



2002第六屆 國家文藝獎 專輯



第六屆 國家文藝獎 專輯



第六屆國家文藝獎

目錄

03	序
04	時代在藝術的光譜中明晰
06	文學類 陳千武
18	美術類 蕭 勤
30	表演藝術類 黃海岱
42	表演藝術類 林懷民
54	提名委員名錄
	評審委員名錄與共識
	文藝獎活動紀要
55	文藝獎設置辦法

序

藝術創作的靄靄內涵光，形成一種文化的力量，讓我們看見自己的時代。

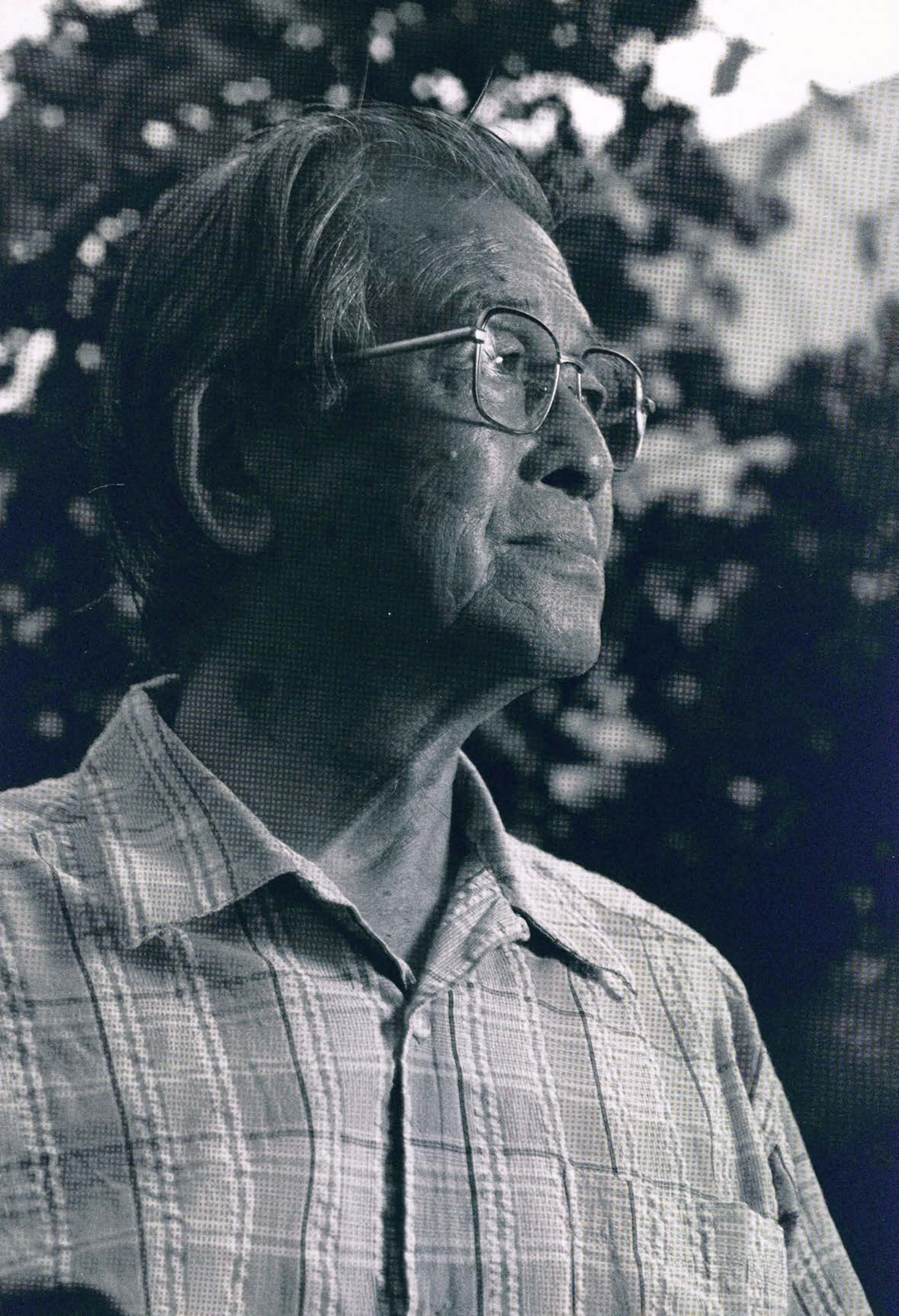
藝術的時代性，往往是許多藝術家終極的關懷。本次國家文藝獎的四位得主，陳千武先生、蕭勤先生、黃海岱先生，以及林懷民先生，不僅深刻的反映出我們所處的時代，更以他們獨特的洞察力和創造力，粹取時代的精華，呈現在我們的面前；以沉靜而敦厚的光，明晰了我們所處的時代。

陳千武先生跨越了日治時期，並親身經歷戰爭，其創作深刻的反映了時代背景，對戰爭、人性，以及生命本質最深沈的思索。蕭勤先生自大陸來台，又遠赴海外奮鬥近四十年，致力於東方藝術哲學思想與現代性內涵的交融。黃海岱先生則是民間藝術的國寶，其布袋戲演出，將傳統章回小說改編成了「劍俠戲」，其劇團之活力與創造力，也充分反映了台灣民間文化的特質。林懷民先生則致力於現代舞蹈的創作，並從舞作中，探討文化的深層內涵；同時又將台灣的舞蹈創作，成功的推向國際舞台，獲得國際藝壇高度的注目。

這四位藝術家孜孜不倦耕耘的身影，超越了殖民經驗的束縛，也超越心靈漂泊的苦楚，更超越了認同與環境的限制，展現一種文化的國際觀。他們的作品，彷彿是透視的稜鏡，穿透了渾沌，為我們帶來開闊的時代視野。為此，我們應慶幸一種作為觀眾的幸福，以及身處於這個時代的幸福。

- 1894 中日甲午戰爭。
- 1895 馬關條約簽訂，臺灣割讓予日本。
- 1901 黃海岱出生於雲林。
- 1922 陳千武出生於南投。
- 1925 黃海岱自組五洲園。
- 1935 蕭勤出生於上海。
- 1937~45 中日戰爭。
- 1939 陳千武發表第一首詩作。
- 1943 陳千武被徵調為日本志願兵，遠赴南洋。
- 1945 臺灣光復。五洲園邁入風雲鼎盛的黃金時代。
- 1946 陳千武自新加坡返回臺灣。
- 1947 二二八事件。林懷民出生於嘉義。
- 1949 國民政府遷台。
- 蕭勤隨姑父王雪艇赴臺。
- 政府下令禁演外台戲，黃海岱五洲園轉入內台戲院演出。
- 1952 蕭勤入李仲生畫室。
- 1956 東方畫會與五月畫會分別成立。
- 1957 《文星》雜誌創刊。
- 蕭勤為《聯合報》撰寫一系列有關西方前衛藝術之報導。
- 1958 八二三炮戰。
- 1963 陳千武出版第一本中文詩集《密林詩抄》。

- 1969 林懷民出版小說《蟬》，此作成為六〇年代臺北青年文化的象徵。
- 1970 黃海岱所創的史艷文、雲州大儒俠，展開電視布袋戲擅揚的時代。
- 1971 臺灣退出聯合國。
- 1973 林懷民提出「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看！」的理想，創立雲門舞集。
- 1976 陳千武創設並成立臺中市立文化中心。
- 1978 遭逢美國與臺灣斷交，林懷民在美醞釀近一年代表作《薪傳》，在嘉義體育館首演之日，全場觀眾情緒沸騰。蕭勤應邀返台參加國建會，提出建立美術館及舉辦中外藝術交流多項倡議。
- 1987 解除戒嚴。
- 1988 林懷民宣布雲門暫停。
- 陳千武出任臺灣兒童文學協會理事長。
- 1991 雲門舞集復出。
- 黃海岱首次訪大陸。
- 東方與五月畫會在台北舉行成立三十五週年展。
- 2002 黃海岱、陳千武、蕭勤、林懷民獲第六屆國家文藝獎。



文學類 陳千武

累積性成就

陳千武，本名陳武雄。做為一位詩人、小說家、評論家，以及翻譯家，他經歷六十年的努力。日治時期他就用日文開始創作。戰後改用中文創作，其持續性與累積性，使他的作品相當精緻，也相當豐碩。做為「笠」詩社及《亞洲現代詩集》發起人之一，不論在台灣文壇或亞洲文壇，都深具貢獻。尤其是記錄第二次世界大戰的戰爭小說《活著回來》，更可以看到他的社會關懷，以及對台灣歷史經驗的見證。

得獎感言

感謝我心身的原鄉——台灣，孕育我、培養我，讓我的智慧跟著純愛，堅定不渝地成長。

我曾經是文學少年時，很幸運地，接觸過創立於台中的「台灣文藝聯盟」幾位健將，張深切、張星建、張文環、楊遠等前輩作家，異口同聲地鼓勵我應發揮社會責任與使命感，為纖弱的台灣文學努力創作，留存美好的文藝資產給後代。社會責任與使命感成為我的座右銘。

於是，我踏進文學創作的迷津，毫不畏縮，一直不變地尋求「認清自我」的皈依，依詩依文依評論誠懇地擁抱台灣，也讓台灣擁抱我。

很高興，台灣給我無比的愛與光榮。

謹向評定贈給我最高榮譽的各位先進，以及為台灣文學努力奮鬥的各位同好，表示虔誠的感謝與敬意。

陳千武

◎ 陳明台

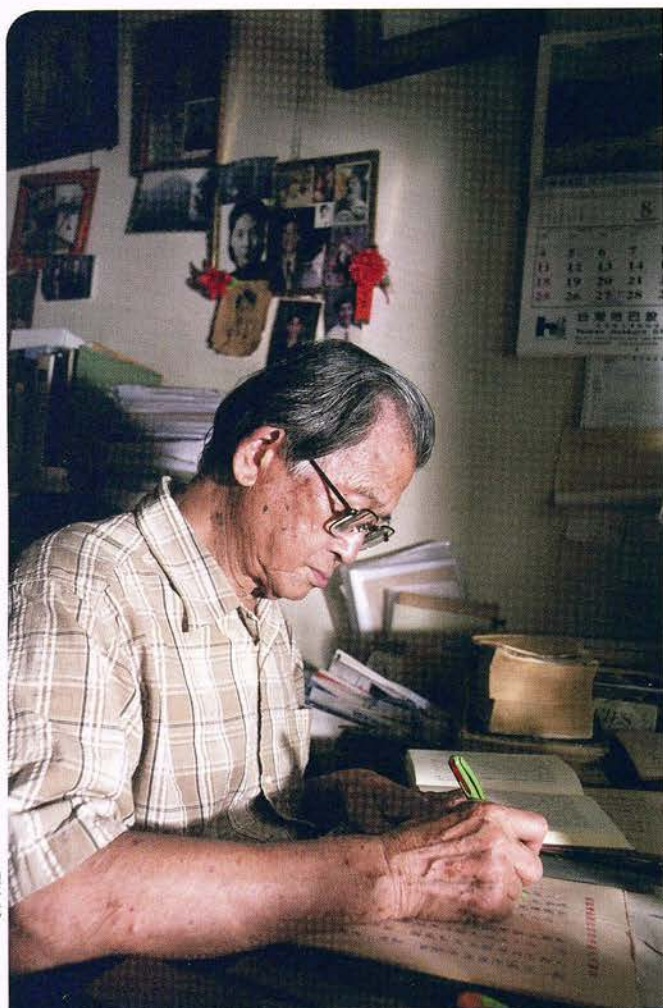
宿命的文學家

對陳千武的作品有過深入理解和專精研究，出版過《陳千武詩集》日譯本，以及《陳千武論》兩冊巨著，在論述中時時呈示出極為獨特見解的日本九州大學教授秋吉久紀夫先生，曾經在他的一篇短文中指陳：

「……陳千武的詩中蘊含著他原始的生命力，持有不斷再生的潛能……。」正如他所說的，作為一個文學家，從個人的特質而言，支持著陳千武一路走來絲毫不曾怠惰於創作的原動力，確實是來自這股強勁的生命力所鑄造的意志力和使命感。因此，處身在戰前苛刻的殖民統治，和戰後白色恐怖的高壓政治，惡劣至極的狀況中，陳千武才能克服一切困難，率先透過文學來淨化背負了悲情運命的自身靈魂，獲得救贖。進而賦與他個人生存的堅忍、毅力與勇氣，以資努力實踐自己一貫堅持的經由文學（反逆醜惡的現實，拯救喪失的善與美）的信念。不斷埋頭於文學創作，不畏懼接受挑戰，完全出自他本身的需求和飢渴，創作的行為其實就是一種文學家內面精神的凝聚、噴出與擴散。

而強力地影響到他文學創作風格和方向的，則可能是一種幸運，或說是難得的人生命運的安排，不管願不願意，拜上蒼所賜而必須置身於充滿波折的生存客觀環境和條件、時代、現實等外在的狀況。譬如，跨越過戰前和戰後有所差異的政治體制，意識到大不相同的民族生活方式與習慣、思考的方法，社會的構造型態和律則；體驗過徘徊於生死一瞬間的戰爭的悲慘，以及經歷更換語言的時代劇變，體認類似失語症的痛苦，親身見識了白色恐怖和強人專制的粗暴與橫虐等等，在在都豐富了他的洞察力。而繁複更迭的日本、台灣和中國經驗，也培養出他獨特的生命觀、鄉土意識和歷史、文化意識。這些無法逃避的外在因素和歷練，不只使他的文學源頭汲取不盡，文學視野無限寬廣，也造成他文學題材不斷的變化和創新，文學的主題和內涵不斷的強化與深化。

可以斷言，陳千武這樣的文學家，是在個人、時代和現實人生，自我的深層內面與外部實存世界，相互交錯映照的際遇下，一般人比較難以遭逢的因緣際會中，不得不把文學視為燃燒生命的力量，不中斷地寫作，才令人讚嘆地，可能獨立完成八十五部以上的作品，成就了他此生浩瀚的文學志業。把這位將整个人生生涯都投注於文學，迄今八十高齡卻依然比不停歇的創作者，稱呼為「天生的」、「宿命的」文學家，



陳千武。

走過時代的波折，陳千武憑著毅力創作，是大生自永遠的文學家。



應該不算過分吧！

出生、成長和人生履歷

陳千武出生於日本殖民統治下的1922年，台灣中部南投縣民間鄉的弓鞋。他的童年是在風景優美、極為遼闊開朗的鄉村，自由自在地渡過的。1931年，陳千武從皮子寮公學校三年級，轉學到日本人就讀的南投小學校三年級，初次接觸到和台灣社會截然不同的新環境，複雜的思考發酵促使他變得敏感和早熟，早早孕育了他文學的感性和批判精神的基盤。1935年3月，考入台中一中，更是他人生重要的轉捩點，他的中學時代，極具反逆精神，並且，開始深刻地感受到日本人的差別意識，體驗到被殖民的台灣人真正的地位與困境。青春期的思想啟蒙，自身內面鬱積的苦悶，使他一點都不專注於學校的課業，而耽溺於文學、美術、音樂和柔道。由於帶頭反抗當局的「改姓名」運動，導致畢業那年操行成績不及格（丙、丁），以後無法繼續升學，影響了他一生的發展。

無庸贅言，幼少年期的種種體驗，對他後來的精神塑造和人格形成有著莫大的影響。而陳千武戰前的人生，則是在短暫的就業（製麻工廠和製米工廠），以及被徵召為特別志願兵，遠赴爪哇參加二次世界大戰之後，宣告結束。

拜造化之恩，陳千武有著寶貴的戰中體驗，混雜了：異國生活的觀察和體認，置身軍隊和參戰的特殊經驗，幸運的逃過一死，以及戰敗後多重的人、事變遷和閱歷等等。這些，經由日後不斷的反芻，對他未來的生涯發展，人生觀、生死觀的養成，思想和行動方向的指引，自然也有著極大的啟示與影響。

陳千武戰後的人生經歷，可劃分為前後兩段。前半段，遭遇到許多來自外力的壓迫和重大挫折，不得不面對精神和心靈的折磨。1964年底，就職於林務局所屬的大甲林區管理處以降的二十六年，只以莫須有的罪名，不斷地受到特務人員的監視、騷擾和打壓，無法升遷，不准出國，這些遭受迫害的痛苦經驗，助長了他對於醜惡、不公不義的現狀，產生極大的反感，是形成強烈的現實批判意識及抵抗精神的誘因。而基於工作之需，和密林、伐木工、大自然接觸的機會極多，豐富了他的現實生活，可說是一大收穫。

陳千武戰後後半的人生，始自1973年，轉任台中市政府庶務股長。接著，1977年，創設台中市市立文化中心，擔任主任，1986年，就任文英館館長。由於把握住這些人生的契機，以後才能比較安穩專一地展開其旺盛的文學活動與文學創作。

漫長的文學行路

陳千武的文學行路開始極早，鑄型其文學心靈的誘因，大抵不出以下數點：一、家學的淵源，舅舅吳維岳是台中和南投重要且傑出的漢詩人，他就讀台中一中期間，寄居吳家，可以推知必然承受相當的影響（包括經由舅舅引介認識文學家張深切）。而堂兄的偶然帶領（透過大量閱讀作品），使他一頭栽入文學的世界，更激發了他以後投身文學創作的強烈渴欲。二、中學時代，青春期的敏感、富饒感性和精神苦悶，發自自身內面的要因



進入台中一中，陳千武面臨人生重要轉捩點，左為陳彰新，1938。



年少反逆的特質與種種體驗，對陳千武的創作與人格有極深的影響，1939。



1963年，陳千武在豐原街役場上台致詞。陳千武與妻子許玉蘭共同面對生活、時代的嚴苛考驗，1947。



，可說是促使他孜孜不倦、熱中於文學創作的最大理由。從小說轉向詩，則是基於自己的判斷與決定。三、同輩文學青年的相互激盪，如參加過坂原新一主持的詩話會活動即是一例。四、台灣文學前輩如張星建、張文環、黃得時、楊遠等人的教示或鼓舞。從張星建在中央書局提供他良好的文學閱讀環境，又教導他努力「創造新文藝，把新的文化遺產留給後代。」即可見一斑。

陳千武第一次正式發表的文學作品是詩，刊登在1939年8月27日的《台灣新民報》，題為《夏深夜的一刻》，是一首典型的田園詩。此後，從戰前到戰後，除了約有十年的時間（到1957年）遭遇語言的斷層，不得已暫時中斷創作外，始終未停歇過他的筆。

把陳千武的文學行路和歷程，加以概略的區分，則可歸納為：一、戰前期（1939~1942），包括初期的文學修練和風格確立兩個階段，經歷求學和就業的人生，寫過六十餘首詩和若干短篇小說，除了一部分的作品顯示出社會關懷，理想主義的寫實性格外，也表現出青春期的敏銳感性，自身心境和外界風物的描寫，具備濃厚的抒情和耽美的性格。二、戰中期（1943~1945），大抵為創作低潮期。三、戰後期，可區分為初期、中期和近期三個階段。初期，除1946年6月在戰地俘虜營創刊《明台報》發表作品，表達出對新台灣的理念和高度期待外，至1957年間可視為空白期。中期的前半（1958~1946）值得一提的有：1958年復出文壇，發表第一首中文詩《外景》於（《公論報》藍星詩頁），重新開始積極的投入文學創作，發表中文作品。1964年與本土詩人趙天儀、杜國清、林亨泰等十二人創立「笠詩社」，發刊《笠詩刊》，迄今出滿229期，三十八年間未曾中斷。此後，他自身也開始進入創作的高峰期。

中期的後半（1965~1988），特別是1973年到台中政府任職以降，公的方面，透過文化中心大力提倡和推廣文藝於民間，居於策劃和指導者的立場，展現多彩和多面的文學活動。私的方面，進入個人文學創作的鼎盛期，不只是創作的質和量大大的有所突破，創作的範疇也廣及各個領域，從詩、隨筆遍及小說、文學評論，乃至兒童文學和文學翻譯。此期文學作品的題材和主題，甚為寬廣，綜合了感性和理性的表現，從個人愛情、人生的感受，到對外在世界的關懷，除其戰中回憶錄的自傳性質小說以外，均緊扣時代的脈動，呈示強烈的現實意識、歷史意識和文化意識。尤其值得特別強調的是，對白色恐怖和強人專制，高壓統治底下的台灣政治、社會、文化各層面，敏銳的加以



台灣現代詩人作品翻譯在《亞洲現代詩集》發表。



日本九州大學教授秋吉久紀夫編撰的《陳千武詩集》。



陳千武《拾翠逸詩文集》。



陳千武《台灣民間故事》。

省察、揶揄和批判，造成陳千武作品的一個主調，飽含著強烈的現實主義性格。

近期（1988~）則依然保持旺盛的創作力，積極參與國內外的各項文學活動，維持每年均有二至三冊的新作問世。特別值得一提的則是，以一人獨自之力翻譯完成了日治時期台灣代表作家張文環多達百萬字的日語作品。此期文學作品的傾向，展示出對台灣解嚴後的政治、社會亂象，和醜惡的人性的觀察、諷刺與批評，大多透過簡單的語言旋律，反覆敘述，或刻意以旁白的語調來表現。

本節的最後部分，擬對陳千武長期以來多彩多面的文學活動作一補充敘述。

對陳千武而言，文學活動和文學創作具備有相輔相成的作用。活潑的參與文學活動，既可推廣自身的文學理念，宣揚文學功能，也能接受挑戰和刺激，促成以文會友的效果。戰後數十年來，基於一種使命感，他所策劃和主持、促成的文學活動可謂不計其數。大抵，有私人的交流、演講和發表，也有透過文學團體，召開國際會議，作大規模的文學推展和交流工作。以下，舉其重要者，來探討其所具備有的意義。

以私人的文學活動為例，從早期，與本土文學家個人的交流合作，參與文藝組織的活動和推動（如出版、座談和演講），近期則致力與日本、韓國各地的文學者相互提攜，熱絡交流。兩者都顯示出重要的意義。如「笠詩社」的創立和《笠詩刊》的編輯、出版、經營，他貢獻良多，在台灣文學（現代詩）傳統的確立和香火的傳承（指導後進）上，明顯的發揮了極大的作用和影響。特別是，笠詩社整體的文學傾向，在六〇、七〇年代，捲起本土文學的狂飆，成功地改變了台灣文學（詩）的全體走向，至今未衰。與日、韓文學家之間的交流，一起推動國際性大型的文學活動，開始自六〇年代中期，也有數十年漫長的歷史。而這幾年特別顯示出其成果。台灣文學家（現代詩人）的作品，有不少曾透過翻譯和出版選集（如《亞洲現代詩集》、《台灣詩選》）等方式，已為彼邦人士所熟知。對陳千武自身而言也有相當的收穫，每年他都接到不少日、韓兩國舉行文學會議的邀約，前往演講。他的文學作品（如《獵女犯》、《陳千武詩集》），由於頗受推崇和認定，被譯為日、韓文出版的著作正日益增加。

文學的內涵和特質概述

翻開陳千武迄今為止的著作目錄，對他所完成文學的質和量，不管誰必然都會感到有些驚訝吧！陳千武的文學業績，跨越詩、小說、隨筆、評論、兒童文學和翻譯等六個領域，已刊行的著作，合計達九十三冊之多。綜合來看，在他純粹的文學創作（特別是詩、小說、兒童文學）內蘊的題材或主題裡，都呈現出若干共通的特質，亦即一、從自身特殊的人生體驗出發，基於對自由、無限飛翔的憧憬，來反逆現實醜惡的壓力，追求善良的意志與美，或者探究人存在的意義，不惑溺於日常普遍性的感情，追求高度的精神結晶。存有這樣的認知與思考，可見出他創作的理念，不只注意到表現什麼，也極為重視怎麼表現。二、緊緊地扣住時代脈動中的大主題，藉文學的形式來投影生存的狀況，凸顯尋根的意識，表達對族群、民族、鄉土的深厚感情。三、捨棄古老的文學觀念，採取依賴思考表現意義性的方法，以現在感覺捕捉現實經驗，達成文學感性和知性的平衡。四、人

道主義的揭示和深刻的思想（如生死、愛情觀）表現，包括對純愛的憧憬，對人性的洞察，對人類大愛的闡釋和發揚。並充分在文學中發揮抵抗的精神（如對不公不正政治體制的抵抗），和批判的意識（如對黑暗的社會定律、荒謬的文化現象的省察與批判）。

從戰爭到戰後，陳千武努力不倦，最為專注的文學領域首推現代詩，這也是他創作中最為核心的部門。以戰前私家版的兩冊詩極為起點，到戰後的今日，一共出版過二十四冊的詩集。例舉一些重要、公認的傑作，早期如《密林詩抄》、《不眠的眼》、《野鹿》等，都可見出前衛現代詩法的實踐，和多變的主題穿插其間。中期的作品（60~80年代間），如《媽祖的纏足》、《安全島》、《寫詩有什麼用》等，凸顯對封建專制政治的抵抗，對荒謬的社會現象，醜惡人性的批判，對民俗信仰文化的省察，饒富批評時代和現實的意義。近期的作品，如貫穿九〇年代十年的時空，以解嚴後台灣政治、社會的各種脫軌現象為題材的作品，如《繽紛即興詩集》，充滿辛辣的諷刺和黑色的幽默。除外，以愛情作為主題的作品，如《剖伊詩稿》、《愛的書籤》等，顯示出對真愛的崇拜，或個人冷徹的愛情觀。

陳千武的詩，從個人的生、死、愛的主題探究，到對台灣現實、民族、風土的關注，社會、文化、政治的批評，振幅極廣，如《咀嚼》含有對中國人好吃民族性的揶揄，如《雨中行》表現對親情、母性的思慕和回歸，《貝殼》表達對愛情的執著。多數寫媽祖的作品，則以其作為文化省思和專制的象徵，批判的對象。《網》意識到運命共同體中，個人與族群的關連，深刻的探索民族的根源。《屋頂下》，則對台灣人主體意識的喪失發出沉痛的哀嘆。隨手拈來，都是值得深深吟味的傑作。

短篇小說方面，最值得一提的，是貫穿戰前到戰後，以他的人生實際經驗，以及對當代社會百象、浮世風格作過深刻觀察之後，寫成的帶有濃厚風俗小說傾向，收錄於最近刊行的《情虜》小說集中的作品。比較私密性的愛情小說，如《京子的愛》、《哀愁的一夜》。兼具呈示社會風俗、抒情風格則有《情虜》、《真情與錯愛》。以特定的人物作為題材的則有《卡減校長》、《老職工》等，沉浸於詩氣氛的表現方法，獨特的對話，都是本集作品的特色。

關於兒童文學的創作，陳千武以為「童詩童話的創作，就是搖動兒童心鈴發響的作業，……可給大人與兒童回到原始純真的愛……」，在為數不少作品中，必須提及的有《富春的豐原》、《台灣民間故事》、

《台灣原住民的傳說》、《台灣平埔族傳說》等，大抵以原住民或鄉土傳奇為主題，不只具趣味性、向陽性和幻想性，也下意識地將濃烈的台灣風土、民族色彩記入其中。

文學評論方面，往往能表達出陳千武獨特的文學觀點與創作理念，和他的文學創作實踐有相互映照的效果。如《童詩的趣味》是自身長期創作童詩的體驗談，比較屬於隨筆式的寫法。《現代詩淺說》則分門別類羅列現代詩的表現、主題、方法乃至特質等一般性的問題來論述，是適切的入門書。《詩文學散論》、《詩思隨筆集》、《詩走廊散步》等，都是帶有隨筆性質，從寬廣、多樣的角來論詩和談詩。有其深入淺出的效果。

永遠的文學者

陳千武自述，一生和「三」這一數字十分有緣。如小學讀過兩次三年級，使用三個名字，住過民間、豐原、台中三個地方。從地理位置的變遷，已可見出他創作版圖遷移和變動的軌跡，及對國內文學界影響力不斷地在增加。而最近十年間，這一創作版圖，更是大大地有所開拓，以東京、台中、漢城（湊巧也是三）作為主要的中心和轉接地，他的文學創作和活動遠及東亞的日本和韓國，步上亞洲國際舞台的傾向，可謂越來越為增強。陳千武的文學創作，在日、韓兩國內，受到不少文學者的推崇和重視，從他每年都數度受邀參與會議、活動或演講，著作不斷地被譯介為日、韓文出版，即可窺之一、二。舉最近的例子，2000年5、6月間，當他的短篇小說集《獵女犯》在東京舉行新書發表會時，從日本各地竟有九十位以上的文學者前來參加，連綿數個小時，盛況空前。在日本、韓國，他的文學交流人脈至深且廣，甚至已深入地方。

而陳千武的文學，之所以受到國內外極高的評價和肯定，可以說是，因為他一向努力追求的文學具備有強烈的台灣本土色彩，足以讓亞洲近鄰的不少文學者感到魅力和價值所致。他的文學中流露出對台灣風土、歷史文化意識的執著，具備強烈的現實意識；文學創作的內涵緊緊扣著時代的脈搏躍動。他的作品基底，既有台灣自身特殊的環境、狀況所形成的大主題，顯示各個時期變動的精神軌跡，也充分發揮記錄、彰顯存在著歷史意義的時代影像的功能。比如，透過詩或小說來呈示殖民統治下台灣人的心靈、行動、思考和境遇，並且不斷在作品中搜尋主體性的台灣人的精神位置，發現自身民族精神根源所在，以資獲得單打獨鬥的文學家個人可以安住的精神場所等等，從個人的誠實，本土的現實和問題意識出發，包含可資無限擴大，令所有人共感鳴的本質性

高橋喜久晴



余英时论诗的开展

目前安逸的社會，一般民眾，仍然相當原始性，穿著傳統的韻文形式，才算是「格」。因此，說「做格」，該是「做」出來的成品。卻不能「做」是心靈活動、精神作業。至於不懂得「格」是「語言藝術」。令人覺得民間思想的低落。其實也有些大學畢業的「智者」就是具有吟詠押韻的「詩」概念，不知道現代吟詠的心靈活動。不關心彭斯 spirit nouveau 一的創作。而甚麼頭過文明開化的「現代化」得到富裕生活的「現代化」。

陳明台◎1948年生於台中縣豐原市，中國文化大學史學研究所碩士。1974—82赴日留學，獲國立東京教育大學文學碩士，在東京大學中國文學所博士班研究後，修完筑波大學歷史人類學博士課程。曾任淡江大學日文系副教授，現任教於東吳大學中文系、靜宜大學文史科。專攻日本近現代文學、台灣文學。著作有詩集《風景集》等三冊，研究論集《台灣文學研究論集》、《台灣文學史料考》等四冊，以及文學翻譯多種。



作品賞析

《徬徨的草笛》，本書係中、日文對照，是陳千武在戰前出版的兩冊自家藏本，即《徬徨的草笛26首》和《花的詩集36首》的合集。最近重新刊行。本書的出版具備有足資「回顧作者自身文學出發和確立期風貌」的重要意義。當然可以清楚地一窺詩人青春文學創作的內涵。《徬徨的草笛》處女詩集中，《夏深夜的一刻》是作者生平發表的第一首詩：「合掌的手 微笑著／閃閃 藍與綠的／螢火蟲 飛舞著／在陰暗的夜空 那是／多美麗的夢呀」，以心境和各種風物交織映現，表達身居廣闊原野的自由喜悅，有濃厚的詩情畫意。《油畫》一詩，則以作者被拘禁一室，引發的內心苦悶和焦慮為開端，寫出作者不斷起伏的心情，「遙遠的昔日的夢／奔向我的腦中閃過」，借觀賞油畫而獲得心靈淨化，把希望和夢寄託未來，脫出一時苦惱。《花的詩集》中，《苦力》一詩，是作者再製麻工廠當監工時的感想，表現出人道關懷的心境。「我就是倒背著手／拿著笞刑的／囚犯堅守了／我只壓抑著寂寞感／慢步走」，顯示出管理者的無奈，對低下層勞動者的同情。此兩集共通的特色，則是：「瀰漫著哀愁的詩情，漂盪著甘美感傷的情緒」，多數的作品以風物、季節、心境為主題，耽美的傾向十分濃厚。有一些詩篇，也呈現出作者的人道主義關懷，無法抑制自由奔馳的理念和對於理想的追求。

《禱告》，1993年年底出版的詩集，有副題「詩與族譜」。比較特別的是，後面附有錄自陳家族譜的世系表，以及各篇都有民俗色彩濃厚的插畫。顯然作者有意借如此的構成，以詩來表達對探索「自身根源和歷史」熱切的心情。這樣的心情，延伸而發展成為濃烈的鄉愁情緒，尋根的渴望、民族認同、族群命運共同體的連帶感，集中收入的十四首作品都圍繞在這些主題來表現，可視為同一系列的創作。如《禱告》一詩，透過禱告詞，對歷代祖先呼喚和祈願，希望獲得祖先的庇祐，顯出自己受傷脆弱的魂魄依賴、回歸根源強烈的意圖。《童年的詩》和《在母親的腹中》，一則從殖民統治下童年生活的回憶抒發濃烈的鄉愁，表達對紅土故鄉的憧憬。一則追溯誕生的根源，顯示重返母胎的願望。也有借本土固有風物，如《水牛》、《檳榔樹》來表現獨特的台灣民俗和民族信仰者。這本詩集，收入1940~1990年間的作品。但，大部分的作品都完成於作者寫作高峰期的六〇年代。

《陳千武精選詩集》是最近作者的精選集。2001年2月，由桂冠圖書公司以文庫本精緻小巧的形式出版。最後附有作者出生以迄2001年為止的年譜。全集計分為四個選題，即：一、《太陽·原鄉》，偏向表達顯示原鄉（台灣）光和影的風物、地理、時間、季節等題材。帶有濃厚的抒情性和鮮明的色彩感覺。二、《媽祖·信仰》，偏向民俗信仰的主題，作者在描寫媽祖、神、魔、魂等宗教的世界，呈現人深層的情念和心理的同時，也蘊含批評的文化意識，以象徵的手法，透過神魔隱喻，來批評政治專制，以及俗世的權力、物質貪欲。三、《人性·省察》，洞察人性的主題，帶有強烈社會風俗批判的傾向。四、《愛情·浪漫》，表現浪漫精神，生命、愛情觀的主題，對耽溺於性與愛的男女，冷徹和狂熱兩極端的表現，有十分精彩的書寫。本書為詩人莫渝主編的文學叢書之一。其特點是——費心的版面設計和別出心裁的作品選擇。以主題表現作為著眼點來鋪排作品，集合同一主題的創作來構成各個篇章，因此，頗能顯示作者極具個人特色的詩思和詩情，獨特的技法和意象塑造。

《夏深夜的一刻》是陳千武的第一首詩。

《禱告——詩與族譜》，陳千武藉詩來傳達探索自身根源與歷史的熱切。

2001年出版《陳千武精選詩集》是作者最新的精選集。

禱告

詩與族譜

陳千武精選詩集

陳千武



シロウ大王物語
伝説・台湾原住民ペイナン族
陳千武著 編訳・安田 肇／保坂登志子



陳千武著
《台灣新詩論集》
文學評論集



陳千武最早發表的小說集《活著回來》。

陳千武根據卑南族傳說改寫的兒童小說代表作《檳榔大王遷徙記》。

陳千武文學評論集重要集，是重要代表作。

《詩的啟示》是陳千武剖析台灣傑出詩人代表作的論著。

《活著回來》，原題《獵女犯》，是作者最初的短篇小說集。初版於1984年11月。改題的版本，則於1999年8月底由晨星出版社出版。收入十五篇作者的短篇小說，除原版的代序和附錄全部照收外，新增趙天儀評論一篇。這本短篇集是作者在青春時期，作為一位日本（特別志願兵）參加太平洋戰爭，轉戰南洋的記錄和回憶，帶有自傳小說和戰爭小說的性質。在構成上，本書有兩大特色：一、是一種「時空裝置」的文學，除情節、人物和事件糾葛極為複雜，極具戲劇性之外，在文學進行的時間（1942年7月~1946年7月）和空間（台南、新加坡、爪哇、帝汶島、雅加達、基隆等）上，往往藉凝縮場面的映現和鋪陳，來顯示大規模變動與移動的模樣。由是，本書的內涵足以呈現作者的創作版圖，同時也足以重現作者消逝了的青春期的生命地圖，南洋和戰爭的經驗。二、在短篇的形式下，本書的各篇章均具備獨立完結的要素和構成，但是相互間往往有共通的背景，有延伸發展可資連結起來的部分。雖是短篇集，多少也帶有一氣呵成的長篇小說的氣勢。至於本書各篇的主題和內容，從淒慘的戰爭描寫，種族間的愛憎情感、連帶與疏離，人性深層的微妙變化的捕捉，異國生活和景觀的刻劃，到亂世中生死、愛情的主題等，可謂多彩多樣，極其繁複。本書作者的創作意圖，明白可見即以戰爭反面的教材來凸顯和平的寶貴，祈願人類的大愛化解仇恨和傷痛，以寧靜和關懷取代紛亂和鬥爭。本書對戰中日本和東南亞各國互動的狀態，過往時代特殊的影像，都身歷其境地詳加紀錄，足以為戰中的歷史脈動作見證。在台灣文學史上，更是難得一見的戰爭文學傑作。本書有保坂登志子的日譯本，由京都洛西書院，在2001年1月出版。

《檳榔大王遷徙記》，這是由台原出版社在1993年12月出版，列入台灣少年故事叢書第一冊。作者創作的兒童小說代表作品。有副題「擦拭的旅行」。作者的兒童文學創作包括詩、小說、翻譯和評論，為數不少。本書根據卑南族原住民傳說改寫而成，分為七章，故事前後連結，情節發展結構緊湊，頗具吸引力。本書的描寫，以兩個著迷於故事書的少年為中心，敘述他們墜入時空隧道去台東，隨卑南族大王和族人旅行的過程，在重返二十世紀的故鄉以前，就如同進入自由飛翔的世界一般，接二連三的發生傳奇事件。內容極具娛樂性、本土性和幻想性、神秘性，令人感受心靈思考的奧妙。是兒童、成人兩相宜的童話。本書有保坂登志子的日譯本，由角創房在1998年8月出版。

《台灣新詩論集》，1997年4月由文學台灣雜誌社策劃出版。作者的文學評論已刊行超過十冊以上。其中以本書的學術價值最高。本書區分為論述篇和鑑賞篇兩部分，前者多為在國際學術研討會發表的論文，後者則偏向隨想的性質。本書作者推翻既成的偏見，提出許多影響台灣新詩史發展的論述與見解，普遍被接受。舉其重要者，如：一、兩個根球說，提示台灣新詩的淵源有兩個根球（即戰前日治期發展出來和戰後大陸移植來的傳統），成為研究戰後台灣現代詩史的基礎理論。二、台灣新詩原型的確認與分析，提出追風所作《詩的模仿四首》為例，指陳其鑄成後來台灣新詩發展的四個原型「批判、抵抗、愛和希望」。三、台灣新詩發展史的論述，區分「開創、過渡、興隆」三階段說。四、對台灣新詩獨特性格的系統考察，如戰後台灣現代詩的意識形態、性格、外來影響，現代詩中的台灣經驗等課題研究和論述。本書最足以見證作者數十年來努力累積成型的，對台灣現代詩的論點和思想。

《詩的啟示》，1997年5月由南投縣立文化中心出版。本書區分三個部分，一、《詩的啟示》對二十三位本土傑出詩人代表作的分析鑑賞。二、《詩的自述》對二十一首自身詩作的剖析解說。三、《詩的詮釋》舉世界各國的名詩為例，對詩的諸問題作論述。均以獨特的觀點，簡潔明晰地導出詩學的真諦，並自「詩思動態」的把握來追求事、物、象的本質。

（圖版陳千武提供，劉振祥攝）

陳千武創作版圖

台灣
南投

- 1922 生於南投縣民間鄉。
- 1928 入南投民間鄉皮仔寮公學校。
- 1931 由皮仔寮公學校三年級轉南投小學校。

台中、彰化

- 1935 入臺中一中。廣泛閱讀各種文學作品。
- 1939 詩作首次刊載於《臺灣新民報》。
- 1940 於《臺灣新民報》和《臺灣藝術》發表詩作；受邀加入坂原新一主宰的詩會。編自家藏版《徬徨的草笛》詩集。
- 1941 臺中一中畢業。入臺灣製麻會社擔任監工職。發表短篇日文小說《白上衣女人》、《風吹秋宵》和《老職工》。
- 1942 入彰化製米會社服務。發表《春色》等詩，編自家藏版《花的詩集》。
- 1951 發表短篇日文小說《哀愁夜》。
- 1958 發表第一首中文詩於《公論報》。
- 1963 出版第一部中文詩集《密林詩抄》。主編《民聲日報》「文藝雙周刊」。
- 1964 參加吳濁流主持的《臺灣文藝》座談會。發表短篇小說《卡減校長》。主編《民聲日報》「文藝雙周刊」。與吳濁流等創辦《笠》詩雙月刊。
- 1965 參與《本省籍作家作品選集·新詩集》編選工作。自編自費創辦油印詩刊《詩展望》，為《笠》詩刊的補助刊物出版。詩作數首被選入《本省籍作家作品選集·新詩集》。出版詩集《不眠的眼》和譯詩集《日本現代詩選》獲得第一屆笠詩獎翻譯獎。
- 1970 譯小說集三島由紀夫《憂國》。主持編選與翻譯台灣現代詩，撰寫《現在詩的歷史與詩人們》，以《華麗島詩集》中日文對照出版。
- 1973 結束林務機關人事行政職務。轉入台中市政府任總務職。詩作數篇被選入《中國現代詩選》和《六十年詩歌選》。
- 1974 譯《田村隆一詩文集》。出版詩集《刮依詩稿》、《媽祖的纏足》。
- 1975 譯《韓國現代詩選》。主持《笠》與「夏畫會」舉辦「現代詩畫展」。執編《笠》詩刊。
- 1976 創設籌辦臺中市立文化中心；後正式派任主任職。
- 1978 發表詩作數篇及隨筆《張文環與我》、《就地求生》、《評杜國清的詩》；翻譯渡邊武信、北原政吉的作品。展出「詩創作展」、「詩畫展」及舉辦現代詩座談會。
- 1979 翻譯台灣現代詩為日文，收入北原政吉主編《臺灣現代詩集》，獲日本圖書協會審定為推薦圖書。主辦台

中市兒童詩畫展，編選《小學生詩集》。參與《美麗島詩集》的編輯工作，出版附錄《臺灣新詩的回顧》。出版《現代詩淺說》詩論集。

1980 翻譯小說集《醜女日記》。

1981 出版日文詩集《媽祖的纏足》。

1982 參與譯編《亞洲現代詩集 I》。出版少年讀物《富春的豐原》故事集。主編《亞洲現代詩集II》出版。

1983 翻譯北原政吉詩集《龍》（臺灣紀行詩）。

1984 出版短篇小說集《獵女犯》。

1985 發表小小說《拍桌子》。新建臺中市立文化中心落成，舊文化中心與之合併，並易名為「文英館」，同時改主任職名為館長。

1986 出版詩集《安全島》。

1987 發表短篇小說《駙馬》。退休後專事寫作。共同翻譯日小說《海市蜃樓》、《化妝》、詩集《散步之歌》。

1988 主持亞洲詩人會議在台中舉行。出版《愛的書籤》詩畫集，蕭寶鈴書插畫。任臺灣兒童文學協會理事長連任四年。

1990 出版詩集《寫詩有什麼用》。出版《陳干武作品集》。編選《兒童寫給母親的詩》。編譯主編《亞洲現代詩集》第五集出版。

1991 出版譯編《台灣原住民母語傳說》。改編《台灣民間故事》再版。前衛出版臺灣短篇小說集，納入《陳干武集》。編輯、出版《台中縣日治作家作品集》。

1992 獲國家文藝翻譯成就獎。出版評論集《童詩的樂趣》。共譯童詩中日文對照《海流》出版。編兒童詩集《我心目中的爸爸》。

1993 出版日文譯《陳干武詩集》。出版童詩評論集《童詩的樂趣》。主編台中市《小學生詩集》出版，一至四集。出版詩集《月初的風景》。出版青少年文學故事集《檳榔大王遷徙記》以及《台灣平埔族傳說》。

1994 出版《舊約聖經的光與愛》翻譯集。

1995 譯張文環日文小說《夜猿》。受聘擔任靜宜大學駐校作家。共同編譯童詩中日文對照《海流》出版。主編《95亞洲詩人作品集及論文集》。

1996 出版詩選集韓文譯《木瓜花詩集》

1997 出版《西川滿臺灣小說集》譯本。出版《臺灣新詩論集》、《桓夫詩評論資料選集》。出版《詩文學散論》、《詩的啟示文學評論集》。獲大墩文學貢獻獎。秋吉久紀夫著《陳干武論》出版。日本《詩與思想》雜誌第147期出版〈特集，陳干武〉專號。

1998 出版少年小說《檳榔大王物語》日文譯本。參與台日韓詩人創作連詩。

1999 撰寫《臺中文學史年表》。獲臺灣文藝作家協會「亞洲詩人文學功勞獎」。獲台灣文化學院頒發榮譽博士。

2000 主辦台、日、韓詩人詩書展在台中市文化中心展出。舉辦三國詩人座談會。小說集《獵女犯》日文譯本出版紀念會。獲南投縣文學貢獻獎。擔任臺灣現代詩人協會籌備主任委員、召開成立大會並予立案。獲日本東京「地球社」頒發「地球詩人獎」。台、日、韓四位詩人連詩集《搭乘木筏船》出版。合譯南瀛文學家《林修二詩文集》出版。

2001 出版《陳干武精選詩集》。翻譯畫家何德來日文短歌集《我的路》交歷史博物館。

2002 綠川個人史徵文評審決賽。獲第六屆國家文藝獎。

台北

1982 主辦台灣、日本、韓國三地現代詩人會議，擔任會議主席。

台南

1943 入臺南市「臺灣第四部隊」，並參加臺北地區防衛戰。

1999 主辦台日韓連詩活動。

2002 評審「日治時期文學資料翻譯」。

● 新加坡、基隆

1943 ~46 擔任日本特別志願兵，前往新加坡，從基隆返台。

● 日本

東京

1980 參加地球詩社主辦的「東京國際詩人會議」。發表隨筆《國際詩會在東京》。

1998 受邀在日本「現代詩歌文學館」演講「臺灣現代詩」與對談。

前橋

1996 參加「世界詩人會議」。

銚子

1996 參加「東亞文化交流會談」。

金沢

2000 參加「狀」詩誌年會。

2001 參加日本金沢、福井「一筆啓上賞文學獎」頒獎典禮。

● 韓國

濟州島

1999 參加韓國濟州島參與連詩活動。

漢城

2001 參加「第四屆東亞詩書展」。



美術類 蕭勤

累積性成就

- 從事繪畫創作四十餘年，致力於將東方哲學思維，轉化為鮮明且具有現代意義的藝術風格。
- 參與組織東方畫會，對早期台灣現代繪畫的發展有實質的貢獻。
- 引介國際藝訊與展覽活動，扮演台灣與國際藝壇交流先鋒者的角色。
- 1996年返國教學，啟發後進不遺餘力。
- 具累積性之國際成就。

得獎感言

正好從法國南部展出回來，接到獲獎的消息，第一個反應是非常驚訝，好像這並不屬於我似的，但接著卻深深地意識到這個獎將是對我的另一種鞭策，使我對多年來，一直堅持的理想與工作不敢稍息，而要更加努力，才不致辜負大家對我的厚愛、期待及鼓勵。

回想起1951年，16歲時決定選擇從事藝術這條路始，我賦予了自己的人生一個決定性的意義及努力的方向，而這個方向也就成了我一生的目標與理想。

由於這個選擇，接下來就是許多不斷要承擔的後果。果子雖有甜、有酸、有苦，然卻都是來助我成長的恩賜，使我能透過藝術工作及創作來體會及領悟真我的自覺；雖如此，每個當下還都是一個新的開始與學習。

其實，能來到這個美麗的世界，選擇自己要從事的工作，及從中悟出人生的真義和努力的方向，已就是一項大獎了。



拜二十世紀中外歷史的戲劇性及其個人特質之賜，蕭勤因緣際會地置身於中國現代美術史上的「第一」。亦復因此緣故，他在華人藝術世界正是活生生的傳奇人物與歷史見證。

蕭勤孜孜矻矻一生，彷彿特技人員懸在高空，步步為營地走在理想與信念相互拉扯的細細鋼索上，平衡兩端允執厥中從來大不易，再藝高膽大，舉手投足間依然如臨深淵如履薄冰。

大陸時期（1935～1949）

孟夫子嘗言：「天將降大任於斯人也，必先苦其心志，勞其筋骨，餓其體膚，空乏其身，增益其所不能。」此言在蕭勤身上獲得印證，足堪解釋何以其前半生災厄連連，風雨飄搖。不過，一切的苦難挫折，不曾動搖他的根本，從不自艾自憐，一本多情堅毅的殊異稟賦，超越窒礙煥化成長為一介至情至性、有為有守的狂狷之士。

儘管蕭勤是出身書香貴冑的世家子弟，加上是家族香火所繫的單傳男丁，自當集三千寵愛於一身，孰料大時代的巔簸不堪，逆轉了他本該是豐衣足食、無憂無慮的際遇。

加諸於二十世紀中國的連綿苦難罄竹難書，身陷大

陸時的蕭勤，命運操之於客觀環境而非主觀意識之上。或許正由於深受殘酷時局凌遲之害，蕭勤日後成為一位人道主義者和無政府主義者。

祖籍為廣東省中山縣的蕭勤，字友蘭，1935年1月30日生於上海市。父親蕭友梅（1884～1940），留學日本為同盟會會員，曾收容時為前清欽犯的孫文，日後隨胡漢民擔任孫中山秘書。精通多國語言的蕭勤尊翁，留德歸國後應蔡元培之請，創立中國第一座高等音樂學府上海音樂院（1927），抗戰時期鞠躬盡瘁、死而後已，贏得「中國現代音樂教育之父」的尊稱。

蕭勤坦言若非年幼喪父有失栽培，也許他希望成為指揮家而非畫家。作畫時需要古典音樂相伴，巴哈（J. S. Bach）是他的最愛，或許畫中獨有的動感與音樂性歸功於此。亦為國家文藝獎得主的夏陽，認為蕭勤的外語能力是其畢生所僅見。蕭勤能遊刃有餘周遊世界各國，活躍於國際藝壇，熟諳外語的溝通能力扮演關鍵角色。但是蕭勤繼承自父親的不僅只是音律和語言的長才，還有浪漫主義與理想主義的人文主義色彩。

信仰誠篤的母親戚粹真（1903～1945），出身基督教牧師家庭，夫婿亡故後，預感自己亦將不久人世，堅持一雙子女受洗，託付予天父神子。雙親相繼謝世，

正是蕭勤顛沛流離的開始。一度寄宿的小學校長，見證蕭勤的早熟、早慧，不僅懂得照顧稚妹雪真，也擅長歌唱與畫圖。托孤於姨母戚問竹，不久後，蕭家兩位姑姑商定分別收容這對小兄妹，這個兩處托孤的決定，帶給兩人截然不同的命運。

最後交由堂姐名音樂家蕭淑嫻照顧的蕭雪真具音樂夙慧，專攻鋼琴演奏，不料一場變故，讓芳齡十七歲的她住進療養院至今。蕭家命脈所繫的蕭勤，則隨曾任蔣中正總統府秘書長的王世杰夫婦於1949年遷台。卅一年後，蕭勤才因蕭友梅紀念館的建置再訪神州大陸。

臺灣時期（1949～1956）

蕭勤絕早便已失去無憂無慮的童年。雖然衣食經濟無虞，但寄人籬下的尷尬焦躁與日俱增。所幸以塗鴉、運動、白日夢自娛，青澀自閉的青春期才有宣洩的出口。波蘭國寶作曲家蕭邦（F. Chopin）悲愴的音樂和現代舞蹈大師鄧肯（I. Duncan）的自傳，都曾讓蕭勤內心澎湃不已。

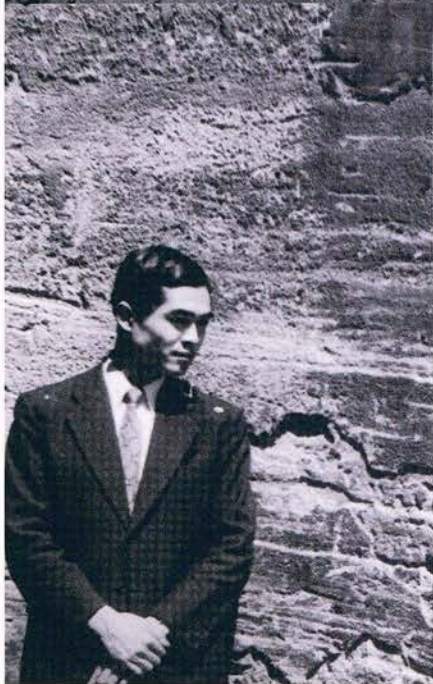
不羈的年輕靈魂終於因與藝術私定終身而定性，蕭勤說：「我十六歲便與藝術結了婚」。1951年，順利考取省立台北師範學校藝術師範科，可惜培育國小師資的教程讓他大失所望。

幸虧結識一群志同道合的前後期同學：霍剛（1932～）、陳道明（1933～）、李元佳（1929～1994）、蕭明賢（1936～），蕭勤的求學時光才未蹉跎。而這群文藝青年，也爭氣地使該校成為催生臺灣現代藝術運動的搖籃，與培育「五月畫會」健將的師範大學美術系互相輝映。讓蕭勤終生奉弟子禮的啟蒙導師是李仲生（1912～1984）。1952年，他在學長霍剛的引薦下拜李仲生為師，隨後其同窗和學弟妹陸續投入李門。

李仲生的現代藝術知識淵博，著述頗豐，教學方法推陳出新，因材施教，講究眼腦心手並用，以速寫培養自動書寫技法（Automatism），重視東西融會的議題。這些長處加上低廉的束脩，自然吸引了求知若渴的北師在學生及空軍現役軍人歐陽文苑（1928～）、夏陽（1932～）、吳昊（1931～）前來就學。



由於生命經歷影響，蕭勤是人道主義與無政府主義者，攝於馬德里大學城，1956。



出身書香門第的蕭勤，十六歲就與藝術結為連理，攝於巴塞隆那，1957。



蕭勤與畫家趙春翔（右二）合影於巴塞隆那車站，1957。

李仲生在蕭勤身上嗅到了野獸派 (Fauvism) 的氣息，所以指導他針對構圖與色彩研究。蕭勤挖掘金石鐘鼎文字、平劇、書法、篆刻尋求靈感，以偏塞尙的風格初試身手。他的確對色彩情有獨鍾，回憶這輩子首度愛上繽紛色彩，是因為堂姐蕭淑芳、吳作人伉儷旅歐歸來致贈一盒色鉛筆。

查閱李仲生門生系譜可知，如今享譽藝壇者比比皆是，無怪乎倪再沁教授直稱：「李仲生帶出的優秀藝術人才，足與師大美術系資優生歷年總和等量齊觀，不愧台灣現代藝術之父美名。」平心而論，若以全面性評判之，蕭勤堪稱是最能承接恩師衣鉢的李仲生傳人，甚至若以畫藝、國際性及活動力而言，相較下還大有青出於藍而勝於藍之勢。

追隨恩師的腳步，蕭勤從旅美期間在紐約的長島 Southampton 學院擔任教授以來，四十多年來創作之餘寓教於樂，足跡遍及歐、美、亞各大洲，作育英才無數。1985年起獲國際藝術知名學府米蘭 Brera 藝術學院延攬為永久聘任教授，可見已師出有名。返台執教僅六載，子弟兵表現優異有目共睹，在藝術一片聲色聳動中，其學生另闢蹊徑，蔚成一股探索精神性的清流。如今蕭勤致力於帶領學生思考如何面對未來。人類意識形成集體心智需要時間，但是藝術卻應當是永遠具備未來性。

李仲生著作等身，引薦西方現代藝術不遺餘力，蕭勤亦復有一枝健筆。他在《聯合報》副刊及《歐洲通訊》專欄、《文星》與其他報章媒體發表的文字，首開西方當代藝術現場目擊報導新聞傳真風氣之先，彌補了當年臺灣仰仗翻譯、移譯的國外藝訊，曠日廢時又有失觀點的缺憾，達到與西方當代藝術思潮同步的成效。歐洲藝術之都的動輒觀瞻，自此取代親日本一家之言擅場的既有局面。而蕭勤首度返台後在《藝術家》雜誌闢專欄「給青年藝術工作者的信」，肯切分享習藝之路的點滴心得，因此在藝術人留美當道之際，掀起臺灣藝術界赴歐取經的第二波留學潮。

然而，筆者以為蕭勤著作中影響最深遠者，莫過於1978年他應邀參加「國建設研究會」提出的《對我國現代藝術的發展及對中西現代藝術交流的建議書》。作為國建會延攬的學者專家中藝術界代表第一人，這份建言言辭愷切地呼籲政府，儘速成立文化專責機構、制定文化外交政策、建立美術館、文化中心及藝術學院、參與國際辦理中外國際藝術交流活動——研討會、客座講學、雙／多年展等，洋洋灑灑種種論點擲地有聲，最後悉數列入國策規劃執行。證諸文建會、台北市立美術館、國立藝術學院隨即成立，有關單位

二十餘年努力執行的績效成果，絕大多數均是以蕭勤這紙建議書為藍圖。

遍數華人藝術圈，蕭勤在國際上的活動力歷久不衰，令人瞠呼其後，幾乎無人可望其項背。然而他絕不藏私獨善其身，善用個人影響力穿針引線，透過各種管道義助藝術盟友、提攜後進、致力台灣現代藝術國際化，向來傳為佳話美談。

從協助「東方畫會」老戰友出國圓夢，跑遍歐洲辦理中國當代藝術展，為台灣引進國際展，到引薦台灣藝術家予國外一流畫廊等等，蕭勤傾其所有，至今依舊不遺餘力。他的魅力與能力，使得在扮演文化使節方面勝任愉快，放眼戰後藝壇至今仍無出其右者。一如觸媒具關鍵性的催化作用，蕭勤所到之處，變化自然加速發生。

俄國文豪普希金 (A. S. Puskin) 說，要了解某個時代的人，必須研究其所言所行與藝術。這個原則的確適用於回顧抽象藝術運動的年代。動員戡亂時期戒嚴條例 (1951~1987) 雷厲風行的初期，籠罩在高氣壓下的社會，行動、思想的箝制致令人人自危，個個噤若寒蟬。一切可能危及國家安全的行徑均不可取，動輒招致反動、反叛之名入罪迫害。講求自由意志表達的前衛藝術，與反共意識大相逕庭，又因與蘇聯共產革命約莫同時興起，備受誤解和撻伐。

於是乎現實一切都顯得如此虛假、刻意、造作，無從成為投射情感、思緒的創作對象。當真實等同於虛幻，叛逆的藝術家不再反映白色恐怖下的實勢與時事，轉而全力投入抽象，不僅理所當然，或有險中求勝的意圖，亦復更是但求明哲保身的無奈選擇。

東方畫會與畫會時代 (1956~1971)

枉顧導師李仲生諄諄告誡，安東街畫室七位入室大弟子，在1955年最後一天通過決議，成立藝術史上第一個華人抽象藝術團體「東方畫會」(1956~1971)，開啓了中國美術現代化的新頁。

1957年第一屆東方畫展果然引起軒昂大波，黨報名筆專欄作家何凡為文請命，懇求大家念在初生之犢不畏虎的實驗性精神份上，姑且包容觀望參展的「八大響馬」。當時蕭勤已經負笈西國，作品卻未償缺席。即使李仲生始終不曾涉足任何一次東方展覽，也從未撰文評論，其生徒的優異表現，依照為他贏來「抽象藝術先驅」的封號。

以師大美術系畢業生為班底的「五月畫會」亦於1957年間成立開展，兩廂分庭抗禮下，掀起了台灣美術史的畫會時代，並為前衛藝術發展奠定與歐美亞東

同步的基礎。

嚴格說來，若非這群藝術家在台灣的努力，中國美術現代化的進程脈絡，勢必在戰後中止。無論中國美術正史至今如何看待，大陸境內因為苦於戰後重整、文革浩劫自顧不暇，四〇至八〇年代顯然呈現中國現代美術發展是由台灣方面主導的態勢。東方諸子首開風氣之先，的確功不可沒。

羈旅海外四十載（1956～1996）

在景美國小擔任教員，無法滿足矢志獻身藝術的蕭勤。為了實現夢想，1955年參加甄試，考取了西班牙佛朗哥（Franco）政府提供的獎助金，不顧家人強烈反對，毅然買張單程船票出走，踏上未知的海外求藝之途。

響馬因藝術出走謫居，很有千山我獨行不必相送的瀟灑，更有準備亡命天涯的絕決。胡蘭成個人經驗談，說是亡命其實比謫居更艱難，只因一要得有處可去，二是要具備平民精神。盤點歷史人物可知，謫居者皆因流放而自我造詣精進，而從來亡命者則是呈現革命家競出的景況。謫居是服罪被迫流放，行動範圍所以受限。但亡命之徒生來即是一身叛骨，拒不承認既有威權，斷不肯俯首稱臣，所以專要反動反抗，意圖謀反創建新秩序、新生。因為是叛徒，所以亡命者難為，遠比時不我予的謫居者更難安身立命。

如此說來，蕭勤究竟該定位為應天命謫居，抑或順人事亡命，很難分說。唯一可確定的是在那樣高壓而匱乏的時代，追求精神自由才能解脫，而遠走他鄉也成為唯一可能選擇的解套方式。

這一別竟然睽違臺灣整整廿二年，若非應國建會邀請歸國，再見恐怕延宕更久。可是在蕭勤心目中，台灣才是真正的故鄉，這也是他毅然放棄米蘭藝術學院的教授職位，1996年返台應聘投入甫成立的國立台南藝術學院任教。

旅居西土三年間，蕭勤主要以巴塞隆納為根據地。馬德里和巴塞隆納藝術學院的守舊，讓他放棄獎學金與學位，寧可靠稿費收入維持生計自力救濟。他加入皇家藝術協會、馬約爾藝術圈（Cercle Maillol）當地兩大藝術團體，直接參與當代藝術。相互砥礪的對象均是該國知名藝術家，包括A. Tapiés、M. Cuixart、J. Subirachs、A. Saura、L. Feito、P. Serrano、M. Chirino等非形象藝術的代表人物。蕭勤靈性高又富東方情懷的新作，當即使他得到在Matarò市立美術館舉行畢生首次個展的機會，進而連續三屆受邀參加西班牙國際爵士沙龍展（Jazz Salon）。沙龍展中他初試啼聲一鳴驚人，一舉獲選為十大藝術家，因此1958年為西國首要的Sala Gaspar畫廊網羅，簽訂生平第一紙經紀代理約。

當年捷報傳回台灣，這一切前所未聞的際遇，在本地藝壇有如天方夜譚，羨煞人也。很長一段時間，蕭勤是台灣藝術界瞭望世界當代美術第一手資訊的前哨站，而他也善盡天時、地利、人和，為台灣與歐洲各國搭起藝術交流的橋樑。作為世界藝壇場邊的觀察員，他克盡職責，作為場中當事人，表現不惶多讓。仔細檢視長長的履歷，不得不說他的國際資歷傲視群倫。

威尼斯雙年展對蕭勤意義非凡。1958年，蕭勤第一次前往義大利觀摩威尼斯雙年展，抽象表現主義巨匠托比（M. Tobey）與羅斯科（M. Rothko）參展的畫作讓他大受啟發，也讓他愛上這個國家。1960年二度赴會，猶太藝



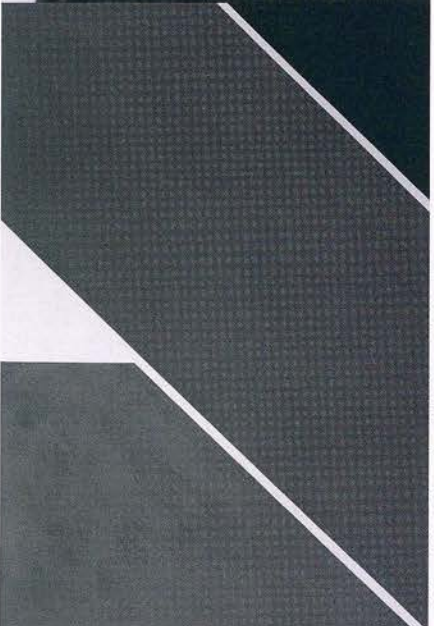
蕭勤攜別西班牙前往米蘭創作、定居，1959。



蕭勤《浩然》，彩墨，布，70×50cm，1961。

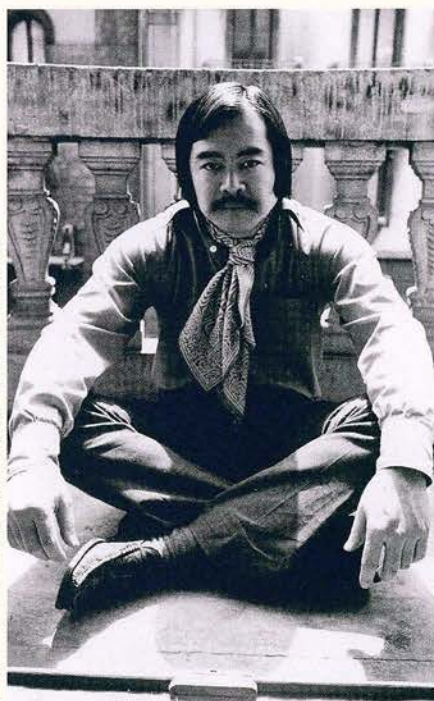


蕭勤攝於巴黎，1963。



蕭勤《繪畫》，壓克力，布，130×70cm，1970。

旅居米蘭四十年的蕭勤，認定米蘭是第二故鄉。Mino Lo Luca 攝，1989。



蕭勤在米蘭馬塞歐畫廊個展，Enrico Cattaneo 攝，1970。



蕭勤在米蘭歐洲藝術學院任教，1972。



術家畢西爾 (Julius Bissier) 的紙上小品素描，使他念念不忘，結識了克萊因 (J. Kline) 與美國匹茲堡國際藝術展的主席華許朋 (G. Washburn)，促成次年參展叩關美國及日後轉赴紐約發展的機緣。1963年應邀參加巴西聖保羅雙年展會內展的蕭勤，1997年威尼斯雙年展卻是以台灣館代表評委身分參加，個人正式參展則遲至2000年，台灣首度進軍威尼斯建築雙年展之時。

1959年在佛羅倫斯數字畫廊舉辦義大利首次個展後，蕭勤揮別西國遷居當代藝術事業如經濟一般突飛猛進的米蘭，客居該地超過四十寒暑，其中只有數年曾應前妻碧卓 (P. Pizzo) 之請暫住美國紐約 (1967~1971)。他在此成家、立業、夫過、父過，米蘭說是他的第二故鄉並不為過。

除了輾轉接濟過東方老戰友李元佳、夏陽、霍剛，並接待過前來考察的席德進、廖繼春，蕭勤的社交圈還是以聚居米蘭的各國藝文人士為主，彼時空間派、零藝社的藝術健將封塔納 (L. Fontana)、柯立巴 (R. Crippa)、芒宗尼 (P. Manzoni)、卡斯代拉尼 (E. Castellani) 眾人與之過從甚密，其中尤與壯年猝死的芒宗尼感情最篤。

藝術出版巨擘 Mazzotta 基金會和米蘭畫廊龍頭 G. Marconi 數十年來的傾力支持下，蕭勤穩居義大利當代藝術家的重要地位，主要活動範圍遍及歐陸、北歐各國，躋身國際級的藝術家之列。在白人沙文主義主導的國際藝壇中求生存已大不易，遑論能有此成就。

在法國，趙無極是抒情抽象代表之一；在英國，林壽宇被歸為極限主義 (Minimalism) 的最後一筆、李元佳在觀念藝術 (Conceptual Art) 的地位漸受推崇；在美國，先有蔡文穎參與電子藝術，後有謝德慶成為行動藝術 (Performance Art) 大師。

相較於蕭勤在海峽兩岸三地的藝術史定位的尷尬，往往將之被邊緣化為「海外華裔藝術家」之屬，義大利則十分肯定他是藝術浪潮上的人物。最佳例證是1997年米蘭政府在「狂飆的六十年代」這項具史觀定位辦理的大型回顧展中，蕭勤是唯一被納入的亞洲藝術家。但願這次榮登這屆國家文藝獎的美術類得主之後，蕭勤過往身分地位妾身未明的處境能獲改善。

作為一輩子主要以賣畫維生的職業畫家，蕭勤每到一處發展——巴塞隆納、巴黎、米蘭、倫敦、紐約，都能有一流的畫廊出面經紀代理，除了藝術造詣和語言能力外，其待人處事尊重倫理恪守行規，堪為楷模。較之國內藝術市場至今仍然普遍投機、紊亂、短視、功利，蕭勤與代理商四十年並肩作戰彼此成長的情誼、義氣與兼顧市場、學術的默契，教人匪夷所思又嚮往。而其畫價全球統一，未因國內、外而有天壤之別，也值得許多藝術人效法。

年少時以雙槓健身的蕭勤，在組織藝術社團方面也是「運動健將」。此間對他參與「東方畫會」耳熟能詳，而正當「東方畫會」在臺灣掀起一波風起雲湧的畫會運動之際，遠在米蘭的蕭勤，又邀集當地藝術圈有所共識的同好卡爾代拉拉 (A. Calderara) 與吾妻兼治郎 (K. Azuma)，共同在1961年八月提出宣言，發起了國際「點」藝術運動 (Movimento Punto，在臺又譯「龐圖」)。

針對如火如荼的非形象藝術 (Art Informal) 標榜悸動、爆發力進行逆向思考相信觀念的純粹性與創造的理由，是在於了解「無限」中的「有限」。並逆勢操作，透過純化理念、形象異中求同，作為藝術的出發點，由現

實界超脫至精神性的世界，所以能夠不受時空地域限制、不隨波逐流。

在辦理十三項聯展的六年活動期間，共有歐、亞、拉丁美洲的近四十位空間派、零藝社、核子運動（Movimento Nucleare）藝術家紛紛捐棄立場共襄盛舉，其中封塔納、索托（J. Soto）等藝術大師赫然在列。瑞士蘇黎士甚至出現了以「點」運動宗旨的私人藝術學府。

「點」運動雖然可能是其中最負盛名者，卻不是蕭勤主導的唯一的國際藝術運動。1978年，蕭勤匯集另外八位專長不一而分屬六個國籍的藝文人士——L. Losso、E. Biffi Gentilli、E. Albuzzi、

K. Azuma、R. Geiger、G. Robusti、

J. Tilson、J. Tornquist，在米蘭發起了另

一項極具人文氣息的國際觀念運動

「太陽」（Surya語出梵文，1977～1979

。主旨在鼓吹跨界域的人文交流

整合，期盼藉此可達到集體共識

，以宗教般的謙卑切入藝術，讚頌全知全能的造物主及其所造萬物。

間隔十年後的1989年間，蕭勤在丹麥哥本

哈根發起了「氣」運動（Hakti，語出梵文）。其目標是設法導引宇宙自然間的豐沛能量作為創意。二十四位國籍不同的藝術家，成員仍在增加中，至今已經展出聯展八次。

與時俱進，四時長青

蕭勤身上同時流露著溫和、辛辣與超逸。明明早過了耳順之年，青春依然，言談間仍然語帶機鋒，隨時時綻放著英氣勃發。待人處世一直是「嚴以律己，寬以待人」，對自己嚴厲非常，毫無容赦二過轉圜，經營自身生涯猶如昔人求道，投入與虔誠使人動容。

蕭勤一直希望能夠擁有不老的身心，因此他在藝術、精神上得以青春永駐，端賴其總能知福惜福，以創作將滿心喜樂化作極樂、至福、狂喜與人分享。回顧蕭勤的行誼，總要讓人惦起世界文學名著中的幾個有血有肉的經典人物。他擁有挑戰風車唐·吉訶德（Don Qixote）一般的浪漫狂狷；如同盜火的普羅米修斯（Prometheus）一樣以頑強的生命力甘冒大不韙；還像滾石上山的薛西弗斯（Sisyphus）獨力抗拒命運擺佈。

如何能以一句短話總結蕭勤的人與藝術呢？雖然蓋棺論定的時候未到，但是說他一路走來，至今一切莫不是「為了藝術為了愛」，應當是不失公允的評判吧。



蕭勤在米蘭工作室，1983。

與義大利藝評家 F. Caroli，1990。

蕭勤於義大利公開創作，1996。
Gina Luca Liverani 攝

蕭勤與聲樂家妻子 Monica，1996。
潘重安攝

蕭勤回台任教國立台灣藝術學院，1996。

謝佩霞◎曾任南非開普敦 Stellenbosch 大學亞洲研究中心、國立台灣藝術學院國際藝術交流研究中心、國立台灣美術館等國內、外學術機構研究員，現任逢甲大學建築系（所）、國立台灣藝術學院造形藝術研究所兼任助理教授。十餘年來在台灣和歐洲從事國際性、研究性展覽策劃、廿世紀中國現代美術史研究及當代藝術評論相關工作，策展代表作包含米羅的夢幻世界、東方畫會紀念展、向李仲生致敬、威尼斯建築雙年展台灣館等，亦應邀協助辦理上海、伊斯坦堡、威尼斯等大型美術雙年展，論述散見於中、外文圖錄刊雜誌。

作品賞析

從後印象派入門(1951~1956)

根據現存年代最久的油畫「自畫像」研判得知，蕭勤早期的畫作的構圖，頗見塞尚 (P. Cezanne) 與高更 (P. Gauguin) 的構圖餘韻、用色遺風。

蕭勤就學李仲生門下後，李仲生見其色感、結構性過人，指導其鑽研野獸派，分析馬諦斯 (H. Matisse)、杜菲 (R. Dufy)、克利 (P. Klee) 和米羅 (J. Mirò) 的色塊構成與線性表現。階段性成果是以油性蠟筆描繪京劇舞台場景的紙上作品。蕭勤出國前的1955年已開始嘗試克利式的純粹抽象繪畫。

非形象藝術、行動藝術時期 (1957~1958)

置身異國文化的衝擊，初抵西班牙蕭勤陷入莫衷一是的茫然。靠著在電影院重覆觀賞電影學會西班牙文，接著蕭勤茅塞頓開，擁抱拉丁文化的優越特色：熱情、感性、神秘與鮮明的色彩。蕭勤將此體悟融合彼時方興未艾的非形象藝術、行動藝術 (以托比、法蘭西斯 (S. Francis) 為主)，利用油彩顏料以書法線條創作意象與情感豐富的布上作品。

蕭勤意識到一旦放任情緒波動主導創作，作品不免因流於情緒宣洩而顯得膚淺單薄。於是當機立斷揮別此風，開始潛心孕育屬於自己的個人風貌。以誇飾手法，將中國傳統金石文字「破石」結構蘊藏的寓意化為圖象，融入詩意與冥想，繪製講究平衡感的畫作。蕭勤認為自己終於開始發展個人獨有的面貌。

「道」時期 (約1958~1961)

遷居米蘭之後，蕭勤與當道義大利空間派藝術家相交遊，對超我 (Super-ego) 的追求益發熾熱，努力拋棄假面。自1958年起，以老、莊為本的道家思想與印度玄學，成為精研的重心所在。蕭勤領略生命實為道家哲學——陰陽相生並存的狀態主宰。因為父、母親分別虔心於人文主義和宗教神祕主義，原本已趨兩極並陳的天性益加強化，自然而然地將他導向二元論 (Dichotomy) 發展。

間或牛刀小試製作石版、銅版、絹印版畫之外，蕭勤開始以墨水在紙本上創作。裨益蕭勤超越世俗的道家真言躍然紙上，也助他一洗依傍，開創最膾炙人口的嶄新畫風。

前期矜持拘謹的對稱構圖被束諸高閣，代之而起的是並置 (Juxtaposition) 的手法，統一相對而相應的元素，使之互為頡頏。畫面留白比例增加，以墨為戲，以白計黑，創造出東方風情濃郁而又引人入勝的空靈



真空，藉緘默與靜謐營造極致宛然的動態。

蕭勤捨棄昔日偏愛的濃熾色彩，轉而使用備受中國古文人推崇的澹泊色調。諸如不透明水彩、印度墨水和彩色墨水的水性顏料為媒材，一氣呵成直接揮灑在未經打底的本色帆布與紙材上。在落筆的當下，便能俐灑一舉攫獲脫俗、靜觀、酣暢、通透和清明。

上述的作品特色，公認是蕭勤的註冊商標。因此，1960年代是蕭勤創作生涯突破的轉捩點。

水火濟濟的陶藝 (1961迄今)

當任何媒材信手拈來，蕭勤都能無入而不自得。遠自當年與封塔納、芒宗尼、杜瓦 (R. Dova)、貝禮 (P. Bury) 等藝界好友每年定期在義大利陶藝重鎮Albissola一起製陶，至今仍舊維持到Faenza、Imola等地定期燒陶的創作習慣。

儘管蕭勤的立體作品鮮為人知，除金屬雕塑外，基於運輸安全考量，有幸欣賞過其彩繪玻璃、樂燒 (Raku)、陶塑、陶版畫的國人寥寥無幾。蕭勤作品一大過人之處，在富有觸覺 (Tactile) 的質感。其陶藝之作最是感性而性感，頗能撩撥觸發觀者的官能衝動。

製作陶塑、陶繪起手無



回，即與創意靠牽引滴流瞬間成形，結果卻在敷彩上釉鍛燒後才真相大白。暢快而古雅的流線造型與鮮豔欲滴又中國的釉色，似乎將寰宇的脈衝律動合為一體。彷彿中世紀的煉金師，屈指便點石成金，凝結火山熔岩為永恆的璀璨光輝。

檀城即宇宙（約1962～1966）

隨著靈修轉向西藏密宗（Tantrism）與印度檀城派（Mandala）的教義，蕭勤迭以能量來源的太陽為象徵，畫中詮釋性靈的光華波動與無遠弗屆的磁場震盪。蕭勤選擇濃烈的純色，以交錯並排的對比手法安置色塊，在複製檀城（一稱曼荼羅）彩繪宗教畫的制式圖案的當兒，以美術的途徑，為自己供養起一座座的心靈檀城。

極簡而非極限（約1966～1974）

反省如何修持內明添智慧之後，蕭勤領悟必須回歸原點，恢復以簡明、緊湊但不對稱的原則性結構佈局。捨棄墨水，選擇不透明水彩，塗滿色塊，觸發自己的情愫潮汐，但求精神昇華。

目的在超越了時下熾手可熱的極限藝術，畫面導入突兀的造形和銳角，直截無隱地將直覺介入畫面——此舉貫見於東方哲思。

工業主義 VS. 自然主義（約1970～1973）

身處陶醉於工業文明成就、癡迷於探索外太空的美國，蕭勤自然未嘗置身事外，自有其手法回應這波狂熱。以不鏽鋼、塑膠、塑料等現代工業素材製作的立體雕塑，雖然大致維持1960年代後期以飛碟為靈感的畫作慣見的幾何輪廓，卻又以即興徒手繪的曲率介入佈局，破解冰冷嚴竣的機械文明造相。

不鏽鋼金屬雕塑的表面，部分施以烤漆加工，部分單作拋光處理，間或以掐絲法嵌入銅絲強調曲線處，在霧面、鏡面相互輝映下，鏡裡、鏡外世界時而對立，時而合一，倍添戲劇張力，共構出堪足比美重唱、輪唱或重奏的完美視覺合弦。

禪系列（1974～1980's初期）

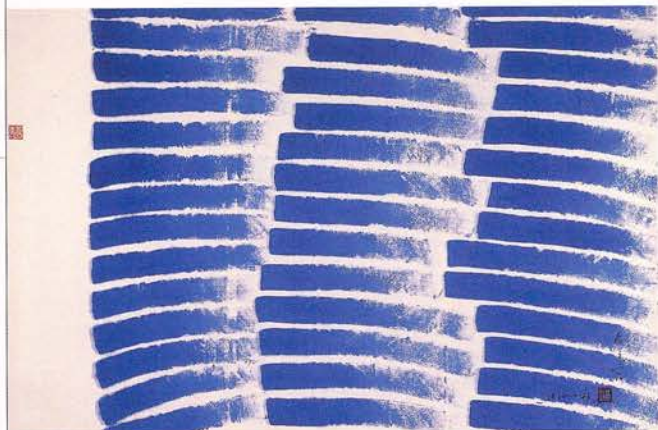
參修佛教禪宗思想影響蕭勤至鉅，甚至足以教他放下美國繁華世界的功成利就及穩定教職重返歐陸，拋棄人工素材，而重拾昔日嫻熟的紙、筆、墨、棉布創作。

蕭勤再度能夠直見心性、暢所欲言、無隱無晦地放手創作。自我不再作祟，慾望亦不再蠢動，一切頓時清明透澈如許。此項改變大受肯定，在歐陸的藝術地

位益發穩健。彼時，去國廿二年返臺，他便以此面貌示人，禪系列讓人與蕭勤畫上等號。

氣系列（1981～1990's）

印度文學泰斗泰戈爾在《漂鳥集》寫道：「藝術家是自然的情人，所以既是其奴僕，也是其主人。」蕭勤心有戚戚焉，因為在接續的階段裡，貫徹的創作主題，乃是著力於闡釋宇宙自然間蘊藏的無窮能量。本時期作畫是持寬版的中式羊毫排筆，在尺幅驚人的布上重覆運筆，如同巫師般反覆執行儀典，但求聖靈附體灌頂加持。



蕭勤《氣218》，壓克力彩、畫布，147.5 x 226cm，1984。

恰似巫術移情交感作用，藉著詮釋瀑布、颶風、漩渦、銀河等壯麗的自然天象，蕭勤希冀能馴服破壞力為正向力量，導引大能入渠，求得通靈開智。即便如此，蕭勤無意僭越上帝、藐視天地，氣系列純然是蕭勤以謙卑之心供奉的祭禮，向宇宙大道致敬。他總愛說，造物主就是最偉大的建築師與藝術家。

蕭勤曾經自證道：「藝術不成問題，生命才是『大哉問』；我只是透過藝術創作完成這一生的使命而已。」誠如最後舉槍自戕了卻殘生的海明威(E. Hemingway)感嘆：「死比活著容易」。

但是大半生多舛的際遇，卻讓蕭勤變成悲觀已極的樂觀主義者，未嘗令他對人性和生命失卻信心。反之，越挫越勇，深諳化悲憤為力量之道，屢屢昇華劇慟為大愛，轉化為超越藝術創作至新境的原動力。

天安門系列（1989～1990）

旅居歐陸近半世紀的蕭勤，素來嫉惡如仇，對高壓獨裁和不人道的不義之舉深惡痛覺。濟弱扶傾的俠義精神本是他追求的英雄本色，劍及履及展現在長年捐助許多國際人道組織上。

1989年天安門前一場大刺刺鎮壓莘莘青年學子的大屠殺，目睹慘絕人寰的景象，作為革命烈士嫡子的蕭勤痛心疾首。為了悼念這群來不及長成便為願景犧牲的無辜青年，創作了以「莫忘」(Non Dimenticare)

破題的天安門系列。

蕭勤《天安門大屠殺之十》，壓克力彩・畫布・55 x 65cm・1989。



度大限系列 (1991~1995)

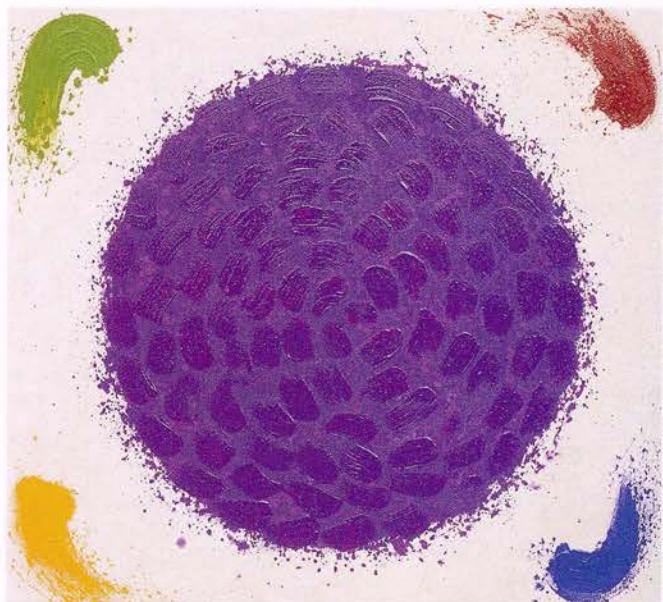
相士為蕭勤的生辰八字解盤，往往蹙眉興嘆。子年子月子時呱呱墮地的他，似乎注定是命不該絕但無至親相依的命運。年幼失恃失怙，胞妹骨肉分離，相依為命的獨生女莎芒姐（Samantha），在1990年花樣年華時橫死。聞此猝不及防的惡耗，蕭勤人在漢城機場候機室，但覺晴天霹靂。白髮人送黑髮人的打擊無以復加，服喪期過後許久，蕭勤依然無法提筆作畫。

人必置於死地而後生，行屍走肉如槁木死灰經過後，他忽然參透了悟，永恆的新生原來不在此生、此涯，而是寄在死生大限度過後的化外彼岸。蕭勤就此大徹大悟，滾滾紅塵的七情六慾、五味雜陳，從此了然放下。紀念愛女所做的度大限系列（Beyond the Great Threshold），是歷來作品最令人動容者，也標示著看破死生制限的體認。

美麗新世界 (1996迄今)

在世紀末大氛圍籠罩下，蕭勤以一系列命名為美麗新世界（The Brave New World）的作品，以為水瓶紀的寓言。雖然命名相同，然而卻有別於賀胥黎（Huxley）對未來不抱希望，跨越千禧年的藝術獻禮，充滿樂觀進取的希望與祝禱。

近作中有始無終的生命之圓，是以厚實有力的筆觸與漸層的色調繪製的同心圓，隨著離心力無限御風擴張，呼應先前銀河系列的色彩鮮豔的漩渦、星雲。但如今生於大氣渾沌的宇宙卓爾大道已上軌道，自當圓緣也圓命。由是觀之，將步入耄耋之齡的蕭勤，已然看破死生大限，無畏無懼，相信雖死猶生。



蕭勤《新世界之誕生——五》，壓克力彩・畫布・100 x 110cm・1996。



蕭勤《宇宙之誕生——四》，壓克力彩・畫布・130 x 160cm・2002。

極樂中青春永駐

耐人尋味的是極樂狂喜（Ectasy）這因煽情而引人入勝的境界，最近的新作中，顯然頗多著墨。不諱言，開啓「眾妙之門」的性意識（Sexuality），一直是以創意滋養蕭勤藝事發展的一道伏流。

此淵源當然可以追溯蕭勤鑽研頗精的密宗、佛學、道家等東方宗教、哲學信仰。但究其根本，仍出於蕭勤對生命大愛的堅貞不渝。這名曾領洗但不上教堂做禮拜的基督徒，對於「信、愛、望」的教條，倒是深信不疑；信使人不惑不嫉，愛教人無私無我，望令人有勇無懼。「生命的意義，在創造宇宙繼起之生命」能付諸實行，而不是口號。

蕭勤 創作版圖

中國
上海

1935 出生，原籍為廣東中山。父親蕭友梅為中國近代音樂之啓蒙者，1927年創辦中國第一座音樂學府——上海音樂學院。

北京

1994 舉行回顧展。

台灣
台北

1952 入李仲生畫室。
1956 與夏陽、吳昊、李元佳、陳道明、蕭明賢、歐陽文苑、霍剛創辦「東方畫會」。
1978 國立歷史博物館、龍門畫廊個展。
1980 版畫家畫廊個展。
1981 東方及五月畫會舉行成立二十五周年展。阿波羅畫廊舉行個展。
1989 龍門畫廊個展。
1991 東方及五月畫會舉行成立三十五週年展。
1995 台北市立美術館「蕭勤的歷程：1953・1994展」。
1996 帝門基金會個展。
1997 帝門藝術中心個展。
2002 獲第六屆國家文藝獎。

新竹

1990 清華大學藝術中心個展。

台中

1989 當代畫廊個展。
1990 當代畫廊個展。
1992 台灣省立美術館回顧展。

台南

1996 應國立台南藝術學院之邀回國，擔任造形藝術研究所專任教授。

香港

1985 香港文化促進中心個展。
1987 藝倡畫廊個展。

西班牙
馬德里

1956 考取西班牙政府獎學金，前往馬德里。
1978 康定斯基畫廊個展。
1956 十一月轉往巴塞隆那。因馬德里、巴塞隆那國立藝術學院不符合蕭勤之理想，放棄入學及獎學金。
1957 馬達洛美術館舉行生平第一次個展。

巴塞隆那

結識當時最活躍之藝術家，參加西班牙最前衛的全國性展覽「五月沙龍」。

1958 費爾南多・費個展。

瓦倫西亞

1976 點畫廊個展。
1985 點畫廊個展。
1990 點畫廊個展。

義大利
佛羅倫斯

1959 數字畫廊個展。
1998 橋畫廊個展。

威尼斯

1959 小馬畫廊個展。
1966 運河畫廊個展。

羅馬

1961 德拉斯代凡畫廊個展。
1962 聖路加畫廊個展。

熱那亞

1961 聖馬提畫廊個展。

米蘭

1961 與義大利畫家卡爾代拉拉發起國際「點」藝術（Punto）運動，在義大利、西班牙、荷蘭、台北等展出，多位西班牙、法國、荷蘭藝術家加入。

1964 阿農查德畫廊個展。
1967 山羊畫廊個展。

1969 馬爾各尼畫廊個展。

1970 馬爾各尼畫廊個展。
馬爾各尼畫廊、聖昂特蘭畫廊個展。

1971 莫登那藝術畫廊個展。

1971~72 在歐洲設計藝術學院任教視覺原理。

1973 修伯特畫廊個展。

1977 旅遊大廈、馬爾各尼畫廊個展。

1978 在米蘭與提爾遜（J. Tilson）、洛布司提（G. Robusti）、蓋格（R. Geiger）等發起創辦國際「太陽」（Surya）藝術運動。

1984 馬爾各尼畫廊個展。

1985 獲米蘭國立藝術學院永久聘任聘書，教授版畫藝術。

1986 鹽畫廊個展。

1988 馬爾各尼畫廊回顧展（1959-1988）。

1991 女兒意外去世之衝擊，創作《度大限》系列新作。

2002 馬爾各尼畫廊繪畫作品回顧展（1958-2002）。

姆迪瑪藝術基金會2001大幅繪畫近作展。

拉都阿達畫廊紙上作品回顧展（1958-2000）。

米蘭省政府奧拜堂藝術空間陶藝個展。

都林

1980 文字畫廊個展。

1984~85 在國立藝術學院教授裝飾藝術。

1987 文字畫廊個展。

1990 培奧拉畫廊個展。

烏爾皮諾

1983~84 在國立藝術學院教授藝術解剖及畫面分析。

德國

司都加特

1960 賽那多畫廊個展。
1961 賽那多畫廊個展。
1969 賽那多畫廊個展。
1979 B!4畫廊個展。
1983 賽那多畫廊個展。

波昂

1966 法拉濟克畫廊個展。

柏林

1967 維爾茲畫廊個展。

達姆斯塔

1998 達姆斯塔市立美術館「1958-1998」回顧展。

瑞士

巴塞爾

1961 希爾特畫廊個展

比利時

昂特威普

1961 多普肯斯畫廊個展。

根特

1970 封克畫廊個展。

法國

巴黎

1964 當代藝術畫廊個展
1974 昂布畫廊個展。
1998 第・梅奧畫廊個展。

南斯拉夫

1965 馬里堡畫廊個展。

英國

倫敦

1966 工作半年，在信號畫廊展覽。

美國

紐約

1967 首次定居紐約，至1971年。女兒莎芒姐（Samantha）出世。羅思・弗里特畫廊個展，開始合作。

底特律

1968 斯提芬斯畫廊個展。

紐澤西州

1970 珊第那瑞學院個展。

路易斯安那州

1972 在州立大學教授繪畫及素描。

加拿大

多倫多

1968 波洛克畫廊個展。

荷蘭

海牙

1970 歐蘭茲畫廊個展。

普邁蘭

1985 瓦特蘭美術館個展。

阿姆斯特丹

1987 普里茲畫廊個展。

1991 普里茲畫廊個展。

丹麥

哥本哈根

1986 尼哥拉依展覽廳個展。



表演藝術類 黃海岱

累積性成就

- 台灣布袋戲藝術最具影響力的百歲國寶。
- 藝術成就前期為傳統布袋戲之章回小說形體，後期則結合媒體傳播，突破演出形式與風格，將布袋戲藝術推向高峰。
- 長期從事藝術創作、教學與表演不遺餘力。

得獎感言

我一百零三歲，老了，暮景殘年，國家還有疼惜我，朋友、各界對我也都有關心，這樣就好，真感謝啦！

這個「國家文藝獎」我兒子跟我說：「這是作戲人最高的榮譽」，今年頒給我，真不敢當。作戲人那有什麼成就，江湖奔波，三日往東、四日往西，一代傳一代，父傳子、子傳孫、師傳徒、徒傳徒孫，就是這樣，不要讓它斷了就好。

多戲多人看，什麼門派都好。新的、舊的、傳統的、現代的都不要緊，戲有戲肉就會好看，最怕歹戲又拖棚，總是要認真做。國家有在重視，社會有在鼓勵，就有較多的人肯學戲、作戲，這樣就好，這樣就好。



黃海岱。

黃海岱，1901年生於雲林西螺，父黃馬家本務農，娶妻生下長子與次子程晟後才學布袋戲，成立景春園掌中班。由於學戲較晚，自知所學不足，因此非常重視黃海岱、程晟兄弟的基礎教育。黃海岱十歲入學堂讀基礎漢學，十三歲正式學布袋戲，十六歲分團獨自演出，二十七歲父親去世，接景春園，1929年，改團名為五洲園，迄今黃海岱生已滿百歲、演戲生涯近九十年，五洲園成立七十餘年，徒眾超過三百。一家三代掌台灣布袋戲表演藝術發展先鋒五十餘年，這等雄圖記錄與開拓後形成的霸業，實踐當初成立五洲園為名揚五洲之雄心。身為台灣掌中戲界第一世家的創始人及現任團長的黃海岱，堪稱近代台灣掌中戲史上最具代表性、影響最為深遠、最重要的一位藝師。

不及而立之年成為掌中戲南霸天

二十五歲與弟程晟共創五洲園，兄弟二人十年闖蕩經營，成為台灣掌中戲界的南霸天。五洲園成立迄今將邁入第八十個年頭。黃海岱師承其父，從小在西螺埔心耕農、學戲、讀書，先入北管子弟館學北管，打下北管大戲的唱、唸、戲曲音樂等表演藝術的豐厚根基。再入漢學私塾讀書，奠定對中國傳統典籍四書、五經、詩、詞……等基底，有較他人不同的為學目的

和認識，能自如擇選經、史、詩、詞、典故入戲。黃海岱是現存台灣布袋戲界（甚至是台灣傳統戲曲界）中，最有文學根基與音樂修養的藝師。



黃海岱導西片（戲袋布）通卡偶木品出司公業影偉寶
單傳演表班戲袋布洲五真術領排伶黃，

黃海岱長子黃俊卿是五〇、六〇年代台灣內台布袋戲公認的掌劇霸王，徒弟鄭一雄是台灣公認廣播布袋戲界的開路先鋒及金光布袋戲的南霸天，次子黃俊雄是台灣電視布袋戲的代名詞，當時的影響力撼動社會人心，其餘各徒眾莫不稱霸各地的布袋戲界。霹靂電視布袋戲——五洲園的第三代、黃海岱之孫、黃俊雄之子黃華強等兄弟如今重新擄獲年輕學子及社會人士的心，重寫台灣近現代布袋戲的發展史，五洲園八十年歷史不但是半部台灣布袋戲史，更是開創台灣布袋

戲發展的前鋒，影響不侷限過去半世紀，還包括未來台灣布袋戲的發展。台灣布袋戲界以「五洲」為團姓者至少載一五〇團以上，「紅岱師」不僅傳統掌中戲藝術精湛，藝術修養極高，不排斥創新，五洲園徒眾在近代布袋戲界堪稱霸王。

史豔文傳達忠勇孝義精神

《雲州大儒俠——史豔文》一劇，是黃海岱年輕根據十八世紀中葉的中國小說《野叟曝言》改編的布袋戲演出本。小說背景發生在十六世紀中國明代，但是男主角文素臣領兵征伐東倭海寇（當時的日本）的情節，導致日本人不喜歡這本小說。尤其黃海岱改編此小說作為戲劇演出當時，正是臺灣被清朝政府割讓給日本殖民時期，《野叟曝言》被日本殖民政府禁止。但是黃海岱很喜歡這故事和主角文素臣的忠勇性格，為了能在戲劇中演出，只好把小說的人物姓名和情節稍做部分修改，保留小說大部分的精神，男主角的姓名改成——雲州玉聖人史豔文，劇名也改為《忠勇孝義傳》，後來這齣戲非常受台灣人民喜歡。

二次大戰後，台灣歸中國政府統治，七〇年代，黃海岱次子黃俊雄把史豔文的故事在電視布袋戲節目演出，受到全台人民喜愛，史豔文成為全台人民最熟悉的人物，每天一到電視布袋戲史豔文播出時刻，男女老幼停止工作或休息，守在電視機前觀看。因為史豔文布袋戲故事大受歡迎，原來小說情節已經不夠演出



牽動全台灣男女老少生活的雲州大儒俠史豔文。

深厚的影響，不但成為小學生心目中的英雄、戲劇中許多的口頭禪、人物角色性格的模仿、基本中國文學（吟詩作對）、口語文學的使用……等，帶給當時人們許多的歡樂。史豔文因黃俊雄在電視的演出而成為全臺最出名的人物，迄今，仍有許多人對史豔文懷念不已，黃海岱享有「史豔文之父」美名。

九十高齡走訪神州大陸

黃海岱創造聞名全臺的史豔文，劇中的史豔文為了解救天下黎民蒼生，行俠仗義而奔波中國大江南北，卻全出自黃海岱的想象力，全憑一張嘴和兩隻手演出，他本人從未踏進中國土地，為此，幾乎成為畢生唯一憾事。1991年春，黃海岱接受《聯合報》之邀，以九十一高齡帶領五洲園掌中劇團，半年內在二十幾個縣市連續演出三十幾場《雲州大儒俠——史豔文》，之後，他決定在有生之年，親自走訪中國，親身經歷他創造演出的戲劇人物——史豔文的足跡。同年秋天，黃海岱終於登上萬里長城，探訪昔日皇帝的宮殿北京紫禁城、頤和園，遊杭州，在西湖泛舟，憑弔心中偉大歷史英雄岳飛之墳，走訪布袋戲的發源地——福建省泉州、漳州，與當地布袋戲藝人進行交流，舉止言行，令人驚訝他老當益壯，又不失赤子之心的可愛



所需，因此黃俊雄的史豔文故事發展和父親——史豔文的創造者——黃海岱的故事有很大的差異，但都深受臺灣觀眾歡迎。

不過史豔文原來「雲州玉聖人」的外號已被淡忘，觀眾反而更喜歡「雲州大儒俠」之名，史豔文故事由原來標榜「忠勇孝義」的中國傳統正義形象，成為一心要感化世人、救人、助人濟世而忍辱負重、具菩提心腸的江湖正義俠客和悲劇英雄形象。史豔文雖只是電視布袋戲的故事情節，卻帶給七〇年代台灣社會很



。雖然只有短短三星期的中國行，走不遍中國的土地，黃海岱意猶未盡，返抵臺灣開心說道：「我還要再去！」

選定遊西湖，因為史豔文初出江湖，便到西湖憑弔岳飛，也在杭州西湖結交許多江湖豪傑，以及結識共患難的妻子，故事由此展開。西湖對他意義特別重大，不親炙終究會遺憾。黃海岱踏在北京天安門廣場，神態非常肅穆，兩眼望著天安門上方、雙手合十、口中唸唸有詞，學生探問為何如此？他表示：「在看那一些英靈！」隨後，他寫下一首詩：「天安翁仲縱雲霄 豪雄烈士嘆前朝 欲學先賢革命質 萬古芳名史冊標 民國八十年秋 天安門 五洲漁樵禿筆劍評書」（註1），以此憑弔「六四天安門事件」為爭取民主而犧牲生命的青年學生，飽覽西湖的山光水月的兩年後，每次演出《雲州大儒俠——史豔文》，總把遊西湖所見所聞，加進戲劇演出中，而且興致特別高昂。1993年黃海岱前往紐約表演，九十多歲首次帶布袋戲藝術踏出國門，對他而言，意義特別重大。

布袋戲王做米壽熱鬧溫馨

1988年八月八日，雲林縣虎尾農校大操場匯集台灣布袋戲界兩百位以上的布袋戲藝人，賓客至少上千人，共同為五洲園掌中劇團的創始人黃海岱祝壽，八十

八歲米壽，現場除了不懂事的孩童，每位賓客心中都浮起數字「100」，黃海岱也有相同的思考？一百歲？會嗎？再十二年，那一天？他？我？（的確，之後的十二年，在他聽不到的地方，親朋、徒眾總不自覺談論這個話題）當年，與黃海岱交情頗深現任國立台北藝術大學校長邱坤良先生在《人間》雜誌發表《布袋戲王做大壽》專文。「布袋戲王」煞是傳神，徒眾的數量、徒眾的發展、子孫、年歲、健康、演戲、藝術風格……等等，著實讓黃海岱在布袋戲界稱王。

歲月不留情，十二年轉眼過去，當年為他歡慶米壽還思考壽星能不能活到百歲的戲界同儕、親友多人辭世，包括大房妻子、比他年輕許多的徒眾、朋友及一個兒子，而黃海岱依舊老神在在，彷彿是一位縮小一號的老銅人，戲照演，煙照抽，聲音仍舊洪亮，健步依然，十二年來這位布袋戲王的「王」字更金光、更響亮。

首度赴美演出，登上雙子星大廈，看自由女神（他戲稱為美國的媽祖婆），1995年轉赴巴黎演出。他的布袋戲版圖，隨第三代崛起，霹靂、天宇、金光勢成鼎立局面，延續其創建五洲園掌中戲門派的絕對光輝。無論在中國布袋戲史，或純就台灣布袋戲史而言，從雲林縣西螺到虎尾成立的布袋戲「門派」：五洲園和新興閣，確實在近代台灣布袋戲佔非常重要的地位。反





觀中國偶戲史上，不曾有這樣的發展例子，虎尾黃家家族所締造的記錄，似乎也該在世界戲劇外史別具篇章。

清中葉布袋戲傳入台灣，迄今約兩百年歷史，形構台灣布袋戲發展史，五洲園掌中劇團黃家三代藝人的流播與變遷過程，不啻是近代台灣布袋戲發展史的縮影；無庸贅言，它是最重要、影響布袋戲表演藝術層面最廣的一個流派。第一代黃海岱個人的表演藝術修為、廣收門徒和授徒的成功，蘊積了第二代子弟兵各自拓展雄圖的堅實基礎；第二代弟子繼續開創徒眾的新面貌，在不同表演領域各自建立布袋戲的霸業，為台灣布袋戲建立新的發展方向；第三代的霹靂電視布袋戲，不但突破五洲園過去的成就，成功為台灣布袋戲培育新的青少年及女性觀眾群，成為大專院校等校園熱門的話題之一，而霹靂、天宇布袋戲建立的表現型態，是其他布袋戲同行無法在製作、表現和行銷方式超越，難以望其項背。

台灣布袋戲自成一格發展

台灣新文化的創造是多族群融合開創出來的光榮表現；文化的改變有許多複雜的因素造成。長期以來，台灣有處於政治勢力壓迫下的消極悲情而興起的突破心態，而在迥異於中國的政、經和文化環境下，以及長期被政治勢力的扭曲和壓抑，對台灣布袋戲發展產生重要的影響，也形成台灣布袋戲藝術表現上的特殊風格。

以今天兩岸布袋戲的表演藝術文化而言，相對於中國的布袋戲，台灣布袋戲發不但在表演技藝上有許多截然不同的改變和創新的發展，在戲曲音樂、演出形態、戲劇情節的的審美趣味，也完全不同於中國布袋戲，這些從虎尾五洲園布袋戲團的流播與變遷過程得到相當的佐證。

台灣布袋戲發展至以改編自章回小說為主要演出題

材時，已奠定有別於閩南布袋戲的表演風格和藝術特色，不但全台各地布袋戲藝人創造自擁特色的表演風格，甚至南北各地較優異的藝人也開始開山立派、建立布袋戲的藝術流派，人才輩出，各有所長，別具特色。小說布袋戲盛行階段，台灣南部布袋戲界有「五大柱」，黃海岱居首，一般人及戲劇界公認黃海岱最是擅長公案戲和詩詞口白，而口白五音的明朗、清晰成為後來五洲園派在台灣布袋戲的主要特色之一。

二次大戰結束初期，民間演戲活動恢復盛況，在戲院做商業性演出的布袋戲逐步興起，賣座多寡決定戲班的生存，改變最大的是在進入商業劇場後，競爭性更強，為緊緊拉住觀眾，首先得從劇情著手，每天的連續劇情緊緊相扣，日日有新的刺激、緊張、懸疑……，每演到快有結果時，就在「結果如何？請看明天」的口白下結束，觀眾天天被等待「明天揭曉」的心情吸引而欲罷不能，這是近代台灣發展「金光布袋戲」的濫觴。

六〇年代台灣電視開播之後，熱潮漸漸減退。1970年三月，黃俊雄的電視布袋戲《雲州大儒俠》上演，黃俊雄吸收各地、各家之題材總集在電視布袋戲展現，加速了內台布袋戲的沒落。黃俊雄布袋戲在電視播出後，內台布袋戲真正走下坡，終至在戲院消聲匿跡，走出野台。七〇年代起，台灣的經濟起飛，新興大眾傳播媒體以及新興、刺激的娛樂大量出現，戲院逐漸為歌舞團、電影所據，逐漸變為影視明星、歌星的表演舞臺。絕大部分布袋戲藝人退出了劇院舞台，回復到最原始的廟會戲台前演出，雖然這些布袋戲沒有失去演出的空間，卻失去了觀眾。社會的進步、經濟的繁榮，台灣人開始有錢有閒來酬神、謝神，請戲比起以前更多，所以布袋戲戲班不見減少，反而更多，但謝神僅止於形式，戲劇表演的原始意義「酬神娛人」，尤其在八〇年代中期大家樂風襲捲全台，就僅剩酬神的目的。



霹靂電視布袋戲開展新視野

迄今，唯一還在布袋戲界稱雄僅剩虎尾五洲園的黃家，黃俊雄退出三台電視公司，以早先所累積下來的資源：虎尾的布袋戲攝影棚、製作群及其獨特的魅力，開始自資經營布袋戲錄影帶的拍攝工作，家庭錄影機、錄影帶租售店的盛行以及台灣民主進展，八〇年代後期，各地鄉鎮閉路電視台如雨後春筍般崛起（當時尚未合法化），提供了黃家發展嶄新且未開發的天地。八〇年代初參與電視布袋戲製作工作的虎尾黃家第三代子弟兵：黃強華、黃文擇、黃文耀，在乃父黃俊雄的栽培下，在各地第四台尚未合法化前，黃家第三代的「霹靂」已經在第四台及錄影帶租售市場，有非常可觀的成績表現。

因為第四台興起，有感於未來受制於人，可能會受到壟斷，一方面有鑑於1994年省長選舉，因為老教主、大家長黃海岱被政治人物推上政治舞台演出「誰殺了史艷文」的政治鬧劇，激怒當時反對黨的支持者，一時間全台抵制的聲勢很大。這段期間黃家的損失慘重，也讓黃家思考要有自己的播放頻道，就在有線電視台開放登記時，霹靂電視臺於焉成立，以錄影帶和霹靂電視布袋戲，展開新的電視布袋戲黃金時代，幾年後，以新的科幻武俠題材拍攝新武俠布袋戲電影《聖石傳說》，開啓台灣布袋戲另一新紀元。

三十歲的黃海岱第一次收徒，廖萬水是首位弟子。1935年，五洲園邁入風雲鼎盛的黃金時代。當時內外台戲接應不暇，盛況空前。值時，黃海岱廣收門徒，全省遍布五洲園體系戲班，全台稱霸。1948年，才十六歲的黃俊雄加入大哥俊卿的五洲園第二團，半年後又回到五洲園。同時同門習藝有鄭一雄、胡新德、洪木川、廖錦丕等，日後皆是赫赫有名的頭手。

根據黃海岱約莫估算，他所收的門徒包括兒子有將近四十位，長子黃俊卿成立五洲園第二團，五〇、六〇年代是內台布袋戲的霸主，當時一個還算像樣的內台布袋戲班至少需要將近二十名人手，而且當時各地

戲院對布袋戲的需求量大，五洲園門徒一旦有表現和獨當一面的能力，通常能順利走出師團，另起爐灶成立戲班，且師徒間還維持不錯的情感關係，再傳弟子間亦多互有往來。這情況與一起在西螺傳藝授徒，但通常留一手或對學徒太過提防的情況大異其趣，這正是同樣興起於雲林縣西螺鎮的布袋戲，在先天條件相當的情況下，各自發展三、四十年後，門派勢力一消一長的主因。

子嗣與門徒奮力打造藝術版圖

黃海岱的弟弟程晟在太平洋戰爭期間，因為宵禁點燈喝酒，與日本警察打架鬧事被判刑，戰爭結束前夕死於日本黑獄，否則，兄弟兩人的力量加乘，今天五洲園徒眾的勢力還要更大更廣。黃海岱得意門徒之一「新港寶五洲掌中劇團」的鄭一雄，不但在南部地區廣播電台的布袋戲獨霸一方，所傳徒眾多為當時各地戲院附近地區失學、失業的青少年，鄭一雄的教徒方法，不但讓徒眾走向正途，且鄭一雄的徒眾在布袋戲界以敬師尊賢和有禮貌而聞名。鄭一雄和黃俊卿各傳有二、三十位學生，而黃俊雄在電視布袋戲興起之後，慕名前來求教、求藝學生更多，曾為需要增加演出人手而開布袋戲訓練班，所收徒弟更是無法計數。黃俊雄徒眾的技藝和素質顯得比較不平均，出師門後成立戲班者也不很多，然在，黃俊雄徒眾的口白發音多習得乃師獨特的技巧。五洲園第二代子弟兵以上述三人最有成就，第二代所傳徒眾才人倍出，例如鄭一雄的學生：五洲小桃源孫正明、黃俊雄學生正五洲呂明國，在布袋戲同行亦屬出類拔萃的人物，再傳弟子不在少數。

至於虎尾黃家第三代世系子弟，以黃俊雄之子：黃強華、黃文擇、黃文耀最稱才華，黃強華、黃文擇自立霹靂衛星電視臺播出霹靂布袋戲系列，黃文耀的天宇布袋戲雖因為資源條件不若霹靂衛視，亦在巨登、三立等頻道播出，擁有不少的觀眾群，在台灣學術網



路BBS站, 每天至少有一百篇以上文章討論霹靂、天宇布袋戲, 其中約有二成文章是霹靂、天宇各自的戲迷互相叫罵、批評, 而黃俊雄晚近刻意栽培四子黃立綱在民視播出金光十八龍系列, 黃家五口以布袋戲分成三國, 鼎立抗衡的味道頗強。綜上所述, 今天的電視布袋戲是誰家天下自不待言, 然台灣布袋戲界保守估計以六百團計算, 約有二百團是虎尾五洲團黃家所傳, 猶可稱為門派者西螺新興閣、南投新世界、關廟玉泉閣、屏東全樂閣, 其餘的徒眾勢力均不足以稱門派。

六〇年代以後, 台灣開始從農業社會邁入工業社會, 農村凋敝, 產生大量的失業人口, 金光布袋戲流行, 布袋戲班需要大量的人手, 出名的藝人和戲班無不廣收門徒。相對早期布袋戲的演出, 金光布袋戲較不重視表演藝術, 而偏重藝人個人的天資和反應能力, 換言之, 演出金光布袋戲除淺簡的基本技巧外, 主要著重在一個演戲的竅門, 因此天資較高學徒容易「出師」, 自行創團創業。在這樣的社會背景下, 使得戰後至六〇年代期間, 布袋戲從業人員增加非常多, 而出師後創團的藝人, 所創團名通常會掛上或加上乃師的團號, 五洲團正是在此背景下普收門徒而茁壯崛起。內台布袋戲的影響雖眾, 畢竟還是有限, 五洲團真正「轟動武林、驚動萬教」, 是透過無遠弗屆的電視螢光幕, 擄獲台灣不同的語言族群。

觀眾喜愛口味的轉變

台灣布袋戲發展金光布袋戲階段, 觀眾對布袋戲的欣賞, 已從最早欣賞藝人的表演藝術(包括口白、唱腔、演技), 轉變成對戲中故事情節和人物角色的崇拜。然而這種改變雖然不是黃海岱一人之功, 他只是改革布袋戲演出代表人物之一。黃海岱的好學態度在劇界非常有名, 旅遊大陸名勝古蹟, 他常對所在地的古碑文或聯語注目、背誦許久。他在杭州背唸一副聯語, 轉往漳州與當地布袋戲團交流演出, 隨性就唸出

, 如此用心下功夫實非尋常藝人能夠。反觀在黃俊卿、黃俊雄的布袋戲, 常見詩詞問答、吟詩作對的比文場面, 這是布袋戲在娛樂通俗化演出中, 仍能吸引一定觀眾的魅力所在, 加上獨特的語言魅力, 個性化的角色, 今日的霹靂布袋戲, 有多少人為一頁書、素還真……等人物的出場詩著迷不已?

布袋戲在電視螢光幕放送後, 發展又臻極致, 電視布袋戲的成功(以黃俊雄為代表), 接連影響民間野台布袋戲競相模仿, 導至氾濫成災。金光布袋戲的賣點用罄, 觀眾新鮮感盡失, 加上八〇年代思想逐漸解嚴, 金光布袋戲容納的許多舶來文化(音樂、舞台技巧和劇情內涵包含太多東洋、歐美和好萊塢文化色彩), 社會經濟快速起飛, 更多更富新奇特色的娛樂文化大量進入台灣社會, 金光布袋戲的娛樂價值被取代, 金光布袋戲表現僅是強幻的燈光、眩麗的舞台、勁裂的音響和粗暴的劇情, 藝術本質益形粗糙、粗俗, 顯露殘陋的演戲文化景象, 逐漸走入下坡, 終至一蹶不振。

未來, 台灣布袋戲的前途, 幾乎可斷定傾向個人藝術表現風格的方向發展。隨著時代脈動看盡二十世紀歷史, 飽嚙生活酸甜苦辣的滋味, 現今高齡一〇四歲的黃海岱不止主導台灣布袋戲發展史, 隨他獨到的生命口白, 也為掌中戲歷史記錄最真切的見證。

註釋:

註1 因評論政事, 黃海岱以「劍評」為號。

江武昌◎貴林人, 1961年生, 文化大學戲劇系畢業, 自大學求學時期即開始從事台灣傳統戲曲的調查研究工作, 1986年入國立藝術學院繼續深入研究, 資料的蒐集豐厚, 攝影、錄影及田野調查尤多建樹。曾任台灣掌中戲發展委員會執行秘書。著有《台灣的傀儡戲》、《台灣布袋戲概說》。

作品賞析

黃海岱創建「五洲派」布袋戲，以詩詞問答、談經說史、聯對、字猜、純正福佬漢語說白，以及改編傳統戲曲音樂等特色聞名。

黃海岱個人的表演藝術修為，創造了台灣布袋戲表演藝術口白（五音）和語言（文言、白話兼容並蓄）使用的特色，廣收門徒和授徒的成功，蘊積第二代子弟兵拓展雄圖的堅實基礎。

漢學根底扎實的黃海岱發揮對文史知識和詩詞的瞭解，成就虎尾五洲園掌中劇團在台灣布袋戲界為人所稱道的特色之一，以詩詞問答、談經說史、聯對、字猜、純正福佬漢語說白等特色聞名。在這方面，五洲園黃家子弟不僅要會襲用，更要會創作，而且口白使用，黃海岱特重五音的分明以及文言、白話分別清楚。

使用文言時，定要言出文雅高尚，使用白話

時，定要俚俗有趣，但絕不文白夾雜，

什麼人講什麼話、用什麼語氣、談吐有致，正是五洲園有別於其他布袋戲流派的特色之一。

而這些特色，第二代黃俊卿、黃俊雄最見發揮，尤其是黃俊雄的口白工夫幾乎是公認的翹楚。

虎尾五洲園掌中劇團流播七十年，造就三代的演藝變遷，第一、二代的藝人各領風騷三十年，分別締造台灣布袋戲史的新紀元。第三代正趨向發展的巔峰，而且一代強過一代，適正印證「在傳統曲藝演出娛樂中，唯黃海岱這一家族的布袋戲成功地駕御時代潮流，走進創造流行的娛樂主流。」

黃海岱不只是演戲，重要的是為戲中人物創造個性。儒、釋、道三教，黃海岱獨尊儒者，亦不貶抑釋道兩者。

《雲州大儒俠——史豔文》是黃海岱最早期的版本，改編自十八世紀中葉小說《野叟曝言》。演的是十六世紀明嘉靖皇帝，雲南雲州府的年輕學者史豔文，他有很淵博的知識，而且有一身高強的武功，為人孝順父母、仁慈又有高尚的品德，因此人稱「大儒俠」。史豔文不僅有中國傳統儒家的品德和知識，同時具備濟弱扶危和打抱不平的俠義行徑，既儒且俠，受到大家尊敬。因為長得非常英俊瀟灑，有「玉聖人」美稱。故事從史豔文辭別母親，離開雲南雲州府赴京求取功名演起，帶著書僮史庸兒，一路上替天行道、濟

困扶危、打抱不平，因此得罪了當朝權貴奸佞，被具野心的政客陷害，流落江湖、甚至被發配邊疆。因為他忠勇孝義的武功和為人，結交許多江湖俠義之士為他效命，同時有許多紅粉知己與之共生死、同患難，最後終於靠著這批江湖正義之士的協助，共同消滅有野心政客賣國奪權，解救了明朝皇帝，也扼止黎民百姓的災難，受皇帝重用，繼續打擊不法和幫助國家建立聲望。

從頭演到結束，至少要一個月以上，每場只有短短九十分鐘，因此，說明前段部分，史豔文出場，離開故鄉流落江湖行俠仗義，過桃花山，感化山賊樊應龍、李彪，解救解坤、解翠蓮兄妹，打退江湖敗類、打死招兵買馬準備兵變奪取政權的野心武夫。為此被奸臣所害逃到杭州，結識劉家兄妹，又打抱不平，英雄

救美，打退恐嚇勒索的惡和尚，因而與劉璇姑

結成一段美好姻緣。

「乾坤一定不修功，卦卜將來絕對空；蹙頞連思兼嘆息，徒然命運不亨通。」

「悶悶湘江水，悠悠不斷流，秋來秋下雨，一滴一聲愁。」

孔子稱「父母在，不遠遊，遊必有方」欲侍奉母親終老，向母親說明取消進京的打算。史母生氣，勸其功名為重，唸「你且坐一旁，聽我一言道來」，唱（北管流水板）「叫一聲，我的兒，聽娘言啊，是你父，早逝了，母子啊悲傷，是你父，早逝了，母子啊悲傷，到如今，我的兒，功名進，望錦衣，早回歸，以慰娘親。」

史豔文不違母令，接唱：「母親請上，受一拜，拜別母親添福壽」，唱完（返身下臺）。史母接唱：「只見我兒出家門，喜在眉頭，笑在心吶」，史母下台。

「千山綠水每悠悠，兩眼睜睜看山頭；好漢出在深山裡，未知何日啊，見君王。」

解昆出台，唱（緊中慢）「蒼天不負英雄漢，思想此事掛心煩；將身坐在家中內，未知何日出頭天」，唸「流流落落走西東，蒼天降下困英雄；山東宰相山西將，彼丈夫來我丈夫。」

史豔文和史庸兒、解家兄妹一起迎戰官兵，所向無敵，官兵節節敗退。解昆手執鐵棍欲打開重圍，邊打邊唱「呀、呀、呀！這馬兒，一聲聲，不住嘶，好比得項羽烏騾，因慎的，跨花驕，思鄉懶去去，不能勾





百戰雲飛，倒做了一宵思奔懶去去，怎比得萬丈虹夷」(北管曲牌——《水仙子》)。

「經書讀萬卷，武藝十八般，非是誇大口，智勇兩雙全，在下史豔文乃是雲南雲州府昆明縣的人士」黃海岱熟捻的口白。

五洲園最重要的演出特色是五音分明，戲曲五種角色類型生、旦、淨、末、丑，布袋戲由一人口中講出五種角色的聲音，一人扮演五種角色，聲音的分別自然特別重要，五洲園的五音成就，公認特別的分明，布袋戲就像古代說唱文學一樣，單人模擬各種聲口，以布袋戲偶敘述故事。黃海岱具有生旦淨末丑各種不同聲口，精彩絕倫，表達精湛，手中人物就特別凸出。像小生出門就是：經書讀萬卷，武藝十八般，非是誇大口，智勇兩相全。他把丹田提起來，就有武俠的氣勢，氣勢流露而出，自有派頭。

又如「自小多才學，聖賢志氣高，少年懷寶劍，事主不二多，小人韓文美，我爹韓成，住在西湖…」，且出來唱細口。

「老頭子，老漢幾歲，吃到六十三」是淨的表現手法，另有一種老英雄，「兩鬢皆白桃花容，眼明如鏡力無窮，人人稱我老英雄。」

「認識我嗎？認識，姓蕭名叫做吉，蕭吉是嗎？對呀！我住在杭州，這個地方最熱鬧，三潭印月，很熱鬧，一夜間，花鼓車次海面一直來，真好看，趕快去看看，來老青春一下。像那個老女人，老婦人，那個叫做俚丑，天黑噴雨絲，被請穿破鞋，吃些肥豬肉，拉屎直溜溜。」「王小虎，在店中，找好菜，再配個好酒，你韭菜我茄，香菜摻粉蛤，我給你姐招，你給我摻下腰，香菜，香菜，摻粉蛤，等待了，下次再交關。」黃海岱輕鬆自如的演出。

黃海岱對北管戲曲有很深的興趣，自組子弟班，演戲空閒便邀集大家一同唸歌唱曲，自己看書，自己編戲，劇情生動，詩詞優雅，五音分明，唱曲動人心弦，成就「紅岱仙」之名。五音精練分明，黃海岱認為是受北管的啟發，北管大戲或是說人戲，以人演出的戲劇，不同角色有不同唱腔。說人戲、尪仔戲與跟布袋戲有很大不同，人戲一人說一種角色，扮生說生的角色，扮大花就說大花的角色，小旦就說小旦，然則布袋戲不同，一人說話主演，如何分清楚，讓觀眾聽分明。以亂彈為例，粗口就說粗口的口音，細口說細口，小生說小生，音音分明。而北管最分明，小生是小生，小旦是小旦，老旦是老旦，老旦像正老旦。

布袋戲演出，後場音樂很重要，後場的音樂很美，就可傳遞戲中最重要的氣氛，黃海岱對北管研究甚深



表演藝術類 林懷民

累積性成就

- 聯合跨領域藝術家，將劇場藝術發揮至極致，並建立劇場運作之典範。
- 推動台灣舞蹈藝術步上國際舞台。
- 長期從事舞蹈創作，致力舞蹈藝術教育與推廣著有成效。

得獎感言

有時我會希望自己還是個作家，可以自己完成工作。編舞需要許多人的配合，每齣作品都是「勞其筋骨，苦其心志」的舞者、各類設計家、辛苦而無掌聲的舞台工作人員、行政人員和我一起完成。同時，沒有社會的贊助，觀眾的鼓勵，雲門同仁根本沒有工作的空間。

得獎之際，我感謝所有助成我追尋夢想的長輩和朋友，也希望和他們分享這個榮譽。

年輕時得獎，感到被肯定的鼓勵。中年，再度獲得國家文藝獎，好像是一份提醒：不要變節，不可偷懶。

沒有體力再「勞其筋骨」，我會繼續「苦其心志」，把工作做得更好。

林懷民

◎林亞婷

林懷民與其所創辦的雲門舞集，在台灣家喻戶曉。就連載筆者前往雲門位於台北縣八里鄉地處偏僻排練場之計程車司機，都不停稱讚林懷民長久以來，為經營這個台灣文化奇蹟所付出的心力與毅力。雖然雲門1973年成立時，創團舞者有十人（另有王雲幼、何惠楨、吳秀蓮、吳素君、葉台竹、劉紹爐和鄭淑姬等人），但無可否認的林懷民是當中的領導者兼靈魂人物。

這個從小舞團成長為享譽國際的世界級舞蹈團體，明年（2003）將歡度三十週年的雲門舞集，而雲門家族，事實上還包含1998年創立的雲門「生活律動」連鎖教室及1999年的雲門二團，甚至2001年年底才開幕的雲門Café。這一路走來，林懷民是怎麼做到？又有哪些貴人一路扶持呢？

出身書香門第的文藝青年

一切或許應該從林懷民的家庭背景與成長過程說起。1947年出生於嘉義書香門第的林懷民，曾祖父是清朝秀才，祖父是留日醫生，而去年（2001）才辭世的父親林金生，則是東京大學的畢業生，母親也留學東京，身為長子的林懷民，從小被教導要如何成為社會上有用的人。

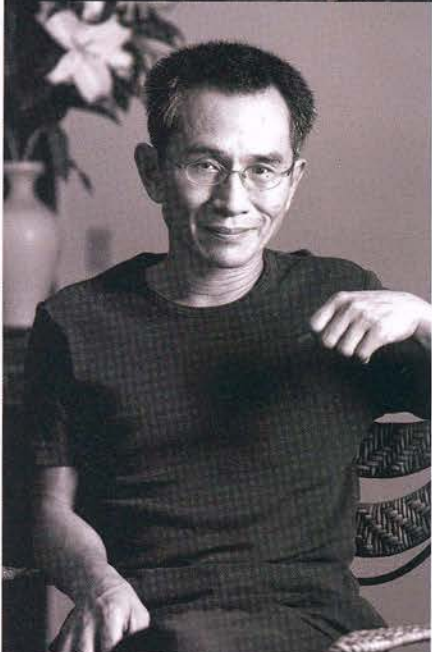
由於父母對藝術相當熱愛，在耳濡目染的情況下，林懷民自幼培養出對藝術的興趣。描述芭蕾舞團故事的電影《紅菱豔》，來自美國的荷西·李蒙（José Limon）現代舞團的演出等等，都引發他對舞蹈的嚮往。十四歲那年，《聯合報》刊載了他的第一篇小說，林懷民便拿這筆稿費，報名台中的舞蹈社學舞。但他的父母，和一般家長一樣，希望他選擇比較有保障的職業，例如律師、醫師等。林懷民服從父親的願望，乖乖考上政大法律系，暫時將自己對舞蹈的熱愛擱置一旁。

六〇年代由於威權體制，三〇年代文學被禁，台灣現實面不可碰觸，美國文化成為苦悶時代年輕人的窗口。剛上台北就讀的林懷民，被瓊·拜耶（Joan Baez）的流行音樂與海明威（Ernest Hemingway）的小說所迷。不久，由於對寫作的興趣，林懷民轉讀新聞系，繼續在校刊及報章雜誌磨練他的文筆。同時，他對舞蹈仍未忘情，報名旅美舞蹈家黃忠良的舞蹈課，觀賞美國保羅·泰勒（Paul Taylor）舞團來台的演出，以及目睹旅美華裔舞蹈家王仁璐在中山堂發表瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham）派的現代舞展。

然而，林懷民正式學舞，要到他赴美國愛荷華大學



林懷民創辦享譽國際的雲門舞集。



出身書香門第的林懷民，漫遊在藝術氛圍學習與成長。



林懷民與曾祖父照片合影，1997。

寫作研習營攻讀碩士時。還沒出國之前，二十出頭的林懷民，正以備受矚目的小說集《蟬》而名氣直升。如今，重讀《蟬》中描述那些泡在台北西門町咖啡廳的年輕人，對美國文化之熟悉，也就不難理解林懷民在後來的舞蹈創作中，對西方元素運用自如。

留美期間的覺醒

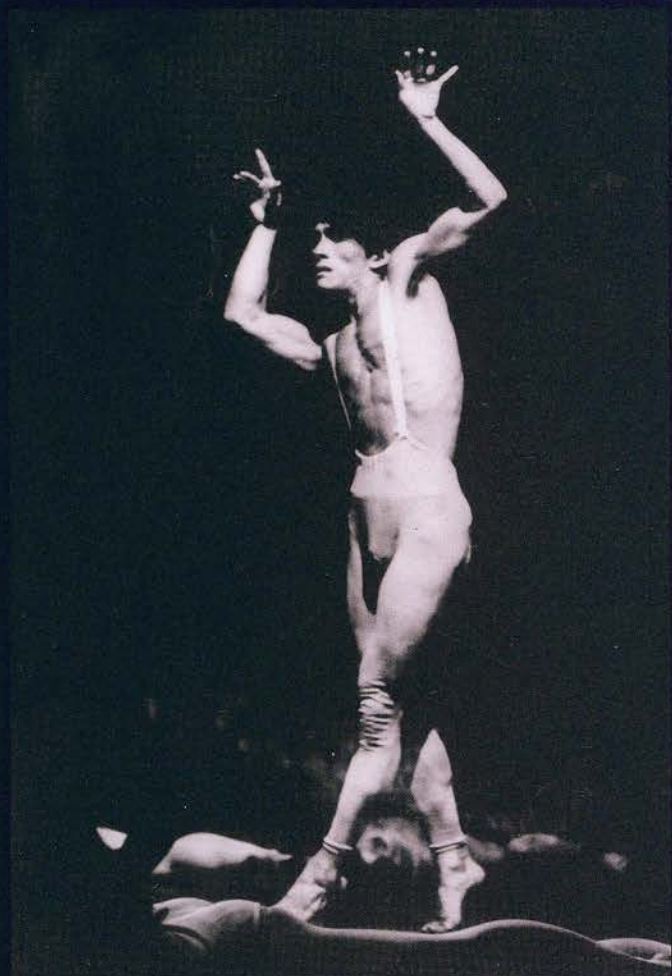
有趣的是，1969年抵達美國，林懷民對台灣的文化認同與中國民族意識，在大環境的刺激下，反而被喚醒了。首先，1971年發生釣魚台事件。當時美國中、西部的留學生，包括林懷民，都趕往芝加哥，示威抗議日本強佔領土。同年十月，聯合國接受中華人民共和國入會，台灣退出聯合國。這些外交上的打擊，激發了林懷民的國族意識與使命感。跟大部分留學生不同，林懷民沒計劃留在美國，決定回來為自己的土地與同胞盡一分力量。畢業後，他先前往紐約的瑪莎·葛蘭姆舞蹈學校，進行暑期的集訓，同時觀賞紐約市立芭蕾舞團等職業舞團的演出，再繞經歐洲，準備回國執教。

開啓「雲門」

1972年，剛返國的林懷民，順理成章進入母校政大教英文與寫作。結果，在台灣舞蹈家陳學同的推薦下，又受邀到文化學院舞蹈系兼課，班上學生後來成為一起創團的雲門元老。隔年（1973），在台灣省交團長史惟亮邀請之下，以「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看」的口號，成立了第一個由中國人創辦的現代舞團——雲門舞集。林懷民以《呂氏春秋》一個已失傳的古老舞蹈為名，作為當時最勇於嘗試新舞蹈形式團體的名稱。

在戲曲專家俞大綱先生的帶領之下，林懷民對逐漸式微的京劇有更深入的理解。於是，他結合在美國所學的現代舞技巧與京劇身段，編出依據京劇情節與結構之舞作：《烏龍院》（1973），《奇冤報》（1974），以及流傳至今的《白蛇傳》（1975）等經典。

《白蛇傳》雖然是雲門兩歲時的作品。對一般舞團而言，兩歲，仍屬摸索的階段。但聰明早熟的林懷民，吸收力驚人，很快將所學的精隨，添上自己的特色，變成嶄新的作品。從這支早期的雲門小品，可以看出林懷民後來的工作風格：結合一流藝術家共同設計音樂（賴德和）、舞台（楊英風）、甚至服裝，再找出適合舞者特質的動作，在他精心督導下，形成最完美的組合。那年雲門第一次出國巡迴，《白蛇傳》在新加坡首演，又去了香港，迴響非常熱烈。這支巧妙結



林懷民在劇場首演演出《白蛇傳》，姚聖嘉攝，1973。

合葛蘭姆技巧與京劇動作的半小時作品，贏得香港《明報》如此的肯定：「雲門舞集是台灣這二十年來最重要的文化輸出。」（註1）

對表演藝術環境的提昇

七〇年代，在台灣成立專業舞團確實很辛苦，因為外在條件不健全，身為藝術總監的林懷民，除了顧及舞台上的事，還必須同時兼顧周遭的相關事宜。從服裝、道具、舞台與燈光的设计，到撰寫與印刷節目單、宣傳、售票；教育觀眾在劇場內的觀舞文化（例如使用鎂光燈拍照對舞者安全的危害）；以及對作曲家著作權的尊重：演出後給予版權費等等。這些都是林懷民長久以來盡心培養台灣表演藝術界走上專業的努力。

當時台灣政府與民間贊助演出團體的機制尚未形成，為了能讓舞團較穩定走下去，在林懷民的懇求下，1976年，資深外交官葉公超先生出面號召，為雲門募集到第一筆基金，成立了「雲門舞集基金會」，開始支付舞者薪水，讓他們減低後顧之憂，繼續專心跳下去。

至於幕後的舞台設計與技術人員，雖然當時已經有文化戲劇系的聶光炎和侯啓平、林克華等師生，與雲



門合作，但劇場人才仍嚴重缺乏。1980年，林懷民與戲劇專家吳靜吉以及林克華、詹惠登、卓明等劇場人士，共同創立「雲門實驗劇場」，訓練幕後專業人員，並從雲門台灣巡演中學習經驗。

如今雲門傲人的後台技術人員，如燈光設計張贊桃與舞台設計王孟超都是「雲門實驗劇場」出身，和林懷民一起工作多年，皆是從磨練中成長的精英。而雲門行政團隊長期的「兩位台柱」——包括2001年從雲門行政總監退下，目前轉掌雲門舞蹈教室的溫慧玟以及舞團執行總監葉艾艾，都是先和「雲門實驗劇場」結緣，後來轉往行政領域發展的人才。

由於台灣表演藝術環境發展較歐美晚，所以在這種特殊環境之下，雲門舞集所做的是，是外國舞團難以想像得廣。雲門實驗劇場，隨後延伸出「雲門劇展」，提供專業設備給有志創作的劇場新人發表的空間，例如名導演蔡明亮學生時期便在「雲門劇展」發表作品。

雲門還舉辦各種表演活動，以提供民眾更多元豐富的藝術欣賞選項，例如為旅奧芭蕾舞者黃麗薰舉辦舞展(1975、1977)。1976年安排崑曲演員、排灣族原住民歌舞和雲門同台演出，同年，又邀請日本雅樂團來台演出，甚至1980年起，更擴大舉辦「藝術與生活」的巡迴活動，邀請名單包括有雕塑家朱銘、音樂家劉塞雲、樊曼儂、畫家奚淞等台灣的藝術創作者以及京劇團，到各城鎮校園與社區進行免費展演，雲門這些作為至少比政府文化部門早了十年。畢竟，八○年代的台灣社會已經嚐到經濟起飛物質富裕的成果，但精神方面卻仍待加強。

《薪傳》的時代意義

林懷民對早期台灣表演藝術環境的貢獻，除了過人的遠見與有效的執行力，最令人佩服的是對社會的觀察與關懷，同時也是豐富創作的靈感來源。例如，早期的代表作《薪傳》，就是七○年代——充滿鄉土意識與民族情感的時代——所激發出的經典傑作。

1977年底，林懷民跳舞受傷，必須暫停演出，獲得亞洲基金會(ACC)獎助赴美進修。再度旅美，鄉愁倍增。他回想自己家鄉新港，開台先民「笨港十寨」的所在地，想像明末從福建沿海一帶渡海來台的移民故事。要以什麼肢體動作，才能貼切傳達這種先民穿越風浪，決心到一個陌生地方，拓荒定居的精神呢？葛蘭姆的技巧，似乎還不夠沈重，更何況已經過度形式化。

1978年秋天返台的林懷民，請舞者到新店溪的石礮河畔，體會大自然的浩大，透過彼此訴說自己的家族史，握手圍圓圈，一起發音，培養團員的默契與凝聚力。他還要求舞者去搬動大石頭，體驗勞動，以及如何在平穩的地面找出平衡點，進行走、跑、跳的動作。舞團在南部巡演時，林懷民選在颱風天前夕，帶團員到高雄佳洛水海邊進行野外訓練，他要求舞者在狂風中手持一塊大塑膠布，體驗祖先迎風破浪的心情，最後齊坐在狂濤拍打的岩石上，放聲與大浪對話。

七○年代後半葉的台灣，由於外交困境等等，社會上形成一種重新認識和珍惜本土文化的風氣。著名的鄉土文學論戰，因為新一代本土作家如黃春明和王禎和等以鄉間市井小民題材，與先前受西方主義影響的余光中和白先勇的現代文學，逐漸形成抗衡的局面。美術界對素人畫家洪滿富通赤子熱情作品的賞識，更充分反應當時都市知識份子對鄉村色彩的浪漫嚮往。



林懷民編作的《薪傳》，從客家女性堅韌個性的刻劃，到民間遊唱歌手陳達的《思想起》，源自民間的敲擊樂器與香爐、舞獅等道具，都確實反應七○年代的時代精神。1978年12月16日《薪傳》於林懷民的家鄉，也是先民開台紀念地——嘉義首演，未料遇到美國卡特總統宣布與台灣斷交。台上舞者與台下觀眾融為一體，情緒沸騰，更加強台灣人民從此必須團結自強的決心。藝術評論家何懷碩當年看完演出，如此寫道：「《薪傳》充分體現了時代的精神，具有相當的時代意義。雲門自開始以來，就表現了具有知識份子時代使命感的色彩。」（註2）

作為藝術作品而言，《薪傳》經歷將近四分之一世紀，仍然歷演不衰，證明了它堅韌的生命力，不同世代的舞者，在雲門許多重大節日一再演出，包括：1983年雲門十週年公演，1999年雲門二團首度對外演出，以及預計明年（2003）歡度雲門三十週年的公演等等。另外，1983年林懷民創辦的國立藝術學院舞蹈系，1986年首度出國演出，也選了極具挑戰性的全版《薪傳》，作為學生的一項重大考驗。1993年雲門首度赴大陸，在北京、上海演出《薪傳》，《舞蹈》月刊宣稱雲門「震撼舞界，轟動神州」。

1992年，舞譜專家Ray Cook將《薪傳》最膾炙人口的《渡海》一段記錄下來，一方面永久保存，一方面提供其他團體學習與重演的機會。十年後，他完成全版的《薪傳》舞譜，教給分散台灣、美國、澳洲與香港四地的舞蹈學校學生，2002年8月聯合在德國演出。其跨時代與跨國界的規模，足以奠定《薪傳》成為二十世紀現代舞經典之作。林懷民在慶祝《薪傳》二十週年的專書寫著：「『民族精神』無法解釋《薪傳》在異國，尤其是歐美，受到熱烈好評的景況……」。

不同國籍的觀眾在演出後，對我提起他們個人、家庭或者國家，也曾強渡黑水。《薪傳》是向逆境打拼反抗的劇場作品，用舞者的血肉之軀。」（註3）

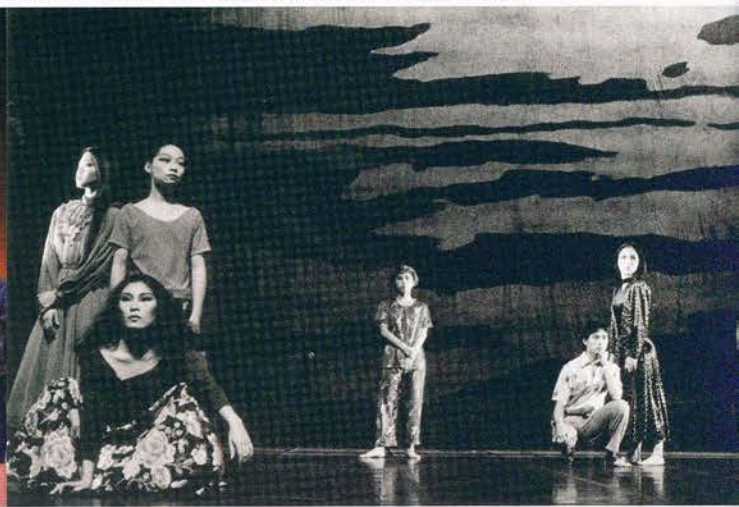
八○年代的多角經營

1981年，雲門展開密集的歐洲公演，九十天內演出七十三場，如同1979年巡美演出一樣，為日後雲門在歐美的聲望奠定基礎。隔年（1982），林懷民為自己在台北舉辦七場獨舞展，發表以台語歌曲《我是男子漢》為配樂的同名小品，以及舞者、電影影像同台共舞的《獨舞x3》等作品。

1983年，他接任國立藝術學院舞蹈系創系主任一職，次年，又與張照堂、汪其楣、黃永洪等跨領域的藝術工作者，徵召非職業的舞者，發表實驗性的作品，如《媽媽，我為什麼不能跳天鵝湖？》等等，似乎有意與歐美自六○、七○年代後現代舞蹈所流行的日常生活動作，以及跨界合作模式接軌。雲門又與香港的舞蹈界進行交流，包括邀請舞蹈家劉兆銘與進念二十面體劇場來台演出，林懷民本人也受邀為香港城市當代舞團編作《街景》（1982）。（註4）

在多重角色扮演下，林懷民這期間的作品呈現多元風貌。從反應台北步入都市化混亂的《春之祭禮》（1984），到流暢舒適太極拳似的《流雲》（1984），甚至還有以當時歐美流行的拼貼手法，凸顯古今中外文化衝突之《夢土》（1985）。而紅極一時的歌手蔡振南的《心事誰人知》，也成為林懷民《我的鄉愁，我的歌》（1986）的最佳配樂，充分流露了林懷民在那個年代，承受多重壓力導致的內心苦悶。

八○年代，台灣社會街頭運動風起雲湧，1987年解嚴，但社會上大家樂風行，股票狂飆，社會秩序混亂



。1986年，林懷民去了印尼峇里島，體會島民貧而真樸，精神生活豐富的文化，相形之下，台灣社會顯得過度功利與急躁，於是萌發暫停雲門的念頭。他以兩年時間安排、準備舞者與員工出國進修等機會，並於1987年舉辦「林懷民舞蹈工作十五年回顧展」，為自己的工作做一次總結。1988年，林懷民對外宣布由於財務等困難，舞團暫停，成為當年國內媒體年度十大新聞之一。

復出——成熟穩健，永續經營

雲門暫停期間，林懷民到紐約大學表演藝術研究所擔任訪問學者，並到亞洲各地旅行，包括：印度、印尼、長安、敦煌、雲崗、蘇州等古城。旅途上，他翻譯了印度史詩改編之劇本《摩訶婆羅達》，也為前雲門舞者兼編舞家羅曼菲（目前擔任雲門二團藝術總監），創作因「天安門事件」有感而發以一百多個原地旋轉構成的《輓歌》（1989）。雲門雖停，但林懷民的腦海，仍不停地隨時事轉變，而構思新舞作。

1990年返國後，在計程車上，林懷民被司機問道為何暫停舞團？林懷民回答：「太辛苦！」沒想到前座司機的答覆是：「每個人都很辛苦啊！林先生，加油！」從這些關愛雲門的民眾身上，林懷民找到繼續將舞團經營下去的決心。

休息，是為了走更遠的路。1991年，雲門宣布復出。之後的作品，如《九歌》（1993）、《流浪者之歌》（1994）、《家族合唱》（1997）、《水月》（1998）、《行草》（2001）等，以更精緻、更大氣的方式，走入世界重要舞蹈殿堂，同時為台灣在國際間增加了能見度。

目前雲門演出最多的就是宣告林懷民轉型之作《流浪者之歌》。這支作品的由來，聽林懷民形容確實有些神奇。如果《九歌》反應了林懷民對峇里島蓮花池

與甘美郎音樂的陶醉，這支以三噸黃金稻穀為主要舞台裝置，被形容為「林懷民的黃金之舞」的作品，則是他希望能在印度菩提迦耶聖地，體會到的「定」與「靜」，轉化為舞台上的藝術，與觀眾分享。其中最令人佩服的角色，就是從頭到尾，屹立不搖於舞台前方的求道者——彷彿是林懷民在印度靜坐忘我的化身。

近來，雲門舞者苦練太極導引數年之後，身體更流暢，舞動起來收放自如。因此，林懷民更能盡情發揮原創力。例如《水月》，卷軸式的進出場安排，有助舞作如流水般的順暢與靜謐。而《行草》，由水袖獨舞比喻毛筆在空中的揮灑，又是另外一種「神來之筆」。難怪《行草》未演先轟動，在編排階段，就獲得美國芝加哥以及愛荷華劇院出資聯合製作。

台灣文化界閃亮的老字號

八月初，筆者接獲邀稿時，雲門正進行由國泰人壽與《中國時報》聯合贊助的免費戶外公演，同時由張照堂錄製全場《流浪者之歌》，以便日後發行出版。在台北演出，夜空涼爽，中正紀念堂廣場聚集了五萬名「雲門舞迷」。而雲門動用訓練有素的義工群，現場秩序井然，情境動人。隔週的宜蘭場，雖然午時一場大雨淋濕了草皮上觀眾的座位，仍然成為當地居民相邀前往與會的一大盛事。

兩場演出期間，林懷民與雲門舞者照常在八里排練場工作，一面為新作《烟》發展新動作，一方面新一批舞者也進行密集的《水月》排練，為九月在「新舞台」的演出做準備。近三年，由於林懷民受邀擔任新舞台舞蹈系列的藝術總監，包括日本的勅史川原三郎（Saburo Teshigawara）、美國梅芮迪斯·蒙克（Meredith Monk）等國外一流的前衛舞團或舞者，因而有機會在台灣觀眾眼前獻藝。



而隔壁排練場，雲門二團正在與前雲門舞者、新生代編舞家卓庭竹一起排舞。提攜新生代舞蹈人才，原本就是林懷民創立二團的用意。另外，由於近年雲門國外邀約不斷，有時，甚至近半年不在國內，因此，團員較少的二團，便扛起社區與校園推廣的任務。畢竟，林懷民常記在心的是回饋自己的社會。1999年921大地震後，林懷民召集雲門舞蹈教室「生活律動」的教師，為重建區孩童提供結合舞蹈與音樂的課程——「藍天教室」（原名「希望工程」），反應熱烈，成果顯著。

林懷民三十年的舞蹈生涯裡，創作六十幾齣舞作。從早期源自中國文學與傳說的小品，到由台灣主題出發的史詩般大型舞劇，甚至發展為跨國界的宗教式的祈福祭典，內容包羅萬象，風格更是緊扣著時代的變遷，多齣作品成為台灣兩三代人共同的記憶。已獲肯定為「大師」的林懷民，始終沒有停下腳步，也始終不忘鼓勵周遭的團員、學生與晚輩。台灣在八〇、九

〇年代所成立的舞團，如劉紹爐的「光環舞集」，林秀偉的「太古踏」以及羅曼菲、鄭淑姬、吳素君、葉台竹合組「台北越界」等，皆由早期雲門舞者所創辦。林懷民則夢想著：有一天，當他退下雲門一團藝術總監之職，可以成立雲門三團，招募一些武術出身的團員，施以舞蹈訓練，可以在雲門一團的舊作，如《水月》的基礎上，推動另一階段的舞蹈新實驗。我們拭目以待！

註釋：

註1 見《雲門舞話》的《保守與庸俗之外》，1993：雲門舞集基金會出版，p.140。

註2 見《雲門舞話》的《「新傳」的時代意義》，1993：雲門舞集基金會出版，p.253。

註3 見古碧玲著《台灣後來好所在》，1999年：台灣商務印書館出版，p.2。

註4 此作後來也納入雲門的舞作。

林亞婷◎加州大學河濱分校 (UC-Riverside) 舞蹈博士候選人，1994-97年間，擔任中正文化中心出版的《表演藝術》雜誌舞蹈編輯，發表舞蹈論文與文章於國內、外舞蹈會議（如CORD、WDA）及相關刊物（如《International Dictionary of Modern Dance》、《Ballet International》、台北三民書局出版的《舞蹈欣賞》）等。



作品賞析

《薪傳》中的《渡海》，舞者同舟共濟與巨浪搏鬥，1987。



1975年，雲門剛創團兩年，林懷民力邀知名雕塑家楊英風跨刀為新作《白蛇傳》（原名《許仙》）設計與舞者能相互動的藤製道具。同時，委託作曲家賴德和以中國特有的樂器，創作獨到的《眾妙》曲子。《白蛇傳》的故事家喻戶曉，林懷民巧妙將四位主人翁的內心戲透過動作傳達而出，例如白蛇嫵媚的彎曲體姿，青蛇充滿活力的細碎抖動，許仙膽怯的小碎步，以及法海權威式的大動作。融合他熟練的美國現代舞頭號人物瑪莎·葛蘭姆的舞蹈技巧以及京劇的武功身段，

創作完成這支歷久彌新的代表作。

1978年，林懷民與舞者們在新店溪、佳洛水海邊，進行和大自然接觸的集訓後，創作出描述台灣人祖先從唐山過台灣的故事《薪傳》（1978）。舞者身著客家深藍或深黑的衣衫，遊唱詩人陳達以《思想起》曲調唱出的開台史詩貫穿全劇。以諸多團結的舞蹈動作傳達台灣人共患難的堅強毅力。其中《渡海》一段，透過全體舞者同舟共濟征服代表巨浪的大白布，最令人印象深刻。

以跨文化為基底創作的《九歌》，是雲門二十週年代表作，1993。



《流浪者之歌》中的《禱告III》，游錫弘攝。



八〇年代，台灣經濟起飛的同時，被迫面對都會化帶來的種種巨變。環境的污染，心靈的貪婪，人與人之間的疏離，更是難以忍受。此時，正逢德國編舞家碧娜·鮑許（Pina Bausch）的舞蹈劇場風格在西方逐漸成熟，1975年，她根據俄國作曲家史特拉汶斯基（Igor Stravinsky）具有震撼力的曲子《春之祭禮》，編製的同名舞作造成轟動。林懷民為了描述台北人在日常生活面對的混亂與不安，也轉向這首曲子，編作台北版的《春之祭禮》（1984）。不同於鮑許的版本，林懷民的《春之祭禮》，被犧牲的不是清純的少女，而是現代化壓力下惶然的台北市民。

這期間，林懷民也有取材自埃及等較具有異國情調的作品，如《涅槃》（1982）。這支以一面亮麗一面樸素的雙面布巾為主要道具的舞作，是為雲門在巴黎龐畢度中心世界首演而編排。名稱來自日本前衛作曲家黛敏郎（T. Mayuzumi）的同名曲子。據創團舞者鄭淑姬回憶，排練《涅槃》也是雲門舞者接觸太極訓練的開始，然而太極動作比較具體呈現於舞台，要等到1984年林懷民發表的小品《流雲》。

雲門在1988年宣布暫停，林懷民沒有因此停止創作。隔年（1989），中國大陸發生天安門事變，以一個單純的旋轉概念，編出獨舞《今天是公元1989年6月8日下午4時……》（後來易名為《輓歌》），選擇學運領袖之一的柴玲為象徵（舞蹈家羅曼菲飾演）表達對這場血案的憤懣。

雲門暫停的兩年半期間，林懷民到世界各地（如美國、印度以及印尼）進修或旅行。這些經驗為他在雲門復出後，慶祝舞團二十週年公演的作品《九歌》（1993），增添不少跨文化的創作基礎。《九歌》由屈原的代表作出發，但探討的主題不僅是詩中提及鬼神與人的關係，而是中國歷史不曾間斷的政治壓迫。雖然，表面上由

李名覺設計的蓮花池及鏡框式的舞台，壯觀唯美，但透過各種東、西方的舞蹈技巧，如《司命》一段採用的「接觸即興」（Contact Improvisation），便可以看出林懷民淋漓盡致傳達主宰者與被主宰者之間的權力關係。音樂方面，採用台灣原住民歌聲、西藏喇嘛梵音、印尼敲擊樂、印度笛子聲以及日本宮廷樂等，更是將這些亞洲傳統樂曲賦予當代的詮釋，具有豐富的原創性。

1995年後，雲門舞者開始接受太極專家熊衛發展出來的「太極導引」訓練，身體由西方技術的緊張逐漸放鬆，動作也日趨緩慢。1994年，林懷民推出《流浪者之歌》，便是走上近似當時台灣舞壇盛行「東方肢體觀」的第一步。這齣舞作由德國作家赫曼·赫塞（Herman Hesse）的同名小說改編，選用前蘇聯喬治亞區的民歌。舞台設計由三噸的黃金稻穀，變化出河流、雨水以及代表時間流逝的沙漏。一束細細的米，不停地灑在站在舞台右前方，從頭到尾靜止不動的「僧侶」（王榮裕飾演）的頭上。瀑布般「米雨」宣洩而下的高潮後，結尾巧妙地安排手持耙子的男子（吳俊憲飾演），在蓋滿米的舞台上，由內向外，耐心地犁出越來越大的同心圓。這種類似日本庭園中常見「禪」的境界，林懷民在舞台上具體體現。

將這種近似「無為」的境界發揮極致，則是林懷民1998年推出的作品《水月》。整齣舞作從動作、服裝到舞台設計，充分傳達「鏡花水月皆成空」隱喻「虛與實」的關係。例如看似自然流暢的舞蹈段落，其實仰賴舞者高度的訓練，以及對自己身體的掌握。服裝方面，全體皆穿著白色長褲，但唯有女舞者上半身有薄的肉色緊身衣遮掩，遠遠從台下看過去，難以辨認。而舞台上懸掛的鏡子，以及最後由後台地面流出的水，將舞者在地上的倒影，再度反射到鏡子上，產



第六屆國家文藝獎

提名委員名錄

美術類：王增榮 李賢文 陳瑞文 黃明川 康台生

文學類：張恆豪 游勝冠 路寒袖 鍾鐵民

表演藝術類：王正平 王凌莉 王廣生 石光生 游好彥 曾永義 廖年賦

評審委員名錄暨評審共識

文學類 ◎ 趙天儀（主席）／平 路／林瑞明／林鍾隆／許俊雅／陳瑞麟／彭瑞金

1. 作品具原創性與藝術性。
2. 創作具累積性與持續性的成就。
3. 體現社會關懷並具有台灣人文視野。

美術類 ◎ 謝里法（主席）／王嘉驥／王德育／石瑞仁／李義弘／吳光庭／高燦興

1. 創作具文化承先啓後的作用。
2. 兼具藝術創作的持續與成就的累積。
3. 對台灣美術文化發展有具體的貢獻。

表演藝術類 ◎ 楊其文（主席）／李國修／容淑華／梁瑞榮／廖瓊枝／潘世姬／潘莉君／趙 琴／賴錫中

1. 對藝術生態深具影響力者。
2. 在藝術成就上具標竿意義者。
3. 在專業領域具開創性、累積性成果。

文藝獎活動紀要

90/12/02	召開文藝獎檢討會議。
91/01/30	召開董事小組會議，討論文藝獎設置辦法修訂案。
91/02/25	召開第三屆第三次董事會，第六屆國家文藝獎設置辦法修訂通過。
91/03/01~04/30	公告、領表及收件申請。
91/05/27~28	召開各類提名委員會議。
91/06/25~06/27	召開各類評審會議。
91/07/08	召開第三屆第四次董事臨時會，通過得獎名單，並於當日電知得獎者，召開記者會。
91/07/08	召開記者會公佈得獎名單。
91/07/17	執行長薛保瑕親往雲門辦公室，致賀函予得獎者林懷民。
91/07/19	執行長薛保瑕南下台中、雲林，拜訪得獎者陳千武、黃海岱。
91/07/15~09/20	製作得獎者專輯。
91/09/09	與聯合報系合辦「得獎者成就座談會」。
91/09/20	於紅樓劇場舉行頒獎典禮，頒發獎金及獎座。
91/10~92/06	各大學邀請得獎者擔任駐校藝術家。
91/12~92/06	公共電視播出「文化容顏」得獎者紀錄片。
92/12~	出版得獎者傳記。

國家文藝獎設置辦法

中華民國八十五年一月二十五日第一屆第四次董事臨時會制定

中華民國八十六年十二月二十日第一屆第九次董事會修正

中華民國九十年二月十九日第二屆第十一次董事會修正

中華民國九十一年二月廿五日第三屆第三次董事會修正

- ◎ 第一條 本辦法依文化藝術獎助條例第二十條規定訂定之。
- ◎ 第二條 設置宗旨：
為獎勵具有累積性成就之傑出文藝工作者，以全面提升文藝水準，國家文化藝術基金會特設各類國家文藝獎。
前項「累積性成就」之考量，應參酌下列原則：優先考量藝術創作或演出之專業性及其持續性，至於相關之藝術教育、藝術推廣、藝術評論之成績，僅作為評比加分的參考。
- ◎ 第三條 國家文藝獎種類為下列三類：
一、文學：如詩、散文、小說、劇本等等。
二、美術：如繪畫、雕刻、建築、書法、攝影、觀念藝術等等。
三、表演藝術：如音樂、舞蹈、戲劇等等。
- ◎ 第四條 獎勵金額及獎勵名額如下：
一、文學類、美術類每年獎勵乙名，表演藝術類每年獎勵一至二名。
二、每名得獎者獲贈獎座乙座，獎金新台幣陸拾萬元。
- ◎ 第五條 備選資格如下：
一、中華民國國民或具中華民國國籍之海外文藝工作者（限個人）。
二、本基金會董監事及員工於任職期間不得提出申請或接受推薦及提名。
- ◎ 第六條 備選獎勵者產生方式如下：
一、歷屆決選名單
二、自行申請
三、推薦申請
四、經提名委員會提名
- ◎ 第七條 備選資料：
依前條第二款、第三款所為之申請，除須填具申請表、身分證正反影本，並應依下列規定提供資料：
一、文學類：歷年已發表之代表作，以五本為限，一式一份。
二、美術類：歷年已發表之代表作，以二十件之幻燈片（彩色135規格）為限，一式一份。
三、表演藝術類：歷年已發表之代表作或展演紀錄，以五件（如錄音帶、CD、錄影帶、樂譜、舞譜等）為限，一式一份。
前項各款所提供之代表作，應包含近十年已發表之作品。
- ◎ 第八條 提名委員會：
依本辦法第三條獎勵類別，設各類別提名委員會，委員由本基金會董事會遴聘。
- ◎ 第九條 評審方式：
一、本基金會應依獎勵類別，設置各類評審委員會，由委員五至九名組成，委員由本基金會董事會遴聘之，本基金會董監事及員工於任職期間不得擔任評審委員。
二、評審程序分初審、複審、決審三階段。
（一）初審：由各類評審委員審查備選人參選資料。
（二）複審：由各類評審委員就初選名單進行投票，決定複選名單。
（三）決審：由各類別評審會舉派代表進行決審會議，決定獲獎名單。
三、各類獎項，如未達獲獎標準，得由評審委員會多數決議從缺。
四、獲獎名單經本基金會董事會確認後公布。
- ◎ 第十條 提名委員與評審委員應遵守利益迴避並本於公正、嚴謹、守密原則，依下列規定執行提名與評審之任務：
一、當期評審委員不得參與同期該類之備選。
二、對於提名、評審過程及相關資料，均應保密。
三、應客觀、詳細、嚴謹填寫提名表或評審表。
- ◎ 第十一條 收件期間：
於公告日起至四月三十日止，以郵寄或親送至本基金會（郵寄以郵戳為憑），資料不全或逾期者概不受理。
- ◎ 第十二條 本辦法經本基金會董事會會議通過後實施，修正時亦同。

第六屆國家文藝獎專輯

董 事 長・陳其南

執 行 長・薛保瑕

主 編・黃茜芳

企劃編輯・李文珊 潘娉玉

撰 稿・陳明台 謝佩霓 林亞婷 江武昌

圖片攝影・劉振祥

資料照片提供・陳千武 蕭 勤 林懷民 黃海岱
潘重安 陳明聰 江武昌 廖俊龍

美術編輯・劉小美

製版印刷・飛紅印刷設計有限公司

法律顧問・眾達國際法律事務所 黃日燦律師

發 行 所・財團法人國家文化藝術基金會

出版日期・民國九十一年九月

地 址・106台北市仁愛路三段136號2樓202室

電 話・02-27541122

傳 真・02-27072709

網 址・<http://www.ncafrocc.org.tw>

● 本刊文字及圖片，未經同意，不得轉載

