

字化成字：從象徵到真實

林耀盛*

摘要

一如徐冰先生在造字上的創意，文字化成無限宇宙，文字如世界（words such as worlds）開展積極想像與創新實踐，徐冰《背後的故事》藝術裝置部署出文化語境的「再脈絡化」情節。藝術有大寫藝術（Art）或小寫藝術（art）之別，並非以原創或仿真來區分，更非以作品格局大小來歸類，而是涉及藝術即為一種時代觀點的大他者意義。本文將透過徵候式閱讀（symptomatic reading）策略，由精神分析家 Lacan 的真實界面向，嘗試詮釋藝術符號的故事。

Lacan 意有所指的指稱，主體不是一個問題，而是一個回答，是真實界對大他者、符號秩序所提問題的回答。真實界是對符號界的抵抗，因此也不能回答大他者的問題，因而，主體正是這種不可能性的空白。藝術作品的肉眼（eye）觀看這一端，是想像界到符號界。藝術作品背後故事的另一端凝視（gaze），是從符號界到真實界。藝術符號可以無限置換與重複，但流當的真實界，不再錯身而過，終將回到原來的地方。

這原址，是所謂主體故事的開端，也是結語。古調（悼）自愛，今人不彈（談）。

關鍵詞：徐冰、想像、象徵、真實、故事

* 國立臺灣大學心理學系暨研究所教授（yawsheng@ntu.edu.tw）

投稿日期：2016.03.01；接受刊登日期：2016.04.27；最後修訂日期：2016.06.04

Words Such As Worlds: From the Symbolic to the Real

Yaw-Sheng Lin *

As Mr. Xu Bing's creativity in the formation of Chinese character and dispositif of art, his coinage of language turns the words into the infinite universe, that is, words such as worlds through active imagination and innovation artworks. Xu Bing's representative series, *Background Stories*, deployed the cultural contextualizing plot to demonstrate the Art (capital letter) as an era of significance. This article will be presented through the symptomatic reading strategy to cite the psychoanalyst Lacan's the real order, try to interpret the story of his artistic meaning.

As Lacan's allegations, the subject is not a problem, but an answer, it was the Real's answer to the symbolic order. The power of the real is to resist the symbolic meaning, therefore does not answer the questions, thus, it is the barred subjectivity. On the one hand, to view Xu Bing's artworks *Background Stories* through the naked eye is the process from the imaginary to the symbolic. On the other hand, to view through the psychoanalytical gaze is the trajectory from the symbolic to the real. Signifiers of the Art is unlimited and can be interpreted by replacement and repetition, but the real eventually returned to the original place. This site is called the beginning of the story and also the end of the plot paradoxically. It is called the real order of the *background story*.

* Professor, Department of Psychology, National Taiwan University

Keyword: imaginary, real, story, symbolic, Xu Bing,

「每天早晨帶給我們全球的消息，但我們發現值得敘說的故事乏善可陳。因為任何事件的報導，幾乎都是以完整解釋的方式呈現。換言之，現在發生的事情，幾乎沒有什麼值得用來說故事了：幾乎所有的事情都得利於訊息。事實上，當一個人複述一個聽過來的故事，能使故事保持不被解釋，這就幾乎是說故事的藝術了。」

Benjamin (1968)

引言：背後故事的創作認識論

徐冰先生的《背後的故事》創作裝置，以古代藝術和當代仿作的並置對比，打造「藝術工廠」的創作過程，不僅是藝術成品（works）的展示，更是過程（processes）經驗的敘事。由此，打破「成果」與「歷程」的分野，而是以「混合」型態的搭配，深刻突顯藝術創造的「痕跡」。如此以「前台」裝置呈現「背後」故事，以「解釋互動」觀點來看，重點不再是論述相像或模仿擬象的議題，而是以創造的一種嶄新的藝術文類，直接衝撞創作藝術的認識論。亦即，這已不是小寫藝術（art），僅討論原創或仿真的分殊或作品格局的辨識，而是涉及大寫藝術（Art）觀點，大寫藝術是一種置身時代觀點和個人精神狀態層次的交織部署。

根據 Denzin (2000) 的說法，解釋互動論的焦點是深刻的生命經驗，這些經驗徹底改變或塑造了個人的自我概念，以及他（她）對自身經驗所賦予的意義。解釋互動論假定每一個人類存在都是一個普遍的獨特個體。套用沙特（J. Sartre）的說法，個人「是時代的摘要，因此也是時代的普遍化表現，但他同時也以自身的獨特重建了他的時代。」解釋互動論的特色是為了探索普遍性和獨特性之間複雜的交互關聯，以及個人一生中的私人苦惱與公共議題之間

的關聯。因此，凡是解釋的研究，都必須切入環繞主體生命經驗的歷史時刻（Denzin 2000）。本文將進一步以解釋互動的精神分析取向觀點，揭示徐冰《背後的故事》的藝術創作歷程和現場展示的時代特色與心理分析的意涵。

筆者認為，徐冰藝術創作的議題介入方式，是具備雙重性的解釋認識論。

首先，第一重認識論所彰顯的，是「傳統的發明」（invention of tradition）和「歷史的顯現」（historical present）的弔詭時間線索。如此，將傳統藝術實踐方式，賦予一種當代意義，不是只有博物館式保留層次而已。如此藝術案例的顯示重心，不在於不同科際之間的統合，而是在於打破既有的學科限制，它宣告它的行動本體，自身的方法論，乃至知識的生產方式，它打破人文學科本業現存的狀態，隨著社會行動的進行，某些未曾被本科預料的現象會實踐出來，因而新現象會提供學科本業的反思，甚至學科自行改寫其本身，因而改造了該學科的自身習性（余德慧，2008）。

如同 Heidegger（1962）所分析，通過分析人所打交道的器具，及其獨特的照面方式，先驗地存在著的世界與他人的存在，就會顯露開來。例如一把錘子之所以為錘子，並非它處於靜觀狀態時，被人們認識到；而是我們使用錘子錘擊時，所顯示出來。所以，原來那些不為人知的自然之物，成為上手之物。此在（Dasein）在操作使用器具的過程中，不僅指向現存的存在者與世界整體，同時也指向器具為誰所運用、為誰而創造，成為自身與他人的共在，Heidegger 稱為「共同照面」。所以，地理誌的區隔是「外邊／裡面」或「前台／後側」，心理誌卻是共同照面的整體「共在」。我們打破地理誌區隔的現場，走入共時性狀態，徐冰《背後的故事》創作裝置所呈現的器具、廢材，以及部署過程的用具，徹底改寫了藝術觀點的習性，而以整體「歷程主體」的方式，共在地呈現我們照面的生活世界。是故，徐冰背後故事的藝術性，改寫了既有的藝術觀點，甚至締造了「徐冰現象」。

其次，第二重認識論所凸顯的，是「異托邦重構」（heterotopia

reconstruction) 和「重組的記憶／想像」(re-member imagination) 的複合空間組構。異托邦的提法，是來自傅柯 (M. Foucault) (1986) 對空間觀的啟發觀點。Foucault (1986) 提出三元的空間觀，除了有助於打破兩元對立關係下隱藏的神聖化權力關係，更有助於我們世俗化、去神聖化空間，在流動空間與地方空間的緊張關係下競爭意義的空間，這就關係著異質空間概念的建構。我們並非生活在均質空間中，空間本體的品質為基本的知覺空間、夢想空間和激情空間，亦即我們生活在一組關係中，這些關係描繪了不同的基地，某些特定基地與其他基地的相關的奇妙特性，形成幾個原則。(1) 普同原則：普遍性的均質空間不但在各文化中處處可見，且沒有絕對形式。(2) 差別原則：空間的差異區隔異質空間，其功能會因不同歷史情境而有差異。(3) 矛盾並列原則：在單獨空間中並列彼此矛盾的空間與基地，電影院或花園就是最好的例子。在電影院二元的螢幕上，觀眾可以看到一個三元的空間。而東方的庭院設計更是充滿亂中有序的巧思。(4) 異質時間原則：如圖書館與博物館，把所有時光、世代、形式、品味封閉在一個地方。(5) 預設開關原則：開關之間有一定的管理機制，不可隨意進出。有些異質空間把關嚴密，人們要不是被強迫進入這異域，就是有條件地被允許進入；然而還有另一種異質空間，表面上進出完全不設限，但進入的其實是被排拒的空間。(6) 相對其他空間原則：多半呈現兩極化現象。其一是虛幻的異質空間，真實世界以隔間的方式一個一個分開展示，如妓女院。其二是具有補償作用的異質空間，目的是相對於主流場域的混亂和失序，創造一個經過精密規劃、井然有序而完美的真實空間，如殖民地。異托邦因充滿對抗性與矛盾性的扭曲而受到世人否定，然而如此具體存在的空間，反向呈現主觀認定的世界，挑戰了所有概括認定的窠臼，也重新編寫了人們對於時空的記憶與想像。

徐冰的《背後的故事》藝術裝置，是一種透過歷史古典記憶重組的新興現象，在當代各地博物館展場，甚至戶外空間展覽，再現了打破時空的異托邦重構。當代是古今渾成的錯置時代，更是異質時空的反差，需要建構新記

憶，新記憶卻也是想像的生成過程。所以，既然是想像的創造，不可能涉及記憶的重組；既然是異托邦的開創性與差異性，也就宣告如此的記憶是屬於未來的鄉愁文法，而不僅是過往的憑弔。就是在這樣的矛盾元素下，新價值才能被創造，這也是想像的突破。古典藝術在異托邦重構處境下的當代復活，也就同時隸屬於未來的記憶與過往的回憶。

因此，徐冰創作的「藝術工廠」現場廢墟的保留是一種「延異」（*Différance*）的手法，既延擱緩途迂迴抵達成品，又不斷製造差異特性，所謂延宕的差異（Derrida 2004）。「延異」標誌著一種奇特的運動，一種各自差異的運動，是迂迴、間隔、代表、分裂、失衡、距離等不同差異的力量匯聚。如此，一方面，保留手工藝術的創作痕跡；一方面，也透過在場／缺席／台前／背後的辯證關係，突破古／今／真／仿的弔詭並置，顯示當代社會的渾成越界新作品。

成品或是未完成品：作為病徵閱讀的人文永恆性

進言之，徐冰的「背後」藝術裝置，以台前／台後的共構方式呈現創作「過程」的痕跡，彷彿建築工地、玻璃、泥土、廢材、物品、懸空機具等建造場景直入觀眾眼前，如此的裝置就像是 Deleuze & Guattari (1987) 的「千台原」（千高原），是一種「域外」的半成作品，也是一種「荒野臨界」的場域。Deleuze & Guattari (1987) 認為，「荒野臨界」與節奏一齊從混沌邊緣湧現，成為領域的形成元素，由生命周期式重覆與差異所製造符碼的時空單元，像一組組的基因一樣，與其他層面、其他分子、DNA 組合進行互動，相互共振形成節奏的曲調。荒野臨界本身就是悸動、擺盪，以節奏在中途中的臨淵向混沌洪荒回應和酬答，可說是一種游牧性的分子路線（*molecular line*）。而這樣的千台原（計畫）是無限的，任何個體可以以一千次不同的方式啟動它，而將會發現有些事件總是發生得太遲或過早，以致迫使個體重新

啟動組合所有的快慢節奏和所有的情感的／情動的（affect）關係，進而重新安排所有的組裝（Deleuze & Guattari 1987）。徐冰在荒野臨界千台高原搭建的未完成／半完成／已完成作品中耕耘，不斷組裝生活，也刺激觀眾的感受經驗（sensations）。

感受經驗（sensations）的字源是 *sens*，這個字在法語裡，有三種解釋，「感覺」、「方向」和「意涵」。其中，「感覺」的意思，最為我們熟知，通常是指觀賞藝術後的直接感知經驗體會和情緒反應。「方向」是指意圖的運作方向性，也可以是意向弧（intentional arc）拋向性。Merleau-Ponty（1962）認為，我們的生活世界就是我們的存有空間，是我們寓居其間的時間、空間與世界的完形性，而不是一種抽象的實體。這樣的活現空間（lived space）是經由身體而被介顯化，人們的意識生活（認識的生活、慾望的生活或知覺的生活）是由一種「意向弧」所支撐，意向弧在我們周圍投射我們的過往、我們的未來、我們的人類環境、我們的物質情境、我們的意識形態情境、我們的精神情境，更確切的說，它使我們置身於所有這些關係中。正是這個意向弧造成了感官的統一性，感官和智能的統一性，感受性與運動機能的統一性。然而，徐冰的《背後的故事》裝置，卻挑戰我們的感官和諧統一性，甚癱瘓了我們自以為熟悉的意向弧。

Merleau-Ponty 認為探討活現空間的方法，就是進行「存在的分析」（existential analysis）。從存在的分析邏輯來看，一個病態個案的現身，往往撼動了過往的理所當然（taken for granted），異樣狀態使人們逐漸從自身所熟悉的生活世界疏離（Davidson, 2000）。Merleau-Ponty（1962）經由意向弧的概念，進而指出，如果意識是一種「表象功能」，一種純粹的表示能力，那麼意識可能錯亂或不可能錯亂（以及與意識有關的一切東西），但在錯亂之後，意識將一直錯亂下去，也就是病變。事實上，任何一種病理退化都與整個意識有關，人們就能理解疾病每次都通過某個「方面」損害意識，在每

一個病例中，總有某些症狀在疾病的臨床表現中占主導地位，以及最後，意識容易受到傷害，並且能把疾病接受過來（以上參考自姜志輝 2001）。

徐冰的《背後的故事》藝術案例作為一種傳統藝術觀點的病變徵候，以徵候式閱讀（*symptomatic reading*）方式解讀，猶如鏡像的映攝，這是互動性的藝術遊戲，不是展示靜態展覽層次，是觀賞者／創作者共同存在於活現空間，互為拋向出來的意向弧，人們的意識、精神、物質交織出的多重關係在藝術裝置的現場穿梭，也讓自己的故事投影出來，意即人們的意向弧運作方向，豐富了徐冰背後故事尚未說出的章節。這是複合文本事件，展覽不再是一種模仿，更不是古典再現，而是一種回向真實自我的本真行動（*authentic act*）的宣告，當下自己故事也同步播映其間，也打開了自身的存有世界（Sharf 2008）。於是，徐冰藝術的藉由癱瘓人們意向弧功能的彷彿「病變徵候」的案例，也就讓置身其中的所有關係者，產生自然的療癒作用。

至於感受經驗所涉及的「意涵」，由「意」所指涉的內涵就很豐富，可以包括意念、意識、意圖、意志、意義、意向，更形而上的指涉，意也包括魅力、品味、慾望、感受、嚮往、情懷等。而其指涉的精神高級狀態，以及心靈的最高維度，最具文化色彩的指涉是「意境」。一些藝術畫作，之所以令人感動，通常是具有「意境」，所謂「意之為用大矣哉，夫意先天地而有」。所謂「意在言外」，莊子提到的「天地有大美而不言」，唐朝高僧臨濟大師提到的四重意境，「物在眼前」、「不再見物」、「忘了自我」、「物我共生」，都是一種感應、會通、共融的意境。所謂「得意而忘言」、「得魚而忘筌」，但我們往往是徹底的遺忘存有本身。徐冰的藝術，讓我們重新記得，自身的存有。

於是，當「沒有語言」或「語言無法說出」（難以言詮），或是「有限語言」或是「在世緘默」，這樣置身現場的「意境」現象如何臨在？以精神分析話語來說，徐冰的《背後的故事》，創造了無限的能指（*signifiers*）。一個能

指可以是一個詞，一個詞的片段、一個語文群、一個完整的句子，或是一個形象（Charraud 2013）。面對徐冰裝置的藝術能指和技術展示，回到在場共在，涉身（embodiment）地觀察感知，就是接近「徐冰現象」的重要一步。

徐冰案例的藝術觀點：心理病理學的還原

Heidegger（1977）將技術視為人為的加工操作，他觀察技術的發展，發現其中有兩個方式，一是「渾成生產」（Poiesis），另一是「架座」（Gestell）。這兩者不同之處在於，渾成生產是物的質地在人工的配合下，更加展露它自己，所以物自身透過人的加成而產生一種渾成現象，這是一種物自身展現的手生成觀點。「架座」則是一種強迫的置入，採取預先訂製、設計的方式，透過高度的強制性用人工的方式，將物的本性改變，使所有的物質質地變得不重要，且讓物質質地屈從於人工的標準，所以與混成的手藝技術大相逕庭。徐冰的「背後」無非是讓各種材料透過手工生成的渾成藝術自然展示，呈現充滿人文詩意的各種物質質地的「天然」命運成就的「藝道」，而不是「空談」人文符號層次的「強加」架座。

由於是物質質地自然性的命運，創作的機遇性更成為重要的元素。不是因果性，而是機緣性，造就《背後的故事》的無限維度。技藝論基本上就是從人為朝向自然方面回歸的傾向，人為配合回歸自然性發展就是「藝術」。藝術家就是讓一些材質「彷彿人造卻又是天成」，若過於人為造作，技術當然是淪為人為性，特別是現代科技味道甚強，藝術反而過於經營為刻板化的意象，喪失光暈的靈性。早期歷史的技術（或科技氛圍）尚未如當代特性已然「文勝於質」，因此，人類發展的技藝是配合自然的技術與藝術的過程，如此蘊含哲學的預設，呈現一種倫理本體的工藝精神。徐冰的自然山水渾成技藝呈現，正是讓人為性回歸到自然性的倫理工藝精神的文質彬彬的展現。

朱清華（2009）提到，技藝（techné）指導生產製作（poiesis），是對世

界的重要的解蔽形式。技藝在古希臘曾經是一個充滿創造性的活動，甚至詩也和生產製作同源。然而，當代技術已經完全走上一條危險的道路。這個模式下對人們的追求，導致了自然的異化，甚至人本身的異化。這樣的危險是巨大的，直接危及人們的存有，是人性異化的直接示現。

早在《莊子》〈天地〉已提到：「有機械者必有機事，有機事者必有機心。」（黃錦銘 2007）。機械即科技，機心即是科學精神。「機心」的無限膨脹，使人類過多地關注作為生產結果的產品和生產過程的絕對精確性，從而生產本身變成了一個模式化的機械流程，生產的藝術性在此過程中消失殆盡，生存之「藝道」由於藝術性的消失也無處依附。

走出機械，Jullien（2011）把拉岡（或翻譯為拉康）（J. Lacan）的機緣（或翻譯為機遇）（*tuché*）和亞里斯多德（Aristotle）的技藝（*techné*）並置討論，進而提出所謂的時機（*kairos*）。機遇（*tuché*）這個字眼，是拉岡從亞里斯多德那邊借用來的，亞里斯多德在研究原因的時候使用了這個字。拉岡將之它翻譯為「與真實界的遭逢」（*the encounter with real*）。真實界超越了自動機制、回返、回復、符號的堅持，在自動機制當中我們看到我們自己的享樂原則所宰制。真實界就是永遠存在於自動機制背後的東西，很明顯的是透過弗洛伊德（S. Freud）的研究，這才是他關心的真正目標（Lacan 1981: 53-54）。拉岡認為機遇可以被用來理解主體在遭逢他者的時候那種無根基的根源，這樣一種與他者性的遭逢，是無法被預測或是顯題化的。更進一步說，拉岡採用了機遇作為主體的緣起原因，強調了雖然在哲學的理想把自我視為當下現存以及自我完整滿足，但是與偶然的機遇命運在我們生命當中決定性的時刻所扮演的支配角色比起來，兩者之間在理性邏輯時間上是無法相容，因為我們的生命總是在重大的機遇後，形成了迥然不同的自我意識、自我秩序與自動機制。

Jaques（1982）指出，時序時間（*chronos*）是一種邏輯性時間，對社會

見解往往更具備科學上意涵，這種見解浸染了文學作品，無論是在內容上或是在戲劇、小說中年代排列的方式上。關鍵時刻／契機／時機（Kairos）則是屬於循環性時間意識的特點，此時的文學作品中總是充斥著宗教的和神聖之目的，涵蘊著天啟、災難、神意的顯現、拯救以及展演新開端（朱紅文，李捷譯 2009）。所以，chronos 就是指時間的長度或停頓，是那一種出現在測量儀器或計時器中的時間，也是那種在鐘錶上數的時間。Kairos 則不是通過測量得到的時間，是人的活動時間，是運動時間，是變化、嶄新的湧現，以及積極的創新（朱紅文，李捷譯 2009）。藝術創作過程的困擾、折磨與體會心思經驗，可以說是一種關鍵時刻／契機／時機（Kairos）的循環叩響。

由此，技藝創作的時機不僅具備創制生發的意義，也具備機緣特性。機緣不是命運，而是一種自我與他者錯身而過後的凝視（gaze）。或許，凝視錯過了什麼？或未曾錯過？Lacan（1981）指出：「這個世界都是由看所構成，但是光看並不意味著展示一切，所有的看絕不能誘發我們的凝視，當凝視發生時，看的熟悉全然消失，一陣陌生的感覺升起，凝視是元音省略的縮寫法」，亦即深度倫理的凝視是朝向非實有的某物（aliquid）意涵作為隱現的意義，人必須遮斷他的現實之眼，才有可能抵達凝視之處。如同 Žižek 指出的，藉由「環繞自我」好像是自己的太陽，這種自主性主體遇見內部某種「多餘自己」的東西，在核心處出現一種奇異的身體。就因為「只有環繞在自我」，主體環繞著某種「多餘自我本身」東西，拉岡指出享樂的創傷核心，就是用德文原慾物（das Ding）此字來說明。也許主體就是這種內部循環的名稱，因為要與這原慾物保持距離，而這原慾物又太熱，以致於無法靠得太近。就因為這個原慾物，主體在這象徵符號的空間世界裡就拒絕普遍性，無法被化約到一個固定的位置，甚至如果這是一個空的位置（蔡淑惠譯 2008）。匱乏自身才是原物（Das ding），這是一種保存著缺失的慾望的倫理機緣的遭逢，帶出人的受苦流當、受苦延宕或受苦輪迴，或其他感受、方向和意涵。如此，當環繞徐冰現象的創作裝置，正好反折了觀賞者的慾望倫理，也在遮蔽現實

之眼的觀看後，在作品的廢材、道具和裝置品間的省略元素的施作過程，擠壓出觀看的距離，在如此空的位置上，凝視到自身的創造可能性。

換言之，台前的觀眾以肉眼（eye）觀賞徐冰背後的故事裝置，台後的成品耕耘痕跡，是以凝視點方式呈現真實界，拒絕任何化約的解釋。真實界具有一種頑強抵抗的物質性。真實界對於無意識主體造成焦慮、困擾不安，它讓無意識主體充滿了無法融貫和虛偽欺瞞，它無法預測、無法化約，常常出人意料使人措手不及，就像在黑夜的草原上奔跑突然掉進坑洞一樣。真實界是一種失落、錯過，任何草擬方案的意義指涉不到的地方，它是殘餘。真實界是我們在詮釋它、卻又在意義指涉之中錯失了它的時候必然的組成要素。真實界不僅僅是突發事件的物質集合，也是心靈領域必然具有的蹊蹺部分，因為無法掌握，它變成了一個基本的創傷。真實界圍繞著所有的事物，它是全部，在所有範疇控制的邊緣和交界處竊竊私語（林耀盛、龔卓軍 2011）。

而徐冰背後的藝術本身的原慾物，創造了一個距離，觀賞者與這原慾物保持距離，而這原慾物又太熱，以致於無法靠得太近，因而圍繞著「多餘自我本身」的關鍵時刻。從台前的肉眼觀看是「從想像到符號」，後台的裝置工地的凝視是從「象徵到真實」，給出了藝術創制過程的無限機遇。機遇的偶緣性打破了機心控制的人為觀點，也因此開展了藝術生存之「藝道」的工藝倫理精神。

McConnell & Gillett（2005: 70）用一個例子說明「機遇」並非止於客體，故不可被持有。

一個年輕人正在探思想要和他的大學女同學約會。他沈思著他的可能的愛情生活，同時望著她的照片編造幻想。然而，當他有一回注意到她的頸部有一個胎記時，他對於她的綺想開始感到不悅。他捨棄她作為他的想像的伴侶，開始尋求他人，並掃瞄任何他感興趣的女生臉龐。直到，他終於覺察到，任何他所遇到的女生，都有不可忽略的缺陷。

由於機遇和其所幻想的本質，尋找完美的伴侶和完美的客體，是永恆的不可得。個體所符號化的慾望和真實世界間，永恆地無法符應被能指化的慾望。無論發生什麼事，無論個體是否不斷尋求新客體，它永遠不是機遇的一部份；或者個體想要改變慾望，他將會發現這不一致的鴻溝，永遠是無法橋接跨越。所以，總有未能被符號化的經驗，就形成客體小 a，也進入潛意識的世界，也與精神分析的主體相遇。它以一種新的方式提供這一概念，即把主體引回到其對能指（signifier）的從屬中。

根據嚴澤勝（2007）參照過去觀點，指出黑格爾（G. Hegel）的「精神現象學」就像是一部成長小說，描述了它的主人公 - 精神 - 不斷地克服前進道路上的障礙，逐漸地從無知走向啟蒙和自我認識，最終達到絕對知識的「旅程」。那麼，是什麼推動著「精神」不畏艱難險阻、永不滿足地不斷向前跋涉？對黑格爾而言，精神的動力就是慾望，是那種要克服前進道路上的障礙的慾望，而尤其重要的，是那種要認識自己的慾望。

慾望在這裡，表現為人為克服外在差異，而所有這些差異最終顯現為主體自身的內在特徵，以成為一個自足的主體持續不斷地努力。換言之，主體是通過（他者的）承認和克服差異，而最終認識到自己，因此，慾望與獲得意識的過程，以及主體逐漸增強的自我認識的能力密切相關。慾望是一種存在，存在一個通過差異而「生成」的過程，慾望也是解放政治的（唯一）有效的運作形式（嚴澤勝 2007）。

嚴澤勝（2007）又提到，拉岡（拉康）從海德格那裡借來「綻出」（ekstasis）的概念，按此主體就不再是穩定的實體，而是不斷出離自身的自否定。拉康的主體，不是任何意義上的心理實體，而只能把它看做是某個以未來為取向的持續意向（無意識的）過程中的一系列張力、轉移或充滿對立的激變來把握。因此，對拉康來說，主體本質上只是無意識慾望的空無，它在一系列的分裂過程中建構自身。在想像界，主體與（小）他者認同而分裂為

自身（支離破碎的身體經驗）和自我（想像的完整身體形象），拉康常用植物學術語「開裂」（dehiscence）來描述這一分裂。自我不再是如笛卡爾（R. Descartes）所指出，作為思維和存在同一性的認知主體，它是一種無意識分裂過程的產物，是從無意識中生發的意識幻象。這種分裂之發生，乃是基於以下事實：人類特有的早產性不成熟（specific prematurity），這是一種原初的存在的欠缺。

這樣的匱乏主體，在徐冰「背後」的殘缺裝置，更引領存有者不斷自我質詢的慾望主體。

徐冰現象的翻譯與回歸：這（不）是精神分析

嚴澤勝（2007）認為，拉康對弗洛伊德的「回歸」，正是福柯（M. Foucault）《作者是什麼》一文中，所論述的那種「回歸」。回歸指一種有其自身特性的運動，它說明話語實踐創始的特徵。回歸永遠是對文本本身的一種回歸，尤其是對原始的、未加渲染的文本的回歸，它特別注意那些在文本的空隙，它的空白和虛無中所表述的事物。我們回歸到那些空的空間，而它們被省略掩飾起來，或者說隱藏在一種錯誤而令人誤解的豐富性之中。結果是，這種作為話語方式組成部分的回歸不斷引入修改，而且對文本的回歸不是一種歷史的增補，因為歷史的增補會將自身固定於原始的話語性，並以一種終究不是本質的修飾形式對它們反覆。作為一種藝術話語或非話語實踐活動的對創始思想的回歸，總是一個無窮無盡的修正過程，這也是徐冰的《背後的故事》，反覆創作又製造差異意義的過程。

於是，我們在徐冰《背後的故事》的部署裝置，「凝視」到彷彿電影中的怪物、異形、他界，這些無非是「真實的真實界」，它是我們自以為有序的符號化過程，總會溢出不被接受的剩餘殘餘物，這部分就是形成一處空白的真實層，永遠拒絕被符號化，似是一個頑抗的硬核（the hard kernel），但

這殘餘物並非完整消失，而是處於主體內部鬼魅似地適時興風作浪。也因此，在象徵的符號化過程，總保留一處空白無法呈顯意義，而這處空白也是結構內的一部份，因此結構本身並不是封閉、有種整合的完整性，而是一種非完整的開放體。徐冰的《背後的故事》，展出的其實是「我們」，只是以極端的「真實的真實界」，逼使主體回答他者拋出的存有議題。Lacan 認為，主體不是一個問題，而是一個回答，是真實界對大他者、符號秩序所提問題的回答。真實界是對符號界的抵抗，因此也不能回答大他者的問題，因而，主體正是這種不可能性的空白（吳瓊 2011）。

因此，我們必須先瞭解精神分析，總以「真實的真實界」所引動死亡驅力的特性，畢竟人無法脫離身體內在律則而思考，驅力特性若只是要歸回到生命前階段那「風平浪靜」、「無憂無慮」的極樂狀態，那麼心靈裡所謂「神秘精神體」並非是上帝，只是巔峰原慾物所製造的幻覺。反照當代人性的異化，我們，終究只能以想像的真實界所締造出來的幻覺，繼續過著以為寧靜的生活？還是持續以象徵的真實界，以空洞的話語生產無意義論述？徐冰的藝術儘管是「真實界的真實」，卻也逼使我們在藝術大他者作為原慾物面前，又如何面對自身的存有。

Levinas (1987) 認為，與他異性相逢的時刻，如同與陰性他人的相遇，是一種情愛關係 (erotic relationship)，是一種撫愛的臨現與撤離，也是一種無可挽回的破裂的變體 (transubstantiation)。Levinas (1987) 將如此存在的個體稱為實體或本質 (hypostasis)，其原意是落腳、立定腳跟 (standing under)，是落地的實存者。Levinas (1987) 認為，在受苦中，是所有逃難的缺席。受苦的事實直接暴露 (直面於) 存有 (being)，構成了逃避或撤離的不可能性。受苦的整體激烈性 (acuity) 位於避難的不可能性，直接撞擊生命與存有。就此而言，受苦是虛無的不可能性 (impossibility of nothingness)，但也同時切近 (proximity) 了死亡。但也都設定了苦難的不可缺席性，所以，

他者的面容的呈現或獨我與他者相遇的震撼，才會帶出責任。徐冰《背後的故事》部署裝置作為他者的秘境，打破自我獨白語境，而與他者相遇、對話並構成撫愛關係。

於是，「徐冰現象」所呈現的藝術的逾越，無限自由的面容性，正顯示倫理的啟蒙。他所開創的藝術置身所在，已經不是他所想像的藝術，因為他的藝術創作早已超越人的想像力。當代文學和藝術的追求就是探索其自身的起源，而這起源又始終在不可見的深淵處。但這樣的深淵所在的探求，往往又使藝術成為學院化、神聖化、密教化的趨勢，而淪為人為造作的基座。徐冰現象所機緣構作的藝術裝置，是一種延異的痕跡，是深淵就是難以抵達的臨淵事實性，它只能以在「之…間」暫時性的呈現，是一種過程主體的超越想像力，拒絕符號化，是一種難以命名的真實界的真實，無非也是以台前／台後的辯證轉化關係，生成完形（Gestalt）的真實狀態。

不過，如此的理解徐冰，可能也犯了翻譯上的錯誤。翻譯是一種謀殺、背叛和誤解。以前聽過一個例子。有一次，在德國，一位德國教授介紹孫周興教授和一位阿拉伯教授見面。介紹辭是：孫教授是華語世界海德格的重要翻譯思想者；而對方是阿拉伯文世界的海德格翻譯思想者。當時，孫教授認為：海德格可以用阿拉伯文翻譯嗎？那是不可思議的。於是，就去問那位德國教授。結果，德國教授說：對方也正在想，海德格可以被中文化，那是不可思議的。

Benjamin（1968）認為，翻譯者不會將自己置於語言森林的中心，而是從外邊眺望森林中蓊蓊蔥蔥的山川。翻譯者呼喚原作品但卻不進入原作品，它瞄準尋找的是一個獨一無二的點，在這個點上，它能聽見一個回聲，以自己的語言迴盪在陌生的語言裡。我們每一次的討論徐冰藝術思想，瞄準一個點，然後，聽見了回聲，也就更清楚顯示徐冰作品的獨特性。

還原、解構和建構，何其困難。翻譯，一種遠離文意，又接近文意的翻譯，

其實是一種「居…中」，「介於…之間」意涵，也是一種「途中的」未竟的「回歸」的旅程。回歸可以像是荷馬史詩英雄奧德賽的旅程，奧德賽離家去特洛伊，漂泊數十年返鄉，回歸不只是找一個安定點停頓下來。我們在神話世界（自然）與人生世界（文明）之間流浪與冒險，人們行旅時空，不斷流動，不停轉移空間位置、時間感、角色與倫理關係的旅程。在旅程中，不斷更動的腳本和故事、生活綿密感和經驗斷裂的私密辯證與公共後果，無盡的信任與背叛…。

薩依德（E. said）的「旅行理論」顯示，旅行有起點，原鄉的啟程。但經過旅行後，異質經驗的沾染，以及沿途見聞的衝擊（單德興 2011）。所謂的旅途經驗，早已變種、甚至整體改版。所以，理論是一種保有原點（原典），卻又不是固己自身的摹本。但旅途終究有目的地，仍需要停泊、休息與轉折，最後，還是踏上歸途。只是，這樣的返鄉記，早已通過奧德賽的弓箭考驗。不僅是獲致真理，更是實踐一場，離開是為了回來的諾言。

經由藝術創造歷程，使得徐冰的系列創作不僅具備時代意義，更是一種生命有機體的再生與創造。徐冰的藝術不只是古典的翻版，也不只是傳統的任意變形，而是一種自我技藝的生成與詮釋。徐冰《背後的故事》的場域部署，無非也是展現一種小客體（a），如精神分析師的幽靈難解，是使觀賞人直面慾望的動因，撞擊觀賞人的心思，而後觸動自我認識的旅程。

根據紀傑克的解釋（參見涂險峰，2008：128），「行為者」是指言說者，亦即話語的發出者；「他者」指話語的聽受者；「產物」即話語的效果；而處於「真相」位置的則是話語背後的真正驅力，它不為言說者所充分意識，也無法完全用語言表達。若以四個項目填入其中，S1 是第一能指，或者主人-能指，例如代詞我；S2 代表其餘諸多能指，即能指鍊或能指網，包括知識系統；\$ 是分裂的主體；a 是慾望的動因，是處於能指之外的客體。於是精神分析師的語陣公示為：

a (行為者) → \$ (他者)

↑ ↓

S2 (真相) S1 (產物)

於是，精神分析過程中，精神分析師將其自身變成空白，這個空白成為被分析者的慾望的動因，激發主體（分析師）直接面對其慾望的真相。當然處在行為者下面的橫桿之下的「真相」位置的知識，指的是被設定為精神分析師的知識。與此同時，在這裡獲得的知識，不會只是具有科學充足性的中性的「客觀」知識，而是在分析師主體位置的真相之中關於另一主體（被分析者）的知識。正是在這層意義上，分析師話語所「製造」出來的，是主人-能指，是病人知識的「突然轉向」，是那種將病人擁有的知識置於真相層面的過剩因素：在主人-能指被製造出來之後，即使在知識層面沒有任何改變，與以前「相同」的知識，也會開始以不同的方式發揮功能。主人-能指是無意識的徵象，也就是「聖多姆」（*Sinthome*），是快感的密碼，是主體不知不覺臣服的對象。

在「現場」之外的「現場」，古典與創新的並置背後，無非是生成了「聖多姆」，其意為總諧症狀。總諧症狀指涉的是一種超越了分析的意指表述，是暗爽的核心，完全不受象徵界的勢力影響。總諧症狀根本不需要任何分析式的「解消」（*dissolution*），藉著提供一種獨一無二的暗爽組構作用，它反而「讓吾人得以存活」的依據。弔詭的是，「聖多姆」必然是處於意義之外，無法被象徵界所擄獲，它透過各種誘發性形成某種病徵，也是一種透過病句、幻覺，或精神疾病的特徵呈現的特異性，是神聖的空白維度，進而超越了「徐冰現象」的意識所設定的藝術理論或創作元素，而讓藝術觀點有了多元交錯，注入觀賞者的置身所在經驗。《背後的故事》總諧症狀所指向的其實是，每個人自己的成長故事。

結語：溢出的故事難以翻譯

本文首先指出徐冰的《背後的故事》以傳統的發明和歷史的呈現所交織的時間性，加上異托邦的重構與編譯的記憶所組裝的空間性，以時空「雙重延異」的創作痕跡，呈現一種荒野臨界的千台高原的情動關係。一方面，保留手工藝術的痕跡；一方面，也透過在場／缺席／台前／背後的辯證關係，突破古／今／真／仿的弔詭並置，顯示當代社會的渾成越界新作品。

而後，從徐冰現象的藝術觀點，呈現一種觀賞者存在的「意向弧」，拋向在世存有者的感覺、意涵和方向。徐冰裝置的特殊性，猶如一種病徵案例，呈現人們的「真實界的真實」的不安與焦慮，甚至是「聖多姆」症狀的精神分析意涵。但也由於徐冰裝置走出機心的控制，在創作的關鍵時機下，以偶緣性的機遇和藝術創造的技藝，而非強加基座的人為性，在朝向自然性的渾成手藝下，徐冰現象猶如幽靈小客體（a），甚至徐冰現象本身就是一個原慾物，在台前的肉眼觀看和台後的凝視點交錯的距離，給出了一個精神分析病理學還原的療癒現場。作為病理案例的創作，本身也如精神分析師的語障，去除全知全能的知識主體，而讓觀賞者自身產生主人能指的意義，而將知識擱置，也因此，徐冰現象的《背後的故事》，說出人們的各種可能性，也因此產生倫理療癒的作用。於是，故事的背後是殘餘物、丟棄品、廢屑渣，而這些正是「遮斷現實，引領至深度倫理的凝視」之途。《背後的故事》成了一場慾望的虛幻化，但正是這種失落、錯愕，虛偽、欺瞞、焦慮，甚至受傷，帶領觀看者經由（慾望）主體的匱乏抵達真實界。由是，巧合的機緣、命運的機遇、結構的機制共構了「與《背後的故事》的遭逢」，既是「自我」的鏡像，映照出「矛盾的凝視」，也是自我異質存有的歷程。終究，《背後的故事》成為一道有關存有的命題，是一項藝術的倫理療癒關懷的實踐計畫。

當然，故事不僅是故事。Close（1998 / 2002）指出，建構我們世界觀

的「語言」，包括「劇碼」（由無數的生活經驗所組成）、「隱喻」（家庭小故事）、「狂想」（想像力的產物），以及「儀式」和「典禮」（藉由這些特殊活動來澄清價值觀）。從這個觀點看來，心理治療包括幫助人們改變他們的世界觀，而改變他們世界觀的最有效方法就是使用產生這些世界觀的相同語言：劇碼、隱喻、狂想、儀式以及典禮。徐冰現象的藝術成分，含有「薩皮安提亞」（Sapientia）（聖經的箴言）的涵義，這是一種毫無權勢，一些知識，一些智慧，以及儘可能多的趣味。Sapientia 是由動詞 sapere（精通、知曉）而來，entia 像是英語的動名詞（ing），所以，這是一種不斷進行的生成智慧與熟練知識的展現。由此，徐冰《背後的故事》的部署裝置，以經典藝術的劇碼、隱喻、狂想、儀式和典禮的渾成敘事與無限凝視，說的正是「薩皮安提亞」這樣的歷程性故事。

朱清華（2009）指出，實踐智慧的活動（praxis）與邏輯實踐（practice）不同，前者是一種實踐活動，是建立在實踐智慧（practical wisdom），這無法離開現場，所以，只有從案例的摸索中，才能接觸到實踐活動過程中所啟發的生成詩意創作（poiesis）。進言之，實踐活動或行動（praxis），包括了人的技藝、研究、實踐等所有活動，甚至人的存有的特徵就是實踐活動的操勞。所以，實踐活動或行動，就是一種目的性的活動，是與其他人共同生活的意向性活動（朱清華，2009）。如此，就不是只是邏輯理性的習練（practice）單向度意義。徐冰現象的實踐活動，呈現了人們在世存有的故事，是承載詩意微敘事（mini narrative）的深感性。《背後的故事》敘事的情節，無非都是以實踐智慧所啟動的實踐活動，帶出現場性不斷生發的即興創作詩意的微敘事類型。

只是，人總是在洞穴裡。徐冰的創作藝術裝置，就直接把人從洞穴裡帶出來。就如柏拉圖洞穴寓言所揭櫫：瞧啊，人類住在底地的洞穴裡，穴口開向外面的光，照到洞穴的後壁。這些人自幼就住在這裡。他們的腿上脖子上

都用鐵鍊鎖著，所以他們一動也不動，只能兩眼向壁，連轉頭都辦不到。他們的後面上方，在相當的距離之外，燒著一堆火。火與這群囚犯之間，有一段高起的路，沿著路的上邊，你可以看到一堵短牆，就像玩傀儡的人所用的屏幕 - 他們是在那上面玩傀儡的。

虛實之間，每個人總有洞見與不見。

本文認為徐冰從對中國文字的思考到《背後的故事》的創制藝術的這一系列創作，鋪展出一條從知覺的柏拉圖洞穴突出，指向不可直視的真實洞口的道路。如同 Lacan 認為的文字 / 字母 (letter/lettre)，並非只是一個聲音的圖像再現，而是語言本身的物質基礎，這物質性隱含著「不可分割性」與「位置」。Lacan 的唯物論觀點，是能指 (signifier) 的唯物論，是道道地地的有血有肉的、物質化的，不是指它實體的銘刻，而是能指的不可分割性，字母的位置因而是在真實界 (Evans, 2009)。作為真實界的元素，字母本身不具意義。從精神分析歷程來看，分析師關注的因而不是個案的話語的意義，或其表意過程，而是其形式上的特質；分析師需要將個案的話語當作文本一般來閱讀，從字面的意義來解讀。字母與書寫因此有著緊密的連結。儘管字母與書寫都位於真實界，因而帶有不具意義的性質，但 Lacan 認為，字母是我們可以解讀的，書寫則是不能被解讀。本文的徵候式閱讀徐冰的《背後的故事》，突現的是仿製創作本身，不是一種象徵符號的座標定位，因而不是一種完整飽滿書寫的封閉性故事，而是在中國古典山水雲霧意境所營造的畫面本身的真實界，是空洞的位址。落下筆畫的沖刷塗抹與廢材堆積能指裝置所標示出不可能之真實空洞的位址，卻也如無意義字母一般的瀝青，是更多元地、開放性的能指鍊的穿越，引動出人們的各種可能性，也因此對閱讀觀賞者生成倫理療癒的作用。閱讀者，走出展場封存的意象，走入生命，而觀賞者的自我精神分析與治療旅程，當開始進入徐冰作品的同時，已經打開洞穴的寓言，就看自己接下來要編寫什麼生命劇本了。

最後，引海德格說過的一段話，作為結語（范玉剛 2005）：

運思的人越稀少，

寫詩的人越寂寞。

思與詩的二重性萌發於同枝：

乃歸功於突兀的暗示，

出自命運的幽冥。

徐冰現象的思與詩，以突兀的台前／台後的藝術裝置，帶出人們幽冥的機遇、時機和命運。只是，古調（悼）自愛，今人不彈（談）？！

徵引文獻

- Jaques, E. 著，朱紅文、李捷譯，〈時間之謎〉，《時間社會學》，北京：北京師範大學出版社，2009年。
- 朱清華，《回到源初的生存現象》，北京：首都師範大學出版社，2009年。
- 亨利·克羅斯（Close, H. T.）著（1998），劉小菁譯，《故事與心理治療》，臺北：張老師文化，2002年。
- 余德慧，〈人文臨床作為人文學必要的介入〉，「現象學理論與實務學術研討會」會議論文，臺北：政治大學哲學系，2008年4月。
- 余蓮（Jullien, F.）著，林志明譯，《功效論：在中國與西方思維之間》，臺北：五南出版社，2011年。
- 吳瓊，《雅克·拉康—閱讀你的症狀（上、下）》，北京：人民大學出版社，2011年。
- 狄倫·伊凡斯（Evans, D.）著，劉紀蕙、廖朝羊、黃宗慧、龔卓軍譯，《拉岡精神分析辭彙》，臺北：巨流圖書股份有限公司，2009年。
- 林耀盛、龔卓軍，〈重逢真實界：以拉岡式精神分析探究主體性〉，《生死學研究》期12，2011年7月，頁1-44。
- 范玉剛，《睿智與歧誤》，北京：中央編譯出版社，2005年。
- 納塔莉·沙鷗（Charraud, N.）著，鄭天喆等譯，《慾望倫理：拉康思想引論》，桂林：灕江出版社，2013年。
- 莫里斯·梅洛龐蒂（Merleau-Ponty, M.）著，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2001年。
- 單德興，《薩依德在臺灣》，臺北：允晨文化，2011年。
- 斯拉沃熱·齊澤克（Zizek, S.）著，涂險峰譯，《伊拉克：借來的壺》（Iraq: The borrowed kettle），北京：三聯書店，2008年。
- 斯拉沃熱·齊澤克（Zizek, S.）著，蔡淑惠譯，《斜眼觀看：在大眾文化中

- 遇見拉岡》，臺北：桂冠出版社，2008年。
- 黃錦鉉注譯，《新譯莊子讀本》，臺北：三民出版社，2007年。
- 德希達 (Derrida, J.) 著，張寧譯，《書寫與差異》，臺北：麥田出版社，2004年。
- 諾曼·丹齊美 (Denzin, N.K.) 著 (1989)，張君玫譯，《解釋性互動論》，臺北：弘智文化事業有限公司，2000年。
- 嚴澤勝，《穿越「我思」的幻象：拉康主體性理論及其當代效應》，北京：東方出版社，2007年。
- Benjamin, W. *Illumination*. New York: Schocken Books. 1968.
- Davison, J. "A phenomenology of fear: Merleau-Ponty and agoraphobic life-worlds." *Sociology of Health and Illness*. Volume 22, Issue 5 (September 2000): 640-660.
- Deleuze, G. & Guattari, F. *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Trans by Brian Massumi. London: University of Minnesota Press. 1987.
- Foucault, M. "Of other spaces" . *Diacritics*. No.16 (Spring 1986): 22-27.
- Heidegger, M. *Being and time*. Trans by J. Macquarrie and E. Robinson. New York: Harper & Row. 1962.
- Heidegger, M. The question concerning technology. *Basic writings*. Ed. D. F. Krell. New York: Harper and Row. 1977. 283-317.
- Lacan, J. *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company. 1981.
- Levinas, E. *Time and the other*. Trans. R. A. Cohen. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press. 1987.
- McConnell & Gillett, G. *Lacan for the philosophical psychiatry*. Philosophy, Psychiatry & Psychology. Volume 12, Number 1(March 2005): 63-75.
- Merleau-Ponty, M. *The phenomenology of perception*. London: Routledge and Kegan Paul. 1962.

Sharf, R. S. *Theories of psychotherapy and counseling*. 4th Edition. Australia: Thomson Learning. 2008.