第十二屆

國家文藝獎

序言

國家文藝獎今年邁入第十二屆，十二是大地生息循環的極點，驀然，我們發覺走近完整週期的時刻，我們自己是否知曉它的意義？我們感覺那應是輪轉成熟經驗的親臨嗎？

社會變動劇烈，台灣消弱近鄰健長，全球經濟變動更不可測，生活現實與生命昇華交戰，掙扎無以複言，此刻文化工作意義何在？我們靜心傾聽著，多少聲音要求國家文藝獎減少其頒獎頻率，以姿麗其上位尊榮？多少呼籲期待文藝獎加金加值，以保持其競爭優勢？這確實萬般美好與理想，但且慢，欲求細分出新獎項者何其多，渴望給予弱勢類項機會者又何其眾？我須再問我自己一次，是否感覺得到那成熟經驗的到來？

國家文化藝術基金會慎步戮力修訂選拔辦法，讓各階段程序展現公平功能與獨特見解。卓越、累積與持續是精選的準則，然而，當你面對絕對傑出者的時候，什麼激勵你的抉擇？哪些縈繞你的胸中不去？歷史的腳跡踏過這十二年的路途，一步一步留下國家級傑出藝文工作者的印記。我寧願相信，完美制度是追求來的，何況每當你追求不到時，越發想像擁有它時的美好。

是的，雖然完美的制度還在可見的距離之遠，國家文藝獎已經代表了一連串長達十二年的美學認定，而且可貴的是，此一獎項在不斷劇烈地競逐當中所產生出來的時代經驗與辯證，還會繼續考驗。

國家文化藝術基金會
董事長

序言　03

攝影師 李屏賓　07

建築師 李祖原　21

作曲家 李泰祥　37

作家 施叔青　53

表演藝術家 劉若瑀　65

畫家 劉國松　81

第12屆國家文藝獎各類提名、評審團及決審團委員名錄　96

第12屆國家文藝獎活動紀要　96

國家文藝獎設置辦法　97

攝影師 李屏賓

得獎理由

李屏賓的攝影具有獨特的人文思惟與視野觀照，其攝影專業豐潤電影的影像風格，迅速成為國際影壇的注目焦點。

曾與日本、中國、香港、越南、美國等國導演合作，完成精采作品，其專業表現深獲肯定。

在攝影藝術上精進，得獎無數，2007年挪威電影界為其舉辦回顧展，推崇他是影像詩人，創下台灣攝影家揚名國際的新紀錄。

得獎感言

那天，我在新疆的荒漠大地上，拍攝一部新導演的片子，我答應來之前我沒有看過劇本，只是聽導演說他是新疆維吾爾族人，我覺得是一件有意義的事情，我排除了一些困難後就參加了此片的拍攝。說回那一天，當中間休息時，我的助理跑來告訴我，我的手機內，有二十幾個未接的電話。

我接過手機，心中卻擔心著，一定是出事了，我內心祈禱著，千萬不要是家人出了事，但是還能有甚麼事呢，幾分鐘內二十幾個未接的電話，從未發生過，我心中發麻，臉色凝重的撥動著手機，一旁的助理也被我影響著，跟著緊張了，一通通的電話都是代號，不知何人何處打來，我的手開始顫抖了。

最後，緊張慌亂的心情歸於平靜，在一封友人的短訊中，得知獲得本年度國家文藝獎，在最低沉的情緒裡面對了最高榮譽的國家文藝獎，無力嘶喊，無人擁抱，無法誇耀的榮耀，一切都安靜的放在心中。在這剎那之間，忽然更清楚明白的看見一道真理，原來我們心中最關心在乎的事情是親人的安危，最重要的事是莫過於此的，家人的平安是如此平常，而每天都在那裡，卻一直都被自己忽略了，家人啊，這是國家文藝獎給我的另一件重大的收穫。

那天，工作助理將此事告訴了導演，隔天在中國新疆的荒漠上，全組中國工作人員為我舉行了慶祝會，慶祝我獲得「中華民國國家文藝獎」的最高榮譽，在祝賀的歌聲中我向全體工作人員鞠躬致謝時，大部分的人都熱淚盈眶，感懷不已。

此次得獎，感覺是我這些年對電影光影藝術的所作所為，所追尋的，所堅持的，所累積的一切都得到了肯定，而且是國家級的肯定，我在此特別感謝國家文化藝術基金會將此最高榮譽頒發給我，也感謝許多許多的朋友們，在過去的工作上給我力量，讓我堅持理想才有今天這樣的榮譽。在此特別感謝侯孝賢導演的扶持，藍祖蔚先生對我的關注，林鴻鐘老師與好友張世軍的教導，以及在攝影機後面幾千次幾萬次支持我追尋夢想的朋友們，謝謝你們，真誠的感謝你們。

最後感激我的家人們一路走來的支持，感謝我的母親獨力撫育我們五個子女長大成人，沒有她的偉大付出也沒有今天美麗的果實，謝謝偉大的母親，謝謝我聚少離多的妻子與一對兒女，謝謝你們的體諒與支持，讓我可以有今天的成績，獲得國家的肯定，得到最高的榮譽。

李屏賓：台灣光影・世界風格

文—陳儒修　圖—李屏賓

回顧台灣電影的攝製模式，可以說是從製片廠制度逐步轉化為導演中心制。而從一個寬廣的角度觀察，如此的轉化帶來兩層深刻影響：一方面在製片廠制度時期，許多幕後技術人員藉由規律的生產流程，得以精鍊其技術；另一方面，因為有如此「打基礎」的機會，到了台灣製片廠制度瓦解、導演紛紛以個人名義組織攝製團隊時，往昔為製片廠工作的技術人員才能帶著一身技藝過來，與有著獨特美學風格的導演合作，進而共創國際矚目的台灣電影。隨著台灣電影導演在世界發光發熱，人們接著注意到，這些導演背後有一群素質精良的「推手」，成就了導演在攝影、錄音、剪接等技術部門的完美追求。更值得肯定的是，這些技術人員具體實踐「電影無國界」這句全球化口號，他們不僅可以與台灣導演合作，也可以跨足國際，與其他國家導演完成一部部優質的作品。本屆國家文藝獎得主李屏賓，便是這樣一路走來，憑藉他的電影攝影專業，獲得國內外影壇的肯定。他也是國家文藝獎繼錄音師杜篤之之後，對電影專業技術人員的獎勵。

李屏賓1954年生，原籍河南豐邱，1972年省立基隆高級海事職業學校畢業，1976年自中央電影公司電影技術人員訓練班結業之後，即進入電影界工作至今。李屏賓在之前的專訪中自承（註1），當時進入電影界工作很難，考試內容其實都不會，他是靠著一點運氣，才得以候補進去的。他也以此勉勵年輕人，要進入電影這行，並不只是讀書學到什麼，而是要有鍥而不捨的精神，把握住每個機會，並且堅持到最後，才會達到自己的夢想。有時候，「喜歡電影」就是進入電影這個行業的堅持。

李屏賓在中影公司培訓期間，就是前述所謂製片廠制度時期。抗戰勝利以來，長官公署宣傳委員會來台接收分散各地的日資電影器材與戲院，並成立台灣電影攝製場與中國電影製片廠，中影公司前身「農業教育電影公司」也於1946年成立，接著在1954年改組為中央電影公司。此後的四、五十年間，中影公司生產超過200部影片，可以說是台灣電影興衰起落的代表，而中影技術人員訓練班，就成為培育台灣電影技術人員的搖籃。

與侯孝賢導演的合作經歷，對李屏賓日後的發展有很重要的影響。圖為兩人合作拍攝《紅氣球》時的工作紀錄，右一為侯孝賢，左二為李屏賓。（三三電影製作有限公司提供）

台灣電影的師徒制，便貫徹於中影技術人員訓練班，李屏賓跟其他人一樣，從最基層的助理開始，一直做到攝影師。從1977到1988年中影公司工作期間，先是拍攝紀錄片，後來轉任劇情片的攝影師。他與許多導演合作過，例如為張毅與陶德辰導演執掌他們的第一部劇情長片，分別是《竹劍少年》（1983）與《單車與我》（1984），以及國家文藝獎前兩屆得主王童與侯孝賢導演。王童導演找他擔任《策馬入林》（1984）攝影師，使得本片榮獲第30屆（1985）東京亞太影展最佳攝影獎，也是他個人攝影生涯的第一個大獎。接著與王導演合作的《稻草人》（1987），讓他入圍同年第24屆金馬獎最佳攝影獎，也預示他將於日後來此收集五座金馬獎最佳攝影獎。

然而與侯孝賢導演的合作經歷，對他的影響最大。兩人共創的影片，不僅是侯孝賢導演創作生涯重要代表作，也是近年來台灣電影研究必然提及的作品，有：《童年往事》（1985）、《戀戀風塵》（1986）、《戲夢人生》（1992）、《南國再見，南國》（1996）、《海上花》（1998）、《千禧曼波》（2000）、《咖啡時光》（2003）、《最好的時光》（2005）、以及最近的《紅氣球》（2007）。其中《戲夢人生》與《千禧曼波》為他拿下兩座金馬獎最佳攝影獎，《戀戀風塵》則在法國南特影展獲得最佳攝影獎。

侯孝賢導演對李屏賓的影響，與其說是攝影風格的構成，毋寧說是對於影像的思考。第一次與侯導拍攝《童年往事》時，因為劇情充滿導演個人的成長經歷，所以導演與他討論鏡頭表現時，常常說的是他自己年輕時覺得很有感覺、很有味道的對白，這對於攝影師是極大的挑戰，因為要把這樣的感覺與味道具象地表現出來，非常不容易。李屏賓經過多次嘗試錯誤之後，漸漸學會用一個特寫、或者是一個空鏡頭「說出」這樣的感覺與味道。之後他才恍然大悟：有味道的影像非常迷人，對整部影片的結構、語言、故事內容等都會有幫助！《童年往事》也讓他獲得第三屆《電影欣賞》最佳攝影獎。

上下圖：李屏賓與日本導演行定勳合作之《春之雪》時的工作照。

侯導演帶給李屏賓另一個啟發，在於攝影機動與不動的辯證關係，主要是出現在他們合作的《戲夢人生》。早期侯導演的鏡頭是靜止不動的，類似一個遙遠的旁觀者看著事件在攝影機前面展開。有如佛萊赫提在《北方的南努克》（1922）裡，透過長拍鏡頭檢視時間與空間的關係，也有如奧森威爾斯在《大國民》（1941）裡面的深焦鏡頭，保持影像的模糊曖昧。不論是哪一種說法，對攝影師都是一種挑戰，因為電影會動的本質就此取消。到了《戲夢人生》，這部影片被朱天文視為是侯導演創作顛峰的一個轉折，只用了100個固定鏡位的鏡頭，可以把它當作翻照相簿一頁一頁看過去，所以難度更大。李屏賓在拍攝的過程裡仍然試著偷偷移動攝影機，只不過最後都被導演剪掉。

《戲夢人生》的創作經驗，也是李屏賓對自己的挑戰，他曾經表示，他常常把自己擺在一個危險的位置，也就是置於險境，可能會失敗，但也唯有如此，新的念頭才會出現。如果只是把過去習慣的經驗一再重覆，是很簡單且容易，但是這樣做的話，電影的魅力就沒了。對他而言，電影的魅力就是要透過不同的故事、不同的導演，以追求新的想法，或者嘗試新的光色。李屏賓這樣的自我反思，或許也影響到侯孝賢導演，因為到了《好男好女》（1995）的時候，侯導演的鏡頭也開始動了起來，對於影像的創作空間也跟著擴大。不過侯導演又帶給攝影師另一個難題，也就是保持影像的連續性。

台灣電影在1980年代末期的不景氣，使得李屏賓擴展國際合作機會，從1988年離開工作多年的中影公司起，他陸續獲邀至香港、法國、越南、中國、日本、美國等地拍片。與不同導演共同創作的經歷，使他躋身國際級攝影師的行列。他先至香港，與潘人傑導演完成了《江湖接班人》（1988），其後為許鞍華導演的《上海假期》（1990）、《女人四十》（1994）與《半生緣》（1996）掌鏡，其中《女人四十》帶給他第二座金馬獎最佳攝影獎，同時是該屆金馬獎的最佳劇情影片；《半生緣》則在第17屆香港電影金像獎獲得七項提名，包括李屏賓首次入圍最佳攝影獎，最後是把最佳女配角獎頒給了梅豔芳。

與許鞍華導演共事有一段對話值得記錄，他剛去香港沒多久，許鞍華認為他是一個沒有風格的人，因為他「什麼片都拍，亂拍，根本一點風格都沒有。」李屏賓反問她：「為什麼要有風格？要把每個導演都變成李屏賓嗎？」照他的說法，電影是導演的，攝影師不需要有風格，攝影師是在幫助導演拍他想要的故事，並且是透過影像語言表達，而不只是在拍自己喜歡的光影。這樣的自覺，使得他在日後與年輕導演合作時，不論是日本的行定勳、中國的徐靜蕾、或者是台灣的周杰倫，都能有令人激賞的佳作出現。

李屏賓與侯孝賢合作之《咖啡時光》劇照。（三三電影製作有限公司提供）

李屏賓於拍攝《父子》時的工作照。

李屏賓（右）於拍攝《不能說的秘密》時的工作照。

李屏賓與法國導演Gilles Bourdos合作之《Afterwards》在紐約拍攝時的工作照。

李屏賓與中國導演姜文合作之《太陽照常升起》在甘肅時攝時的工作照。

在香港工作期間，李屏賓還與袁和平、張艾嘉等導演合作過，然而他為王家衛拍攝的《花樣年華》（2000），奠定了他的攝影大師地位。本片以王家衛特有的說故事手法，配合上李屏賓帶著泛黃懷舊的影像氛圍，述說著1960年代發生在香港似有若無的成年人之間的戀情。影片不僅在各處獲獎，還讓李屏賓一舉囊括金馬獎、亞太影展、華語電影傳媒大獎、香港金紫荊獎、紐約影評人協會獎、美國影評人學會、美國電影學會等多個最佳攝影獎，以及法國坎城影展高等技術獎——他是繼胡金銓導演的《俠女》（1970）之後，第二位獲此獎項的華人電影工作者。至此我們可以說，李屏賓的攝影影像是有風格的。

1999年起，李屏賓對光影的敏銳感覺，讓他跨出華語電影界，開始與外國導演合作。至今為止，他與法國越南裔導演陳英雄完成《夏天的滋味》（2000）、應日本導演行定勳之邀拍攝三島由紀夫小說改編的《春之雪》（2005）、以及協助法國導演Gilles Bourdos分別於法國與美國完成《白色謀殺案》（2002）與《Afterwards》（2007）。有趣的是，他與這些外國導演產生一種固定的工作模式：導演原先自己有對於打光與分鏡的規劃，但是與他溝通之後，他們總是把自己的想法收起來，轉而採用李屏賓的鏡頭設計。例如陳英雄導演看到他擺出來的鏡頭位置，馬上說這就是他想要的感覺。行定勳導演也是看過李屏賓的現場擺設示範之後，就放棄原先的分鏡表，完全按照他的建議執行。《春之雪》畫面的淒美，讓李屏賓入圍日本第29屆電影奧斯卡獎的優秀攝影獎，他也是近年來罕見入圍名單裡的非日本人之一。

由於《花樣年華》的成功，讓李屏賓有機會與中國大陸導演合作，他首先協助田壯壯重拍《小城之春》（2002），再現費穆舊作裡虛幻迷離的小城風光，整部片子的光影表現有如中國山水畫。接著在2004年擔任《一個陌生女人的來信》的攝影師，這是年輕導演徐靜蕾的第二部影片，改編自奧地利作家茨威格的同名小說。在一次關於本片的專訪中，他提出「攝影是一種冒險」這樣的說法（註2）：

> 我覺得攝影本身就是一件很沒安全感的工作，我更喜歡用冒險家這個詞，因為你永遠也不能確定下一個鏡頭拍出來是什麼樣子、接到的下一部電影會不會是部不受歡迎的作品，但我喜歡這種不確定的感覺，它總會讓我去思考自己還能幹些什麼，這是推動自己前進的動力。

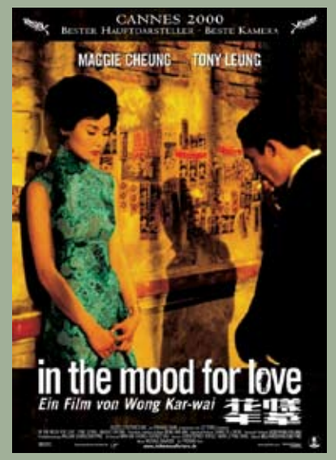
他清楚知道，電影是導演一個人的，而攝影師則是盡可能幫助導演從不同的角度看一些事。李屏賓對徐靜蕾的幫助很大，《一個陌生女人的來信》不僅讓李屏賓獲得中國第25屆金雞獎最佳攝影獎，也讓徐靜蕾獲得西班牙聖巴斯蒂安影展的最佳導演獎，她在領獎時，便表示要感謝李屏賓的攝影，使她能得到這個獎。

李屏賓想要冒險的嘗試，出現在與姜文導演合作的《太陽照常升起》（2007），裡面有一場戲，導演要用紅色山脈表現沙漠的景色，卻因為接連兩天下雪，讓整個大地變成白色，劇組擔心無法連戲，李屏賓卻獨排眾議，認為這是老天賜予的絕佳場景，於是在他的影像表現方式下，把問題解決了。這個例子說明李屏賓作為一個攝影師，已不僅僅是導演觀看影像的眼睛，他以他所謂的「養眼」方法——就是讓眼睛敏銳，看好的事物，觀察東西，觀察光的變化，觀察葉子落下來飄盪的姿態——提供給影像更豐富的意涵，使影像具有詩情韻味。

回顧李屏賓的創作經歷，他從1981年開始拍攝劇情片以來，就沒有間斷過地工作至今，已完成60多部影片。而作為台灣獲獎最多的攝影師，李屏賓又最近獲得一項殊榮的肯定，就是在2007年挪威的「來自南方的電影」電影節中，挪威影人為他舉辦回顧展（註3），同時規劃多場工作坊，由他指導挪威攝影師打燈與攝影的技術概念，並在大會上被推崇為「影像詩人」——這是一項台灣電影值得引以為傲的優異成就！他之前認為攝影師有如畫家，影像就是調色盤，要用各種方式增加、豐富影像。如今世人稱他為詩人，因為我們可以在他掌鏡的電影中找到詩意，達到了中國美學所謂「詩中有畫，畫中有詩」的境界。

註1：訪談資料參見〈台灣的光影大師：專訪攝影師李屏賓〉，《放映週報》（http://www.funscreen.com.tw/head.asp?H_No=125&period=100）
註2：〈台灣金牌攝影師李屏賓：攝影是一種冒險〉，《深圳晚報》，2004年6月19日（http://hk.cnmdb.com/newsent/20040619/419114）
註3：詳細資料請參考藍祖蔚先生的部落格文章〈李屏賓：北歐回顧展071211〉（http://blog.yam.com/tonyblue/article/12962686）。台灣媒體對此殊榮不聞不問，隻字未提。

本文作者｜陳儒修
現為國立政治大學廣播電視學系專任副教授，曾於輔仁大學、台灣藝術大學等校任教。著有《台灣新電影的歷史文化經驗》與《電影帝國》，譯有《電影之死：歷史、文化記憶與數位黑暗時代》與《佛洛伊德看電影》，合編有*Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*與《凝視女像：56種閱讀女性影展的方法》等書。



《童年往事》（1985，侯孝賢）

本片是侯孝賢導演的自傳影片。第一個畫面定格在門前掛著「高雄縣政府宿舍」的牌子，導演自己的旁白響起：「這部電影，是我童年的一些記憶，尤其是對父親的印象……」，接著說起原籍廣東梅縣的父親如何因緣際會地來到台灣工作，並把全家接過來，而後父親因病不得不搬到鳳山休養，以及祖母對他的疼愛。

配合這段旁白的畫面只有七個，李屏賓採取深焦長拍的鏡頭，由榻榻米的房間切換到父親常坐著的椅子，隨著旁白提到父親工作時，畫面帶到父親在書桌前邊吃東西邊看書。接下來三個鏡頭帶出家裡其他成員，包括在客廳嬉戲的兩個弟弟，以及在廚房工作的姊姊與母親。整段場景約有2分30秒，之後「童年往事」片名才出現。畫面構圖簡單樸實，導演讓攝影機（跟觀眾）靜靜地看著這家人在鏡頭前面活動。影片結束時，已不只是「阿哈」（導演小名）個人的童年往事，而是上一代流離失所的中國人在台灣的初步記憶。英文片名 “The Time to Live and the Time to Die” 適切反映導演看待這個世界的生命法則。（圖｜中央電影公司提供）

《花樣年華》（2000，王家衛）

讓李屏賓聞名國際的《花樣年華》，是導演王家衛緬懷一段消失的歲月而作的。即使影片末尾有這一段字幕：「那個時代已過去，屬於那個時代的一切都不存在了。」王家衛還是透過影像留下那個時代曾有過你情我願的婚外情。

1962年，兩個寄居在香港的上海人成了鄰居，不久周慕雲（梁朝偉飾演）發覺自己的太太跟對門的陳先生有染，他也開始跟陳太太蘇麗珍（張曼玉飾演）走得很近。原本只是為了報復彼此配偶的不忠，兩個人卻漸漸地產生微妙的感情。最後世事難料，兩個人終究未能結合，徒留周慕雲在吳哥窟對著一個小洞訴說內心的遺憾。

本片一方面要呈現1960年代香港的懷舊氛圍，一方面要醞釀男女主角之間的曖昧關係，所以李屏賓讓畫面的色調偏黃，有著觀賞老照片的感覺，同時攝影機不斷左右移動，暗示兩人情感流動狀態。然而當他們在一起時，畫面前景總是被遮掩住，或者是有東西阻隔在兩人之間，使得觀眾無法確定他的戀情是否會發展下去。李屏賓的攝影機擺設成功地保持這樣的不確定性，不僅感動了世界各地的觀眾，也為這一對無法結合的愛人扼腕。

《咖啡時光》（2003，侯孝賢）

本片是日本松竹電影公司為紀念小津安二郎導演百年冥誕，特別邀請侯孝賢到日本拍攝的作品。影片的中心人物是一青窈飾演的陽子，故事是關於她沈默的父親與熱心多話的繼母面對她未婚懷孕的狀況、她與好友肇（淺野忠信飾演）若有似無的感情，以及她回到東京尋找台灣音樂家江文也蹤跡的田野工作，種種生活片段便淡淡鋪陳出21世紀侯孝賢版的《東京物語》，可以說是一代大師向上一代大師致敬的作品。

因為是向小津致敬，李屏賓把攝影機的位置放低，有如一個人坐著的觀點，以再現小津著名的「榻榻米鏡頭」。每一個鏡頭的時間拉長，讓攝影機前面的演員慢慢流露出自然的感情。有一個長鏡頭（37:15-39:16）是陽子到肇開的舊書店探望他，攝影機擺設在書店內部，由內往外拍，兩排書架構成畫面的景深，陽子與肇位於前景，背景則是書店門外人車來往的街道，車子經過的反光不時照亮略為陰暗的書店。兩人閒聊時，進來一位穿戴整齊的咖啡店侍者，正經八百地為肇倒一杯咖啡之後才離去。由於攝影機就這麼靜靜地記錄整個過程，可以感受到肇略帶驚嚇且不知所措，而陽子則帶著微笑在旁邊看著。肇知道是陽子替他叫的外送咖啡，他並沒有多問，兩人就繼續聊著。整段畫面不著痕跡地呈現片名「咖啡時光」的深層意涵。（圖｜三三電影製作有限公司提供）

《一個陌生女人的來信》（2004，徐靜蕾）

本片改編自奧國作家茨威格的著名愛情小說，是徐靜蕾導演的第二部作品，由她自編自導自演。她把故事時空搬到1930到1940年代動亂紛擾的北平，然而大時代僅僅是這個愛情故事的背景，或者說是毫無關連。

故事採取倒敘法，1948年冬夜，一個41歲男人在生日當天收到一封厚厚的信，是一個他從來也沒有認識過的女人寫給他的信。女人要讓他知道，她整個一生一直是屬於男人的，而他對她的一切一無所知。這封信是女人的臨終遺言，述說著她在18年前，當她還是小女孩的時候，第一眼看到他就愛上了他，於是影片回到1930年。

由於本片依循小女孩的回憶觀點與聲音敘述進行，李屏賓的鏡頭一直保持滑動的狀態，猶如小女孩對著這個愛情世界在東張西望。有一幕戲是女孩藉口進入男人的家裡（19:06-21:23），好奇地看著屋子裡的桌子、椅子、床鋪、擺滿書的書架、書房，並且聞到男人留下來的煙味。攝影機就是女孩的眼睛，在每樣東西流連忘返。配合著女孩的旁白：「那匆匆幾分鐘，是我童年最幸福的時刻」，畫面中的景物在柔焦中帶著朦朧效果，傳達出女孩幸福的感受。李屏賓成功地透過光影的呈現，讓觀眾接受她的愛情誓約。

《春之雪》（2005，行定勳）

本片改編自三島由紀夫的小說，描述日本大正時期（1912-1926），民主主義與現代化浪潮席捲日本，中產階級取代日益凋零的貴族階級，成為社會新興力量。在如此巨變的時代背景下，一對青梅竹馬便因為階級差異而無法結合，導致淒美的悲劇結局，身為貴族之後的女主角被迫削髮為尼，痴心苦戀她的男主角則等在山門之外，最後凍死。影片結尾，出現兩隻蝴蝶嬉戲於草木溪流之間，並向天空飛去，似乎呼應著中國梁山伯與祝英台的愛情故事。

李屏賓展現嫻熟精鍊的運鏡風格，攝影機在整部影片中不斷緩慢地移動，配上華麗的場景與精緻的人物服裝，電影畫面有如一幅幅浮世繪，開展在觀眾眼前。影像的美，卻極其殘酷地對照影片中男女主角無法結合的宿命，足以令觀眾一掬同情之淚。

紀事

1954	出生
1972	省立基隆高級海事職業學校畢業。
1976	中央電影公司電影技術人員（攝影）訓練班結業。
1977-1988	進入中央電影公司，由攝影助理逐步升級至攝影指導。與張毅、陶德辰、王童、侯孝賢、楊立國等導演共事。
1988-迄今	應邀赴香港拍片。與潘人傑、許鞍華、袁和平、張艾嘉、王家衛等導演共事。
1999	應邀赴法國拍攝《夏天的滋味》。
2002-迄今	應邀赴中國拍片。與田壯壯、徐靜蕾、姜文等導演共事。
2002	應邀赴法國拍攝《白色謀殺案》。
2003	與侯孝賢導演赴日本拍攝《咖啡時光》。
2005	應邀赴日本拍攝《春之雪》。
2006	與侯孝賢導演赴法國拍攝《紅氣球》。
2007	應邀赴美國拍攝《Afterwards》。
2007	挪威「來自南方的電影」電影節舉辦「李屏賓作品展」，應邀前往擔任貴賓，並參與工作坊，指導挪威攝影師打燈與攝影的技術觀念。

重要作品代表

1981	《飛刀，又見飛刀》
1982	《武之湛》、《竹劍少年》
1983	《單車與我》
1984	《策馬入林》
1985	《童年往事》、《黑皮與白牙》
1986	《戀戀風塵》、《陽春老爸》
1987	《稻草人》、《老師，有問題》
1988	《江湖接班人》
1989	《飄城》、《人海孤鴻》、《壯志豪情》
1990	《魯冰花》、《上海假期》、《洗黑錢》
1991	《告別紫禁城》
1992	《阿呆》、《戲夢人生》
1993	《方世玉續集》、《詠春》
1994	《天與地》、《女人四十》、《海根》
1995	《墮落天使》、《飛天》、《仙樂飄飄》
1996	《南國再見》，《南國》、《太平天國》、《半生緣》
1997	《香蕉共和國》、《廢話小說》、《熱血最強》、《俠盜廖添丁》
1998	《海上花》、《心動》
1999	《夏天的滋味》
2000	《花樣年華》、《千禧曼波》
2001	《想飛》、《小城之春》、《地久天長》
2002	《二人三足》、《鬼味人間》、《五月八月》、《白色謀殺案》
2003	《情牽一線》、《咖啡時光》
2004	《一個陌生女人的來信》
2005	《最好的時光》、《春之雪》、《脫走》、《父子》、《愛麗絲的鏡子》、《龍眼粥》
2006	《紅氣球》、《心中有鬼》、《不能說的秘密》、《神遊情人》
2007	《太陽照常升起》、《Afterwards》、《岐路天堂》

獲獎紀錄

1983 《策馬入林》獲第30屆東京亞太影展最佳攝影
1986 《童年往事》獲第3屆電影欣賞最佳攝影
1987 《戀戀風塵》獲法國南特影展最佳攝影
1993 《戲夢人生》獲第30屆金馬獎最佳攝影
1995 《女人四十》獲第32屆金馬獎最佳攝影
2000 《花樣年華》獲第53屆法國坎城影展最高技術獎
第37屆金馬獎最佳攝影
第45屆亞太影展最佳攝影
第1屆華語電影傳媒大獎最佳攝影
第6屆香港金紫荊獎最佳攝影
第67屆紐約影評人協會獎最佳攝影
美國全國影評人學會公布最佳攝影
美國電影學會公布最佳攝影
2001 《千禧曼波》獲第38屆金馬獎最佳攝影
2005 《一個陌生女人的來信》獲中國第25屆金雞獎最佳攝影
2007 《心中有鬼》獲第44屆金馬獎最佳攝影
2008 《太陽照常升起》獲中國第九屆長春電影節最佳攝影

建築師 李祖原

得獎理由

李祖原作品表達中華文化的哲學思考，展現獨特的美學造詣，影響我國當代建築文化的主體性思惟。

作品深刻反映台灣建築發展的時代背景，改造商業建築形象，對推動台灣建築文化發展有所貢獻。

整體創作具標竿性意義，其持續創作的毅力和精神，對當前建築環境具有啟發性。

得獎感言

生命建築

是心靈的宇宙

是安住生命的信息空間

感謝貝聿銘建築師指引我進入建築世界

感謝牟宗三老師教導我進入哲學世界

感謝惟覺老和尚帶領我進入宗教世界

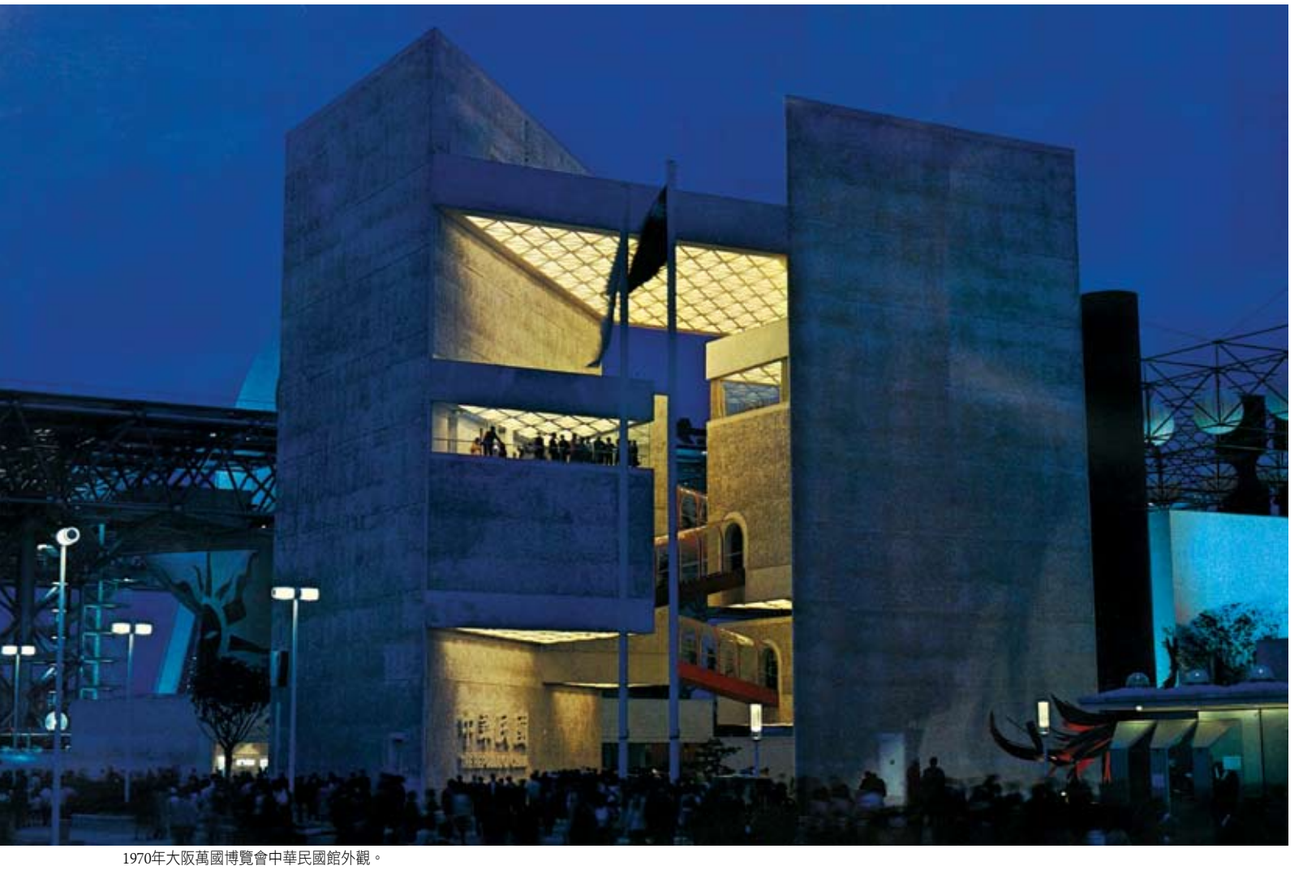
感謝所有教導我的師長、朋友、業主、工作伙伴、同仁及家人永恒的支助

更感謝評審委員的認可

沒有您們的指引與鼓勵，就無法完成我的建築生命！！

反省與創新
記李祖原建築設計創新創作的歷程

文—吳光庭　圖—李祖原聯合建築師事務所



1970年大阪萬國博覽會中華民國館外觀。

《大安國宅》外觀，1987年完工。

《東王漢宮》外觀，1985年完工。

國家文藝獎自2005年起增加建築類之設獎，己有漢寶德及姚仁喜二位建築師獲頒此國家至高之榮譽獎項，對提昇我國建築設計之品質有非常良好的社會正面意義，本人過去亦曾為本獎項之初選及複選之評審，對主辦單位追求完美之行政處理至為感佩，亦對主辦單位力求推薦入選之個人必需仍「持續創作」之條件之堅持深感敬佩及支持。因此本人擬以此為出發，說明李祖原在建築設計創作上之成就。

在中國，建築專業的形成與發展始於20世紀的20年代，在台灣，雖有日本人在約略相同的年代開始推動建築專業的發展，可是二者對於銜接當時國際現代建築式樣之新建築追尋顯然有較為明確的傾向。對李祖原而言，這不僅是建築的問題，更是文化的問題。李祖原返台開業（1978）之前在美國工作，其社會地位及作品表現上均是華裔建築師的佼佼者（回台前己任William Pereira事務所副總裁），並曾參與由華裔建築大師貝聿銘所主持的《大阪萬國博覽會中國館》之設計工作。但是對曾關心、觀察與瞭解李祖原作品發展歷程的人而言，他回台後的創作己與他在美國工作時期的作品有所差異。對一位曾經如此極度熟悉西方現代建築操作的他而言，這種改變與其說他是在自尋風格不如說他是在「反省現代」。反省的真實含義就是必需持續改造，反省的過程其實就是必需創作創新（innovative），而李祖原所曾參與建築設計的《大阪萬國博覽會中國館》一反過去參展以中國古典官式建築為主題的館舍空間，而以「現代中國」建築為主題的設計表現，不僅獲得當時國際肯定，也似乎為李祖原此後決心投入中國文化的設計主題埋下了伏筆。

從歷史及文化的角度而言，如同前述，無論是中國與台灣在建築文化發展上都是晚進的。然而在20世紀20年代的中國，雖然西方現代建築的發展己成形勢，但如梁思成、林徽音、劉敦禎……等傑出中國建築史學者開始致力於古代中國建築的測繪、研究及保存的工作，無疑的是對近代中國文化發展史上的一大貢獻。在他們日後所出版的史料及論述中，無不想藉此持續性的研究對當時及未來中國的建築設計發展有所積極貢獻。最明顯的例子就是梁思成在1950年曾手繪了二幅「想像中的中國建築」，其中一幅名為「樓高35層的中國建築」，另一幅則名為「十字街口的小廣場」。這二幅圖在我個人的角度看來其實是近代中國建築史上少見且具關鍵性意義的「紙上建築」作品，先不論這二幅圖對至今在中國大陸「民族形式」建築設計上所形成的重大影響及啟發，顯然，以梁思成的學術地位及學者性格，對如此具「入世」性質的建築設計議題如此關切，說明了建築研究之於建築設計在實踐上的重要性，更何況梁思成的研究其實就是對古代中國建築設計在構築

（tectonics）的全面研究。梁思成對當時中國建築發展的關心乃理所當然之事，這二幅想像圖其實就是他對當時建築文化的反省而形成創作創新上的設計論述。

顯然，經過時間與社會變遷的衝擊，1949年以後的台灣在以梁思成的設計論述為前提的發展已不再是社會的主流價值，取而代之的仍是抽象且物性的西方現代建築。雖然這其中因政治發展需求力倡「復興中華文化」而有了所謂「仿古式」建築在台灣的出現，但這仍與「反省及創新」的核心價值相去甚遠。直至70年代末的「鄉土文學論戰」之後，這個核心創作價值及創新才獲重拾。80年代初我們開始看到台灣建築師在這方面「持續性」努力的結果，其中李祖原的作品最值得關注。

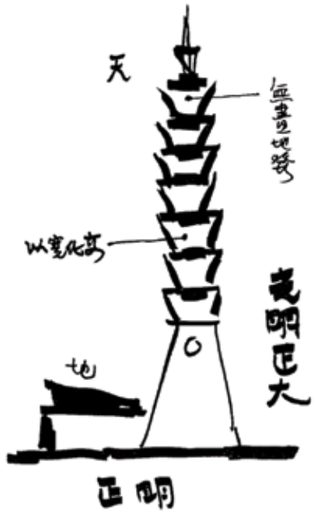
從社會的層面來看，建築之於整體社會不僅僅是一件具創意的作品而已，建築設計創意背後其實是「文化」的問題。我們可以理解台灣的社會發展雖不如西方成熟，其現代化的歷程為近百年之事，且因具備海島環境的優越性所形成的貿易發達，台灣在20世紀的70年代開始步入了現代化工業國家的發展方向，且形成了有如西方國家資本主義的社會發展模式，建築因此成為以「經濟發展」為前提及需求下的重要指標，而商業建築及房地產的興起正是這類社會發展需求下的「商品」，這種現象對於多數台灣建築師而言是一種宿命，並非建築師不能為，而是社會大環境對建築的認知過度現實的情況下，形成建築師在設計上的不可為。尤其在以「文化創意」的前提下，建築師的設計創意表現空間更形有限。但是從研究台灣當代建築的角度來看，台灣的商業建築發展因為李祖原秉持對「中國文化」的信念及持續性的努力，以非常「出世」的態度面對以利益算計為前提的台灣商業社會，並從而影響了「業主」在商業及房地產獲利之餘，同時讓社會接納及擁有了建築設計上的文化創意表現，使得台灣的商業建築成為當代台灣建築研究不可或缺的一環。而李祖原對包括商業建築案例在內的所有建築作品案例均以相同的信念、使命、態度及熱情處理，也就形成了建築設計創意上的產業價值，而台灣的商業建築環境也更具文化內涵，我認為這是李祖原對提昇建築師在台灣的社會地位，及提昇建築設計在融合專業及文化所形成的獨特性創意來說意義重大的貢獻，也落實了文化創意發展上非菁英取向的普世價值。我們可以《大安國宅》，《東王漢宮》及《成大航太所宿合》等住宅作品為例。

《成功大學航太所宿舍》外觀，1988年完工。

《宏國大樓》外觀，1989年完工。

《高雄長谷五十五層大樓》外觀，1992年完工。

《高雄東雲建台八十五層大樓》外觀，1998年完工。



《台北101》大樓外觀， 2004年完工。（攝影／黃孝思）

從《大安國宅》在台灣傳統建築語彙的使用，到《東王漢宮》以中國庭園空間垂直化佈局的概念，再到《成大航太所宿合》將中國生活文化中居住者以「頭頂祥雲，腳踩福地」所形成的天地觀所轉化而成的建築設計，已大幅的改變了傳統中國建築三段式立面（屋頂、屋身、台基）的佈局，而逐漸形成符合滿足現代生活需求與建築形式在生活文化上結合的創意表現。即使以一般建築設計業務中最難以著力的辦公大樓而言，如《宏國大樓》、《高雄長谷五十五層大樓》、《高雄東雲建台八十二層大樓》及新近完工且於2006獲《建築師》雜誌獎的《台北101》等作品，我們亦清楚看到李祖原在文化形式反省的工作上做得更深刻，他的反省對象不再只是對現代建築，更包括了現代生活文化、哲學及宗教，而這些即廣泛且深刻的自我反省，更在這些近期的作品中呈現出李祖原在建築設計創意上更大的挑戰，尤其在高層建築的建築類型上，可以看出李祖原的反省及作品的創新並非單為形式，而是尋求現代材料與技術在整體構築及文化上更精確的建築意義再現。在這觀點上，李祖原的作品早已脫離且超越了梁思成二幅想像圖所架構出以中國傳統建築形式文脈的空間想像，達到了兼具心理／哲學及現代實質空間需求的創作創新結果。這也是李祖原以台灣的社會環境為基礎對中國文化與建築所提出的創新見解與貢獻。

到目前為止，我認為李祖原的創作成就即使是在如此重視及強調民族主義的中國大陸的建築師恐都無法超越，正如美國麻省理工學院建築系主任張永和教授在2007年10月5日在淡江大學建築系的演講中提及關於現代中國建築創作議題時，他以肯定的語氣認為「……我是愈來愈向李祖原靠攏了。」因為張永和認為李祖原在近超過二十年的時間中親自參與設計創新所累積的原創力（originality）能量是難以想像且令人佩服的。而以李祖原這樣一位在台灣成長養成的建築師而言，他的作品所面對的並不全然是台灣及中國，而是以亞洲東方文化為背景面對歐美等建築強勢文化的作品，尤其在前述論及的高層建築設計。李祖原持續不斷的創作成就正如日本建築師石山修武（日本早稻田大學建築系教授，前任系主任）於1989年於《中國時報》人間副刊上的一篇文章〈李祖原論〉所言，石山認為「李祖原建築設計作品中的文化深度是日本建築師所難以比擬的」，從這句話我們大致可以理解從全球的角度而言，發展具地域特色的建築設計的難度是相當高的，但是李祖原憑藉他個人對信念堅持的熱情及充份的反省，使得李祖原的作品創作與創新有機會讓我們在面對歐美建築師的作品而讚嘆不已（或是失望挫折）之時仍有一絲可為相對存在的視野與空間，進而審視及瞭解建築設計上具現代生活與科技包容力的新東方文化，及其對亞洲華人文化主體性的正面影響。

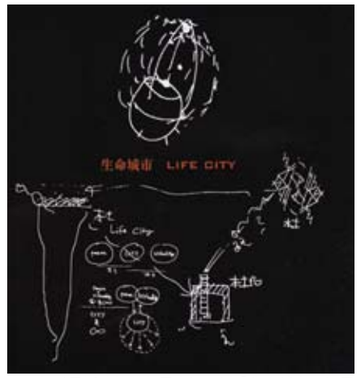
為了要求自身反省的完美，李祖原曾隨牟宗三學習中國哲學並以個人名義贊助台灣哲學界極為重要的刊物──《鵝湖月刊》的發行，亦曾隨惟覺法師習佛，目前仍與哲學家史作檉往來學習。由此可見其自身要求之高。李祖原同時也是一位畫家，擅長中國水墨繪畫，作品曾獲吳納遜（鹿橋）之鼓勵而開過畫展；李祖原同時也是以建築師身份申請台北市立美術館展出其創作作品獲得同意展出的第一位建築師，對於提昇其作品層次從工程到藝術主題（該次展出主題為山、花、水、白），並提昇一般民眾對建築藝術與文化的欣賞能力，李祖原做了一次相當好的示範。李祖原並受國立台灣美術館之邀於2000年參與威尼斯雙年展台灣館之展出，該項展覽為當前全球最受重視之建築展，李祖原受邀並以「生命城市」為題，表現出其長久以來對自我心靈高度的不斷提昇之同時，在城市美學與倫理之對辯中，找到一個不同於西方建築體系的台灣（或中國）觀點（註），該展為台灣第一次參展，對台灣的建築界乃至全球，李祖原的觀點不只呼應了大會對於「美學與倫理」應相互對話的全球觀點，也相對提醒了東方的城市哲學觀點對於當前城市發展所可能提供的重要性。李祖原在威尼斯的展出也為往後台灣建築界的國際發聲奠定了一定的基礎。

對任何藝術創作者而言，創作的過程都是孤獨的，而比起其他藝術類型的創作，建築的創作相對是困難的。我認為，對李祖原所堅持的透過反省而發展的創新與創作，也只有從全球的角度才能深刻體認其創作經驗的珍貴。

註：倪再沁，〈生命城市──第七屆威尼斯雙年展專刊序文〉，台中：國立台灣美術館，2000。

本文作者｜吳光庭
美國密西根大學建築碩士，專長從事於1945年以來台灣現代建築發展之研究及建築與都市設計。目前任教於於淡江大學建築系並擔任系主任（2006-）。曾任中華民國都市設計學會理事長（2003-2007）。

1989年於台北市立美術館展出之李祖原建築師事務所十年回顧展入口。



2000年威尼斯建築雙年展李祖原以「生命城市」為展示主題構想之手稿。

李祖原水墨作品《寫意大山水 #8603》．1986．紙本水墨．406x70cm，台北市立美術館典藏。

作品選介

《東王漢宮》完成：1985

本案位於台北市民權東路與復興北路交叉口處，基地為一長方形狀，主要長向面對民權東路。

從李祖原的作品歷程來看，本案為李祖原回台（1978）初期開始致力於「現代中國」建築創意之作品。在整體設計構想上，這件作品在形式上已解開了傳統中國建築對於「三段式立面」意即屋頂、屋身、臺基的體制要求，而將建築視為一完整之對象來看待。在這種創意發展過程最值得深思的課題就是「當中國建築沒有了屋頂以後，還是中國建築嗎？」也就是說做為對認知中國建築最重要且最獨特的元素──「屋頂」的設計思考與存在其實是一個長久以來的文化特色，要有所突破其實相當困難，且需要設計者對中國文化有更成熟的理解才有進一步討論與突破的空間，更何況基地條件因進深不足，在整體配置上本就不容易發揮。而對於本案做為住宅使用，李祖原認為更需要進一步為居住於此的居民找尋外在建築空間形式上的認同及內在居住空間使用上的悠游自在，清楚表達了李祖原以中國宋代文人生活的情境想像反映在現代生活之中的創意企圖。也因為李祖原清楚瞭解傳統官式建築形式的存在不一定可以完整說明中國人在常民生活上的實質內涵及態度，因此捨官式、去屋頂並就蘇州庭園民居所表現的高文化形式為轉化素材，因此形成了本案整體建築形式在現代中國建築設計創意上的突破。我們可在其立面外觀上看到以圓及方窗檯的方式所形成強烈的視覺意象，更重要的是李祖原轉化了蘇州庭園的空間「游趣」，形成了可供居民在居住所在屋頂層做休閒活動的可能，這項創意不只擴大了居民與建商在空間使用上的活動範圍，在台灣的建築管理上也因本案在設計創意上的突破，使建管主管的公部門重新檢討關於將屋頂視為避難平台的認定與計算方式，不僅使得建築師的設計有更靈活的發揮，也使得城市的天際線更富於變化。因此，李祖原就本案的貢獻不僅是其自身設計創意的展現，同時也是突破政府法令正面改善，以及台灣商業房地產建築與建築設計創意結合的良好案例。

《台南成功大學航太所宿合》完成：1988

基地位於台南市國立成功大學校區內，進住使用者皆為該校禮聘研究航太高科技的學者，其客觀條件皆較前例相對單純許多。然而，從比東王漢宮更早著手設計卻較晚完工的《大安國宅》及《東王漢宮》的案例歷程而言，本案的建築設計亦較之有過之而無不及。

包括本案與《大安國宅》及《東王漢宮》等三件案例，應可做為李祖原在建築設計創意歷程的良好說明。《大安國宅》的設計，是其早期初試啼聲的作品，運用了台灣傳統建築的「馬背」屋頂元素，創造了當時政府公共工程對傳統建築文化呼應的首例，也是台灣社會在歷經20世紀70年代末「傳統與現代」論爭之後在文化主體性表現的重要作品。比起《大安國宅》，《東王漢宮》的元素使用及轉化均較為抽象。而成大航太所的設計創意除仍延續《東王漢宮》的優點之外，更將有關建築設計的哲學思考「由內轉外」，意即將中國的哲學思想及考慮居住者居住於天與地之間等思想與心理層面因素做為本案的創意基礎。因此，在建築設計的表現上，由內在的居住者為主，透過「腳踩福地，頭頂祥雲」的心理與哲學意念，表現在外在的建築形式上，比起《東王漢宮》援引蘇州庭園成功的案例轉化， 這件作品可說是「完全創意」的原創，更難能可貴的是李祖原透過本案表現出以「思想」的層次發展建築設計創意的可能，而這其中最難的部份在於詮釋傳統中國哲學思想中關於「天祥地福」非常細膩的心理形式因素表現，李祖原在中國文化研究上的自我提昇與在建築設計創意上的實踐均表現於本案，並成為李祖原在設計論述與作品實踐的完整案例。

《宏國大樓》完成：1989

討論及研究李祖原的作品過程中，非常重要的經驗就是李祖原對建築設計一貫且持續的創意表現歷程而非其創意所為的建築使用類型及性質。因此，《宏國大樓》在其持續的創意表現不因其為商用辦公大樓的建築而有所不同，反而因此使得二者之間取得更有利的結合。

《宏國大樓》基地位於台北市敦化北路與長春路交叉口，建築配置主要面向敦化北路，為台北市非常良好的都市綠軸景觀帶，延線二側土地使用均為商辦使用。延續前述案例的經驗，李祖原仍對建築空間形式的完整及其對文化觀點上的呼應有所堅持。在本案中，李祖原更進一步將其建築設計中文化上的中國推導向文化上的全球文明。因此在外觀形式上，視覺上所觸及的元素已非中國文化上的詮釋，更包括了李祖原對埃及古文明的深刻認識，例如面對長春路的南側立面上所出現的有如自由形體的曲線，搭配往上斜向的立面所形成對埃及古文明建築的視覺形式認知，又如面對敦化北路正立面上層略似中國傳統建築屋頂下緣的小樑及斗拱形式的處理，這二種全球最重要的古文明文化中的特徵，交織於李祖原的設計創意之中，形成了《宏國大樓》整體形式美學的基調。

從埃及的文明體驗中，李祖原也深刻意識到石材之於建築在時間存在及使用上的長久性，因此《宏國大樓》的室內、外牆除少部份及必要的金屬、玻璃外，主要建材均為石材，尤其在入口大廳挑高五層的空間中，由室外進入室內所感受到以白牆及淺灰色大理石所形成的樹狀柱式、地面及水池的空間氛圍有一種明確的沈澱作用存在，清楚定位了將入口空間視為室內外的重要介面而非單一的門或牆。另外，因為對古文明文化的呼應，李祖原在建築設計上也表現了對古典建築美學的素養，尤其在透過留設於各樓層位置分佈不同的挑空空間所形成之整體建築剖面與外觀立面的對應關係，以及在古典幾何形式因素與比例的精準掌握，均可見其良好的美學素養。

《埔里中台禪寺》完成：2001

在台灣以及中國的寺廟建築，其建築形式與空間格局均與中國傳統官式建築的特色多有雷同，也就是說在建築類型與使用的觀點上，二者之間較無明顯因使用性質不同而形成建築設計表現上的差異。中台禪寺應是李祖原對這項議題及在東亞宗教建築的類型上，以較清晰及直接的方式反映出宗教及使用者在宗教信仰主體性上的作品。

中台禪寺位於南投縣埔里鎮郊，主要由該寺開山方丈惟覺和尚所主持。由其規模應可理解惟覺和尚自1987年於台北萬里靈泉寺大開法筵以來至今所形成的信眾人數已相當多，李祖原即為長期隨惟覺和尚習禪的弟子之一，因此自1990年起即受委託規劃設計中台禪寺，並於2001年完工。在中台禪寺所屬中台山佛教基金會所出版的《中台世界》第三輯（2001）中台禪寺新建工程專刊中，惟覺和尚即清楚說明「藉籌建中台禪寺之初，即擬重新創造能代表佛法精神的建築風格」的期望，而李祖原長期以來藉修禪參佛及對中國文化與哲學的實際學習亦對李祖原與惟覺和尚形成良好的建築設計委託信任關係及默契。

在中台禪寺的作品案例中，李祖原認為人類透過心靈之門體悟宗教，係藉由特殊且非常（extraordinary）的手段來達成，而這個非常手段就是建築的空間與形式，在西方歷史上的宗教建築如萬神殿所表現的單一幾何空間量體及形式，或是高度工藝表現的歌德教堂均為藉建築的非常手段達成其體悟宗教之目的。因此，在設計概念上，李祖原以垂直空間量體表現塔區之三大佛殿、藥師七佛塔、摩尼珠及相輪做為成佛之果的象徵，外觀上類似金字塔斜邊的天梯則結合內部的三大殿及以禪房為中心的繞佛坡道，完整且充份詮釋了宗教建築之使用與空間形式所形成的主體性關係。本案實為一具開創性創意的作品，並獲得2002年台灣建築獎（《建築師》雜誌所主辦，為當前台灣建築專業界最重要的獎項之一）。

台北國際金融中心（台北101）完成：2004

人類對於建築空間的需求不外乎更寬、更高。19世紀中期以後，藉由科技進步所發展的新材料及新的構造方式，逐步反映了對新空間型式追求的意圖。19世紀末20世紀初，緣起於美國芝加哥的高層建築興起，不只從早期為反映都市土地價值的資本主義背景，且延伸成為新城市面貌的象徵，如今更是一項進步社會的積極指標之一。且萬萬沒想到的是這類源自於西方的建築類型，居然在百年後的台北營建成全世界最高的建築。

台灣的高層建築興起始於20世紀80年代台灣經濟發展上昇之際，從台北市的台電大樓（1982，111.57m），第一銀總行（1987，87.7m），台北新光站前大樓（1993，244.15m），高雄長谷世貿大樓（1993，222m），高雄東雲建台大樓（1998，348m）到本案台北金融大樓（2004，508m），高度不斷升高，反映了台灣在這段時間的經濟實力，也反映了台灣建築師在高層建築設計的掌控能力及營建技術上的執行力。李祖原是台灣的建築師中對高層建築設計最有經驗者，在上列的高層建築中李祖原即負責了高雄長谷及高雄東雲建台及本案等三件作品。而本案為李祖原高層建築作品中最具代表性的一件，尤其在建築設計的主導上，能以富東方文化的量體形式突破長久以來西方建築師在此類型建築設計上的主導，是很有意義的一件事。這說明了以文化為背景的創意能力對亞洲華人在文化主體性上正面啟示。而其形式上每八層為一結構空間單元的創意，不但解決了高層建築因外觀形式的高及平滑所造成的微氣候（風）效應，也解決了在防火避難上的平台空間需求，使得本案在整體設計上不只豐富了都市生活的內容，也減輕了高層建築對都市空間舒度影響及避難防災的衝擊。當然，在建築高度上到目前為止仍為世界最高，也讓本案所在的台北市透過如新年節慶等活動提昇了台北市在全球的知名度。本案亦獲2006台灣建築獎及第五屆遠東建築獎的肯定。（圖｜TAIPEI 101提供）

紀事

1961	國立成功大學建築系學士
1966	美國普林斯頓大學建築藝術碩士
1970	東海大學建築系助理教授
1970	與貝聿銘、彭蔭萱共同合作設計日本大阪萬國博覽會中華民國館。
1971 02-07	中原大學建築系客座教授
1971	美國洛杉磯William Pereira建築師事務所（至1977離職前之職務為該事務所副總裁）
1978	回台創立李祖原建築師事務所，1980年王重平加入合夥建築師。
1982-83	東海大學建築系副教授
1985	成立原堂設計工程公司，主要業務為室內設計。
1991	獲行政院頒全國十大建築師獎
1991-1992	成功大學建築系兼任教授
1992	上海同濟大學頒發榮譽教授
1994	成立上海大原諮詢公司，開拓中國大陸市場與業務。
1995	獲內政部頒第一屆傑出建築師獎
1995	日本NHK推選亞洲最佳風雲人物
1996	成立北京建築規劃設計公司
1997	英國World Architecture 出版李祖原作品專輯
1997	日本東京早稻田大學演講
1998	美國哈佛大學邀請參加建築研討會
2003-2006	日本東京早稻田大學建築系教授
2006	獲國立成功大學頒傑出校友

展覽

1979	細讀乾坤相個人畫展
1980	參展現代國畫試探展
1982	寫意大山水個人畫展
1986	參展香港當代中國繪畫展
1986	台北環亞藝術中心個人水墨畫展
1986	參展「開東合西」台、日建築師作品聯展
1988	與劉平衡於台北福華畫廊舉行國畫雙人展
1989	參展台北三原色藝術中心第五度水墨畫展
1989	於台北市立美術館舉行「原相建築展──李祖原建築師事務所十年回顧展」
1989	參展韓國漢城第四屆亞洲美展
1992	陸續於中國大陸上海、北京、天津、瀋陽、成都等城市舉辦李祖原建築作品巡迴展
1995	參展二十一世紀水墨展
2000	受邀代表（王重平、蕭勤共同參與）台灣參加第七屆威尼斯建築雙年展台灣館之展出

作品獲獎（依作品完成時序排列）

環球商業大樓（1980），獲第二屆《建築師》雜誌獎佳作
惠普企業辦公大樓（1983），獲第一屆中華民國房屋市場美屋獎高樓辦公組第一名
三商行企業總部大樓（1986），獲第十屆建築師雜誌獎銀牌獎
東北角暨寮海濱公共遊憩設施（1988），獲第11屆建築師雜誌獎銅牌獎
宏國企業總部大樓（1989），獲第13屆建築師雜誌獎佳作
高雄長谷世貿大樓（1992），獲第四屆優良石材建築工程獎
國立台北藝術大學表演學院（1993），獲第15屆建築師雜誌獎金牌獎

遠東企業中心（1993），獲第16屆建築師雜誌獎銀牌獎暨國際合作獎，第五屆優良石材建築工程獎
東帝士基隆衛城集合住宅（1994），獲第11屆中華民國建築金獎
鄉城台南集合住宅（1995），獲第十屆中華民國建築金獎
台鳳信義住宅（1995），獲第12屆中華民國建築金獎
中央研究院中國文哲研究所（1995），獲第18屆建築師雜誌獎佳作
埔里中台禪寺（2001），獲2002台灣建築獎
上海青埔朱家角鎮競圖（2001），獲首獎
上海黃埔區舊城改造國際競圖（2002），獲首獎
上海新外灘延伸段立面改造國際競圖（2002），獲首獎
台北國際金融中心（台北101，2004），獲
第五屆遠東建築獎
2006台灣建築獎
2004 Grand Award Winner of "Annual Best of What's New: Engineering" of Popular Science.
2004 Gold Award Winner of the Emporia Skyscraper Award.
日勝生永春捷運聯合開發（2005），獲第六屆國家建築金質獎
西安漢陽陵國際競圖（2006），獲首獎
遠雄三峽集合住宅（2007），獲第七屆國家建築金質獎
冠德信義集合住宅（2007），獲第九屆國家建築金質獎
西安法門寺合十舍利塔（2008），獲2007全國人居經典建築規劃類綜合大獎

作曲家 李泰祥

得獎理由

李泰祥持續創作三十餘年，不斷自我挑戰，近年來又有大型管絃樂作品問世。
創作層面廣，除古典音樂外，還有校園民歌、流行歌曲、民謠改編、原住民歌謠、電影配樂等等，提升了流行音樂的內涵及生命力。
其作品兼具學院訓練的技巧和精緻，又能融合不同的民族風格，蘊含多元化的特色。

得獎感言

首先感謝評審會對我的抬愛，獲得這個獎，家人和我都非常地高興，認為是個莫大的榮耀，倘若我的雙親也能看到多好啊！對我而言尤其意義重大！這等於是對我多年來的努力，所做的肯定和鼓勵！好比黑暗中的一盞明燈，在漫漫人生的摸索中，使我不至於孤單，在軟弱時能堅強，我愛我的家人！更熱愛在這個土地上一起滋長、奮鬥的人們！所以我將以有限的人生，繼續執著理想！本著不同人種但同愛和寬大的胸襟，來創造人類希望之歌！以及生命歡樂的樂章而努力！我心中的欣喜、榮耀將伴隨著愛，獻給我日夜掛念的家鄉──台東的父老一起分享！

天堂般的聲音
用生命創作的音樂大師李泰祥

文—趙靜瑜　圖—國立交通大學圖書館數位典藏國家型科技計畫

李泰祥於省交任職時演出一景。

李泰祥（背對者）返鄉作台東豐年祭的田野音樂採集工作。

1824年在維也納，已經失聰的偉大作曲家貝多芬擔任名譽指揮，首演著自己所創作的《第九號交響曲》，直到演奏完的那一刻，他不曾真正聽見自己的音樂。在舞台上猝逝的義大利名家指揮辛諾波里，擁有精神心理學的醫學博士學位和考古學博士學位，更以義大利人的身份職掌代表正統德國音樂的德勒斯登交響樂團，他的音樂理性精準洋溢情感，卻不知道2001年4月20日在德意志歌劇院的演出，是自己人生最後的一晚。天才的宿命總融雜著許多無奈，還有許多無法言喻的人生考題，試煉著人之所以成為人的價值，讓世人得以因著天才的痛苦，感受生命的高貴。

用音符與感情實踐人生

今年獲得最高文化殊榮國家文藝獎的作曲家李泰祥，正是這樣一位我們熟知的天才，他才華洋溢，創作無數；他親身煽起炙熱的情扇，用浪漫燃燒愛情，甜蜜、歡愉與之後的失落苦痛，一次次成為他音樂中的養分。曾為流行歌手寫歌，曾為電影配樂，有著紮實西方古典音樂背景的李泰祥，總是從自己生長的土地去尋找靈感，從作曲家到此刻必須與病魔纏鬥的生命鬥士，李泰祥始終不曾放棄對於音樂的熱愛，至今依舊在樂譜與情感當中，實踐著自己的人生。

1941年生於台東縣馬蘭鄉的李泰祥，是阿美族原住民，從小家境貧苦，也沒有機會接受正統音樂訓練。1956年，李泰祥考入國立台灣藝術大學前身國立藝專的美術印刷科，而後轉入音樂科，主修小提琴。李泰祥從小提琴比賽中嶄露頭角，當年由於家境不好，李泰祥住就住在倉庫，睡就睡在書架上。新象藝術創辦人許博允說，他還記得已故音樂界大老許常惠曾經「領」到了李泰祥父親從台東送來的一頭牛，許常惠當時完全不知道該拿這頭牛怎麼辦，但是這是李泰祥父親抵給他當作李泰祥的學費，這也可以看出當年李泰祥家境的窘迫。

斷弦的小提琴　李泰祥勤練不息

即使環境如此艱苦，李泰祥依舊堅持他對於音樂的執著與追求，李泰祥曾經說：「即使斷了一根弦，我一樣要繼續練習。」李泰祥表示，他非常感謝當年愛護他的恩師陳清港以及馬熙程，因為從小家境貧困，根本買不起小提琴，他練習與演出用的小提琴，都是老師借給李泰祥，持續不懈加上天生的音感，使得李泰祥的創作逐漸受到重視。

畢業之後，李泰祥後曾擔任中國青年管絃樂團、台北市立交響樂團、台灣電視公司交響樂團等的首席小提琴，以及國立台灣交響樂團前身台灣省立交響樂團指揮等職位。李泰祥的音樂創作是自學的，在校期間已在「製樂小集」發表早年作品，1973年，李泰祥獲美國洛克斐勒全額獎學金及國務院交換計畫學者獎學金赴美，至各大學音樂學院及交響樂團觀摩研究。1974年冬回國後，受聘擔任台灣省交響樂團及台灣大學管弦樂團指揮，業餘則致力於創作。

作品規模完整　技巧各派兼具

李泰祥的創作巧妙自在，作品多元，從規模來看，從交響樂團的完整編制、舞劇、歌劇到小型的室內樂都有；從創作技巧來看，李泰祥不但有浪漫派、印象派的思維，也有無調性甚至電子音樂的創作；風格上更是無從定類，最嚴肅的藝術音樂到最通俗的民歌與流行音樂，吸收當代創作思維，加上原住民與本土音樂素材的使用，讓李泰祥自由進入，毫無罣礙，更難得的是都可以有自己的風格。

李泰祥1975年發表管弦樂作品《現象》，隔年發表《雨、禪、西門町》，作品《大神祭》則由雲門舞集改編成舞劇《吳鳳》一作演出。1977年春天，李泰祥獲邀到東京發表《清平樂》，在台北發表《大地之歌》；1978年推出《還緣》音樂實驗劇；1979年發表《太虛吟》；1981年前往德國佛洛都世界音樂節發表《幻境三章》；之後的創作也結合校園民歌以管絃室內樂形式演出。

1984年，李泰祥再次為雲門舞集寫成《生民篇》、《薪傳》等管絃樂舞劇作品，並演出大型歌劇《張騫傳》，之後創作還包括《三式──氣、斷、流》鋼琴五重奏以及首度結合國語、台語、原住民語、女聲、打擊樂、鋼琴及絃樂四重奏的室內樂曲作品《山、絃、巢》等等。

時間的壓力鍋　催生創作

有知音要分享，有希望要追尋，創作音樂，最讓李泰祥感到興奮的是每一個接觸到的過程，越是在時間的壓力下，李泰祥反而可以作出更令自己感到滿意的作品。

感情的千折百轉是李泰祥創作的泉源，一段來不及完成的初戀，一直收藏在李泰祥的靈魂深處，初戀的結果，讓李泰祥透過創作釐清抒發，日後的音樂創作，對愛情的詮釋，永遠是李泰祥重要的命題。

肯定通俗音樂的價值

除了在古典音樂的累積曲目之外，李泰祥膾炙人口的作品在於流行歌曲，在校園民歌風起雲湧的年代，李泰祥也開始創作民歌，之所以願意創作民歌，李泰祥表示是與詩人余光中的一次閒談，兩人討論那時候美國《時代周刊》的出刊，在同一期裡面光是介紹搖滾團體披頭四就足足用了四頁，但卻只有小小幾行簡單篇幅，報導當代俄國知名作曲家史特拉汶斯基的逝世。

李泰祥認為，在古典與非古典的領地，誰的影響力量大，舉世皆然，早已是不爭的事實，李泰祥自許希望成為溝通此界與彼界橋樑的心意，開始萌芽，李泰祥更成為台灣早期民歌運動之中非常重要的音樂人，他不但搜集整理了許多民歌，也開始譜曲、編曲與創作，沒有李泰祥，台灣樂壇甚至整個華語樂壇就不算完整，李泰祥的出現成就經典，成就了許多至今依然深受歡迎的歌手，也滿足了廣大樂迷挑剔的耳朵。

李泰祥（左）於第一屆「傳統與展望」中演出之《還緣》的排練情形。

《幻境三章》之《女體》於「傳統與展望」之詩歌舞劇中演出。

李泰祥與優劇團合作演出《曠野之歌》。（優劇團提供）

上圖：李泰祥無師自通許多樂器，琵琶也是其中之一，在電影《無卵頭家》配樂中他就以琵琶替代月琴唱了一段「說書」。
下圖：以《名劍風流》獲得金馬獎最佳原作電影音樂獎。

膾炙人口的《橄欖樹》 曾是國民黨政府禁歌

李泰祥寫出的《橄欖樹》、《錯誤》、《野店》等歌曲，動人心弦，記錄了那個年代的清純美好，卻也發生許多無從想像的遭遇。

《橄欖樹》

不要問我從哪裡來
我的故鄉在遠方
為什麼流浪
流浪遠方 流浪
為了天空飛翔的小鳥
為了山間輕流的小溪
為了寬闊的草原
流浪遠方 流浪
還有還有
為了夢中的橄欖樹 橄欖樹
不要問我從哪裡來
我的故鄉在遠方……

「《橄欖樹》是作家三毛的詞，也是我最早的作品之一，1971年已經寫好。」李泰祥說，後來因為遲遲找不到能夠完整表達我音樂理念的歌手，直到1979年遇到了齊豫，才真正發表。」等待是時間的遊戲，但是等待過後的豐收，顯然也遲了。後來國民黨政府將《橄欖樹》當成禁歌，李泰祥當時傲氣十足，他說新聞局有它政治上的考慮，「我也只能逆來順受，歌可以被禁，但是我繼續創作好歌的心，卻是不會被禁的。」

每一顆音符都充滿細膩美感

近年經常與李泰祥合作的十方樂集團長徐伯年說，李泰祥的音樂色彩非常繽紛，隨處流轉，不停變幻，充滿了生命力。徐伯年說要演奏李泰祥的作品，「演奏家要對於每一個音都非常敏感，抓得很準，才能抓到李老師對於音樂的想法。」

對藝術家來說，最好的作品永遠都是尚未出現的下一個。如此細膩多變的流轉與鋪陳，帶來的副作用就是在李泰祥心目中，永遠沒有「定版」這回事，每一次練習甚至演出，都是一個不同的版本。

「要把自己認為有不完美的細節都修改好，是對自己的要求。」李泰祥謙遜地說，正因為自己資質不夠完美，更希望可以不斷的修改，直到理想的效果出現。

作品不定版　因最美好的都在下一首

李泰祥曾經因為受邀到香港發表打擊樂版本的《橄欖樹》，之前曾經在台中演出過一次，因為自己又覺得不完美，李泰祥與徐伯年商量，希望可以修改。徐伯年立刻跟李泰祥說，真的沒有時間了，結果在上飛機前，李泰祥又遞出了一個新版本的《橄欖樹》打擊樂新版樂譜。

這還不是最驚險的，李泰祥也將他在80年代為雲門舞集所創作的舞蹈配樂《生民》重新改編成打擊樂版本，徐伯年說，這個樂譜的前世今生已經訴說不盡，不但團員拿到的是不太統一的版本，「就連李老師自己也都還拿過舊版本出來排練。」不把心裡最理想的音符寫出來，對不起自己，這是一個負責任的作曲家的態度，「音樂家不能欺騙自己，我常常還是覺得音樂還不夠好，永遠不會滿足」。速度雖然緩慢，卻從未停止，李泰祥持續跟上帝討價還價，希望可以多一點時間的籌碼，讓他完成更多的音樂。李泰祥曾說，意志力是非常奇妙的東西，「有時候，只要再堅持一下，事情就好像會有不同的結果，只要有決心。」

人生轉折　帕金森氏症病魔纏身

當醫生宣佈李泰祥得了人人聞之色變的帕金森氏症，李泰祥自己並沒有被打擊到，在肢體上，提筆書寫甚至擦掉用鉛筆寫下的錯誤音符，變得非常困難，總是受限於「腦子動得比身子快」；在記憶力方面，也會不記得很多事情，半分鐘前出現的靈感，一秒鐘之後全給忘了，李泰祥說生病以後，在音樂創作上的難度增加了十倍。

為了訓練肌肉的穩定，減緩惡化的速度，李泰祥學著寫書法，牆上貼的習作，一筆一畫之間，都是他對抗病魔的痕跡。吃藥過後的兩至三小時，是李泰祥最可以創作的時候，當然也有例外，就是他忘記按時吃藥。李泰祥的孤獨，已然轉到了創作，李泰祥說，他對生命的交代，就在音樂作品之中。

病痛折磨　關不住李泰祥旺盛創作力

病痛的折磨關不住李泰祥旺盛的創作力，與帕金森氏症搏鬥，為了要完成一張室內樂演唱專輯，李泰祥鼓起勇氣接受了「深部腦刺激」這樣一個高難度的手術。醫生為了測試病人的反應，採取局部麻醉，病人會處於意識清醒的狀態。李泰祥回憶，他在手術時，耳邊傳來的是自己的頭蓋骨被鋸開的聲音，彷彿是死神的叩門聲，這種幾乎瀕臨死亡的感受，也讓李泰祥對生命有了更多體悟。

為了完成跨越中、西樂，表現綜合藝術，涵括原住民音樂、現代實驗樂曲並融合戲曲唱腔等元素的《情奔》，李泰祥結合舞蹈及戲曲，融和崑曲和南管的風格所完成，氣勢磅礴，格局大氣中見細膩，是李泰祥花了半年的時間，在電腦前一個按鍵一個按鍵慢慢「按」出來的，身體肌肉從抖動到無法完全控制，雙眼的視力持續退減中，但李泰祥依舊揮舞著雙手，指揮團員練習著作品。

李泰祥靠的，全是意志力。

「傳統與展望」之《新調》與弟子們──左起唐曉詩、齊豫、錢懷琪等人的宣傳照。

詩人羅門（左）與李泰祥接受《美麗佳人》的訪談。

2005年十方樂集委託李泰祥的創作作品《狩獵》，此作並在十方樂集之「十方．音樂．李泰祥」音樂會上首演。

台東縣立文化中心演出「與李泰祥相聚在台東」。

保有身為音樂家的最後尊嚴

作曲家在台灣，一直就是稀有物種，有的作曲家委身教職，有餘力則創作，有的作曲家一生只為創作，李泰祥就是屬於單純的後者，國內樂界對於本土創作的漠視，音樂教育不夠扎實普及，樂迷對於當代創作毫無興趣，都讓李泰祥在實際生活上，遭受相當程度的打擊。

今年的金曲獎頒獎典禮上，大提琴家范宗沛、編曲家李哲藝與小提琴家林天吉以三重奏編制向李泰祥致敬，演奏了李泰祥的經典組曲《走在雨中》與《橄欖樹》。

《橄欖樹》傳唱多年，創作者李泰祥無人不曉，但是這麼多年來，李泰祥沒有拿到過任何翻唱的版稅，當年的著作權法並沒有規範創作者的權益，這首《橄欖樹》走紅華人世界，跟李泰祥一點關係也沒有。

藝術家不善理財，李泰祥從年輕至今均無置產，收入時有時無，連原本該是他的權益都被剝奪，「別人肯演你的作品，已經要感謝了，哪還想到要給版稅。」就算給了一些錢，「光是將總譜變成分譜，再加上影印費用，透支是常有的事。」

準備到英國攻讀博士的李奕青現在除了積極為父親申請一些演出補助之外，也自己舉行音樂演出，不管是深入社區或是到醫院演出，「只要我們還能給。」當然社會不是沒有溫情，李奕青說還是有很多不具名人士會幫父親按摩，提供偏方，他們感念在心。

李奕青說，不是要向社會討什麼公道，畢竟作音樂是自己選擇的道路，只是當父親的朋友像日本作曲家三枝成彰，一生有企業無條件支持，對照台灣社會，就是缺少了這些底層的文化涵養，「我們不責怪別人，只能盡自己力量去做。」

李泰祥自己更不多說，因為無論如何，都要保有最後一點音樂家的尊嚴。

獲獎平常心　尋根發揚原住民文化

獲得國家文藝獎，李泰祥說，得獎得這份心情，就以平常心看待，他現在最大的心願就是如何用創作回饋他永遠的故鄉——台東馬蘭阿美族部落。受金寶山委託創作的《安魂曲》，幾乎又花掉他半條命，終於完成，李泰祥對於人生已經看得很開，他說創作《安魂曲》，就當作為自己「送行」。

李泰祥說，他心中一直有揮之不去的三個夢，第一是探訪溯「原」，這個「原」代表著自己原住民的血緣。李泰祥雖然出生於台東縣部落，但是他五歲就搬到台北，對於原住民文化，他感到陌生，但是血液裡原始野蠻的因子，卻不曾離開。

李泰祥說，他已經被漢化了，根本已經不像個原住民，可是對於原住民的習慣，「我還是有很大的好奇。」李泰祥說，或許不該獵捕動物，「但看看總可以吧。」2004年，李泰祥跟著原住民上山，在深夜靜候獵物。

作曲跟狩獵一樣　都是等待最後美好的到來

樹葉的動靜，是一種秘密的信號，除了樹葉的細微聲響，就是蟲鳴與鳥叫。李泰祥一直等到天光微亮，說時遲那時快，「呯」的一聲槍響，一切就結束了。這一段成年後難忘的經歷，成為李泰祥的作品《狩獵》的素材。音樂裡的氣勢雄渾，說的不是狩獵的情形，而是李泰祥內在心理的描寫。

「整個等待獵物的過程當中，表面上非常平靜，但是每秒都繃緊神經，過得非常緊張。」李泰祥說這很像他自己作曲的過程，不作曲的時候，「我會覺得生活很單調、枯燥，不知道怎麼過。」作曲跟狩獵一樣，「一直等待著最後美好的到來。」

美麗必然孤寂

第二個夢，是對未來的憧憬，李泰祥時時刻刻仍然希望可以持續在音樂現代性的實驗性及未來性上努力，最後則是很抽象的「美麗的遺憾」，李泰祥沒有多琢磨，只說因為「美麗必然孤寂」。只有苦難，生命的領略才能點滴心頭，因而發出的光輝，即便是一縷幽光，也具足動人能量。至於這份孤寂的美麗，是否正是李泰祥的情感密碼，應該會是大師心中永遠的秘密。

本文作者｜趙靜瑜
輔仁大學中文系，佛光大學藝術學研究所碩士。曾任日信影業企劃部經理、《國家地理雜誌》公關部經理，現任《自由時報》藝文版資深記者，出版《書包外的秘密》、《十位政府女性首長的故事》、《愛上長笛的N個理由》、《行政法人對於表演藝術場地營運之影響》等書，文章散見《DFUN設計風尚誌》、《表演藝術雜誌》、《樂覽》、《TVBS周刊》等刊物。

作品選介

《大神祭》1976

《大神祭》是李泰祥1976年為林懷民雲門舞集的舞劇《吳鳳》所改編創作，由1968年的《大神祭》合唱曲雛形所發展。作品表達了山地民族精神，狂放而奔騰，李泰祥將原有的山地歌舞再創造，藉著舞蹈探討捨身取義的真義，同時表露出人與人之間的愛。

李泰祥很小就搬到平地居住，對於自己身為阿美族人卻不理解阿美族語言耿耿於懷。十七歲那年李泰祥回到故鄉馬蘭，全族的熱烈歡迎讓他非常感動，回到台北之後，李泰祥便希望可以用音樂傳遞家鄉族人那種質樸的生命力與原始的美感。

《大神祭》包括了〈序〉、〈成人舞〉、〈兒歌〉、〈花之歌〉、〈嬉戲歌〉、〈大神祭〉、〈悼歌〉、〈復仇之歌〉與〈重生之歌〉等，原本以40位男聲合唱團、弦樂團與打擊樂為編制，後來擴大成三管的管弦樂團加上人聲混唱。該劇不是李泰祥對於山地音樂的直接模擬，而是李泰祥的原創作，李泰祥以簡單的阿美語貫穿，代表著真誠、公正、善良，樂曲以打擊樂為主體，中西兼具，此外，也使用一組印尼傳統樂器甘美朗，音色豐富。

這部作品雖然龐大，但是音樂的表現上相當具象，容易讓聽眾理解並且欣賞。

《橄欖樹》1978

70年代，台灣一群現代詩人提倡將現代新詩創作甚至文學作品入樂，讓國人在風靡西方音樂時，也有屬於自己民族的歌曲可以寄情。於是李泰祥開始用作家三毛的詩寫成了《橄欖樹》，以余光中的詩創作了《傳說》，以老友葉維廉的詩創作了《你我擁抱旭日》，以鄭愁予的詩寫成了《錯誤》，相當出色，不但擁抱了大眾，也讓當時的校園民歌有了清新的音樂形態。包括齊豫、許景淳、辛曉琪、葉倩文、潘越雲等歌手都唱過李泰祥寫的歌曲。

《橄欖樹》的作詞者是三毛，原本三毛對其中幾句歌詞並不認同，原來三毛的詞最初寫的是「小毛驢」，因為唱起來不夠好聽，李泰祥才跟三毛商量，更改成為「橄欖樹」。

在那個歌曲審查制度極為嚴厲的戒嚴時代，「民歌與社會實踐」的路線屢遭打壓，《橄欖樹》當年也遭禁播。據說當年官方認為《橄欖樹》歌詞中提到「不要問我從哪裡來　我的故鄉在遠方」，擔心有勾引樂迷思念中國大陸的故鄉；裡面的「流浪」會讓年輕人想要拋開責任，離家出走，遂不許公開播送。然而廣電禁令絲毫沒有影響《橄欖樹》的流傳，直到現在，它仍是所有華人世界最熟悉的歌曲旋律之一。

李泰祥是嚴謹的學院派音樂創作者，他的流行音樂作品比起其他自己拿吉他摸索創作的歌手明顯不同，影響力遠超過那些「學院派」的作品，也稍稍融化了當時「通俗音樂」和「藝術歌曲」的界線。（圖｜國立交通大學圖書館數位典藏國家型科技計畫提供）

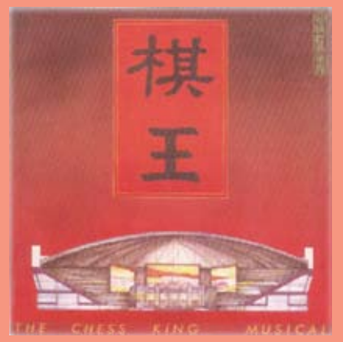
音樂劇《棋王》1987

此時台灣的音樂劇發展逐漸成熟，但是追本溯源，李泰祥的《棋王》可說是台灣自製音樂劇的濫觴。當時新象藝術創辦人也是作曲家的許博允與李泰祥合作，改編小說家張系國同名暢銷小說成為國內第一齣音樂劇《棋王》，邀集張艾嘉、齊秦、曾道雄等跨流行與西方歌劇的演出者齊聚一堂，李泰祥親自擔任指揮，為台灣跨界音樂寫下新的一頁。

《棋王》堪稱是李泰祥的個人秀，曲子豐富動聽，節奏明快悅耳，如序曲後點出全劇背景的〈活潑的台北〉、張艾嘉領唱的〈天才世界〉以及其他包括〈阿ㄚ乂丶之歌〉與〈遙遠的北方〉等，是台灣音樂劇的發展之作。

李泰祥表示，他在為《棋王》寫曲時，就嘗試抓住流行音樂的旋律，結果他甚至寫出了通俗的台語歌曲，「這樣的突破，帶給我一份深刻但意外的快樂。」

1987年的《棋王》是李泰祥與許博允的合作成果，圖為《棋王》節目單，封面為聶光炎之舞台設計剖面圖。（圖｜國立交通大學圖書館數位典藏國家型科技計畫提供提供）



《狩獵》2005年

描寫原住民神話和祭典的音樂詩歌《狩獵》，是十方樂集委託李泰祥的創作，《狩獵》從構思到完成耗時逾年，編制也從原本的雙擊樂協奏曲擴編成管絃樂曲加人聲。李泰祥描述，創作《狩獵》不只是寫原住民的故事，也是一場他與音樂的「對峙」、「追逐」，最後到「收穫」的歷程。

《狩獵》包括〈螢火蟲序曲》、〈螢火蟲之歌》、〈狩獵：對峙》、〈狩獵：舞宴〉等。《狩獵》不僅是原住民的故事，李泰祥也從獵人身上找到靈感。他自認是獵人、音樂是獵物，創作則是他與獵物之間一場永恆的「對峙」。這支曲子動用十架定音鼓，象徵槍聲、獵人的心跳；綿密交織的木管與絃樂，則像是螢火蟲在夏夜聚集。

該創作由十方樂集在「十方．音樂．李泰祥」音樂會上首演，這也是十方樂集獲得國藝會「表演藝術追求卓越」專案贊助的作品，整場音樂會以李泰祥的作品為主軸，動員十方樂集室內樂團與打擊樂團，並邀集聲樂家及舞者共同呈現，演出的四首作品《生民》、《山和田客家風組曲》、《台灣素描》、《狩獵》，正好都代表台灣不同民族的文化風貌。（圖｜十方樂集提供）

《情奔》2007

李泰祥花了半年時間完成的作品《情奔》，以神話為主題，描述了作曲家本人最鍾愛的神話故事，包括后羿射日、嫦娥奔月，還有曹植和甄宓盪氣迴腸的愛情傳說。《情奔》來自於李泰祥心目中最愛的神話故事，有愛的最高境界，也有愛人離異的結局，李泰祥想重新打造這兩則故事，與葉維廉的詩〈寂然動容〉、原住民古老傳說結合，成為一個合於李泰祥願望的神話。

作品編制上由原來單純的人聲合唱轉變為器樂、舞蹈與人聲的綜合藝術創作，音樂則呈現西方後期浪漫、南管、聲樂演唱等中西合璧的實驗風格，融合東西方器樂音色特長，也加入原民肢體與本地歌仔曲藝，交織出一部三段體的夢幻神話。

《情奔》是由三個分別以「情劫」、「情動」、「情奔」為主題的夢所構成，但都在暗示純真無邪的愛中隱含勇敢反抗傳奇的共同主題，藉以探討撲朔迷離跨時空的人神間關係。李泰祥說，他心目中的神話故事，至少應該要氣勢磅礴合於人性，而又可以超越時空。

李泰祥說，后羿射日跟嫦娥奔月的故事，陪伴了他整個童年時代，另一個喜歡卻又不滿的是洛神曹植的愛情故事，「我將這兩則故事重新打造，成為一則合於我願望的神話。」

紀事

1941	2月20日生於台東馬蘭鄉。
1946	五歲，移居台北。
1956	考入國立藝專美術工藝科。
	台灣省小提琴比賽第一名。
1958	轉入國立藝專音樂科。
1961	國立藝專畢業，並舉行個人獨奏音樂會，由藤田梓鋼琴伴奏。
	與許常惠等人成立「製樂小集」。
1964	擔任台北市立交響樂團小提琴首席。
1967	創作原住民彌賽曲。
	發表《弦樂四重奏第一號》。
1970	發表《弦樂四重奏第二號》。
1971	與葉維廉、許博允、陳學同、顧重光、凌明聲 共同發展「七一樂展」，為台灣前衛音樂之誕生。
	發表《運行三篇》——運思、凝行、動形。
1976	《大神祭》由雲門舞集編成舞劇《吳鳳》。
1977	《大地之歌》首演，《清平樂》於東京首演。
1978	發行《鄉》專輯。
1979	以《歡顏》獲得金馬獎最佳電影插曲獎及最佳電影。
	《幻境三章》在德國弗洛特世界音樂節首演。
	第三屆「傳統與展望」演出《太虛吟》。
1980	以電影《候鳥之愛》獲得巴拿馬影展最佳音樂獎。
	製作歌劇《張騫傳》。
1981	電影《名劍風流》獲得金馬獎最佳原作音樂獎。
1982	《幻境三章》發表。
	以《你是我所有的回憶》榮獲金鼎獎最佳唱片獎。
	發表《生民》。
1983	發表《氣、斷、流》。
1984	為雲門舞集譜寫《生民》、《薪傳》管絃樂舞劇。
	發表《春望》。
	發表《酒歌》、《杜甫夢見李白》。
1985	寶麗金公司之邀，前往荷蘭錄製《那些天、地、人》、《美麗與哀愁》、《錯誤》專輯。
	發表《龍舞二》給小提琴或二胡的協奏曲。
1986	第七次「傳統與展望」，主題「炒蛤＋新酒」歌舞劇。
	發表《流水、古厝、人家》I。
1987	音樂劇《棋王》於台北中華體育館演出九天。
1988	罹患帕金森氏症。
1989	以胡琴與電子合成音樂發表《山連水，水連天》。
1990	完成《無卵頭家》電影配樂。
1991	創作《山、火、流雲》演出。
1992	為雲門舞集將《大神祭》改編成《射日》演出。
1993	應邀將《錯誤》、《野店》、《情婦》三首作品改編成三重奏，在總統府介壽館音樂會演出。
1994	赴北京錄製《偶然與追尋》、《情定威尼斯》電影配樂。
1996	為金革唱片製作《中國交響世紀》，擔任編曲、顧問並監製唱片專輯。

1997	獲頒金曲獎特別獎。
	獲得吳三連藝術獎。
	國家音樂廳舉行《太虛吟Ⅱ》作品發表。
1999	《曠野之歌（太虛吟）》與「優劇場」合作於老泉山劇場演出。
	發表《自彼次遇見妳》。
2000	開刀植入腦部脈衝產生器。
2002	台北文化藝術節發表《大神祭》。
2003	「意象繽紛──台灣現代音樂集」發表《巢》、《三弦》。
2004	代言「2004台東都蘭山藝術節」，創作歌曲《都蘭山之歌》。
	發表《漂木》。
	創作《雲在頭上飛》專輯。
2005	《傾聽來自山與海的聲音》發表改編高一生《春之佐保姬》及《杜鵑山》兩樂曲的《春之歌》。
	《狩獵》於國家音樂廳首演。
2006	發表《吉拉雅山神話》。
2007	發表《情奔》。
2008	金寶山邀約創作《安魂曲》。
	獲得國家文藝獎。

作家 施叔青

得獎理由

施叔青一九六〇年代初期開始寫作，迄今不懈。創作小說二十餘部，另有戲劇評論、作家訪談錄、散文集多本，成績豐碩。

其香港經驗小說系列，描述不同文化的衝突、殖民者的傲慢和霸道、弱勢者的覺醒和自強，以及由殖民進入後殖民時代的轉折過程。

近年創作台灣經驗系列《台灣三部曲》、《微醺彩妝》、《驅魔》對台灣意識的形塑，有深入觀察和著墨，突顯台灣人長期以來的歷史命運，深刻有力。

得獎感言

自我挑戰 自我完成

得知自己是第一位獲得國家文藝獎的女性作家，令我有很深的感觸。

雖然興趣廣泛，涉獵也相當龐雜，唯獨對文學創作我是用情至深，一直把寫作當成生命中最主要的志業。我把用眼睛觀察到的，心靈所感受體驗到的世間百態訴諸文字，要求不斷的超越自己，創造言而有物的作品，最好能夠使每一本書的藝術性邁入一個更高的層次。創作有如爬山，只為那更高的一層。長年來我未曾放棄對自己的期許。

從少女時第一篇小說〈壁虎〉登上《現代文學》雜誌，寫到如今白髮蒼蒼，一路走來，彷彿就是為了實現一個使命：

女性作家不能夠在大河小說的園地缺席。

中國的文學傳統，由古至今大部頭的大河力作，幾乎無一不出自男性作家筆下，因緣際會，移居當時還是英國殖民地的香港，身處華洋雜處的殖民地社會，觸動了我以小說撰寫香江百年歷史的契機，我有意識的採取女性的角度，創造一個受性別、階級、種族三重壓迫的人物──黃得雲，以小搏大，站在女性立場發言，找回詮釋歷史的權力，而一直以來這項權力都是掌握在男性作家手中。

但願我的香港三部曲填補了這個空缺。

近八年來，我孜孜不倦地研讀、思考台灣的歷史，按照我的理解與認識，憑想像重現我心目中過去的台灣，企圖以小說為台灣立下史傳。

我把自己關在異國的書房，終日與發黃的舊照片、文獻史籍為伴，以中文書寫已逝的歷史，所用的語言以及所寫的時代，與窗外的紐約相距何其遙遠，之所以在這與現實世界的疏離之下，猶是執迷不悟，一部又一部的寫下去，從清朝縮影的鹿港，我的原鄉，寫到日治時期的花蓮，還有即將動筆的第三部曲，是因為深深沈醉於創作的樂趣，身陷其中，無以自拔。

作家憑著想像力，把人物從虛空中召喚出來，讓他們回到歷史的現場，還原重現那個時代的氣息風貌，從無到有，創造的過程令人心眩神迷，文字語言的魅力盡在其中，更何況有評論者認定我的歷史小說比起史學家對同一時代的撰述更能感動人心，貼近歷史的真實，展現了未曾為史學家所發現的生命力，更生動傳神的代表那個時代的社會。獲得這樣的肯定，也是支撐我在這文學創作沈落谷底的時刻，猶能創作不輟的力量之一吧！

攝影｜陳俊清

香港、台灣與世界　施叔青小說略論

文—李瑞騰　圖—施叔青

高中二年級，寫〈壁虎〉的年紀。

一、從十年前一篇舊文談起

1998年2月，我開始在《聯合報．副刊》寫一個名為「文壇行走」的專欄，第二篇就寫施叔青，標題是「施叔青以再出走回歸本土？」（2月23日）。文章見報後不久遇到她，她不改直率地說：「那個問號就不必了！」

我其實是用疑問來肯定。1994年夏天，施叔青搬離居住十六、七年的香港，重返台灣；返台之前，「香港三部曲」之二《遍山洋紫荊》已經完稿，次年出版（台北：洪範），連得《中國時報》和《聯合報》兩大報書獎；第三部《寂寞雲園》趕在1997年香港回歸之際出版，為她的香港經驗作見證，也為她的香港時期畫下一個完美的句點。我那時一方面注意她面對殖民地香港百年滄桑的「八年抗戰」（三部曲寫了八年），看她「穿透繁華的表象彰顯其內在蒼涼與寂寞的本質」；另一方面也觀察她回台定居以後的表現，除了在各種文藝活動現場可以看到她的身影以外，《寂寞雲園》第二度獲《聯合報》讀書人獎，金石堂文化廣場將「香港三部曲」選為1997年最具影響力的著作。我認為這是施叔青寫作史的高峰，也是文壇大事。

相對於這樣的歷史大敘述，我注意到她在97年另有一本小品文集《回家，真好——原鄉的變調》（台北：皇冠），98年初有一本《耽美手記——施叔青談畫論藝》（台北：三民），前者鋪敘回歸故里之路以及疏離既久之後的調適過程，後者以日常話語談畫論藝，相當程度反映出施叔青在文學之外的藝術趣味。兩相對照，前後並觀，則一個完整的施叔青形象當可呈現出來。

我在那篇文章提出這樣的問題：施叔青在「香港三部曲」之後，是否會將筆觸調轉回來伸入台灣的歷史和現實？她告訴我說，那時她正在寫「旅行小說」。我知道她常在世界各地遊歷，搬回台灣以後，也在島上四處旅行，似乎想藉此重新發現新的台灣。我因之在文章結筆處寫下這樣的句子：那會不會是另一個「三部曲」？

施叔青說她在寫「旅行小說」，沒提寫「三部曲」的事。事實上《寂寞雲園》之後的十年間，她的寫作就在這兩方面，旅行寫作而出之以小說形式，在虛實之間擺盪，多了一分情節性，《兩個芙烈達．卡蘿》（台北：時報文化，2001年7月）和《驅魔》（台北：聯合文學，2005年8月）當然是跨世紀台灣小說的重要成果；「三部曲」也在這一段期間轟動問世，已出二部：《行過洛津》（台北：時報文化，2003年12月）、《風前塵埃》（同上，2008年1月）。

持續不懈地寫作、膽大心細地開發新的素材，施叔青積累了豐碩的文學成果，因之而榮獲了7月間公布的第12屆國家文藝獎。

二、「香港的故事」與「香港三部曲」

作家的生命史和寫作史存在著一定程度的對應關係。施叔青在1977年初抵香港，一邊回望在台歲月，一邊觀察香港，尋找新的寫作素材。十餘年間，「從香港的故事」寫到「新移民」系列，從《維多利亞俱樂部》發展出「香港三部曲」，最後人都離開香港回到台灣了，香港情緣還斷不了，再花個三、四年，那三部曲的最後一部才給完成。

施叔青初抵香港的時候，台灣島內正處在鄉土文學論戰及政治反對運動蓬勃發展之際，她避開了島內的緊張氣氛，到了香港。然而，那正是大陸文革剛結束，政治上一邊在審判四人幫，一邊還在進行權鬥，卻也處在改革開放的前夕，香港也不可避免地受到牽動。隨著情勢的演變，改革在深化，開放也更全面化。施叔青接觸了許多大陸作家，從1985年到1988年間，她與15位當代大陸知名的現役小說家進行了深度的訪談，一場又一場文學心靈的對話，針對當代大陸的文學發展現況，也觸及過去的歷史，千迴百折都轉到作為一個當代中國作家如何面對自己的寫作問題。

這樣的工作要做很多的功課，要四處奔走，要爭辯，要錄音，最後還要寫成對話體的報導文章，想到都累，一個資深的成名作家如施叔青者為什麼要做這樣的事，沒有理想與熱情是辦不到的。

作為一位出身台灣的作家，住過美國，走過世界許多地方，立足香港的那一塊土地，大量接觸經歷苦難的大陸作家，反芻之後，一切終將內化成為生命的一部分；在文學園地的耕耘，必然會挖得更深、織得更廣。

高中於彰化女中校園。

創作香港三部曲時代留影。

這些對話主要是在「香港的故事」完稿之後進行，那期間還有所謂「大陸來港的新移民」之調查訪談。我們很清楚了解，那些關於香港的一個又一個故事，都不是孤立的，「寫的並非道地香港人，而是像愫細、方月，甚至吳雪那種外來人」（《情探》頁5，台北：洪範，1986年2月）施叔青毫不諱言她是以「外來客」的眼光來挖掘問題，但是進一步呢？能有「另一個新的角度」嗎？《維多利亞俱樂部》（台北：聯合文學，1993年10月）正是一個很大的突破，當一個貪瀆案在法庭開庭審判，法官、被告、律師以及貪污事實經過所牽扯的複雜結構等，如何由點而線而面？作者一開始就這樣介紹法官黃威廉的出身：「黃家發跡的過程等於香港開埠歷史的縮影」（頁7）；而被告，也是小說主角的徐槐，他是一個「五〇年代為逃離共產黨移居香港的上海人，因追求永無止盡的物質生活不惜觸犯法令，面對可能坐牢的恐懼」（頁5）；其他人物也各有其屬性與處境，背後的牽繫也都極複雜。擅寫人際關係的施叔青，藉此留下一張香港風情圖，書首一篇〈我寫《維多利亞俱樂部》〉中就說：「不僅是批判香港司法的不公正。畢竟它包含了我對旅居香港十年這一地諸般種種看法」

施叔青在《他名叫蝴蝶──香港三部曲之一》（台北：洪範，1993年9月）的代序〈我的蝴蝶〉中，交代了這個龐大寫作計畫與《維多利亞俱樂部》的關係，原來三部曲的「序曲」，一邊寫大時代，一邊寫小人物，黃威廉的祖母黃得雲從廣東東莞被抓來本就是《維多利亞俱樂部》故事的根源，施叔青最後將這個部分取出單獨發展，一路寫成了三部曲。

三、「旅行小說」與「台灣三部曲」

施叔青的所謂「旅行小說」是一種跨文類的寫作，於她而言，有旅行的事實，客觀存在的那部分盡可能存真，虛擬的是人物和情節，就像南方朔在《兩個芙烈達．卡蘿》（台北：時報，2001年7月）的序〈一個永恆的對話〉中所說：「其文類的歸屬可能已非那麼重要。它出入於旅行文字和小說之間，而對話式的虛構敘述，使它小說這方面的成分更重了一點。」張小虹在《趨魔》（台北：聯合文學，2005年8月）書前的「導讀」中一開頭便說：「這是一本小說還是遊記？這是一本『變成小說』的遊記，還是一本『變成遊記』的小說？」結論是這種文類的不確定性恰是《驅魔》之所以「讓我們忍不住著魔的原因吧」。

芙烈達．卡蘿是墨西哥一位女畫家，作為當代女性，面對自己複雜的出身、糾葛的愛情以及渴望做為母親而不得的哀痛，最終都凝聚在她的繪畫上，挑戰所處社會的藝術習性與繪畫傳統，而施叔青作為為一位來自紐約的台灣女性小說家，本於她豐沛的藝術素養，本於她慣常的自我探尋，她以其本尊在天涯海角的行旅中和芙烈達相遇，理解、尊重並出之以宏大敘述與微細刻畫兼具的旅行寫作，讀者可以把它當作施叔青個人進入歷史的藝術之旅和記遊散文，也可以把它視為一本當代一位了不起畫家的傳記。

同樣是藝術之旅，《驅魔》加入了美食和神秘經驗，我與妹妹的高中同學「繡菱」，巧遇之後同行，不只調整了旅程，增加的美食和她有所關連，著魔與驅魔的故事，則全因她的敘述，拉出繡菱十七歲女兒的性情之變及怪異行徑，最終卻反饋到寫作者及敘述者施叔青自我：

> 米蘭意外地與繡菱相逢，一開始我以為他只是個厭煩乏味，與時間賽跑的中年女人，一路相伴走來，我看到一個愛情受傷害，更是痛苦到必須尋求怪力亂神的可憐的母親。她的熬苦把我拉回我不願意面對的真實人生，而被世間的苦難佔據了我整個的心。漸漸地我自覺到多年來把自己掩埋在文獻史籍之中，與歷史小說苦鬥，不知疲倦，應該是一種逃避，逃避面對自己，面對真實人生。厭悶乏味的人應該是我。（頁158）

這樣的自覺並不意味著她將會放棄「與歷史小說苦鬥」，畢竟丟掉自我更可怕；我覺得拉回真實人生是極重要的回應，「歷史小說」脫離不了現實人生，這裡面重要的是調節，歷史與現實是可以交會的。

閱讀和旅行都是調節的方式，這也使得施叔青所謂的「歷史小說」，寫的不是三皇五帝、不是唐煙宋霧，而是足迹所至，俯仰其間的香港和台灣，特別是當她發願寫「台灣三部曲」，第一、二部便回到她的出生地「洛津」（即鹿港），以及寫作的當下正客居的後山花蓮；然後她告訴我們說，「接下來應該寫台北吧！」（《風前塵埃》頁275）

第一部《行過洛津》以鹿港為背景，企圖建構台灣移民史，焦點放在一個戲班子，放在那個演藝與生活場域，讓他們和時代互動；第二部《風前塵埃》的背景是日據時代的花蓮，關乎殖民政府的原住民政策，其中有日本警察及其眷屬與被殖民者的對應關係，焦點落在日本警察橫山新藏之女橫山月姬的私生女無絃琴子（與因抗日而被橫山新藏處死的原住民哈鹿克．巴彥所生）的尋根探源，過去的一切「宛如風前之塵埃」，飽含遺憾、感傷，乃至不盡的歷史諷諭。

《香港的故事》上海出版與巴金合影。

《寂寞雲園》獲《聯合報》讀書人獎，由齊邦媛教授（左）頒獎。

北京現代中國文學館前，出版大陸版《倒放的天梯》。

在香港與林懷民（左）及白先勇（右）合影。

《風前塵埃》新書發表會。

四、無限寬廣的小說世界

如前所述，如果說「香港的故事」、《維多利亞俱樂部》以及諸多個案之調研，可以視為「香港三部曲」的前置作業，那麼「台灣三部曲」之前的《微燻彩妝》堪稱其暖身之作；更遠的，從《約伯的末裔》（台北：仙人掌，1969年12月）、《拾綴那些日子》（台北：志文，1971年11月）、《牛鈴聲響》（台北：皇冠，1975年10月）、《琉璃瓦》（台北：時報文化，1976年3月）等較早期以鹿港乃至台灣為背景的小說，一方面皆是各自獨立的文本，另一方面也可以看作是為台灣寫史另種形式的預備作業，不管是現代主義還是現實主義，都必須進入台灣的歷史與社會，廣泛地觀察、深刻地體會，才能熱情擁抱，或是冷靜分析、批判。

對於施叔青的寫作來說，史籍文獻的閱讀與體會非常重要，不斷旅行及藝術鑑賞，都經轉化而成為小說的一部分；除此之外，她的自我定位與自我修為，也值得觀察，在〈我寫《維多利亞俱樂部》〉一文中，她明白表示，她不甘心被冠以明擺著局限的「女作家」稱號，「只曉得圍繞在男歡女愛、細碎瑣事，永世不得超生」，因此，她「要以作家的觀點來探察人生百態」。站在什麼角度看社會人生，是所有一切文藝創作的要務；進一步說，內在涵養更核心更本質，所謂的自我修為關乎學習，閱讀、旅行，皆可增進，而學佛參禪終將會從根本影響她的寫作，至少近作《風前塵埃》的用典，已傳達了某種訊息。

從1961年十七歲發表第一篇小說〈壁虎〉，早期諸如〈約伯的末裔〉、〈倒放的天梯〉等作品已成為現代小說經典；其後持續寫作，迄今已四十餘年，所累積的文學成果已超過她的同輩作家，也證明她有勇於自我挑戰的精神。此外，1945年生於鹿港的事實，註定她的寫作脫離不了台灣歷史；台灣、美國、香港的遷移，以及東西方大陸的旅行，正表示她的小說世界必將無限的寬濶。

本文作者｜李瑞騰
1952年生於台灣南投，中國文化大學中文研究所博士。曾任中央大學中文系教授兼主任、圖書館館長，現任中央大學中文系教授兼文學院院長。著有詩集《在中央》，散文集《有風就要停》、《你逐漸向我靠近》，論著《晚清文學思想論》、《台灣文學風貌》、《文學關懷》、《文學尖端對話》、《文學的出路》、《老殘夢與愛》、《新詩學》等，並編有二十餘種文學書。

作品選介

《那些不毛的日子》台北：洪範書店　1988.10

這是施叔青1970年出版《拾掇那些日子》的重編新印，原作者〈前記〉去掉，重寫一篇〈後記〉；另以大陸學者劉登翰在稍早之前發表於《台灣研究集刊》的〈在兩種文化的衝撞之中──論施叔青（早期）的小說〉為序。內容編次上，則將原首篇〈那些不毛的日子〉移到最後，因那是集子中最晚出的作品，寫作時已在美國；其餘六篇依時間為次，分別是：〈壁虎〉、〈火雞的故事〉、〈拾掇那些日子〉、〈曲線之內〉、〈倒放的天梯〉、〈擺盪的人〉。其中〈倒放的天梯〉被收入許多選集，是施叔青早期小說的代表作；〈拾掇那些日子〉是一篇抒情散文，記文藝青年間一段深刻的情誼，充滿懷念之情。

香港三部曲：《她名叫蝴蝶》《遍山洋紫荊》《寂寞雲園》

台北：洪範書店　1993.9；1995.9；1997.7

從香港寫到台北，前後歷時八年，施叔青完成了「香港三部曲」。小說從晚清廣東東莞一位少女黃得雲被抓到香港當妓女，與港英政府一位官員的情愛糾葛，一直寫到她的曾孫女黃蝶娘，以三部曲涵括百年來的香港，滿是被殖民的歷史滄桑。

三部曲各有書名：她名叫蝴蝶、遍山洋紫荊、寂寞雲園。施叔青在各部之前都有序文交代背景及寫作狀況，內容採分章方式，大量的史料被融入故事情節之中，施叔青說：第一部「結束時故事才推展了四年」，第二部「雖然年代橫跨了兩個世紀，但我的小說也只經營了十四年」，第三部則時空交錯，從1920年代寫到1970年代之「中產階級的興起，香港經濟的起飛……」。

《微醺彩妝》台北：麥田出版公司　1999年12月

上世紀90年代中期，施叔青離港返台，適逢台灣紅酒風潮盛況，她乃藉此描繪了一則世紀末的台灣風情畫，王德威稱之為「台灣酒話──及神話」（本書「序論」）。

小說形塑了一位報社記者兼品酒專家呂之翔，以他為核心有各類型人物，包括卸任外交官、富商、酒商、投機客、醫生及一些商場、歡場女子等，有酒有色，爾虞我詐，施叔青反映並批判這樣一個社會及變異的人心人性。

《驅魔》台北：聯合文學出版社　2005年8月

施叔青「香港的故事」之九是〈驅魔〉，第一人稱「我」有一個朋友叫「秀菱」；二十年以後，施叔青完成長篇旅行小說《驅魔》，以第一人稱「我」（即施叔青）敘述，與「驅魔」真正相關的人物名叫「繡菱」，是「我」的妹妹的同班同學。二者看似有關，但前後之間確無關聯。

本書前有張小虹導讀〈魔在心中坐〉，本文分〈米蘭〉、〈威尼斯〉、〈錫耶納〉、〈羅馬〉、〈那不勒斯〉、〈龐貝〉，除了藝術與美食之旅，主要是繡菱口中女兒之頹廢、墮落，她以為女兒中邪、著魔，故有驅魔情節。

台灣三部曲：《行過洛津》《風前塵埃》

台北：時報出版公司　2003.12；2008.1

南方朔說，以施叔青來寫「台灣三部曲」，幾乎是當代作家的唯一人選。第一部是《行過洛津》，以洛津（即鹿港）一個梨園戲班為中心，對比豪門，彰顯移民社會諸多景象及困境。「舞台上的悲歡離合，與歷史中的恩怨情仇，在小說中雙軌同步進行」（陳芳明語）。

《風前塵埃》是第二部，背景是後山花蓮，寫日據時代殖民政府之警察與被殖民者的對應關係，支配與被支配，拉出複雜的情愛掙扎，亦有原住民族的悲鳴以及時移境遷之後的歷史解釋等。

據說第三部將以台北為場景，可能涉及二二八等歷史事件，正寫作中。

（相關書籍由《文訊》雜誌社提供）

紀事

1945　10月20日出生於彰化鹿港小鎮一個大家庭。本名施淑卿，姊姊施淑（施淑女）教授是文學評論家，妹妹李昂（施淑端）也是著名小說家。

1961　2月，小說處女作〈壁虎〉，刊登於《現代文學》23期。

1969　6月，淡江文理學院法文系畢業。

12月，第一本短篇小說集《約伯的末裔》由仙人掌出版社出版，收入七個短篇，包括〈瓷觀音〉、〈凌遲的抑束〉、〈紀念碑〉、〈泥像們的祭典〉、〈池魚〉、〈約伯的末裔〉、〈安崎坑〉。白先勇和尉天驄寫序。

與來台調查研究的美國哈佛大學人類學系博士生羅拔〈中文名字「施中和」〉結婚。

1970　1月與新婚夫婿赴美，先在紐約，旋赴波士頓，在哈佛大學選讀暑期戲劇課程。再回紐約，進紐約市立大學杭特學院攻讀戲劇碩士學位。

1971　11月，散文、小說合集《拾綴那些日子》由志文出版社出版，列入「新潮叢書」之七。前記中提到是葉珊邀請出書的，時在美國康橋。本書十八年之後重印，改名《那些不毛的日子》，1988年10月由洪範書店出版。

1972　夏天，繞道歐洲回到台北，此後二年期間任教政大、淡大及世新，開授有關戲劇課程。

1974　本年起的四年之間獲中山文藝基金獎助，調查研究平劇、台灣歌仔戲；獲亞洲協會贊助研究鹿港手工藝、南管古樂及梨園戲等。

1975　10月，中篇小說《牛鈴聲響》由皇冠出版社出版，寫異國婚姻中的文化衝突。

1976　3月，以台灣社會轉型、鄉土文物流失為表現主題的中長篇小說《琉璃瓦》由時報出版公司出版。

4月，戲劇論集《西方人看中國戲劇》由聯經出版公司出版。

10月，短篇小說集《常滿姨的一日》由台北景象出版社出版，收六篇以婚姻為主題的小說，包括〈常滿姨的一日〉、〈後街〉、〈「完美」的丈夫〉、〈這一代的婚姻〉、〈困〉、〈安崎坑〉。除書名篇外，其餘五篇編成《完美的丈夫》，1985年1月由洪範書店出版。

1977　9月抵港，調查香港之民俗曲藝。

1979　2月，受聘香港藝術中心，擔任亞洲節目部策畫主任。1984年2月離職，專業寫作。

小說〈李梅〉發表於香港《八方》雜誌。此為施叔青與香港文壇結緣之始。

1981　7月完成第一篇「香港的故事」：〈愫細怨〉，到1988年總計完成並發表十一篇。

1983　「窯變──香港的故事之二」獲聯合報第八屆短篇小說推薦獎。

1984　9月，小說集《愫細怨》由洪範書店出版。收〈常滿姨的一日〉、〈台灣玉〉（〈李梅〉改名）及四篇「香港的故事」：〈愫細怨〉、〈窯變〉、〈票房〉、〈冤〉。

1985　9月，戲劇評論集《台上台下》由時報出版公司出版。

1986　2月，《情探》由洪範書店出版，收「香港的故事」五篇：〈一夜遊〉、〈情探〉、〈夾縫之間〉、〈尋〉、〈驅魔〉。

1987　在中國時報的支持下，本年起走訪大陸當代著名小說家，到1989年計訪談十五位，包括馮驥才、阿城、汪曾祺等，對話錄皆發表在《中國時報》及《中時晚報》的副刊上。

1988　10月，小說集《韭菜命的人》由洪範書店出版，收最後兩篇「香港的故事」（〈晚情〉、〈黃昏星〉）、「香港新移民系列」三篇（〈都是旗袍惹的禍〉、〈韭菜命的人〉、〈妖精傳奇〉）及〈最好她是尊觀音〉、〈相見〉二篇。

1989　5月，《對談錄──面對當代大陸文學心靈》由時報出版公司出版。

6月，記遊散文《指點天涯》由聯合文學出版社出版。其中一篇〈哈爾濱看冰燈〉獲上海《文匯報》遊記散文獎。

1990　完成《維多利亞俱樂部》，萌生以小說為香港寫史的念頭。

1993	9月，〈她名叫蝴蝶──香港三部曲之一〉由洪範書店出版。 10月，長篇小說《維多利亞俱樂部》，由聯合文學出版社出版。
1994	夏天，離開了居住十七年的香港，返台定居。由三民書局出版二本藝術評論集：《藝術與拍賣》、《推翻前人》。
1995	《遍山洋紫荊──香港三部曲之二》由洪範書店出版。同時獲選《聯合報》讀書人獎及《中國時報》開卷版十大好書。
1996	9月，《遍山洋紫荊》第一章〈妳讓我失身於妳〉由洪範書店出版口袋書，列入洪範二十年之「隨身讀」系列。
1997	《遍山洋紫荊──香港三部曲之二》榮獲《中國時報》文學推薦獎。 7月，《寂寞雲園──香港三部曲之三》由洪範書店出版。 10月，散文集《回家，真好》由皇冠文化出版公司出版。
1998	1月，藝評集《耽美手記》由元尊文化公司出版。 《寂寞雲園──香港三部曲之三》獲《聯合報》讀書人獎。 「香港三部曲」獲金石文化廣場選為1997最具影響力的書。
1999	「香港三部曲」獲香港《亞洲週刊》評選為「二十世紀中文小說一百強」。 12月，長篇小說《微醺彩妝》由麥田出版公司出版。
2000	8月，《枯木開花──聖嚴法師傳》由時報出版公司出版。 《微醺彩妝》獲台北市政府第三屆台北文學創作獎。 12月，再度移居美國，住在紐約曼哈頓。
2001	7月，旅行小說《兩個芙烈達．卡蘿》由時報出版公司出版。
2002	應世新大學之聘，為駐校作家。
2003	《遍山洋紫荊──香港三部曲之二》獲香港電台評選為十大好書。 9月，赴花蓮東華大學擔任駐校作家一年。 12月，「台灣三部曲」之一《行過洛津》由時報出版公司出版，獲《中國時報》開卷版十大好書。
2004	3月，《心在何處──追隨聖嚴法師走江湖訪禪寺》由聯合文學出版社出版，記錄2002年10月間法鼓山僧侶菁英中國大陸東南六省二十七座禪寺之旅。
2005	8月，旅行小說《驅魔》由聯合文學出版社出版。
2006	7月，白舒榮著《自我完成 自我挑戰──施叔青評傳》由北京作家出版社出版，列入「台灣作家研究叢書」。
2008	1月，「台灣三部曲」之二《風前塵埃》由時報出版公司出版。 7月，榮獲財團法人國家文化藝術基金會主辦之第十二屆國家文藝獎。

附記：施叔青的著作另有香港、大陸版本，更有日譯、英譯、法譯多種，由於篇幅受限，本紀事皆暫不列入。

劉若瑀

表演藝術家

得獎理由

劉若瑀將西方葛托夫斯基身體訓練結合東方傳統武術、擊鼓、太極導引等元素，探索出以靜坐、苦行為表演質地之「當代肢體訓練法」，在專業領域上具開創性。

近年來廣闊地運用音樂、戲劇、武術、文學、舞蹈、祭儀等素材，持續創作，多次赴國際重要藝術節中展演，呈現台灣優質環境劇場表演藝術，具世界觀與當代美學之特點，獲得國際藝壇高度重視。

創立「優表演藝術劇團」，以道藝合一、東西交融之理念，長期向下紮根，傳承表演藝術，成果斐然，影響深遠。

得獎感言

蘭陵、Grotowski和阿禪──我誠摯感謝生命中的際遇

1981年我放下剛獲得電視金鐘獎的光彩，帶著蘭陵劇坊摯友的離情，到紐約想要弄清楚，「什麼是表演藝術？」這門學問。

兩年後，在紐約大學的教室裡，相遇，之後的一年便在加州的牧場接受他嚴格的「客觀劇場」訓練。

1993年，也就是「優」成立五週年時，黃誌群（阿禪）帶著安靜和清澈的目光從印度回來，告訴我「先打坐，再打鼓」。

蘭陵劇坊引領我年少懵懂的心，找到了生命的方向──「舞台上的表演者」，在加州Grotowski的人類根源探尋計劃，棒喝了我對生命價值的重新認識，而沈著、清醒、按部就班的黃誌群，是上帝的禮物，他務實的腳步，不經意地，陪伴著我，整合了過去蘭陵和加州的經驗，成為今日優人「道藝合一」的實踐能力。我誠摯感謝生命中的際遇──蘭陵、Grotowski和我的伴侶阿禪，這三個階段，三種際遇，正是滋養我成長的三種力量，我誠摯感謝。

今年剛好是優劇團20週年，藉國家文藝獎的機緣，感謝所有支持優的朋友、師長、觀眾，和這20年來所有曾經在「優」的老泉山上劇場流過汗水的「山上優人」，是你們的辛苦和成長，「優」的這座山才被灌溉、滋養。也感謝所有曾經在山下工作的「行政優人」，也是你們的熱情與努力，山上優人能安心穩定地堅持下去。

最後，我要特別感謝支持我的老爸、老媽和大姐，沒有老爸，「優」沒有這座山，也無法成就優人的力量。而大姐的照顧，讓身為藝術工作者的我和阿禪有個安定的家，還有今年「優」完成了50天雲腳台灣1200公里的徒步計畫；5月11日返回台北的那天，正好是母親節，面對兩廳院廣場兩萬多觀眾的熱情，我潸然淚下，那天我過了生命中第一個沒有母親的母親節，是母親在天上的愛支持著我平安回來並將繼續走下去，感謝您我親愛的母親。

藝術是生命的自然流露
劉若瑀二十年「尋根」之旅

文—夏瑞紅　圖—優劇團

劉若瑀（右二）於紐約大學就學時留影，左起舞蹈家平珩、羅曼菲，右一為導演李安

若說劉若瑀有「天生的表演細胞」，應該不誇張。

劉若瑀出生於新竹眷村，父親是軍隊裡的康樂官，耳濡目染下，嗓門大又口齒伶俐的她，從小就是學校唱遊課上最突出的學生，也常代表學校去參加各種朗誦比賽，在舞台上很是自得其樂。

她上有三個姊姊、一個哥哥，姊姊「很淑女」，哥哥一天到晚往外跑，她這小老么只好被父母當小男生般使喚，至今從她爽朗的笑容，和談話時偶爾流露的一股豪俠之氣，仍不難想像她童年那番「英姿」。

高中畢業後，她憑優異的術科成績考上文化學院（今文化大學）戲劇系國劇組。當時她跟一般大學生一樣愛跳舞玩樂，還沒認真想將來要做什麼。她會走入劇場是因為，大四那年去補習英文，遇到一位熱愛電影的外籍老師，那老師常帶她去當時台北藝文界人士集資放映歐美藝術電影的「台映試片室」看電影，就在那裡，她認識了研究戲劇的金士傑、卓明，研究電影的黃建業，研究葛吉夫哲學的黃承晃……等人。

金士傑接手耕莘實驗劇團，而後創辦蘭陵劇團，便邀請學戲劇又清麗活潑的劉若瑀加入，最早的排練場也在劉若瑀家（台北興隆路）。劉若瑀擔任女主角的蘭陵創業作《荷珠新配》演出後，一砲而紅。當時原名「劉靜敏」的她，立刻成為台北劇場圈備受矚目的超新星。

劉若瑀認為那段期間對她最重要的影響是，與她演對手戲的金士傑、卓明、李國修、李天柱……都是已能收放自如的資深演員，也是反省能力很強的知識份子，他們在她心底深深種下一個信念：「表演是門學問，必須深入研究！」。

所以，當時她剛得電視金鐘獎，演藝前途正一片大好，卻選擇拋下一切，赴紐約大學進修戲劇。1983年中，知名的貧窮劇場大師葛托夫斯基（Jerzy Grotowski）來到紐約大學，她通過甄試，獲選加入葛氏在加州洛杉磯爾宛（Irvine）大學進行的「客觀劇場」（Objective Drama）訓練計畫。葛氏的訓練多在山野中進行，連日十數小時的課程常挑戰人的各種極限。劉若瑀就這樣埋頭接受一整年劇烈的「身心撞擊」，也因此撞見自己真實且艱鉅的戲劇功課。

例如，老師曾要他們用自己記憶裡最早的聲音、小時候的一首歌，來創作一個用身體與聲音編作的短劇，因為小時候的自己最接近自己的「本質」，那是「一個真正表演者必先回歸的第一步」。結果，劉若瑀發現自己沒聽過祖父母的聲音，也不曾到鄰村去體驗所謂「鄉土」風情，她只好選一首頗有中國味的流行民歌《紅酥手》來當創作題材。不料老師看了表演後，竟直說：「妳是『西化的中國人』！」

她頓時感到「被赤裸裸地拆穿」。「為什麼沒歌可唱？童年哪裡去了？我的『根』在哪裡？我是誰？」這些問題日夜煎熬著她。

就為了出發去找答案，劉若瑀展開漫漫二十年的「尋根」之旅，也在這旅程中創造了她的人生與優人神鼓的故事。

第一個五年：尋覓　到底從哪裡來？要往哪裡去？

1988年，優劇場誕生於求道的旅程上。

那時，完成紐約大學戲劇碩士學位的劉若瑀才返台不久，為繼續追隨葛托夫斯基進一步探索表演藝術，而遠赴法國、義大利。

再見葛托夫斯基時，劉若瑀把所學成果歡喜呈現給老師，然而老師卻說：不對，我們已不這樣做了。想起老師曾一語道破：「妳的作品是用頭腦『想』出來的，不是用行動『做』出來的。」再看到，連老師都一直在改變，學生怎麼卻一直固執成規呢？劉若瑀當下決定──要「回家」了！此後就「用自己的腳走自己的路」。

劉若瑀導演《重審魏京生》。

《鍾馗之死》演出一景。

她想成立一個劇團，藉此實踐所領悟的表演真諦。她把這想法告訴正在研究戲劇史的老友陳玉慧。陳玉慧提到，表演者古時候就叫「優伶」，有時扮演的是人天之間橋樑的角色。「優」這名字，於是就這樣定下來。

返台後，為尋找真正屬於自己的「台灣文化肢體語言」，劉若瑀放下一切學院訓練，全心全意去探訪民間古老的戲曲、技藝，以及原始宗教科儀，把自己重新「種」回台灣這塊土地，也「重新養大」。優創團投入尋根「溯源」之年，也正是台灣政治解嚴後、社會新一波本土浪潮風起雲湧之時。優的一系列從傳統文化中探尋新生命的「溯計劃」包含三個部分：學術講座、田野採集及劇場呈現。

這時期的劇場作品主要是有計畫地將「溯計劃」中所接觸和學習到的文化，透過戲劇的形式轉換、表達。如《鍾馗之死》運用到踩高蹺和北管、太極拳……；《老虎進士》運用道士科儀中的吟唱、八家將的身體動作和中國儺面；《巡山頭》則以民間小戲「車鼓弄」為主要形式；《水鏡記》除了運用中國儺面和獅鼓外，戲服還模擬民間布袋戲的服裝特色。此階段優大量運用面具，發展延伸成各種戲劇元素，所以，一開始，面具儼然成為優劇場的符號標誌。

優劇場刻意捨棄劇院的精緻舞台，捨棄抽象、炫麗的辯證內容，在寂靜、生猛草莽的木柵老泉里山上劇場演出，模糊了舞台以及演員與觀眾的界限，大量運用台灣民間傳統表演藝術元素，在生活的、俚俗的意象中，卻創造出一種獨特的、略帶點宗教神秘氛圍的前衛風格。這第一個五年是優與民間文化對話的階段，在這過程中，優與台灣這塊土地有了進一步的連結，同時也對當時的台灣劇場界和許多「文藝青年」，有一定的啟發與影響。

優劇場刻意捨棄劇院的精緻舞台，選擇在寂靜、生猛草莽的木柵老泉里山上劇場演出，這裡同時也是優人自我鍛鍊的所在。

優人神鼓第一次「雲腳台灣」，以「走一天路打一場鼓」，行經台灣西部608公里，共演出25場，作為一種特殊的自我訓練。

黃誌群（左）的加入，為劉若瑀一手創設的優劇團開啟了另一個重要的階段。

第二個五年：沉澱　如何能活在當下？活出自己？

為優第二個五年揭開序幕的，是另一趟旅行。

第一個五年末期，黃誌群（即「黃志文」，後來改名。）加入優劇團，擔任優的打鼓老師。正式入團前，他獨自前往印度旅行，因遇到一位雲遊僧，而在印度練習靜坐半年。返台後，黃誌群提出「先教打坐，再教打鼓」，劉若瑀完全支持，且重新招收了團員，總共七人。

1993年1月，優人們在山上劇場首演《優人神鼓》，自此正式進入「優人神鼓」新階段。

劉若瑀給優人神鼓的定義是：優人是古老的表演者，神是自己的寧靜，在自己的寧靜中擊鼓，就是優人神鼓。

1995年亞維儂藝術節藝術總監費荷達西（Faivre Dar.Cier）拜訪台灣，在山上劇場看了黃誌群創作的《流水》，決定邀優人神鼓去亞維儂表演。於是，優將二十分鐘的《流水》發展成一個完整的作品，又於1996年8月在參加韓國釜山第二屆亞洲藝術節的時候完成了「聽浪」和「沖岩」，同年10月在國家劇院整合成《海潮音》發表首演。

那是優創團以來，第一次進國家劇院演出（之前曾在國家劇院的小劇場），演出之後，劉若瑀察覺到優人一直致力於「人」的訓練，而沒有在外在的多元文化層次上下工夫，這對表演藝術來說不夠完整，因此她立刻決定把敲鑼的短鑼槌改成長鑼槌，再加入了武術身體的運用，並邀請原住民雕刻家季拉黑子做鑼架和大神鼓架，葉錦添做服裝設計、林克華做燈光設計，重新整編成《聽海之心》再出發。

1998年7月，優人神鼓以《聽海之心》在亞維儂藝術節為第二個五年劃下一個振奮的句點。法國費加洛報說：「這些年輕漂亮、肌肉結實的光頭表演者就像一隊紀律嚴明的軍人，要不是他們身着戲服，你會以為他們就像僧侶一樣，他們的技巧就像經過了軍事化訓練一樣整齊，他們的表演又是那麼地驚人。」

第二個五年裡，創立優人神鼓的七名團員，除一位因家人極力反對而沒有成行之外，其餘六個人都到印度自助旅行一個多月。旅程中，劉若瑀在奧修社區學習神聖舞蹈，開啟日後神聖舞蹈加入優人神鼓日常訓練的因緣。而後去印度自助旅行也成了優團員必經的一種「洗禮儀式」。

印度歸來後， 1996年4月20日優人迎著落山風，從墾丁公園出發，沿台灣西部走回台北大安森林公園，608公里的路程從足下一步開始，這是優人神鼓第一次「雲腳台灣」。

1998年亞維農實況區劇場《聽海之心》彩排記錄。

優以「走一天路打一場鼓」，總共29天，行經608公里，演出25場，平均每天走30到40公里。劉若瑀說：「雲腳對優人而言是一個難以言喻的訓練方式，它從裡到外、從心靈的進化到外在的人事物，幫助優人走出自己的障礙，也走進別人的心靈。」

1997年11月優又展開第二次雲腳，行走台灣東部地區，名為「鼓舞相遇原住民──雲腳東部」。11月9日從日月潭出發，走900多公里，12月13日走回大安森林公園，共35天。

第三個五年：試煉　內、外在哪裡？動、靜是什麼？

走到第三個五年，優帶上一個五年的成果《聽海之心》，從台灣向全世界出發；劇團生活也跟著從內斂靜守，轉向開放忙碌。

這期間優拜訪過八個國家，32個城市，不只把台灣表演藝術修行者的力與美、靈動與寂靜，分享給世界各國朋友，也從表演旅行中，飽滿地吸收多元文化的滋養。

為了積極面對來自世界各地應接不暇的演出邀約，優從一個懷抱藝術理想與夢想的「半專業」團體，轉而組織成一個完全專職、給薪的專業劇團。

優的創作來自實際生活，優的創作和生活是分不開的，這五年正是鮮明的例證。因為李泰祥的建議，優團員平日的課程中加入鋼琴和西洋打擊樂，原本「土法煉鋼」寫曲寫譜的黃誌群，也開始學習使用正確的記譜方式。為了刻意在生活「留白」，給心靈更開闊的天地，這段期間，優還斷然捨下工作，轉而「大休息」三個月。老團員們於是展開各自的生活修練，例如黃誌群再去印度閉關；劉若瑀隨密宗上師到馬祖閉關，杜啟造到峇里島；從學校一畢業就加入優劇場的黃智琳，選擇去做她從沒做過的事情，到7-eleven打工，林秀金回去部落，黃焜明則留在台北山上帶新的團員。

優劇團參與香港導演畢國智的電影《戰鼓》演出，與劇組在台東山上共同工作，親身觀摩電影的工作方式與戲劇語言。

他們也從日常生活的自我修持鍛鍊，轉入次第分明的幾種佛教修行法門，如內觀法，或藏傳佛教的密法。其間還曾遠赴西藏行腳。

這時期的代表作《金剛心》運用許多佛教意象與符號，也豐富表現一個求道者深邃細膩又充滿嚴酷挑戰的心靈世界，正充分反映優的表演藝術理念與精神。

《金剛心》動中有靜、靜中有動，既驃悍剛烈又溫柔空靈，以原始的能量傳達形而上的感悟，為觀眾創造出一個深刻感動的身心共振磁場。

2002年，《金剛心》這個作品獲得第一屆台新藝術獎表演藝術類的首獎，被喻為「結合了戲劇舞蹈樂曲及鼓，和其他劇場內外元素……成功地完成一個充滿精神內在卻也引人入勝的美好演出。」

第四個五年：入世　出走其實也是回歸？分別原來只為合一？

第四個五年，優「開大門、走大路」，放下形式、包袱，不斷出發去進行「跨界合作」、「跨國合作」，融會整合多元文化。

優人劇團本身就是多國籍、多元文化的組合。團員來自不同國家、族群，學經歷的差異性也很大。

文化評論家林谷芳曾說，其實優人之道就是一條「道藝合一」的路，而道藝合一並不是一個新的藝術方向，中國自古就有這樣的藝術家：「對一個行者而言，能夠出出入入，才能夠遇到真正的勘驗。」

這時期的優，因為跨步出去整合某些社會資源，因此生活上出現了許多新風貌。

例如，2003年間，劉若瑀在課堂上聽到一個小說裡的故事：有個人射了一隻大雁，受傷的大雁急忙飛向一群樹叢中，他衝

2007年培訓五年的神鼓小優人與第一屆優人表演藝術班聯合於山上劇場公演《鼓舞小勇士》。

進樹叢才發現好幾隻小雁兒，本來射殺大雁的心突然變成惻隱之心，於是就救了小雁。她因這故事而創作了《蒲公英之劍》，講一個劍客悟道悟禪的歷程。修改《蒲公英之劍》時，有人引薦了少林寺武術館，所以優從2004年11月開始與少林寺武術館合作，將《蒲公英之劍》發展成《禪武不二》。

如何將禪跟武這兩個元素運用在舞台上，對這兩個團體來說，都是考驗。劉若瑀跟黃誌群去了少林寺六次，曾經全體團員都帶過去排練，下了很大的力氣和功夫，也支出很大的費用，終於完成初版《禪武不二》，但首演品質與理想略有落差。他們持續不斷修改《禪武不二》，一直到2007年5月，新版才開始全台巡演。

因為與少林寺合作，因此也必面對處理兩岸交流種種行政法規的現實問題；2003年，創辦「神鼓小優人」，一方面提供兒童與青少年學習靜心與打鼓的機會，一方面也是優人神鼓的薪火相傳；2006年，優人文化藝術基金會承接台北市政府永安藝文館的經營，必須進一步學習如何藉優的表演藝術與社區民眾生活互動。此外，2007年，優更進一步與景文高中合辦「優人表演藝術班」，預計每屆招收30名高中生，給予完整、務本的表演藝術訓練，強調理智、運動、情感三個中心的開發運用。自此投入正規教育體系內的自主學習教育實驗；2006年，優參加演出香港導演畢國智的電影《戰鼓》，與劇組在台東山上工作一段時間，親身觀摩電影的工作方式與戲劇語言。

2008年3月總統大選後，優從山上劇場起腳，展開台灣雲腳50天。這是繼1996年25天西部雲腳、1997年35天東部山地雲腳之後，第三度台灣長程雲腳，實地驗證台灣與優人在漫漫歲月裡的變化滄桑。

2008年7月，劉若瑀榮獲戲劇類國家文藝獎，優二十年藝術行旅至此已到達一個可以回首微笑的歇腳點，但劉若瑀說：「當下卻也是另一個新的起腳點。」

劉若瑀相信藝術是生命品質的自然流露，表演就是「表現出最好的生命品質」；換句話說，一個高明的表演藝術家，必須是個精進的修行人，也只有不斷精進的修行人，才能隨時隨地覺察自己的起心動念、言行舉止，也才能自由掌握、運用身心的能量，實現真正動人的表演。回首來時路，她認為所有際遇，不分悲喜榮辱都只是為了引導她進入一個下一個階段性藝術功課，和人生責任而來的，對這台灣文藝界的最高桂冠，她也如是觀照，如是感恩。

本文作者｜夏瑞紅
現任上善人文基金會執行長。曾任《大人物》雜誌、《時報周刊》、《中國時報》文化新聞中心記者，《中國時報》本土文化副刊寶島版主編、文藝副刊浮世繪版主編。中華民國新聞評議會傑出新聞人員獎得主。著作有《痴人列傳》、《阿詩瑪的回聲》、《報紙在日本社區運動中的角色與功能》、《人間大學》、《在浮世繪相遇》、《醬子就可愛》……等。 個人部落格：Xletter——http://blog.chinatimes.com/Xletter 紅牌直報——http://redpaper.wordpress.com

---

作品選介

《荷珠新配》1980／演出

《荷珠新配》改編自京劇《荷珠配》，原本就是一齣以丑為主的折子戲，1980年金士傑將其改編為融合古今的舞台劇《荷珠新配》，同時也是蘭陵劇坊的創團之作，該年七月份於第一屆實驗劇展首演；該作品融合古今中外的戲劇形式（京劇身段、默劇技巧、折子丑戲、現代社會情境），可說是整個1970年代以來台灣現代劇場工作者在這部分努力的集成縮影，或者也可說是《荷珠新配》之所以「新」的理由。

當時還在文化大學戲劇系就讀的劉若瑀，擔綱演出《荷珠新配》，創造了經典的「荷珠」，共同演出的還有李國修、李天柱、金士傑與卓明等人，三年之內，《荷珠新配》一連演了33場，受到極為熱烈的歡迎。近三十年來，該戲一直被認為是台灣現代戲劇發展史的濫觴，開啟了台灣近代小劇場運動，以及台灣表演藝術波瀾壯闊的時代。《荷珠新配》也開啟劉若瑀對於舞台創作的興趣與自信。

《水鏡記》1992／導演、演出

《水鏡記》劇本由林豐利編寫，劉若瑀擔任導演，以東漢末年文姬歸漢故事為發展主線，劉若瑀說：「文姬的故事並不單單是她個人的悲劇，而是整個社會、國家、女性、甚至全人類的痛苦，具有相當的代表性。文姬不向命運低頭的抗爭，她用她個人能力所及的如椽巨筆，寫下了流傳千古的『悲憤詩』，控訴命運的不公與戰爭的無情。這樣的故事正符合優劇場對人類生命普遍關切的追尋訴求」。

優劇團創團之初，朝尋找中國人身體原點的角度出發，希望能將傳統文化與現代劇場結合。劉若瑀採用了田野調查方式，展開與民間祭儀，本土文化的親炙歷程，試著從身體、服裝、音樂、道具等各個層面進行與傳統文化的溝通，好摸索出劇場的發展道路。當時優團的服裝、面具，向來便與其肢體文化密切配合，在取擷自祭儀、傀儡、車鼓的基本動作下，誇張、疏離自然成了服裝道具的遵循原則。劉若瑀特別請了張鶴金代尋鹿港木雕師傅雕製面具，又找了布袋戲偶的戲服款式，商請國內刺繡名家粘碧華女士代為設計。演員包含劉若瑀、金士傑、江宗鴻等人，《水鏡記》可以說是優劇團轉向擊鼓發展之前，最成熟也最具代表性的作品。

《聽海之心》1998／編導、演出

《聽海之心》是一個關於「水」的作品，是心中的水的生命。從小水滴、匯成河流、流向大海、流進海心，再流向超越海心的「未知」。作品共分成五個片段：〈崩〉、〈流水〉、〈聽海之心〉、〈沖岩〉、〈海潮音〉。其中，〈流水〉、〈聽海之心〉是作品的主軸，〈崩〉和〈沖岩〉是穿插於其中的對比。

在〈流水〉裡，不間斷和重複性的節奏用來表現水流的順暢，同時又用音量的落差來表現水遇變則變的特質。兩個聲音之中的「停」聽似沒有聲音，但卻存在了宇宙的聲音。〈聽海之心〉的靈感來大廟裡聽見「撞鐘」。一波又一波的鐘聲向海水一樣侵襲過來，整個人像洗滌一樣被沖刷乾淨。尾聲〈海潮音〉是整個作品的精神，它只使用三種樂器，其中大鼓的擊法是連續不斷地翻騰著，大抄鑼會突發性地狂嘯，而大僧缽鑼則會沈穩規律地存在著。它們所構成的聲音，一個立體、一個迴旋而突發、而另一個則是水平；正代表著生命的生生不息和死亡般的寧靜。而透過〈崩〉和〈沖岩〉的澎湃，〈流水〉等作品才更顯出其寧靜。

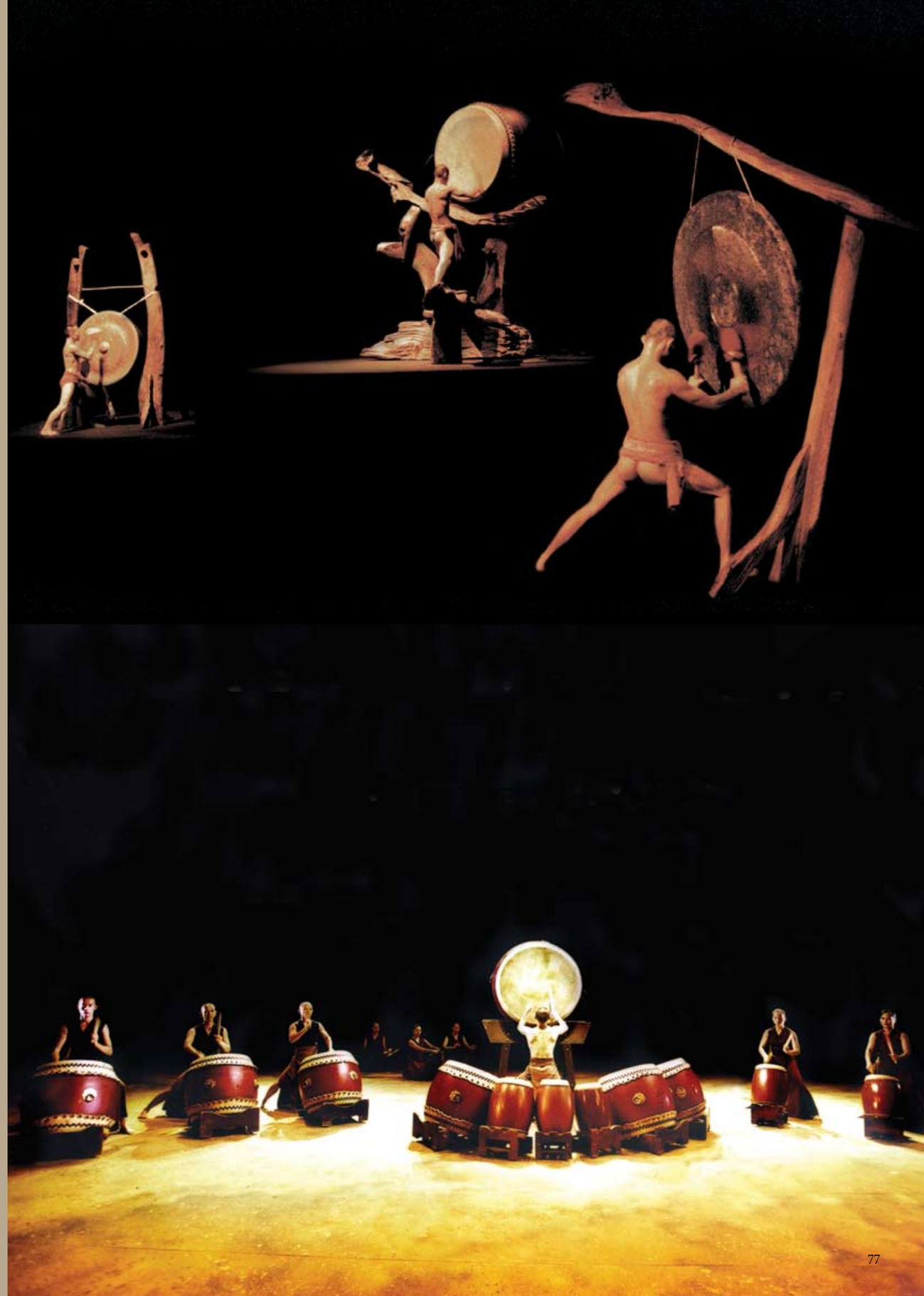
自從1998年在亞維儂藝術節成功的戶外演出後，《聽海之心》走遍國際知名的藝術節慶，迄今已於世界各地演出超過120場次，紐約時報讚譽：「偉大而繁複的擊鼓、聲響、和寂靜之美」；倫敦金融時報：「一段綿延不絕的敲擊詩篇」。

《金剛心》2002／編導、演出

《金剛心》的創作靈感來自「金剛心」菩薩，此佛代表智慧，其身潔白，其性堅固如金剛，象徵人只要克服外在的對立、紛擾與疑惑，終能達到自我與萬物和諧運行的境界。故事內容則藉禪宗的四句偈：「一棒如金剛王寶劍，一棒如撥草尋蛇，一棒如踞地獅子，一棒不作一棒用。」為起承轉合，發展成一位勇士的修行之路。

多年前的夏天，劉若瑀在離島的老屋獨自閉關36日。不見天日的專注潛修中，她看到虛幻的自我；她不知所措，恐懼出現；彼時，天空打著悶雷，夾雜著一聲巨響，她所處的老屋到處都在滴水；再度她看到自己……許多的自己。這次深刻的體驗，使得她決心製作《金剛心》，象徵一個人孤獨地面對自我時，向蒼天發出最深的問，在棒起、棒落間探討生命的起落與幻滅。

結合了戲劇、舞蹈、樂曲、梵唱、擊鼓、武術和其他劇場外元素，兼具傳統與現代的神韻，能超越語言與文化的障礙，直接感動觀眾。在表演形式上，本劇最大的特色是融入了長棍擊鼓與以動作精準著稱的神聖舞蹈，此為優人提升擊鼓藝術的新創舉。《金剛心》於2002年首演，並於2003年獲得首屆「台新藝術獎」之百萬首獎，隨後赴世界各地演出，並在2008年讓劇團二度站上紐約「下一波藝術節」的藝術舞台。台新藝術獎讚譽：「透過簡潔樸素的舞台，傳達動中有靜、靜中有動的境界，是一個視覺、聽覺與表演的獨特融合，並富有整體性的表演藝術傑作。」



《正版禪武不二》2007／編導

《正版禪武不二》經歷兩年又七個月方才粹練而出。從2004年起六訪嵩山少林寺武術館，頭版《禪武不二》於2005年首演，獲得兩極化的評價，劉若瑀不畏兩岸跨領域合作的挑戰，持續耕耘，在幾度折衝之後，得到了少林寺武術館的配合，劉若瑀成功將「武術與擊鼓」進行劇場中的藝術轉化，終獲致可觀的成果。

2007年5月完成《正版禪武不二》，創造「身體與武術」、「劇場與少林」對話的全新視野。這次跨領域的兩岸合作，是世界舞台上罕有的東方武術與藝術語言的巧妙融合。

劉若瑀向來擅長結合擊鼓與身體，表演藝術融入劇場氛圍的營造。這次創作，她更進一步試圖將敘事劇場的形式，以優人已然擅長並習慣的表演方式，加入少林武術獨有的身體語彙，述說一個執恨於心的孤兒於生死一線間了悟生命真相的禪宗故事。劉若瑀將對禪學的領悟，不言而喻地展露在舞台各處，演繹在武術與劇情對白之中，在戲內的角色間與對話裡，在觀眾心跳呼吸與鼓樂聲音節奏間，在禪宗祖師一語道破眾生迷情，直指人心的痛快；宛如劇中主角快刀，間不容緩地直逼整齣作品核心。新加坡《海峽時報》（The Straits Times）讚譽：「……融合禪鼓與武術，台灣優劇團與少林武術館的合作不只是個迷人的展演，更呈現身與靈的密切配合……《禪武不二》是包裝於聲音與律動下的哲學反思，是深植於肢體語言的精神探討。」

紀事

1980	7月，蘭陵劇坊《荷珠新配》首演，飾演荷珠。
1982	3月，主持中視「小小臉譜」獲電視金鐘獎。
	9月，赴紐約大學研究所深造。
1984	7月，入選「果托夫斯基工作坊」，隨後與果托夫斯基工作一年。
1988	6月，「優劇場」成立於台北木柵。
	7月，創團作《地下室手記浮士德》於劇團位於興隆路小劇場演出。
1989	3月，《重審魏京生》於永琦百貨萬象廳演出。
	6月，為期三年「溯計畫」，進行民間祭儀技藝與當代表演藝術研究。
	11月，《錘魁之死》於國家劇院實驗劇場演出。
1990	9月，《小匸的戲》在皇冠小劇場演出。
	10月，《七彩溪水落地掃》於全省廟口演出。
1991	6月，木柵老泉里山上劇場整建。
	9月，邀請日本狂言名師野村耕介來台，於山上劇場主持訓練營。
	4月，連續三年參加「白沙屯媽祖進香」。
1992	1月，《山月記》於山上劇場演出。
	10月，《水鏡記》於山上劇場演出。
1993	6月，邀請擊鼓指導黃誌群加入，建立「先打坐，再打鼓」的訓練方式。
	9月，優人神鼓第一次公開招生，七人全職在山上工作，成為創團成員。
1994	1月，「優人神鼓」成立。
	3-5月，全團前往印度進行「溯心之旅」。
1995	9月，《心戲之旅》於山上劇場演出。
1996	4月，「優人神鼓．雲腳台灣」，徒步西台灣29天，608公里，演出25場。
1997	6月，《種花》於山上劇場演出。
	10月，第一次於國家戲劇院演出，演出《海潮音》。
	11月，「鼓舞相遇原住民」，台灣東部雲腳35天900公里。
1998	7月，《聽海之心》赴法國亞維儂藝術節演出，獲評為當年最佳節目。
1999	12月，與李泰祥合作《太虛吟Ⅲ──曠野之歌》，於山上劇場演出。
2000	7-9月，《聽海之心》於台灣巡演，隨後前往威尼斯雙年藝術節、義大利東西方藝術節、昂雙年舞蹈節、瑞士洛桑藝術節演出。
2001	12月，《持劍之心》於新竹與台北新舞台演出。
2002	4月，《捻花》於國家戲劇院實驗劇場演出。
	7月，《金剛心》於國家戲劇院首演。
	8月，全團赴西藏岡底斯山雲腳。
	9月，在指南國小和北政國中成立社團傳授打鼓和打拳，後發展為「神鼓小優人」。
	12月，《聽海之心》於倫敦巴比肯中心劇院演出。
2003	3月，《金剛心》獲第一屆台新藝術獎。
	9-10月，《聽海之心》於紐約「下一波藝術節」演出。
	11月，《蒲公英之劍》於台北城市舞台演出。
2005	1-5月，六赴河南嵩山，展開《禪武不二》之創作與排練工作。
	4月，承接表演36房──永安藝文館之營運。
	6月，《禪武不二》於國家戲劇院首演；《聽海之心》赴莫斯科契訶夫國際戲劇節演出。
2006	7月，帶領全團至台東參與電影《戰鼓》演出，2007年10月首映。
	9月，《與你共舞》於台北國家戲劇院首演。
	11月，優人神鼓老泉山上露天劇場重建完工；首屆山上國際藝術節──「門」。

2007　5-6月，正版《禪武不二》台灣巡迴。
8月，「優人神鼓山上劇場」列登台北市市定文化景觀。
9月，與景文高中共同創設「優人表演藝術班」；
優人神鼓與台北市立國樂團合作《破曉》音樂會，擔任導演。
12月，《入夜山嵐》於山上劇場首演。

2008　3月，優劇團20週年，雲腳全台50天、1200公里30場演出。
9月，《空林山風》台中中山堂首演及台灣巡迴。
9月，獲頒第12屆「國家文藝獎」。

畫家 劉國松

得獎理由

劉國松長期對現代水墨畫的努力創作和貢獻，成績卓越，影響深遠，是台灣美術界重要藝術家。

在六零年代，以革命性的主張，參與「台灣現代繪畫運動」，對戰後台灣美術發展具有重大意義。

長期持續性投入水墨創作，其抽象水墨畫風別具一格，展現不斷創新的努力與毅力，深獲藝評家和藝術史論者的讚許與肯定。

得獎感言

今年榮獲國家文化藝術基金會的國家文藝獎，非常開心與安慰。開心的是，這個獎代表著一種國家級的最高榮譽；安慰的是，國家文化藝術基金會對我過去五十年來的所作所為的一種肯定。

從1957年5月第一屆五月畫展之後，掀起了台灣的現代藝術運動，隨即受到了保守勢力的攻擊。在熟讀中西美術史之後，發現二者的發展速度各有先後，中國的石恪在10世紀時就已經創作出了《二祖調心圖》，12世紀初梁楷又創作出了《潑墨仙人》，他們在創作的思想上、技法與形式的表現上，西洋美術史的發展，直到20世紀初德國的表現派出現時才能追上。這說明了東方畫系的水墨畫曾領先西洋畫系的油畫達十個世紀之久。中國這樣優良的文化傳統，我輩畫家有責任將其向前推展並發揚光大。於是我於1961年提出了「中國畫的現代化」的口號，引起了傳統派的一片撻伐之聲，甚至有人罵我「數典忘祖」。其實，我是真的深愛中國文化，才不忍心看著她沒落下去。

四十多年過去了，我的「中國畫現代化」的理念與實踐，不但獲得藝術家們的認同，同時得到美術史家和學者的支持。中國畫已由封建一言堂的文人畫，走入了多元化的現代風格，並且帶動了整個儒家文化共同體的其他成員國的水墨畫發展，促使整個東方畫系進入了一個嶄新的領域。現代水墨畫的大型展覽一個接一個地在海內外相繼展出，除了東方國家舉辦的「現代水墨畫大展」之外，1996年7月26日至9月29日倫敦大英博物館就舉辦了「傳統與創新──二十世紀中國繪畫」巡迴展，紐約古根漢博物館又於1998年2月6日至5月24日舉辦了「世紀的轉折：二十世紀中國藝術中的傳統與現代性」巡迴展。2010年初紐約大都會博物館亦將舉辦大型的現代中國水墨畫展，現代水墨畫已經蔚為風氣，進入主流。因此，去年4月北京故宮博物院，特別為我在武英殿舉辦了一個「宇宙心印──劉國松繪畫一甲子」特展，並收藏了我四件作品。現在國藝會又給了我國家文藝獎，我這一生所追求的「建立一個東方畫系的新傳統」眼見已經到來，我能不深感高興和安慰嗎？此生總算沒有白活。

承繼傳統開創新局的劉國松

文—蕭瓊瑞　圖—劉國松

1947年與母親、妹妹攝於湖北武昌。

劉國松（1932-）是戰後台灣美術史上最具影響力與知名度的重要藝術家之一。

祖籍山東益都（青州市）的劉國松，父親曾參與國民革命軍北伐，後在保衛大武漢的對日戰爭中殉職。1949年，劉國松以國軍遺族子弟身份來台，分發台灣師大附中就讀。畢業後，考入當時的台灣省立師範學院藝術系（今國立台灣師大美術系），深受溥心畬、朱德群、廖繼春等老師影響。畢業後，和同學組成「五月畫會」，以巴黎「五月沙龍」為目標，標舉創新的表現形式；並以深具實驗性的作品和犀利的文筆，在1960年代掀起了戰後台灣最重要的「現代繪畫運動」。尤其他當時堅持的「抽象」與「水墨」，蔚成風潮，追隨者眾，對中國水墨的現代化，做出了具體的貢獻。

倡導「抽象」，改變創作風向

戰後台灣畫壇，基本上是由幾股主流力量所形成：一是延續日治時期以來的類印象派西畫，二是大陸渡台的傳統國畫；此外，還有深受日本東洋畫影響、以寫生出發，自稱為「新式國畫」的膠彩畫。劉國松進入畫壇初期，以批判「日本畫」為主，對類印象派的保守西畫，也無好感；但之後，則對保守已無生命的傳統國畫，也提出了激烈的批評。他甚至提出「民國以來的美術，祇是一片空白」，積極要求美術界進行大幅的改革，提出貢獻。

「抽象」是他當時最主要的信仰，也構成他創作的理論核心。他認為：人類繪畫的發展方向，正是從寫實走向寫意，而寫意的最後目的，就是在使繪畫創作擺脫一切外在的束縛而獨立；換言之，即在追求所謂的「純粹繪畫」，也就是「抽象畫」。因此，他甚至大膽預言，「抽象畫」將是中西繪畫合流的終極大道。

劉國松的「抽象畫」信仰，不可否認，正是受到當時西方，尤其是美國「抽象表現主義」的影響；但他以中國繪畫史與繪畫理論的基礎，去尋求理解、吸引，並詮釋，獲得許多畫壇人士的呼應，但也引發部份人士的批評，甚至被認為：「抽象繪畫的前途，只有一條，便是為共產主義開路。」這樣的指控，在當時政治緊張的台灣60年代，成為幾乎危及性命的罪名。但劉國松仍挺身為抽象繪畫的發展提出辯護，指出：西方抽象繪畫理論，和中國傳統水墨「聊寫胸中逸氣」的思想，以及黑白書法的意境，其實有著諸多互相吻合的地方。

雖然標舉「抽象」，但劉國松也不主張模仿西方的抽象畫，他提出：「模仿新的，不能代替模仿舊的；抄襲西洋的，不能代替抄襲中國的。」只有深深抓住傳統的精神，勇敢地向前跨出，才能走出當代中國藝術自己的道路。

中國現代水墨畫的先驅者

就劉國松個人的創作檢視，他經歷短暫的油彩及混合媒材的嘗試之後，在1962年前後，便決定重新回到中國紙、墨的世界，採取西方抽象表現的手法，來呈現中國傳統的水墨美學。這也就是他第一批震撼人心的「大筆觸」系列作品。

劉國松的創作，打破了民初以來「國畫改革」論者由寫實入手的思維與路徑，吸收西方現代主義的抽象造形，融入中國古代水墨美學「虛實相生」的理念，以巨大的筆觸走勢，和多元技巧的靈活運用，創造出「中國現代水墨畫」的新風格，成為水墨傳統在當代創作最耀眼的台灣經驗。

1966年，劉國松獲得美國洛斐勒三世基金會支助，進行為期兩年的環球旅行及展出。同時，他的作品也在旅美藝術史家李鑄晉教授的策劃下，以「中國新山水傳統」為題，在美國各大學及重要美術館巡迴展出。這樣的機緣，既開拓了劉國松創作的視野，也使他的作品，獲得美國藝術界高度的重視與收藏。

1970年代，劉國松應聘香港大學藝術系執教，將現代水墨風氣也帶到了香港，前後廿餘年間，培養了後進無數。1983年代，他的大規模個展，首次在北京中國美術館舉行，自由的技法、殊異的風格，震撼了整個中國水墨畫壇。此後，並巡迴各省展覽，引發巨大的回響與學習，成為影響中國當代水墨創作最重要的藝術家。

劉國松的藝術，承繼傳統而翻新傳統；他認為：抄襲剽竊古人的風格形式，不足以維護傳統，只有不斷地衍變，方能保持傳統的永恆存在，變即是傳統的特性，創造才是藝術不變的本質。真正接受傳統的人，往往也是違反傳統的。「傳統」一字，其實同時包含兩種意義，即「背叛」與「流傳」。傳統並不在使某一種形式繼續流傳下去，而是求得在過去的藝術中獲取精神本質以作為繪畫的滋養。過去的創造成為藝術文化，亦即藝術本性，它們變成創作者自己的筋骨而深入其知覺內，旺盛的生命力遂充實其作品中。

五月畫展的成員與張隆延（中）合影，左起韓湘寧、馮鍾睿、劉國松，右起胡奇中、莊喆、馬浩。

上圖：1961年劉國松與妻子黎模華攝於作品《赤壁》、《可歌可泣泉聲》前。
下圖：劉國松1964年攝於其作品《寒山雪霽》前。

因此，劉國松從古代的中國書法中擷取養分，形成他獨特的風格。以「書法入畫」或「以寫代畫」的中國文人傳統，到了清末吳昌碩、齊白石等人手中，曾以金石大篆的筆韻，來救濟國畫陷於疲軟柔弱的病癥；但整體畫面的情感，實仍屬「農業時代」的情緒。而劉國松可說是跨一大步，讓「書法即畫，書寫即美」。具體而言：既不受書法字形、字義的拘束，也不受繪畫形象、色彩的束縛；筆觸線條本身即為自足的美感，既富豐富的空間內涵，亦具多樣的肌理質感。他畫面上抽去紙筋所造成的白色紋理，一如跳躍、裝飾的音符，隨時出現、穿插、蜿蜒於巨大的黑色主旋律之中，而意境仍存、情感仍在。這實在是劉國松在藝術上的一個重大突破與成就。

詩人余光中，也是劉國松最重要的理論支持者之一，曾以如詩的筆法形容劉國松的作品說：

> 「劉國松的生命是流動的，因為它周行不殆，生生不息，無始無終，無涯無際。畫面是有限的，可是予人的感覺是無限的，因為那是水的感覺、雲的感覺、風的感覺，有限對無限的嚮往，剎那對永恆的追求。畫黑留白，不畫如畫，黑固甚美，白尤多姿，黑呼白應，如魄附身，充份把握住了東方玄學的機運和二元性。……劉國松努力追求的這種風格，至此已經成熟。在構圖的變化上，他已臻於千彙萬狀無所不宜的境地，淡淡附著的暗色、矯若遊龍的黑色、波詭雲譎的灰色、縱橫成趣的白色，構成畫面整體的美感，而令人進入無我的渾茫。……」

劉國松的創作，雖以抽象表現的形式出發，但也經常和社會的脈動相結合。1968年底，隨著美國太空船阿波羅的登陸月球，劉國松展開了他波瀾壯闊的「太空畫系列」，將人間的山水，帶到了宇宙的風景，無垠太空中，泛發著淡淡的鄉愁。

1980年代之後的重遊中國山川，帶給劉國松創作上諸多的啟發與靈感。他近年來的作品，如：「墨蓮系列」、「西藏組曲」、「九寨溝系列」……等，都是一種追尋天人合一、物我相融的高度表現。

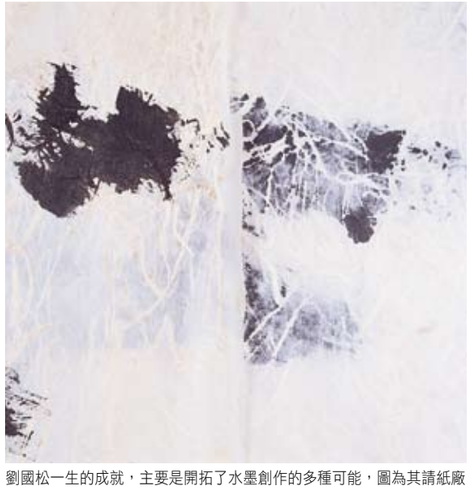
1990年自香港中文大學退休後，他重返台灣，先後應聘東海大學美術系、國立台南藝術大學造型藝術研究所任教；並推動數次大規模的兩岸三地水墨大展。目前，他又自台南藝術大學退休，大部份的時間，定居於桃園蘆竹，專心創作。寬大的畫室，提供他創作巨幅作品更便利的空間，畫面的質感和色彩，都有更為強烈的表現，顯示這位年近八旬的畫家，仍深具創作的雄心與魄力。而兩岸三地近年來不斷舉辦的大型個人展覽與研討會，也足證藝壇及學術界對這位藝術家創作成就的高度肯定。

革筆的命、革中鋒的命

劉國松一生的成就，主要是在堅持「東方媒材」的理念下，開拓了水墨創作的多種可能；在他深具實驗性的創作歷程中，先後開發出「紙筋法」、「裱貼法」、「轉印法」、「噴霧法」、「紙拓法」、「水拓法」、「板拓法」、「滲墨法」、「漬墨法」……等等多元技法。對「筆」與「畫」的解放，曾經引發許多人的批評，但他認為：「筆」只是諸多工具中的一種，而「中鋒」又是諸多用筆方法中的一種；因此所謂「革筆的命」，實際上就是「革工具的命」，「革中鋒的命」就是「革技法的命」；技法與工具的徹底解放，才能做到表現與創造的徹底自由。因此，就劉國松而言，技法與工具的追求和創新是重要的，一如哲學家依言語文字表現他的精神思索，才成為哲學思想；藝術家的精神生活，則是依了表現技巧而表現出來，才有藝術的價值。

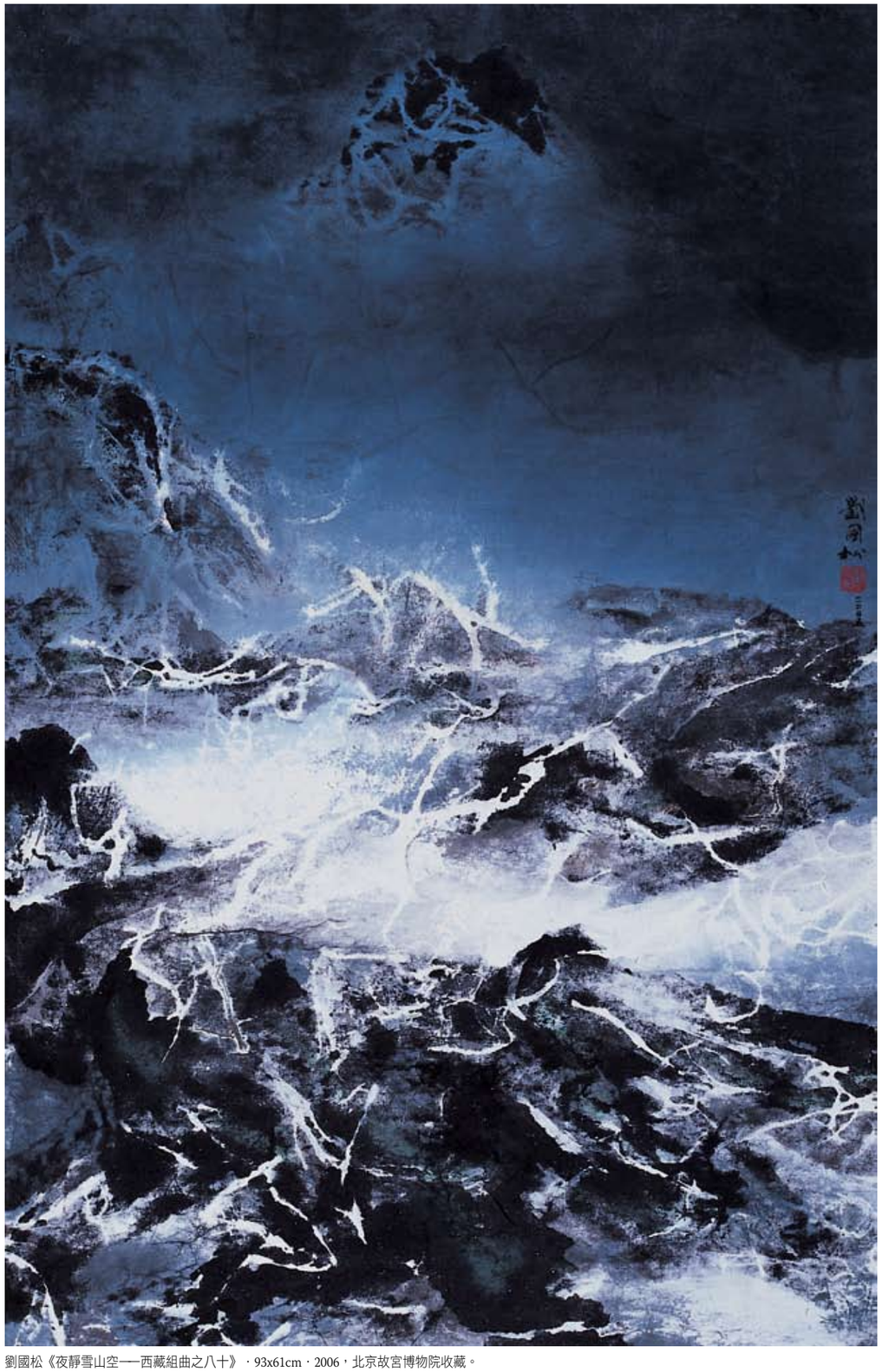
他嘲笑並質疑那些自詡「練了廿年，才能以羊毫筆寫出狼毫一般硬挺的筆法」的人說：為什麼不直接就用狼毫筆來畫呢？他說：

> 「就是花了二十年的時間，費了九年二虎之力，用羊毫筆寫出了狼毫筆的效果了，又有何意義呢？這些文人畫家忽略了一點，那就是每一種不同的工具（或材料），都有它自己的特性，藝術家應該利用其個別的特性，並儘量將其發揮到最高的限度，不應該用一種工具（或材料）去代替另一種工具（或材料）的特性。如果我們用麻紙去達到宣紙的效果，你說，那是多麼可笑的事。如一定要這樣做，那恐怕已經不是藝術家駕馭工具材料，而是工具材料駕馭藝術家了吧！這也是中國繪畫發展上一種可悲的現象。」



劉國松一生的成就，主要是開拓了水墨創作的多種可能，圖為其請紙廠特別製作上面附有粗紙筋的畫紙，日後也被稱為「劉國松紙」。

劉國松《月球漫步》．69x85cm．1969。



劉國松《夜靜雪山空──西藏組曲之八十》，93x61cm，2006，北京故宮博物院收藏。

80年代，劉國松於中國十餘個城市巡迴展出，於北京的研討會上，右起郎紹君、李鑄晉、劉勃舒、羅世平。

北京故宮博物院主辦「宇宙心印──劉國松繪畫一甲子」，於2006年4月26日在武英殿開幕典禮上，楊振寧教授致詞。

因此，對一個有創意的藝術家而言，任何一種工具材料都是可以嘗試的，而任何的技巧也都值得去冒險實驗。劉國松正是透過不斷的技巧開發，為中國現代水墨的創作，爭取到了前所未有的廣大空間。他稱自己所使用的「水拓」、「漬墨」等技法，是「可控制的偶然效果」，是「抽象概念的自由表現」。總之，中國古代水墨繪畫本身即具有的「自動性」精神，和「天人合一」的傳統美學，都在劉氏手中，有了現代化的表現與具體輝煌的成果。

透過這些技法創作出來的作品，效果奇妙而多變，是此前畫家所未曾達到的境地；這些作品，時而晶瑩剔透如人間仙境、時而渾然天成如奇岩峭壁、時而靜謐寂寒如大漠荒野、時而熱切激昂如深秋晚霞……

「先求異、再求好」的教學理念

基於與創作相同的理念，也就形成他獨特的教學方式。劉國松具體提出「先求異，再求好」的教學主張。他說：「過去傳統的教學方法，叫學生去臨摹古畫，甚至等而下之地臨摹老師發的畫稿，要求學生先將傳統的技法畫好，再談創作。換句話說，是『先求好，再求異』。現在我提出一個相反的觀點，畫畫要『先求異，再求好』。一開始就要畫的與眾不同，然後反覆的練習，把它畫好來。」他舉同時代水墨畫家陳其寬、余承堯、吳冠中等人的成功案例，來證明這個事實。

劉國松認為：野獸派的基礎不是古典派、浪漫派……乃至印象派，立體派的基礎不是野獸派；因此，抽象繪畫的基礎也不會是具象繪畫。雖然有些創造性的畫家，曾走過前人的路，但各種風格的繪畫的真正基礎，卻是由他自身技法的反覆練習中得來。

所謂：自身的基礎即在自身，自身的風格成熟也在自身技法的反覆練習。劉國松認為以往的傳統教學方法，是從古代的傳統技法一路學習下來，就如以傳統的建築知識在蓋金字塔一般，那是要一塊磚一塊石的往上疊；而以今天的建築技術，不必堆疊那麼多那麼廣的基礎，就能夠直接的往上蓋，蓋成摩大大樓。為此，他還創作了《荒謬的金字塔》一作，以諸多故宮的古畫，剪成一個個小的三角形，然後堆成一個金字塔模樣，來諷刺傳統創作與教學的荒謬。

總之，劉國松是以他對傳統的廣泛性理解與詮釋，吸納、轉化成為現代創作的豐富養分，成為一個重新建構傳統、走入當代表現的傑出藝術家。在當代台灣藝術家中，論影響層面之廣、展覽之多，被收藏、研究之眾，劉國松應是不容置疑的一位。

本文作者｜**蕭瓊瑞**
台灣美術史研究者，對台灣美術史整體架構的建立，頗具貢獻；尤擅於課題的開發，重要著作有：《五月與東方》、《島民．風俗．畫》、《圖說台灣美術史》、《台灣方志中的八景圖》等，對台灣現代藝術著作尤豐。作為台灣重要的美術史研究者，其向來以嚴謹的史實考證、優美的文筆，和敏銳的圖像解讀能力而知名學界；同時在文化行政、公共藝術、博物館學，及古物鑑定等方面，均具聲名。曾任台南市文化局首任局長，現任國立成功大學歷史系所教授，兼成大藝術中心主任。

作品選介

《神韻之舞》1964　紙本墨彩・88x59cm，台灣私人藏。

1962年形成的「大筆觸系列」，是劉國松最具代表性的風格之一 。曾經服役於空軍的劉國松，以類似砲刷子的大筆、快速揮舞的氣勢，在畫面上留下猶如神龍游走的痕跡。筆觸本身即為自足的美感形式；既富空間的變化，也具多樣的肌理。那些抽去紙筋所形成的白色細紋，一如磅礴交響樂中的跳躍弦音，蜿蜒、迴遊；看似書法的線條，卻又完全跳脫書法字形、字義的拘束。創作於1964年《神韻之舞》，是早期作品中的一件代表之作，和這個時期的作品一樣，是畫在一種具有特殊紙筋的棉紙之上。這種棉紙，是劉國松由傳統燈籠用紙所獲得靈感，託台北紙廠特別訂做而成；之後，台北的紙店即稱這種紙為「國松紙」。

《山外山A》1968

紙本墨彩拼貼・99.5x94.6cm，台中國立台灣美術館藏。

在大筆觸的技巧外，劉國松也加入了紙材撕扯、拼貼的手法。這樣的手法，使畫面增添了更突出而豐富的肌理變化與空間層次。《山外山A》的層層拼貼，呈顯出山巒層層的意味，前方綠色山巒的黑色肌理，給人林木叢生的想像；後方黑色山巒上的白色肌理，則給人山泉飛瀑的聯想。至於空白的右上角，則似雲嵐掩映的虛靈空間。

劉國松集合撕、貼、刷、染的多元技法，是打破中國水墨創作用筆描繪的成規，因此才有「革筆的命」、「革中鋒的命」的說法。

《子夜的太陽》紙本墨彩拼貼・156x306cm，美國史丹福大學美術館典藏。

1968年，因太空人登陸月球，畫家深受感動，展開了「太空畫系列」的創作。太空畫系列，將原有的大筆觸，壓低放在畫面下方半弧形的地方；圓弧之上，則是以噴槍噴彩的方式，染上大片的色彩，然後被剪成圓形的太陽，則是用裱貼的方式，整齊的排列、放置在代表太空的圓弧之上。

《子夜的太陽》靈感來自瑞士「永晝」的自然奇景，以具時間移動的太陽形象，讓畫面從傳統長卷的人間山水，轉化成現代影像重疊的宇宙風景。

《吹皺的山光》 1985

紙本墨彩，40x26.5cm，英國私人藏。

大約在1977年前後，劉國松的太空畫系列，暫告一段落，創作的手法轉入以「水拓」為主的技巧。會有這樣的改變，是想避免之前太空畫系列的過度設計或西化。水拓是一種利用墨汁或顏料在水面的浮動，以畫紙的吸水性鋪蓋上去所取得的一種特殊效果。由於墨汁不同，粒子粗細影響浮動及吸附的速度也就不同，而形成千變萬化的偶然效果。《吹皺的山光》猶如一個寧靜的幽谷，月光照在山坡上，形成一種靜謐流動的感覺，有著詩意的表現。這種效果，猶如大理石紋路，是天生自然而非人力可為。

《諾日朗瀑布：九寨溝系列之九十九》 2006

紙本墨彩，166.8x91.3cm，畫家自藏。

「九寨溝系列」是劉國松近期的創作主題。開始於2001年的此一系列，是利用斑駁的漬墨效果，表現中國大陸知名景觀九寨溝的印象。在繽紛熱鬧的各種色彩交互輝映之間，有著一些虛白的條紋錯綜其間，一如瀑布自山頂直瀉而下的意象，既抽象又富實景聯想的意味。

近期的劉國松，在中國大陸旅行的過程中，深為各地的名山大川所震撼，藉由作品來抒發這樣的感受，也使其作品少了台灣時期富動感的海洋風情，多了一些大陸文化特有的靜態秩序。

紀事

1932	4月26日生於安徽蚌埠，原籍山東青州（古名益都）。 父親仲起先生，出身行伍。母親敏玲女士，出身北平通州大戶人家；原姓劉，因避諱「同姓不婚」禁忌，改姓梅。
1938	父親於抗日戰爭中陣亡。 與母親流亡湖北、陝西、四川、湖南、江西等地，歷經艱難，妹妹於逃亡中夭折。
1945	抗日勝利，就讀江西金溪縣立中學。 次年由江西赴長沙，住半年後，定居湖北武昌。
1948	春，考入南京國民革命軍遺族學校。
1949	8月，隻身隨遺族學校至台灣。 分發台北之台灣省立師範學校(今國立台灣師範大學)附屬中學高一就讀。
1951	以同等學力考入國立台灣師大藝術系（今美術系）。
1955	自台灣師大藝術系畢。
1956	與郭東榮、李芳枝、郭豫倫等，創立「五月畫會」。
1957	應邀出品日本東京「亞洲青年美展」（代表台灣參展）。
1959	應邀出品巴西聖保羅市現代美術博物館「聖保羅國際雙年美展」（代表台灣參展）。 法國巴黎現代美術博物館「巴黎青年雙年美展」（代表台灣參展）。 由廖繼春老師推薦至台南國立成功大學建築系任郭柏川助教，與漢寶德、李祖原相識。
1960	應聘私立中原大學建築系專任講師。
1961	與黎模華女士結婚。
1962	參展西貢「第一屆國際美展」，及台北國立歷史博物館「中國現代繪畫展」與「現代繪畫赴美展覽預展」。
1965	任台北第五屆全國美展評審委員。 個展於台北市國立台灣藝術館、台北市圓山飯店俱樂部。
1966	獲美國洛克斐勒三世基金會兩年環球旅行獎金，巡迴展出於美國各主要城市。 應邀出品由李鑄晉教授策劃的「中國新山水傳統」，於美國各主要博物館和美術館巡迴展出（1966-68）。
1967	個展於美國密蘇里州肯薩斯市納爾遜美術博物館、美國喬治亞州雅典市喬治亞大學美術館、美國新澤西州普林斯頓市一百號畫廊、美國美國紐約市諾德勒斯畫廊、美國明尼蘇達州立大學柯夫曼美術館。 應邀出品美國大學博物館巡迴展出「中國之新聲」、菲律賓馬尼拉市陸茲畫廊「中國現代畫展」。
1968	當選國際青商會十大傑出青年。 個展於美國華盛頓州西雅圖藝術博物館、俄亥俄州辛辛拉堤市塔虎脫博物館、密西根州卡拉馬助市藝術工作室、台北市文星畫廊。
1969	《劉國松——一個中國畫家之成長》英文版畫集，由李鑄晉撰寫專文，國立歷史博物館出版。 受美國「阿波羅八號」太空船由月球背面拍回地球照片之影響，開始「太空畫」系列之創作，首幅《地球何許？》，獲美國「主流69」國際美展繪畫首獎。 受歐普藝術及元宵節走馬燈啟示，創作「月圓」系列。 受歐遊時瑞典「永晝」天文奇景影響，創作第一幅《子夜的太陽》，為美國加州史丹福大學美術館收藏。
1970	前往西德參加科隆東方博物館個展揭幕，並出版德文版《劉國松——一個中國畫家的成長》，順道訪問巴黎、倫敦，並繞道美，出席紐約諾德斯畫廊開幕酒會；重遊芝加哥、舊金山等地，接受美國電視台「早安．美國」（Good Morning America）現場訪問。

應美國威斯康辛史道特州立大學藝術系之邀，擔任客座教授一學期。
應邀為日本大阪世界博覽會中華民國館繪製巨作《午夜的太陽》。

1971 應聘赴香港中文大學，任教於藝術系。

1972 應邀出品肯薩斯州之大學藝術博物館主辦「中國繪畫之新方向──十一位當代中國藝術家」，在美國的大學博物館巡迴展出兩年。

1974 應邀出品美國耶魯大學美術館「當代中國之繪畫與書法」，在美國之博物館與美術館巡迴展出一年。

1975 應邀出品日本東京市大都會博物館「十個中國先進藝術家」。

1976 當選國際藝術教育協會亞洲區會會長。

1978 任台北市立美術館籌備委員。

1979 應邀出品美國紐約市聯合國總會議大樓「藝術家七十九」

1983 大規模個展於北京中國美術館，並應中央美術學院之邀公開演講，隨後三年巡迴展於中國大陸18個重要城市，北到哈爾濱，西到蘭州、烏魯木齊。

1984 北京人民美術出版社出版《劉國松畫輯》。
參加北京「第六屆全國美展」，與李可染同時獲得特別獎。
應邀出品香港藝術館「廿世紀中國繪畫展」。

1985 獲日本東京都美術館國際水墨畫展獎。
首次應法國「五月沙龍」之邀，作品《沈入山的呼吸裡》於巴黎大皇宮展出。
應北京中央工藝美術學院之聘前往認校講學兩周，教授現代水墨畫。
周韶華著《劉國松的藝術構成》由湖北美術出版社出版。

1985 赴絲綢之路考察。
水拓畫達於成熟境地，開始漬墨畫的探索與試驗。
獲日本東京都國際水墨畫展特別獎。
獲北京第六屆全國美展特別獎。

1987 個展於湖南長沙市湖南省國畫館、山西太原市山西大學美術館、山東濰。坊博物館。
8月前往西藏旅行，成為創作西藏山水系列之靈感泉源，畫風為之一變。

1988 應邀參加北京中國畫研究院「國際水墨畫展」和「水墨畫研討會」，發表論文〈當前國畫的觀念問題〉。

1989 應邀擔任北京「全國現代書畫大賽」評審委員。
應美國運通銀行之邀，繪作五層樓高之大畫〔源〕(1952×366cm)。

1990 大型回顧展於台北市立美術館舉辦，並出版畫展目錄。

1991 應邀參加台北時代畫廊舉辦之「東方・五月畫會三十五週年展」
獲李仲生現代繪畫文教基金會「現代繪畫成就獎」。

1992 應邀出席台北市立美術「東方美學與現代美術」學術研討會，發表〈先求異，再求好〉教學理論。
「六十回顧展」於台中台灣省立美術館舉辦。
10月，自香港中文大學退休，返台定居，並任東海大學客座教授。

1996 應邀擔任國立台南藝術學院（今國立台南藝術大學）造型藝術研究所所長。
陳履生著《劉國松評傳》由廣西美術出版社出版。

1998 應邀赴紐約參加古根漢美術館舉辦之「中華五千年文明藝術展」。
應德國文化中心之邀赴歐洲參觀考察，並參加「展望2000──中國現代藝術展」。
台北國立歷史博物館主辦「劉國松研究展」，並出版蕭瓊瑞著《劉國松研究》與李君毅編《劉國松研究文選》。
德國Edition Global出版之大學教科書《Bruchen und Bruche:Chinas Malerei im 20.Jahrhundert》用劉國松作品《千仞錯》作封面，內文大量介紹其對當代中國繪畫的影響。

1999 自國立台南藝術學院退休。
應台北中山國家畫廊之邀舉辦「宇宙即我心」個展。
蕭瓊瑞與林伯欣合著《台灣美術評論全集：劉國松卷》由台灣省立美術館出版。

2000 應邀赴西藏大學講學，登珠穆朗瑪峰。

2001 應邀赴紐約參加「無限中華」藝術大展，並訪問華盛頓、舊金山等地。

2002 「宇宙心印──劉國松七十回顧展」於新竹智邦藝術中心、北京中國歷史博物館、上海美術館、廣東美術館及台北京華城盛大巡迴展出。
作品《石頭玄學》（The Metaphysics of Rocks）被收入美國Wadsworth Group出版的大學教科書《東方文化史》。
當選國立台灣師範大學傑出校友。
李君毅編《劉國松談藝錄》，河南美術出版社出版。

2003 「劉國松七十回顧展」於香港漢雅軒展出。

2004 「劉國松的宇宙」應邀於香港藝術館展出，並出版大型畫集。

2005 美國亞里桑那州立大學舉辦「劉國松師生展」。

2006 「心源造化：劉國松創作回顧展」於杭州浙江省博物、浙江西湖美術館展出 。
《東南西北人劉國松》由湖南美術館出版社出版。
10月14日應美國哈佛大學之邀，演講〈我的繪畫理念與實踐〉，並參加賽克勒博物館舉辦之「中國新山水畫展」的開幕儀式。

2007 「宇宙心印：劉國松繪畫一甲子」於北京故宮博物院武英殿展出。
《劉國松的中國現代畫之路》，林木著，四川美術出版社出版。
《宇宙即我心》，張孟起、劉素玉合著，典藏藝術家庭出版。
「劉國松畫展」巴黎Galerie 75 Faubourg。

2008 獲第12屆國家文藝獎。

第12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：

李魁賢、倪再沁、陳澄雄、曹復永、郭肇立、張照堂、陳國慈、辜懷群

各類評審團委員名單：

文學類	林雙不、邱貴芬、柯慶明、孫大川、陳千武、陳萬益
美術類	王秀雄、林　平、程代勒、廖新田、蔡榮祐、黎志文、蕭瓊瑞
音樂類	申學庸、孫巧玲、葉綠娜、盧　炎、羅基敏、蘇文慶
舞蹈類	王凌莉、何曉玫、張麗珠、梁瑞榮、溫慧玟、廖抱一、劉紹爐
戲劇類	石光生、李國俊、柯基良、游素凰、樊曼儂、蔡　琰、魏海敏
電影類	胡台麗、王　童、吳珮慈、李泳泉、杜篤之、張昌彥、陳儒修
建築類	吳光庭、沈芷蓀、阮慶岳、林州民、陳朝興、曾梓峰、劉舜仁

各類提名委員名單：

文學類	李瑞騰、林淇瀁、陳瑞麟、彭瑞金、黃美娥
美術類	王梅珍、王嘉驥、周　澄、林文海、張正仁
音樂類	陳樹熙、黃玲玉、劉瓊淑、潘皇龍、蔡永文
舞蹈類	朱麗姬、吳義芳、張秀如、黃靄倫、劉守曜
戲劇類	朱之祥、辛晚教、卓　明、貢　敏、蘇桂枝
電影類	丁曉菁、林志明、林泰州、鄭秉泓、鐘世凱
建築類	王明蘅、郭肇立、曾旭正、漢寶德、盧友義

第12屆國家文藝獎　活動紀要

2007.11.1	公佈國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦
2007.12.31	推薦截止
2008.2.27	董事遴選提名委員及各類評審團委員
2008.3.4-7	各類提名會議
2008.5.2-14	各類評審團審查會議
2008.7.3	決審會議
2008.7.7	第五屆第四次董事會核定公佈第12屆國家文藝獎得主
2008.9.15-26	愛樂電台「國家文藝獎節目特輯」播出
2008.9.26	於「台北賓館」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12屆國家文藝獎頒獎典禮
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　許文菁　簡逸君　楊杰儒
規劃執行團隊　　上苑文化藝術有限公司

第12屆國家文藝獎頒獎典禮專刊
執行編輯　　秦雅君　蘇怡如
撰　　稿　　陳儒修　吳光庭　趙靜瑜
　　李瑞騰　夏瑞紅　蕭瓊瑞
圖片攝影　　劉振祥
設計編輯　　黃志勳
出版日期　　2008年9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

感謝
總統府　外交部　台北賓館　典藏藝術家庭股份有限公司