

圖書館與肥皂箱：

對《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》的跨域讀寫

Library and Soapbox:

A cross-domain reading into Cross-Domain Reading & Writing: A Bibliology in Art

沈裕昌
SHEN Yu-Chang

東海大學美術系兼任助理教授
Adjunct Assistant Professor, Department of Fine Arts, Tunghai University

| 摘要 |

出版作為藝術實踐，在今日如何可能？本文將問題拋向簡麗庭與柏雅婷在臺北市立美術館共同策劃的展覽「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」，以十一位藝術家的「創作」與兩位策展人的「策劃」作為方法，重新思考「出版做為藝術實踐」在當代的意義，並探索其可能性。本文認為，思考此一問題最合宜的研究對象，莫過於「主題是書，但不是也不會是書展」的展覽所發行的「主題是展覽，但不是也不會是展覽畫冊」的出版品。因此，本文以《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》作為研究對象，以「跨域讀寫」作為研究方法，嘗試針對展覽出版品中的所有作品，進行創造性的閱讀，希望透過「跨域讀寫」擾動我們對於「書」的既有概念邊界，並重啟可能的想像。

關鍵詞 | 出版、藝術實踐、跨域讀寫、書

* 承蒙兩位匿名審查委員給予寶貴意見，謹此致謝。

本文投稿日期：2021.06.17；最後修訂日期：2021.09.16；接受刊登日期：2021.11.01

| Abstract |

In this 21st century, how do we realize art practice in publication? This particular question in this study would be investigated from the exhibition, *Cross-Domain Reading & Writing: A Biblio-ecology in Art*, held in Taipei Fine Arts Museum. In this exhibition, the unorthodox art creation from eleven artists and the strategic planning from two curators are adopted to rethink the contemporary meaning of “art practice in publication” as well as to explore its potentiality. The most pertinent research object of this study is the publication, “The topic is the exhibition but the exhibited painting album” published for the exhibition, “The topic is the books but the book fair”. Thus, “cross-domain reading & writing” is employed to analyze the research object in this study, “*Cross-Domain Reading & Writing: A Biblio-ecology in Art*”. It’s an attempt to stir the established concept of “books” and broaden the sphere of imagination via creative reading into the artworks listed in the publication of “*Cross-Domain Reading and Writing*”.

Keywords | publishing, art practice, cross-domain reading & writing, books

一、緒論

出版作為藝術實踐，在今日如何可能？簡麗庭與柏雅婷在臺北市立美術館共同策劃的展覽「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」（2018），或許能為我們的思考提供一些可能的線索。柏雅婷在〈「策展」與「編輯」的協作實驗〉中認為書籍的身分大致可區分為「機構與殿堂」和「受眾與在野」兩個面向，前者指稱的是透過機制賦予書籍以文獻、典範特質的保存、收藏文化，後者則涵括了從編輯、出版到發行、流通的製書文化。¹ 柏雅婷的區分，隱然對應書籍史中被經年累月地保存、收藏於教堂圖書館內的手抄本（codex）與其先祖，和最早開始大量發行、快速流通於書肆裡的搖籃本（incunable）及其後代。這讓我們想起《別想擺脫書》〈引言〉開頭，尚一菲利浦·德·托納克（Jean-Philippe de Tonnac）引用了維克多·雨果（Victor Hugo）《巴黎聖母院》的名言：

這件要扼殺那件，書冊會毀了建築。²

十五世紀中葉以降，神職人員與人文主義者關心「紙本教堂」（印刷書冊）是否取代「石頭聖經」（教堂建築）。二十世紀末與二十一世紀初的當代知識份子與未來學家，則議論著電子閱讀器（E-Reader）與數位圖書館（digital library），如何取代紙本書籍。然而，世紀之交的數位浪潮不只襲向書冊，也一併挑戰建築的文化旗幟地位。2020年初，COVID-19 疫情爆發，更加速展覽的線上化與虛擬化。就此而言，紙本書籍存亡與否，不過是整個類比媒體存亡問題的冰山一角。「書會不會消失？」是安伯托·艾可（Umberto Eco）與尚一克洛德·卡里耶爾（Jean-Claude Carrière）在《別想擺脫書》的

¹ 柏雅婷。〈「策展」與「編輯」的協作實驗〉，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。頁4。

² Umberto Eco, Jean-Claude Carrière, Jean-Philippe de Tonnac 著，尉遲秀譯。《別想擺脫書》（*N'espérez pas vous débarrasser des livres*）。臺北：皇冠，2010/2009。頁11。

開場問題。雖然艾可認為：「書就跟湯匙、鋤子、輪子或剪刀一樣，一旦發明這些東西，就想不出更好的了。你不可能做出一根比湯匙更好的湯匙」，因為這些技術發明都是「與身體立即且直接相連的」、「生物性的」；但他也語帶保留地表示：「要嘛書會繼續是閱讀的載體，要嘛會出現一個什麼東西，它會像書一樣擁有某些長久以來，甚至打從印刷術發明之前，都不曾改變的特質。」³

但是，書籍長久以來不曾改變的特質是什麼？過去被稱為「石頭聖經」的教堂建築，是否也具有書籍長久以來不曾改變的特質？遠在教堂建築出現以前，信仰上帝者無論流離至何方，行囊中都背負著《聖經》。中世紀教堂內的聖像，則使不識字的群眾得以透過圖像閱讀《聖經》。如果教堂可以被理解為供大量群眾同時閱覽的大書，書也可以被理解為供個人心靈朝聖靜禱的小教堂。因此，《巴黎聖母院》中克洛德·孚德洛（Claude Frollo）副主教的經典台詞，所述並不精確——嚴格來說，摧毀建築的並不是書冊，而是印刷術。如果沒有印刷術，書冊只會停留在手抄本（codex）的發展階段，不只無力摧毀建築，還需仰賴建築保存。正是印刷術讓書冊得以脫離其物理限制，變成某種——如華特·班雅明（Walter Benjamin）筆下的攝影術般——超越時空（快／慢、古／今、大／小、遠／近……）的存在物。

「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」也試圖討論某種「書的擴延」，但其擴延書的方式並非印刷術、攝影術一類的「技術」，而是「藝術」——也即將書籍「經由藝術家轉化成適合空間的運作方式」，使觀眾得以在展場中「閱讀」作品。因此，這檔「主題是書，但不是也不會是書展」的展覽，其主體或許既不是書，也不是展覽，而是在書與展覽之間、書與空間之間不斷進行

³ Umberto Eco, Jean-Claude Carrière, Jean-Philippe de Tonnac 著，尉遲秀譯。《別想擺脫書》（*N'espérez pas vous débarrasser des livres*）。臺北：皇冠，2010/2009。頁 21-24。

協商的流動狀態，也即柏雅婷的文章標題所謂「策展與編輯的協作實驗」。⁴值得注意的是，這場協商並不止於展場之內，還延續到出版品中。如果「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」這檔展覽「主題是書，但不是也不會是書展」，那麼《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》這份出版品，也應該「主題是展覽，但不是也不會是展覽畫冊」——易言之，這份出版品不是對展覽的紀錄與再現，而是獨立於展覽的藝術實踐。對於這樣一件出版作品，該採取什麼樣的閱讀策略？

簡麗庭在〈策展論述〉中，將「跨域」（cross-domain）一詞，與「跨領域」（interdisciplinary）、「跨界」（crossover）相區辨，並對「跨域」進行概念分析：

一方面它指向學科領域或不同文化經驗之間的跨越，使閱讀和寫作活動在不同脈絡交織下開展創造性的可能。然而跨域的過程也意味著領域的開放與疆界的模糊，特定領域中的固有價值因此受到挑戰。從這個觀點來看，跨域過程實則涉及「專業態度」與「總體實踐」的課題。⁵

然而，簡麗庭並無意進行價值判斷，而是在肯定二者的前提下說明其差異：

事實上，當藝術家遊走於諸領域之間，專業與非專業對於跨域創作而言可能都是合法的，這兩種態度的區別在於，前者的跨域符合該學科領域既有的專業，因此「做什麼像什麼」，後者則是透過藝術家獨特的手段來介入其它領域，因此可說是「什麼都以自己的方式來做」。就創作的總體實踐來說，它可能是多種專業的並置，也可能像當代藝術一樣通過刻意的非專業，來解構各學科既有的體制，從而雜揉為一個化學反應般的複合物。⁶

⁴ 柏雅婷。〈「策展」與「編輯」的協作實驗〉，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。頁4。

⁵ 簡麗庭。〈策展論述〉，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。頁6。

⁶ 簡麗庭。〈策展論述〉，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。頁6-8。

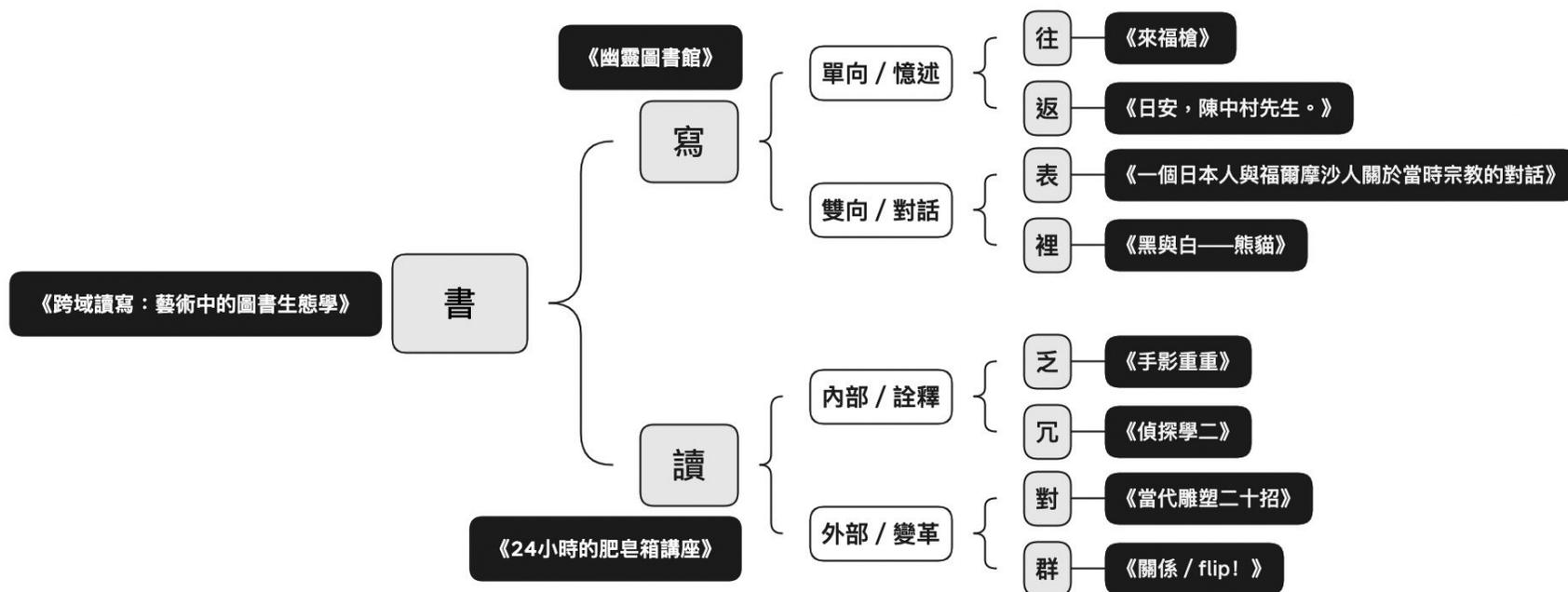
本文將簡麗庭的論述，視為一封發給維吉妮亞·伍爾夫（Virginia Woolf）「真正的讀者」（true reader）的邀請函——易言之，面對《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》這檔展覽／這件出版作品，最合宜的閱讀策略，或許即是將展覽／出版作品作為方法，對展覽／出版作品進行再一次的「策展與編輯的協作實驗」。

有鑑於此，本文將以《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》作為研究對象，以「跨域讀寫」作為研究方法，以簡麗庭所謂「總體實踐」的態度，針對展覽與出版品中的所有作品，進行「多種專業的並置」或「刻意的非專業」的閱讀，藉此重新思考「出版作為藝術實踐」在當代的意義，並探索其可能性。本文認為，若要思考「出版作為藝術實踐的可能」，最合宜的研究對象莫過於「主題是書，但不是也不會是書展」的展覽所發行的「主題是展覽，但不是也不會是展覽畫冊」的出版品。因此，本文的研究範圍將限定於作為出版品的《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，至於出版品中未提及的「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」展覽內容，則不在本文的討論範圍之內。

此外，本文認為《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》的裝幀方式，⁷ 似乎也在邀請讀者，對出版品內含的所有「零件」，進行創造性的「重組」。因此，本研究的進行方式，即對《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》策劃與編輯的所有內容，進行「再策劃」與「再編輯」，並將研究成果之內容梗概，整理為〈《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》作品結構圖表〉。為避免讀者初次閱讀時產生見樹不見林的困惑感，本文擬先提出研究者重新編輯展覽作品的結構圖表，作為讀者在文本的林中小徑間穿行所需的地圖，並逐一解釋結構圖表中所有成對項之間的關係。讀者可以在閱讀過程中隨時參閱結構圖表，

⁷ 紙質書盒套裝十五分冊，每冊以騎馬釘裝訂，只有並置分冊封面的「索引」，而無按頁數排順序的「目錄」。

藉此掌握研究者的詮釋架構，並檢視其詮釋效力。本研究試圖針對此一介於「書」與「展覽」之間、兩者互為主體的出版作品，提出自由但具說服力的創造性詮釋框架，藉此擴延個別作品本身的既有意涵，並探索作品之間可能存在的各種聯繫，使不可避免地已成為「作品物」的作品，得以進行「再作品化」，也邀請讀者通過共鳴與質疑來參與閱讀，俾使「作品的（再）作品化」得以不斷存續。



圖表一 〈《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》作品結構圖表〉

二、本論

(一) 憶述：《來福槍》與《日安，陳中村先生。》

《來福槍》的潔白封面上印著紅色書皮的筆記本影像，與《日安，陳中村先生。》的綠色封面，在《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》十五分冊清一色的灰階封面之間，不僅引人注目，而且對比強烈。然而，這兩件作品的對比關係，不只停留在封面設計上，還延伸到主題及其敘事中。《來福槍》封面上的紅皮書是「航海日誌」，內頁以日期為順序，每兩頁刊載一張日誌的掃描影像，對頁則將影像內的手寫文字謄錄為印刷文字，如此將十五頁的「航海日誌」擴充為三十頁的《來福槍》。除了每頁置頂的日期紀錄與明確的行程表外，日誌內頁細密整麗的手寫文字，多位於大面積、複合乾性與水性媒材繪製而成的單色圖像紀錄，⁸ 與裁剪、摺疊、浮貼於內頁紙面上的單色影像紀錄四周。⁹

從文字多圍繞、避讓著圖像與影像的書寫位置可以發現，「航海日誌」以圖像與影像為主，文字除了作為前者的圖說，也紀錄行程中的突發事件，及書寫者的內在感受與獨白。然而這些看似零散的文字紀錄，卻能對圖像與影像的意義，起到指向與統合的作用。《來福槍》由「航海日誌」衍生而來，標題的核心意象是「槍」與「船」，二者皆為人類發明的工具，憑藉速度征服距離，並帶來探險、戰爭、掠奪、殖民，及大量的死亡。「航海日誌」航向極地，極地探險象徵終極的探險，極地亦以其酷寒而難耐生存的惡劣氣候，象徵嚴冬與死亡。「極地」與「死亡」，前者以「地理發現」的形式，奔往外在的、空間的終點，後者則以「生命歷程」的形式，流向內在的、時間的

⁸ 圖像描繪著哈士奇犬 Nemo、好奇跟船的海豹、岸邊的海象群等能在極地生存的馴化動物與極地野生動物，救生背心、帆船 Antigua 號、船頭女神像、舵手室前的舵儀、有馴鹿角門飾的木屋工作站、獵物支架、漂流木搭起的營火、火爐側面的羊與木樁生火圖案、浴室內的刮刀、走在前方的 Sarah 身影、充滿死亡隱喻的小島與守望的石塔、第一位到達南極點的挪威極地探險家 Roald Amundsen 的雕像、昔日的煤礦城與遺留至今的公共電話、碼頭的船隻殘骸等旅途所見的人事物，以及冰河出海口、永夜前夕的斜陽、海灘上的海冰與海草、甲板上遠眺的海島、極光等極地風景。

⁹ 影像紀錄了海草堆中的海豚骨骸、漂流木製的器械、北極熊、荷蘭人的棺木、大理石礦場廢墟、冰河洞、帆船 Antigua 號航行中的正面照、地圖。

終點，兩者在「航海日誌」中重合為終極意義上的終點。

在「航海日誌」中留下文字、圖像與影像的工具——「筆」與「相機」，其意象也和「槍」與「船」相關。筆之於墨水、相機之於底片，猶如槍之於子彈，運作流程皆為瞄準、擊發、掠獲。筆以墨跡封包運載文字、圖像，相機以底片封包運載影像，猶如船以船艙封包運載商品、奴工、瘟疫、信仰。對人類存在而言，「筆」與「相機」、「槍」與「船」皆以「生命時間」為其終極意涵，即以「死亡」（生命的極地）作為終點的單向旅程。「筆」與「相機」、「槍」與「船」一發難止的不可逆性，亦有類於「生命時間」向死而生的不可逆性。在生命時間從生到死的「必然性」中，不斷出現的是偶然偏轉、與死亡擦身而過的機運，即事件的「偶然性」，猶如筆之於筆誤、相機之於壞片、槍之於失準、船之於偏航，在「航海日誌」中則表現為船難、意外、落海、好奇、軼聞、冒險、神性、去世，以及命名、立碑、建國、祈禱。

在必然性中欣然迎向偶然性，用機運下注，與死亡打賭——「航向未知」與「創立基始」的激奮感，是《來福槍》的情感基調。相較之下，《日安，陳中村先生。》則是「沮喪」與「擔憂」。¹⁰《日安，陳中村先生。》是兩本書的合訂本，以綠色跨頁作分隔。從左翻到跨頁為止是《日安，陳中村先生。》，¹¹有文無圖。從右翻到跨頁之前是《Le Nuage》，¹²每頁印有參照歷史檔案或媒體影像、以黑色原子筆繪製的單色圖像。¹³置頂處有一行手寫文字，內容為以法文與阿拉伯數字書寫的天數紀錄，以及如標題般的簡短詞彙。此外，內頁還寫滿長短不一、疏朗流麗的手寫體法文字句，多位於手繪的歷史檔案與媒體圖像四周。這些法文手寫的天數紀錄、標題、字句，皆被譯為中文，並以紅色細體印刷文字出現在版面的不同位置，有些則覆蓋了

¹⁰ 「日安，陳中村先生。你看起來沮喪又擔憂。」參閱莫珊嵐。《日安，陳中村先生。》，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。

¹¹ 《日安，陳中村先生。》的綠色封面上印著兩行黑色細體印刷文字「Hi, Mr. Chen Zhong-Cun. / 日安，陳中村先生。」

¹² 《日安，陳中村先生。》的潔白封底，也是《Le Nuage》的潔白封面上印著黑色原子筆繪製的「豆豆先生」（Mr. Bean）正面頭像，以及三行白色粗體印刷文字「LE NUAGE / Chiu Chieh-sen / 2014-2015」。有趣的是，1995年10月31日播放的《豆豆先生》第十三集劇名〈晚安，豆豆先生〉（Goodnight Mr. Bean），正與封面的「Hi, Mr. Chen Zhong-Cun. / 日安，陳中村先生。」兩相對倒。

¹³ 《Le Nuage》的圖像描繪了露齒而笑的女性紅衛兵、偷渡美國失敗被捕的孫文（1870-1925）、坂本龍馬（1836-1867）、史明（1918-2019）、吸菸讀報的阿爾貝·卡繆（Albert Camus, 1913-1960）等歷史影像，《冰與火之歌：權力的遊戲》（*Game of Thrones*）、《辛德勒的名單》（*Schindler's List*）、《KANO》等影視劇照，警民衝突、史嘉蕾·喬韓森（Scarlett Johansson）、戴盔持棍的鎮暴警察群等新聞影像，以及「護國黑熊 T-shirt」上直立台灣黑熊舉起折疊椅作勢毆打爬行大熊貓的黑白插畫圖像。

局部的原始圖像和手寫文字。儘管乍看圖文經常不符，仔細閱讀過後卻可發現，無論該圖像所描繪的影像來自歷史檔案、新聞媒體抑或影視作品，也即無論來自虛構影像或非虛構影像的敘事脈絡，皆與「現代政治」和「國家暴力」的歷史與現狀有關。同樣的關懷也見於《日安，陳中村先生。》

《日安，陳中村先生。》中走在山坡上的敘事者「我」先「看著城市的樣貌漸漸拼湊、填滿遠處視野」，而後才看到「前方浮現一塊蜷起的零落身軀」。「我」的目光和意識從遠到進逐步調整焦距，最後對焦於一物的過程，暗合現代性的認識方法：先看到「零落」的局部，而後才「拼湊」出整體。我們或可據以推測，這座城市應該也不是嶄新、一體化的，而是零落、拼湊的，如蜷起的身軀般處在困蹇與衰老中的。「城市」與「身軀」在意象上是延續、重疊的。「我」與「他」透過細微的行動與凝視，逐步在陌生、警戒、友愛、信任中展開倫理關係，並過渡到話語：

「日安，陳中村先生。你看起來沮喪又擔憂。」我遲了一會兒說。¹⁴

書名《日安，陳中村先生。》出處在此。讀者終於恍然大悟，原來書旨正是書名所略後半句：「你看起來沮喪又擔憂。」這座「城市」也如「陳中村先生」一般「看起來沮喪又擔憂」嗎？

「當我的愛人被迫離開我時，我被告知這都是為了我好。他們說，我能成為見證自己歷史的人。『我們能給你新的未來，嶄新的衣著、樣貌。我們會照顧你。』但他們將把我變成化石，變成乍看長得像我卻又不太對勁的蠟像，過於乾淨且毫無生機的滑稽分身。我什麼時候死去的？我根本沒發現。他們正在籌備我的大體展示箱，並將為我死去的肉體裝扮成震驚世界的模

¹⁴ 莫珊嵐。《日安，陳中村先生。》，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。

樣。」¹⁵對話在此結束。這段話道出「現代政治」中的「國家暴力」本質及其偽裝，與《Le Nuage》關懷的主題不謀而合。「化石」、「滑稽分身」、「蠟像」、「大體展示箱」等字詞，更令人想起兩岸政治強人經過防腐處理的遺體，及遍佈於各地的肖像與塑像。

隨著台灣的計劃經濟逐漸讓位給自由市場，這些將青春體力貢獻給威權政體的「城市」與「軀體」，也隨著自由市場的蠻橫侵略而逐漸被競爭淘汰，並被巧妙地濃縮在這個名字的意象裡：「陳中村」，老化（陳）中的（中）村子（村）。這些正在瓦解中的「城市」與「軀體」，又被叫做「眷村」和「榮民」，¹⁶並被裝扮成「化石」般的「過於乾淨且毫無生機的滑稽分身」。問題是，誰能區辨分身與本體之間的差異？我們或許無能區辨「陳中村」與其故事的真偽，但故事的真偽從來就無關宏旨。因為重要的並不是故事，而是訴說，在時間中訴說，用沈默訴說。訴說或許並不真實，但它本來就不承諾真實，它是對「存有之遺忘」的垂死掙扎，是對「他人將臨在」的漫長等待。

比較《來福槍》與《日安，陳中村先生。》，就形式而言，兩者皆書中有書，但是《來福槍》中有「航海日誌」，屬於依託關係；《日安，陳中村先生。》後有《Le Nuage》，則是合訂關係。兩者皆將天數紀錄置於頁面上緣，以此編列頁次，但是《來福槍》先記日期，再計天數；《Le Nuage》則是先計天數，後寫標題。兩者皆圖文並茂、先圖後文，但是從位置分佈而言，《來福槍》的圖文緊密相嵌，《Le Nuage》則疏朗有餘；從涵義關係而言，《來福槍》的圖文相互指涉，《Le Nuage》則常不相符。兩者皆手繪圖像，但是《來福槍》所繪皆為親臨現場所見，《Le Nuage》則為媒體轉載而來。

¹⁵ 莫珊嵐。《日安，陳中村先生。》，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。

¹⁶ 導覽手冊》，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。頁8。

就內容而言，兩者皆欲對難以再臨的「某地」進行「憶述」，但是《來福槍》憶述的是「極地」，《日安，陳中村先生。》憶述的是「故地」。《來福槍》欲跨越空間的不可能性，述及者皆為「少壯」的「同伴」；《日安，陳中村先生。》欲跨越時間的不可能性，述及者皆為「老朽」的「他者」。《來福槍》生命力高漲，洋溢「航向未知」與「創立基始」的激奮感；《日安，陳中村先生。》生命力衰退，充斥「沮喪」與「擔憂」的失落感。《來福槍》的核心主題是「長征」和「死亡」，《日安，陳中村先生。》的核心主題是「還鄉」（懷鄉）和「衰老」。因此，我們或許可以借用這對古老的故事作為比喻：如果《來福槍》是《伊里亞德》，《日安，陳中村先生。》就是《奧德賽》。

（二）對話：《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》與《黑與白—熊貓》

《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》封面紅／藍兩色的印刷字，和《黑與白—熊貓》黑／白兩色的手寫字，構成二者在封面設計上的對比關係。此外，這兩件作品還是《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》中唯二完全以文字內容為主的出版作品。《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》封面上的每個紅色中文字彙，都能找到與其對譯的藍色英文詞彙，除了「翻譯：林宏璋」之外——這段原文找不到的中文，既是製造不平衡的「多出來的部分」，也是「創造性的部分」——無論是「譯者的創造性」，或「（創）作者的創造性」。雖然林宏璋確實是該書的「譯者」，但對「收錄在《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》中的《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》」而言，林宏璋卻首先是一名「（創）作者」，其次才

是一名「譯者」；〈譯序：譯者的任務〉首先是一篇「創作論述」，其次才是一篇「譯序」。

〈譯序：譯者的任務〉全文共分六段，前四段討論作者喬治·薩曼納扎（George Psalmanazar）的寫作動機，後兩段討論譯者／創作者林宏璋的翻譯／創作策略。喬治·薩曼納扎原姓名不詳，之所以使用偽名發表偽書，是為了擁有在倫敦上流社會的發言權。這本使用偽名發表的偽書，不僅取得了使用真名發表著作的作者們難望項背的世俗成就，也為我們展現了某種「真實」——即所有欲透過寫作傳揚其名者面對的審核機制，是多麼無知且荒謬。「譯者」林宏璋的「創作」，則試圖透過「翻譯」批判性地檢視喬治·薩曼納扎（們）面對的審核機制。林宏璋清楚地意識到，面對這本偽書，真正需要檢討的並不是「謊言的真實性」，而是「迫使謊言被生產的機制」。喬治·薩曼納扎並不想「說謊話」，他只是想「說話」。但他絕望地發現，他只有在「說謊話」時才能「說話」（被聽見）。

林宏璋則更敏銳地察覺到，喬治·薩曼納扎（們）連「謊話」都必須用「英語」才能「說」。換言之，「說話」的前提是「說謊話」，「說謊話」的前提是「用英語說話」。《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》的譯作，也與原作遭逢相同困境。（偽）福爾摩沙人喬治·薩曼納扎以英文書寫，是（偽）福爾摩沙文的一度嚦聲；（真）福爾摩沙人／台灣人林宏璋以中文書寫，是（真）福爾摩沙文／台文的二度嚦聲。《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》的作者和譯者，都是（某種意義上的）福爾摩沙人，但都無法以福爾摩沙文書寫，永遠被放逐在「外文」中，流離失所。因此，（真）福爾摩沙人林宏璋對（偽）福爾摩沙人喬治·薩曼納扎的「翻譯」，

實際上是一種「政治／藝術實踐」。

林宏璋透過其翻譯所欲關注者，既非原文「英文」，也非譯文「中文」，而是被擠壓在「帝國主義英文」與「帝國主義中文」之間，二度噤聲的「福爾摩沙文／台文」。然而在《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》中二度噤聲的「福爾摩沙文／台文」，並非全然缺席，而是以某種迂迴的方式留下難以被抹除的痕跡。喬治·薩曼納扎為了顯示自己是福爾摩沙人，所以英文不能太好，雖用英文寫作，卻刻意製造「福爾摩沙式的英語（錯誤）」——換言之，他試圖在其「英文書寫」中探索「福爾摩沙語性」。林宏璋則效仿喬治·薩曼納扎的書寫實踐，「在翻譯的時候，雖然寫的是中文，但總是想台語要怎麼念」，¹⁷ 試圖在其「中文書寫」中探索「台語性（Taiwanese-ness）」。¹⁸ 雖然不得不用外語寫作，卻在被流放到外語的迷宮中，產下混種的米諾陶洛斯（Minotaur），並循著阿里阿德涅之線（Ariadne's thread）逃逸——這或許就是林宏璋對於華特·班雅明（Walter Benjamin）《譯者任務》¹⁸ 一文的「翻譯／創造性理解」吧。

相較《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》的冗長與故作正經，《黑與白—熊貓》的標題簡潔幽默，黑色封面上以白色印著「黒と白—パンダ」的日文書名，只以白線雙鉤「黒」字，使「黑與白」的字體用色呼應其字義。「黒と白—パンダ」以手寫就，漢字「黒」、「白」造形取自明體印刷字型，但保留手跡的拙趣。假名「と」、「パンダ」字體圓胖，筆畫粗短，頭寬而尾略細，頭尾皆圓轉不出鋒，讓人聯想到熊貓的體態。白色的封底則一片空白，沒有任何圖文。扉頁說明「黑與白—熊貓」是表演藝術作品，《黑與白—熊貓》是其出版品，性質上類似表演的劇本。表演進行的模式是，藝

¹⁷ George Psalmanazar 著，林宏璋譯。《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》（*A Dialogue Between a Japanese and a Formosan, about Some Points of the Religion of the Time.*），收錄於《跨越讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。頁3。

¹⁸ 參閱 Walter Benjamin 著，Hannah Arendt 編，張旭東，王斑譯。《啟迪：本雅明文選》（*Illuminations: Essays and Reflections*）。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2012/1969。頁81-94。

術家許家維先說一段熊貓的故事，演員再以漫才演出。內文共九段，奇數段為許家維說熊貓故事，偶數段為漫才演員對話，只有偶數段附標題。

《黑與白—熊貓》以日文題寫封面，以日語表演漫才，並從日本的當代現象出發，¹⁹但其問題意識卻非指向日本，而是圍繞台灣與中國的政治關係。作品並不直接凝視問題，而從看似無關的當代現象切入，藉此繞開舊瓶新酒、老調重彈的思想困局。為避免扁平化，作品將問題擺在消失點上，以「日本」與「熊貓」為透視點，在這段既遠又近的距離間，藉由不斷變焦、對焦，重新審視台灣與中國的近代史與政治關係。這兩個透視點被巧妙地整合在封面設計上，同時也指涉漢語裡的「黑白」隱喻。漢語慣用分別位於明度極點上的「黑白」，比喻「是非」、「對錯」、「真假」、「善惡」等「非此即彼」的二元觀念，卻又常以「不是非黑即白」比喻現實複雜糾纏，遠非條理分明的原則架構可以簡單說明。熊貓毛色「黑白分明」、「非黑即白」，但其之所以作為中共政權強勢拓展國際關係並打壓台灣國際空間的象徵，卻不是「非黑即白」的政治宣傳下的簡化論述可以清楚說明。

熊貓從毛色到形象（本是猛獸卻被媒體包裝成可愛形象，如同中國的外交手段與其輸出的文化形象之間的巨大反差）、從歷史到現實（古代從未被視為中國的象徵，只因物產的特殊性才成為現代中國的外交手段與國家象徵），皆構成非常巧妙的反諷修辭。許家維的考證詳實、「黑白分明」，考察對象的毛色也「非黑即白」，但所考察出的歷史事實卻多「顛倒黑白」，有謊稱（為哈巴狗）、有亂稱（為中藥材）、有誤稱（錯判性別）。許家維的陳述清晰，漫才演員的對話卻反覆陷入「答非所問」的荒謬局面。讀者可能提出質疑：許家維已將故事交代清楚，何須漫才演員以荒謬的對話復述？因為讀

¹⁹ 2017 年末「香香」引發「熊貓熱潮」。

者在閱讀時容易忽略，「現實」從來不像許家維的陳述般清晰，而是如漫才演員的對話般，經常反覆陷入僵局——因為「政治」從來不是說理，而是角力。「非黑即白」、邏輯清晰的因果關係，經常是非現實的；「顛倒黑白」、混淆是非的荒謬對話，才總是現實的。漫才演員的對話，讓讀者得以意識到，說來合理的故事，卻是在荒謬的對話（即政治的角力）中發生的。換言之，許家維的陳述是歷史的，漫才演員的對話則是歷史性的。從毛色與形象上的「黑白分明」，到歷史與政治上的「顛倒黑白」，不斷堆疊出的反諷層次，讓讀者再三玩味標題的簡潔幽默，並歎服於其詮釋限度。

比較《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》與《黑與白—熊貓》，兩者皆以「外語」寫作／展演。《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》強調譯文的不透明性，但對話內容透明；《黑與白—熊貓》譯文曉暢流利，但強調對話的不透明性。兩者皆透過寫作，置身「語言」與「國族」的外部，批判「帝國」，並觸及「台灣」。但《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》是法國人（作者薩曼納扎）繞道台灣，以批判帝國主義英國；《黑與白—熊貓》則是台灣人（作者許家維）繞道日本，以批判帝國主義中國。有趣的是，《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》譯者林宏璋，則是透過翻譯，以台灣人的身份批判帝國主義中國，與《黑與白—熊貓》作者許家維殊途同歸。

此外，兩者皆呈現大量「對話」，但《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》看似「愈辯愈明」，卻是為了「掩蓋意圖」；《黑與白—熊貓》看似「愈說愈亂」，卻是為了「揭示現實」。兩者皆觸及大量「偽造、錯誤、佯錯、糾錯」。《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》作者使用

偽名、偽文法錯誤、偽拼字錯誤、以偽目的寫作偽書，翻譯則讀出其真實意圖而刻意「將錯就錯」、甚至在譯文中創造「台語性的中文錯誤」。《黑與白—熊貓》談論的熊貓史，本身即是一段偽錯史，例如為了偷渡而在通過海關時將熊貓登記為「一隻形狀奇異的哈巴狗」、因技術水平不足而誤判熊貓性別、為了攬客而以疑似人工染色的馬來熊當作疑似熊貓的黑白熊展出、為了迴避兩岸關係是否為國際關係的爭議而以「中藥材」名義進口熊貓。中國贈送給台灣的熊貓，則有如希臘人贈送給特洛伊人的木馬，是件偽禮物。然而，錯謬為真理之母。在糾錯與佯錯中，錯誤與虛假，比真實更明白真實，也更具生產性與創造性。

（三）詮釋：《手影重重》與《偵探學二》

《手影重重》的封面以灰階影像為底，灰底白字，調子細緻，對比和緩；《偵探學二》的封面則有文無圖，黑底白字中有白框黑字，黑白分明，對比強烈。此外，這兩件作品還是《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》中唯二完全以影像與圖像內容為主的出版作品。《手影重重》的書名取自亨利·布西爾（Henry Bursill）1859年繪製的同名書籍《Hand Shadows and More Hand Shadows》，後者原是一本童書，為教導孩童如何運用不同手勢，透過投影擺弄各種形象而繪製。²⁰然而，藝術家齊簡發現，書中所描繪的「手勢」和「影子」之間的投影關係，實際上並不準確。因此，齊簡試著創造性地還原／重製該書，方法則是以「攝影」介入原書中的「繪畫」活動——「他模仿書中的手勢並重新拍照，再將拍照後的、符合實際光影造形的影子重新描繪在畫布上，與原本的書頁形成對照。」²¹

²⁰ 手影擺弄的形象有飛鳥、鳴鴨、哮犬等動態動物，黑天鵝、鹿、象、棕熊、兔等野生動物，靈緹犬、鳳頭鸚鵡、山羊、豬、公牛等寵物禽畜，以及木偶潘趣先生、祖父等高鼻深目的人類面容。其中，只有飛鳥、黑天鵝、棕熊、豬為全身像，鴨、哮犬、鹿、象、靈緹犬、兔、鳳頭鸚鵡、山羊、公牛、木偶潘趣先生、祖父等大部分皆為頭像。

²¹ 《導覽手冊》，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。頁26。

值得注意的是，手影擺弄的形象皆為側面像，而無正面形象。這讓我們想起古埃及壁畫、莎草紙卷軸上的繪畫，與古希臘陶罐上的彩繪等西方古代的圖像傳統及其思維。在古埃及的繪畫中，為了使神智昏沉的亡者通過圖像回憶起生前曾見過的各種形象而復活，古埃及人選擇以側面像來保留對象物所有可被清楚辨認的視覺特徵。作為古埃及人的學生，古希臘人繼承了古埃及的視覺觀與繪畫觀，將大部分人事物描繪為側面像與側身像，唯獨在描繪令人驚恐的超越性對象時，才以正面形象示人，例如：象徵醉狂的酒神戴奧尼修斯（Dionysus），象徵野蠻的月神阿耳忒彌斯（Artemis），以及象徵死亡的蛇髮海妖戈耳工（Gorgon）。²²無獨有偶，古中國殷商時期青銅器上的饕餮紋亦以正面形象描繪令人驚恐的超越性對象——「獸首」，或更精確地說，「獸的面容」。《手影重重》亦表現出對「獸首」的濃厚興趣，但卻更強調保留其如對象物般的特徵（側面），而非與其對視時面容上的一雙眼神（正面）。

《手影重重》「刻意減少了主觀的繪畫活動」，選擇以影像介入手影勾勒出的簡單輪廓；《偵探學二》則選擇以手繪介入寫作，²³生產各種在寫作的過程中溢出且「難以被小說的內容和意義所回收的剩餘」的抽象痕跡。²⁴《偵探學二》的（創）作者周曼農從二〇一五年開始發展一系列以「偵探」為主題的《偵探學》計畫，雖然以書寫為基礎，亦嘗試透過不同的媒材，在不同的領域表現。《偵探學二》由一系列「在構思與寫作的間隙中隨手畫出的圖形」構成，然而這些圖形「或許呼應書寫的內容，或許只是意識流轉的痕跡」，²⁵換言之，「圖形」和「書寫」之間並非全然相對應的關係。這讓我們想起《手影重重》的「手勢」和「影子」之間也並非全然相對應。然而，

²² 參閱 Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet 著，張苗，楊淑嵐譯。《古希臘神話與悲劇》（*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*）。上海：華東師範大學出版社，2016/1972。頁 204-220。

²³ 《偵探學二》收錄五十張手繪，皆以水性硬筆在白紙上留下黑色的線性塗繪痕跡。這些線性塗繪痕跡雖然缺乏明確的指涉，但仍可喚起觀者的聯想與想像：褶皺的地景或肌膚、植物細胞的結構圖、形狀奇特的開瓶器、雙尾糾纏的精蟲、有上弦月的森林、積體電路板、水域分佈圖、兩顆發芽的豆子、淌血的鐵道釘、漫畫中表現速度感的背景線條、培養皿中的微生物、閃電的簡化圖示、等高線地形圖、有灌木叢的山景、兩隻軟糖造形的熊坐在河邊、太平洋群島的圖騰紋身、以楷書筆畫拼寫的符籙、有複眼的頭足類生物、四足矮凳、在緊鄰的兩座大樓間仰望所見被樓頂圈圍的天空、毛髮濃密的鬼怪背影、地面上的搖曳樹影……。

²⁴ 周曼農。《偵探學二》，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。

²⁵ 周曼農。《偵探學二》，收錄於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，初版。臺北：臺北市立美術館，2018。

齊簡試圖透過創作，創造性地「修正」原書的誤差；周曼農卻試圖透過創作，創造性地「生產」書寫的誤差。

比較《手影重重》與《偵探學二》，兩者皆試圖處理從「片斷線索」到「整體意義」之間的關係，換言之即「詮釋」問題。但是《手影重重》「線索不足」（「手勢」提供的線索，不足以支持「手影」表達的意義），因而有「詮釋過度」之嫌；《偵探學二》則是「線索冗餘」（「塗繪」提供的線索，無助於支持「書寫」表達的意義），因而有「詮釋無能」之憾。²⁶兩者皆需透過「維度變換」，將片斷的「線索」轉成可理解的「意義」，但《手影重重》是以「降低維度」的方式進行（將高維的「手勢」投影為低維的「手影」，過濾掉多餘的訊息才能理解意義），《偵探學二》則是以「提升維度」的方式進行（將低維的「痕跡」想像為高維的「圖像」，增添入多餘的訊息才能猜度意義）。

兩者皆透過其創作思考「輪廓／痕跡」與可理解的「意義」間的對應關係，但《手影重重》是預先設想特定意義（手影），再逆向修正線索（手勢），故可謂「先射箭再畫靶」，有如「偵探小說」；《偵探學二》則是預先放棄特定意義，並開放線索蔓衍，故可謂「射箭但不瞄靶」，是「反偵探小說」。兩者皆玩味「詮釋誤差」，但《手影重重》擺弄「投影變形」，其誤差來自線索與意義的對應偏移；《偵探學二》則試圖製造在「犯罪鑑識學」意義上的（對「現場」或「證物」的）「污染」，其誤差來自線索的無意義增長，使意義難以被收攏定型。

²⁶ 此處的「嫌」與「憾」並無負面意思。

(四) 變革：《當代雕塑二十招》與《關係／flip!》

《當代雕塑二十招》與《偵探學二》相類，是《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》中唯二從封面到封底皆為黑色的出版作品，也是唯二在黑底上以白色印刷字題寫封面者。²⁷《關係／flip!》與《來福槍》則是唯二在潔白封面上以彩色印刷書本影像的出版作品。《當代雕塑二十招》與《關係／flip!》除了是唯二在封面出現黃色的出版作品外，就封面設計而言，並沒有特別明顯的對比關係。但是，本文認為兩者雖從不同面相切入，卻同樣觸及了「書的政治性」。²⁸

《當代雕塑二十招》是《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》中唯一有目次的作品，書中將「二十招」分五大類，²⁹每招皆有名目，並有影像為證，左圖右史，圖文並茂。³⁰《當代雕塑二十招》書如其名，並不希望讀者「靜坐讀書」，而是要求讀者「按圖練功」，「書」在此不再是承載知識的容器，而是輔助行動的工具，甚至是發起行動的引擎——這讓我們想起小野洋子（Yoko Ono）的指令作品，以及指令書《葡萄柚》。《當代雕塑二十招》諧擬武功秘籍「以書傳招」，藉此改變「（知識）從書本流向讀者」的單向閱讀關係，既邀請讀者在閱讀中「自我雕塑」，也期待讀者在閱讀後「雕塑社會」；《關係／flip!》則不只是邀請讀者透過閱讀或行動，參與寫作或完成作品，而是更為激進地將寫作的權力完全地讓渡給讀者，「（不寫作的）作者」則自居為「（寫作的）讀者」的「編輯」。《關係／flip!》是《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》中唯一沒有題寫書名的出版作品，書中收錄〈我們的凝視〉、〈追尋蘋果〉、〈關係／flip!〉三件作品，因為書以〈關係／flip!〉的掃描影像為封面，本文姑名之為《關係／flip!》。

²⁷ 《黑與白—熊貓》封面雖為黑底白字，但使用手寫字，且封底為白色。

²⁸ 《日安，陳中村先生。》、《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》、《黑與白—熊貓》雖在書中討論「政治」內容，但並無特別關注「書」自身的「政治性」。

²⁹ 「技術」五招，「方法」四招，「類型」五招，「原則」兩招，「想法」四招。

³⁰ 《掌心上大小兩隻刺蝟是「塑造：小（大）模翻大（小）」，站姿體前彎看手機的女孩是「人體雕塑：塑身」，牙齒模型是「口雕：社會雕塑的無限擴張」，版畫機前短髮齊瀏海的孩子是「髮雕：相似物 vs. 想望物」，蔓延的黃金葛是「壁雕（秘雕）：質 vs. 地」，紅色綁帶皮質拖鞋是「栩栩如生：真實 vs. 寫實」，三隻螃蟹垂直疊成一落是「橫豎皆可：排排看 vs. 疊疊樂」，滿佈重複使用痕跡的郵政紙箱是「舊瓶新裝：有料的 vs. 空心的」，蛋黃流出凝固的水煮蛋是「質量轉換：軟材料 vs. 硬材料」，戚風蛋糕是「軟雕塑：可食用的&非永久的」，大同寶寶公仔與左右兩陶罐並立台面上是「台座：擺放位置&製作方法」，裝滿木屑的玻璃罐與左右兩瓶威士忌並立櫃中是「紀念碑：無限的精神」，寫著「幼稚」與「單純」的琺瑯徽章是「徽章：小題大做」，人形蘿蔔斜倚在倒扣的瓷碗上是「模特兒：現成物的挪用」，2016 台北燈節主燈「福祿猴」是「美哉：福祿猴 vs. 北美館」，木屑、木版、版印、影像並陳是「對比：凹 vs. 凸；左 vs. 右；平面 vs. 立體；圖像 vs. 文字；手工印刷 vs. 數位輸出；表皮 vs. 內層；輕 vs. 重；減法 vs. 加法；本尊 vs. 分身；框內 vs. 框外」，手推車與兩張木凳是「杜象：藝術存在於概念之中，而非物質之上」；像七巧板的木拼圖是「我的中國（藝術）：是或不是？」，空壓機直三通快速接頭是「創作思考：環環相扣&舉一反三」，兩塊箭頭相反的路標指示牌是「奇異（歧義）世界：你走向世界？還是世界走向你？」。

〈我們的凝視〉是一件裝置作品，運用三組即時裝置，串聯兩個展間，藉由錄像技術紀錄讀者的閱讀行為，將之納入書籍／作品的一部分，使讀者不再只是單純的「閱聽者」，還成為「表演者」，既為作者、也為其他讀者「表演閱讀」。〈追尋蘋果〉從一個「包括跨領域的調查、寫作、素描和製書本身」的製書計畫出發，³¹ 並發展成一組「圍繞著『蘋果』的歷史、文化活動與書寫構成的文件」，³² 計畫邀請讀者參與，向讀者蒐集與「蘋果」相關的「圖像物件」或「特殊經歷、回憶」，藉此呈現「蘋果」複雜的生物多樣性與廣泛的文化痕跡。³³ 〈關係／flip!〉其實是〈關係〉、〈flip!〉系列作品的合稱。

〈關係〉系列作品是「藝術家的書」，（創）作者透過複合媒材拼貼與手工裝幀，展現閱讀本身的可能性，強調讀者的「身體性」與書頁的「物件性」，使「閱讀」不只是精神性的內在活動，更是感官與物質間不可逆的彼此濡染。〈flip!〉系列是〈關係〉系列的「書中書」，將〈關係〉系列的「物理臨在」，透過攝影手法轉換為相片後，再次裝訂成冊，藉此展現〈關係〉系列的頁面「作為圖畫的圖像特徵」，更呈現「閱讀的翻頁過程」，故可謂「閱讀本身的筆記」。

比較《當代雕塑二十招》與《關係／flip!》，比起「文本的可能性」，兩者皆更關注「讀者的能動性」，即閱讀活動帶來的「變革」。但是《當代雕塑二十招》更傾向以「對」的邏輯思考「文本—讀者」間的關係及其可能性，因此在作品中可以閱讀到各種成對的概念，如「知識—行動」、「指令—實踐」、「藝術—日常」等對照性思維；《關係／flip!》則更傾向以「群」的邏輯思考「文本—讀者」間的關係及其可能性，因此在作品中可以感受到複數目光的臨在，以及不可能統一的群眾，在張力與矛盾中共同構築出知識與

³¹ 《黑與白—熊貓》封面雖為黑底白字，但使用手寫字，且封底為白色。

³² 《日安，陳中村先生。》、《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》、《黑與白—熊貓》雖在書中討論「政治」內容，但並無特別關注「書」自身的「政治性」。

³³ 「技術」五招，「方法」四招，「類型」五招，「原則」兩招，「想法」四招。

記憶的過程。《當代雕塑二十招》生產知識，邀請讀者透過實踐參與；但《關係／flip!》的實踐本身，即邀請讀者生產知識。因此《當代雕塑二十招》更多地回應現代藝術史，《關係／flip!》則更多地反映當代數位媒體思維。《當代雕塑二十招》讓人想起領導群眾行動的「宣言」，《關係／flip!》則更像是群眾之間協商的「公投」。

（五）讀寫：《幽靈圖書館》與《24 小時的肥皂箱講座》

《幽靈圖書館》與《Le Nuage》相類，是《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》中唯二以單色手繪圖像設計封面的出版作品。《24 小時的肥皂箱講座》與《日安，陳中村先生。》則是唯二在單色底上以小字級印刷字題寫封面者。《幽靈圖書館》與《24 小時的肥皂箱講座》，就封面設計而言，幾乎沒有值得注意的對比關係。但是，本文認為兩者書名中的「圖書館」與「肥皂箱」，卻在意象上構成既鮮明又緊張的對比關係，讓人想起尼爾·弗格森（Niall Ferguson）梳理印刷術與互聯網的歷史，以此分析能見度低的市井網絡（廣場），如何移轉並顛覆能見度高的權力核心（塔樓）的知名著作《廣場與塔樓》。³⁴此外，《幽靈圖書館》與《24 小時的肥皂箱講座》也分別觸及了圍繞著「書」而發展出的所有文化活動中，最根本的兩種——「讀」與「寫」。

「幽靈圖書館」是一件裝置作品，該作品在美術館空間內建造了一個架高而不可進入的長廊，廊上裝設成排的書架，以及幽微閃爍的燈光。《幽靈圖書館》則收錄了三張從不同角度描繪的「幽靈圖書館」裝置草圖，二張展覽現場的影像紀錄，和一篇文章〈憂鬱的解剖〉，標題下方，一行斜體字寫著：

³⁴ 《黑與白—熊貓》封面雖為黑底白字，但使用手寫字，且封底為白色。

「幽靈圖書館。零碎的文字和資料片段。」文章開頭談及兩種縈繞著敘事者「我」的幻象，第一幅畫面是關於巨大環形圖書館內可仰望但無法到達的高樓層書櫃，第二幅畫面是關於廢棄圖書館內空蕩書架上缺席的書本，敘事者對此感到恐懼與憂傷。兩種幻象皆意味著「知識的失落」，然而前者的（看似）「無法觸及」，是空間意義上的失落；後者的（彷彿）「從未存在」，則是時間意義上的失落。然而在現實中，正是那些「冥冥中會帶著你依循特定路線前進」，「讓訪客能輕易從場館獲取」的知識，正是那些「可輕易觸及，且固定存在」的知識，構成了「知識的失落」——因為這條「特定路線」，只是眾多動線之一，卻被宣揚為官方敘事。因此，敘事者認為，知識「只能從不常使用的長廊進入其中」，才有機會「跳脫官方歷史框架」。³⁵

接著，敘事者說了一個博物館內的探險故事。故事起於另一個故事，即敘事者在 T 大學考古學教授 N 的日記裡發現關於赫爾尼莫斯·胥拉根（Hieronymous Schlaken）藏書的故事。敘事者原本想找的是 N 教授的日記，而 N 教授想找的則是胥拉根的藏書所在。在搜尋的過程中，敘事者發現所有關於 N 教授日記的紀錄，都被以暴力的手段從圖書館的館藏目錄中抹除——除了書架上一個被燒爛的小盒子。敘事者從小盒子的秘密抽屜裡發現 N 教授的日記和兩份建築設計圖，第一份是胥拉根圖書室原始設計圖的複本，第二份是當前博物館較底層結構的舊設計圖，其中一個房間還標示出重建胥拉根圖書室的位置。敘事者理解了設計圖和當前建築物的對應關係後，找到了入口的位置，並根據設計圖上的指示，在博物館中展開探險。在抵達了不確定是否為胥拉根圖書室的辦公室後，因為發現了遙遠走道末端的一絲微光，因緣際會進到了大房間。從敘事者的文字描述來看，這個大房間就是

³⁵ 《日安，陳中村先生。》、《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》、《黑與白—熊貓》雖在書中討論「政治」內容，但並無特別關注「書」自身的「政治性」。

「幽靈圖書館」。最末，敘事者自承《幽靈圖書館》的核心是「因知識毀滅而引發的憂慮」——儘管這些知識是在當時頗引人非議的「煉丹術和由科學及思辨哲學交織演繹的相關知識」，亦然。

《幽靈圖書館》的封面設計輕盈明亮，內容卻充滿了昏暗凋敝的場景描述，且瀰漫著詭秘虛幻的憂鬱氣息。相較之下，《24 小時的肥皂箱講座》的封面採用如清水混凝土般的泥灰色與檔案標籤般的細小字體，看似冰冷沈重，翻開封面，內頁卻是五彩繽紛如肖像般的系列人物影像。（創）作者陳貺怡邀請包括自己與「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」展出藝術家在內的二十三位演講者，從 2018 年 7 月 21 日 15 時開始，至同年 10 月 13 日 17 時為止，以接力的方式輪流站上肥皂箱，進行每場一小時，總時數二十四小時的演講，故名之為「24 小時的肥皂箱講座」。³⁶ 講座的主題關於「書」，其紀錄則在講座結束後，於網站上播放。³⁷

比較《幽靈圖書館》與《24 小時的肥皂箱講座》，兩者皆關注「知識」如何存在的問題，但《幽靈圖書館》關注的是「書寫—知識」如何「保存」的問題，《24 小時的肥皂箱講座》則更關注「話語—知識」如何「生產」的問題。兩者皆試圖談論「書」，但《幽靈圖書館》更強調其「物質存在」，《24 小時的肥皂箱講座》則更強調「社會關係」。因此，雖兩者皆將「書」連結到「公共空間」，但《幽靈圖書館》更傾向於將書連結到如「塔樓」般保存其物質存在的「圖書館」，《24 小時的肥皂箱講座》則更傾向於將書連結到如「廣場」般生產其社會關係的「肥皂箱」。《幽靈圖書館》為了保存書的物質存在，因此追求如「圖書館」般巨大、稀罕、精緻、充實的「大盒子」，也對於書的物質性存在被抹消，感到某種因知識毀滅而引發的憂慮；

³⁶ 受邀的演講者，依「演講時程表」的排序為：陳貺怡、鄒永珊、林宏璋、日德艾蘭 (Ella Raidel)、許家維、蔡胤勤、周曼農、柏雅婷、李怡萱、齊簡、王叡翔、陳曉朋、王弘志、余白 (Hubert Kilian)、邱杰森、莫珊嵐 (Margot Guillemot)、羅仕東、蔡紫德、王聖閔、簡麗庭、鄧肯·蒙弗 (Duncan Mountford)、賴嘉綾、溫怡惠、陳貺怡，以陳貺怡的演講為始終。「技術」五招，「方法」四招，「類型」五招，「原則」兩招，「想法」四招。

³⁷ 「24 小時的肥皂箱講座」頻道：<https://goo.gl/v1LcE2>。

《24 小時的肥皂箱講座》為了生產書的社會關係，只需要如「肥皂箱」般微小、平凡、粗糙、中空的「小盒子」，亦不擔心書的物質性存在被抹消——因為所有文件紀錄皆已上傳到虛擬空間。

三、結論

本文以《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》作為研究對象，以「跨域讀寫」作為研究方法，以簡麗庭所謂「總體實踐」作為研究態度，以探討「出版作為藝術實踐的可能」作為研究目的。本研究的進行方式，是對《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》策劃與編輯的所有內容，進行「再策劃」與「再編輯」，研究成果則見〈《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》作品結構圖表〉³⁸，該圖表旨在將《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》所收錄的十件出版作品進行結構化。³⁹ 圖表中的五組作品的核心主題，分別見於本文第二章五個小節的標題。第二章已通過廣泛且深入的綜合比較，對作品的形式與內容作出詳盡討論，以此為基礎確立其核心主題。本章將針對上述五個核心主題，再次進行綜合比較，說明其如何被歸納為〈《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》作品結構圖表〉的樹狀結構。

（一）圖書館

《來福槍》的主題是「長征」和「死亡」，《日安，陳中村先生。》的主題是「還鄉」（懷鄉）和「衰老」，兩者在方向上雖有「往」、「返」之別，但皆欲

³⁸ 參閱圖表一。

³⁹ 本研究首先將可資對照的兩件作品分為一小組，十件作品共歸納為五小組；其次發掘每一小組的核心主題，將可資對照的兩個小組分為一中組，五個小組共歸納為兩個中組；最後餘下一個小組中的兩件作品，分別作為兩個中組的核心主題。如此將四個小組統合在一個小組中，並構成一樹狀結構圖表。在圖表左端統攝一切的終極核心主題，即「書」。如圖表所示，本文將《來福槍》與《日安，陳中村先生。》分為第一組，其核心主題為「憶述」；將《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》與《黑與白一熊貓》分為第二組，其核心主題為「對話」；將《手影重重》與《偵探學二》分為第三組，其核心主題為「詮釋」；將《當代雕塑二十招》與《關係／flip!》分為第四組，其核心主題為「變革」；將《幽靈圖書館》與《24 小時的肥皂箱講座》分為第五組，其核心主題為「讀寫」。

對難以再臨的「某地」進行「憶述」，是為某種「單向」的話語行動。《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》表面的主題是某一「宗教」（基督教），真實的主題則是「階級—政治」，《黑與白—熊貓》表面的主題是某一「物種」（熊貓），真實的主題則是「國族—政治」，兩者對所議論的主題皆有「表」、「裡」之別，皆觸及大量「佯錯」並對其進行「糾錯」，皆以「外語」寫作／展演並「翻譯」，且將「議論」呈現為大量的「對話」，是為某種「辯證」、「雙向」的話語行動。

若從意象上比較「憶述」的「單向性」與「對話」的「雙向性」，就「書」的裝幀形式而言，前者有如連綿不絕的「卷軸」，後者有如反覆辯證的「書冊」；就室內空間而言，前者有如規範路線的「長廊」，後者有如分合路線的「圓廳」；就道路類型而言，前者有如「單行道」，後者有如「交流道」；就水域地景而言，前者有如「河道」，後者有如「海口」。就「體裁」而言，前者讓人想起荷馬以降「文學」的「口傳」傳統，後者讓人想起柏拉圖以降「哲學」的「對話」傳統。前者以朝向「他方／故鄉」的「欲望」為動力，對於「出征／返鄉」的過程進行單向的「憶述」；後者以「否定」與「對立」為動力，對於彼此提出的「意見」進行雙向的「辯論」。前者的時間，是如弓矢、槍彈般單向前進的「生命時間」；後者的時間，是摺疊、迂迴的「政治時間」。前者是對「不在場」的「肯定」，後者是對「在場」的「否定」。前者通向「外部」與「分裂」，後者則通向「內部」與「綜合」。

「憶述」是某種「單向」的話語行動，「對話」則是某種「辯證」、「雙向」的話語行動，兩者雖有「單向」、「雙向」之別，卻皆為某種「話語行動」，且皆指向「話語」的「生產」與「創造」——也即「寫」的問題。而對於被

「生產」、「創造」的「話語—書寫」之「物質存在」，進行「佔有」、「保存」的機構，即「圖書館」。因此，在〈《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》作品結構圖表〉的樹狀結構中，《來福槍》、《日安，陳中村先生。》的「憶述」主題，與《一個日本人與福爾摩沙人關於當時宗教的對話》、《黑與白—熊貓》的「對話」主題，皆被本文歸類於以《幽靈圖書館》為代表的「書寫」主題中。

（二）肥皂箱

《手影重重》的主題是「線索不足」所導致的「詮釋過度」，《偵探學二》的主題是「線索冗餘」所導致的「詮釋無能」，兩者在線索方面雖有「乏」、「冗」之別，但皆欲將片斷的「線索」轉換成可理解的「意義」，是在文本的「內部」對其進行「詮釋」的行動。《當代雕塑二十招》的主題是「文本」與（單數）「讀者」間的成「對」關係及其可能性，所以在作品中可以閱讀到「知識—行動」、「指令—實踐」、「藝術—日常」等成對的概念，《關係／flip!》的主題是「文本」與（複數）「讀者」間成「群」的關係及其可能性，所以在作品中可以經驗到群眾在張力與矛盾中共同構築知識與記憶的過程，兩者思考「文本—讀者」間的關係雖有「對」、「群」之別，但皆邀請「讀者」在閱讀之中／後參與「實踐」，是透過文本對其「外部」進行「變革」的行動。

若從概念上比較「詮釋」的「內部性」與「變革」的「外部性」，前者關注的是文本之內是否相互「符應」，後者關注的是文本之外是否有所「創造」；前者更強調的是意義的「一致性」，後者更強調的是意義的「差異性」；前

者試圖透過「證明」確認「已知」，後者試圖透過「協商」探求「未知」；前者讓人想起「希伯來—宗教」式的「契約」般的「內在關係」，後者讓人想起「希臘—政治」式的「會議」般的「外在關係」；前者更接近「形上學」，後者更接近「政治學」。兩者間的關係見於馬克思的著名論斷：「哲學家們只是用不同的方式解釋世界，而問題在於改變世界。」因此，「詮釋」是「被動的」，「變革」是「主動的」。

「詮釋」是在文本「內部」進行的活動，「變革」是在文本「外部」發起的行動，兩者雖有「內部」、「外部」之別，卻皆面對「文本」質問「意義」，且皆指向「意義」的「分配」與「運用」——也即「讀」的問題。而對於被「分配」、「運用」的「文本—意義」之「信息存在」，進行「交流」、「散播」的象徵，即「肥皂箱」。因此，在〈《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》作品結構圖表〉的樹狀結構中，《手影重重》、《偵探學二》的「詮釋」主題，與《當代雕塑二十招》、《關係／flip!》的「變革」主題，皆被本文歸類於以《24小時的肥皂箱講座》為代表的「閱讀」主題中。

（三）書

「書」是什麼，在當代又如何可能？面對此一提問，若不從既有知識出發，而是嘗試透過「藝術實踐」進行思考，能得出什麼意料之外的答案？本文既不預設立場，也不透過既有知識推論答案，而是選擇將問題拋向「作品」，以十一位藝術家的「創作」與兩位策展人的「策劃」作為方法，重新思考「出版做為藝術實踐」在當代的意義，並探索其可能性。換言之，本文嘗試對《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》中的所有作品，進行創造性的閱讀，目的並

不只是思考：「書」在「當代藝術實踐」中如何可能？更希望進一步思考：我們如何「當代藝術地」思考「書」？也就是說，問題不再是：「書」作為「當代藝術形式」如何可能？而是：「當代藝術」作為「思想形式」如何可能？

本文藉由《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，「當代藝術地」思考「書」，最終將十件作品的龐雜意涵，歸結為兩個終極的意象：「圖書館」與「肥皂箱」，分別象徵圍繞「書」發展出的所有文化活動中最根本的兩種——「讀」與「寫」。透過結構性的分析，我們發現：「寫」作為某種「生產話語知識」的活動，可以是「單向的」，也可以是「雙向的」。單向的話語有「往」、「返」之別，雙向的話語有「表」、「裡」之分。「讀」作為某種「權衡文本意義」的活動，可以是面向「內部的」，也可以是朝向「外部的」。面向內部建構意義的線索有「乏」、「冗」之別，朝向外圍引發變革的關係有「對」、「群」之分。以上即是本文對於《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》進行「跨域讀寫」，藉此重新思考「書」的總結。本文認為，「當代藝術地思考」是為了重新提出問題，而非封閉問題。因此，以上討論並無意做出封閉式的定義，而是希望透過「跨域讀寫」擾動我們對「書」的既有概念邊界，並重啟我們對「書」的可能想像。

引用書目

簡麗庭, 柏雅婷策展, 《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》, 臺北：臺北市立美術館, 2018。

Niall Ferguson 著, 葉品岑譯, 《廣場與塔樓》 (*The Square and the Tower*), 新北：聯經, 2019/2017。

Umberto Eco, Jean-Claude Carrière, Jean-Philippe de Tonnac 著, 尉遲秀譯, 《別想擺脫書》 (*N'espérez pas vous débarrasser des livres*), 臺北：皇冠, 2010/2009。

Walter Benjamin 著, Hannah Arendt 編, 張旭東, 王斑譯, 《啟迪：本雅明文選》 (*Illuminations: Essays and Reflections*), 北京：生活·讀書·新知三聯書店, 2012/1969。