

II • 訪真—— 當代藝術的憧憬

生活在傳統藝術的世界，卻憧憬著當代的冒險，朱銘正是這樣一位勇於不斷冒險的人。這位在外銷工藝世界上小有名氣的藝術家卻期待著奮力一搏，想望成為先賢黃土水那樣獲得藝壇上的肯定。事實證明，他的成就的確超越了黃土水的局限，在國際藝壇上創造出一種足以識別於東西藝術風格的格局，展現出純粹東方主義的風格。

[下圖]
朱銘與楊英風合影（朱銘美術館提供）

[右頁圖]
朱銘 少女 1970 銅 55×33cm 1976年在國立歷史博物館首展時場景（藝術家出版社攝）



■ 兩袋包袱的光芒

朱銘依然按捺不住內心衝動，不安於一位民間藝師的身份，他參加兩次全省美展，獲得雕塑部優選獎及第三名的殊榮。然而，他的努力卻沒有如同黃土水獲得帝展入選般一鳴驚人，競賽僅是獲得獎項，增添一些光彩而已。在獲得肯定之際，友人簡瑛舜慇懃朱銘拜楊英風為師，這麼一個不經意的意見，對於一心找尋出路的人卻信以為真，朱銘處處請託他人介紹，卻苦無入門之階。



臺灣橫貫公路及太魯閣的好山好水，常是藝術家靈感的源頭。（藝術家出版社提供）

的不在於遊歷名山大川的攬勝遊玩，而是追求生命的徹悟。名師的指點對於聰慧者而言，如同靈光一閃，足以終身受益。

靈雲志勤禪師一日見到桃花後悟道，作偈曰：「三十年來尋劍客，幾回落葉又抽枝；自從一見桃花後，直至如今更不疑。」那是一種直至大死方歇的不斷追尋，找尋自身生命的根本意義。未見桃花之前，朱銘陷入迷惑，從此以往應當如何，惶惶不安。

在當時，臺灣省展穩定發展，雕刻並非重要領域。在國粹主義大思潮底下，水墨畫一枝獨秀。此外，朱銘也已屆三十而立之年，外加幼年不完整的教育背景，在風氣未開的教育體制下，不可能進入大學接受正規學院訓練。或許朱銘對於學院訓練得當與否也表示懷疑。日

1966年，朱銘二十八歲，雖成為工廠老闆，卻因周轉失靈而結束工廠，轉往大甲一家工藝廠擔任高級雕刻師傅。一邊工作還債，一邊從事創作，他下定決心要在藝術領域闖下一片天地。但是單憑自己努力參選依然不夠，還必須尋求名師指導。他那股尋真訪道的衝勁，出自於追求生命脫胎換骨的內在衝動。那是自我挑戰的自覺。古代中國禪師之所以雲遊天下，其目的



後他說：「學校的學習常因為制度與老師個人的好惡，框限了一個人的想像力。」在此因素下，只有尋訪自己心目中的名師，才是當務之急。

當時，臺灣美術圈從事雕塑的人十分有限，即使有也是沿襲日本統治時期的表現樣式。那是殖民時期從羅丹而來的大傳統，這樣的手法對朱銘這樣教育背景的人而言，或者對於他這樣一位出身傳統木雕的師傅而言，恐怕差別不大。幸而在李金川的指導下，朱銘時常閱讀1926年創刊的《良友畫報》及1953年創刊的《勝利之光》等雜誌。這兩份刊物在當時尚且欠缺美術專業雜誌的時代，成為一扇重要的知識之窗。因此，朱銘即使身在傳統木雕業界，卻對新的時代動向，有著一定程度的洞悉與自覺。

這時期臺灣雕塑界裡，楊英風是相當引人注目的一位，他正從事許多實驗性的工作。北魏雲岡石窟的宏偉、龍門石窟的圓滿，甚而說是近似抽象的殷商饕餮的寧厲肅穆，或者說是太魯閣那鬼斧神工的大

1967年元旦於大甲，朱銘全家福合影。（朱銘美術館提供）



1990年楊英風（右）、朱銘（左）與友人攝於臺北朱銘宅中。（楊英風藝術教育基金會提供）



朱銘與楊英風老師雕像合影
(朱銘美術館提供)

自然震撼力，都是楊英風揣摩與創作的靈感源頭。不只如此，楊英風在當時國際美術風格尚不明確的時代，曾經在東京、北京求學，往後又前往義大利研究，具有傳統與現代的視野。在1960年代那種訊息封閉的時代，楊英風以其旺盛的創造力與學習能力，具備前瞻的視野，參與各種雕塑工程，逐漸走出自己的道路。

藝術家奚淞曾指出：「他沒有楊先生的地址，只得到處去拜託楊先生的學生。辛苦奔走了好幾天，都被人回絕了，大概是嫌他文化素養不夠。」當時跟隨楊英風學習的學生大多具有西洋美術知識。那時雕塑可說是起步較慢的美術類項。1968年夏，朱銘抱著如同十餘年前少年之際的衝動，拎著兩個包袱、帶著妻子，突然來到楊英風家中。楊英風事後回想：「沒有電話約時間，沒有介紹信，門響的一刻，他沒有被期待地出現，還有他的妻子。瘦小，相貌平平，挽著兩隻包袱，然而光彩都來自那裡。」

朱銘打開包袱，雕刻作品〈玩沙的女孩〉呈現在大家眼前。「我驚訝於他的刀法，是那麼斬釘截鐵，線條是那麼流暢地進出於整塊木頭的紋理之間，造形與氣質又把握得那麼溫順謙和。」另外一件雕刻是〈母親〉，「本質粗糙處，是一生辛勞的銘記，細緻處，是慈祥的內心光輝。」楊英風在〈木之華〉中這樣描述。

事隔二十餘年，楊英風依然清晰地記得他與朱銘會面的那一天，朱銘的作品給他的印象居然如此深刻。當時朱銘求師若渴，拎著包袱，撞開一扇未來的大門。朱銘的到訪，抱著假使楊英風不收他為徒，就要長跪不起的決心；不只如此，朱銘已經準備好了三年的生活費，預備專心跟隨楊英風學習。對於一個已小有成就、同時具有一定收入的雕刻師傅而言，這種求師如渴的舉措感動了楊英風。在傳統師徒制的時代，「一日為師，終身為父」的教誨是精神核心，況且這位在傳統工藝領域小有成就的藝師，也依循此一精神就教於楊英風。楊英風則盡量教導他當代藝術的觀念，給予機會使朱銘得以外出參訪。

朱銘〈玩沙的女孩〉一作於1976年在國立歷史博物館首展時場景（藝術家出版社提供）





■ 當代雕塑的淬鍊

楊英風在當代雕塑上不只努力實踐，難能可貴的是具有寬廣視野，在當代雕塑上努力突破局限，在藝術理論方面也具有高深見解。他在雕塑之餘，也以優美的文筆表述心中感想，這在當時雕塑界是絕無僅有的。他教導朱銘在藝術道路上重要的一課：「你的刀法非常好，你這行這樣程度的並不多，已經遠遠脫離工藝的範圍，再研究一下，就可以很好了。至於其他的泥巴銅鐵，可以試試，當作過程或練習，盡量用功在木頭上。」楊英風適切地指出朱銘該走的道路，因為他知道朱銘不斷試圖衝破局限，而他則深知朱銘必須從自己所熟知的領域反省現代性。他事後說：「這個人從不肯輕易相信自己，這才死心塌地的刻他的木頭。」

楊英風把這位一心想投入雕塑世界的木雕師，打回到自己所熟悉的世紀。今日看來，我們也不得不佩服楊英風做為老師的教育手法，沒有藏私，因材施教。朱銘也如同初學者一般，專心一志地學習，一早就到楊英



風的工作室幫忙。傳統師徒制最重要的是身教，朱銘每天在楊英風身旁學習，看到一位當代雕塑家每天生活的過程，從構思、草圖、修訂、翻模、組合、安裝到完成，不只如此，一個藝術家的偉大心靈層面所面臨的困境，面對困境時的突破努力，都烙印在朱銘的心中。

楊英風在每天工作中，將自己對於藝術品與工藝品之間的差別，自己所從事工作的要點，自己如何將外在的「形」加以去除，如何保有「神」的要訣，一五一十地告訴朱銘。透過實際的藝術創作，傳達出對於藝術的感悟。他也一再提醒朱銘：「千萬不要學我。」「可以嘗試用簡單的大刀處理。」這種告誡正如同齊白石不斷地對學生所說的一樣：「學我者生，似我者死。」

從事藝術創作，可以學習創新的精神，不能模仿形式。恐怕這種親身教導是傳統師徒制度有別於近代學院教育的知識傳承之處。楊英風一有前往國外創作的機會，也不忘帶著朱銘一同前往，譬如日本、

1970年代，楊英風（中）與弟子們（左為朱銘）製作新加坡文華大酒店景觀浮雕〈朝元仙仗圖〉時所攝。（楊英風藝術教育基金會提供）

左頁二圖
1974-75年間，朱銘擔任藝術講師時與學生們出遊時所攝。
(朱銘美術館提供)

新加坡的雕塑製作，朱銘都隨侍在側。如此一來，在訊息封閉的社會中，朱銘得以透過前往國外製作的機會，了解到當代藝術在世界各國的走向，認識到世界藝術的大潮流。

20世紀的50、60年代，是藝術世界趨向於轉變的時期，傳統藝術或者傳統思維已經無法承載多元價值觀，藝術必須有所轉變，不只形式，連對於藝術的傳統看法也面臨著挑戰。幸運地，朱銘在此時遇見楊英風，使得他具備嶄新視野，儲備往後出發的能量。拜師學習的期限有其限定，學生終究要離開老師自尋出路。學生不是從老師那裡學到樣式，而是學到精神；加上這位老師對朱銘特別眷顧，不只為他取名「朱銘」，也給予他出頭機會。楊英風並沒有看走眼，他回憶說，這種「求師」心切的執著，數十年來只有在朱銘身上看到。時間有限，機會總會到來，然而機會也如同時間那樣有限，只是時間永遠留

朱銘 媽祖 1982 木
71×28.5×23cm



[右頁左圖]
朱銘 鄉土系列——關公
1970 木 31×30×73cm
(朱銘美術館提供)

[右頁右圖]
朱銘 關公 約1970-80年代
木 80×27×27cm

給隨時準備好，伺機而動的人。

朱銘在跟隨楊英風期間，形式與精神的問題依然困擾著他。他沒有捨棄身邊足以成為他創作對象的一切，正如他展示給老師楊英風看的〈玩沙的女孩〉、〈母親〉一般，出於自身的生命經驗，聲息相通，不只如此，水牛、天上盤旋的老鷹，地上覓食的雞群，或者說是人們日常信仰與精神皈依的媽祖、忠義象徵的關羽，這些都是經歷常民生活與文化淘汰過的生命力的化



身，有血有淚，動人心弦。他們的故事與精神滲透到各種領域當中。我們在朱銘的這些作品中，看到他逐漸擺脫造形的努力過程。我們發現即使到1970年代初期，他依然徘徊於如何突破的困境當中。

〈關公〉是朱銘1973年的作品，這時，他一方面在板橋開設木雕外銷工廠，一方面摸索著未來的道路。這件作品異於一般表現，將關羽雕像那種高度強調青龍偃月刀與捋著美鬚的慣例表現形式調整，改

採後掩大刀，昂然挺胸的姿態。省略盔甲、服飾衣紋等大量線條，眼睛輕微淡抹，身軀充滿著量感。

1975年，朱銘也參展由楊英風所組成的「五行雕塑小集」展示活動，木雕作品卻依然沒有一鳴驚人。只是，他默默揣摩著。他回到板橋的木雕工廠，一邊從事外銷木雕工藝品的生意，一邊創作著屬於自己的作品。這段時期，他的雕工漸趨寫意，刀法也轉為粗獷，構圖開始變得單純。或許先前隨楊英風學習的機會，足以給他一種方向，在嘗試屬於西方「藝術形式」的表現手法之後，具備了反省的能力。他不再焦慮，對自己的懷疑也開始減少。剩下的事情，只有一種與他生命底層共通的深層文化特質等著他去摸索。這正是「太極」這種傳統中國文化精髓的結晶。

正如蘇東坡的〈浪淘沙〉中的人物一般，即使是充滿生命感的實體，依然在時代長流中被沖刷殆盡。當時藝術表現形式早在西方從有

1975年3月，朱銘參加「五行雕塑小集」展。（朱銘美術館提供）



1976年「木之華」首次個展展品（藝術家出版社資料室提供）



朱銘 伴侶 1971
80×55cm 1976年「木之華」首次個展展品（藝術家出版社資料室提供）

形趨向「無形藝術」（l'art informel），特別是從1950年代開始，在西方國家的文化潮流中，追求更活潑的表現語言的無形藝術，成為當下實驗與未來的期待。為此，朱銘必然是感到迷惑的，在臺灣這塊土地上，既有的過去不斷被覆蓋，日治時期的前輩藝術家們被遺忘了。即使這些人依然精力充沛地從事創作，輝煌的過去卻早已被遺忘在歷史

長河中。這樣的趨勢對朱銘也將不會例外，如何超越無情潮流、站穩腳跟，時常困擾著朱銘。1970年代，朱銘嘗試許多風格，抽象、半抽象、西洋半身胴體都讓他心所嚮往。

朱銘瘦小，楊英風鼓勵他練習太極拳：「太極拳與其道理，倒是目前比較能在日常生活結合而具有中國文化特質的『東西』。」楊英風總能在徒弟面臨困境時給予適當指引。楊英風深具視野，又有傳統中國的人文情懷，取神去形一直是他的努力目標。這樣彈指之間的指點，雖然輕描淡寫，卻影響朱銘一輩子，使他開創出東方雕塑的嶄新視覺影像。

■ 鄉土運動的象徵

朱銘兩次拜師，第一次讓他得以獲得「安身」技術，同時使他奠足足以向前邁開步伐的基本功夫。第二次則是從當代名師手下出師，獲得「立命」感悟，讓他觀念一新。

然而這並不代表了出頭天，朱銘依然回到板橋，從事木雕外銷工作。只是他已不再感到茫然，不用汲汲於「尋真訪道」。道在手中，道也在屎尿，道也在螻蟻，只是悟得了，悟不了，能否契入當下而已。這種事情正如同六祖慧能拜師五祖弘忍之後，平時踏槌、運柴、

關鍵字

太極拳

太極拳的來源，大多祖述元代全真派張三丰，然此說法仍受質疑。今日太極拳流派，主要以陳氏太極拳、楊氏太極拳及吳氏太極拳為主。考察其形成過程，足以發現中國武術演變歷史並不遠，由於明清兩代民間小說加以增飾，使得中國武術增添更多神秘色彩。特別是少林武術來於達摩之說，然印度並無拳法之流傳，只有瑜伽之修行。如果說少林武術出自於佛家修心之法門，那麼太極拳則是融會道家修練之術與歷來養生、技擊之術演變而成。這些拳術皆源於養生健身，而後結合技擊、搏鬥之競技，蛻變為複雜之技術。其動作則是匯通人與天地的精神哲理，揉和萬物身形，舉凡落葉、吹風、驟雨、雷擊之現象，鷹行虎步、猿軀鶴舉之姿，都成為人與天地相與往來的模擬根源。就太極拳而言，太極拳十三勢又名長拳十三勢，分為棚、履、擠、按、採、捌、肘、靠，進、退、顧、盼、定等基本動作，由此分為四正、四隅及五行，要訣則近於修身口訣。特別是中國武術向來講求不以力服人，首在健心，競技所需乃為防身。



[本頁圖]
1976年朱銘「木之華」首次個展展品〈母子〉
(藝術家出版社攝)

做飯，一切只待提點、印證。然而，雕刻一事本是技藝，出於感官，入於理念，既是技術的不斷堆疊，同時也是技術的重重束縛。特別是雕塑的技術性更高，藉助於工具的地方也就越多，也就更難以掙脫。感官與理念如被重重束縛，只怕入得來，出不去。

朱銘得了名師，也學得了技術，創作一些寫意的木雕，在揮灑之中找尋人與木頭的相契之處。就那麼瞬間，就在刀子接觸木頭的瞬間，這塊木頭即化成有生命的個體；說得更直接一些，當刀子還沒有進入木雕之前，藝術家已試圖在腦中經營出作品形象。中國人喜歡這種「成竹在





1976年3月，朱銘（右）於歷史博物館舉辦第一次個展前，日本雕刻家澤田正廣（左1）至朱銘工作室進行審查。
(朱銘美術館提供)

磨難，也給予他往後更多眷顧。造形的束縛使朱銘苦不堪言。當他逐漸難耐形象的束縛，為了擺脫形象束縛，時常與朋友爭論造形與心靈自由的問題。

1976年3月14至27日，朱銘在歷史博物館舉行首次個展，展出一系列四十餘件「歷史人物」與「鄉土」系列作品，包括文聖孔子、武聖關公、花和尚魯智深、包青天、李鐵拐及「功夫」系列，其中最引人矚目的作品是〈同心協力〉。這次展覽乃是繼洪通個展獲得迴響之後，臺灣藝壇的另一顛峰。在鄉土運動時代，朱銘的作品聚集藝文界熱烈討論，彷彿是鄉土運動的代言人，《中國時報》「人間副刊」從19日到23日採用前所罕見的手法，一連五天版面報導朱銘與其作品，展覽會場宛如嘉年華會，人潮如織。朱銘說：「這是山洪過後，農人

胸」、「意在筆先」的創作理念，隨意揮灑，自然天成；任意塗抹，都成神技。只是，朱銘知「道」之所在，卻依然只是在「學」中邁進，還無法由「悟」脫出。

朱銘開始不耐煩於既往的技術，開始按捺不住自己反覆受到造形的束縛。這時的臺灣美術界，已經受到抽象表現主義的薰陶，抽象變成前衛，即使雕塑大師楊英風也不斷在尋找素材，不斷在傳統與現代之間反覆實驗。但是，楊英風與朱銘不同，他具備高度人文素養，具有理念哲思的能力。楊英風相當符合古典希臘的雕塑家素養，拿著錐子的哲人，也就因此，他觸及許多難以琢磨的領域。就畫家而言，楊英風類似塞尚。相對於此，朱銘則渾然是一個天生的藝術家，創作是生命，創作是一切，多少有點類似高更那種生命的燃燒。只是，命運給予朱銘幼年的

搶擗浮木的情形，四個農人傾注全力從河邊推起一牛車沈重的木材，水牛與農人的腳踝還深陷在泥淖裡呢。」在臺灣國際局勢陷入不安之際，這種鮮明的影像獲得文人、雅士的高度肯定。蔣勳在「人間副刊」上寫道：「給1970年的臺灣，給重重外交上的挫折敗北之後的臺



[右頁上圖]
朱銘 魯智深 1971 木
55×32×54cm 1976年在國立歷史博物館首展時場景
(藝術家出版社資料室提供)

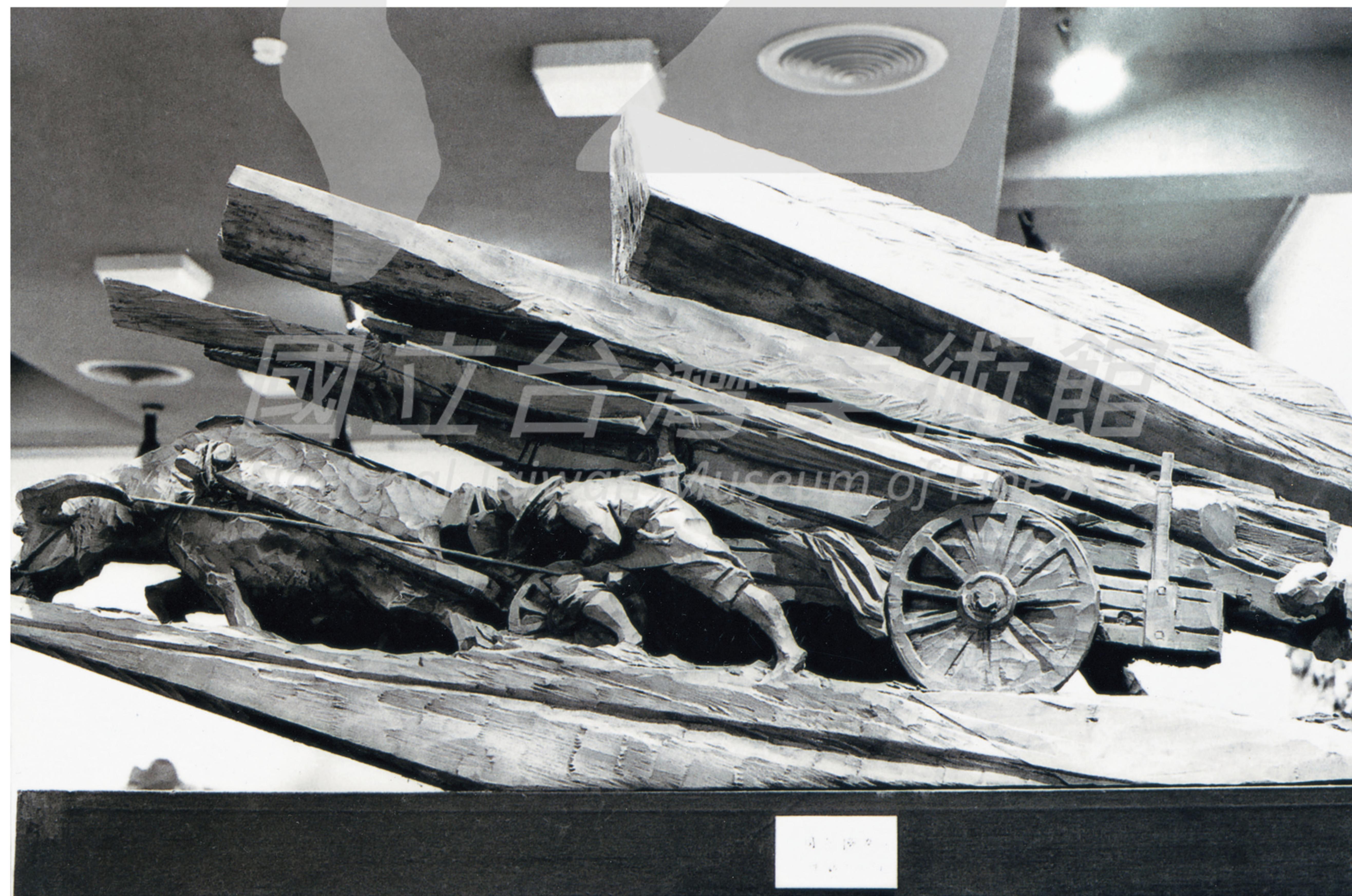
[右頁下圖]
朱銘 鄉土系列——魯智深
1971 木 55×35×54cm
(朱銘美術館提供)



[左圖] 1976年，朱銘「木之華」首次個展展品〈銅體〉。（藝術家出版社攝）



[右圖] 1976年，朱銘「木之華」首次個展現場一景。（藝術家出版社攝）



朱銘的作品〈同心協力〉於1976年在歷史博物館「木之華」個展現場（藝術家出版社攝）

灣，給開始了十大建設力圖自強的臺灣一種何等昂揚興奮的精神形象。」

1970年，保釣運動爆發；1971年，臺灣退出聯合國，國際局勢日益艱難，1972年臺灣與日本斷交，1975年蔣介石總統去世，整體的國內外局勢動盪不安。因此，蔣勳高度頌揚這件作品，奚淞也說：「能將〈同心協力〉這樣一個熟爛標語變成動人作品的藝術家，該有能力非口號地將十大建設變成藝術品的吧？」這件作品幾乎被提升到國家民族與時代機運的象徵，是民族振衰起頽的象徵，是困境中不屈的隱喻。蔣勳甚而以西方構圖的力學原理來說明朱銘的反學院派作風。

總之，這個時期，人們樂於陶醉在朱銘所點燃的鄉土運動的氣息中，對於朱銘雕刻的內在本質卻甚少觸及，也比較少談到「功夫」這個未來的「太極」系列。這次展品中的〈關公〉是值得矚目的作品。我們看到朱銘更進一步將線條省略，回歸到塊面所構成的造形表現，姿態依舊，身軀更顯壯碩，彷彿一股看不見的能量隱隱在蠕動著。他巧妙地透過粗胚大斧與小刀修飾之間的輕重關係，來組成這座洋溢著精神性的雕像。與其說朱銘在雕刻人像，無寧說是在掌握一種宇宙正氣的造形。這件作品在技術掌握上依然屬於粗胚的運用。他採用平口刀、

1976年，朱銘（左）於歷史博物館舉辦第一次個展時與館長何浩天合影。（朱銘美術館提供）





1976年9月，朱銘（中）獲頒
十大傑出青年獎，右為楊英
風。（朱銘美術館提供）

弧口刀交相運用的刀法，特別是後者即使在初期的「太極」系列依然保留下來。因為弧口刀可以消解平口刀的過度生硬感。不只如此，相較於1970年那件〈關公〉（P.41左）雕刻較細緻的手法，這件同作於70年代的作品雖保有木材原色，依然可以發現作品上藉由砂紙所研磨的跡象，創造出粗細陰影變化。

朱銘成為這次鄉土運動的代言人，同年5月獲得第十七屆文藝獎章，9月獲得第十四屆十大傑出青年，12月以〈同心協力〉等二十二件作品獲得第二屆國家文藝獎。這一連串的肯定全在1976年落到朱銘身上。然而他似乎頗有老莊精神，忘於名利。隔年便轉向具有濃厚中國思想意涵的「太極」系列。

臺灣鄉土運動仍方興未艾，朱銘卻決定將鄉土題材拋開，往「太極」系列發展。「太極」新風格讓他博得國際美譽，卻也在臺灣社會



朱銘首次雕刻個展，1976年
在國立歷史博物館舉行，圖
為朱銘及其作品〈太極——功
夫〉。（藝術家出版社提供）



[下圖]
1976年3月，朱銘於歷史博物
館舉辦第一次個展時所攝。
(朱銘美術館提供)



1976年12月，朱銘獲得第2屆「國家文藝獎」時與楊英風合影。（楊英風藝術教育基金會提供）



1976年，朱銘獲頒中國文藝獎章。（朱銘美術館提供）



[上二圖]1980年，朱銘於中央警官學校安裝作品〈義勇〉像時所攝。（朱銘美術館提供）



1979年，朱銘於臺中圖書館中興畫廊舉行個展。（朱銘美術館提供）

上招到背離鄉土的質疑；這種質疑，顯然是難以理解朱銘當年內心所欲追尋的生命感悟。這正是朱銘一再說的：「學習是為了獲得，修行是為了忘記。」他將藝術當作修行，希望忘卻有形的束縛，不只如此，忘卻世間國族主義或者其他名利羈絆。當人們還在為他轉向「太極」而強烈質疑之際，朱銘早已奔向另一個世界了。