

事件的來臨
從梅洛龐蒂、李歐塔到杜夫蘭
政大哲學系教授 蔡錚雲

在現象學美學中，梅洛龐蒂（M. Merleau-Ponty）的〈眼與心〉是一篇討論甚詳且備受推崇的作品。¹然而，其意義的彰顯不見得就此充分完備。這固然是因為此乃梅洛龐蒂生平最後所發表的一篇文章，不幸的早逝阻絕了他繼續應有的發揮。但更重要的是緊接而來結構主義（structuralism）的興起，基於他們對語言符號的強調與梅洛龐蒂對感覺經驗的截然不同立場，造成當代美學何去何從的走向撲朔迷離。他們之間是一種針鋒相對的對峙狀態，還是一種相互激盪的創新格局？一直是個耐人尋味的問題。本文將從現象學的立場去回應當代美學所帶來的後現代氛圍：事件（event）是如何來臨或出現（advent）？至於處理這個議題的最佳人選，莫過於知名的法國現象學美學家杜夫蘭（M. Dufrenne）。除了其代表作《審美經驗現象學》之外，杜夫蘭曾對梅洛龐蒂的〈眼與心〉特別予以評論，以面對李歐塔（J.-F. Lyotard）在《言說、形象》中的批評。故我們將討論〈永恆繪畫〉一文其中的曲折，藉以闡明現象學是如何從知識論到形上學，再回到實踐的路徑上。²

一、梅洛龐蒂的〈眼與心〉

在《感性的臨在》中，杜夫蘭考量美學的哲學基礎時，處理到梅洛龐蒂的〈眼與心〉。乍看之下，這篇短文並無特殊驚人之處。但若參照李歐塔在《言說、形象》中，他根據梅洛龐蒂「眼」與「心」的差異，指出結構主義與現象學的不同理論造成文本閱讀與視覺經驗的斷裂，杜夫蘭一開始就挑明「眼」與「心」的不對等關係。³顯然，他業已明白結構主義對現象學嚴峻的挑戰了。於是，他問道，既然不對等，又何來眼「與」心的連接呢？（PS, 69）無疑的，在藝術上，視覺（感覺）異於思維，而且，前者優於後者。只是，沒有思維，我們又將如何去說明視覺？李歐塔的質疑便是沿用當代哲學「言說」（speaking）主張所做的反動。若要捍衛梅洛龐蒂，杜夫蘭不能不對此加以反省，特別是當梅洛龐蒂揚棄了語言表達的途徑之後？⁴

¹ M. Merleau-Ponty, 'Eye and Mind', in *The Primacy of Perception*, J. Edie ed., Evanston: Northwestern University Press, 1964, pp. 159-190. 本書爾後簡稱為PP. 參見G. A. Johnson & M. B. Smith eds., *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston: Northwestern University Press, 1993.

² M. Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, M. S. Roberts & D. Gallagher eds., Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press International, 1987. 'Eye and Mind', pp. 69-74, 'Painting, Forever', pp. 139-158. 本書爾後簡稱為PS。

³ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris: Klincksieck, 1971. 本書爾後簡稱為DF。

⁴ M. Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, Evanston: Northwestern University Press, 1973. C. Lefort 在編者序中清楚說明梅洛龐蒂為何揚棄這項計畫，pp. xi-xxi. 梅洛龐蒂曾考慮到結構主義所提出的符號表達，但由於無法消解他們之間的矛盾，從而開啓了〈眼與心〉的間接形上學。

那麼，梅洛龐蒂自己是怎麼看待呢？簡言之，那是一條從知識論走向形上學的道路：「必須回到其根本的『存在』，一個在我們生活中，向我們身體展開的感覺世界，這樣的一個場域。」(PP, 160) 面對這個場域，異於科學知識的處理模式，他要回到先於理論的經驗，一如畫家塞尚 (P. Cézanne) 被視覺的譎妄所感動的那樣。然而，在上述的質疑下，怎麼說出這個說不出的無聲意義？在〈眼與心〉中，他捨棄《知覺現象學》裡身體與意識的緊密關係，轉向它們之間的差異 (écart)，來說明被語言表達所遮蔽的深度 (depth)；而這種深度形上學建立在畫家的身體與會思維的眼睛上。的確，當畫家在看事物時，世界不只是所面對的對象，也同時成為自身的延伸。(PP, 163) 並且，就在這個被稱為肉身 (flesh) 的天人合一之中，發出無聲的聲音。梅洛龐蒂稱此為「緣起 (genesis)，視覺中存有的變化。」(PP, 166)

顯然，重點就在於這個不同於科學認知的看待方式究竟是如何認識到的？原來，梅洛龐蒂認為，在畫家的凝視中，觀者被可見物 (visible) 吸引在其中。因此，在說明上，他發現，為了去看見，觀者要先被可見物看到。這麼一來，主體與對象之間顯示出一種倒轉 (reversibility) 的情形，就如同鏡子的反射一般，我同時去看以及看到我正在看。⁵畫家的自畫像便是由此而來，由他們所看到的東西怎麼去看他們的方式來下筆。不過，這種主客之間的倒轉並不對稱，身體的左邊變成鏡中身體的右邊。因此，其效應不能等同於科學認知。可是，就在這種帶有差異的反射關係中，主體到客體的變化雖然暴露出主客之間的衝突，卻不會因此取消它們之間彼此相關的協同性 (synergy)。這於是讓梅洛龐蒂找到身體的存有基礎：肉身。其意味著，對立的統一不在超越的主體上、或是客觀的實體上，而在上述的衝突之中。正由於這個衝突未曾取消它們之間的協同，我們才可以從這個厚實的深度中，看到李歐塔爾後來用來批評梅洛龐蒂的慾望所在。畢竟，在梅洛龐蒂這個肉身的體現原則下，它充斥著能量、驅力 (conatus)。只不過，他在這裡所指的不是心理學上的，而是存有論上的。

在《可見與不可見》的遺稿中，梅洛龐蒂是如此來說明這個明肉身的存有：

肉身不是物質，也不是心靈，更不是實體。對它的命名，我們需要「元素」這傳統的名相，它的用意是來述說水、氣、土、火，即，介於個體時空與概念之間的一般事物意義，一種每每在存有片段中引發出存有風格的體現原則。⁶

就此而言，做為元素的慾望其實與精神分析所講的本能無關，而是一種時時被預設，又常常被遺忘的東西；尤有甚者，一切來自於它，又都回歸於它。但如果說希臘人要表現出永恆意涵的話，梅洛龐蒂於此所強調的則是緣起與發展。在《可

⁵ 參見蔡錚雲，〈視覺藝術的認知模式：梅洛龐蒂的現象學美學觀〉，《視覺藝術》，No. 5, 2002, pp. 71-88.

⁶ M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evanston: Northwestern University Press, 1968, p. 139. 本書爾後簡稱為VI.

見與不可見》的工作紀要中，他稱之為可能性的孕育。(VI, 250) 這麼一來，對它的表達不能沒有我們的參與及努力。也因此，對事物的說明業已包含在肉身的慾望之中。因為，理性與存有於此是混同一塊的，不斷地緣起、不斷地表達。它於是成就出異於科學認知的藝術認知模式。那就是說，雖然時間的流變在這個世界緣起的深度中停滯不動，但歷史的演變卻是由這個世界不斷地擴展所推動出來的。最後，梅洛龐蒂在〈眼與心〉中宣稱可見物的形象盡是由可見物中不可見 (invisible) 之處所襯托出來的。

儘管杜夫蘭明白這個道理，指出梅洛龐蒂之所以把言說看成一種視覺，正因為「它是駐留在其中而活著的」(PS, 70)，可是，這是怎麼做到的呢？他以為這要回到《可見與不可見》中，梅洛龐蒂所述及的一種「超反省」(hyperreflection)，是它表達出「在默默的接觸中，事物尚未發聲前的意義。」(ibid.) 有鑑於此，視覺不僅優於思維，更可以獨立於思維之外。畢竟，它能藉此自足於其說明之中，而不假手於明確的理性語言。然而，若現象學是一門嚴格的科學話，杜夫蘭必須要問道：反過來說，也成立嗎？笛卡兒的心物二元似乎有意於此。可是，其結果不就是一種無法調和的二元論嗎？這種二元論未必是一種劫難，但勢必影響到視覺的有效說明。

面對這個疑難，杜夫蘭堅持現象學的基本路線：不建立在經驗基礎的思維系統，可以自成一格嗎？並基於此而強調梅洛龐蒂的創見就在這個思維語言無法窮盡的視覺上。簡言之，這個被視為野性的視覺不是思維的與料，而是視覺活動中所發生的事件 (event)。有趣的是，對這個事件的說明，不同立場的李歐塔似乎講得更為清楚：「(它) 只發生在慾望所打開的空間裡。」(PS, 71) 的確，在《言說、形象》中，李歐塔左打結構主義，右打現象學，便著力在這個事件的形象上。⁷在〈眼與心〉中，杜夫蘭雖同意這個講法，但它只有在我們的掌握之際，將我們釋放出來。因此，他反對李歐塔對此的解釋向弗洛伊德精神分析的靠攏，而是回到現象學，感嘆道：「這難道不就是超越領域中的超越主體嗎？」(ibid.) 顯然，他不在意於理論上的補充，把它看成慾望領域，而是著手於實踐層面，視之為穿越變化多端層面的無名流動，以忠於梅洛龐蒂的原意。換言之，事件就是原初存有的綻放。唯獨如此，梅洛龐蒂論及肉身時的「交錯」(chiasm) 理論才有可能，並由此構成人與事物之間間距；觀者自可見物中分裂開，可見物也從觀者中裂開來。就此而言，所謂的視覺不是一般以為的用身體去接觸原初存有，而是原初存有對身體的接觸。(PS, 72) 也就是說，視覺的奧秘就在於用視覺來解釋眼睛，而不是用眼睛來解釋視覺。

在這個解釋下，我們不妨說，梅洛龐蒂筆下的塞尚不是去述說藝術創作的理念，而是用畫筆去思考這個無法思考的東西。⁸相對於傳統的解釋，杜夫蘭認為那種文藝復興時所採取的透視法 (Perspective) 只是為了符合知識的要求，用人

⁷ 參見G. Bennington, *Lyotard: Writing the Event*, Manchester: Manchester University Press, 1988, p. 56.

⁸ M. Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt", in *Sense and Non-Sense*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, pp. 9-25.

為的觀點取代了自然的觀點。這種說法其實和藝術創作無關，純粹是思維的產物。事實上，在海德格的啟發下，真理是自行揭露出來的。對梅洛龐蒂來說，它在視覺被喚醒之際，誕生於不可見的分裂之中。於是，對這個真理的說明並非由一套知識系統來表達，而就在繪畫的過程中。畫家的作畫就是要返回「真實之前」(pre-real)，將本體導回現象之中，而不是超越到現象之後。故杜夫蘭說，我們談的是「表象的過程，而不是表象。」(ibid.) 最後，相對李歐塔的批判，他認為塞尚不是在解構，而在預構(pre-construct)。(PS, 73)⁹這是什麼意思？可惜，杜夫蘭在此並未詳細闡明，僅僅回到梅洛龐蒂的文章中，指出那是做為緣起的空間、肉身的向度。肉身不是身體，而是反應了它所揭露的交錯。換言之，眼睛早在心靈之前就將世界揭示給我們，因而讓我們存在於世。在這之後，才有心靈建構知識的餘地。可是，對藝術哲學而言，這個原初所在不正是我們戮力的對象(un voyant-visible)嗎？

進一步地透過杜夫蘭的〈永恆繪畫〉，用畫家的筆觸瞭解到這個原初存有的肉身究竟是什麼之前，我們必須要明白為什麼杜夫蘭不接受李歐塔的解释，轉而用具有明證性的方式去交代這個先於言說的狀態？這個奇特的方式憑什麼可以滿足思維的要求？它又為什麼不會造成二元論的困境？這就是杜夫蘭評論梅洛龐蒂〈眼與心〉一文真正的用心所在。然而，他之所以單挑李歐塔來處理這個議題隱含著一個重要的現象學課題：面對知識的要求，我們如何運用實踐的方式去回應形上的議題？畢竟，在李歐塔批評梅洛龐蒂的過程中，他不是外於梅洛龐蒂的思想來批評他，相反的，他是深入梅洛龐蒂的洞見去揭露其未盡之處。可是，問題在於：這個藝術認知的方式如何不排斥科學的認知模式？科學的認知模式又為何要接納此藝術認知模式，而甘冒相互矛盾的危機？

二、介於現象學與結構主義之間的李歐塔

顯然，若要清楚他的處理方式，我們需先認識到李歐塔是怎麼看待結構主義與現象學之間的落差。在《言說、形象》中，他先是用梅洛龐蒂來批判索緒爾的結構主義，再用弗洛伊德來批評梅洛龐蒂。不過，我們不能立即望文生義地視此為一思考的辯證過程，而要從後結構主義的解構(deconstruction)策略下手。¹⁰那就是說，言說(discourse)與形象(figure)不是朝向統一的矛盾對立之兩方，而是抗拒被綜合的閱讀與視見之差異。唯獨如此，才能揭曉言說與形象之間的根本不同之處。言說乃是用排除的方式，把存在表象為意義結構中的概念或意指，並藉此將它整理建構出一套可被理解的秩序來。形象則是針對言說指出一種異質

⁹ 雖然杜夫蘭在此並未明確地指名李歐塔，但上下文業已清楚道出。

¹⁰ DF, pp. 53-56. 不過，李歐塔の解構與德希達(J. Derrida)不同。後者是用追加的痕跡來確認區別對立項的嚴格差異，用在場與不在場的隔絕來召喚二元對立中容納不下的差異，前者則拒絕痕跡的書寫或語言性格，因為書寫之所以能將空間擺平為抽象的系統，肇因於其中單元的差異價直是被對立決定出來的，而非推動出來的。參見B. Readings, *Introducing Lyotard: Art and Politics*, London: Routledge, 1991, p. 41.

性 (heterogeneous)，而這種差異是無法用表象的方式予以理性化的。就此而言，言說與形象不光是用來表明兩個對立的概念，更是說形象指的是言說中的文本之外。這不就帶有梅洛龐蒂原初存有的味道嗎？確實如此，只不過，李歐塔在此別有深意：

要知道書寫原型在此不是嚴格意義下的書寫，符號在價值中立的空間下任意地寫入，相反的，那是一種厚實空間的形構，遮蔽/揭露的運作而是在此發生的。差異不是對立，前者構成幽冥 (opacité)，它展開了指涉的秩序，後者則是在意指上或指涉上去支援不變的系統。(DF, 75)

換言之，言說與形象的差異不僅是在文本理解上意義指涉的對立，也是視覺所覺察到的指意 (reference) 差異。比起梅洛龐蒂原初存有的奧秘所在，李歐塔更有意要揭示這個奧秘。他認為，對現象學來說，這個原初存有是超越的，但對語言而言，卻是潛意識的。¹¹

然而，李歐塔對這個奧秘的揭露是針對索緒爾的結構語言學的批判而來。眾所周知，後者用文本的規則取代知覺經驗，用閱讀去壓制視覺。這麼做的原因在於語言的清晰度遠勝於經驗，而索緒爾之所以能夠超越古人則是因為語言結構的共時性功能有效地取代歷時性發展過程。那就是說，符號不是一般以為的用來象徵事物，而是連接聲音與概念。因而，意指不等於字詞，而是純粹的價值單元。意指之間的關連才產生出概念理解的意義單元。¹²這麼一來，我們可以不受經驗偶然性的干擾。可是，也因為如此，語言結構透過意指關係形成一封閉系統，而與指意的現實關係斷裂。我們甚至可以說，意義不是來自於對世界的掌握，而是語言的效益所致。這時候，原本的生活世界變成文本空間。前者的多采多取決於後者的各個元素與整體結構之間的對立關係，而不是一般倒過來的認識論講法。上述達文西發明的透視法便是一個最好的例子。那就是說，由於視覺上活生生的感受來自眼睛的活動，其間的錯綜複雜固然厚實了我們的經驗內容，卻也流弊於捉摸不定。可是，一旦我們把視覺觀點從其中抽離出來，一切都可以壓縮在一個扁平的視覺文本之中；藉此，我們就能夠精確地說明經驗的內容了。

梅洛龐蒂其實早就駁斥過這種講法，但李歐塔在此的用意不是重申這個指責，還要揭發「差異不是對立」的解構。怎麼說？這要從兩方面下手。首先，對結構語言學的主張，他認為符號與符號的關係無法解決符號的形象功能，即，它對感覺事物的指示 (designation)。(DF, 50) 簡言之，用意指來決定指意是分

¹¹ 「對前者來說，這是個未曾意識到自身的活動，沈迷於自然所見的對象而將自身遺忘；對後者而言，潛意識則隸屬於虛擬的層次，它先於並環繞在活動中，因為是它使得活動成為可能的，但對它的付出卻不會被認知到，只因為活動的存在業已將它取消掉。」(DF, 29-30)

¹² 意指 (signifier) 與指意 (signified) 有許多不同的翻譯，像是能指與所指。此地是針對結構語言學的意義形成做如此的翻譯。

辨不出「一本書」與「這本書」在現實上的差別。果真如此的話，語言表達的用意就不再了。他特別批評黑格爾在《精神現象學》中的說法來佐證：

被指示的所在，**此地**，是在**知覺場域**中所掌握到的，這當然是做為其焦點之故，但不是像說話者所做的選擇那樣，將其環繞的周遭予以取消，它們而是用不明確卻無法否定的存在方式駐留在曲線中，那個位於視覺邊緣的在場，一個對指示所在絕對必要的指意，誠如黑格爾所知，其性質完全不同於語言的操作：… (DF, 38)

因此，這個知覺場域中指示的所在非但不會被結構語言觀取消，反而因為它有意去代換，證明了它是這個語言動作的必要條件；否則，做為語言結構立基點的元素與結構之對立關係是無從設定起的。¹³

隨著指示所揭露的意指條件，李歐塔進一步地用形象來說明這個意指的可見深度。相對於符號所表現出概念的透明性，符號自身的形象則是幽冥的。這就是說，一個字母就是一個圖形。圖形的線條是被辨認出來的，但字母的目的則是連結和其他字母之間的異同關係以便閱讀之用。雖然，我們在閱讀中，字母線條的意義消失在概念的理解之中，但若無先前所辨認出字母的線條，隨後概念的理解也是無法形成。就此而言，字母線條之間的差異區別是被意義理解到，因而促成對立的關係，導致我們在閱讀文本時可以視而不見。可是，這不等於說對字母的視見在閱讀中消失無蹤，相反的，它成為閱讀文本時隱而不彰的必要條件。試想一個字跡潦草的文稿是如何傳達訊息呢？由於它做為其功能的必要條件，卻又在功能運作時無足輕重，李歐塔視之為字母的壓抑 (repressed)，而不是把言說 (字母) 與形象 (線條) 看成對立的兩種表象。職是之故，字母形象並不表示出，有如現象學般的超越意涵，做為對立於意識型態的意指現實條件，而是說事件發生過程的時間性有待認知活動的註銷。

誠然，李歐塔接受梅洛龐蒂在歌頌塞尚時就在說明這個可見條件的厚實特徵。可是，面對視覺對象與同時間不同層次的其他種種影像，他的目的卻是去證明這個無法被表現出來的東西，而不是強加表現之。李歐塔指出繪畫中的斜象 (anamorphosis) 便是一例。¹⁴不過，在《言說、形象》中，為了彰顯被壓抑的潛意識層面，他而是用馬拉美 (S. Mallarmé) 的詩《擲骰子》(Un Coup de dés) 來說明這種言說的形象與形象的言說：

當文字變成東西時，這不是為了去複製一個可見物，而是使得可見物不可見，「東西」的遺失；它採取被討論的想像物形式…這種書本中的對象包含兩種對象：一種是意義 (signification) 的對象 (按照語法規

¹³ 「一個文本便是指自身之不容有所動搖。區分元素、字母、字詞、文句之間的空隙就是用來標明它們，而它們卻是投射在感覺物的支撐上，諸如，紙頁、石頭，以便語言表列中的間隙得以區別不同且有意義的項目。」 (DF, 61)

¹⁴ 諸如：H. Holbein, The Ambassador, 1533. CF, 378.

則連接指意所構成的)，其意味著「離開感覺對象就沒有意念(意指)」。
我們**理解**這個對象。另外則是**意涵**(significance)的對象，由圖像與
可塑的意指…實際上，構成了被感性(感覺)的考量所困擾的書寫。…
透過語言意指，這些形象於是將純粹的指意配置為可塑的意指，它們
形成理解論述的階層與感覺時空階層的連結，也證明了形式的存在能
夠跨越隔絕理性世界與感覺世界的鴻溝，塑造出由它們所告知的獨立
場域。(DF, 69-71)

這便是意義(meaning)與意涵(sense)的不同之處。傳統稱之為修辭。但李歐塔
認為形象的運作並不只在於文學用法上以第二層意義進行第一層意義的改變，諸
如：「膽小」如「鼠」的隱喻作用。在解構中，形象不是一個可被內化為知識的外
在，而是去標明表象內化作用之為一種作用的幽冥或干擾。正因為這個分辨，他
開啓了對梅洛龐蒂的批評。原來，梅洛龐蒂的現象學目的就只在表達原初存有。
自然爲了表達而進入語言，語言則爲了發現自己的深度而進入自然。¹⁵可是，對
解構而言，並沒有這種語言與世界共享的自然，那還是一種意識型態的產物。相
反的，從語言到事物以及從事物到語言都是一種暴力作用。¹⁶因此，形象不代表
對感覺物的意識，而是潛意識秘密的扭曲與暴力。故李歐塔說：「隱喻…之爲詩，
不是當它回溯到業已書寫的語言，或說者所認得的一般符碼，而是當它**僭越**了它。」
(DF, 318) 隱喻乃是一種超出(excess)意義的形象，而不是多餘(surplus)的意
義。也就是說，形象在此並不是當作語言溝通的輔助功能，而是表示兩者之間一
種不可向量(incommensurability)的異質性。有趣的是，語言的溝通，至少就結
構語言學而言，因此建立在異質形象上。可是，這是怎麼發生的？

在這個地方，李歐塔轉向弗洛伊德的精神分析。在〈夢的運作不是思考〉這
個重要的章節中，他說：「慾望是就字的字面來看(au pied de la lettre)；而字的字
面就是指形象。」(DF, 248) 慾望的形象工作正是按照字的字義去追溯，它同時杜
絕有如意義般地指示或是有如指示般的意義。這麼一來，「要把一切還原爲明確的
語言是徒勞無功的，因爲語言，至少就詩而言，是被形象籠罩著。」(DF, 250) 然
而，這並不意味著形象是一種更高明的閱讀方式，而只是不讓真理的追求掩蓋住
我們對真理的傾聽。一旦文本變成無解之謎時，它被其形象置入視覺的深度中；
在此，它是被看到，而不是被讀到。「在我們眼裡的謎也就是夢之所以偏向視覺影
像的緣由。」(DF, 268) 畢竟，事件的發生不同於所發生的事件。前者指的是存在，
後者則是它的內容。若不見此分別，而急著把感覺物還原爲意義，那就是一種意
識型態的作爲。但他也強調，如此證明方式也不是無所作爲，而是說，不是爲了

¹⁵ 梅洛龐蒂擅用焦點與背景的知覺組織功能去連結可見與不可見，但李歐塔質疑它的普遍性；
畢竟，一旦背景被聚焦後，它就消失不見了。見DF, 158-9.

¹⁶ 針對詩詞語言的隱匿性，李歐塔對暴力作了下列的說明：「不在場元素的退隱不是去製造一個
擬像，而是暴力。**音樂**即一個用僭越方式所實現的項目，其在場證明了一件事，那就是說，在
這個基礎上不是一個系統，而是各種力量，一種瓦解系統秩序的能量。當你把它名詞當作動詞去
用時，事件就發生了：語言規則系統不僅無法說明這個新用法，反而與之對立、抗拒它，在它
與陳述之間所建立起來的而是一種衝突的關係。」(DF, 145)

肯定先於語言的實在，而是在語言還原了感覺物的意義之後，去重申感覺物與潛意識的工作：

對語言說明的解構，對深度隱晦的範疇予以顛覆，是個斷言（Bejahung）的工作，如果我們不是把它視為一種突兀的肯定，以置身在語言之前的話，因而它是第二層面的斷言，一種再肯定，將語言所彰顯的東西再度掌握，將它所分離的東西阻絕開來，將它釐清的東西混同起來。（DF, 296）

無疑的，李歐塔用解構的方式提出形象的運作不外是破除意識型態的迷思。他曾說：「真理不在說什麼，而在做什麼。」（DF, 146）他之所以會引用弗洛伊德正因為潛意識不在說什麼或用語言結構來做說明，而僅僅是進行一種修辭分析。（ibid.）換言之，我們不是用純粹對立的系統去解碼，而是用形象的差異進行符碼的轉移。故，相對於言說的歷史性、思維的時間性，形象則是指事件的單一性。這也就是他後來後現代的主張展現不在場的過去與未來之由來：

時間序列中的差異被掌握為那個序列想要還原的非時間性…當我們說：所發生的發生了，那是時間系統讓我們有所知：原因出現，原初創傷的呈現，也有個過去事件重現的結果；——這一切都足以壓抑事件，只因為過去的事件不再是個事件…然而，真正時間的暈眩卻發生在當事件不再出現在它應有的位置上，而一切卻都準備要接受它時，在未來。（DF, 154-5）

由此可知，在李歐塔的眼裡，弗洛伊德的精神分析不在於治療，而是用慾望的失去對象去取代知覺的顯現對象。也就是說，指示的對象不只是個可見的在場、意義所不及之處，它同時也是「失落的可見物…用慾望領域的言說來說明所指示或影像的東西。」（DF, 284）所以，對李歐塔來說，潛意識的功能不在揭露，而是扭曲，諸如：矛盾的缺席、無時間性、無拘束的授與動作與漠視現實等等。（DF, 274）¹⁷其實，這種差異對意義揭露的扭曲本身就是一種展現，無需額外的意義指涉強加說明。

¹⁷ 顯然，李歐塔對弗洛伊德的解讀與拉岡（J. Lacan）有極大的差異。若說拉岡認為潛意識的結構是語言的話，那麼，李歐塔則認為語言的對象是潛意識。相較拉岡對超現實主義的批評，李歐塔力主創作的火花源自於言說中形象的併發，而不是隨著濃縮與置換的一般規則而來的言說。不過，他很清楚拉岡的解釋也遠離了結構主義的原意：「隱喻的理論指的是主體隱喻的理論：主體唯有透過隱喻來認識自己，即，錯失了自己，這正因為是它被意指所指意之故。這個意指亦即他者。S與s之間的橫槓就在表達這個表達上的壓抑。」（DF, 257）但重點在於李歐塔認為拉岡誤解了弗洛伊德，因為弗洛伊德所謂的濃縮指的是夢思想藉由省略與多元決定被壓縮到更小的地方。可是，這個作用不是結構主義所以為的替代，而是非語言的。不過，拉岡儘管有別於結構主義，但仍然把夢看成一種書寫的形式，而不是模擬。故李歐塔對拉岡的批判不見得是有力的，但他揚形象貶言說的意圖是無庸置疑的，參見G. Bennington, op. cit., pp. 80 -91.

真理出現（事件本身）在錯置的位置上，它基本上是被取代的…沒有位置可言，不論是預見還是預定的。另一方面；一切都位於意義與指示的雙生空間裡，以致真理的結果很可能表現為單純的錯誤、無心的錯失、言說元素的調整不當、眼睛調適的困頓。一切都準備在那兒要去註銷事件，好讓清楚明晰思維恢復良好的形式。真理將自身表現為一種失誤、一種說溜了嘴，一種犯錯：如拉丁文 *Lapsus* 所言。(DF, 135)

職是之故，對李歐塔而言，慾望的充實不在於滿足的表象，而是想像的活動自身。他不在乎夢的內容是否滿足了慾望，而是針對作夢的活動，因為那種想像就是一種僭越。(DF, 246-7) 故解析夢的目的不是去製造意義，而是強調夢的運作。他說：「夢不曾說什麼，它只是去瓦解語言的秩序罷了。」(DF, 239) 這麼一來，他根本無意於精神分析的理論架構，而只是用慾望去證實形象對言說秩序的破壞。無怪乎，他最後會說道：「詮釋是個同樣於作夢方式的運作行爲，但那不是去註解，也不是後設語言，它而是一種操作實踐，對明白的語言組織、對它的語法、對它所說明的意義加以破壞。」(DF, 381)

三、杜夫蘭的〈永遠繪畫〉

隨著李歐塔的解構，我們進入到一種混亂真空的狀態。¹⁸我們以為梅洛龐蒂的藝術認知走出了科學認知的陰霾，沒想到在李歐塔的眼裡，他還是脫離不了意識型態的牽絆。可是，取而代之的卻是一種不作爲的作爲。這又是什麼東西？李歐塔的事件形象可以如此論證的嗎？¹⁹若藝術作爲一門學問的話，我們應該怎麼去看這個「說那不可說」的命題？無論如何，事件是出現的，但怎麼不讓它的可見掩埋它的不可見？換言之，即便不是用科學語言去訴說，也必須要得到科學知識的認可；否則，他無法自清於其他不相干物的魚目混珠。面對這個訴求，我們現在要回到杜夫蘭的講法，因為他在〈永遠繪畫〉裡爲事件的來臨提供一段極爲精闢的現象學描述，做爲回應李歐塔對梅洛龐蒂的批判。

不論當代的藝術形式是多麼五花八門，杜夫蘭在〈永恆繪畫〉中開宗明義地說道：「不少畫家仍豎起了畫架，把顏色塗在畫布上。」(PS, 139) 面對李歐塔事件形象的解構，杜夫蘭道出畫家的堅持：

一切感覺都是用表現意義的方式彰顯出來的，那就是說，感覺呈現出一個道理 (Logos) 來，它先於任何認知作用而被我們身體所認出。畫告

¹⁸ 我們幾乎可以這麼說，《言說、形象》是沒有結論的。「意涵顯現爲意義的缺席；然而，意義卻是去掌握它（且它可以，我可以說任何事），它浪跡於新語言活動的邊緣。」DF, 17.

¹⁹ 李歐塔自己也承認：「一本好書，爲了讓真理存在於離經叛道中，將是一本語言時間（意義發展的時間，閱讀的時間）被解構的書，一本讀者可以在任何時間、任何方式下閱讀的書，一本用來遊覽的書…本書不是一本好書，它仍然要用意義來表達，這不是一本藝術家的書，解構不是直接進行於其中，而是被意指出來的。」CF, 19.

訴我們是怎麼一回事。(PS, 139-140)

那是個什麼樣的道理？不論是否採取自然的觀點，他認同梅洛龐蒂的主張，畫本身促使畫者去面對繪畫活動。不過，雖然這個活動可以從眼睛的整體視覺去解析，但，受到了李歐塔的影響，他揚棄了那種知識論的躁進方式，認定這種了解屬於我們的感受，而不是我們的理性。因此，他不急於說明了解的活動過程，而是把了解的起始描述為像戀愛一般。如此慾望的目的就在於對得起對象(*doing justice to the object*)，而那就是美：「遊覽畫就像親吻一般，同時是吞食與被吞食，沈迷於遊戲中，忘我於被擁有之中。」(*ibid.*)就在這視見的看與被看的迷戀之中，我們才發現到自己，也就是說，對畫的順從才導致眼睛的視見。可是，對這個慾望驅力，他不同意李歐塔採取精神分析的理據，以為這是因為可見物取消了觀者之故，而是秉持現象學的精神，指出那是因為畫使得觀者在看的動作中感到自己超越了視見。因此，如果說可見物的展現讓他對慾望的滿足，在場的圓滿，表現為一種死亡願望的話，²⁰那麼，即便這個慾望有時確實模擬著死亡，那也不過是為了去經驗生命罷了。²¹一如梅洛龐蒂的肉身，此乃「我們在世存有的弔詭。」(*ibid.*)在美學經驗中，征服與臣服是並存的，但「眼睛若想要取消距離的話，想要被畫所吞沒的話，那是因為他想成為自己，也讓畫成就出自身。」(PS, 141)

那麼，在這個形上的國度中，所表現出來的對象是什麼？一般來說，就是再現模仿的完整性。畢竟，視見的目的難道不是認知嗎？然而，就如同傑克梅弟(*A. Giacometti*)對相似度的解說，杜夫蘭認為再現的目的是去發掘(*discover*)而不是去認知(*recognize*)。²²因為對象的再現不是一蹴可幾的，畫家要行使打破表象、衝破線條、扭曲重量、把玩部分色調的等等作為，對象才有可能向我們彰顯。畫家克利(*P. Klee*)稱此「從呈現的影像到原始的影像。」(*vom Vorbildlichen zum Urbildlichen*) (PS, 141-2) 杜夫蘭認為這是梅洛龐蒂與李歐塔都同意的世界誕生，而非一僅表象或複製。可是，他繼續追問到，所誕生的是這個世界還是一個世界呢？不同畫家眼裡的這個世界是什麼？通常，具象畫對這個問題有個優先地位，但這不表示這是唯一的，比方還有抽象畫。對抽象畫家來說，他的作為無異於具象畫家的視見。不同的是，在我們視覺中所產生的不是實在，而是可能。一個不存在於畫以外之處，並不表示它沒有位置；相反的，由於一個可能的世界是如此安排出來的，我們才能從可能世界進展到實在界。換言之，畫提供了我們可以告知實在的可能。職是之故，杜夫蘭說：「抽象畫在繪畫史上誠屬必要：藉由回溯的

²⁰ Bennington對此有如下精彩的評論：「潛意識確實有約束力，但無法形式化為意指：潛意識只能在認知不到的情況中「認識」到，而這正是死亡驅力的『無約束力』所促成的；它只有在不斷地將自己分離於自身中成就出『自己』，這個死亡驅力才是形象原則。」in *Lyotard: Writing the event*, op. cit., p. 99.

²¹ 我們可以說杜夫蘭在此要彰顯現象學被動綜合中被動的主動性。在感覺問題的說明上，被動的主動性才是關鍵，光是主動與被動的區別是不夠的。參見蔡錚雲，〈感覺性知識與知識性感覺：論胡塞爾的被動綜合〉，第一屆兩岸三地現象學會議，2003.11.

²² 此乃考古學之謂，這其實就是現象學與結構主義異曲同工的重疊之處。Cf. M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, N.Y.: Pantheon Books, 1972.

效果，它教導我們去理解，即便是具象畫也是去表達，而不是去再現。」(PS, 142)

看起來，杜夫蘭對梅洛龐蒂的辯護不是不接受李歐塔的批判。²³因為實在居然來自可能，而不是倒過來說，可能是來自於實在。但，對他來說，這僅僅是現象學所謂的本質 (eidos) 罷了。故他隨即指出他所謂的可能既非想像的，亦非虛擬的。(PS, 143) 可是，也不同于應加頓 (R. Ingarden) 知識型想像的解說，杜夫蘭認為想像的目的不是在知識的結構上去充實未決定的成分。²⁴對藝術家而言，那而是實在替我們所做的想像，它藉由表達自己而想像出來。(ibid.) 例如，面對維納斯像，我們無需想像一個完整的女人就能欣賞她的美，羅丹的雕像亦是完美非殘缺的，即便他是斷頭斷手的。無論如何，自然所孕育的遠較文化來得豐富。當然，這麼一來，想像就得脫離胡塞爾的原始意涵之作爲完整充實的利器。的確，杜夫蘭認為，自然的豐富指的是可能的構思，而不是完全實現。對此，我們只能感受到而無法用語言窮盡之。它表達給我們的只是原型、氛圍，一種未實現的幽靈。那麼，它座落在何處呢？受到上述對想像的界定，杜夫蘭一如李歐塔對此的答案是迂迴的。繪畫活動不是去安置知覺對象，而是去展現它，讓它在視覺中實現出來。但就在這個揭露之中，知覺對象又往往逃離我們的掌握，所以，才需要我們的想像去修正它。可是，在這個實踐的場域中，它不等於說知覺對象經由想像而成爲客觀對象。相反的，當我們看到藝術品時，我們的藝術活動正是要我們回到這個真實之前。

當存在的迷咒破解時，當真實之前不再見到自己又同時去看之際，當它被有距離的再現掌握時，當它做爲知識或言說的對象時，只有在主體隨之與它分離之後，真實之前才變成為實在。

然而，這個真實之前，由於未曾達到實在，也沒有被它形構出的決定否定掉，這才成爲首要的真實，更可以說，超現實。(PS, 144)

事實上，缺乏這種藝術的感知，才使我們只看到實在，而不是倒過來的說法。抽象畫只不過是將真實之前展現爲可能罷了。

因此，真實與實在不僅有別，而且，真實是一切可能的溫床。但他對李歐塔解構的積極回應是說，若沒有特定的對象話，那就是因爲在自然的表象過程中，它先於我們，所以，我們無法認知它。但我們從一出生時，就可以感受到它。繪畫不過是模仿這個存有的出現到表象的歷程，也就是事件的來臨。事實上，杜夫蘭認為：「畫不曾真正證明這個世界是如何變成世界的，因爲它只邀請我們透過可見物看到一個可能世界的事件，但它讓我們感受到自然在這個世上是如何變成世

²³ 李歐塔說：「實在永遠只是想像領域中的一環，而被我們決定要去揚棄的，我們從那兒不再發洩我們對慾望的幻想。這個部分寄居在所有想像領域的邊緣中，於此幻想所滿足的慾望繼續被知覺到。」DF, 284.

²⁴ 杜夫蘭對這種藝術自身想像的說明，曾做出想像 (imagination)、影像 (image) 與想像物 (imaginary) 的區分，用以說明慾望、世界與語言的三重關係，見 'The Imaginary' in M. Dufrenne, *The Presence of Sensuous*, op. cit., pp. 39-67.

界的。」(PS, 145) 畫家對此有所認知嗎？不盡然。若要有此感受，就必須擁有事物的幽冥與厚度。這其實是自然而然的，它顯示在藝術家與其材料之間的努力過程中。反倒是人爲的作爲取消了這種明證性，諸如李歐塔用夢的運作企圖去揭發這個真實之前的混沌。也就是說，若用言說的方式去解析畫，就會失去這自然的圖像。因此，過度的說明反而失真。這是否意味著繪畫是個自然不用力的動作呢？從文化的觀點去看，當然是否定的。但反過來說，畫家是經此訓練而成的嗎？答案也同樣是否定的。杜夫蘭說：「他不是去掌控實在，而是去達到可見物的內心處。」(PS, 146) 只不過，光是這個想看的慾望尚不足以成氣候，還要有創作的慾望，這才在繪畫的動作中產生畫家的視見。畢竟，他的視見是在創作的活動裡而被世界撩起的。畫家視世界爲主題，因而成爲他的焦點，但他的視覺是被他的慾望控制去描繪可見物。接著，才再由這個可見物的描繪帶給世界新的對象，即便只是對牆壁刷上新漆，亦復如此。反之，那只是裝飾，不叫藝術。於是，這個新對象在世上卻不隸屬於世界。對畫家來說，這個新世界不在別處而就在畫布上。他感到自己與不可見的相遇，但不見得是自己選擇的主題，也可能是其他周遭的東西。畫家從實在中所要畫的乃是那人文活動之前的原初視覺。故，即便他被要求重複實在，他也做不到，頂多也只是想法子去掩飾他的方法：²⁵

畫家所擁有的正是一種可能性，即，不是這個世界，而是它的一個可能世界。很可能只有它的姿態是他自己的：他將自己獨特的記印刻在作品上——這個記號，他自己的幻想，他自己的迷思，就像馬龍所說的。(PS, 148)

就此而言，畫家很清楚，畫是透過這個姿態成形的。只要他在繪畫，他便望著畫構思著。他看的不只是是什麼，也包括不是什麼，還欠缺什麼才能成爲一幅畫。因此，在繪畫中，他不停地在問：所看到的東西裡面還有什麼沒看到的？哪些顏色要怎麼搭配才會照射出來？份量要多少、要調到什麼程度才能感受到它的厚度？線條要加多深才會有力量？這些多少需要添加的成分早就以可能性的身份在那兒，它和我們所看到的完成作品不盡相同。無怪乎，杜夫蘭會說：「這就是創作的秘密：畫不在他的眼前，而在他的手中。」(ibid.) 這個繪畫創作的動作是刻印在整個身體之中。換言之，我們是因爲感受到畫者的姿態實現出可能性來，才能達到畫所開顯的可能世界。無論如何，重溫這個構思的過程遠比其結構的分析來得重要。

現在我們終於了解到，何以對杜夫蘭而言畫架是屹立不搖的。原來，密不透風的在場就此活絡開來，身體與作品最緊密的關係在此實現出來。試想，畫布上一塵不染是多麼誘人啊，就像馬拉美的頁面。這種白白到幾乎看不見，就像不會

²⁵ 顯然，在這個地方，杜夫蘭接受了李歐塔對梅洛龐蒂的批判。但它被放在現象學的脈絡中，而不是精神分析的詮釋上。畢竟，造成形象的解構是主體的活動，而不只是慾望的驅從；事件也因此走向出現。杜夫蘭運用現象學的描述去鋪展李歐塔的解構一石二鳥地解決了胡塞爾現象學心理學的困境，以及李歐塔無法在知識系統上安置解構策略的爲難。

反射的光線一般。它還不是顏色，卻蘊藏著各種顏色。一方面，引誘著它們，另一方面，讓位給對象。具象畫中，畫框對畫布的限制固然使得畫架的支撐隱而不彰，但每當焦點放在所描繪的對象時，畫布就跳離支撐物，成為畫的一環。因此，「與其說畫在畫布上，不如說畫布在畫中，畫是無需做開畫布就能顯露出其世界來。」(PS, 149) 故，對畫來說，只是繪在畫布上，與它合而為一。但它不是一個地方，也居無定所——至少沒有專屬於它的位置。但要實際達成這個效果，也唯獨畫架這種任意但重要的位置，才被眼睛看到，被手觸及到。這就是為什麼杜夫蘭的現象學描述環繞在畫架上。因為畫布的無瑕引發畫家的構思，有如空白引發暈眩一般，源源不絕。的確，誠如杜夫蘭的發現，畫架將畫布置於眼睛的水平位置上，讓聚精會神的人凝神灌注在手的活動上。然而，這個動作不是直接的，而是透過工具接觸到畫布。但由於它們是身體的延伸，我們會因為對它們的熟悉度增強或減弱它們的力量。換言之，每當畫家只注視著對象時，就好像用他的手去撫摸它們，來顯示促使它們之中的不可見成為可見的活動。也就是說，在畫布前，他是用手去看。故，有別於其他的日常工具，它們根據所要工作的特定關係來進行變化，畫筆或畫刷則是帶著畫家的手法於其身。有鑑於此，杜夫蘭才說：「顏色變成一種畫家自行斟酌的素材，對可見物的描繪是否可感動，這樣的思慮才是關鍵。」(PS, 150-1) 畢竟，在顏色中繪圖才成形，在顏色中，這些形象的向度才得以釐清。只不過，杜夫蘭認為，這種手法之所以有如此的意義是因為它早就蓄勢待發在調色盤之中。因此，即便今日的顏料是預先配置好的，仍須畫家的調製；否則，沒有畫家，只有繪畫工程師而已。總之，透過杜夫蘭深度的現象學描述，畫布上的畫之所以栩栩如生是因為畫家早已和顏色建立起如膠似漆的關係。

明白現象學分析是在這個技術面落實出來的，杜夫蘭最後回到知識面來彌補李歐塔的缺失。那就是說，這種密切關係是循序漸進的，畫家的作畫是逐步潤色出來的。繪畫只是讓事件的緣起，而不是突發奇想。視見亦是急不得的。透過聚焦的過程，我們讓對象逐漸明朗化。的確，畫家不是去製造特定的視見，更不是複製業已看到的東西，而是可見物。因此，若要他向我們透露世界是如何將自己表象出來，這是需要慢工出細活的。職是之故，與其說這是畫家對自己的肯定，不如說是畫家忘我於繪畫的活動中。基於此，針對李歐塔的事件形象，杜夫蘭認為「其實是表達僭越了再現。」(PS, 152) 的確，那不正是幻像表象在李歐塔所謂的形象原型 (figural-matrix) 上，畫家才會出沒於可見物中，卻醉心於不可見嗎？²⁶因而，他反問李歐塔：「這個不被我們察覺到的可能世界難道不就是形象原型的揭露嗎？」(ibid.) 一旦表明了事件在出現中，他才開始去結合李歐塔所謂的慾望，重寫梅洛龐蒂肉身的深度。原來，慾望既非來自世界，亦非來自身體，而是來自慾望的力量。只有慾望才能打開這個空白，好讓幻像銘刻出它的形象。不錯，這種源自原初過程的僭越，不盡然是產生感覺空間的構思，更是慾望的活動所致。

²⁶ 在〈慾望所縱容的形象〉章節中，李歐塔用影像形象 (image-figure)、形式形象 (form-figure) 與原型形象 (matrix-figure) 三個階段來說明僭越連結慾望與形象的過程，從解夢的可見對象到解構後的差異空間，再到僭越這揭示痕跡的不可見性。Cf, 271-9.

但他質疑李歐塔的解構：有必要因此爲了慾望而否定圖像的構思嗎？無論如何，幻像是建立在個人身上，慾望能量的投諸也是個別的。相要成爲畫家，想要表達世界，都是要透過知覺活動回到原初的存有上。因爲，「活動才是把單一提升到普遍的條件，而不被個別性所孤立；我們是因爲這個緣故才選取感覺，而非理性，對我們來說，可見物蘊含著一個世界。」(PS, 153) 總之，要想讓解構成爲有效的藝術認知，不是事件的揭露就夠了，更需要對事件出現的著墨；而後者必須面對知識形式的檢驗。杜夫蘭的〈永恆繪畫〉便是爲李歐塔提供其所不及的有效說明。

四、結論

無疑的，杜夫蘭與李歐塔對梅洛龐蒂的詮釋錯綜複雜。一方面，他們有志一同地伸張梅洛龐蒂的微言大義，另一方面，他們表現出兩種截然不同的立場，但在對立中，又能相互補強。不論如何，經由杜夫蘭的現象學描述，李歐塔的解構獲得藝術認知的合法性，有效說出梅洛龐蒂未盡之處。我們從這條知識論到形上學再回到實踐的途徑看到知識 (knowledge) 與技藝 (technology) 的不同。眾所周知，自從科學興起以來，知識就凌駕在技藝之上，只因爲前者似乎要比後者更能掌握道理。可是，在實踐哲學或哲學實踐中，其實並沒有離開主體的客觀性可言。胡塞爾創立現象學的原意不就是如此嗎？可是，爲此去說明知識真理，可以將它抽離技藝所處的現實條件嗎？一旦知識與技藝的分離，現象學彷彿又回到當初它所批判的情景之中。梅洛龐蒂企圖挽回這個頹勢，但仍然被形上學的語氣淹沒。李歐塔的解構讓技藝得以破繭而出，可是，也逃不了知識形式的質疑。最後，在杜夫蘭的現象學方法的操作中，才讓知識重回技藝的懷抱。只不過，此時的技藝不再是雕蟲小技，而是擔負著去說那不可說的重責大任，也就是李歐塔後來所稱的「後現代情景」(Postmodern Condition)。然而，若要使它不被科學知識污名化，怎麼彰顯技藝的真理性格乃是哲學家的當務之急。梅洛龐蒂、李歐塔到杜夫蘭的現象學美學便是在答覆這個問題，即，哲學家爲畫家發聲，而不是鳩佔鵲巢。