

論徐冰作品中的動物符號與生態關懷

黃宗潔*

摘要

身為當代最受矚目與肯定的中國藝術家之一，徐冰（1955-）最為人熟知的便是他在語言文字上的創造和表現，以及對中國文化和人類文明的反思，過往對徐冰的討論遂多著眼於此，但「自然」在其作品中的重要意義亦不容忽視。事實上，徐冰作品中符號轉譯的特色，多半涉及對自然與文明的辯證，這一點由他對動物元素的廣泛使用，以及近年來將環境關懷與藝術創作結合的實踐就可看出。因此，本文分別從兩個部分進行探討，先就徐冰以動物為題材的作品如《一個轉換案例的研究》和《文化動物》做為觀察的切入點，再析論《背後的故事》與近期如《木·林·森》計畫中所展現對生態環境的關懷，進而思考藝術如何成為都市文明發展過程中，回應自然、反思文明的重要媒介。

關鍵詞：徐冰、動物符號、生態關懷、背後的故事、文化動物

* 國立東華大學華文文學系副教授（tchuang@gms.ndhu.edu.tw）

投稿日期：2016.04.11；接受刊登日期：2016.05.27；最後修訂日期：2016.09.25

The Animal Symbols and Ecological Concern in Xu Bing's Artworks

Tsung-Chieh Huang*

Abstract

Xu Bing's works have been known for their inventive coinage of language as well as their speculation on Chinese culture and human civilization. And yet, over the course of his artistic career, "nature" is an important aspect not to be neglected. Take the representative series, *Background Stories*, as an example. In this series, Xu Bing uses recycled materials at hand—fishnets, hemp-fibers, deadwoods, bricks, and other "wastes and disposables", assembling them before putting them in projected lighting. Seen from the front, the series presents an array of unique images characteristic of ink wash paintings. Xu Bing resorts to a marked contrast between "front" and "back" to foreground differences of nature/civilization and tradition/modern, an approach which might seem still yoked to a binary opposition of value system. However, the ways he employs elements of nature and the concepts he intends to convey in his works offer much room for investigating and analyzing how humans respond to and deal with nature in recent development of urban civilization. Front and back, tradition and modern, nature and civilization, the divine and the human, dissembling and assembling, dismantling and reconstructing—

* Associate professor, Department of Sinophone Literatures, National Dong Hwa University
Received April 11, 2016 ; accepted May 27, 2016 ; last revised September 25, 2016

these binary concepts are reversed sometimes, permeated at other times, and contradicted at still other times to open up the possibility for multiple dialogues. This paper focuses on elements of nature (including the flora and fauna) in Xu Bing's works. It begins with observing works which feature the animals, such as *A Case Study of Transference and Cultural Animals*, and moves on to analyze the green concerns expressed in works like *Background Stories* and *The Forest Project (Mu • Lin • Sen)*. In so doing, this paper deepens inquiries into the significance of natural elements in Xu Bing's works and reflects on how they present interactive models between man and nature.

Keywords: Xu Bing, Animal Symbols, Ecological Concern, Background Stories, Cultural Animals

壹、前言

身為當代最受矚目與肯定的中國藝術家之一，徐冰（1955-）自八〇年代中後期的「八五美術新潮」運動中，即以其兩千多個自創、自刻文字製成的《析世鑿一世紀末卷》（後多習稱為《天書》）為藝術界帶來強烈的震撼。儘管同一時期的藝術家，包括谷文達（1955-）、吳山專（1960-）、邱振中（1947-）等，皆曾以不同方式拆解、重組、改造漢字，達成語義上的消解和再造，並表達他們對於新潮藝術可能性的想像，¹但若只將徐冰對語言文字的創造和表現，放置在八五美術運動中藝術家透過「翻轉和顛覆模式」²，做為「什麼是藝術」此一大哉問的回應，或許無法完全解釋他長達四十年的創作歷程中，為何總是將文字符號當成最重要的表意核心——傳達無意義自然也是一種表意。

徐冰所思考、反省與試圖超越的究竟是什麼？部分的答案，必須回溯其成長與創作的背景。徐冰曾多次提到文革和社會主義對他這一輩中國人的影響，尤其小學時正逢簡化字運動，一批批新舊字的公佈與廢除，讓年幼的他們無所適從：「對文字的改造即是對人的思維方式最本質的那一部分的改造。這種改造是刻骨銘心的。這就叫做『文化革命』。」³旅居美國之後，語言帶來的適應問題與挫折，讓他開始思考中西文化透過語言文字交流、對話、轉譯的可能，從而創造出後來被譽為高度原創性的《英文方塊字書法與教室》（*Square Word Calligraphy and the Classroom*, 1994-2012）；歷經十年才完成的《轉話》（*Telephone*, 1996-2006），則透過中、英、法、俄、德、西、日、泰、中多國語言的轉譯，展現溝通過程中必然產生的誤差與誤讀。這類作品或許實驗性與概念性的意義大於藝術本身，卻再次反映出藝術家創作關懷的形塑過程與價值

¹ 關於八五美術新潮運動中，谷文達等藝術家對文字的表現，可參閱高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》（臺北：藝術家出版社，2001年），頁170-179。

² 高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，頁180。

³ 徐冰，〈那時想什麼，怎麼想〉，臺北市立美術館編：《徐冰：回顧展》（臺北：臺北市立美術館，2014年），頁21。

核心，如王嘉驥指出的，徐冰對《英文方塊字》這個作品實用性的喜愛，凸顯「誘發他興趣的絕大多數都不是藝術自身或其內部的課題，而是來自現象世界更廣泛的現實景況。……他的關懷不止於藝術自身，而更在乎藝術如何對當代文化發生作用，進而有所影響」。⁴徐冰也證明了他不只停留在為顛覆而顛覆、為實驗而實驗的層次，而已達到屬於藝術家個人的，在美學上與思想上的一定高度。藝術是他介入世界的媒介，帶領觀者進入的，則是對人類文明的深層反思。多年來受到的國際肯定，⁵在在說明他試圖讓藝術成為一種跨文化語境符號的努力與成就。

若以文字和文化的轉譯做為理解徐冰多年創作歷程的核心，就可發現即使看似與文字符號較為無涉的作品，依然表達了他對轉譯、創造等問題的關切。例如以就地取材的回收物，透過燈箱投影出水墨畫效果的《背後的故事》，此一透過「廢棄物」重組、再現自然山水的手法，某種意義上來說，與《天書》「無中生有」以虛構文字拼裝成書的創作精神是一致的。作品中所呈現文明與自然的辯證更值得注意，若將徐冰這些年來的藝術作品視為一個整體，《天書》和《背後的故事》可說是從「正面」和「背面」、「文明」和「自然」的光譜兩端，殊途同歸地表現出藝術家中心思想的代表作。

當然，若僅以正／反、自然／文明、傳統／現代、東方／西方這些的詞彙來討論徐冰的作品，或許仍有不脫傳統二元對立的價值體系之虞，又或者可能重新陷入正反合的二元結構框架中，縮限了對藝術作品更豐富的話語空間之理解，但若細究其作品中「正」與「反」的兩面，就會發現徐冰式的「正」與「反」原本就不是那麼絕對的對立關係，而是存在著許多自我解構之處。

⁴ 王嘉驥，〈以藝術淑世——從「徐冰：回顧展」談起〉，《徐冰：回顧展》，頁 53。

⁵ 包括 1999 年美國麥克阿瑟「天才獎」、2003 年日本福岡亞洲文化獎、2004 年的威爾士國際視覺藝術獎、2007 年美國南方版畫家國際協會的「版畫藝術終身成就獎」、2010 年美國哥倫比亞大學人文學榮譽博士學位、2013 年加拿大艾米莉·卡爾大學的藝術與設計榮譽博士，以及 2014 年美國國務院授予藝術勳章之榮譽。參見臺北市立美術館編，《徐冰：回顧展》，頁 6。

舉例來說：正面所見的「水墨畫」，似乎可以代表中國傳統對於美的想像、對山水自然的嚮往與呈現，但由於這個美的表象，是透過科技的投影效果得來，因此它其實又是「非自然」的；至於背面的回收品被視為破爛的廢棄物，它是文明發展過程中不想看到的暗影，它們被拆卸、破壞、再拋棄，但徐冰卻將其重組、拼裝，用以重建正面的、失落的傳統自然——儘管被重建的自然可能也只是個幻影。因此，誠如劉紀蕙對此作品的觀察所指出的，從徐冰的說法推進，藝術作品的可見符號，都是「影」，是指向可以承載生命之「靈」的「象」。相同的表面構圖，會有不同的線條與筆觸，也會有不同的生命內容。⁶ 正與反、傳統與現代、自然與文明、天與人、拆卸與組裝、拋棄與重建等看似二元對立的概念，在其作品中遂產生時而翻轉、時而滲透、時而矛盾的效果，不只開啟了多重的對話關係，亦指向當代藝術中，不同領域之間如同聚合物般打破領域邊界，「不再以藝術家的個性與視象為中心：而是一種合唱（choral）藝術，不論無生命性或生命性，複合表達性的各個節點共居於此」⁷的美學系統。

另一方面，要理解《背後的故事》系列對於自然元素的運用方式，亦不能忽略徐冰若干置入動物元素的作品，以及他近年來將環境關懷與藝術創作結合的實踐。筆者希望透過對這些作品特質的發掘與深度思考，進而探究藝術做為某種社會實踐、折射價值的形式，可以產生什麼樣的意義，又是否因此有其侷限性？尤其當行動藝術與觀念藝術成為當代藝術的某種主要形式時，徐冰可以為我們帶來哪些有關藝術與社會的反思？此為本文主要的思考起點。因此，以下將分別從兩個部分進行討論，先就徐冰以動物為題材的作品做為觀察的切入點，再析論《背後的故事》與近期如《木·林·森》計畫

⁶ 劉紀蕙，〈勢與形——從死亡形式到生命形式〉，「形式·生命」學術討論會，國立臺灣師範大學英語學系主辦，2014年6月23日，頁37。

⁷ 尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud），繆詠華譯，〈人類世政治——當代藝術中的人類、事物及它們的物化〉，《2014臺北雙年展——劇烈加速度》（臺北：臺北市立美術館，2015年），頁21。

中展現出對生態環境的關懷，思考藝術做為一種介入社會的形式，如何成為當前都市文明發展過程中，回應自然、反思文明的媒介。

貳、反轉·移位：動物做為象徵符號

如前所述，徐冰在 90 年代移居美國之後，由於語言產生的挫折讓他進一步將文字作為符號的意義與無意義，推展至文化之間轉譯的問題。他較知名的動物系列作品，亦多與此有關，其中最經典的當屬 1994 年的 *A Case Study of Transference*（《一個轉換案例的研究》）。⁸ 他將兩隻不同品種的豬放在散落許多書籍的圍欄內進行交配，公豬身上印著羅馬拼寫的英文字樣，母豬身上則印著《天書》中的自創文字。誠然，這件作品包含幾組常見的二元對立概念：「東方與西方，動物與人。傳統中國學者認為東方文化屬陰性、負面的、被動的和弱勢的，而西方則屬陽性、積極、主動和進攻性的」。⁹ 此種呈現模式不免讓人疑慮：這是否落入了薩依德所說的「東方主義」，成為「被東方化」（Orientalized）的東方，甚至是自我東方化的東方，一個符合西方想像下的，被西方霸權所侵略的東方——儘管母豬身上象徵東方符碼的「天書」根本是無意義的符號？但是，如果綜觀徐冰此作展出的軌跡，就會發現這個東西方的權力關係並非絕對的，事實上他後來曾做了一次公母豬身上文字對調的展出，¹⁰ 因此前述將母豬代表弱勢、陰性、被動的東方想像，並非總是成立。當然，這不代表作品中公母豬隱含的東西方位階與權力關係不存在，但與其說他在強調霸權的宰制，不如說《一個轉換案例的研究》延續徐冰對文字符號

⁸ 「transference」一詞，在精神分析及臨床病理學上多數翻譯為「移情」，亦有學者如臺大沈志中教授翻譯為「傳移」，本文使用「轉換」一詞，乃是根據徐冰此作在臺灣展出時所採用的譯名皆為《一個轉換案例的研究》，可參見臺北市立美術館出版之《徐冰·回顧展》專書。

⁹ 張朝暉，《天地之際：徐冰與蔡國強》（香港：Timezone 8，2005 年），頁 19。

¹⁰ 臺北市立美術館編，《徐冰：回顧展》，頁 232。

是否能完成溝通使命的質疑：「拉丁文法的豬與中文字符的豬交配，應該會生出一個雜種小豬，這個雜種小豬就是現代漢語。」¹¹

進一步來說，讓此件作品真正變得複雜起來的元素，並不在這兩隻豬的身上。透過豬隻的公開交配，徐冰原本想要強調的是：「動物不關心文化，本能不會被文化的表層（豬身體上的文字符號）或文化環境（充滿書的圍欄）吸納」，¹²但這項閉門實驗的計畫，後來決定讓北京藝術圈的同仁前來觀摩，圍觀人數達二百餘人，他原本擔心豬不如預期般進行交配，結果發現豬完全無視群眾，倒是觀眾對於這樣的「展演形式」比較不自在。¹³這群成了作品一部分的圍觀群眾，卻也因此深化了作品中想要探討的「文明」與「動物性」的內涵。

段義孚 (Yi-Fu Tuan) 曾在《逃避主義：從恐懼到創造》一書，指出人類文化中逃避主義的傾向，而人類最想逃避的對象之一，就是變化無常的自然。人的身體作為一種「自然」（一種動物的身體），無論東方人或西方人，都想盡辦法擺脫或戰勝這樣的動物性。進食、性，都是身體最動物性的需求之一，因此我們會用各種方式來保持距離，把進食變成社交禮儀或禁欲，都是遠離動物性的形式。但值得注意的是，段義孚亦不忘提醒，逃避作為一種內心深處的願望，它表現出來的形式卻可能是複雜的：

在某些點上，人類所期望的價值標準會在不自覺的情況下轉向它的對立面。比如說，人類本來想到達到更高的人的狀態（文化狀態），卻事與願違的偏向動物狀態。更複雜的情況是，人們渴望的是更自然、更像動物一樣，或許這種願望本身就是文化上的一項成就。¹⁴

¹¹ 臺北市立美術館編，《徐冰：回顧展》，頁 85。

¹² Britta Erickson, *The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words* (Washington: Freer Gallery of Art, 2001), 61.

¹³ 臺北市立美術館編，《徐冰：回顧展》，頁 230-232。

¹⁴ 段義孚 (Yi-Fu Tuan)，周尚意、張春梅譯，《逃避主義：從恐懼到創造》（臺北：

如是觀之，徐冰以豬進行公開交配的展演模式，或許也隱隱指向了逃避主義的複雜性：當他透過在動物身上標記其實無法指向任何既定意義的文化符號，並一定程度地「肯定」豬的無視觀眾盡情「洩欲」時，何嘗不是訴說一種「更自然、更像動物」，但已非人類文明可以公開承認的渴望？

這樣看來，儘管現有論述多半認為觀者不自在的反應，展現出「文化讓人焦慮於他們的動物性」，¹⁵但其實豬的性交「表演」引發的不安恐怕有限¹⁶——畢竟對人類來說，低等的動物展現低等動物才有的動物性，本來就天經地義。如段義孚所言：「人們認為動物並不存在甚麼隱私。在動物園中最受歡迎的節目就是巨型食肉動物的進食過程。……當動物進行最隱密的性活動時，歷史人類學家卻可以毫不猶豫地以科學的名義闖入，並觀察、記錄下牠們的性活動。」¹⁷也就是說，如果先前所說的「更自然、更像動物」的渴望已普遍不為人類文明所認可，那麼視之為「低等」並且與他者扣連，也就成了逃避的方式之一。

或因如此，徐冰進行了看似更大膽也更具顛覆性的嘗試，他在開放觀摩的第二天邀請艾未未錄影紀錄，用以他自身為藍本的等身假人抹上母豬氣味，同樣印上《天書》中的偽字，證明了豬是以嗅覺而非視覺引發衝動。名為《文化動物》的這件作品，顯然更直接地把人與「動物性」連結起來，「動物／人、公豬／男性、活的動物／沒有生命力的人」¹⁸這些並置的象徵符號，「影射的

立緒文化，2014年），頁43。

¹⁵ Britta Erickson, *The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words*, 62.

¹⁶ 特別是若相較於某些直接揭露人體性器官或性欲的作品，如克麗斯特菲克（Elke Krystufek）的《滿足》（*Satisfaction*），在如同家中的場景洗浴、繼而手淫，讓有如「偷窺」他人隱私的觀眾不知所措（蔡青，《行為藝術與心靈治癒》〔北京：後浪出版社，2012年〕，頁59），豬隻交配引起的不安程度應該遠不如前者。

¹⁷ 段義孚（Yi-Fu Tuan），周尚意、張春梅譯，《逃避主義：從恐懼到創造》，頁44、69。

¹⁸ Britta Erickson, *The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words*, 62.

『交流』關係，是以『荒謬劇』的型態上演，而且充滿非理性和暴力的弦外之音。¹⁹ 這弦外之音除了以某種觸碰禁忌的「人獸交」，撞擊前述逃避主義中隱藏與掩飾的「人類身體的動物性」之外，亦凸顯出徐冰藝術創作的一個重要概念，就是「反轉」。

徐冰的作品多半都涉及某種二元對立的概念，再利用某些手法或不同元素的介入，讓原本僵化的二元概念滲入較豐富的意義與詮釋可能。但與其說徐冰意在增加或改變那個概念的本質，不如說他更著力於透過「讓對立的兩端發生某種意義的交換」來製造某種矛盾性和衝突性，從而達成意義的深化。例如前述用人體模型展演的《文化動物》，原本「人」和「男性」這兩個概念，是主流價值中占居優位、具有控制權的那端，但騎在人體模型上的公豬，將其翻轉成位居陰性的、被控制的、不具生命力的形象，於是人和動物的關係就產生了某種（形式上的）改變。之所以強調是「形式上」的反轉，是因為若從更深層的內涵來說，內在的意義恐怕不見得真正被反轉和動搖。以代表作《天書》和《地書》為例，他曾在訪談中表示：

（《天書》）人們都管它叫「書」，但它只具書的外表，而沒有書的本質，因它不告訴你書的訊息和內容；而這些文字所有人都稱為「字」，但嚴格說來不能稱它們為字，因為不具備符號傳達內容的性質。《天書》試圖談一種溝通，但卻是透過不溝通來刺激溝通；……《地書》則是把讀圖和文字閱讀混消在一起，強迫你用讀文字的方式來讀圖，……面對這本書，不是繫之於讀者屬於哪種文化範圍和教育程度的高低，而是取決於你參與當代生活的廣度與經驗來決定的，……這時教授和老大娘閱讀書籍的能力即在此有所反轉。²⁰

¹⁹ 臺北市立美術館編，《徐冰：回顧展》，頁 232。事實上，1994 年的這場實驗，後來紐約索菲亞皇后美術館拒絕活豬演出，只印了圖片，《文化動物》則直到 1998 年後才發表。多半以投影方式展出，但仍然有部分展場的活豬演出。

²⁰ 高子衿，〈未來，在藝術之外：專訪徐冰〉，《典藏今藝術》期 235（2012 年 4 月），

換言之，徐冰創造的那些「假戲真做」的「假字」、「假書」，並沒有真正試圖挑戰和顛覆「文字」做為表義符號的核心意義（他明白表示他創造的東西並不是「字」），而且《天書》中的「假字」仍然符合我們對中國方塊字結構的想像，真正的顛覆性是出現在它「缺乏溝通性」的溝通方式；至於《地書》則在根本上回到了最原始的，以圖象符號為溝通符碼的表義方式（可以說是文字最早的形式），然而這種原始圖象卻又是用代表了「文明」這端的電腦小圖所組成，於是符號本身和讀者的閱讀經驗、閱讀能力都產生了徐冰所說的反轉。

若以此為線索去觀察徐冰的作品，就會發現當中多半存在著類似的內在邏輯。當然，如果反轉只代表將概念置換到對立面，作品能提供的思考與詮釋空間恐怕相當有限，徐冰之所以能在某程度上跳脫這樣的侷限，是因為除了將概念反轉之外，他也非常擅於透過改變觀者的視角，製造意義的「位移」，如此一來，若干元素就可以從二元對立的封閉概念中跳脫，將概念變成「相對」而非「絕對」，從而提升作品的複雜度。1998年的 *Net and Leash*（《徐冰屬羊》）就是一個很好的例子。

Net and Leash 這個作品在「鍊」的部分是由彎延的金屬線構成，觀眾可透過靠近檢查和觸摸，甚至讓金屬線圈穿過自己手指的方式，發現看似隨意繞彎的線圈，其實是一個個的英文字母。沿著線圈閱讀，則會發現它們拼湊成約翰·柏格（John Berger）的 *They Are the Last*，一首關於人歡喜領受動物靜謐恩典的詩。²¹ 走到盡頭，他們將看見一隻被金屬鍊扣著的羊。「網」的部分則是將兩隻羊圈在一個同樣用彎曲金屬線組成的兩公尺立方體。徐冰認為：在美術館的背景中，動物被囚禁的事實比起農場更容易被注意到，讓觀者意識到自然的存在，以及人類身為動物俘虜者的角色。透過網眼，人的凝視和

頁 141。

²¹ Britta Erickson, *The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words*, 64.

羊的凝視相遇，在籠中休息的羊，似乎單純無辜地接受了自己的處境，沒有注意到牠們被關著，那麼，在籠中的會不會反而是我們自己？²²事實上，人的位置和羊的位置並沒有改變，但透過四面鏤空的金屬圈線，以羊的視角來看，網外的人也如同身在網中。換言之，觀者必須跳脫「我在觀察籠中的羊」這樣的主觀視角，才有可能進入與作品對話的層次。於是：

豬和羊這些馴養的哺乳動物對我們來說接近到可以認同牠們，又遠到我們可以疏離地觀察牠們，徐冰設計的裝置讓我們可以在這兩種觀點中遊走，在某個時刻當我們穿梭在這二種相反的觀點中時，我們會發現我們在觀察我們自己，關於什麼是人，以及我們認為什麼是人。²³

以人類文明邊界外的動物或怪物做為題材的藝術作品誠然相當多，而這些作品多半藉由某種「介於兩者之間」的曖昧性來引發思考，如同阿爾維托·曼古埃爾（Alberto Manguel）所引歷史學家懷特（David Gordon White）之語：「畢竟，我們若要理解做為人的意義，就必須有一些非人的體驗」。他並據此補充：「也必須能在看似非人的東西之中認出一種共通的——甚至更深刻的——人性」。²⁴然而，我們可以發現徐冰之意並非在「人」與「非人」當中製造模糊地帶，「人」和「羊」或「豬」之間並沒有真正跨越邊界，他改變的是觀者的角度，但是只要觀者願意跳脫原本的視角，試著看見不同的觀點，就有可能看到那個原本就存在，只是我們平常不願意看到和想起的，人的動物性。

有論者注意到在這個中譯名為《徐冰屬羊》的作品中，「羊」同時還具有做為藝術家化身的象徵意義（徐冰的生肖屬羊），但這層象徵意義主要仍

²² Britta Erickson, *The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words*, 64.

²³ Britta Erickson, *The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words*, 65.

²⁴ 阿爾維托·曼古埃爾（Alberto Manguel），薛絢譯，《意象地圖——閱讀圖像中的愛與憎》（臺北：臺灣商務印書館，2002年），頁133。

是把十二生肖作為一種「中國文化」的符碼，而非挑戰「羊」這個動物的內在特質或是與「人」之間的互動關係。不過比起這個問題，更可能引起爭議的是，這些動物展示的本身，是否就已經是一種人類權力的展示，是人對自然的控制？巫鴻就曾指出徐冰對控制動物的興趣：

由於在他的作品中動物總是以某種特殊生命狀態出現，如何能引導、誘發和控制動物的這種狀態就成了他的藝術創作的一個目的。以《文化動物》來說，徐冰的大量心思放在如何控制兩隻豬的發情期——如何能保證它們在展覽中現場交配。在《語言的遺失》展在芝加哥舉行之前，他告訴我為了讓蠶可以在展覽中吐絲，他甚至要把它們放在自己的被子裡保暖。²⁵

因此，徐冰這些以動物為主題的作品，不免令人懷疑和其他那些被視為涉及動物虐待而引發眾多批評與爭議的藝術家有何不同？筆者認為，答案就在他的作品弔詭地透過控制呈現了動物／自然的不可控制——就算如何精密地計算發情期，他也無法確定在展覽的當下，豬隻是否真的會進行交配。操縱的本身正意味著自然的難以被駕馭，它充滿了不確定性，更有趣的是，徐冰藉由動物想表現的概念卻又是「自然對人類的創造完全沒有興趣」，²⁶於是牠們在展覽中常以一種「自顧自的行動著」的姿態出現——吐絲的蠶也好、交配的豬亦然。

值得注意的是，徐冰以控制動物的方式展示動物，但展示本身卻又彰顯了動物與自然的不可控制，作品遂展現出一種內在的悖反。此種形式與前述翻轉視角的技巧，已隱然指向幾年後西方生態批評關於「人類世」（Anthropocene）的討論：此一由保羅·克魯岑（Paul Crutzen）和尤金·史

²⁵ 巫鴻，〈徐冰對媒體和視覺技術的實驗〉，《典藏今藝術》期 105（2001 年 6 月），頁 43。

²⁶ Britta Erickson, *The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words*, 59.

托莫 (Eugene Stoermer) 於 2000 年提出的說法，認為人類活動的劇烈影響，已經讓地球由全新世 (Holocene) 走向了人類世。而由此開展出的一連串討論中，有兩種完全相反的態度，一是認為人類具有創造性的力量，重塑了自然亦將啟動一個更好的未來；二是認為人類目前遭逢的環境危機，正說明了「他們其實既不明白，也無法控制大自然，無法掌握複雜的全球變遷，而人類世將人類意圖和施為的失敗，銘刻進地球的地質和大氣之中。」²⁷ 在徐冰的這些作品中，人類意圖控制動物，卻指向自然如何難以完全受到人為控制的訊息，正呼應了人類世生態批評中的第二種態度。如果說人類是萬物主宰的價值觀在第二種態度中受到挑戰，人類世的生態批評與美學追求，會進而產生人與物、人與自然界線的重新省思，當不令人意外。尼可拉·布西歐 (Nicolas Bourriaud) 就指出：「在人類世，一切都被展示，主體不再壟斷注視。」²⁸ 這是一個邊界模糊的世界，藝術家皮耶·雨格 (Pierre Huyghe) 甚至主張展覽應該不是「展出某樣東西給某人，而是展出某人給某樣東西。」²⁹ 前述《徐冰屬羊》試圖揭示的，不就正是此種「展出某人給某樣東西(羊)看」的精神？

由上述討論可知，徐冰的動物利用，因此和同輩其他藝術家例如黃永砵在《黃禍》中刻意將蝗蟲與蠍子放入木箱中任其相互吞噬和打鬥，³⁰ 或是把蠍子、蜘蛛、蟑螂、蝗蟲、壁虎、蟾蜍、蛇和龜全都放在同一個展示箱內 (《世界劇場》)，讓原本在自然的狀況下決不可能想要共處的生物被迫置於高度

²⁷ 烏蘇拉·海瑟 (Ursula K. Heise)，陳佩甄譯，〈「人類世」的比較生態批評〉，《全球生態論述與另類想像》(臺北：書林出版，2016年)，頁 237。

²⁸ 尼可拉·布西歐 (Nicolas Bourriaud)，繆詠華譯，〈人類世政治——當代藝術中的人類、事物及它們的物化〉，頁 22。

²⁹ 尼可拉·布西歐 (Nicolas Bourriaud)，繆詠華譯，〈人類世政治——當代藝術中的人類、事物及它們的物化〉，頁 9-10。

³⁰ 高名潞，〈世紀烏托邦：大陸前衛藝術〉，頁 183-184。

壓力下，並比附為「『動物』肆無忌憚地試圖占據『人』的位置」³¹ 這類以藝術之名，將權力和暴力施加於動物身上的做法，顯然不能等而論之。³² 方振寧就曾評論：「動物在徐冰的作品中只是載體，而不是虐待的對象，這與中國當代藝術中那些虐待動物的毛骨悚然的異端行為有著根本區別。」³³

當然，就算控制動物的行動展現了動物的不可控制性、能讓觀者在受到吸引而佇足時，開始思考有關「人是什麼」這個問題，甚至進一步開始反思：「一種生物可以囚禁另一種，這是人類權力的一部分嗎？是人類獨有的特權？」³⁴ 恐怕也未必能完全合理化藝術作品對動物的利用。畢竟所有直接展示動物的藝術品，想要藉由展示本身創造多重文本的可能性，都不免讓人產生過度簡化的疑慮，包括《徐冰屬羊》隱含的中國意象，或把豬裝扮成熊貓的《熊貓動物園》、把普通的馬化裝成斑馬的《野生斑馬群》，都曾被批評是徐冰慣用的一種策略，也就是以「佯裝」作為創作之特色，並如同《天書》

³¹ 傑羅姆·桑斯 (Jerome Sans)，陳韻譯，《對話中國：傑羅姆·桑斯與 32 位當代藝術家訪談》(北京：三聯書店，2009 年)，頁 25。

³² 藝術的倫理界線何在？或許是個無法定論的難題，但是筆者同意下列的說法：「當我們在澄清一件作品的道德意義時，我們無法忽略某些最起碼的社會道德和人倫規範。……生活中的恐怖和暴力是強加於人的，而藝術中的恐怖和暴力我們可以拒絕。」邵亦楊，《後現代之後》(北京：北京大學出版社，2012 年)，頁 80-81。如果說，用油畫表現科學家將鸚鵡放在抽空空氣的玻璃箱中，讓小女孩因不忍而哭泣的畫面，就得以表現「科學理性之光的陰影下隱藏的殘酷」(頁 49)，我們是否真的需要設置一個將鸚鵡悶死的裝置才能表現同樣的意涵呢？其實世界各地都曾發生過藝術家因為使用動物的方式，引來動物倫理的爭議，英國當代藝術家 Damien Hirst 那條泡在福馬林中的鯊魚就是知名的例子，較近期的例子則如臺灣藝術家朱駿騰將一隻八哥置於籠中，以八支喇叭圍繞，每十五秒輪流播放不同語言的「我是小黑」之個展，亦引發一些討論。由於藝術作品中的動物倫理議題相當複雜，非本文有限篇幅所能涵蓋，已另以專文論述，參見黃宗潔，〈論當代藝術中動物符號的倫理議題〉，《全球化下兩岸文創新趨勢》(臺北：新臺灣人文教基金會，2015 年)，頁 1-26。

³³ 方振寧，〈深思熟慮的荒誕——徐冰藝術論〉，《藝術家》卷 56 期 6 (2011 年 12 月)，頁 432。

³⁴ Britta Erickson, *The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words*, 63.

般影射中國文化的處境。³⁵ 而當這類作品能開展的想像空間有限時，也就不免令人質疑使用動物的合理性。因此筆者認為，徐冰真正開創出個人特色與風格的優異作品，關鍵還是在於將角度與概念「移位」的過程。

改變觀看角度從來不是件容易的事，徐冰常用的手法，是透過看起來像 A 實際上卻是 B 的過程，產生某種概念的落差，藉此達到「對人們習慣思維的改造與碰觸」³⁶ 之效果。他擅於創造出某些不協調的、打破我們所熟知的固定模式之情境或物件——例如很像文字卻又不是文字的符號（《天書》）、很像方塊字實際上卻是英文（《新英文書法》）、看起來像熊貓實際上卻是戴著面具的豬（《熊貓動物園》）、或是看起來像虎皮其實是香菸（《煙草計畫》），³⁷ 都讓觀者產生認知上的失調，如此一來，這些「似是而非」的觀看經驗，就有可能在固有思維模式中製造出縫隙——儘管戴著面具的豬在本質上仍然是豬而不可能變成熊貓，但透過觀者的錯認、誤認，「表相」與「內在」的衝突仍可帶領我們碰觸到關於文化、關於人、關於動物的「本質」究竟為何的思考。

饒富意味的是，藝術家本人其實也正是透過實際意義的「位移」，開展出被國際肯定的藝術舞台，他對文字符號的關心固然與文革期間的成長背景有關，但對於轉譯與溝通的思考，卻是在旅居美國之後得以深化。事實上，所有跳脫既定觀點的思維，都必須先「離開」原本的位置才有可能達成，徐冰深諳於此，「翻轉」和「移位」遂成為他創作中一體兩面的關鍵字：先製

³⁵ 王嘉驥，〈以藝術淑世——從「徐冰：回顧展」談起〉，頁 43。

³⁶ 黃茜芳，〈探索渡過的起點與終點——徐冰的藝術創作路〉，《典藏藝術》期 78（1999 年 3 月），頁 206。

³⁷ 劉紀蕙認為，「五萬多隻香煙所拼湊成的《虎皮地毯》，巧妙地以翻轉的方式呈現了資本主義掠奪的戰利品」：這個戰利品看似是指野生動物被獵取並且剝奪生命後的皮毛，但更指向虎皮地毯背後欲望著每一支香煙的眾多人口。」見 Liu, Joyce C. H., "Aestheticization of Post-1989 Neoliberal Capitalism: From the Forms of Life to the Political Uses of Bodies," *Concentric* 41, no 1(March 2015): 39.

造看似二元對立的概念，並將其拆解、翻轉它們原本固定的位置或形象，在這樣的經驗與認知落差中，製造觀點位移的可能。換言之，翻轉是手段，真正的重點仍在於視角的移位與新視角的創造。在此或可借用吳曉東評歐陽江河長詩《鳳凰》的一段話，來說明貫串徐冰藝術作品的核心，乃是「意義的滑動」——事實上歐陽江河的《鳳凰》，正是由徐冰的大型藝術裝置《鳳凰》所催生，某種意義上來說亦有互文的作用：

一系列意象都在與悖反的意象通過鏡像對稱的方式組建動態的意義結構。而歐陽江河式的「轉換」或者說「翻轉」恰是一種當代社會動態圖景的隱喻式呈現。當今世界的意義圖景是不穩定的，一種意義的闡釋系統總是在內部即已生成了其對立面，換句話說，一種意義總是與其對立面相伴生，因此，當代生活的意義構成總是在事物和概念的兩極間滑動。悖論的思維以及意象的翻轉由此應運而生。³⁸

劉紀蕙亦是從這樣的角度來看待徐冰的《鳳凰》，對於這個「以金融公司建築工地的廢料以及農民工日用五金工具製成，包括鏟子、電鑽、鉗子、鋸子、螺絲刀、鐵鍬、安全帽、鐵皮桶、挖土機的鐵爪」，重達十二噸的作品，她視之為「一個精彩的資本主義美學化的藝術處理」：「中國傳統神話中美麗而神秘的鳳凰，如今被金融體系建築工地的廢棄材料形體化，已經是一個充滿諷刺的形式悖論」。³⁹更進一步說，正因這件作品組成的原料，是處境艱辛的農民工從事日常工作、維繫生活之所需，以之作為撐起鳳凰的素材，更讓這隻代表中國興起的浴火鳳凰顯得反諷：農民工就像他們使用的日常工具一般，被快速發展的計畫所消費，但又是可以被任意棄置的。⁴⁰劉紀蕙的觀察顯然呼應了徐冰自己對此作品的期許，亦即希望藉此成為「一種喚醒和提示，

³⁸ 吳曉東，〈搭建一個古甕般的思想廢墟——評歐陽江河的《鳳凰》〉，歐陽江河：《鳳凰》（香港：牛津大學出版社，2012年），頁64。

³⁹ 吳曉東，〈搭建一個古甕般的思想廢墟——評歐陽江河的《鳳凰》〉，頁39。

⁴⁰ 劉紀蕙，〈勢與形——從死亡形式到生命形式〉，頁50。

關於勞動是什麼，關於對下層的關注」。⁴¹

但反過來說，滑動與位移同時可能意味著猶疑與不確定感，以及藝術家本人面臨東方和西方、政治和美學、藝術和倫理……這些不同價值的選擇時，「在事物和概念的兩極間滑動」的過程。如果藝術家自己沒有意識到自身的創作位置與價值追求，那麼所謂的多元觀點甚至可能只是模糊的語意空間。特別是像《鳳凰》這樣奇觀式的大型作品，會有以下的質疑亦不足為奇：「這種表達非但沒有觸及中國現實的核心，反而是一種偽飾。《鳳凰》的形象構成是一種『中國元素』的簡單搬演，而且與官方的宣傳手法近乎一體」。⁴²而朱朱的評論更直指這些批評背後所透露出的訊息：

以浮泛的主題討論和宏大場面化製作為特徵的視覺表達已經很難再真正打動如今已經積累了相當經驗的觀眾，同時，這也表明了觀念藝術歷經本土化的過程中，藝術家並未肅清自我意識之中對於極權美學宏大敘事的迷戀，由此構成一種思維的阻礙與定勢，以致無論主題是東西方文化的對話、國際政治還是中國本土的現實，表達很可能流於表面，並且，有時候還會在一些基本的立場上留下被詬病的漏洞。⁴³

其實徐冰從來不曾迴避毛澤東思想與文革背景對其創作的重要影響，但所談及的重點多半集中在文字符號的興趣以及「藝術為人民服務」的面向，有關作品外顯形式上的「宏大場面化製作」迷戀，卻顯然是徐冰以及與他同輩的藝術家，在東西方文化中穿梭往返時，自身或許亦未意識到的，揮之不去的魅影。如同美國批評理論家 Stephen Melville，對徐冰、谷文達、黃永砵、吳山專於 1993 年在美國俄亥俄州立大學博物館那場四人展的第一印象：「四

⁴¹ 朱朱，《灰色的狂歡節：2000 年以來的中國當代藝術》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年），頁 231。

⁴² 朱朱，《灰色的狂歡節：2000 年以來的中國當代藝術》，頁 231。

⁴³ 朱朱，《灰色的狂歡節：2000 年以來的中國當代藝術》，頁 232。

個藝術家的作品都那麼巨大，充滿了整個展廳。這種空間意識似乎是一種帶擴張性的公共空間（Public Space）或者說是政治空間意識，而美國藝術家對待展廳就是很明顯的藝術空間意識。」⁴⁴

徐冰作品中擴張性公共空間的特色，顯然貫串了他的創作歷程，並未隨移居時間而遞減，但這不表示藝術家應該要「抽離」或減少他的文化背景所帶來的影響才謂之超越。真正重要的，在於他能否真正將此種文化影響放入作品的精神中，深化作品的意義與對話性，從而擴大觀者的角度與視野。就這點而言，《背後的故事》系列，或許比《鳳凰》這種因形式本身太顯眼而遮掩了其他詮釋可能的作品，要來得更容易彰顯出其中的複雜細膩。政治與美學、東方與西方、道德與倫理的交鋒，在這個系列中也得到了相對協調的相容性。而如果說在《鳳凰》中我們已可看到徐冰如何將社會主義的政治面向，轉移為一種對於資本主義以及現代文明本質的思索，下一節將闡述的《背後的故事》系列，則可說更推至對整體自然環境的關懷，並透過前述手法打破物的界線、將正反、真假、形上與形下翻轉、甚至借鏡《孫子兵法》，⁴⁵形塑了一種非常獨特的，同時融合了社會主義、資本主義與傳統中國哲學中道家「天人合一」、「有無相生」情懷的美學體系。

參、在「背後」尋找失落的記憶

如前所述，徐冰的創作以對「語言文字」的關注最為人所熟知，而以回收物、雜草枯木甚至「垃圾」組成，再投影為山水風景畫的《背後的故事》，甚少被一併放入文字符號的系列作品中討論。然而，文字一直是徐冰表現風

⁴⁴ 高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，頁 190。

⁴⁵ 根據徐冰的形容，他認為自己作品中「聲東擊西、似是而非」的特色，其實是採用了《孫子兵法》的方法。傑羅姆·桑斯（Jerome Sans），陳韻譯，《對話中國：傑羅姆·桑斯與 32 位當代藝術家訪談》，頁 125。

景的方式之一：最「直白」的諸如 1999-2004 年間的《文字寫生》系列，直接以文字組成山水（以很多個「山」字組成山，很多「水」字組成水）；《文字的花園》亦是同樣概念下的成品，如此一來，「『水』就是水的形象，在湖水的位置上；而『草』這個字就長在草地上……」。這時的中文變得很簡單，已不再是一種需要學習才能掌握的文字。文字符號又回到了與自然關係的原點上，在這原點上，是超越語種界限的」。⁴⁶ 儘管這樣的操作形式，不免顯得太過直接與平板，少了一些藝術與文字個別可以開展的想像空間，然而這段話值得注意之處在於，由此可以看出徐冰對語言文字的思考，其實是不能脫離自然的脈絡來理解的。W. J. T. Mitchell 曾說：「風景是社會的象形文字（hieroglyph）」⁴⁷，而《背後的故事》系列，正可說是徐冰將「風景」做為「社會象形文字」的表現方式，並藉此思考人類文明與自然關係的代表作。

《背後的故事》自 2004 年柏林初展以來，至目前為止已有十餘次展出，每次創作的內容不同，素材亦是就地取材。而這個作品最初的發想，來自於柏林博物館在戰時丟失的三幅藝術品的再創作，他結合了「臨」和「仿」這兩個中國繪畫的概念，⁴⁸ 將風景畫作以重新構圖的方式「再現」。這個看似「複製」原作的動作，卻因為徐冰使用的素材、手法、構圖等方式的創意，而產生了多重的「雙重性」：除了前述的臨與仿，還包括正與反、光與影、形與神、文明與自然、利用與廢棄、陌生與熟悉等等的辯證關係。有趣的是，「雖然最後的成像圖案看起來像是影子，徐冰也說這些創作是希望捕捉風景的『影子』或神韻，不過他指出實際上影子在他的這些裝置作品中只起到很小的作用，真正製造出虛擬風景效果的是『通過』玻璃板看到的這些物品的形狀本

⁴⁶ Shelagh Vainker and Xu Bing, *Landscape/Landscape* (Oxford: Ashmolean Museum, 2013), 123.

⁴⁷ 廖新田，〈解放風景：自然的新人文思索〉，凱薩琳·葛魯（Catherine Grout），黃金菊譯，〈重返風景——當代藝術的地景再現〉（臺北：遠流出版，2009 年），頁 9

⁴⁸ 韓文彬、郁安，〈背後的故事：徐冰的變幻藝術〉，《東方藝術·大家》2011 年期 19（2011 年 10 月），頁 89-95。

身」。⁴⁹ 如果沒有「背後」物質層面的這些回收物來投影，「神韻」將無從產生，但這「影子」某種意義上來說卻又是一個失去真實指涉對象的幻影——麻繩所投影出的形象已非麻繩，而成為山或石的「假象」，於是「影子」為幻，但「形象」亦為幻，真和假之間遂產生了模糊性甚至同一性，這也正是《背後的故事》之所以能夠跳脫傳統二元對立概念的重要原因。

我們可以發現，這個系列的作品充滿了內在的悖反意義——模擬自然山水的形象，是由科技的投影效果得來，但如果說科技是「非自然」的，它的組成素材卻又包括了枯枝雜草的「自然」成份；背面的回收品在文明發展過程中被視為應該拋棄的「垃圾」，徐冰卻又將其重新拼裝為置於殿堂供觀者崇拜的「藝術」，只是這個看似精緻美好的藝術，「只有在發現水墨畫這一媒質的幻象不過是玻璃板後胡亂堆砌的立體物品時才得以完成」。⁵⁰ 由此，他透過「『形』狀」創造了「『神』韻」，就如同在創作《文字寫生》系列時強調的，他想要單純地感受動詞的「書」這件事，而不要加入「法」或「藝」的成份，⁵¹ 但最終的「藝」卻是成就在單純的「書」上，這就是徐冰最擅長的，將形神、表裡、正反翻轉，從而產生觀點位移的特色。他在最熟悉之處製造出最陌生的狀況⁵²——山水畫原是中國最傳統的藝術形式之一，誰能想到這「畫」原是垃圾拼湊出來的？但在翻轉的同時，這看似二元對立的概念其實並非互斥、或以其中一種為尊的價值判斷，在徐冰的世界裡，正與反是相生相成的——沒有所謂的「背後」，「正面」的影像亦無所依存。

⁴⁹ 韓文彬、郁安，〈背後的故事：徐冰的變幻藝術〉，頁 89。

⁵⁰ 韓文彬、郁安，〈背後的故事：徐冰的變幻藝術〉，頁 89。

⁵¹ Shelagh Vainker and Xu Bing, *Landscape/Landscape*, 121.

⁵² 徐冰曾在訪談中提過他對於運用生活化元素在作品中的想法，他認為「越熟悉的東西，最後反倒可以讓你達到一種最陌生的狀況。其實越是對人們熟悉的符號和東西的改變，對人的刺激就越大」。見傑羅姆·桑斯（Jerome Sans），陳韻譯，〈對話中國：傑羅姆·桑斯與 32 位當代藝術家訪談〉，頁 125。

另一方面，《背後的故事》還有一層重要的意義，就是它相對於徐冰剛到美國時那些用文字符號來表現文化溝通的困難與斷裂的作品如《文化談判》（1993）、⁵³《文化動物》、《轉話》等，《背後的故事》同樣具有相當強烈的，在西方凝視下的中國意象之思考，但我們可以發現，這個「中國意象」不再是焦慮地抵抗西方文化霸權或東方極權政治下的失語，遂急於用破壞的、反擊的方式去瓦解既定的意義想像，而是不疾不徐的進行回收、拼貼與重組。就這個角度來說，我認為《背後的故事》也可以做為《天書》的「背面」來理解，它們一破一立，既回應了西方想像的中國，也不背離東方傳統的中國想像。

更進一步來看，《背後的故事》中耐人尋味的東方意味，亦不完全在於它表面上看來像幅不折不扣的中國山水，而是相當程度地繼承了中國傳統文化中的「廢墟」意象。巫鴻在其精彩的《廢墟的故事》一書中，曾深入析論了東西方廢墟概念的差異，相較於西方的紀念碑，古中國對廢墟的理解，「是建立在『取消』（erasure）這個觀念之上的。廢墟所指的常常是消失了的木質結構所留下的『空無』（void），正是這種『空無』引發了對往昔的哀傷。」⁵⁴他認為對往昔的思憶會透過「迹」和「墟」這兩種相反的方向來定義「記憶現場」（site of memory）：

「墟」強調人類痕迹的消逝與隱藏，而「迹」則強調人類痕迹的存留和展示。……與「墟」相連的想像必定是時間性和神話性的，而「迹」則總將詩意的時間轉譯為一種空間和物質的存在。不過，「迹」自身又是一個悖論：一方面，它與永恆的自然環境融合為一——或是峭壁上的銘文，或是深谷中的畫像，……另一方面，……它又總是表現為往昔留下的「碎片」（或是碎片的集合），可以被孤立地欣賞和分

⁵³ 此作是將英文小說與《新約全書》進行了拆解與重組，再將《天書》並置。

⁵⁴ 巫鴻，《廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的「在場」與「缺席」》（上海：上海人民出版社，2012年），頁21。

析。……因此，通過不同的方式，「迹」將自然轉變成人為，亦將人為轉化為自然。⁵⁵

用這樣的概念來看《背後的故事》，不難發現徐冰在臨仿古代畫作的同時，他也隱隱透過畫框創造了一個大型的紀念碑——尤其《背後的故事》最初起於將柏林東亞藝術館內，因二戰被洗劫的館藏「再現」的動機，⁵⁶更顯露出畫作本身就隱含著碑文的意義。若和他之前原本名為「析世鑒」的《天書》、或是拓印長城的大型作品《鬼打牆》（1990-1991）兩相比較，就會恍然《背後的故事》亦具有某種以再現歷史為企圖的碑印性質。只是，相較單純以拓印為手段的《鬼打牆》，《背後的故事》顯然幽微也繁複得多，它展現了與往昔相遇的複雜時間邏輯。如果說，東西方的懷古可以如巫鴻所提示的，分別用「石」與「木」來象徵：「石碑象徵的是『歷史』，而枯木指涉的是『記憶』」，⁵⁷那麼《背後的故事》就是兩者的結合。

在眾多有「原型畫作」的系列中，2012年在義大利的「自然之沉思——中國雙年展」，是唯一在室外直接依現場創作的作品。這個「例外」或許反而更可說明《背後的故事》的紀念碑意義。此作品置於當地的樹林公園中，徐冰在幾棵矮樹和竹子前方直接架上玻璃板，直接使其成為畫中的一部份，再搭配回收物品組成中國山水的形象，樹林中的光線、聲音、氣味，共同組成一幅五感都可以體會的作品，而且在每一個時間點去看，景象都隨時在變化。這矗立於山林中的「迹」選擇以枯木為素材，足以代表漫長時間的流動性，畫框的玻璃板則宛如一座巨大的紀念碑，將已然逝去的「古」畫與歷史置放其中。雖然這個象徵性的紀念碑，仍僅是框限的物質「碎片」，但也正因其破碎的、必然不可能完整的特質，遂免於過於單一整體的指涉，而能傳

⁵⁵ 巫鴻，《廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的「在場」與「缺席」》，頁 59。

⁵⁶ 臺北市立美術館編，《徐冰：回顧展》，頁 328。

⁵⁷ 巫鴻，《廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的「在場」與「缺席」》，頁 35。

達出徐冰對於大歷史背後，那些個人的、碎片般歷史塵埃的在意。如同他在訪談時對作品《何處惹塵埃》（以他在九一一事件中收集的灰塵為素材）的說明：

實際上這件作品並非談「九一一」事件本身，而是在探討精神空間與物質空間的關係，塵埃是一種最基本、最恆定的物質狀態，但為什麼世貿大樓可以頃刻化為平地，回到物質的原本型態？這類事件的起因往往是由於政治關係的失衡，但本源卻是對自然形態的違背，在一個物體上聚集了太多人為意志的物質能量。⁵⁸

今時今日，我們每個人都必須面對與思考的，不正是人的作為如何影響與改變了自然？人為意志的能量過於巨大，改寫了自然的地景與命運，「人類世界覆蓋了整個世界，同時也形成對整體世界的疏離。……（然而）我們早已是整體世界的一部分，因此所有的摧毀行為也會同時摧毀我們自己」。⁵⁹因此，與災難相伴而生，做為碎片與塵埃般的《背後的故事》，既同時包含了碑與木，迹與墟，東方與西方，美學與政治的思考，亦可說是徐冰對於「歷史與當代之間，是否具有共通的普遍性」⁶⁰的追問與回應，是他對漫長歷史循環的感傷與悼念。

除此之外，《背後的故事》其實也曲折地帶領我們回到徐冰的世界觀，回到他看待文明與自然、精神與物質的態度。如同凱薩琳·葛魯（Catherine Grout）所言，「風景的表現手法和如何看、如何思考這個世界（而不單單只有自然）的方式有關」，⁶¹「當一件作品把我們引導進入它的世界，讓我們對

⁵⁸ 高子衿，〈未來，在藝術之外：專訪徐冰〉，頁 145。粗黑體為筆者所加。

⁵⁹ 凱薩琳·葛魯（Catherine Grout），黃金菊譯，《重返風景——當代藝術的地景再現》，頁 20。

⁶⁰ 王嘉驥，〈以藝術淑世——從「徐冰：回顧展」談起〉，頁 57。

⁶¹ 凱薩琳·葛魯（Catherine Grout），黃金菊譯，《重返風景——當代藝術的地景再現》，頁 15。

一個非正面相對的空間產生關連的時候，它就已經超出了與畫框面對面的範圍，並從主體／客體的二元性中釋放出來。這樣，對於地景的經驗就會產生極大的不同」。⁶²以2012年「自然之沉思」的室外展出為例，當觀者被這個巨大的（12m×3m）、「不自然地」矗立在樹林中的「人造物」召喚、引領，並追問：何以它會在這裡？我們就有可能開始碰觸到「迹」與「墟」的思考：我們需要在一個樹林當中製造山水風景的想像嗎？如果需要的話，我們失落的是什麼？如果不需要，那麼這樣的作品又訴說了什麼樣的，人類造物與自然環境的關係？

「迹」與「墟」、「碑」與「木」分別象徵了歷史與記憶，⁶³而徐冰的關懷指向，始終游移在兩者之間。如果說《背後的故事》的廢墟意象召喚了對往昔的哀傷之感，《木·林·森》計畫就代表對歷史的「修補」與再現。此計畫是徐冰在肯亞（後來也擴及到中國、巴西、臺灣等地）山區教當地小朋友畫樹的藝術行動，這些畫作透過網路與各種管道拍賣，讓學生的作品被收藏，其後徐冰再彙集學生的作品進行「臨摹」，如此一來，不只學生的原作得到「增值」的空間，畫作拍賣後的金額則用做當地的種樹基金，於是，紙上的樹將變為真的樹，⁶⁴或者應該說，紙上的樹「就是」真的樹。徐冰臨摹學生的畫作使其增值的手法，不禁讓人想到安迪·沃荷（Andy Warhol）一系列以美金作為符號的作品。對安迪·沃荷來說，在白紙上畫上美金符號，它就會變成真的美金。又或者如達米安·赫斯特（Damien Hirst），在不知名畫家所畫的史達林肖像上，畫了一個紅鼻子外加落款，就讓這幅畫以十四萬英鎊成交。⁶⁵這些例子在當代藝術市場中並不算罕見，正如徐冰也清楚意識到的：

⁶² 凱薩琳·葛魯（Catherine Grout），黃金菊譯，《重返風景——當代藝術的地景再現》，頁77。

⁶³ 巫鴻，《廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的「在場」與「缺席」》，頁35。

⁶⁴ Andrew Brown, *Reiko Tomii and David Elliott: Xu Bing* (United Kingdom: Albion Editions, 2012), 92.

⁶⁵ 唐·湯普森（Don Thompson），譚平譯，《身價四億的鯊魚：當代藝術打造的財富傳

「藝術是值錢的」，⁶⁶ 他以這種當代藝術市場的邏輯，做為某種藝術的策略納入創作之中，從而實踐了一種非常務實的，受到社會主義思想洗禮⁶⁷ 的「藝術為人民」的精神。包括 1999 年他應赫爾辛基美術館之邀，進行《赫爾辛基喜瑪拉雅的交流》行動，亦是同樣的理念，他將尼泊爾路邊的捐款箱移到展廳，在展覽後將這些捐款用來蓋尼泊爾山區小學的校舍，如此一來，這個作品既是循環，又是一種平衡，讓窮國與富國之間達到流動的效果，「通過一個藝術的計畫最終多了一所小學」。⁶⁸

當然，這種拍賣方式讓網路競標者（或是其他管道的購買大眾），迅速獲得一種「保護環境」的正面回饋，但也正因這類具有正面意義的行動是如此容易獲得（以臺灣的《木·林·森》計畫來說，每幅兒童畫作的網路購買價是一千元），是否可能落入一種表面的、口號般的「愛地球」訴求？這確實是糾結於徐冰這一輩藝術家，對於藝術核心價值的難題：他們總是游移在藝術與政治之間的那條線。而無論是以表現某些道德議題和社會關懷的觀念或行動藝術也好，或是進而讓原本在作品之外的觀眾，透過互動或參與成為作品一部分的參與式藝術也好，都不免必須回應這樣的質疑：「概念命題比它的實現和結果更重要嗎？」⁶⁹ 這些作品的優點在於改變了藝術家、藝術作品

奇》（臺北：原點出版社，2011 年），頁 83。

⁶⁶ Andrew Brown, *Reiko Tomii and David Elliott: Xu Bing*, 136.

⁶⁷ 徐冰常提及毛澤東思想對其創作的影響，他指出：「藝術本身，是從生活裡面來的，但是，它又高於生活，因為我們管它叫藝術。藝術是帶有創造性的，然後，又還原於生活，這是毛澤東的思想，它和人民和群眾是一種很直接的服務的關係，……毛澤東對於我們這一代的人，是影響最大的，這是肯定且不能迴避的。」冷林，〈藝術為人民服務！徐冰參與創造新文化的工程〉，《典藏今藝術》期 105（2001 年 6 月），頁 50。除此之外，他也提過文革時寫大字報的經驗，對其創作的影響，對漢字結構的認識是被文革訓練出來的。高子衿，〈未來，在藝術之外：專訪徐冰〉，頁 142。

⁶⁸ Andrew Brown, *Reiko Tomii and David Elliott: Xu Bing*, 50-51.

⁶⁹ 克萊兒·畢莎普 (Claire Bishop)，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學》（臺北：典藏藝術家庭出版，2015 年），頁 233。

與觀看者和藝術觀賞之間的關係，⁷⁰但它們更常落入的陷阱則是，將美學排除在外，卻又不見得擴大了我們對社會的關心或理解，或產生什麼足以超越我們原本認知或經驗世界之外的思維可能。

以《木·林·森》計畫來說，就美學意義而言，它真正關鍵的部分在於徐冰最後的「臨摹」與「再現」，他把這些小朋友的作品「如實複製」成為大型畫作的一部分，但最後完成的青綠山水畫，又絕不會有任何人認為它純粹只是童畫單純的組裝與拼貼，它構成了一幅全新的作品，同時指向傳統山水畫的美學形式與觀賞模式，又將行動與參與融入其中，就這層意義上來看，它可說是《背後的故事》的變化與擴大，亦呼應了洪席耶（Jacques Rancière）對當代有關政治和美學論辯的主張，他認為藝術的美學體制，正在於「自律（autonomy）（對藝術的渴望在於遠離於目的和工具的關係）和他律（heteronomy）（將藝術和生活混為一談）之間的衝突和混淆。……它是一個既遠離政治又已經是政治的領域，因為它應許一個更好的世界。」⁷¹《木·林·森》計畫所凸顯出的訊息，說明了「自然與人造」、「表象與內在」種種二元創作概念推演的背後，仍是藝術家擺盪在政治與美學間的倫理觀，⁷²是他對「一個更好的世界」的想像與企近的過程

肆、小結

本文以徐冰運用動物和自然符號為素材的幾項重要作品為觀察對象，試

（臺北：典藏藝術家庭出版，2015年），頁233。

⁷⁰ 克萊兒·畢莎普（Claire Bishop），林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學》，頁345。

⁷¹ 克萊兒·畢莎普（Claire Bishop），林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學》，頁55。

⁷² 徐冰現象所反映出的另一面，會不會是展演了藝術家對於政治與美學間的拿捏，形式因之重要，並非背後的「自然／人造」，「表象／內在」此種二元創作概念的推演而已，而是恰好處在政治與美學的紅線上。

圖梳理出貫串其創作的關懷所在，從而發現在他最為人知的，有關文字符號的各種嘗試背後，實為對文明與自然關係的思考。在徐冰的作品中，正反相生亦相互成就，缺少其中一面，另一方亦將無法成立。而此種價值觀在思考當代自然環境與文明社會的交互作用時，亦提供了跨領域對話的可能。自然地理學家不斷強調，過去將自然和人類社會視為各自獨立的普遍認知，其實已有調整之必要。在若干對於自然的重新定義中，有種看似最基進與顛覆的想法，就是認為自然並非「早於社會關係而存在，反而是依賴社會關係而存在」，⁷³換言之，自然與社會不是「零合遊戲」，亦不可能真正存在「杳無人煙」的荒野，因為「當我們將荒野標籤化、甚至是觀看荒野，這些動作卻也同時使之變成社會的事物」。⁷⁴人類觀看自然、對待自然、想像自然的方式，都是一種介入和改變，兩者相互糾結又互相依存，但也正因如此，「既然自然和社會兩者是相輔相成，若其中一方越活躍，另一方亦會被帶動起來」。⁷⁵

此種破除固有二元對立自然觀的態度之所以重要，是因為將荒野視為遠離人跡的「淨土」想要加以保護的念頭，看似是與人類社會長期以來把自然當成威脅，妄想營造純淨文明空間的概念進行角力，但弔詭的是，就某種意義上來說，兩者實為殊途同歸——因為任何試圖維持「純粹」的念頭，都註定是排他的。如同克羅諾（Cronon, W.）《荒野的問題》中所指出的，尋求保留純粹「荒野」的結果，可能使生活在其中的原居民被迫搬離，無視他們也是該地景創造者的事實，因此克羅諾主張，正是這種荒野應該杳無人煙的概

⁷³ 辛科利夫（Steve Hinchliffe），盧姿麟譯，《自然地理學：社會、環境與生態》（新北市：韋伯文化，2009年），頁14。

⁷⁴ 辛科利夫（Steve Hinchliffe），盧姿麟譯，《自然地理學：社會、環境與生態》，頁19。

⁷⁵ 辛科利夫（Steve Hinchliffe），盧姿麟譯，《自然地理學：社會、環境與生態》，頁14。

念，傷害了人類與地景。⁷⁶事實上，「純淨」與否，有時不過是角度問題。⁷⁷李維斯陀透過其著名的「烹飪三角形」所揭示出的世界，提醒了我們相同的概念：生和熟、自然和文明的對立其實是模稜兩可的，在各種元素的介入和互動之下，它們的位置可能隨時產生挪移，也正是這些轉換形塑了「一個無限複雜的總體」。⁷⁸因其複雜，所以有了多元的可能，有了開放的可能，就像 Steve Hinchliffe 所言，「我們需要動用比『受到威脅的獨立性』更微妙的空間想像」。⁷⁹而徐冰的作品，正可說是此種更具超越性與包容性之空間想像的一場場展演。

另一方面，綜觀徐冰的創作，無論是利用動物、枯木、麻繩、或兒童的畫作做為材料，其實都殊途同歸地指向了近年來若干藝術家回應人類生態批評觀點的思考：對人類活動造成的環境影響進行重省，以及對於有生命與無生命物體等疆界的破除。如前述引文所言，「政治的失衡背後是對自然的違背」，有關徐冰作品的理解，若脫離此一脈絡，恐將無法觸及其重要的核心。在這個以「劇烈加速度」變化的世界，「在絕大多數不是由人類所組成的環境中，我們必須嘗試擴大視角來適應具有深度變化的物的世界，將新的

⁷⁶ 辛科利夫 (Steve Hinchliffe)，盧姿麟譯，《自然地理學：社會、環境與生態》，頁 16、19。

⁷⁷ 李維斯陀 (Claude Levi Strauss) 在其《神話學》一書中，就曾舉一個有趣的例子，他指出許多禮儀的出現是為了製造人與外在世界的中介，但是當我們以為這些中介物是為了使我們不受外在事物污染時——例如使用餐叉是為了不讓我們弄髒手指，使用麥管是讓我們抵禦飲料的寒氣——恰恰相反的是，「良好禮儀在野蠻人那裡不是用來保護主體的內在純潔性，以抵禦生物和事物的外部不純潔性，而是用來保護生物和事物的純潔性，以抵禦主體的不純潔性」。見李維斯陀 (Claude Levi Strauss)，周昌忠譯，《神話學：餐桌禮儀的起源》（臺北：時報文化，1998 年），頁 498。粗黑體為原書強調。

⁷⁸ 李維斯陀 (Claude Levi Strauss)，周昌忠譯，《神話學：餐桌禮儀的起源》，頁 484。

⁷⁹ 辛科利夫 (Steve Hinchliffe)，盧姿麟譯，《自然地理學：社會、環境與生態》，頁 31。

對話者包含進去。」⁸⁰而徐冰的藝術世界所揭示的，正是將新的對話包含進來的過程。他曾說：「我希望體會一個『沒有意義』的結果而付出巨大努力的過程，這本身就具有特殊的境界」。⁸¹這些作品所創造出來的，流動於有意義和無意義之間的話語符號，也因此不只是藝術家看待世界的方式，亦是他對「人類的歷史與現實問題及當代語境」⁸²的回應。

⁸⁰ 蕭淑文〈「劇烈加速度」的迴線圖：複雜系統之間的相互認識〉，《2014 臺北雙年展——劇烈加速度》，頁 53。

⁸¹ 黃茜芳，〈探索渡過的起點與終點——徐冰的藝術創作路〉，頁 205。

⁸² 語出臺灣「木林森計畫」統籌楊心一，此為臺北 2014 年國立歷史博物館《徐冰與孩子們的木林森計畫：臺灣》展出時的文宣資料，無頁碼。

徵引文獻

- 「《徐冰與孩子們的木林森計畫：臺灣》文宣」，臺北國立歷史博物館，2014年2月25日。
- 方振寧，〈深思熟慮的荒誕——徐冰藝術論〉，《藝術家》卷56期6，2011年12月，頁428-435。
- 王嘉驥，〈以藝術淑世——從「徐冰：回顧展」談起〉，臺北市立美術館編，《徐冰：回顧展》，臺北：臺北市立美術館，2014年，頁28-63。
- 尼可拉·布西歐（Nicolas Bourriaud），繆詠華譯，〈人類世政治——當代藝術中的人類、事物及它們的物化〉，《2014臺北雙年展——劇烈加速度》，臺北：臺北市立美術館，2015年，頁8-29。
- 朱朱，《灰色的狂歡節：2000年以來的中國當代藝術》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年。
- 克萊兒·畢莎普（Claire Bishop），林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學》，臺北：典藏藝術家庭出版，2015年。
- 冷林，〈藝術為人民服務！徐冰參與創造新文化的工程〉，《典藏今藝術》期105（2001年6月），頁44-46。
- 吳曉東，〈搭建一個古甕般的思想廢墟——評歐陽江河的《鳳凰》〉，歐陽江河，《鳳凰》，香港：牛津大學出版社，2012年。
- 巫鴻，〈徐冰對媒體和視覺技術的實驗〉，《典藏今藝術》期105（2001年6月），頁38-43。
- ，《廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的「在場」與「缺席」》，上海：上海人民出版社，2012年。
- 李維斯陀（Claude Levi Strauss），周昌忠譯，《神話學：餐桌禮儀的起源》，臺北：時報文化，1998年。
- 辛科利夫（Steve Hinchliffe），盧姿麟譯，《自然地理學：社會、環境與生態》，

- 新北市：韋伯文化，2009年。
- 邵亦楊，《後現代之後》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 阿爾維托·曼古埃爾（Alberto Manguel），薛絢譯，《意象地圖——閱讀圖像中的愛與憎》，臺北：臺灣商務印書館，2002年。
- 段義孚（Yi-Fu Tuan），周尚意、張春梅譯，《逃避主義：從恐懼到創造》，臺北：立緒文化，2014年。
- 唐·湯普森（Don Thompson），譚平譯，《身價四億的鯊魚：當代藝術打造的財富傳奇》，臺北：原點出版社，2011年。
- 徐冰，〈那時想什麼，怎麼想〉。臺北市立美術館編：《徐冰：回顧展》，臺北：臺北市立美術館，2014年，頁10-27。
- 烏蘇拉·海瑟（Ursula K. Heise），陳佩甄譯，〈「人類世」的比較生態批評〉，《全球生態論述與另類想像》，臺北：書林出版，2016年，頁233-251。
- 高子衿，〈未來，在藝術之外：專訪徐冰〉，《典藏今藝術》期235（2012年4月），頁140-145。
- 高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，臺北：藝術家出版社，2001年。
- 張朝輝，《天地之際：徐冰與蔡國強》，香港：Timezone 8，2005年。
- 傑羅姆·桑斯（Jerome Sans），陳韻譯，《對話中國：傑羅姆·桑斯與32位當代藝術家訪談》，北京：三聯書店，2009年。
- 凱薩琳·葛魯（Catherine Grout），黃金菊譯，《重返風景——當代藝術的地景再現》，臺北：遠流出版，2009年。
- 黃宗潔，〈論當代藝術中動物符號的倫理議題〉，《全球化下兩岸文創新趨勢》，臺北：新臺灣人文教基金會，頁1-26。
- 黃茜芳，〈探索渡過的起點與終點——徐冰的藝術創作路〉，《典藏藝術》期78（1999年3月），頁202-207。
- 廖新田，〈解放風景：自然的新人文思索〉，凱薩琳·葛魯（Catherine

- Grout)，黃金菊譯，《重返風景——當代藝術的地景再現》，臺北：遠流出版，2009年，頁6-13。
- 臺北市立美術館編，《徐冰：回顧展》，臺北：臺北市立美術館，2014年。
- 劉紀蕙，〈勢與形——從死亡形式到生命形式〉，《「形式·生命」學術討論會》，臺北：國立臺灣師範大學，2014年6月23日。頁20-44。（大會手冊）
- 蔡青，《行為藝術與心靈治癒》，北京：後浪出版社，2012年。
- 蕭淑文，〈「劇烈加速度」的迴線圖：複雜系統之間的相互認識〉，《2014臺北雙年展——劇烈加速度》，臺北：臺北市立美術館，2015年，頁44-55。
- 韓文彬、郁安，〈背後的故事：徐冰的變幻藝術〉，《東方藝術·大家》2011年期19（2011年10月），頁89-95。
- Brown, Andrew. Reiko Tomii and David Elliott. *Xu Bing*. United Kingdom: Albion Editions, 2012.
- Erickson, Britta. *The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words*. Washington: Freer Gallery of Art, 2001.
- Liu, Joyce C. H. "Aestheticization of Post-1989 Neoliberal Capitalism: From the Forms of Life to the Political Uses of Bodies." In *Concentric* 41, no. 1 (March 2015): 41-64.
- Shelagh Vainker and Xu Bing. *Landscape/Landscript*. Oxford: Ashmolean Museum, 2013.