

徐冰與祖態： 由《天書》到《背後的故事》*

廖朝陽**

摘要

梅亞述論述祖態，以初始性質為基礎，肯定思維、認知或知識流動可以克服最不利的條件，在一定程度上打破不可共世界的區隔。本文延伸此觀點，說明《天書》與《背後的故事》都涉及意義初始性質的模擬。《天書》透過意義貧乏來「倒推」意義基底尚未進入個人使用，與現世界不能直接溝通的前世界。《背後的故事》則在不同的媒材間延續光影的表達姿態，透過裝置正面、背面並置來呈現意義世界與自己的前世界、次世界如何互相投射。兩個作品都延續了徐冰早期版畫作品所關注的，流動與固定的碰撞與抗衡，並透過表達的表達來聚焦、呈現次世界到臨的必然性。建立在祖態上的跨世界移動是（過去或未來的）新世界到臨在現世界投射出來的痕跡，可以對視野受限的現世界住民形成啟發。這是一個比較貧乏的初始層次，卻保留了「未必不能」的餘地，允許我們由此出發，修造到達次世界的連結。

關鍵詞：徐冰、《天書》、《背後的故事》、梅亞述、祖態、到臨、初始性質

* 本文為國科會專題研究計畫 NSC100-2410-H-002-163-MY3 部分研究成果。

** 國立台灣大學外國語文學系教授 (boncitta@gmail.com)

投稿日期：2016.03.01；接受刊登日期：2016.05.11；最後修訂日期：2016.06.16

Ancestrality in Xu Bing: From *A Book from the Sky* to *Background Story*

Chaoyang Liao*

Abstract

Formed on the plane of primary qualities, ancestrality, as proposed by Quentin Meillassoux, ensures that certain cognitive exchanges can take place across the severest kind of barriers, partially overcoming the divide between impossible worlds. This article argues that this account of primary qualities can help us explain how two major works on media and mediation by the artist Xu Bing, *A Book from the Sky* and *Background Story*, are built upon the simulation of such qualities. *A Book from the Sky* explicitly impoverishes meaning by regressing from actual usage to a pre-world of primitive signifying elements. *Background Story* extends expression by projecting light across incompatible media, simulating partial communication between a world and its preceding and succeeding worlds across transformative, possibly impoverishing “advents.” Such concerns hark back to Xu’s early print works which gesture toward the necessity of the advent of the new by underscoring the negotiation between fluidity and fixity, binding the volatility of such negotiation to the felt need for expression to express itself. Such art confirms that ancestrality supports transmission between worlds by leaving footprints of possible advents on the

* Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University
(boncitta@gmail.com)

existing world, offering inspiration for its inhabitants who are otherwise unable to penetrate the walls of the intra-world. Thus, while ancestry impoverishes meaning, it also activates hopes for becoming and enrichment, enabling us to imagine new ways to await the advent of the new.

Keywords: Xu Bing, *A Book from the Sky*, *Background Story*, Quentin Meillasoux, ancestry, advent, primary qualities

自 2004 年起，徐冰在各地美術館展出《背後的故事》系列裝置作品。這些作品以排列雜物（舊報紙、樹枝、棉球、麻絲等等）並由背後投影的方式，在展櫃的毛玻璃上模擬出山水畫名作的模樣，同時鼓勵觀者走到展櫃背後，體驗正面美感與背面日常感的視覺反差。

這一系列作品呈現的是視覺圖像因為觀賞動作而產生的，知覺空間的層次投射。早期歐洲透視法論述常將視覺對象想像為窗格之外的風景或模特兒，與窗內畫家的視線連結而形成透視關係，同時可以記錄下來成為透視「正確」的畫面（Koepnick 7-10）。《背後的故事》透過實體投射倒推觀者的虛擬觀點，產生類似透視的視覺關係，而且因為觀者可以隨意走動甚至看到畫框背面的實體材料而轉為動態，將觀者帶入創作過程。



圖一 《背後的故事 8》正面（波蘭波茲蘭, 2012）

倒推是因為《背後的故事》將創作點擺在畫框背面實體裝置形成的風景：在透視法的想像裡，窗框背後是初始時間，因對象出現而成立視覺事件，窗框正面則直接連接前方代表創作者、觀者共有的續行時間，將對象投射到其中的

觀看點，形成抽象而固定的主體位置並引起觀看動作；在《背後的故事》裡，觀者看到的（不透明）畫框才是預設的初始時間，因為畫框正面如何呈現決定了創作者如何在「背後」安排場景，如何將無意義的廢棄物投射為有意義的模擬畫面。這時觀看點也一分為二，一部份停留在原作本來就設立的正面觀者位置，一部份則可以自由移動，轉移到背後的創作者空間。

因為這個系列通常是以已經存在的畫作為藍本，這個倒推的過程還可以進一步納入原作遭遇的歷史事件，甚至可以包括原作的消失（例如最早的柏林版就是以戰後被蘇聯劫走而佚失，僅存檔案照片的三幅山水畫為藍本）。在透視法構圖裡，觀看引發解釋，形成賦予意義的過程（哪些細節代表岩石，哪些細節代表哪種植物等等）。在《背後的故事》裡，觀看雖然也涉及意義的賦予，但已經因為意義的逆向投射而含有雙重解釋（表面意義及「背後」的意義）。

如此我們可以想像：一旦觀者移動而看到「背後」的技術過程，這裡的雙重解釋將回歸不同時間點、不同媒材的共同技術基底，形成初始時間既成意義的解除，至少是整體意義的分解，讓意義回歸到技術性的光影複製（勾勒、暈染、皴擦）。這時觀者的解釋過程比較複雜，似乎分裂為兩個層次，使技術性感知在一定程度上可以分離於一般意義下的意義生產之外。

這個技術感知並不會因為其技術定位而抽象化、知識化，而是仍然停留在感官、身體層次，並且反而因為技術結合環境及歷史時間而突破意義代表現實的符號代理框架，進入另一個跨媒材的美學層次。由這個角度看，我們才能理解為什麼《背後的故事》引起的反應有時會指向某種難以名狀的超越性。美國學者韓文彬說柏林版重現消失的原作，使原作「像無所依附的幽魂接受召喚，短暫呈現為形體，雖不能恢復原貌但仍頗接近」（Harrist 38）。徐冰自己也提到《背後的故事》系列能表現繪畫的節奏、氣勢，「像光的繪畫，帶有神性感覺的風景」（潤娟引）。



圖二 《背後的故事 1》（細部）正面、背面（柏林, 2004）

要進一步解釋這個「神性」的層次，恐怕要先回到徐冰的成名作《天書》。《背後的故事》不排除意義的完成或延續，與《天書》懸置意義當然非常不同。但是如果把《天書》看成不斷延續媒材的中間性但不完成意義，《背後的故事》就可以看成是在時間中延續表、裡兩個層次的意義，並因此懸置不同媒材之間的投射關係。如此，我們似乎也可以說兩者都指向某種意義生產的中間狀態或者說意義因為嵌入當下而從本身出離的陌異化狀態。本文將把這個狀態解釋為意義的「祖態」。

「祖態」（ancestrality）是哲學家梅亞述提出的講法，原先是用來解釋意義並非只能建立在人對世界的認知上，而是有可能由更深層的物質時間導出。祖態來自「人類尚未出現之前，甚至現有的所有生命都尚未出現之前，已經存在的現實」（Meillassoux, *After Finitude* 10）。在祖態的框架下，科學家可以用種種方式算出地球的年齡、宇宙的年齡、生命何時出現等等，但無法將這些時間納入現有的意義系統。所以祖態就是事物隔離於續發性質之外，但仍然可以透過初始性質對我們傳遞其「曾經在」訊息的狀態。例如在人類出現之前，環境不可能接觸到人類感官，所以不適合進入冷、熱之類的人類意義區分，但後來的人類仍然可以用種種方式認知到當時的物質已經有溫度的

初始性質。有了這些脫離感官，所以顯得較「貧乏」的性質，人類雖然無法想像祖態完整的意義，卻仍然可以透過各種計算、測量來重建部份現場。

在梅亞述的理論裡，祖態的提出有其哲學史對話的特殊情境，這裡並不準備詳述。本文借用這個講法，是要突顯理論形成的原始情境中較容易被忽略，但其實仍然呈現得很清楚的，認為思維、認知或知識流動可以克服最不利的條件，在一定程度上打破不可共（impossible）世界的區隔，讓不可共存者變成可以共存的觀點。梅亞述回歸哲學史上初始性質與續發性質的區分，肯定事物本有可以引起「數學思維」的初始性質 (3)。這個初始性質的層次分離於連結到環境因素所引起的續發性質之外，不會受到觀察者主觀意義或解釋系統介入的影響，是當代哲學脫離康德以來西方哲學「主客連動」觀（correlationism）的關鍵點所在。

梅亞述很強調這裡的差異來自時間，因為空間距離（五百里外、密室、地底深處等等）不排除空間認知可以合併，所以總是預設一個想像的可共世界作為意義的基礎，並不會將續發性質排除在意義之外。「祖」的意思不僅指向時間距離的久遠（產生不可共的差異），也指向物質訊息的傳遞。祖態的斷與連自然可以倒轉過來，變成現在世界與遙遠未來世界「孫態」的關係。就像世代的更替既不允許單一認同無限期持續卻又無法排除初始認同的軌跡，這裡的祖孫連結也透過同一時間軸的排列，一定程度上打破了不可共世界之間的意義阻絕。

數學家佛洛伊登達在六〇年代研擬「宇宙語言」（lincos），也是由數學（而不是圖形）開始，因為在高度隔絕（僅能以無線電波溝通）的情況下，數學是地球人最容易讓外星人達成初步理解的「語言」。當然，宇宙語言的構想多少仍然假設了外星人也是「人」，所以透過數學建立初步溝通之後，訊號內容可以轉向更具體的經驗（時間、行為、空間、運動、質量），向外星人介紹地球人的生活。但是由於電波訊號涉及時間距離，佛氏的構想仍然

含有類似不可共世界的極端情境設定。

另一方面，佛氏也使用一些距離較近的例子來說明數學的普遍性，如數學符號在翻譯活動中通常是抗拒最強，最不會隨語言更動的部份（Freudenthal 4）。這顯示不可共雖然是極端化的構想，但是不可共世界如何連接的原則也可以相對化，適用於可共性內部產生的，跨越困難度較低的系統差異。與佛氏一樣，梅亞述雖然也強調「到臨」（advent）分成「大世界」（World）到臨（世界本身被取代）與「自世界」（intra-World）到臨（世界內部新事物的發生）兩種（Meillassoux, L'Inexistence 189），但這樣分的目的是要定位規模最大的新世界更替構成人類歷史的總進程（分為物質、生命、思維以及有待實現的正義等，共四個階段），並沒有否定自世界到臨（如文化創新、新物種出現等局部秩序的改變）也適用意義成立過程「無中生有」（ex nihilo）的一般原則。舉例來說，梅亞述說續發過程會產生累積而形成末端大於源頭、效果比起因豐富的現象（176f, 189）；這時我們應該假設這個觀點不只涉及大世界的更替，而是對現世界變化也有規範力的一般原則。因為在反超越的觀點下，新世界（包括由大世界與自世界分化出來的局部秩序）雖然是效果或末端，但其中的新或多卻不可能來自超越舊世界、舊秩序的外部（如上帝），只可能是時間衝撞在單一「或然」世界的延續中開花結果，在舊內容中插入新的豐富性（176f）。

為了說明性質（例如「紅色」）出現並非物質基底所能解釋（不是因為某些物質本來就預藏「紅色」的潛狀態），梅亞述特別以藝術家羅丹（Rodin）為例，提到藝術創作的意義與藝術家所用的石頭是否藏有藝術氣質、是否特別有能力提供經驗強度無關（181f）。也就是說，藝術創作或其他活動雖然與大世界的創造不同，在現世界人類經驗的進程中仍然可能呈現為規模較小的自世界典範更替，因此也必須納入同樣的，「或然」中到臨的解釋架構。這裡規範顏色到臨、藝術到臨、大世界到臨的共同原則顯然本身不會「無中

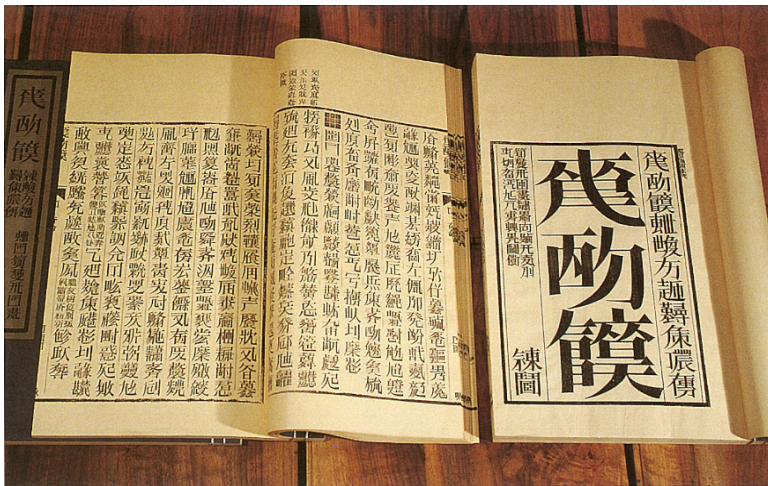
生有」，而應是來自比較接近「物質基底」的共同層次，會呈現出數學化的初始性質。在這個意義下，本文將用「世界」來指稱自世界到臨所形成的局部秩序，包括局部秩序可以再分化的內部也可以稱為「自世界」。

總之，梅亞述處理的是大尺度哲學框架，其解釋原則卻可以沿用到尺度較小的世界。本文處理的藝術創造雖然仍屬於大世界到臨第三階段的自世界到臨，我們將「世界」的意義延伸到對象所屬的層次，卻還是可以有一定的合理性。徐冰的作品當然跟梅亞述要處理的形上學或反形上學議題並不特別有關，但其中對文化意義的探索與呈現卻有點接近祖態的觀點。由梅亞述的理論出發，我們或許可以導出不易出現卻還可算合理的讀法，特別是找到由《天書》連結到《背後的故事》的一種方式。

例如《天書》的主要意義一向都是以「沒有意義」為基礎。它的文字指向「無意義圖形」(Harrist 33)或「讀不懂也無從猜測起的無字天書狀態」(蔡惠婷)。這個無意義狀態有時會依循原始標題「析世鑒—世紀末卷」所含的明鏡比喻，成立以無物映物之意，成為徐冰藝術鼓勵或陷入各類觀者參與多元解釋的好例子(Erickson, "Evolving Meanings"; Ma; Gao 28; Lydia H. Liu 67)；有時則會結合後現代式的反本質論(梅亞述所謂「主客連動」觀的一種類型)，延伸為去中心的立場：「代表中華幾千年文化傳承和精神象徵的漢字被莊嚴地解構了」(彭修銀、李娟 127)。劉詩源用禪宗思想來解釋《天書》，但在無意義的架構下也只能由禪宗「解構知識結構」的觀點來說明《天書》修改文字來「封閉意義的通道」(April Liu 123, 125)。

這類單純由無意義切入的解釋往往有過於簡化或常識化之嫌。徐冰的確常引用禪宗不立文字的說法，指出他的作品總是含有阻礙意義閱讀，使其「陌生化」的意思，希望藉此打破思維習慣或「認知結構」的拘束(Harper)。這樣說明留有許多餘地，應該還算合理，但如果直接再往前推，就很容易導向後現代化的過度解釋。曹星原的說法是一個典型的例子：徐冰的文字因為

陌生化或異化而「失去溝通功能」，變成純粹擬像：「一切止於視覺平面，不提供任何方式來連結任何意義」，並因此允許「無限多」的解釋可能（Tsao 19f, 22）。由此再進一步，就會得到徐冰反符號、反溝通甚至反文明的結論：《天書》「粉碎了世代相傳的文字價值觀—簡單說就是文字可以有效傳遞意義的價值觀」（Erickson, *Words* 53）；徐冰想提出的是「對於『字』作為表義單位，以及以『書』作為整套文明系統結構的置疑」（劉紀蕙 16）。



圖三《天書》

有些評論者已經指出，《天書》的字形特徵、製作方法、字元使用頻率等等都延續傳統規格，個別字元使用許多常見的部首偏旁也產生一定的可讀性，這些都「喚起語言的熟悉感，使觀者產生對意義的期待」（Ames 36）。雖然徐冰也常附和，至少是不反對解構文字的說法（如 Harper），實際上「使觀者產生對意義的期待」卻與解構背道而馳：這裡對意義的期待來自文字的視覺形式（偏旁、字形特徵等等），所以也不能說是先排除意義再開放更多意義。如果我們可以說「只有保留了字的外部的完整的造型，才能最有效和最徹底地解構漢字」（高名潞 67），那麼這裡的意義就不可能是「徹底解構」對象的一部份，因為在漢字系統裡，意義恰恰已經融入「造型」，成為「字

的外部」不可分離的一部份。

徐冰描述製作《天書》時的想法，呈現的不是儘可能排除意義，反而是儘可能不排除意義；至少在視覺部份是如此：

漢字是由一些表示世界的基本要素的符號組成，我把一個類似「山」的符號，與一個類似「水」的符號拼在一起，你一定會說這個字是表示自然的；如果我把「工」和「刀」部拼在一起，你一定知道這個字是說人造物的。這讓你自己首先相信，明明有這個字。這就像你看到了一張熟悉的臉，卻叫不出他的名字。這讓我的這些假字，比起古字典中的那些已經死掉的真字更像真字。（〈我的藝術方法〉44）

這就是意義的祖態了。這些字所以「熟悉」，除了使用傳統元素來「拼」字形，也涉及整個系統的數學描述：個別字元雖然沒有「語言意義」，但在整個系統的秩序中，筆劃、筆劃組合的分佈與出現頻率「在數學上說得通」，或者說「有數學意義」（Lydia H. Liu 73; 劉禾 77）。不論是使用的字體選擇宋體字，「沒有個人情緒指向」（徐冰〈我的藝術方法〉41; 參見 Leung and Kaplan 89; 石守謙 591f），還是手工現刻的書版完勝模糊古版，清晰得令印書廠師傅眼睛放光（徐冰，〈我的藝術方法〉46），都指向遠離書法，非個人化而且方便測量的技術性質。但是如果數學離不開物質，技術性質也離不開直接經驗，這就不是解構而是一種可以經驗的，意義的貧乏化：意義的祖態使解釋者「看到了一張熟悉的臉，卻叫不出他的名字」。這是一種數學化的熟悉：就像感官經驗的祖態是「知道有溫度這樣的性質，卻不知道冷、熱如何區分」。也就是說，數學化的貧乏不是靈魂的異化，反而是一種追求速度與溝通的，「無肉身的魂體」（陳莘 36）。

從另一個角度看，也或許因為意義貧乏而使語言的骨架更顯得清晰。因為《天書》的字大致排除了聲音的因素（或者僅有非常模糊的初始聲像），不但在數學性質部份沒有納入形聲字、語氣字之類的分布形態，也因使用活

版印刷而強化了字與字間的分離，不利於詞組單位進入閱讀認知也不會產生線性關係，但是這樣的技術性模擬可能因此而更加接近漢字真正的（至少是結構上的）古層。這樣的文字處於有筆劃，有象形，有數學性質，所以已經成立意義世界的狀態，不能閱讀只能說是相對貧乏而不是意義被排除。就像現刻書版重現古版的初始狀態，意義的貧乏也倒轉邏輯時間甚至歷史時間，回到意義的現世界成立之前，意義基底進入個人使用而使關係豐富化之前：這是一個與現世界不能直接溝通的前世界。

就文化背景來說，這裡意義時間的移動當然與文革結束前後閱讀經驗由意義空洞化到意義過剩的轉變有關（Erickson, *Words* 35f），但同時也將意義過剩連結到思維習慣（書籍、文化）的「無止盡戲論」，將意義貧乏連接到戲論的停歇以及「清靜無擾」的禪定狀態（Harper）。只有這樣我們才能理解假字的「真」。如果「析世鑿」也可以指透過明鏡來分解「世紀末」衰老的意義世界，這時的祖態已經不僅是「分析」世界而已，而是指向世界回春的可能，意義的必然性所在。意義貧乏不表示內容空虛，需要天馬行空的「讀者反應」來填補，因為這裡的貧乏是層次轉換（由綜合回到分解）造成的，不是內容減少有待增新，而是去假存真，得到變化意義的基礎。這時事件的新是來自「到臨」的層次移動（一如禪宗的開悟），雖然已經落實為自世界變化，卻明顯帶入外部的異態。如果只把文字當成書寫工具或表達形式，這裡的變化似乎也可以說成內容解構之後再按照同樣的形式來「重構」（Wu 88），或者在痛斥「中國古典文化種種恐怖迫害」之後仍不願放棄保留其文化形式的欲望（Yao 198）。但形式化的嬉遊重構或形式快感的非理性陷溺並不能解釋變化所帶出的「到臨」：不論是意義貧乏還是意義過剩都指向現實存在的層次分離；不論是文革的巨大變動還是「中國古典文化」的窒息性停滯都無法脫離一個有待「修通」（worked through）的分離實體，而且是一個失去形式對應而無法連接到表達實體（substance of expression）的內容實體（substance of content）。這個分離實體成為驅動意義，引導欲望的動力來源；動力指向

變化底下還有一層可以描述的不變基底，也指向層層疊覆的意義都離不開更大的「真」。

梅亞述將初始性質的抽離推到極端，得到必然性規範或然，所以必須分離於「必然在」(necessary being)之外的原則(Watkin 140-43)。這裡的神學推論有點像「空性」是否不空的老問題，顯然難有定論。但至少我們可以說，執有與開悟的關係比較像必然在與必然性的關係：必然在是必然不可變(已經存在的上帝、已經被接受的道德律法)，必然性則是必然可變(正義未必不會實現、革命未必不會發生，上帝未必不會在未來「到臨」而成為我們的「孫態」)。「未必不會」也表示「未必會」，看起來好像很軟腳，但是必然與或然之間既然不是對稱關係(只有必然可以成立可共性，或然則否)，在世界走向豐富的進程中，意義的可能性也會主觀化而形成呼應必然的基底。哲學能做的就是告訴思維世界的住民：思維可以正面看待或然，並期待、欲望下一個新世界。這是彌賽亞時間的另一種表述：次世界到臨後會有新的內容出現；現世界的人不能預知，也不能自己製造新內容，只能觀察前後世界變化的軌跡，在舊世界的內容裡加入一些變化(重新表達)，希望可以呼喚、擬想未來。梅亞述定位未來世界所用的觀念(正義)來自我們所處的意義世界，已經表示彌賽亞時間未必不會以某種方式向我們顯露未來世界的必然性基底。這時未來的表達隔離在新內容之外，除了舊內容就只能以自己為內容，所以偏向表達的表達。表達的表達抽離於內容與目的之外，所以不受思維習慣限制而接近必然性的理性基礎，有利於自蛻變動力的形成。也就是說，「未必」所在就是自由所在；只要維持希望，現世界的住民「未必不能」透過一個比較貧乏的初始層次，間接修造到達次世界的連結。

藝術的世界含有意義及解釋，已經是思維世界的一部份，多少也必須面對這類必然性如何規範或然、如何想像未來的問題。而且藝術脫離實用，總是含有「以自己為內容」的一面，更有利於表達的表達。透過表達的表達來

聚焦、呈現次世界的必然性，特別是由《天書》延續到《背後的故事》的一個共同議題。《天書》呈現的是文字中斷表達過程，停留在未完成的中間點，卻因為移除現世經驗的綜合性而在其「必然在」的惰性底下分離出一個必然性的基底。就像機器人只模仿生命功能而不模仿（完整的）人類思維，雖然只到達人類的祖態，卻因此突顯了人類性質的出現是有軌跡，可以打斷也可以修改的技術移動。《背後的故事》在不同的媒材（雜物、毛玻璃）之間延續光影的表達姿態，則是以另一種方式呈現意義的分解。這時構成山水景色的各種元素各有不同的光學特性，必須先經過獨立規劃處理才能擺在一起。雖然裝置背面的分解項目立即轉移位置而進入正面的完整意義，但其細部元素已經因為視覺化而停格在具體可以觸摸的材料真跡之中，並且佔有透視框外的分離空間而進入動態視覺的範圍。這是技術移動的停頓，而停頓的意義是：正規繪畫的意義世界也像文字一樣，可以回溯自己的前世界，回到一個「未必如此」的前狀態。



圖四 《自然 1—有山的地方》(1985) 木刻版畫

書畫同源是徐冰山水畫相關作品的主導觀念：「皴法不僅是運筆技法類

似書法，而是把圖形當成符號，像文字一樣」（Xu 109）。徐冰八〇年代的素描、版畫作品就常以簡縮重複的筆劃來描繪帶狀散佈的農作物，預示後來《文字寫生》系列以字入畫的表達形態（Vainker 22-25），也像是「《天書》、《地書》的前世」（陳莘 26）。除了顯示徐冰對文字的興趣外，這種「觀念化」的筆劃其實也顯示他認為傳統繪畫、印刷本身都有「重複性」，都可以追溯到一個可以互相通連的，高度符號化的視覺基底（23）。

《背後的故事》雖然不涉及文字，仍然隱約呈現出傳統水墨畫的圖示化傾向，因為其中的媒材轉換已經發展為程式化的處理程序，幾乎可以說是具體而微的機器複製，至少是比較接近版畫、《天書》的普遍形式而不是筆刷的個人化表達，反映的是綜合情境變化的「生理之眼」而不是單一化的「照相機之眼」（徐冰，〈背後的故事〉194）。徐冰多次提到他把山水畫的組成元素看成像文字一樣，也可以分為類似筆劃、部首、偏旁的程式化組件。按他的自述，《背後的故事》利用材料與玻璃的距離來投射光影，目的是要透過自己的「造型語言」來呼應中國繪畫的符號性：距離縮短會使影像清晰，拉長則會產生「虛化」的效果，「就像中國的繪畫在宣紙上的效果一樣」；這套語言不適用於西方油畫，說明了其中有中國繪畫特有的「符號關係的結果」（〈我的藝術方法〉12）。

有趣的是，這段自述要解釋的是《背後的故事》，卻用了一大半篇幅來講《芥子園畫譜》如何集合繪畫的「偏旁部首」供習畫者使用，「就像是一本字典」（12）。到了2010年，徐冰直接根據《畫譜》，創作了《芥子園山水卷》。在訪談中他也指出《畫譜》「是一本字典，集中了描繪世界萬物的符號、偏旁部首」。這樣的「符號性」是「中國繪畫最核心的部份」，在其規範下「一個人是什麼姿勢，兩個人是什麼姿勢，小孩問路是什麼姿勢，都是規定好的。所以，藝術家只要像背字典一樣記住『偏旁部首』、再去拼接組合描繪世界萬物」（小李丹 74f）。

這些程式化組件可以向前推，加入個人書寫的特殊風格，形成「程式散發的性情變化」，甚至納入「審美愛好、時代氣息」等等，產生複雜的意義（劉軍平 138）。徐冰在《山水卷》所做的則是與《天書》、《背後的故事》一樣，以符號的技術考慮為基礎來呈現邏輯次序的回溯：

就像錄像的倒帶一樣：反著放，結果出現倒著走。清代的沈心友他們把名家的典型範式提出來歸到一本書裏，我等於從書裏把這些典型畫法又放回到山水畫中去，我的動力在於看看最後的結果是怎樣的，可以作為驗證我對中國繪畫符號化的認識，類似數學裏的倒推法。（小李丹 75）

上文曾經以透視法為對照，說明《背後的故事》如何逆轉邏輯時間，倒推觀者的位置。這裡我們可以進一步指出：《背後的故事》的倒推與《芥子園山水卷》一樣，也指向意義的「倒帶」。當然，《山水卷》的倒推其實也可以說是順推，把《芥子園畫譜》重建「偏旁部首」的倒推再倒推一次，「又放回到山水畫中去」。如此我們可以說：《天書》的倒推將意義貧乏化，接近《畫譜》，而《背後的故事》將時間空間化，同時涵蓋了順向、逆向兩個層次，較接近《山水卷》。但是由另一個角度看，倒推的倒推未必會負負得正。這裡的情況即使結果是順推，其實也已經突顯了表達的表達（邏輯次序的推移），仍與正常的自世界操作不同。也就是說，意義分解的再倒帶並不能直接回歸意義的綜合，因為這樣的綜合已經技術化，離不開意義單位的分解。相對於單純的綜合在時間軸線上生產帶狀意義（以聲音構成的符號串為典型），技術性的綜合、分解演練的方向或正或反，演練的結果則總是以意義貧乏為原則，讓表達回到意義單位各自獨立的字典、符號集狀態，所以綜合來說仍然是「倒帶」。

《天書》因為排除象形之外的意義元素，意義單位的獨立性非常明顯，也因為符號串不能發生而產生更多的意義貧乏，衝擊力直接而明確。《背後

的故事》以古畫為範本，大致可以依樣葫蘆，納入完整的符號串意義表達，同時也不像《芥子園山水卷》那樣，必須展示或回應字典的索引架構。即使如此，《背後的故事》仍然因為超出個人的技術化演練而偏向意義的分解，而且因為技術的自覺而特別強調「造型語言」與個人化的筆刷揮灑不同。這裡我們可以進一步指出：相對於《天書》直接呈現意義的分解，《背後的故事》的技術化演練納入意義的綜合，但在將古畫轉換為現場裝置的過程中已經將綜合投射為分解，可以說是偏離直接表達而接近間接表達。

徐冰在一九八〇年代曾發表一篇文章，歸納學習版畫的心得，認為版畫因為是間接性繪畫（必須按照具有「規定性」的間接程序來處理媒材），因此而產生兩個特性：複數性及「規定性印痕」（〈複數性繪畫〉50；參見〈複數與印痕〉）。複數性偏向單調重複，卻能壓抑感情，呼應自然節奏而形成「無美感」的獨特美感，適合工業化、標準化的現代生活。規定性印痕則除了平面化而具有「整齊、乾淨、清晰」之美外，還因為媒材的「物理起伏」特別大而「張弛有序」，兼具「控制與流動」，「是被固定了的流動情感的瞬間痕跡感式的再現」（〈複數性繪畫〉51）。這裡「瞬間痕跡感式的再現」相當難解，但顯然與現代感性的貧乏美並不完全排除個人性、一次性有關。也就是說，直接繪畫用畫筆將身體的動作轉移到媒材，因為過程流動不定而適合表現「豐富、多層次、生動、彈性」的美。版畫或間接繪畫則透過理性來控制情感，使情感因貧乏而僅留痕跡，有利於產生「人工美」（51）。

《背後的故事》用雜物來投射光影，雖然通常展後即拆，不能複製，但裝置具有「規定性」，必須準確計算投影距離及效果，並且預先固定背面的實物，遠離畫筆的流動揮灑，定位仍然較接近間接繪畫。而且這些裝置的相關說明通常會強調使用的材料是就地取材的「破爛兒」、「垃圾」、「廢棄物」（其實部份材料如麻絲等應該是新品空運）；這些東西用膠帶、圖釘、繩索之類暫時固定，當然不會有什麼物理起伏，可以說與美「最無緣」（徐冰，〈背

背後的故事》191)。但是在倒推意義的架構下，這裡的落差或起伏並不是（如一般繪畫）表現在一次性經驗穿過媒材規定性的層層剝減，艱苦到達現場而成為痕跡，而是表現在意義由無價值（用完即丟）的一次性材料投射到相對固定而具有文化重量的展櫃，在性質完全不同的物理平面上突然融入原作的



圖五 《背後的故事 3》背面（蘇州，2006）

規定性之中，產生一定程度上接近原作的豐富意義。

因為經過倒推，這裡的印痕已經是痕跡的痕跡，卻因為正面的（綜合）意義關係來自完整的現世界，所以並不會因此失去豐富性的「榮光」（aura），幾乎可以說改寫了「機器複製」的意義。這時表達的間接性不會產生物理落差，卻會產生意義落差。當觀者由正面走到背後，意義瞬間貧乏化，經驗痕跡也瞬間人工化。由順向移動的角度來看，這時層次轉換阻斷意義的張力完全比不上《天書》，但是在形式上，我們仍然只能說次世界（正面）的造句關係（一山如何連結到他山、一樹與他樹如何集合成群）已經消失，而意義也因為貧乏化而倒退到現世界（背面）的分離單位（一堆樹葉與一堆廢紙之間只有人工指定的當次關係而沒有可重複的符號連結關係）；也就是說，次世界雖在光影搖曳中成形，現世界卻沒有隨之更新，無法像一般藝術創造一

樣，直接在現實當中形成到臨。

《天書》的局部字形由祖態發動，但立即被阻斷而停留在使用前狀態，其震撼力來自意義阻斷產生的動作力停駐，在媒材性當中直接呈現文化形式由某處來，到某處去的動勢。《背後的故事》則透過場地設置引用已成形的意義（繪畫原作），產生停駐點的再移動。這是透過人工安排來模擬祖態，也依循人工設計的規定性，始終維持固定的投影距離，讓祖態停留在「背後」。《天書》可以說是在重視形式慣性的傳統文化中揭露動作力傳遞的過程，《背後的故事》則是在圖像充斥的當代文化中重建視覺轉換的過程，提醒我們重視表裡分離的感知能力。兩者對祖態的呈現方式不同，但大致都可以視為延續了版畫規定性印痕的兩力抗衡，有意引發流動與固定的碰撞，或至少是豐富與貧乏的分離對峙。這樣的對峙涉及的並不是傳統藝術那種「力透紙背」式的，「生命痕跡」的銘刻（劉紀蕙 22, 25），而是脫離一次性，來自媒材物質性與意義潛態的必然性動勢。

更重要的也許是：《背後的故事》含有倒推或倒推的倒推，顯示祖態的印痕是雙向的：不僅是一次性經驗或使用投射到意義形成特殊痕跡（古畫意義投射為雜物的一次使用，一如《天書》考究的刻印、裝訂、系統性質模擬提高假字的說服力），更是分解意義在孫態的經驗表面留下貧乏的印記（正面意義因反面而符號化，一如《天書》也有假字無法模擬聲音的空缺）。所以這裡經過投射的流動、豐富仍然接近版畫的「人工美」：如果次世界的痕跡並非來自個人情感或一次性經驗，而是初始技術的慣性延伸（透視法框架下光影的接觸、使用），那麼其中的流動、豐富涉及的是更完整的系統更替、組字成句的驅力、意義祖態的層次提升，自始就離不開必然性的貧乏而不會指向現世界所想像的必然在。

這也是為什麼《文字寫生》系列以字入畫會讓「文字符號又回到了與自然關係的原點上」（徐冰 2013: 123）：這裡的符號來自現世界的符號系統，

但是已經貧乏化，去除了書法的「法」而恢復接近自然的狀態。也就是說，意義單位雖然符號化但仍然在符號的規定性中保留意義前世界的印痕，可以視為視覺化的，自然世界的間接表達。由技術化的現世界觀點看，視覺化的自然當然也已經技術化、符號化，所以這裡的自然與文字之間僅有極小的技術落差，意義祖態的分離可能較不明顯，但不同符號系統之間的間接表達仍然帶有跨距離留下印痕的模樣，也與《天書》、《背後的故事》一樣，都不是一次性，帶有真跡榮光的意義生產，而是含有技術慣性的跨系統或跨世界延伸，總已離不開表達本身也要表達自己的衝動。

根據語言學家的研究，閱讀的動作通常不僅用到神經系統中的視覺迴路，也會用到筆劃學習留下的運動記憶（Nakamura et al.），有些研究更指出中文因為是圖形文字，運動記憶的重要性更加明顯（Li et al.）。由此看來，徐冰在中文符號特性中找到的並不是意義的虛構、專斷、封閉，而是其中的技術慣性如何運動化，延伸為底層表達媒材（身體）的慣性，並因媒材慣性本身已經脫離符號的使用而強化了表達本身也要表達自己的衝動。如果說漢字使用者與漢字「早已簽下無形的契約」（陳莘 31），那麼在這樣的媒材慣性下，契約只能說是運動中的契約，未必可以直接連結到穩定封閉的制約力。

但是表達的表達是純粹表達，代表藝術的技術慣性不僅面向意義的自世界產生規定性以及媒材的慣性，也面向其外部延伸，進入跨越意義世界的數學化必然性。這樣的技術慣性來自自然本身的常態，不排除新事物的到臨，但也不排除舊事物以各種方式變化自己並維持自己的存在。真正大尺度意義世界的更替雖然未必可以與前文提到的人類歷史總進程相提並論，但也已經涉及物種命運，是非同小可的大事。為了不想解釋《天書》的意義，徐冰說他常拿倉頡造字的傳說來搪塞：設立文字是一種「窮天地之變」的神聖事件，按《淮南子》記載足以使「天雨粟，鬼夜哭」；但同時徐冰也並不否認這個傳說所指的未必是一次完成的全新到臨：正因為傳說含有先人「早就點到了」

的關鍵認知，所以《天書》只是再一次重複同樣的認知（徐冰，〈徐冰自述〉16, 35, 38; 〈那時想什麼〉21）。由梅亞述的觀點看，這樣的新舊轉變本來就不應是一次完成的切割，一旦進入人類視野更會明顯受限，但其中的到臨仍然涉及跨世界的移動，至少是巨大到臨在現世界投射出來的痕跡，可以對視野受限的現世界住民形成啟發。我們在其中看到一再重複的祖孫連結，看到來自他世界的異態，也開始靠近催生自世界到臨的動力。《背後的故事》所以帶有「神性感覺」的層次，並且能召喚幽靈，將曾經豐富的過去時間帶回現在，也正是因為其中表達方式的跨媒材轉依已經透露出現世界當中或然在的移動軌跡：在無可解構的理性基底上，跨現實、跨文化的意義祖態未必不能為我們所知，而新的，更豐富的未來世界也未必不會到臨。這樣的必然性突破物種、文化分類的框架，與神鬼無隔，已經不是現世界慣性思維統制下的凡人所能「規定」。

徵引文獻

- 小李丹，〈符號拷貝——徐冰解讀《芥子園山水卷》〉，《建築知識》2010年12期，頁72-77。
- 王嘉驥編，《徐冰回顧展》，臺北：臺北市立美術館，2014年。
- 石守謙，〈中國古代書法傳統與當代藝術〉，《清華學報》卷40期3，2010年9月，頁83-608。
- 徐冰，〈《天書》的過程〉，Spears 41-50。
- ____，〈《文字寫生》系列〉，Vainker et al. 121-23。
- ____，〈《背後的故事》〉，《今天》期105，2014年，頁190-96。
- ____，〈我的藝術方法〉下，《飾》2008年3期，頁11-13。
- ____，〈那時想什麼，怎麼想〉，王嘉驥 10-26。
- ____，〈徐冰自述〉，《山花》2002年1期，頁6-8。
- ____，〈對複數性繪畫的新探索與再認識〉，《美術》1987年10期，頁50f。
- ____，〈複數與印痕之路〉，《今天》期105，2014年，頁26-34。
- 高名潞。〈天才出於勤奮，觀念來自手工：藝人徐冰〉，《中華手工》2004年1期，頁65-69。
- 陳莘，〈符號身、工匠魂的印刷基因〉，《現代美術》期173，2014年6月，頁26-37。
- 彭修銀、李娟，〈解構與建構：德里達解構主義理論與徐冰藝術創作策略〉，《文藝理論研究》2010年3期，頁126-30。
- 劉禾，〈徐冰的「非書」：兼論文字符號的意義邊界〉，王嘉驥 64-87。
- 劉紀蕙，〈後1989資本主義美學化的時代：徐冰的藝術革命與行動美學〉，《現代美術》期173，2014年6月，頁13-25。
- 劉軍平，〈「書畫」如何作為當代視覺圖像：以徐冰《芥子園山水卷》及邱

- 振中題跋為例》，《東方藝術》2012年21期，頁136-141。
- 潤娟，〈徐冰：不用筆墨紙硯畫山水〉，《新周刊》期351，2011年7月，頁124-127。
- 蔡惠婷，〈文字的基本形式與巴別塔：徐冰的觀念藝術〉，《藝週刊》期136，2013年1月，頁11-19。
- Ames, Roger T. "Reading Xu Bing's *A Book from the Sky*: A Case Study in the Making of Meaning." Tsao and Ames 33-65.
- Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art: A Case Study of Transference." John Clark, ed. *Chinese Art at the End of the Millennium*. Hong Kong: New Art Media, 2000. 224-232.
- _____. *Words without Meaning, Meaning without Words: The Art of Xu Bing*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 2001.
- Freudenthal, Hans. *Lincos, Design of a Language for Cosmic Intercourse*. Part 1. Amsterdam: North Holland, 1960.
- Gao Minglu, "Meaninglessness and Confrontation in Xu Bing's Art." Julia F. Andrews and Gao Minglu, eds. *Fragmented Memory: The Chinese Avant-Garde in Exile*. Columbus: Wexner Center for the Arts, Ohio State U, 1993. 28-31.
- Harper, Glenn. "Exterior Form—Interior Substance: A Conversation with Xu Bing." *Sculpture* 22.1 (2003).
- Harrist, Robert E., Jr. "Background Stories: Xu Bing's Art of Transformation." Reiko Tomii et al. *Xu Bing*. London: Albion, 2011. 32-43.
- Koepnick, Lutz. *Framing Attention: Windows on Modern German Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2007.
- Leung, Simon, and Janet A. Kaplan. "Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay." *Art Journal* 58.3 (1999): 87-99.

- Li Hai Tan et al. "Reading Depends on Writing, in Chinese." *PNAS* 102.24 (14 June 2005): 8781-85.
- Liu, April. "The Living Word: Xu Bing and the Art of Chan Wordplay." Tsao and Ames 117-46.
- Liu, Lydia H. "The Non-Book, Or the Play of the Sign." Spears 65-80.
- Ma, Yan. "Reader-Response Theory: An Analysis of a Work of Chinese Postmodern Art." *Journal of Visual Literacy* 15.1 (1995): 39-72.
- Meillassoux, Quentin. Excerpts from *L'Inexistence divine* (2003). Trans. Graham Harman. Graham Harman. *Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011. 175-238.
- Meillassoux, Quentin. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency* (2006). Trans. Ray Brassier. London: Continuum, 2008.
- Nakamura, Kimihiro, et al. "Universal Brain Systems for Recognizing Word Shapes and Handwriting Gestures during Reading." *PNAS* 109.50 (11 Dec. 2012): 20762-67.
- Spears, Katherine, ed. *Tianshu: Passages in the Making of a Book*. London: Bernard Quaritch, 2009.
- Tsao, Hsingyuan, and Roger T. Ames, eds. *Xu Bing and Contemporary Chinese Art: Cultural and Philosophical Reflections*. Albany: SUNY P, 2011.
- Tsao, Hsingyuan. "Reading and Misreading: Double Entendre in Locally Oriented Logos." Tsao and Ames 1-32.
- Vainker, Shelagh, et al. *Landscape/Landscape: Nature as Language in the Art of Xu Bing*. Oxford: Ashmolean Museum, 2013.
- Vainker, Shelagh. "The Path to Landscape: Works 1974-1987." Vainker et al. 12-24.
- Watkin, Christopher. *Difficult Atheism: Post-Theological Thinking in Alain Badiou, Jean-Luc Nancy and Quentin Meillassoux*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011.

- Wu Hung. "A 'Ghost Rebellion': Notes on Xu Bing's 'Nonsense Writing' and Other Works" (1994). Spears 87-98.
- Xu Bing. "An Artist's View." Jerome Silbergeld and Dora C. Y. Yang, eds. *Persistence/Transformation: Text as Image in the Art of Xu Bing*. Princeton: Princeton UP, 2006. 98-111.
- Yao Souchou. "Books from Heaven: Literary Pleasure, Chinese Cultural Text and the 'Struggle against Forgetting.'" *The Australian Journal of Anthropology* 8.2 (1997): 190-209.