

# 梅洛庞蒂中期哲学中的“表达难题”

宁晓萌

(北京大学哲学系,北京 100871)

**摘要:** 表达论题是梅洛庞蒂哲学在中期阶段真正发展起来的一个关键论题。梅洛庞蒂的表达论题,不是仅仅将“表达”作为人类特殊的行为活动或心理历程而加以分析,而是以对艺术创作中的“表达难题”的发现为范例,以一种发生现象学的方式揭示出“表达”的实存论意义,即它揭示出一种源自于我们自身生存经验、使我们赖以安顿于世界之中的秩序和维度性的形成。对于表达论题的研究,使得梅洛庞蒂获取了一种更加具体地考察各种人文秩序之发生建构的切入点,为他后来的存在论发展提供了充实而新鲜的概念、论题和表述方式。

**关键词:** 梅洛庞蒂; 表达; 风格; 建构

**中图分类号:** J01    **文献标识码:** A    **文章编号:** 1000-5919(2011)03-0049-08

莫里斯·梅洛庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)或许并没有刻意要成为一个美学家,或专门发展出一种艺术哲学的理论,但在其哲学之中却自始至终凝聚着一种对于艺术与感性问题的敏感与关切。这样一种将艺术问题,特别是绘画问题,作为哲学论题的研究,以一种非常具体而深刻的形式出现在其中期的哲学研究之中,并自此开始在他后来的哲学构建之中获得了更加深入的发展,成为其中后期哲学中的关键论题和线索。正是由于梅洛庞蒂对绘画问题的研究,并非是为了形成一套独立的美学或艺术哲学理论;而由其本人在1945年以后直至去世前的课程、文集和著作中对绘画问题的频繁讨论,由其对这些文章所作出的反复、谨慎的修订,以及此后将这些文章在其不同阶段的重要文集中的重新刊出,使得我们有理由相信,他所发表的关于绘画问题的讨论,决非一时兴起的闲谈,或与其哲学架构无关,而是自身已经与他的哲学研究紧密扣联在一起,甚至可能恰恰对其后期哲学的建构起着尤为关键的作用。

随着对梅洛庞蒂绘画问题的研究,一个特殊的现象引起了笔者的关注。那就是总是如同幽灵般浮现在其绘画研究之中的关于达·芬奇(Leonard de Vinci)的评论。或许对于大多数梅洛庞蒂研究者而言,梅氏哲学中的塞尚(Paul Cézanne)研究、普鲁斯特(Marcel Proust)研究更值得大书特书<sup>①</sup>,而梅洛庞蒂与达·芬奇的联系则好像一个奇怪的关联,不免有猎奇之嫌。因为事实上,梅洛庞蒂并没有以主题讨论的形式涉足于达·芬奇的具体画作或是其丰富而晦涩的笔记,并没有形成真正意义上的达·芬奇研究。然而,也或许正是由于这样一种直接的、主题化讨论的缺乏,使得人们更多地聚焦于那些被照亮的主题,而忽略了暗中牵引着哲学家走向其主题的那些环节。频繁出现在梅洛庞蒂绘画研究的肯綮之处的达·芬奇评论,就恰恰似乎在暗中为我们指引出一条理解梅洛庞蒂哲学发展的隐蔽的线索。基于这一发现,本文试图跟随梅洛庞蒂的达·芬奇评论这样一条从未被揭示出的线索,重新考察其中

收稿日期:2011-03-21

作者简介:宁晓萌,女,贵州毕节人,北京大学哲学系讲师。

基金项目:教育部人文社科研究项目“二十世纪法国绘画哲学研究”(09YJC20003)。

① 在《知觉现象学》“序言”中,梅洛庞蒂特别表达了他对这几位文学家、艺术家的看重,在他看来“现象学与巴尔扎克、普鲁斯特、瓦莱里或塞尚的作品一样,勤勉地努力着……正是在这样的联系下现象学与现代思想的努力融为一体”。(Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945. p. xvi)

期哲学论题的发展,并试图为其在哲学上对绘画问题所投注的研究与褒扬作出解释。

尽管梅洛庞蒂不曾对达·芬奇的画作和笔记有过直接和主题性的研究和论述,然而这种关注毕竟还是透过一些间接的讨论,即透过他对达·芬奇的两位重要解释者——弗洛伊德(Sigmund Freud)和瓦莱里(Paul Valéry)——的批评和讨论,彰显出一种或许尚还在隐藏之中,但却饱含着热切的探索。这些讨论最集中地体现在梅洛庞蒂1945年的文章《塞尚的怀疑》<sup>①</sup>中。在这篇以塞尚为题的文章中,关于达·芬奇的讨论占据了近乎后半部分的篇幅,与其塞尚研究形成了一种对照,这样一种对照本身也是一个值得我们去追问和研究的问题。

在《塞尚的怀疑》一文的开篇,梅洛庞蒂这样描述了塞尚作画的过程:“为了(画成)一幅静物画,他需要一百次的工作,而一幅肖像画则需要一百五十次的改动。我们眼中的作品,对他来说,只是对绘画的尝试和接近。”<sup>②</sup>熟悉塞尚生涯的人们或许会认为这几句话多多少少对画家犹疑不定的性格有所暗示。塞尚最密切的朋友左拉(Emile Zola)以及贝赫纳(Emile Bernard)曾经对老年塞尚的言行有大量的记述,在他们眼中,他总是畏惧陌生人的身体接触、难于相信别人并且认为生活是可畏的。他们甚至认为,正是塞尚性格上的这些弱点最终导致了他在绘画事业上的失败。然而,梅洛庞蒂却并不同意这样的推断,在他看来,“这些推断没有为作品的意义带来任何正面的解释……左拉与贝赫纳之所以认为塞尚是失败的,极有可能是由于他们投注了过多的精力在心理学和对塞尚的个人认识上”<sup>③</sup>。亦即是说,在左拉与贝赫纳的研究中,对朋友性格方面的关心已经多

过了对一位画家创作方面的研究,他们的研究与其说是对塞尚绘画最有力的诠释,不如说更是在研究一种带有病征的性格如何影响了塞尚的绘画。

同样对于塞尚在作画中所表现出的这种犹疑和踌躇,梅洛庞蒂则持有完全不同的见解。在他看来,遗传基因或者一个人生就的性情,并非必然决定着他的创作。我们反而应该说,往往正是由于我们在先已对作品和画家的生涯有所了解,我们才会对二者间的关系作出推测。故此,前面所谓画家生活对其创作的“影响”,往往出自于一种事后的分析,而并非画家如此创作的必然原因。正是在此意义上,梅洛庞蒂说“他的创作并不是由他的生活所决定的”<sup>④</sup>。而这并不意味着对画家创作与生活间联系的否定。梅洛庞蒂在后文中谨慎地补充说,“尽管生活不能说明作品这是毫无疑问的,而它们之间的相互关联也同样是毫无疑问的”。<sup>⑤</sup>基于这种考虑,对梅洛庞蒂而言,探索艺术家的世界,既不完全是从艺术家的生涯出发,也不完全是从具体的作品分析出发,更关键地在于着眼于盘亘在艺术家创作及其生活之间的那种“悖论式的”张力。正是在这样一种考量中,梅洛庞蒂的研究与弗洛伊德及其精神分析的方法建立了联系。

对于弗洛伊德著名的达·芬奇研究,梅洛庞蒂给予了一些正面的评价:“无论弗洛伊德的各种解释是多么的随性,都不能因而丧失了对精神分析式的直观的信心……精神分析与自然科学不同,它并不给予我们必然的因果联系,而是指出各种在原则上可能的动机性的联系。”<sup>⑥</sup>亦即是说,尽管弗洛伊德对达·芬奇生活经历及其在绘画、发明和科学研究方面的特殊兴趣的解释并不见得总是令人信服,但他却无论如何向我们带来了解

① Maurice Merleau-Ponty. “Le doute de Cézanne”, in *Sens et non-sens*, pp. 13—33. 梅洛庞蒂:《塞尚的疑惑》,《眼与心——梅洛庞蒂现象学美学文集》,刘韵涵译,北京:中国社会科学出版社1992年版,第40—62页。

② Ibid, p. 13.

③ Ibid, p. 15.

④ Ibid, p. 25.

⑤ Ibid, p. 26.

⑥ Ibid, p. 24.

释事情的一种新的向度,即由事情的内里去寻求解释,从一种内在于联系自身的创生之中寻求解释,而不是事后在各个事件之间建立一种外部的关联。

这样一个在内的创生的源头、这种动机性的联系,在弗洛伊德的解释中往往归根于作为一切人类实存活动之底层架构的“性”。对于这种解释,梅洛庞蒂也有独特的理解,在他看来:“精神分析实际上不是用性欲的底层结构来解释人,而是在性中重新发现以前被当做意识的关系和态度的那些关系和态度。”<sup>①</sup>这意味着,梅洛庞蒂在弗洛伊德及其精神分析方法中所发现的,是一种透过在其原初底层架构中、在与其自身生命(生活)内在的维系中解释人类实存的原始动机的探索。弗洛伊德强调了人的生命(生活)体验与其作品间的相互联系,但这并不意味着他要明确地依据作品来解释生命(生活),或反之依据生命(生活)解释作品。二者之间似乎存在着一种交互的、辩证的相互影响。或许正因如此,对梅洛庞蒂而言,弗洛伊德非但不是用一个确切的答案将各种事件引向某种确定的解释,反而更是为各种可能性打开了一个开放的场域。正如他自己所说,“精神分析没有使自由变得不可能,它教我们用更具体的方式思考这种自由……”<sup>②</sup>。

然而可惜的是,尽管弗洛伊德让我们回到更加原初的处境中去,回到活生生的、尚在其自身生发之中的事件,但他却不能够为事件之创生提供正面的解释,不能为艺术家的创作动机提供正面的解释。他所揭示的是艺术家的创作与生活之间不可割裂的内在生命联系,并且在这种内在的生命联系中蕴涵着一种促发创作的动机性根源,然而这只是一个开放的可能性的场域,而并没有击中要害。或许这世上还有其他与达·芬奇有着相同经历和相同命运的人,然而最终真正成为大师

和天才的达·芬奇却是唯一的。达·芬奇的生活经历与其创作之间存在着内在深刻的联系,但仅仅凭借这样的生活经历并不必然导向这位艺术家、科学家的巨大成就。精神分析的尝试最终不能够为这个唯一的达·芬奇的创作提供充足的解释。或许正因如此,梅洛庞蒂转向另外一位达·芬奇的解释者——保罗·瓦莱里,来寻求一种着眼于发生建构层面的解释。

## —

在瓦莱里的笔下,达·芬奇呈现出另外一种样貌:“一个纯粹自由的怪胎,没有情妇、没有债主、没有逸闻趣事、也没有什么历险……他是各种方法的主人,随心所欲地做他想做的,一厢情愿地带着一种超凡的优雅从认识走向生活。……他是一种‘智性的力量’,是一个‘精神的人’。”<sup>③</sup>

对瓦莱里而言,达·芬奇更让他关注的,不是一个普通人的生活经验,而是一个伟大的精神。他所要做的,是“试图展示出一段智性生活的各种细节。”<sup>④</sup>瓦莱里当然并不曾忽略艺术家生活与其创作之间的内在一致,然而他要强调的是真正促发创作的东西,他想要直接切入创作的决定性环节,因为正是这个决定性的环节引导着艺术家从无中创造出了有。从这一点看,瓦莱里事实上已经在尝试后来的现象学家们通过哲学研究所开拓的事业,即追本溯源,从创生的层面解释创作。他特别指出:“对于人类各种成就的曲解恰恰就在于对于其发生(起源)的漠视。”<sup>⑤</sup>瓦莱里的达·芬奇研究,恰恰要摆脱这种对于起源的漠视,他侧重于发掘画家借以建立整个世界的那个方法,换言之,也就是前文所说的那种“中心态度”。“方法”在此并不意指某种具体的手段,而是意味着一种对统一、和谐、内在一致性的追求,意味着对一种“穿透各种感性印象、导向‘世界’之建构

① Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, p. 184.

② Maurice Merleau-Ponty: “Le doute de Cézanne”, in *Sens et non-sens*, p. 32.

③ Ibid, p. 28.

④ Paul Valéry: *Introduction à la method de Léonardo da Vinci*, Paris, Gallimard, 1957. p. 13.

⑤ Ibid, p. 14—15.

的“逻格斯”的追求。<sup>①</sup>正是凭借着这种作为“中心态度”的“方法”,达·芬奇的工作表现为一种建构整个世界的努力。在瓦莱里看来,他“意图创造一切事物:他思考的对象是整个世界和精确性”。<sup>②</sup>对瓦莱里而言,构建整个世界的的能力几乎完全归功于他的英雄,归功于那个伟大的精神。无论是在作画、做研究,还是在发明和试验,达·芬奇都沉浸在那个即将被他自己构建起来的世界之中,这个世界是如此的谐和完美,甚至每一个细节都是那么的精准。“方法”、“中心态度”、“逻各斯”在此意味着达·芬奇创造世界的核心因素,这是作为主人、创始者的达·芬奇为这个世界所平添的东西。这不是什么具体的物件或形象,而是一种统一性,并且是一种好似数学原理一般严格而又放之四海皆准的统一性。正如瓦莱里所言,“这种逻格斯谐和地统摄着那些不相一致的部分,它是如此之严格,以至于它能够为一切生命和自然提供建议”<sup>③</sup>。

至此我们已经看到对于作为艺术创作之典范的达·芬奇的两种不同的研究进路。正如瓦莱里已经注意到的,“一个传记作者或者经历其主角的生活,或者就要建构他,这两种进路注定是逆向的”。<sup>④</sup>弗洛伊德的研究让我们回到一个向着所有可能性开敞的更加原初的处境,他让我们看到的是各种可能的联系,但却没有为创作的动因提供正面、具体的解释。而从另一方面看,瓦莱里的研究则聚焦于创作的构思和构建这一核心问题上,他直中要害,侧重于从正面建构的角度为创作提供解释,但却又面临让“建构”沦为“虚构”的危险。但无论如何,瓦莱里致力于从起源和创生的

角度揭示事物的努力与梅洛庞蒂的研究有着共同的旨趣。后者只是对他过于强调“精神力量”的作用不尽赞同,认为这毕竟对生活与思想之间的内在联系有所割裂。在梅洛庞蒂看来,这样一种对“中心态度”的追求也是“年轻瓦莱里的谜”<sup>⑤</sup>。瓦莱里本人后来也承认,“方法”这个词或许用得有些过重了。<sup>⑥</sup>创作对于梅洛庞蒂而言,不可能仅仅取决于“精神力量”的激发,他在最后的著作《眼与心》中所说的几句话或许正是在回应瓦莱里的这种解释:“瓦莱里说,画家‘借出自己的身体’。事实上我们也无法想象一个精神如何作画。正是通过将自己的身体出借给世界,艺术家才得以将世界变成画作。”<sup>⑦</sup>亦即是说,梅洛庞蒂既不认同把对艺术创作的动机归因于画家早年的生活经历或性格上的病征,也不倾向于夸大画家理性的那一面,即精神的力量。对他而言,一个伟大的画家既不是疯子,也不是神,而只是一个在其自身生存境遇之中的人,充其量他只不过比别人更多地关注那些与视看(或视见性)有关的东西,仅此而已。或许正是出于这种考虑,梅洛庞蒂在批评了“年轻瓦莱里”对精神力量的夸大之后,紧接着指出,“在达·芬奇处也同样有着可见者的光辉”<sup>⑧</sup>,可惜对于这句话梅洛庞蒂似乎没有更加详细的展开,至少在目前可见的手稿中,这还只能说是一个引人深思的小小的提示。

### 三

至此为止,作为一条隐含的线索,梅洛庞蒂的达·芬奇研究引领着我们走向他对塞尚难题的揭

① Ibid. 在同一页的边注中,瓦莱里补充解释了他在此所谓的“世界”(l'univers)的意涵:“世界——更确切地表述应该是普遍性(universalité)。我所希望说明的并不是‘世界’一词通常所指的那种神话般的整全,就好像一切事物都归属于一个体系,这个体系(通过假设)规限着所有这些事物。”

② Ibid, p. 12.

③ Ibid.

④ Ibid, p. 15.

⑤ Maurice Merleau-Ponty: *Notes de cours 1959—1961*, Paris: Gallimard, 1996. p. 175.

⑥ Paul Valéry: “Note et digression (1919)”, in *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris: Gallimard, 1957, pp. 71—72. 在这篇笔记中,瓦莱里指出:“事实上,方法这个词用得太重了。方法使人联想到某种充分取决于操作行为的秩序,而我希望的只不过是一种对我的精神中的所有问题进行转换的独特的习惯。”

⑦ Maurice Merleau-Ponty: *L'oeil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1964. p. 16.

⑧ Maurice Merleau-Ponty: *Notes de cours 1959—1961*, Paris: Gallimard, 1996. p. 175.

示和反思。正如前文所指出的,对于梅洛庞蒂而言,选取塞尚为研究的典型个例,并将之与达·芬奇相比照着来研究,这绝不是偶然的,而是一种有意的构思。尽管我们在梅洛庞蒂对塞尚的描述和弗洛伊德对达·芬奇的描述之间也看到许多共同之处,特别是他们对画家在作画中长时间的踟蹰以及这些伟大的画家总是使画作停留在未完成状态的现象的大篇幅描述。然而对于艺术家创作中所表现出的这些共同特质,尚不是梅洛庞蒂在此刻最为看重的。他更加想要凸显的是作为典范的塞尚对他而言的特殊意义<sup>①</sup>。与弗洛伊德和瓦莱里不同,梅洛庞蒂既不通过全然外在于绘画的东西来为画家的迟疑找理由,也不把画家看做是绝对的主人,可以不假思索地排除他所遭遇的困难,并从而成功地获取他通过绘画所要追求的东西。相反,梅洛庞蒂更愿意去揭示画家所遇到的难题——表达的难题:

“塞尚的困难是说出第一句话的困难。他认为自己无能为力,因为他并非万能,他不是上帝,却又想要画出世界,想要将世界完全变成景象,让人们看到,这个世界是如何触动我们。”<sup>②</sup>身为凡人,却又同时怀抱着在绘画中创建整个世界的梦想,或许这就是塞尚的难题所在。作为一个想要创造世界的凡人,他的一生总是处于一种两难的境况之中,总是在摸索,总是即将接近终点,却又总还是有一段距离。倘若我们说塞尚陷落在这一困境之中,这并不意味着我们认为塞尚的追求是失败的,而是恰恰在揭示这个作为凡人的画家自身所处的生存境遇。在此意义上,梅洛庞蒂不同于此前的两位诠释者,在一种生存论的诠释中寻找进路。正如他在《塞尚的怀疑》中所说的,“在精神分裂症的形成与塞尚的作品之间存在着一种联系……精神分裂终将不再是一种荒谬的事实或是一种以成为人类存在之一般可能性为归宿的命运,这样说是因为人类最终要面对一种悖论,即表达现象。最终,成为塞尚与成为精神分裂变成了

同一件事”。<sup>③</sup>

塞尚终将面对表达的悖论,他不可能先行地对将要诞生的世界有整全和确定的把握,却又注定要去把世界的秘密揭示出来。面对表达的难题,他选择了去作画,或者至少可以说,他始终没有放弃作画。去面对表达的难题,而不是逃离这种困境,这是一个画家自身的宿命。作画已经成为画家赖以生存和生活的“方法”,已经成为他们对世界最原初而感性的“反思”。从这个意义上说“塞尚的怀疑”这一标题所揭示的恰恰在于画家在作画进程中的反复考量和思索。如同塞尚所言,画家“在绘画中思考”,而这种思考并不是通常意义上的那种纯粹智性的精神活动,而更是一种“感性的思考”,一种在感性活动运行中的思考。这种思考不可能在绘画活动之先而获得先行的勾画,而是在绘画之中、以绘画的方式勾画出自自身。正是出于这种考虑,梅洛庞蒂指出:“‘构想’不能够先于‘实行’。在表达之前,除了一团模糊的狂热什么都没有,唯有当作品已完成和被理解,才能证明人们会在里面找到什么,而不是什么也没有。”<sup>④</sup>同时,这样一种表达却并非画家无中生有的创造。画家并非世界上唯一会作画的人,独自凭空地创造出绘画这样一种表达方式。画家已经诞生在文化的世界之中,承载着文化也重建着文化。只不过,他们并不甘于仅仅作为被豢养的动物去做既有文化传统的承载者,而总是追求以某种重建的方式参与到文化的构建与传承之中。

在此意义上,我们可以再一次看到梅洛庞蒂对瓦莱里的一种隐晦的反驳。尽管他也同样地试图去探究一个文化世界的构建进程,但却也同时保持着一种警醒,即这种建构绝不是一个主体独自、完全主动的施为。这种建构在表达的活动中、但同时也是在表达的积淀中获得创生。塞尚并非真的可以旁若无人地去自由发挥,倘若他可以假装这世上从来没有过别的绘画,可以把自己当做

① 在《意义与无意义》的序言中,梅洛庞蒂称“在说明表达和交流如何得以艰难地达成的问题上,塞尚是一个很好的例子”。Maurice Merleau-Ponty: *Sens et non-sens*, Paris: Gallimard, 1996. p. 3.

② Maurice Merleau-Ponty: *Sens et non-sens*, Paris: Gallimard, 1996. p. 25.

③ Ibid, p. 26—27.

④ Ibid, p. 24—25.

第一个作画的人,那么作为开天辟地的造物主,他所面对的将是开辟鸿蒙、打破混沌的绝对的光明,而不是几乎把他拖入怀疑深渊中去的无法逾越的困境。然而事实上,终其一生塞尚都没有对自己作为画家的生涯产生真正确定的信心,他知道自己不是天才,他只是在努力地向自然学习一切视看的奥秘,他从未忽略过其他的绘画,其他的绘画是他学习的资源,也是困锁着他的束缚,正是面对着这些对于世界奥秘的各自不同的揭示和描画,他才要搏出自己的真理。他用尽自己毕生的心血去创作,在这种创作中凝结着的是构建与积奠互相交织、互为奠基的艰涩的进程。亦即是说,建构并非好像青年瓦莱里所描述的那样,是一种富有主动性的、一往直前的单线运动,一个画家仅凭一己之力即可以构造出整个世界,甚至这种构造可以如科学般严格和精准,可以毫无阻滞地在一种理想化的氛围中获得实现。在此,对梅洛庞蒂而言,这种建构更是同时在具有主动性与被动性的活动中,以一种既前进又不失回护的方式展开。画家与其说是在创造世界万物,不如说是在揭示让他自身在世界之中安顿下来、与世界相处起来的秩序或维度——不管这种相处是平和的,还是冲突的。在后来的法兰西学院课程中,梅洛庞蒂说,“每一种绘画都是一种维度性的创造”,<sup>①</sup>恰恰是对这一观点概括的表述。一个画家并不是视看世界唯一的主人,他们探索这个世界,把他们各自独有的视角和发现展示出来。在作画的过程中,他们在养成和塑造自己作为画家独有的姿态和风格,也同时是在从他们所归属的传统和文化中不断地学习、借取并最终陷落在其中。

#### 四

梅洛庞蒂在绘画的表达中所发现的这种建构活动,在其后来关于“风格”概念的阐释中获得一种具体化和延续性的展开。

在《间接的语言和沉默的声音》<sup>②</sup>一文中,梅洛庞蒂借马尔罗的观点表达了这样的看法:“画家放入绘画中的东西,不是直接自我,感觉的细微差别本身,而是他的风格,画家用他的风格景象自己的作品,也用他的风格景象其他画家的绘画或世界。”<sup>③</sup>

风格并不是画家所刻意追求的东西,他的每一特定的主题、别具一格的笔触以及色彩的基调和画面的安排,都并不是仅仅以、并且有意识以获得一种风格为目的。相反,对于风格的关注,往往并不出现在正在作画的画家的视野中,因为他们“总是忙于表达他们与世界间的交流,而来不及为风格而感到自豪,风格对他们来说总是在不经意间诞生”。<sup>④</sup>在此意义上,对于风格的理解体现为两个方面:一方面,对于画家而言,风格不是有意识形成的东西,它在画家在世界中栖居、与世界打交道的实况性的生存历程中、在画家个人的成长和成熟过程中默默地积淀着;另一方面,对于画家以外的人而言,也可以说,对于“他者”而言,风格似乎在说话,他把画家自己对于世界的观看、对世界的重新塑造宣示出来,把画家自己看待世界和与世界打交道的方式借给大家。正如梅洛庞蒂所说:“与画家的风格一起呈现给他的东西并不是一种方式……这种表达模式对他本人而言只是他自己的侧影或习惯的姿态,很少会进入他自

① Maurice Merleau-Ponty: *Notes de cours*, 1959—1961, Paris, Gallimard, 1996. p. 52.

② 此文原为梅洛庞蒂在上世纪40年代末至1952年之间计划写作的《世界的散文》(*La prose du monde*)一书的主要部分,在这一著作计划搁浅之后,此文作为这一计划仅存之硕果,由作者本人修订后于1952—1953年,以连载的方式发表于《现代》杂志,并于1959年再度被作为首篇文章收入文集《符号》(*Signes*)。如今可参考此文的两种形式出版的版本:“Le langage indirect”, in *La prose du monde*, Paris: Gallimard, 1969(《间接的语言》,《世界的散文》,杨大春译,北京:商务印书馆2005年版);“Le langage indirect et le silence”, in *Signes*, Paris: Gallimard, 1960(梅洛庞蒂:《间接的语言与沉默的声音》,《符号》,姜志辉译,北京:商务印书馆2003年版)。

③ Maurice Merleau-Ponty: *Signes*, p. 84. 梅洛庞蒂:《符号》,姜志辉译,第62页。

④ Ibid, pp. 53—54.

己的视野之中。”<sup>①</sup>

基于这种考虑,风格概念与表达难题一样,为我们揭示出一种朝向世界的多层次的建构——它既是在一个“自我”的内在的、人格的建构框架之中,同时也宣明了一个通向人群中去、通向文化和历史世界中去的切入点。如果说表达难题的发现,好比是梅洛庞蒂中期哲学的开场白,为我们彰显出表达世界开裂的一道罅隙,吸引着我们去探险,那么对于风格概念的研究则进一步为我们展示出这种研究的可能性和在梅氏哲学中的延续性。塞尚对梅洛庞蒂而言是一个“好例子”,因为他展示出“表达与交流是如何艰难地最终达成”。这意味着梅洛庞蒂并不是一个仅仅满足于揭示困境的哲学家,他更加需要去努力寻求画家最终赢得了什么,去回答“为什么绘画最终道出了什么,而不是什么都没有”。从这个意义上说,他对风格概念的发展事实上也是对上述问题——塞尚(或画家)如何最终在踟蹰中有所赢获——的一种正面的回应,是对表达难题的一种延续和乐观的发展。

同时也是在这样一种对于风格概念的研究中,我们也可以看到作为本文发展线索的达·芬奇研究也再一次得到了回应。对于梅洛庞蒂而言,“画家与其生活的关系属于同一种秩序:画家的风格并非就是他生活的风格,然而他在表达中勾画他的生活”<sup>②</sup>。基于这种了解,达·芬奇的生活经历与其画作也是属于同一生命进程的秩序之中。对于大多数而言,达·芬奇更多地代表了一个伟大艺术家,而不是某种悲惨童年生活经历的受害者的发言人,也正是因为“成功获得了一种将自己所历验到的一切化为对世界的解释的方法”,因为“他在自己的语言中构建着这种身体和生命的处境”<sup>③</sup>,而并非仅仅陷落在悲惨经历中不能自拔。达·芬奇是绘画巨匠,是天才,而不是精神失常的病人,那是因为他最终赢得了自己的语言,赢得了自己的风格,这种语言和风格不仅能够为他人所读解,而且甚至成为受人崇拜、让此后

几个世纪的画家都无可逾越的典范。在此意义上,风格意味着画家自实际生活和现实世界的纷扰中最终有所赢获,这种赢获不是任何具体成果或实际利益的取得,而是对一种生命历程呈现出意义。对于达·芬奇,或是对于塞尚,甚至对于梵高而言,生活,就是透过作画去生活,绘画塑造着他的世界和他与世界连接起来的方式,而“以绘画的方式生活,仍然意味着呼吸这个世界上的空气——毕竟画家首先是在世界中看到有待他去画的东西”。<sup>④</sup>

至此我们看到,梅洛庞蒂关于表达和风格概念的研究,与其说是在提供一种艺术理论,不如说更是在揭示一种人的生存处境,甚至可以说,这种研究已经在其深处触及到梅洛庞蒂后期哲学中更加看重的“纵向存在”和“存在的厚度”的问题。在稍后的关于胡塞尔《几何学起源》课程的讲稿中,梅洛庞蒂谈及对其整体哲学发展而言,存在着一种“身体—世界—真理—语言—历史,人”的构架。今天看来,这一框架中的许多环节,譬如“真理”、“语言”、“历史”乃至“人性”都并不是他单独展开的论题。这些论题是相互扣连在一起的。并且从梅洛庞蒂对表达现象最初的探索开始,这些问题即已经以一种交织的方式纠结地展现出来。从这个意义上说,梅洛庞蒂中期哲学对表达问题的集中研究已经可看做是他此后哲学图景的一个缩影和预告。而从另一方面说,对于表达问题的研究也只有在与“真理”、“历史”、“人文世界之建构”等问题扣连起来讨论的时候,才能够展现出其深刻意涵。这或许就是梅洛庞蒂在1952年对自己的研究进行展望和规划时所看到的关键问题:

关于知觉的研究只能告诉我们一种“坏的含混性”,一种有限性和普遍性、内在性与外在性的混杂。然而在表达的现象中还存在着一种“好的含混性”,

① Maurice Merleau-Ponty: Signes, p. 53.

② Ibid, p. 64.

③ Ibid.

④ Ibid.

这是一种让那些看起来不可能的各个殊别的要素成为可能的自发性,一种把诸多单子聚合在一起,把过

去与现在、自然与文化聚合为一个整体中去的自发性。<sup>①</sup>

## The “Paradox of Expression” in Merleau-Ponty’s Middle Period Development

Ning Xiaomeng

(Department of Philosophy, Peking University, Beijing 100871)

**Abstract:** Although the issue of expression had already drawn attention of Merleau-Ponty in his early philosophy, it nevertheless became the real focus only in his middle period of study. For Merleau-Ponty, the real moment for revealing of the difficulty of expression as a philosophical issue, lies precisely in the doubts of Cézanne. It is in the painter’s paradox as being a man (rather than a god) while nevertheless attempting to set up the whole world, that the philosopher discovered the real difficulty of existence, namely, the paradox of expression. However, the issue of expression not only contributes in revealing the existential significance of one’s being-in-the-world, but also affords for the philosopher a new breakthrough point to interpret the constitution of a historical-cultural world on the basis of the perceptual world, and also affords for the philosopher new ontological formulations and new modes of interpretation for his later development of a new ontology. In this sense, condensed in the issue of expression, is the implicit skeleton which tackles the central problems in his early and late philosophy, and proclaims his later exploring into the logos of life-world.

**Key Words:** Merleau-Ponty, expression, style, constitution

(责任编辑 刘曙光)

<sup>①</sup> Maurice Merleau-Ponty: “Un inédit de Maurice Merleau-Ponty”, in *Parcours deux*, Paris: Gallimard, 2000, p. 48.