

《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」

*TaiChi among Living World: On Everyday Life Aesthetics of Ju Ming's Sculpture*

劉悅笛 | Yue-Di Liu

中國社會科學院哲學所副研究員  
國際美學協會總執委

Associate Professor in Institute of Philosophy  
at Chinese Academy of Social Sciences,  
Delegate at large of International Association  
for Aesthetics

## 摘要

朱銘以「回歸人間」為旨歸的系列雕塑，正在構成一種獨具東方特質的「日常生活美學」之景觀。從他整個藝術生涯著眼，以鄉土之根為起點，《太極系列》與《人間系列》實乃內在貫通的：《人間系列》是《太極系列》的回歸，《太極系列》是《人間系列》的基礎。《太極系列》看似是單數的，實乃得以「複數性」的呈現；《人間系列》表現上看是複數的，但卻表徵出「單數性」的存在。朱銘的雕塑，儘管在「體」與「面」的運用方面，接受了西方現代雕塑的影響進而做出了重要探索，但更成功的地方，仍在於其在多種媒材雕塑當中所獨具的「用線的藝術」，而這一點恰恰是「最東方」的，同時也形成了不同於西方雕塑家的獨特樣式。

**關鍵字：**人間系列、人間性、單數與複數、用線的藝術

## Abstract

The series of sculptures which Ju Ming based on the theme of ‘returning to the living world’ is forming a landscape of ‘Living Aesthetics’ embedded with unique quality of the East. Focusing on his life as an artist, with the root in the local complex as the starting point, the *Taichi Series* and the *Living World Series* are in fact connected with each other in nature: the *Living World Series* is the return of the *Taichi Series*, while the *Taichi Series* is the basis of the *Living World Series*. The *Taichi Series* is seemingly singular in nature but in fact is being represented in the form of ‘plural number’; the *Living World Series* looks as if in a plural form yet it exists as a singularity. Consider the aspects of ‘shape’ and ‘surface’ in sculpture, though Ju Ming’s sculptures have absorbed influences from modern sculpture of the West and made important exploration, the bigger achievement comes at Ju’s unique ‘art of playing with lines’ in sculptures of various media. This is exactly what is ‘most representative of the east’ and distinguish his art from western sculptors.

**Keywords:** *Living World Series*, living world-ness, singularity and plurality, the art of using lines

作為 20 世紀初以來至今出身於大中華文化圈的偉大雕塑藝術家，朱銘先生的藝術在亞洲藝術史上獲得了重要的應有地位，<sup>1</sup> 但其藝術的當代價值與全球意義還需要進一步挖掘。在這個全球化的時代，如何從全球語境來重審朱銘藝術的時間價值與空間意義，就變得愈來愈重要。

在這個意義上，2014 年在香港藝術館所舉辦的「刻畫人間」大展，可謂生逢其時。給觀者的最深印象有兩個突出印象：《囚》一方面，在美術館之內，以《囚》與《立方體》所佔據的黑暗藝術空間最為引人注目，不僅《囚》的系列作品給人以觀念震撼，而且通向《立方體》的錘形空間設計極佳，即使平移到紐約 MOMA 抑或倫敦 Tate，也都會成為年度受人關注的大展空間；另一方面，在美術館之外，展覽直接拓展到了公共空間，延伸到了大眾的日常生活，（圖 1）這也是藝術家本人的創意，香港美術館周遭的朱銘雕塑吸引了大量的觀者，《人間系列》雕塑完全成為了觀者參與的「嵌入性」藝術，從而打造出「日常生活美學」的新景觀。

## 一、走向「日常生活美學」新景觀

朱銘的《人間系列》雕塑，在當今往往被譽為後現代雕塑。<sup>2</sup> 實際上，還應加上個重要首碼，稱之為「東方後現代藝術」（Oriental-Postmodern Art）似乎更為適宜，但如何定位朱銘雕塑又不盡然如

---

1 高木森著、潘耀昌等譯，《亞洲藝術史》（臺北：東大書局，1989）。

2 蕭瓊瑞，〈回到人間——朱銘的後現代雕塑〉，收錄於《朱銘人間雕塑》，朱銘美術館編（南寧：廣西美術，2010），頁 10-35。

此，後現代其實只構成朱銘雕塑的某個面向。藝術家目前仍致力於創作的——以「回歸人間」為旨歸——的系列雕塑，正在構成一種獨具東方特質的「日常生活美學」(Aesthetics of Everyday Life)之景觀。(圖 2)

為何說朱銘《人間系列》雕塑呈現出一派「日常生活美學」景觀呢？這就要回到藝術家所選擇的題材——面對「眾生百態」的普遍化題材來說明之。根據藝術家的自述，轉向《人間系列》的創作意圖在於：「我為什麼要刻人間呢？我認為需刻一些生活的東西……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刻的精神，也是屬於現代生活的精神。」<sup>3</sup>

顯而易見，回歸生活本身，回到生活世界，去塑造其中「活生生」的人們，成為了《人間系列》的主旨。

## 二、「現代雕塑」，抑或「後現代」？

首先，朱銘雕塑到底屬於現代主義，還是後現代呢？這是考量朱銘藝術歸屬的首要問題，同時也是眾說紛紜的話題，但這個問題的提出方式，卻完全是「西化」的，而我們則要從本土視野來解構這個問題。

將《人間系列》雕塑歸屬於「後現代」，這種假定似乎有個前提，那就是認為，《太極系列》走的是形式語言居先的「現代雕塑」路數，

---

3 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 (1995.4)，頁 13-14。

<sup>4</sup> 而《人間系列》則以回到生活的姿態走向了後現代。後現代藝術家曾積極呼籲，要抹煞藝術與生活之間的邊界與界限；現代主義則要求藝術超越生活。按照歐美藝術史的發展邏輯觀之，從抽象表現主義到極少主義，在形式簡化到極致之後，進而才轉投觀念藝術的當代方向。其實，從現代主義到當代藝術仍是有「歷史連續性」的而非徹底的斷裂，朱銘的藝術也要以此看待。

如此看來，以西方現代與當代藝術為參照，我想認定的基本事實是：一方面，《太極系列》的確運用了現代雕塑的形式語言，但是它也有（以太極智慧為內核的）「觀念性」藝術要素在其中，這意味著，從《太極系列》開始就已有了後現代藝術的端倪；另一方面，《人間系列》從樣貌上更接近於後現代雕塑，但從現代主義雕塑語言到後現代觀念話語，其實皆被整合到朱銘如今更為心醉的這個系列雕塑當中。（圖3、圖4）這個系列的創作，在藝術家的創作時段上也延伸得更為長久，當然也更為藝術家所鍾愛，而目前仍處於正在進行式當中。

在朱銘的兩個重要系列中，並沒有那麼明顯的「現代—後現代」之間的分際，與此同時，來自東方的「前現代」因素，也在他的藝術中得到了創造性的轉化。實際上，現代與後現代的二分法，那是相當西化的藝術劃分方式，朱銘藝術卻難以被置於這個西方話語體系當中來加以言說，而要回到本土的座標系來審視之。

那麼，問題在於，從太極到人間，從現代到後現代，朱銘雕塑的「道通為一」理念到底是什麼呢？這就要回到東方文化與美學的根基

---

4 蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，《臺灣美術》63（2006.1），頁 78-93。

來加以考量，朱銘藝術創作的「自本生根」的根基到底在哪裡？這便關係到《太極系列》與《人間系列》的關係問題。

### 三、太極的「人間性」・人間的「太極性」

綜觀朱銘迄今為止的雕塑創作，《太極系列》與《人間系列》其實並沒有看上去那麼劍拔弩張，也未如闡釋的那般距離遙遠。比如說太極是「高度提煉和濃縮的精神性作品」，而人間則是「極具生活化的現實再現」，<sup>5</sup>似乎太極就在天上，而人間植根土地，這恐怕是種誤讀。

實際上，從朱銘藝術發展的歷程來看，1981年創造的等身尺寸的《人間打太極》，理應被視為從《太極系列》到《人間系列》的過渡形態，（圖5）似乎從此以後，太極才走回人間了；但2009年的那套全新款的等身雕塑《人間打太極》卻已證明，（圖6）人間與太極其實是可以再度融合為一體的，打拳的身姿也已從原本的嚴謹而有度，轉成為自由而散漫。

從朱銘整個藝術生涯著眼，以鄉土之根為起點，《太極系列》與《人間系列》實乃內在貫通的，二者的共同特徵就在於內在的「人間性」。當然，外在的造型簡約、媒材質感與線條塑造也始終被藝術家所堅守，從單色到多彩卻是有所變化的（而色彩畢竟是為造型服務）<sup>6</sup>，

5 范迪安，《朱銘人間雕塑·序》，收錄於《朱銘人間雕塑》，朱銘美術館編（南寧：廣西美術，2010），頁4。

6 正如朱銘反思自己的創作時所言：「對我來說，為雕塑上許多顏色已經不重要了。當雕塑作品顏色太多，說明性就強，或說是裝飾較重，這樣反倒可能模糊了雕塑原來的本質。」此語的確說中了雕塑藝術的要害。見朱銘美術館典藏研究部，〈修行人間——藝術家朱銘〉，《中國美術館》（2010.7），頁72。

但可以說萬變不離其宗，朱銘的整個雕塑序列仍是內在貫通的。

朱銘自己說得更好，他的藝術生涯就好似樹之生長，鄉土是他的根，《太極系列》則是枝幹，只有到了《人間系列》才開花結果。根據這個精妙的比喻，根是深埋於地下的，枝幹則是更為粗壯與精煉的，那麼，《人間系列》的「花繁葉茂」就是直接生長在枝幹上的。這個精妙的比喻，從造型上來看更有著巧合之處，《太極系列》的雕塑恰是單色質樸地猶如樹幹，而《人間系列》則燦爛得如百花盛開。

從《太極》的看似飄逸到《人間》的表面世俗，其實皆不離東方的人間生活。試想，打太極的大多數人並不都是大師，而就是普普通通的複數的「人們」。打太極是東方人的生活方式之一，也是東方人在現世生活中找到某種「內在超越」的途徑，這也恰恰是華夏文化的世界觀特徵，那就是「一個世界」，而不是西方化的那種「兩個世界」（諸如理念與現世，天國與塵世，此岸與彼岸）的分立與兩待。朱銘也從未在他的雕塑世界裡面去尋求那「另一個世界」，他的藝術是自然而然生長於本土的「一個世界」當中的。

同樣，在《人間系列》中，也有太極陰陽的智慧，太極仍顯現在人間。在縱遊臺灣新北市山坡上那座朱銘美術館的時候，《人間系列一囚》給了我極大的心靈震撼，它也凝結了藝術家頗具深度的哲思，也是筆者最青睞的作品。關於囚籠的作品，可以與德國藝術家 Gregor Schneider 的空囚籠（圖 7）相比較（亦即 2007 年在澳大利亞悉尼創作的名為《21 海灘單元》的作品）。當藝術家將四米見方的網狀鐵籠連綴在海灘的時候，他就以海灘的開放與牢籠的封閉之對峙，來呈現出內部和外部的錯位、自由與監控的對位、隱私和曝光的相倚。這類作品更多走的是「政治介入」（political engagement）的

公共藝術路數，進而影射了難民問題、移民問題、種族問題在澳大利亞社會的政治博弈。<sup>7</sup>

同樣，朱銘《人間系列》當中的《囚》系列作品，（圖8）亦以強烈的比對取勝，但其立意更為高遠而超出了政治維度，基本上是出於對人們自我囚禁的「人性化」之反思。同時，該套作品也不同於西方藝術那種「硬性」介入，所採取的是一種陰陽互動的「軟介入」（soft engagement）方式。特別是2009年創作的更具代表性的《囚》作品，通過黑與白的對比與轉化，顯露出來的就是陰陽互動的智慧。同一牢籠被漆成黑白兩半，黑方的人站在白籠一邊，白方的人站在黑籠一邊。（圖9）正如藝術家本人所闡明的：「同籠分為兩半，左右分別面對站有兩人，黑方的人是被關的，白方的人是內心自己關起來，但兩者之間沒有實質的隔絕。黑色的惡人願意過去自然就可以走出籠外，善人為何也被關，因為他們自我設限，屬於自我囚禁」。這段論述實在精闢，如果仔細觀察人們就會發現，朱銘在囚籠出口留下了鎖匙，這真是藝術家的別有匠心，隱喻著每個人其實都是可以通過自我拯救從而擺脫枷鎖而獲得自由的。由此可見，《人間系列》作品仍是有著太極之思的，從太極到人間亦不能截分兩橛，而是邏輯內通的。

質而言之，《人間系列》是《太極系列》的回歸，《太極系列》是《人間系列》的基礎，最終的根基，仍在於藝術家的本土訴求與鄉土關懷。朱銘自入雕塑之門以來，從最早的創作就始關注「土著性」，

7 劉悅笛，〈首屆國際公共藝術獎獲獎作品評語・21海灘單元〉，《公共藝術》24（2013.3），頁70。

直到如今《人間系列》的徐徐展開，為觀者們展現出一道道「日常生活美學」的東方風景線。

#### 四、太極是「單數」嗎？人間是「複數」嗎？

在普通觀者的眼中，朱銘的《太極系列》都是在重複太極招式，所以是更為單一與重複的，而《人間系列》卻因向大千世界的開放，對云云眾生的描摹，從而變得豐富而無窮，但事實果真如此嗎？

從 1981 年的《彩繪木雕》開始，「普度眾生」式的創作就大量出現了，(圖 10)《人間系列》從其起步階段就已經非常成熟。單體的人物或坐或臥、或站或蹲，甚至露出內褲，就好像鄉鎮閒人那般無拘無束，群體的人物更像是在自由組合，皆採取了一種日常閒散的姿態，從而迥異於太極陣那種方正的格局而嚴肅的態勢。愈到後期，《人間系列》的創作就愈加豐富，不僅顏色變得更加豐富多彩，而且從木雕開始向陶、瓷、土、石、銅、不鏽鋼、保麗龍等多種媒材拓展，極大地豐富了《人間系列》的造型語言，給人的外觀印象是越來越多元化了。

《太極系列》給人的表面印象是單一的，表徵的是「文化群體」，(圖 11) 太極拳法也是限定的，似乎該系列就是「單數」的了。但細細觀察與琢磨，你就會發見，朱銘在雕塑當中對於「動感」的獨特把握，還是突破了太極拳「單一招式」的局限，這種「動感」就來自於招式之間的瞬間變換，與此同時，太極人物也從單體抑或對弈進而成爲列陣。藝術家本人更清醒地意識到：「太極看起來簡單，其實它可以有無數的造型上的變化，我捕捉前一招式與後一招式之間無數的

動點。」<sup>8</sup>這便意味著，《太極系列》是單數中有「複數」的。

與之相反，《人間系列》看似是千姿百態的，好似是「複數」的，個個都是鮮活的個體，但《人間系列》所描摹的真正物件，恰恰是「單數」的，描繪的是「那一類」人群。由於造型語言的簡化，無論是三姑六婆還是摩登女郎，無論是夫婦母女還是上班一族，無論是三軍將士還是俗人紳士，在朱銘的手下都成為了「那類人」的表徵。（圖 12）

在此，朱銘的藝術可以與墨西哥藝術家 Alejandro Santiago 在 2009 年最新創作的《2501 個移民》（圖 13）進行比較。該作品是在墨西哥陳列出 2501 個真人尺寸的（由粉紅粘土燒製的）陶俑，並使用諸如面具、頭蓋骨、木棍與身體骨頭這樣的標誌性元素，面部冷漠的神情流露出對移民前途的迷惘。與《2501 個移民》人物表情單一而力圖塑造共同體不同，朱銘則是通過更為豐富的表情表達群體的喜怒哀樂，從而更能獲得觀者的「共通感」。同樣是大規模的創作，朱銘的《三軍》序列作品，一是沒有以移民為主題那般的政治性，對於政治也是採取「微介入」的態度；另一個則是不掩飾情感的表露，比如三位空軍女兵行進間的造像，就把握到了相互交流的動態與巾幘意氣的情境。

朱銘的雕刻是相當「傳神」的，他並沒有糾結於身體與面部的細節，而是力求將人物的心緒情愫表達出來。給我印象最深的是一尊坐像，身著粉色大褂襯的妙齡少女，紮著兩個大辮子，雙手交叉坐在那裡。在臺灣朱銘美術館她是坐在岩石上小憩，在北京的中國美術館則又坐在基座上冥想，今年又坐在了香港美術館的展廳當中，（圖 14、

8 何聖芬，〈太極在人間陰陽共相濟：朱銘專訪〉，《幼獅月刊》412（1987.4），頁 14。

圖 15) 顯露出來的是一種恬靜而靜謐地失神態，其「神韻」可謂精彩之極！但無論藝術家手下的人物是如何情緒萬千，我們都能感受到，藝術家本人始終是以一種「靜觀」的態度來看待他們的，面對人間的芸芸眾生總有一種「超然」。

總結一下，《太極系列》看似是單數的，實乃得以「複數性」的呈現；《人間系列》表現上看是複數的，並與不同的空間背景融合起來形成各種各樣的景觀，但其實卻是表徵出「單數性」的存在，這便是藝術家所選擇的題材的「普遍性」所在。

## 五、「用線的藝術」：從切割到鋸砍，從石質感到木質感

回到造型問題本身，我想言說的新觀點是，朱銘是在雕塑當中運用線條的藝術大師。2103 年冬季，美國紐約的野口勇美術館特別策劃了一個「齊白石與野口勇」的展覽，展出的是 1930 年野口勇在北京向齊白石學藝期間的作品，實際上亞裔藝術家在進行雕塑創作的時候皆是精於用線的，這恰恰構成了與西方異質的東方底蘊。

在對於朱銘雕塑風格與特徵的評價當中，認定他成功地塑造出了雕塑的「體」與「面」的意見，無疑是佔據主導的。這可以從中西雕刻傳統的比較中得見出來，因為「中國的雕刻，對『體』的處理，一向感覺不強。但朱銘在這方面是極特殊的例外，他的明顯的『體』的感覺，大大超過其他以『線』來處理雕刻的中國雕刻家們。」<sup>9</sup> 這是 1980 年畫家王無邪在香港藝術節上看到朱銘作品後發出的感慨與評

---

9 楊孟瑜，《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》(臺北：天下文化，1997)，頁 126。

價。朱銘的雕塑，無論是《太極系列》還是《人間系列》，都被認為具有明顯的「體」的感覺，而且還通過某種「簡約模式」達到這種效果，<sup>10</sup>（圖 16）這也就形成了一種強視覺衝擊力的「體積感」。

追本溯源，中國傳統雕刻與西方雕塑的基本差異之一，就在於中國匠人更善於在雕刻上運用流動的「線條」。從美術史上看，這種主流意見來自於英國視覺形式主義（Visual Formalism）的重要批評家 Roger Fry (1866-1934)。他在剛離世一年後才出版的介紹中國古典藝術的導論當中，高度評價了中國藝術裡「線條的律動」（linear rhythm）的審美功用，<sup>11</sup>並特別提及就連古代塑像中對衣紋的處理，無論是明確雕刻出的或是暗示的，也均能體現出「線條的律動」。而且，與印度藝術中「鬆弛的」線條或歐洲藝術中「斷音的、多動的、破碎的」那種律動不同，中國藝術裡的線條是非常「連貫」而「流動」的。

朱銘的雕塑，儘管在「體」與「面」的運用方面，直接接受了西方現代雕塑的影響，進而做出了重要的藝術探索，但我認為，他更成功的地方，仍在於其在多種媒材雕塑當中所獨具的「用線的藝術」，而這一點恰恰是「最東方」的，同時也形成了不同於西方雕塑家的獨特樣式。（圖 17）欣賞朱銘的雕塑，無論是銅質、石質還是木質，都還是要看面與面之交接、體與體之轉折所形成的各條縱橫之「線」，這也是觀者們往往忽略的事實，理應多加關注。

---

10 穆傑，〈朱銘太極系列雕塑語言的拓展與創新〉，《新視覺藝術》（2009.1），頁 137。

11 See Roger Fry, “The Significance of Chinese Art,” in *Chinese Art: An Introduction Handbook to Painting, Sculpture, Ceramics, Textiles, Bronzes & Minor Arts* (London: B.T. Batsford Ltd., 1935), 1-5.

如下的現象可以證明，從 1995 年到 1996 年創作的《人間系列－俗世人間》與 2009 年創作的《人間系列－彩繪木雕》，都還以被鑲嵌在整面牆壁之上的彩雕群的面貌出現，(圖 18) 前者是多彩的而後者是黑白的。面對這些彩雕群，你會覺得，簡直滿眼都是幅抽象繪畫。給觀者的第一錯覺就是，它們是二維的與平面的。但仔細端詳後才發覺，它們是由木雕堆砌與拼貼出來的。這種「畫中有雕」且「雕中有畫」的現象，恰恰證明，真正打動你的並不僅是「面」，而是雕刻上的「用線」。

當批評家們用「以畫入雕」與「以雕成畫」這兩個特徵來演說朱銘雕塑之時，還需要進行重要補充說明的是：「以畫入雕」是因為「著」色，而「以雕成畫」那是由於「有」線。(圖 19) 他的《人間系列》雕塑的「線條感」是非常強的，這也構成了朱銘雕塑最基本的特徵之一。

那麼，這種「線條感」究竟是怎麼來的呢？這就要回到朱銘對於媒材的處理問題。從《太極系列》到《人間系列》(以木雕為主)的主體部分，藝術家實現了從「切剖」到「鋸砍」的手法轉換，並將早期的「石質感」轉變為晚期的「木質感」的呈現。《太極系列》以銅質為主，但有趣的是，經過藝術家切割與剖磨之後的雕塑，卻給人以一種岩石的堅硬質感，特別是面與體上遺留的線條頗具有指「向」性質與向「內」的張力，從而直接上溯到了中土的石雕傳統。

《太極系列》絕不僅僅是以「大勢」上的面取勝，在面上的「線」構成了雕塑的另一種流動性，這種流動性恰恰是「內指」與「內向」的。這就意味著，朱銘在《太極系列》當中同時運用了「大線條」與「小線條」。這可以同西方雕塑大師 Henry Spencer Moore (1898-1986) 進行橫向比較。我們都知道，朱銘直接受到了 Moore 的影

響，但又有積極創新，而創新之點就在用線藝術上。無論在朱銘還是 Moore 那裡，「大線條」都是作為整體造型而存在的，差異在於，前者更善於使用直線，而後者則以曲線取勝。然而，朱銘更為精心使用的「小線條」，卻為 Moore 所無，筆者只在達拉斯藝術博物館前的 Moore 雕塑上看到了類似做法。如果觀者稍加注意，就會發現，在「大線條」所畫割出來的剖面上，分佈著各種走向的「小線條」，使得朱銘雕塑充滿了內在的張力。（圖 20）所以說，「大線條」是外指的、拓展空間的，「小線條」則是內向的、收縮張力的。

《人間系列》則以木質為主要媒材，藝術家就將木質「豎條性」的質感使用到了極致，（圖 21）這表面上就好似明清傢具注意木質紋理的呈現一樣。但需要觀察者注意的是，藝術家是如何利用那種木質被豎劈而成的「豎條性」的，而木質紋理橫剖而成的曲線並未被關注。比如，在某些人間雕塑當中，在表現人體下半身的時候，將豎條垂直沖地更能體現下垂感；而表現人體上半身的時候，豎條則往往與地面平行，這更能使得軀體向兩邊打開。再如，在呈現一個人物的站立的身體抑或整件大衣的時候，藝術家將木質的「豎條性」用到了最大限度，自上而下鋸砍而下形成了大體結構。當然，石質感是「硬」的，木質感是「軟」的，石質感是「冷」的，木質感是「暖」的，這兩類媒材都在藝術家的工具之下運用自如。

即使在《人間系列》的其他媒材的作品裡面，藝術家用線的意圖也是相當明顯。陶俑序列裡面陶土被折疊的邊緣所形成的「線」都顯露在外，銅塑序列裡面儘管是用海綿來「造面」，但捆綁的麻繩所形成的「線」都纏繞其中，只有不鏽鋼系列似乎更強調曲折與映射，（圖 22）但那套「遊戲」的序列雕塑仍是以「曲線」為美的。當然，更為明顯的用線當屬石質序列，在白色那套當中，大線條主要用以勾勒

身體的輪廓，小線條則用以勾畫眼、嘴、耳、手等細部。而原色那套裡面，「刻線」的塑造痕跡最為凸顯，甚至三兩道刻痕下去就勾出了頭髮或者手臂，這不禁令人想起霍去病墓前石雕的巧奪天工。據藝術史研究，這些石雕也是西域與中原藝術風格融合的結果，<sup>12</sup> 就像朱銘雕塑今日所走的「中西合璧」路數一樣。

如此看來，朱銘這種在雕刻上「用線的藝術」手法，基本上是源自本土積澱的，起碼有木雕傳統的影子在。然而，朱銘在用線上還有轉化與創新之處，這種創新就在於，他所使用的雕刻上的「線」，並不是中國古典雕刻與圖繪那種「一波三折」，而是以剛勁的直線為主，輔之以內部的細節調整。這當然也是由於金屬的切割與木材的鋸砍之局限所在，但朱銘恰恰將這種劣勢化為優勢，如此一來，其所塑造出來的形象，恰恰介於「似與不似之間」。

在朱銘《人間系列－彩繪木雕》的人物當中，整個人物的軀體就是用「大斧劈」的方式來完成的，顯得大刀闊斧而把握其「大概」；而衣服上紋理與質感，常常是用以刻為主的「小斧劈」的方式來實現。當然，斧劈是從中國古典畫論當中借用的語彙，而在朱銘的雕塑所使用的技法當中，「大斧劈」以劈為主，「小斧劈」則以刻為主，前者好似中土木雕當中的初坯，後者則近似於細坯的傳統手法，當然，電鋸後來成為大斧劈更為簡易而實用的工具。在「小斧劈」當中，特別是對於人物面孔的刻畫，那是最有難度的。然而，朱銘仍採取了「化繁就簡」的手法，只鑿出雙眼與嘴部的三處痕跡（有時甚至只鑿出獨眼）。(圖 23) 這面部上的兩三處凹陷，就好似中國傳統山水中「簡

12 林梅村，〈秦漢大型石雕藝術源流考〉，《古道西風——考古新發現所見中西文化交流》（北京：三聯書店，2000），頁 99-165。

筆人物」上的面孔。更特殊的是，這些人物臉龐上幾乎都沒有鼻子，不似歐洲雕塑中對歐羅巴人的高鼻塑造。即使暗示出鼻子的所在，也只有兩刀削出大致輪廓，兩刀相遇便形成了鼻子的高度，但是被雕人物的神情卻宛然仍在，朱銘果然屬於雕塑中的「神似派」！

## 六、結語：藝術即修行・修行在人間・藝術即生活

最後，我們以朱銘的人生觀與藝術觀作為本文的結語。實際上，人生觀與藝術觀在這位大藝術家那裡是一而二、二而一的。在此，可以引述一句朱銘在「刻畫人間」大展當中銘刻在牆面上的禪悟：「地獄在人間，人間有天堂。問君何處去？但憑一念間」。

從 1997 年始，朱銘揭橥的「藝術即修行」的觀念便獨樹一幟。如果說，德國前衛藝術家 Joseph Beuys (1921-1986) 要將自己的行為與生命變成「社會雕塑」(Social Sculpture) 的話，那麼，朱銘則在生活中修行，將自己的雕塑創作回復到生活，又將自己的生活打造成藝術。

朱銘的人生觀非常明確：「修行不是宗教道場裡面的高妙玄理，而是平常生活中的體悟與實踐。一般人聽到『修』，以為是像苦行僧那樣，其實不是，而是很平常的，生活中的點點滴滴。」這不禁令人想起景岑禪師的公案，當有人問「如何是平常心？」他答曰「要眠即眠，要坐即坐。」再問：「學人不會，意旨如何？」答曰「熱即取涼，寒即向火！」<sup>13</sup> 朱銘就是秉承這樣一種禪悟的「平常心」，在創作同

13 (宋)普濟，《五燈會元》(北京：中華書局，1984)，頁 210。

時也是在修行，在生活同時也是在「藝活」。

所以，朱銘宣導的是修行終在「人間」，《人間系列》雕塑就形成了他創作生活與藝術合一之過程及其結果，因為「藝術不是學習而來，而是修行而來，而修行是從生活，自然而來」。<sup>14</sup>

所以說，藝術從修行而來，修行從生活而來，那麼最終——「藝術即生活」。這就是朱銘的「生活美學」！

在這個意義上，朱銘的藝術便更具有了全球意義與當代價值，因為我們目前所身處的時代，就是日常生活審美化的全球時代！

---

14 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。

## 圖 錄：



圖1 朱銘，《人間系列—這一桌》  
2014香港「刻畫人間—朱銘雕塑大展」照片，筆者自攝，2014。



圖3 朱銘，《人間系列—第三代》  
2014香港「刻畫人間—朱銘雕塑大展」照片，筆者自攝，2014。



圖2 朱銘，《人間系列—彩繪木雕》  
2014香港「刻畫人間—朱銘雕塑大展」照片，  
筆者自攝，2014。



圖4 朱銘，《人間系列—裙的故事》  
2014香港「刻畫人間—朱銘雕塑大  
展」照片，筆者自攝，2014。



圖5 朱銘，《人間系列—人間打太極》  
朱銘美術館典藏圖片。



圖6 朱銘，《人間系列—人間打太極》  
朱銘美術館典藏圖片。



圖7 Gregor Schneider，《21海灘單元》  
鋼， $4 \times 4 \times 4$  m，2007。



圖 8 朱銘，《人間系列—囚》  
2014 香港「刻畫人間—朱銘雕塑大展」照片，筆者自攝，2014。



圖 9 朱銘，《人間系列—囚》  
朱銘美術館典藏圖片。



圖 10 朱銘，《人間系列—彩繪木雕》  
2014 香港「刻畫人間—朱銘雕塑大展」  
照片，筆者自攝，2014。



圖 11 朱銘，香港交易廣場《太極系列》  
朱銘美術館 研究部典藏圖片 2014。



圖 12 朱銘，《人間系列—彩繪木雕》  
2014 香港「刻畫人間—朱銘雕塑大展」照片，筆者自攝，2014。



圖 13 Alejandro Santiago，  
《2501 個移民》  
混合材料，尺寸不等，2009。



圖 14 朱銘，《人間系列—彩繪木雕》  
朱銘美術館典藏圖片。



圖 15 朱銘，《人間系列—彩繪木雕》  
2014 香港「刻畫人間—朱銘雕塑大展」  
照片，筆者自攝，2014。



圖 16 朱銘，《人間系列》  
2014 香港「刻畫人間—朱銘雕塑大展」照片，  
筆者自攝，2014。



圖 17 朱銘，海港城《太極系列》  
筆者自攝，2014。



圖 18 朱銘，《人間系列—俗世人間》  
2014 香港「刻畫人間—朱銘雕塑大展」  
照片，筆者自攝，2014。



圖 19 朱銘，《人間系列—俗世人間》  
局部，2014 香港「刻畫人間—朱銘雕  
塑大展」照片，筆者自攝，2014。



圖 20 朱銘，海港城《太極系列》  
局部，筆者自攝，2014。



圖 21 朱銘，《人間系列—彩繪木雕》  
局部，2014 香港「刻畫人間—朱銘雕塑  
大展」照片，筆者自攝，2014。

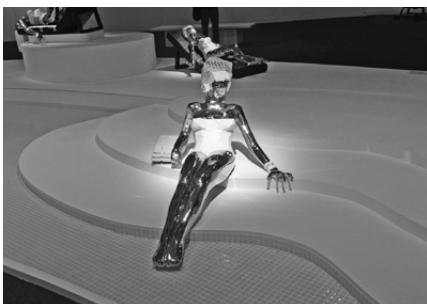


圖 22 朱銘，《人間系列—游泳》，  
2014 香港「刻畫人間—朱銘雕塑  
大展」照片，筆者自攝，2014。



圖 23 朱銘，《人間系列—彩繪木雕》  
局部，2014 香港「刻畫人間—朱銘雕塑  
大展」照片，筆者自攝，2014。