

重複的多樣性
——雕塑複製品的美學價值

The Diversity of Repetition —
Esthetical Value of Sculptural Duplicate

黃慕怡 | Mu-yi Huang

國立台灣師範大學美術研究所研究生
National Taiwan Normal University, Department of
Fine Arts, Graduate Student

摘要

本文試圖探索雕塑之本質，特別聚焦於採用「塑造」與「翻模」方法製作而成的雕塑。

由於上述模製方法有意增加雕塑品的數量、重製其形體，此種複製的目的隱藏著複雜的作品特性。研究內容首先由複製品的歷史以及法國羅丹美術館 (Musée Rodin) 違法鑄造作品造成的醜聞來分析，企圖為青銅雕塑偽作下定義；其次回顧雕塑家奧古斯特·羅丹 (Auguste Rodin, 1840-1917) 的創作方式，並參照美國藝術評論家羅莎琳·克勞絲 (Rosalind E. Krauss, 1941-) 的主張，解釋雕塑的複數性特徵；文末從美學觀點重申雕塑的偽作與雕塑複製的價值。藉此研究的結果，期望能進一步認識雕塑傳統，在創作上益加準確地運用雕塑語彙。

關鍵字：鑄造、複製品、美學

Abstract

The research aims to discuss the essence of sculpture refers to the methods of molding and casting.

The study would make a definition for duplicate by analyzing the content includes the history of duplicate and the scandal that Musée Rodin illegally casted bronze sculpture. By consulting the ways Auguste Rodin (1840-1917) composed his original works and the art critics Rosalind E. Krauss (1941-) claimed, the study would expound the features of multiplicity that sculpture owns. Besides, the research would also ingeminate the value of both duplicate and reputation according to esthetics.

Keywords: casting, duplicate, esthetics

一、前 言

雕塑作為三度空間中可觸知的真實造形，傳統上至少包含兩種製作技法——「雕」(carving)與「塑」(molding)。在 15 世紀文藝復興時代，雕塑的本質被解讀為具備量塊 (mass)、體積 (volume) 與封閉性的藝術，為傳統雕塑的特質奠定基礎，雕塑家須處理三次元量塊、體積等實際佔據空間的形態；過去作品追求物質型態保存恆長，往往涉及材料的轉換。

試看以下關於十九世紀雕塑的描述：

要將出自雕塑家之手的泥塑作品變成石膏模型、大理石或青銅的成品，得經過加工。而加工需要許多助手：翻模工、放樣工、粗雕工、製胚助手、澆鑄技師和做綠技師。……十九世紀時，雕塑 (sculpture) 還只是泥塑 (modelage en terre) 的同義詞。一個成了氣候的雕塑家，不必親手雕鑿石料。他身邊有製胚助手，按他的指令雕鑿大理石。¹

藉由以上的引述，我們能概略辨認出「青銅雕塑 (bronze sculpture)」與「石雕 (stone carving)」兩項傳統媒材繁複的製作過程：泥塑成品經由鑄造，可翻製為石膏像或直接送交鑄造場、製作銅綠典藏，更能當作大理石雕刻的模型，無論依照原尺寸複製或是縮放樣版，對技師而言都不成問題。而「成了氣候的雕塑家」擁有眾多助手，顯示一件雕塑巨構的擘畫，必須與分工精細的團隊密切合作。然而這也意味著許多名作出

¹ Hélène Pinet 著，周克希譯，《羅丹——激情的形體思想家》(台北市：時報文化，1994)，頁 124-126。

自「雕塑家的指令」與「技師的手」所完成的作品，其實來自多位助理對大師手製泥模的複製。面對這個不爭的事實，我們不禁問道：藝術品「親手完成」（autographic）的概念處於何種地位？雕塑真品的製作過程與贗品有什麼差別？雕塑複製品（duplicate）與雕塑偽作（forgery）的關係如何？該如何看待這些由鑄造（casting）完成的作品？

本文以案例的發現與歷史文本分析入手，探究雕塑複製品與造形重複的意義與價值，使用美學方法釐清複製與原創性（originality）的關係，期望藉此進一步了解雕塑藝術的潛在本質，在創作領域也能益加準確地運用雕塑語彙。

二、雕塑複製品：偽作悠久的歷史

雕塑與複製品的關係緊密，後者甚至助長了作品的傳佈與流行。從國際博物館安全委員會（International Committee Museum Security，簡稱 ICMS）發布關於的「偽作」的歷史文件考察雕塑品製造的活動，我們得以略窺複製品以藝術貿易為發端的情況。²

早在西元前第 4 世紀，埃及、希臘已在地中海區域出口藝術品與雕像，偽造者就在期間藝術貿易的舞台上發揮所長。當羅馬帝國建立，大部分的神廟都使用希臘雕像作為裝飾，而富有的人們也盼能購得希臘藝術家以嫻熟技藝製作的美妙雕塑。隨著希臘雕像在西元前 1 世紀越來越受歡迎，羅馬商人也感受到供應方面的困難，其中一些人發現了更便利的方法：將部分作品當作複製形體的工具，於羅馬城內設立工作坊，在當地藝術家的幫助下製作複製品；這種生產的機動性大量減少進口費

² Adrian Darmon, “Forgeries, A Long History,” Museum security.org, n.d., <http://www.museum-security.org/forgeries.htm>, 2006.07.08 點閱。

用，也免除海上事故丟失珍貴貨物的風險。然而當時許多複製品被肆無忌憚的商人當作希臘原作賣出，這種供需情形至少持續到西元 300 年，為圖利者所乘。此活動不但促進地方產業發展，最後也促使羅馬帝國脫離希臘的影響。藝術貿易隨後遭到基督教教會的壟斷，冰封了一千年之久；直到 14 世紀的尾聲，富裕的家庭終於能重新開始以雕像和繪畫來裝飾他們的房子。當時許多作品保留了強烈的宗教意義，不過，義大利卻有許多藝術家開始發展自己的創作特色。15 世紀後半，羅馬和哥德式的雕塑隨著藝術家名望的影響，很快地成為時尚；不僅是教會，許多歐洲皇室、富商和銀行家也釋出大量需求。從義大利發端，傳遍法國、英國、德國、西班牙、荷蘭和法蘭德斯。當人們喜歡曼帖那 (Andrea Mantegna, 1431-1506)、達文西 (Leonardo Da Vinci, 1452-1519)、拉斐爾 (Raphael Sanzio, 1483-1520)，藝術貿易也回到生活。藝術家馳名歐洲，偽造自然也出現在市場上。

最著名的偽造者之一，是文藝復興時期的名家米開蘭基羅 (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564)。當他還是一名年輕學生的時候，曾複製過一件羅馬小雕像〈睡著的丘比特〉來找樂子。他把雕像視同古董真品賣給了主教，但最終仍然忍不住吹噓起自己的把戲，結果主教被激怒而毀去了那件小雕像。許多古色古香的大理石雕像的複製品早在 15 世紀完成，部份還留下證明的文件：如銀行家雅各·弗格 (Jakob Fugger, 1459-1525) 寄給他義大利的代理商的書信——他要求代理者必須謹慎地為他在慕尼黑的古董店買雕塑。複製品在各領域肆竄，也得力於歐洲工業革命的勝利，工業革命複製出大量的傢具及希臘、羅馬與中世紀的工藝品、玻璃、衣櫃和銅像，就連專家也都不知道如何看待。第一世界大戰前複製品市場仍窄，未獲得相當的注意與討論，不過人們已注意到一個複雜問題——青銅雕塑和值得注意的重鑄

(recast)。³

法國法律規定，藝術家健在人世期間內所翻鑄的青銅雕塑，都視為藝術原作——雖然那是從石膏塑模而來。而其承繼人在藝術家辭世七十年後，有權利生產新的青銅作品。奇怪的是，像羅丹美術館(Musée Rodin)這麼一個正式機關，卻在藝術家消逝於1917年的不到十年內就發布製作塑像。⁴ ICMS 的文章提醒我們應該注意到，在羅丹(Auguste Rodin, 1840-1917)死前所作的青銅作品和博物館核定的舊鑄造之間，有個極大的區別：如果當美術館鑄造僅被認為是一個複製品的話，許多收藏家不知道百年前由胡狄耶(Rudier)或巴比底安(Barbedienne)鑄造場所製的一件羅丹雕塑該值多少錢？根據法國法律的規定，它應被視為偽作。我們的回顧必須在此處暫停，進一步了解相關於此事件的細節。

三、隨著藝術家消逝而退場的原作，以及無法指認的偽造

1981年華盛頓國家畫廊(National Gallery in Washington)展出空前盛大的羅丹展覽——「再發現的羅丹」(Rodin Rediscovered)，展出許多從未被見過的作品，包括存放於庫房多年而未公開的遺作以及最近剛完成的作品。美國知名藝評羅莎琳·E·克勞絲(Rosalind E. Krauss, 1941-)以〈前衛的原創性〉(The Originality of the Avant-garde)一文，針對當時全新翻製完成的青銅作品提出異議，展開對前衛藝術特性的討

³ 使用「青銅雕塑」的稱呼有一個好處：避免與「金屬雕塑」混淆。後者的製作方式包含鎔、鑄、鍛、焊等，多能夠直接造形；而前者必須由泥塑複製，是為兩者意義上的差別。

⁴ 克勞絲指出羅丹的首件〈地獄門〉青銅複製，於1921年在羅丹美術館首任館長班尼岱特的主持下完成。書中敘述翻製於藝術家死後三年進行，然而羅丹逝世於1917年，應是死後四年；疑為誤植。Rosalind E. Krauss 著，連德誠譯，〈您真誠的〉，《前衛的原創性》(臺北：遠流，1995)，頁216。

論。她首先拋出的問題是：羅丹死後六十餘年製造出的作品〈地獄門〉（The Gates of Hell）是原作？還是偽作？她的答案相當耐人尋味：既不是是，也不是非。

克勞絲認為答案若為肯定，是因為羅丹死後將其所有資產捐給法國政府。⁵ 其中包含複製（石膏鑄銅）的權利；而法國眾議院限制任何石膏翻銅的作品只能有十二個，因此 1978 年翻製的〈地獄門〉擁有法國政府授權，可謂真實原作。而屬否定的判準，則因為羅丹死時〈地獄門〉仍處於未完成且未翻製的狀態。⁶ 當時這件作品仍立在工作室裡，預定裝飾的數百個大小人物被一塊塊拆卸下來、散置於地面；藝術家沒有機會去監督門飾的組合、也不再能引導翻銅過程，以致原作不在場，令人困惑。這個解釋可以與 ICMS 的質問互相參看，其疑問皆不離「它是否合法？」顯然這兩段思索路徑皆以律法為依歸，後者的「政府授權說」顛覆了前者「限定死後七十年間不得複製」的著作權考量。而兩者質疑的對象，皆是羅丹美術館——發布製作青銅鑄件的單位；與館方最直接相關的考量應是現實——如作品的經濟價值，然而以藝術市場的收藏角度，攸關價格的條件卻在「複製品／真品」的身分間游移不定，無怪收藏家們會將羅丹死前所作的青銅作品與和博物館核定的鑄造作比較，深怕投資失誤。讓我們以羅丹雕塑為例，再看幾個益加複雜的情況，以便進入雕塑製作及複製品性質的討論。

羅丹美術館曾數次捲入醜聞案，近年還曾很諷刺地在世紀最大的欺

⁵ 1907 年羅丹提議將其所有作品、收藏捐給法國政府，並將居所畢龍公寓（Hôtel Biron）改名為羅丹美術館，至 1916 年內閣會議正式通過動議。Hélène Pinet 著，周克希譯，《羅丹——激情的形體思想家》，頁 93-94。

⁶ 1880 年法國政府委託製作，用於未完工的裝飾藝術美術館設計紀念門。琢磨二十年始終無法竣工；羅丹死後〈地獄門〉由巴黎羅丹美術館第一任館長所定型。Hélène Pinet 著，周克希譯，《羅丹——激情的形體思想家》，頁 38。

騙案上成爲原告。⁷1997年1月17日，一位名叫固·罕（Guy Hain）的知名青銅製品經銷商在法國呂荷（Lure）法院現身，他被指控製造數以萬計的雕塑偽作，並把它們當成羅丹、雷諾瓦（Pierre-August Renoir, 1841-1919）、麥約（Aristide Maillol, 1861-1944）、卡蜜兒（Camille Claudel, 1864-1943）、卡爾波（Jean-Baptiste Carpeaux, 1827-1875）、巴伊（Antoine-Louis Barye, 1795-1875）、費米耶（Emmanuel Frémiet, 1824-1910）、梅納（Piere-Jules Mène, 1810-1879）等雕刻家的原作來銷售。他販賣的偽作估計總值兩千五百萬美元。警方在第戎（Dijon）、伯根第（Burgundy）取締其贗品交易，1992年1月中止其非法事務。固·罕過去在巴黎中心經營一間豪華商店「羅浮古董商」（Louvre des Antiquaires），他發現製造偽作能獲取暴利，於是在1987年到1991年間決定當個藝術市場的投機商人。他接近負責生產羅丹青銅雕塑的胡狄耶鑄造場（Rudier foundry），也說服了喬治·胡狄耶（Georges Rudier）及他的兒子貝納（Bernard Rudier）、厄傑·胡狄耶（Eugène Rudier）等人，以及羅丹的專屬投資者和羅丹美術館，並且繼承他父親阿烈克希（Alexis Rudier）的做法，使用原模重鑄。多數偽作得到胡狄耶鑄造場原模的幫助以及由石膏拷貝製作成複製品，產生不少75至90年前的銅像；藉著這種品質穩當的方法，有時根本不可能察覺作品是偽作，如此收得大部分專家都被愚弄的成果。喬治·胡狄耶的查驗章通常發現於老舊塑像上，但爲了替換不同大小的複製品，如羅丹的〈永恆的春天〉（Eternal Spring）、〈赤裸的巴爾扎克〉（Balzac Naked）、〈吻〉（The Kiss）、〈青銅時代〉（The Bronze Age）、〈沉思者〉（The Thinking Man）以

⁷ Adrian Darmon, "Forgeries, A Long History," Museum security.org, n.d., <http://www.museum-security.org/forgeries.htm>, 2006.07.08 點閱。

及其他雕塑家的作品，查驗章被刪改成阿烈克希·胡狄耶的署名；其中的幾件還曾以轟動一時的高價拍賣成交。當巨大的醜聞揭開，造成青銅雕塑市場嚴重的打擊，許多收藏家甚至因此放棄了收藏的熱情。

以上新聞事件，涉及博物館行政、鑄造場負責人、技師、古董商、藝術投資者等人物，甚至還有家族企業所組成的共犯結構。即使鑄造場使用原廠原模，以精巧的技術忠實，無疑地它們都是「贗品」(fake)——不但沒有合法授權，毫無限制數量地複製，偽造簽名——諸種行為皆違反了法律。此外，這批雕塑——這些不容忽視的造形事實——，它們與法律保障下的美術館鑄造有什麼不同呢？一旦拋開法律的界定，旋即陷入困境——這些由石膏模型作成的模子，與羅丹在世時、或是羅丹美術館合法採用的模具，有多少差異？既然羅丹逝世後所生產的青銅雕塑，過程同樣未經藝術家之手，我們該如何對作品真偽與價值下判斷？

在獲得解答之前，我們先從雕塑翻模製作過程切入，以期益加認識羅丹的創作手法。

四、重複的元素與原創性

「鑄造」(moulage) (本文也稱翻模) 是一種置換 (substitution) 的過程，目的在以某種材質於複製一個被給定的造形；將暫時處於液態的物質灌入模型，凝固後的物質就是複製品。⁸藝術鑄造的工作程序十分繁複，包括製作模型、製作模子、編號、隔離模子、澆鑄與清理加工，最後所得的鑄件尺寸可能是原模型相同，也可能經過縮放。羅丹的雕塑創作首先必須製作泥塑，完成後在泥塑表面塗上一層層石膏，製成石膏

⁸ Coleman Ronald L., *Sculpture: A Basic Handbook for Students*, Dubuque, Iowa, Wm. C. Brown Publishers, 1990, p.282.

材質的陰模（*empreint*），複製過程中為求拆卸方便、重複使用，經常採取拼模（*moulage à pièce*）形式來製作模子；除了石膏與陶土外，今日的鑄造更大量使用樹脂。待模子乾燥，取出泥塑——泥形也因此毀壞——，接著在陰模上塗隔離劑、重新填滿新的材料，開模、拿出成品。而青銅鑄件的製作則須送到鑄造場，經歷造模（*Molding*）、砂心製造（*Core-Making*）、澆鑄（*Casting*）與清理加工（*Cleaning and Finishing*）的步驟。鑄造因此具有兩方面的意義：它不但是指一種製作過程，也引申為這一過程產生的結果。前者視鑄造為過程，是將黏土等不易保存的材料造形、完成塑像，翻製為石膏材料，因此這個模型則成為唯一的原件；後者指涉的不是原件，而是複製件。⁹在現代雕塑史中，我們可以發現雕塑家對鑄造結果的重視。

從鑄造複製方法為起點，羅丹開發出「拼接法」（*assemblage*）與「壓條法」（*marcottage*）兩種獨特的創作方式。以「拼接法」完成的作品如〈地獄門〉頂端的〈三影子〉（*The Tree Shades*），又名〈三幽靈〉或〈三個絕望者〉群像，就是以〈亞當〉（*Adam*）的複件為本，稍微改變人像胳膊的姿態，組合呈現出不同角度的人體群像。羅丹的另一個特殊製作方式——「壓條法（*marcottage*）」更充分表現他的想像力。這是一種利用現有元素來構成雕塑作品的方法。羅丹經常利用此法，因此在幾乎每次構思新作品時都要用現有的石膏模來製造鑄件。¹⁰這種方式的典型包括1880年完成的、廣泛使用的女像〈阿黛樂的軀體〉（*Torso of Adèle*），此作的局部與整體分別被用在1895年左右的〈墮天使〉（*The Fallen Angel*）以及稍後的〈永恆的春天〉，與男子裸像重新組構成雙人塑像；

⁹ Hélène Pinet 著，周克希譯，《羅丹——激情的形體思想家》，頁127。

¹⁰ Alain Beausire，〈十九世紀的雕塑〉引於 Hélène Pinet 著，周克希譯，《羅丹——激情的形體思想家》，頁130。

〈阿黛樂的軀體〉也出現在 1881 年的〈女像柱〉(The Caryatid)，使用於〈地獄門〉的一角。¹¹此外 1990 年羅丹也曾經以〈卡萊市民〉(The Burghers of Calais) 群像之一德·維松 (Pierre de Wissant) 頭像加上女子軀幹，組合成為新的作品。這些成果也許起因於藝術家隨性所至，也體現了藝術家與材料元件互動的靈感捕捉、從事研究的過程。

克勞絲在〈前衛的原創性〉論述中強調：羅丹的製作過程不但將泥塑形體的複數翻製當作合理的手法，更有著受後世稱頌、前衛藝術所追求的「原創性」(originalty)，涉及生命的根源與形式的創新。她認為：「如果翻銅作品原本是複數性雕塑範圍 (spectrum) 的一個終端，那麼我們可能認為雕塑原作的形成在另一個終端——它獻給獨特性。但是羅丹的製作過程顯然使複製的事實涵蓋了雕塑範圍的全部。¹²」因而她清楚地點出羅丹的複製性格 (The ethos of reproduction)：「構成羅丹作品核心的石膏作品，本身就是翻製的。它們因此是有可能的倍數 (potential multiples)。而羅丹大量作品的核心正是源自這種複數性 (multiplicity) 的結構增殖。」¹³欣賞這些作品，我們發現「拼接法」亦即多個同造形鑄件的集合；它們不但不會使人感到單調，其形貌起伏與光影，反而隨角度變化安排而產生視覺韻律，也讓雕塑作品的佔據性益加顯著，其造形在空間內更具擴張之動態。而「壓條法」則是不同鑄件的隨機組合；除了藝術家信手拈來的趣味，觀者也能發現鑄件元素之間互動產生的新

¹¹ Nadine Kupfer, Bori de Roos and Esther Dieckhoff, "Rodin Works: The Fallen Angel, Illusion Received by the Earth," Rodin-web.org, Aug.19 2004, http://www.rodin-web.org/works/1895_fallen_angel.htm, 2008.07.16 點閱。

¹² Kauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, 1985, p.154.

¹³ Kauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, p.153.

貌。複製件的量化呈現所帶來無窮變化與效果，可說是羅丹藝術原創性表現的高峰之一。克勞絲舉作品說明，注意到〈三仙女〉（The Three Nymphs）、〈兩個舞者〉（The Two Dancers）、〈三影子〉等作品是羅丹重複配置雕塑複製件的獨特手法，認為詢問其中孰為原作，是沒有意義的。

五、架空的真實與複數性的藝術

認識藝術家特殊的創造方法，我們發現「重複」、「可複製」之於羅丹的創作的重要，但此方法也涉及人們對雕塑本質的再認識。德國評論家暨哲學家班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在其 1931 年的著作〈攝影小史〉論及攝影作為藝術的美學討論，提到藝術門類的獨特性，意外點出雕塑「可重複再現」的特質：「任何人都可以看出來，要欣賞一件複現藝術品——尤其是雕塑，而建築更是如此——看攝影複本比面對實物要容易得多。……」¹⁴意即雕塑具有「複現藝術」的特性，可與建築並列，但是它們卻失去了獨一無二的特性，影響其「真實」。

雕塑品的原作概念隨著鑄造等複製量產方法而遭到消解。班雅明認為原則上藝術作品都能複製。凡是人做出來的，別人都可以再重作。¹⁵回顧過去，複製作品在各種藝術門類中都相當普遍，如工作坊的學徒臨摹、為求廣為流傳而加諸複製以及仿冒來獲利，有時藝術家是接受贊助或委託而製作複製品；古希臘人僅知曉得兩種複製技術方法：鎔鑄與壓印模，以複製銅器、陶器與錢幣，可見雕塑工藝複製的歷史較其他類別的藝術

¹⁴ Benjamin Walter 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（臺北：台灣攝影工作室，1998），頁 46。

¹⁵ Benjamin Walter 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 60。

更久遠；素描、畫報在木刻技術發明後才被成功複製，中世紀除木刻外還出現銅刻版與蝕銅版畫；而石版畫於 19 世紀發明、印刷術為文學帶來重大轉變；而電影由攝影萌芽：「攝影術發明之後，有史以來第一次人類的手不再參與圖像複製的主要藝術性任務，從此這項任務是保留給盯在鏡頭前的眼睛來完成。」¹⁶班雅明對攝影的意義進行多方面的思考，他揭示藝術作品在機械複製技術中的人類活動。1935 年的〈機械複製時代的藝術作品〉（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*）一文更具啓發性，班雅明提醒我們面對本是複數性（multiple）的媒體時，作品「真實性」的改變：「即使最完美的複製也總是少了一樣東西：那就是藝術作品的『此時此地』，——獨一無二地現身於它所在之地——就是這獨一的存在，且唯有這獨一的存在，決定了它的整個歷史。」¹⁷他所謂作品真實性的形成要素，就是原作的「此時此地」。其中包含物質的衰退變化，「一件事物的真實性是指其一切所包含而原本可遞轉的成分，從物質方面的時間歷程到它的歷史見證力都屬之。」¹⁸所以，他規範下的「真實」原作保有完整的權威性，也使得真實性的觀念對複製品而言（不管是機械與否）都毫無意義。然而機械複製因為「見證性」本身奠基於時間歷程，複製品的「時間」已非人能掌握，「事物的歷史見證」也受動搖，事物的威信或權威性也因此鬆動，原作基礎條件幾乎不存在。英國藝評家約翰·柏格（John Berger, 1926-）也補充道，由於複製品與複製影像在人們生活的各個角落中出現，如今原作的獨特性只在於它是某件複製品的原作。我們再也體會不到它以絕無僅有的影像出現在某人面前的那種感動；它的首要意義再也不是它說了什麼，而是來自它是什麼，

¹⁶ Benjamin Walter 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 61。

¹⁷ Benjamin Walter 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 62。

¹⁸ Benjamin Walter 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 63。

因此「原作的意義已不再於它說了什麼獨一無二的內容，而在於它是獨一無二的。」¹⁹模塑而成的作品在質與量上皆非唯一，雕塑品的真實性質遭到架空。

讓我們回到關心的主題——雕塑複製的案例來。前文述及 1978 年翻製的〈地獄門〉作品，克勞絲反省道，吾人對死後翻製前途的過於拘謹，是否為固守「原作」文化的表現？參照班雅明的主張，他以攝影原作為例，認為上選的複印、「接近美學的剎那」難以運作，因為科技、技術的進步可能使富歷史價值的照片走樣、抹殺了「真實」。克勞絲對於藝術家死後作品複製懷持的疑慮，就在此處：當「合法性」的條件排除，複製品的展示仍使我們知覺到「不屬於它那個時期」——「此時此地」不存在，破壞了原作在美學風格上的一致性。

可是當我們想起固·罕與胡狄耶鑄造場、羅丹美術館聯手完成的罪行、千夫所指的非法複製，想像自己面對一批品質優異、風格沿襲傳統的違法雕塑複製品，仍忍不住要問「那麼，青銅雕塑的原作在哪裡？」克勞絲針對此疑問，進一步以前衛（Avant-garde）藝術的運作方式解釋青銅雕塑的產生。她指出羅丹翻製作品的邏輯是「複數性」的：一種無須原作的複製系統，它不應受詞彙限定價值的拘囿——比如「原創性／重複」概念的對立。她認為對立詞組中較負面的那一半如重複、可複製、虛假……等概念遭到現代主義的批評所壓制；然而重複與單一、複製與獨特、虛假與真實、副本與原本，不但不是相對的，甚至可以鏈結。羅丹使用黏土模型翻製的石膏像作為複製工具，這種「複增(multiplication)」的構成方法，對藝術家而言是一種構成的媒介，因此她以「複式變成媒介」歸結羅丹的創作核心。事實上，根據克勞絲的說明與觀察，前衛藝

¹⁹ Berger John 著，吳莉君譯，《觀看的方式》（臺北：麥田出版，2005），頁 26。

術的基礎正是源於某種重複與循環，它所宣告的不只是前衛藝術家所關心的作品「原創性」，更是「重複」的概念。它們似乎相對，因為「原創性」是有價值的代表辭彙、「重複」則聲名狼藉；然而這兩個概念卻以一種美學的方式連結起來，獨立而相依恃，是邏輯的兩半。

這個觀點從複製的製作過程推導而來，對青銅雕塑成為原作的態度保留，也否定提問的實質意義。至此我們僅能先排除「雕塑複件之所以不同於偽作，是因為製作過程」的可能，且堅持原作的文化有立基於風格美學的權利。

六、「重複」的價值

「原創性」涵蓋了真實性、原作及始源的概念，它是美術館、藝術史學者及藝術製造者同享的推論，也是現代主義藝術批評所持的美學觀點。接下來我們要藉著對偽作（*forgery*）的探討，處理雕塑複製可能面臨的美學議題。

美國哲人尼爾森·固德曼（Nelson Goodman, 1906-1998）曾提到，雕塑屬於親筆性藝術（*autographic art*）。雖然他並未對雕塑直接進行探討，但我們經由旁敲側擊仍能追蹤其觀點。根據固德曼的主張來區分，他認為「翻模的雕塑」（*cast sculpture*）和版畫可歸為同類，而「雕刻的雕塑」（*carved sculpture*）則與繪畫類似。又他曾將版畫與音樂比較，認為兩者類似——都是屬於「二階段藝術」（*second-stage art*），也就是其成品在早期階段必定是單一而親手完成，但其後的階段卻不只單個（*singular*），因此具有「複數的」（*multiple*）特性。例如版畫非單一成品而有多個複本。在兩個階段內，版畫都屬於親筆特性，反之音樂則都不具有這種特性。人們對於版畫的原版（*etched plate*）的尊重，與對繪畫原作的尊重是一樣的：只要作品不是出自原版，就算贗品；因為版畫

可以印製出許多張成品，所以無論成品之間有著色彩、油墨、紙張等等方面的差距，它們都一樣是真品。但是版畫作品可能有贗品，樂曲卻沒有這種問題。我們難以確切地比對一張版畫作品是否真的出自於某個印版，許多些微的差異都很可能被忽略掉，而使得贗品能以假亂真。²⁰固德曼將「偽作」定義為「錯誤地號稱其具有原作歷史的作品」，且聲明如果作品的製作沒有絕對的歷史限制，那麼就沒有偽作的存在。²¹雕塑仍有偽作的問題，從作品的樣貌來看——尤其是 19 世紀及其以前的雕塑，是重視歷史事實的藝術。翻模式的雕塑（如青銅雕塑）又比雕刻式的雕塑（如石雕）更複雜些，因為它與版畫一樣必須經過兩階段才能得到最後的成品，具有複式的特性；親筆性藝術的概念雖然專指雕刻式的雕塑，然只適用於「藝術家刻鑿而成的雕塑原作」，因為石雕也有製胚助手依照指示代勞完成的情況。

接著讓我們在回到克勞絲所提及的「原創性」主題。學者阿弗雷德·萊辛 (Alfred Lessing) 在 1965 年的《美學與藝術批評期刊》(*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*) 發表〈偽作怎麼了？〉(*What Is Wrong with a Forgery?*)，文中揭示原創性在藝術上擁有顯著地位的原因。他所強調的事實是，人們對原創性的追求或許是典型的現代西方藝術潮流，也可能是加強「偽作」概念的基礎。根據他的考察，偽作的問題在經濟和美學上呈現重要性，僅是現代西方藝術傳統。

萊辛告訴我們藝術必須有歷史；藝術家之所以偉大並非只在於他們的卓越作品，也因為他們的創意，透過到達新的、富美學價值的藝術，原創性持續影響和激發後人。藝術家追求原創性促使其尋找創意，首先

²⁰ Berger John 著，吳荊君譯，《觀看的方式》，頁 107。

²¹ Goodman Nelson, "Art and Authenticity," *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, Ed. Denis Dutton, University of California Press, 1983, p.109.

能保證「歷史」的延續與重要性，這就是原創性概念不能和藝術分割的原因。因此傳統美學一再思量靈感、創造行為的奧秘、藝術表現的掙扎，藝術作為時代產品……等議題。這些議題都跟藝術的原創之美有關聯。贗品在藝術上真的相對於原創性嗎？答案不難發現。藝術品立基歷史脈絡下的事實如下：因贗品、原創性和偉大——最終都一同被定義於「歷史」脈絡，因而純粹美感欣賞和評判（the Disciples at Emmaus）或任何其他藝術品皆毫無關係。贗品的事實存在歷史、傳記、法律或是經濟上；而非在美學中。²²行文至此，我們發現這段論述恰與克勞絲的看法不謀而合。我們不能藉「偽作／真品」、「複製／獨特」或「重複／單一」等對立概念來如願找出判斷標準，因為我們所進行的是在美學上的探討。複製的價值除了形式的變化，也讓觀眾注意到藝術表現出概念間的分裂、教導人們回顧歷史；而如何欣賞作品、如何界定藝術之美，才是美學的核心。

七、結 論

綜合以上，首先我們得以歸結出以泥塑與鑄造所完成之雕塑所具備的性質：它類似版畫，屬於二階段藝術。第一個階段是單一的成品，以青銅雕塑而言，是指泥塑翻模為石膏的成果；至第二個階段具有複數性特質——如模型送交鑄造場製作失蠟澆鑄銅像；只要後世妥善保存原模，就能繼續製造蠟型、複製大量的青銅作品。根據羅丹特殊的創造方式（拼接法與壓條法）及其作品大量使用雕塑複件顯出複增的性格，我們窺得「當複式成為媒介」的情況；然而翻模雕塑親手完成的性質相當

²² Lessing Alfred, "What Is Wrong with a Forgery", *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, Ed. Denis Dutton, University of California Press, 1983, pp.75-76.

曖昧，雕塑複製品與偽作的關係也相當模糊；製作過程上，兩者實可說是一體兩面。複製不但是增加數量、重製形體的方法，更是雕塑傳統製作必經的步驟。

看待這些由翻模而成的複製品，不能僅用負面的概念檢視，釐清其脈絡來由，複製也能與原創性緊密鏈結。而「複製品不是單一獨特的、它因重複而缺乏原創性」是有爭議的想法，因為這些概念都是奠基於歷史之上，不同於美學對原創之美的追求與考量。美國哲學教授傑克·梅蘭德 (Jack Meiland, 1934-1998) 討論偽作的美學價值，曾有以下的主張：「我們不能從生產行為的價值來推論產品的價值；『模仿』的行為價值也許比『創造原作』行為的價值低，但不能就此推論仿作的價值低於原作。」²³因此我們無法從模仿者缺乏創造力來推論仿作不能發揮原創性，事實上，前衛藝術的運作所使用的邏輯之一來自於無須原作的複製系統，原創性的作用為歷史的正當性展開辯護，也是現代主義對原創的堅持。複製之於前衛藝術的重要，使用後現代主義概念卻能解構之，造成歷史的斷裂，這是關於複製的另一個主題。

雕塑複製品帶來的美感無可否認。即使我們沒能親自遠道拜訪羅丹工作室，但是遍佈國際、各種場合裡觀賞到大大小小的羅丹雕塑複件，的確表現出原作所具備的原創性，讓我們感動，這是美感鑑賞上的純粹感受，無關乎作品身分——偽作與否；意即青銅雕塑的偽作並不存在於我們的視覺體驗，而存在歷史文獻、法律條文以及拍賣目錄裡。我們應該用眼睛與心，還是用腦筋來看作品呢？這真是青銅雕塑立於人們面前，悄聲的提問。

²³ Meiland Jack W., "Originals, Copies, and Aesthetic Value.", *The Forger's Art :Forgery and the Philosophy of Art*, Ed.Denis Dutton, University of California Press, 1983, p.130.

參考書目

(一) 中文專書

Benjamin Walter著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北：台灣攝影工作室，1998。

Berger John著，吳莉君譯，《觀看的方式》，臺北：麥田出版，2005。

Hélène Pinet著，周克希譯，《羅丹——激情的形體思想家》，臺北：時報文化，1994。

Krauss Rosalind E.著，連得誠譯，《前衛的原創性》，臺北：遠流，1995。

(二) 外文專書

Ed.Denis Dutton, *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, 1983.

Krauss, Rosalind E, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, 1985.

Meiland Jack W., "Originals, Copies, and Aesthetic Value.," *The Forger's Art : Forgery and the Philosophy of Art*, Ed.Denis Dutton, University of California Press, 1983.

(三) 網站

Adrian Darmon, "Forgeries, A Long History," Museum security.org, n.d., <http://www.museum-security.org/forgeries.htm>

Nadine Kupfer, Bori de Roos and Esther Dieckhoff, "Rodin Works: The Fallen Angel, Illusion Received by the Earth," Rodin-web.org, Aug.19 2004, http://www.rodin-web.org/works/1895_fallen_angel.htm