

劈剝太極

——朱銘的現代雕塑

蕭瓊瑞 Hsiao, Chiong-rei

摘要

「太極」系列是朱銘奠定他在國內雕塑史上重要地位，也是使他揚名國際的重要作品。

藝評家對於「太極」系列已有諸多肯定、讚揚的文字。本文係以藝術史的角度，意圖釐清「太極」形成的內在理路與外緣條件，尤其是它與楊英風創作上的可能關係；以及「太極」作為一個系列創作，其形式與內涵有無明顯可尋的流變過程？意義為何？並對此加以可能的詮釋與評價。

經由本文之研究，出身台灣民間傳統木雕訓練的朱銘，雖因拜師現代雕塑大師楊英風，且在楊氏安排下，推出以傳統人物為主題的首展「木之華」，一舉成名，成為鄉土運動的象徵人物；但朱銘也幾乎在此同時，開始形成其初名為「功夫」的「太極」系列，擷取楊氏「太魯閣山水系列」的切割手法，從初期較偏向「形」象模擬的嘗試，走過力道外顯的「意」象表現，在廿世紀之末的九〇年代，以「拱」系列的作品，回歸太極無形、流轉不息的精義「神」韻，是朱銘現代雕塑的高峰表現。

關鍵字：朱銘(Ju-ming)、楊英風(YuYu Yang)、太魯閣山水系列(Taroko Landscape Series)、現代雕塑(Modern Sculpture)、功夫系列(Kongfu Series)、太極系列(Taichi Series)、拱系列(Arch Series)

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

「太極」系列是朱銘奠定他在國內雕塑史上重要地位，也是使他揚名國際的重要作品。

藝評家對於「太極」系列已有諸多肯定、讚揚的文字¹。本文係以藝術史的角度，意圖釐清「太極」形成的內在理路與外緣條件，尤其是它與楊英風創作上的可能關係；以及「太極」作為一個系列創作，其形式與內涵有無明顯可尋的流變過程？意義為何？並對此加以可能的詮釋與評價。

■

「太極」最早成型，應於 1976 年，原本的標題是「功夫」。

1976 年 3 月中旬，朱銘在其師楊英風刻意讓出訂在台北國立歷史博物館的展期²，順利推出首展「木之華」，且一舉成名³的同時，在諸多充滿鄉土意味的作品，如：《橫貫公路》、《進香團》、《故鄉》、《玩沙的女孩》、《小媽祖》、《慈母》、《多子多孫》、《同心協力》、《正氣》（關公）、《文聖》（孔子）、《魯智深》、《鐵拐李》，以及以動物為題材的《母子》（羊）、《阿母》（雞）、《伴侶》（牛與牧童）等等當中，事實上也摻雜了幾件名為《功夫》（太極拳）的作品。

較之其他深受討論的作品，如《同心協力》、《正氣》、《文聖》、《魯智深》等，這些並未獲得特別注目的《功夫》之作，顯然在朱銘的心目中有著特殊的地位，至少在當時的展出海報中，就是以其中一件作為圖案。（圖 1）

這件名為《功夫》、作為海報圖案的作品（圖 2），是以一個雙腳跨步下屈、雙手張開、一手微微上舉的著衣人物為造型。粗獷而明顯的刀痕，交待出人物衣褶與動態；但省略的手法，則看不出人物面部的表情。塊狀的量體，使整個造型具有一種沈著、下沈的力量；但微屈且跨步的雙腳，加上微微上舉的右手，又有一股緩緩抬高、提升的力量，形成動與不動之間微妙的均衡狀態。這個造型，事實上也就是日後被大量運用的「單鞭下勢」。

朱銘的首展，趁著鄉土運動風潮，獲得社會極大的迴響；「洪通熱潮」才在同一個月月初轟動了台灣的藝文界⁴，朱銘充滿鄉土意味的作品，更被當成「傳

¹ 具代表性的評論可見蘇立文（Michael Sullivan）、張頌仁、楚戈等人文章。

² 原訂為楊英風的國立歷史博物館展期，楊英風為了讓朱銘有一機會，直到展出前數週，才以準備不及為由，推薦朱銘展出。

³ 當時的《中國時報》，在高信疆主導下，連續五天以全幅的副刊篇幅來報導，執筆的人士包括：朱西甯、也行（漢寶德）、孫密德、馬中欣、蔣勳、奚淞等人。

⁴ 洪通在台灣引發第一波熱潮，是在 1973 年 4~5 月，當時由《雄獅美術》給予大篇幅的專題報

統」走向「現代」的成功典範。尤其以「牛」為主題的作品，幾乎成為那個遭逢國際逆勢的台灣⁵刻苦自勵的精神象徵⁶。

然而這個時候的朱銘，創作的心思顯然已經不在那些被大眾稱好的鄉土題材上。首次個展之後的同一年（1976），朱銘持續《功夫》一作的題材與風格，完成了系列創作，包括名為《轉身蹬腳前動》（圖 3）、《白鶴亮翅》、《肘底看捶前動》（圖 5）、《轉身蹬腳》、《起式》、《玉女穿梭》、《斜飛勢》、《單鞭下勢（c）》（圖 10）、《雲手》（圖 11）、《肩通臂》、《如封似閉前動》、《單鞭》、《進步搬攔捶前動》、《進步搬攔捶》、《金雞獨立》（圖 17），和《手揮琵琶》等等多件作品。事實上，這批作品也就是隔年一月前往日本中央美術館展出而深受藝評家讚賞、肯定的那批作品；當時由楊英風、劉蒼芝⁷為他策劃、而由台北雲水出版社出版的《朱銘木雕專集（1）》，頗為完整地保存了這些作品的面貌。

對朱銘的此趟日本首展，劉蒼芝題為〈這一刀！〉⁸的文章有著相當詳盡的記錄。她說：

「二十八件大大小小的『功夫』（太極拳）系列作品，豎立在東京中央美術館明淨素雅的四樓展覽室中，清一色的太極拳、清一色的精、氣、神所凝縮出來的『拳雕合一』的境界，震撼了跟木雕有深厚淵源的日本美術界與鑑賞界。」⁹

日本知名藝評家植村鷹千代就說：

「……他（朱銘）曾在農民生活中專心一意研習木刻，以大地與自然為題材。作品透露著強大的魄力，一氣呵成。技法簡潔、氣質獨特，跟在日本眾所週知的圓空或木喰等佛僧的作品，以短矛所雕刻的技法，有相通之處。然而，因為他作品的主题與他的生活有非常密切的關係，感情豐富，

導與討論。1976年3月的熱潮，已是第二波，配合在台北南海路美國新聞處的展覽，《中國時報》仍以五天的副刊版面來報導，甫創立的《藝術家》雜誌也給予專輯的討論。

⁵ 台灣在1970年代初期開始面臨一連串的國際逆勢，包括1971年的保釣事件與台灣退出聯合國、1972年的中美《上海公報》與中日斷交、1973年的中美互設辦事處、1975年的蔣介石去世，這也是促發台灣向外張望的眼光，回頭俯看自己腳下土地的鄉土運動抬頭的原因。

⁶ 當時知名的藝術學者俞大綱就說：「〔牛車〕（按即〔同心協力〕）感人之處，除了美之外，另表現了載重的意義，動人心魄，有如五千年來中國文化重擔，落在每一個人的身上，……。」，見俞氏〈朱銘的木刻藝術〉，《雄獅美術》61期，台北，頁70，1976.3；另藝術史研究者莊伯和也說：「朱銘的木雕，給我感受極深，當我面對他刀斧下的幾頭水牛時，心中竟好像受了莫大的震撼，久久不忍離開，心想：我們這一深受歷練的古老民族所含蘊的恆久毅力與耐性，不都包容在這裡了嗎？」，見莊氏〈朱銘的木雕藝術〉，《藝術家》11號，台北，1976.4，頁79。

⁷ 劉蒼芝時為楊英風的秘書，負責各種文宣與公關。

⁸ 劉蒼芝，〈這一刀〉，《朱銘木雕專集（1）》，台北，雲水出版社，1977.5。

⁹ 轉見上揭劉蒼芝文。

所以構成一種更具規模的大作。他的著眼點和功夫，都顯示他是一位有才幹的作家。」¹⁰

國立京都美術館館長河北倫明也說：

「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的兼具兩種特性。」¹¹

朱銘在日本的首展，雖然引發部份人士對其風格與日本十七世紀圓空和尚作品似曾相識的討論，但仍獲得相當的重視，確認了隔年繼續在中央美術館二度展出的機會，也促成雕刻之森現代美術館對他作品的收藏，而收藏的對象，正是由最早的那件《功夫》所持續發展而來的《單鞭下勢（C）》（圖 10）。

朱銘之堅持以「功夫」（也稱「太極拳」）系列作為日本展出的單一主題，事實上也曾經歷一番不被諒解的內心掙扎歷程。因為自七六年國內首展以來，社會大眾已經將朱銘、牛，與台灣之間劃上了等號；遠赴異國展出，不能以代表台灣土地的牛作主題，對當初支持他的人而言，是一個不能理解也無法接受的決定。

多年後，朱銘回憶起這段歷程，仍不免遺憾的指出：他不在乎「相反」的聲音，而是在乎發出這些「相反」聲音的文化界朋友，正是首展前後大力幫助和支援他的人。朱銘說：「我念舊，又一心想報答他們，但是還沒報答到，就要先反對他們。」¹²

不過在這個掙扎的過程中，作為朱銘現代藝術啟蒙恩師的楊英風，卻始終全力的支持他。一方面，楊英風早在朱銘七六年的首展中，已指出：《功夫》才是真正屬於他（朱銘）的東西。¹³二方面，楊英風也認為：那些牛、羊、雞的東西，已經不是朱銘當前現實的生活；當他接受藝評家謝里法的海外訪談時，就清楚地表示：

「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。那些老掉牙的公式怎能套得住他呢？他今天是非常達觀的，所以才有這麼擴大的氣度，其中已沒有技法的問題，也沒有主題的問題。」¹⁴

¹⁰ 同上註。

¹¹ 同上註。

¹² 見楊孟瑜，《刻劃人間——藝術大師朱銘傳》，台北，天下文化，頁 144-199、7。

¹³ 同上註，頁 136。

¹⁴ 呂理尚（謝里法），〈法界·雷射·功夫——與楊英風紐約夜談〉，《藝術家》45 期，台北，1979.2，

事實上，朱銘之以《功夫》（太極拳）為創作題材，和他個人的接觸及練習太極拳有著絕對的關聯；而朱銘之會接觸與練習太極拳，也是出於楊英風老師的建議。

朱銘接觸並練習太極拳的時間，應開始於 1974、1975 年間。此時朱銘在楊英風處學習已經五、六年；白天在楊府習藝，晚上回家後則授徒雕刻工藝品外銷，維持家計，深夜再自行創作，相當辛苦。身形消瘦的朱銘，或許自幼家貧，沒能受到充份的照顧，營養不良，體質較差，稍一得病，往往別人一兩天可以痊癒，他總是要拖上個好幾天；加上雕刻本是極為耗費心神體力的工作，楊老師便以自身經驗，建議朱銘前去學習太極拳。

透過《漢聲》雜誌發行人黃永松的妹妹介紹，朱銘追隨當時在台北桂林路免費教授太極拳的俞師傅學習。太極的動作、招式，以及那種「形隨意轉」、「欲左先右」的觀念，馬上成為朱銘創作的泉源。

1977 年元月在日本東京中央美術館的首展，劉蒼芝記述了朱銘當時對「太極拳」的一些體認，他說：

「太極拳是古代的中國人所創造的一種健身術，它是我所知道的一個『人與自然結合』的最好例子。首先，它是用人自己的身體（四肢、五官、血液、呼吸）來接觸和模倣宇宙中的自然現象；譬如有一個動作叫「雲手」，就是模倣天空的雲朵的形態與變化，也就是模倣空氣流動與變化。還有一個動作叫『金雞獨立』，模倣雄雞以一隻腳站立的姿態，這是一種美妙的平衡的訓練。還有『轉身擺蓮』模倣一朵將開的蓮花。見過風中搖擺的蓮花嗎？高高的、超然的佇立在枝葉之上，無拘無束、無畏無怯，但是在天地之間，仍然一貫保持著謙虛恭謹的線條，跟自然的精靈：太陽、月亮、星星、風、水……作無盡的交通，互道無限的讚美。沒有要求什麼，也沒有允諾什麼，一切只在默默的無聲無息中進行，但是卻完成了『美』。『放』出了『自然』的感情。另有模倣猴子、白鶴、老虎……等等動物。所以，綜合說來，太極拳表面上是模倣動物、植物、空氣三種自然要素。這些自然的要素，生來是什麼樣以後就是什麼樣，不會有任何偽裝、裝飾、做假的姿態或外表。所以它們本身的存在，就是一種最自然的狀態，也就等於是自然的一部份，太極拳就是靠模倣它們，來幫助人們回到自然的原位（原來的位置）。因為，人愈來愈離開自然了，變成宇宙中唯一的最不自然的

生物。進一步說，太極拳要模倣的是自然界之間那種互相有關係、互相幫助的『和諧』的條理，學習這種自然的和諧之理，來促進我們的身體與精神的平衡與健康。……近三年來，我的木刻藝術一直在追尋一種『人與自然溝通』的路，……我發現『太極拳』與我的藝術精神有相同相通的本質。所以，現在，我刻『太極拳』，我打太極拳，亦就是想通過它，去達成『人與自然結合』的完美表現。」¹⁵

不過朱銘之學習太極拳，並不是個人獨特的行為，從當時的社會來看，也是一種時代的風潮。自從 1960 年代中期，李小龍的功夫影片帶動整個華人社會的功夫風潮以來，到了 60 年代，風氣漫延更廣，由美國影星大衛·卡拉丁所主演的《功夫》影集，也在 1971 年的台灣「中國電視公司」週末黃金時段播出。影片中的男主角，跟隨一位得道的中國長者學習中國功夫，除了武藝上的展現以外，劇情中往往也透過師徒的對白，闡釋一些極富禪味的哲理。

除了娛樂界所帶動的功夫熱潮外，藝術界也在 1972 年底就有許坤成採超寫實手法，以「功夫」為主題的創作。

俟 1976 年，也就是朱銘在史博館推出首展的那一年，文學界以現代武俠為題材的小說家溫瑞安，甚至在台北創立「神州社」，以倡導武俠精神、追求浩然正氣、復興中華文化為宗旨。而當時的國中小學體育課程加入國術的內容，更是普遍的風氣。

因此，朱銘的選擇「功夫」為創作題材，既是現實生活經驗的體現，也是時代風潮的反映。

不過，如果將朱銘創作的改變，從傳統鄉土題材進入所謂的「功夫」（也就是後來所稱的「太極」）系列，單純歸因於接觸、練習太極拳，參透了其中的道理，或純粹是一種時潮所致，那也未免過度簡化了創作形成的複雜因素。除了這些外緣條件的催促、助長之外，其實存在於創作本身內在的理路脈絡，似乎更值得探究。

■

從一個傳統的佛雕師父或木刻藝匠，朱銘從楊英風老師那兒得到的，不只是

¹⁵ 轉見前揭劉蒼芝文。

名字的改變¹⁶，而是觀念的調整；以往講究細微、光滑的木雕手法，在楊英風的指導之下，朱銘瞭解到如何保有材質本身的質感與雕刀本身的韻味，所謂的「適可而止」、「意到筆不到」的道理，將一般木雕匠師視為「粗坯」的未完成品，提昇到一種獨立審美的層次。

因此，當首展那些充滿刀味與木材質感的鄉土作品呈現在觀眾的眼前時，不只是作品的題材勾引了人們鄉土、童年的記憶，更重要的，是那些俐落的刀法和質樸的木頭質感與原味，喚醒了人們對土地與生命的活力。蔣勳說：

「朱銘以自己生活中最現實的形象做對象，自然不能再套民間工藝的技巧；因此連帶地，使他極大膽地一反民間工藝精緻光滑的原則，不但在作品上保留了鑿刀的痕跡，也因為去除了瑣細的部份，使整個造型顯得飽滿而確實。」

今天，我們看來自台灣鄉間的木雕工作者，為廣大群眾的生活造型，為工作者內在的頑強樂觀所震動，傳給我們如土地一般可親的東西；這裡面沒有英雄의 倨傲，沒有天才的不馴，而是無限的謙和、廣大與勤奮。」¹⁷

然而存在於「功夫」系列與「鄉土」系列之間，最大的不同是什麼呢？絕不是題材，而是創作手法與理念的再度改變。

如果說從傳統木雕到「鄉土」系列，朱銘是放棄了精緻光滑的民俗趣味；那麼，從「鄉土」到「功夫」系列，朱銘則是再進一步地放棄了刀雕的修飾，回到更原始的劈、剝與鋸切的手法。

由於這種更具力動且形體愈趨簡拙的取向，也使朱銘的雕刻藝術徹底脫離題材的說明性與象徵性，進入一種純粹形式的精神性與造型性，這正是朱銘現代雕塑的真正建立與完成。

然而這樣的改變，緣由為何？這便必須追溯到其師楊英風 1976 年間開始的系列創作。

1976 年，楊英風甫結束旅外三年的生活，自義大利返國，便風塵僕僕地前往花蓮，依之前在歐洲對花蓮大理石工廠廠長的承諾，擔任該廠顧問，為大理石的產品開發，提供藝術方面的專業意見。¹⁸

這位自小生長於宜蘭的藝術家，由於此次花蓮之行，首次震懾於太魯閣山水

¹⁶ 朱銘原名朱川泰，朱銘一名是楊英風老師所取。

¹⁷ 蔣勳，〈優秀的工作者——朱銘〉，《中國時報》1967.3.19。

¹⁸ 詳參蕭瓊瑞，《景觀·自在·楊英風》，文建會家庭美術館叢書，台北，雄獅圖書公司，2004.11。

鬼斧神工的驚人氣勢，與大自然的偉大。人間再偉大的藝術家、雕塑家的作品，也無法與那山岩石壁的天成奇觀相較量。這樣的感動，加上大理石工廠機具切割石材的靈感，也就形成了一系列「太魯閣山水」的傑出創作。

「太魯閣山水」系列最早的一件作品，可能是完成於 1976 年的《造山運動》（圖 19）。這件呈正三角立方體構成的銅雕作品，原模是以整體塊狀的保麗龍，利用通電的線鋸切割而成；另較平坦的一面，上有不規則的扭曲圖形，應該也是利用加熱的筆型熱融器刻劃而成，予人一種古代青銅器紋飾的聯想。

這件作品，從一個規整的正三角立方體的幾何形出發，隨著通電線鋸的行走，切割出一種猶如山勢走動的形態，一如那萬千年前造山運動時由板塊推擠所形成的台灣山脈。

從《造山運動》起始，一系列的作品，包括 1969 年的《夢之塔》、《太魯閣》，1970 年的《有容乃大》（圖 21）（或《水袖》（圖 22）），1972 年的《龍穴》，1973 年的《太魯閣峽谷》（圖 23）、《稻穗》、《豐年》、《起飛（一）》，1974 年的《風》，1975 年的《乾坤》（圖 27），1976 年的《正氣》、《鬼斧神工》，乃至 1977 年的《起飛（二）》、《起飛（三）》，整整十年間，這個系列的作品，自成一個系統，透過一種意象的呈現，表達了藝術家面對故鄉山水、田野、微風的種種體驗與感受，也是楊氏極具感性與思維的一批傑作。

這些主要以青銅翻鑄的作品，有一些特別有趣的地方，除普遍具有一種高度的建築性之外，如《有容乃大》（1970）（圖 21）與《水袖》（1970）（圖 22），其實是同一件作品，只不過擺置重心的不同，便產生不同的效果與意涵。又如《造山運動》（1967）（圖 19），是由一個正三角立方體的型式切割而成，而《太魯閣峽谷》（1973）（圖 23）則是由一個長方體切割拉開而成；至於《乾坤》（1975）（圖 27）則根本是兩件完全一樣的作品上下倒置合併而成，這種手法就如羅丹《三巨影》是一件作品的三次重覆合併而成一般。

「太魯閣山水」系列是人類文明史上少有的一種山水立體雕塑。古來以浮雕的手法表現大自然的情景有之；但以立體的雕塑表現大自然的景致，楊英風不能說是唯一僅見，至少也是極為罕見的一位成功藝術家。

大自然的景致，來自太魯閣鬼斧神工的靈感，也來自東部平野稻海翻騰的豐年景象，更有乘風而起、正氣凜然的種種聯想；由形象的暗示走入純粹精神的提示。

楊英風從事「太魯閣山水」系列創作的期間，也正是朱銘前來拜師學習的一

段時期。楊氏的《造山運動》作於 1967 年，而朱銘是 1968 年來學；楊氏 1977 年完成「太魯閣山水系列」最後《起飛（二）》、《起飛（三）》等作品的前一年，也是楊氏將自己國立歷史博物館的展期，託言作品準備不及，而推薦朱銘代之，造成朱銘首展轟動的一年。

朱銘「功夫」系列，其基本的技法固然有來自民間傳統木雕「粗坯」的切割本質，但初期以整塊木材的割鋸，或後來以巨型保麗龍塊的切割，則顯然是來自楊英風「太魯閣山水」系列技法的借用與延續。而「太極」主題的開發，除了前提楊英風建議朱銘練太極以健身的實際生活層面之外，不應忽略的，是楊英風早在 1970 年初期，已有兩件題名《太極》的作品，這對朱銘一九七六年首次個展前後展開的「功夫」系列，應具思維傳承上的重大意義。

朱銘的「功夫」系列初步成型於 1976 年，但 1981 年隻身赴美時便發展出「人間」系列。因此，嚴格而言，朱銘「功夫」系列創作的年代，前後僅只五年的時間。然而由於國內外的各種邀約及展覽不斷，「功夫」系列之後以「太極」為名持續創作、翻製、放大；同時形式和內涵也不斷變化、發展，其間顯然也有頗為清晰的脈絡可尋。

在 1976 年史博館首展的作品之中，與「功夫」（《太極拳》）系列風格較為接近的作品，尚有《舞女》和《抱琵琶的女子》等幾件，不過相較於其他以鄉土為題材的作品，這些較為抽象的風格非但未能引起較多的注目，甚至還遭致一些質疑的聲音。如藝術史家莊伯和就坦率指出：

「我認為在這回展覽中，朱銘有些作品是失敗的，譬如他的抽象作品，若比起具有深厚感人力量的《牛車》、《玩沙的女孩》等作品來，甚至比起雞、鐵拐李等較為寫意的作品所洋溢的木質趣味，實沒有多大意義。但朱銘現在似乎熱衷抽象的表現，是否值得考慮？」

他目前大刀闊斧劈砍的寫意（抽象）作品，如就其傳統雕花技法基礎上而言，毋寧是有相當距離的；也就是說，朱銘接近了現代造形的技法，令人有點『突如其來』的感覺，這種技法若對他生活體驗，有極其深厚關係的牛、雞、羊、關公等題材上，還能有成功的表現，此外則顯現不少危險性，就如同《舞女》、《抱琵琶的女子》、《太極拳》等作品一樣，雖然具有某些簡筆雕刻的趣味，但與其他成功的作品相比，則顯得水準差距較大，如對表現題材認識不深，或表現意念模糊，而一味往抽象的或大刀闊斧劈砍的

路子走，恐怕也是朱銘目前值得考慮的一個問題。因為畢竟朱銘從傳統民間的寫實細緻雕鏤技法，一下子跳到現代造形技法，對於一種空間造形的虛實控制，尚未能完全把握。」¹⁹

簡單地說，在莊伯和當時看來，相對於其他以鄉土為題材的「成功」作品，包括《太極拳》（也就是《功夫》）在內的幾件較為抽象的作品，是失敗的，甚至是有危險的。其原因就在生活上的隔離，認識不深，表現意念也就相對模糊；而抽象造型所講究的空間虛實，也因為傳統基礎訓練的不同，較難完全把握。

此外，以「也行」之名撰寫專欄的漢寶德，也在當時《中國時報》「斧底乾坤」的專輯文章〈斧鑿神韻〉一文中指出：

「我與大多數朱銘的喜愛者抱同樣的態度，希望他不要走上抽象。抽象的繪畫近些年雖然受到不少批評，卻有它存在的道理，因為繪畫是自寫真開始，抽象不失為一種創造性的想法。但是雕刻藝術原是始自抽象的物形，自抽象漸漸進入真象。這話未必為藝術界的朋友們同意，但是我始終覺得最具抽象表現力的石雕，還是那塊崢嶸的巨石，最有抽象表現力的木刻，還是那糾結的枯幹。

朱銘的民俗人像雕刻中開發出來的有個性的雕像，是他作品中最有價值的。這表示他的經驗仍根植在三義的木刻店裡，他的創造是學徒時代所奠基的。而以我看來，這似乎也是他的天才所在。

.....

他近年所研究的『功夫』，是介乎抽象與具象之間的東西。雖然他相當成功的表達了我所說的雕刻的遊戲性，但到底缺乏一種深度，而只是一種人類姿勢的研究，難免有趕時髦的嫌疑。原因是這種題材太抽象了，缺乏『人格』，表達不出情緒的感動力。」²⁰

漢氏有關「繪畫以寫真始、雕刻以抽象始」的論點，姑不深論，但他認為朱銘「功夫」之作，徒有姿勢、缺乏深度，也缺乏「人格」，表達不出情緒的感動力，因此也不認為這是朱銘值得發展的正確方向。

從朱銘後來的發展來看，莊、漢二人的評論顯然不幸失的；但是如果回到朱銘當時的真正作品表現，莊、漢二人之言似乎也並非無的之矢。

¹⁹ 前揭莊文，頁 87。

²⁰ 也行，〈斧鑿神韻〉，《中國時報》，台北「人間」副刊，1976.3.21。

《舞女》或《抱琵琶的女子》暫且不談，幾件或名《太極拳》、或名《功夫》的作品，以作為海報的一件來檢驗。這件作品後來收入前揭雲水出版社出版的《朱銘木雕專集（1）》之中，另名為《單鞭下勢（A）》（圖2）。儘管同樣的名稱或造型深受後來的收藏家所喜愛，包括雕刻之森的收藏；但是這最初的一件較之首展後的同系列作品，顯然在表面的處理上透露了一些轉型時的猶疑與不安。更確切地說，這件作品只是抓住了太極姿勢的某一「形態」，而尚未能呈現太極思維的真正意念。

首展時期的朱銘，雖然已經有了一年左右的太極練習經驗，但這件原名《功夫》、後取名《單鞭下勢（A）》的最初太極之作，其靈感極可能是來自他人姿勢的觀察，甚至是相片的啟發，而還談不上自我深切的體悟。

在楊孟瑜為朱銘所寫的傳記中，朱銘指出當年學習太極是透過《漢聲》雜誌發行人黃永松的妹妹介紹，黃小姐本身已經學了約一年²¹；而就在朱銘前往學習的1974年前一年（1973）的二月號《ECHO》雜誌（亦即《漢聲》前身的英文版）中，刊有一篇介紹太極的文章，文章附圖中的一幀照片，正好是《單鞭下勢》的姿勢（圖32）；初學太極的朱銘，極可能看過這張照片，也從照片中獲得了「太極」創作最初的造型靈感。

在這件最初的「太極」創作當中，我們除了感受到朱銘有意脫離傳統鄉土題材的拘限，以一個平常人物的肢體動作來作為表現的主題，跳脫所謂「人格」或「道德」的制約；同時也採取大量割鋸的手法，取代了其他以刀刻為主軸的作法，例如那已經完全不可辨認的人物面部；但不可否認地，這件作品在表面的處理上仍留下了某些刀削修飾的痕跡，如右手的手指及衣袖下垂的部份，甚至在人物的胸前，還刻意地交待出傳統長衫的特殊襟扣。因此，就整體形式的架構而言，朱銘似乎已經有了一些成功的開拓與掌握，但就創作的理念和手法而言，朱銘還相當程度地拘限在某些傳統的包袱與作法之間，有所猶疑，也有所模糊，並沒能完全走出來。

促使首展之後大量較為成功的作品之出現，其實不是朱銘對太極拳術的更深入理解與透徹，反而是一趟意外的海外旅行。

1969年9月，也是首展之後已經展開功夫系列創作的那一年，朱銘隨著電影導演白景瑞前往羅馬拍片。白氏導演的電影《人在天涯》，描述一位流落羅馬的年輕雕刻家的遭遇；朱銘負責指導這位飾演雕刻家的演員雕刻，也同時尋求作

²¹ 參前揭楊孟瑜文，頁137。

品在羅馬展出的機會。

首次遠赴歐洲的朱銘，雖然拿了楊英風老師的名片，拜訪了幾位可能提供協助的朋友，但展覽的事情並沒有任何具體的結果；倒是古羅馬巨大的建築給了他極大的震撼。眼看著那些巨大的石頭如何重複堆疊成如此巨觀高偉的造型，朱銘的精神獲得了高度的提振與啟發。

從羅馬回台之後的朱銘，馬上回到工作室，找來木頭和鑿刀、鋸子，重新創作他的功夫系列；捨棄了之前形象細節的交待，掌握住肢體造型的整體意象，一個成熟的面貌因此浮現。加大了的人物衣袖，增添了作品動態與重量的感覺，袖裡乾坤隱藏的，是一股巨大的精神力量。朱銘說：「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。膽子不夠！」²²

隔年一月前往日本展出的那批作品，正是羅馬回來之後幾個月之間爆發性創作的成果。從朱銘創作的歷程觀，這將近二、三十件「功夫」系列，是其一生木雕創作的一個高峰。

這幾件最早以木雕劈剝成型的「功夫」系列，呈顯了朱銘首次最具原創力量的藝術思維。捨棄了鄉土系列中不免流於情緒或道德的文學詩情，這批作品徹底回到材質與形式的原初思考。幾件作品可以看出是完全利用木頭本身原始的形式，加上一些極為簡潔的劈砍剝裂，也就浮現太極功夫的某一招式，予人極大的想像與共鳴。你可以不熟悉那個招式和名稱，但絕對可以體會那個招式浮現出來的肢體動勢與意念。

對於木頭的選擇及處理，朱銘也頗有自己的一套理念。當前往採訪的客人看到堆滿院子的木頭擔心木頭會受潮腐朽，朱銘卻認為：木頭在大自然中自然腐朽，等到最後，剩下來的部份，也就是可以雕刻的部份了！

基於對木頭的尊重，他也說：

「有些地方我會用手撕開木塊，讓木材的纖維沿自然的紋理裂開，保留了木頭本身的質地。我無權去改變木頭天然的紋路，因為那是一種永恆的生命，是人永遠不能達到的成就，而且比任何用我的鋸刀刻出來的東西更美麗！」²³

順著木頭原有的形勢，加以適切的表現，原本就是許多台灣民間雕刻，尤其是朱銘藝術原鄉的三義地區奇木雕刻的本質。在這裡，朱銘找到一個更大的發揮

²² 一寸青，〈人在天涯——新年訪朱銘〉，《雄獅美術》72期，台北，1977.2，頁93。

²³ 潘煊，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，台北，天下文化，1999.7，頁131。

空間，不是在木材中尋找表象趣味的形似題材，而是發掘其中無限的動能——透過太極肢體的種種動態。

以《轉身蹬腳前動》(圖3)為例，整塊木頭，只有寥寥的幾鋸，或是切斷、或是撕裂、或是鋸割，就形成了一個人體側身向上的力量，而下身巨大的木塊，使得這樣的重量和上身的力量產生一種拉拒，一種似前又後的內蘊的動能。

朱銘曾詮釋太極拳的原理說：

「太極有一個最大的特色，就是『不頂不丟』。對方的力來，我不去頂，可以自然卸掉；但對方要跑，我也讓他跑不掉，這是不丟。如果練到這地步，就是高手了。」²⁴

又說：

「為什麼太極拳要這麼慢？就好像一個人身體裡面有三匹馬力，故意關掉兩個馬力，只用一個馬力來動。當用一個馬力已到純熟的地步，一旦三個全開，那不是威力驚人？」²⁵

《轉身蹬腳前動》顯然就是這種穩重如山、卻又動若浮雲的具體表現。太極在這裡，也經由之前純粹的「形」的模擬，進入到「意」的表現的成功階段。朱銘的個人語言與風格也正式形成。

這個時期的許多作品，都成為日後重新放大、再創的原模。尤其如《肘底看捶前動》(圖5)，後來以《十字手》之名，也受到許多人的收藏喜愛(圖33、34)。完全以木鋸鋸出的粗大鋸紋，和木頭的紋理，形成一種有趣的對話，簡潔、俐落，毫不猶疑；而整體造型，平舉的雙手和直立的身軀，猶如一座穩重的十字架，給人一種沈靜中又見崇高意象的感受。

朱銘日後回憶說：

「以前要看圖片來刻，漸漸的自己已經熟了招式，就可以從這演變中不斷開發，那就刻不完了。」²⁶

又說：

「剛開始我多半是從太極的招式簡化而來，但漸漸的開始有自己的主張，不單是刻這一招或那一招，而是走到這一招到下一招之間的演變。」²⁷

許多太極師父看了朱銘的作品，感覺招式很熟，卻在圖片中看不到這樣的一

²⁴ 前揭楊孟瑜文，頁138。

²⁵ 同上註。

²⁶ 同上註。

²⁷ 同上註。

招，朱銘笑著解釋說：「這是從這一招到那一招之間的動作啊！」²⁸

朱銘的這種說法，讓我們想到了羅丹接受訪問時，論及「姿勢」與「動作」的不同時，提到：「動作是這一個姿態到另一個姿態的過渡。」²⁹

圖片能捕捉的只是單一的姿勢，而藝術表現的則是具連續時間感的一種動作。我們不知朱銘是否透過楊英風老師閱讀或知悉羅丹的說法，但就這個角度而言，朱銘對雕塑藝術的理解顯然已經具備一定的深度。

朱銘的功夫系列，趁著當時世界性的「功夫」熱潮，到底在什麼時候才真正改稱「太極」系列？還需要進一步的查考³⁰。但即使在 1976 年的這批最初稱為「功夫」的系列創作中，雖不免仍稍稍透露了較為剛陽外顯的功夫底蘊，甚至因此遭致「過度講究感官，而缺乏文化理解深度。」³¹的批評；但我們仍不得不承認：在這批最早的「功夫」系列中，朱銘已經觸及和把握了中國太極拳相當基本且重要的一些理念，同時也有了一定程度的成功表現。

朱銘 77 年在日本的展覽初步成功之後，除了有隔年（1978）同地的再度展出外，1980 年香港藝術中心的大型個展也是促使他走向國際藝壇的重要關鍵。儘管又隔年（1981）的紐約之行，受到普普藝術的影響，而展開了「人間」系列的創作，但「太極」的題材仍因觀眾的喜愛而一路發展。

本文無意就這些作品的各個單一表現做個別的評論；但從創作歷程的演化、流變，仍可舉出幾個重要的「變點」加以討論。

首先，論及太極日後的持續發展，並造成國際媒體的視聽，就朱銘的藝術發展而言，其實和最初的木雕功夫系列幾可看成是兩個階段的表現。從作品的媒材、形式而論，之前的木雕功夫是一種室內展示檯型的表現方式；而之後的太極，尤其是造成轟動的幾次海外展出³²，則多屬戶外景觀型的大型青銅作品。這兩者之間，表面上的造型、語彙一致，但實質上的手法與內涵，則因媒材與技法的不同，甚至要求的效果不同，而有極大的差異。

曾經是蘊育於歲月中的木頭，舉凡紋理、節籀、傷痕，都記錄著一個自然生命經歷風霜雨露、寒暑春秋、環境水土的結果。當藝術家面對這樣一個生命體，順著木材的原有紋理、造型、動態，劈剝之間，也就形成對話與拉拒；「太極」

²⁸ 同上註，頁 168-169。

²⁹ 羅丹口述（傅雷譯），《羅丹藝術論》，台北，新地出版社，1993.6，台一版，頁 58。

³⁰ 朱銘「功夫」系列完全改為「太極」系列，時間應是 1991 年的英國展覽之後。

³¹ 邱亞才，〈論朱銘作品的感官世界〉，《自立晚報》「自立副刊」，台北，1987.12.24。

³² 這些展出包括：1991 年英國倫敦南岸文化中心的戶外大型雕塑展、同年的約克郡雕塑公園跨年展、1995 年的日本雕刻之森戶外展、1987 年的法國巴黎梵登廣場戶外大型個展等。

的意涵能在木雕的形式中獲得某種高度的體現與舒解，道理也在此。

然而當媒材變成一塊方正大型的保麗龍時，這當中沒有任何天成的形態來挑戰創作者，而朱銘從楊英風老師那裡學來的大型通電線鋸正好派上了用場。切割之中，再加上刻意的剝解，作品往往也會留下一些帶有顆粒狀的窟窿；之後，線鋸的速度過於理性、含蓄，於是丟下線鋸，改為大型的鏈鋸或齒鋸，於是保麗龍上便留下了粗獷的鋸痕。

由於媒材改變了技法，技法也改變了思維。在這些以保麗龍塊雕成的作品中，朱銘要面對的，不再是具有生命的木頭，而是一整塊沒有生命、形態固定的現代石化製品；沒有了木頭原型的對話，很容易在下鋸之前，便被腦中固定的形式所牽引，作出來的東西也可能因此大同小異或缺乏驚奇；某些初期翻銅的作品，就有這種受到形式制約影響的痕跡，呈顯較為呆板與缺乏靈動的弊病。然而在一段時間的操作之後，朱銘便發展出一種以「速度」代替「思維」、以「忘我」取代「計劃」的創作方式。

朱銘說：

「動刀之後，改變就開始了，隨著第一刀、第二刀馬上跟進，思考正要介入，第三刀眼明手快，搶進了當中的縫隙，再一刀；即使念頭還在追趕，但『念動』快不過『刀動』，一下子，形狀又變了。就這，一直下刀，一直變化，熟極而流。就算念頭一再緊隨，也有刀法一路衝鋒，這時已經不是用腦子的事了，理智終究要放棄，什麼雜念都插不進來，只剩下一個很深的自我在前進，憑著平時修練的智慧、直覺，不斷讓作品成形。」³³

在這種理念下，「速度」成為擺脫理性思維、藉以進入渾然佳境的竅門。然而當速度一快，一刀接著一刀，作品呈現的力道固然十足，但力道的外露也就十分明顯；一旦力道外露，「功夫」的意味也就大大地超越了「太極」的內涵，難免引人霸氣十足而內涵不足的批評。

不過，直接以保麗龍為媒材的創作方式，的確滿足也開拓了朱銘大批巨型雕塑的可能性與需求性；這絕不是單純以小型木雕創作，再委由匠師放大翻模所能達到的效果與成就。

朱銘「太極」系列的創作，在出現雙人對打的形式之後，又是一個嶄新領域的開始。

初期的「功夫」或「太極」，都是單人一件的作品，從一個人的肢體動態中，

³³ 前揭潘煊文，頁 109。

表現功夫或太極的力道與氣韻；但太極的本意，原本就有陰陽二氣，雖然渾然一體，但二者相生相長，才得以繁衍無限、無窮無盡。

朱銘以二人對招的方式，表現太極的底蘊，就目前資料所見，應是 1995 年在雕刻之森展出的作品當中，一件標題為《太極拳 I》的 1981 年之作為最早（圖 35）。

這件作品不同於後來兩件分離、對招成組的作品形式，而是以二人一件的方式來表現。這兩個人當中，其中一個肢體清楚，一腳站立、一腳高舉，一手置於胸前、一手則推向對方。但對方的另一人，則形成一個類如圓弧的形式，似有肢體卻又分不清肢體，似人非人，吸引了觀者眼睛的逼視與辨識。正是這種一則以實、一則以虛的作法，朱銘在這件作品中，重新思考及詮釋了太極的意念與內涵。不過，這樣的形式在之後較短的時間內似乎並沒有獲得持續的開展。

倒是 1983 年的另一件《大對招》（圖 36），以兩個分離的個體，都是單腳站立，一個另一腳微微上舉，雙手張開，形態較實，有防守的態勢，動作是靜中有動；另一個顯然另一腳高舉過肩，卻已分不清上肢、下肢和軀幹的區別，形態抽象，有一種攻擊的態勢，動作是動中帶靜。二者形體均已沒有正面、反面之分，加上擺置關係位置的不同，便產生許多有趣的變化。這件作品體積極為龐大，分別超過 4.3 米與 3.6 米，是朱銘作品中超巨型的大作。據悉以保麗龍刻成之後，原訂翻銅六件，但後來翻了三件，原模便已毀壞。目前存藏在新竹葉榮嘉美術館的一件，1998 年曾借展國立成功大學「世紀黎明」校園雕塑大展，成為全展焦點，也吸引了大批遊客的觀賞，是朱銘此類作品中較早也是最具代表性的傑作之一。

不過，作品標記年代的 1983 年，朱銘正接受美國紐約漢查森（Max Hatchinson）藝廊的邀請，在哈得遜河畔、西點軍校對岸的蓋里森（Garrison）小鎮一個寬大的工作場地工作³⁴；當時已經開始「人間」系列創作的朱銘，也創作了一系列小型的雙人對招的《太極》作品³⁵。《大對招》應該就是這系列作品延續的一個成果總結，且是以保麗龍的媒材直接刻成。

雙人對招的形式變化，讓朱銘多了一個表現的空間，這種複數性的創作，自然也 and 「人間」系列群像的思考有著一定的思維關聯。

³⁴ 參洪素麗〈人間有情，功夫湛深——記朱銘一九八三年在紐約的雕刻展〉，《雄獅美術》154 期，頁 112-115，1983.12，台北。

³⁵ 此前朱銘的太極作品，多以「功夫」、「太極拳」，太極拳招式的名稱，作為作品的命名，但 1983 年開始的二人對招作品，則以《太極 1》、《太極 2》……的方式命名。

不過 1983 年，在「太極」系列創作中的重要性，還不止在雙人對招形式的出現；而是在這一年，朱銘將一件 1971 年的木雕舊作，重新詮釋，開啟了對「太極」系列重新思考的另一扇門。

這件後來也被取名為《太極系列——掰開太極》(圖 37) 的 1971 年舊作，是將一塊原本一體的木頭，在某些初步的切割之後，用手將它生硬掰開成兩半，形成兩個對望而立的個體，但這兩個個體，其實是一個個體；這種二而一、一而二的形式，不也正是太極陰陽一體、又分生兩儀的具體圖徵。

1971 年也正是楊英風老師完成《太極(一)》(圖 38)、《太極(二)》(圖 39) 的前後時間，我們猜想：「太極」這樣一個主題，應在這對師生中，有過一些熱烈而有趣的討論與交流。

相對於朱銘硬將一塊木頭用力掰開的《太極》之作，同樣也是以木頭為媒材的楊英風³⁶，則是將整個圓柱狀的原木，採斜擺的方式，外緣以刀鋸切割出一些圓弧的線條或形式，內緣則加以挖空。有趣的是，楊英風與朱銘二人的作品大小，同樣都在 40 公分左右，也都將這樣的作品安置在形狀一致的圓形底盤之上。不過可以看出師徒二人思維路向的不同關懷與取捨，朱銘外放的性情，讓他的焦點放在「分」的二元對立之上；而個性內斂的楊英風，則把他的焦點，放在「合」的渾然一體之上。

楊英風的木雕《太極(一)》，1972 年放大成銅雕的《太極(二)》，此作曾參與楊氏 1966 年在英國倫敦查爾西港的大型戶外展出。當時的作品說明如此寫道：

「此件作品雕刻的是太極拳的姿勢，凸面是臂，凹面是兩手抱一個抽象的圓球即太極，拳名是『太極起勢』。大自然的氣是來自圓弧形運轉，正好是人與大自然的氣融合產生最和諧、最有力的運動的開始。」³⁷

姑且不論師生二人對太極理解或著重角度不同的問題，朱銘 1971 年的《掰開太極》一作，在形式上似乎仍嫌複雜，理念強於形式。因此 1983 年，朱銘在「功夫」系列已經進行多年的情形下，重新回到這個「掰開太極」的原初意念，重新詮釋、重新表現。

1983 年的《掰開太極》新作(圖 40)，是以一個圓柱狀的巨型原本，分別在外緣鋸切出幾條筆直的線條，然後用工具將這件原木半切半剝的分開為約略均等

³⁶ 楊英風早年雖然從事許多木刻版畫，但就雕塑而言，則少有木雕的作品，這是極罕見的一件。

³⁷ 見財團法人楊英風藝術教育基金會與行政院文化建設委員會國家文化資料庫「楊英風數位美術館」美術作品部份《太極(二)》之作品摘要欄。

的兩半，形式恰如兩個擁抱的人形。

英國知名藝術史家蘇利文(Michael Sullivan)如此詮釋朱銘的此一系列作品：

「由一九八三年以同一樹幹分裂兩半鑄銅而的《掰開太極》，到運用個別雕像所組成的交流體（按：即二人對招系列），朱銘的「掰開太極」系列已不再是內省的、冥思的，而是兩個對拆的個體，精力在他們之間流轉，像股強大的電源，相生相剋。在這些作品裡，陰陽之道不再蘊於習耍太極的單一個體，而呈顯於兩個對手間的相互關係裡。」³⁸

的確，從 1983 年的《掰開太極》及《大對招》這些作品開始，朱銘重新展開另一角度的太極思考，或許蘇立文認為以往的作品較偏向內省與冥思的想法，還有討論的空間；但是從《掰開太極》開始的二元對立與融合，反而某種程度的結束了以往單一功夫人物時期，過於快速、外放，導致欠缺思維與反省的弊端，而有了一些關於互動、消長、生剋的深沈思量與處理。

《掰開太極》系列作品，和《大對招》這類較為具象的二人對招作品，後來竟然逐漸合流，產生命名為《拱》的系列創作。（圖 41、42）

「拱」(Arch) 其實是建築的一種型式，所謂的拱形屋頂、拱形窗、拱門，甚至拱橋，都是利用一種堆疊的原理，形成外形圓拱而內部空虛的造型技術。朱銘的太極「拱」系列，從《掰開太極》的一分為二，或《大對招》的二元合一，逐漸形成一種拱形的造型特徵。這些作品基本上走向兩類，一類以方為主，一攻一守的兩個人完全消失，只剩下兩股相互拉扯又推拒的力量，形成一個大的拱門形式，那切割而成的塊狀量體，疊疊升高讓我們又回憶起朱銘初見羅馬古城建築巨構的震撼。這類作品，以朱銘美術館現藏《大拱門》一作為代表（圖 43）。這種完全不再有人形，卻保存有動勢的作品，可以視為朱銘「太極」系列的一個高峰表現。

同名為「拱」系列的，還有一類較趨圓形的表現，這類作品以 1988 年參展韓國奧林匹克雕塑公園展的一件為代表（圖 44），同樣的作品，後來也前往英國倫敦南岸文化中心及約克夏雕刻公園展出；而目前的朱銘美術館也保有了一件（圖 45）。這類作品有著較為圓弧的外形特徵，同樣失去人體暗示的造形，只剩下一股流轉律動的氣韻，讓人聯想起楊英風老師當年的作品，也聯想起古代中國太極的圖形。

³⁸ 蘇立文（張頌仁譯），〈朱銘的藝術——當代的、中國的雕塑者〉，《雄獅美術》247 期，台北，1991.9，頁 212。

走過了初期「功夫」的「形」象模擬、走過了「功夫」系列力道的外顯「意」象表現，在新舊世紀之交的朱銘，似乎在這些名為「拱」系列的作品中，真正回歸太極無形無意、流轉不息的精義「神」韻（圖 46），讓我們對遠古人類太極思維的想像，再度獲得一次印證與共鳴；朱銘的現代雕塑，也在此暫時劃下一個完美的句點。

（本文原發表於朱銘國際學術研討會）



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