

空符號的無盡表述一

以符號學觀點論 Andreas Gursky 的攝影藝術

Infinite Semiosis of Blank Sign –

Exploring Andreas Gursky's Photography Art from the
Perspective of Semiotics

莊元薰

Chuang, Yuan-Hsun

中國科技大學視覺傳達設計系助理教授

王藍亭

Wang, Lan-Ting

台南應用科技大學視覺傳達設計系副教授

摘要

德國攝影師 Andreas Gursky 的作品風格獨特，引起藝壇與學術界的廣泛討論，並於藝術拍賣市場上屢創高價，是當今最受矚目的攝影藝術家之一。本文認為 Gursky 攝影中每每引起話題的虛無之感，主要源自於作品中巧妙存在的空符號。因此，為探求其空符號表現，本文首先以文獻探討符號學理論中空符號的定義、形式與類型，再以巴特的「零度寫作」以及布希亞的「大寫之物」觀察其於文學與攝影媒材中的呈現，最後舉以 Gursky 數件作品為例，探討其中空符號的表現與表意。本文發現，Gursky 作品存在著技術的、畫面構成的，以及無我的空符號，共同於形式、內容及精神層面上造成空虛、疏離、去主體性、去中心性的影像特色，提供感知到的觀者無限想像與衍義的空間。盼本文取徑符號學的探討提供另一種觀看當代攝影藝術的方式。

【關鍵詞】符號學、空符號、Andreas Gursky、當代攝影、布希亞

壹、緒論

德國當代攝影師 Gursky (Andreas Gursky, 1955—) 的作品《萊茵河 II》(Rhein II) 在 2011 年創下紐約佳士得 (Christies) 拍賣中攝影作品的歷史最高價紀錄，更被盛譽呈現出萊茵河「柏拉圖式的境地」(2011, BBC news)。在此之前，其作品《99 美分 II》(99 Cent II)、《芝加哥商品交易所》(Chicago Board of Trade)、《巴黎，蒙帕納斯》(Paris, Montparnasse) …等都曾在藝術交易市場中創下高價 (Wikipedia, 2020)，可說是當代最受矚目的攝影大師。Gursky 出生於德國，由於其父親及祖父皆為商業攝影師，故很早就熟練攝影技巧並有豐富拍攝經驗。在杜塞道夫美術學院 (Düsseldorf Art Academy) 期間師承 Bernd 與 Hilla Becher 夫妻，深受其對工業設備詳實紀載、冷靜銳利、類型學式風格與技法的影響，90 年代初期更開始使用數位技術處理作品，遂以高超的技術和深刻的藝術概念發展出獨特的風格，備受藝壇與藝術市場的好評。

關於 Gursky 作品的介紹與討論非常多，大多集中在其大尺寸、精密細節、數位後製等技術所造成的微觀與宏觀並置的視覺特色 (Nanay, 2012)；在題材方面，Gursky 擅長取景自然，呈現自然界獨有的崇高與宏壯之感 (Ohlin, 2003、林路, 2012)，他也取材自全球最繁華的城市與場所，表現消費社會的奇觀景象 (林芝禾, 2009、徐雪寒, 2019)；他的鏡頭遍及世界各地，多次呈現跨國企業與品牌，因此也引起關於全球化議題的討論 (傅文俊, 2018)。這些作品在超真實與不真實間創造了全新的視覺影像，「終結了攝影藝術在繪畫藝術面前古而有之的那種自卑情結」(每日頭條, 2018)。

Gursky 作品在題材、技法、表現形式、內容寓意…等方面皆引人入勝，每每引起廣泛討論。本文取徑符號學觀點，觀察 Gursky 攝影作品如何得以跨越媒材與文化的限制，達到寓意深遠的符號表意。在 Gursky《萊茵河》及其他數件作品中，巨幅尺寸畫面具有氣勢宏大的構成和鉅細靡遺的細節刻劃，但似乎總缺少了些甚麼，紐約現代美術館首席策展人 Bajac 將之稱為「敘事之缺乏」(absence of narrative)(The New York Time, 2018)。以符號學理論而言，此等「缺乏」即是所謂的「空符號」。本文認為，Gursky 的攝影藝術以空符號游走於具象與抽象間，

是創造其作品深具內涵、傳達豐富意義以及開啟對話與省思的核心關鍵，值得深入探討之。

為了解 Gursky 創作中空符號的呈現，本文先以文獻爬梳符號學中關於空符號之定義與相關論述，了解其在場形式及表意方式，再觀察其於羅蘭巴特(Roland Barthes, 1915-1980)提出的「零度寫作」體現在文學領域之特性，巴特的「有意義的缺席」開創異於作者介入的主流風格。而「零度」的概念則在布希亞(Jean Baudrillard, 1929–2007)的攝影中持續發展為「零度攝影」，其所提出之「大寫之物」指向主體的消解與客體的反擊。本文認為上述關於空無與零度的探討皆為重要之先備知識，有助於理解 Gursky 的藝術表現。本文後半則觀察與探討 Gursky 作品中空符號的建構、表現手法，以及所創造之視覺效果與影響。

貳、空符號的形式與表意

空符號是符號學研究中非常特別的一個主題，早在開創符號學的語言學家索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)即注意到空符號的存在，他曾說「對於觀念的表達實體性的符號並非不可或缺，通過『有無的對立』就可以滿足語言表達的需求」(Saussure, 1969)。索緒爾指出印度梵語和古斯拉夫語中皆有「零符號」(zero sign)的語法表達，指的是在特定語法位置不需要符號出現而實現了特定的語法語義的功能的情形(胡易容、任洪增, 2019)。日本語法學家時枝誠記(Tokieda Motoki)也在 1935 年提出：句法中「零記號」概念通常是指句中被表達的內容不用語言形式表示的情形(劉耀武, 1983)。中國語言學學者王希杰指出不同語言翻譯過程中無法找到對應的語言符號而只好寫做 Φ (王希杰, 1989)，他認為，任何語言中都有空符號，並且數量很大，因此主張語言的研究應包含符號、潛符號與空符號(王希杰, 2012)。對於空符號的探討由一開始的語言學範疇逐漸擴展出去，成為對於「空」、「無」、「零度」…等概念與形式表現，引起學術界廣泛的討論。

《空符號論》作者韋世林提出王希杰所說的空符號實際上是「無符號」，因為並未有事實上的符號存在(韋世林, 2012)；而曾慶香亦撰文質疑韋世林所言之空符號實際上是「一種邏輯推理並不是符號」(曾慶香, 2017)。這些爭論皆因「空符號」、「無符號」、「零符號」在語意與形式上的混淆與混用，需加以辨析。本文認

為，根據皮爾斯(Peirce)的三元關係(triadic relation)理論，符號過程(semiosis)是由符號、符號的對象和符號的解釋項所構成，三者缺一不可(趙星植譯，2014)，因此，符號「空」或「無」的判別很大程度在於符號接收端的解釋。符號是「空」或「無」乃依接收者的感知而決定，誠如學者趙毅衡所言，「做為符號載體的感知可以不是物質，而是物質的缺失，空白、黑暗、寂靜、無語、無臭、無味、無表情、拒絕答覆…等，缺失能被感知，而且經常攜帶著重要意義」(趙毅衡，2012)。符號發出者有意(或無意)製造了一個空缺，如接收者自其中感知到了些甚麼，即是一個攜帶著意義的「空符號」，如果接收者甚麼也沒感知到，那即是甚麼也沒有的「無符號」。而所謂「零符號」則較無爭議，因為在語意表達中「零度」一般指的皆是中性的、居中不偏的、客觀的，如巴特的零度寫作並非不寫作，而是特指一種冷感情、無風格、零修辭的寫作方式(趙毅衡，2018)。

藝術文本中空符號的表意方式大約可分為兩種類型，第一是空符號的輪廓明確，只是主要的表現形式被刻意空缺，第二是空符號的輪廓不明確，而是藉由旁者襯托而造成空缺的感知。第一種空符號容易感知並且表意明確，例如著名荒誕劇《等待果陀》(Waiting For Godot)中，劇作家讓核心人物果陀在眾人的描述與等待下依舊全場缺席，演繹出等待的荒誕、無奈與殘酷。劇中「果陀」即為一個僅有所指，但缺少能指的「空符號」。此外，電影中常見的「藏鏡人」類型或只有配音但視覺形象缺失的角色…等，皆為此類空符號，不論是整體的缺場，或部分的形象離場，「這種不在場並不會造成表意的折扣與減損，反而可能構成藝術效果的強大表意張力」(胡易容、任洪增，2019)，亦即白居易「此時無聲勝有聲」之意。第二種空符號本身沒有明確界線且不易感知，需透過鄰近具表意能力的符號的襯托，令接收者感知到了空無，進而做出「空符號」的判別與解釋。例如中國水墨畫中的留白，刻意空缺的部分因鄰近的山峰、流水描繪而令觀賞者做出該處留白應為雲霧、水氣之判斷，並將之解釋為雲霧繚繞、意境幽遠之美。而古詩「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽」中，「靜」和「幽」是因「蟬噪」和「鳥鳴」更加被人感知到的。此類空符號是由無符號經過「符號化」而成的，原本沒有的符號，一旦讀者解讀出某種意義，就成為感知中的空符號了(胡易容、任洪增，2019)。

參、從「零度寫作」到「大寫之物」

巴特在 1953 年《寫作的零度》一書中首次提出「零度」的概念，他綜論文學的形式與書寫語言後說，寫作「首先是一種注目的對象，然後是一種創作活動的對象，最後是一種『謀殺』的對象，今日它到達最後一個變體--『不在』」(李幼蒸譯，1911)。此「不在」即是書中所言之零度寫作，是一種中性的、純潔的、直述式的寫作方式。巴特更盛讚卡謬(Albert Camus, 1913—1960)的《異鄉人》即是用這種透明的語言所書寫。此書描寫的是一個冷漠的青年，他漠然地參加了母親的葬禮。幾天後，他殺死了一名阿拉伯男子，當審判時被問到殺人動機時，他回答：「都是太陽惹的禍」，最後在眾人的咒罵聲中以荒謬的判決被處死。書中故事情節荒誕，但主人翁的情感卻異常冷漠。巴特稱此作「完成了一種『不在』的風格，這幾乎是一種理想的風格的『不在』」(李幼蒸譯，1991)。一般認為，巴特提出此零度是對薩特《什麼是文學？》(1947) 的回應或修正，是主張以「中性」或「零度」的寫作來淡化甚至傾覆薩特的「介入」寫作，是一種「對抗語言建制和寫作規制的手段」(吳琮，2015)。

此「零度」概念的提出震撼文壇並影響深遠，但由於此書用詞晦澀、含糊並有矛盾之處，至今仍被廣泛討論。學者趙毅衡曾辨析風格、情感與修辭方面的「零度」，他認為巴特的論說涉及風格、情感與修辭三方面，但最終「零度」所指的是一種「精心製作的修辭方式」，是自願放棄與理性取捨，「對於敏銳的觀察者，這種迷人的、不動聲色的寫作，極富於創造性，是一種非常高明的陌生化」(趙毅衡，2018)。而「零度寫作」後來也被理解為「擺脫意識形態、擺脫歷史記憶的純粹文學樣式」，或用以描述「不再承載某種主流意識形態、標榜無意義或消解中心」的後現代寫作(文玲，2012)。

巴特在文學領域崇尚零度風格，但他對於攝影所持的觀念卻是強調主體中心的。而布希亞可以說是將巴特的零度概念真正體現於攝影之人，他早在 20 世紀 60 年代即關注攝影媒體的時代意義，更於 1981 年開始創作攝影作品，1986 年第一次於法國的攝影展驚艷世人，自此展開理論與創作並重的攝影探討。在《消失的技法》中布希亞自陳，「拍攝照片不是將世界做為物體理解，而是將世界看成

物體，把埋藏在叫做現實的東西之下的他者性發掘出來。讓世界做為奇怪的吸引者出現，並且把它的奇妙的吸引力在影像中固定下來」(Baudrillard 著、金箏譯，2003)，布希亞的攝影中，他者是主體，並且是唯一的主體，而未達成此目的，拍攝者的個人意識、主觀、技巧、慾望…等都要刻意節制，「不以我的意志為存在的東西才是真正的大寫的『他者』，才真正是根本的他者性」，這種自願沉默、放棄觀點、消失技巧的有物無我，正是巴特的零度風格於攝影中的實踐。

布希亞的客體主張完全體現於其作品中，在題材方面，「物」總是主角，佔據主要位置，畫面常無人，即使有人也總像是隨意的經過，看不到正面與表情，更重要的是，畫面中的物絕不從屬於人或受到人的宰制。在色彩方面，布希亞總是以實景的彩色與光線呈現，拒絕黑白攝影。此外，他的作品不加標題，不企圖引導觀者，也不為畫面強加敘事。以布希亞 1989 的一張作品為例，畫面中略顯歪斜著一張沙發椅，椅上鋪著絨布，無人，但皺褶的布暗示著曾有人坐過。這張作品是布希亞多部著作的封面，很大程度的體現出他強調客體與純粹客觀的攝影主張，畫面中的沙發，舊而不起眼但卻以一種威嚴的姿態存在，隨意而沉默的物以其所是的狀態被呈現，沒有任何符號被刻意突顯，是客觀與純粹的存在。如同布希亞所言，「以前主體是表象的鏡子，客體只是它的內容，這次輪到客體這麼說了，『I shall be your mirror』(我將成為你的鏡子)」(Baudrillard 著、金箏譯)。

布希亞的攝影主張批判人類文明普遍存在的唯我主義，具有超越表象的深度與理想性，但確實也存在著悖論並引起討論。學者 Zurbrugg 認為，布希亞對客體的強調是建立在對主體的刻意缺席上，即「主體以缺席的姿態存在，客體的在場是主體曾在的殘存，間接地證明主體的曾在」(Zurbrugg, 1997)，也就是說，通過布希亞刻意強調客體的描寫下還是可以還原出拍攝者的意圖，於是本應被消滅的主體又再度現身，並且「對於純粹客觀的追求，其本身就是一個再主觀不過的觀念，最終造成其理論的自我解構」(宋歌，2014)。本文認為，單就布希亞攝影實踐的部分而言，相對於客體的強調，主體的缺場即是一個空符號的表現，必須通過觀看者的感知才會發生作用。例如作品中沙發上的布紋皺摺，觀看者若做出「這兒原本有人而現在離去」的解釋，主體便會現身，進而得以展開一場主客關係的省思。相對的，若觀看者未感知到主體的缺場，對此作品的解釋就會止於該沙發

這件單純的物，而不會有主客之間的討論存在。

綜言之，不論純粹的客觀與主客體反轉是否真能實現，布希亞的主張已揭示人類做為主體的自大、自戀，以及對客體的霸權與控制，他提醒世人追求以質疑、求真，並且直搗事物核心的態度去攝影以及觀看，而這個概念在 Gursky 的作品中得到了更完整與細緻的發揮。

肆、Andreas Gursky 攝影中的空符號表意

面對當今攝影藝壇，Gursky 無疑是最具風格與表現的藝術家之一，他所創造的視覺符號豐富、精準，其中空符號的指涉更是引人入勝、耐人尋味。本章從技術、畫面構成，及觀者主體意識三方面探討 Gursky 作品中的空符號。

一、以技術建構之空符號

觀看 Gursky 作品時必被其大幅尺寸、精密細節，以及系列連作所震撼，這些技術方面的特色(以及由技術延展出的畫意與精神)常可見其師承貝歇夫妻的影響。貝歇夫妻是二十世紀攝影史乃至藝術近代史上最重要的藝術家與教育者，數十年來以類型學方式拍攝工業設施與廠房，他們的作品一律是黑白攝影、長焦鏡頭、正面平拍、大幅連作，在構圖上謹慎取景，完全排除旁物，在光線上，總以陰天或凌晨的光線節制陰影，樸素的視覺影像下是嚴謹周詳的規劃和精準的執行，看似毫無情緒，卻在經年累月、為數眾多的連作與分類中顯現創作者的熱情與執著。

Gursky 承襲貝歇夫妻與德國客觀主義攝影風格，創作者高超的技巧躲藏在看似簡單、直述的影像背後，令人聯想到巴特的零度寫作：一種冷風格、無修辭的、刻意的「缺席」。在色彩方面，異於貝歇夫妻的黑白，Gursky 幾乎都是彩色攝影，此亦加深了其作品中客觀的陌生感，如蘇珊朗格在《論攝影》中稱彩色照片具有「冷靜親近」的特性(黃翰荻譯，1997)，布希亞也總是以彩色強調客體的真實，「黑白照片更能暗示意義，使表象看起來似乎是隱藏秘密的，而彩色則不會，彩色照片是透明的表象，反而更為客觀冷靜」(宋歌，2014)。承襲貝歇夫妻的紀實

風格並疊加色彩要素，Gursky 在技術層面上已為作品鋪墊了冷靜、疏離的基調。

自 90 年代初，Gursky 開始以數位工具介入創作，運用新的技術創建有別於傳統的影像符號，其中合成多張照片以防止景物變形並取得清晰焦點是常用的數位技術。例如《巴黎、蒙帕納斯》(Paris, Montparnasse, 1993)，就是以多張照片橫向接連，造成任何廣角鏡頭都無法拍攝的寬闊全景。另外，在作品《上海》(Shanghai, 2000)(圖 1)中，Gursky 合併了至少兩個視點的拍攝，造成影像中的樓層突破透視的限制而完美對稱，且畫面無單一焦點，各處皆清晰、銳利，看似真實的景象實際上卻是完全扁平，處處清晰可見的景物卻是平均一致而無重點。Gursky 細膩操作出的空間既真實又空虛，觀者面對碩大的畫面將無所著力，只能漂浮。

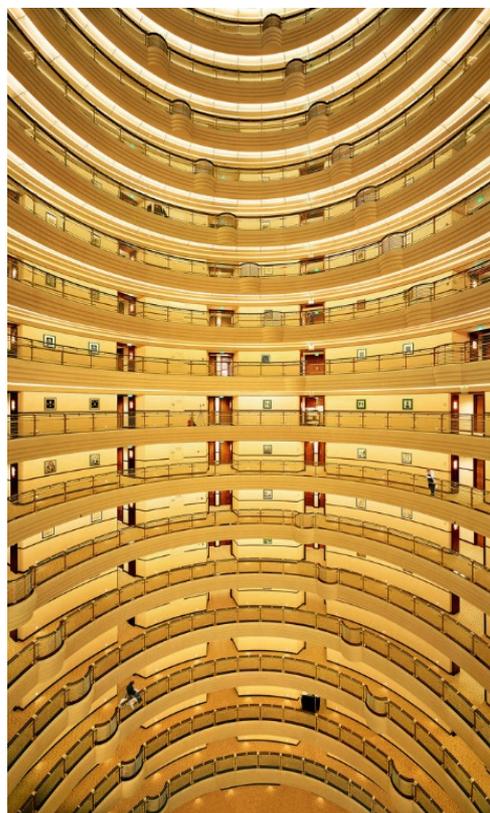


圖 1 《上海》(Shanghai,2000)

圖片來源 <https://www.andreasgursky.com/en/works/2000/shanghai>

Gursky 的作品以數位技術破除對焦與透視的限制，再加上強調結構與形式的取景，使人聯想到低限藝術、觀念藝術，以及 Jackson Pollock(1912-1956)、Barnett Newman (1905-1970)、Gerhard Richter (1932-)等的抽象繪畫(Galassi, 2001)，而在藝術史上，繪畫自具象發展至抽象本身即是一走向空無的趨勢。西方自古典時

期以來的視覺藝術以透視上的消失點為基礎，展開似真的景象模仿，到了 20 世紀藝術轉向現代即從瓦解透視下手，於是，具象的造型被打破，畫面充滿漂浮的點、線、面，「我們一方面看到的是斑斕色形起舞的抽象畫面，另一方面卻領略到空無的上帝及其造物世界 後者成為抽象藝術意義誕生的背景源泉」(王东、李兵，2013)。如同抽象藝術平面化之後的虛無，Gursky 以數位技術打破透視、創造均質的無重力空間，並以超寫實的方式進入抽象，形成了空洞與虛無。

綜觀上述，Gursky 透過技術層面的操作，打造具有零度風格的空符號，不論拍攝內容為何，以技術建構的空符號已足夠透過觀者產生意義。然而此空符號無明確輪廓，且需觀者對於透視、對焦、抽象、平面性…等技術性表現較為敏銳，方能感知，但如能在 Gursky 宏大、銳利、極度清晰的影像中看到隱身其中的空符號，則可產生更豐富、深層的解釋及領會。

二、以畫面建構之空符號

Gursky 以大自然景色為主題的攝影常呈現環境與人的關係。根據文獻，他在 1984 作品《Klausen pass》暗房處理時發現無意間拍下了幾個人，他們的影像非常小，幾乎看不見，從此，這些在鏡頭中與壯麗山水並存的渺小身影就成了 Gursky 作品中的 noema (Hentschel, 2009)。Noema 來自希臘語，意為「被思之物」，在牛津英語辭典中被解釋為「某個不明確地陳述的事情」(wikipedia, 2020)。Gursky 作品中的人影微小而不具主體性(他們並不知道自己在被拍攝)，在大地間彷彿螞蟻，挑戰著普遍以人為中心的視覺習慣，常引起廣泛討論，故稱之為「被思之物」。



圖 2 《Rhein II》(1999) 圖片出處:<https://www.andreasgursky.com/en/works/1999/rhein-2>

除了大自然景觀中的微小人影外，Gursky 甚至刻意以數位工具造成無人景象。在《Rhein II》(1999)(圖 2)作品中，河岸兩旁的人和景物都被刻意刪除，而流水和草地卻又極度清晰，Gursky 帶領觀者回到了最初的萊茵河畔，無人無物、只有天地間的悠悠流水，好似體驗亙古，神秘且永恆。

在《99 Cent II》(2001)(圖 3)、《Amazon》(2016)(圖 4)等作中，Gursky 則創造了無人的都會空間，影像中充滿著為數眾多、五彩繽紛、排列整齊的商品，觀者面對碩大的畫面，彷彿要被物所吞噬。無人的場景對比出物品的充斥，具體呈現對現當代消費的思考。



圖 4 《99 Cent II》(2001)

圖片出處:<https://www.andreasgursky.com/en/works/2001/cent-ii-diptychon>

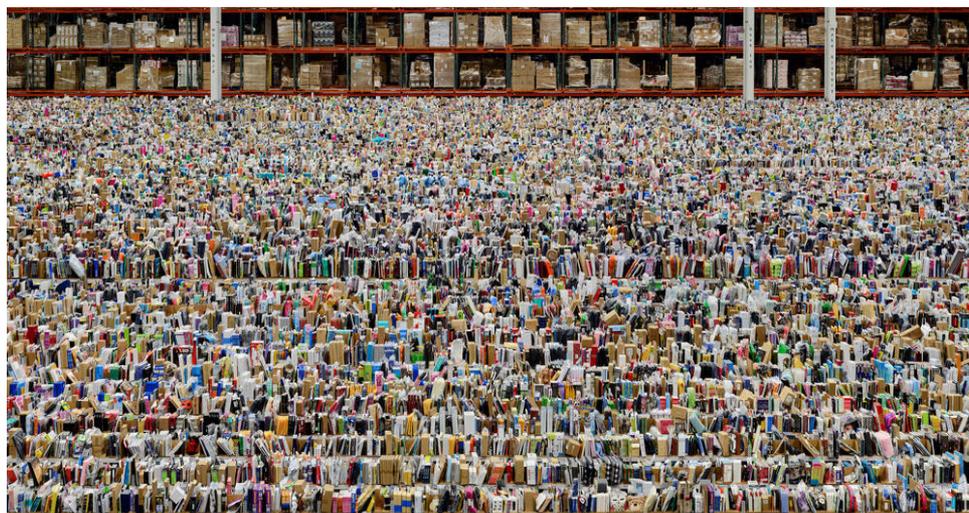


圖 3 《Amazon》(2016) 圖片出處: <https://www.andreasgursky.com/en/works/2016/amazon>

不論是自然山水或都會場景，Gursky 的畫面構圖嚴謹、清晰對焦、色彩飽滿，碩大的畫面充滿形式美，但其中的人卻是相對的小、少，甚至全無，本文認為此即為布局巧妙的空符號，觀者在觀看與讚嘆壯美的景象後，發現有所缺少並產生疑惑，進而引發思考、進入意義的解釋，而後獲得更深層的領會。Gursky 以壯大的景、繁多的物，來襯托出空符號的輪廓，銳利的對焦呈現出的清晰景物似乎也為提醒空符號的存在。然而依據前文所述，空符號的存在有賴觀者的感知，觀者如未感知影像中的缺少，則無法演繹出與虛實存在相關的解釋。例如在《99 Cent II》中，觀者如未察覺到影像中的無人狀況，或許就僅觀看細節並讚嘆商品的繁多與均值，而無法做出關於消費時代商品與主體相互消長的解釋。因此，本文認為 Gursky 作品之所以引起廣泛討論，除其影像本身的豐富外，畫面中的空符號實扮演重要角色，開啟了自由衍義的空間。

三、無我之空符號

Gursky 以獨特的技術和美感創造了新穎的攝影視覺表現，知名藝評家 Bürgi 曾說「對 Gursky 而言，攝影並非一種再現的媒介，而是一個建構真實的工具」¹(Bürgi, 2007)，本文認為此處所言之「再現」與「建構」很大程度地與主客體的消長相關，Gursky 拍攝對象不論是大自然或都會人造物，皆以大畫幅呈現其壯闊、宏大的形式美，畫面中的人以及其思想、意識…等主體性皆被忽略，甚至為何出現於畫面中都不可而知，此特色令人聯想到布希亞攝影理論中的放空主體，即「以主體的中斷(interruption)，造就出世界的突然出現(irruption)」(林志明, 2013)。Gursky 精心處理每一處細節，唯獨對主體的描述刻意忽略與否定，呈現出布希亞所言之「攝影闡明了當我們成為不在的空虛者時的世界樣態」，這個「不在」不只是形象的不存在，更是主體性的缺乏。

此外，Gursky 攝影中曖昧的作者立場亦導致了作品的主體空缺。其作品中常見跨國銀行大廈、股票交易所、大型賣場、演唱會…等與全球化經濟及資本主義世界相關的主題，畫面總是精緻、壯觀、色彩鮮明飽和，好似對都會奇景的讚嘆

¹ 原文: For Andreas Gursky, photography is not a medium of representation; instead, contrary to what we are used to seeing, it is a medium for constructing reality.

與推崇，然而其中工作者渺小如蟻，被壟罩在巨大商業場所中無所逃遁，又彷彿是對資本主義、勞動剝削的控訴。以自然為主題的作品亦同，Gursky 描繪的大山大水被人、道路、賽道入侵，但人小如蟻，似乎也影響不了壯大的自然景致。觀者無法了解作者對於所拍攝之物的立場究竟是讚頌或是批判，「如果是讚頌，他的視覺呈現對主題過於冷酷疏離，有時構圖的形式趣味遠超過主題本身。但若是批判，又將對象呈現得太過漂亮與壯觀」(林芝禾，2011)。在 Gursky 作品中無法看到蘇珊朗格所言之「一種『個我』不可避免的『唯我』表達」(黃翰荻譯，1997)中那個明確可見的「我」，Gursky 隱身在其作品之後，看不到表情，作者立場形成了空缺。

Gursky 以作品中對人以及對自己立場的描述的缺乏構成了無我的空符號，感知到此的觀者則產生去中心、去框架、去主體的虛無之感，進而思索自己與他者、與天地萬物之間的關係，空符號於是得以開啟觀者無盡的省思與想像。

伍、結論

德國當代攝影師 Gursky 的作品以高超的技術、具話題性的題材加以獨特的美感表現建立鮮明的攝影風格，除引起藝壇與學術界的廣泛討論外，更在拍賣市場中屢創高價，可謂兼具藝術與商業價值。本文認為，Gursky 作品中巧妙安排地空符號是造成其具豐富意涵，並得以引起觀者多樣聯想與省思的重要關鍵。為了解 Gursky 的空符號運用，本文首先整理符號學中關於空符號的相關論述，歸納出兩種空符號具備的特性與表意方式。接著以巴特的「零度寫作」和布希亞的「大寫之物」觀察空符號概念於文學與攝影方面的應用。最後則舉以 Gursky 數件作品為例，分析其空符號的建構、表現手法、視覺效果與影響。

本文發現，Gursky 作品可歸納出三種形式的空符號：技術構成的空符號、畫面構成的空符號，以及無我的空符號，創作者在巨幅作品中以破除透視、多點對焦、遠眺取景…等技法建構出看似真實卻無法著力與停留的幻象空間。而不論是遼闊的大自然或都會繁忙場景的主題，Gursky 常打破以人為主要表現的慣例，讓畫面中的人物小、少，甚至全無，並且遠距拍攝阻絕了觀者與人物的連結，所以即使畫中人物清晰可見，也是去主體性的空符號，無法帶入情感與認同。此外，

Gursky 對於所拍攝主題究竟是褒是貶從不曾明確表示，其曖昧不清的作者立場也造成了自由衍義的空符號。綜觀上述，形式、內容以及精神層面的空符號交織於 Gursky 的作品中，形成迷離且迷人的空間，為感知到的觀者提供了無盡表述的可能。

此外，值得注意的是，自 1991 開始採用數位技術後，從消除雜訊、修飾作品，到合成多張照片，乃至於在作品中加入 CG 圖像，Gursky 愈發以數位工具營造虛實難辨的視覺影像，而逐漸遠離了仰賴真實攝影權威性的紀實傳統，其「擬像」的過程讓人高度聯想到布希亞的理論。Gursky 今日的作品遊走於攝影與繪畫、藝術與商業、紀實與抽象、現代理想主義與後現代懷疑論，之後的作品與藝術觀念的發展，十分令人期待，亦期盼本文取徑符號學的探討，提供另一種觀看 Gursky 藝術以及其他當代攝影作品的方式。

參考文獻

- Andreas Gursky, https://en.wikipedia.org/wiki/Andreas_Gursky (2020/6/20瀏覽)。
- Baudrillard, J., & Zurrugg, N. (1997). Jean Baudrillard: art and artefact. Sage Publications Ltd.
- BBC news, 11 November 2011, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-15689652> (2020/6/20瀏覽)。
- Hentschel, M. (Ed.). (2011). Andreas Gursky 80-08: Werke. Hathe Katz. P24.
- Noema(<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%AF%BA%E8%80%B6%E7%8E%9B>) (2020/7/10瀏覽)。
- The New York Time, Jan. 29, 2018 <https://www.nytimes.com/2018/01/29/arts/andreas-gursky-is-taking-photos-of-things-that-do-not-exist.html> (2020/6/22).
- Zimmer, N. (Ed.). (2007). Andreas Gursky. Hatje Cantz.
- 文玲. (2012). “零度寫作” 在中國的接受過程. 廣州大學學報: 社會科學版, 11(2), 頁92-96。
- 王希傑. (1989). 語言中的空符號. 語文月刊, 頁2。
- 皮爾斯. (2014). 皮爾斯:論符號 (趙星植 譯). 成都:四川大學出版社. 頁31-32。
- 吳瓊. (2015). 圖像的零度羅蘭巴爾特的圖像閱讀. 中國人民大學學報, (4). 頁2、8。
- 宋歌. (2014). 鮑德里亞論攝影. 文藝生活: 下旬刊, (11), 頁52。

- 李幼蒸 譯. (1991) (Barthes, R. 原著). 寫作的零度. 臺北市: 桂冠. 頁79。
- 每日頭條, 7 July 2018 <https://kknews.cc/photography/4xxkzgg.html> (2020/6/22).
- 林志明. (2013). 複多與張力: 論攝影史與攝影肖像. 田園城市文化. 頁219。
- 林芝禾. (2011). 全視之眼: Andreas Gursky 的攝影美學與社會意涵. 中央大學藝術學研究所學位論文, 頁64。
- 韋世林. (2012). 空符號論. 人民出版社。
- 傅文俊, 古斯基銳利清晰的大幅面攝影是否會讓我們對攝影失去信心 <https://kknews.cc/photography/ryr46gn.html> (2020/6/22)。
- 曾慶香. (2017). 論空符號----與韋世林教授商榷. 中外文化與文論, (1), 頁23-33。
- 黃翰荻, & Sontag, S. (1997). 論攝影. 臺北: 唐山. 頁179、160。
- 趙毅衡. (2012). 符號學 (Vol. 12). 新銳文創. 頁34。
- 劉耀武. (1983). 關於日語句法中的“零符號”問題. 日語學習與研究, (6), 頁2。
- 羅伯特.卡普蘭. (2005). 零的歷史. 中信出版社. 頁5-10。
- 羅崗、顧錚. (2003). 視覺文化讀本. 桂林: 廣西師範大學出版社, 1(2) 頁5。