

我們可以溫柔地互看嗎？ 論梅洛龐蒂與伊希嘉黑的視覺觀*

劉亞蘭**

摘要

本文試圖論證：並非所有的視覺都是建立在理性化、空洞、充滿不信任的敵意與人我對立的負面知覺經驗上。我首先藉由笛卡爾哲學表明：視覺的理性化反而弔詭的建立在理性對肉眼視覺的不信任上。因此，如果我們能對視覺建立起某種信任關係，便可以開啟另一種視覺觀的可能性。所以，我接著引用梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）的視覺概念，闡明這種可以建立在溫和、人我消融、豐富彼此意義的正面視覺經驗。最後，我想透過張藝謀早期電影《菊豆》裡的一個著名場景，進一步說明：這種可溝通、可逆轉的視覺感知，不同於伊希嘉黑或蘿拉莫薇把男性／女性、觀看／被觀看、主動／被動對立開來的主張，我認為，一個「被觀看的女人」可以具有主動的視覺感知，而不必然完全等同於一個空洞而被動的對象。

關鍵詞：視覺、梅洛龐蒂、伊希嘉黑、笛卡爾、身體

* 非常感謝本刊匿名審查委員提供的寶貴意見。

** 真理大學通識學院人文社會科助理教授

投稿日期：96.9.17；接受刊登日期：97.2.13；最後修訂日期：97.2.21

A Gentler Look? ——On Merleau-Ponty and Irigaray's Vision

Ya-Lan Liu*

Abstract

In this article, I argue that not all kinds of vision are built upon negative experiences of perception, like the experiences of emptiness, hostility and antagonism towards others. Firstly, I elucidate Descartes' concept of vision and contend that the rationalization of vision is paradoxically based on distrusting the experiences of vision. Therefore, if we may trust the experiences of vision, we have another kind of concept of vision, that is, positive experiences of perception, like the experiences of gentleness, significance and being saturated with each other. Secondly, I introduce the concept of vision of Maurice Merleau-Ponty to interpret the second kind of vision. Finally, differing from Luce Irigaray and Laura Mulvey's conclusion—they make contrasts between male and female, seeing and seen, active and passive, I use the second kind of vision to explain a celebrated scene in Zhang Yimou's movie—*Ju Dou*, and conclude that a 'seen woman' is not equal to an 'empty and passive object.'

Keywords: vision, Merleau-Ponty, Irigaray, Descartes, body

* Assistant Professor, The College of Liberal & General Education, Aletheia University
Received September 17, 2007; accepted February 13, 2008; last revised February 21, 2008.

壹、走進柏拉圖的「洞穴之喻」：

柏拉圖（Plato）在《理想國》（the *Republic*）第七卷裡，試圖用「洞穴之喻」（The Allegory of the Cave）來說明人追求善的過程。¹在這個比喻中，有一群囚犯在地下洞穴裡，囚犯的雙手被縛，背對洞穴出口坐著，只能看著洞穴裡面前方牆上經由身後的地下光源（火炬）所映射出來的幻影；接著他們其中一人終能辨識出其中的虛假，因而走出洞穴接觸陽光。剛走出洞穴的這名囚犯，一開始不習慣強烈的光線，使他無法直視光源，分辨事物的真假，於是他必須先從影子、水中倒影開始，然後才能認識到幻象和真實事物的差別。直到最後，他能夠直視太陽——最高的善本身。在這個譬喻裡，柏拉圖用洞穴代表物質世界或經驗世界，洞外世界則代表著理型界，而光（光源）象徵的是真理和善。而人最終的理想和目標就是要摒棄黑暗和變動的經驗世界，朝向光明、永恆的理型世界。

伊希嘉黑（Luce Irigaray）曾批評柏拉圖的這個比喻，根據伊希嘉黑的解讀，洞穴象徵的是女性的子宮，而洞穴之人走出洞外則有如生產的過程，當洞穴之人走向光亮世界後，便「棄暗投明」——遺忘、甚至蔑視原來的洞穴世界。²在這裡，光、視覺和真理所代表的優位似乎十分明顯。最後，洞穴之人對地上光源的嚮往也暗示著：把太陽、理型、光明、哲學（家）、理性、父親（男人）和真理放在一邊，而把洞穴、物質、黑暗、無知者、非理性、母親（女人）和虛假欺騙放在另一邊。³這種對感官世

¹ Plato, *Republic*, 514a-521b.

² Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, trans., Gillian Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 243-364.

³ 這裡需要澄清的是，在柏拉圖的《理想國》裡，雖然他的確對這兩邊的世界做出明顯的價值判斷和取捨，但是在原文中，柏拉圖最後卻強調還要再回到洞穴之中。不過我認為，這並不影響伊希嘉黑對柏拉圖的基本論點，因為一方面雖然柏拉圖「還要回到洞穴之中」，但是他仍然認為光明優於黑暗，這個價值判斷仍讓許多女性主義不滿；然而另一方面，如果我們退一步設想，柏拉圖個人的價值取向是一回事，但至少他始終沒有遺忘

界和經驗世界的揚棄，認為它們會影響我們對知識和真理的判斷，而追求純粹的「理念」，並要求兩者之間的涇渭分明，也就成為西方哲學的形上學傳統。伊希嘉黑認為西方形上學傳統要追求的就是這種以男性（真理、理型）為中心的對稱世界。⁴

伊希嘉黑對柏拉圖的批評，在某種程度上，充分顯現出當代女性主義對視覺的不信任和敵意。例如，女性主義導演和電影理論家蘿拉莫薇（Laura Mulvey）在〈視覺快感和敘事電影〉（Visual Pleasure and Narrative Cinema）一文裡，認為古典好萊塢電影裡主角和觀眾的基本觀看模式是，主動的男性觀眾對被動的女性銀幕客體的注視。⁵當電影銀幕的景象和敘事內容相結合時，便會驅使觀眾採取一個以男性潛意識的心理狀態為主的觀看位置。莫薇的分析，讓我們清晰地看到一個性別不平等的觀看關係：

在一個由性的不平衡所建構的世界裡，觀看的快感已在「主動／男性」和「被動／女性」之間被加以割裂。具有決定性作用的男性凝視（male gaze）將他的幻想投射在女性形像上，女性形像的設計乃是按照男性目光的需要而加以處理。……女性是同時被觀看，以及（像展覽品一般地）被展示、陳列。為了營造視覺上和性欲上的強烈衝擊效果，她們的外表被加以符碼化，以便使她們看起來帶有「可被觀看性」（to-be-looked-at ness）的意味。⁶

洞穴世界，看起來似乎不需過度苛責柏拉圖。不過我認為即使如此，然而伊希嘉黑仍然要面對後來絕大部分對柏拉圖做出這種詮釋的「男性哲學家」。因此，這個批評就算不完全適用於柏拉圖本身，但也適用於後繼的「男性」詮釋者。

⁴ 在柏拉圖的《理想國》第七卷裡，緊接著「洞穴之喻」的，則是另一個著名的「線喻」。這是柏拉圖用來比喻理型世界和經驗世界的關係，其中對於對稱關係的要求再明顯也不過。

⁵ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual Culture: The Reader*, ed. Jessica Evans and Stuart Hall (Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999), 381-389. 另參考林寶元譯，〈視覺快感與敘事電影〉，《電影欣賞雜誌》期 42（1989 年 11 月），頁 21-31。

⁶ 林寶元譯，〈視覺快感與敘事電影〉，頁 25。

換言之，這段話簡明扼要地表達了以下的對立：男性（觀看）／女性（銀幕形象）；觀看／被觀看；主動／被動；主體／對象；凝視／形象之間的對立。⁷ 而女性在這個以男性觀看為中心的構想裡，對照伊希嘉黑的話來說，只得化約成一個引發遐想的「洞」：

在這個邏輯裡，視覺的優勢，……特別使女人的情慾疏離。女人從觸摸獲得的快感要比觀看來得多，當她進入由視看所支配的制度時，再一次意味著，她將委身於被動性：她成為沉思下的美麗客體。當她的身體發現自己被情慾化，並且以展示和禁慾退縮的雙重活動，召喚並刺激「主體」的本能驅力時，她的性器官呈現出什麼也看不到的恐怖。這是再現與欲望體系的一個缺點。也是觀視快感透鏡下的一個「洞」。⁸

於是，在這種單向觀看的倫理學中，男性成為一個沒有身體的觀看者，而女性則變成一個只有身體的被觀看者，女性只是男性的鏡中倒影或「匱乏」

⁷ 莫薇在這篇文章所呈現的性別對立，引發許多不同的意見，例如，這篇文章中並沒有討論到女性觀眾在觀影過程中是否和男性一樣有窺視和認同的問題？還有，銀幕中的男性形象是否也可能成為情色快感的觀看對象？對於前者，莫薇在 1981 年亦對自己早期的主張提出修正，她認為女性觀眾在觀影過程中，不是認同電影中女性弱勢的被動客體位置；要不就是暫時「變性」(transsexual identification)，認同電影中的男性位置。但也有其他學者仍不滿莫薇的修正，因為將女性觀眾暫時「男性化」，仍無法照顧到女性觀眾主動觀看女性銀幕形象的問題，亦即，女性之間是否也有觀看快感的問題，見 Jackie Stacey, "Desperately Seeking Difference," in *The Female Gaze: Women As Viewers of Popular Culture*, ed. Lorraine Gamman and Margaret Marshment (London: Women's Press, 1988), 112-200. 至於銀幕中的男性形象是否也可能成為情色快感的觀看對象，亦有男性學者例如 Steve Neale、Richard Dyer 等人討論男性銀幕形象被男性觀眾或女性觀眾觀看時所產生的問題。國內對此問題的討論亦可參考：李顯立，〈差異與觀影快感〉《女性與影像》（臺北：遠流出版社，1994 年），頁 305-324；李臺芳，〈女性電影理論〉（臺北：揚智文化，1996 年），頁 59-86；齊隆王，〈女性主義與現代電影理論和批評〉，《當代》期 5（1986 年 9 月），頁 49-54。

⁸ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1993), 25-6.

——一邊是身體、欲望、奴隸；另一邊則是理性、支配、主人。女性沒有自己的欲望，但她卻是男性的欲望對象；至於女性自己的欲望模式，根據伊希嘉黑，例如觸摸，則放不進這個觀看的鏡子當中。

從伊希嘉黑／莫薇的分析裡，視覺顯然和理性、主動支配、男性等概念強烈關連起來，並且在某程度上，和觸覺、被動、女性等概念對立開來。而本文的目的，想進一步闡述以下幾個問題：(1) 首先，透過笛卡爾(René Descartes)的〈光學〉(*La Dioptrique, Optics*)一文，對視覺和理性的關係進行一番歷史考察。藉由這個考察，我們會弔詭地發現到：視覺與理性的關係，竟建立在理性心靈對肉眼視覺的不信任上，因而導致「視覺的心靈化」。依此，視覺所造成的支配，其實是理性作用的後果。因此，如果我們能對視覺建立起某種信任關係，便可以開啟另一種視覺觀的可能性。

(2) 所以，本文雖然基本上同意伊希嘉黑和莫薇對視覺的強烈質疑，但是我想進一步追問的是：是不是所有的視覺模式都是建立在這種理性化、空洞、充滿不信任的敵意、人我對立的負面知覺經驗上？有沒有某種視覺經驗是可以建立在溫和、人我消融、豐富彼此意義的正面知覺經驗？本文認為法國哲學家梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)的視覺概念——「觸視覺」，可以提供我們這個不同的選擇。因為他所關心的視覺不是一種掠奪、支配的權力象徵，而是某種溝通的、在知覺上可逆轉的感知能力。(3) 其實對伊希嘉黑而言，也並非所有的視覺經驗都是建立在這種理性化、空洞的負面知覺經驗上，她也曾提出某種「觸視覺」的主張，這個「觸視覺」更擴展了梅洛龐蒂這種可溝通、可逆轉的視覺感知。(4) 本文最後想要用這種可溝通、可逆轉的視覺感知，探討張藝謀早期電影《菊豆》裡的一個著名場景。我試圖論證的是：不同於蘿拉莫薇對男性／女性、觀看／被觀看、主動／被動之間的區分，事實上，一個「被觀看的女人」可以不必然等同於一個空洞而被動的對象。

貳、視覺與理性的歷史考察： 進入笛卡爾的〈光學〉現場

關於視覺本身的特性，德國現象學家瓊那斯（Hans Jonas）早在 1966 年即發表過《視覺的高尚：對感官的現象學研究》一文，⁹透過對聽覺和觸覺的比較來說明：如果視覺與理性如此相關，那麼，相對於其他知覺而言，視覺究竟有何特別之處？根據瓊那斯的研究，理性與視覺之間的密切關係從古希臘時期就十分普遍，不過，不論是柏拉圖的「洞穴之喻」或是之後對「靈魂之眼」（eye of the soul）、「理性之光」（light of reason）的比喻，還是亞里斯多德的形上學一開始便把對知識的渴望與視覺關連起來，這些希臘哲學家們並未進一步解釋為什麼他們特別獨鍾視覺。因此，瓊那斯特別提出視覺所擁有其他知覺所沒有的三個優越特性：（1）對象同時呈顯（simultaneity）；（2）對對象保持中立（neutralization）；（3）能夠產生距離的空間感（distance）。我們現在可藉由瓊那斯的分析，進一步瞭解十七世紀的法國哲學家笛卡爾對視覺問題的關切。

笛卡爾對視覺問題的討論主要集中在〈光學〉這篇論文裡。¹⁰該文收錄在 1637 年所出版的《方法論》（*Discourse on the Method*）一書中，目的在於能為這些經驗科學提出一套嚴謹的演繹科學方法。¹¹因此笛卡爾一

⁹ Hans Jonas, "The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses," in *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), 135-56.

¹⁰ 這裡所參考的版本是 Paul J. Olscamp 翻譯的 *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965), 65-173. (以下簡稱 O 版)；以及 *The Philosophical Writings of Descartes*, Vol. 1, trans. John Cottingham, Dugald Murdoch and Robert Stoothoff (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 152-175. (以下簡稱 CMS 版)。由於 O 版譯本較為完整，而 CMS 譯本的翻譯通順易讀，因此，本論文將因需要交叉使用這兩個版本。

¹¹ 《方法論》這本書的全名為《談正確運用自己的理性在各門學問裡尋找真理的方法，附上光學、氣象學和幾何學的論文》（*Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Météores et la Géométrie qui*

方面在〈光學〉一文的開頭便極力稱讚人類的視覺和視覺技術的進步與發明(指的是當時發明的望遠鏡)，笛卡爾說：「我們生活裡的行為 (conduct) 都需仰賴感官 (senses)，而且，感官中的視覺 (sight) 是包含層面最廣、也是感官中最高尚的 (noblest)，因此毫無疑問地，提供增強視覺能力的許多發明，也是其中最有用的 (useful)。」¹²；但是另一方面，笛卡爾接下來卻語鋒一轉感嘆的表示，這些有用而偉大的發明所依賴的都是實驗 (experiment) 和運氣 (good fortune)，我們的科學實在「很丟臉」。¹³意思是說，我們的科學無法對這些新發明提供一套嚴謹的方法論。笛卡爾在這裡似乎表現出他對視覺的兩種心態：一方面他既被視覺的某種「幻像」所吸引，但同時，他也愁於如何思考這種「幻像」。對於這樣的心態，茱朵維茲 (Dalia Judovitz) 曾在〈笛卡爾的視覺、再現與科技〉(Vision, Representation, and Technology in Descartes) 一文裡，給予一種哲學性的解釋。她用兩個名詞點出笛卡爾對視覺的態度：第一個詞是「變形」(anamorphosis)，第二個詞則是「幻覺」(illusion)。¹⁴茱朵維茲認為笛卡爾所排斥的是「幻覺」而不是「變形」，因為「幻覺」的意思是把世界變成假象，取消真理；然而，「變形」雖然也有「幻覺」的面向，但是更重要的是，它還有另一個面向的意涵，亦即「返回形式」——這個詞從希臘字源來看，正好是「返回」(ana, back)「形式」(morphē, form)。笛卡爾

sont des essais de cette Méthode)。當初笛卡爾怕遭受教會譴責，但另一方面又希望他的著作能被大家廣泛接受，所以這本書當時以匿名方式出版，同時捨棄當時學術上所通用的拉丁文，而改用法文寫作。參考 Descartes CMS 版，109-110 以及加勒特·湯姆森 (Garrett Thomson)，王軍譯，《笛卡爾》(北京：中華書局，2002 年)，頁 17-18、39。

¹² Descartes CMS 版，153.

¹³ Descartes O 版，65. Paul Olscamp 的英譯是：“But to the shame of our sciences, this invention [the telescope], so useful and so admirable, was found in the first only through experiment and good fortune.”

¹⁴ Dalia Judovitz, “Vision, Representation, and Technology in Descartes,” in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley: University of California Press, 1993), 69.

感到興趣的是，經由「變形」所返回的真理形式，而這個形式不能直接經由肉眼看到，而必須透過某種觀念或技術才能認識到的視覺方式。¹⁵

茱朵維茲對笛卡爾的理解，正好可以說明他和他的前輩克普勒（Johannes Kepler）在視覺研究上的差別。克普勒的研究僅止於視網膜的倒影本身（肉眼），而不再進一步追問這影像如何變成我們實際的視覺經驗（心眼）。而笛卡爾卻試圖要對後者提出解釋。因為與其說笛卡爾關心的是「幻覺」和「變形」本身，還不如說他真正關心的是它們背後所隱含的真理形式究竟為何。所以笛卡爾一開始關心我們的感覺和引發感覺的外在世界之間的關係。為了說明這些，笛卡爾發展出一套對視覺的生理機械的幾何說明：光是某種非常快速的運動，它藉由空氣和其他透明物體的媒介穿過我們的眼睛，因而引發我們的視覺感受。笛卡爾說：

……光……無非就是某種活動或行動，非常快速而活潑地，它藉由空氣和其他透明物體的媒介傳送到我們的眼睛，物體的這種活動或阻力（resistance）就像盲人藉由他的柺杖作為媒介，把所遭遇到的傳送到他的手上。¹⁶

毫無疑問地你會有晚上走在凹凸不平、又沒有燈的路面上，然後你發現需要使用柺杖來引導。你可能注意到，藉由柺杖的協助，你會感覺到各式各樣的物體在你周遭，而且你甚至還說得出它們可能是樹或石頭或沙子或水或草或泥巴，或者是任何其他東西。這種感覺對於不常使用柺杖的人來說會有點混亂（confused）和模糊（obscure）。但是想一想，對於那些生下來就看不到的盲人來說，他們終其一生使用柺杖：你會發現，那是如此的完美和準確，以致於幾乎可以說他們是用手來看的（see with their hands），或者說

¹⁵ Dalia Judovitz, 63-86.

¹⁶ Descartes CMS 版, 153.

他們的拐杖是賦予給他們用來取代眼睛的某種第六個器官。¹⁷

在這兩段話中，笛卡爾作了一個十分奇特的類比，那就是：光透過空氣作為媒介傳送到眼睛，就像盲人透過拐杖作為媒介（把所遭遇到的）傳送到手。或更簡單的說，用（盲人拐杖的）觸覺來比喻視覺。¹⁸這個類比值得追問的一個問題是，如果笛卡爾對視覺如此推崇，為什麼笛卡爾在這裡卻要用觸覺來比喻視覺呢？一個合理的解釋是，觸覺在這裡所代表的意義是，盲人的手透過拐杖所遭遇到的事物和他所使用的媒介（拐杖）之間並沒有任何的相似性。就像眼睛所看的事物和空氣等物質媒介之間沒有相似性一樣。更簡單來說，正常人和盲人都不是用他的肉眼來「看」事物。那麼，如果盲人是用他的拐杖／手來「看」事物，那麼正常人是用什麼來「看」呢？

這個問題也正好說明笛卡爾需要進一步回答克普勒所沒有回答的問題：視網膜的倒影如何變成我們實際的視覺經驗。換言之，上述光和視覺的機械解釋對笛卡爾來說仍不夠，因此笛卡爾認為：由於外在對象的光碰撞到眼睛，進而使腦神經產生「肉體運動」，然後這個運動再刺激靈魂產生某種心靈所固有的感受和圖象，而後者和肉體運動或產生這些肉體運動的外在對象沒有任何的相似性。因此，視覺並不是實際的看或再現對象。¹⁹於是，如果盲人是用他的拐杖／手來「看」事物，那麼正常人則是用他的「靈魂」或「心靈」來「看」事物。笛卡爾由此產生對視覺的著名的解釋：「是心靈在感覺而不是身體」（It is the mind[âme] which senses, not the body）²⁰，是心靈而不是眼睛真正在「看」。感官知覺需要心靈的協助才能

¹⁷ Descartes CMS 版, 153.

¹⁸ 馬丁傑 (Martin Jay) 則認為笛卡爾在這裡所進行的類比工作似乎違反了他的科學方法，因為這裡所進行的類比論證，既不是歸納 (inductive) 更不是演繹 (deductive) 論證。見 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), 73-4.

¹⁹ Descartes CMS 版, 284-5, 304.

²⁰ Descartes O 版, 87.

經驗到外在事物，也同樣出現在笛卡爾的其他著作中，例如在《哲學原理》（*Principle of Philosophy*）裡，笛卡爾說，「感覺……不能呈現任何在我們思想以外的東西」，²¹因此我們需要一種智性的意識（*intellectual consciousness*），也就是心靈，以便可以經驗到「站立在我們面前」的對象或物體。所以笛卡爾認為，我們往往相信我們看到空間中的對象和物體，但是如果仔細分析，我們會發現，「物體嚴格說來，並不是被感官所知覺到，而只被智性所知覺到。」²²現在，接下來的問題則是：智性的心靈如何知覺到外在明確的對象呢？笛卡爾的答案非常簡潔：智性使這種經驗成為可能，是藉由其明晰的思想（*the thought of that which is distinct*）。²³這個智性就是清楚明晰的觀念和真理這樣的意識。²⁴於是，對笛卡爾來說，我們和外在世界的關係並不來自於身體知覺（眼睛的視覺）的直接感受，而是來自於一種智性的關係，透過理智的判斷，我們才「瞭解到」對象在那裡。

最後，笛卡爾還必需再解釋：錯覺從哪裡來？亦即，「肉眼」和「心靈之眼」之間的關係是什麼？笛卡爾的回答是腦中的松果腺是兩者互動的橋樑，因此，錯覺的產生也來自於此。另外一個促使錯覺產生的原因是，笛卡爾在〈光學〉裡曾經區分兩種視覺的面向：一種是看到對象的位置、距離、大小和形狀；另一種則是看到它的光和顏色（亦即哲學傳統上對事物的初性與次性之區分）。²⁵笛卡爾強調，光和顏色只是眼睛物理器官的功能，與對象本身無關。這個區分也將使我們眼睛所經驗到的事物與觸覺所呈現給我們的外在世界之間沒有交集，因而產生錯覺。

²¹ Descartes CMS 版, 219.

²² Descartes CMS 版, vol. 2, 95.

²³ Descartes CMS 版, 215.

²⁴ 亦參考：Stephen Houlgate, “Vision, Reflection, and Openness,” in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley: University of California Press, 1993), 102-106.

²⁵ Martin Jay, *Downcast Eyes*, 77.

參、對笛卡爾「心靈之眼」的批評：相信肉眼 ——從塞尚到梅洛龐蒂

笛卡爾的視覺觀所造成的重大後果，正如傅科（Michel Foucault）的說法，導致知識類型從古典知識論的相像（resemblances）或模仿（similitudes）轉變成近代哲學理性主義的再現（representation）；²⁶於是，「看」也從身體的知覺變成一種知覺的判斷（judgments）。海德格（Martin Heidegger）也對此加以批評，認為西方哲學傳統，透過觀看（Sehen, seeing）把事物展現的多樣面貌窄化為表象出現在我們面前。於是，事物對我們而言，只是一個有明確客觀屬性的既定之物，海德格也稱此為事物的「客觀化」（objectification）。²⁷

笛卡爾對視覺的態度引發許多激烈的反彈。而且其中最直接的反擊除了在哲學界之外，還包括與視覺息息相關的視覺藝術。因為笛卡爾的視覺觀正是視覺藝術中「透視法」的精神：

透視法是西方藝術的特點，在文藝復興時代初期建立。透視法把所有事物集中於觀察者的眼睛，就好像從燈塔所發出來的光束一般——只是相反地，光線並不是向外射出，而卻從事物的形貌向內進入觀察者的眼中。這個傳統稱這些形貌為現實。透視把這個獨一的眼睛變成可見世界的中心。所有事物都收斂於這個眼睛中，好似它就是無限時空的消點。可見世界因觀察者而配佈，就如同宇宙曾經一度被當成上帝而配佈一般。……對透視傳統而

²⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes*, 79; 其中談到的傅科說法出自 Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1973), xxiii 以及 217-249.

²⁷ Stephen Houlgate, "Vision, Reflection, and Openness," 91; 海德格的說法出自 M. Heidegger, "The Age of the World Picture," in *Off the Beaten Track*, trans. Julian Young & Kenneth Haynes (New York: Cambridge University Press, 2002), 57-85.

我們可以溫柔地互看嗎？論梅洛龐蒂與伊希嘉黑的視覺觀

言，並沒有什麼視覺的交互關係可言。上帝不必以其他人定位自己：他自己本身就是定位 (situation)。透視中一直存在的矛盾是：它結構了現實所有的形象以提出一位單獨的觀察者，但是，這個觀察者不像上帝，他一次只能在一個地方。²⁸

因為笛卡爾所主張的視覺觀讓我們所看到的不是一個「視覺世界」(visual world)，而是「視覺領域」(visual field) (前者指的是，視覺和其他知覺共同產生我們生活於其中的「深度形狀」[depth shapes]；而後者則是把眼睛固定在某一點的「投射形狀」[projected shapes])，可是十九世紀下半葉，隨著攝影技術的進步，笛卡爾式的透視主義 (perspectivalism) 開始面臨崩解的危機——因為人類新的視覺經驗取代笛卡爾的理性之眼。²⁹ 根據馬丁傑 (Martin Jay) 的說法，新視覺經驗的最佳範例正是十九世紀印象派繪畫風格的興起。³⁰

印象派的繪畫風格要追求的正是被笛卡爾貶為事物次性的光與顏色。印象派畫家們把一切非視覺的以及不能轉變成視覺形式的東西都淘汰掉，目的只是為了向人們展現人類肉眼所能看到經驗——一團團炫麗的光影。可是為什麼在我們的日常生活當中，事物卻多半不是呈現出「一團團炫麗的光影」呢？那是因為，在我們的生活經驗裡，物體的顏色，例如一面白牆，我們之所以會認為它是永遠都是白色，那只是我們理性的權宜，而不是我們真的一直都看見了「白色」。事實上，那面白牆隨著氣候的變化、季節的不同、時間的流逝、歲月的斑駁，每分每秒可說都在變化，可能從奶油白逐漸轉成淡灰色、再轉成深褐色……只是我們的理性往往取代了我們最初那一剎那看到事物的印象。而印象派要表現的正是我們最初經驗那一剎那的直覺顏色：它是由物體的鮮活度及強烈性所造成直接的、活生生的印象。於是，在經驗時間中捕捉感覺流動的肉眼取代原來那個被凍

²⁸ 約翰伯格，陳志梧譯，《看的方法》(臺北：明文出版社，1991年)，頁10。

²⁹ Martin Jay, *Downcast Eyes*, 4, 76.

³⁰ Martin Jay, *Downcast Eyes*, 149-159.

結住的、非時間的、在上觀看的眼晴，換言之，注視（the gaze）變成了驚鴻一瞥（the glance）。³¹這種改變所解放的不只是人的肉眼，還包括人的肉身—身體不再是一個笛卡爾式的機械運作，而是一個可以主動經驗探知的身體——「我是我的身體」。³²而把印象主義的精神發揮到極致的畫家，梅洛龐蒂認為是塞尚（Paul Cézanne）。

當塞尚注視著桌上的蘋果，打算把它呈現在畫布上的時候，塞尚彷彿自己就要進入到蘋果裡面，把自己的身體當作蘋果，在其中感受蘋果，再把蘋果畫出來。然而，這個時候所畫出來的蘋果，已經不再是平常我們所熟知的普通蘋果的外貌，而是摻雜著畫家身體對它的感知，與蘋果「合而為一」的結果。然而，這種眼睛對視覺對象的充分信任，甚至是迷戀，是笛卡爾的視覺觀所無法接受的事，因為笛卡爾擔心被視覺的幻像所欺騙，抗拒著物體對他的「召喚」，因此，身體對外在世界的直接感受只能被理性的判斷所取代，我的身體對外在世界的觀看和感受被智性的心靈觀念所阻隔，使得我的身體不能進入到世界的感知對象裡。然而，塞尚不願接受這種「智性的心靈觀念」，他不但不抗拒而是守候著物體對他的「召喚」，於是在物體的召喚下，他的眼睛「進入」到觀看對象中，深入感受它、融入它。就像他畫裡的蘋果，塞尚這個時候變成了「蘋果內的蘋果」，沈潛於對象的內部。就這樣，畫家跑到蘋果裡，成為其中的一員，試圖體驗蘋果的感覺，然後，再從蘋果裡出來，把這種感覺畫下，從裡畫到外，用這種方式奇特地翻轉了蘋果的物質性。³³在這裡，塞尚進入物體、與之交合的方式成功地拓展了視覺藝術對「深度」（depth）的追求，這種物體的深

³¹ 這種改變，除了攝影科技的進步以外，還包括當時的經濟市場因素，還有當時法國的政治情勢，參考 Jay, *Downcast Eyes*, 153；亦參考 Arnold Hauser 的《西洋社會藝術進化史》其中對印象主義的討論，邱彰譯，（臺北：雄獅出版社，1987年），頁 159-171。

³² Martin Jay, *Downcast Eyes*, 156.

³³ 不同的畫家對於作畫過程的視覺經驗，也有類似的描述。可參考：賀淑瑋，〈「吶喊」與〈青春〉：論培根與白先勇的感官邏輯〉，《台灣當代小說史綜論》（臺北：聯經出版，1998年），頁 443-477。

度不是藉由空間的透視技巧所賦予的，而是在進出對象的過程中，讓我們感受到物質的質感和深度，而這也就是事物可能所具有的生命力。換言之，他畫裡的物體只是「要去引起空間而非佔據空間」。³⁴這個經由畫家筆下的「生命深度」無法經由科學數據測量出來，只能用個人感受才能「描繪」出來，然而，個人的感受卻會因時因地而有所變動，物體也會在時空條件下逐漸腐朽凋零，因此，畫家所描繪出來的這個深度並不是物體恆常不變的固定性質，而是當畫家的眼睛與物體交會時所產生撞擊和移位，以及這段時空變化的延展過程，這也就是為什麼畫中的物體帶有一種變動的不穩定狀態。於是，在這些可見的（visible）外貌下，塞尚的畫往往帶領我們看到表象裡面肉眼所見不到的（invisible）變化和質感。塞尚這種對觀看對象的著迷與融入，以及對肉眼視覺的充分信任，梅洛龐蒂對此做了一番哲學性的詮釋。

梅洛龐蒂認為塞尚的作品恰如其分的為他的視覺現象學作了一個極佳的「表演」。梅洛龐蒂在 1945 年發表的〈塞尚的疑惑〉（Cézanne's Doubt），³⁵彷彿他自己就是塞尚，站在他的角度訴說畫家一開始為什麼畫不出來，然後到還未畫出來以及最後畫出來的創作歷程。為什麼一開始畫不出來？因為「塞尚的難，是說出第一句話的難。他認為自己無能為力，因為他並非萬能，他不是上帝，卻妄想畫出世界，妄想把世界改變為景物，並讓人看到，這個世界是如何打動我們的。」³⁶塞尚的困難是，當他的眼睛和身體與物體交會的那一瞬間，那種身體全部張開、努力感受的豐富知覺，這種「全知覺」在走出物體之後，要如何只用視覺表達全部的知覺感受？因此，塞尚要表達的不只是一個視覺上的經驗，而是全部的感官經驗和對世界豐富的情感。塞尚雖然一方面同意早期印象派畫家（例如莫內）

³⁴ 維爾第（Richard Verdi），刁筱華譯，《塞尚》（臺北：遠流出版社，1997年），頁9。

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 9-25.

³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, 19.

想要捕捉住在我們習以為常的知覺習慣之前的東西，但是塞尚並不認為那只是光和顏色，相反的，那是對象自身在我們的五官還未分別開來知覺對象前，觸動我們內心的「前對象」。因此塞尚想要同時在畫中展現所有的知覺：在畫中我們可以看到深度，「看到」光滑，「看到」堅硬，甚至可以「看到」味道——塞尚要向我們呈現一個觀者和對象尚未截然二分的嶄新世界。所以，塞尚的難是如何用可見世界表達出不可見世界的困難，因為畫家不只再現對象，還要表現整個的存在；所以塞尚的「疑惑」是：全部的感官經驗和豐富的情感要如何用視覺來傳達？畫家畫出的每一筆似乎都應該滿足這無限的可能性，只有這才是畫家唯一的主題，「他與風景一起『萌生』(germinating)。」³⁷這時他要忘卻一切技法，激活畫家動作的永遠不會只是透視法、幾何學的知識，他的目的是以這些技法為手段，把風景的構成重新當作新生的有機體來把握。於是塞尚選擇的表現手法是，用漸進的混和取代色調的分離，代之以顏色在物體上面深淺濃淡的逐漸展開，用生動的色質變化，使得準確的輪廓隱而不現，但是物體不再被反射光所覆蓋，而是從內部被照亮，因而造成固體性和物質性的印象。接著「畫面飽滿了，渾然一片，現出輪廓來，平衡和諧了，作品馬上就要完成了。」³⁸結果不是我在畫風景，而是如塞尚所說，「是風景在我身上思考，我是它的意識」。³⁹

梅洛龐蒂的分析，到這裡出現了一個有趣的「倒轉」現象：原先是我走進對象，使得畫出來的物體具有我的感受和經驗在其中；最後，這種經驗卻變成不是我在畫風景，而是風景在我身上思考，我是它的意識。這種逆轉之所以可能，是因為梅洛龐蒂認為在我和對象、看和被看之間具有一種奇特的交換系統。我和對象在某種程度上來說是「等值」的(equivalence)，在我面前的這些風景事物，它們的存在是因為他們在我

³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, 17.

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, 17.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, 17.

我們可以溫柔地互看嗎？論梅洛龐蒂與伊希嘉黑的視覺觀

身體內喚起一種迴響，然後我的身體呼應這個迴響，這些事物在我身上找到真正內在對等的東西。因此，我們現在可以對梅洛龐蒂的視覺概念再進行一番深入的分析。

肆、非支配性的視覺：梅洛龐蒂的視覺概念

一、身體運動的視覺：

現在我們可以把梅洛龐蒂對視覺的討論，進一步延伸到他在《知覺現象學》（*Phénoménologie de la perception, Phenomenology of Perception*）裡的討論上。⁴⁰梅洛龐蒂對於這個問題，他要表明的重點是：視覺是屬於身體知覺的一部分，而不是「靈魂」的感知。梅洛龐蒂強調，我們不能夠把視覺抽離開身體整體的運作，只把它視為是一個獨立的原因。因為這樣的想法也預設了視覺只是靈魂理性的功能，而未能看到它與身體運動之間的關連。梅洛龐蒂說：

此外，視覺內容不是投射功能的原因，視覺更不是心靈本身無條件運作的一個單純機緣。視覺內容藉由一種超越自己的象徵能力被採納、運用、昇華到思維層次，但這種能力要在視覺的基礎上才能構成。⁴¹

這裡要注意的是，視覺和心靈／思維之間的關係並不是一般所以為的內容和形式之間的關係：心靈／思維是形式，視覺是內容，而視覺只是理性得以表達實現某種方式。在這裡，梅洛龐蒂要進一步「消解」掉傳統哲學裡，視覺和思維所形成的那種內容與形式之間的關係，他說：「我們要重建的就是這種形式和內容的辯證法……我們需要描述這種矛盾可以想像的環境，亦即這個存在，在透過這些環境才存在的理性之下，不斷對事實與偶

⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge & Kegan Paul, 1962), 98-147, 207-242, 369-409.

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 127.

然之間進行重整。」⁴²梅洛龐蒂要表明的無非是，內容／視覺並不是偶然的刺激，而形式／理性也不是必然的永存。這種意見只是把視覺當作是一種無關乎身體的理性作用，因此梅洛龐蒂說，「只有當我們把視覺想像為對一種飄忽不定和無根基的性質的沈思時，視覺才能被化約為看的單純推斷。」⁴³不同於這種意見，梅洛龐蒂認為視覺甚至是理性，都是建立在身體知覺的基礎上，因此，如果視覺內容「藉由一種超越自己的象徵能力而採納、運用、昇華到思維層次」的話，那麼，「這種能力要在視覺的基礎上才能構成」。⁴⁴於是梅洛龐蒂明白表示：「我們不能說因為人是心靈所以人能看，也不能說因為人能看所以人是心靈：作為一個人的看，和作為一個心靈是同義字。」⁴⁵因此，現在原本建立在理性思維之上的形式與內容的關係，就必須要被身體知覺的原則加以「重建」。那麼，身體知覺的原則是什麼呢？若我們以視覺為例，第一個原則便是，與視覺相關的不是理性判斷，而是身體運動。因此，梅洛龐蒂認為視覺和運動之間的關連應該是：

視覺和運動是進入和對象產生關係的特殊方式，而且透過這些經驗，如果某些獨一無二的功能發現它的表達方式，那麼這種方式便是存在活動，這種方式不會取消內容的基本多樣性，因為它和這些內容彼此相關連，而不會把這些內容置放在「我思」的掌控下，而是把它們引向一個「世界」的互為感知的整體。⁴⁶

現在，如果視覺和身體運動是相關連的，那麼我們已經明白：身體運動是一個朝向世界的活動，而視覺也當然是一個朝向對象和世界的知覺活動。梅洛龐蒂以我們如何知覺到「藍色」為例加以說明：

⁴² Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 127.

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 374-5.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 127.

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 137.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 137.

我們可以溫柔地互看嗎？論梅洛龐蒂與伊希嘉黑的視覺觀

藍色的感覺不是某種遍在我經驗裡的知識或設置的可辨識的性質，就像幾何學的圓在巴黎和在東京都是一樣的。對藍色的感覺多半是意向的，也就是說，這種感覺不像一個物體那樣停止在自己身上，而是感覺指向和表示感覺以外的東西。但是，感覺指向的東西只有透過我的身體熟悉它，才能模糊地被辨識出來。它不是在完全的明晰中構成的，它藉由一種潛在的知識而被再度構成或採納，並留有這東西的曖昧性和此性（thisness）。⁴⁷

當我沈思天空的藍色時，我並不是一個身處宇宙之外的主體來面對它，我不是在思想中擁有天空的藍色，……我放縱其中，我闖入這個秘密，它「在我身上思考它自身」，我是集中、聚合和開始自為存在的天空本身，我的意識被這種無限的藍色所滲透。⁴⁸

當我看到「藍色」的時候，我並不是一個與藍色環境分離開來的一個「先驗主體」，然後再辨識出「藍色」的性質；而是我無意間「闖入」一個「藍色」的世界，於是，我進入這個「藍色」，我完全被這種感覺所「淹沒」。在這裡，我觀看藍色的天空的經驗是全身投入的：我進入到天空裡，感受天空的感覺，彷彿讓天空在我身上思考。因此和其他知覺能力相比，以往被視為是可以與事物保持中立和距離的視覺能力，在梅洛龐蒂看來，正好相反；視覺的特徵不但不是讓我和對象保持距離，而是我投入對象之中：「把我自己置身於我的眼睛，讓我放縱在天空的藍色中，那麼我馬上就意識不到我在注視，而且當我努力讓我自己成為景象，而且除了這個景象之外沒有別的，天空就不再是一種『視知覺』（visual perception），而變成我世界的一部分。」⁴⁹現在，梅洛龐蒂還進一步指出那種把視覺當作是「和對象保持距離」的分析是如何產生的，他說：

當我全部的目光不是沈迷於世界，而是轉向這個目光本身的時

⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 213.

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 214.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 225.

候，當我問自己我真正看到什麼的時候，感覺性質就出現了：感覺性質不會出現在我的視覺與世界的自然交流中，它是對我的目光的某個問題的回答，是試圖以其特殊性認識自己而產生的第二序或對視覺的批判所造成的結果，是當我擔心弄錯或當我想進行視覺的科學研究時，「對純粹視覺的注意」所出現的結果。⁵⁰

當我破壞了我的視覺的這種整體結構時，當我不再參與我自己的目光時，以及當我不體驗視覺，而是詢問視覺，想檢驗我的可能性，鬆開我的視覺與世界、我自己與我的視覺的聯繫，以便當場把握和描述我的視覺時，性質和分離的感覺就產生了。⁵¹

換言之，對視覺進行分析，然後再指出它的知覺特徵，這種方式所犯的錯誤正是因為它把知覺過程簡化成知覺條件，忽略了知覺真正開始形成的感受，換言之，如果我們只詢問視覺而非體驗視覺，最後只能以知覺的結果來取代知覺本身。因此梅洛龐蒂的視覺所要強調的，亦即，與視覺相關的不是理性判斷，而是身體運動。因此，視覺是投入世界的運動而不是與世界保持距離的漠然「觀看」，前者是知覺本身，後者只是知覺條件。

二、可逆轉的視覺：

在前面我們提到梅洛龐蒂〈塞尚的疑惑〉的時候，便已提到我和對象、看和被看之間的「倒轉」關係：不是我在畫風景，而是風景在我身上思考。這種關切到了梅洛龐蒂的後期作品《眼與心》（*Eye and Mind*）的時候，顯得更為強烈：身體與世界、看與被看之間的交錯關係彷彿在「旋轉」：「在森林裡，我經常感到並非是我在注視著森林。在某些時候，我感覺到是樹在看著我……我們不再知道究竟是誰在看，誰被看，誰在畫，誰被畫。」⁵²身體與世界、看與被看之間可逆轉的關鍵更在於它們的某種「同質性」：

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 226. 斜體字為原文所加。

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 227.

⁵² Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie (Evanston:

我們可以溫柔地互看嗎？論梅洛龐蒂與伊希嘉黑的視覺觀

它們都具有相同的「肌理」、「紋路」和「厚度」。⁵³於是，梅洛龐蒂愈來愈關切的是這「兩者之間」(in-between)一來一往的差異交錯以及既重合(coincide)又不完全重合的距離(distances)、裂縫(gaps)或深淵(abysse)。這樣的強烈興趣到了他最後的遺作：《可見與不可見的》的〈纏繞—交錯〉(The Intertwining—The Chiasm)這一章時，又有更進一步的發展：除了延續原先對看與被看之間交錯與互置的興趣，以及對於看與被看之間的「同質性」之外，⁵⁴和以往不同的是，梅洛龐蒂這時，不但更進一步談論觸摸與被觸摸的交錯，而且他還談論視覺和觸覺之間的交錯與互置。事實上，在〈纏繞—交錯〉這一章裡，觸覺幾乎和視覺佔有同等的知覺位置。觸覺和視覺的這種同等位置在《知覺現象學》幾乎是不可想像的，因為在《知覺現象學》裡，視覺就好比一個公分母，串連起身體知覺之間的種種關連，因此視覺和觸覺之間的知覺關係看起來似乎是單向的，多用視覺比喻觸覺，而少見用觸覺比喻視覺。然而這種視覺優位的情況到了〈纏繞—交錯〉時，情勢幾乎有點逆轉過來：當他在說明看與被看、能見(vision)與可見(visible)的時候，他是這樣說的：

和我們相關的可見(visible)似乎是停留在其自身的。這就好像我們的能見(vision)是在可見的中心形成，或者說它和我們之間的

Northwestern University Press, 1964), 167.

⁵³ 在《眼與心》的第四小節，梅洛龐蒂特別從深度、色彩、形狀、線條、輪廓和運動等面向，討論西方現代繪畫史的視覺表現。這種表現方式，充分說明出視覺／身體從可見到不可見的曖昧流動經驗。這個部分的延伸討論，還可透過拉岡(J. Lacan)的晚期著作：《心理分析的四個基本概念》(The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis)中〈凝視作為一種 *Objet Petit a*〉這一章，對「凝視」經驗的分析：亦即，凝視是不可見的，而眼睛的觀看是可見的，具有欲望的凝視才是讓眼睛可以看到東西的條件，獲得更為細緻動態的說明。這裡非常感謝本刊審查委員的提醒和寶貴意見。

⁵⁴ 在〈纏繞—交錯〉這一章裡，梅洛龐蒂多次強調，除非我也能被夠被看，否則我不可能看到別人：Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis (Evanston: Northwestern University Press, 1968), 134-5.

親密就像海和岸邊那樣的親近。⁵⁵

當梅洛龐蒂這時在說明看與被看之間密不可分的關係時，他運用的是一個類似觸摸的例子——海觸摸著海岸。在接下來的文本當中，梅洛龐蒂亦不斷用「觸摸」來說明視覺，例如「眼睛的觸知」⁵⁶、「視看觸知著可見物」(The look palpates the visible things)⁵⁷等等。除了用觸覺來比喻視覺之外，梅洛龐蒂現在亦不斷提到觸覺與視覺之間的交錯與可逆：

我們必須習慣讓自己這樣想：每一個可見都在可觸 (tangible) 中相合，每一個觸覺的存在也以同樣的方式允諾給可見性，而且，這種侵蝕、侵入不但存在於觸與被觸之間，也存在於可觸與可見之間……因為是同一個身體在看在觸摸，因此可見和可觸的也屬於同一個世界。……可見在可觸之中有折疊和交錯，可觸在可見之中也有折疊和交錯；這兩張地圖是完整的，但是它們並不會合而為一。這兩個部分都是完整的部分而且是不可重疊的。⁵⁸

我的身體在看也在觸摸，因為它們都是同一個身體的知覺，所以可見的與可觸的會有交集和重合，例如，我看著電腦鍵盤，但我同時也觸碰著它。但是，看與觸摸雖然會有交集，但是它們各有各的感受因而不會完全合一，例如，在我眼前電腦鍵盤上面的「指尖」和「眼尖」是不盡相同的感覺。這種在我身上既重合又不完全重合所形成的「裂縫」，梅洛龐蒂在這裡給它起了一個新名稱：「肉身」(la chair, the flesh) 以區分我們通常所以為的「身體」。我們要如何同時思考「肉身」的開裂 (écart) 與縫合呢？因為這個「肉身」既非受物理作用影響的血肉之軀，亦不是心靈或靈魂的外衣，而是我身體之間各種不同感受交織又開裂、開裂又交織的「纏繞—交錯」也是我的身體和世界之間彼此交織開裂的「纏繞—交錯」。兩者之

⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 130-1.

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 133.

⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 133.

⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 134.

間就像衣服上縫合的紋路和肌理一樣，在橫豎交錯之間，每一個線條和其他線條之間既密不可分又相互不完全重合的在一起。又像兩面鏡子面對面的置放在一起相互映照，彼此映照出對方無限延伸的影像，而這兩個影像亦呈現出所有視覺中既重合又不重合的「自戀」(narcissism)⁵⁹或是「耗竭不盡的深度」(inexhaustible depth)。⁶⁰梅洛龐蒂說，用幾「瓣」(leaves)或幾「層」(layers)來形容這兩個不同的面向都顯得過於平面而不夠生動，他認為如果要找出一種隱喻，同時表達出感覺的身體(the body sentient)和被感的身體(the body sensed)的話，那麼它就像同一個圈圈裡的正面和反面，只是一個從上面由左到右，另一個從下面由右到左，兩邊只是同一個活動的兩個部分。⁶¹梅洛龐蒂甚至認為，這樣的「肉身」就像水、空氣、地和火這些元素一樣，是萬事萬物生成變化的基本原理原則。而「肉身」需要這樣一個古老的字眼：「元素」(element)來作為它的「肉身原理」(incarnate principle)。⁶²同時也是在這個意義下，梅洛龐蒂說，肉身是存有的「元素」，或者它就是大寫的「可見性」(Visibility)或「可觸性」(Tangible)本身。⁶³

最後，「肉身」這種開裂與纏繞的關係還出現在我和他人的關係上：肉身在看與觸、主動與被動之間的開裂與纏繞，亦延伸到另一個身體／肉身上，使得我和他人之間也同樣具有這種開裂與纏繞的關係。除了在《知覺現象學》裡展現出對他人知覺的關切外，梅洛龐蒂在 1951 年 9 月以「人和逆境」(Man and Adversity)為標題的演講中，還引用法國詩人瓦樂希(Paul Valéry)的話說：

⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 139.

⁶⁰ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 143.

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 138, 136. 梅洛龐蒂在 1960 年 11 月的工作筆記裡寫道：「沒有一致性，也沒有不一致性……只有彼此倒轉的內部和外部。」
The Visible and the Invisible, 264.

⁶² Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 139.

⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 139.

一旦眼神相遇，我們就不再是完全的兩個人，我們很難停留在孤獨中。這種交換（這個詞是精準的）在剎那間實現了一種換位（transposition）和轉換（metathesis）——兩種「命運」、兩種觀點的交錯（chiasma）。因此，一種同時且相互的限制發生了。你捉住我的影像、我的外貌，而我捉住你的。但你不是我，因為你看見我，而我不能看見我自己。我未抓住的是你所能看到的這個我，而你未抓住的是我所看到的你。⁶⁴

現在，那發生在我和他人眼神相遇時的交換與限制、捉住與未捉住的我和你，正是「肉身」的開裂與纏繞的秘密。於是，梅洛龐蒂說：

這裡沒有「他人自我」（alter ego）的問題，因為既不是在看的我，也不是在看的他，而是一個匿名的可見性（anonymous visibility）居住在我們當中，這是一種普遍的視覺（a vision in general），它藉由肉身此時此刻、傳達到各處和永遠的原初屬性，它是個別的，也是一種維度（dimension）和普遍。⁶⁵

梅洛龐蒂最後進而把這許許多多的糾結與纏繞、裂縫與深淵，稱之為一種「交互肉身」（intercorporeal）的關係。⁶⁶換言之，不但視覺與觸覺之間是纏繞的，看的我與被看的森林之間是纏繞的，而且我與他人之間的看與被看也是纏繞的。這也就是說，他人對我的觀看，結果不必然是對我的客體化，「客體化」其實是我們對「交互肉身」的視覺進行分析後的結果。

伍、返回伊希嘉黑：「母體的視覺」

伊希嘉黑曾經在 1984 年所出版的《性差異的倫理學》的〈肉身的不

⁶⁴ Maurice Meuleau-Ponty, *Signs*, trans. Richard C. McCleary (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 231-2.

⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 142.

⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 143.

可見〉一章裡，批評梅洛龐蒂在《可見與不可見的》的〈纏繞—交錯〉的論點。⁶⁷這個批評主要集中在：伊希嘉黑認為，視覺與觸覺既不是交錯纏繞，也不是相互可逆轉的，事實上，觸覺才是視覺的物質——母性基礎。首先，伊希嘉黑一開始關切的正是〈纏繞—交錯〉裡，梅洛龐蒂用海和海岸之間的關係來比喻視覺的看與被看。對伊希嘉黑來說，這個比喻不只是用觸覺來比喻視覺，而且這種觸覺不是普通的觸覺，而是一種消失、沒入、甚至帶有液體的觸覺，伊希嘉黑認為這是一種在子宮（intrauterine）裡面的觸覺。⁶⁸然而在這樣的觸覺中，視覺是不起作用的。在這裡不但視覺與觸覺之間不是相互可逆轉的，就連看與被看都不見得可以相互逆轉，甚至無法有眼神的交會和相遇，例如，母親與自己子宮裡的嬰兒之間的關係就不能用看與被看的關係來說明——在這個如深夜般的居所裡，母親與嬰兒相互觸碰而沒有觀看。

因此，伊希嘉黑反對梅洛龐蒂以為視覺和觸覺是對等而完整的，因為視覺無法照顧到可觸的地方。⁶⁹伊希嘉黑認為梅洛龐蒂忽略只屬於可觸的「之間」（in-between）、感受的「媒質」（medium），因而也進一步忽略調肉體的黏液（the mucous of the carnal）這種只有經由觸碰而不是觀看才能有的「黏稠」經驗。⁷⁰伊希嘉黑進一步把對這種「黏稠」經驗的忽略與對原初的「母性—女體」，亦即出生經驗的遺忘關連起來。最後，當梅洛龐蒂提出肉身的各種相互逆轉性的時候，伊希嘉黑反倒認為正是觸覺與視覺的不可逆轉（irreversible），才能讓我們被迫中斷，喚起與母體臍帶相連的觸覺記憶。

不過有趣的是，伊希嘉黑在比這篇〈肉身的不可見〉還早一年出版的

⁶⁷ Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993), 151-184.

⁶⁸ Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, 152-4.

⁶⁹ Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, 161.

⁷⁰ Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, 162.

《馬丁海德格遺忘的大氣》(*Forgetting of air in Martin Heidegger*) 這本書中，她也在思考：如何用觸覺的身體來重新「體驗」視覺？⁷¹在這裡伊希嘉黑甚至發展出有別於梅洛龐蒂對視覺的另一種解釋：在視覺中對梅洛龐蒂而言的那些不可見、也是不可觸的交錯纏繞，對伊希嘉黑來說，其實雖不可見但卻是可觸碰的、可感知到的。因為我們所居住的這個空間，其實充滿了看不見空氣、光線和氣流，是這些物質把我們(的身體)和他人以及這個世界關連起來，只是這些看不到的物質常常被我們所遺忘。伊希嘉黑試圖藉由這些豐富的物質元素 (*material element*) ——除了空氣，還有水、火和地，建立一種和他人、和世界的嶄新關係。在《馬丁海德格所遺忘的大氣》一書中，伊希嘉黑特別強調空氣的重要，因為沒有人可以在沒有空氣的地方生存。而所謂的鴻溝或深淵 (*the abyss*)，並不真的是完全無法感知，相反的，它充滿了物質與空氣。因此，就伊希嘉黑而言，梅洛龐蒂所說的「深淵」或「差異」正是遺忘了空氣的結果。伊希嘉黑 1982 年在她的另一本著作《元素的熱情》(*Elemental Passion*) 裡，強調的則是空氣的密度 (*the density of air*): 「我張開眼睛看著雲。什麼也沒有看到，除非我在一定距離下，藉由一種幾乎是可觸的密度 (*palpable density*)，才能把握住它。」⁷²於是，這種空氣的密度既連結又分開了世上的萬事萬物。我和他人之間的關係也藉由這種空氣密度既區分也溝通了我和他人之間的關係。梵希琉 (*Cathryn Vasseleu*) 在她 1998 年的著作《光的肌理》(*Textures of Light*) 中，則從另一個角度，延續發揮伊希嘉黑對另一種視覺觀所做的嘗試：亦即打破傳統哲學中把「光」視為是透明無雜質的理性與光明的象徵，進而強調光的紋路和肌理。⁷³「光」從理性和形式的象徵轉變成某

⁷¹ Luce Irigaray, *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, trans. Mary Beth Mader (London: Athlone Press; Austin: University of Texas Press, 1999), 116-118.

⁷² Luce Irigaray, *Elemental Passions*, trans. Joanne Collie and Judith Still (London: Athlone Press, 1992), 105.

⁷³ Cathryn Vasseleu, *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas, and Merleau-Ponty* (London, New York: Routledge, 1998), 21-72.

我們可以溫柔地互看嗎？論梅洛龐蒂與伊希嘉黑的視覺觀

種可感覺甚至是可觸碰的物質。因此，強調光的肌理在這個意義上也就是強調光的可觸碰性。不論是強調空氣的密度也好還是強調光的肌理也好，伊希嘉黑的確讓我們看到另一種視覺的可能性：人和人、人和他的世界之間不是空的，而是充滿大氣與光線對我們溫柔的「撫摸」。

於是，我們也許可以說，從伊希嘉黑的角度而言，梅洛龐蒂在意的仍是一種「普遍的視覺」(vision in general)，充其量它也包括「普遍的觸覺」(palpation in general)在其中；然而，伊希嘉黑在意的則是一種「母體的觸覺」(maternalizing tangibility)，並由此延伸出一種「母體的視覺」(maternalizing visibility)，本文無意消解兩人在這個問題上的差異。但是本文比較關心的反倒是：她們兩人的視覺概念，至少可以有以下兩個共同點：(1) 視覺具有觸覺的特質；(2) 這種觸覺的特質，使得視覺在看與被看之間，具有某種溝通性（梅洛龐蒂將之為逆轉性）。以下我將藉由這兩個共同點，說明它在女性主義策略上的意義。

陸、結 論：

「被觀看女人」的可溝通、可逆轉的視覺感知

在前面，本文已經藉由梅洛龐蒂視覺概念裡的兩個重點：(1) 身體運動和(2) 逆轉的特徵，分別說明視覺是身體知覺的一部分，因而具有觸覺的特質；以及看與被看之間的關係是可逆轉的，在這個逆轉的過程中，我們不再能夠明確區分出誰在看、誰被看。在最後的結論裡，本文想進一步運用這個溫和、人我消融、豐富彼此意義的正面視覺經驗，說明它在女性主義策略上的意義。這個策略將有別於蘿拉莫薇對男性／女性、觀看／被觀看、主動／被動之間的區分，進而主張：一個「被觀看的女人」的「主動性」。關於這個說明，我想用中國導演張藝謀早期的電影《菊豆》裡的一個著名場景來闡明。

故事裡的女主角菊豆，下嫁給一個染布房的老男人——金山，然而金

山動輒對她施以性虐待，菊豆身體傷痕累累，生不如死。而金山年輕的姪子天青，也在染房裡幫忙，每夜聽到叔叔房裡傳來痛苦的哀嚎聲，一方面同情菊豆，但另一方面又不敢得罪叔叔。天青苦悶的情緒只有透過牲口房牆壁上的一個小洞孔，偷窺菊豆洗身更衣。有一天，菊豆上柴房裡拿柴，偶然間竟發現了這個洞，她「再仔細看一眼，終於明白這洞的用途，頓時羞紅了臉，一屁股坐地。……女人慌亂地爬起，彷彿盡快離開就安全似的。走兩步卻又停住，盯著那洞……想想又不放心，在堆上一大堆乾草將那角落占滿。」⁷⁴然而重點在於，後來當菊豆又不斷遭受虐待，而她之後又來到這牲口房看到那個洞的時候：

菊豆思忖著，一些想法在腦子裡轉，她意味無窮地淡淡一笑，顯然有了主意。女人挪開那一大抱草，又拿掉洞口的堵塞，並仔細地湊近洞口往裡看了看，似乎在確定那窺視的準確位置。作完這一切，女人方才直起身，她抹去臉上淚痕，整整髮髻，不緊不慢朝外走去。⁷⁵

菊豆到底想做什麼呢？

菊豆站在以前洗身的老地方，但卻不洗不動。她在耐心等待。牲口棚門黑影一閃。女人露出會意的神態，她慢慢地撩動清水，她側轉身體，低頭解扣。她緩緩打開傷痕累累的自己。⁷⁶

這一幕可說是這部電影最驚心動魄的一個畫面。⁷⁷她刻意在那個男人面前裸露自己，然後轉身正面朝向那個男人給他看，同時眼淚就撲簌簌的流了下來。另一方面，「天青的臉離開洞口，他面部抽搐，似不忍再看。」⁷⁸電影的這一幕，表面上看起來，處於觀看位置的是天青這個男人，而菊豆則

⁷⁴ 引文參考：焦雄屏編，《菊豆》（臺北：萬象出版社，1992年），頁24。

⁷⁵ 焦雄屏編，《菊豆》，頁30。

⁷⁶ 焦雄屏編，《菊豆》，頁31。

⁷⁷ 另外可參考周蕾對這個「轉身」場景的分析。周蕾，孫紹誼譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》（臺北：遠流出版社，2001年），頁242-244。

⁷⁸ 焦雄屏編，《菊豆》，頁32。

是一個被展示、被偷窺的客體，可是實際上，我們卻又不能只是這麼看。因為在這整個過程中，是菊豆對天青的「凝視」，使她自己處於這次的「被觀看」位置。當她轉身面對天青褪下衣服的時候，兩人身體之間並非是佔有與被剝奪之間的關係，相反的，她們進行了一場視觸覺的知覺交換：觀看的男人在一場精心設計下，被女人「觀看到」他的觀看，於是「被動地」看到了女人傷痕累累的身體。這個觀看的奇景「觸動」了男人的身體，使得他不忍再看。這個男人既是觀看者又是被觀看者，既是支配的主人又是被支配的身體和慾望。反過來說，被觀看的女人運用被偷窺的「機制」，讓男人觀看到她的「被觀看」，「主動地」讓自己赤裸的肉身變成一個被觀看的奇景，以一種「被觀看」的方式獲取那男人的悲憫與同情，好讓自己從虐待受苦而性壓抑的身體中獲得舒緩與解脫。在這裡，這個女人既是被觀看者也是觀看者，既是被支配的身體也是支配理性的主人。這個鏡頭使得原本單向觀看倫理學的貧瘠與空洞，變成充滿情欲雙向流動的豐富知覺意涵。

藉由《菊豆》的這個場景，我想要表達的是，觀看者與被觀看者在視覺上的調動，可以既是權力的，也是知覺層面的。天青剛開始對菊豆的偷窺，也許充分符合了單向觀看倫理學的貧瘠與空洞：男性／女性、觀看／被觀看、主動／被動之間的權力關係以及女性所感受的負面知覺經驗。可是，我要強調的是，這種單向的權力關係如果可以被調動的話，那麼，這個調動的策略需要考慮到的是：視覺所具有的豐富曖昧性和流動性。因此，羅拉莫薇所主張的「男人看，女人被看」，我們可以批判觀看活動裡的權力關係，因為在這個權力關係下，女人是受害者。但是儘管如此，我們在視覺經驗中和他人的關係，並不盡然都是佔有／被佔有、剝奪／被剝奪的負面經驗。藉由溫和、人我消融、豐富彼此意義的正面視覺經驗，女人可以有更多的生存空間或是身體愉悅（男人也是）。關鍵在於，視覺的身體流動性，妳感知到了嗎？

徵引文獻

論著

加勒特·湯姆森 (Garrett Thomson)，王軍譯，《笛卡爾》，北京：中華書局，2002 年。

周蕾，孫紹誼譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，臺北：遠流出版社，2001 年。

約翰伯格，《看的方法》，陳志梧譯，臺北：明文書局，1991 年。

賀淑璋，〈「吶喊」與〈青春〉：論培根與白先勇的感官邏輯〉，《台灣當代小說史綜論》，臺北：聯經出版社，1998 年，頁 443-477。

焦雄屏編，《菊豆》，臺北：萬象出版社，1992 年。

維爾第 (Richard Verdi)，刁筱華譯，《塞尚》，臺北：遠流出版社，1997 年。

豪斯 (Arnold Hauser)，邱彰譯，《西洋社會藝術進化史》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，1987 年。

Descartes, René. *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*. Translated by Paul J. Olscamp. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965.

———. *The philosophical Writings of Descartes*, Vol. 1. Translated by John Cottingham, Robert Stoothoff and Dugald Murdoch. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Grosz, Elizabeth. "Merleau-Ponty and Irigaray in the Flesh." *Thesis Eleven*, no. 36 (January 1993): 37-59.

Houlgate, Stephen. "Vision, Reflection, and Openness." In *Modernity and the Hegemony of Vision*, edited by David Michael Levin, 87-123. Berkeley: University of California Press, 1993.

Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

- . *Elemental Passions*. Translated by Joanne Collie and Judith Still. London: Athlone Press, 1992.
- . *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- . *An Ethics of Sexual Difference*. Translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- . *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Translated by Mary Beth Mader. London: Athlone Press; Austin: University of Texas Press, 1999.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Jonas, Hans. "The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses." In *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, 135-56. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- Judovitz, Dalia. "Vision, Representation, and Technology in Descartes." In *Modernity and the Hegemony of Vision*, edited by David Michael Levin, 63-86. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Visual Culture: The Reader*, edited by Jessica Evans and Stuart Hall, 381-389. Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999. (中文翻譯：林寶元譯，〈視覺快感與敘事電影〉，《電影欣賞雜誌》期42，1989年，頁21-31。)
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- . *Sense and Non-Sense*. Translated by Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 1964a.
- . *The Primacy of Perception*. Edited by James M. Edie. Evanston: Northwestern University Press, 1964b.
- . *Signs*. Translated by Richard C. McCleary. Evanston: Northwestern University Press, 1964c.

中央大學人文學報 第三十四期

———. *The Visible and the Invisible*. Edited by Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

Vasseleu, Cathryn. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas, and Merleau-Ponty*. London, New York: Routledge, 1998.