

以自身的非典型創作經驗探究石雕 未來的可能性

Exploring the Future Possibilities of Stone Carving from My Own Atypical Creative Experience

蔡承諭 | Cheng-Yu Tsai

國立臺灣藝術大學雕塑系碩士/藝文
工作者

M.F.A in Department of Sculpture,
National Taiwan University of Arts/
Arts and Cultural Workers

來稿日期: 2021年8月8日

通過日期: 2021年11月28日

摘 要

石材作為歷史上最古老的藝術創作與紀錄媒介之一，從古代平面的石刻壁畫到立體的紀念、祭祀雕像等，都有著不可撼動的地位。被這樣的歷史記憶與材質本身沈靜、穩重的安定感深深吸引並為之鍾情，將其作為創作歷程一路走來的主要材質，同時也產生了一種情懷。然而，在未來發展上，不論對石雕還是藝術家都是充滿考驗的，因此透過創作與研究，開啓了對石雕未來可能性的追尋。

在不斷求新求變的歷史進程中，傳統的石雕不論在技術與意義上都是不可抹滅的，但隨著科技進步與機械化生產的時代來臨，如何能突破現有的框架，不拘泥於創作的舒適圈中是石雕藝術家的課題。在思考這類問題時，以實踐的個人創作歷程與藝術史的研究互相呼應，試圖通過鑑古知今來自省與回顧，從中找到一條在石雕領域不忘初衷又有無限可能的嶄新道路。

歷史面向上，從米開朗基羅的細膩雕刻到布朗庫西對本質的美學思考、羅丹從台座解放雕塑到杜象的現成物與科蘇斯的觀念藝術等；在地域上，結合來自曲陽、卡拉拉，東西方的石雕之鄉的走訪、考察經歷。將自身的創作歷程與雕塑在不同時空背景下的發展，層層推進。從具象到抽象、雕刻技法到材質思考這些脈絡中，理出一條出路。以自己非典型的創作發展路線，在置石雕於死地後，為自己也为石雕找到一條可能的明天，試圖回應針對石雕的「我們的前方是什麼？」這一提問。本論文便是以自身的創作經驗和考察研究出發，回顧、探究，並試圖在其中找出石雕藝術未來發展上的一些可能性。

關鍵詞： 石雕、機械化生產、材質思考、非典型、石材質藝術

Abstract

As one of the earliest artistic creations and record media in history, stone has an unbreakable status from ancient stone mural to three-dimensional memorials and sacrificial statues. Attracted by the historical memory and its own quiet, clam and the stability, stone has been chosen as the main material of my creative process, but also produced a feeling of it. However, it is full of challenge for stone carving and artists in the future, so through the creation and research, I started to search for the future possibilities of stone carving.

In the historical process of continuous innovation and change, traditional stone carvings are indelible in both technology and significance, but with the advent of scientific and technological progress and the era of mechanized production, how can we break through the existing framework by not confined to the comfort zone of creation is the test of stone carving artists. In thinking about such problems, my personal creative process of practice and the study of art history echo each other. By searching the past as a model for the present, I try to find a new way in the field of stone carving without forgetting the original intention and infinite possibilities.

In terms of history, from Michelangelo's delicate carvings to Brâncuși's aesthetic thinking on the essence, from Rodin's liberation sculpture from the bench to the ready-made artifacts of the Duchamp and the conceptual art of Kosuth.

Geographically, combined with the visit and inspection experience

from Quyang and Carrara, the hometown of stone carvings from the East and the West. Advance my own creative process and the development of sculpture in different time and space background. From figuration to abstraction, engraving techniques to material thinking in these veins, a way out. With my own atypical creative development route, finding a possible future after the end of stone carving, answering the question “What is ahead of us?” of stone carving. This thesis is based on my own creative experience and research and try to find out the possibilities of stone carving art.

Keywords: Stone Carving, Mechanized Production, Material Thinking, Atypical, Stone Art

一、前言

自人類文明之初，石雕藝術走過漫長的歷史來到了現代，如同許多傳統的創作形式，在新材質與科技的不斷推進下已逐漸式微。純粹的依照草圖、模型去打鑿切割，挖掘潛藏石中的奇蹟之美，在技術層面上的精緻細膩仍時常令人讚嘆。但有時，過於工整的處理方式似乎變得更趨近「工藝品」的面向。面臨疆界模糊、場域擴張的藝術環境時，這樣的創作方法似乎不再是石雕甚至是雕塑，在藝術史進程中所需要的。未來的發展儼然成爲這個世代的石雕藝術家要面對的重要課題。

在此必須定義本文所討論的「石雕」是指以石塊去進行打鑿、切割的減法創作方式所產生的藝術作品（典型的石雕）。以自身創作、走訪與研究的經驗而言，石雕在藝術類別多樣而界定模糊的現代，不論是在東西方，似乎多半還是保有這樣傳統的創作性質。藝術世界日新月異的在轉變、重塑，石雕亦然，但是以如同其創作方法般緩慢的方式在前進，這之中多少是受到石材加工的環境與其沈重的特質影響，導致越來越少人以這項材質創作，進而導致發展緩慢，甚至可能在藝術轉變和演進中落單了。本文的出發點便是由此開始，以自身的創作經歷對照藝術史中的進程，討論並提出一些別的想法，拋磚引玉，希望能提供未來的石雕及創作者在發展上的新想像。

回到當代的石雕，傳統的創作形式雖然可能成爲現今石雕發展的困境與阻礙，但在處理工法上，傳統石雕中的切割、打鑿、研磨等各項技藝依然十分重要。不論石雕發展到了何方，這些技術和其中的意義都依然值得石材創作的藝術家去學習、理解。處理方法除

了是創作與理解材質的根基外，執行過程中所歷經的「時間」和「耐心」也可以視為是石雕藝術本身最不可或缺的涵養與核心價值。

在不忘本的前提下力求創新，跳出同溫層再次回到當今藝術大環境的軌道上，是石雕發展的關鍵。在很長的時間裡，石材只是作為服務內容的一種敘事媒介，「為何以石材製作？」成為一個核心的問題。每種材質都有其歷史背景或符號意義，與作品理念環環相扣，讓藝術品能在不需過多文字解釋的狀況下為自己發聲。

二、為何以石？

「為何是石頭？」是石雕創作的核心問題。起初被石材的色澤和質地所帶來的氛圍吸引，另一方面則是藝術史薰陶結果，進而將石頭視為鑽研的主要媒材。不論是黑與白的那種簡潔，又或者石紋有如墨水漂染在紙上的一抹詩意，也或許是石頭本身的沈穩與安定感，都深深地讓人被「石」所吸引。

當藝術家選擇一種材質進行發揮，該材質在作品中不可或缺的理由是十分重要的。有時透過材質特性去和理念相容達到加成效果；有時是去進行反差的對比；又有時是拋開這些物理性質，以其中的歷史或環境背景所象徵的符號意義表現。以下便以自身的創作歷程和研究去進行分析及推演。

若以至今的創作發展來劃分，可以用「形式」、「內容」、「材質」做區分。三個主題分別是不同的創作時期所著重的特質，但它們實際上不單是沿著一條線性發展的三段過程，更像是三角形的三個頂點（圖 1）。不同創作主題的發展中所收穫或產生的想法都會被融

入其他方向中，同時交互影響並推進，而非在時間上分立的階段。

（一）聖殤的啓示

石雕創作的道路上，對於古今中外大師的嚮往和學習是一條常見的途徑，而文藝復興時期的米開朗基羅（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni）無疑是其中的巨人。在一邊學習石雕製作，一邊研究其作品時發現，比起舉世聞名的〈大衛像〉（圖 2），米開朗基羅於不同人生階段時創作的四件〈聖殤〉（Pietà，亦稱〈哀悼基督〉）其實是更加值得探究的。同樣是描繪聖經中卸下基督聖體的作品，在各個層面上都有著很大的差異。

以同一主題進行創作，在處理與詮釋方式的變化上，作品間的差異就變得明顯且容易去比較，隨著創作時間的增長，這或許可視為藝術家創作思考和心境轉變的象徵，而這樣的過程也多少映照在藝術工作者的創作歷程加以呼應。

第一件〈聖殤〉（圖 3）是米開朗基羅於 20 多歲的少年時期所創作，年輕又沒沒無聞的他急欲打響名號，向世人證明自己。由此作品作為四件中最出名，同時也是被公認的代表作來看，他確實成功達到了期待的效果。這件收藏於梵蒂岡聖伯多祿大殿中的石雕以死去的耶穌橫躺在聖母懷中呈現，精美而細膩，不論雕功或完整度都相當驚人。在雕刻細膩度和整體完成度的追求上，本作也常常是很多人在創作初期看齊的目標。剛看到這件作品時，總是會對於其技術的高超和創作的年紀所驚艷。然而隨著反覆的研究發現，作品雖然優美但呈現出的情境是沒有張力的。聖母年輕而柔美的臉龐上，感受不到任何一絲情緒，整個時空凝結在永恆的瞬間。米開朗基羅或許也意識到了這樣的問題，在往後的作品中做出改變。

跨越了半個世紀的洗禮，來到了 70 多歲時又製作了兩件聖殤作品，〈翡冷翠聖殤〉（圖 4）與〈巴拉斯屈那聖殤〉（圖 5-1）。古稀之年的他，不論對創作還是死亡都有了不同的想法並反映在作品之中。位於翡冷翠聖母百花大教堂博物館的〈翡冷翠聖殤〉，故事的人數產生了變化，由原先的耶穌與聖母兩人來到了四人之多，為所有聖殤作品中的人數最多一件；故事發生的時刻也有了不同的選擇，不同於先前選擇在事件結束後塵埃落定的感覺，後面三件都選擇了從十字架上「卸下聖體」的過程，彰顯了藝術家在描繪故事上最為人所稱道的「時間點」選擇。

第二件聖殤中，聖體由後面的聖尼苛德摩（St. Nicodemus）卸下，並被下方的聖母與抹大拉的馬利亞（Mary Magdalene）承接，情境與臨場感更加深刻。藝術家甚至在聖尼苛德摩臉上刻上自己的面容，置身於高處審視著一切，審視死亡。作品中的人物除了耶穌以外，無不流露出了哀傷的神情，尤其是聖母將臉貼向耶穌，彷彿在感受著孩子最後的溫度，細膩的情緒展現與環境營造大大的提升，令人為之動容。不同部位的表面處理在「形式」上和第一件聖殤圓潤又細緻的表面處理產生不同；而不論是故事時間點的選擇、敘述的角度，我們可以看到藝術家對「內容」的重新思考。

遊走於翡冷翠學院美術館的米開朗基羅大道上，離〈大衛像〉幾步之遙的〈巴拉斯屈那聖殤〉（圖 5-2）常常因前者的名聲與光芒而被埋沒在旅客之中。承接著同一主題的創作脈絡，除了情境外，「材質」表現也有所不同。由聖母與馬利亞攙扶著耶穌的遺體呈現，聖母從後方懷抱著耶穌，面色哀傷而凝重的凝視祂，一旁的馬利亞使勁支撐並無助地望向遠方。

乍看之下，第三件聖殤的完成度和人體比例的結構似乎不如前

面兩作，表面處理還停留在石頭粗糙的表面。然而在自身經歷石雕創作後回頭審視，以個人觀點來看，兩位女性粗糙的臉部更像是「材質特性」的表現，加強了使用石材的效果。粗糙的面容猶如因為悲傷而淚流滿面的臉龐，聖母對耶穌死亡的凝視，展現了一位母親面對孩子逝去的哀痛，強調聖母作為一位「母親」和「人」的情緒，同時也很符合文藝復興時期對「人性」表現的追求。反觀作品中耶穌的部份，軀幹的肌肉線條依舊細膩且經打磨拋光，面容平靜而柔和，展現了耶穌的神性光輝與死亡不帶情緒的寧靜。彎曲萎縮的雙腿不像是比例失調，更像是死者的癱軟無力感。作品透過前作中就使用的「材質」特性去做不同處理並加以強化，其效果在「內容」上情緒的營造和前作相比似乎都有著過之而無不及的精彩。

經歷漫長的人生，來到 87 歲高齡的最後一天，米開朗基羅仍在用斧鑿奮力劈擊著對石雕的熱愛，而這正是現今收藏於米蘭斯福爾扎城堡的〈隆達尼尼聖殤〉（圖 6-1）。第四件聖殤同時也為其畢生的最後遺作，人物數量再次回到和第一件相同的聖母與聖子兩人，前後呼應。

延續前作的特點：耶穌平靜的面容與癱軟的四肢、母親的哀傷、不同石材表面的運用都可以在作品上找到，但其中加入了一些新的構思，從人物臉部的表情可以注意到一些疑似時空推移所產生「連續動態」的影子。另外，透過不同的角度觀看，分別有如呈現出耶穌聖體因死去而癱軟無力向下沉與耶穌靈魂向上昇華這兩種不同的視覺效果（圖 6-2、6-3），雖然這很有可能是創作的同時進行了修改和重新構思，對此我們不得而知。然而，作為創作手法的研究和參考，就作品最終的樣貌來看，這個效果是十分獨特的「形式」表現。同時，每一處不同的表面處理中，可以看見米開朗基羅經歷與石材

一生的相識後，對「材質」各項特性發揮。而在情境上轉變更多可能是藝術家在經歷漫長一生後，對該題材關於信仰與生死關係上「內容」的思考。

在此以對米開朗基羅〈聖殤〉系列（圖 7）的研究來做為開端，除了梳理其創作發展外，更重要的是由於在研究與創作並進的過程中，其手法與心境的轉變和自己石雕創作歷程的映照。不論是完整性、技術追求、情境營造、材質表現、時間流動還是觀看的視角等概念，無形中都成為自己創作歷程中各時期的創作思考也是本文會反覆提及。以下便回到自身的創作過程與作品來進行論述。

（二）踏上石雕之旅

要以什麼主題創作對於初學者往往是一大問題，當時單純地選擇了常見的「動物」作為第一件石雕作品（圖 8）的題材，賦予「鯨魚」能翱翔天際的「羽翼」，表達了年少的自己對更寬闊世界與自由的嚮往。作為自身石雕旅程的起點，如同前文中米開朗基羅在第一件〈聖殤〉對完整性的追求，就當時對石雕作品「形式」的認知也曾為了作品的統一性而雕鑿、打磨作品的每一處角落，未做出任何留白。

富有想像但過於直白的「內容」在深度上自然是不夠有意思的，雖然相當符合當時作為藝術初學者的心境，但這個狀態是必然要突破的。藝術題材所引發的迴響往往與觀眾的經驗或所處時代環境有關，進而引發共鳴。該作品上雖然並無如此發人省思的效果，但在個人的創作思想上很大程度也體現年輕人著重在內心世界抒發的創作狀態。

在「材質」的處理方面，就如同初期的〈聖殤〉，本作也無法回

應「為何要以該材質製作？」兩者由於主題無法跟石頭產生連結，所以就算以其他材質代換也不構成理念上的差異。主題與材質間的相容性尚未建立，無法回應「用石材製作與其他材質間的差異性」，同時也失去使用石材製作的必然性。意識到這方面的問題也讓往後的創作更著重於「材質」的關係與表現。

另一方面，在概念早已無限擴張的雕塑來看，以獨立物件放置於台座上的展呈方式也勢必是要重新思考的。藝術評論家羅莎琳·克勞斯（Rosalind E. Krauss）曾對於雕塑所在場域的特殊性進行了思考，¹場域的選擇對雕塑的詮釋起到了加成作用。在〈擴展場域的雕塑〉一文中，克勞斯重新討論了雕塑的紀念性意義，在她眼中，古典雕塑的獨立與現代主義以後的雕塑形態之間最大區別之一就是對「地點」的思考，這使舊有雕塑的概念瓦解，從有如神壇般台座上走了下來。

在雕塑史的發展中，「跳脫台座」改變了作品與觀眾的關係，成就其全新的風貌。然而，回到我們自身創作的經驗裡，這樣的觀念轉變至今或多或少，仍持續在眾多年輕且還在摸索的雕塑創作歷程中發酵。以自身經驗而言，吸收這段歷史並帶入自己的經驗中，開啓了在石雕創作上一系列的嘗試，學習與石頭對話。

拓展對自由嚮往的同一主軸，學習米開朗基羅在〈聖殤〉系列對敘事方式的轉換和表現材質特性。首先在形式上將比做自身的鯨

1 Rosalind E. Krauss, 周文姬、路珏譯,《前衛的原創性及其他現代主義神話》(江蘇:鳳凰美術出版社,2016)。

魚去除，保留羽翼作為自由符號的象徵（圖 9），並嘗試輕量化一般既定印象中沈重的石頭，減輕並削薄至可懸掛於半空中。當觀眾與作品結合，成為羽翼的主人，將對自由的嚮往便擴展至每個參與的人，觀眾這時變成為作品的一部分，甚至可以說是因觀眾的參與而完成了作品。

除了輕量化外，不同拋光程度所產生的質感也被重新審視。如第一件〈聖殤〉般，早期對於打磨拋光總是一味的追求光滑透亮，這樣的質地其實並不適用於所有的情形，如果運用的不適宜，甚至可能變成一種塑膠感，失去石頭原有的溫潤與典雅。經歷反覆地嘗試後，研磨至 2000 號砂紙的光滑與噴砂的粗糙之間，發現自己更偏愛位於中間值，打磨至 200 ~ 400 號的質感。這樣的中間地帶讓石材的紋路和色澤在清晰光亮與柔滑勻稱之間找到一種平衡，彰顯了大理石沈靜而優雅的質感，再結合前文輕量、削薄的處理與燈光的使用（圖 10），開啓往後抽象創作的大門。

（三）時空餘韻

如前文所述，最初對石雕的想像很大程度上是來自其表面質感和藝術史的影響，而在輕量與具象描繪外，抽象作品也是在初期就投入的創作方向。抽象表現作為十分常見的木雕形式，現今仍時常可以在展演空間或公共藝術中找到其蹤跡。看似造型簡單且容易處理的抽象線條，實際製作上卻恰恰相反，越是簡單的造型中往往就藏有越多的細節。

簡潔有力的線條和細膩的研磨是常見於抽象木雕的特色。和其他材質的抽象作品不同，「強而有力」的線條凸顯了抽象木雕的特質，堅硬的質地配合俐落的線條在材質展現上達到加成的效果。同時，

在線條的流暢與圓滑包裝下，由於其實心的質地，重量的配置與造型結構亦十分重要。這些條件的組合呈現出抽象石雕藝術「外柔內剛」的獨特意境。

常見的抽象石雕有些是以符號化樣貌表現的哲學思想或概念，也有來自對現實再現的簡化，藝術家將所見的人事物進行取捨及抽離，留下最精華的部分。如寫詩一般，以最精煉的語彙描寫，保留給觀眾想像的空間。剛踏入抽象創作時，便是選擇後者對現實的簡化作為主要方向。

自身抽象創作過程中的描繪對象大多是以人為主。受〈隆達尼尼聖殤〉啟發，除了簡化靜態人物的輪廓，也將「時間」運行的流動感與連續性加入其中。在簡化線條和連續動態的呈現上，也受到不少來自義大利未來主義² 雕塑與羅馬尼亞藝術家康斯坦丁·布朗庫西（Constantin Brâncuși）的影響。與翁貝托·博丘尼（Umberto Boccioni）的〈空間中連續性的唯一形體〉（圖 11）不同，在表現連續動作時雖然保留肢體運動在空間中產生的「片狀軌跡」，但因應石材「一氣呵成」的紋路特性，襯托石雕獨有的沈穩、柔和質感，與未來派博丘尼激烈而鮮明的造型和線條做出區別。除去破碎而躁動的小塊面，整合成大面積的運行流線，以更圓滑的輪廓來修飾整體調性，表現人體運動時的流暢感（圖 12）。若說〈空間中連續性

2 未來主義（Futurism），發源於 20 世紀的藝術思潮，主要產生和發展於義大利，於 1909 年發表〈未來主義宣言〉一文，宣揚其藝術觀點。參閱：〈義大利的未來主義（1909~1915） Futurism〉，非池中，2020.4.30 更新，<https://artemperor.tw/knowledge/58>。

的唯一形體〉是疾風勁走，我便是以舞蹈，如華爾滋一般的方式來呈現。

除了連續動態上的描繪外，回到最核心的抽象表現上，布朗庫西的作品則影響深遠。在創作〈時空餘韻〉系列的過程中，不斷試圖去簡化並抽離掉多餘的線條。被描繪對象的肢體擺動幅度從靜態到動態最後再次回到靜態；從最初仍看得出人形的樣貌不斷簡化，從最開始有如〈空間中連續性的唯一形體〉的動態表現及清晰的人形到後來轉換成像是布朗庫西的〈空間之鳥〉（圖 13），在描繪動態對象的同時將線條極簡化（圖 14）。這樣的演化過程最大的影響在於體認到石雕藝術最美好的狀態，往往來自越少複雜的處理，越簡潔的方式才能表現出石材質本身的質感。

三、文藝之間

爲了能在創作外更多方尋找石雕的啓發，研究期間曾走訪石雕和文藝復興的搖籃－義大利。在當地見聞各式的藝術創作，尤其是古今大師的作品，有些親眼所見的感動是過往在藝術史中未能體會的。除了畫作與雕塑外，紙本文獻古籍亦是在當地感受最深的藝術形式之一，因而對文本書籍與藝術之間開始有了進一步的想像，產生想將雕塑與書本結合的想法，讓雕塑跳脫台座像書本放在圖書館一般，以拿取書本閱讀來體驗作品，縮短兩者的距離。

石材之於雕刻家猶如紙張之於寫作者，兩者皆是從事文藝上的創作，而雕塑與書本則是藝術文化的產物。在紙張尚未被發明的時代，人類曾以石頭、骨頭等作爲書寫媒介；而使用紙張的現代，石

頭的結晶粉墨也成爲製作紙張的原料之一，³ 材質間的呼應由此在歷史中交會。基於此概念開始關於創作「內容」的深化與探討，試圖透過紙與石、書寫和雕刻及雕塑與書本的關係進行討論與辯證。

（一）書寫與銘刻

追溯書本與雕塑的關係，其根源都是來自對於文化和生活的紀錄，不論是石窟壁畫、祭祀的器皿到紀念性雕刻與紙張發明後出現的書本，最後發展成了現今多樣形式的藝術。書寫與銘記作爲文化傳承和閱讀媒介，是紀錄人類歷史的重要物件與行爲。

現今發掘的古代銘刻紀錄如甲骨文、石窟壁畫與蘇美文明的楔形文字等，多半刻劃於質地堅硬、不易變形的石板或泥板上。受此啓發，將書寫與刻畫置入石雕中作爲開端，將兩者文化紀錄的共鳴牽引出來。〈記憶的殘片〉（圖 15）選用自然龜裂的石材作爲載體，銘刻現代日常生活的點滴，藉由待解讀狀態的私密空間，呈現石刻甲骨文日誌與個人相關的銘記行爲；而在〈銘記的波動〉（圖 16）中，三塊以機械切割、一材爲單位的白色大理石，象徵現今工業化大量生產的書本、紙張。刻劃（書寫）的內容以電路板紋路（物理性）、心電圖紋路（生命性）、水波紋路（自然性）作爲象形與指意的表徵，分別象徵文章書寫上常見的體裁：議論、記述、抒情。透過類似觸摸點字板的方式閱讀作品，結合觸摸雕塑與閱讀書本兩種藝術體驗方式，重新辨別其中的關係。

3 石頭紙，由臺灣人發明，以碳酸鈣（石頭粉）爲主料（80%），加無毒樹脂（15%）與助劑（5%），製造出與傳統木漿紙功能相似的新紙張。

(二) 時間文本

延續對人類早期紀錄的擬仿與再造來到現代，〈軌跡資料庫〉(圖 17) 以前面書寫與銘刻的基礎，走入了書本的時代。由不同的人們在石板上進行刻畫，銘記各自的生活點滴，並成立一個虛擬的未來書庫。當觀眾被石板的表面處理、顏色、紋路所吸引，進而走近觀看甚至是觸摸作品，就像是因為書本的封面、文字或圖像產生好奇而拿起來閱讀。

雕塑與其他藝術形式最大的區別之一的便是能 360 度觀賞與觸摸的特性。透過取閱、觸摸這些如點字板的石板，因互動而在作品上創造時光的留痕。⁴ 以儲存、彙整、時空連結和讀取方式轉換的概念，反思文化傳播的流變與閱讀感知的距離。

現今接收知識的方法除了閱讀書本外，更多是以網路搜尋進行。資訊更新流通速度之快，逐漸取代傳統書本的功用，成為現代知識閱覽主要的載體。現代的人們大多透過社群軟體作為日記本，取代過去書寫、紀錄生活、思想表述和人際互動的方式。〈時間文本社交生活模式〉(圖 18) 以未來考古出土的文物視角，作為未來人理解 21 世紀生活模式的文獻史料。將不同的社群軟體連結的「QR Code」刻寫於石板上，以紀念碑形式刻劃現代數位符碼來保存紀錄當代人們生活點滴的社群軟體。延續先前的概念並結合現代科技呈現，透過掃碼閱讀，每片石板將與個人社群連結，並隨著人們在社群上不斷更新生活札記，石板所蘊藏的內容也隨之豐富化。

4 人為的反覆觸摸，使石材表面變得更光亮或邊緣結晶剝落等痕跡。

四、台座與觀看的方式

創作〈銘記的波動〉時，曾經遇到展呈方式的問題。由於只專注在物件主體而忽略了展呈的方法，礙於作品尺寸與重量，只能將其放置在相應高度的「展台」而非一個專屬於的「台座」上。先前的作品大多也是以同樣的方式展呈，實際上只是爲了讓作品可以置於一個方便觀賞的位置。久而久之，這樣的狀態在很多人的立體創作經驗裡被視爲理所當然。然而在經歷上述的經驗後，開始重新釐清在一般認知上常常混爲一談的「台座」與「展台」概念。

真正的「台座」是要與作品有所呼應的，到了現代主義時期，甚至成爲作品的一部分。在投入裝置藝術創作後，開始將空間納入整體的構思，更回憶起藝術史中，當雕塑跳脫台座融入了擴張的場域。這樣的發展不禁讓人好奇，走上了嶄新的道路，大家都在關注雕塑怎麼了？在這個轉折點之後，台座的角色定位是什麼？是否也受到這波改革風潮影響，成爲了藝術創作中更具意義的物件，而非陪襯物？

（一）台座與雕塑的愛恨情仇

回顧台座與雕塑羅曼史，關係是如此緊密。在早期的歷史中，台座有保護、提升作品價值的意義，然而這樣的呵護與抬舉所產生的距離，實質上成爲觀眾與作品間的鴻溝。如陷入熱戀般活在自己的世界，在周圍形成一道無形的牆，將藝術與真實世界隔離開來。除了多角度觀賞外，雕塑的另一特質就是能夠被觸摸。然而，若是將作品放置在台座上，很容易阻斷了人們這麼做的勇氣，加深兩者的距離。「脫離台座」是雕塑史的重要發展，但比起用「分手」來形容，它們的關係似乎更像是「磨合」。彼此互相結合、襯托，成就一

種雙向的關係。

奧古斯特·羅丹 (Auguste Rodin) 作為先驅，在製作〈加萊市民〉(圖 19) 時，曾希望將人像分別放置於廣場上，像真實的人豎立於人群間，讓觀眾遊走在其中，營造穿越時空般的歷史重疊感，更直接地與作品互動。很遺憾的，這項提案最後並未被採用，塑像被綑綁合併成一件群像並放置於基座上。然而，受羅丹想將人像至於人群中的概念起啓發，自己在創作〈軌跡資料庫〉的展呈思考時，最終便以置入於生活中的書櫃來融入觀眾。

回到藝術史中，曾作為羅丹學徒的布朗庫西也接續了這樣的觀念，在與台座關係的實踐上有顯著的推展。在他的作品中，台座的重要性並不亞於作品本身，像是紅花與綠葉互相襯托，成就真正完整的「一朵花」。布朗庫西視基座與上方主題形式為相對的存在，在〈基底座的消失與幾何抽象造型的興起〉一文中曾評論道：

它高出地面，提供雕塑安全的保障，就如同在許多文化習俗中，活者替死者在桌台上放置食物、器皿和玩偶一樣，布朗庫西給了他所呈現的造型潛在的生命，同時製造了一個自由並且互生共鳴的環境。⁵

此外，在相關的發展中，馬歇爾·杜象 (Henri-Robert-Marcel Duchamp) 自然無法被遺忘，其於 1913 年創作的〈腳踏車輪〉(圖 20) 是為我帶來最多想法上衝擊的。板凳就像傳統雕塑的台座；腳

5 侯宜人，〈現代雕塑(2)：形式篇(上)基底座的消失與幾何抽象造型的興起〉，《美育》6期，(1990)：頁42。

踏車輪則如同作品主體，藝術家基於遊戲心態的創作除了引發「現成物」使用的思考外，再次對台座與作品的關係提問。而之後改變藝術史的〈噴泉〉（圖 21）更是挑戰了「觀看的方式」所帶來的意義，激發作品與空間關係的思考。

（二）向無盡之柱致敬

作為一位藝術創作者，在這些思考的過程中也試圖用實作來具體化每一次想法的轉換，以實踐來反覆提問。在素材的選擇上，以布朗庫西的〈無盡之柱〉（圖 22）為媒介去進行辯證。

〈無盡之柱〉，又名〈無限的謝意〉或〈天堂之柱〉。位於日烏河畔，紀念在第一次世界大戰中於日烏河沿岸戰鬥中犧牲的民主戰士。作品是以 16 個菱形樣式的體塊為單位相連而成的柱子，作品兩端並非以完整的菱形向內收尾作結，而是以半截的向外開口，分別朝向了大地與天空，以此展現了無限延伸的意境。布朗庫西在過往的作品中曾多次以類似的幾何造型來構成作品台座（圖 23），因此在這項議題思考的實踐上筆者認為，每階的菱形體就如同紀念這些戰士無形雕像的台座，如古代偉人雕像的紀念性質並以此堆疊，彷彿是台座相連形成的作品，模糊化了彼此的關係。

製作這系列對〈無盡之柱〉致敬與反思的作品時，分別嘗試了三種方法進行。使用與原作不同的現代材料如彈性布料與保麗龍去製作，以布朗庫西為師，思考延續其概念在現今的環境中去呈現〈無盡之柱〉會是何種狀態？最開始的想法是以彈性布料包住〈無盡之柱〉結構的骨架懸吊於樓梯井中（圖 24）。藉由樓梯井螺旋的延展與觀看時在樓梯間上下移動的視點變化討論「台座」與「觀看方式的改變」對雕塑作品的影響。

第二次的嘗試中，將〈無盡之柱〉橫置於展場白盒子的兩側牆壁上（圖 25），壓縮柱子延伸的空間，在視覺上製造了與原作向無限天空與大地擴展不同的意境。然而，由於柱體與展牆相同的顏色，使其透過外擴的兩端滲入牆面，延伸到整個建築物中。〈無盡之柱〉作為雕塑物件，作品連接展場白盒子導致的空間限縮感猶如過往台座限制了雕塑；同時，藉由透過兩者相同的白色帶出的延伸與顏色本身自有的膨脹效果，讓雕塑融入了擴張的場域，合而為一。

透過作品呈現的矛盾感進行提問，當〈無盡之柱〉壓縮在空間中，它依然無盡嗎？還是其實延伸到了整個空間？在這樣的情境中，牆面甚至整個空間成為了作品的一部分，達到作品與台座相呼應結合的狀態，這之中關係的轉變要如何界定？透過改變原作的狀態，如同杜象轉換小便斗放置的角度，改變物件的觀看方式，其中究竟發生了什麼變化？

承接「樓梯井的延伸」與「有限空間中的無限延伸」等概念，〈無盡的無盡之柱〉出現在了鏡面內裝的箱型電梯中（圖 26）。透過鏡子將電梯內的空間無限展開來完成真正意義上的「無盡之柱」。電梯門開啓時，實際上可見的雖然是同一段局部柱體，但當電梯遊走於各樓層間，這段柱體便成為無盡延伸的任意區段。觀眾進入電梯的同時，便可以置身於虛幻空間中來回飄浮的方式遊覽作品。

本章所提及的作品雖然並非以石材製作，但這些透過實驗性創作對「雕塑與台座」和「觀看與體驗的方式」的歷史再思考所得到的啓發，對自身石雕創作產生了许多影響。如前文〈軌跡資料庫〉以書櫃與雕塑物件呼應或是〈時間文本 社交生活模式〉考古挖掘與博物館式的展出，甚至是〈單翼天使〉採用懸掛並與觀者結合及後期的抽象作品等思維的轉變。這些啓發在下章的「石材質藝術」中

也會有更多的擴張，因此在這邊作為背景脈絡進行論述與說明。

五、石材質藝術

從最初主觀印象的想像踏入了石雕藝術創作一路敲打至今，除了對石雕的嚮往外，更多是對於這項材質的情懷，這也是一直持續以「石」為主要媒材創作的源由。然而，單就石雕（石材雕刻）在現今的視野下，也許早已被視為風中殘燭甚至是已死亡的藝術形式，難以生存。

在此必須申明，本文所謂的「石雕」著重於狹義的「雕」。「石」的發展依然有無限可能，而「雕」的行為已被開發到了難以發展的處境。毋庸置疑的，石雕今後依然會也必須被保留下來。不論是以這門藝術具有的「紀念性質」（雕像、紀念碑）或是「裝飾性質」（建築裝飾）在歷史和生活中無可取代的地位，或是在技術層面作為一項「非物質遺傳文化」的傳統技藝而言，石雕都應當繼續被傳承下去。然而「石雕」實際上是已經走到山窮水盡的境地了，可以想見，今後依然會有不少優秀的石雕作品產出，人們也依然會為之驚嘆。但倘若仔細思考，創作理念上雖人人皆異，單就製作方法而言大多是不斷重複前人的路而已，在這樣的框架侷限下，石雕便可能只是活在舊時代的榮光裡，難以跟上早已走遠的藝術環境。

（一）雕刻已死

自裝置藝術與現成物的出現開始，藝術的界定不斷被挑戰。定義逐漸模糊化的現在，如何跨出舊日陰影是改變石雕未來定位的關

鍵。就自身作為石雕創作和研究者的經驗與觀察而言，石雕之於整個藝術環境來說，發展就如同其傳統的製作過程，是較為緩慢的。石「雕」之死似乎成為現今石材雕刻的狀態，純粹透過打鑿石頭的每個角落來完成的石雕創作日子在藝術發展日新月異的當代已成為過去式。石頭不該再作為說故事的媒介，而是揮別長期佔據鎂光燈的技藝層面，讓「材質」成為主角。就好比藝術家成為石材質的伯樂一般，發掘其除了雕刻外的潛能，將石材最真實的面貌呈現出來。倘若如此，「石雕」便能置死地而後生，而「石材質藝術」則是石雕未來的面貌。

（二）機械複製時代下的石雕之鄉

於義大利卡拉拉（圖 27-1、27-2）研習期間，⁶學習了已逐漸失傳的「點描拷貝」技術。作為歷史悠久的石雕重鎮，卡拉拉以礦區盛產的優良石材與深厚傳統雕刻技法聞名。因此，傳統技術在此地逐漸失傳似乎成了警訊。經過與當地藝術工作者交流後，歸納出造成這個現狀的成因主要是「人才斷層、外流」與「機械化生產」的興起。

石雕繁重辛苦的環境與年輕人對傳統技藝不感興趣導致人力流失；同時，隨著科技發展，透過電腦建模與機械雕刻加速了石雕緩慢的製作過程，人力需求也逐漸消失。不只是卡拉拉，世界各地包括臺灣都有差不多的情形正在發生。石雕生產的「速」與「數」攀升，但更像是作為商品而非藝術。不斷的複製與再現造成石雕文化發展的停

6 卡拉拉（Carrara），義大利托斯卡納大區馬薩-卡拉拉省的城市，以開採大理石著稱，因此也是知名的石雕藝術家和技術交流的聚散地。

滯，產量雖然日以倍增，其價值與意義也隨著量產而消磨殆盡。

世界的另一端，中國河北省有著「中國雕刻之鄉」美名的曲陽縣（圖 28-1、28-2），該地石雕歷史悠久，最早可追溯至西漢時代。時至今日，遍地各式各樣、大大小小的石雕（圖 29-1、29-2）如國慶閱兵般的整齊陳列在曲陽的大街小巷，同款式的石雕除了紋路與結晶差異外，完全一模一樣（圖 30-1、30-2），而它們大多是電腦和機械大量製造的產物。速度增加、成本降低的快速生產模式實際上反而讓當地雕刻家與藝術製造公司離藝術越來越遠，縱然這壯觀的景象在看到的當下，確實令人驚嘆難忘，但卻不會對這些雕刻的內容和意義有任何深刻的記憶。

曲陽上至藝術設計公司，下至個人工作室的學徒，至今仍有數十萬人口從事石雕相關工作。和卡拉拉或臺灣不同，人力在此雖然一樣因為年輕人對傳統產業不感興趣而有些許外流，但並未有嚴重斷層問題。然而，即使工業技術發展進步，歐陸地區依舊保留了相當比例的人工雕刻。但在中國大陸，由人為手工製作的石雕工作室（圖 31-1、31-2）已成為稀有的存在，幾乎都是機械生產化，頂多是在最後打磨階段有人力參與。

從業人口雖然旺盛，且多是一代代父傳子、子傳孫的家族事業，但根據當地人的說法，很多人其實也就是不知道將來要做什麼，所以就自小跟著家裡學點技藝，實際上對石雕並無熱情與追求；而有自己規劃的則是上述那些少數的外流人口。參觀曲陽名勝古蹟「北岳廟」時，聽導覽員感歎道該地的現況：「石雕在曲陽這兒，有歷史、有人才、有雕刻，但就是沒文化、沒想法！」（圖 32-1- 32-3）這樣發自內心的感慨，一針見血的直指石雕現今停止改變與機械化生產的問題，這也更深刻地闡釋了藝術與文化的創造，不論方式為

何，最終還是來自於人的「想法」與「熱情」。

位於東西半球，同樣作為古老的石雕之鄉，在石雕藝術生產與思考的狀態，是值得創作者省思的問題。這樣的光景讓人想起德國哲學家華特·班雅明 (Walter Benjamin) 於《迎向靈光消逝的年代》中所描述在傳統、宗教儀式價值消退的「機械複製時代」，⁷ 藝術的發展將以政治實踐為本，成為其奴隸。他提出過去的藝術作品皆具有「靈光」，講求「本真」與傳統、崇拜儀式密不可分；而機械複製時代來臨後，大量生產的藝術作品不再有原真，靈光開始消退。

然而，若是退一步放下手中的鐵鎚與鑿子停下來思考，不斷嘗試突破舊有的概念，此刻或許也可以視為石雕「置死地而後生」的轉機。機械化生產或許複製了作品，卻複製不了想法，而「想法」才是「藝術之本」。

(三) 自然、手作與機械生產的辯證

自羅丹開啓先例 (圖 33) 到機械式大量生產與現成物藝術的出現，⁸ 原件與複製品關係早已不是新鮮事。但由於生產技術的進步和「手工製作」的再次抬頭，兩者的意義仍時不時因應環境而有不同的訴求。如同生物複製的道德議題，藝術創作中原件與複製品的關係似乎也很難有停止討論的一天。

以點描複製技術 (圖 34-1、34-2) 為例，透過探針進行「點對點」定位並層層向內深入來精準複製，在應用上也能以相同邏輯進行縮

6 Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》(臺北：臺灣攝影，1998)。

7 羅丹，〈三個影子〉，青銅，1881-1886。〈地獄門〉上的一組群像，構成作品的三件人像實際上是同一尊塑像的等比例複製品。

放。就放大而言，定位點之間會產生出比原件更多細節要呈現的空白地帶，就如照片的「解析度」一般。原作上沒有的模糊地帶，在機械生產與人工發揮下必定有所不同，這樣的差異也就拉開「創作」與純粹「生產」中「創作與再創造」的空間。

美國藝術家約瑟夫·科蘇斯（Joseph Kosuth）於 1965 年創作的〈一把和三把椅子〉（圖 35）由一把物件椅子、1:1 的椅子照片及關於「椅子」在字典上的定義組成。「照片」象徵著人對於「形象」的思維；而「文字」則代表「語言」的思維，藝術家藉此探討事物的「原真性」。在機械複製時代下，照片之於繪畫或是實物；量產的複製品之於原件，其「原真性」都不斷被挑戰、模糊化，失去了班雅明所謂的「靈光」。〈一把和三把椅子〉中的照片與文字敘述代表了人們對事物理解的思維模式，兩者相較於實體的椅子都是較為主觀且不真實的。

1969 年發表的觀念藝術宣言〈藝術在哲學之後〉，將概念藝術定義為「哲學之後的藝術」。其中寫道：

所謂現代藝術似乎都是關於形態的……當杜象的「現成品」出現，藝術的焦點就從形式轉變到說明的內容上。這意味著藝術的本質，從形態問題轉變為功能問題。這個轉變，從外表到「觀念」，就是當代藝術的開始，也是觀念藝術的開始。自杜象之後的所有藝術形態都是觀念的，因為藝術只在觀念上存在。⁹

9 Joseph Kosuth, "Art After Philosophy," in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson (Boston: Press of Massachusetts Institute of Technology, 1999), p.164.

科蘇斯要表達的核心概念在於討論藝術品之所以為藝術品，並非其構成的材料，也非美學或呈現方式。「椅子」這樣的客觀物體是可以被攝影或繪畫再現成一種「幻象」的。但歸根究底，不論是實物還是再現的椅子，最終都導向文字定義的「觀念的椅子」概念。2008年在日本東京世田谷美術館舉辦的研討會上，科蘇斯就曾表示他認為最真實的椅子是「『椅子』的相關定義。」將這樣的思考拉回石造紙後續的衍生創作上，〈材質白皮書〉(圖 36)以石刻的書、石粉紙製成的書與紙本書來延伸討論。在石刻書與紙本書之間，由石造紙裝訂成的書本作為對書本與石雕定義的模糊地帶，這樣以石粉製成，又如書本一頁頁裝訂起來的「石書」究竟是什麼？進而讓觀者思考何謂石雕？何謂書本？

延續對科蘇斯辯證，在〈製造、創造與再詮釋〉(圖 37)中，以四種不同材料和生產方式的紙張來表現。將目前市面上所販售的，在外觀上與一般紙張無異的「石頭紙」與自行製作的石造紙進行比對。樣本分別是現代仿造的古埃及「莎草紙」、近年研發出以碳酸鈣與樹脂合成並由工廠生產的「石頭紙」，最後則是自己於不同時期以大理石漿結合樹脂與不同纖維手工製作的「石造紙」。透過莎草的植物纖維對應現代工業的玻璃纖維結合木材與石材的原料轉換，以及同樣藉由晒紙法製成但分別以機械與人為手作生產出的石頭紙。創作用的石頭與書寫的紙張在樣本間呈現材質轉換、生產與創造、差異與重複、藝術與產品的關係，透過交互辯證去質問何謂藝術？何謂創作？

過往經驗中，選用石材時總會以撥水或小塊拋光面樣本來了解其結晶和紋理變化。回到談論作品的呈現上「讓作品自己說話」常常是作品的理想狀態。但是現實中，過多的文字解釋多少模糊、弱

化了作品的原意，說了很多卻什麼都沒說。〈藝術與詮釋〉（圖 38）將機械切割、拋光處理的樣品裱框掛起，在設置作品說明牌的位子則放置了同樣裝框但透過人工切割、打磨的小石板來呈現。拋光的表現有效地展現石頭最真實樣貌，讓材質（作品）自行表述；一旁的小石板則像是建材行中幫助理解的樣本，以人工處理（作品的文字說明）的痕跡表現創作者個人思維的文字敘述。藉此對機械處理與人工製造、觀看的方式與角度、石雕與石材質的再思考等…議題進行質問，回應科蘇斯在人類對事物定義的本質問題。或許，破除對石雕固有定義的侷限，可以將其解放出來，重新找回石雕的本真與靈光。

六、石材質藝術的多樣性發展

在鑽研石材質藝術的研究上不斷嘗試與轉換，迫使自己不停留在創作模式習慣的舒適圈，持續尋找新的方法與定義，「何謂石？」是其中根本的問題。岩石、石頭、石子等詞彙皆是「石」於不同狀態下的說法，為方便描述與理解而使用，但若以創作的角度則不應侷限於此。自然中大至巨大岩石、山礦；小至結晶、石粉都可以是石材質創作的材料。其中，包括了石材處理與創作的場域。

世間萬物在經歷時間的流逝後，都會形成石頭回歸於自然之中，這賦予了「石」深刻的哲學思考，同時也成為以石創作的養分。傳統石雕之所以被侷限，很大的可能便是思維都聚焦在眼前要雕鑿的石塊上。跳出這層框架後，開始轉向觀察並使用與石雕創作環境中的相關事物。以下便從自身的創作實踐來詮釋：

(一) 工作桌之外的材質轉換

現今國立臺灣藝術大學美術學院大工坊在早年曾是臺北紙廠，將時間往後推一些，這裡是自己大學時代記憶中的石雕工坊。再次面對這個場域時，將製作石雕時切下的粉墨重新結合製成紙張，以石材與歷史、空間的對話來回應紙廠與石雕場的時空感召。紙張與石材在歷史中各自以不同形式的藝術呈現活躍於文化領域，成為文化傳承中的古典材質代表。透過用石粉製作紙張的材質轉換，並對紙的各種性質進行擬仿，進而探討其中的「雕塑性」，以展現材質多樣的面貌（圖 39）。在研製並反覆生產石造紙的過程中，從近年走訪東西方石雕之鄉的所見所聞得到啟發，尤其在「生產方式」差異對石雕產生的意義有了不同的想法。

過去的作品雖多少有涉及「材質討論」的部分，但實際上材質在其中扮演的角色還是較為「被動的」，僅作為「被討論的物件」。雖說如此，隨著一系列的討論不斷推進，逐漸開始突破舊有的框架，將材質放到了第一順位來探究。在先前的基礎上以材質本身和時空背景進行思考轉換，透過自身經驗與空間伴隨而來的歷史背景進行時空對話，〈材紙〉系列便是自己這方面的回應。

在紙廠與石雕場的空間思考上進行擴張，石雕創作的「場域」也成為了關注對象。切割石頭時產生的粉塵總是懸浮於空間中的每個角落，同時也捕捉了所有透進來的光線。陽光穿越窗戶照射進來時，因懸浮的粉塵產生清晰可見的光線軌跡與輪廓（圖 40），成為獨特的石雕場風景。

像是透過石粉捕捉光線一般，〈光之標本〉（圖 41）以保鮮膜包裹住舊石雕場中的兩根柱子並設置風扇用氣流擾動內部的石粉，在兩柱間重現石雕場煙霧瀰漫的情境，透過飄散的粉塵捕捉經過的光線軌

跡，在過去的石雕場域重現往日在此創作時的歷史風景。此刻，石材質創作不再以如何處理石頭為主體，而是從與其有關的場域出發。

（二）獨特性與意外

談完創作的環境，讓我們回到材質本身，再更深入一點鑽進其結構的組成。回顧石雕創作的經驗中，因石頭結晶組成的大小與緊密度導致雕鑿過程中不免發生崩解或斷裂的現象。這些「意外」自然是不在原始創作計畫中的插曲，但透過藝術家的再思考，也可能誕生出全新的靈感或是跳脫固有思維框架的契機。前文中〈記憶的殘片〉便是來自於這種意外的例子（圖 42、15），因突發狀況被迫重新思考應對方案，輾轉跳出舊的創作模式，並影響後續的作品。若沒有這樣的意外或許至今都還會停留在純粹雕刻的階段，也不會察覺石材的自然之美與對石雕創作的不同想像。

同樣作為創作途中的意外，〈差異與重複〉（圖 43）延續石造紙對石粉的應用，在試圖以石粉重新匯聚成石板的實驗中，由於過程的高溫反應導致人造石板上出現因小範圍爆炸產生的坑洞，如同對自然中石頭產生過程如雕塑行為般的呼應。實驗原先的目的是對物件進行複製，但創作中的意外，將複製對象轉向成「石頭生成的過程」。意外的產生除了是藝術創作的樂趣所在，也啟發了更多對石頭中無限可能的想像。在每次雕鑿崩落的碎石中，其實也蘊藏不可預期的可能，這種創作體驗在機械化生產過程裡是較少發生的，創作者離材質的距離比以往更遠，失誤與意外的機率更小，一切猶如照表操課的按計劃進行，侷限透過親身體驗與材質對話時得到的新發現。

談及石雕創作時，每當我們企圖從碩大的石材中取下我們所需的量體時，常常需經過鑽洞及劈開石頭的過程。鑽孔的量與深度穩

定了劈開石頭時斷裂面的軌跡，以利於得到雕刻所需的量體。這其中的趣味便在於孔洞之間劈開時的自然斷裂面。透過這種經驗，以石頭製成的劈鑿取代平時實際使用的金屬破片，同時搭配不同尺寸、鑽孔數與排列來規畫對可能發生的「意外」想像（圖 44-1-44-3）。錘子落下，質地堅硬但尺寸細小的花崗岩破片與條件相反的大理石塊進行碰撞，究竟會發生什麼事？作品就停留在此，以一種類似「薛丁格的貓」的狀態供我們假設、想像。¹⁰

三件式組合成的劈鑿（圖 44-4）聳立於石頭上，就視覺符號的角度來看，如同石中冒出的花朵與綠葉；從宗教觀點來說，則是有如十字架的形象，而劈開石頭的行為則由如聖經中摩西劈紅海顯現奇蹟的情境。¹¹ 上述視角皆映照出作品所傳達「意外」與「驚喜」的發生。敲擊的瞬間，在每位觀者心中都存有不同的想像，結果產生時也會提供相對應的驚奇。

10 薛丁格的貓 (Schrödinger's Cat)，西元 1935 年由奧地利物理學家埃爾溫·薛丁格 (Erwin Rudolf Josef Alexander Schrödinger) 所出的思想實驗。將一隻貓、裝有毒氣的瓶子放進封閉的盒中。當盒內的監控器偵測到衰變粒子時，就會打破燒瓶，殺死這隻貓。在這實驗中，由於條件發生的隨機性質，貓會處於生存與死亡的疊加態。但若直接觀察盒子內部，便會直接得到活貓或死貓的結果，而非同時處於活與死狀態的貓。參閱：〈薛丁格的貓 (Schrödinger's Cat) 怎麼了？〉，CASE 報科學，2020.5.12 點閱，<https://case.ntu.edu.tw/blog/?p=17466>。

11 《舊約聖經》，〈出埃及記〉，第 14 章，第 13 節。參閱：〈出埃及記 (Exodus) 簡介〉，The Bible 線上聖經，2020.6 更新，<http://bible.jbride.cc/出埃及記.html>。

（三）「石雕」與「石塑」

回到傳統雕塑的手法上，這裡也將對其進行解構。「雕」與「塑」在意義上分別作為對材質減法與加法，「典型的石雕」自然便是對石頭以減法來完成的創作型態。以此逆向思考，藉由調整水與石粉的濃度比例至容易塑形的石漿進行「石塑」創作。初次製作的石塑像（圖 45）選擇以臨摹的方式對「塑造感」強烈的瑞士藝術家阿爾伯特·賈克梅蒂（Alberto Giacometti）的作品（圖 46）進行致敬。

在石塑像創作的同時，將剩餘的石漿揉製成團塊，再現石頭的樣貌（圖 47），回應前文中複製與創作關係，以重塑出來的石頭與原始的石頭探究材質轉換與對自然的擬仿，讓自然與人造物間對話；另一方面，收集路邊的石頭並以石漿在表面上的裂紋逕行修補、打磨（圖 48），透過人為勞動的行為介入自然，進一步推展石塑的應用，將石頭這種出自於自然，經過人為使用、創作後，再透過修補與再造等方式回歸自然中，最終，完成人、藝術與自然的循環。在自己的想像中，透過回歸自然這種莫忘初衷的方式，以及「雕」與「塑」一正一負的結合，可以在某種意義上溶解掉石材創作者在潛意識中「石雕」這個狹隘概念的藩籬，讓石雕跟上時代，真正加入早已無盡擴張的藝術領域，向未來無限延展。

七、結 論

在當代藝術的語境中，我們所知悉的藝術史發展雖然成為已知的現實，但作為石雕創作及研究者的經驗來看，即便是在書寫本文的當下，石雕的發展仍有些封閉且和整個藝術現況有些許脫節。過

程中雖然多少也有一些出現過一些新的想法，但就大環境而言，石雕創作好似仍停留在自己傳統的典型中，緩慢前行，點出這一現況也正是本文書寫的來由。

從前文中可知，現今的石材創作不論在東西方或多或少仍被傳統意義（典型石雕）的概念所侷限，並在發展上面臨阻礙。不單是海外，拉回到我們身處的臺灣，不論是在石雕重鎮的花蓮或是各地的學院中，年輕的石雕創作者也是十分短缺的。青年人口的流逝，讓石雕在歷史的洪流上逐漸落後，如五中提到的，這其中多少是受到成本、重量和環境等影響，因此本文透過自身創作的嘗新想提供、激發一些新人、新想法，來改變這樣的現況。

改變石雕現況可以從年輕的初學者開始。對於每個剛開始從事創作的人來說，藝術史中的每次轉變都是可能重現於我們個人的創作歷程中的，就如文中開頭米開朗基羅在同一系列中的變化或是四中對於台座發展的探討等，也曾影響並啟發自己的創作並反映在作品中。透過這些既有的前人經驗，在每一個石雕新血對藝術史的反饋，本文希望能提供新興的石材創作者不同的啟發，加快石雕跟上當代藝術的腳步。

身處在歷史的洪流之中，新的材質與創作方式勢必會繼續推陳出新，對既有狀態的挑戰也會隨之而來。在困境中拋開舊有的思考並在其中找到自己的定位，不停歇於舒適與安逸，求新求變，這都是自己在與石材質對話中最深的領悟。

透過撰寫本文，希望能以「自身的非典型石雕創作歷程」（本文的非典型是針對於目前石雕大環境創作模式而言）、一些對藝術史的鑑古知今與親身的考察經歷等，思考並藉由創作實踐來回應與提問，拋磚引玉的提供現今石雕環境反思的可能，探究石雕未來的同時，

也提供給未來的石雕藝術工作者一些新的想像。放下習慣的固有創作方式，持續提供石材藝術創作的新的可能，不再只是字面上地在石頭上打鑿挖掘，而是在理念和意義上深入探索，讓石材質藝術再次回到藝術的時代軌道上。讓石材的結晶再次在藝術史中閃爍，推動「大石代」的新篇章。

圖 版：

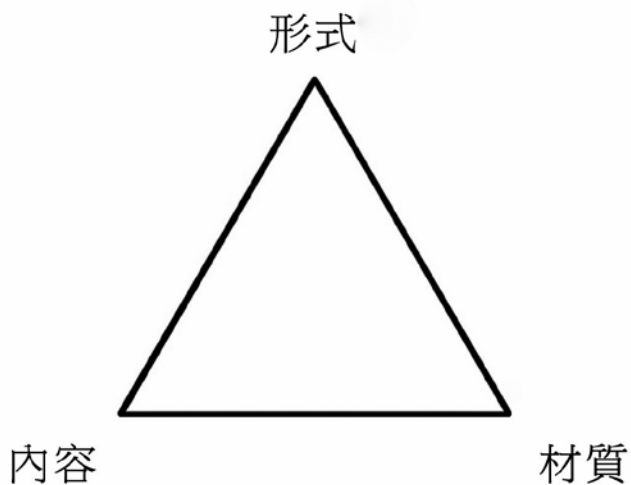


圖 1 蔡承諭之創作方向主軸關係圖，繪製於 2020 年 1 月 30 日。



圖 2 米開朗基羅，〈大衛像〉，卡拉拉大理石，1501-1504。

圖版來源：2016 年 8 月拍攝義大利於翡冷翠。



圖 3 米開朗基羅，〈聖殤〉，大理石，1498-1499。

圖版來源：2016年9月拍攝於梵蒂岡。



圖 4 米開朗基羅，〈翡冷翠聖殤〉，大理石，1547-1555。

圖版來源：2016年9月拍攝於義大利翡冷翠。



圖 5-1 米開朗基羅，〈巴拉斯屈那聖殤〉，大理石，1555。

圖版來源：2016年8月拍攝於義大利翡冷翠。



圖 5-2 翡冷翠美術學院的米開朗基羅大道上，與〈大衛像〉相望的〈巴拉斯屈那聖殤〉。

圖版來源：2016年8月拍攝於義大利翡冷翠。



圖 6-1 米開朗基羅，〈隆達尼尼聖殤〉，大理石，1552-1564。

圖版來源：2016 年 8 月拍攝於義大利米蘭。



圖 6-2 (左) 下沉角度的〈隆達尼尼聖殤〉。

圖版來源：2016 年 8 月拍攝於義大利米蘭。



圖 6-3 (右) 上升角度的〈隆達尼尼聖殤〉。

圖版來源：2016 年 8 月拍攝於義大利米蘭。



圖 7 米開朗基羅於不同時期製作的〈聖殤〉對照圖，編製於 2020 年 5 月。



圖 8 蔡承諭，〈小步舞曲〉，千層染大理石，32×10×25cm，2015。



圖 9 蔡承諭，〈單翼天使〉，卡拉拉白大理石，130×91×7cm，2017。



圖 10 蔡承諭，〈愛。穿越時空的語言〉，千層染大理石，40×34×51cm，2016。



圖 11 翁貝托·博丘尼，〈空間中連續性的唯一形體〉，銅，1913。
圖版來源：<https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>。



圖 12 蔡承論，〈時思〉，廣西白大理石，24×13×30cm，2015。

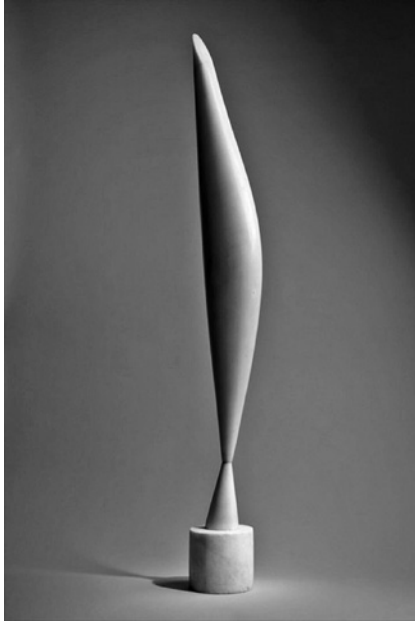


圖 13 康斯坦丁·布朗庫西，〈空間之鳥〉，大理石，
144×16.5cm，1923。

圖版來源：<https://www.flickr.com/photos/peterjr1961/3036735195>。



圖 14 蔡承諭，〈沉〉，
卡拉拉白大理石，
17×12×50cm，2018。



圖 15 蔡承諭，〈記憶的殘片〉，漢白玉，尺寸不拘，2016。

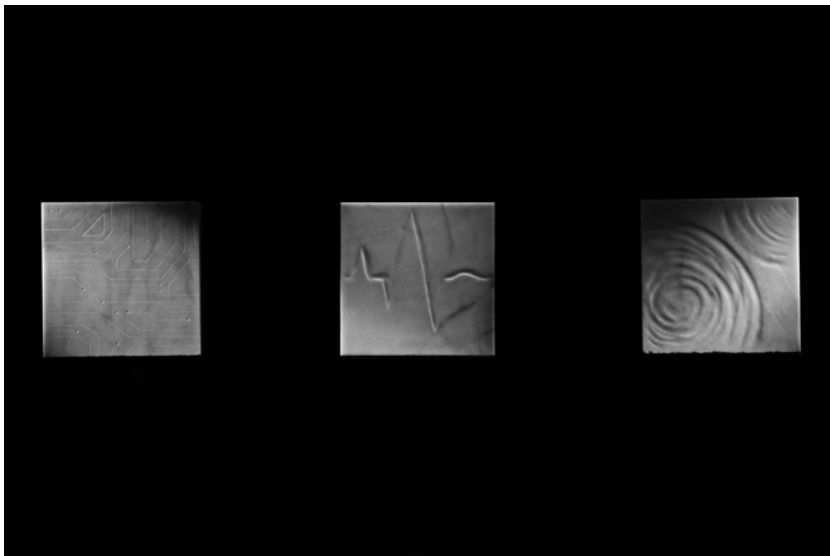


圖 16 蔡承諭，〈銘記的波動〉，花蓮白大理石，30×30×30cm，2016。



圖 17 蔡承諭，〈軌跡資料庫〉，各式石材，尺寸不拘，2017。



圖 18 蔡承諭，〈時間文本 社交生活模式〉，黑花崗岩，50×50×85cm，2017。



圖 19 奧古斯特·羅丹，〈加萊市民〉，銅，1884-1889。

圖版來源：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statue_bourgeois_calais_rodin.jpg。



圖 20 杜象與〈腳踏車輪〉。

圖版來源：https://www.flickr.com/photos/la_bretagne_a_paris/15129494584。



圖 21 馬塞爾·杜象，〈噴泉〉，現成物，1917。

圖版來源：[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Fountain%27_by_Marcel_Duchamp_\(replica\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Fountain%27_by_Marcel_Duchamp_(replica).JPG)。



圖 22 康斯坦丁·布朗庫西，〈無盡之柱〉，1938。

圖版來源：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coloana_Infinită_-_vedere_spre_vest.JPG。



圖 23 布朗庫西工作室中的作品。

圖版來源：<https://stocksnap.io/photo/art-gallery-7E8DC2230F>。



圖 24 蔡承諭，〈延伸空間中的無盡之柱〉，木、萊卡布，尺寸不拘，2018。

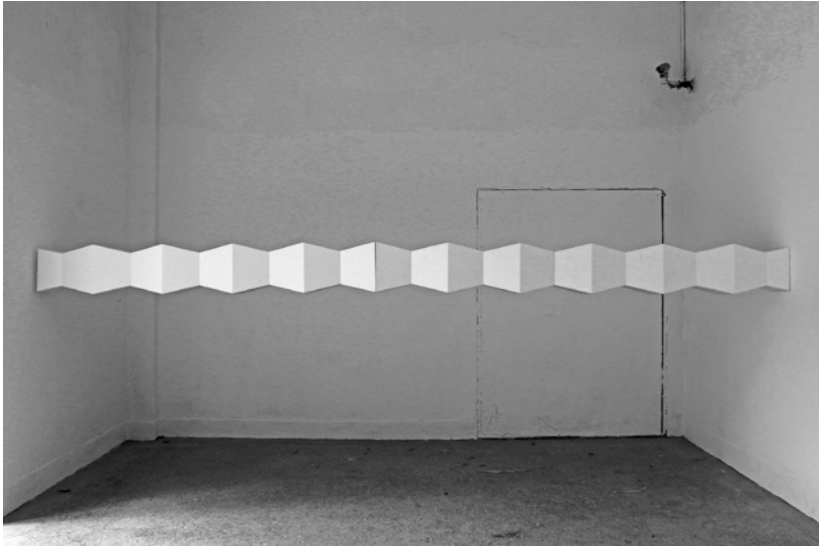


圖 25 蔡承諭，〈有限的無盡之柱〉，保麗龍，尺寸不拘，2018。



圖 26 蔡承諭，〈無盡的無盡之柱〉，保麗龍、不鏽鋼，尺寸不拘，2018。



圖 27-1 卡拉拉的地理位置，編製於 2020。

圖 27-2 卡拉拉礦區一景。

圖版來源：2016 年 8 月拍攝於義大利卡拉拉。

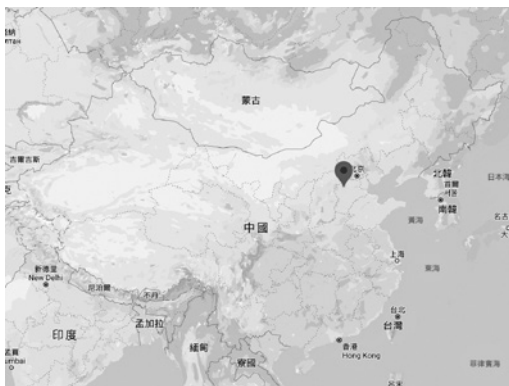


圖 28-1 曲陽縣的地理位置，編製於 2020。

圖 28-2 曲陽縣一景。

圖版來源：2016 年 6 月拍攝於中國曲陽。



圖 29-1、29-2 曲陽鎮上隨處可見石刻雕像。

圖版來源：2020 年 7 月拍攝於中國曲陽。



圖 30-1、30-2 機械化大量複製的石雕。

圖版來源：2019 年 7 月拍攝於中國曲陽。



圖 31-1、31-2 曲陽現今少數仍以人力手工製作的工作室。

圖版來源：2019 年 7 月拍攝於中國曲陽。



曲陽之石雕發展，以石獅子爲例
圖 32-1 石家莊博物館的北魏時期曲陽石獅。

圖版來源：2019 年 7 月拍攝於中國石家莊。



圖 32-2 北岳廟中的石獅。

圖版來源：2019 年 7 月拍攝於中國曲陽。



圖 32-3 現今曲陽大量產出的石獅。
圖版來源：2019 年 7 月拍攝於中國曲陽。



圖 33 奧古斯特·羅丹，〈三個影子〉，銅，1881-1886。
圖版來源：<https://www.sartle.com/artwork/the-three-shades-auguste-rodin>。



圖 34-1、34-2 點描器之操作及製作中的複製品（左）與原件（右）對照圖。

圖版來源：2016 年 8 月拍攝於義大利卡拉拉。



圖 35 約瑟夫·科蘇斯，〈一把和三把椅子〉，現成物，1965。

圖版來源：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:One_and_Three_Chair.jpg.



圖 36 蔡承諭，〈材質白皮書〉，卡拉拉白大理石、石粉、樹脂、紙， $22 \times 13 \times 3\text{cm}$ ，2019。



圖 37 蔡承諭，〈製造、創造與再詮釋〉，石粉、紙、FRP、糝糊、莎草紙， $30 \times 28 \times 5\text{cm} \times 4$ ，2020。

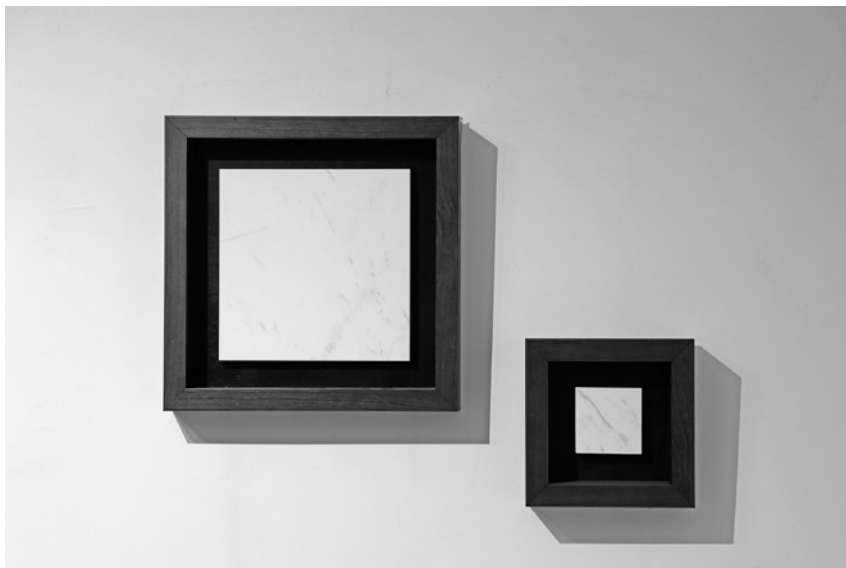


圖 38 蔡承諭，〈藝術與詮釋〉，大理石板、木，80x 60x 5cm，2020。



圖 39 蔡承諭，〈材紙〉系列，石粉、石塊、玻璃纖維、樹脂、糨糊，尺寸不拘，2018。



圖 40 因懸浮的石粉而清晰可見的光線輪廓。

圖版來源：2019 年 3 月拍攝於臺灣板橋。



圖 41 蔡承諭，〈光之標本〉，石粉、保鮮膜、投射燈，尺寸不拘，2019。



圖 42 原本的抽象
石雕因碎裂的意外而
受啓發，修製成作品
〈記憶的殘片〉。



圖 43 蔡承諭，〈差異與重複〉，白大理石、石粉、樹脂，
40×40×10cm×2，2020。



圖 44-1 蔡承諭，〈奇蹟的誕生〉，黑花崗岩、卡拉拉白大理石， $20 \times 10 \times 18\text{cm}$ ，2020。



圖 44-2 蔡承諭，〈難以預期之事〉，黑花崗岩、卡拉拉白大理石， $60 \times 40 \times 30\text{cm}$ ，2020。



圖 44-3 蔡承諭，〈理所当然之事？〉，黑花崗岩、卡拉拉白大理石， $65 \times 14 \times 25\text{cm}$ ，2020。



圖 44-4 由黑花崗岩製成的劈鑿與石材取樣實際使用的金屬製劈鑿。



圖 45 阿爾伯托·賈克梅蒂，〈走路的人〉，銅，1961。

圖版來源：<https://www.flickr.com/photos/joelogon/105851504>。



圖 46 蔡承諭，〈石塑像 向賈克梅蒂致敬〉，石粉、漿糊、水，40×65×10cm，2020。

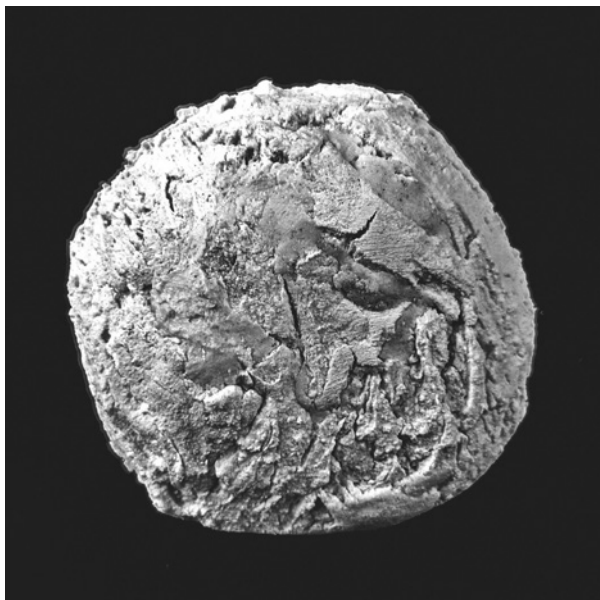


圖 47 蔡承諭，〈重生石〉，石粉、漿糊、水，10×10×10cm，2020。



圖 48 蔡承諭，〈再生石〉，石粉、漿糊、水，尺寸不拘，2020。

參考書目

(一) 中文論著

〈出埃及記 (Exodus) 簡介〉, The Bible 線上聖經, 2020.6 更新, <http://bible.jbride.cc/出埃及記.html>。

〈薛丁格的貓 (Schrodinger's Cat) 怎麼了?〉, CASE 報科學, 2020.5.12 點閱, <https://case.ntu.edu.tw/blog/?p=17466>。

〈義大利的未來主義 (1909~1915) Futurism〉, 非池中, 2020.4.30 更新, <https://artemperor.tw/knowledge/58>。

侯宜人, 〈現代雕塑 (2): 形式篇 (上) 基底座的消失與幾何抽象造型的興起〉, 《美育》6 期 (1990.3): 頁 39-48。

Benjamin, Walter 著, 莊仲黎譯, 《機械複製時代的藝術作品: 班雅明精選集》, 臺北: 商周出版, 2019。

E. Krauss, Rosalind 著, 周文姬、路珏譯, 《前衛的原創性及其他現代主義神話》, 江蘇: 鳳凰美術出版社, 2016。

(二) 西文論著

Kosuth, Joseph. "Art After Philosophy." In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, p.164. Boston: Press of Massachusetts Institute of Technology, 1999.