

博物館與文化 第26期 3~34 (2023年12月)
Journal of Museum & Culture 26 : 3~34 (December, 2023)

從默會到手談：從《當態度變為尺牘？（書寫—
往返—語境—性別—迷因）》論當代書法的展
示與詮釋

沈裕昌¹

Tacit Communications in the Air: A Discussion Concerning
the Exhibition and Interpretation of Contemporary
Calligraphy Based on “What If Attitudes Became Letters?
(Writing—Correspondence—Context—Gender—Meme)”

Yu-Chang Shen

關鍵詞：默會、手談、當態度變為尺牘、當代書法、展示與詮釋

Keywords: tacit knowledge, tacit communications, What If Attitudes Became Letters, contemporary calligraphy, exhibition and interpretation

¹ 本文作者為東海大學美術學系兼任助理教授。Adjunct Assistant Professor at the Department of Fine Arts, Tunghai University (投稿日期：2023年2月25日。接受刊登日期：2023年8月18日)

摘要

我們該如何在當前一起創造關於書法的共同知識？本文將問題拋向「多元成展」策展團隊在桃園橫山書法藝術館策劃的展覽《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》，希望以「展覽」作為方法，思考「書法」在當代的實踐問題；同時以「尺牘」作為方法，思考「當代書法」在展覽中的展示問題。首先，本文將在考慮個別作品意涵的前提下，針對所有展品在空間中形成的群集關係進行分組，並將其意涵結構化，藉此重新思考：「何謂尺牘？」其次，則從展示空間出發，先對空間結構進行分析，再從整體展示配置，思考展覽如何運用空間進行提問，並與觀者展開對話。本文的寫作意圖，不僅在於詮釋《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》這檔展覽，更是希望透過書寫，展開研究者參與此一「事件化的思考」之過程。

Abstract

How should we build the common knowledge of calligraphy in today's world? This essay begins the quest through analyzing the exhibition "What If Attitudes Became Letters? (Writing—Correspondence—Context—Gender—Meme)" curated by Coexist Exhibition at Hengshan Calligraphy Art Center. By adopting "exhibition" and "letters" as the means, this essay delves into the matter of display in exhibitions of "contemporary calligraphy." Firstly, the essay categorizes all the displayed items according to their correlations. Through structuralizing the significance of individual artwork, the essay reexamines "the definition of letters." The analysis herein starts with the exhibition space and the overall display setting. From there, the essay poses questions concerning the utilization of space in an exhibition, and its communications with the viewers. Here, the purpose of this essay not only lies in annotating the exhibition "What If Attitudes Became Letters? (Writing—Correspondence—Context—Gender—Meme)," but also in unveiling the researcher's "eventized" train of thoughts through writing.

一、緒論

過去，當我們思考「何謂書法？」時，仍可依此問句形式，安心地將其置於本體論框架下思考，並從歷史知識與實踐經驗出發，對其做出各種可能的答覆。時至今日，當我們據此進行答覆前，似乎已經開始對於問題與答案間的既定關係感到困惑。並不是說此一問題本身已經失去誘人思考的魅力，而是身處在當代的「我們」，已不再擁有共同的出發點。然而，問題並不在於我們「失去」了共同的歷史知識與實踐經驗——正好相反，問題在於我們「獲得」了比過去更為多元且複雜的文化組成。過去，思考此問題的「我們」總是擁有共同的階級、性別與文化認同，因此理所當然地繼承了共同的歷史知識與實踐經驗——也就是所謂的「傳統」。

今日，當不同的階級、性別與文化認同出現在「我們」之間，來自過去的各種「理所當然」的「傳統」，理所當然地讓人感到困惑，並因此而受到質疑。面對這些質疑，在今日仍繼承「傳統」者，同樣感到困惑，並將其原因歸咎於他人對於歷史知識與實踐經驗的匱乏。然而，此一批評並不公允。那些未繼承「傳統」者，並非缺乏「任何」歷史知識與實踐經驗，只是不具備「那種」歷史知識與實踐經驗。換句話說，並不是在今日思考此問題的人，其基本素養不足；而是參與思考的人，在種類和數量方面的增加，使「素養」變得既多元且複雜，讓我們再也難以指定其中幾項特定素養，比其它幾項更為「基本」。

儘管如此，仍然必須承認的是，我們已經失去了過往在討論此問題時，所賴以為基礎的共同出發點。如果我們不希望在當代失去此一提問，甚至失去所有相關討論，那麼尋找、甚至創造嶄新且共同的歷史知識與實踐經驗，就是勢在必行之事。今日的我們所共有的「歷史知識」，即是我們所共同身處的「時代」；我們所共有的「實踐經驗」，即是我們所共享的「技術」。因此，「時代」與「技術」，即是我們思考此問題時，嶄新的共同出發點。

於是，今日的我們在思考「何謂書法？」時，必須加上時態，並將此問題改寫為：「對於我們同時代人而言，何謂書法？」「當前」(present)的問題，也是「展示」(present)的問題。「在場」(present)，並不意味著歷史的匱乏，我們應該將之視為時代公平無私地給予我們的餽贈(present)。過去，如果我們想要參與「何謂書法？」的討論，首先必須努力——通過閱讀特定典籍，以及鍛鍊特定技藝——讓自己具備某種特定的歷史知識與實踐經驗，才擁有參與討論的資格。當然，這麼說並不意味著，會有類似審查委員會般的機構，在現實中進行把關。這種審核，通常表現在當事者「興奮」或「失落」的感受：前者強烈地感受到其所面對的問題，不僅與其自身、而且也與其所屬的共同體即「我們」密切相關；後者則同樣強烈地感受到，這些問題屬於「他們」而不屬於「我們」。對於後者而言，劃分「我們」與「他們」的關鍵，則來自於對特定的歷史知識與實踐經驗的熟稔程度。

今日，如果我們想要參與「何謂書法？」的討論，首先必須做的，並不是努力讓自己具備參與討論的資格，而是思考：該如何創造一個能讓具備差異的歷史知識與實踐經驗的所有人，都有意願參與的討論空間——也就是所謂的「展覽」。值得注意的是，「展覽」並不對立「傳統」，它只是取消「特定傳統」的特殊地位，並試圖向「所有傳統」開放。因此，我們或許不應該將「傳統」與「展覽」之間的關係，想像為「本體」與「現象」般的形上學關係，而應該將其倒轉為「部分」與「整體」的關係。易言之，「展覽」既不是對於「傳統」的某種「表面」且「片面」的展現，「傳統」也不能代表「展覽」所意欲對話的對象「整體」，而只能說是其中一「部分」。這也意味著，「展覽」不應是對「已知」的「後來的追憶活動」，而應是對「未知」的「當前的創造活動」。

更進一步言，「展覽」並不只是「知識生產的場域」，它同時也是「知識生產本身」，是對知識生產的永不停止的想望。我們或許可以如此想像：「展覽」有如一紙請柬，上頭寫著：「讓我們一起創造當前的共同知識。」因此，關於前述問題：「對於我們同時代人而言，何謂書法？」或許可以通

過「書法展覽」嘗試對其進行答覆，並將此問題再次改寫為：「我們該如何在當前一起創造關於書法的共同知識？」「多元成展」策展團隊在2022年11月至12月於桃園市立橫山書法藝術館策劃的展覽《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》，則可以被視為對此一問題所展開的基進（radical）答覆。

《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展名讓人想起獨立策展人（Independent Curator）先驅，哈洛德·史澤曼（Harald Szeemann, 1933-2005）在1969年3月至4月於瑞士伯恩美術館策劃的展覽《住在你的腦中：當態度成為形式（作品—概念—過程—狀態—訊息）》（Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)），後者是當代策展（Contemporary Curating）之濫觴。值得注意的是，「多元成展」策展團隊在其展名中隱去了史澤曼的展覽主標題「住在你的腦中」（Live in Your Head），同時在其策展論述中引用了揚雄《法言·問神》中的名句：「書，心畫也。」²前者或許可以被理解為某種「不寫之寫」，後者則為前者提供歷史參照，並支撐其論點。

然而，揚雄此言並非孤論，其全句為：「言，心聲也。書，心畫也。」³且「言」與「書」之間，不只是伴隨感官差異而出現的媒介差異（「聲」與「畫」），其中還有次第問題。「言」之真實在於「達心」，「書」之真實在於「達言」——儘管後者之終極真實，固然還在「達心」。由此可見，「心」、「言」、「書」之間，似乎有一「自內而外」的存在順序關係，且亦隱然有一「自上而下」的存有等級關係。在此一「以內為上」的價值判準之下，「尺牘」作為最貼近「心」「聲」之「書」，也因此得以從「心書」（直抒內心的書寫）一躍而為「書心」（書法的本質核心）。

² 汪榮寶，1987。《法言義疏》，頁：160。北京：中華書局。

³ 同上註。

「尺牘」，在某種意義上，正如「多元成展」策展團隊於其策展論述所言，「即今人所認知的書信。」然而，策展論述同時指出，「尺牘是訊息自身，也是媒材自身。」此一論點，即麥克魯漢（Marshall McLuhan, 1911-1980）所謂「媒體即訊息」。⁴但若就此而論，「尺牘」則與今日之「書信」畢竟不同。嚴格意義上的「尺牘」，正如其名，為裁切成長二十三公分（合漢代之一尺）左右，供書寫の木片（牘），所書寫之內容則涵括文書、簿錄、信札、經籍，包羅甚廣。「尺牘」一詞，在傳世文獻中，最早見載於司馬遷《史記·扁鵲倉公列傳》：「緹縈通尺牘，父得以後寧。」⁵雖然此處所謂「尺牘」，並非一般意義上的「書信」，而是藉由書面形式向皇帝進呈意見的「上書」；但它卻同時提醒我們，「書寫」與「閱讀」，所跨越的並不僅只是「空間」和「時間」，在某些時候，它甚至可以跨越「階級」。

儘管隨著書寫媒介的發明與更迭，人們早已不再將文字書寫於一尺長的木片之上，「尺牘」一詞仍然作為「書信」的代稱保留至今，並被用來指稱書信般的「文體」以及「文字書寫風格」。比如，王羲之的《快雪時晴帖》、王獻之的《鴨頭丸帖》，原本都是寫給友人的「行書尺牘」，故其內容多為生活瑣記，然而卻因其文字書寫風格受到後世的推崇，而被視為習書之「法帖」。「尺牘」最初只是為了日常交流服務的「功能性」書寫，即便書寫者對其文字書寫風格，具備相當高的藝術意識，卻非直接為了「藝術目的」而書寫；但也正因此，後人反而將其視為具有「無（藝術）目的的合（藝術）目的性」的「辯證藝術性」。「尺牘」，因其「書寫內容」的日常與平淡，反而益顯其「書寫形式」具有某種「自然流露」、「無意為之」的「真誠」。即便是後世在一定程度上意識到其書寫之審美價值的「尺牘」書寫者，在書寫的當前（present），也刻意不以「藝術性」為其實踐的核心目的，因為「藝術性」只能且必須是姍姍來遲的餽贈（present）。

⁴ 鄭明萱譯，McLuhan, M. 著，2006。《認識媒體：人的延伸》，頁 36。臺北：貓頭鷹出版。

⁵ 司馬遷，1959。《史記》，頁 2817。北京：中華書局。

然而，這並不意味著某種道德上的約束。事實上，它或許更多地來自藝術上的考量。書家意識到「自然流露」、「無意為之」的「真誠」，是達到藝術性的先決條件；「造作營為」則是與藝術性失之交臂的錯誤方法。於是，為了能夠避免在書寫時「造作營為」，他們有意利用了「尺牘」此一書寫形式，將「書法」從「藝術性」還原為「書寫」的「功能性」，讓人得以在書寫時自然流露出其「真誠」，藉此避免在藝術上的「刻意營為」——但是，其最終目的仍是希望取得具有「藝術性」的成果。我們或許可以借用裴修斯（Perseus）神話中的諸形象，對此進行說明：如果「裴修斯」是「書寫者」是，「梅杜莎（Medusa）的首級」是「書法的藝術性」，裴修斯手中的「鐮刀」是「書法的書寫工具」，那麼讓裴修斯得以避免直視梅杜莎的面容，卻又可以藉此取得梅杜莎首級的「鏡面盾牌」，或許即是「尺牘」最好的喻依。⁶

過去，當「書法」因為「藝術化」而逐漸失去其「藝術性」時，「尺牘」扮演了某種協助「書法」通過「真誠」尋回其「藝術性」的關鍵角色。時至今日，在書寫工具劇烈變革的當下，論者為了避免將「書法」限制在特定的書寫工具與技術內，而試圖將其概念擴延為「書寫」（亦即取消其特定的「法」）時，又該如何判斷其價值？「書寫」的真實性，既不立足於外在之「法」，只能立足於內在之「誠」。「尺牘」，作為某種「書寫」的「真誠形式」，在當代則再一次成為叩問「書法」之「真實」的「真理裝置」。此一對於「書法」的「價值重估」，或許即可被理解為展名中的「態度」一詞之真實意思。易言之，「當代書法」的問題，或「書法在當代」的問題，不應被理解為：「書法在當代應該何去何從？」而應在當代重新提問：「何謂書法？」就此而論，「尺牘」在本次展覽中，亦不過是「得魚之筌」而已。《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》之終極目的，或許正在對「書法」進行「本質叩問」。

⁶ 關於裴修斯與梅杜莎神話，參閱馬向民譯，Vernant, J.-P. 著，2008。宇宙、諸神、人：為你說的希臘神話，頁 231-238。臺北：貓頭鷹出版。

然而，此處尚有一需要說明之矛盾處，即「尺牘」的「展示」問題。如果說「尺牘」是當代對於「書法」的重新叩問，「展覽」則是當代對於「真實」的重新思考和共同創造，那麼一檔關於「尺牘」的「展覽」，其意義當然即是「邀請我們同時代人一起重新思考並共同創造書法在當代的真實基礎」。問題在於，「尺牘」本身，就其概念而言，是「反展示」的——我們該如何思考甚至消解「尺牘」與「展示」之間的矛盾？本文認為，解決方法即是，我們不應預設展覽作品中的「藝術意涵」，全然存在於創作者身上。

如果我們預設「藝術意涵」全然存在於創作者身上，觀者只是通過展覽作品取得「藝術意涵」，那麼面對「尺牘」形式的作品，觀者將會倍感挫折。因為「尺牘」通常具有明確的書寫對象，因此其「藝術意涵」，是「純粹內在」的。大多數的無名觀者，並不是「尺牘」的書寫對象，也不具備與創作者之間深厚且濃烈的「內在關係」，因此終有隔閡之感。但是，如果我們不將自己視為「旁觀的第三者」，而是「交流的第二者」呢？此時，「藝術意涵」將會是觀者與創作者在展覽中「共同創造」的，而不是在展覽前「現成存在」的。本文認為，這正是「當態度變為尺牘」的積極意涵。因此，《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》不應該被視為一檔關於「尺牘物件」的靜態展示，它更應該是對於「尺牘意涵」進行集體思考與創造的動態事件。

有鑑於此，本文的寫作意圖，不僅在於詮釋《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》這檔展覽，更是希望透過書寫，藉由文字展開研究者參與此一「事件化的思考」之過程。本文的寫作策略，擬先在考慮個別作品意涵的前提下，針對所有展品在空間中形成的群集關係進行分組，並將其意涵結構化，藉此重新思考：「何謂尺牘？」其次，則從展示空間出發，先對空間結構進行分析，再從整體展示配置，思考展覽如何運用空間進行提問，並與觀者展開對話。易言之，前者可以說是以「展覽」作為方法，思考「書法」在當代的實踐問題；後者則是以「尺牘」作為方法，思考「當代書法」在展覽中的展示問題。

本文的寫作方式，擬先對《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》中的展品與空間進行結構化，分別整理為〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展品結構圖表〉與〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展示結構圖表〉，再逐一針對表中所有成對項之間的關係，進行分析與詮釋。二份結構圖表，皆收錄於文末。讀者可以在閱讀過程中，隨時參閱圖表，藉此掌握研究者的詮釋架構，並檢視其詮釋效力。

二、本論

（一）展品結構分析

史澤曼策劃的展覽《住在你的腦中：當態度成為形式（作品—概念—過程—狀態—訊息）》，其展名中的「當態度成為形式」（When Attitudes Become Form），意味著其所關注的「形式」，已經不再是「形式主義」（Formalism）藝術評論者們試圖在作品上發掘的「形式因素」（formal elements），而是試圖將藝術家的「內在態度」（inner attitudes），視為一種「反（傳統）形式」的「新形式」。⁷正如尼可拉·布希歐（Nicolas Bourriaud, 1965-）《關係美學》（Esthétique relationnelle）所言：「藝術活動是一場遊戲，它的形式、模態和功能會隨著時代和社會脈絡演變，本質上並非一成不變。」⁸

當我們將《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展名中的「當態度變為尺牘」，與史澤曼的「當態度成為形式」進行對照時，或許可以閱讀出「多元成展」策展團隊的論述意圖：「尺牘」除了作為傳統書法中的特定「形式」被觀看與理解，在當代是否還有其它可能？如果借用

⁷ 陳美靜，2017。從 1969 年 Harald Szeemann《當態度變成形式》探究當代策展前沿，觀察者藝文田野檔案庫 AOFA.TW，取自 <https://aofa.tw/?p=2812>（瀏覽日期：2023 年 2 月 3 日）。

⁸ 黃建宏譯，Bourriaud, N. 著，2013。《關係美學》，頁 1。北京：金城出版社。

史澤曼的論點進行延伸，我們是否可以試著將「尺牘」作為「態度」來觀看，並將其理解為「當態度成為形式」後的「新形式」？若然，當「尺牘」變為「態度」時，其「本質」究竟為何？倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉與柏巧玲的〈關於里爾克〉，似乎可以對此問題作出嘗試性的答覆。

倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉對於「尺牘」其「內在態度」的思考，首先著眼於當代人的「手寫」活動。之所以強調「手寫」，是因為當代人的「書寫」多數時候並不以「筆」「寫」就，甚至並不以「手」進行——前者或許可以歸功於「鍵盤輸入法」與「智慧型手機」的發明，後者則有賴「語音輸入法」的出現。隨著書寫工具、甚至溝通與表達工具的發明與更迭，當代的「手寫」活動，逐漸退居於「簽名」的場合，並與「指紋」、「虹膜」一道成為驗證個人身份的「生物辨識」（Biometric）技術。當智慧型手機逐步採用後兩者作為更加精確、也更加有效率的身份驗證工具時，「簽名」更有逐漸從「功能」淪為「儀式」的傾向。

今日的數位化辦公室中，已鮮少需要大量「手寫」的場合，於是「手寫」逐漸成為校園所獨有的集體活動。試卷上的手寫文字，除了留下答題紀錄的功能之外，更多地是作為答卷者的「簽名」出現的——試卷上的每一處筆跡，都可以被視為某種「簽名的變體」。如果「校園」中的「試卷」，是自我規訓的「手寫」場域，那麼對於學生而言，相對自由的「手寫」場域，則存在於消費空間——也即「文具店」中的「試寫紙」。文具店裡販售著各式廠牌，色彩與筆尖粗細各不相同的數十種筆具，價格平易，且備有一小冊空白的試寫紙。消費者可以自由挑選筆具，在其上任意塗鴉，創造使用體驗，並藉此決定其購買意願。

從「試卷」到「試寫紙」，書寫者的權力關係被倒轉了：原本在「試卷」上作為「被評鑑者」的書寫者，在「試寫紙」上反而成為握有權力的「評鑑者」。客體化的、自我規訓的書寫者，藉由場域的轉換，從而得以成為主體化的、自由的書寫者。在「試卷」上「手寫」的「簽名性」，一變而為在「試寫紙」上書寫的「匿名性」；同時使前者的「個體性」，一變而為後者的「集

體性」。「簽名」，原本是為了對「個體」應承擔的責任進行追究，在此脈絡下的「手寫」，作為個體差異的表徵，不僅紀錄了個體活動的痕跡，也在個體間築起責任歸屬的藩籬。「試寫紙」上來自於不同個體所留下的「匿名」塗寫，通過筆跡的覆蓋與重疊，則不僅消弭了個體間的界線，更展現了「集體」手寫的狂喜。前人所留下的塗寫痕跡，則彷彿向來者發出「一起自由地塗寫吧！」的邀請。就此而言，「文具店試寫紙上的抽象塗寫」，確實有理由被倪灝視為某種「作為態度的尺牘」。

此外，這些看似塞·湯伯利 (Cy Twombly, 1928-2011) 的抽象繪畫作品般的「手寫」痕跡，即便缺乏任何「書寫內容」，但其「書寫形式」同樣展現出「自然流露」、「無意為之」的「真誠」，甚至比過去的「尺牘」更加地「無意識」。倪灝運用刀具，循著這些「試寫紙」上的塗寫線條邊緣進行切割，將叢集的塗寫線條，從紙張上「收割」下來，則更進一步地回應了古代「尺牘」作為「法帖」被以「雙鉤廓填」的方式進行「摹刻」的傳統。

若我們試以亞里斯多德 (Aristoteles, 384-322B.C.) 「四因說」分析「尺牘」，其「質料因」可以說是「文房」等書寫工具，其「形式因」是「書信」之體裁式樣，其「動力因」是「手寫」，其「目的因」則是「對話」。倪灝的〈收割站 (文具店抽象)〉，是藉由當代的「文房」工具，重新思考當代人的「手寫」活動，也即「當代尺牘」的「質料因」與「動力因」之綜合。柏巧玲的〈關於里爾克〉，則使用了「尺牘行書」般的文字書寫風格，藉由摘錄並抄寫十九世紀詩人里爾克 (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) 的「尺牘」譯文，進行更深入的閱讀，既與里爾克、也與自身當下的處境與心境進行「對話」，也即「當代尺牘」的「形式因」與「目的因」之綜合。

在所有的展出作品中，〈關於里爾克〉可謂最為符合傳統「尺牘」之「形式因素」者。那麼，這件作品如何回應展覽所關注的「尺牘」之「內在態度」呢？雖然〈關於里爾克〉在形式上全面地回應了「尺牘」傳統，但觀者仍可明確地意識到，這是一件借用了古典尺牘形式進行創作的當代作品。然而，〈關於里爾克〉與「尺牘」之間最為緊密的關係，卻非其「形式」，而應見

諸其摘抄的「內容」，所言皆是書寫者在書寫過程中懷揣著其書寫對象時，窮其所能卻難以落在紙上、索盡枯腸卻仍無以挫諸筆端的「內在性」(immanence)。

一般而言，「尺牘」之「內在性」，只存在於情感深厚且濃烈的書寫者與其受信者的內在感受之中，也唯有在此情感關係中，才能夠感受到溢於言表的強烈情感，旁觀者則無以明之。儘管〈關於里爾克〉的書寫內容，摘抄自里爾克的真實書信，但此作品卻彷彿是柏巧玲寫給里爾克的「尺牘」。從此角度觀之，〈關於里爾克〉似乎是一封「不可能送達的尺牘」，卻也藉由「送達的不可能性」，暗示了「表達的不可能性」，並辯證地揭示出「尺牘」對於「傾訴」與「對話」的強烈渴望。由於這封「尺牘」既跨越「文化」，也跨越「時代」，它反而在這檔展覽中，成為一則「書法」在「當代」的寓言：一種關於「東／西」、同時也關於「古／今」之「對話」的(不)可能性，及其強烈渴望。

如果倪灝的〈收割站(文具店抽象)〉與柏巧玲的〈關於里爾克〉，分別藉由「手寫」與「對話」，思考「尺牘」的「本質」；那麼張嘉哲的〈記憶鏈流〉與許炯的「塔」系列，則分別藉由「媒介」的「取代」與「轉化」，探討「尺牘」的「變體」，並想像其可能的未來。

張嘉哲的〈記憶鏈流〉與倪灝的〈收割站(文具店抽象)〉同樣著眼於當代人的「手寫」活動，並從其與「時代」和「技術」的關係，展開對「尺牘」的思考。儘管兩者皆意識到，無論「書法」抑或更廣義的「書寫」，「手寫」正逐漸從數位化的當代生活中退場；然而，倪灝的〈收割站(文具店抽象)〉仍試圖尋找「手寫」在當代日常生活中僅存的自由實踐形式，張嘉哲的〈記憶鏈流〉則已開始思考「人類之手」在漫長的「書寫歷史」中退場的可能未來。理查·桑內特(Richard Sennett, 1943-)在《匠人》(The Craftsman)中指出：「促使大腦體積變大的，是手的使用。」⁹人類手部靈活的「對生

⁹ 李繼宏譯，Sennett, R. 著，2018。匠人，頁 152。上海：上海譯文出版社。

拇指」(opposable thumb)，讓人得以透過瑪麗·馬茲克(Mary Marzke, 1937-2020)總結出的「捏住」、「掌握」、「抓握」等三種基本握法來操控石器，並對其進行加工。¹⁰就此而言，「手」或許可以說是比「腦」更加「人性」的器官。

如果我們不只從「生物人類學」(biological anthropology)的角度出發，還從「文化人類學」(cultural anthropology)的角度進行思考，我們可以試著將「漢字」視為某種「民族誌」(Ethnography)嗎？若然，那麼按照漢字的造字原則，我們可以將「人部」中的所有漢字，視為漢語對於「人類」進行思考的總和嗎？如果「手」是最為人性的器官，當「人手」被「機器」取代時，是否意味著「機器」在某種意義上比我們更加「人性」？張嘉哲的〈記憶鏈流〉，即試著透過其作品，對上述提問進行某種綜合性的猜想。

〈記憶鏈流〉將「向群眾收集的文字筆跡」與「經過複寫的陶片副本」，共同作為「機器學習」所需的訓練數據，再運用「生成對抗網路」(Generative Adversarial Network, GAN)演算出無盡的「人部」新字。在〈記憶鏈流〉中，「我們」的生物存在及文化成果，皆不再被視為「人類」，充其量也只不過是為人工智能(artificial intelligence, AI)所創造的「(後)人類」提供各種「數據資料」(data)的材料而已。從這個角度來看，「手寫」的終結，既意味著「人類」的終結，同時也意味著「(後)人類」的誕生。至於〈記憶鏈流〉中，陳列在展台上的陶版文獻，以及投影屏幕上的新造文字，或許可以被想像為兩種「人類」之間魚雁往返的「尺牘」吧。

許炯的「塔」系列與柏巧玲的〈關於里爾克〉，同樣使用傳統的書畫材料進行創作，但兩者的使用方式卻大異其趣。柏巧玲的〈關於里爾克〉之所以使用傳統書畫材料，是為了在形式上全面回應「尺牘」傳統，藉此辯證地突顯其超越形式的「內在性」，及其對「傾訴」與「對話」的強烈渴望。許炯的「塔」系列之所以使用傳統書畫材料，則是為了在形式上對「尺牘」甚

¹⁰ 同上註，頁 153。

至「書法」的傳統進行某種顛覆，並藉此思考其意涵在當代「轉化」的可能性。

然而必須指出的是，許炯在過去展出的作品中，曾使用壓克力顏料進行文字書寫和抽象塗寫，也使用材質各異的紙張、紙膠帶和現成物等綜合媒材，在紙面上進行拼貼，如此次展出的〈花下草上〉。因此，儘管許炯在此次展出的作品中多使用傳統書畫媒材，但許炯對於「尺牘」的思考，卻並不限於媒材。此次展出的〈趙國花卉〉、〈塔〉、〈清平調〉、〈花下草上〉四件作品中，前三件皆為「塔」系列創作，即特意將長寬不一的紙張，依照從上至下、由小至大的方式，排列成彷彿古代碑刻拓本中的「塔」形，作品完成後亦特別配合紙形裝框。「塔」系列作品，畫面上雖然「圖文並茂」，卻不但不依照「左圖右史」的規則進行編列，甚至刻意破壞文字在閱讀上的順序，使紙面有如塗鴉牆般，四處皆充斥著彼此交疊、錯置的圖文，讓人想起學生的課桌上，一邊放空聽講，一邊信手塗抹的課本邊角餘白處。

這些塗寫，看似介於倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉與柏巧玲的〈關於里爾克〉之間，既不像前者純然只是非文字的塗鴉，又不像後者完全遵行草書體寫就。就此而言，許炯對於「尺牘」的理解，或許比倪灝和柏巧玲更為「自由」，既似前者「放空心神」、「無意為之」地塗寫，又能如後者般跟自己的內在對話。如果「尺牘」就其「本質」而言，既須具備如倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉般自由的「手寫」，又需要具備如柏巧玲的〈關於里爾克〉般與自我「對話」的強烈內在性，許炯的「塔」系列誠可謂兩者皆備。因此，許炯所思考的「尺牘」之「變體」，並非如張嘉哲的〈記憶鏈流〉所思考之「取代」，而是從「尺牘」之「本質」，思其可能之「轉化」。

倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉與柏巧玲的〈關於里爾克〉，分別藉由「手寫」與「對話」，思考「尺牘」的「本質」；張嘉哲的〈記憶鏈流〉與許炯的「塔」系列，分別藉由「取代」與「轉化」，思考「尺牘」的「變體」。而「本質」與「變體」，則共同構成對（變為「態度」的）「尺牘」

其「內涵」(extension)的思考。因此,其餘展品在結構上所對應的,則是(變為「態度」的)「尺牘」其「外延」(extension)問題。

如果我們願意暫時離開麥克魯漢式的「感知」視角,而試著從基德勒(Friedrich Kittler, 1943-2011)式的「技術」視角思考「尺牘」,但卻又不接受後者將「書寫」限定在「日常語言」的使用,從而與使用「數學代碼」的「技術媒介」劃分開來的結論,並將其理解為夏農(Claude Elwood Shannon, 1916-2001)意義上的「資訊技術」,也即將「尺牘」認知為一能夠對「訊息」進行「儲存」(storage)、「處理」(processing)與「傳輸」(transmission)的「資訊系統」,¹¹那麼江柏萱的〈數牘在線〉與王千華的〈不會寄出的信〉所共有的「窗戶」語彙,以及蔡宗祐的〈屁孩〉、〈答案卡上的未來〉與洪韻婷的〈信息〉所共有的「卡片」語彙,或許可以被理解為分別從「窗戶」的「傳輸」與「卡片」的「儲存」,對作為「資訊技術」的「尺牘」所展開的思考與回應。

江柏萱的〈數牘在線〉,使用傳統書畫的筆墨工具,將網路即時通訊軟體中的對話內容,抄寫在木片百葉窗上。木片百葉窗的材料本身,即將狹長木片(牘)以繩線編聯成篇,雖然單片長度已逾一「尺」,若以筆墨在其上書寫文字,仍可讓人立即聯想到古代的「尺牘」。儘管材質相同且形式相仿,然而出於功能上的差異,使得木片百葉窗與尺牘之間,除了尺寸不同之外,還有方向之別。尺牘之木片為縱向由右向左排列,百葉窗之木片則為橫向由上至下排列,前者或造就了古代漢字縱書左行的習慣,後者則反映了受西文影響後橫書下行的新習慣。就文字之「內容」方面而言,「尺牘」與「網路即時通訊軟體」之間最關鍵的差異,即訊息傳輸的「速度」。前者曠日費時,故其篇幅相對較長,意涵亦相對獨立且完整;後者快速即時,故其篇幅相對較短,意涵亦相對支離且零碎。〈數牘在線〉所使用的「木片百葉窗」,更

¹¹ 黃順星, 2017。媒介史的末世預言: 基德勒與麥克魯漢論媒介技術, 傳播研究與實踐, 7(2): 67-68。

讓人想起網路即時通訊軟體的「視窗」。「視窗」中的「窗戶」意象，則透露出其對於訊息「傳輸」之「即時性」的強烈渴望。

相較之下，王千華的〈不會寄出的信〉中的「窗戶」意象，卻與江柏萱的〈數牘在線〉截然相反。王千華習慣在有重大情緒波動時，近乎瘋狂地振筆疾書，將強烈的情緒透過書寫轉嫁在紙筆上，藉此消解難以被消化的內在感受。這些書寫有如日記，從來不預設被任何人閱讀，書寫本身即是其意義，因此王千華將其比喻為「不會寄出的信」。在展場中，這些「不會寄出的信」被張貼在展場二樓巨大的落地窗玻璃上，既在物理上對來自戶外的光線進行「過濾」，也在意涵上對發自內在的情緒進行「過濾」。「過濾」並非「傳輸」的反義詞，而是意味著在「質」與「量」方面對「傳輸」進行更細緻的「調節」。

蔡宗祐的〈屁孩〉與〈答案卡上的未來〉，關注的是其在國中美術教育現場所見聞的（作為態度的）「尺牘」，即中學生在課堂上私下傳遞的「紙條」，以及考試時填寫的「電腦閱卷答案卡」。〈屁孩〉是蔡宗祐自己將學生在課堂上私下傳遞的「紙條」內容，以黑色噴漆寫在紙上展出，內容有涉及性暗示的圖像化文字與諧音暗語，也有流行品牌商標與電玩格鬥遊戲的招式指令實際代碼。〈答案卡上的未來〉則是蔡宗祐請課堂上的學生，使用傳統筆墨工具，在「電腦閱卷答案卡」上寫下他們填寫卡片的真實目的，也即「未」、「來」二字。如果說「電腦閱卷答案卡」是學生向威權審查「公開」表示服從，並向其提交任其「查核」的檢驗工具，那麼「紙條」即是學生為了反抗威權審查，而「私下」發明並藉以迴避「查核」的通訊技術。

蔡宗祐的〈屁孩〉、〈答案卡上的未來〉對於「卡片」的思考，主要著眼於公權力對個體能力與人際關係的「查核」功能；與此相反，洪韻婷的〈信息〉對於「卡片」的思考，則著眼於藝術家對家人與朋友等私人情感的「追念」功能。〈信息〉將王羲之（303-361）的〈知遠近帖〉、〈憂懸帖〉和〈平安帖〉，與祖母寫在「便條」與「明信片」上的囑咐，一併以「雙鉤」的方式，描繪在牆面上。此時，「便條」與「明信片」彷如當代「尺牘」，

除了傳遞音訊、消息，藉此表達關切、思念，也讓受信者得以保留，以便在未來能睹物思人，凝視、撫觸其物，以投射其「追念」之情。蔡宗祐〈屁孩〉中的「紙條」和〈答案卡上的未來〉中的「電腦閱卷答案卡」，以及洪韻婷〈信息〉中的「便條」與「明信片」，皆是某種意義上的「卡片」，其特點即為尺寸輕薄短小，既便於「傳輸」，也便於「儲存」。

「尺牘」的「外延」問題，除了「資訊技術」之外，其另一可探討的面向，即是「社會關係」。事實上，無論是遞送「尺牘」的「郵務系統」，或使用「電腦閱卷答案卡」的「考試系統」，皆強化或削弱、鞏固或改變既有的「社會關係」。何景窗的〈結婚書約〉與葉乙麟的〈十二月令〉皆或直接或間接地觸及「性別」問題，劉星佑的〈我的父親母親系列—地址不再有效〉則處理「家族」的問題。

儘管何景窗的書法，受到台灣年輕世代的高度喜愛，但是藝術家卻認為自己首先是一名詩人，「書法」只是其呈現「詩作」的方式。「書法」的創造性，在當代經常被理解為「形式」的創造性，至於「內容」的創造性，則多視為「文學」之事。何景窗將「書法」視為其呈現「詩作」的方式，則有意彌合「書法」在「形式」與「內容」方面的長期割裂。與此同時，何景窗親手書寫，並提供給所有公民下載列印後使用的〈結婚書約〉，更試圖以其具有極高辨識度與強烈個人風格的書寫「形式」，與以書寫行動回應台灣同性婚姻合法化課題的書寫「內容」，合為表裡一體的性別政治宣言。就此而言，〈結婚書約〉不只邀請結婚的雙方彼此立約，也邀請支持同性婚姻合法化的公民彼此立約。「書約」則彷彿「過去」與「未來」的「他者」寫給彼此的「尺牘」，其內容是對於彼此間「共識」的見證與紀念。

從表面上看，何景窗的〈結婚書約〉若是「社會契約」，葉乙麟的〈十二月令〉所涉及的曆法，則可視為某種意義上的「自然契約」。然而，作為〈十二月令〉書寫載體的「消防月曆」，除了「月曆」功能之外，更重要的是印製於月曆上方並佔據畫面主體的「消防員」影像。「消防員」與「月曆」原本各自具有的社會功能，在「消防月曆」上皆被削弱，只作為陪襯的背景，

閃爍著微弱的意義光芒。「消防月曆」存在的核心價值，在於將「男性裸體」作為審美或是情慾投射的對象，並透過「公益」或「月曆」等「功能」，將其在日常生活中的持續存在合理化。葉乙麟在不同月份的月曆紙上，以小楷題寫閨怨題材的詩詞，寄送給不同月份出生的友人，作為春節賀禮，書寫時本非為「展覽」而作，因此可以說是在本次展覽中最具「尺牘」實踐意義的（非）「作品」。
〈十二月令〉將「男體」作為「題賞」的對象，更以較隱晦的方式，回應了何景窗〈結婚書約〉所關注的「性別」議題。

劉星佑的〈我的父親母親系列—地址不再有效〉，雖然同樣地關注「性別」，但卻將此問題涵括在其對「家族」問題的思考中。〈我的父親母親系列〉的創作始於藝術家的父母因為風災與失業而互易家庭分工的生命經驗，藝術家邀請父母穿上對方的結婚禮服，並留下「婚紗照」形式的攝影紀錄。對藝術家而言，此一作品的創作核心，不只是打破性別與家庭分工之間的既定想像，更是「說服」父母親理解、接納，並協助其完成作品的過程。易言之，〈我的父親母親系列〉的核心關懷，是「藝術」與「家庭」的關係。〈我的父親母親系列—地址不再有效〉則承襲了〈我的父親母親系列〉的攝影主題，並將其過去對「家庭」的關注，更進一步地推向「家族」。本件作品將攝製地點選在其祖輩曾經居住的故地，並將所攝製的「婚紗照」當作「明信片」，以傳統筆墨工具，臨摹舊時代戶口名簿上的字體，在影像上「謄寫」現已無人居住的地址。

江柏萱的〈數牘在線〉與王千華的〈不會寄出的信〉，分別藉由「傳輸」與「過濾」，從「窗戶」的角度思考「尺牘」的外延意涵；蔡宗祐的〈屁孩〉、〈答案卡上的未來〉與洪韻婷的〈信息〉，分別藉由「查核」與「追念」，從「卡片」的角度思考「尺牘」的外延意涵。「窗戶」與「卡片」，皆從「技術」的角度，展開對「尺牘」的思考。何景窗的〈結婚書約〉與葉乙麟的〈十二月令〉，分別藉由「契約」與「題賞」，從「性別」的角度思考「尺牘」的外延意涵；劉星佑的〈我的父親母親系列—地址不再有效〉，藉由「謄寫」，從「家族」的角度思考「尺牘」的外延意涵。「性別」與「家族」，皆從「社

會」的角度，展開對「尺牘」的思考。而「技術」與「社會」，則共同構成對（變為「態度」的）「尺牘」其「外延」的思考。

（二）展示結構分析

儘管前文已對《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展覽中的「展品結構」進行詳盡分析，然而在「展覽敘事」(exhibition narration) 中，起到敘事作用的，並不只是「展品」(exhibits)，還包括「空間」與「時間」(動線)，也即「展示」(exhibit) 問題。因此，後文將對《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展覽中的「展示結構」進行分析。

本文擬分別從「空間」與「時間」此二大向度，對「展示」問題進行分析。就「空間」而言，《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展覽發生於「桃園橫山書法藝術館」的「A 展區」，展區切分為一、二樓，一共有上下兩個樓層。誠如諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz, 1926-) 在《場所精神：邁向建築現象學》(Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture) 所言：「任何人為場所最明顯的品質就是包被」，而「邊界決定了包被（開口部）的程度和空間方向，是相同現象的兩種觀點。當開口部被引進一個集中的包被時，軸線因而產生，暗示著縱向的運行。」¹²如果我們將最基本的「軸線」，理解為在「天」與「地」之間展開的「宇宙軸線」，那麼此「軸線」的「空間方向」，對人而言是「垂直」的。¹³反映在人為場所中，則正如巴舍拉(Gaston Bachelard, 1884-1962) 在《空間詩學》(La Poétique de l'Espace) 所言：「地窖和閣樓這兩個端點確立了垂直縱深。」¹⁴

¹² 施植明譯，Norberg-Schulz, C. 著，2010。《場所精神：邁向建築現象學》，頁 59。武漢：華中科技大學出版社。

¹³ 同上註，頁 23。

¹⁴ 龔卓軍、王靜慧譯，Bachelard, G. 著，2003。《空間詩學》，頁 80。臺北：張老師文化。

因此，本文將分別藉由「開口」與「樓層」來討論「展示結構」中的「空間」問題。

任何「敘事」皆有「始」與「終」，「展覽敘事」亦然。反映在「空間」中，即「入口」與「出口」。「開口」創造了「內部」與「外部」的關係，而「入口」與「出口」則劃定了「展覽敘事」的「軸線」。《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》中，位於「入口」的作品是倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉，位於「出口」的作品則是洪韻婷的〈信息〉。〈收割站（文具店抽象）〉之所以在展覽「入口」，是「多元成展」策展團隊的決定；〈信息〉之所以在展覽「出口」，則與藝術家洪韻婷提出的要求有關。

位於展覽「入口」處的作品，也就是觀者走進展場時接觸到的第一件作品。「多元成展」策展團隊希望這件作品既能打破觀者對於「尺牘」的既定印象，又能讓觀者意識到「尺牘」（或更廣義的「書寫」）在當代的境況及其可能的實踐方式，同時觸及對於「尺牘」自身的本質性思考。若就〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展品結構圖表〉所列，倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉與柏巧玲的〈關於里爾克〉，確實分別藉由「手寫」與「對話」，思考「尺牘」其「內涵」的「本質」。倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉，亦確實比柏巧玲的〈關於里爾克〉更能打破觀者對於「尺牘」的既定印象。因此，前者位於展覽「入口」，是非常合理的安排。

相較之下，洪韻婷的〈信息〉位於展覽「出口」，除了藝術家本人的要求之外，是否還有其它更客觀的理由？洪韻婷提出的要求，是希望其作品，可以盡可能與其他藝術家的作品，拉開空間上的距離。若就〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展品結構圖表〉所列，蔡宗祐的〈屁孩〉、〈答案卡上的未來〉與洪韻婷的〈信息〉，分別藉由「查核」與「追念」，從「卡片」的角度思考「尺牘」的「外延」之「技術」意涵。「卡片」所論雖已是「尺牘」之「外延」意涵，但洪韻婷的〈信息〉將王羲之（303-361）的〈知遠近帖〉、〈憂懸帖〉和、〈平安帖〉，與祖母寫在

「便條」與「明信片」上的囑咐，一併以「雙鉤」的方式描繪在牆面上，確實點出了「尺牘」在古今之間的對照，與情感上的相承。因此，將洪韻婷的〈信息〉安排在展覽「出口」，既能滿足藝術家所提出的要求，同時也為「展覽敘事」創造某種如結語般的印象，不失為理想的安排。

「桃園橫山書法藝術館」的「A 展區」，切分為一、二樓。由於展覽「入口」位於一樓，而「出口」位於二樓，因此若就「時間」（也即「展覽動線」）而言，「一樓」與「二樓」的關係，是「前」與「後」的關係；但若就「空間」而言，則是「上」與「下」的關係。〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展品結構圖表〉中，討論「尺牘」之「內涵」的作品，按理應置於「前」；討論「尺牘」之「外延」的作品，則應置於「後」。若考量到「A 展區」在設計上「一樓」的平面空間遠小於「二樓」，而〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展品結構圖表〉中討論「尺牘」之「內涵」的作品數量只有四件，討論「外延」的作品數量則是七件，前者在數量上亦少於後者；則將討論「內涵」的作品置於「一樓」，而將討論「外延」的作品置於「二樓」，無論是就「展覽敘事」的「前後邏輯」，或是就「展覽空間」的「大小條件」而言，皆是最理想的選擇。

然而，「一樓」與「二樓」的空間條件，除了「大／小」不同之外，還有「明／暗」差異。「一樓」空間低矮狹小，亦無開窗，故較為適合需要暗場的錄像作品；「二樓」空間高挑寬敞，有落地窗，因此更加適合需要自然光的作品。《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》的所有參展作品中，只有張嘉哲的〈記憶鏈流〉與何景窗的〈結婚書約〉有投影需求，也只有王千華的〈不會寄出的信〉需要自然光。張嘉哲的〈記憶鏈流〉是討論「尺牘」之「內涵」的作品，王千華的〈不會寄出的信〉是討論「尺牘」之「外延」的作品，前者置於昏暗的「一樓」，後者置於有落地窗的「二樓」，皆可謂順理成章。何景窗的〈結婚書約〉是討論「尺牘」之「外延」的作品，故應置於「二樓」；但其卻有投影需求，故安排在背向落地窗的對角位置，盡可能削弱自然光對作品造成的影響，亦是相對理想的選擇。

許炯的「塔」系列是討論「尺牘」之「內涵」的作品，本應置於「一樓」。但應「一樓」空間狹小，若要在四件作品中作權衡，討論「尺牘」其「內涵」之「本質」的兩件作品，即倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉與柏巧玲的〈關於里爾克〉，勢必須要留在「一樓」。至於討論「尺牘」其「內涵」之「變體」的兩件作品，就是張嘉哲的〈記憶鏈流〉與許炯的「塔」系列。一來張嘉哲的〈記憶鏈流〉有投影需求，故比許炯的「塔」系列更需要暗場；二來張嘉哲的〈記憶鏈流〉所思考的「取代」問題，似乎更適合在「展覽敘事」中製造「轉折」，而許炯的「塔」系列所思考的「轉化」問題，則更適合作為「轉折」之後的「新入口」。因此，將張嘉哲的〈記憶鏈流〉保留在「一樓」，並將許炯的「塔」系列置於「二樓」的「入口」，就「展覽敘事」的角度而言，或許是更理想的選擇。

就「時間」（動線）而言，《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》的動線規劃，既非「引導型」，也非「結構鬆散型」，而更接近於「暗示型」，即既「為觀眾提供參觀架構，但又保有一定的選擇自由。」¹⁵因此，展品之間既有沿著牆面出現的「次序」關係，也有在空間中遙相呼應的「群集」關係。

「次序」考量的是「先」與「後」的關係。孰「先」孰「後」，雖取決於「展覽敘事」上的需求，但同時也涉及「說服」的問題。若欲藉由「展覽敘事」，達到「說服」的目的，則需先使觀者感到「認同」，而後才能展開較有效的「對話」。因此，「多元成展」策展團隊在安排展品的「次序」時，非常有意識地參酌考量了藝術家與傳統書法圈之間的關係。《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》參與展出的十一位藝術家中，有五位藝術家是具有傳統書法學習背景，或被傳統書法圈承認的「書法家」（含「篆刻家」），若按〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展品結構圖表〉中的順序排列，即：柏巧玲、張嘉哲、許炯、江柏萱、

¹⁵ 高文萱譯，Pickering, N. 著，2022。博物館策展人工作指南：認識、管理與展示物件，頁 119。臺北：典藏藝術家庭。

葉乙麟。這五位藝術家的作品，不但有意地被平均安排在兩個樓層（柏巧玲的〈關於里爾克〉與張嘉哲的〈記憶鏈流〉被安排在「一樓」，許炯的「塔」系列、江柏萱的〈數牘在線〉與葉乙麟的〈十二月令〉被安排在「二樓」），而且也各自形成兩個樓層的「中軸線」。

「群集」則可見於〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展品結構圖表〉中的成對項，但因涉及前述空間條件上的複雜考量，故既有「一樓」三件作品之間的「鼎立」關係，亦有「二樓」成對項作品之間的「對照」關係。具有「鼎立」關係的作品，即倪灝的〈收割站（文具店抽象）〉、柏巧玲的〈關於里爾克〉與張嘉哲的〈記憶鏈流〉。具有「對照」關係的作品，即江柏萱的〈數牘在線〉與王千華的〈不會寄出的信〉，蔡宗祐的〈屁孩〉、〈答案卡上的未來〉與洪韻婷的〈信息〉，以及何景窗的〈結婚書約〉與葉乙麟的〈十二月令〉。

三、結論

波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）在《現代生活的畫家》（*Le Peintre de la vie moderne*）中，以生動且略帶諷刺的筆墨，如此勾勒其同時代人在展覽中與展品互動的方式：「在社會上，甚至在藝術界，有這樣一些人，他們去羅浮宮美術館，」，「出神地站在一幅提香的畫、拉斐爾的畫或某一位複製品使之家喻戶曉的畫家的畫前；隨後他們滿意地走出美術館，不止一位心中暗想：『我知之矣。』」¹⁶時至今日，在傳統書法展覽中，觀者與展品互動的方式，與兩百年前似乎並無太大差異。我們或許可以借用邁可·博藍尼（Michael Polanyi, 1891-1976）所提出的「默會知識」（*tacit knowledge*）概念，¹⁷將這種觀者與展品互動的方式，稱為「默會」。觀者在

¹⁶ 郭宏安譯，Baudelaire, C. 著，1987。波德萊爾美學論文選，頁 429。北京：人民文學出版社。

¹⁷ 彭懷棟譯，Polanyi, M. 著，1985。博藍尼講演集：人之研究·科學、信仰與社會·默會致知，頁 6。臺北：聯經。

展覽中緘默地凝視展品，駐足沉思良久，彷彿若有所得，然後頷首微笑，信步離開展場；或是戴著導覽耳機，閱讀作品解說牌上的文字，然後困惑地打量著展品。

此間差異，端視觀者在看展前，是否已經充分具備與「藝術」相關的「知識」——無論是「藝術史」、「美學」等「理論導向」的「明示知識」(explicit knowledge)，抑或「實踐導向」的「默會知識」。本文認為，此處所謂「默會知識」，或許可以理解為斯蒂格勒 (Bernard Stiegler, 1952-2020) 在《無產化狀況下的審美判斷》中提出的「業餘愛好者的知識」：「巴托克 (Bela Bartok, 1881-1945) 說，除非同時看著樂譜，要不然就不應該從收音機聽音樂。對他而言，顯然，不識譜或不會演奏的人，是不會真正有能力去聽音樂的。」¹⁸「凱勒斯侯爵 (Anne Claude de Caylus, 1692-1765) 在 1759 年與狄德羅 (Denis Diderot, 1713-1784) 辯論時所說的那句話，而歌德 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 會在 18 世紀末說出這同樣的一句話。這句話是：要來談論一幅不是自己親自複製過的畫面，是不可能的。」¹⁹「到 19 世紀，塞尚將會來羅浮宮做同樣的事」，他說「人不能夠看見他畫不出來的東西。我們能畫出多少，才能看到多少。」¹⁸斯蒂格勒試圖藉由上述諸引言，說明「工業革命」後的「機器時代」，是如何使「生產者」失去「生產的知識」，並因此「無產階級化」，從而成為「文化工業」的「消費者」。

易言之，「傳統書法展覽」所展出的作品，無論是否屬於「傳統書法」，其所使用的「展示方式」，已經預設了其「理想觀眾」：一群具備「書法」相關「明示知識」與「默會知識」的「業餘愛好者」。在這樣的「展覽」中，「展品」與「觀者」，以及「展品」與「觀者」之間的關係，是建立在一套完全外在於「展覽」的「知識」上的。這套「知識」在「展覽」出現之前，即已生產完成，「展覽」不過是用來對「知識」加以「驗證」的場域而已。

¹⁸ 陸興華、許煜譯，Stiegler, B. 著，2016。人類紀裡的藝術：斯蒂格勒中國美院講座，頁 37-38。重慶：重慶大學出版社。

然而，在 20 世紀初，班雅明（Walter Benjamin，1892-1940）所謂的「機械複製時代」，也就是斯蒂格勒所謂的「福特和貝內斯的時代，文化工業的發展，通過感知的複製和疏導裝置，導致了消費者的感性的無產階級化。」¹⁹ 後者將「無產階級化」定義為「知識的失去」。²⁰時至今日，東亞傳統的書寫工具，在無數次技術變革的衝擊下，其「知識」亦逐漸流失。我們似乎可以將此一進程，理解為「傳統書法展覽觀眾的無產階級化」。

如果「當代觀眾」已經不再具備「傳統書法知識」，除了藉由「作品說明」與「導覽耳機」，讓觀眾在展覽現場得以倉惶地運用陌生的知識面對展品之外，是否還有其它可能？如果「（傳統）知識」已經「失去」，除了「救亡圖存」，我們是否願意更積極地「創造」有別於「傳統」的「（另一種）知識」？「展覽」是否可以不再是「（傳統）知識」的「驗證」場域，更可以是「（新）知識」的「創造」場域？「當代觀眾」確實已經「失去」——或從來未曾「擁有」過——「書法」的「（傳統）知識」，但這並不代表其不具備任何知識。我們是否可以從「當代觀眾」在「書寫」方面共同具備的「明示知識」與「默會知識」出發，在「展覽」中共同「創造」當代的「書法（或者，書寫）知識」？若然，我們是否可以借用「手談」一詞，指稱「當代觀眾」透過「展覽」交流其「默會知識」的行動？

「手談」典出《世說新語·巧藝》，原為「圍棋」別稱，意指對局雙方雖然看似靜默不語，實際上卻是以「手」下棋來交「談」，故謂之「手談」。²¹本文則取其字面義，藉以指稱「當代觀眾」在「當代展覽」中以其「手」（也即建立在其當代媒介技術使用經驗上的「默會知識」）與「展品」交「談」，並在「對話」中共同創造「（新）知識」的行動過程。

¹⁹ 同上註，頁 37。

²⁰ 同上註。

²¹ 劉義慶，2012。《世說新語》，頁 146。上海：上海古籍出版社。

就本文的論述脈絡而言，「傳統展覽」中，「知識」現身的方式是「默會」，此一「知識」存在於「展覽」之「前」，因外在於「展覽」本身，故「知識」與「展覽」的關係是「消極的」；「當代展覽」中，「知識」現身的方式是「手談」，此一「知識」存在於「展覽」之「中」，藉由「展覽」才得以被生產完成，因內在於「展覽」本身，故「知識」與「展覽」的關係是「積極的」。從「默會」到「手談」，不僅意味著「知識」生產的變革，同時也意味著「展覽」意義的變革。本文認為，《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》，即是一檔將「書法」的知識生產與交流方式，從「默會」帶向「手談」的「當代展覽」。

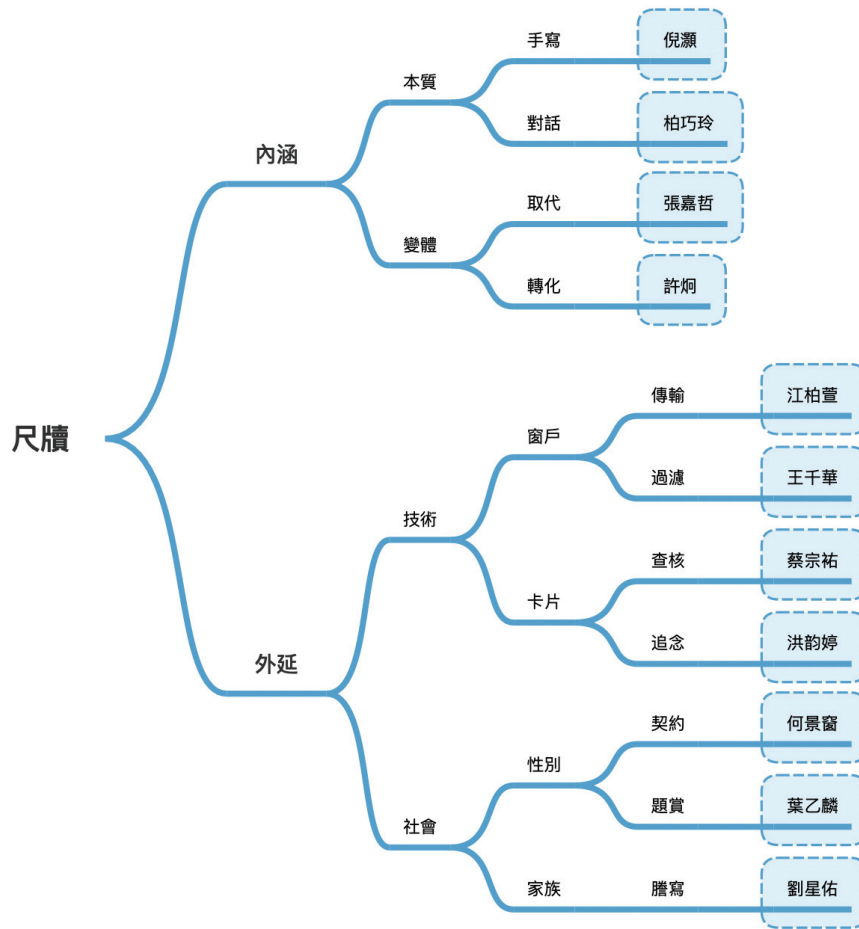
「傳統展覽」中的「知識」，因外在於「展覽」，故觀眾只需面對個別「展品」進行交流，既無需思考「展品」與「展品」之間的關係，亦無需顧及「展品」與「空間」之間的關係。然而，「當代展覽」中的「知識」，卻內在於「展覽」，故觀眾除了面對個別「展品」進行交流，既需思考「展品」與「展品」之間的「結構」關係，亦需顧及「展品」與「空間」之間的「展示」問題。

本文之所以提出〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展品結構圖表〉與〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展示結構圖表〉此二結構圖表，並逐一針對表中所有成對項進行分析與詮釋，即是為了闡明《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》作為一檔「當代書法展覽」的「展示」與「詮釋」問題。

最後需要提醒讀者的是，承前所述，「展覽」不應是對「已知」的「後來的追憶活動」，而應是對「未知」的「當前的創造活動」。本文所提出的兩幅「結構圖表」，亦是研究者參與此一「當前的創造活動」的成果，其目的是為開啟更多討論，而非封閉討論。故本文對於「展覽」及參與展出的「展品」其意涵之詮釋，皆無蓋棺論定之意。前文嘗言，「展覽」有如一紙請柬，上頭寫著：「讓我們一起創造當前的共同知識。」本文認為，「論文書寫」亦然。前文曾經指出，《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷

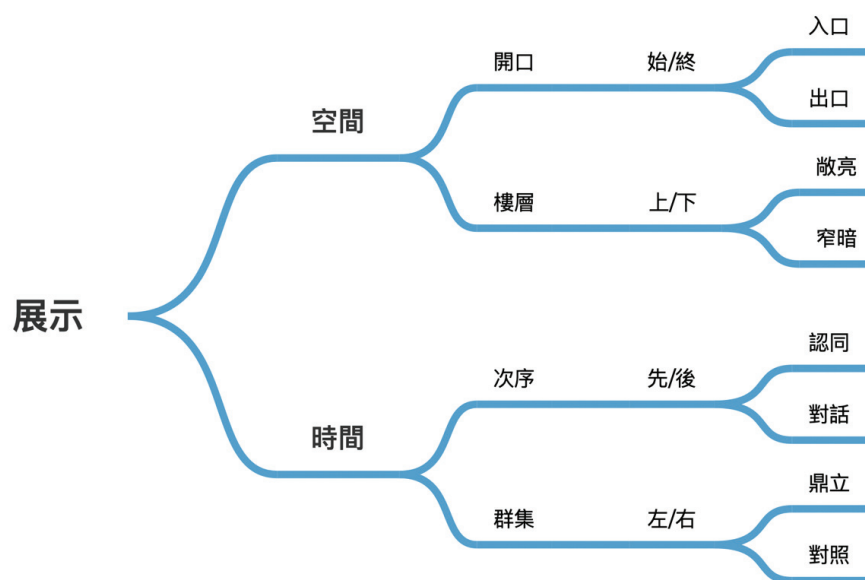
因)》,或許可以被視為對「我們該如何在當前一起創造關於書法的共同知識?」此一問題,所展開的基進答覆。本文亦然。

附錄一：



〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展品結構圖表〉

附錄二：



〈《當態度變為尺牘？（書寫—往返—語境—性別—迷因）》展示結構圖表〉

參考文獻

- 司馬遷，1959。史記。北京：中華書局。
- 汪榮寶，1987。法言義疏。北京：中華書局。
- 李繼宏譯，Sennett, R.著，2018。匠人。上海：上海譯文出版社。
- 施植明譯，Norberg-Schulz, C.著，2010。場所精神：邁向建築現象學。武漢：華中科技大學出版社。
- 高文萱譯，Pickering, N.著，2022。博物館策展人工作指南：認識、管理與展示物件。臺北：典藏藝術家庭。
- 馬向民譯，Vernant, J.-P.著，2008。宇宙、諸神、人：為你說的希臘神話。臺北：貓頭鷹出版。
- 郭宏安譯，Baudelaire, C.著，1987。波德萊爾美學論文選。北京：人民文學出版社。
- 陳美靜，2017。從 1969 年 Harald Szeemann《當態度變成形式》探究當代策展前沿，觀察者藝文田野檔案庫 AOFA.TW，取自 <https://aofa.tw/?p=2812>（瀏覽日期：2023 年 2 月 3 日）。
- 陸興華、許煜譯，Stiegler, B.著，2016。人類紀裡的藝術：斯蒂格勒中國美院講座。重慶：重慶大學出版社。
- 黃建宏譯，Bourriaud, N.著，2013。關係美學。北京：金城出版社。
- 黃順星，2017。媒介史的末世預言：基德勒與麥克魯漢論媒介技術，傳播研究與實踐，7（2）：63-92。
- 彭懷棟譯，Polanyi, M.著，1985。博藍尼講演集：人之研究·科學、信仰與社會·默會致知。臺北：聯經。
- 鄭明萱譯，McLuhan, M.著，2006。認識媒體：人的延伸。臺北：貓頭鷹出版。
- 劉義慶，2012。世說新語。上海：上海古籍出版社。
- 龔卓軍、王靜慧譯，Bachelard, G.著，2003。空間詩學。臺北：張老師文化。

