

探討朱銘的《人間系列》 之運動系列作品

A Study on Ju Ming's *Living World Series—Sports Series*

林以珞 | Yi Lo Lin

朱銘美術館研究部助理研究員,

Assistant Researcher,
Research Department,
Juming Museum

來稿日期：2013年8月7日

通過日期：2013年9月5日

摘要

雕塑和體育運動同樣關注於人體和生命力的展現，但東西方因為文化差異而發展不同的形式。直至 19 世紀末東西文化交流日益頻繁，影響了生活的各個層面，在藝術和體育運動領域也出現許多文化的交集與變化。

臺灣因為時代社會變遷等因素，雕塑和體育運動發展皆出現斷層與分歧。朱銘 1980 年代創作的《人間系列》運動剛好成為探討臺灣雕塑與體育運動關係的切入點。1980 年代朱銘開始製作《人間系列》運動時，恰巧與前述臺灣當時運動體育的社會風氣興起，以及公共藝術的討論時間點相近。朱銘向來不是頂著學院和官方的光環而成功，而是靠著不斷努力，勇敢的挑戰國際視野。臺灣現代體育運動發展，在戰後也都是依靠運動員自身的天份和才華，才留下璀璨的扉頁。當時的臺灣，在外交上需要依靠體育運動賽事，地方需要建設運動場爭取經費，建築則研擬設立公共藝術基金，兩者皆因國際情勢才產生交集。

本文在前人的研究基礎上，以朱銘的《人間系列》運動為核心，橫向的將朱銘 80 年代的《人間系列》運動的雕塑作品和當時體育運動發展連結，最後以「生活化」為觀點初步闡述運動系列作品和當代體育思想的關係。

關鍵字：朱銘、人間系列、運動

Abstract

Sculpture and sports both feature the human body and its vitality. However, cultural differences took them onto different paths in the East and West until the late 19th century. Frequent communications between eastern and western cultures impacted all facets of life, including art and sports.

Time and social changes brought discrepancy and divergence to the development of sculpture and sports in Taiwan. In the 1980s, Ju Ming's *Living World Series - Sports Series* became the entry point for exploring the relationship between sculpture and sports in Taiwan. Ju Ming's embark on his journey through the *Living World Series - Sports Series* coincided with the increasing sports popularity and the discourse on public art at the time. His success has never been attributed to any academic or political affiliations but the way he challenged the world with his own perseverance and courage. The same could be attributed for the athletes during post-war sports development, who left a glorious page in Taiwanese sports history. For Taiwan, it was a time when diplomatic matters relied heavily on international sports events, building sports facilities was a way for local governments to obtain funding, and funding for public art was proposed for civic buildings. This is the backdrop against which sculpture and sports collided.

This essay is based on predecessors' study, focusing on Ju Ming's “*Living World Series – Sports Series*”, and linking statue artwork and sport development together in Parallel. Eventually it

presents the relationship between modern sport thoughts and Sport-series and by the living.

Keywords: Ju Ming, Living World Series, Sport

一、前 言

朱銘自 1976 年在歷史博物館的個展造成轟動，迄今對於朱銘的雕塑和展覽等已累積了相當多的文章和論述，¹ 也有藝術家個人的傳記和創作專論。² 這些與朱銘相關研究的書寫構成多元的角度。但大多數論述仍集中在朱銘的《鄉土》與《太極》系列作品，《鄉土系列》以當時鄉土運動的社會背景討論朱銘傳統題材作品的開展，《太極系列》則探究東西方藝術思想的交會融合，並對《太極》作品的動靜、體積和量感有深入的討論。

而豐富、多媒材且仍持續創作的《人間系列》作品，其相關文章大多是單篇的論述，或針對展覽而進行的表述，大多針對《人間系列》媒材的豐富和多元討論藝術家創作動機，並從藝術家的「藝術即修行」以及「生活映照」哲學觀討論《人間系列》創作的核心思想。謝永乾在〈朱銘的人間系列—體育與藝術的思想整合〉³ 中以朱銘的《人間系列》談論體育與藝術思想。謝文從體育運動的觀點，提出朱銘從生活體驗出發努力成就藝術生命這點和體育運動相同，他認為運動員也需要從生活和環境的結合，配合恆久的毅力才能成為有內涵又優秀的運動員。

這篇文章是首次注意到朱銘《人間系列》作品和體育運動的關係，但可惜的是未能將體育和藝術的思想整合，行文間朱銘的藝術創作思

1 吳錦發等總策劃；財團法人朱銘文教基金會 - 朱銘美術館主編，《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘論文集》（臺北：文建會，2005）。陳一銘，〈志於道，游於藝——近三十年來之朱銘研究回顧（1975－2007）〉，《雕塑研究》2，（臺北：2009）。

2 楊孟瑜，《刻畫人間》（臺北：天下遠見出版有限公司，1997）；潘煊，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》（臺北：天下遠見，1999）；潘煊，《朱銘的秘密花園》（臺北：天下遠見出版，2001）；潘禕，《太極·渾厚·朱銘》（臺北：藝術家，2012）。

3 謝永乾，〈朱銘的《人間系列》—體育與藝術的思想整合〉，《中華體育》12:4，（臺北：1999），頁 11-17。

想和體育運動的關係是各別論述。本文以朱銘的《人間系列》運動為核心，試圖在前人的研究基礎上，橫向的將朱銘80年代的《人間系列》運動的雕塑作品和當時體育運動發展做初步的連結，試圖提出新的切入點，初步的闡述藝術家與當代社會文化的發展關係。

二、80年代臺灣的雕塑與體育運動的交會

雕塑與宗教和建築空間皆密切相關。尤其是在公共空間，為了某種目的，雕塑通常被賦予威嚴、神聖等特質。所以雕塑的發展一直以來和建築景觀、紀念物並存發展成獨立的領域。對中國藝術而言，雕塑更是處於邊緣，被視為巧技匠藝，直至清末也遲遲未能與書畫同流。臺灣早期的西式雕塑如前述，並未進入學院，到戰後1967年國立藝專（今臺灣藝術大學）雕塑科成立後，⁴ 才算是真正有培育專業雕塑人才的學院教育體制。

同樣關注於人體和生命力的展現，在體育的發展上，東西方也同樣因為文化差異而發展不同的形式，但相同之處在於，對人類體能的要求大致上都與宗教和戰爭相關。西方古希臘的奧林匹克運動會（Olympic Games），與神話和戰爭的關係密切，也要求運動員要擁有健美的體格，當時認為這代表著崇高的精神與道德，並會為優秀的運動員塑像，無論是運動員或雕塑都追求著「健、力、美」。⁵ 到了文藝

⁴ 臺灣藝術大學〈1955-2011年校史大事記〉<http://hc.ntua.edu.tw/ftp/20110922011547.pdf> 2013.08.05 點閱。

⁵ Judith Swaddling 著；吳妍蓉譯，《奧林匹克的誕生》（臺北：貓頭鷹出版，2004），頁99-100。周持天《奧林匹克的誕生西洋體育史》（臺北：黎明文化出版社，1971），頁50。

復興，由於對人文的關懷以及現實世界的探求，重新讚揚奧林匹克運動會的精神，並且出現米開朗基羅等大師，將人體的美感發揮至極致，並在作品中突顯強烈的人本情懷。英國工業革命更與現代體育的興起有關，⁶而由於 19 世紀末歐風東漸，現代體育的概念在東方的社會逐漸成為是否「現代化」的指標。

現代化的體育運動等相關活動直至清末才出現。⁷日治時期殖民政府以學校教育和社會政策，奠定體育基礎。⁸但對於運動盛事與雕塑紀念像並沒有進一步的作結合發展，這方面筆者認為與殖民政策相關。戰後初期的體育發展幾乎是停滯狀態，沒有經費和人力建設體育設施。⁹因此，即使早期雕塑家戰前或戰後都有以體育運動為主題的作品，但都僅限於展覽場。在臺灣未發展體育運動設施前，這些體育運動相關的雕塑的討論是另一條西方古典人體雕塑發展的脈絡。直至 80 年代臺灣各地開始建設大型體育運動設施時，體育運動與雕塑才在實質的場域上產生交會。

1971 年臺灣退出聯合國不但是外交上重大事件，也是戰後體育運動發展的關鍵點。由於要以體育運動賽事參與國際事務，官方才開始投注經費在運動競技的發展上。在這之前，臺灣對於運動競技，僅停留在如楊傳廣 (1933-2007)、紀政 (1944-) 在國際賽事奪牌和 1968 年紅葉少棒擊敗日本等所帶來民族自尊心。官方實際上並沒有在體育基礎建設上有所作為。在此前提下，臺灣運動設施與雕塑作結合是當時

6 林丁國，〈觀念、組織與實踐：日治時期臺灣體育運動之發展（1895-1937）〉，（臺北：國立政治大學歷史學研究所博士論文），頁 3。

7 劉中正，〈清末及民國時期北京地區舉辦運動會的初步研究〉，《中國體育科技》3，（北京：2011），頁 104-111。

8 林丁國，〈觀念、組織與實踐：日治時期臺灣體育運動之發展（1895-1937）〉，頁 I - II。

9 張妙瑛等著，《臺灣體育史》（臺北市：五南，2009）。

不會關注的問題。只有官方為了國際賽事要求藝術家配合繳交作品參展。如 1953 年配合亞運辦理的藝術展覽會，蒲添生應教育部邀請，選送了兩件作品參展，分別為《男性胴體》、《健與力》，可惜已經遺失。1958 年則是朝倉文夫(1883-1964)出資讓蒲添生考察第一屆亞運，並提供作品參加配合運動會所舉辦的展覽會。除了師生可藉此見面外，朝倉文夫也希望蒲添生能提出作品參加戰後舉辦的第一屆日展。¹⁰

1981 年簽署的洛桑協議模式(簡稱奧會模式)¹¹開啓了臺灣參與國際賽事的模式。國內的體育運動也隨著國際情勢而改變，1974 年省運與區運合辦後，1985 年彰化所舉辦的區運造成往後各縣市以舉辦區運作為爭取經費建設的策略，運動場的規模也隨之擴大。此時已經對於運動賽事圖騰的設計有所關注，以彰化八卦山大佛頭為主題的設計，僅停留在地方特色上，而設計取樣則是參考 1984 年洛杉磯奧運。¹²1987 年解除戒嚴，更讓臺灣的社會環境產生巨大的變化，社會運動休閒風氣興起，報章雜誌也開始討論各種運動賽事。¹³

1986 年臺灣區運由高雄舉辦，當時市長蘇南成委託朱銘規畫文王池並以《太極》作品作為運動場的景觀。這是朱銘第一次以藝術家的身份提供作品參與運動盛事。除了太極本身為中國傳統體育運動外，當時的官方只是純粹以藝術家的名聲達到宣傳體育賽事的效果。爾後，1988 年高雄市出現建造「雕塑公園」，擬邀請 1988 年參與韓國漢城

10 蕭瓊瑞，《神韻・自信・蒲添生》(臺北：行政院文化建設委員會)，頁 70、74-75、84-93。

11 湯銘新，〈解析「奧會模式」與政治歧視——追記「兩會洛桑協議」之淵源〉，《國民體育季刊》156，(臺北行政院體育委員會：2008)，頁 15-25。<https://www.sac.gov.tw/resource/annualreport/Quarterly156/p3.asp>，2013.08.03 參閱網站文章。

12 〈《區運動場地巡禮》體育場 設備一流〉，《民生報》第 2 版，1986.10.25。

13 施致平，〈從奧運選手“強生”談體育新聞的美與不足〉，《中華體育季刊》4:1，(臺北：1990)，頁 29-39。

奧運的藝術家們到高雄製作作品，因產生許多的爭議，最後無疾而終。

¹⁴ 當時臺灣對於「公共藝術」政策和「建築藝術基金」展開熱烈的討論。

¹⁵ 此時朱銘已經計畫在金山買地為作品找一個家，這個家在 1999 年成為「朱銘美術館」，也是臺灣第一座以雕塑為主的美術館，美術館的戶外就有一片草地展示朱銘運動系列的運動廣場。

三、朱銘：走出傳統的藝術之路

臺灣的雕塑發展可以區分為許多面向，有延續著漢系雕刻脈絡自清末開始的雕刻工藝，始於原住民的雕刻藝術，以及日治時受官方主導的西式雕塑等。即使今日，臺灣的雕塑藝術依然分歧發展著，且受現代藝術發展影響，更衝破了實體界線，發展成多元的表現形式。¹⁶

民間雕塑的部分，臺灣傳統木刻訓練在三年四個月中，學生靠著自己的眼睛和智慧吸取經驗。以前漢系傳統雕刻或許存在著模本，但臺灣清末以來傳統木雕發展，隨著戰爭和社會環境的改變以及唐山師傅在海峽兩岸的來去，傳承在臺灣各地的雕刻題材吸收著在地的養分逐漸豐厚。日治時期因時代變遷和經濟產業的發展走出寺廟建築，轉型成以外銷為主的木雕工藝品。

14 〈期待一個理想雕塑公園的誕生〉，《雄獅美術》212，（臺北：1988 年），頁 33。〈高雄「雕塑公園」事件始末〉，《雄獅美術》214，（臺北：1988），頁 148。

15 黎志文，〈建築基金淺論〉，《雄獅》203，（臺北：1988），頁 124-126。林文昌，〈正視公共藝術基金立法前後的問題—由區域田徑場景觀雕塑談起〉，《雄獅》203，（臺北：1988），頁 126-129。〈美國「公共藝術」政策的新趨勢—黃才郎先生訪談錄〉，《雄獅》213，（臺北：1988），頁 155-159

16 賴瑛瑛，《臺灣現代美術大系·[18]，複合媒體藝術》（臺北：行政院文化建設委員會，2004），頁 14。

日治時期由於臺灣社會文化等方面並不成熟，阻礙雕塑的發展，但還是有許多藝術家努力創造藝術上的「福爾摩沙時代」。¹⁷ 黃土水(1895-1930)雖然是臺灣第一位入選帝展的藝術家，影響之後的許多前輩藝術家，但因為理想與現實的差距，不但沒有創作舞臺，更無法改變臺灣的文化現況，最後無法實現夢想便逝世。¹⁸ 往後無論是灣生的藝術家如鮫島臺器(生卒年不詳)等人，或是臺籍藝術家蒲添生(1921-1996)、黃清埕(1912-1943)、范倬造(1913-1977)與陳夏雨(1917-2000)，除了內地的展覽會外，在臺灣也僅能活躍於美術團體，無法有大展長才的舞臺。

除了時代社會因素外，這其中更重要的原因是臺灣傳統的雕塑完全被官方主導的藝文界忽視，僅僅是殖民調查中的一份產業報告。日本殖民政府將「現代化」移植到臺灣，但並不關心臺灣傳統所受的衝擊與文化融合的問題。雖然黃土水熟悉傳統木雕，但他學習西洋雕塑時完全是從頭開始學習，並且不認為傳統木雕是藝術的表現，作品也沒有傳統木雕的影子。但他精確觀察、再現物體的能力¹⁹ 其實是從傳統木雕就已經開始，經由日本公學校教育，轉化成精確的幾何邏輯性的觀察力。可惜的是臺灣的文化主體性不斷的因為政治因素而分裂更迭，傳統與西式雕塑的發展成為平行線，無法產生衝突與對話。

直到戰後，朱銘(1938-)由傳統匠師之姿拜楊英風(1926-1997)為師，傳統與現代之間才產生真正的對話與交集。楊英風早年²⁰在農復

17 黃土水，〈出生於臺灣〉，《風景心境》（台北：雄獅，2001），頁126-130。

18 顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間：臺灣近代美術史先驅黃土水〉，《臺灣近代美術大事年表》（臺北：雄師圖書有限公司，1998），頁VII、頁98圖。

19 朱家瑩，〈臺灣日治時期的西式雕塑〉，（臺北：臺灣大學文學院藝術史研究所碩士論文，2009），頁25。

20 1951年-1961年間。

會的工作讓他到臺灣各地調查，深入的接觸臺灣傳統文化。²¹ 因為國家政策和《豐年雜誌》的需求，楊英風必須視覺化這些農村圖像，達到臺灣傳統產業轉型和經濟化的目的。但對他而言，或許提升傳統文化的美感是更重要的議題。尤其臺灣傳統文化是接續著中國傳統文化體系的一部分，對主張「中國藝術精神」的楊英風而言是一體的。²² 因此他在朱銘歷史博物館〈木之華〉展覽時發表的一篇文章〈斧痕永在〉中提到「從朱銘，我又想到更遠。如今民間還有……優秀的匠人，假如得到關心和引導，也很可能發展成為朱銘的成就。」²³ 期盼政府能夠了解傳統「文化財」的珍貴。

因此在朱銘誠心的求來一個老師的當下，²⁴ 這個老師早已經從學生身上看到傳統最珍貴的那部分。而這位聰明且悟性高的學生更從太極中了解到老師主張的「中國精神」，不斷的實驗創作出《太極系列》的作品。但在 1970 年代鄉土運動下朱銘《太極系列》的作品並沒有得到認同與迴響，²⁵ 僅只有老師楊英風相信並認同朱銘的創作。²⁶ 非學院出身的朱銘，其雕塑之路的學習向來不在學院內。楊英風帶著朱銘

21 從楊英風描繪傳統廟宇藝術的作品可以了解他深入的接觸傳統文化。國立交通大學楊英風藝術研究中心，財團法人楊英風藝術教育基金會主編，《楊英風全集》（臺北市：藝術家出版，2006）第二卷，頁 58、199、207-209。

22 賴明珠認為楊英風的「鄉土」視線是雙重的，居於上方的是象徵「母體文化」的「鄉土中國」，而居於下方的則是次層級「民間文化」的「鄉土臺灣」。賴明珠，〈「農村化」的鄉土藝術：楊英風《豐年》時期版畫創作中的鄉土意涵〉，《百年雕塑—楊英風藝術及其時代國際學術研討會》（臺北：財團法人楊英風教育基金會，2012），頁 157-181。

23 楊英風，〈斧痕永在〉，《明日世界》17(臺北：明日世界雜誌社)，頁 36-37。

24 楊孟瑜，《刻畫人間》（臺北：天下遠見出版有限公司，1997），頁 84-98。

25 林振董，〈心路刻痕—心路刻痕年代的朱銘〉，《雕塑研究》8，（臺北，2012），頁 121-127。

26 呂理尚，〈法界・雷射・功夫—與楊英風紐約夜談〉，《藝術家》46，（臺北：1979），頁 135-136。

工作和生活，同時也介紹朱銘給藝文界的人。「五行雕塑小集」²⁷就是朱銘參加的重要聚會之一。朱銘間接的在這個聚會接觸到所謂「現代主義」的雕塑，即使當時的他仍一知半解，但卻埋下日後 1980 年至美國紐約開啓《人間系列》創作的種子。

楊英風本身在 1950 年代末期開始，就關注到如何將「中國文化精神」融合「現代主義的藝術造型」。1958-1959 年間顧獻樑自美國返臺，宣揚現代主義，他的理念和楊英風相投合，²⁸ 提倡「要以中國特有的精神走進現代」、「要以本土文化作基礎走進現代」等。²⁹ 這些理念同時也影響當時許多在藝文界人士，如李再鈴³⁰ 等人。朱銘 1968 年拜楊英風為師後，時常出入楊英風的家中、工作場所和各種藝文聚會，雖然無法理解學院中的理論與當時熱烈討論的抽象等當代藝術語彙，一心想成為真正的藝術家的他，在久而久之的浸染後，也能夠努力摸索出屬於自己的藝術語彙。

朱銘對藝術的追求都是從觀察和實際創作開始。如同黃土水早年熟悉閩南雕塑，後經由學習西式雕塑教育有邏輯的轉換其雕塑語彙。朱銘的雕塑語彙從傳統到現代的轉換，並非經由學院教育，而是來自於楊英風的提點，藝文界的浸潤，到後來努力的自修和實際創作。所以他為了瞭解「中國精神」開始捏塑陶土、畫水墨，³¹ 面對美國的普普等當代藝術，他也開始作拼貼、絹印、綁海綿。當時藝文界對朱銘的

27 1973 年創立，1975 年在歷史博物館第一次個展，1983 年臺北百家畫廊和北美館連續展覽，

28 1986 年金陵藝術中心主導，五行雕塑小集全臺巡迴展覽。

29 劉蒼芝訪談，日期：2013.04.19。1959 年楊英風參與顧獻樑、劉國松等人籌組的「中國現代藝術中心」。

30 顏娟英，〈追求天地的永恆—景觀雕塑家楊英風〉，《人文、藝術與科技：楊英風紀念文集》（新竹市：國立交通大學，2001），頁 250-251。

31 李再鈴金山工作室訪談，2013.04.10。

「轉變」有許多的評論和揣測。³² 尤其在已經有所成就的時候，「轉變」對藝術家而言是種冒險、突破、創作的能量，但對一般人而言其實是需要勇氣，不容易真正做到的事。朱銘不是依靠學院或官方的光環，他是將自己丟到紐約去競爭，把作品放到國際被考驗而成功。在早期的木刻《人間》中，朱銘很聰明的抓到態度，和他在美國紐約蘇活區看到了解的藝術創作剛好一致，更給了他充沛的信心。如同楊英風在他早期的傳統雕刻上給了他刀法上的信心一樣，紐約 Max Hutchinson Gallery 純粹給了他對《人間系列》的信心，³³ 歐洲的展出讓他了解到藝術的國際化還是要找出屬於自己的語彙。朱銘對藝術的追求就如同當初他拜楊英風為師時，向老師允諾會學藝術「一輩子」般堅定。³⁴

四、朱銘的《人間系列》運動作品

朱銘的運動系列首次在北美館和法國展出後即引起討論。阿吾的〈朱銘的自然觀照：從「運動系列」談起〉，³⁵ 這篇文章僅只談論朱銘順其自然的創作態度，對於運動系列沒有著墨。而楚戈的〈人間諸貌：朱銘雕刻藝術的背景〉³⁶ 則以中國文化的觀點來看待朱銘的《人

32 陳小凌，〈朱銘克服藝術傷害 改變作風更費力氣〉，《民生報》第4版，1987.12.22。

33 黃玉珊，〈從「人間」到「太極陣」—談朱銘雕刻的演變〉，《新土》129，（紐約：1981），頁80-85。

34 黃玉珊，〈從「人間」到「太極陣」—談朱銘雕刻的演變〉，《雄獅美術》129，（臺北：1981），頁81。陳景亮，〈再創新風格的朱銘〉，《今日生活》173，（臺灣：1981），頁38-41。

35 楊孟瑜，〈刻畫人間〉，頁91。

36 阿吾，〈朱銘的自然觀照：從「運動系列」談起〉，《雄獅美術》205，（臺灣：1988），頁84-96。

間系列》，並沒有特別針對運動系列討論。而老師楊英風再次肯定他的作品，並以本身對景觀雕塑深刻的研究連結朱銘的運動系列。楊英風認為朱銘的運動系列體察生活，順應自然。他認為朱銘的運動景觀雕塑擷取自然賦予人群在運動中的氣韻，如同中國繪畫中，物相在自然中創現的空間和流動的韻致。這使得觀者能夠體會運動的人群在空間中所呈現的活力。³⁷ 對朱銘來說所謂的雕塑，就是要能夠自由表達，自傳統的限制中解放。

80年代臺灣藝術現況中，雕塑運用各種材質探討空間，反應現實社會。³⁸ 朱銘的《人間系列》並非一開始就從木刻直接到海綿翻銅，而是實驗許多材質。他發現不同材料有不同的工具，態度與效果，最後在以鐵絲、草繩綑綁海綿上找到最好的表現形式。³⁹ 朱銘認為：

《人間系列》綑綁海綿和雕塑相同，只是不同工具跟不同的做法，用捆的也是在雕啊！也是在塑啊！將一片海綿把它捆一捆一個東西，那也是雕出來了，只是工具不一樣。而《人間系列》運動作品，當然要把那個精神（運動）要稍微要讓它呈現出來啊！所以那是半理性半客觀，是理性的決定，客觀的進行，客觀的創作過程。因為還沒有綑下去，還沒有捆起來我自己也不知道那個效果怎麼樣，真的我不知道耶！邊捆邊看它的效果，

37 楊英風，〈順應自然、忠於生活映照的朱銘〉，《雄獅美術》230，（臺灣，1990），頁212。

38 藝壇活動，〈八〇年代臺灣藝術面貌一瞥〉，《雄獅美術》214，（臺灣：1988），頁126。

39 蘇立文，〈朱銘的藝術—當代的，中國的雕塑者〉，《雄獅美術》247，（臺灣：1991），頁273-277。朱銘訪談，日期：2013.07.02。朱銘述；嚮雲整理，〈與朱銘一席談〉，《藝術家》138，（臺北：1986），頁91-92。

然後邊修改，然後再決定它，最後的決定它是怎麼樣的效果就停在那裡！不然你如果要再綁，也是可以再繼續綁下去啊！所以停在那裡，那就是我的決定。⁴⁰

朱銘在《人間系列》中海綿翻銅的創作過程找到最佳的形式。用更學理的方式來討論朱銘的創作過程的話，可以借用侯宜人在《自然·空間·雕塑：現代雕塑透視》的一段話，

藝術家很直覺的對雕塑形式和內容下手…當雕塑家工作時，他讓所有的觀念自由組成，而新造型與新內容也能給予這些想法一個存在的實體下產生了。……藝術家一定要整合所有的要素，並且思考如何將思想、觀念、形式以最佳方式呈現。⁴¹

國外藝評家房義安 (Ian Findlay) 認為 1985 年朱銘以海綿翻銅的《人間》來自封閉的世界，有冷漠絕望的情調。⁴²(圖 1) 但筆者認為臺灣 70 年代開始經濟起飛，城鄉間諸多社會經濟問題從內而外改變了「人」的形象。朱銘的雙眼觀察到這點，從木刻人間到海綿翻銅，人被封閉在自己本身而不是外在的世界。而人內心被壓抑的情感只能隨著綑綁的鐵絲和草繩逐漸的腫脹，「人」的形象更加的鮮明，但「人」的真實面卻迅速消滅。而作品中粗糙未處理的表面和切口，在翻銅後已經很難想像原本是柔軟的海綿，反而堅硬灰暗，一如當時人們面對快速變化世界所形成的自我偽裝。

40 朱銘訪談，日期：2013.08.02。

41 侯宜人，〈基底座的消失與幾何抽象造型的興起〉，《自然·空間·雕塑：現代雕塑透視》（臺北：亞太圖書，1994），頁 64-65。

42 房義安撰文，嚴志雄譯，〈論朱銘〉，《藝術家》138，（臺北：1986），頁 93-94。

朱銘的運動系列的基座僅只有支撐的功能，是幾何造型的無機體，用來強調雕塑本身的主題。（圖 1-9）運動員不會因為臺座而隔離的周圍環境，因為等同真人大小的尺寸與現成物的運用，開展了雕塑本身的空間，所以無論是在美術館內或外，都能融入環境而不顯得突兀。

相較於早期海綿翻銅的《人間系列》，朱銘在運動系列的海綿綑綁與切割的處理更簡潔，避免多餘的體積與線條造成人體的凝滯性。藝術家考慮著運動員的肢體動作，巧妙均衡地綑綁海綿，營造出運動員身體各部位肌肉該有的力量。當藝術家控制著平面，也控制了方向，於是方向也代表一個或多個表面所有的力量和運動。⁴³ 朱銘的運動系列利用捲、綑組合不同的面造成無窮的變化，而以綁的力量強調出線條，讓材料產生律動感，凸顯海綿翻銅後的肌理。而運動系列的色彩與文字符號單獨成為材料，則強調出運動員的真實性，在藝術與真實間敲開一個缺口。⁴⁴（圖 3-9）

五、小結：「生活化」的雕塑與體育運動

人體生命力的展現與線條對運動和雕塑而言，一方在於動態展現，另一方在於靜態的留存。藝術家創作時並不見得能夠意會到作品與時代的關係，而當代作品的產生必然的和藝術家的創作理念緊密相連。而對於作品本身透露出來的訊息，也就是詮釋的文本。朱銘小時候最

43 侯宜人，〈基底座的消失與幾何抽象造型的興起〉，頁 59。

44 對藝術家而言，作品上的文字符號只是真實世界會出現的事物。朱銘訪談，日期：2013.08.2。但對觀者而言，這些文字符號是連接真實世界的媒介。2013 年 8 月 3 日筆者觀察遊客對朱銘美術館運動系列作品身上符號的反應。

擅長的科目就是體育和美術。熱愛運動的他對於運動項目原本就很熟悉，運動員的身影更是深印的留存在他腦海中。⁴⁵1980 年代朱銘開始製作運動系列時，恰巧與前述臺灣當時運動體育的社會風氣興起，以及公共藝術的討論時間點相近。而當時前輩雕塑家蒲添生也在 1980 年代製作了運動系列的作品。⁴⁶臺灣在 1980 年代，蒲添生和朱銘兩位迥然相異的藝術家，不約而同的在 1980 年代創作了以「運動」為主題的作品。雖然兩位藝術家學成背景、藝術表現形式以及創作理念皆不同，但都選擇以人作為雕塑的語言，也以「運動」作為創作主題，這讓他們的作品有了交集與火花，並且清楚的凸顯出戰後雕塑發展的不同面向。礙於文章篇幅，以及戰後雕塑和體育的複雜發展脈絡尚待釐清，因此另闢專文探討以兩位藝術家的運動系列為核心討論戰後雕塑發展面向。

傳統的雕塑一如傳統的體育運動，對人體的比例和生命力的展現各自有深厚長遠的發展脈絡。但由於東西方文化的不同，對於人體母題的表現形式也發展出各自的脈絡。直至 19 世紀末東西文化交流日益頻繁，影響了生活中各個層面而產生的變化。東方傳統的休閒娛樂來自於民間廟會活動和雜技等，由於東方思想中並沒有將人的個體獨立超越政治和自然，因此所謂這些廟會中的雜技項目通常以群組的方式被匠師加以轉化為雕塑，成為廟宇建築的藝術中的附件，也就是民間日常生活的一部分。

45 朱銘訪談，時間：2012.12.27；2013.07.02；2013.08.02。

46 蒲宜君，〈蒲添生《運動系列》人體雕塑研究〉（臺北：臺北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文），2005。

朱銘創作中的「順其自然」如同前述楊英風所提及的是一種「東方精神」。但朱銘這系列的東方精神與其放在和景觀的氣韻結合上，不如說這種「東方精神」是延續著中國對應自然環境的宇宙觀而來。而這種對應自然的宇宙觀，也形成中國傳統對於人體的態度，而發展出不同於西方的雕塑脈絡。從傳統出發的朱銘，除了熟悉民間雕塑題材外，也懂得西方學院式的泥塑作品。（圖 10）但在當時現代主義風潮的影響，以及藝術家赴美所受的刺激下，朱銘不斷的想創作出自己的藝術語彙，從《太極系列》到《人間系列》的作品，都是藝術家累積能量下從本身出發的一種「生活化」的展現。這個「生活化」是時代和地域所孕育出來的產物，如同朱銘《人間系列》運動的開展對應著當時體育運動全民化的風氣。

如上述，臺灣 80 年代開始建設大型的體育運動設施，朱銘也在這個時候創作《人間系列》運動作品，而其理念如上述是在創作進行中不斷調整改變，順其自然的找到最好的表現形式。這種觀念剛好符合體育運動中以「全民運動」以及「競技運動」雙軌發展的之一的「全民運動」理念。從「生活」出發，和環境結合以及順其自然的態度，朝向體育運動「生活化」為發展目標，結合環境的運動措施，運動不僅只能在競技場上發生，以每個人的體能訂定不同的標準，沒有所謂的優勝，著重在身心知能和一的狀態。而朱銘《人間系列》運動作品中的運動員也不是競技場上的優勝者，沒有過於高難度的動作與古典雕塑中的完美比例，貼地的臺座讓觀者能夠親近作品，人人都能照本宣科的模仿，人人都能成為運動員。

參考書目

(一) 報紙

陳小凌，〈朱銘克服藝術傷害 改變作風更費力氣〉，《民生報》，1987.12.22。

〈《區運動場地巡禮》體育場 設備一流〉，《民生報》，1986.10.25。

(二) 專書

周恃天《奧林匹克的誕生西洋體育史》，臺北：黎明文化出版社，1971。

侯宜人，《自然·空間·雕塑：現代雕塑透視》，臺北：亞太圖書，1994。

國立交通大學楊英風藝術研究中心，財團法人楊英風藝術教育基金會主編，《楊英風全集》第二卷，臺北市：藝術家出版，2006。

黃土水，〈出生於臺灣〉，《風景心境》，臺北：雄獅，2001。

張妙瑛等著，《臺灣體育史》，臺北市：五南，2009。

楊孟瑜，《刻畫人間》，臺北：天下遠見出版有限公司，1997。

潘煊，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，臺北：天下遠見，1999。

潘煊，《朱銘的秘密花園》，臺北：天下遠見出版，2001。

潘煊，《太極·渾厚·朱銘》，臺北：藝術家，2012。

賴瑛瑛，《臺灣現代美術大系·[18]，複合媒體藝術》，臺北市：行政院文化建設委員會，2004。

顏娟英，〈追求天地的永恆—景觀雕塑家楊英風〉，《人文、藝術與科技：楊英風紀念文集》，新竹市：國立交通大學，2001。

顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間：臺灣近代美術史先驅黃土水〉，《臺灣近代美術大事年表》，臺北：雄師圖書有限公司，1998。

蕭瓊瑞，〈神韻・自信・蒲添生〉，臺北：行政院文化建設委員會，2009。

Judith Swaddling 著；吳妍蓉譯，〈奧林匹克的誕生〉，臺北市：貓頭鷹出版，2004。

（三）期刊與論文

朱銘述；嚮雲整理，〈與朱銘一席談〉，《藝術家》138，臺北：1986，頁 91-92。

朱家瑩，〈臺灣日治時期的西式雕塑〉，臺北：臺灣大學文學院藝術史研究所碩士論文，2009，頁 25。

呂理尚，〈法界・雷射・功夫—與楊英風紐約夜談〉，《藝術家》46，臺北：1979，頁 135-136。

吳錦發等總策劃；財團法人朱銘文教基金會 - 朱銘美術館主編，《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘論文集》，臺北：文建會，2005。

阿吾，〈朱銘的自然觀照：從「運動系列」談起〉，《雄獅美術》205，臺灣：1988，頁 84-96。

林文昌，〈正視公共藝術基金立法前後的問題—由區域田徑場景觀雕塑談起〉，《雄獅》203，臺北：1988，頁 126-129。

林振莖，〈心路刻痕—1970 年代的朱銘〉，《雕塑研究》8，臺北，2012，頁 121-127。

施致平，〈從奧運選手“強生”談體育新聞的美與不足〉，《中華體育季刊》4:1，臺北：1990，頁 29-39。

陳景亮，〈再創新風格的朱銘〉，《今日生活》173，臺灣：1981，頁 38-41。

陳一銘，〈志於道，游於藝 -- 近三十年來之朱銘研究回顧（1975 – 2007）〉，《雕塑研究》2，臺北：2009，頁 60-109。

黃玉珊，〈從「人間」到「太極陣」——談朱銘雕刻的演變〉，《雄獅美術》129，臺北：1981，頁 81。

楊英風，〈斧痕永在〉，《明日世界》17，臺北，1976，頁 36-37。

楊英風，〈順應自然、忠於生活映照的朱銘〉，《雄獅美術》230，臺灣，1990，頁 212。

楚戈，〈人間諸貌：朱銘雕刻藝術的背景〉，《臺北市立美術館館刊》17，臺北：1988，頁 42-44。

黎志文，〈建築基金淺論〉，《雄獅》203，臺北：1988，頁 124-126。

劉中正，〈清末及民國時期北京地區舉辦運動會的初步研究〉，《中國體育科技》3，北京：2011，頁 104-111。

謝永乾，〈朱銘的《人間系列》—體育與藝術的思想整合〉，《中華體育》12：，臺北：1999，頁 11-17。

賴明珠，〈「農村化」的鄉土藝術：楊英風《豐年》時期版畫創作中的鄉土意涵〉，《百年雕塑—楊英風藝術及其時代國際學術研討會》，臺北：財團法人楊英風教育基金會，2012，頁 157-181。

蘇立文，〈朱銘的藝術—當代的，中國的雕塑者〉，《雄獅美術》247，臺灣：1991，頁 211-213。

藝壇活動，〈八〇年代臺灣藝術面貌一瞥〉，《雄獅美術》214，臺灣：1988，頁 126。

〈期待一個理想雕塑公園的誕生〉，《雄獅美術》212，臺北：1988，頁 33。

〈高雄「雕塑公園」事件始末〉，《雄獅美術》214，臺北：1988，頁 148。

〈美國「公共藝術」政策的新趨勢—黃才郎先生訪談錄〉，《雄獅》213，臺北：1988，頁 155-159

Ian Findlay 撰文，嚴志雄譯，〈論朱銘〉，《藝術家》，138期，臺北：1986，頁 93-94。

（四）學位論文

林丁國，〈觀念、組織與實踐：日治時期臺灣體育運動之發展（1895-1937）〉，臺北：國立政治大學歷史學研究所博士論文，2009。

蒲宜君，〈蒲添生《運動系列》人體雕塑研究〉，臺北：臺北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2005。

（五）網路資源

湯銘新，〈解析「奧會模式」與政治歧視——追記「兩會洛桑協議」之淵源〉，
《國民體育季刊》（臺北行政院體育委員會：2008）156期，頁15-25。

<https://www.sac.gov.tw/resource/annualreport/Quarterly156/p3.asp>。

臺灣藝術大學〈1955-2011年校史大事記〉

<http://hc.ntua.edu.tw/ftp/20110922011547.pdf>。

圖 錄：



圖 1 朱銘，《人間系列—人生百態》
銅， $160 \times 85 \times 198\text{cm}$ ，1985
朱銘美術館典藏



圖 2 朱銘，朱銘美術館園區
《人間系列》，銅，1985
朱銘美術館提供



圖 3 朱銘，《人間系列》，銅， $178 \times 117 \times 270\text{cm}$
1987，朱銘美術館典藏



圖4 朱銘，《人間系列》
銅，95×76×122cm，1987
朱銘美術館典藏



圖5 朱銘，《人間系列》
銅，165×115×240cm，1987
朱銘美術館藏



圖6 朱銘，《人間系列》
銅，130×138×142cm，1987
朱銘美術館典藏



圖7 朱銘，《人間系列》
銅，122×52×108cm
朱銘美術館典藏



圖 8 朱銘，《人間系列》
銅，170×75×213cm，朱銘美術館典藏



圖 9 朱銘，《人間系列》
銅，120×100×245cm，朱銘美術館典藏



圖 10 朱銘雕塑泥塑作品
2013.08 翻拍相片，朱銘美術館研究部提供