

抽象、寫實與雕塑中的表現——
朱銘《太極——單鞭下勢系列》
之演化的美學研究

Abstraction, Realism and
the Expression in Sculpture ——
Aesthetic Study of Evolution of Ju Ming's
Taichi - Single Whip Series

黃品堯 | Pin-yao Huang

大葉大學通識中心、臺北科技大學建築系
兼任助理教授
法國巴黎西部大學美學博士

Visiting assistant professor, Da-Yeh University and
National Taipei University of Technology
Doctor of aesthetics, Université Paris Ouest

來稿日期：2013年02月21日

通過日期：2013年03月18日

摘 要

抽象與寫實的對立是藝術的一大課題。朱銘早年由寫實起家（包括傳統雕刻與《鄉土系列》），在受到現代藝術的啟發後，逐步走向抽象。其著名的《太極——單鞭下勢系列》由1976年最早的兩個版本，到1986年的朱銘美術館收藏的〈館藏版〉的演變，乃至《人間系列》，都是這個抽象化過程的成果。單就《單鞭下勢系列》的發展來說，這個過程最後並沒有走到絕對抽象的路途上去，而是保留了相當程度的寫實成分。〈館藏版〉雖然是抽象與寫實並存，卻不失其為一件巨作，也因此要求我們重新思考抽象與寫實之間的區分。本文試圖在不處理更為抽象的〈太極拱門〉等作品的狀況下，透過分析《太極——單鞭下勢系列》〈1976年版〉與〈館藏版〉之間的差異，來為抽象與寫實兩個表面上看來截然不同的手法，在藝術創作中分別與共同能扮演的角色，做初步的釐清。在簡短澄清「寫實」與「抽象」的意義之後，我們首先將梳理歷年來評論家對《太極——單鞭下勢系列》的看法，以掌握這個系列的轉變與兩個關鍵階段的作品可能帶給一般觀賞者的印象。鑒於「太極拳精神」本身的模糊性，分析的部分將以「重力」此一雕塑藝術的普遍課題為切入點，來審查抽象與寫實這兩個手法如何共同營造出涉及雕塑重力經驗的藝術效果。最後再探討，更進一步的抽象化是否會妨礙〈單鞭下勢〉表現出一種「自然」而非「人為造做」的感覺。

關鍵詞：《太極——單鞭下勢系列》、抽象、寫實、重力、自然

Abstract

The opposition between abstraction and realism is a major subject in art. The sculpture of Ju Ming was dominated by the realism in the very beginning (including the "Native series" and even earlier works), and started to try the abstraction under the inspiration of modern art. The evolution from the two earliest versions of Taichi-Single Whip Series carved in 1976, to the "Museum" version cast in 1986 and exhibited nowadays in the Ju Ming Museum, as well as the Living World Series, are all results of the process of abstraction. Without taking into account works other than the Taichi-Single Whip Series, this process did not evolve to practice total abstraction in the end. The "museum version" contains therefore at the same time elements of realism and abstraction in it, without stopping being a masterpiece. It incites us then to inquire into the distinction between abstraction and realism. Without taking into consideration more abstract works such as the Taichi Arc, this paper will attempt to clarify the roles abstraction and realism, if they may seem to be two absolutely distinct ways of creation, can play separately or in cooperation in the artistic creation. After elucidating briefly the sense of "realism" and "abstraction", we will retrace comments made by critics on Taichi-Single Whip Series, in order to understand the evolution of its two critical stages and impressions products of each stage might bring to spectators. In consideration of the obscurity of the meaning of the "Taichi spirit", the analysis will have as point of view a general theme in sculpture: the gravity, to examine how realism and abstraction

cooperate in the creation of artistic experience of gravity in sculpture. The paper will then proceed to investigate if an abstraction of higher degree would hinder the Single Whip from expressing a sentiment of naturalness instead of artificiality.

Keywords: Taichi-Single Whip Series, abstraction, realism, gravity, nature/natural

一、前言¹

現代藝術的中心課題之一，在於從「具象」或者說寫實主義的創作原則那裡解脫出來，而「抽象」是其中一個非常重要的手法。朱銘早年由傳統雕刻起家，從最初的工藝品到《鄉土系列》基本上走的是寫實的路線，而在受到現代藝術的啟發後，才開始嘗試抽象的手法。本文要處理的對象：朱銘最聞名於世的《太極——單鞭下勢系列》，從1976年最早版本（圖5與圖6），到1986年為人稱道的朱銘美術館〈館藏版〉（圖9），²姑且不論材質上的轉變，其造形經歷了一個抽象程度之深化的過程。但是這個過程最後並沒有走到完全抽象的路子上去，而在其產出的不同階段的作品之中，也因此同時存有抽象與寫實這兩個不同的元素，——事實上，這個狀況一直延續到《人間系列》都沒有改變。包括朱銘還有一些評論家在內，都立足在「抽

1 我們在此針對本文題目〈抽象、寫實與雕塑的表現〉有可能引起的疑問，做些澄清。藝術作品會追求表現某些主題、內容等，例如正文部分將處理的「重力」與「自然」的感覺（雖然說我們並沒有拿「表現」來為藝術下定義的意圖）。相同的表現可以採用不同的手法來進行，以製造「同中有異」的多元效果？或表現與手法之間實際上有非常緊密的連結，以至於不同的手法會完全地決定或者說轉變表現的性質？換個角度來說，是否不同的表現必然要求特定的手法？就本文所設定的研究範圍來說，我們可以在朱銘的《太極系列》之上觀察到某些藝術表現，而我們想瞭解的一大關鍵問題，在於「抽象」與「寫實」這兩個（朱銘同時都有採用的）手法，在達成這些表現的過程中所扮演的角色（至於朱銘本人是否曾經明確地表示過他想創造出「重力」等的表現，將不是本文最重要的考量；我們的研究較側重的是實際的作品經驗，而羅蘭·巴特的「作者已死」、高達美的哲學詮釋學等當代的學說，為此做法提供了理論基礎）。此外，本文自我定位為由美學的角度，或更明確地來說，由美學理論對抽象與寫實這兩個創作手法及藝術表現的基本論點，來對「朱銘《太極——單鞭系列》之演化進行研究。至於不同階段之《太極——單鞭系列》作品所透顯出的藝術家的不同美學觀，則基本不在本文的研究範圍之內。

2 為了方便稱呼起見，我們之後將分別以〈1976年版〉與〈館藏版〉指這兩個階段的〈單鞭下勢〉。

象——寫實」之截然對立的預設上，針對〈單鞭下勢〉乃至整個《太極系列》的作品，發表過一些看法。朱銘的雕塑藝術一般說來可分為三期：《鄉土系列》、《太極系列》與《人間系列》。《太極系列》似乎又可分為好幾個階段：除了最早的摸索階段，還包括其後陸續出現抽象的單人單招、雙人對打、以及更為抽象的太極拱門等造形。本文以〈單鞭下勢〉從1976年最早的兩件作品到〈館藏版〉的轉變為研究架構，暫不將其他作品納入處理範圍。回到抽象的問題，法國著名美學家馬迪內 (Henri Maldiney) 在他的文章〈繪畫的假兩難：抽象與現實〉中提到，我們必須越過抽象與寫實的對立這個假議題，將它們視為藝術創造之本質的不同顯現。³ 我們在此不打算直接移植馬迪內的「韻律的美學」(esthétique des rythmes)⁴之觀點，來詮釋《單鞭下勢系列》。但是如果我們在他初步的啟示之後，能夠避免不經反思地假定：「抽象」與「寫實」這兩個不同的概念與手法，在藝術創作上是截然對立的，就得以將〈單鞭下勢〉這個在雕塑史上有一定地位之系列的轉化過程與成果，視為一個契機，重新來審視、研究抽象與具象分別能在藝術表現上扮演的角色，甚至說它們如何共同參與創造藝術經驗這樣的可能性。此外，伴隨著對抽象程度的討論，朱銘和尤其是評論家們也對《單鞭下勢系列》的藝術價值提出一些意見與判斷。畢竟無論抽象還是具象，作品總有好壞之別。本文因此也將從「抽象——再現」這組差異（而非絕然對立）概念以及藝術表現之本質的視域，來探索一種重新認識、研究整個朱銘雕塑的可能性。

3 Henri Maldiney, «Le Faux Dilemme de la Peinture», *Regard Parole Espace* (Lausanne: L'Age d'homme, 1994[1973]), 1-20.

4 Henri Maldiney, «L'Esthétique des Rythmes», *Regard Parole Espace*, 147-172.

在針對《單鞭下勢系列》進行分析討論之前，我們先簡短地對寫實與抽象這兩個概念做些澄清。寫實在一般人的理解中是對現實的模仿、再現。至於抽象，法國著名美學家蘇里歐 (Etienne Souriau) 在其《美學辭典》⁵「抽象 / 抽象化」(abstrait/abstraction) 的條目中提到，這個名詞必須就其在哲學上的原義去掌握它：從某事物中取出一個元素出來，並將注意力集中到它上面去。放到造形藝術來說，抽象首先指從現實世界中，孤立出某些特定元素，而在我們對物體的知覺當中，這些元素是絕對不可單獨出現的，比如說幾何形狀。擴大來說，這些元素不必然是感官的，也有可能是情感、概念或事物的本質。蘇里歐另外提醒我們，儘管在嚴格意義上的抽象必須如此理解，在藝術類型的區分中，這幾個詞彙的使用還是可能會有混淆。首先，儘管不再模仿物質世界中的事物，抽象藝術還是有可能「再現」或者說複製了某些能在現實中找到的東西（哪怕經過某些轉化）：情感、純粹形狀等，因此是「非形象的再現藝術」(art représentatif non figuratif)，而我們不能將之與純粹的「非再現藝術」(art non représentatif) 有所混合。但由於這兩種藝術俱為「非形象的」，一般人乃至藝術家或藝評家都有可能把「非再現藝術」也歸為抽象藝術。

我們必須要補充說明的是，如果抽象意謂著僅取出事物中的某一部分，那這個取出的行為必然伴隨著捨棄、丟掉其餘部分的動作，也就是說我們同樣可以從這後一個意義的角度去談抽象。更極端地來說，我們甚至可以僅從「捨」的這個概念出發，把「簡化」的動作視為一種抽象。可是寫實儘管是對現實的複製，此複製不可能是百分之百的，

5 Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris, PUF, 2010).

好比說沒有任何畫家可以完整地再現所有呈現在模特兒身上的細微顏色與光影變化等，他必然要有所取 / 捨、有所簡化。但既然寫實中也有取 / 捨與簡化的問題，我們又如何能將它與抽象區分開來？關鍵之處恐怕還在寫實主義所進行的取 / 捨是一種基於人類的有限性而不得不然的行為，抽象則建立在刻意要取 / 捨的強烈意圖。只是這中間不是沒有模糊地帶，以至於會有到底要取 / 捨或簡化到什麼程度才能稱得上是抽象的問題。本文將無法處理這個細緻的問題，但在以下的討論中我們會看到，有關朱銘《太極系列》的評論會在上述不同的意義上使用抽象這個詞。⁶

6 以蘇里歐的定義與釐清為基礎，來探討抽象與寫實的問題，可能會引來以下的質疑：至少就分析對象是朱銘的作品，以及涉及在臺灣發表的評論文章這兩點來說，本文是否應該將研究置於東方文化的脈絡，而非以西方人理解中的抽象與寫實為標準？對於此一可能的疑問，我們試圖分別就三點來進行回答。第一、本文的選擇的觀點並非「意象」或「得意忘象」等東方美學概念，而恰恰是誕生在西方的「抽象」，以及附隨在此概念之上與「寫實」之間的對立，而且朱銘本人與其他相關人士所用的、所談論的，同樣是這個「來自西方」的概念。在這樣的狀況下，我們認為理所當然要以在西方脈絡下的「抽象」概念為討論基礎；事實上，也唯有以此概念為標準，談不同文化下對其不同的理解才有意義。第二、上述質疑假定了有一個定義與內容明確不移的「東方文化」，且當處身這個文化當中的人試圖理解何謂「抽象」時，這個文化會對其理解的方式起決定性的影響，以至於理解出來的東西，有可能甚或會徹底地與處身原文化或其他文化中的人所理解出來的東西明顯不同。但是如果率以西方人對抽象的理解為標準，是一種過於斷然的決定，此雙重的假定又何嘗不是？我們立刻會再回到這點。但即便「東方文化脈絡說」能成立，對於身處東方卻有留學西方背景或根本缺乏學院訓練的人，我們又該如何處理？進一步增設「混血脈絡」以及「半吊子脈絡」？第三、蘇里歐對抽象這個概念提供了相當明確的定義。而我們實在難以想像：「抽出一或某些部分」或者說我們引申而來的「簡化」這兩件事情，不同的文化背景能提供什麼樣全然異質性的理解（做不同的引申與應用是另一回事）？就像我們難以想像為什麼不同文化背景的人，就應該、能夠且又將如何按照各自的文化，來對愛因斯坦的學說進行不同的詮釋？（其實也不是不可以，只是如此理解出來的東西，肯定是做不出來今日的通訊產品了！）或許有人會說人文的與科學的是截然兩回事，至少在行文直到最後都沒有發現任何「引子」的狀況下，我們實在很難率爾（重新）將東西方的對立設定為討論的框架，並進行一種比較藝術學式的研究；更何況本文所進行的

二、「寫實」與「抽象」

出生於 1938 年的朱銘，年幼的時候追隨李金川師傅學習傳統雕刻，並於成年後當了好些年收入豐厚的木刻師傅與老闆。儘管在學徒時期即萌生參加美展的念頭，且他分別發表於 1961 年與 1967 年的〈玩沙的女孩〉（圖 1）與〈慈母〉（圖 2），表現出了深沉而充沛的內心情感，其前期的作品終究脫離不了寫實主義的窠臼。一直到 1968 年 30 歲時，拜了接受過長年學院訓練的楊英風為師，才開始有系統地接觸現代雕塑。數年後分別於 1973 年及 1975 年發表的〈正氣〉（圖 3）、〈同心協力〉（圖 4）等作品中，已可看到初步的轉變與成果：大刀劈砍的痕跡與隨之而來的澎湃氣勢。如果說使朱銘得以成名於臺灣藝壇的《鄉土系列》，仍舊帶有相當強烈的寫實主義風格，1976 年開始出現的《太極系列》（圖 5～10），大膽地進一步遠離具象，以創作更為抽象的作品：「抽象的雕塑才是真正的創作，模仿現實有什麼意思呢？」，朱銘如此談到他的理念。⁷ 在將近三十年後，蕭瓊瑞試圖歸納說明，從《鄉土系列》到《太極系列》到底發生了什麼改變：

從一個傳統的佛雕師父或木刻藝匠，朱銘從楊英風老師那兒得到的，不只是名字的改變，而是觀念的調整；以往講究細微、

探討是以具有一定程度之客觀性的作品經驗為最終依據。根據以上三點，當我們稍後在正文中以「抽出一或某些部分」還有「簡化」這兩點為基礎，來釐清不同人（包括西方人）對抽象概念所進行的不同理解時，我們將不會把「不同的文化背景」納入考量。而且我們認為以「東方文化脈絡說」為根據來對本文進行之研究所做的可能質疑，恐怕還要先證明此說對本文進行之研究有其必要性與有效性。

7 奚淞，〈饗宴〉，《雄獅》59，（臺北，1976），頁 83；轉載自林振莖，〈心路刻痕——1970 年代的朱銘〉，《雕塑研究》8，（新北市：2012），頁 123。

光滑的木雕手法，在楊英風老師的指導之下，朱銘瞭解到如何保有材質本身的質感與雕刀本身的韻味，所謂的“適可而止”、“意到筆不到”的道理，將一般木雕師視為“粗坯”的未完成品，提升到一種獨立審美的層次。

然而存在於“功夫”系列與“鄉土”系列之間，最大的不同是什麼呢？絕不是題材，而是創作手法與理念的再度改變。如果說從傳統木雕到“鄉土”系列，朱銘是放棄了精緻光滑的民俗趣味；那麼從“鄉土”到“功夫”系列，朱銘則是再進一步放棄了刀雕的修飾，回到更原始的劈、剝與鋸切的手法。由於這種更具力動，且形體愈趨簡拙的取向，也使朱銘的雕刻藝術，徹底脫離題材的說明性與象徵性，進入一種純粹形式的精神性與造型性，這正是朱銘現代雕塑的真正建立與完成。⁸

在這段話中，《功夫系列》其實就是本文所說的《太極系列》，蕭瓊瑞說明了朱銘雕塑藝術原本始於寫實主義，後來在楊英風的指導下，慢慢放掉了一些具象雕刻的要求，如修飾、細緻的打磨功夫等。但除了追求刀法本身的藝術效果這一點，就整體造形的問題來說，朱銘似乎是漸次地趨向簡約以提高抽象程度，而非預先設想要創作某種類型的抽象藝術。為了從「藝術經驗」的角度來看《單鞭下勢》系列的轉變與成果，以及抽象與寫實這對概念在其中扮演的角色，我們將先回溯 1970 年代朱銘的新嘗試在臺灣藝壇所激起的陣陣漣漪：一些評論家紛紛立足在「抽象——寫實」之對立上，對朱銘的新作提出質疑。

8 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 108-109。

透過解讀這些文章，我們將得以進一步對《單鞭下勢》系列的轉變，以及「抽象——寫實」這對概念在藝術經驗中所扮演的角色有所瞭解。

首先讓我們看幾位評論家對《單鞭下勢》最早的版本的想法。莊伯和的〈朱銘的木雕藝術〉一文說：

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〕、〔玩沙的女孩〕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。但朱銘現在似乎熱衷抽象的表現，是否值得考慮？

他目前大刀闊斧劈砍的寫意（抽象）作品，如就其傳統花雕技法基礎上而言，毋寧是有相當距離的；也就是說，朱銘接近了現代造型的技法，令人有點『突如其來』的感覺，這種技法若對他生活體驗，有極其關係的牛、雞、羊、關公等題材上，還能有成功的表現，此外則顯現不少危險性，就如〔舞女〕、〔抱琵琶的女子〕、〔太極拳〕等作品一樣，雖然具有某些簡筆雕刻的趣味，但與其他成功的作品相比，則顯得水準差距較大，如對表現題材認識不深，或表現意念模糊，而一味往抽象的或大刀闊斧劈砍的路子走，恐怕也是朱銘目前值得考慮的一個問題。因為畢竟朱銘從傳統民間的寫實細緻雕鏤技法，一下子跳到現代造型技法，對於一種空間造型的虛實控制，尚未能完全把握。⁹

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

莊伯和在這段話中談到了朱銘由寫實細緻到簡筆雕刻的轉變，也就是說他是在「簡化」的意義上，使用抽象這個詞以及評論朱銘的新形態的創作。他固然簡短地讚譽了朱銘《鄉土系列》的一些作品，卻直言朱銘的抽象作品是失敗的，甚至還具有危險性。理由是相較於《鄉土系列》，朱銘在處理新的題材時，背後並沒有深刻的生活經驗來做支撐，因而對其認識不足，甚至不是很確定他想表達什麼意念出來；除了題材之外，同時還要拋開長年習練的傳統技法，以他透過楊英風而有所接觸、卻並不熟悉的現代雕塑語彙來進行創作。姑且不論現代造形技法是否僅限於「空間的虛實」，莊伯和總是點出了朱銘當時光知道捨棄，卻不確定到底要表達什麼的問題，並強調在這種狀況下，是不可能產出好作品的。

跟莊伯和有類似看法的還有蔣勳：

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，他在嘗試的過程中留下來的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……。¹⁰

10 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；轉載自林振莖，〈心路刻痕——1970年代的朱銘〉，頁122。

蔣勳一方面拿他和朱銘的談話當例子，說明朱銘其實不是真的懂他掛在嘴邊的學院概念，又批評他以這些一知半解的概念為基楚所創作出來的抽象作品貧乏單調。誠然，我們大可以拿朱銘日後所取得的成就，以馬後砲的方式批評莊伯和與蔣勳。這種做法之所以不恰當，理由還在即便是當事人的師長同儕，也很難預測一個尚處於發展階段的藝術家日後可能的轉變。真正的問題還在，對一個年輕的藝術家來說，經驗上的隔閡、認識的不足並非無以跨越的鴻溝，而是透過時間的累積足可彌補的缺口。莊伯和與蔣勳的問題還在只看到朱銘轉型期所面臨的危險，卻沒有意識到對一個處於轉型期的藝術家進行如上之批評這種行為本身所冒的危險。

但這兩段話對本文所要處理的主題來說更為重要的地方還在，我們從中可以發現，尤其是基於與《鄉土系列》的比較，朱銘最早的《太極系列》當時已被一些評論家歸類為「抽象」風格的作品。但是如果就如莊伯和所隱約假定的那般，抽象在本質上就等於或者說是為了寫意，——而這也就是蘇里歐以哲學用法為基礎的擴大意義上的抽象——，最早之《太極系列》在寫意上的表現，恐怕還有待質疑是否反而比不上《鄉土系列》的一些作品。這當然也意味著一味追求造形上的抽象，並不保證就能體現抽象的本質，或達到一定的藝術效果；反倒是基本屬於寫實主義的作品，也不見得就完全不可能具有寫意的成分。事實上，蕭瓊瑞認為莊伯和所說的並非無的放矢（這個看法當然也適用於蔣勳），言下之意朱銘當時的《太極系列》與同系列鼎盛時期的作品是有一段明顯差距的。¹¹我們在下一節對《太極系列》之

11 蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，頁112。我們在此補充說明，此處所做的詮釋不代表蕭瓊瑞本人的看法。

轉變進行造形分析時會再回到這點。

如果說莊伯和與蔣勳只是對作品的缺失與其創作者可能有的問題提出批評，漢寶德赤裸裸地建議朱銘不要再走抽象的路：

我與大多數朱銘的喜愛者抱同樣的態度，希望他不要走上抽象。抽象的繪畫近些年雖然受到不少批評，卻有它存在的道理，因為繪畫是自寫真開始，抽象不失為一種創造性的想法。但是雕刻藝術原是始自抽象的物形，自抽象漸漸進入真象。這話未必為藝術界的朋友們同意，但是我始終覺得最具抽象表現力的石雕，還是那塊崢嶸的巨石，最有抽象表現力的木刻，還是那糾結的枯幹。

朱銘的民俗人像雕刻中開發出來的有個性的雕像，是他作品中最有價值的。這表示他的經驗仍根植在三義的木刻店裡，他的創造是學徒時代所奠基的。而以我來看，這似乎也是他的天才所在。

他近年所研究的「功夫」，是介乎抽象與具象之間的東西。雖然他相當成功的表達了我所說的雕刻的遊戲性，但到底缺乏一種深度，而只是一種人類姿勢的研究，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。¹²

12 也行（漢寶德），〈斧鑿神韻〉，《中國時報》「人間副刊」，1976.3.21；轉載自蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，頁 111。

我們在此不打算討論漢寶德有關繪畫與雕塑的起源與發展觀，或他對朱銘之天才到底在哪裡的想法。但是他指出了兩個非常關鍵的重點：1.（最早的）《太極系列》是介於抽象與具象之間的東西、或者說兩者兼備的作品，2. 藝術走上（太過）抽象的路子，會造成有些東西無法表達出來的後果，也就是說抽象路線在藝術表達上有其界限。

有關於第一點，一方面，在《單鞭下勢系列》最早的兩個版本（圖 5 與圖 6）中，首先有以誇張的手法來放大的袖子（朱銘自承：「沒有出國去開開眼界，欣賞羅馬的大建築，我不敢刻那麼大的袖子。膽子不夠！」¹³）；蕭瓊瑞觀察到：「在這件最初的『太極』中……採取了大量割鋸的手法，取代了其他以刀刻為主軸的作法，例如那已經完全不可辨識的人物面部」；¹⁴更且頭顱有誇張的變形，造形也因為大量割鋸之故略有幾何化的傾向，這些都是脫離寫實主義的關鍵象徵。然而在另一方面，除了保留基本的人形以外，「這件作品在表面的處理上，仍留下了某些刀削修飾的痕跡，如右手的手指及衣袖下垂的部份，甚至在人物胸前，還刻意地交待出傳統長衫的特殊襟扣」¹⁵；此外，兩個最早版本固然不復見人物面部五官，卻還是刻畫出有明顯方向性的頭臉（依單鞭下勢此招的要求注目著左手的那一邊）。這兩尊雕像因而很明顯地同時帶有抽象與具象的成分，是兩者兼備的。要如何在藝術欣賞或創作的層面上看待這種情況呢？漢寶德的評價當然是非常負面的，蕭瓊瑞則認為這透露了朱銘在轉型期的猶豫：

13 蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，頁 109。

14 蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，頁 109。

15 蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，頁 112。

〔1976年歷史博物館展〕幾件或名〔太極拳〕、或名〔功夫〕的作品，以作為海報的一件來檢驗。這件作品，後來收入前揭雲水出版社的《朱銘木雕專集(1)》之中，另名為〈單鞭下勢(A)〉(圖2)。儘管同樣的名稱或造型，深受後來的收藏家所喜愛，包括雕刻之森的收藏；但是這最初的一件，較之首展後的同系列作品，顯然在表面的處理上，透露了一些轉型時的猶豫與不安。更確切地說，這件作品只是抓住了太極姿勢的某一「形態」，而尚未能呈現太極思維的真正意念。¹⁶

且蕭瓊瑞固然沒有明說，其行文卻也暗示了：朱銘的《太極系列》最後之所以能夠呈現出太極思維的真正意念，恐怕要歸功於抽象化路線的深化。這種說法恰恰與漢寶德上述的第二點：(太過)抽象的藝術有些東西無法表達出來，形成對立。

同樣有關抽象與寫實之間的對立的問題，史遠在〈五行雕塑展觀感〉一文中，不是從朱銘的抽象化傾向來看其作品，而是把焦點放在寫實主義的作品與抽象化的作品是否適合放在同一個展覽中展出這件事情上面：

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，或朱銘自己的作品堆裡，都是格格不入的。因為欣賞抽象和具象是兩種不同

16 蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，頁112。

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，不能是大雜燴，它到底是代表了個人——朱銘？還是群體——五行小集？我看兩者都不是，十分多餘。¹⁷

論史遠這段話時則有下述的言語：

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……其實，這件事從今天看來，反映朱銘當時在寫實/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。¹⁸

對本文來說，這兩段話所提供的最重要的資訊還在：抽象與寫實的截然對立，在許多人的心目中似乎是個根深柢固的基本常識。從這個對立出發，如果將分屬抽象與寫實這兩種不同風格的作品同時擺在一個展場，是做大雜燴，更會帶給人藝術經驗上的不愉悅感。同樣的邏輯也能套用在抽象與具象兼備的〈單鞭下勢〉上，而那個年代一些對朱銘抽象作品的批判，也不無可能奠基於此未經驗證的觀念。更且朱銘自己還在摸索、猶豫，而展現在作品之上的新創作理念也尚未成

17 史遠〈五行雕塑展觀感〉，《雄獅》51，(臺北，1975)，頁70；轉載自林振莖，〈心路刻痕——1970年代的朱銘〉，頁111-112。

18 林振莖，〈心路刻痕——1970年代的朱銘〉，頁112。

熟，這些因素對負面的評價不無推波助瀾之虞。但或許潛藏於朱銘內心的藝術之眼，早已看出兩者之間並沒有必然的衝突，反而有並存以共同營造新藝術效果的可能性，也因此朱銘堅持繼續走抽象的路線？

成熟期的〈單鞭下勢〉在抽象化的程度上有了更進一步加深。在這個階段，評論家的看法基本上已由質疑轉為讚譽，甚至在其上看到一種全新的風格。比較有疑問之處還在這個階段的作品到底該不該歸類於純粹抽象作品。好比對出生於羅馬尼亞的加拿大藝評家瑟羅忸 (André Seleanu) 來說，成熟期的《太極系列》「屬於形象化的傾向，卻純化到抽象的界限，或者說完全是抽象的」。¹⁹ 瑟羅忸觀察到了相較於現實中的人體乃至於早期的作品，鼎盛期的《太極系列》的確經歷過大幅度的簡化，以至於他都無法確定是否能將之視為純粹抽象作品。根據潘禧在《太極·渾厚·朱銘》一書中所言，在創作《太極系列》的過程中，朱銘恐怕一舉手一抬足莫非為了表現抽象：

向來的古典主義者，不論在繪畫表現或者是在雕塑上，都極度注意到如何去除得以表現時間感的筆觸，畫面要點不是時間性的主觀情感，而是做為被表現題材的那種被視為客觀的對象。於是，對象似乎被合理且準確地呈現在我們眼前。藝術家首先在意的是造形外觀的準確性，個人情感的主觀性被割捨，藝術家成為自然模仿的奴隸。或許這樣批評古典主義者有些過當，但是的確在 20 世紀中葉開始，前衛藝術家所標榜的當代藝術正

19 André Seleanu, "Ju Ming: sculptures calligraphiques," *Vie des arts*, vol. 51, no 208, (2007): 51; 或見 <http://id.erudit.org/culture/va1081917/va1094581/52488ac.pdf>, 2012.10 點閱。

是此種主觀主義的藝術手法〔寫實主義所割捨的「時間性的主觀情感」或「個人情感的主觀性」〕。一切可能的主觀性被視為藝術存在的必須要素。這樣的觀念朱銘也從楊英風身上學習而來，幸而楊英風雖然是強調主觀主義，然而在人像、佛像上面具有與朱銘得以溝通之處，得以將自己所認知到的古代中國雕塑的精髓傳達給朱銘。因為在魏晉南北朝時代，中國石雕藝術並非走向希臘古典主義的傳統，而是屬於東方那種內斂的精神性。只是，朱銘認為即使是造形要素依然必須加以捨棄，回歸到藝術根源的自由。

於是，朱銘的太極拳法必然與運刀構成一種抽象性的對話，一切刀法都在於表現抽象，一切作為都是為無形而存在。這是多麼神奇啊！²⁰

在這段評論中，潘禧顯然是把《太極系列》的藝術價值抬到非常高的位置，卻似乎有將其「神秘化」或「神話化」的流弊。此外，他預設或者說建構「寫實 / 外形上的精確複製——抽象 / 主觀情感精神世界的表達」這樣的對立。但是如果《太極系列》不再追求再現既已存在的事物，且就像潘焯所說的那樣：「藝評家將朱銘的藝術創造定位為『抽象表現主義』」²¹，其所表現的必然是藝術家個人的意志、情感與想法嗎？如此的觀點完全忽略了朱銘自己一再強調的，太極拳對他在創作上的限制。

20 潘禧，《太極·渾厚·朱銘》（臺北：藝術家，2012），頁 68-69。

21 潘焯，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》（臺北：天下遠見，2008 [1999]），頁 197。潘焯並沒有詳細說明是哪些藝評家以及他們又是根據那些理由來做此定位。

分別在〈朱銘香港中文大學講座演說〉²²與〈朱銘談藝術〉²³等處，朱銘談到《太極系列》的價錢固然賣得很好，他不再繼續刻的理由在於要刻太極拳，他有三個包袱：第一，太極拳不是他創的，而是明代張三丰；第二，必定要表現太極拳的招式，呈現其架勢；第三，要呈現其精神。針對我們的主題來說，首先，既然還是要表現太極拳的招式，或者說呈現其架勢，這意味著終究要在作品中保留寫實主義的成分，或就算從中再也認不出任何現實世界中的事物，至少在表現有關太極拳的一切這點上，依然會是蘇里歐意義上的「非形象再現藝術」。〈太極拱門〉就會是這後一種狀況，至於〈單鞭下勢〉則保有最基本的人形。本文的一個基本立場因而是：〈單鞭下勢〉並非絕對抽象的作品。其次，朱銘強調《太極系列》必然要呈現太極拳的精神，而這也就是在一些評論家筆下的寫意的問題，或者說蘇里歐意義上的呈現事物本質之抽象。但什麼是太極拳的精神，或者說什麼是朱銘理解下的太極拳的精神？

三、有關〈太極系列〉表現內涵的疑義

張頌仁將抽象的《太極系列》所呈現出來的東西，直接提升到形而上的地位：

22 朱銘，〈朱銘香港中文大學講座演說〉，《雕塑研究》7，（新北市，2012），頁169-187。有關太極拳帶來的限制，參見頁180-181。

23 朱銘，〈朱銘談藝術〉，《雕塑研究》8，（新北市，2012），頁77-95。有關太極拳帶來的限制，參見頁86-87。

朱銘的「太極」，力量澎湃，神氣如生，不啻就是宇宙冥冥運轉的具體象徵。朱銘所雕的太極並無個別樣相，它們代表的乃是形而上的力量，精神的共相，一如真正宗教藝術追求的境界。²⁴

類似這樣把朱銘的作品抬到很高的地位的評論，或許早已深入人心，且成為對《太極系列》的普遍認知。其問題在沒有確實地由作品的感官經驗出發（以朱銘的雕刻來說，最主要是視覺經驗），說明作品是基於那些我們可以透過感官經驗到的事物（線條、顏色等），來帶給觀賞者非感官的經驗（情緒的激發、對太極拳精神、乃至對大道的體悟等）。這種類型的評論由於難以進行檢證，本文將懸置其說詞，不將之納入考量。

回到太極拳之精神的問題，朱銘自己曾談到過他對太極拳的一些體悟。在一次與楊孟瑜的訪談中他說：

我是在太極裡面，領悟到他們的精神。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。還有一點也是我自己領悟到的，為什麼太極拳要這麼慢？就好像一個人身體裡有三匹馬力，故意關掉兩個馬力，只用一個馬力來動。當用一個馬力已到純熟的地步，一旦三個全開，那不是威力驚人？本來不用力就能辦到的事，一用力，是不是就更強了？所以太極拳真正在用時，是比一般的拳法都快，你尚未出手，他已先至。太極拳有一個最大的特色，就是『不頂不丟』。對

24 引自楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》（臺北市：天下遠見，1997），頁172。

方的力來，我不去頂，可以自然卸掉；但對方要跑，我也讓他跑不掉，這是不丟。如果練到這地步，就是高手了。我沒繼續練下去，但那精神，我已經領悟到了。²⁵

他另外還曾提到過太極拳的境界與韻律感：

〔在 1977 年一次訪談中提到〕太極拳的最高境界是鬆、沉，講究內勁、聚力，是穩重而凝聚的一種拳術。我最近的作品，就是想愈簡單愈好，最好顯不出一絲造作的技巧，而只抓住精神把太極拳的韻律感表現出來。²⁶

這些字眼中透露出，朱銘這時候的創作路線，還是由模仿開始，進而盡量去掉一些無關緊要的枝節，並純粹在如此「簡化」的意義上是抽象的。

其後朱銘刻太極拳的理念有了進一步的轉變：

剛開始我多半是從太極的招式簡化而來，但漸漸地就有了自己的主張，不單是刻這一招或那一招，而是進入了從這一招到下一招之間的演變。以前要看圖片來刻，漸漸地熟了招式，就可以從這演變中不斷開發，不斷衍生出來，那就刻不完了。²⁷

25 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 137-138。

26 潘燻，《太極·渾厚·朱銘》，頁 67。

27 潘燻，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，頁 197。

潘燻對此做了以下的說明：

如此的新開發，連教他練拳的太極師傅看到了都有些驚疑，覺得明明作品的招式很熟，但怎麼在定式中就看不到這一招呢？朱銘這才向他解釋，那是連續在兩招中間的動勢，原本是藏在動作當中的，被他用作品找出來了。²⁸

潘燻還用中國傳統的「形」與「意」的區分，來評斷朱銘的解釋：

朱銘從學太極到刻太極，從初刻時依附太極的「形」，到後來從容游刃於太極的「意」。²⁹

由這個由招式到招式的演變過程出發，朱銘進一步試圖取出含藏其中的「象」：

招式與招式之間的演化過程，因為被忽略了，一般都是空白，其實，空白裡有許多東西，我覺得它有極大的價值，因此就抽出那段空白中的象，將它呈現出來。這是我對「抽象」的自我詮釋。³⁰

28 潘燻，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，頁 44-45。

29 潘燻，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，頁 44。

30 潘燻，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，頁 198。

這幾段話意味著，在朱銘發展成熟的《太極系列》中，除了一開始的由寫實漸次簡化的抽象，還有第二種抽象手法，也就是蘇里歐擴大意義上的抽象。問題還在於如何理解、詮釋這個「空白中的象」。首先，朱銘自己使用了「象」而非「意」這個字眼。這是否意謂著朱銘始終停留在「形」的層次，儘管追求某些轉化，並沒有如潘煊所宣稱的那般掌握到了太極拳的「意」或者說精神？但蔣勳記述過，朱銘不是非常熟悉專業術語的真正意涵。慮及此，也許我們不應該太執著於藝術家的創作自述，而是去看他到底做出來了什麼。

要瞭解招式到招式的演變過程，以及透過揚棄這個過程所呈現出來的東西，一個可能性還在先釐清「這一招」和「那一招」具體來說分別是那兩招，之後再綜合地來審視它們之間的轉變。然而朱銘始終沒有明確地交代，原始的兩招分別是哪兩招（當然，答案會因作品而異），而這個問題對一般藝評家來說也彷彿不存在。蕭瓊瑞在〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉一文中提到，朱銘由招到招的講法，讓他聯想到羅丹給動作下的定義：由一個姿態到另一個姿態的過渡，並自問朱銘是否透過楊英風老師而得知羅丹的說法。³¹但蕭瓊瑞並沒有像羅丹在解釋傑利柯 (Géricault) 的〈愛普森賽馬〉 (Le Derby d' Epsom) 那樣，說明《太極系列》所揚棄的兩招又分別是那兩招。然而只要我們一日沒弄清楚這個問題，我們又如何能確實掌握其中的「意」或「空白中的象」？更何況即便說有老師傅「在定式中就看不到這一招」的講法，但我們無法由此推論被「捨棄」的兩招是哪兩招。就如同張頌仁對《太極系列》的評論，這些說法也無從檢證，故而無法納入本文進一步的研究。

31 蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，頁 115。

劉蒼芝在 1977 年記述了朱銘對自己太極拳精神的另一個見解，主要是「人與自然結合」：

太極拳是古代的中國人所創造的一種健身術，它是我所知道的一個「人與自然結合」的最好例子。首先，它是人用自己的身體（四肢、五官、血液、呼吸）來接觸和模倣宇宙中的自然現象……太極拳表面上是模倣動物、植物、空氣三種自然要素。這些要素生來是什麼樣以後就是什麼樣，不會有任何偽裝、裝飾、做假的姿態或外表。所以它們本身的存在就是一種最自然的狀態，也就等於是自然的一部份，太極拳就是靠模倣它們，來幫助人們回到自然的原位（原來的位置）。因為，人愈來愈離開自然了，變成宇宙中唯一的最不自然的生物。進一步說，太極拳要模倣的是自然界之間那種互相有關係、互相幫助的「和諧」的條理，學習這種自然的和諧之理，來促進我們的身體與精神的平衡與健康。……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…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」……也就是最近兩年以來，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相通的本質。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。³²

32 劉蒼芝，〈這一刀〉，《朱銘木雕專集》（高雄市：德馨室，1979 [1977]），頁 2-3，引文見頁 3。

楊英風於 1979 年初與謝里法的對談中也提供了一段相關的見解：

今天朱銘已經從他自己過去的鄉土區域性的感受中超越了，從太極拳的演練而帶進了太極的天人合一的境界。³³

在華人圈乃至東方生長的人對「與自然結合」、「天人合一」等說法絕對不會感到陌生。畢竟從老子「人法地，地法天，天法道，道法自然」（《老子·第二十五章》）等言以及《莊子》一書以降，一種「自然主義」（不等同於這個名詞在西方文學上的意思）的思想在這些地區廣為散布。而楊英風固然談中國精神，朱銘自己也談東方精神（以及由此衍生出來的「雙修」的問題）。也許因為如此，這兩種說詞就像「從有形到無形」一樣，成為了對《太極系列》的公式化評語。但是熟悉一件事與真正瞭解它是兩回事。暢談「與自然結合」的人往往都忽略了：自然與人為的區分是如此不證自明的一回事嗎？這個問題。簡單地來說，所有的自然主義都有其潛在的矛盾：做為大自然產物、生存於大自然中的「人」，何以能夠回過頭來反對、脫離自然？事實上，難道人類一切所為、哪怕是所謂的「脫離自然」就不能解釋為「生來是什麼樣以後就是什麼樣」？強行將人類所有的行為分隔為兩群，這也就是說自然與人為的區分難道就不是一種人為的產物？在尚未尋問朱銘以何種方式表現人與自然的「結合」之前，我們首先於概念的層面上已經陷入人與自然的「區分」的泥沼。但是撇開這個區分在學理上能不能成立的問題不說，我們還是可以談一種普通人（誤）

33 引自楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 142。

以為、認定是「自然」的經驗，並以此為據來探討《太極系列》。事實上，藝術史上不乏類似的例子：如果園林設計可以以假亂真，太極拳就算再「人工」又何嘗不可以拿「自然」做為其藝術表現的內容？在評論《太極系列》時，瑟羅忒提到《太極系列》那些青銅與赤褐的作品，它們不規則而令人擾動的表面會與日間的光線變化互動，因此或融入或跳脫出周遭的樹木，有環境融入的性質。³⁴但要從融入自然的觀點談《太極系列》，我們顯然不能停留在「表面」的問題，而勢必要進一步去分析整體造形上的理由，去探究一種潛在的、更為深層的與自然之間的關係。然而《單鞭下勢系列》並沒有類似「新藝術」(art nouveau) 的「花花草草」之類，可輕易讓人聯想到「自然」的形式。同樣重要的是，到目前為止，我們對這個系列缺乏在造形以及造形與內涵之間的關係這兩個層次上的足夠認識，以至於我們尚無法決定該如何去分析造形與「自然」的表現之間可能會有的聯繫。

在朱銘本人與相關評論無法幫助我們釐清《太極系列》之表現內涵的狀況下，我們似乎必須回頭去瞭解太極拳本身的精神。然而朱銘自己曾經提供過另一條理解他的作品途徑：

〔他自己也發現到，二、三十年來，「太極」系列在國外廣受歡迎，收藏、陳列者眾，但除了記者之外〕沒人問過我「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的一種強身的武術，而作品的含意，他們自能領會。³⁵

34 André Seleanu, "Ju Ming: sculptures calligraphiques", 頁 51。

35 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 171。

如果說不分國界的觀賞者都能在一定程度上對《太極系列》有所瞭解，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》一書的作者楊孟瑜還說明，朱銘認為這是因為作品達到了一種共通性，毋須多言解釋。如果就如朱銘所說的那樣，作品在人群之中可以達到一種共通性，我們就可以在此做一個假定：朱銘作品的共通性或許建立在一些雕塑藝術的根本要素之上，也就是說不同背景的觀賞者在他作品之上得到的藝術經驗，不要求對特定文化有相當程度的認識。而這些我們能夠拿來做作品分析之切入點的要素之一，即「重力」。

四、「重」與「輕」

「一種重力的感覺，（也就是說）在物體的形式與它所處的地表之間的強烈關係的感覺，一直在自羅丹以降、最具生命力的現代雕塑裡頭佔有中心位置。重力把雕塑與觀眾結合在對地球拉力的共同依賴與抵抗當中」，³⁶英國著名現代雕塑家塔克 (Tucker) 在其所撰寫的《雕塑的語言》一書中如此談到重力的表現在雕塑藝術中的重要性。如果我們像德國詩人萊辛 (Lessing)、以及跟隨其腳步的美國著名藝評家克勞絲 (Krauss, 1981) 一樣，意圖在研究雕塑發展的道路上，於一開始就先追問與確認雕塑的本質，那麼重力的感覺無疑地會是關鍵的要素之一。朱銘包括各版本之《單鞭下勢》在內的《太極系列》，最基本的由於整體與個別部位都刻得異常厚實，一般人都特別強調在這系列作品中所經驗到的重量感。也因此雕塑研究固然有許多可能的角度（空間、時間、場域乃至藝術社會學等），重力的表現會是個賞析《太

36 William Tucker, *The language of sculpture* (London: Thames & Hudson, 2005[1974]), 145.

極系列》的適切觀點。

重量感固然是《太極系列》帶給人的普遍印象，也有評論家注意到朱銘的作品中帶有（部分地或全面地）與重力相關卻又在一定程度上抵抗重力的性質。早在朱銘於 1977 年第一次「放洋」到日本舉辦展覽的時候，當時的日本國立京都美術館館長河北倫明說：「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。但日本雕刻家中卻沒有像朱銘一樣的兼具兩種特性」。隔年，朱銘再度赴日本舉辦展覽時，日本著名的美術教授大野元三給他的作品如下的讚譽：「朱銘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」。雕刻之森美術館後來收藏了一件 1976 年版的〈單鞭下勢〉（圖 6），顯見當時日本藝術界是非常欣賞該件作品的。至於評論的內容方面，「有動感有生氣」以及「非常有氣魄」顯然不像重量感那樣，與重力之間處於一種絕對的依賴關係，卻又不是完全地站在重力的對立面。這些特質與重力之間的關係，有些類似磨擦力與物體在地表的移動之間的關係：無是萬不可能，有則必須克服。畢竟如果分別以動物的跳躍、植物的生長與朱銘劈砍木頭的動作為例，它們之所以能表現出動感、生氣與氣魄，總是因為在一定程度上克服了重力，而且這種克服從根本上就預設了重力的存在。也就是說在雙方的關係中，重力暨阻礙又促成物體的運動。事實上，朱銘的經紀人張頌仁也同時強調《太極系列》的力量感與動感：「他〔朱銘〕的作品宏偉感不全然來自尺寸，而來自作品的形狀和質感。『太極系列』便是個例子，雕塑不分大小皆流露出自然的力量及律動感，其中較大型的鑄銅『太極』也以『雕』的手法先雕刻保麗龍方塊，再翻成青銅」。³⁷

37 張頌仁，〈朱銘雕塑的造型特徵與時代特徵〉，《朱銘國際學術研討會——當代文化視野中的朱銘》，頁 22。

一個比較特殊的看法來自瑟羅忸。對他來說，〈館藏版〉的〈單鞭下勢〉固然會因為青銅的材質加上造形而顯得厚實而沉重，水平方向的軸線卻減緩了衝力，產生「沒有重力」的視覺效果與「輕」的感覺。³⁸這也就是說，這件作品在一般認為的「重」的特色之外，還有「輕」的性質。如此一來，我們可以將與重力相關的藝術經驗做為分析〈單鞭下勢〉的一個切入點，而接下來的問題就成了如何在造形的層次上瞭解又輕又重的效果是如何製造出來的。

五、「少」與「多」

《單鞭下勢》系列在 1976 年最初的兩件作品，仍舊以非常寫實主義的手法來進行創作。先看 1976 年 A 版（圖 5）。由上而下舉其要來說，頭顱儘管經過誇張的變形，且乍看之下似乎不復見五官，但右方前端的突起物還是多多少少會令人聯想到鼻子，並因此給了頭顱一個方向感。在身體的部分，還刻意地刻劃出傳統長衫的樣式、手指頭、以及右手袖子上（尤其是近袖口位置）的痕跡。這些痕跡的存在，讓我們不由自主地將眼前看到的東西視為現實中的衣袖。衣袖毫無疑問

38 「當我們看展示在 Mont-Royal 上的銅像時，在厚實而沉重的特性之外，還會注意到似乎是一種『浮起』的反效果。作品的上部通常比底座要來得寬大。力線構成了量體：強大的水平軸線向著天空的方向減輕了衝力。即使有顯然非常沉重的金屬塊，由此還是產生了『沒有重力』的視覺效果，以及輕的感覺」（«Lorsqu'on regarde les bronzes exposés sur le Mont-Royal, on note d'une part leur caractère massif et, d'autre part, un contre-effet qui paraît être celui d'une «lévitation». La partie supérieure des oeuvres est souvent plus ample que leur socle. Des lignes de force structurent les volumes: de puissants axes horizontaux tempèrent les élans vers le ciel. D'où l'effet visuel «sans pesanteur» et la sensation de légèreté malgré les masses métalliques certainement fort lourdes», «Ju Ming: sculptures calligraphiques»), Seleanu, "Ju Ming: sculptures calligraphiques.", 51.

是一種輕的東西，也因此木頭的材質固然會帶來一定的重量感，且手臂與衣袖組合而成的量體也夠大，但是雕像卻無法將沉重的感覺置入作品當中。然而從另一個角度來看，這件〈單鞭下勢〉卻又會顯得不夠輕，尤其當我們將它拿來跟貝尼尼的〈聖泰雷莎之幻覺〉（L'Estasi di Santa Teresa, Ecstasy of Saint Teresa）相比較時。儘管用的是更為堅硬、更為沉重的大理石，聖泰雷莎身上的衣服彎延曲摺，給人彷彿真實衣物的輕柔感。〈單鞭下勢〉1976 年 A 版手部乃至整體的曲線，就線條的種類而言，顯得異常僵硬，遠異於〈聖泰雷莎之幻覺〉或中國南宋畫家馬遠的風格，左手前端衣袖與手部還在相當程度上黏成一大塊，將整尊雕像往左手下方拖拉。僵硬的線條與塊狀的處理方式，使整件作品有些抽象化的傾向，但這些具有抽象化的傾向的元素，卻正是雕像一點都靈動不起來的原因。而太極拳的精神固然有待釐清，即使對一般人來說，笨拙、凝滯、僵硬等都明顯有違其要義。

至於〈單鞭下勢〉1976 年 B 版（圖 6），頭顱較飽滿卻一樣有方向性。身體上會令人聯想到現實中衣服的痕跡減少了，但其整體的造形，包括不再做塊狀處理、彎曲而較為細瘦的左手，讓整件作品顯得非常寫實，且重不起來。彎曲且較為細瘦的左手理應帶來靈動感，但左手前端的處理，顯得在抽象化與寫實兩種路線之間搖擺不定，固然向上翹，卻給人笨拙黏滯的感覺，再加上右手前半段端過度的厚實感，也無法予人雕像在按照招式原本的要求沉退之餘即將反彈起的印象。撇開這兩件作品相較於朱銘之前的作品在造形與刻法上的新穎之處，綜合來說它們都顯得抽象化的程度不足，以至於殘留的寫實主義發揮了它的負面效果，讓作品重不起來；抽象的處理方式又顯得相當地笨拙，使得雕像輕不起來。我們之前看到過，對一些評論家來說，朱銘當時還處在摸索階段，而透過在形式與重量感的表現這兩個層次的分

析，我們現在可以較明確地指出這兩件作品成問題的地方。

我們接下來看經過進一步抽象的〈館藏版〉（圖9）。這件雕像基本上還是表現出人體向右下方沉退的姿勢，但其表面上顯得有些粗糙的紋路，不會令人聯想到是在描繪衣飾的痕跡，反倒給人一種不經琢磨、素樸的感覺。大刀刻劃出的剖面，彼此間時常以簡直可說是垂直的大角度相結合，塑造出簡潔、清晰到近乎幾何化的形狀，又造成視覺上的跳躍，阻止我們的視覺輕易地由各別的量體 / 剖面遊走到下一個。個別的形狀還有如下的細微乃至劇烈的修正。左臂上的長線條，由幾乎注意不到的優雅轉折所構成；右手上下臂的接合處則見斷壁式的隆起；中下半身與兩腿間有大刀重重落下的刻痕；身體右下側則是戲劇性的凹凸轉折。這使得該件雕塑品給人簡潔俐落、厚重卻不失於單調的印象，搭配上隨處可見、沒有規則可尋的紋路，還帶有粗獷的風味。

我們進一步看各個造形元素之間的關連。位於紅心地帶之上半身的上半截，在左右雙邊都在極度簡化的意義上，進行了抽象化，單純地由兩條垂直線條所構成，而這兩條直線還涇渭分明地將兩隻手臂區隔了開來。三個元素似乎以上半身的下半截與下半身所構成的團塊為基座，巧妙地組成了一個蹺蹺板。但是這個蹺蹺板之所以能牢固地處於基座上方，其上方位於雕像中心線位置、同樣經過造形上之極度簡化的頭顱，起了很大的作用。之前提到過〈1976年版〉的頭顱儘管明顯做過簡化與變形，還是給人面朝左手方向凝視的印象，就如同單鞭下勢這個太極拳招式原本所要求的那樣。〈館藏版〉的頭顱則基於其略帶寫實主義的極簡風格，說它是面朝左手方向凝視固然可以，頭顱下方的尖角卻又另人聯想起下巴，以至於顯得像是在往右下方注視。還有第三種可能的詮釋是，在與上半身之上半截平行的方向上，也就

是說從整個人體的正面來做觀察，我們會在頭顱上看到的是一個大剖面。此大剖面的存在尤其讓頭顱顯得既不偏左也不偏右，而是似乎扮演了一顆「中立」的大螺絲釘的角色，將左右兩隻手臂與上半身的上半截牢牢地鎖在基座上。

從槓桿原理的角度出發研究藝術作品中的平衡問題，是藝術賞析中非常基本的一環。而〈館藏版〉恰好就在其自身之中建構了一個穩固的蹺蹺板。至於其左右兩邊的平衡狀態，右手臂既有寬大的袖子，其中段部位的隆起又讓前臂顯得厚實因此沉重無比，以至於整條手臂顯得抵抗不了重力的拉扯而要往下墜。一旦右臂落向地面，根據槓桿原理，定然要順勢壓起處於另一端的左臂，也就是說作品中有一個潛在的右臂下左臂上的蹺蹺板運動。然而單鞭下勢這個招式，卻在身體軀幹向右下方沉退的動作之外，還要讓右手臂上左手臂下。而右腳部位的巨大複合量體、左腳的姿態、右手略高於左手的形式，都表現出雕像將按這個招式原本的要求而有所行動的態勢。此一態勢與上述蹺蹺板運動恰好形成了一組動態的平衡，賦予了作品豐富的解讀性。如果這一組動態平衡涉及蹺蹺板在水平方向上兩端可能的運動，同一件作品中還存在另一組垂直方向上的動態平衡。首先雕像的中下半身異常地厚實，且其上的大刀刻痕與凹凸轉折，強化了一種人物重重地向下踩踏、甚至於都要陷入地裡的印象。至於上半身的部分，兩隻手臂既長大又厚重無比，但刻意加長加寬的右手臂由最前端的小手引領著，有輕輕地向上抬的趨勢；左手臂略朝地面下落，肩部的線條卻相當圓潤，再往外則是之前提過的幾乎注意不到的優雅轉折。兩隻手臂裝在身體軀幹的兩頭，恰似海鷗展開的雙翼那般，悠然地將整座雕像朝天際拱起拉抬，與沉甸甸、重型坦克車般的下半身相抗衡。

以上的作品分析顯示，我們的確可以在作品上解讀出（兩組）兩個不同的動作，但這與傑利柯〈愛普森賽馬〉的狀況並不相同。〈愛普森賽馬〉的問題還在，所謂馬的跑動，是從馬在前一個時間點以及牠在這個時間點的狀態，到牠在下一個時間點以及牠在這後一個時間點的狀態的整個過程。然而繪畫卻是共時性的東西，要畫出一個馬的形象、其中卻有不同時間點的狀態是有困難的。杜象〈下樓梯的裸女〉多重影像的手法固然是一種可能，〈愛普森賽馬〉採的則是變形，而非抽象。至於朱銘令人聯想到羅丹對〈愛普森賽馬〉之分析的那段話，是在說明他如何理解「抽象」這個詞彙。可是無論是否受到羅丹的影響，所謂從「招式與招式間的演化過程……一般都是空白……抽出那段空白中的象，將它呈現出來」³⁹，至少就字面上的意義來說已與〈愛普森賽馬〉的手法大相逕庭。更重要的是當我們拿作品以及上述作品分析來與朱銘本人的說法相印證時，會發現很難用雕刻家原本的話來解釋其作品。而如果我們把招式等同動作，假使在〈館藏版——單鞭下勢〉中可知覺到（兩組）兩個不同的動作，這意謂著這些動作並沒有消失，以表現處於它們之中的空白的象。此外，在朱銘的話中，抽象顯得像是「取出並表現事物本質」的意思，⁴⁰但是根據我們之前所做的作品分析，雕像真正所做的仍舊只是造形上的簡化與變化、在這個意義上是抽象的、並透過此一過程成功地表現出既要右手臂上左手臂下、又要右手臂下左手臂上，既沉退復又彈起，且沉退到像是要向下重重地踩踏，彈起則貌似將往天空輕輕地飛揚，也就是說一種暨輕又重、且在輕重之間建立起微妙動態平衡的有關重力的表現。

39 潘煊，《朱銘美學觀》，頁198。

40 參考本文前言對抽象之詞義的澄清。

這樣的分析結果呼應了瑟羅忸所說的，巨大而沉重青銅材質作品，因為有水平方向的軸線而減緩了向下的衝力，產生沒有重力的視覺效果與輕盈的感覺。就抽象與寫實之對立的層面來說，〈館藏版——單鞭下勢〉在各個部位都進行了抽象或者說簡化的過程，可是這些動作並非任意而為，而是讓經過抽象處理以至擁有特定樣貌的各個元素，都能在它們所構成的整體中，扮演特定的角色，起到特定的作用，使得這個整體能在「輕——重」這個重力詮釋的層面上，帶來另人耳目一新的藝術效果與豐富的內涵。這種寓多於少的創作方式與成果，正是抽象藝術的奧妙之處。

六、「自然」與「人為造作」

到目前為止，我們看到了《太極——單鞭下勢系列》由〈1976年版〉到〈館藏版〉的演變，是以寫實主義為基礎，再進行由淺到深的抽象化過程，並因而分別創造出有些笨拙的視覺感受，以及既輕且重的藝術經驗。接下來的問題還在：假使我們更進一步加重〈單鞭下勢〉這個招式的抽象化程度，又會得到什麼樣的結果？新的雕像有可能在形式上變得更抽象，同時又保有〈館藏版〉的特色？還是會因為造形上的變異而帶來不同的藝術效果？在試著回答這些問題之前，我們必須要先做個說明。藝術家總是不斷地追求突破，包括克服材質、前人的觀念、技巧等會加諸於他們身上的限制，甚至達成其他人認為不可能的事情，——事實上，這何嘗不是整個人類文明發展的普遍現象？在特定時代預先於理論的層面斷定藝術家在未來絕對無法創造出某些效果，這種做法其本身的可信度就相當值得令人懷疑，且總是冒了在日後遭經驗事實否定的風險。此外，要回答上述問題之所以會顯得非

常困難且引起一定的疑慮，還有其他的重要因素。首先，本文的討論並沒有將《太極系列》中，較〈單鞭下勢〉顯得較為抽象的〈掰開太極〉（圖 8）、〈太極拱門〉（圖 10）等作品納入考量。而要瞭解抽象、尤其是以寫實主義為基礎來進行抽象化過程的可能效果，這卻是絕對關鍵的一步。更且如我們之前所說過的那樣，這些作品背後的太極精神，其內涵並不明確，尚待釐清，而要瞭解抽象手法對太極拳精神表現的重要性，這個釐清的工作不可或缺。

儘管如此，我們於第三節曾經提到過，在太極拳的發源地：中國，老子早有「人法地，地法天，天法道，道法自然」之言。誠然，我們一般將此段話中的「自然」理解為「自然而然」之意，而非西方現代意義上指涉世界萬物之總合的那個「自然」(nature)。但「自然而然」之言顯然已經是針對「人為造做」而發。至於朱銘在劉蒼芝所記述的那段話中（見本文第三節），明顯是將「自然而然」視為西方現代意義上的「自然」的「本質」。對朱銘來說，做為太極拳的精義，「人與自然結合」意謂著讓人回覆到「自然而然」的狀態。這樣的「混同」應該有受到道家思想的影響。然而即便在筆者粗淺認識的幾個西方語言中，「自然」固然有上述「所有物質性之存在的總合」之義，也可指「未經人類染指的世界」，而其形容詞「自然的」更是「人工的」的反義詞，如英文的 natural 對 artificial，法文的 naturel 對 artificiel，德文中的 natürlich 對 gekünstelt，並在一定程度上帶有「自然而然」的意味。在〈結構、符號與遊戲〉一文中，德希達提到：

從 physis/nomos, physis/technè 的對立開始，它〔自然（名詞）與文化的對立〕被傳到我們〔的時代〕……在《親屬關係的基本結構》中，他（李維史陀）由以下不證自明的定理或定義出發：

那屬於自然的〔名詞〕，是普遍而自生自發的，不取決任何各別的文化或特定的規範。⁴¹

由此觀之，「與人為之間的對立」乃至「自然而然」的特性等意涵，也內含在西方由古希臘文 physis、拉丁文 natura 轉變而來的現代意義上的「自然」一詞當中，並極可能在道家的思想之外，同樣影響了作為現代人的朱銘對「自然」的理解。⁴² 人與自然之區分固然如我們在第三節所說過的（或德希達在上文所批評地）那樣，有其邏輯上的弔詭之處：做為大自然的產物（之一）且處於大自然之中，人類的言行何以能夠「反自然」？這個區分在人類日常認知的層面上卻似乎有其普遍性，且在一定程度上顯得不證自明。因此本文將由「表現出自然的感覺」這個觀點，對「進一步的抽象會帶來什麼改變」這個問題，做個初步的、嘗試性的探討，並把太極拳本身的精神留待日後處理。

問題還在要理解自然本身或「自然而然」的性質，這似乎是件非常困難的事情。好比在《道德經》與《莊子》問世兩千多年後的今日，對於道、對於自然而然的定義，仍舊是學者詮釋、爭論的對象。⁴³ 相反地，如果我們將對自然的追求視為「人為造做」的相反面，並從這個對立的角度來理解它，事情會顯得稍微明確一些。楚戈在〈大寫意

41 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), 415.

42 有關自然與人工的對立，就美學的領域來說，最著名的是康德在《判斷力批判》之〈美的分析〉中，以自然美為美的典範，將所有涉及到人的事物排除到自然美的範圍之外；其後的黑格爾則固然顛倒了自然美與藝術美的高下等級，——而這個做法決定性地確立了藝術在人類活動中的地位——卻也沒有取消兩者間的區分。至於遲至在李維史陀的著作中，都蘊藏著「自生自發」之意含的「自然」一詞，對康德與黑格爾的美學觀有什麼影響，則是有待處理的問題。

43 我們在此討論的「自然」顯然不是歐洲文學中之自然主義所追求的純粹的真實與客觀。

的木雕：繼絕學的雕刻家朱銘》一文中說：「中國人一向是不贊同藝術品中有『斧鑿痕』的，在詩、書法、繪畫……等藝術中，斧鑿痕是未達圓熟，『不自然』的表示」。⁴⁴ 楚戈似乎說明了，在創作的過程中，藝術家有可能在局部的地方「下手過重」，或者說做了過度的雕琢，而因此產生的效果不但無助整體的表現，反倒會與之有所衝突。所謂人為與自然的對立，其關鍵也就在人在某時某地的行為，與他身處其中的大自然（自然而然）的整體運作有所干戈。當然，一件藝術作品或大自然整體表現的模式為何，不同的思想家會有不同的看法（有機的、演進式的、機械化的等）。但我們還是可以把人為造做定義為一種局部的、在一定程度上動搖此模式的穩定性的過度追求，而「追求自然」就成了避免製造出這種類型的事物出來的企圖。

事實上，在上一節對《單鞭下勢系列》的造形分析中，我們已發現「多餘、無益」的刻劃不但無助藝術表現，反而有損於整體效果的營造。以 1976 年的兩件〈單鞭下勢〉來說，由於模仿了動態的招式，觀賞者基本上會預期在整體藝術經驗中得到動感的印象。然而這兩件作品固然在一定程度上做出如此的表現，卻在某些局部上過度講究細節，加上對量體處理不當等，以至於製造出了一種僵硬、笨拙的感覺。這後一種感覺與觀賞者的預期之間有強烈的衝突，作品因而顯得人工斧鑿的味道濃厚、得其形而失其意、或者說無法讓意念與實踐達成一致性。《館藏版——單鞭下勢》則對同樣的招式施加抽象化的動作，而其結果尤其在：1. 粗糙的表面，2. 較為「素樸」的形式，以及 3. 各種動勢、輕重之間的微妙平衡這三點上，都賦予人不刻意追求人為雕

44 楚戈在〈大寫意的木雕：繼絕學的雕刻家朱銘〉，《放牛的雕刻家：朱銘》（漢聲，1979），頁 20。

飾的印象。弔詭的地方還在，應該是受到立體派之影響而有的幾何大切面，在大自然中找不到，是人工產品。很顯然地，極端幾何造形的作品，包括康丁斯基（Wassily Kandinsky）、立體派等的畫作、柯比意（Le Corbusier）的巴黎別墅系列（Maisons Parisiennes）、利普希茲（Jacques Lipchitz）的抱著吉他的人（Man with a Guitar）之類，不會帶來《館藏版——單鞭下勢》提供的自然的感覺。這也就是說，如果〈1976 年版〉是因為太寫實，以至於表現得像是在做一種人為的過度追求，一點都不「順其自然」，這些作品卻是在相反的方向上、也就是說因為太抽象而顯得太人工。而當我們將〈1976 年版〉、〈館藏版〉與這些極端幾何造形的作品並列比較時，會發現〈館藏版〉的一個成功之處，就是在兩種「人工到非常不自然」之可能性的中間，找到了一個平衡點：既沒有停留在傳統寫實的那端，也沒有過於加深抽象化的程度，造成人工的成份壓倒帶來自然的感覺之要素。按照同樣的觀點，〈單鞭下勢〉勢必也無法採取與野口勇之〈庫洛斯〉類似的創作手法，將人體的主要成分拆散、拿掉其中一些，再進行重組，因為一個不再完整的人形與體態，顯然難以讓人與任何有關「自然」的事情連結在一起。從這樣的比較來看，〈單鞭下勢系列〉或許真的必須像它在朱銘手上所發生的演變那般，以寫實為基礎來進行抽象，並在相當的程度上保持住這個基礎。

至於本文到目前為止所進行的分析，能給寫實與抽象之間的對立這個問題所帶來的啟示，首先我們方才看到，儘管創作手法天差地別，兩者在各自的極端上，都有可能給人帶來一種人為造作的不自然感，這也就是說它們之間並非沒有任何共通性。此外，要討論寫實與抽象之對立的適切或不適切性，目前還言之過早，我們至少還要將〈太極拱門〉等作品納入探究範圍。但《館藏版——單鞭下勢》令我們看到，

當寫實與抽象在同一件作品的創作上，各做出一定程度的退讓，是可以製造特定的藝術效果，而這些效果恐怕是純粹寫實或純粹抽象的路線所難以達成的。

七、結 論

如果說寫實與抽象之間的對立是藝術的發展以及朱銘雕刻之演變裡的重要課題，本文的雙重目標，還在由此對立的角度出發，以分析朱銘的《太極——單鞭下勢系列》，並以該系列的作品為例，來進一步瞭解寫實與抽象這兩個不同的手法，各自以及共同能在創作中扮演的角色。對有關《太極——單鞭下勢系列》的藝評文章之回溯讓我們初步瞭解到，在該系列由寫實走向抽象的過程中，初試啼聲的作品基於哪些理由引起了一些疑慮，而成熟之作又帶來哪些讚譽（雖然這些正面的評價的內容往往顯得相當不明確）。在對這個系列的正面評價當中，太極拳精神往往被視為作品所需體現的重要內涵。然而考慮到太極拳精神本身意涵的模糊性，本文選擇了「重力經驗」這個既是雕塑的基礎課題、又曾為評論家視為〈太極——單鞭下勢〉之表現特點的角度，來分析不同時期的版本。研究結果讓我們瞭解到，〈1976年版〉因為停留在過度追求寫實的層次，導致其作品經驗輕不起來也重不起來，而是顯得有些笨拙。〈館藏版〉則在經過相當程度的抽象化作用後，同時提供了輕與重兩種感覺，並在兩者之間建立起微妙的平衡。至於如果進一步加深「館藏版」抽象程度會帶來什麼改變的問題，我們在朱銘太極拳精神追求人與自然的合一這個解釋的基礎上，做出〈單鞭下勢〉必須表現出「自然的感覺」這樣的假定。而作品分析在一定程度上說明了：更進一步的抽象可能會造成這個感覺的消失。這

個分析同時讓我們瞭解到，抽象與寫實這兩個不同的手法，在各自的極端上都有可能帶來過度人工因而不自然的感覺，也就是說在藝術效果的層面上，它們之間並不是沒有任何共通性。此外，〈館藏版——單鞭下勢〉的藝術經驗的呈現，還繫於此作品保留了一定程度的寫實成分，反倒是過度抽象化會造成其特殊效果的消逝，這讓我們瞭解到抽象與寫實是有可能彼此妥協，以進行創作。當然此階段性的結論還有待進一步將〈太極拱門〉乃至利普希茲的作品等納入研究範圍，再做檢證。而此檢證的結果，加上其他雕塑藝術之可能研究觀點的考量（空間、社會意識、哲學思考等），也將幫助我們對朱銘的雕刻藝術有更深刻的理解。

圖 錄：



圖 1，朱銘，〈玩沙的女孩〉，木雕，36×26×41cm，1961，朱銘美術館提供。



圖 2，朱銘，〈慈母〉，木雕，
16×12cm，1967，朱銘美術館提供。



圖 3，朱銘，〈正氣〉，木雕，
80×25cm，1973，朱銘美術館提供。



圖 4，朱銘，〈同心協力〉，木雕，173×75cm，1975，朱銘美術館提供。



圖 5，朱銘，〈單鞭下勢〉，木雕，53×30cm，1976，美國加州私人收藏。



圖 6，朱銘，〈單鞭下勢〉，木雕，138×93×56cm，1976，日本雕刻之森美術館藏。



圖 7，朱銘，〈單鞭〉，木雕，52×40×23cm，1976，朱銘美術館提供。



圖 8，朱銘，〈掰開太極〉，青銅，122×149×288cm（左），110×159×287cm（右），1983，朱銘美術館提供。



圖 10，朱銘，〈太極拱門〉，青銅，1520×620×590cm，2001，朱銘美術館提供。



圖 9，朱銘，〈單鞭下勢〉，青銅，467×188×267cm，1986，朱銘美術館提供。

參考書目

(一) 中文專書

- 王朝聞，《雕塑美學》，北京：三聯，2012。
- 王寧宇，《雕塑藝術》，太原：山西教育，2008。
- 朱銘，《朱銘太極雕塑》，南寧市：廣西美術，2006。
- 朱銘，《朱銘木太極》，漢雅軒，1991。
- 朱銘，《朱銘木雕》，高雄：德馨出版社，1979[1977]。
- 朱銘，《朱銘雕刻》，春之藝廊，1982。
- 朱銘，《放牛的雕刻家：朱銘》，漢聲，1979。
- 祖慰，《景觀自在：雕塑大師楊英風》，臺北市：天下遠見，2000。
- 康丁斯基，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》，臺北：藝術家，1985。
- 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，臺北市：天下遠見，1997。
- 葉朗，《中國美學史大綱》，上海：上海人民，1985。
- 葛賽爾，傅雷譯，《羅丹藝術論》，臺北：好讀，2003。
- 潘煊，《朱銘的秘密花園》，臺北：天下遠見，2001。
- 潘煊，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，臺北：天下遠見，2008 [1999]。
- 潘禱，《太極·渾厚·朱銘》，臺北：藝術家，2012。

(二) 日文專書

- 朱銘，《朱銘》，神奈川縣：箱根雕刻森林美術館，1995。

(三) 西文專書

- Ceysson, B., Bresc-Bautier, G, Fagiolo dell' Arco, M., Souchal, F., Sculpture: From the Renaissance to the present day. Köln: Taschen, 2006.
- Chalumeau, J.-L. Juming, Paris: Cercle d' Art, 2002.
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence, Paris: Seuil, 1967.
- Ju, Ming. 1991, Ju Ming: Taichi sculptures, London: South Bank Centre.
- Harrison, C., Wood, P., ed., Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell, 2003.
- Hegel, G.W.F. Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé. Paris: Gallimard, 1970.
- Kant, Emmanuel. Critique de la faculté de juger. Paris: Gallimard, 1985.
- Krauss, R. E., Passages in modern sculpture. Cambridge: MIT Press, 1981[1977].
- Maldiney, Henri. Regard Parole Espace. Lausanne: L' Age d' homme, 1994[1973].
- Read, H. Modern sculpture: A concise history, London: Thames & Hudson, 1964.
- Souriau, Etienne. Vocabulaire d' esthétique, Paris, PUF, 2010.
- Tucker, William. The language of sculpture. London: Thames & Hudson, 2005[1974].

(四) 中文期刊論文

朱銘，〈朱銘香港中文大學講座演說〉，《雕塑研究》7，新北市，2012，頁 169-187。

朱銘，〈朱銘談藝術〉，《雕塑研究》8，新北市，2012，頁 77-95。

林振莖，〈心路刻痕——1970年代的朱銘〉，《雕塑研究》8，新北市，2012，頁 97-135。

莊伯和，〈朱銘的木雕藝術〉，《藝術家》11，臺北，1976，頁 87。

劉蒼芝，〈這一刀〉，《朱銘木雕專集》，高雄市，1979 [1977]。

蕭瓊瑞，〈劈剝太極——朱銘的現代雕塑〉，《朱銘國際學術研討會——當代文化視野中的朱銘》，臺北，2005，頁 108-109。

(五) 西文期刊論文

Seleanu, André. "Ju Ming: sculptures calligraphiques." *Vie des arts* vol. 51, no. 208, (2007), p. 51.

葛雷姆 (Antony Gormley) 雕塑作品的
身體理念以〈土地〉 (Field)、〈另
一個地方〉 (Another place) 作品為
例

Discussion on the Body Meaning of
Anotony Gormley's *Field* and *Another
place*

廖修慧 | Hsiu-hui Liao

國立成功大學藝術研究所研究生

National Cheng Kung University, Institute of Art
Studies, Graduate Student

來稿日期：2013年01月29日

通過日期：2013年03月18日