

第五屆國家文藝獎

專輯

國家文藝獎



第五屆

國家文藝獎



目錄

總序	4
得獎者簡介	
文學類 葉石濤	6
美術類 王攀元	20
表演藝術類 賴聲川	34
許 王	48
得獎者成就座談會摘要	66
文藝獎活動紀要	68
評審委員名錄暨共識	69
提名委員名錄	69
文藝獎設置辦法	71

總序

國家文化藝術基金會為鼓勵具累積性成就之傑出文藝工作者，以全面提昇藝文水準，自民國八十五年辦理「國家文藝獎」（原名國家文化藝術基金會文藝獎）以來，以嚴謹審慎的態度，致力於建立具有社會公信力的獎勵機制，五年來，普受藝文界肯定，得獎者也深受社會大眾的注目，成為文化界的最高榮譽。

事實上，本基金會為因應藝文生態的現況，並維護評選過程公正、公開的共識原則，以期提昇國家文藝獎符合國家最高榮譽獎項的特殊地位，今年特別綜合了一至四屆辦理經驗及相關專家學者的意見，並由董事組成「文藝獎設置辦法修訂董事小組」，多次開會討論，在設置辦法上做了若干修訂，除更名為「國家文藝獎」，確認本獎之國家位階外，修訂重點包括：

1. 明確定義「累積性成就」為優先考量藝術專業性及持續性（包括創作或演出），至於相關之藝術教育、藝術推廣、藝術評論之成績，僅作為評比加分的參考。
2. 「獎勵類別」自文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇五類，合併為文學、美術及表演藝術三類。其中文學類及美術類獎各一名，表演藝術類獎一至二名。
3. 擴大「評審委員會」組成為七至九人。
4. 「參選管道」增設「歷屆決選名單」。



這樣的修正，各界看法見仁見智，但是對於一個重要的文化藝術獎項而言，確實達到聚焦的目的，也有助於本獎與其他文化獎項的區隔。

採行修訂後新法的第五屆「國家文藝獎」在各界高度的關切下，順利評選出四位得獎人，分別為文學類葉石濤先生、美術類王攀元先生、表演藝術類賴聲川先生及許王先生。四位得獎人在各自的藝術領域，體察生活的、生命的、社會的交織流動，透過對內在自我的吐納，將情感沉澱累積成能量，創造感動人心的藝術。他們數十年如一日，專心於創作，沉潛孕育，直接或間接將台灣文化藝術帶向更豐富多元的境界，成就深沉溫厚的文化沃土，其藝術成就及社會影響力，皆具有指標性的意義，他們的獲獎可謂實至名歸。

為使社會大眾有機會深入了解四位得獎人的藝術成就與創作歷程，本基金會透過一系列後續推廣活動，例如，藝術成就座談會、製播「文化容顏」得獎者紀錄片、出版得獎者傳記、駐校藝術家等，讓更多人能親炙藝術家丰采，看見他們也就看見藝術。

第五屆「國家文藝獎」在各界的支持下，順利落幕，除了恭禧四位得獎人，更要感謝各類別提名委員和評審委員，他們完成了最為艱鉅的評選工作，這個結果，不僅是藝文的專業評量，更宣示出具指標性意義的社會價值。在此，謹獻上最誠摯的敬意與謝意，感謝藝文界的先進朋友，對文化藝術的熱情參與，以及給予本獎項的肯定與支持。



得獎理由

葉石濤先生為橫跨日據時期與戰後世代的重要作家，在小說創作、文學評論、文學史建構與文學翻譯方面均卓有成就。揹負自喻的天譴命運，克服語言障礙與政治困境，畢生從事文學的追求。自二十世紀四〇年代以降，為臺灣文學命名定義，終於助其進入學術殿堂。維持創作生命逾六十年，迄今仍孜孜於文藝美學的營造，無論在族群、性別、階級議題上，均能兼顧，允為國家文學典範。

得獎感言

我一向相信文學是地上之鹽。

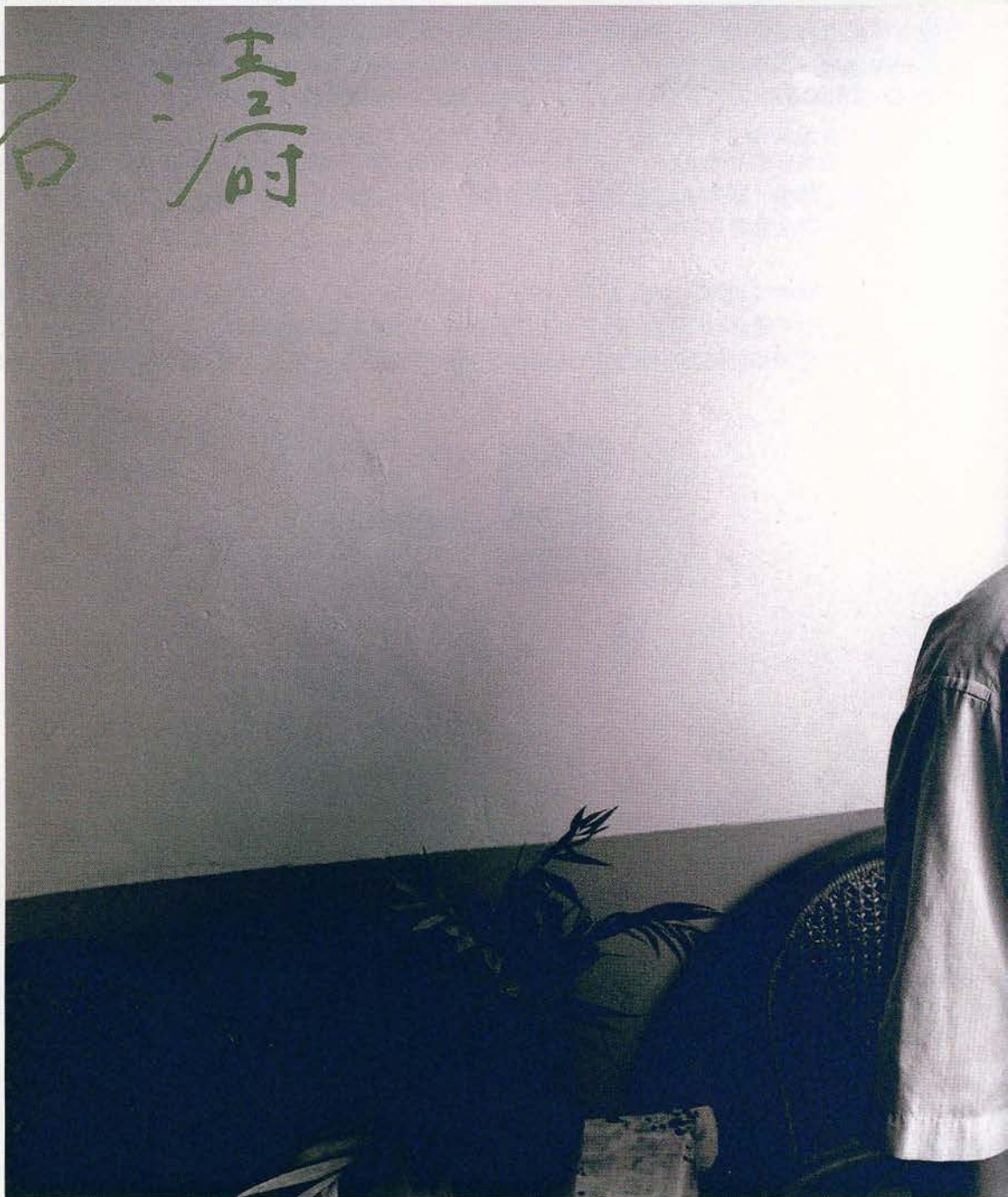
「鹽」原是微不足道的東西，但對我們身體健康是必須的。同時，他在我們烹調食物時，也必不可少。

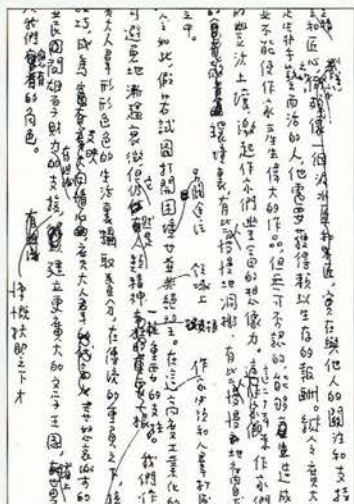
也就因為文學像是地上的一把鹽，它在社會上的作用或許是看不到的。

但是，我相信它能夠改造人類的心靈結構，發揮無限的提昇力量。

「作家總是要為時代留下一個良心，
文學生命就是我的生命啊！」

葉石濤





葉石濤常用「當作家是受到天譴的工作」來形容自己的處境。

很早就因為小說創作和文學評論的成就而被尊稱為「葉老」的葉石濤，面對許多人在他獲得「國家文藝獎」之後，向他詢問作家所做的還是不是天譴的工作時，反問道：「你告訴我，現在，作家所做的為什麼不是天譴的工作？」

「你不斷的寫，不斷的工作，可是，社會大眾並沒有特別關心你的作品，讀者的反應或者作品的影響力都看不到，你的收入也沒有增加。這樣的情形很可能是這個時代的特色，這個我也明白。但是，像我這樣寫了快六十年的老朽作家回頭去看台灣作家的遭遇，實在不能不發出作家所做的是受到天譴的工作的聲音。」葉石濤在自己高雄勝利路住了四十多年的房子二樓書房緩緩地接著說：「如果不是受到天譴，就是因為這個人太傻，才會繼續寫下去。」

回顧葉石濤的寫作生涯，我們會發現葉老很可能是既被天譴又傻得可以，才會倏忽渡過了一甲子的台灣作家生涯，又能不改其志地繼續創作。前年獲得國家文藝獎文學類獎項的鍾肇政曾經為文寫道：「其實，葉石濤作為一名台灣作家，他的遭遇根本就是一種典型。」。

自覺與葉石濤有「相濡以沫」之情的鍾肇政說：「我對他一直有著濃重的依賴感。我總覺得，在我們這一群無助無告的夥伴當中，有葉石濤其人在，便等於有了一根擎天巨柱，起碼可以撐起一份小小的、可憐兮兮的局面。憑他那一枝評論、創作的筆，我願意深信有那麼一天，我們可以爭得一塊文學天空。」

葉石濤十八歲就以日文寫作在日據時期的文壇綻露頭角，他在文學評論與創作上的成績，確實已在台灣文學的天空為自己也为文友們爭得一塊天空。他生命經歷上的種種遭遇，則有如小說情節般地曲折。



出身府城世家

一九二五年十一月一日出生於府城台南的葉石濤，祖父是前清武舉人，祖母是前清秀才的女兒，當時的葉家算是府城的世家。

葉石濤小時候所居住的「葉厝」由曾祖母所統率，小時候身邊圍繞的不是幫雜或親戚貼身的年輕丫頭，要不就是一大堆嬸嬸和姑姑，「從小我就在一大群女人圍繞中長大」。但是，這個彷彿是《紅樓夢》賈府的大家族，家產傳到他父親那一代，卻在「耕者有其田」政策、償還債務、以及家族親友暗槓家產等現實壓力下，讓他成了沒有土地可以繼承的第八代地主之子。

雖然家道逐漸中落，但是大家庭裡的排場、講究和金錢上的闊綽，卻讓葉石濤可以在成長過程裡，恣意浸淫於藝文愛好之中。葉石濤對於文學的興趣，在開始接受學校教育之前就已經萌芽，進了學校之後，因為小學一到四年級的山口老師對兒童文學很有興趣，鼓勵學生讀安徒生童話或格林童話，他也因此開始勤於閱讀課外讀物。

一九三〇年代的台灣，日本殖民政府已經因為戰爭而加緊對於物資的管制，但是生活在世家安逸環境裡的葉石濤，還是可以悠遊於文學的世界裡。「那時候，日本人翻譯出版了法國作家羅曼·羅蘭的《約翰·克里斯朵夫》，一共有八本，一本八毛錢總共要六元四毛錢，我跟我父親說要拿錢買書，他馬上拿了十元給我。」到底父親順手給的這筆零用錢有多大，葉石濤只是輕描淡寫地說道：「當時，十元就夠普通人過一個月生活。」

關於學生時代的閱讀經驗，葉石濤曾在〈一個台灣老朽作家的幼、少年的時代〉裡寫道，「讀日本文學已經變成我日常嗜好，我從明治時代作家進入大正作家作品的世界；從夏目漱石、芥川龍之介、白樺派新感覺派到一些勞農派左翼作家無一不讀。大約在中學二年級以前，我大概把日本文學史上最主要的作家都讀遍了。之後，我的興趣轉到法國文學、舊俄文學、英美文學，以及弱小國家民族文學，幾乎迅速地瀏覽了世界文學，對整個世界文學的主潮流有了清晰的概念。」

除了文學世界，葉石濤還在學校裡對於考古學產生了極大的興趣。





就讀府城州立台南二中高三時，葉石濤加入了每週都得進行田野調查的「博物同好會」。負責指導的日籍老師帶領這些高中生四處挖掘先民遺跡，同時還詳細解說相關的人類學與文化史知識。這位研究台灣貝類有成的金子壽衛男老師，戰後回到日本還在大學裡成了台灣考古學的專家。

葉石濤曾在描述這段回憶的〈考古夢〉一文最後問道，「不知現今的高中生，有沒有此類兼有學術性和健康性的課外活動？」事實上，高中生活最後一年的這個社團活動，差點就改變了葉石濤的人生旅程。「原本二中畢業到日本求學之前，我有想到或許可以考慮念考古人類學。結果，船出了基隆港就被美軍潛艇擊中，我們一堆同學泡在水裡半天才被救起。這麼一來，進大學的夢也一起被打碎，只好走進社會，開始走上文學的路。」

耽美嗜讀的青年作家

二次大戰結束之前的台灣文壇，以張文環主編的《台灣文學》和西川滿主持的《文藝台灣》為最重要的發表園地。經常被稱做「日治時期作家最後的代表」的葉石濤，高中剛畢業就有文章被刊登到《文藝台灣》上。

學生時代就一直大量閱讀世界文學的葉石濤，「日子一久，自然就覺得技癢」開始投稿，並且以〈林君寄來的信〉一文獲得西川滿的青睞。這篇文章發表於一九四三年四月號的《文藝台灣》，後來由鍾肇政翻譯收錄於前衛出版社「台灣作家全集」的《葉石濤集》。從這篇充滿耽美氣息的獨白文體裡，我們可以讀到少年葉石濤的青澀情愁。



出身日本貴族之家的西川滿有意培養這位青年作家，十八歲的葉石濤還因此受邀，從台南搬到台北在「文藝台灣社」擔任助理編輯。

早稻田大學法文系畢業的西川滿有計畫地訓練閱讀法國文學，並且很關心他的生活品質。葉石濤記得西川滿每個月都要帶他去「城內的掬水軒或市公會堂的餐廳吃西餐」，一方面慰勞他的辛勞，一方面教他吃西餐的種種禮節。他在西川滿一九九九年去世後所寫的〈敬悼 西川滿先生〉裡回憶道，看西川滿從切牛排到吃牛排，「真是優雅的動作，令人嘆為觀止」。同時，「看他啜飲咖啡的表情，我才意味到吃東西的藝術」。

然而，葉石濤很快就發現自己對於台灣文學的信仰，和恩師有著根本的歧見。他說西川滿「特別喜歡描寫台灣這一塊美麗風土所隱藏的強烈的異國情趣」，這樣的文學態度「使我覺得厭惡至極」。更重要的是，葉石濤非常不能認同西川滿將「台灣文學」視為「日本文學」裡的一支。

辭掉《文藝台灣》的工作後，葉石濤返回台南在立人國小當起小學老師，接著是受到徵召入營當兵一直到戰爭結束。葉石濤生命中的第一件差事，讓他從西川滿身上「學到了一個作家的基本條件：那就是作家要認真生活，刻苦過日，孜孜不倦地寫到死。簡言之，作家必須是人道主義者，奉獻和獻身是作家唯一的報酬。」

坐完政治牢剛進小學教書的葉石濤，當時最被家長佩服的是「抓學生的本領」，經常每天天剛亮「就騎上借來的腳踏車去各村落抓缺課的學生，然後才去上班。」鄉村教學的經驗，讓葉石濤獲得體認農村生活的機會。雖然他經常得在白天授課之餘，負責許多額外的行政工作；但是「夜晚才是我真正打仗的時刻」，葉石濤用晚上來閱讀書報雜誌和寫作。一九六五年，葉石濤終於又重新開始筆耕的生涯。



葉石濤因為白色恐怖而中斷將近十五年的創作，開始一路持續不斷到今天。

以台灣為中心寫評論

「作家本來猶如一隻吃夢維生的夢獸，他哪裡知道這個夢獸也需要靠麵包生活，而麵包並非終日作夢就可得到的呀。」葉石濤在《追憶文學歲月》一書裡，這麼形容作家的特質。他自己以白天的教學工作來賺取麵包，晚上則持續地吃夢維生並吐夢為文。

從一九六五年到七一年，葉石濤就發表了《羅桑榮和四個女人》與《葫蘆巷春夢》等五本小說集。一九七〇年代到八〇年代則整理出版了《葉石濤自選集》和《卡薩爾斯之琴》等五本小說集。事實上，葉石濤在一九六五年重返文壇同年所寫的〈台灣的鄉土文學〉，同時也為他往後大量台灣文學論述的問世進行了預告。

雖然葉石濤在一九七七年發表的〈台灣鄉土文學史導論〉，被形容為這樣的強調鄉土文學是在倡導政治上的分離主義，而將之形容為是引發「鄉土文學論戰」的導火線。但是，葉石濤覺得真正的台灣鄉土文學創作並沒有受到這個論戰多少的影響。他在這篇文章裡針對「台灣鄉土文學」和「台灣意識」，提出這樣的看法：「台灣的鄉土文學應該有一個前提條件：那便是台灣的鄉土文學應該是以『台灣為中心』寫出來的作品。換言之，它應該是站在台灣的立場上來透視整個世界的作品。」葉石濤認為作家的題材可以非常自由，

歷史從來沒有還給這些人公道

葉石濤計畫中的戰後文藝生涯，是學習中文重新走上寫作之路，而「這種溫熱的夢想竟使我如喝醉了一般，飄飄然，非常快樂。」從日文書寫轉換跑道到以中文創作的過程裡，青年小說家兼評論家葉石濤走來並沒有太過艱辛。一九四〇年代後期，他在中華日報的「日文版文藝欄」與文藝副刊「海風」，以及新生報副刊「橋」，持續發表小說、翻譯與評論文章。

然而一九五〇年代初期開始的「肅共」白色恐怖行動，卻讓葉石濤身邊的部分朋友一個個消失。「我也忽然產生某種念頭：既然談得來的所有知心好友都銀鐐入獄，唯有我一個人孤苦伶仃地活在這恐怖黑暗的社會，倒不如乾脆坐牢算了。」葉石濤在〈細說五〇年代的白色恐怖〉裡這麼寫著，而他果然也在一九五一年九月被捕入獄。

軍事檢察官因為葉石濤曾經向台共支部領導人購買《新民主主義》和《論聯合政府》等書籍雜誌，而以「違反匪諜檢肅條例」對他提起公訴並判處了五年的徒刑。「五〇年代的白色恐怖對台灣前進的知識分子而言，是史無前例的一場大浩劫。眾多的台灣elite（秀異分子）因而喪命或在牢裡度過大半人生，無聲無息地與草木同朽。這些苦難的歷史一直埋葬在台灣歷史的墳墓裡，台灣民眾不是一無所知就是噤若寒蟬，沒有一個人敢於提起。歷史從來沒有還給這些人公道」。被關了三年才出獄的葉石濤，心中暗暗地產生了「重組戰後台灣知識分子的受難史」的寫作決心。

然而曾被西川滿形容為「紅顏美少年」的葉石濤，出獄後卻發現自己根本就像是個瘟神般地不受歡迎。他的第一份工作是在自來水公司當臨時工，主要工作是倒茶掃地跑郵局，「最令人難受的莫過於在灼熱的密室裡燒boiler從事消毒滅菌的活兒了。我常一絲不掛地邊幹活邊淌下了淚，很清楚我正在糟蹋我底身心。」一直到一九五五年，葉石濤才又回到校園任教。

但是「他們應具有根深蒂固的『台灣意識』，否則台灣鄉土文學豈不成爲『流亡文學』。」

所謂的「台灣意識」是指「必須是跟廣大台灣人民的生活息息相關的事物反映出來的意識才行」。否則就「無異是使用中國語言去寫的某種外國文學罷了。」他對於自己在台灣文學發展上，所應該扮演的角色其實是很清楚的：「我渴望著蒼天賜我這麼一個能力，能夠把本省籍作家的生平、作品，有系統的加以整理，寫成一部鄉土文學史」。

從一九六五年開始，葉石濤發表了超過二百篇以上的世界文學與台灣文學的作家論、作品論和總論性質評論文章。他在《文星》雜誌發表〈台灣的鄉土文學〉二十二年之後所出版的《台灣文學史綱》，正是對於爲建立「台灣鄉土文學」研究論述的紮實回應。

這本後來被翻譯成日文出版的《台灣文學史綱》並沒有限定以白話文創作，或僅限於出生在台灣的作家作爲研究範疇。一六五二年因颱風漂泊而來台的明太僕寺卿沈光文，在台組織「東吟社」致力於舊文學傳播的作爲，被葉石濤評爲「台灣文學史上頭一個有成就的詩人」。僅由此點，我們就可以發現葉老心中所懷台灣文學視野之高、之廣。

「史綱」全書分七章，他並在章首以一句話來描繪那個斷代的台灣文學特色：

四〇年代的台灣文學——流淚撒種的，必歡呼收割！

五〇年代的台灣文學——理想主義的挫折和頹廢。

六〇年代的台灣文學——無根與放逐。

七〇年代的台灣文學——鄉土乎？人性乎？

八〇年代的台灣文學——邁向更自由、寬容、多元化的途徑。

葉石濤以個人之力在尚未解嚴的年代寫成的這本鉅著，本身就是台灣文學歷史上值得脫帽致敬的一件事。





動人的發言慾望

評論家楊照認為：「葉石濤可以說是最認真在閱讀台灣文學的人。而且他不只閱讀，他還把這些閱讀經驗整理出歷史的序列。」

他在一篇評論「葉石濤的文學生涯」的文章裡，開宗明義的指出「葉石濤是台灣文學史上的一個異數。所謂異數當然是相對於『典型』而言的。」楊照認為「葉石濤的『異數性』表現在長久而堅韌的創作、發表決心……，和其他『典型』台灣作家相比較，葉石濤的『發言慾望』格外強悍驚人。」

《台灣文學史綱》由「文學界雜誌社」出版了之後，葉石濤在台灣文學研究上的「發言」並沒有減少。《台灣文學的困境》、《展望台灣文學》和《台灣文學入門》等論述，陸續地集結出版。同時，葉石濤並大量地書寫小說、散文和回憶性的文章。

彭瑞金在前衛版《葉石濤集》序言裡開宗明義寫道：「戰後，在所謂跨越兩個世代的作家中，葉石濤應該最具典型的一位了」。他並在《葉石濤評傳》指出，葉石濤不僅從日文寫到中文，從小說寫到評論，而且因為「長時期參與關懷文學活動，文學經歷就是一部活的台灣文學史」。

透過葉石濤一九八三年開始陸續出版的《文學回憶錄》、《府城瑣憶》和《一個台灣老朽作家的五〇年代》等作品，我們的確在其中看到了台灣文學史隨筆式的動人描述：「楊逵躺在棺木裡很安詳的閉眼睡息，似乎走累了剛躺下來歇息的樣子。他是喜歡用洋火腿下酒的，當我看到他的臉，我想起了他嘴饞地切開洋火腿的光景。楊逵有非常洋化的一面；他喜歡讀Time，吃洋火腿以及慢跑。」這是葉石濤參加先輩作家楊逵喪禮的回憶描述，我們似乎透過他的筆觸看到楊逵更人性化的一面。



葉石濤認為自己是「天生的觀察者不是行動者」，而且「一輩子的目標是成為一個作家」。我們一方面在他的回憶性文章裡看到早期台灣的種種風貌，一方面也讀到與他往來的台灣作家生活與創作上的點點滴滴。

一九八九年，葉石濤獲頒「鹽分地帶文藝營文學貢獻獎」，在獲獎之前幾年，他就已經在文章裡，表達出他對於這個南台灣文藝盛會的情感投射與期許：「鹽分地帶文藝營已經辦了十三年，我每一年都參加，從五十四歲的黑髮時代到六十七歲的白髮時代，這兒埋葬了我太多的記憶，每年看到廟前豎立的象徵鹽分地帶文藝營的那風車隨風旋轉我就禁不住有一股歡樂與淚水交錯的感慨猛上心頭。」

我們在葉石濤持續創作的小說裡，同樣可以發現「歡樂與淚水交錯的感慨」轉化後的許多深度思考與反省。

憂而不傷的小說

德國漢學家馬漢茂教授生前訪問葉石濤時，曾提到他覺得葉石濤的作品「感覺好像是自傳的文學」。

葉石濤回應表示，他的創作其實都是想像出來的，他寫作最感重視的手法和主題是「用台灣文學傳統的寫實主義來寫台灣人民生活的痛苦」。「我的小說最重要的特色是種族的問題，日本人和台灣人、外省人和台灣人、平埔族和原住民等等。其次是歷史的問題。」關於平埔族和原住民的故事，葉石濤在二〇〇〇年重新增訂出版的《西拉雅末裔潘銀花》，便是以西拉雅族女子潘銀花為主角，首度將西拉雅族的文化置於台灣作家的創作舞台中心。

在葉石濤一九八〇年代末期之後陸續問世的小說裡，「白色恐怖經驗」是相當重要的主題；他並分別以日據時期台灣人民生活百態，和一九五〇年代為兩個重要時代背景來創作。前者可以二十四篇短篇小說集結而成的《紅鞋子》為代表，後者則以《台灣男子簡阿洵》最受注目。

「台灣有關白色恐怖的小說和報導不少，多少帶有點英雄主義的氣概。我這本小說雖以白色恐怖時代為背景，但我所描畫的作品中人物都是庸庸碌碌的凡人。糊裡糊塗地被白色恐怖的時代機制所吞滅而沒有一點英雄氣概。真是慚愧。」葉石濤在《紅鞋子》再版序言裡的說法，明白地讓我們知道他所要呈現的是：小人物在錯亂的時代氛圍所受到的迫害與扭曲。此時他的寫作手法，已經完全不同於日據時期所奉行的浪漫主義風格，而是「採用最古老而樸實的寫實主義，唯有這種原創性的技巧，似乎才有效於呈現瑣瑣屑屑的日常性生活。」

葉石濤《紅鞋子》書中少數幾篇小說的時空背景，從日治時期延展到「二二八事件」之後。與書名同名的小說〈紅鞋子〉主角簡阿洵是

單純的知識分子，卻在看完電影「紅鞋子」當晚被捕入獄，以知匪不報判刑五年。這篇小說描述了白色恐怖時期台灣知識分子的處境，同時也為葉石濤在下本書《台灣男子簡阿洵》，以簡阿洵為主角的一系列白色恐怖經驗小說揭開序幕。這次，小說主角由台南府城的小老百姓轉換到知識分子身上。

雖然《紅鞋子》與《台灣男子簡阿洵》書中人物所受的苦難，很難不讓人聯想到可能是作者葉石濤親身經歷的變形。然而，我們在葉石濤的小說當中卻不會讀到多少的「魑魅魍魎」，反而會覺得「憂而不傷」的了然心境歷歷在目。葉石濤實在不是他口中的「老朽作家」，而是一個能持續寫出深度情感的精采創作者。

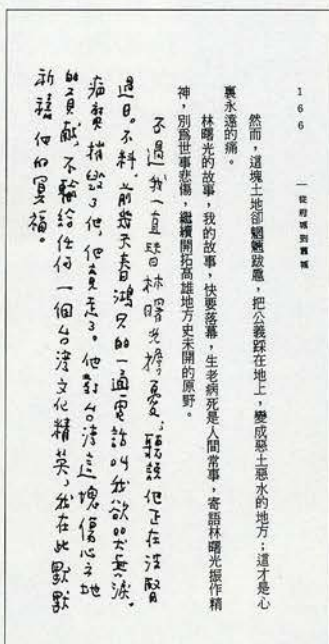
跟我的時代說再見！

陸續獲得「府城文學貢獻獎」、「台灣文學家牛津獎」和「八十九年度行政院文化獎」等獎項的葉石濤，今天在被問到對於有志於寫作的年輕人的建議時，他心目中的作家標準並沒有降低：「他要有十二分的決心和努力，要不斷地寫，要不斷地想到要為弱勢的一方發言，要記得所有的創作，都應該對台灣、對人類幸福和進步有幫助才行。」

至於獲得「國家文藝獎」的感想，除了「感謝再感謝」之外，葉石濤卻立刻以評論家冷峻的角度來評論自己得獎的特殊意義：「這個獎是用來跟我的時代說再見！」因為他覺得與他同輩的作家所描繪出的台灣圖像實在太悲情、太壓抑了：「最近幾十年來的台灣已經有太多的進步和改善，我真的非常期待年輕作家不要忘記前人所建立的文學傳統，而且還能繼續在筆下創造出屬於這個新時代的世界來。」

「在台灣做個作家既不帶來財富，亦不帶來快樂，忍耐了漫長的，寂寞而孤獨的書寫生活，沒給折磨而死，真是奇蹟。」葉石濤在《追憶文學歲月》自序，這麼形容台灣作家的處境。奇蹟也好，天譴也罷，葉石濤早在十五年前出版的《沒有土地，哪有文學》裡就肯定地說道：「這塊豐沃的土地養育了我們」，同時「將永遠地提供我們子孫以生活之糧及青翠欲滴的生存空間。」

現在，我們也和高齡七十六歲仍舊創作不輟的葉老一樣期待，這塊豐沃土地所會創造出「屬於這個新時代的世界」。



《葉石濤作家論集》

一九七三年出版。葉石濤針對台灣作家及他個人喜愛的外國作家所寫的評論文章合集。幾乎可以說是台灣文學史上，最早針對個別作家所進行的深度論述作品集。其中包括省籍作家的〈吳濁流論〉和〈鍾肇政論〉等分析之作，也有針對個別作品的〈評李喬的兩本書〉與〈論七等生的「僵局」〉等文章。另外，書中亦評介外國文學創作，如〈卡謬論〉與〈紀涅和「花之聖母」〉等作品。書中所收錄的〈台灣的鄉土文學〉與〈一年來的省籍作家及其作品〉等，都是早期台灣文學研究的重要文獻。



《紅鞋子》

一九八九年出版。在葉石濤一九八〇年代末期之後陸續問世的小說裡，「白色恐怖經驗」是相當重要的主題。在這本以二十四篇短篇小說集結而成的《紅鞋子》裡，葉石濤以「家庭」為單位「記述了這個時期裡的台灣民衆的日常性生活，譬如這個時期的台灣人是怎樣想的？吃什麼東西？穿著又如何？他們怎樣去談戀愛？怎樣去抵抗異民族的壓迫以及他們和日本人如何相處等等生活細節。」《紅鞋子》與其他以「白色恐怖經驗」為主題的創作者的最大不同點是：小人物在錯亂的時代氛圍所受到的迫害與扭曲。



《西拉雅末裔潘銀花》

首版於一九九〇年，二〇〇〇年修改新版問世。葉石濤在這本以西拉雅族女子潘銀花為主角的短篇小說集裡，首度將逐漸不為人知的西拉雅族文化置於台灣作家的創作舞台中心。透過這位來自台灣最弱勢的族群的女子的生命史，為台灣原住民的生命力描繪出最生動的圖像。

《葉石濤集》

一九九一年出版。葉石濤自日據時代跨入中文寫作時代五十年內的作品選集。從早期充滿青澀浪漫情愁的少作，透過寫實主義手法描繪時代與社會的中年作品，以及一九八〇年代開始寫作的文學回憶散文等作品，都收錄於其中。經常被稱為「日文寫作時代最年輕的作家」的葉石濤，十九歲發表於《文藝台灣》的〈林君寄來的信〉也由鍾肇政翻譯一併出版。

《台灣文學史綱》

一九八七年出版。葉石濤在解嚴之前，憑個人之力所完成的台灣文學史研究開山之作。全書分七章，傳統舊文學與日據時期新文學各一章；一九四〇到一九九〇年代以每十年為一個斷代的台灣文學各佔一章。葉石濤在各章節介紹了當時的文化思潮與創作動態，並評介重要作家的作品與風格。葉石濤在〈序〉裡說，他發願寫這本書「其目的在於闡明台灣文學在歷史的流動中如何地發展了它強烈的自主意願，且鑄造了它獨異的台灣性格。」他並希望「台灣民衆能夠了解台灣文學以往的一段歷史，認識三百多年來台灣民衆力求上進，建立美好的社會的強烈意願。」





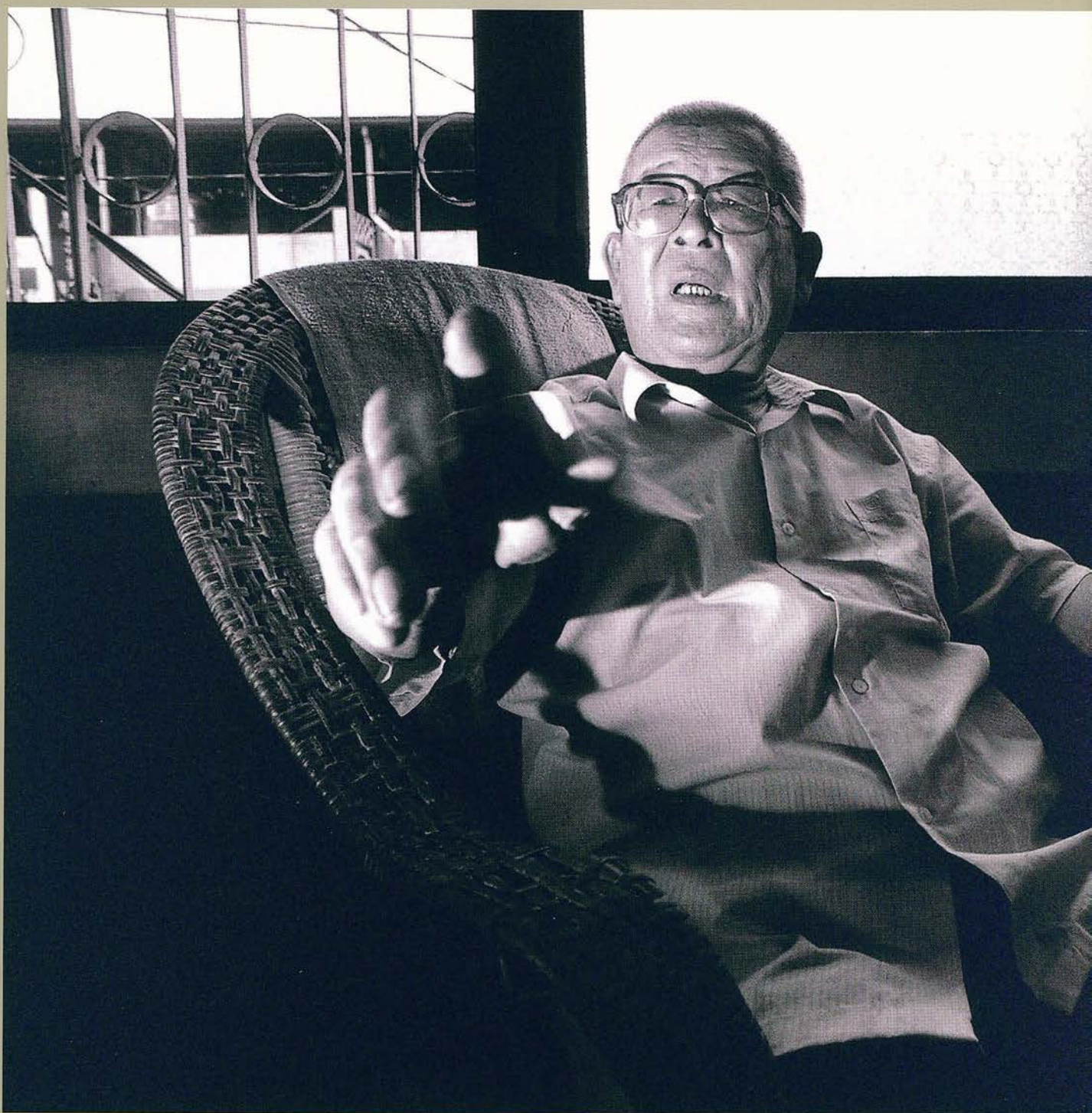
在國小教書數十載的葉石濤，最在乎的是小朋友的安全和健康。

「同時，我最要求的是他們能不能養成『實作』能力」。

他對子女的教育態度就和教導學生一樣，

要他們自己找到生活裡面的自由。他不但在書本裡面寫下自己的所思所感，

同時也在生活當中強調「做人就是要注意人情義理」。



要麼我們文壇的主
 流是正統的作家，
 小的流化也。我們
 出色，世說比默默地
 但其實西文的國主
 小水這一代的作家
 也必須不區和作
 作的的好壞，全非非
 誰知支持總不無一
 以人之有更大的讀者
 是進成過於開
 著作亦在酒櫃

得獎理由

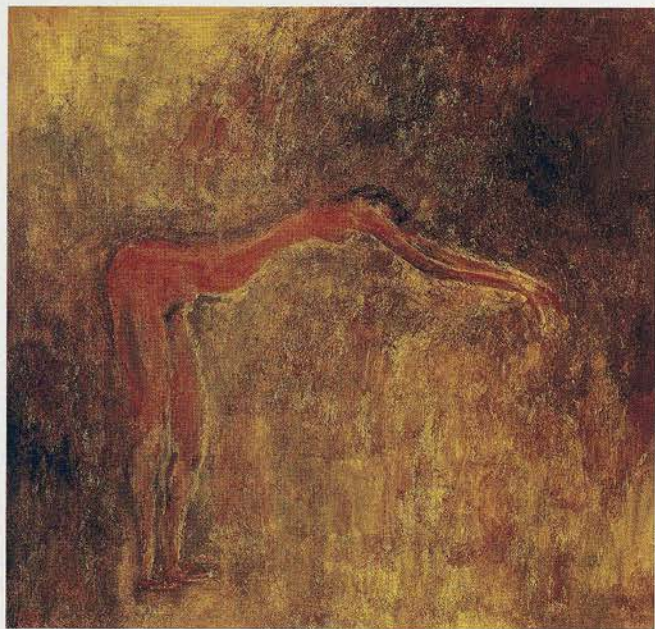
王攀元先生為一位內省的藝術家，一生堅苦卓絕，始終執著於繪畫創作。自一九四九年來台，在艱困的環境下，持續創作五十餘年，在當今眾聲喧嘩的時代，始終自我觀照，以細膩深邃的情感詮釋簡潔的主題，在台灣特定的時空下，呈現出獨特精煉的風格。

得獎感言

想起過去的種種，彷彿像是黃梁一夢。得獎這件事也像是黃梁一夢。我始終覺得人的一生就是應該追求真理，為了真理，不需要有任何動搖，要肯定自己，不要作虛偽的事情。感謝大家給我這個獎。

「我這特殊的痛苦人生，
借用繪畫來表白我的內心苦水罷了。」

王攀元



《無名》1962





《紅蘋果》1961



「想起過去的種種，彷彿像是黃梁一夢。」王攀元在宜蘭家中微笑地說著：「得獎這件事也像是黃梁一夢。」

因著「國立歷史博物館」今年五月所舉辦的「攀圓追日——王攀元九十自選展」，許多美術愛好者彷彿發現出土文物般地驚艷於王老畫作的魅力。因著「國家文藝獎」的頒發，相信會有更多人發現這位與民國同壽的藝術家，他的生平與作品一樣動人。

資深畫家劉其偉常說：「老天爺早就把劇本寫好了」，王攀元拿到的卻像是其中最傷心的一本。然而，老畫家卻沒有將太多力氣放在喪氣與悲傷上面，他持續地作畫、生活凡數十年。「我的身世最痛苦，最淒慘，但不怨天尤人，不發牢騷，我不信教，但心中有天理。」王攀元曾和友人這麼說。

「天理」讓九十高齡的王攀元可以持續讀書、寫作、生活，而且到今天仍能繼續創作比人還高的一百號大型畫作。

紅蘋果的故事

王攀元出生於江蘇北部的徐家洪，五進五堂的大宅門前有座宏偉馳名的王家節孝牌坊，宅第內有荷塘杏林與穿梭曲折的迴廊，府內所擁有的珍奇古玩更是不勝其數。然而，王家三位少爺的老大與老二都英年早逝，龐大家產的爭奪戰，在大房二少爺王攀元喪父之後就持續地上演著。

「我三歲父親去世，九歲的時候就有自知之明，內心經常有一種恐怖感——也就是沒有安全感，在睡夢中時常哭叫起來。」王攀元在年初發表的〈浮生往事〉一文，文章一開頭就這麼寫著。「母親時常問我，為什麼在夜間哭泣，不安何故？我說在睡夢中有人要害我，我很怕！想不到真的，我的一生均在『怕』字上過生活。」

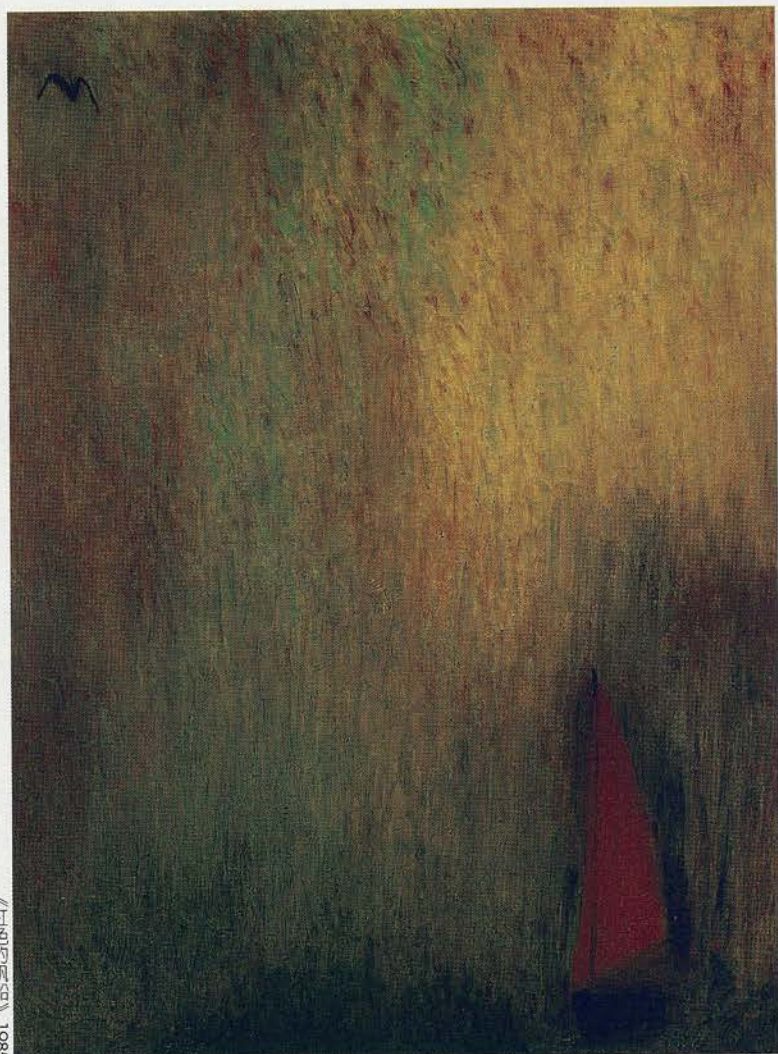
不僅是王攀元「怕」，王攀元的母親也「怕」，她既迎戰不了大家族複雜人事的波濤洶湧，更在動輒得咎的家規底下飽嚙臉色與指斥之苦。爲了讓小孩不要從小就得看人臉色，母親只好做些女紅與賣點雞蛋來爲小孩掙零用錢。

原本應該歡天喜地充滿童真的孩提時代，王攀元和母親一起在被大家庭所漠視和排擠當中渡過。

王攀元記得小時候，三姑買了十幾個紅蘋果回來，他看了好歡喜，忍不住拿了一個兜在懷裡拿回房裡。母親發現之後，驚慌得要他趕緊拿回原處免得招惹麻煩。小王攀元哪裡知道大人世界的糾纏險惡，只知道自已好喜歡紅蘋果的鮮嫩顏色與美味。母親一邊落淚一邊好言相勸：「等你長大了，成人了，站起來之後，想要蘋果還會難嗎？」

一直到今天，王攀元對於「紅蘋果」還是充滿著感情。知道王攀元坎坷往事的朋友學生，也總是在拜訪王老的時候記得把紅蘋果也帶上。

王攀元最早開始畫畫是四歲的時候，看著牆上掛著的八大山人等人的真跡順手也畫了起來。進了私塾，閒時就以毛筆作畫寫字。十三歲，王攀元參加學校美術比賽得了第一名，畫的就是「紅蘋果」。那一年，相依爲命的母親撒手西歸。往後學校生涯所延伸的學費問題，王攀元得開始獨自去面對叔叔嬸嬸的冷言冷語。至此，連家裡傭人都可以仗勢欺負恐嚇他。



《紅血的大太陽》1985



《紅血的大太陽》1985

到底你是不是啞巴？

小學畢業之後，王攀元一舉考上江蘇的明星學校「淮安中學」，長輩的意思卻是要他放棄唸書的念頭。僵持了一年，王攀元最後還是在家中佃農的協助之下，才得以離家就學。

王攀元非常珍惜離家住宿在校的中學生活，一九六八年還曾在日記裡這麼寫著：「在我讀中學的時候，內心的思想總有一些超時代的自居，有些看法與想法，似乎與一般同學不太一樣，平時沉默寡言，倔強好勝，不與人交，除了讀書而外，時常一個人坐在校園裡夢想，夢想中來世如再為人，永享父母之愛；夢想中，如有一個真正愛我，柔情似水的女人，一同讀書一同作畫，一同死去，一同埋在土中永遠安息，不再像一個飄零無依的落葉了。由於我個性愛靜，又沉於想像，從前如此，現在亦復如此。」

王攀元的沉靜寡言，讓同學認為他是個無可救藥的自閉者，連訓導主任有次都忍不住問他「到底你是不是啞巴？」



幸好直升淮安中學高中部之後，美術老師吳茆芝無意中發現他的美術天份，持續鼓勵他朝著藝術方面去發展。這時，王攀元的畫已經開始出現大片大片的空濛草原，這既是家鄉風景的寫照，更像是青年畫家蒼涼的心境。

中學畢業之後，王攀元同時考上復旦大學和上海美專，他準備進入上海美專的最後決定，又讓家中的長輩們給大潑冷水：「我們不給他一文錢，他是無法成行的。」幸好，王攀元第一學期的註冊費已經有了著落。同學的父親借了他五十塊大洋，要他畢業後根據物價指數的變動來還錢就可以了。

離家遠行的前一天，家中燒飯幫傭的朱媽自動為他整理行囊，偷偷的說：「這一吊錢是我賺來的工資，你拿去零用。」王攀元感動得抱著朱媽痛哭一場：「人皆有父母，我獨無，朱媽也就是我親愛的媽媽了。」

王同學的甜蜜與悲傷

進了美專，剛好恩師吳茆芝也應聘到那兒任教，吳老師幫他向校長說明了王攀元求學的艱辛，學校特別答應減免

他的所有學費。但是，要用五十大洋過一學期的生活並不容易，王攀元只能早上喝點白開水，吃一兩個山芋充飢，中午根本無法按時進食，晚上才敢去吃一頓飽飯。有時候實在餓得發昏，名不符實的「王家二少」只好厚著臉去菜市場幫人拉車，換點冷飯，要不就到工廠做點臨時工或到街上叫賣報紙。

爲了第二學年的學費，形體虛弱的王攀元回到蘇北的家中，朱媽問說：「相公！你身體是不是不舒服？」那時，家中上下人等已經完全對他視而不見，只有朱媽偷偷含著淚水說：「相公你不能爲了讀書而損毀健康。沒有身體什麼事都完了。」完全不能自己的王攀元，把「朱」這個字略去，直接叫一聲「媽媽！你永遠是我的媽媽……」朱媽回答說：「不！我永遠是相



《山》 1962

公的侍者。」此時，主僕兩人只能抱在一起大哭起來。

朱媽不斷地向家中長輩遊說，可惜終無希望。後來是一位看松林的老黃，自動透過朱媽說他願意借助王攀元一學期的費用，條件也是等他畢業之後按照物價指數償還。王攀元的學費借貸問題，一直到最後一學期終於彈盡援絕。後來，有位親友看到他身上的皮袍，就要他脫下來抵押借錢；隔沒幾天，沒有皮袍禦寒的王攀元就在零下四、五度的大雪天裡，倒臥教室不醒人事。學校將王攀元送到上海紅十字醫院治療，醫院診斷結果是當時存活率很少的傷寒症。

王攀元的病情一天比一天嚴重，醫院連續發出兩封電報給家屬，第一封說王攀元病情危急，第二封說王攀元已病故請速來善後！蘇北老家竟然完全沒有任何反應，



《蘇澳港》1960



《哀悼》1978

醫院上上下下爲之譁然。

危急之際，有位上海音專的女學生季竹君剛好到醫院探友，聞及此事，於是要求護理人員帶她到隔離病房。昏昏沉沉之中，王攀元記得季竹君用手帕擦去他面孔上的汗與淚，在他耳邊輕聲細語的說：「王同學，你現在急需是什麼？」王攀元說：「請醫生救我，否則我死了，誰來埋我？」季竹君回答說：「王同學，我來救你，我將永遠在你身邊，萬一你不幸死了，我會與你一同埋在土中。」

當下的情境，王攀元在〈浮生往事〉裡是這麼描述的：「朋友！那個時候我正在昏昏沉沉中與她如此不可思議的對話，她用這兩句頗有涵義的哲語攻入我的心靈深處，比任何特效藥還來得有效。」就在季竹君的細心照料之下，二十五歲的王攀元竟然奇蹟似的恢復了健康。

出院之後，兩人開始交往，季竹君還曾與王攀元爲將來畫下這樣的美夢：「將來在西湖橋畔，蓋一小木屋，我彈琴，你作畫，一起看秋山秋葉，蘆花飄蕩，群雁南飛，相視到老，永不分離。」在宜蘭家中接受採訪的王攀元，後續還說了许多季竹君與他交往的點點滴滴，旁聽的人卻還是忍不住插了話：「王老師，她都一直叫你『王同學』，而不是別的稱呼嗎？」

王攀元很認真的說：「是呀，他都一直叫我『王同學』。季竹君就是那種女中豪傑，走在時代前面，要爲大眾服務的人，他都是這麼叫我的呀。」回答的同時，大塊紅暈出現在老先生充滿皺紋的滿臉笑意上。

永遠保有浪漫的情感

王攀元就讀上海美專的時候，曾任北大校長的蔡元培是校董，畫家劉海粟是校長，校風極爲開放。王攀元在美專就學期間，不知不覺地開始將國畫的意境融入西畫的創作裡。當時，留法歸來的張弦老師爲他奠定下紮實的素描與油畫基礎，陳人浩老師教他



水彩，他還隨諸聞韻和潘天壽老師學國畫。週末，他繼續跑到研究所聽潘玉良和王濟遠老師的美學課程。

美專畢業後，王攀元和季竹君相約一起隨潘玉良老師赴法國留學。爲了學費與旅費，王攀元只得暫時與季竹君道別，隻身回家爭取自己應得的家產。幾經衝突和百般曲折，王攀元終於爭得繼承的田產，但是宗族裡的長輩卻有人公然放話：「誰敢買二少的地，我就斃了他！」王攀元手上的田地一時沒有可能變成現錢，因爲沒人敢買那些地。

旅費沒有籌成，盧溝橋的槍聲卻已響起，王家所處的徐家洪隨即落入日人手中。王攀元心繫人在上海的季竹君，卻因爲戰爭而不能前往相會。王攀元不但去不了法國，連上海也到不了。他和她之間這場如同夢境般的戀情，就這樣給戰爭炸成藕斷絲連的時代悲劇。

六十多年來，季竹君總是出現在王攀元的日記與手札當中。他曾在札記裡寫下「男人都需要某種東西來提高他們的本性，這東西就是：愛慕一個可敬的女子。」由此我們可以發現，沉默的王攀元實在一直在孤寂生活中，保有著浪漫的情感。

一九四二年，已經三十一歲的王攀元偶遇十七歲的倪月清，當時他對一身土布花衣、純真秀麗的她留下印象，卻在一年後才開始交往。一九四五年，王攀元被日軍抓去，隔日就要槍斃，幸得一不知名的壯漢搭救才得以逃脫；王攀元決定放棄一切，帶倪月清離開老家。一九四八年，相知相隨的倪月清，毅然決定嫁給窮困潦倒的王攀元。隔年，王攀元一家三口隨著部隊搭船到台灣。

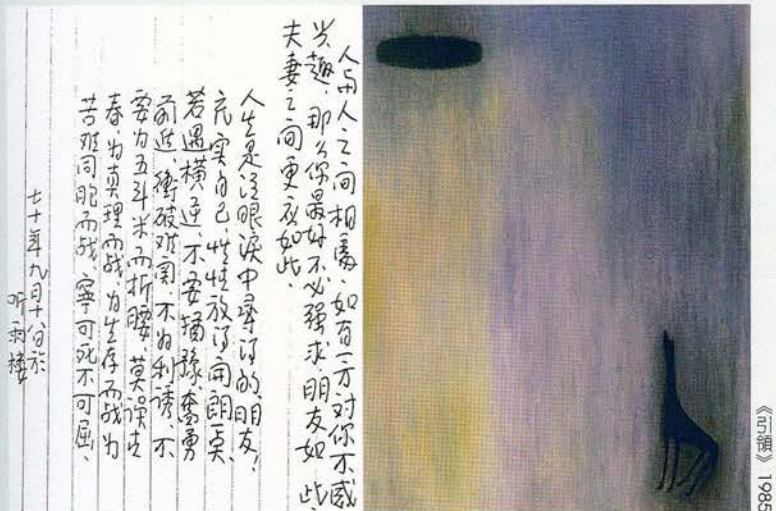
第二故鄉的「風飈」使人愁

初到台灣，王攀元在高雄港碼頭當了三年雜工，幾次買竹築屋卻都被一次次次的颱風給吹倒。

「一直到後來，我才知道當地人一直說要小心『風飈』、小心『風飈』是什麼意思！」一九五二年，王攀元受堂弟推薦到羅東中學教書，他找到一處無人住的草寮讓全家棲身，隔年的「風飈」卻又將「家」給吹跑。至此，王攀元只能和家人過起居無定所的日子。

月薪不過三百元的王攀元，雖然有羅東中學同仁的相互照應，但是生活還是過得十分困頓。然而，他還是利用夜半的孤寂天籟繼續作畫、讀書、寫作，並且以畫家傳記中所記「你是畫家，無論環境如何變化，你仍是一個畫家」來勉勵自己。一九五九年，王攀元在羅東農會開了此生第一次畫展，各三十幅的水墨與水彩畫悉數被買光，轟動一時。但是，償還借貸之後的王攀元還是兩袖清風。

畫展隔年，幾位畫友邀請王攀元共組「蘭陽畫會」，王攀元一方面和大家以畫會友，一方面也指導一些繪畫上的技巧。一直到今天，畫會的大小朋友都還持續和王攀元學習交往。



純樸的宜蘭鄉親與學生，一直讓王攀元有著溫馨相惜的親密感受。「我遷居宜蘭已整整五十年頭了。尤其對宜蘭同胞對我親切的印象特別深刻，我每次去台北歸來時在車窗中遙望著那孤立在海洋中的龜山島，我就預知道又回到第二故鄉宜蘭的家了。有時，我乘北宜公路車在車窗中遙望著蘭陽平原田野，簡直就是我的第一故鄉的翻版啊！」王攀元在近期的日記中如此寫著。

不過，蘭陽平原的風風雨雨卻還是沒放過磨練王攀元創作心志的機會。一九六二年，波蜜拉颱風來襲，王攀元所有畫作、日記和書籍都沒入草寮家中的積水，全家當下倉惶涉水離家。那段時間，王家屋內屋外都在下雨，雨聲點滴落入畫家的心頭，王攀元遂將自己心目中的畫室給取了「聽雨樓」這樣的稱號。

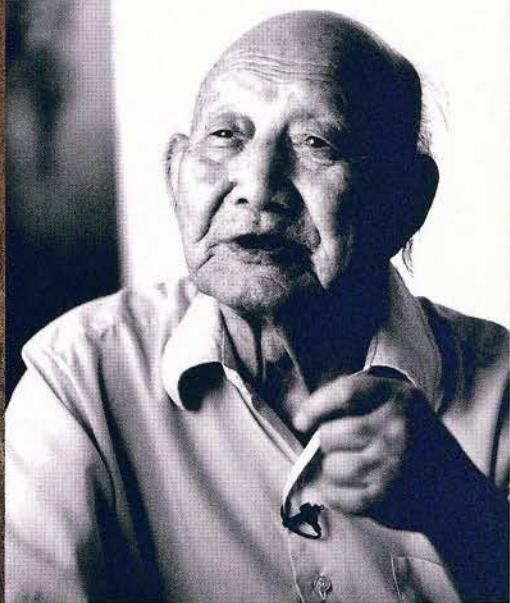
不僅大自然在考驗王攀元，生活上的柴米油鹽也沒放過王家人。即便倪月清已經接了許多零工來貼補家用，把個秀麗的村姑給磨成風霜滿面的母親。但是，小孩陸續出生所需的生活費用卻永遠都不夠。王攀元在羅東中學教書的時候，他的「瘦」與「不吃飯」是有名的。同事們幾乎沒看過他中午帶過飯盒，他的午休時間總是在報紙堆中渡過，因為，他要將這點錢省下來留待家用。



《牛》1970



《聽雨樓》1964



習慣沒有菜的生活

在大陸，王攀元可以說是「富窮」，他在台灣卻是「貧窮」，有人在背後甚至就幫他取了個「大窮鬼」的外號。不過，現實的窘迫卻不曾損及他的自尊和創作上的嚮往。每天晚上，王攀元都不忘在燈下忘情的繪畫。

一九六六年，透過台北畫友李德的促成，王攀元在國際畫廊舉辦了畫展，三十二幅水彩全數給來台拍攝電影《聖羅羅炮艇》的美國劇組所購去。一般人對於畫作售罄應該會感到欣慰，但是王攀元卻在驚喜中帶著更多的不捨。王攀元畫畫原不是為了賣畫，他很惋惜畫廊的作品怎麼沒有留下一點給自己，這也造成他往後不願賣畫的情結。

台北首次畫展所得兩萬元，王攀元拿去償還了借款。後來，爲了應付日漸長大的孩子所需，王攀元買下這輩子第一棟水泥房，結果購屋所借的十萬元貸款，讓他花了往後的十幾年去慢慢償還。雖然，王家終於可以不用害怕風颱，但是，「大窮鬼」的封號倒是又跟著主人好幾年。

「讀書、寫作、愛情、繪畫，四者缺一不可，否則無生活情趣可言。」王攀元一九七〇年寫在札記本裡的隨筆，似乎就是他數十年信守的生活守則。一九七三年，六十二歲的王攀元毅然以身體不佳爲由申請退休，他希望自己可以將更多的時間留給繪畫。雖然家庭經濟總是在窮於應付當中度過，但是，王攀元對於讀書和繪畫所需要的時間或金錢投資卻從來不會猶豫。

生活拮据的王攀元，有一次曾將身上僅有的一百元中的七十五元拿去買了一本《現代美術史》，和畫友吃飯之後，強烈的自尊驅使他爭著付賬，這又用去了二十一元，扣掉車資三元，他身上只剩下一元給月清買菜。又有一次，王攀元領了評審費二百元，回家前卻先轉到書店，後來回家時，手裡拿的是書而不是等待中的菜，倪月清看到這情景也只好認了。

「反正我已經習慣了。有一次，我就問他說：你把錢都這樣花掉了，你要我們全家吃什麼？可是，反正他還是會繼續這樣做。算了，習慣了，我後來就習慣了。」王師母在老師接受採訪的空檔這麼補充說明著。

借用繪畫表白內心的苦水

「簡化它！簡化它！奢侈而舒適的生活妨礙了人類的進步，最明智的人，外表雖然窮困，內心生活卻再富有不過。」著有《湖濱散記》的梭羅，他這段話幾乎就是王攀元的生活寫照。倪月清曾經問王攀元退休之後要幹什麼？「清道夫！」她的先生這麼回答。

王攀元太喜歡孤獨和簡單的生活。他在自己住家旁搭了個小瓦房，安頓之後更全力投入自己的繪畫生活。小孫子有一天問王攀元說「你怎麼一個朋友都沒有？」王攀元指著滿屋滿床的書本、畫冊與畫作說：「這些都是我的朋友啊。」同時，他也思索著許多繪畫上的重要命題。「中國畫最考究形象的洗鍊簡約」，王攀元在日記裡這麼寫著：「所謂畫盡意在，就是用最小限度的表現手段，獲得最大限度的表現效果。換言之，即意到筆不到。」

畫布上，經常可以看到王攀元畫出的大塊天地。黃綠色調的天地，按王攀元的說法，是童年家鄉無邊的草原，那時自己沒有朋友也沒人願意接近他，他經常獨自在草地上自己和自己玩。悲傷飄零的畫面，一次次被塗抹到畫布上。最常出現在天地之間的是「紅衣人」和「狗」，後者是畫家從小最不會被嫌棄的夥伴，前者是季竹君永遠的化身，因爲她喜歡穿著一襲紅夾克。

他畫的《追日》，狹長形的畫面左下角是快要完全落下地平線的紅色夕陽，右邊四分之一的下方是條拉長身影的黑狗。《思故鄉》憂鬱的綠黃天地裡，右下角有個模糊的紅衣女子，看著左上方的暈黃滿月。《月如勾》綠黃天色底下有墨綠的色塊，右下角的紅衣人這次低著頭，而左上角的月亮已經如勾隱入雲端。

形而上畫廊的負責人黃慈美曾在《攀圓追日——老天爺的劇本：王攀元的故事》一書的首頁寫道：「每當提起王攀元，不禁令人聯想起畫面上那隻奔跑的狗，倦飛



《追日》 1980

的鳥，迷茫的孤舟，……遙遙對著一抹嫣紅的落日，這些淒美的表象，蘊含一種文學性底悲劇美。事實上，孤寂只是他的氣質，而不是他的全部，那形之於外的落寞裡，隱藏著壓抑的熱情；無寄的鄉愁；隨遇的過客；不屈的傲骨」。

王攀元的畫風裡有幾個基本的元素與風格，有觀眾說「每一幅畫，都有畫家自己夢的存在」，有評論家說「孤寂中卻包含著百轉千迴的感情激盪」。王攀元對於畫中悲劇性則有著自己的見解：「繪畫一門，就是創作者的心靈反應，脫離了心的表現，就是抄襲。也就是說，我這特殊的痛苦人生，借用繪畫來表白我的內心苦水罷了。」

孤獨原來不寂寞

一九八三年，王攀元獲得「中華民國畫會金爵獎」，並受邀參加台北市立美術館開館展。雖然王攀元的畫作受到國畫會和現代美術界的同時肯定，但七十二歲的老畫家，卻仍然受著債台高築之苦。他在日記裡寫著：「對命運，我無法抗拒，但對藝術工作，我的決心總是不變，永不放棄！」

一九八七年，王攀元在台北皇冠藝文中心辦個展，有位準備買七、八幅畫的收藏家，堅持要買非賣品的《無奈》，然而這幅畫卻是一位國外回來的模特兒，喜歡他的畫而立刻褪去衣服供他作畫而成的作品。王攀元堅持「不能將朋友惜才的情份，拿來做買賣」而不願割愛。結果，收藏家決定一幅畫都不要。老畫家繼續疼惜自己畫裡的種種感情，繼續欠著別人債。

隔年，王攀元的作品獲選為台灣省立美術館的典藏作品。往後數年，他的作品持續在國立歷史博物館、台北亞洲藝術中心和省立美術館參展。一九九四年，八十三歲的王攀元在台北形而上畫廊舉辦「孤獨原來不寂寞」個展，隔一年又推出《不只是孤獨》個展，畫家的生活終於有了改善，王攀元終於讓自己和家人有了穩定的家。

曾經有朋友勸王攀元，年紀大了，應該輕鬆一點過活，譬如說，打打麻將過日子，不要讓自己活得那麼累，王攀元事後氣著說：「這，實在有夠荒唐，竟然叫我去打麻將。我就是年紀大了才要把握時間呀！」

國立台灣美術館前館長倪再沁曾經請教過王攀元，究竟是怎樣的態度能讓他持續創作不輟，王老答曰：「一絲不苟，率性而為！」事實上，王攀元不僅面對藝術和生活的態度保持一絲不苟，他對自己的作品也常有非常率性的處理方式。有次，宜蘭文化中心有筆一百萬元的典藏預算要拿來買他的畫，他卻一口氣送了價值千萬的十幾張畫，要文化中心將這筆經費拿來鼓勵年輕的畫家們。當文化中心表示要召開記者會來表揚王攀元時，他卻堅決表示，如果要開記者會，他就不捐畫了，因為他並不是沽名釣譽的人。

駐宜蘭的「自由時報」記者李奎忠與王攀元交往多年，他曾在接受訪談時說道：「我最尊敬他的是，以他今天的聲

望，他卻不會在宜蘭地區形成任何山頭或派系。」李奎忠又補充道：「他讓我最折服的就是這種表裡如一，真誠無偽的文人風骨。」

人生有幾個十年？

藝評家謝里法認為王攀元的畫作，「在筆觸密集鬆疏之交錯中，產生一種因子的游動，使得畫面由單純而繁複，又由繁複而單純。」王攀元畫作中的色彩韻味與幽深的線條趣味，實在需要觀賞者透過畫作的尺寸規模與真跡才能更好地理解與欣賞。

「我畫畫喜歡廣大、空間廣大。我做人做事，空間很大。」關於自己為什麼總喜歡畫大尺寸的畫作，王攀元曾這樣對師大美術研究所教授王哲雄說。「好話要簡短，廢話不用多講，重要的話、有用的話趕快講，不要浪費別人的時間。所以我畫畫也是這樣，越簡單越好，我喜歡單純。」王攀元畫作的大量留白，正是他簡單心靈的寫照，文藝獎提名委員在提名理由裡寫道：「王攀元不屬於聲嘶力竭，搖旗吶喊型的美術運動健將。他的創作實是一個人心靈和宇宙共通精神的凝鍊，其中具有的深沉孤寂，是典型文人精神的展現，儘管他往往以西畫作為材質和表現形式。」他將王攀元形容為「不屬於聲嘶力竭，搖旗吶喊型」的美術運動健將，確實是非常的貼切。

王攀元到了九十歲還是孜孜不倦地作畫，還是繼續讀書、寫作和愛人，一如他幾十年前所要求自己那樣的生活，他在文人精神上面的展現確實已經力透紙背，沁人心靈。「年輕人一定不能隨波逐流，要問自己究竟為什麼要畫畫。畫畫的人要有自我，有自我就會有目標，有目標就會有成功。」這是王攀元在被問到可以給年輕創作者怎樣的建議時的答案。

「人生有幾個十年？要找到自我，肯定自我，不要虛偽的過活，你一定要多問問自己幾次，人生有幾個十年？」在北迴線上的火車車窗裡，看著海上龜山島的人，心裡不斷出現王老充滿鄉音，卻一再重複的話語。



作品賞析

王攀元的作品，最常出現的是無邊天地與太陽、紅衣人、狗與馬的變形等三個主題。

這三個主題之所以持續出現在王攀元的作品裡，背後都有特殊的感情與回憶在其中。

狗與馬的變形

王攀元三歲喪父，從此感受到人間冷暖，習慣在一人世界裡生活。小學畢業那年，母親過世之後，他更是受盡大家族上下的欺負。「狗」是王攀元從小開始就喜歡的朋友，「馬」則是故鄉遙遠記憶的畫面。

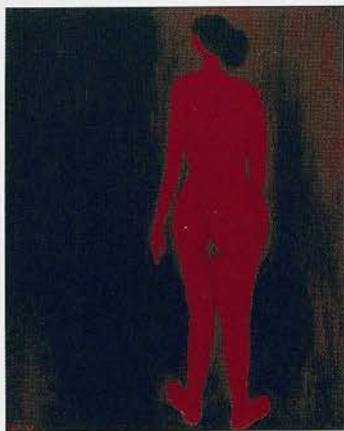


「遙遠的路」1996 116x90cm 油畫
「追日」1985 79x17cm 水彩
「馬」2000 162x130cm 油畫



紅衣人

最常出現在天地之間的是「紅衣人」和「狗」，後者是畫家從小最不會被嫌棄的夥伴，前者像是季竹君永遠的化身，因為她喜歡穿著一襲紅夾克，紅衣人同時也像畫家心目中情感最深層的投射。「紅色」，同時也是王攀元小時候想吃蘋果而沒能如願的回憶反射。



「畫家」1960 73x60cm 油畫
「麗影」1995 65x53cm 油畫
「月如鉤」1993 116x90cm 油畫



無邊天地與太陽

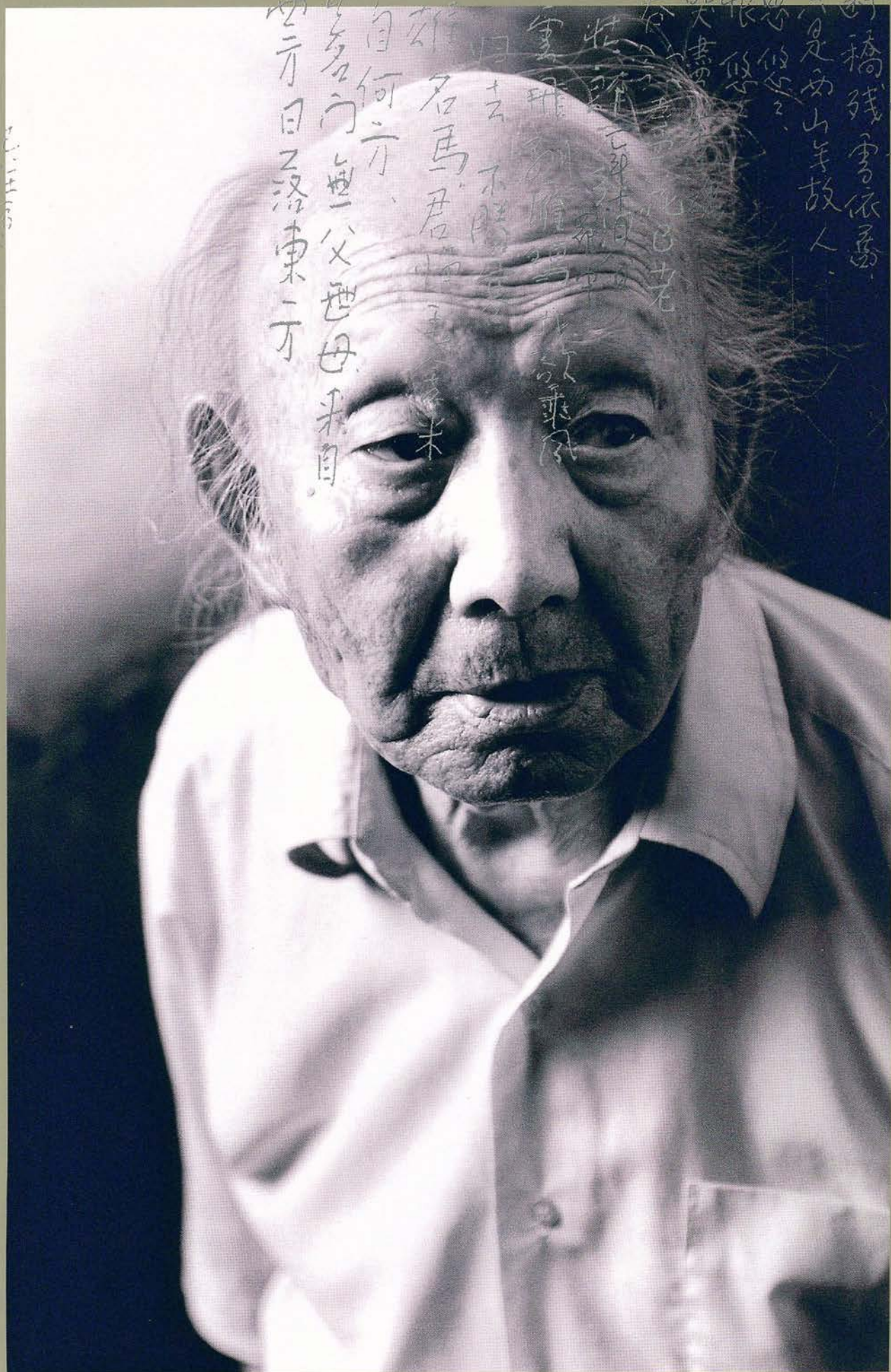
畫布上，經常可以看到王攀元畫出的大塊天地。黃綠色調的天地，按王攀元的說法，是童年家鄉無邊的草原，那時自己沒有朋友也沒人願意接近他，他經常獨自在草地上和自己玩。悲傷飄零的畫面，一次次被塗抹到畫布上。



「歸向何方」1980 91x91cm 油畫
「一江春水向東流」1992 117x91cm 油畫
「日月光華」1993 162x130cm 油畫

子規聲如泣
 昨夜夢魂中
 新橋殘雪依舊
 只是西山年故人
 思悠悠
 恨悠悠
 哭盡
 春去
 壯年
 金瓶
 歸去
 名馬
 自何
 名門
 西父
 西母
 西日
 西東
 西一
 西自

1954年
 七月
 十一日





與民國同壽的王老，
一直都很喜歡和學生與畫友來往。雖然他的話充滿鄉音，
但是，大家在多年的「訓練」之下，
早已練就如何從話中「解密」的功夫。看過王攀元畫作的人，
應該也會同意這個經常在床板或牆緣畫出百號作品的人，
總是能讓人從簡單當中看出豐富的世界來。



《殘回》2000



王老再畫一幅山景，
起了來殺氣騰騰，
講起話來喋喋不休，
一毫子一毫子，
只有「牛馬」，
那就是「雨」，
這類的話，
却有

比大馬的女人很穩重，然而在我的
理想中還是嬌小而又多愁善感的女人
比較有趣。這話的解釋是因為她有
出人意料的詩意，有情緒，容易於哭泣，
生耐人尋味。你或是像鑽石般的人，
也可能很冷淡，但根本無情。你或是
在此我特別提醒大家，不要以為
我的經驗，凡是遇到嬌小而又多愁善感
之人，九都喜歡，與人深吻，因為深吻者
求，也才不是真正要愛你的。



得獎理由

賴聲川先生係台灣「現代劇場」重要開創者，所創「集體即興」編導方式為台灣現代劇場投入鮮活動力；「相聲系列」不僅使消失的傳統藝術在現代社會中重新找回生命力，更轉而豐富了現代劇場語言。

近二十年的創作，皆能結合精緻藝術與大眾文化，

近期的「如夢之夢」更在個人導演成就上創造新高峰。

賴聲川先生以其作品之時代影響力以及藝術教育之貢獻，獲得本屆國家文藝獎。

得獎感言

〈榮譽與責任〉

許久以來，這個世界趨向一種態勢：聲音大才能被聽得見；長相絢麗才能被看得見；行為不可思議才能被注意到。漸漸的，人們已經失去欣賞更含蓄特質或者事物表面性背後內涵的能力。

在某一方面，這是我們人類長久以來養育的龐大怪物——媒體——造成的現象，而我們媒體促成的惡性循環——盡量去發揚一切大聲、絢麗、不可思議的，讓這些變得「重要」而「可欲」，讓人們加倍而加速的去製造更多這些特質的事物——造成人類價值觀的極度變化。人們心目中重要的再也不是屬於人性尊嚴的，或者個人內在心靈特質。這個惡性循環推到極致的表現可以是一種恐怖行為；我們世界正也在經歷過去時代無法想像大聲、絢麗，而不可思議的恐怖行為。

於是「藝術」的位置在哪？是不是已經變成一個孤島，一個生命問卷上「可跳過」的選擇，我們這個時代的一個附註？

事實上，在今日「藝術」的領域中，也已經不匱乏「大聲、絢麗，不可思議」的作品。曾經也有人用這些標準批評或稱讚過我自己的戲。似乎「藝術」也被捲到這個惡性循環之中。而到後來，是不是再大的聲音也聽不見了，再絢麗的外表也沒有人會注意了，再不可思議的行為，人們早已見怪不怪了。

在世界趨向瘋狂的今天，感謝國藝會舉辦如此的獎，表揚優秀的藝術工作者，而我能夠被列入其中，只能讓我感到無比的榮幸，以及無限的責任感。

「劇場的絕對魅力在於它的現場性，
它的浪漫在於它是生命短暫與無常的縮影。」

賴聲川



賴聲川是台灣少數在學院內外都受到高度肯定的智慧型創作者。他導戲、教書和「編」劇本，包括拍電影與電視劇等創作也都一起來。

他在國立台北藝術大學還叫做國立藝術學院的時候，繼戲劇系創系主任姚一葦先生之後接手擔任主任，並且闢劃了戲劇研究所的開張與運作。他所拍的第一部電影《暗戀桃花源》獲得東京影展銀櫻花獎等獎項，他所創作的電視劇《我們一家都是人》創下電視史上許多新紀錄。去年，他導演的八小時劇作《如夢之夢》，更得到「賴聲川揮灑出絕對名留台灣劇場史上的動人作品」這樣的讚譽。

事實上，賴聲川在一九八八年就曾獲得「中華民國國家文藝獎」，這次獲得「國家文化藝術基金會文藝獎」首度改名成「國家文藝獎」的表演藝術類獎項，消息宣佈時，賴聲川正在美國加州進行早已計畫的閉關靜心，媒體無法直接採訪到他的感想。報上不斷出現的是賴聲川夫人，同時也是他長期合作的「表演工作坊」製作人丁乃竺的轉述：「很意外，很感謝」。

余秋雨說，賴聲川和他領導的表演工作坊「總能彈撥到無數觀眾的心弦」。許多觀眾也應該記得，他們在欣賞賴聲川作品時所流過的眼淚和綻放的笑顏。然而，持續的多方面創作與教學，又使得賴聲川所彈撥到的心弦又豈止在劇場當中而已。

一九七〇年代初期，許多文化藝術及流行資訊相關工作者所會出沒的台北「艾迪亞餐廳」，賴聲川從就讀輔大英語系一年級開始，就在那兒駐唱過。到了大三，因為系上新來的歐陽瑋神父和其他兩位對戲劇有興趣的老師共同合作，系上推出了兩個演出，其中一個製作是莎士比亞的《仲夏夜之夢》，這齣戲當中有十支曲子，是由同時也擔任演員的賴聲川所創作的。但是，當時他並沒有未來非念戲劇不可的念頭。

大學時代就已經走進密宗信仰之門的賴聲川與丁乃竺，出國前還在新店的道場進行了國內罕見的密宗婚禮。這對新婚夫婦相約要進同一個學校唸書，因為兩人都被美國加州柏克萊大學接受，婚後沒多久就共同前往那兒唸書。

冥冥中我們常會做一些決定

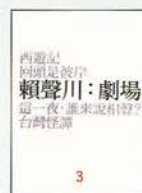
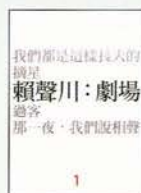
賴聲川一九五四年在美國華盛頓市出生。父親賴家球曾任中華民國駐美國西雅圖總領事，和外交部情報司長，母親屠玲玲。

在華盛頓進小學的時候，賴聲川被視為是天才兒童而直接進入二年級就讀，後來回台灣念初中時，卻因為語言與文化上面的無法適應，被留級了一年。賴聲川被問到這段往事的時候，不禁在回答時大笑了起來：「我一方面覺得這根本就是報應，因為我小學曾經跳級一年；一方面卻也感謝這個經驗，讓我可以緩一下剛回國就得適應升學壓力下的生活腳步。」想不到初中還沒唸完，父親因病過世，原先命運似乎只是安排賴聲川短暫回國幾年再出國唸高中、大學，想不到因此而與台灣以及中文創作結上不解之緣。

丁乃竺曾經受到雜誌的邀請去訪問自己的先生賴聲川，她問賴聲川是否小時候就知道要走上戲劇創作這條路？

賴聲川先是嚴肅而正經地回答：「每一個人都有自己的路，有時候，我們並不確知自己的前途，但冥冥中我們常會做一些決定，這個決定可能就很清楚的在朝某個方向走，我想我就是這樣。」接著卻道出自己幼時興趣的獨特面：「我小時候的志願就是當畫家。我最喜歡畫漫畫，尤其是連環圖，常自編自畫。這跟編劇有點像，有時候我看連環圖，會覺得如果一個人能畫一手好漫畫，也許就能作個好導演，畫連環圖就像分鏡一樣。」

賴聲川喜歡畫畫的淵源和能力，也許可以說明為什麼「表演工作坊」近年部分作品的舞台設計也是由他來擔任。同時，賴聲川在唸書的時候也編校刊、寫短篇小說、彈吉他、吹藍調口琴、練南胡和唱英文歌曲。



賴聲川在加州柏克萊大學申請的是「戲劇系研究所」，五年後，他以研究所創所以來最高的成績獲得博士學位。

學者導演現身校園與劇場

賴聲川在柏克萊的唸書經驗，可以用一天當三天用的拼勁來形容。他可以一整天在排練場裡面排戲，也可以到圖書館借一堆書連續讀上十幾個鐘頭。

五年內，賴聲川導過了十月即將在國家劇院推出的《等待果陀》（這次，賴聲川以《等待狗頭》為名發表）在內的五齣以上製作。學術上的訓練和排練場裡的實務操練，讓賴聲川成了所裡面亟思培養的「學者導演」。

畢業前夕，國立藝術學院戲劇系創系主任，同時也是知名劇場理論家姚一葦先生的女兒姚海星，受父親之託在尋找優秀的師資。她的朋友正和她說到柏克萊有個賴聲川的表現很令人注目，正在全力準備博士資格考的賴聲川，聽到窗外飄過自己的名字而探出頭，兩人於是結識。

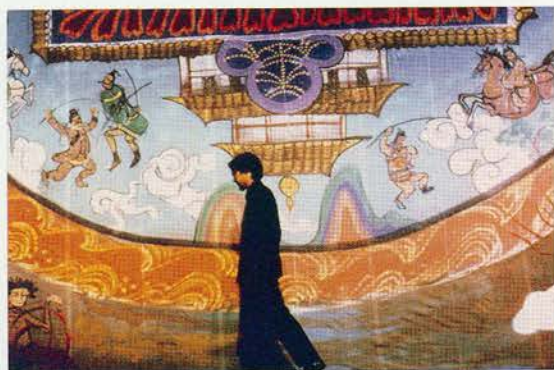
一九八三年開始，經由姚一葦的邀請，賴聲川成了系上最年輕的博士老師。他回國第一年，就開始使用他從荷蘭「阿姆斯特丹工作劇團」（Amsterdam Werkteater）導演雪雲·史卓克（Shireen Strooker）學來的「集體即興」創作方法於課堂上，並在隔年年初，由戲劇系學生和他共同完成，以同學生命經驗為基礎所創造出來的《我們都是這樣長大的》。

這個幾乎都是由大一新所創作出來的作品，卻比那時候的許多社會劇團演出，還要來得清新動人。戲劇學者馬森當時還以「一個新型劇場在中國的誕生」為題，在報端為文肯定這齣戲的成功：「這是『生活的戲劇』、『人生的戲劇』、『寫實的戲劇』。但這樣的『寫實』，卻又並不是『意識型態』式的寫實，或『主題掛帥』式的寫實，而是使生活自行呈現的寫實。」

接著，賴聲川與「蘭陵劇坊」、雙溪啟智中心合作完成，以智能不足者及其家庭為探討對象的《摘星》。包括李國修、金士傑、卓明和丁乃竺等演員，拜訪了台北近郊幾所教養院，他們與智能不足的兒童和他們的家庭進行了許多的拜訪與互動。然後，再以自己的觀察與實際訪談，在排練場裡面排出這個分成十五個片段所組成的作品。去年獲得「國家文藝獎」文學類獎項的詩人楊牧在觀戲後，以「一場近乎宗教的祭禮」和「一場可以回味如詩的寓言劇」來形容《摘星》這個作品。

一九八四年，剛滿三十歲的賴聲川、李國修和李立群共同創立了「表演工作坊」，並且隨即投入創團作《那一夜，我們說相聲》的準備工作。這三個人在這個作品上面所撞擊出的火花，照亮了台灣劇場發展史上的許多紀錄。這齣戲的成功，同時也引發了校園及社會劇團，大量採用集體即興方式來進行創作的潮流。

集體即興創作，從此成為賴氏創作的重要標記。



即興創作並不是簡單的事

什麼是「集體即興創作」？

賴聲川曾經在回國五年之後所接受的一場訪問裡這麼說：「集體即興創作所提供給演員的，不只是表演上的突破，同時，也讓他們學習到，如何自然表達出深藏在內心深處的情感。因此，才能使得演員在整個排演及表演過程中，培養在藝術創作上的判斷力。而在創作過程中，我都會先構思整齣戲的『基本藍圖』，然後再讓演員進入其中，接受角色，在演員接受角色後，則必須在正式排演之前，先了解自己扮演的角色背景與劇中環境。然後，才能藉此自然的表演方法，挖掘出潛藏於內心的情感，來豐富劇中內容。」

賴聲川特別強調集體即興創作當中，導演和編劇領導者必須先構思出的「整齣戲的基本藍圖」。這需要創作者針對個別製作，在進入排練期之前就得心中有著清楚的架構和方向。另外，演員還得進行內心情感挖掘以及創作判斷能力的累積。這兩個原則都在在顯示出，想要從事集體即興創作的創作者，必須具備一定程度的戲劇專業能力。因為「即興創作」不等同於「排練場見」或「台上見」那麼輕鬆簡單。

關於即興能力的呈現，賴聲川認為需要高度技巧和現場靈感的爵士樂，實在是最恰當的比喻。賴聲川尤其欣賞英年早逝的美國爵士樂手約翰·寇傳（John Coltrane）：「爵士樂不是吹得快或奔放就好，其中學問很大。我視約翰·寇傳為『爵士樂的愛因斯坦』，因為他所用的音符、節奏、技巧都是沒人用過的。他每吹出一首音符，就是即興完成一個高度精密且具深度的作品，對他及他的音樂我真是服了。」喜歡爵士樂的賴聲川，甚至曾經在中廣主持過兩年的爵士樂廣播節目「即興的靈感」。



相較於蘭陵劇坊藝術總監吳靜吉早在一九八〇年代初，就透過集體即興的方式來開發演員的創作潛力，或者用以發展部分劇情內容及角色性格。導演賴聲川和編劇者賴聲川規畫之「集體即興創作」之間的合作，似乎更需要導演（編劇引導規畫及收尾者）、演員（編劇素材提供與試驗者）之間的密切配合。發展期與排練期所費的功夫，甚至還需要參與者必須是「帶藝在身」來合作才能「正正得正」，否則「正負相乘」必然要得到負效果。

「即興創作並不是簡單的事，它需要付出的精力與時間都遠比傳統方式下的舞台劇來得多，對劇場沒有深刻的認識，根本無法掌握。」賴聲川早在一九八七年接受的訪談裡，就曾語重心長地這麼說。

精緻藝術和大眾文化的巧妙結合

集體即興創作之所以會那麼轟動，實在是因為觀眾在賴聲川與「表坊」的作品裡，看到它亮眼的成績。

但是，賴聲川早期與學生和蘭陵劇坊團員之間的密切工作卻一點也沒有偷工減料。以《那一夜，我們說相聲》為例，賴聲川和表演者之間的實際準備工作就超過了半年以上，這還沒算上賴聲川對於表演形式與主題的醞釀期在內。

《那一夜，我們說相聲》在一九八五年，參加許博允主持的「新象國際藝術節」演出，台北原計演出八場後又加演七場，中南部原計演三場，加二場，總共演了二十場，打破了舞台劇連續演出的紀錄。《那一夜，我們說相聲》後續出版的錄音帶，持續地風靡全省各地。戲中的許多對話，成了街頭巷尾的流行話題。許多評論紛紛指出，「表坊」和賴聲川成功地將「精緻藝術」和「大眾文化」作了一次巧妙結合。

「《那一夜，我們說相聲》這齣戲的出發點非常簡單，又非常地複雜，戲的結構也是非常簡單但又非常複雜。簡單的說，是利用一個傳統的表演形式——相聲，來表現我們三個現代人對傳統的一些感想。但是利用傳統來表現對傳統的看法，是一件非常複雜的事。」賴聲川在一篇回顧這齣戲創作過程的文章裡如是說。

賴聲川和「表坊」陸續在往後十五年內推出的《這一夜，誰來說相聲？》、《又一夜，他們說相聲》與《千禧夜，我們說相聲》，繼續上下古今通博哲學思想與尋常生活於一爐。然而，回溯到《那一夜，我們說相聲》的吸引大量新舊觀眾走進劇場，以及之後民俗曲藝團體或現代劇場搬演相聲作品的獲得注目，我們似乎可以說，這齣戲很有點在台灣起了「一齣戲救活一個劇種」的力量。

《那一夜，我們說相聲》推出隔年，賴聲川導演的《暗戀桃花源》又為台灣現代劇場史創下新的里程碑。



理，導演的看法則又有不同。

賴聲川在一九九九年三度推出《暗戀桃花源》的紀念專刊上寫道：「今天重排《暗戀桃花源》，我一直會感動於一些事。不是江濱柳和雲之凡，或永遠找不回桃花源的老陶，那個感動其實一直都存在我心裡，代表一種更大的『錯過』，屬於整個時代的一種『錯過』。我是重新發現一些當年創作時的精神而感動。」接



屬於整個時代的一種錯過

一九八六年的《暗戀桃花源》首演版，囊括了當時最精采的一批演員，如金士傑、李立群、顧寶明、丁乃竺、詩人管管、後來創辦「優劇場」的劉靜敏、以及從劇場導演過渡到《聯合報》駐歐特派員和小說家的陳玉慧等人。

劇中，排練悲劇《暗戀》和排練喜劇《桃花源》的兩個不同劇團，陰錯陽差地輪流使用同一個舞台。最後，兩團甚至像合唱團二重唱似地共用舞台「演出」。看完戲的觀眾，完全明白「笑中帶淚，淚中帶笑」的意義是什麼。

一九九一年，《暗戀桃花源》登上國家劇院演出，隔年搬上電影銀幕並邀得林青霞出任女主角。柏林影展卡里佳里獎評審團，在頒獎給這部由劇場製作改編成電影的獎狀上是這麼說的：「這部電影是一個寓言，關於台灣和中華人民共和國之間的衝突，關於台灣和西方之間的衝突，關於他藝術範圍內諸多團體之間的衝突。再說，詩般的意象，說服性高的表演，以及幽默的舞台安排，讓這部電影成為視覺上的純粹享受。」電影獎評審團說這齣戲講的是「衝突」，美國有觀眾表示這齣戲講的是「禪宗」式的義

著他又指出：「我重新發現，《暗戀桃花源》其實和《那一夜，我們說相聲》一樣，不需要什麼特殊舞台條件，不需要龐大後台支援或技術配合，就可以演出。」

賴聲川所說的「不需要龐大後台支援或技術配合，就可以演出」，其實就和《暗戀桃花源》劇中兩團得共用舞台的烏龍情境一樣，都是台灣現代劇場環境中所特有的「基本條件」。賴聲川在一九八七年年底，受邀為國家劇院開幕季執導的《西遊記》，雖然獲得美國《新聞周刊》給予「台灣的藝術家正在創作全亞洲最大膽的中國藝術」的高度評價。但是，這次跨界合作，卻讓賴聲川和「表坊」比許多表演團體，更早得去面對台灣劇場許多「基本條件」欠缺所衍生出來的問題。

限制也是創造力的來源

從古典小說獲得靈感而重新創作寫就的《西遊記》，可說是賴聲川回國之後第一個非集體即興創作之原創劇本。邀請單位要求這個戲必須使用到劇院所有設備，同時，它最好是個百老匯式音樂劇或歌劇來吸引觀眾。賴聲川沒有完全答應後面的要求，但同意為達到測試設備的效果而使用所有機器設備。

賴聲川在首演節目單上面寫道，這齣戲「不但在探索當代中國劇場的方向，更是探討中國『歌劇』形式的新可能。」這個包括演員、舞者、合唱團和樂團等超過二百多人參與的演出，的確是台灣空前絕後的超級大製作。然而，樂團指揮竟然很冷靜地告訴賴聲川，樂團可以和表演者同台排練一次，「然後呢？」導演開始有些擔心。「我們就台上見。別擔心。我們是專業的團體，我們會自己練習的。」賴導演聽到此，簡直就不知道該如何回答指揮先生「專業」的回答。

「對於這個製作的感情，我感到非常矛盾，因為合作的藝術家們和我一樣，也都很想做出點新的成績來。不過，行政協調上面也有不少問題，藝術家們一些業界內的習慣也讓我吃足了苦頭。」賴聲川從這次合作經驗，得到了很好的教訓與教育：「台灣現代劇場創作者有些想法，在碰撞了我們所處的環境之後，它只好改變。我承認我們經常受限於環境，而且被限制得非常厲害，非常不滿意。」

「但是，這些限制卻也是我創造力的來源。這是很大的悲哀。但是，台灣這些基本條件的限制，卻也塑造出我們創作的風格。因為，我們得去變通、得去轉化創造出我們所要求的成績來。」賴聲川在這次刺激過後，更確定自己要在自己能夠確實掌握製作進度與水準的情形下進行創作。

一九九五年，賴聲川受邀為「超級電視台」導演當天排演當天演出的連續狀況喜劇《我們一家都是人》時，就先要求自己在擁有行政和攝影小組成員之外，同時還可以在開播之前，讓包括演員在內的所有參與人員先行上課並操練二個月。在電視台同意並開始執行之後，擔任創意總監及編導演工作的賴聲川「在這段期間找到工作的節奏與Know-How」，後來果然創造出叫好又叫座的不凡成績。



一九九八年，「表坊」十週年紀念製作《紅色的天空》在北京演出，由大陸「北京人民藝術劇院」副院長林連崑等知名演員參與演出，賴聲川成了第一個在中國大陸導戲的台灣導演。今年年底，《千禧夜，我們說相聲》原班人馬將赴上海與北京演出。明年，大陸演員將在大陸巡迴演出《暗戀桃花源》。





顯然，包括「台灣表坊製造，輸入大陸舞台」在內的戲劇活動，賴聲川也逐漸掌握到箇中三昧而不會受限於環境的限制了。

導演的藝術創作能量與眼界

曾經，賴聲川被問到「導演」工作的本質是什麼？他的回答是：「導演工作就是做一連串的判断，以及如何去執行、控制那些判断，這裡頭牽涉到許多專業知識，但最重要的是一個人的藝術創作能量與眼界。另外一點，就是與別人溝通的能力，劇場工作是一個與人密切接觸的工作，它要求你與一群不同的人去一起處理『人』這個共同的課題。」



賴導演的藝術創作能量，讓他在回國近二十年裡，與「表坊」合作推出超過二十個以上的戲劇作品。

一九八九年的《回頭是彼岸》，處理了兩岸與武俠想像世界的議題，這齣戲後來在新加坡的演出獲得許多迴響。一九九一年的《台灣怪譚》由李立群獨角演出嘻笑怒罵的台灣「怪談」。九四年的《紅色天空》，「表坊」演員所飾演的老人們，直接在台上碰觸死亡的命題，這個戲後來還分別為大陸與新加坡的劇團所搬演。九六年的《新世紀，天使隱藏人間》，是當時美國最受爭議和得獎最多的同性戀議題作品。九八年的《我和我和他和他》和九九年的《十三角關係》，則在一人分飾多角的劇情鋪墊上，分別創造出新的劇場可能性來。

賴導演的藝術眼界，讓他在一九八八年就製作了義大利劇作家、編劇、導演和演員達利歐·弗（Dario Fo）的劇作所改編的《開放配偶（非常開放）》（陳明才導演）。

十年後，達利歐·弗得到了諾貝爾文學獎。事實上，在弗得獎之前，「表坊」還推出過他翻譯弗的《一個無政府主義者的意外死亡》（由金士傑導演，更名為《意外死亡（非常意外！）》），和之後的《絕不付賬》（丁乃筭導演）。對於義大利喜劇，賴聲川所翻譯推出的古典大師哥多尼（Carlo Goldoni）的《一夫二主》和《一婦五夫》，更為劇場界及觀眾開啓了認識這個獨特劇場形式的大門。

不過，若要說到賴聲川藝術能量和藝術眼界的高峰，那就非他最近的作品《如夢之夢》莫屬。

這一次，終於不害羞了

《如夢之夢》去年年初，先在賴聲川的母校加州柏克萊大學，以「工作坊」形式推出三個半小時的英文版呈現。二〇〇〇年的五月，《如夢之夢》以兩天演完全本的方式在國立藝術學院戲劇廳進行首演。賴聲川個人對於這個作品非常喜愛，未來還準備修改後再上演。

「導戲這麼多年，接觸佛法這麼多年，卻一直沒有把這兩者去做直接的連結。這一次，終於不害羞了。」賴聲川喜愛這個作品的理由，顯然還有非常個人私密情感的一面在其中。

一九九九年的秋天，賴聲川在佛陀成道的印度菩提加耶參加為期十天的研習，舍利塔旁有僧侶、有學生、有旅人和路人，有人在打坐、有人在冥想、有人在作大禮拜或誦經，曾經和西藏上師有過神奇相遇經驗的賴聲川，當下開始有了新戲表現形式的構想。流動的人群、殊聖幽微的空間氛圍、細微或吵雜的聲響、內心被喚起或連結起來的能量，再搭配上自己重讀多次的《西藏生死書》裡的一篇醫生的故事，讓賴聲川開始在筆記本上刷刷寫下後來名為《如夢之夢》的戲中人物與大綱。一直到天色漸暗，模糊視線所落下的最後一句話是：「沒有

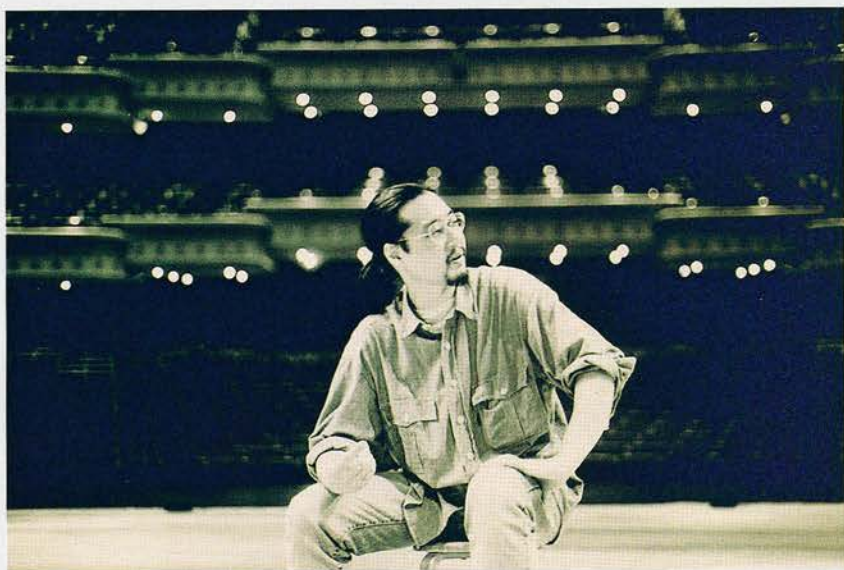
光了」。

「長達八小時的演出中，一個又一個的故事，如開展盒中之盒的——鋪展在觀眾演前，賴聲川高超的說故事方法，讓人一路走進了他所編織的生命命題之中。」《中國時報》娛樂周報2000娛樂十大表演藝術獎的讚辭如是描述《如夢之夢》。對於這個「在一個故事裡，有人做了一個夢；在那個夢裡，有人說了一個故事」的劇場史詩，賴聲川認為「一切才剛要開始」。

《如夢之夢》開啓的未來可能製作，不由讓人開始引領期盼起來。

這個「什麼」，才是最重要的問題

新加坡實踐戲劇學院創辦人郭寶崑說：「寫賴聲川，難以隨手拈來，因為他的劇場沒有現成的參考規



範，是一種比較特異的『劇場』；不中不台、不東不西、不雅不俗、不規中矩。把八個『不』字改為八個『又』字，這話仍舊適用。」

郭寶崑描述賴聲川的「不」字版和「又」字版的十六字真言，非常貼切地呈現出賴聲川創作中的模糊性與可能性。然而，這畢竟是賴氏獨門功夫，外人難以學習模仿。不過，當賴聲川在被問到「創作」可不可能被教的這個問題時，他曾這麼回答：「其實我常告訴學生，『創作』是百分之十的『創』，百分之九十的『作』。」賴老師顯然明白台灣表演藝術環境，需要創作者投入更多精力去作「功課」，而不能只是意念先行。

今天，在被問到他會給有志表演藝術工作者的建議時，賴聲川加重語氣地說道：「我常說，而且還會繼續對我的學生和年輕人這麼說，尊重舞台，要知道舞台是神聖的、嚴肅的。不要在得到一個舞台之後，就覺得滿足。你一定要問自己，如果我終於可以在舞台上『說話』的時候，如果我終於拿到一支麥克風可以『發聲』的時候，我要說什麼？這個『什麼』，才是最重要的問題。」

創作近二十年的賴聲川，在嚴肅或嘻笑的舞台裡，源源不斷地呈現從時代和自身所發現「什麼」給我們。

《那一夜，我們說相聲》1985

這個由五個相聲段子所組成的「相聲劇場」，藉由正在消失中的藝術形式「相聲」，來反映現代社會中的許多事物與觀念的消逝。李國修與李立群飾演兩位苦候相聲大師不至的餐廳秀主持人，後來只好自己說起相聲。在充滿爆笑及感人片段的劇情推展之中，觀眾突然發現原本是家中長輩才會喜好此道的相聲魅力。同時，觀眾也突然發現歷史與社會演進中值得懷念與深思的過往。



《暗戀桃花源》1986

前後三度上演的《暗戀桃花源》首演至今年，剛好滿十五年。排練悲劇《暗戀》和排練喜劇《桃花源》的兩個不同劇團，陰錯陽差地必須輪流使用同一個舞台。最後，兩團甚至像合唱團二重唱似地共用舞台「演出」。藝評家劉光能認為這齣「笑中帶淚，淚中帶笑」的製作，是「具有深刻時代意義的現代劇」。一九九二年拍成的電影版，並獲得「東京影展」銀櫻花獎等國際獎項。

《紅色的天空》1994

「表演工作坊」十週年紀念演出。賴聲川透過演員還年輕的身體，詮釋人老年、老化、以及生命末端的種種情境。全劇由八名主要演員扮演老年及其他年輕角色，原始靈感來自荷蘭「阿姆斯特丹工作劇團」的同名戲劇，該劇導演雪雲·史卓克正是賴聲川集體即興創作方式的啟蒙師。本劇後來在大陸由「北京人藝」副院長林連崑等知名演員參與演出，賴聲川成了第一個在大陸導戲的台灣導演。



《如夢之夢》2000

《如夢之夢》從一個醫生的故事，連結到一個病人的故事，再連到一個上海老女人、一個法國伯爵的故事，然後又回到病人的故事，最後再度成為醫生的故事：「故事的中心主題環繞著生命的追尋、死亡，及人生帶來的重複生命模式。整齣戲像一次龐大的旅行，從主角的生命末端開始，從二十世紀末到二十世紀初，從亞洲到歐洲，從生到死，從痛苦到解脫的可能性。」觀眾可以從三百六十度旋轉的座椅上，看見四面舞台的環形劇場所呈現的一幕幕舞台意象。《中國時報》以「賴聲川揮灑出絕對名留台灣劇場史上的動人作品」給予高度評價。





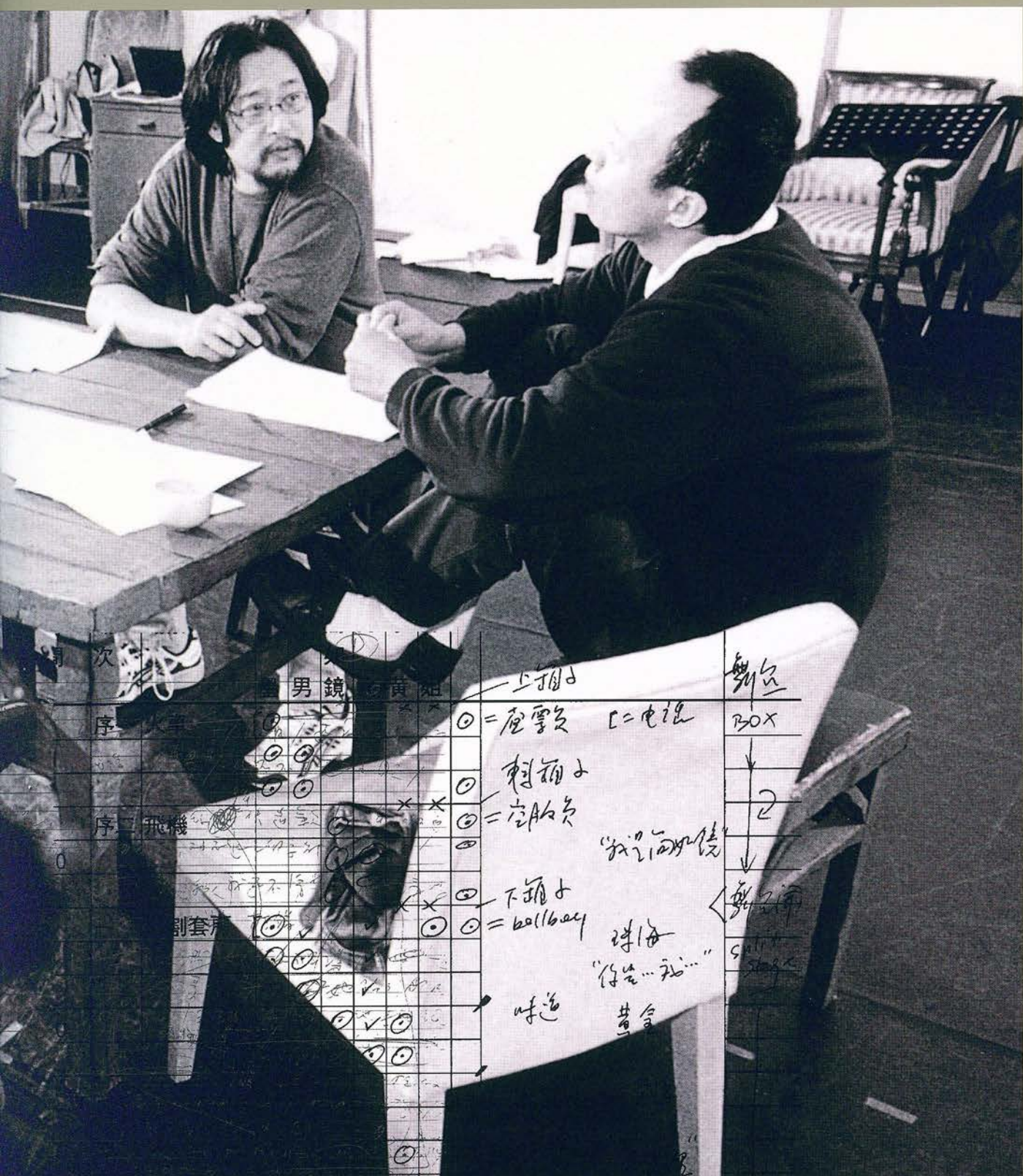
賴聲川不僅在劇場裡面可以指揮若定，
他的家居生活也一樣從容與優雅。
雖然劇場和教學工作非常忙碌，
賴家父母注重與孩子相處的時間與品質的傳統並沒有斷過。
學生時代就喜歡上彈奏演唱的他，
後來在大學階段開始接觸佛法與密宗，
許多生命中的巧合與因緣，
讓賴聲川一直在「冥冥中作下一些決定」。

許多人只要一想到「集體即興創作」，就會想到賴聲川。

事實上，他所會的劇場創作手法當然不僅於此。

賴聲川始終認為，劇場工作就是在「處理『人』」這個共同的課題，如何讓「人」可以經由戲劇化的處理來呈現，這不僅是導演的工作，也是所有共同合作的劇場工作者的功課。





得獎理由

許王先生是台灣傳統布袋戲重要演師，從藝六十年，技藝水準精湛，藝術風格圓熟，具有累積成就。近幾年來，許王先生持續發表新作，整理舊戲，編寫文字劇本，並指導後輩專業演師學習，在創作與承傳上均有卓越貢獻。

許王先生為傳統出身的表演藝術家，卻能與時代脈動同步前進，展現多元演藝風格及持續創作力，值得肯定。

得獎感言

首先要感謝評審委員的器重，在新世紀的伊始，給與這項至高的榮寵。對於一個從事布袋戲超過半世紀的工作者，無疑是最高的肯定與鼓勵。也感謝我的牽手，結婚以來的相夫教子，無怨無悔，使我無後顧之慮，全心全力演出。還有這些合作多年的同事，沒他們的襄助，我無從發揮我的演技。最感心的是這些數十年如一日的觀眾，他們是我以花甲之年，猶能年演三百餘場之最大原動力。當然也要感謝這些年來，專家學者的牽教和政府的認定與鼓勵。得獎的心情是愉悅的，責任卻是加重的，未來的人生歲月，我將竭盡所能，貢獻所學，也期望政府儘快成立一所偶戲學校或偶戲科系，其意義將更勝過對個人的肯定。感謝 先父賜子千金，不如教子一技，也感謝我的兄長對我的愛護，沒有在我承繼「小西園」時，提出任何異議。在得獎的此時，我也將告慰 先父在天之靈：「父親大人，孩兒沒有辜負小西園這塊招牌。」

「做事全力以赴，結果隨緣無求。」

許 王





「國家文藝獎」得獎消息傳來，許王正在無線電視台編、導、演十月即將上演的「古典布袋戲」，他用他那擅長為劉關張三兄弟和其他許多角色輪流發聲的戲劇性嗓音沉穩地說：「真感謝，真感謝」。

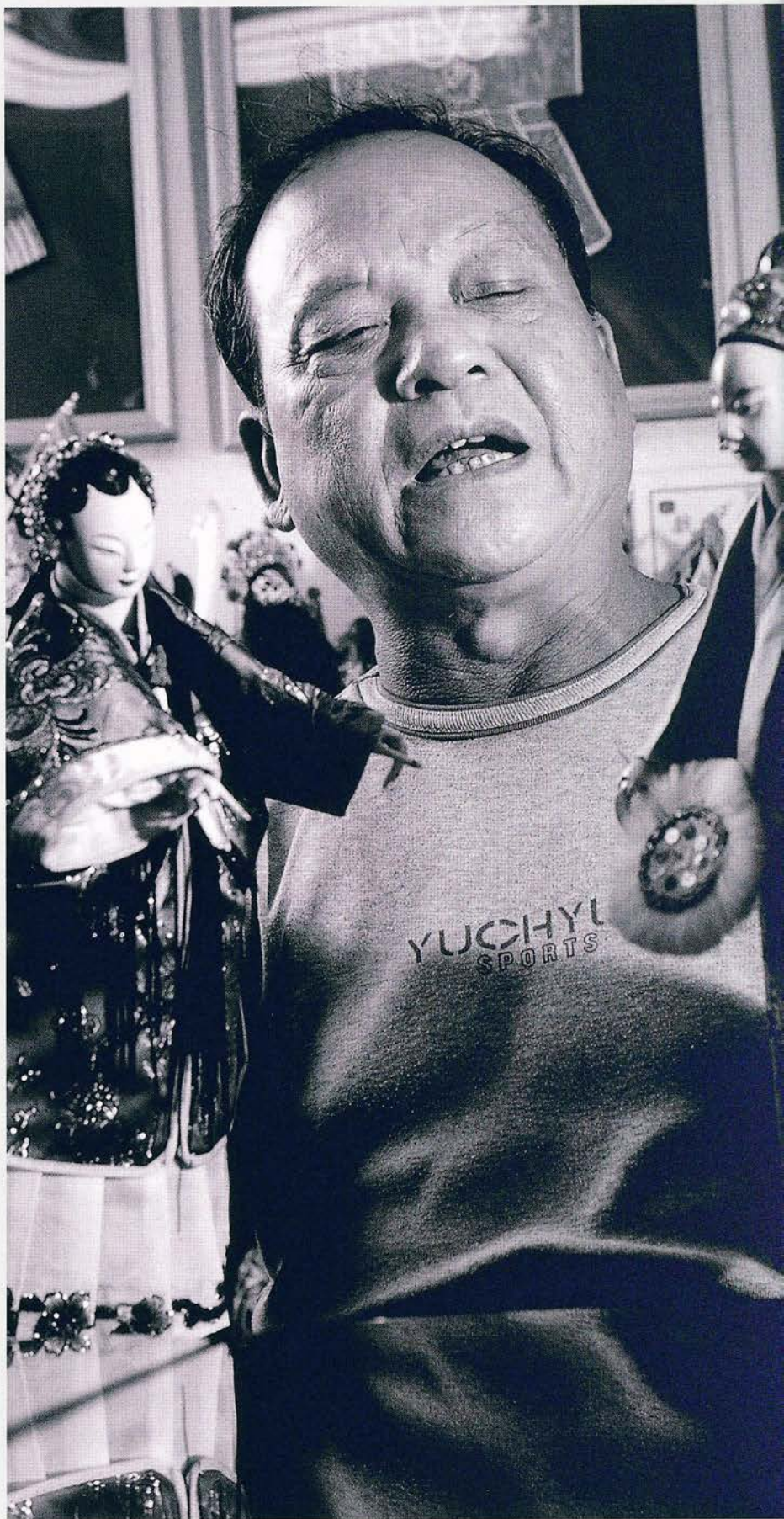
兩週後，國家文化藝術基金會和公共電視相關人員，前往專門祭祀好兄弟的的九份「萬應公」廟拜訪許王的時候，豪雨正一陣陣地潑灑在野台戲棚內外。台上是許王領導「小西園掌中劇團」演出的「三顧茅廬」，廟前是兩隻大豬公、遍插紙旗的祭品與邊閒聊邊折金紙的地方父老，算算觀眾人數並沒有比劇團文武場和演師的總和多多少。後台有人用眼神告訴正在搬演孔明的許王說有人來看他，諸葛先生立刻說了話：「感謝，感謝，真感謝，今天寒舍來了許多貴賓。」

「外台戲是要演給神明或者好兄弟看的，現場觀眾人多人少都沒關係，扮戲的人照常要用心去演出。」不管在野台、在內台都飽受歡迎近半世紀的許王，因為雨實在太大而暫停五分鐘，和助演師傅探頭出來擦拭戲台與戲偶。原本應該五點結束的午場戲，許王硬是很自然地多演了快半小時來補足時數。

國家文藝獎表演藝術類獎項第一次頒獎給掌中戲工作者，這對長年奔波在野台、內台「文化場」的許多地方戲班來說，實在是有著相當重大的象徵意義。許王的努力、堅持與藝術上面的造詣，確實擔得起這個指標性人物的角色。

「辛苦？各行各業也都很辛苦！作藝術和作別種行業一樣，工作態度都是要從生活裡面一點一滴做起來。」許王的嘴角總是帶著點微笑，臉上法令紋完美的弧度，讓他看起來好像隨時都準備露齒而笑：「我個人實在是沒什麼特別可以拿出來講的，只是這門藝術實在有這個價值來讓大家注意。」

事實上，很早就被尊稱為「戲狀元」的許王，已經在舞台上操弄戲偶將近一甲子。他和幾乎與民國同壽的「小西園」，在野台、在校園、在國內外劇場，將台灣的古典布袋戲傳統「一點一滴做起來。」



古典傳統的堅持

布袋戲又名掌中戲，因其表演時以手控制動態，戲偶的身段與造型之美儘係透過掌上技藝呈現而得名。這個源自中國南方傳統的木偶戲表演形式，在清朝末葉由泉州、漳州和潮州等地，隨著移民傳入台灣。布袋戲經過長期發展而變得益加精緻，並和歌仔戲同時被視作是台灣最具本土文化色彩的表演藝術。

傳統布袋戲的戲台多由木雕而成，這些細緻的彩樓前方有兩根柱子支撐著平頂式的頂棚，下方自然構成的三面皆空的大廳堂是戲偶表演的空間。戲台後方作雙層設計，上層有窗，下層中間懸有兩塊交關屏，雙雙附有布簾供戲偶出入。早期戲台前方多為四角頂而有「四角棚」之名，後來因為戲班競爭激烈，部分劇團陸續作出了高度和尺寸都增加的「六角棚」。

古典的布袋戲演出彩樓，往往本身就是高超的木雕精品。除了「小西園」之外，包括已逝的掌中戲大師李天祿



領導的「亦宛然」，和高齡一百零二歲的大師黃海岱所領導的「五洲園」等歷史悠久的掌中戲團，現在也都還保持著在古典彩樓演出掌中戲的傳統。

布袋戲演出所會涉及的種種，其實就是完整的民間工藝大集合。因為包括戲台，戲偶本身頭部的雕刻、身上穿的戲服、台上使用的武器和道具等等，通通都是講究細工的手工藝品。如果再加上後場音樂伴奏所需的音樂知識，掌中戲團在演出之外，劇團領導者根本就像是在經營一個流動的「民間活文化展示場」。

許王的父親許天扶在民國二年創立「小西園」，前台演出以泉州木偶來搬演，後場伴奏以北管音樂現場來搭配——古典傳統上面的堅持，劇團始終不曾稍微鬆懈。



六歲站上板凳登台助演

許王生於民國二十五年（日據時期昭和十一年）的台北新莊戲館巷，這條巷最高紀錄曾經有過八個劇團在運作。當時，父親時年四十四歲，六年前已生有一子許欽，這年再度喜獲麟兒。由於是中年得子，因此分外疼惜，許天扶為次子取名「王」。

「許王」這個名字對這一家人有特別的意義。因為許天扶在此數十年前，曾因戶籍登載之誤而將自己的王姓記為許姓，從此異性傳代。許王名字的由來，似乎在冥冥之中已預告他會延續家族原有傳統，並據以發揚光大。

那時的布袋戲界，高手輩出，「小西園」在大台北地區的聲望如日中天，與「宛若真」並稱北管雙璧，不僅尪仔擎得漂亮，更擅長於跳窗、打籐牌等特技，許天扶創演《荒山劍俠》、《濟公傳》等武俠劇目，風靡了許多觀眾。但是，到了一九三八年，太平洋戰爭爆發，台灣「禁古樂」，傳統布袋戲無法演出，許天扶只好攜家帶眷並邀請兩名後場樂師到廈門工作。當時，許王才三歲。

由於異鄉討生活十分不易，帶來的樂師先後回台，許王五歲開始學後場的打鼓，六歲就站在板凳上為父親助演，從此展開超過半世紀的掌中歲月。

許王的記憶力十分驚人，他對於自己過去所經歷的種種，幾乎都可以說出清楚的日期與事件。這也許和從小就得上台演出，隨時得集中注意力學習、得現學現用的能力，早就因為身體力行而越磨越光的緣故罷。

「說起來，我們這種民間藝師的生活，有時候實在是有些悲哀。我六歲就要上台，是因為我母親那時往生的緣故。」此時，許王臉上的法令紋有了些微的變化：「那時，我母親生病，我和父親到外地去演出，在那兒過了一夜，回來的時候，母親已經往生，連她是幾點過去的也不知道。後來，我父親過世，我正帶著團在外面演出，父親在艋舺往生，我也不在身邊。」

從內台戲到外台戲

許天扶在廈門演出三年之後，轉回台灣。當時日本政府推行皇民化運動，台灣民間信仰的相關活動被禁，依附在廟會祈福酬神盛會的外台戲也隨之不能演出，許多布袋戲團都轉到劇院裡演出以日本故事為主的「內台戲」。

日據時期的台灣表演團體和劇院都被納入分級制度，一級劇團到一級劇院演出的酬勞是五五分帳，一級劇團到二級劇院演出是六四分帳；反之，如果是二級劇團要到一級劇場演出則是四六分帳。通常，一級劇團都是日本人的天下。

「小西園」初回到台北之後，參加「第三世界館」（今台北民生西路與南京東路交叉口附近）的開幕演出。許多老觀眾口耳相傳地被吸引了過來，結果排隊進場的人龍蜿蜒迤邐到延平北路，許多日本同行也跑來看戲並給予高度肯定。原本是二級劇團的「小西園」，後來進而受邀到內部全為榻榻米的一級劇院「螢座」演出，並隨即升級為一級劇團。

等到台灣光復之後，廟會「扮仙作戲」的活動又開始復甦蓬勃，「小西園」和許多同行的演出機會又大大的增加起來。雖然光復初期的演戲規定很特別，演出前得演半小時，如〈女匪幹〉、〈收拾舊山河〉、〈忿怒的火焰〉等「反共抗俄劇」。但是，「小西園」所擅長的傳統劇碼與堅持的北管後場，終於又可以和觀眾見面了。

少年許王還在新莊國民小學唸書的時候，就已經在累積演出的磨練機會。為了要維護「小西園」的金字招牌，父親教導許王的要求十分嚴格，學習的程序一點也不馬虎。先從最基本的學擎乩仔開始，然後是扮乩仔、唸口白、背戲文、四聯白等，最後才教導如何搬演一整齣戲，此外，後場音樂的曲牌、鑼鼓介頭，許王也必須熟悉，父親要求不管是台上的主演或助演，都務必要使後場音樂的板眼與戲偶的動作身段能漂亮地搭配。





接下來的幾場演出，戲迷和長輩都將觀眾的熱烈反映轉告給許天扶知道。於是，父親決定從「小西園」另分一團讓許王帶領，專門在基隆地區演出。

一九五五年，許王的父親在他二十歲的那年過世。至此，許王開始擔負起領導「小西園」的工作到今天。另一方面，許王的兄長許欽，則以「新西園」之名也在北台灣闖出一片天地。後來，哥哥因為布袋戲的蕭條，退出戲界。等到其子許正宗亦成立布袋戲團時，許王為其命名為「正西園」，以表尊大哥為正統譜系之意。許王對於傳統種種「禮數」和「長幼」的講究，由此可見一斑。

五百人在底的布袋戲團

「小西園」上下兩代所累積的劇本簿近千本，除了傳統留下來的《二才子》和《寶塔記》之外，許王改編自北管戲和演義小說的有《封神榜》和《七國志》等，改編自京劇的有《捉放曹》與《斬華雄》等，改編自劍俠小說的有《少林寺》和《峨嵋劍俠》等。另外，許王還自編了有《孤兒喋血》與《關山雙蝶》等作品。許王當兵的時候，甚至還改編了法國大仲馬的《三劍俠》為《雲斷風波林》呢。

一九六〇年，許王開始推出的《龍頭金刀俠》更是造成前所未有的轟動，觀眾看得如痴如醉，口碑相傳，反應熱烈。「金刀俠」愈演愈烈，欲罷不能，連演了十二年之久，許多熱情的戲迷，跟著戲班跑，風雨無阻，只為了不肯錯失《龍頭金刀俠》的一點一滴。這種演戲和看戲的盛況，實在是「小西園」和許多老輩觀眾的精采回憶。



十五歲的時候，父親將許王升起來擔任主演，自己擔任副手。同年的三重大拜拜，同行長輩「闊嘴師」王炎老先生大宴賓客無暇分身，於是邀請許王前去主演，結果演出風評極佳。許王還記得自己當天早上演的是《荒江女俠》，晚上則演《少林寺》：「那是我第一次在那麼大的場面演出。戲台下，人疊滿滿的都沒離開，我的信心也在那時候建立起來」。



許王不僅能夠自編自導自演，同時還能為同業「電話解幕」：電話那頭的同行說他的戲演到哪，劇情如何人物如何，但是接下來要怎麼「接」下去？許王在電話這頭就慢條斯理地開始說起，續集的分場與人物關係要如何發展怎樣收尾。許王編劇本和說故事的功力，主要來自於大量演出經驗的累積。

民國四、五十年的「小西園」已經是「五百人在底」（意指戲還沒開演，台下基本觀眾就至少聚集五百多人）的布袋戲團。劇團不僅是廟會酬神戲接不完，而且還常常應邀到台北的大橋戲院、高砂戲院、新樂戲院等內台演出。一年三百六十五天大概有三百天要演出。有時候，甚至是一天得午晚場分別在不同地方演出。

許王還記得早期演出外台戲的許多「拼台」經驗，包括一次在重慶北路的路旁演出，演到一半竟然讓人給剪了電線，台上所有光線頓時失去光明。「電失了，可是我們的後場鑼鼓並沒有歇，歇了就表示我們的戲拼輸了。這時候，原本坐在腳踏車上面看戲的觀眾，紛紛踩起自轉車來用車燈照明戲棚。」聽故事的人聽得驚心動魄手汗直冒，當事人卻一逕慢條斯理的說：「然後，你就看到對方的戲棚戲照演，可是大家反而轉過來看我們這邊的戲。過去，布袋戲拼戲、爭戲路就是這樣的競爭。」

許王在「小西園」推出的武戲非常受到歡迎，其中尤以「跳窗仔」和「打藤牌」最為膾炙人口。跳窗仔是武打戲中，表演者在間不容髮的瞬間，將手中戲偶快速往空中後拋，準確的落入戲棚上方窗子的一項特技。打藤牌則是一套藤牌刀的廝殺對打，套招精密，動作俐落，是具有相當美感的武戲場面。

由於許王聲量音質俱佳，演出時全神貫注，技藝精湛，經常能博得觀眾一致喝采，尤其是武技精絕，不在乃父之下。經常在武打動作之間，以迅雷不及掩耳之勢，雙手連續將戲偶先後擲入戲棚上窗的絕技，深受觀眾佩服，年輕時候就曾博得「跳窗仔許王」的美號。

金光戲大戰椅子會

雖然「小西園」名聲已經非常響亮，許王虛心學習的態度並沒有改變。

為了使口白發音精準文雅，他常請教漢文老師如何轉腔轉韻，早期還曾請著名的排戲先生吳天來，到團內討論戲劇的安排與人物性格的設計。為了轉用平劇的音樂來豐富布袋戲的後場，他還請過平劇老師來教導後場。現在，「小西園」還持續地邀請大陸一級鼓師到團內交流後場音樂的運用問題。

然而，電視的出現卻帶給民間表演藝術團體極大的威脅。內台戲的演出機會大量減少，廟會現場演出常被播放電影所取代。許多布袋戲團受到電視的影響，開始改演「金光強強滾」的大型木偶，製造效果、噱頭，來吸引觀眾。更有甚者，為精簡成本，全場都用音樂卡帶代替現場口白，「一人（或二人）布袋劇團」的奇特現象也出現在外台演出當中。

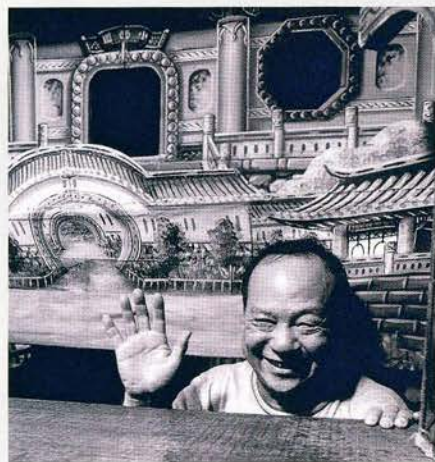
「金光戲」挾著聲光特效聲勢，對以傳統鑼鼓音樂為後場的「小西園」形成一大考驗與挑戰。許王面對炫目的布袋戲特效，仍能運用他的編劇才能，改編歷史劇、平劇，為傳統布袋戲注入新血，留住了忠實戲迷，並吸引新的觀眾。一九六三年，「小西園」還因一齣《三國演義》，將平劇的分場、劇情、音樂運用在掌中戲的高水準成績，奪得全省戲劇比賽的冠軍。

不過，「小西園」的確也受到電視等娛樂進入人們生活之後的影響，原本戲路全滿的情形也漸漸減為一年二百多天的演出，雖然如此，許王仍然不顧外在環境的壓力，持續執著於傳統鑼鼓布袋戲的演出型態，數十年如一日。

不僅「小西園」的演出精緻用心，觀眾回饋的熱情也十分感人。一九六七年，一群「小西園」為數甚眾的忠實觀眾，由住在松山的周條盛的發起，組成了「小西園椅子會」。當時參加者有百餘人，大家繳交少量費用，為「小西園」在台北的每場演出準備椅子、茶水，最高記錄現場曾準備了一千三百隻椅子！

「椅子會」每月農曆初八聚會共餐，並常款待「小西園」團員晚餐；若有喜喪事也會相互陪對，宛如至親好友。常聽文人是「以文會友」，「小西園椅子會」的戲迷們則是「以戲會友」，戲迷們濃郁的感情，化為一股力量，支持著許王堅持演出傳統的布袋戲。目前「椅子會」雖因老戲迷年事益高而解散，但仍有為數三、四十人左右的觀眾（包括一位百歲人瑞），跟著小西園的布袋戲到處看。





一直到今天，仍有不少廟宇固定請「小西園」演出酬神戲。例如，台北建成公園旁的土地公廟（農曆二月初二）、大稻埕媽祖廟（農曆三月二十三）、蘆洲觀音寺（農曆二月二十七）等地，都可以在廟口前面看到「小西園」精采的現場演出。

古典布袋戲實在是個寶

一九八三年，「小西園」獲得日本「人形劇協會」的邀請，首次赴日公演，受到熱烈歡迎，造成一票難求之盛況。日本NHK電視台還製作了電視專輯來報導「小西園」這次巡演。日本演出的成功，開啓了「小西園」往後持續受邀到海外演出的機會。

「他們決定邀請我們之前，我們根本不知道他們已經長期觀察我們超過四年。」目前擔任「小西園掌中劇團」執行長，同時也是許王長子的許國良補充道：「協會的人還將他們的觀戲筆記拿給我父親看，我們才知道他們的態度是那麼的認真。他們認為古典的戲台、戲偶、演出的身段唸白以及雅致的後場音樂，實在值得介紹給日本的同行與觀眾。這次邀約的附帶效果是，國內偶戲界與負責文化事務的長官，也開始肯定古典布袋戲實在是個『寶』。」



隔年，「小西園」赴美巡迴十三州演出，不僅演出時的評價很高，回國後也掀起了「外交何須科技」的討論。此後，出國巡迴公演幾乎成了小西園的例行公事。迄今，「小西園」已繞行世界一周，歐、亞、非、澳、美五大洲皆有喜愛「小西園」傳統掌中戲的熱情觀眾。同時，「小西園」更是多次受邀到大陸泉州演出台灣自己的古典布袋戲。今年年初，陳水扁總統赴中南美洲訪問，甚至還把「小西園」帶著去巡迴演出。

一九八四年，台大教授李鴻禧和楊維哲等人，透過「布袋戲西田社」的籌備，準備聚集眾力來籌畫傳統布袋戲的包存與推廣。「小西園」保存傳統的用心與精湛的技藝，獲得這些大學教授的高度肯定。他們並邀請許王共同策畫「西田社」的成立。

「如果要我指出當今的一位布袋戲大師，那就是許王先生。」台大中文系講座教授曾永義，曾經在文章裡這麼形容許王演出的精采之處：「談到許王先生的精妙藝術，他的布袋戲偶完全像一個人，比方說，他可以教一個書生拿筆，或是拿酒杯喝酒、寫信、蓋圖章，這是要有極高的藝術修為，才能展現出來。每一種角色，生、旦、淨、末、丑，他所賦予的，都栩栩如生。他爲了要使這樣的藝術能夠長進，還從中國傳統戲曲裡去記取、滋養、觀摩學習，像他所演的關公，就是我們台灣紅關公的樣子。因此他在國外演出的時候，可以使觀眾如癡如狂。」

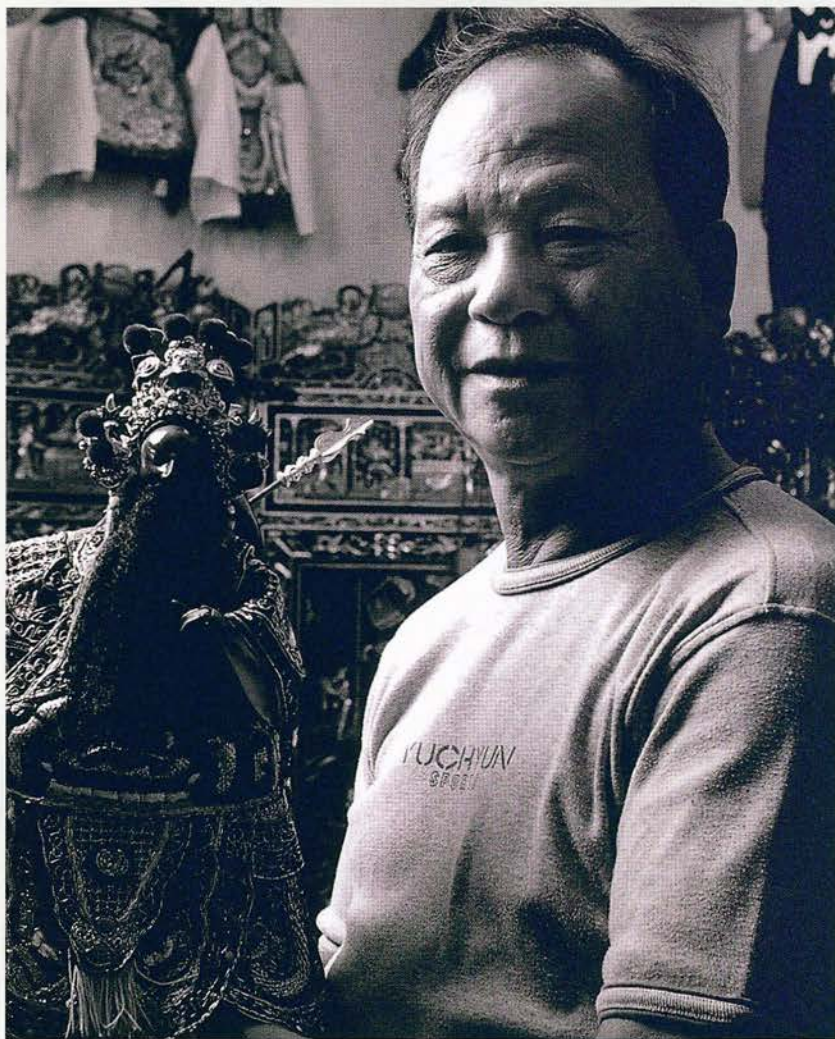
要真的有心「潦」下去才可以

雖然許王的成就獲得海內外觀眾的肯定，但是，他始終沒忘記藝術傳承的重要性。最近幾年，許王在吃重的演出行程之外，仍不忘台灣古典布袋戲傳承的工作。「過去，我也曾經公開說過，民間藝術來不及傳承，是件遺憾的事情。你看看，如果民間布袋戲都是放錄音帶來演出，這不是很可惜嗎？」許王對於布袋戲的前後場人才的凋零，實在既感到心疼又感到憂心。

「我們的後場老師傅年紀越來越

大，這裡面好多人甚至比我年長，有人往生，有人已經不習慣晚場演出或出國訪問了。我是邊演，邊擔心這門藝術的未來。」曾經是「小西園」戲迷，後來被許王給追來的許王夫人，忍不住在旁邊發出聲音：「那也得要想學的人，要真的有心『潦』下去才可以。哪有可能說，想到好玩，就來玩一兩下，想到不好玩，說走就走呀。人各有志，每個人都要找到自己的興趣去做，這勉強不來的。」

一九八五年，「小西園掌中劇團」獲得教育部第一屆「薪傳獎」的戲劇類團體獎。一九八八年，許王獲得「薪傳獎」個人獎。隔年，獲提名為「民族藝師」



候選人，並被聘為藝生評審委員。得獎越多，許王更覺得自己應該主動擔負起培育布袋戲新生代的責任。

最近十年，許王不僅在布袋戲教學行之有年的板橋莒光國小、新莊國小等校傳授技藝，同時也在文建會的支持之下，進行「台灣古典布袋戲藝術人才培訓計畫」。「這部分，還是要感謝政府有在關心傳統文化。我記得當時的楊碧玉處長，還追著我們家國良要他趕緊提出計畫來培訓人才。」同年，國立傳統藝術中心籌備處也通過了「小西園許王技藝保存案」，開始進行二年半的紀錄訪查；「小西園」的經典劇目演出錄影、曲譜和劇本的整理工作也一併進行。

許王長子許國良在父親的策畫之下所成立的「小西

園木偶藝術工作室」，則為現代偶戲表演團體的多角化經營提供另類思考。工作室除了透過講座、演出，整理劇本、曲譜，為急需保存的傳統布袋戲文化積極下工夫之外。同時，還與大陸雕偶師、戲服廠建立良好合作模式，積極開發可以成為「台灣的芭比娃娃」的現代布袋戲偶。

全力以赴 隨緣無求

一九九七年，文建會開始進行培訓計畫，並在後來出版了分為基礎篇、進階篇和高階篇的「研習教材」書籍與錄影帶。雖然培訓計畫已經告一段落，「小西園」仍在持續地培養年輕一輩的布袋戲前後場人才。

近年來，布袋戲同業之間來和許王習藝請教的人數也沒少過。一九七〇年代，「亦宛然」的李傳燦與陳錫煌也曾先後到「小西園」擔任二手。許王的同業學生，還包括了屏東「全樂閣」鄭寶如、屏東「祝安」陳正義、桃園「新天地」黃國聰、員林「全世界」洪啓文等人。

文化評論家林谷芳在國家文藝獎得主成就座談會上面表示：「許王是一位全方位的傳統布袋戲演師，他的藝術能隨著時代脈動與時並進、靈活演化，展現持續的創作能力。」他並指出：「許王最為人稱道的成就是，他持續發表新作，一方面整理舊戲，編寫為文字劇本。他同時致力進行『有效的傳承』，不僅重視『向下扎根』，同時指導後進、提升演師的技藝水準。」

評審委員認為：「他的劍俠戲不像金光布袋戲只能倚靠聲光特效，而是通俗與經典的高度結合，成就可比擬為布袋戲裡的『臥虎藏龍』。」面對這樣的稱讚，許王依舊保持著謙遜的態度：「感謝大家，是大家不嫌棄，讓我得這個獎。」他接著又表示：「我最近去上佛光電視台的節目，最後得說一句話送給觀眾朋友，我當時是這麼說的：做事全力以赴，結果隨緣無求。我覺得這就是我一生做人作戲的基本原則。」

「做事全力以赴，結果隨緣無求」的許王，六十年來還持續在野台與內台演出台灣古典布袋戲。未來，許王希望能在自己有生之年看到台灣第一所「偶戲學校」或「偶戲科系」的成立。相信他和「小西園」全體，一定也會繼續全力以赴地促成這個夢想的實現。

作品賞析



《桃園三結義》

東漢末年，黃巾亂起，群雄割據，劉備、關羽、張飛三人桃園結義，結成異姓兄弟，不求同年同月同日生，願求同年同月同日死，一災三災，一難三難。後來，關、張二將受東吳殺害，劉備為報二弟之仇，中東吳大都督陸遜之火攻計，兵敗馬鞍山，退到白帝城，托孤而亡，為兄弟盡義。

這個改編自古典小說《三國演義》的作品，長年受到野台與內台觀眾的喜歡。許王在凸顯劉關張三兄弟的性格與動作上面的設計，經常獲得各年齡層人士的喝采。

《快馬追蹤》

明朝年間，雲武侯因救駕有功，調往京城，留獨生女雲桑英在江南雲府。某日，總管老僕接獲武侯家書，護送雲桑英上京見父，途經四谷山，遇賊寇姚月行搶，幸有英雄章懷尹相救，姚月返山寨，與兄姚日率山賊夜襲章府，章雙手難敵眾拳，騎馬逃走，姚家兄弟亦騎馬追趕不捨，章巧智利用地形制服姚家兄弟。



本劇需要高超的戲偶操縱技巧，其中的騎馬武戲尤其吸引觀眾。每次「小西園」在海外演出此劇，總是無須透過語言就能讓觀眾進入劇中情境。

《復楚宮》

春秋時，楚國西鄰番國作亂，侵擾楚境，楚莊王派兵禦敵，不料神射將軍養由基戰敗，老千歲萬花侯屈良戰死，楚莊王不得已退到海邊。時賢士孫叔敖因打死兩頭蛇，為楚大夫陳靈公所聞，薦之於楚莊王，封為復楚統兵馬大元帥，終於擊退西番兵，收復楚宮。

「小西園」演出當中的所有口白，通常由許王擔任。同時也要操弄戲偶的許王，他在劇中呈現眾多人物聲音表情的多樣性與層次，就和他精采的台上技藝一樣精采。







只要稍微和許王有過短暫接觸的人都會同意，
他活脫脫是個老派台灣藝術家的真實寫照——除了自己的專業以外，
為人謙虛誠懇、懂禮數又明白天文地理。
從六歲開始站在板凳上面演野台開始，
許王就與合作的夥伴和家人持續數十年的「劇場生活」。

許王和他領導的「小西園掌中劇團」，除了台灣各個野台與內台都走透透以外，國際舞台上的大小劇院更是常常可以看到他們的足跡。許王不僅會演，而且會編會導又能教。「布袋戲的傳承與國際的交流，兩者都很重要」。事實上，許多地方掌中劇團把自己的第二代送到許王門下學習，許王也總是不藏私地盡力教導。







1925 出生於台南市打銀街。

1932 就讀末廣公學校（今台南進學國小）。1936 考入台南州立第二中學（今台南一中）。

1940 寫第一篇小說〈媽祖祭〉，投稿《台灣文學》，入選為佳作。1941 寫獨白體小說〈征台譚〉，投稿《文藝台灣》，未蒙刊登，卻因此結識西川滿。1943 中學畢業，小說〈林君寄來的信〉、〈春怨〉發表於《文藝台灣》，應聘為《文藝台灣》助理編輯。1944 辭職，回台南任職寶公學校教師（今立人國小）。1946 於中華日報日文欄發表〈黛玉與寶釵〉、〈玻璃小偷〉和〈江湖藝人〉等作品。另著有長篇小說〈熱蘭遮城陷落記〉，已散佚。1947 寫長篇小說〈殖民地的人們〉，已散佚。1948 發表小說〈河畔的悲劇〉、〈澎湖島的死刑〉和〈汪昏平·貓和一個女人〉於新生報，〈復讐〉、〈娼婦〉於中華日報，評論〈一九四一年以後的台灣文學〉及〈俄國三大文豪交惡〉等。1949 發表小說〈三月的媽祖〉和〈伶仃女〉等，評論〈拉蒂葛的小說〉等。

1950 發表小說〈葛里斯貝尼奧斯基的遭遇〉及〈關於托馬斯·曼的三個短篇〉、〈戰後法國文學〉與〈關於毛姆〉等評論。1951 被捕，時年二十七歲，依檢肅匪諜條例判處有期徒刑五年。1954 減刑獲釋，時年三十歲。

1965 發表小說〈青春〉、評論〈論吳濁流「幕後的支配者」〉及〈台灣的鄉土文學〉。入台南師專特師科就讀。1966 發表小說〈獄中記〉、〈青瓦之家〉和〈羅桑榮和四個女人〉等，評論〈吳濁流論〉、〈鍾肇政論〉和〈卡謬論〉等。1967 任橋頭甲園國小教師。發表小說〈漂泊〉、〈伊魯卡·摩萊〉和〈叛國者〉等，及評論〈兩年來的省籍作家及其小說〉、〈論輪迴〉與〈論七等生的小說〉等。1968 發表小說〈賺食世家〉、〈葫蘆巷春夢〉、〈採硫記〉和〈戰敗記〉等，評論〈林海音論〉、〈評「安德列·紀德的冬天」〉、〈評「校園裡的椰子樹」〉、〈一年來的省籍作家及其作品〉。出版短篇小說集《葫蘆巷春夢》及評論《葉石濤評論集》（蘭開出版）。1969 出版小說集《羅桑榮和四個女人》（林白出版）、《晴天和陰天》（晚蟬出版）。

1973 出版小說集《鸚鵡與豎琴》及評論集《葉石濤作家論集》（三信出版）。1975 出版《葉石濤自選集》（黎明出版）、小說集《葛瑪蘭的柑子》（三信出版）。1977 發表〈台灣鄉土文學史導論〉。1979 出版小說集《採硫記》（龍田出版）、評論集《台灣鄉土作家論集》（遠景出版）。

1980 出版小說集《卡爾薩斯之琴》（東大出版）。獲第一屆「巫永福評論獎」。1981 出版評論翻譯集《作家的條件》（遠景出版）。1982 參與創辦《文學界》雜誌。出版《文學回憶錄》及評論集《沒有土地，哪有文學》（遠景出版）。1983 出版評論集《小說筆記》（前衛出版）。1984 時年六十歲，開始撰寫《台灣文學史綱》。1986 出版散文集《女朋友》（晨星出版）。1987 出版《台灣文學史綱》（文學界）、小說集《姻緣》、《黃水仙花》（新地出版）。獲「中國時報文化貢獻獎」。1989 出版小說集《紅鞋子》（自立晚報出版）獲金鼎獎。獲「鹽分地帶文藝營文學貢獻獎」。

1990 出版小說集《台灣男子簡阿淘》、《西拉雅族的末裔》（前衛出版），評論集《走向台灣文學》（自立出版）、《台灣文學的悲情》（派色文化出版）。1991 二月退休，時年六十七歲。出版《葉石濤集》（前衛出版）、《一個台灣老朽作家的五〇年代》（前衛出版）、小說集《誡》（派色文化出版）。1992 出版文學評論集《台灣文學的困境》（派色文化出版）。獲「台美基金會人文貢獻獎」，赴美領獎。1993 出版散文、文學回憶集《不完美的旅程》（皇冠出版）。1994 出版小說集《異族的婚禮》（皇冠出版）、評論集《展望台灣文學》（九歌出版）。獲「高雄縣文學貢獻獎」。1995 獲「府城文學獎貢獻獎」。1996 出版回憶錄《府城瑣憶》，小說集《台灣男子簡阿淘》（草根出版，重排，內容與一九九〇前衛版不同）。編譯《台灣文學集》I（春暉出版）。1997 出版文學史論《台灣文學入門》（春暉出版）。1998 獲淡水學院（今真理大學）台灣文學系頒「台灣文學家牛津獎」並舉辦葉石濤文學會議。1999 高雄市立中正文化中心主辦，《文學台灣》基金會承辦「葉石濤文學國際學術研討會」。出版文學回憶錄《追憶文學歲月》（九歌出版）、《從府城到舊城——葉石濤回憶錄》（翰音文化出版）。十一月獲頒國立成功大學榮譽文學博士。

2000 出版小說集《西拉雅末裔潘銀花》（增訂版，草根文化出版）。獲「八十九年度行政院文化獎」。2001 獲頒「第五屆國家文藝獎」文學類獎項。



- 1912 出生於江蘇北部徐家洪，為當地望族「王牌坊」的長房二少爺。1913 父親去世。
- 1921 入私塾受教，閒暇即以寫字之毛筆畫畫自娛。1924 插班小學四年級，老師看他喜歡繪畫，送他水彩顏料。期末學校美術比賽，畫了一個蘋果，獲得第一名。1925 差點被綁匪劫去，在綁匪與追兵的真槍實彈裡，僥倖撿回一命。1926 小學畢業，考上淮安中學，不料叔叔卻不願支付學費，無法入學。相依為命的母親過世，大家庭當中的生活變得更為艱辛。1927 獲佃農的協助入淮安中學就讀。
- 1930 直升淮安中學高中部。教美術的吳芾芝老師發現他的美術天份與音樂素養，進而幫助他走入藝術的世界。1933 入復旦大學法律系不滿二個月，轉入上海美專西畫系。1936 感染傷寒，幸遇上海音專的季竹君悉心照顧而得以康復。季竹君的出現，為他二十五年的孤苦生涯抹上一襲美麗的色彩，兩人相約畢業後赴法國留學。1937 盧溝橋事變，與上海的季竹君失去聯繫。
- 1942 偶遇十七歲的倪月清，對一身土布花衣鞋的他留下深刻印象。隔年，才與她開始交往。1945 冬日為日軍抓去，槍決前夕，幸得一陌生壯漢解救。王攀元決定放棄一切，帶著倪月清離開老家。1948 相知相惜的倪月清，毅然決然地嫁給王攀元。1949 一家三口隨部隊搭船至台灣高雄，落腳鳳山。
- 1952 受堂弟推薦至羅東高中教書。1959 於羅東農會開第一次畫展，水墨及水彩三十幅全數賣光。
- 1961 與七、八位畫友，組成「蘭陽畫會」。1962 波密拉颱風來襲，所居草寮積水甚深，所藏畫作、日記與書籍皆來不及搶救。風雨中，一家人倉皇逃離，王攀元直嘆「在蘇杭，春風春雨惱煞人；在台灣，春風春雨太無情」。1966 透過台北畫友李德的促成，在國際畫廊舉辦畫展，三十二幅水彩全數賣出。1969 獲選為全省特殊優良教師。課餘閒暇，仍然醉心繪畫。
- 1973 申請退休，將更多的時間投入繪畫。1979 在台北春之藝廊舉行個展。應邀至宜蘭青年社團活動中心教授國畫，每週一次，持續達七年之久。
- 1983 獲中華民國畫學會金爵獎。受邀參加台北市立美術館開館展，於名人畫廊舉辦水彩畫展。1985 參加第一屆「亞洲國際美展」於韓國，持續參加十六屆至今。1986 於雄獅畫廊舉行第一次水墨畫展。1987 在台北皇冠藝文中心舉辦個展。應邀在國立歷史博物館國家畫廊個展。1988 應邀參加全國美展、亞洲國際美展、國家畫廊當代藝術展聯展。1989 參加全國美展，以及國立歷史博物館國家畫廊主辦之「當代藝術發展展」。
- 1990 台北亞洲藝術中心個展。1991 台灣省立美術館二度典藏作品。1992 台北誠品畫廊個展、台中省立美術館個展。1994 台北形而上畫廊舉辦「孤獨原來不寂寞」個展。出版回憶錄《老天爺的劇本——王攀元的故事》。1995 在台北形而上畫廊舉辦「不只是孤獨」個展。王攀元說：「真正的畫家，年紀愈大，畫得愈好」。高雄市立美術館典藏油畫與水彩作品。1997 台北國際藝術博覽會特展。1998 出版大型畫冊，持續創作多幅一百號作品，呈現驚人創作力。
- 2001 應邀於台北國立歷史博物館國家畫廊舉行個展，並出版《攀圓追日——王攀元自選集》。獲頒「第五屆國家文藝獎」美術類獎項。



1954 出生於美國華盛頓市。

1966 搬至台北市，就讀大安初中二年級。1969 就讀建國中學。

1972 就讀輔仁大學英語系。1978 與丁乃竺結婚。赴美國加州柏克萊大學唸戲劇藝術研究所。

1982 在撰寫博士論文之餘師事荷蘭阿姆斯特丹工作劇團（Amsterdam Werkteater）導演雪雲·史卓克（Shireen Strooker），學習集體即興創作方法。1983 完成博士學位。回台灣任教於新成立之國立藝術學院。1984 編導《我們都是這樣長大的》、《摘星》、《過客》。十一月「表演工作坊」成立。1985 編導《那一夜，我們說相聲》、《變奏巴哈》。1986 編導《暗戀桃花源》、《田園生活》。出版《那一夜，我們說相聲》和《暗戀桃花源》單行本劇本。獲得傑出演藝藝術獎。1987 編導《圓環物語》、《西遊記》。翻譯哈落德·品特之《往事》。出版《圓環物語》單行本劇本。接任國立藝術學院戲劇系系主任。1988 翻譯與導演《落腳聲——古厝中的貝克特》。主持中廣爵士樂節目「即興的靈感」。獲頒中華民國國家文藝獎。1989 編導《回頭是彼岸》、《這一夜，誰來說相聲？》。出版《西遊記》和《回頭是彼岸》單行本劇本。獲選中華民國十大傑出青年。

1990 翻譯導演《海鷗》（編劇：安東·契訶夫）。任國立藝術學院戲劇研究所所長。1991 編導《台灣怪譚》。翻譯導演《面試》（編劇：尚·克勞德·凡·義大利）。1992 導演《暗戀桃花源》電影版。榮獲東京影展青年導演銀櫻獎、金馬獎最佳改編劇本獎。翻譯阿倫·艾克鵬之《荒謬人稱單數》。1993 電影《暗戀桃花源》榮獲柏林影展「導演論壇」卡里加里獎、新加坡影展最佳影片、最佳導演及飛比西國際評審團獎。1994 赴加州柏克萊大學客座教學。編導電影《飛俠阿達》。編導《紅色的天空》。榮獲建中中學傑出校友。1995 翻譯、改編與導演《一夫二主》（原著：卡羅·高多尼）。翻譯達利歐·弗之《一個無政府主義者的意外死亡》。擔任連續狀況喜劇《我們一家都是人》創意總監及編劇、導演。1996 翻譯導演《新世紀，天使隱藏人間》（原著：東尼·庫許納）。1997 編導《又一夜，他們說相聲》。1998 編導《先生，開個門！》。為「中國旅程'98」活動創作裝置作品《Tea for Two》，於香港藝術中心及香港科技大學展覽廳展覽。編導《我和我和他和他》。導演《靈戲》（編劇：郭寶崑），於新加坡維多利亞劇院，由新加坡實踐話劇團演出。應香港話劇團之邀導演粵語版的《紅色的天空》。《紅色的天空》在北京演出，成為第一位在中國大陸導戲的台灣戲劇家。出版《賴聲川：劇場》共四冊。榮獲輔仁大學傑出校友。1999 編導《十三角關係》。翻譯《僧侶與哲學家》。

2000 編導《如夢之夢》。擔任美國加州柏克萊大學校董講座。編導《菩薩之三十七種修行之李爾王》。獲頒香港舞台劇獎特別榮譽獎。2001 出版《如夢之夢》。獲頒「第五屆國家文藝獎」表演藝術類獎項。



- 1936 出生於台北新莊戲館巷，父親許天扶為「小西園掌中劇團」創始人。1938 隨父親渡海至廈門求發展。
- 1941 站在板凳上擔任二手，幫助父親演出。1948 自新莊國民學校畢業，正式擔任「小西園」二手。
- 1950 擔任主演，看戲的擁擠人潮，讓許王對演出產生很大信心。1951 五十九歲的許天扶，命十六歲的許王擔任劇團頭手。1952 許天扶退出布袋戲界，將「小西園」戲籠均分給許欽和許王兩兄弟。許王邀請講古先生為「小西園」編排新戲《乾隆五次下江南》。1953 名排戲先生吳天來為許王排《女俠粉蝶兒》，許王以此劇和「亦宛然」拼台獲得喝采。這年，許王開始嘗試自己創作劇本。1955 持續編演新作。父親過世，與黃阿照完婚。1957 應召入伍，在軍中持續編劇，改編法國大仲馬的《三劍客》為布袋戲《雲斷風波林》。1959 退伍後在艋舺戲院演出自編的《俠僧大覺》。
- 1960 演出長篇劍俠戲《龍頭金刀俠》，觀眾反應熱烈，連年十二年之久。吳天來再度來團，為「小西園」排戲兩年。
- 1961 《龍頭金刀俠》演出氣勢如虹，請阿南師為「小西園」刻新戲台和新戲偶，戲偶使用至今。1964 改編平劇《三國志》，代表台北縣政府參加全省戲劇比賽，以〈古城訓弟〉一劇獲得冠軍。1966 戲迷成立「小西園椅子會」。1969 在華聲廣播電台講布袋戲。
- 1970 應中視之邀，演出電視布袋戲《金簫客》。1971 因拍攝時間與外台戲時有衝突，辭去《金簫客》演出邀請。
- 1975 演出《岳飛傳》。「亦宛然」李天祿次子李傳燦來「小西園」擔任二手，為時二年半。1976 「椅子會」發起人去世，結束為時十年的椅子會。1977 編演《金簫客》完結篇，並改編小說演出全本《年羹堯》。1978 「亦宛然」李天祿長子陳錫煌來「小西園」擔任二手，達六年半。再度以〈古城訓弟〉獲得台灣區地方戲劇冠軍。1979 參加「台北市文藝季」，演出《魚藏劍》。
- 1980 參加台灣區地方戲劇比賽，獲北區優勝。參加「台北市戲劇季」，演出《要離刺慶忌》。1981 與李天祿參加「中華戲劇大展」，兩人輪演《群英會》等劇碼。1982 參加「第一屆民間劇場」，演出《東周列國》。1983 應「日本人形劇協會」之邀，赴日本公演，為日本東京國立劇場十八年來首次獲邀演出之外國團體。1984 赴美巡演。美國偶戲界邀請加入世界偶戲組織。參與共同策畫「布袋戲西田社」的成立。1985 「小西園」獲選為教育部第一屆民族薪傳獎之最佳演藝團體。赴美日公演。1986 參與「第五屆民間劇場」相關活動。1988 獲頒教育部「民族藝術薪傳獎個人獎」。1989 參加新加坡「第三屆春到河畔迎新年」活動。赴夏威夷、德國、法國、南非演出。
- 1990 參加「泉州市第二屆世界木偶節」，為台灣古典布袋戲赴大陸演出的重要一頁。參加香港「第十三屆亞洲藝術節」演出。1991 赴紐約演出。「小西園木偶藝術工作室」成立。1993 赴美國、加拿大演出。1994 「小西園」成立八十週年慶演出。率新莊國小「小西園掌中劇團」赴荷蘭演出。赴巴黎新聞文化中心進行開幕首演，首次嘗試安排布袋戲與傀儡戲同台表演。1995 赴泰國、加拿大演出。1996 赴泉州、紐約、日本演出。1997 「小西園許王技藝保存案」及「台灣古典布袋戲藝術人才培訓計畫」開始進行。1998 赴澳洲演出，完成巡迴五大洲演出之宿願及壯舉。參加法國「亞維儂藝術節」及「比里牛斯山藝術節」。1999 參加泉州「第一屆旅遊節暨傳統花燈節」、韓國「第十屆漢城人形劇展」。
- 2000 赴美國演出。2001 隨陳水扁總統訪問中南美洲巡迴獻藝。獲頒「第五屆國家文藝獎」表演藝術類獎項。

第五屆國家文藝獎得獎者成就座談會摘要

時間 90年8月31日 地點 國家文化藝術基金會第一會議室



夏訓夷



林日揚

主持人 夏訓夷（聯合報顧問）
林日揚（國家文化藝術基金會代執行長）
座談人員 陳芳明（文學類評審委員）
林曼麗（美術類評審委員）
林谷芳（表演藝術類評審委員）
向陽（文化評論家）

夏訓夷

聯合報系非常重視這件文化界盛事，
一連五年參與舉辦「得獎者成就座談會」，
目的是希望透過媒體報導，
讓更多人了解「國家文藝獎」
的意義和得獎者對文化的貢獻。

林日揚

國家文藝獎辦理五屆以來，
今年在參選及評審辦法上做了最大幅度的修正，
其中，音樂、戲劇、舞蹈合併為表演藝術類，
評審委員人數也增加，評審過程更加嚴謹。



陳芳明



林曼麗



林谷芳



向陽

陳芳明 | 文學類

台灣文學史的每個時期，葉石濤的名字都是相當醒目的。葉石濤從十六歲從事文學創作開始，至今已超過一甲子，除了五〇年代白色恐怖時代坐牢及語言問題中止過一段時間的創作，半世紀以來從未缺席。台灣文學發展到今天成為成熟、受到重視的領域，葉石濤是前驅者，他不但努力開拓，而且勤於創作。葉石濤一向以歷史觀點來看台灣文學，他寫評論、小說，以及收集文學史料，都有強烈的歷史意識。他以「台灣眼光，世界視野」的觀點，看待台灣文學多族群、多元化的包容性。他讓大家了解台灣的社會是怎麼組成的，文學是怎麼產生的。在一九八七年解嚴前，葉石濤已完成「台灣文學史綱」，那是他對台灣文學思考的結晶。他認為台灣文學的傳承不能忽視清朝統治時期的古典文學，他注意到中國大陸來台的作家，並給予評價，甚至提及張愛玲對台灣作家的影響。在一九九〇年代，葉石濤更鼓吹多族群風格的台灣文學。回顧台灣文學史，除了反共文學外，葉石濤的名字在每個時期都是醒目的。

林曼麗 | 美術類

王攀元與中華民國同齡，他本是江蘇人，一九四九年來台後，任教羅東中學，並與畫友組成蘭陽畫會，退休後更全心投入繪畫，蟄居蘭陽平原五十多年。王攀元出身豪門，卻因幼年失怙，從小嘗盡人間冷暖，命運坎坷，他的生命歷程也是大時代的見證。他一生堅持繪畫，但他的生活卻是封閉的。他在台灣幾十年，沒有融入台灣社會，與藝術界也很少互動，這種自外於大環境、懷鄉、孤寂的存在，使他的作品呈現獨特的風格。從畫風上來看，王攀元把形式簡約到思想、靈魂的抽象層次，但又能看到生命和生活的關照，以及哲理的追求。他的作品內省、內化，純粹性高，雖呈現空、淡、遠的內涵，卻讓人感受到其中的豐富。王攀元的創作非常個人化，缺乏對大環境的互動，卻展現與自己心靈的對話。這是他的缺點，也是他的優點，使他的創作歷程和作品成為一種典範。

林谷芳 | 表演藝術類

在表演藝術類得主誕生的過程中，討論到賴聲川時，有點陷入「矛盾和膠著」，因為外界對他的評論，褒貶差異甚大。賴聲川有實驗藝術的一面，也率先嘗試商業劇場的可能性，他將二者成功地融合於一，成績令人羨慕。賴聲川普遍獲得肯定的地方是，他成功地引進集體即興創作模式，這一點將戲劇的本質推到極致，符合戲劇這門綜合藝術需要不斷交流、對話的本質。其次，賴聲川成立表演工作坊的創團作「那一夜，我們說相聲」，以當代劇場的形式呈現傳統的說唱藝術，「再生」相聲藝術的過程具啟發性。在賴聲川的作品中，「暗戀桃花源」的藝術成就將持續被討論。此外，由於戲劇藝術需要分工合作，有票房壓力特質，因此，藝術與商業之間的拉鋸相對明顯。

許王是一位全方位的傳統布袋戲演師，他的藝術能隨著時代脈動與時並進、靈活演化，展現持續的創作能力。他具備其他布袋戲演師所沒有的特質。許王出道、成名甚早，十五歲開始擔任主演，人稱「戲狀元」，活躍舞台迄今已五十年。近年來，許王最為人稱道的成就是，他持續發表新作，一方面整理舊戲，編寫為文字劇本。他同時致力進行「有效的傳承」，不僅重視「向下扎根」，同時指導後進、提升演師的技藝水準。許王具備即興創作的的能力，代表作劍俠戲「龍頭金刀俠」，即是早上編劇、晚上登場表演，每晚三個半小時的演出，能連演十二年，而他的「椅子會」戲迷就跟著他巡迴全省演出。他的劍俠戲不像金光布袋戲只能倚靠聲光特效，而是通俗與經典的高度結合，成就可比擬為布袋戲裡的「臥虎藏龍」。

向陽 | 文化評論家結語

國家文化藝術基金會從五年前改變評審結構，經由權力的重組，由不同的提名委員、評審產生國家文藝獎得主，已使得藝術創作的生態呈現各自應有的位置。從今年的四位國家文藝獎得主身上，我可以歸納出四種共通的特質：長久、堅持、累積、自傲。其一，他們皆執著於藝術、長年耕耘不懈。其二是，他們專注、專心而專業的精神。其三，他們甘於寂寞，特別是葉石濤和王攀元，他們將自己安置在邊陲，一生從事教學和創作，始終沒有放棄對夢想的追求。此外，這四位得獎者的作品皆獨樹一格，他們相信自己從事的創作是全世界最重要的，因而造就他們的藝術。

文藝獎活動紀要

89/12/10	召開文藝獎檢討會議
90/01/11	召開文藝獎設置辦法修訂第一次董事小組會議
90/02/01	召開文藝獎設置辦法修訂第二次董事小組會議
90/02/19	召開第二屆第十一次董事會，通過第五屆國家文藝獎設置辦法修訂。
90/03/01-04/30	公告、領表及收件申請
90/04/18	遴聘提名委員
90/05/22-23	召開各類提名委員會議
90/06/07	遴聘評審委員
90/07/27-08/03	召開各類評審會議
90/08/20	召開第二屆第十次董事臨時會，提報並通過得獎名單
90/08/20	召開記者會公布得獎名單
90/08/21-09/27	製作得獎者專輯、紀錄片並籌備頒獎典禮
90/08/31	邀請得獎者餐敘，並說明後續推廣活動相關事宜
90/08/31	與聯合報系合辦「得獎者成就座談會」
90/09/28	於台泥大樓士敏廳舉行「頒獎典禮」，頒發獎金及獎座
90/10/06-10/27	公共電視播出「文化容顏」得獎者紀錄片
90/10-91/06	各大學邀請得獎者擔任駐校藝術家
91/12	出版得獎者傳記

評審委員名錄暨共識

文學類 平 路 林 良 林瑞明 姜保真 浦忠成 陳芳明 陳義芝 彭瑞金 鍾鐵民

1. 敬業的寫作態度。
2. 多元包容的文學精神。
3. 創作的累積成就。

美術類 王嘉驥 曲德義 林曼麗 倪再沁 夏鑄九 張照堂 郭肇立 趙國宗 薛保瑕

1. 藝術上的造詣與專業上的成就。
2. 執著的創作，具有發人深省的人文內涵。
3. 具有啟發性與歷史的意義。

表演藝術類 王安祈 李殿魁 林谷芳 柯基良 紀慧玲 張己任 鄭榮興 盧 炎 聶光炎

1. 專業領域具開創性及累積性成就者。
2. 在藝術成就上具標竿意義者。
3. 對藝術生態發揮一定影響力者。

提名委員名錄

文學類 李 喬 孫大川 陳 燁 蔡文甫 鄭炯明

美術類 王慶台 林柏亭 陳輝東 黃健敏 黃寶萍

表演藝術類 平 珩 申學庸 呂錘寬 李國俊 邱錦榮 許博允 溫慧玟

國家文藝獎設置辦法

中華民國八十五年一月二十五日第一屆第四次董事臨時會制定

中華民國八十六年十二月二十日第一屆第九次董事會修正

中華民國九十年二月十九日第二屆第十一次董事會修正

- 【第一條】 本辦法依文化藝術獎助條例第二十條規定訂定之。
- 【第二條】 設置宗旨：為獎勵具有累積性成就之傑出文藝工作者，以全面提升文藝水準，國家文化藝術基金會特設各類國家文藝獎。前項“累積性成就”之考量，應參酌下列原則：優先考量藝術創作或演出之專業性及其持續性，至於相關之藝術教育、藝術推廣、藝術評論之成績，僅作為評比加分的參考。
- 【第三條】 國家文藝獎種類為下列三類：
- 一、文學：如詩、散文、小說、劇本等等。
 - 二、美術：如繪畫、雕刻、建築、書法、攝影、觀念藝術等等。
 - 三、表演藝術：如音樂、舞蹈、戲劇等等。
- 【第四條】 文藝獎獎勵金額及獎勵名額如下：
- 一、文學類、美術類每年獎勵乙名，表演藝術類每年獎勵一至二名。
 - 二、每名得獎者獲贈獎座乙座，獎金新台幣陸拾萬元。
 - 三、未達評審水準之類別得從缺。
- 【第五條】 備選資格如下：
- 一、中華民國國民或具中華民國國籍之海外文藝工作者（限個人）。
 - 二、本基金會董監事及員工於任職期間不得提出申請或接受推薦及提名。
- 【第六條】 提名委員會：依本辦法第三條獎勵類別，設各類別提名委員會，委員由本基金會董事會遴聘。
- 【第七條】 備選獎勵者產生方式如下：
- 一、歷屆決選名單
 - 二、自行申請
 - 三、推薦申請
 - 四、經提名委員會提名
- 【第八條】 備選資料：
- 依前條第二款、第三款所為之申請，除須填具申請表、身分證正反影本，並應依下列規定提供資料：
- 一、文學類：歷年已發表之代表作，以五本為限，一式一份。
 - 二、美術類：歷年已發表之代表作，以二十件之幻燈片（彩色135規格）為限，一式一份。
 - 三、表演藝術類：歷年已發表之代表作或展演紀錄，以五件（如錄音帶、CD、錄影帶、樂譜、舞譜等）為限，一式一份。
- 前項各款所提供之代表作，應包含近十年已發表之作品。
- 【第九條】 國家文藝獎評審方式及公布如下：
- 一、本基金會應依獎勵類別，設置各類評審委員會，由委員七至九名組成，委員由本基金會董事會遴聘之，本基金會董監事及員工於任職期間不得擔任評審委員。
 - 二、每位評審委員先個別審查備選人之資料及作品，再召開評審會議，共同評選出得獎者。
 - 三、如未達評審水準，經出席委員過半數同意，得從缺。
 - 四、得獎者名單應經本基金會董事會確認後公布。
- 【第十條】 提名委員與評審委員應遵守利益迴避並本於公正、嚴謹、守密原則，依下列規定執行提名與評審之任務：
- 一、當期評審委員不得參與同期該類之備選。
 - 二、對於提名、評審過程及相關資料，均應保密。
 - 三、應客觀、詳細、嚴謹填寫提名表或評審表。
- 【第十一條】 辦理期間：國家文藝獎每年辦理一次，每次依下列程序辦理三種類別。
- 一、公告：每年三月於各大媒體上公告並於本基金會網站登載之。
 - 二、收件：於公告日起至本基金會或函索表格，於每年四月三十日截止，以郵寄或親送至本基金會（郵寄以郵戳為憑），資料不全或逾期者概不受理。
 - 三、評審：每年六至八月。
 - 四、頒獎：每年九月。
- 【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。

總編輯 林日揚 主編 李應平 撰稿 李立亨 編輯 蔡雅惠 美術編輯 劉 開

圖片攝影 劉振祥 資料照片提供 葉石濤 王攀元 賴聲川 許 王

製版 印刷 立屹彩藝印刷有限公司 出版日期 九十年九月

法律顧問 眾達國際法律事務所 黃日燦律師 發行所 財團法人國家文化藝術基金會

地址 台北市仁愛路三段一三六號二樓二〇二室 電話 02-27541122 傳真 02-27072709

網址 <http://www.ncaf.org.tw> 本刊文字及圖片，未經同意，不得轉載



財團法人國家文化藝術基金會

106 台北市仁愛路三段136號2樓202室

Tel 886-2-27541122 Fax 886-2-27072709

E-mail ncaf@ncafroc.org.tw <http://www.ncaf.org.tw>

