

第十三屆

國家文藝獎

序言

由國家文化藝術基金會所主辦的國家文藝獎，經多年執行的積累，已形塑出一套完備與嚴謹的審查機制。除了秉持獎項優先考量藝術成就之「卓越性、累積性、持續性」三大原則外，今年的國家文藝獎，歷經了四個階段，總共15場的審查，全以與往年同樣開放的態度，給予各領域專家學者最高的尊重。最後經過了差異見解的表陳，甚至劇烈辯論後，評選出六位獲獎得主，而國藝會也從中獲致了台灣當代藝文界的智慧，以及對於國家文藝獎的最新詮釋。

第十三屆的國家文藝獎開創了「典範」與「特例」明顯並存的現象，戰後藝文界的「現代主義」與今日的「當代思惟」，兩者交相輝映。大環境與美感認知的改變，導致前輩「卓越典範」與新生「特例美學」在成就認定上雙立爭豔。儘管最後決審時，又有「國內的影響力」與「國際知名度」觀點的勁力爭逐，及年齡懸殊世代的論理交鋒。然而無可諱言地，台灣各個藝術領域學者專家所簽認的入圍名單，是藝術成就的終極肯定。

在評選過程中，評審委員的發言、辯論以及在各階段所產生的名單，讓我們理解到，事實上許多優秀的藝文工作者具備著獲得國家文藝獎的資格。只是，現實的限制無法一一給予桂冠與榮耀，而最後獲得多數委員支持得以勝出的，更是難能可貴。我們非常高興，今年從49歲到92歲的得獎年紀，有如彩虹般全幅的呈現，是開放社會的必然結果。在此，一方面恭喜得獎人，同時也珍惜台灣在程序民主與文化尊重的珍貴根基。

最後，容許我代表國家文化藝術基金會的所有同仁，向建築師王大閎、指揮家廖年賦、小說家王文興、表演藝術家金士傑、剪接指導陳博文、視覺藝術家陳界仁等六位國家文藝獎得主表示最崇高的敬意，同時也感念在不同階段協助本會的辛勞評審，與提供豐沛智慧與文化詮釋的委員們，謝謝大家的熱誠參與。

國家文化藝術基金會

董事長



05	序言	
09	建築師	王大閔
29	小說家	王文興
47	表演藝術家	金士傑
69	視覺藝術家	陳界仁
89	剪接指導	陳博文
109	指揮家	廖年賦
125	第13屆國家文藝獎各類提名、評審團及決審團委員名錄	
125	第13國家文藝獎活動紀要	
126	國家文藝獎設置辦法	



建築師 王大閔

得獎理由

台灣現代建築運動的先驅。建築設計中融入傳統人文思想。

整體作品有其標竿性，深具文化性及藝術性。在台灣現代建築發展史上發揮持續的影響力。

每個人都有不同的喜好，所以要以客觀的標準來評量建築是很難的。

就我而言，安全是最基本的條件，嚴格的法規對建築師是一項挑戰，

因此必須貼著法規的表面任自己的想像飛行。

我從不覺得自己有太大的成就，唯一足以告慰自己的是始終忠於自己的理想，

不論別人是否欣賞我的作品，我總是盡其在我。

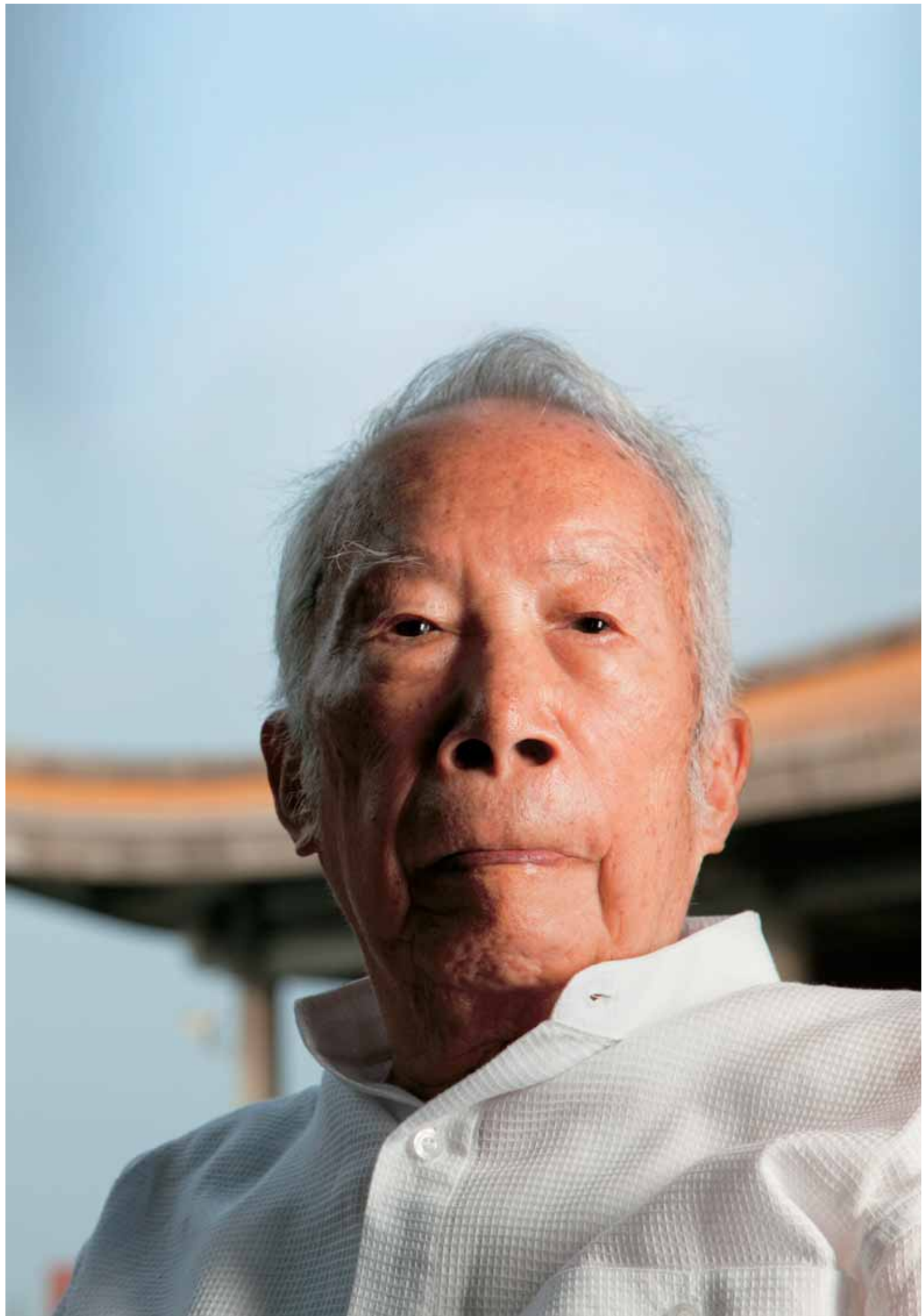
從求學到工作期間，我從來沒有想過會得到什麼獎，

也從來不會為了得獎而去刻意的作一件事。我覺得把每一件作品在自己手中用心完成，

最後呈現出來的結果就是給自己最好的獎。

今天能受到肯定得到國家文藝獎，我當然是很高興，

也很願意將這份榮耀分享給多年來支持我的朋友與家人。





上圖. 台大學生活動中心第一期工程外觀全貌，舊照片。（王大閎提供）

以緘默、簡單對抗喧囂時代的詩人——王大閎

我只想簡單地說

我祈求的不過是那高雅德慧

因為我們的歌聲中承載了

這麼許多種音樂

因而漸漸沉沒

因為我們的藝術如此巧飾

在層層金箔下

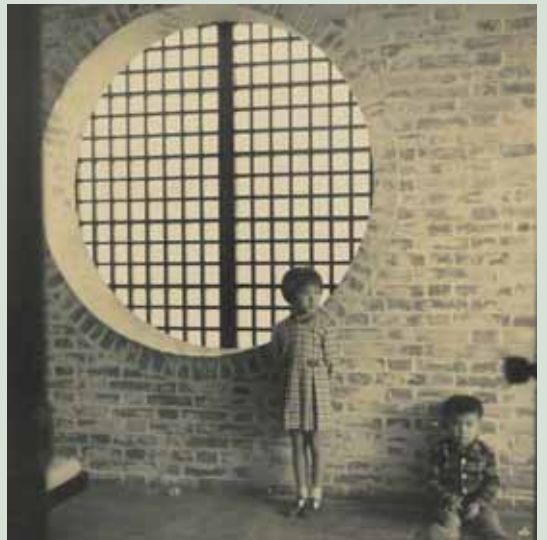
失去了輪廓

這是我們發聲時刻

不須夸夸而談

我們的心靈明日將重新啟航

——葛羅培斯1968年引希臘詩人塞佛西斯贈王大閎手稿譯文



上圖. 建國南路自宅臥房老照片。(王美惠提供)

歷史背景

上個世紀50年代初，台灣剛經過戰後通貨膨脹所造成的經濟低迷，社會也處於國共戰事隨時再起的陰影下，美援的再次進入，讓岌岌可危的台灣有機會逐漸站穩腳步，並慢慢在台電、台肥、工礦、水庫等幾項重要的土木、機電工程恢復生氣，此時，無論是公部門的衙門、學校的建築或民間的房舍，幾乎都呈現停頓的狀態，即便有也都是為了上述基礎建設而建。直到1955年才陸續出現些許新都市建築，其中特別是由教會支持的宗教建築或美援協助重建的國立大學校舍，有較佳的品質。王大閎大概就是在這樣「葦路藍縷」的時代，從上海、香港來到台灣，並成為台灣戰後第一代令人仰望的建築領導人物，時間是1952年年底。

出生

在1949年前後因國共戰爭來到台灣的大陸人不計其數，但王大閎則顯得特別。他是廣東東莞人，1918年生於北京，為中華民國第一任外交總長、司法院長王寵惠（1881-1958）之獨子，與蔣、宋及孫家皆有私誼。王大閎一歲多因母病逝，一直居住在外婆家蘇州，從出生到十二歲間，先後待過北京、蘇州與南京，十三歲左右，則因父親王寵惠前往海牙工作，而至瑞士念書。所以蘇州小學畢業後，只前後在南京金陵與蘇州東吳初中讀了一年半的書，隨後

至巴黎學法語數月，1930年就進入瑞士栗子林中學就讀。至歐洲前這段經歷可以說明出生書香世家的王大閎在中國傳統北京三合院住過，也對母系的落腳地江南蘇州不陌生，無論是後者的庭園或城市小徑，因為所有這一切傳統空間經驗日後在他的建築中汨汨流出，宛如記憶的隧道，那麼自然就跟新的、西方的現代經驗銜接。

歐洲

瑞士栗子林中學，學校共七、八十位學生，在二十幾位老師的照料下，過著軍事化的生活。這讓王大閎除參與團體生活外，也開始過著獨立的生活。當然父親的選擇是嚴苛的，可以想見如此的出生背景，又是獨子，在國內很容易因周圍環境的影響而恃寵而驕。在語言方面，王大閎也繼承了父親語言的天份，因此在瑞士法語區的這所學校，他有機會同時打下英、法與義大利語的良好基礎。另外或許是自幼愛看武俠小說，以為會打架，就是俠客作風，大概是屢打屢勝，同學還送給了王大閎一個「中國運動員」的封號。1936年考上了英國劍橋大學的機械工程系，一年後轉建築系。聽說劍橋校長還為此親自勸說王大閎得三思而行，意思好像是說，學機械工程在日後國家重建較為有用，也比較能為國效力等等。

進建築系第二年，應該是1938年，學校舉辦了一項餐館設計的競賽，王大閎獲得了第一名及一枚獎章，這是他建築榮耀的開端，因此他一直保留這份記憶在其卷宗裡。他也曾提到：「有一年在巴黎渡假時，我應邀去參觀一家法國名牌車VOISIN的工廠，這牌子的車子不是大量生產的，而是特為顧客定製的。引擎性能優越，車身講究，線條雅美，被稱為法國的『勞斯勞艾斯』（指勞斯萊斯，作者按）。因為我曾買過一輛，廠方特地請我去參觀他們的新車型。那天他們正在製造一架車身，用的是鋁料而不是鋼鐵。我興緻非常濃地站在一旁觀看。廠長向我解說歐洲名貴廠牌的车身多數用鋁製造，因為鋁不生鏽，比鋼輕，可以減輕車身重量。我注視間發現他們正製造中的車身好像要比我買的那輛低矮，因此線條更漂亮。廠長讚賞我的眼力，並說明那輛車因要送往日內瓦車展中去展覽，所以他們故意把車身做矮了一公分半，使線條更有快速美」。從這段自述我們可以看出王大

閎對美感有不同於一般人的敏感性，這多來自於天生的傾向。

美國時期

1941年或許因歐洲戰事吃緊，王大閎轉往美國，進哈佛大學建築研究所，與被納粹迫害、移民美國的前德國包浩斯校長葛羅培斯（Walter Gropius. 1883-1969）學習，班上同學還有貝聿銘與強生。這段時間的專業教育，讓他擁有了作為建築師的扎實基礎，也打開了視野，因此建築不只是美學，也是一個可以介入社會的工具，他就曾提到：

「影響我最深的是盧梭一篇論文 社會公約（Le Contrat Social）」。儘管如此，王大閎還是對美國有所抱怨的，拿「哈佛和劍橋相比之下，我深感哈佛大學讀書生活的狹窄，粗俗和緊張。在哈佛追求學術和技能，成為生存的目的而不是生活的方式。劍橋大學的生活卻充滿了悠閒和優雅，



上圖左：王大閎於新生南路父親宅，1951年。（攝影／郎靜山）

上圖右：巴黎，王大閎與他的VOISIN轎車，1937年。

除了追求學識外，更為了尋求更富廣的生活，也就是古代希臘所宣揚的全人教育」，或者是「哈佛大學可以產生一位甘迺迪總統，但不可能產生一位王爾德。非要牛津大學或劍橋的水土才能培植出一個王爾德」。這些描述都充分說明王大閎對物質文明的極度敏感，這自然影響了王大閎日後譯寫王爾德的《朵連 葛雷的畫像》為《杜連魁》的主要原因。1942年10月取得建築設計碩士學位，畢業後，拒絕普林斯頓大學（Princeton University）之「彈道學」（Ballistics）研究計劃與馬歇·布魯爾（M. Breuer）事務所的邀約，接受當時的駐美大使魏道明邀請，在華盛頓中國駐美大使館任隨員。期間在美國各雜誌共發表五個作品，並參加一次通用汽車公司的門市（Dealer Establishments）設計。關於後者王大閎有段敘述：「我在哈佛畢業後便到華盛頓中國大使館工作，曾利用空暇時間參加過一次通用汽車公司的設計競圖。約一個月後，我接到通用汽車公司的賀

電和信，說明這次競圖有四千五百多人參加。我得到了一項獎和一筆獎金。我記得貝聿銘也參加了這次競圖，他是和一個同學合作的，也得了獎。當時華盛頓時報派一位記者來訪問我，寫了一段報導。這是我第一次接受記者的訪問。」至於上述提到的五個作品亦不可輕忽，其中已可讀出他往後建築思想的根源。

上海與香港

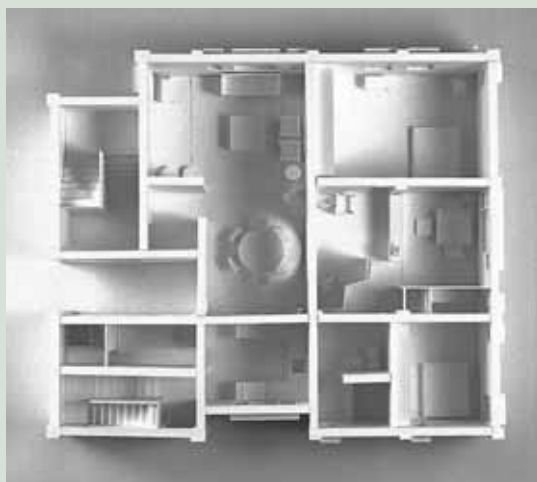
1945年，二次世界大戰結束後，國共內戰隨之又起，因此一直要到1947年王大閎才回到上海，隨即與四位友人共同成立「五聯建築師事務所」，同時在上海市府都市計劃委員會負責「大上海都市計劃」。大陸政權轉移後，遷至香港，期間經常台北、香港往返，可惜這段不算短的四年時間，我們所知不多，仍待後續研究。1952年因父要求而到台北。



上圖左：王大閎譯寫王爾德《杜連魁》封面，言心出版社。（初版）



上圖右：王大閎譯寫王爾德《杜連魁》封面，九歌出版社。（再版）



台北

王大閎在台灣住了56年，以他這樣的專業養成，在當時的亞洲絕對屈指可數，沒想到他不著書立說，很少演講，只接受過台北工專工業設計科建築組（今台北科技大學建築系）主任蕭梅的邀請，兼任過設計課六年。最近因為展覽緣故，我們細心整理王大閎個人的重要資料，還發現一張逢甲大學建築系的兼任聘書，有沒有真正赴任就不得而知了。儘管早年多少成大建築系學生都是在參觀完王大閎的建國南路自宅或虹廬才算接受過現代建築的洗禮，學校也屢次遊說他至成大任教，卻從沒成功過。倒是後來開業以後早期的員工幾乎清一色都是成大建築系畢業的學生。記得早年在學校受教於王大閎時，每當評圖，有老師在批評學生的作品時，他總會說：「也不盡然如此，他的設計還有其他優點」之類的話，也聽過接受我們訪問的「大洪建築師事務所」老職員說：「王先生永遠不會順著你

的話說，因此連拍他馬屁都很難」；還聽過王鎮華老師提過：「每次在建築師公會開會，當大家話題都浸淫在抱怨的情緒時，他就會踩煞車」。王先生的話不僅多面向觸碰人生，且像他的建築一般精簡不囉嗦，他常講：「簡單就是美，卻不單調」，似乎回應了他鍾愛的德國建築師密斯的警語：「少就是多」，這要多少經歷才能淬鍊出這一點道理啊！就像1968年老師葛羅培斯引希臘現代詩人塞佛西斯贈王大閎手稿裡的幾句話：「因為我們的歌聲中承載了這麼許多種音樂，因而漸漸沉沒；因為我們的藝術如此巧飾，在層層金箔下，失去了輪廓」。

還記得有一次與王先生在Page One座談，王先生總是避開批評別人的話，也不願意對當下表達太多意見，總之沉默居多，當我好奇的問，你覺得安藤忠雄如何，他竟說不錯，我又問給他打幾分？王先生竟回答說九十分，這是我

上圖左. 虹廬室內模型俯視。（秦巧穎、邱婷婷製作）

上圖中. 台大學生活動中心天井山牆。（攝影／鄧昌銘）

上圖右. 王大閎於台大地質館走廊，2006年。（攝影／鄧昌銘）



少數聽到他對他人的評價。我們發現當他談到自己的專業時，總是退到很裡面，相對於今天多數建築師是用嘴巴談建築的風氣，大不相同。我常想，王先生一生試著努力活在一個比較簡單、不吵雜的世界裡，來創作他的建築、文學，譯寫他的愛情詩篇與科幻世界，雖然有點寂寞，帶點憂鬱，然而這不就是創作的溫床？他一生三個願望：譜一首曲子、寫一本小說與蓋一棟好建築。如今實現了曲子，而且已在誠品書店董事長吳清友陽明山自宅演奏過；科幻小說我們則發現了一堆草稿，裡面包括封面與前言，封面，是由書名《Phantasmagoria》構成的魔幻三角形，封面底部則由C. Bartholomew 與 D. Wang兩位作者署名。而前言，裡面提到了前生（西元3069年）乘坐Medusa太空船遊歷太空的小孩的回憶，這應該是小說的故事；好建築？同樣未實現，應該就是《登陸月球紀念碑》了，這棟純白潔淨無瑕的紀念性建築不只是紀念阿姆斯壯登陸月球與

「中美」兩國的友誼，其實也是在感受政治壓力《國父紀念館競圖案》後的妥協與磨難（1965-1972），與隨後商品化時代來臨後的精神救贖吧！

登陸月球紀念碑

早在1965年至1969年間，人類還未登月之前，王大閎已經浪漫地在思考如何建構一座紀念塔來紀念這人類歷史的一刻。1969年，登陸月球成功，王大閎再度對他的模型做最後的修改，並將此一構想發表，同時對美國方面進行初步的接觸。1969年12月號《Progressive Architecture》雜誌登了一篇專文，介紹這一個紀念碑，獲得美國建築界的普遍好評。美國的民間團體，對這個紀念碑非常感興趣。紛紛進行爭取活動。休士頓及亨城來函要求把紀念碑立在他們城內。休士頓寄來三張空照地圖，標出登月碑的基地位置，徵詢王大閎的意見，阿拉巴馬州的Huntsville市市長也

上圖左. 未出版的科幻小說《Phantasmagoria》封面。

上圖右. 國父紀念館競圖案透視圖。（黃政雄提供）

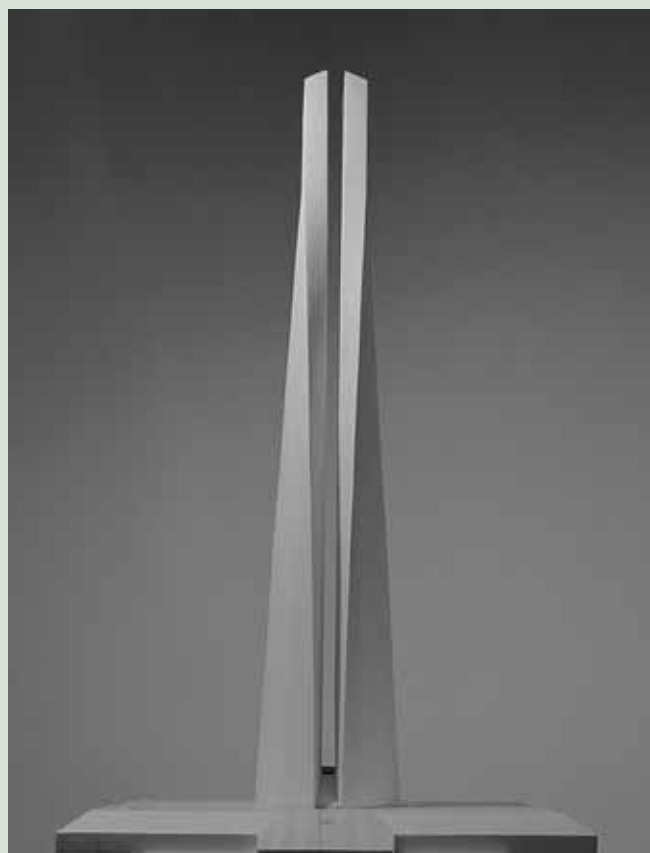
來函積極的爭取。為了促使這一個贈送紀念碑的盛舉早日實現，熱心人士組織了一個「中華民國國民籌建登月紀念碑委員會」，負責推動各項事宜。委員會由前外交部長魏道明支持，有各界人士百餘人參加，1974年10月18日起，開始籌建工作。

紀念碑全高252.71呎，每一呎代表一千哩，象徵月球與地球之間最大的距離252710哩。紀念碑由兩片高窄的碑塔組成，矗立於一個方形的基座之上，碑的頂端部分是一段平板，由頂端而下至基座，漸漸形成兩個半圓形，內部圍成一間直徑三十呎的紀念堂。堂之上方一直挑空至頂部，仰望是一線藍天，高度似乎延至無限。這一線狹縫，日夜之間，將有萬千光影的變化。

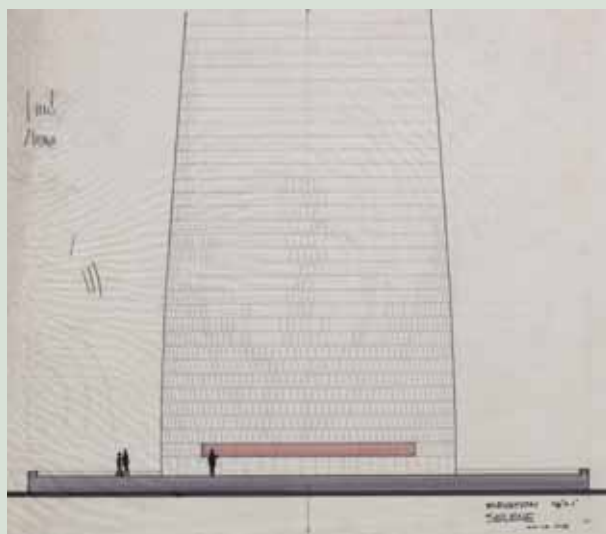
這一對潔白的碑塔，聳立向無邊的蒼穹。這一對碑塔象徵人類伸向天空的一雙手臂，表達了人類獲取月亮的渴望，同時也象徵了人類對宇宙的崇拜。設計所表達的，是人類登月的驕傲與面對無盡的空間與時間的謙卑。《登陸月球紀念碑》本身是紀念人類的成就，但是內部設計卻有小教堂的崇敬與肅穆，提醒吾人隨時記省人類理性的限度與人力之不逮，在無邊的宇宙中，地球只不過是恆河沙數的星球之一。在整個設計的外觀與內部，均以極簡單的形式，表達出最複雜的情感，以寧靜與純淨駕馭激盪與變化。

結語

從他的養成教育可以讀出，他是少數第一代華人經歷過「完整」養成的建築師，先是出身於中國上層社會的書香世家，體驗過北京、上海與蘇州的傳統建築空間，之後在人文歐洲



上圖左. 登陸月球紀念碑模型正面。(攝影 / 鄒昌銘)



上圖右. 登陸月球紀念碑正面局部設計圖。(國立臺灣博物館數位典藏)

浸淫多年，最後在美國又「親炙」第一代前衛現代建築師葛羅培斯、密斯等人，讓他自信、輕易地遊走在兩種文化之間。自然他對傳統空間不僅有身體的經驗，還有極深的思索：「中國配置上的一進又一進，一間穿一間，很能滿足人們『神秘感』的需要。中國的牆也很能發揮它的作用，像隔絕住宅與外界，增加了住宅裡的含蓄感」，這些看似簡單易懂的道理，卻要完整的養成與生活經驗來完成，我們相信1947年王大閎回上海後，一定常到蘇州，因為那絕對不只是兒時的回憶，還是一個重要的醞釀期，因為王大閎腦袋裡裝載的西方「現代性」正與古老的中國傳統交會，期待另一個生命的火花。所以1953年的建國南路自宅、1955年的羅宅、1961年的台大學生活動中心與禮堂、1964年的虹廬為什麼那麼扣人心弦，其實是積累了許久的文化思考。在我們重新評價王大閎時，你會發現五四以來那些爭論「中學為體、西學

為用」的論調是顯得多空泛與無用啊！因為沒有透過實踐的論述永遠只是空中樓閣，因此從兩個文化融合的思考來看，王大閎對華人文化的提醒與預示，建構了下一階段台灣建築文化的反省與再出發。

【本文作者 徐明松】

銘傳大學建築系助理教授。威尼斯建築學院建築碩士、義大利國家建築師。著有《柯比意——城市、超現實與烏托邦》（田園城市，2002）、《文藝復興建築大師——從布魯涅列斯基到帕拉底歐》（田園城市，2003）、《永恆的建築詩人——王大閎》（木馬，2007）、《粗獷與詩意——台灣戰後第一代建築》（合著，木馬，2008）；策劃「久違了，王大閎先生！」建築展（與阮慶岳，TADA Center，2007）、「粗獷與詩意——台灣戰後第一代」建築展（與王俊雄，TADA Center，2008）。



《建國南路自宅》1953，已拆

1953年的《建國南路自宅》是他來台開業後的第一個作品。基地約九十多坪，中間座落了一棟約三十坪左右的建築。大門由南面左側進入，踏石板穿過左右皆有扶疏花木的曲徑，漫步至建築物入口，進玄關，正對面是大片的朱紅壁櫥，兩米四寬，直頂天花。左轉是廚房，而右轉則是餐廳與客廳，建築物坐北朝南。

至客廳，外望南側庭園，除有豁然開朗的感覺外，退縮落地窗外的兩根黑色鑄鐵柱子恰恰回應了傳統合院正廳左右對稱的邏輯，也就是在看似不對稱的戶外（無論是圍牆大門或入口玄關），最後進入客、餐廳竟然又回到傳統中軸線的「禮制」邏輯，因此前院所扮演的角色，正就是傳統的院落空間。

餐桌是白色的圓形中式餐桌，周圍則環繞六張沒有靠背的圓形板凳，板凳面為柚木塗黑，支撐為塗朱紅色漆的三支鑄鐵腳，客廳則有三張密斯式的白色沙發與一張同樣有著潔白大理石面的茶桌。東西兩側是清水磚牆粉白，地板則是摻觀音石碎屑的灰黑色水泥磚，與臥房、浴室之間的隔間牆與平頂天花則塗以白漆，猶如白色畫布，準備吸納來自各處的景色，無論是晝日的自然或人工光線，或是人影移動的光影。客廳一側轉進後方，無門，是王大閔的臥室，東側有165公分寬的圓形窗，外有木製窗櫺可開關，界定室內外。（圖 | 客廳與餐廳，取自《今日建築》第五期。）



《台大學生活動中心》 1961

原計畫包括大禮堂一座，教職員活動中心與學生活動中心各一座，位於該校椰林大道盡頭，最後只蓋了一側的學生活動中心。

建築為摺板式屋頂，正面有直達屋頂高二層樓之柱廊。進門後主要為交誼廳，內分棋、橋，書報閱覽，及談話交誼等活動空間。交誼廳與外面柱廊間隔以中式之窗門，必要時可將使用空間延展至室外，廊下或廣場上。此一有利條件同樣適用於內容四百多人之餐廳。餐廳旁之偌大中庭除加強室內通風、採光之效果外，且將上下兩層空間融為一體，又可作為一封閉之露天遊憩活動場所，實為良好的半戶外空間。樓上以外廊環繞中庭而連結所有之大小房間，以供各學生社團之辦公及活動用。

建築的細部與顏色設計相當精彩，譬如說屋頂，那細膩帶韻味的摺板處理，令人讚嘆：摺板高點比低點還往外移出數十公分，頗有另一飛簷之勢，側面摺板忽地的高點停止，也形成了一個輕盈飛翔的線條，兩者都加強了摺板屋頂與傳統屋頂的有趣聯想，但又不乏創新。還有就是兩個恰如其份的天井，有水池的天井較小取其寧靜，沒有水池的，兩倍大於前述天井，可延伸室內活動於戶外。該棟建築在用色上也使用了傳統的黑、朱紅與金色，讓整棟建築沉浸在既現代又傳統的氛圍裡。（攝影／鄒昌銘）



《故宮博物院競圖計畫案》 1961，未實現

故宮博物院競圖（以下簡稱故宮），是台灣第一次大型的重要競圖。主要是因應並存放由大陸故宮運來的重要文物。是一個不公開的邀請競圖，據王秋華與蘇澤建築師回憶，當時應該有五組團隊受邀參加。審理階段，籌備委員會主席王世杰還曾經透過女兒王秋華請當時在紐約的幾位知名美國建築師給意見，回來的答案是，他們一致認為只有王大閎比較瞭解現代建築，不過大量的玻璃外牆並不適合故宮，希望建築師再作調整。最後審委員應該在某種尊重國外意見或壓力下給了王大閎第一名，隨後的修正案中，或出自於過份保守的委員會，或是更上面的旨意，王大閎的堅持顯然惹惱了當時籌備委員會的核心成員，再加上籌建有時間的壓力，後來才轉而委託擔任評審的黃寶瑜為執行建築師。

王大閎的故宮計畫案概念上還是來自密斯紀念性建築的作法，周圍有挑高的廊道，巨大、簡化、壯闊的，乃至具象徵性的屋頂，因此王大閎顯然只是在構造細節與材料顏色的脈絡下找答案。主體建築左右兩側有柱，而前後則無，二樓以上為凸出的帷幕牆（指在結構上不扮演承重的牆，可以是任何隔間材），其下再以外伸的梁強調出構件本身的力量，凸出量體的側牆則故意退縮，在轉角形成凹陷轉角，就像側立面上的柱子沒有完全上到量體頂端，也形成同樣的轉角凹陷。

另外就是屋頂的倒傘狀結構，正十字交叉的反梁結構系統，讓四個對角板面產生拋物線，外挑的雙曲面因此形成一個暗喻中國傳統屋頂出挑起翹的想像。（圖 | 故宮博物院競圖計畫案透視，王大閎提供）



《濟南路虹廬》 1964，遭修改

虹廬，這一棟巨大、封閉的白色清水磚牆建築當時亦成為建築學子朝聖之地。

立面是由兩片巨大卻不對稱的清水磚粉白的牆構成，在二樓以局部牆面聯結形成所謂內凹H形立面。按鈴，進了鐵門，是一個光線雨水都會進來的小天井，角落植垂柳，宛如一座壓縮過的三合院天井。就如同王鎮華在其未發表的筆記中所提：「就虹廬叫門的方式，可以說保留了傳統社會人與人溝通直接的親切，不用對講機，透過鏤空的鐵門與開向天井中的小窗，來客可以與家人直接對話，而開門電鈕就在小窗附近」。

空間組織：從半戶外的樓梯層層而上，每走半層會經過一個較暗的平台，再半層，回到可以眺望有庭園綠意且較亮的入口平台，這種一明一暗的空間節奏，頗有將「重門疊院垂直化」的趣味。就是這種重門疊院垂直化的轉譯讓傳統每一座封閉的合院重現在台灣的都市脈絡裡。

而室內更是藉由月洞門將較為對外的客廳、餐廳與臥室、書房區分開來，客廳外牆適當分隔的窗櫺，餐廳的圓形木製餐桌，書房親自設計的現代太師椅，配上角落暈眩開來的立燈光影，不得不讚嘆空間之品味與情調之高貴。（圖

｜客廳（上圖）、餐廳與月洞門（下圖），取自《建築師》雜誌1977年12月第12期。）



《國父紀念館競圖計畫案》 1965-1972，修改後實現

國父紀念館的興建始末，政府表面上是為了紀念國父孫中山先生百年誕辰而興起國父紀念館的籌建之議，其實背後有複雜的政治因素。主要是為了對抗中國大陸挑起的「文化大革命」，以維護中華民國在文化上的正統性。因此興建國父紀念館的目的，從業主的政治立場來看，不僅在宣示正統性，也在教化人民。

該競圖案，據《國父百年誕辰紀念實錄》一書裡所顯示的訊息，經過複雜的評選過程，最後由大洪建築師事務所（王大閎）勝出。競圖案平面跟今天的現況差別不大，唯大會廳外圍的橢圓曲線讓空間保持了某種程度的流暢，大門與後門的入口也與今天稍有不同，倒是外型上做了較大幅度的更動，就像蔣雅君所說「採中央高起之平屋頂設計，並順著屋頂高度驟降由兩側曲線引領下探，呈現『中國官式烏紗帽』隱喻」。

王大閎提出的競圖採用了中國傳統文官的紗帽造型，並不常見於傳統建築形式，而且入口軸線安排在建築物的高點（即山牆面），也是中國建築所少見。最終的定案是，從傳統的造形中，王大閎擷取了古典飛簷的精神與姿態，但是以更為誇張的手法，強調了挑伸與凌空的感覺。飛簷的細部充分表現了混凝土的塑性。挑出的大樑縱橫交錯；在這裡，結構所展現的應力隱然可見，這是RC結構獨有的形式。在正門的入口，王大閎設計了一座起翹的巨頂，聳然深入穹蒼。這座向上提昇的頂簷，打破了中國傳統建築正面屋簷線的穩定感，為整個建築帶來更具雄偉力量與飛躍精神的氣勢。儘管藝術的意志力還是與政治的口號做了妥協，但今天我們所見到的國父紀念館仍是台灣現代史上最好的公共建築。（攝影／鄧昌銘）

- 1917 7月6日生於北平，廣東東莞人，父親王寵惠是一國際知名的法學專家（早年曾駐荷蘭海牙國際法庭法官譯德國的民法為英文，深獲評論界好評，並將其列為美國大學教科書），歷任中國第一任外交部長，行政院長及司法院長。母親楊兆良在生下王大閔後不久過世。
- 1929 讀蘇州東吳初中一年級。
- 1930 進入瑞士栗子林中學過著極其嚴格的學校生活。
- 1936 進入英國劍橋大學機械系，一年後轉建築系。
- 1938 參加校內比圖獲英國劍橋大學建築學會首獎。
- 1939 英國劍橋大學畢業。
- 1941 進入美國哈佛大學建築研究所拜師葛羅培斯，同班同學有貝聿銘、強生。
- 1942 研究所畢業，至華盛頓任中國大使館隨員。
- 1943 Variety Of Houses From Identical Prefabricated Units——Designed By Harvard Stuedents，發表於《New Pencil Points》雜誌（1943.12）。
- 1944 Competition Entry，發表於《Arts and Architecture》雜誌（1944.04）。
- 1945 28歲於大使館任職時參加美國通用公司競圖得第四名（有4500餘人參加），並接受華盛頓時報記者訪問報導。
The Atrium Town House，發表於《Interiors》雜誌（1945.01）。
- 1946 For Civilized Ablutions and Submerged Meditation，發表於《Interiors》（1946.01）。
小住宅，《Interiors》雜誌（時間待確定，可能是1946年前後）
- 1947 共同創立五聯建築師事務所（與陳占祥、黃作燊、鄭觀萱、陸謙受等四人）
- 1949 大陸陷共隨政府來臺，在香港待了兩年多。
- 1950 在香港兩年多，期間補領劍橋學位證書。
- 1953 35歲在台北開設大洪建築師事務所，建國南路自宅是王大閔事務所開業的第一件建築作品。
- 1954 成大建築系校內刊物《今日建築》第五期10月創刊號，介紹建國南路自宅，影響當年許多年輕建築學子。
- 1955 《今日建築》第十一期12月停刊號，持續介紹日本駐華大使官邸及松江路羅宅。
- 1957 國立臺灣大學理化館，王大閔第一棟在台大校園的建築。
- 1958 父親王寵惠過世，為父親設計在東吳大學後山的墓園。
南投中興新村臺灣省政府辦公廳與二樓連棟式、四樓公寓式宿舍。
- 1960 中油公司馬公辦事處。
- 1961 臺大學生活動中心與禮堂周邊計畫；
臺北監獄、龜山監獄總辦公樓、工廠、禮堂；
故宮博物院邀請競圖；
國立臺灣大學化工館。
- 1962 國立臺灣大學地質館；
北水源路高爾夫俱樂部。
- 1963 淡水高爾夫俱樂部；
臺灣大學法學院圖書館；
林語堂宅。
- 1964 濟南路虹廬；

- 菲律賓駐華大使館及官邸；
香港幸福塑膠花公司六堵廠房。
- 1965 臺灣銀行高雄加工出口區分行；
國立臺灣大學化學研究中心；
台富食品廠泰山廠房；
國父紀念館邀請競圖；
臺灣銀行臺北四樓宿舍。
- 1966 開始譯寫《杜連魁》
臺大保健中心；
亞洲水泥大樓；
國立臺灣大學新建女生宿舍（女九舍）。
- 1967 艾斯赫工業公司淡水廠房；
南僑化學公司辦公樓；
物資局高雄倉庫。
- 1968 葛羅培斯引希臘詩人塞佛西斯寄贈王大閔。
登陸月球紀念碑計劃案；
亞東工專新建教學大樓及徐元智圖書館。
- 1969 士林福樂冷飲部；
外交部長官邸；
牛天文宅；
徐有庠忠孝東路宅。
- 1970 臺大歸國學人宿舍；
良士大樓；
吳火獅宅；
許柄棠宅（陽明山共五棟，含阿拉伯大使館）。
- 1971 教育部辦公樓；
松山機場擴建。（原名交通部民航局國際機場大廈擴建工程，與沉祖海、陳其寬）
- 1972 外交部辦公大樓；
鴻霖大廈；
國父紀念館；
高雄中鋼公司辦公樓宿舍等工程。
- 1973 孫科墓園。
- 1974 南港中央研究院生化研究所。（設於台大）
- 1975 南港中央研究院植物研究所（李先聞紀念館）。
- 1976 南港中央研究院三民主義研究所；
國立臺灣大學農藝館。
- 1977 《杜連魁》王爾德原著——王大閔譯寫出版。（1993年修訂再版）
慶齡工業研究中心；

- 邱如雪宅；
張群宅。
- 1978 《中國當代建築師——王大閔》，林盛豐主編，未出版。
- 1979 天母公寓（又稱弘英別墅或石牌住宅）；
陳重義宅。
- 1980 東門基督教長老會教堂；
南港中央研究院資訊科學研究所。
- 1981 臺北東吳大學辦公室及教室；
板橋遠東紡織招待所；
板橋徐氏紀念圖書館。
- 1982 中壢南新餅乾廠；
珠海中學校舍禮堂。
- 1983 臺灣電力公司高雄發電廠配置。
- 1984 台南成大文學院；
南港中央研究院歷史文物陳列館。
- 1985 外交部辦公樓增建；
南港中央研究院分子生物研究所。
- 1987 中央研究院學人宿舍。
- 1994 台中陳夏雨公寓住宅。
- 1995 《王大閔作品集》，蕭梅主編，國立台北技術學院建築系，1995年7月。
- 2006 「久違了，王大閔先生」建築回顧展，地點：台灣設計、藝術與建築展演中心（TADA Center），
策展人：徐明松、阮慶岳。
《久違了，王大閔先生》紀錄片，行政院文化建設委員會出版，寶花傳播公司製作，節目顧問：徐明松。
《移植現代性，建築論述與設計實踐——王大閔與中國建築現代化論戰，1950-70s》，國立臺灣大學博士論文，研究生
蔣雅君，夏鑄九教授指導。
- 2007 「久違了，王大閔先生」建築特展，地點：國立國父紀念館，策展人：徐明松、阮慶岳。
《王大閔——永恆的建築詩人》，木馬出版社，徐明松著，2007年5月。
《國父紀念館建館始末——王大閔的妥協與磨難》特刊，國立國父紀念館出版，徐明松編，2007年12月。
- 2008 《國父紀念館建館始末——王大閔的妥協與磨難》紀錄片，國立國父紀念館出版，寶花傳播公司製作，節目顧問：梁銘
剛、徐明松、王俊雄、王守正。



小說家 王文興

得獎理由

王文興先生之作品深具實驗性與創新性，每一部小說均引起廣泛注意，其文字肌理細緻，富於多重指涉，不僅建立個人美學風格，更將漢文之表達潛能推向一個高峰，對當代文壇深具影響力。

提升文學，應讀古體文

一般說來，認識我的人都知我是研究現代小說，和寫作現代小說的人。但是我從未放棄中國古體詩文的閱讀。早在四十餘年前，我就感覺白話文運動對普及文化雖有貢獻，但同時對傳統文化也是致命的一擊。如曰白話文是中國精華文化的殺手，亦不為過。

今天的文學須要古體文。此可就閱讀的需要，與寫作上的需要，來說。

閱讀上，如只讀白話文學，恐犯營養不良。白話文學就算從宋代話本數起，重要者不過區區幾本書，——中國三千年的文學菁華應盡在古體文學上，如放捨不讀，那是愚復又愚，近似絕粒待斃之所為；——中國古文體文學其中的菁華更在詩詞上，如棄置中國的古體詩詞，將茫然不知美為何物，——也就是說，凡是華文的讀者，至少應勤讀中國的舊詩詞，有志於文學的人，尤應日讀詩詞，應訂下功課，日讀五首，日月積累，讀破名詩萬首，是必要的修習學程。

從寫作言，時讀古體文學是修習首要。蓋古體文精簡遠勝白話，音調節奏亦勝白話，方望溪謂：文應「言之有物」、「言之有序」，二有獨古體文，因精簡，乃可抵達；文倘蕪雜，無從撥雲見日，呈托文中之物，又儻蕪亂，亦無可陳露文中之序。況古體文之音調節奏，即使散文，亦近詩歌，頓挫抑揚，非雜亂白話所能。散文古體優於白話多焉。就寫作言，今白話通行已逾甲子，要全面歸向古體，勢不可能，但力求接近古體，期在白話古體之間，取一均衡，或即今日寫作之企待也。

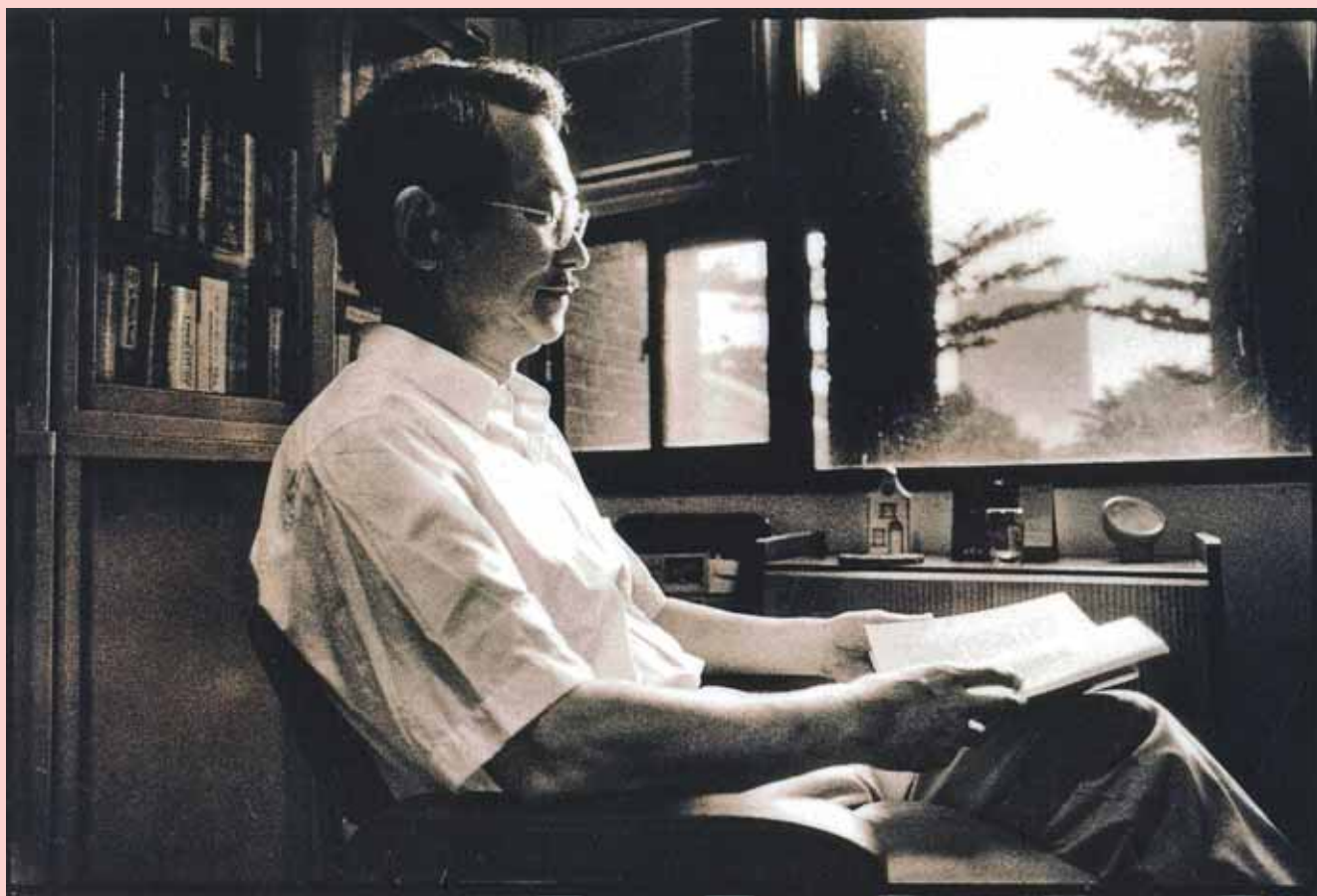
提升文學，還有一事，也要記得。就是閱讀古體，不可囫圇吞棗，走馬看花。須慢讀細讀，務求消化。非不求甚解，須句句求解，字字求解。此慢讀法，不僅適宜古體，亦適宜現代白話，乃至任何他國文字。即，一切文字，倘是文學，皆須慢讀。優秀文學，皆嘔心瀝血，千錘百鍊始成，且無不言外有言、象外有象，非冷靜細讀，無以探取其領珠也。余卅年許前曾謂，合理的慢讀速度，小說應為一小時一千字，一日二小時。余當時言指白話小說。今若古體文小說，恐一小時只宜五百字。古體詩詞，速度自應更迂。或云迂怠如此，一生能讀幾冊？曰，無奈其何焉，惟寧缺勿濫，殷盼積少成多，——至少第云：以少勝多。



勇敢邁向孤獨的實驗創作之路——王文興

王文興生於1939年11月4日，出自福州書香之家。祖父王壽昌，號曉齋，工詩能文，為清官費留法學生，著有《曉齋詩文稿》等書。為鼓勵好友林紓走出喪偶之痛，與其合譯小仲馬之《茶花女》，乃林紓翻譯事業之始。王氏家族多人留歐，伯父王慶驥亦曾與林紓合譯過法文作品。王慶

驥於1920-1940年間出任中國駐歐多國公使，著有《流星集》、《椒園詩稿》等作多種。姑母王真、王閑皆有詩作出版。父王慶定畢業於震旦大學法國文學學士，後留學比利時，且善古體詩。



上圖：小說家王文興。



上圖. 王文興之父，王慶定。

抗戰勝利後，王文興於1946年隨父母舉家遷台。來台之初，暫居東港，入東港國民學校。1948年再遷至台北，入國語實小。小學畢業後，考入師院附中（即今之師大附中）初中部，後昇入高中部。小學六年級時，受長於自己五、六歲的鄰友，亦即日後執教於政治大學中文系的詞學教授閔宗述的影響，初識中西各種文藝及電影。高中期間，立定寫作為其志向，在英文老師吳協曼的提攜下，埋首於英文和翻譯小說之中。1957年高中畢業，考取台灣大學外文系。大學期間，因不滿當時課程，鎮日埋坐圖書館內，依自定之書單讀書。這時也是王文興寫作發展的重要階段。雖從高二就常於課外練習寫作，但正式發表要等到大學時期。在邁開創作生涯之起步時，除了夏濟安教授外，王文興主要受到兩位高中老師的引導，即當時兼任《自由中國》編輯的金承藝老師和日後轉任師範大學美術系教授的郭勒老師。又因金承藝的關係，還認識了何欣先生，也受其多方指導。

1958年王文興為大學一年級學生，在《台大青年》發表了第一篇小說《守夜》，並於1958至1959年間陸續在《文學雜誌》上發表了《一條垂死的狗》、《一個公務員的結婚》、《殘菊》、《痺》、《下午》五篇短篇作品。

王文興就讀台大時，外文系裡才人輩出，能舞文弄墨的同學為數甚多，他們的作品經常發表在夏濟安教授主編的《文學雜誌》上。1959年夏教授離台赴美，《文學雜誌》因而停刊。擔憂將無發表園地，王文興遂與同學白先勇、陳若曦、歐陽子等人在1960年暑期聯合創辦了《現代文學》雜誌。這些創刊者後來都成為著名的作家和學者。當年，他們憑著對文學的熱情，承繼了《文學雜誌》的精神，一方面引介優秀的西方現代派文學家和作品，一方面鼓勵主題和技巧的創新；在他們的努力之下，台灣掀起了現代主義小說的風潮。許多戰後新生代作家在這個雜誌上誕生、成長；自此台灣當代小說一直在華文世界享有重要的地位。根據編輯同仁日後回憶，王文興是當年編輯小組的智囊，許多期的主題和內容都出自他的構想。除了在學校期間積極參與編務外，他並將自己從1960年至1966年間所寫的小說（除了《夏日傍晚回家的青年》、《結束》二篇以外），都發表在《現代文學》上，留美歸國後還繼續擔任第26期至35期（即1965年至1968年底）的主編，對此刊物具有重要的貢獻。

大學四年，王文興自《守夜》到《結束》，一共發表了十四個短篇小說。這四年不僅是王文興發表創作生涯的初



上圖左. 小說家王文興年輕時的留影。



上圖右. 王文興（右）高中一年級時與父母合影。

期，也是他思索寫作技巧、探尋個人風格的時期。王文興曾說讀與寫不可分，他的寫作反映他的閱讀。在大學階段，王文興主要閱讀了西方寫實主義和現代主義時期的經典作品，並深受其影響。在《無休止的戰爭》中，王文興說：「約在我二十歲的時候，我忽然間發覺我所習慣的文字表達發生了問題，問題一：我寫的跟任何人的並無不同。二：我的文字雜亂無章，讀不到平穩的節奏。我那時正在讀佛樓拜爾、莫泊桑，和托爾斯泰，我在他們的語言中都聽到十分動聽的聲音，低沉徐緩，像大提琴的鳴奏一樣。自此，我暫將與生俱來的語言拋棄，因為我覺得原有的語言稚性未脫，慌慌張張，是不可原諒的恥辱。」繼之，王文興更發現海明威的語言風格，除了低沉徐緩外，且具簡鍊、生動的特質，因此認定海明威的文體為其終生追求的目標。這是王文興寫完《玩具手槍》後的徹悟，也是他寫作生涯的一個重要轉捩點。自此，王文興逐漸脫離傳統的散文文體，勇敢邁向了孤獨的實驗創作之路。

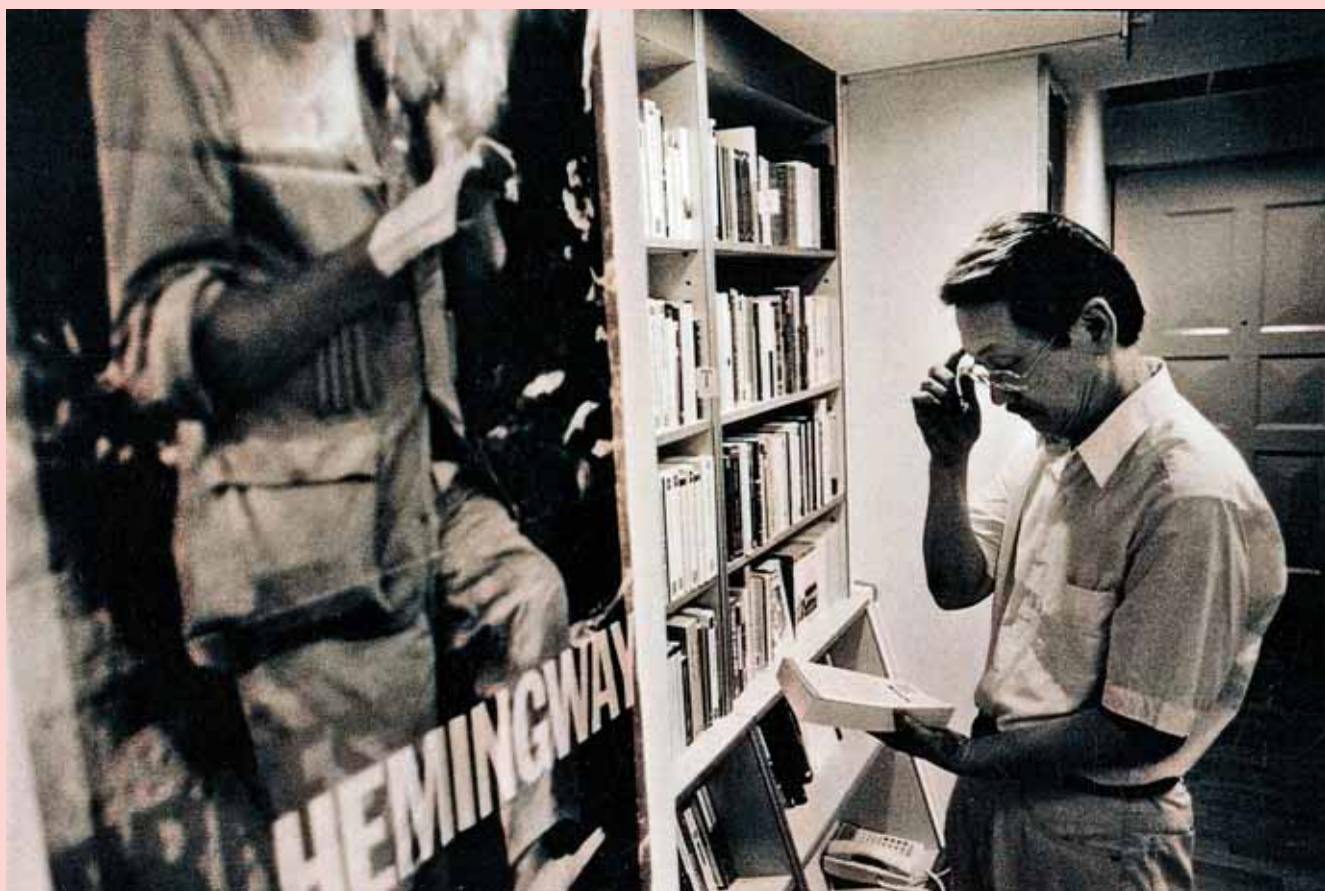
《玩具手槍》之後，王文興發表了五篇實驗小說：《母親》、《日曆》、《最快樂的事》、《大地之歌》、《草原底盛夏》。其中《母親》、《大地之歌》、《草原底盛夏》三文，王文興自謂看到了未來寫作的方向，簡言之就是一種詩化的散文文體。研究王文興甚早的葉維廉在王文

興早期作品當中，即已經看出其lyric詩體式的寫作傾向。葉維廉解釋英文的「lyric」有別於中文的「抒情」，是指「一種特別的表達動力的詩」，具有「被現代主義者裁製、提升為組織、構成的美學的過程」的特質。他稱王文興為「Lyric雕刻的小說家」。他認為閱讀《母親》這篇小說，讀者不僅必須注意每一個字的涵義，還要審察「空間部署、視覺律動、意旨對位等」構造，就如同讀一首詩一樣。《草原底盛夏》一文，故事性薄弱，象徵滿佈，情景融合，以抒情的筆觸描寫人物內心的律動，此外，並講究文字形體的表意效果和詞句的創新，每一段落讀來如同一首短詩，意象豐富、意義動人。王文興後來常提及這個時期的創作，尤其是《母親》、《草原底盛夏》，故而王文興在1996年洪範書店出版的洪範二十年隨身讀系列中，特別選了這五篇作品，以《草原底盛夏》為名出版單行本，可見他對這五篇作品的鍾愛。在《十五篇小說》的序文中，王文興說《草原底盛夏》之後，由於顧慮大眾讀者不一定能接受這樣的文體，就停頓了一段時間，而摸索其他的寫法。如，後來的《大風》一文，王文興試驗以純然的白話口語刻畫一位三輪車伕的內心獨白，但他不能滿足於這種語體，仍然希望回到《草原底盛夏》的模式。

1961年王文興大學畢業。畢業後，服兩年兵役，曾被派至

南方澳四個月。南方澳獨特的山水和地勢，給他留下了極其深刻的印象，後來成為《海濱聖母節》和《背海的人》的故事地點。服役期間，他發表了自《兩婦人》到《寒流》六個短篇。王文興的小說自始關注人物心理活動；大學階段的創作，許多描述了青少年人，尤其是大學生的生活。服役時期，他的作品對天人的關係作了濃重的巡禮。在單德興一篇訪問錄裡，王文興坦承自小就恐懼死亡，覺得在宇宙的永恆面前人生顯得如此渺小，甚至在二十多歲很長的時間裡相信宿命論。雖然大學時代的作品也或多或少反映了同一個主題，但是份量都不如此時期的《海濱聖母節》和《命運的跡線》，凝重的筆鋒直指命運不可知的可怖。

1963年服完兵役後，王文興赴美入愛奧華大學英文系創作班，攻讀藝術碩士學位。留美兩年期間，他寫了三個短篇：《欠缺》、《黑衣》和《龍天樓》（完成於臺北）。這是王文興寫作發展漸趨成熟的階段。他寫《欠缺》的時候，一方面找到了理想的工作方式，其方式一直維持至今；一方面，他肯定了其語言風格發展方向，有自信心，知道他無須在發表前再跟人討論自己作品的缺失。他回到了寫《母親》等篇的路上，盡全力完善其作，了解自己的文稿未臻理想，是不能而非不為。中篇小說《龍天樓》是王文興稱之為從短篇過渡到長篇的練筆之作，除了故事情節比之前的短篇更為複雜、人物地點更多、時空的變換跳動更巨之外，其用字、用詞和句式等語言策略，多處上承《草原底盛夏》下接《家變》，確實可見後來兩部長篇小說語言風格之端倪。



上圖. 小說家王文興。

家變

~~由心之家~~
~~洪之文親~~ (逃亡)

p. 1.

(July 18, 1966 開筆)

收 Time: 1966. 4. 14. Thurs.

歌的分裂

改! 改! 改! 山通順

一個多風的下午，一位滿面愁容的老人將一副鄧
門框一拆一放，向翻改的屋定投了數次一瞥，便
轉身放棄離去。他直來再轉頭，直走環巷底沒轉角
不見。

鄧圍是河疏的竹竿，發現一腔七廟販子草總
的圈子，反為主著一幢木架一掛玻璃窗的木質
式住宅。這幢房屋已年久，牆面出店位的人已
許久未裝飾也：木板顏色已微變或略黑。房屋
的右側有一口石灰槽，七作堆放磚瓦沙用的，
現在已廢棄不用。房屋的正中間一扇窗戶伸出極
灰的三級石階，階上凌亂的放著木板，拖鞋，日
盆等。階上門框一扇裝上一面紗門。階門一玻
璃已碎久未換，而其中有或快是木板堆置的也。
拾起久沒人理，屋簷下和門楣間率然將蛛
絲網結。(停)



1609642

王文興教授贈藏

“你看米老好沒有？”

無口答。

“你新(老)子，”他叫反，~~她再再再~~
她再問，

1965年王文興自愛奧華大學畢業，為了理想的寫作環境，決定回台。他受母校台灣大學外文系之聘，擔任英美小說課程。1969年與同系陳竺筠教授結為秦晉之好，四十年來夫婦二人相知相隨，同進同出，雙雙並在2005年1月同時榮退。退休後，王文興專事寫作至今，陳竺筠則以其美妙之英文文筆繼續為台大作無私之奉獻與服務。王文興很感念妻子長年的體貼，認為幸福安定的婚姻生活對其寫作提供了最佳的環境。

1972年王文興完成第一部長篇小說《家變》。《家變》的寫作時期為1965年至1972年，歷時七載。王文興將其理想風格落實在《家變》全篇。《家變》剛發表時，激烈地震驚了臺灣文壇。故事採用了反英雄式的主角人物，其不孝的叛逆行徑和心態與文字的實驗風格，令很多讀者不解，臺灣各報刊評論《家變》的文章一時多如泉湧。首先肯定《家變》藝術成就的是台大外文系教授顏元叔，他在《苦讀細品談〈家變〉》一文中說，「我認為《家變》在文

字之創新，臨即感之強勁，人情刻畫之真實，細節抉擇之精審，筆觸之細膩含蓄等方面，使它成為中國近代小說少數的傑作之一。總而言之，最後一句話：《家變》，就是『真』。」繼之，張漢良盛讚《家變》的文字，指出其三大特點：使已死的文字產生新生命，發揚光大中國象形文字的特性，為求語言的精確性（主要是聽覺上的），創造許多新字。張誦聖進一步指出《家變》的敘事者是主角范曄，是隱藏的第一人稱敘事者，而非一般認為的第三人稱；因此，此書語言變化的趨動與主角心理轉變一致。這樣的敘事結構在中文文學當中如非首創，至少極其罕見。王文興以文字表達《家變》的主題、人物，和思想；換言之，文字與內容是融合一體，文字即內容。故此，他在1978年洪範版的《家變》序中說，「文字是作品的一切。」這句話是王文興文體最恰當的標幟。

《家變》是王文興藝術創作理論成熟後，完成的第一本巨著，但是其理想與當時的文學美學觀有一段甚遠的差距，



上圖左：王文興、陳竺筠伉儷。（黃恕寧提供）



上圖右：王文興（左）與中學老師師大美術系郭勃教授。

王文興感嘆尚未達到自定的一個目標——「通俗」，並表示或許他的語言必須再轉變一次，如果再變，就是希望達到人人都能接受的「通俗」。在黃恕寧的訪談中，王文興坦誠地說，為了作品不應脫離群眾的理想，他寫作使用的字典都是非常簡單的字典，而非學術專用字典，小說裡他使用錯別字、注音符號常是為了把人物說話時，因受情境的影響而發生質變的聲音表現出來，或是為了再現某一種特殊的情感；只有當常用字中實在找不到合適的字，才會使用這些特殊的字形、符號，甚至自創新字。

秉持同樣的藝術理念，王文興自1974年開始其第二部長篇《背海的人》。由於此部作品的含涉面非常廣闊，而王文興的標準為文無虛語，語無虛字，故而費時甚久。《背海的人》，上冊完成於1980年，其單行本於次年出版，下冊寫就於1997年，發表於1999年，寫作共歷時二十四寒暑。

王文興搜集資料甚豐，原本計劃要寫四冊，但終因工程過於浩大而簡縮至二冊，他戲稱若將來想不到其他可寫的題材，還可以寫《背海的人》續篇。《背海的人》乃一個品行低劣、背景複雜的醉漢對所處環境的雜亂陳述，內容涉及哲學、神學、文學、政治、社會、人性、命運等，包羅萬象的議題。敘事者特異的性格加之酒醉的意識狀態，使得其獨白的語言狂妄破碎，讀者如透過了他這面哈哈鏡來觀看此大千世界，作者旨意似假幻真，引人玄思。這部小說的基本設計是出自王文興為了探測更為自由的一種創作，並挑戰自己寫作一篇諷刺喜劇。比之於《家變》、《背海的人》的結構更複雜，難度更高。我們苦行僧似的小說家以無比堅定的毅力繼續在藝術的道路上向前行。

自《背海的人》上冊出版以來，王文興除了繼續孜孜耕耘其小說園地，他的散文也開始出現在各文學刊物和大報





副刊上。他在1988年、2002年、2003年分別出版了《書和影》、《小說墨餘》、《星雨樓隨想》三本散文集。收入這些集子中的評論文章不僅展現了王文興對西方文學的學識，並且透露出其對西方藝術電影、繪畫、音樂、中國古典文學（尤其《聊齋誌異》和詩詞），及傳統書法的深度閱讀，以藝術創作者觀賞另一種藝術創作的方式來閱讀。無怪乎王文興的小說中，反映多種藝術的結合，如繪畫中光影理論的挪借、蒙太奇電影手法之運用、語言音樂性的發揮，及文言、白話，和英文文體之兼容並包等。

王文興經過長期閱讀神學作品和對宗教問題的思考，終於1985年領洗，成為虔誠的天主教徒。他的宇宙宗教觀與其近年來對中國古典文學包括筆記小說的鑽研，可見於他最

左頁下圖。王文興與戲劇《M和W》在加拿大卡加利大學公演劇照。（攝影／Allan To，黃恕寧提供）

上圖。王文興《背海的人》手稿。（原件藏於臺灣大學圖書館）

下圖。王文興於加拿大「王文興國際研討會」中致詞。（攝影／Allan To，黃恕寧提供）





上圖左. 余光中（左起）、楊牧、王文興合影。



上圖右. 右起：白先勇、陳若曦、王文興與友人。

新的一篇短篇作品，亦即他2006年應法國國家科學研究中心邀請而寫的《明月夜》。目前王文興在進行第三本長篇小說，據說是一部宗教小說，讀者們將可在此作中觀測到他更為深刻的宗教思想。

王文興自1958年發表第一篇作品以來，持續創作已逾五十年。早年受現代主義的啟發，一生追求藝術性的寫作，他博通中西文化，並萃取其各種藝術之精華，融入其創作之中。他的創作理念打破了五四以來散文文體的陳規，喚醒了我們對文字的藝術性的重視，同時為現代的中文藝術指出一個新的方向。雖然其出版的作品數量不多，但篇

篇精雕細琢，堪稱文字藝術之精品。他璀璨的成就以及對藝術的忠誠，贏得了國內外學界的崇敬。近年來除了受國內各大學之邀為多場文學講座之主講人，並多次榮獲國際邀請，曾赴法國、新加坡、加拿大等國演講。2007年王文興獲臺灣大學榮譽博士學位。2009年王文興榮獲國家文藝獎，表彰其畢生對文藝的貢獻，乃實至名歸。

【本文作者 黃恕寧】

1958年生於臺北市。國立臺灣師範大學國文系學士，加拿大亞伯達大學比較文學系碩士，加拿大多倫多大學東亞系博士。現任加拿大卡加利大學德語、斯拉夫語及東亞語系副教授。編著作品包含*Fayin: Mandarin Pronunciation* (CD-ROM), *Shizi: Chinese Characters* (CD-ROM), *Dragonflies: Women in Twentieth-Century Chinese Fiction*, 和*Endless War: Collected Fictional Works and Essays by Wang Wen-hsing*（將於近期出版）。

《十五篇小說》



台北：洪範書店
1979

《十五篇小說》是王文興出版的第三本書。此書收錄了王文興從1960年至1967年間發表的十四個短篇和一個中篇小說，此書是他頭兩本書《龍天樓》（1967）和《玩具手槍》（1970）中刊印的小說的合訂本。

此書包含了王文興寫於《家變》之前自我肯定的中短篇作品。這十五篇作品大多數反映了王文興作品的一貫特質，即深刻的心理描寫；此書的主要人物多為青少年，所以故事主題有相當大的一部分，反映了這年齡層中聰慧敏感者可能思考和關懷的問題，諸如人際關係，性意識萌發與興趣，對各種環境和經驗的好奇心等。但是此書並不囿於青少年人的描寫，更重要地，這些短篇還探勘了人對不可知的命運的焦慮，人類基本性格，和大自然的力量等哲學問題。

此書為王文興自二十到二十八歲間的創作，這段時間是他探尋個人寫作風格的時期，因之此書諸篇展現了多種文體的試驗，文學技巧的演練，以至文字造型的利用；歷歷記錄了王文興藝術實驗發展的軌跡。此書封面的內頁指出，「讀此十五篇，可知王文興的文學心路，艱難曲折，廣大悠遠，更足以揣測一個藝術家探索的血淚，體會他震撼人心的《家變》及《背海的人》之淵源。」實為言簡意賅的評述。

《家變》



台北：洪範書店
1973

《家變》是王文興的第一本長篇小說，亦為他的成名作。此書以其主題的爭議性與風格的獨創性，震驚了臺灣文學界。1999年，香港《亞洲周刊》審選二十世紀中文小說一百強、臺灣《聯合報》評選當代臺灣三十部經典之作，《家變》都榮膺入選。

《家變》描述知識青年范曄逼迫父親離家出走復又外出尋覓的過程，探討複雜的人性和兩代人的關係。故事純以范曄為敘事觀點，戲劇性地呈現父子二人的激烈衝突。情節分今昔二線，交錯發展。今者以英文字母標示，始於父親離家當日，終於范曄與范母放棄尋父而相安生活；昔者以阿拉伯數字標示，始於稚齡的范曄在范父溫煦的教導下認字，終於范父不堪兒子虐待而離家出走。《家變》將作為人子的各種心態赤裸裸地剖析開來，劉紹銘譽之：「王文興面對人心真相之勇氣，為二十年來（即自1950-1970年代）臺灣文學所僅見。」

《家變》文字風格的創新是中文文學史中極其罕見的。此書作者力求文中每一字的形音義都與故事情節密切配合，必使文句的聲調恰當、意象逼真、文意精確。王文興以此書展現了形式與主題二而為一的文學藝術之理想。為配合文意，他運用各種字形、字體、符號，甚至自創新字、變化語序和語法。《家變》是王文興文風發展成熟的宣告。

《背海的人》（上、下）



台北：洪範書店
1981，1999

《背海的人》是王文興的第二部長篇小說，分上下二冊，於1981年、1999年先後問世。全文創作，費時長達二十四年。

《背海的人》是一個自臺北亡逸深坑澳自稱為「爺」的流浪漢，在兩個酒後的夜晚的獨白。「爺」自大陸遷台、涉足黑道的複雜背景，自私短視、無常性且極其矛盾的基本性格，使其逃遁的命運困厄多詭，終至滅亡。此作利用這樣一個人物設計，一方面對當代社會公私領域各種現象，作了廣泛而細膩的描寫和諷刺，一方面又以哲學的角度，深入討論了人性本質與存在的意義。因主角，亦即敘事者，的背景和性格，加上酒後醉言，他的獨白，亦即全文的語言，破碎紛雜，除了南腔北調之外，尚且中西雜陳，文白並敘。這樣的語體，表面上似乎是嬉笑怒罵，令人捧腹，但深究之下，卻不難看出隱藏其中針砭時弊，探析人心與窮究天命的言外之音。此作的內容與語言都採寫實兼象徵的雙向書寫，設計精密而氣勢磅礴，讀之令人震撼且回味無窮。

《背海的人》是繼《家變》之後另一部以語言表達主題思想的藝術作品。現代主義對藝術美感的信仰和人物心理的探鑽，都充分體現在王文興的長篇著作中。王文興不惜以二十多年時間完成此作，廣受文學界的尊崇，被視為臺灣現代派小說家核心代表。

《小說墨餘》



台北：洪範書店
2002

《小說墨餘》是王文興的第二本散文集，全書分成三部分，第一部分談論各種著作，第二部分談電影，第三部包含自傳性質的散文、書信、論畫作和一篇獨幕劇劇本，共31篇，皆1987年以後的作品。此書的組織結構與第一本散文集《書和影》（洪範，1988）相同，而《書和影》收錄1987年以前的散文。二作可視為姐妹品。

王文興以小說家聞名，但他博覽中外群書並雅好多種藝術，使得其散文自成另一可觀的局面。《小說墨餘》的文論，包含古今中西著作的書評、文評，反映王文興豐富的學養和對文學的見解，為我們了解王文興的寫作觀開了扇窗。如，《家變》後序直抒他理想小說的三個條件，蘇子瞻黃州赤壁三構合讀展示他縝密的邏輯推理。五篇影論顯示了他對形象設計、攝影鏡頭選用、人物象徵意義安排和聲音效果搭配等的敏銳觀察和洞見。此書幾篇自傳性散文，一如水墨的文人畫，淡雅傳神；其中《懷仲園》，至情至性，實現代懷人散文之雋品，也是王文興早年接受中西文藝洗禮的重要文獻。

《小說墨餘》作者自序中說，「散文含一魂一魄，魂為音樂，魄為自然。」全書語言流暢，談文論藝，深入淺出，情感真摯，可知王文興的散文也達到了他理想的境界。

《星雨樓隨想》



台北：洪範書店
2003

《星雨樓隨想》是王文興第三本散文集，共收錄十三篇作品及一篇代序。這十三篇散文都採隨想筆記形式，故名為「隨想」，是發表於1970年至1999年的作品。

《星雨樓隨想》包含了日記式手記，神學與宗教信仰的思辯，藝術美學的冥想，及旅遊札記。隨想筆記，或所見所聞，或所思所想，條條都十分簡短，都能表述立意完整的哲思，故像一首俳句，一句座右銘，耐人品味。如：「一個道德的人也就是一個藝術家」（頁22）、「詩教人以雅，小說教人以仁，散文教人以智」（頁52）。有的記錄捕捉特殊景象，如：「小鳥像風中的秋葉一樣」（頁127）、「一棵樹，只有這棵，別的都不如是，落葉給自己看」（頁214）。有自悟的健康歌：「吃得差，睡得好，大小多，忌煩惱」（頁152）。此書極其難得的一點是美學探討，尤其是歷代書法，及它與其他藝術的比較，如：「馬蒂斯和書法，皆無煙火味，皆非熱鬧的藝術」（頁160）、「書法是繪畫中之格律詩」（頁163）等。

《星雨樓隨想》蘊藏了王文興對世間各種物象的精密分析，和對藝術及人生哲學的體悟，可謂其心象之實錄。此書饒富哲理的語句充滿書頁，猶如斑斕星光湧現晴朗的夜空，也為讀者呈現了一位文藝哲理兼備的王文興。

- 1939 農曆9月24日（西曆11月4日）生於福州市。祖父為王壽昌與林紓合譯《茶花女》，為林紓翻譯事業之始。
- 1942 3歲隨父母遷居廈門。因抗日戰爭，在廈門小學期間因空炸頻繁，未真上過幾日學。
- 1945 抗戰勝利，遷回福州。
- 1946 舉家遷台，居東港，入東港小學。
- 1948 舉家再遷台北，入國語實小，因學歷不佳，編入小學三年級下期春季班。
- 1951 小學畢業，考入師院附中（即今師大附中初中部）。
- 1954 中學畢業，升入師大附中高中部。決意寫作，開始埋首於英文及翻譯小說閱讀中。
- 1957 高中畢業，考取台灣大學外文系。大學期間，常日坐圖書館埋首閱讀。甚喜黎烈文教授翻譯的法國小說，並感佩一位客座教授 Jacob Korg 對閱讀英詩、卡夫卡和勞倫斯等作品的指導。
- 1958 發表第一篇小說《守夜》，此後陸續在《大學生活》、《文學雜誌》等期刊發表了《一條垂死的狗》、《一個公務員的結婚》、《殘菊》、《痺》、《下午》等作品。
- 1960 大學三年級夏季，與友人創辦《現代文學》雜誌，從此至1966年止，除了《夏日傍晚回家的青年》（1960）、《結束》（1961）二文外，所有中、短篇小說都在此刊發表，包含《玩具手槍》、《母親》、《日曆》、《最快樂的事》、《大地之歌》、《草原底盛夏》、《兩婦人》、《大風》、《踐約》、《海濱聖母節》、《命運的跡線》、《寒流》、《欠缺》、《黑衣》、《龍天樓》（依出版時序列出）。
- 1961 大學畢業，曾在南方澳服兵役，南方澳後來在王文興的幾篇小說中被用作為故事發生地點。
- 1963 赴美國愛奧華大學英文系創作班就讀，獲藝術碩士學位。留美期間曾在中國餐館打工。
- 1965 回國，任台灣大學外文系講師。教授小說課程，提倡精讀。擔任《現代文學》主編，直到1968年11月為止，即自《現代文學》第26期至35期止。
- 1966 開始撰寫第一部長篇小說《家變》。
- 1967 第一本短篇小說集《龍天樓》由文星出版社出版，收錄《海濱聖母節》、《命運的跡線》、《寒流》、《欠缺》、《黑衣》、《龍天樓》等作。
- 1969 與廣東新會陳竺筠女士成婚。赴美布法洛市紐約州立大學研究一年。
- 1970 第二本短篇小說集《玩具手槍》由志文出版社出版，收錄《玩具手槍》、《母親》、《日曆》、《最快樂的事》、《大地之歌》、《草原底盛夏》、《兩婦人》、《大風》、《踐約》及手記三則等作。
- 1972 完成《家變》，並自9月起至1973年2月在《中外文學》上連載（第一卷第四期至第一卷第九期）。
- 1973 《家變》集結成冊由洪範書店出版。
- 1974 開始撰寫第二部長篇小說《背海的人》。
- 1976 以交換學者名義赴美國傑克森維爾市佛羅里達大學等校，授課並研究一年。
- 1979 升任教授。完成《背海的人》上冊。
- 1981 父親去世。《背海的人》上冊由洪範書店出版。集合《龍天樓》、《玩具手槍》中收錄的小說改由洪範書店出版，書名為《十五篇小說》。
- 1985 領洗，入天主教。
- 1988 第一本評論散文集《書和影》由聯合文學出版。發表第一部獨幕劇《M和W》，8月由「台南人劇場」在台南演出。

- 1989 母親去世。
- 1997 《背海的人》下冊完成。
- 1999 《背海的人》下冊先在《聯合文學》第15卷第3期至第15卷第8期（1999年1月至6月）連載，再在9月集結成冊由洪範書店出版。《家變》同時榮膺香港《亞洲周刊》二十世紀小說一百強之一，及臺灣文建會三十部臺灣文學經典之一。
- 2000 捐贈《家變》、《背海的人》、雜記手稿及致友人信函多件予臺灣大學圖書館典藏。11月15日至12月31日，臺灣大學圖書館舉辦王文興手稿資料展。
- 2002 第二本評論散文集《小說墨餘》出版。
- 2003 第三本評論散文集《星雨樓隨想》出版。
- 2005 與夫人陳竺筠教授同時自臺灣大學退休。開始撰寫第三部長篇小說，為一宗教小說。
- 2006 發表 明月夜 ，此短篇係應法國國家科學研究中心邀請，與法國作家Jacques Roubaud（1932-，作家兼數學家）同以數學為題各自創作一文，並在巴黎的「人文學科之家」同日演講並參加創作討論會。
- 2007 5、6月應邀在中央大學做《家變》講座六次。
11月王文興榮獲臺灣大學榮譽博士學位。
- 2008 3月10-11日應新加坡Raffles Junior College之邀，進行與《家變》、 命運的跡線 相關的兩場演講。
- 2009 2月19-21日加拿大卡加利大學舉辦王文興國際研討會和王文興劇作及短篇小說公演，王文興、陳竺筠應邀以中英雙語演講，題目分別為 讀與寫 和 平靜儉樸的生活 。
王文興榮獲國家文化藝術基金會第13屆國家文藝獎。

表演藝術家 金士傑

得獎理由

自八○年代開始參與台灣當代劇場原創運動，迄今不輟。融合中西元素，創建獨特藝術風格，編導表演作品成就斐然。以諸多精采動人之表演作品，為台灣當代表演藝術建立標竿及學習典範。以嚴謹而多元的教育方法，成功地作育諸多後進菁英，為台灣劇場生態挹注新生力量。

不時遇到年輕學生在聯考前選組選系，和入社會前選擇就業發生困惑，我慎重其事的問：「你的興趣是什麼呢？」答曰：「不知！」許多次這樣的對答之後，我才遲遲看見自己的幸運，我的興趣從小一直又清又楚的隨我至今，它是個源頭，它是一個群：四郎、真平、孫悟空、唐三藏、金銀島、基度山、赤銅鈴之助、月光大俠、馬丁路易、傑克李蒙、樂蒂尤敏、孤星淚、苦兒流浪、姜子牙和妲己、諾亞和方舟、大衛和巨人、崔小萍和趙剛。

隨著年紀，這個群會長大，會變形，有時擴充，有時換血，不論我走得有多遠，和這個源頭始終血脈相通。服務自己的興趣，所以不會有辛苦，不會有值不值得，無所謂報酬或是評價。

它只要求一件事：要使它更好玩，它才能玩得下去。

今天得這個獎，無論如何我必須提起這個源頭，特別感激我的父母親，他們為我安排了適當的土壤，讓它得以存活。在生命剛起步時，它可以看成是興趣，也可以是誤入歧途。記得那時爸爸每次帶我去看電影，一路上坐在單車後面我那雀躍飛揚的心情。他還買了「兒童樂園」、「少年旬刊」，同班小學生開心地輪流傳閱。媽媽帶領教堂的主日兒童聚會，那些傳奇故事，詩歌卡片，令孩子們流連忘返。稍長，告別南部家鄉，對父母親說「我要北上，做些對這個世界有益處的事。」別說他們聽不懂，我自己也踩不到地。他們不追問，就是支持我，默默地、信任地、滿滿的溫情、全然的不指望回報，直到今天不曾改變，93歲和88歲。

我說不清我正在作的事，是表演、導演還是編劇，我一直把它看成一個不可分的整體，自私的說，不想讓太落實太辛苦的某個「局部工作」使我的興趣疲乏。說白了，

就是，就是貪玩。在蘭陵劇坊的年代裡，「玩」這個字可真是個大開竅，守舊的老民族，沉重的老靈魂，學年輕學幽默學造反。指導老師吳靜吉說「百無禁忌」，他說：「不要那麼嚴肅，好好的去玩！」他開啟了我們對劇場無邊無界的想像，他教我們了解創作的來源必須是自己的身體，他讓我從小的興趣得以開花結果。對劇場對我們對我他是一貫的：默默的給予，輕輕的讚美，熱情的擁抱，然後害羞的微笑告辭。我由衷的向他致敬。

要感激的，還有，開門讓我第一次站上舞台的張曉風、林治平、黃以功，每次演出前大家圍一團安靜的禱告，是我日後永遠套用的內心儀式。還要感激，在蘭陵陪我一直打拼的夥伴，生命中最燦爛的年紀我們心連心的奉獻給了黑膠地板，世間少見這麼沒有功利色彩的一群人。

還有，汪其楣教我嚴格和勤懇的對待表演，賴聲川教我更寬容更祥和的創作觀，北藝大的師友督促我治學與演藝的齊頭並進，甚至我新婚的妻子時而叮嚀我自律性和向陽性。許多許多的謝謝，有些人我來不及說，有些人已不在世。

還記得有一次楊德昌對我說：「金寶，你覺不覺得好的作品沒什麼特別的，不就是不停的做功課，夯的嘛！像建築個房子一磚一瓦的」我想，我自以為貴的「興趣」，也在磚磚瓦瓦之間，尋找它自己的下一個舞台。



在創作中洞見生命，以孩子氣永保純淨 —— 金士傑

在表演藝術界，台上台下的大師、名角兒很多，但，能讓人親親熱熱、歡歡喜喜想到、見到、聽到，就打心底生出溫暖的前輩卻寥寥無幾，在劇場界人稱「金寶」的金士傑，是其中最難能可貴的一個。

他之所以為寶，最為人所熟知的理由，當然首推他在台前的光芒，演技早已毋庸置疑的他，能善能惡、亦莊亦諧，

既能創造出《暗戀桃花源》中江濱柳那樣的癡情不移的經典角色，也能挖掘出《莫札特謀殺案》中深沈偏頗的薩列瑞；就算只是出現五分鐘，如電影《徵婚啟事》中那個羞澀又寂寞的余文，金士傑都絕對是最讓人難以忽略的身影。

對於觀眾來說，金士傑幾乎是演員這個名詞的品質保證。



上圖：演出《摘星》時，金士傑親自至啟智學校訪問，金士傑（右二）與主要參考人物（右三）。



但，除了演出四十多齣劇場作品、十多齣電影作品與近十齣電視劇等這些台前的光芒，金士傑更是編、導、寫皆全才的創作者，他是演員，是書生，是詩人，更是真正嚴格的藝術家。金士傑早期的重要合作者賴聲川說，「因為他的存在，讓這個雖不豐足也不遼闊的世界，變得有重量與格調。」

究其成長與創作歷程，這些重量與格調，不僅來自於他在台上台下所散發的光芒，更來自於他對於戲劇、對於人生的尊重與思索。

從真實生命中啟蒙的創作基本功

生於南台灣屏東縣東港的金士傑，從他那字正腔圓的口音，不難想樣他小時在空軍眷村裡的生活背景，在那個沒有網路與資訊爆炸的年代，中年得子的金伯伯給金寶最大的寶藏，就是帶著小小的金寶，進出電影院、書店等等充滿故事與傳奇的地方，而溫柔的金媽媽，則是帶著小金寶

虔誠地去教堂參禱，也讓小金寶從小就熟讀聖經中新舊約等諸多善惡分明的故事。

在那個節目與花樣都比較少的年代，人的腦袋裡卻可以有許多留白的空間，跟發呆的奢侈，在那樣的養成下，某程度很幸運地被縱容的小金寶，心中開始隱隱感知，「說故事」這件事情，可能會變成他未來的不悔路。

隨著年紀漸長，因為南台灣藝文資源的限制，金士傑並未進入專業藝術院校，而是就讀屏東農專畜牧科，畢業後本來想北上找尋自己的創作夢，但因為父親的期許，他還是勉為其難地去台南的一處牧場養豬為業，算算，這是他這輩子幾乎可算是唯一的「正常」職業。

養豬與創作之間，乍聽似乎天差地遠，但對於金士傑來說，回首那段日子，與真實生命共處搏鬥的經驗，反而教了他身為創作者最基本的一課。

上圖：金士傑（右一）全家福。



從配種、餵養、接生、送宰，金士傑事必躬親，純真善良的他，甚至會在夜半去唱歌給豬仔們聽，即使知道總有一天這些「孩子」都要送去宰殺變現，金士傑仍然對牠們一視同仁地細膩溫柔，而牧場對於牲口的態度是很現實的，豬養肥了就得宰，豬仔弱了也得早早坑殺免得多費飼料，而處理的方式竟然是直接丟焚化爐，想要盡量減少豬仔折磨的金士傑，覺得與其讓牠們活活被燒死，不如先殺了牠們，讓牠們痛快上路，於是鼓起勇氣試著摔死牠們，沒用，只好狠下心，拿起路邊的大石頭用力砸向豬的腦袋，鮮血、腦漿噴得一身都是。

很難想像，現今看起來樸素爾雅的金士傑，年輕時為了生計竟然被迫滿手血腥，這樣分裂掙扎的日子，前後將近一年多，也讓金士傑在本該還是盲動無知的青春歲月，就早早開始思索死生取捨之間的無奈必然，終於，他還是決定離開北上，正式開始追尋自己的夢想。

從熱血到放鬆 開啟台灣劇場史新局

就跟所有離家尋夢的人一樣，剛來台北的時候，金士傑從底層做起，做些鋪地毯工人、搬家工人等體力活，但工餘的時間，他卻沒有拿去浪費鬼混，除了堅持閱讀大量書籍之外，還開始學著編寫劇本。

無論面對多吵雜的環境與多浮躁的同伴，金士傑都可以沉下心，白天揮汗工作、晚上在別人喝酒打牌的時候安靜面對白紙摸索自己的創作，一輩子沒上過一堂編劇課，他花了整整十個月，終於寫出第一個劇本，名字就叫《演出》。

1970年代初期的台灣，歷經台灣退出聯合國、中日斷交、釣魚台事件 等等接踵而來的外交挫折，凡是稍有自覺的知識分子都對台灣前途命運與大眾社會生活關心焦慮，而在這樣的大環境不安氣氛中，那時的金士傑，年輕、熱血，尤其看到台北都會生活的膨脹與浮躁，金士傑甚至有著某種傳教士的悲壯心情，「年輕時的一股熱血，會讓你想要去教化世人、去傳達有關真善美的事情。那是那個年代的一種狂熱，對於哲學、對於生命的追求。」金士傑說。

上圖：金士傑（左一）與父母親合影。



上圖. 電影版《暗戀桃花源》，金士傑（右）與女主角林青霞。（攝影／劉振祥）

下圖. 2009年為慶祝蘭陵三十與吳靜吉七十大壽，金士傑召集了歷代蘭陵人，重新演繹《新荷珠新配》。左起楊麗音、李國修、鄧安寧。（攝影／劉振祥）



上圖. 舞台劇《這一夜，誰來說相聲》劇照。（攝影／劉振祥）

然後，老天就看見了他的努力。

在文藝圈的朋友輾轉介紹下，他認識了基督教藝術團契的負責人林治平和張曉風伉儷。在當時的劇場環境中，基督教藝術團契年度一檔的演出，以新穎、前衛的藝術手段去詮釋基督教義，頗受好評。黃以功導演的《和氏璧》中，金士傑扮演村民、官員等等龍套角色，而從此開始，一心想說故事的金士傑，終於正式走向舞台劇演出之路。

金士傑回憶當時跟一些文藝青年朋友組讀書會，赫然在列的有黃美序、王墨林、陳玲玲、司徒芝萍、季野等現今也卓然有成的名字，而這些人的身分也是一時之選，有詩人、美術創作者、攝影師、戲劇教授等等各色專長，而這些人除了在專業領域上給了金士傑很多啟迪，也督促他交劇本，金士傑笑說，這等於是第一次認真地上編劇課，就算每次交了作業，難免會被批評、讓他不舒服，這段日子，他還是覺得受益良多。

然後在1977年，金士傑開始全心全力投入劇場世界，加入耕莘實驗劇團，接手主持與招兵買馬，接著在1979年，金士傑遇見了兩個改變了他的創作、也改變了台灣劇場史上的重要名字，吳靜吉與卓明，也一起共奠了台灣劇場界的重要里程碑——蘭陵劇坊。

在劇團第一齣正式演出前，從美國學習心理的吳靜吉不急著找本排練，卻用大量的肢體訓練、即興與讓演員互動接觸的遊戲，先帶著一群成天思索生命意義的文青們玩了一年半，在這段「生活劇場」訓練中，金士傑的某些東西，被打開了。

吳靜吉看出金士傑過於熱血而沉重的使命感，因此並不給他嚴肅的東西，而是反向教他放鬆。尤其金士傑在接下耕

莘後，他想重新洗牌，歸零一切重來，除了找吳靜吉開課外，他也一方面到處找尋新團員，只是限於經費，招募與發表的成果常常不如他想像，不管是招兵買馬過程中的冷淡，或是團員來來去去的不穩定，都讓金士傑焦慮著急。

金士傑還是找到了一批志同道合的夥伴，如卓明、黃承晃、劉靜敏（現優人神鼓藝術總監劉若瑀）、蔡宏榮、旅居台灣的澳洲人杜可風（Christopher Doyle）等人，甚至連金士傑的堂姐金士會也被拉了進來。

這群人白天多半各自為五斗米奮鬥，家庭主婦、倉庫管理員、藝文團體行政、電視公司打零工之類的，然後工作一結束，一群人在《影響雜誌》寫影評、在西門町試片室看藝術電影，抱著片段填鴨的知識一腔熱血。

回首那時的盲動，金士傑說，「群」這個字很有趣，是聖經中原以形容魔鬼的字彙，而當時的這群人，抱著對現狀的憤怒與焦慮，某程度不無某種魔鬼式的狂熱與浮躁；但聖經中也說，在組成群之前，這群人其實都是天使，而吳靜吉對他們最大的幫助，就是讓他們發現並記起，是什麼讓他們站在這裡。

而想通這一點後，金士傑也開始比較放鬆而釋然，就像打通任督二脈般豁然開朗。「只要戲劇熱情還在，今年不做，明年做；明年不做，後年做，就好好儲存能量。」金士傑說，這樣的態度，深深影響他至今。

然後，那齣改變金士傑生命、也改變台灣劇場史的作品就出現了。

《荷珠新配》，由金士傑編導、劉靜敏等人演出，本來只是想改編京戲中《荷珠配》的玩鬧之作，卻意外改變與挑戰了當時台灣劇場中，主題充斥政治教孝、表演僵化刻板



的現狀，不僅引起前所未有的討論，賦予傳統故事全新格局與詮釋、以古諷今的特出之處，甚至更被視為是台灣當代小劇場運動的濫觴。

只想要好好說故事的他，沒想到一出手，說出了一個自己都沒有想過的天方夜譚。

在這之後，金士傑逐漸變成了台灣劇場舞台上不可或缺的名字，從演員、編劇到導演等位置，都可以看到他的名字，而雖然沒有進過一天戲劇科班學堂，只有短暫去紐約遊學，金士傑的養分來源卻是橫跨中西，從馬歇·馬叟、箱島安等默劇大師，到中國京劇等元素的吸收與學習，都是他創作生涯上一路行來的累積。

儒雅的外型，讓金士傑在角色上很容易聯想到深情敦厚的好人，就如他所塑造的經典角色江濱柳，但，金士傑才不是這麼簡單的人呢。

在戲劇觀上，後天的自修讓金士傑吸納了許多西方現代戲劇、哲學、文學等思潮觀念，但從小在單車後座聽著爸爸哼鎖麟囊長大的他，在骨子裡又浸潤著「虛構不實、荒涼冷清而又熱鬧非凡」的中國古典戲曲的神韻；在表演上，他融合默劇對肢體語言的開拓與京劇中的身段，建構了一種金氏表演風格，內斂、精準加上傳達清楚的口條，有人形容他的表演就像是加法，一點一點地堆疊，一開始是零，或許不會太過搶眼，但隨著劇情的推進，不管角色在台上出現的時間長短，金士傑總是知道該怎樣在最關鍵的時刻，講出最重要的話、打到一百分的指標，一口氣打入觀眾心裡。

在表演方面，如《摘星》中的智障兒童、《暗戀桃花源》中一輩子無法忘懷年少戀情的深情江濱柳、《千禧夜，我們說相聲》中與你悵然若失地講著結尾學的沈京炳、《紅色的天空》中在冥冥中仍呼喚著「惠芳」的老金；而除了這些正面角色外，對於反派角色的掌握，金士傑也是遊刃有餘，在《新世紀，天使隱藏人間》中，是他首次扮演壞

上圖：金士傑編導作品《螢火》劇照。（攝影／劉振祥）



人，他形容「很開胃」，也為他之後扮演伊阿哥等反派角色開啟可能，如《莫札特謀殺案》中的薩列瑞或是近期《針鋒對決——Othello》（奧賽羅）中的伊阿哥等，都壞得徹底、壞得讓人百思不解。

究其演過的近百個角色，金士傑印象最深的，不是那個名氣比他還大的江濱柳，卻是早期的《摘星》，為了這齣戲，那段時間他們經常走訪啟智中心，而那些根本不懂得表演為何物的小朋友，卻成了他表演最好的小老師，在孩子的臉上，他看到好多好豐富的表情原型，而經由那段「這輩子最認真的田野調查」，他才發現原來演員可以和角色有如此深入、友善而美好的互動關係，到正式演出時，角色每一個動作都這麼自然而熟悉。

而在戲劇創作上，其編導的作品既有西方現代哲學、心理學背景，但是出身民間生活的他，又非常關心當代社會與人的處境。《荷珠新配》改編自京劇，卻契合著80年代初台灣社會「我自己是誰我都還搞不清楚」的身份尷尬的集

體心理；《明天我們空中再見》以西方現代心理學的失憶／回憶為基調，切入的卻是都市中的人與人複雜的情感關聯；《螢火》則以封閉、慘烈、淒美的民族審美格調構造了一個虛擬的鬼魅世界，摹寫出的卻是個人在真／假、現實／故事的衝撞中的堅忍與執著。

除了現代戲劇作品，金士傑也嘗試以詩人的身分和舞者工作，跟羅曼菲合作的《不完整的寓言——蛇的練習三種》等；跟當代傳奇合作的京劇版《等待果陀》，除了承繼他一貫融會東西的探索外，應邀至演出時，更獲得當代貝克特權威沃特·阿斯姆斯連看兩次的讚賞。

在傳統與現代、東方與西方的溝通與交流上，金士傑也許算不上最為成功，但至少在這條艱難的道路上留下了探索的深刻足跡。而或許是早期養豬生活經驗的影響，對於生死的議題，金士傑早早就開始搏鬥，也因為試著看透而顯得吃力，他對於缺憾與陰暗的美學始終有著某種迷戀，他曾說：「即使站在天堂門口，身處桃花源的邊界，心中懸

上圖：在《新世紀，天使隱藏人間》中，金士傑首次飾演反派。（攝影／劉振祥）

念的仍是缺憾的人生。」所以他的作品從來沒有佻巧的調笑，即使有著戲謔，後邊埋藏著的，卻是更多以藝術家良知承擔的人生責任。

即使藝術成就地位如此輝煌，走到這個地位的金士傑生活卻異樣簡單，身上穿的，幾乎都是朋友捐給他的舊衣服，金士傑並不介意二手貨，甚至對於人世氣味有著某種特別的依戀，而日常生活也是異常簡單家常，甚至喜歡自己炒辣椒醬珍藏或是與朋友分享。

回歸生活本質的簡單，或許是金士傑永保某種創作動力的基礎，在這個浮躁的年代，金士傑並不把時間花在上網等新世代的溝通方式，在沒有跟現任新婚妻子交往前，他連手機都沒有，一離開家就像消失在茫茫人海，要找他的朋友，都知道不二法門是打到他家，請答錄機秘書幫忙，在這個吵雜的年代，金士傑的堅持與疏離，使他可以更加清楚當下面對的社會與藝術的本質。

現在在台北藝術大學任教的金士傑，面對新一代的熱血藝術青年與學生，觀察到年輕一代的資源與資訊相較於當年的他們，當然豐富許多，但他有時在街頭巷尾或是校園走一圈，卻發現大家共同認同的點都差不多，年輕學生連自以為是的幽默和喜怒哀樂的方式都不再有任何的出人意表，太多的似曾相識，妨礙了演技裡面相當重要的一個元素：個別性。

從來不模仿任何人，創作中一點一滴都是自行琢磨而來的金士傑說：「語言是創作的基礎，而找出更進步的語言是要

花工夫的，語言不只是表面上的字句堆疊，更是人的生命脈絡，包括表情、生理的反應、最細微的心裡的聲音等等，都應該是在認真觀察理解後，生長出來的無可取代。」

也因此，金士傑從來不重複自己，就像寫文章一樣，他一直在找更好的表演、更好的造句、更好的主題，來闡述他對人生的思索，不管用什麼方法。

金士傑說，他早已「習慣」把全副精神放在創作上，「創作，可以克服虛幻的感覺，在創作的過程，我清楚感覺自己在呼吸、行走、感覺。」以深情著名的他，甚至認為即使是愛情，都沒法取代創作的快樂。

這是奠基於某種對於人的迷戀，金士傑認為，他最沒有遺憾的一件事，是感覺自己身為人。「做人蠻值回票價的，有很多麻煩，有很多好好壞壞的事情，全部加起來，叫做『值得』。」

回首他的藝術創作路，也就是因為這樣的單純跟認真，金士傑三十多年來為台灣累積的藝術資產，實在無可取代，在這個不確定的年代，我們還能有幸擁有這位真正紮實從這塊土地上長出來的藝術家，即使大環境再怎樣動盪、人心再怎樣飄搖，看見他，就像看見一種希望。

金寶，真正的台灣之光。

【本文作者 劉小令】

台大經濟系畢業，半途出家、不上不下的劇場、文字工作者。



上圖. 2008年金士傑於果陀劇場《針鋒對決——Othello》演出伊阿哥。(果陀劇場提供)

《荷珠新配》 1980 / 《新荷珠新配》 2009（擔任編導）

金士傑形容這個故事，「就是一群騙子以假面互相作弄耍詐。」

80年代之於台灣，是一個充滿跳動充滿驚喜的十年，顛覆、解構之聲喊得漫天價響，舊有的價值觀不是一夕崩解就是被一再衝撞，很多價值觀很多名詞都跳出來冒出來，但，沒人能知道那個根在哪或是這些到底存不存在，而這時，《荷珠新配》恰如其時地出現了。

這個在台灣可說是被大學生搬演次數最多的劇本，是金士傑在擔任蘭陵劇坊團長之後，因為卓明等好友師長的慫恿，下筆改編京劇《荷珠配》的一個喜趣之作，說的是妓女荷珠假充富商齊子孝之女，然後引來一堆各懷鬼胎，最後老鴇充董事，富商瞞破產，小廝裝大爺，真真假假，虛虛實實，「我自己是誰我都還搞不清楚（荷珠台詞）」，眾人欺哄成一片粉飾的誇張盛世。

金士傑不但巧妙運用了古今背景與語言，完成了一個成功的二度創作，這個作品也讓當時的台灣劇壇大為驚艷，更

被戲劇學者鍾明德評斷，從荷珠新配開始，可說是台灣小劇場運動的濫觴，一向身段甚高的聯合報副刊還特地破天荒為此刊登了兩天此劇座談會的紀錄，可見此劇之份量。

當年首演的陣容中，現今許多劇壇上的重要資深人物赫然在列，優人神鼓的劉靜敏（劉若瑀）、屏風表演班的李國修與資深演員李天柱等都在其中，在當時黑白的照片中，他們的臉都好年輕認真，他們只知道，這是一個故事，而我們要把它說好。

這個故事真的成功地說下去了，2009年，慶祝蘭陵三十與吳靜吉七十大壽，金士傑召集了歷代蘭陵人，包括李國修、劉若瑀、李天柱、楊麗音、鄧安寧、顧寶明、馬汀尼、趙自強、郎祖筠、許效舜、卓明等人，重新演繹《新荷珠新配》，金士傑說，《荷珠新配》最可愛的部份，就是演員都擁有兒童般的向陽性，這樣的樂觀與努力，歷三十年而彌新。



《懸絲人》 1982（擔任編導）

在當時，這是一個很大膽的挑戰，是沒有台詞的默劇劇本，講的是一個操偶人在某日夢魘後，莫名目睹手下眾偶譁變廝殺，最後眾偶反撲，把操偶人也變成了一具斷線的死偶，而這時觀眾才發現，原來那最後可怖瘳厲的一幕，竟是初始時操偶人的夢境。是夢非夢？是真非真？生命就是輪迴在這些操控與反撲之間的廝殺，金士傑形容，「木偶們與身上懸掛的那根繩線糾纏不清。」

這個作品可以充分看出金士傑在二十多歲時對於生命的虛無主義，在《荷珠新配》一劇成功後，蘭陵的藝術指導吳靜吉對金士傑有了一番新的期許，他覺得，金士傑可以融合京劇的身段與默劇的技巧，進而創造出一種新型的劇種。而那時剛好新象邀請日本默劇大師箱島安來台，金士傑又因緣際會地作了箱島安在演出期間的助手，學了許多技巧，進而創作了《懸》這個作品。

金士傑說，他特別著迷於那些默劇白色的臉，雖然或許會有觀眾覺得陰沉，但那是生命另類的訴說方式，在二十多歲時，他在每個朋友身上都可以看見那張白色的臉。

在那時的演出陣容中，有一個有意思的名字，杜可風。那時他還不是攝影大師，也還沒有跟王家衛相遇，只是個被船公司丟在台灣船員，但與蘭陵這些人的相遇，開啟了他日後的藝術契機。或許這些經過與相遇，就是戲劇之於人最大的意義，即使可能每個人身上都有看不見的命運絲線在操弄著。



《暗戀桃花源》 舞台劇版與電影版，1986 / 1991 / 1999（擔任演員）

「我知道江濱柳的名氣比我大。」金士傑半開玩笑地說。

表演靈感來自於與金士傑最親的舅舅，也因此他在塑造這個角色時，對於過往戀情逝去的無奈、大時代的荒謬刻劃地淋漓盡致，允稱台灣劇場史上最經典的角色之一。

在前後三次舞台演出及電影演出中，江濱柳是唯一未更動演員的角色，直到2006表演工作坊與明華園的合作版本，金士傑才辭演，從首演以來，歲月匆匆經過二十年，他說或許現在的他掌握病房中的江濱柳當然更有味道，但他已經演不出江濱柳年少時的那股勁了。

在當初發展《暗戀》最後一場戲時，首演女主角丁乃竺和金士傑按照劇本開始表演，原本劇本上雲之凡說完「我該走了，我兒子還在下面等我。」後，二人都不再有台詞。

而當雲之凡走到病房門口，江濱柳突然在後面喚她：「之凡，這些年 有沒有想過我？」

而丁乃竺自然而然地自己接道：「我寫了好多信到上海去，好多信 後來我大哥說不能再等了，再等，就要老了」，那天下午在排這場戲的時候，夕陽打進山上的房子，這段排完，金士傑真情流露痛哭，父執輩經歷的生死契闊，已經自然而然變成這角色與他之間的靈魂連結了。（圖 | 電影版劇照，表演工作坊提供）



《ART》 2003（擔任演員）

這齣舞台劇是法國女劇作家Yasmina Reza因自己的好朋友買了一幅白色畫作而得到的靈感，因而寫成風靡世界的《ART》，在台灣由果陀劇場搬演時，最大的賣點就是在李立群、金士傑、顧寶明，而若要追溯三人的合作歷史，最早是在同時參加金士傑為蘭陵編導的《今生今世》演出，後來又同台演出表演工作坊《暗戀桃花源》。

三人超過二十年的交情與關係，還有三人各自的個性與平衡，幾乎與《ART》中三角色有超過七八成的神似度，也因為劇本與演員的完美化學變化，這齣戲當年一推出就造成轟動，連番加演，創下台灣劇場演出場次記錄。

《ART》以一幅白色的畫作象徵友誼交鋒的戰場，趙人傑（金士傑飾）花了兩百萬台幣買了一幅空白的畫作，好友孫耀群（李立群飾）看了頗覺不可思議，竟然有人花那麼

多錢買空白的畫，這個人還是自己的好友，孫耀群隨即加以嘲笑，兩人的關係出現裂痕。而兩個人的共同好友錢光明（顧寶明飾）是一位「什麼都好」先生，他總是順應著別人的話語，盡量附和朋友的意見，不表示異議。

據當時很多年輕觀眾說，看這三個人同台演出，就像是看一場難得的大師示範課，隨著劇情中友情原本從無而生，經濃烈揮灑過後產生爭執與衝撞，最後在畫作「主人」的退讓和引導下抹去因言語所造成的塗鴉與色彩，畫作終究回到白色的劇情推衍，這過程也好似戲外三人的真實閱歷交錯，隨著創作人生的一路行來，三人無論友誼與合作默契上，都重新進入更不同的成熟期。（圖 | 果陀劇場提供）



《等待果陀》 2005（擔任藝術指導）

這個與當代傳奇劇場合作的作品，用京劇詮釋貝克特的經典，不僅延續了金士傑年輕時就持續探索的中西對話嘗試，更打破了貝克特對於等待果陀中不能使用音樂的規定。

從二十歲開始就是貝克特粉絲的金士傑說，貝克特的台詞看似平淡無聊，其中卻是有很大的空間的，而若加上了京劇中鑼鼓點與身段的「歌舞」，就是詩的境界。

在他看來，貝克特的戲，最大的魅力就是有著非常大的解釋空間，每一個人都可以有不同的解讀。而貝克特之所以是大師，就是因為無論做戲的人怎樣「戲耍」，最終發現都無法徹底逃離和顛覆他。在排戲的過程中，他總是覺得：「我們在玩耍中有時候要跑遠了，但最後發現根本跑不遠，在一個可怕的懸崖邊上。」

因此金士傑建議以丑角的行當，加上默劇的諧趣，更甚者加入童玩的元素，發揮原作中遊戲的精神，甚至在表面上得有種潦草對待的態度，更能貼近貝克特戲謔矛盾的人生態度。

此戲在上海演出時，曾擔任貝克特助導，也是當代貝克特研究權威的沃特·阿斯姆斯（Walter Asmus）評道：「這個版本的《等待果陀》，成就在於完美地結合詩與戲劇！只有戲劇表演，便喪失貝克特劇本中獨有的詩韻之美；只讀詩，則失去戲劇的趣味，而許多嘗試改編等待果陀的人，始終未領略到，詩與戲劇的結合正是貝克特創作此劇的秘密！當代傳奇劇場竟然破解了這個秘密，讓詩與戲劇如此完美地交融在作品之中。」（圖 | 當代傳奇劇場提供）



- 1951 生於屏東東港。
- 1957 就讀東港空軍子弟小學，著迷於螢幕與紙張間、樹下與屋外的故事流轉。
- 1963 就讀東港空軍至公中學。
- 1966 就讀省立農業專科學校畜牧科。
- 1973 因為老父期許能有分正職，前往台南縣隆田牧場養豬。
- 1974 隻身北上，邊打工邊追求夢想，因緣際會加入「基督教藝術團契」，參與舞台劇《和氏璧》演出（擔任角色為村民戊與官員乙），是為表演的舞台處女作。
- 1975 演出舞台劇《第三害》。
- 1976 演出舞台劇《嚴子與妻》、《大漢復興曲》。
- 1977 演出舞台劇《一口箱子》，與王墨林等人組讀書會。
- 1978 演出舞台劇《位子》、《楚漢風雲》；此外首部劇本創作《演出》發表於《中外文學》，當時的編輯楊澤大為激賞；接手主持耕莘實驗劇團，擔任團長。
- 1979 演出舞台劇《包袱》、《公雞與公寓》，與吳靜吉及卓明等人成立「蘭陵劇坊」。
- 1980 演出舞台劇《貓的天堂》，編導舞台劇《荷珠新配》，另外則創作短片《那個破樓梯怎麼辦？》、參與丁善璽導演的電影《碧血黃花》工作（兼任助導）。
- 1981 演出舞台劇《家庭作業》、《公雞與公寓》、《早餐》。
- 1982 演出舞台劇《社會版》、編導《懸絲人》、演出《那大師傳奇》。
- 1983 演出舞台劇《冷板凳》、《代面》、《演員實驗教室》。
- 1984 演出舞台劇《摘星》，獲學術交流基金會傅爾布萊特藝術家獎金而赴美研讀。
- 1985 編導舞台劇《今生今世》。
- 1986 演出舞台劇《暗戀桃花源》、編導《家家酒》，參與演出楊德昌導演電影《恐怖份子》。
- 1987 演出舞台劇《誰在吹口琴》。
- 1988 編導舞台劇《明天我們空中再見》編導，參與演出電影《棋王》、《酸甜》。
- 1989 演出舞台劇《這一夜，誰來說相聲？》、編導《螢火》，參與演出侯孝賢導演電影《悲情城市》。
- 1990 任國立藝術學院（現今台北藝術大學）戲劇系講師。
- 1991 再次演出舞台劇《暗戀桃花源》、電影《暗戀桃花源》雙版本，參與演出楊德昌導演《牯嶺街少年殺人事件》。
- 1992 演出舞台劇《漢水鏡記》，演出公共電視電視劇《地久天長》。
- 1994 演出舞台劇《紅色的天空》，參與演出電影《西楚霸王》、《天與地》、《獨立時代》。
- 1995 演出舞台劇《一夫二主》、改編導演《意外死亡（非常意外！）》，另外與服裝設計師羅紅芝合作服裝秀「某一個春天，一個衣服的夢」。
- 1996 演出舞台劇《新世紀，天使隱藏人間》。
- 1997 演出舞台劇《你和我與愛情之間》，演出電影《情義之西西里島》（黑金）、《抓姦、強姦、通姦》，參與演出超視電視劇《我們一家都是人》。
- 1998 演出舞台劇《我和我和他和和》，參與演出電影《徵婚啟事》、《春風得意梅龍鎮》、《果醬》。

- 1999 演出舞台劇《一張床四人睡》、《暗戀桃花源》、《紅色的天空》大陸版，演出台視電視劇《花開花落》、大愛電視台《無私的愛》。
- 2000 演出舞台劇《X小姐》、與羅曼菲合作《不完整的寓言——蛇的練習三種》，參與演出電影《古惑仔之勝者為王》。
- 2001 演出舞台劇《千禧夜，我們說相聲》、《莫札特謀殺案》。
- 2002 編導舞台劇《永遠的微笑》。
- 2003 演出舞台劇《在那遙遠的星球，一粒沙》、《ART》、公共電視連續劇《孽子》，出版收有七個作品之個人劇本，共計三冊，由遠流出版社出版。
- 2004 演出舞台劇《威尼斯雙胞案》。
- 2005 演出舞台劇《如夢之夢》、以藝術指導的身分參與編導《等待果陀》，演出大陸連續劇《貞觀之治》，演出廣告《中華電信3G手機尋找愛狗篇》。
- 2007 演出舞台劇《巴黎花街》，演出大陸連續劇《家門》。
- 2008 電影配音《功夫熊貓》，演出電影《鬥茶》、《風中騎士》、《停車》，演出舞台劇《針鋒對決——Othello》。
- 2009 演出電影《白銀帝國》，演出公共電視連續劇《痞子英雄》、大愛電視連續劇《有你真好》。新婚，並獲國家文藝獎。



視覺藝術家 陳界仁

得獎理由

創作思維富涵前衛性及批判性。作品帶動弱勢族群關注議題與討論，深具歷史意識及社會文化價值。
創作接軌國際，並具跨領域藝術價值。作品持續受到國際藝術界關注及高度評價。

因為要寫這篇感謝詞，才讓我細細地想「感謝」這兩個字背後那無數的因緣，如果沒有那些因緣的發生，許多事我是做不成的。

最感謝的當然是我的家人，尤其是我母親。她從未要求我安份地找個工作，她對我的寬容讓我年輕時在經濟困窘的家庭中，還能毫無負擔地鎮日遊手好閒胡思亂想。我的弟弟陳介一，他靠著擺地攤販賣自己手工做的背包，支持了我低潮時候的八年生活。如果沒有家人代我擔起家庭的經濟責任，我想我很早就放棄了從事創作的想法。

還有從80年代到現在，參與各種反體制運動、在非主流圈寫文章的前輩和朋友，無論是我認識的王墨林，還是我只讀其文卻從不認識的作者，如果不是這些人的文字和行動，啟發我思考台灣的社會問題和藝術的可能性，我想我也很難持續創作到現在。

從1996年我有機會參加國際藝術展覽以來，這期間熱心教我如何使用電腦的廖能彬、無償協助我十年行政工作，一年中卻難得見到一面的陳惠黛、在國際展覽事務上幫我很多忙的鄭慧華、曾經協助我拍片的工作人員，還有參與演出的聯福製衣廠的女工、失業勞工、大陸配偶等人，以及我抗議美國在台協會的殖民心態時，在我的部落格上留下親身案例的朋友們；如果沒有這些人的幫助和參與，我的許多計畫和展覽也不可能被實踐。

這十幾年來，我在世界的許多地方，遇過很多素昧平生但熱心幫助過我的人。有的人我現在只能記得他們的臉孔，卻想不起他們的名字；有些人我記得名字卻想不起他們的樣貌，還有的人我們雖然通過多年的電子郵件，但至今都未曾謀面。對於這些朋友，雖然我內心了解他們並不求任何回報，同時也為我零散不全的記憶而對他們深感歉疚外。我不時還是會想著，何以他們對於陌生的他人會抱以如此的熱誠？

這幾年我逐漸瞭解，無論是我深深記得還是已記憶模糊的人，這些人的熱誠並不只是為了幫助我「個人」。而是在這個以「新自由主義」之名，對全球進行剝削的新帝國主義時代，還是有很多人相信通過人與人之間的連結、文化與文化之間的對話，可以對我們所生活的世界，無論是對政治或經濟進行更多的想像；或者藉由在藝術上的實驗，和這個日趨同一化的消費世界對抗。這些人不只是幫助了我，也教育了我。我想他們在意的不是他人是否記得他們是誰，而是這樣的「連結」與「想像」是否能夠被傳遞下去。

感謝評審慷慨地把這個獎頒給我，我知道這個獎並不是頒給我個人，而是如同那些曾經幫助過我的人，我相信評審們在意的是無論對目前的體制，還是這個仍然存在許多不平等的世界，我們仍有責任持續去想像更多的可能性並進而去改變它。





最個人的也就是最政治的——陳界仁

國際和國內持續的肯定和關注

98年的國家文藝獎美術（視覺藝術類）獎項由尚不到50歲年紀的影像藝術家陳界仁獲得，一舉使得這個類別的得主躍向更年輕的世代。許多人或許會表示驚訝，但我們不必驚訝，因為陳界仁數年來已經是國際上最受矚目、最活躍且最受肯定的台灣當代藝術家之一。他曾經獲得韓國光州雙年展特別獎的肯定，也數度在國外重要藝術機構舉辦個展，比如2008年西班牙馬德里蘇菲雅皇后國立美術館、2007年美國紐約亞洲協會美術館及2001年法國巴黎網球場國家畫廊；近年來他更是頻頻參加重要國際性雙年展或三年展，比如威尼斯雙年展（2009、2005、1999，2005年為

台灣藝術家罕見的大會主題展邀請展出，其餘兩屆為台灣館參展藝術家）、聖保羅雙年展（1998）、里昂雙年展（2000）、上海雙年展（2004），福岡三年展（2005）、光州雙年展（2006、2000）、利物浦雙年展（2006）、雪梨雙年展（2006）、伊斯坦堡雙年展（2007）、紐奧良雙年展（2008）、廣州三年展（2008），與台北當代藝術雙年展（2004、2002、1998）、台灣美術雙年展（2008）等當代藝術展覽。另外，像是國際性的攝影節和電影節，比如西班牙、里斯本、阿爾等國際攝影節，與倫敦、溫哥華、愛丁堡、鹿特丹等電影節，他也經常受邀展出。

上圖：《凌遲考：一張歷史照片的回音》 超16mm轉DVD 三頻道錄影裝置 黑白 局部有聲 21分鐘04秒，2002。

紐約《村聲雜誌》(*Village Voice*) 2007年的一篇評論論及他緩慢、無聲的影片時說道：「陳界仁清楚明白的影像創作政治，是與古老的人道左翼有關聯。他檢視、甚至批判我們當下的全球經濟體制。以長鏡頭和人體細節的優美特寫，創造驚人的影像，同時讓人傾聽寂靜。」(Chen's overt politics of image-making are of the kind once associated with the old humanist left. Examinations, even critiques of our present global economic system, ...mesmerize the eye through long pans and gorgeous attention to human detail, while giving the ear what amounts to the silent treatment.) (註1)

法國《世界報》則認為他的作品是「這幾年我們看到最強而有力的作品之一」。法國《解放報》在評論2004年西班牙攝影節時也表示，「這是攝影節中兩部最好的影片之一」，而法國《人類報》認為他的虛構影片比紀錄片更為強烈。法國藝術雜誌《L'OEIL》認為：「他的影像每一次都是一種人道意識的創造。」美國《Art News》曾說「他的三銀幕錄影藝術《凌遲考》是一件優秀而顯著的作品」。西班牙《Matador》雜誌則認為「他的藝術詞彙帶有一種深刻的隱喻特質」。



上圖：陳界仁出生幾個月後與母親、兄、姐的「合照」，右下角「拼貼」上去的嬰兒即為陳界仁。

除了持續在國際當代藝壇獲得肯定與注目外，陳界仁也持續獲得國內藝術界的肯定，2009年他再度受邀於威尼斯雙年展台灣館展出即是一重要例證，而國內具代表性的台北當代藝術雙年展更是曾經三度邀請他展出。國內重要的藝術評論家及學者如劉紀蕙、鄭慧華、林志明等都曾撰文評論其作品，並給予高度肯定。其中鄭慧華認為他在可見和不可見之間處理了一種「隱匿的當代性」(註2)、林志明則提出他是國內影片藝術(film art)的重要代表性人物，並且作品直指歷史的極限問題。(註3)

有關他的學術研究，目前已有三篇碩士論文，最近的一篇討論其影片藝術(國北教大，許惠琪撰，2009年1月)，另成大、南華2003年及2006年各有一篇碩士論文討論其身體意象及攝影影像作品。有關他的博士論文，在國內、西班牙和英國都正在進行。

註1. Christian Viveros-Fauné, "The Pain of Others - Video artist Chen Chieh-jen offers a mesmerizing take on the politics of image-making", *The Village Voice*, July 24, 2007.

註2. 鄭慧華，時代的夢境：陳界仁的影像創作，《典藏 今藝術》，第137期，2004年2月，頁68。

註3. 林志明，影片藝術與歷史的極限：陳界仁的影片作品，《電影欣賞》，第129期，2006年10-12月，頁29-32。



上、下圖. 《凌遲考：一張歷史照片的回音》 超16mm轉DVD 三頻道錄影裝置 黑白 局部有聲 21分鐘04秒，2002。

回顧自身的生命經驗才找到的創作路徑

「我為什麼到了1996年才真正認真創作，是因為我回到眷村，開始覺得要回到我的生命經驗，想知道『為什麼我會住在這裡』，那根源到底是什麼，從地理上這個地方到底是什麼地方。」（註4）

雖然今日看來，陳界仁的創作正處於巔峰，而他獲得國家文藝獎也是這個獎項的里程碑之一，但比較少人知道的是，大約在十多年前，陳界仁在長期中斷之後，幾乎要放棄創作，「準備收山」。使得他再度躍起，而且這一躍就是猛然向前的契機是由重新深度地回顧自身的生命經驗開始。如果我們和他一起檢視這一段歷程，便能發現，他是「最個人的也就是最政治的」（the political is the personal）這個原則的實踐者。如果他的作品有一種特殊的思想深度，一些獨特的線索組合，其中有一大部份便是來自於他個人的生命經驗；而這些原材料，再加上他挖掘反省的努力，以及嘗試實驗的藝術意志，便綻開出目前豐富的成果。

甚至，對照著他最近的作品，陳界仁由系譜上來說像是居住於「帝國邊緣」。對於這個身份的挖掘，再加上他繼承了台灣新電影所開發出來影音美學探索，很可能是他深受國際重視的原因之一。

「每個父親都有一口箱子。」這口箱子，陳界仁的父親後來把它燒了。在成長的年月裡，父親其實很少出現。陳界仁有個鮮明的童年經驗，大約是他三、四歲的時候，有一天突然有個陌生人回到家中，他一直想把他趕走，還要把他行李拖出去。

陳界仁的父親其實是在情報單位工作，而且長期駐紮在金門：「我父親當時在金門因為中美共同協防條約跟CIA合作訓練突擊隊」。在那口燒掉的箱子裡，有一些後來全毀但

讓他印象深刻的照片：「（大約有十幾二十張吧）照片上就是美軍大兵戴『狗牌』，小時候印象最深就是他們穿著迷彩短褲，在海邊、背景有很多正在訓練的阿兵哥；就是穿著迷彩短褲的特種部隊。」

如果要再向更遠的父系祖先追溯，線索便有點模糊。祖父連名字都不知道（「我父親只跟我談過一次（他自己在作什麼），這一生他只說過這一次」），但陳界仁說他祖父是福建人，是個文盲，「有點像賤民」，「講賤民的意思是指以前居住在福建靠海的石頭城，他等於是很低階的、不被看得起的——作著雜工的工作，可能偶爾幫人剪頭髮、打零工——」。父親去念書時受到家人的一致支持，但由他的老師介紹加入了國民黨，「隨著內戰發展，他就進入敵後組織。共產黨打到廈門城的時候，他接到留守訓練游擊隊的命令，所以他就留下來。但其實也沒有人跟他聯絡，隔了很久、有一段時間之後，他走在路上，突然有人傳給他一張字條，叫他做事，他也做了一兩年。後來他被通緝，跑到金門，待了很久很久——」。

低階層的家世、國民黨、國共內戰、冷戰時期的美國、CIA——在這些深埋甚至諱莫如深，後來被燒掉的父系記憶正埋藏著他後來的創作線索，等待他一一挖掘清理。

在母親這一邊，我們也看到一些將要大量出現在他作品中的意像和線索——簡要地像一句令人毛骨悚然的新詩：養女、加工廠、眷村、軍法局、智障、癱瘓。

註4. 筆者於2009年9月8日對陳界仁進行的訪談。地點：台北溫州街陳界仁工作室。整理：陳美璇。以下陳界仁話語引用出處皆為此次訪談。



「我媽媽原本是馬來西亞的華僑，被送到金門當養女，只念過一年的私塾。」父親長期不在家中，母親的個性和處世態度深刻地影響著陳界仁：「她個性比較倔強，也可能被虐待所以不太高興，她很小的時候跑去跟一個老太婆一起住，每天到海邊撿海產，養老太婆和她自己。存了很多錢、批貨再賣給阿兵哥。在某方面，我跟我媽比較親近也是因為她是個完全自力更生的人。」母親後來和父親結婚，自己帶著小孩暫時到桃園內壢（陳界仁便在此出生），再分配到新店。

自力更生的態度影響著陳界仁，他在很多方面展露著自學者的特點：多產、獨立思考，並能以非制式的方式解決問題：「能自己想辦法、求生存對我來說是有點幫助的。我媽媽說我們有點『敢』。其實我也沒有學過劇場、電影，但我們要做的時候就一定有方法做；我就養成了這種習慣。」

在新店居住成長的眷村，對陳界仁來說，並不是現在常被談到的意象，而是更少被呈現的中低階眷村。它的地理位置和周邊佈置呈現出一種特殊的集中，仿佛是台灣戰後歷史的一個縮影。當他後來創作產生長期困頓，而終於有一天開始想通了，找到自己的路徑的時候，便是回到這裡，重新把生命經驗中的所有重要環境「單位」——仔細檢視：「我們住的地方是一個沙洲（在景美溪與新店溪之間的峽角），等於是國民黨安置大量外省人的畸零地。小時候常有颱風，地基挖空、房子倒塌是我們日常生活中的一部份。從我家走出來就只有一條路，走出去就是現在的軍法局，以前秀朗橋在那裡坍方了很多年，那是一個斷橋的意象，而且是一個橋面像骨折一樣癱在那邊的意象。我們眷村旁邊有間療養院，收容當時原本中共韓戰期間人民志願軍、被俘虜後轉換的反共義士，像是那些身上刺『反共抗俄』的單身老伯伯。我第一次看露天電影就是在那裡看的。」

上圖：《加工廠》 超16mm轉DVD 單頻道錄影裝置 彩色 無聲 31分鐘09秒，2003。



除了溪流旁的天災、癱瘓景像，陳界仁的眷村的意象和他作品中許多風格特殊的意象相關：「中低階的外省人常會娶原住民、智障、教育程度不高的女性，或像我媽媽是養女，所以產生一種奇怪的氛圍。我國中時每天跟一個智障的同學一起上學、一起坐公車讀同一班。他們全家都是智障，而他的父親又很堅持要他上學，所以那個景象是很奇異、很詭異的。而我其中有個弟弟也是小時候發燒變成白癡。我們隔壁鄰居生個女孩也是智障，他們不讓她出門（她年紀比我們大了，大概20多歲），但有時候我們從院子可以看到她在曬太陽。所以，我有一種超現實感就是從這裡出現。」一旦我們瞭解這一點，再回顧陳界仁的作品，尤其是早期的「魂魄暴亂」系列，便能瞭解其中許多以癲狂對權力體制進行嘲弄的作法，原是有這樣的來源。

除了這個封閉而詭異的氛圍，住家附近的軍法局（含拘留所）則讓他從小近身接觸了戒嚴體制所散發出的壓迫性氣氛。這之後成為他作品之一的軍法局，其實他以前從來未曾進去過，只有年少的時候曾經在其外圍試著拍攝實驗電影，結果是一班兵立刻衝出來銷毀了他的軟片；或是在美麗島大審期間，以路人甲的身份看到了軍法局一帶「兩步一個，佈滿了警察」的景象，而慢慢地有了一些政治意識，瞭解台灣正被戒嚴、蔣介石時代發生的事情

就在軍法局的斜對面，存有一間武機廠，其實是一間兵工廠，小時候陳界仁曾和朋友在那撿拾試槍室的廢彈殼玩。後來深思，也才發現這裡和台灣在越戰時扮演的角色地位

有關，而這也成為他日後堅持探索台灣作為美國軍事勢力前緣位置的主題有關（比如《繼續中》一片）。緊接著軍法局，便是新店後來出現的遠東工業區。不只陳界仁的大姐長期在加工廠中工作，他自己後來也被吸入這個長期代表台灣的工業型態：代工。

就讀復興美工期間，陳界仁就曾經以打零工的方式在隔軍法局一條街的卡通大公司宏廣工作。退伍以後，他更成為那裡正式員工，一待就是三年，名義上是企畫，但經常被調去執行卡通的繪圖代工。在這一段期間，陳界仁充份熟悉了美國式卡通工業的運作規則，但對於這個他完全看透了的好萊塢模式，他本身卻是沒有興趣觀看：「我根本就不想看那些放映的成品。動漫世代是作為一個觀看者，而我們是作為一個生產者。」雖然他的表現不錯，也有後來成中國最大卡通廠老闆的朋友找他去大陸工作，但他對代工行業的產業邏輯卻是看得很透徹：「那時很多人找我，但我不想去的原因是不想將生命浪費，因為加工就是不斷地賺錢，不可能會有『賺夠錢以後可以』的事發生。資本家不會，開一間小工作室的人也不會；而且供貨的人也很清楚這樣的現狀，不斷地玩你。臺灣的代工是從幫日本人代工開始。這是一種帝國的治理技術：他永遠會培養很多家代工，永遠給你們吃不飽也餓不死的工作量，永遠處在競爭、在這個漩渦裡面。」

但也就是在這個階段，開始蓄積未來對其創作最能發生影響的一些準備。陳界仁表示，自己雖然進行當代藝術的創

作，而且在求學或早先在宏廣工作的年輕時期就開始作一些實驗性的作品（實驗影片、裝置及行動藝術），但真正影響他的是兩個人，一是留日歸來推動小劇場的王墨林，一是書寫《坎城——威尼斯影展》的李幼新。總體來說，來自劇場和電影的啟蒙比傳統的美術更為巨大（藝術界當時的主流對他來說離現實太遠）。（註5）這其中對陳界仁產生較特別影響的是王墨林，因為透過他不只和日本的小劇場、身體表演接軌，而且也與當時台灣即將興盛的社會運動（環保、同志、工運團體）、左派政治團體和電影評論接觸。陳界仁回憶起王墨林台北杭州南路家中當時所匯聚的各路人馬：「他家有搞政治運動的，也就是夏潮那一群人。有同志團體，有軍中朋友、有搞劇場的，或是電影評論的，像是李尚仁，我都是在那裡認識他們的。並且當時每個圈子的人都不多，很容易大家都會混在一起。」雖然，這只是一個時代的回憶，我們卻已可看出陳

界仁後來創作中的跨領域端倪。

也大約就在1986年左右，他和高重黎、林鉅、王俊傑組成了「息壤」這個前衛團體，並且在一間公寓中主辦了第一次展覽。但隨之而來的1987年的解嚴，卻使得他對藝術創作感到深深的疑惑，開始為期八年的「潛伏期」：

「第一個，已經解嚴了，我們到底有沒有總結性的思考。第二個是解嚴之後，所謂的政治體系到底是什麼？當時有些人開始熱衷『二二八』，有人找『息壤』辦『二二八』的展覽，我們拒絕了。但不是說題材的問題，而是我們到底應該怎麼看、怎麼去想這個問題。所以從解嚴到九〇年代初，藝術界正熱於政治議題時，我們這些已經沒有在做這個，而是想到裡面很多問題，覺得沒有準備，或是理解不夠、應該要去理解它，不能去搶這些政治風潮。」



上圖：《八德》 超16mm轉DVD 單頻道錄影裝置 彩色 無聲 30分鐘，2005。

由這段話我們看得出來，一方面對台灣藝術界長期的虛矯及脫離現實感到不滿，但又不能接受立即的政治化，使得他寧可停止創作，八年期間過著一個「找不到位置」的生活。

在這一段長期潛沉的時間裡，陳界仁偶爾作畫，也讀一些和國共內戰等有關的歷史書籍，但最後讓他豁然開朗的，終於「想通了」的，便是回到自己的生命經驗，一個階段一個階段地仔細追溯自己的成長環境：

「就是某一天，我好像懂了什麼東西。很慢，那時我已經36歲。我知道我應該要回去，從自己的生命經驗開始。一環一環，從印象中最初的攝影是什麼東西，看到電影是什麼經驗，我為什麼到宏廣卡通公司加工，包括為什麼有『軍法局』」

在1996年這一年5月，在朋友廖能彬的指導和提供其586個人電腦後，陳界仁又回到積極創作，展開了使他躍入台北雙年展和聖保羅雙年展等國際舞台的「魂魄暴亂」數位影像作品系列。

由這個系列開始，我們今天所認識的，在國際上活躍並大受矚目的陳界仁一部部地推出他的影像作品，由2002年到2009年間完成了七部以電影膠卷拍攝的動態影像作品，而如我們前面所談的，這仔細回顧自我生命經驗的契機，在他之後發展出的每一部作品中，以深具政治性面向的方式一一展開出來。

註5. 陳界仁早年的創作描述可以參考李維菁（1999），〈臉是我一生的地圖——陳界仁〉，《藝術家》雜誌，293期。網路版本見：http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/119/475（2009年9月11日瀏覽）



上圖. 《八德》 超16mm轉DVD 單頻道錄影裝置 彩色 無聲 30分鐘，2005。



獲獎的意義

統合而言，這次陳界仁在國家文藝獎美術類（視覺藝術）所代表的意義是很不平凡且具有里程碑性質的：

一、他代表台灣在跨界藝術創作上的傾向和重大成功的取得。由1980年代他和友人一同創立「息壤」前衛藝術團體開始，陳界仁的創作即和「表演」及「行動」一直相關；他在1990年代展開的「魂魄暴亂」攝影影像電腦修圖系列和2000年之後多部以超16釐米或35釐米膠卷拍攝的影片，也同樣是台灣跨界創作中受到國際重視的作品，並且仍然將「表演」及「行動」的面向包含進來。

二、他的獲獎也鞏固了台灣當代藝術和國際接軌的狀態。陳界仁的創作對於台灣視覺藝術的重大貢獻，除了前述開拓了跨領域創作的視野、深度和類型之外，並且也獲得國際的高度重視，這不僅由前述的多項重要邀展及獎項可以看出，也可以由他的作品已進入歐美的教科書例證中看

出。（註6）這不僅是他個人的殊榮，也對整體的藝術生態有著正面的引領作用。

三、最後筆者認為這個獎項的頒予有助於提升台灣當代藝術的思考性。陳界仁雖然不是理論傾向濃厚或學院派的藝術家，但他的作品都有強烈的思考性，而這尤其表現於前述他能由自身的實存生命經驗反省及探究出歷史深度和政治意識之中。並且，2004年他為台北國際雙年展策畫台灣紀錄片的回顧展覽，在這其中，影像的倫理和權力也一直是他所重視和關照的層面。

註6. Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, London, Laurence King, 2006 (2nd ed.), p. 403.

【本文作者 林志明】

出生於1965年，台灣台中市。台大外文系畢業後，於九〇年代留學法國，1999年獲得高等社會科學研究學院文學藝術語言體系研究博士。目前為國立台北教育大學藝術與造形設計學系專任副教授，曾兼任於師範大學、交通大學、中央大學、北藝大及實踐大學，並兩度受邀至法國第七大學擔任訪問教授。主要研究領域為影像美學、藝術史、法國當代思潮、藝術理論。他同時是一位活躍的評論家。他擔任了四屆台新獎觀察團委員及決選委員，也和伙伴們於2002年共同創立了台灣前衛文件展。目前正在完成的策展案為國立故宮博物院未來博物館。他同時也是許多重要歐洲當代思想家的翻譯者。其中包括了布希亞、傅柯、班雅明、布赫迪厄、余蓮。目前他也參與多份新興刊物的編輯委員會，包括《文化研究》、《電影欣賞學刊》（95年度召集人）、《dA夯》。同時也曾擔任台灣敘事學學會的常務理事。



上圖. 《路徑圖》, 2006。

下圖. 《軍法局》 35mm轉DVD 單頻道錄影裝置 彩色 有聲 61分鐘 43秒, 2007-2008。



上圖：《本生圖》，數位影像，1996。

由於他對影像質地的要求，以及生命過程中和電影工業的接觸，台灣當代藝術家陳界仁由2002年起至今創作的七部影片（註1），使得影片藝術（film art）這個範疇充份地來到我們的視野之中。（註2）他的這些作品，絕大部份是在畫廊、美術館和雙年展這樣的展示空間中展現，也符合了影片藝術這個類型近年主要的流通型態。

傅柯曾經斷言，電影無法直接再現或書寫歷史，但「電影可以允許我們和歷史產生和書寫的歷史一種非常不同的關係，並建立歷史臨在和歷史效應另一種模式。」（註3）那麼電影能為歷史作的，「乃是使得歷史可以流傳，或者和歷史建立一種關係，或是強化我們記憶或遺忘的某些部份——這便是電影可以作到的。」（註4）

傅柯所提到的一個字眼，「記憶或遺忘」，筆者認為，乃是討論陳界仁影片作品的關鍵。（註5）在傅柯的電影談論之中，一直縈繞的主題之一，便是「人民記憶」。在1974年和《電影筆記》編輯探討當時法國影片的「回溯」風潮

時，傅柯指出，這裡的問題焦點，如果和歷史中的真理或真相有關，便涉及到「人民記憶」的問題，也就是「那些沒有寫作的權利，來自己寫他們的書，寫他們自己的歷史，但這些人仍然有一種紀錄、回憶、生活和使用歷史的方式。」其中的記憶或者透過口傳、或者透過文本和歌謠流傳下來。（註6）人民記憶因為是人民鬥爭中產生動力及經驗的來源，因此受到國家權力的嚴密管控。以某種程度而言，這些記憶處於一種歷史之下的裸命狀態。

由這個觀點來看陳界仁的影片藝術，便可更嚴密地看出其涉及的主題、問題焦點和特殊形式選擇。他的影片主體皆是這些歷史上的無名之人。2002年的《凌遲考：一張歷史照片的迴音》由Georges Bataille在《愛慾的淚水》（Les Larmes d' Eros）一書中出版的一張酷刑照片出發，將他自己曾經以電腦繪圖方式重繪的靜態影像作品（《本生圖》，1996），重新以影片方式製作。這是他影片作品中最早也最接近「重構」的一部。但他強調，最近的法國漢學研究指出，Georges Bataille書中所列出的事件和人名，都



上圖：《凌遲考：一張歷史照片的回音》 超16mm轉DVD 三頻道錄影裝置 黑白 局部有聲 21分鐘04秒，2002。

是錯誤的。我們仍無法知道這是誰拍攝，也不能確定其中的人、事、物。因此，筆者認為，直接稱呼這部影片是一種歷史事件的想像性重構或重新詮釋，對於什麼是「歷史事件」，什麼是「歷史重構或詮釋」，都是過於輕忽的說法。陳界仁在這裡所處理的不是歷史事件，而是逸出歷史書寫之外，曾經偶然被影像記錄下來，但又落入遺忘中的事件。它們的發生本身不是純粹的偶然，因為酷刑及其展示有其文化脈絡和傳統，但也未曾在歷史之中成為主要的書寫對象。影片無意再現被凌遲者的呻吟（但局部有皮膚的電磁波聲），將日軍生化人體實驗部隊的場所遺址及遭勞資糾紛所解職的女工置入影像之中，更是無意重構歷史現場，但有意連結這些無名者記憶的明確指引。

由於《凌遲考：一張歷史照片的回音》和《本生圖》的照片來源的重疊性，我們不禁要問道，在對攝影進行了電腦繪圖的「凌遲」處理之後，（註7）為何還要再進行影片式的拍攝？在「魂魄暴亂」系列裡所處理的眾多歷史照片之中，為何是特別是這一張受到「改拍」成影片的處理？這是因為作者對於酷刑或暴力美學的著迷嗎？我們毋寧認為這裡除了Georges Bataille的對話文本所引發的情慾與死亡主題之外，其中還凝縮了有關觀看本身和「異文化」觀看主題的強化。酷刑展示本身即具有形成儀式性奇觀的作用，對於它的觀看者也有一種奇異的舒解作用。當這個酷刑

的場面被另一個文化，尤其是現代性標誌的影像記錄機械擁有者觀看並拍攝的時候，影像中所含帶的權力關係（看／被看、拍攝／被拍攝、影像的擁有、出版和詮釋權力）便更以凝縮的方式突顯了出來。《凌遲考：一張歷史照片的回音》運用的影像形式，不僅容許作者以蒙太奇的方式撞擊前述的戰爭人體實驗、置入受害的罷工者於圍觀者地位，也使得作者可以更突出此一觀看的問題層面：動態的影像使得攝影機背後隱而不顯的攝影者得以出現，也使得想像中的主體觀點得以透過受刑者胸前的兩個窟窿向外觀看。

《凌遲考：一張歷史照片的回音》展開了一種獨特的攝影式影片，在這些無言的影像中，無言且靜止的女工們的拍攝就像是在用攝影機以搖攝的方式拍攝照片一般。在《凌遲考：一張歷史照片的回音》之後，陳界仁於2003年完成了《加工廠》一作。這部作品的背景是1996年桃園聯福製衣廠的勞資糾紛，當時曾經被廣泛報導，但問題懸而未決，而且在2003時落入遺忘之中。在這部影片之中，陳界仁採取了一種筆者稱為後紀錄的形式，（註8）邀請這些女工重新回到過去的工廠，在廢置的傢俱和充滿灰塵的廠房中重新「工作」。他拍攝她們的方式主要有兩種，一是如同前述的類靜照式的固定拍攝或搖攝，另一個方式則是細部地拍攝在她們工作中的人和機器。



上圖：《加工廠》 超16mm轉DVD 單頻道錄影裝置 彩色 無聲 31分鐘09秒，2003。

這個作法，在陳界仁的陳述中仿佛是一種重新見證她們的勞動權的方式：「於是我邀請她們重新回到工廠『工作』」（註9），而且，因為片中使用了過去的加工出口區的紀錄影片，而有無言地對抗台灣工業歷史主流論述的傾向。但因為女工們的重回「場景」（不是「現場」，「現場」已經消失了，而作者也無意重構），這個作法產生了另一個的重大意義。它也和一般的「歷史」具有對抗性，觸及了傅柯所稱之為「歷史無意識」的場域，即「日常生活」。他的談論如此令人驚異地精準地切合到這個部份：「這只是日常生活，但在某個時刻，因為意外事故、偏離正軌、或是微小的過度，衍變成巨大的事情，但很快地又像薄膜汽球一樣消失了。這便是歷史的無意識，這不是一種偉大的動力，充滿了生命和死亡的衝動。我們的歷史無意識是由這數百萬、數十億微小的事件所構成，它們像是雨滴一樣逐漸地沖刷著我們的身體，我們的思考方式，而偶然使得其中的一個小事件留下了一些痕跡，而能成為一個紀念碑、一本書、一部電影。」（註10）在身體的動作記憶之中，比起思維模式，這種歷史的無意識的印刻特別明顯。陳界仁的影像無言（直到取消使用的紀錄段落旁白），但他對女工身體記憶的堅持凝視，卻更有力地見證著此銘刻於身體中的永恆現存。（註11）

在接下來的《八德》（2005）和《繼續中》（2006），陳界仁持續發揮了這種「平行的記憶」，並且把它彰顯於空間的處理之中。《八德》拍攝的是桃園八德市一帶的場景，邀請原先的一些住民回到被法院查封的空間，但進行的大部份是再日常不過的生活及活動。影片開始不久機

車拐入了一個岔道，岔道口是台灣售屋廣告常見的過度粉飾，使得這部名稱有點令人莞爾的片子，帶有了反烏托邦和異托邦混合的氣氛。在《繼續中》這部似乎仍在繼續拍攝的影片中，則以未定形敘事的方式拍攝作者三個朋友的工作和生活。其一是一位在高雄85大樓內上班的友人，但公司常年只有他一人，而且大樓內大半的樓層是空置的。其二則是一位居住在廢棄物回收場排水溝旁的工人。（註12）其三是位在1996年因為看到美國成立美洲自由貿易協定的新聞後，自發地跑去美國在台協會抗議的反帝學生。在這裡，陳界仁持續他的無言形式，但把平行場所的特質用更明確的方式表達出來。尤其在反帝學生一段，學生裝滿革命文件和人物照片的卡車停了一個怪異的停車空間中，同時卻開來一輛印著台灣加入為美國第51州運動標語的汽車，而一旁的電視播則放著許多炫耀軍力或美國如何保護台灣的影片。雖然作者有意地留下許多觀看和詮釋的空間，這些主題觸及全球化經濟流動和台灣的特殊國際地位問題，以及電視媒體的主宰性格（雖然對比的學生以油印製傳單未免脫離時代，不知是何種堅持），卻是不言而喻的。

在他2008年的影片《軍法局》中，我們可以發現陳界仁更主題化地處理記憶、遺忘和歷史無意識的問題。在這個因為他從小居住的舊居對面的軍法局被改建為人權紀念園區而迸發的創作裡，陳界仁質疑由此事件所形成的政治犯歷史紀念性肯認的同時也遮蔽了更多的人權問題現象。他在其創作自述中寫道：「如今，戒嚴令早已結束。然而新自由主義政經體制下的主權國家，如何以『維護社會秩序』為



上圖左. 《八德》 超16mm轉DVD 單頻道錄影裝置 彩色 無聲 30分鐘，2005。



上圖右. 《軍法局》 35mm轉DVD 單頻道錄影裝置 彩色 有聲 61分鐘 43秒，2007-2008。

由，繼續通過政治、法律和媒體進行新的『腦部思維的阻斷手術』？或對諸如：移工、外籍新娘、非正式經濟下的勞動者，和喪失居住權的人民執行新的排除和管理機制？而存在於當下種族、社會、不同階級中『異議』聲音如何能同時被揭露和描述？」（註13）

在這部以35mm電影影片為拍攝載體的作品中，陳界仁加入了更多敘述性的元素（一個歷史的幽靈漫步在軍法局的

廢墟中，尋找他和同伴的解放），也對聲音的部分作了更多的處理——作為2008年9月Body Song影展開幕片的版本中更出現了全黑但著重聲音蒙太奇的畫面。我們跟隨他的影片藝術一路走來，可以發現他在影音美學上的許多探索，但無論如何演變，記憶、遺忘和歷史的極限問題，仍是縈迴其中的重要主題。

註1. 簡要的片單如下：

《凌遲考：一張歷史照片的迴音》，黑白，局部有皮膚的電磁波聲、三頻道同步放映，2002。

《加工廠》，彩色，無聲，單頻道放映，2003。

《八德》，彩色，無聲，單頻道放映，2005。

《繼續中》，彩色，無聲，單頻道放映，2006。

《路徑圖》，黑白／局部彩色，無聲，單頻道放映，2006。

《軍法局》，彩色，有聲，單頻道錄影裝置，2007-2008。

《帝國邊界 1》，黑白／局部彩色，有聲，單頻道錄影裝置，2008-2009。

註2. Cf. Nicky Hamlyn, *Film Art Phenomena*. London: BFI, 2003.

書介請參《電影欣賞》，2006年1月號，第126期，胡慧如文。台灣的「影片藝術現象」主要作者尚有高重黎（由動畫出發）、吳俊輝（由實驗電影出發）、林泰州（近年主要進行數位影像創作）等。

註3. Michel Foucault. « Le retour de Pierre Rivière ». *Dits et Ecrits*, III, Paris : Gallimard, 1994, p. 121.

註4. Ibid., p. 115.

註5. LIN Chi-Ming, "Mémoire, histoire, généalogie, Introduction à l'art de Chen Chieh-jen". *ASIATICA II, Chen Chieh-jen* (陳界仁巴黎網球場國家畫廊個展目錄前言：記憶、歷史、系譜：陳界仁藝術導論). Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2001, pp. 5-24. 中文版見：林志明，陳界仁，記憶，歷史，系譜。台北：《藝術新聞》，No. 42，2001年4月，pp. 66-71（原法文版之中文節縮版）。

註6. Michel Foucault. « Anti-Rétro » : *Dits et Ecrits*, II. Paris : Gallimard, 1994, p. 648. 法文「Mémoire populaire」中的「populaire」還帶有中文語境中「俗民」和「常民」的意味。

註7. 請參閱本人前引 陳界仁，記憶，歷史，系譜 一文中相關的解說。

註8. 林志明（2007），紀實與報導攝影：紀錄性與文件性間的張力，《影像研究：藝術思維》。台北：台北市立美術館，pp. 07-32。

註9. 見其創作自述。

註10. Michel Foucault. « Le retour de Pierre Rivière ». loc. cit., p. 117-8.

在這裡傅柯談論的電影是René Allio於1976年所拍攝的《Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère》一片。本片也邀請事件發生當地的農民參與拍攝。

註11. Ibid., p. 116.

註12. 這個段落在他2008年的版本中遭到刪除，加入的一段則是反帝學生在馬路上發傳單卻無人理會的段落。這個處理增強了影片的敘述性，與他更晚近的發展息息相關。

註13. 陳界仁，《軍法局》創作自述，《文化研究》，第六期，2008年春季號，p. 8。

- 1960 4月11日出生於桃園內壢。
- 1963 舉家搬遷至新店「景美看守所」（現在台灣人權景美紀念園區）對面的忠孝新村。
- 1978 復興商工美工科繪畫組畢業。
- 1978-1980 至電子工廠、動畫加工廠打工。
- 1981-1982 服兵役。
- 1983 至宏廣卡通公司工作。
於戒嚴時期增額立法委員補選期間，在西門町以游擊方式發表行為藝術作品《機能喪失第三號》。
- 1984 台北美國文化中心個展，但展覽開幕當天又被以不明理由封殺。
- 1985 參加台北市立美術館「前衛 空間 裝置」展，於佈展期間，發生館長損毀和辱罵參展藝術家張建富事件，之後主動作為張建富控告北美館館長之證人，並不再進入美術館。直到解嚴後的1996年才再度參加北美館展覽。
- 1986 宏廣卡通公司離職，之後未再有固定工作。
策劃第一次「息壤」聯展於台北東區空公寓。
- 1987 台灣解除戒嚴。
- 1988 由於對藝術深感困惑，因而逐漸停止創作。
- 1992 1992-2000年靠弟弟陳介一擺地攤資助生活。
- 1996 年初，在重新走訪各個階段的成長環境後，開始恢復創作。
5月在友人廖能彬的指導和提供其個人電腦後，開始思考攝影史之外的「被攝影者的歷史」。
6月完成「被攝影者的歷史」：「魂魄暴亂」數位影像系列的第一件作品。
「魂魄暴亂」數位影像系列的第一件作品，參加台北雙年展。
- 1998 「魂魄暴亂」數位影像系列作品，參加台北雙年展、巴西聖保羅雙年展。
- 1999 「魂魄暴亂」數位影像系列作品，參加義大利威尼斯雙年展台灣館、墨西哥國際攝影雙年展。
- 2000 法國網球場國家畫廊個展，「ASIA TICA II 陳界仁」。
「魂魄暴亂」數位影像系列作品，參加法國里昂雙年展、韓國光州雙年展、法國阿爾國際攝影節、西班牙攝影節。
「魂魄暴亂」數位影像系列作品，獲韓國光州雙年展特別獎。
被PHAIDON出版社當代藝術專書「FRESH CREAM」選入100位藝術家。
- 2001 因傳統照片裝裱不適合台灣潮濕的環境，年初將賣作品的收入，拿來實驗複合鋁板的裝裱方法，經半年實驗確認保存沒問題後，將此技術無償移轉給新諾藝術有限公司繼續改良，至2009年台灣當代藝術的攝影作品大都還是使用此裝裱方法。
- 2002 拍攝「被攝影者的歷史」第二部：《凌遲考：一張歷史照片的迴音》，三頻道錄影裝置。
《凌遲考：一張歷史照片的迴音》，參加台北雙年展。
- 2003 拍攝「被遮蔽的地方」第一部：《加工廠》單頻道錄影裝置。
- 2004 《加工廠》參加台北雙年展、上海雙年展、紐西蘭 SCAPE雙年展。
《凌遲考：一張歷史照片的迴音》，參加西班牙攝影節。
被4月號日本《美術手帖》雜誌選入「世界最新的100位藝術家」。

- 2005 拍攝「被遮蔽的地方」第二部：《八德》單頻道錄影裝置。
《八德》參加日本福岡亞洲藝術三年展。
《加工廠》參加義大利威尼斯雙年展主題展。
《凌遲考：一張歷史照片的迴音》參加葡萄牙里斯本攝影節。
- 2006 拍攝「被遮蔽的地方」第三部：《繼續中》單頻道錄影裝置。
拍攝「連結計畫」第一部：《路徑圖》單頻道錄影裝置。
《路徑圖》參加英國利物浦雙年展。
《凌遲考：一張歷史照片的迴音》參加韓國光州雙年展。
《八德》參加澳洲雪梨雙年展。
- 2007 美國紐約亞洲協會美術館個展，「凝結——陳界仁的五部錄影作品」。
「連結計畫」第二部：《自我盜版：自由樂捐》行為藝術，參加土耳其伊斯坦堡雙年展。
- 2008 2007-2008拍攝「書寫行動」第一部：《軍法局》單頻道錄影裝置。
9月因赴美國在台協會（AIT）申請美簽時，被面試官懷疑要偷渡。從此拒絕去美國，並成立「我懷疑你是要偷渡」網路部落格，邀請台灣人民書寫申辦美簽時，被AIT面試官羞辱的案例。
西班牙蘇菲亞皇后國家美術館個展，「軍法局——陳界仁個展」。
《加工廠》參加法國漢恩雙年展。
《軍法局》參加廣州三年展、美國紐澳良雙年展、台灣雙年展。
《路徑圖》獲美國邁阿密PULSE博覽會PULSE 獎。
- 2009 2008-2009拍攝「書寫行動」第二部：《帝國邊界I》單頻道錄影裝置。
《加工廠》參加西班牙攝影節。
《帝國邊界I》參加義大利威尼斯雙年展台灣館。
《自我盜版：自由樂捐》行為藝術，參加韓國仁川女性雙年展。
《繼續中》參加澳洲布里斯本亞太三年展。
入圍英國Artes Mundi 獎。
獲第13屆國家文藝獎。

剪接指導 陳博文

得獎理由

持續在專業領域工作近三十年（1980-2009），以純熟技術為經，以藝術品味為緯，再造作品的靈魂。其作品產學價值面寬廣，舉凡藝術、商業、紀錄片、動畫等，皆全力以赴。參與許多台灣揚名國際電影的剪接，長期協助台灣新電影導演們完成作品，提升其對電影之視野。持續培育剪接人才，不遺餘力。

雖然一直說服著自己，這個年紀已不在乎得不得獎了，但乍聞記者來電告知獲獎，內心亦不免一番激動。在剪輯工作潛行了三十年，終於走出世俗不同的觀感，記得在剪《牯嶺街少年殺人事件》時，楊德昌導演對我說過：在專業技術領域很少有評審真正了解剪輯在後製過程所扮演的角色；影片的成功有幾分屬於剪輯的心血。

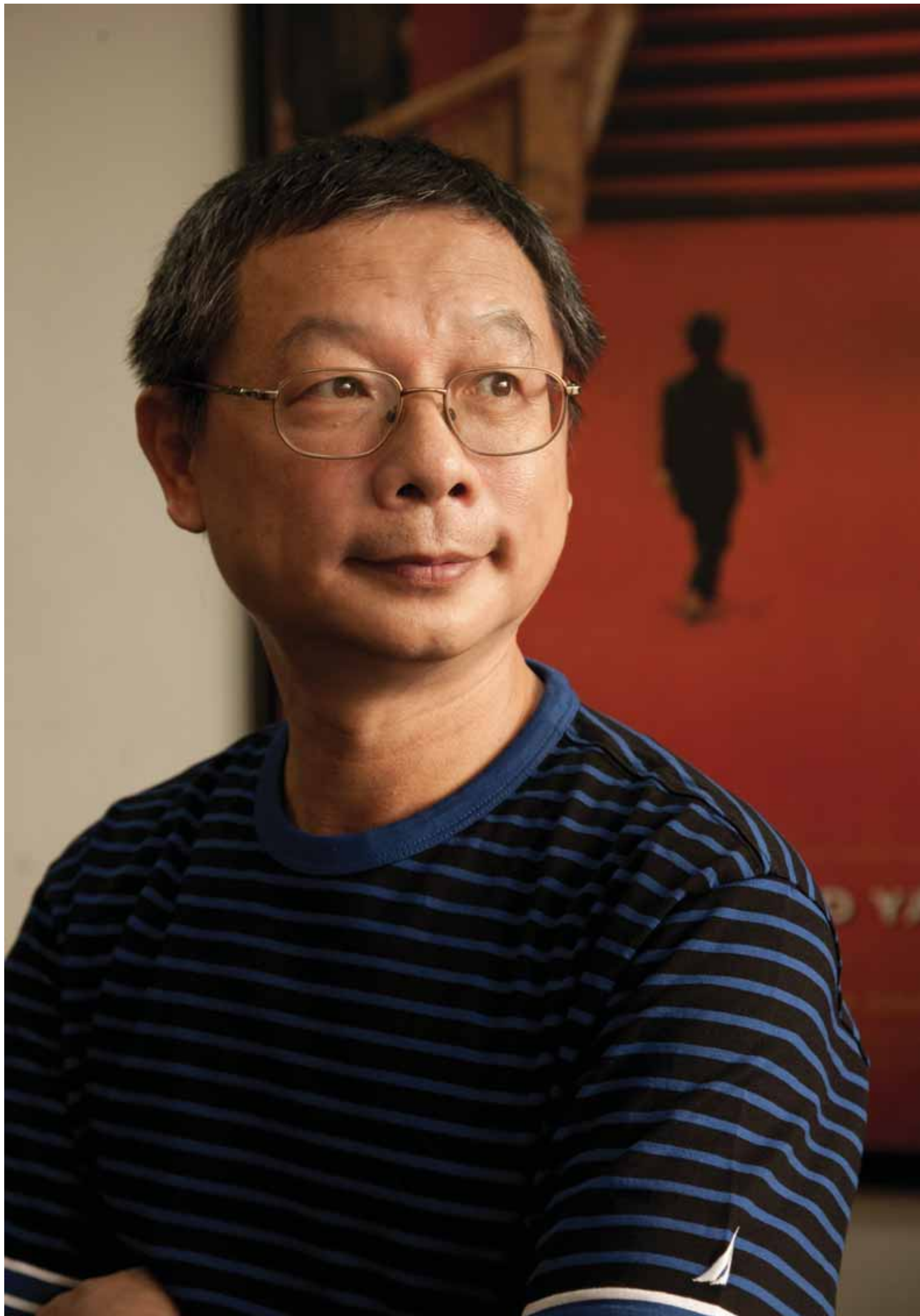
剪輯不是一個手藝匠而是一個真正藝術再創者。

1980年初從副導轉入剪輯時，每個朋友都以訝異的口吻勸我考慮，他們認為從事影像工作，最終目標應該是導演，因為他才是眾人注目的光環，但我還是決定我自己的路，我要的是能在不受外界壓力下，安定的做有挑戰性的工作，這些年來我確實做到了，在紀錄片中我體驗了人生；在劇情片中我創造了人生。

曾有人問過我，剪輯的工作像是閉關修行，如果有來生是否會考慮改行？我毫不猶豫的回答：如果有來生我還是會選擇剪輯，因為在剪輯中我享受工作；而不被工作享受。

感謝一路上不時有意外驚喜，能讓我在安定的環境中追求自我突破，父母、老婆在我剛入門時對微薄酬勞的容忍；好友楊胖在數位化轉換過程時的資助；杜篤之在工作上的互相砥礪；師父黃秋貴的提攜；導演李嘉、陳耀圻、但漢章、楊德昌、朱延平、賴聲川等在創作上的啟發與支持，還有各階段的導演：張志勇、何平、陳玉勳、張作驥、吳米森、蕭菊貞、簡偉斯、郭珍弟、鄭有傑、魏德聖等對我的激盪與信任，一切點滴在心。

最後我希望小熊、以凡、以非、以十，你們要堅持理想，自信的邁步前行，也期待更多擁有才華的年輕人投入影像幕後的創作。



剪接師的人生智慧——陳博文

如果將拍電影比喻為辦理一桌筵席，投資人就是筵席的主人，導演決定菜色，同時負責食材的採買。食材帶回廚房後，掌廚的緊接著出場，這一桌筵席的滋味，要看掌廚的烹調功夫。電影行業裡這個掌廚的，就叫做剪接師，臺灣的電影圈裡有一位無人不知、無人不曉的「大廚」，他就是陳博文。

陰錯陽差、因緣際會的電影路

陳博文出生於台南縣柳營鄉一個公務員家庭，排行老

大，下有二弟一妹，父母皆出身地主家庭。外祖父為六甲鄉大地主，在當地頗具聲望。和台灣早期的許多地主一樣，陳博文的祖輩們精心將下一代培植成為醫師、教師這些深受社會敬重的行業，母系的大舅是歸國醫師，父系的姑表親戚則教師滿門，陳博文就是在這種公教的氛圍中成長。

學齡前他和小姑媽十分親密，這位姑媽也是老師，她教陳博文看書、畫畫，是陳博文藝文興趣的啟蒙者，這份興趣



上圖. 陳博文於傳統剪接機器時期之工作照。

一直持續到成年，只是當時的他並不知道，這是他的天分所在。

守寡的祖母原本靠著三七五減租剩下的幾分田產過活，家中經濟尚可維持。但因父親生性海派，喜愛交友玩樂，終至為人作保，遭人倒債，最後房子慘遭查封，不得不變賣田產，家庭經濟因而陷入拮据。初中時曾為了註冊費，陳博文帶著國小的妹妹來到陌生的台北，尋找在銀行任職的二舅幫忙。家庭的磨難，並沒有讓他消沉，相反的，很早他就懂得要求自己獨立、自制，並且養成凡事不求人的骨氣。父親終於在搬到北部後安定下來，弟妹們隨之北上，他選擇留在老家和祖母作伴。

從小學起陳博文的數學成績一直很好，令他對當科學家心生嚮往，可是這個志向卻被英文成績所粉碎。新營高中時代，他參加合唱團，也寫作投稿，可是英文這個罩門繼續影響著他對未來的選擇，不得已之下轉向文史。填寫聯考志願時，因為心裡打算重考，他一共填了十六所國立大專院校，卻在這時候無意中瞄到一個對鄉下小孩來說很陌生也很冷門的科系，因為是國立的，所以將它填到倒數第二個志願。命運總是喜歡跟人開玩笑，平時成績中等的他，偏偏以全班最高分考進這一個科系——國立藝專廣播電視科。

誤打誤撞進了藝專，他開始接觸到更寬廣的藝術領域。師長中，教文藝心理學的痲弦、教攝影的莊靈、教廣告學的顏伯勤、教口頭傳播學的祝振華都給他很大的啟發。課餘時間他學畫、學古箏、學吉他，也繼續參加合唱團。當時從事這些學習活動，純粹就是尋常大學生追求個人興趣，享受大學生活，並無特別的動機和目的。此時的他打算畢業後到電視台當導播，他一年看不到三部電影，和電影完全不搭嘎。

命運往往以其妙又難解的方式支配著每個人的一生，沒有人知道身邊的至親好友、敵人，或陌生人會在自己的生命中扮演什麼樣的角色。陳博文服完兵役後，電視台還是不得其門而入，這時和他一向緣淺卻交遊廣闊的父親，透過朋友把兒子介紹給大導演李嘉，將兒子送進電影圈。

初見李嘉導演，他正在拍武俠片《飄香劍雨》。他考問這位小朋友許多問題，比如該拍那些題材，以及對當時風行武俠片的看法等等。他發現這位小朋友對電影頗有概念，於是鼓勵這位後輩放棄需要憑關係的電視圈，改投憑實力發揮的電影圈。

最初陳博文跟著李朝永導演為「南強影業公司」籌拍電影，後來因故中止，南強的老闆要留下陳博文。他繼續跟著李導演拍「永明公司」的《密帖》，結束後老闆徐慶松也要留下陳博文，是勤奮和敏捷的反應使他得到老闆的重視。之後幾位戲院老闆成立「萬國電影機構」，他轉到萬國，一年多當中，從場記幹到副導演，眼看著假以時日就將登上導演寶座，這時他的命運卻來了一個大轉彎，因為他認識了剪接師黃秋貴。

不是任何人都可以當導演

導演是一部電影的靈魂和焦點，是多數電影工作人所嚮往的目標。陳博文初入行時也選了導演組，周遭的朋友也期待具有才華的他有朝一日成為導演。但是為何他竟轉而選擇「行業末端」的剪接呢？

陳博文說，導演不是每一個人都當得來的。好導演需要具備的條件很多，除了足夠的才華、學問、能力與涵養之外，還得具備處世應對的能力，還有特別的一項，是承受名利壓力的能耐。名利之於導演，不管出於主觀意願或迫於現實，都是不得不追求之重。導演拍戲從來無法只為滿足自己，因為電影經費昂貴且必須公開放映，唯有片子賣座出名才能保證



上圖左. 陳博文近照，攝於個人工作室。



上圖右. 陳博文與Steenbeck平台剪接機，攝於楊德昌導演工作室，年41歲。

下一部戲的資金來源。成名的另一個途徑是角逐電影獎項，可是受制於評審個人的口味、偏好，以及社會環境的趨勢，好片子並不保證一定得獎。成名是必須，卻又由不得自己，導演所需要承受的沉重壓力可想而知。

相反的，在一個安靜的斗室裡，獨對剪接機，避開日曬雨淋與人事紛擾，用平常心，將一寸寸的素材捏出一個完整的作品，這其中存在著一種完整的創作滿足感。

還在當副導演的時候，陳博文經常到位於西門町的「阿貴剪接室」盯剪。很有老闆緣的他又被黃師傅看中，要收他為徒。黃師傅對他展開「洗腦」，說當剪接有多開心等等。當時台灣電影十分興盛，動作片風行台港兩地，黃師傅是動作片剪接的第一把交椅，導演們對他十分禮遇，經常好酒好肉款待，十分周到。陳博文看中的不是這些，他發現剪接室對於不善處世的自己是一個好環境。兩年後，他做了一生中最重要的決定，面對朋友們失望的指責，他不為所動，他下定決心遠離掌聲和鎂光燈，轉入一個安靜無爭的創作世界。一個具有導演才華的人，在人

生的十字路口能夠割捨世俗的誘惑，做出適情適性的抉擇，除了勇氣以及對自我的絕對誠實外，委實需要具有很大很大的自信心。

自我訓練的學徒生涯

七年的學徒生涯，師傅從來沒有開口教過徒弟，徒弟也不曾開口問過師傅，一來因為師傅十分忙碌，二來也因當時的學徒不時興開口發問。每天一大早七點鐘到工作室，徒弟先將所有的毛片照順序整理妥當，由於師傅炙手可熱，順片的工作量十分龐大。等到完成順片之後，才有機會坐到師傅身後看剪。晚上十一、二點師父下班後，再繼續留下來貼膠片。

當時使用傳統剪接機器，作業程序十分複雜不便，師傅因此不讓徒弟動手。沒有機會實際操作，徒弟發展出一套自我訓練的方法。當順片時，他先在腦中研究如何剪接，然後看師父操作，再做檢討比較，等師傅下班後，把片子倒回頭看，有問題的地方繼續研究琢磨，如此這般主動學習，所下的功夫和時間是別人的兩倍。跟著黃師傅，七年



上圖. 陳博文（左二）與師傅黃秋貴（左四著白短褲者）

間一共經歷了二百多部片子。

黃師傅受教育不多，但天生具有敏銳的電影感，能夠憑著直覺精準地掌握節奏。徒弟漸漸地也發展出自己的想法，他覺得剪接不能單靠直覺，而是對每一個鏡頭的使用，以及鏡頭之間連接的理由，剪接師都必須加以思索和判斷，務使前後情緒連貫順暢。師傅重節奏，徒弟重感覺，師徒二人的手法和調性愈顯不同，往往徒弟剪的，師傅都得修改，以維持「阿貴師傅」的一貫風格。

學徒生涯的第三年，陳博文有機會為余為政導演剪接《一九〇五年的冬天》，年輕的剪接師和導演，理念相同，溝通無礙。自此開始陸續結識新銳導演。八〇年代，新銳導演們掀起臺灣電影新浪潮運動，滿師後自立門戶的陳博文，也在和新銳導演的合作中，一步一腳印造就了日後的自己。

剪接師需要具備和導演一樣的能力

傳統剪接技藝的傳承向來採行師徒制，早期人們視剪接如

同黑手，學徒只需國小學歷。因為僅被當作一種技術，導致剪接在電影行業裡缺乏地位，也沒有受到應有的重視。陳博文認為即便在技術的領域裡也有「藝術大師」與「匠師」之分，其中的分別就在於思想與創造力的有無。

學徒期間，陳博文原也視剪接為一種純粹的技術，是師祖陳洪民在偶然間給了他觀念上的啟發。有一次陳洪民臥病在床，陳博文代師上陣，片中有一場主角在街道人群中走來走去的戲，導演很隨意地拍了許多很長且沒有分鏡的鏡頭，陳博文不知如何下手，師祖教他注意主角的情緒狀況，然後依據上下劇情的連貫性做出自己的判斷。這個教導對陳博文影響很大，他意識到剪接不只是一項技術工具而已，他可以運用過往所累積的藝術修養及剪接能量，在這個領域裡貢獻自己的創造力。

剪接是一種創造性的工作，剪接師除了熟習技巧操作之外，陳博文認為還需要具備先天及後天的條件。先天條件包括「聰明才智」、能夠忍受一天十幾個小時，長期孤獨面對電腦的「耐性」，以及最重要的，「電影感」——即藝術天

份，它是決定剪接「師」與「匠」高下分野的關鍵因素。後天條件則包括美術、音樂及文學等人文藝術修養。

剪接美學與技巧

陳博文認為，剪接貴在「創造一種美感」，這份美感是視覺的、聽覺的，也是文學與意識形態的。

剪接師的首要任務，就是組織鏡頭，以及調和長、短鏡頭之間的連接，以創造視覺的流暢和美感，使觀眾得到享受和滿足。以武打動作片為例，完全不會武功的演員變身飛簷走壁、拳腳利落的武林高手；或者歌舞片中的舞者，其銀幕上的表現比實際的舞技超出甚多，就是依靠剪接手法對視覺整合處理的結果。

電影中的聽覺元素包括對白、音樂及音效。一般人以為聲音是錄音師的工作，其實剪接在電影的聽覺因素中扮演一個統合的角色。具備音樂感受性的剪接師能為聲音預留空間，以激發配樂人員的靈感，這個空間包括：放進什麼音樂？何時進、出，以及如何進、如何出等等。例如，若雨

聲代表某種意義，剪接便可透過鏡頭的設計讓音效加入甚至讓它延續。聽覺空間的創造不但可以營造氛圍，並製造出戲劇更寬廣的內涵和意義。

文學透過文字說故事，寫作者掌握文字敘述技巧和組織能力，完成一個優美動人的故事。電影以影像敘事，剪接師也需要運用如同文學敘事的技巧將影像串成完整、通順、好看的電影。而電影所要呈現的也和文學一樣，是深入刻劃人性以及傳達生命的意涵。

意識形態和抽象思維一般咸認為艱澀難懂，不易表達。剪接可透過影像鏡頭的選擇、組織以及個人的詮釋賦予其美感，以幫助導演傳達思想內涵，讓觀眾了解和接受。舉例來說，布農族的八部合音，隨著旋律起伏，陳博文以森林、山嵐、雲飛、鷹翔等鏡頭將抽象的音樂具象化，成功傳達天籟之美。

剪出一種氣氛來

剪接技巧的學習，自始都是陳博文自己揣摩和試驗，他舉



上圖左. 陳博文剪輯作品，電影《一支鳥仔啼啾啾》電影海報。



上圖右. 陳博文於電影《一支鳥仔啼啾啾》拍片現場。

出一種由他領悟出來的自習方式，即是模仿一種感覺、一種氣氛。他提到曾看過的一部外國電影，片中有一段男主角在博物館內的追蹤場景，他記下了那個感覺和氣氛。等他為但漢章導演剪接《離魂》時便不著痕跡地用了進去。

《離》劇中也有一場男主角追蹤女主角鬼魂的戲，導演也拍了許多兩人在街上走來走去的鏡頭，陳博文將鏡頭剪成不管男主角怎麼追，女主角永遠都在轉角處，轉眼間便又飄失到鏡頭外，如此這般，一種鬼魂的感覺和氣氛便營造出來了。此一例雖源於模仿，其中卻含有個人的巧思運用，將模仿化於無形，表現出剪接師個人的領悟力和創造力。

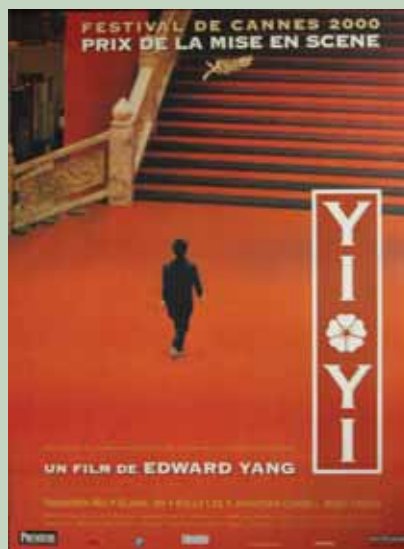
剪接好不好只有導演最知道

食客上餐廳享受一道色香味俱全的菜餚，讚美之餘並無從得知燒製過程。然而只有了解食材的狀態，才能判斷廚師功力的真正高下，因此最知道廚師本領的就是餐廳的採購。相同的，剪接好不好只有導演最知道，因為所有的鏡頭都是導演準備的。

電影獎競賽的評審制度基本上很難做到完全公平，其一，不同類型的片子放在同一個競賽裡接受評比，不同評審的偏好會影響判斷；其二，評審所看到是完成品，他們無從得知剪接師手中的素材以及整個工作過程，一部劇本順暢，並經導演詳細分鏡，只要按照鏡頭順次連接起來的作品，比起由紛亂的素材中剪出的精彩之作，剪接師的功力明顯不同，但評審卻不可能知道這些背景因素。

陳博文和楊德昌導演合作的第一部電影是《牯嶺街少年殺人事件》。這部轟動影壇的經典之作當年曾入圍金馬獎十二項提名，其中獨缺剪接。為片子耗費心思和時間，年輕的陳博文對此無法超然，心理上深受打擊。所幸楊導適時告訴他，在不知道素材的情況下，評審委員很難了解剪接師在一部片子中所真正扮演的功能，因此，「只要導演認為他是最好的，那麼他就是最好的。」

楊導一席話引發陳博文一場心理大蛻變，由此他拋棄世俗得失心，甩脫過往許多包袱和障礙，從那時起，他發現他的創作之路變得無限開闊。幾年之後他以《獨立時代》入圍，這



上圖左. 陳博文剪輯作品，電影《一一》電影海報。



上圖右. 陳博文剪輯之電影作品《獨立時代》入圍第31屆金馬獎最佳剪接。圖為《獨立時代》電影海報。



部片子只花了一個多星期完成第一稿。得獎是努力？是機緣？是運氣？所以他說得獎只是工作樂趣之外的附加品，剪接師應該平常心以對。

結語

一個南部鄉下孩子，天生具有一種藝術稟賦，他自己不知道，也不曾得到任何人刻意的栽培。成長過程中投入藝文的學習，只是出於天生興趣的牽引，沒有任何目的。他曾經想當科學家，可是命運最終卻指引他走上另一條道路，他意識到自己具有這一行所需要的藝術才華，慢慢地喜歡上這個行業。他不曾想到將來要做到什麼樣子，只是努力地走下去，並從中得到許多樂趣。幾十年沉默的努力，終究證明了自己的不平凡。這樣的性情和經歷，使他具有一種觸動人心的力量，令有機會和他接觸的人都感受深刻。

剪接是一門有趣而且高深的學問，只有親身投入才能體會，陳博文希望未來能夠看到更好的人才加入這個行業。他看到一些原本更適合當剪接的人最後卻選擇了導演，令他深覺可惜。他再次強調，導演不是任何人都可以當得來，名利雖然

帶給人們生命的活力與光耀，但更重要的是，一個人必須誠實面對自己，並認清自己的人生目標，究竟是要選擇享受工作的樂趣，還是為了光環和掌聲去承受不必要的壓力。他記得王鼎鈞先生說過：「一個人在準備生活的階段，就該考慮怎樣使工作與興趣合而為一，有兩條路可以到達同一終點：做你愛做的事，或者退而求其次，愛你所做的事。」這位謙和低調、樸實無華的剪接師，他不眷戀自己的導演才華，選擇退居幕後為其他導演服務，雖然工作室總是那麼安靜，掌聲也難得響起，可是換得的卻是另一種完整的創作生命，以及一輩子做自己愛做的事的幸福，這個選擇，也就是剪接師陳博文的人生智慧。

【本文作者 陳三資】

美國北伊利諾大學戲劇碩士。曾於國立中正文化中心、台北市政府文化局、牯嶺街小劇場任職。也曾參與電影製作拍攝及腳本撰寫。現職國立中山大學劇場藝術系業界教師。

上圖左：陳博文剪輯之紀錄片作品《銀簪子》海報。

上圖右：陳博文剪輯之電影作品《一年之初》獲得第43屆金馬獎最佳剪接。圖為《一年之初》海報。

《國道封閉》 1997



《國道封閉》是何平導演所拍攝的一部公路電影，片中何導以一貫風格化的視覺影像以及充滿戲劇性的情節呈現多層面的台灣文化。本片獲得金馬獎評審特別獎。

高速公路突然宣佈全線封閉，造成大塞車，所有車輛被迫改走省道。翹家的小玉偷車，透過電話和遠端的車主談戀愛；年輕的殺手為執行任務，挾持貨運卡車司機；剛遭到解僱的政府官員司機，盜開上司的座車在高速公路上狂飆。本片以三條各自獨立的線架構情節，探討現代社會的家庭及人際關係。

每個導演都有個人的電影語法，以此形成個人的視覺影像風格，何導的電影風格強烈，和一般電影的寫實鏡頭不同。本片何導所採用的拍攝形式是手持單機，不採分鏡，在攝影機不斷運動下，每一場均由多個角度拍攝。此種拍

攝方式提供剪接師非常豐富的素材，以及多元組合的可能性，陳博文也稱讚此種語法所做成的電影很「活」，然而卻有一個明顯的問題，即演員在不同鏡次的表演中很難精準掌握每個動作的時間點，因此當不同鏡次的鏡頭連接起來時，便出現動作不連貫的現象，若剪接師沒有加以妥當的處理，視覺上的跳動將打斷觀眾看戲的情緒。

陳博文有句名言：「對剪接師來說，沒有什麼戲是連不起來的。」聲音、對白、或視覺錯覺原理的運用等等，都是剪接師必備的基本功，而其運用之妙，存乎一心。

時代在變，導演的電影語法也在變，不管如何，陳博文認為，剪接師最重要的任務，永遠在掌握銀幕上所呈現的影像，以及影像所要傳達的內容和情感。（圖 | 學者國際多媒體股份有限公司提供）

《黑暗之光》 1999

《黑暗之光》是一部滿溢人性光輝的電影，由導演張作驥所作。本片曾在東京影展大放異采，一舉囊括多項大獎，同時獲得台北電影節「年度最佳影片」，陳博文也以本片奪得金馬獎「年度最佳剪輯」。

17歲的康宜回到基隆港邊的盲人按摩院和父親及其他盲胞共度暑假。剛從軍校退役的男孩阿平偶然間走進她的生命。在周遭眼盲的親人中，他們年輕的生命就像黑暗中的一絲微光。而沉落在社會黑暗角落的盲胞，也因為擁有善良的靈魂，所以也閃耀著人性之光。關心台灣底層人們的張導曾說：「人生總有光明和陰影交錯的時候。」透過本片他要傳達他們的生命力和動人的情感。

本片剪接師所需面對的問題是「劇本重新結構」。開拍前原有一份完整的劇本，隨著正式開拍不斷修改。原因在於本片的按摩師皆由真正的盲胞所飾演，盲人因先天無法從

模仿中學學習常人的行為舉止，因此在演出中的表現和常人的認知有著相當的落差。為此導演在拍攝過程中對劇本不斷進行修改，場次也隨之大幅變動，為防不時之需，導演另外拍了許多原劇本裡所沒有的備用場次。

在劇本僅供參考的狀況下，剪接師的首要之務是對戲劇結構進行處理，此時剪接師便身兼編劇的角色。陳博文為此和張導有過許多討論，也提出自己的想法。每個人的成長背景不同，看事情的角度相對有異，依陳博文的經驗，只要剪接師提出的理由是正確的，通常都可說服導演。如若不然，以現代剪輯工具的便捷性，剪接師可做成兩個版本，求諸一般人的反應，以供導演參考。但不管如何，電影作品屬於導演，因此最後所呈現的應該都是導演所要的，此為剪接師的工作倫理。（圖 | 張作驥電影工作室有限公司提供）





《一一》 2000

《一一》是楊德昌導演生平最後一部作品，他以本片獲得坎城影展最佳導演獎，這是台灣導演在該影展中所曾得到的最高獎項。

本片的故事圍繞在一戶台北人家的日常生活瑣事。這個家庭的成員，有陷入中年危機的父親，懷疑生命離家修行的母親，中風昏迷的婆婆，陷入金錢追求泥淖中的小舅，情竇初開焦躁鬱悶的高中生女兒，以及孤獨沉默以另一隻眼觀看世界的小男孩。

電影從一場婚禮開始，接著婆婆生病，其間一個小生命誕生，最後以一場喪禮結束。日子一天過一天，生活瑣事一件又一件，一家人雖然同住了一個屋簷下，卻各自懷著心事和困惑，唯一能夠吐露的人只有不醒人事的婆婆。楊導以一貫冷靜的影像風格呈現平凡的家庭生活，並從中揭露生活的內在真實。

陳博文合作過的導演當中，楊導是戲劇結構要求最嚴謹的一位，他對劇中每個人物的設計和交待都很完整，於本片中對多條主、副線的鋪展和處理也是有條不紊。為楊導剪

接，最需著力之處在於對每個鏡頭情緒的掌控。眾所皆知，楊導以長拍鏡頭著稱，鏡頭到了剪接師手中，能否在最適當的段落予以擷取，使戲劇情緒最充足且又不流於沉悶，考驗著剪接師的判斷功力。

情節中有一段父親前往日本密會初戀情人的戲，同時間女兒也在台北和男友約會，女兒的戀情一似當年父親的初戀苦澀地結束，似乎意味著就算人生再來過，結果還是相同。原劇本中安排兩段戲前後分開呈現，陳博文改以平行交叉剪接處理，使老／少兩段戀情交互映照，不但點出父女相似之處，藉此也將父女的情感隔空聯繫起來，賦予人物和故事另一層意義和深度。

楊導另外帶回許多美麗的場景，為了保留這些場景，剪接師運用巧思，將原來的對白挖掉，放入其他重要的對白，如此做需要顧及演員嘴型張闔的符合，技巧上頗具難度。在細節上用心是影片精緻度不可或缺的因素，而陳博文總是願意做得更多。（圖 | 楊順清、彭鎧立提供）



《暗戀桃花源》 1992

《暗戀桃花源》是賴聲川所編導的一齣舞台劇，1986年於台灣藝術館首演，轟動一時，其後幾度搬上舞台，至今歷演不衰。1992年以舞台劇形式攝製成電影，是電影較少見的嘗試，在後製工作上，對剪接師亦構成一定程度的挑戰。

一位劇場管理員的疏忽，使得兩個劇團不得不同時在一個舞台上進行彩排，其中一組劇名《暗戀》，為一時裝淒美愛情劇，另一組名為《桃花源》，古裝家庭倫理喜鬧劇。在相互干擾下，兩劇微妙地產生聯繫，製造出古今交錯、亦悲亦喜的戲劇效果。

舞台劇演出不同於電影之處，在於所有的戲劇動作都在一個固定的空間進行，不管戲劇時空如何呈現，燈光如何運用，觀眾看到的都是全景。電影則由導演透過鏡頭決定給觀眾看些什麼。兩個劇團同時排練所出現的古、今兩個時空，舞台劇觀眾一目瞭然。如何在長、短鏡頭的穿插跳接間，讓電影觀眾清楚意識到兩個時空的存在，同時兼顧戲劇情緒，便是剪接師必須解決的難題。此其一。

其二，舞台演出時，演員及觀眾處於互動狀態，演員可視觀眾反應調整節奏，電影的節奏則由剪接師全權掌控，是故剪接師必須具備了解一般人心理狀態的能力，才能剪出引起共鳴的作品。

以舞台劇演出形態拍攝，場景變換不多，視覺上如何讓觀眾不感沉悶，此為挑戰之三。

剪接師的職責之一，在於留意鏡頭的各種瑕疵，如表演、攝影或服裝、道具等等。當某個鏡頭出現瑕疵（如失焦），但於戲劇情緒卻至關重要時，剪接師該如何取捨？對陳博文而言，若瑕疵並不嚴重，理應以照顧劇情為優先。然而基於技術完美的要求，攝影師必持反對立場，此時有賴導演的判斷。雖然最後決定權不在剪接師，但陳博文強調，剪接師必須具有立場，並據理立爭。（圖 | 表演工作坊提供）



《Vital Toner跳舞時代》 2003

《Vital Toner跳舞時代》是簡偉斯及郭珍弟兩位女導演合作的紀錄片，曾獲得金馬獎最佳紀錄片獎。

三○年代古倫美亞唱片公司的經營者柏野正次郎聘請台灣作曲家和作詞家創作台灣歌謠，開創臺灣流行歌先河，並於當時造成風靡，至今留下《雨夜花》、《河邊春夢》、《春宵吟》等多首歌曲傳唱不歇。「跳舞時代」即是古倫美亞公司所發行的一首台語流行歌曲，片名《Vital Toner跳舞時代》意思是《原音重現跳舞時代》。

本片的拍攝動機原本來自音樂人及收藏家李坤城，他蒐集有大量日據時代的台語唱片。導演原先的企劃是，從唱片蒐集的過程呈現一個時期的台灣歌謠，並以李坤城為敘事主體。當第一稿完成時，陳博文提出他的看法。他認為紀錄片所呈現的應該是導演的觀點，與其介紹唱片的蒐集過程，不如探討歌謠後面所隱含的時代背景和意義來得開闊。兩位導演接受剪接師的意見，並將敘事主體改為導演，最後為台灣留下一段珍貴的歷史風華和聲音。當剪接師有能力提供導演另一個思維時，有時甚至可以改變影片製作的方向。

陳博文說劇情片讓他創造人生，而紀錄片則讓他體驗不同的人生。自1999年起，連續五年的金馬獎最佳紀錄片，其中五部皆出自陳博文之手，然而初次剪接紀錄片時，他也曾一度束手。經過琢磨，他認為紀錄片也是一種影像創作，要讓觀眾接受，需要講出一個好故事，因此紀錄片的剪接原則與劇情片並無太大的不同，於是便將它當作劇情片來處理。如何傳達導演的想法並成功感動觀眾，引起共鳴，是剪接師追求的目標。事實證明這個方法是正確的。然而紀錄片畢竟不同於劇情片，它講究「真實性」，必須如實呈現真相，不可加以扭曲，這是陳博文所強調的必不可違背的大原則。（圖 | 簡偉斯、郭珍弟提供）

- 1953 1月10日生於臺南縣柳營鄉。
- 1974 國立藝專廣播電視科畢業。
- 1977-1978 先後於南強、永明、萬國三個電影機構擔任導演組場記、副導。
- 1979 開始從事剪輯工作。
- 1981 剪輯作品：《1905年的冬天》，導演余為政。
- 1984 剪輯作品：《忍者神偷》，導演金銘；《東京來的小寡婦》，導演金銘。
- 1985 剪輯作品：《人間男女》，導演邱銘誠；《背影》，導演翁大成；《乞丐與藝旦》，導演陳朱煌；《鹿港摸乳巷》，導演王重光；《台北神話》，導演虞戡平。
- 1986 剪輯作品：《暗夜》，導演但漢章；《少婦的秘密》，導演王重光；《兄弟有種》，導演柳松柏；《小鎮醫生的愛情故事》，導演邱銘誠。
- 1987 剪輯作品：《精靈寶寶》，導演袁和平；《激情過後》，導演王重光；《離魂》，導演但漢章；《白色醉醬草》，導演邱銘誠；《魔鬼戰士》，導演邱銘誠。
- 1988 剪輯作品：《怨女》，導演但漢章；《紅葉巨人》，導演傅清華；《媽媽再愛我一次》，導演陳朱煌；《台灣鏢局》，導演吳樂天；《靈芝異形》，導演張志勇；《舊情綿綿》，導演葉鴻偉；《細漢仔》，導演張志勇。
- 1989 剪輯作品：《過河小卒》，導演金鰲勳；《風雨操場》，導演金鰲勳；《童黨萬歲》，導演余為彥；《老少五個半》，導演午馬；《1989放暑假》，導演傅立；《七小福再出擊》，導演陳朱煌；《咱們都是台灣人》，導演李嘉；《沒卵頭家》，導演徐進良；《刀瘟》，導演葉鴻偉；《晚春情事》，導演陳耀圻；《到陰間出差》，導演趙真國。
- 1990 剪輯作品：《明月幾時圓》，導演陳耀圻；《美國博仔》，導演柳松柏；《我在死牢的日子》，導演邱銘誠；《又見操場》，導演金鰲勳。
- 1991 剪輯作品：《失聲畫眉》，導演江浪；《牯嶺街少年殺人事件》，導演楊德昌；《情定威尼斯》，導演麥大傑；《黃袍加身》，導演邱銘誠；《沒大沒小》，導演趙真國；《官兵捉強盜》，導演周騰；《靈狐》，導演午馬。
- 1992 剪輯作品：《逃學歪傳》，導演朱延平；《暗戀桃花源》，導演賴聲川；《阿呆》，導演蔡揚名；《皇金稻田》，導演周騰；《黑幫戰將》，導演柳松柏。
- 1993 剪輯作品：《只要為你活一天》，導演陳國富；《十八》，導演何平；《異域 二 孤軍》，導演朱延平；《卜派小子》，導演朱延平；《梅珍》，導演劉家昌。
- 1994 《獨立時代》入圍第31屆金馬獎最佳剪接。剪輯作品：《我的一票選總統》，導演邱銘誠；《飛俠阿達》，導演賴聲川；《獨立時代》，導演楊德昌；《天使心；赤裸天使》，導演傅立；《新烏龍院》，導演朱延平；《校園敢死隊》，導演朱延平；《天生壞痞子》，導演朱延平。

- 1995** 剪輯作品：《臭屁王》，導演朱延平；《號角響起》，導演朱延平；《去年冬天》，導演徐小明；《春花夢露》，導演林正盛；《祖孫情》，導演朱延平；《中國龍》，導演朱延平；《我的美麗與哀愁》，導演陳國富。
- 1996** 剪輯作品：《情色》，導演朱延平；《超級天兵之機車班長》，導演金鰲勳；《太平天國》，導演吳念真；《麻將》，導演楊德昌；《泡妞專家》，導演朱延平；《狗蛋大兵》，導演朱延平；《頑皮炸彈》，導演朱延平。
- 1997** 剪輯作品：《一隻鳥仔哮啾啾》，導演張志勇；《天生絕配》，導演朱延平；《英雄向後轉》，導演歐陽堃；《火燒島之橫行霸道》，導演朱延平；《捉姦強姦通姦》，導演何平、鄧安寧、朱延平；《國道封閉》，導演何平。
- 1998** 剪輯作品：《果醬》，導演陳以文；《愛情來了》，導演陳玉勳；《3橘之戀》，導演閻鴻亞；《神探兩個半》，導演吳宗憲；《頑童寶寶》，導演趙真國；《放浪》，導演林正盛；《為人民服務》，導演Peter；《地獄天使》；《女湯》，導演劉怡明；《海角天涯》（短片），導演陳若菲；《家常便飯》（短片），導演葉斯光。
- 1999** 《黑暗之光》獲第36屆金馬獎最佳剪接。剪輯作品：《黑暗之光》，導演張作驥；《想死趁現在》，導演陳以文；《七月天》，導演魏德盛；《新賭國仇城》，導演葉鴻偉；《紅葉傳奇》（紀錄片），導演蕭菊貞；《夜奔》，導演尹祺；《海有多深》（紀錄片），導演湯湘竹。
- 2000** 剪輯作品：《一一》，導演楊德昌；《銀簪子》（紀錄片），導演蕭菊貞；《純屬意外》，導演洪智育；《運轉手之戀》，導演陳以文；《人間喜劇》，導演閻鴻亞；《MR.COM之死》（單元劇），導演張世豪；《97巷5號》（單元劇），導演陳義雄；《我們結婚去》，導演汪惠齡。
- 2001** 剪輯作品：《K.T.的腳步聲》（紀錄片），導演林子平；《愛我在今宵》，導演曾文俊；《蘋果咬一口》，導演朱延平；《候鳥》，導演丁亞民；《好郁》，導演游靜；《那年夏天的浪聲》，導演陳秀玉；《渡——證嚴法師的慈悲喜捨》（紀錄片），導演蕭菊貞。
- 2002** 《星砂》入圍電視金鐘獎最佳剪接。
任職崑山大學視訊傳播設計系教授電影剪輯。剪輯作品：《山有多高》（紀錄片），導演湯湘竹；《霧鹿高八度》（紀錄片），導演王俊雄；《春天——又見許金玉》（紀錄片），導演曾文珍；《鹹豆漿》，導演王明台；《扣板機》，導演楊順清；《三方通話》，導演林子平、朱賢哲、姜秀瓊；《白鴿計劃》（紀錄片），導演蕭菊貞；《星砂》（單元劇），導演張世豪。
- 2003** 《那年夏天的浪聲》入圍電視金鐘獎最佳剪接。
受聘第40屆金馬獎評審委員。剪輯作品：《跳舞時代》（紀錄片），導演簡偉斯、郭珍弟；《幻

影人生／一》（紀錄片），導演Anika；《台北波希米亞》（紀錄片），導演閻鴻亞；《環山奇女子》（紀錄片），導演陳若菲；《台灣製造》（紀錄片），導演吳米森；《在黑暗中漫舞》，導演陳若菲；《石頭記——劉必稼進行式》（紀錄片），導演胡台麗；《心靈好手》（連續劇），導演蕭菊貞。

2004 《石頭夢》入圍第41屆金馬獎最佳剪接，
獲第41屆金馬獎年度最佳電影工作者。

受聘朝陽科技大學自我評鑑傳播藝術系校外諮詢委員。

受聘新聞局電影處電影獎學金及人才培訓審查委員。剪輯作品：《少林封神榜》，導演朱延平；《一石二鳥》，導演朱延平；《小站》（短片），導演林見坪；《媽媽帶你去旅行》（單元劇），導演張志勇；《靚女郎》（連續劇），導演林合隆；《台灣黑電影》（紀錄片），導演侯季然；《芒果冰的滋味》（單元劇），導演曾文珍；《美麗》，導演程秀瑛。

2005 受聘世新大學廣電系兼任副教授。剪輯作品：《教練身影》（紀錄片），導演黃原；《聖稜上的星光》（連續劇），導演呂蒔媛；《失戀高跟鞋》（連續劇），導演何平；《孽海情仇》（連續劇），導演陳以文；《龍眼粥》，導演張國甫；《曼特寧》，導演林玉芬；《南方紀事》，導演黃玉珊；《等待飛魚》，導演曾文珍；《Tripping》，導演陳以文；《一年之初》，導演鄭有傑；《寂寞天堂》（短片），導演王俊雄。

2006 受邀釜山影展AND單元剪輯專題演講。

《一年之初》獲得第43屆金馬獎最佳剪接。

《聖稜上的星光》入圍電視金鐘獎最佳剪接。

受聘國家電影圖書館短片輔導金評審委員。

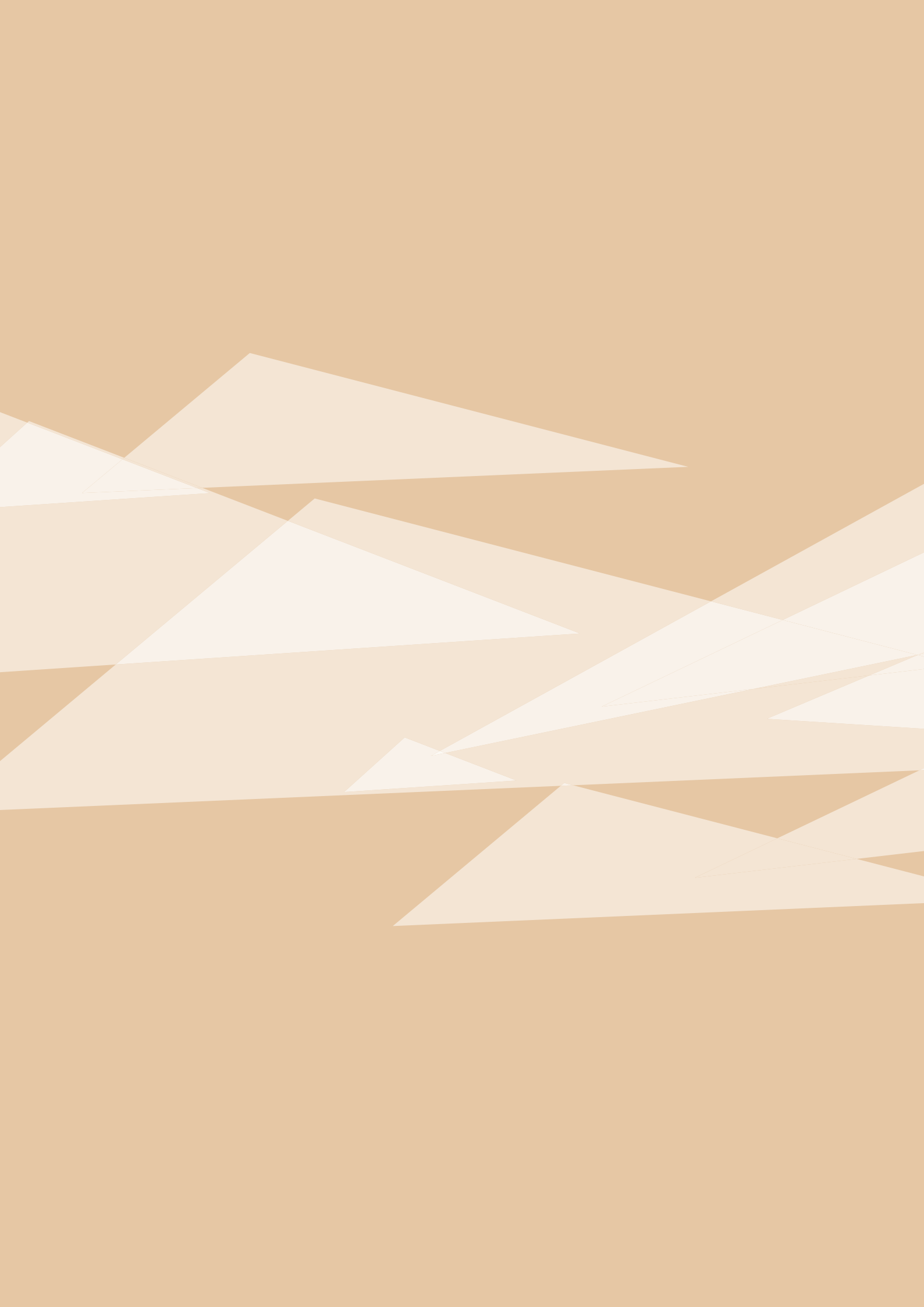
受聘台灣藝術大學電影研究所兼任副教授。剪輯作品：《台灣民主之路》（紀錄片），導演陳麗貴；《松鼠自殺事件》，導演吳米森；《灰色地帶》，導演李小妍；《練習曲》，導演陳懷恩；《神選者》，導演蕭力修；《台灣塔巴庫》（紀錄片），導演楊重鳴；《春暖花蓮》（大愛劇場），導演王曉海、章可忠；《花宅53號》（短片），導演賴秉寰；《飛往昨日的CI006》，導演陳曉玲；《自然捲》（公視單元劇），導演陳以文；《黑色暑假》（公視單元劇），導演陳以文；《落地生根》（紀錄片），導演王伯文。

2007 剪輯作品：《牡丹亭》，導演王童；《玫瑰》（短片），導演Vivi；《穿牆人》，導演閻鴻亞；《幸福時光》（大愛劇場），導演王重光、陳以文、林博生、章可忠；《凶魅》，導演林玉芬；

《功夫灌籃》，導演朱延平；《這兒是香格里拉》，導演丁乃箏；《Discovery台灣形象系列廣告》。

2008 受聘國家電影圖書館短片輔導金評審委員。剪輯作品：《木棉的印記》（人生劇展），導演陳若菲；《艾草》（人生劇展），導演姜秀瓊；《西藏台北》（紀錄片），導演吳米森；《風中騎士》，導演尹祺；《夏天協奏曲》，導演黃朝亮。

2009 剪輯作品：《刺陵》，導演朱延平；《陳愛主的故事》，導演周美玲；《閃亮的日子》，導演吳米森。



指揮家 廖年賦

得獎理由

首位憑藉一己之力，籌組大型私人交響樂團，活絡台灣樂壇，對於國內音樂環境的改善及素質的提升，貢獻卓著，持續四十餘年從未間斷。擔任樂團指揮，經常演出本國原創作品。參加國際演出活動，屢獲獎項。長期培育國內音樂人才達半世紀，影響深遠。

自1955年進入台灣省教育廳交響樂團（現國立臺灣交響樂團）服務至今已與樂團結了半世紀以上的因緣，而這個「樂團因緣」仍在持續的加強之中；除了省交的服務之外，於1968年創立了台北世紀交響樂團，開始了世紀樂團服務社會的基調。1977年獲聘國立臺灣藝術專科學校（現國立臺灣藝術大學）擔任樂團指揮的課程，1982年獲聘國立臺灣師範大學音樂研究所擔任指揮指導課程，持續著指揮藝術的傳承事業。1991年獲邀擔任聯合實驗管絃樂團副團長（現國家交響樂團），為國家交響樂團的奠基工程服務。

1970年首度帶領世紀樂團出國訪問，到東京及大阪巡迴演出，擴大了民間樂團的國際視野與專業水平；1978年帶領當時的國立藝專交響樂團，參加在維也納舉辦的國際青年音樂節比賽，榮獲交響樂團組亞軍，1980年帶領指揮世紀樂團參加同一個比賽，榮獲冠軍，兩度榮獲國際大獎，除了個人的專業受到肯定外，更加深了為樂團奉獻的信心。1970年到1976年之間，更三度帶領世紀樂團參加蘇格蘭亞伯丁舉辦的世界青年交響樂團大會，在當時的演出觀摩活動中，得到許多帶領樂團和指揮樂團的寶貴經驗。

在半個世紀以上與樂團的因緣中，內人陳盧寧教授一直是我最重要的支柱，她始終陪伴著我、照顧我、協助我，在樂團奮鬥的過程中，也因為有她的共同努力和犧牲奉獻的全力協助，才能夠在奉獻音樂教育和推展樂團經營的路程中，得以持續不輟的前進。

1984年之後，一雙兒女嘉弘和嘉齡陸續畢業於維也納音樂大學，他們都以所學的專長協助世紀樂團的成長，使樂團的發展更加穩固。此外，這五十餘年來許多師長、長官、同儕、友朋、學生，他們無論在國台交、市交、國家交響樂團、台藝大、台師大，我由衷感謝他們。

由於樂團不斷的茁壯，也使本人的指揮專業和音樂詮釋的內涵隨著一起成長。在此，特別要感謝評審委員及提名人樊曼儂對本人的肯定，使本人有幸榮獲第十三屆國家文藝獎，但是本人深感愧不敢當，因本人雖奉獻音樂教育五十餘年，與樂團相處過半個世紀，深知社會成就了本人遠大於本人對社會的奉獻，因此，這個殊榮應屬於大家，屬於社會的！感激之餘，本人將再本著實踐與持續之精神，為我國音樂文化再盡最大的努力與奉獻！





蘊藉著內斂的藝術感染力——廖年賦

2008年台北世紀交響樂團創團屆滿四十周年，舉辦「普羅高菲夫之夜」慶祝音樂會，一向樂觀積極的廖年賦才剛剛動完頸椎手術，不方便的身體，強忍著手術後的疼痛，仍然親自上台指揮，堅持和團員們一起演出及上台前的每一次練習，醫生曾勸他，手術後身體並未完全復原，不要冒然行動。原來就熟稔的醫生，勸他「不要這麼偉大。」廖年賦卻說：「我不是因為要偉大才堅持下來，而是因為音樂的偉大才堅持下來。」這一席話令人動容，大師風範更讓人欽慕。

多年來，這位大師為了音樂堅持下來，1968年台北世紀交響樂團成立，當時在台灣很少有私人創辦的交響樂團，公設樂團只有省立交響樂團（台灣交響樂團前身），台北市立交響樂團還待隔年才成立。廖年賦為尋求音樂學子們演出的舞台而創辦了世紀樂團。從張羅場地、培養後進、

訓練團體，花心思尋找演出機會及金援的贊助，台北世紀交響樂團給了许多喜愛音樂的學子一個孕育夢想的機會，當時參與過的音樂家包括朱宗慶、徐家駒、莊思遠、陳哲民、江維中、朱貴珠、陳泰成、丁長勤、何佶，這些都是曾經出入昆明街的世紀團員。當年，看來狹小的練團室是他們實現夢想的地方，也讓台灣音樂環境發展熱鬧滾滾的開出火花。廖年賦對於社會大眾給予他的肯定，冠以「台灣首位憑藉以一己之力籌組大型交響樂團的音樂家，活絡台灣樂壇，對台灣音樂環境的改善及素質的提升，持續四十年從未間斷。」的正面評價，他只是謙虛的認為：「人家是名師出高徒，我是靠高徒出名師，社會成就於我，比我貢獻的還多。」也就是這樣的氣度，這四十多年的堅持，樂團一路走來，不管是風風雨雨的大小困難，都在廖年賦個人藝術特質中迎刃而解。

上圖：廖年賦（左一）與藝專學生。

獨唱先生與音樂結緣

台北世紀交響樂團創辦人——廖年賦，1932年5月5日出生於台北縣土城，父親廖萬修，母親廖曹有，小學就讀土城公學校，中學於台北縣板橋初級中學。6歲喪母，16歲喪父，排行么兒的他，上有五位兄長、五位姊姊，下有一位妹妹，廖年賦回憶兒時，沒有電視的童年，唱歌、看野台戲是普遍的娛樂。第一次與音樂家結緣，是家中世交的「阿壽叔叔」教他唱歌。阿壽叔是日據時代在台北新公園的「台北放送局」教唱。每次阿壽叔到廖家拜訪，都會把廖年賦喚到身旁教他唱幾首日本歌。「阿壽叔只唱一遍，我就全部記熟了。」阿壽叔叔即興教唱，引動廖年賦天賦才華，廖年賦八歲進小學前，便展現了音樂的天賦。就讀土城公學校，老師發現廖年賦很會唱歌，便指定他在「遊藝會」上台表演；這一唱，歌聲響滿校園，大家都稱呼他「獨唱先生」；這個綽號一直叫到畢業。在板橋初中求學，老師主動教他彈風琴，鼓勵他報考音樂科。童年環境並不富裕，沒能力私下找老師，唱歌完全靠興趣。廖年賦經常跑到社區講堂「自彈自唱」。鄉鎮每逢祭典演歌仔戲，廖年賦相當注意文武場的各種表演，尤其對吹笛子的人最有興趣。對於笛子這樂器所發出的聲音感到新鮮好奇。回家後，自己做了一把笛子試試看，挖孔不太對，能吹得出聲，卻吹不出音階。阿壽叔的日本歌 旭日東昇、歌仔戲的歌仔調，雖然七十年了，旋律卻依舊清晰，這些音符，今天都成為指揮棒下，難忘的記憶。

師範音樂教育的養成

廖家子女眾多的家庭，由於經濟環境困乏，師範學校自然是最好的選擇，不用學費，又有生活補貼，畢業又有國小教師的工作，成績優秀的他1949年進入台北師範學校音樂師範科。師事曾寅育（鋼琴）、康謳（1914-2003）、王沛倫（小提琴），畢業後分發空軍台北子弟學校教員，公費服務滿五年後，由於他的志向於專業音樂的發展，加上師範學校時，在課外就隨著戴粹倫教授專修小提琴，幾近十年小提琴的專業訓練，讓他考進台灣省立交響樂團（現國

立台灣交響樂團），由於他的不怕吃苦及積極的態度加上不斷學習的行政能力，並在戴粹倫團長的提拔榮任演奏部主任，1972年受聘中國文化學院（現文化大學）音樂系教授小提琴課程，1976年深覺音樂的滋養在台灣已達盡頭，於是放下工作及家庭遠赴維也納音樂院修習小提琴及交響樂隊指揮研究，歸國後進入國立台灣藝術專科學校（現國立台灣藝術大學）、國立師範大學任教。歷年來的努力曾任聯合實驗管弦樂團（現國家音樂廳交響樂團）駐團副團長及客席指揮、紐約市立大學布魯克林學院客席講座教授、國立台灣藝術專科學校音樂科主任。身兼指揮和小提琴教授的他，育才無數。

四重奏的組成

廖年賦在省交時期經常與戴粹倫、張寬容、潘鵬一起組成四重奏全島巡迴演奏，在音樂會很少的當時，他們所到之處受到熱烈的歡迎。戴粹倫（1911-1981）是廖年賦的小提琴老師，也是當時台灣樂壇舉足輕重的人物，他於1935年



上圖. 廖年賦（右）童年時期。



在國立上海音專小提琴組本科畢業，隨後留學維也納，抗戰時期，隨國民政府遷移至重慶，任教於重慶國立音樂院，教授西洋小提琴演奏法，1945年擔任國立上海音專校長。台灣光復後，台灣省立師範學院（即今國立台灣師範大學前身）1936年招收一屆音樂專修科，並於1948年設立音樂系，初由蕭而化教授主持，1949年後，由戴粹倫教授接任系主任至1972年，他是位傑出的小提琴家更是一位教育家，見證了整個台灣音樂教育的發展。而張寬容（1928-1986）則是「台灣大提琴的教父」，他自台大法學院財政學系畢業後，赴巴西交響樂團及費提第室內樂擔任大提琴演奏，又赴美茱莉亞音樂學院進修，返台後進入省交，致力於台灣音樂教育，也曾與鄧昌國、司徒興城、藤田梓教授組成台北室內樂社，1977年轉任東吳音樂系，1982年兼代東吳音樂系系主任。四重奏另一成員——潘鵬當時是台灣師範大學的學生，也是戴粹倫小提琴高徒。有時四重奏組合會有廖年賦的夫人陳盧寧鋼琴的加入。音樂才子佳人一起演出，夫唱婦隨的美好畫面，到現在音樂界還津津樂道。

才子佳人共創音樂園地

廖年賦與陳盧寧兩人結婚51年，陳盧寧16歲那年，認識大他五歲的廖年賦，交往五年後兩人論及婚嫁，陳盧寧出身藝術教育家庭，擁有良好家教，這對音樂才子佳人，是天生一對的神仙眷侶。他們回憶戀愛時期最難忘的事：「在那音樂會少得可憐的年代，最愛一起去南海路的美新處或襄

陽路上的省博館（今之國立台灣博物館）『趕集』，除了每週的唱片欣賞會，有時每隔兩週就會有電影欣賞會，許多音樂家的經典音樂影片，都是在那時看的，那真是我們那個時代，最頂級的享受！」

與內向沈穩的廖年賦相較，陳盧寧顯得活潑許多，多才多藝的她，早在就讀台北市立女中時，就贏得全校圖畫比賽第一名，更包辦了全校重要的節慶壁報，原本想立志當畫家，但當時在師大任教的母親，特別徵詢音樂系主任蕭而化老師，他們都希望陳盧寧留在音樂園地，往「鋼琴家」路上邁進，這對夫唱婦隨的音樂佳偶，打從1968年成立「台北世紀交響樂團」以來，就開始「以樂團為家」，他們的子女從小浸淫在音樂天地中，自然而然地繼承音樂衣鉢，女兒廖嘉齡成為長笛家，兒子廖嘉弘主修小提琴及指揮，自組普羅藝術家樂團（2000年成立）與安徒生愛樂（2004年成立），跟父親廖年賦一樣，成為台灣樂壇知名的指揮家父子檔。

世紀交響樂團的成長與茁壯

1968年台北世紀交響樂團的成立，指揮廖年賦因憂心年輕學子沒有演出舞台而決定創立。這個樂團誕生時，台灣的公設樂團只有省交（台灣交響樂團前身），台北市立交響樂團還待隔年才成立。世紀交響樂團草創之初，有一天他的兒子廖嘉弘（小提琴家、指揮家）從西門國小下課回

上圖左. 廖年賦與夫人陳盧寧。

上圖右. 廖年賦帶領國立臺灣藝術專科學校音樂系交響樂團赴美巡迴。



家，發現家裡的客廳不見了，以為走錯樓層，原來的家已變成樂團。家中從此沒有穩私，父母也不再是他獨自的，是團員們大家的爸爸媽媽。一到了週末或寒暑假，團練的大哥哥們，因為練習的很晚，第二天又要練習，就懶得回學校宿舍，尤其寒暑假學校宿舍都關了，哪有再去租房子或是住旅舍，都把樂團的椅子併一併當床就睡了，冬天天冷，低音大提琴的布套就成了被子。廖師母（美麗的鋼琴家陳盧寧教授）就成了廚房的大娘，練習學生川流不息，餓了就到廚房找吃的，師母回憶中，廚房的爐火好像未曾熄滅過，永遠都有東西在鍋子裡煮著。廖年賦說，練完琴後，學生經常「續攤」和他喝啤酒。「我一直很喜歡和年輕人相處，以前的學生叫我廖老師，現在的學生都喊我廖爺爺了！」廖年賦有許多稱號如廖教授、廖老師、廖爺爺、老廖老師（以區別小廖老師嘉弘），你只要觀察如何稱呼？就知道他們和「世紀」的關係。樂團的早期團員何佶老師回憶說：「以前的演奏不像現在有演出費，可是大家的向心力都很強，因為在世紀可以一起練習到許多較大編制交響曲目的經驗，1975 年還演出全齣普契尼歌劇《托斯卡》，從舞臺佈置到服裝都自己來，那時台灣還沒有多少樂團可以演出這麼大型歌劇，三十多年呢！那種興奮感仍然存在。」廖嘉弘也曾說，在樂團長大，爸媽忙死了！都不曾教他樂器，樂團的哥哥姊姊教他法國號、有的教他雙簧管、巴松管，以備他們有事缺席時有人可以代替，他的主修小提琴是決定和姊姊嘉齡去維也納那一年才苦練的。

以現在的眼光看來是理所當然且必須俱備的條件及事務支援，在六○年代是完全付之闕如的，例如在排練的環境要舒適，冷氣一定要夠冷，當時哪有冷氣，有電風扇吹就很奢侈了。再則，演出舞台的立體化，例如管樂部分一定要墊高，當時演出場地都沒有提供這設備，不但要自製高台、還要搬運。樂器搬運安全的制式化在此時慢慢成型，現在的忠孝專業樂器搬運公司就是由廖年賦教導出來的。另外樂譜的收藏編排標準化，並設置樂譜室，樂譜的收藏量在當時有可能在台灣居冠。

廖年賦堅持遵照原譜上標示的樂器演出，無論多冷門都不用替代樂器，這些堅持在財務上是多麼沉重的負擔。在演出曲目的選擇上，選擇樂器編制較完整的交響曲，並且較少在當時演出，但在音樂史上卻是重要的經典名曲。例如布拉姆斯、柴可夫斯基、德佛札克等的交響曲，這些重要的曲目，讓當時學習所謂的冷門樂器的學子們有演出的機會。並且廖老師也願意，在排練時用較多的時間給他們練習，無論當時的演奏技藝有多麼的不成熟，但堅持一定要練到好為止。就因為這樣的堅持和不計代價的付出，讓很多當時的音樂學生們找到了「為演出完整偉大的交響曲，而願意付出青春及努力的地方」。對於世紀交響樂團，這種如獲至寶的感覺不是走過當年的演奏人是無法感受到的。團員一代一代的成長、有的出國進修、有的為人師長、有些成為優秀的醫生、工程師，有的成為臺灣音樂界

上圖左. 指揮家廖年賦。

上圖右. 世紀管絃樂團赴歐洲巡迴音樂會演出現場。



的佼佼者，大家依然懷念在世紀的年少時光。曾有人想要算算「世紀」歷年來到底有多少團員，或是受世紀所影響的人有多少？「世紀」於是發起了早期團員莊思遠老師（堪稱台灣法國號教父）率領五十位弟子上台、眾徒子徒孫——陳彥豪、劉宜欣、王怡均、陳信仲、連雅雯等好手都將攜手同台演出。光是法國號這一樣樂器就延伸這麼多的佼佼者，如果統籌其它樂器的人，這個數目一定相當驚人，台灣音樂的傳承無形中已經達成！

這四十幾年來，在廖年賦的帶領下，除每年定期舉辦音樂會及室內樂巡演外，為更加豐富演奏經驗及推展國民外交工作，樂團曾多次出國巡迴演奏，足跡遍及韓、日、美、英、德、法、比、荷、瑞士、奧地利、新加坡等地，均獲得極大的成功。廖年賦老師回憶，1970年樂團成立第三年，「世紀」首次出國到日本巡迴，並參加弦樂團嘉年華。在那個年代裡，台灣經濟情況並不好，平常人只能用商務考察、留學——出國不容易，是件大事，更何況帶樂團出國。除了財源外，許多事都還要張羅。若不是那份對音樂的熱情，很難成軍。樂團每隔幾年就會出國演出，除

亞洲的日韓（1972年）外，也曾赴美（1973-1975年）、訪歐（1975年、1980年、1985年）。1978及1980年先後榮獲奧地利維也納國際青年音樂大賽第二獎以及第一獎佳績為國爭光。在多次出訪中，最值得一提的是，1980年樂團參加於奧地利維也納舉行的青年交響樂團大賽，榮獲首獎；台灣年輕一代的音樂才華在海外光彩奪目，讓音樂之都也知道台灣。但是在台灣經濟起飛後的年代裡，世紀反而不再出國演出了。現在「世紀」家長都問：「廖老師再帶團出國拿冠軍！」廖年賦總是淡淡地回答：「現在出國比賽太容易了，大家都去，給別人去，我不愛做太容易的事。」雖然不出國，為增進團員們的演奏技巧，廖年賦改變另一種方式，經常邀請中外著名指揮家及獨奏家客席演出，提供更多的機會，如國內著名音樂家有陳郁秀、曾道雄、張清郎、任蓉、李靜美、陳明律、薛映東、陳榮貴、黃久娟、徐以琳、呂京蓉等；國外有Kurt Wöss、Karl sterreicher、Marcella Crudeli（義）、Francesco Monopoli（義）、Ettore Pellegrino（義）、Dr. Werner Tripp（奧）、Ervin Acel（匈）、Pierre Feit（德）、M. Moresco（義）、Catoldo de Palma（義）、Gianluca Sulli（義）等等，繼續讓「世紀」更茁壯，更受愛樂者之好評與支持。

教職生涯發光發亮

廖年賦在學校的教職上，1977年獲聘國立臺灣藝術專科學校（現國立臺灣藝術大學），那時的大專院校裡，設有音樂系的學校亦不多，其中，師大、藝專和文化彼此競爭，各領風騷。師大以培育師資見長，聲樂與鋼琴是強項；藝專為五專部，年輕狂傲的各種音樂天才多出自藝專；文化學院則請來外國老師，樂團與歌劇演出，為學校帶來不少名聲。廖年賦進入「藝專」，以他「世紀」十年帶團經驗，第二年（1978年）就帶領學生參加奧地利國際音樂比賽，「臺灣藝術專科學校管弦樂團」在維也納榮獲亞軍。消息傳來以學生樂團在歐洲獲殊榮，全校歡天喜地，名躍國際，更是台灣的光榮。

上圖：廖年賦與豎琴大師Molner在台演出。

擔任國立台藝專科主任期間，積極拓展行政資源及國際的接觸，1989年應美國音樂教育協會、波士頓音樂院、紐約市立大學、美華藝術中心等單位之邀請，率領國立台灣藝術學院（原國立台灣藝術專科學校）管弦樂團赴美巡迴演出，開拓學校樂團的國際視野。廖年賦老師在學校的教育生涯一路走來帶領學生在台灣及世界各地發光發亮。

含蓄內斂的指揮歷練

廖年賦指揮風格溫恭平實，蘊藉著內斂的藝術感染力，充滿雋永莊重的氛圍。他常說學音樂的人要訓練自己成為一個有好的、敏銳的、受過訓練的耳朵，這個耳朵就能分辨音樂品質的優劣。對音樂的態度要能與音樂的靈魂交流、心理層次提高，就能引領向上的昇華力量。當然所有的基礎仍在於對音樂的堅持及不斷努力的力量。歷年來廖年賦指揮的曲目約有三百多首，也因為擁有自己的樂團及各界的邀約，才有機會在每一次的曲目中增加自己的實力。在這麼多的曲目中，他情有所鍾的是貝多芬交響曲全集，灌錄貝多芬交響曲全集也是他這些年的心願。眾人皆知許多

指揮及樂團要建立長久合作及默契，一直都是以貝多芬的交響曲為訓練的教材。它為音樂家培育出基本的能力，如演奏樂句、節奏、速度、各聲部的協調、平衡。它不僅是訓練的基本教材，在廖年賦的眼中，貝多芬就像高聳的巨峰，後代作曲家至今仍無人能超越！他認為貝多芬的音樂之所以偉大不朽，是因為他以人性為創作理念，忠實反映時代背景，完整紀錄貝多芬一生命運的起伏，以獨創性的作曲技巧，奠定他樂聖的地位。每次練習時，廖年賦總是喜悅萬分，貝多芬九大交響曲，曲中那種抗爭、昇華，正是鞭策他繼續往前的音樂能量。2006年廖年賦指揮台北世紀交響樂團演出第九號交響曲《合唱》更聯合國立實驗合唱團、新竹合唱團、世紀合唱團一起演出。灌錄貝多芬交響曲全集的心願，終於在2009年，為了慶祝樂團四十週年，「世紀」將這幾年來，演出貝多芬九大交響曲灌錄成集，完成了多年來的夢想。

堅持信念不計付出

台灣的藝術團體大都自力更生，自己募款找機會演出！幾



上圖：廖年賦帶領台北世紀交響樂團舊金山演出現場。



年前，在一次討論公設樂團的會議上，與會人將話題岔開到對私人樂團的補助問題上，廖年賦的一句話：「公家設樂團是國家的義務，私人做樂團是個人的興趣，不是本會議的議題。」讓與會者無不動容。絲毫不容質疑的語調，清楚展現了他創立世紀樂團的理念。「世紀」是個不折不扣的私人樂團，以對音樂的熱情成立，亦以熱情運作，四十年來，與台灣共同走過貧窮、走入富裕。

若仔細計算，台北世紀交響樂團四十幾年演出花費已以億萬元來評估，一點都不會少算。私人樂團募款常常不夠，廖年賦只好以世紀青少年、少年、兒童管絃樂團所收的研習費來支持樂團，為了世紀交響樂團創團四十週年的演出，廖年賦已經借貸不少經費。回憶音樂會之前的緊張催票行動，廖老師率師母、家長、學生總動員，每次都憂心票房，得努力找聽眾。筆者的好朋友們看見你手上一疊的票，都會被「強迫」去聽世紀的演出，較熟的朋友都問「怎麼又是世紀？今年已聽三次了，台灣沒有別的樂團嗎？」他們得到的答案，有時是玩笑似的「台灣最好的樂團就是世紀，聽了世紀就不用聽別的樂團。」「再去聽聽今年的演出有沒有進步！」「這次的曲目很難，要去為他們打氣！」「我們是不是好朋友？是好朋友就要去聽世紀！」世紀的音樂會就在自己人

奏、自己人找錢、出錢、自己人捧揚的盛況中一步一腳印，熱鬧滾滾的持續下去。

樂團的熱愛和奉獻

一生為了音樂的苦行僧，含蓄內斂，不善表達的廖年賦只知道踏實的邁出每一個步伐。平日幾乎沒有娛樂生活的他，除了思念遠在維也納的外孫女——育宣，看著她的照片吃巧克力棒及飯後喝杯啤酒，這是他最大的享受。看他在舞台上穿著燕尾服指揮，光鮮亮麗、貴氣逼人，其實二年前未動頸椎手術之前，樂團人手不夠都是他在排椅子，他說這樣可以運動。也沒有多少人知道，他二眼因視網膜出血（所謂的眼睛中風）一眼全盲、一眼只有零點三的視力，他說好險年輕時都背譜，原來老了是有用的，如果有些小節忘了，可以再用放大鏡看一下。我偷偷告訴在青少年樂團的女兒，她不信廖爺爺看不見譜，我反問她，廖爺爺指揮時如何告訴你們從那一小節開始，她說「他都是唱那一段的旋律告訴團員不說小節數」，她才恍然大悟他看不見譜。小小年紀的她知道廖爺爺這麼辛苦的對待音樂，曾說「那他就不要指揮了——那麼辛苦，辦樂團還要賠錢」我試著讓她了解，對於爺爺來說音樂比他的生命更重要，她似乎有一點懂又有點困惑。頸椎手術後廖年賦每天一定到福華文教會館游泳做復健，他把醫生的交代當

上圖左. 指揮家廖年賦。

上圖右. 2006年廖年賦指揮《歡樂頌》於國家音樂廳演出。



做功課，沒有一天偷懶。內心著急的他，深怕復健沒做好繼續惡化，舉不起指揮棒的他音樂人生就完蛋了。沒有音樂的人生，活著有何意義？帶著病痛的他，依舊為其一手創辦的「台北世紀交響樂團」年度演出計畫，台上台下、忙進忙出。過去一年指揮棒的手，在手術後可以舉了，可是疼痛又轉至腰部，腰痛的他只好坐在椅子上指揮，痛了也強忍不吃止痛藥，堅強的意志力似乎克服了疼痛，他說他會堅持到「不能爬」為止。即或在今日，台灣已有

許許多多的樂團，但是許多學生依舊樂於加入「世紀」，廖年賦老師看著當年來樂團練習的小朋友長大，各奔前程，有的成為今日台灣音樂界的中堅份子，有的成為社會的精英，而「世紀」依舊是「世紀」，「世紀」依舊在廖年賦老師以對音樂的熱情運作下久久長長的持續下去，78歲了，雖然身體病痛的軟弱，仍無損於對樂團的熱愛和奉獻，堅持音樂的偉大耐力成就了非凡的「世紀」樂團。

【本文作者 吳玲宜】

現任台灣藝術大學音樂系、國樂系兼任助理教授。是位關心臺灣音樂的工作者，不僅用手尋找音樂資料，更用腳尋覓漸行漸遠的音樂活資料。十多年前兩岸尚未開放之時，為了研究江文也，多次前往東京、北京和美國，拜訪相關人物，尋找相關資料，因而激發投入臺灣近現代音樂史研究工作。論著：《江文也音樂世界》（中國民族音樂學會1991）、《台灣前輩音樂家群相》（大呂1991）、《鋼琴有愛 前輩音樂家陳信貞》（上青1997）、《野地的紅薔薇——郭芝苑》（時報2003）、《國史擬傳——作曲家江文也列傳》（國史館2004）。

上圖. 廖年賦指揮台北世紀交響樂團。

《法雨鼓韻——弦樂與打擊樂器》



總譜

作曲者：廖年賦

出版發行：全音樂譜出版社

出版時間：1984年4月15日

作品靈感來自「法雨寺」妙湛和尚之高超鼓韻，作曲家蒙妙湛和尚的慈悲開悟，心靈獲得巨大的轉念，在虔誠參與法雨寺的禮佛梵唱聲中，創作靈感也如泉水汨汨湧現，妙湛和尚在誦經拜佛時所奏的鼓韻，其技巧堪稱為一流的鼓手，且所使用之法器（即佛教所用之打擊樂器）更是吸引了作者在這首曲子中採用其加強效果的設計，遂導出了本曲的整個曲想。法雨鼓韻是一首弦樂與打擊樂器並重的合奏曲，全曲分為三個樂章，自首至尾均以描述和尚誦經拜佛時的情形，樂曲開始即以大鼓的獨奏做為序奏，樂曲進行中加上木魚、磬、引磬、大鼓等四種法器。第一樂章「讚」——唱，是為讚揚，燦爛的中板和莊嚴的行板，主體是採誦經的旋律。第二樂章「懺」——拜，是為懺延、慢板。第三樂章——疏，是為疏芳、行板 - 快板 - 行板。

本曲於1979年6月2日完成，1980年廖年賦率團遠赴音樂之都維也納參加國際交響樂比賽，指揮台北世紀交響樂團演出《法雨鼓韻》，榮獲冠軍殊榮，並收錄比賽實況錄音。

《馬勒之夜——馬勒VS.呂克特》



DVD及音樂會解說

出版發行：台北縣交響樂團

出版時間：2003年8月9日

指揮：廖年賦

演出者：女中音 - 黃久娟、台北縣交響樂團

曲目：1.馬勒：五首呂克特詩集歌曲

演出地點：國家音樂廳

2.馬勒：升小調第五號交響曲

馬勒的音樂艱深，交響樂作品規模龐大，不論時間方面和樂隊的編制方面都是空前浩大的，這對任何指揮家都具極大的挑戰。廖年賦以馬勒的音樂來做為多年指揮經驗的檢視，面對馬勒雖然困難，廖年賦仍然堅持，經由大量排練，讓這些曲目在演出時品質更為精進，指揮與樂團多年互動與微妙合作關係是成功的關鍵。尤其，廖年賦特別邀請在歐洲有豐富舞台經驗的女中音——黃久娟來詮釋馬勒《五首呂克特詩集歌曲》，不僅掌控了最困難的樂段，音樂上更是有卓越的表現，讓這場音樂會更值得一聽再聽。

馬勒的音樂超脫情感，跟隨20世紀末的頹廢主義，經由死亡、毀滅到達昇華的至高境界。音樂在無止盡地擴展中表達其極端地完美。第五號交響曲是馬勒第二時期作品，強烈的表現方式，絕對音樂的領域，展現器樂極致表現風格，難度的複音寫作，音樂激昂起伏，更加重其困難度。樂曲中最著名的樂段是第四樂章——稍慢板（IV. Adagietto. Sehr langsam），導演維斯康堤的電影《威尼斯之死》都曾採用這段音樂。

《德佛札克——「新世界」交響曲之研究》



著作

作者：廖年賦

出版發行：全音樂譜出版社

出版時間：1986年12月20日

本書作者擔任指揮多年，以其實際經驗為基礎，加上研究現象為出發點，並參考第一手資料來釐清對於德佛札克《新世界交響曲》許多不同的解釋及版本不同的修正，作品最重要的版本也在維也納音樂院的協助下取得完整的複製本。除《新世界交響曲》研究外，也參考德佛札克其它的交響曲研究，深入地了解其作品內涵的統一性，並從其生平及作品的強烈個性之相互性完整的研究及探索。

《歡樂頌》



DVD及音樂會解說

出版發行：財團法人世紀音樂基金會

出版時間：2006年5月4日

指揮：廖年賦

演出者：台北世紀交響樂團、台北縣教師合唱團、新竹市立混聲合唱團、世紀合唱團

曲 目：1. 貝多芬《合唱幻想曲》

鋼琴／顏華容

女高音I／吳安書

女高音II／吳秀琴

女中音／陳雅慧

男高音I／舒克理

男高音II／鍾季霖

男低音／高信堅

2. 貝多芬第九號交響曲《合唱》

女高音／徐以琳 女中音／黃久娟

男高音／薛映東 男中音／陳榮貴

合唱指導／陳麗芬、楊明慧

灌錄貝多芬交響曲全集的心願，是廖年賦多年來的夢想，尤其是編制最大、人力物力最多的第九號交響曲《合唱》的演出，更是他此生夢寐以求。這場音樂會他特別安排貝多芬早期《合唱幻想曲》到第九號交響曲《合唱》，從漸具雛型的《合唱幻想曲》到完美創作的交響曲《合唱》，讓愛樂者可以清楚地體驗貝多芬創作歷程，此外，廖年賦也希望展現自己多年來的實力，如同席勒《快樂頌》的詩上寫的「聽啊！就是這樣的聲音！」來感謝多年支持他的觀眾，並藉由這場音樂會對樂聖貝多芬致上他最崇高的敬意。

《合唱幻想曲》首演於1808年12月22日地點在維也納劇院。是貝多芬全新的嘗試，他將所有各種音樂型態元素融合在新的作品中。雖然《合唱幻想曲》的首演準備得匆忙，作品根據G.A.柏格的一段詞譜寫旋律，修改後又配上了卡夫納的詩歌；有些地方也匆促地採用即興演奏的方式來彌補，但是這作品卻是日後貝多芬第九號交響曲《合唱》重要的基礎。作品的前奏如同一部獨立的鋼琴奏鳴曲，樂團各聲部逐層演進，聲勢漸大；到達高潮的頂點後，合唱的加入又使整個樂曲風貌發生了全然的改變，充滿創意的作品給人們帶來出乎意料的喜悅和發現。

《莫札特禮讚》



DVD及音樂會解說

出版發行：財團法人世紀音樂基金會

出版時間：2006年10月6日

指揮：廖年賦

演出者：

長笛／廖嘉齡

豎琴／黃嘉慧

台北世紀交響樂團

曲目：

1. 《莫札特G大調小夜曲》作品525

2. 《莫札特C大調長笛與豎琴協奏曲》作品299

這場音樂會愛樂者會看到廖年賦與他的女兒廖嘉齡同台演出的畫面。廖年賦特別安排當年莫札特是為紀尼公爵父女所寫的作品，來表達與女兒廖嘉齡父女情深的音樂理想。曲目中長笛與豎琴協奏的編制相當罕見，融合了巴洛克時期大協奏曲以及古典時期交響協奏曲的特質。長笛家廖嘉齡在歐洲多年舞台經驗及在私立維也納音樂學院教授的學養，展現出溫潤細緻的音樂氛圍，是一場完美詮釋莫札特的音樂會。

莫札特的音樂才華史上難見，不論歌劇、交響樂、協奏曲、室內樂、獨唱曲、鋼琴曲、合唱曲等各種音樂形式皆具擅長。他熱情地對待生命，雖然精神上與生活上常處於困頓的狀態，但是他的作品仍依循純粹音樂性質，表現出音樂的真善美，從不將生命的苦難渲染在作品上，喜悅歡唱才是莫札特音樂的精髓。

- 1932 5月5日出生於台北縣土城，父親廖萬修，母親廖曹有。
- 1939 土城公學校。
- 1949 7月，板橋初級中學畢業。
- 1952 7月，省立台北師範學院音樂師範科畢業。
受聘空軍台北子弟學校教員。
- 1957 受聘省立台灣交響樂團小提琴演奏組。
- 1963 獲教育部優良兒童讀物第一獎，作品為《少年兒童歌謠》。
- 1968 5月5日臺北世紀學生管絃樂團成立。
獲教育部文藝獎，作品為管絃樂組曲《中國組曲》。
- 1970 8月11-19日率領臺北世紀絃樂團至日本巡迴，
並參加第八屆日本弦樂教師年會（弦樂指導者協會全國大會）。
- 1972 省立台灣交響樂團演奏部主任。
8月1日受聘中國文化學院（現中國文化大學）音樂系教授小提琴。
8月10-16日，率領臺北世紀管絃樂團日韓巡迴音樂會。
- 1974 8月14日-9月2日，率領臺北世紀管絃樂團美國巡迴音樂會（9場）。
- 1975 1月6-7日，指揮臺北世紀管絃樂團，演出全齣普契尼歌劇《托斯卡》，台灣首演。
3月2日，指揮臺北世紀管絃樂團，演出「蕭泰然作品發表會」。
7月30日-9月5日，率領臺北世紀管絃樂團歐洲巡迴音樂會（14場）。
- 1976 7月21日，率領臺北世紀管絃樂團美國巡迴音樂會。
- 1977 6月維也納音樂學院進修——研究交響樂團指揮及小提琴教學。
12月3日，指揮臺北世紀管絃樂團於國父紀念館演出「民族音樂作品發表」。
獲聘國立臺灣藝術專科學校（現國立臺灣藝術大學）專任教師。
- 1978 指揮國立藝專音樂系交響樂團參加「奧地利維也納國際青年音樂大賽」，榮獲第二獎。
- 1979 9月1日，指揮臺北世紀管絃樂團「中國現代管絃樂大展」。
- 1980 指揮台北世紀交響樂團參加「奧地利維也納國際青年音樂大賽」榮獲冠軍。
- 1981 4月3日指揮國立藝專音樂科交響樂團演出「中日作品交流演奏會」。
- 1982 獲聘國立臺灣藝術專科學校音樂科主任（至1988）。
獲聘國立臺灣師範大學音樂研究所兼任教授。
10月8日，指揮郭芝苑——管絃樂曲《民俗組曲》由國立台灣藝術專科學校交響樂團演出。
- 1984 12月10日，指揮馬思聰芭蕾舞劇《龍宮奇緣》，國立台灣藝術專科學校交響樂團於台北社教館團演出。
- 1988 12月18日，沈錦堂《鳳陽花鼓及山歌輪迴》、張邦彥《國劇臉譜》，紐約市立大學布魯克林音樂學院交響樂團，於紐約布魯克Whitman音樂廳。
- 1989 獲頒行政院參等服務獎章。
3月帶領國立臺灣藝術專科學校音樂系交響樂團赴美巡迴。
8月27日，指揮國防部示範樂隊交響樂團演出「中國藝術歌曲之夜」。
- 1991 獲邀擔任聯合實驗管絃樂副團長（現國家交響樂團）。
- 1993 指揮國家音樂廳交響樂團（現國家交響樂團）於國家音樂廳演出「浪漫的婚禮」。

- 8月30日，指揮國家音樂廳交響樂團於國家音樂廳演出「青春不要留白」。
- 1994** 4月12日，指揮台北市立國樂團於國家音樂廳演出「弓如新月刀絃吟秋雨情」。
- 5月7日，指揮國家音樂廳交響樂團和小提琴家夏漢（Hagai Shaham）合作於國家音樂廳演出「布拉姆斯與柴可夫斯基生日饗宴」。
- 8月30-31日，指揮李泰祥、史擯詠、黃石、溫隆俊，流行金曲交響夜於國家音樂廳。
- 1995** 1月7日，指揮國家音樂廳交響樂團（現國家交響樂團）與鋼琴家伏拉第米爾 費亞多（Vladimir Viardo）於國家音樂廳演出「似曾相識——主題與變奏」。
- 6月8-9日，指揮台灣省交響樂團與章賽黎（Cécilia Tsan）演出張昊——交響大樂章《東海漁帆》。
- 11月12-13日，指揮游昌發——交響大樂章《台灣傳統音樂聯想——北管聯想》台灣省交響樂團。
- 12月23-24日，指揮國家音樂廳交響樂團（現國家交響樂團）於國家音樂廳演出「聖誕節的奇遇」。
- 1997** 3月29日，指揮台北縣立交響樂團於台北縣文化中心演出「台灣作曲家之夜」。
- 6月6日，指揮國家音樂廳交響樂團（現國家交響樂團）與雙簧管大師法特（Pierre Feit）於國家音樂廳演出「德奧樂響」。
- 1998** 3月14日，指揮高雄市實驗交響樂團於高雄市至德堂演出「蝴蝶戀人」。
- 4月14日，指揮陳鋼、何占豪小提琴協奏《梁祝》、廖嘉弘獨奏——台北縣交響樂團。
獲頒行政院貳等服務獎章。
- 1999** 1月20日，指揮國家音樂廳交響樂團（現國家交響樂團）於新莊文化藝術中心演出「幻想曲與序曲之夜」。
- 6月21日，指揮台藝大交響樂團與小提琴家萊壽寧（Leila Rasonyi）於國家音樂廳演出「交響樂之夜」。
- 2003** 1月4日，指揮國立台灣交響樂團於台南縣文化中心音樂廳演出「新春禮讚」。
- 2004** 5月2日，「世紀音 鄉土琴」指揮台北世紀交響樂團演出。
- 5月9日，指揮柯芳隆——序曲《台灣新世紀》、《2000年之夢》，指揮台北世紀交響樂團演出。
- 2005** 11月12日，指揮國立台灣交響樂團，於國立台灣交響樂團演奏廳演出「悸動音樂會」。
- 2008** 5月3日，指揮朱宗慶打擊樂團演出「世紀 聲動」。
- 8月17日，指揮世紀交響樂團與低音管演奏家徐家駒教授合作演出「世紀大師系列——低音 管不住的魅力」。
- 9月11日，指揮世紀交響樂團與法國號，演奏家莊思遠教授合作演出「世紀大師系列——法國號吹出振奮的魔音」。
- 2009** 獲第13屆國家文藝獎。

第13屆國家文藝獎 各類提名、評審團及決審團委員名錄

決審團委員名單：

申學庸、吳清友、林曼麗、胡耀恆、辛晚教、蘇昭英、黃建業、廖炳惠

各類評審團委員名單：

文學類：路寒袖（王志誠）、李喬（李能棋）、封德屏、施淑女、
許俊雅、許達然、廖玉蕙

美術類：林志明、黃光男、黃安福、廖仁義、盧明德、薛保瑕、顧世勇

音樂類：許瑞坤、葉綠娜、趙琴、劉榮義、潘皇龍、羅基敏、蘇文慶

舞蹈類：伍曼麗、吳素君、黃寤蘭、楊桂娟、溫慧玟、趙玉玲、盧健英

戲劇類：王麗嘉、卓明、林啟星、徐亞湘、貢敏、陳正熙、閻鴻亞

電影類：丁曉菁、何平、杜篤之、施文祥、張靚蓓、馮建三、楊力州

建築類：林盛豐、陳柏森、曾成德、黃志弘、漢寶德、劉育東、薛琴

各類提名委員名單：

文學類：朱天心、孟樊（陳俊榮）、洪銘水、陳萬益、廖鴻基

美術類：王俊傑、郭力昕、劉文煌、蕭瓊瑞、顏娟英

音樂類：陳秋盛、黃正銘、劉富美、樊曼儂、潘世姬

舞蹈類：金崇慧、姚淑芬、劉守曜、劉黎瑛、顧哲誠

戲劇類：紀慧玲、林尚義、柯基良、曹復永、陳錦誠

電影類：王小棣、王世偉、李幼鸚鵡鵲、黃庭輔、鄭秉泓

建築類：王立人、安郁茜、施植明、郭文亮、楊逸詠

第13屆國家文藝獎 活動紀要

- | | |
|--------------|--------------------------|
| 2008.11.1 | 公佈國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦 |
| 2008.12.31 | 推薦截止 |
| 2009.2.11 | 董事遴選提名委員及各類評審團委員 |
| 2009.3.3-6 | 各類提名會議 |
| 2009.5.5-13 | 各類評審團審查會議 |
| 2009.7.2 | 決審會議 |
| 2009.7.6 | 第五屆第九次董事會核定公佈第13屆國家文藝獎得主 |
| 2009.10.1-29 | 愛樂電台「國家文藝獎節目特輯」播出 |
| 2009.10.29 | 於「中山堂」舉行贈獎典禮 |

國家文藝獎設置辦法

中華民國八十六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二十五日第三屆第三次董事會修正

中華民國九十一年十二月二十三日第三屆第六次董事會修正
中華民國九十二年九月十七日第三屆第九次董事會修正
中華民國九十四年九月十九日第四屆第五次董事會修正
中華民國九十六年九月十七日第四屆第十五次董事會修正

【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：

為獎勵具有卓越性與累積性成就，且近年持續創作之傑出藝文工作者，國家文化藝術基金會特設國家文藝獎。

本獎項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、藝術推廣之成績，僅作為評比加分的參考。

【第三條】 獎勵類別：

為文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇、建築、電影七類。

【第四條】 獎勵名額及獎勵金額：

獎勵名額至多七名。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：

具中華民國國籍者（限個人）。

【第六條】 備選方式：

- 一、備選方式分為推薦及提名二種方式。
- 二、前項推薦人由本基金會書面邀請；後者設各類提名委員會擔任。

【第七條】 備選資料：

推薦人或提名人需填具推薦表或提名表外，並應提供被推薦者或被提名者之下列資料：

- 一、近年重要作品
- 二、其他參考資料

【第八條】 各類提名委員會、評審團及決審團組成：

提名委員會、評審團及決審團委員由本基金會董事會遴選，其組成如次：

- 一、提名委員會：依本辦法第三條獎勵類別，設各類提名委員會，由至多五名委員組成，負責提名及確認入圍評審名單。

二、各類評審團：依本辦法第三條獎勵類別，設各類評審團由五至七名委員組成負責審查工作。

三、決審團：由七至九名委員組成，負責決審事宜。

【第九條】 評審方式：

一、分為入圍、各類審查及決審三階段。

二、入圍：由各類提名委員會就推薦及提名名單投票，經出席委員二票同意，始具入圍資格。

三、各類審查：由各類評審團依入圍名單備選人資料評審，並經出席委員三分之二票數通過，推薦每類至多一位候選人進入決審。

四、各類評審團需就推選出之一名候選人撰寫評審報告，提送決審會議。

五、決審：由決審團就決審名單進行決審會議，並經出席委員三分之二票數通過，決定獲獎名單並確認得獎理由。

六、獲獎名單經本基金會董事會核定後公布。

【第十條】 迴避及保密原則：

一、各類提名、評審團及決審團委員應遵守利益迴避並本於公正、嚴謹、守密原則，不得參與同期該類之備選，且對於提名、評審過程及相關資料，均應保密。

二、本基金會董監事及員工於任職期間不得接受推薦及提名，且不得擔任提名、評審團及決審團委員。

【第十一條】 受理推薦期間：

自公告日起至十二月三十一日止。

【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。

董事長 黃明川

執行長 江宗鴻

第13屆國家文藝獎贈獎典禮

籌備委員 孫華翔、李文珊、洪意如、彭俊亨、羅怡華、沈惠美

專案總監 彭俊亨

行政統籌 楊婉怡

活動執行 劉怡芳、嚴佳音、簡逸君

規劃執行團隊 光助大房設計有限公司

第13屆國家文藝獎贈獎典禮專刊

執行編輯 蘇怡如、秦雅君

撰稿 徐明松、黃恕寧、劉小令、林志明、陳三資、吳玲宜

圖片攝影 劉振祥

設計編輯 光助大房設計有限公司

出版日期 2009年10月

發行 財團法人國家文化藝術基金會

法律顧問 國際通商法律事務所 黃瑞明律師

財團法人國家文化藝術基金會

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.ncafroc.org.tw>

電子信箱 services@ncafroc.org.tw