

泥塑的時間劇場

楊子強

關鍵字：泥塑，塑造，時間，劇場，詩性敘述

字數：12112

前言

在當代藝術的開放性範疇中，「雕塑」成為了一個廣泛但也是空泛的表面詞義，似乎意有所指卻又無法有效的串連起那既有的過去形式和蠢動不安的當代語境，同時又必須對應那可加以臆測的數碼未來。更多時候，「雕塑」以第二者的參照形態存在於當代藝術中，如「類雕塑」的立體物件或被「雕塑」正名化的日常物品，「如雕塑般」引述性的空間場域，或光影場境的空間詩性比喻，或是短暫消逝的「雕塑物質」所賦予的時間詩性敘述等等。與此同時，「雕塑」成為界限參照，通過非雕塑性的確認而劃分出新的當代立體藝術的其他存在形式。

當我們主觀的置入「雕塑」作為持續被堅守的討論據點和必要參照，佔據著當代創作論述的正負磁極其中一端，遙遙對應著其他被同時並置的相斥極點時，我們是否有足夠的能力持續的以一種「交纏」的形式進一步深入探索那如同 DNA 雙鏈結構下所可能產生的延續性新形態和新語境呢？又或者，我們只是不斷的在同一個資料庫中反復搜索，尋找著一個預設之存在，同時又可被加以闡述成不同樣式的形態邏輯。與此同時，我們必須理解的是，我們正處在一切都可被重新加以定義的數碼網絡時代，架構在有別於過往論述形式的數碼科技界面和無法被一致性概括的創作原動力和聚焦點。非線性詮釋的點對點跳躍並置比對，如同一個無法被清晰描述的悖論結構，被客觀的套用著，也同時羈絆著這一切。

新材質、新趨向所賦予的新鮮感、新奇度，如時尚潮流般，無需太多著墨，就輕易的與新藝術畫上等號。而泥塑，作為最原始的手作捏造技藝，最基本的雕塑入門手段，是否在這激活的當代藝術語境中已失去了回應當下的當代契機呢？而其滯留於歷史中

的悠遠身影，也似乎促使其更輕易的就被當代所忽略。客座台藝大雕塑系泥塑組的教學思考中，賦予我重新探討「當代泥塑」的可能詮釋契機。通過專案研究的形式，嘗試以「泥塑」作為羈絆點，「當下」作為創作討論的滯留點，引導同學們以主觀形態的創作探討，去思考在急劇迭進的當代藝術中，「泥塑」與「塑造」之間所可加以印證辨析的當代創作切入點。架構在「塵歸塵，土歸土」的低限語境上，因應溫濕度的持續反覆變化，回歸到泥土的多重存在型態中。通過這反覆狀態下所催生的時間流動感和詩性敘述，重新思考人與泥塑創作之間的原始動機，如同人與自然之間，人與土地之間，人與塑造之間的原始連結，以及與當代對話的契機。

在本文撰寫中，我嘗試通過建立材質的時間刻度論，為材質的時間詩性敘述建立基點。通過時間劇場的設定，為藝術創造與生活場域所交疊的巨大時間現場架構論述基調，作為論文主題「泥塑的時間劇場」的重要鋪墊。以「我們想塑造什麼？」，「我們塑造了什麼？」，提問當代泥塑在當代語境中所可加以開展的思考論述方向。最後，「泥塑的時間劇場」則以泥塑實踐範例進行論述研究，跳開雕塑史的框定回溯，通過主觀的範例交對架設，進行個別泥塑議題的深入解析和反思探討。

當代時間劇場

我們身體的有限存在時限，誘發我們對無限時間的想像。當我們欣賞著那些滯留於歷史長河中的雕塑或物件，以時間膠囊般，跨越時空的簡單滯留方式，物理性的保留着曾經存在的「事件」訊息時，無可避免的，這悠遠時間的長度直接誘發觀者對於遙遠過去的存在想像，也同時是指向於未來的。於是，我們把對時間的未來延續想像架構在堅固恆久的材質上，如同這正在被欣賞著的，過去的經典。當代的個人表達形式已然跨越了紀念碑般的古典形式，我們回到生活中尋找能夠細膩刻劃「時間」的日常材質，進行著「時間單位」的新清單統整，而這也包括滯留在這些「時間刻度」之間所連繫著的日常經驗。影像紀錄的普及時代下，我們進一步把「時間單位」的精密刻劃度延展至當下瞬間，並通過可反覆回溯的影像再現，不斷的重啓已消逝的過去當下。不同物質的存在時限，允許我們能夠深刻闡述相對物質之間所構成的「時間劇場」。通過重啟當下的永恆回歸和一個「永恆瞬間」的詩性定格，進一步跳脫堅固材質的經

典滯留來確保創作者的想法能被持續的轉述。通過確認藝術創作所積極架構的個人意識面與個人顯性表達的趨向，以及創作思考的時間滯留性與持續存在性，我們可稍微區分出藝術創作有別於普世哲學/禪學的思考著力點。

德國沃爾夫岡·萊普 (Wolfgang Laib) 的經典《奶石》作品中，乳白色的牛奶完美的覆蓋在白色大理石面上，兩個完美相交融的乳白色材質，呈現出無法加以區分的視覺統一性，以完整的視覺契合形態存在於展出現場。每日石面上的新鮮牛奶更換和重新填注，如每日提醒般把觀者帶到短暫與永恆之間的對話劇場，體會一日之短暫與超越人類肉體時限之間的，一場材質間的原始時間對話。而在這時間劇場中，通過物質並置所誘發的極度時限差異，我們得以感受時間詩意的低限擾動。英國藝術家安迪·高茲沃斯 (Andy Goldsworthy) 通過對大自然野地進行著人為的介入干擾和調整，有意識的把個人主觀意象投射入大自然野地的時間劇場之中。散落在野地上的，不同色調的秋天落葉被有序的重新區分和組合排列，呈現出色彩層疊分明，意識清晰的組合圖案，或是堆疊著野地里散落的冰片，形成可被闡述為抽象「雕塑」的架構形態，或是捕捉拍攝被拋向虛空中而正往下掉落著的野地樹枝和那瞬間定格的虛空雕塑列陣，雕塑家把雕塑的創作意念，短暫的凝聚在時間與空間之中。同時，我們也可預見當風吹散野地裡的秋葉列陣，或是冰片在陽光下慢慢消融，或是樹枝從虛空中落地時，「人」的主觀意識在這野地劇場所喚起的短暫介入，亦隨之消散，而影像紀錄則成為了曾經發生過的雕塑事件的當下見證。雕塑家「借用」野地中不斷生長形成，也在不斷變化腐朽的時間物質作為其時間的演繹道具，對永恆前進中的時間進行片段擷取和最終的「時間定格」。無論是萊普的材質劇場，或是高茲沃斯的野外劇場，流動著的時間是一個不斷被提醒的事實，同時，也通過一個不斷被滯留重啟的「當下」，延續我們對於永恆時間的存在想像。

相對於萊普和高茲沃斯的個人劇場式的時間詩性敘述，達米恩·赫斯特 (Damien Hirst) 在 2017 的威尼斯雙年展所呈現的《難以置信的殘骸中的寶藏》，則更像好萊塢的一百二十分鐘的電影劇場。巨大的電影雕像道具佈置在充斥著擬仿寶藏打撈的古物展廳外，展廳內播放著巨大海底雕像的打撈紀錄影像，直接把觀眾帶入擬真的電影情節當中。絡繹不絕的觀眾不只付費成為這時間故事的現場臨演，且可進一步儲值而收穫收藏者的演出角色。在這電影劇場裡，通過從海底打撈過程中的「時間加持」手段，從

而獲得「時間」的價值想像，無論你是否認同其通過虛構的時間情境所交換出的藝術詮釋意圖，對比著如同迪士尼樂園般巨大的經濟效應和可能催生出的藝術品市場價值，無可否認的，那被「時間假象」所刻畫和渲染的雕塑物件，依舊存在着巨大的吸引力。而在同一屆雙年展中，謝德慶的經典舊作《做時間》，以樸拙的身體力行，實際的兌換著時間所存在的一年長度。每小時手動打卡的時間定格紀錄，持續的確認著時間已被實際的滯留在卡片上。每小時個人實照紀錄的持續閃動影像，以秒速兌換時速的前進比率，讓觀眾實際的體驗著那儲存著的「時間」被加速驅動的過程。在這兩件作品里，我們通過可實際觸碰的實體物件和影像紀錄共同構建出時間的閱讀方式，以及其可被壓縮和滯留的形式。在這節點上，無論是虛構的「千年」，或是被實際執行著的「一年」，時間已不再是被動的「被借用了」。通過主動的時間操縱，時間被加以闡述和釋放，重新建立出可被理解的時間流動速率，而這些被「時間」所附著的物件，則成為時間的實體依託見證。這些物件也提醒著我們真實生活中所經歷過的個人劇場版本，允許處身在這時間劇場內的我們，交疊敘述著自己的時間故事。濃縮，快速，我們似乎不再需要以實際的時間，去交換真實的時間所能賦予的每一個當下體驗。如果我們比較億萬年成形的太湖石與展望的《素石製造機》在一個小時內製造出億萬年太湖石的形成結果之間，我們可以對原材質的標準時間本質提出根本差異性的挑戰。通過模擬自然環境狀態下對太湖石原始組成材質的沖刷，炙烤，我們在極速中完整的觀測著一顆人造太湖石的誕生。太湖石材質的獨特形成時限被加以打破，其「時間刻度」被加以竄改，我們已無法再依據材質的特性串連起其原來存在的標準時間維度。在一塊「石頭」和一件「雕塑」之間，悠遠的時間和濃縮的時間之間，藝術家迫使我們必須進一步跳脫理性理解與感性牽絆之間所誘發的，不同的「時間」想像方式。

在這五位被引述的藝術家中，其中四位都或多或少的，在其創作的時間歷程中，進行著對於「雕塑」的藝術形式所可加以詮釋的新定義和新理解方式而收獲了「雕塑家」的稱號，成為他們自身多重藝術面向的其中一個重要駐點。如果我們以純粹「雕塑」的闡述角度主觀確立謝德慶的「時間」作品所可被解讀的定位時，我們似乎也可以輕易的賦予其「時間雕刻者」的稱號，或是註解為波伊斯般的社會雕塑。高茲沃斯曾強調其所實踐的無關藝術，更多的是關於我們有必要認知到生命中的很多事物都無法長

久存在¹。當我們思考著高茲沃斯所表達的，通過「創作/製作」去理解存在於自身所處環境間各種材質的存在樣式，進而獲得更深刻的哲思表述時，面對著其所使用的藝術和雕塑等相關字義的闡述和表達，我們無法完全的剔除藝術作為其重要的表達手段以及被加以理解和閱讀的形式。「塵歸塵，土歸土」作為早已存在於我們生活中可被輕易解讀的普世哲言，涵括著存在於東西方文化中所可加以引述的，超越宗教的普世哲理。因此，當我引用其作為當代時間劇場的泥塑專題題目時，不只是純粹引用其表面的普世含義，更重要的是凸顯著材質層面上的顯性字義回溯和創作意圖，以泥土和泥塑的「雕塑」角度去表達真實存在於生活中需要被提醒著的物質劇場和可加以連結的專屬時間刻度。

我們想塑造什麼

強調雕塑的手工性，並不是單純為了突出技巧，而是為了突出一種理解世界的方式：一種直接的、未經概念中介的方式。藝術歸根結底就是這種直接理解世界的方式，它跟身體的親密關係遠勝於思想。在今天觀念藝術大行其道的時代，人們差不多忘記了藝術的本性。藝術家成為精於思考、謀劃、算計的公眾人物，如同當代藝術領域中流行的口頭禪那樣：重要的不是藝術。²

彭峰為雕塑家李鶴的泥塑作品集《原本》所書寫的論述「讓身體說話」，貼切的從塑造者的角度理解塑造創作所據有的直接身體經驗以及從這經驗中所獲得的理解世界的方式。但也如同梅洛·龐蒂的現象學所闡述的，如果我們把理解世界的方式建立在經驗主義者所推斷的「日常感知」已然存在於客觀世界之前的「持續假設」角度上，即使我們「所感知到的」並沒對應著那刺激點所誘發的客觀世界，這個「持續假設」將使我們很難跨越架構在個人主觀經驗上的，所能片面理解的有限世界³。我們可以從「雕

¹ Terry Gross, "Sculptor Turns Rain, Ice and Trees into 'ephemeral Works'." *WBUR*, 08 Oct. 2015. <https://www.wbur.org/npr/446731282/sculptor-turns-rain-ice-and-trees-into-ephemeral-works> (23 Sept. 2021.)

² 彭峰，〈讓身體說話〉，《原本 - 李鶴作品》（江西：江西美術出版社，2008）

³ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. (New York: Routledge Classics, 2003). P. 30

塑」的原始字義組成中，輕易的理解「塑造」作為經典的造型手段之一，以及其所可加以回溯的悠遠歷史背景。塑造作為一個「有所為」的創作手段，可針對所觀察到的事物進行模擬塑造，或進一步跨越純粹模擬而進行再創造，更或是通過個人獨特的塑造個性，手感和直觀感受，在按捏之間進行著內在情緒的表達或個人精神意象的外放。如果我們把泥塑的手工性作為身體與泥土之間一種單純、直接的密切連結，未經概念中介的理解世界的方式，我們必須先釐清「塑造」作為「念頭」和「概念」之間先後次序定位，從而得以回顧審視身體與泥土之間更內在深層的，先於「理解世界」之前的「無所為」心態。如果我們回溯的更透徹些，設定這塑造念頭是構成「我想塑造甚麼」的必要心念時，那麼，通過「他人之手」所進行的塑造也必將流於概念執行的無機塑造，而無法進一步的回應後續的「我塑造了什麼」的「我」的必要存在。作為升上台藝大雕塑系泥塑組的第一個個人專案研究，洪聖雄的《Yayoi- 無題》以一個提問的方式，嘗試去比對和釐清被規範了的具像「塑造」專題與「心中有塑造，就是塑造」這對立思考的可能成立層面。其原始的研究基點在於如果我們無需在意到底塑造了什麼，「塑造」作為一個起心動念，是否就足以延展出「被塑造」出的作品呢？但與此同時，我們也面對著如何加以區分出洪聖雄所提出的「心中有塑造，就是塑造」的想法，與真實生活中「心中沒塑造，也還是塑造」的日常手作之間難以明確釐清的界線，而這針對塑造的基本定位所預設的悖論架構姑且成為一個有趣的泥塑創作實踐案例。

《Yayoi- 無題》（2019）以一個塑造劇場的形式設定在雕塑系研究室的紗窗走廊上，白色的 Yayoi 免燒土，通過手作的按捏穿透現場紗窗縫隙而產生的「泥團滲透」形態，直接比對著「縫隙填充」這輕易就可加以取而代之的的日常手作定義。掉落在地板平台上的泥塊（摻入鐵砂）被隱藏在地板平台底下的遊走掃地機器人（其上裝置著磁鐵）所產生的磁力牽動著而隨之晃動，恍若時間就徘徊在落地的那一剎那。作品作為一個「塑造」課題的純粹提問時，也同時成為一件「塑造」作品而存在，當我們審視「免燒土」在「塑造」意念的執行下，所成為的「淤泥」、「皮層」或是「雕塑量體塊」⁴時，現場地面持續不斷晃動的鐵砂泥塊則適度的維持著一個激活的現場閱讀狀

⁴ 洪聖雄，《Yayoi 系列》（作品概述，2019）

態，允許這個提問持續的滯留於塑造現場。在這「心中有塑造，就是塑造」的悖論提問中，我們收穫了一個存在於「我想塑造什麼」和「我塑造了什麼」之間充滿趣味的「曖昧牽連」，允許我們持續尋找不同的思考著力點。而經過一系列共兩年的後續創作延展，洪聖雄的《地景接縫》（2021）適時的再次回歸到泥質與塑造的原初切入點上。藝術家積極提出新泥質操縱方式，通過兩種軟硬迥異的白色泥材質進行並置與對接，銜接出這材質劇場中的「心中有地景」。在這劇場裡，手捏塑造的傾斜「山壁」，因「心中有地景」而進一步組構出「人造地境」與「自然地境」之間能被加以轉述的山體想像與被進駐的建築體場域之間的異境同化性。因觀眾的每一步踩踏而隨之碎裂崩解的「白水泥」地，則同出一徹的適時提醒著觀眾「當下每一步」的時間情境和激活的現場閱讀狀態。藝術家以明確執行著的「泥塑劇場」，直接跨越了「就是塑造」的原初提問。

安東尼·葛姆雷 (Antony Gormley) 在 1989 至 2003 之間進行了一個以「他人之手」進行的泥塑計劃——《場域》(FIELD)。這個泥塑計劃於 2003 年進行了《亞洲場域》版本，通過廣東地區一村傳統泥塑匠人之手，執行著藝術家的當代泥塑場域構想，製作期間收穫了超越二十一萬件的手捏燒製泥人進行隨後的空間佔據展演。最終，雕塑家邀請村人把整數超過二十一萬件的燒製泥人排滿村莊街道，直達村口，取代了村人，駐守在村莊內，雕塑家則與所有村人在村口外觀看著這被泥人佔據了的，他們的村莊。雕塑家通過他人之手，塑造出他所構想的泥人場域，也通過他人之手，以他的泥人佔據了他人的村莊。這趣味曖昧的當代情境對換，也同時引領我們進一步思考這被模糊了的「我想塑造什麼」和「我塑造了什麼」的「必然牽連性」。通過定列出「以巴掌大小的泥塊，在雙手之間按捏出簡單的頭部與身體，再用鉛筆戳上兩個小洞作為眼睛」的簡單塑造規範，換取不受限的泥人型態組群，在最大的開放程度上也同時確保整體一致性貫穿於其中，同時彰顯著龐大製作群內三百五十位參與匠人的個體隨機捏造。而這「心中的塑造」迴響出一個「我」的巨大塑造構想下，所可能收穫的豐沛的他人形態，也最大化的實踐著超越其個人本身的有限塑造所能達致的最大量體極限。那麼，如果我們以葛姆雷的「他人之手」比照著徐永旭的「陶塑家之手」所凸顯著個人層面上的最大化參與，我們則可獲得另一個觀看的角度。徐永旭通過持續樸實的捏造和堆疊，以超越了陶土常規極限的造型體量，釋放出一種單純，直接，不迂迴，不敘述的塑造張力。在這低限的手段和材質，與極限的體量和燒製成果之間，每

一個捏塑出的泥結，是一個原始但精確的塑造行為，以及不間斷專注執行著的塑造意念和長時間實際投入的個人塑造生命。而最終，當我們面對著眼前巨大的陶塑作品時，我們或許會忘了去確認雕塑家最終塑造了什麼，因為作品本身的存在，就是「塑造」的存在，同時也是一種熟悉但又超越著這熟悉感的超常體驗。

我們很多時候都會進行最終結果論而忘了真正的藝術體驗並不是一個必然存在的結果點上或終極的表象形式確認。那被維繫在「我們想塑造什麼」和「我們塑造了什麼」這兩個極點之間的「曖昧牽連」，「必要牽連」，或是「無須牽連」的情境設定，允許我們提出不同於以往的單向塑造態度。而如何在雕塑家之手與他人之手，純粹個人創作與團隊執行之間，「手作」與「概念執行」之間，尋獲「塑造」本性的最終確認，則是一個持續不斷的「有所為」與「無所為」的實踐體驗。

泥塑的時間劇場

當我們進入泥塑的時間劇場這個構想設定時，我們必須先明確其劇場架構的形式。在當代的時間劇場內，泥土擁有無限循環的時間情境，而與之相揉合的水也擁有著相同的特性。泥土可輕易被掌控和可被細膩觀測的反覆循環狀態，柔軟濕潤與堅硬乾裂之間，賦予其時間層面上的可持續被驅動性，並允許我們可以主動介入這持續變化的時間劇場當中。因此泥塑的時間劇場是架構在泥土的獨特時間刻劃方式和「我們想塑造什麼」的意象之上。當我們去除泥土作為後製翻模前的過渡性塑造材質定位，賦予其作為必要塑造材質的對待態度時，我們就可以正式引介一個未曾被加以聚焦的泥塑態度——捏泥巴的遊戲劇場。通過「捏泥巴」的泥塑態度，我們得以處身在這被構築出的「泥塑遊樂場」之中，藉由「玩遊戲」的過程當中，確認著自身是否擁有成為「好的玩家」這個被布迪厄所闡述為可被預先假定的一種有關創造性的永久的能力，讓我們可以適應永不雷同的各種處境⁵。與此同時，當我們以更細膩的方式去蒐集泥土作為原始材質以外的其他閱讀訊息，諸如泥土的收集與獲得方式的象徵性，不同泥土材質

⁵ 皮埃爾·布爾迪厄，（包亞明譯），《文化資本與社會煉金術》（上海人民出版社：1997），頁 62。

的比例組合之間所產生的區別性視覺與觸感效應，所處展間環境的現場場域專屬性，泥模印記的負空間壓印特性，身體介入與情境設定的劇場語境，以及泥土本身在形態轉換之間所產生的時間詩性時，我們就能以「捏泥巴的遊戲當下」進行更細膩的當代創作構想。就如約翰·杜威在《藝術即經驗》里所提示的美感經驗是即時和瞬間的，當經驗在不斷的延展時，也在已過去的經驗和新的經驗中逐漸形成複雜的關係，內容也跟著延展，但基本的啟動元素依舊維持著，就如一本書的第一個句子。在這個提議下，「泥塑的當下性」是建立在泥土作為遊戲的原始材料，塑造作為當下遊戲經驗的持續延展，當所有不同的凸顯經驗段落逐漸形成一個統一和諧規律，並自日常的經驗中脫穎而出時，我們可稱之為當下的「美感經驗」⁶。

台藝大雕塑系的泥塑研究專案《塵歸塵，土歸土，泥塑的當下性》在這基礎上通過國際創作案例的研究誘導方式，探索著在低限的材質語境下，樸實的塑造態度上，延展當代泥塑的新時間詩性敘述。作為泥塑研究專案的參照雕塑家之一，美國雕塑家阿倫·夏爾馬（Arun Sharma）的系列泥人作品凸顯著泥土作為時間劇場材質的多方呈現角度，藉由變化著的不同泥土形態在流動的時間下所產生的時間詩意，細膩闡述著生命的流逝意象。在 2013 年丹麥版本的「海邊雕塑」這個國際大型戶外雕塑展中，雕塑家以「有限度的時間」對照著永久性材質的當代戶外雕塑作品群，通過限地裝置的專案形式進行為期數週的戶外泥塑創作。《分解：家庭》（(de) composition: family, 2013）通過與當地居民進行關於生活與生命題材的對話，最終選擇了一對夫婦進行人體石膏模翻製和泥稿壓印，再把交擁睡姿的兩個泥人置放於戶外林地中，兩人之間置放著燒製過的陶土嬰兒，象徵生命的持續延續。泥人的身體，以另一種安靜，沈默的方式乾裂，崩壞，坍塌，模糊，消逝。最終，在數週的風雨之後，留下兩個如同腐朽了的人形軀體泥跡，仿若真實的人體腐朽現場。雕塑家通過泥土軀體的再現形式，剔除了現實中難以承受的屍體腐敗惡臭，以一種存在於野地劇場里的自然詩意，敘述著生命的消逝，過渡，和回歸。我們也可以從其後續的系列作品，《分解自塑像》（(de) composition self portrait 2014）的精心視覺佈局中，見證著以水作為時間催化劑的視覺手段，讓觀眾持續的感受著記憶消逝的泥土詩性敘述。被完全浸泡在玻璃水池中的自塑

⁶ John Dewey, *Art as experience* (New York: Perigee, 1980), p. 38.

泥像，在水分子的滲透下，表面土層慢慢鬆開和漂散在水中。在逐漸混沌的水里，消散的泥像如同記憶中的逝者形象，在時間的推移下漸趨模糊。時間在被加速的同時，水中泥塵也以一種難以承受的輕緩緩的往下沈澱著，如同被放慢了的往下墜落影像，讓整個腐朽的過程可被清晰的感受著。如果「塵土」可輕易的誘引出我們存在於生活的記憶，那必然是因為我們生活在土地之上。回歸塵土，不只是一個隱喻，而是存在於我們身體內的生命鐘，在往前擺動的律動中也提醒著那不間斷的時間推移，以及其所實際展現在身體上的成長，成熟，老化，和最後的衰亡。這生理上的持續體會，以一種明確且無可抗拒的持續變化刻畫著時間的痕跡，也形塑出非物質性的內在情感層面。我們可以在這系列的作品中明確的感受到泥像成為了創作者的身體延伸想像，紓解著自身所處在的「時間是無可抗拒」的心態，而創作者本身間接的成為自身的觀測者和療癒者。那麼，在這「泥土劇場」基本架構上，雕塑系泥塑組的王耀萱，以《左膝》系列（2019）的「泥土塑造劇場」方式進一步創造出可通過深刻的自身身體介入，進行著「個人塑造劇場」的展演。

《左膝》系列針對泥土未被燒制前的脆弱性與自身的身體病痛進行有機性的隱喻連結，面對著自身左膝病痛的持續發作，「塑造」意念成為了舒緩疼痛的「按摩推拿」情境聯想。在一座堪比暴龍腿骨化石的巨型膝關節骨架上，《左膝》以一個開放的櫥窗展櫃形式，進行著一場持續十天的，如同個人史詩般的塑造劇場。在這無限循環的劇場情境里，崩裂與修復反覆的上演著。土塊如同肌肉般被覆蓋在膝關節上，層層疊疊的進行著緩和疼痛的按捏。每一次的最終乾裂崩塌，都是不斷期待著有所進展的後續堅持。作為劇場外的觀測者，我們則不妨加以臆測藝術家在這塑造劇場內是否獲得其所期待的身體醒覺與塑造體認。我們將如何定義這在白晝與黑夜之間的不同光線下所發生的持續泥塑事件，以作為我們的觀測定論呢？從最初的實驗性左膝泥稿，泥土的內置磁鐵使其可脫離骨架的支撐而自由站立在鐵板上，爾後延伸到以巨大的擬仿人骨，架構出超越常人的巨大化劇場塑造，最終，再以燒製的泥磚取代未燒製的泥土，在現實生活中的時尚櫥窗內展示著被組構著的「肌肉」外層，再次回到永久性的材質處理上。這持續不間斷的泥塑專案思考，以精進的思考態度和充滿韌性的執行堅持，不斷疊加在時間的進度動向當中。

從分析角度看，一個場也許可被定義為不同位置之間的客觀關係所構成的一個網絡或一個構造⁷

如果我們進一步推衍身體與泥土之間的關係，必然會進入一個更巨大的情境設置中，那就是我們的生活場域。生活場域並非單指物理環境而言，也包括他人的行為以及與此相連的許多因素，同時也回應著包括自身在內所處在的參與角色。生活場域的塑造允許我們跳開存在於我們雙手之間，純粹泥稿外輪廓上的「塑造」行為，脫離作為「塑造者」的主導角色而進入泥稿內在的塑造場域之中。那麼接下來所進行闡述的「泥塑造場」，不只是雕塑家的創作現場，或是泥塑劇場的展現場，也同時是創作者與觀眾共同處在著的一個大眾時間劇場。另外一位泥塑專案的參照雕塑家，梁碩的《女媧創業園》（2016）以一個泥塑遊樂園的開放性現場，進駐到一個白盒子展廳內進行泥塑場域的創造，並通過女媧捏土造人的經典神話來延展出一個開天闢地的巨大塑造場域。泥土圈圍起湖泊，構築起山石，泥岸/湖邊小路上有著泥塑的石頭，樹木，還有許多在現場完成的等身大寫實泥人。細膩的人體塑造，彷彿在即將完成的剎那就會起身融入於走動的觀眾群中。在已乾裂的泥像現場旁，雕塑家和他的團隊持續的再塑造出一尊新的泥像取代，通過一個無間斷的勞作和自身的時間投入，持續維持著這個不間斷崩壞的泥塑世界。現實與神話交疊，崩壞與重塑交纏，時間在這反覆的塑造運動中，被實際的注入進這場域里。我們在這泥塑遊樂園之中見證著一個古老手段和原始材料所能誘引出的，當代空間與時間所交錯而為的泥塑遊戲現場。

相較於女媧創業園的主題概念執行，2019年夏天的台藝大雕塑工作坊，《造型實驗場》之《泥塑造場》則在這個概念層面上以場域共築的形式進行。《泥塑造場》作為不定項選擇的空間，以一個開放式的創作實體空間和十二噸陶土，由九位素人創作者按照《塵歸塵，土歸土》的特定邏輯要求在十天內共同建設。素人創作者進入這場域中，進行思考，體會，和想像，以十二噸陶土作為僅有的創作材料，回到無可迴避的單純泥塑上，去感受身體與這被自身所營造出的塑造場域之間所建立的獨特經驗。素人創作者們嘗試實踐預想結果時也同時得面對其他存在的個體所產生的創作實踐和競爭，在進行個人創作時也得適應著這看似單純，卻同時也是不盡雷同的個人處境。

⁷ 皮埃爾·布爾迪厄，《文化資本與社會煉金術》頁 142。

《泥塑造場》，一方面體現出參與者的意志，即個體的創造，另一方面則體現出這個「社群團體」所產生的「社會活動」。而在這「社會活動」中，我們塑造了什麼呢？或許我們可清楚的「描繪」出我們在現場到底塑造了什麼，但是這個答案依然是曖昧的。《泥塑造場》作為塑造遊戲場的第一現場，泥土作為樸實的泥模印跡，鉅細靡遺的忠實記錄著這場域內的一切事件，我們身體，情緒，行為，慣有的步履，都可在這第一現場被仔細的閱讀，因為只需進入這塑造場域，一切肢體的活動都是「塑造」的存在。有意識的塑造與無意識的塑造共同的存在著，「有所為」與「無所為」之間被交疊著，我們不再純粹的通過我們的雙手進行塑造。

我們想留下什麼

遊戲架構意識面，
溫溼度創造概率，
趣味串聯想法，
刻度構成比擬，
變化組成形態，
法則牽引自然。

一刀三刻，是滲開的詩意。⁸

同一年的台藝大《雕塑。遊戲。場》展出中，《一刀三刻》以個人專案的形式延續自「泥塑的時間劇場」的「後塑造」思考角度。《一刀三刻》回歸到泥土作為「物」的根本，進行最低限的人為介入，剔除有意識「塑造」和無意識「塑造」的直接參與，觀測著這方「土/物」在這第二現場（塑造現場為第一現場）中所能牽引出的，在滾動時間中的偶發性自然隨機「塑造」。通過三件土塊，嘗試紀錄著一段特定時間內的三個當下存在狀態，如來自於自然環境中的溫濕度改變，每日氣候的介入，和所有可能發生於其上的事件，並被設定為進行最終的燒製，通過土塊上所被刻劃著/留存的痕跡，成為「那一段存在過的時間」的實質保留和憑證。在這裡，我們可輕易的稱之

⁸ 楊子強，〈一刀三刻〉（創作概述，2019）

為永久性的雕塑存在形式。有別於高茲沃斯的野外劇場，泥土以人為的形式介入現場，三件土方塊昭示著人的主體意識存在，以明確的非自然幾何方塊介入戶外活動環境之中。土塊上的單一切痕，以不同深淺度與角度被刻劃在同樣大小的土塊上，架構出不同刻度。相對於《泥塑造場》的開放式未設定劇本，《一刀三刻》則更多的是思考著預設劇本下所持有的開放性。作品概述以反向提問方式，提醒我們如何看待「有趣味的想法」與「被趣味性串連起的想法」之間所可能存在的先後次序確認。是我們設定了遊戲規則，還是遊戲的規律先於被設定之前就已潛藏在意識層面之下。通過一組預設並置的可區別比較之間，我們預見著一個變化形態的描述方式，最終，我們是否始終從我們預設的立場角度觀察著這早在我們意識存在之前就已存在的自然世界。「後塑造」的思考存在於「塑造」之後，也同時存在於「塑造」之前。我們處在於時間線上的某個時間節點而提出了我們當下的設想，同時對照著與這個設想同時并列著的「之前」和「之後」。《一刀三刻》，不只是一個思考維度上的三個處理方式，也是三個思考維度上的同一個切入角度。更重要的是，它以一個遊戲的方式進行趣味的思考和實踐，這或許就是藝術的本性。

杜威把經驗當成是一個「活體」，在持續的與周遭的環境產生連結和交互影響時，那存在於混亂與平穩之間的移轉與重新確認，賦予了「經驗」的基礎架構。當我們進行表達時，將啟動這個「活體」的不安定「衝動」狀態，也創造出一個重新恢復平衡的「需要」⁹。因此，「一刀三刻」的最終燒製「意圖」是依循著所思考著的「我們想塑造什麼」和「我們塑造了什麼」中，泥塑的當下性所引介的「短暫存在」時間情境下，所啟動的新不安定狀態。而試圖審視這「短暫存在」時間情境的延續思考則延展出「我們想留下什麼」的「需要」。我們也可以加以假設「泥塑造場」將成為未來日常塑造經驗中的創作常態，在這常態下，我們或許會開始掂量著「泥塑造場」的實體保留所創造的「新趣味」可能，開啟回到永久性雕塑思考的新契機。因此，當我們提出「新」的泥塑態度時，我們也必須有能力深刻剖析「經典」的泥塑手段所能達致的泥塑廣義和深度，對照著個人認知中的泥塑「美感經驗」。當我們討論雕塑的再定義時，我們得先確認我們所認定的「雕塑」是何所指。當我們成為探索著當代物質與概念呈現方式的雕塑創作者時，很多時候，我們需要建立「多重人格」以回應這早已存

⁹ Dewey, *Art as Experience*, pp. 58-60.

在於當代語境中的「多重選項」，並從中探尋著可加以牽對的不同定點。每一個獨立的人格設定，都有其獨立的思考方式，品味選項，著重的面向，以及存在於其背後的歷史包袱和契機。只有在深入的探索中，才能獲得更清晰的面相，產生更專屬的美學意象，也當然的，無可避免的開始區分出更細膩的對立面，和無法被交疊共享的必要差異性。

結語

藉著確立泥塑的時間劇場，我們得以細膩分解「泥塑」所規範著的，存在於泥土和塑造之間由來已久的「持續假設」關係，回到這「持續假設」之前的客觀世界。通過泥塑劇場所創造的時間場域，我們實際的感受著泥土作為原始材質所能「刻劃」和「提醒」的，存在於生活中，身體內的時間刻度。在這新的字義和詞彙不斷湧現的數碼虛擬時代，泥塑劇場允許我們重新建立原始的日常感知，回到物質世界的現實面上，細膩品味這原本就已存在著的簡單真實。如果我們能建立一個更寬廣的「有所為」與「無所為」的當代塑造態度，允許「提問」這個當代語境中重要的探索手段成為創作的必要經驗之一，我們或許就能在不斷的「持續假設」之中獲得新的客觀體會和驗證。在個人塑造到場域塑造之間，個人劇場與大眾劇場之間，開放性主題架構與遊戲框架的開放性之間，我們在時間的現實面上延展著超越時間現實的詩性敘述。