

雕刻之外——論朱銘簡筆彩墨的當代特質¹

Beyond the Sculpture: the Contemporary Characteristics in Ju Ming's Simple Sketch of Ink Art

邱廷浩 | Ting-Hao Chiou

國立臺灣師範大學美術研究所美術
理論組碩士

MA, Department of Fine Arts,
National Taiwan Normal University

來稿日期: 2017年10月4日

通過日期: 2018年8月9日

¹ 本研究得以順利完成，特別感謝朱銘美術館研究部的協助，以及諸位匿名審查委員的悉心指正，在此深致謝忱。

摘 要

朱銘以其雕塑作品揚名中外，奠定了國際藝壇雕塑大師的地位；然而，其藝術的另一面——簡筆彩墨藝術，卻鮮為人知。本文企圖聚焦在朱銘美術館典藏二百餘件的簡筆彩墨系列作品，藉由相關文獻與風格分析，以朱銘的繪畫為中心，探討其創作動機與脈絡，進而釐清朱銘所創作的簡筆彩墨系列作品對藝術家具體之意義及影響。同時，也試著以當代藝術思潮為切入點，討論朱銘簡筆彩墨作品的「當代特質」，期能補充先前較少人注重的朱銘繪畫，豐富藝術家創作生命的討論。

筆者藉由梳理臺灣戰後水墨藝術的發展，進而思考朱銘的簡筆彩墨藝術作品在臺灣藝壇之中的特殊性。由於朱銘本身平面繪畫的相關研究甚少，因此本文將以朱銘的簡筆彩墨藝術出發，透過了解其創作形式與風格分析，希冀以此將朱銘簡筆彩墨藝術形塑出更為明確的位置。本文主要以朱銘美術館典藏作品為基礎材料，用以討論朱銘水墨作品的創作題材與藝術家對「日常生活」的美學觀照，並從朱銘訪談與其作品形式當中，了解藝術家對於「東方精神」的致力追求，並從中歸結朱銘簡筆彩墨藝術的當代特質。

臺灣的水墨藝術圈歷經了數十年的討論與批判，至今仍持續地翻滾攪動著，而朱銘，其雖不以水墨藝術家自詡，但他仍以熱情如火、努力不懈藝術精神，為藝壇注入了新的「朱銘風格」，他不只在創作藝術，同時也在記錄生命、甚至紀錄了整個人世間的真、善、美，朱銘在藝術的洪流當中，以自己的經驗、脈絡與修行的藝術精神，交了屬於他自己亮眼的成績單。

關鍵詞：朱銘、簡筆彩墨、臺灣美術史、當代特質、日常生活美學化

Abstract

Ju Ming is famous for his delicate sculptures, which make him lay a status of an international sculptor. Nevertheless, his another talent—"simple sketch of ink art" is obscure. This thesis tries to focus on his hundreds of pieces works of simple sketch of ink art collected in Juming Museum. By analysing related references and styles, we can discuss Ju Ming's creating motivation and contexts and realize the specific meanings and influences of those works he created more deeply. Meanwhile, we also try to use trend of thought as a cut-in point to discuss contemporary characteristics of Ju Ming's simple sketch of ink art works, hoping to supply more researches of Ju Ming's paintings, enriching the discussion of his creating career.

The author thinks about the particularity of Ju Ming's simple sketch of ink art works in Taiwanese art circle by organizing the development of Taiwanese ink art in Post-War. Because the related researches of Ju Ming' graphic paintings are few, this thesis uses Ju Ming's simple sketch of ink art works as a cut-in point, hoping to build his ink art works a better position by analysing the creating forms and styles. This article is based on those works collected in Juming Museum, discussing the themes and the characters of the daily life aesthetics in Ju Ming's works. What's more, we can understand the artist's pursuing of "Eastern character" and summarize the contemporary characteristics of Ju Ming's simple sketch of ink art.

Taiwanese ink art has experienced discussion and criticism

from several decades before until now. Although Ju Ming doesn't see himself as an ink artist, he still shows his new styles in the art circle with his passion and effort. He not only creates art, but also records his life, even the truth, the goodness and beauty in the world. With his experiences and thinking, Ju Ming has his own achievements in the art contexts.

**Keywords: Ju Ming, Simple Sketch of Ink Art, Taiwanese Art
History, Contemporary Character, Aestheticization of
Everyday Life**

一、前言——雕刻之外：朱銘的簡筆彩墨

朱銘（1938-）於 1968 年拜入楊英風（1926-1997）的門下正式進入其藝術生涯，並於 1976 年國立歷史博物館舉辦第一次的木雕創作個展，至今國內外展覽經歷無數，亦奠定其國際藝壇雕塑大師的地位。朱銘以其立體作品名聞中外，然而相較之下，其藝術的另一面——平面繪畫卻鮮為人知。²

儘管朱銘將立體造形視爲其主要創作方式，³但事實上，藝術家在平面繪畫上的多元發展也不容忽視，因此筆者整理了朱銘以「平面繪畫」爲主題的展覽（表 1）：⁴

-
- 2 在朱銘美術館的典藏作品中，朱銘除各類立體雕塑作品外，尚有大量的平面繪畫，包括：彩墨、油畫、粉彩、水彩、簽字筆素描、拼貼作品等，由此可見朱銘對於藝術媒材的多元嘗試與創作的廣泛涉獵。
 - 3 朱銘曾言：「其實畫圖是沒放在主要、我的主菜，我的主菜應該是、大菜應該是雕刻。……這因為就是想說我也正好用畫圖來表現，一種嘗試還是用一種喜愛下去做，沒有像是雕刻用這麼大的整理和心情下去一定要怎麼樣。如果要說得比較簡單，這就一點點玩票，沒有像是我的雕刻這麼嚴肅。」朱銘訪談，2013 年 3 月 19 日，未刊稿。
 - 4 表 1 的展覽列表僅收錄朱銘以「平面繪畫」爲主的展覽，雖然朱銘有些展覽中仍可見許多繪畫與拼貼作品，但筆者認爲那些都只是屬於其雕塑作品之外的輔助作品展出，因此，爲突顯平面創作對於朱銘的重要性，筆者整理此表時並未將「以雕塑為主，平面作品爲輔」的展覽收錄於此表中。

表 1 朱銘畫展列表

時間	展覽名稱	地點	承辦單位
1981年6月5日	三人行水墨聯展	臺北，臺灣	尙雅畫廊
1988年6月4日	水墨三人展	臺北，臺灣	今天畫廊
1988年9月17日	朱銘畫展	臺北，臺灣	金陵藝術中心
1988年10月15日	朱銘繪畫 & 雕塑近作預展	香港	漢雅軒
1988年11月8日	朱銘——《人間系列》水墨畫展	基隆，臺灣	基隆市立文化中心(全臺灣7縣市，金陵藝術中心策劃)
1989年4月1日	朱銘畫展	臺中，臺灣	臺中市立文化中心
1989年5月18日	朱銘《人間系列》畫展	彰化，臺灣	彰化縣立文化中心
1989年10月15日	朱銘畫展	臺北，臺灣	金陵藝術中心
1991年8月3日	朱銘畫展	臺北，臺灣	右寶藝術中心
1992年10月15日	朱銘彩木人間油畫人間展	香港	漢雅軒
1993年1月31日	朱銘油畫新作展	臺北，臺灣	雋永藝術、徐桂畫廊
1994年1月18日	朱銘水墨巡迴展	基隆，臺灣	基隆市文化中心
1995年1月7日	朱銘新作畫展：〈三姑六婆系列〉	臺北，臺灣	真善美畫廊
1999年2月1日	朱銘水墨小品展——歡喜人間	臺北，臺灣	雋永藝術
1999年10月2日	朱銘水墨個展——〈人間系列三姑六婆〉	臺北，臺灣	真善美畫廊
2002年6月28日	朱銘新水墨畫展	廣東，中國	汕頭大學藝術學院
2002年10月19日	朱銘新水墨畫個展	臺北，臺灣	真善美畫廊
2002年11月1日	〈人間系列—和尚〉特展	臺北，臺灣	朱銘美術館
2006年11月1日	《人間系列》——朱銘新水墨展	臺北，臺灣	朱銘美術館
2013年3月16日	花漾／遊走／溢出——朱銘的色彩人間展	臺北，臺灣	朱銘美術館
2015年8月1日	花漾／遊走／溢出——朱銘的色彩人間展	臺東，臺灣	臺東美術館、朱銘美術館
2016年7月9日	花漾／遊走／溢出——朱銘的色彩人間展	屏東，臺灣	屏東美術館、朱銘美術館

圖表製作：邱廷浩，2016

從表 1 的資訊可見，朱銘最早於 1981 年與蕭長正、邱錫勳舉辦第一次的水墨三人聯展（圖 1），公開展示簡筆彩墨系列的平面創作，進而開啓了其卅餘年的繪畫展覽生涯。如此豐碩的展覽成果，說明了在朱銘藝術生涯中，除了雕塑創作之外，對於平面繪畫的探索亦有相當的重要性，並也暗示著此種創作手法是朱銘藝術場域中不可被忽略的區塊。但從朱銘的系列作品看來，這一批具有「速寫」、「寫意」風格的平面繪畫作品，究竟應該以何種角度來審視？由於臺灣水墨繪畫發展脈絡十分複雜，在此，筆者為避免陷入極端的「水墨藝術」定義論爭中，因此改以「簡筆彩墨」的角度來觀看朱銘的系列作品，同時將朱銘作品當中簡筆、寫意、自由的狀態呈現其中。臺灣當代水墨藝術的未定論與複雜度，以及自傳統以來的筆、墨、技法等意識性框架，若深入探討，將模糊了本文欲聚焦在朱銘獨特繪畫藝術上的討論，故在此以另一種角度來觸及這一系列作品之性格與特色。除此之外，朱銘如此大量的簡筆彩墨作品，在他的藝術生涯中究竟扮演著什麼樣的角色，至今尚未有深入之探討。因此本文欲由此處出發，梳理朱銘簡筆彩墨創作之起末，並探討其對於藝術家創作歷程之意義。

再者，朱銘不以水墨藝術家自詡，也未將水墨的創作當作藝術發展的主軸，但這一系列的「簡筆彩墨」作品，在朱銘系列創作脈絡當中有何特殊之處？如果朱銘是一位雕塑藝術家，那這系列的簡筆彩墨藝術創作與其雕塑作品之間的關係為何？具有什麼樣的當代特質？

綜合以上問題，筆者欲從朱銘美術館館藏二百餘件的簡筆彩墨系列繪畫作品切入，藉由相關文獻與風格分析，以簡筆彩墨作品為中心，探討朱銘的繪畫動機與脈絡；同時，也試著從當代藝術多元的思潮為切入點，思考朱銘簡筆彩墨作品的「當代特質」，期能補充先前較少人關注的朱銘平面繪畫，豐富對藝術家創作生命各面向的討論。

二、文獻回顧

在開始討論朱銘的簡筆彩墨系列作品前，筆者擬先對臺灣戰後的水墨繪畫藝術發展予以簡單的研究回顧，以了解朱銘簡筆彩墨創作所處的歷史環境脈絡與臺灣水墨藝術的走向，企圖突顯朱銘繪畫創作的獨特性；接著進行朱銘繪畫藝術的相關文獻整理，藉此建立起本研究對於朱銘簡筆彩墨藝術之討論背景與基礎。

(一) 臺灣戰後水墨藝術相關研究

臺灣的歷史多元紛呈，且受到許多不同文化的影響與融合，因此有關臺灣的藝術究竟該如何在中國和西方傳統取得平衡的議題，自戰後以來便為臺灣藝壇所爭論不斷，圍繞現代、後現代的爭論從未間歇。蕭瓊瑞於其著作《島嶼色彩——臺灣美術史論》一書中曾提到，1960年代初，「五月」與「東方」畫會帶動了戰後臺灣最具影響力的第一波現代水墨思潮。他亦認為，臺灣1960年代的現代繪畫運動，事實上不僅是個「西畫化」的創作風潮，更是一個以思考中國畫如何「現代化」為焦點的運動。劉國松當年風靡全臺的口號「革中鋒的命」，其實是一種對於傳統筆墨皴法的揚棄，進而於創作當中添加更多樣化的媒材，並在理論上將中國畫論與西方抽象思想結合。⁵

然而，在1960年代中後期，抽象表現思潮進入了反省與批判的階段。如何懷碩等人，皆一一提出對於抽象水墨繪畫的看法，認為這

5 蕭瓊瑞，《島嶼色彩：臺灣美術史綱》（臺北：東大圖書，1997），頁156-168。

些創新的拼湊、裱貼等突破傳統的技法，只不過是「技術上的搬演、皮相表現」。⁶直到1991年，藝評家倪再沁於《雄獅美術》發表了極具批判性的文章〈西方美術·臺灣製造〉，⁷又掀起了藝術圈的激辯浪濤。倪文以臺灣現代美術的發展脈絡為核心，清晰地剖析各個時期的藝術風格與思潮，進而批判不斷地受到西方文化思想入侵的臺灣，如何地做出回應。倪氏認為，臺灣後現代文化的展現，不能只是一味地模仿與複製西方文化，而是必須建立在自身本土文化的反思與反省之上。倪文當中所熱烈批判的對象，其中一部份便是這個1950、60年代風靡全臺灣的「抽象表現主義」藝術風格，倪氏甚至視抽象表現主義為一種「無根與放逐」。⁸

也就是說，倪再沁認為五月畫會與東方畫會激烈地否定了當時的「傳統」風格、抨擊「保守」的思維，但無可避免地落入了「傳統與現代」、「具象與抽象」、「保守與創新」等二律背反的窠臼中。這些「內容與形式」的爭辯，似乎只是一種迴避傳統水墨種種問題的解決方法，直接使用抽象精神的脈絡套用在筆墨形式上。儘管這些觀點在現在看來還未十分深入核心，但筆者認為，他們的努力仍是臺灣藝術思潮重要的一步，也是臺灣走向當代脈絡的重要歷程之一。

6 蕭瓊瑞，《島嶼色彩：臺灣美術史綱》，頁156-168。

7 倪再沁，〈西方美術·臺灣製造〉，收錄於《台灣美術中的台灣意識：前九〇年代台灣美術論戰選集》，葉玉靜編（臺北：雄獅圖書公司，1994），頁37-87。

8 倪再沁評論：「抽象繪畫既強調脫離客觀世界的現實刻劃，也拒絕了自然與人間的關聯，他的唯心主觀特質——亦即晦澀、不關心生活和現實的態度，其實是政治高壓時代，脫離反共文藝的最佳出路，也是藝術家逃避現實之後唯一能安身立命的純淨空間。」參見倪再沁，〈西方美術·臺灣製造〉，頁50-52。

就東、西方文化差異的論辯，以「五月」與「東方」畫會為主軸的討論甚多，在《以藝術之名——從現代到當代探索臺灣視覺藝術》一書中，⁹對於此畫會諸位重要藝術家有更為詳盡的書寫。在1950、60年代，這群年輕藝術家積極地為保守的臺灣美術圈開創現代風格，每位藝術家都想建立自我風格語言，並表現前衛藝術的精神，在這樣的風氣下，開啓了一系列具象與抽象藝術、東方與西方路線等爭論。畫家蕭勤曾說：「沒有具體形象可依據的時候就必須無中生有，這就是心靈的感覺，是最適合作內在精神性探討的一種方式」。¹⁰但事實上，五月與東方畫會的重要藝術家，並不像倪文當中所言只一味地追求全盤西化。在《以藝術之名》一書當中，記錄了幾位藝術家的訪談，可以幫助我們理解他們的思想轉向。蕭勤認為：「絕對不能跟著西方走，你要深入去研究自己的文化，找出一條跟別人不一樣的路子」；夏陽也說：「我們現在應該恢復藝術的傳統，因為我們根本上是兩個不同的表現」；劉國松談到：「我們一定要站在自己文化的立場，也就是本土的立場，來吸收他們、然後消化，變成我們的一種新風格」；莊喆也認為：「這時候就更肯定中國一點，跟西方的分野稍微明顯一點……這裡頭有個人，這個人跟西方有距離」。¹¹

9 公共電視台編著、徐蘊康撰稿，《以藝術之名——從現代到當代探索臺灣視覺藝術》（臺北：博雅書屋有限公司，2009）。

10 公共電視台編著、徐蘊康撰稿，《以藝術之名——從現代到當代探索臺灣視覺藝術》，頁168。

11 公共電視台編著、徐蘊康撰稿，《以藝術之名——從現代到當代探索臺灣視覺藝術》，頁178-179。

由此可見，在臺灣抽象表現主義思潮的中後期，藝術家們已經漸漸了解藝術中的前衛精神仍然必須建立在「自身文化本源」之上。學者蕭瓊瑞也同意，在當時產出的大量藝術作品，無疑地成就了臺灣戰後藝術珍貴的資產。他亦在《臺灣現代美術大系——抽象抒情水墨》一書當中指出：「更大的意義，則是解構了民初以來，以寫實改良中國畫的思維窠臼，徹底地以典範革命的嶄新思想與作為，為傳統的水墨媒材，找尋一片寬闊的新天地」。¹²

綜觀臺灣的藝術思潮，我們可以驗證這些思想觀念是不斷地進步與提出反動的。從戰後對中華文化「正統」代表的論辯，到 50、60 年代「傳統」與「現代」之爭，會發現其關注的議題已經不再侷限於何為中華的文化代表，而是在於傳統風格如何「創新」與面對西方思潮的衝擊；隨後 70、80 年代對於臺灣本地「鄉土」意義的討論，更顯示出知識份子逐漸轉為對於自身本土文化的關懷。

吳超然在《臺灣當代美術大系·媒材篇：水墨與書法》一書當中提到，臺灣水墨藝術的困境並非在於如何突破技法與形式，而是在於「創作精神層次上的集體墮落」、在於無法在水墨作品中「觸及自身存在的核心問題」、無法讓觀者「感受到時代的悸動」。「水墨書畫」具有上千年傳統，在急需找到新的出路的廿世紀，水墨繪畫長期處於企圖以「外在形式來改造內在本質」的心理狀況之下，但並非僅僅套上「當代形式」的外衣便可成為「當代藝術」，因此，如何呼應時代脈絡，「真實地」體現藝術家新的理解，並在藝術語言上做出「新

12 蕭瓊瑞，《臺灣現代美術大系——抽象抒情水墨》（臺北：文建會，2005），頁 154。

的回應」，才是比較重要的思考方式。¹³ 也就是說，當代水墨藝術，必須要突破此種困境，方能不再畫地自限，徹底地擺脫傳統思維與外來形式，關心自身土地的斯土斯民與時代和生活產生共鳴，才能為藝術創造新的價值，更能擺脫水墨藝術自身長期被賦予某種意識形態的沉重壓力。

從上述對於回顧可知，臺灣當代水墨藝術的發展是與時並進，然而，朱銘的簡筆彩墨藝術與此一發展脈絡有何呼應？又有何獨特性？筆者認為，朱銘的特殊之處，便在於其藝術的訓練歷程。朱銘出身的背景是民間木刻工藝師傅，因此對於傳統水墨技法並未接受過完整的學院式訓練（所謂的皴、擦、勾、點、染等「水墨技法」）；也就是說，在他的作品之中，看不到激烈的、極端的對於傳統水墨藝術意識形態的反動，反而呈現自由的、富有逸趣的精神表現，這足以顯示了因為朱銘的位置不在「既有的水墨繪畫」意識框架之中，所以能夠更無拘無束地「創造」其簡筆彩墨風格的藝術。

（二）朱銘繪畫藝術研究相關成果

目前，朱銘創作平面繪畫之相關研究已有些許成果，然著重於朱銘簡筆彩墨系列作品的討論仍不多。賴賢宗最早在其〈作為禪意的朱銘雕塑與水墨畫：以朱銘《人間系列一和尚》與《太極拱門》為主要討論對象〉一文中已有初步的描述與評析。賴文主要聚焦在朱銘的〈和尚系列〉作品，對於朱銘的「新水墨」創作模式有一番梳

13 吳超然，《臺灣當代美術大系·媒材篇：水墨與書法》（臺北：藝術家，2003），頁110-113。

理。他認為，朱銘在創作雕塑作品之前會先用簡單的媒材（炭筆、毛筆等）構圖打稿，由他早年深厚的描繪神像和民俗的功夫，再將這些草圖獨立發展，加以運思成形，輔以淡墨或鮮豔色彩，創造出自己的水墨繪畫。同時，賴文觸及到朱銘的「拼貼」：就是朱銘利用炭筆、水墨、淡彩與現成物的混合運用。賴氏提到，朱銘在發展水墨繪畫之後，進一步地將紙張等現成物以「加法」的方式附加在畫面上，創造出一種新的風格。¹⁴此外，賴氏將朱銘的水墨、拼貼與雕刻做了清楚的分析，也可以發現其對於朱銘水墨藝術的觀察與描述，但賴文研究的焦點為朱銘〈和尚系列〉作品以及當中「禪」的哲學觀念之詮釋，對於朱銘其它更大量的人物、動物或靜物主題的作品並未加以研究，因此本文希冀建立在此研究基礎上，以更宏觀視野探討朱銘的簡筆彩墨藝術。

同樣以朱銘平面創作為研究主題的還有陳葦於《雕塑研究》中發表的〈探討朱銘《人間系列》的拼貼藝術〉。然陳文並非針對簡筆彩墨作品，而是以拼貼做為討論核心。陳氏從朱銘的雕刻作品〈人間大浮雕〉（1981）出發，對朱銘的拼貼作品輪廓有清楚的描繪，陳文透過拼貼創作手法本身具有的特性，去分析朱銘的拼貼作品，拓展另一種觀看視野，試圖建立立體雕塑與平面創作之間的對話，更進一步地分析朱銘的《人間系列》作品，歸結出「對人間的觀察與探索」是朱銘一輩子關注的議題。¹⁵

14 賴賢宗，〈作為禪藝的朱銘雕塑與水墨畫：以朱銘《人間系列—和尚》與《太極拱門》為主要討論對象〉，《藝術評論》，17期（2007.5），頁45-79。

15 陳葦，〈探討朱銘《人間系列》的拼貼藝術〉，《雕塑研究》，15期（2016.3），頁47-99。

綜上所述，目前並沒有全面性地針對朱銘簡筆彩墨系列作品進行爬梳的研究。但朱銘簡筆彩墨系列作品呈現出的藝術性與完整性，以及朱銘對之的重視（從多次的「水墨畫展」即可見一斑），筆者認為其並非僅只是朱銘雕刻作品的草稿，而是表現出相對於雕塑作品之外另一種活潑自在的藝術表現形式，這系列簡筆彩墨作品所關注的議題同樣也是在生活當下的「人間百態」。有鑑於此，筆者欲以臺灣水墨脈絡與當代藝術思潮的相關文獻與討論作經，以及朱銘美術館典藏朱銘的簡筆彩墨作品以及訪談等文獻資料為緯，做出分析與整理，期望能從中發現朱銘簡筆彩墨藝術蘊涵的當代特質，在雕刻之外，發現朱銘的另外一個面向。

三、朱銘水墨速寫藝術的脈絡與發展

為更清楚地理解朱銘的簡筆彩墨藝術，筆者欲先就其繪畫創作之淵源、動機與創作作品之題材進行整理與分析，從其創作脈絡切入，進入作品之風格整理與探討，期能為後續對於其創作之精神性的討論能有具體的助益。

（一）朱銘簡筆彩墨創作淵源

朱銘在十五歲的時候拜師李金川（1912-1960）門下，在工藝與雕刻的傳統脈絡中，繪畫——意即畫「草稿」——是相當重要的一項基本功，而傳統雕花匠所學習的繪畫，主要是以工筆為主，並且力求繪製精細、面面俱到，以利之後轉化在木頭上進行立體雕刻（圖

2-4)。¹⁶ 針對線條的掌握與表現，朱銘曾說：

李金川那邊學的是線條為主……傳統藝術都是這套而已，所以你看我的線條特別好，也用很多……。但是你如果仔細看，我是都強調……線條。這跟外面的水墨，或是什麼有一些不一樣。這些線條就是我的專長，我最拿手的。¹⁷

由此可知，朱銘對於其造形線條的自信，來自於師承李金川的學徒時期所接受的嚴謹訓練，由至今朱銘仍保存著的師傅李金川部分手繪線稿（圖 2-4）¹⁸ 可以看出，李金川的線條十分成熟與精緻，無論是廟宇雕欄、神話人物或是枯枝花鳥，皆承載著他數十年的功力與中國工藝藝術的深厚底蘊。

而後 1968 年，朱銘拜雕塑家楊英風為師，受到楊英風新的藝術觀念的啟發，奠定了其日後蓬勃發展的重要基石。朱銘曾說：

我好運就是第一位師父，就是「傳統」，就是我祖先的這些，你要說更加偉大的就是幾千年，一手接過一手，接到我的師父，然後又從師父那邊又接棒過來，這就是我運氣好的地方。我若是去讀書，可能就跟他們一樣，完全一樣，這些就都斷掉

16 畫冊前言，《朱銘畫冊：人間系列》（臺北：金陵藝術中心，1989）。

17 朱銘訪談，2013 年 6 月 10 日，未刊稿。

18 朱銘美術館典藏的文獻資料當中，有部分是朱銘所收藏的李金川畫稿。由這些畫稿可以看出朱銘青年時期受到的紮實訓練。李金川的畫稿大都是細緻的工筆人物造形，並工於線條的表現，在人物造形當中，亦將中國傳統繪畫的線條感覺展現得淋漓盡致。

了，我本來就有那個底子，我三年四個月就是在做這些，又遇到我們楊老師，楊老師又跟我說，「那套」真要緊哦，中國的精神，這是很重要的，他知道，也是一直在努力做這些。¹⁹

從上述談話內容可知李金川與楊英風對朱銘深具影響力，李金川替朱銘奠定了平面線條與造形運用的基礎，但值得注意的是，朱銘仍是尊重、強調「傳統工夫」的重要性；但或許可謂，楊英風當時對朱銘強調的藝術作品的藝術性，是在拋棄繁複精細的工藝技術上，保有自我的美學修養、保有「那套中國精神」，這不僅打開了朱銘建立自我風格的想法，更是種下朱銘創作簡筆彩墨藝術的種子。也就是說，楊英風傳授的藝術觀念，主要在於讓朱銘在保有其自李金川所習得深厚紮實的工藝基礎上進而「去繁從簡」，使得朱銘的作品能更為成熟精煉，並成功地幫助朱銘建立自我風格。

此外，朱銘簡筆彩墨的創作契機亦受到周遭友人的影響。朱銘在1980年代與許多藝術同好結識，並關係密切。這群好友大都是蕭長正介紹給朱銘的，在當時號稱「雙溪幫」，成員尚有：邱錫勳、于彭、鄭在東、許雨仁、陳景亮、甘丹等人，而在朱銘訪談中，他也曾提到：

應該如果說畫圖是和邱錫勳比較有關係。邱錫勳也是我鼓勵他的，不然他本來他在畫什麼你知道嗎？他在畫漫畫。那個時候漫畫又畫到有出書……我就鼓勵他說，做藝術家啦！……後來就常常因為他就想要當藝術家，就常常都跟我比較有來往，比

19 朱銘訪談，2011年4月3日，未刊稿。

較有在接觸。有一天他就和……蕭長正還有我，就去我那邊就吃飯吃一吃，他說：「我們來辦展覽，我們三個來辦展覽啦！」……說要辦才開始下去畫，三個人才開始畫。蕭長正也剛好藝專出來沒有多久，也不曾辦過展覽，我也不曾畫過水墨，那個邱錫勳在我鼓勵下他就去畫，……那次的展覽叫做「三人行」²⁰（圖5、6）。

雙溪幫成員有許多都是雕塑藝術家，這也是為何朱銘會與其交好之主要因素。但由上述訪談可以得知，朱銘當時與蕭長正、邱錫勳之間來往密切，間接地開展了其簡筆彩墨創作之契機。從圖5及圖6可見，三人經常聚在一起畫圖，而且由照片中的線索，可以看見遍布滿地的作品，足可說明他們的創作量龐大，但又展現出無拘無束，像是在遊戲一般的創作態度。

總的來說，從李金川、楊英風再到雙溪幫友人，朱銘一步一步地加入了彩墨媒材創作於其藝術領域當中。李金川在傳統工藝與線條的訓練，打下了朱銘對於簡筆彩墨上「線條」的基礎；到了楊英風時期，受到嶄新藝術觀念的啓發，朱銘開始檢視自身傳統工藝的雕琢與繁瑣的細節刻劃，進而轉向較為寫意、追求事物精神性的思想描寫，雖然看似脫離傳統形式，卻仍然保有傳統內蘊與精神態度。此時朱銘專注於雕塑藝術的創作與發展，一直到1980年代與蕭長正、邱錫勳等人的交往影響之下，才真正展開其簡筆彩墨系列的創作活動。

20 朱銘訪談，2014年7月18日，未刊稿。

(二) 朱銘簡筆彩墨繪畫之風格與取材

朱銘以傳統雕刻工藝背景出身，在學徒時期努力且紮實的畫稿臨摹訓練奠定了其文化底蘊與線條功力的基礎，這理所當然地反映在其日後大量的簡筆彩墨作品上。但其簡筆彩墨創作，形式上卻擺脫了傳統工筆或雕刻師傅的精細描摹，內容也不再取材自寺廟繪畫或傳統神話故事，相反地，如同他的雕刻作品一般，呈現出十分寫意的「日常生活情趣」。他以大筆揮灑、渲染，或以簡筆勾勒出所描繪之對象的神態，以及對象物的精神與樂趣。²¹ 筆者統計了朱銘美術館藏品（表 2），發現相對於其他媒材的創作作品，朱銘簡筆彩墨系列作品的數量佔了朱銘平面繪畫比例的多數：

表 2 朱銘美術館館藏之朱銘平面作品數量統計

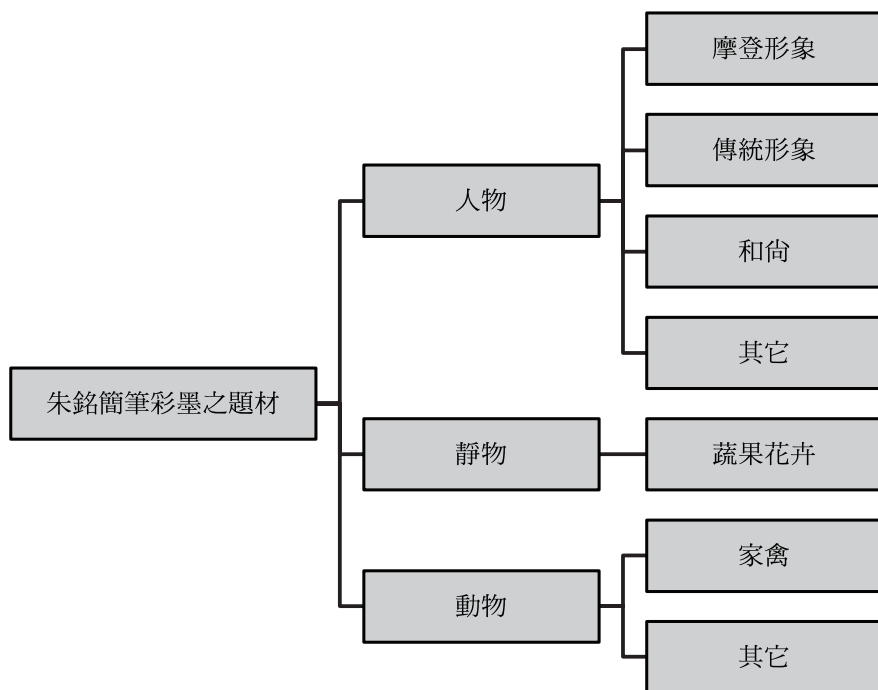
媒材	簡筆彩墨	油畫	水彩	粉彩	簽字筆
朱銘美術館館藏品數量	228	7	2	32	11

圖表製作：邱廷浩，2016。

透過表 2 統計可知，在朱銘多達兩百八十件的平面作品中，簡筆彩墨系列便佔有二百二十餘件。從這些作品可進而細分多種題材（表 3）：

21 陳小凌，〈朱銘作畫一樣游刃有餘〉，《民生報》（1987.6.16），4 版。

表 3 朱銘的簡筆彩墨作品創作題材



圖表製作：邱廷浩，2016。

透過表 3，我們可以發現朱銘於雕塑作品之外，發展出《人間系列》繪畫作品的題材亦是十分多元的，有各式各樣的人物、動物及靜物等，足可見朱銘對於描繪日常生活取材的廣泛程度。另外，由表 3 也可知，朱銘在「人」的表現上是更加多樣化的：從各式各樣鮮豔亮眼的「時尚摩登女郎」造形，到豐富多變的「純樸傳統」形象的表現，再到溫馨簡單的「親子」系列，我們亦可以從此理解朱銘對於人世間、各人物的生活百態都有著極高的關注與觀察。

綜覽朱銘簡筆彩墨題材之後，筆者更進一步地統計各題材之數量（表 4），以理解朱銘在選擇題材之趨向。由表 4 可知朱銘多以人物

創作為主、靜物其次，而再來才是關於動物的描繪。下列將由此三個分類進而分析當中的作品變化與發展。

表 4 朱銘美術館館藏及畫冊中簡筆彩墨作品數量統計²²

類別	子分類	館藏數量	1980 年館藏數量	1990 年館藏數量	2000 年館藏數量	畫冊
人物	摩登形象	54	49	5	—	82
	傳統形象	106	4	102	—	23
	和尚	7	7	—	—	8
	其他	1	—	1	—	4
靜物	蔬果花卉	43	11	19	13	9
動物	家禽	16	9	7	—	5
	其他	2	1	1	—	—
總計	—	229	81	135	13	131

表格製作：邱廷浩，2016。

22 本表中所計入的數量包含了朱銘美術館館藏二百餘件作品移及三本畫冊之內容，畫冊分別為：《朱銘畫冊：人間系列》、《朱銘畫冊》（臺北：右寶藝術中心，1991）、《朱銘畫集》（臺北：朱銘文教基金會，1995）等三本（朱銘畫冊當中，有簡筆彩墨相關作品的畫冊僅此三本），且因畫冊中的作品年代多未特別註明，故僅做數量統計，作為各類別數量討論之參考，未進而分析作品之年代，因此在本文後續的作品討論上，主要仍以朱銘美術館典藏作品為主要分析對象。

「人物」作為朱銘簡筆彩墨題材的大宗，藝術家明顯地在 1980 年代，以摩登人物形象為其主要創作重點；到了 1990 年代，又轉向以傳統形象作為主題居多。為更有效地進行分析，筆者依據此兩段時間段落分別進行討論。朱銘於 1980 年代的創作，在人物畫上大多都以摩登形象的女郎為創作主題（圖 7-12），此時期的創作特色在於，朱銘使用大膽俐落的線條以及墨色暈染、鮮豔的色調，再加上人物動作的大膽、豪放、裸露、自由，這些元素都讓畫中人物「摩登、時尚」的形象主題更加地突出。特別的是，在 1980 年代有大量的黑人女郎作品，這些人物形象的造形大膽，甚至有許多裸女造形，而我們也可以看出，這個階段朱銘大量地使用渲染技法，在人物表現上鮮少使用線條，頂多在渲染的人物上勾勒出胸部、五官、頭髮或衣服細節（圖 10、12），可見朱銘主要在於探索墨色與淡彩渲染與交融效果。此外，這些類似的題材，自朱銘美術館資料室典藏朱銘創作參考的大量剪報中，推測朱銘創作這些摩登的女性形象，其靈感是來自於生活當中的報章雜誌等傳播媒體及 1980 年代多次美國行的影響。陳譽仁也指出：

與戒嚴時期的臺灣相對比的另一端，則是物質生活豐富、自由的美國社會，與其對應的人間題材裡，又以歌舞女郎最為著名，……她們〔女郎系列作品〕來自於對於脫衣舞孃的描繪，許多人物作品姿態大膽，雙腳張開，裙底風光若隱若現，人物頭髮與服裝均為鮮艷搶眼的色彩。²³

23 引自陳譽仁，〈朱銘人間系列的發展〉，收錄於《雕塑朱銘：朱銘國際學術研討會論文集》，朱銘美術館編（臺北：朱銘文教基金會，2014），頁 41 及 48。

從這批朱銘創作參考的剪報中，筆者發現了大量的時尚女星的剪報，並與其簡筆彩墨作品對照，整理成表 5：

表 5 朱銘參考資料剪報與其簡筆彩墨創作之對照

剪報資料	朱銘簡筆彩墨創作
	 <p data-bbox="804 598 1045 720">朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，33×35 cm，1980，朱銘美術館典藏。</p>
	 <p data-bbox="804 911 1045 1032">朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，32×63 cm，1988，朱銘美術館典藏。</p>
	 <p data-bbox="804 1119 1045 1241">朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，97×64 cm，1988，朱銘美術館典藏。</p>
	 <p data-bbox="804 1388 1045 1510">朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，64×97 cm，1988，朱銘美術館典藏。</p>

圖表製作：邱廷浩，2016

在表 5 的對照表格中，可以發現剪報資料中的各種各樣的豔麗女星或模特兒，其服飾、動作等等特徵與神韻，都在朱銘的筆下重現。值得一提的是，朱銘僅是「參考」報章雜誌上的形象資料，並非臨摹，因此在其創作態度上，加入了藝術家主觀的記憶與想像元素，作品顯得較為自由與豪放，不受資料人物形象的局限。這些人物畫的最大特色，在於鮮豔的色調與搔首弄姿的姿態，這與朱銘 90 年後大量的傳統人物形象截然不同。在這批女郎系列作品中，有大量紅、黃、橘等亮麗的顏色出現在人物的衣著與髮色上，在將乾未乾之際，又染了些許墨色，使這些色塊更添豐富的層次。

由此可見，這些簡筆彩墨創作中摩登的時尚女郎並非朱銘憑空捏造，除了在紐約眼界大開之外，回到臺灣仍持續地受到這些視覺元素的刺激，使得朱銘在創作題材有源源不絕的靈感。或可謂，朱銘對於當時城市的流行文化十分關注，風尚體系的時代潮流便是藝術家取材的重要部分，這更體現了朱銘取材日常生活化的傾向。

到了 1990 年代，朱銘在簡筆彩墨人物的表現上，有了幾個重大的轉變。第一，朱銘在人物形象及取材上開始出現傳統婦女形象的系列作品，畫中的人物大都不再具有時裝模特兒亮麗的穿著，反而以樸實的傳統服飾為主。第二，我們也可以發現，作品中人物的細節與肢體動作都明顯地變得精緻，墨韻與淡彩的渲染較為收斂，甚至有些加上了背景，讓整張作品顯得更加完整。第三，1980 年代使用的墨色勾線，到了 1990 年代開始改出現以炭筆作為勾勒輪廓的工具，這顯現出朱銘開始嘗試各種不同媒材的混用與融合，以及作品朝向更加精緻化的發展。如圖 13 中，這些小人物的衣著與型態都可以追溯到 1980 年代的彩繪木雕系列作品（圖 14），朱銘用炭筆簡單地勾勒出人物的型態與動作，再以鮮豔的紅色和天藍色為這些人物及背景、靜

物上色，接著再用墨色快速地渲染出背景及窗戶，藝術家試圖透過簡潔之構圖與造形，重在寫意地呈現日常生活之多元面相。

在這些朱銘美術館館藏品與簡筆彩墨題材的統計之下，有一點值得深思之處：朱銘在 2000 年之後，於美術館館藏作品當中並未出現人物畫作品，但其雕刻創作的人物卻未曾間斷；而在 1995-2007 年間，朱銘出現了大量的拼貼作品，因而由此推測 1990 年代是朱銘簡筆彩墨創作與拼貼作品的過渡與轉換時期。關於朱銘拼貼之探討，陳葦已於其研究中指出，拼貼的形式與現成物排列的觸感與雕刻更為接近，朱銘利用布的可塑性，製造出許多皺褶與起伏，再加上彩墨媒材的使用，雖然與木雕刻的手法不同，但仍可表現出雕刻的觸覺感。²⁴ 綜合上述分析，朱銘在人物的表現上，從 1980 年代單純的墨色與色彩交融，接著在 1990 年代加入了炭筆做了細緻化與媒材融合的轉變，並於 2000 年之後，再更進一步地與現成物搭配結合，形成媒材更多元的拼貼作品。這樣的進程當中，我們可以看見朱銘不斷地創新與嘗試的企圖心，以及不受媒材所框架的創作態度。

承前述，朱銘簡筆彩墨人物自 1980 年代起的轉變，在靜物作品的部分，也可發現其類似的階段性變化。第一階段，在 1980 及 1990 年代的靜物創作題材大都是簡單、單一的物品，如魚乾、螃蟹，或一些蔬果。在筆法上，作者寥寥數筆，卻可以把物體的型態描繪得富有趣味性，並大膽的使用渲染，適量地留下空白的空間，讓整張作品顯得獨有韻味。例如在 1989 年〈人間系列—晒魚干〉系列作品（圖 15），都是兩條至三條魚的排列，俐落地使用毛筆勾勒出魚的

24 陳葦，〈探討朱銘《人間系列》的拼貼藝術〉，頁 91。

輪廓，魚背上鱗片則運用淡淡墨色渲染上赭色或青綠色，使得魚在視覺上產生更加活潑的感覺，但同時又不會太鮮豔，具有豐富的畫面效果。在魚的外圍空間，朱銘快筆畫上了一些幾何圖案，好似交代著這些魚所在的空間——盤子和桌子上。對於空間的留白，朱銘也很有一套：因著主題的造形簡化，背景就必須要更簡化，甚至直接留白，以免喧賓奪主，這樣的形式特點體現在朱銘絕大部分的繪畫作品上。

除此之外，在 1998 年創作的這批靜物，同樣展現朱銘瀟灑豪放的創作模式。除了蔬果自身的主色調之外，朱銘還為他們加上了幾筆，微微顯現出物體的立體感，讓物體具備了空間感與量感，但同時還保有中國藝術那種不追求寫實光影、絕對立體的平面性；例如圖 16 中，藝術家在茄子原本的色調上再疊了一層墨色，看似平面渲染，但藉由墨色所製造的深色效果，茄子的立體量感便突顯出來。無論是絲瓜、青蔥或是蘿蔔，朱銘都以流暢的線條，表現蔬果自然的曲線，甚至有些物體的邊緣稍微超出了畫面外，顯示出藝術家欲強調這些蔬果的新鮮感與碩大感（圖 17、18）。由此可見，朱銘不但保有東方繪畫特有的線條感、平面性與渲染性，更添加了些微西方繪畫的量感在這些蔬果靜物上，擷取了東西方的繪畫特色並巧妙地融合在一起。²⁵ 在這些靜物畫中，可以看出朱銘簡筆彩墨繪畫的幾項特色：構圖簡單、色彩單純、筆法俐落及空間背景的留白、極簡化。

25 Derek Lee, "Ju Ming Reveals He's a Painter too," *Taipei Times*, November 4, 2005, 15.

第二階段，出現在 2001 年系列作品中。館內典藏這 13 件細緻的靜物創作，主題集中在可食用的靜物上，與先前的作品最大不同的地方在於，這系列的作品不僅僅只在描繪單一的靜物，而是多種物品的組合及安排：包括海鮮、蔬果還有一些調味料、酒等，此外，小碟子、調味料的出現，顯示出藝術家意圖在視覺上，讓觀者增加嗅覺及味覺的暗示。最為特別的地方是，在這系列的作品當中，幾乎每張都出現了類似青花瓷般的器皿，朱銘在畫紙上，以白色顏料與鈷藍著色，將青花器皿的光亮、純淨、典雅突顯出來，更精采地表現出靜物作品的雅致（圖 19-21）。構圖部分，不同於之前的靜物作品強調主題的新鮮碩大感，2001 年這一系列的作品，朱銘更添巧思在構圖上，除了靜物的擺放、組合與空間安排之外，也讓整張作品在視覺上顯得更為平穩，以營造一種閑靜日常的氣氛。

由此二階段的異同，我們可以看出朱銘在 1990 年代到 2000 年有精緻化的轉向，在第一階段的靜物作品當中，內容都是同一種蔬果的描繪，目的單純地為表現對象物；到了第二階段，藝術家開始有意識地將這些靜物排列組合，顯示出藝術對於畫面經營的意圖更加強烈，同時也讓這個系列作品更加地完整與豐富。

除了對於人物與靜物的描繪以外，朱銘簡筆彩墨繪畫上有另一特殊主題：動物。朱銘所描繪的動物，便如同其靜物一樣，皆取材自身邊隨處可見的雞、鴨、鵝等鳥禽類，在題材的選擇上面，朱銘也有如此地說明：

我自己喜歡畫的，當然這是我個人的喜愛……為什麼從魚開始？這我不知道咧……那個時候也做鴨、做雞都有，差不多這幾項而已，雞啦、鴨、豬、母豬，魚啊！是後來魚做得最多……

如果速度慢的那個（創作方式或材料），我就沒興趣。所以我選的材料，都是都要選那些速度快的……所以那一股衝勁，或者是熱情隨時都可以把它發揮出來。如果這樣慢慢磨、慢慢磨，磨到最後都磨光了。²⁶

從此朱銘的論述可知，其動物的選題是以最能夠立即地表達出其所欲描繪的對象為主，加上這些禽畜與藝術家最為親近，隨處可見、方便觀察，因此常見的動物家禽遂變成爲其創作的題材。

在動物題材的簡筆彩墨之描繪風格上，亦展現朱銘一貫的簡筆隨興的表現形式。這些動物，在朱銘的筆下，呈現了簡筆畫的趣味性，在墨色與淡彩的交融下，也突顯出這些動物看起來活潑好動的精神（圖 22、23）。例如圖 22，畫中的兩隻禽鳥好似正在對話般，牠們的造形簡單，卻又精準地掌握他們的動作與神態，翅膀和羽毛的部分，藝術家亦使用單純的線條來簡化，讓觀者有更輕鬆自在的視覺效果。另外，媒材使用上，與靜物和人物系列作品有同樣的轉向。在 1990 年代，朱銘亦使用了鉛筆及炭筆作爲對象物輪廓勾線之工具，然而，在動物系列的表現上，卻不見人物及靜物等作品有明顯的「精緻化」趨勢，或許是動物系列的館藏作品較少，無法做更細緻的對照，也可能是朱銘本身在動物的描繪上一直是有意識地使用簡筆將對象物抽象化，因此這部分在廿年之間的轉變並不明顯。

26 朱銘訪談，2013 年 6 月 10 日，未刊稿。

透過上述簡筆彩墨作品的題材與風格分析切入，可以發現朱銘創作的題材都是藝術家自身身邊所常見的物品再現，如報章雜誌、蔬菜水果、雞鴨鵝魚等等；而自美術館館藏之 1980 年代到 2001 年的作品中，藉由線性脈絡的風格分析，亦可見朱銘並非以一成不變的方式創作，反而不斷地追求新媒材與多元嘗試，作品也更臻成熟，其後甚至將觸角延伸至拼貼手法，突破了完全的平面性，進而產生一種特殊的立體觸感。

四、對當代思潮的回應

從脈絡、作品風格的分析，我們可以理解朱銘創作簡筆彩墨作品的契機以及其關注對象、題材。然欲更深入探討的是，究竟朱銘的這一系列簡筆彩墨藝術作品與其雕塑作品之間的關聯為何？在題材選擇、形式表現上，平面與雕塑都有著極大的相似性，其之間的異同又體現在何處？更重要的是，這樣的簡筆彩墨系列作品所展現的精神與其背後的意涵是什麼？是否具有當代藝術的特質呢？以下便針對這幾個問題逐一分析。

（一）朱銘簡筆彩墨繪畫與雕刻

朱銘以雕塑家自居，繪畫對其而言並非主力。儘管如此，從他的立體及平面創作，我們仍可看出藝術家一貫的態度，以及兩者饒富興味的互動關係。本部分以朱銘水墨速寫與雕刻之風格與內容為討論主軸，試圖思考水墨速寫創作在朱銘創作的位罝。

綜觀臺灣美術史中水墨繪畫的發展，對於「東方精神」或中國美

學的追求，事實上都是承載了中國自古以來的民族特色與思想哲學，在此基礎上轉化為對於本土化、在地化的追求。而在中國傳統藝術之中，雕塑則一直屬於工藝的範疇，直到近幾十年才被認可為一種真正的藝術表達形式。在中國傳統藝術當中，雕塑一直處於工藝品的地位，在藝術的領域當中並不受到重視，麥克·蘇利文（Michael Sullivan）在〈論中國雕塑藝術與朱銘的貢獻〉一文中便對於此發展脈絡有相當清晰的梳理，他指出，雕刻作品在傳統的中國藝術範疇中較屬於工藝品，其儀式功能大於藝術功能，因此雕塑家（或立體造形作品之創造者）往往名不見經傳，且立體造形的理論亦未被完整地收錄於歷史文獻或藝術理論中，但仍可看出基本上受到繪畫線條與人物造形等美感的影響。²⁷ 如此大異其趣的兩種藝術形式的發展，朱銘是如何將之結合、相互呼應呢？筆者認為，朱銘的簡筆彩墨作品與雕塑作品當中的共同特性，便在於「線條」的應用。

在朱銘訪談過程當中，可以發現朱銘對於其繪畫造形線條十分有自信，²⁸ 因此，簡筆彩墨的人物繪畫對朱銘雕刻之影響不僅只在於人物形體上的神態捕捉，也表現在於雕刻作品的線條處理上。正因如此，筆者將先以簡筆彩墨作品與雕刻創作取材之間的共通性出發，進而深入分析此二種媒材當中的線條，由此論證出朱銘簡筆彩墨在其藝術脈絡當中的重要性。

27 麥克·蘇利文，〈論中國雕塑藝術與朱銘的貢獻〉，收錄於《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘論文集》，朱銘美術館編（臺北：文建會，2005），頁149-154。

28 朱銘訪談，2013年6月10日，未刊稿。

對朱銘來說，繪畫與雕刻是相輔相成的，由此，我們可以看見朱銘的簡筆彩墨作品與其木雕作品有相當大的共通性。筆者整理了朱銘部分的簡筆彩墨與木雕作品，整理成表 6，由此我們可以看見朱銘在〈人間系列—彩繪人間〉木刻作品中，大部分人物形象的雕刻，如時尚形象、傳統形象以及和尚、動物等等，都可以在簡筆彩墨繪畫當中找到同樣題材的作品。對此，楚戈（1931-2011）也在右寶藝術中心發行的《朱銘畫冊》（1991）中，提到了朱銘的繪畫創作題材，他認為朱銘的繪畫可以從其木雕作品加彩中找到蛛絲馬跡：



他又嘗試畫人物畫，以水墨畫線條、用大紅大綠的衣服，線條豪放盡興，色彩大多為原色，很富有裝飾的效果……朱銘的畫是雕刻家的畫。他總是畫他揣摩過的題材，最近他所畫的人物畫，事實上就是他《人間系列》雕刻的素描加彩。因為這類雕刻原本就是加了彩的，已經是雕刻和繪畫的合一，他同時走向繪畫，在他加彩《人間系列》雕刻作品中，已經露出端倪了。²⁹

由此我們可以看出，雕刻作品與簡筆彩墨作品是共同進行的（或甚至先於彩墨作品），而筆者整理了朱銘對於兩種創作題材的對照進一步地分析：

29 楚戈，〈雕刻家的繪畫〉，收錄於《朱銘畫冊》（臺北：右寶藝術中心，1991）。

表 6 朱銘木雕作品與簡筆彩墨作品題材與造形





《人間系列》木雕作品		《人間系列》簡筆彩墨作品
 <p>朱銘，〈人間系列—彩繪木雕〉，菲律賓香椿，12.5×13×66 cm，1982，朱銘美術館典藏。</p>	 <p>朱銘，〈人間系列—彩繪木雕〉，紅檜，17×11×56.5 cm，1984，朱銘美術館典藏。</p>	 <p>朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，32×63 cm，1988，朱銘美術館典藏。</p>
 <p>朱銘，〈人間系列—彩繪木雕〉，柳桉，101×89×111 cm，1995，朱銘美術館典藏。</p>	 <p>朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，63×48 cm，1988，朱銘美術館典藏。</p>	
 <p>朱銘，〈人間系列—彩繪木雕〉，柳桉，101×89×111 cm，1995，朱銘美術館典藏。</p>	 <p>朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，48×63 cm，1994，朱銘美術館典藏。</p>	

《人間系列》木雕作品	《人間系列》簡筆彩墨作品
 <p>朱銘，〈牛〉，木，43×24.1×40.3 cm，1990，朱銘美術館典藏。</p>	 <p>朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，64×64 cm，1990，朱銘美術館典藏。</p>
 <p>朱銘，〈母雞〉，樟木，11×9×28.5 cm，1980，朱銘美術館典藏。</p>	 <p>朱銘，〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，38×22 cm，1994，朱銘美術館典藏。</p>
 <p>朱銘，〈人間系列—和尚〉，樟木，65.1×21×31 cm，2006，朱銘美術館典藏。</p>	 <p>朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，97×64 cm，1988，朱銘美術館典藏。</p>
 <p>朱銘，〈人間系列—彩繪木雕〉，柳桉，39×21×33 cm，1998，朱銘美術館典藏。</p>	 <p>朱銘，〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，95×64 cm，1998，朱銘美術館典藏。</p>

圖表製作：邱廷浩，2016

在朱銘的藝術世界中，他對於人間百態的關注是十分一致的，報章雜誌中的人物形象、生活記憶中的婦女形象、和尚形象等等，都在其《人間系列》這個大敘述中匯聚一地。當然，朱銘以雕刻媒材為其專注、嚴謹的創作對象，對於這些人物形象的發展也更加地多元、更加地豐富，而這些雕刻作品卻都有非常濃烈的繪畫性。朱銘的藝術表現，皆是強調「線條」的表現性，此即可謂朱銘風格之獨特與迷人之處。以下便就筆者的觀察整理了簡筆彩墨與木雕線條之間的幾種關聯。

表 7 簡筆彩墨與木雕線條之比較³⁰

圖 a	 <p data-bbox="515 927 1012 982">朱銘，《人間系列》，水墨、紙，66×43 cm，1998，朱銘美術館典藏。</p>		
圖 b	 <p data-bbox="350 1256 402 1281">正面</p>	 <p data-bbox="609 1256 685 1281">右後側</p>	 <p data-bbox="880 1256 955 1281">左後側</p>
<p data-bbox="245 1295 1048 1350">朱銘，《人間系列—彩繪木雕》，美國松木，26×16×28 cm，1981，朱銘美術館典藏。</p>			

30 因朱銘的作品數量極大，在作品名稱上多以人間系列稱之，在此表中，為方便分析並避免與其它內文中的圖片編號混淆，因此以 a、b、c 重新編號之。

<p>圖 c</p>	 <p>正面</p>	 <p>左側</p>	 <p>右側</p>	 <p>背面</p>
<p>朱銘,〈人間系列—彩繪木雕〉,柳桉,14×13×34 cm,1998,朱銘美術館典藏。</p>				
<p>局部線條細節比較</p>				
<p>自然木紋線條</p>	 <p>圖 b —局部</p>	 <p>圖 b —局部</p>	 <p>圖 c —局部</p>	 <p>圖 c —局部</p>
<p>繪畫上彩線條</p>	 <p>圖 a —局部</p>		 <p>圖 c —局部</p>	 <p>圖 c —局部</p>
<p>雕刻線條</p>	 <p>圖 b —局部</p>	 <p>圖 b —局部</p>	 <p>圖 c —局部</p>	 <p>圖 c —局部</p>

圖表製作：邱廷浩，2016。

在表 7 中，我們可以看見朱銘運用炭筆、淡墨和淡彩構成這幅簡筆彩墨作品（圖 a），在輪廓線條上，同樣是簡單地畫出母親與孩子的神態，值得注意的是淡墨線條的運用，可見於小筆觸的衣服條紋與大筆觸的背景。朱銘利用線條畫出衣服的條紋，在 1990 年代〈三姑六婆〉系列與〈親子〉系列中非常常見（圖 24、25），藝術家擅長利用有顏色的繪畫線條，呈現出多變化的衣著。而在木雕作品當中，筆者整理出朱銘的雕刻線條語言大致可以分為自然木紋線條、雕刻線條與繪畫上彩線條等三種。

自然木紋線條呈現在木雕造形的每個塊面，也就是說這是跟著木材本身的大塊面而生，這表示朱銘在創作時的快速、自信、不加修飾與樸拙之感，如圖 b 當中的頭髮與圖 c 衣服的大塊面，這些自然木紋線條也為人物的衣著、毛髮增添更多的變化，不會因為造形只是簡單的塊面而落入過度簡化的俗套之中。

繪畫上彩的線條，可見於表 7 中圖 c 嬰兒襁褓上和母親裙擺的黑色線條。這些線條和簡筆彩墨作品當中的衣物配件上的條紋相呼應，二者有著相同的手法及效果。繪畫上彩線條是木雕與簡筆彩墨繪畫之間最為直接的交集，此處可見在木雕與簡筆彩墨當中朱銘都會以線條描繪出細節，這樣的細節比自然木紋線條所表現出的細節更為直接與強烈，更可以展現自然木紋線條所無法呈現的紋路與變化。

朱銘除了把木雕作品當成畫布在上面著色之外，還有許多的線條細節的營造，而這些線條並非是用顏料畫上去的，而是一刀一刀地刻出凹面，讓物理的光影製造視覺線條效果，這些雕刻線條部分，更是朱銘最具特色之處，在木雕上多見於木刻人物的五官、輪廓線及部分衣著上（表 7 中圖 b）。這些刻出來的線條，便類似簡筆彩墨繪畫上

的「輪廓線」；也就是說，他把繪畫上的物體邊緣直接以雕刻的方式移植到了木雕作品上，讓木雕作品除了塊面表現之外，更多了豐富的線條感。

總的來說，朱銘的木雕作品除了塊面的經營之外，他亦十分擅長利用木頭本身的自然粗糙紋路或藝術性加工的方式營造其作品的細節，讓作品更生動、更富靈韻，並把繪畫上的輪廓線概念移轉到木雕作品上，讓木雕人物的塊面更簡化，並以這些線條區分空間，就好像把三度空間壓縮成二度空間，形成一種平面化的極簡風格。³¹

由此可見，在木雕與簡筆彩墨繪畫之間的對照中，可以發現這兩種創作手法是有相當大的關聯性的，就如朱銘所言：「繪畫是雕刻的延伸，也可以說雕刻是繪畫的延伸」，³²朱銘藉由二者的相呼應，來達到其藝術語言的統一，並以這樣全新的藝術語言對於其所關注的人間百態做出朱銘風格的詮釋。

在前一部分的討論當中，我們可以發現在朱銘的創作題材上，找到一條「當代特質」的線索——「日常生活美學化」。朱銘藝術當中

31 對於朱銘的極簡風格，潘耀昌在其文章〈窮神知化，德之盛也——閱讀朱銘〉當中做過評論，他認為朱銘的雕刻系列作品採取的是一種像極限主義（Minimalism）的方式，不過事實上，極限主義的內涵在於反對表現主義、反對情緒化，主張理性、甚至建立在數學、比例等運算的基礎上，需要經過謹慎且嚴謹的計算與度量，這點便和朱銘差異甚遠。因此潘文亦認為朱銘更像是一種抽象表現主義，一種高度簡約的風格，他自己有一套「合宜（moderate）的尺度，這是一種靈感的狀態，更是一種訴諸直覺的功夫。潘耀昌，〈窮神知化，德之盛也——閱讀朱銘〉，收錄於《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘論文集》，朱銘美術館編印（臺北：文建會，2005），頁9。

32 朱銘訪談，2013年3月19日，未刊稿。

所呈現出的簡單風格無論是平面繪畫或是立體造形都十分一致，藉由前文針對朱銘作品做了形式上的風格分析之後，在此更進一步地討論朱銘簡筆彩墨藝術深層的內涵，由日常生活的美學化出發，說明朱銘的作品如何呼應當代美學思潮的走向。

（二）藝術的日常生活化——普普精神

美學與藝術走向生活的實踐，即代表著「藝術與生活走向統一之途」，不再以二元對立的形式存在。自 18 世紀中，美學成爲獨立學科以來，經過康德（Immanuel Kant，1724-1804）³³、黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770-1831）³⁴ 等人的討論，豐富了近代

33 康德在其著作判斷力批判中，我們可以看見他提出了四種美感判斷。極概略地來說：美涉及的是一種「無功利性」的鑑賞與品味，一種無關乎利益的愉悅感；而「美」本身是不依賴任何概念，也是屬於一種「普遍性」的愉悅感；同時，美感判斷亦是「沒有目的的目的性」。這便說明了美的一種精神性，是純粹的，獨立於人們生活之外的。而後，康德也就此提出了一套藝術的理論，他認為藝術是一種「創造美的活動」，藝術品也不是自然產品，他說：「藝術與自然不同……藝術做為人的熟巧也與科學不同……藝術甚至和手藝也不同。」更認為「美的藝術是天才的藝術，天才就是給藝術提供規則的才能。由於這種才能作為藝術家天生的創造性能力本身是屬於自然的，所以我們也可以這樣來表達：天才就是天生的內心素質，通過他自然給藝術提供規則」。參見 Immanuel Kant 著，鄧曉芒譯，《判斷力批判：康德三大批判之三》（臺北：聯經出版，2004），頁 159-161 及頁 164-165。

34 黑格爾除了提出「藝術美」優於「自然美」外，更在其哲學體系當中提出了「絕對精神」的概念。他認為，「絕對精神」便是世界的最高存在，我們的現實生活是「另一面」。「美」儘管是「理念的感性顯現」，但卻仍脫離不開藝術家的感性與個別精神，於是乎，「美」與「生活」也是分開各自獨立的，必須要尋求另一種外在的統一來解決這個問題。參見 Georg Wilhelm Friedrich Hegel 著，朱孟實譯，《美學（一）》（臺北：里仁書局，1983），頁 131。

美學思潮的內涵，然而，自古以來美與藝術一直與人們的日常生活一分為二，藝術成爲人們所追求的「精神世界」，而人們的生活就全然的在藝術世界的另一面，只有進入「藝術場域」（如美術館、畫廊或博物館）當中，我們才得以靠近藝術。

當然，西方美學思潮從古典轉化到現代，期間必定經歷許多的轉折，後人對於前人的理論亦提出許多的批判與反動。然而，經由近現代哲學家與美學家例如海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）³⁵、維根斯坦（Ludwig Wittgenstein, 1889-1951）³⁶ 等等，提出了藝術與美的新的詮釋，也代表著古典思想的二元對立觀點逐漸被打破，藝術不再是高高在上，不再是描繪宗教或是貴族皇室糜爛生活等事不關己的人事物，而漸漸邁向大眾現實生活的描繪，藝術在整個藝術史中經過了許多的斷裂與終結，邁向的是更多元的寬廣世界。

朱銘在 1980 年代多次赴美經驗對於其創作思考具有非常啓發性的意義，尤其是當時在美國流行的普普藝術的觀念與精神深深影響著朱銘，他感嘆：

35 海德格明確地指出了傳統美學的諸多錯誤。他認為，古典美學將藝術品看成「一個對象」，將美學看成是一種認識論，於是便明確地區分觀者（主體）與藝術品（客體），落入二元對立的窠臼之中；此外，他也指出古典美學把藝術作品看成是感性的，把感性體驗作為藝術的創造準則，若把藝術訴諸於感性經驗，勢必導致藝術漸漸地終結。參見李醒塵，《西方美學史教程》（臺北：淑馨出版社，2000），頁 569。

36 維根斯坦後期的研究轉向不再是科學邏輯語言，而是普通的日常生活語言。他運用人們日常生活的語言進行一種「語言遊戲」，並對此作出一系列的語法分析。他也認為美的事物並沒有所謂共通的本質，也無法為之下一個明確的定義，進而認為，人的生活形式（包括人的日常生活活動、心理活動與語言活動等）一定會與其文化、時代背景與民族交雜，只要描述了人的審美經驗，必定也隨之描述了相關的文化與環境。參見李醒塵，《西方美學史教程》，頁 549、552-553。

我就很感動，普普藝術就是說很多材料都可以使用，他們沒有說水墨就是水墨，油畫就是油畫，全部都融合在一起。在展覽裡也有人的作品看起來好像雕刻也好像畫，分不清……以前沒有這樣，有分界線，你是水墨畫家，我是油畫畫家。現今已經無界限，被普普藝術打破，我就是很感動這樣的想法，很愛這個想法。³⁷

事實上，若回溯西方現代藝術史，我們可以發現普普藝術在1960年代初發源於英國，隨後在美國大鳴大放，但到了1960年代中末期，藝壇百家爭鳴，普普藝術便慢慢地沒落於美國的流行脈絡中。由此可見，當時朱銘赴美時，普普藝術並非是美國最大最主流的藝術思潮，我們可以推論出，真正影響朱銘的也不僅是普普藝術形式或觀念，而是普普藝術開啓的「藝術終結」的內涵。也就是丹托（Arthur Danto, 1924-2013）所宣稱的：「今天已經沒有任何形式對我們而言是受到禁止的。唯一受到禁止的，是這些形式必須具有當年被我們禁止時所具有的那種意義。這些都是早已不復存在的限制。如今自由的概念毫無極限，我們已經失去成為囚犯的自由！」³⁸

在朱銘眼中的普普，就是藝術的大解放，他認為藝術就是無邊無

37 朱銘訪談，2013年3月19日，未刊稿。

38 Arthur Danto 著，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》（臺北：麥田出版社，2004），頁81。

際，沒有什麼限制的。簡言之，朱銘的創作都是依循著這樣的原則，對他來說，無論是繪畫或是雕刻，都屬於藝術的範疇，朱銘可以恣意地在任何藝術的場域遊走，媒材只是一種工具、一種媒介，他用來開啓藝術之門，通往他的藝術康莊大道。

除媒材的跨界、多元嘗試之外，我們亦可以發現朱銘創作題材的「日常生活」取向。由朱銘美術館典藏的文獻中，有部分為朱銘自身的創作參考資料，裡面有大量的報章雜誌的剪報蒐集，可以發現這些1980、1990年代的演藝明星、雜誌模特兒等，與朱銘筆下的時尚女郎並無二致；另外還有一些穿著傳統服裝的影像，都可見其在朱銘的筆下再現。由此可知，朱銘的人物畫取材便是從我們身邊最為熟悉的媒體影像，還有朱銘自身的生活經驗、時代記憶；靜物畫也不見高貴少見的蔬菜水果，而是朱銘身邊（或是大眾身邊）常可見到、再平凡不過的絲瓜、蔥、茄子等，朱銘對人世間的觀察，全部歸結到了其《人間系列》的創作當中。

普普藝術將眾所周知的事物轉化為藝術，例如「大眾文化裡的事物或肖像或時下流行的家飾」。³⁹ 普普藝術將我們生活中平凡無奇的事物賦予藝術的光芒，也就是「藝術與生活」合而為一。除了形式、媒材的解放之外，朱銘也體現了日常生活美學化的內涵，他不再去從傳統的文人水墨當中找尋靈感，也不由抽象晦澀的思想當中企圖做出什麼表現，更不刻意地去描繪破銅爛鐵或是窮鄉僻壤的「鄉土環境」，而是一種「就地取材」，他所表現的，就是屬於他的生活經驗、他的

39 Arthur Danto 著，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》，頁 191。

時代記憶、他的平凡事物。

在審美與藝術轉向日常生活化這條當代特質的線索當中，我們會發現朱銘不論是雕塑或是簡筆彩墨，無一不呈現他對於「人間百態」的關注與描寫。在我們生活的時代，繪畫、藝術不應該只是被置放在「白盒子」內，被純粹的「觀賞」或使人們從中感到純粹的「愉悅」。藝術在廿一世紀已經轉向關注日常生活，關注「人」與「生活」的存在狀態。在朱銘的創作當中，我們看不見遠在天邊的「物」，也看不見艱深晦澀的抽象「意念」與「精神」，而是在我們周遭貼近生活的「人、事、物」。他的摩登女郎，就是報章雜誌隨手一翻即可看見的時尚明星；他的三姑六婆，是根植於朱銘時代記憶當中那些生活場景，恣意地聊天八卦；他的動物描繪，都是純樸的田園生活中常見的家禽；而他的靜物畫，更是農村生活中隨處可見、比比皆是的蔬菜水果。朱銘隨著當代這股思想潮流，傾注了一股人世間的樸實情懷於其藝術創作中，並與之合而為一。

（三）東方精神的轉化

對朱銘來說，關注於他身邊的人事物以創作藝術，好像是自然不過的事。也因此使得藝術家的簡筆彩墨繪畫顯得格外有當代特質。另一方面，朱銘還有意識去探究根植於他文化底蘊的「東方精神」。無論是平面或立體藝術創作，朱銘都致力於追求「東方精神」，他這麼說：

我就不斷用功，我真的進入到古人那種生活和那種意境，才有辦法把元素放在這個地方，那只是一個元素，因為它是無形的東西，實在太抽象，幾千年來的精華在哪裡？你要到哪裡去

摸？那當然是「做」啦！怕就怕在你不知道要怎麼做，你如果知道那些就是他們留下來的（中國傳統藝術：陶藝、書法、水墨甚至戲曲等），你就去做，每一項都去做去摸……其實這就是修行的態度。……我的目的不是要做詩人，也不是要做書法家，我的目的是要取他們的精髓，拿他們的元素。⁴⁰

而東方精神的追尋也跟朱銘的老師楊英風有關，朱銘提到：

我是剛剛好運氣好，從我開始我就是民間藝術，後來又更好運就是遇到楊老師。楊老師就是都很注重這種問題——天人合一、順其自然創作，他也在說我們中國人智慧是相當了不起，他就跟我教育這個，所以我又回頭再回去用功。所以我才能夠體認，可以知道說我們祖先原來寶這麼多、寶藏這麼多，他們都不知道。我聽到說東方精神以為就是要畫國畫，這麼淺薄的想法，就不是這個。……我可以去體會中國精神，就是要多方面、要用心下去想這個問題，他不是技術的問題，也不是畫什麼的問題。⁴¹

這裡的「寶藏」、「東方精神」，事實上來自中國傳統繪畫中的「氣韻」的體會，這對於創作者來說無疑是完美藝術境界的追求。

40 朱銘訪談，2011年4月3日，未刊稿。

41 朱銘訪談，2013年1月17日，未刊稿。

就臺灣水墨繪畫的發展脈絡而言，最激烈的爭論便是在於如何跳脫傳統水墨的框架展現出當代特質，卻又同時要回應水墨藝術這個藝術形式。江祖望曾提到：

如就創作的內在去論，我認為，在一個藝術的環境中，傳統或創新其實都對美感的建立毫無關聯。依道家的觀念，「道」才是唯一的真理，而「道」就是「自然」（不包含「現象的自然」），一樣地，「內在的自然」反而能更開闊的體悟到自然。如果說堅持傳統是不符合現實的自然，那只是論及表象的美感。……不論繪畫的材料如何改變，畫家的「心境」依然可以回到道家所謂的「心靜」。⁴²

當然，江祖望所強調的「道家思想」並不全然地等同於東方精神，但其邏輯則是相似的。從這些話語體現出的思想，有幾個重點：首先，是東方精神的重要性，意即中國文化所醞釀出的深厚精神，這些精神體現在文化與藝術層面。第二，朱銘的作品，無論是雕塑或是簡筆彩墨藝術，都講求這種抽象的東方精神，然朱銘的表現模式，雖然跳脫了傳統的媒材形式（筆、墨、技法），但呈現出的藝術家自身的思想與心境，卻是對東方精神的呼應。

在朱銘《人間系列》作品當中，呈現的就是日常生活的人間百態，不刻意去思考，不刻意去經營，不矯揉造作。對此，他認為這是

42 江祖望，《水墨畫與台灣美學》（臺北：利氏文化有限公司，2004），頁146-148。

一種自然的創作狀態：「創作的狀態要非常自然，不能動腦筋想，一想你的主觀就跑出來了，不能有主觀，一定要非常自然，完全不要理會東方或西方。」⁴³ 這種狀態就是一種渾然忘我、天人合一的美感心靈，一種萬物靜觀皆自得的體驗模式，遠離了塵囂干擾，開闊自己的心胸，達到精神上的無拘無束，進而在作品上呈現樸質、神似、氣韻甚至物我相容的境界，這就是朱銘的藝術中承繼的中國傳統美學當中的重要藝術特質。這也呼應到了朱銘的人生哲學：「藝術即修行」，並不是像宗教般玄妙高深的道理，而是平常生活中的體悟與實踐，就是日常生活中體點點滴滴。朱銘藉由身體的真實體驗，進而成為藝術的實踐，也培養了朱銘旺盛的精力與熱情。

朱銘追求一種自然純粹的創作狀態有相似的趣味，朱銘曾說：「像是小孩在畫圖，為什麼叫做小孩在畫圖？接近順其自然。」⁴⁴ 又說：「至於創作用一種玩的心情來做那是到後面，境界高的時候才有這種的觀念，才有這種的理念。」⁴⁵ 可以發現，這是一種「玩」的心態、接近「遊戲」的心態，在遊戲的當下，人是自由自在不受拘束的。

就雕刻與簡筆彩墨作品之間形式表現上的異同而言，朱銘所強調的是「線條」藝術的趣味性與表現性。除了回應他所強調的東方精神之外，更進一步地達到了其藝術語言的統一。而在作品的內涵精神方

43 朱銘訪談，2012年4月15日，未刊稿。

44 朱銘訪談，2013年1月7日，未刊稿。

45 朱銘訪談，2014年7月18日，未刊稿。

面，從朱銘所受到的普普藝術影響為起頭，可見朱銘簡筆彩墨作品的日常生活走向符應當代藝術思潮中藝術與生活交融的思想潮流。當然，朱銘的藝術世界具有相同的脈絡可依循；無可否認地，我們可以由其雕塑創作的內涵來對其簡筆彩墨作出相同的演繹推論，但對朱銘而言，簡筆彩墨系列作品的嘗試，其將之視為在藝術創作上的多元發展；因此筆者認為朱銘的簡筆彩墨作品與雕塑作品並不能完全地合為一談。

此外，朱銘眼中的普普精神就是藝術的大解放，也就是說藝術解放了自身，或是藝術已超越了原本被賦予的觀念或意識形態，藝術不再如黑格爾所言那般必須展現其至高無上的精神性，亦不像康德所述那樣帶有無目的的、純粹的愉悅感；相反地，藝術要貼合我們的生活，與當下的人和時代產生某種共鳴，同時，也與臺灣當代藝術轉向對於本土性、斯土斯民的關注有同樣的歸趨。這便是朱銘簡筆彩墨藝術所展現的另一種當代特質。除此之外，朱銘不斷地追尋的「東方精神」，事實上是一種根植於其文化底蘊之上的精神轉化；朱銘的簡筆彩墨創作並未受到傳統學院水墨藝術筆墨技法的框架與局限，他所強調的「東方精神」，其實只是以一種創新的形式來做出「朱銘式」的體現，並以一種輕鬆自在的遊戲方式體驗生活、創作藝術，展現出渾然忘我的境界。

五、結論

本文試圖在朱銘的雕刻之外建立起他簡筆彩墨繪畫作歷程，朱銘的繪畫已是在朱銘雕刻之外另一種獨特的藝術語言，因而在此企圖以

一種觀察、詮釋的角度，來歸納出朱銘簡筆彩墨的「當代特質」。

就創作的態度而言，朱銘的美學觀所強調的是「藝術即修行」。修行並非像苦行僧那般得忍受一系列的折磨與苦難最後得道，而是在人世間當中不斷地去體會、領悟，不斷地去「實踐」，最後歸結到藝術創作的一種「終極展現」，朱銘認為：

創作的意念在手上、在腳下、在生活間俯拾皆是，滿耳滿目，滿心滿懷，到了這個時候，就是朱銘強調的「脫胎換骨」，藝術已經占據創作者的全部，主宰他的一切行動。「你已經不是你了，你這個人已經變成藝術的使者。」朱銘認為，這個時候創作者才真正能夠執行藝術的使命，為世人帶來空前的訊息。⁴⁶

由此可見，朱銘最可貴的便是他源源不絕的創作熱情與不斷嘗試的實驗性精神，也就是這樣的創作態度，在朱銘的簡筆彩墨藝術當中，我們看不到那種不食人間煙火的高度精神展現，而是發現朱銘建立了一種其對於生活周遭事物的觀照方式。梁莉苓認為：

藝術家作為一個生命的歷程體，以他／她的身體移動於生活環境的物質性之中，產生與記憶相作用的想像，進而藉由這個身體為媒介生產藝術符號。⁴⁷

46 潘煌，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》（臺北：天下遠見，1999），頁55。

47 梁莉苓，〈誰的當代藝術？——從異國情調到在地性符號〉，收錄於《多元紛呈——解嚴後臺灣美術之研究》，國立臺灣美術館編（臺中：國立臺灣美術館，2010），頁128。

也就是說，作為藝術家這一個有機體，朱銘在他的藝術當中實踐的是他對於自身生命歷程的反思與記憶，對於成長環境的土地記憶。俞大綱也認為，朱銘的藝術成就與其生長環境與生活經驗密不可分，⁴⁸而對於其作品展現的多元內容與生命力，更顯示朱銘對於自身生活中各個面向的關注與留心，無論再怎麼平凡無奇的媒材或內容，經過朱銘的巧手再現，賦予「朱銘風格」之後，都令人耳目一新，這也是朱銘最為與眾不同之處。

相對於西方的思想根源一直都處於二元對立的狀態：「理性與感性」、「天堂與地獄」、「真理與現實」、「善與惡」……等，東方思想文化的觀點，旨在追求一種「天人合一」的一統世界觀，「朱銘的藝術是自然而然生長於本土的『一個世界』當中的」。⁴⁹在這些水墨繪畫當中，足可見朱銘一直在追求根基於自身文化的「本土的根」，也顯現出朱銘對於自身本土的訴求與鄉土關懷，進而由此「為觀者們展現出一道『日常生活美學』的東方風景線」。⁵⁰

每個臺灣當代水墨藝術家，都為水墨藝術下了新的定義，來回應

48 俞大綱認為影響朱銘成就的因素有二：1. 生活經驗與 2. 出發於寫實再融合於寫意。而俞大綱更強調朱銘出生於苗栗三義，當時二戰時為了躲避空襲，舉家躲入山上。而在當時純樸的鄉村生活，水牛、土地與木材，也成為朱銘日後對於木雕及鄉土題材的發揮有著莫大影響。俞大綱，〈木刻藝術的提升〉，收錄於《朱銘：放牛的雕刻家》，黃永松編（臺北：英文漢聲雜誌社），頁 8。

49 劉悅笛，〈《人間》有太極，《太極》在人間——品讀朱銘人間雕塑之「日常生活美學」〉，《雕塑研究》，11 期（2014.3），頁 8。

50 劉悅笛，〈《人間》有太極，《太極》在人間——品讀朱銘人間雕塑之「日常生活美學」〉，頁 9-10。

水墨自身龐大深遠的意識形態造成的諸多問題。當代臺灣水墨藝術的困境，亦有部分來自於水墨自身的筆墨形式在東方文化中承載千年歷史，要如何跳脫、轉換、賦予其時代性，是當代藝術家必須要解決的問題，並非將水墨換上「新衣」就可以「當代化」。重新思考當代的價值並賦予藝術表現新的精神性，才能夠符應時代脈絡，並讓觀者感受到時代的悸動。朱銘的簡筆彩墨藝術，雖然有意識地承繼了中華文化傳統的思維（「傳統」對他來說是重要的，那是他的「根」），但必須要瞭解的是，他並非把那套傳統工夫搬上畫紙上做為藝術語言的表現，而是受到楊英風在觀念上的啟發，脫離許多形式上的局限與束縛，進而接納傳統觀念重新再融入其藝術當中。也就是說，在簡筆彩墨藝術之形式與精神的表現上，朱銘發展出屬於他自我的藝術語彙，他不抄襲誰的畫風，也不模仿誰的筆法，而是賦予了其輕鬆、自在的意境。

綜言之，我們可以理解朱銘的簡筆彩墨藝術當中的幾項當代特質：第一，其作品取材體現了日常生活的實踐，符應了藝術與生活結合的當代藝術思潮走向，更展現了關心自身土地、情感與記憶，進而與時代、自然作出回應與對話的思想觀念；再者，這些簡筆彩墨藝術作品展現出的新思維與新風格，是因為朱銘不追求傳統筆墨的技法，亦從傳統水墨藝術的構圖、形式中解放，重新以自身的主觀思維、情感去創作，朱銘內化了自身對於東方精神底蘊的內涵，進而以藝術表現出朱銘式的詮釋。扼要地說，朱銘的簡筆彩墨藝術作品，並非是直接地學習或表現傳統學院派的形式與內容（然而傳統的精神對朱銘來說仍是至關重要，因為若不是擁有紮實的筆墨訓練，其作品當中的線條表現無法如此精煉、饒富趣味），但他所重視的東方傳統精神，主要在於天人合一的觀念融會，而不是形式上的表現。因此，他才能以

自在的筆觸或媒材，創造出極富東方意味的作品。

當然，對於當代藝術，至今仍無法有一個明確的定義與規範，或可以說，事實上當代藝術本來就不存在著定義與規範，藝術也不應該全然地依靠西方或東方的理論來獨裁地詮釋、宣判。然而，本文提供一種多元的、融合古今與東西的角度，來對朱銘的簡筆彩墨系列作品進行「再觀看」，試圖在龐雜的藝術理論與思潮中為朱銘的簡筆彩墨藝術找到一個「位置」，並嘗試著完整朱銘的藝術觀念與豐富的創作方式，藝術家並非只有一個面向，在朱銘的藝術世界中，雕刻與繪畫是相輔相成的，若只有單純的了解其立體藝術，勢必不夠周全，因此，足可見豐富朱銘簡筆彩墨藝術的重要性。

臺灣藝術圈歷經了幾十年的討論與批判，現在仍持續地翻滾攪動著，而朱銘，其雖不以當代水墨家自詡，但他仍以熱情如火、努力不懈藝術精神，為藝壇注入了新的「朱銘風格」，他不只在創作藝術，而同時也在記錄生命，甚至紀錄了整個人世間的真、善、美，這也是為何朱銘最後的創作全都納入如此宏觀的《人間系列》當中來被觀看與討論，而朱銘在藝術的洪流當中，以自己的經驗、脈絡與修行的藝術精神，交了屬於他自己亮眼的成績單。

圖 版：



圖1 三人行展覽廣告剪報。
圖片來源：《藝術家》，73期，
1981.6，頁16，朱銘美術館
典藏。



圖2 李金川手稿，尺寸及年代不詳，朱銘美術館研究部典藏。
圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖3 李金川手稿，尺寸及年代不詳，朱銘美術館研究部典藏。
圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖4 李金川手稿，尺寸及年代不詳，朱銘美術館研究部典藏。
圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 5 三人作畫照片，年代不詳。由左至右分別為蕭長正、邱錫勳。
朱銘美術館研究部典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 6 朱銘作畫照片，年代不詳。朱銘美術館研究部典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖7 朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，41×64 cm，1988，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖8 朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，63×48 cm，1988，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖9 朱銘，〈人間系列〉，
水墨、紙，48×63 cm，
1988，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖10 朱銘，〈人間系列〉，
水墨、紙，49×66 cm，
1988，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 11 朱銘，〈人間系列〉，
水墨、紙，49×66 cm，
1988，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 12 朱銘，〈人間系列〉，
水墨、紙，49×66 cm，
1988，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。

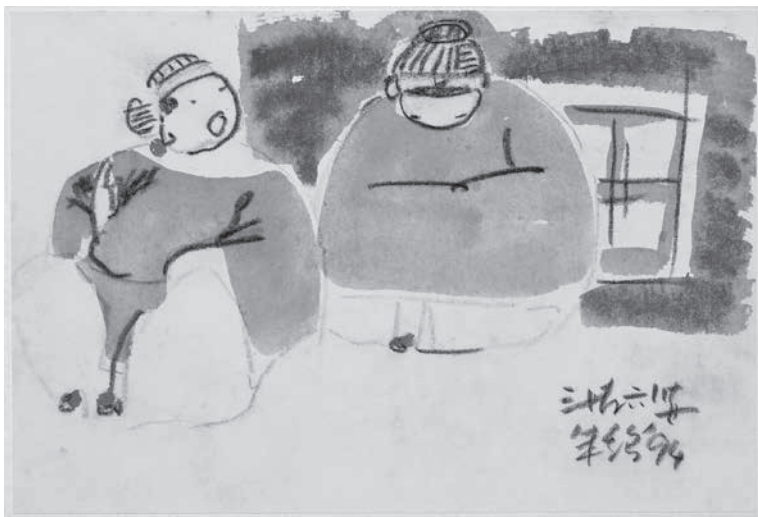


圖 13 朱銘，〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，48×32 cm，1994，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 14 朱銘，〈人間系列—彩繪木雕〉，菲律賓香椿，33×28×33 cm，1984，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 15 朱銘，〈人間系列—晒魚干〉，水墨、紙，35×46 cm，1993，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。

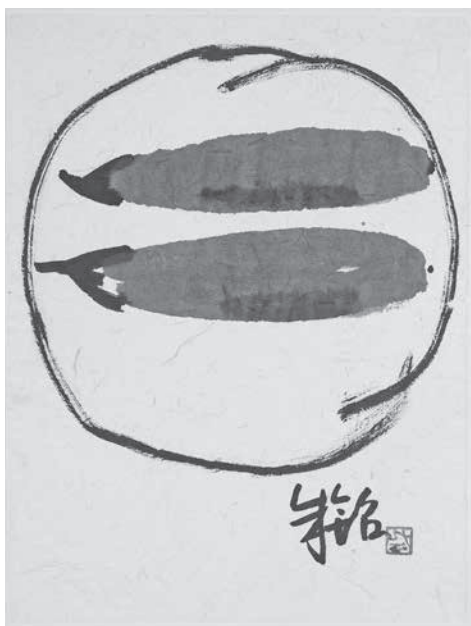


圖 16 朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，36×48 cm，1989，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。

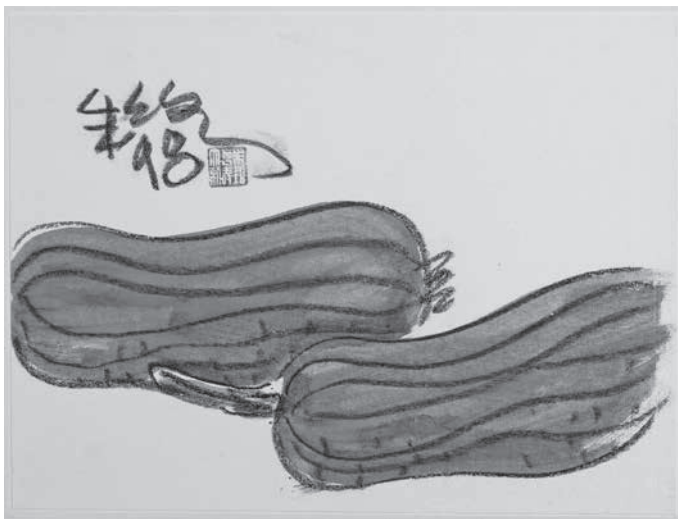


圖 17 朱銘·〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙·33×24.5 cm，1998，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 18 朱銘·〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙·33×24.5 cm，1998，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 19 朱銘，〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，65×49 cm，2001，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 20 朱銘，〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，98×63 cm，2001，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 21 朱銘，〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，98×63 cm，2001，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 22 朱銘，〈人間系列〉，水墨、紙，48×64 cm，1989，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 23 朱銘，〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，24.5×33 cm，1998，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 24 朱銘，〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，94×63 cm，1994，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 25 朱銘·〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，33×24.5 cm，1998，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 26 朱銘·〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，150×75 cm，1998，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。



圖 27 朱銘·〈人間系列〉，炭筆、水墨、紙，150×75 cm，1998，朱銘美術館典藏。

圖片來源：朱銘美術館研究部。

參考書目

(一) 訪談記錄

- 朱銘訪談，2011年4月3日，未刊稿。
- 朱銘訪談，2012年4月15日，未刊稿。
- 朱銘訪談，2013年1月17日，未刊稿。
- 朱銘訪談，2013年3月19日，未刊稿。
- 朱銘訪談，2013年4月2日，未刊稿。
- 朱銘訪談，2013年6月10日，未刊稿。
- 朱銘訪談，2013年7月18日，未刊稿。
- 朱銘訪談，2013年8月2日，未刊稿。
- 朱銘訪談，2014年3月18日，未刊稿。

(二) 中文論著

- 《朱銘畫冊：人間系列》，臺北：金陵藝術中心，1989。
- 《朱銘畫冊》，臺北：右寶藝術中心，1991。
- 《朱銘畫集》，臺北：朱銘文教基金會，1995。
- 公共電視台編著、徐蘊康撰稿，《以藝術之名》，臺北：博雅書屋有限公司，2009。
- 朱榮智，〈莊子的美學思想〉，《教學與研究》，13期，頁1-24。
- 朱銘美術館編，《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘論文集》，臺北：文建會，2005。

- 朱銘美術館編，《雕塑朱銘：朱銘國際學術研討會論文集》，新北市：朱銘美術館，2014。
- 江祖望，《水墨畫與台灣美學》，臺北：利氏文化有限公司，2004。
- 吳超然，《臺灣當代美術大系·媒材篇：水墨與書法》，臺北：藝術家，2003。
- 李醒塵，《西方美學史教程》，臺北：淑馨出版社，2000。
- 俞大綱，〈木刻藝術的提升〉，收錄於《朱銘：放牛的雕刻家》，黃永松編，臺北：英文漢聲雜誌社，1979，頁 7-15。
- 高木森，《中國繪畫思想史（增訂二版）》，臺北：三民書局，2004。
- 國立臺灣美術館編印《多元紛呈——解嚴後臺灣美術之研究》，臺中：國立臺灣美術館，2010。
- 陳小凌，〈朱銘作畫一樣游刃有餘〉，《民生報》，1987.06.16。
- 陳小凌，〈暫拋刻刀執畫筆朱銘要開——畫展〉，《民生報》，1981.06.02。
- 陳葦，〈探討朱銘《人間系列》的拼貼藝術〉，《雕塑研究》，15 期，2016.3，頁 47-99。
- 陳瓊花，《臺灣現代美術大系——鄉土采風水墨》，臺北：文建會，2005。
- 彭德著，《中國美術史》，上海：上海人民出版社，2004。
- 楊孟瑜，《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》，臺北：天下遠見，1997。
- 楚戈，〈雕刻家的繪畫〉，收錄於《朱銘畫冊》，臺北：右寶藝術中心，1991。
- 葉玉靜編，《台灣美術中的台灣意識：前九〇年代台灣美術論戰選集》，臺北：雄獅圖書公司，1994。
- 葛路，《中國繪畫美學範疇體系》，北京：北京大學出版社，2009。

劉悅笛，〈《人間》有太極，《太極》在人間——品讀朱銘人間雕塑之「日常生活美學」〉，《雕塑研究》，11期，2014.3，頁 2-24。

潘焯，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，臺北：天下遠見，1999。

潘焯，《太極·渾厚·朱銘》，臺北：藝術家，2012。

蕭瓊瑞，〈撞擊與生發——戰後臺灣現代藝術的發展（1945-1987）〉，《臺灣美術》，56期，頁 30-49。

蕭瓊瑞，《島嶼色彩——臺灣美術史論》，臺北：東大發行，1997。

蕭瓊瑞，《臺灣現代美術大系——抽象抒情水墨》，臺北：文建會，2005。

賴賢宗，〈作為禪藝的朱銘雕塑與水墨畫：以朱銘《人間系列——和尚》與《太極拱門》為主要討論對象〉，《藝術評論》，17期，2007.5，頁 45-79。

Danto, Arthur 著，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》，臺北：麥田出版社，2004。

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 著，朱孟實譯，《美學（一）》，臺北：里仁書局，1983。

Kant, Immanuel 著，鄧曉芒譯，《判斷力批判：康德三大批判之三》，臺北：聯經出版，2004。

Merleau-Ponty, Maurice 著，龔卓軍譯，《身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫：眼與心》，臺北：典藏藝術家庭，2007。

（三）英文論著

Lee, Derek. "Ju Ming Reveals He's a Painter too," *Taipei Times*, November 4, 2005, 15.