

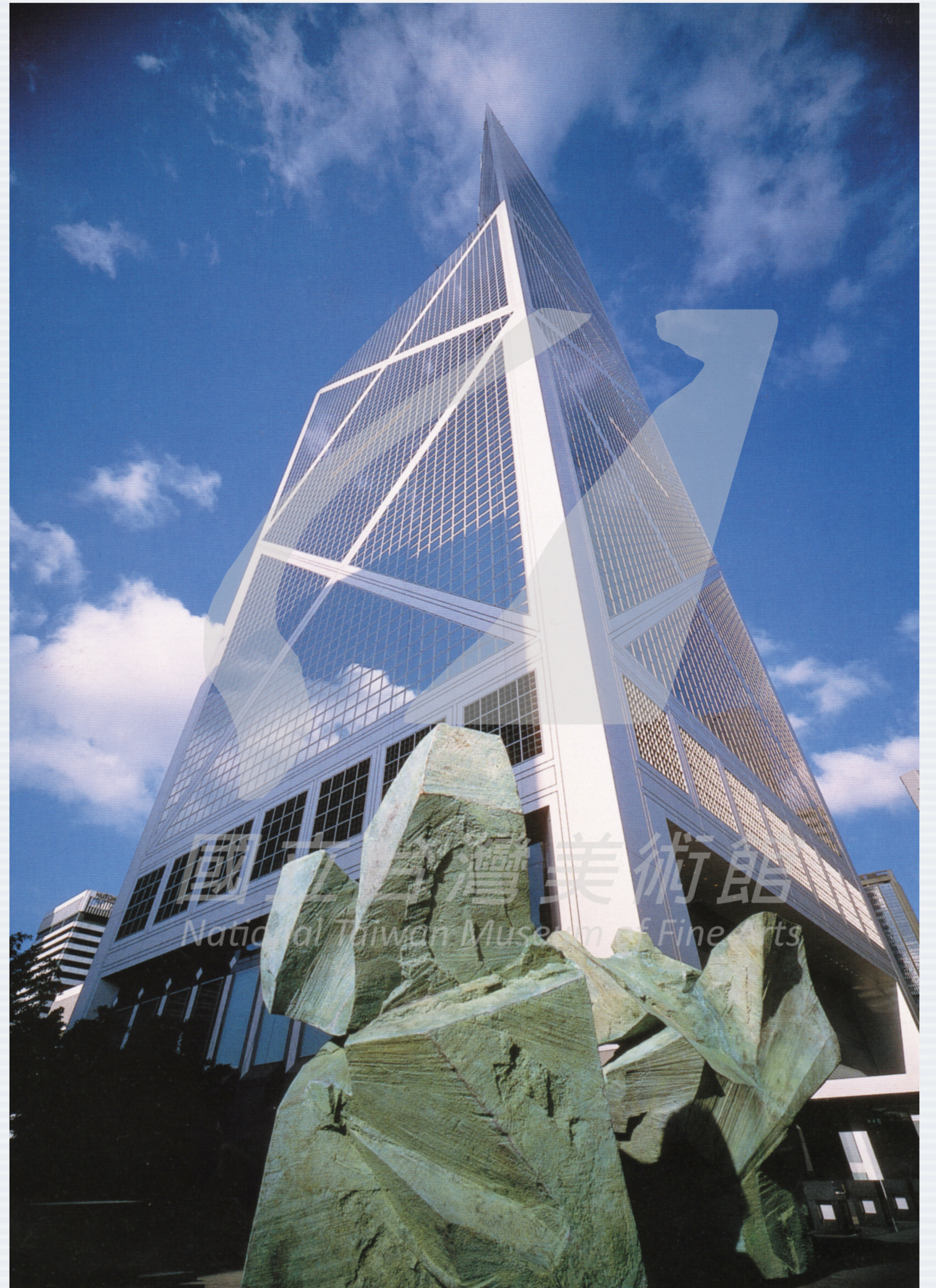
III • 雲水—— 自我形式的確認

雲 水的目的在於身心脫落，透過環境的變動與參訪，刺激自我，擺脫舊有習氣，
開拓出嶄新的生命。對藝術家而言，這種悟後起修的保任功夫，才是使得藝術家得以不斷創新的基本要件。朱銘在初次歷史博物館個展上獲得聲譽之後，逐漸建立信心，但必須不放逸，才能不斷邁向下一步。



[右圖]
朱銘早年工作照（朱銘美術館提供）

[右頁圖]
1989年，香港新中國銀行大樓前安置朱銘的雕塑作品〈和諧共處〉。（朱銘美術館提供）



義大利雕塑的體驗

朱銘以「鄉土」、「太極」系列博得注目之後，依然未能馬上定下心來，他更想將自己在創作上的心得與世界上一流大師相印證。不論古今，都成為他思考與比較的對象。這種印證過程彷彿中國禪僧的雲水一般。沒有經歷一連串的雲水生涯，難以了解藝術世界的博大。雖然在楊英風門下已有數次外訪機會，但那都是跟隨老師進行隨行製作，心中尚無自己的東西。這次則不同，他的作品登上歷史博物館展示，博得一致喝采。這時候他四十歲不到，如此年輕已受各方矚目。

在歷史博物館展出後，朱銘獲得文壇推崇，頗富盛名。並立即接到導演白景瑞的邀請，前往義大利旅行。行前，當時對臺灣京劇發展影響頗大的京劇劇作家俞大綱（1908-1977）隨口念了一首詩餞行：「我深深的想你，遠遠的想你，我要送你一件禮物，但是不可能，是一條水牛，讓你在巴黎大道牽著走，像老子騎青牛過函谷，土裡土氣的，希望你不

1981年朱銘於MAX藝廊舉辦個展時，戶外的布置情形。
（朱銘美術館提供）



1981年朱銘於MAX藝廊舉辦個展，左為MAX藝廊負責人。
（朱銘美術館提供）

要化胡。」這首新詩十分有意思，既說明朱銘雕刻的水牛作品，也說明水牛具有東方特色，不只如此，還惜才，怕他一去不返。而這次羅馬之行，對朱銘來說是充滿期待與雀躍的。「拜訪大師，這工作是最重要的，因為我心裡老是不放心西方人是否也喜歡我的作品。」這就是朱銘，打從開始，他就有一種不斷追求足以獲得他人認同的強烈企圖心。這趟義大利之行，一來是要拜訪義大利的藝術評論家阿爾托羅·伯尼（Arturo Boni）；其次則是參訪古代雕刻家的作品。他希望透過這兩種印證，再次確認自己所走的道路。

義大利之旅是白景瑞導演為拍攝《人在天涯》，劇中描寫一位流落羅馬街頭的青年雕刻家，朱銘的任務是去教這位演員雕刻技術。我們不知道白景瑞是否了解義大利是石雕王國，並非木雕的國度，然而朱銘倒是一償夙願。朱銘看了米開朗基羅（Michelangelo, 1475-1564）的作品〈聖



母哀子像》（即〈聖殤〉）大失所望，他在往後的訪問中還指出：「我心想羅馬的雕塑一定是很大件的、氣勢磅礴令我感動，結果卻不是那麼一回事。像米開朗基羅的〈聖母哀子像〉，最使我失望，想像中一定是件偉大的作品，看了，卻只是精巧細緻無比而已。」朱銘對於文藝復興三傑的作品有強烈的批判，對剛掙脫形似束縛的他而言，的確，這樣的作品正是他當時所刻意要揚棄的，因為他覺得過於繁瑣，以致削減了人物的力量。因為米開朗基羅在細小衣紋上都受限於形似的束縛，精神就很難自由。朱銘全然不在乎一般人對於他掙脫束縛後所產生自信的不同看法，然

而，這種自信對他卻相當重要，那是朱銘再次確認了自己形式的意義與價值。

中國神像雕刻講究莊重，大多以正面像呈現，造形、姿態較欠缺動感。這也正是朱銘所亟欲掙脫之處。相對於此，西方文藝復興的偉大巨匠的描寫能力則超越常人，不只人物衣服細部，神情及人格特質都能精確掌握，甚而埋藏在其衣服下的軀體動向也都能準確掌握。文藝復興是一個科學與寫實並存的時代，義大利則是誕生巨匠的地方，必然存在著高度的宗教信仰與驅使這種信仰的文化動力。我們可以想見，如果當年黃土水來到羅馬，必然會贊嘆、歌頌文藝復興巨匠的偉大之處。因為黃土水繼承了這種西方雕塑傳統的脈絡。但朱銘不然，他從傳統東方的木雕傳統出發，即使他的老師楊英風也是在回歸東方傳統中找到自我。因此當朱銘面對西方巨匠之際，絲毫沒有自卑，反而在接受訪問時說：

【上、左與上圖】
1983年紐約漢查森藝廊個展中朱銘的太極作品（朱銘美術館提供）

【左頁下圖】
米開朗基羅1498-99年間的大理石雕像〈聖母哀子像〉

「有點失望。沒去之前，以為歐洲的藝術一定比我們強，看了之後，使我吃驚的並不多。」這趟羅馬之行，對其產生影響的不在雕塑，而是羅馬的宏偉建築。

羅馬雕塑沿襲自希臘，在寫實上更邁於前，然而在精神的宏偉度與簡潔上，卻比希臘雕塑遜色。溫克爾曼（J. J. Winckelmann, 1717-1768）所歌頌的「高貴的單純，靜穆的偉大」這種希臘雕像的特徵，說明了一個民族的時代精神。相對於此，做為模仿希臘美術的羅馬人，則以其務實的寫實精神創造出宏偉壯觀的市容，莊嚴的市民廣場，壯闊的圓形競技場，彷彿直達天際的戰功紀念柱，矗立街頭的凱旋門。這些公共設施都是羅馬人在物質文明上引人注目之處，並讓朱銘深感震撼。波瀾壯闊的歷史長河雖使這些歷史建築的實用功能漸失，偉大的羅馬精神，則依然洋溢於羅馬城的各個角落。文藝復興是古羅馬衰頹之後再次使古文明得以復甦的年代。那是城邦國家處於自由之際的精神追求，市民的榮譽感、藝術家競技的好勝心，造就了文藝復興的偉大時代。也難怪，羅馬那種歷史的滄桑感都無法磨滅的偉大建築，使得朱銘大為震撼。

朱銘將來自歷史感受的衝動，挹注到作品，往後更為大膽地創造出寬大衣襖。或許羅馬之旅，並非是偉大巨匠的朝聖之旅，而是一種人類宏偉文明的接續。

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts

亨利·摩爾與自然

朱銘一心陶醉在抽象的世界中，他贊嘆所有非人為的自然傑作。大自然是偉大的雕刻師，透過時間的沙漏，去盡一切人為束縛，不著意地雕琢出一切對象。朱銘認為新北市十分寮瀑布下方的溪流中的一大堆天然石頭，那是大自然的傑作。這樣的審美觀充滿東方精神，只有深受老莊思想所薰陶的子民們，才會對於大自然如此傾倒，對野生的自然力量如此讚佩。

西方雕塑家中，朱銘最憧憬的是亨利·摩爾（Henry Moore）。這位英國雕塑家善於使塊狀的石塊轉化為充滿人間情感的作品，亨利·摩爾幾乎是當代雕塑中母與子情感的代言人。他將母與子之間的親情，採用自然融合的手法，使母子形象融會在同一件作品中，自然天成。

東方是講求倫理的社會，家庭組織也建構在大倫理底下，也就因此，母與子之間的表現甚為稀少。朱銘曾經創作過〈母親〉、〈玩沙的女孩〉、〈小媽祖〉等作品，這些作品的主角都是他的家人。包括：慈愛的母親、伴隨的妻子，另一位則是他的女兒。這些作品都是獨立像，不是描繪互動關係的作品，那是東方人對於情感的表達方式，含蓄而內斂。一個女性在海邊玩沙，那是他新婚的妻子，這位女性60度低頭、彎下腰；一隻手握住沙子，另一隻手正在玩沙，神情含蓄卻難掩羞澀的內心情感。朱銘年輕時，帶著妻子到海邊，自己下海玩水，妻子則在一旁玩沙。他將看到的影像刻了下來，刀法簡潔，似乎是描繪著一位含情脈脈的少女。對於朱銘而言，應該說對於東方人而言，情感是含蓄的，即便是對自己的妻子也是如此。

我們在亨利·摩爾的作品中看到西方人自然的情感表現，血液交融，相互具有依存關係，母子之間是一種緊密的親情，雕刻作品上留下的距離或者造成距離的窟窿，卻又是那麼的自然，其感人之處在於將母子之間的感動糾結在一起。

朱銘對於亨利·摩爾作品的評價相當高，在義大利訪問時看了他的作品，返國後時隔數個月，依然感動地表示：「很喜歡他厚重、自然的感覺，他的圓，微微彎曲的地方，好像在喘息似的。」

在此已可清晰看到朱銘的品味，厚重而自然，在自

關鍵字

亨利·摩爾（Henry Moore, 1898-1986）

英國雕刻家亨利·摩爾，以大理石、青銅製作出大規模紀念碑式作品，聞名世界。其「橫躺人體」的主題，是藉由解體型態後再次構築起來的嘗試，最後成為完全抽象的作品。「母與子」主題的「鏤空」，增大了作品的量感，活化了型態自由開展所需的方法。

就雕刻藝術而言，近代以前以人體為主要題材；在雕刻邁向近代化之際，摩爾從特定人物像的樣態，將其引導到更為自由且構造複雜的抽象作品中。誠如「母與子」的主題，完全基於人類情感、體驗，這正是摩爾的特質，這種抽象且巨大規模的近代主義雕刻，濃厚地傳達出樸素的溫暖。

近代雕刻由羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）從紀念碑式的故事性中解放開來，將其關心轉移到塊狀本身的各種造型上。即便是布朗庫西（Constantin Brancusi, 1876-1957），也是將無味的東西去除，簡化到極限的型態；然而摩爾完全以人體為基礎，並邁向有機的抽象型態，可說是近代主義中的古典。

亨利·摩爾在1948-49年間創作的〈家族群像〉青銅雕刻





朱銘 鄉土系列——小媽祖
1972 木 50×38×39cm
(朱銘美術館提供)

然當中蘊含著生命力。對於亨利·摩爾作品的評價，顯然也能轉移到他自身對於自然那份感受的執著。西洋人的情感是自然的，對於大自然的表現往往透過理性的計算來掌握，在此的確存在著矛盾，在中國最講究自然的國度裡面，最為自然的情感卻被約束，轉而向大自然裡追求。然而，在朱銘視為過度理性的國度裡面，人類的情感卻是自然流露。在義大利的旅行中，朱銘感受到歷史的蒼茫與人力營為的有限，他一心追求自然，一心追求無形，一心想著沒有束縛的藝術表現。從亨利·摩爾的作品中，他感受到西方那種具備純真與自然的特質，而如何融會內在情感與形式，展現出自由自在的表現手法，正是朱銘苦心追求之處。

朱銘透過義大利之旅，印證自己所走的道路是否正確；這種雲水般

的印證途徑，如同求道者在悟後必須走遍名川大山、五湖四海，藉此堅固其道心一般，使自己永不退轉。他對於米開朗基羅的評價並非就其藝術表現評定好壞，而是以自己為核心對外在萬物進行評價，雖然這種評價對美術史或整部人類文明史而言，有失其準確之處，然而身為藝術家卻有其高度，不以古人成就為滿足，並且批判地加以反省，就藝術家而言自然具備重要意義。「沒有出國去開開眼界，欣賞羅馬的大建築，我不敢刻那麼大的袖子。」正如同楊英風對朱銘的評語：這個人是不輕易相信別人的，然而一旦確認自己道路的正确性，就會一股腦地鑽進去，不斷試煉，不斷向前。

義大利旅行後，朱銘一方面表現厚重塊面的「太極」系列作品，一方面依然在自己幼年的回憶中追尋創作的活力，例如：農耕情景的〈豐收〉、〈歸牧〉都是這時期為了餬口所創作的作品，雖如此，卻依然充滿著故鄉情感的牽絆。

太極的體察

朱銘體型清瘦，楊英風建議他練習太極拳以強身。太極拳是中國拳術當中最符合老莊精神的拳法，以陰柔之極而克陽剛之強，其力雖寡，內在力量卻無窮。因此，剛柔、虛實、強弱、鬆硬、曲直、攻守，皆能因心之變動而具備源源不絕的力量。楊英風認為太極拳相當生活化，在練習中即蘊含著中國文化的精要。如身



1979年《漢聲》雜誌為朱銘出版專輯時，請攝影師為其拍攝太極拳法。(朱銘美術館提供)



體力行，則身體與精神上均可受益。

朱銘專心勤練太極拳，開始了解到自己身體的小宇宙與外在大宇宙之間的關係，大小宇宙本來沒有什麼差別，柔順則能剛強，虛靜則能久安，他將在太極拳所習得的身形融入木雕作品中，這就是朱銘「太極」系列的誕生。練太極拳最終要能忘，忘其術、忘其招、忘其形。能忘則能成其大。莊子提到「坐忘」是為達到內外一體境界的靜態功夫，太極拳屬於動態功夫，然而其根本的精神則一致。

經歷這種體會與實踐，朱銘很快地將自己的拳法與雕刻融合在一起。創造出華人世界的代表性作品「太極」系列。1976年朱銘在國立歷史博物館舉行首次個展時，主要展品雖以鄉土題材及民間耳熟能詳的歷史人物為主，但此時「太極」系列已經滋生，理念也已形成，欠缺的是如同禪宗所言的悟後起修的保任功夫而已。

【左頁上圖】
朱銘創作木刻太極，此作品後由雕刻之森美術館收藏。
(朱銘美術館提供)

【左頁下圖】
1977年，朱銘於東京中央美術館展覽。(朱銘美術館提供)

1980年，朱銘於香港藝術中心展覽。(朱銘美術館提供)





1984年，朱銘於菲律賓艾雅拉博物館個展。（朱銘美術館提供）

禪門有言，學人悟後，雖然心靈感應迅速，任運自如，然而身心並未抖落乾淨，還存留潛意識的習性，必須身心調理，使不墮故習，故稱為保任。宋朝普濟在著作《五燈會元》中提到淄州水陸和尚的故事，僧問：「如何是學人用心處？」師曰：「用心即錯。」曰：「不起一念時如何？」師曰：「沒用處漢。」問：「此事如何保任？」師曰：「切忌。」問：「如何是最初一句？」師便喝，僧禮拜。師以拂子點曰：「且放。」問：「狹路相逢時如何？」師便攔胸拓一拓。

朱銘在1977年一次訪談中提到：「老實說，我最近幾套太極（拳）新作，實在是受了羅馬大建築物的感動所影響。」到羅馬少有不感動

的，在此之前，他已經以「太極」木雕打開知名度。他當然清楚，任何藝術風格並非只是空洞的理論或者反覆的形式組合而已，必須不斷透過揣摩，以增強其精神內涵。藝術家練習拳術，只是增進其對於造形融合的楔子而已。如果藝術是為了表現太極拳的招數，那麼藝術則成為模仿拳術的技術。這種藝術不可能成為一種高度自覺的藝術。對於朱銘而言，他身為雕刻家，充分了解藝術必須是模仿拳術之外的某種東西。必須是對於抽象心靈的充分了解。因為任何形式都是心靈外顯的形象而已，真正的藝術必須是出自於一種絕對的心靈自由。

「太極拳的最高境界是鬆、沉，講求內勁、聚力，是穩重而凝斂的一種拳術。我最近的作品，就是想愈簡單愈好，最好顯不出一絲造作的技巧，而只抓住精神把太極拳的韻律感表現出來。」朱銘曾如此表述。「鬆」是屬於精神性的絕對自信，「沉」則是渾厚的精神性；「內勁」意味著自發而非依他，「聚力」則在於借力而非出力。這種體驗可說是掌握了太極拳精髓所在。而身為雕刻家，如何將這種至高的精神性表現出來呢？那不只是對於太極拳的實踐而已，還針對自己的生命哲學與一切外緣進行和諧的對話關係，在此關係中才能掙脫形式，獲得絕對自由。

因而，不只是木材的紋理，還包括人與石材接觸時的生命感受。人如果無法與木材對話，即使練就高超的太極拳那也是枉然。刀斧未加的木材，本已渾然天成，但是那也如同渾沌一樣。渾沌者表示自然之本心，智者才能使渾沌一經鑿斧而不失本心，愚者雖有千慮卻使渾沌愈鑿而趨死。因此身為雕刻家，朱銘必須面對渾然天成的木材，使自己在絕佳狀態下刻下那最少的雕法，以保存木材的生命。雕刻是屬於減法的技



1984年，朱銘於菲律賓艾雅拉博物館個展。（朱銘美術館提供）



1986年，朱銘於香港交易廣場個展。（朱銘美術館提供）

術表現，一經雕製不可復返。去其糟粕而存其精髓，是雕刻家必須注意且念茲在茲者。

朱銘認識到如何保存木材的紋理，不只如此，如何將藝術家的雕法與時間感留存在木材上。向來的古典主義者，不論在繪畫表現或者是在雕塑上，都極度注意到如何去除得以表現時間感的筆觸，畫面要點不是時間性的主觀情感，而是做為被表現題材的那種被視為客觀的對象。於是，對象似乎被合理且準確地呈現在我們眼前。藝術家首先在意的是造形外觀的準確性，個人情感的主觀性被割捨，藝術家成為自然模仿的奴隸。或許這樣批評古典主義者有些過當，但是的確在20世紀中葉開始，前衛藝術家所標榜的當代藝術正是此種主觀主義的藝術手法。一切可能的主觀性被視為藝術存在的必須要素。這樣的觀念朱銘也從楊英風身上學習而來，幸而楊英風雖是強調主觀主義，然而在人像、佛像上面具有



1986年，朱銘於香港交易廣場個展。（朱銘美術館提供）

與朱銘得以溝通之處，得以將自己所認知到的古代中國雕塑的精髓傳達給朱銘。因為在魏晉南北朝時代，中國石雕藝術並非走向希臘古典主義的傳統，而是屬於東方那種內斂的精神性。只是，朱銘認為即使是造形要素依然必須加以捨棄，回歸到藝術根源的自由。

於是，朱銘的太極拳法必然與運刀構成一種抽象性的對話，一切刀法都在於表現抽象，一切作為都是為無形而存在。這是多麼神奇啊！然而，試想當注意到一切都是為了無形而存在時，那麼藝術家內心世界又是多麼宏偉而壯觀呢？朱銘的藝術性來自於對無形的憧憬，對絕對自由的依戀，這時他已經兩次出師，並且開始得以飽遊世界以壯大自己的精神了。雖然羅馬雕刻沒有感動他，羅馬的歷史感與宏偉度，卻使他大膽契入千年歲月。接著，他將要有日本、歐洲各地的旅行，偉大的藝術家之旅終將成為印證自己藝術的絕佳良方。