

I • 初心——木雕學藝

朱

銘生於鄉間，在傳統農業社會轉換到工商業社會之間，以其天分與不斷的努力，接觸到傳統民間藝術。朱銘在艱苦歲月中，從學徒而獨立成家，最終不甘於傳統藝術的局限，不斷探索與努力，試圖追尋足以與現代社會對話的藝術表現。

通霄一地的木雕產業，與朱銘的師父李金川有密切關係。他跟隨李金川學習，奠定了良好的技術。其成果代表著臺灣學院派教育與民間師徒教育之鮮明對比。充滿活力的民間藝術，在這位具有天分與熱忱的民間藝師投入之後，終於使得傳統藝術逐漸提升為純藝術。朱銘在青年時代，不忘對於藝術的熱愛初心，追求傳統藝術的未來。我們在他青年時期看到他的鮮明影像。

[下圖]

朱銘於愛橋上與朱銘美術館合影（朱銘美術館提供）

[右頁圖]

朱銘 鄉土系列——玩沙的女孩 1961 木 36×26×41cm（朱銘美術館提供）



■ 牧童歲月

朱銘出生於1938年的苗栗通霄，父親朱李記，母親王愛編織大甲草席賺取工資。父親當時五十一歲，母親則四十一歲，兩人年齡加總為九十二，所以替朱銘取了小名「九二」。朱銘在家中排行最小，本名朱川泰，上有兄長、姊姊各五人。「朱銘」這個名字要等他遇見恩師楊英風（1926-1997）後，才由老師建議取的，不過那已是三十餘年後的事情了。這場雕塑大師朱銘的人生戲劇前半期，是以朱川泰為名來進行。因為這個名字與他的奮鬥緊密相關，甘苦與共。

[右頁上圖]

朱銘母親——王愛女士
(朱銘美術館提供)

[右頁下圖]

1962年朱銘和母親、妻子合影。
(朱銘美術館提供)

朱銘童年常與牛為伍，這是他1991年「鄉土系列——母與子」的銅製作品。49×16×33cm (朱銘美術館提供)



朱銘出生於日本侵華戰爭事起的隔年，為了凝聚臺灣島內居民的力量，殖民政府一改懷柔政策，正如火如荼地推動皇民化運動。獎勵漢人改為日本姓氏，禁止漢人文化，舉凡維繫漢人鄉土意識的活動（宗教、文學、戲劇、音樂等）盡在嚴禁之列。不出數年，太平洋戰爭對日本轉趨不利，美軍轟炸臺灣重要政經軍設施，臺灣飽受戰爭摧折。朱銘的幼年歷經無情戰火蹂躪的歲月。這種無情戰火的不斷洗禮，在五十餘年前的中日甲午戰爭才發生過，那時，臺灣人從抵抗到經歷一個世代的日本懷柔政策才逐漸趨向穩定，只是朱銘誕生前一年，新戰局再次開啟，臺灣又陷入動盪不安。

朱銘在戰局轉趨激烈之際，隨著家人躲到深山，規避美軍的轟炸，幼時度過山居生活。日本投降，國府來臺接收，臺灣百廢待舉，然卻又遭逢不濟，緊接著1947年二二八事件，全臺動盪數年之久，印證了荷人治臺的郭懷一事件（1652）以來「三年一小反，五年一大反」的不穩定局勢。1949年國府在大陸內戰敗績，一年內湧進臺灣一百餘萬人口，中國大陸東南沿海的邊陲島嶼，頓時成為整個內地中華文化的縮影。

朱銘幼年的歲月，幾乎過著遺世而獨立的生活，接著進入通霄國小。牛是農業社會的耕作工具，同時也是人們生息與共





[上圖]

朱銘 奔 1975 檉木
27×75cm 「木之華」首次個展展品，朱銘以牛為題材創作的木雕。（藝術家出版社攝）

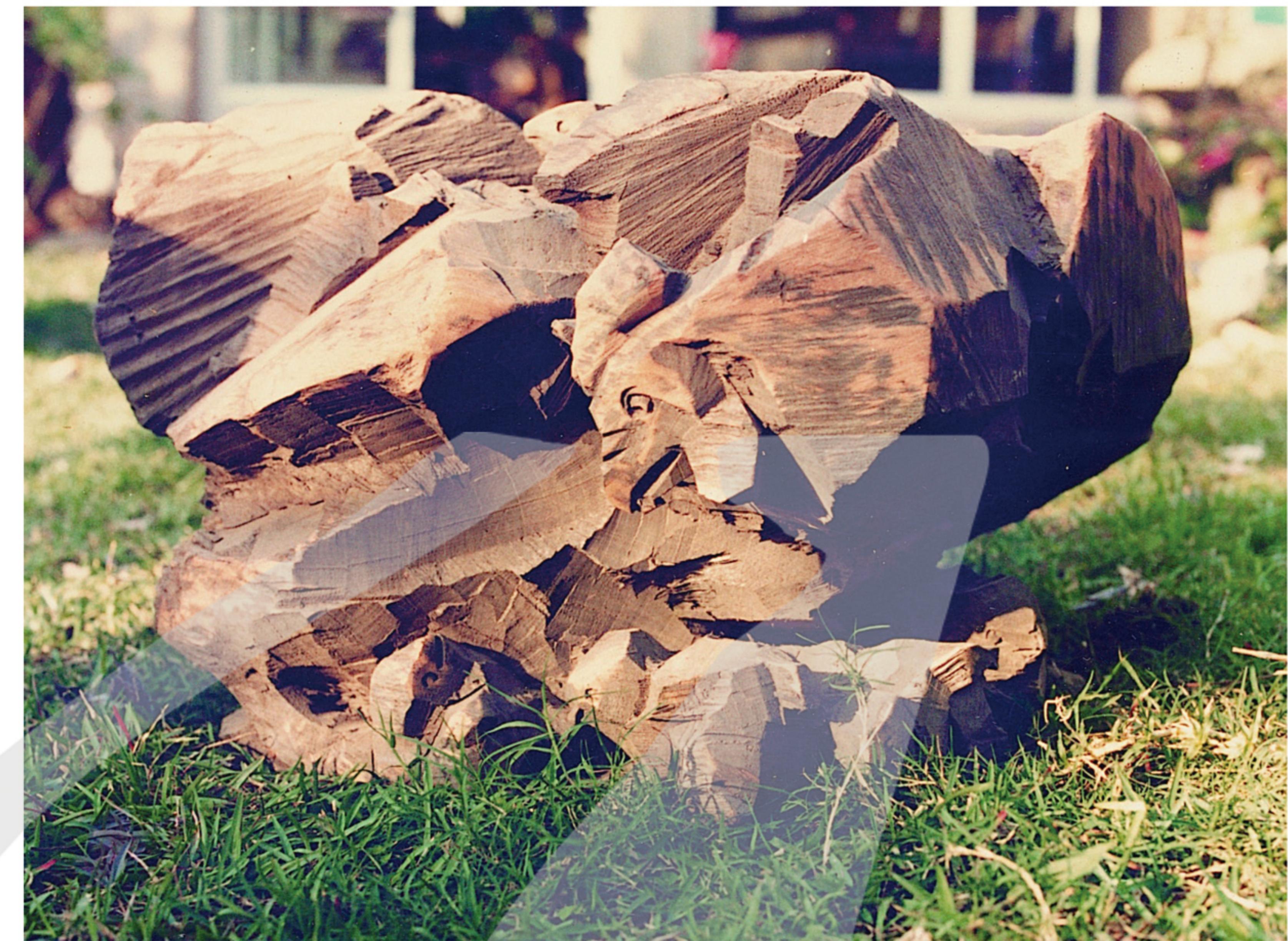
[右頁上圖]

臺灣鄉間常見的雞、鴨，也是朱銘在「鄉土系列」木雕作品中喜歡雕刻的對象，此作品為〈母雞帶雛〉。（朱銘美術館提供）

的牲畜。朱銘課餘在田野間放牧、趕牛，牛背上的歲月，或者說趕著牛群的田間生活點滴，都是他幼年的親身體驗。湛藍天空、無垠天際、肥美草木、甘甜水源、村野小道都有他的蹤跡。

二次大戰後，臺灣並未脫離詭譎局勢的暴風圈。國府敗績，大陸成為共產主義實驗的溫床，冷戰意識型態逐漸形成，韓戰成為美蘇代理人戰爭的最佳舞臺，接著則是越戰，最後柏林危機。人類圍繞著所謂資本主義、共產主義這兩種截然不同的價值觀進行無休止的競賽。臺灣被編入所謂「自由主義」陣營內，政治、經濟、文化逐漸受到美國文化直接影響，可以說是另一種文化的殖民。

此時臺灣內部面臨一種文化重整的運動，一方面國府在臺灣推動戰鬥文藝運動，以反共抗俄為主要訴求，強調以「中華文化」為核心的運動。另一種則是美國文化進入臺灣逐漸地發酵，漸次使得一群不滿現狀的年輕人追求文化革新運動。前者是國府在大陸挫敗後的精神上的內縮與保守，戰鬥文藝的舉措正是這種反應；後者則是賡續五四運動以後，「德先生與賽先生」（Democracy and Science，即民主和科學）的全面西化運動。這種五四運動以來的傳統，不斷在中國大陸被實驗，卻因為國



關鍵字

楊英風 (1926-1997)

楊英風為近當代知名臺灣雕塑家，出生於宜蘭縣，1943年留學東京美術學校，學習建築，師事有日本羅丹之稱的朝倉文夫，1946年至北平就讀於輔仁大學，1948年就讀臺灣省立師範學院藝術系（今臺灣師範大學美術系）。1951年擔任《豐年雜誌》美術編輯，期間留下許多鄉土版畫與漫畫，並從事雕塑。1953年以〈驟雨〉獲第16屆臺陽美術展覽會「臺陽賞」，1956年以〈仰之彌高〉參加「聖保羅雙年展」，1961年舉行第一次個展。1962年辭去美術編輯，專心從事雕塑創作。期間旅居義大利三年，返國後開始石雕山水系列與環境雕塑，1970年代開始為飯店、主題公園及大型建築設計現代性的雕塑，可謂是臺灣早期的公共藝術作品。1970年〈有鳳來儀〉一作在日本大阪萬國博覽會中代表我國展示，1973年〈東西門〉置於紐約市曼哈頓華爾街上，以天圓地方創造出屬於東方的宇宙觀。1980年代大力推動臺灣的建築設計與景觀設計，1990年獲得第2屆「世界和平文化藝術大獎」。1993年參加美國邁阿密藝術博覽會和日本橫濱「國際現代美術展」、巴黎「國際現代藝術展」。然而，1997年在日本箱根雕刻之森美術館舉辦個展後，病逝於新竹法源寺，享年七十二歲。1999年新竹交通大學成立「楊英風藝術研究中心」。

楊英風 東西門 1973 不鏽鋼 480×700×550cm
(楊英風藝術教育基金會提供)



府在1949年內戰的挫敗而隨著一批知識分子轉進臺灣。這股運動局促於臺灣一隅，進而轉化為中西調和論，頗為近似清末「中學為體、西學為用」的思想。

因此，即便國府撤退到臺灣時的局面是那麼不堪與緊張，學術殿堂依然維持著傅斯年、胡適的崇高地位。國府在國共內戰的功過固然可知，然而延續中華文化道統的決心卻不曾改變。如果我們能注意到此一大方向，則不難想見往後楊英風、朱銘師徒所發展的具有中華文化精神的雕塑並未在大陸出現，而是在臺灣大放異彩的原因所在。

關鍵字

李金川（1912-1960）

李金川，苗栗通霄人，先祖李德萬率六子於乾隆三十九年（1774）渡海來臺，於苗栗銅鑼庄購田定居。

李金川具有繪畫天分，公學校畢業後即到大甲西岐的碾米店擔任會計，因結識東家長女林梅，後被招為婿。戰後，與姪子李玉藏跟隨福州陳姓師父學習木雕，精於人物與線條的雕刻技術。1951年李金川回通霄南和故居，適逢族內堂兄李金沐、李金泰被推為建廟大總理，糾集全臺重要木工重建慈惠宮，遂被推薦擔任媽祖廟雕刻師。

朱銘即在建廟兩年後前來拜師學習，成為李金川第七位入室弟子。建廟木作初步完工後，李金川留在通霄傳承技藝，成立「宏光軒雕刻社」。1959年遭逢八七水災，手稿、資料皆付諸流水，故攜家眷返回大甲，隔年病逝，得年四十九歲。然而因李金川弟子、徒弟眾多，後輩們整合資源，開拓美、日外銷市場，使得通霄鎮的木雕業在1989年前後達到顛峰，三戶人家即一戶從事木雕業，李金川遂被推為通霄木雕業的祖師。

據苗栗通霄慈惠宮導覽人員指出，右四圖為現存於慈惠宮的李金川部分木雕作品。（藝術家出版社攝）

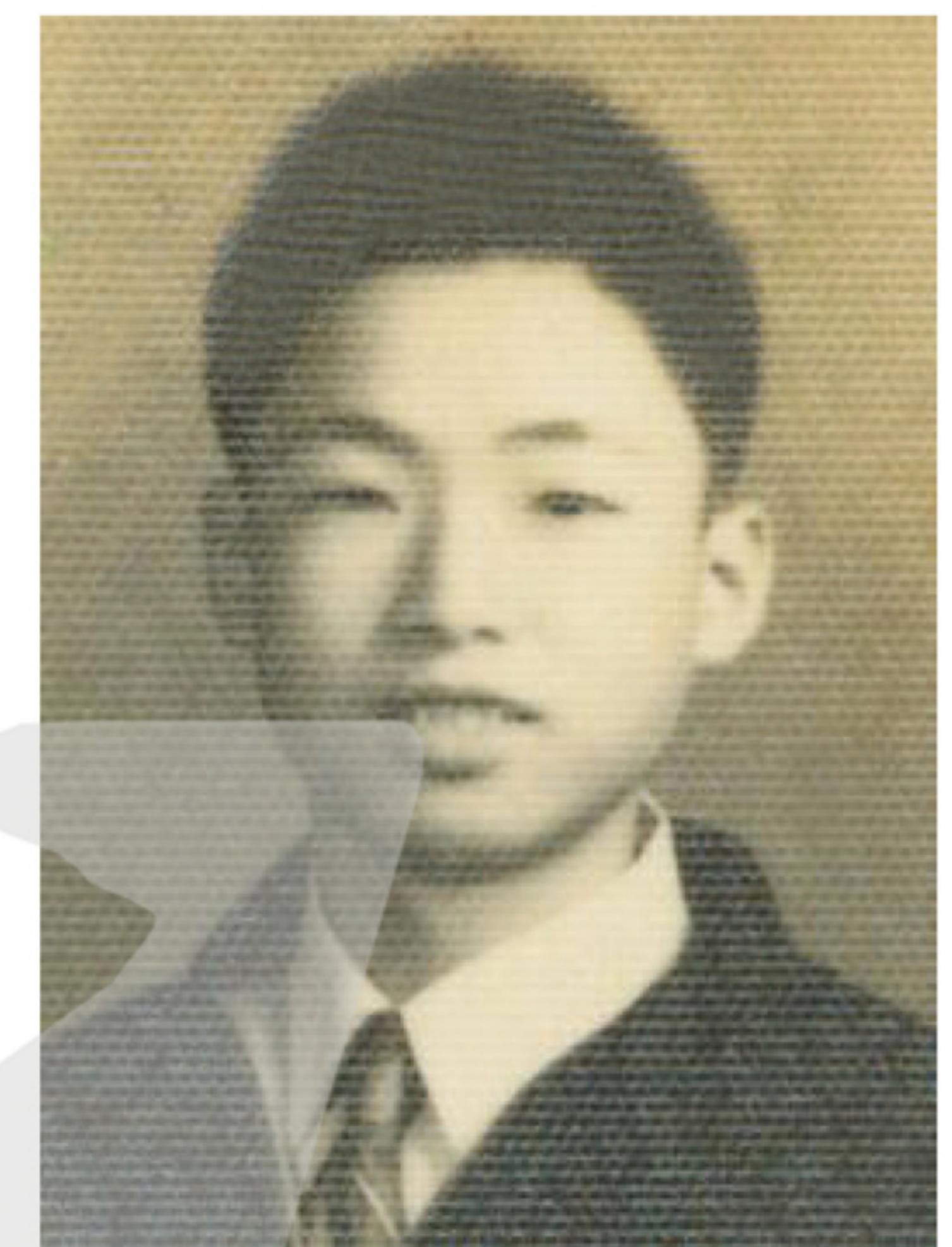


戰後，臺灣夾雜在東西文化接續之間，創新與保守並存，融合會成為文化創新的最佳捷徑。楊英風的雕塑正是在這股潮流中邁進。另一方面，所謂保守力量，其實是戰後受到日本殖民文化所壓抑的臺灣的文化，在國府撤退臺灣之際，部分受到壓抑，部分因為與中原文化的接續而復甦。戰後，臺灣的宗教大體持續著民間宗教的信仰，正統佛教或道教十分稀少，在天主教之外，基督教早從荷蘭統治時期一度在臺灣落腳，清末再次隨著帝國主義傳入中國。

因此，戰前受到殖民文化所壓抑的民間宗教、依附於民間信仰才得以廣泛傳承的木雕工藝，在戰後由國府所接收的臺灣一舉自由發展起來。除此之外，一度受到壓抑的藝術與技藝，在母體文化中才得以自由蓬勃發展。被拆毀的廟宇獲得信徒重新禮拜，香火逐漸恢復，荒廢的殿堂重新被修葺，傳統的藝師開始薪傳火種。在傳統的農業社會，擁有技術被視為比從事商業還要容易獨立自主，因為商業靠資金，技術往往靠師承。於是，傳統藝師在逐漸復甦的農業社會裡，成為家無恆產者的翻身途徑之一。

朱銘十二歲國小畢業。在農業社會裡，出於父親對於么子的疼愛，讓他到雜貨商店擔任店員，這種工作在當時近似於學徒，但是可以獲得微薄薪水。家中子女眾多，即便微薄也能分攤家用。

此時，通霄鎮正進行著媽祖廟重建工程，村里信仰虔誠，由各地請來一流名師參與木雕、石雕工程，如重要民族藝術藝師黃龜理（1902-1995）、中部木雕業開創者李金川（1912-1960）等人。這座媽祖廟本是村人信仰中心，1935年「墩子腳大地震」被毀以來，村人頓失信仰中心，接著中日戰爭爆發，日本推行皇民化運動，宗教被破壞與壓抑，重建更不可能。1950年，村民開始集資籌備媽祖廟重建工作。朱銘的命運就在時代機運、父親慈愛的帶領下，走向新道路。朱銘拜師時，已是十五歲之齡，相當於國中二、三年級，屬於初次探索生命的不穩定階段。農業社會的一般家庭，年齡過小無法從事粗重工作，因此小學畢業之後必須在技術學習與繼續求學之間作一抉擇。



1954年，朱銘十六歲時的照片。（朱銘美術館提供）



[上圖]
朱銘贈送家鄉苗栗通霄鎮公所的青銅雕刻作品〈人間系列一家〉，現今安置在鎮公所大門右前方。

[下圖]
朱銘 人間系列一家（局部，本頁圖
為藝術家出版社攝）

拜師學藝

朱銘一家是土生土長的通霄人。通霄位於現今苗栗縣西南邊，有綿延十六公里的海岸，瀕臨臺灣海峽。南明將領劉國軒曾帶兵來此。但真正大量漢人移居此地，則是清朝康熙年間降服臺灣以後之事。因此這方貧瘠之地，端賴居民智慧才能存活。

《臺灣文獻叢刊》記載：「至通霄及白沙墩一派皆屬旱田，雖有一二山坑泉水，亦短少不足以濟全冬，務必於山腰院底築高岸，而匯為池。幸而雨降陂盈，乃有一季收成之望，此旱田所以不及水田萬萬也。」通霄為南勢溪與通霄溪構成的流域，地處邊鄙，卻富水運之饒，足以與大陸相通。不只如此，東邊以虎頭山與三義、銅鑼為界，西北一地一排白沙橫列海岸，自成一天地。可惜土地屬於紅壤、崩積土、黃壤及沖積土，並不肥沃，故而僅能施行旱作。再者，通霄為閩粵居民與原住民雜居之地，土地既乏，水源之爭



[本頁二圖]
1953-57年間，朱銘跟隨李金川師傅習藝照片。（朱銘美術館提供）

慈惠宮

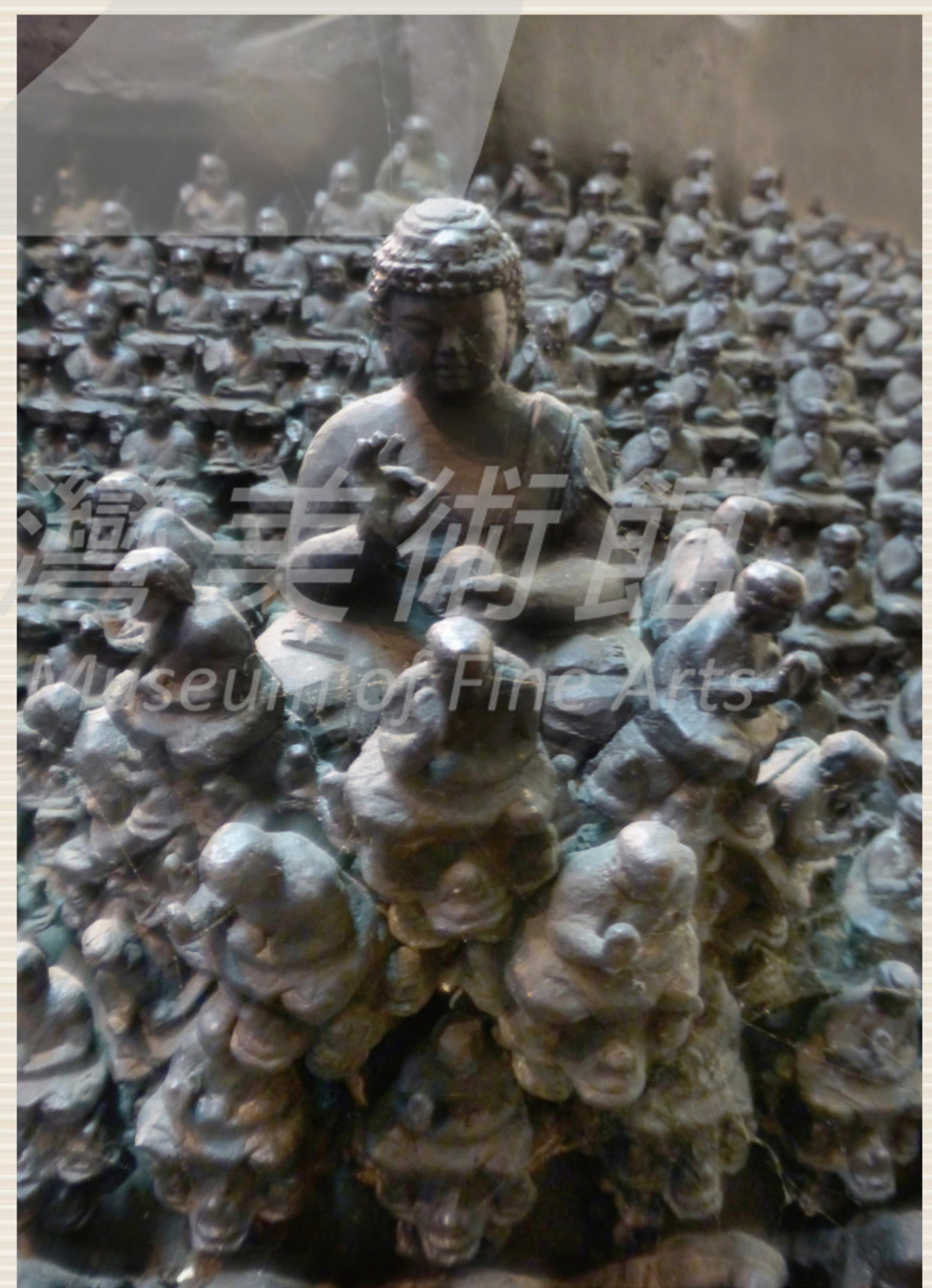
慈惠宮位於通霄鎮中心，具龍盤虎踞之勢。清道光年間為遏止閩粵械鬥，地方政府飭令通霄十三莊總理鄭媽觀集資建廟，做為地方信仰中心，因籌募資金困難，鄭媽觀出售山產百餘甲，慈惠宮方能完成。日本統治期間的1935年發生大地震，慈惠宮嚴重受損。外加中日戰爭、太平洋戰爭爆發，物資短缺，遲遲無法復原。戰後1950年準備重建，偏逢旱災及八七水災等事故之苦，捐資重建更行困難。後經歷十八年，斷續續續始完成前後殿與兩廂廊重建，氣象一新。1984年增建後殿，1986年重建工程方告一段落。朱銘的師父李金川乃是參與前殿與中殿的工程。目前尚留有他的作品。



[左上圖]
通霄鎮慈惠宮外觀一景（藝術家出版社攝）

[右上圖]
通霄鎮慈惠宮昔日外觀一景（慈惠宮提供）

[左下圖]
2004年2月，朱銘贈送青銅雕刻〈萬佛〉給通霄家鄉的慈惠宮，現今此雕刻陳列在該寺廟內。
(右下圖為局部，藝術家出版社攝)



必烈，故而時生械鬥。地方官員為使民風純樸，下令要求鄉紳出資建廟，以教民睦，使民不爭。於是，道光年間由十三莊總理鄭媽觀為首，集資籌建媽祖廟，名為「慈惠宮」。此宮雖為地方信仰核心，卻於建廟百年後，因「墩子腳大地震」而震毀，長年失修。

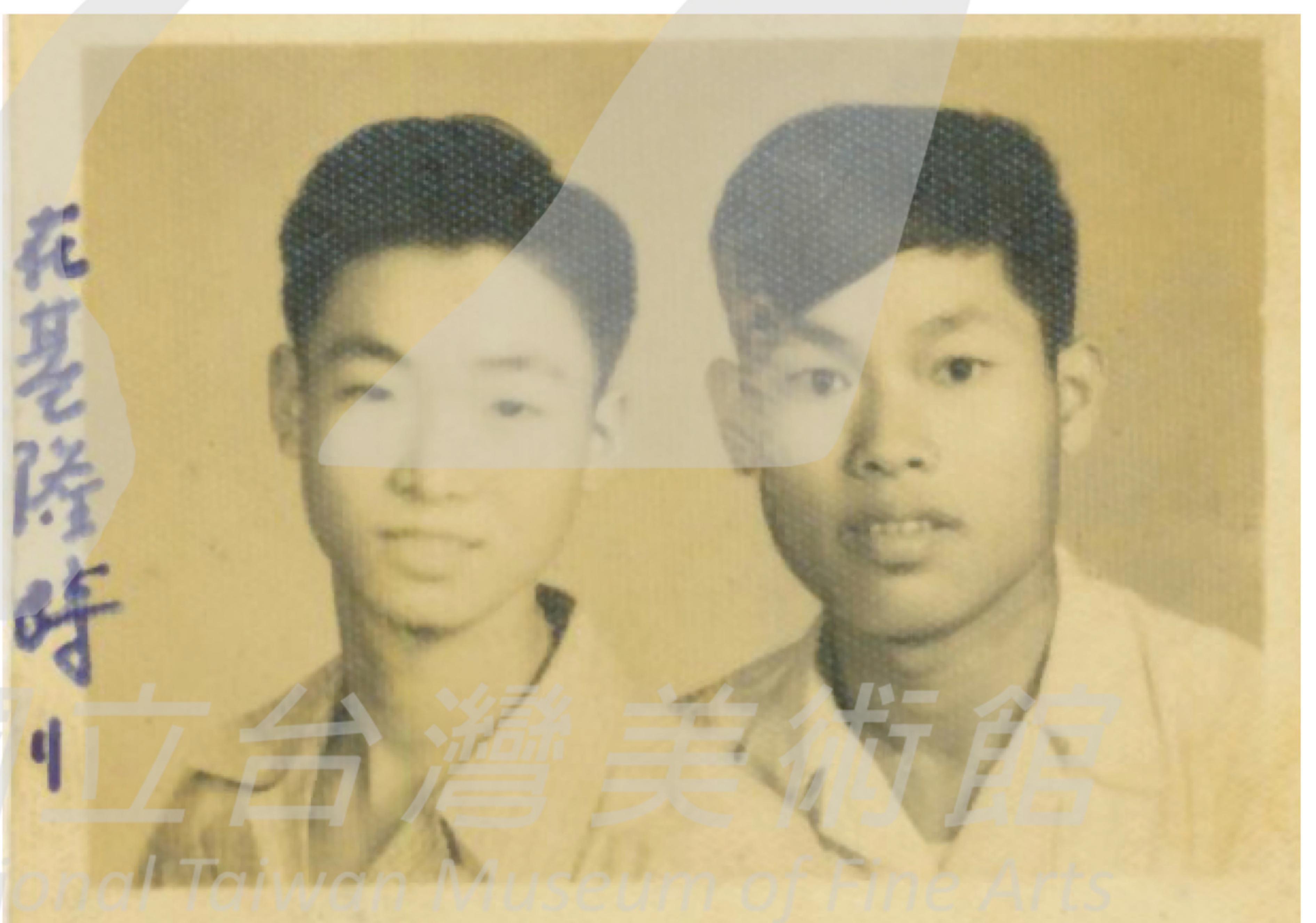
1950年代，臺灣因韓戰爆發，大陸參與韓戰而使兩岸局勢趨向穩定。村民集資推舉通霄南和李家為大總理，集資鳩工興建荒廢已然十餘年的信仰中心。這座媽祖廟因此而匯聚各地能工巧匠。朱銘父親這時已經六十六歲，在農業社會已然為村里長者。他時常來工地走動，正發愁如何為幼子謀得可以安身立命的機會。李金川出身通霄，這時四十歲不到，待人和善客氣，朱銘父親央求他收朱銘為徒，獲得首肯。當時朱銘父親明確意識到工藝與匠藝之間的差別。他說：「我不是要九二去學木工，而是要他去學手藝。」在當時，木工業也有粗、細之別，木雕屬於

1953-57年間，朱銘（後排左1）與師兄弟合照。（朱銘美術館提供）





1958年8月，朱銘與通霄友人
結義紀念照。（朱銘美術館提供）



1957-1959年間，朱銘（左）
至基隆工作時與師兄弟的合
影。（朱銘美術館提供）

這行業中必須具備更高才能的手工藝，相較於傳統木工的實用機能，木雕在社會上獲得更高讚賞。因為這種社會價值觀，朱銘的父親就在1953年，帶著么兒到媽祖廟拜李金川為師，作為其門下第七位弟子。

畢竟傳統師徒之習藝與學校就學有所不同。在校就學目的是獲得知識，而傳統師徒之間的傳藝不只如此，主要是透過日常生活上的耳濡目染，一點一滴地學習師父的所有技術與人格；能否成材、是否足以獨

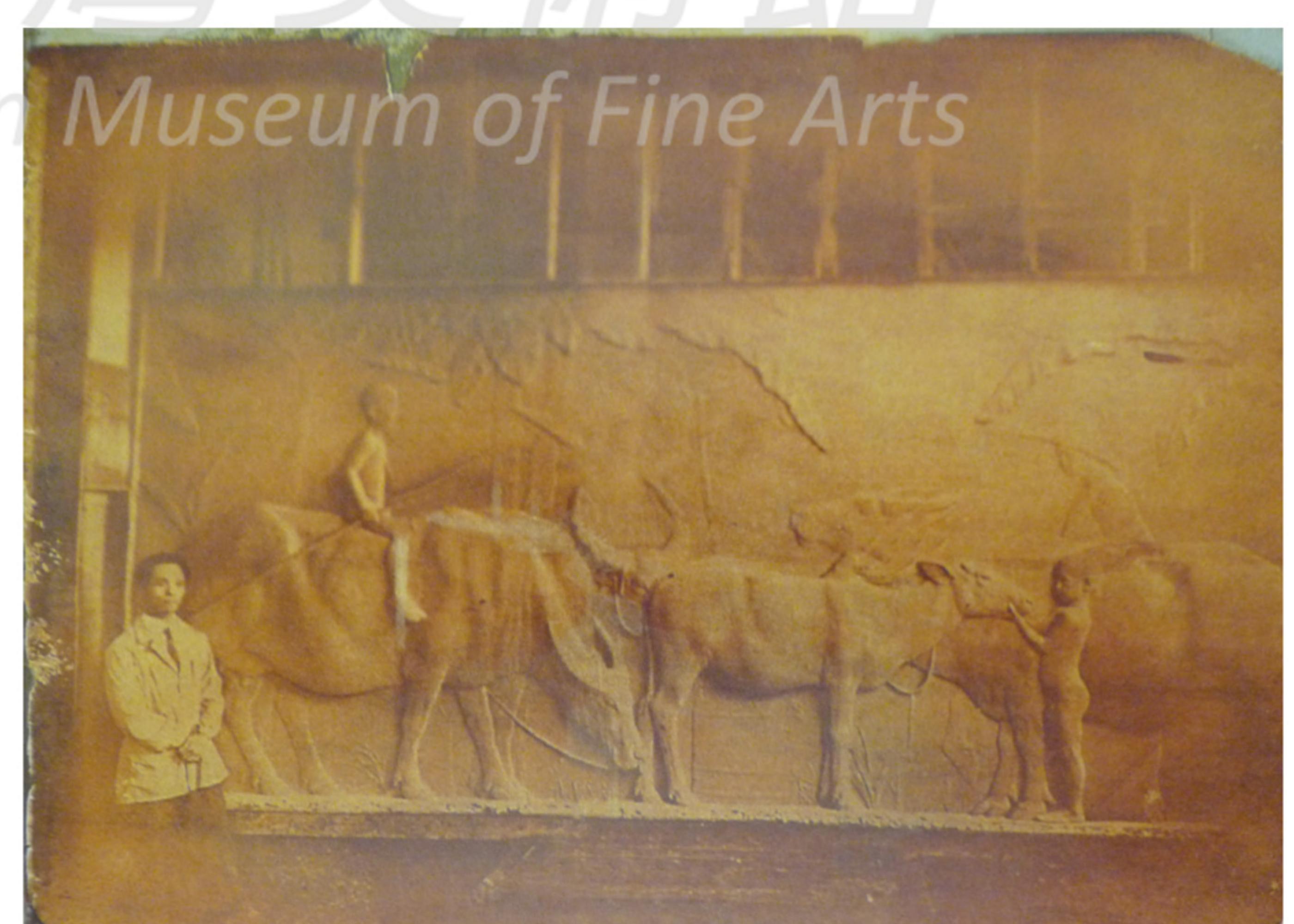
當一面，端賴三年四個月的學習。在一般學徒的學習過程中，打從踏入師門，師父家的事即是自家的事，師父的家就是自己的家，住在師父家中，從照料小孩到生火燒飯必須全部操持學習。通常是全年不支薪，僅有舊曆年前支領壓歲錢，沒有定期休假，除夕到新年則有五、六天長假，如有例外則三大節日可休息；除此之外，其餘都是學藝時間。

木雕學習的過程，學徒從描底稿、打磨成品到雕刻紋樣的初級工作，通常得花一兩年以上，如果才能出眾又用心學習，則能提早學到塊面的粗胚敲打；至於看似重要的彩繪、貼金等工作則屬雜務。對一個學徒而言，粗胚製作，意味著其具有足以駕馭雕像的整體能力。除非能力出眾，否則師父從不傳授。但是，李金川似乎是一位開明的師父，他的徒弟大多能從事粗胚工作。

此外，對有心學藝而想要自成一家的學徒而言，最重要的是能否「打樣」，即能否獨自創作底稿。能打樣則不須恪守師父傳留的底稿，日後變化自在，就能邁入師傅門檻，逐漸自成一家。因而，能否「打樣」則成為工匠是否能進階為藝師的一項要素。李金川告訴朱銘，雕刻師不會畫圖稿，就如同建築師不會畫草圖，只會蓋房子。一般藝師的稿本或者說「粉本」從不輕易授與學徒。學徒如不是有過人的才能或能博得師父青睞，很難讓師父傳授稿本。遇此情形，除了自學別無他途。幸而，李金川鼓勵學生必須學習繪畫，朱銘更是上進，白天從事雕刻，晚上則練習畫圖。如果不是他有過人能力，絕無法具備獨自創稿的能力，也難在三年四個月後學得一身好手藝。

朱銘是位好問的徒弟，根據記者周美惠的報導，一日朱銘問師父：「我們為什麼不刻立體的牛或者人呢？」師父說：「你想學，我可以教你。」一日他又問：「我們的雕刻可以參加展覽嗎？」師父愣了一下回答：「要刻得像黃土水才可以」

臺灣前輩雕刻家黃土水在
1930年代與其作品〈水牛群
像〉合影（藝術家出版社提
供）



展覽。」從此之後，朱銘開始收集黃土水的資料，將黃土水視為精神導師。

李金川從事廟宇雕刻的工作，從事這項工作的民間藝師，必須具備廣泛知識與高深技術。廣泛知識在於創作底稿時所需要依據的歷史故事、傳說與掌故；高深技術是須能將其描繪成稿。舉凡一座廟宇的供桌、神龕及藻井，除了紋樣裝飾外，重要的是必須在適當位置配置適當人物，不只是人物，還必須有整體的故事背景，才能使得裝飾物件具備人文意義。因此，舉凡二十四孝、封神榜、三國演義等各種情節必須知之甚詳，並能將其應用、描繪入圖。

在這段學習期間，學徒除了技術養成之外，自然也必須涵養傳統民間藝師如何運用故事情節的能力。這種能力養成相當重要，因為如此眾多的故事人物，不需要使其人物服飾、身段符合劇情，其人格特質的掌握更是卓越藝師的看家本領。一位十五歲入行的少年，懵懵懂懂，為了出師後能獨立，必須全神貫注投入，期間也必然吃盡苦頭。不同於現代年輕人從學校畢業後、找尋工作後才開始新人生。朱銘打從進入師門學習，就必須時時注意學以致用，不辱師恩。

[左圖]
1959-1961年間，朱銘當兵時的照片。（朱銘美術館提供）

[右圖]
1959年6月24日，朱銘入伍搭車時所攝照片。（朱銘美術館提供）



出師，即意味著獨立，必須獨當一面才能成為師傅，否則只會是一名不起眼的匠人。三年四個月的學習是否得以靈活運用，端賴學徒往後的努力。在傳統藝師養成教育中成長的朱銘，具備了師徒情誼與文化傳統的精神，這種傳統精神直接滲入他的血肉當中，比起學校教育來得更深刻。傳統性與實用性並重是師徒制度最大的優點。然而其缺點則是如此深刻的傳統性，必須擁有當代意涵的創新精神，才能出人頭地。因此，對於一位接受傳統藝師養成教育的人而言，所謂「出師」不僅僅是學成離開師門，同時也是自成門戶的伊始，然而此一門戶，還僅只在於雕刻這一領域，尚不足以獲得廣大社會認可。對於朱銘而言，顯然還有一段路要走，還有賴他人來指引自己的道路。



1961年，朱銘開設「海洋雕刻社」。（朱銘美術館提供）

■ 成家與競技

這位在鄉間成長的藝師，經歷磨練，已可獨當一面；只是朱銘並沒有像他師父一樣，走向廟宇裝飾的工作。他一度在南庄工作，接著前往

基隆金山軒當駐店雕刻師，1961年返回通霄開起「海洋雕刻社」，遊走於美術工藝與民藝之間。其實這兩種領域之別很難驟下論斷，前者大體傾向於藝術性，譬如一般所謂工藝品之類，後者則以一般的民間性為主要訴求，譬如神像、廟宇雕飾等等。在這段歲月裡，木雕既是朱銘的謀生技藝，也是他對未來的理想。提起他的師父李金川是屬於木雕中的福州派，因此其傳承的影響也值得我們探討。

「雕刻之術，木工最精：臺南為上，而葫蘆墩次之。」這是指清朝當時雕刻在臺灣一地的發展情形，木雕主要以府城為主，其次是臺中的葫蘆墩，亦即現今豐原區最為聞名。這兩地域木雕實際由所謂閩粵兩地匠師組成。早期臺灣文化依附於大陸，因此以所謂「唐山師傅」最佳，遠從大陸聘請匠師前來，舉凡官府、衙門、官邸、別莊、廟宇等建築，皆以聘得大陸匠師為豪。大陸匠師來臺，或久留不歸，或開枝散葉，使得中原技術得以流傳臺灣。

就木雕而言，臺灣傳統神像雕塑主要出自三派：泉州派、漳州派及

福州派。泉州派神像雕塑注重氣勢，衣紋雕刻較為細膩。漳州派則較注重線條轉折。福州派則兼具兩者之長。在傳承上，泉州、漳州以傳子為主，福州則技術外傳，大量傳承的結果，久之，福州師傅的技術大行於臺灣。

除此之外，尚須注意者，神像雕刻與廟宇建築裝飾的木雕技術大為不同。神像木雕在於神情與動作，神情尤以靜穆莊嚴為要，至於主神之脇侍則講究動感，主從並列則產生動靜一體的感受。不只如此，神像都以彩繪或外加粉線修飾而成，貼金、彩繪而使神祇金碧輝煌。至於廟宇建築則挑戰性更大，舉凡神龕所需之大型龍柱、龕柱、龕窗、龕門及斗拱，或者其上的翹簷，這些部位則雕以吉祥圖案，諸如牡丹鳳凰、蓮花鶯鶯、旗磬大象等，藉此分別隱喻富貴太平、一路連科、吉慶有象之意。另外，則是綴以三國演義、封神榜、二十四孝或漁樵問答的傳統題材。至於整體廟宇之木雕，則有斗拱、藻井、花籃、橫楣、獅座等等，其間則雕以人物、花鳥、蟲魚水族與紋樣。

因此，傳統學徒不只要在木雕技術上學習到準確掌握木材基理之外，粗胚刀法、細雕刻工皆須頗有心得，

1962年，朱銘第一次開工廠，當了「社長伯」。
(朱銘美術館提供)



[右頁二圖]
臺灣廟宇中建築裝飾木雕與神像木雕不同。圖為三重先嗇宮內木雕花籃，以及金瓜石勸濟堂內獅座等木雕。(藝術家出版社攝)





才能成材。除此，則是這些屬於操作工具價值之外的人文素養，包含歷史、神話故事，以及吉慶圖樣的內涵與表現手法，更須熟稔而能活用。這對於一位剛從傳統藝師門下出師的學徒而言，談何容易。其學習過程絕非今日一般木雕匠師所能理解，必然蘊含諸多深刻的學習過程。

出師後，朱銘離開偏遠的通霄，前往基隆佛像店工作。因其技術精湛，作品動人，收入可觀，足以成家。在他自立成家之後，朱銘大體從事的工作比較接近工藝。1950年代晚期到1960年代期間，臺灣的木雕業與外銷結合，一時蓬勃發展，朱銘在這行業中獲得青睞，訂單不少，我們可以想見一位充滿朝氣的年輕師傅勤勉製作的過程，他開始授徒，製作許多受外銷歡迎的作品。然而，期間卻也因為投資失敗而滋生奮然再起的壯志。

朱銘沒有忘記在李金川門下當學徒之際，師父答覆他說必須要有黃土水那樣的作品才可以參加省展。這個問題一直存在他心中。即使朱銘日後已經成為年輕



1961年，朱銘的徒弟們工作的情景，當中的布簾乃是用麵粉袋克難縫製而成。
(朱銘美術館提供)

1961年朱銘（前）與徒弟們合照（朱銘美術館提供）

1961年，開設雕刻社之後，朱銘開始研究「雕刻創作」，圖中的甘迺迪頭像即是創作作品。（朱銘美術館提供）

[左頁上圖]
徒弟鋸木照。朱銘的學徒拜入門下後，最先的工作就是練習鋸木頭。（朱銘美術館提供）

[左頁下圖]
1969至70年，朱銘於江子翠創作木雕藝術。（朱銘美術館提供）

師傅，也有慕名來向他學雕刻的學徒，但是在他心中依然存著有朝一日要創作出黃土水般作品的念想。實際上，他也老老實實地創作作品送往省展參加比賽，雖然退件的比入選的多，卻也在1966年獲得第二十一屆全省美術展覽會雕塑部優選獎，以及1967年獲得第二十二屆全省美術展覽會雕塑部第三名。這時候，朱銘三十歲不到，志向依然不小。

1958年11月20日，朱銘（左）與岳母同遊臺南關子嶺。（朱銘美術館提供）



臺灣前輩雕刻家黃土水（1895-1930），出生於臺北艋舺，在父親去世後前往大稻埕投靠從事木工的二哥，從此對木雕產生興趣，1915年獲得推薦進入東京美術學校雕刻科，接受學院派正式訓練，又五年進入研究科，成為臺灣人第一位參與帝國美術展覽會的藝術家。當時喧騰一時，黃土水的事蹟激發了之後許多臺灣美術家的誕生。可惜他才三十五歲就去世，逐漸被人所遺忘。而臺灣光復初期時，對於日治時期的美術成就並未加以珍視，黃土水的事蹟僅能留存在民間而已。然而，即便是多麼孤寂的事蹟，只要有人人都會用心去挖掘。當時中日之間雖有邦交，但不再像早期那樣引發那麼多人前往日本留學的熱情，而朱銘自小並非走上正統美術教育道路，更沒有這樣的途徑。唯一能夠做的，是依循自己學習的過程，找尋當代雕塑名家來指點。

楊英風在1950年代於農復會《豐年》雜誌擔任美術編輯，從事插圖、編輯之餘，也著力於雕塑、



[左圖]
1961年8月，朱銘與陳富美女士同遊彰化八卦山。（朱銘美術館提供）

[右圖]
1961年11月，朱銘與陳富美女士結婚照。（朱銘美術館提供）

版畫及水彩方面的創作。1961年之後專心於雕塑，並追尋一種東西融合的嶄新風格。1960年代從事雕塑的藝術家中，少有如楊英風這般展現出當代意識的人。

朱銘在省展獲得肯定後依然不滿足，亟需找尋表現上的出路。他透過許多人，希望能獲得進入楊英風門下學習的機會。朱銘已年過三十，求師若渴的心理卻異常強烈，可惜這樣的念頭，在當時卻無法獲得一般人認同。對於一個從事工藝與民間藝術的藝師而言，轉換跑道進入純藝術領域，似乎被認為沒有必要，而且是徒勞的。

在當時，創作純藝術的收入，不一定比外銷訂單來得穩定。工藝品在當時尚有市場，藝術家則即使成名依然難以販售作品維生。這種情形



1962年，長子敏觀出生。
(朱銘美術館提供)



[左頁上、右下圖]
朱銘的「馬」系列雕刻作品
[左頁左下圖]
朱銘1998年的青銅雕塑〈揚眉免氣〉

在臺灣經濟尚未起飛的1960年代更是明顯。譬如那時的通霄為外銷木雕工藝品的產地之一，木雕工藝鼎盛，不到五萬的人口中，從事雕刻的就有五千人之多，其熱絡與鼎盛可想而知。

捨棄穩定收入不顧，在一般人看來那是異想天開。朱銘卻不這麼想，他不僅堅定自己意志，同時也說服新婚的太太接受他的觀點。他希望從自己的美術局限中打開一條新路，他的想像真切且充滿著浪漫。