

IV • 破繭——太極的誕生

朱銘在1976年首展「鄉土」、「歷史人物」系列時，就已經完成了幾件稱為「功夫」的作品，然而那時鄉土運動熱潮正夯，這類作品並沒有受到太多矚目。

1977年，朱銘以「功夫」為主題展開日本的展覽；接著次年又在東京中央美術館舉行個展，均佳評如潮，尤其展品〈單鞭下勢〉那種充滿動感的表現，更被箱根雕刻之森美術館典藏。太極不只為朱銘建立起雕塑家的自信，也為東方雕塑打開一片新天地，使得東方雕塑在國際藝壇占有一席之地。到底朱銘的太極雕塑表現了什麼呢？如何表現呢？給人的感受又如何呢？

[下圖]
朱銘創作大型「太極」木雕（朱銘美術館提供）

[右頁圖]
朱銘1988年創作的〈飛撲〉青銅作品 520×455×580cm 朱銘美術館藏（朱銘美術館提供）



■ 當鄉土對上太極

朱銘「太極」系列最令人矚目的地方，並非他在刻一件正在打太極拳的人物像，而是他表現出一種太極拳的基本精神，其精神在於虛而納物，含藏無限的生命躍動感。然而，其創作的核心理念則是傳統中國藝術的形神論。中國繪畫基本精神在於形神兼備，亦即在形神之間找尋一種各取其長的表現手法，這種教誨正是出自於楊英風對他的提示：如何存其神而去其形。

朱銘之前創作的〈文聖〉，獲得高度評價，孫密德在〈走在山脊上的朱銘〉文章中表示：「它是籠統、概念性的，他以有限的造形意念，向我們訴說一位謙恭溫厚、睿智『神而明之』的祖先。我想，這尊雕像是具有資格立在高處任我們敬仰的。」這種理解極為正確。

葛洪《抱朴子》：「夫有因無而生焉，形須神而立焉。有者，無之宮也。形者，神之宅也。故譬之於堤，堤壞則水不留矣。方之於燭，燭糜則火不居矣。身勞則神散，氣竭則命終。根竭枝繁，則青青去木矣。氣疲欲勝，則精靈離身矣。」這種強調形神論主要站在身體論的觀點，強調身體的形神一體之說。朱銘的作品不似楊英風是從傳統中國思想出發，不斷探求造形上的極限，最終還原到基本的幾何形造形，天圓地方，回歸到大自然的最後形象。朱銘一直追求一種精神的外顯，而非創造一種造形，藉此創造出一種形神兼備的造形。

朱銘最早的「太極」作品以木頭為素材，故而紋理與姿態上必須注意整體性，即著重所謂簡化與刀法的問題。簡化在於捨棄不需要的部分，在傳統中國水墨畫中普遍使用這種手法，然而都有其界限，雖在於表現可視對象中的精神性，卻必須保有可以辨別的形象。這種觀點在傳統中國繪畫中，稱之為「形神之辯」。因此，楚戈將朱銘比喻為宋代畫家梁楷，俞大綱則將朱銘比喻為齊白石。俞大綱的比喻其實還隱喻著朱銘與齊白石皆出自木工，且具有民間藝術所擁有的親和力，此外也說明



〔左圖〕
1976年「木之華」首次個展
展品——朱銘〈文聖〉側拍。
(藝術家出版社攝)

〔右圖〕
朱銘 文聖 1975 樟木
83×44cm 1976年「木之
華」首次個展展品(藝術家出
版社攝)

朱銘木雕給人「似與不似之間」的感覺。然而，這種偏向於抽象的表現，實際上在70年代鄉土運動，遭受到某種程度的批判。特別是1977年後，文學界在朱銘引發鄉土運動的論爭之後，從半抽象寫實的鄉土題材轉向「太極」系列，感到不解並且加以批判。這可從廖新田的〈美學與差異：朱銘與1970年代的鄉土主義〉一文中得知。

當然，此一質疑主要出現在於題材及更為傾向於抽象表現上面。蔣勳透過西洋造形的分析方法解析朱銘〈同心協力〉，肯定他與1975年的社會寫實接軌，對於日後「功夫」或者「太極」系列則持保留態度。蔣勳寫道：「習慣於玩賞藝術品的知識分子讀者，往往不喜歡王禎和、黃春明這種轉變，然而，歷史必然的發展已經刻不容緩地把新的時代使命推到文學工作者的前面，不正視這新的使命的，就被淘汰……。」

即便如此，楊英風見了「太極」系列則給予高度肯定，並為其辯解說：「沒有勞動過的人不知勞動為何物，只從常識中知道水牛是勞動的，便以為牛可以為勞動的意義作個榜樣，我認為這種偏差思想發生在



朱銘 掰開太極 1983
青銅 110×159×287cm
(左)、122×149×288cm
(右) 朱銘美術館藏
(郭少宗攝影提供)

National Taiwan Museum of Fine Arts

知識界裡是不足為奇的。他們從書架上掏出來的觀念，加上時髦的知識良心，以為憑這兩下子就能為文藝樹立指路標，但究竟到什麼地方去呢？他們自己也不清楚。」由此可知，這股從鄉土運動來的壓力何其巨大，使得楊英風也不得不為弟子辯護。

「今天朱銘已經從他自己過去的鄉土區域性的感受中超越了，從太極拳的演練而帶進了太極的天人合一的境界，他的胸襟已經打開，這點從他刀劈木材的氣魄裡已表明得非常清楚。」朱銘的「太極」系列在形

象表現上，比「鄉土」系列還要大膽，創作更為自由。即便如此，他的表現還是出於自己的體驗，而非是一種概念。最早期的「太極」系列作品中，我們明顯地觀察到朱銘試圖表現太極拳中人物的動、靜，以及動靜轉換之間的速度感。為了表現這些視覺上的運動元素，他相當關注造型、刀法。

形神兼備

第一次東京中央美術館展覽之際，日本評論家河北倫明指出：「朱銘是有重量感的，這點和日本近代雕刻家相同；朱銘是有動感的，這也和日本近代雕刻家相同。但是，日本雕刻家中卻沒有人像朱銘一樣兼具兩種特性。」的確，朱銘的「太極」系列在動靜互生與剛柔並濟的追求上，以回歸根源性的生命本體為主，那是一種生命的無限律動，給人時間感與存在感。

〈單鞭下勢〉是最早的「太極」系列之原型，在當時稱為〈功夫〉。此作1976年於國立歷史博物館首展展出；1977年於東京中央美術館展出，2006年又於北京「朱銘太極雕塑展」中展出，極具意義與歷史價值。這件作品比「歷史人物」系列更為抽象，雖屬同一時期作品，其實已經足以看到朱銘嶄新嘗試的趨勢。

依然保有手掌，經過打磨，線條並不

朱銘攝於〈太極——單鞭下勢〉旁



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

【上圖】
朱銘 太極系列 1992 木
49×35×54cm



【下圖】
朱銘 單鞭下勢 1976 木
57×31×37.5cm

明顯，刀法是平口刀與弧口刀的交相運用，頭部與頸部最為明顯。刀痕被少量保留。在造形方面，可看到他特意保留人物形體之外，專注其表現身體外部服飾與身體之間的關係。為此，他採取塊面刀法，簡化衣服，去除不必要的袖口、褲管、衣領等，僅出現必要性的最少線條；接著他透過刀法，展現出刀子切入木材的方向與速度感。這件〈功夫〉雖是朱銘「太極」系列的起點，然而強調許多刀子的連續動作，輔助造形的運動感。這種刀法近似於印象派畫家為了捕捉時間移動的感覺所採取的筆觸，一



朱銘 單鞭下勢 1977
青銅 27×55×36cm
版數11/16

來表現光影，一則創造出時間性。同樣的情形我們也在這些作品中看到連綿不絕的刀痕，創造出一種時間性的運動感。「太極」系列作品處於一種運動狀態，即使在保有最佳靜止狀態的正面人物造像，它的靜止也是不斷動作中的短暫止歇而已。

因此，朱銘在初期「太極」系列作品中，是在掌握一種永恆的運動狀態。至於所謂太極拳精髓的鬆、柔或者虛與實等抽象義理，則被融會到他的木雕當中。加上1970年代後期的「太極」系列發展過程中，朱銘前往義大利，參觀羅馬雕刻之餘，被偉大市容，特別是石造文化所建造的城市撼動，為此，他的人物像塊面加大。人物的量感增大之後，隨之人物的宏偉度也增強。另一件同樣名為〈單鞭下勢〉的作品，是從義大利參訪歸來後的作品，袖口變得渾厚，如同巨大的風速在扭動著。

1980年的〈轉身蹬腳〉，全然是一種旋轉而散發動能、迸發力量的作品。朱銘特意保留刀痕，利用紋理展現出歲月對木材腐蝕的痕跡，他以前的連續性刀法，被利用為塊面的塑形之用，時間性特別強烈。但我們實在很難從這件作品中看到其造形的時間感，似乎是劈開混沌，自然天成的木雕，無始無終，無上無下，剎那間湧現無盡的迴旋。我們生命中一種記憶與混沌乍現的曙光的偶遇，才創造出這種難以想像的造形。藝術家的睿智與木材歲月的刻痕在瞬間邂逅，創造出人為之外的神祕火花。偶爾幾刀抽象的刀法，增加更多藝術家的率性。大斧頭的運用與弧口刀的減少，改有小弧口的重複敲擊，是這1970、1980年之間的刀法。〈太極——開步〉出現大膽的刀法，顯然是鍊鋸的線條，任意切割之後，透過平口刀與弧口刀的鏟打，增加人體的速度感。

朱銘也將從太極所領略到的塊面關係運用於〈媽祖〉像上面。他採取粗胚與細胚兼顧的手法，為使媽祖呈現出女性的柔和與慈祥，讓祂露出三寸金蓮，展現婀娜多姿的效果，臉部也保留了觀照世界的慈愛神情。我們不禁回想到讓朱銘神往的黃土水。黃土水的〈釋迦像〉（1927）以寫實為主，展現出釋迦開悟

後，步出森林時的神聖容光。朱銘的這件作品與黃土水作品相隔五、六十年，樣式大異，散發著嶄新的厚重感，而且一眼望去，比起黃土水那種習自西洋學院的造像，更具東方特質。

朱銘在這段期間還是徘徊於抽象的太極那種天人合一的空靈世界與半抽象的鄉土題材之間。〈水牛與牧童〉、



朱銘 獨秀 1980 木
54×47×56cm



〈獨秀〉等幾乎是一種慰藉童年的生活記憶，或者對於鄉土寫實的迴光一照而已。

III 蛻變

朱銘在「太極」系列的蛻變過程，可說是對於以前藝術表現進行著反省。他開始注意到過多刀痕的缺點。因此逐漸減少刀痕、保留自然的紋路，即盡量減少斧雕的人為性，保留作品的自然本質。這種轉變，成為往後他在創造「太極」系列之外的一切人物的基本準則。回歸創作者面對作品時的最初感動，捨棄人為，追求生命中的感悟，成為他作品轉型期的重要特徵。透過這種轉換，呈現出更為宏偉的樣態。



〔上列圖〕
朱銘 轉身蹬腳 1980
木 62×60×45cm

黃土水1927年的作品
〈釋迦像〉（藝術家出版社提供）

1987年，首爾的奧運會公園典藏朱銘作品〈單鞭下勢〉。
(朱銘美術館提供)



朱銘 單鞭下勢 1986
青銅 467×188×267cm
朱銘美術館藏 (郭少宗攝影提供)



此一表現，與朱銘採取更為機械性的工具有關。之前他採用傳統木雕的刻刀從事雕刻，平口刀在粗胚時使用，在掌握造形性的初期時，平口刀成為最佳的工具。透過木槌搥打到平口刀的力量，得以迅速地去不需要的部分；而弧口刀的運用，更加凸顯人物的凹凸效果。朱銘初期創作「太極」作品時，所慣用的木雕工具是這類打粗胚的鋼造工具。然

而這類傳統木雕工具卻有其局限性，首先是無法處理大塊面木材，創作過程必須透過繁複的粗胚搥打才能逐步完成外型。如此一來，簡化的效果就會遇到瓶頸，特別是作品的量體愈大，更難以有效發揮工具價值。其次，這類傳統工具往往必須進行重複性動作才能逐步掌握對象的外型。

為了克服這兩種問題，亦即創造出巨型雕像與減少人為雕琢，朱銘斷然採取當時被視為傳統木雕禁忌的機械鍊鋸，如同書法家舞動巨椽大筆，在快速滾動的鍊鋸中，迅速掌握對象，幾乎達到刀不虛發，落刀有神的境界。機械的巧妙運用，超越傳統木雕在粗胚時所要創造出的精神，不只如此，也賦予了木雕的當代特質。

「太極」系列可以看到近似幾何形的刀法，顯然鍊鋸使用後，快速刀法處理使塊感更加明確而厚重。我們清楚地看到一塊原木的構思歷程，這並非是一件未完成的作品，而是朱銘保有原初的創作手法。樹皮被保留下來，頭部被刻意縮小，在許多切面中，我們看到鍊鋸滾動所留下的痕跡，同時也有刀斧劈裂未斷的人為撕裂的痕跡，不只如此，也呈現了木材自然腐蝕的時間感。因而與其說做為完成作的價值，無寧說是一種實驗性質極高的作品。

〈單鞭下勢〉則可以看到運用鍊鋸到達出神入化的地步。舞動太極的人物以極大的動作擺動著身

朱銘 太極系列——十字手
1988 青銅 356×174×362cm
朱銘美術館藏 (朱銘美術館提供)



體。相較於最早的〈單鞭下勢〉，這件作品幾乎由許多塊面所組成，保麗龍的顆粒增添質感，渾厚而躍動。令人不禁想起唐代司空圖《二十四詩品》所歌頌的「雄渾」境界，「大用外腴，真體內充。反虛入渾，積健為雄。具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。」那是遼闊無邊卻又難以捉摸，沒有造形的羈絆，精神盈滿的感悟。

太極為虛實的互生，同時也是動靜的一如。超出有限人為的計算，全然是靈光的乍現。我們在〈單鞭下勢〉這件作品中不易掌握希臘雕像中的均衡、對比的法則，同時也非運用希臘雕像的恆定人格（ethos）、變動情感（pathos）與外在世界產生的互動關係。因為傳統希臘雕像為了展現人物的人格與其應對外在世界的態度，藉由人格、情感及應對事件所構成的雕刻動作，產生了所謂的均衡與對比關係。然而我們在朱銘這件「太極」作品中，看到舞動著極為寬大的衣服，一切力量皆以屈為態勢，以屈為含藏與伸張的轉折，故而整體人像給人蓄勢待發，充滿力量

之感。即使單腿獨立的青銅雕塑

〈踢腿〉、木雕〈踢腿〉也都予人一種穩定的渾厚感，相較於希臘雕像所開創出來的

對比、均衡關係，朱銘的人物，則以一種含藏的呼應關係，構成整體形式的

統一感。此統一感可透過各種不同的塊面組合，

展現出無窮盡的連綿感。

到了1990年代，我們已可充分感受到朱銘在從事雕刻時那種隨心所欲、任運自在的表現。這種表現手法並非是理性的計算，而是任由感性的直觀所直取於當下的形象，不在乎刀法，順著心意，依著木材紋路自由揮刀，宛如莊子庖丁解牛的舞蹈。「庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所跣，砉然騞然，奏



朱銘 踢腿
青銅
50×34×44cm
版數18/20



上圖
1991年，朱銘於英國南岸文化中心個展。
(朱銘美術館提供)

下圖
1991年，美國福特夫人（右3）來訪參觀美術館，與朱銘（左2）等人合影。
(朱銘美術館提供)





【本頁二圖】

1991年，朱銘於英國約克夏雕塑公園個展。
（朱銘美術館提供）



【左頁二圖】

1997年，朱銘於法國梵登廣場個展。（朱銘美術館提供）

刀驤然，莫不中音。合於桑林之舞，乃中經首之會。」解牛如同舞蹈，如同音樂。人與天通，實為依於自然，忘卻眼前之為物，達到物我合一的境界。我們難以想像朱銘在創作時的狀態。直覺地自在地揮舞手中的雕刻刀或者鍊鋸之際，游刃有餘，彷彿人與天的對話。

大化

然而在此之前，我們則看到單一的主體呈現，使得主體變成抽象的一元性。最終，朱銘在〈太極拱門〉（2000）邁向抽象的無形作品。記得他初次訪義大利時，試圖掙脫形象束縛的熱切，使他面對文藝復興三傑的雕刻時，不屑一顧。因為精細而繁瑣的衣紋讓他覺得欠缺宏偉氣象。因此當「太極」系列創作完成之後，他持續追求更為簡潔的手法，

【右頁上圖】

2003年，朱銘於德國柏林展出作品。（朱銘美術館提供）

【右頁下圖】

朱銘 太極系列——太極拱門
2001 青銅 1520×620×590cm 朱銘美術館藏（朱銘美術館提供）

關鍵字

太極拱門

1988年，中央大學文學院的草坪上設置了朱銘的〈太極拱門〉，這是該校推動校園公共藝術的先聲。朱銘自1977年開始創作了一系列的「太極」雕塑作品。他將東方文化思維結合西方的藝術形式，創作出簡約又凝重的雕塑。此作品體積宏大，是經由一塊塊青銅拼裝、再焊接完成的。其造型宛如一雙連結的雙手，中間透空處又好像是一道開口的門，賦予〈太極拱門〉完整又開放的空間結構。

朱銘 太極拱門 1988 青銅
392×607×343cm 位於中央大學文學院旁志希館前大草坪
（何政廣攝）





朱銘 太極系列 1996-1998
安山岩 142×85×140cm
(左)、110×96×145cm
(右) 朱銘美術館藏(朱銘
美術館提供)

藉此創造出他理想中的無形影像。

朱銘「太極」系列化於無形，可以以現藏於朱銘美術館的〈太極拱門〉為代表。〈太極拱門〉無疑是其將太極拳的造形化於無形的最佳作品。高手對招，最高境界反不是招數，而是心領神會的自然反射動作所形成的攻防；因此，心的永恆與招數的有限性形成有趣的對比。拳術家的最高境界在於無招勝有招，朱銘「太極」系列的最高境界也在於此。

即便如此，造形問題依然困擾著朱銘，如何簡練卻又不完全捨棄造形在雕塑中的作用，這點也是亨利·摩爾令他醉心之處。摩爾表現母愛的作品，望之不覺得抽象，反而感受到母親的親情。朱銘也希望兼顧造形，使造形能為接引觀賞者視覺感受性的同時，進入作品世界。構成其作品世界的已不是誰在打太極拳，而是一種難以形容的「道」的視覺演

[右頁上圖]

朱銘 太極——對打 1991
木 81×51×72.9cm (左)、
62×46×85cm (右)

[右頁下圖]

朱銘 太極——對打 1991
木 82×56×126cm (左)、
144×61×135cm (右)



朱銘 太極系列——掰開太極
1971 松木 32×37×42cm
朱銘美術館藏（朱銘美術館提供）



釋。朱銘持續數十年之久，試圖擺脫形象束縛。

「從方法上來說，儘管題材一直在變，然而雕刻的精神和刀法的運用一直不變。從理念來說，就是我所提出的『藝術即修行』。」朱銘「太極」系列的創作歷程中，不斷追求造形的轉換，其中心目的在於追求全然地擺脫形象的束縛。〈太極——對打〉詮釋於原木的雕鑿上，右邊人物身體向前傾，看似使勁往前推，實際力量卻蘊藏在後方；左邊人物則是採取守勢，一手按於前胸，一手正要從肩膀推出。兩者構成一個虛實、攻防、進退、剛柔並存的世界。那是力量的衝動，同時也是力量的含藏。從義大利參訪歸來後的作品，歷程持續數十年之久，由單人的太極，演變到陰陽分合的對招。顯然朱銘在對招或者稱為對打上，進行多樣的嘗試。從手的對打到踢腿與轉身所產生的〈太極——對打〉，其



理念是將一化為二，最終則是一二不分。

太極拳各家有別，其別不在方式，而是理念。做為太極拳的根本精神則沒有差別。朱銘在表現太極拳時，並不著意於形式，而是在其精神的掌握。

朱銘木雕「太極」系列已經出現對招的動作，往往採取虛實、強弱的對比，創造出一種互補性的群像運動。這種互補群像，並非如同西洋雕像〈勞孔群像〉（Laocoön Group）那樣的三座人像，勞孔父子被海

朱銘 大對招 1983 銅
430×430×305cm（左）、
280×360×285cm（右）
於國立臺北藝術大學校園展出
（藝術家出版社資料室提供）

關鍵字

勞孔群像

〈勞孔群像〉是西元前1世紀由數名來自愛琴海羅德島的雕塑家所共同創作，描述特洛伊祭司勞孔（Laocoön）和他的兩個兒子被海蛇纏繞而死的情景。在文藝復興時期重新被發現，對義大利雕塑發展產生重大影響，米開朗基羅就受〈勞孔群像〉所表現的古希臘美學及男體美深深吸引，並在晚期雕塑融入這些元素。這件高184公分的雕像現藏於羅馬梵蒂岡博物館。

勞孔群像，雕刻出勞孔父子被海蛇纏繞痛苦掙扎的樣子，顯示一種人與天抗衡的無奈與挫折。





朱銘 太極系列 1992 木 49×35×54cm



1999年，朱銘於盧森堡市舉行個展。（朱銘美術館提供）



1997年，朱銘於香港中文大學圖書館作品前。（朱銘美術館提供）

蛇纏繞，出現痛苦的掙扎，人與天抗衡的無奈與挫折，他們的關係最終是一種痛苦的表現。在朱銘的〈對招〉中，並沒有生死一瞬的緊張關係，而是一種對招之際化為一體的物我合一的心靈遊戲。那是生命的遊戲，化於大虛的飛揚，裡面沒有苦痛、喜悅的情感性，只存在著宇宙初創時的渾然天成。一切都是天然，塊面與塊面組合的極限。人為的部分與人為的形象被減低到極限。這件作品可以視為朱銘「太極」系列的最終句點。

朱銘的「太極」系列從有招到無招，從獨舞到雙人對招，最終歸於統一。正如《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》一書中所言：「朱銘的成就，其實遠不只在於他的作品所呈現的懾人力量與美感，重要的是，他比當世任何一位華裔雕塑家更睿智地發現他自身的文化傳統，是創造一種有效語言的自然，……甚而可以說是必然的泉源：而這語言，是當代的，也是中國的。」朱銘將中國傳統精神運用到極致，使其既是中國的，同時也是現代的。



1997年，朱銘於法國梵登廣場個展。（朱銘美術館提供）