

回到人間——朱銘的後現代雕塑

蕭瓊瑞

Back to the Human World—Ju Ming's Post Modern Sculpture / Hsiao, Chong-ray

摘要

歷來對朱銘作品的論述，較多以「太極」系列為主體，主要是「人間」系列的發展，相較之下，更加多元複雜，包括：媒材、手法的多樣，以及題材的多樣；如媒材從木上彩、不銹鋼、海綿、黃銅、陶土，到水墨、碎布……；手法則有鋸、切、綁、雕、塑、畫、拼貼……等；題材從太極陣、眾生相、歡樂家庭、運動，到三軍、裙的故事，以及最新的囚……等等。朱銘的任何一次改變，人們總是充滿對舊有形式的不捨與對新創手法的質疑；最早的鄉土系列過度到太極系列如此，太極系列過度到人間系列，亦復如此。但朱銘總是抱著「千萬人吾亦往矣」的態度，從容前行；作為藝術家的朱銘，顯然是要用藝術作品，來回應爭辯與質疑，也和自我挑戰。或許以往每一次的成功，不能代表以後的必然成功，但似乎只有在這種不斷挑戰的過程中，藝術家才能永保創作的活力與超越。

本文以時間發展的順序，和媒材的使用，分成幾個脈絡，一探朱銘「人間」創作的歷程和意義。本人曾於 2005 年以〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉一文，專論朱銘「太極」系列作品的生成、發展與內涵；本文則以「後現代」的觀點，詮釋朱銘的「人間」系列。

「太極」系列固然是朱銘名聞國際的代表之作，但略去「人間」系列，顯然便無法全面、甚至真正瞭解朱銘。如果說「太極」系列簡潔的形式，是現代主義的映現；那麼「人間」系列，便是關注現實、回到生活的後現代主義的實踐。

關鍵字：台灣雕塑、朱銘、「人間」系列、後現代

National Taiwan Museum of Fine Arts



2005 年本人曾以〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉¹一文，專論朱銘「太極」系列作品的生成、發展與內涵；本文則以「後現代」的觀點，詮釋朱銘另一批較「太極」生成時間稍晚、但幾乎是並行發展、相互影響的作品——「人間」系列。

「太極」系列固然是朱銘名聞國際的代表之作，但略去「人間」系列，顯然便無法全面、甚至真正瞭解朱銘。如果說「太極」系列簡潔的形式，是現代主義的映現；那麼「人間」系列，便是關注現實、回到生活的後現代主義的實踐。

1980 年，朱銘在香港藝術中心的個展，以由「水牛」、「關公」等鄉土系列中剛剛走出來的「太極」系列，受到極大的肯定，媒體譽為「為香港開了一個新的世界」；時年 43 歲的朱銘，初嚐「國際聲譽」的成功果實。但永遠不向成功說夠的朱銘，此時已開始整頓行李，準備前往另一個被視為前衛藝術之都的國度，展開另一旅程的挑戰。

美國是當年朱銘心目中真正代表國際的「前衛藝術」重鎮，但對他而言，卻也是一個完全陌生的地方。1980 年，在香港的個展才剛結束，他和另一位藝術界的朋友，便在完全不諳英語的情形下，來到了紐約。兩個月後，同行的朋友束裝返台，留下隻身的朱銘。他在克服陌生、寂寞、思鄉、無援的挑戰下，一切從零開始，在紐約市郊布魯克林區租到一間學校宿舍當作工作室，展開了「人間」系列的創作。

「人間」系列的初步成果，1981 年 2 月的農曆新春首先在台北國立歷史博物館展出，當年 10 月再於紐約漢查森藝廊（Max Hutchinson Gallery）展出。這批以木材上彩的創作，改變了此前逐漸以大型保麗龍塊作為素材的太極模式，重新回到木材的切、鋸、雕、刻，並且上彩；展現了朱銘不斷丟棄、不斷開創，並始終忠實於內心需求、呼喚的創作本質。

歷來對朱銘作品的論述，較多以「太極」系列為主體，主要是「人間」系列的發展，相較之下，更加多元複雜，包括：媒材、手法的多樣，以及題材的多樣；如媒材從木上彩、不銹鋼、海綿、黃銅、陶土，到水墨、碎布……；手法則有鋸、切、綁、雕、塑、畫、拼貼……等；題材從太極陣、眾生相、歡樂家庭、運動系列，到三軍、裙的故事，以及最新的囚……等等。朱銘的任何一次改變，人們總是充滿對舊有形式的不捨與對新創手法的質疑；最早的鄉土系列過度到太極系列

1 發表於行政院文化建設委員會、朱銘美術館主辦「當代文化視野中的朱銘」國際學術研討會，2005 年 9 月 4 日，台北；收入《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘》（論文集），台北，行政院文化建設委員會，2005 年 11 月，頁 101-148。

如此，太極系列過度到人間系列，亦復如此。但朱銘總是抱著「千萬人吾亦往矣」的態度，從容前行；作為藝術家的朱銘，顯然是要用藝術作品，來回應爭辯與質疑，也和自我挑戰。或許以往每一次的成功，不能代表以後的必然成功（事實上朱銘也有一些已被自己放棄的挑戰，如 1985 年間的「結」系列）²，但似乎只有在這種不斷挑戰的過程中，藝術家才能永保創作的活力與超越。

朱銘不是一位擅於閱讀的藝術家，卻是一位對生活周遭事物極其敏銳的藝術家。「太極」系列的形成，固然有他個人學習太極拳的生活體驗，但不應忽略當年台灣社會盛行「功夫」風潮的時代背景。「人間」系列的形成，同樣的，固然和他初至異國，寂寞、孤獨中重新回到自我，冷眼旁觀身邊各相眾生的生活經驗有關；但「人間」一詞，事實上也正是當年促成他首次個展轟動一時的《中國時報》副刊的刊名³。對不擅閱讀的朱銘而言，這「人間」副刊的刊名，應在他腦海中留下極深刻印象，也成為他赴美後，在孤獨、沈思中創作思考的重要參據。

不過從造型的淵源論，「人間」諸相的出現，其實是暫時脫離「太極」系列中的動作制約，捨去動作，回到「身分」的呈現。如果說「太極」的成功是脫離早期鄉土運動中的名相身分，如：關公、媽祖、孔子、李白……的拘限，提升為純粹「形」、「意」、「神」等人的「共相」的掌握與表現；那麼「人間」則是重新回到身分名相的「殊相」呈現，如：紳士、仕女、三姑六婆、和尚、軍人……等，只是不同於之前的神祇與歷史人物，「人間」是十足的庶民生活百態。

初到美國的朱銘，曾經驚艷於紐約五花八門的現代藝術創作，求知、學習的熱誠與慾望，使他每天奔波於地下鐵，以朝聖的心情積極造訪各個美術館和畫廊。但很快地，他便發現：這些五花八門的「現代藝術」，似乎很難和他的精神本質接軌。於是，他重新回到自我，以自己做中心，旁觀身邊這個「民族大熔爐」的芸芸眾生，也開始回到他熟悉的木材雕刻。

不過在紐約租來的工作室中，他從波士頓辛苦運來的木材，無法像在台灣時的大量堆積，任其腐朽，然後依其形貌，加以撕、拉、切、鋸，形成自然而古拙的趣味，何況木材的樹種也完全不一樣。在這裡較平直的松木，新鮮而單調，因

² 「結」系列曾在 1985 年 6 月在台北春之藝廊展出，見《雄獅美術》172 期，廣告頁，1985 年 6 月，台北。

³ 1976 年的首展，當時《中國時報》副刊主編高信疆主持的「人間」版，便是以連續數天的版面，以「人間參與」「斧底乾坤」的專欄，邀請藝文界人士介紹、討論朱銘的作品。

此在刻完後，很自然的就在上頭加上了一些色彩。「木上彩」本來就是朱銘少年時期學習中國傳統雕刻，尤其是佛像時的平常作法；但在這裡，色彩不再是浮線、描色、按金那套「粧佛」的神聖工序，而是以帶著青春明亮的螢光色料，自由而愉悅的揮灑。這樣的色彩，讓人想起布魯克林區黑人少年身上鮮艷的 T 恤顏色，自然也是美國普普藝術中現代都會生活中的色彩。如果說此前的「太極」，是一種澄去情慾、脫逸殊相的文人思維；那麼現在的「人間」，就是一個任情率性、直入生活的庶民世界。

在紐約布魯克林區工作室最早完成的一批「人間」，固然有一些人物坐像的表現，好像是太極人物放下招式、在路邊石塊隨意坐下休息的輕鬆模樣；但最主要的造型，還是一批立像。人物有中有西，或是身著唐裝、雙手插在口袋的男子，或是身穿吊帶褲、短裙、長衣、頭髮蓬鬆、寬大的時髦女子。(圖 1-5)

這些立像的造型，讓人想起了朱銘首展時的歷史博物館中收藏的「唐三彩」；但這種以筆直樹幹為主體，採快速刀法劈鋸而成的人物造型，到底還是讓人更容易聯想起日本十七世紀江戶時代知名和尚圓空（1632-1695）的木雕佛像。出生於日本岐阜縣的圓空和尚，懷抱著「有生之年將雕 12 萬尊佛像以濟世」的宏願，在 32 歲之年展開周遊全國之旅。在佛教傳入日本之前，日本人的萬物有靈論，原本就有將山川、樹木視為自然神而加以崇拜的傳統，因此圓空結合靈木信仰和神佛信仰，用一把小斧頭（日本稱「鉞」）快速地將一塊木頭劈砍出佛形，交人供養。這種被稱作「鉞雕」的傳統，也影響到稍後的木喰和尚（十八世紀）。

朱銘在 1977 年，以剛剛成型的木雕「太極」前往日本東京「中央美術館」展覽，雖獲得「不錯評價」，但未能造成轟動，或許正是和日本人本來就熟悉圓空、木喰的佛雕作品有關，不視朱銘的「太極」有什麼新奇之處，甚至誤認朱銘是受到圓空的影響，或至少有其類通之處；如日本藝術學者藤原えりみ 在 2005 年的「當代文化視野中的朱銘」國際學術研會中，即對朱銘與圓空的造型關係，有過深入的論述⁴。

事實上，朱銘的「太極」在造型理念和創作手法上，並不類同於圓空的隨興之作；但朱銘 1977 的日本之行，的確透過朋友介紹認識到圓空，也獲得一本圓空的作品圖冊。1980 年，一本日本作家岸宏子所撰《我生·我愛·我死——木

⁴ 藤原えりみ，〈無形的形體——朱銘的太極系列〉，發表於前揭「當代文化視野中的朱銘」國際學術研討會，收入《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘》（論文集），台北，行政院文化建設委員會，2005 年 11 月，頁 161-192。

刻家圓空和尚的傳奇故事》的中文翻譯本在台發行⁵。朱銘還受邀寫序。在序文中，他詳述 1977 年透過一位日本建築師的介紹認識到圓空作品的經過，並提及之後他再度赴日展出時，也有機會在朋友處見到收藏的幾尊圓空佛刻原作，並買了他的幾冊作品專集。朱銘讚美：「他（指圓空）用大刀大劈的力道創作，不尚圓柔，把刀痕糊糊笨笨的留著，當然也最能與我共鳴。」⁶但他也認為：「……他小部份作品不太注重造型，或者他根本不考慮造型，而我認為造型在雕刻中是很重要的。」⁷

朱銘前往美國時是否攜帶這些畫冊，不得而知；但圓空的作品印象，深存在他腦海中，應是可以確認的。因此，1981 年在紐約布魯克林區創作的這批「人間」系列，在精神、手法上，似乎和圓空的創作有著更大的近似。

不過圓空的佛像和朱銘的庶民人像，到底還是屬於兩種完全不同的精神層次，尤其朱銘在人像上的上彩，結合畫與雕的作法，也是一種較為大膽和自由的作法。同時，在這批最早的「人間」系列創作中，除了單獨人物的坐、立像之外，朱銘也嘗試將大量的立像擺置在一起，形成一種群像的表現，乃至發展出集合立體式的《俗世人間》，或《方正人間》（按朱銘的說法，即是「人擠人」的「人間」）（圖 6），以及結合「太極」動作，由九個同樣作出「單鞭下式」姿勢的人物擺置在一起，形成的《太極陣》，又稱《人間打太極》。⁸（圖 7）

原本只是因為工作室空間的限制，無法進行大型作品的創作，乃以集合的方式，來形成較大型的作品表現；但這種「集合式」的表現方式，事實上卻也無形中促成了朱銘創作生涯以來的一次重要質變，也就是從之前總是單一個體的姿態或動作，進入一個涉及空間與行動的群像思考和實踐。這樣的模式，既影響了「太極」系列由單一人物進入《大對招》、《飛撲》，乃至日後「拱」系列這種兩人一組的創作形式之形成，這在本人之前論「太極」系列的專文中已有所闡述⁹；另外，這樣的觀念和作法，也影響了日後其他「人間」系列，如「排隊」、「紳士」，乃至「三軍」等大規模空間擺置的思維模式，朱銘甚至以「裝置藝術」或「行動藝術」來稱呼自己的這類創作。

⁵ 此書由劉蒼芝、吳滄淪翻譯，台北長鯨出版社 1980 年 7 月出版。

⁶ 朱銘序文〈我所知道的圓空〉，岸宏子撰，劉蒼芝、吳滄淪譯，《我生·我愛·我死——木刻家圓空和尚的傳奇故事》，台北，長鯨，1980 年，頁 3。

⁷ 同上註。

⁸ 黃玉珊，〈從「人間」到「太極陣」——談朱銘雕刻的演變〉，《雄獅美術》129 期，1981 年 11 月，台北，頁 80-85。

⁹ 蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘》（論文集），台北，行政院文化建設委員會，2005 年 11 月，頁 101-148。

布魯克林首批「人間」的創作，是朱銘繼「太極」系列後相繼成型的另一系列的重要開端；而這批最早的「人間」系列，也是朱銘在刻意置身陌生國度、自我歷練挑戰的一項成果。在日後的受訪中，他認為這是美國社會自由風氣給他的影響。他說：

這國家比較年輕、比較現代，少了很多傳統的包袱，而有活力，自然、活潑，能夠放開、表現自己。而且有人欣賞、有人接受，才會產生這麼多藝術表現。¹⁰

1976年朱銘隨楊英風去了一趟歐洲，看到了義大利羅馬巨大的建築，回台後便產生了「太極」系列，他曾說：「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。」¹¹如今美國年輕的文化，又給了他另類的影響，「人間」的自由、活力，似乎也正是這個年輕文化映照下的另一種呈現。

朱銘在布魯克林區的辛勤耕耘，之後獲得蘇活區知名的漢查森畫廊主持人的欣賞¹²，在美國的首次展覽在1981年10月推出，一推出便有了成交的成果，而且兩件都是「人間」系列，一件是等身大的立像，一件是「人擠人」的大型「俗世人間」¹³。首展的成功，也促成該畫廊之後1983、1986年等多次大規模的持續展出，包括大型的戶外展¹⁴。

布魯克林「人間」系列的首批創作類型，也成為1995年日本箱根雕刻之森美術館大規模個展的主要內容，但在表現上，後者更趨自由、開放而活潑。布魯克林時期創作的首批「人間」，固然是美國社會自由風尚影響下的產物，但朱銘本身生活和精神上的壓力，似乎仍可在這些作品中得見。英國藝術評論家房義安（Ian Findlay）在論及此時期的作品時，就說：

首批「人間系列」全是木刻，朱銘注入跟「太極」截然不同的感性經驗。最初的「人間」雕像切口毛糙、木料粗拙，不加掩飾，教人覺得朱銘是隨意拾來便粗刀闊斧恣意劈鑿，表面痕跡斑斑，更呈現著一種不曾見於「太

¹⁰ 楊孟瑜，《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》，台北，天下遠見出版公司，1997年9月，頁161，一版。

¹¹ 見一寸青，〈人在天涯——新年訪朱銘〉，《雄獅美術》72期，1977年2月，台北，頁93。

¹² 漢查森畫廊在紐約以經營蔡文穎、Louise Bovergoois、Linda Howard等人的雕刻聞名。

¹³ 參見前揭楊孟瑜，《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》，台北，天下遠見出版公司，1997年9月，頁158，唯楊文誤將時間記為1983年，可參前揭黃玉珊，〈從「人間」到「太極陣」——談朱銘雕刻的演變〉，《雄獅美術》129期，1981年11月，台北，頁80-85。

¹⁴ 另參洪素麗，〈「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，1983年12月，台北，頁112-115；及洪素麗，〈林中人間——記漢查森戶外雕塑園開幕展〉，《雄獅美術》189期，1986年11月，台北，頁131-139。

極」的張力。

城市中荒蕪的臉孔，曖昧的形體，呆望著地下，凝望著天際，漫無目的、冷眼看眾生，孤寂、惶恐、絕望——表現在破碎、充滿裂縫的切面。強勁的張力，代替了「太極」平滑的表面和寧靜安謐的神情。「人間」的人像並無陰陽應順的啟示，雕像上那種哀傷和張惶令人震慄，觀者無不給那種迫人的疏離感撞擊心靈。然而，朱銘自己並不被網鎖在這種疏離感之中，他是局外人，他甚至在這些哀傷的人物身上，添上一層幽默色彩。他讓雕像穿上鮮艷的，近乎俗麗的顏色，減低木料的粗獷感，雖然顏色或多或少減低了哀傷的程度，但瀰漫在那些扭曲的臉孔上的悲傷和絕望，卻是怎樣也抹不去的。¹⁵

房義安甚至直接指出：

冷漠是第一批「人間系列」的主要情調。那些雕像表面趾高氣揚、裝模作樣，實則無非是對圈套著他們的世界的一種反抗。而霎眼望去，雕像的姿態可真顯眼，很容易令人忽視他們無奈的臉孔、深陷的眼睛、呆滯的神情。

¹⁶

最後房義安更道出了作為西方觀看者的心情，他說：

精神與形體上的姿態，是朱銘所有作品的內容精髓。這批木刻「人間」似乎驅使我們反問自己的身世，迫使我們反思自己從何處來，又往哪裡去？這些都跟「太極」的寧靜穩重、充滿動靜的智慧迥然不同。¹⁷

然而大致相同的題材、手法，到了 1995 年雕刻之森的展覽時，已經變得自由、自信，且愉悅、開放了許多；除了人物不再那麼單純的直立，加大了肢體動作的變化，坐像的人物也增了許多。如一位以紫色為主調的女子坐像，便是大膽而率性地坐在一塊木頭上，雙腿叉開，甚至露出自己的底褲，紅色的嘴唇與藍色的眼影，加上白色的耳墜，在在都增添了女子時髦、自信、無視於他人眼光的特質。¹⁸而這樣的特質，無疑也正是藝術家本人的特質。(圖 8-10)

木料上彩的手法，是「人間」系列最早也最具代表性的風格；這當中包括

¹⁵ 房義安 (Ian Findlay) 撰，〈論朱銘〉，嚴志雄譯，《朱銘雕刻——雕刻系列 1：人間》，台北，藝風堂出版社，1986 年 9 月，頁 2。

¹⁶ 同上註。

¹⁷ 同註 15。

¹⁸ 朱銘的彩繪木雕作品，以 2006 年年初在台中國立台灣美術館的「恣手放意·遊戲人間——朱銘彩繪木雕展」較為完整，詳參同名畫冊，收錄孫淳美〈被忽略的視野——關於朱銘作品的一個女性觀看的方式〉，及賴素鈴〈回歸原點看人間〉二文，2006 年 3 月，台中。

1995 年前後開始的「三姑六婆」系列（圖 11、12）。木上彩的「人間」系列，似乎也是一般人在認識朱銘的「太極」之外，最熟悉的一個系列；朱銘在這個系列上，不斷開創、持續發展，也最具表現強度。

「人間」系列第二批引起注目的作品，是 1987 年以綁紮海綿翻銅、再結合鐵件而成的「運動」系列。這一年，朱銘因機緣開始擁有位於金山山上用來存放作品的一塊山坡地，這也是後來朱銘美術館的所在地。

「運動」系列的形成，和工作場地的大幅擴展有關，也和 1985 年以來，開始嘗試使用海綿綁紮翻模的嶄新媒材和技法有關。受到恩師楊英風的影響，對各種媒材和創新手法始終保持高度熱情的朱銘，在 1985 年年中開始使用海綿綁紮創作「人間」系列。這些海綿綁紮的作品，最早以人物的立、坐像為主，或是單件、或是群像；海綿鬆軟、富彈性的特質，易折、易綁、易成型。1986 年，他和漢查森美藝廊的合作已進入第六年，這一年 10 月，漢查森藝廊擴大營業，新增約占地 50 甲、位在紐約郊區的雕塑之野美術館（Max Hutchinson Sculpture Fields）。朱銘這些以海綿綁紮翻銅的「人間」系列作品，取名「眾生相」，就和他的一些「太極」銅雕一起受邀展出。「眾生相」是為了配合該館戶外永久性展出而特別創作的一批新作；相較於之前木材上彩的「人間」，這批新作以草繩包紮海綿，作成人形，再翻製成銅。綑綁而成的肉體，或立或坐，或在河中、或在林下、或在岸邊，不再上彩，像是歷盡滄桑的人間百相，尤其擺置林中，經過長期風吹雨淋，身上沾滿青苔、落葉，乃至蜘蛛網，頗有風霜過盡、眾生寂然的蒼涼之感¹⁹。（圖 13-15）

不過相對於漢查森雕塑之野的這批作品，以同樣的手法、也同時間在新加坡歷史博物館戶外展出的作品，取名「歡樂人間」，則是全身塗上明快的色彩，加上生活化的造型，展現了高度愉悅、喜慶的歡樂氣氛。（圖 16）

1987 年在台北市立美術館戶外廣場展出的「運動」系列，是 1988 年歐洲巡迴展的暖身展²⁰，基本上人體正是延用海綿綁紮翻模的手法，但加入更多鋼材的搭配，形成一系列諸如：跳降落傘、騎摩托車、吊單槓、打高爾夫球、跳韻律操……

¹⁹ 洪素麗，〈林中人間——記漢查森戶外雕塑園開幕展〉，《雄獅美術》189 期，1986 年 11 月，台北，頁 132。

²⁰ 阿吾，〈朱銘的自然觀照——從「運動系列」談起〉，《雄獅美術》205 期，1988 年 3 月，台北，頁 84-96。

等等的動作表現。(圖 17-19)「運動」系列由於加入較多的配件，引發正反評價的爭論，但朱銘顯然樂此不疲、自得其樂，他似乎在這些綁紮、裝置的過程中，獲得更多創作或遊戲的樂趣；其中韻律操的部份，也在 1991 年單獨發展成「體操」系列，包括許多芭蕾舞的動作(圖 20)。

後來這批「運動」系列的作品，在歐洲巡迴展結束後，回到台北，就安置在甫完工的朱銘美術館戶外廣場中，成為和建築物及園區環境渾然結合的重要景觀。(圖 21、22)

而綁紮的樂趣，在 1993 年又達於另一高峰，便是暫時放下容易捆綁再翻模的海綿，改為直接用不銹鋼管來扭曲、折疊和捆綁，這也就是後來知名的「不銹鋼」系列。

不銹鋼創作曾是恩師楊英風最具代表性的風格之一，楊英風曾在一篇題為〈為什麼喜歡不銹鋼〉的文字中說：

不銹鋼堅硬、率性的本質就有強烈的現代感，它能充分表現我們今天科技進步的生活特質之一端；平板式的、機械化的性格。²¹

又說：

以不銹鋼做成雕塑，特別是作為景觀雕塑，它那種磨光的鏡面效果，可以把周遭複雜的環境轉化為如夢似幻的反射映象，一方面是脫離現實的，一方面又是多變化的(隨光線、景物之不同而變化)，但是它本身卻是極其單純的。由於作品會反映環境的形色諸貌，故作品是包容環境的，溶入環境的。換言之，作品與環境形成結合性的整體表現，而非搶眼式的尖銳性存在。這實在是中國人自古以來就奉持的文化生活理念，過去是溶入自然，現在我們轉化為調和於環境。²²

楊英風正是以這種具有高度現代感的材料，先搭構骨架、再外敷鋼板，創作出他最具代表性風格的景觀雕塑。但和乃師不同的，朱銘對這項現代材料的處理，則是採取現成的不銹鋼管，直接以機具加以扭轉，再用鋼線加以捆紮固定，形成一種既剛硬又柔軟的視覺衝擊。這些以不銹鋼管扭轉折疊而成的人物，或是舒坦地坐於椅上、或是四人一組的圍坐於桌旁……，總帶給人一種舉重著輕、剛柔並濟的感受。不銹鋼明亮的反光特質，因被扭轉折疊而產生色澤流動、耀眼的效果，是朱銘「人間」系列中相當別緻的一批作品，也受到知名收藏家葉榮嘉的

²¹ 原刊《楊英風不銹鋼景觀雕塑選輯 1969-1986》，台北，楊英風事務所，1986 年 9 月，頁 2；收入《楊英風全集》第 13 卷「文集 I」，台北，藝術家出版社，2008 年 4 月，頁 203。

²² 同上註。

喜愛，大量的收藏。(圖 23、24)

延續 1993 年不銹鋼的創作，1994 年又有取名「銅雕人間」的作品，這批作品並不同於之前翻銅的作法，而是直接以大片的黃色銅片捲曲焊燒而成，相對於不銹鋼的燦亮冰冷，這個系列的銅黃，則散發著一種潤澤、敦厚的氣息(圖 25)，只是這類的作品在數量上較為稀少，或許與銅片的不易保養有關。

以綁紮手法進行的「人間」系列，大致止於 1994 年。此時，位於金山的美術館整建已初具規模，開始進行館舍的佈置，朱銘也開始花費較多的時間在美術館的館藏充實上。為此，他開始一方面利用當代的石材，雕刻了幾件以女子坐相為主題的作品，這是朱銘較少見的石雕創作(圖 26、27)；另一方面，他也著手繪製大批的平面繪畫，仍是以「三姑六婆」為系列，起先是完全以炭精筆素描加上淡彩(圖 28、29)，之後則加入大量花布拼貼的手法，這些作品，有些就成為後來美術館走道牆面的長期展示。(圖 30)

2008 年，朱銘的「人間」還有一批以不銹鋼完成的作品，題名「游泳」系列，在不銹鋼的人物身體上，另外加入白與黑的色彩，來凸顯女子頭髮和泳衣，但這批不銹鋼作品，已經不是以綁紮的方式，而是採保麗龍塊雕刻成模，再予以鍛造的手法完成，是朱銘作品中人物肢體最柔美、寫實的一批(圖 31)。

■
「人間」系列最後、恐怕也是數量上最龐大的一批作品，便是朱銘回復到用保麗龍去切割再予翻銅、上彩的作法。利用這種手法完成的「人間」系列，最早是 1987 年在台北市立美術館前展示「運動」系列作品時，其中的一件《你丟我撿》(圖 32)。那是一對看似拾荒的夫婦，兩人都身著黃黑相間的背心。男的一手持著竹簍，一手持著撿拾垃圾、紙屑的長鋏；婦人則揹著滿滿的回收物，一樣是手持長鋏，幫忙撿拾。同樣是用保麗龍塊切割刻成，但《你丟我撿》沒有「太極」系列那份超塵的精神性，倒是多了一份人道主義的氣息。丟不丟、撿不撿，不是藝術家的重點，重要的是他對這些中下階層庶民生活的一種觀察與關懷。其實這件作品背後的主角，即是當年創設南投牛耳石雕公園的老友黃炳松夫婦。

不過這個系列，真正的發揮是在 1996 年之後，甚至成為朱銘後期創作的主力模式。1996 年先有《紳士》(圖 33)一作，是一組群像，1999 年朱銘美術館開館時就擺置在園區內。2002 年又有《排隊》(圖 34)乙作，也是長期放置在美術館園區中，是觀眾最感興趣的作品之一。2004 年，朱銘受邀前往新加坡展出，

《紳士》和《排隊》是主要的展品。這兩組作品都是採前述保麗龍塊切割翻銅的手法，人物或排列成隊、或三五成群；隊中數人拿傘，前者還有人穿了黃色的雨衣，相當顯眼，後者則完全是黑色的西裝，配上白色的襯衫和黑白相間的領帶、圍巾。《排隊》和《紳士》這種情境式排列的手法，在新加坡展出後的隔年（2005），即衍成規模龐大的「三軍」系列，由 300 多件真人大小的翻銅雕像組成，各著綠、白、橘色的陸、海、空軍裝，以金山朱銘美術館為基地，大幅度地展開布局，有成列前進的、有集成講話隊形的、有排列成閱兵儀式的，再配合實物的飛機、坦克，及用鋼架搭成的模擬戰艦（圖 35-39）。這是朱銘創作生涯以來最大規模的一組作品，特別配合「朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘」的舉行同時展出。

這樣大規模的展出形式，個別人物的造型已非重點，重要的是整體布局及氣勢的呈現。朱銘這樣的創作，就美術館園區而言，增加了許多參觀的景點和趣味；就朱銘本身而言，似乎也在這樣的「行動」中，滿足了他「裝置」創作的想像。

「三軍」之後，朱銘也在 2006 年推出頗具色彩與動感的「裙的系列」（圖 40）。但三軍中的海軍那種銅身外漆成白色的趣味，顯然引發了朱銘高度的興趣；同年（2006），他又以相同的手法，創作了一批「白色系列」的「人間」作品，包括：《寶貝》、《這一桌》與《第三代》等，也都是全身塗成白色的翻銅群像（圖 41、42）。

白色目前似乎還抓住藝術家的興趣，既然要漆回白色，能不能就乾脆不要翻銅，直接保留保麗龍塊的原貌原色？此次在北京中國美術館首度公開的「囚」系列，正是此一思維下最新的實驗（圖 43）。

■ 作為一個由民間藝術出身的國際知名藝術家，朱銘的「太極」系列事實上始終未曾中斷，也不斷地有所開展創新，「拱」系列是「太極」發展最終的節點。但在「太極」思維實踐的同時，「人間」系列顯然提供了朱銘最大的創作空間與樂趣；他幾乎是以遊戲的心情，不斷翻新、不斷嘗試。作為一位藝術家，如果朱銘只有「太極」，固然已經足夠建立他在國際藝壇上一定的地位與評價，但那是單調而孤寂的；來自民間的朱銘，終究要回到民間，「人間」系列正是提供他心靈休息、安頓的重要居所。

不可否認的，曾經讚賞「太極」系列的藝評家們，或許會對「人間」系列的

創作，有所保留，甚至質疑；但試想那些初入藝術之門的群眾，尤其是大批的兒童觀眾，他們會對這兩個系列中的哪一個，有更大的興趣？「太極」系列簡潔、內蘊的形式語彙，是一種具「國際主義」傾向的現代主義特色；但「人間」系列具備的高度現實生活趣味的反映，似乎正是後現代主義在脫離現代主義的某些形式規範與媒材制約後，重新回到庶民生活中各種小傳統面向，給予重新的認定與再造的成果。朱銘的「人間」系列在此觀看角度的調整後，應能獲得更多的知音與支持！



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