

地表精神
——關於紀念物邏輯的拓展

Perception Standing on the Earth
— About the Expansion of the Logic of
Monuments

邱承宏 | Chen-hung Chiu

國立台灣藝術大學造型藝術研究所碩士
National Taiwan University of Arts, Graduate School of
Plastic Arts, MFA

摘 要

當回頭檢視著人類的歷史，並且從中擷取那些作為緬懷的時刻，我們發現一種可能，這是關於紀念雕塑的力量，紀念雕塑將人類的那種消逝的感動加以具體化。隨著時間的推移，這些物體與物件也進化為一種探索自身的可能；除了擁有著過去保存記憶的功能之外，更大的面向是來自於形式上的開拓。本文試圖分析雕塑紀念碑的時空標的，歸結出一種意義上的轉變，並冀希從作品實踐中，挖掘出埋藏在形式與內容中可能的深度能量，作為檢視的紀念雕塑發展的途徑，來展示其另一層容貌。

關鍵字：紀念雕塑、精神性、時代信仰、真實、空間

Abstract

When inspecting the human history and pick those moments as cherishing the memory of from it, we find a kind of possibility about the strength of commemorating sculpture, which specified the disappearance emotion of human. As time goes on, these objects and things evolve as a kind of possibility of exploring oneself; besides having the function of preserving memories in the past time, they are the reclamation of forms in a bigger facet. This text attempts to analyze in the space-time marks of the sculpture monument, concludes a kind of transition of the meaning, and wishes to excavate out the depth possible energy which was buried in forms and contents as the way of viewing commemorative sculptures' development to show another aspect.

Keywords: memorial sculpture, spirituality, the faith of the times, real, space

一、理想的造形運動

紀念雕塑，作為人類最古老的藝術形式之一，它背負著歷史的重量與質地，並支撐起遠古先民的精神空間。從蠻荒時代的洞穴，到古希臘城邦的廣場，那些被賦予生命的圖騰，帶著體溫，向我們訴說遙遠的文明。倘若這些圖騰意義的來源，是人類對於世界的想像所賦予之造形的過程，那他們又是如何在形式與圖像的描述之中抓取意義的輪廓？

當我們從一些遠古的遺留的聖物中，獲得它與古典紀念雕塑的關聯，倘若它意義的來源，是在那種聖性的啓迪之中開掘其價值，它又是如何透過何種方式來付諸於實踐？這之中除了書寫著一種歷史的濫觴之外，是否有著更大的來源是透過形式來構築著本體的脈絡？

（一）永恆的造形

在人類早期的文明中，建築反映著對於周遭自然事物的理解，並且將它具體化的成果，他們藉由物件、秩序、特性、結構、光線與時間的狀態來加以描述及建構。換句話說，人類透過了這些元素來築構出自己的世界，並將這些元素模擬成一種意義非凡的詮釋，詮釋了人類創建的過程，是透過了形象與象徵所集結而成的小宇宙。我們從埃及人的金字塔建築中，聯繫出一些他們對於建築與空間的想像；這些由巨大的岩石所匯集而成的建築中，材料的堅固與恆久的概念來自於高山和岩石，持久性因應著關於人類生殖的功能需求，岩石同時也是一種陽具崇拜的象徵，¹埃及人透過了龐大的巨石與牆面將這些力量具體化，而金字塔就是

¹ 早期的地中海式建築幾乎都使用大量的岩石來築構，透過這種堅硬與巨大來象徵著生殖與恆久，並將之轉化為一種垂直與水平的建築系統。而埃及建築中所強調的直交結

集結這些抽象化的過程，所交構出這樣巨大的垂直與水平的結構。對埃及人來說，金字塔就像是人造山，用來再現出一座真正高山的雄偉，它更像是一條具有涵義的垂直軸線，用來連接大地與天空，並且將金字塔與太陽之間創造了新的意義；且金字塔坐落在綠洲與沙漠的交界位置，反映了一個肥沃的山谷之於無垠的荒蕪之地。²換句話說，金字塔將疆土的空間結構形象化，並且是作為他們認識世界的模型，回應了自身所處環境的狀態。因此我們可以說，埃及人利用了形象和象徵的方式，將他們理解的世界具體化。

一些中古歐洲的建築，其結構被安排在一種神聖意涵的刻意路線之中。我們理解過去的背景在於建立一個宗教化的社會，而神權的概念就是作為展示世界的主要基礎，為了體現這種精神的意念，他們透過掌控著自然間非物質（dematerialization）的元素，來直接運用在建築的表現。而光線就是展現這種非物質功能的材料之一，它同時被視為一種神聖的表徵。在中世紀教堂的例子中，發現他們構築了最不容易掌握的自然現象，也就是光線，並且被引入成為表達建築特性的主要方式；在哥德式（Gothic）教堂中所運用大量的彩繪玻璃窗，企圖將自然光製造成另一種非自然的光線。對他們而言，光線透過彩繪玻璃具有雙重的象徵意義，就像是被福音書之新光（lux nova, or new light）照亮的人物及主體來激發出深層的力量；³「宛如奇蹟」被形容從最神聖的窗戶射入的光線。另外這些建築結構中，明確指向了某種秩序或是特性，這也暗示著另一種

構（orthogonal structures），則是這種發展的巔峰時期，它與自然間的元素進行一種深刻的磨合。

² Norberg-Schulz Christian 著，施植明譯，《場所精神——邁向建築現象學》（台北：田園城市，1995），頁 51。

³ Honour Hugh、Fleming John 著，《世界藝術史》（台北：木馬文化，2002），頁 391。

非物質的操縱，那就是時間的建構。就時間的考量，基本上說明了另外一種向度，並回應著空間的問題；時間在這裡不是一種現象，而是現象的連續和變化所形成的秩序。我們從一些古代的建築中，經由一條神聖街道（*via sacra*）引導向中心，成為儀禮上重新訂定的宇宙事件。在基督教巴西列卡（*basilica*）教堂中，路徑（正殿）和目標（神壇）結合在一起成為基督教義的「救贖路程」。⁴換句話說，建築運用本身結構的張力，並藉著轉換主要的短暫性結構成為空間的特質，表露出一種方向性或是運行，而這種路徑基本上存在著象徵的意圖，同時也把時間的向度具體化；有時候路徑引導人到了一個有意義的目標，當到達目的時，時間則變為永恆。

由上述的內容我們得知，建築在過去的容貌就像是世界的縮影，而宗教則是作為建立世界的中樞，透過了解與重建形象來回應著空間，來達到一種崇高的經驗。而雕塑如同建築是作為整序世界的楔子，自現代主義以前，⁵它的功能是用來美化神殿，透過一些雕像陳列或用來裝飾凡俗的事物。換句話說，雕塑就如同壁畫、鑲嵌畫或是染色玻璃，它並非被視為一種獨立的藝術，是被包含於當時整體藝術當中的一個部分，並沒有有一個確切的名稱來表示，它只是作為一種崇拜的裝飾物。這時期的雕塑它是附屬於建築之中，而它的材料基本上是採用某些能夠持久的物質，像是石頭、大理石、青銅或木材等等，並且是作為神學式的主題及整體建築的一部份：

⁴ Norberg-Schulz Christian 著，施植明譯，《場所精神——邁向建築現象學》，頁 56。

⁵ 此處所稱的「現代雕塑」採 Herbert Read 於《現代雕塑史》一書中，幾乎與繪畫範疇的塞尚（1839-1906）同時代的羅丹（1840-1917）的雕塑為序曲所開展的雕塑發展。直到二次戰後，可以六十年的重要藝術流派為前提之當代藝術。

……為了適合塑像的位置，由延長的部份轉而連接教堂線條升高的垂直部份：腿被保存在一起，手臂被壓在身體上；有時聖者被拉細和伸展通過大門側柱，較不尋常的水平效果被加強了。……⁶

雕塑的位置是被安排於建築（教堂）之中，並且與建築的結構緊密的嵌合，甚至有時候也必須順應建築中的物件去改變它外在的型態，我們從夏特爾（Chartres）教堂中的拉長的人物雕塑發現，雕塑依附在建築結構之上，並且作為一種圖解式的聖經。換句話說，當所有的事物被視為神性的昭顯，造形藝術便朝向自然主義的發展，像是海姆斯教堂的聖母拜訪（Visitation），被解讀為懷著耶穌與施洗者約翰的兩位莊嚴高貴的母親，進行安靜的交談，他們衣服上密實的皺褶，暗示身體的重量與心理的重擔，⁷它們長久以來一直強調的寓意依舊重要。這些古典雕塑及建築物的裝飾，它們被融合於獨特無雙的統一之中，來確立一種整全的藝術形式。

當我們描繪著早期人類發展的歷程，並從中找尋一種對於空間的思考，這是對於世界的想像與模仿而成的總體，它不僅只是回應了建築與空間的安排，我們也看見雕塑是被視為與建築同時被思考的一個整體，它們的結構有著相同的表徵，同樣都是服膺於宗教世界的形象與特徵，並且從中發掘一種與自然間的平衡。

（二）雕塑作為一種時代信仰

紀念雕塑就像是作為照應世界的鏡子，我們透過鏡像中的內容來理解這世界的組成。就古典雕塑的意義來說，我們從不斷湧現出神聖符徵

⁶ Durant Will 著，《基督教巔峰的文明》（台北：幼獅文化，1974），頁 202。

⁷ Honour Hugh、Fleming John 著，《世界藝術史》，頁 397。

來體現著宗教所確立的形象，並且付諸於一種深刻的實踐力。這同樣出現在構成主義的情境中，透過新材料的語言來歌頌著時代的榮耀，就像是透過信仰的力量來聯繫與雕塑的密切關聯，並且傳達出一種有形的崇高。如果我們說人類的活動而勾勒出了世界的邊際，那紀念雕塑則是為這些活動提供了一個參照，並作為抓取這無窮輪廓的驛站。透過了紀念雕塑的力量，重新省視了世界所制定的準則，並且回應了各個時代的標向。我們從中發現它的意義，不只來自造形或形式，它更大的標的是直指著一種偉大的遠景，這遠景告訴人類如何透過實踐的力量來組構出他們理想中的世界。

1. 崇拜性的裝飾

在西元 1000 年後的兩個世紀中，歐洲到處充斥著一種獨特形式的建築結構，這種建築結構以特殊的張力形式侷限著某種均衡的尺度，它同時強調了垂直線，並且有著大型窗與石拱形的天花板。這是透過宗教信仰成為社會動力的一個時期，這個時期，歐洲大力發展哥德式建築，經由對於宗教與藝術熱誠，透過技術問題而進化得來的成果；作為一個宗教教化的空間，哥德式建築的建立是一個集中社會象徵性之精神力量與物質的場域。諾曼地的聖皮耶修道院（Saint-Pierre-sur-Dives）院長 Haymo，對此留下了更詳盡的記載，他把它看作是一場信仰的復興運動，影響了社會所有的階級：

……新的、從未聽過的回歸主耶穌的方法。世上有權勢的君王、富家子弟、貴族、男男女女，都彎下了他們驕縱傲慢的頸項而就貨車的馬具，如同負重的牲畜；他們把車拖至基督的居處，車上滿載了酒、穀物、油、石頭、木材，還有所有的生活必需品，或是興建教堂的所有物品；在過去，誰曾經看過聽過這樣的情景？但是，當他們拖著這些重物時，有一件令人敬佩的就是，當有上千人繫上馬車

時，他們卻在如此寂靜之中邁開步伐，聽不到一句喃喃自語，如果沒有親眼看過此景，可能會相信這龐大的群眾中，其實並沒有一個人在場……。⁸

也就是說，這個時期的普羅大眾熱衷於宗教狂熱的程度甚至超過了他們對於自身生活的物質享受，堅信一切的賞罰皆來自上帝，並透過教會藉此將生活的窮苦得到一種心靈的寄託，我們也可從中得知當時社會的結構與生活型態：教堂作為一種生活型態的核心，人們在這之中從事大部分的社會活動。

在哥德式建築中，雕塑的表現與題材大都繼承古羅馬雕塑藝術的傳統，經由這個傳統賦予基督教題材表現的內容；其特徵是不重視對於客觀世界的忠實再現，而是強調了對於精神世界的表現。我們從拉恩(Laon)的教堂中，西賽羅(Cicero)的雕像被象徵為演說術、亞里斯多德(Aristotle)是代表邏輯性；而在巴黎聖母院(Notre-Dame, Paris)西正面，有個優雅的蒙眼人像，她代表著猶太教的會堂，而在她對面有著一個穿著輝煌的斗蓬及威嚴的容貌的女子雕像，它象徵了教會就像是基督的新娘。⁹雕塑被運作為闡述精神世界裡的個別元素，並藉由這些元素的總和來建構一個神聖的場域。換句話說，雕塑內容昇華為對應人類內在精神性的感化作用，這個感化的作用目的在於實現宗教世界所給予人民活動的圭臬。

2. 物質的烏托邦

「創造性的工程設計」這句話或許可以作為二十世紀構成主義

⁸ Honour Hugh、Fleming John 著，《世界藝術史》，頁 393。原書引自 H. Adams 譯，《聖米歇爾山修道院與夏爾特主教堂》（波士頓，1904）。

⁹ Durant Will 著，《基督教巔峰的文明》，頁 206。

(Constructivism) 的寫照，而它是一個伴隨工業革命而產生的理念並作為當時藝術家面臨所在環境的共識課題；直接影響著當時藝術家運用大量的金屬、玻璃等工業素材作為作品的原料，並且進行一種組構。而就創作思維層面，他們將這些材料賦予一種等同當時工業環境的意義，材料對他們而言不只是作為作品結構性的處理，更大的面向是在於他們對於時代性的歌頌，對於一種機械時代中的速度與力量的崇尚。

於 1914 年期間，莫斯科的一群藝術家就嘗試將工程設計技術應用在雕塑藝術的創建，由此建造的物體被稱為「建築結構」(construction)。發展這種概念的推動者是塔特林 (Vladimir Tatlin, 1885-1953)，他於 1919 年製作了〈第三國際紀念碑〉(Monument to the Third International) (圖 1)，並且在 1920 年蘇維埃第八次代表大會中，以模型的形式出現；這件作品可以作為當時工業滲入生活環境的寫照，並且提供了一個富崇高理想性的藝術藍圖。

這件作品被設計成紐約帝國大廈的兩倍之高，並且運用了玻璃與鋼鐵材料建造，它運用鋼骨的結構來支撐一個玻璃圓錐體和圓柱體，這些物體被懸置在一個不對稱的動力軸之上，遠看就像是一座傾斜的艾菲爾鐵塔 (Eiffel Tower)，整個建築將其螺旋結構推向高空，這樣的運動不僅僅限於靜止的設計。根據塔特林的設計圖，紀念碑本身是會旋轉的；玻璃圓柱體每年繞其中心旋轉一周。這一部分的建築被設計來舉辦一些演說、會議和國會例會的功能，而圓錐體完成旋轉一周的時間為一個月，其設計功能是用於舉辦一些執行性的活動，紀念碑頂部有一個立方體的結構，完成一次旋轉約耗時一天，是一個空中的信息中心，整個建築就像是一個巨大的開放式空中屏幕，不間斷地傳送著新聞的電波。¹⁰

¹⁰ Read Herbert 著，李長俊譯，《現代雕塑史》(台北：大陸書店，1990)，頁 94，

當然這樣的一個浩大工程從來就沒有實現過，而且以莫斯科現有的技術條件也不太可能實現。但我們也從中發現一個現象，這個現象說明了藝術家具備的能力，並從雕塑的創建上付諸實現；塔特林完成了一個時代意義的紀念雕塑，而這個紀念雕塑並非透過象徵性的符號來表現內容，而是將材料本身轉化為時代的標向，向世人昭示著現代雕塑完全有能力創造一個象徵新時代里程碑式的建築。同時也向世界宣告了一種新的藝術類型的誕生，這種新的藝術類型以鋼鐵、玻璃等新材料為基礎，表現著充滿動感活力的創作原則；它結構性原則大抵上是反美學的，並且反映了馬克思（Karl Heinrich Marx，1818-1883）的主張，相信物質生活的生產模式決定了社會、政治、和知識的進展。他的主要目標是社會、功利主義和成為物質主義者。藝術家的任務是表達革命的勞工階級的抱負並增強整個社會實質與知識的狀況。

3. 塑造精神

古典雕塑是被包容於建築體之中，而台座被視為承載雕塑的物體，而它的形式大致可分成三個部份。在建築中所放置雕塑的巨大量體，它被當作支持雕塑平衡的基底工具（Base）。或化身成為一個柱體，是能夠將雕塑高舉的台座（Pedestal）。甚至它是一個平面的底座（Plinth），目的是來分離雕塑與地面的功能。¹¹台座在古典雕塑中所扮演的角色是中介著地面與雕塑物之間的關係，這裡存在一個關於古典紀念邏輯的崇高性如何被展現的問題，台座也就扮演著這種精神承載的平台，也就是雕塑透過台座的功能來呈現一種高度，藉由這種高於人體的距離來達成觀看的崇拜心理。換句話說，這是關於視點的問題，它透露了古典雕塑形

原書引自 Camilla Gray。

¹¹ 侯宜人，《自然·空間·雕塑》（台北：亞太，1994），頁 36。

式所建立起的一個關於紀念物的邏輯，彰顯了人與雕塑之間所存留的距離，並且透過雕塑物與台座之間的組成，來共構一個形而上的精神領域。

它的形體就像是一些特殊的事件或是人物的轉化物，在中世紀的時空架構之下，無論是教堂中關於聖像的圖騰或是建築中的拱形雕花，這些不斷出現的象徵式雕塑，必須將它視為一個整體，這個整體確立了當時對於宗教信仰的熱情，使人們為了將這種精神狀態轉化為實質的圖像物，以作為心靈的依戀；這些雕塑的圖像經常都是寫實的超過了理想化，崇拜者經由雕塑而感受到聖者的存在，而這個目的很順利的就達成了，人們就像是對較古老信仰的獻身者般，期望著來自雕像的奇蹟。換句話說，它除了造形範疇的層面之外，也被視為一種精神承載的政治符碼，當然中世紀時期的政治立場基本上就是宗教立場，宗教透過了自身符號的物質化，告訴了人們世界背後的一切事物，換句話說，它透過了這些形象去告訴他的人們該如何透過實踐的力量去更接近神。

紀念雕塑除了材料與形式概念所開展造形領域之外，背後牽涉了該環境的主導來推動著實踐，就像是信仰的能量，它同時也改變了造形的思維。在這過程中，它的外在型態是不斷地在變化：從對象的寫實刻畫漸變為關於材料自身的物理真實性。從中世紀對於要求寫實性的刻畫成為一種儀式的崇拜對象，或是成為某些功能再現來訴說著彰顯侯國的榮耀及描寫宮廷社會，因應這些題材使得紀念雕塑通常是透過較為寫實性描述的方式呈現，目的是再現了某種真實現場的氛圍，使人類能夠重回到這個感動的時刻。當然就構成主義的時空架構，它已經脫離了中世紀藝術該服務於宗教的特質，它自己專屬的另一塊範疇，我們能說構成主義透過了材料自身的宣示作用，召喚了對於工業時代的憧憬，它也提醒了紀念雕塑不只是作為藝術自身的特定範疇，更大的面向是在於與社會的對話。就造形意義層面更趨向一種對於物質與材料的真實：紀念雕塑

不再只是作為象徵性的符號，而是透過了材料與材料之間所共構而成的物理實體，並且自我指涉來訴說關於材料與形式的張力，並接合對於自身環境的真實性。

因此紀念雕塑除了造形與材料的問題之外，也回應於一種生活的寫實，它們除了擁有保留人類歷史的軌跡之外，更大的企圖是在建立當下性的時代脈絡。

二、雕塑的遊牧

古典紀念雕塑建立崇高與不朽的精神指標，這種崇高來自宗教賦予的圖像之意涵，它們藉由象徵的符號共構出有形的整體，就像是一個微型化的空間，這空間的真實是被建立在神話與非物質的意象之中，並與人類活動進行緊密的結合。但從中我們發現到這兩者空間的交互與差別，之間存在斷裂的隔離；我們經由台座高於人體的距離，或是過度的理想之形象，理解到與現實世界進行區別，透過這樣的差異性來塑造出理想的場域。二十世紀開始，我們看見這穩固的象徵範疇遭受動搖，現代主義透過的實踐的力量，硬生生將之拉扯出一條裂縫，經由這縫隙窺視到嶄新的鋒芒。

（一）主體的變異

雕塑脫離建築，可從十三世紀的雕刻師所製作的物件得到一些端倪，這些物件是為了愉悅當時的一些貴族而製作的柱身、柱頭，及他們在部分富裕死者的精美石棺上所刻琢橫臥的雕像，但這時期的雕塑還是被建立在一個宗教教化的體系之中，它也統治了西方雕塑近兩千年，直到了羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）提出了對於雕塑的新概念，才打破了這長久以來西方雕塑的理論模型。它將雕塑完全的脫離建築成爲一

種獨立的藝術形式，並且開創自我的體系脈絡；造形的意義上，雕塑之於繪畫造就了作品本身關於量體的特殊性，這說明了一個空間問題，它包含材料的建構方式所造成表面的肌理質地、結構密度。就構成的形式要素，它是一種經由原生材料所建構獲得的成果，並且是一個身體勞動的產物，它的意義來自於物體所開創的周邊性內容。

大體來說，古典雕塑物體與地點之間存在一種此時此地密切經營，它是用來陳述其背後所發生的歷史事件，但這事件歷史與當下頃刻之間是處於分離的狀態，而這分離的關係存在於雕塑與台座所建立起的輪廓，這整體是用來再現一個偉大的過去，然而這樣的紀念邏輯，我們從羅丹的身上看見了轉變。1895年〈加萊市民〉(The Burgheers of Calais) (圖2)紀念雕塑中出現在加萊市的廣場當中，這件作品如同以往雕塑在處理關於事件的記憶。當初羅丹在設計這紀念雕塑的時候，起先採取傳統對於造形上的經營(三角形構圖呈現人物位置，表現一種上升的動勢來暗示著崇高與不朽的精神)，但最後作品卻呈現出一個水平的分布，讓作品中的六個雕像一起被展示。當這個雕像完工於加萊市之後，羅丹持續針對這件作品進行思索，並遺憾的表示，後悔沒將這紀念雕像直接固定在地上。

……以前我為了更加強這種效果，想把這些雕像一個接著一個安置在加萊市政府前面的廣場上，好像一連串苦難和犧牲的活念珠……而今日的加萊市民，幾乎要和他們肩摩踵接，也許能感覺到這些英雄烈士的優秀傳統與自己連繫在一起。我相信，這樣必然會使深深的感動。然而我的計劃不被採納，定要我加上一塊石座，既不好看，又是多餘，我認為這是不對的。¹²

¹² Rodin Auguste 口述，沈琪譯，《羅丹藝術論》(北京：人民美術，1993)，頁44。

我們從〈加萊市民〉作品中看見了他試圖鬆動古典紀念雕塑裡的那塊神聖領地，也就是關於形體與台座的之間所共築而成的精神高塔。這似乎違背了過去紀念雕塑的傳統；就內容上，過去紀念雕塑所樹立的對象，大都是透過英雄式的人物來作為一種敘事的典範，來佔領人類心目中的記憶舞台，而羅丹所挑選的卻是六個中階級的平民作為紀念的主角。形式上，羅丹並不算將歷史擺在紀念的第一位，他將雕像直接立在視線之前，和路人在同一個時空當中進行交錯，拉近了紀念雕塑與觀者之間的距離，不同於過去那種崇拜式遠觀儀式的展現。

我們理解過去紀念雕塑透過一種特殊方式來經營著內容，是藉由宗教所賦予的象徵圖像作為表現的主軸，就雕塑的先天條件而言，倘若形象本身是確定的，藝術家冀望通過一種更動感的方式來經營著形象，就像是可以從不同的途徑，或是不同的角度來看待它的方式來構築。由於觀賞者看到的是各種各樣的形象，所以形象在他們看來是多種多樣的不同形式，就如同在巴洛克的建築風格中，放棄突出建築物正面的作法，反而更是以一種環繞的方式建置。顯然，從不同的視點來觀看，是任何雕塑作品都具備的條件，從側面的角度看維納斯雕像顯然和從正面看到的有所不同（如果排除了某些只能讓人從正面觀看的雕塑，例如哥德式教堂列柱上的雕像）。古典雕塑所建立的是一種經由不同的角度觀看的形象，並且在這過程中，藉由片斷的畫面所拼湊了一個形象的總和：它的各個立面是相互補充的，能夠使人們兼顧各方地看待它。從後面看維納斯雕像可以讓人猜出他的總體形象，再從正面看可以印證這個猜想，從前面觀看又會想從另一個面觀看，希望達成一種補充，儘管這樣的補充是想像的。就這樣，雕塑總體形象在記憶和想像中逐步形成。

然而，當紀念雕塑擴展對於空間的意義，形體不再是透過宗教來支配著形式與想像，形象也掌握著建構的條件，並挖掘出了自身所擁有的

空間向度。我們從羅丹〈加萊市民〉的作品中，嗅到了關於空間的氣息。倘若將過去雕塑形體與台座所形就的整體同樣命名為一種空間，那這種空間是由虛擬所建構出的輪廓，它暗示著宗教所給予包覆的神聖使命，雕塑體藉由這神聖性產生了意義，正因與現實世界是處於切割的關係，人們知覺到的是不同於當下的神聖感召，使宗教的力量付諸現實。羅丹的紀念雕塑標示了劃時代的意義，當我們今天看見穿越這紀念雕塑的加萊市民們，他們的身體不僅僅是跨越了紀念碑，同時也穿越了古老神話與真實世界，並將兩者匯集為一條新的方向，換句話說，真實被引入成為紀念雕塑的內容，它不只是透過圖像來象徵歌頌著古老的故事，它可以是一個更動感的形式來書寫人類的歷史。這個概念不只是背離過去紀念雕塑的形式，同時也讓雕塑思考著關於新內容的可能。

未來主義 (Futurism) 雕塑家加波 (Naum Gabo, 1890-1977) 的雕塑建構要求觀賞者視覺的參與，透過動勢的斷片支持出發點的多面性，進而追求一種動感的形象；如他於 1963 年替鹿特丹所製作的〈比恩可夫紀念碑〉 (Bijenkorf Monument)，¹³就形式上來說，擴大了立體派對於量塊構圖的分散化，它展示了形象的躍動並創造了另外一種觀看的可能。我們可以看見未來主義經營的這些動態的形象，是基於一個穩定的形象為前提，形象是通過變形或者分解而被否定時確定下來的。這種異於過去古典紀念雕塑看待物體塊面的方式，使我們好奇，使我們懷疑先前想像的總體形象。而從加波的例子中，展示的好像同時存在不同的景觀，它們之間是互相排斥的，但卻逆反了過往的觀看模式，這種片斷的營造不必再依附著形象來建構，它可以是個更純粹的空間表現。美國雕塑家卡爾德 (Alexander Calder, 1898-1976) 的作品，將這種概念推向了

¹³ 侯宜人，〈自然·空間·雕塑〉，頁 46。

極致。在他的雕塑中，形象自己在我們眼前活動，雕塑成了名符其實運動中的雕塑。它的運動同觀賞者的運動結合在一起，嚴格來說，從時間上說這永遠不應說是兩個運動，在同一時間內，作品與觀賞者的相互位置可以以同樣的方式再現。在卡爾德作品所選擇的場域不再是提示性，而是真實的，雕塑體是一個可能性所構成的場域。這種對於空間概念的轉變，同時活化了紀念雕塑的形式展現。

舉一個特別的經驗，在 2006 年的秋天，筆者來到了柏林猶太紀念碑（Holocaust memorial in Berlin）（圖 3）廣場前，這紀念雕塑是由美國建築師彼得·艾森曼（Peter Eisenman）歷經了幾番波折，於 2005 年 5 月也就是納粹政體崩解的 60 周年紀念日所完成，它記載著希特勒在歐洲所迫害 600 萬個猶太人的故事。它是由 2711 塊的方形石柱，並建置在一個波動狀的廣場上。

當筆者邁著緩慢的步伐走進這作品，要仔細端詳著這件紀念雕塑，身體卻因應著地勢的高底起伏改變了視野，當時筆者感受到眼前一陣暈眩，因為映入眼簾的是一座座不斷擴張的陰影，漸漸的掠奪了光線與藍天，就像這件作品的磁力要將筆者拉向一個看不到又無法掌控的幽微地帶。這是一個非常奇怪的經驗，一種藉由路徑與地形起伏所牽動著身體感知的戲法在這裡上演，就在這單調又規矩的空間中，在一種此時此地的場景中。我們明白紀念雕塑需要地點來說明，也必須存在於某個特殊的位置，但柏林猶太紀念碑創造出來的形式力量遠遠超過歷史所蘊含的意義，而這種經驗是崇高且特殊的，是一種通過與記憶的相遇。而在這件作品中見識到了，紀念雕塑建立了旅程來描述著經驗，這經驗是通過真實的物理身軀推動來的現實。對筆者來說，柏林猶太紀念碑就是一個現在與過去的精神接口，它是一個真實的時光隧道。

(二) 位置的喪失

現代雕塑在今天已經是一個歷史限定的範疇，我們可從美國藝評家羅沙琳·克勞斯 (Rosalind Krauss, 1941-) 於 1978 年在紐約發表的一篇名為〈擴展場域中的雕塑〉內文中指出了一個脈絡性的發展。雕塑自古以來就有自己的內在邏輯，而這個內在邏輯就是它離不開一種作為紀念物的方式而存在；¹⁴當中她舉了奧里略斯 (Marcus Aurelius) 騎馬的雕像，用來象徵古羅馬帝國與文藝復興羅馬的統治寶座之間的關係，及貝尼尼 (Gianlorenzo Bernini) 的〈康斯坦丁的皈依〉 (Conversion of Constantine) 放置在梵蒂岡的階梯底部，連結了聖彼得教堂與羅馬教宗的中心；我們從這兩個例子可以了解他們的運作與標記特定事件與地點有著同質的關聯，這類型的雕塑通常都是具象的，且台座在這邊扮演一個重要的部份，就像是作品與大地之間的中介介面，藉由這個介面彰顯出這個再現符號與真實場所之間的密切感，並且駕馭了西方雕塑好幾世紀以來的創作泉源。

但是這種成規的模式到了 19 世紀末期開始產生動搖，克勞斯從羅丹〈地獄門〉 (The Gates of Hell) 及〈巴爾札特〉 (Balzac) 兩件作品來解釋紀念物邏輯概念的崩裂，也就是雕塑品的複製並充斥在各國的美術館，沒有一件立於應屬於原本的地方；且羅丹對於作品的表面處理帶有強烈主體意識，甚至從〈巴爾札特〉作品中體現了那些慣用誇張的表現手法，這些迫使古典雕塑的意義在此成了一個遊離失所的地位，這反應著一個與傳統具有歷史意義與安放的位置的正面性精神指標，正式宣告了它的瓦解，而現代雕塑乃是由此負面的意義中來界定雕塑本體。

雕塑失去了它自古典以來所建立的紀念標誌，而步入到現代主義時

¹⁴ Krauss Rosalind 著，連德誠譯，《前衛的原創性》(台北：遠流，1995)，頁 383。

期，在這時期，雕塑不同於以往透過形象與台座共構來標示著紀念性的存在意義，它開始了對於自身內容有著另一層的開探。雕塑過去所承載的精神意涵，它的來源只有透過物體形象的象徵來理解，而是被內化到物質本體的彰顯，台座不再只是一種功能意義，它是與作品一起思考的元素。就形式上，60年代以後的雕塑創作突破了歷史給定的範疇，大型機具替代了藝術家的雙手，藝術實踐的個體邏輯的組成，不再依附於以材料的感知為基礎的特定媒介的界定；作品影像化進駐到美術館作為展出，原本藝術家賦予雕塑的獨一無二性質被破除，取而代之的是那些遺留下來的可被複製文件。

傳統的雕塑形體，是藝術家透過手工慢慢製造出來的，而這必然會在作品中留下鮮明的個人色彩，不同雕塑家的作品在不同時空之中所呈現的樣貌皆不同，所以自古的雕塑作品是唯一且不可重複的，因為創造的那一刻不會重來。也就是說，任何雕塑作品的原作都有一種真實性，這種真實性來自於時間與空間彼此交織出來的獨一無二。¹⁵而紀念雕塑則是從中扮演著特殊的角色，因為它的真實性同時又建立在歷史的任務之中，形象的意義與來源勢必作更為客觀的寫照。所以紀念雕塑最敏感的核心，是在於真實性是不可複製的，它是與土地之間保持一種唇齒相依的經驗法則。從某種意義上來說，它是一個時間的概念，雕塑物在創造出來的那一刻過去了，就永遠失去，無法挽回。同時它也是一個空間的概念，因為雕塑的製作是在一定的空間環境中進行，這不是可以簡單的

¹⁵ 傳統的藝術品的本真性來自於藝術創造的此時此地的唯一性，這種唯一性造就了藝術品原本和摹本的差別。它伴隨著藝術創作的時過境遷而無法挽回，也無法模仿，因此也無法被複製。班雅明稱這種藝術品帶來本真性的東西為靈光（Aura）。那麼，在藝術作品的可複製時代中，枯萎的是藝術作品的氛圍。Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（台北：台灣攝影工作室，1998），頁 264。

重覆進行。同時它是一個記錄時代的物體，根據著真實的事件與人物，作一種最客觀的寫實再現。由於複製的概念取消了雕塑家的手工製作，然後透過不斷重複的機具來完成，因此真實性也在此刻消失了。在這種情況之下，它只剩下一個由物質所組成的有機外觀，而不同的人在不同的時間空間對雕塑進行獨特的藝術接受，這一接受是雕塑複製品和接受者此時此地情境的結合，而不是它獨一無二的敘述性，以及這獨一無二性所形成的藝術氛圍。

人們在祈禱的時候，是需要一個畫像的，但並不需要美的畫像，因為美有時對祈禱來說反而是個干擾——人們會因為去欣賞美而忘了信仰。他只需要一個神的符號，儘管人們可能從神像中獲得美的感受，但這種美依然來自宗教信仰的神性本身，即先有膜拜後有美。但是，伴隨著藝術接受，膜拜價值不斷被展示價值（美的價值）所排擠。這種排擠從量變到質變，最終完成了藝術品本質的變化，即藝術認為膜拜信仰到單純為了美本身，即為藝術而藝術。¹⁶

——黑格爾

過去的雕塑的存在是立基於一個紀念的標向，因為人對過去的事物會遺忘，所以紀念雕塑彌補了這個空缺，捍衛著消逝的記憶，並加以具體化的物體。而羅丹卻挑戰著雕塑的古老傳統，他運用強烈的主觀表現來詮釋作品自身的形式價值，並且彰顯著雕塑的另一個世界，直指作品自我意識的復甦。在此我們也看見了一種思維的轉變，也就是這種以人為中心所建立的時空標的。藝術脫離神學意義的宗教價值可從文藝復興找尋到初始，藝術所關注的對象從神轉移到了人，也開啓了一條關注人

¹⁶ 周憲，《文化現代性與美學問題》（北京：中國人民大學，2005），頁 235。

的歷史道路，關注著人的理性、感情和倫理道德等成爲藝術的任務。¹⁷啓蒙運動的藝術關注人的理性啓蒙，法國啓蒙運動者編撰的《百科全書》的全稱就是各門科學、藝術和技藝的據理性制定的辭典，浪漫主義的詩人高揚著《人的主觀情感》，批判著現實主義的是人類社會，反思的是人的倫理道德。藝術可以是爲了人的理性情感道德等等一切而存在，不再是爲了神，爲了一種信仰的禮儀而存在，¹⁸這同樣也反映在雕塑的創建上。

而今我們可以說，宗教價值的被消解，是因人被啓蒙之後失去了對象的結果，而複製的概念則是對宗教價值的進一步掠奪。因爲複製技術一方面取消了紀念物此時此地的唯一性，也就是說雕塑聖像的神性光環已經不在；而另一方面它卻彰顯了展示的功能；¹⁹雕塑透過模具一次次翻製的過程中，無形中強調了時間的概念，這是因爲重複生產相同物件的結果，而今我們能在各地或是美術館內看見同樣的雕塑，在我們觀看的同時，我們所接收的，是來自於雕塑與雕塑家所共構而成的藝術文本，這似乎暗示著，複製的作品更有可能偏重文本的認識功能。在雕塑的創造中，宗教神聖的體現在自然生成歷程中，它創造了一個完整的國度，藝術品形成了，聖物的光環籠罩其中，一種神性的宗教價值應運而生。反之，展示價值的創造卻是由支離破碎的過程整合起來的，因爲支離破碎，所以神聖感失去了依附，它更強調了展示和認識的功能。從某種程度上來說，雕塑進入了一個神秘的範疇，不同於宗教給予了感知的權能，

¹⁷ 朱光潛，《西方美學史》（北京：人民文學出版社，1998），頁149。

¹⁸ 周憲，《文化現代性與美學問題》，頁236。

¹⁹ 班雅明在〈機械複製時代的藝術作品〉參照馬克思的生產方式範疇下提出機械複製的概念，它關注的是在當今生產條件下藝術發展傾向的論點。因此，生產方式的進步會促使技術手法的更新，最終導致藝術變化。

它指向另一種形而上的意義。²⁰

三、多軸性的航向

現代主義將雕塑的內容範疇化，讓我們得以透過形式上的分析來理解一種演進。在此同時，60 年代之後的發展上，看見了這個範疇的邊界消弭，各種不同的領域不間斷的注入這個本體，使得雕塑在面對自我消解的同時，又重新的找尋自體的脈絡，在這條路徑中，它已不會再是如同過去面對單一物體來發展，而是一種更為繁雜與交錯的路徑來探搜空間的可能。

(一) 空間的界限

自 1960 年，開始有許多的雕塑創作移轉至戶外，大地成為藝術家不斷挖掘的礦藏，從意義上來說，說明了人類關心的議題逐漸將重心放在自然的事物，展現了一種對於自然的依賴感，社會的關懷也就擴大到非人類的元素。這毫無疑問的表現在紀念雕塑形式與內容上。自古以來它就是承載著人類及其活動的產物，藝術家透過紀念雕塑來對自然世界致敬；同樣的在城市內，紀念雕塑思考的是經由捕捉自然物的地點與歷史。

生動的地質學有若一本書，在城市下面打開自己。我的藝術涉及創造和揭露美感經驗……對人們而言，一般是不能親近的。無論是埋藏在地下或在道路和建築物底下，或因巨大的規模下，關係的存在

²⁰ 克勞斯在〈擴展場域中的雕塑〉中提及，雕塑越過了紀念物邏輯之門檻，進入了一種可稱為它的負面情況的世界——一種無所在或無家的，徹底喪失位置的情況。也就是說，它進入到現代主義。因為現代主義時期的雕塑創作與這些都有關聯：位置的喪失，製造抽象的紀念物，紀念物變成純粹的標記或底座，無用武之地的機能而且大多是自己指涉的。Krauss Rosalind 著，連德誠譯，《前衛的原創性》，頁 385。

不能被察覺到、也無一致性地相關，而變得不能親近。我的雕塑是在揭示表面的下面是什麼，並且藉瓦解規模，使人清楚整個地質學經驗。為水牛城做的公眾紀念碑將永遠不會被複製，因為它是取自它本身地點的特殊性來創作的。²¹

大地藝術家森菲斯特（Alan Sonfist，1946-）於艾爾布萊特——諾克斯畫廊（Albright-Knox Art Gallery）的草地上設置了一件名為〈水牛城岩石紀念碑〉（Rock Monument of Buffalo）（圖4）的紀念雕塑，他選用的材料是使用當地的岩石，並在他挑選後，經由當地的地質學家測量並證實該石頭所擁有的歷史重要性，再將選取的岩石埋藏在美術館前的草地下，並且刻意的將岩石的頂端局部暴露於外在。森菲斯特選擇一個地點，將不同的時代聚集起來，一種類似異托邦²²的概念來對空間進行編織，檢視著時代與文化的總體；每一塊岩石的色澤和質地，標示著個別的歷史，岩石傾斜的角度，反映出原來存在地層的位置，藝術家賦予了每一塊岩石知覺與意義的範圍，我們從這範圍中涉獵了關於紀念雕塑的再芻議，標示的不是一種具體可見的宏偉與崇高，它就像是個開墾者重新申述著大地，如同大地上的樁柱，刻劃出一部自然史。

紀念雕塑在這裡展示了一個形式上的可能，它把一種不可見的元素引入為內容，但不同於古典雕塑的圖示象徵，〈水牛城岩石紀念碑〉直

²¹ Alan Sonfist 著，李美蓉譯，《地景藝術》（台北：遠流，1996），頁199。原書引自《水牛城岩石紀念碑》，艾爾布萊特——諾克斯畫廊，水牛城，紐約，1977年。

²² 異托邦（heterotopias）的概念來自於法國哲學家米歇爾·傅柯（Michel Foucault，1926-1984），於1967年發表的一篇名為〈不同的空間〉（Des espaces autres）文章中。他標舉了不同於烏托邦（utopias）的另一異常空間，但同樣指涉特定的空間場域。不同於烏托邦的完美與非現實，異托邦則是真實的存在空間之中，並且根深蒂固在每個文化與文明的邊緣角落，它存在於現實世界的某處，但它同時也獨立於所有地方之外（outside of all place）。

接的將真實的物體作為意義的本身，呈現了關於土地的歷史，同時也暗示了人類的足跡。而這種類似於一種測量探勘著本體，美國藝術家德·瑪利亞 (Walter de Maria, 1935-) 作了更為極致的展現。他於 1977 年的卡塞爾文件展中，製作了一件隱性的雕塑；這件名為〈垂直大地一公里〉 (Vertical Earth Kilometer) (圖 5) 的作品，以 170 根 6 公尺長的金屬管，以頭接尾的方式垂直的釘入地表，作品貫穿了地層。從外觀上它與一般認知的雕塑物體有著很大的差異，過去的紀念雕塑把視線從地面引向天空，強調一種可見性來暗示不朽的精神，這件作品則是一反過去，而是往地心延伸，把自己深埋在地底，並只說明著一個長度：一公里。關於這件雕塑的尺度，我們總能透過想像力，想像著它穿越了地層，同時也將地層的歷史彼此聯繫起來，但這僅止於在一種想像，我們無法直接從外在形式中辨識它的實際，因為它的真實是看不見的。而在此藝術家展現了另一種關於空間企圖，這是源自於古典雕塑之於土地之間的親密關係——那種此時此地的紀念物情結。不同的是作品擴張了這種依存感；〈垂直的一公里〉以一種縱向的姿態深入地表，並與我們站立的世界彼此交合，它說明了某種在地性，就像是標示了它的所在，強調了以卡塞爾作為觀測的中心。在這同時，我們關注到了一個時間點——1977 年，這時間提供了一個宏觀的藍圖，它正好是人類登陸月球後的第八年，作品在這似乎探勘著空間的另一層關係，也就是地球已容許成為我們觀看的景致，瑪利亞的雕塑似乎透過了地球來指涉著一種地景，就如同紀念雕塑透過垂直的力量昂仰在屬於自己的位置，〈垂直大地一公里〉則是挑戰著古老紀念物的尺度，它標示著地球與全人類。

倘若我們持續思索著〈水牛城岩石紀念碑〉、〈垂直的一公里〉所代表的企圖，我們將可能會陷入完全概念性的邏輯所完成一趟滑稽的想像之旅，它們並非是展現一種純粹地理學或是地質學的局部化研究，也

不是透過視覺觀測來辨識它的實際度量，但作品的標示已經遠遠超越了時間的意義，不同於紀念物對於懷昔的引證，它們置入的是一個真實存在的時間與空間，而在這兩個案例中，我們經驗到的不是透過一個絢麗的實體，而是藉由無形的想像力所暗示來的真實。

（二）雕塑範疇的重新定位

爬梳 60 年代後的雕塑發展，並不會只執著於過往形式的表現，雕塑之於量塊的刻板印象有了進一層的質變。延續著某些古老的傳統作為掘考人類足跡的記史，並非琢磨於過往對於抽象意義的表述，也不僅只是對於材料及造形形態的探究，而這些簡化抽象化的幾何造型，都曾是現代主義雕塑所建立的指標原則，鞏固了雕塑本體的思維。而今，雕塑在形式與內容上經臨了矛盾與衝突，誠如克勞斯直指的，60 年代極限主義的非繪畫非雕塑之說，將雕塑放置在一個抽象的概念位置，這是個去除操作主體的物體——雕塑概念的辯證性主張，它拋去了過去歷史限定的原罪，伸及的範圍也來到了無遠弗屆的境地。文件的型態也逐漸成為藝術家作品詮釋的方式，文件也不僅僅是被當作紀錄性的功能，當今文件的內容已經遠遠超出它字義本身，我們從大地藝術中所存在的變異，也就是作品會經由時間漸漸改變而消失，且它們大多位於都市之外的無人之地，巨大的體積也已經超出美術館的收容，這些都形成一種觀看的障礙，某些作品甚至必須藉助飛行器才能看見全貌，所以文件化成為這些作品某些必要的條件，就像是取代了作品成為美術館觀看的物體，文件也能夠是作為當代藝術語境的傳媒。

不僅只是工業的考古學家，貝榭夫婦也是苦修的導演，對於揀選的現實之裁切，外表看來不偏不倚，其實是費盡心機。如此的構思，

攝影就可能被視為某種雕塑範疇……。²³

德國藝術家貝榭夫婦 (Becher and Hilla Becher, 1931- , 1934-) 透過純粹的攝影手法, 將許多諸如水塔、發電廠、電塔、鍛石窯、煙囪、倉庫……等這類型的工業建築作一種紀實, 這些構成都依照類型學組合, 大部分都呈現出靜態層次分明的黑白畫面, 或者大約以 12 幅影像為一組, 貝榭夫婦從 1959 年開始這一系列的拍攝, 並於 1991 年獲得威尼雙年展雕塑大獎的頭銜 (圖 6)。我們在這看見了一個可能, 雕塑蛻變成為一種更為輕盈的質地, 透過文件化來承載著物體的脈絡, 猶如過去紀念雕塑的功能性質; 文件中的建築物, 講述著第一次世界大戰前鋼鐵工業的繁榮光景, 在這同時也暗示一種工業時代生產過剩的狀態。貝榭在 1970 年出版《無名氏雕塑: 一個類型學的技術建築物》(Anonyme Skulpturen: Eine Typologie Technischer Bauten) 中指出, 這些建築之所以吸引著他們, 並不是因為其怪異詭譎的外型, 而是因為他們顯露出一種缺乏設計的特性。²⁴就時代意義來說, 他們有著重要的紀念涵義; 這些細微差別的結構與規矩的建築, 是基於一種功能的需求而存在, 甚至他們的造型或是位置根本就不是存在的重點。藝術家則透過攝影力量書寫了這些無名的建築群。

更具有啓迪意味的是, 這些攝影照片從一開始就有意識地迴避了時間的關聯。對貝榭夫婦的動機來說, 他們的技術目標就是這些建築的記實, 照片僅僅就是取代了建築, 他們就像是一種類似詞彙的照片組合。然而這些物體似乎就是照片內容的孿生複製, 但之後卻成為不可分割的

²³ Jean-Luc Chalumeau 著, 陳英德、張彌彌譯, 《西方當代藝術史批評》(台北: 藝術家出版, 2002), 頁 107。

²⁴ http://www.diacenter.org/exhibs_b/becher/essay.html, 2008.10.20 點閱。

組成部分。隨著時間的推移，這些當年的紀實文本，逐漸演化成一種外在的構成形態。而後者的現象也漸漸模糊了前者的意圖。

在諾爾的畫廊，我們曾採用漆成白色的木框，從而豎置和橫置的形式作品都能用其裝裱。相框被排成兩排掛在書架前面，一排在一排的下面。這種整齊的排列方式在確立了一種分類編排的同時，將觀眾的注意力吸引到尋找照片之間存在的細微差別上。²⁵

這些整齊規律的排列與建築結構的內容，似乎陳述著某種視覺的經驗，如同雕塑本身所擁有的面面俱到，一步步的佔領觀者的視覺；貝榭選取這種相似性產生視覺上的錯視，來達到了一種經驗上的召喚。這是一個具體的紀念，觀賞者在閱讀它們時，映入眼簾的是同時數張的文件內容，文件與觀賞者之間形成了一種觀看的距離，同時激化這種視覺的感知。這些攝影不會是純粹的被當成歷史檔案或影像文件來被觀看，它可以是一個被考慮在真實空間中的物體；時間的過程在這些畫面中似乎被完全抹去，思考的空間卻大大延伸了。當克勞斯將雕塑放置在一個風景與建築的文化情境與互相對立系統中來建構，就像是人類文明的構成產物，然而我們卻無法明確將貝榭的作品定位，定位在「標示的位置」上來進行檢視這些不被重視的建築，貝榭的作品提供了另一種建置的可能。

貝榭夫婦以巨大的熱情關注歷史和當代工業的複雜關聯，並且以獨特的審美模式加以展現。他們留下的不僅僅是一份歷史的檔案，更重要的是一個時代的獨特感受。與其說攝影是簡單地複製了真實，還不如說是照片所呈現的內容，為我們面前的東西提供了一種標向。

²⁵ Becher 訪談，《現代藝術》（北京：現代藝術雜誌，2002），頁90。

(三) 非物質的體現

紀念雕塑透過量塊與圖像的力量將透明的記憶具體化，印證了人類活動的歷程，而在當代世界的轉渡之下，量體不再是扮演闡述紀念精神的必要型態，形式是可以被隱匿在我們視線範圍之中，它可以是透過想像來經驗；或藉由文件的豐富性質來塑造場所。這邊我們預見了一個非過往的量體與物質所能到達的意義，提供了在當代思慮雕塑形式的一個指標，這同時也關於雕塑的命名，它不僅只是那種歷史限定的範疇，而是訴說著透過跨領域的能力，同時經歷了漫長歲月之後，也能給人留下深刻的印象，這不一定具有深沉的力量構成，但卻呈現出如同紀念雕塑所具備的一種逼人的信服力；舉一個特別的例子，德國藝術家波依斯（Joseph Beuys, 1921-1986），我們從他身上看見一個特殊的實踐，對他來說這不僅止於類似行為的表述，反而是這整個系列整體所釋放的邏輯力量，並且進行一個全新的創建。他於 1982 年的文件大展中，在美術館前放了七千個花崗石的石碑，並且他在其中一個石碑旁邊種下了第一棵橡樹，並計畫五年之後的第八屆文件展開幕時，這〈七千棵橡樹〉（7000 Eichen）（圖 7）能被種完。在此期間陸續有其他人追隨他的腳步，而這象徵性的舉動重申了他對於「社會雕塑」的議題。我們也發現了雕塑所給與的精神意圖被重新展現，但這種展現並不是召回了古典雕塑的幽靈來重現紀念邏輯的軀殼，而是另外一種關於全體社會的進化，這種進化超越了雕塑給定的紀念意義，昇華了材料與作品、藝術家個體實踐的關係。

所有人類的問題都可能是賦形（Gestaltung）的問題，那便是我們所指的全體化的藝術概念，指涉的是每個人在原則上都有創造力的

可能性，也指涉關係到全體的問題。²⁶

而關於這門創造性的課題，是經由個體的力量凝聚為群體的建構，進而影響到整體人類的社會，波依斯所提及的雕塑的層面是非常廣泛的，無論是關於一些知識理論或甚至是一場演說，都屬於雕塑的範圍。換句話說，社會雕塑不只侷限於處理造形或材料的關係，而是要突顯出一種關於人類自體所擁有的創造性活力特質，因此他非常重視藝術教育，希望透過藝術（創造力）對於各領域的滲透，達成群體的串聯並且活絡了我們的世界。

波依斯闡述自己藝術理論的同時，也對於他所提及的「塑造理論」做了說明，這個理論並非只套用於作品之中，也是支撐他藝術結構的重要依據，這些依據包含了他的對於藝術的觀念與討論。首先關於「塑造」對於波依斯而言，他超越傳統固有的雕塑或是造形意義，而是一個涉及人類生活的過程整體，這個整體昭示一種與過去、現在及未來人類的活動過程的豐富及變化的特質。波依斯引用了德文 *Skulptur (Bildhauerei)* 的「雕塑」做了比較，而這邊提出的塑造 (*Plastik*) 是一種有機物並且由內而生，他也將石頭與骨頭成型的過程做了比較來說明其中的差異：

石頭是經由天然的或人工的外力之處理而得其形狀；骨頭則是由其內部之機能構造成的。²⁷

²⁶ Peter Burger 著，蔡佩君、徐明松譯，《前衛藝術理論》（台北：時報出版，1998），頁 150。原書引自《朝向總體藝術作品》（*Der Hang Zum Gesamtkunstwerk*），展於蘇黎世藝術之屋（阿爾奧／法蘭克福，1983），頁 424。

²⁷ 曾曬淑，《Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》（台北：南天書局有限公司，1999），頁 54。原書引自 Beuys, *Gesprach mit B. Blume und H. G. Prager*, *Rheinische Bienenzeitung*, 126jg., 1975, S.376。

而塑造的意義就是一種有機狀態並且由內而外的不斷滋生。從中我們理解波依斯他試圖切割了傳統雕塑所給定的意義，並試圖將這種概念給活化。就在波依斯死後，還是有人持續的把橡樹給種下，雖然波依斯沒能親眼看見這壯闊的計畫被完成，但是筆者認為，他社會雕塑的精神，卻根植在每個人的心中，同時也在世界矗立了超越時間的紀念雕塑。

四、結 論

在當代，紀念雕塑的功能並不是僅記錄偉大的情操，反而更趨向著摒除某種英雄化的個人色彩，重視真實世界應有的普常與價值。它保留著古典紀念雕塑所具有的使命，記錄著人類的足跡。而就形式上，它同樣可以是依戀著對於土地的情懷，如同克勞斯指稱的古典雕塑所建立的此時此地的特質，雕塑永遠站立在屬於他自己的位置，關心曾經在這片土地所發生的事件，但介入土地的方式更傾向著多元；我們從〈垂直大地一公里〉所標的另一種空間的昭示，並流露出那種強烈的透明感，暗指著人類與地表的物理關係，更趨向著對於空間的思考。在貝榭夫婦的作品中，我們也看見一種書寫歷史意義的情懷，透過了一張張攝影的力量連繫著時代的體溫，同時藉由攝影的力量展示了照片作為雕塑的可能。而在波依斯更是透過一個非物質的體現，宣示著他對於社會雕塑的觀念，我們看見他用不同於過往的方式來詮釋著雕塑的可能。在波依斯過世之後，人們還是延續著社會雕塑的精神。我們預見了紀念雕塑在當代世界中轉化為另一種容貌，同時也作為展示當代世界的重要價值。

在今天，當我們佇立在維也納猶太廣場（Judenplatz）前，仰望著〈猶太人紀念碑〉（Holocaust Memorial）（圖8）的時候，遙想著紀念雕塑所記錄的關於六萬五千個猶太人故事，而就在追憶這段過去的時分，懷

特里德 (Rachel Whiteread, 1963-) 卻翻製了一個圖書館的內部空間的形象，呈現在我們的面前。我們注意的是關於作品形式上的：藝術家透過了負性空間的建構，來與雕塑紀念的性質發生關係。懷特里德展現關於紀念物的一種方式，也就是說她今天並非透過傳統式將紀念對象的臨現，召喚出某種曾經的在場，她不是再現出關於猶太人或是某種故事的情結的形象來告訴我們，猶太人在此地遭受到納粹的迫害。而懷特里德在這展示的是關於她長期創作研究的成果，也就是她透過了翻製一間圖書館內部的空間，來紀念猶太人。

懷特里德的紀念雕塑透過翻模的建構，將非物質性的空間轉換為實體讓我們看見，同時她也將人類文明中所逝去的記憶展示在現實場所。我們在這裡預見了一種可能，在當代世界中展現關於紀念雕塑的課題，不再只是依賴於該事件的指涉內容來做為某種造形的考量，它可以用形式的內容來展現古典紀念雕塑的精神。這種對於真實空間的關注，切割了神聖的包裝，使我們體察到空間與身體的問題，並且將它來描述著我們的記憶。這是一個陳述空間的視野，已不會再如同過去那種垂直的陽具來彰顯著偉大與不朽，所指涉的內容遠遠超過於自身所能承載的意涵，這似乎宣示著紀念雕塑的形式力量已經取代為某種價值的趨向。

當代開啓紀念雕塑的能量，關注在形式和內容相互編織，並且經由藝術家個別的創建加以彰顯。歷史的意義不再僅是追溯著古老的神話，而是透過紀念雕塑的書寫的能力勾勒出一個更為積極輪廓，這些逝去的傳統不會僅被當作一份歷史的檔案，而是作為時代的獨特價值。與其說紀念雕塑是讓歷史獲得了重生的機會，還不如說是作品所呈現的內容，為我們眼前的世界提供了一種參照。

圖 錄：



圖 1 塔特林 (Vladimir Tatlin, 1885-1953)，第三國際紀念碑 (Monument to the Third International)，1920

摘自 <http://www.usc.edu/programs/cst/deadfiles/lacasis/ansc100/library/images/302.jpg>，2008.10.20 點閱。



圖 2 羅丹 (Auguste Rodin, 1840-1917)，加萊市民 (The Burghers of Calais)，1895

摘自 <http://picasaweb.google.com/skiltons/ParisRiveGauche/photo#5075345759836703874>，2008.10.20 點閱。



圖 3 艾森曼 (Peter Eisenman, 1932-)，柏林猶太紀念碑 (Holocaust Memorial in Berlin)，2005



圖 4 森菲斯特 (Alan Sonfist, 1946-)，水牛城岩石紀念碑 (Rock Monument of Buffalo)，1965-78

摘自 http://www.kunstundboden.de/html/fileadmin/images/Kritik/Bijvoet_son2a.jpg，2008.10.20 點閱。

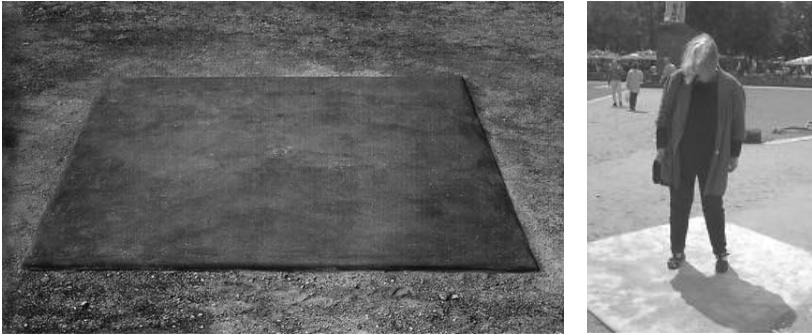


圖 5 瑪利亞 (Walter de Maria, 1935-), 垂直大地一公里 (Vertical Earth Kilometer), 1977

摘自 https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/20049/de_maria_earth_kilometer.jpg, <http://www.avantart.com/art/documenta/documentaxe.html>, 2008.10.20 點閱。

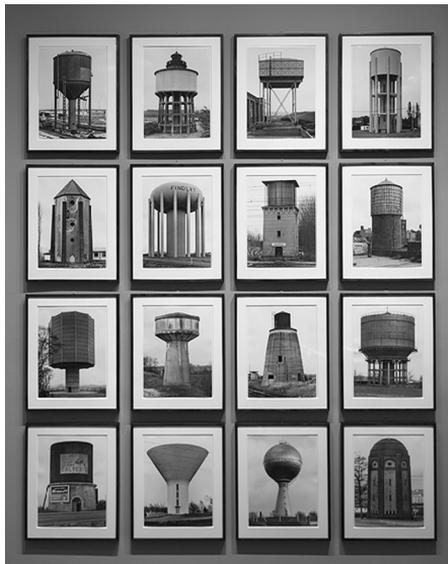


圖 6 貝榭 (Bernd and Hilla Becher, 1931-, 1934-), Water Towers, 1967-1980
摘自 http://theonlinephotographer.typepad.com/the_online_photographer200706bernd-becher-19.html, 2008.10.20 點閱。



圖 7 波依斯 (Joseph Beuys, 1921-1986), 七千棵橡樹 (7000 Eichen), 1982
摘自 http://www.middlebury.edu/NR/rdonlyres/F088030F-3CE2-4664-B186-A2DB606BAC01/0/Beuys_large.jpg, <http://www.shanghaiblog.hochparterre.ch/files/images/2006/12/480/mob1031165749967.jpg>, 2008.10.20 點閱。



圖 8 懷特里德 (Rachel Whiteread, 1963-), 猶太人紀念碑 (Holocaust Memorial), 2000
摘自 http://conciierge.typepad.com/photos/uncategorized/2007/10/09/vienna_holocaust_memoial.jpg, <http://image.guardian.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/arts/2005/03/04/memorial.jpg>, 2008.10.20 點閱。

參考書目

(一) 中文翻譯專書

- Auguste Rodin著，沈琪譯，《羅丹藝術論》，北京：人民美術，1993。
- Alan Sonfist著，李美蓉譯，《地景藝術》，台北：遠流出版，1996。
- Burger Peter著，蔡佩君、徐明松譯，《前衛藝術理論》，台北：時報出版，1998。
- Durant Will著，《基督教巔峰的文明》，台北：幼獅文化，1974。
- Foucault Michel、Habermas Jurgen、Burger Peter著，周憲譯，《激進的美學鋒芒》，北京：中國人民大學出版社，2003。
- Walter Benjamin著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998。
- Honour Hugh、Fleming John著，吳介禎等譯，《世界藝術史》，台北：木馬文化，2002。
- Jean-Luc Chalumeau著，陳英德、張彌彌譯，《西方當代藝術史批評》，台北：藝術家出版社，2002。
- King Ross著，吳光亞譯，《圓頂的故事》，台北：貓頭鷹出版，2005。
- Koch Wilfried著，陳澄世譯，《建築風格學》，台北：龍溪國際圖書出版，1996。
- Krauss Rosalind著，連德誠譯，《前衛的原創性》，台北：遠流，1995。
- Norberg-Schulz Christian著，施植明譯，《場所精神——邁向建築現象學》，台北：田園城市，1995。

Read Herbert著，李長俊譯，《現代雕塑史》，台北：大陸書店，1990。

Rotzler Willy著，吳瑪俐譯，《物體藝術》，台北：遠流出版，1991。

Schilling Jurgen著，吳瑪俐譯，《行動藝術》，台北：遠流出版，1996。

（二）中文專書

侯宜人，《自然·空間·雕塑》，台北：亞太圖書，1994。

曾囁淑，《Joseph Beuys的藝術理論與人智學》，台北：南天書局有限公司，1999。

周憲，《文化現代性與美學問題》，北京：中國人民大學出版，2005。

朱光潛，《西方美學史》，北京：人民文學出版社，1998。

（三）中文期刊

Becher訪談，《現代藝術》，北京：現代藝術雜誌出版社，2002。

（四）網站

http://www.24hourmuseum.org.uk/nwh_gfx_en/ART47386.html

<http://www.aerc.nhcue.edu.tw/journal/Journal%208/gothic.pdf>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Igloo>

http://www.diacenter.org/exhibs_b/becher/essay.html

