」(corps propre) 與「肉軀」(chair) 一開始變成其思想中的關鍵現象，這逐漸給梅氏現象學帶來其獨有且影響力最大的特色。我們應該將「風格」視為身體存在，即「肉軀」，在世界對象中的重現。因為根本沒有無「肉軀」之存有者，所以也沒有無風格之存有者。

胡塞爾在 1907 年課堂上已經提及過「身體」(Leib) 與「動作感知」(Kinästhesen)(Husserl, 1991: 175-176)，隨之將「身體」與「生活世界」兩項聯繫起來 (1954: 108-110)。之後德國和法國現象學連續不斷地追問此議題。就語義而言，表示「肉身」、「生身」及「生命」而又與死的「物體」可以相對的中文「身體」意義上接近古德文的「lip」或「Leben」即「生活」，因而跟德語哲學術語名詞 Leib 相同。梅洛龐蒂在法文裡有時繼續應用傳統形而上學所說之 corps，但有時候加上「自身的」一辭稱此現象為 corps propre，有時他根據基督教的傳承較近於德語說法又常說「肉」亦即「肉軀」(chair)。

藉由關於「肉軀」和「身體」的論說，梅洛龐蒂最主要的目標是為反駁笛卡兒(René Descartes) 的理性主義及近代自然科學的世界觀 (Merleau-Ponty, 1964b: 36-60; 中譯本, 2007: 100-118)。傳統上包含「屍體」這一意涵的「物體」(corpus, corps, Körper, body)

意味著笛卡兒所講的「具擴延性的物件」(res extensa)，是一個看得到、摸得到、有大小輕重軟硬各種特質的事物。與之相反，「身體」、「自身的身體」指著一種「具有複重意義的現象」(phénomène ambivalent)，它既是「物件」又是集中自我知覺的「場所」，亦即自我意識和精神之體現者。人既有自我知覺和意識或精神活動，又佔有時空中的一個方位。由外向內的知覺活動當中，在時空中所看到的就是代表自我本身的、作為物體的「形骸」、「軀體」。由此角度看來，觀察自身則和觀察別人沒有兩樣。更甚於此的是「身體」之意含在於藉此詞語可以指出個人自我同時發生由外向內和由內向內知覺這種綜合現象。看得見的「身體」同時表示主體時空中所佔有的外在方位以及一種內在的「絕對在此」(absolutes Hier)、「從此」抑或「存有的絕對原點」(point zéro de l'Être)(1964a: 152)，因為「身體」現象包含意識、精神和肉軀、物質的各種性質，將對自我的外在與內在兩個方面的知覺連在一起成為一個總體現象，是具有雙面向的「結構」及「作用」。「身體」代表人之最基本的生存場所，亦即所有行為與體驗的根底。因此如同德文 *leibhaftig* 的原義即「透過具有身體的方式」、「親身地」所暗示，「身體性」(Leiblichkeit) 的意思也指涉人之生存及整個生活世界的「具體性」或「實在性」(Leibhaftigkeit, facticité)。

歸屬身體現象學這個範圍的梅洛龐蒂尤其成功地將「身體」這個現象關聯在視覺活動上明清地凸顯出來，理解「意義」本身如何就是雷同體現一定結構的「身體」。因為身體正是我們整個生存裏意義所產生的「意義核心」(noyau significatif) (Merleau-Ponty, 1945: 172; 中譯本，2003: 195)，所以梅洛龐蒂企圖使哲學承認，所謂「精神」或「意識」並不是純粹的、獨立的存有，而是居住在世界中、具有身體性的現象。梅洛龐蒂一再分析視覺活動與所見對象的結構，將意識活動過濾到最乾淨、最純粹的層次，是為了解開其中身體所佔的成分，在所見上闡明「操作著的身體」(corps opérant)，

證明出作為「視覺與運動的糾纏」(entrelacs de vision et de mouvement) 的身體。⁶ 視覺本身不僅只是直觀作用，更是我們透過整個的身體在觀看。當我們看視對象時，除了形象方面的資訊以外，對事物的其他物質特質還能夠得到各式各樣的「體感」和「質感」，這是因為超越眼睛的作用實際上一直是我們整個身體在看。還有，或許在視覺過程當中，身體還在行動，好像它試圖考驗、甚至練習它正在看視的局勢中可能實行的動作，所以視覺囊括著整個運動習慣、過去動作體驗和未來活動可能性造成所謂的直觀。我們依賴著這樣一番繁複的看視活動完成所謂的視覺，而所有被感官知覺開關的意義現象總是備有動感與身體自覺的涵義。

梅洛龐蒂在其早期著作〈塞尚的疑惑〉("Le doute de Cézanne") (Merleau-Ponty, 1996: 13-33) 一文中對塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 世界觀照與畫法曾經作過詳細的探索以後，尤其是在其最後寫成的 *L'Œil et l'esprit* 《眼與心》一著作中，梅氏重新就繪畫以重構的方式來探討，在畫家的眼光裡身體活動與空間如何連結。目標是要在畫作所反映的畫家的眼光上，凸現出作為「被囊括於物件中之自我」(soi qui est pris entre des choses) 的身體，⁷ 也指出可見性如何是一種「具有」(possession)，亦即看視如何等同「距離之下擁有」(avoir à distance)。⁸ 梅氏強調現代歐洲繪畫藝術特別努力揭示可見性本身所代表的謎惑 (1964b:26; 中譯本，2007：86)，畫家努力凸顯「物件與物件之間的聯繫」(lien entre les choses)，表

⁶ 「運作中的身體」與「視覺和運動的交纏」(Merleau-Ponty, 1964b: 16; 中譯本，2007：80)。

⁷ 「掛搭在萬物之間」(Merleau-Ponty, 1964b: 19; 中譯本，2007：81)。

⁸ 「遠距擁有」(Merleau-Ponty, 1964b: 27; 中譯本，2007：86)。

現世界中的「深度」(profondeur)、「厚度」(épaisseur) 以及「飽滿性」(voluminosité)。⁹ 不過，這裡的「深度」跟傳統繪畫理論就畫景、山水所講之「深淺遠近」或「透視法」，或者跟使用某種技巧將形象在真實空間中之佈局描繪出是完全無關。這裏「深度」意味著畫中之形狀跟畫家、觀者之身體所發生的關係。梅洛龐蒂反對幾何學的空間建構，他提及「深」、「厚」等「維度」(dimension)所涉及到的特殊的一種形態聯繫，指出人的身體存在方式會顯露在畫出來的物件與物件、形狀與形狀之間。

當人在時空中行動時，除了對物體對象和氣氛的所有感知以外，整個身體本來就會產生關於具體空間情況的一種整體性的感覺與知識。透過視覺所知覺的空間原來並非笛卡兒、物理科學所講的那個作為面前對象之「幾何學性的外在空間」，而是由我身體存在來建立的，是「圍繞著」(englobant) 我並且是我作為觀察者總是站在其內裡的「生活空間」(Merleau-Ponty, 1964b: 58-60; 中譯本，2007: 113-114)。所謂的空間業已是富有身體活動體驗的場域，亦即一個「處境」、「局勢」。反過來說，就主體而言，人視覺上原來同時當作「被看視的對象」與「看者」(visible-voyant)(1964b: 8-19; 中譯本，2007: 81-82)，看者的存在是依賴著其自身的「厚度」(épaisseur) 與「感覺之肉軀」(chair sensible)(1964a: 152-153, 178-179)。看者原來不是眼睛或意識，作為「塑形的環境」(milieu formateur)(1964a: 193) 或「仲介」的身體自我才等於是看者本身。

視覺與藝術的分析凸顯出很基本的一個事實。依據梅洛龐蒂的說法，自我、主體是一個「具體」、具有肉軀的自我，因此他也稱

⁹ 參考 Merleau-Ponty (1964b: 64-65)；中譯本 (2007: 121-123)，龔卓軍將「voluminosité」翻成「量感」。

之為具有形態的「化成肉軀的主體」(sujet incarné)，¹⁰ 亦即「化成肉軀的意義」(sens incarné)。¹¹ 身體的關鍵性有兩個面向：一邊「操作著的身體」若超越意識活動且抱懷感官知覺，使自我「裸呈於世界」(être exposé au monde)(1969: 191)，此觀點便讓梅洛龐蒂離棄傳統意識哲學所預設的二元論，解決物質與精神之間一直發生之「雙重意義」(ambivalence) 問題。在身體與世界糾纏起來的這個現象關聯看來，根本沒有純粹的「物質」或「精神」可言，這兩個面向一開始在「操作著的身體」上是連結且分不開的。另一邊身體現象也才讓梅洛龐蒂充分理解，可見的世界上居然呈現的「肉軀」或「具體性」如何依賴能見主體自身之「身體厚度」(1964a: 178)，再者這種「厚度」如何也跟視覺所呈現的「世界形態」、「世界風格」密切聯繫。

伍、表達、手勢、繪畫與風格

按照梅洛龐蒂倚仗身體現象學所表明，存有裡，也就是在知覺場域上，「肉軀」表示一種基本的「隔距」(écart)。由此原因「可見的」(le visible) 如同一種「凹洞」(creux)、「皺摺」(pli) 或「分裂」(fissure) 一樣內裡隱藏消極的「不可見的」(l'in-visible)，而梅氏企圖在「言語活動」(langage) 和「想像活動」(l'imaginaire) 裡尋求由此「隔距」所造就之「存有的厚度」以及「知覺之深度」(Merleau-Ponty, 1964a: 289-290)。這樣的研究計畫呈現出梅洛龐蒂

¹⁰ 「具體化主體」(Merleau-Ponty, 1945: 64; 中譯本, 2003: 82); Merleau-Ponty, 1969a: 191。

¹¹ 「具體化的意義」(Merleau-Ponty, 1945: 193; 中譯本, 2003: 219)。

對「意義」(sens)的基本觀點。梅氏反對任何世界為自然、天然之存有這種主張，而他就「世界」的表達性——也就是本來經由文化、個人及「肉軀」所形成之「世界形態」來追求「意義」——一再強調任何意義基本上乃是具體的「風格」(style)，是一種「結構」(structure)、「形態」(Gestalt)以及「表達」(expression) (1945: 378; 中譯本，2003：414-415; 1969: 85, 112)。

若將言語這個繁複的現象暫擱一邊，根據語言哲學的前例，梅洛龐蒂特別探索的表達現象仍是「手勢」(geste)與「繪畫」(peinture)。任何「身體的運用」(l'usage du corps)，身體的所有行動與所有知覺活動都業已等於是「原始的表達」(expression primordiale)，也建立所有「符號」(signe)的表達體系抑或某種文化的「秩序」(ordre)(1969: 110-111)。如同言語活動一樣，作為符號且表達意蘊的身體手勢實行「創闢一個意義」(inaugurer un sens)的作用。藉此手勢超越或許具有目標但無表達功能的各種「動作」，它原來歸屬於某種體系，亦即一再重新成立某種整體風格。不同於實際可能發生的任何歷史「事件」(événement)，文化上的「意義」都奠基於一種「到來」(avènement)，而此「到來」又復根植在身體的表達運作，亦即各式各樣的「手勢」。(112) 意義的「到來」需要身體存在上施行的「手勢」，因為意義是依據「表達」才產生的。

「意義」、「表達」為何必須依託身體存在與手勢？關於這個問題，筆者目前只能推測：任何包含意蘊之「符號」不但必須倚仗某種物質，不但只能在某件物體上呈現出它的意旨、指向，符號秩序所表達的意義還預設人的身體存在。原因為，只有透過我們的身體存在以及其手勢本來既有之表達功能，也就是說只有依據肉軀的「向世界開敞」、「裸呈於世界」，我們才可能「認同」、「體認」、「體會」任何符號所表現之意義。類似流通整個宇宙的氣息與流通人體之氣息之間發生相互「感應」的關係一般，人因為是憑藉肉軀

及身體存在來與世界建立關係、開闢「通往世界之路」，所以也要依據「肉軀」，也就是身體所施行的「手勢」來敞開「表達」與「意義」所處的場域。

同理，藝術的表達功能一方面導致意義的「到來」，但另一方面它也牽涉到身體存在與「手勢」。所有身體手勢的表達面向本來已成立、體現一個整體世界，更何況是「繪畫的手勢」(*geste pictural*)，它更能敞開、設立世界。藉由形狀和顏色，圖畫給視覺及整個身體經驗體現一個「世界的肉軀化」(*incarnation d'un monde*)。繪畫藝術的影像轉化人類所處的局面並且開闢新的視域，藝術創作在每一敞開新的特殊「視覺場域」的同時，它並不侷限於作為一個別事物的作品範圍本身，它反而就牽涉到「整體的風格」(*le style du tout*)(1969: 112-114)。

與其說畫家努力「再現」個別事物的外觀，不如說繪畫藝術所企圖給與的，是一種「表達整體」(*Ausdrucksganzheit*)。易言之，不管具象畫還是抽象畫，畫像的整體表達性這一特質乃意味著，整幅畫所展示有別於其所描繪之各個對象和主題，繪畫之影像並非為著表現某些事物的外觀或者主體的內在感情。按照梅氏我們應該說，透過繪畫活動所代表的身體運作，創作者將自己的身體存在投入畫作的整體影像中，藉此也就將自己的人生風格和世界觀具體實現於圖畫的「表達整體」上。

依據胡塞爾(Merleau-Ponty, 1969: 79)，梅洛龐蒂陸續將「風格」觀點主體化，主張「人類風格的統一性」(*l'unité du style humain*)就是「文化」(114-115)。另外又就畫作來分析「風格」為何，他引申馬爾羅(André Malraux)的說法指出，任何藝術作品的特色、獨特「可認得的敘述方式」(*mode de formulation reconnaissable*) (82) 應當被視為「加在可見上之合理變形」(*déformation cohérente imposée*)

au visible)(86, 128)，亦即類似形狀與背景之間所呈現的一種「偏離」(déviation)(85)。一開始是畫家、創作者的知覺活動原先將其獨有的世界「風格化」(styliser)(83)，而「風格」所指的就是「世界的形式化」(mise en forme du monde)(86)，亦即某種整體性的世界秩序、世界形態。一再探究繪畫藝術情形的結果就是，梅氏將人原來所處之事實即所有層面上的「世界」當具體的「風格」看待，而根據梅氏若干說法可以稱之為「世界風格」(style du monde) (1945: 378; 中譯本，2003：414-415; 1969: 82-86)。

梅洛龐蒂對「世界風格」的界定不局限於形式、形象這一層面，他還將上述身體現象與風格聯繫起來，指出人所塑形之基本「風格」以前或之外根本沒有「可見性」(visibilité)，存有的「風格」就等於是「可見性」本身(1964a: 200, 289-290)，最後他仍將「風格」種植於「肉軀」現象裡，主張「肉軀」作為「存有的風格」(184)。因此梅洛龐蒂反駁透過直觀藝術影像會指涉某種真實存有者或者呼喚某種模範這樣的再現論美學主張。梅氏引申馬爾羅曾經談過的街上所遇經過的女人為例，說明我們在看見她的當下會倚仗我們的身體存在即「肉軀」與「行為」來感覺到這個女人的整個存在，然後若有畫家將之畫出來的話，這幅人像畫會展示「居住於世界中及對待、處理世界的一種典型模式」，也「藉肉軀來指涉世界的〔一種典型模式〕」(manière typique d'habiter le monde et de le traiter, [...] de le signifier [...] par la chair)(1969: 84)。

由此得知，「世界風格」所指的不是現成對象上呈現出來之靜態的形象，反而是一種動態的「模式」、「方式」，是顯示出人與世界之間既有之行為關聯，也是表現人與世界共同具有之「肉軀」面向，而又復是由我們肉軀存在所體驗到的情景。也正是為了這些原因，所以按照梅洛龐蒂的觀點，一般「世界風格」與繪畫藝術上的「風格」實質上是密切連結的，而為了認識與理解某種文化、某

種他者及其處於其中之獨特的「世界風格」，最好的辦法便是研究藝術上之體現。

陸、藝術上的「世界風格」與周遭環境

在上文所陳述的理論基礎上，此節試圖承襲梅洛龐蒂的探索，用具體例證來更深入地討論「世界風格」這個課題，從跨文化哲學的視角來嘗試表明「世界風格」對當代人文學為什麼有關鍵性。在某種程度上，這樣的進路可以借用海德格的「世界圖景」(Weltbild)論說，就藝術的諸種「圖景」來闡明其各自敞開的世界和世界觀。那麼，梅洛龐蒂原來主要是針對塞尚自 1885 年以降一再畫過的《聖維克多山》(Montagne Sainte-Victoire) 風景畫展開對「存有厚度」、「存有深度」之論說。塞尚違背傳統繪畫藝術的透視法，呈現與所謂的深遠相較不同的一種「深度」。

因為塞尚在描繪任何事物上都應用同樣簡化的幾個基本形狀，即立方體形、圓錐形、球體形、圓筒形，所以物與物之共同的關聯自然而便顯露出來。可是更重要的是，他努力藉由平均且非寫實的顏色處理方式將其所描繪之景中石岩、樹林、房屋等物件豐厚地凸顯出來，展示這些事物的實際存在、存有能量。與其說塞尚將顏色視為是景物的表面「特色」，亦即事物的屬性，再與其說他將顏色當描述物體的媒介看，不如說透過既豐富飽滿亦和諧的顏色分配方式，他企圖提升其所畫景物之統一性。透過脫離描述、再現作用之顏色處理，塞尚也就將繪畫藝術從素描的構圖作用和輪廓線條形狀這樣的形式籠套解放出來。塞尚主要憑藉顏色的獨立性所畫出來的山景，其實超越形式美學的範圍。在審美經驗中，塞尚的一幅畫若作為一個「整體形態」，其實不是為了其所展示的對象，而是因為它所表示的圖畫整體會「具體」顯露，此影像整體是藉由顏

色這個媒介所組成的。我們畫中所觀看的，便不是事物對象，反而是存有本身會在「體現」顏色的一個整體形態上凸顯出來。

面對塞尚之畫作，觀者所了解的不是各件事物的表面、物理學的狀況，觀者所得的印象類似一個「光環」(Aura) 一般，是從整體的氛圍上體驗到影像中有一個完整的世界實際「在場」，甚至於身體直覺上，觀者可以感覺到在觀看的當下，此「世界」實在地包圍著他、懷抱著他。

塞尚所畫成的「世界形態」乃是以可見性之魅力為主軸，凸顯存有本身或者存有的「本體」，而並非某種山景的真實地理狀況。塞尚的畫作不要讓觀者認識世界上實際存在的「聖維克多山」那塊地，而是要在地理學的見識背後繪出對存有本身提供信賴感的另一種「世界觀」。著重潛藏存有而不屑表面上之實際佈局的這個世界觀也就表示塞尚與觀者一起身所歸屬的「世界風格」。處於此世界風格籠罩下的人，會捨棄自然科學或科技攝影教導他對周遭環境所信執的認識，會發覺其身所處的周遭環境對他的生存原來有何種價值，憑藉一種非常具體、非常可靠也是非常美麗的海德格所謂「當場質在」(anwesen) 模式，人所處的「世界」支持其生存，給整個人生帶來身體和精神可以一起察覺、體驗到的能量。易言之，塞尚畫作所代表「世界風格」的主要特徵也就是「存在」和「可見性」。塞尚儘管在美術史上被歸類於前衛創作，可是就哲學的觀點看來，他應該被視為相當「保守」的形上學者。

爲了清楚顯現對繪畫藝術中顯露的「世界風格」這樣的觀察，還可以引申另外兩種相當不同的「世界形態」、「世界風格」。文藝復興時代畫家阿爾特多費爾 (Albrecht Altdorfer) 1529 年創作、目前慕尼黑古典美術館所收藏的《亞歷山大戰場》(Alexanderschlacht) 這幅畫作，透過當時剛成形的透視法所展示的遠景可以當成梅洛龐

蒂一再強調的、由笛卡兒主義與幾何學的空間建構所塑形的「世界形態」。如同畫家，觀者站在高高的山嶺上安全地俯瞰打仗的一切發生；又如同用獨裁集權的殘酷行爲正在沒收整個世界的亞歷山大一般，對世界各地遠近都會懷著肯定與好奇心的態度，遠望顧盼彷彿歸屬自己權下的四方諸國。

按照美術史學界的論定，這幅畫的背景等於將當時地圖反過來再現，展示面南遠瞻之景，它以相當具體的方式展現出地中海以南的北非及阿拉伯半島等地區。再者，位於左上角的月亮指涉日所升起之「東方」(Morgenland)，而對面夕陽乃指向位置西方的「歐洲」，亦即「日落之地」(Abendland)(Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1986: 41-42)。因此可知，畫家儘量採取地理學的認知視角，通過其再現工作意圖讓觀者認識亞歷山大的不世之功確實在於征略全世界。

畫家這裡所呈現的眼光，是那個新時代才剛學會的世界觀，藉著支配地球諸地的亞歷山大帝的眼光表現在文藝復興時代重新取得自律自信的人，企圖以視覺的方式「掌握」、「侵略」、「控制」及「佔有」世界的所有一切。換句話說，這幅畫證明視覺的確是一種「距離之下擁有」(avoir à distance) (1964b: 27; 中譯本, 2007: 86)，透過視覺人可以侵越無邊的宇宙。在阿爾特多費爾的畫作上，當代的觀者確實可以具體地意識到海德格的學生龍巴哈 (Heinrich

Rombach) 所命名之「世界湧現」(Weltaufgang)。¹² 除了畫家個人及其身所處之時代的繪畫風格之外，觀者看視一個標準的「宇宙」整體的同時，他也察覺到當時人身所處的世界觀，看出近代歐洲人生存於世界上的那種科學式的、肯定的、樂觀的並且控制式的「風格」。這個「世界風格」代表對於豐富無限之存有一種「求知」兼併「套圈」的生態。

與歐洲風景畫相較，中國五代、北宋以降所傳承的山水畫則完全是另一種「世界湧現」，表達完全不同的「世界風格」，但是篇幅有限，僅僅只能舉出幾個關鍵的畫例和論證。舉北宋畫家范寬所作、如今台北故宮所藏《臨流獨坐圖》為例，可以明瞭統治者目中的宇宙與隱士的周遭世界差距何在。這幅掛軸在同一畫面裡從幾個不同的角度給觀者所展示的情景，是由各種不同、相互間幾乎無關聯的「角落」所組成的幾個場景。中間上半部背景在「高遠」視度下呈現一座山嶺，左邊嵐煙中半露半隱彷彿還有其他的一些遠景。但這座山的底部跟在中間所擺設的三座岩石又發生中斷，讓位於中間幾棟樓和樹林看似漂浮於空中。再者，從這部分通往前景之路徑也不明白，但在下半部左邊觀者會發現一間茅屋，還有一個人坐在臨岸的樹下，右邊可看到一座橋、一條小徑及橫水一舟。

若將這幅山水畫視為「世界形態」的話，它所顯示的其實不是幾何學眼光下的「空間」，也不是一幅遠景或一個整體「世界」，

¹² 參見 Rombach (1983: 141-142; 1991: 47-48, 90)。相近梅洛龐蒂說「世界風格」的「世界湧現」此一說法承襲海德格終其一生對古希臘名詞「自然」(φύσις)的解釋，即是存有之「湧現」或「展開」的過程和結果(關於「aufgehen」可參見 Heidegger, 1987: 11)。

而且此作又不呈現「物物都存在」或者「存有本身」這種情形。透過緩慢的審美體驗，觀者至多可以看到幾個小單元的「世界」，可以發覺足以在此遊行、休息、居住或瞻望的幾處「場所」，也就可以體驗到圍繞著人生之「周遭環境」的具體存在與意義。北宋郭熙於《林泉高致集·山水訓》曾經提及過這種印象：

可行、可望不如可居、可遊之〔山水畫〕為得。〔……〕
君子之所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。（俞劍華，
1998：上冊 632）

山水畫的理想並不是視覺所實行的「望遠」或「掌握」，也並不局限於視覺活動與眼睛的認知作用，山水畫所展示的景根本不是一個對象或存有者，山水畫所冀圖的反而是儘量提供具體的一個生存、居住「環境」。與其說山水畫要顯示某種「世界觀」，不如說它要「轉化」觀者本身，要讓觀者經由偶然看視偶然聯想的、輕鬆緩慢分散回應的審美觀照方式，逐漸將自身投入畫面所展開的「佳處」。《臨流獨坐圖》上有題文云：

茆〔茅〕堂結構背江干。日日愛看江上山。箕踞盤陀
吟未穩。不知身在畫圖間。（國立故宮博物院，1989：
160）

題者爲了表明他在畫中所體驗的世界形態、世界風格，使觀者以爲畫景栩栩如生，畫中的人物似乎不自覺他身所處的只不過是一幅畫景。但倒過來，此豈不同時也意味著，山水畫的景像歡迎觀者親身投入畫中所敞開的這所「佳處」？豈不就是觀者愈看愈不清楚其是身置圖畫之外還是「畫圖間」？郭熙除了上所引的文字之外，另外也清晰表達下列論點：

看此畫令人生此意，如真在此山中，此畫之景外意也。
〔……〕看此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意
外妙也。（俞劍華，1998：上冊 635-636）

從郭熙這兩段引文可以充分明白宋代山水畫藝術所體現的「世界風格」。人格完成不在於有目的的行動或認知活動上，完美的人生即追求讓人「居」和「遊」的一個合適的環境，而「世界」不扮演客觀對象的角色，也不是一個「在場的存有」，山水畫所體現的「世界」，主要意味著周圍人的具體存在的穩定不變、隱藏著生存意義和開闢人生之最高貴可能性的一處「場所」。這個「世界風格」所著重的不是一種抽象的「宇宙整體」，而是具體的「世界一端」。再來，郭熙指出畫面會引發觀者「將真即其處」的話，此論說又復凸顯出這裡「世界一端」作為一種生活環境，而是藉由「感」即「呼喚」這種功能引起觀者的「應」即「回應」這種具體動作。

山水畫所提共的「通往世界之路」並不圍繞著視覺為主軸，中國文化所做開的這種「世界風格」反而依託畫作的「表達」能源，就觀者的整個存在上來引起一種直接的「感應」和「轉化」活動。畫者若在創作過程當中發揮畫面上主要由線條與墨點所傳遞之「氣」這個活躍功能，便剛好不是依據視覺的測量和心思的構想能力，反而是透過「運筆」這個身體操作。在其《筆法記》一文中五代畫家荆浩說：

心隨筆運，取象不惑。（俞劍華，1998：上冊 606）

荆浩顯然質疑「意在筆前」，¹³ 反對從視覺、想像兼併施行的構思和構圖作用著手奠定繪畫過程這種方法。因為他追求動態的「氣韻」，所以他特別關注運筆這個身體運動以及流通身體存在的「氣感」，強調身體操作上必須發生某種「回應」，以「任隨」的方式導引整個創作活動，畫畫者才可能「傳氣」（俞劍華，1998：上冊 605）而造就一幅「真景」（上冊 608）。這樣一來，山水畫的這個「真景」其實並不指涉置於再現論下的某種「真正掌握對象形態的畫像」。山水的水墨藝術尤其著重皴法線條，因為具有流變活力的線條乃是運筆方式的表現。重點在於，繪畫應該藉由畫者的身體存在「感覺」環境，以運筆的行動直截「感應」於對象，所畫出來的影像才可能顯露「氣韻」，隨而呼喚觀者，叫觀者以整個身體存在、情緒來「回應」，引導他自身投入畫境。若從這個角度看來的話，中國山水畫並不是為了透過視覺認識、了解乃至掌握世界，根本不要賦予某種「世界圖景」、「世界觀」。與歐洲風景畫不同，山水畫寧願給觀者提供實際投入世界的機會。若借用海德格的觀點，山水畫便是透過貫穿觀者整個的身體存在的具體體驗與回應活動實現其「開闢世界」的作用。而經由「氣感」及「回應」所敞開這樣的世界比起靠於「世界圖景」的歐式世界大概就更為「具體」，也更富於實際可「居處」的場所，主要就是一個「生活環境」。

每一種不同的「世界風格」不但表達而且開闢一種獨特「通往世界之路」(Weltzugang, accès au monde)，反過來說，各式「世界風

¹³ 語出於王羲之的〈題衛夫人『筆陣圖』後〉，載，華正人 (1997: 25)。就畫論資料可以參考相傳為王維所作《山水論》兼《山水賦》都有類似一句云「意在筆先」（俞劍華：上冊 596，600），而張彥遠 (1963b: 24) 亦言「意存筆先」；又參考張彥遠 (1963a: 14)：「本於立意而歸乎用筆」。

格」實根植於不同的「通往世界之路」。那麼，以上所陳述之東方與西方之「世界風格」之不同是否引起歷史上迄今可以觀察到的文化差異？¹⁴ 針對這個疑問首先可以提出的證據是各地不同的建蓋和居住風俗，也是各地的都會規劃與市民在街市環境中的活動習慣。另外，就各地人民面臨、對待公共空間並且對其房屋、街頭之外觀的看法和期待，也不難看出基本區別，然後各地市民對交通方便的需求，以及其對於空氣污然和噪音的忍耐程度等等因素也可以為證。看當代各地建築傳統與都市規劃也好，談各地居民對其所處之環境之美與醜的看法或要求也好，不論是需要憑藉攝影資料判斷這些情況也好，還是以漫步的方式漸漸親身體驗到某個地方、某個環境的特色也好，這方面的整體印象多少都會讓人理解梅洛龐蒂就繪畫藝術的範例所展開的「世界風格」說其實是有實際道理的。在這些例證看來，「世界風格」指的就是既包含身體存在這個要素，又具有表達、意義、處理等面向之周遭環境的一個統一狀況。將人之「在世存有」具體化，使其實際成為「在世並且屬於世界」及至於「裸呈於世界」，就是我們大家所處之周遭環境所表現的模樣，亦即是「世界風格」的觀點。「世界風格」這個整體形態同時牽涉行為與視覺、日常作用與自我了解、生存與文化，它涉及各種事物，指向各種情形對人生所具之可能性和障礙、限制。

¹⁴ 相反的，若從已認識的「文化差異」角度觀察各式各樣的「世界風格」和「生活形態」，然後再將文化的形態和地理氣候實況聯結，就這些風格、表達平面尋求可以證明「文化特色」的合理性，甚至必然性，這大概是相近日本哲學家和田哲郎在其 1936 問世的《風土》(1979) 中所採取的進路。但因為和田氏的觀點和結論過於重視民族主義的本質論，所以不同於本文的目的，本文僅僅要接續梅洛龐蒂凸顯出「世界風格」這個現象，以及藉由這樣近於美學的觀點，引起個人和社群對其所處之環境的關注和意識。

柒、瞻望：哲學的風格問題

被置於自然科學及全球化之科技、經濟束縛下的當今哲學，不應當追求僅只對抽象的「存有」以及對某種「真理」的認知，也不應當再無視於生活世界而努力跟科學競爭，不應當爲了客觀求知方法掙扎，尋覓物理根據。一邊極其行政化、資本化，另一邊則極不公平的當代人類所處情況下，在有人性和生命意義消失之趨勢的後現代的今天，哲學也不應該爲了繼續致力爭取「科學」的地位，因而主動排除其兩千多年來累積的歷史遺產，亦即人文精神。如今只有哲學思考與人文學仍然可能懷著既好奇開放又批判反思的精神態度面對具體生活世界，也只有哲學思考與人文學仍舊可能以愛護包容的心態詳細地觀察人間事，耐心地描述闡明世界上所有的現象，毫無保留地探討人生體驗，而且就是這樣的哲學工夫才值得大家追求。

這種哲學思索工作剛好是梅洛龐蒂業已實踐過的生活世界詮釋及經驗現象學。按照梅洛龐蒂終身所追求的現象學方法，哲學所代表的「理性」不是爲了再現現成的事實，它是動態的、含有創意的、與世界他者和生命體驗進行活潑對話的、連續不斷地建立意義的一種開放的思考方式 (Waldenfels, 1998: 164-165)。梅氏哲學的優點正在於，他一開始就離棄學院哲學的惡陋習慣，一開始就對於其他科系可能給與哲學的新見解和刺激毫無成見，他又一直努力避免陷入概念哲學無趣的語言遊戲，不斷地真正探索人的具體「體驗」本身。除此之外，梅氏的功績也在於，他愈來愈肯定美學與藝術的代表性，將各種審美經驗納入現象學的視域，教導大家如何藉著美學讓所謂的現象更爲具體又更豐富有意義。梅洛龐蒂讓現象學哲學向藝術創作開放，乃是其思想最美善之處，但也是其對當代哲學思考的意義所在。藉由梅氏的前例，當代哲學與人文學可以，並且應

該重新學習何謂「風格」，理解對「風格」的體驗為什麼在思維上可以留下這麼深的痕跡。

實際上人對「現象」的體驗就預設了身體存在，也就捨棄不掉感性面向，「現象」不得不包含「歷史性」(Geschichtlichkeit)，「現象」脫離不了仍然隱藏歷史性之「世界形態」的一部分，不論多嚴格地實行「存而不論」的原則，如同柏拉圖的理型論，一般現象學還是必須承認「艾多斯」(Eidos)、「本質」所指的，仍是以某種「形態」具體顯現出來的一個「現象」。現象學的省思畢竟是依據對呈現之形態的觀察，經歷一段歷史性的揭示過程，來逐漸凸顯出且復興所有的「現象」。可是若不是現象學者去挖掘現象，而是現象本身在一番歷史性的解剖、論說活動當中自己來「湧現」(aufgehen)、「啓示自身」(se révéler) 的話，與其說接受此「啓示」的現象學是一種科學探討，不如說將現象學探究視為憑藉歷史的知覺及反思活動給現象意義賦予露顯的機會是不斷地成立、遷移及轉化意義的一種「論說活動」。我們如果肯定梅洛龐蒂的貢獻，當代現象學乃應當成爲一種「轉化現象論說」(transformative Phänomenologie) (Elberfeld, 2007)。

再者，人人如果就其即時所處之場所、處境及知覺來承認一定的歷史文化形態，人人如果透過其個人存在接納、延續各自所屬的「世界風格」的話，這樣的哲學反思與哲學工夫才值得稱之爲現象學，而且所謂的「自由」與「實踐」(Praxis) 依賴這樣的哲學思考方式也才可能落實於人的「在世存有」上。只有在哲學活動達成此種歷史性的條件下，其思考才可能成爲通往完成人格的路徑。

跟著梅氏哲學的導引，整個當代人文學及藝術界都可能重新了解自己對當代人生的關鍵性。無論我們從事藝術創作也好，還是身處於人文學的學院範圍內，以對文藝傳承、文藝活動之意義不斷地追求活著的詮釋與省思也好，我們都已經一直在參與歷史上改造、

創新某種特殊的文化以及其產生的「世界形態」、「世界風格」。這樣看來，當代哲學思想的價值就依賴其能否與人生情形、具體生活世界保持聯繫，能否在當代情況之下將文化傳統所遺留下來的各種世界形態具體化及生活化。

對「世界風格」的關懷，也就是善好的當代哲學的「風格」問題所在：哲學是否能夠對「共同世界」(Mitwelt) 即他者負擔責任，在「知覺」、「對待」、「籌畫」、「製造」各方面上以想像與解說的方式讓周遭的環境保留其向他者、未來及下一代的開放性，使我們的世界成爲人可以「居住」於其中、也值得生存於其中的一個「世界形態」。當代哲學是否能夠形成善好的「風格」，則賴於哲學是否肯與生活世界及既有的一個「世界風格」開創具體的對話和交流。當代亞洲人既然身處於一種「混搭」的「世界風格」中，哲學、人文學在亞洲也應當擔任其對歷史固有之責任，應當接受此歷史現況所代表之挑戰，藉由歷史性的省思工夫來獻身於當代亞洲的「世界形態」。爲了重建完整有意義的世界，取得獨特的尊嚴和風格，在亞洲的哲學、人文學應當自身投入周遭環境，以「裸呈於世界」的態度實現從事哲學思考者的「在世並且屬於世界」，以誠實的論說活動再進一步地揭示本地生活世界中所遇及的各種現象，展開當代亞洲的「世界風格」。

參考文獻

中文：

- 杜夫海納。1996。《審美經驗現象學》，韓樹點（譯）。北京：文化藝術。
- 俞劍華（編）。1998。《中國古代畫論類編》。修訂本，二冊。北京：人民美術出版社。
- 國立故宮博物院（編）。1989。《故宮書畫圖錄》。26冊。台北：故宮。
- 張彥遠。1963a。《歷代名畫記卷1：論畫六法》。北京：人民美術出版社。
- 。1963b。《歷代名畫記卷2：論顧陸張吳用筆》。北京：人民美術出版社。
- 梅洛龐蒂。2003。《知覺現象學》，姜志輝（譯）。北京：商務印書。
- 。2007。《眼與心》，龔卓軍（譯）。台北：典藏。
- 華正人（編）。1997。《歷代書法論文選》。二冊。台北市：華正書局。

日文：

- 西田幾多郎。1988。《西田幾多郎哲學論集》，上田閑照（編）。四冊。東京：岩波文庫。

和辻哲郎。1979。《風土》。東京：岩波。

西文：

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Ed.). 1986. *Alte Pinakothek München* (2. Aufl.). München: Edition Lipp.

Dufrenne, Mikel. 1967. *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (2 tomes). Paris: PUF.

Elberfeld, Rolf. 2007. "Stichwort Transformative Phänomenologie." *Information Philosophie* 5: 26-29.

Fiedler, Konrad. 1991. *Schriften zur Kunst* (2. Aufl.) Gottfried Boehm (Hrsg.). 2 Bde. München.

Heidegger, Martin. 1980. *Holzwege* (6., durchgesehene Aufl.). Frankfurt a. M.: Klostermann.

———. 1986. *Sein und Zeit* (16. Aufl.). Tübingen: Max Niemeyer.

———. 1987 *Einführung in die Metaphysik* (5. Aufl.). Tübingen: Max Niemeyer.

Husserl, Edmund. 1954. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (= Husserliana VI). Walter Biemel (Hrsg.). Den Haag: Martinus Nijhoff..

———. 1991. *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*. Hamburg: Meiner.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

———. 1960. *Signes*. Paris: Gallimard.

———. 1964a. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.

- . 1964b. *L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- . 1969. *La prose du monde*. Paris: Gallimard.
- . 1990. *La structure du comportement*. Paris: Presses universitaires de France.
- . 1996. *Sens et Non-sens*. Paris: Gallimard.
- Obert, Mathias. 2007a. "Das Phänomen *qi* 氣 und die Grundlegung der Ästhetik in China". *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, 157/1: 125 – 167.
- . 2007b. *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/ München: Alber,.
- Rombach, Heinrich. 1983. *Welt und Gegenwelt. Umdenken über die Wirklichkeit: Die philosophische Hermetik*. Basel: Herder.
- . 1991. *Der kommende Gott. Hermetik – eine neue Weltsicht*. Freiburg: Rombach.
- Waldenfels, Bernhard. 1998. *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt: Suhrkamp.

Philosophy, Humanities and the World: “Art” and “Style of the World” in Maurice Merleau-Ponty’s Thought

Mathias Obert

Institute of Philosophy, National Sun Yat-Sen University

Abstract

This essay elucidates the relation between “art” and “style of the world” in Maurice Merleau-Ponty’s thought from the stance of transcultural philosophy. Then it discusses some examples taken from both European and Chinese art history. According to Merleau-Ponty’s aesthetics, culture and the arts make up for the environment in which we live, i. e. for our world’s “gestalt” and “style”. By means of body movement as well as sense perception, but also through artistic creation, in his encounter with the other and the world, man creates a “style of the world”. Thus the so-called world is not that very independent being natural sciences claim it to be but rather a “gestalt of the world” brought about by human creativity.

Keywords: Maurice Merleau-Ponty, humanities, art, world, style