

後/書寫中心主義的藝術解構及其 對課程與教學的哲學反思

洪如玉*

漢字是世界語言書寫文字中，為相當獨特的表意文字，其它文字大多使用拼音文字來書寫。在東亞文化傳統中，漢字書寫不僅是一種語言文字的溝通符號，也是藝術表現的媒介，中國傳統書法、日本書道反映出漢字的審美特性。漢字做為獨特的語文媒介，也蘊藏著文化理解和教育反思上獨特的意義。

本文對照西方哲學家 Derrida 觀點並以中國藝術家徐冰的藝術作品，提出跨文化界限的辯證理解與交互解構，重新省視習以為常的漢字書寫與教育文化思維方式。本文將漢文化思惟特色稱為書寫中心主義（graphocentrism），其內涵包括漢文化傳統之特色與限制。然而，漢字文化本身也蘊含著跳脫漢字思維的潛能，本文稱為後書寫中心主義（post-graphocentrism）。本研究之教育的啟示體現於兩面向：一、釐清漢字思維的書寫中心主義特色；二、探究後書寫中心主義的意義及其在教育上的啟示，也包括對於課程與教學的反思。

關鍵字：徐冰、解構、德里達、書寫中心主義、語音中心主義、後書寫中心主義

作者現職：國立嘉義大學教育學系教授

壹、符號、聲音、文字

漢字是世界語言書寫文字中，一種極具獨特性且高度發展的表意文字，在東亞文化傳統中，漢字書寫不僅是一種語言文字的溝通符號，也是藝術表現的媒介，中國傳統書法、日本書道反映出漢字的審美特性，漢字書寫不僅透過思想內容，也透過字體的型態結構或風格結構反映出藝術內涵。然而，除了從我們所熟悉的書法藝術來理解漢字書寫，漢字做為獨特的語文媒介，也揭示出文化理解和教育反思上獨特的意義。

思想或意義的表達與溝通無法不藉助符號——聲音符號或視覺符號，或者，口說語言或書寫語言。然而，一個始終困惑著人們的問題是：思想與符號，或者，意義與語言的關係是甚麼？如果有獨立於符號的意義，那樣的意義如何能被掌握？或說，甚麼樣的符號比較能讓我們接近真正意義？如果意義不能脫離符號，不同系統的符號能否指涉、傳達相同的意義？不同語言系統之間翻譯又如何可能？法國哲學家 Derrida 的重要主張之一為批判西方形上學傳統的「語音中心主義」(phonocentrism)，語音中心主義的構成與西方表音語言系統有密不可分的關係，然而，這一點讓 Derrida 以及學者們（包括我們自己）產生一個想法：使用不同於西方表音文字的漢字表意語言系統與文化是否有可能產生突破語音中心主義及其隱含的「在場形上學」(metaphysics of presence) 的契機？漢字表意文字與西方表音文字兩種語言系統是否為中西方不同形上學的基礎呢？但是，中西方有無不同的形上學？或者，表音或表意的語言系統仍然有相似的形上學基礎呢？本文認為西方表音文字或漢字表意文字其實並非植基於截然不同的兩種形上學，而是「邏各思中心主義」或「理性中心論」(logocentrism) 的不同樣態，本文主旨並非深究此問題，本文的焦點在於從美學與解構觀點來探討漢字做為符號的可能意義與啟示。Derrida 說：

我們永遠都不可能，事實上也從不曾，有過任何純粹所指的「傳遞」——從一個語言到另一個語言，或內在於同一種語言——完全原封不動、不受能指工具或「載體」所染指。(1981, p. 31)

根據上述，意義與思想總是受到符號所影響。那麼，下一個問題就是，符號如何發生影響？借用 Derrida 的觀點，我們首先粗略的將符號區分為兩類，聲音符號與視覺符號，更進一步說，也可以理解為口說語言與書寫語言。那麼，這兩種語言在傳達意義或思想有沒有差異？在此涉及不同的形上學觀點。

中國近代白話文運動流行的口號：「我手寫我口、我口說我心」，其中蘊涵著口語先於書寫的位階式觀點，這句口號意謂著：書寫文字用來寫下口說語言，

而口說語言表述的是內心的意念；因此，內心的意念或思想是最根本的，其次透過口說表述，再其次是書寫文字記錄下口說的語言。周易繫辭：「書不盡言，言不盡意」也表達類似觀點，「思想——言說——書寫」形成意義傳達的階層，此聲音優於書寫的立場，就是「語音中心主義」(phonocentrism)。

解構主義者 Derrida 認為，西方哲學傳統預設了聲音——或言說——的優先性，也就是言說可直接傳達思想，言說是有生命的「出現」或「在場」(presence)。Derrida 認為，西方哲學傳統蘊涵著一種「言說」與「書寫」的對立，西方形上學傳統預設著此種聲音優位的立場，稱為「語音中心主義」，聲音或言說意謂著說話主體的顯現或身在，因此言說可直接傳達思想，言說是有生命的「出現」或「在場」(presence)、言說是第一級的「能指」(signifier)，能指意謂著用以指涉特定含意的語言記號，可以是聲音、形象或書寫符號，而被指涉的概念或事物則是「所指」(signified)。相較之下，書寫是次級的能指，因為書寫是紀錄言說或話語的一種模仿再現，書寫是間接的、無生命的「缺席」(absence) (洪如玉，2016)。「語音中心主義」將聲音或言說視為「出現」或「在場」(presence)，聲音(言說)是一種主體思想的直接顯現，相較於書寫，聲音(言說)具有優先性，書寫是衍生的、外在於主體的一種補充，書寫無法產生直接的思想的顯現，而是透過文字紀錄思想、記載聲音，文字的記錄次於聲音。Derrida (1976b) 認為，西方傳統形上學預設了此種語音中心主義的思想，並預設聲音(口語)優越於書寫的階層式的二元論，即使讀者在閱讀文本時，也假定是作者在說話，作者透過文字向讀者傳達他(她)的聲音，聲音直接傳達意念，而文字間接傳達心聲(洪如玉，2016)。

Derrida 於 1967 年出版三本重要代表作：《書寫與差異》(Writing and Difference)(英譯 1976a)、《言說與現象》(Speech and Phenomena)(英譯 1976b) 以及《書寫學》(Of Grammatology)(英譯 1976c)，Derrida 在這三本著作仔細檢討西方語音中心主義的系譜學，代表西方形上學傳統的語音中心主義的思想家包括從 Plato、Aristotle 開始到近代 Hegel、Rousseau、再到當代的 Saussure、Freud、Levi-Strauss、Husserl，他們的思想都預設了語音(phonè)和 logos(真理、或道)的結合，Derrida (2016c) 指出：

關於一般聲音(sound)的說法不用說更適用於語音(phonè)，透過「聽(理解)自己在說」這樣不可分離的系統，主體影響自身並連結到理想性(ideality)。(p. 13)

從聲音到思想、從思想到真理，是一氣呵成的，在語音—思想—真理不可分割的聯繫裡，語音中心主義與邏各斯中心主義密不可分而形成西方形上學傳

統的內在邏輯。

Derrida 認為上述的邏各思中心主義是錯誤的，而此錯誤又出自於另一個更深層的錯誤，那就是把「隱喻」(metaphor) 誤解為真實——「永恆的真理」(an eternal verity)、「在現前的邏各斯的鄰近性中恆常地被思想著、被述說著」(eternally thought and spoken in the proximity of a present logos)(Derrida, 2016c, p. 15)，語音被視為真理的出現，同時，書寫則被貶低為次級符號，是一種附屬物 (appurtenance) 或技術 (technique)。

Derrida 質疑：西方形上學傳統貶低書寫在本體論與知識論上的地位，但是，即使書寫被窄化一種次級符號、次級技術或發明，我們卻發現書寫無所不在，象形或表意文字等書面的銘文、電影、舞蹈、圖像、音樂、雕刻都是書寫，甚至也有運動、軍事或政治等領域的書寫，生物學領域細胞裡的基因圖譜或資工領域的調控學 (cybernetics) 都是書寫 (Derrida, 2016c)，因此，「關於書寫的意義與源起之問題其實先於技術的意義與源起的問題，或至少與其混雜在一起。因此，技術這個概念是無法單純說明書寫概念的。」(Derrida, 2016c, p. 8)

Derrida 的質疑提出一個相當有趣的思考點：如果語音中心主義與邏各思中心主義的結合只是一個歷史上的偶然，並非語言的必然，而書寫就符號而言又比語音中心主義原先所設想的具有更為根本的意義，我們是否可以從非使用拼音文字的文化找到跳脫語音中心主義束縛的靈感？再者，既然西方語音中心主義包含著對於語音的偏好與對於書寫的壓迫，此種跳脫是否也提供擺脫上述偏見的可能？呼應 Mark Edward Lewis (1999) 的主張：書寫是中國文明的核心，中國文明使用的漢字正是非拼音文字，就此而言，漢字做為一種語言符號，可能潛藏著跳脫或解構語音中心主義的可能性。

貳、「文字」之魅與書寫中心主義

相較於西方，可見的「文字」在東方漢文化社會或儒家文化社會似乎有無與倫比的魔力，中國自古，各地名勝古蹟，從自然風光的懸崖峭壁、到人為建造的樓台亭閣，不乏歷代名人所留下的墨跡題辭 (Yen, 2005)，而這些文人騷客的墨書手跡更為這些名勝增添佳話，成為名勝的一部分。文字的魅力不僅顯示在中國山水的名人題字與手跡上，在中國傳統中，文字也代表著權能展現，可說是中國古代封建威權的具體表徵。石刻體現封建帝國對於思想正統的宣示與權威，儒家思想被視為中國思想正統，中國最早的石經出現在東漢靈帝熹平年間，為建立儒家經典的標準版本，也確認儒家經典作為帝國文化政治正當性的基礎 (王靜芬, 2011; 耿慧玲, 2008)，中國後來歷代王朝也持續採行此種做

法，除前述的熹平石經，據記載還有「正始石經、北魏石經、石臺孝經、開成石經、廣政石經、嘉祐石經、紹興禦書石經、明石經與乾隆石經。其中僅石臺孝經、開成石經、乾隆石經猶存，紹興禦書石經、明石經僅部分留存。然而不論現在的存留與否，石經的刊刻都反映出對於儒家經典的加成作用」（耿慧玲，2008，頁8）；此外，中國古代的「下馬碑」或「學規臥碑」代表皇帝諭旨，見到碑文如同聽到皇帝命令（李建緯，2013；高明士，1982、2005）。至今，透過文字彰顯統治權威，仍是現代儒家文化社會中領導人物與政治人物經常使用的宣傳技巧或公關策略（Kraus, 1991; Yen, 2005），Yen(2005)以「公共書法」(public calligraphy) 來形容陳列展示於公共場所的名人筆跡，Yen 指出，此種書法的作用頗多，有的可能傳達政治風向、有的則顯示人際關係。總而言之，書法在漢文化或儒家文化中具有高度重要性，就其社會影響力的面向而言，書寫是「一種社會政治權力發聲的方式」（Kraus, 1991; Yen, 2005, p. 32），Jenner（1992, p. 184）主張：「在中國，權力不說——它寫」。

由此觀之，書寫在漢文化思想脈絡中占有極為重要的地位，不同於上述所提及的繫辭傳與近代白話文運動蘊含的「語音中心主義」，漢文化思想的底層預設著另一種重視書寫的思維模式：書寫對於文化思想與社會實踐的影響比口說語言更大，文字比聲音具有更為深廣的決定性與支配性，此種觀點即為本文所稱之「書寫中心主義」(graphocentrism) (Hung, 2013)。

相對於西方使用拼音文字及其預設的語音中心主義，漢字是高度視覺依賴的符號，聲音符號與視覺符號在意義的傳達與承載是否有所不同？語音中心主義觀點認為聲音符號所傳達的意義較為根本，而書寫中心主義論點則認為書寫符號傳達的意義較為原初與深刻。尊重書寫與文字在漢文化裡是一個重要傳統，在漢文化傳統中的書寫不僅是一種傳播與媒介工具，更重要的，就個人層面而言，書寫是一門藝術與倫理修練，就社會群體向度而言，書寫是重要的政治統治技術與操作權力的場域，當代學者如張韜（2010）主張書法創作包涵三個層次：個人技術、審美風格、文化哲學思想，文化哲學意謂著仁智與道德，仁智與道德不僅是儒家哲學核心，也是中國書法創作的核心，換言之，儒家哲學與書法藝術的核心是共通的，如此而言，書法創作也是道德修養的操練。此種「文如其人」或「字如其人」的觀念在中國傳統審美道德文化中根深蒂固，明朝項穆（1999，頁493）說：「人品既殊，性情各異，筆勢所運，邪正自形。書之心…意在筆端，未形之相也。書之相…筆隨意發，既形之心也。…人正則書正。心為人之帥，心正則人正。」，清代劉熙載（1997，頁666）說：「書，如也，如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」，劉熙載的說法充分顯示出中國審美道德合一的看法。郭繼明（2010）則指出書法藝術的本質在於追求和諧——在審美、藝術、道德、自然等向度的和諧理想，因此書法藝術追求的和諧境界與道德修養、人生觀的理想狀態相容相通。就此而言，漢文化的理

想人格——君子——與文人社會中書法家合而為一，在人品道德與書法創作的藝術表現都體現出超越凡人的典範，例如王羲之、顏真卿等。

以王羲之為例，王羲之對中國書法之影響甚為巨大，被尊稱為「書聖」，歷代諸多帝王對王羲之的作品都表現出極度喜愛的態度，如《蘭亭始末記》所記載，唐太宗在歷經許多波折終於取得王羲之《蘭亭集序》真跡，後來竟將該作品做為殉葬。然而王羲之的書法作品獲得君王的欣賞並不僅因為審美價值，根據法國學者幽蘭（Yolaine Escande）研究，唐太宗對於王羲之書法的喜愛蘊含著深刻的政治意義與權力操作，從南北朝開始，王羲之與王獻之父子之作已經廣為文人爭相搜集，南朝陳的圖書館由隋唐接收，其中也包括書作，南朝代表漢文化傳承，唐朝文化來自北方夷文化，彰顯南朝文化傳承象徵了漢文化正統的意義，因此唐太宗建立的弘文館將王羲之的楷書做為官方正式書體，再者，王羲之本人具現理想的儒家文官人格——王羲之一方面象徵儒家正統，一方面又信奉道教，而號稱道教祖師老子與唐宗室同姓李，因此王羲之是唐朝標示思想與政權正統的政治正確性絕佳典範（幽蘭，2005）。

本文在此無意探討或評論中國傳統書法觀點的「仁藝合一」或「政治倫理審美合一」的適切性，本文主要指出書寫在中國文化的重要性：透過「仁藝合一」觀念的影響，書法被視為道德修養的方法、書法作品也成為道德修為的指標之一，而中國古代儒家政治與教育觀點與倫理道德主張具有一致性：儒家教育理想的道德君子才適合在封建文官體制任職，就此而言，書寫與書法在漢文化中具有高度象徵性與豐富意涵。然而，本文想追問的是：這套以書寫為核心的思維模式、涵攝審美、藝術、道德、教育、政治各面向的意識型態，是否也在無意之間限制並控制漢文化圈中的人們呢？

參、解構書藝與後書寫中心主義

中國傳統書法在當代獲得新的觀看角度與書寫方式，徐冰是相當受矚目的中國當代藝術家，他的書寫藝術彰顯出漢字的特色及其蘊含的獨特文化意義，同時顯示出漢字具有突破文化傳統與地域性的解構能量：在解構他者與自我解構之間創新、並於創新再度解構。

筆者認為，徐冰的藝術創作動力圍繞著幾個核心概念：語言、書寫、符號、與意義，其作品與漢字或書法有直接關聯者包括《天書》（Book From The Sky, 1987）、《鬼打牆》（Ghosts Pounding the Wall, 1990-1991）、《英文方塊字書法入門》（Square Calligraphy Classroom, 1994）、《文化動物》（Cultural Animal, 1994）、《您貴姓》（Your Surname Please, 1998）、《喜馬拉雅寫生》（Landscapes from the

Himalayan Journal, 1999) 〉、《身外身》(Body Outside Body, 2000) 〉、《鳥飛了》(Living Word, 2001) 〉、《讀風景》(Reading Landscape, 2001) 〉、《寫生悉尼》(Landscripts Sydney, 2003) 等 (<http://www.xubing.com/index.php>)。筆者認為上述作品中最具有獨特性者為《天書》以及《英文方塊字書法入門》，其餘作品是以漢字為基礎所進行各種實驗，但是從這些作品都可看出一種極具創意的東方解構概念，筆者稱之為「後書寫主義」(postgraphocentrism) 的實踐。

《天書》一作可說是徐冰顛覆並解構漢字與中國傳統書法的開端，徐冰以手工刻製了超過四千個無人能懂的「漢字」活字，用版畫方式製作出四大冊天書，120套總計604頁。根據徐冰(2014, 頁121)自述，《天書》的創作理念非常單純明確，有下述三點：一、製作一本不是書、不具備書的本質、內容抽空的書；二、製作過程必須完全與真的書相同；三、製作這本書的所有細節與程序都必須嚴格精準且一絲不苟。徐冰基於上述三原則，以兩年的時間相當嚴謹進行刻字、製版與印刷，進而完成這件不是書的書。儘管他自述的原則如此單純，《天書》的意義似乎超過作者原意，在諸多面向上挑戰中國文化傳統與漢字書寫中心主義，不懂漢字的外國人幾乎無法分辨天書上印製的文字與「真正」的漢字，然而，何謂真正的字？就漢字發展的歷史而言，漢字可追溯到商朝甲骨文、大篆、金文、籀文再到秦朝的小篆，這些文字對於能夠閱讀漢字的現代人也是一大挑戰，甚至當代習於使用簡體字者也不容易讀懂繁體字，而習於使用繁體字者對於閱讀簡體字感到困難，再者，受到資訊化的影響，許多新字、俗字、變體字或火星文不斷推陳出新，如此，甚麼樣的字可稱為「真正」的字？「天書」裡不是字的「字」或「非字」是否有可能成為「字」？在甚麼樣的情況下，非字得以成為字？「天書」讓觀者思考文字符號與意義之間的關係，顛覆觀者對於文字的理解，文字做為一種視覺能指(signifier)，卻無所指(signified)，能指與所指之間不是對應、必然或確定的關係。Roger T. Ames (2011, 頁61)形容《天書》讓觀者激發的感覺「即使不算是文化失憶，也是一種文化失讀，當我們把該文本視為一種『語言』，但它卻是空洞的，這是一種面對語言『遺骸』的解離邂逅，威脅著一般我們所堅信的常識信念與感受」，《天書》揭示文字符號的自我反叛，也是文字符號對文化傳統的反叛與解構，如同Derrida (Derrida & Caputo, 1997, pp. 9-10)所說，解構是一種發生內部的自我解構，特別是針對某些「正典」(the great canon)進行解構，「才能開展新作品、新事物、新領域、新文化、新語言」(ibid., p. 10)，站在西方文化視角，Derrida針對Plato、Shakespeare、Cervantes、Hegel等西方正典作者的解構主張，正可在徐冰的藝術創作中看到巧妙的實踐。相當有趣的是，《天書》原名《析世鑿：世紀末卷》(徐冰, 2014)，徐冰坦承：「那時對『深刻』問題想得特多，才用了個這麼驚扭的名字。這作品本身倒有中國文化的堅定感，題目卻受西方和當時文化圈風氣的嚴重影響。」(頁129)雖然徐冰認為《析世鑿》原名深受現代氛

圍影響而顯得不自然，然而，《析世鑒》明確的表達出作者的意圖：《析世鑒》正是一面用來反映（並反省）、分析、批判世紀末境況的鏡子。徐冰說《析世鑒》是現代化的名稱，其實此名仍可說是仍帶有中國傳統文化的蘊義，《紅樓夢》第十二回出現的「風月寶鑑」，正是一個正反兩面皆可照看的鏡子，再者，《風月寶鑑》也是《紅樓夢》諸多別名之一。¹由此可見，《天書》（或《析世鑒》）在文化傳統、東西方文化對立與衝突、有意義的符號與無意義的語言之間產生耐人尋味的對比。

徐冰的其他作品也可說是從不同角度或面向進行語言、符號、意義的實驗，《英文方塊字書法入門》（或《英文方塊字》，*New English Calligraphy*）同樣挑戰語言符號的界線，但是加入西方拼音文字的元素。方塊字是漢字的通稱，但此作品卻將橫式書寫的英文字轉為方塊字的書寫型態，與《天書》比較，二者產生一個相當有趣的對比，徐冰（2014）認為，《天書》看起來像字，卻沒有意義，是一種無法閱讀的「偽文字」，而《英文方塊字》看來不像字，卻有意義，是可閱讀「真文字」。無論對漢文化或西方文化都是一種挑戰與突破，如徐冰（2014）自承此作品起因是探討語言與文化衝突，新的書寫系統意謂著溝通形式與意義的創新與可能，《英文方塊字》破除原有的漢字認知與書寫模式，重構英文的視覺符號與書寫系統，《英文方塊字》闡述 Derrida 的解構與「延異」（*différance*）概念，Derrida（1982, p. 13；洪如玉，2016，頁 180）說明「延異」的意義如下：

表意（signification）之為運動唯有在每一個「現在」（present）的元素出現在「顯在」（presence），關連著非其自身之事物，從而在自身之內保持著過去的元素標記，並使自身因為與未來元素的關係而破壞，這個痕跡可說是未來、亦可說是過去；並透過非其所是構成了現在：【延異】絕非所是，不是過去、也不是修改現在成為未來。

《英文方塊字》顯示出符號的變動與意義的流動，意義在「真」與「偽」、「有意義」與「無意義」之間流動不居、充滿各種可能性。就此而言，漢字做為吾人慣用且信任的語言符號媒介，漢字符號所傳達的意義也可能是流動不居，亦真亦偽，我們教導學生「眼見為憑」（*seeing is believing*），事實上，吾人親眼所見也可能扭曲、欺瞞、或變動，因此，我們對於符號應保持著開放性與

¹ 根據《脂硯齋重評石頭記》第一回〈甄士隱夢幻識通靈、賈雨村風塵懷閨秀〉所寫：「從此空空道人因空見色，由色生情，傳情入色，自色悟空，遂易名為情僧，改《石頭記》為《情僧錄》。至吳玉峰題曰《紅樓夢》。東魯孔梅溪則題曰《風月寶鑑》。」（引自 <http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=607491>）

批判性。

《文化動物》也名為《一個轉換案例的研究》，是徐冰在 1993 年到紐約之後開始發想的作品，主要內容為兩隻身上印著文字的種豬，在展覽廳中交配（徐冰，2014）。此件作品可從兩個不同的視角觀看，一是自然與文化之間的辯證，二是不同文字系統之間的互動。如徐冰（2014）所說，此件作品把動物放入人為文化環境中，產生自然與文化之間的衝撞。有趣的是，種豬無視於旁觀的群眾仍進行交配，反倒是觀眾顯得相當侷促不安，徐冰（2014，頁 140）認為：「有價值的結果是：人改變並安排了豬的環境，卻使人處在一個尷尬的境地中。環境倒錯的結果，暴露的不是豬的不適應，而是人的不適應。所以有人說，看這作品的人（包括我自己）都被戲弄了。實際上這種戲弄是自身文化所致，與我其他作品一樣——不作用於沒有文化的人。」觀者的不安顯示出文化教育對人的影響，也凸顯出文化與自然的矛盾。然而，更值得深思之處在於：交配中的種豬象徵著自然生生不息的循環與動態，面對自然與生機，文化反而處於對立面？人類文明的演進——伴隨著羞恥心、道德感或倫理學的發展——似乎總在「愛生」與「礙生」之間反覆拉鋸，文化可視為符號或能指整體，符號的不斷延異在不斷創造之外，同時也進行毀壞。文字符號象徵文化，而活豬代表自然，被印上文化外衣的動物行為並不會因外表而受到文明控制，群眾的不安是否也凸顯出「文明人」控制「自然」的焦慮呢？以此例深思人類與自然的關係，人類不斷透過科技試圖改變與控制自然，有時成功，但更多時候失敗，例如天災就是無法預料的自然變化，大多時候人類面對天災其實是無力的，因此人類面對控制自然有一種內在的焦慮。此種人文與自然之間的矛盾是一種辯證，有時，人類渴望與自然和平共存，但有時卻又想要強力干預、控制、改變自然，此作品正揭露出此種矛盾。

其次，徐冰在兩頭種豬身上印上不同文字，《文化動物》中的公豬身上印著拉丁字母，母豬身上印著天書字樣，當公豬撲向母豬，似乎顯示出西方世界對漢字中國世界的殖民與入侵，就此而言，《文化動物》是一件強力批判西方殖民主義與族群中心主義之作。然而，《文化動物》的意義似乎不只於對於西方強勢文化的直白批判，當公豬累了休息時，充滿興趣的母豬轉而主動，這個反轉的荒誕，也引發觀者進一步思考：不同文化系統間的強勢或弱勢並非如同表面，文化之間的關係也不是線性與單面向。

《喜馬拉雅寫生》、《鳥飛了》、《讀風景》、《寫生悉尼》等作品都屬於「文字寫生系列」，「文字寫生」與漢字源起於象形文字的思考更為相關，身為前述作品創作者徐冰明確指出漢字思維的特殊性：「中國人的性格、思維、看事情的方法，審美態度和藝術的核心部分甚至生理節奏，以及中國為什麼是今天這個樣子，幾乎所有方面，其實都與『漢字的方式』有關。」（徐冰，2014，頁 159）

徐冰的觀點體現「書寫中心主義」的原初觀念，回到漢字做為象形、模仿自然世界的原點，此系列的作品植基於「漢字象形性」，漢字源起的圖象被重新挖掘出來做為藝術作品的元素，漢字本身做為書寫文字符號的線條、筆順、字體本身的結構與組成、在字源學上的字體演變都被融入創作素材，同時，漢字符號突破二維平面限制，成為三度空間的立體創作的元素。平面符號伸展變化為立體構造，也「引導觀眾在文字、概念、符號及形象之間展開思維運動的空間」（徐冰，2014，頁 163），筆者認為，徐冰的觀看、書寫與使用漢字創作的方式深刻體現書寫中心主義與後書寫中心主義的思維，在書寫中心主義的基礎上，產生一種後書寫中心主義的突破，也是漢字藝術的解構實踐。再者，徐冰也將自己的創作與美國當代概念藝術家 Joseph Kosuth 的作品在《一把和三把椅子》（One and Three Chairs）做一比較，說明漢字的形象性超越西方拼音文字，更能夠彰顯出視覺符號、書寫文字與意義之間的互動與辯證，這更證明漢文化的書寫中心主義的特色。《一把和三把椅子》是 Kosuth 於 1965 年的作品，作品內容包含三個物件：一把真實的椅子、一張椅子的照片、一張印有字典對「椅子」定義的說明（Kosuth, 1965），三個物件都指向「椅子」，但三個物件卻是截然不同的能指。Kosuth 的其它創作如《四色四字》（Four Colors Four Words）、《霓虹橘五字》（Five Words In Neon Orange）（Huggins, 2014）也同樣探索著文字、符號與意義之間的關係，但如同徐冰所說，拼音文字對於具象事物的「揭示」似乎不及漢字，這個差別顯示出漢字蘊含的書寫中心主義的特色。然而，徐冰的作品在凸顯漢字思維的書寫中心主義之時，也突破書寫中心主義的限制，對原先字符的意義與用法產生質疑與批判、反轉與顛覆的新意，這可理解為後書寫中心主義的藝術解構。

整體而言，徐冰藝術是植基於漢字而又突破漢字在結構、型態、理解的傳統，可說是書寫中心主義與後書寫中心主義辯證性的藝術表現。

筆者認為，徐冰的藝術創作與 Derrida 的解構之間有一種相當有趣的共鳴與對比，Derrida（2003）在〈給日本友人的信〉（Letter to a Japanese Friend）中說明「解構」的意義：

解構是一種結構主義的姿態，或任何預示著結構主義毛病的姿態，但它同時也是反結構主義的姿態，而其內蘊就在於此模糊性。結構是要被撤除、拆散、瓦解的……但此撤除、拆散、瓦解結構並不是否定的操作，就某種意義而言，它是一種質疑結構主義而非歷史性的運動。它不是要破壞，而是要去了解某種「組成」是如何建構的、又如何去重構。（pp. 24-25）

從徐冰的漢字藝術作品中，我們也看見類似的痕跡：以漢字為基礎、又翻

轉漢字的結構與意義，例如《天書》；甚者，徐冰的作品也體現出以漢字解構西方拼音文字之作，如《英文方塊字》。當然，值得進一步思考的是：此種解構本身可能產生的新的結構與限制是甚麼？而吾人又如何解構之？徐冰的藝術翻轉的不僅是漢字作為符號的功能與意義，也對傳統書藝所蘊含的人格情操、道德價值與政治權力符碼提出質疑。

除徐冰之外，當代國際書法藝術界尚有許多知名觀念書藝家，進行書法藝術的變革與創新，東亞其他受漢字文化影響的國家如日本，也有許多前衛書法藝術創作，例如上田桑鳩的抽象水墨、擺脫漢字束縛發展出墨象派的大澤竹胎、宇野雪村、井上有一等人；更晚近則有如王冬齡與朱青生創作的書藝作品，跳脫書寫與、繪畫與攝影之間的界線；洛齊的創作將漢字從二度空間轉話為三度空間的立體作品，並透過當代裝置觀念藝術的視角，把書法作品與「現成物」(ready-made)結合為「水墨裝置」(黃智陽，2007)，前述各種多樣化的當代書藝創作對於傳統書藝的人文價值、道德觀念、書法運筆規範提出質疑與反叛，可視為後書寫中心主義的具體實踐。在此，本文以徐冰為例，探討東西思想對話的可能，透過 Derrida 對語音中心主義的批判與徐冰藝術作品的對照，使吾人更為理解，身處於漢字文化傳統的人們在思維與觀看世界的方式，可能有的特點與局限。漢字特殊的「方塊字」結構與書寫方式與漢文化思想的審美觀、倫理觀與政治社會觀點有密切關係，但筆者無法肯定語言與文化之間有必然之因果關係，也無法確認孰因孰果。即便如此，我們仍同意使用拼音文字與漢文字的文化體系的實踐與思想模式確實有所不同，透過語音中心主義的反思，促使習於觀看漢字、使用方塊字、宥於書寫中心主義思維的人民，反思漢字思維的侷限，反思傳統「仁藝合一」、「藝術道德」或「美學政治學」的系譜學及其正當性。再者，透過不同語言符號系統的對比、衝突或融合，創造新的語彙，此種突破與解構也催生新的觀看方式與思維方式，為生活世界增添新意義。

肆、結論：從後/書寫中心主義進行課程與教學的教育反思

上述討論對於課程與教學的啟示可以從「符號學」(semiotics)角度來理解，所有課程、教學都無法脫離符號的運用，不管是視覺符號，書寫符號或聲音符號，符號本身既是認知對象、也是過程，既是內容、也是結構 (Sáenz-Ludlow, 2007)。了解符號的意義有助於掌握課程與教學運用的符號象徵意義及其功能，也是把對於符號表徵的審美知覺從藝術教育延伸到一般教育的思考，可說是將審美認知方式延伸到一般理解，但本文並不只是把審美認知與個體認知連結，而是將審美認知連結到文化理解，審美認知方式不僅可作為文化理解的表徵，

如書寫或語音表徵方式作為理解東西方文化特色的參照，審美活動也可能影響甚至改造文化理解，就如同徐冰的藝術創作創作於漢文化背景，但既呼應又挑戰漢字符號的構成與意義，此符號創作的呼應與挑戰也是對於文化的呼應與挑戰。綜合上述，本研究對於教育研究者與教學現場工作者的幫助可分為兩面向：一、釐清漢字思維的書寫中心主義特色；二、探究後書寫中心主義的意義及其在教育上的啟示，教育上的啟示是就一般教育而非藝術教育的普遍意義上推敲，也包括對於課程與教學上更具體的反思。透過上述探討，本文首先提出下述三點作為對於一般教育的反思與啟示：

一、漢字文化系統具有一種視覺依賴的傾向，此種傾向可能與獨特的方塊字書寫方式有關，因此漢字文化系統內在的思維方式可說是漢字思維方式。然而孰因孰果，本文無法斷定，「書寫系統」與「思維模式」二者可能在歷史長流中相互影響而孕育出漢字文化圈極具特色的思維模式。

二、漢字在中國歷史傳統中具有重要的政治、道德、審美意義，透過政治制度與藝術美學的規範，漢字（書法）的影響力與重要性高度滲透在個人或群體生活中，也在無形中影響著教育文化發展。本文作者將此種漢字文化圈特殊之文化思維特色稱為書寫中心主義，書寫中心主義顯示出漢字文化圈思維模式的特性與限制，例如透過書法文字展現的仁藝合一信念或從封建時代流傳下來的權貴象徵。

三、漢字的藝術解構提供另一種看待漢字傳統的方式，也挑戰吾人習以為常的思維方式，徐冰的藝術創作與西哲 Derrida 的解構思想挑戰漢字的符號意義，一個字不再只有一個意義，一個書寫符號的意義並非固定的，可能隨時空產生不同的意義與用法。再者，新的書寫符號也可能隨時間而誕生；不同語言符號系統可以相互借用與挪用，產生新的觀看方式與新意。理解語言、符號、意義之間的對應與流動，挑戰語言、符號、意義之間的既定關係或創造語言、符號、意義之間新的連結，從而為人類生命創造新意，可以做為未來教育研究與發展的參照。

其次，從上述對於一般教育的反思，有助於吾人更深刻思考，如何從後書寫中心主義重新檢視課程與教學的意義，課程與教學為特定文化產物，也是語言符號的構成，因此，漢字文化圈的課程與教學實踐也蘊含著書寫中心主義，根據前述討論與反思，本文提出在課程與教學面向的四點具體建議：

一、課程觀點應具有靈動性與彈性：就後書寫中心主義而言，文字符號的意義是流動不居的，然而在教育場域，成人常受到社會文化與傳統隱含的書寫中心主義的拘束，而主張文字、語詞、符號有固定的架構與意義，或者有正確答案，而以為可以編制出完美、理想的課程綱領與標準教材。本文作者並非反

對編制課程或教材，而是，課程或教材的內容、價值與目的，與社會文化觀點以及符號解碼的方式息息相關，並非絕對固定不變的一套準則，課程並非一套完美無缺、超越時空的方案，而是一套隨時空脈絡與需求而設計出的綱要。相反的，教師可以根據相同的課程觀點編制出不同的教材、發展出各具特色的教學方法。然而，受制於「考試公平」與升學主義的迷思，課程與教材往往被異化一套固定不變的標準，目前十二年國教課綱所主張的「核心素養」，正是期待教師可以採取更為彈性靈活的觀點看待課程，將課程做為參考而非範本，以培養學生具有因應環境的動態知識、能力、態度（蔡清田，2015）。

二、教學方法應突破框架、挑戰傳統，納入藝術詮釋的自由空間：前述以徐冰漢字藝術為例，探討漢字藝術的轉化與創新，換言之，漢字並不只是書寫的符號，漢字意義也可以超越傳統的認知，從文字轉化為藝術的符碼，更可以從平面躍昇為立體，文字書寫可能變成藝術遊戲的媒介，學習漢字同時是文字書寫也是藝術創作。

三、檢討漢字文化的視覺依賴現象在教學過程中造成的成見：前述討論漢字文化的特色為強烈依賴視覺，更具體而言就是在教學上強調閱讀和書寫，可傳達寫符號的教材——無論是平面或立體——在教育場域中比聲音符號更為重要，因此，在學校，對學生非常強調書面作業，對教師則強調記錄與檔案資料，教學過份重視可見的具體資料可能造成的問題是：注重學習成果而忽略過程，因為學習過程是瞬息萬變的、聽說互動的歷程，不易記錄，即使透過現代科技進行影音記錄，也不容易對影像或聲音進行客觀化的評量，而學習成果則是具體可見的考試卷、評量報告或成績單，一目了然、清楚易懂。但是過於依賴教學成果、輕忽學習過程則隱含著「只求目的不擇手段」的危機，此種危機確實在教育現場中可觀察到，例如目前多元入學制度中志願服務功利化的問題，可見一斑。

四、書寫中心主義所反映的文化侷限：書寫中心主義反映出漢字文化與思維模式的特色，相較於拼音文化，書寫中心主義更為注重文字與書寫的地位，也在有意無意之間預設無文字書寫的文化較為低劣，從而貶低許多口傳文化的原住民部族文化，此外，漢人以「蕃」、「羗」、「羌」、「蠻」、「夷」、「狄」等語詞指稱周遭非漢人部族，就文字符號本身也在有意無意之間傳達的貶低輕視之意。

整體而言，漢字文化的特色可歸結為「書寫中心主義」，具有強烈的視覺依賴、更重視視覺符號與書寫文字甚於口說語言與聲音符號。漢字可說是東亞社會有別於西方或其他文明的一項特色，然而，漢字思維可能也會造成我們在教育文化上的限制或窠臼，本文以徐冰藝術為例，說明漢字思維雖有限制，但仍

專論

蘊藏著無限可能，吾人可透過藝術解構翻轉漢字的觀看與理解方式，重新檢視漢字文化中被習以為常的思考與教育模式，對課程現實與既有的教學過程展開批判與審視，如此，我們的教育思考與實踐可保持創意與不斷更新的動能。

致謝

本文部分取材並改寫自筆者甫出版著作 Hung, R. (2018). *Education between Speech and Writing: Crossing the Boundaries of Dao and Deconstruction* (London: Routledge)。該書感謝科技部計畫 (MOST106-2410-H-415-007-MY2、104-2410-H-415-016-MY2) 與傅爾布萊特資深學者獎助 (Fulbright Senior Scholarship) 支持。

參考文獻

- 王靜芬 (2011)。中國石碑：一種象徵形式在佛教傳入之前與之後的運用 (毛秋瑾譯)。北京市：商務印書館。
- 李建緯 (2013)。彰化儒學，為高九仞—彰化孔廟文物調查與研究。《庶民文化研究》，7，39-95。
- 洪如玉 (2016)。Derrida 解構思想之探析及其教育蘊義。《教育實踐與研究》，29 (1)，173-198。
- 幽蘭 (Yolaine Escande) (2005)。中國書法藝術品評的美學思想——論張懷瓘的《書斷》。《哲學與文化》，32 (12)，47-70。
- 徐冰 (2014)。視野：徐冰特別專輯。《今天》，105，1-219。
- 高明士 (1982)。隋唐廟學制度的成立與道統的關係。《臺大歷史學報》，9，93-122。
- 高明士 (2005)。中國中古的教育與學禮。臺北市：國立臺灣大學出版中心。
- 耿慧玲 (2008)。石刻與經典研究。《止善》，5，3-20。
- 張韜 (2010)。書法創作的文化哲學思想內核：仁智與道德。《中華書道》，70，35-40。
- 郭繼明 (2010)。書法和諧論——書法藝術本質特徵探微。《書畫藝術學刊》，8，1-12。

- 黃智陽 (2007)。書藝觀念與觀念書藝的離合。《書畫藝術學刊》，3，169-194。
- 項穆 (1999)。書法雅言。華正人主編，*歷代書法論文選* (下冊) (頁 475-499)。臺北市，華正書局。
- 劉熙載 (1997)。藝概。華正人主編，*歷代書法論文選* (下冊) (頁 635-667)。臺北市，華正書局。
- 蔡清田 (2015)。課程設計與發展的關鍵 DNA：核心素養。臺北市：五南。
- Ames, R. T. (2011). Reading Xu Bing's *A Book from the Sky: A case study in the making of meaning*. In Hsingyuan Tsao & Roger T. Ames (Eds.), *Xu Bing and contemporary Chinese art* (pp. 33-66). Albany: State University of New York Press.
- Derrida, J. (1976a). *Writing and difference*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1976b). *Speech and phenomena, and other essays on Husserl's theory of signs*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Derrida, J. (1976c). *Of grammatology*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1981). *Positions*. Chicago, IL.: Chicago University Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2003). Letter to a Japanese friend. In J. Culler (Ed.), *Deconstruction: Critical concepts in literary and cultural studies* (pp. 23-27). London, UK: Routledge.
- Derrida, J., & Caputo, J. D. (1997). *Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida*. New York, NY: Fordham University Press.
- Huggins, N. (2014). *Joseph Kosuth and the idea of art*. Retrieved from <https://nicholashuggins.wordpress.com/2014/12/08/joseph-kosuth-and-the-idea-of-art/>
- Hung, R. (2013, December). *The weight of words: Exploring the Chinese*

專論

graphocentrism. Paper presented at the 43rd Annual Conference of Philosophy of Education Society of Australasia (PESA), Melbourne, Australia.

Jenner, W. J. F. (1992). *The tyranny of history: The root of China's crisis*. London, UK: The Penguin Press.

Kosuth, J. (1965). *One and three chairs*. Retrieved from https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965

Kraus, R. C. (1991). *Brushes with power: Modern politics and the Chinese art of calligraphy*. Berkeley, CA: University of California Press.

Lewis, M. E. (1999). *Writing and authority in early China*. Albany: SUNY Press.

Sáenz-Ludlow, A. (2007). Signs and the process of interpretation: Sign as an object and as a process. *Studies in Philosophy and Education*, 26(3), 205-223.

Yen, Y. (2005). *Calligraphy and power in contemporary Chinese society*. London, UK: Routledge.

The Artistic Deconstruction of Post-/Graphocentrism and its Philosophical Reflection of Curriculum and Instruction

Ruyu Hung

Among all the languages worldwide, Chinese is extremely distinctive and unique because its writing system, based on logograms, while most other languages are using alphabets and syllabaries, based on phonograms. In East Asian cultures, Chinese characters are a means not only for communication, but also for artistic demonstration. The traditional Chinese calligraphy shufa or the Japanese shodo displays the aesthetic characteristics of Chinese written form. Chinese writing exhibits various artistic qualities by its contents of composition and styles of fonts of the handwriting. As a unique writing system, the Chinese language form implies rich meanings for cultural and educational purposes.

This paper aims to present an interculturally dialectical understanding and deconstruction which helps analyse and examine the taken-for-granted modes of thoughts and traditions carried by the Chinese written form. Though the western philosopher Derrida and Chinese artist Xu Bing provide inspirations just in opposite ways, the author proposes the “graphocentrism” concept marking the particularity and limitations of thoughts. It also manifests other possibilities to creative thinking, which is post-graphocentrism. In conclusion, there are two goals in this paper: the clarification of graphocentrism, and the exploration of post-graphocentrism with its implications for education, curriculum, and instruction.

Keywords: Xu Bing, deconstruction, Derrida, graphocentrism, phonocentrism, postgraphocentrism

Ruyu Hung, Professor, Department of Education, National Chiayi University

Corresponding Author: Ruyu Hung, e-mail: hungryu@mail.ncyu.edu.tw

