心路刻痕——1970年代的朱銘

Ju Ming in the 1970s

林振莖 Chen-ching Lin

朱銘美術館研究部副研究員 Associate Research Fellow, Research Department, Juming Museum

來稿日期:2012年6月20日 通過刊登:2012年8月20日

摘要

朱銘今日的成就,應該沒有人會否定;但他過去所走過的痕跡, 卻留下許多震撼性的議題。人們至今仍津津樂道,他一夕成名的傳奇 性故事,許多人對他還停留在「素人」藝術家的形象。

然而,不論是傳奇性的故事,或是「素人」藝術家的印象,還是 蜚聲國際的太極系列作品,都是在 1970 年代發生。這個時代非常地關 鍵,也非常地精彩。朱銘在這個時候與楊英風朝夕相處,也是在這個 時候一夕成名,成為全國知名的雕塑家。因此,以朱銘作為代表,回 顧 1970 年代,成為非常有意義的事。

本文以「傳統·生活美學」、「學院·現代美術」、「蛻變·中 西鎔鑄」三個面向,探析朱銘雕刻藝術風格及美學理論的轉變,並論 及時代的氛圍與朱銘的關係。

關鍵詞:朱銘、木雕、雕刻、臺灣美術、鄉土運動

Abstract

Few people would doubt Ju Ming's achievement today. However, what he had done in the past has left some surprising issues. People like to talk about the legendary story of how he became famous overnight, and many of them still think of him as a "naïve artist."

The legendary story, the general impression of a "naive artist" and the world-famous Taichi series all happened in the 1970s. The decade was critical and remarkable. It was during that time that Ju Ming studied closely with his master, Yu-yu Yang, and acquired his fame overnight as a nationally known sculptor. Therefore, it is quite meaningful to take Ju Ming as a key example to review the 1970s.

This essay analyzes Ju Ming's sculpture style and change of aesthetic ideas from three aspects: "Tradition / Life Aesthetic," "Academy / Modern Art," and "Transformation / Mixing the East and West." It also discusses Ju Ming in relation to the zeitgeist.

Keywords: Ju Ming, wood sculpture, sculpture, Taiwanese art, the Nativist Movement

一、前言

朱銘今日的成就,應該沒有人會否定;但他過去所走過的痕跡, 卻留下許多爭議性的議題。人們至今仍津津樂道,他一夕成名的傳奇 性故事,許多人對他還停留在「素人」藝術家的形象。

然而,不論是傳奇性的故事,或是「素人」藝術家的印象,還是 蜚聲國際的太極系列¹作品,都是在 1970 年代發生。這個時代非常地 關鍵,也非常地精彩。朱銘在這個時候與楊英風朝夕相處,也是在這 個時候一夕成名,成為全國知名的雕塑家。因此,以朱銘作為代表, 回顧 1970 年代,成為非常有意義的事。

本文以「傳統·生活美學」、「學院·現代美術」、「蛻變·中 西鎔鑄」三個面向,及「朱銘在鄉土美術中所引起的漣漪」,深入剖 析當時朱銘所面對的重要議題,透過文獻資料的發掘與整理,以及對 當事者的訪談,期望以嶄新的視野,提出不同以往的看法。

二、傳統·生活美學

朱銘未入楊英風門下之前,是一位收入豐厚的木雕師父。他對於雕刻作品總是受顧客的擺佈,並且必須順應市場的喜好感到厭惡。² 當時木雕的題材多偏向實用方面,雕刻師父必須遵照客戶的需求從事工作,自由創作的木雕這件事情不但不被重視,並且很難以此維持生計。 朱銘身為傳統雕刻家,對此情景有深刻的體悟,並毅然放棄優厚的收 入,決心北上拜入楊英風門下。他自覺到必須跳脫傳統木匠受制於人的處境,挑戰傳統木雕匠的宿命,企圖提升傳統木雕的層次,振興傳統木雕的發展。³

除了朱銘自身的自覺之外,外在的助力也是非常重要,蔣勳認為 楊英風是朱銘脫離民間工藝匠師轉向藝術創作關鍵的影響人物,他說:

朱銘所受民間工藝的訓練,最大的弱點在於許多煩瑣概念的束縛; 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式和技 法。⁴

楊英風曾在文章中引用顧獻樑教授的話提到:「老師能教給什麼,但也不能教給什麼。」⁵他教給朱銘最重要的事,恐怕只是要朱銘「認識自己,肯定自己。」⁶這一句說來容易的話,對當時的朱銘來說,也是循序漸進,一步一步,摸石過河,才能夠達到老師的期許。「認識自己,談何容易?」在全盤西化的年代中,藝術家無不競逐西方現代藝術的潮流,朱銘當時也不例外,也曾急於摸索西方現代藝術,想趕上潮流;也曾有想拋棄傳統木雕,這樣才能成為現代藝術家的想法。朱銘在未拜師之前,其實並不瞭解自己不同於別人的長處,一身好功夫在手,卻反而覺得過去所學,老舊沉痾,不符合時代的潮流。

¹ 當時作品多以功夫命名,為行文方便,本文皆以今日大眾熟悉的太極稱之。

^{2 〈}朱銘木雕藝術特展,今起在史博館舉行〉,《中國時報》,1976.3.14,第7版。

³ 朱銘,〈說一些話〉,《中國時報》,1976.3.19,第18版。

⁴ 蔣勳,〈優秀的木雕工作者——朱銘〉,《中國時報》,1976.3.19,第18版。

⁵ 劉蒼芝,〈這一刀〉,《朱銘木雕專集1》(高雄:德馨室出版社,1977),頁1。

⁶ 楊英風,〈木之華〉,《朱銘:放牛的藝術家》(臺北:漢聲雜誌,1979),頁 28-29。

而楊英風提醒朱銘,不能盲目的追求西方的現代藝術,避免落入 無根的弊病。朱銘重新思索,認識自己的民族文化、中國傳統和生活 環境,瞭解到東方美學特質的重要性。他也重新回到木刻創作,瞭解 到這才是他生活的根,而藝術必須有自己的東西,作品才能夠產生力 量。楊英風引導朱銘認識自己,讓他得以從自我懷疑中走出,產生信 心。因此朱銘才逐漸能夠肯定自己的成就,最後堅定的走向屬於自己 的創作道路。朱銘認為:

他(筆者按:指楊英風)首先指出我當時的雕刻技巧已相當熟練, 要學的不是技巧,而是如何捨棄技巧;其次,他要求我走自己的路, 不做楊英風第二。他幫助我認識材料的重要性,認識自身的優勢,指 導我在雕刻過程中如何把握好分寸, 删繁就簡, 抓住最重要、最本質 的東西。我對於雕塑空間和體量感的理解,皆得益於他的教誨。7

西方著名學者蘇利文曾說過:

二十世紀之前,雕刻還沒有被中國人看成一種美藝——人們普遍認 為美藝只屬七大夫階級,因而只侷限於毛筆藝術、水墨書和書法。雕 刻被認為是功能性的,不署名的,是為了敬神、教學,且為了裝飾墳 **墓而製作的。即使是那此最偉大的巨型佛像雕刻,例如在雲岡石窟和** 龍門石窟洞穴聖地中的巨型佛像雕刻(西元五世紀至七世紀的作品), 其作者名字也不為世人所知。8

朱銘在傳統木雕上的貢獻,很少被人提及。他的貢獻,其一是探 索出中國木雕藝術從未探討過的主題與藝術形式,將木雕藝術的發展 往前邁進一步。其二是把木雕從廟宇裝飾品的地位,提升到藝術品的 位階,木雕上銘刻著創作者的名字,而且這個名字不僅只是工藝品匠 師的意義,而是代表著藝術家。其三是扭轉雕刻的風氣,當時社會對 雕刻其實並不重視,藝術的主流是講求詩、書、書的文人畫,以及學 院裡歐風西雨的西洋畫,朱銘的成就,讓戰後處於斷層狀態的臺灣木 雕發展,重新引起眾人的關注和重視。

當時的歷史博物館館長何浩天,在朱銘木雕個展序言中提到:

木刻在中國有數千年的悠久歷史,而就當今木刻言,真是寥寥落 落,一片荒蕪,從事木雕工作者,雖為數尚不少,但多在墨守成規, 缺乏創意,至於純木刻藝術工作,以木刻做表現體材的更是少之又少, 朱先生多年來的努力,在啟發作用上,當具有深長的意義。9

1976 年歷史博物館會邀請朱銘舉辦「朱銘木雕個展」(圖1),除 了楊英風的推薦之外,有一點不可以忽視的是,自 1966 年開始,由於 中國大陸發動文化大革命,因此當時國民政府即強力推行文化復興運 動反制,歷史博物館響應政策,開始注意到臺灣雕塑藝術的發展,而 傳統木雕的發展同樣受到關注。因此,在 1969 年歷史博物館舉辦第一 届全國雕塑藝術展覽會時,也激請朱銘提供作品參加。¹⁰

朱琦,〈朱銘訪問錄〉,《朱銘》(新加坡:新加坡美術館,2004),頁 129。

⁸ 邁克爾·蘇立文,〈朱銘的藝術〉,《朱銘》(香港:時代廣場,2006)。

[〈]國立歷史博物館館長何浩天撰朱銘木雕展覽序〉,1976.1.31,朱銘文獻典藏編號 0102002006 •

^{10 〈}國立歷史博物館邀請朱銘參與第一屆雕塑展覽會〉,1969.9.9,朱銘文獻典藏編號 0102002002 •

在文化復興運動風氣之下,傳統中國文化成為博物館配合政策要提倡與發揚光大的努力目標,¹¹ 因此,日後朱銘能夠多次參加歷史博物館舉辦的展覽活動,並舉辦個展,這應該也是重要的原因之一。另外,也不能夠忽略當時朱銘已逐漸形成氣候,躋身藝術名家之林。在此之前,他已經參與許多現代雕塑的聯展,並多次受到歷史博物館之邀約參加展覽或評審,累積豐富的展覽資歷,受到邀請舉辦個展也是肯定他當時的藝術成就。

還有值得注意的是,過去我們對於朱銘傳統木雕中歷史人物的雕塑,總以西方式的觀點,很自然以現代的眼光來區別,認為這些作品是過去傳統木雕的傳承。但藝評家楚戈卻提供我們不同的思考方向, 他認為若以中國文化的觀點來體會朱銘的創作,就能夠跳脫以純粹造型來看待這些作品,用不同於西方的觀點來詮釋朱銘的歷史人物系列,他認為:

……朱銘來自民間,民間不太想像純造型的美,他們樸素的心靈中認為世間的一切,必然都歸於某種根源和意義。以美術來說,吉祥的造型是為了滿足意識上的平安康樂,歷史人物是對忠、孝、節、義的贊同。民間傳說如八仙、劉海、彌勒以及各種神祇,都是反映生死輪迴、善惡果報的觀念。這一切都是民間精神之寄託,早已成了大眾生活的一部分,這些人物或神話動物,雖然並不存在於現實世界,但

卻是和大眾的精神生活在一起的。這些形象不僅被民間藝師們作成雕刻,畫成壁畫,裝飾在祠廟或宅第中,也會在野臺戲及節慶的遊戲節目中看到,和在故老的口述中聽聞。……以中國文化的觀點而言,它包括這些,但並不限於這些。那些活在大眾心目中的歷史人物,若是用雕刻、圖畫呈現出來,便也等於現實的一部分。12

若單從純粹造型的演變來看,我們往往容易專注於木雕形象上的一成不變,就直覺認定它們是屬於傳統,甚至是老舊、脫離現實的,但卻忽略雕像背後與民間生活息息相關的部分,若從民間生活面的觀點來看,它仍是「活」在當下與當代人民的生活非常密切,甚至「與時俱進」,例如廟宇儀式,不也是如此?就這點而論,傳統木雕背後代表的人間性,其實是相當「現代性」。因此,看待朱銘的木雕作品,絕對不能忽略這個層面的意義。

朱銘經由楊英風的推薦,獲得十大傑出青年獎的肯定。¹³ 在十大青年的介紹文章中,認為朱銘對國家社會之貢獻,在於讓大家認識木雕,尤其是認識傳統木雕的內涵,於技巧上如何與現代精神結合。其次,是鼓勵木雕業者勇於檢討、創新,與意識到木雕不只是廟宇雕刻和外銷藝品,更促使政府開始重視國內木雕的發展,重視木雕業者的再教育和輔導。此外,他的作品深繫鄉情民懷,使觀者得以回顧自己的民族與鄉土文化遺產,保鄉愛土之情,油然而生。¹⁴

^{11 1969} 年歷史博物館邀請朱銘參加雕塑藝術問題座談會,在邀請函上寫到:「敬維我國雕塑藝術,早具輝煌史頁,洎乎宋明以降,日就衰微,雖今世藝術轉呈蓬勃之象,而我雕塑藝術仍復徒感沉寂。似此情形,時深惶慮。現值文化復興運動如火如荼之際,吾人對於促進雕塑藝術之發揚光大,理應當仁不讓,振臂奮起……。」〈國立歷史博物館邀請朱銘參與雕塑藝術問題座談會事宜〉,1969.8.12,朱銘文獻典藏編號 0102002001。

¹² 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。

^{13 《}經濟日報》,1976.9.24,第7版。

¹⁴ 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 632。

過去對於朱銘的崛起,焦點通常鎖定在他傳奇的故事,和民族主義與鄉土運動的關係上,忽略了因為他的關係,臺灣雕塑界開始討論如何發展木雕藝術,並進一步省思臺灣雕塑藝術的發展。¹⁵

最早是俞大綱以齊白石的水墨作品與朱銘的木雕相比擬,成功的 將朱銘的木雕成就提升至文人的美學位階,點出由於朱銘的出現,使 沉寂於民間許久的木雕開始有了新生命。而朱銘的經紀人張頌仁則進 一步闡釋,他認為:

朱銘的最大成就,就是為中國暮氣沉沉的傳統雕刻打開一個新的 局面,進而把中國現代雕塑帶入新的紀元。¹⁶

張氏認為朱銘不僅只是從中國的傳統裡,尋出一條與書畫相承的「文人雕塑」伏線,他更進一步指出朱銘更是從傳統木雕藝術中開出現代花朵的人,他的作品具有一種獨立而自覺,又能夠承襲中國文化傳統的新創意。¹⁷ 所以,朱銘的木雕成就,提升自身傳統的美學位階,並融合了西方的現代主義影響,使木雕不再只是侷限於中國的藝術範疇,成為國際性的現代雕塑。

三、學院·現代美術

(一) 學院藝術的摸索

朱銘曾問老師:「我做的這些東西,可不可以參加美展?」李金川回答:「唔……很難,要像黃土水那樣才行!」¹⁸或許就是老師的一句話,「要像黃土水那樣才行!」,讓朱銘認為必須朝西方寫實雕刻的風格發展,因此開始收集有關黃土水的資料,研究、模仿他的作品。¹⁹

在此之前,朱銘在〈從討生活到藝術創作〉文中說到:

大約在民國五十年左右,我刻膩了「壽星」、「觀音」等題材,看到一些報章雜誌所登的作品圖片,心裡充滿了求新求變的欲望。正好那時我應聘到一家大工廠作師傅,生活條件大大改善,我就放手做自己想做的東西。我嘗試以家人為對象,做一系列作品,像母親的雕像、描寫我新婚妻子的「玩沙的女孩」等都是這段時間的作品。²⁰

朱銘〈玩沙的女孩〉之作(圖2),是描寫新婚妻子蹲在通霄海灘上玩沙的情景,他把內心對妻子無盡的愛化為具體的形象雕刻出來。 〈玩沙的女孩〉是朱銘開始以生活的事物做對象來創作的代表作品之一,相較過去民間工藝精緻光滑的處理方式,雕琢技巧大膽而粗率, 去除瑣碎的刀刻痕跡,擺脫舊有因襲的模子,展現出煥然一新的新風

¹⁵ 林馨琴,〈朱銘投石引出來的反應!〉,《中國時報》,1976.4.22,第17版。

¹⁶ 張頌仁,〈朱銘與中國現代雕刻〉,《智慧的薪傳:大師篇》(臺北:行政院新聞局, 1997),頁227-228。

¹⁷ 張頌仁,〈朱銘與中國現代雕刻〉,頁 227-228。

¹⁸ 劉蒼芝,〈愛的銘刻〉,《雄獅》59,(臺北,1976),頁69。

^{19 《}聯合報》,1976.6.12,第12版。

²⁰ 朱銘,〈從討生活到藝術創作〉,《叫太陽起床的人》(臺北:正中書局,1986),頁 21。

朱銘靠著自修,透過收集報章雜誌上一些有關美術評論、介紹的 圖文,似懂非懂認真地吸收西方現代藝術,²¹ 摸索何謂學院藝術風格。 甚至期許自己可以參加全省美展,以得獎證明自己的實力。

朱銘自述:

我們這份工作就是刻一些古代傳說或神像等傳統題材,只注重故事內容,缺少藝術性的觀念,這樣等於是在做工,是替人做,要讓對方滿意,不是做自己想要做的,所以做久了就會厭倦。當時我注意到全省美展,我看別人在參加,心裡也很想。²²

他因此去打聽參加省展的門路,經過前後約四、五次落選之後,²³ 終於在 1966 年得到「優選」,1967 年則分別獲得「入選」及「特選 第三名」。朱銘在〈我的本性,我的風格〉中提到:

在做學徒的日子裡,我就不很安分,不甘於每天盡是刻些傢俱、神像、神桌,很想刻些自己喜歡的東西,常常自我摸索。後來我把作品送去參加美展,還得了獎,這是很大的鼓勵,但已無法再突破了。為了追求更深的雕刻境界,我放棄高過其他師父數倍的收入,幾經周折拜楊英風先生為師。²⁴

或許是因為得獎之後所產生的自信,讓他決心登門拜訪楊英風, 拜入門下重新當學徒。楊英風曾提到:

凡是聰明的人,總是不會放棄學習的機會,雖然在教學的過程中 我一再鼓勵朱銘從事木雕,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,朱銘在工作室中幫忙時,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……。²⁵

蔣勳以為:

朱銘 1968 年來臺北之後,開始受到臺北學院派的影響,這裡面有 西方古典的和現代的美術觀念,也同時有中國文人美術的影響。²⁶

朱銘當時向楊英風學藝,是多方面嘗試,廣泛吸收。他不只限於知識上的汲取,也嘗試新的雕塑技法。朱銘除了專注在既有的傳統木雕上,尋求突破的契機之外;也不放棄任何嘗試新東西的機會,因此他這時期的作品反映出多元的風格面貌。朱銘認為他的藝術觀是很中國的,是從傳統中來;但技術主要是西方的,從楊英風那裡學來的,承接了西方的東西。²⁷

^{21 《}聯合報》,1978.7.24,第12版。

²² 林黛嫚,〈從民間匠人到雕刻大師——朱銘「這一刀」〉,《智慧的薪傳:大師篇》(臺北: 行政院新聞局,1997),頁 212。

^{23 《}聯合報》,1976.6.12,第12版。

²⁴ 朱銘, 〈我的本性, 我的風格〉, 《雄獅》172, (臺北, 1985), 頁 162。

²⁵ 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。

²⁶ 蔣勳, 〈洪通與朱銘〉, 《藝術手記》(臺北:雄獅,1979年), 頁 71。

²⁷ 朱琦,〈朱銘訪問錄〉,《朱銘》(新加坡:新加坡美術館,2004),頁 137。

(二) 現代美術運動的參與

1970年代中期,大家關注的焦點幾乎都擺在朱銘在歷史博物館的個展上,其實在此之前,他所參加的「五行雕塑小集」聯展,²⁸是朱銘參與現代美術的重要活動之一,有其重要的意義(圖3)。當時參展人除了朱銘之外,還有周鍊、邱煥堂、郭清治、楊平猷、吳兆賢、李再鈐、馬浩、陳庭詩、楊英風(成員身分有:警察、木匠、陶藝家、藝術家、英文老師)。²⁹

李再鈴在展覽畫冊上寫到:

是幾個志不同道不合的雕塑愛好者,無形式無組織的烏合「小集」,各人從不同的起點,以不同的步伐,向不同的目標進發,但彼此邂逅在一起,拼湊成一群,這裡有搞語文的、辦警政的、執教鞭的、印版畫的、弄工藝的、玩設計的,也有無業遊民,如果自稱都是雕塑家,有的是半瓶醋,有的只是半桶水,搖晃不定,而且也不會有香或甜的氣味。……美其名,我們是以「藝」會友,萍水相逢,今天聚首甚歡,明朝卻不一定不意見分歧,各奔西東,今年辦展覽,明歲也許停止,世事滄桑,很難說,豈敢奢言有何統一的藝術觀念,和一致的表達形成,開一次「友誼性」的展覽會已是十分不容易了!……此時此地搞彫塑展,似屬虛妄之舉,因為我們的傳統觀念裡,只有「詩」「書」「畫」才算是藝術,彫彫刻刻的玩藝兒是匠人的事,不登大雅之堂,二千多年來狀況不改,迄今猶然……。30

從展覽畫冊上的作品可以看出,參展的藝術家大多是延續 1960 年代現代藝術運動的啟發,以非具象、非寫實的抽象手法做為主要創作風格,連朱銘都是如此(圖 4)。吳兆賢展出極簡、帶有米羅符號式的抽象作品;陳庭詩則以類似聚集藝術,透過廢棄物的拼湊而成雕塑作品;其他像李再鈐、周鍊、馬浩、郭清治等也多是以非具象的作品展出,其中周鍊以塑膠袋與保麗龍,題名為〈從裁員的那天起〉之觀念作品最受到媒體關注。31

朱銘當時參加「五行小集」展覽,並沒有引起太多的注意。³² 但他在會場中展出〈關公〉(又名正氣)(圖 5)之作,得到媒體正反兩極的評價。聯合報記者陳長華在報上刊載:「……他展出的『關公』等木刻,刀法活潑,漸漸能脫離『神像』的痕跡。」³³ 然而另一篇史遠的報導則立論完全不同,文中說到:

五行展的會場中令人百思不解的事是陳列了一件朱銘的「關公」。 不少人嘖嘖稱羨,認為是一件刀鋒銳利的雕刻好作品,這也許是我們 社會對藝術的「正氣」。我不反對一位雕塑家從事寫實或是抽象,但 關公無論在會場的整體上,或朱銘自己作品堆裡,都是格格不入的。 因為欣賞抽象和具象是兩種不同的情緒,也是不同的觀念,這不能像 甜鹹兩道不同口味的菜一次吃的方式,使欣賞者產生強烈的情緒變化。 而且純藝術的展覽多少要有嚴肅性,尤其是小組展出是異於全國性的,

²⁸ 五行指金、木、水、火、土,是宇宙之始,萬物之原。1975年3月11日到24日,在歷史博物館三樓舉行。參考李再鈐,〈展序〉,《五行彫塑小集'75年展》,頁3。

^{29 《}聯合報》,1975.3.10,第9版。

³⁰ 李再鈐,〈展序〉,頁3。

³¹ 陳長華,〈五行雕塑小集展覽,塑膠袋棉手套搶眼,觀眾能不能接受〉,《聯合報》, 1975.3.25,第9版。

³² 楊英風,〈木之華〉,《朱銘:放牛的藝術家》(臺北:漢聲雜誌,1979),頁29。

³³ 陳長華,〈五行雕塑小集展覽,塑膠袋棉手套搶眼,觀眾能不能接受〉,《聯合報》, 1975.3.25,第9版。

當時朱銘展出的作品,大多是早期太極系列的作品,作品形態上皆趨向抽象風格,與寫實風格的〈正氣〉之作並置於展場之中,確實顯得突兀。史氏從展覽視覺效果的角度提出對朱銘作品的批判,認為關公是全場唯一的寫實之作,和廢鐵、油漬斑斑的工作手套、不鏽鋼管、吹氣的塑膠袋等作品並置非常不適合。

其實,這件事情從今日看來,反映出當時朱銘在寫實/抽象風格之間仍然搖擺不定,處於摸索嘗試的階段,因此展示上也就非常多元,如在 1975 年五行雕塑小集及 1976 年歷史博物館皆是如此。

朱銘參與五行雕塑小集的展出,對他來說有幾層意義,第一,是 累積隔年在歷史博物館舉行個展的資歷。因為這次的展出,朱銘的作 品引起館長何浩天的注意,認為他以木頭素材創作純藝術的作品,極 具開創性及創意。而題名〈正氣〉的關公像,何館長則認為,「神情 奕奕,氣宇非凡,在在顯示出一位古代人物的活力。」³⁵可以想見, 朱銘這次的展覽,想必在他心中留下深刻的印象。第二,以木雕為媒 材從事純藝術的創作,在當時還是少見,透過這次展示,建立朱銘與 眾不同,獨樹一幟的藝術家形象。最後,朱銘透過參與五行雕塑展, 不僅認識日本円空和尚的作品,也在觀念上受到啟發。³⁶

四、蛻變・中西鎔鑄

朱銘在〈我的本性,我的風格〉文中提到:

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·····。37

朱銘所謂「領悟到更自由、更大方的雕刻境界」,不外乎就是楊英風在〈木之華〉文章中所提及的中國文化中的天人合一精神,以及他在雕作方面所強調,「雕作的部分愈少,形態愈丟棄,刀法愈精準,勁道愈自如,木質愈透視,精神愈凝聚,也就愈成熟愈近『自然』。」 ³⁸ 朱銘提到:

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。³⁹

又說:

傳統的雕刻,是主張刀劈之後,再用小刀來修,讓作品看起來很平滑,精細。但是楊老師卻鼓勵我留下大刀砍在木頭上的刀痕,突顯木質本身的痕紋。他的想法和傳統上「一味模仿」,「不求變化」的觀念南轅北轍,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。40

³⁴ 史遠,〈五行彫塑展觀感〉,《雄獅》51,(臺北,1975),頁70。

^{35 〈}國立歷史博物館館長何浩天撰朱銘木雕展覽序〉,1976.01.31,朱銘文獻典藏編號 0102002006。

³⁶ 郭清治先生訪談,日期:2011.12.20。

³⁷ 朱銘,〈我的本性,我的風格〉,頁162。

³⁸ 楊英風,〈木之華〉,頁29。

³⁹ 朱銘,〈自傳〉,頁634。

⁴⁰ 朱銘述,胡慧馨採訪,〈執著的追尋——朱銘走出一條藝術大道〉,《盡情做自己》(臺北: 聯經,1992),頁153。

此外,楊英風要他去研究太極拳,除了覺得對他的身體有幫助, 另一方面也希望他能藉由接觸,實際的身體運動,去體驗、探索中國 文化的精奧處。⁴¹ 朱銘說到:

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,體會的便越多。⁴²

蕭瓊瑞認為朱銘雕刻太極系列作品,除了是因為聽從楊英風老師的建議打太極拳鍛鍊身體,從中得到的體會與靈感之外;不可以忽視的是,楊英風早在 1970 年初期,已創作了兩件題名為太極的作品,他認為這在思維傳承上有重大意義;另一方面,太極的創作手法,靈感來源則深受楊英風《太魯閣山水》系列的影響。43

無疑地,朱銘是借用與延續了老師的創作精神與技法,再加上自己傳統民間木刻的深厚底蘊與羅馬之行的啟發,⁴⁴各種養分相融之後,使作品更具動勢與視覺的張力。楊英風的太極,雖然在創作上對朱銘或有啟發的作用,但真正使朱銘太極作品能發揮出渾然天成的精神力量,是朱銘自己的修持。

楊英風的太極與朱銘成熟的太極作品,氣魄上明顯的不同,楊英 風的影響,如作品指導、思想啟發和方向指引等,只是經由外在的協 助幫助朱銘打開胸襟,但促成朱銘打開胸襟最終的力量還必須是朱銘 自己。這也就是朱銘後來所強調「藝術是修來的,而不是學來的。」⁴⁵ 朱銘之後演變出來的太極系列,已經跳脫影響,擁有屬於自我的風格。

朱銘太極作品真正受到關注,是 1976 年從歐洲返國之後,兩次在東京舉辦展覽開始。1977 年他首次在日本舉辦展覽,據當時報載,展覽非常成功,吸引許多日本藝術家前往觀賞。46 當時日本國立京都美術館館長河北倫明曾說:

朱銘是有重量感的,這點和日本近代雕刻家相同;朱銘是有動感有生氣,這也和日本近代雕刻家相同。但是日本雕刻家中卻沒有像朱銘一樣的兼具兩種特性。⁴⁷

另一位日本雕刻家澤田政廣則說:「朱銘不屬於日本,也不屬於臺灣,他是屬於全世界的。」⁴⁸ 隔年,朱銘再次前往日本展覽,當時日本報載的評價也是讚譽有加,日本專家學者齊至。⁴⁹ 日本著名的美術教授大野元三說:「朱銘採用如此簡單的材料而創作出如此氣魄的作品,實為國際一流的雕刻藝術。」⁵⁰ 東京展出後,接著又於 5 月 31 日至 6 月 4 日在奈良文化館展出。當時報載,日本木刻名家大林杜壽說:

⁴¹ 楊英風,〈木之華〉,頁 28-29。

^{42 《}聯合報》,1979.1.1,第12版。

⁴³ 蕭瓊瑞,〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉,收錄於《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 108-119。

⁴⁴ 朱銘此行看了羅馬的石雕,感到有點失望,反而是龐大無比,造形雄偉的建築物,讓朱銘 驚倒感動,使朱銘開眼界,增加創作的膽識,回國後刻了幾尊大袖子,氣勢磅礴的太極 作品。參考一寸青,〈人在天涯——新年訪朱銘〉,《雄獅》72,(臺北:1977),頁91-93。

⁴⁵ 楊孟瑜,〈藝術即修行〉,《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》(臺北:天下遠見出版, 1997),頁 266。

⁴⁶ 林馨琴,〈朱銘歐豪年作品在日本展出獲最高評價〉,《中國時報》,1977.1.14,第7版。

⁴⁷ 林馨琴,〈朱銘歐豪年作品在日本展出獲最高評價〉,《中國時報》,1977.1.14,第7版。

⁴⁸ 林馨琴,〈朱銘歐豪年作品在日本展出獲最高評價〉,《中國時報》,1977.1.14,第7版。

⁴⁹ 余勳,〈朱銘歐豪年分別在東京展近作,學者專家齊至,譽為最高貴藝術〉,《中國時報》, 1978.5.17,第16版。

⁵⁰ 余勳,〈朱銘歐豪年分別在東京展近作,學者專家齊至,譽為最高貴藝術〉,《中國時報》, 1978.5.17,第16版。

朱銘作品的功力及意境,他們無法追上。朱銘的十年木刻境界等 於他廿年的時間,而朱銘從事木刻已經卅年,實在相差甚遠。⁵¹

另一位日本東洋畫名家上村淳之教授則認為:

朱銘的木刻是將名雕塑家亨利摩爾與羅丹的境界加上「中國功夫」 的情操和日本的「能」溶合一體,因此表現出各種特殊精神。⁵²

可以說,前後兩次的展覽,初試啼聲便一砲而紅。但媒體的報導與事後朱銘自己的陳述明顯出現落差,他敏感的認知到太極系列作品粗獷的雕刻調性與日本講求細緻的品味有所差距,因此,後來就不再至日本展出。⁵³

朱銘當時以太極系列作品,做為海外展出的主打作品,從謝里法 訪問楊英風的文章中得知道,這是楊英風的主張,雖然當時很多人反 對,但朱銘還是聽從老師的話。⁵⁴ 不過,值得深入探討的是,難道朱 銘當時沒有夾雜自己的定見嗎?換句話說,他只是被動的聽從老師的 建議,而缺乏自己的主見嗎?我們從劉蒼芝〈這一刀〉一文中可以看 出,其實,朱銘當時已展現出相當的主見,他說到: ……我認為近三年來,我的木刻藝術一直在追尋一種「人與自然 溝通」的路。因為我是一個人,我很重視做為一個「人」。我知道自 然是完美的,然而我不能成為自然,永遠不能。但是我可以接近「自 然」、加入「自然」,感染自然的力量。我的藝術的形式與質地是: 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,雖然我不一定現在就表達的十分完美。是的,就是如何簡 單的一句話,就是我以後必須以所有的時間去努力的目標。然而,也 就是最近二年以來,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。它是以人的本身為基礎出發,去接觸自然, 最後又回到「人的本位」。而我的木刻藝術,也就是要在「人的本位」 上去追求自然的韻律。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 過它,去達成「人與自然結合」的完美表現。55

從上文中可以知道,當時太極拳的觀念已經完全融入朱銘的生活,以此推理,朱銘以清一色太極作品赴東京展覽,理應看成是「順理成章」的事;此外,劉蒼芝在文章中也提到:

當朱銘決定只提出功夫作品展出,是經過相當考慮的。因此大家曾擔心到觀眾難以理解等問題。經過一年多在國內藝壇的歷鍊,跑一趟羅馬回來,朱銘深切理解到國際藝壇的水準作法;是單純的、一個

⁵¹ 余勳,〈日本大雕刻家大讚朱銘,譽其作品有特殊精神〉,《中國時報》,1978.6.3,第 17 版。

⁵² 余勳,〈日本大雕刻家大讚朱銘,譽其作品有特殊精神〉,《中國時報》,1978.6.3,第 17 版。

⁵³ 朱銘先生訪談,日期:2011年11月2日。

⁵⁵ 劉蒼芝,〈這一刀〉,《朱銘木雕專集1》,頁3。

主題下的集中刻劃,表現,較能造成懾人的氣勢與統一的風格。人們可循著一種無形路線的帶領、牽引,進入作品、推敲琢磨。56

由此也可以看出,朱銘在展出作品的選件上其實有相當的定見。 他的老師楊英風當時應該也觀察到這點,所以他說:

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 拳的演練而帶進了太極的天人合一的境界,他的胸襟已經打開,這點 從他刀劈木材的氣魄裡已表現得非常清楚。⁵⁷

換句話說,楊英風觀察到朱銘自身對藝術頓然有所悟,順著他的 改變而給與支持。朱銘說:

當我放棄水牛而改刻太極時,許多曾經支持過我的人都紛紛表示 反對,甚至為我感到惋惜。但我清楚自己所追求的是什麼,楊老師也 給予我很大的支持和鼓勵。⁵⁸

朱銘至日本展出太極之作品,國內反對的聲浪此起彼落,在臺灣藝文界引起一場爭論。⁵⁹ 因為當時朱銘鄉土系列的作品,反映了時代民族的精神象徵,也繼承與創新象徵中國文化的木雕技藝,鄉土系列的作品,比較能獲得臺灣人民的共鳴。

他曾在自傳中回憶這段經歷時說道:「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,還是楊老師。」 60 這種對於老師的信任,在 1969 年朱銘拜入楊英風門下的第二年,他 寫信給他的老師的信中就已經透露無遺,信中說到:

……對於這次我是抱著千里求師,萬里求藝的心情,幸運老師收留。我非常的榮幸,這是我一生中一個最大的其(奇)遇。我一定把握它,熱心學習,一生跟在老師的身邊,一定盡到做學生的本份去做。我一定要比一搬(般)學生更努力,更忠盛(誠)老師,希望老師相信我,我會做到的。61

1970年代朱銘的二次重大轉變,楊英風都扮演關鍵、引路者的角色,其一是楊英風獨具慧眼的看出朱銘來自民間的高超技巧與來自民間的感動力量,將來必定會成為他建立個人創作風格的重要養分,因此要他不要放棄木雕,⁶² 成為朱銘往後可以發展出個人獨特風格的重要關鍵,如太極系列。另外,在鄉土論爭之中,楊英風要他朝向與自己生活有關的太極系列發展,促使他與水牛一刀兩斷,走向太極與之後發展的人間系列作品。⁶³

當時,朱銘在創作上也面臨轉折點,首先必須解決的核心問題,是如何面對「地方性與國際化」的問題,使他徘徊在「水牛」和「太極」

⁵⁶ 劉蒼芝,〈這一刀〉,《朱銘木雕專集1》,頁2。

⁵⁷ 吕理尚, 〈法界·雷射·功夫——與楊英風紐約夜談〉, 頁 136。

⁵⁸ 朱琦, 〈朱銘訪談錄〉, 頁 131。

⁵⁹ 朱琦,〈情容人間,意行太極〉,《朱銘》(新加坡:新加坡美術館,2004),頁28。

⁶⁰ 楊孟瑜,〈「太極」成形〉,《刻畫人間─藝術大師朱銘傳》(臺北:天下遠見出版, 1997),頁145。

⁶¹ 蕭瓊瑞主編,《楊英風全集第24卷:書信I》(臺北:藝術家,2011),頁235。

⁶² 吕理尚, 〈法界·雷射·功夫——與楊英風紐約夜談〉, 頁 134。

⁶³ 吕理尚, 〈法界·雷射·功夫——與楊英風紐約夜談〉, 頁 136。

的交叉路上,不知何去何從! 64 最後他認為必須要朝國際化發展,因 此必須抛掉地方色彩。如關公、水牛等作品,地方色彩太過濃重,在 國際上較不易被接受,而太極作品關注造型、量感、動感、東方精神, 以及雕刻美學的問題,形式上在國際上較能夠被理解。這也是約翰· 羅素·泰勒 (John Russel Taylor) 在〈泰晤士河畔觀太極,倫敦藝廊專 欄〉一文中所指:「他(指:朱銘)的藝術無疑是中國式的,但所訴說 的語言卻是全世界都能懂的。| 65

其次,是必須關注到作品的東方精神。當初朱銘拜楊英風為師時, 楊英風便提醒朱銘,千萬不要丢掉木刻。楊英風認為木刻是幾千年的 傳統,流傳至今的藝術精華。朱銘也體認到與楊老師學現代雕塑,到 國外也同樣是現代藝術,中國藝術被大家忽略已久,因此他思索著如 何將兩樣東西融合起來創作出最完美的作品。

蘇利文認為,在全球化的國際局勢中,東西方藝術開始展開對話, 朱銘的太極系列作品能在西方引起注目,除了作品本身散發的中國文 化的元素之外,關鍵在於造型的國際化,使西方人能夠經由共通的語 彙體會到中國的文化。

另一方面,朱銘獨具一格的雕塑造型是西方所沒有的,所以能夠 告成而方的衝擊及震撼。蘇氏將朱銘能夠成功的主因, 歸咎於雕塑告 型「很大程度或間接地」,借用了西方現代藝術,認為朱銘作品能夠 赢得两方世界的讚譽,乃是因為雕塑浩型的國際化。⁶⁶

不過,蘇利文的看法其實非常主觀,以當時朱銘對西方雕塑脈絡 熟悉的程度,其實很難說承繼什麼西方雕塑的脈絡,頂多是在技巧或 是觀念上有所啟發,基本上朱銘的技巧還是來自於傳統,受到西方雕 塑技巧和觀念的影響,進一步轉化結合東方的元素,才能有所成就。

五、朱銘在鄉土美術中所引起的漣漪

朱銘到底是要繼續雕水牛呢?還是走向太極?整個爭論的過程都 牽涉到兩個問題,一是作品應該寫實還是抽象;一是題材應該是水牛 還是太極。這兩個問題是互為表裡的。

當時不同意見的人經常在朱銘家中論辯,67對於朱銘該往哪裡走 意見分歧。當朱銘在東京兩次的展覽獲得國外媒體的肯定時,在國內 反而引起不少的批評;而當 1978 年朱銘再次以水牛系列在春之藝廊展 出之時,則受到肯定與支持。蔣勳就以朱銘的水牛又回來了,大大為 文加以介紹。

朱銘雕塑中傳統/現代、寫實/抽象、水牛/太極,當時成為兩 派不同立場論爭的焦點。在這裡特別提出的,當時鄉土派對於朱銘來 到臺北之後,受到學院派現代藝術的美術觀念影響,並非全盤的否定, 他們普遍同意,理論性的提高,對於他創造一條新路是有幫助的,仍 然期待看到符合他們期待的作品出現。⁶⁸ 但顯然的,朱銘鄉土系列之 外的作品,並不符合他們的期望,因此產生了失望之情。

當年莊伯和在看完朱銘歷史博物館的個展之後,撰文寫道:

⁶⁴ 陳長華,〈水牛平?功夫平?雕刻家朱銘的迷惘〉,《聯合報》,1979.2.11,第7版。

⁶⁵ 約翰·羅素·泰勒 (John Russel Taylor),〈泰晤士河畔觀太極,倫敦藝廊專欄〉,《朱 **銘雕刻人間系列3:不鏽鋼——銅1993·1994》(臺北:朱銘美術館文教基金會,1993-**1994) •

⁶⁶ 麥可·蘇立文,〈朱銘的甜蜜與掙扎〉,《朱銘》(新加坡:新加坡美術館,2004),頁 10-11 •

⁶⁷ 陳長華,〈水牛乎?功夫乎?雕刻家朱銘的迷惘〉,《聯合報》,1979.2.11,第7版。

⁶⁸ 蔣勳,〈洪通與朱銘〉,頁71。

我認為在這回展覽中,朱銘有些作品是失敗的,譬如他的抽象作品,若比起具有深厚感人力量的〈牛車〉、〈玩沙的女子〉等作品來,甚至比起雞、鐵拐李等較為寫意的作品所洋溢的木質趣味,實沒有多大意義。但朱銘現在似乎十分熱衷抽象的表現,是否值得考慮? 69

相似的看法在蔣勳的文章中也有:

我十分訝異,當朱銘再跟我談他的作品時,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形的看法,他談到「造形」、「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裡學了許多東西,而這些學院的名詞,因為朱銘本身還一知半解,就使原來已經很纏繞不清的空洞理論顯得更為貧乏單調。……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了我的手,彷彿開始畏縮了。……無疑地,朱銘已經創作了數量相當大的一批優秀作品,但是,他在嘗試過程中留下來失敗的例子也絕對不少;甚至在創作「牛車」的同時,他也有些抽象的作品是我個人以為非常失敗的……。70

上述論點代表當時鄉土運動人士的心聲,但這樣的批評,看在朱 銘的恩師楊英風的眼裡並不能苟同,他從藝術家個人藝術風格與生活 環境轉變的角度,認為太極系列的作品才是真正屬於朱銘自己的東西。 1976年歷史博物館的個展,可以說是朱銘拜楊英風為師當學徒的成果驗收。展覽內容具象、抽象作品皆有,一方面受到老師的勸阻,仍然保留傳統木雕的刀法,以具象的鄉土題材創作。⁷² 這段時期朱銘的木雕作品也已經從民間神佛的形式脫出,受到西方寫實造型的影響。另一方面,他仍然走向抽象的藝術探索,受到臺北現代藝術風氣的影響,當時他認為:「抽象的雕塑才是真的創作,模仿現實有什麼意思呢?」⁷³ 因此,太極系列是他這方面的嘗試。

當洪通在 1976 年 3 月 13 日至 3 月 26 日於美國新聞處展出時,朱銘則在不遠處的歷史博物館展出,引起非常大的回響;尤其〈同心協力〉之作(圖 6),描繪山洪過後,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的木材,水牛的足踝還深陷在泥淖裡頭,⁷⁴ 使許多人深受感動。從原本預計展出一星期,延長為一個月,之後在展覽場旁另設專室,連續展一年。⁷⁵ 這個展覽效應,讓朱銘一夕成名,上電視節目、⁷⁶ 舉行講演會、⁷⁷ 應白景瑞拍片之邀,赴義大利參訪等等,知名度大開。但朱銘所投下的石頭,漣漪的擴散,其崛起的意義,至今仍是站在學院的本位上看待這件事,將他的出現當成是令人驚訝的事,當時蔣勳在〈朱銘回來了!——記朱銘第二次木雕個展〉一文中提到:

⁶⁹ 莊伯和,〈朱銘的木雕藝術〉,《藝術家》11,(臺北:1976),頁87。

⁷⁰ 蔣勳,〈朱銘回來了!——記朱銘第二次國內個展〉,《雄獅》92,(臺北:1978),頁 25。

⁷¹ 吕理尚, 〈法界·雷射·功夫——與楊英風紐約夜談〉, 頁 135-136。

⁷² 楊英風,〈斧痕永在〉,《明日世界》17,(臺北:1976),頁358-359。

⁷³ 奚淞,〈饗宴〉,《雄獅》59,(臺北:1976),頁83。

⁷⁴ 林馨琴,〈小學程度的「雕刻匠」朱銘有股「牛」勁兒!〉,《中國時報》, 1976.3.12,第5版。

⁷⁵ 林黛嫚,〈從民間匠人到雕刻大師──朱銘「這一刀」〉,頁 215。

^{76 〈}朱銘上銀河璇宮〉,《中國時報》,1976.5.10,第7版。

^{77 〈}朱銘上銀河璇宮〉,《中國時報》,1976.5.10,第7版。

……而在目前臺灣繪畫界異常徬徨混亂的時間,朱銘的出現,委 實是今人驚訝的。光復後的臺灣,學院美術在復古和西化兩個極端的 發展下呈現十分中空的現象,朱銘從民間工藝訓練出發,避開了學院 美術在形式主義的窄籠中轉不出路的結果,以十分有力、健康、樸實 的面貌,震撼了我們。78

也就是說,朱銘帶給藝術界的震撼,是他證明了非學院出身的木 雕家,同樣可以創作出優秀與生動的作品,甚至是更好。宛如當頭棒 喝,醍醐灌顶一般促使學院的美術教育有所反省。

至今看來,朱銘所引起的爭論,其實是 70 年代末期鄉十運動的延 伸,在威權的時代,背後乃是意識型態的操作,朱銘的作品當時不過 被視為是一個「棋子」,成為整個局勢中被操縱的對象。79 而當時最 支持朱銘的是他的老師楊英風,他與朱銘長期相處,最能瞭解當時朱 銘的現況與真正應走的路,在背後支持朱銘,堅定朱銘的信心。

重要的是當年鄉土運動本身,到頭來也出現自我反省的聲音,如 奚淞就提出這樣的反省,他說:

近年來,藝術界開始趨向鄉土的回歸,這也許是城市文化的病徵 已逐漸顯明了的原故罷!?然而牧歌似的田園畢竟只是一種詩人的幻 覺,憑直覺去攪拌廟會的神佛顏色也不過於童騃的天真。鄉土究竟是 什麼?我們的熱衷究竟帶給鄉土什麼?藝術工作者們在轉側、歡喜於 官能形式的玩弄、悽迷於對至美的追求之餘,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,臺中港集合多少人的智慧與體力將沙地建成良港, 千萬斤的沉箱被推送入海,而多少蛙人們竟日潛在海水底下工作著…… 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的罷!?鄉土不是永恆不變的一個空 泛字眼、相反的,鄉土的改變也許超越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。朱銘至今還在摸索著,試圖解答他自己的困惑,不 管他的成功失敗與否,他的幾件作品已參與了鮮活現代文化的一部分, 發生了影響力。80

蔣勳當時也提出類似的看法,他對於學院派在鄉土中尋找希望之 事,提出批判,他說:「……鄉土亦可以是一條死路:如果我們對待 鄉土藝術的態度是懷舊的、感傷的。| 81 因此,蔣勳寄望更具發展性 的另一種鄉土藝術,而把希望寄託在朱銘身上。進一步探討,他在朱 铭身上看到了什麼希望呢?蔣勳認為在朱銘身上流著中國幾千年發展 出來的木雕傳統的血脈,朱銘民間工藝的基礎,不但是臺灣的,「鄉土」 的,也是與中國的鄉土藝術有關係;並且,他認為:

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。82

⁷⁸ 参考 1978 年 10 月 2 日春之藝廊朱銘木雕展文盲。

⁷⁹ 郭清治先生訪談,日期:2012.12.20。

⁸⁰ 奚淞,〈朱銘和他的木雕〉,《中國時報》,1976.3.22,第12版。

⁸¹ 蔣勳,〈洪通與朱銘〉,頁69。

⁸² 蔣勳,〈洪通與朱銘〉,頁70-71。

歸納上述看法,我們可以知道,蔣勳認為到處生根的民間工藝與 藝術和群體共同成長的關係是鄉土藝術的希望,而朱銘兩者皆有。

回首探討鄉土運動所牽涉到的層面非常地廣泛,有主張現實主義, 非常具臺灣意識,甚至帶有社會主義思想者;也有大中國主義的主張者; 還有臺獨的擁護者。因此,當年他的老師楊英風或許就是理解到這個 層面的複雜性及意識型態在背後的操控,所以,希望朱銘能脫離不屬 於藝術領域的這個泥淖,極力贊成朱銘往太極作品發展,因為一定時 空所營造出來的意識型態總有一天會消逝,但朱銘必須往前走。

平心而論,當時朱銘從鄉土的東西轉而創作太極系列,對他來說並不是一件容易的事,不僅身邊的朋友罵他不懂把握當紅的時機;當初稱讚他的某些作家也深覺可惜,大概以為朱銘從此完蛋了,家裡的經濟壓力也就可想而知。但朱銘認為,必須勇敢面對、丟掉這些爭議。

今日重新審視,70年代之後朱銘的幾趟國外旅行非常的關鍵,開啟鄉土之外的國際視野。當年提倡鄉土運動的作家及藝術家,很多是從外國回來,如蔣勳、奚淞、李賢文等人,他們留學或遊學期間,浸淫在歐洲的文化,感受到外國人對自己文化的重視,返國後,反而對自己成長土地的關懷與重視。然而,朱銘當時的情形與他們正好相反,他本來就來自於民間鄉土,鄉土對他來說是真實的生活,此時他渴望的是知識的啟蒙與藝術視野的開闊,一有機會就想展翅高飛,外國的現代藝術與國際舞臺對他來說,是一種嚮往,也是渴望追求的目標。由於兩造在心態、觀念、立場的不同,才會造成當時在創作認知上的不同。

六、結論

朱銘在 70 年代,來自民間的身分,以非學院之姿迅速崛起於臺灣的藝壇,外界通常視之為傳奇人物,但絕不可以忽視的是他在傳統木雕發展上的卓越成就。若論朱銘早期的現代藝術,平心而論,在眾人之中並不算特別突出,也不可能是媒體關注的焦點。但當時他靠著精湛的寫實木雕作品,正好呼應大時代的需求,於捲起的一陣挖掘素人藝術家的旋風中,脫穎而出成為眾人矚目的焦點。

對當時正處於巔峰的朱銘來說,能意識到下一波潮流的到來已屬不易,進而勇於拋棄成名的水牛之作,尋求另一個太極高峰,確實十分難得,也因此,他能極早擺脫鄉土運動中過於意識型態的泥淖,回歸純藝術創作的本質。朱銘在1976年曾寫到:

這些年來,我常常回想:家鄉通霄,貧瘠荒蕪,原本賺錢是很不容易的,但由於李金川師傅所傳授下來的技藝,一代一代,已有上千人從事這門技藝,使通霄成為了雕刻鎮,廣闢不少財源。然而,當年與大夥同坐泥地上理首雕花的小伙子朱銘呢?可不可能變成一頭飛鳥,飛出那個為生計而做的木雕技藝窠臼之外,再飛得更高?更遠?更好呢?⁸⁴

年輕想飛,應該是支持朱銘在 1970 年代能夠不斷力求上進、追求 改變的重要力量。

⁸³ 黃琪雲, 〈朱銘美學觀:藝術即修行〉, 《朱銘雕刻》(臺北:朱銘美術館文教基金會, 2002), 頁 16。

^{84 《}聯合報》,1976.6.12,第12版。

圖 錄:



圖 1 1976 年在國立歷史博物館舉辦「木之華」個展,朱銘美術館提供。



圖 2 〈玩沙的女孩〉,40x30cm,1961,朱銘美術館藏。



圖 3 1975 年朱銘參加「五行彫塑小集」展覽,在國立歷史博物館展出,朱銘美術館提供。

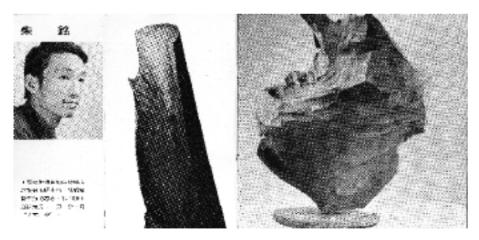


圖4 1975年「五行彫塑小集」展覽畫冊,內頁中關於朱銘部分,朱銘美術館提供。



圖 5 〈正氣〉,80x25cm,1973,國立歷史博物館藏。



圖 6 〈同心協力〉,173x75cm,1975,國立歷史博物館藏。

參考書目

(一) 報紙

中國時報

經濟日報

(二) 中文專書

朱琦,《朱銘》,新加坡:新加坡美術館,2004。

朱銘,《叫太陽起床的人》,臺北:正中書局,1986。

朱銘述,胡慧馨採訪,《盡情做自己》,臺北:聯經,1992。

吳錦發等總策畫,《朱銘國際學術研討會:當代文化視野中的朱銘》,臺北市: 文建會,2005。

李再鈐,《五行彫塑小集 '75 年展》。

楊孟瑜,《刻畫人間——藝術大師朱銘傳》,臺北:天下遠見出版,1997。

劉蒼芝,《朱銘木雕專集 1》,高雄:德馨室出版社,1977。

蔣勳,《藝術手記》,臺北:雄獅美術,1979。

蕭瓊瑞主編,《楊英風全集第24卷:書信1》,臺北市:藝術家,2011。

心路刻痕—— 1970 年代的朱銘 135

(三) 中文期刊

- 一寸青, 〈人在天涯——新年訪朱銘〉, 《雄獅美術》72, 臺北, 1977, 頁 91-93。
- 王邦雄,〈由洪通到朱銘的兩個世界〉,《鵝湖》4:8,臺北,1979,頁 53-54。
- 史遠,〈五行彫塑展觀感〉,《雄獅美術》51,臺北,1975,頁 65-71。
- 朱銘, 〈我的本性, 我的風格〉, 《雄獅美術》172, 臺北, 1985, 頁 162。
- 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 126-139。
- 俞大綱, 〈朱銘的木雕藝術〉, 《雄獅美術》61,臺北,1976,頁63-73。
- 唐一鳴, 〈洪通與朱銘〉, 《中國論壇》2:1,臺北,1976,頁34-36。
- 奚淞, 〈朱銘與水牛〉, 《雄獅美術》92, 臺北, 1978, 頁 30-33。
- 奚淞,〈饗宴〉,《雄獅美術》,59,臺北,1976,頁74-83。
- 莊伯和, 〈朱銘的木雕藝術〉, 《藝術家》11,臺北,1976,頁 78-87。
- 莊伯和, 〈朱銘的新作〉, 《幼獅文藝》300,臺北,1978,頁137-140。
- 曾昭旭, 〈論武訓、王貫英、洪通、朱銘〉, 《鵝湖》4:8,臺北,1979, 頁 49-52。
- 逸雲, 〈我看到了孔子像〉, 《雄獅美術》59,臺北,1976,頁84-85。
- 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。
- 楊英風,〈斧痕永在〉,《明日世界》17,臺北,1976,頁36-37。

- 劉蒼芝,〈小牧童變大雕刻家〉,《幼獅少年》5,臺北,1977,頁 60-66。
- 劉蒼芝, 〈朱銘木刻的新技藝〉, 《明日世界》46,臺北,1978,頁36-37; 58-61。
- 劉蒼芝, 〈愛的銘刻〉, 《雄獅美術》59, 臺北, 1976, 頁 68-73。
- 蔣勳,〈朱銘回來了!──記朱銘第二次國內個展〉,《雄獅美術》92,臺北, 1978,頁 24-29。
- 蔡文怡, 〈專訪: 創造藝術生命的朱銘〉, 《中央月刊》8:6,臺北,1976,頁 155-159。