

國家文藝獎

23rd

NATIONAL
AWARD
FOR
ARTS

無盡 ————— 探尋

www.ncafroc.org.tw/artsaward

{序言。}

國家文藝獎是國家級的榮譽，也是對藝術家最高敬意的表達。這個獎項表彰具有卓越藝術成就、且持續創作或展演的傑出藝文工作者，自 1997 年創辦以來，每一屆得獎者名單都受到外界高度關注。

第二十三屆國家文藝獎自 2023 年 5 月開始受理推薦、提名，經過長達半年的各類複審及決審三階段嚴謹討論，總計動員了九十三位提名及評審委員參與，能在如此繁複而嚴謹的評審過程中脫穎而出，委實不易。

2023 年 12 月 11 日當天，國藝會召開董事會，核定第二十三屆國家文藝獎得主，隨即由我代表董事會向媒體記者公布獲獎者名單。恭喜作家夏曼·藍波安、視覺藝術家梅丁衍、表演藝術家陳鳳桂（小咪）、紀錄片導演劉嵩榮獲本屆國家文藝獎。

四位獲獎者都是 1950 年代出生的藝術工作者，都以半生的歲月投注於各自專長的藝術領域，且持續創作，卓然有成。

我在念讀評審評定詞時，發現他們還具有「釘根臺灣、邁向世界」的創作宏圖，這使他們能以旺盛的生命力，在漫長的創作路途上，開拓出具有獨特性、時代性的美學風格。從腳下的土地出發，迎向世界，跨越鴻溝、鎔鑄藝術，應該是他們共有的特色。

第二十三屆「國家文藝獎」以「無盡探尋」作為贈獎典禮的主題，展現藝術家們無時無刻都在探尋藝術的可能性，並將他們對於文化、美學、土地及生活的無窮感受，轉化為撼動人心的不朽創作，傳遞給世代的人們。他們的作品滋養了這片土地，也滋養了我們每一個人的心靈。

感謝夏曼·藍波安、梅丁衍、陳鳳桂（小咪）、劉嵩，以他們的藝術成就榮耀國家文藝獎！

國家文化藝術基金會董事長

林進義

第二十三屆
國家文藝獎
得獎者。

*Awardees of
23rd National Award
For Arts*

表演藝術家

陳鳳桂 (小咪)

Chen Feng-kuei

—— p6 ——

視覺藝術家

梅丁衍

Dean-e Mei

—— p32 ——

紀錄片導演

劉嵩

Liu Soung

—— p54 ——

作家

夏曼·藍波安

Syaman Rapongan

—— p76 ——

NATIONAL AWARD FOR ARTS

國家文藝獎 23rd

表演藝術家

陳鳳桂 (小咪)

Chen Feng-kuei

專心於表演藝術，從藝逾一甲子，跨足電視與舞台，無論傳統或新創均遊刃有餘，豐富臺灣戲曲劇壇風景。用心琢磨各種角色，塑造人物栩栩如生，形神兼具。跨行當表演均有精彩表現，能創造舞台獨特形象與風格。持續維持最佳狀態，敬業和自律精神足為年輕世代演員的典範。

{ 理由得獎 }



{感言。得獎}

十分感謝國家文化藝術基金會對我的肯定，在得知獲獎的當下，除了感到莫大的榮耀與欣慰，知道自己的努力終有回報，同時也讓我對於歌仔戲藝術傳承有了更大的使命感。

我原本是個「戲班囡仔」，但由於父親的反對，從未真正踏上家族戲班的戲台演出歌仔戲，少女時期因緣際會加入了藝霞歌舞劇團，台上唱跳演出，台下更是時刻在為表演做準備，人生中的精華歲月都獻給了藝霞。當然，也是藝霞的孕育與栽培，讓我有機會踏上舞台，擁有現在的成績，藝霞對我的恩情我永遠銘記在心。

說來也有趣，後來我又回到歌仔戲的舞台上，記得剛開始正式參與歌仔戲演出時，我曾經收到評論，說我的唱腔不像歌仔戲，好像在唱流行歌一樣。當初聽到確實是有些難過，但我不氣餒，我向前輩請教、不斷學習，仔細琢磨什麼樣的表演方式適合這個角色、這個劇種，最後，也許就是這樣的人生經歷，成就了我如今的表演風格。

從事表演藝術一輩子，舞台是我永遠的眷戀與堅持。對現在的我來說，站在台上演出，是享受、是幸福，而我在台下的責任，也已經轉換成為歌仔戲藝術的薪傳了。

舞台表演這項藝術，是許多資源整合後才能誕生的絕妙饗宴，演員站在台上要能夠面面俱到、配合完善這項技藝，除了天賦更是需要實實在在地下苦工練習。希望我的學生在看到老師獲獎後能夠好好思考，如何才能成為一位優秀的表演藝術工作者，也期待喜愛這項藝術的觀眾朋友們繼續支持，讓我們珍貴又獨特的傳統表演藝術生生不息！

小咪

戲精靈、舞狀元。

文・傅裕惠

關於小咪（本名陳鳳桂），歌仔戲國寶廖瓊枝形容她是「演什麼像什麼」的百變精靈；編劇和傳記作者施如芳稱她是「當今跨劇團跨行當、曝光率最高、表演跨幅最大的演員」。戲曲學者徐亞湘認為她「演歌仔戲又能突破歌仔戲」，蔡欣欣則認為小咪的舞台經歷就是「臺灣大眾表演藝術史的縮影」，她的演藝功力，等於濃縮了臺灣表演藝術發展的精華，很難被超越。而謙遜的小咪，習慣稱自己來自「內台」。

小咪一路走過的「臺灣大眾表演藝術史」是如此崎嶇多變，甚至反映了其中急遽現代化的求新歷程，以至於如今絕大多數的臺灣人不及目睹，對她所謂的「內台」（室內劇場）表演時期，依舊相當陌生。小咪成長於 50 至 70 年代的「內台」，在二十一世紀的臺灣現代劇場歌仔戲表演中，一枝獨秀，可以說再難找到與之並駕齊驅的第二人。

她既是臺灣傳統表演藝術的明星，其背後的經歷，更標誌了現代劇場愈加創新的過去和未來。

三十多歲
才開始
學演歌仔戲。



若不是今天現代劇場的製作分工已趨成熟，同時 90 年代以來至今學界針對歌仔戲的田野調查和研究，愈見完備，臺灣的戲曲學術界可能還找不到充分定位小咪的方法。相較於傳統戲曲界對活戲即興與劇目累積的功力要求，小咪謙稱自己身上沒有內台歌仔戲常見的戲碼傳承。

雖然從小看著母親李玉真扮演苦旦，阿姨李玉堂扮演小生和關公，而且父親、舅舅和外公等長輩們都在經營戲班（李玉堂歌劇團），各司其職，同時母親的手足一家都得去學戲唱戲，然而奇怪的是，小咪的母親就是沒讓她學戲，也不像其他歌仔戲家族戲班硬逼女兒上台幫忙演戲，這讓她跟很多家族戲班女孩的命運，非常不同。小咪愛死了表演，卻只能偷偷看阿姨扮唱，或是趁機披一下配角

的戲服，在媽媽看見之前趕緊脫下來，以免被媽媽罵。所以即使小咪出身歌仔戲世家，她竟得等到藝霞歌舞劇團解散之後，三十多歲才開始學演歌仔戲。

或許，一輩子唱苦旦的母親，對於怎麼樣營生，有她獨到的看法。就算是一輩子得留在家族戲班賺錢維生，愛看電影也愛看其他內台戲演出的媽媽，還是琢磨出了一種對流行、創新和品味的直覺。小咪說：「媽媽她很有智慧。」李玉真的智慧，來自她對新興大眾娛樂的接觸。她會私下跑去看林黛的演出或邵氏的電影，或偶爾帶著小咪去看其他劇團的內台戲。若是迷上了電影裡流行的、好看的髮型妝扮，小咪說愛美的媽媽也會設法學起來，運用在自己戲班的演出裡（李玉堂歌劇團也演新劇）。

李玉真對時代新舊更迭的敏感度，讓她認定了內台歌仔戲這一行已江河日下，小咪唱戲絕對沒有前途。在媽媽找到適合讓小咪投入的行業之前，小咪得認份地每天一大早去汲水，為爸媽準備梳洗，並且分擔照顧其他手足的責任。而當散戲後，其他人在夜深人靜時就寢，爸爸（養父陳小明）會領著戲班的樂師，硬拖著她到茶室賣唱。爸爸吹薩克斯風，樂師彈吉他，無論日語、國語或臺語流行歌曲，她一唱就六、七首，一邊看著坐在榻榻米上打扮得異常艷麗的茶室小姐，陪客人抽菸喝酒，一直唱到凌晨天快亮才回家。小小的女孩子在茶室賣唱享受的是自己擅長的日本演歌轉音，或是得意自己沒幾天就學會唱的《王昭君》（全長足足七分鐘）。家族戲班裡其他綁戲囡仔除了學戲，有的還得學樂器，沒戲接的時候，要去幫喪家吹「西索米」。相形之下，除了賣唱，小咪小時候在家完全沒受過學戲波折的苦。

十三歲之前，媽媽看小咪手巧，頭髮長，又會自己編辮子，本來打算要送她到嘉義學美髮。本就硬骨不屈從父親婚事安排的媽媽，也看出自己的女兒有著不同於一般人的演藝天賦，不甘埋沒女兒的才華，深知女兒該走富含美感的行業。幸好於1963年，就在小咪十三歲時，媽媽在臺中新舞臺戲院裡看到了當時最新潮的娛樂事業「芸霞歌舞劇團」（後更名為藝霞）的表演，即使還不滿十六歲，依舊動用關係，千方百計送她入團當見習生。入團沒多久，小咪隨即正式成為歌舞劇團的演員。施如芳說，小咪天生愛表現、愛演戲，注定是「倚舞台的人」，而藝霞歌舞劇團的歷練便成了塑造「小咪之所以為小咪」的重要階段。

二十年的 藝霞生涯為她 預備好了未來。

根據戲劇史學者邱坤良分析，1960年代以前，大眾娛樂的發展網絡是以戲院空間和寺廟為主，前者的娛樂表演被稱為內台，後者則是外台。小咪所處的50至70年代正好是都會化人口和經濟急遽成長，同時社會日趨多元開放的階段，歌舞團回應著大眾流行文化的趨勢，有其發展的空間。然而，在影視娛樂蠶食鯨吞市場的衝擊下，戲院的表演不敵電影放映的盈利與效益，先是70年代末期歌仔戲退出了內台，到了80、90年代，提供內台表演空間的臺灣戲院業者，更因成本考量直接轉型進入影視產業，內台歌仔戲被迫退出娛樂競爭市場，也讓自1962年首演起經營了二十多年的藝霞歌舞劇團，在缺乏表演空間的環境下，就此解散。對小咪來說，離開藝霞，反而才開始真正社會化，甚至從頭開始學歌仔戲。

施如芳說得好：小咪能脫胎換骨，藝霞的歷練功不可沒，而小咪堪稱是天選之人，因為在她身上，歌舞劇跟歌仔戲竟是如此「細緻地渾然一體」。正基於藝霞的鍛煉，小咪能憑藉著二十年如同現代劇場表演專業課程的打磨，將創作力發揮在現代劇場的舞台上，進而超越了一般口傳心授的行當表演，塑造原創的現代劇場歌仔戲角色，巧妙地進出於二十世紀末至今的現代化劇場角色排練模式。

小咪不像傳統戲曲藝人跟著教戲的老師，傳承特定戲齣的行當或橋段，藉由口傳心授的方式，將特定戲齣標榜為自己的拿手好戲。即使她不是從戲曲的唱念做打開始打磨功夫，但小咪早已隨著藝霞歌舞劇團創辦人之一王月霞的訓練，承襲了臺灣現代舞蹈萌芽的脈絡。

王月霞過去曾跟留日舞蹈家林香芸學舞，甚至共同負責藝霞早期一、兩年部分舞碼的設計與表演。林香芸與王月霞舞蹈訓練的養成，都沿襲自日本舞蹈現代化的作風，而藝霞招募與訓練團員的模式，多少也參考了日本寶塚歌舞劇團（創立於 1914 年）的制度：例如團員清一色為未婚女性，並採近軍事化的生活管理，每天都有固定的編排行程等，團規相當嚴格。小咪至今還維持著如此有紀律的生活習慣，練習劈腿、拉筋，數十年如一日。

很多人不知道的是，藝霞團內每天早、午、晚的排練時段，均以芭蕾舞、民族舞蹈和劈腿、拉筋的功課為主。若將芭蕾舞視為肢體的表演基礎，那麼小咪的確鍛煉了一套芭蕾舞身段，靈活地運用在她的歌舞呈現，讓她在上台台下的身體總是保持著一種英挺的姿態。我們從她進入電視圈後為楊麗花歌仔戲

團所設計的電視特別節目舞蹈段落可見，她的肢體外顯總是精準俐落，而民族舞蹈的表演，即使不若傳統戲曲蹣跚，她也能踩著芭蕾舞的硬鞋登場。

當年藝霞為觀眾設計的歌舞節目，令人目不暇給；除了搭配流行歌曲的現代舞蹈小品，阿拉伯舞、原住民舞蹈、蒙古舞、孔雀舞、吉普賽與西班牙舞，甚至被要求整齊劃一的康康舞，每天也不可或缺。二十多段緊湊的表演節目，在羽扇和清宮舞蹈之外，還有濃縮戲曲重要故事橋段的大型民族歌舞劇，例如《薛平貴與王寶釧》、《江山美人》、《梁祝》、《魚美人》、《白蛇傳》或《玉堂春》、《宋宮秘史》和《金玉奴》等，甚至還有卡通《科學小飛俠》和《大力水手卜派》，囊括戲劇戲曲、音樂、舞蹈等藝術形式，迅速回應電影電視等外來文化流行娛樂對觀眾的影響。

在藝霞為時二十多年的節目策劃中，小咪幾乎是從頭到尾都沒有缺席的名字，她除了是該團當紅的主要演員，也是編排老師王月霞的助教。小咪說，當時老師住在北投，只要一通電話打到位於社子的藝霞訓練所宿舍，她和其他幾位同學，就得立刻到老師家，協助老師把編排的動作仔細記下來。想想看，沒有現代舞譜、錄影或手機科技輔助的情形下，近二十年在藝霞擔任助教的小咪，光是記下三百二十五段左右不同風格的舞作（25 段乘以 13 期的表演），不也是等於她與其他藝霞歌舞劇團姐妹們傳承了王月霞老師近三百二十五支作品？那是多麼驚人的創作產量跟學習！小咪不僅設法跟上老師編作舞蹈的速度，她還運用巧手設計和製作演出需要的服裝，把家族戲班裡浸淫得來的好習性，回饋於新興的現代劇場技術。



小咪能歌善舞，18歲竄升為藝霞當家台柱
——陳鳳桂提供

餐廳秀時期，整套服裝亮片及頭飾皆由小咪一針一線縫製，這是藝霞帶給她的紮實訓練
——陳鳳桂提供



擔綱歌舞團的當紅時裝男役（扮為男子），小咪擔負著頭家老闆王振玉、團長蔡寶玉以及老師王月霞的期待，獲王月霞重金添置一套亮片西裝。當時她大膽跟王月霞提議，要把這套亮片西裝的背後割開一條裂縫，將白色羽毛跟孔雀羽飾，像戲曲服裝的紮靠那樣插進去變成背後的長條羽飾，搭配自己的西裝頭造型。王月霞當時聽了毫不懷疑，完全相信小咪的判斷。又如，當年她在藝霞巡演的戲院旁邊，發現有人在畫電影看板，她便「偷學」他們繪製看板上外國女演員所畫的眼妝，運用於自己在藝霞的演出，畫出了強調眼影跟雙眼皮的效果。每次演出若有道具或服裝製作的需求，小咪也會私下觀察歌舞劇團其他工作人員的製作訣竅，如法炮製於他們需要的道具或服裝效果上。

在仍未講究現代劇場專業分工的時空背景下，當時藝霞歌舞劇團訓練所內的設施，對於現在許多現代戲劇團體而言，根本是「癡人說夢」，訓練所內不僅有舞台道具製作工廠，還有服裝間，而除了一般的行政團務，更設置了音樂設計、採譜教唱和音響錄音等部門。藝霞歌舞劇團的創辦人王振玉與編創者王月霞為兄妹，其妻蔡寶玉擔任團長，而另一位妻室的多位子女則擔任團內專職，雖然是家族事業，藝霞卻是以日本寶塚的歌舞製作為典範來經營，追求自日本移植來的現代化新興表演產業。

走過了藝霞那樣的風雲年代，小咪跟如今許多歌仔戲職業戲班的藝人一樣，沒有放棄自己處理彩妝、造型跟服飾效果的工作程序，完全表現了歌仔戲藝人獨立作業的好習慣。不過，二十年來偶爾跟好姐妹們同擠在一條

藝霞代表作品《天黑黑》，由小咪飾演的阿婆非常受觀眾歡迎——陳鳳桂提供



棉被裡偷看電視節目，又一起歷經軍事訓練般的內務教育，彼此朝夕相處，卻在三十三歲時面臨了藝霞歌舞劇團解散。小咪和霞女們練就的現代劇場表演藝術的好功夫，或許隨著時代變遷看似派不上用場，但她認知的現代劇場表演觀念，卻意外地在藝霞解散後（1983年），與80年代末期崛起的河洛歌子戲團製作銜接。

小咪自那時起，不再是一個歌舞劇團的台柱，她必須學著適應別的舞台環境例如歌廳秀或工地秀。雖然解散之後沒幾年，她便獲得巨星楊麗花的邀請，演出電視歌仔戲《韓信》（1985年），但是，小咪深知自己偏向流行歌曲的演唱方式，唱起七字、都馬並不夠有「歌仔味」，因此必須從頭學唱歌仔戲。施如芳說小咪「心理素質非常好」，她能以一

個歌舞演員的狀態，透過二十年藝霞歌舞劇團的磨練，打造自信，與戲班苦旦的悲情不同。雖曾在好幾齣電視歌仔戲製作中擔綱配角，戲份不多，但小咪相信自己腹內的功夫，能夠好好預備，慢慢等待機會。

小咪學會的不僅是藝術的技藝而已，還有現代化表演製作的團隊精神，甚至是身體跟精神專注的紀律，所以總能盡快地將劇本台詞背好——儘管她背本的習慣是一邊看電視、一邊看劇本這般，神奇得令人費解。施如芳認為，如果沒有藝霞，不會有今天演出歌仔戲的小咪；小咪也認為當初媽媽若是讓她去演家族戲班的歌仔戲，那她可能早就結婚生子，不會像今天這般站在舞台上。

二十年的藝霞生涯，為她預備好了未來。



小咪在其電視歌仔戲處女作《韓信》中與楊麗花搭檔，飾演費青兒——陳鳳桂提供

不計角色輕重， 甘願與之 攜手冒險。

無論從傳統戲曲或是現代劇場的脈絡來看，小咪的表演都有她跨界與突破劇種的特色，她的專業內涵很難一言以蔽之。從她幼時親眼見證阿姨、母親和養父的角色類型，囊括關公、苦旦、丑角等行當，或是在藝霞擔綱歌舞和編導助教等角色職務，她都是現場第一手目睹、接觸和被傳授。她演過《梁山伯與祝英台》的山伯、英台與銀心，也演過《宋宮秘史》中的陳琳與寇珠，是劇壇罕見的全面演員。從戲曲演員的角度來評賞小咪的代表作：《天鵝宴》（1992 與 2021 年版本）中的「郿道九」，其中的傀儡肢體，突破了戲曲的行當與程式，而她以獨特的「丑行」詮釋，不是直接呈現閩劇原作中角色的悲劇性，反而開闢了劇作的概念空間，讓觀眾得以再三品味政治的荒謬。

80 至 90 年代，臺灣的戲曲專家學者積極建構歌仔戲為國族傳統的象徵。1987 年，現代劇場的製作與空間發展，達成階段性的建設，代表藝術專業主體性的國家戲劇院成立，而標榜精緻歌仔戲表演的河洛歌子戲團，便成為現代劇場歌仔戲美學表現轉變的分水嶺。1991 年，資深電視歌仔戲製作人劉鐘元以「中視河洛劇團」的名義，遞案參加國家戲劇院公開徵選的「臺灣歌仔戲專題」，從而推出《曲判記》。若不是劉鐘元以河洛歌子戲團的大型現代劇場歌仔戲製作，進入國家戲劇院，為小咪提供了發揮丑角才華的主場，我們很難看到小咪戲曲表演的多元與廣度。

從《天鵝宴》（1992 與 2021 年版本）的「郿道九」、《鳳凰蛋》（1994 年版本）的「牛知縣」、《浮沉紗帽》（1994 年）的「鄭則清」、《欽差大臣》（1996 年）的「鋪司」與《戲弄傳奇白賊七》（1999 年）的「白賊七」等，小咪的表演，並不全然依循程式，她的表演路線更難歸納為一種純粹的傳統。

若以她為藝生打造的傳承演出——古路歌仔戲《白賊七》（2023 年製作，王金櫻改寫編劇）為例，她有為演員量身打造的戲曲編導觀念——例如張閔鈞飾演的白賊七較為靈巧聰明，黃偲璇則帥氣俏皮，與一般傳統古路有關「站頭」的傳承很不一樣，畢竟經由新編改寫，劇情已經與河洛當年的版本有所差異。換個角度來說，即使相隔二十年，「白賊七」這個搗蛋說謊的小生角色，小咪仍然要求反映當代的觀點。所謂傳承演出，其實藝生主演的版本也跟小咪自己的角色特性大異其趣。



小咪在新傳歌仔戲團的作品《宋宮秘史》中扮「陳琳」打寇珠，表演甩髮、搶青——陳鳳桂提供

施如芳說，小咪的表演有一種「輕盈」。從現代劇場演員的角度來看，她的詮釋方法永遠不是填滿，而是用「憨厚、耿直、傻笨、嬉鬧」等特質，取代一般戲曲醜化的丑角表演技巧，讓觀眾能「沒有負擔地」暢懷大笑，進而凸顯劇作的題旨，使得角色的表演，能與觀眾的想像與理解，融合得更為圓滿，或是為劇作風格帶來當代的新意。

現代劇場歌仔戲傑作《燕歌行》中的「不死靈」，堪稱攀登至現代劇場表演的高度，施如芳形容這個角色融合了「死神與繆思」兩種概念，像是人創作的一體兩面。這麼難的角色概念，並非一般戲曲行當能夠實踐的表演狀態。小咪總是會從戲劇整體的宏觀，來看角色於劇作佈局中應當發揮的效果，找到自己詮釋角色的位置。她將「不死靈」解釋

為主角曹丕的心魔，但小咪不採取飽滿的表演來展現「心魔」的無所不在，反而有現代劇場中性表演的特質，既旁觀卻又魅惑。

我們在訪談現場，看到了一位劇作家如此信任一位演員，而這位演員也毫不猶豫地駕馭這位劇作家賦予的任何角色——例如《無情遊》的「嬸婆許氏」、《狐公子綺譚》的「陳員外」，和今年二月登場的《1624》中的「西拉雅族長老理加」等，不計角色份量輕重，都甘願與之攜手並肩一同「冒險」。施如芳認定小咪就是一個愛演的演員，不然她一直到二十五、六歲才賺到自己的專職薪水，怎麼會甘於留在藝霞？

小咪擔綱主演的喜劇小品《白賊七》，是河洛歌子戲團巡演最廣最多的作品之一——陳鳳桂提供



2021年唐美雲歌仔戲團重新啟演《2021天鵝宴》，小咪一如三十年前，飾演「鄢道九」一角，並榮獲第三十三屆傳藝金曲獎「最佳演員獎」之肯定——唐美雲歌仔戲團提供



小咪在唐美雲歌仔戲團的作品《燕歌行》飾演洞察世事的神怪不死靈——唐美雲歌仔戲團提供





小咪非常明白施如芳認定她這個演員「很好用」，她沒有任何不滿，更加碼「招供」說自己在藝霞是被頭家娘形容為「媳婦仔」，總是低著頭安安靜靜不敢多說一句話。但是，只要頭家娘想看她模仿當時的影視諧星「矮仔財」，她馬上跳起來模仿給大家看，一點也不會尷尬。模仿，是小咪絕不否認的自己擅長的才華，但肯定的是，小咪絕對最愛表演。不然在藝霞那段時間，每天一醒來就是化妝表演，出門巡演都是穿團體制服，根本沒時間穿自己的衣服，怎麼可能待得住？

離家一、二十年的生活，幾乎犧牲了與母親相處的機會，難以培養親密的感情，這是為了舞台上的表演，甘願付出的代價。我們幫小咪換算她當年每月的酬勞，幾乎等同於今天支領四十多萬的月薪。這份歌舞團工作，讓她成為幫助家人生活的經濟支柱，不過，小咪做得總是比小咪自己知道的多。

回顧小咪至今的演藝生涯，儘管她不隸屬於某位權威明星的人馬，也沒有變成獨領風騷的天王，但她卻在藝霞解散之後，走過了電視歌仔戲，進入了現代劇場。她不僅繼承了從林香芸、王月霞以來所浸染日本殖民時期現代舞蹈的影響，她也走過國家戲劇院所開展 70 年代末期以來，臺灣深受歐美現代劇場生產製作影響下的表演現代性，並具體展現於河洛與唐美雲歌仔戲團的現代劇場歌仔戲製作。

小咪背後所凸顯的臺灣表演藝術史，既連接了歌仔戲與現代劇場生產製作制度現代化的發展，也讓這兩方面於歷史發展的進程，都具有相當重要的意義，提供展望未來的可能

性。她為角色詮釋所發揮的原創巧思，尤其是丑角的表演內涵，形塑了屬於臺灣的、獨特的，更是小咪自己的表演方法。任何人寫戲讓她演，都難以抗拒小咪演技的誘惑，而未來，她可能還會再創她角色百變的紀錄。

唐美雲歌仔戲團作品《春櫻小姑——回憶的迷宮》。小咪在劇中挑戰失智母親刻劃人物，榮獲傳藝金曲獎「年度最佳演員」——唐美雲歌仔戲團提供





小咪和傳習藝生郭員瑜正在排練新作《乘風快婿》——攝影：鄒保祥



小咪（中）和王金櫻老師（左著白衣者）一起教戲，右為傳習藝生郭員瑜——攝影：鄒保祥

由文化部策劃、國立傳統藝術中心主辦的大型歌仔戲音樂劇《624》後台照，演出前由小咪自己上妝——攝影：劉振祥



陳鳳桂紀事。

整理・傅裕惠

1950	小咪（陳鳳桂）於 11 月 10 日出生
1953	李家成立李玉堂歌劇團；母親李玉真一家回家擔任苦旦
1956	小咪開始跟著養父陳小明去茶室賣唱
1963	因母親李玉真在臺中新舞臺戲院看見芸霞（後更名為藝霞）演出，設法送小咪入團為見習生
1964	小咪在藝霞第 2 期古裝劇《梁祝》擔綱演出「仁心」（即銀心）；家族戲班李玉堂歌劇團解散
1965	小咪在藝霞第 3 期古裝劇《七仙女》擔綱演出「七仙女」；父母在雲林虎尾定居
1966	藝霞歌舞劇團遭逢資金危機，小咪暫停藝霞工作，隨綜藝演員黃西田巡演；藝霞後獲味全企業資金挹注；小咪在藝霞第 4-14 期古裝劇如《魚美人》、《雪梅教子》、《孟姜女》、《白蛇傳》、《薛丁山與樊梨花》、《玉堂春》、《牛郎織女》與《宋宮祕史》等，均擔綱主演
1969	藝霞首度在臺北今日世界育樂中心鳳凰廳登台連演，逐漸打開知名度
1970	藝霞再次在今日世界育樂公司演出兩檔，票房長紅；10 月下旬，小咪隨藝霞首度赴香港演出，連演五個月，創下四百萬港幣票房紀錄
1971	3 月藝霞從香港載譽歸國；11 月隨藝霞二度前往香港公演，與日本松竹及附屬於拱樂社的三蘭歌舞劇團同檔期競爭，藝霞勝出，演期延長為五個多月，刷新上一次香港行的紀錄
1972	小咪隨藝霞三度出國，赴新加坡、馬來西亞、檳城等地公演
1973	小咪與家人遷居臺北
1974	藝霞以大規模製作在臺北實踐堂連演 80 天，打破國內娛樂團體的公演紀錄
1976	藝霞三度赴港九地區演出
1980	藝霞創辦人王振玉過世

1982	藝霞以王振玉逝世周年和創立二十周年為名義，於臺北中山堂公演，同時舉辦回顧展
1983	6月藝霞解散
1984	小咪帶領過去四位霞女從事餐廳秀、工地秀表演
1985	小咪獲邀加入臺視播出的楊麗花電視歌仔戲《韓信》與《擎劍雙驕》，均為旦角主演；《韓信》錄製期間替代許秀年，於楊麗花歌仔戲團舞台歌仔戲製作《漁孃》飾演女主角「小翠」
1987	藝霞時期的恩師王月霞過世
1988	連續三年參演劉鐘元製作的電視歌仔戲如《漢宮怨》、《正德皇帝遊江南》、《江南四才子》、《釵頭鳳》、《大漢春秋》、《東漢演義》與《綠珠樓》等
1991	演出河洛歌仔戲團（以下簡稱「河洛」）的國家戲劇院製作《曲判記》，飾演「張帆」
1992	擔綱演出河洛的國家戲劇院製作《天鵝宴》，以獨特的丑角風格詮釋主角「郿道九」；後隨河洛赴紐約演出《曲判記》
1994	演出黃香蓮歌仔戲團於國家戲劇院製作《鄭元和與李亞仙》中的「李亞仙」；演出河洛於臺北市社教館製作《鳳凰蛋》的丑角「牛知縣」（後來在《新鳳凰蛋》中擔綱另一老生「張老好」）、國家戲劇院《浮沉紗帽》中與王金櫻搭檔的縣令「鄭則清」；參演中視黃香蓮電視歌仔戲《逍遙公子》，飾演丑角「秦愛錢」
1995	演出河洛於臺北市社教館製作《御匾》中被陷害的小生「楊文祥」
1996	獲葉青邀演華視播出的電視歌仔戲《陳三五娘》，飾演丑角「林岱」；演出黃香蓮歌仔戲團國家戲劇院製作《青天難斷——陳世美與秦香蓮》的「皇帝」一角、河洛於臺北市社教館製作《欽差大臣》的丑角「鋪司」；隨河洛遠赴巴西及荷蘭、瑞士巡演
1997	骨刺手術成功；演出河洛在臺北市社教館製作《命運不是天註定》，飾演小生「丁文龍」

1998	演出黃香蓮歌仔戲團於國家戲劇院製作《新寶蓮燈》，小咪飾演「三聖母」
1999	演出唐美雲歌仔戲團於臺北市社教館的創團製作《梨園天神》，飾演丑角小風樓的「王老闆」；演出河洛於新舞臺的製作《戲弄傳奇：白賊七》，飾演丑生「白賊七」
2000	母親李玉真過世；演出黃香蓮歌仔戲團於國父紀念館製作《三笑姻緣》，飾演旦角「秋香」；演出唐美雲歌仔戲團於臺北市社教館製作《龍鳳情緣》，飾演丑角後宮總管「何必生」；參演公共電視台電視歌仔戲製作《洛神》，飾演「曹丕」
2001	演出黃香蓮歌仔戲團於新舞臺的各劇種名角匯演製作《再生緣》，飾演「孟麗君」與「太后」；演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《榮華富貴》，飾演侍衛「馬遠」；參演公共電視台電視歌仔戲《秦淮煙雨》，飾演「陳定生」
2002	演出唐美雲歌仔戲團於新舞臺製作《添燈記》，飾演旦角「珍珠」
2003	演出河洛於國家戲劇院製作《太子回朝》，飾演「霍光」；參演公共電視台電視歌仔戲製作《十五貫》，演出丑生「婁阿鼠」
2004	演出河洛於臺北城市舞台製作《鼠鬥龍爭》（即《十五貫》），飾演丑生「婁阿鼠」；演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《無情遊》，飾演甘草人物孀婆「許氏」；演出河洛於臺北城市舞台製作《東寧王國》，飾演「鄭克臧」
2005	演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《人間盜》，飾演「陸一鳴」（青春版重製則飾演藏鏡人「周公公」）；演出河洛於臺北城市舞台製作《竹塹林占梅——潛園故事》，飾演「林占梅」
2006	演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《梨園天神桂郎君》飾演書生「姚虔」；演出河洛於新舞臺演出《良弓吟》，飾演「徐達」；隨許亞芬歌仔戲劇坊於臺北城市舞台演出《拐騙記》，飾演「秦燕兒」；隨唐美雲歌仔戲團於臺北城市舞台演出《金水橋畔》，飾演「李義」；隨唐美雲歌仔戲劇團赴新加坡濱海藝術中心演出《龍鳳情緣》、《添燈記》

2007 參加明霞歌劇團於臺北市中山堂演出《世間只有情難訴——歌仔戲名家經典折子戲匯演》；演出河洛於國家戲劇院製作《梁皇寶懺》，飾演「梁武帝」；主演海山戲館於臺北縣立文化中心製作《阿隆的苦戀歌》，帶動藝霞歌舞劇團的紀念風潮

2008 演出河洛於臺北城市舞台製作《風起雲湧鄭成功》，飾演「鄭成功」；參加《藝霞年代》紀錄片劇中的藝霞歌舞劇團場景重製，於高雄勞工育樂中心演出一場；參加廖瓊枝歌仔戲文教基金會於臺北城市舞台演出「牡丹風華」歌仔戲折子專場〈三娘教子·教子〉〈馬前潑水·團圓〉

2009 榮獲第十五屆「全球中華文化藝術薪傳獎」；與廈門市歌仔戲劇團合作海峽兩岸學術交流製作《蝴蝶之戀》，飾演「阿宗」；參加唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作廖瓊枝封箱戲《陶侃賢母》，飾演甘草人物「周訪」

2010 參加唐美雲歌仔戲團於臺北城市舞台的演出《仁者無仇》，分別飾演「無浪／姚七」；於國家戲劇院演出《蝴蝶之戀》，赴廈門、深圳演出《陶侃賢母》、《蝴蝶之戀》

2011 參加黃香蓮歌仔戲團於臺北城市舞台製作《江南第一風流才子》，飾演「秋香」；演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《大願千秋》，飾演「金文光」

2012 參加大愛電視台「菩提禪心系列」歌仔戲的演出。與唐美雲歌仔戲團赴香港葵青劇場巡演《添燈記》、《龍鳳情緣》，並赴北京、廈門演出《蝴蝶之戀》；演出楊麗花歌仔戲團於臺北小巨蛋的製作《薛丁山與樊梨花》，飾演「秦漢」；演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院的演出《燕歌行》，飾演「不死靈」

2013 獲選臺北市「無形文化資產歌仔戲重要保存者」暨「傳統藝師獎」；歌仔戲國寶藝師王金櫻於2013年成立「閩南嶼文化事業股份有限公司」，小咪自2017年起加入成為主要導演；《燕歌行》入圍第十一屆台新藝術獎，獲選為年度十大表演藝術節目；演出薪傳歌仔戲劇團於新舞臺的製作《宋宮秘史》，飾演「陳琳」；演出唐美雲歌仔戲團於臺北城市舞台的製作《子虛賦》，飾演「王吉」；

演出榮興客家採茶劇團於國家戲劇院製作《霸王虞姬》，飾演「烏江亭長」；參演民視《天龍傳奇》演出，飾演「唐飛」

2014 演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《狐公子綺譚》，飾演「陳員外」；在唐美雲歌仔戲團於大稻埕戲苑的演出《御夫鞋》中，飾演外國人心理醫生「大衛」；演出陳亞蘭歌仔戲團於國父紀念館的製作《牛郎織女》，飾演「織女」；演出唐美雲歌仔戲團於臺北城市舞台的製作《香火》，飾演「蔡寶惜」；隨臺北市立國樂團參與臺北建城130年活動，以《嘉慶君遊臺北》為名，於中山堂演出，飾演「秋桂」

2015 演出唐美雲歌仔戲團於臺北城市舞台的製作《春櫻小姑——回憶的迷宮》，因飾演失智婆婆一角獲得第二十七屆傳藝金曲獎年度最佳演員獎；演出薪傳歌仔戲劇團於「春天歌仔戲藝術節」的製作《烽火亂世》，飾演「張祥伯」；演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院的製作《文成公主》，飾演「噶爾東贊」

2016 演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《冥河幻想曲》，飾演「琉璃光」；後於臺北城市舞台演出唐團製作《風從何處來》，飾演「陸騰雲」；獲高雄市政府邀請，參加於高雄左營舊城門的歌仔戲戶外環境劇場聯演《見城》，飾演說書人般的角色「水靈」；該製作於2018年2月原地重製演出；臺北市文化局出版《舞靈戲精——小咪的華麗轉身》，由施如芳執筆

2017 開始密集與王金櫻搭檔創作如2017年《阿嬤講古早古——蛇郎君》、《按君審戶神》，2018年《露水開花——賣藥仔團的江湖故事》，2020年《呂蒙正》，2021年《林投姐活捉周阿司》，2022年《油罈記》，2023年《白賊七》等大戲；隨唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院演出《春櫻小姑——螢姬物語》，飾演「安倍先生」；後於臺北城市舞台演出《余太君掛帥》，飾演「楊宗保」；後於臺灣戲曲中心演出《新梁祝》，飾演「梁山伯」

2018 隨唐美雲歌仔戲團於臺灣戲曲中心演出第一屆臺灣戲曲藝術節旗鑑製作《月夜情愁》，飾演「貴雲」；後於臺北城市舞台演出《孟婆客棧》，飾演「閻羅王」；後於國家戲劇院演出《夜未央》，飾演「江充」；國立傳

統藝術中心製作紀錄片《倚舞台的人：百變小咪》

- | | |
|------|---|
| 2019 | 演出唐美雲歌仔戲團於臺北城市舞台製作《千年渡·白蛇》，飾演「擺渡人」，意外受傷骨折，忍痛完成演出 |
| 2020 | 獲文化部登錄認定為重要傳統表演藝術「歌仔戲」保存者，即「人間國寶」；演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《光華之君》，飾演「柏木」一角 |
| 2021 | 演出唐美雲歌仔戲團於臺灣戲曲中心大表演廳製作《2021 天鵝宴》，再次飾演縣令「郿道九」，並以此製作榮獲第三十三屆傳藝金曲獎最佳演員獎；參加唐美雲製作的電視歌仔戲《孟婆客棧》，與王金櫻搭檔飾演「大、小孟婆」 |
| 2022 | 獲邀參加高雄市政府製作臺灣燈會大戲《船愛》，飾演「鄭芝龍」一角；演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《冥遊記——帝王之宴》，飾演李治、李賢；後於臺北表演藝術中心開幕製作《問美·雲知道》飾演「趙京娘」 |
| 2023 | 演出唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院製作《臥龍·永遠的彼日》，飾演「劉禪」；執導「閩南嶼文化事業股份有限公司」於大稻埕戲苑製作《白賊七》；獲第二十三屆國家文藝獎 |
| 2024 | 獲邀參與文化部指導、國立傳統藝術中心主辦之歌仔音樂劇《1624》演出，飾演「西拉雅族長老理加」 |

作者
傅裕惠

國立臺灣大學戲劇研究所博士，美國紐約州雪城大學劇場導演藝術碩士。現為臺大戲劇系教授林鶴宜老師國科會計畫博士後研究人員、第十屆國藝會董事、國立臺灣大學戲劇系兼任講師。資深現代劇場與歌仔戲導演。2013 年獲邀至韓國首爾參與女性導演工作坊；2011 年獲選雲門舞集流浪者計畫，旅行中國東北與北韓。曾任《表演藝術》雜誌資深編輯，第一、二屆臺北藝術節企劃與國立臺北藝術大學戲劇系行政講師；多屆台新藝術獎表演藝術類觀察委員、國藝會與縣市文化局評審，亦曾為表演藝術雜誌撰寫劇評。

參考資料

施如芳，〈舞動歌仔戲的全才明星——小咪〉，《表演藝術》雜誌第 86 期，頁 56-57，2000 年 2 月。／郭美汶，〈藝霞歌舞劇談在臺灣舞蹈發展的存在意義〉，私立中國文化大學舞蹈學系所碩士論文，2002 年。／陳銀桂，〈陳鳳桂演藝生涯研究——從歌舞劇團到歌仔戲界〉，國立政治大學中國文學系碩士論文，2003 年。／邱坤良，〈飄浪舞台——台灣大眾劇場年代〉，臺北：遠流出版公司，2008。／施如芳，〈舞靈戲精——小咪的華麗轉身〉，臺北：臺北市文化局出版，2016。／傅裕惠，〈邁向「正典化」之路：一九九〇年代以來臺灣現代劇場歌仔戲的美學政治〉，國立臺灣大學戲劇系博士論文，2023。



NATIONAL AWARD FOR ARTS

國家文藝獎 23rd

視覺藝術家

梅丁衍

Dean-e Mei

梅丁衍近五十年的創作歷程，深刻地咀嚼時代與社會環境變遷，關注著臺灣複雜的殖民歷史與區域政治角力，呈現浮動的身份認同現象。梅丁衍的創作不受限於任何媒材，形式手法多元，藝術語言的方法學具啟發性，在臺灣藝術學府作育英才，將其前衛性的創作觀念注入教學，啟蒙後進，在臺灣藝術發展歷史上有其貢獻。

{ 得 獎 }
理 由。

{感言。得獎}

首先，要感謝促成我獲得本屆國家文藝獎殊榮背後所有看不見的「伯樂」們。我使用「伯樂」知音來比喻冗長的評議過程，這或許會誤解了獎項的意義，因為任何藝術獎項都可能帶有主觀性，所以我只能用「知音」來表達得獎的感動。

不過，由於我的創作脈絡是建立在敏感的政治議題上，使用「知音」似乎會過於簡化與空洞。換句話說，在「藝術」與「政治」之間拉鋸，既要保持一定的間距，又要在彼此之間遊牧，這有創作上的一定難度。大家皆知，臺灣的政治一向是全世界最複雜的政治課題，它既是歷史的，也是文化的，甚至也是哲學的課題，因此我以「身份認同」來囊括我對藝術的所有認知與提問。

以下簡扼地表達一下創作理念：

1. 我將藝術創作視為一種「觀念」，我理解「感性」在藝術中扮演著重要角色，但是為了約束過度的創作慾，或避免形式風格的重複，所以我用藝術理念來收斂自己的創作。而理念經常是來自生活體驗，或是閱讀他人的思想，所以這樣的創作必然會帶有社會性取向，因此我必須藉助帶有符號指涉性的形式，以便保持創作與觀者之間的互動狀態。我的創作就像是打開話匣子，引發思考與討論，但從未給出標準答案，這也是我所指「伯樂」共鳴難求之處。

2. 由於是以理念主導創作，它像是一種「靈感」的啟發，所以它是帶有語言學的創作方式，但語意學的「曖昧性」與「不確定性」往往會凸顯理念自身的荒謬性，這種弔詭現象其實正間接地反映了人類對生命本質的體認，而它也是解構政治迷思的一種方法，我常將它比喻為一種詩性，因為它可以逾越所有的僵化意識形態，包括藝術本身。我的創作理念像是一種哲學提問，也類似一種「禪問」，讓所有的政治提問也都可能作為一種修身養性，進而保持藝術在現實中有其不可替代的自主發言權。
3. 由於我的創作與所處的環境有關，而環境是歷史的產物，因此我將「身份認同」視為臺灣當代藝術發展最基礎的要件。臺灣的特殊性無法用任何其它國家的處境來比擬，它所孕育的文化當然也是獨一無二的。過去，大家受限於「想像中」的國際現代藝術視野，誤以為藝術是一種放諸四海皆準的單純現象，其實這種認知早已過時，且遭受質疑與挑戰。今後當代藝術與國際政治格局的改觀將面臨新的課題，在追求民主與自由的政治體框架中，藝術對未來文明發展還能提出怎樣具體的新義？大家就拭目以待吧！

梅丁衍

歷史傷痕的療癒。

文・陳寬育

拜訪視覺藝術家梅丁衍的工作室，可以隨著藝術家漫遊在那宛如寶庫般的各個角落，在多年累積的大量老物品收藏、文件與剪報資料空間中尋寶，發掘許多有趣的物事。梅丁衍專情於尋覓與收藏懷舊物件的習慣，最早可以追溯到他在紐約時期對於中國城商品的興趣，並在後來透過網購與實體跳蚤市場，持續與不同狀態的老物件發生各種邂逅。於是，收藏與修復、調查每個物件的身世等探索的熱情，如此地關注並尋覓老物件的物我情感，就不會只是停留於懷舊情緒，而是將懷舊物件與創作連結，成為梅丁衍長期聚焦的創作實踐模式，也應視為理解其藝術理念的一大重要脈絡。

對於冷戰思維與臺灣國際處境的關注，是梅丁衍長期探索的創作主題。我們除了能直接從大部分的作品中閱讀到，也能在作品與收藏的老物件互為內容的關係，以及透過展覽組合生活老物件的編排方式（即所謂的「柑仔店」或「跳蚤圖書館」）中，發現許多藝術家埋藏於其中的意趣。可以說，長期關注物件的歷史、物件的語言效果，以及物件的政治象徵等主題的梅丁衍，近年持續將「修復」與「補綴」的概念相連結，成為某種「歷史傷痕的療癒」，並將現成物的「懷舊感」注入某種「身份認同」的意識。



視覺藝術家梅丁衍的工作室中擺放各種工具類收藏品——攝影：劉振祥



梅丁衍的工作室角落可以見到許多老物品收藏，將懷舊物件與創作連結，成為他長期聚焦的創作實踐模式——攝影：鄒保祥

穿著畢業禮服的梅丁衍，背景是正在進行中的文化大學美術系畢業展作品，題目為《最後的晚餐》，1976年。該作目前由國美館典藏——梅丁衍提供



學習版畫成為 藝術啟蒙 契機。

1954年出生於臺北，在臺灣是所謂的外省第二代族群，梅丁衍的藝術創作體系之啟蒙與建立，始於就讀中國文化大學美術系時期對於普普藝術與超現實主義的濃厚興趣。當時，《雄獅美術》與《藝術家》雜誌報導國際藝術潮流，然而校內風氣並不允許現代畫，只能自己透過畫冊模仿藝術史上的各種風格，也嘗試過當時國際上流行的各種形式，例如照相寫實主義等風格。在文大美術系期間，向廖修平學習版畫藝術是一個重要的藝術啟蒙契機，除了認識到版畫媒材的豐富性，也在廖修平的鼓勵下加入了十青版畫會，並入選了瑞士國際版畫三年展。

1979年自馬祖退伍後，因被冠上莫須有的「思想安全疑慮」罪名，梅丁衍遭囚禁了兩個月，這段經歷也深深影響了他日後朝向社

會性與政治性反諷的創作議題取向。隨後，直到 1983 年前往紐約普拉特學院（Pratt Institute）研究所進修之前，梅丁衍陸續任教於協和工商美工科、臺大美術社與復興商工美工科，並成立個人畫室。1980 年在臺北的龍門畫廊舉行首次個展，當時的創作思考大致處於在超現實主義與觀念藝術之間摸索的狀態。

從達達主義、 華人身份認同、 到政治普普。

在紐約普拉特學院美術研究所就讀期間，梅丁衍接觸到新表現主義繪畫、達達主義、普普藝術等國際藝術潮流，尤其深受曼·雷與杜象的觀念性藝術思想影響。而 1984 至 1989 年在紐約的華文報紙《中報》擔任美術編輯的經歷，則讓梅丁衍對海外華人存在與認同的差異感受有著很深刻的體認。在報社的工作，一方面能維持他在紐約的生活，另一方面也讓他有機會結識許多華人知識份子，同時更接觸了不少當時被國民黨查禁的刊物。談及這段在《中報》的經歷，梅丁衍回憶道，「我獲得的許多關於中國近代史的內容，和自己既有的認知是完全兩回事。所以只能不斷修正在臺灣時關於國家、歷史、政府，以及所有我曾據以存在的價值觀，可說是一場重新洗牌。」

對於中國近代歷史認知方式的持續調整，持續衝擊並引領著梅丁衍該如何以創作展開對身份認同問題的反思。長年在中國城生活，除了對於華人的處境與自我認同的樣貌深有所感，當時還有許多女權運動、少數族裔、公民權運動、同志解放運動等，正在紐約風起雲湧的各種運動風潮，以及遭逢天安門事件爆發，都成為梅丁衍開展「政治性藝術」的源頭。除了逐漸確立了以身份認同為創作取徑，他更以中國城能獲得的物品為創作素材，將充滿象徵性語彙的物件，轉化為一系列文化符號的政治普普作品。

例如，首次於紐約 434 藝廊展出的《三民主義統一中國》（1990），以拼圖形式將毛澤東與孫中山的肖像結合，此種將臺灣與中國的政治肖像符號作為創作元素的創作方法，可視為梅丁衍運用中國近代歷史與兩岸政治

2003年，因逢斷交事件，梅丁衍臨時訂做「禮服」，於其《哀敦砥憶》（1994）裝置作品前，進行「蓋黑布」行為藝術，以示哀悼——梅丁衍提供



圖騰的政治普普類型作品的開端。身為閱讀反共文宣與海報長大的世代，梅丁衍很自然地從這種熟悉的圖像傳達方式切入，採取圖騰符號來作為發言的方法。「如果回歸到所謂藝術的語言的話，我一直很喜歡符號的問題，也就是對象徵符號展開的詮釋或解讀。所以問題變成，我要怎麼樣讓這個形式與觀念，在西方美術史的脈絡，或當時身處紐約的環境裡能夠銜接得住。」

樹立二元
反思模式的
創作方法。



結束了在紐約第一藝廊舉行的「告別紐約」個展後，梅丁衍在 1990 年代初期回到臺灣，此時已是政治解嚴之後的時空環境。除了陸續在臺中臻品藝術中心發表的「梅丁衍編年展 1976-1993」與「世說新語」個展、印象藝術中心的「哀敦砥悌」個展、伊通公園的裝置作品《給我抱抱》等重要發表，也分別任教於國立臺北藝術大學美術系與彰化師範大學美術系。

1990 年代返臺後，梅丁衍的創作思考延續著從華人朝向臺灣人、批判殖民與國族主義、本土與現代、兩岸歷史的交織關係、國家與非國家等，種種在概念與歷史脈絡上的複雜交纏。他開始透過創作關注二二八、戒嚴與白色恐怖、黃榮燦與左翼木刻版畫等過去被視為禁忌的歷史，例如《228／史盲》、《燦

柱》、《盪憲誌》等；也進一步地以《思愁之路——錦繡華夏》、《戒急用忍》、《世說新語》、《中體西用》系列等大量作品與研究文章發表，展開對文化消費、刻板印象等文化政治現象之回應與批判。

梅丁衍鮮明的作品風格，將那些充滿了自我反諷、諧擬修辭、維根斯坦的語言哲學、禪宗公案式的思想辯證、曖昧意象、幽默感與批判意識、語意雙關和悖論等二元反思模式，樹立為自成一格的梅氏創作方法學。事實上，這些大量發表的作品，都是在持續提問國族、歷史、身份與文化認同，進而質問，「認同意謂著什麼？」

1994 年持續發展至今的《哀敦砥悌》系列，讓此種認同概念的問題化方向更加鮮明，將



作品《戒急用忍》(1966)。「戒急用忍」四字被放在千元鈔票中央，其下是「勿偷邦」銀行，蔣介石的頭像則眨眼微笑——梅丁衍提供

梅丁衍作品《盪憲誌》（1999），配戴金色面具的憲兵假人手持鮮花立於鞦韆之上
——梅丁衍提供



身份認同作為對臺灣人與中華民國存在狀態的提問。在字面層次上，「哀敦砥悌」

（I-den-ti-ty）已涵括了字音與字義等，屬於翻譯的文化問題，以及中國文化與西方現代化相遇後的現象與意義。而面對臺灣的國家處境與國際地位，尤其是邦交國數量的變化狀態，梅丁衍頗有感觸。

對此，與《哀敦砥悌》類似的主題還有 2000 年發表的《給我抱抱》，作品把中華民國當作一個國際的主題，甚至試圖把中華民國的國情視為某種「現成物」納入美術史，梅丁衍覺得這可能是可以進行一輩子，大概連自己都看不到結果的長期計畫。《給我抱抱》的國旗抱枕會隨著邦交國的數量增減，因此抱枕數量若不是好幾百個，就會是零個，「不知道會是哪一個結果，反正好像是個空的假

議題。所以藝術作為假議題，就是把一個真議題變成假議題來做。」

透過作品直接回應當下時事，是梅丁衍藝術實踐的一大特色；能將正在發生的政治事件與其未解的事件發展，想像出多種朝向未來的可能性，這也是政治普普的主要概念。例如回應當年陳水扁「決戰境外」戰略宣示的作品《決戰境外》系列，梅丁衍取其事件的表面，透過電腦繪圖對戰爭場景展開一系列想像性構作，然而真正要處理的是某種預言感的焦慮。這種具有時間／時代限定特質，呈現臺灣人整體性焦慮的預言手法，往往不同程度地體現在梅丁衍的作品中。



2000年發表的作品《給我抱抱》，國旗抱枕會隨著邦交國的數量增減——梅丁衍提供

對歷史的誤讀 是創作者的權力 與自由。

對於懷舊的通俗理解，就是懷念過去，但在梅丁衍看來，懷舊是一種哲學。「好像人到一個年齡，那個懷舊的經驗一直存在，所以有的人把懷舊當作是娛樂的表達。但對我而言，就是因為生命過程有一些不再回來的現象和經驗，我們在回顧時，不管是被淡忘了，或者透過想像增加一些東西，那種愉悅，我覺得是很哲學的。所以，我不會把懷舊當作是某種拜物或消費而已。」於是，不免要重複前述曾提及的，梅丁衍的收藏興趣與創作之間的關係是難以區分的；事實上，懷舊物件的收集與作為現成物之藝術性挪用，不但成為作品的內容張力所在，也是創作思考的起點，更是人生與創作生涯的持續性主題。

2007年的《台灣西打》系列，是將收集而來的日治時期、戰後的冷戰時期流落於民間的

私人生活攝影等家庭照片收藏，轉化為創作素材的一系列影像創作。在梅丁衍看來，這些失去其原本脈絡的老照片就是歷史遺留的現成物，而對照片影像的詮釋與閱讀，可能難以避免地都是對脈絡與對歷史的誤讀。然而，身為難以知道照片背景的創作者，其實有誤讀的權力與自由，並將這種誤讀賦予照片中的影像一個新的生命；梅丁衍對照片的收集與攝影影像的「再經營」，就是試圖在我們主觀的閱讀感覺中去想像，並希望從不同的角度開拓新的攝影美學狀態。儘管這可能是種荒謬的狀態，但這樣的荒謬狀態也代表了歷史的荒謬性。

而那些懷舊物收藏，在 2009 年的《台灣可樂》系列則以靜物畫手法，利用電腦合成影像重新安排物件關係。儘管這些物件都是歷時多年收集而來的常民老物件，然而不應忽略這些物件意義的源頭，是貼合著屬於梅丁衍成長的生命記憶，更是臺灣幾個世代的人們曾經共同熟悉的生活物品。此外，靜物畫在西方美術史有著悠遠的傳統，而西方古典主義裡的寫實質地，總是令梅丁衍著迷。靜物畫作為一種圖像語彙，原本就是種思想表達模式，因此可以說，《台灣可樂》裡的每個物件都傳遞著各自的故事性與象徵性，影像幽微地傳達出交織著歷史性與政治性的敘事關係。

「西方的寫實靜物要再現的真實與空間，與中國繪畫的空間美學觀截然不同。我意識到自己受到西方寫實主義脈絡的美學影響，有意地將之埋藏在《台灣可樂》系列的影像中。這個系列主要是電腦繪圖，也加入電腦特效的濾鏡，直接輸出限量的圖像。它沒有『原

作』的概念，也不再有獨一無二這件事。」簡而言之，靜物畫作為再現手法，其真正的重點在於「表達」，梅丁衍採取西方古典主義的美學表達，試著把光復初期以來的物件，以及某種時代的文化風格，也將臺灣人認為是常民的、不重要的或者是一些久遠老舊的東西，刻意將它們如聖壇般地擺置並接受凝視；也可以說，讓人們能對懷舊物展開極度慎重甚至誇大的細節化觀看，正是此系列創作的目的。

在數位影像與電腦繪圖逐漸興起的年代，梅丁衍也著眼於數位影像的媒材獨特性，嘗試操作這類新的創作工具，並在此狀態下發展出以《台灣可樂》來處理老物件、《台灣西打》對收集而來的老照片進行「再創作」的系列作品。這些可以視為身為藝術教育者的梅丁衍有意讓影像與繪畫美學產生的對話，畢竟繪畫有其平面性的物理本質狀態，而數位影像則有螢幕像素與輸出物的影像意義問題。於是，從繪畫的獨創性、版畫的複數性到電腦繪圖或數位版畫的時代性意義，這些媒材手法上的對話，代表的其實正是思考媒材性所引發的，關於藝術創作在觀念上的轉變。



藝術不應重複過去，
而是有其當下
要解決的問題。

梅丁衍對其收藏的懷舊物進行再創造的手法非常多樣，這自然可以視為一種對於物存在意義的觀念性詮釋。除了作為現成物與圖像素材出現在作品與展覽當中，作品《十大建設》對於紀念章的模仿與放大，則是以繪畫的語彙來詮釋其所收藏的紀念章的有趣例子。

《十大建設》透過對紀念章的繪畫性仿製，帶出一段反思臺灣紀念章文化的作品主題，而這些紀念章與那些在《哀敦砥悌》中用來代表邦交國的獎牌，其實是來自相同的文化經驗。透過對反映著文化與政治意義的紀念章之重新關注，梅丁衍以當代的觀點探查其中的美學思想與意識型態。其中不乏私人回憶的感性層面，畢竟紀念章文化早已深刻地烙印在梅丁衍的成長經驗中，因覺得當年這

作品《為什麼小提琴殺了琴師》（1985）創作於留美期間。小提琴成為一把可用來殺人的弓箭，而琴師則被切割成口鼻眼耳四個部位——梅丁衍提供





些十大建設的紀念章有著獨特的美感，便使用木板與壓克力顏料，將它們逐一放大成繪畫作品。除了十大建設主題，也包含國旗，並重現一些諸如「團結反共、自立自強」等，那個年代常見的標語字體。

代表著十大建設的十組紀念章，其歷史背景是蔣經國對臺灣經濟願景之許諾，也是對梅丁衍成長的生命經驗之喚起。作品中還隱隱埋藏著蔣經國的定位問題，以及自身經歷過那個時代後的政治態度。「早期去中華商場，有許多為了光榮退伍、畢業、榮譽、名次、頭銜等等而準備的獎盃禮品，我想講的其實是對這樣子的一種倫理文化，也就是臺灣的給獎文化，進行反諷。因為其實紀念章就是一種政治宣傳。所以我覺得，重新慎重地看待紀念章文化，細細品味其圖案或圖騰，體

會設計師的美感與想法，足夠用心的話，我們便可以把那個時代的活動、事件與氛圍，重新再召喚回來。」更進一步地看，紀念章的製作形式也體現了關乎設計與美學的時代態度。對此，梅丁衍直言，「由於那些紀念章做得很粗糙，顏色不是套歪就是滿出來，顯露出臺灣 60、70 年代的美學品味，大家都知道，就是半吊子。」

整體而言，無論是對觀念性藝術與現成物的美學回應、國族身份與文化主體、尋覓關聯生命經驗的時代懷舊物、兩岸政治現實與近現代歷史等議題框架，其實對於「認同的問題性」的反覆討論，乃真正貫徹了梅丁衍創作的核心地帶。那麼，當作品牽涉歷史與政治事件，甚至帶有政治敏感性，應如何定義藝術的角色？



回顧藝術生涯，梅丁衍覺得自己至少證明了一件事，那就是從很早以前一直在進行的創作主題其實都沒有答案。那些作品放在今日也不一定會有新的意義，因為無論是批判或反諷的效果，作品的角色可能在發表當前的時代就完成了，無論議題是否已經解決。因此，藝術不應重複過去，而是有其當下要解決的問題。重點在於，身為一個創作者要仔細思考，如何能不重複自己？



梅丁穿著工作圍裙坐在作品《萬國禮服》（1996）前，右為正進行中的油畫作品《鬼島》（2024）——攝影：劉振祥



梅丁衍紀事。

整理・陳寬育

- | | |
|-------------|---|
| 1954 | 出生於臺北市；就讀臺北師專附屬小學、延平中學，受教於陳德旺、張萬傳、李石樵（校外） |
| 1973 | 就讀中國文化大學美術系；向版畫家廖修平學習版畫藝術 |
| 1975 | 於《中央日報》「兒童週刊」擔任特約插畫家；入選第三十八屆臺陽美展 |
| 1976 | 加入十青版畫會；獲第三十九屆臺陽美展（版畫）銀牌獎 |
| 1977 | 入選瑞士國際版畫三年展；獲第二屆雄獅新人獎銀牌；文化大學畢業 |
| 1978 | 赴馬祖服兵役 |
| 1979 | 退伍後因遭冠莫須有的思想安全疑慮罪名被囚禁兩個月，受此事影響，創作內容也開始轉向「諷刺社會」；加入中華民國版畫學會 |
| 1980 | 於臺北龍門畫廊舉辦首次個展；入選韓國國際版畫展 |
| 1981 | 任教於臺北協和工商美工科；於臺大美術社擔任指導；成立個人畫室 |
| 1982 | 任教於復興商工美工科 |
| 1983 | 赴紐約普拉特學院美術研究所就讀；入選第一屆中華民國國際版畫雙年展 |
| 1985 | 紐約普拉特學院美術研究所畢業，並於該校畫廊舉行畢業個展 |
| 1984 ~ 1989 | 於紐約華文報紙《中報》擔任美術編輯；參與以「抗爭」為主題的畫展，如種族平等、聲援愛滋病、亞裔文化觀、哀悼弱勢團體等社區美展 |
| 1989 | 六四天安門事件後，《中報》被迫關閉；赴中國進行一個月的實地考察，回紐約後策畫關於兩岸政治危機的展覽；與薛保瑕、許自貴、李俊賢等留學紐約的藝術家，於國立臺灣美術館、臺北市立美術館舉辦「04 展——紐約 80' ——台灣新生藝術家」展 |
| 1989 ~ 1990 | 任教於美國紐澤西州西東大學美術系，教授版畫 |

1990	於紐約市 La Montage 織品公司擔任藝術指導；參與《雄獅美術》月刊的臺灣美術主體性論戰，發表多篇專文
1991	於紐約 456 藝廊舉辦個展；於美國紐澤西西東大學舉辦「盒中禪」個展
1992	於紐約第一畫廊舉行「告別紐約」個展；返臺後任教於國立臺北藝術大學美術系；於臺北誠品畫廊舉行個展；於臺中臻品藝術中心舉辦「梅丁衍編年展 1976-1993」
1993	於臺中臻品藝術中心舉辦「世說新語」個展；研究左翼木刻版畫
1994 ~ 2006	任教於國立彰化師範大學美術系
1994	策畫「後戒嚴·觀念動員」展覽於臺北玄門藝術中心；於臺北印象藝術中心舉辦「哀敦砥悌」個展
1996	於臺中臻品藝術中心舉辦「後現代繪畫」個展；發表左翼木刻版畫家黃榮燦研究
1997	於日本福岡 MOMA 畫廊舉辦「臺灣現代藝術序幕系列之一——梅丁衍」個展
1998	於國立新竹師範學院舉辦「勿偷邦」個展
1999	於日本福岡博多 Riverain 藝術計畫發表公共藝術作品《亞洲花園論壇》；重返馬祖觀光
2000	於臺北伊通公園舉辦「給我抱抱」個展
2001	於臺北誠品畫廊舉辦「我可不可以傲慢一下？」個展
2003	於板橋臺北縣文化局藝文中心（已於民國 99 年更名為新北市藝文中心）舉行「哀敦砥悌」個展；於臺北當代藝術館舉辦「搞破壞：臺灣藝術家個展——梅氏解讀玩：梅丁衍個展」
2004	獲「第二屆台新藝術獎」年度視覺藝術獎；於國立海洋大學藝文中心舉辦「梅式發瀉：梅丁衍創作精選展」
2006	任教於國立臺灣藝術大學版畫藝術研究所；獲中華民國版畫學會金璽獎

2008	於臺北伊通公園舉行「台灣西打」個展；於臺南德鴻畫廊舉行個展
2009	高雄捷運鹽埕站公共藝術作品《台灣西打——鹽庭尋常榜》設置完成；於臺北藝星藝術中心舉辦「台灣可樂」個展
2013	於臺北藝術計劃舉行「台灣之光——梅丁衍個展」
2014	於臺北市立美術館舉行「尋梅啟事——1976—2014 回顧」
2017	獲第四十屆吳三連藝術獎
2018	於藝星藝術中心舉辦「台灣表情」影像展
2019	自臺灣藝術大學榮退
2021	獲中華民國版畫學會金爵獎
2022	於經國七海文化園區舉行個展
2023	獲第二十三屆國家文藝獎

作者
陳寬育

藝評人、獨立策展人。畢業於臺北藝術大學美術系美術史組、成功大學藝術研究所。曾任《藝術家》雜誌執行編輯、「臺灣數位藝術網」執行主編、世新大學圖文傳播系兼任講師、台新藝術獎提名觀察人。2022 年創立「蔚島工作室」，想像擁有一個能將思想與書寫自我組裝的後勤維修工作基地。著有《異獸藏身處的精靈：藝評召喚術》、合著《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗 1992-1997》、《臺南新藝獎：森林的秘密》、《另一個故事：池上·蘭嶼美術再探》。近年策展包含：「私外交：余政達創作 2008-2013」、「臺南新藝獎：遊戲×秘密」、「迷失在那種潛伏中——李吉祥、黃舜廷、廖震平」、「物望我」、「懸置的界線」、「感覺的隱秘支點——黃珮琪、劉昕穎、彭禹慈」。

NATIONAL AWARD FOR ARTS

國家文藝獎 23rd

紀錄片導演

劉嵩

Liu Soung

大量紀錄臺灣重要的景象和文化，以深入淺出的方式訴說普世的人文價值，系列選題具有前瞻性。作品題材跨足多個領域與國度，調查深入、觀點獨具、剪接流暢，讓觀眾獲得啟發和知識，發揮紀錄片應有的影響力。跨越既有的技術門檻，職人精神足為典範。

{理由得獎}



{感言。得獎}

我還在路上，手機響起，我認定是快遞員打來的。五、六通後我才不耐地按了接通鍵，電話的另一邊以無比反差的音調說：「恭喜導演，您得獎了！」這位興奮異常的「百萬獎金快遞員」就是國藝會的副執行長孫華翔先生。這個「按鍵」也開啟了我一段心情恍惚、腦袋時而空白、無法消受的日子，這不是平常的自己。

這事情迫使我不得不反省，這一輩子我到底做了什麼「好事」？默默平凡的我被放在國家的天秤上，是那麼地不平衡與不對稱？心情上下震盪，苦思不解？我的心思應該放在我正在剪接的作品上、在我年邁兄姊的身體健康上。直到我去幫我爸媽掃墓，並將我得獎的消息告訴他們。我一邊拔草、撿樹葉、清洗墓碑、替換小盆栽，就在機械與慣性的清掃動作中，我的心情終於平靜了下來。

我非常確定一件事，這個「榮耀」就是一個「團體獎」，是給所有臺灣紀錄片幕後工作者的肯定與鼓勵。況且，一名導演不也就是製作團隊共同造就的一項職務而已。雖然我沒有資格可以代表這個群體（資深可能是我唯一的資格），但我相信，這是我的推薦人林木材先生、電影組的評審們以及國藝會最終評審團「用心良苦」的決定。我收到了。

現今是紀錄片發展前所未有的輝煌時代。拜科技之賜，抹平了門檻，人人可上手，人人都可享有粉絲，而不再只是專業人與媒體的特權。沒有人可以定義紀錄片，它也不需要，影音創作已成為全民運動。短小、淺薄、娛樂、看過即忘的影片有其價值，但在這樣的大同時代也隱藏危機，書寫不需要思想，形成淺碟子文化。也因此我們就更需要更多的、嚴肅的、長期耕耘的紀錄片工作者。這項個人獎也就是國藝會評審們洞視現實的遠見。

之於我，紀錄片就是在人與人、人與環境的互動中完成。透過行動走出自己的框界並與他人、與社會連結在一起的工具。說起來很神奇，當互動與聯結產生，「內容」或「素材」會以自己的面貌展

現在我面前的銀幕上，我不需要刻意經營敘事、形式、技巧或藝術表現，「故事」有它自己的生命次序。在幽暗的剪接室中，我一而再，再而三地見證了這些神奇的時刻，電影藝術太奧妙了。當我們完成並放手，作品似乎又開始另一段的生命旅程，它有可能影響了我們的觀眾、我們的社會，並成為人類文明的一部份。所有的藝術創作皆是如此，如此地迷人，如此地有意義，它也賦予我作為一位導演的人生價值。

對我們這輩的人來講，要說出「愛」字，需要很大的勇氣，因為「愛」就是「責任」的同義字，但我還是要嘗試一下。我愛我的工作，同時我愛我的家人、我的朋友，我珍惜我的工作夥伴，我敬仰我曾經拍攝過的人物，他們集體教養了我，他們都成為我的一部份。「愛」讓生命中的辛苦、挫折、迷惑都不值一提了。我沒辦法說我愛我的觀眾，但沒有「讀者」也就沒有「作者」。

最後我還想提一件小事，這件事雖小卻影響了我一輩子。我在家排行老么，無法跟年長的姊兄玩在一起，所以我花不少時間跟我母親在廚房裡度過。她有條不紊地組織了她小小的天地，上桌的每一盤菜，她都要把盤子的邊緣擦乾淨，連餵狗的盆子也不例外。我心裡想：有必要嗎？就不過是家人及一條十幾歲的老狗。她跟我說：「小嵩，你把所有『小事』都做好，你就不會出『大問題』。」這是一位母親對一位孩子最大的期待。所以我盡力在我的工作生涯中，試圖將每一件小事做好，結果我不但沒出大問題，還得到國家至高無上的榮譽。

至於如何回報這個榮耀，我唯一能做的就是，盡力把往後的小事做好，持續在紀錄片的道路上，做一位平凡的幕後工作者，並好好享受。

「我還在路上。」



隱身作品背後的人。

文・張士達

劉嵩是臺灣非常資深的紀實報導影片的導演，至今已經在這個領域耕耘長達 35 年。早從 1990 年代開始，他就以《城市的身世》、《城市的遠見》各 13 集的系列作品，建立了他在臺灣影視界獨樹一格的品牌和路線。他的作品最珍貴之處在於，他的選題都緊扣著臺灣當下的議題和需求，並且以放眼國際的視野，來為觀眾打開一扇窗，以冷靜理性的論述，提供觀眾多元思考的可能性。可以說早在「愛臺灣」成為一句口號和一個賣點之前，劉嵩就長期以他實際的行動，落實了愛臺灣的精神。

劉嵩在累積超過 30 年的作品中有一個特質：他挑戰的永遠都是並不容易被消化理解的高難度題材，但是他總是能夠以最有效率的篇幅，和最精煉淺白的旁白，拍出一個各種觀眾族群都可以輕易看懂的作品。雖然多次獲頒電視金鐘獎非戲劇類節目導演獎，但他從來不會被視為「作者型」導演，因為他從來就不強調作者個人風格，而是以影片訊息的傳達和觀眾的理解放在第一順位。讓我們試著以他的幾部代表作品來說明他的作品特色。

例如早在 2006 年推出的《福爾摩沙的指環》，這是一系列讓大家重新認識臺灣之美的作品，我們以第一集《誕生》作為範例，來看看他是如何以精簡有效率的方式深入淺出，如何以一段由張大春旁白的短短 20 秒的導言，為這個龐大的主題揭開序幕。

「這裡是花蓮的太魯閣峽谷，隨處可見布滿美麗線條、長相奇特的石頭。這裡的每一顆石頭，都隱藏著臺灣誕生的密碼。瞭解這兒



的石頭，就可以解開臺灣的身世之謎。」

這段言簡意賅但引人入勝的導言，從聞名全球的臺灣最知名旅遊景點切入，引導觀眾對懾人美景之後隱藏的謎團引發好奇。接著在這個第一集節目裡，共分為四個篇章，分別介紹四個臺灣知名景點背後的故事。第一章從太魯閣已有兩億五千萬年歷史的臺灣最古老的石頭中，看到臺灣島嶼因板塊擠壓所造成的複雜身世。第二章透過一名長年駐守玉山氣象站的工作人員，看到臺灣因複雜地形而造成的氣象萬千。第三章則從七千年前才剛噴發形成的活火山龜山島，看到臺灣地震頻仍的見證。

在壓軸的第四章裡，從宜蘭棲蘭山臺灣最古老的檜木林，看到當地因臺灣獨特地形而造

成的雲霧繚繞的氣候，如何讓檜木這種古老的樹木，在臺灣成為全球除了北美與日本以外唯一仍存活的檜木森林。臺灣獨特的生態環境，讓臺灣單位面積裡的植物種類就是世界的 60 倍。臺灣面積雖小，卻是全世界高山密度第一的島。但是我們需要像劉嵩導演這樣精緻用心的作品，來讓觀眾理解我們自己的珍貴和獨特。

劉嵩畢業於英國倫敦國際電影學校，早年在美國紐約工作時，長期參與國家地理頻道和 HBO 頻道紀錄片的後製剪輯，從此踏入紀實報導的世界，並在回到臺灣後長年投入這個領域的製作。但他的作品其實與大家熟知的 BBC、NHK 等其他國家的公視紀錄片作品相較都毫不遜色，多年以來持續為臺灣科普節目建立讓人景仰的高標。

透過大量 實戰經驗 累積紮實功力。

劉嵩早年透過大量實戰經驗累積的剪接技巧，在他的紀實作品中成為說故事功力的紮實基礎。他的作品往往在有限的篇幅中，全片沒有一句廢話或一個廢鏡頭，每一句旁白和每一個畫面都互相緊扣。隨時隨著時代的演進，引進最先進的拍攝規格和技術，並且在長期大量的田調研究與訪談拍攝後，才剪輯出在訊息傳達上最精簡有效率且易於理解的精華。

如此精煉又深入的用心和技巧，可以從劉嵩導演的另一個代表作品，2010-2013年的《對焦國寶》看出。這個系列精選了四件最知名的故宮文物《谿山行旅圖》、《翠玉白菜》、青瓷經典《蓮花式溫碗》和書法家王羲之的《快雪時晴帖》，每一集從一件知名文物切

入，但卻在短短不到半小時的節目裡，上窮碧落下黃泉地旁徵博引，而且從不忘落實到當代臺灣的觀點。

以千年歷史的北宋范寬《谿山行旅圖》為例，除了分析范寬如何透過比例、空間布局與構圖，讓觀者獲得直覺的震撼，更進一步解密皴法筆觸，以及尋找畫中隱藏的范寬落款。團隊不僅採訪了臺灣山水畫家和製作毛筆的師傅，以呈現山水畫傳統在當代的延續，說明西方美術「單點透視」和中國山水畫「散點透視」的不同，並實際示範如何透過各種皴法，以單一墨色表現不同地區的不同山石。團隊甚至還前往中國陝西，考察范寬畫中北方山水的真實樣貌。

「攝製小組來到了范寬的故鄉，陝西省耀縣，這也是他畫作所描繪的地方。耀縣位於陝西省中部偏北，這裡有著華北黃土高原的地理特徵，山峰有如巨碑矗立，山頂灌木叢生，結成密林。在史料中范寬並沒有任何任官的紀錄，應該是一介平民畫家。我們可以想像一千年前的范寬，就在這些大山之中行走、素描與寫生。」

真實山水景觀與水墨畫中世界維妙維肖的對照，讓《谿山行旅圖》巧妙地走出了故宮嚴密控制溫濕度的典藏空間，穿越了時間和地理，彷彿在觀者眼前以一種立體的方式活了過來。為了《對焦國寶》這系列作品，劉嵩在開拍一年前就與三位藝術史教授組成團隊研究，拍攝期間又先以複製品測試，來替每件名品擬定最縝密的拍攝計畫，透過無懈可擊的工作態度，對這些故宮的傳世文物展現了最崇高的敬意。

故宮文物《廬山行旅圖》拍攝現場





《對焦國寶——谿山行旅圖》拍攝團隊曾前往中國陝西，考察范寬畫中北方山水的真實樣貌。拍攝時，當地的一位素人畫家正好在畫《谿山行旅圖》裡的那座山



城市與農村 系列作品 影響深遠。

但在這些精品級的紀實作品之外，劉嵩真正影響最深遠的，莫過於他透過與公共電視長期合作所完成的城市系列作品。1992 年的《城市的身世》以當時臺灣城市所面對的各種問題，與國外處理方式相互對照。2001 年的《城市的遠見》，則走訪各國在城市規劃、永續發展、歷史傳承、生活空間等方面被公認為典範的城市，以他山之石為臺灣提出值得嚮往並且確實能夠執行的目標，最後並回到臺灣的高雄、宜蘭和 921 重建區等地，聚焦臺灣本地當下值得關注的案例。

當大家總愛批評「臺灣的城市為什麼都那麼醜」，除了謾罵政府之外，我們還能做些什麼？《城市的遠見》理性冷靜的國際視野，尤其對臺灣的城市發展、公民意識、社區營造等方面帶來深遠影響，成為當代「城市學」

不可錯過的必修經典鉅著，也曾由中國央視買下播映權。因為臺灣不論是政府或民間，面對各種議題往往都是頭痛醫頭、腳痛醫腳的態度，劉嵩透過城市系列作品留下的，卻是在 10 年、20 年之後，都依然值得參考的重要價值。

在「城市學」這一系列經典之後，劉嵩導演近年最重要的作品《農村的遠見》（2015-2020 年兩季共十集），繼續轉向了難度更高的挑戰。因為全球農村都正面對著氣候變遷、人才流失、城鄉差距等問題，他以三年時間走訪了六個國家、拍攝十個農村，希望透過各國成功的典範案例，來提供大家對於農村另外一種想像的可能。例如第一集，是以印尼峇里島具有千年歷史的蘇巴克農田灌溉系統為主題，透過這個已經被列為世界文化遺產的智慧結晶，來示範人與土地完美結合的一種方式。我們來看其中短短兩分鐘的片段，如何讓我們理解這個複雜系統的運作：

「為了利用土地，峇里島人在山坡上開闢層層疊疊的水稻梯田，但是僅靠小溪河流的灌溉是不夠的。為了灌溉所有的梯田，峇里島從很久以前就開始開建水道，修築水壩，山壁上也隨處可見人工挖鑿的引水山洞。歷經千年，自然與人為的力量，共同打造了這個世界上獨有的灌溉系統。當他們有了集水的概念，就開始開闢灌溉水圳，日積月累，從山到海，發展成蜂巢狀的灌溉系統。不像其他偉大文明是由國王下令建造出大規模灌溉系統，峇里島卻只有村莊規模的小型灌溉系統。因此人們必須學習相互合作，發展出獨特的運作方式，從山上的小型灌溉系統到下一個，再下一個，一路往下到海岸。蘇巴克

就是這樣運作的，每一個社區有自己的水源，但可能是從好幾公里遠的上游來的，所以這個水源不是真的屬於他們，他們必須要仰賴鄰里讓水能流到自己社區，然後接力讓水再流到下一個區塊。在這塊土地的人會這樣說『Pengempon Jagat』，意思是關心『世界 Jagat』的責任，經由社區成員負起責任，保留世界的一塊淨土，並傳承下去。」

在這短短兩分鐘的篇幅裡，我們看到蘇巴克這個灌溉系統，如何利用地心引力來發揮天然的作用，並且透過居民自發性的組織合作而非靠政府管制，落實了當代所追求的共生和永續的理念，成為全球各國前來取經的智慧經典。製作這個案子的時候，公視將案子從 HD 提升到 4K 畫質，劉嵩為了做足準備，寧可自掏腰包添購 4K 攝影機及器材，並在開拍前半年就先請技師為團隊上課，以至於拍完戶頭存款只剩 30 萬。而這系列平均每 80 分鐘的影像素材只剪出一分鐘，更可見劉嵩田調採訪的紮實以及剪輯說故事的精煉。

而在看過各國的範例之後，在《農村的遠見》最後一集中，鏡頭轉回到了臺東的池上，來看池上這個地方如何在 WTO 開放之後，透過有機稻米的生產提升產品競爭力，並且追求土地永續的理想。其中一位池上農民何明遠，在他的田裡工作時，以充滿驕傲與自尊的語氣，向我們介紹池上獨一無二的美。

「我今天做的是放水之後，我先讓它浸泡，浸泡完之後，它需要打軟、拖平，你秧才可以適時地放。在做這個工作之前，你會發現我們現在站在這裡，你會聞到一些土味，類似在發酵，因為你不能讓你前期的稻梗直接

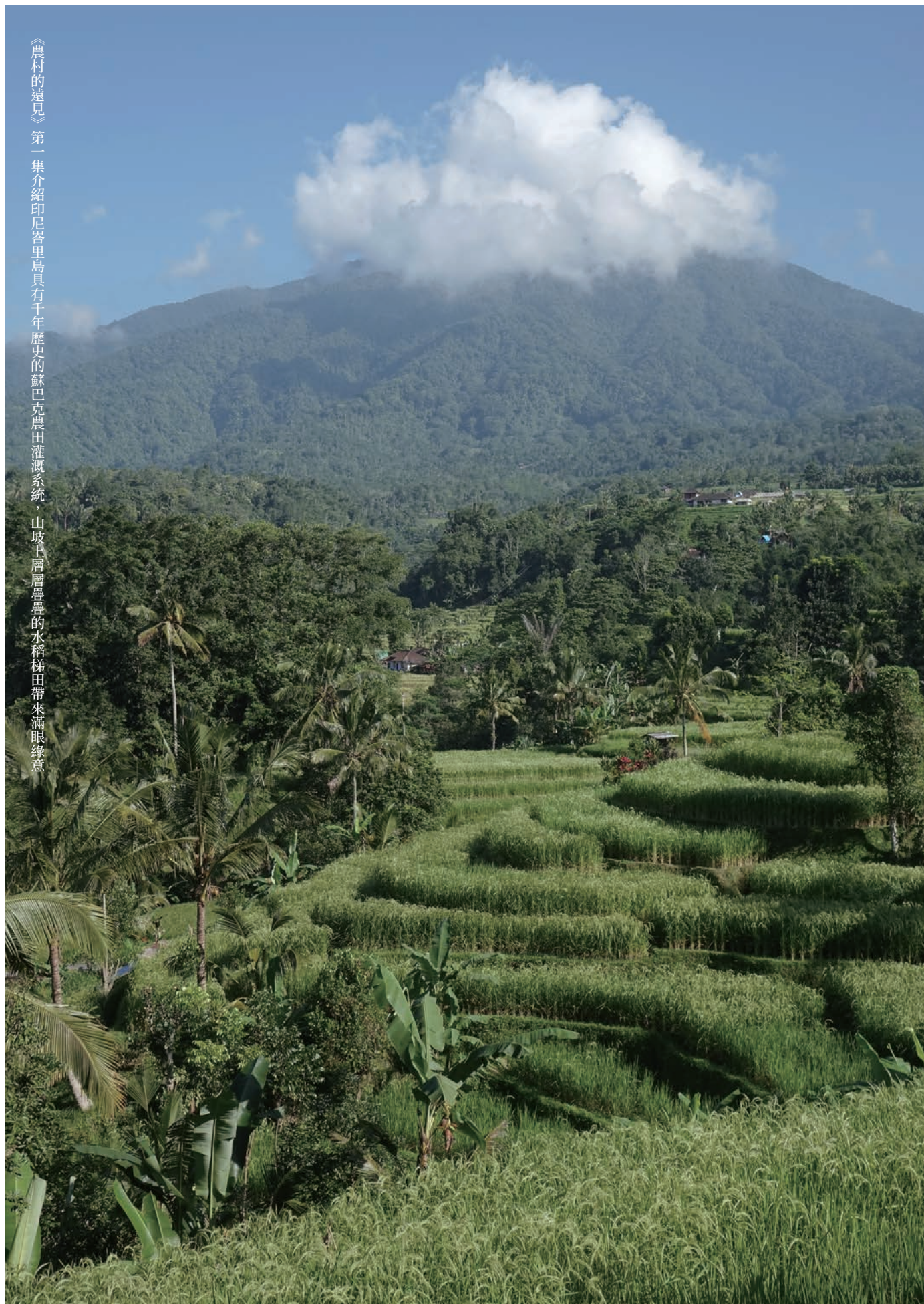
悶下去之後，它會發熱。你現在打過它，泡過它，目的就是要讓它腐爛。再插下去，你的秧會在順勢成長的時候起來。如果消費者願意來看看池上這個地方，我們池上並沒有水圳，也沒有水壩。我們完全是靠天吃飯。山上流下來的水，經過了土壤，經過了石縫，過濾之後，水一來了，你會發現我們這邊的水就是這麼漂亮。這個是全臺灣幾乎沒有的點了，真的。它能種出好米不是沒有原因的。一下雨，大家春耕，馬上做田。這就是我們池上農民一個很可愛的地方，也是我們最累的地方，因為畢竟你是看天。」

如此美麗的人，在美麗的土地上，即使明知疲累，仍堅持以一種傻勁，守著土地最不可妥協的珍貴價值。在這集節目裡，我們看到池上是如何經過了當地農民以及鄉公所的努力，讓池上米成為一個品牌，並且堅持保留池上的農地作為有機種植永續經營的一塊寶地，同時也拓展了觀光產業的附加價值。

「遠見」系列總策劃
林盛豐



《農村的遠見》第一集介紹印尼峇里島具有千年歷史的蘇巴克農田灌溉系統，山坡上層層疊疊的水稻梯田帶來滿眼綠意





《農村的遠見》最後一集將鏡頭轉回到了臺東的池上



《農村的遠見》工作團隊，中為導演劉富，兩側分別是攝影團隊成員何明瑞（左）與吳政儒

堅持找到 關鍵的受訪者。

接著在去年剛推出的新作品《南國啟示錄》，劉嵩導演又再度出發前往異國，雖然政府當時推動南向政策，但是媒體上對於南國的呈現一直都很片面刻板，因此這個系列節目聚焦了清邁、檳城、河內三個城市，來提供觀眾在觀光打卡之外更加深入的認識。要將一個城市的身世濃縮在一集節目裡呈現，這又是劉嵩功力的另一次展現。其中馬來西亞的檳城，因為融合了多元族群宗教文化，並且保留了大量城市建築，而成功申請成為世界文化遺產。

「我們來到這間傳統的店屋，是一間小型的工作室，店屋主人曾在臺灣念書及工作了12年。陳耀威畢業於成大建築系，25年前就回到了檳城，專心地投入在自己家鄉文化保存的運動中，不曾懈怠：『檳城為什麼會保留這麼多的老房子，當然其中一個原因就是有屋租統制法令（Rent Control Act），那個是在英殖民地時代，戰後為了保護租戶，屋主不可以任意漲租，也不可以隨意地趕走租戶，從戰後到2000年一直維持在很低的租金。屋主沒有什麼收入，他也不願意去修。租戶也覺得反正不是我的，所以他也不去修，無形中把這些老房子都保留下來。所以後來2000年屋租統制法令要被取消的話，這些房子的保護就有很大的危機。因為屋主可以收回了，他們要把它拆掉，然後改建樓房。所以民間團體就鼓吹政府去申遺，如果沒有申遺，沒有入遺的話，這個城市的房子很多都會消失，這個是無可否認的。』」

在這段訪問中我們可以看到，找到關鍵的受訪者是非常重要的。他可以很快地指出事件和現象背後核心的因素，並且以最適合臺灣觀眾理解的角度切入，這也是劉嵩作品長期以來非常下功夫的一個堅持。在《農村的遠見》時他也說：「每十個受訪者，就有九位說，現在的規劃與努力都是為了下一代。而且，他們留給下一代的，不是存摺中的存款，而是珍貴的土地。」劉嵩從不出現在他自己的片中，但他所精心挑選的每一位受訪者的娓娓道來，其實都已讓我們清楚感受到他對臺灣這塊土地的苦口婆心。

但在長年投入的紀實報導電視作品之外，劉嵩也曾在2008年交出了一部他導演生涯中難得的紀錄片《黃羊川》。他耗時三年深入中國西北，在黃土高原上的黃羊川，以全無旁白、字幕，沒有主角和劇情的形式，透過詩意的影像，拍出了當地農民樸實、一成不



《南國啟示錄》拍攝馬來西亞的檳城，劉嵩將鏡頭對準當地居民和裝飾鮮豔的三輪車

變但充滿生命力的農村生活。該片風格極簡到近乎無痕，摒棄了一切操弄的筆觸，讓被攝者與他們生活的大地成為銀幕上唯一的存在。這部作品獲頒第十一屆臺北電影獎最佳紀錄片，證明了劉嵩導演在不同類型間游刃有餘的導演功力與豐沛的創作能量。

劉嵩導演自己一直是一個隱身在作品後面的人，但是透過長期觀察他的作品，我們可以發現他跟他所選擇拍攝的人物和關注的題材一樣，都是希望做出 10 年、20 年之後依然可以留下影響力的作品，也因此他所有的作品如今看來都依然歷久彌新，並且依然發人省思。國家文藝獎的評審委員看到了他多年以來所展現的前瞻視野，透過不同題材作品所發揮的影響力，以及對於品質和細節的堅持。劉嵩導演希望觀眾最好都不要看到他的

存在，但我們很慶幸國家文藝獎終於看到了他的存在。

《南國啟示錄》團隊
印尼爪哇島默拉皮火山合影







劉嵩為紀錄片《黃羊川》深入中國西北，
拍出了黃羊川當地農民樸實但充滿生命力的農村生活。



劉嵩在工作室中專注地打磨新作《南國啟示錄》第二季系列紀錄片——攝影·鄒保祥





劉嵩的鏡頭永不停歇，持續走在紀錄片的道路上，這就是他愛臺灣的方式——攝影：劉振祥

劉嵩紀事。

整理・陳亭聿

- | | |
|----------------|--|
| 1958 | 出生於臺北陽明山 |
| 1976 | 畢業於復興商工美工科（雕塑組） |
| 1977 ~
1978 | 於《幼獅少年》雜誌社
擔任美術編輯，接觸報導攝影 |
| 1982 ~
1984 | 就讀於英國倫敦國際電影學校
／畢業 |
| 1986 ~
1988 | 於美國紐約 Valkhn Film 後製電影公司
陸續擔任實習生、助理剪接師、協同剪接師 |
| 1989 | 返臺成立寶花傳播有限公司 |
| 1991 ~
1993 | 《城市的身世》紀錄片系列（共 13 集，廣電基金）；獲第四屆優良文化錄影節目獎／紀實報導類一等獎、第五屆優良文化錄影節目獎／紀實報導類佳作獎及年度評審獎 |
| 1995 | 《叢林臺北》系列紀錄片（共 6 集，中天電視） |
| 1998 ~
2000 | 《挑戰未來》系列紀錄片（共 39 集，公共電視）；
獲八十九年優良電視兒童節目／優等製作獎 |
| 1999 ~
2001 | 《城市的遠見》系列紀錄片（共 13 集，公共電視）；獲電視金鐘獎非戲劇類導演獎，並入圍金鐘獎文教資訊類最佳節目獎、個人技術類最佳剪輯獎 |
| 2002 ~
2004 | 《我們的故鄉·我們的故事》系列紀錄片（共 8 集，公共電視）；入圍電視金鐘獎非戲劇類最佳導演獎 |
| 2005 ~
2006 | 《臺灣人物誌·證嚴法師》紀錄片
（Discovery Channel） |
| 2006 | 《久違了·王大閎：一位建築師的故事》紀錄片
（文建會） |
| 2006 ~
2008 | 《福爾摩沙的指環》系列紀錄片（共 3 集，公共電視）；獲電視金鐘獎非戲劇類導演獎，並入圍 2009 年德國綠色國際影展、第二十七屆法國環境影展，入圍電視金鐘獎非戲劇類最佳剪輯獎 |

2007 ~ 2009	《黃羊川》紀錄長片(明日工作室);該片獲 2009 年臺北電影節最佳紀錄片,並入選 2010 年美國舊金山國際影展、義大利特倫托影展競 賽片、墨西哥環境影展特別介紹單元
2008 ~ 2011	《紫藤廬:一間茶館的故事》紀錄長片(紫籐 文化協會)
2009 ~ 2010	《福爾摩沙的指環互動數位敘事網站》(國家 科學委員會);入圍 2010 年 NHK 日本賞
2009 ~ 2011	《對焦國寶》系列紀錄片(共 4 集,公共電視); 獲 2013 年電視金鐘獎教育文化節目獎,並入 圍該屆金鐘獎最佳燈光獎
2015 ~ 2019	《農村的遠見》第一季系列紀錄片(共 5 集, 公共電視);獲 2019 年電視金鐘獎非戲劇類 節目導演獎,並入圍該屆金鐘獎人文紀實節目 獎、非戲劇類節目攝影獎
2019 ~ 2020	《農村的遠見》第二季系列紀錄片(共 5 集,公 共電視);入圍 2020 年電視金鐘獎非戲劇類節 目攝影獎、非戲劇類節目導演獎
2019 ~ 2022	《南國啟示錄》第一季系列紀錄片(共 3 集, 公共電視、中華電視);獲 2023 年金鐘獎人 文紀實節目獎,並入圍該屆金鐘獎非戲劇類節 目攝影獎、非戲劇類節目導演獎
2021 ~ 2022	《宏觀視野:一座城市空間的改造運動》紀錄 片(公共電視)
2023	獲第二十三屆國家文藝獎
2023 ~ 2024	《南國啟示錄》第二季系列紀錄片(共 3 集, 公共電視、中華電視)攝製中

作者
張士達

臺灣資深媒體工作者、影評人、電影策畫暨劇本開發，陸續於《中國時報》、獨立評論在天下、《報導者》等媒體專欄撰寫影人專訪與電影評論，曾任金馬獎、臺北電影獎及國際新導演競賽、高雄電影節國際短片競賽等電影獎項評審。

*本篇圖片未標攝影者皆由劉嵩提供

攝影 · 劉振祥



NATIONAL AWARD FOR ARTS

國家文藝獎 23rd

作家

夏曼·藍波安

Syaman Rapongan

三十多年來創作不輟，文類跨及小說、散文、報導文學、神話書寫，無論於文學或人類學領域，均具代表性。兼融達悟語與漢語語法，以語言的操作，挑戰文化霸權，開創活潑嶄新的語感與文學旨趣，賦予臺灣文學多元活水。以旺盛的創作能量，獨特、成熟、全觀的文化敏感度，開創臺灣海洋文學的寬闊視野，並與世界性的原住民文化浪潮接軌。著作翻譯成多國語文，帶給世界讀者新的啟發。

{ 理由得獎 }

{感言得獎}

1973年的8月，當我再次地跳島到臺東的時候，是我註冊進入省立臺東中學，人生轉換機運的起始，那是溪流河口進入汪洋大海的情緒，淡水與海水在氣候變幻之間的混合水域水溫，身心筋骨混入殖民國家的教育體制，從惶恐開始，也從別離雙親思念開始。

惶恐與思念是複雜的心境寫照，惶恐是對華人文明社會的一無所知，思念是親情，也是對我部落傳統文明的深愛。太陽、月亮、天空的眼睛，並沒有因我跳島到臺東念書改變宇宙星系運動的公轉、自轉的永恆定律，但改變了我當時脆弱的思維，卻沒有修正動搖我十歲起的夢想，或稱理想，也是我當時說不出口的「職業」，是我終生追求的職業，簡稱自由作家，我以為「自由作家」是崇高的，或許也是現代性最為脆弱的興趣，此等書寫的「興趣」卻是從海洋浪吻民族記憶開始。

對於我，12月11日的午後的2023年，我與夫人在臺南，也是我個人剛剛獲頒12月10日、2023第十三屆「全球華文文學星雲獎」的「貢獻獎」，所以當我從國藝會同仁聽見本人榮獲第二十三屆「國家文藝獎」的獎項頭銜的當下，省略許多許多的感謝，與自己的幸運外，即刻浮生於我腦海的畫面是：1973年的8月某日，我正式飄洋遠赴臺東高中念書與父母親真實的離別，父親著著「驅除惡靈」野性文明的武裝，母親則是簡易服飾不斷地用毛巾擦拭淚水，當時鐵殼輪船鳴笛，船尾動力螺旋加速轉動，輪船再度鳴笛長音，輪船與小島陸地漸漸地彼此分割，「分割」也將是分割我十六年與島嶼情感，思念的循環，那一刻母親吶喊道：

Nuzayin, apiya pa ka tovoz mo miyawat,
Ta maka rilaw syama mo, a veivowhen a anak.

「諾來胤，依你能力，你還來得及跳海游泳回來」，
「因你父親很可憐，你是獨子」。

（諾來胤 Nuzayin 是我未娶妻，未為人父前的名字，這個名字的族語意義是航海星座，就是織女星。）

然而我拒絕了母親的母愛哀求，彼時自身企圖開展的未來，母愛父疼顯然是我開墾人生旅程的障礙鴻溝，而此等人生的轉型，走來是極度的坎坷，曲折，更是我始料未及的，臺北初履的飢餓歲月（《大海之眼》，印刻，臺北。2018）。

「返回祖島」定居，問題的主格是父親的哀求口語：「臺北是我教育你成長最遙遠的地方，這兒沒有你靈魂定位的灘頭（捕飛魚），回祖島吧！」

終究海洋、飛魚、雨林、造船是我裸命的原始基因，臺灣大島、臺北城市是我航海書寫的「轉機」碼頭，也是我追求與文人墨客交流的淡水河，1970 年代中期嘉南平原美麗的稻浪，金黃的稻穀也是養育我裸命遊牧的恩主，烙印在我追求在地價值的心靈。

我的小島文化有深厚的海洋律動，這是我的文學的獨特與它的獨立性，混入華文文學的一股暖流，成為華語文學多元的註解。星系上的「天空的眼睛」有我的族名（Nuzayin，織女星），夜航捕飛魚是我在「島」文學的浪漫主義，更是我脫離「殖民地文學色彩」下，開闢出自身民族的「海洋開墾者」，此等表述早已存在於我父祖輩們族語的口述文學了，而我只是「借貸華語文」創作而被看見。

感謝評委們的肯定，推薦者的賞識，在個人裸命的遊牧，第二十三屆國家文藝獎頒給我個人，也是我民族的殊榮，感恩之詞，盡在不言中。

此獎也獻給孩子們的母親，我的夫人，她厭惡我的「爛夢想」，獻給孩子們挨過「飢餓的青春」而不對我抱怨，以及說我已是「漢化的達悟人」的已仙逝的雙親。家人們給了我人生如海洋般最寬厚的包容，才有今日的我。

最後誠摯的祝福大家「走在人群の後段（健康，平安）」，「繞著宇宙無數圈（長壽）」，
Icyakmei tamō ni ramunan no vuku no Rarawud。

Ayoy!



我的海流文學，主流文學。

文·蔡佩含

「在那張世界地圖，有很大的海叫大洋洲，哦，米特。在那兒，有數不清的小島，其中一定有比我們的島漂亮的小島的。如果能實現心願的話，每一個島都去給它 Tomaci，哦，米特。」——《黑色的翅膀》

回到 1999 年，夏曼·藍波安的第一本長篇小說《黑色的翅膀》，小男孩卡斯趁工友不在時偷偷跑進教室，在那張平常被老師罰站時凝視的大陸地圖上，用鉛筆畫上小小的一點，「人之島」自此存在於世界地圖上。在四十八歲時完成航海夢想的夏曼·藍波安，實現了童年的心願，也用無數本著作，讓臺灣及世界，認識了他筆下這座美麗的島嶼及海洋，看見了達悟民族的存在。

夏曼·藍波安手指著舊蘭嶼國小校址右側那棟灰色水泥平房：「那就是我小時候看那張大陸地圖的教室。」回顧在蘭嶼國小求學的那段歲月，除了有「我們來自不同星球」的強烈衝擊，亦是認識另一個語言邏輯的開始。夏曼憶及以前校舍牆面畫滿了中華民族的「偉人」：文天祥、班超、岳飛……，沿著石階走進校門，規定要對蔣中正的肖像敬禮；除了國語、社會，還有充滿愛黨愛國教條的「生活與倫理」，在教室誦讀「三民主義」的「國語」，是學校強迫灌輸的大陸中原文化，之於滿腦子只有海浪和魚類的達悟男孩而言，完全是另一個無法理解的世界。

「我的志願」這個每位國小學童都曾經驗過的作文題目，在不願意親近海洋的漢人老師眼裡，卻也有對跟錯的差別：「我以後要當空軍，反攻大陸」算是一個徒具口號意義但不會被老師質疑的答案，不過「長大要造大



滿面笑容的年輕夏曼·藍波安航行於大海上——攝影：張良綱／夏曼·藍波安提供

船」的回答，卻會被老師打一個大叉。之於漢人的邏輯而言，造舟並不能算是一個職業和身份，更不能成為「志願」；之於達悟文化而言，不會造舟，何以成為一個男人？

大陸思維／海洋邏輯的巨大扞格，是夏曼·藍波安從學校得到的「啟蒙」，也成為他在寫作路上，一直不斷去挑戰的核心命題，多年來的寫作，亦是用文字重繪了一張以海洋為中心的世界地圖，翻轉陸地霸權的思維。

移動
與出走的
命格。

流浪是命格，不安於遊戲規則的限制，也成就了現在的「夏曼·藍波安」。回顧夏曼至今洋洋灑灑的人生履歷，「拒絕保送上師大」像是命運的一道重要關卡，是要選擇擺在眼前的安穩道路，或是走入驚濤駭浪但不凡的人生？

在那個貧窮的年代，不分閩南、客家或原住民族，能夠保送上師大搶得一個鐵飯碗，是免於飢餓的最佳保證，但夏曼直言，不希望自己的人生耗在無味的教科書，也不願為中華文化及儒家教育服務，轉而欺瞞自己的族人，「我想要出去看世界，可是這個看世界的代價太大了，太辛苦了。」《大海之眼》（2018）敘說了離開小島之後的曲折歷程，在林班地打工，在臺灣西部各地的工廠扛水泥、綁鋼筋，忍受「番仔」的歧視言語，忍受資方的勞力剝削，一路的曲曲折折，只為了證明自己也能夠憑借實力考上大學。

夏曼回憶，父親在他出生時對他說的話是：「願你的靈魂堅強。」這句話一直影響他很深，即便是在臺灣西部流浪打工，面對飢餓與貧窮，甚至是在南太平洋追逐航海夢，身上沒有錢的時候，這句話總是讓他撐過很多辛苦的歲月，「因為我們什麼都沒有啊，只能依靠靈魂堅強。」

讀者最認識的，是那個重回祖島率領「驅逐惡靈」反核行動之後，用身體歸返海洋，在冷海浪濤之中尋覓自我，重建身為達悟男人的尊嚴與認同的夏曼·藍波安。1997年出版的散文集《冷海情深》成為臺灣文學當中的經典，也讓夏曼·藍波安成為教科書裡必讀的「課本作家」，以文學書寫的形式，教育

臺灣下一代的學子，開啟了新世代去理解不同族群、文化差異的可能性。

《航海家的臉》（2007）是達悟的文化傳統／現代科學對話的橋樑，也是浸泡於傳統，又能理解現代生活的夏曼·藍波安送給世界的思索；隨後的《老海人》（2009）、《天空的眼睛》（2012）、《安洛米恩之死》（2015）等多部長篇小說，帶領讀者一窺海人根植於海洋的自信和智識，亦從他們在貨幣價值主導的生存遊戲中殞落消沉，帶出對當代社會的深刻批判。

《沒有信箱的男人》（2022）以人之島的口述歷史，翻動了我們對世界史的認知，文明／野蠻的界線，來自於手槍、砲彈與文字，此作不僅回顧島嶼被殖民的宿命，亦是為全球原住民族的發聲之作。

《大海浮夢》（2014）是航海經驗沉澱多年後的自傳式小說，不僅書寫雨林生態的系統與知識，也在遠洋飄蕩的歷程裡，看見相屬海洋基因的小島居民那共同的、被宰制的命運：貧窮、剝削、核爆、生態浩劫，但也與那些素樸的微笑相遇，共同敬畏海洋、魚類教導人類的生存法則。這部《大海浮夢》不僅讓華文文學終於離開陸地，向廣袤的海洋探索，也讓漢語的文字路徑，首次依循著航道而行，是華文世界絕無僅有的海流文學。

夏曼的母親曾指著遠方天空的眼睛對他說，「我把你右肩的（移動的）靈魂放到那裡去了。」永恆的移動與追尋，不斷的探索和出走，像是出生即被寫下的運途。但不願屈撓選擇順遂的道路，堅強的靈魂以及移動的身



坐在野地的夏曼·藍波安接收著海洋、魚類、蟲鳴、草木給的訊息——攝影：劉振祥



夏曼·藍波安書房中的書堆疊如山
攝影·李明宜

體，造就了豐厚的人生歷練及知識的流動，
也成就了夏曼·藍波安文學裡如此寬闊的視
野。

挑戰
華文文學的
語言美學框架。



夏曼·藍波安攝於蘭嶼家中書房
——攝影：李明宜

回到做為文學書寫者的日常，在開創議題之外，勤勞筆耕也是必要的勞動。凌晨四五點起來寫作到約莫早上十點，白天完成在山林、芋頭田與海浪裡的工作之外，也一邊持續閱讀，一邊撰寫註腳筆記。夏曼的自我要求極高，坦言並非隨便寫寫就叫做「作家」，而是持續的累積，持續的成長，每一本作品都需有核心的思想與命題，開啟與讀者新的對話空間，才能不愧對作家之職。

早年開始寫作之初，一字一句都得來不易，短短的八百字，也要寫上半個月，夏曼笑說，當時寫的新詩被刊載於《中國時報》上時，還被太太嘲笑，「又沒幾個字！」但習慣以達悟語思考的腦袋和母語的舌頭，是歷經層層轉譯與反覆的琢磨，至今才終能敲擊出二十萬方塊字成書，夏曼這個世代接受「國

語」教育的挫折血淚，也自此長成美好又特殊的存在。

這種混合著達悟語法邏輯及詞彙的華語書寫，挑戰了華文文學的語言美學框架，華麗或艱澀的辭藻堆疊，無法在夏曼的文學作品裡找到，取而代之的，是撞擊華語讀者思維的，難以簡單詮釋或拆解的文句。當母親說「孩子我的舌頭很癢」，意味著想吃孩子抓的魚；說自己的「太陽已經接近海平面了」意味著年歲漸老；「惡劣的礁石」指的是天候和海浪的狀態；在海上抓魚時會說：「你船上有沒有人？」其實問的是有沒有釣到鬼頭刀。

因為與自然共生，也以海洋為信仰核心，這些語彙具體而微的形塑出達悟文化的宇宙



觀，讀者必須嘗試進入達悟語的星球，才能理解箇中涵意。夏曼坦言，若沒有經過改寫而完全直譯，陌生化的句式也將造成更大的隔閡，無法順利閱讀，因此在這兩種差異極大的語言邏輯之間，書寫不僅是語言翻譯，更是文化轉譯，如何揀選適合的漢字語句來完整呈現達悟文化，又如何在兩種文化邏輯之間取得平衡，對寫作者來說，是相當艱鉅的任務與挑戰。

這種寫法，除了來自文化翻譯本身的基礎，也是夏曼·藍波安對華語美學的反動。文字本身的精雕細琢與堆砌，固然有其美感，但之於夏曼而言，文字、文學的價值，還是根植於人的思想與經驗：「我的華語是因為我的身體走過，有這個經歷，華語才會生產出來。」

如同達悟語的詞彙是在不同的空間、情境裡被使用，在進入山林海洋的當下，語詞才產生意義，而夏曼的華語書寫也同樣如此，存在於身體勞動的當下，揮動斧頭的肌肉線條構成了文字的美感，樹材迸裂的聲響、海潮浪濤的拍打，才是夏曼文學世界裡的美學標準。

回憶與「文學」的第一次相遇，竟是來自於監禁在蘭嶼島上的囚犯，在眾多嬉鬧的小孩子當中，兒時的夏曼得到一本《羅蘭散文》，自此建立了對「文學」的認知。但夏曼坦言，雖然這些文學作品的文字很好，但寫的東西幾乎是他不認識的世界，對兒時的他並不具任何誘因，反倒是父親說的魚類故事和教給他的山林知識，才是充滿憧憬與想像之所在。書寫的世界不同，語言思考的邏輯不同，這

種不同星球的差異，是許多華文讀者無法深入理解夏曼的作品之因，但夏曼認為，是這些在地價值支撐起他的文學，沒有這些野性環境的知識作為後盾，他的文字將如都市作家一般貧脊。這種融合了人類學民族誌及文學小說的寫作風格，也成為獨特的「夏曼·藍波安式」的文體。

被野性環境 馴化的文學。

「如果我的得獎感言是，感謝飛魚、芋頭與野性環境馴化了我，會有人懂嗎？」跟隨夏曼·藍波安的脚步，走一趟日常生活勞動的芋頭田、山林與灘頭，越發能夠感受這些場域所承載的知識縱深。

1950年代起，蘭嶼成為軍隊進駐紮營之地，也成為囚禁大量重刑犯的監獄，外來者橫行霸道在島上深谷隨意砍伐百年以上的龍眼樹，充作煮食補給所需的柴火使用，以「國家」之名，合法化盜伐私有地林木的行為，忽視島嶼原先就存在的達悟族人，談起這段過往，仍可以感受到族人當時的憤怒。

在漢文化當中，自然的蟲鳴草木是人類生活的「背景」，而不是主體，除了燃煙燒煤用的柴火之外，都市叢林中的樹木只作為休憩、納涼遮陰等功能；但之於達悟族人而言，這些樹木是個人林地當中最珍貴的私有財產，也是達悟人生命禮俗的一部份。

夏曼解釋道，自幼父親就常帶著他上山，看樹，養樹，常常照顧土地上的各類樹種，這些樹材不僅會用來製作睡覺的板子、盛裝芋頭和飛魚的木盤，在新屋落成時，也要有生命之樹，製作妻子分娩使用的木板，新生命的開始與舊生命的逝去，都與樹木息息相關。適逢新的飛魚季節，砍削一根新的木頭作為飛魚支架，也是日常儀式的一部份。現今世界對於森林的理解來自於經濟價值，但諸多原住民族，都仍依賴樹木溫暖家園，成就生命的循環。這正是不同星球展現出的相異價值。

夏曼指向遠方稜線的最高點，回憶父親以前

蘭嶼的森林中，夏曼·藍波安跨坐在粗大的樹幹上，這是他的山林勞作日常——夏曼·藍波安提供





的體力驚人，可以爬到山頭上方砍樹，把樹材扛下來。造一艘拼板舟，約莫需要二十一塊的樹材去完成，更遑論若要造一艘有雕飾的大船，還需要種植相稱的芋頭，準備牲禮等大船儀式所需，繁複的禮俗不僅說明拼板大船在達悟文化裡的重要性，更可看出芋頭田／山林／海洋三個空間的相輔呼應，完整了達悟族人的文化空間。

沿著河流而上，夏曼指著附近的山坡地，回憶整路曾經滿是水芋梯田的美好風景，婦女們辛勤照顧她們的一方天地，孩子們一路玩耍跑到深山抓青蛙，對比於現在只剩下幾塊芋頭田的冷清和人煙罕至，灘頭上零星僅存的三艘拼板舟，不需多做說明，也能感受到傳統文化的式微，然而呼嘯而過的觀光客，似乎也感受不到空氣中的失落與遺憾。

「海洋從來沒有改變他的情緒，但做為弱勢的族群，沒辦法阻止飛機、輪船、遊客來，這是全球少數民族自動被邊緣化的過程。我的父親他們住在島上八九十年，他們的智慧不是在抵抗外來所有的東西，而是在雨林相互包容的生態系，他們也只能做到這樣。你不得不承認，我們已經被現代性擊潰了，不要問我難不難過，這已經不只是難過了。」夏曼如此說道。

即將來臨的飛魚季節，灘頭卻已不復兒時記憶，那個半夜小孩子直接睡在灘頭，用沙子把自己蓋起來，等待船隻半夜滿載漁獲歸來的熱鬧盛況。島上已經鮮少有人花上數個月造舟抓魚，只剩即將年屆七十的夏曼·藍波安，仍然堅持父祖輩教會他的技藝與這些原初素樸的勞動美學。夏曼甚至自嘲，自己才



除了寫作，夏曼·藍波安在山林中的勞動也是他白天的生活重心——攝影：李明宜



夏曼·藍波安在芋頭田的勞動之間坐下休息片刻——攝影：李明宜



是真正的，孤單的「老人與海」。

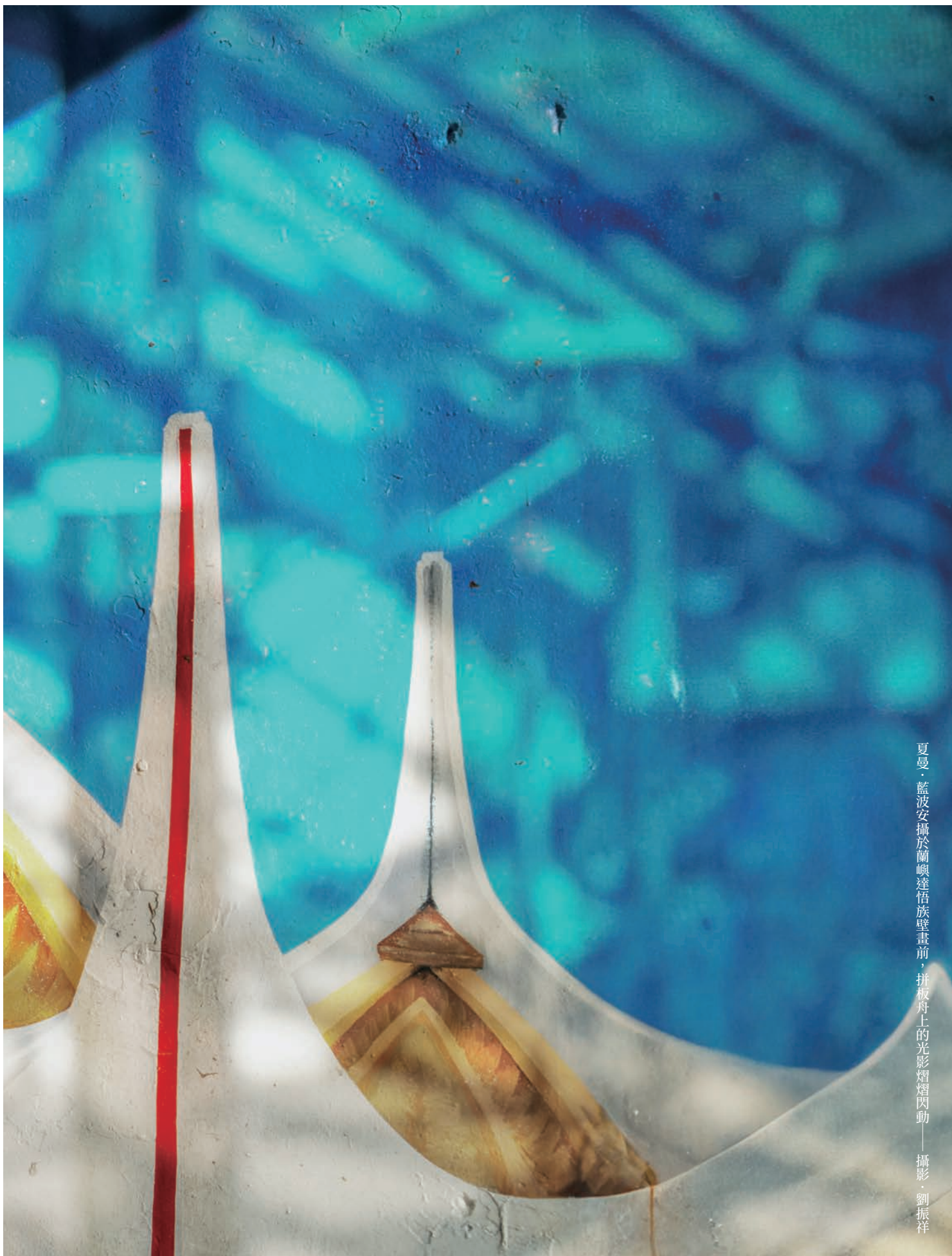
對於偶爾登上小島放鬆心情，享受陽光和海風的外來旅客來說，環島公路的沿途風景，只是很美的海，很美的「自然」，但對於夏曼·藍波安而言，島嶼上的空間，有數千年達悟文化的縱深，亦有不同的殖民體制和現代化入侵的歷史傷痕；有家族的芋頭田，和父親、兒子一起踏過的山谷稜線；眼前的陡峭懸崖通往的海域，也有書寫《冷海情深》的記憶，和一次次潛水射魚的故事。

這些空間地景，與夏曼·藍波安的記憶相互疊合，緊密交織，亦是其文學誕生之處。站在灘頭的拼板舟邊，夏曼正解說著飛魚時節的風向與海浪，如何自動整理灘頭，平整之處便可讓拼板舟方便上下進出。看雲、看浪、

看風、看月亮，一望無際的海面，即使是微小的波動起伏，在夏曼的眼裡亦是海洋魚類給的訊息。

這些日復一日的身體勞動，是用全部的肉體感官接收自然的給予，並建構出豐富的知識體系，就如同夏曼·藍波安的自我詮釋，這些在地價值，定義了他的文學價值，撐起了他的文學世界。被野性環境馴化的海流文學，才是這個島嶼真正的主流文學。





夏曼·藍波安攝於蘭嶼達悟族壁畫前，拼板舟上的光影熠熠閃動——攝影·劉振祥



一望無際的海面與礁石激起的浪花，這些來自海洋的訊息孕育出夏曼·藍波安的海流文學——攝影：劉振祥



夏曼·藍波安紀事。

整理·蔡佩含

1957	出生於蘭嶼紅頭部落
1980	就讀淡江大學法文系
1988	投入蘭嶼反核運動
1992	出版《八代灣的神話》，獲中研院史語所母語創作獎
1997	出版散文集《冷海情深》，獲聯合報讀書人年度十大好書
1999	出版第一本長篇小說《黑色的翅膀》，獲吳濁流文學獎、中央日報年度十大本土好書
2002	出版散文集《海浪的記憶》，獲時報文學獎推薦獎
2003	清華大學人類所碩士畢業
2004	獲文建會「全球視野文學創作人才培育計畫」完成南太平洋航海計畫
2005	進入成功大學台灣文學所就讀
2006	〈漁夫的誕生〉獲九歌年度小說獎、吳魯芹散文獎
2007	出版散文集《航海家的臉》
2008	擔任台灣海洋科技研究中心副研究員
2009	出版長篇小說《老海人》
2010	以《老海人》獲得金鼎獎
2012	出版長篇小說《天空的眼睛》，獲中國時報開卷好書獎
2014	出版自傳體長篇小說《大海浮夢》
2015	出版長篇小說《安洛米恩之死》；以《大海浮夢》入圍聯合報文學大獎
2017	獲第四十屆吳三連文學獎

2018	出版散文集《大海之眼》；獲《鹽分地帶文學雙月刊》評選為臺灣當代十大散文家；獲日本鐵犬異托邦文學賞
2019	以《大海之眼》獲臺灣文學金典獎
2021	出版散文集《我願是那片海洋的魚鱗》
2022	出版長篇小說《沒有信箱的男人》，獲 Open Book 好書獎：年度中文創作
2023	獲第十三屆全球華文文學星雲獎「貢獻獎」；獲第二十三屆國家文藝獎

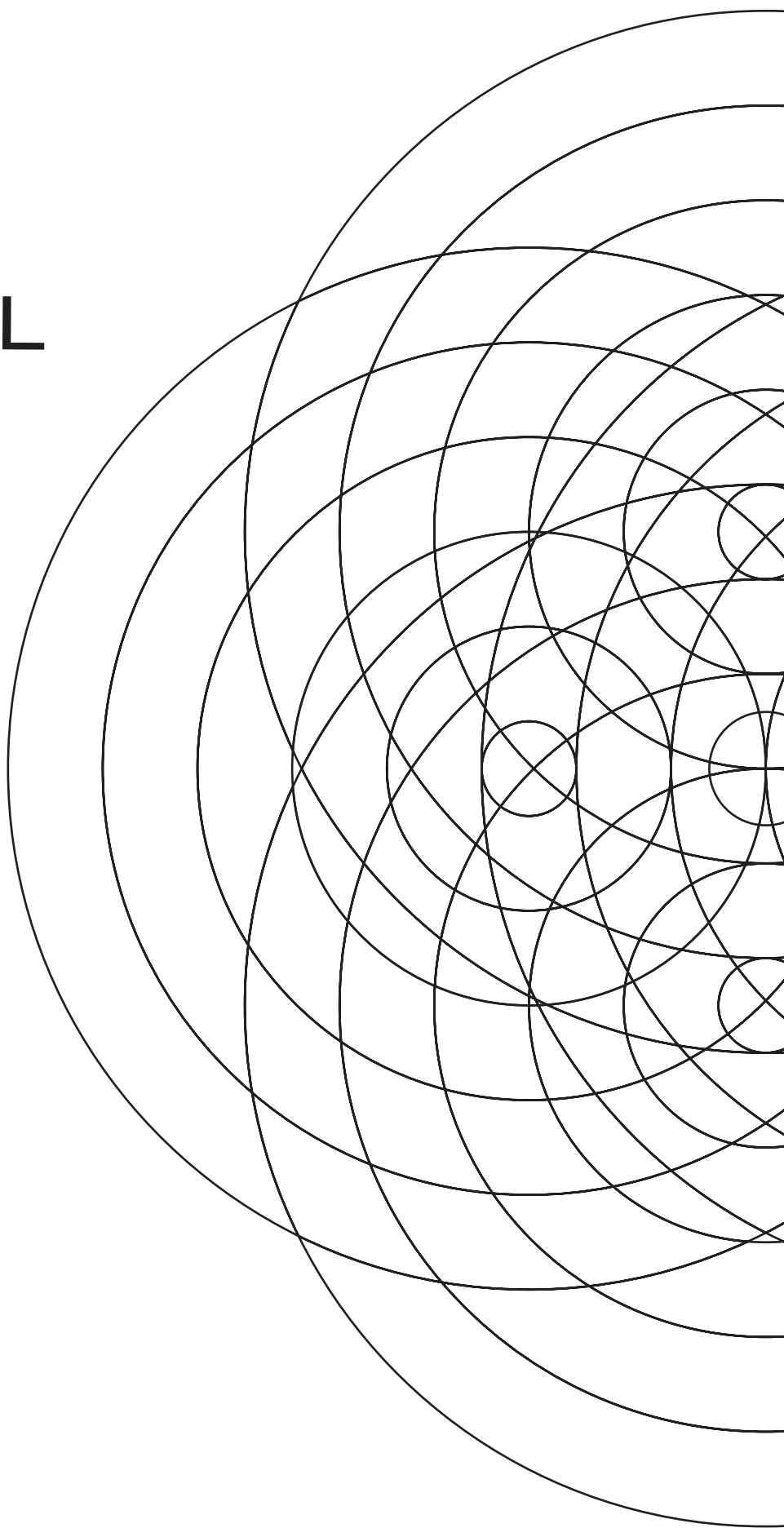
作者

蔡佩含

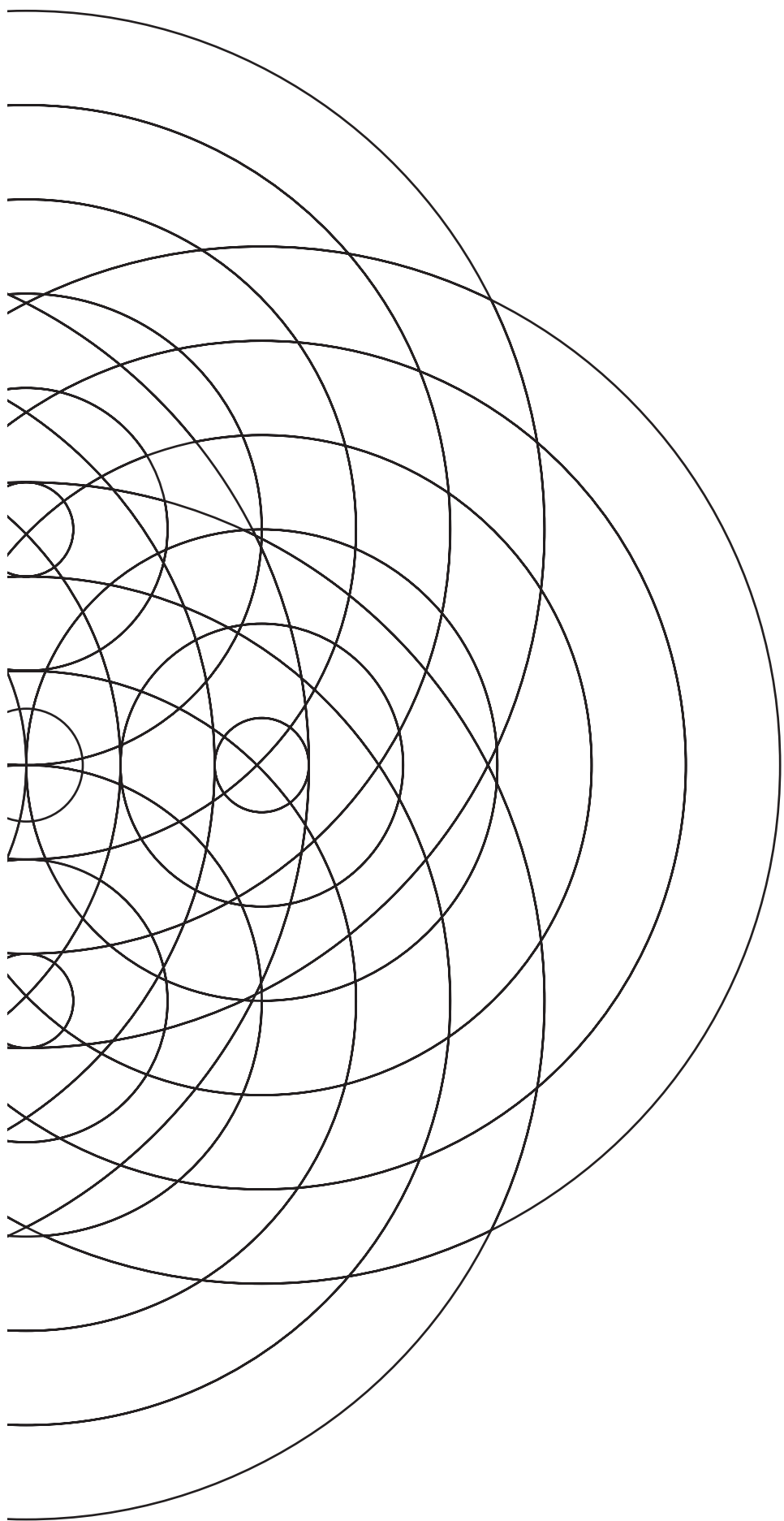
國立政治大學臺灣文學所博士，現為國立臺灣大學中文系兼任助理教授。博士論文為〈站在語言的灘頭：戰後台灣原住民族文學與歌謠的混語政治〉，其他論文著作散見《臺灣文學研究學報》、《台灣學誌》等刊。曾任紐西蘭奧塔哥大學毛利研究院訪問學人，山海文化雜誌社特約編輯、王宏恩《Muskun kata》《好好呼吸》音樂專輯企劃、原文會「746 山海誌：布農族文化誌」podcast 節目企劃、「我來領唱：2022 布農原森音樂祭」統籌暨視覺設計、國立教育廣播電台彰化分台「巷仔內的歌詩」節目製作。參與編選《山海原住民族資源手冊》、《山海閱讀：臺灣原住民文學讀本》、《臺灣原住民文學選・小說卷》等。

23rd

NATIONAL
AWARD
FOR
ARTS



國家文藝獎



第23屆國家文藝獎 活動紀要。

2023.05.26

公布國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦

2023.06.30

推薦截止

2023.07.18

董事遴選各類提名委員及評審委員

2023.08.02~08.14

各類提名會議

2023.09.22~10.03

各類評審會議

2023.10.13

董事遴選決審團委員

2023.12.05

決審團會議

2023.12.11

第 10 屆第 7 次董事會核定公布第 23 屆國家文藝獎得主

2024.04.26

假臺北表演藝術中心舉辦贈獎典禮

2024.04.26

得獎者專刊出版

2024.05 ～

得獎者紀錄片及 Podcast 播出

第23屆國家文藝獎 各類提名、評審及決審團委員名錄。

決審團委員

孫大川、平路、莊普、林淑真、李國俊、郭肇立、廖慶松、陳碧涵、楊岳虎

各類評審委員

文學類 廖玉蕙、蔡素芬、方耀乾、江寶釵、李瑞騰、利格拉樂·阿鳩、張貴興

美術類 陳水財、潘小雪、廖仁義、何政廣、邱再興、王俊傑、黃海鳴

音樂類 吳榮順、簡文彬、李葭儀、黃韻玲、劉榮義、鄭立彬、黎國媛

舞蹈類 吳義芳、曾照薰、陳雅萍、蘇安莉、孫平、曾瑞媛、梁瑞榮

戲劇類 姚立群、陳正熙、沈敏惠、紀慧玲、陳韻文、陳芳、林偉瑜

建築類 王俊雄、吳光庭、汪荷清、張光民、張基義、黃志弘、黃瑞茂

電影類 李亞梅、吳珮慈、王耿瑜、張士達、湯昇榮、葉如芬、雷震卿

各類提名委員

文學類 宇文正、浦忠成、胡長松、張亦絢、黃恒秋

美術類 吳宜樺、楊永源、陳懷恩、謝佩霓、陳泓易

音樂類 林芳宜、江靖波、林玲慧、郭靖沐、李秋玫

舞蹈類 陳品秀、陳柏潔、賴翠霜、楊乃璇、俞秀青

戲劇類 黎家齊、黃思農、黃湘玲、白斐嵐、林幸慧

建築類 宋立文、林碧雲、黃健敏、殷寶寧、蕭有志

電影類 林木材、黃亞歷、謝文明、陳伯任、黃皓傑

- 第一條 本辦法依文化藝術獎助及促進條例第二十四條規定訂定之。
- 第二條 設置宗旨：
為獎勵具有卓越藝術成就，且持續創作或展演之傑出藝文工作者，
國家文化藝術基金會特設國家文藝獎。
- 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，獎金新台幣壹佰萬元整。
- 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。
- 七、本基金會董事會得依其權責就
國家文藝獎相關重大事項予以審議或核定。

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：每兩年受理推薦，自公告日起至當年六月三十日止。

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。

86 (1997) 年 1 月 25 日第一屆第四次董事臨時會制定／86 (1997) 年 12 月 20 日第一屆第九次董事會修正／90 (2001) 年 2 月 19 日第二屆第十一次董事會修正／91 (2002) 年 2 月 25 日第三屆第三次董事會修正／91 (2002) 年 12 月 23 日第三屆第六次董事會修正／92 (2003) 年 9 月 17 日第三屆第九次董事會修正／94 (2005) 年 9 月 19 日第四屆第五次董事會修正／96 (2007) 年 9 月 17 日第四屆第十五次董事會修正／98 (2009) 年 12 月 14 日第五屆第十一次董事會修正／101 (2012) 年 9 月 10 日第六屆第九次董事會修正／103 (2014) 年 9 月 15 日第七屆第五次董事會修正／104 (2015) 年 3 月 17 日第七屆第七次董事會修正／111 (2022) 年 9 月 14 日第九屆第十七次董事會修正

國家文藝獎 23rd

主辦單位 財團法人國家文化藝術基金會

董事長 林淇濱
 執行長 李文珊
 副執行長 孫華翔、李拓梓
 籌備委員 秦雅君、陳淑微、藍恭旭、洪意如、杜麗琴、謝佳芬
 行政統籌 林子尹（評選）、高慈敏（推廣）
 評選工作小組 張晏榕、陳慧玲、胡亭羽、王慈憶、楊蕙菁、楊雯娟、謝佳君
 推廣工作小組 林佩儀、王凱薇、洪瑞薇、吳玕倩、廖嘉翔、楊子暄
 活動協力 張秋英、顏菁怡、嚴佳音、范譽莉、張怡寧、許品琪、周樺志、劉孟佳、
 余盈德、蔡青蓉、謝玉鈴、姚琦、黃章豈、何美吟、陳宜萱、潘雅惠、詹季宜、
 林宜慧、林佳穎、吳佳蓉、黃靖茜、周朝蕾、蘇柏政、黃伊婕、
 游玉心、蔣昕妤、徐紫芸、楊珮婕、黃淑惠、陳芳綾、謝子喬

第 23 屆國家文藝獎得獎者專刊

執行團隊 鏡文學股份有限公司
 統籌 徐淑卿、林祐民
 專文撰稿 蔡佩含、陳寬育、傅裕惠、張士達、陳亭聿
 肖像攝影 劉振祥
 專刊編輯 高慧瑩
 裝幀設計 顏一立
 主視覺設計 日日設計
 發行 財團法人國家文化藝術基金會
 出版日期 2024 年 4 月
 ISBN 978-986-90225-5-2（精裝）
 法律顧問 國際通商法律事務所、邵瓊慧律師

財團法人國家文化藝術基金會

地址 106465 台北市大安區仁愛路三段 136 號 2 樓 202 室
 電話 02-27541122
 傳真 02-27072709
 網址 www.ncafroc.org.tw
 電郵 services@ncafroc.org.tw

特別感謝 總統府、臺北表演藝術中心、國藝會線上誌、關鍵評論網、
 文化總會 | Fountain 新活水、國立教育廣播電台、
 國立陽明交通大學藝文中心、公共電視、TaiwanPlus、
 故事 StoryStudio、投石媒體行銷股份有限公司



藝起實踐永續
 本印刷品全係使用 FSCTM 認證環保紙材
 及環保大豆油墨印製