探討朱銘《人間系列》的拼貼藝術

An Exploration of Ju Ming's Collages in the "Living World Series"

陳　葦 | Wei Chen

國立交通大學應用藝術研究所碩士生

Master Student, Institute of Applied Arts, National Chiao Tung University

來稿日期：2016年1月16日

通過日期：2016年2月20日

摘　　要

本文發現：拼貼是朱銘不同於其他立體作品的形式手法，1995年後的拼貼創作，異於學徒時期木作前的草稿演練，與創作前的思考構圖，就如同《人間系列》雕塑，拼貼獨立在畫面上以「人間」主題做自我的抒發。

本研究試圖從〈人間大浮雕〉這件作品的視點討論切入，藉由拼貼手法本身的特性，進一步分析朱銘的拼貼畫面，探究朱銘美術館典藏的 1995 年到 2007 年間一系列的拼貼作品。打破眾人對其雕塑所熟悉的空間維度，討論「人間」主題多元的面貌，並進一步了解拼貼對於朱銘《人間系列》的重要性。

關鍵詞：朱銘、人間系列、拼貼藝術、材質

Abstract

Collage is a technique differs from the way Ju Ming did most of his other sculpture works. Being more than drafts and sketches like the ones he did during his apprenticeship, the way Ju Ming's did his collage art after 1995 were just like his sculpture works "Living World Series", which he simply uses collage to express himself on the theme "Living World".

By taking a closer look to *Living World Relief* (人間大浮雕) and the specific quality of collage. This paper focuses on Ju Ming's collage collection in Ju Ming Museum which he made from 1995 to 2007, trying to analyze the way he arranges his works. Aiming to break the typical thinking people have toward special dimension of sculpture and discussing the various aspect of the topic "Living World" and leading people to understand the importance of collage to Ju Ming's "Living World Series".

Keywords: Ju Ming, Living World Series, collage art, material

一、前　言

朱銘（1938-）早期跟隨李金川（1912-1960）學習傳統木雕，爾後輾轉向楊英風（1926-1997）學習現代雕塑。至今他的創作面向從表現生活素材的《鄉土系列》，到捕捉人體動態瞬間的《太極系列》作品，再到發展《人間系列》的創作。朱銘從不沈浸在各階段的成功裡，他不懈地嘗試、創新，因此他在 1980 年義無反顧的到紐約開闢視野。1987 年開始，朱銘甚至花了 12 年於金山打造一座美術館。直到現在他仍然持續創作，豐富這個需用一生探討的「人間」大主題，同時不斷地朝向自己的藝術修行之路邁進。[1]

1980 年代朱銘雕刻了許多的小人偶，此時色彩也開始進入了他的作品之中，同年 5 月他帶著這些《人間系列》的模型遠赴紐約探索新的可能，嘗試在紐約找尋畫廊認可自己的作品。[2] 與以往《鄉土系列》、《太極系列》雕刻作品相當不同的是，朱銘在紐約創作的〈人間大浮雕〉（圖 1）、〈方正人間〉（圖 2）是由許多木刻小人偶，在一個立體框架裡頭組合而成，與以往強調單一雕塑的造形意象有相當不一樣的表現方式。不論是主題、色彩或是表現手法上，朱銘在這個階段的創作上皆有一大突破。〈人間大浮雕〉如同掛在牆壁上的浮雕，在平面上突出一塊長形立方體，乍看下是均質的小人物呈現，仔細一看，每個小人物皆是單一立體雕塑。而且這個作品似乎是平面的呈

1　林振莖，〈三十年磨劍——論朱銘《人間》三境〉，《雕塑研究》10（2013.9），頁 36。
2　李蓮舫，〈朱銘在美生活點滴〉，《新象藝訊週刊》41（1980.11），第 16 版。

現，也是可拆卸的單一立體雕塑的群聚，使得這樣的作品流連於立體與平面上的討論，豐富觀看作品的視點。

本文從這件作品切入，分析朱銘美術館典藏的 1995 年到 2007 年間的一系列拼貼作品，從作品的主題、材質、結構等深入討論朱銘「人間」主題在立體與平面間的發展脈絡。不同於學徒時期木作前的草稿演練，[3] 也不同於創作作品前的思考構圖，1980 年後，朱銘所創作的大量彩墨與拼貼作品，不是附屬於雕塑的作品。每一幅平面作品，也如同《人間系列》的雕塑，獨立的在畫面上以「人間」這個主題作自我的抒發。

朱銘的平面創作除了彩墨之外，1995 年後的拼貼創作，也是以平面作爲呈現方式。拼貼作品中，畫面上的布料、紙張是一種物質上的給予，線條也如同雕刻上刀痕的顏料筆觸。[4] 平面作品不僅是朱銘視爲獨立作品的創作，不同於雕塑作品，在空間上的布局和內容，在雕塑家的創作技法的調整下，多了一層幻想，也製造了一種不同的觀看角度。這樣的拼貼表現不能只是平面與雕塑的二元分野討論，而是不同空間維度上的想法與手法互相交流的結晶。

「學習詩而不做詩人，學習水墨而不做水墨家，重要的是在嘗試中，理解每一種領域其中的精神。」[5] 對於朱銘來講，嘗試不同的媒材只是爲了學習其中的精髓，並改變創作語法，再用不同的手法敘述自己的語言。這讓《人間系列》有許許多多豐富的面向，完整了「人

3　楊孟瑜，《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》（臺北：天下文化，1997），頁 27。

4　朱銘說：「雕刻的痕跡其實就是等於畫的筆觸。」朱銘訪談，2015 年 6 月 3 日。

5　同前註，朱銘訪談，2015 年 6 月 3 日。

間」這個主題的探索。而在朱銘所嘗試的眾多形式之中，拼貼作品是游移於其他立體作品的空間結構。本文希望由紐約《人間系列》的〈人間大浮雕〉開始切入，著重於 1995 年到 2007 年拼貼繪畫 185 件的討論。主要分析的重點在於拼貼繪畫的創作特性與雕塑創作手法的異同。由此解析朱銘的繪畫的主題、畫面結構、空間特質等，與雕刻上能呈現的樣貌有何不同？以及探討朱銘作品的大量產出、連續時間的不斷製作，在這樣一段反覆往返的創作歷程中，他在創作上的努力與堅持在作品上反映了什麼樣的藝術創作特質？本文試圖從朱銘的拼貼藝術，打破眾人所熟悉的空間維度，重新觀看，深入討論朱銘的「人間」大主題豐富多元的面貌。

二、嶄新的主題：紐約《人間系列》的開展與〈人間大浮雕〉的觀看角度

1981 年 10 月，朱銘在紐約蘇荷區的漢查森畫廊（Max Hutchinson Gallery）推出《太極系列》雕刻展以及《人間系列》作品。除了《太極系列》廣受好評以外，《人間系列》的再推出更是有別於以往作品的樣貌。[6]

6 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。

《人間系列》作品是朱銘於 1980 年旅美期間新創的雕刻風貌。初抵美國，他沉醉於紐約五花八門的藝術創作。[7]

在紐約，一邊等待畫廊的通知，一邊就在車庫裡埋首創作。朱銘說：「我可以不用尋求外在的眼界，我可以閉門造車。到美國最大的影響是普普藝術的精神，開眼界。」[8] 當時，朱銘以從臺灣帶去的模型爲基礎，延伸製作了一千多個小人偶，豐富更多樣的顏色使每個小人偶成就眾多樣貌的人物。許多評論文章中提出，朱銘如此的變化來自於紐約普普藝術的影響。但朱銘卻認爲，他並不是一味跟隨著所謂普普藝術的觀念系統，而是在紐約這個藝術重鎮裡，他看到了藝術有無限的可能，是受到普普藝術精神中，自由創作的藝術風氣啓發了他的創作觀念。[9] 他關在車庫裡創作，也將外界的雜音關在門外，回到自己的創作本身。[10]

普普藝術是十分混雜的，它是抽象主義壟斷的二十年間的產物。[11] 在 40、50 年代的臺灣，美術的發展受到政治社會環境與國際資訊的侷限，作品仍然以傳統的繪畫、雕塑形式爲主。之後隨著

7 同前註，黃玉珊，〈從「人間」到「太極陣」——談朱銘雕刻的演變〉，頁 81。

8 朱銘訪談，2015 年 1 月 15 日。

9 「普普藝術是一種由巨大的、無聊的、生澀的美國式陳腔濫調所產生的美國現象，當時美國的抽象表現主義（Abstract Expressionism）在國際間盛行，蔚為風潮。普普藝術曾經誕生兩次，第一次在英格蘭，接著第二次獨立地在紐約產生。」Lucy R . Lippard 編，張正仁譯，《普普藝術》（臺北市：遠流出版社，1991），頁 3。

10 同前註，朱銘訪談，2015 年 1 月 15 日。

11 同前註，Lucy R . Lippard 編，張正仁譯，《普普藝術》，頁 3。

社會風氣開放（解嚴），國際貿易的交流與外文書籍的引進，現代藝術風潮如達達、超現實主義、抽象表現、普普藝術等美術形式與內容大量的引進臺灣的藝文圈。但是回到 60 年代的臺灣，歐美現代藝術資訊的導入仍然是零星片段的，對於國內現代藝術理論的建構並沒有更扎實的貢獻。[12]

> 普普思潮、裝置表演等觀念及圖片被引介入臺，當時藝壇也一度展現高度的活力及能量。然這些前衛運動為何如曇花一現般，突然開展，又快速的消隱？當時百花齊放、萬家爭鳴的熱鬧景象，實屬國內前衛藝術發展上的一段異數，必須參佐臺灣獨特的政治經濟文化背景一併討論。[13]

普普藝術在西方的藝術脈絡下受環境、歷史的影響而發展出。而在臺灣因人文、風情差異，對於普普藝術的回應便不全然的吻合普普藝術的發展源由。同樣的，當朱銘到了紐約，接觸普普藝術時，他的觀看角度，也與原先普普藝術的觀念有所不同。但是普普藝術的創作技法如拼貼、物體、集合、裝置等表現觀念與方式，卻提供了藝術家另一種實驗創作的可能性。[14] 朱銘更有信心的直接將多元的視覺的衝擊幻化爲許多的小人偶，排列組合下藝術的表現更豐富。在此時作品色彩不只是單純的爲作品上色，而是藝術家重新轉過身來，面對並且

12 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》（臺北：遠流，2003），頁 15。
13 同前註，賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 15。
14 同前註，賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 15。

凝視木雕與色彩之間的關係，當朱銘的思想觀念重新組合後，解放的思想和普普藝術中強調的自由精神不謀而合。[15]《人間系列》對於朱銘，不再只是創作的作品，他生存在人間，感受人間，製作人間。並認爲這是他創作生涯裡一個永不止息的課題。

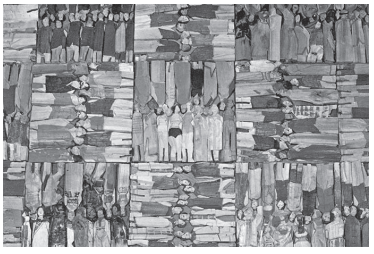
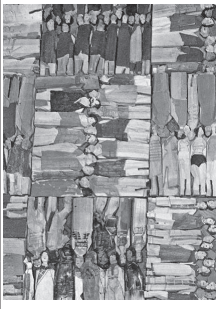
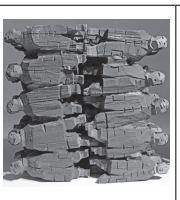
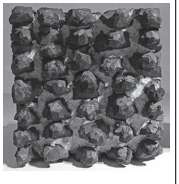
> 朱銘在美國逗留四個多月。在這個物質文明登峰造極的社會裡，他終於構想出《人間》這一系列藝術造型來。開始的時候，朱銘心裡並沒有完整的意念、成熟的構圖，只是隨意下刀鏤刻手中的木頭，順著木頭的形狀花紋雕下去，最後慢慢捉摸出姿態，賦於木頭不同的「身份」。[16]

「人間」，是在自己的藝術追求路上找到的一個大主題，在朱銘的生活與藝術的路上銜接。這個系列的創作不停留在以往執著於捕捉形體與內容精神的創作，而是色彩與形體並行，互相在作品上呈現不一樣的語言。《人間系列》作品是由許多木刻小人偶開始的。這些小人偶也因應了朱銘當時在紐約環境、空間不足的問題，再繼續延伸創作，而發展出了〈方正人間〉（圖 2）以及〈人間大浮雕〉（圖 1）的作品，由這些多樣的木雕小人偶排列而成，與以往《鄉土系列》、《太極系列》作品呈現的面向有相當大的不同。比較〈方正人間〉以及〈人間大浮雕〉，這兩件作品的相異處，以表 1 呈現：

15　朱銘說：「刀斧所刻是厚實立體的，有些地方我留給了色彩來形容，讓色彩表達出刀斧所不能表達的東西出來，這便是我塗上鮮豔色彩的基本原則」，轉引自陳景亮，〈再創新風格的朱銘〉，《今日生活》173（1981.2），頁 39。

16　木子，〈看朱銘刻出的人間〉，刊物名待查（1981.1），頁 89。

表 1　〈方正人間〉和〈人間大浮雕〉比較表

編號	圖 1	圖 2
整體拍攝	 朱銘，〈人間大浮雕〉，木，尺寸待測，1981，朱銘美術館典藏。	 朱銘，〈方正人間〉，木，60×60×62 cm（3 件），1981，朱銘美術館典藏。
編號	圖 1-1（細部圖）	圖 2-1（細部圖）
作品布排	 此作小人偶有橫向排列與直向兩種形式 。	 由兩排的小人偶腳對腳互相站立排列。
編號	圖 1-2（細部圖）	圖 2-2（細部圖）
整體拍攝	 細部	 橫向 頭朝兩邊 直向 頭朝上  橫向

表格製作：陳葦，2015 年

在作品布排方面，〈方正人間〉是由 3 個 60×60×62 cm 的立方體所組成，每個立方體是由兩排的小人偶腳對腳互相站立排列，3 個立方體各是面向不同方位。仔細一看這些身穿相同藍色服裝，整齊排列的小人偶，每個小人偶皆有些微的差別。〈人間大浮雕〉是由許多不同色彩的人偶組成，與〈方正人間〉不同的是，所有的小人偶皆面向同一個角度，頭對頭形成一正方，再橫向、直向排列成一長方體。

作品展示與觀看的層面，〈方正人間〉在展示上，是將 3 件同樣的作品，同時間分別展現出人物的側身、橫向、以及俯視角度，一次展現 3 種不同的觀看角度。在〈方正人間〉的一個方形體中，6 面所呈現的都是人物的排列。但是朱銘沒有另外製作臺座，當作品放置於展示平面上，永遠只能瞧見 5 個面向。巧妙的是這 6 面所呈現的樣貌兩兩相同，所以當朱銘將立方體的不同方向的角度，拆散成 3 種觀看方式同時間呈現時，在立方體的上方就會是這 5 面所呈現出來的唯一不同於其他面向的部分。在這樣的作品裡，少了以往雕塑作品由觀者發現不同的觀看方式，〈方正人間〉（圖 2-2）直接將所有面向呈現，觀者能直接地看見這件作品不同方向的面貌。似乎將重點從觀者與雕塑作品之間的身體感，轉向一種較視覺化的表現。

較〈方正人間〉不同的是，在〈人間大浮雕〉裡，畫面幅度橫向長出，厚度變薄，呈現長方體的樣貌，較〈方正人間〉不同的是，或橫或直，呈現人物單一正面的觀看，但因爲作品有厚度的緣故，仍然視爲一種雕塑。而掛在牆壁上的展示形式，較〈方正人間〉更提升出一種視覺的角度，似乎直接暗示觀者的觀看位置。這樣的轉變，與以往《鄉土系列》、《太極系列》的雕塑相比，《鄉土系列》、《太極系列》的雕塑特點爲，主題與等身尺寸大小，皆如同存在於我們的現實生活中，是表達具象的造形與記錄瞬間動態的作品，與我們生存的現

實生活中較爲貼近，觀者距離這樣的作品身體感覺會較熟悉與直接。而〈方正人間〉和〈人間大浮雕〉不論在色彩以及造形的展現上，視覺與身體感的程度皆有相當大的差別，新的觀看視點呈現，豐富了朱銘的作品面貌。

> 齊齊列列、又縱橫交錯的人體，彷彿自然成形、又彷彿接受操縱地構成一幅大型的浮雕。置於牆上，似乎是騰空俯視人間的超脫者。[17]

而在作品的色彩與空間的討論，與朱銘結伴一同到紐約創作的梁奕焚也表示了一些看法：

> 在木雕上賦彩，使原本以觸覺欣賞為主的雕刻藝術，轉化為視覺的欣賞，有雕刻與繪畫的雙重效果。在雕刻上著色的有現代西方大師畢卡索、勒澤、達利、米羅等，（他們都不是始作俑者）他們都是畫家，他們都能微妙並且洽當的將繪畫的平面空間，藉立體的雕刻，做三向度的多元表現，使繪畫立體化，使藝術表現多元化。朱銘是雕刻家，尤其是做為東方的雕刻家，在觀念上，在表現上，當然都和他們不同。他只求在雕刻作品上，增加感受強度，增加藝術表現的絕對性，而不表現繪畫性。[18]

17 同前註，楊孟瑜，《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》，頁 27。

18 梁奕焚，〈多次元的木雕藝術——朱銘的新作〉，《新象藝訊週刊》55（1981.3），10 版。

〈人間大浮雕〉掛在牆上作爲呈現，可視爲以牆爲平面放置，橫生而出的長方體；若以另一種角度討論，甚至可視爲有厚度，甚至是有著木框框架的畫布。表層的人物刻痕，也可看作是畫布上的肌理。當每個小人偶拆卸單獨來看時，各是多樣獨特的人物造形，再由這些小人物集合成均質化的群體人物。當雕刻移到了牆面上，無形中爲觀者製造了一個特定的視點，觀者只能站在前方，或是側邊觀察，與以往觀者圍繞在立體雕塑周圍，找尋不同的觀看有很大的不同。雖仍然爲立體作品，但在作品的呈現設定與造形上，也能橫跨於平面上的探討。〈人間大浮雕〉相較於《鄉土系列》、《太極系列》，多了一種新的視點思考方向，對於觀者而言，似乎從一種與立體雕塑直接身體上互動的關係，轉變成一種觀看者的角度，但在思考面向而言，卻增加了較多的距離與想像。

在朱銘的創作脈絡中，〈人間大浮雕〉可爲一承先啓後的探討。如此不同的作品面貌差別，似乎是受到紐約不同地域，環境上、視覺上的衝擊有關，在美國，視野自由的開放，與臺灣截然不同的新面貌，或許讓朱銘在這個人生地不熟的環境裡，能夠以最單純的感官：視覺，擷取所有新的訊息。生活在紐約，卻不是自己熟悉的家鄉，不能像表現生活的《鄉土系列》、《太極系列》作品，直接將記憶和身體的太極演練招式表現在等身的立體作品上，而是以視覺記憶看到的一切，猜測、注入新的想法，並且化爲色彩，以各種角度平面式的直接呈現。這或許不是只有將現實的事物，雕刻出一個存在於三度空間中的作品才能捕捉訊息。而是以平面視點表現現實，或許更快，也或許是更直接的將現實中的事物由繁化簡。就如同《人間系列》的定名：

《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，他們也未曾告訴過我，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。[19]

「紐約就是這樣，人滿滿的」。[20] 對於朱銘而言，《人間系列》，不僅是人間百態的抽樣表達。回應從立體擴展到平面上的思考表現，〈方正人間〉以及〈人間大浮雕〉除了在觀看的角度有不同的面貌之外，在這兩件作品上，也能看到朱銘對於材質的運用上有不一樣的轉變。早期跟隨李金川師傅所學習的木雕工藝，重視刀法的成熟度，到《鄉土系列》、《太極系列》作品將刀工技巧稀釋，提升作品本身的靈魂，〈方正人間〉以及〈人間大浮雕〉這兩件作品的構成方式，使以往作品重視的刀法解放，方正的模式將不同造形的小人偶框限，去除了《鄉土系列》、《太極系列》作品單一造形強調的寫意。整體的方正造形似乎將每個小人偶均值，但在這樣造形下，觀者轉而能觀察到其中每個小人偶，豐富的色彩帶給它們不同的表情，不同的造形姿勢形成一種韻律，共同排列而成。朱銘如同他一向的態度，直接、全然的將他所感受到的，以人爲元素，各種色彩、造形，隨機組合，任由觀者思考定義，這樣的呈現方式，似乎刻意的去除觀者以往習慣感受刀法帶來的人物面貌，「組合」這些小人偶取代了材質表現成爲作品的核心。如同他賦予《人間系列》的精神：描述大面的人間。比起《鄉土系列》、《太極系列》作品強調單一作品的造形，在〈方正人間〉以及〈人間大浮雕〉中，他強調的是《人間系列》由不同多樣

19 同前註，楊孟瑜，《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》，頁 175。

20 林滿秋，《朱銘美術館》（臺北：貓頭鷹出版社，2003），頁 111。

的人們所組成，不同的組成方式所塑造的人間也會有不同的面貌。在這裡能發現，朱銘到了紐約後，不僅僅只是視野的開闊，材質運用上不再只是侷限於刀法的收放，木頭不是用來乘載另一個指向物或者是造形，他運用木頭本身的紋理、運用色彩製作出多樣變化的小人偶，不是在駕馭木頭材質的表現，而是表現木頭本身的材質，成爲組成作品的元素，注入自己觀看、體驗人間的想法。在這裡再一次看到，《鄉土系列》、《太極系列》成就朱銘的在於他對於擅於描述這些人物的刀工技法濃度，如同朱銘義無反顧地前往紐約找尋新的可能，在材質的運用上他亦不斷的突破，忠於自身對於藝術的追求。下一章節以〈人間大浮雕〉觀點、材質新的角度開始，試著將朱銘《人間系列》中的拼貼作品，從不同的角度探討、觀看人間。

三、跨越立體與平面間的討論：1995-2007 年《人間系列》拼貼作品

1981 年 6 月，朱銘與邱錫勳、蕭長正在尚雅畫廊的水墨聯展是朱銘第一次平面作品的展覽。[21] 而至今仍有許多人只知道朱銘的《太極系列》作品，不知道朱銘也有繪畫的創作。對此，朱銘自己認爲，他早在跟隨李金川師傅身邊時，就製作了相當多的畫稿：

> 那時，我幾乎是每天不斷地畫。晚上師傅親筆教畫，白天才教刻花。當然，一開始是用描的，用很薄的白紙，照著畫稿臨摹，

21　〈木刻名家朱銘，繪畫也有一手〉，《中央日報》（1981.6.10），9 版。

> 臨到自己會起筆為止，然後再通過自己起草稿這一關，那才算是可以出師了。[22]

當時對於朱銘而言，繪畫只是工作上的需要，是雕刻木作前的草稿練習，作爲思考與程序的草圖。但是 1981 年的畫展，繪畫擺脫雕塑作品的附屬，每件畫作都是獨立的作品。〈人間大浮雕〉，在開畫展的前一年，朱銘製作的一千多個小人，不但爲朱銘的《人間系列》作品帶來一種隨興的自由創作態度，呈現他對社會和現代人的關照，同時，也爲他的繪畫，做了預先的催生。[23]

> 我作畫時通常不受工具的限制，最喜歡採用水墨。水墨的線條，和我的木雕紋理是相通的。去年遊美四個月，發現螢光顏料和水墨相融的趣味很好，現在多半融合這兩種顏料。[24]

朱銘說：「雕刻的痕跡其實就是等於畫的筆觸」[25]，在朱銘的雕塑作品中，常會看到有一些深刻的刀痕，指示一種衣服的紋理，或是人物身體感的線條。然而在拼貼作品中，同樣的線條，則是使用布的皺褶表現。在雕塑中，輪廓自然的由面與面之間構成，而在朱銘的拼貼作品中反而是用線條繪製的人物輪廓。

---

22 〈《暫拋刻刀執畫筆》朱銘要開——畫展〉，《民生報》（1981.6.2），9 版。

23 同前註，〈《暫拋刻刀執畫筆》朱銘要開——畫展〉。

24 同前註，〈《暫拋刻刀執畫筆》朱銘要開——畫展〉。

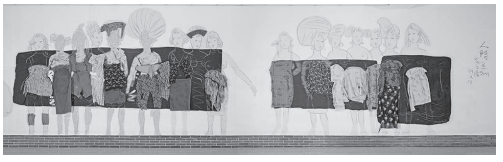
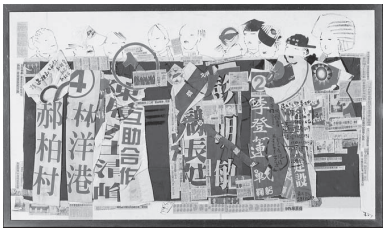
25 朱銘訪談，2015 年 6 月 3 日。

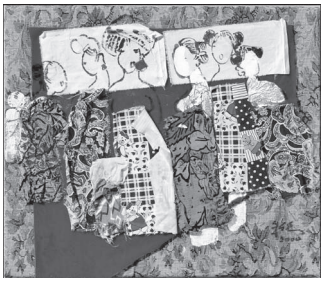
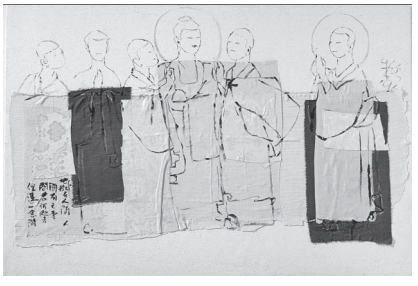
在朱銘的雕塑與繪畫中，似乎能直接將雕痕與繪畫筆觸直接轉譯串流，但是從〈人間大浮雕〉嶄新的觀點角度，能進一步發現，從《鄉土系列》、《太極系列》到〈人間大浮雕〉的木雕刻痕就有不同的意義表現，一路延續到畫作的表達筆觸亦會有不同的意義。如同前一章節提到在《鄉土系列》、《太極系列》重視木雕工法生命力的展現，〈人間大浮雕〉更重視的是木頭材質本身的生命，朱銘在平面繪畫上，從原先的草稿到彩墨畫作，繪畫筆觸從原先作爲製作雕塑作品的藍圖，轉而獨立構成一個畫面，去除了功能性，筆觸與色塊在繪畫主題的同時，依照畫面的韻律，增減線條以及塊面，不侷限於描繪對象物的眞實性。介於平面與立體之間的拼貼作品上，布料的黏貼以及線條輪廓，就像是雕塑與繪畫材質運用的綜合體，如同〈人間大浮雕〉作品的構成方式，在朱銘的拼貼作品裡，也是由每個人物或多或少的組成。但是在布料上的運用與〈人間大浮雕〉中，每個人物單獨完成後再組合又不同，拼貼畫面中，布料有時用於連結這些人物，有時單獨表達衣物、色塊，再增添些許線條畫龍點睛。能看出朱銘的拼貼作品中，布料、線條作爲量體與色彩，或是作爲畫面平衡的運用，在材質的運用上更爲活潑。

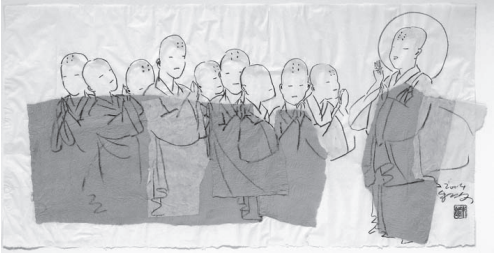
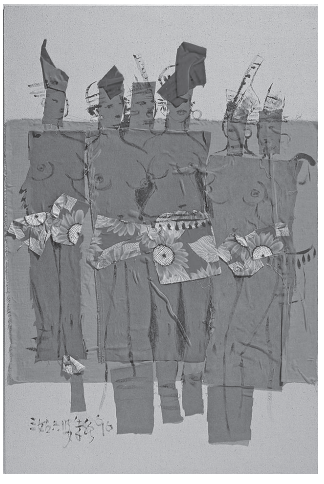
朱銘的創作脈絡不能單以時間序，單向線性的討論朱銘的創作，他每一年所創作的作品常會與過去的某個年份相呼應（表 2），每個年份中的作品，似乎以非常相近的構圖方式、色塊、背景圖案製作；甚至在同一個年份中有幾張作品的構圖、人數、位置安排幾乎是一樣的方式排列，當相似的圖兩張並置時，似乎有一種動態的連續性串流。[26]

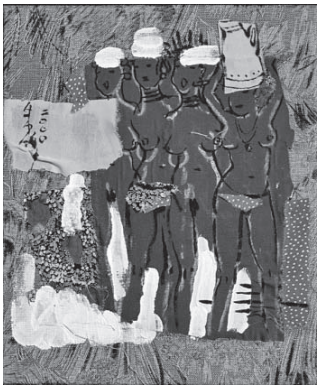
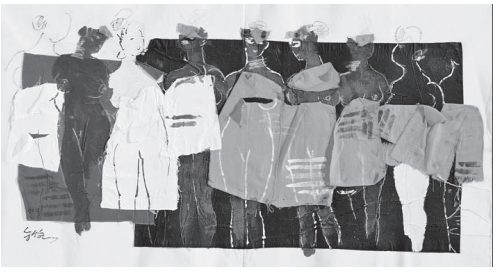
26　由於朱銘拼貼作品大多未命名，此處分析僅以本文圖片編碼代稱作品。

表 2　1995 年 -2007 年拼貼作品相似比較

編號	創作手法	圖片	年代	說明
圖 3	單色塊背景與三姑六婆主題的群體關係	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，106×143 cm，1996，朱銘美術館典藏。	1996	背景：單色塊背景，以黑色色塊貼於背景上方，似乎用來連結一個群體。 細部處理：布塊皺褶，表示衣物，布塊塞入每一個人物的輪廓之中。利用衣物布塊，將人群分爲兩堆。
圖 4		 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，309×1389 cm，1999，朱銘美術館典藏。	1999	
圖 5	現成物的運用：選舉旗幟	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料、現成物，150×265 cm，1996，朱銘美術館典藏。	1996	背景單色，布塊連接緊密，將所有的人連成一個群體。畫面較滿。用競選旗幟連貼於每個人的身上作爲衣物，沒使用太多的皺褶來暗示衣物。
圖 6		 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料、現成物，309×1389 cm，1999，朱銘美術館典藏。	1999	

編號	創作手法	圖片	年代	說明
圖7	花布背景與三姑六婆主題的群體關係	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，83×122 cm，1996，朱銘美術館典藏。	1996	背景：用花布鮮艷的色塊貼於背景上，連結群體。 細部處理：前方的人物，利用布塊、皺摺安排，填入每個人的輪廓中，指示衣物。這裡用較多的顏料塗抹，不只是表現輪廓。
圖8		 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，71×79 cm，2000，朱銘美術館典藏。	2000	
圖9	以色彩作創作主題的角色特徵。	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，104×144 cm，1996，朱銘美術館典藏。	1996	同樣以黃色的布塊表示和尚的身份。同時間連結每個人作爲一族群，也同時以顏色顯示身份。
圖10		 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，309×1425 cm，1999，朱銘美術館典藏。	1999	

編號	創作手法	圖片	年代	說明
圖11	以色彩作創作主題的角色特徵。	朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，72×79 cm，2000，朱銘美術館典藏。	2000	同樣以黃色的布塊表示和尚的身份。同時間連結每個人作爲一族群，也同時以顏色顯示身份。
圖12		 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，76.5×150 cm，2004，朱銘美術館典藏。	2004	
圖13	土著 / 黑色布塊表示膚色、族群	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，143×104 cm，1996，朱銘美術館典藏。	1996	以棕色布塊幾何形的黏貼，表示膚色，再予以輪廓線條繪製。花色布料表示衣物。唯一較爲不同的是，圖 13 的背景上黏貼一紅色布塊，圖 14 的

編號	創作手法	圖片	年代	說明
圖14	土著 / 黑色布塊表示膚色、族群	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，45.5×38 cm，2000，朱銘美術館典藏。	2000	背景上則以白色顏料塗抹暗示一種連結，也或許是表現空間。
圖15	土著 / 色塊暗示衣物	朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，104×144 cm，1996，朱銘美術館典藏。	1999	背景上，以數個幾何布塊黏貼，幾乎填滿背景。前方再以棕色布塊暗示膚色，以及其他色布塊表示衣物。
圖16		 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，96×173 cm，2001，朱銘美術館典藏。	2001	

表格製作：陳葦，2015 年

在表 2 中能發現朱銘在創作上不斷地反芻他的作品主題、做法。如圖 3 與圖 4 分別爲 1996 年與 1999 年製作、圖 7 與圖 8 分別爲 1996 年與 2000 年製作等。在表 2 呈現出，朱銘同樣的題材與表現方式，在幾年間有相同的表現方法。但是在同一年中，如圖 3 與圖 5 同爲 1996 年製作，分別有不一樣的主題與不同的手法探討。這表示朱銘他對於同一個主題或是表現手法，不是以年代的一種進化性的轉變，而是不停地拿回來討論、再製作，同時也進行新的手法。這個在繪畫上的發現，也連結到朱銘在他的雕塑作品上的顏色，起先也是從原色開始發展，到彩色，再到白彩人間，又回到原色。顏色的轉變是朱銘心境上的投射，就如同他在探討「人間」主題的感受隨著環境、年紀也有所不同。

1980 年，除了持續雕塑的製作以外，朱銘也開始嘗試水墨創作。他說：「我畫畫純粹是為自己而畫，就像雕木刻一樣。其實我覺得自己雕木刻，也和繪畫方面有關聯」[27]。一路到 2007 年，朱銘在這 20 餘年間，他的平面創作與雕塑同時進行，在創作語法上深入分析後也可以發現不同媒材間，有相同的創作理念。

1980 年到 2001 年，朱銘嘗試著水墨、油彩，與粉彩；於 1995 年到 2007 年間，也嘗試了大量的拼貼繪畫。雖然朱銘僅視這些拼貼繪畫爲其中一種的形式手法表現，但在畫面上的呈現，不論是畫筆的輪廓、賦色與花布、紙張拼貼，皆能與其他《人間系列》雕塑，找到一些共通點。

27 同前註，〈《暫拋刻刀執畫筆》朱銘要開——畫展〉，9 版。

以下則分別藉由兩點討論：（一）拼貼的特性與歷史以及（二）朱銘的拼貼畫面分析，探討拼貼形式手法的特性，接著由朱銘的拼貼畫面討論拼貼與立體間的異同，深入探討朱銘的拼貼繪畫不同於雕塑的新視點，觀看《人間系列》。

（一）拼貼的特性與歷史

拼貼藝術的起源在西方的藝術史脈絡來看，便是於 1907 年到 1914 年，畢卡索（Pablo Picasso，1881-1973）與布拉克（Georges Braque，1882-1963）的立體派繪畫之中開始的。立體派分爲塞尚期、分析期、綜合期。在塞尚期裡，追求的是繪畫的「內在絕對認知」以及「外在世界表象」之間的平衡。也就是在二度空間的平面上尋求表現三度空間實務的新方法。傳統的繪畫如透視法，繪製的圖像是一個幻象，再現了現實世界，但卻不是眞正的三度空間，希望繪畫能表示繪畫本身的平面性質。圍繞著這個宗旨，在分析期時，畢卡索開始做了一些討論，如他揚棄單點透視，同時處理時間與空間的問題，延伸至綜合期發展出拼貼的做法。[28] 在〈有藤椅的靜物〉（*Still Life with Chair Caning*, 1912）（圖 17）這件作品是一個橢圓形的畫布，外面綁上了一條繩子，畫面上貼了一張藤編圖案的紙，並在畫面上寫了文字。這樣的做法，達成了在二度空間的平面上表現三度空間。畫面上貼了一張紙，再次說明畫是平面的，表示一個二度空間；他運用材料本身的顏色，不再由藝術家賦色；解決了再現問題，貼上眞實物件的圖片，是「呈現」現實，而不再只是模仿眞實物件繪製，「再現」現

28　Edward F.Fry 編，陳品秀譯，《立體派》（臺北：遠流出版社，1991），頁 141。

實。如此，繪畫平面與空間是實際存在的。綜合以上（1）解決空間問題、（2）解決色彩問題、（3）解決「再現」問題，如此的做法，繪畫不再只是一個表現幻境的介質，它能表現自身平面空間的存在以及內容。回歸現實，也拉近了藝術與生活，高與低藝術之間的距離。[29]

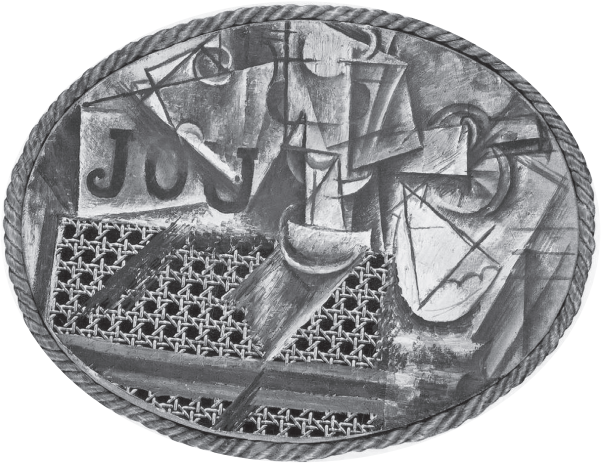


圖 17 畢卡索，〈有藤椅的靜物〉，油彩、油布、藤編圖案紙、畫布，26.7×35 cm，1912，**畢卡索美術館**（Musee National Picasso），**巴黎，法國**
圖片來源：http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-wt/picasso/picasso-1912.htm 2015 年 10 月 31 點閱 。[30]

國內拼貼藝術最早見於莊世和的 40 年代作品，即嘗試於畫面上置放文字符號以及異類材質之報紙、花布，從事立體主義

29 同前註，Edward F.Fry 編，陳品秀譯，《立體派》，頁 167。

30 本文所討論朱銘拼貼作品多數無命名，為避免出現混淆之情形發生，因此在文中以圖與表格之方式進行論述，鑒於此情況，圖片將不於文末另外設置圖版區。

> 拼貼技法的實驗，刻意破壞畫面之空間透視及整體統一性。50 年代末期，劉國松在立體主義的啟迪及東方畫會成員的媒材實驗環境下，亦嘗試使用了鐵砂、木屑、石膏等材料進行拼貼創作，而同期的莊喆，亦擇用了中國宣紙拼貼於油畫布上，探索水墨渲染的效果及畫面空間的突破，將中國文人繪畫的意境帶入現代畫中。60 年代就拼貼創作上，席德進、陳庭詩、廖修平、劉生容等均是風格獨特的典範。他們廣泛地運用異類材質（如洗衣板、甘蔗板、金箔、金紙等）所呈現出的震撼力量，開展出極具臺灣原創特質的作品面貌。[31]

50 年代以前，臺灣的美術環境受到資訊交流的侷限及美術體制的重整。50 年代中期開始，歐美現代藝術運動及當代藝術活動等資訊，對臺灣藝壇開始產生衝擊，新思潮及技法導入了另一種實驗創作的可能性。大家紛紛跟隨西方的方式實驗，但朱銘的拼貼作品並沒有西方爲了尋求新的平面表現方式的概念。反而是 1980 年到了紐約，視覺的資訊一下子撲面而來，解開了創作上的枷鎖，朱銘「什麼都可以作成藝術品，如何嘗試都可以。」這樣的觀念，就如同 60 年代弗魯克蘇斯運動（Fluxus）的概念。[32]

31　同前註，賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 24。

32　60 年代弗魯克蘇斯運動（Fluxus）為反藝術的典型代表；「Fluxus」這個字有流出、湧出的含義。引申為結合各種不同的物質，加以融合、解析，進而提升成為另一種豐富的生命自然湧流的藝術。此一運動感召了當時多國的藝術家，期許同心協力建立藝術的新領域，從過去那種唯我獨尊的藝術高調走出來，透過周圍的事物來親近人們。這種落實藝術於日常生活的概念及實踐，統稱為「整體藝術」（Total Art）。同前註，賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 22-23。

> 每個人都可以從事藝術，每件作品都可以是藝術品。因此，藝術的趣味性應是簡單的、娛人的、不需裝飾門面的，關心卑微的事物，不需要技巧，無需要彩排，沒有商品價值或學院價值。在此，藝術的範疇被無限度的解放，每個人、每件事物都可以是藝術，因為藝術存在於你我的心念之間。[33]

朱銘在紐約時，打破他對於藝術的限制。後來他便處理了非常多不同材質的表現方法，如：上色、不鏽鋼、保麗龍、銅雕…。朱銘做拼貼藝術，並不是根據拼貼藝術的歷史發展概念所製作的，而是一種對於不同形式的挑戰。但是在拼貼的操作上，卻能看到朱銘用一種嶄新的思考製作，以一位雕塑家的角度繪畫，在畫面上、構圖上、空間上的考量與一般只討論平面上的繪畫創作會有相當的差異。

綜合以上拼貼的脈絡與特性介紹。它不同於其他平面作品，在《藝術原理與應用》書中所論述之「拼貼」：「為一種由藝術家創作全部或部份影像的表現技法；藝術家通常在畫面上黏貼具有實際質感的真實材料，並將它們與描繪的片段結合。」[34] 拼貼更強調其中的質感，比起其他的平面，畫面上多了一層的物質參與，是介於平面繪畫與立體之間的討論。拼貼原是一種工藝手段，用以切割表現空間。不論在東方或西方的藝術史上，長久以來它並不具備美學意涵。然十八世紀以降，拼貼成了藝術史上創新的要角，它除了能增添畫面

33 同前註，賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》頁 23。

34 Otto G. Octvirk, Robert E.Stinson, Philip R.Wigg, Robert O.Bone, David L.Cayton 著，江怡瑩譯，《藝術原理與應用》（臺北：六和出版社，2004），頁 150。

的觸感，也打破單一視點的迷思，而由「破壞」爲前提所衍生的創作觀更醞釀了豐富的爆發力。而拼貼的「組合」性格亦提供了更多元的組織方法。[35]

拼貼不同於傳統視點、重新組合不同元素的特性、平面上的另一層物質，重新探討二度空間表現幻象的眞實性，以及觀看者視點於畫面上的流動性。在朱銘的拼貼創作中，並不是先理解了拼貼的特性，再依照拼貼的形式才開始製作他的拼貼作品。如同朱銘在創作上嘗試了許多材質一樣，朱銘亦將拼貼視爲一種材質，是一種畫面上的增加，與雕塑上的減法有相當的差異。朱銘在製作拼貼繪畫的這段期間，和製作雕刻作品的時間是並行的，兩種不同的創作方式維繫於同一種觀念上。在朱銘長期由繁化簡的雕塑創作中，拼貼的加法，也更是在由繁化簡的經驗中擷取精華，呈現最精簡的中心概念。

《人間系列》的精神是描述大面的人間，如同前文所提到的，「組成」是〈人間大浮雕〉的核心，〈人間大浮雕〉在於表現多樣面貌的人物，「組成」亦是表現大面人間的核心。在朱銘的拼貼藝術中，與〈人間大浮雕〉有異曲同工之妙，不僅是表達群聚的人物，在畫面構成手法上，布料與線條也是一種「組成」。〈人間大浮雕〉是開展《人間系列》的第一件作品，忠實地呈現出朱銘要表達的《人間系列》精神。1995 年開始製作的拼貼藝術系列作品，承接了《人間系列》的精神，延續了〈人間大浮雕〉的「組成」核心，拼貼本身的特性，也

35 羅伊秀，〈繪畫形式與拼貼藝術之對話〉（臺北：臺北市立師範學院視覺藝術研究所，2005），頁 9。

再一次的呼應了《人間系列》這個主題。廣義而言，《人間系列》作品就是由朱銘所有作品集合而成，朱銘的《人間系列》就是由所有的作品拼貼而成。周旋於平面拼貼與立體雕刻之間，試著去理解其拼貼表現的藝術觀念，更是深入理解朱銘的創作觀。

（二）朱銘的拼貼畫面分析

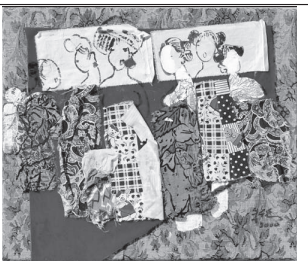
朱銘的拼貼做在平面之上，畫面的基底層是一塊板子或是畫布，以一個表面作爲支撐面，在其表面黏貼上物質，再描繪上顏料、勾勒線條。在前文表 2 中我們了解到，朱銘的拼貼歷程裡，同時間進行新的創作手法，並且也時常將過去的方式與題目重新製作。除了題目上相同以外，在製作的手法上也有許多相異的地方能接續著探討。由於朱銘一直以來的創作皆是以立體雕塑爲主，在拼貼畫面上的結構，與空間、材質也有一定的連結性。

朱銘通常在其拼貼畫面上，先裱貼上布塊，再給予人物輪廓線條。線條或許暗示人物上的衣物皺褶走向，或是人物的一種形體速寫；布塊或許表示一種身份暗示，或是一種量感，而大面積色塊黏貼於一群體，則是表現群體的一種空間暗示。在此處筆者藉由表格輔助說明，試圖由以下三點論述與分析：

1. 布塊的使用方式：（1）空間（2）人物空間層次上的表現

（1）空間：朱銘的拼貼作品中，背景分爲單色的背景以及有花紋的背景，造成畫面上的空間感在感官上有相當大不同的感受。而花紋背景的作品，是在 2002 年所製作的。

表 3　單色背景與花色背景比較

編號	單色背景	編號	花布背景
圖 18	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，106×143 cm，1996，朱銘美術館典藏。	圖 8	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，71×79 cm，2000，朱銘美術館典藏。
說明	圖 8 的背景是花布的，與圖 18 比較起來，圖 8 的畫面呈現出來較複雜，畫面也較沒有景深的感覺。圖 18 的背景是單色，比花布的背景多一層延伸出去的空間感。		
圖 19	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，122×119 cm，1996，朱銘美術館典藏。	圖 20	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，71×62 cm，2000，朱銘美術館典藏。
說明	圖 20 的背景是花布的，與圖 19 比較起來，圖 20 的畫面上，貼了一些棕色、綠色、黃色的色塊暗示物件，背景是一片灰色細花紋的氛圍，整體來看，圖 20 的畫面氛圍比起圖 19 單色的背景，多一層空間上的暗示。圖 19 感覺僅呈現於存在一個空間當中而已。然而圖 20 的花紋背景比起圖 19 的單色背景，還是把觀眾的眼光往前推了一步，圖 20 仍然令人感覺到較沒有空間感。		

表格製作：陳葦，2015 年

在表 3 中，花布背景與單色背景的比較下，很明顯地感受出花布背景給觀者一種畫面景深淺的感覺，因爲花布本身是一個具有複雜裝飾紋路的一塊布，這樣的裝飾紋路相當均質的填滿整塊背景，本身就帶有一種平面性。而單色的背景，因爲少了花紋的裝飾，反而因爲單色，而背景也沒有地平線來暗示空間，人物的排列在畫面上自然形成一種存在於空間上的安置感覺。如圖 21 在畫面背景上，很清楚地看到，除了椅子與人物坐著的地方，讓人感覺他是在影射一個空間之外，在後方有條線條暗指牆壁的交界線，右邊白色的部分，是窗戶的繪製，再次指出一個垂直面的感覺。在圖 18 和圖 8 的背景，雖然都沒有像這樣的指示線條，但是由於人物直立排列，單色沒有其他的暗示，自然呈現一種他們似乎站立於某一個空間的感覺。而即使是在有花紋的布上繪製線條，由於花紋的連續性，也不容易讓畫面看起來有立體感，保持一種裝飾性、平面性的感覺。

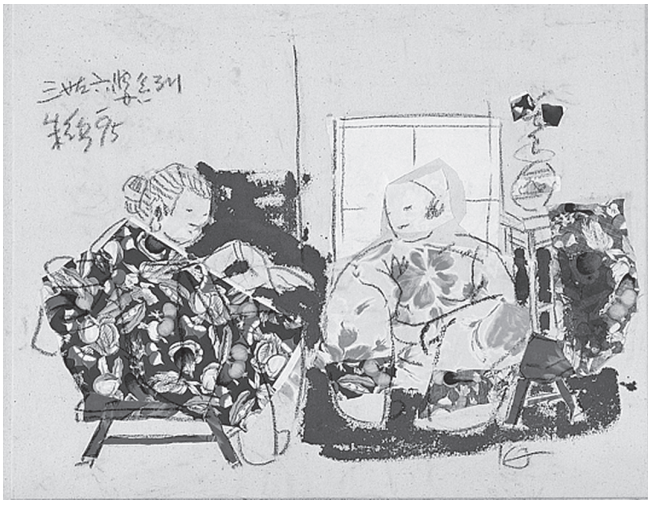


圖 21　朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料、炭筆，84×114 cm，1995，朱銘美術館典藏。

（2）人物空間層次上的表現：在朱銘的拼貼作品中，時常能看到他運用一些長條、幾何圖形的色塊黏貼於背景上方，再繪製上輪廓線條後，黏貼一些布塊，抓出一個形體，表示人物身上的衣物或是顏色；也或是黏貼一些幾何形狀的布塊，連結一個群體，使群體有一種在同一個空間層次上的感覺。如表 4 中分析，不同的拼貼作品上，黏貼於背景上方的色塊，於空間層次的安排應用。

表 4 將從兩部分討論朱銘拼貼作品的兩項特性，分別爲：（a）在人物主體下貼上一塊色塊（頭部、身體部位），並在其上方再加以布塊暗示人物身上的衣物，或是表示身份。（b）在背景上，沒有再加以色塊，直接描繪輪廓，予以布塊填充，表示人的衣物，或是身份表現。

表 4　人物主體下有無色塊裱貼比較

編號	在人物主體下貼上一塊色塊（頭部、身體部位），並在其上方再加以布塊暗示人物身上的衣物，或是表示身份。	編號	在背景上，沒有再加以色塊，直接描繪輪廓，予以布塊填充，表示人的衣物，或是身份表現。
圖 22	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，152×175 cm，1996，朱銘美術館典藏。	圖 23	 朱銘，〈人間系列〉（細部圖），花布、顏料，309×1988 cm，1999，朱銘美術館典藏。

<table>
<tr><td>說明</td><td colspan="3">在圖 22 中，右下角的部分，有一塊黑色的布塊黏貼於背景上，在上方在黏貼於花色、黃色、綠色等布塊，造形的安排看得出來是表示人物的衣物；圖 23 中，是一個截取的片段，布塊都是依照人物的輪廓填入，相較於圖 22，圖 23 的布塊，更具體的描寫出人物的衣物、動態造形。由於圖 22 使用了一塊黑色的布料，壓在人物衣物的下方，畫面的整體，較圖 23 多了一種凝聚的力量，人物排列也多了一個層次感。圖 23 由於指示衣物的填入黏貼，感覺得出來這些人物在同一個空間，但卻少了一種更明顯安排的同一個層次感。</td></tr>
<tr><td>圖 24</td><td>
朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，尺寸待測，1996，朱銘美術館典藏。</td><td>圖 25</td><td>
朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，65×97 cm，2004，朱銘美術館典藏。</td></tr>
<tr><td>說明</td><td colspan="3">兩張同爲指出身份爲和尚的作品，圖 24 中的背景上較圖 25 黏貼了一層粉紅色的大色塊，大色塊完全包圍了所有的人物，人物的人頭部分還黏貼了白色的布塊，在粉紅色布塊上又多了一個主體性以及層次；圖 25 中，僅以黃色布塊暗示人物的身份，似乎也有一種連結所有人物的感覺，但人頭部分，只有線條的勾勒，還是比圖 24 中少了許多的層次感。</td></tr>
<tr><td>圖 26</td><td>
朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，96×217 cm，2002，朱銘美術館典藏。</td><td>圖 27</td><td>
朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，74.6×144.3 cm，2005，朱銘美術館典藏。</td></tr>
</table>

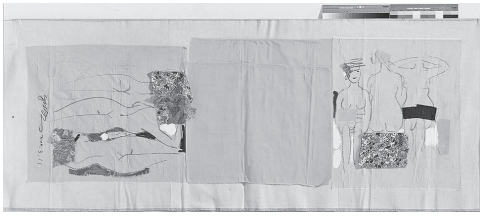
說明	圖 27 的畫面如同圖 25 的畫面構成，僅以兩色表示人物的衣物，而沒有大色塊的空間層次暗示。圖 26 粉紅色與藍綠色的大布塊，黏貼於畫面兩邊，是一種空間層次上的暗示，除了表現出一種空間的整體感覺以外，不同於圖 22 與圖 24 的部分，則是人物的棕膚色，是繪製上去的，在藍綠色布塊中，甚至用來暗示了人物身上的衣物，與藍綠色的大色塊背景融合在一起，在這裡，花布甚至是用來暗指一個人物坐著的檯面，或是一層細微的空間表現。圖 26 雖然如同圖 22 與圖 24，在大布塊上暗示了人物的存在，但利用人物的衣物與背景融合的方式，反而模糊了人物與空間之間的分界線，產生另一種空間上的曖昧流動感。

表格製作：陳葦，2015 年

在表 4 中呈現了布塊在空間層次上的應用表現。背景有布塊先黏貼，再於上方開始製作造形，比起直接黏貼上布塊，多了一種人物在空間中的層次感。布塊除了連結人物於同一個空間層次上的表達，相較於直接於空間中描繪人物，多了一種超越現實感的想像，藝術家更是直接表達對於人物的群體排列想像。

延伸到圖 26 的畫面營造部分，卻有了新的一種空間表現手法，接下來在表 5 的部分呈現出 3 種，朱銘在畫面安排上，背景與人物空間的模糊定位，人物的衣物同時能指出人物所存在的空間，也可以說空間的大布塊應用，也能指出人物的角色。

表 5　2002-2007 年色塊在畫面上運用的比較

編號	圖　片	說　明
圖 28	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，96×217 cm，2002，朱銘美術館典藏。	在此使用了三個正方體色塊並置於背景上方，人物的輪廓以線條繪製於上，僅用一些碎花布塊來表示人物背後細微的空間感以及點綴畫面。
圖 29	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，92×249.7 cm，2005，朱銘美術館典藏。	在此背景上黏貼了一個長方形的色塊，上方再黏貼許多大小相近的長方形色塊，再描繪人物的線條。在這裡，由於使用了不同顏色的長方塊狀並列，所以沒有如同圖 28 表示出的整體空間層次；也沒有表示人物衣物的布料，這些長方形色塊或許是人物膚色的暗示，或許是衣物，或許是空間層次的展現，模糊了界線。

編號	圖　片	說　明
圖30	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，100×173 cm，2007，朱銘美術館典藏。	在此畫面，色塊的分佈似乎已成爲一種就畫面上構圖安排的展示，沒有太分明的空間暗示，但不同色塊黏貼，依然表現出用許多色塊安排出的一個空間感。

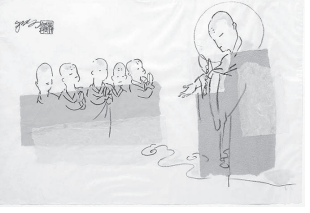
表格製作：陳葦，2015 年

在表 5 中可看到，朱銘從一開始運用色塊安排空間、表示人物身份的暗示或是衣物的痕跡表現，到 2007 年時，直接以色塊作爲畫面上構圖的安排，到了這時，原本表現人物衣物的布塊，量感減少了許多，色彩不再追逐輪廓的構成，獨立成爲一種空間的表現，較前期增添了一種平面性的感覺。對於朱銘而言，或許這些色塊等於一種顏色，或是材質的表現，也或許是空間的配置，減少了前期抓人物衣物的皺褶，表現出形狀的感覺。

在表 4 與表 5 中分別展示了朱銘運用色塊在空間上的表現方式，而從這裡也可以看出，布塊對於朱銘分別爲衣物、身份以及暗示空間的表現意義。除此之外，從朱銘在拼貼的構圖方式，也相當值得分析，我們將由第 2 點繼續深入探討。

2. **構圖：**在朱銘的拼貼畫面中，能發現他在同一年間，製作的作品的構圖配置、用色、材料，都非常的相近，甚至能發現有些作品似乎是完全相同的。

表 6　同一年間的相似作品比較

年份	圖　片	圖　片
2002	 圖 31　朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，97×197 cm，2002，朱銘美術館典藏。	 圖 32　朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，97×231 cm，2002，朱銘美術館典藏。
說明	圖 31 與圖 32 皆爲 2002 年製作，在畫面上能夠看到背景上的布塊顏色分佈以及配置比例都非常的相像，在畫面上的人數安排同爲 3 個人。唯一不同的地方是人物的姿勢。畫面中間的人物原本是雙手放在腳上，圖 32 中間的人物變爲張開雙手的姿勢；右邊的人物也換了坐姿。	
2004	 圖 33　朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，65×97 cm，2004，朱銘美術館典藏。	 圖 34　朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料，65×97 cm，2004，朱銘美術館典藏。
說明	圖 33 與圖 34 中，人物構圖安排、色塊的配置幾乎完全一致，唯一的改變是在於左邊人物的數量。	

表格製作：陳葦，2015 年

在表 6 當中，分別以 2002 年與 2004 年作爲例子，在畫面中能看到在構圖上的安排、手法幾乎一致，唯一不同的是人物的輪廓描繪。從每一年朱銘的創作中，有大量類似的作品產出這方面來看，這或許是大量嘗試下的產物，或許僅僅只是一點點構圖上輪廓的改變，就能有不同的呈現感覺。但是在這樣大量作品的反映以及相似構圖的作品上，朱銘卻有一種記錄者的角色感覺。如同他訂出的「人間」這個主題，在〈方正人間〉（圖 2）這件作品中，是由許多穿著一樣衣服的人偶排列而成，看似全部相同，但近看卻能發現每個人偶的表情與姿勢都有些許的差異。

> 回過頭，想一想，假使自己是一朵花，要綻放出怎樣的色澤？要飄送怎樣的花香？世界上沒有任何一朵花是抄襲另一朵花的美麗。大自然的創造如此，藝術的創造，亦復如是。[36]

朱銘一系列拼貼作品中，數量龐大，但是作品又有許多類似的構圖，很容易使觀者感覺到每一件作品很相似，卻又使觀者難以理解，相同的作法卻又製作如此大量的原因？這個方式讓筆者想到了兩位曾經有著相似做法的藝術家。一位是謝里法（1938-），於 1990 年創作的《山上一棵樹系列》；一位是賈克梅蒂（Alberto Giacometti，1901-1966）。

在 2015 年於高雄市立空中大學，謝里法受訪表示自己深受當時的「五月沙龍」、「收藏展」、「法國美術家沙龍」的啓發，讓他見識

36　李采洪，〈朱銘要花三千萬做三百個大兵〉，《商業週刊》810（2003.6），頁 113。

到策展的魅力與創作的觀念性。因此他的創作並非在作畫前去思考要畫什麼題材、如何構圖，而是直接擬定系列作品的主題，再去思考要怎麼畫、用什麼材料來畫，例如《山上一棵樹》展覽的系列作品，就是以不同的媒材來呈現山上有樹的主題。他的一個觀念就是一件作品，一件作品有一百幅畫，而這一百幅畫都是別人畫的。[37]

《未完成的肖像》是作者在一次訪問巴黎時，當賈克梅蒂的模特兒，記錄那段時間與賈克梅蒂合作的一本書。書中提到：「賈克梅蒂原本只想在畫布上畫一張快速的人物素描，最多一個下午便可完成，豈料欲罷不能，畫了十八天仍未完成，正應驗了他一開始說過的話：『畫家越努力想畫好一張畫，這張畫就越不可能完成。』」[38] 賈克梅蒂在這十八天，重複地描繪模特兒的輪廓，有時很滿意，有時卻不滿意的將作品重新開始繪製，畫到了十八天，仍然沒有完成。

謝里法固定一個題目《山上一棵樹》的架構，然後邀請了一百位藝術家在這個架構下創作，他的一整件作品，就是這一百件不同藝術家所畫的「山上一棵樹」，有趣的是，謝里法直接讓這一百幅不同作法的作品，敘述豐富的「山上一棵樹」。同樣的，朱銘固定「人間」這個主題，然後決定花一生的時間來探尋，但不同的是，朱銘拉長討論這個主題的時間，然後用不同的年份、心境來豐富《人間系列》的面貌。謝里法收集了一百位藝術家對於同一個主題《山上一棵樹》的不同看法，豐富《山上一棵樹》的多樣面貌，是異中求同的做法；朱

37 臺灣藝術網站：http://artcci.com.tw/artnews/0.html，2015.11.17 點閱。

38 James Lord 著，陳靜芳譯，《未完成的肖像：在賈克梅蒂的巴黎畫室》，（臺北：允晨文化，2002）。

銘以《人間系列》主題爲追求的大主題，針對這個主題使用了不同的材質、時間點、手法創作，闡述對於《人間系列》的看法，是同中求異。同樣的以不同的觀看角度對於同一個主題描述、集合構成。

賈克梅蒂將同樣的構圖不斷重複繪製在同一張紙上，但卻始終沒有得到滿意的速寫，他一生中的創作一直在找尋他心中最理想的狀態，但總是一再地被自己推翻再創新。朱銘的作品反映人生百態，是一種描述性的紀錄，雖然有所同，但同中又有所不同，而最細微又珍貴的就是在那些許的不同。與賈克梅蒂同樣的做了許多近乎相同構圖的創作，不同的是他將每一次思考的痕跡製作在不同的紙張上；而賈克梅蒂將每一次的創作想法重複遺留在同一張紙上方。不同的創作軌跡，但卻反映出他們同樣的對於創作上的執著。

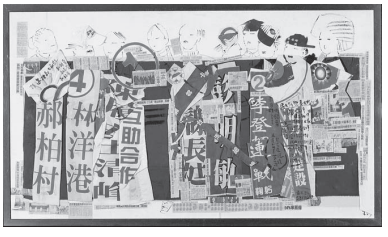
三者之間有些相通的地方，也有些不同的差異，但能夠發現，他們都利用了「相同」這個元素，大量的實驗收集，讓這些細微的「差異」呈現豐富的面貌。同樣構圖大量製作，能夠看到朱銘對同一主題「人間」的無止盡探索，雖然似乎是相同的做法，卻又能感受到那細微的不同。對於「人間」他持續性的觀察，動態性的改變紀錄，使細微的差異豐富於《人間系列》。

3. **特殊材質的選取運用：**在朱銘的作品裡，以「人間」這個主題貫穿。觀看 1995 年到 2007 年間，畫面上手法有較爲不一樣嘗試的，便是與 1996 年間，逢中華民國建國以來第一次總統、副總統的公民直選，所製作的拼貼作品。[39] 在此年，朱銘擷取了

39　中華民國總統府：http://www.president.gov.tw/Default.aspx?tabid=74，2015.10.31 點閱。

一些報章雜誌、競選旗幟，黏貼於畫面上，表現一種時代性。利用選舉旗幟、報章雜誌是一種抒發個人想法，朱銘選取新聞上的文字報導，組合競選旗幟的圖像，直接貼上客觀的事實，描述出當時的環境狀況。並於 1999 年時，朱銘再度呈現現成物的拼貼於朱銘美術館第一展覽室的牆上。

表 7　特殊材質運用比較

編號	年份	圖　片	特殊材質	說　明
圖35	1995	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料、現成物，150×265 cm，1995，朱銘美術館典藏。	鐵網	在這件作品裡，不同於其他拼貼作品，通常朱銘選用較軟的布料黏貼，在這裡，朱銘選用破碎的鐵網黏貼。直接呈現鐵網的材質表現。
圖5	1966	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料、現成物，150×265 cm，1996，朱銘美術館典藏。	選舉旗幟	反映 1996 年的總統直選，朱銘直接選取競選旗幟以及報紙，黏貼於畫面之中。呈現一種時代性的展現。

編號	年份	圖　片	特殊材質	說　明
圖 36	2007	 朱銘，〈人間系列〉，花布、顏料、現成物，100×173 cm，2007，朱銘美術館典藏。	報紙	在畫面之中，朱銘剪取了報章雜誌上的圖片，一起和畫面上的色塊安排佈置。報紙的資訊同時表現出現實的意義。

表格製作：陳葦，2015 年

在以上的畫面分析中，圍繞著「人間」這個主題，探討朱銘運用不同的手法呈現人間的大面向觀看方式，細節只爲《人間系列》添加更多的細緻度與精彩。在這些拼貼作品中朱銘使用長方形，有時接近於正方形的比例爲拼貼創作的範圍。其中於 1996 年（圖 7）有較特別的畫面構成，由兩張正方形的畫布合併成長形的畫面。仔細一看，兩張正方形的畫布也是能單獨展示的。較爲方形的比例，讓畫面的人物，以一群體集合構圖爲一組。只有於 1999 年時的畫面比例較爲不同，此系列作品於第一展覽區兩旁的牆壁上，可能是爲了配合場地上的限制，畫面拉長，人物的群體多人一組，分佈在畫面中。

隨著畫面的比例、圖幅不同，畫面上也建構出不同的結構，人群分佈在背景的襯托下，形成不同的空間環境，除了畫面上的裱貼物爲現實世界上的一種空間表現，在畫面的表現上亦呈現另一種空間暗示。

以西方而言，馬諦斯晚年的不透明水彩剪貼畫裡，他使用剪紙解決形與色的問題。利用剪紙的方法，素描時可以只考慮色彩。他的助理先把整張紙塗滿不透明水彩，畫家便可直接剪出形狀，不需事先描出輪廓。這個方法便同時呈現了形，也同時賦上色彩。[40] 在表 5 中能看到，布塊對於朱銘而言早已脫離人物形體的眞實面貌，布塊作爲一種材質，朱銘肆意地在畫面上隨意裱貼布塊，布塊不侷限於輪廓線的構成。朱銘一向擅於嘗試不同的材質，再爲這些材質尋求最契合的表現方式，朱銘的拼貼畫面中，平面、拼貼手法的特性，能夠看出朱銘對於材質表現有不斷的突破，而針對朱銘的「人間」主題，隨著布料運用的解放也有更開闊的想像。

四、拼貼與立體間的討論

綜合以上的討論，拼貼藝術雖然爲朱銘創作的其中一種手法，但是因爲本身的特性，相較於其他立體雕塑表達了許多不同的觀看方式，此章試圖由以下四個角度切入，進一步分析朱銘之平面拼貼作品與立體雕塑作品之特性異同—— 1. 立體與平面間的維度特性。2. 拼貼的特性遊走在立體與平面之間。3. 雕刻的觸覺在平面上的轉換。4. 在拼貼手法表現下的「人間」主題。這 4 點歸納拼貼與立體之間的相異。

40 Gérard Durozoi，《馬諦斯——巨匠與世界名畫》，（臺北：國巨出版社，1994），頁 35。

1. 立體與平面間的差異：

在前文所提到，朱銘的拼貼製作於平面上，平面處於二度空間，雕塑存在於三度空間之中，正好與人類生活處在同一個現實空間中，平面少了雕塑一個維度。而平面繪畫是在二度空間裡表現三度空間，少了雕塑的直接與眞實，也正因爲少了一個維度，平面便能夠表現想像的視覺關係，多了一層幻境拼貼的作品在平面這個介質上比放置於園區的雕塑，讓觀者多了一層想像的距離。

> 朱銘指著已經進行了九年工程的「朱銘美術館」，他要讓作品三五成群坐落其間，看人也被人看，和前來的觀眾打成一片。雖然《人間》與《太極》意蘊、風格迥異，它們卻都共享了朱銘所賦予的生命，廣意而言，《太極》也是《人間》的內涵之一。[41]

座落在美術館園區中的雕塑，跟人等身大，許多的觀眾在園區裡行走時，都會主動的去跟雕塑作品互動、拍照，正是因爲它存在於三度空間的這個特性。

同樣的，朱銘在創作他的拼貼藝術時，面對於這樣形式的身體感也有所不同。在雕刻一座雕塑的時候，創造出的是一座跟朱銘一樣高的雕像，主題又是在於「人間」，當他拿著工具大刀闊斧的雕刻出他想像中的樣貌時，會讓朱銘參照在現實生活中經歷的身體經驗，也是

41　潘煊，〈藝術風華——在心田，種活了藝術：朱銘〉，《普門》213（1997.6），頁 64。

一種下意識的直接投入與表現；而朱銘的拼貼繪畫限制於平面上，觀看的方式從一面的角度進行時，或許在身體的勞動上減少了力氣，但是卻進入了一個幻象的空間之中，更能夠直接地將自己腦袋的想法天馬行空的運作在畫面上。朱銘的雕塑角色如同觀察者，迎接觀眾的互動；拼貼像是紀錄者，更是創造者。

2. 拼貼的特性遊走在立體與平面之間：

> 畢卡索和布拉克用來剪紙的紙或布在畫面上形成對比的關係，把畫面其他圖象推往幻象空間裡。但是當剪貼漸漸成為巨大而緊密相接的形狀時，也就越來越難以這種方法把畫面的平面性釋放出來。畢卡索（在借助顏色對比和明顯的具象形狀之前）以厚重的剪貼材料來解決這個難題，因此，便走進了半浮雕的表現方式。不久，他又把畫面完全減除掉，使剪貼於上面的形體獨立存在，成為一件「構成品」。從此一種新的雕塑形式便誕生了。[42]

朱銘的拼貼藝術雖然限制在平面的基底層上，但由於拼貼的媒材特性，在畫面上裱貼的布塊，就能呈現現實生活中實際存在的物質。回溯拼貼藝術的發展原先理念，就是藉由在平面上裱貼存於生活中的物體，來展示平面本身的特性，以及直接陳述現實。觀者可藉由畫面上的布塊表現於人物之中時，聯想到朱銘的雕塑人物的衣物與身份表

---

42 Clement Greenberg 著，張心龍譯，《藝術與文化》（臺北：遠流出版社，1993），頁 147-148。

示，畫面上的輪廓線條以及布塊的皺褶，還有布塊的厚度，畫面上觀看時，便能令觀者在幻象與現實生活中不停的轉換思考。

3. 雕刻的觸覺在平面上的轉換：

從一個雕塑家所製作的拼貼藝術，同時間也能在畫面上感覺到雕刻的觸覺感。拼貼畫面上的布塊僅僅只能用皺摺來表示物體的量感、線條來表示人物造形的轉折與動態神韻的勾勒。在畫面上能發現，朱銘不會只是將布有秩序的整齊貼於平面上，他習慣利用一些抓皺、起伏，表示人物上的衣物感、背景環境的變化，將物質貼於畫面上如同一種塑形的表現，雖不同於雕塑的雕去，在拼貼上，利用布塊本身的特性，也能表現出雕刻的觸覺感。

4. 在拼貼手法表現下的「人間」主題：

由《鄉土系列》、《太極系列》造形上的具象到寫意的表現，再到《人間系列》木刻，似乎又回到描繪形象的具象表現，但是因爲賦色以及保留木材原本的紋路特質，使得《人間系列》作品，具象中遺留被打破的缺口。

俞大綱（1908-1977）認爲朱銘的木刻藝術，很接近齊白石（1864-1957）的繪畫，而齊白石的三點繪畫特色同樣可以放在朱銘的木刻藝術上來看：

> （一）神形具備：白石畫的小雞，不僅畫出身上的茸毛，而且畫出了小動物可愛的稚氣。（二）寫意與細節：白石的寫意畫很洗鍊，但形象仍然依靠具有重要意義的細節來構成。（三）

似與不似間：白石自題作品說：「作畫妙在似與不似間，太似則媚俗不似為欺世。」[43]

在《鄉土系列》、《太極系列》中，這樣的敘述忠實的呈現了繪畫與雕刻間共通的概念。特別是第三點：似與不似間，呼應了朱銘作品中留給色彩的發揮空間、木材紋理的原生表現。同樣的，這樣的看法也傳達於拼貼繪畫之中。

朱銘曾經說過，他只是將觀察到的人排列組合起來，但他卻不這麼深入的懂得描寫對象物的思想流動。他只需要排列，剩下的留給觀眾去體會。[44] 同樣的，在朱銘的拼貼繪畫中，也看到他排列了許許多多的人物，起初在平面上還能分別，朱銘將色塊作爲空間層次的運用，或是表示人物身上的衣著時，馬上能與雕塑的體積、量感連結。但到了後期 2007 年時，色彩已突破空間與材質、衣物等具象物的表示，他似乎流動於空間中，讓人物所處於的空間，也不是如此的現實樣貌。如同朱銘習慣於反芻作品，在繪畫與雕塑間的思考，也是不斷進行修正與辯證。

同樣表達「人間」主題，拼貼的手法最不同於其他雕塑材質能表達的，就是作品中的人物與環境中的關係。放置於園區的雕塑，讓觀眾能很親切直接的與他們互動，那是因爲我們能感覺到它的眞實性存在，除了不會動、造形不太一樣之外，其餘的觀者能直接地感受到作品與我們存在同一個環境當中。

43 俞大綱，〈朱銘的木刻藝術〉，《雄獅美術》61（1976.03），頁 63-73。

44 同前註，陳景亮，〈再創新風格的朱銘〉，頁 38。

但在朱銘的拼貼裡，不難發現到，朱銘比較起雕塑作品，多處理了一層畫面人物所處的「環境」。在圖 26 中，我們看到右方人物的衣服與背景融合。在這樣的畫面中，我們很難去定義，人物所處的環境在哪裡？人物身上的是衣物嗎？還是人物從一塊藍色的屏幕中穿出？這樣的畫面相較於現實生活中的雕塑，無法輕易的分別這些人物所處的環境，經由藝術家對於這些布塊的排列，能提示觀者感受到一種畫面上的氛圍，而這樣的氛圍只有拼貼藝術能夠直接營造。在畫面上，朱銘能運用布塊配置直接處理人物與環境間的關係，但在現實生活中，朱銘創造出雕塑，選擇環境安置。朱銘使用拼貼手法表達的《人間系列》，自然的呈現出朱銘對於人物行爲、所處的環境以及人與人之間的氛圍關係，而不是強調人物的所在環境，使觀者有更直接的整體觀看思考的空間。

五、結　論

不論是保麗龍、陶塑、不鏽鋼及拼貼等的作品中，朱銘皆有大量的嘗試。多元的嘗試正呼應朱銘藝術修行路上的不斷求新求變。

表 8　1995 -2007 年朱銘美術館館藏拼貼作品件數記錄

編號	年代	拼貼作品數量
1	1995-1996	23 件
2	1999	8 件
3	2000	79 件

編號	年代	拼貼作品數量
4	2001	6 件
5	2002	15 件
6	2004	22 件
7	2005	20 件
8	2006	2 件
9	2007	10 件

表格製作：陳葦，2015 年

從表 8 可看到，在 1995 -2007 年的拼貼作品中，朱銘皆有大量的嘗試，看似相同尺幅、人物排列的作品，在乍看之下皆爲同樣表現手法的作品或許會令人費解，但是仔細觀看，每一幅作品皆有些許細微的變化，筆者驚訝於朱銘如此執著與認眞的看待自己的創作。大量的嘗試中，能夠發現呼應朱銘所訂出的「人間」大主題，他不斷地探索，讓自己作爲一個觀察者，陳述在自己的作品之中，在此同時朱銘也是身爲一個生活於人間的人，觀察的客體，一部分同時也是主體觀察的本身。藉由拼貼手法的特性，讓我們觀察到更多朱銘對於生存於人間的想像與感懷。

> 但也因為我沒有這樣子斷掉，我一直創新、一直改變，到了 70 幾歲我還在改變，這當然也是很重要的事情，否則，你很快就被忘記了。[45]

45 朱銘訪談，2015 年 1 月 28 日。

如同朱銘不斷持續在藝術的路上探索著，嘗試新的材質、新的主題、新的地域以及大量的討論著自己持續創作的主題。踏實，有野心，認眞或許是朱銘的天性。但不斷的嘗試，更是朱銘對於藝術創作不懈地思考表現。在看到藝術家大量的作品，甚至是相同類型的作品，相同主題的作品後，可能感到納悶，一樣的東西爲什麼要重複製作？如同以上所談到得於紐約〈人間大浮雕〉（圖 1）之作，我們可能忽略了朱銘大量製作下的細節。而細節正是不斷嘗試中所得到的經驗，進而能由繁化簡的表達。大量的製作以及豐富的細節。

「藝術家吐出的每件東西都是藝術……現今被認為是史維塔斯，這達達及拼貼藝術的救世主所說的名言。」[46] 呼應朱銘追隨藝術的歷程以來，從不輕易滿足，前後到了李金川師傅，與楊英風的門下學習，堅定地通往藝術創作，成爲藝術家的心志。若始終將自己推往更高的境界，不斷地向藝術家的志業前進，認識自己做爲藝術家，做出來的東西每一件都是藝術。朱銘說：「藝術性的存在與否，取決於創作者的生活態度。投注生命，從生活點滴中徹底觀照，從漸修的過程中頓悟，自然就能縱手恣意，無心而得。這並非學習，而是一種修行。」[47]

拼貼表現的「人間」主題，就如同於人間裡的人物，朱銘所創作的所有作品，再大量的呈現也都只是人間中的一小部分。這也正是爲何朱銘說《人間系列》會是最棒的作品。朱銘給自己一個一生中的大

46　Eddie Wolfram 著，傅嘉琿譯，《拼貼藝術之歷史》（臺北：遠流出版社，1991），頁 124。

47　漢雅軒，〈人間行腳 朱銘銅雕人間系列發表〉，《藝術家》224（1994.1），頁 465。

主題，並用不同的手法盡情的豐富《人間系列》的面貌，拼貼的表現多了一層想像，同樣雕塑上也持續進化，作品的累積成爲朱銘作爲一個「人間」研究者，提供自己生存於「人間」的發現記錄。這也是爲甚麼他能不斷的製作，不懈的討論，並且仍然非常有興趣，以及能保持高度興趣的討論著。他生存在人間，探索人間，觀察著人間，這是一個讓他討論一輩子的題目，也正是豐富他於人間生存的題目。

參考書目

（一）訪談紀錄

朱銘訪談，2015 年 1 月 15 日，朱銘美術館研究部。

朱銘訪談，2015 年 1 月 28 日，朱銘美術館研究部。

朱銘訪談，2015 年 6 月 3 日，朱銘美術館研究部。

（二）期刊

木子，〈看朱銘刻出的人間〉，刊物名待查，1981.1，頁 89。

李采洪，〈朱銘要花三千萬做三百個大兵〉，《商業週刊》810，2003.6，頁 112-113。

李蓮舫，〈朱銘在美生活點滴〉，《新象藝訊週刊》41，1980.11，第 16 版。

林振莖，〈三十年磨劍——論朱銘《人間》三境〉，《雕塑研究》10，2013.9，頁 33-56。

俞大綱，〈朱銘的木刻藝術〉，《雄獅美術》61，1976.3，頁 63-73。

陳景亮，〈再創新風格的朱銘〉，《今日生活》173，1981.2，頁 38-39。

梁奕焚，〈多次元的木雕藝術——朱銘的新作〉，《新象藝訊週刊》55，1981.3，第 10 版。

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 46-50。

漢雅軒，〈人間行腳朱銘銅雕人間系列發表〉，《藝術家》224，1994.1，頁 465。

潘煊，〈藝術風華——在心田，種活了藝術：朱銘〉，《普門》213，1997.6，頁 55-64。

（三）專書

林滿秋，《朱銘美術館》，臺北：貓頭鷹出版社，2003。

楊孟瑜，《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》，臺北：天下文化，1997。

賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北：遠流，2003。

Durozoi, Gérard，《馬諦斯——巨匠與世界名畫》，臺北：國巨出版社，1994。

Fry, Edward F. 編，陳品秀譯，《立體派》，臺北：遠流出版社，1991。

Greenberg, Clement 著，張心龍譯，《藝術與文化》，臺北：遠流出版社，1993。

Lippard, Lucy R . 編，張正仁譯，《普普藝術》，臺北：遠流出版社，1991。

Lord, James 著，陳靜芳譯，《未完成的肖像：在賈克梅蒂的巴黎畫室》，臺北：允晨文化，2002。

Octvirk, Otto G. 與,Robert E.Stinson, Philip R.Wigg, Robert O.Bone, David L.Cayton 著，江怡瑩譯，《藝術原理與應用》，臺北：六和出版社，2004。

Wolfram, Eddie 著，傅嘉琿譯，《拼貼藝術之歷史》，臺北：遠流出版社，1991。

（四）報紙

〈《暫拋刻刀執畫筆》朱銘要開——畫展〉，《民生報》，1981.6.2。

〈木刻名家朱銘，繪畫也有一手〉，《中央日報》，1981.6.10。

（五）論文

羅伊秀，〈繪畫形式與拼貼藝術之對話〉，臺北：臺北市立師範學院視覺藝術研究所，2005。

（六）網路資源

中華民國總統府：http://www.president.gov.tw/Default.aspx?tabid=74

臺灣藝術網站：http://artcci.com.tw/artnews/0.html