

小說家的博物館景致——談帕慕克的純真博物館

A Novelist's Museo-scape: on Orhan Pamuk's Museum of Innocence

方慧潔 國立故宮博物院

Fang, Hui-chieh National Palace Museum

44

「純真博物館」是一部小說，亦是一座博物館。土耳其作家奧罕·帕慕克(Orhan Pamuk, 1952~)以第一人稱講述20世紀下半葉發生在伊斯坦堡的一段愛情故事。故事中主人翁因瘋狂愛戀而收集與愛人相關的物件，累積的大量物件成為博物館的收藏。博物館的展示依照小說的83個章節一一對應為展示櫃，可看作一重現當時生活樣貌的歷史博物館，這一嘗試也為博物館領域帶來新的概念與典範。

故事摘要：1975年的伊斯坦堡正要舉辦一場上流社會的世紀婚禮，而在訂婚前夕，準新郎凱末爾·巴瑪斯基在精品店裡邂逅了擔任店員的遠房窮親戚芙頌·凱斯金，墜入情網而不可自拔，在眾人反對之下，凱末爾解除了婚約，但彼時芙頌已另嫁他人。凱末爾傷心之餘，仍時常造訪芙頌與父母同住的家，並持續七年之久。在這看似無望的愛情之中，凱末爾為了保存與芙頌的相處記憶，便開始收集與芙頌相關的物件，並將之堆積在兩人初幽會的公寓裡。最後凱末爾雖贏得了芳心，卻在一同前往巴黎蜜月的途中發生車禍，芙頌因而喪生。凱末爾終生未再娶，守著滿屋子的物件，在無數次的旅行中參觀許多博物館，因而產生了創建博物館的念頭。

小說、物件與博物館

帕慕克聲稱將博物館納入小說主題的想法起源於1982年結識了一位落魄的鄂圖曼帝國王公後裔，該

王公在離開祖國多年後，以平民身分回到伊斯坦堡謀生，有人建議王公可以在從小長大的皇宮裡擔任解說員，向觀眾介紹他再熟悉不過的地方，這便是小說主角的原型。直到1990年代中期，帕慕克應邀赴歐美各地舉行作品誦讀會，旅程中順道參觀當地博物館，純真博物館的故事便漸漸有了雛形並開始收集物件，同時小說家感受到必須在一棟故事主角曾住過的房子裡才能繼續寫作，便在伊斯坦堡巷弄中找尋符合心目中想像的凱斯金家，終於在1999年買下博物館現址的建物，2002年著手寫《純真博物館》，歷時六年出版，但博物館遲至2012年春天才開幕(圖1)。

在帕慕克的想像中，小說與博物館應同時問世。《純真博物館》初定位為博物館的收藏圖錄，以百科全書式的辭條書寫物件、場所或情緒等，當時他預設當讀者來到博物館，手上的小說即是導覽書，每一章節對應著專屬的展示櫃，是實驗新形式(後現代)小說的一種嘗試。對帕慕克來說，創意寫作的公式在於將以前沒有放在一起的東西放在一起。他以小說實驗新的形式，《純真博物館》即是目前走得最遠的嘗試，不僅產出一本小說，還有一座實體博物館。嘗試創新的過程中圖錄書寫回復為西方傳統19世紀小說的形式，博物館成為博物館，最後有了各自獨立的生命。



圖1 純真博物館外觀 作者攝

小說的時代背景設於1950年到2000年的伊斯坦堡，亦是帕慕克所生所長的年代。帕慕克於2003年出版的自傳《伊斯坦堡：一座城市的記憶》中，即敘述了他的成長歷程，涵括家庭、閱讀、興趣、生活經驗的累積擴展以及聚焦在伊斯坦堡相關的文本資料與舊照片，許多曾在自傳中提及的歷史事件、文化現象、物件等，都能在《純真博物館》裡找到相同的元素，這些元素內化成帕慕克寫作的養分，在小說中以人物、情節串接重現；若將那些人物抽離，20世紀下半葉伊斯坦堡的社會現實仍是成立且存在的，在今日的伊斯坦堡生活中仍歷歷可見。

在這項「純真博物館計畫」中，帕慕克自始至終要面對的挑戰是，同一個故事，如何在小說與博物館兩種不同領域各自展現，而仍保有互為文本的密切關聯？

小說以文字讓讀者產生視覺想像，而博物館需要物質證據，在帕慕克看來，兩者皆有「保存、維護與努力不被遺忘」的記錄特性，在《純真博物館》的創作過程中，物件是帕慕克的文思來源與寫作材料，著重以真實的物件塑造虛構的人物、情節，小說將凱末爾對於物件的迷戀合理化，他將無望的愛寄託在物件給予的慰藉上，如同凱末爾在書中吐露的：「我對芙頌的愛，慢慢地蔓延到了她的整個世界，和她有關的一切，她所有的時刻和物件。」

實際上物件主要來自古董商店、跳蚤市場、二手書店以及帕慕克的親朋好友家中，這些物件雖屬於

小說家所打算述說的年代，然而不論它們之前「被擁有」的歷程為何、可考與否，帕慕克將它們從原生的脈絡抽離，藉由對物件的想像與描寫，在故事中賦予了物件新的意義脈絡。

45

我們可以從帕慕克發表的文字與演說紀錄得知，他在尋找熟悉的生活物件之同時，其中亦有帶給他靈光的意外收穫，促使他藉以更細膩地描寫出人物的性格或更深刻地傳達情緒與情景。例如在第73章〈芙頌的駕照〉裡芙頌所穿的連身裙(圖2)便是帕慕



圖2 第73章〈芙頌的駕照〉作者攝

克在二手商店無意間尋得，他回憶道：

「有一回在某家二手商店閒逛時，發現一件色彩鮮豔、上頭還有橘色玫瑰和綠葉圖案的連身裙，便認定它正適合書中的女主角芙頌。我將洋裝攤開在眼前，開始著手寫芙頌學開車的場景細節，當時她身上就穿著這件洋裝。」

在小說家的織理之下，這件連身裙宛如芙頌的化身，連結了男主角的記憶，召喚了時光：

「芙頌穿了一件非常適合她的連身裙，白底的連身裙上有橘紅玫瑰和綠葉的圖案。就像一個訓練時總穿同樣一身運動服的運動員那樣，每次上駕駛課她都會穿上這條V字領，長度到膝蓋下面的優雅連身裙，就像運動服那樣，上完課後裙子會完全濕透。三年後，當我看見這條掛在芙頌衣櫃裡的裙子時，就立刻想起了我們那些緊張而令人暈眩的駕駛課，想起我們在星星公園(Yıldız Parkı)和阿卜杜勒哈密德二世王宮前度過的幸福時光，為了能夠重溫那些時刻，我立刻本能地拿起裙子，聞袖子和領口上芙頌那獨一無二的體味。」

這個例子恰恰說明了帕慕克以小說之心挑揀出來的「物件」——這件非常適合芙頌的洋裝，在完成了階段性任務後，被放進真實的純真博物館裡展出，讓觀眾對女主角更具體的想像——她的身材、衣著風格、甚至留在衣服上的汗味，更強化了芙頌「曾經存在過」的真實感。這是帕慕克利用物件塑造人物的例子之一。人物是故事的載體，不管在小說文字或博物館空間裡，

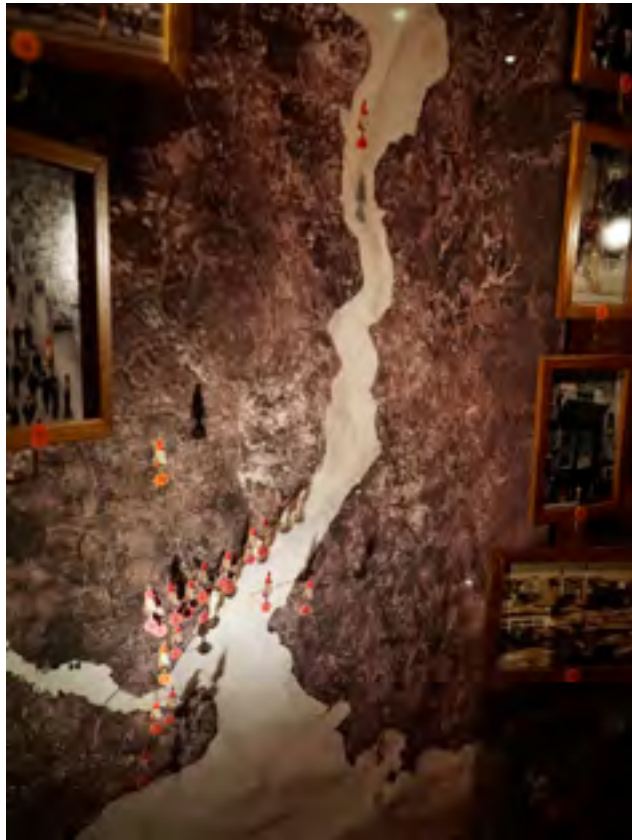


圖3 第32章〈我以為是芙頌的影子和幽靈〉劉祐竹攝

帕慕克多能借助物件以具有新意的表現手法來塑造人物或營造情境，例如第32章〈我以為是芙頌的影子和幽靈〉裡描述芙頌在凱末爾的訂婚儀式後即杳無音信，如同人間蒸發，凱末爾擺盪在未婚妻和芙頌之間無法取捨，想克制自己卻又因為過度思念而產生四處看見芙頌的幻覺，「我開始在街上擁擠的人群裡，在各種聚會上像看見幽靈那樣看見了芙頌」、「整個城市對我來說，變成了一個讓我想起她的標記世界。」文字如此，沒有物件，只有心焦失措，為了在博物館的展示中表現那幻覺，帕慕克在此處援用了一張舊明信片，明信片中紅衣女子的打扮符合該時代的流行風尚，他將紅衣女子的影像縮小，作為模糊的芙頌倩影，像紙娃娃般剪貼在許多伊斯坦堡街區舊照片或明信片上，分置在伊斯坦堡的地圖上，觀者得以一種特別的視覺去經驗凱末爾的幻覺(圖3)。

對於不喜以具體圖像表現故事主角的帕慕克而言，為保留讀者的想像空間，這已是最接近芙頌樣貌的表現限度了。

除了從各處覓得的現成物件，有些展示的物件來自帕慕克的委託特製，例如小說第2章裡讓男女主角重逢的珍妮·克隆手拿皮包，即是帕慕克虛構之歐洲名牌，又或是僅存在小說中的土耳其第一個水果汽水品牌——梅爾泰姆汽水瓶，以及象徵男女主角都「心碎」的破碎心型陶瓷擺飾等等，重複出現的日常吃食如紅茶、拉克酒和肉丸子等則是訂製的塑膠模型。

從小說到博物館，寫作與物件的累積是個互相影響的複雜過程，物件就像是每章節中，由帕慕克挑出來的關鍵字，爾後在進行博物館的展示設計時因審美與脈絡需求而再次篩選、組合，又是另一番景致了。

展示的詩意

《純真博物館》小說讀者在第24章〈訂婚〉讀到帕慕克一家被邀請參加訂婚儀式、還和芙頌跳了舞，應當會感到奇怪。整本小說像是凱末爾的口述紀錄，而當時23歲、猛抽著菸的奧罕·帕慕克則如同臨時演員般驚鴻一瞥，直到最後一章〈幸福〉才又被凱末爾提起，讀者至此才恍然大悟，帕慕克是被凱末爾請來執筆記錄的作家，「像寫一本小說那樣來為我的博物館編纂目錄」，更在凱末爾逝世之後接手完成了博物館。帕慕克將自己放入小說，記錄與凱末

爾的多次對話，身分切換之際，虛實之間的界線便模糊了，敘事線因而虛實交錯，此一手法加強了故事的真實感，而博物館亦採用小說裡的凱末爾/帕慕克敘事線，在一樓大廳的唯一展示櫃(圖4)，即第68章〈4213個菸頭〉旁牆上放了一張說明：「凱末爾很得意他所收藏的4213個菸頭，每回他拿出來時都會說上幾個故事。他很仔細地將每個菸頭都註明日期，有時加上幾個字，其中有些我放在小說裡了。而在這裡，您可以看到每個菸頭下方都有凱末爾要求我幫他寫上的相關文字。奧罕·帕慕克」。初踏入純真博物館的觀眾若讀了這幾行字，便知道這個場所與一本小說有關，裡頭有凱末爾和帕慕克，會注意到菸頭下方的文字用不同顏色的筆寫著土耳其文，即使不識其意亦能意會顏色、日期與菸頭數量的關聯。

帕慕克很清楚讀者一般不會記得書中所有細節，而未讀過小說的觀眾參觀博物館時需要適度的引導，他像博物館人那樣思考在沒有語音/專人導覽



圖4 第68章〈4213個菸頭〉作者攝

的情況下如何提供最基本的理解。這是小說家的野心，亦是照顧觀眾的貼心。博物館動線是從一樓到四樓，基本的設計原則是每一章節有一對應的展櫃，但帕慕克並未在一樓入口處即按章節次序從第一櫃開始設置展櫃，而是以整面插滿菸頭的展示牆宣示了凱末爾這份偏執的迷戀，這些是從1976年到1984年間凱末爾在凱斯金家收集的芙頌抽過的4213根菸頭，有些還染上了口紅殘印。每根菸頭下都蓋有收集的日期戳印，並一一標寫了當時的細節(圖5)。如此驚人的數量集成一件裝置藝術作品似的，即使觀眾對於故事一無所知，乍看之下也會為之一驚吧。為了讓觀眾更能理解菸頭的來源，或說更強調凱末爾這份偏執的迷戀，展櫃旁邊的牆面上裝了九個小螢幕，分別播放芙頌在不同時候坐在餐桌前抽菸的手部動作紀錄片—以替身重演過去的時光，創造出當下性、介於真實與虛構的場景，在不斷重複的黑白影像裡，我們似乎也搬進了凱末爾的眼裡，凝視著芙頌的手，感受著那七年多的時光，那1593個在芙頌家的夜晚。若觀眾更細心觀看，則會發現在短片中交錯出現的各式菸灰缸，都正在博物館的展示櫃內！

整體而言，博物館用了很少的文字在空間內放置線索。從一樓上二樓的樓梯腳牆上有一簡短的說明版：「這棟房子在1975年到1999年間是凱斯金家，之後到2012年間改建成博物館。展櫃裡的物件都曾經是凱末爾想念摯愛芙頌的憑藉，擺設的方式與帕慕克小說的



圖5 如標本般釘定的菸頭，展示各種姿態 作者攝

章節順序相符。」接著往上走便會看見「二樓，第1至51章」的指標，一踏上二樓便會看到牆上貼著一句「那是我一生中最幸福的時刻，而我卻不知道。凱末爾·巴斯瑪基」。這是小說中的第一句話，作為展示的破題再恰當不過，觀眾緊接著便會看到第一個展櫃，展示小說中的第1章〈我一生中最幸福的時刻〉(圖6)。三樓展出第52到79章，最後第80到83章則在閣樓(圖7)，閣樓亦有一說明版：「2000年到2007年間，凱末爾住在這個房間裡，這裡亦是帕慕克聆聽他述說往事的地方」，床角的牆上則貼著小說中的最後一段文字，凱末爾對帕慕克說：「讓所有人知道，我的一生過得很幸福」。博物館展示與小說採用了相同的前後呼應。文字量不多，卻都精準到位，且土耳其文與英文並置，服務各地來的旅人。

這棟四層窄長民房改建的博物館，其內部空間的設置清楚簡單，口氣一致。這一切都與一本小說有關，如果觀眾感到好奇或想複習確認某章節的內容，現



圖6 第1章〈我一生中最幸福的時刻〉作者攝



圖7 凱末爾曾住過的閣樓 作者攝

場有各種語言本供翻閱。我們若回頭檢視小說—也就是凱末爾的自述，關於「博物館」他有相當清楚的主張，帕慕克在小說中引述了凱末爾設計博物館展示的邏輯：「在展覽空間的每一點上都可以看見整個收藏和其他的每一個展示櫃。因為從每個地方在同一時刻都可以看見所有的物品，也就是我的整個故事，因此參觀者將忘記時間的概念。」

實際上「時間」的概念貫穿了整部小說，亦是「純真博物館計畫」的核心。小說中多次提到「亞里斯多德時刻(Aristotelian moments)」，凱末爾/帕慕克認為每個人所經歷的「時間」都是由不同的「時刻」組成，這些時刻有長有短、有深刻有淺薄，人類無法記住生命的每分每秒，因此物件成為人們記憶時刻的憑藉。在《純真博物館》中，被帕慕克放入文本中的物件如同星點般，不論是單件或整體，都指涉、附著了凱末爾一生中幸福的時光，是「時間之外」的世界。在此，物件是小說的延伸，組成博物館的收藏與展示。那麼，在博物館裡如何表現時間呢？

就時間無所不在的特性，小說家將第54章〈時間〉放在整棟博物館裡，不圈限在任一展櫃裡；一樓大廳入口地板上鑲嵌出時間渦旋的圖樣(圖8)，參觀動線沿著樓梯蜿蜒而上，在樓梯或走廊上透過天井往下望，都能清楚看見一樓地板上的時間渦旋(圖9)，

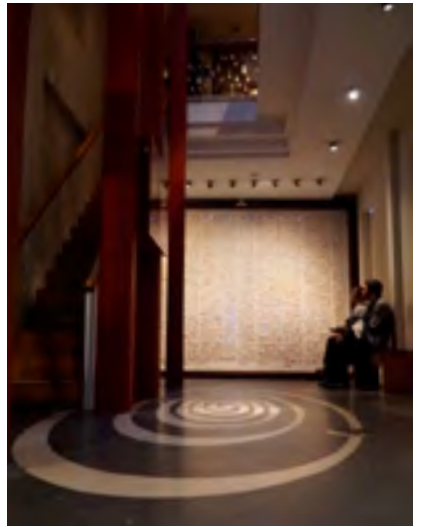


圖8 一樓入口地板的時間渦旋 劉祐竹攝

觀眾在建物內的移動似乎處在一往復盤旋動態中，此一動態軌跡恰又與博物館的第一件收藏—芙頌的蝴蝶耳環圖樣相仿，渦旋中的圓點即代表了時刻/物件。作為小說中的重點物件，該耳環也成為博物館的館徽。三樓牆上亦繪上與一樓地板相同的時間渦旋，並節選了〈時間〉篇章中的文句，簡述了亞里斯多德時刻以及凱末爾為了珍藏這些幸福的時刻，「我從他們家拿走了芙頌觸摸過的大小物件」。至此，觀眾便能理解這些物件聚集於此處的原因。隨著〈時間〉展出的各式鐘錶(圖10)，無所不在的時間正在逝去，卻又一切如常。但對凱末爾來說，他的人生就是經由這些物件不斷地回憶過去，複雜交錯，像一場永遠走不出來的夢境。

除了時間與菸頭這兩個章節受到特殊安排，其他展示櫃多遵循著「一櫃一章節」之原則(圖11)；櫃子



圖9 從閣樓往下看的時間渦旋 作者攝



圖10 無所不在的時間 作者攝

50

樣式採直立櫃—如此可增加展示空間，櫃體依序貼著屋牆設置，每櫃上方皆安上一個號碼，以及對應的章節名稱。直立櫃大小高矮不一，有些櫃子上下交疊，有些櫃子下方設有抽屜，而走廊沿著天井的三面皆以近腰的高度、在把手之下架了窄長的玻璃展櫃，將物件如標本般一一羅列。目光所及，層層疊疊，櫃內設有投射光源，每一櫃都保存了一個或多個時刻，像是凱末爾的記憶檔案室，或是帕慕克版本的珍奇室（Cabinet of curiosities）。

凱末爾提醒（未曾謀面的）博物館觀眾們，「看著我在那裡展出的物件，扣子、杯子、芙頌的梳子和老照片時，不能像看面前現有的東西那樣，而一定要像我的回憶那樣去看。」

凱末爾的「回憶」大綱即是每一展櫃上方的章節名稱。有別於一般博物館裡的個別物件品名卡，純真博物館只有在極少數展櫃裡會再提供更多文字訊息，例如第69章〈有時〉凱末爾收集了七年多裡在芙頌家晚餐的零碎片段，

每個片段皆以「有時」開頭，因此這個展示櫃裡的每一物件旁邊皆放有書中對應的句子，「有時，芙頌會立刻戴上那天我送她的耳墜或是別上胸針，吃飯時我會悄悄告訴她她很漂亮」（圖12）。凱末爾就像個人類學家在餐桌旁採集著平凡的時刻，張開全身的感官，感受並記憶著這一切，即使當時芙頌還活著，還坐在他旁邊抽著菸。

比起小說書寫，帕慕克在設計博物館展示時擁有更多的自由，同時也面對更不同的挑戰。他坦言在處理第一櫃時相對容易，櫃體最小，只在中央放了一個蝴蝶形狀的耳環，底襯是一麻紗窗簾，櫃內有



圖11 按章節次序設置的展櫃 作者攝



圖12 第69章〈有時〉作者攝

氣流將窗簾緩緩吹起，近距可聽到各種聲音，可辨識出海鷗鳴叫聲、渡輪汽笛聲等屬於伊斯坦堡的城市之聲。這是呈現「當下」的一種情境還原，彼時凱末爾與芙頌靜默地躺在公寓床上，暖風吹開窗簾，窗外的世界運轉如常，芙頌的一只耳環掉落在床單上，凱末爾無聲拾起、放進口袋，往後「年復一年地感受著那份幸福」。

工作進度在第二櫃〈香榭麗舍精品店〉遲滯不前。面對著早已張羅齊全的物件，在櫃裡擺弄多次仍無定案，帕慕克疑惑：物件的擺設是否應有一構圖上的邏輯可循？是否需要按照小說裡出現的順序放置？

有著繪畫之眼的帕慕克決定尋求視覺上的審美平衡、以及物件與物件之間交織出的「意外之美（accidental beauty）」。觀者若凝視得夠久，或許會發覺展櫃正立面的四邊條皆向內收，多數採素面木紋，有些則像真的畫框一樣有雕刻花紋或上色，展現以各式物件組成的「畫面」，這應是帕慕克對於博物館「展示如畫」的實踐細節之一吧。

小說家自己最喜愛的是第十四櫃〈伊斯坦堡的街道、橋樑、山丘和廣場〉（圖13）。該章節記述某次男女主角的聊天內容，芙頌自小因貌美而飽受男子騷擾，這些人行走於伊斯坦堡各處，但帕慕克選擇在



圖13 第14章〈伊斯坦堡的街道、橋樑、山丘和廣場〉劉祐竹攝

展櫃呈現兩人談話時抽剩的香菸與菸灰缸，以及當時他們眼中的風景。作為展櫃背景的图片是道馬爾巴赫切鐘樓碼頭（Dolmabahçe pier）的舊照片，呼應該章節中「道馬爾巴赫切鐘樓旁有一塊地方，人們會把車停在那兒，喝茶遠望博斯普魯斯海峽。」鐘樓是伊斯坦堡當地歷史名勝，亦是小說家從小常與家人流連的地點，他對那景色再熟悉不過；帕慕克在其他展櫃也大量使用了他所收集的伊斯坦堡舊照片與剪報，用以陪襯或佐證小說中的時代樣貌，他的回憶離現在還不太遠，博物館裡的伊斯坦堡在博物館外的街道上大抵猶可指認，在這層意義上，帕慕克對於保留城市記憶與推廣城市觀光的努力不容置疑。

如同故事情節會有起落，展櫃的表現亦動靜紛呈。故事中的重要一刻安排在第49章〈我是要向她求婚的〉（圖14），凱末爾終於有了芙頌的音訊，並打算在拜訪凱斯金家時向她求婚，到了現場卻發現芙頌身邊站著一位陌生男士，「凱末爾大哥，我來介紹一下，這是我的丈夫費利敦。」凱末爾內心翻攪，幾杯酒下肚，他「走進樓上窄小的廁所，關上了門。（…）我在鏡子裡看見了自己，我從自己的表情裡發現了身體和靈魂之間那驚人的分裂。」在這個被遮蔽的空間裡，只有鏡子見到凱末爾極力壓抑的崩

51

潰與疲憊。帕慕克把洗手台搬進展櫃，觀眾在鏡子裡看到自己，櫃裡傳來求婚那天的滂沱雨聲、水管聲、以及凱末爾聽見過、不知何處傳來的土耳其老歌。站在鏡前的凱末爾是什麼表情、在想著什麼呢？回到現實世界來，斑駁的洗手台、殘破剝落的壁紙和可見的日常用品都透露出這家人經濟上的困窘，而鏡子裡映照的觀者本身，或許也在想像著這鏡子曾經被多少人凝視著、至今仍忠實地保管著眾人的祕密時刻吧。

數量眾多的展示櫃讓帕慕克多方實驗不同展示手法，在基本的「展櫃標題」以及「關鍵物件」兩項條件下加入其他素材，搭配表現媒材如燈箱、短片或聲音裝置等等，不同的組合使得展櫃的表現各有亮點；現場另有幾個拉上布簾的櫃子，帕慕克解釋是因為他還沒決定如何展現。有鑒於他在「純真博物館計畫」中展露的細緻與創意，或許他只是想要在吊吊觀眾的胃口之餘，也讓觀眾自行去揣想小說家會挑出哪些物件、組成什麼樣的畫面吧。

整體而言，鋪埋在「展示(exhibition)」內的文學抒情濾減了老舊物件堆積陳列難免的塵埃氣，以一種新鮮的面目體現歷史性的博物館，觀眾在純真博物館裡觀看的是經過有意處理的有機脈絡，經由精省的文字、圍繞物件所設計的視覺與聲音的組合，進而產生有起伏、有層次的個人參觀經驗，走在其中的觀眾或許能因此體會凱末爾／帕慕克所說的，「真正的博物館，是時間變成空間的地方」。



圖14 第49章〈我是要向她求婚的〉作者攝

結語 帕慕克的理想博物館

據帕慕克的觀察，土耳其本地的博物館並不興盛，或說保存收集物件的習慣／現象長期不被重視甚至被視為一種羞恥。他在伊斯坦堡的成長過程中所理解的博物館皆是由國家直接管理並闡揚國族認同的宣傳機器，當時還沒有任何私人博物館，直到90年代中期他有機會去歐美各地宣傳著作時才大量

地接觸各式各樣的博物館，其中小型博物館如主題博物館和名人故居因更能表現出更深厚的個人性和生活樣貌而為之著迷，此特色與小說家注重以人物使情節和情緒躍然紙上的氣息相投，琳琅滿目的物件與展示手法讓帕慕克從中提取他所欲保留／運用在純真博物館的元素，從一位純觀眾到「純真博物館計畫」的發動者，帕慕克藉著凱末爾之口道出了他參觀博物館的經驗，如何在多方參照下建立他自己心目中的博物館理想，並將之落實於他的純真博物館實踐中。

然而，純真博物館無法直接被歸類在任何現有的博物館屬性分類裡。它與其他博物館最大的不同在於帕慕克在組成「博物館」的元素裡放入更多的轉折，使觀眾更意識到「虛實」——這是一間以小說為名、由小說虛構的主人公所創立的真實博物館。它在真實的歷史背景上將真實的物件聚集，再以虛構的身分去集成一個讓人相信可能存在過的故事，並從中呈現城市的內在景致，因而純真博物館是依據小說文本進行「再創作」的成果，它跨足歷史、文學和（視覺）藝術，一展博物館新貌。

或許是小說家這個職業的特性使然，帕慕克關心「人」。小說中時時可見到凱末爾對著假想的博物館觀眾發言，他就像是那落魄的王公後裔，想像著向遊人介紹他的一生，帶領觀眾去感受他度過一生的伊斯坦堡；他亦視讀者／觀眾為具創造性的夥伴，留意著他們可能會有的反應與感受，這份對觀眾的

重視與友善，在博物館實體成形的過程中處處可見。此外，帕慕克認為未來博物館的樣貌應更以「人」為中心，說「個人」的故事，展示人們經歷的生活。小說和博物館雖是截然不同的表達載體，但純真博物館的經驗讓帕慕克相信，博物館亦能像小說那樣為人發聲。

「純真博物館計畫」並未在博物館開幕後即告終。當小說問世後，接續產生了實體博物館與真正為物件所寫的圖錄《物件的純真》(The Innocence of Objects)，小說被翻譯成四十多種語言在世界各地宣傳著這座博物館，而博物館吸引了文學與博物館的愛好者不遠千里行訪，領域的擴展與交會，其間產生的能量激盪，以及作為一個創新思考的起點，引起了國際注目與討論，其中便有位英國導演主動聯繫帕慕克，以電影拍攝純真博物館的續集，在今日的伊斯坦堡街頭巷弄中追尋往昔，片名便是「記憶的純真(The Innocence of Memories)」。

小說家的純真推動著純真博物館持續實驗新的可能，而它往下的命運將會在讀者／觀者那裡。 ■

參考文獻

- 《純真博物館》，奧罕·帕慕克，陳竹冰譯。臺北市：麥田，城邦文化，2012
- 《率性而多感的小說家：帕慕克哈佛文學講堂》，奧罕·帕慕克，顏湘如譯。臺北市：麥田，城邦文化，2012
- 《多樣的色彩：閱讀·生活·伊斯坦堡·小說之外的日常》，奧罕·帕慕克，顏湘如譯。臺北市：麥田，城邦文化，2015
- 《伊斯坦堡：一座城市的記憶》，奧罕·帕慕克，何佩樟譯。臺北市：馬可李羅文化出版，2006
- The Innocence of Objects, Orhan Pamuk, New York, Abrams, 2012