

# 艾未未 *Through* 初探：以 Saussure 符號學(Semiotics)理論為途徑的視 覺藝術詮釋論議

國立中央大學藝術學研究所 張維晏

## 前言

中國當代藝術家艾未未(1957-)<sup>1</sup> 創作的裝置藝術作品 *Through*【圖 1】曾於 2011 年於臺北市立美術館展出。<sup>2</sup> 這件空間裝置於北美館展出時被擺設在寬敞的大廳，觀者可以自由地穿梭在作品中。*Through* 創作於 2007 至 2008 年間，在不使用任何釘子的狀況下，有賴十位木匠的幫助並耗時一年的創作期所完成。作品是由拆解自清代廢棄廟宇的樑柱與十具明代雕花鐵力木木桌為媒材。*Through* 由這些長而歪斜的樑柱們以榫卯結構的方式穿插起來，而長柱們兩兩接合所組成的造形已脫離一般建築空間所要求的那種方正、穩定的結構安排，取而代之的是類似杈枒樹枝般，以「Y」或「八」字形的彼此進行嫁接的對應配置。此外，有些長柱也會穿過木桌桌面或桌側，並且於靠近柱腳處再與另一根長柱相互組接起來。綜觀整體作品的視覺結構，就好像由數根長短不一的木柱為「線」、以木桌作為「結點」，並且經由互相交錯所構築成的空間裝置。

<sup>1</sup> 艾未未(1957-)，為中國大陸當代藝術家，是中國現代詩人艾青(1910-1996)之子。其創作範疇除了當代藝術之外，更觸及了建築設計等。1978 年就學於北京電影學院(Beijing Film Academy)，並在 1981 到達 New York，1982 就學於帕森設計學院(Parsons School of Design)與學生藝術聯盟(Art Student League)。1988 年於 New York 的 Art Waves Gallery 舉辦個展《舊鞋·性安全》(Old Shoes, Safe Sex)。1993 年回到中國，並開始搬到位於北京東郊的東村(East Village)，在 1994 年至 1997 年間主編並出版了實驗性的前衛藝術刊物《黑皮書》(Black Cover Book, 1994)、《白皮書》(White Cover Book, 1995)、《灰皮書》(Huipi Cover Book, 1997)。1999 年獲入第 48 屆威尼斯雙年展，2000 年於正值上海雙年展期間策畫具有爭議性之藝術展《不合作方式》(Fuck off)。2003 年擔任 2008 年北京奧運國家體育場《鳥巢》(Bird's Nest)之建築設計項目顧問。2007 年以作品《童話》(Fairytale)參與德國 Kassel 第十二屆文件展(Documenta 12)。2010 年於德國慕尼黑美術館(Haus der Kunst)舉辦個展《非常遺憾》(So Sorry)，同年，重要的大型裝置創作作品《葵花籽》(Sunflower Seeds)亦於 2010 年在倫敦的英國國立泰特美術館(Tate Modern)展出。相關艾未未重要生平紀錄可參見 Ai Weiwei; Lee Ambrozy ed. and trans., *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews and Digital Rants, 2006-2009* (Massachusetts: MIT Press, 2011), pp.245-253；貝嶺編，《瞧艾未未》(臺北市：傾向，2011)，頁 259-262。

<sup>2</sup> 由臺北市立美術館所舉辦的中國大陸當代藝術家艾未未個展，其展覽名稱為《艾未未·缺席》。展期為 2011 年 10 月 29 日至 2012 年 1 月 29 日，展場地點位於北美館本館大廳與一樓 1A 至 1B 廳。展品共計有二十一(組)件，為艾未未自 1983 年至今各時期的代表作品，作品類別則囊括了攝影、錄像、雕塑與裝置藝術等。詳見訊息發布於 2011 年 11 月 4 日之「艾未未·缺席」展，相關宣傳等展務規劃說明，《臺北市立美術館》，【公告：一般公告】<URL = [http://www.tfam.museum/TFAM\\_About/bulletin\\_page.aspx?messageId=427&PMN=b&PMId=1](http://www.tfam.museum/TFAM_About/bulletin_page.aspx?messageId=427&PMN=b&PMId=1)> (2011/11/7 瀏覽)。

由於這件作品在北美館展出期間，現場作品解說標示版以及由館方所出版的小型導覽手冊當中有一段對 *Through* 的視覺描述：「無數根柱子穿插於方桌之間，被藝術家接嫁構成“人”形、“入”字，多變的抽象造形，將本來橫縱有序的建築老構架，轉變為一個個又丫杈枝的新姿態。」<sup>3</sup>，其中這段「“人”形、“入”字」的描述語句，提供了一種與 Ferdinand de Saussure (1857-1913)的符號學(Semiotics)理論在藝術作品解讀與詮釋上相關的觀點，故而引發了筆者切入探究的興趣。<sup>4</sup>

本文首先探討北美館本身作為「觀者」如何解讀 *Through*？接著，討論北美館作品描述中「“人”形、“入”字」的觀點與符號學之聯繫關係，並同時以符號學理論來進行詮釋 *Through*。陸續，在本文論述結構中也會一併討論理論方法運用於實際作品詮釋時的一些適用性問題，並且提供一些值得思考的方向以正反並陳。最後，本文將回歸探究艾未未的藝術與創作理念，提供作者本身的解讀來對照北美館的詮釋。本文藉由觀察美術館本身對作品之解讀，所衍生出一些作品詮釋方式的理論性議題，同時對照著展示機構與作者的詮釋，探討作品之表現與作品詮釋之間的差距。旨在釐清 *Through* 被誰解讀、如何被解讀、以及解讀出什麼？進而，文末也會提出筆者本身對於詮釋藝術作品時的一些看法與建議。

## 一、北美館本身作為觀者之解讀

*Through* 在 2011 年於臺北市立美術館展出時，展覽現場的作品解說標示版以及由北美館所出版的小型導覽手冊對此作說明描述的全文為：

艾未未的大型裝置作品〈*Through*〉，解構雕樑畫棟的建築意象。他將舊廟宇的素材拆解並重新組構，寺廟木梁歷經時間與空間的穿梭與刻痕，早已洗盡鉛華褪去火氣。無數根柱子穿插於方桌之間，被藝術家接嫁構成“人”形、“入”字，多變的抽象造形，將本來橫縱有序的建築老構架，轉變為一個個又丫杈枝的新姿態。原初規矩方正的結構，蛻變成橫七豎八、斜牽橫倚的組合，作者以豪邁壯大的心志入侵環境空間與它產生對話的可能性。<sup>5</sup>

<sup>3</sup> 出自劉永仁、艾未未工作室主編，《艾未未·缺席》（臺北市：臺北市立美術館，2011），頁 41。

<sup>4</sup> 本文在使用符號學進行切入探究艾未未 *Through* 的構思與撰述期間，承蒙謝世英老師提供許多論述上的指導建議與提示，此外，周芳美、蕭振邦老師亦曾在理論與撰述方面提供一些相關意見，於此提出說明與致謝。

<sup>5</sup> 出自劉永仁、艾未未工作室主編，《艾未未·缺席》（臺北市：臺北市立美術館，2011），頁 41。

然而，引發筆者感到興趣的是，除了針對作品進行的描述說明外，「無數根柱子穿插於方桌之間，被藝術家接嫁構成“人”形、“入”字，多變的抽象造形，將本來橫縱有序的建築老構架，轉變為一個個又Y杈枝的新姿態。」<sup>6</sup> 此段敘述當中除了以「“人”形、“入”字」來形容作品外觀之外，又似有著某種與觀者（人）和觀看方式（入）的隱喻或暗示。這是北美館本身作為一個觀者（同時也作為一個官方的、公共性的機構），在對作品進行解讀之後，將其解讀付諸於展示描述等文宣資訊上並引介（或試圖灌輸）給大眾觀者們的一種過程。在這種過程中，我們姑且不去臆測這樣的描述究竟是瀕臨主觀還是保持著某種程度上的客觀性。於此，我們主要想提出的著眼點在於它對作品造形描述中所指出的「人」與「入」字的概念。

從作品類別與性質來看，這樣的描述若放置在一般平面性作品中，或可被視為無關緊要。但是，一旦我們面對的是一件空間裝置藝術作品，它所指出的「人」與「入」字在概念上的意義則可能是十分關鍵的了。*Through* 是一件空間裝置藝術，其存在的必要條件即開放式的場域(place)與觀者(audience)。裝置藝術(installation art)必須佔據特定的空間，並與這個環境中的人（也就是觀者）發生作用。人在這個裝置空間中與作品進行互動，一方面也算是參與了作品創作生產的過程。臺北市立美術館展作為一個官方性的機構(institute)，不僅僅是提供一個展示(exhibition)功能的公眾性場所，美術館本身亦富有教育性之功能與任務。由於北美館作為此次艾未未個展的策辦方之一，其角色同時也作為一個觀者，進行對作品之解讀並付諸展示活動的推行，以使觀眾盡量能理解艾未未藝術作品的內涵。<sup>7</sup> 故而，美術館所提供的任何一切相關資訊都多少具有某種權威性(authority)，主導著大眾觀者們去認識作品、藝術家或展覽本身等層面的理解與看法。

那麼，我們更進一步地要問的是，究竟以「“人”形、“入”字」的造形結構是怎麼與觀者對 *Through* 創作理念的認知發生作用的？這樣的問題或可回歸到「人」與「入」字的觀念去理解。以「人」與「入」字的觀點切入之解讀，它使用到的是文字語彙所具有那種特定的傳達與溝通效用。而在這件作品中，*Through* 藉由

<sup>6</sup> 由臺北市立美術館舉辦之中國大陸當代藝術家艾未未個展「艾未未·缺席」的導覽手冊作品簡介中，有簡短針對 *Through* 此作呈現「人」與「入」字抽象造形之描述。其中，雖然導覽手冊主編方有包含艾未未工作室，但仍無法證明是否有艾未未本人的說法。同時，以主辦方的立場伴隨著展覽活動所出版的導覽手冊，可視為是北美館對此作的認知與解讀。見劉永仁、艾未未工作室主編，《艾未未·缺席》（臺北市：臺北市立美術館，2011），頁41。

<sup>7</sup> 一場展覽就猶如一段結構與邏輯清晰的論述，當美術館進行舉辦展覽活動時，面臨廣大群眾們或許對藝術沒有深刻的認識，它所扮演的角色便在於盡可能地傳播、引介一些有利於觀眾能藉以認識藝術、了解當個展覽的相關資訊與學習活動。當觀眾面對 *Through* 這一件富有觀念性的裝置藝術作品時，若萌生有任何不解與疑惑，勢必借助展覽現場的作品解說標示或參考導覽手冊上的說明，美術館本身對作品的解讀便藉此灌輸給觀者，提供觀者對作品的認識途徑。

純視覺形式上的結構來達到這樣的效用。樑柱與樑柱所兩兩交接者，形成中文「人」、「入」兩字形，更由於兩字字形相似，故藉由觀者所處位置的視角轉換，也會造成觀者對字詞解讀出不同的意義。<sup>8</sup> 作品以中國字形作為一種符號(sign)，同時，文字作為符號會具有特定的意涵。「人」與「入」在此處，或可以是一種直截了當的望文生義：「人」直指觀者；「入」為動詞，有進入之意，指涉觀者所要進行與作品產生互動的動作。「人」與「入」的意涵，藉由這種在作品內與作品外觀所產生的視角差異造成「一體兩面」之指涉來彰顯。也就是說：「人」之動作為「入」；進「入」作品者為「人」，這種兩兩意涵互相交疊之循環。北美館作品描述中所點出的「“人”形」、「“入”字」之概念，則無形中牽引著觀者將裝置藝術的互動效用與(「人」——進「入」)的關係對應起來，直覺地去認為 *Through* 的創作理念是藉由藝術家以「“人”形」、「“入”字」的造形結構之安排來暗示作品與觀者的關係從而體現出來的。這樣的認知是藉由北美館對 *Through* 的解讀，並透過這些出版物的傳播以灌輸給觀眾們接收而形成的。

## 二、符號作為中介，一個以 Saussure 符號學為途徑的詮釋過程

北美館對 *Through* 的作品描述中所點出的「人」與「入」字的觀點，挑起筆者感興趣之處，是在於這種觀點實際上是傾向符號學(Semiotics)的考量。以「“人”形」、「“入”字」對作品造形結構的敘述，帶起了觀者對於文字語彙具有特定的傳達與溝通效用之聯想。以此觀點推演而來，「人」與「入」字實際上是作為一種符號(sign)來實現作品的溝通效用。那麼，在我們深入探討北美館的作品敘述如何與符號學理論的實踐相呼應之前，首先要闡明的是，符號學的理论是如何聯繫藝術家(artist)、藝術作品(work of art)與觀者(audience)三方？以及在這樣的關係之中，理論是如何進行操作的、又是怎麼來實現互動效用呢？

在視覺藝術領域從事研究，針對探討之對象的性質所藉以切入的視角和詮釋方法何其廣博。在作品的表現中，可納入討論範疇的脈絡條件、面向、要素等，更是不勝枚舉。時間越往當代推展，藝術作品的面貌便顯得複雜而多樣，故而因應的探討與詮釋途徑也是百家爭鳴，不遑多讓。當我們選定了所欲以研究的對象後，便得針對其討論的範疇來界定出特定對象的從屬脈絡(context)，以獲得一個清晰的討論主軸和切入點。於此，我以藝術作品的生產脈絡作為論述基點來推

<sup>8</sup> 例如由正面往內觀之，樑柱有交錯成「人」字型者，亦有交錯成「入」字形者。然而，因中文「人」與「入」兩兩相對實為左右相反之字體，倘若從作品裡處向外看，呈「人」字形者則呈現「入」字形，相反亦然。從而，同一個形式結構，卻因不同的視角觀看而有不同字形的解讀。也就是說，同樣由兩根樑柱所構成的造形，它既可為「人」也可為「入」字，差別僅在於視點不同。故而，一小組結構同時具備有這兩種字形(「人」與「入」)的解讀與內涵，形成名副其實的「一體兩面」。

展，並簡要地三分出其生產者（即藝術家）、產物（即藝術作品）與觀者<sup>9</sup>。並將這三個角色，納入符號學(Semiotics)的詮釋脈絡作為討論的著眼點，探討此三角關係是如何藉由符號的作用來達到相互的聯繫。

本文嘗試以符號學來作為視覺藝術之探究方法，首先勢必釐清符號學之原理。於 Mieke Bal 與 Norman Bryson 的〈符號學與藝術史〉(“Semiotics and Art History”)中，即開宗明義地指明：

符號學之基礎教義——符號(sign)與符號使用(sign-use)的理論——是反真實的(antirealist)。人類文明是由符號所組成的，每一符號代表一些與其自身不同之某物，而棲息於文化中的人們使其自身忙於理解那些符號。符號學理論的核心是包含在符號製造(signmaking)與詮釋(interpreting)的這般永久過程，以及當其持續地處在文化活動之各式場所中，以幫助我們去掌握那種過程之概念性工具(conceptual tools)的發展之要素(factors)定義。<sup>10</sup>

即符號學的內涵乃在於藉由「(符號)製造」與「(符號)解釋」的過程中，去理解「(符號)的作用？」與「(符號)如何被使用？」的問題。

藝術家創作藝術品時有賴視覺語彙（諸如作品所使用的形式、媒材、要素等），這些視覺語彙皆可被視為是藝術家所使用的「符號系統」。以符號學和語言(language)<sup>11</sup>之觀點來看，這些形式、媒材或要素等符號都猶如個別的「辭彙」，它們彼此之間必須靠著特定的語言邏輯來聯繫，這些邏輯又稱之為「語法」(syntax)，即構成語言的文法。接著，符號自身即擁有特定意涵(sense)，故而透過「語法」的組構，形成某種特定的「語意」(semantics)。最後要進行探究的是，經由「語法」、「語意」所構組出來的文句具有何種傳達與溝通效用，即「語用」

<sup>9</sup> 此處所指為廣義的觀者(audience)而言，包含從事純粹審美實踐的大眾、收藏家、藝評家以及藝術學者等。全文所指稱觀者，若無特定說明則依此論之。

<sup>10</sup> 引自 Mieke Bal and Norman Bryson, “Semiotics and Art History,” *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (1991), p. 174. 原文：The basic tenet of semiotics, the theory of sign and sign-use, is antirealist. Human culture is made up of signs, each of which stands for something other than itself, and the people inhabiting culture busy themselves making sense of those signs. The core of semiotic theory is the definition of the factors involved in this permanent process of signmaking and interpreting and the development of conceptual tools that help us to grasp that process as it goes on in various arenas of cultural activity.

<sup>11</sup> 人與人之間傳達信息的媒介，最直接者莫若語言(language)，語言以音韻發為聲並以文字為訊號之乘載，在人與人相互溝通之間進行彼此之交流。其中，文字語彙是作為一種傳遞聲息之信號，信號如若帶有特定脈絡背景者即被視為擁有某種特定功能或指涉之「符號」(sign)。人與人溝通皆處於特定時空脈絡背景，對話之內容亦被限定於指涉某些特定事例，故而，由言語所構成一連串的符號系統，使人們能得以進行表述與互動交流。

(pragmatics)。

呈上所述，若對應視覺藝術的創作過程來看，這裡所指的構成藝術作品的「語法」，即作品的「形式」(form)。形式要素作為符號，符號間重新排列組合形成了一定組織，也就是形成藝術作品的「內容」(content)。作品的內容意涵即為「語意」。最後，觀者進行詮釋，而詮釋最終的目的即在於闡明藝術作品達到了什麼樣的效用，或者說藝術作品究竟表達了些什麼？這個過程就是對藝術作品的「語用」來進行探究了。

由此，我們再更進一步地擴大討論的範疇，將藝術作品整體視為「一個符號」或「一符號的組合」。如同 Alex Potts 在其文〈符號〉(“Sign”)中所指出的：

假若我們設想一件藝術作品如一個符號(a sign)或者一符號的組合(a combination of signs)，我們對其形式(form)之理解便不再於一個純然視覺的水平上運作，而且還牽涉到意義的闡明(articulation)。<sup>12</sup>

此外，他還提及：

在一個非常根本的標準上，一件藝術作品起了符號之功能僅僅是憑藉著它們被當作藝術來認知。對其意義更精確詳細的闡述，則視其觀者們更進一步進行的編碼(codings)或規約(conventions)來詮釋(interpret)其含意特徵(significant features)而定。……除了使我們更注意於斡旋在觀者與藝術品間之常規，符號的模式也強調，一件沒有意義的作品是由於缺乏一個觀眾願意去解釋此意義可能為何。<sup>13</sup>

在此，強調了作品的藝術性是藉由對符號在功能上的認知反映出來的。一件作品必須藉由觀者去進行符號意義的詮釋過程，才能彰顯作品中蘊藏的含意。在 Alex Potts 曾提出的論點中，還可以看到觀者行為角色與對藝術作品進行詮釋的重要性被強化：

---

<sup>12</sup> “If we envisage a work of art as a sign or a combination of signs, our understanding of its form no longer operates at a purely visual level, but also concerns the articulation of meaning.” 引自 Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff ed., *Critical Terms for Art History* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p.18.

<sup>13</sup> “At a very basic level, a work of art functions as a sign simply by virtue of its being recognized as art. A more precise elaboration of its meaning depends upon the viewer's drawing upon further codings or conventions to interpret its significant features. ...In addition to making us attentive to the conventions mediating between viewer and artwork, the sign model also highlights how a work has no meaning without an audience willing to interpret what this meaning might be.” 引自 Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff (ed.)(1996), p.18.

我們將意義歸屬給一件作品並非僅是藉由間接的(mediated)，而在很大程度上也是藉由文化上的約定成俗(cultural convention)所催化的。……指派給一件視覺藝術作品意味(significance)的觀者，就像是設想一字或一文本(text)擁有意義(meaning)般的一語言之使用者，因她或他已使語言相關的規則主觀化。<sup>14</sup>

這段論述也點出符號具有某種約定成俗的意涵。無論我們是否能夠察覺，在進行對藝術作品和符號的詮釋與解讀過程中，這種受到特定文化脈絡所影響的判斷是潛在於我們既定的主觀中的。<sup>15</sup> 再者，人類文明中視覺藝術的成果是歷經許久的「文化活動」所堆疊起來的，故有一定的歷史性與因襲的意義。同樣的，符號本身也隨著「文化活動」的積累，而富有特定的意涵。也就是說，符號本身從屬特定的背景脈絡(context)，並且由這些文化脈絡去賦予它們特定的意義。所以，進行符號的解讀勢必要依循著符號性質所屬之脈絡。作品中使用的符號系統並非無中生有，而是經由藝術家本身的文化之養成背景落實在藝術創作中，藉由其選取並予以使用來達到表現的。符號本身蘊含的從屬脈絡亦會賦予經由符號系統組織起來的作品內容與意涵。

藝術作品、藝術家與觀者三方藉由符號的傳遞過程以建立三者之聯繫。實質上，這樣的聯繫構成了視覺藝術生產過程的多樣與複雜性。藝術家將其所欲表達的理念，藉藝術作品為載體而發聲，而觀者作為接收符號訊息的受眾(receiver)。〈符號學與藝術史〉當中還提及：

視覺藝術的符號學分析並不在一開始即作為製造藝術作品的詮釋，而是去調查藝術作品如何對於那些觀看它們的人是可理解的，

<sup>14</sup> “The meaning we attribute to a work is not only mediated but in large part activated by cultural convention. ...The viewer who assigns significance to a work of visual art is like the user of a language who envisages a word or a text as having meaning because she or he has internalized the rules of the language concerned.” 引自 Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff (ed.) (1996), p.17.

<sup>15</sup> 如果我們脫離不了受到文化背景所影響的既定認知，那麼對藝術作品或符號進行詮釋與解讀時，要怎麼盡可能地規避這種主觀意識的認定？然而，以符號學進行詮釋的過程所面臨的問題會是，倘若我們試圖去解構符號在藝術作品中的意涵、重組整個藝術作品的脈絡、試圖去解讀藝術作品如何藉符號傳遞來發聲、又表現了些什麼？不可諱言地，我們可能勢必會經歷一場招致過度詮釋的風險。由此可見，對於視覺藝術的詮釋變得棘手。但是對於作品本身而言，其蘊藏之意義尚且不會自動地浮現在觀者們的眼前。觀者欲洞悉藝術作品的意圖或涵意，仍要藉由層層地剝絲抽繭般，對那些抽象的要素或概念來一一進行透析。藝術作品大體以形式為骨、內容為肉，即以拆文解字般地對符號進行解構剖析之後，或能導向觸及其所具內涵與意義的闡發。

以及那些觀者們使其所見之物有意義的過程。<sup>16</sup>

總而言之，視覺藝術作品猶如居中的符號傳遞者，而藝術家為符號訊息的發信者(sender)，觀者除了接收這些符號之外，若欲「讀懂」(或「看懂」)藝術家或藝術作品所傳達的理念訊息，勢必要主動地對作品所蘊含的符號與意義進行理解，故而我們可以說，觀者本身除了是符號訊息的接受者，同時也是符號意涵的解讀者；而藝術家既是符號訊息的操作者，亦是符號意涵的創造者。

符號學作為討論符號(sign)之使用與如何被使用的詮釋過程，涉及了符號的功能效用問題。學界大體可分為兩支理論體系。其中，美國哲學家 Charles Sanders Peirce (1839-1914)所發展出符號的三方聯結模式，是由「符號」(sign)、「意解」(interpretant)、「對象」(object)三者所構築成的符號運作體系。其基本的概念即「『符號』作為一個實質性的存在(material entity)，憑藉一個『意解』來指向其『對象』。」<sup>17</sup>從而，構成了這三方的循環體系，即「當意解獲取了由符號所構成的針對一對象之指涉，它轉而建構其自身對於受原初符號喚起之對象的指涉。這表示其變成了另一個符號，在其自身如同符號、與一個對象和一個意解之間建立一個更進一步的三角關係，而對象的性質(the nature of the object)在此事例中從由原初符號構成對於它的指涉而被推斷。」<sup>18</sup>其中，Peirce 的體系則強調交流與符號詮釋之過程。

另外一支體系則由瑞士語言學家 Ferdinand de Saussure (1857-1913)所發展出來的，著重對於「記號具」(或稱「符徵」, signifier)與「記號義」(或稱「符旨」, signified)之間的關係。「記號具」乃作為對象的語言標誌，又或者稱為外在記號之形式；「記號義」即對象之內容。Saussure 著力於「記號具」與「記號義」的二元從屬關係，而其相互關係則「由規則或符碼(code)的複雜中介調停(complex mediation)構成符號所屬之『語言』(“language”)來建立。」<sup>19</sup>並且，在他的理論中特別強調記號本身之結構性，從而使其架構「成為由一個記號具(signifier)喚起

<sup>16</sup> “Semiotic analysis of visual art does not set out in the first place to produce interpretations of works of art, but rather to investigate how works of art are intelligible to those who view them, the processes by which viewers make sense of what they see.” 引自 Mieke Bal and Norman Bryson, “Semiotics and Art History,” *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (1991): 184.

<sup>17</sup> “...the sign as material entity points to its object by virtue of an interpretant...” 引自 Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff (ed.)(1996), p.18.

<sup>18</sup> “...as the interpretant picks up on the reference to an object made by the sign, it in turn makes its own reference to the object evoked by the original sign. This means that it becomes another sign, setting up a further triangular relationship between itself as sign, and an object and an interpretant, the nature of the object in this case being inferred from the reference to it made by the original sign.” 引自 Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff (ed.)(1996), p.19.

<sup>19</sup> “established by the complex mediation of the rules or code constituting the “language” to which the sign belongs.” 引自 Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff(ed.)(1996), p.19.



一個記號義(signified)之一簡單操作。」<sup>20</sup> 由「記號具」轉向「記號義」之後，「記號義」本身遂而成為下一個指涉作用之「記號具」，在這種一對一、由一符號產生另一符號的不斷地延續過程下，意義即成為了「永無止境的意旨過程」(a never-ending process of signification)，同時也招致了此系統的線性循環延伸。<sup>21</sup>

無論如何，在此兩派所採取不盡相同的途徑進行符號效用的詮釋所得出之結果各有見長。相對而言，Peirce 的符號理論，雖然避免了那種「符號僅產生其訊息」(a sign simply generates its message)<sup>22</sup>的二元操作，但由於 Peirce 的符號三元對應模式之運作，是藉由「意解」(interpretant)挑起了針對由「符號」(sign)所喚起的「對象」(object)進行指涉，同時它（「意解」）也在進行自身對應由原符號所喚起的對象之指涉。這意味著，「意解」本身在指涉過程中也會變成另一個符號，從而使得這種三元關係不斷地轉變、循環，原來的符號與指涉也不斷地產生另一種符號與相應的指涉，這般的過程也同樣將會是永無止境的。而我所要討論北美館導覽手冊描述中所點出的「人」與「入」字觀點，以及我們藉此進一步導引出的（「人」——進「入」）線性循環對應，皆符合 Saussure 學理的符號詮釋脈絡。由於本文進行對 *Through* 的初探乃由北美館的作品解讀出發，故擬採 Saussure 的「記號具」與「記號義」之符號詮釋模式來切入。<sup>23</sup>

我們要探究的問題是，北美館的作品敘述是怎麼與 Saussure 符號學理論的實踐相互呼應？首先，從純視覺形式表現層面來著手探討。空間裝置即在於一個特定場域範圍的條件下，藉實體作品的擺設配置所塑造的一種能與特定場域、特定觀者、特定時空脈絡互動的展示。*Through* 由木樑所搭建起來的結構，猶如一個柵欄，規畫出一個特定位置的含糊界域。當中，觀者與此界域、特定時空脈絡三者的關係，可藉由媒材的屬性來揭示。此作運用本身即具有歷史性的樑柱和木桌組構起一個特定場域，媒材本身的歷史性即可作為符號(sign)之表徵。「媒材被如何使用與表現」作為一種「記號具」(signifier)；「媒材本身所指涉的歷史功能性脈絡之轉變」則作為「記號義」(signified)。也就是說，這些拆解自清代廟宇的樑柱與明代木桌家具被艾未未使用在當代藝術的創作中，其媒材的（符號）屬性內

<sup>20</sup> “becomes a simple operation in which a signifier evokes a signified.” 引自 Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff (ed.)(1996), p.19.

<sup>21</sup> 參見 Mieke Bal and Norman Bryson, “Semiotics and Art History,” *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (1991), pp. 174-208. ; Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff(ed.), *Critical Terms for Art History* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), pp. 20-34.

<sup>22</sup> 引自 Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Shiff (ed.)(1996), p.19.

<sup>23</sup> 由於北美館作品敘述所點出「人」與「入」字之觀點與符號學之聯繫符合 Saussure 的符號學理論中「記號具」與「記號義」二元之詮釋運用，相對於「人」與「入」字作為符號所單純對應的指涉來說，若以 Peirce 符號學理論中的三方循環體系來為北美館作品描述之語句進行後設解讀，那麼在指涉過程中其「意解」(interpretant)本身與「符號」(sign)和「對象」(object)不斷地轉變和循環下，會衍生出過多的意涵或指涉層次而猶恐過度詮釋之嫌。故而，為避免因過度詮釋而偏離了北美館作品說明敘述的文本脈絡，本文此次初探僅以 Saussure 符號學之脈絡去嘗試處理「人」與「入」字與符號學之聯繫的探究，點到即止。

涵包含了兩種層次的推演：由清代向當代的轉化過程、以及由「建築功能性」向「藝術性」的轉化過程。

在 *Through* 這件作品中，其所用的媒材原初是作為清代廟宇樑木搭建以及明代方桌的構造之一，皆屬有特定歷史性（明、清）與功能性（建築或家具）之脈絡。然而，時易境遷之後，它們被重新以不同的形態來表現其作用。由於經由不同方式的操作而附加了不同的意義於其上，脈絡背景已然不可同日而語。在它們從傳統的建築功能性轉向當代的藝術性之脈絡過程中，改變了媒材的功能屬性脈絡，即可視為一種「歷時性」(diachronic)的轉變過程。另一方面，在原有媒材不變的基礎上，藉由改變了原有樑柱或家具的造形與結構，經藝術家的解構過程與重新進行組合拼湊，完成品的形態已經毫無任何建築的功能性可言，這可以視為事物的形式在「共時性」(synchronic) 層面上的轉化。<sup>24</sup>

再者，我們在文章中討論過北美館所點出「“人”形」、「“入”字」的造形結構之描述，也與符號學的學理密切相關。「人」與「入」字作為一種符號(sign)，在第三節中我們操作過這兩個符號所帶起的（「人」——進「入」）對應關係的內涵。這個內涵的操作實際上是藉由把那些兩兩傾倒斜倚的樑木結構組合，同時看作一個「人」字與「入」字的造形來作為「記號具」，然後藉由這些個別結構既可同時看作「人」也可同時看作「入」字的這種「一體兩面」之內涵來指向（「人」——進「入」）的對應關係，這種對應過程可被視為是「記號義」的指涉。<sup>25</sup> 同時，再經由兩種層次的推演來理解 *Through* 與觀者是如何藉符號的導引來產生互動：「人」自由進「入」作品中；進「入」作品者為「人」。這兩種層次在 Saussure 的符號學理論中，就是由一符號產生另一符號的「永無止境的意旨過程」。綜觀上述，這是我主要想用符號學學理來與北美館對 *Through* 的描述聯繫起來。

### 三、以 Saussure 符號學作為 *Through* 的詮釋方法之適用性？

儘管我們在上一節的討論中，將北美館的作品敘述和 Saussure 的符號學理論聯繫。但這是針對以臺北市立美術館導覽手冊中的立場進而發展的論述，這樣的論述不免仍流於偏頗。如果我們藉由 Saussure 的理論來支持北美館「“人”形」、「“入”字」的敘述觀點是受到肯定的，那麼美術館本身作為一個能灌輸給廣大群

<sup>24</sup> 這種媒材與形式在歷史情境中進行轉換，可謂之是一種由「去脈絡化」到「再脈絡化」的過程。理解形式要素如何構成此件作品的「語法」脈絡，實可著眼於媒材與表現形式是如何藉由「歷時性」(diachronic)與「共時性」(synchronic)的推展來彰顯。

<sup>25</sup> 「記號具」(signifier)要達成其效用，有賴其指涉的「記號義」(signified)這一整體動作（「人」——進「入」）完成之後，藝術作品與觀者交流溝通的目的才算有效地達成任務。也只有如此，才算的上臻至「言（作品形式內容與符號的傳遞）行（作品溝通與互動效用）合一」的層次。意即，實現形式與內容統一。

眾藝術價值觀並且富有一定權威性的機構，它所擁有詮釋主宰權的問題其實並未獲得解決。相反地，詮釋的方向便會在無形當中被美術館牽著走。那麼，我們反過來要檢視的是，符號學的詮釋方法使用在 *Through* 這件作品中究竟又造成了什麼樣的缺失呢？

首先，符號學的理论中強調符號具有某種約定成俗的意涵。我們是立基在中國傳統文化背景下去解構「人」形、「入」字在作品中的意義以及它們作為符號的運作過程，即使這樣的過程以 Saussure 的符號學理論是獲得支持的，但我們仍要進一步提出的問題思考點是，非漢文化的觀眾在理解作品時，若不識「人」與「入」字的意涵，那麼是不是就表示他們所能夠認識到的層次僅止於作品之形式？誠如本文藉北美館的作品描述為出發點來探討 Saussure 符號學理論與其關係，這樣的出發點是立基於作品的形式，再進而推往探究到作品內容與意涵的層次。可是，如果非漢文化的觀眾對 *Through* 的認識亦觸及了北美館導覽手冊與作品說明的途徑，那麼這些觀眾便會不自覺地被美術館所設限下的理解脈絡所牽引。然而，究竟符號的使用與效用的解讀和詮釋是否與作品本身呈現給觀者的感受相互切合？或者，我們可以換個方式來思考：以 Saussure 的符號學理論為基礎的詮釋脈絡套用在此件作品中，是否能夠完整地來解決作品在視覺表現與接收方面的一些問題？

其中，我們必須要提出的符號理論的適用侷限可能在於：如果我們不去偏頗地臆測藝術家在創作此件作品時所設定的觀眾群為懂中文（或擁有中華文化背景）的人，那麼當一個毫無任何中華文化背景並且不懂任何中文字的觀者，在面臨 *Through* 時，他／她還會思考到媒材原初在中國歷史中的建築性功能脈絡嗎？又或者他／她還會認為這些互相嫁接的樑柱與木桌所結構起來的造形，擁有中文「人」與「入」字的相似形象呢？倘若這一切都被否定，那麼我們在本文中以 Saussure 的符號學理論切入探究所得出的詮釋，對於這些不同文化背景的觀者們而言還會有什麼意義或作用嗎？<sup>26</sup> 這樣的思考點或許可由北美館對 *Through* 的解

<sup>26</sup> 容或我們再以符號作為比喻來引申。如果我們視符號為所有事物之根源，「人／個體」本身即為一符號的代稱與指涉，由此，「藝術家」、「觀者」等不同角色的指稱也不過是符號的許多面向。藝術家創作藝術作品，藉藝術品發聲，又我們將藝術作品本身視為一符號集合體來認知，那麼藝術作品的生產過程也不過是符號（「藝術家」）藉由符號（形式、媒材要素）的排列組合所產生的符號集合體（即作品），然後再將這個生成物（作品）推向給另一個符號（「觀者」）以進行符號的解讀、詮釋。這種關係是一種環環相扣的循環，其間的差別僅在於「符號」以不同的方式來呈現罷了。然而，此間仍存在著眾多的歧義需要釐清，即符號的種類、效用、所處之脈絡特性等各式複雜的樣貌。不同文化背景的人對特定符號的認知與判斷也會不同，那麼符號學對於符號識別(identify)與詮釋(interpret)的興趣，難道是受限於那些對不同文化背景的符號系統有所鑽研的學者專家們嗎？一般的觀眾要如何來覺察藝術作品所使用的符號呢？在此提出的這些問題都可幫助我們更進一步地去思考符號學的理论與實際作品的詮釋差距等問題。

讀描述之英文版敘述上來看。<sup>27</sup> 如若北美館無意以「人」或「入」字來分別隱喻觀者（人）與觀看方式（「『人』——進『入』」這種空間裝置作品與人的互動關係），而是單純地藉用「人」與「入」字在字形上與作品結構形式上的相似來比擬，那麼面對非中文語系的觀眾群所撰述的英文版說明中，何以不用單個英文字母如「Y」或「V」，亦能夠同樣達到像使用「人」、「入」這般字形相似之功能來形容樑柱與木桌嫁接起來的結構樣貌呢？然而，英文版的描述仍是做與中文版同樣的解讀，這多少也說明了北美館在解讀的過程中重視了其提出的「人」與「入」字觀念與作品相關聯的意義。那麼，非使用中文的觀眾們在閱讀到這樣的敘述說明時，能不被迫思考到中文字（人、入）與艾未未作品的關係嗎？

諸如此類的問題本質是在於理論方法與實際作品之間的代溝。作品或作者的創作意向經常是開放性的，相對而言，理解的途徑與層次亦各有千秋。儘管符號學強調符號的意涵勢必須要有觀者對其進行解讀與詮釋才能賦予其意義，也因此才得以進行交流互動與溝通聯繫之操作。<sup>28</sup>

#### 四、艾未未本人對於 *Through* 之詮釋與相關創作理念

藝術家艾未未的創作中，類似的大型裝置藝術項目十分多見，而他也曾針對個別幾件項目(project)作品提出一些創作理念。然而，就針對 *Through* 此件作品而言，是不是也有其個人在創作理念上的一些特殊想法或說明呢？又或者藝術家想開放給觀者一個自由的詮釋空間？

首先，值得一提的是，*Through* 這件作品原初是由 Sydney 的「Sherman 當代藝術基金會」(Sherman Contemporary Art Foundation, SCAF)委託艾未未所創作的，並在 2008 年於 Sydney 作為該基金會的開幕展之首檔。SCAF 在其官方網站的歷年展覽簡介“Project 1 Ai Weiwei: Under Construction”中有引述艾未未本人對於創作 *Through* 這件作品的解說：

<sup>27</sup> 北美館導覽手冊中 *Through* 的英文版作品解說敘述為“Ai Weiwei’s large installation work “Through” seeks to deconstruct the architectural image of large elegant buildings. To this end he takes materials from an old temple and reconstitutes them into an installation piece, the wooden rafters from the temple having already been stripped down to their bare essentials with the passing of time. In this work countless pillars are inserted into a square table and arranged by the artist into the shape of a person and the Chinese character for “enter” or highly changeable abstract shapes. In this way, what were the old ordered elements of a building are transformed into a new form. As a result, an orderly square structure evolves into something altogether more higgledy-piggledy, leaning this way and that. With bold abandon, the artist imposes himself on the space and by so doing creates the possibility of dialogue.” 引自劉永仁、艾未未工作室主編，《艾未未·缺席》（臺北市：臺北市立美術館，2011），頁 41。

<sup>28</sup> 此外，值得我們額外衍生的思考是，符號意義的賦予是否擁有放諸四海皆準的依憑？不同文化背景的觀者如何能在不受限於自身文化的既定認知下，去欣賞作品並且去理解作品？

其實我在 *Template* [一件由藝術家為第 12 屆德國 Kassel 文件展 (Documenta XII) 所創作的巨型結構作品] 崩塌之前，即有了對於 *Through* 的想法。……我一直以來都在思考有關人們面臨巨大結構不安的感覺。……或許我 [近期的] 作品尺寸大小僅顯示了我無法聰明地去進行概念的簡約 (condense)。……正如我們所知，沒有人能夠單單藉尺寸來感到印象深刻。無論如何，特定的對象、特定的媒材，都需要一定的規模才能實現一個清楚的身分與發言，而這也就是大規模的項目所提供的。藝術家身處之位置並非是去決定強行加諸於它們之上的條件狀況，然而他們卻可以針對那些條件狀況予以陳述。<sup>29</sup>

從藝術家的陳述中，顯見他藉由創作 *Through* 來探討的問題，主要是在於作品的尺寸與規模，以及究竟人們在面臨這種大型裝置時，感受到什麼樣心理狀態？艾未未還提到，藝術家可針對其加諸在藝術作品之上的創作要素與條件給予陳述。另外，我們感到好奇的是：*Through* 的創作理念僅僅是考量到作品規模所造成的那種視覺感受嗎？為什麼人麼「面臨巨大結構」會產生「不安的感覺」？這種不安的感覺又是怎麼藉由作品來促成的？諸如此類的問題，在艾未未本人的說明中並無法明確地獲得解釋，那麼是否還有其它途徑提供我們盡可能再去推敲、了解 *Through* 所“關注”的問題，或者“可能”試圖在表現些什麼？

我們還可以陸續從藝術家本人的一些訪談紀錄來間接了解他在創作上的理念和考量。他在 2007 年接受 *RMM* 雜誌之採訪記錄中，被問及：「你的創作是在探討什麼？反映什麼呢？」艾未未回應：

我的多數活動是在尋找一種可能性。可能性並不是一種明確的目的，可能性本身是人的需求，這種需求是在問，這個可知的世界是不是像想像的那樣，是不是必然是這樣，是不是我們所認識的，以

---

<sup>29</sup> “I actually had the idea for *Through* before *Template* [a monumental structure created by the artist for Documenta XII] collapsed ... I had been thinking about the feeling of unease people have facing huge structures ... Perhaps the size of my [recent] works only shows my inability to condense the concepts intellectually ... As we know, no one is impressed by scale alone. However, certain objects, certain materials, need a certain scale to achieve a clear identity and voice, and that is what large-scale events provide. Artists are not in a position to decide the conditions imposed upon them but they can make statements about those conditions.” 此段摘錄除了載於 SCAF 官方網頁中的 “Exhibitions: Previous” 區塊之文錄上，同時在其網頁文中也註有引文乃出自 *Artist Profile* 雜誌 2008 年秋季號的頁 56。

參見“Project 1 Ai Weiwei: Under Construction”，*Sherman Contemporary Art Foundation*，<URL=[http://www.sherman-scaf.org.au/exhibitions/project\\_1\\_ai\\_weiwei\\_under\\_construction/#/exhibitions/project\\_1\\_ai\\_weiwei\\_under\\_construction/](http://www.sherman-scaf.org.au/exhibitions/project_1_ai_weiwei_under_construction/#/exhibitions/project_1_ai_weiwei_under_construction/)> (2012/10/25 瀏覽)。

及這種理解是否合理。<sup>30</sup>

這或許可以呼應艾未未在對 *Through* 的創作陳述中，著重以作品的尺寸與規模去喚醒觀者的視覺印象與心理層面深刻感受之企圖。從這種企圖中所反映出來的「需求」，便是艾未未想藉由作品規模去探查到的「可能性」。此外，艾未未也被問及：「對你來說當代藝術究竟是什麼？而當代藝術的存在價值何在？」他回應：

當代藝術是人用美學的方式、美學的思考，或者說用哲學的方式應對當代生活，表達一種型態，或色彩，或聲音，或一種極為個人的語感和思考，表達對現代生活的一種理解和評價，當代藝術已經代替了哲學的位置，在當今社會中具有與實用主義、物質主義等簡單慾望相抗衡的現代人的屬性。<sup>31</sup>

這段回應中，藝術家所認為的當代藝術理念是與當代人的生活觀有密切的聯繫。當代藝術的創作所表現出來的理念是個人對於生活的一種「理解和評價」，也就是價值觀或意識形態的表達。

艾未未在同年(2007)接受《映像》趙冬梅的採訪所整理出來的回應中提到：

藝術只有作為一種實踐和體驗，才是有價值的。它的價值就在於實踐者、體驗者和觀看者由此獲得了對生命的新的認識——在個人行為上，在認識論上，生命由此不同於從前。……當代藝術是當代人在今天的哲學、科學和認識論發生了變化的情況下，對自己感知世界的一個重新的表述。它可能是文學的、音樂的、形體的或視覺的。

<sup>32</sup>

也就是說，在艾未未看來，當代藝術是立基於對當代生活體驗與認識的「一個重新的表述」。這種表述不僅存在於藝術的創作者（「實踐者」），同時也包含藝術的「觀看者」，並且是由創作者和觀者一同去體驗出來的。藝術家在實踐藝術創作的過程中去體驗藝術；觀者則藉由欣賞藝術作品去體驗藝術，兩者同時都作為當代藝術的「體驗者」，共同從中覺察到「對生命的新的認識」。那麼，我們要問的是，這種「對生命的新的認識」是如何藉由其作品所體現出來呢？

綜觀艾未未的作品，曾一度好以明代或清代的家具、文物等作為創作媒材。

---

<sup>30</sup> 艾未未，《此時此地》（桂林市：廣西師範大學，2010），頁 40。

<sup>31</sup> 艾未未，《此時此地》（桂林市：廣西師範大學，2010），頁 41。

<sup>32</sup> 艾未未，《此時此地》（桂林市：廣西師範大學，2010），頁 24。

*Through* 可視為他使用家具與廟宇樑柱為媒材的最後系列作品之一。<sup>33</sup>2006年10月1日整理自《中國氣質·大宅第》的訪談記錄裡，艾未未曾被問及有關明清家具在他的作品中「展現了奇特的活力」，而他「是想在現時和特定空間使它們“復活”嗎？」艾未未對此回應：

這是我長期的一個看法，或者說我長期關注的問題，就是我們的知識從何而來，“價值”、“對錯”、“真偽”之間的關係。什麼時候一個概念發生了變化，它變化的時候發生了什麼，由於這個變化，我們怎麼再看這個東西？這些對我來說有意義，而且也很有意思。它闡述了美學產生和消失的可能，以及對這些可能性的判斷和意識形態的轉化——如果人的意識形態有轉化的可能性的話。在做這些的時候，我對這些問題有興趣，即一個原始概念變化的可能性。<sup>34</sup>

這個議題主要著眼於創作媒材的選擇，究竟在艾未未作品當中具有怎樣的一個考量？從艾未未的回應中，我們可以發現他主要表達的關注點有兩個，一個是知識體系是如何建構的，而另一個是知識體系經由時間發生了什麼變化？在這段回應中，“價值”、“對錯”、“真偽”等問題，都是構成我們對於事物進行認知、評斷的知識體系。這樣的知識體系若以文化的觀點來說明，就是指我們的「意識形態」。艾未未所選擇的作品媒材中，明清家具或建築材料等都是有其原從屬的歷史脈絡與功能性脈絡背景的。在中國傳統建築中，木製樑柱為建材與建築結構要素之一，同時在室內家具之設計與製作上亦經常使用木材來完成。艾未未的 *Through* 使用木樑柱、木桌，這些具建築功能性的脈絡之外，同時亦具有歷史性。當這些拆解自清代古廟的柱樑以及明代作為家具的鐵立木桌等，被艾未未挪用來作為當代藝術作品的個別部件，那麼，這些原本具有建築或家具功能性的物件材料們還能保有它們原初的樣貌嗎？又或者，我們對這些物件（無論是歷史性或功能性等概念上的）既定認知或意義，產生了怎樣的轉變呢？這種對於事物在觀念上如何發生轉化的探究，構成了艾未未的創作美學觀，同時，也間接地體現在 *Through* 這件作品使用媒材的考量上。更具體而言，他是在進行媒材的選擇與使用過程中去「尋找一種可能性」，並且透過這樣的過程去探討它們能否帶給藝術家本人或觀者一種「對生命的新的認識」？容或我們更進一步地來推敲，對艾未未的創作而言，探求事物在認知與觀念上的轉變，便是在「尋找一種可能性」。「尋找可能性」的「需求」，對一個創作者來說，就是進行「對自己感知世界的一個重新的表述」；而對觀者而言，便是覺察到「對生命的新的認識」。

<sup>33</sup> 參見 SCAF 官網“Exhibitions: Previous”之“Project 1 Ai Weiwei: Under Construction”，< URL = [http://www.sherman-scaf.org.au/exhibitions/project\\_1\\_ai\\_weiwei\\_under\\_construction/#/exhibitions/project\\_1\\_ai\\_weiwei\\_under\\_construction/](http://www.sherman-scaf.org.au/exhibitions/project_1_ai_weiwei_under_construction/#/exhibitions/project_1_ai_weiwei_under_construction/) > (2012/10/25 瀏覽)。

<sup>34</sup> 艾未未，《此時此地》（桂林市：廣西師範大學，2010），頁 193。

## 五、結語

艾未未的 *Through* 作為一件觀念性的裝置藝術，作品也可被視為藝術家本人在探求人與空間的關係中，欲以傳達其理念訴求的媒介(medium)。他曾於 2008 年 11 月 12 日接受《今日美術》雜誌採訪。由於艾未未的創作曾大量使用中國傳統素材作為創作媒材，故在訪談過程當中也有問及他對於是否會將材料本身視為一種象徵意義去使用的問題。艾未未回應的內容說道：「……，而更重要的是，今天用什麼樣的形態能使它重新與現代人的生活與現代審美發生關係。」<sup>35</sup> 這一小段回應所考量的是事物所具有的那種歷史性特質，這種特質歷經長久便形塑成我們對於自身文化之理解和認知。更確切地說，我們對於週遭事物的認識是藉由我們文化背景的知識體系去建構起來的一種累積。而我們對於事物的認知就是將它們視為各個不同的概念去理解，針對概念何時、以及如何發生變化來對事物進行探究。藝術家欲藉由其使用的媒材來引發觀者去思考的是：事物在變化的過程中，我們對同樣的對象有了那些不同的體會？

再者，抽象的觀念性空間裝置藝術，其交流互動的目的主要是為了能實現觀者藉由作品進行冥想(meditation)，從這種冥想的過程中去揭示作品所隱喻著人和空間的關係。如 Alex Potts 所指出：

根據定義，抽象藝術並不藉由可辨認的意義來描述實際事物，但其確實對一個含意(significance)提出主張，而這個含意是與其身為物質性事物(physical object)的原身分(raw identity)有所不同的。<sup>36</sup>

此外，作品主題「*Through*」在英語中，作為一介係詞(preposition)，有「穿越」、「通過」或者「貫通」之意，而作者或許藉此來寓示作品與觀者之間的互動期許。裝置藝術占有一定場域，在場域內與觀者進行互動，這樣的關係不單單是建立在觀者一方的能動性。同時，裝置藝術本身也並非一固定的展示性物件，它富有的變動性乃在於隨著觀者的視點遊走從而呈現不同之視覺樣貌。它猶如一座巨型雕塑，在一定的環場空間內，無論從外部各方位進行觀賞，或者甚至置身於其中，都會有不同視覺感受。無論是藝術家艾未未本人對自己作品之詮釋抑或北美館所解讀出來的作品描述，都或可提供給觀者詮釋 *Through* 的一個思考方向。但是，我們要指出的是，正是藉由我們本身作為一個觀者的身分不斷地去對任何一種詮

<sup>35</sup> 艾未未，《此時此地》（桂林市：廣西師範大學，2010），頁 114。

<sup>36</sup> “By definition, abstract art does not depict real things with recognizable meanings, but it does lay claim to a significance that is other than its raw identity as physical object.” 引自 Alex Potts, “Sign,” in Robert S. Nelson and Richard Schiff(ed.)(1996), p.23.



釋的可能性進行質疑，也才會激發我們對視覺藝術作品的理解與思考層面更加地多元化。

視覺藝術作品的詮釋方法十分多樣，當然其中不乏各有利弊。當我們面對一件視覺藝術作品時，視覺接收之第一步即映入眼簾的當下，純然的視覺接收作用在未投注任何主觀意識之前，姑且是為「看」的過程。在這個過程中，觀者主要可藉由對作品的直觀認識來達成。諸如：作品的表現形式與構成、媒材與要素的選擇、表現的內容為何、展示空間的環境條件、展示方式等。第二步，則觸及觀者欲採以何種視角切入來認識當件作品時，即至「觀看」的層次。在這個層次中，直觀的視覺感受則被提升到較傾向理性思維的分析與理解過程。諸如：作品為什麼要選擇這樣的形式、結構、媒材或要素來表現？它表現的主題是想探討什麼樣觀點或關注什麼議題？作者為何要以這樣的方式來表現這樣的主題？以及作品與作者的關係等。最後，當觀者在接收與分析完這些問題觀點後，綜合並歸納出觀者個人對此件作品的理解，便達到了詮釋的目的。

## 參考資料

### 專書

1. 艾未未，《此時此地》，桂林市：廣西師範大學，2010。
2. 貝嶺編，《瞧艾未未》，臺北市：傾向，2011。
3. 劉永仁、艾未未工作室主編，《艾未未·缺席》，臺北市：臺北市立美術館，2011。
4. Ai, Weiwei; Lee Ambrozy ed. and trans., *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews and Digital Rants, 2006-2009*, Massachusetts: MIT Press, 2011.
5. Ai, Weiwei; survey by Karen Smith, interview by Hans Ulrich Obrist, focus by Bernard Fibicher, *Ai Weiwei*, London; New York: Phaidon, 2009.
6. Barthes, Roland; Richard Howard trans., *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, New York: Hill and Wang, 1985.
7. Clarke, D.S., *Principles of Semiotic*, London New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.
8. Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, c1979.
9. Nelson, Robert S. and Richard Shiff ed., *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
10. Perron, Paul and Marcel Danesi ed., *Classic Readings in Semiotics: For Introductory Courses*, Ottawa: Legas, 2003.
11. Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press, c1999.
12. Scheffler, Israel, *Symbolic Worlds: Art, Science, Language, Ritual*, Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1997.
13. Siemons, Mark and Ai Weiwei, *Ai Weiwei: So Sorry*, Munich, Berlin, London, New York: Prestel Pub., 2009.

### 期刊論文

1. Bal, Mieke and Norman Bryson, "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2(1991): 174-208.
2. Czach, Marie, "Further on "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2(1993:6): 338-340.
3. Hasenmueller, Christine, "Panofsky, Iconography, and Semiotics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 3, Critical Interpretation(Spring, 1978): 289-301.
4. Schapiro, Meyer, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and

Vehicle in Image-Signs,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 6, No. 1 (1972 –1973): 9-19.

5. Wolf, Reva, Francis H. Dowley, Mieke Bal and Norman Bryson, “Some Thoughts on "Semiotics and Art History",” *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 3 (1992:9): 522-531.

### 網路資源

1. 艾未未，〈艾未未 Ai Weiwei〉  
<<http://www.bullogger.com/blogs/aiww/authors/aiww.aspx>> (2012/10/02 瀏覽)
2. Sherman Contemporary Art Foundation  
<<http://www.sherman-scaf.org.au/>> (2012/10/25 瀏覽)
3. 臺北市立美術館  
<<http://www.tfam.museum/Index.aspx>> (2011/11/07 瀏覽)

### 圖版目錄

【圖 1】Ai Weiwei, *Through*, tables, beams and pillars from dismantled temples of the Qing Dynasty(1644-1911), 850x1380x550cm, 2007-2008, Installation, Sherman Contemporary Art Foundation, Sydney. 圖版取自 Ai, Weiwei; survey by Karen Smith, interview by Hans Ulrich Obrist, focus by Bernard Fibicher, *Ai Weiwei* (London; New York: Phaidon, 2009), 頁 98-99。