

鄉土？現代？後現代？

朱銘雕塑藝術的自主性、隨機性與人間性

Nativism? Modernism? Postmodernism?

Humanistic Nature in Ju Ming's Sculptural Art

潘安儀 | An-Yi Pan

美國康乃爾大學藝術史系副教授
Associate Professor,
History of Art Department,
Cornell University, U.S.A.

摘 要

綜觀朱銘卑微的出身，一生奮進向上的成果；他跨越半世紀的活動足跡遍及了全球時空，這段期間宏觀的環境歷經了盛現代、現代末期、後現代、後殖民、全球化等階段。在臺灣不同時期有著其自身對這些宏觀環境的受容、反省、接納、反撲、抵制、吸收、再造、變異等過程。朱銘穿梭於臺灣與全球的時空，種種內與外的相互影響與抵制，形成有趣、多樣的變異網絡現象，足供學者從不同向度剖析朱銘及其雕塑藝術。

本文以「鄉土？現代？後現代」為命題，一方面接受並採納這些斷代分期，從歷史背景分析鄉土與現代的理論結構對朱銘的影響與朱銘的自我定位衝突之處。另一方面，走過七零年代後，朱銘開始向西方世界發展，此時正值現代主義沒落，後現代展開批判精神的時期，續之以後殖民等過程，至今學術界以全球性、區域性文化研究深入探討與觀照文化發展。鑑於此，本文第二段嘗試以這時期的文化特徵觀照朱銘自八零年代以來創作的《人間系列》。

本文最終則試圖突破鄉土、現代、後現代觀念的堅固界線，從微觀的立場剖析朱銘的主觀藝術抉擇與外在環境（中、宏觀）之遇合產生的必然與偶然或二者兼具的特性，以茲為背景來觀察朱銘的《人間系列》創作，並建議從「自主性」、「隨機性」和「人間性」來看朱銘從鄉土到人間一貫回歸生活面的創作理念。

關鍵詞：鄉土、現代、後現代、自主性、隨機性、人間性

Abstract

Despite his humble origins, Ju Ming's ceaseless effort has earned him worldly fame and opportunities throughout the globe over the past half century. During this time, high modern, late modern, postmodern, post colonial and globalization phases have come and gone, and Taiwanese society has responded to these changes accordingly. Ju Ming's traversal between the local and global environments has doubtless enriched his perspective and artistic oeuvre, which has in turn challenged scholars to generate various ways to frame Ju Ming's sculptural art.

"Nativism? Modernism? Postmodernism?" adopts these periodizations to examine the impact of Nativism and Modernism on Ju Ming and how the artist established his own artistic identity, and examines how Ju Ming's venturing into the Western world coincided with the rise of Postmodernism, followed by Postcolonial discourse. This paper will additionally focus on how Ju Ming's *Living World Series* corresponded to this global trend.

Finally, this paper proposes to discard the periodization of Nativism, Modernism and Postmodernism to allow a new perspective on how Ju Ming's personal choices coincided with these global shifts with increasing spontaneity. Through this examination, we may better understand the artist's autonomy, spontaneity and humanity as a means of recognizing his consistent philosophical perspective on art creation.

Keywords: Nativism, Modernism, Postmodernism, Autonomy, Spontaneity, Humanity

歷史研究與書寫的範圍大致可分為三個層次：巨觀（或宏觀 Macro level）、¹中觀（Mezzo level）、²微觀（Micro level）。³ 這三種結構性分析各有其涵蓋的範圍，可相輔相成卻也同時有相互牽制、矛盾之處。⁴ 朱銘（1938-）從在地／鄉土民俗雕刻師到國際／世界級藝術家地位的奮鬥歷程，足茲涵蓋此三個範疇。從苗栗通霄鄉間起步，朱銘的「故事」原本最適合從微觀和中觀的視野觀察，即了解李金川（1912-1960）師傅對他的啓迪之恩，和他在苗栗一帶的奮鬥經過。但朱銘是一個很不安於現狀的藝術家，在所不惜地嘗試突破，且

1 即從國際、世界體系架構著眼分析。

2 此與佛教「中觀論」不能混為一談。本文所指中觀即從國家、社會、村里、族群網絡與其各種社會制度、結構關係分析。

3 即專從個人、家庭、親族、朋友層次著手研究。

4 從宏觀的視野，無論是史學家或理論家往往會將我們的世界想像成某種結構性存在，所有的人、事、物在其中的一舉一動，都可以透過這個結構來理解、分析，或是認為這個結構決定了人的思維與行為模式，從這些結構歸納分析，便可得到某一時期的特色。（這類特色往往是由少數菁英所共譜的時代特色。）從 20 世紀初到今天，我們已經歷經了現代、後現代、後殖民等等階段。（必須說明的是後現代與後殖民是兩個交相並行的時代。）無疑地，這些階段性的特色在某種程度上曾經左右了我們的思維、行為與書寫模式。（比方說現代主義時期，多半人民被教育成服從大敘述的思維，能夠為國家與民族的概念而犧牲。但到當代，這種情操已經不甚明顯，甚至經常出現對權威的不屑與挑戰）。在全球化的架構下，中觀層次的分析並不能完全排除全球性結構的影響，但是可以從社會的思維分析一個社會對此結構的受容與反思，甚至抗拒的程度。還有，一個社會中的不同族群對同一或不同理念的堅持與對峙等，都屬於中觀層次的分析研究範圍。一個作者的參與更取決了其在此環境中所扮演的角色。同時，此環境對於作者的期待，也不時企圖左右作者的創作取向，甚至造成彼此的摩擦與期待之落差。從微觀的個人生平出發，是類似傳記文學的書寫方式，研究作者的家庭、交遊等特質。從這個角度切入，中觀與宏觀的影響以不同程度滲入個人的生命經驗。但是如果史家一味加諸以箝制性的 Macro 及 Mezzo 詮釋，往往造成與作者原意相去甚遠的認知。一派學者認為不能果斷地說一個人生存在時代的洪流中，能夠完全不受制於環境因素的影響；當然也另有一派論者以為，不能因為某某人是生活在某一個時代，就任意穿鑿附會。在後現代的後史學階段，歷史詮釋變得靈活，但也確實具有書寫者過度主觀的潛在危機。

勇於改變自己的環境與命運。所以，幾經波折後，他終於在 1968 年到了臺灣首府臺北，成為楊英風（1926-1997）大師的入室弟子。

楊英風的協助與推介，使朱銘在臺北的藝術事業因 1976 年 3 月在國立歷史博物館的展出而一鳴驚人。然而朱銘的成功，還有其生逢其時的優勢，那是正值鄉土風潮鼎盛的時期，臺灣藝評界與文學界極需要具有低階層民眾身分的勞動者，所創造出來能夠代表接近土地與人民現實生活的感人作品，如朱銘、洪通及其他幾位素人藝術家的創作。⁵從中觀的範圍分析，朱銘在這個「有限的（limited）」、「封閉的（closed）」臺灣「鄉土文藝」領域中，是一個被藝評界推崇為最典型的鄉土藝術家。但是朱銘有幾項特質最後還是引發了鄉土文藝教父級人物們的焦慮——這也是鄉土對現代的焦慮，或套句漢寶德當時所說的，是臺灣對「傳統」與「現代」及「民俗」與「學院」間的惶惑。⁶這個焦慮環繞在朱銘是否應該追逐現代主義五、六〇年代在臺灣最流行的抽象理念與藝術語境，還有關於他到國外展出時應該呈現的主題與風格為何的討論。前者指涉的是，臺灣文藝界認為在鄉土論戰中朱銘所應扮演的角色，與對他的期許所致；後者則轉為希冀作為一個代表性的中國藝術家，朱銘所應展現的「中國風格」為何的文化主導與展示權的問題。⁷

5 當時評論界對朱銘的肯定是一致的，但對洪通卻有不同的意見。如尉天驄如是評洪通：「如果洪通沒有他那辛苦的太太做工養活，恐怕早就無力作畫了。在農村社會裡，勤勞是傳統的美德，只有越勤於勞動生產的人才越能得到社會的讚美和敬佩。平時不事生產而好作狂想如洪通這樣的人，自然要被鄉鄰們所輕視了。從他們的輕視中，洪通的畫不是窮苦的南鯤鯓人所需要的藝術，也是很明白的事實了。」請參尉天驄，〈畫家與草地郎〉，《民族與鄉土》（臺中：慧龍文化，1979），頁 220。

6 請參以下討論。

7 1970 年代臺灣的時空是以中國自我定位，這與八〇年代末期以後的本土轉向不同。本文討論多半為七〇年代，故以前者為論述基礎。

在日本與香港展出成功後，代表其現代主義風格的《太極系列》為朱銘鞏固了在亞洲藝壇的地位。⁸ 朱銘又開始不安於現狀，一心嚮往世界藝術之都紐約，決心直搗那個終極的中心，以奠定自己世界級雕塑家的地位。同時，他又創作了《人間系列》，這個系列持續至今，已經三十餘年，經過幾個階段的演變，無疑地成為朱銘創作生涯的主流。

綜觀朱銘卑微的出身，一生奮進向上的成果，他跨越半世紀的活動足跡遍及了全球時空。這段期間宏觀的環境歷經了盛現代、現代末期、後現代、後殖民、全球化等階段。⁹ 在臺灣，不同時期有著其自身對這些宏觀環境的受容、反省、接納、反撲、抵制、吸收、再造、變異等過程。朱銘穿梭於臺灣與全球的時空，種種內與外的相互影響與抵制，形成有趣、多樣的變異網絡現象，足供學者從不同向度剖析朱銘及其雕塑藝術。本文以「鄉土？現代？後現代」為命題，一方面接受並採納這些斷代分期，從歷史背景分析鄉土與現代的理論結構對朱銘的影響，與朱銘的自我定位衝突之處。另一方面，走過七〇年代後，朱銘開始向西方世界發展，此時正值現代主義沒落，後現代展開批判精神的時期，續之以後殖民等過程。至今學術界以全球性、區域性文化研究深入探討與觀照文化發展。鑑於此，本文第二段嘗試以這時期的文化特徵觀照朱銘自八〇年代以來創作的《人間系列》。本文最終則試圖突破鄉土、現代、後現代觀念的堅固界線，從微觀的立場剖析朱銘的主觀藝術抉擇與外在環境（中、宏觀）之遇合產生的必然

8 《功夫》系列後來改名為《太極系列》。

9 必須說明這些名詞所涵蓋的時間性有諸多重複的地方，並不是一個時代的結束才續起了另一個時代。所以，在很大程度上它們是共時、重疊的，但彼此間還是存在因果的順序關係。

與偶然或二者兼具的特性，以茲為背景來觀察朱銘的《人間系列》創作，並建議從「自主性」、「隨機性」和「人間性」來看朱銘從鄉土到人間一貫回歸生活面的創作理念。

鄉土現實主義之現代與現代主義：朱銘與七〇年代的臺灣¹⁰

現代主義的一大特色是在類似進化論之類大敘述的推演引導下，相信人類正朝向某種共同的目標邁進，從狩獵、採集進化到農業、工業及後工業的線性進化論（unilineal evolution）。但由於各人種、社會的優劣（非線性進化現象，non-lineal evolution phenomenon），故有開化與未開化、先進與落後之別。這種觀點給予西方世界啓蒙思想有利的藉口，以殖民手段去「協助」落後的社會。¹² 在這樣的結構下，非西方社會也認為「大敘述」不但是必要的，而且被視為是可用以對抗殖民主義的必然論述與手段。19 世紀末到 20 世紀初、第一次及第二次大戰後，跟隨著西方的「民族國家」（nation-state）理論之建構，許多曾經被殖民的非、亞社會也編織、想像了自己的民族歷史，建立了自己的民族國家，鞏固國民對自我的歷史淵源之信仰，更

10 廖新田教授於 2005 年的朱銘學術研討會中已經發表一篇類似的文章，本文這部份的論述方向稍微不同。有關廖氏論著，請參廖新田，〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘》（臺北：文建會，2005）。

11 人種（race）也是西方建構來展現其優越性的一種「科學」。

12 大多數 19 世紀西方社會學家和人類學家都視非歐洲社會（非洲、亞洲…）為前工業時期的人類發展。臺灣的原住民在西方 19 世紀的文獻中都是被形容為 savage people 或 savage Taiwanese。

進一步激勵了屬於這個民族的子民，要共同為民族的生存與命運付出血汗，甚至深信與養成爲民族國家犧牲生命亦在所不惜的決心。¹³

20 世紀現代文藝表現上，同樣受到西方社會學理論的制約，而出現了兩種概括性的敘述與表達邏輯：一種是依據自由市場經濟（資本主義）準則，強調個人主義抬頭觀念的多元、多向度發展；另一種則是受制於馬克思社會主義思想影響，視文藝爲社會鬥爭的工具，用低階層人民苦難的畫面揭露資本主義殘酷的一面。在戰前及戰後前期，這兩種思潮幾乎同時存在於許多社會。隨著冷戰來臨，強調純粹個人主義的風潮席捲了「自由世界」，而社會主義路線的文藝思想則成爲共產國家政治宣傳與思想控制的工具與手段。臺灣於戰後也曾經有過曇花一現的社會現實主義，然而，隨著白色恐怖與戒嚴的陰影，多數創作者皆隱遁到較安全又虛無飄渺的存在主義文藝創作路線和抽象繪畫方向發展，這一趨勢在七〇年代被認爲是西方現代主義在臺灣的「橫向移植」。¹⁴ 其背景是在七〇年代，接二連三的重大國際事件，

13 七〇年代與九〇年代的臺灣社會變革，也都是在這種民族主義興風作浪作祟的情況下開展的。只不過七〇年代強調的是中國國族主義，有別於九〇年代的臺灣國族主義。

14 「橫向移植」只是對形式的解讀，許多創作者於五、六〇年代其實更在意這個橫向移植的「縱向」關連，也就是若沒有民族的根，這個橫向移植是絲毫無意義的。這是當時文藝工作者建立主體性的一種模式。在這方面，謝東山曾經於一次座談會中發言：「民族主義一直都是現實主義與現代主義最後的價值判斷標準。在六〇年代的藝術家眼中，秉持現代主義創作的觀念，並不表示反對傳統民族主義背信忘義，而完全向西潮靠攏。不管現代主義走了多遠，他仍然必須遵循民族主義的大前提。鄉土聲明對於現代主義去民族傳統化的論點，其實是一種片面的謬誤。將現代主義的標準，解讀為全盤西化，而刻意忽略了現代主義對民族性的依賴。」謝東山發言，〈跨領域的對話：一九七〇年代臺灣藝文發展座談會紀錄〉，收錄於《反思：七〇年代臺灣美術發展》（Reflections of the Seventies: Taiwan Explores Its Reality），劉永仁、余思穎與宋健行編（臺北：臺北市立美術館，2004），頁 20。另如蕭阿勤也曾發表文章說明：「那時他們關注的重點是中國不是西方，雖然現代化的理念來自西方，但中國不能完全變成西方。所以他們渴望的，不只要『現代』，而且還要保留『中國』。不只要保留中國，而且還要是『現代化』，亦即是兩者的結合。」蕭阿勤，〈世代與時代，現實與鄉土——70 年代的文化政治〉，《雕塑研究》8（2012.9），頁 26。

影響了臺灣的國際地位與臺灣的中國代表權，刺激了海內外中國人另一波民族自覺運動。¹⁵ 在臺灣本島，鄉土文藝就是因應這個民族自覺的跨領域，幾至遍地開花的產物。如劉永仁所說，這個回歸鄉土的運動「先由詩學、散文批判論戰首開其端，再衍生至美術、音樂、舞蹈以及其他領域，終至感染蔚為時代的風潮。」¹⁶ 朱銘的崛起，與這個中觀的環境對抗不利的宏觀環境很有關係，在某些程度上藝術家也經由創作參與了這整個民族自信心重建的工程。¹⁷ 鄉土文藝界與朱銘之間相互依存的關係，在此時期最為緊密。

朱銘這時期的作品中，最具代表性的應該就是 1975 年雕造的《牛車》，此件作品到 1976 年 3 月展出時已重新命名為《同心協力》（圖 1）。¹⁸ 《同心協力》象徵著當時的臺灣社會是多麼迫切地想找到一個共同的社會藝術語境，來表述那個艱困時代的氛圍。當時的藝評描述經常是先把《同心協力》置於一個「縱」的想像空間，確立它的民族、歷史連貫性，然後再從「橫」的連結貫穿它的時代性與地域性。如俞

15 蕭阿勤描述：「1969 至 1970 年間美國將釣魚台列嶼連同琉球歸還給日本，引發海外留學生的保釣運動，於 1971 年傳回臺灣。接著就是臺灣喪失聯合國的席次與中國代表權。美國與中國簽署《上海公報》，中美關係開始邁向正常化途徑，且承認只有一個中國，中國是唯一合法的政府，而臺灣為中國的一省，早已歸還祖國，故解決臺灣問題屬內政問題。接下來是接二連三的外交挫敗。年輕人過去相信的，開始崩垮，有找不到依存的感覺。這些歷經外在局勢衝擊，歷經心理創傷的年輕人，許多也都歷經一種「覺醒」的過程，逐漸認識到土地、人民、鄉土、現實的重要。」請參蕭阿勤，〈世代與時代，現實與鄉土——70 年代的文化政治〉，頁 30。

16 劉永仁，〈返照本土與突破學院神話——回顧七〇年代臺灣美術〉，收錄於《反思：七〇年代臺灣美術發展》（Reflections of the Seventies: Taiwan Explores Its Reality），劉永仁、余思穎與宋健行編（臺北：臺北市立美術館，2004），頁 37。關於朱銘的創作，請參本文以下討論。

17 朱銘於此時也表達了以「鄉土感情」為追求目標的認知。請參廖新田，〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，頁 32。

18 在 1976 年 3 月蔣勳提到這件作品由朱銘命名為《同心協力》，細節尚需查證。蔣勳，〈優秀的木雕工作者——朱銘〉，《藝術手記》（臺北：雄獅美術，1979），頁 54。

大綱所說：「《牛車》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，其藝術表現手法之提煉與集中，概括性之極致，也令人擔心朱銘將來是否還有如此（此）卓越之作品產生。」¹⁹ 另外一位評論者想像《牛車》：「說服我們一定要相信：這些人、這牛，是有能力把這樣沈重的負荷、這樣艱鉅的工作推上坡的。…不禁油然想起當年在嘉陵江上所看到那幅岸上人群用長繩拉木船逆水而行的景象。這兩種景象所散發出來的是同樣的神韻：人類彎著腰、低著頭、咬緊牙、流盡汗、用盡力、推歷史巨輪前進。」²⁰ 這兩個評論中的「民族想像」自有其時空必然性，但與朱銘的創作原意相去甚遠，²¹ 反映的是「接受美學」的特質：就是一件作品的完成，意味著其與作者之間關係的斷裂，而成為社會網絡的一部分，任由讀者、觀者依其所見、所想、所需來詮釋，並賦予作品無限延展的可能性與時代意義。在七〇年代，《同心協力》這件作品被如此解讀自有其適切的歷史因素與時代背景，吾人可以看出「民族國家」理論與對抗殖民統治實為其結構背景與實踐的推手。²²

19 俞大綱，〈木刻藝術的提昇〉，收錄於《朱銘：放牛的雕刻家》，黃永松編（臺北：英文漢聲雜誌社，1976），頁9。

20 筆者身居美國，因手邊資料不足，無法查證此文作者，僅從楊孟瑜的書中節錄此段。請參楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》（臺北：天下文化，1997），頁110。

21 朱銘對此作的主题描述為：「那是山洪之後，農人搶撈浮木的情形，四個農人傾注全力從河邊推起一牛車沈重的木材，水牛的足踝還陷在泥沼裡。」楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁110。

22 關於對抗殖民的論述，主要由尉天驄提出，請參以下討論。

對朱銘作品的「縱」的民族想像還延伸到作品所散發出來的藝術特質與氣息。²³ 如俞大綱引用了「寫意」、「潑墨」的概念，來評述朱銘的斧劈木質感。俞氏是以《鐵拐李》這件作品（圖 2）比擬現藏於國立故宮博物院傳為南宋梁楷的《潑墨仙人》（圖 3）。²⁴ 而楚戈亦以〈大寫意的木雕〉為題，讚頌了朱銘的作品，將之與中國繪畫中重要的一支近似抽象與表現主義性格的流派串連起來。一件原在描寫農民於暴風雨後冒生命危險搶收木料的鄉土故事，遂發展成能夠承載中國民族五千年堅韌不拔、刻苦卓絕的民族精神，和與寫意畫藝術傳統的聯繫。朱銘後來也把他的刀法與寫意的自動性創作經驗與過程，視為其藝術中必須堅持的文化傳統特色。²⁵

至於「橫的連結」，不免與七〇年代臺灣艱苦的現實環境有關。在那國難當頭的時節，《同心協力》的出現正符合了當時所需要的實例，用以激勵人心，就連作品的命題都因時代需求而「與時並進」。朱銘是在何種情況下將《牛車》改名為《同心協力》不得而知，但奚淞 1976 年的文章似乎解釋這個改變的必要，他將《牛車》的精神與當時的十大建設作了聯想：「鄉土究竟是什麼？藝術工作者…若能除去一層詩意的迷霧，將看見一個多麼充滿力動的世界就在眼前，譬如說十大建設正不容置疑地進行著，…能將『同心協力』這樣一個熟爛標語變成動人作品的藝術家該有能力非口號地將十大建設變成藝術品

23 此類民族想像因時地而不同。比方說朱銘後來到日本展出《太極系列》，日本藝評界所做的民族想像是跟他們的「能」劇與圓空和尚（1632-1695）的作品之間的關係。倘使日本一直持續殖民臺灣，這樣的觀察便會順理成章取代當時在臺灣的中國民族想像，而成為正統的「縱」的連結。

24 俞大綱，〈木刻藝術的提昇〉，頁 9。

25 這是非常重要的堅持，請參本文以下討論。

罷！鄉土不是永恆不變的一個空泛字眼、相反的，鄉土的改變也許超過我們狹隘的關心了，如今我們渴望帶給我們心靈教育的藝術家，是一個面對現實的，具有大多數人共同體溫的人。朱銘…的幾件作品已參與了鮮活現代化文化的一部分，發生了影響力。」²⁶ 蔣勳在形容《牛車》「偉大」的同時，也伸張了類同的論調：「朱銘離開了家庭親情的範圍，把他寫實的能力擴張到一個更廣大、更具概括性的領域中去，給 1975 年的臺灣，給外交上的挫折敗北之後的臺灣，給十大建設力圖自強的臺灣一種何等昂揚興奮的精神形象。」²⁷ 蔣勳與唐文標合作的對朱銘《同心協力》的時代意義也作了同樣註腳：「我們在《同心協力》中，感到也要加入貢獻一把力，共同推這輛中國上山去。同時也在橫貫公路中，巴不得自己也在開墾的行列，朱銘最好的作品中我們時常有使人共同努力，一齊工作那種群體的建設的慾望。」²⁸

在這樣集體想像的前提下，藝術的詮釋是屬於全民族的，如鄉土文藝批評先鋒尉天驄所指涉的：「歷史不是屬於少數人的，在臺灣我們看到廣大的群眾每天在日曬雨打之下從事生產與建設，也看到成千上萬的戰士枕戈待旦的犧牲奮鬥，面對這些人，我們才發現真正的民族力量。今天的事實如此，過去的歷史也必然一樣，讓我們在這些人中，去發掘真正民族歷史和力量吧！」²⁹ 他又說：「我們所關心於民

26 奚淞，〈朱銘和他的木雕〉，《中國時報》，(1976.3.22)，12 版。

27 蔣勳，〈優秀的木雕工作者——朱銘〉，《中國時報》(1976.3.19)，12 版。這篇文章後來也在蔣勳的《藝術手記》中重新發表，(臺北：雄獅，1979)，頁 54。

28 蔣勳，〈洪通與朱銘〉，《藝術手記》(臺北：雄獅，1979)，頁 70-71。蔣氏說明此文的朱銘部分是與唐文標討論，並由其執筆續完，所以反映的應也是唐氏的觀點，與奚淞的觀點不謀而合，都提到臺灣的積極建設。

29 尉天驄，〈我們民族・我們的文化〉，《民族與鄉土》(臺中：慧龍文化，1979)，頁 126。

族問題，實在因為中華民族的生死存亡和興盛衰敗與自己有著不可分割的關係；而民族文學不過是這不可分割關係中的一種反映而已。所以，這裡所說的民族文學不是游離於中華民族現實以外的民族文學，而是與中華民族有著血肉關係的民族文學。中華民族的民族文學必須從中華民族的歷史發展與現實處境以及民族的共同命運和理想中求取答案。要達到這個目的，一個作家便必須向廣大的民眾吸取營養。」³⁰所以「小我」不是「大我」之外的他者，而是必須依附、融入「大我」之中去尋求生命與生存意義的一份子。因此，尉天驄又強調：「文學不是個人的事實而是整個民族的事實。唯有訴諸整個民族的喜、怒、哀、樂，它才能顯示出悲壯的力量。」³¹這不是一個空泛的口號，而確實是當時臺灣鄉土文藝界深信的一種理念與創作的原則。如黃春明於1978年在《夏潮》雜誌的〈一個作者的卑鄙心靈〉文中也有這樣的話語：「把我們的民族，把我們的社會，比喻做一棵神木的軀幹的話，作為一片樹葉子的我們，在枝頭上的時光，我們只有努力的經營光合作用，當我們飄落地的時辰，我們即是肥料。我們個人的生命雖然短暫，但是神木的軀幹，即是每一片葉子的努力和盡職。五千年的神木，就意味著與五千梯次的發芽與落葉。我的寫作經驗是徹底失敗了，我們仍然希望成為一個作者，作為神木的一片葉子，和大家一起為我們的社會，為我們的國家，為我們的民族獻身。」³²

文學界這般慷慨激昂的陳述、自然也影響到藝術界。誠如廖新田所說：「在王拓、朱西寧、尉天驄、許南村、唐文標等的支持下，

30 尉天驄，〈民族文學與民族形式〉，《民族與鄉土》（臺中：慧龍文化，1979），頁160。

31 尉天驄，〈民族文學與民族形式〉，頁173。

32 蕭阿勤，〈世代與時代，現實與鄉土——70年代的文化政治〉，頁36。

及藝術界蔣勳、奚淞等人主導下，美術鄉土運動走向民族的，現實的，社會的訴求。蔣勳於 1978 年擔任《雄獅美術》主編時揭槩『文藝的、民族的、現實的』路線，與《仙人掌雜誌》封面標榜的『思想的、社會的、生活的、藝術的』非常接近。³³我們可以感受到在這樣的文藝氣息中，朱銘的《牛車》最後定名為《同心協力》是順應時流的。蔣勳之讚揚朱銘「離開了家庭親情的範圍，把他寫實的能力擴張到一個更廣大、更具概括性的領域中去，…」就是說朱銘犧牲了「小我」，放棄了他以家庭成員為對象的創作，進而投入了「大我」的民族與社會的建設需求的情感中，³⁴就如黃春明把自己比擬成是那棵五千年神木枝上只能存活一季春夏的葉子，心甘情願、無怨無尤地奉獻自己的光合作用，死後化作肥料，這是何其卑微，又何其悲壯的心態！這是七〇年代臺灣的時空激盪出的豪情。

所以在鄉土現實主義的時代背景下，朱銘創作《同心協力》後，儼然成了時代的寵兒。蔣勳在《中國時報》發表了〈優秀的木雕工作者——朱銘〉一文，對朱銘的推崇幾乎達到類社會主義美學的稱頌：³⁵「我們看到來自臺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

33 廖新田，〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》2 (2006.3)，頁 189 和註 20。

34 在此前，朱銘幾件最珍貴的作品就是他母親（圖 4）、妻子（圖 5）和女兒（圖 6）的雕像。

35 這段引文中的「鄉間」、「木雕工作者」、「廣大群眾」、「頑強樂觀」隱含著作者受社會主義思潮的影響（事實上鄉土文藝中有借助社會主義強調工、農、兵的色彩），藉朱銘的作品而反映出來。這是一個沒有英雄的場域，而事實上朱銘就是英雄，因為他的卑微出身更合乎了作者的敘述架構，而成為無名英雄。「廣大群眾」更是耳熟能詳的當時中國共產社會的慣用語。簡而言之，此時的朱銘是被安置在一個「無產階級」的理想鄉土國度裡，從一個無名的工匠（木雕工作者——非藝術家）的角色為「廣大群眾」發聲，捕捉住他們勤奮樂觀的人生觀。這是「健康」、「進取」、「樂觀」、「現實」的民族鄉土精神。

西；這裡沒有英雄的倨傲，沒有天才的不馴，而是無限的謙和、廣大與勤奮。」³⁶不但是朱銘，他的《牛車／同心協力》上的輪子也被昇華成是中華民族奮進的時代與歷史巨輪的想像，而整件作品更象徵著中國的掙扎。

我們很難想像朱銘在那樣的大時代環境中可以完全置身事外而不受感應，至少《牛車》的改名予人他與時並進的節奏。他當時也坦承以「鄉土感情」為追求目標，³⁷另外更有兩件作品可視為朱銘感受到七〇年代鄉土文藝震撼力的實例。《汪洋中的一條船》（圖 7）是依照鄭豐喜的遺著創作，鄭氏此本自傳原名《汪洋中的破船》，描述其殘障生涯艱苦奮鬥的經過。出版後大受好評，引起當時行政院長蔣經國的重視，並將書名改為較具正面意義的《汪洋中的一條船》，此舉使這本書在臺灣產生更大的影響力。1977 年原著由導演李行製作成電影，由當時頂紅的秦漢與林鳳嬌主演。鄭豐喜出身貧苦農家，他低階層殘障國民身分的個人奮鬥史也成為當時鄉土現實主義很有力的實證。朱銘的《汪洋中的一條船》是有帆的舢板類型，在驚濤駭浪中載沉載浮。除了引人聯想到鄭豐喜個人的生命遭遇，在鄉土文藝與民族主義高漲的年代，個人往往被化身為集體的象徵，這條船，就如朱銘的《同心協力》，間接的代表了中國，它的命運就如七〇年代的風雨飄搖，船上的每一個人都肩負著這個民族的存續與興衰的責任。

另外一件現在極少人提到的作品是《偉人》（圖 8），³⁸楚戈（1931-2011）當時描述他對這件作品的時代意涵的看法：「…《偉

36 蔣勳，〈優秀的木雕工作者——朱銘〉，頁 54-55。

37 廖新田，〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，頁 32。

38 大概是隨著蔣中正在臺灣的功過評價變化，這件作品在網路上遍尋不著，其典藏地點尚需查證。

人》這件作品可說代表了臺灣鄉下人對領袖崩殂的一種由衷懷念。朱銘選擇了蔣公著長袍坐在金門的巨石上沉思的照片作為雕刻的題材這一點，也可看出他的與眾不同之處，這照片是最足代表領袖憂國的深邃情懷。…（其）思想性的形象更能激起大眾的懷思。…這件《偉人》像在堅忍中又含有深思遠慮的精神，把英雄和大家長兩種性質揉和在一起，而又能表現得如此完滿，實在是一件不容易的作品。」³⁹ 後來日本人士石井光次郎請朱銘造《偉人》銅像贈予中正紀念堂，應該是從這件作品翻模鑄造的（圖 9）。⁴⁰

鄉土現實主義文藝路線產生於戰後的冷戰時期，其時因蘇聯為首的共產陣營與美國為首的民主陣營對立，加以國共對峙，許多現象都被黑白化了，歸結到「二元對立」、「非此即彼」、「漢賊誓不兩立」的邏輯去理解，於是出現了「正統」、「中心」與「邪見」、「化外」之別，所謂的「多元共生」或「雜揉共存」在這個階段簡直就是天方夜譚。在這樣的思維邏輯下，尉天驄對臺灣受美、日影響，日益資本主義化的變遷，提出他的隱憂：「今天活動在商品社會中的藝術家們，真應該從自造的象牙塔裡走出來，然後在歷史和社會中努力自我教育。…當資本主義走上了帝國主義，頹廢的現代主義也不得不為自己掘下墳墓。今天我們這個社會正非常有力地走向現代化，但一追究事實，這裡所謂的現代化實際上就是資本主義殖民

39 楚戈，〈大寫意的木刻，繼絕學的雕刻家朱銘〉，收錄於《朱銘：放牛的雕刻家》，黃永松編（臺北：英文漢聲雜誌社，1976），頁 20。

40 筆者在研究過程中還找到兩張以此作為背景的照片，一為朱銘與蔣彥士合照，背景為《偉人》（圖 10），另一為朱銘當時在展出會場的照片之背景（圖 11）。

41 尉天驄，〈個人的藝術還是眾人的藝術〉，《民族與鄉土》（臺中：慧龍文化，1979），頁 54。

化。」⁴¹ 他對當時臺灣的文藝創作下了如此憂慮的評語：「我們的藝術工作不但不能成為領導人們奮鬥前進的力量，反而以自己的作業掩蓋了這世界傾榨、自私、墮落、無望的事實；不但不能培植人們共同的理想，反而像鴉片一樣以煙雨濛濛的幻境代替人們真正奮鬥的目標。這樣下來，藝術家固然遠離了群眾，群眾也同樣感到他們與自己沒有血肉相連的關係。…這些年來存在主義所高揚的『我是誰？』一類夢囈之語在此地流行，不就顯示著他們的失落和悲哀嗎？」⁴² 前引奚淞文章也用「迷霧」顯現當時鄉土文藝界對現代主義的偏見。如劉永仁所回顧：「五、六〇年代多數知識份子都醉心於西方思想，沉浸於沙特、卡繆等存在主義的哲思中，而保釣運動重新讓知識分子覺醒，…不僅民族意識高漲，同時也不再高舉虛無飄渺五四運動愛國精神的旗幟，反身成為洗滌社會，擁抱生活的先鋒隊。而知識分子擁抱人民，參與社會造成了一股回歸現實與土地的熱流。」⁴³ 對抗國際情勢引發的內在自省，轉化成了一種民族情緒，很可惜的是這樣一個只偏向一個指標的文藝運動，難免面臨寬容度自然削弱的命運，而最終走入極端的死胡同而難以自拔。此一現象曾發生於許多民族運動的過程中，Edward Said 也觀察到這是各民族對抗帝國主義的普遍反應：「和帝國主義的對抗，自然導致了民族主義的崛起，民族主義包括許多東西。很明顯，其一個方面就是一種反動現象，亦即強調認同，在這個問題上認同的或然性應當包含整個文化潮流和政治事業，這種情形往往出現在反對歐洲殖民主義的民族鬥爭早期，…民族認同不僅僅成為一種迷信，同時甚

42 尉天驄，〈個人的藝術還是眾人的藝術〉，頁 53。

43 劉永仁，〈返照本土與突破學院神話——回顧七〇年代臺灣美術〉，頁 37。

至成為某種偶像，用培根學派的話說，是一種原始偶像和部落偶像；在我看來，它便產生出並且推進了我所謂的某種孤注一擲的宗教情緒的滋長。」⁴⁴ 七〇年代臺灣的鄉土文藝現實主義確實發展到類似宗教非理性的情緒，其所界定的文藝路線就像宗教神聖不可侵犯的戒律，他們認可的鄉土創作藝術工作者就像封聖或封神的偶像，不希冀他們改變，以致失去身分的「純粹性」與「正統性」。如此箝制性的掌控行為遲早會遭到反彈，⁴⁵ 朱銘與鄉土現實主義的決裂也是勢必的結果。

鄉土對現代的焦慮與朱銘的出離

雖然鄉土現實主義走的也是現代的路子，但與當時流行的現代主義抽象路線背道而馳，後者被指涉為「虛無」、「迷霧」和「煙雨濛濛」的現代，如前所述，是鄉土現實主義大加筆伐、責難、批評的對象。它的特色，如謝東山所形容：「現代主義認為作家才是藝術產生的主體，不帶市民性、宗教性，或者教條性。作家的作品為其本身而存在。脫離資產階級的附庸地位，回到創作本身的『純粹性』，為『藝術而藝術』，在臺灣的五、六〇年代盛行。」⁴⁶

44 Michael Sprinker, ed., *Edward Said: a Critical Reader* (Oxford, UK ; Cambridge, USA : Blackwell, 1992), 231-232.

45 當時就有許多論者已經開始反彈。

46 謝東山發言，〈跨領域的對話：一九七〇年代臺灣藝文發展座談會紀錄〉，頁 20。當然，我們很清楚這是對西方現代主義之一特色的理解，也是在臺灣流行的風格。然而，在臺灣的辯論中，熱衷於這種風格的藝術家都將其理路用中國的傳統思維合理化了。所以實際上它並不是一味地傾向西方的表象，而是重建民族自信在另一時代的另一種格局。

朱銘拜楊英風為師，主要的目的就是要脫離他工匠的身分而朝向現代藝術領域邁進。楊英風可謂當時臺灣最前衛且敢於嘗試新媒材的現代主義藝術家之一，投到他的門下，朱銘自然會接受楊氏思想的洗禮與指導。這是好是壞的評斷，當時就已顯現在鄉土現實主義對現代抽象的焦慮這個爭辯過程中。首先，從朱銘的觀點，楊英風對他的正面影響是絕對的：「楊老師的教導使我突破傳統木雕的限制，領悟到更自由、更大方的雕刻境界，這是我雕刻生涯中極重要的轉捩點。」⁴⁷ 朱銘更進一步說明所謂的「自由」與「大方」：「在楊老師處，他教我簡化造型的原則，如何讓刀法保留在木質上，如何取神而棄形。」⁴⁸ 又說：「楊老師鼓勵我留下大刀砍在木頭上的刀痕。突顯木質本身的痕紋。…要不是他的指點，我只能一輩子跟著古人刻些刻板、固定的圖樣。」⁴⁹ 楊英風在〈木之華〉一文中也提到他對朱銘的提示：「雕作的部份愈少，型態愈丟棄，刀法愈精準、勁道愈自如、木質愈透視、精神愈凝聚，也就愈成熟愈接近『自然』。」⁵⁰ 楊氏一語道盡他對朱銘的期待，而朱銘第一次展出的風格顯示他確實也達到了老師如此高的期許。蔣勳對朱銘在技法上的脫俗也給予極高的評價：「我個人覺得：朱銘所受民間工藝的訓練，最大的弱點在於許多繁瑣概念的束縛；在楊英風的影響下，他剛好在大膽地試驗新技巧這方面得到了鼓勵，使他完全擺脫了工藝的牽制，海闊天空地去嘗試各種可能的形

47 朱銘，〈我的本性，我的風格〉，《雄獅美術》172（1985.6），頁162。

48 朱銘，〈自傳〉，《十大傑出青年的故事》（臺北：國際青年商會中華民國總會，1982），頁634。

49 朱銘述，胡慧馨採訪，〈執著的追尋——朱銘走出一條藝術大道〉，《盡情作自己》（臺北：聯經，1992），頁153。

50 楊英風，〈木之華〉，收錄於《朱銘：放牛的雕刻家》，黃永松編（臺北：英文漢聲雜誌社，1976），頁29。

式和技法。」⁵¹ 同一文章中蔣勳更加讚揚這種技法符合了鄉土現實主義美學：「朱銘以自己生活中最現實的形象做對象，自然不能再套用民間工藝的技巧；因此連帶地，使他極大膽地一反民間工藝精緻光滑的原則，不但作品上保留了鑿刀的痕跡，也去除了瑣細的部份，使整個造型顯得飽滿而確實。」⁵² 楚戈也肯定了楊英風在這方面對朱銘的「正面」影響：「簡化，把刀痕留在木質上，是楊氏送給朱銘的最切實的禮物，俞大綱教授說朱銘的作品有筆墨的味道，這就是簡化與斧鑿的效果。…朱銘的斧鑿痕使他的作品充滿了自然與力的美，並含有強烈的主觀意味。俞教授所說的『筆墨效果』乃是凹凸的刀痕對於光線的捕捉曲摺所造成。…朱銘的民間故事之仙道人物，完全採用了梁楷《潑墨仙人》之筆法。…這樣的雕刻，就像在宣紙上作大寫意一樣，一筆下去必須恰到好處，絲毫不反悔，沒有太多修改的餘地。這是楊英風叫做『留白』的技法之運用。以『有限』表達『無限』，正是中國美術中的大寫意風格。…朱銘審美的養分都來自農村，故也很自然的傳達了廣大的農村大眾的情感。這種強韌的生命力，正是中國民族永恆屹立不倒的基礎。文人畫與此則是大異其趣的。」⁵³

在鄉土現實主義的指導綱領下，只要朱銘保持他的鄉下人身份與善用現代主義簡化的刀法來提升他的藝術性（去工匠化）與國族性（水墨的「縱向連接」），就是合乎鄉土現實主義的「戒律」，而值得讚揚。一旦他踰越了鄉土的範疇，他的努力反而成為鄉土文藝批評的負擔與焦慮。在向楊英風學習的過程裡，楊大師提供的多半是觀念性

51 蔣勳，〈優秀的木雕工作者——朱銘〉，頁 52。

52 蔣勳，〈優秀的木雕工作者——朱銘〉，頁 50。

53 楚戈，〈大寫意的木刻，繼絕學的雕刻家朱銘〉，頁 20。

的大原則與方針，而由朱銘從創作過程中實際操作、思索與揣摩。在這個過程，朱銘勢必要走上實驗的路線，故而有些實驗性質的抽象作品。另外，第一次展出的成功為朱銘開啓了許多扇門，其中之一就是到歐洲去，和接踵而至的日本與香港展出。這些實驗性的抽象作品與之出國展覽引發了藝評界的焦慮，楚戈當時就曾表達：「…朱銘準備到歐洲去遊歷，我個人是既為他興奮，又為他擔心。朱銘的重要，在於他未受過多少正式教育，因此能保持著他的赤子之心，他只有走自己的路，表現自己熟的題材，他的生命才會輸入他的作品之中，就像一個母親的血流入他的孕兒的體內一般。如果他去顧及那高度工業社會瞬息萬變的潮流，他真摯的生命力便無由表現。」⁵⁴ 這種沒必要的擔心是深恐純潔的「鄉下人」朱銘一旦出了國門，就會受到外面高度工業發展環境的汙染，而失去他原來與土地與人民的接觸，相形之下，也失去了創作的根與正統性。朱銘從無到有，被捧上了高轎，如何掌控使他不至脫序是七〇年代末期一些藝評家共同的焦慮，我們也可以把它視為是對現代的焦慮。

然而，朱銘對他的藝術生涯有著明確的規劃與步驟。在楊英風的指導下，他一方面創作已熟練的鄉土題材作品，另一方面同時大膽嘗試實驗性的概念作品，第一次展覽中就包括了這兩類的作品，⁵⁵ 引起毀譽參半的評價。莊伯和認為：「…這回展覽中，朱銘有些作品是失敗的，譬如他的抽象作品…實在沒有多大意義。但朱銘現在似乎十分

54 楚戈，〈大寫意的木刻，繼絕學的雕刻家朱銘〉，頁 20。（其實朱銘在歐洲受到雄偉建築的啟發，回台後開始大刀闊斧地劈砍他大器的《太極系列》，為後來的國際地位奠定了穩固又扎實的基礎。）

55 另外還有《功夫》，請參下文討論。

熱衷抽象的表現，是否值得考慮？」⁵⁶ 蔣勳於 1976 年評述《大同》⁵⁷ 這件作品時也認為：「這件作品特別讓我回想到那個年代，流行於臺北學院派藝術家的作品中，以抽象來表現哲學意念的風氣。但是一件被標上《生命的律動》、《虛無二百號》… 這樣題目的作品，往往不能給觀眾任何與題目有關的感動。朱銘接觸了臺北學院派美術，自然也立刻受到了這類『西方的』、『現代』的影響。」⁵⁸ 蔣勳進一步說明：「在西方歷史中，有一件最成功的抽象作品——十字架；這用最簡單的兩個線交叉而成的造型，一千多年來成為西方、甚至全世界一個共通的符號。但是，我們不能忽略：這簡單的造型，事實上，是一千多年來無數人的哀傷，辛苦和願望所共同豐富成的一個符號；有著這樣深廣的感情做基礎，才完成了它能動人，能傳達意念的價值。但是，像朱銘創作的《大同》，或者他近年用圓木拼成的《鳥》都因為沒有實際可資溝通的條件支持而失去說服觀賞者、打動觀賞者的能力。」⁵⁹ 姑且不論這些作品的藝術成敗，蔣勳的批評重點實在於針對現代主義多於針對朱銘，他無視於現代抽象主義的「自主性」、「純粹性」與「為藝術而藝術」的原則，而持續強調說明性、附加價值與為「生活而藝術」的觀念，特別是用作品與廣大群眾的利益與血汗之社會關聯性作為作品成功與否的評斷標準。

蔣勳的評論代表的是鄉土現實主義文藝批評的核心價值，文藝不可以無病呻吟。鄉土文藝巨匠尉天驄就認為，如果藝術工作不能

56 莊伯和，〈朱銘的木雕藝術〉，《藝術家》11（1976.4），頁 87。

57 根據蔣勳的描述，這件作品組合了一塊實心的木頭與空心的竹子。朱銘意識到世界的貧富懸殊，或將富（實心）與貧（空心）結合在一起，就成了理想的「大同」世界。

58 蔣勳，〈優秀的木雕工作者——朱銘〉，頁 52。

59 蔣勳，〈優秀的木雕工作者——朱銘〉，頁 56。

「成為領導人們奮鬥前進的力量」，那就有可能「像鴉片一樣以煙雨濛濛的幻境代替人們真正奮鬥的目標。這樣下來，藝術家固然遠離了群眾，群眾也同樣感到它們與自己沒有血肉相連的關係。…這些年來存在主義所高揚的『我是誰？』一類夢囈之語在此地流行，不就顯示著他們的失落和悲哀嗎？」⁶⁰ 尉天驄同時也批判：「…看看『未央歌』、張愛玲、徐志摩，想想當他們沉迷於自己的生活方式、懷著那種人生觀的時候，整個中國在做什麼？如此，當所有人都投身於民族建設的行列，有人卻叫著：『願作英倫劍橋河裡的一株小草』；或者，大家都在此時此地克難奮鬥時，有人卻嚮往著死後葬在英國貴族墓園的西敏士；你該怎樣論斷他呢？文學批評沒有什麼玄妙，中華民族奮鬥的歷史便是最好的評判人！」⁶¹ 尉天驄總結當時的文藝精髓，必須是與下階層群眾站在同一陣線：「我們今天絕大多數的人口雖是勞工和農民，但今天絕大多數的文學作品仍然是與這些人無關的。」⁶² 蔣勳對朱銘作品的解讀（無論作者的原創意圖如何）沒有背離這條鄉土現實主義的文藝路線：「我們珍惜朱銘這種從中國特色出發的作品，也許他是無意識的，但是，珍惜它代表我們『意識地』去強調民族傳統，但是，相信許多一味崇洋的人也一定會反對朱銘這一類作品，而斥之『落伍』的吧？！」⁶³ 而蔣勳期許的是「更多的藝術工作者一同來開拓這一條樸素、健康的道路，更多的人能參加

60 尉天驄，〈個人的藝術還是眾人的藝術〉，頁 53。

61 尉天驄，〈請歷史來作證人〉，《民族與鄉土》（臺中：慧龍文化，1979），頁 71-72。

62 尉天驄，〈走出塔的困難〉，《民族與鄉土》（臺中：慧龍文化，1979），頁 74。

63 蔣勳，〈朱銘回來了——記朱銘第二次國內個展〉，蔣勳《藝術手記》中重新發表，（臺北：雄獅美術，1979），頁 63。

在這開闊精神事業上，那麼，這就不是朱銘，或是任何一個文化工作者所能夠獨力完成的。」⁶⁴

《功夫》：朱銘與鄉土的對決

在他的第一次展覽中，朱銘展出了三類型作品：鄉土、抽象、還有新嘗試名為《功夫》的作品，⁶⁵ 後者當時也受到毀譽參半的評價。朱西甯認為：「最富中國人獨有的造型之美。」⁶⁶ 而楚戈則讚揚：「朱銘成功之處，是他對題材全體的照應，近乎平面的人物面孔之表情，以及任何局部都和全體的造型緊密的連在一起，洋溢著渾然的生命力。」⁶⁷ 但這在當時畢竟是少數、弱勢的聲音，不敵主流藝評的批判。奚淞在展前刊出的〈饗宴〉一文中就委婉提出：「他最近的作品的确是越來越走向抽象了，這對他是好還是不好，等到他第一次展覽時，大家來判斷吧！已經三十八歲的朱銘，在創作力應該是最旺盛的年齡，若不能在某一個階段的創作中肯定鑽深並且壯大自己的風格而仍然在作無邊際的探討，在我個人看來是件可惜的事。」⁶⁸ 也行（漢寶德）在開展後於《中國時報》人間副刊表達看法：「我與大多數朱銘的喜愛者抱同樣的態度，希望他不要走向抽象。…我們不能不承認在他的創作生命中產生一種深度的惶惑。這種惶惑實在不是朱銘個人

64 蔣勳，〈優秀的木雕工作者——朱銘〉，頁 57。

65 《功夫》可視為抽象與寫實之間的作品。

66 楊孟瑜，〈刻畫人間：藝術大師朱銘傳〉，頁 136。

67 楚戈，〈大寫意的木雕——繼絕學的雕刻家朱銘〉，轉引自楊孟瑜，〈刻畫人間：藝術大師朱銘傳〉，頁 169。

68 奚淞，〈饗宴〉，《雄獅美術》59（1976.1），頁 83。

的問題，而是傳統與現代，民俗與學院之間的大問題，是整個藝術界困惑的大問題的一種反映。」⁶⁹ 漢寶德一針見血地說明了，朱銘其實是被夾在鄉土與抽象這兩個互相相容的現代路線中被消費的藝術家。

蔣勳對朱銘專注於創作《功夫》起了兩個反應：第一個是朱銘背離了他鄉土文藝創作者的身分，第二是他對功夫創作理念的敘述簡直是「語無倫次」，蔣勳認為這都是「都市」、「國際」和「學院」帶給朱銘的禍害與污染。在〈朱銘回來了——記朱銘第二次國內個展〉中，蔣勳感嘆朱銘這個「鄉下人」疲倦了，主要的原因是朱銘被城市的名利熏昏了頭：「原來喜歡不斷向人形容著他有趣的童年生活的朱銘，向我展示著他在一年裡得的獎牌：國家文藝獎、中山文藝獎、十大傑出青年…等等。我也一路翻看著厚厚的一本剪貼簿，大部分是彷彿少女寫著她們初戀的男友似的，我不禁抬頭再看了一下朱銘，這個粗樸、老實、勤勞工作的『鄉下人』，什麼時候被糟蹋成一個淺浮的『白馬王子』？」⁷⁰ 如楚戈，蔣勳言下之意是希望朱銘永遠保持那鄉下人模樣、習氣與身分，這樣才足以「含藏著強大的民間力量。」⁷¹

對於朱銘的藝術見解，蔣勳在同一篇文章提出他的看法：「我十分訝異，當朱銘再和我談他的作品時，他原來豐富的生活內容彷彿完全消褪了。在一件《功夫》作品前，他不斷用『陰』『陽』的觀念來解釋著他對造型的看法，他談到『造型』、『光』、『影』、『連貫的氣』、『整體一元』…等等字眼，我忽然覺得朱銘在學院藝術家那

69 也行，〈斧鑿神韻〉，《中國時報》（1976.3.21），12版。

70 蔣勳，〈朱銘回來了——記朱銘第二次國內個展〉，蔣勳《藝術手記》（臺北：雄獅美術，1979），頁60。

71 蔣勳，〈朱銘回來了——記朱銘第二次國內個展〉，頁62。七〇年代中期的論述經常有意無意的釋出朱銘濃烈的鄉土氣息。

學了許多東西，而這些學院的名詞，因為朱銘本身還一知半解，就使原來已經很糾纏不清的空洞理論顯得更為貧乏單調。他也告訴我，有很長一段時間他不能動手雕刻，因為他還沒有『想』清楚一件作品的造型。我又不禁看了看他的雙手，這一雙曾經在不斷工作中深深感動我的手，彷彿開始畏縮了。」⁷² 對於那段時間朱銘在日本展出以《功夫》為主的作品之事，蔣勳總結：「他在這段時間雕了許多以太極拳為題材的作品，在日本展出好幾次，這些較著重抽象的作品，由於從現實的環境抽離開來，失去了廣闊的生活背景，感人的程度已大大減低。」⁷³ 漢寶德也說：「他近來研究的《功夫》介於抽象與具象間的東西。雖然他相當成功的表達了我所說的雕塑的遊戲性，但是到底缺乏一種深度，而只是一種人類姿態的研究，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…」⁷⁴ 我們又回到了現代主義的形式主義與社會現實主義的寫實主義彼此間水火不容的爭議課題上。在七〇年代臺灣的這些爭議，如漢寶德所說，現形於「傳統」與「現代」和「民俗」與「學院」之間的對立。但追根究柢，二者都只是現代的不同面容。

國內外局勢激起的民族意識，與鄉土現實主義文藝路線那種反西方的類宗教非理性情緒，又在奚淞對朱銘的《功夫》評論中流露出來：「創作了《牛車》後的朱銘，成為眾所矚目的藝術家。從報章雜誌上得悉他去了歐洲，也去了日本展覽他的抽象的、或是《功夫》的作品。即便是這些作品得到了更大的成功，也不禁令關愛朱銘的人起了

72 蔣勳，〈朱銘回來了——記朱銘第二次國內個展〉，頁 60-61。

73 蔣勳，〈朱銘回來了——記朱銘第二次國內個展〉，頁 62。

74 也行，〈斧鑿神韻〉，《中國時報》（1976.3.21），12 版。

疑問：歐美瞬息萬變的藝壇還需要我們的妝點嗎？我們的藝術家非得受到國外的承認嗎？即使多了一個揚名海外的趙無極，對我們又有什麼好處呢？」⁷⁵

朱銘那段時間雖然在日本與香港已深獲好評，但可看出在臺灣他面對的卻是如此強大的壓力，一方面是如前述的，對他透過鄉土現實主義而獲得的藝術家身分之定位，與作品應反映民族情緒的先決條件；另一方面是面對過去提攜他的藝評家如蔣勳對他力圖上進的指責；更甚者，連他到日本應該展怎樣的作品，臺灣藝評界也有意見。⁷⁶文化界人士主張朱銘赴日應端出臺灣的「牛」，而朱銘則希望呈現他的「功夫」。眾人非議中，唯獨楊英風支持他。楊英風後來回憶：「在日本，真的是太極系列很受歡迎，臺灣，則是反彈很大。…有一陣子，文化界對我很不諒解。」⁷⁷

作為一個上進的藝術家，朱銘從來沒有把自己牢牢地釘死在「鄉土」而不曾思變。事實上，他到臺北來拜楊英風為師，就是力圖掙脫鄉土氣息的最有勇氣的抉擇。可惜在鄉土現實主義文藝當道，參雜了複雜的類宗教民族情緒的七〇年代，在臺灣醞釀的那種反現代、反殖民形式的大敘述也試圖箝制甚或窒息藝術的自由表現。當時朱銘最大的支持力量還是來自楊英風，楊英風不時為這位學生辯護，他寫到：「朱銘在練太極拳的時候，是以整個的生命都寄望在那裡頭，功夫成了他延續生命的一種手段，是非常感動的。…事實上，朱銘和水牛之

75 奚淞，〈朱銘與水牛〉，《雄獅美術》92（1978.10），頁33。

76 呂理尚，〈法界·雷射·功夫——與楊英風紐約夜談〉，《藝術家》46（1979.3），頁136。

77 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁141。

間早就一刀兩斷了。一個藝術家雕他所感動的事情，才有好的作品產生，這是必然的道理。…只知道朱銘是鄉村來的，馬上就把一個公式套進去，認為他就應該是水牛。一個人難道不可以有幾個轉變的過程嗎？難道不會成長嗎？不讓他面對生活的現實，只要他成天的去回憶，那時，朱銘就不可能再是藝術家了。那一套公式是危險的，也是非常可怕的。」⁷⁸

在 1979 年 2 月與聯合報記者陳長華對話的時候，「朱銘坦承他離開鄉村生活相當久了，再刻水牛，只是憑回憶在做，而少有像初離家鄉時那濃厚的感情。而今，太極是他生活中的新接觸、新體悟。」⁷⁹ 朱銘自己也說：「最重要的，我自己知道我在做什麼，我對自己很有信心。我也知道，如果我不離開（原來的鄉土創作題材），我就只會變成一部精準的雕刻機器。…名師也很重要。說實在，我只相信老師，我知道那些朋友都很愛護我、關心我，但我最相信的，還是老師。」⁸⁰ 朱銘最後對自己的期許是：「縱然保持原有的風貌來得比較穩當而不致受到非議，但我不應只刻人們想看的東西，我必須刻我想刻的東西。我不願單憑以往那些作品繼續下去，為的是本著藝術的良知去創作。」⁸¹ 很明顯的，朱銘的個人主義與臺灣的民族主義產生衝突了！

楊英風對朱銘努力的方向和他在技法與精神性結合的成熟度上是絕對肯定的：「今天朱銘已經從他自己過去的鄉土區域性的感受超越了，從太極拳的演練帶進了太極天人合一的境界，他的胸襟已

78 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 141。

79 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 143-144。

80 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 145。

81 陳景亮，〈再創新風格的朱銘〉，《今日生活》173（1981.2），頁 39。

經打開，這點從他刀劈木材的氣魄裡已經表現的非常清楚。」⁸²三十年後的今天再回首，走上《太極系列》對朱銘個人藝術生涯具有決定性的正面影響。因為《太極》，他摸索出了自己的風格，⁸³因為《太極》，他突破了臺灣藝術家的格局，不但在短短兩年間鞏固了自己在亞洲藝壇的地位，也為他在往後數十年間佇立了不可動搖的世界級藝術家地位。《太極》是楊英風啟發朱銘的，為了傳達一些抽象的中國形而上概念給他，楊大師讓朱銘在練太極拳時感受身體內氣的運動，從中去體驗「天人合一」的奧秘。楊英風回憶當時朱銘正遭逢多方藝術界人士的質疑：「朱銘的作品堪稱極為圓熟完美，原因是，技巧之外，它們有根，那根深入朱銘三十八歲的生命與生活，那生命與生活又有一大部分屬於臺灣鄉間廣大百姓的希望與悲苦的一面。今天，儘管大家如何讚賞喜愛他這般作品，朱銘還是又開始不肯相信自己起來。『作多了，總是會煩，有形，就有限制，我難道不能完全抽象嗎？』對於他這個老是不忘懷的問題，許多關心他的朋友經常跟他爭辯得面紅耳赤。我建議他暫時丟開這個問題，去研究研究太極拳。一方面對他略為孱弱的身體有幫助，一方面有助於他探索中國文化的精奧處。特別是關於後者，我覺得對一個藝術家很重要。中國文化的天人合一至理，是我們整個民族的根，歷史的脈，一個藝術家要能吸收到這層養分，才能真正長大成熟。朱銘，限於從前的學習過程與範圍，如今這方面的基礎有待加強，而不是表面上論

82 呂理尚，〈法界·雷射·功夫——與楊英風紐約夜談〉，《藝術家》46（1979.3），頁136。

83 朱銘回憶：「如今自己看起來，說實在，那時還沒有自己的風格。等到有自己語言和風格，是從『太極』開始。」楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁136。

抽象與具象的問題。…我告訴他如何簡化『形』的造作，增加『神』的內蓄。」⁸⁴

在這個指導方針下，朱銘開始斟酌「它的精神」⁸⁵。他說：「一般人在打太極，都是手在動招式，其實，手是被動的，是被身體和氣帶動的」⁸⁶…「太極拳很有內涵，在渾然運氣當中，很能表現中國人的人生哲學，你打的時間越久，體會得便越多。」⁸⁷…「這是一個進步的境界。…再接下來的進步是，運用太極的精神，去做我的創作，去發揮。」⁸⁸在造型上，朱銘最初是依照黃永松所攝的太極拳照片創作，當時他也才剛起步學太極拳，同時創作《功夫》。朱銘回憶：「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變化。…以前要看圖片來刻，漸漸自己已經熟悉了招式，就可以從這演變中不斷開發，那就刻不完了。」⁸⁹

有一點值得注意的是，蔣勳先前對朱銘所陳述的「有很長一段時間他不能動手雕刻，因為他還沒有『想』清楚一件作品的造型」之納悶與誤解，其實這裡體現的是朱銘強調藝術的修行，而且在這個階段他已經身體力行了，這是朱銘藝術至今不變的一貫精神。⁹⁰爲了達到傳「神」與「簡」的一致性，他必須在創作之前積蓄能量、精力與集

84 楊英風，〈木之華〉，收錄於《朱銘：放牛的雕刻家》，黃永松編（臺北：英文漢聲雜誌社，1976），頁 28-29。

85 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 139。

86 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 137。

87 載於《聯合報》（1979.1.1），12 版。

88 朱銘自述，楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 169。

89 朱銘自述，楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 168。

90 請參下文討論。

中力，做到「意在筆先」的準備功夫，然後在操刀的時候不假思索、一氣呵成、屏除造作，褪卻他人的影子，達到楊英風所說的「天人合一」境界，或朱銘所強調的「人」與「自然」的結合。藝術家在打太極拳時體驗到的身體氣動，那種渾然一體的整體經驗，對創作時以「神」寫「形」、以「簡」去「繁」、以「少」為「多」，並更加強表現「天人合一」的感覺太有啟發性了。當他感受到渾然忘我的意境時，朱銘自會有「我」與「自然」結合的身心體驗。

如許多在五、六〇年代活躍的藝術家，楊英風深受戰後抽象表現主義的影響，但他與同輩畫家要不是如七〇年代評論者所說，把一個深思熟慮的創作過程與理論架構簡化成「橫的移植」，就是全盤西化而失去自己「民族的魂」。事實上，從以上楊英風對朱銘簡短的提示，便可看出他的理路完全是循著中國傳統文化的美學觀念而生，即所謂「中國文化的天人合一至理，是我們整個民族的根，歷史的脈」。雖然當時臺灣的鄉土現實主義文藝路線也是強調現代，但他們標舉的是類社會主義工、農、軍路線的文藝旗幟。同時期，楊英風在海內外奔波，展出、包攬及製作景觀藝術工程，自然非常清楚西方世界的國際藝術潮流。倘若楊英風也如其他人鼓勵朱銘端出民俗性的作品，可能在海外只會被視為某種區域性的民俗文化展出，在藝術語境與命題上都不致引起震撼性的迴響與共鳴。後來事實也證明了朱銘聽從楊英風的勸告對他的藝術家生涯是最有益處的。朱銘為了自己的理想，不願自囿於鄉土現實主義的窠臼，而勇於跨出，並接受楊英風所提示的以東方精神為本的現代主義風格。在西方，一般人聽到「功夫」往往會聯想到李小龍或電視影集「功夫」的武術，其意涵籠統，花樣多端，還不能含藏太極拳的精髓。將系列作品改成《太極》其實正迎合了西方人對太極拳內蘊的豐富哲理與健

身概念的理解，這正合乎楊英風的提示及朱銘欲表達的「天人合一」的韻味。⁹¹

紐約：《太極》之極限

前面提到朱銘是個不安於現狀的藝術家，他原本在《太極》領域中開拓的聲譽已足以讓他終飽天年，但於 1980 年，在征服了亞洲藝壇後，他已放眼於世界藝術之都紐約。雖然朱銘一句英文都不會說，朋友還形容在紐約街頭的他們像「流浪狗」般落魄，然而在此窘境下，朱銘卻毅然堅定地提醒自己：「我到美國去，是踏出國際的第一步，我認為非常重要。…沒有踏出去，就沒有前途，不管多艱苦。我都要踏出去。」⁹² 到紐約等於是得從零開始，朱銘之敢於冒險和他成長的環境與個性有關，他承認從小「說做就做」，「一旦決定了，就會去做到，去完成。」⁹³ 他一直告訴自己：「這是在考驗我，我一定要衝過去。」⁹⁴ 吳森基到紐約看朱銘後回憶：「在那種人地生疏的情況下，我看到他工作的辛苦，和他對環境的吸收，而且他能轉化這些吸收，延續到自己的作品上。」⁹⁵ 朱銘在布魯克林時是在租屋後面密閉的車庫裡揮汗工作，⁹⁶ 創作完後，靠友人幫忙製作幻燈片，然

91 朱銘自述除了記者外「沒有人問過我『太極』是什麼？它的精神是什麼？我為什麼要刻？但他們都知道太極是中國一種強身的武術，而作品的含意，他們自能領會。」請參楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 171。

92 朱銘自述，楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 151。

93 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 158。

94 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 159。

95 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 160。

96 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 154。

後到畫廊推銷自己的作品。⁹⁷就在隔年，取得了在 Max Hutchinson Gallery 展出的機會。

在紐約，朱銘立即體會到了美國的活躍，他對這個初次邂逅的新社會做了如下的觀察：「這個國家比較年輕，比較現代，少了很多傳統的包袱，而且有活力，自然、活潑，能夠開放、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。」⁹⁸這看似平凡的話語卻深藏著朱銘創作《人間系列》的動力與觀念基礎。他體驗到年輕、自然、活潑、自由，沒有歷史傳統包袱的好處，他觀察到多元藝術的表現與被接受度，這些都是當時的臺灣藝壇和他的老師楊英風無法教他、提供給他的訊息與經驗。臺灣當時侷限在冷戰思維的二元對立僵局，鄉土現實主義文藝路線自己無法脫離牢固的創作思維，更談不上包容多元、多向度的創作理想，或使其有任何發揮的機會，朱銘已經親身領會了此一侷限性文化思潮的弊端。而楊英風從天人合一哲學理解抽象藝術，雖然幫助朱銘闖出了一片天，但那畢竟是在沈重的歷史包袱下醞釀出來的藝術。對於許多東西方學者與藝術評論家而言，這種民族性或傳統性的認同，就像「根」一樣能夠幫助觀者確立藝術家的身分方位——東方／中國。從西方的視野觀看，東方是其想像出來的一種概念，Said《東方主義》一書提示了無論東方再如何努力，西方總是站在具有優越感的高度決定其對東方的評價，東方永遠是被觀看者，處於被決定的角色。我們同時也必須承認，西方對東方的誤解讓他們產生諸多神祕的幻覺，這種幻覺在西方形成一種次文化的效應，刺激了它在西方主流結構

97 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 156。

98 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 161。

下有其一定的生存空間與跟隨的「信徒」基礎。如中國的醫學知識、東方的佛教（特別是經由日本傳到歐美的禪宗）還有太極拳，都是西方對東方的幻覺青睞，賦予對東方尊崇的神祕感，於是終究產生利於東方次文化在西方生存的條件與空間。作為一個有創意又力圖上進的藝術家，朱銘自然清楚將《功夫》改名《太極》後，這對他有利的西方錯覺已足以使他名揚國際，但它終究還是沈重的歷史、傳統包袱。在紐約都會，朱銘體會到那個年輕社會的潛力，激發他蠢蠢欲動的創作欲，開始思考如何蛻變。

我們不得不佩服朱銘敏銳的觀察能力，而且能夠從中發展出他樂此不疲的《人間系列》。他已經意識到在亞洲所得到的聲譽是建構在文化傳統上的「大敘述」，說得清楚一點，就是一個沈重的歷史、傳統包袱。⁹⁹ 它與當代社會的脈搏律動是不協調的，南轅北轍的，它不是活潑的、開放的，既不能從中解放自我，又與現實生活文化脫勾。朱銘開始想像重新思考那歷史與傳統的包袱和他個人之間的關係，重新用自己的眼光與判斷力決定眼前週遭一切的意義，然後用他已練就的技法刻劃出《人間系列》的第一部曲。在這個轉換過程中，朱銘逐漸體會到《太極》對他作為一個藝術家的侷限。1986 年左右，他就公開表態：「既名為『太極』，總還是他（張三丰）打出去的一朝一式，造型仍還有限制。」¹⁰⁰ 1995 年朱銘再度強調：「《太極》的發展總有一定的程度，再發展下去仍是太極，雖然刻的是不

99 在臺灣鄉土現實主義時期，他受制於沈重的民族主義壓抑，而他在《太極》中得到的中國文化精髓卻又顯得狹隘，與當代文化脫序。請參以下討論。

100 黃春秀，〈太極與人間：朱銘訪問記〉，《雄獅美術》189（1986.11），頁 126。陳一銘，〈三十年人間步履——論朱銘“人間系列”之軌跡〉，《朱銘·人間雕塑》（南寧：廣西美術，2010），頁 38。

同招式，但仍是重複太極，而我的個性不願意重複，喜歡變新，總是需有太極的架勢和太極的精神，我不能自由發揮。」¹⁰¹ 總結《太極》與《人間系列》的優弊，朱銘如此解釋：「刻太極這個東西，我有三個包袱：第一、太極拳不是我創的，張三丰創的。第二、要刻太極拳，要不要呈現他的架勢？一定要，要不然你就不叫做太極拳。第三、要不要他的精神？精神當然也少不了，少了它你要怎麼創作。十幾年前我就發現綁手綁腳的，沒辦法再自由發揮，所以決定我不刻這個東西了。…《人間》那就不一樣了，那就非常自由，因為《人間》這個名字太大，什麼東西都能包括裡面，連太極拳、《太極系列》也包括在裡面。…那麼自由，創作出來的東西也是最好的，這才真正完全是我。所以以後我不在的話《人間系列》比《太極》還重要。」¹⁰²「從《太極》到《人間》，從《人間》到新的系列，我都清楚其中的變化，但可能引起眾人的疑慮。」¹⁰³

《人間系列》

從這時開始，我們注意到朱銘創作的地緣與時代關係，還有作品散發出的「人間性」。《人間系列》是藝術家觀察週遭環境後所呈現的眾生相。但朱銘還是以東方哲思為出發點，¹⁰⁴ 他相信一切都因循

101 鄭惠美，〈生命的無悔在於當下的擁抱——來自民間走向現代的朱銘〉，《現代美術》59（1995.2），頁13-14。陳一銘，〈三十年人間步履——論朱銘“人間系列”之軌跡〉，頁38。

102 朱銘、吳順令，〈朱銘談藝術〉，《雕塑研究》8（2012.9），頁68-87。

103 朱銘，〈散播「藝術即修行」的種子〉，楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁3。

104 輪迴觀念與「天人合一」不一樣，對朱銘來說不會限制他的創造力。

著一個因果循環的規律，人無需嘗試去改變眼前所見一切，也不必多問：「其實，《人間系列》，乃是人間百態的抽樣表達。…《人間》雕刻之語言及其精神，是在描述大面的人間，局外人不一定知道他們在幹什麼、在忙什麼，我沒有去問他們，也沒有必要去了解他們，他們也未曾告訴我，但他們還是繼續他們的人生，問題仍然存在，問題繼續發生，也不斷地結束。」¹⁰⁵

1981年10月在Max Hutchinson Gallery展出的《人間系列》包括了三件「組裝」式的新作品：《人間打太極》（圖12）、《俗世人間》（圖13）、《方正人間》（圖14）。¹⁰⁶《人間打太極》為九件《太極》組合的裝置作品；《俗世人間》是由眾多小型人物木雕組合而成的平面方塊，再拼成一大平面裝置；¹⁰⁷《方正人間》則是由疊榻小人物雕塑形成的立方體雕塑。朱銘解釋：「如果將人以外的建築物抽離出來，一棟大樓的人群其實正是這般層層相疊排列的。」¹⁰⁸這些感受大概只有人們身歷其境，在紐約摩天大樓叢林中觀察到滿街冷漠、川流不息的人群，才能體會到此都會奇觀。這件作品中的人物都是清一色穿深藍色衣服的男子，反映了都會生活的機械性與社會的制度、規律控制了人們生活思想的悲觀。相對於這些朝九晚五的人群，朱銘以他的自由之身對紐約的奇觀作了註腳。

面對朱銘從《太極系列》到這樣大的轉變，我們不得不注意到紐約藝術環境對朱銘的影響。同時，朱銘在語言不通的情況下，透過自

105 朱銘自述，楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁175。

106 陳一銘，〈三十年人間步履——論朱銘“人間系列”之軌跡〉，頁40。

107 陳一銘，〈三十年人間步履——論朱銘“人間系列”之軌跡〉，頁42。

108 陳一銘，〈三十年人間步履——論朱銘“人間系列”之軌跡〉，頁42。

己的觀察與體悟，做了一番自我吸收、認知與評斷，然後將之融合到創作中。一般而言，對一個有語言隔閡的第三世界藝術家來說，初次面對第一世界都會文化殿堂五花八門的藝術「語境」，難免會有頓時間感到「失語」或難以消化、適應的納悶。朱銘卻很快吸收紐約現代藝術的諸多特性，綜合轉用到他在紐約街頭所觀察到而刻劃出的眾生相，並將之融入自己的藝術語彙，組合成裝置性的作品。

當時美國的現代主義藝術有幾個向度的發展，呈現出多元的面貌。朱銘以他冷眼旁觀的透析，似乎融合了這其中的一些特色。以《人間打太極》為例，以前朱銘都是以單件為主，並賦予具有東方韻味的命題，如《如封似閉》（圖 15）。然而多件組合的眾生相在紐約藝壇中已很普遍，Michael Sullivan 教授曾經指出 George Segal 和 Duane Hansen 兩位用真人翻模鑄造的藝術家，¹⁰⁹ 他們的組合眾生相對朱銘應該有一定程度的影響力。特別是 Hansen 用盡了鮮麗的色彩與實物來妝點他的雕塑，將一般市井小民的生活點滴忠實地，也是冷眼旁觀地記錄下來。如 *Tourists 70*（圖 16）是典型的美國中產階級夫婦享受退休生活的方式，在觀光旅程中，男的將注意力集中在觀看風景與拍照，他直立又有如探險家信心的姿態告訴觀者他在家庭中的主導地位，太太雖居於從屬的角色，但帶有點懷疑的態度，隨著丈夫眼睛的方向看，身體也稍微傾向先生那端，兩人間的互動細微地掌握了老夫老妻間的微妙關係。除了雕塑外，衣飾、相機、相機袋、太陽

109 Michael Sullivan, 〈The Chinese Art of Sculpture and the Contribution of Ju Ming〉, 《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘》（臺北：文建會，2005），頁 154。潘禧在其著作《太極·渾厚·朱銘》（臺中：國立臺灣美術館，2012），頁 97 也提到 George Segal 的作品。

眼鏡、手提包和鞋子都是如假包換的真品（現成物）。

另外，以現成物零件拼湊組裝成平面或半立體、半雕塑的形式主義也在紐約大行其道，以 Louise Nevelson (1899-1988) 為代表。她的作品 *Sky Cathedral*（圖 17）是典型的現代主義用現成物拼裝，再漆以單色調，符合現代主義具有視覺美感的統一、純粹性的美學。這類作品應該或多或少都引起了朱銘在不同層次上的思考。從類似 Segal 和 Hansen 的人物群像中，朱銘應看到《人間》的影子，還有通俗、大眾文化的鮮活與多采多姿的可能性，從類似 Nevelson 的組裝中，朱銘應也意識到新的組裝展現形式的可能性。

朱銘於此時也開始使用螢光顏料塗抹在他的人間木雕上。他提到：「使用螢光顏料作畫不是我的發明，有許多人使用這種顏料在創作，問題在於我現在所作的是描寫現代人物，當然不必使用傳統色彩，所以我必須尋找現代的材料。」¹¹⁰ 他還強調：「繪上顏色絕對不是刀斧的餘興，我在刻鑿的時候已經思量成熟，刀斧所刻是厚實立體的，有些地方我留給顏色來形容，讓色彩表達出刀斧所不能表達的東西，這便是我塗上鮮豔色彩的基本原則。」¹¹¹ 20 世紀中期的美國藝術家中，使用螢光顏料展現大眾文化特色做得最透徹的，莫過於 Andy Warhol (1928-1987)。他這類用亮麗的螢光顏料的經典之作大概以毛澤東及瑪麗蓮夢露絹印最為有名（圖 18）。我們不敢完全保證前面所提的這些例子就是直接啟發朱銘的作品，但他們代表了紐約藝壇年輕、活潑、無包袱、多元、勇於挑戰、自由、反映現實的風尚，

110 陳景亮，〈再創新風格的朱銘〉，《今日生活》173（1981.2），頁 38。

111 陳景亮，〈再創新風格的朱銘〉，頁 39。

當朱銘穿梭於紐約的美術館與畫廊吸收新鮮知識時，這些特色的整體勢必啓發了朱銘。套具西方的俚語「Sky is the limit（天際是最終極限）」，從此之後，朱銘可以自由地盡情發揮。

朱銘出現在紐約藝壇時，正值極限主義雕塑窮途末路之際，Max Hutchinson 坦承地表述：「我覺得極限雕刻已走到盡頭，目前我們需要一些言之有物的東西。我的畫廊一直在尋找好的雕刻作品，希望帶領觀眾進入新的領域。去年暑假我首度接觸到朱銘的作品，一開始印象很深刻，…他的作品具備很深刻的內容與成熟的技巧，一方面反映了藝術家的情感與生活。」¹¹²到了 20 世紀中期，藝術界已經厭煩了世紀初以來追求作品自律規則，脫離內容唯獨強調形式主義與純粹性，認為藝術無需解釋、無需承擔任何社會責任的向度，而開始在作品中滲入批判性的內容，尋求與自身環境相關連的表述，甚至取法德國藝術家 Joseph Beuys (1921-1986) 於 1960 年代提出的「社會雕塑」觀念，認為藝術具有社會責任，應該融入社會關懷與批判，故其藝術理念與活動，具有高度的煽動性、批判性和挑戰性，這也成為後現代藝術極具批判性的一種性格。另外還有如前述的 Warhol 和 Hansen 等藝術家，吸收大量與日常生活常民文化和消費行為有關的元素到他們的作品中，也成為另一面貌的發展。¹¹³

112 黃玉珊，〈從「人間」到「太極陣」——談朱銘雕刻的演變〉，《雄獅美術》129（1981.11），頁 81。

113 從現在的觀點，可以將這類作品詮釋為反撲現代主義冷峻、過度理性的表現，而更接近後現代性格。請參以下討論。

《人間系列》與「後現代」

過去已有學者以「後現代」的特徵剖析朱銘的《人間系列》，在重新討論這個議題前，吾人有必要先釐清《人間系列》的整體輪廓。由於《人間》橫跨朱銘三十餘年的創作生涯，題材與媒材之複雜，實在難用一以貫之的原則統理，況且這一系列到目前還在進行。同樣地，後現代主義與後現代性也歷經了數十年的演進與脫胎換骨，呈現出多向度的發展，到底後現代中的哪些特性較適合用來分析朱銘的《人間》，也值得再加思索與探討。

首先，幾位前輩學者的研究可助吾人理解《人間》雖有其複雜的向度，還是有分類歸納的可能性。潘禧教授分析：「朱銘呈現三種人間百態：鄉土追憶（圖 19）、都市百態（圖 20）、抽象心靈自省（圖 21）。同時，他也反省這三個階段中，自己的創作歷程。首先在《太極》（圖 15）系列中追求了人物姿態、空間、動態與重量的關係，其次在《人間》系列中，描繪世間人物的百態，最後則在「立方體」中展現出一種描繪人類核心的根本問題，亦即人類心靈本質與其自覺的課題。」¹¹⁴ 陳一銘的研究除了簡述《人間系列》的發跡，並介紹了不同時期所使用的媒材。¹¹⁵ 蕭瓊瑞教授的研究更以編年史的方式，鉅細靡遺地述說朱銘《人間系列》三十多年的作品與主題變遷，兼陳期間採用的多媒材創作過程。¹¹⁶

114 潘禧，《太極·渾厚·朱銘》，頁 94。

115 陳一銘，〈三十年人間步履——論朱銘“人間系列”之軌跡〉，頁 36-65。

116 蕭瓊瑞，〈回到人間——朱銘的後現代雕塑〉，《朱銘·人間雕塑》（南寧：廣西美術，2010），頁 10-34。

初到楊英風的工作室，朱銘就已經展現躍躍欲試的性格。楊英風回憶：「我一再鼓勵朱銘從事木雕（圖 22），但朱銘對銅塑、石雕方面企圖心仍強。當時還有位學生在學銅塑，朱銘在工作室幫忙時，很專心的領會我所教的方法，隨著時間的累積，也就學會銅塑、石雕的本事。」¹¹⁷（圖 23、圖 24）在往後的創作生涯中，朱銘試驗得更廣，而且針對每一種新媒材體會其特性和如何最有利地運用到他的作品中。比方說為求自然效果，他翻折、卷曲陶土，使之產生自然裂痕，又在土中加稻穀及燒粉，以求在燒製過程中產生意想不到的自然天成的效果（圖 25）。¹¹⁸由於陶土製作的侷限性與窯的尺寸限制，朱銘玩陶頂多只能作出小品，所以朱銘又：「開始思索，有沒有哪一種材料可以取代陶土的感覺，同樣具備質軟、可塑性高、容易成形等條件，卻不必受限於尺寸的大小，於是我發現了海綿。（圖 26）」¹¹⁹

早年在楊英風處，朱銘已學到先用保麗龍雕刻，再製模翻鑄成銅的好處。製作與綑綁海綿比保麗龍還自由，又可達到表面更為細膩，作品圓弧形與扭曲的效果，這些都不是保麗龍能呈現的。而且海綿更接近玩陶土的手感，卻又比陶土有彈性與韌性，可做出大作品。在陶土中得到的即興快感與偶然效果，一樣能從製作海綿雕塑中得到相同的樂趣，又可翻模鑄銅（圖 27）。對於使用現代材料，朱銘認為是反映時代性：「我們生長在這樣的背景裡，是當中醞釀出來的一份子，

117 楊英風，〈聰明而悟性高的學生〉，《智慧的薪傳：大師篇》（臺北：行政院新聞局，1997），頁 220-221。

118 陳一銘，〈三十年人間步履——論朱銘“人間系列”之軌跡〉，頁 46。

119 潘煌，《朱銘的秘密花園》（臺北：天下遠見，2001），頁 118。

所言所想一舉一動就是這個社會的小縮影，因此創作出來的東西，自然要像這個社會才合理。因為現代有海綿、不鏽鋼。我們才會有這些作品，這是忠實反映時代的感覺。」¹²⁰ 有別於其師楊英風的不鏽鋼作品，朱銘主以兩種技法呈現，一是卷曲、扭轉 0.3-0.4 釐米的不鏽鋼成各種形體，之後再組裝成不同的作品（圖 28）。¹²¹ 另外，《人間系列—游泳》則回到先以保麗龍雕刻，再鑄不鏽鋼。泳者的肢體拋光以影現環境，而泳衣部分則保持保麗龍粗糙的質感，配以顏色與肢體反差，達到對比的藝術性（圖 29）。

面對如此龐大又橫跨三十餘年的大量作品，如何消化、評論，本身就是一件非常艱鉅的工作。蕭瓊瑞教授提議的歸類到後現代主義來理解，確實是一個有意義、值得借鏡的方向，至少這是從宏觀（Marco）環境來透析一位藝術家耗費三十年寶貴生命創作的歷程。正如鄉土文藝風潮鼎盛時期，朱銘有感於時代的力量，曾經製作過象徵那個時代精神的經典之作《同心協力》。同理推知，朱銘初到紐約就為這年輕、活潑、無包袱、自由、反映現實的多元文化所震懾與感動。同時，紐約眾多的美術館與畫廊提供了他五花八門的，從絕對嚴肅的「白上加白」、「為藝術而藝術」的現代作品，到那些參與與自身環境、生活文化、大眾文化息息相關的作品。他深受後者與生活接近的感動，而開始著手自己的《人間系列》，回到早期鄉土時期以生活週遭題材作為創作泉源。為了更具體地探索朱銘的《人間系列》是否適用與如何適用後現代概念來詮釋，以下先概述後現代與後現代性。

120 潘煌，《朱銘的秘密花園》，頁 123。

121 陳一銘，〈三十年人間步履——論朱銘“人間系列”之軌跡〉，頁 50。

「後現代」及「後現代性」特徵

若依時間順序考量，「後現代」顧名思義理應是接續「現代」之後的一個時代，但事實上並非如此。因為各個社會的發展不均，同時不同軌，甚至一個國家之內的发展也有顯著的差異。如世界的某些地區現在還處於「前現代」階段，而幅員之廣如中國目前還同時有「前現代」、「現代」與「後現代」三個同時空但不同時代的現象。又，前面提到 Beuys 的「社會雕塑」觀念與行動已屬於反現代（後現代）的範疇，而 Andy Warhol 和 Hansen 的作品也呈現了後現代融合大眾文化與消費文化的特徵。所以，與其用時空觀來區別現代與後現代，不如說後現代是反思、對抗現代的一股強大思潮與行動力量。它對現代主義深信的階級性、專制合法性、大敘述的去神秘化、揭露、消解中心和破除疆域，是後現代、後殖民以來一個明確的方向。在藝術上，後現代持續顛覆現代的永久、恆常、崇高、統一、純粹的理想，而以複製、拼湊、無深度、表面、重複、拼貼、支離破碎等伎倆反制，成為後現代藝術的特徵。既為反思、對抗，後現代本身也理所當然可被視為現代的晚近發展與矯正步驟。

原先一派學者以資本主義的發展為基準，認為「後現代」實際上就是資本主義後期（後工業時期）的文化現象，所以「後現代」一度被視為西方世界的專利品，因為只有西方在發展上達到了後工業階段。過去一些著名的學者如 Fredric Jameson 和 Douwe W. Fokkema 甚至斷言「後現代」不可能發生在未經過「後工業」發展過程的國家，其中 Jameson 更曾在臺灣宣稱臺灣並沒有「後現代」。後來學界發現「後現代」的文化影響早已滲透入非西方世界，而這些地區的文化以其內在發展之邏輯和所需，進一步與「後現代」思潮接觸、摩

擦、融合，展現出多元變異的「後現代性」。這樣的發展到了九〇年代已被公認為是遍地開花的全球現象，而不再是只隸屬於西方的文化現象。臺灣八〇年代末期與九〇年代的社會、民主本土化變革及文化運動，就是仰賴著後現代理論為基礎，筆者更認為如果沒有後現代理論，這場變革成功的可能性應該會大打折扣。無論如何，就時間與空間而言，朱銘無論在紐約、臺灣或世界任何地方，很難不感受到後現代的氛圍與文化影響。

如前所述，「後現代」是一個龐雜的課題，必須從中理出一個約略的細目與邏輯，方足以作為解釋朱銘《人間系列》的背景因素。作為一個挑戰「中心」的政治、社會、文化思潮，「後現代」可以說因時、因地、因事而瞬息萬變。任何昔日的「邊緣」都有可能成為今日的「中心」，而轉身化為必須被顛覆的眾矢之的。所以，就像民主選舉，後現代是一個不斷循環而且永遠開放的過程。概括來說，原先後現代爭辯的只是西方內部檢討自身的「大敘述」理論，¹²² 續之而起的後殖民理論，則將重心轉移到被殖民國家與原殖民帝國間微妙的政治和文化關係，企圖突破這「中心」與「邊緣」牢固的隸屬關係。¹²³ 而女權主義（邊緣）則是為了突破「男性沙文主義」（中心）所衍生出來的一股勢力與學門。

後現代另外一支發展則是九〇年代開始興盛的「文化研究」。此學門最早的起源可追溯回上世紀五〇年代，英國的文學研究所引發的

122 關於這一點，請參 Jean-François Lyotard 對大敘述的破解，Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

123 這方面的代表學者有 Edward Said，Gayatri Spivak，還有 Homi Bhabha。

文學「經典」(canon)與通俗、大眾文化(popular culture)之辯。英國文學學者 Frank Raymond Leavis (1895 -1978) 潛受菁英意識指引，認為將高雅的文學作品納入「經典」後，再透過教育使之成為文學知識而傳播，不但可樹立新「經典」，且可藉此提昇健全的人格發展。所謂「經典」，顧名思義有別於難登大雅之堂的通俗文化，彰顯了現代時期一個很顯著的差異關係特徵，「中心」與「邊緣」，「高尚」與「通俗」、「典雅」與「低級」間二元對立的大敘述文化。

對李維斯主義(Leavisism)所欽定的「經典」之反撲，可以想像是來自於出身平民、工人階級家庭的學者，他們透過親身經歷及享用的市街文化，展開對文化霸權的批判和解構。Richard Hoggart 特別強調流行和消費主義對當代生活的直接與具體效應，他主張文化應是與其他生活環節共組而成，一個完整社會形貌中不可或缺的一份子。¹²⁴ Raymond Williams 則從馬克思主義立場批判在常民生活方式中強制灌輸高文化實際上是與現實社會脫節，構成及引發社會文化的斷裂。¹²⁵ 這些新觀點都直接向李維斯主義的菁英文化發下了戰帖。從此以後，菁英文化的正統性遭到質疑，作為其文化核心的經典也漸漸失去主導力量，續之而起的，與常民生活文化環境直接相關的多元性與流行價值，則完全超越了現代主義菁英文化當道時強調具有「永恆」價值的「高尚文化」。

124 請參 Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* (New Brunswick, N.J., U.S.A.: Transaction Publishers, 1992).

125 請參 Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950* (New York: Columbia University Press, 1958).

基於此，吾人可從文化研究注入後現代的種種新活力，歸結出一個概括的，可茲幫助我們分析朱銘《人間系列》的「後現代性」：一、後現代社會中，主流已化於無形，續之而起的是片段的、多元與雜糅共生的時代。所以後現代社會呈現的是既無固定中心也無固定邊緣的特徵。二、後現代社會中，人們不再相信崇高、統一的大敘述，反而以某種近似抵制的手段，在斷片式敘述中消解意義的永恆與固態狀態。三、後現代文化中高尙文化與常民文化間的階級差異消褪了，又隨著全球化的腳步、科技與資訊傳播快速發達，民族文化間的區別（主體性）也逐漸因資本主義消費文化的全球性發展與滲透而模糊了，形成文化無疆界的局面。四、由於消費與流行文化當道，後現代的文化現象缺乏深度與有極高度的不確定性與非持久性。它們就如行雲流水，稍縱即逝，人們只能不斷地自我翻新去調適變動多端、前仆後繼的社會與科技文化樣式。¹²⁶五、因為後現代思潮不再屈從於權威，甚至試圖解構權力或削減其影響力，使得藝術評判的標準變得模糊不清，文化詮釋變成開放性的，可以同時為不同層次的文化欣賞者、消費者和研究者提供知識活動場域。包括弱勢社群在內的所有參與者都可透過閱讀和使用文化產品，明確表達其文化詮釋權。因此專家或藝術家（文化生產者）不再擔負著啟蒙大眾的角色，過去那種單向填鴨式的教育模式已不符後現代多元取向的原則。這更強化了 20 世紀興起的接受美學概念：強調文化使用者的主體性與闡釋權。六、儘管後現代是為顛覆現代而生的，它必然不能走上現代的二元對立的窄路，所以後現代無從排斥菁英文化，而必須強調共存和競爭。

126 最典型的例子是當代的智慧型手機廠牌之多，樣式之豐，每年新機出品時造成全球性的換機旋風。

現代與後現代：朱銘《太極》與《人間系列》的差別

過去論者已經常比較朱銘的《太極》與《人間系列》之差異。楊孟瑜在朱銘傳中認為，如果「《太極》系列代表朱銘對形而上世界的體悟和訴求；那麼《人間》系列就是他對紅塵俗事別有會心的透觀與呈現。」¹²⁷張頌仁則認為：「創作《太極》需要大氣魄，塑造《人間》，則必須有細膩的感觸和嫺熟的技巧。《太極》和《人間》這兩組作品，可以說是相輔相成的一個整體。有了人間，朱銘的藝術才算完備，才能成為一個現代的造像藝術大師。」¹²⁸楊孟瑜點觸到了一個核心議題，《太極》的形而上是屬於哲學領域的，有深度的，具有永恆價值與歷史、傳統性的層次，相對於紅塵俗事的一般、現世、稍縱即逝、變異的特質。

《太極》的創作起源於楊英風的啓迪。楊英風是臺灣現代主義大師，雖然受到西方抽象主義影響，他的理論建構完全是東方式的，以中國文化的老、莊及佛學中的般若思想為本，他更深信且倡議以「天人合一」為大敘述原則，是重要並有卓越貢獻的現代藝術家。我們不妨再回溯楊英風對朱銘在《功夫》系列上的提示：「我建議他…去研究研究太極拳。一方面對他略為孱弱的身體有幫助，一方面有助於他探索中國文化的精奧處。特別是關於後者，我覺得對一個藝術家很重要。中國文化的天人合一至理，是我們整個民族的根，歷史的脈，一個藝術家要能吸收到這層養分，才能真正長大成熟。朱銘，限於從前

127 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 172。

128 陳一銘，〈三十年人間步履——論朱銘“人間系列”之軌跡〉，頁 36。

的學習過程與範圍，如今這方面的基礎有待加強，而不是表面上論抽象與具象的問題。…我告訴他如何簡化『形』的造作，增加『神』的內蓄。」¹²⁹ 朱銘當時深受這個原則啓發，也開始以哲學性的思維探索藝術的意義與形式。前面的引言中就有蔣勳記載這一階段朱銘的心路歷程：「在一件《功夫》作品前，他不斷用『陰』『陽』的觀念來解釋著他對造型的看法，他談到『造型』、『光』、『影』、『連貫的氣』、『整體一元』…等等字眼，我忽然覺得朱銘在學院藝術家那學了許多東西，而這些學院的名詞，因為朱銘本身還一知半解，就使原來已經很糾纏不清的空洞理論顯得更為貧乏單調。他也告訴我，有很長一段時間他不能動手雕刻，因為他還沒有『想』清楚一件作品的造型。我又不禁看了看他的雙手，這一雙曾經在不斷工作中深深感動我的手，彷彿開始畏縮了。」¹³⁰ 蔣勳的憂慮自有其時代背景，不過我們從朱銘後來的發展中，可以清楚看出他確實摸索出了，並且能掌握、呈現結合西方形式主義與中國天人合一精神的大氣魄雕塑。這為他奠定了舉足輕重的世界級藝術家地位，我們因此不容忽視楊英風對他的影響與朱銘卓越的藝術成就。儘管如此，我們也不得不承認從後現代的觀點批判，這是一個封閉的、純粹的、崇高的、具有民族意識與歷史包袱的、形式主義的、不可侵犯的菁英文化之精髓，它與現實生活完全脫節。

朱銘並沒有滿足於《太極》的成就，在初嚐亞洲成功的階段，他已放眼世界，孤注一擲，從零開始，決心到紐約發展。在很短的時間

129 楊英風，〈木之華〉，頁 28-29。

130 蔣勳，〈朱銘回來了——記朱銘第二次國內個展〉，蔣勳《藝術手記》（臺北：雄獅美術，1979），頁 60-61。

內，他從紐約的藝術氣息與社會脈動中找到了可資開發的新方向。前引朱銘對紐約的第一印象，已說明朱銘看到紐約與臺灣最大的區別在於「多元、雜糅共生」與「二元對立、漢賊誓不兩立」，「開放」與「封閉」，「活潑、自然」與「沉寂、受壓抑」，「年輕、自由」與「古老、有沈重歷史、傳統包袱」，「可以盡情表達與容易被人接受」與「備受意識型態主導、偏窄，缺乏包容度」之間的對比。這些不就是現代與後現代間的差異嗎？筆者並無意強辯朱銘是有意識地做出這些區別，而是要指出朱銘是在一個偶然的自尋機緣中將自己投入一個與臺灣極端不同的藝術環境，他所觀察到的差異振奮了他的創作精神，最終成為他創作理路中必然的元素。他不曾如此尖銳地批判臺灣藝術界，但這些反差確實存在於當時臺、美兩個截然不同的藝術環境中。朱銘穿梭其間，深深體驗過的差異更堅定了他創作《人間系列》的意向，最終放棄原初對《太極》的堅持。因此，筆者斷論朱銘是偶然的走上後現代創作之路，然而後現代的一些特質卻因此成為他《人間系列》的必然元素。¹³¹

前述《太極》背後的哲學思想本身就是一個具有歷史與傳統包袱的大敘述，朱銘最後放棄對《太極》原初的堅持，不但是從這個大敘

131 學者對朱銘作品的後現代性已提出看法者，如蕭瓊瑞：「太極系列簡潔、內蘊的形式語彙，是一種國際主義傾向的現代主義特色；但人間系列具備高度現實生活趣味與反映，似乎是後現代主義要脫離現代主義的某種形式規範與媒材制約後，重新回到庶民生活中對各種小傳統給予重新的認定與再造的成果。朱銘的人間系列在此觀看的角度調整後，應能獲得更多的知音與支持。」請參蕭瓊瑞，〈回到人間——朱銘的後現代雕塑〉，頁 32。

潘禱則指出：「朱銘不一定認同這些『人間』系列作品具有後現代雕塑的意涵，但是研究者站在國際視野來加以論述，值得注意。」請參潘禱，《太極·渾厚·朱銘》，頁 130。

述中解放，更是從《太極》過於堅固的形式主義與過度依仰招式的限制，回歸到具有生活內容與人間性的社會常民百態。他的題材因此暴增而缺乏固定性或穩定性，不但消解了他對現代形式主義的依賴，也間接消解了觀者對朱銘的一種恆常固定的印象。他的題材，不管是刻畫紐約街頭的或刻畫臺灣鄉間，都趨向常民化，降低了高尚文化與一般層次觀眾間的階級鴻溝，藝術的創作不再是為了滿足那崇高的理想或菁英份子的品味，而是針對常民而創作的大眾文化產品。他雕塑的對象與題材，從根據中國「天人合一」哲理啟發的東方式形式主義遽變到街頭清道夫（圖 30），最直接顯現了從「高尚、典雅」到「常民、通俗」文化的轉變。這件作品讓人聯想起 Hansen 的 *Queenie 2*（圖 31）。美術館園區成為後現代休憩消費生活型態的重要場域，提供了各層次訪客知性活動的空間，而不是一個嚴肅的學術殿堂。朱銘所選的題材也突破了固有的民族疆界，在《科學家系列》中，不但包括了中國的四大發明（圖 32），也安排了西方與東方不同時的著名科學家愛迪生與李遠哲（圖 33）「同台登場」，兩人若有所思的「交談」。又他的創作靈感未必都源自於嚴肅的東方題材，如《裙的故事》（圖 34）立刻令人聯想到已故美國女星瑪麗蓮夢露 1955 年有名的《七年之癢（The Seven Years Itch）》劇照（圖 35）這般西方大眾文化的新經典。還有，他對資本主義社會形成的制度性控制，和對人類精神與行為造成的影響，一直都認為是不分東、西的普世現象，而抱以人文的關懷。早期在紐約製作的《方正人間》（圖 14）與後來在臺灣製作的《紳士》（圖 36），都是對這一資本主義長期影響人類行為模式均一化與冷漠的警示。這些特徵（打破中心與邊緣的對立、融入足茲讓常民感到親切的大眾文化題材、破除種族疆界、消弭東西方界線、資本主義全球化現象對人類生活的影響等）都足以讓我們有充

分的理由確認朱銘的《人間系列》帶有非常濃厚的後現代性與包羅萬象的人間性。

人間性與朱銘的藝術原鄉

至於《人間》到底屬於現代或後現代，朱銘有自己的看法：「我為什麼要刻人間呢？我認為需要刻一些生活的東西，…人間比較生活化，創作態度也比較接近現代雕塑的理念——隨興而自由，這樣的態度就是現代雕塑的精神，也屬於現代生活的精神。」¹³² 朱銘自始至終沒有用到後現代一詞，是否意味著藝術家反對用「後現代」來詮釋他的作品呢？筆者以為不必過度追究其屬性，如果後現代初始是西方對現代的反撲，它本身既擔負著矯治現代的偏見，自也可被視為現代內部的整頓現象。事實上，朱銘從《太極》到《人間》的過程也屬同性質的矯治。如前所述，無論在臺灣或美國，朱銘所處的是後現代的文化環境，而他抵達美國後最先青睞的就是那些已經融入常民、大眾文化的後現代題材，他從《太極》轉換跑道到《人間》無意間已是從現代大敘述跳脫到具有人文關懷、人間性的後現代創作。所以朱銘所謂的現代（無論題材、媒材、用色）與學者所說的後現代同屬於一樣性質、互不牴觸的內容與形式。況且後現代的詮釋本就屬於開放性的，不但學者、作者（藝術家），甚至觀眾都居於平等位置參與並賦予作品屬於他們自己的價值與知識，沒有一

132 鄭惠美，〈生命的無悔在於當下的擁抱——來自民間走向現代的朱銘〉，頁 13-14。

個人的詮釋是絕對的權威，若細心抽絲剝繭，則可看出其實朱銘的理念與藝術是二者兼備的，並不衝突。¹³³

我們更應該注意《人間》是鄉土的延伸，是鄉土與時並進的容顏，是朱銘拓展個人生命經驗，與藝術表現融為一體，又回歸生命原鄉的寫照。而其中一以貫之的藝術原鄉就是人間性。然而回頭探索鄉土時，吾人必須小心別再陷入 1970 年代「民族主義情緒」的詮釋與「二元對立」的思維模式，而應回歸到鄉土的人間性，體認其實它與《人間系列》的人間性同樣是回流到民間探索，脫離大敘述的理路而歸寂於朱銘藝術與生命的原鄉，以他所熟悉的人、事、物為創作題材，這對他一點都不難、也不陌生。朱銘初出道時就是以「人間」為主體，當時的重點在於自己的親人（媽媽、妻子和女兒）與作為農民生活重心的水牛。¹³⁴ 在鄉土現實主義時期，他最為藝評界稱讚的作品《同心協力》刻畫出暴風雨後農民為了搶收上游流下來的木料，而不惜冒生命危險用牛車奮力拉木料上岸的情景。不管這件作品後來如何承載了時代的民族意識與興亡的重擔而代表了中國，它的原名就叫《牛車》，最初的意涵也很單純。四十年後的今天，我們也許可以重新開啓這個曾經被過度情緒化詮釋的公案，一方面尊重 1970 年代的時空對此所做的詮釋之必要性與時代意義，同時把它歸位，回到具有人間性的內容與感性原鄉，從中感懷朱銘的人文關懷。

當然，早期的《鄉土》和 1980 年代以後的《人間》有著非常顯著的不同。除了在技法與思想上經過了現代主義的洗禮，我們還必

133 有關朱銘對現代堅持的時期，請參下文討論。

134 朱銘也兼刻時代人物，如蔣中正與甘迺迪兩位總統。

須說，朱銘的足跡遍及了全世界，增長並豐富了他的閱歷，敏銳了他的觀察、思考力，廣闊了他的視野。很自然地，他的向度與題材都豐富了，製作的方法與媒材也變得千奇百怪，就像不曾間斷湧現的春泉與廣納百川的海洋。也正因為他走向人間去捕捉人間性，他的《人間系列》含融了濃厚的後現代性。

從宏觀環境觀之，確實可以確認後現代對朱銘有明確的影響。但如果朱銘本身是個保守的工藝師，甘之如飴地躲在通霄鄉間過活，那這個大環境與他是不會有交集的。所以朱銘本身的特質與個人抉擇才是最具決定性的因素。前文已經略提朱銘具備了善變與不安於現狀的個性，且具勇於嘗試與突破的膽識，這方是《人間》（和他一生藝術傳奇）之所以能歷久彌新，展現多元面貌的先決條件。

楊英風就曾回憶：「這個人不肯輕易相信自己」所以經常在準備挑戰自我。朱銘回憶才當學徒半年，「我腦筋就動來動去，…就自己向人借了相機，拍下鄉間水牛的模樣，自己摸索刻起牛來。」¹³⁵ 所以牛就是朱銘一生第一件「創作」。同時期他也向師傅李金川表達參加比賽的意願。後來爲了收集黃土水的資料，也意外地「找到」了楊英風。¹³⁶ 楚戈也如此形容朱銘：「在成千的民間木刻工藝師中，獨獨有朱銘不能安於自己的職業生活，而是一直想突破想超越他的現狀。這種覺悟，是一個藝術家最基本的性質。朱銘用他的技術來刻畫他的慈母，來雕刻他的戀人在海邊玩沙的情景，這在他的同行中，可說是絕無僅有的了。」¹³⁷ 1967年，當他還是一個民間工藝師

135 朱銘自述，楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 28。

136 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 30。

137 楚戈，〈大寫意的木刻，繼絕學的雕刻家朱銘〉，頁 18。

的時候，朱銘就幻想：「可不可能變成一頭飛鳥，飛出那個爲生計而做的木雕技藝窠臼之外，再飛更高？更遠？更好呢？」¹³⁸ 隔年他終於如願以償，得以拜了楊英風爲師。憑藉這種永遠不放棄的進取心，朱銘第一次展出成功後就隨順因緣與膽識往日本及香港發展，短短的四年後，1980 年朱銘又轉換跑道到紐約，這都是他的個性使然。無論外界環境再如何變化，眾多的民間工藝師中僅有朱銘有這樣的特質，使他能夠勇於投入並吸取大時代的潮流與脈動，成爲一位舉足輕重的藝術家。

朱銘的另一特點是勇於嘗試新媒材，使他從媒材的特質與可能性中締造出作品的多元面貌。在這方面的成就，他甚至超越了他的老師楊英風。朱銘坦承：「沒有挑戰，就容易停頓。所以我常常故意找『麻煩』，喜歡找新材料，如果有新的素材，就會有新的態度、新的作法，這就是新的挑戰，也就是可以不斷創作下去，創作能力和創作量都會增加。」¹³⁹

朱銘勇於嘗試的個性應該也是從小艱苦的環境賦予他隨機應變，有時甚至是孤注一擲、奮勇投入的勇氣，晚近學院派訓練出來的藝術家則多像溫室的花朵，通常都缺乏這種應變能力與衝勁。朱銘多才多藝的父親早已爲他樹立了一個典範，爲了生活，他父親訓練自己能就地取材，製作成工藝品以變現維持生活。他會用竹子編籠子，撿木頭做雕刻，還上山去挑木頭，雕成胡琴再讓小孩拿去賣。¹⁴⁰ 生

138 《聯合報》(1976.6.12)，12 版。

139 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 313。

140 朱銘自述，楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 9-10。

長在這種環境，朱銘不但早已耳濡目染，也養成從艱困的環境中為求取生存而不放棄任何可能性的本能與契機。就算他小時候沒有著手參與創作，朱銘的心目中應該對多媒材已有相當概念與本能性的直覺反應，就是什麼都能拿來創作。¹⁴¹ 年紀稍長後，朱銘因為戰事失學，躲到山上大哥的打鐵鋪幫忙，這應該是他第一次接觸到金屬工業（工藝）。但此時年紀太小，應該還無法實際操作，而大部分時間都在放羊。¹⁴² 民國四十年代初期，朱銘曾在大哥的打鐵鋪幫忙，「因之暫擱刀斧，改舉打鐵的大槌。」¹⁴³ 筆者以為這些生命際遇的偶然養成了朱銘對媒材的不畏懼與好奇，加以從小艱困養成的克服萬難性格，玩弄多媒材反而變成愉快的事。有一回接受《臺北市美術館館刊》訪問時，朱銘提到：「每種材料都有它的特性，譬如木頭我很喜歡，但是它再好，就是沒有不鏽鋼的特質，而不鏽鋼再怎麼不好，在木頭中也找不到不鏽鋼那種感覺。材質改變，工具一定要改變，製作態度也改變，整個效果也就改變了。對我而言，這是我很需要的，因為我要創作，必須多方面求知、克服，多方面去發現，發現越多就越充實，才不會孤陋寡聞，我不能躲在木頭中。」¹⁴⁴

141 朱銘：「材質不同，表現出來的效果便不同。什麼材料都可以拿來作雕塑，這種嘗試是無止境的。」黃春秀，〈太極與人生：朱銘訪問記〉，《雄獅美術》89（1986.11），頁127-128。朱銘也說：「用木頭刻，海綿，捏紙，甚至麵包，還有不鏽鋼，單純的草繩綁，要怎麼做就怎麼做。」鄭惠美，〈生命的無悔在於當下的擁抱——來自民間走向現代的朱銘〉，頁14。

142 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁12。

143 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁38。

144 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁275-276。

朱銘對東方／中國身分的堅持

雖然朱銘勇於嘗試、大膽突破，但他對自己是個東方／中國藝術家的身分卻很堅持。這看似封閉保守的態度與朱銘廣泛接納與勇於開創新題材的個性似乎背道而馳，這又當如何解釋呢？是否違背了我們一直強調的後現代性呢？我們應該從楊英風對他的影響談起。

楊英風對朱銘決定性的影響是他肯定了這位年輕學子超邁的技術，從而著力於開發他的潛能。楊英風以他對現代主義的認知及對中國文化堅定的信念為基礎的藝術哲學，開啓了朱銘對現代主義的認識。這些觀念深深影響了朱銘，即便後來朱銘的作品都已含藏相當明確、豐富的後現代性，這些還是他緊抓不放的創作原則與信念。從這裡我們可以看出楊英風對朱銘堅持東方理念的深遠影響。然而，這個東方理念又是什麼呢？朱銘如何將之融為技術與哲學一體兩面的觀念，使其精神性含藏在形式之內並可透過形式而外顯呢？朱銘又如何在《人間系列》中運用這樣的技法展現出東方的精神性呢？

朱銘拜師前的技術已經相當純熟，故楊英風一開始就要他「捨」與「丟」。他對朱銘說：「一刀刀下去，木頭塊塊落掉，技巧也要一併塊塊落掉。木質的天然處和造型的原始精神，也就慢慢顯現。」¹⁴⁵ 這樣刪繁就簡，匠氣漸漸脫落，空間感、量體感和最本質的精神性內涵順著木質的自然特性被烘托出來。¹⁴⁶ 對這深奧的精神性原則與形式間的關聯，剛開始工匠出身的朱銘確實只是一知半解，就靠

145 楊英風，〈斧痕永在〉，《明日世界》17（1976.5），頁 36-37。

146 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 259。

自己去摸索、參悟。¹⁴⁷ 從這個教誨，朱銘發展出一種認識，就是作為藝術家必須先學後捨，方得做自己的主人：「…不學…不行，不學的人就是沒有思想、觀念，我若沒學，就沒有自己的語言。」¹⁴⁸ 然而，學習既是一個階段，是技巧、知識、觀念的承傳，也是宗教家所說的「雜念」，所以一個藝術家最終必須想辦法捨棄所學，才能找回原來純正的我，這個「捨」的功夫必須從「修」得來，也就是朱銘一再強調「藝術即修行」的道理。他解釋：「藝術為什麼要修行？因為不管你跟哪一位教授學，或者是到哪一國去念，那都是跟你無關，念到最後還是要想辦法忘掉。…最後還是要回歸到你自已。…你就是在你的內心，你是獨一無二。最獨特的。…那內心的問題要怎樣解決？就是『修行』。…修行的態度很重要，因為你再怎麼學，最後腦子裡都記別人的，你一動手它就跑出來了。…學到最後這些宗教家叫『雜念』的東西一定要忘掉。」¹⁴⁹ 朱銘也借用了佛教的「佛性」思想，¹⁵⁰ 他以洪通及林淵兩位素人藝術家為例，闡明人人都有恰如其分、與生俱來的創作本能，如果能將學來的東西都捨棄掉，還原到最後，就是最圓滿真實沒受污染的自我。¹⁵¹

前文已說明，楊英風要朱銘從練太極拳去體會氣動全身的「天人合一」、「渾然忘我」的感受來創作，這對朱銘有決定性的影響，引導他始終堅持這種自動性的「物我合一」創作原則。朱銘解釋：「我

147 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 303。

148 鄭惠美，〈生命的無悔在於當下的擁抱——來自民間走向現代的朱銘〉，頁 15。

149 朱銘、吳順令，〈朱銘談藝術〉，頁 78。

150 佛性思想就是相信所有眾生都具有本自具足，不增不減的佛性，只要因緣具足與持恆地開發，終有一日能成佛的觀念。

151 朱銘、吳順令，〈朱銘談藝術〉，頁 88。

是用『速度』創作，使自己能渾然忘我，發揮潛能。」¹⁵²「每當我刻東西的時候，不預先去想他的效果，完全順其自然。只要第一刀下去，緊接著是第二刀、第三刀…我不讓自己有時間思考，不讓知識來干擾…學了三十多年的雕刻，腦海裡儲存了許多好的知識和別人的觀念、作品，往往越是思考，越逃不過別人的影子，反而把自己的本性掩蓋了。」¹⁵³ 朱銘把這速度的效果比擬回歸到中國大寫意水墨的境界，這是早期藝評界對他的大斧劈刀法的稱許，也是他從楊英風處體驗到屬於自己的風格，最早在鄉土現實主義作品中出現，後來又結合到《太極系列》，成為朱銘獨特的、屬於中國水墨境界的藝術語彙，而一直沿用到他的《人間系列》，始終如一。他說：「創作要是這麼快的速度進行，很快、很容易就進入這個渾然忘我的境界，你會做出平常沒辦法想出來的藝術品。…這個偶然效果才能超出你的平常，…畫水墨不多（都）也是這個道理。…當你動筆了之後，效果才會產生，從那裡重新開始出發。」¹⁵⁴ 無疑地，速度、自動是朱銘達到「物我合一」、「天人合一」或他所說的「人與自然合一」境界的必經過程：「我的木刻一直在追尋一種『人與自然溝通』的路。…我一個『人』，在使用自然的材料『木頭』，在進行一種表達：『人與自然的合一』，所以我回答：『人與自然的合一』是我的藝術的根本精神。…我發現太極拳是『人』與『自然』之間，結合的關係最明顯最密切的一種。…所以我發現『太極拳』與我的藝術精神有相同的本質。所以現在我刻『太極拳』，我打太極拳。亦就是想通

152 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 276。

153 朱銘，〈我的本性，我的風格〉，頁 162。

154 朱銘、吳順令，〈朱銘談藝術〉，頁 84。

過它，去達成『人與自然結合』的完美表現。」¹⁵⁵事實上，朱銘在木頭以外的海綿與陶土等媒材都是用同樣的創作哲學處理，達到意想不到的奇特、新鮮的效果。藝術家與材質結合為一就是朱銘「人與自然合一」的創作，和合機緣所生的不假造作、自然天成的作品。

無論如何「捨」與「丟」，朱銘還是緊抓住這個精髓，堅持必須站在中國文化的立場與高度定位自己，並強調這是絕對不能丟棄的一部分。此一精神支柱的源頭還是楊英風，朱銘回憶：「他帶給我一條明路！…做一個藝術家，天人合一，順其自然，這點很重要。楊老師不像一般人，多半只教技術，而沒有注意到精神面。他很注重精神面，我和他一起生活，等於是『同修』。」¹⁵⁶在楊英風的指導下，朱銘雖然也認同中西兼修的必要，「但絕對不要忽略中國精神這一半，…一定不要忽略了我們祖先幾千年來累積的智慧，那是很可觀的。」¹⁵⁷他更把自己的創作過程歸類為凝聚了祖先智慧的、不可遺棄的、東方式的：¹⁵⁸「我的創作態度比較像東方，…西方創作的時候…有一個標準放在那裡，然後再開始磨，…我抓到一塊木頭時長長的，就刻站的人；抓到一塊木頭是方方圓圓的，就刻坐著的人比較適合，

152 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 276。

153 朱銘，〈我的本性，我的風格〉，頁 162。

154 朱銘、吳順令，〈朱銘談藝術〉，頁 84。

155 劉蒼芝，〈這一刀〉，《朱銘木雕專集 1》（臺北：雲水，1977），頁 3。

156 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 96。「同修」一詞在佛教界通常是指夫妻共同修行時稱呼對方的用語。

157 朱銘、吳順令，〈朱銘談藝術〉，頁 82。

158 朱銘還特別強調不能放棄東方的本質：「如果你忘掉東方這一塊，你自己就沒有立場。…全盤接受西化，那就太可惜了。…東方的精神一定要學，這是祖先的智慧。…楊英風老師他告訴我，你不要丟掉這東西，這東西是很難得的，…」朱銘、吳順令，〈朱銘談藝術〉，頁 88-89。

只有這樣而已。以後的效果完全不知道。當動刀之後，這塊木頭它就開始改變，根據這個改變及發生的效果，然後再重新出發。…連我自己都沒有心理準備的這種效果，可以說一路發現到最後結束，這是東方的精神。但不是絕對而是大部分。」¹⁵⁹ Michael Sullivan 曾經指出此與美國抽象主義大師 Jackson Pollock 的創作方式相近，使他想到朱銘最好的作品也有相同的自發性（自動性，spontaneity）。¹⁶⁰ 事實上，Pollock 是從日本書法得到啓發，也就是說他的觀念也是來自東方。無論如何，朱銘的藝術理念與 Pollock 的理念只是形式上與技法過程的巧合，其思想背景則出自楊英風指導的「天人合一」理論。¹⁶¹

經過楊英風的提點與指導，朱銘終於脫胎換骨，從一個有匠氣的工藝雕刻師父搖身一變為國際級藝術家。但是，堅持東方是否意味朱銘似乎陷入了現代主義二元對立的思維與對大敘述的堅持？那是不是與他那些「後現代」的《人間》作品背道而馳呢？筆者以為不盡然。前文提到後現代的一個重要發展是後殖民主義。後殖民主義從本質上是後現代主義在東方和第三世界國家的一種對話機制，在後現代風潮高漲時期，後殖民主義一直受到忽略，因為當時後現代還是屬於西方內部的檢討，由不得「外人」插手。但由於中心與邊緣的關係不斷更替，西方對自己的傳統中心地位開始感到質疑與惶

159 朱銘、吳順令，〈朱銘談藝術〉，頁 83。

160 Michael Sullivan，〈The Chinese Art of Sculpture and the Contribution of Ju Ming〉，
《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘》（臺北：文建會，2005），頁 153。
筆者認為這是西方沙文主義作祟，沒把來龍去脈掌握清楚，便一廂情願地認為現代中國藝術家必定受西方影響，形成一個西方中心，東方邊緣的階級差異。

161 更不惶說日本書法的精神也是源自中國。

惑，而後殖民就是從第三世界或東方獨特的立場與話語，用自己獨特的文化身分說話，以打破過去西方用 English，西方以外用的是 english 的階級性差異。能擺脫這種困境陰影的方式之一，就是堅持以自己的文化語境作為溝通對話的媒介，以免使消弭東西方的階級意識成為空洞理論而無實質內涵。¹⁶² 站在東方的位置，朱銘更有信心與說服力去傲視全球化的文化融合，不被併吞掉而消失自我，這是後殖民理念中抵制西方中心的重要觀念，與西方平起平坐，無所謂的中心、邊緣之分。對此，吾人應該正視楊英風對他教育啓迪的影響，與朱銘堅持的在後殖民狀態下非西方藝術家對身分認同的正面價值與時代意義。¹⁶³

總 結

本文以「鄉土？現代？後現代？」為命題探討朱銘的雕塑藝術。朱銘五十餘年的創作生涯跨渡了三個時代：1970 年代，他剛到臺北

162 本文所持立場與西方學者稍微不同。一般認為能在第一世界高級學府任教的原英語系被殖民國後裔學者，是因為他們的英語能力突破了原非英語系被殖民國學者的劣勢，達成了後殖民對西方的挑戰。這雖是在西方的一個事實，但在藝術領域大部分非西方文化藝術家為了與西方溝通，都放棄了本來的「傳統」而趨向於採用最先進與流行的媒材來製造溝通的話語。誠然，不管東方或西方，都無法避免外來文化的影響，甚至在某種程度上「被殖民化」。在國際交流中，任何文化為了影響他種文化或自我更新，都不免會失去自身的一些東西，這是後現代全球化社會的必然現象，如朱銘這樣堅持傳統中國語境的國際級藝術家倒屬少數。但無可否認的是即便如此，朱銘的作品含藏了相當豐富的西方引起的後現代性。

163 筆者並非意指這是朱銘的本意，而是在強調在這樣的大環境下，朱銘的抉擇可以做這樣的詮釋與理解。比起多數藝術家都已放棄傳統的事實來看，朱銘的堅持勇氣可嘉。

不到兩年，臺灣就遭逢國際地位岌岌可危的十年，揭開這艱苦十年序幕的是 1969 年至 1970 年間美國將釣魚台的監管權歸屬日本所引發的保釣運動。接著，於 1971 年臺灣失去了在聯合國安理會及代表國的地位（也就是臺灣失去在國際上的中國代表權）。次年，美國總統尼克森訪問大陸，簽署上海公報，續以臺灣在外交戰場上的節節敗退，一直到 1975 年蔣中正總統逝世後，其骨牌效應還一直持續發生。七〇年代結束前的 1979 年，美國與中國關係的正常化為這動盪的十年劃下了句點。朱銘每天從當時的臺北縣板橋到臺北市重慶南路與南海路交叉口的楊英風工作室，都會經過臺灣政治的核心地帶，很難想像他沒有感受到整個大環境的撼動。

鄉土文藝就是因應這個時代遽變的內在自省運動，檢討臺灣過度依賴美、日經濟造成的「文化殖民」現象，因而將箭頭指向五、六〇年代超然世外存在主義式的唯美形式主義，指控其為文化「橫向移植」之證明。存在主義式的唯美文藝理論最早也是為了躲避臺灣內部的政治迫害，而不得不背離四〇年代末藝術的社會關懷與批判性精神，從此對敏感的社會議題與現象不聞不問，使藝術成為唯美、主觀、與現實生活脫勾的抽象表現。七〇年代的臺灣在「莊敬自強、處變不驚」的精神綱領號召下，需要確立自我的價值與存在的意志，文藝創作因而轉向在地認同與肯定傳統的雙向發展。這時期的在地認同乃將臺灣置於中國的構思框架中，也因為如此，20 世紀初期建構起的中國國族理論與民族情緒成為這個時代文藝創作必須堅持延續的文化傳統與歷史大敘述。文藝作品不但同時必須反映現實社會下層（工、農、軍）辛勤奮鬥的健康面，更須能夠彰顯足以承擔與延續五千年歷史重擔的挑戰。朱銘的《同心協力》無疑是

那個時代最具代表性的藝術經典之作。由於國際現實的激盪與鄉土文藝現實主義主導者的矯枉過正，使這股熱潮邁向 Said 所觀察到的民族主義因反對殖民主義而成爲一種「迷信」，最終衍化爲孤注一擲的類宗教情緒。因之對他們欽定不符合這個時代需求的理論與創作大加筆伐，不僅不放過身在臺灣的文藝創作者，連身在海外的中國藝術家也遭殃，這反映了冷戰與現代二元對立思維特性的邏輯。

這過度激盪的情緒無疑地是朱銘崛起的原動力。可以說，如果鄉土文藝已經展露了某種宗教情緒，那麼朱銘絕對是少數登上鄉土文藝「封神榜」的藝術家。然而上轎容易下轎難，當朱銘對現代抽象主義的興趣增長時，他反而變成了鄉土文藝現實主義主倡者的負擔與焦慮。成功帶給他更多的機會與閱歷，朱銘不再、也不可能永遠保有鄉土文藝現實主義希望他只能做「鄉下人」的身分；再則，從他們的觀點來看，朱銘竟然走了「回頭路」去青睞鄉土現實主義所公認爲臺灣的文藝之毒：那無病呻吟、空洞、嚙夢式的宣洩——五〇、六〇年代流行的抽象主義。但事實證明，楊英風對朱銘提示的方向對朱銘的藝術生涯是最有利的。從 1976 年在歷史博物館的展出，到 1980 年，朱銘二度在日本展出，一度在香港展出，同時在臺灣的春之藝廊也有兩回展覽。面對臺灣文藝界強烈的批評、質疑與責難，當時朱銘與楊英風就像金門的大膽與二膽這兩個小島，堅持信念，孤軍奮戰而無所動搖。

1980 年 10 月，朱銘離開臺灣的文藝環境來到紐約，在很短的時間內他就很機敏地觀察到美國與臺灣藝術環境的差異。相較於臺灣籠罩在鄉土文藝路線綱領下的文藝氣息，美國充滿了年輕、現代、活力、自然、活潑、開放、表現自我、容易被接受與反映現實的氣息。

紐約的花花世界提供了朱銘邁向《人間系列》的契機，也正因為紐約，朱銘開始接觸並注意到與常民、大眾文化有關的裝置藝術與現代生活同一脈動的鮮麗亮麗色彩。藝術上的表現與他在紐約街頭觀察的社會百態共鳴，回到人間成為他勢在必行的抉擇。《太極》這一涵容文化傳統包袱的系列必須脫胎換骨，以另一種嶄新的形式呈現（圖 37），使之脫離與大敘述的連貫，轉而為與其他《人間系列》作品一樣更具人間性。

1980 年代的紐約正值後現代思潮興起，藝術界不但早已經有如 Warhol 和 Hansen 這些藝術家反映現實、融入常民文化與消費行為的作品，也開始有反思「言之無物」的極限主義雕塑的論點。朱銘的出現與他在紐約敏銳的觀察，很自然地讓他有意識地投入這一條新的創作路線，卻也因此無意間加入了方興未艾的後現代藝術風潮。筆者於論述中簡約歸納出後現代主義中文化研究的特性，藉以說明朱銘的後現代雕塑特徵與取向。後現代思潮最初是西方內部自我檢討的一門哲學與思潮，它也對第三世界的民主運動提供了推翻大敘述的基礎，激發了後殖民思潮的興起。臺灣八〇年代末與九〇年代的社會民主化與文藝界的變革，都與這個席捲全球的風潮息息相關。¹⁶⁴ 臺灣當代藝術家中因為搭上這班流行列車而名利雙收的不在少數。吾人必須注意的是，朱銘《人間系列》的後現代性與這一波因後現代崛起的臺灣藝壇新象並無關連，參與這沸騰的社會能量

164 臺灣四百年的歷史也是在這段期間被塑造出來，以取代與中國連貫的五千年傳統。臺灣意識與臺灣認同高漲也是這個時期的特徵，它雖是從七〇年代的臺灣意識發展出來，但臺灣當時是被置於中國的框架中思考，這一波新的臺灣認同則傾向於視國民黨政權為外來的殖民統治。

的藝術家多半從政治批判的角度出發，且多少都受到類似 Beuys「社會雕塑」理念的影響，依附並成為整個時代巨輪轉動的動力。部分的創作著重在瓦解國民黨統治威權，為臺灣的民主正常化鋪路；部分則表現在反映臺灣經濟力量影現於社會上的亢奮建設與奢華風氣，如其中的楊茂林雖也引用大眾文化的元素，但主在彰顯美、日流行文化對臺灣青少年的影響，並藉此作為對後殖民的文化批判。朱銘的《人間系列》既不是政治性的，也很少帶著直接尖銳批判的意味。反觀《人間系列》作品，無論刻畫臺灣鄉間或紐約街頭百態，都是趨向於顯露常民生活特質，或兼對現代社會對人類生活與行為影響之觀照。他又善於從大眾文化中取材，這些都與文化研究的理路較接近，而脫離類菁英文化的《太極》那種需要傳統文化哲學背景才能審美的藝術。這些包羅萬象，以常民為對象的題材使朱銘的藝術變得平易近人（《清道夫》），消弭了「高尚、典雅」與「常民、通俗」間的鴻溝，打破了「中心」（傳統、藝術家、專家）與「邊緣」（很少接觸也怕接觸藝術的一般大眾）間的傳統界線。朱銘於取材上又善於打破「民族疆界」，把西方的科學家（如愛因斯坦與居禮夫人），影星（如瑪麗蓮夢露）都納入創作的對象或構思的啟發，這是他對身處於全球化現象的最直接表述。如果說朱銘的創作具有某種批判的特質，也只有在晚近的《心靈自省》系列中內斂式的深層探索，而不是指頭向外的指控。這是他堅信的藝術即修行的最佳體現，修身養性與藝術之間有著直接且相輔相成的關係，這也是他從楊英風內斂的個性與深具修養的為人作風中得到的啟示。

為了突破在研究朱銘的藝術時過度依賴鄉土、現代與後現代之間的界線分別，本文同時提出以人間性來觀察朱銘的創作，依此能

貫連從鄉土到人間的創作理路。基本上，《鄉土》與《人間系列》的共同特質就是人間性。除了對抽象及《太極》一段時間的堅持外，朱銘自始至終都沒有脫離這個人間性的信念。而堅持《太極》是他成為藝術家成長的重要、不可或缺的學習過程與里程碑。在技巧與創作原則上他得到楊英風非常重要的啟發。即便後來他開始創作《人間系列》，朱銘還是堅持藝術創作必須回歸到文化的原鄉，保持類似中國寫意水墨自動、心手合一的創作過程與心態，以達「自然」之境。這是他堅持身為一個東方藝術家不可妥協，可以幫他立足於世界以自豪的憑藉。從後殖民的觀念論之，這是難能可貴的堅持。作為一個藝術家，朱銘無畏於西方藝術語境之為「主流」，而堅持一種平行對等的對話。

回到用「人間性」這一觀念來貫穿朱銘的創作，筆者以為「人間性」是朱銘創作的原鄉，且在不同時期因為機緣、環境與閱歷而顯現不同的面貌。他最早生活在臺灣鄉間，身邊最親近的，與他每日辛勤工作討生活最有關係的，就是他的家人。他努力工作賺錢養活家庭，而家庭提供給他和樂與溫馨。因而從自身週遭的母親、妻、女為關懷、創作對象是理所當然的，也是「人間性」最原初與直接的表達。他對水牛的青睞也是他早年在以農耕為主的鄉間生活必然接觸的生活百態之一。他的《牛車》和其他以水牛為對象的作品也都是當時臺灣社會最可藹可親人間性的一種真實寫照。可以說，這個階段朱銘是以一個貨真價實的「鄉下人」身分，對他的家庭、週遭農業社會環境的人間性最直接的觀照。

雖然鄉土現實主義主倡者對朱銘的關愛幾乎達到了類似人類學樣本觀察的期待，但朱銘畢竟是個有雄心壯志的現代人，他從來不

安於現狀而勇於自我挑戰，也就是他說的「給自己找麻煩」，所以才敢從苗栗通霄鄉間那個前現代的時空到現代的臺北，找當時最著名的雕塑大師楊英風學習。在楊英風的指導下，朱銘不但在藝術上脫胎換骨，從工藝師的身分搖身而變為藝術家，又透過老師的關愛，他在臺灣及日本、香港的展出得以順利成功。他在《太極》方面的藝術成就雖然已讓他躍身成為國際級的藝術家，支撐這一系列的理論含藏了他深信的哲理與創作觀念，但畢竟還是與他的實際生活脫節。他最終不得不選擇調整《太極》的呈現，使它也帶有人間性。觀眾在觀賞《人間系列》中的《太極》時，不必像朱銘早年一樣試圖用艱澀的哲理如「陰陽」、「造型」、「光影」、「連貫的氣」、「整體一元」來詮釋這類作品，而可很直接地領受到作品風趣的人間性，甚至可以比手畫腳地參與。這是後現代開放式詮釋的藝術評論，賦予了專家與一般大眾對等的話語權。

隨著閱歷與經驗增長，知識與見聞增廣，還有遍跡天下旅遊所見，朱銘不再可能還是 1968 年前的「鄉下人」。1980 年 10 月，當他到了紐約開始思考藝術事業的下一步棋時，他的足跡已遍及歐洲及亞洲一些主要城市，在藝術界也已經具有相當的地位，其思維自然是從這個新的高度著眼。當他選擇回歸到東方輪迴的思維，對週遭發生之事以旁觀者的角色做人間性的關懷，他的題材很自然地從身邊的家人擴展到紐約之所見聞（當時朱銘隻身在美，沒有家人陪伴），在往後的發展中更擴增至縱貫東西與歷史、社會的人、事、物。今天我們研究朱銘的藝術，也許可以嘗試化解對這些時代、地域區分的依賴，不是去否定它們的存在與它們對朱銘的影響，而是從微觀的視野看朱銘身為一個藝術家如何穿梭與參與整個時局（鄉土、

現代或後現代)空間環境(中觀與宏觀)的變化。由於所有的發生都是藝術家主觀的抉擇，其中有某些是必然的，更有許多是偶然的遇合，或者是二者的合成，這樣才能突顯出朱銘及其藝術的自主性、隨機性和人間性。

圖錄：

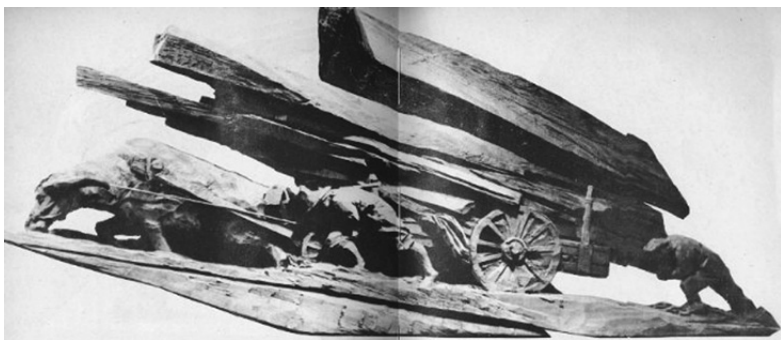


圖1 朱銘，《同心協力》，木，330×83×124 cm
1975，朱銘美術館典藏。



圖2 朱銘，《鐵拐李》。



圖3 傅梁楷，《潑墨仙人》
臺北故宮博物院藏。



圖4 朱銘，《慈母》。



圖5 朱銘，《玩沙的女孩》
木，36×26×41 cm
1961，朱銘美術館典藏。



圖6 朱銘，《小媽祖》，1972。



圖7 朱銘，《汪洋中的一條船》
木，55×34×51 cm
1976，朱銘美術館典藏。



圖 8 朱銘·《偉人》木雕。



圖 9 朱銘·《偉人》銅像。



圖 10 朱銘與蔣彥士合影於《木之華》會場。



圖 11 朱銘在 1976 年《木之華》展覽會場。

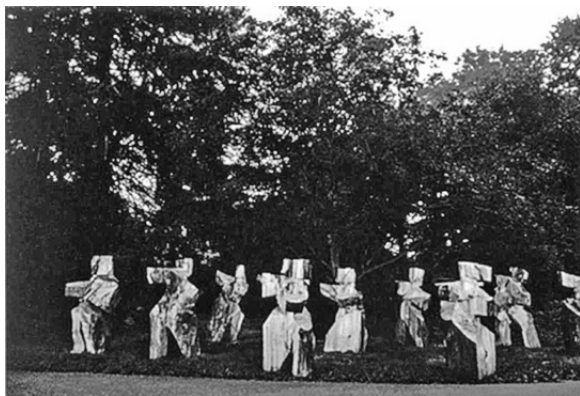


圖 12 朱銘，《人間系列—人間打太極》
1981，朱銘美術館典藏。



圖 13 朱銘在《人間系列—俗世人間》前
1981 年 Max Hutchinson Gallery 展出現場。



圖 14 朱銘，《人間系列—方正人間》，木，60×60×62 cm
1981，朱銘美術館典藏。



圖 15 朱銘，《如封似閉》。



圖 16 Duane Hansen, *Tourists* 70, 1970, Polyester resin and fiberglass, painted in oil, and mixed media, Size Man 152.00×80.50×31.00 cm; Woman 160.00×44.00×37.00 cm, Edinburgh : National Galleries of Scotland.

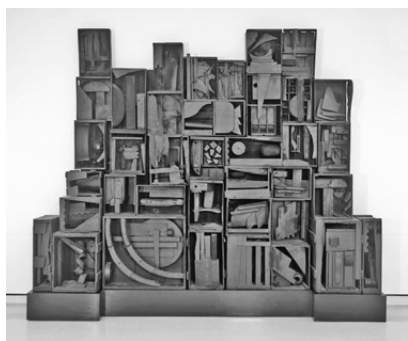


圖 17 Louise Nevelson, *Sky Cathedral*, 1958, Wood, painted black, 292.1×342.9×50.8 cm, George B. and Jenny R. Mathews Fund, 1970, Albright-Knox Gallery, Buffalo, NY, USA.



圖 18 Andy Warhol, *9 Marilyn Monroe*, Silk screen print, 1967.



圖 19 朱銘，《人間系列—彩繪木雕》
1996。



圖 20 朱銘，《人間系列—彩繪木雕》
2001。



圖 21 朱銘，《人間系列—囚》，2009。



圖 22 朱銘，《白鶴亮翅》。



圖 23 朱銘，《少女》
銅，55×33 cm，1970。
1976 年在國立歷史博物館首
展時場景。



圖 24 朱銘，《石》，1994-1996。



圖 25 朱銘，《陶人》
陶土、化妝土
18×17×38 cm，1983。

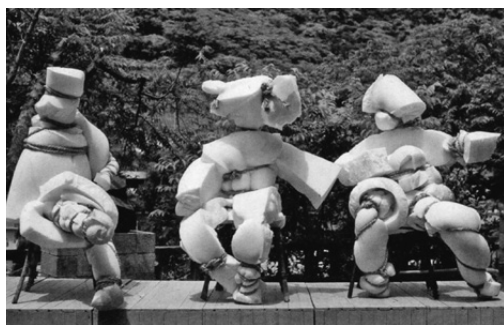


圖 26 朱銘，《人間系列》
海綿、草繩、鐵絲、塑膠，等身尺寸
1986，朱銘美術館典藏圖片。



圖 27 朱銘，《人間系列—人生百態》
銅，160×85×198 cm
1985，朱銘美術館典藏。



圖 28 朱銘，《人間系列》
不鏽鋼，65×53×120 cm
1993，朱銘美術館典藏。

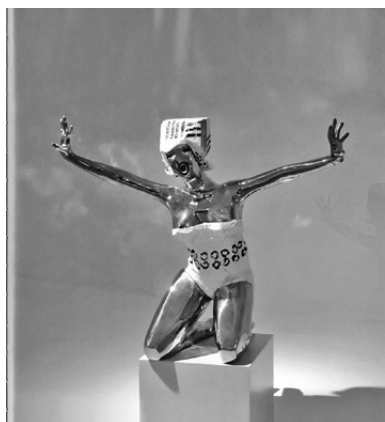


圖 29 朱銘，《人間系列—游泳》
不鏽鋼，98.5×56.0×83.7 cm
2008，朱銘美術館典藏。



圖 30 朱銘，《人間系列—你丟我撿》
青銅，180 cm（左）、159 cm（右）
1988，朱銘美術館典藏圖片。



圖 31 Duane Hansen, *Queenie 2*, 1988, Life size, Polychromed polyester resin, with accessories, Saatchi Gallery-London Contemporary Art Gallery.



圖 32 朱銘，《人間系列—科學家》
指南車
2008，銅，890×430×445 cm
朱銘美術館典藏。



圖 33 朱銘，《人間系列—科學家》
愛迪生 & 李遠哲，銅，
108×112×202 cm（左），
97×76×179 cm（右）
2008，朱銘美術館典藏。



圖 34 朱銘，《人間系列—裙的故事》
銅，55.3×81.7×119 cm
2006，朱銘美術館典藏。



圖 35 *Flying Skirt*,
photograph of Marilyn Monroe
taken in 1954 on the set of *The
Seven Year Itch* in California,
Photo by Sam Shaw.



圖 37 朱銘·《人間系列—人間打太極》
2009，朱銘美術館典藏。



圖 36 朱銘·《人間系列—紳士》
銅，1996，朱銘美術館典藏。