

第十屆
二〇一六



第十屆

國家文藝獎



目次

序 4

李喬 8

林環如 26

柯錫杰 50

黃俊雄 70

廖慶松 86

郭芝苑 106

漢寶德 126

第十屆國家文藝獎各類評審團委員暨跨類決審團委員名錄 150

第十屆國家文藝獎活動紀要 151

國家文藝獎設置辦法 152



序

國家文化藝術基金會創立已經十年，國家文藝獎的頒發也已十屆，應該是一個十全十美的年份。

今年的國家文藝獎首度選出七個名額的大滿貫，分由七個類別的評審委員，經過精挑細選，選出小說家李喬先生、劇場服裝設計家林璟如女士、攝影家柯錫杰先生、作曲家郭芝苑先生、偶戲藝師黃俊雄先生、建築家漢寶德先生、電影剪接師廖慶松先生，共七位第十屆國家文藝獎得主。

七位得獎人都是箇中翹楚，在各專業的藝文領域中出類拔萃，不但在追求藝文的創造過程中，持續不斷的努力，長期累積獲得卓越的成績和成果，而且在本身的成就之外，對同輩和後輩的相互扶持和提攜，更為識者所矚目和仰望，足為大家學習的典範。

藝術家本身創作的成就，值得褒揚，然而對社會、國家的貢獻，更令人欽敬。每位得獎人的累積性成果，集成成為國家文化的累積性資產，這是最為寶貴和值得珍惜的。

國藝會十年來的努力，期望對台灣藝文生態以及藝文界個人和團體的活動能量，提供有效的支助。雖然在藝文發展中，支助的需求日殷，國藝會不免有左支右絀之感，但國藝會全體同仁站在為台灣藝文界服務的立場，當盡力而為。

國家文藝獎十屆共選出四十九位各類得獎人。足堪楷模的傑出創作人才當然不止此數。國藝會將繼續逐年主辦此項活動，讓守著寂寞堅持創作的人才，都能獲得應有的殊榮。

財團法人 | 國家文化藝術 | 基金會 董事長

A handwritten signature in black ink, consisting of three stylized Chinese characters: 李喬 (Li Qiao).

文學

李喬

得獎理由

李喬先生小說題材多元廣闊，不僅反映台灣社會生活的現實面，同時充滿形而上的哲學思考，寫作形式多樣而富實驗性與變化性。作品從生活及族群的基點出發，寫作面向擴及台灣群體生活、歷史內涵與人性的普遍性和獨特性，其作品具多元文化意義，是一位關懷土地、充滿歷史感，超越族群侷限，視野寬闊的小說家。

得獎感言

在夕陽無限好悠然向黃昏的年紀，獲得這個文學獎，我一直找不到適切的詞語來狀述，心中那種好像稱為喜悅的感覺。

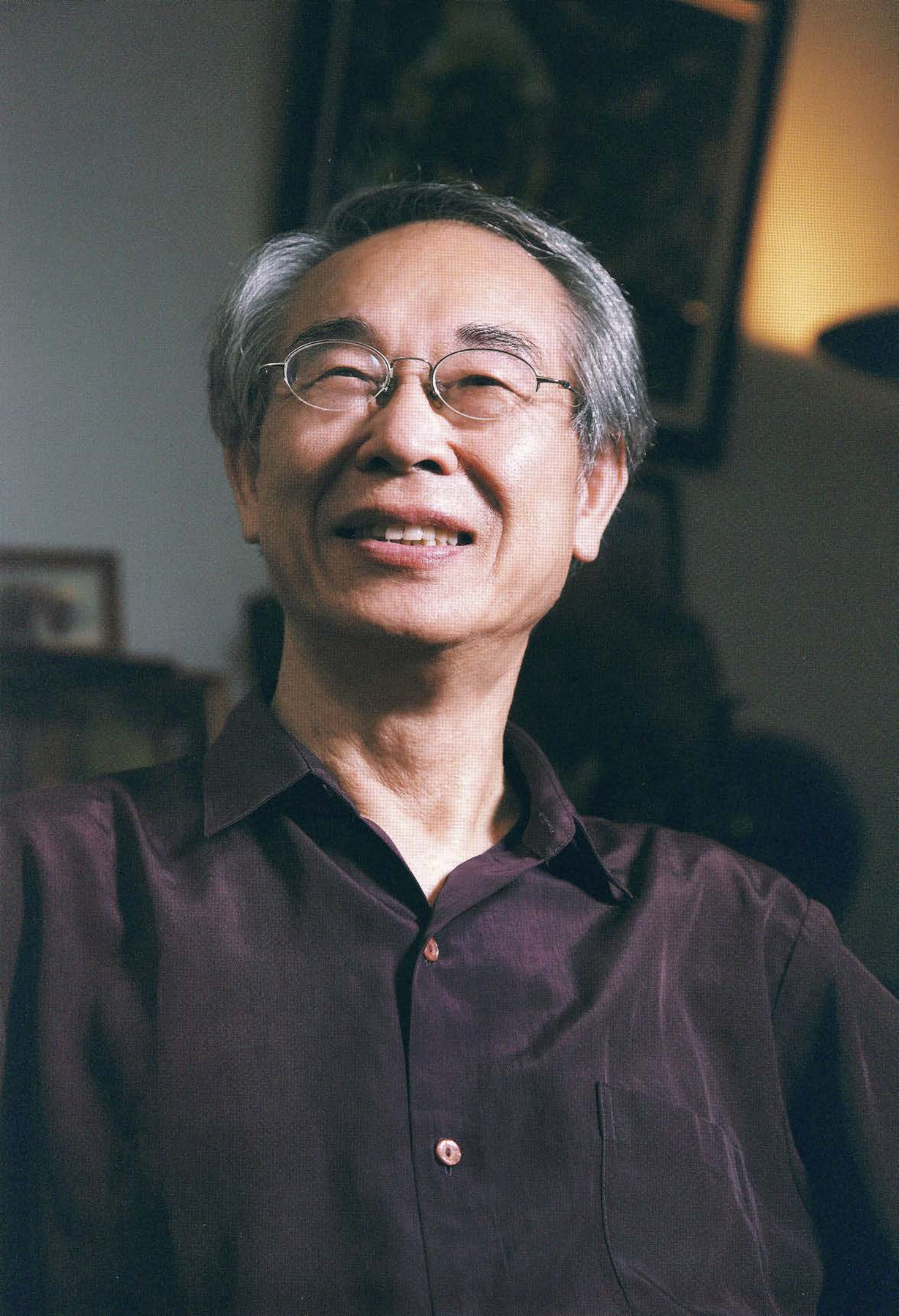
曾經這樣形容自己：在文學大河裡，我是隱身在長滿水草的淺水區的小魚，偶爾浮現，大部份歲月都是獨自潛游而已。

我很清楚，文學界、學界、甚至小說界，不少人對於李喬的小說，抱著遲疑的態度；是「李喬文學」的質地叫人拒納？還是，「李喬這個人」使「李喬文學」引人質疑？我不是很清楚。有一點自己卻十分清楚；一生雜業各行涉足不少，唯一不花心不移志的是小說創作。

因為寫作，我投入廣博閱讀與在地田野調查；經由這份能耐，於寫作浮雕中，我領會土地在生命上的位置；因理解台灣人的土地史觀，終而建構起個人的「土地與文學」的文學信仰。

文學是不同文化基地上孕育的花朵；真正擁有文學花朵，豈能不徹底認識文化這個基地？於是五十歲以後的我一頭栽入「文化大海」裡，由文學進入文化，以文化詮釋文學。人人把生命安住於土地，個人生之痛可以紓解，群體衝突之難可以降到最低，究其極致，就是人回歸到Nature的懷抱裡，以「自然」的一份子生存生活。人性的光輝在此，也正是文學追求的極致。感謝神，台灣大地，也感謝文學這個美好的存在，讓我的生命豐盛起來。

當然也感謝四十年文學行程上的師友、牽手、兒女家人的扶持與鼓勵。在此敬致一鞠躬。



文 | 許素蘭
圖片提供 | 李喬、許素蘭

藝術家素描

蕃仔林，身心安頓之所在

一九三四年六月十五日（農曆五月初四），李喬出生於日治時期新竹州大湖郡大湖鄉香林村（今苗栗縣大湖鄉靜湖村），舊稱「蕃仔林」的地方。

蕃仔林，是早期苗栗地區，漢人移墾的最末端，本是泰雅族原住民生活的場所，在得到原住民默許之後，才有漢人進山墾地。

李喬的父系祖先，不知何時從唐山渡海來台，最早居住在諸羅（今嘉義縣）閩南人佔多數的聚落；後來閩、客衝突、分裂，李喬祖先隨客家人遷往銅鑼，為李姓客家人收養。至於父系祖先到底是客家人或閩南人（也有可能是閩南化的客家人），一直到現在，李喬仍無法，也無意查證。

李喬父親——李木芳，則是以幼時為人放牛，長大後當隘勇的「孤兒」之姿，出現在李喬的家世敘述裡。

母親葉冉妹，也是被棄養、被多次轉賣，最後成為彭家童養媳的「花園女」。李喬母親被彭家收養後，本預定和彭家第三個兒子「送作堆」，沒想到結婚前夕，彭家三子突然暴斃。當時彭家剛到蕃仔林，正是需要勞動人手的時候；彭家幾經考慮，決定招贅李喬的父親。為了防患子女將來爭分財產，雖是入贅，李喬父親所生子女，仍維持李姓。

父親入贅彭家以後，和母親兩人在彭家對面空地，另外建屋而居，李喬和他的兄妹，總共三男二女，都在這裡出生，蕃仔林成為李喬家族生命的源頭。

在台灣的客家人，是相當重視族譜的族群。大部份客家人，在敘述家族史時，總以能夠找出中國原鄉的唐山祖為榮，表示自己能「飲水思源」，不忘本。

如飛揚的種籽般，孤獨飄落在蕃仔林聚合的李喬雙親，卻以孤兒的身份，斬斷李喬家族與唐山原鄉的臍帶，從此，鄉愁不在唐山，原鄉不在唐山，而在台灣，在蕃仔林。

蕃仔林距離現在的苗栗火車站，大約一小時車程。下車後，從經常出現在李喬小說中的蕃仔林地標——下蕃仔林的伯公廟，步行需走半個鐘頭左右的山路、陡坡，才能到達李喬出生地的「上蕃仔林」；沿著山路，至今仍看得到李喬小時候喜愛的艷紅刺莓——野生的小草莓。



上圖 | 一九四三年，與家人攝於蕃仔林舊家門前。前排右起：母親、妹妹、父親、李喬，後排立者為哥哥。

右圖 | 一九五一年，就讀新竹師範一年級。



山巒環抱的蕃仔林，草木繁盛，充滿大自然生機，地質卻是最不適合耕種的「石卵地」——不僅土質貧瘠，土壤裡並且佈滿大大小小的石頭，在耕種以前，必需以山鋤開挖，用雙手將石頭一塊一塊搬走，早期開墾的山農，往往耗費許多時間、力氣，才能拓墾出有限的可用山園，這些山園大都只能種蕃薯、桂竹或杉木，卻無法播種稻子。

如此貧瘠的土地，卻是孕育李喬文學的豐饒母土；李喬從這塊土地上，找到安定生命的力量，也找到創作的泉源。

多元文化啟蒙

日治時期二〇年代，原本在蕃仔林種山的李喬父親李木芳先生，在聽過幾次「文化協會」的演講之後，轉而熱心參與農民運動。台灣「農民組合」成立後，李木芳成為「農民組合」大湖支部的負責人，經常四處奔走，替農民爭取權益，也因此成為日本刑警監視、緝捕的對象，不是坐牢，便是逃亡，很少在家。

李喬和兩位哥哥，年齡相差十多歲，李喬讀國民學校時，兩位哥哥已學校畢業，外出工作，自謀生計了。

因此，李喬在蕃仔林的童年歲月，幾乎是很少和自己的父兄相處的。

除了母親和妹妹，陪伴李喬渡過童年歲月的，竟是兩位來自不同文化族群的老人：一位是台灣原住民——泰雅族酋長禾興；另一位則是來自唐山，曾任台灣民主國總統唐景崧撫轅親兵的唐山人——阿妹伯。

阿妹伯是當時蕃仔林，唯一讀書識字的人，他是李喬漢文教育的啟蒙老師。

除了中國傳奇故事，阿妹伯也懂得中國文化中帶有神秘色彩的兩樣東西：藥草醫術與拳腳武術。

儘管中年以後的李喬，在台灣主體意識漸次浮現、日益明確之後，與中國文化已漸行漸遠，但是，無可諱言的，阿妹伯精彩動人的故事，以及讓李喬認為可以「打遍天下無敵手」的武術，在孩童時期，的確深深吸引了匱缺父愛的李喬。

相對於阿妹伯古老、沉鬱的大陸性文化，禾興老人讓李喬體驗了另一種，奔放、飽含生命力的台灣原住民文化。

稚齡的李喬，在當時只是歡喜禾興老人教他打飛鼠、抓山兔、滿山嬉遊的快樂，似懂非懂地聆聽禾興老人談「死亡」的黑暗可怖、「性」的奧秘美妙，卻不知道禾興老人，突破漢人「死亡」與「性」之禁忌的生命觀、

與土地結合相依共存的土地意識，在日後，將如種籽發芽竄根，成為他文學創作的重要主題，以及文化論述思想內容的一部份。

稚齡的李喬，同樣不瞭解：父親為何經常不在家，日復一日，煤油燈微弱亮光明滅的家屋，就只有他和母親兩個人。

童年時期，李喬對父親的記憶，恐怕未及對父親在屋子外面種的一叢艷麗聖誕紅深刻。

遙遠的記憶底層，李喬依稀記得：很小很小的時候，母親總是把他放在一個墊著破布的大竹籃，和另一個放山鋤的大竹籃，一起挑到山園裡，一面工作、一面就近照顧。

或許，一、兩歲的時候被母親挑到山園的真實記憶，隨著年齡增長，已日漸模糊；但是，幼小身軀被放置在遼闊天地間所覺知的孤獨、渺小感，卻在那遙遠的年代，早已深深烙印在李喬內心，成為他生命中永遠揮不走的「原初形象」。

強烈的孤獨感，如影子般，就這樣伴隨著李喬，從童年、少年、青年，以至於中年……，直到他從寫作中，找到自己生命皈依的所在；在寫作過程中，獲得心靈的救贖。

坎坷的求學之路

一九四〇年，七歲的李喬入學大湖郡大湖東國民學校。

從蕃仔林住家，到大湖東國民學校，以小孩的腳程，大概需要一個鐘頭。

冬天早上，天空仍暗濛濛，李喬便推開家屋的籬笆門，帶著火把，以花色包袱巾包裹書本，繞過後背，在腰際打個活結，赤腳走下蕃仔林。

包袱巾裡，同時裹著兩條蕃薯，那是下午放學後，為了補充走陡坡回家所需體力而預備的糧食。

寒冬霜重，山路崎嶇陡斜，寒氣如針刺，從腳底涼透幼年李喬薄瘦的身軀。

那種椎心刺骨的感覺，直到成年以後，仍鮮明地留在李喬記憶中。

一九四四年，終戰前一年，李喬唸國校四年級。

這一年，空襲頻頻，有時候，才到學校，警報就響；有時候從防空洞回到教室，才坐好，又是緊急警報，弄得師生都無心上課。

眼看戰況越來越激烈，李喬父親索性叫李喬不用去上學。

不用上學的李喬，有時在家幫忙母親做一些事，有時在山野間奔跑、遊逛、抓蝦公、釣山蛙，和村人聊天。

而一幕幕戰爭的悲劇，卻不斷在李喬童稚的眼前上演：一個個健康青壯的蕃仔林男子，出征後，變成一盒盒白木箱回到蕃仔林。留在蕃仔林的人，因思念丈夫、兒子，成痴成癡；許多人因糧食匱乏，必需想盡辦法維持生命，抵抗死亡……。

戰爭陰影下，貧窮、飢餓、死亡的蕃仔林故事，強烈衝擊著幼年李喬敏感的心靈；日後竟成為李喬心靈銘刻最深的創作題材……。

一九四五年，台灣結束長達五十年的日治時期。

這年，李喬離開蕃仔林，寄居大湖街上一位「同年」家中，並復學大湖國民學校。

母親和妹妹稍後也搬離蕃仔林。

李喬父親，代表地方人士，從日本人手中接收大湖區（即日據時期之大湖郡）。

父親毫無私念地，將苗栗地區，大片大片日本人留下的土地、一座座完好的日本房舍，全部登記造冊，等待處理。

一九四七年，「二二八」事件發生後，憤怒的大湖居民，群聚關帝廟，預備痛打大陸人，幸賴李喬父親出面，安撫鄉民，才免除一場可以預見的流血衝突。

沒想到，三個月後，李喬父親竟以「領導暴動」的罪名被捕，事後雖免於被殺，卻從此性格大變，成為失去理想的頹敗之人。



一九八一年，攝於馬那邦山頂。



上圖 | 一九八三年與兒子李舒中於自宅庭前合影。



右圖 | 一九九一年偕夫人蕭銀嬌女士同遊歐洲。

一九四七年七月，李喬自大湖國民學校畢業。父親以「家裡沒錢」為理由，反對李喬繼續升學。

不願就此輟學的李喬，想盡辦法，終於爭取到就讀「大湖初級職業學校」蠶絲科的機會。

「大湖初職」在當時可能是全國學生人數最少的學校：一年級二十一人，二年級十八人。學校教學，主要以養蠶為重，讀書只是附帶，每學期幾乎是一半的時間都在養蠶，祇有一半的時間上課；因此，李喬在這裡三年，實際上並沒有學到多少書本上的知識。

一九五〇年，李喬自大湖初職畢業，同年考進苗栗農藝學校。

李喬在「苗農」讀了一年，因受不了英文、化學、數學的折磨，高一下學期結束，自己決定休學，同時也萌生投考「新竹師範學校」的念頭。

一九五一年九月，李喬果真通過考試，進入新竹師範學校就讀。

「竹師」三年，除了做為將來要成為教師的基本養成教育，李喬在課餘並且向教國文的周紹賢老師學作詩填詞，聆聽周老師單獨為他一人開講的《老子》、《莊子》。另外，教歷史的吳顧言老師，在課堂上則喜歡談人生哲理、西洋哲學和佛學。

經由吳顧言老師，李喬接觸了巴克萊、叔本華、康德、斯賓諾沙、尼采等西方哲學家的思想理念，以及佛學思想，為他的思想結構打下以悲觀論為基調的哲學基礎。

未能接受較高、較完整的學校教育，曾是李喬生命中難以釋懷的遺憾。然而，卻也因此更激發他「求知若渴」的生命動力；一直到現在，李喬仍是熱衷閱讀的作家。持續不斷地閱讀累積，不但逐漸消弭李喬心中的遺憾，更且豐富了李喬文學的思想內涵。

寫作，做為一種志業

一九五九年，仍在軍中服役的李喬，於《教育輔導月刊》發表他寫於一九五六年的第一篇小說〈酒徒的自述〉。

一九六二年，服完兵役，已婚，並育有子女的李喬，再度拿起〈酒徒的自述〉之後，短暫停頓的創作之筆。

彷彿積壓已久的思緒意念，已迫不及待，急於化作文字迸跳、湧現般，此一提筆，李喬即以驚人的爆發力，不停地寫下去，從此，「寫作」成為他一生不變的志業……。

李喬的小說題材，早期主要來自現實生活，小說背景則以蕃仔林荒村與群山環繞的山城小鎮為主，而擴及於現代都會。透過多樣而豐富的人物題材，兼容事象敘述與內心刻畫的寫作手法，描繪台灣人民痛苦與掙扎、奮鬥與反抗、悲傷與歡樂的生活縮影，小說主題大多聚焦於個體生命之哀樂愛恨。

一九七七年，為了寫作「噍吧哖事件」，李喬閱讀了三、四百萬字台灣省文獻委員會出版的《余清芳革命全檔案》，並且實際跑到事件發生地：高雄甲仙、台南玉井、南化、左鎮……等地做田野調查，親自瞭解事件發生的實際情況，以及相關細節。

在南化、左鎮、玉井等地，李喬除了訪問事件劫後餘生的歷史見證者之外，並且到南化鄉公墓山丘上，安置烈士骨骸的「忠魂塔」弔念英魂。



二〇〇四年重返蕃仔林，攝於昔日家屋舊址。



左上圖 | 一九九七年與《寒夜》日文版譯者之一岡崎郁子教授合影。

左下圖 | 二〇〇一年《大地之母》英文版出版。與推動台灣文學英譯著甚深的齊邦媛教授合影。

而就在鄉公所的人，打開忠魂塔塔門，看見塔裡一顆顆被子彈貫穿的骷髏那一剎那，李喬意識底層，激昂的革命熱情與歷史意識被喚醒了，而「突然感覺到，啊！他就是我的祖先，如果我生在當年，今天可能會是我的子孫拿著我的骷髏在看。」（《李喬短篇小說全集》卷10「資料彙編」，p.68）。

經由「噍吧嘓」烈士骨骸的激盪，李喬的血脈，慢慢貼近台灣歷史的長河；他的眸光逐漸凝聚在台灣悲情的土地上……，他的小說創作，逐漸跳脫個人小愛小恨的纏繞，脫出意識混亂的「恍惚的世界」，戰勝黝黯、陰沉的「昨日水蛭」，他的滿腔熱血、對人世無盡的愛與關懷，終於在台灣這塊苦難、悲壯、寬闊的土地上，找到「認同」，找到可以犧牲奉獻的對象，也找到「永恆的母親」，而寫下《寒夜三部曲》、《埋冤·1947·埋冤》、《台灣·我的母親》等，以台灣歷史為素材，充滿歷史關懷與土地意識的長篇小說和史詩。

李喬同時也是一位勇於向形式挑戰、擅變、多變的創作者。

除了早、中期的短篇〈飄然曠野〉、〈婚禮與葬禮〉、〈人球〉、〈皇民梅本一夫〉、〈某種花卉〉、〈小說〉、〈孽龍記〉，中篇《痛苦的符號》等，曾以富於實驗性與創意的形式寫作之外，二〇〇四年，李喬在完成多年的「文學外務」之後——包括撰寫文化論述、製作電視節目、參與社會運動等——重返文學本行，更以別具一格的寫作方式，寫下名為「重逢——夢裡的人：李喬短篇小說後傳」的系列作品。

「後傳」內容以重訪小說人物、重臨小說場景、敘寫小說之後續發展、創作動機等「真實故事」為主軸，是一種「反虛構之虛構」的「後設」觀念；在小說中，李喬故意混淆小說「虛構」與「真實」的界線，讓讀者介入「虛構的真實故事」的創作過程，凸顯「小說雖為虛構，卻有其真實性」的寫實精神。

在「後設小說」盛行，刻意強調小說之虛構本質，甚而淪為文字遊戲的廿一世紀初期，李喬以反逆時代潮流的創作理念，寫下「後傳」，充分流露其批判性與反抗意識。

從一九五〇年代開始寫作，到二〇〇六年的現在，李喬一共完成二百多篇的短篇、十三部長篇、一部長篇史詩、五部文化論述、二部文學論述。

從作品類別觀之，雖然包括文學創作、文化論述、文學評論等體裁互異的三大類，但是，就思想內容而言，三者之間卻存在理論與創作相互印證的關係。

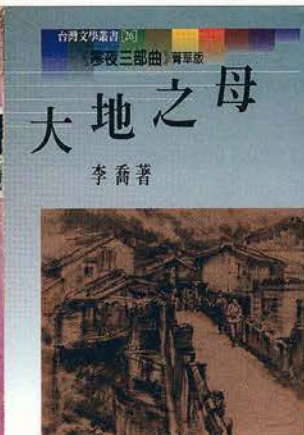
李喬的小說，表面看來直接易懂，實際上蘊含的卻是一顆情感豐富、思想複雜的心靈，對人世、對土地的深刻體驗與深層思考，書寫的不僅是他個人生命追尋的歷程，也是台灣人土地認同的建構過程、台灣歷史的再現。



一九八二年，與文友拜訪日據時期作家楊逵。前排右四為楊逵，左三為鍾肇政，後排右一為李喬。

本文作者 | 許素蘭 一九五三年生，台南市人。成功大學中國文學學士，靜宜大學台灣文學碩士。曾先後擔任「鳳凰樹文學獎」、「府城文學獎」、「吳濁流文學獎」、「賴和文學獎」評審，現任靜宜大學中文系兼任講師。著有：《昔日之境——許素蘭文學評論集》；散文、評論合集《文學與心靈對話》；碩士論文《冰山底下的大水河——鄭清文短篇小說研究》；單篇評論：〈愛在失落中蔓延——李喬《情天無恨》裡情愛的追尋幻滅與轉化〉、〈流亡的父親·奔跑的母親——郭松棻小說中性別烏托邦的矛盾與背離〉等。

作品賞析



〈人球〉一九七〇年

收錄於《李喬短篇小說全集》卷5《人球》。

〈人球〉為李喬早期短篇代表作之一，內容敘寫在現實生活裡，備受挫折的主角靳之生，想像自己變成一顆「圓形球體」的過程。小說藉具象化的行為表現，反映現代生活的壓抑性，以及現代人在物質化的現代生活中，「去物質化」的內在需求。

「靳之生」的「靳」字，具有「戲弄」、「羞辱」、「恥之惡之」的意思；李喬以「靳之生」為主角名字，隱含有「厭惡人」、「不願當人」，或嘲弄「人之存在」的意思，具有存在主義消極面的思想色彩。

小說中，靳之生每天過著刻板的上下班生活，在公司裡，由於學歷低、職位低，時常受上司無理責罵，且升遷無望；回家後還需忍受妻子冷嘲熱諷，是一位活得很沒尊嚴的人，既自卑自憐，又為無法提供妻兒充裕的經濟，而感到愧疚，終致形成退縮、逃避的扭曲性格。

靳之生痛苦的源頭，即在於以學歷、職位、金錢等物質條件，衡量人存在之意義的社會價值觀；他以自我催眠的方式，讓身體蜷縮成無法以雙腳行走的球體，雖是一種消極的自我防衛，卻具有積極的反抗意味——反抗現代生活之過度物質化；其「退行」到胎兒狀態，並且在「細細的、涼涼的、軟軟的，像媽媽的手那樣」的黃土路上，快樂地唱歌，則具有重返母親子宮、回歸自然大地的雙重意義。



〈大蟬〉一九七二年

收錄於《李喬短篇小說全集》卷6《修羅祭》。

在〈大蟬〉中，李喬以「大蟬」做為主角超越死亡恐懼的「觀照物」，其意象表達是相當激烈、尖銳的。

主角劉倚節原是一位害怕死亡、害怕臨終前之疼痛的人，卻在護送「大蟬」回大海放生途中，被「大蟬」的巨螯狠狠箝任大姆指，「被迫」面對他刻意逃避的「痛」。

為「放生大蟬」，而意外被「大蟬」箝住，代表「痛苦」（疼痛）之無可規避；主角由逃避痛苦而面對痛苦，表露的是佛家「如實面對」、積極的人生態度，也是佛家用以解決難題的方式。

小說最後，主角為搶救差點被汽車輾壓的「大蟬」，自己反而受傷流血。

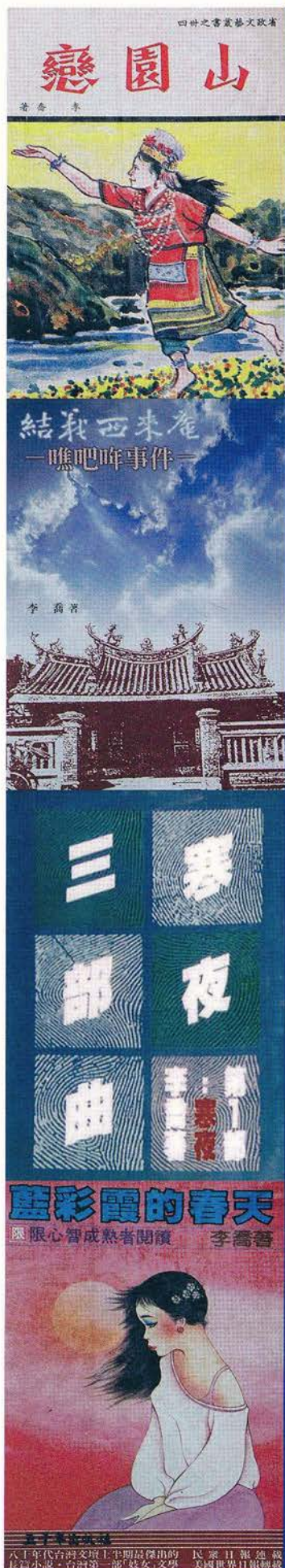
當鮮血一滴一滴流失、生命一吋一吋消失，痛苦也逐漸減輕時，主角終於體認到：「生命的起點和原始特徵是『動』，這個動——顫動不就是痛苦的形式嗎？唯有不動痛苦才告結束」。

痛苦既與生命同在，活著便要接受痛苦、承擔痛苦。

有此體認，主角終於超越「可怕」的死亡的過程，安詳地面對死亡，接受死亡。

小說結局，主角很安詳地，「把自己凝成一個密集的小點點，託付給大蟬」，象徵著肉體生命的精神轉化，在死亡的暗影中，蘊涵著生命重生、延續的燦爛陽光。

透過小說化的情節安排，李喬在〈大蟬〉中，刻寫了超越「死亡恐懼」的心路歷程，展露他既悲觀又積極的人生態度。



〈泰姆山記〉一九八四年

收錄於《李喬短篇小說全集》卷9〈泰姆山記〉。

〈泰姆山記〉這篇以歷史人物、歷史事件為素材的小說，透過主角追尋母親大地的過程，呈現的正是李喬結合土地、人民、歷史的典型書寫。

小說主角余石基，隱約有作家呂赫若的影子；其實李喬只是借用呂赫若某些事蹟做為余石基的背景資料而已，在〈泰姆山記〉裡，余石基卻是另一位具有原創性的小說人物。

基本上，余石基雖參與四〇年代末期的事件，卻不是烈士型的革命者。〈泰姆山記〉表面寫的雖是其逃亡過程，實際上寫的卻是其與台灣這塊土地由疏離而認同，甚至是謙卑、懺悔，最後以血肉身軀擁抱台灣大地，散播愛與生命，實踐其人道主義精神的歷程。

「泰姆山」原是虛構而具有象徵意義的山名。在小說中，李喬賦予「泰姆山」為「台灣群山之老祖母」的位格；有趣的是，「泰姆山」雖是群山之母，與她結合的卻不是另一座雄性的山，而是地球的光源——太陽；亦即：「泰姆山」與「太陽」結合而孕育群山、孕育萬物生命——藉由此，李喬揭示了「土地」與「陽光」共育生命的自然法則。而經過意象轉換，「泰姆山」乃成為台灣大地的象徵，也是台灣永遠的母親。

〈泰姆山記〉同時也寓寫了李喬的土地觀與生命觀：1、愛土地、對土地有感情的人，才能感覺土地的存在，也才會被土地接納；2、對土地的敬畏，也是對生命的尊重——土地是生命的源頭，護衛土地，即是珍惜生命；3、人與自然界其他生命是一種相依相存、和諧共處的狀態；4、死亡不是寂滅，而是身軀安息、回歸大地，精神意志則延續為另一種生命。

《寒夜三部曲》一九七九～八一年

《寒夜三部曲》包括《寒夜》、《荒村》、《孤燈》等三部長篇，小說內容以李喬童年故鄉——蕃仔林為背景，敘寫清領末期，以至於日據結束，五、六十年間，台灣人奮鬥、抗爭、求生存的血淚歷史，為奠定李喬之台灣文學史地位的重要著作。

第一部《寒夜》主要敘寫蕃仔林第一代墾民彭阿強等人，拓地墾荒、為謀求生存之資，不斷對抗天災、強權的情形，充分表現台灣先民強悍、不屈的移民精神，以及「土地是人生存的依據，也是痛苦的根源」的小說主題。

第二部《荒村》以日據時期「文化協會」、「農民組合」等團體的社會運動為史料根據，透過主角劉阿漢及其兒子劉明鼎參與運動的過程，還原日據時期反

第三部《孤燈》描寫太平洋戰爭期間，蕃仔林青年劉明基，被徵調至南洋作戰的經歷，以及戰爭結束返鄉的行程，具有「解殖民」的象徵意涵。

整個《寒夜三部曲》，除了以寫實手法，再現台灣歷史，描繪台灣漢人移民故鄉認同的建構過程，同時也是李喬生命哲學的文學化表現。

一九四七年的「二二八」不僅在當時造成許多無辜生命的犧牲，之後更長期影響台灣政治、社會的發展，而在台灣人心靈深處留下深刻的傷痕；然而，如果「歷史不能遺忘」，台灣人是否將永遠活在歷史的暗影與悲情之中？在不幸的年代有幸活下來的台灣人，有可能從刻骨銘心之痛苦中，浴火重生嗎？藉著「歷史縮影」的小說人物——林志天、鍾瓊玉與葉貞子，以及做為李喬「創作意圖」代言人的虛構性人物——葉浦實，李喬在《埋冤·1947·埋冤》中，寫下戰後台灣人之「療傷」、「去殖」過程：

全書分上下兩冊，上冊《埋冤·一九四七》，主要以「二二八」事件發生經過和事件後之大屠殺為情節內容，透過小說化的情節敘述，為歷史存證。

下冊《埋冤·埋冤》，則是李喬對「二二八」之歷史詮釋、「二二八」精神史的建構，分別以林志天、鍾瓊玉、葉貞子三人為敘事觀點，分三條情節主線敘述三人在「二二八」之後的心路歷程；以李喬自己的說法：「上冊可說是下冊的序；下冊才是作者所要表達的主題所寄」。

小說最後，以葉貞子被強暴懷孕所生的「恨之子」——葉蒲實長大成人、成為有尊嚴的台灣人做結，寓寫具主體意識之新台灣人的誕生；而「二二八」也成為台灣人覺醒、解殖民過程中，必要的歷史之痛。

創作紀事

- 1934 六月五日（農曆五月初四）出生於日治時期新竹州大湖郡大湖鄉香林村（今苗栗縣大湖鄉靜湖村，舊稱「蕃仔林」）。父親李木芳為日治時期「農民組合」成員，母親葉冉妹。
- 1940 就讀大湖郡大湖東國民學校；至四年級時輟學。
- 1945 終戰後復學大湖國民學校，並離開蕃仔林寄居大湖街上一位「同年」家中。
- 1947 大湖國民學校畢業。入大湖職業學校蠶絲科就讀。
與父親住在廢置的原日本神社（現址後改建為「大湖國民中學」）。
- 1950 大湖職業學校蠶絲科畢業；入苗栗農藝學校就讀。
- 1951 苗栗農藝學校高一結業，轉考新竹師範學校普通科。
- 1954 新竹師範學校普通科畢業。任教南湖國小三年。
第一首詩〈墓〉發表於《野風》雜誌。
- 1957 七月起，入伍服役空軍高砲三年。
- 1959 第一篇小說〈酒徒的自述〉發表於《教育輔導月刊》。
- 1960 軍旅退伍；任教大湖國校。
- 1961 八月起，任教頭份私立大成中學兩年半。
- 1962 發表短篇〈心魔〉、〈二哥〉、〈香茅寮〉、〈前塵〉、〈代用教員〉、〈入贅之夜〉、〈賣藥的人〉、〈阿妹伯〉、〈喜貴嫂〉等。
- 1963 初中國文教師檢定及格。
發表短篇〈苦水坑〉、〈報復〉、〈牛老大〉、〈桃花眼〉、〈歷險記〉、〈山蘭花〉、〈小京園〉、〈全體肅立〉、〈噩夢〉、〈愉快的故事〉、〈誓〉、〈山之戀〉、〈拜拜〉等；散文〈海峽的兩岸〉。
- 1964 任教頭屋初中半年，後轉任苗栗市省立苗栗農工職校，至1982年八月退休為止。
結識鍾肇政、鄭清文等文友，並與之通信。
發表短篇〈晴朗的心〉、〈天來嫂〉、〈月光下〉、〈債〉、〈報到〉、〈烏石壁〉、〈兇手〉、〈夢與愛〉等；散文〈故鄉·明月〉、〈創記錄的人〉。
父親過世。
- 1965 發表短篇〈鱒魚〉、〈採荔枝〉、〈德星伯的幻覺〉、〈鬼纏身〉、〈床前〉、〈橋下〉、〈阿鳳嬌〉、〈飄然曠野〉、〈心刑〉、〈敵人〉、〈阿壬嫂這個人〉、〈多心經〉、〈川菜牛肉麵〉、〈歸〉等；散文〈一個人的成長〉、〈啊！父親〉。
短篇小說集《飄然曠野》出版（台北：幼獅）。
母親過世。
- 1966 發表短篇〈羊仔的變奏〉、〈山上〉、〈明月之章〉、〈綠色記憶〉、〈龍岩〉、〈隱形牆〉、〈現代別離〉、〈招婿郎〉、〈人的極限〉、〈素色夢〉。

- 1967 發表短篇〈晚晴〉、〈媽媽〉、〈吵架〉、〈多餘的下午〉、〈鹹菜婆〉、〈問仙〉、〈醉之外〉、〈死的過程〉、〈那棵鹿仔樹〉、〈痴痴童年〉、〈錢公的故事〉、〈香茅寮〉。
〈那棵鹿仔樹〉獲第三屆台灣文學獎。
高中國文教師檢定及格。
- 1968 發表短篇〈老頭子〉、〈猴子·猴子〉、〈祁家灣之秋〉、〈鱸鰻〉、〈故鄉故鄉〉、〈兩座山〉、〈生命之歌〉、〈烏蛇坑的野人〉、〈殷匡石與我〉、〈賊心〉、〈二十歲的球〉、〈迎師記〉、〈四十歲的球〉、〈裸裡的夢〉、〈林老與妻子〉、〈下午六點鐘〉、〈一種笑〉、〈老何與老鼠〉、〈石水伯〉、〈救人記〉。
短篇小說集《戀歌》（台北：水牛）、《晚晴》（台北：商務）出版。
- 1969 發表短篇〈浮沙與漩渦〉、〈家鬼〉、〈蜘蛛〉、〈玉梅〉、〈山女〉、〈竹蛤蛙〉、〈負後像〉、〈飛翔〉、〈呵呵，好嘛〉、〈我沒搖頭〉、〈蕃仔林的故事〉、〈哭聲〉、〈如夢令〉、〈一段旅程〉。
短篇小說集《人的極限》（彰化：現代潮）出版。
- 1970 發表短篇〈今天不好玩〉、〈人球〉、〈鏡中〉、〈婚禮與葬禮〉、〈迷度山上〉、〈恍惚的世界〉、〈樂得福之晨〉。
短篇小說集《山女——蕃仔林故事集》（台北：晚蟬）出版。
- 1971 發表短篇〈會晤〉、〈凶手〉、〈兄弟〉、〈大敵〉、〈小菊花與我〉、〈修羅祭〉、〈挨餓的腦袋〉、〈會場〉、〈我不要……〉、〈火車上〉、〈分家〉、〈一偏之見〉。
長篇小說《山園戀》（台灣省新聞處）出版。
- 1972 發表短篇〈捷克·何〉、〈一種心情〉、〈浪子賦〉、〈阿敏姐別記〉、〈大蟬〉、〈歲月如流〉、〈秋收〉、〈流轉〉；中篇〈遠山含笑〉；長篇《痛苦的符號》（連載）；劇本〈羅福星〉。
於復興文藝營小說組授課。
- 1973 發表短篇〈寂寞雙簧〉、〈孟婆湯〉、〈劉土生〉、〈一種相聲〉、〈阿完姐別記〉、〈心事〉、〈看戲〉；雜文〈我喜愛的書〉、〈淺談佛經讀法〉。
- 1974 發表短篇〈庚叔的遠景〉、〈醉俠〉、〈火〉、〈病情〉、〈自圓其說〉、〈阿憨妹上樹了〉；散文〈與我周旋寧作我〉；漢詩〈散步濁老雜歌各二絕〉。
短篇小說集《恍惚的世界》（高雄：三信）出版。
長篇小說《痛苦的符號》（高雄：三信）出版。
- 1975 發表短篇〈心酸記〉、〈果園的故事〉。
《李喬自選集》（台北：黎明文化）出版。

- 1976 發表短篇〈一九某某年的夢〉、〈瓊兒〉。
長篇〈蒼白的春天〉（連載未完，餘稿失蹤）。
- 1977 發表短篇〈選擇〉、〈昨日水蛭〉；中篇〈強力膠的故事〉、〈山河路〉。
長篇《結義西來庵——噍吧哖事件》（台北：近代中國）出版。
起稿《寒夜》（一九七九年完成）。
- 1978 發表短篇〈尋鬼記〉。《孤燈》、《寒夜》開始連載。
長篇《青青校樹》（台灣省新聞處）出版。
- 1979 發表短篇〈尾椎骨風波〉、〈演出〉。
- 1980 發表散文〈窮山明月〉。
短篇小說集《心酸記》（台北：東大）出版。
長篇《寒夜》、《孤燈》（台北：遠景）出版。
- 1981 發表短篇〈阿二妹契哥〉、〈退休前後〉、〈經營者〉、〈休閒活動〉、〈某種花卉〉；
札記〈繽紛二十年〉。
長篇《荒村》（台北：遠景）出版。
獲頒「吳三連基金會文學獎」。
- 1982 發表短篇〈小說〉、〈馬拉邦戰記〉、〈太太的兒子〉、〈罪人〉、〈告密者〉、〈阿扁風波〉。長篇《白素貞逸傳》開始連載。
苗栗農工教師退休。
- 1983 發表短篇〈爸爸的新棉被〉、〈慈悲劍度化李白〉、〈恐男症〉、〈山神谷探險記〉。長篇武俠小說〈奇劍妖刀〉開始連載。
長篇《情天無恨——白蛇新傳》（台北：前衛）出版。
- 1984 發表短篇〈泰姆山記〉。
- 1985 發表短篇〈共同事業戶〉、〈孽龍〉。
短篇小說集《告密者——李喬短篇小說自選集》（美國：台灣出版社）、《共舞》（台北：學英）、《強力膠的故事》（台北：文鏡）、《兇手》（台北：文鏡）出版。
長篇《藍彩霞的春天》（新店：五千年出版社）出版。
- 1986 發表史詩〈台灣——我的母親〉。
文學論著《小說入門》（台北：時報）出版。
短篇小說集《告密者》（台北：自立晚報）出版。
- 1987 發表短篇〈水鬼，城隍〉、〈一個男人與電話〉、〈立委自決〉。
- 1988 發表短篇〈死胎與我〉。
文化評論《台灣人的醜陋面》（台北：前衛；美國：台灣出版社；日本：二二八出版社）

- 出版。
- 1989 發表短篇〈第一手資料〉。長篇《埋冤，一九四七》開始連載。
文化評論《台灣運動的文化困局與轉機》（台北：前衛）出版。
- 1990 發表短篇〈主席，三角街〉。
- 1991 文學評論《台灣文學造型》（高雄：派色）、《台灣文化造型》（台北：前衛）出版。
- 1993 長篇《埋冤，埋冤》開始連載。
短篇小說集《慈悲劍》（台北：自立晚報）、《李喬集》（台北：前衛）出版。
- 1994 長篇《埋冤，一九四七，埋冤》（基隆：海洋台灣）出版。
長詩《台灣，我的母親》（台北：草根）出版。
- 1995 獲頒「王桂榮台美基金會」「人才成就獎」。
- 1996 擔任台師大一九九六年春季人文講席；台師大人文中心舉辦「李喬週」活動。
- 1997 於淡水學院台文系講授「台灣文化概論」、「文化與生活」課程。
完成《台灣文化概論》上冊。
- 1999 發表短篇〈耶穌的淚珠〉。
《李喬短篇小說全集》（苗栗縣立文化中心）十冊出版。
獲頒《文學台灣》、《民眾日報》主辦「台灣文學獎」「長篇小說成就獎」；鹽分地帶文藝營「台灣新文學特殊貢獻獎」。
- 2000 文化評論《文化心燈》（台北：望春風）出版。
短篇小說集《李喬短篇小說精選集》（台北：聯經）出版。
- 2001 《寒夜三部曲》精華版《大地之母》（台北：遠景）出版。
文化評論《文化、台灣文化、新國家》（高雄：春暉）出版。
《大地之母》英譯本（劉陶陶譯，美國：哥倫比亞大學）出版。
- 2004 發表短篇〈牽手〉。
接受美國加州大學聖塔巴巴拉校區「台灣研究中心」杜國清教授邀請，
赴美擔任該中心「賴和、吳濁流台灣研究講座」「台灣作家短期駐校作家」（四月二十三日～六月二十五日），駐校期間除演講之外，並寫作「重逢——李喬短篇小說後傳」系列作品。
與季季對談〈平原之女與山林之子〉，發表於《印刻》第14期。
- 2005 《寒夜》日譯本出版（岡崎郁子、三木直大 合譯）。
《重逢——夢裡的人：李喬短篇小說後傳》（台北：印刻）出版。
- 2006 榮獲「國家文化藝術基金會」第十屆國家文藝獎文學類得主。

舞蹈

林璟如

得獎理由

林璟如女士是台灣劇場服裝造型設計與製作的專業工作者，參與超過百餘檔製作，涵蓋舞蹈、戲劇、音樂、傳統戲曲、兒童劇等。她以研究與創新精神，完美表達作品之藝術精髓，二十餘年來持續培育眾多新生代劇場服裝設計工作者，將台灣劇場服裝提升至國際專業水準。

得獎感言

劇場服裝設計只是舞台後方默默奉獻完成演出的眾多工作之一，此次獲國家文化藝術獎提名，彰顯了一項重大意義——幕後工作群的創作及努力已受到正視。得獎，無疑是更大的鼓勵！因為這個獎肯定了技術劇場對成就一場完美演出的重要性。感謝慧眼獨具的提名委員和評審委員！

沒有傲人的學歷，沒有任何專業訓練的背景，三十年來，戰戰兢兢地在舞台後方摸索、學習、成長。因為深刻體會到自己的不足，我只能用更謙虛的心和加倍的努力，勉力完成演藝界朋友託付予我的任務。許多位劇場前輩及合作伙伴像聶光炎先生、侯啟平先生、林克華先生、姚明麗女士、張贊桃先生、房國彥先生……，長時間來以關愛及寬容提供我無數的實踐機會及專業養份，填補我知識領域裡一頁頁的空白。尤其林懷民先生三十年如一日不厭其煩的教導和近乎吹毛求疵的鞭策，除了引領我人文與藝術的兼修，更激勵我潛藏的毅力和不苟且的工作態度，而能堅守工作崗位至今！

得獎，是榮譽，更是責任，短暫的喜悅過後，我不免再次提出沈重的呼籲，劇場專業人才培訓不易，人力斷層出現將導致展演品質下降的事實，除了劇場人戮力傳承，企盼政府相關單位，正視技術劇場發展，成長的困境適時協助，為表演藝術精緻化與國際化營造更有利的環境與動力。

得獎的榮耀與和我共事過的燈光設計師們共同分享，感謝張贊桃、房國彥、李俊餘、王世信……等優秀的燈光設計，讓服裝得以在舞台上呈現最完美的一面！

此刻，我更想回家，擁抱永遠全力配合、默默在背後支撐我的家人，上山看看終其一生都不明白「女兒為什麼總是忙碌的不吃不睡不回家」的親愛的媽媽！



文 | 徐開塵
圖片提供 | 林璟如

藝術家素描

台北市大安森林公園附近華宅林立，巷弄裡舊地重建新樓的工程，也是此起彼落。林璟如的工作室「工寮」隱身於這片水泥叢林裡，反倒成為顯眼的異類份子。

這處由劇場老兵「王班長」提供的公家宿舍，從僅有一人可以容身的窄門進入，還要閃避大大小小一排排開的染布鍋，才能來到後面違章加蓋的兩層屋。

工作檯、縫紉機、模特兒及堆置四周的各式布料配件，已將狹窄的空間填滿了，若多來兩個訪客，還得彼此謙讓一番才能迴身。屋內，鋪在腳下減低縫紉機聲響的榻榻米，不堪歲月的摧殘，早已殘破露「餡」；頭頂的老舊風扇，也有氣無力地轉出吹不散暑熱的微風。把這裡稱作「工寮」，還真是名副其實。

別看這環境破舊殘敗，林璟如帶著她的學生已在此熬過十餘個寒暑，一針一線親手縫製的舞台表演服裝，多到難以計數。

林璟如會走上專業劇場服裝設計這條路，可完全與「家學淵源」或「生涯規畫」沾不上邊。然而這樣的織夢人生，又像是冥冥中早已注定。

花樣童年

時間倒退回到她的童年。因為爸爸在當時的《公論報》上班，他們一家人就住在報社康定路的宿舍裡。在戒嚴時代，報紙的論述或報導稍有不慎，「有關單位」的關切隨即而至，因而影響了營運，發不出薪水是常有的事。

大人世界的煩惱，孩子哪裡能懂。宿舍裡的大食堂，不只是那些記者、老編下了班喝茶聊天或發牢騷的地方，更是天真無知的孩子們遊戲的場所。

林璟如在家排行老二，上有一個哥哥，下有一妹一弟。在宿舍孩子堆裡，她年紀較長，「輩份」也較高，大家一起玩老師給學生上課、選拔「中國小姐」等辦家家酒的遊戲時，她總是老師或長官等發號司令的角色，而且舉凡國語、算術、繪畫等，她什麼課都能教。

她喜歡畫圖，也教小朋友畫靜物、風景、人物，有一位年輕的記者叔叔還把它們的畫貼在食堂牆上，大家得到鼓勵，便畫得更起勁。除了隨意塗鴉創作，「四、五年級」女生小時候都玩過的自繪「紙娃娃」遊戲，更是林璟如的拿手戲，一支鉛筆在手，她可以輕鬆地描繪出不



林環如（左一）童年時，與家人合影。

同造型的娃娃，各式各樣的服裝，而且天天變換花樣，自娛娛人。

那個年代，「中國小姐」的選拔正風行，劉秀嫻、方瑀等秀麗佳人，都是這群小女生的偶像。課餘閒暇時，她們經常拿起家中被單往身上一罩，當作披風，手握藤條或竹棍作為權杖，幻想自己是伸展台上眾所矚目的中國小姐。有時候，選出了中國小姐，還會再選美國小姐、世界小姐；或是模仿紅極一時的《梁祝》、《七仙女》等黃梅戲，或依照媽媽帶她去看的電影版《天鵝湖》，重新編排，讓同伴來表演。

玩遊戲時，「大姐頭」林環如絕不是爭搶著當主角的人，反而喜歡擔任評審或導演，統領全局，指揮若定。特別是這些女孩們的遊戲所需要的服裝造型，全都由她負責打理。

「啊！這樣說起來，我從小就不喜歡站在人前，好像注定了要做個幕後的人。我怎麼從來沒想到這點呢！」她回顧自小顯露的個性和性向，對照今日的發展，驚訝萬分。

小時候作文課寫「我的志願」這個題目時，林環如的標準答案，不是老師，就是護士。她既沒想到成為聚光燈下的焦點，更沒料到有一天會在幕後縫縫補補，為人作嫁。

美的敏銳度

她中學時的成績不錯，可是國三時在學校和老師發生誤會，引起爭執，率性的她，堅持不參加畢業考，也成為「拒絕高中聯考的小子」。媽媽覺得她能畫圖，可以往這方面去學習和發展，拿著她同等學歷的成績單去登記復興美工。不料那天颱風來襲，復興美工淹水停課，她媽媽不願徒勞往返誤了女兒前程，就地打聽鄰近的學校，經人指點了「智光商職」，立即趕去為她登記入學。

林璟如對學商沒興趣，高中時把課本丟在一旁，成天跟著朋友去跳disco、到西餐廳聽樂團唱歌，玩樂至上。

當時的她，已是身材高挑的俏佳人，經常出入那些娛樂場所，被人相中，開始客串起時裝走秀的模特兒。她走上伸展台的時間，比台灣第一代名模王碧瑩等人還早，只是她純粹當作打工賺錢，壓根兒沒想到往這條路上去發展；後來有人邀她上電視時尚節目表演，她覺得沒意思，從此退出了台前表演工作。

雖然正逢青春，但她始終抱持著遊戲的態度去面對人生新鮮事物，玩樂中，已不自覺地展現出對於「美」的敏銳度。其實，小時候在遊戲中為同伴設計服裝造型，已是起點，自從上了中學，她也當起自己的服裝設計師，而且堅決拒絕制服以外的成衣上身。

在中學女生白衣黑裙、留著西瓜皮髮型的那個年代，林璟如已看不上缺乏特色的成衣，媽媽每次要帶著孩子們去買新衣，她總是打死不跟。才十幾歲的她，已知道攢下平時的零用錢，加上媽媽的贊助費用，自己跑到台北市衡陽路的布店選料子，同時把自己畫好的圖樣交給裁縫師傅去製作新衣。

那段日子，她的服裝在A字裙、窄裙、迷你裙、喇叭褲的流行風加上自己的創意，變化多樣。每次去試衣服時，還指導裁縫師傅修改哪些細節，說得頭頭是道，令老師傅刮目相看。同學發現她的穿著打扮與眾不同，紛紛央求她幫忙設計。她來者不拒，照單全收，天賦才華在那個時候已派上了用場。

踏入專業領域

但是，直到一九七八年，她才真正踏入服裝設計的專業領域。

那一年，舞蹈家黃麗薰自奧地利返國，決定籌辦《嫦娥與后羿》舞展，舞蹈社的朋友將她引荐給黃麗薰。在那之前，她曾為聲樂家邱玉蘭等人設計單件禮服，接下整晚演出所有服裝的設計和製作，這還是頭一回。



上圖 | 林璟如和裁縫師合影，所成立的「綺亦麗舞台服裝公司」。

右頁 | 《仲夏夜之夢》徹底顛覆傳統京劇的規範，林璟如玩得很過癮。



如今再回首，早忘了自己當時「畫」了什麼，可是這次機緣促使她走進了服裝設計界，開啟人生的另一頁。

林璟如在繪圖設計上展現新意，不過進入製作階段，她就傻了眼，只好抱著畫好的圖稿，找上以前為她做衣服的裁縫師傅，兩人攜手合作，才如期交卷。有了那次成功的經驗以後，她和那位裁縫師合夥，成立了「綺亦麗舞台服裝公司」，也是國內第一家專業劇場服裝設計公司。

當了老闆的林璟如，每天站在裁縫師身旁，像學徒一樣，從打版開始學起，然後是剪裁、縫製一步步來，絲毫不馬虎。肯學加上天賦才華，她很快就能上手了。

後來舞者陳偉誠把她介紹給林懷民，一九八〇年雲門首次歐洲巡演，委由她設計服裝。次年雲門獨立舞展，一九八二年林懷民個人「實驗舞展」，及一九八三年重要舞作《紅樓夢》，也都交由她製作。

她為《紅樓夢》大觀園裡十二金釵設計華美的織錦大披風，是一大挑戰。原本由蔣勳的畫家姐姐蔣安試畫了一半的圖稿，再由她接手，將圖放大，以複寫紙勾描定稿，然後把大塊布料攤了一地，趴在地上一筆一畫繪成。接著，為了染出特殊底色，她試了三百多種色料，染了數百次；染好了布，拿去請人電繡圖案，最後再由她縫製完成。

當十二位女舞者穿著華麗的披風在台上翩然起舞，官宦世家女子的雍容氣度和不同典型，花飛舞飛滿天的景象，成為《紅樓夢》舞劇最美的畫面。從此，林懷民有很長一段時間，都鎖定林璟如為合作對象。與雲門合作，使得她對於劇場藝術有更多的學習和認識。

八〇年代，也是台灣餐廳秀最風光的時候。林璟如的「綺亦麗」雙向發展，一方面為專業劇場製作服裝，同時也接了很多餐廳秀的服裝設計，像是劉文正、崔苔菁、張琍敏、陳美鳳、費翔、楊貴媚、陳淑樺等人的秀服，都曾出自她之手。張小燕早年走紅的綜藝節目「易百拉」造型，也是她設計的。

生意接不完，位於台北市仁愛路空軍總部旁的工作室不斷擴張，一棟老公寓一至四樓分層分工，部分員工專門負責製作劇場和秀場演出的服飾；另外一項主力，則在研發舞蹈韻律服、緊身衣。

她在美國《舞蹈雜誌》上看到國外舞者穿著質地舒適柔軟的緊身衣，整個身體線條優美修長，相較之下，台灣的緊身服品質欠佳，舞者身型都走了樣，她因此下定決心成立新的生產線，自創品牌，要讓台灣舞者也美美的上台表演。

為了研發緊身衣，她一家一家去拜訪紡織廠，一再被拒。找上棉益紡織廠時，她口氣很大地說：「我要買

幾十碼萊卡」，當時棉益一出貨就是數萬碼萊卡，樣本數都不止幾十碼，總經理郭民政聽了她的話，忍住笑，問明她的目的，也為她的實驗精神所感動，才同意支持她。

那些年，她得意秀場，又在韻律舞風潮下打開另一市場，她和員工夜以繼日的忙碌，月入上百萬元。正在事業開展之際，她卻因為忙著接案、設計及監督製作，裡外無法兼顧，而在市面上出現了仿冒她的品牌商標、魚目混珠的緊身衣，導致真品滯銷；後來查出是公司經理監守自盜，裡應外合，使商譽和收入都受影響。

屋漏偏逢連夜雨，公司營運出現問題時，又發生意外。一日，員工下班時，忘了關掉電風扇，半夜裡電線走火，濃煙密佈，她接獲通知趕到現場，消防隊滅火的大水，早已淹沒了起火的三樓，所有畫稿、布料、成衣等，都付之一炬，損失慘重。

巧的是，失火的三樓，正是緊身衣的製作部門。火災加上之前商標仿冒事件，令她痛定思痛，當機立斷，收掉韻律服的生意，只做劇場和秀場。調整腳步一段日子，她又感覺嚴肅劇場和歡樂秀場的風格不搭，工作人員混於其中，左右不著，最後壯士斷腕，決定退出秀場，專心做劇場服裝。

這樣的選擇，其實是呼應了她個性裡較理想性的特質，及考驗自我的韌性和勇氣。

從全面開展的狀態，到又收又減，對公司營運造成很大的衝擊。韻律服壓下的數百萬元成本，有去無回，只能靠著清理成衣和布料，換得部分現金。而且林璟如又沒

有成本概念，在專業劇場上，是做一檔賠一檔，一九九二年公司總結清，負債一千多萬元，她被迫賣掉一棟透天厝，合夥人也賣了房子，才償還銀行貸款等債務，兩人也分道揚鑣。

重重打擊，使她的事業盪到谷底，但她並未輕言放棄。公司結束後，剛好佈景師父王班長在新生南路巷內的宿舍空了下來，無償借給她使用。她自此搬至「工寮」，一待十餘年。

同年，她取得美國傅爾布萊特獎學金及文化基金會的補助，前往紐約大學遊學一年。對林璟如來說，這是休息思考的一年，更是充電學習的一年。

她雖在紐大校園裡親身體會到美國教育的嚴謹扎實，卻更想在實務經驗中學習成長，於是毛遂自荐到紐約市立歌劇院工作。不料對方不識來者早已身經百戰，將她拒於門外。次日，她再去拜訪服裝間經理，對方突如其來臨場考試，拿起一頂帽子，問她上面的裝飾釦是什麼做的，她不假思索說出正確答案。對方又要求她回去做兩頂帽子來，她第二天就交卷，做得又快又好，那位經理人只好讓她進門取經。

好不容易敲開紐約市立歌劇院的大門，林璟如積極地投入製作流程。當時正有大戲要上檔，工作坊忙不過來，沒有人手能染布，她主動接下修士服的染色工作，用台灣加色方法染製，完全掌握先知行走於曠野中那種灰撲撲的感覺，做出來的效果，比預期的好。她也參與歌劇院五十周年五齣歌劇大製作，壓軸劇一段四十人的服裝由她一人包辦，設計到完工才花了一周，交卷時環繞著她的老外看得目瞪口呆，從此對她心服口服。



林璟如工作照。

後來她轉到劇院芭蕾舞團去工作，適逢舞蹈巨擘巴蘭欽逝世五十周年經典再現，機會千載難逢，她仔細觀察這些史上聞名舞作服裝重建的過程，芭蕾舞衣如何細緻打釘，亮片上加紗是為防止男舞者托舉時勾到等，這些過去忽略或不識的專業考量，如今都免費教學，令她獲益匪淺。

由於林璟如表現傑出，研習期滿，院方期望她留下來工作，對她說：「如果你有興趣，我們負責爭取由你來設計《杜蘭朵公主》。」成名的機會就在眼前，她冷靜深思：「《杜》劇是中國背景的故事，劇院看中我的文化血源，可以有發揮的空間；倘若未來要做《茶花女》、《費加洛婚禮》等西方題材，自己還有什麼優勢嗎？能做得比西方人更好嗎？」心中已經有了答案。

這次學者訪問計畫，她登堂入室，親身體驗到別人以怎樣專業的態度和制度在推動劇場工作，更覺得應該回到土壤貧瘠的台灣，和大家一起耕耘這塊屬於自己的苗圃。

揮別紐約一年的生活，回到「工寮」的林璟如，全心投注於專業劇場服裝設計製作。

三十年如夢

驀然回首，近三十年過去了。這段漫漫長路，她參與的製作超過一百五十個，舞蹈、戲劇、歌劇、樂團、歌仔戲、兒童劇、偶戲等類型皆有。

縱線橫軸交織的歲月，大致可分為三個階段。第一個十年，剛入行，新鮮有趣的成分居多，她像一塊海綿，快速吸收各種知識和技術，五彩繽紛，目炫神迷，又急於表現，很多想法來不及消化，就直接丟出去，被她視為「毫無個人風格」的階段。

第二個十年，技術累積成熟，觀賞的表演也多，視野打開，有了自己的想法，但仍以遵循導演或編舞家的意見為主。這時候，她也感覺到台灣舞蹈演出服裝有賴投注更多心力去研究，畢竟舞衣如同舞者的第二層肌膚，穿在身上是否舒適、便於活動，會直接影響表演品質，於是她將接案方向偏重在舞蹈領域，除了源源不絕湧現的創意，也開始藉由內觀自省，思考服裝結構與身體的關係，漸漸地，自混亂思緒中破繭而出，轉為去繁入簡的設計概念。

跨入第三個十年後，她花很多時間和編舞家、導演溝通想法，主導性增強，設計上更游刃有餘，得心應手。這個時期，「簡約」幾乎已說明了一切，她不再注重表面文章，寧可由舞蹈的呈現去看見服裝的本質。

如今林璟如能夠清楚的梳理出一路走來的創作歷程，赫然發現「沒有風格，就是我的風格。」



林璟如手繪圖稿。

總結的一句話，卻無法掩蓋她不斷摸索、實驗、跌撞到成功的背後，曾經付出多少超乎常人所能想像的努力。

林璟如說，這輩子最幸運的是認識了林懷民，帶她進入藝術世界，也激勵她養成認真求好的工作態度。

在要求高品質的前提下，林璟如工作時簡直是「拚命三郎」。懷了身孕，她依然挺著大肚子，站在二百二十度高溫的鍋爐邊盯著染布工作，一站就是數小時。為了林懷民的舞作「涅槃」，她七、八天不吃不睡的染布，尤其是要染出獨特的藍色金蔥，加入各種化學助劑，一再調色、試染。大功告成時，她已疲憊不堪，倒頭昏睡了二十多個鐘頭，後來公司員工察覺異狀，去喚醒她時，發現她因吸入過量染劑中的毒素，被子都染成藍色，排出來的尿像「竹葉青」，食道也被腐蝕，趕緊將她送醫急救。

長期與含鉛量過重的染料接觸，在她身上留下一堆病痛。有一陣子，她瘦到只剩36公斤，早上起床會咳血，血中含鉛是一般人八倍，素淨的臉上、脖子上都是鉛斑，兩腿膝蓋時常痠痛難耐，到現在還不定時起疹發癢。

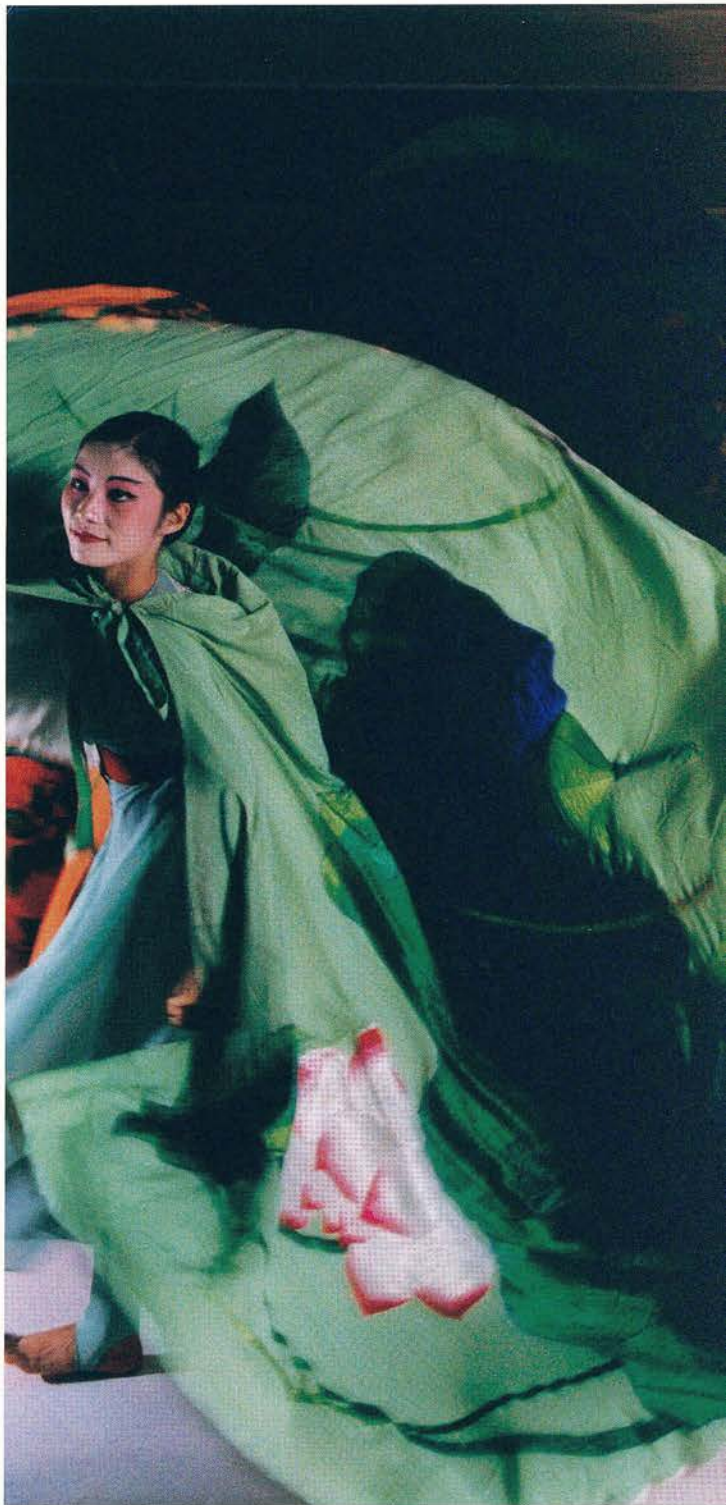
如此吃苦耐勞、身挑重任的研製劇場服裝，所為何來？林璟如也無法言說，只知道自己這樣裁進去，就回不了頭了。

人生的甘苦，像是一個難以分割的連體嬰，緊緊相隨。早年台灣做不出漂亮、幅度好的芭蕾舞蓬裙（凸凸），她不斷找人從國外帶回一件台幣二、三萬元的凸凸，一件件拆開研究，「拆了一、二十件，最後才想通是布料的差異」。花了四年時間，換來的是「現在任何凸凸都難不倒我」，那種快樂是無法取代的。

二〇〇五年北藝大舞蹈學院重建「舞神」尼金斯基的名作《牧神的午後》，為了這支不過十分鐘的舞作，林璟如可以說是「上窮碧落下黃泉」，不但搬出自己多年收集的相關史料，海內外蒐尋各種書籍，一再研讀比對布料、圖案和顏色，還專程跑到上海尋找老絲料子，確認原始服裝上的圖型，又請人刻在高周波泡棉上製成印章，加上滾筒等工具，用來壓印圖型，才使這支經典舞作在台灣的舞台上「還原」真貌。如此大費周章，全是為了對藝術的尊重。

尼金斯基年逾八旬的女兒Tamara Nijinsky專程來台，觀賞重建演出後，緊握林璟如的手，感動地說：「這支舞作本來就有很多亞洲的文化元素，如今又回到亞洲來呈現，我父親如果還在世，看到這一幕，一定非常高興。」聽到這番話，林璟如覺得之前付出再多，都值得了。

舞台上的表演，光環和掌聲永遠是在編舞家、導演、指揮和表演者身上，林璟如向來清楚自己的角色，認定了



林璟如為雲門舞集《紅樓夢》大觀園裡，十二金釵設計了華美的織錦大披風。



「舞台演出是整體成果的展現，不是服裝秀；服裝應為表演加分，而不是要搶鋒頭。」

多年來，她秉持這樣的觀念，做個安靜、低調的幕後推手，同時自辦「私塾」，積極地培養年輕一代的專業人才。

當年自美返台後，她就帶著幾個學生，以傳統「師父教徒弟」的方式，從頭教起。一步一腳印走過來的她，深感扎實的基本功和正確的觀念養成，對一位專業劇場服裝設計者的重要，她嚴選學生，身教言教雙管齊下，「有的學生進來時連個釦子都不會縫，不過技術可以學，是否真的能吃苦耐勞，對劇場工作有興趣和熱情，是更重要的事。」

「我清楚自己想做什麼，什麼是重要的。這些年來，台灣不缺設計人才，但誰願意安分地在後面去完成別人的夢想？沒有一流的製作人才，再精采的設計都無法呈現。」林環如只想安心教出幾個好手，讓他們接續這項工作，「我不能給他們文憑，卻能讓他們擁有真材實料。」她相信只要盡心盡力去做，就能看得到累積的成果，因為她自己就是最好的例子。

因此，每個年輕孩子來到這裡，都要從縫紉機的操作學起，然後是車直線、三角、圓、單層、雙層，練上幾個月，完全熟悉了，才拿剪刀、學量身打版、結構和版型的製作，接著嘗試自己設計衣服。她是非常嚴格的老師，「我們連縫釦子都有規矩，芭蕾舞者的衣服背後的釦子是一正一反縫上去，這樣男舞者托舉時才不會鬆



開穿幫。」她說。

第十屆 國家文藝獎
學生不必付學費，管吃管住還可拿零用錢，一切照專業行規走。她認為光有技術不足以成為設計師，所以要求學生去讀服裝史等專業書籍，還有定期的讀書會，分享心得。

是整個作品的一部分，所以總是從一個製作的發想、排練到進劇場，都參與其中。老師出馬，多半學生也跟著學習，「即使和藝術家討論中，我挨了罵，或罵了人，他們都看在眼裡，因為這就是劇場工作的真實面貌，他們要了解、接受和學會應對，才能在這個行當裡待下來。」

36 在她的觀念裡，服裝設計不是後段作業的一個環節，而

從入行時整個大環境一片慘淡，到如今「劇場服裝設

計」已被併入藝術教育範疇而在學院開班授課，她對創作的熱情，帶領學生學習成長的執著，不曾改變；只是，她的景況也沒有改變。

破落的「工寮」，面臨房舍拆遷，被迫搬離的命運，下一個棲身的所在，依然沒有著落。她腦中卻開始構思下一步：國內劇場人文藝術教育不足，年輕一代需要大量閱讀和吸引藝術資訊的環境，如果能有一個空間，籌辦各種講座，並結合不同表演，分享設計概念；有一個工作室，提供充實的設備，帶領年輕人研習實驗服裝設計的各種可能；最終能整合資源，讓台灣有一個劇場服裝博物館，展陳所有人長年辛勤耕耘的成果……。

夢想就在前方，林璟如像是藝術的修行者，堅持腳踏實地，一步步走下去。



上圖 | 三探東風劇照。

左頁 | 風之舞形舞團《相遇》。

本文作者 | 徐開塵 中國文化大學新聞系畢業。曾為民生報資深藝文記者，目前是自由文字工作者。曾兩度榮獲「吳舜文新聞獎——文化專題報導獎」（作品為「喧蟬鬧荷說九歌」系列報導、「跨世紀思考台灣出版的新未來」系列報導）。並曾以「大陸閱讀新風向」專題報導，獲得「兩岸關係及大陸新聞報導獎」佳作獎。著有《喧蟬鬧荷說九歌》、《紅塵舞者——羅曼菲》二書。

作品賞析

《涅槃》

這是林懷民一九八二年的作品，在巴黎國際藝術節首演。

那年林懷民一趟「出埃及」之旅，寄回一張「圖坦卡門」的明信片給林璟如。林懷民無意藉舞詮釋佛經中的「涅槃」意念，而想以聖潔與慾望、繁華與悲苦的對照，透視人生的無常。

林懷民從埃及女子的裝扮得來靈感，腦海中浮現舞者裹在大塊布裡跳舞，靜止如木乃伊，舞動起來又如風飛揚的畫面。於是林璟如從「木乃伊」的形象，推回到人的肉身本體，選擇了以肉色緊身衣包裹舞者的身體，外面則披罩一片染成金、黃、橘、紅、藍等各種顏色的金蔥布料，來展現生命的繁華似景。

她在金蔥布的反面，另外縫上一片人造棉，染出殘灰破舊的感覺，與正面的色彩斑斕作一明顯的對比。當舞者舞動身體時，這塊大布從頭罩腳，拖曳身後，兩面相互呼應，正是生命榮枯的對照，完全符合編舞家的期望。

這次設計也讓她學到了「愈簡單的素材愈好用，可以變化出更多的可能性」。後來，她為舞蹈家陶馥蘭的《甕中乾坤》、《體色》和《心齋》等設計服裝，也都是一





右圖 | 林璟如為《慾望城國》吳興國所飾演的「馬克白」，精心設計的服飾。

左頁 | 《西廂記》是林璟如整體視覺統整的關鍵作品。

塊布，用長形接半圓等不規則變化，在舞者身上纏繞成一條褲、一件袍等不同造型，最後再用一顆釦子固定完成。

《西廂記》

一九八五年台北市藝術季推出的《西廂記》，是林璟如第一次參與歌劇的服裝設計，也是她整體視覺統整的關鍵作品。

一齣歌劇動輒用到上百位演員和歌者，服裝數量多到驚人。她退回這則愛情故事緣自唐代的時空背景，以當時服裝特色來發想，並仿傚舞台燈光設計家聶光炎繪製樹狀圖的做法，以男、女主角為中心，畫出每一幕每一景中對應的角色、情境，再依此列出每個人服裝的造型、色彩、材質等，由其中核對彼此關係及顏色搭配。

當這張樹狀圖列出來時，所有人物角色、性格、劇情等都清楚呈現，她依此展開設計，且關照到領口、盤釦、式樣和顏色等細節，讓彼此的服裝既不衝突，也不搶戲，而有一種自然的和諧之美。這次工作讓她體會到綜觀全貌及微觀細節的重要，便於日後很快地掌握設計的方向。



《慾望城國》

二十年前，當代傳奇劇場創團作，是以莎翁四大悲劇中的《馬克白》改編為《慾望城國》，踏出台灣傳統戲曲與現代劇場藝術「接軌」實驗的第一步。

吳興國將傳統京劇的唱、作、唸、打，融入西方經典，並以劇場形式呈現，成功地顛覆了觀眾對京劇既有的認知，締造全新的東方劇場美學。這齣戲也是傳統京劇在台灣首次突破一桌一椅的舞台，及明代服裝風格的設計，試圖進行一項新的嘗試。

林璟如回到服裝史的時間長河裡，將《慾望城國》服飾造型定於春秋戰國的時代背景，當時兩岸尚未開放交流，她還專程赴日、韓尋找史料，研究參考。

她考據史料發現古代盔甲戰袍，大多是用鐵片、竹片縫製，但因這兩種素材穿在身上顯得厚重，不利舞台演出，尤其吳興國飾演的「馬克白」還有一些後空翻等高難度動作，為免鐵片或竹片傷及吳的脊椎，她想到用普通水管為材質，來製作吳興國身上的盔甲，及小兵所穿著的征衣。她把約半公分厚的透明水管縱切為四片，以熱塑方式定型，一片片縫在衣服底布上，再去染成竹子顏色，大將軍的戰袍就出來了。

魏海敏所飾的「馬克白夫人」，則是將京劇中的「水袖」改為楚文化中多見的「圓袖」，當魏海敏兩手往後一甩，圓袖就像兩把扇子在舞台上揮舞；再搭配她為魏海敏設計如螺旋狀的裾裙，整個身體更活動自由，又有型有款。

《水月》與《行草》

《水月》是林懷民繼《流浪者之歌》後，回歸東方身體觀的重要作品，以「鏡花水月總成空」的佛門偈語為發想原點，將「太極導引」的肢體動作融入舞中。

為了配合舞者行雲流水的肢體律動，林璟如期望身體的束縛減至最少，她讓男舞者未著上衣，女舞者只穿肉色緊身服，並在東方常民練功的打褶褲上做文章，將腰際褶角變化造型，採用薄如蟬翼的白色雪紡裁製，當舞者站定時看來像裙子，舞動起來實為長褲。一片的白，與舞台上汨汨流動的水及鏡中的倒影，虛實對照，展現空靈絕美的視覺意象。

從《水月》的服裝設計經驗，她開始認真思考中國服

裝如何結合現代元素，產生多樣的變化。剛巧雲門接續發展的《行草》、《行草 貳》等，都提供她發揮創意的舞台。

林璟如認為《水月》是「氣」的展現，《行草》則在氣之外，還加上「力」。因此在《行草》一舞中，為了讓舞者的身體如筆點墨，在舞台空間自在揮毫，勾繪出草書奔放的線條，她選用了絨布，並花費二十萬元請人重新織過，設計出男舞者一寬一窄的黑絨長褲，及女舞者雙叉開小立領的連身舞衣。這一寬一窄褲管的設計，將「捺」的筆法成功地轉換成視覺效果。

到了《行草 貳》，林懷民在編舞上已去形就意，讓舞者的身體有更大的揮灑空間，因此男舞者的服裝變成前面是褲子，後面半圓裙的造型，女舞者則在白、黑雙色長褲間變化。她刻意用結構較鬆的網布做半圓裙，拼接黑絨長褲，使舞者抬腿、轉身或飛躍之間，網布的透光性，產生草書破筆的感覺。



上圖 | 雲門舞集《行草》在氣之外，還加上「力」的表現。

右頁 | 《仲夏夜之夢》，展現夢幻的感覺，完全從白與夢境的意象出發。

「從傳統到創新」

「從傳統到創新」是全球表演藝術家跨世紀的課題，林璟如的服裝設計同樣面對「如何將傳統文化轉換，與現代元素融合」的考驗。

京劇中常見的「靠旗」，是在緞子上繡滿圖案，以彰顯武將威風凜凜的氣勢。林璟如根據服裝史書上記載春秋戰國時代戰服是以鐵片、竹節和魚皮等製成，在當代傳奇《慾望城國》中，她只取傳統意象，保留了傳統靠旗的「型」，而將整個設計概念回歸歷史，並改用布底加皮滾邊製作旗面，以透明水管來製作盔甲上的鱗片，栩栩如生。

從京劇到舞蹈，表演形式的不同，她的設計和製作素材再做調整。由於傳統靠旗的重量，不利舞蹈，她為風之舞形舞團取材《挑滑車》的舞作《第十二輛車》做設計時，配合京劇演員劉希榮（飾高寵）及舞者吳義芳（飾高的靈魂）的實、虛對照，前者身上的靠旗將傳統形式、素簡圖案來呈現，而後者的靠旗則改為白色網布製成，使舞者舞動肢體時展現魂魄的虛無感。

直到她為舞蹈空間舞團和國光劇團聯手合作的「東風」系列之三《三探東風》設計服裝，才完全解放了傳統束縛。在《三》中京劇演員丟掉傳統程式，融入



更多現代舞蹈動作，因此孫元城的靠旗和戲服改用義大利絲麻窗簾布縫製，將原本三層的「靠肚子」，簡化為一件多層次片裙，以減輕演員身體的負荷；並束出腰型，使體態線條更清楚。在剪裁上，也只取傳統的原理，將直線剪裁改為斜線，使得整件服裝從長方形變成了梯形，活動起來有更大的自由度。

「幾何圓型剪裁法」

從京劇服裝「去繁入簡」的概念推衍，近年林環如嘗試將人體的形狀，與方形、圓形、三角形、梯形等幾何原理融合，發明了「幾何圓型剪裁法」，使服飾設計更具現代感，線條和顏色也展現極簡風格。

城東劇團的《莎樂美》、戲點子工作坊的現代京劇《仲夏夜之夢》，及國家音樂廳交響樂團製作歌劇《崔斯坦與依索德》，都是以同一個概念去做變化的實例，也可稱為她的「白、灰、黑系列」。

《莎樂美》全劇環繞女主角從純潔少女，到隱現內心的晦澀、萌生復仇念頭，最後色誘希律王成功。林環如為莎樂美設計由外到裡四層服裝，隨劇情發展，從白、灰、黑色褪去一層層衣服，最後是跳七剎舞時的艷紅束胸和網襪，完全反映內在情緒的變化。

相同的想法，她在歌劇《崔斯坦與依索德》中，也為了表現出依索德為情所困的紊亂心緒，設計了一件七十碼的白色長裙，縫綴線繩，象徵解不開的情結，當依索德轉身時，長裙拉向天際，如張起的風帆，更成為崔斯坦與依索德慾火焚身的交歡畫面投影的大幕。

戲點子工作坊的現代京劇《仲夏夜之夢》，展現夢幻的感覺，整個舞台、服裝全是白色，三、四十套服裝，完全從白與夢境的意象出發，她在材質和造型上做變化，灰白、粉白、牙白、純白、銀白……，粗布、繡花、緞子、網狀布料……等，都全出籠，徹底顛覆傳統京劇的規範，玩得很過癮。

尤其是她兼顧歌者必須藉服裝撐托腹部，以助提氣發聲的專業考量，及身體活動的自由度，將過去歌劇厚重禮服，改為褲子外罩長袍的做法，令外國客席聲樂家感受到前所未有的輕鬆自如，都對她的創意讚賞有加。

創作紀事

- 1978 黃麗薰舞展《嫦娥與后羿》。
- 1979 成立綺亦麗舞台服裝公司，為國內首創專業劇場服裝設計、製作工作室。
- 1981 雲門舞集實驗舞展。
- 蘭陵劇坊《貓的天堂》、《包袱》。
- 雲門舞集《杜麗絲·韓福瑞——震盪教徒》服裝重建、《C小調帕莎卡里亞與賦格》、《水舞》。
- 1982 林懷民實驗舞展。
- 文建會七一舞展《街景》。
- 雲門舞集《涅槃》、《生民》。
- 1983 雲門舞集《薪傳》。
- 台北市文藝季雲門舞集《紅樓夢》。
- 1984 雲門舞集《春之祭禮》、《一九八四·夏、台北》、《流雲》、《梆笛協奏曲》、《冬之旅》。
- 劉紹爐舞展《寒梅》。
- 1985 雲門舞集《夢土》。
- 台北市藝術季歌劇《西廂記》。
- 陶馥蘭舞蹈創作展《將軍令》。
- 光環舞集《聘》、《撫魂》。
- 1986 雲門舞集《孔雀變奏曲》、《某些雙人舞》、《我的鄉愁·我的歌》。
- 光環舞集《霸王別姬》、《主題與變奏之舞》。
- 當代傳奇劇場《慾望城國》。
- 台北市藝術季音樂舞台劇《仲夏夜之夢》。
- 國立藝術學院羅斯·帕克斯《火鳳凰》、羅曼菲《羽化》。
- 陶馥蘭舞展《絕筆》、《演練》、《衣鉢》。
- 1987 雲門舞集《四季》春的部分、《五行生剋——河之二》、《河》、《六人舞》。
- 陶馥蘭舞展《白日夢運作》。
- 太古踏舞團《世紀末神話》。
- 中華民國青年友好訪問團。
- 1988 陶馥蘭舞展《啊？！…》、《關於K&》、《她們》。
- 太古踏舞團《生之曼陀羅》。
- 光環舞集年度公演。
- 漢聲劇團舞台劇《釵頭鳳》。

- 1989 傳統藝術中心南管戲《白兔記》、《陳三五娘》。
鍾明德環境劇場《孟母3000》。
林懷民《今天是公元一九八九年六月八日下午四時……》（後來改名為《輓歌》）。
陶馥蘭舞展《愛麗絲遊園驚夢》。
台北市藝術季芭蕾舞劇《天鵝湖》。
台北市藝術季歌劇《遊唱詩人》。
- 1990 當代傳奇劇場《王子復仇記》。
台北市傳統藝術季歌劇《第一百個新娘》。
台北愛樂室內樂團歌劇《試情記》。
朱宗慶打擊樂團表演服。
台北市藝術季芭蕾舞劇《胡桃鉗》。
廖末喜飛越90舞展《李慧娘》。
屏風表演班舞台劇《半里長城》。
- 1991 雲門舞集復出首演《牛犁歌》、《錄指作保》、《川流》。
保羅·泰勒《光環》。
屏風表演班舞台劇《鬆緊地帶》。
台北市立國樂團演奏服。
屏風表演班舞台劇《蟬》。
台北歌劇劇場歌劇《後宮誘逃》。
國家劇院給舞蹈新新人系列《來回牡丹亭的路上…》。
- 1992 獲傅爾伯萊特獎學金及文化基金會補助，赴紐約市立大學遊學一年，參與紐約市立歌劇院五十週年系列演出的服裝製作。
- 1994 屏風表演班舞台劇《莎姆雷特》。
四季芭蕾舞團《芭蕾舞粹》。
雲門舞集《射日》。
雲門舞集《流浪者之歌》。
九歌兒童劇團《夢之神》。
- 1995 俄羅斯國立芭蕾舞團《敦煌夢》。
雲門舞集《悲歌交響曲》。
鞋子兒童劇團《小李子不是大騙子》。
多面向舞蹈劇場《甕中乾坤》、《體色》。
九歌兒童劇團《小公主與大老虎》。

- 1996 明華園歌仔戲團《燕雲十六洲》。
紙風車兒童劇團《貓捉老鼠》。
帝國十一芭蕾舞團《黑暗王國》。
多面向舞蹈劇場《心齋》。
九歌兒童劇團《皇帝的願望》。
中華民國舞蹈學會製作芭蕾舞劇《吉賽兒》。
李靜君舞展。
廖末喜舞蹈劇場《飛躍'96》。
- 1997 省立交響樂團歌劇《弄臣》。
九歌兒童劇團《四季花神》。
中華民國舞蹈學會與台北市立交響樂團舞劇《香妃》。
帝國十一芭蕾舞團《睡美人組曲》。
廖末喜舞蹈劇場《奇異恩典》。
陶馥蘭的吟唱與舞蹈。
新古典舞團《灰濶三重奏》。
- 1998 雲門舞集《水月》。
復興綜藝團《叢林之歌》、《唐之伶》。
台北芭蕾舞團《星空PARTY》。
廖末喜舞蹈劇場《'98巡禮》。
多面向舞蹈劇場《歸返大地的母親——蓋婭》。
新港國際藝術節《宋江陣》。
青田劇團《皇帝變》。
- 1999 光環舞集《黑潮》。
國光劇團兒童京劇《烽火小子紅孩兒》。
台北芭蕾舞團《氣韻》。
廖末喜舞蹈劇場《四季紅》、《追日》。
- 2000 蔡瑞月回顧展《牢獄與玫瑰》。
肢體音符舞團《雲想衣》。
組合語言舞團。
廖末喜舞蹈劇場《山海風》、《沙漠》等。
台北芭蕾舞團古典芭蕾小品《四人舞》。
- 2001 蓮華普門說唱舞劇《台灣人的故事》。

- 雲門舞集《行草》。
- 香港舞蹈團舞劇《大地之歌》。
- 2002 舞蹈空間舞團《史派德奇遇記之八腳伶娜》。
- 國家音樂廳交響樂團歌劇《托斯卡》。
- 舞蹈空間舞團《東風乍現》。
- 2003 風之舞形舞團創團演出。
- 國家音樂廳交響樂團《崔斯坦與依索德》。
- 雲門舞集《行草 貳》。
- 戲點子工作坊現代京劇《仲夏夜之夢》。
- 舞蹈空間《再現東風》。
- 2004 三十舞蹈劇場《舞觀》。
- 雲門舞集《陳映真·風景》。
- 城東劇團《莎樂美》。
- 風之舞形舞團《相遇》。
- 國家戲劇院《舞者阿月》。
- 2005 無獨有偶《悟·空來也》。
- 舞蹈空間舞團《三探東風》。
- 戲點子工作坊現代京劇《誰都有秘密》。
- 舞鈴劇場《嬉遊舞鈴》。
- 北藝大《尼金斯基——牧神的午後》。
- 2006 國立台灣藝術大學芭蕾舞劇《蝶戀》。
- 無獨有偶劇團《火鳥》。

美術

柯錫杰

得獎理由

柯錫杰先生以高度精準技法 and 美感直覺，在作品中達到文學「詩的意境」和美術「畫的質感」之完美結合。其攝影風格獨特，凝練率真，出入東、西，跨界純藝術和商業美術。作品且深富當代人文關懷。他持續創作不懈，引領台灣攝影視野邁向國際。

得獎感言

“生涯規劃”這四個字，我好像從未做過多的思考，如有人問起，往往我會不知所措。十八歲適逢大戰結束，好不容易從每天做勞動生產的日本學校離開，順而進入知識飢渴的青年期，瘋狂沉浸在文學、音樂的領域中。二十歲時志願當兵，滿懷報效祖國的心情，卻遇到軍中貪腐敗壞的風氣，一氣之下決定逃兵。在歷經一年半的驚險、躲藏，以及自首後十個月的禁閉勞役生活，二十六歲的我總算退伍，這才真正開始走上攝影一途。算算到今年，剛好是執相機滿五十週年，回想起來，一切似乎發生的那麼自然，這種年少的衝動，看似“憨人”，但對我而言，未曾後悔！

我的一生貴人很多，每每出現在關鍵時刻，助我解決了難題。也因此促成了我的樂觀，很容易滿足，卻不太懂得時勢判斷，也不會想在這方面多用神經。有一位我所欽佩的學者，決定推薦我成為「國家文藝獎美術類」候選人，我感到很意外，但對這些支持我的朋友們，始終懷抱著感激。然而，這個決定發生在收件的一週前，工作室的同仁也因此緊鑼密鼓地忙碌起來，終於趕在最後一刻完成送件。

婚後的攝影歲月，內人常問：「我第一，還是你的卡滋卡滋（攝影）第一？」，毫無疑問地，我一定說：「妳才是第一」。但是轉過頭，我就忘了剛剛的承諾。這兩年，內人潔淨以同等藝術家的心境，讓我專心面對我的攝影，而盡力去學習煩人的行政，但逮住機會，她仍然堅持展演我們曾經共同創作的「舞出敦煌」。在過去這兩年間，還協助我籌備出版法、英版攝影專書。在從事攝影工作五十年的今天，這本專集的完成，更顯意義重大。除了內人之外，我也要感謝「Blue Dragon Co.」，和出版社「Cercle d'Art」——這個由畢卡索及他的兩位友人所共同創辦，至今已六十多年歷史的專業出版社。在編印過程中，對方一直以求好心的態度，配合許多我所堅持的小細節，展現出高度的耐心。

夫妻和朋友之間的相處，我相信每天欣賞對方的特質，彼此關愛並展現各自的天賦，在生活中增添一點美的感動，累積小小的幸福，我想這就是促使我能不斷創作的動力吧！現在我將邁向七十七，在此時獲獎，使我頓時感到年輕，自己都期待自己有更好的作品出現呢！

但談到攝影在台灣的地位，許多人都很洩氣，尤其是專業攝影人，很難在藝術堅持與社會現實中取得平衡。我曾給自己一句名言：「Do what you want to do, money will follow」。選擇了藝術，我早已習慣從困境中求生存。「國家文藝獎」的殊榮與意義，希望能和所有從事攝影的同好們、新一代數位的年輕朋友們，共同分享與勉勵。同時，我也很高興決定回到自己的土地，才有機會和大夥一起為「立足台灣、放眼國際」的目標而打拼。

寫到這裡，一首熟悉的歌——John Denver的「Georgia on my mind」的音律，似乎又在我耳邊響起，“它”是我在美國最鬱悶的時期，將心情轉換成「Taiwan on my mind」，而動念我要回家的關鍵，經過了歐洲、非洲“流浪式”的旅行，我喜獲個人風格的成熟，滿足地回到家鄉，如同老友高行健所說：「柯錫杰繞了大半個地球，找到了他自己的星星和太陽。」



(圖片提供 | 柯錫杰個人工作室)

藝術家素描

柯錫杰出生於一九二九年，創作年齡超過半世紀。不同於台灣傳統的攝影主題、形式與語彙，五、六十年來台灣社會所歷經的重大變遷，或顯或晦的都反映在他的作品中。作品風格從黑白寫實報導、色彩鮮明的抽象造型到空靈飄逸的心境地景，仍然不停地改變，他因而被尊稱為「台灣現代攝影第一人」。柯錫杰的一生浪漫多情而闖蕩四海，也如同他的作品一般多變易。

輕狂年少

柯錫杰出身自台南市的富商大家庭，在家排行老八，從小聰明調皮。一九四一年家道中落，慈愛的母親抑鬱而終。一九四七年從日據時代四年制高雄工業學校（初中部）畢業後，進入台灣鹼業公司任職。柯錫杰十八歲那年，即將被遣返日本的「南日本化學會社」日籍廠長送他一台德國Welta牌蛇腹相機送，他於是開始玩起攝影，也認識了初戀女友。在這兩年裡，柯錫杰將薪水拿來買古典音樂唱片與文學書籍，沉醉在貝多芬與雨果那雄偉的藝術世界。

由於不滿意生活太平靜，一九五〇年柯錫杰加入孫立人訓練美式新式陸軍的「台灣軍士團」，尋求刺激的生活方式。但是入伍三個月後，軍旅生活的單調嚴肅，完全不如預想中的浪漫，迫使他不得不顧軍法酷烈，藉故逃離軍營，開始此生的第一次流浪。幸虧女友在逃兵期間非常照顧他，才不至於凍餓。一年半後自首，坐牢一年，又補勞役與補服兵役。在補服兵役當砲兵時，在銀行當主管的六哥買了一台羅萊的Rolleicord型的照相機，也借給他用。逃兵歷練與感情生活構成柯錫杰人生與創作的波瀾與礁石。

「拍攝砲兵操練時，發射第一發的瞬間，巨大的聲音把我震倒在地，嚇得我連相機都掉下來。但發射第二發砲彈時，我鎮定下來按下快門，捕捉到戰友瞬間精采的神情，對我來說這是我在攝影上一個重大的時刻，攝影的魅力就在於能捕捉一剎那、瞬間的畫面。」柯錫杰說。

一九五六年，他終於熬到退伍，二十七歲的他想要和女友結婚，家裡卻極力反對，柯錫杰只好帶著女友私奔，跑到高雄的大樹鄉落腳。當時有個朋友的照相館要頂讓，為了生活柯錫杰就接下來了。有一次有個鄉下女孩子來照相，結果讓客人跑了四趟拍了四回，柯錫杰還是覺得成品和想法差太遠，不把照片給客人。他說：「那時知道我心中的美學概念和自己當時的技巧差距太大，但更明白我不適合做這一行生意。想了幾天，決心不幹了！」

柯錫杰回到「台鹼」上班，倍受長輩寵愛的他又得到主管鼓勵，不再



右上圖 | 一九六五年，指揮家「女暴君」郭美貞女士攝影個展，與辜偉甫夫婦在台北國立藝術館合影。



右圖 | 恩師顧獻樑教授；一九七九年三月柯錫杰回國，與友人約妥聚餐，但當日下午顧氏心臟病突發逝世，未能見到最後一面，也成為柯氏的終生遺憾！

畫化工圖，專心拍攝廠內設備與活動，還請木工做了暗房。台鹼另一位主管柯傳還把昂貴無比的萊卡與羅萊相機借給他，從此柯錫杰開始認真自學攝影技術與技巧。他參加了日本櫻花、富士、月光等攝影器材公司的攝影比賽，〈屋頂上的貓〉、〈歌仔戲後台〉入選，〈生病的小孩〉也入選。後來每次送去的作品都入選，讓他信心大增而決定走上專業攝影這條路。當時台灣對於世界文藝思潮的接收仍處於封閉狀態，他於是夢想到日本學習專業攝影。一九五九年柯錫杰三十歲那年，他聯絡到在日本行醫的五哥，便前往日本進入頂尖的「東京綜合寫真專門學校」就學。日本當前頂尖的攝影家操上和與美與條山紀信當年是他的同學。「最大的收穫是看了畢卡索的展覽、社會主義的書、蘇俄最好的芭蕾舞等等，這些都是台灣完全禁止民眾接觸的」柯錫杰說。

一九六一年柯錫杰的畢業展作品當中，一幅〈學童〉讓人印象深刻，直幅的照片，背景是鄉下車站，一個穿著制服的小學生左手抱著白包袱，背後立著一男子，畫面中右方疊著一女子，畫面中左方立著另一男子。整個構圖成倒三角型，有下壓的重量感，特別是男童的眼神極為特殊，左眼向上看，右眼看著攝影者，那嚴肅的表情，或許在作者眼中，日本敗戰的困境與復興都壓在他身上了。這張照片受到當時權威的攝影評論家重森弘淹校長的激賞。留學日本的經驗，帶給了柯錫杰嚴謹不懈的創作基本態度。

回台灣後，一九六二年到一九六七年拍了郭美貞、黃忠良等藝術家的「專題攝影」。出國前他在台南安平拍攝到〈老漁夫〉，烈日與鹽份留下在他臉上的烙印，那樣的粗礫有如麻袋衣衫，完全直寫他的勞苦。就是這些充滿人道關懷的作品讓顧獻樑興奮極了，為籍籍無名的柯錫杰安排台北的攝影展，把他介紹給台北的藝術圈。





上圖 | 一九九五年，高行健於台北市立美術館舉辦個展，朋友團聚於柯錫杰工作室，與李敖、王大閔、高信疆夫婦、高行健以及樊潔之等友人留影合照。

右上圖 | 一九九一年，「舊地重遊」這西班牙南部的吉普賽酒館，此地為柯錫杰七〇年代末期時常留戀的場所。（攝影 | 荷塞（Jose）周）

左頁 | 作品《盲母》，一九六二年，台灣。



四十年後，我們不禁好奇的想知道，當年展出這窮苦主題有無受到警備總部的「關注」？有人認為晚年柯錫杰比起青年柯錫杰，更離開現實，直寫畫境，這是一大進化。然而什麼會過去，什麼會留下，雖然人言言殊，但也不那麼神祕，這也是閱讀與書寫「攝影現代化」的趣味所在吧。

那一次展覽是台灣攝影現代化的里程碑，除了〈老漁夫〉、〈盲母〉、〈孤兒〉現實題材，也展出自然景物，即物主義，即興主義的舞蹈攝影。和傳統攝影器材主義脫勾的是，柯錫杰的作品表達較多的現代繪畫的語彙：抽象的造形，不依附畫意派的單調題材。

曝光的世界之旅

一九六七年三十八歲的柯錫杰到美國，一頭栽進攝影的國際舞台，經過兩年的苦幹磨練，終於有了自己的工作室，時尚攝影圈緊張的競爭讓他頭髮全白了。當時柯錫杰為許多知名雜誌如《Bazar》、《Cosmopolitan》、《House Beautiful》拍攝了許多名人及名伶，面對許多時尚模特兒，少不了年少輕狂逸事，浪漫如好萊塢電影情節。直到一九七八年，橫越美國西南部的攝影之行讓他大開眼界，更改變了他的人生觀，加上婚姻觸礁，他下定決心賣掉紐約的工作室，揮別十年縱橫豪華時尚圈的商場惡戰與情色擄掠的日子。但是在美國攝影界的歷練也帶給他正面的收穫：對於攝影現代語彙，例如題材、構圖、線條、色彩、剪裁的精準掌握。

柯錫杰的恩師顧獻樑教授對於他「為美國人做嫁衣」非常失望，加上第一次婚姻即將結束，對於fashion、漂



亮女孩也膩了，那年他五十歲，帶回三幅作品回到台北，可惜緣慳一面，顧獻樑隔日病逝，柯錫杰非常傷心。柯錫杰回到紐約閉關五十天思索將何去何從，最後決定關閉工作室，只帶了一台照相機到歐洲、北非流浪，柯錫杰說：「那時心無所羈，要是有一天到了山窮水盡之時，就痛快地喝酒喝到死，結束一生。」

一九七九年出走的那八個月，柯錫杰毫無計畫地流浪，開著一輛老爺車，一切反倒很順利。沒有案子，沒有客戶，自由極了，心情慢慢的靜下來。流浪到歐洲，義大利、西班牙、葡萄牙各地，拍到〈葡萄牙的房子〉。快沒錢時，到蒙地卡羅賭錢，第一次賭贏，就到希臘，拍到〈等待維納斯〉。從希臘回來，很想去非洲，又去賭了一次，贏了美金三千七百多塊，從義大利的Sadegna到北非的突尼西亞拍到〈白衣〉、〈孤行〉，再到阿爾及利亞的〈撒哈拉系列〉。一九八〇做了四張Dye Transfer（轉染法）照片，帶回台灣展覽，包括上述的三幅與〈樹與牆〉，之後都被典藏。

一九八一年中國時報支助他一百多萬元拍攝撒哈拉，本來找一位非洲茅利塔尼亞外交官的女兒去當模特兒，要和作家三毛一起去旅行，但是當中發生了一場小小誤會——三毛不願意當女配角。他又在阿爾及利亞被軍方扣留，錯過和那黑人模特兒約定時間，拍攝撒哈拉和裸女的計畫沒能實現，只好獨闖撒哈拉。

流浪南歐與北非期間拍攝的作品，簡潔而安靜的構圖與內容透露出滄桑歷盡的清明。像〈白衣〉是在突尼西亞

上圖 | 一九九一年，美國柯達總公司邀請柯錫杰舉辦「轉染法」沖印作品個展，於美國紐約柯達總公司的視覺中心展出。

右頁 | 一九七五年柯錫杰在紐約，與Bob&Eva是樓上樓下的好鄰居。柯錫杰投入商業攝影，與世界頂尖的攝影家一拼天下，而Bob&Eva狂愛電影，成立自己的電影公司「New Line Cinema」準備長期奮戰。





二〇〇四年，一百多幅台灣人物肖像「藏鏡」開展會場。

一個小鎮等了兩個小時才等到的。他在酷熱的車內，等人走入那有意思的小巷，然後她輕巧的走入畫面，轉眼即逝。柯錫杰心臟狂跳，按下快門的瞬間，心裡吶喊：就是這一張！

「拍〈等待維納斯〉時，那是我在希臘的Skiathos島看向Skopiros島，用200厘米的長鏡頭拍的，起初覺得沒什麼，透過觀景窗看到的只有天、海、窗子，回去後片子大概會被丟到垃圾桶。逛了二十分鐘回來，按了一張，回到紐約，把它用幻燈機打在銀幕上，才發覺捕捉到了自己當時的心象。現在〈等待維納斯〉變成我的masterpiece（傑作）、signature（代表作）。」柯錫杰表示。

他在紐約花了十年找Dye Transfer（轉染法）的沖印高手，終於找到最頂尖的Guy Strecher做轉染法才洗出他滿意的對比與顏色。「一九九三年Dye Transfer停產，目前已剩不多，六月我向他打聽，他慷慨答應留十張，排隊到十月，一張要預付二千美金，我得花費二萬美金。明年要在巴黎展覽，都要用Dye Transfer做照片，除了絕佳的畫質，也因為它具備留傳後人的典藏品質。而昂貴的製作費用，更耗去我的所有積蓄。」攝影家如柯錫杰，對於最高品質的執著，可見一斑。

眼睛，永恆的鏡頭

諾貝爾文學獎得主高行健欣賞柯錫杰的攝影作品後表示：「在中國，攝影作為一門藝術，歷史如此之短，我還不知道有誰比柯錫杰走得如此之遠。」又說：「他

用照相機取代畫筆，超越了相機的機械性和照片的物質性，賦予他的影像某種繪畫的可能。」（註1）

線條、色彩、面積在柯錫杰的作品中，彷彿只是一種元素。他以線條畫出極簡的空間，以色彩縫合所有不同的規則，以面積化約成磅礴與壯麗，最後卻獨留那不斷交替的驚嘆與悵然的情感給觀者。

從最早的故鄉〈安平老漁夫〉中，背離卻又無法割捨的漁港，蒼涼的眼神和半張的嘴，剛硬固執的肌肉線條；到異地孤絕的有形建築物，或不定型的沙漠與海洋；乃至於後期返鄉後的眼中故里，安平古牆那褪了色的紅依稀令人心動，是最初的悸動，是所有近鄉情怯的不確定風景最後的歸宿。柯錫杰始終想逃離拘束迎向自由，他不斷地減約空間，抽離束縛多餘的元素，然而，心景是帶著故鄉的旅程。

攝影家王信曾於一篇探討柯錫杰「心象攝影」的文章中提到：「攝影家因受限於機械再現機能，不能無中生有，有中生無，所以在現實性的世界中，要表現象徵性及抽象性很不容易」，她並且表示，看柯錫杰的作品，時間和環境都不重要了，因為「它讓人們同時感受到過去和現在」。（註2）

的確，初看柯錫杰本人，會被他滿面紅光中炯炯有神的眼睛所吸引，他那對覆蓋在銀白髮色下的雙眼，永遠像一個敏銳的鏡頭，即使在一個沒有光、水、空氣的地方，他都能尋覓出令人屏氣凝神的花朵，並且把最燦爛的色彩留給觀眾。



作品《寧靜的革命》，柯錫杰於一九九三年受邀擔任行政院新聞局，拍攝「中華民國國家形象」的世界性包裝，與舞蹈家樊潔兮合作出這一「展翅的蝴蝶」平面廣告，獲得極大的迴響與成功。



一九九五年，柯錫杰首次正式拍攝104歲高齡的郎靜山先生，但遺憾且意外的是，郎老在拍攝後的三個禮拜後，靜靜地離開了人世。

■ 後記 | 本文根據台灣現代美術大系之《現代意識攝影》專冊，同作者撰文的〈柯錫杰——心景，帶著故鄉的旅程〉一文所改寫。

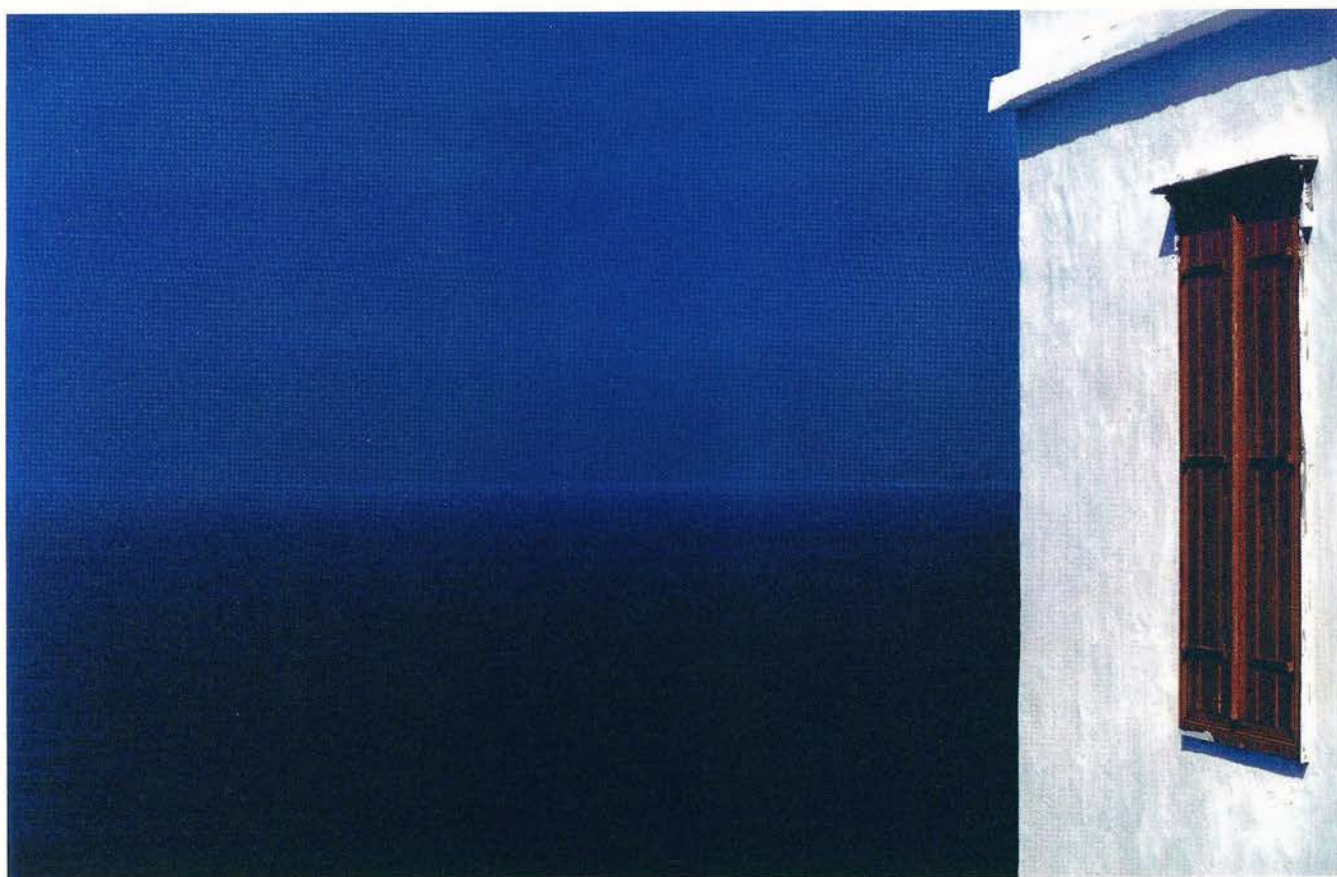
■ 註 | 1. 引自《看柯錫杰攝影》，高行健，一九九四年二月二十三日，巴黎。 2. 引自《宇宙遊子》，余宜芳著，天下文化出版社，p.241~24

本文作者 | 李文吉 今年四十九歲，出生於台北縣三重埔。東海大學外文系畢業，退伍後進入陳映真先生的傳播公司採編農業與醫藥雜誌。一九八四年起籌備《人間雜誌》，學習報導文學與報導攝影。一九八九年《人間雜誌》停刊後進入自由時報任圖片編輯，不久到《大地地理雜誌》做採訪，跑了十來個第三世界與美加地區，進進出出總共待了三年，因淡水河系列得了雜誌攝影金鼎獎。另外，在中國時報待了兩年，在TVBS待了一年做紀錄片，也得過永續台灣報導攝影獎。九二一地震後，到台中石岡的組合屋幫忙，也採編《石岡仔鄉親報》與《九二一民報》。這兩三年在陳映真的召集下幫忙人間學社的日常事務。目前是自由作家，正整理自己過去拍攝的報導攝影作品集，也在蘆荻社區大學、夏潮聯合會的報導文藝營擔任策劃與講師。另外也幫遠流出版公司翻譯了《紀實攝影》、《攝影的哲學思考》、《攝影與人體三本書》。

作品賞析

《等待維納斯》一九七九年，希臘

柯錫杰從競爭激烈的紐約商業攝影戰場逃脫出來，在地中海四周國度流浪，捨棄聲名財富和多少箱的攝影裝備，獨自帶著一台照相機，尋找生命的新起點，影像反映出浪子的心境，卻也有些鍛鍊出來而沈澱在內心的攝影語彙，已經捨棄不了。這張《等待維納斯，希臘》主題延伸自希臘神話「維納斯的誕生」，卻不是以美女、貝殼和海灘來庸俗偷懶的置換繪畫與攝影元素，而是以濃烈的藍天、白牆、紅窗來暗示清澄的心靈等待著海平面的小島升起的美學女神，其簡練與內斂是台灣當年攝影圈內少見的。





《老漁夫》一九六二年，台南安平

柯錫杰赴日留學之前，他在家鄉台南的海邊漁港拍到這位老漁夫，烈日、海風與鹽分的煎熬，全寫在他的臉上和身上，在戒嚴的年代，這樣的現實主義圖像絕不是統治者樂見的，這樣的圖像卻讓顧獻樑興奮不已。但仔細看看作品的構圖，主角佔據右半邊、視線溢出畫面的大膽佈局，加上傾斜的地平線、陰鬱的雲天、被「擋住」而不完整的漁船，構成不安定的、動盪的暗示，這在講求工整畫意的戒嚴意識形態下，不啻為充滿現代感的攝影作品。這也是柯錫杰對自己和台灣攝影藝術投出的第一次衝擊。



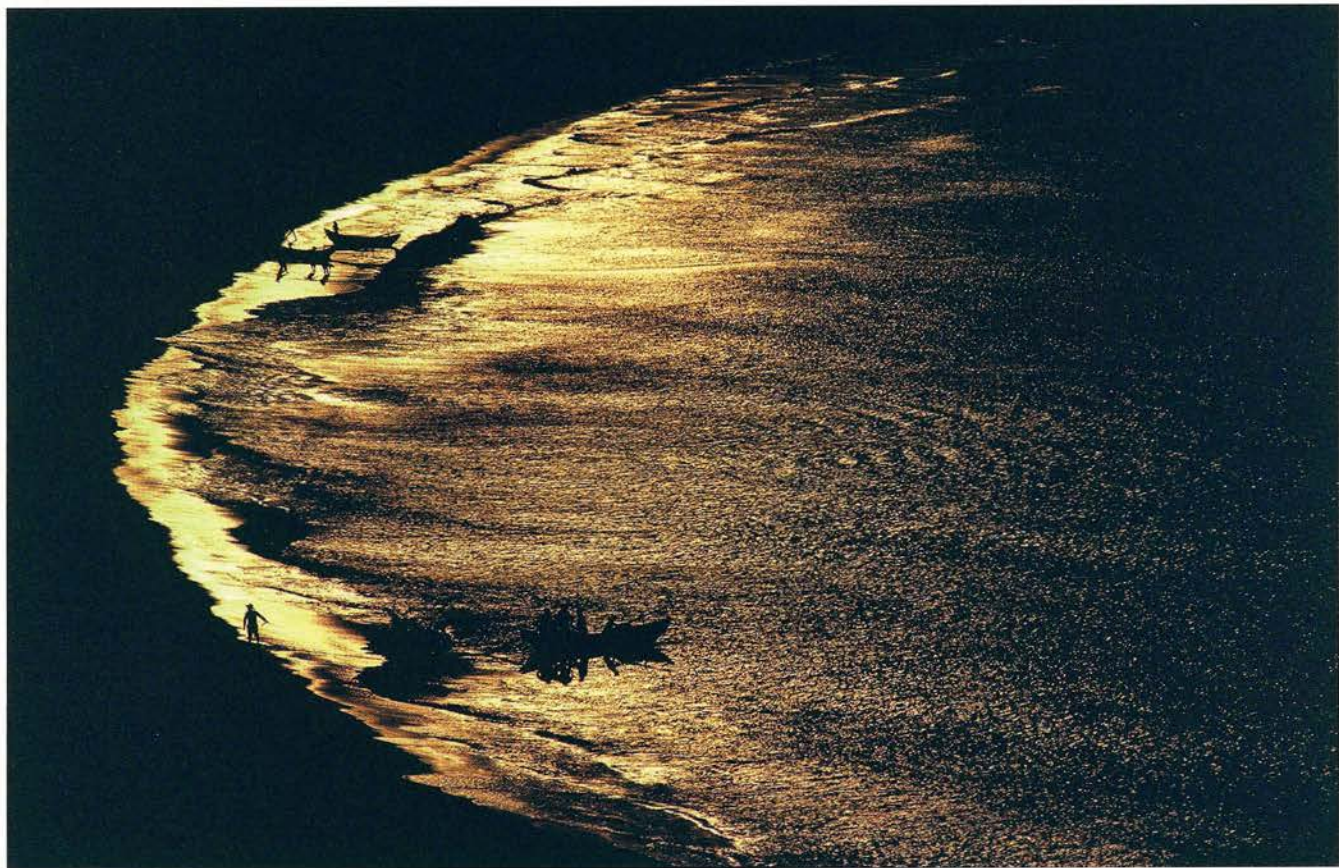


《白衣》一九七九年，突尼西亞（左頁）

柯錫杰生平作品中不乏女性裸體，印象中還存在著二十幾年前他在台北展出蘭嶼礁岩裸女的影像，他和模特兒的風流韻事也在藝術圈內流傳。但是在北非村落巷弄中的婦人背影，沒有豐滿的肌肉與光滑的肌膚，也沒冷艷的神情，只有白色長袍，可能因此男性對女性的動物性衝動提不起來，也讓我們對於北非村落與情境的極簡與純粹有了比較昇華的感受。

《瀚海》一九八一年，阿爾及利亞（上圖）

薩哈拉沙漠的宏偉與絕對經常吸引攝影家與電影導演耽溺其中，和《老漁夫》（台南安平）相較，兩件作品相距近二十年，似乎讓人看到其中的排比的、似曾相似的感覺，陰影下的暗黑沙丘也佔據畫面的右半，似乎不是表現沙丘最常見的方式，但是作者的異乎常人的視覺也因此而脫離俗套，提醒觀看者對於瀚海般無情沙丘的一些常被忘記的敬畏。



《金海》一九八八年，福建（上圖）

柯錫杰這幅作品被收入「聯合國1994年水的環保年月曆」，可見其美感上的普及性極高，也就是說一般人容易接收到攝影者的訊息。能夠結合不庸俗的美感與深刻的意念，這樣的藝術創作從來就是不容易達到的，這也是柯錫杰的功力所在。再仔細看看這張作品，沙灘的海岸是由淺水到深海逐漸延伸而出，在一般的天候之下，海水的顏色看起來是淺黃或是淺灰色，而這張金黃色的海水，只有在清澈的夕陽金光照射之下，海面反光才有這種瑰麗的光影，加上那個海灣完美的弧形、傳統的漁舟，共同構成和諧的畫面。或許抽象的美感需要老天幫忙才能達成，但也要具備攝影家的慧眼才捕捉得到。

《安平，古詩》一九九九年（右頁）

南宋詩人葉紹翁的詩作〈遊園不值〉：「應憐屐齒印蒼苔，小扣柴扉久不開。春色滿園關不住，一枝紅杏出牆來。」小詩原本講述的是詩人訪友未遇，遊園不成，在牆外望著伸出牆頭的一枝紅杏，想像園內春意鬧。後兩句已成千古傳誦的名句，而詩人的「紅杏出牆」經過千年流轉，只剩下歧視與壓迫女性的庸俗帽子。攝影藝術創作恐怕也有江河日下的現象：攝影術發明一百七十多年下來，多數的照相機在業餘愛好者手中拍出來的「作品」，春意只剩下赤裸裸的荷花、蓮花、裸女的堆疊。但是在藝術家手中境界就不一樣了，一把原本俗不可耐的「五百萬」大陽傘，只框取紅與黑的兩個色塊，在白、灰、黑三色中，那一塊艷紅，有如康定斯基的抽象畫，但大師的冷又被牆上端那一排花朵彩繪打破。創作的過與不及、雅與俗等關鍵在此有了典範。



創作紀事

- 1929 生於台灣台南。
- 1947 畢業於日制高雄工業學校。
- 1949 自修攝影。
- 1958 參加台南美術協會，展出作品《盲人夫婦》。
- 1959 留學日本東京綜合寫真專門學校，師事當代攝影評論大師——重森弘淹先生，融入當代攝影潮流。
- 1961 畢業展覽，東京富士攝影沙龍。
- 1962 第一次個展，高雄台灣新聞報畫廊。
與高雄市長陳啟川等發起組織高雄市攝影學會，並舉行兩次影展。
- 1963 第二次個展，台北國立台灣藝術館畫廊。
參加巴西雙年展。
- 1965 第三次個展《指揮家郭美貞女士專題》，台北國立台灣藝術館畫廊。
- 1966 第四次個展《現代舞蹈黃忠良夫婦專題》，台北文星畫廊。
- 1967 第五次個展《離台赴美回顧展》，台北文星畫廊。
第六次個展《美國現代舞蹈精粹》，應美國夏威夷大學東西文化中心（East West Center）「1967 夏季藝術節」之邀請，於甘迺迪紀念館作專題攝影展覽。
- 1968 第七次個展《黃忠良夫婦現代舞蹈影展》，洛杉磯伊娜文化中心。
第八次個展《美國現代舞蹈精粹》，紐約市米丹畫廊。
應普利茲文學獎得主Norman Miller之邀，為電影《Mild Stone》拍攝劇照並演出。
- 1970 第九次個展，伊利諾大學。
第十次個展《美國現代舞蹈精粹》，康州康爾克提克大學之夏季美國舞蹈節。
- 1971 十一次個展《美國現代舞蹈精粹》，華盛頓大學。
開設攝影公司，紐約市。
- 1976 作品《騰龍》獲美國建國200週年之攝影創作獎。
- 1971~79 擔任Magazine “ESSENCE”、“HOUSE BEAUTIFUL”、“HERPERS BAZZAR”之拍攝工作，並承製多項廣告攝影。
- 1979 關閉攝影公司，遠離紐約；徹底自我放逐，赴南歐及北非拍攝，第一次進入撒哈拉沙漠。
創作出屬於柯錫杰個人世界的《心景》風格，並對日後台灣攝影界造成風潮與影響。
- 1980 第十二次個展，台北市美國文化中心（新象藝術推廣中心主辦）及高雄學苑（高雄市政府主辦）。
- 1981 第十三次個展，台北龍門畫廊及版畫家畫廊同時舉行（中國時報主辦）。
- 1983 於波士頓、紐約、洛杉磯、芝加哥等城市巡迴演講、展覽。

- 1984 個展，加州好萊塢維多利亞公館（Home of Victoria）。
- 1987~90 與舞蹈家太太樊女士共同創作現代舞「舞出敦煌」，發表於紐約曼哈頓音樂學院、台北國家劇院、香港舞蹈節等處。
- 1989 作品《金海》獲選收入聯合國「1994水的環保」年月曆。
- 1990 應邀於美國紐約州伊士曼柯達總公司視覺中心舉行個展。
台北市立美術館舉行《也是逸者》個展。
- 1991 接受歐洲Living Tao Foundation生活之道基金會及Schweisfurth Foundation鼓懷福祉基金會邀請至瑞士巴賽爾藝術節（Basel Arts Festival in Switzerland）舉辦個展。
- 1992 以《金海》、《永恆的對話》、《騰龍》、《相遇》四幅傑作重新包裝出中華民國台灣的新形象，刊登於全世界各大報刊雜誌。
柯錫杰官方網站正式上線。
- 1993 擔任行政院新聞局國家形象中華民國世界性的包裝——《展翅的蝴蝶》平面廣告攝影。
- 1994 應邀於美國紐約著名藝廊Hammer Gallery舉辦個人攝影展，為該畫廊六十六年來第一位受邀之攝影家。
- 1995 拍攝台灣重要代表人物系列，其中有兩岸三地最被尊崇的印順導師、中國攝影大老郎靜山先生、雕塑家楊英風及畫家劉啟祥等。
- 1996 《彩色攝影大師》聯展，與Burt Glinn、Ernst Hass、Pete Turner、Barbara Wrubel等國際攝影大師共同參與，美國紐約長島Lizan-Top Gallery。
- 1997 主辦「國際視覺意象攝影大展」系列活動，邀請國際知名攝影大師Lois Greenfield、Anthony Barboza、Bill Silano、Lynn Davis、Mario Cresci、Yasuomi Hashi、莊明景、鍾榮光等連袂展出。
- 1999 「台灣在我心——柯錫杰七十回顧暨跨世紀創作展」，於八月至十一月在全省新光三越及新竹、台中敦煌藝廊盛大展出。
應邀於紐約市National Arts Club為Taiwan Arts Festival活動舉辦攝影個展。
- 2000 獲頒吳三連獎基金會攝影藝術獎。
應邀在紐約SOHO區Walter Wickiser Gallery舉辦攝影個展。
作品《等待維納斯》應邀參加國際知名的佳士得（Christie's）拍賣公司於台灣首次舉行攝影作品拍賣會，並以該項目的最高價成交售出。
- 2001 應邀在紐約SOHO區Edward Carter Gallery舉辦攝影個展。

戲劇

黃俊雄

得獎理由

黃俊雄先生創造台灣布袋戲新的表演形式和偶戲表演美學，在台灣戲曲藝術中，具備代表性地位。

黃先生精研布袋戲口白五音，將傳統台語文美感與布袋戲巧妙結合，成為布袋戲後學典範；所創造的多元化角色，多數成為典型，甚至文化形象之代表，讓傳統戲曲跨越舞台並結合新科技的表演形式，突破知識份子與普羅大眾的界線，創造嶄新的表演場域，在傳統偶劇表演成就與想像空間上具有標竿意義。

得獎感言

今年年初，行政院新聞局舉辦「台灣意象」票選活動，結果，布袋戲榮獲第一，足見布袋戲至今仍是台灣同胞最喜愛的戲劇，這應該是所有布袋戲演藝同仁最大的欣慰。所以，我首先要感謝的是全國的同胞。當然，在領獎的同時，我也要感謝評審委員的肯定，還有許多藝文界的先進、專家們長期的鼓勵與指導，布袋戲才能不斷的進步、提升，而成為台灣最具代表性的本土藝術。

我十五歲就進父親的劇團學藝。先熟悉後場演奏的各種曲目，進而練習樂器演奏的技巧，雖然無法一一精通，卻充實了我在樂曲方面的基礎；十七歲才開始學習木偶的操弄及口白的發音。父親謹遵祖父的訓示：「賜子千金，不如傳子一藝」，在傳授的過程，非常嚴格，那怕是偶的舉手投足，他都一絲不苟。和他學戲很辛苦，但學有所成，一生享用不盡。父親對我來說，亦父亦師，更是一輩子的恩人。

一甲子的演藝歲月，深深體會：戲劇是不能墨守成規，執意不變的。尤其，台灣是多元文化的國度，人民也是觀眾所受的是多元教育，如果戲劇本身無法呼應它的多元性，久而久之，就產生了疏離感，戲也就沒人愛看了。布袋戲由傳統的正本戲，演化為古冊戲、劍俠戲、金剛（金光）戲，到今天高度結合聲光科技的電視或電影布袋戲，總是各領風騷，各有褒貶。以包容的眼光觀察，都有其優劣，如何擇優捨劣才是最重要的課題。

父親今年一百零六歲，他老人家演到一百零二歲才退休。希望自己和父親一樣，有超人的體力、精神，恆久不變的藝術情操和信仰，為本土藝術布袋戲付出而無怨無悔。年前與三弟宏鈞、五弟逢時促膝長談，對已逐漸式微的舞台現場演出，感到相當的憂心與不捨。就個人的認知，舞台型態的現場演出，才足以展現表演者和其團隊真正的功夫；而現場觀眾的情緒反應和掌聲，也才真正是表演者的生命價值最直接的讚譽。我已著手準備，布袋戲又將重返舞台。期待更多的同好前來參與，即使是毫無經驗的初學者，我都願意傾囊相授。畢竟讓台灣布袋戲薪傳永續，發光發熱，已經是不容推卸的責任，我必定全力以赴。



文 | 廖瑞銘
圖片提供 | 江武昌

藝術家素描



《雲州大儒俠》最早期的史豔文。

黃俊雄，人稱「台灣布袋戲皇帝」，他創造了台灣布袋戲新的表演形式，並且建立新的偶戲表演美學，在台灣布袋戲發展史上具有代表性地位。他的藝術成就分述如下：

戲劇創作量驚人豐富、創造角色成為台灣人的典型

黃俊雄十九歲出道，從野台演出開始，到內台戲、電影、電視台，對布袋戲展開長期的嘗試、摸索、改革，集編導演於一身，戲劇創作量驚人豐富。除傳統的西遊記、三國演義、濟公傳等古書戲齣外，最有名的是改編、自創的「雲州大儒俠」、「六合三俠傳」，透過電視傳播，劇中所創造的角色，如：史豔文、劉三、苦海女神龍、藏鏡人、二齒及六合禪師……等等，不但為家喻戶曉的人物，而且很多成為台灣人的典型。

精研布袋戲口白之五音，為台灣布袋戲之「戲才子」

「五音口白」是「洲派」布袋戲發展出來的絕活，為台灣布袋戲演師必學之基本功。「五音」指的是五種行當的聲音，包括「大花」（「淨」，有性格、威猛甚至殘暴的角色）、「小花」（丑角，戲謔、機智的角色）、「小生」、「小旦」（貌美、溫柔的女性）、「公末」（白髮蒼蒼的老者，包括男性和女性）。黃俊雄精研布袋戲

口白之五音，是箇中翹楚，一人主演而能發出十數種不同的口音，所謂「一聲呼出喜怒哀樂；十指搖動古今事由」，精湛的布袋戲操偶技藝，獨步全台，台灣布袋戲界稱他為「戲才子」。

將表演舞台從廟口野台、戲園延伸到電影、電視台

黃俊雄承襲父業，組「真五洲園掌中劇團」，從廟口野台布袋戲演起，於一九六八年、一九六九年，連續拍攝了三部布袋戲電影：《西遊記》、《大飛龍》《大傷殺》，首創以電影技術展現布袋戲表演藝術風格，極具創意及改革勇氣。

一九六九年起在台北今日世界松鶴演藝廳演出，手創新型大布袋戲偶及舞台形式，輔以時代潮流的音樂，讓傳統布袋戲在都會商業劇場的演出展現新的藝術風格。

一九七〇年三月，黃俊雄將前述內台布袋戲的演出形式加以改革，進一步帶進電視螢光幕，又經過四年的革新，成功發展出電視布袋戲的表演形式和藝術風格。此後三十年，包括後來的中視、華視及八〇年代後期的布袋戲錄影帶、九〇年代的第四台、有線電視台等等的電視布袋戲發展，都是黃俊雄所創造的電視布袋戲表演風格的延伸。

黃俊雄具備跟同輩的演師一樣深厚的傳統布袋戲根基，更累積了十數年的革新精神和無數次實驗所獲得的經驗，使他大量且大膽地運用現代科技，充分掌握電視的「科技媒體」屬性，巧妙地結合「電視語言」和「傳統布袋戲語言」，創造了絕佳的演出效果，對傳統布袋戲而言，其實是一種「創造性的破壞」，使布袋戲在現代社會重生，創造了臺灣布袋戲發展史上一個「不連續的時代」。黃俊雄是結合電視媒體與布袋戲創作的新典範。

賦予傳統戲曲新生命，創作台語歌曲的經典

黃俊雄自幼習讀古漢文及南北管戲曲音樂，尤精於北管鑼鼓。在其布袋戲中的主角人物主題曲，很多取材自傳統南北管戲曲而新編的台語歌曲都能歷久不衰，如取材自南管的「相思燈」「秋風亭」；取材自北管的「秘中秘」、「孤單老人」、「梅君子」（與「萬毒美人女暴君」同），讓傳統戲曲音樂有了新生命，也讓一般人透過通俗文化而領受傳統戲曲豐富的



黃俊雄於一九六八年史艷文時代。



上圖 | 黃俊雄（圖左）與鄭一雄。

下圖 | 一九六九年台灣省地方戲劇進會合影，第一排右五者為黃俊雄。

右頁 | 一九七〇年的黃俊雄（右上）及相關唱片、音樂帶和電影海報。

內涵。所填主題歌歌詞壯、美、雅而合韻，呈現台語文美感的極致，迄今仍為人稱道，讓布袋戲兼具通俗娛樂、傳統戲曲與台語歌欣賞的功能，為處於國語政策窘境中的台語文藝術另闢蹊徑。

運用詩詞俚語、謎語對聯與勸世格言，呈現台語文美感

黃海岱被公認是布袋戲界漢學素養最好的藝師，四書五經、詩詞典賦，出口成章，黃俊雄有乃父之風，古漢文基礎深厚，創造布袋戲人物出場四連白就是一段詩文，或者即席出試題作詩詞問答、對上下聯，以及傳頌勸世格言，談經說史，將傳統詩文與布袋戲做最完美的結合，以其優美的口白，將傳統台語文的美感傳達給觀眾，集傳統詩詞、古典台語文的文學教育與社會教育功能於戲劇中。

觀眾跨越了城鄉、族群、性別、年齡及社會階層

黃俊雄的布袋戲能夠融合傳統與現代、東方與西方、表演藝術與科技媒體等諸種對立的元素於布袋戲藝術中，所創造的戲劇魅力，老少咸宜，而且透過電視媒體，無



宮三俠傳

雄獅天鵬 黃俊雄 蕭麗余 方瑋 葉桂主唱



風雨所屬人

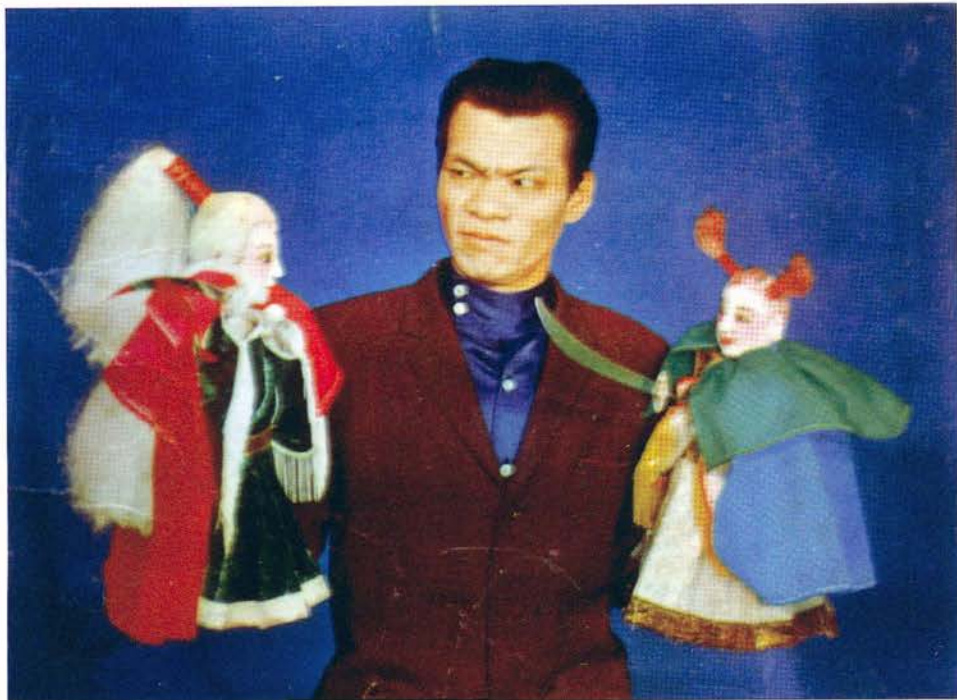
黃俊雄 蕭麗余 方瑋 葉桂主唱



血染風雨城



巨世唱片出版社



黃俊雄



大飛龍

魔琴雷掌

雄俊黃 蕭麗余 方瑋 葉桂主唱

黃俊雄 蕭麗余 方瑋 葉桂主唱

CINEMASCOPE

有史以來未所看過 學校國藝 搬上銀幕

片佳證保



黃俊雄於偶戲節表演。

遠弗屆地傳播，在台灣戲劇界堪稱空前。一九七〇年三月起在台視製作演出的「雲州大儒俠」，共播出五百八十三集，創下了傳統戲劇在台灣電視演出的輝煌紀錄，「看黃俊雄布袋戲」成為當年的「全民運動」，其觀眾跨越了城鄉、族群、性別、年齡及社會階層的界限，對社會、教育及戲劇的影響甚大。

出版、發行影音作品，影響台灣戲劇文化藝術深遠

自一九六八年起在電塔唱片公司連續出版了「月唐演義：郭子儀」、「三秘魂斷血海人頭橋」……等有聲出版品，對布袋戲界年輕一輩的演師們具有承先啟後的啟蒙作用。這些作品也為八〇年代以前農工業為主的台灣社會娛樂，留下重要的紀錄，具有深厚社會史的意義，對於保存傳統戲劇文化藝術也有不可磨滅的貢獻。

黃俊雄近年的布袋戲演出不多，但是仍舊極具創新的銳氣，如：二〇〇四年在華視演出的「天地風雲」，是首部結合漫畫題材之布袋戲作品，大師風格不減當年。

黃俊雄的布袋戲滿足了人們在現實世界中無法實現的幻想，豐富了人們的想像力，成功創造了一個布袋戲的狂熱時代，也影響了台灣布袋戲的演出形式，建構另一種偶戲表演美學。

電子媒體原本應是傳統偶戲最大的敵人，黃俊雄卻能將演出的舞台從野台、內台延伸到電影、電視台，運用媒體無遠弗屆的力量，鼓動風潮，影響視聽，開拓觀眾，創造布袋戲藝術上獨特的成功模式，在很多方面影響了往後的台灣布袋戲生態，說他開創出傳統戲曲的新劇種



左上圖 | 黃俊雄寫作的神情。(圖片提供 | 黃鳳儀)

左下圖 | 黃俊雄初設於虎尾的布袋戲攝影棚。

右圖 | 一九八七年黃俊雄於新港奉天宮演出。



亦不為過，更重要的是，他讓布袋戲推向國際表演市場，並成為台灣最具代表性的意象。

臺灣百年來經過幾次政權轉變，歷史、語言、文化被統治者隨時抽換替代，完全看不到臺灣的主體性。布袋戲能夠代表臺灣意象，為我們保存最寶貴的母語，黃俊雄讓它見證著繁殖於這塊土地的民眾語言、藝術與文化，即使遭受政治的壓制，仍具有相當強勁的生命力。

十年來臺灣文化政策中，不斷落實「文化創意產業」的觀念，臺灣民間文化其實相當自發性地實踐了這些理想。戰後臺灣戲園布袋戲，已經相當程度將歌手制度、招牌戲齣與著名主演等結合在一起，甚至開始灌錄風行一時的布袋戲唱片。戲園布袋戲，可說是從廟會酬神演出的「民間戲」或「民戲」、「棚腳戲」蛻變出來的「文化產業」，是精緻藝術的創作和發表，屬於商業劇場。

作品賞析

文 | 林茂賢

觀賞黃俊雄布袋戲是多數台灣人共同的回憶，透過電視頻道播映不但使黃俊雄「轟動武林，驚動萬教」，也使布袋戲藝術成為台灣最重要的傳統劇種。

黃俊雄的電視布袋戲代表作，也是令人印象最深刻的作品無疑是《雲州大儒俠》。一九七〇年《雲州大儒俠》在台視播出，立即風靡全台造成旋風，史艷文、藏鏡人、二齒成為家喻戶曉的風雲人物，每當布袋戲播出時間，全國民眾就守在電視機前，造成全台用電量激增，電壓下降的情況，史艷文也成為學生心目中最偉大的「民族英雄」，於是引發立委質疑，指責黃俊雄布袋戲造成「學童逃學，農人廢耕」，有「妨害農工商正常作息」之嫌。

《雲州大儒俠》原是由黃海岱編自清代《野叟曝言》章回小說，黃俊雄加以發揮並推上電視銀幕，由於黃俊雄五音分明、言語俚俗，因此廣受觀眾喜愛。《雲》劇中腳色塑造非常成功，其中諸如溫文儒雅的史艷文、萬惡罪魁藏鏡人、老謀深算的劉三、養尾道人秦假仙、迷糊健忘的怪老子、憨厚直率的二齒等腳色，個個栩栩如生、神氣活現。當時流行歌曲都來自布袋戲插曲，連米粉、藥酒、餅乾、球鞋促銷，都結合布袋戲腳色代言才能暢銷；而藏鏡人、祕雕、養尾道人、孤軍老人等布袋戲名詞，都已成為台語共通的詞彙。《雲》劇連演五百八十三集之後，黃俊雄再推出《三國演義》、《新西遊記》、《六合三俠傳》、《大儒俠》、《大唐五虎將》、《雲州四傑傳》等戲，其中《六合三俠傳》可謂黃俊雄另一代表作，劇中的六合善士常吟詩作對出口成章，反映黃俊雄的國學根基，六合的台詞「忍他、讓他、不管他、看他如何」，祕中祕的「順吾者生，逆吾者亡」也都成為民眾的口頭禪，而賣唱生、老和尚、天



黃俊雄相關影碟、唱片和音樂帶。



黃俊雄與戲偶。（攝影 | 張照堂）

生散人則分別象徵儒釋道三種人物，戲偶造型類似卡通人物，劇情老嫗能解雅俗共賞，觀眾倍感親切自然。而《三國演義》、《大唐五虎將》是根據歷史演義改編的劇情，卻能跳脫單調呆板的史實，活潑有趣地牽動觀眾的情緒。《新西遊記》則是民間流傳神怪小說，劇情行雲流水張力十足，腳色詮釋鮮活且趣味十足。

一九七三年之後由於推行國語運動、電視語言政策的影響，黃俊雄也曾推出《新濟公傳》等華語布袋戲，但效果並不理想。一九七四年黃俊雄被迫退出電視，螢光幕在蛰伏八年之後，一九八二年黃俊雄重出江湖，重新推出《大唐五虎傳》、《六合三俠傳》等戲碼，且運用科幻、特效技術，吸引年輕族群觀眾。此外黃俊雄也曾製作電影、唱片、錄片帶布袋戲，對台灣布袋戲的發展具有舉足輕重的地位。

黃俊雄的布袋戲表演，內容通俗生動有趣，操偶技巧純熟；後場音樂融合傳統南北管曲調、台灣歌謠、西洋熱門音樂、日本流行歌曲，內容豐富多元；除其藝術成就外，黃俊雄無疑是台灣布袋戲史上最具影響力的藝師。

本文作者 | 林茂賢 一九六〇年生於宜蘭縣羅東鎮。中國文化大學哲學碩士，法國巴黎第七大學民族學博士班研究。曾任職務：《民俗曲藝》雜誌編輯、「中華民俗藝術基金會」執行秘書、「國立中正文化中心」戲劇組評議委員、「國家文化藝術基金會」評議委員、「廖瓊枝歌仔戲文教基金會」執行長、「表演藝術聯盟」常務理事。現任教於「靜宜大學」臺灣文學系。圖書著作：《臺灣民俗記事》、《福爾摩沙之美——臺灣傳統戲劇風華》、《臺灣傳統戲曲》。有聲資料著作：《本地歌仔：山伯英台》、《宜蘭的北管戲曲音樂》、《歌仔戲曲調卡拉OK》、《臺灣俗語有聲書》。主持研究計畫：臺中縣民俗資源普查計畫、國立傳統藝術中心展演節目規劃案、彰化縣藝文資源蒐集計畫、歌仔戲重要辭彙編纂計畫、臺中市傳統戲曲資源普查計畫。

創作紀事

文 | 江武昌

- 1933 元月六日生於雲林縣西螺埔心後庄，父黃海岱，母鍾罔市；父親黃海岱之第四子。是年，黃海岱在家組織慶城齋曲館，聘請戲曲老師在家傳授南北管戲曲。黃俊雄一出生即在戲曲環境中成長。
- 1939 六歲，先入日本皇民奉公會成立為宣導學習日文的「全補學校」，學習初級的日本語文，同學從幼年至老年都有，與諸多年齡層的「同學」共同學習中發現不同生活經驗與語言發音的趣味性，對後來演布袋戲有很大的啟發作用。
考入立仁小學就讀，因穿著破爛，被日本子弟嘲笑，遂退學回虎尾國民學校就讀，後因遇美軍空襲，移居大林國小就讀。
- 1949 十七歲在新竹廟會戲第一次開口擔任主演。
- 1951 自組五洲園掌中劇團第三團，任團長兼主演。
- 1954 長子黃文章出生（即現在霹靂布袋戲的編劇首腦黃強華）。
- 1956 次子文擇、三子文耀出生（孿生兄弟，長兄俊卿多妻，而第三妻無子，託俊雄之母向俊雄說情，將文耀過繼予黃俊卿）。
於嘉義戲院演出，因演出空間火藥悶熱引爆，劇團戲偶道具及人員受傷嚴重，劇團登記證被吊銷，劇團暫時解散。
- 1957 重新申請劇團登記證為真五洲掌中劇團。
- 1958 三月，真五洲掌中劇團黃俊雄與寶偉影業公司合作拍攝台灣第一部布袋戲電影，楊培導演。也是全球第一部布袋戲黑白電影「西遊記」，於當時台中農教製片場（後改為中央製片場）製作。（海報上標榜：東南亞第一部木偶卡通台語巨片；本片獲得美國班上電視台之榮譽；國語觀眾幻燈字母說明）這部戲在當時更由在台美國新聞處剪接成三十分鐘的短片，參加法國坎城及威尼斯影展。
第二部布袋戲電影——《大飛龍與大相殺》首次採用三尺三寸大型木偶，本片由當時的永芳影業發行。

- 1961 第一次為台語電影撰寫劇本。片名：《獨臂刀王》，著作權轉讓與電影公司，版權費三千元。
- 1962 成立世界大木偶歌舞特藝劇團。精心創造三尺三寸的大型戲偶，雙手、眼睛均以機關操控，將雜耍、特技加入布袋戲裡面，以戲偶做非常擬人化的演出，舞台亦以電動變景。演出戲目：《楊貴妃與唐明皇》、《白虎鬥青龍》。在全省各大戲院公演，每處連演五天，歷時九個月，再造一股新的轟動，不讓真人性感演出專美於前。
- 1968 灌錄《三秘魂斷血海人頭橋》（六集共三十六張）、《六合血染風波城》（六集共三十六張）布袋戲齣唱片，由台中新電塔唱片公司出版發行。爾後又繼續在新電塔唱片出版有《六合三俠傳》（六集共三十六張）、《流星入血戰死刑島》（六合三俠傳續集六集，每一集各三捲錄音帶）、《六合魂斷雷音谷》（數量不詳）、《五虎戰青龍》（六集，每集各三捲錄音帶）、《大飛龍》等。以及在惠美唱片公司出版《斯文怪客》唱片一集三片。
- 1969 任台灣省地方戲劇協進會理事長（至一九八三年）。
- 1970 三月一日，首次跨入電視螢幕演出《雲州大儒俠》，創下電視史上幾乎瘋狂97%的超高收視率紀錄，「史豔文」播出時，整個台灣社會除公車、火車司機、飛航工作人員……等，離不開工作崗位者外，幾乎都在電視機前面看黃俊雄的布袋戲，下午第一場的電影院為之冷清無人，台灣省議會甚至與會人數不足而散會。初時每星期一次，每次播出三十分鐘，進展到每星期兩次，再改為天天播出，每集一小時的盛況。有兩家電影公司同時將該劇的故事改編拍成電影，而且這兩家公司因版權問題發生訟爭；另外並有不少投機份子盜用這個節目中的插曲錄製唱片牟利，也有人模仿劇中人的造型製造賭具（一九七〇年十一月十九日《聯合報》）。至十一月二十七日，台視忍痛停播史豔文布袋戲，黃俊雄改製。六月四日，立法委員趙文藝立院質詢時表示，目前電視節目不佳，尤其是歌仔戲和布袋戲已使學童逃學、農人廢耕。台灣地方戲劇比賽冠軍《暴政必亡》。
- 1971 台語片又拍了兩部，第一部是南國公司剛在雲林縣斗六附近拍攝完成的《劉三、二齒遊寶島》，將電視布袋戲《雲州大儒俠》中的兩個丑角搬上銀幕，改編成古裝與時裝混合一體的鬧劇片，由陳揚監製，余漢祥導演，陳雲卿主演，歐雲龍飾劉三，柳哥飾二齒。（引自黃仁《阿公來講古》台語片的發展與起落，二〇〇三年五月三十日）

- 1974 台灣第一台四分之三錄影設備，於日商展覽會時向SONY公司購入。
推出第一部國語布袋戲《新濟公傳》。
成立武帥影視公司。
- 1975 第一次發行布袋戲錄影帶《六合三俠傳》，共發行十集，於全省三百多家咖啡廳以電影方式播映（當時台灣VHS尚未普遍）。
- 1976 獲得教育部社教獎。
- 1977 榮獲全省十大傑出人才。
- 1982 布袋戲復演後第一部作品（與年代邱復生合作），劇名：《大唐五虎將》（台視）。
- 1994 華視《新雲州大儒俠》由錄影帶製作重回銀光幕作品。
- 1995 榮獲中華文化藝術薪傳獎（戲劇類）。
- 1997 民視《金光十八龍》，為民視開台大戲。
- 1999 TVBS《射雕英雄傳》首部與金庸小說結合之八點檔布袋戲，二〇〇三年亦於大陸內地播出國語版。
- 2000 中視《千禧雲州大儒俠》香港亞視同年首播廣東版。
- 2002 榮獲電視金鐘獎終生成就獎。
台視《第一俠苦海女神龍》，台視三十五週年台慶紀念大戲。
- 2004 華視《天地風雲》首部結合漫畫題材的布袋戲作品。

重要經歷

- 1951～56 五洲掌中劇團，第三團，團長／主演。
- 1957迄今 真五洲掌中劇團（黃俊雄電視木偶劇團），團長／主演。
- 1969～83 「台灣省地方戲劇協進會」理事長。
- 1982～94 金夜大飯店總經理。
霹靂國際多媒體股份有限公司，榮譽董事／顧問。
- 1987～2002 美地塢廣播電視節目錄製有限公司，總經理。
- 2002～05 天地多媒體國際有限公司，總經理。

本文作者 | 江武昌 一九六一年生，彰化縣人，中國文化大學戲劇系畢業，從大學期間開始接觸台灣傳統戲劇迄今二十餘年。對台灣布袋戲、傀儡戲、皮影戲接觸較多，以收集、拍攝及錄影傳統戲劇演出紀錄資料為主。

電影

廖慶松

得獎理由

廖慶松先生三十年來持續在電影藝術工作上，對於台灣電影剪接與沖片品質的貢獻卓越，其成就早已超越電影剪接的技術層面，更在剪接藝術上呈現豐富多元的敘事風格，並做為奠定台灣電影寫實主義美學的重要推手，素有「台灣新電影保姆」之譽。近年來協助新進導演使其作品更臻完美，對台灣新電影及台灣電影史橫跨面具有重要貢獻。

得獎感言

總以為自己「無我」觀念的剪接是不容易被體會的。

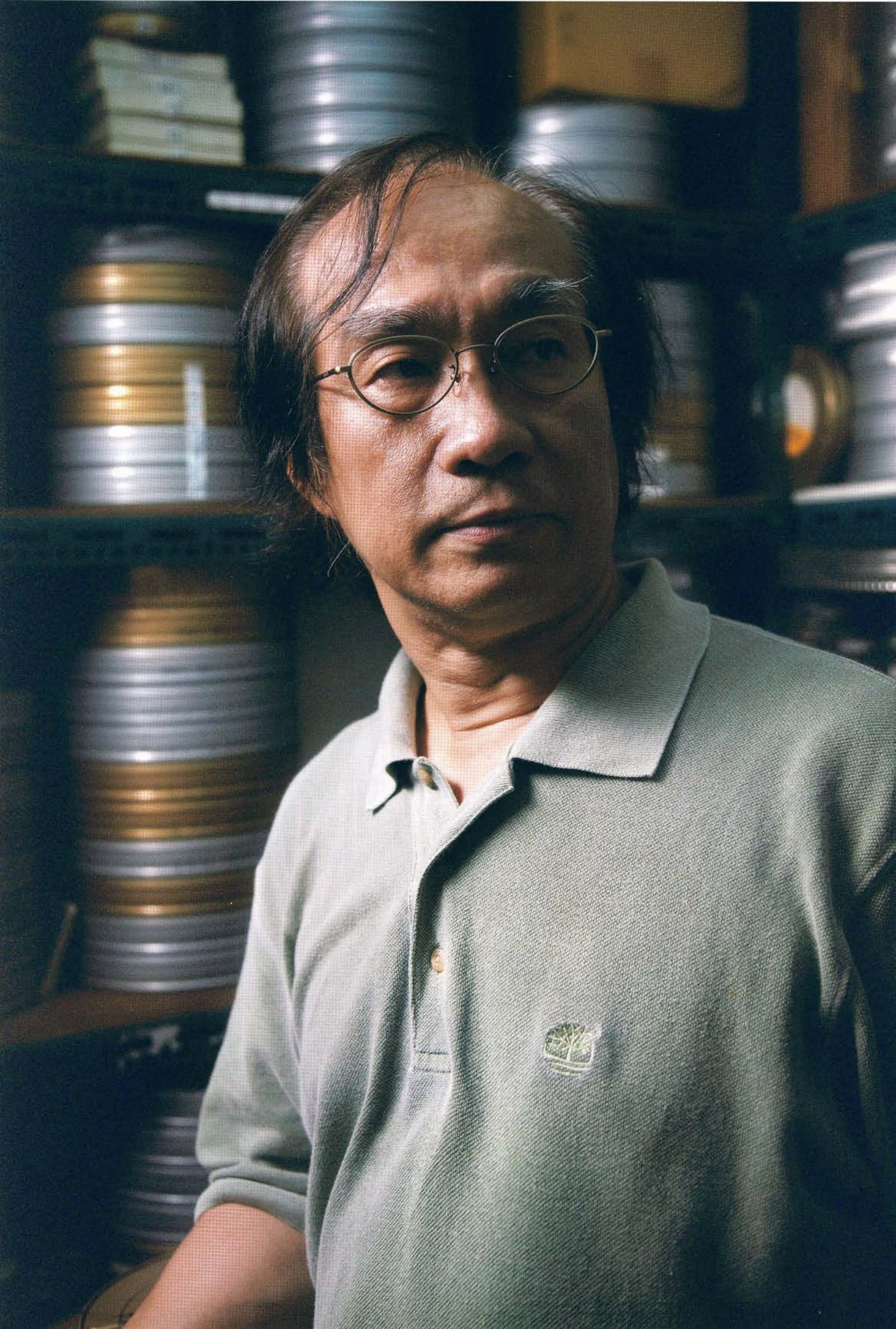
當接到得獎電話時，感覺是一種意外一種不可能，隱身術終於被評審委員們破解了。感謝評審委員們的透視。

感謝剪接過程中，所有合作的導演和工作夥伴，是你們的堅持、專注，促使我磨練再磨練，自我提升。您們都是我人生的導師。

感謝我剪接過的所有電影作品，是你們讓我知道自己的不足，讓我知道終身修鍊是必然唯一的道路。

感謝家中老母，父親早逝，沒有您的呵護，我不會有今天。

最後，當然不能忘記的是我的太太，沒有妳，我就不能心無罣礙的努力工作。



文 | 張靚蓓
圖片提供 | 三三電影製作有限公司

藝術家素描

廖慶松，人稱「廖桑」，又稱「台灣新電影的保姆」，從事電影剪接凡三十餘年。問廖桑，剪接是什麼？

「對我而言，剪接是修煉，也是一個呈現。就像羅丹去石頭裡找靈魂，羅丹說，他只是把石頭的靈魂解放出來。剪接一如雕塑，我在做一個氣韻。影片是有形的，我的工作則是無形的；我也在雕塑，可我雕塑的是個看不到的東西，但對我來說，那卻是一個活生生的存在。每部影片都是一個形像（image），我會很努力的讓它活過來，那個形像不是我去設計的，而是影片拍完之後，它就是這個樣子。」

「對我來說，剪接也是深度溝通，深到你連靈魂都得交付；我要與影片溝通，與導演溝通，與人員溝通……；溝通的基礎是感性，每個鏡頭導演在講什麼，你要能夠感同身受，只看到卻沒感覺，還是沒用。溝通之外，還得夠理性，你要去解析它，看到所有的優缺點；剪接或改動人家的電影時，若理性不夠，就是亂剪，那是你用你的感性，很主觀的去剪他人的電影。」如此一來，就會錯失原貌：「剪片時，導演也許有那份情感就成，但我不行，剪接當下，我還要兼具理性。所以我常問自己：『我現在正在做什麼？』，我在做事的同時，也在檢驗這件事。那是一種心理上的『瞬間自動回饋』，我的滿足感直接來自於作品，來自於『我發現了它的靈魂』；我要判斷，它的靈魂與形象是否吻合？我要做的，就是把它的外型修整得和它的靈魂一模一樣，完成之後，它是獨一無二的個體。在這個過程裡，我真的很開心，我完成了我的工作。至於怎麼會剪成這款模樣，我也不知道；當初剪片時，我感覺它有個樣子，但我不完全確定最後它會是這個樣子。」

對廖慶松來說，剪接是找出影片的靈魂、塑造出影片的原貌，而非做出他以為的它。他剪片，但影片沒有他的「標記」，你看到的是導演：「就是要『無我』，若是『有我』，就不是它的本來面貌了。其實最後是影片在看我這個人進化到什麼程度，我進化到哪裡，就可以剪出哪樣東西來。」沒到那裡，你也感受不到；「感受不到，就剪不出來，就算導演一個口令一個動作，你也做不到；這時候你只能做些表面的東西，或執行導演給的想法，你無法對影片有更深入的了解。」有些影片一如璞玉，乍看拙鈍，其實內藏鋒銳；有些電影，他每看一回便深覺遺憾，因為它可以擲地有聲、可以是傳世名作：「為什麼你就把它這樣給做完了？影像裡包含太多複雜的可能性，只要三個鏡頭以上，就有無數的組合；而這些組合當中，只有一個是對的，你要去找出來。」當你尋獲，便勿需再改，但之前你會一再更動：「最後你找到什麼，則涉及你的剪接能力、性格、修養，這根本就是在鍛鍊一個人的精純。」

三十多年來，廖慶松在剪接上發展出他的「隱身哲學」，他的「不被

看見」，恰恰暗合中國老莊的「以物觀物」。「弱水三千，吾只取一瓢飲」，電影沒有定論，創作之可貴也在於此：「我覺得電影是在嘗試『再造一個自然，卻非常的自然』，我們用的手段是『用自然去再造自然』，這是我們的工作哲學。所以在侯導的小組裡，工作人員盡量隱身，如我的剪接，我會讓我的剪接不見，你看到的不是剪接，你看到的是影片，焦點集中在影片本身，大家一看就被影片吸引了，我則隱身於影片之後！」

打從《風櫃來的人》起，他開始嘗試由「敘事邏輯」轉向「情感邏輯」，繼而發展出以「中國詩化抒情傳統」為依歸的剪接手法。他著眼於捕捉、探索及呈現東方式的情感世界，碰觸創作之神祕，而非西方邏輯的模式、結構走向：「拍電影時，西方是大張旗鼓，認為他們可以控制一切，控制之下，當然很多東西可以是好的，但也有很多東西是控制做不出來的。」

情感從無定論，捕捉更須功力。檢視廖慶松剪接理念的成形、發展到如今的自成體系，不得不追溯到他亦師亦友的長期工作夥伴「導演侯孝賢」，三十多年來，無論身教、言教，侯導都是影響他最大的人。而侯導影片的調性，也間接促成廖慶松剪接路數的成形；若非導演侯孝賢拍出這樣的電影，沒有那些膠卷、素材，還真沒有「空間」讓廖慶松的剪接理路往中國詩化的「抒情傳統」發展、鑽研及實踐。

從初入行的小廖，到如今的廖桑，這一路上，他是如何走過？

初進中影

從小廖慶松就喜歡看電影，因為太迷電影，成功高中畢業後，聯考落第，沒再重考。正巧中影技術訓練班第一屆招生，醉心於電影的他，當然把握機會，當時考生就兩百多，只取五十名：「我是民國六十二年十月進技訓班，六十三年年初入中影剪接室。」技訓班分成錄音、剪接、燈光、沖印、攝影等組。小學時曾經每天傍晚在祖父身邊開講，甚而用戲院廢棄的鏡頭打造出簡易放映機放片、自編故事向小朋友收費的小廖，不知怎地，從初中起就開始自閉，因此選了剪接，結業時他還拿班上第一：「一進中影，我便做《英烈千秋》的助理剪接，忙到不可開交；及至《八百壯士》，就是我和師父聯合剪接。」兩片的導演都是丁善璽。

「丁善璽導演更像我的啟蒙老師，他沒事就會出題目考大家，有時也會考我：『小廖，我為什麼要這樣剪？』被他一問，我也傻了，他便一一講解，自有一套理論。因為剪接老師傳是『有實務，沒理論』，工夫非常好，像我師傅就剪過《俠女》、《龍門客棧》，但他常說：『太快了；太慢了，加點這個……，節奏如何……』，強調剪得流暢、漂亮。剪接時，老師傅都用手來『比對』，從左肩至右手伸直四指，即一個標準的『弓箭



廖慶松小學時代。（圖片提供 | 廖慶松）

手』姿勢，這就是標準的空鏡長度，可以跑上三秒。你就用手拉著拷貝比著開始剪片，及至銀幕上放映檢查之後，再告訴你哪些地方要改。」

當時的剪接師均如此行事，有人以此為專業，但廖慶松很早便不這麼做了：「那是因應當時商業電影所發展出來的剪接方式之一，它只講究『點』的肌理，無法顧及『線、面』、甚而『立體』，你就只在點上琢磨。我覺得影片不是一個刻板模式，早年或可如此，因為影片沒有那麼多和心靈溝通的東西，長或短些，不影響感覺。後來剪到新銳導演的片子，我開始注意『情感邏輯』，譬如空鏡的長度，我就讓鏡頭上下文在一個流動中間決定自己的長度。」

遇到侯導

小廖早期和陳坤厚、侯孝賢、張華坤一起工作：「當時坤厚是攝影師，中影成立『短片製作部門』，他就轉到這裡。民國六十三年中影廠長明驥要在龍潭拍部《陸軍小型康樂隊》的紀錄片，侯導出現了，我認識他就是那時候。當時就用最原始的方式站著剪片；沒磁帶，我們便將聲音轉成光學聲帶，對著拷貝同步剪數來寶、還對嘴。後來他們拍些清新小品，也是我剪。直到《兒子的大玩偶》、《光陰的故事》，我才和新銳導演們結識。」因為小廖愛管閒事，加上他與中影其他同事的關係不錯，所以常幫著新導演們敲定一些事情，新銳導演重品質，整個過程不同於前，他經常從頭盯到尾，剪接、錄音、看光等，直到拷貝出來，所以新導演拍片也都找他商量。

「我和侯導使用同步方法拍攝剪接是從《我踏浪而來》起，一開始的長拍鏡頭是歐弟和林鳳嬌的對話，當時沒人這樣拍，也是我們討論出來的，舉凡能提升影片品質的手段，大夥無不絞盡腦汁嘗試。譬如《小畢的故事》在河邊敬禮、立正的那場戲，我們拍的多到不行，我也剪到不行。所以從前侯導常說：『拍完，丟給小廖！』」從那時候起，兩人就建立起探索、修正的過程。

「堅持，是我在新銳導演身上看到的共通性，也是我最感動的一部份。不管片子好壞，不論個性如何，每個導演對作品都很堅持。他們的年齡最接近團塊，都是二次大戰後出生的三、四年級生，我發現我們這一代是有包袱的。」但當這些包袱化為作品時，卻成為厚實的來源：「這一代反而最有創作的可能，因為都有創作的苦悶。我們到哪裡都得競爭，都苦，可是這個時代因我們而撐了起來。某種程度上，這一代成為現今社會的中流砥柱，不僅在電影界，就是經濟、企業界亦然。台灣新電影是從影像上對本土反省，從人的成長、從城鄉，甚至衝破舊有的法律規範，與威權對抗。」他們從內容上、形式上顛覆過往，創造新頁；他們做了一個「先經濟」的展現；他們的電影緊扣社會脈動，讓國內外



左圖 | 廖慶松高中時候的模樣。（圖片提供 | 廖慶松）

右頁 | 《好男好女》劇照。

觀眾看到台灣人的生活樣貌、情感樣貌。當時台灣的經濟雖然持續竄升，但老百姓對於其間的變化並不很清楚：「新電影是非常清晰的呈現出人們衝撞舊體制、衝破束縛的過程，包括《兒子的大玩偶》、《蘋果的滋味》的被修剪。」也包括《悲情城市》首次在電影裡直接碰觸台灣當時被視為禁忌的歷史傷痛「二二八」。

這股衝勁在電影上幾經醞釀，先是出現《風櫃來的人》、《恐怖份子》、《戀戀風塵》，繼而是《悲情城市》、《牯嶺街少年殺人事件》、《超級大國民》、《戲夢人生》、《南國再見南國》、《海上花》等片。除了《牯嶺街》外，其每一寸底片，不僅由他剪接、修飾，還都經他一手掌握：「因為剪接機器舊了，走久畫面會抖動，但有個方法，只要將手指放在聲帶與拷貝中間，把它捏住、抓緊，畫面就不抖了。剪片時，每一格我都握在手中流動過，幾年下來，幾萬呎、甚而幾十萬呎，就從你手中流過。」因此每格底片中所透顯的生命訊息，他更珍惜。



《風櫃來的人》，亂剪？從「敘事邏輯」到「情感邏輯」

「《風櫃來的人》是我剪接上的轉捩點，是我掙脫規則束縛的電影。當時電影資料館舉辦法國影展，囊括《斷了氣》、《去年在馬倫巴》、《廣島之戀》等早期法國新浪潮好導演的好片，我看得很過癮，我覺得他們做了我很想做的事。那時候導正準備去澎湖拍《風櫃》。拍完《風櫃》回來，坤厚跑來跟我說（他是該片的監製和攝影）：『小廖，你把片子順起來、剪好，給我看一下，電影怎麼會這樣拍？我們拍海邊那座廟，他只要一個中景，拍完了，就走人。一個鏡頭拍完，就什麼都沒了，也不拍清楚一點。』於是我用一天把毛片順起來，然後找大家來看，侯導坐在我左後方，看完我回頭說：『導演，恭喜你拍了部很棒的電影！』」

以前是傳統、線性的敘事方式，這個是跳躍、拼貼式的情感走向：「當時我覺得是該變了，法國電影是個當頭棒喝，加上剪接期間我正在看『水平思考』的相關書籍，不用傳統的垂直思考。所以剪《風櫃》我就亂剪，導演本來要個標準鏡頭，要個畫面，可是我跟侯導說：『這個NG鏡頭很好看，為什麼不用？』就是想反動；事後我檢視自己那段日子的心情，是有個機制在，大概和我當時看的書、電影及思變的心情有關，好像事事都在刺激我掙脫成規，不再墨守。所以剪到鈕承澤在戲院看《洛可兄弟》那場戲時，我就直接跳入他的兒時回憶——父親被棒球擊中的情景，我不按常規跳接，之後也沒下文。追擊的戲，就用時間跳移。」而四個大男孩在岸邊跳舞，海浪拍擊沿岸，浪花飛濺出整片水牆，但鏡頭一拉出來，原來他們正在討好一個女孩的戲，尤其精彩：「我覺得我在剪『年輕人的生命力，跟男生當兵前的一種反擊』。大概先前累積了足夠的能量，時間對了，影片也對了，彼此就同步了。侯導用這種形式拍，我當然就用這種形式剪；如果他不這樣拍，我還是剪不到。我覺得那時候我們有種奇妙的同步，完成這個，真的很開心。這是我第一次從『敘述邏輯』轉為『情感邏輯』，基本上我在往另一個方

右頁 | 《好男好女》劇照。

向走，我正從一個故事邏輯的敘述，轉成一個觀眾主觀感受的情感，我很懵懂的在做這些。」

敘述邏輯是一種邏輯，有其起承轉合的模式；情感邏輯也有起落變化，但卻無模式可循，其依據的是每個人的情感；情之感受不同，展現就不同：「譬如我個人比較喜歡李宗盛配樂的版本，我喜歡純樸、沒有被侷限的一種生命力的展現。」

《戀戀風塵》、《恐怖份子》是我的「禪七」

《恐怖份子》、《戀戀風塵》都是廖慶松剪的，而且還是同一時間。

「我先是兩部片子一起剪，因為都要參加金馬獎。白天剪《恐怖份子》，晚上剪《戀戀風塵》，這樣剪了三天。就在我們檢視《戀戀風塵》剪好的片段時，發現不對，它有味道，可是很像《恐怖份子》，大家都傻了。我說，不行，這樣剪下去，《戀戀風塵》不就成了《恐怖份子》？於是侯導說，你先剪《恐怖份子》，剪完再剪《戀戀風塵》。」

「楊導是計畫執行非常嚴謹的人，原來裡面有個很清楚的邏輯，可是我覺得《恐》片不是邏輯的問題，它可以被重組，味道會很棒，所以從第一個鏡頭起，我就改了，第一個鏡頭一改，便不能停，因為前後一氣連貫，是個整體的感覺。我之所以這樣剪，是因為他拍到這種情境狀態。後來徐克問我：『我對《恐怖份子》最有興趣的是，你剪接是怎麼轉場的？』我回他說：『我根本不知道我為什麼要這樣轉，我覺得是影片自己告訴我的。』剪《恐怖份子》時，就是上一個鏡頭告訴我下一個鏡頭該是什麼，所以為什麼剪片時我沒按他原本的鏡頭順序接。」影片自有生命，你不能壓制，你只有追隨。

「有人問，如果你們兩個堅持，最後聽誰的？我說，當然聽導演的，但是中間我會跟他一直嘮叨，我會努力爭取。剪完了我也不會認為這是我的作品，我只是進入這個導演、進入他的影片，只是做對這部影片最適合的動作，找出它應該是什麼樣子，而不是我認為它是什麼樣子，所以我剪的片子沒有我的標記，你看不到我，你看到的是導演，我認為有我的標記是我失職。」



轟地朝我飛來，嚇了我一大跳。從那次起，我看電影會哭、會笑；以前很酷，盡是批評。這之後我變了，《大地之歌》是個觸媒，在那一刻，它把我的理性解放了，當時我被《戀》、《恐》磨了兩個多月，剪到人都快掛了。當你的理性被極度壓縮，突然間找到一個空隙釋放出來，我覺得那段日子、那個工作過程就是這樣。《恐》、《戀》對我最大的功效是，解放了我原先的桎梏，那種面對電影、《一〇》著要當電影人的桎梏就此瓦解，讓我能直接、自由平等的接觸影片，那是一個壓力、一個態度和一個形式的解放。所以我說：『剪接《恐》《戀》兩片，是我的禪七。』」

「我體悟到，剪接，其實是一種態度，歸結到最後，你要尊敬你所面對的客體，你去傾聽，聽出它內在要說什麼，然後把它說出來。羅丹說他把石頭的靈魂找出來，我完全認同。我覺得，剪片可能更嚴格。因為羅丹面對的只是石頭（素材），剪接時面對的卻是毛片（半成品）與導演（創作者），導演有其客觀判斷，但他是導演，他有他的主觀，這是事實。」其實找出電影靈魂與找出石頭靈魂的過程並不盡然相同，後者是創作者與素材間的互動，前者則摻雜了更多主觀的、人的變數：「某種程度來說，電影是再造生活，生活本就最複雜、最多可能性，也許它最靠近你，但其變數多到不行，所以我說它是在考驗我的精純。我一直認為，面對影片，面對藝術，人要謙卑。哪怕是你拍的片子，你都要謙卑。因為就算你是創造它的導演，你的主觀有時都不管用。一如父母生下孩子，孩子自有其生命。導演像父母，我像保姆，我不強求，不像很多父母要孩子做高材生，我沒這個負擔，我只看它適合什麼，我跟它比較平等，這是我的工作哲學，也是我的生活態度。我覺得，面對工作與面對生活是很像的，我很難相信，無法面對生活的人，卻說你喜歡電影。生活比電影大，生活絕對是電影創作的最大來源，但是電影已被凝煉過。」

到底誰的「image」才對？

其實在廖慶松的工作經驗中，正凸顯了一個有趣的矛盾，當導演、剪接師面對毛片，看到的卻是不同的形象（image）時，到底哪個形象才是那個對的「唯一」？如果「唯導演是從」的剪接師，便沒這些矛盾與煩惱；偏偏廖慶松不是，當他覺得自己看到對的形象時，他就會努力尋找出來。

《悲情城市》是個驚喜；《戲夢人生》的結果，他不完全贊成，但他聽導演的；《好男好女》是個遺憾；《南國再見，南國》，幾經折衝，侯導甚而氣得跑出去摔鉛筆，但最後的結果令人驚嘆；至於《海上花》，兩人所見略同，是部剪接過程平順卻又令人驚艷之作！



a. 《悲情城市》——以杜甫為師

《悲情城市》讓廖桑發現，自己與中國詩詞緊緊相連，他開始悠游於中國的詩化抒情傳統。

「侯導拍一拍，不拍了，譬如一到五場他拍，六到八場他就不拍了。一開始我順著剪，剪了幾天，我問他：『導演，你沒拍，我怎麼剪？』他回答更絕：『我不想拍了，我覺得很囉唆，沒什麼味道，不想拍了。』『你不想拍，我接不起來啊！』當我發現接不起來時，就得想辦法解決，既然如此，我也沒輒，但片子總要剪完！『導演，這樣好了，我們也許不能把故事說清楚、不能用故事去感動人家，但我們用一個藝術形式讓人家注目，你就用一個藝術形式把整個氣氛繃到底，每個人一到那個氣氛面前便會肅然起敬。至於看懂與否？你都拍不清楚，我怎麼會剪清楚？』他回我：『好啊！』我就剪了。因為他畫面不動，又都是硬切，一剪，聲音和畫面平行，接起



《南國再見，南國》劇照。

來就跳片，讓人很不舒服，我便使用了『聲音導前』來解決問題。」聲音一導前，問題消失不說，反而更有味道：「我之所以用『導前』，也是因為他這樣拍，由於鏡頭固定，每個畫面好似律詩中的一句詩文。」

侯導不像多數西方導演所慣用的「一個畫面一個指涉」，他的一個畫面裡總是暗藏多層訊息，蘊含多樣複雜的生活狀態：「看著畫面，我以前學過的詩句都回來了，我突然在這裡面看到了李白、杜甫。那陣子我特別喜歡杜甫，以他為師。我在片中做了聲音導前，做了和觀眾互動的主觀剪接，譬如看到這裡，你都清楚了，我就直接跳接，因為氣氛給了你，你自然就明白，無庸贅述。還大量使用『倒裝』，因為順著太平鋪直敘，所以我變動場次，不按劇本走。我這麼做，顧及的是氣韻的銜接，走的純粹是『情感邏輯』，以情感起伏做為場次轉換的橋樑，從而扣住觀眾情緒。所以我說，《悲》片是以藝術形式為主導，只是當時我講不出一番道理來。」可是他們做出來的東西卻能讓這個形式、讓那種感覺令影評、專家們覺得，喔，不錯不錯。也因迥異於慣用的電影敘事邏輯，當時一般觀眾較難接受，但卻經得起一看再看。

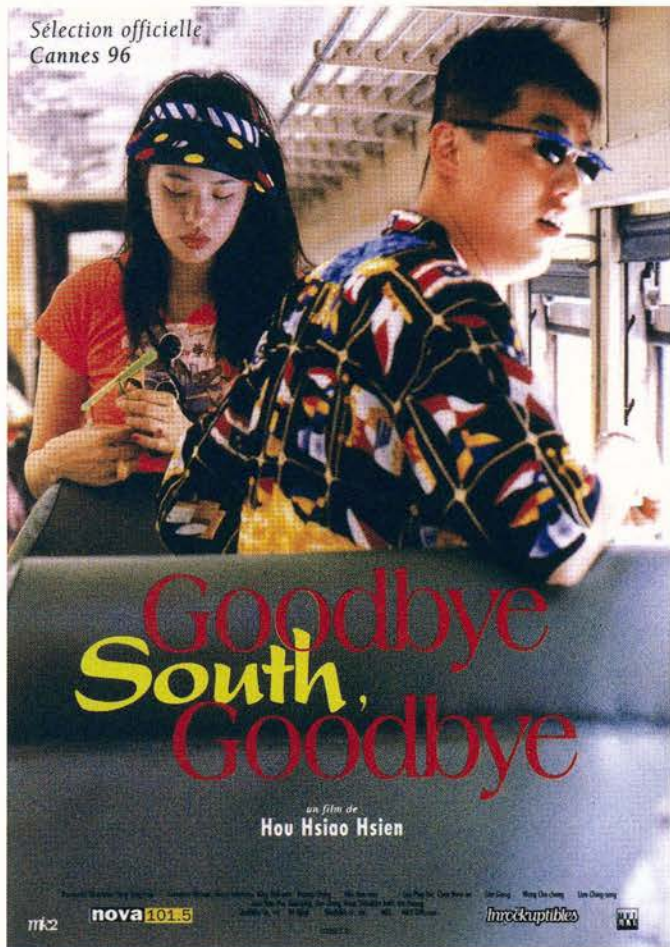
其實此舉堪稱一大反動：「尤其是片頭，當我剪完時，我跟侯導說：『這個時代的氣氛多好！』片中有許多跳接，很多過程被省略了，但是後來又把每個人連在一個狀態裡，時代氛圍是對的。我很喜歡《悲情城市》，因為我做這些動作，比《風櫃》時還直覺。」《風櫃》還有點參差不齊，前面是情感邏輯，後面又成了敘事邏輯；《悲情城市》則很統一，很自覺。

b.《戲夢人生》——真誠的面對客體

拍《戲夢人生》時，侯導把長拍發揮到極致。

「《戲》片一拍完，侯導就說：『小廖，兩個禮拜就把它剪完，沒關係，很簡單。』結果剪了一個月，他突然冒出一句話來：『小廖，是不是我把它拍壞了？』於是重剪。之後又剪了一個半月，片子才出來。過程中壓力很大，最後證明，侯導在最後定稿前，他是清楚的、客觀的，不管中間如何主觀，但我覺得他比其他導演清楚的是，他最後會面對『真相』。也只有在平等對話的狀態下，才能找出所有的可能性。」不然觀眾看到的是導演的主觀，導演的主觀或許就是電影的原貌，但也可能不是。

「《戲夢人生》侯導是用剪接形式將幾個事件一一拆開，將故事切割成幾個段落。我則認為整體是一個事件，剪接上該用阿公李天祿，讓故事隨著他一直進去，整個黏在事件上：這一段是這個事件，這個事件和下個事件又重疊，然後再一個事件連上來，如此行去，最後結束。這是另一個可能，我想做，可是我做不到。」



左圖 | 《南國再見，南國》海報。

右頁 | 《海上花》劇照。

c. 《好男好女》——三個時代，三名女子，一個靈魂

「《好男好女》拍的是伊能靜一人進出戲裡戲外、分飾三角，而我想剪的是，三個不同的女人置身於三個時代，當你跟著劇情走到最後，恍惚之間你會覺得，她竟然是一個人，靈魂是一個，最神祕的感覺就在這三個女人看似無關，似乎又有聯繫，這樣一來，片子的空間會很大。」現實裡人人被束縛，但靈魂卻可以突破時空：「但當初一開始就用理性邏輯去說，邏輯一清楚，味道就不清楚了，而我想從情感邏輯來講；可是當下我又提不出一個有力的觀點。當時我以為我能力做不到，現在來看，其實我只要一開始來個現代伊能靜，不囉唆，也不要落什麼點，啪，接個過去的鏡頭，然後再接伊能靜……。我只要時序一錯亂，他就進去了。」

d. 《南國再見，南國》——沒感覺，我就接不起來

侯導原先打算兩、三個禮拜就拍完《南國》，那是他成長之後的生活寫照，拍自己的事，那還不容易？沒想到還真不容易，《南國》中間停拍兩三個月，之後再接著拍，費時六個月才拍完：「拍了兩個多月時，侯導找我剪，他的意思是：『廖桑，你把毛片整理一下，我就可以補拍。』」

可是我老問他：「導演，下個鏡頭要接哪個？」因為我對畫面沒感覺，我看不懂，你叫我剪，也是亂剪，只能你叫我接什麼我就接。侯導好生氣，跑了出去，會計小姐進來說：「導演氣得把鉛筆都摔斷了。」但我只能誠實以對。停拍時我們研究，終於找到高捷的角度切入。」

侯導拍黑社會、地方角頭政治、議員、唱歌，味道真準：「原來他想拍得很風格，後來覺得不對，還是回到『人』身上。」

片中高捷、林強等人騎著摩托車、在山林裡肆意奔馳的那段戲，真好！廖桑剪這段戲時就跟侯導說：「導演，不知為什麼，我要用這麼長！」侯導回：「我也不知道啊！」廖桑說：「我也沒辦法，就是要這麼長。」侯導回他：「你用那麼長，那就等著讓人家砸罷。」可是這場戲長得真夠味，年少輕狂的生命放肆，也只有山林能夠包容！



他的「不被看見」，終於被看見了！

現在，廖桑包容的範圍更廣，除了台灣導演的作品外，他還為香港導演許鞍華的新片《姨媽的後現代生活》、大陸導演田壯壯的《吳清源》等片剪接；新一輩導演如王小帥的《十七歲的單車》、林正盛的《愛你愛我》、易智言的《藍色大門》、陳懷恩的《練習曲》及剛拿下二〇〇六年威尼斯影展地平線單元首獎、劉杰執導的新片《馬背上的法庭》等片，也都經由廖桑剪接。

記得《藍色大門》拍完後，廖桑將之修短：「我的第一個感覺是『這是個藍色小水晶，晶瑩、可愛』，簡單就是力量！」一年後製片人焦雄屏參加各地影展回來後跟廖桑說：「廖桑，正如你所說，小水晶球。」世界各地觀眾的反應，印證了他當初所見。而《愛你愛我》經由他手，也剪出他對該片的第一印象「一對男女簡單的愛情故事！」

如今，當廖桑運用多年累積的剪接經驗，幫助新進電影創作者實踐夢想的同時，他也正在追逐自己的電影夢。從事剪接三十多年，他覺得幸運：「我可以知行合一、溫故知新，可以用最生活的東西來印證我的工作。」一向隱身膠卷背後的廖慶松，他的「不被看見」，如今終於被看見了，此次他榮獲國家文藝獎，不但是對默默付出多年的人一個最知心的安慰，同時也鼓勵他今後繼續往前：「這不是終身成就獎，我還要把自己淬煉地更精準、淨化，讓影片找到它更深沉的生命，因為影片展現的生命深度，會隨著做的人而改變。」

本文作者 | 張靚蓓 美國喬治亞大學視聽傳播碩士。曾任中國時報主任記者、台北市立美術館編輯。現專事寫作。著有：《藝術家素描——侯孝賢、杜篤之》、《不見不散——蔡明亮與李康生》、《十年一覺電影夢——李安》（編著）、《夢想的定格——十位躍上世界影壇的華人導演》、《2003電影手札》、《鏡頭下的愛情》等；《邊緣視角——吳其諺文集》（主編）、《再見楚浮》（譯）等書。並任紀錄片《無米樂》、《全景映像季：生命／部落之音／梅子的滋味／天下第一家》媒體總監。

作品賞析

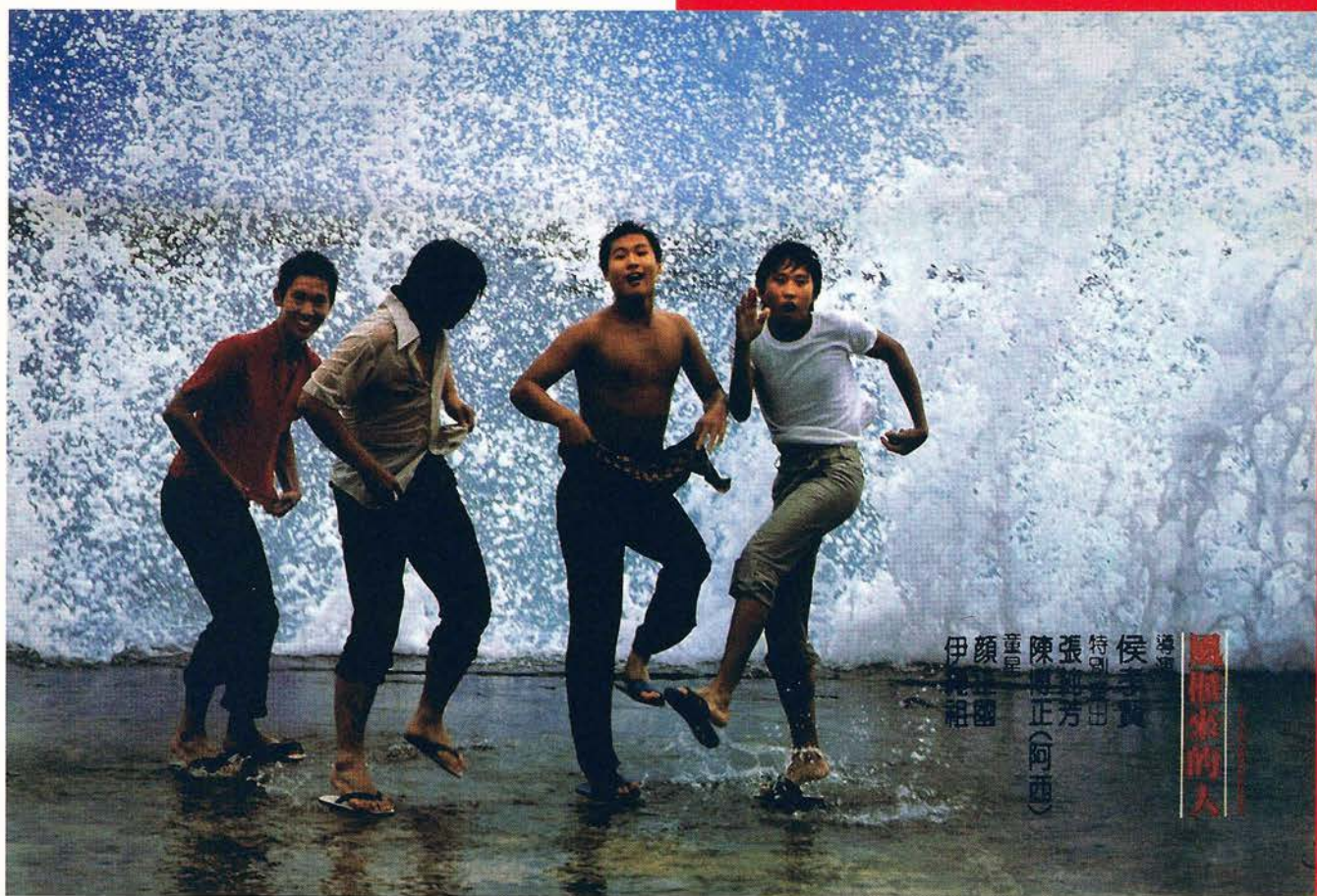
《風櫃來的人》

《風櫃來的人》是廖慶松剪接概念上的轉捩點，他掙脫舊規，大膽嘗新，首次自「敘述邏輯」轉往「情感邏輯」之作，從此開啟他探索東方「抒情傳統」的剪接方式。及至《悲情城市》，該手法已見純熟，以簡馭繁；到了《海上花》，更見精練，綻放華彩。

剪接上，他開始掙脫舊規，包括他檢視所有底片，連NG部份也納入考量，只看這些影像能否合適的表達出導演想傳達的意念、情境；次序、結構的重新安排，擺脫「正反合」的邏輯，而隨劇中人物的情感來走。如「跳接」，可以直接切入、切出，更加貼近生活中情緒轉換的樣態；試想，平日我們想事，誰會來個起承轉合，還是飛來一筆的居多。因而「鈕承澤在戲院銀幕上看的是《洛可兄弟》，腦中的銀幕上映演的卻是他的內心圖像——父親被棒球集中頭部、以致癡呆多年」的影像倒敘，能夠迴繞人心，久久不去。

人，受限於現實環境，就像《風櫃》裡的三名少年困居澎湖小島；但「人心與想像」，卻能跨越時空之限，盡情遨遊，就像這些青少年，在有限的空間內創造剎那的無限：當他們騎車風雷電馳的奔竄於小島公路上時，沉浸在速度中享受生命激昂的同時，當下的剎那也瞬間消逝。當他們在海灘上追逐嬉鬧之際，他們的青春花火，

《風櫃來的人》海報。



不再僅限於澎湖，它可能在金山海灘、可能在舊金山海灘，也可能在世上任何一處海灘永恆的燃放……。

《風櫃》的剪接，從客觀敘事（敘述邏輯），轉往主觀表達（情感邏輯），從「收」到「放」，貼切的表達出生命突破現實束縛的企圖，廖慶松說：「我想剪出年輕人的生命力，跟男生當兵前的一種反擊。」顯然，《風櫃》留下的驚艷，時隔二十多年，依然生龍活虎！

本片獲法國南特影展「最佳影片」，導演為侯孝賢。

《超級大國民》

《超級市民》廖慶松初次嘗試編劇，《超級大國民》時再次上場。

廖慶松說：「我也不知道萬仁導演為什麼相信我，他相信我，我就盡力。」編劇，讓廖慶松的視角多從文藝面轉往尖銳的社會現實及政治面向，《超級大國民》讓他對「白色恐怖」有了更深的了解，以前父母只叮嚀他別亂說話。編劇期間，他突然清楚了，今天的狀況，不過是社會底層力量化暗為明，而台灣新電影呈現的就是先於政治變動前的一種氣氛。

他第一次見到白色恐怖受難者，即在《超》片映演時，人們跑來跟他說：「謝謝你們拍了這個片子。」男主角林揚的形貌恰似廖慶松的祖父，日本統治台灣時期，他的祖父就是這般模樣：頭戴帽子、一臉謙卑的歐吉桑。及至整個事情做完，廖慶松才意識到：「這個人會不會是我祖父？」

編劇之外，他還擔任監製，這次經驗是個暖身，展開日後他出任《海上花》、《最好的時光》等製片的契機。

本片獲伊朗Fajr影展「最佳劇本」，導演為萬仁。

《悲情城市》

《悲情城市》拍攝時，侯孝賢沒按劇本拍；剪接時，廖慶松也沒按劇本剪，而是自覺的剪出「詩」的意境。他以形式來駕馭內容，以氛圍來籠罩全片。他知道自己在做什麼，選取哪段畫面也都很自覺，但均有所本，就是侯導拍出的東西所給予他的感覺。侯導跳過多場戲不拍，有些畫面遠遠的用長鏡頭吊……，固然讓廖慶松一開始有接不起來的煩惱，但是這些「空隙」，也留給他以「語詞成詩」的可能。

看著畫面，中國詩的「抒情傳統」霎時回到腦中：「尤其是杜甫，教了我太多剪接技巧。李白是瀟灑過去，杜甫則非常嚴謹，《秋興八首》影響我非常深。尤其辛樹芬在家的那段戲，我完全師法杜甫。當時突然覺得杜甫跟我好近。《悲情城市》讓我去印證中國『詩』的感覺，有一個活生生的東西讓我印證，對我來講是很開心的。」

「學以致用，溫故知新」不再僅是成語，而是實在的生命體現。以前看不出所以然，突然有一天，彷彿開了眼，從詩句裡，他看到了電影、力氣、轉彎、角度，而他在剪《悲情城市》時，希望讓人也看到詩。至於「詩」和他的剪片為何突然間有了聯繫、有了關係，他也不知道，至今仍是個謎。

本片獲第四十六屆義大利威尼斯影展「金獅獎」，導演為侯孝賢。

《海上花》

《海上花》很特殊，全片內景，卻有多個空間，人物來回其間，一個自足的小世界，亦是難以掙脫的牢籠束縛？剪接上「以簡馭繁」，每次的淡出、淡入（fade in/out），恰似章節與章節間的結束與開始，彷彿時光流逝。廖慶松直覺的下此決定，成就了該片的風格，形式與內容吻貼相合。「淡出、淡入」形式的產生，居然是他用剪接機所設定的，因為做淡入動作時，他一按機器，畫面便會慢一下，由此衍生出令人驚喜的結果。

侯導拍了很多，潑辣的戲份也有，後來都拿掉了。全片壓抑悲喜，抽掉態度，「無悲無喜」娓娓道來，人間的悲歡離合、爾虞我詐、男女情愛，任其走過，悲喜自在當中。於是，戲劇化不見了，片子呈現的是生活本身加上少許藝文氣味的情境。選取上十分精確，調性統一，剪出了光影幻化之中時間的流逝感。

廖慶松說：「剪得很快，就是定調的問題。」

本片入圍一九九八年坎城影展「競賽」項目。並獲日本福岡文化賞「大賞」。亞太影展「最佳導演、最佳美術指導」，導演為侯孝賢。。

《十七歲的單車》

《十七歲的單車》初剪還不錯，後因時間關係剪短了，一縮短，倒成了商業電影。尤其打人那一段，讓人以為是看好萊塢電影，可是它又沒有好萊塢電影的性格。

經過廖慶松的剪接，影片才有了如今的樣貌：「剪接就像你開車走在懸崖大海間的那條路上，靠著經驗與直覺隨時修正，才不會撞山、墜海。這個絕不是聽講一番，就能做到的。剪接是要動手去做，鏡頭要修，都是腦中的直覺反應，你不可能複製給他人。我也沒法保證得那麼清楚，就是調整，和開車在懸崖邊上一樣，你要找到那條對的路。」

每次剪接，廖桑覺得是在「走迷宮」，你不知道前面會是什麼，但至少每次都有個選擇，走到底再回來看，覺得比較開心的是，很多關鍵點都選對了：「電影剪接就有很多這種機會。」

本片獲二〇〇一年德國柏林影展評審團「銀熊獎」、最佳新男演員獎，導演為王小帥。

DIRECTED BY HOU HSIAO HSIEN

導演 侯孝賢

Official Selection, Competition
CANNES 1998

海上花

Flowers of Shanghai



創作紀事

- 1950 三月五日出生於台灣台北；父親廖溪泉，母親林金環。
- 1957 入台北市雙園小學就讀。
- 1959 父親廖溪泉因病去世。
- 1964 入台北市萬華初中就讀。
- 1968 入台北市成功高中就讀。
- 1973 十月考入第一期中影「電影技術人員訓練班」，學習電影剪接。
- 1974 年初進入中影，擔任《英烈千秋》助理剪接。
- 1976 《八百壯士》。
- 1978 《汪洋中的一條船》。
- 1979 《錦標》。
- 1980 《原鄉人》、《就是溜溜的她》、《西風的故事》、《血濺冷鷹堡》、《天涼好個秋》、《風雨中的燕子》。
- 1981 《原鄉人》、《龍的傳人》、《Z字特攻隊》、《上尉與我》、《熱血》、《跟我說愛我》、《男生女生實驗班》、《風兒踢踏踩》。
- 1982 《在那河畔青草青》、《光陰的故事》、《俏如彩蝶飛飛飛》、《癡情奇女子》、《動員令》。
- 1983 《風櫃來的人》、《小畢的故事》、《海灘的一天》、《兒子的大玩偶》、《油麻菜籽》、《代課老師》、《竹劍少年》、《最長的一夜》。
與張尹瑛小姐結婚。
- 1984 《冬冬的假期》、《風櫃來的人》、《單車與我》、《小爸爸的天空》、《阿福的禮物》、《我愛瑪麗》、《霧裡的笛聲》。
離開中影，從事貿易工作。
- 1985 《結婚》；《超級市民》編劇、剪接。
重回電影界，應陳坤厚導演之邀，為《結婚》剪接；應萬仁導演之邀，擔任《超級市民》編劇。
- 1986 《戀戀風塵》、《恐怖份子》、《福德正神》、《流浪少年路》。
- 1987 《桂花巷》、《尼羅河女兒》、《惜別海岸》；《期待你長大》導演、剪接。
首度擔任導演，執導《期待你長大》。
- 1988 《海水正藍》導演、剪接；《春秋茶室》。
- 1989 《悲情城市》、《立體奇兵》。
- 1990 《阿嬰》、《兄弟珍重》。
- 1991 《胭脂》、《上海假期》。

- 1992 《少年吔，安啦！》。
- 1993 《戲夢人生》。
- 1994 《多桑》；《超級大國民》製片人、編劇、剪接。
以《超級大國民》，與萬仁同獲伊朗Fajr影展最佳劇本獎。
- 1995 《好男好女》。
- 1996 《南國再見，南國》、《忠仔》。
- 1998 《海上花》製片、剪接。
- 1999 《黑暗之光》剪接顧問。
- 2001 《千禧曼波》製片，剪接指導；《愛你愛我》、《十七歲的單車》。
擔任第三十八屆金馬獎執委。
十二月二十六日，與侯孝賢導演等人共同成立「台灣電影文化協會」，舉辦「師徒學苑」活動，將剪接技術及理念，傳授給下一代。
- 2002 《夢幻部落》監製、剪接指導；《美麗時光》、《藍色大門》、《二弟》、《7-Eleven之戀》。
榮獲第三十九屆金馬獎「年度台灣最佳電影工作者」。
- 2003 《風中緋櫻——霧社事件》與萬仁共同製作之公視原住民歷史連續劇。
- 2004 《珈琲時光》製片、剪接指導；《大選民》導演；《20，30，40》、《五月之戀》。
- 2005 《最好的時光》製片、剪接指導；《愛麗絲的鏡子》監製、剪接指導。
- 2006 《姨媽的後現代生活》、《馬背上的法庭》、《吳清源》、《練習曲》。
榮獲第十屆國家文藝獎。

音樂

郭芝苑

得獎理由

郭芝苑先生作品具有原創性、民族性及時代性，見證台灣音樂發展的進程，體現時代變遷的脈絡。畢生投注於音樂事業，堅持創作一甲子，樹立典範，啟迪後學，對台灣音樂文化影響深遠。

他的作品包羅萬象，開創西方古典音樂與傳統民族音樂融合的門徑，豐潤台灣文化及台灣人民的心靈。

得獎感言

本人一九九三年獲吳三連藝術獎（音樂類），一九九四年獲第十九屆國家文藝獎（音樂類），而今年二〇〇六年五月獲行政院文化獎，沒想到能再獲第十屆國家文藝獎（音樂類），使我感到無上的光榮。

一九二一年出生在苑裡庄，當時的台灣並沒有西洋音樂。一九三六年，前往日本東京就讀中學時才聽到真正的西洋古典音樂。回顧戰前，學生時代在東京首次接觸貝多芬、舒伯特等西洋古典音樂之時，使我夢想能做一位音樂家，但還沒想到要作曲。因為在西洋音樂中那麼多的傑作，我們東方人只有吸收欣賞而已，還能再寫出什麼傑作呢？

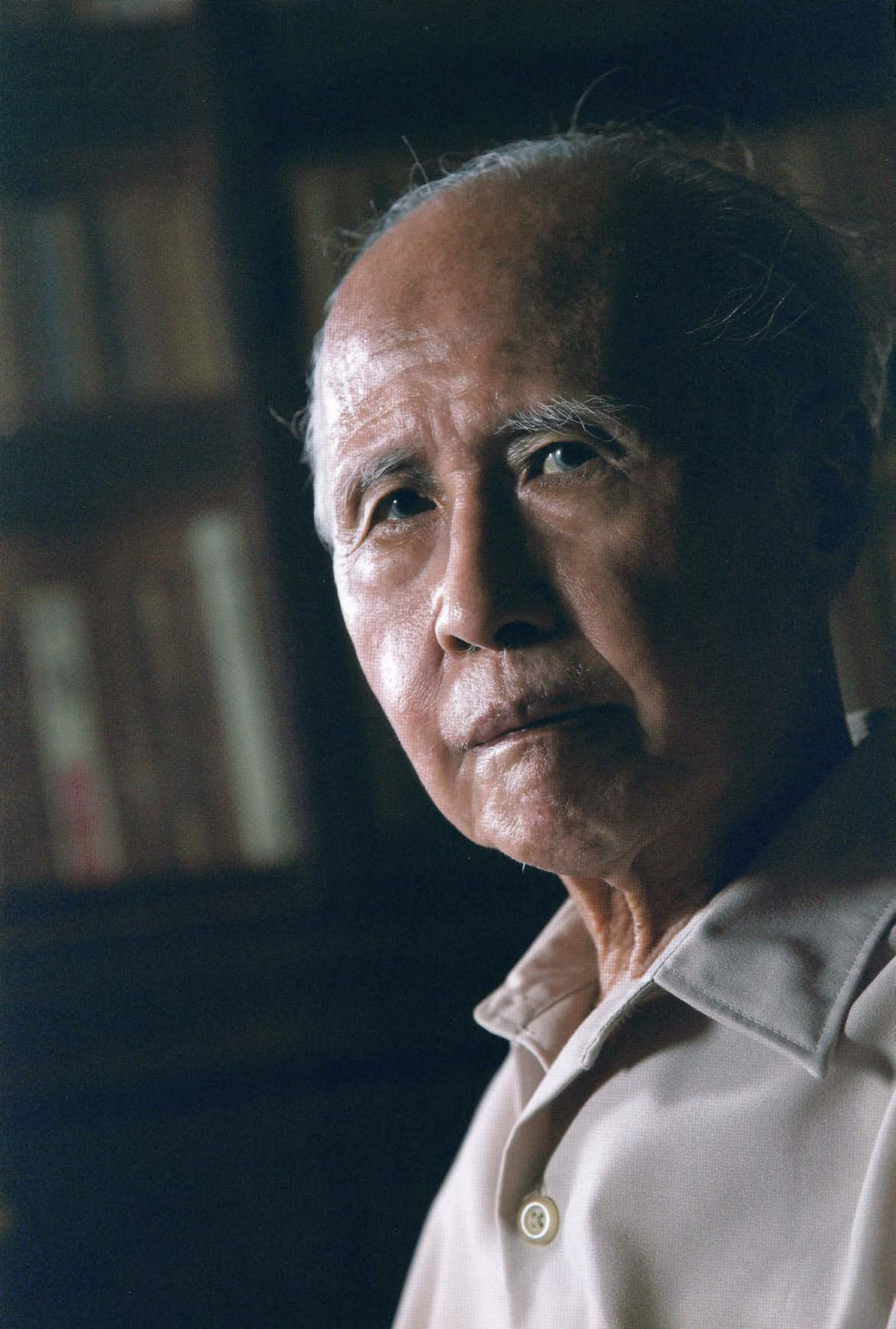
中學畢業之後才聽到德布西、拉威爾的印象主義，普羅高菲夫、史特拉汶斯基的原始主義音樂，這些現代音樂跟古典音樂不一樣，他們表現出強烈的民族性而且具備濃厚的現代感，很接近東方人的感覺，這使我驚動而產生作曲的興趣。繼而發現日本年輕的作曲家也開始寫出日本現代民族音樂，如伊福部昭、早阪文雄、江文也等人，我看他們的理念、聽他們的音樂，常激動而流淚，尤其江文也的作品是追求中國現代民族音樂，致使我這個不速之客像狂人一樣拜訪求教。這時我的命運已經決定追隨江文也，也要創作漢民族的現代音樂。

我進入日本大學音樂系作曲科時已經是第二次世界大戰中，在學期間大都是軍事訓練或做勞動工作，很少開課，只學到一些基本和聲而已，沒有作曲訓練。我沒有鋼琴，也買不到音樂資料，完全不是學音樂的環境，戰後翌年（一九四六年）我回到台灣。戰爭中我在東京受現代音樂的洗禮，而戰後的台灣卻是跟戰時一樣，將近二十年的文化沙漠，當時在台灣只有四、五位作曲家，但沒有人寫現代音樂或管絃樂曲，沒有機會聽現代音樂，也沒有人跟我共鳴，造成心理上有倒退的不平衡。直到一九五九年許常惠及史惟亮回國之後，我才有了可以談談現代音樂的朋友。我們這一代作曲者完全是戰爭下的犧牲者。

雖然時值戰中的逆境，但最大的困難還是雙手的手指先天性的殘缺，不能演奏樂器（需用整個手指操作的樂器），尤其不能演奏鋼琴才是作曲上最大的致命傷（學生時代的我是口琴演奏者，後來感覺口琴的技術有限，因此轉學小提琴才發現手指殘缺）。我深深感覺能好好地演奏鋼琴才能了解西洋音樂構造，才能作曲，能夠做一位鋼琴演奏家才有資格做一位作曲家。你看從古典時代的莫札特、貝多芬，到現代的拉威爾、巴爾托克都是鋼琴演奏家。

許常惠返國以後發起了現代音樂創作運動，我也參加發表鋼琴曲《台灣古樂幻想曲》、《鋼琴奏鳴曲》，雖然受到音樂界好評，但我覺得這樣暗中摸索的作品，是永遠達不到專業作曲家的地位的。某一天偶然聽到NHK的廣播音樂節目中演出日本新進作曲家的管絃樂作品，內心頗受震撼，因此決定再度赴日進修，在一九六六年考進國立東京藝術大學音樂系作曲科。因半工半讀而沒有充足的時間受池內老師指導作曲或管絃樂法而深感遺憾，但池內老師說過：「作曲是不能教的，但沒有學過理論作曲就不能稱為作曲家。」

現在的台灣已經能夠以各種角度吸收現代音樂，然而在我現在好像能夠建立自己的風格之時，光陰無情使我已經變成老人。回想戰前落後的台灣，雖然只有傳統的民俗音樂，但後來這些民俗音樂卻成為我創作台灣現代民族音樂的重要素材及風格，這是我們老一代的特色。我要繼續寫出有現代性、有台灣風格而且受到聽眾肯定的作品，才有存在的價值。



文 | 顏綠芬
圖片提供 | 郭芝苑音樂協進會、顏綠芬

藝術家素描

楔子

芝氣掩映千門柳
苑韻情開一徑花

這是醫生詩人王昶雄在一九九九年元旦寄給郭芝苑的賀年卡中的兩行短詩，另外又加了幾行短文：（原文為日文，郭芝苑口譯為中文。）

迎接今年這個兔年，
為你祈求平安、順事。
《阮若打開心內的門窗》
你為此詞的譜曲是個傑作。
以我的姪女鋼琴家為中心，
我們家族時常合唱此曲，
你的厚情，我們都非常感謝！

王昶雄五十多年前寫的詞《阮若打開心內的門窗》，當年由呂泉生譜成歌曲，早已唱遍了台灣的大街小巷，郭芝苑雖然很喜歡這首詩，總是想著好友呂泉生寫過了，而且早成了名曲，似乎沒有必要再來湊熱鬧。可是有一天，他隨意拿出這首詩讀一讀，心有所感，就順手寫下音樂，成就了一首新的歌曲，寄給了王昶雄。

之前，郭芝苑曾閱讀歌星白冰冰的奮鬥史《蒼茫花的春天》，覺得她雖是個歌手，年輕時顛沛流離，卻能靠著自己的努力而成功，自有她可貴的地方，而以林建隆為她寫的詞譜了一首流行歌。他的一位年輕輩的好友得知這件事，勸他：「目前的地位這麼崇高，為歌星譜曲好像降低了身分一般，不好吧！」那是一九九六年，他已得過吳三連藝術獎、國家文藝獎等，並獲得音樂界、學界的推崇，可是他認為不應該有這種身分高低的觀念，音樂創作對他而言，只要心有所感動，靈感一來，不問動機，立即寫下樂曲。郭芝苑就是這樣，永遠保持著藝術家一貫的純真、熱情。可惜，曲子寄過去，白冰冰和她的製作人卻覺得歌曲太藝術化了而沒有採用，郭芝苑雖有點失望，也不在意。也許白冰冰壓根兒都沒想到，為她作曲的這位老先生不是什麼無名小卒，而是將在台灣音樂史留下永恆的人物，她真的是無福消受，沒有採用他的曲子。

郭芝苑創作的歌曲《紅薔薇》早已傳唱數十年，他為鋼琴及弦樂團而作的《鋼琴小協奏曲》如今已演出十多次，並錄製成唱片，成為他的註冊商標；他希望青少年能擁有自己的音樂，而寫下了老少咸宜的青少年歌劇《牛郎織女》；他的交響曲《唐山過台灣》是為了紀念先人冒險渡台、在此開墾落腳、建立新故鄉的音樂史詩；他晚年的傑作《天人師》是一首大型的管弦樂曲，描述釋迦牟尼從出生、受教、悟

道、出家到成佛的歷程，為廣大的佛教信徒所景仰的佛陀，寫下了美麗的樂章。

少年時期的音樂啟迪

郭芝苑在日治時期的一九二一年十二月五日，誕生於苗栗縣苑裡鎮，目前居住在苑裡車站前，為公路三十六號的六十多年古厝。

郭芝苑的祖先於清朝時期自福建泉州渡台，他已是第四代了。由於父祖輩的辛勤，累積了相當的田產和財富。他的父親郭萬最（偏名大旭），畢業於台灣總督府的國語學校，起先任職於台北市新高銀行（今第一銀行的前身），後來回到苑裡擔任庄役場（今鎮公所）會計役（即今之會計員），中日戰爭前轉往苑裡農會擔任總幹事，算是苑裡庄內的領導精英。母親陳彩霞，共生了三男三女六個子女，身為家中長子的郭芝苑，備受疼愛和呵護。

小時候的郭芝苑最常在鎮上的媽祖廟附近玩耍，每逢大拜拜時，廟前必定有野臺戲的演出，在純樸的農村生活中，這些台灣民間戲曲便是郭芝苑幼時最早接觸的音樂。



郭芝苑（前排右一）與詹益川（後排右一）於一九四三年合影。

郭芝苑六歲那年，任教於苑裡公學校的大表哥（大姑媽的長子）從台北買回一部留聲機，茶色木造的唱盤箱，上面配著銀色的喇叭，美觀的外型深深地吸引著小小年紀的他。表哥常常放一些歌仔戲、亂彈、交加（或稱高甲、九甲）等台灣民間戲曲的唱片，其中令郭芝苑最感興趣的，是一張日本童謠的唱片，當中一首優美的小調《黃金蟲》，至今仍深印在他的腦海中。另外，一張日本說唱《金色夜叉》，哀怨而悽悲，小郭芝苑雖不懂日文，卻仍能感到那是一篇動人的悲戀故事。不久，他看見父親手邊有一把小提琴，時常拉上一曲。當時，他便覺得那是世界上最美妙的東西，造型迷人、耀眼，聲音又甜美，他所聽過的旋律常駐腦海，而忘不了。爾後他知道，父親常常拉的旋律是《百家春》及日本流行歌《籠中鳥》。郭芝苑稍大以後，小提琴不見了蹤影，一問之下，才聽說借給了林獻堂的台灣文化協進會而一去不返。

郭芝苑就讀公學校三年級時，苑裡開始有西洋（主要是美國）、日本以及上海的無聲電影上演，當時的郭芝苑最喜歡卓別林的喜劇，不過他看得最多的反而是上海片。當時都是無聲電影，通常有一位「辨士」當解說員。當時的辨士都是男人，順著劇情，一下子哭，一下子笑，有時模仿少女嬌滴滴的聲音，瞬間又變成粗暴的男子。這樣的表現方式在當時純樸的鄉間，頗能引起觀眾的興趣。除了辨士之外，還有由當時庄裡青年組成的六人小管樂隊（其編制為豎笛、小號、伸縮長號、小低音號、大鼓、小鼓），隨著劇情備有二、三首活潑及幽靜的樂曲作為伴奏。郭芝苑依稀記得的活潑旋律是進行

曲《愛與敬意》（For Love and Honor）的中段和《康康舞曲》（Can Can），而較幽靜的曲調則是兩首圓舞曲式的老日本流行歌《青春之歌》和《岡上的椿花》；有時候辨士則用留聲機播放優美的廣東音樂，如《寄生草》、《三潭印月》等曲，彌補空隙中情緒的轉換。在缺乏娛樂的農業社會年代中，這些一成不變的音樂，仍吸引著年少的郭芝苑。

於長榮中學就讀的那一年，剛好學校邀請一位口琴專家佐藤秀郎來校演出。他手提一箱大小調的口琴，精彩地



上圖 | 郭芝苑（後排左一）留學日本時與常討論音樂同好合影，前排中者為江文也。

右頁 | 年輕的郭芝苑是傑出的口琴演奏家。

吹出德國民歌《回想》、日本民歌《荒城之月》，許多學生都著了迷，紛紛加入校內的口琴樂隊。郭芝苑說，口琴是當時台灣人接觸西洋音樂的踏板，因為樂器便宜，可奏旋律並配和聲，又容易學，加上日本人也提倡，他在長榮中學，口琴的練習與樂隊的活動是他西洋音樂的啟蒙老師，而他天生準確的音感及對音樂的敏感度，也使得他對於口琴吹奏更加著迷。

在日求學奠定以音樂為終生職志

一九三六年，郭芝苑赴日考入神田區錦城學園中學二年級，並加入口琴社。不到一年時間，參加東京市中等學校口琴合奏比賽，獲得第二等。由於專為口琴創作的曲子不多，如要擴充曲目，就得自己編曲，因此，福島老師除了教郭芝苑演奏以外，也教他基礎樂理、和聲、轉調等編曲技巧，因而認識了更多世界名曲，也使得郭芝苑對音樂更加著迷，注定了往後走向作曲的不歸路。

兩年後，郭芝苑的演奏水準突飛猛進，獲得了東京市的口琴獨奏比賽第三名。翌年，他已能用五支口琴演奏莫札特的《土耳其進行曲》；後來郭芝苑精益求精，將薩拉沙泰（Pablo Sarasate，一八四四～一九〇八）難度很高的小提琴曲《流浪者之歌》（Zigeunerweisen）改編為用到九支口琴的獨奏曲，並親自演出，在當時傳為一時盛事。郭芝苑年紀輕輕就成了日本口琴演奏界的高手，另外又學小提琴、鋼琴，一心一意想要走上音樂之路，家裡一開始反對他以音樂為職業，由於父親本身的人文素養和對音樂的喜愛，終究還是答應了。



一九四一年郭芝苑考上了東洋音樂學校，卻因手指天生彎曲，無法成為演奏家，思考轉向學習作曲。不久因為父喪回台，而中斷了學業一年多。一九四二年他再度來到東京，終於考上了日本大學藝術學院音樂系作曲科。作曲科的主任是留法的池內友次郎，是日本樂界當紅的理論家，非常崇尚法國管弦樂大師拉威爾（Maurice Ravel，一八七五～一九三七），郭芝苑說他的名言是：「現代音樂，有拉威爾就夠了。」

這一年因為戰爭吃緊，學校並無完整地教學，不過，郭芝苑已經聽了很多現代音樂，像法國德步西（Claude Debussy，一八六二～一九一八）的《夜曲》（Nocturnes）、拉威爾的《小提琴協奏曲》和芭蕾舞劇組曲《達芬尼和克羅伊》（Daphnis et Chloe），以及俄國史特拉汶斯基（Igor Stravinsky，一八八二～一九七一）的《火鳥》（Feu d'artifice）、蕭士塔高維契（Dmitrii Dmitrievich Shostakovich，一九〇六～七五）的《第五交響曲》、普羅高菲夫（Sergey

Prokofiev，一八九一～一九五三）的《第一號小提琴協奏曲》等。他住處附近有兩家古典音樂咖啡廳「Renaissance」（文藝復興）和「鳩之巢」，是他常去的地方，客人可以預約想聽的唱片，雖然有時一等就兩三小時，但他認為一杯咖啡可以聽這麼久的古典音樂，十分划得來。年輕時在日本養成喝咖啡的習慣，到老年七、八十歲了，早上還是要來杯咖啡。

除了上咖啡廳聽免費的音樂外，手邊一有錢，他就往神保町的那三家唱片行跑，他在回憶錄中寫著：

找現代音樂的唱片，有錢就買，沒錢就試聽後默默從試聽室走出來。在那裡我更希罕的現代音樂，例如盧賽爾的「蜘蛛的餵宴」、易白爾的「寄港地」、「長笛協奏曲」、「薩克管協奏曲」、奧乃格的「機關車二三一號」、康特盧伯的「杜瓦格尼亞之歌」等等都聽過，我已經是現代音樂的俘虜。

另外，郭芝苑也得以聆賞當代日本作曲家像諸井三郎、伊福部昭、渡邊浦人等的管弦樂作品，還有江文也的曲子《台灣舞曲》、《北京組曲》、《為世紀神話的頌歌》等。因戰爭與歐美斷絕往來，新的唱片、樂譜、洋文書都進不來，即使有，也是些名不見經傳的作曲家作品，郭芝苑心儀的多半找不到，倒是一家音樂出版社「龍吟社」出了一些日本以及中國作曲家的作品，白俄羅斯作曲家齊爾品（Alexandre Cherepnin，一八九九～一九七七）的選輯也是出自此出版社，另外還可以找到中國的老志誠、劉雪庵、賀綠汀等音樂家的鋼琴曲、歌曲樂譜。

學校的理論課雖然無法滿足郭芝苑，但每星期一上午松原寬院長（文學博士）主講的「人生哲學」、「藝術概論」卻使他受益良多。

在日本的十年間，郭芝苑學樂器、參加口琴比賽、買唱片、逛書店、到咖啡廳點播古典音樂，結交了音樂家、詩人、畫家朋友，天南地北的討論藝術、哲學、人文歷史，最可貴的是有關現代藝術的薰陶。戰前人文薈萃的日本東京猶如東方藝術之珠，由於當時的台灣尚無專業的藝術教育學校，東京正是蘊育台灣藝術家的搖籃。

戰後回國的音樂生涯

戰後回台，由於政權易主，國語從日文變成了北京話，一切環境都改變了；最令郭芝苑難過的是台灣欠缺古典音樂的環境，音樂會不說，樂譜、唱片、音樂雜誌、書籍等都不再是隨手可得。所幸他重逢了彈得一手好鋼琴的表哥戴逢祈，接著認識了他的鋼琴老師陳泗治和在放送局任職同時也是音樂家的呂泉生。有一年多的時間，他常受邀至廣播電台演奏口琴播送。

郭芝苑一方面定期在中廣演奏口琴，另一方面則在苑裡和表哥戴逢祈、舅舅陳南圖等人組了一個輕音樂團，簡稱TSU，T指台灣、S是新竹、U是苑裡。當時苑裡仍屬新竹縣，故有此名。一九四八年初，為了幫助苑裡初中興建校舍和設立圖書館的募款，TSU樂團到桃園、中壢、苑裡、苗栗等地巡迴義演。這個樂團的組成，包括三支小提琴（郭芝苑、陳南圖、吳相三）、手風琴（王傳孝）、大提琴（陳慶雲）、長笛（柯萬蛟）、鋼琴（戴逢祈）、長號（林茂）、小號（郭清洲）、吉他（詹崑茂）及小鼓（林坤仁）。

一九四七年他與湯秀珠結婚，幸福的婚姻讓他重新燃起對音樂創作的熱情，不惜重金買下一部日本人留下的鋼琴，開始嘗試創作歌曲和鋼琴曲。一九四九年，郭芝苑應新竹師範學校之聘，接下了教職。教了一年書，因覺得個性不適合而辭職返鄉。他幫著寡母處理一些與佃農間的租約、看視田園等事務，閒暇則致力於創作。他開始參加「台灣省音樂比賽大會」，第四屆他以合唱曲《春去曲》及鋼琴曲《海頓變奏曲》參賽，是作曲組唯一得獎者，這次更獲得演出機會。

另外，郭芝苑也創作歌曲投稿至呂泉生在省教育會主編的《新選歌謠》月刊。郭說當時是受到呂泉生的鼓勵才投的。他前後入選了六、七首歌曲，其中以《紅薔薇》、《楓橋夜泊》最為膾炙人口。

一九五五年五月，郭芝苑完成了他的第一首管弦樂曲《台灣土風交響變奏曲》，這是一段以台灣風格的旋律做為主題，再加上三段變奏與終曲的二管編制管弦樂作品。這首《台灣土風交響變奏曲》於一九五五年，由省立交響樂團在台北市中山堂首演，王錫奇指揮。次年年初，台北市與美國印地安那州印第安那波黎市（City

of Indianapolis, Indiana）合作安排了「交換音樂演奏會」。元月八日，美國方面先在印第安那波黎市舉行了音樂會，現場錄音之後再寄至台灣，由台北電台播出給台灣人民收聽；在台北市的音樂會，則於元月廿九日晚間八點半在中山堂舉行，由當時的高玉樹市長主持，邀請美國駐華大使藍欽致詞。這場音樂會在當時引起媒體相當大的注目，中央日報還以專欄方式（約一千字）介紹郭芝苑，標題是〈青年作曲家郭芝苑〉，並附上一幅半身近照。

一九五七年，郭芝苑嘗試了第二首管弦樂曲《原住民的幻想》；一九六〇年，繼續他創作管弦樂曲的理想，完成《台灣弦樂二樂章》。一九六一年他參與由許常惠發起的「製樂小集」，有一段樂評如是寫道：

郭芝苑他是這次發表會裡最叫座的一位製樂人，也就是說現階段的聽眾最能和他溝通。他的項目《村舞》、《東方舞》、《台灣古樂幻想曲》都不忘記這方土地，這座島子。聽眾比較容易在他的作品裡找到自己。他那孜孜不倦，誨人人誨，二十年如一日，謙恭虛和的態度令人肅然起敬。（註1）

當時製樂小集的演出，引起藝文界、新聞界的重視，而郭芝苑亦有機會進一步向音樂界呈現他的才華。八次的製樂小集中，郭芝苑另外又參加了兩次（一九六五和一九六七），分別發表了《鋼琴奏鳴曲》與歌曲五首。

一九五八年經由呂泉生的推薦，郭芝苑進入林博秋的王峰影業公司工作，為戲劇《鳳儀亭》及電影《阿三哥出馬》、《嘆煙花》譜寫主題曲配樂。該公司只維持了一年多即結束營業。一九六二年他進入國華廣告公司任職音樂專員，除了寫廣告歌以及廣播劇主題歌之外，也曾



右圖 | TSU樂團音樂會合影，左起第四位為郭芝苑。

左頁 | 一九五四年日本口琴家青山吉池訪台，與郭芝苑（前坐者左二）成立之口琴隊演出合影。



為兩部電影創作歌曲——《歹命子》同名主題曲（辛文亭作詞，一九六二年）以及《噫！無情》插曲《離別的月夜》、《白蝴蝶》（阮若寒作詞，一九六六年作曲）等。

間奏曲：再度留日重新出發

雖然發表過不少作品，也得到音樂界的肯定，但是過了不惑之年的郭芝苑卻漸感所學不足，他在一九六六年重新回到東京，經過一年的準備，終於考進東京藝術大學音樂學部作曲科就讀。作曲課是跟隨法國巴黎音樂學院畢業的池內友次郎，他認為作曲是無法教的，但是理論卻必須徹底學習。而和聲老師矢代秋雄所主張的「必須先瞭解古典音樂的一切技法，才能知道要如何脫離調性音樂，創造現代音樂的技法」都深深影響他。

沉穩而成熟的創作高峰

回台後，一九六九年十二月，郭芝苑受聘於台灣電視公司，擔任基本作曲及音樂顧問，當時台視擁有一支交響樂團，由張大勝指揮。一九七〇年二月十二日，台視晚間八點半的節目「交響樂時間」以「中國春節」為題播出郭芝苑的《迎神》、陳茂萱的《財神臨門》、史惟亮的《接福迎祥》和《鬧元宵》，受到熱烈的迴響。

一九七三年，史惟亮出任台灣省立交響樂團（簡稱省交，一九九九年精省之後更名為台灣交響樂團）團長，擴大了研究部，首先延攬了郭芝苑與賴德和兩位作曲家。進入省交工作後的郭芝苑，除了研究、編曲，為音樂教材寫曲之外，也繼續其大型作品的創作，合唱曲、

器樂曲、管弦樂等，創作成果是他一生中最高為豐盛與甜美的。

一九七三年，郭芝苑的《鋼琴小協奏曲》，由台大醫學院六年級的江漢聲與國立藝專音樂科五年級的卓甫見，在台北實踐堂「鋼琴重奏、協奏之夜」中，以雙鋼琴的形式首演。翌年十月，這首作品完整的管弦樂版得以在省交的定期音樂會上發表，由李泰祥指揮，鋼琴家簡若芬擔任主奏，於台中中興堂演出。當時的報導，對於台灣第一次出現的本土作曲家協奏曲的發表，頗為推崇。

一九七五年春，郭芝苑參加台灣省教育廳應徵歌曲，以混聲合唱曲《春遊澄清湖》，榮獲該項目第一名。那一年秋冬，鋼琴家藤田梓女士在日本、韓國、中北美洲的巡迴演出時，將他的《鋼琴奏鳴曲》列為主要曲目。十二月，郭芝苑也完成了室內管弦樂作品《民歌與採茶舞》。一九七七年，教育部舉辦首屆管樂隊進行曲創作獎，郭芝苑的《管樂隊進行曲「太湖船」》與另一首《大進行曲「大台北」》（原為《中華頌進行曲》），雙雙入選。一九七八年他參加了亞洲作曲家聯盟中華民國總會所舉辦的年度器樂獨奏曲比賽，以鋼琴獨奏曲《台灣古樂變奏曲與賦格》（一九七二年）獲得創作獎。

一九七九年，在台北市音樂季的節目中，台北世紀交響樂團由廖年賦指揮郭芝苑的《台灣旋律二樂章》。一九八五年接受文建會委託創作了《三首交響練習曲》。而多年計畫的《交響曲A調「唐山過台灣」》也完成了三樂章。這是郭芝苑為了感念艱苦渡海來台的郭家祖先而譜寫的。由於歷代父祖的辛勞，建立了郭家穩固興盛的經濟基礎，使得郭芝苑能夠長年在衣食無憂的環境之下，從事音樂創作，追求自己的理想，也養成他淡泊名利的性格。對於這份恩情，郭芝苑感懷於心，遂有此心願，希望能創作一首交響曲獻給他們，以表達自己的感恩。此闕交響曲原有三個樂章，分別題為〈拓荒者〉、〈田園〉、〈山地節日〉。一九九四年，郭芝苑在原來的二、三樂章之間增加一篇〈悲歡歲月〉，遂擴編為現在所見之四樂章。

這麼豐富的創作中，值得一提的是他的兩幕四場青少年歌劇《牛郎織女》，開始在一九七四年動筆，由郭芝苑的好友詹益川編劇。完成於一九八七年，期間劇本曾經修改一次、樂曲修改兩次。先是陸續作片段演出，一九八六年在法國巴黎夏隆棟戲院才完整地演出。

一九八七年待在省交十四年的郭芝苑退休了，當時的團長鄧漢錦為他舉辦了一場「郭芝苑作品回顧展」，由劉子修指揮，在台中中興堂演出其管弦樂作品《台灣旋律二樂章》、管弦組曲《回憶》以及青少年歌劇《牛郎織女》。這段期間，郭芝苑創作豐富，特別在管弦樂方面的成就無人可比，他共計完成四首為兒童所寫的鋼琴組曲、二首室內樂、一首室內管弦樂《民歌與採茶》、管樂隊進行曲《太湖船》、《鋼琴小協奏曲》、《民俗組



曲》，以及委託創作的《交響練習曲》、交響曲《唐山過台灣》、歌劇《許仙與白娘娘》等。

退休後的老當益壯

退休後，郭芝苑並沒有閒著，普音文化公司委託他創作釋迦傳《天人師》。這首曲子所依據的是《點亮你智慧的燈》一書中四十四篇優美的詩篇，描述釋迦牟尼佛以悉達多太子的身份，在享受過人間的榮華富貴之後，開始沉思生命中生老病死的無常迷情，而毅然接受訪師修行的嚴酷考驗，並在菩提樹下澈悟宇宙的真理。郭芝苑採取的手法是主題變奏的手法，將釋迦在人生階段之種種遭遇及悟道，以各種不同的變奏手法來表現，詩篇只是參考，著重的仍是音樂的本質。

除了音樂創作，郭芝苑三不五時也發表文字作品，繼一九八五年在《時報雜誌》六月號的〈江文也的復興〉一文，一九九一年他又發表了一篇〈中國現代民族音樂的先趨者——江文也〉，約一萬多字，以表示對他的推崇和懷念。

一九九三年，郭芝苑的生命裡出現了一位從此視他如父如師的年輕人，那即是剛從美國學成歸來的聲樂家阮文池。阮文池也是苑裡人，卻從來未曾有機會認識這位大作曲家。阮文池回憶：「以前總認為作曲家高不可攀，尤其像郭芝苑這樣的名人，但是認識他了以後，才知道他是如此平易近人。雖然我沒有在學校中受教於他，可是從與他的談話中，我卻受益無窮，我的現代音樂的知

識多半來自於他，音樂上的很多啟示也得自於他。」從此阮文池每次回苑裡都會去找郭芝苑聊聊天。阮表示，他回到家鄉正好在尋找一些台語藝術歌曲，郭芝苑幾首早期的創作，使他如獲至寶，就此開始了他的演唱並推廣郭芝苑作品的心願。

繼新聞局的金鼎獎（一九八七年）後，郭芝苑一九九三年再度獲得另一全國性的文藝獎，即吳三連文藝獎。在他之前，獲得吳三連音樂獎的有許常惠、馬水龍等人。一九九四年他則以《天人師》獲國家文藝獎。得獎的評語是：

郭芝苑之作品，可說質量並重，創作層面亦廣，從其作品內容中，充分流露他對本土文化深刻的關懷，從他生活體驗中，建立了他個人創作風格，頗為難得。作者對釋迦牟尼深有研究，此曲係描寫佛祖的一生，包括：誕生、悟道、出家、苦行、傳道、說法、彌兵、及殞落、涅槃等，對社教當有助益並能弘揚佛教慈悲精神。作曲技法純熟，但仍以遵循傳統為主。配器上若能加用木魚、銅磬等梵音樂器，效果當會更好。曲調悅耳，意境超逸，頗善描寫。

一生為音樂創作，作品無論從量從質，皆為上上之選，確實為台灣留下典範。

一九九五年，白鷺鷥文教基金會企劃了「台灣音樂一百年」一系列的活動，郭芝苑被邀請演出他的《三首交響練習曲》。

這一年是郭芝苑豐收的一年，除了「台灣音樂一百年」的音樂會之外，還有四月在台北市立圖書館西湖分館的專題音樂會，然後他的作品在苗栗、新竹，以及至海外的新加坡、馬來西亞，甚至遠至紐約演出。只是好景不常，一切令人興奮的音樂活動尚未展開，結禱四十多年的老妻湯秀珠女士竟等不及過春節，在元月二十七日與世長辭。郭夫人享年七十二，雖屬高壽，但對事事依賴妻子的郭芝苑而言，仍像晴天霹靂，曾消瘦到體重只剩五十五公斤。

一九九六年，台北新市長陳水扁上任半年多了，整個氣象都不一樣，捷運起死回生了，長年被垢病的公務員態度改變了，對交通的改善已絕望的市民重新燃起希望，從前禁忌的話題已不再避諱。郭芝苑默默地看著這一切，心中感念著，在他完成了《大台北進行曲》的總譜後，於八月十六日親手贈與台北市政府，由當時的教育局長吳英璋代表接受。在接受自由時報記者訪問時，郭老表示，他經常在電視上見到英國在音樂會中演奏英國作曲家艾爾加（Edward Elgar，一八五七～一九三四）的進行曲時，全場觀眾都會起立大聲加入合唱，令人為之動容。在這種心情下他創作了這首《大台北進行曲》並著手填詞的工作，希望台灣人也能大聲齊唱屬於自己的歌曲。可惜阿扁市長交付市立交響樂團的任務並



上圖 | 亞太音樂節音樂家合影，後排右三為郭芝苑。

左頁 | 郭芝苑夫婦於一九六五年合影。

無執行。數年後這首曲子被重新修改為合唱進行曲《台灣頌》。

九月，郭芝苑飛往美國參加十七日在紐約林肯中心舉辦的「台灣文化之夜」。這場音樂會由大紐約區台灣人組成的「台灣加入聯合國行動委員會」（一九九二年創立）主辦，演出的管弦樂作品有：江文也的《台灣舞曲》、許常惠的《白沙灣交響曲》、郭芝苑的《三首交響練習曲》、馬水龍的《梆笛協奏曲》和賴德和的《鄉音——為小提琴與管弦樂團》，都是深具濃厚台灣味的作品。當天晚上，林肯中心費雪音樂廳坐滿了兩千多位觀眾，其中包括了十二國使節及三十多名聯合國代表，每一首曲子演奏完，都獲得如雷的掌聲，郭芝苑對演出也覺得相當滿意。這真是一次難得的愉快經驗。



上圖 | 郭芝苑生日宴上與許常惠（右）合影，攝於一九九八年。（攝影／顏綠芬）

下圖 | 郭芝苑（右一）與詹益川（右二）於《白蛇傳》公演合影。

演出後的第二天上午，緊接著向聯合國示威遊行，來自各地的五百多名台灣人齊聚在聯合國前的哈姆紹廣場，高喊：「團結為台灣！」「中共無權阻止台灣加入聯合國！」郭芝苑年紀雖大，體力也不怎麼行，但這麼有意義的活動，他也不願落人後，加上阮文池也興致勃勃，於是跟著大家，為了台灣的尊嚴，郭芝苑在他一生中的頭一次參加了示威遊行，走上街頭。

對郭芝苑而言，一九九九年是極為值得紀念的一年。自從一九八四年十月完成《許仙與白娘娘》這齣歌劇

以來，其間幾經波折，盤據心中多年的願望，終於實現了。

終曲：綿延不絕的樂聲

進入二十一世紀，郭芝苑過完了八十歲大壽，雖經喪妻之痛、重聽之苦，身體卻更為硬朗。二〇〇一年靜宜大學頒給他榮譽博士學位，穿上博士服，郭老顯得神采奕奕，他也是獲榮譽博士學位的第一位台灣作曲家。這麼多的榮譽並沒有減緩他的創作，他仍辛勤工作、整理舊作、創作台語歌曲：《寒蟬》、《淡水河畔》、《紅柿》、《死神來槓門》、《阿嬤e手藝》、《阮若打開心內的門窗》等；也有越來越多的音樂家、合唱團、樂團演出他的作品，他總是親自參與排練，給予意見。

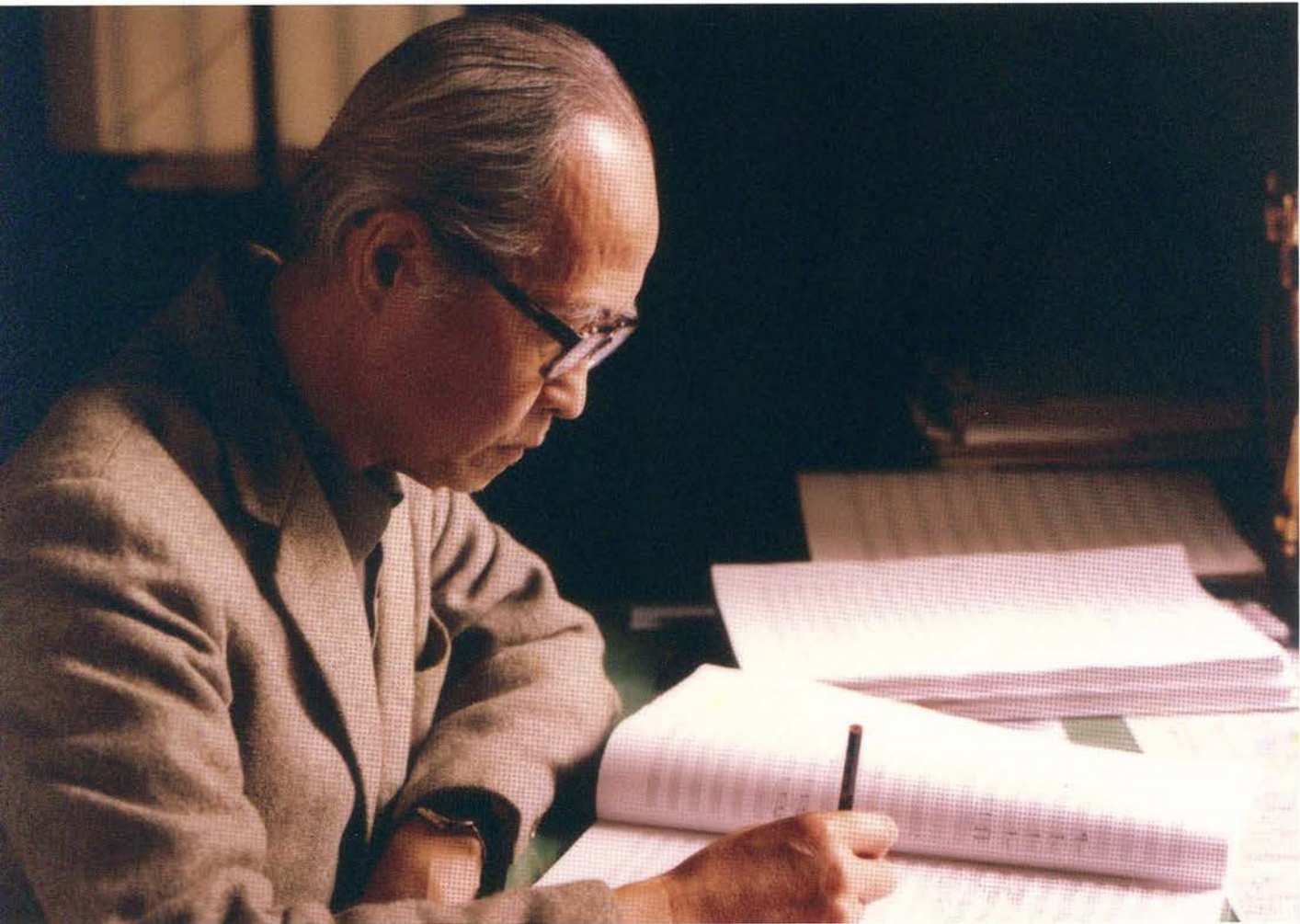
二〇〇五年，八十四歲的郭芝苑獲得了行政院文化獎，同期獲獎的另一位藝術家是台灣膠彩畫前輩、高齡九十一歲的林之助先生。這個獎項象徵了郭芝苑不僅獲得愛樂者、音樂界的專業肯定，也獲得了全國性的聲望。而二〇〇六年六月，郭芝苑再度榮獲國家文藝獎。

郭芝苑的創作從最通俗的廣告歌、流行歌、民歌編曲、影劇配樂，以及鋼琴獨奏曲、藝術歌曲，到複雜深奧的協奏曲、交響曲、歌劇等，真是無所不包。演唱、演奏他作品的成員，也從毫無音樂背景的婦女團體、販夫走卒、電視歌星、學生合唱團，到國際知名的音樂家、交響樂團。他之所以能如此自在地選擇他的工作（或選擇不工作），如此自由自在的放任自己在音樂創作上悠遊，父祖的庇蔭、留下的龐大家產應是個主因——他不必為五斗米折腰，不必為養家糊口而磨滅自己的創造力。

他的個性內向、靦腆、不喜應酬，一生從不管家務事，太太過世後，他甚至不知如何泡茶招待客人。但只要一談起音樂，他即刻兩眼發亮、侃侃而談。他的記憶力驚人，年輕時一些事情的點點滴滴，他都如數家珍，敘述的巨細靡遺；他最快樂的事莫過於新作完成、並被好好的演出；相對的，他最憤怒的事情，就是作品被「沒有誠意」的隨便演，他可以因此跟朋友翻臉，也會固執地表示，寧可不演出，也不讓那些「沒誠意」的人糟蹋。

朋友說他像自天上落入凡間，不知人間事。他常常可以好幾天足不出戶，關在屋子裡讀書、寫作、研究古人名曲，頂多走到院子裡掃掃地，看看心愛的薔薇，或來回踱踱步，在大門內，任喧嘩的人世隔在牆外。偶而外出走在熟悉的苑裡街上，他也很少跟左鄰右舍打招呼，因為他大部分時間都陷入思考中，不是對人視而不見，就是頭低低地走路。

二十世紀的美國有葛希文（George Gershwin，一八九八～一九三七），英國有布瑞頓（Benjamin Britten，一九一三～七六），韓國有尹伊桑（Isang Yun，一九



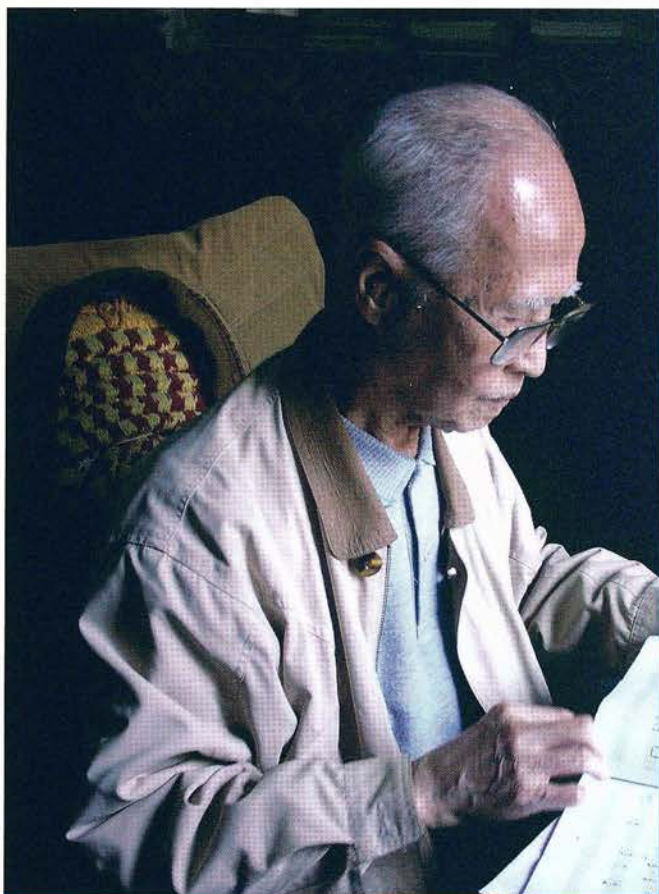
郭芝苑伏案修舊作，攝於一九九九年。（攝影 | 盧佳培）

一七～九五），日本有武滿徹（Toru Takemitsu，一九三〇～九九）的傑出作曲家，他們的音樂都得到本國人的熱愛及肯定，也在國際上獲得一席之地。台灣的土地上也逐漸蘊育了這樣的當代作曲家，日治時期有江文也，可惜後來留在中國大陸，受到無情的迫害；而戰後，台灣第一位管弦樂大師則非郭芝苑莫屬。

■ 註 | 1. 顧獻樑，〈再論製樂小集〉，《文星雜誌》四十二期，（一九六一年四月一日）。

本文作者 | 顏綠芬 德國柏林自由大學哲學博士，先後主修歷史音樂學、民族音樂學，副修文化人類學。現任國立台北藝術大學音樂系暨音樂學研究所專任教授，曾擔任該校音樂系系主任、教務長、校務研究發展中心主任、《關渡音樂學刊》創刊號主編、師資培育中心主任、通識教育委員會主任委員。另外亦曾擔任新聞局金曲獎評審、金鼎獎評審、文化建設基金會委員、國家音樂廳評議委員、行政院國科會公共藝術審議委員會委員、高中音樂課本審定委員等。研究領域及教授課程：二十世紀音樂、民族音樂學導論、台灣音樂史、音樂評論、音樂學的理論與方法、音樂理論與實際、音樂形式與風格、浪漫主義、舒曼專題等。

作品賞析



郭芝苑看譜的專注神情。

《台灣吉慶序曲》

此曲原為私立實踐大學（從實踐家專／實踐學院改制）設立音樂系三十年慶而作。單樂章的輪旋曲形式，分為六部分A—B—A—C—A'—D—A：A類似前奏，B才是北管主題的節慶開始，A再現後展開高潮進入C，C是慢版而優美的樂段，採用民歌「思想起」；A'主題採自亂彈戲曲調，與A是同源於北管系統，第六段D段雄壯輕快，採用原住民曲調。長約九分鐘多。

《回憶》（原名為《民俗組曲》）

創作於一九六一年的管弦樂組曲《民俗組曲》，全曲有四個樂章：「盛宴」、「夜曲」、「車鼓舞」、「迎神」，樂曲的內容主要是表現兒時生活中幾種景象的回憶，不全然與民俗活動有關，因此在一九八四年將此曲改名為《回憶》。

第一樂章「盛宴」，是作者回憶少年時從西洋唱片或電影音樂中的東方印象，與台灣民俗較無關係。郭芝苑說，有些聖桑歌劇中的Bacchanale、有些西方電影中東

方舞曲給的印象，他以吉普賽音階配合五聲音階的手法來寫。

第二樂章「夜曲」，郭芝苑幼時在鄉下，四周都是田園，時常聽到胡琴和笛子的聲音，覺得很感性，創作時腦海裡浮現的就是田園風景和笛聲、琴聲。

第三樂章「車鼓弄」，這是昔日農業社會中常見的民俗活動，是一種載歌載舞又結合故事的歌舞小戲，在鄉間的廣場、城鎮的大街小巷，都可以隨時演出，十分自由。車鼓弄的演員以小丑和小旦二人一組為基本的表演型式，角色的造型皆粉墨登場，扮相滑稽，演唱的音樂主要是一些民歌小調或截取南管戲曲中的旋律片段，以自由活潑的方式表演出來，這樣的民俗活動在郭芝苑那個年代相當受到歡迎。

「車鼓舞」就是描寫他幼年在廟會祭典時，看見車鼓弄輕鬆有趣的場面，所譜成的舞曲。全曲的結構是典型的A—B—A三段體，有三個主題旋律。首先，前奏以弦樂輕聲撥奏出歌仔戲中的「江湖調」模仿車鼓舞的節奏，此段律流露出濃厚的台灣小調風格；第二個主旋律有附點節奏音型，在弦樂的伴奏下反復變形出現，將樂曲逐步帶入高潮，引向極富韻律感的第三個主旋律。

第四樂章「迎神」，昔日農村社會中，宗教是村民們精神的寄託，迎神拜拜是他們平淡生活中的重要節日，在台灣民間，農曆三月二十三日是媽祖生日，也是每年最大的節慶，此首樂曲即是描寫迎媽祖的情景。樂曲結構為A—B—A三段體，A段是表現迎神隊伍未蒞臨之前，廟內莊嚴的氣氛；B段採用持續快速的音型和模糊調性手法，製造了鑼鼓喧天的效果；回到A段後，由銅管樂器再次宏亮地吹出主旋律，與木管樂器及弦樂器形成音色上的對比，並加入三角鐵、鑼、大小鼓等打擊樂器，喧嘩熱鬧，和聲色彩飽滿而廣闊，流露出一股虔誠肅穆的氣氛。

《鋼琴小協奏曲》（Concertino for Piano and String Orchestra）

這是為鋼琴與弦樂隊所作的小協奏曲，完成於一九七二年，是郭芝苑以四十六歲之齡再度赴日深造後回台的作品，曾獲一九八七年金鼎獎。

全曲分三個樂章：第一樂章，很快的快板，奏鳴曲式，二拍子，一開始即由鋼琴奏出迷人的第一主題；第二主題採用了台灣民歌主題，整個樂章充滿活潑明朗的趣味；第二樂章，緩板，帶幻想風的三段式，先是鋼琴與樂團對答式的纏綿，中段則有鋼琴的盡情發揮，然後再交與樂團協奏；第三樂章，快板，先由樂團奏出節奏性強的民歌風主題，再次地引出鋼琴；此樂章用了三個主題，並作若干變奏，作曲家仍強調鄉土民俗風格的運用。

這首小協奏曲長約十三～十五分鐘，所用的技巧並不複雜，但結構嚴謹，充滿親切迷人的曲趣。

三首台灣民間音樂：劍舞（又名「夜深沈」）、南管、鬧廳

創作於一九七三年的管弦樂曲《三首台灣民間音樂》，第一樂章「劍舞」，採用「夜深沈」的旋律為核心素材，「夜深沈」為京劇中的一首名曲，虞美人或楊貴妃醉酒、弄劍都是演奏這段旋律。此樂章結構為AB二段體，配器上運用戲曲中常見的堂鼓、單皮鼓、小鑼等節奏樂器。一開始的單皮鼓以突強後立即轉弱，再逐漸增強的方式滾奏，似乎暗示著好戲即將登場，這是傳統地方戲曲常用的手法；之後，由第一、二小提琴齊奏「夜深沈」的主題，而大提琴與低音提琴在低音聲部奏出另一個五聲音階的旋律，與主題形成複音的風格。鋼琴這時則以琵琶音和弦來加強音樂的色彩。

第二樂章「南管」，採用南管調中「將水」及「趕路」的旋律片段為素材，樂曲結構大致為A—B—C三段體，

音樂一開始，「將水」的曲調由雙簧管及豎笛以七度模仿的卡農方式，相隔一小節先後奏出，呈現出複調的迷人色彩，使人感到同中有異、異中有同的夢幻效果；弦樂則是以撥奏作出飄渺的和聲背景，以襯托出木管特殊的音色。B段中鋼琴以五度疊置的琵琶音和弦模仿豎琴的效果，加上弱音器的小號吹奏和聲，並加入堂鼓、單皮鼓及鑼等打擊樂器，表現了熱鬧活潑的曲趣。C段則是管弦樂全體以大聲的力度同節奏、同和聲地奏出節奏分明、同音反覆的快速音型及「趕路」的曲調，單皮鼓、堂鼓以顫音由弱漸強滾奏，將氣氛推向緊張的高潮。

第三樂章「鬧廳」，是採用北管調「鬧廳」的旋律為主題，昔日台灣的民間社會，每逢婚嫁、迎娶、辦喜事，都經常演奏這段曲調。在這首樂曲中，一開始先由雙簧管奏出平和而且民謠風的旋律後，「鬧廳」的曲調才開始，八小節的「鬧廳」主題從頭至尾一直反覆變奏貫穿全曲，共計出現五次，每次都由不同的樂器輪流奏出主題旋律，以變化音色，發揮了各項樂器的表現性能。全曲隨著主題多次重複、樂器的變換，以及不同的音色組合，管弦樂色彩從淡轉濃，愈來愈有喜氣洋洋、熱鬧喧嘩的氣氛，最後以高潮結束全曲。

歌樂選曲

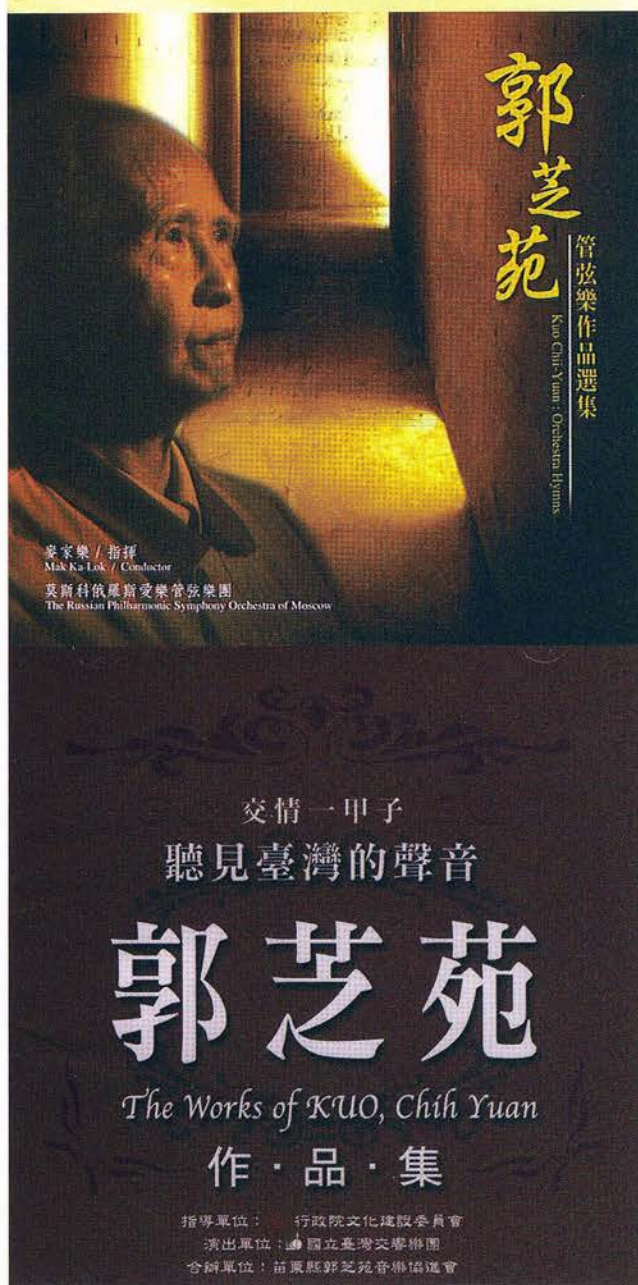
郭芝苑的民謠編曲或民謠風藝術歌曲都非常膾炙人口，特別是台語歌曲。最早編入音樂教科書的《紅薔薇》（一九五二年作）本以詩人詹益川（詹冰）的台語詩創作，因為當時的政治環境必須用國語才能發表於「新選歌謠」，所以聽從主編呂泉生的建議，另由盧雲生配了國語歌詞，兩者都非常貼切。這首曲子簡短優美，呈現一種溫暖甜蜜的曲趣：

詹益川：〈紅薔薇〉（台語歌詞）

紅薔薇呀！紅薔薇
微微春風搖花枝
花枝就是伊花語
花語開花紅薔薇。

盧雲生：〈紅薔薇〉（國語歌詞）

紅薔薇呀！紅薔薇
夜來園中開幾蕊
開在枝頭照在水
吩咐東風莫亂吹。



其他《嬰仔睏》、《篩米歌》、《一個姓布》、《秀才騎馬》等民歌編曲或親切、或活潑、或逗趣，早已傳唱各合唱團；藝術歌詞《涼州詞》、《楓橋夜泊》等也都是聲樂家的喜愛曲目。

延伸閱讀

吳玲宜（二〇〇二），《郭芝苑》。台北：時報出版社。

郭芝苑（一九九八），《在野的紅薔薇——郭芝苑的音樂手札》。台北：大呂出版社。

顏綠芬（一九九九），《台灣前輩作曲家郭芝苑先生生命史研究》。台北市田園文化基金會。

影音資料

郭芝苑《鋼琴小協奏曲》，蔡采秀主奏，W. Rajaski指揮波蘭愛樂室內樂，Marco Polo唱片，一九九一。

《台灣合唱團2005年演唱專輯-郭芝苑作品發表》CD，收錄二十首歌樂作品，吳宏璋指揮高雄台灣合唱團（非賣品），二〇〇五。

《留聲——華人音樂家》DVD第10集〈郭芝苑〉，林彥輝導演。公共電視文化事業基金會，二〇〇五。

《郭芝苑管弦樂作品選集》CD，收錄五首作品《台灣頌》、《前進台灣人》、《台灣旋律二樂章》、《回憶》、《台灣吉慶序曲》，麥家樂指揮莫斯科俄羅斯愛樂管弦樂團（The Russian Philharmonic Symphony Orchestra of Moscow）。苗栗縣郭芝苑音樂協進會，二〇〇六。

《聽見台灣的聲音——郭芝苑作品集》CD，收錄六首作品《唐山過台灣》、《台灣頌》、《前進台灣人》、《台灣旋律二樂章》、《回憶》、《台灣吉慶序曲》，麥家樂指揮國立台灣交響樂團。苗栗縣郭芝苑音樂協進會，二〇〇六。

創作紀事

歌樂

藝術歌曲

- 1953 《紅薔薇》（詹泳 臺語詞、盧雲生 國語詞）、《褒城月夜》（鐘鼎文 詞）。
- 1965 《五月》、《扶桑花》、《音樂》、《天門開的時候》（詹益川 詞）。
- 1970 《梧港歸帆》、《雙溪漁火》（陳聯玉 詞）。
- 1973 《鄉愁四韻》（余光中 詞）。
- 1992 《啊！父親》（阮美姝 詞）。
- 1996 《寒蟬》（莊柏林 詞）。
- 1998 《阿嬤e手藝》（許玉雲 詞）。
- 《阮若打開心內的門窗》（王昶雄 詞）。
- （以上收錄於《獨唱歌曲集》，一九九六；《郭芝苑臺語歌曲獨唱集》。）

合唱

- 1971 改編：《紅薔薇》（詹泳 臺語詞、盧雲生 國語詞）。女聲三部。
- 1983 《最後的那一天》。混聲合唱。
- 1992 《啊！父親》（阮美姝 詞）。混聲合唱。
- 1996 《前進！臺灣人》（詹益川 詞）。混聲合唱。

通俗歌曲

國語歌謠：《初見一日》（海浪 詞）、《西子灣小夜曲》（楓紅 詞）等十一首。

臺語歌謠：《心內事無人知》、《女性的希望》（周添旺 詞）、《熱情的夜蘭花》（辛文亭 詞）等二十五首。

兒童歌曲：《清明》、《快樂時光》、《兒童樂園》、《下弦月》等十三首。

民謠改編：《恆春調》、《白鷺鷥》、《火金姑》、《茉莉花》、《桃花過渡》、《病子歌》、《一個姓布》等數十首。

鋼琴獨奏

- 1949 茉莉花變奏曲。
- 1950 海頓變奏曲。
- 1954 臺灣古樂幻想曲、降D大調前奏曲。
- 1956 臺灣風格主題變奏曲。

- 1963 鋼琴奏鳴曲。
- 1964 鋼琴小曲六首。
- 1972 臺灣古樂變奏曲與賦格。
- 1973 六首南管調。
- 1974 七首歌仔戲調、四首四川民謠。

室內樂

- 1974 豎笛與鋼琴小奏鳴曲。
- 1976 為小號與鋼琴的三個樂章（或長號）。
- 1977 管樂隊進行曲——《太湖船》。

歌劇

- 1974 青少年歌劇《牛郎織女》。二幕四場。
- 1984 輕歌劇《許仙與白娘娘》。五幕十一場。

管弦樂

- 1955 交響變奏曲——《臺灣土風》為主題；一九六一年修訂。
- 1957 狂想曲《高山族的幻想》——為鋼琴與管弦樂；一九七〇年修訂。
- 1960 臺灣旋律二樂章；一九七三年修訂。
- 1961 民俗組曲；一九七三年修訂，一九八四年改名《回憶》。
- 1965 《偉人的誕生》（上官子 詞）。大合唱與管弦樂。
- 1969 大進行曲《大臺北》。
- 1972 小協奏曲——為鋼琴與弦樂隊。
- 1973 三首臺灣民間音樂。
- 1985 三首交響練習曲——由湖北民謠而來。
- 交響曲A調——《唐山過臺灣》。
- 1987 管弦樂組曲《天人師——釋迦傳上、下集》。

建築

漢寶德

得獎理由

漢寶德先生之建築創作貢獻卓著，他對城市及居住環境的社會、經濟、政治層面及其文化內涵均有獨到的見解。

漢先生數十年來持續建築創作、建築教育、建築著作、文化評述，乃至藝術教育等，他的思想、著作、人品、藝術修養各方面均具標竿性，對廣大民眾及年輕學子有深遠的影響力。

得獎感言

得到國家文藝獎是藝文工作者的最高榮譽，我自然不例外的感到光榮，對提名與評審的朋友們、乃至國藝會的董事諸公的愛護感激萬分。

建築在我國，是一種被忽略的藝術。近年來，社會大眾逐漸接受建築超乎工程，為一種重要的藝術形式，但是對於建築藝術的認識卻仍很膚淺，使得台灣極少產生重要建築作品的機會。因此民間所設建築獎，如遠東建築獎，即使標準要求不高，也沒有足夠的優秀作品，足以每年頒發。這是很令人失望的情況。可是我並不認為是建築師的創造力不足，而是我們的社會環境與文化傳統沒有給建築界足夠的機會。

六年前，當我擔任國藝會董事與董事長的時候，就聽到為建築設獎的呼聲。我不支持，因為我了解的建築界在作品選拔上可能會遇到一些問題。建築在台灣並不是一種成熟的藝術。這是在聽到得獎的消息後，心中有所歉疚的原因，我不曾支持設獎卻得獎，心情是很矛盾的。

回想我積極活躍於建築界的那些年，自覺是很幸運的。自六〇年代開始，我回國教書後的期望是在國民住宅上能有所貢獻，可是沒有得到機會。正打算回美國定居，救國團找到我設計台中育樂中心，自此開始了長達二十年的合作關係。因此我能在建築上小有貢獻，幾乎全是宋時選先生及後任的潘振球先生給我的機會。他們對我的信任是可以使建築界朋友們妒忌的。我的建築生涯的後半段則是聯合報已故王董事長支持的；他實在是一位慈祥的長者。我向來相信建築是建築師與業主的共同成就。

近年來我淡出建築圈，有人認為我因年邁退休。在外國，建築師是不必退休的。我轉到教育文化行政工作，實因台灣的建築環境一直未曾改善的緣故。但也正因為如此，我才能以超然的立場為建築界說話，得到年輕朋友們的尊重。

我希望建築獎的設立是一個標竿，使社會大眾更加注意建築，並能欣賞建築之美，進一步推動台灣建築水準普遍提高。重要的是社會各層級的領導人能有高品味的素養，對有天份的年輕建築師釋出機會，台灣才能迎接一個建築藝術壯大、繁榮的時代。



文 | 郭肇立
圖片提供 | 郭肇立

藝術家素描

漢寶德是二十世紀後半葉引領台灣現代建築思潮的主要舵手，他促使本地建築從戰後的日本粗獷主義（Brutalism）與中國宮殿式民族主義（Nationalism）意識型態的桎梏中解脫，而接軌國際現代建築的潮流。

漢寶德一九三四年出生於山東省日照縣皋陸鎮，父漢國華，母李建蕙。為皋陸元利漢家同輩之長子，戰後隨父母來台灣讀大學。早年他就讀台南工學院（今成功大學）建築工程學系，一九六四年赴美留學，那是個充滿叛逆思維的時代，社會充斥著惶恐與不安，現代建築在美國正作最後的掙扎，包浩斯（Bauhaus，一九一九～三二）的理性傳統與社會建築遭遇到空前的困難。即使如此，漢先生受教於現代主義浸淫的哈佛大學設計學院，在這裡他認識新建築的評圖制度與模型表達的技巧，學到理性思維與設計方法，也解放了自己的想像力。



他說：「有人問我在哈佛學到什麼？我的回答是，我學到開放胸襟，學到接受創新的無限性，學到解放想像力」（漢寶德，2001b：114）。但是處在否定一切真理的六十年代，他無法停止於此，一九六六年在普林斯頓大學建築學院繼續研究文史，普大的人文氣質與治學的嚴謹態度，奠定了他日後從事建築學術研究的基礎。

事實上，在六十年代國際風格的現代主義已經轉向，美國社會的主流文化已經逐漸地為本土思潮所取代。（註1）距離普林斯頓小鎮不遠的費城賓州大學藝術學院，

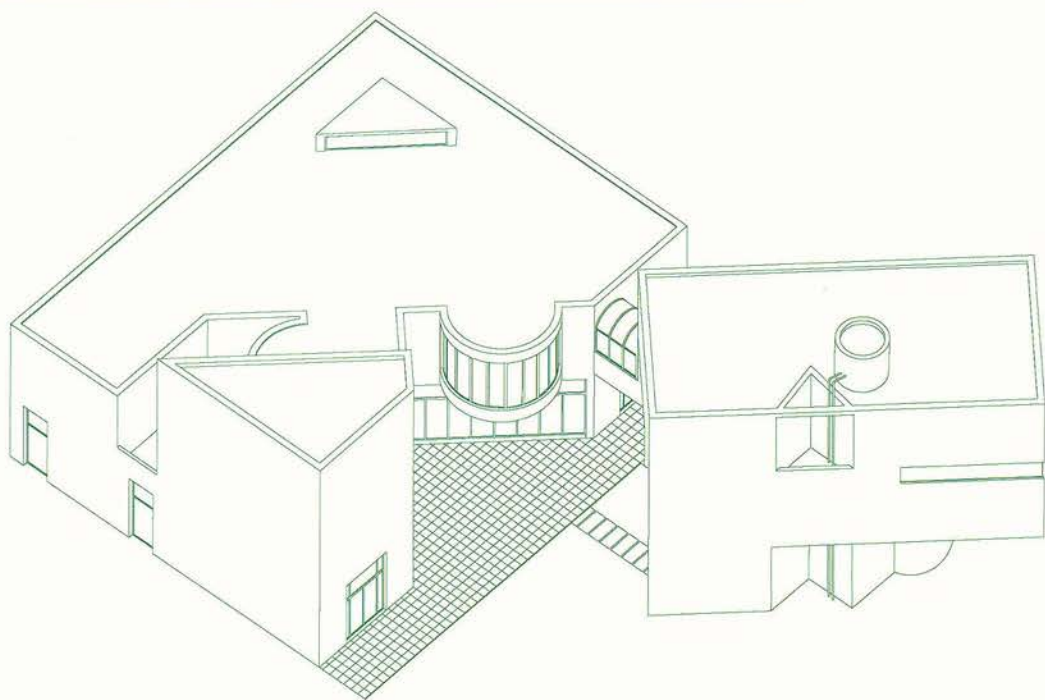
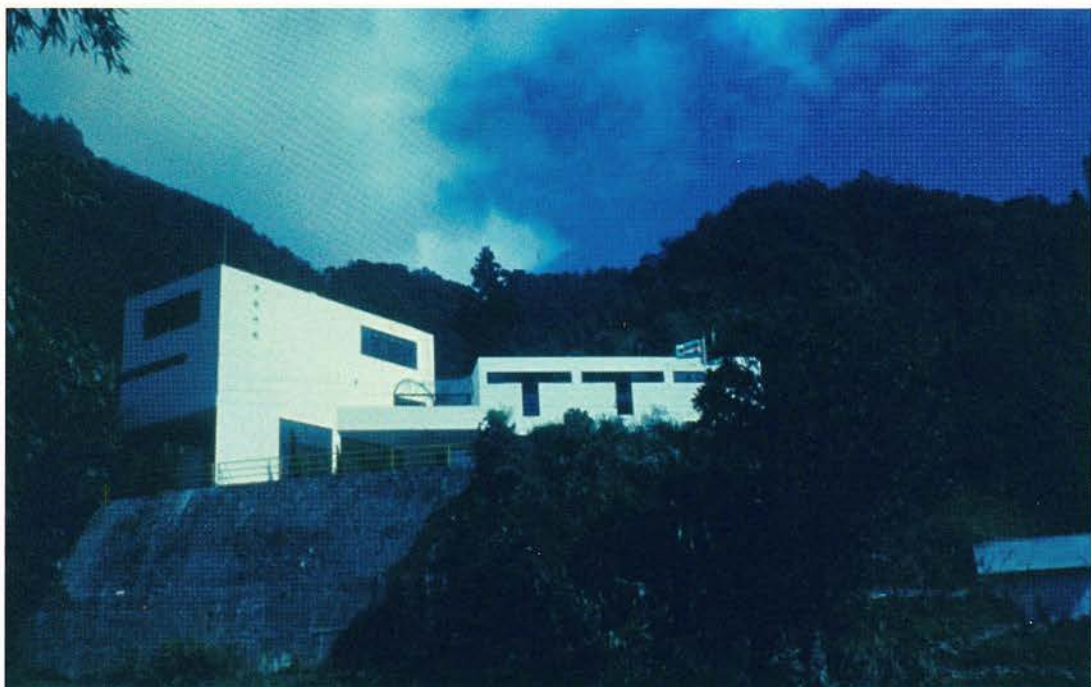


上圖 | 漢寶德居家生活照。（攝影 | 林日三）

左頁 | 一九六三年出國留學前的漢寶德。

此時已經佔有舉足輕重的建築領導地位。漢寶德在個人的建築思維上，自然也注意到這個維多利亞傳統影響的費城學派，他仰慕康（Louis Kahn）的人文主義與迷人的幾何形式，（註2）也心怡范裘利的浪漫折衷主義。（註3）最後，他終於擺脫了現代主義思維，以個人獨特的創作方式，勇敢地重新面對建築形式的本質與表現的問題。

漢寶德對戰後的台灣現代建築思想的貢獻是大家有目共睹的，在六十年代之後，他曾主編許多有影響力的重要建築刊物，如《百葉窗》、《建築》雙月刊、《建築與計劃》、《境與象》等建築雜誌等，在這些雜誌中他首度介紹了現代建築大師葛羅培（Walter Gropius，一八八三～一九六九）、萊特（Frank Lloyd Wright，一八六七～一九五九）、柯比意（Le Corbusier，一八八七～一九六五）、高迪（Antonio Gaudi，一八五二～一九二六）等的思想，其後也陸續引介了當代美國主流建築師康（Louis I. Kahn，一九〇二～七四）、摩爾（Charles Moore，一九二五～九三）、范裘利



(Robert Venturi, b.1925) 等人的作品登陸台灣。在六十年末、七十年代初之間，對於仍處在一片知識荒漠的台灣建築界，漢寶德的文字彷彿注入了一股甘泉，當年的建築精英無不受其影響。八十年代之後他為著實現社會教育的理想，力主推動大眾藝術與建築文化，在媒體上寫專欄，作文化評論，以提升國人的審美能力與環境觀念。漢寶德認為美來自生活，來自生命，他說：「美感是一種文化力量」（漢寶德，2004b：9）。在自然科學博物館的規劃中，他結合了科學與藝術，寓教於樂，以提供群眾娛樂的方式來完成美育目的，成功地創造了一個新型態的現代博物館。（註4）近年在世界宗教博物館中，他擺除深邃難懂的宗教哲學，積極推展宗教藝術，以大眾容易理解的宗教建築模型配上精彩的故事解說，以入世的方式策展，接近一般人的生活，讓宗教空間化身成為美的殿堂。漢先生讓藝術走入科學，也讓藝術走入宗教，在社會潛移默化中，他為我們開啟了一扇門通往美的世界。



漢寶德



上圖 | 六〇年代的漢寶德（左一），攝於東海大學建築系。

左圖 | 一九九八年漢寶德在歐洲。

■ 註 | 1. 六十年代是美國的本土運動流行的時代，在普普藝術方面在一九六二年Andy Warhol發表“Marilyn Monroe”以及一九六三Oldenburg發表“Hamburger with Pickle and Tomato attached”；鄉村歌曲方面一九六三年Joan Baez與Bob Dylan同台在新港演出，興起民歌時代；建築方面一九六六年Robert Venturi出版Complexity and Contradiction in Architecture，宣揚反正統，反學院的大眾建築；都市計畫方面Jane Jacobs出版The Death and Life of American Cities，提出最具批判性的美國都市評論；政治方面一九六四年美國總統Johnson簽屬民權法案。 2. 漢先生讀書有精讀翻譯的習慣，一九七二年他出版了Vicent Scully的書Louis I. Kahn中文翻譯《路易士·康》，從康那裡他學到了人文主義的原則與幾何形式的意義。 3. 漢先生對范裘利的興趣多年，一九六九年在建築與計畫雜誌第一、二期中他發表了研究范裘利建築的心得〈複雜與混亂的建築論〉，後來又陸續在《境與象》雜誌介紹范裘利都市理論的中譯文章，例如：一九七二年八月號〈大鴨子事件〉以及一九七四年二月號〈醜就是美——大街建築學派〉。 4. 國立自然科學博物館的成功規劃，改變了傳統博物館的建築型態，寓教於樂，已成為中部地區最重要的文教機構之一，從每週末假日絡繹不絕四處到來的訪客，可以清楚肯定它對社會教育的貢獻。

本文作者 | 郭肇立 台北人。美國耶魯大學建築專業碩士及比利時魯汶天主教大學建築博士。國內著名建築及都市設計評論家，主要研究方向是現代性與城市建築，目前任教於台北大學都市計劃研究所，曾在中原大學及東海大學建築學系任教多年。擁有長期建築刊物的編輯經驗，其中包含漢寶德先生的境與象雜誌執行編輯，中國國建築師雜誌創刊編輯。著作有《台北建築導覽》、《台北建築》、《聚落與社會》等書。

作品賞析

漢寶德的主要建築作品多在七十與八十年代間，數量不多，卻走出了自己的獨特風格。他的主要作品大約可以分為兩個階段，第一個階段為幾何風格時期，主要在七十年代，呈現出形式主義對國際風格的批判，此類的作品有：救國團洛韶山莊（一九七一～七二）、東海大學視聽教室（一九七二）、台中學苑（一九六九年）、東海大學建築系館（一九七四～七五年）、救國團天祥青年活動中心（一九七六～七八年）、救國團澎湖金龍頭青年活動中心（一九七八～八〇年）、以及彰化縣立文化中心（一九八〇～八一年）等。

第二個階段主要呈現在八十年代之後，不同於前階段的學院感，此時作品表現的比較感性浪漫，接近大眾的趣味，也表達了對後現代歷史主義的反省，此類作品有救國團澎湖觀音亭青年活動中心（一九八二～八四年）、中央研究院民族所（一九八四～八五年）、以及台南藝術學院主體建築（一九九四～九六年）及校園規劃等。漢寶德的作品開啟了戰後台灣建築的新視野，對建築專業的影響無人能出其右。為著進一步能夠認識漢寶德的建築創作思想，將幾個主要作品依其創作哲學分類討論如下：

幾何建築

幾何建築是西方文藝復興之後所興起的建築觀，以透視學、幾何學等科學方法處理建築與城市空間的秩序。六十年代在美國流行的幾何建築美學，是承襲了五十年代中葉之後歐陸的粗獷主義現代建築的思想，（註1）以清水混凝土構造與強烈的幾何學來表現空間的塑性，開創了戰後國際建築的新方向。康是當時美國最有影響力的建築大師，他將幾何建築與巴洛克結合，創造了既古典又現代的新美學形式。康追溯建築的本質，發現幾何形式最能具體地表現人與環境的關係，幾何學是在多變的大自然實質環境中，確定人的存在，人的理性的高貴的唯一方法。他將建築與自然環境對立起來，創造一個純粹人造的宇宙與自然分庭抗禮。

在六十年代，康的建築多少受到現象學思維的影響，他說：「形式是其內在本性的具體實現，萬物皆有其本性，欲為或願為形式。」（Kahn, L., 1991: 113）本性為自然的原則，形式由本性塑造，表現乃形式產生的動力。康認為形式唯有藉由表現來接近本性，表達本性，才能建立價值。建築師必須關懷形式的本性，形式的欲為，方能創造空間。形式的表現意志乃為其內在的動力，也是創作的根本。因此康反對外在環境對創作過渡的影響，他追求形式內在的邏輯。在康的作品中，幾

漢光建築事務所，救國團天祥青年活動中心，一九七六～七八年。

何學是康的形式意志（the will to form），如同尼采的衝創意志（the will to power），將人為藝術品（artefact）變成美學客體（aesthetic object）。（註2）

但是漢寶德不同，他超越了形式主義，除了形式內在的幾何邏輯之外，他更關懷外部環境，幾何建築是漢寶德處理自然與人文之間的媒介（漢寶德，2001b：197）。漢寶德重視形式理論，在自傳中曾經表明他深受斯葛德（Geoffery Scott）一九一四年發表的《人文主義的建築》一書的影響（漢寶德，2001b：90），相對於當時主流的現代主義，此書重新肯定人的價值，呼籲文藝復興的傳統，重視感官主義與視覺原理，並為文藝復興建築作辯護。但是不同於中世紀的古典激情，人文主義可以視為一種理性的形式主義，它重視古典建築的幾何秩序與柱式，清晰冷靜地分析線、面、與空間量體的幾何關係。但是漢寶德的建築並不限於形體內部的幾何邏輯，不同於文藝復興的靜態美學，他企圖以運動與軸線的空間為媒介，去解決外部環境的延伸空間關係，不論在天祥青年活動中心、東海大學視聽教室或是在彰化文化中心，他都成功地提供了不同層次的內外空間的對話。但是與康不同，漢寶德的幾何建築在思維上並沒有受太多形式本性的困擾，他專心處理形體，聯繫形體內外的空間動力關係，在〈幾何形設計的邏輯〉一文中，他說明自己的思維邏輯：

「近十年來，幾何形的使用幾乎凝結為最完整最簡單的形式，亦即正方形與圓形。故外方內圓的殼子是近年來美術的象徵。在極端的簡單下，藝術上的創造的可能性就在方與圓上打主意了。在變化上在靜中求動的方式上，一種方法是重複，即把方與圓以色調與濃度的不同排列起來，另一種方法是自一中求多，即把方圓切成一半，加以排列。於是四十五度三角形與半圓都產生了，由於四十五度的斜線有一種很強的動力感，故很快被大家接受了。三角形與半圓都有一種未完成的特色使觀者想像一種完成後的局面，故很容易產生視覺上的張力。」（漢寶德，1971：10）

洛韶山莊（一九七一～七二）是個橫貫公路山中的小客棧，救國團用來每年舉辦全國青年活動的營地宿舍，因受限於山區的建材運輸不便，而採用清水混凝土與承重牆結構，以降低造價，卻仍能表現出成熟的幾何形式邏輯，漢寶德在設計手法上以一大一小的矩型斜角交織而成，整合宿舍的空間與管理空間，造成有趣的空間流動感，技巧地引導著自然與人文的空間對話。在這裡，室內與室外已無法分別，陽光與陰影不分軒輊，他們共同奏出了迷人的樂章。此案雖不大，卻深具意義，這是漢寶德第一個幾何建築風格的作品，也是他自認為最滿意的作品之一（漢寶德，2001b：197）。



漢寶德曾巧妙地以花與枝葉為暗喻，說明此類幾何建築的設計手法，他寫著：

「自幾何看世界，我把空間的秩序整理為兩大類：一為花，一為枝葉。花朵的秩序是有一個花心的圓形或正方形，枝葉的秩序是沒有中心的串聯成的長條形；我們觀察人間的活動，似乎都是這兩種秩序推演出來的。這就是我的建築幾何與生命理論，是我自美返國後的十餘年間所遵行的。」（漢寶德，2001：197）

這個概念清楚地表現在橫貫公路上，座落於地勢起伏山間的天祥青年活動中心（一九七六～七八），此活動中心地上三層，地下一層，建築主要構造採用RC樑柱結構與鋼架天窗，外牆貼白色馬賽克，室內地坪以窯變磚為主。在整體配置上分為兩棟建築，一棟以青年學生活動為主，另一棟以一般旅客渡假休憩為主，分別提供一個實的大廳與一個虛的庭院，二者相互對照，趣味十足。漢寶德以成熟的幾何手法，將這兩朵似「花」的中心式空間，巧妙地轉角四十五度疊合，並配合基地的地形，將動線伸展拉開，在兩棟建築接合處形成進口，兼顧了左右的大廳與庭院的空間。如此幾何學的成熟技巧，震撼了當時台灣的建築學院與專業界，也造成七十年代的流行風格。（註3）天祥青年活動中心是漢寶德的這類設計中，幾何秩序最清楚，也是規模最完整的代表性建築作品。

位於在澎湖金龍頭的救國團青年活動中心（一九七八～八〇）是另一個成熟的幾何建築作品，也獲得國內專業界相當的肯定，它曾經獲得中華民國建築師全國聯合會《建築師雜誌》的設計獎。這個活動中心為著防禦澎湖強烈的東北季風，建築基地配置上成功地規劃了三組不同尺度的活動空間交織完成，在室內外之間產生多層次的社交空間趣味，尤其是夜晚在動人的大天窗之下，青年人的歌舞熱情，讓整個建築像鑽石般地發光。

此活動中心建築外觀上保有粗獷主義現代建築的形式趣味，功能主義的空間邏輯，材質的真實與表現，清水紅磚的牆面讓整棟建築雖顯得有點密實沉重，像個海上的堡壘，好似一個與海岸結合一體的成功雕刻，在陽光下召喚著海上漂泊的船隻歸來。這種現象學式的超然品質，似乎擁有西薩（Alvaro Siza, b.1933）在葡萄牙海邊Leca da Palmeira所設計的游泳池（一九六一～六六）及茶店Boa Nova（一九五八～六三）的建築水準，這些設計在海洋與大地之間，創造了完美的人間居所。海德格（Martin Heidegger, 一八八九～一九七六）告訴我們，居住的價值在建立人與環



漢光建築事務所，彰化縣立文化中心，一九八〇～八一年。



境之間的意義，合適地整合萬物是建立居住意義的基礎，（註4）建築提供了人文與環境之間的協議，也宣洩了最具體的意義。如同康的沙克研究研究所（Salk Institute, La Jolla, 一九五九～六五），金龍頭的救國團青年活動中心是個成功的居所，具體化了大地與海洋的意義，同時也擁有了諾曼休茲（Christian Norberg-Schulz, b.1926）在《居住的概念》書中所提到居住在天地之間的「存有」感（Norberg-Schulz, C.1984: 13-17）。

現代的傳統

彰化縣立文化中心（一九八〇～八一）是漢寶德轉化幾何現代風格的重要作品，其外觀上雖仍維持著強烈的幾何型，內部卻蘊涵著深度的批判本質與現代性。文化中心建築基地在熱鬧的彰化市區，它是個都市建築，有緊密的人文環境，無法類似洛韶山莊等其他幾個單純的幾何建築，僅需解決建築內部的機能與形式哲學。在設計概念上，彰化文化中心提供了一個類似「合院」的空間結構，所有的房間圍繞著中央大廳有如台灣傳統的合院建築，外表建材亦採用傳統建築的斗子砌，增加了不少的思古幽情的趣味。但是在形式的整合上，漢寶德卻以幾條斜線與幾何圓體，來呼應基地四周的環境差異。同時也解放了內部傳統建築的安穩秩序，而呈現出有趣

的現代感。彰化文化中心的設計理念不同於後現代建築，後現代是由現代走向古典，這裡卻是由傳統路出發，路過現代，細嫩地表達了現代性與其自身內部的異端，流露出都市文化的詩意與市民生活的複雜性。從每天門庭若市的熱鬧景象觀之，這已經不是一棟單純的建築物，而是一個「事件」，（註5）一個空間系統之自我解放、生生不息的都市活動事件，也是個相當成功的大眾建築。

澎湖觀音亭青年活動中心（一九八二～八四）與南港的中研院民族學研究所（一九八四～八五）是另外兩個嘗試整合現代與傳統建築語言的作品，如同前述彰化縣立文化中心，皆為合院建築形態的轉化。觀音亭青年活動中心以厚重的玄武岩和咾咕石砌的擋土牆、白灰牆面並搭配著傳統民間建築的屋頂與建築細部設計，高高低低的露台與簷廊串聯出一系列陽光與陰影交織的空間韻律，有效的功能運作、清晰的動線圍繞著中庭，遺憾的是兩個樓塔的設計生硬，精緻不足，無法將流動空間帶至高潮與中庭呼應。

中研院民族所（一九八四～八五）是個受後現代歷史主義建築影響的作品，形式比較活潑，不太像前述兩個設計的形式邏輯。雖然這個案子空間組織上仍保有傳統合院的結構，但是設計手法上對傳統建築元素的變形、移位、重組更加自由大膽。重複的馬背山牆、出挑的半圓樓、八卦鑿井的天窗、碎片化的傳



統建築語言等，其豐富的建築形式創造出後現代的夢幻與歷史錯覺，漢寶德認為這個作品是融合傳統建築與現代技術的努力中，最令他滿意的嘗試（漢寶德，2001b：203）。這些傳統建築現代化的嘗試，基本態度上他還是西方的，希望藉由傳統建築元素的保存，潛移默化建築師的心性，再以不著形跡的手法反映在現代建築設計上。

大乘建築

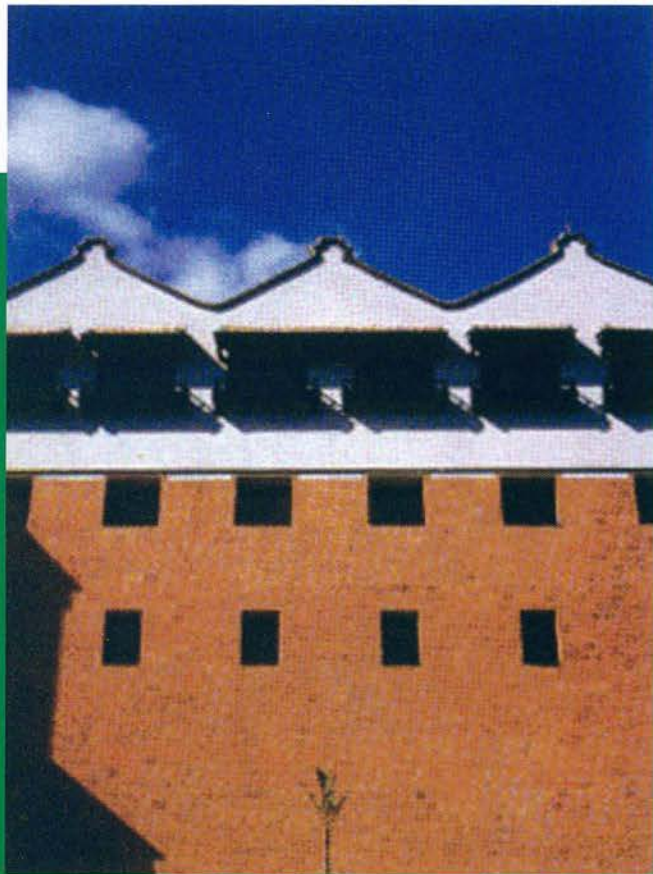
漢寶德是台灣傳統建築研究的先鋒，他對文化古蹟與歷史建築的關懷總是不遺餘力，從七十年代之後的板橋林家花園、彰化孔廟、屏東書院、新竹孔廟、鹿港街屋、鹿港龍山寺等到近期的台灣博物館古蹟研究與修護，其豐富的經驗遍佈全台，也培育了無數傑出的古蹟專家與歷史學者。（註6）七十年漢寶德對古蹟的研究，讓他重新思考我國新建築發展的方向，他認為科學的建築觀念應限制在學院裡，而它的藝術面需面對大眾（漢寶德，1974：9-10）。在〈大眾建築的意象〉文中，他介紹了高迪（Antonio Gaudi，一八五二～一九二六），他認為高迪建築之所以得到民眾喜愛，主要是因為他使用民眾所了解的建築語言，民眾可以感受到建築師的創造情感。今日的建築師需要從群眾所愛好的立場出發，創作才具意義。然而一般大眾是有夢想的，尤其對藝術的要求是超越理性與現實的。高迪的成功是他能體會大眾的需求，能勇敢地為巴塞隆納市民作夢，威爾公園就是群眾夢境的藝術實現，漢寶德認為：

「在建築上我們過分的板起臉來，音樂享有充分的自由，放縱他們的想像力，追求夢想的境界。洛克音樂是神話的藝術……藍色的多瑙河並不存在，它存在於音樂家的想像中。可是在建築上，我們不允許神話的存在，我們講究完全的理性，講究群眾完全不能了解的結構美，構造美，甚至抽象的秩序。」（漢寶德，1974：18）

從大眾的角度觀之，建築是實現夢想、神話與藝術的場所，漢寶德提醒我們建築師需要理解這個「虛擬實境」的社會意義。在七十年代他對學院外的本土藝術的推介更進一步，除了在報章上介紹了洪通、朱銘，也在雜誌上介紹了迪斯奈（Disneyland）、瓦特塔（Watts Towers）、赫斯特堡（Hearst Castle）等加州的化外建築藝術，在〈仙女巫婆與加州建築〉一文中，他說：

「人類的歷史與神話，真實與虛偽是沒有多少分別的，一但呈現於想像之中，他們都是一些虛幻的存在。時間的差別與空間的阻隔，均重疊在人類的想像之中。在這裡沒有童年與老年的分別，沒有國度的分別。童話的世界是全人類心底的世界。」（漢寶德，1975：8）

從這個觀點漢寶德提出了對於台灣建築界的期許，他認為我們建築需要走自己的路，而中國人所需要的就是「雅俗共賞」的大眾文化。自古以來中國文化是一個兼容並包的文化，是因為中國人的大眾化性格所致。因而，他主張我們的建築家更是需要走出學術象牙塔，持著入世的「大乘精神」。（註7）在一九九〇年發表的〈大乘建築觀〉文中他呼籲建築界：



上圖 | 漢光建築事務所，中央研究院民族研究所，一九八四～八五年。

左頁 | 漢光建築事務所，澎湖觀音亭救國團青年活動中心，一九八二～八四年。

「抱持著大乘精神的藝術家，除了表現個人風個之外，最重要的是其作品必須使社會大眾自心底喜歡。要排除曲高和寡的錯誤觀念，不以清高、乖張欺世，不以學術象牙塔自保。」（漢寶德，1990a：18）

位於南投的救國團溪頭青年活動中心（一九七四～七五）是早年漢寶德從幾何主義轉向大眾建築的關鍵性作品，為著配合基地環境大片的杉樹林，保有天然的生態特質，在餐廳及宿舍設計上他改變了前期抽象的幾何風格，而接納一般人喜歡的木屋類型，呈現大眾的美學，提供一種讓大家心中可以產生共鳴的建築。漢寶德認為建築原就是生活，未必一定要以職業視之，更不應該在抽象的理論上鑽牛角尖，建立專業神話而忽視了大眾的真實生活面。溪頭青年活動中心完成之後，深獲各界好評，吸引了成千上萬的遊客。日後陸續擴張，除了早期的餐廳和小木屋之外，又興建了一個活動集會所。這個處在扁柏柳杉等針葉林中的平凡建築與環境呼應一致，解放了理性與形式的困擾，如同三十年代德國人文主義的萊比錫建築大師德斯諾（Heinrich Tessenow，一八七六～一九五〇）以謙卑樸實的鄉村建築，整合藝術、傳統和自然，對英雄式的現代主義者提出最直接的批判（Frampton, K., 1978：54-61／1980：217-18）。

漢寶德對大眾建築的關懷是非學院的，態度上是浪漫的，在墾丁青年活動中心（一九八三～八四年）的設計上，他嘗試將現代技術與傳統結合，建議一個拼湊式的折衷主義建築，以民俗村的概念來保留台灣傳統的聚落建築文化，不是維新，也不是單純復古，而是兼容並包的形式，它滿足了世俗社會喜愛的熱鬧感。漢寶德在新埔南園（一九八四～八五年）的規劃上更進一步，將江南園林與古代界畫中的仙山樓閣再現，技巧地將歷史與現實作時間上的重疊，同時也創造了空間上的錯置感。這二件作品完成後，果然引起國人普遍的興趣，也獲得了大眾的欣賞，而成為重要的觀光景點。

這些建築是通俗的，沒有嚴謹的幾何邏輯，也缺乏高等藝術的永恆感。它沒有理論，也排除曲高和寡的精英主義，漢寶德認真地去面對大眾，他說：

「我喜歡為歡樂的大眾服務，我不再板起臉來，用學究的態度與業主爭吵了。……新時代的英雄是為眾人的價值尋求詮釋的創造者」（漢寶德，1990a：15-18）

漢寶德接納了大眾的意象，但是不同於沃荷（Andy



Warhol, b.1930) 的普普藝術，(註8) 他不複製「機器」；也不同于范裘利的普普建築，他走出了學院，也並不發明新理論來支持他的建築論述。漢寶德也不同于後現代歷史主義建築師，不像葛瑞夫 (Michael Graves, b.1934)，他不積極地生產變形的古典建築作品；而是真誠地追求環境的意義，去接受作品周圍事物的邏輯，發現形式的意義與新方向，成為他的主要工作。一方面他是合理主義的信徒，深入地分析，理解計劃書。但是，另一方面，他卻是浪漫主義的狂熱者，直接大膽地引用「通俗裝飾」，追求大眾易解的情境元素，不畏專業界的指責，勇敢構築大眾的夢想。

情境主義

漢寶德認為一般人對建造環境的概念是模糊的，建築形象只能在環境的整體中扮演有限的功能，但是他們對環境的「情境」卻較為敏感，也容易理解。換句話說，形象是為情境的需要而存在的。情境指的是大眾可以理解的情思，如果創作上懷著大眾之心，要求有情思的意境，使用與大眾在精神層次上可以溝通的情境元素作為設計語言，建築家的創作就容易被社會接納。(註9) 他說：「自情境上入手，建築就可以與主流藝術文學，尤其是詩與繪畫相結合，脫離了工藝技術的範疇。中國園林藝術就是這樣一個呈現詩畫的藝

術。」(漢寶德，2001a：65)。

台南藝術學院(一九九四～九六年)的校園規劃可以說是漢寶德嘗試情境創造的重要設計案例，由於基地條件特殊，丘陵起伏又在珊瑚潭下，因地制宜而創造了一條水景作為主角，再運用中國園林造景的手法，將建築視為配角，作為造景的道具，他企圖創造一個詩情畫意，有山有水的校園情境。這裡沒有功能分區，沒有嚴謹的空間秩序，沒有統一的建築風格，也缺乏明顯的行政大樓或活動中心，更無形象的困擾，因為建築不是主角，情境的空間創造才是重點。這是與目前台灣校園規劃全然不同的理念，在一片追求新風格、新時髦的媒體時代裡，他與當代形式主義的建築師形成了最明顯的對照。

漢寶德認為創造一個校園需要古典與浪漫，才能擁有人文氣質：

「校園要古典，才能為青年建立他們的理想；要浪漫，才能編織他們的夢想。總加起來就是人文的氣質。」(漢寶德，1997：75)

在這個教育理念下，台南藝術學院建築藝術研究所課程的安排上，顯然已經不同於早期在東海建築系的科學建築觀，(註10) 在這裡他認為藝術氣質的培養需要「歷史」來滋潤，以「人」為關懷的焦點才有價值：

「我會把建築定義為藝術我會把課程的中心環繞著

歷史課建立起來，建築的科學與設計的方法要退到第二線。我會更加以人為中心，……我會要求年輕人再觀察環境中的一切現象的時候，不只注意那些一般人注意不到的抽象意義，更要注意為大眾所注目的形象。試圖深度的體會其意義，出世的建築觀要以入世的建築觀所取代。」（漢寶德，1990a：19）

圖書館（一九九四～九六年）是台南藝術學院第一棟建築，漢寶德認為這是一個有人文氣質的大學首先應該擁有的核心建築，教室或辦公室是其次。他說：「我寧願要學生在圖書館上課，職員在圖書館辦公，我要使這所學校誕生得有尊嚴、有格調。」（漢寶德，2001a：65）漢寶德認為建築應該是陶冶性情的藝術、創造情境的藝術（漢寶德，2003a：25）。為著提供一個可以全校師生有認同感的場所，圖書館除了資料蒐藏之外，需要高度的美感與豐富的情境。他為著塑造典雅的學術情境而不顧各界的批評，大膽地在主體建築的中心廣場設計了漢代四鳳紋銅鏡圖案的地坪鋪面，作為校園空間的主要焦點，並且在圖書館前設置一座花罩石坊及魑虎磚雕，另外在中軸線正上方安置了雙鑾鳳及纏枝剪黏，作為校園象徵。將藝術古物直接裝飾建築，以增加圖書館主體建築的高貴與雅致，這原是多麼直截了當、輕鬆平常的小事，也是大眾對建築的一般態度；但是對現代主義建築師而言，這卻是一種挑戰，它徹底顛覆了抽象藝術的創作原則，也否定了長期以來的學院價值觀。

歷史告訴我們，建築是一種藝術，建築裝飾的使用是人類古老的傳統，不論任何文化皆然。裝飾與藝術很難分別，裝飾是不是罪惡？（註11）並不是大家感興趣的事。一棟建築是鴨子還是裝飾的棚子？（註12）也不是大眾所關心的事。西方現代建築運動否定了裝飾，也斷絕了文化傳統；貧血的國際風格，攪亂了二十世紀的建築思維。情境建築重新提出了建築與裝飾的問題，情境建築元素是大眾的語言，滿足了大眾對建築的夢想，它縫合了普普藝術與後現代歷史主義之間的裂痕，讓大家重新思考建築創作中「具象符號」的文化意義。

建築是社會生活的一部分，建築家本來就擔負著替眾人築夢的天職，只是近世紀現代建築的圍場化、專業化解除了這個職責，讓建築師躲進象牙塔喃喃自語，建構專業神話，失去了與大眾溝通的機會，漢寶德提醒我們需正視這個問題。

結語

漢寶德前期作品的幾何建築是他對西方現代主義的批判，是對理性建築的反思，如同康，走向學院藝術，重視形式的意義，只是他的手法不同，在形式上更接近貝聿銘（I. M. Pei），也接近喬葛拉（Romaldo Giurgola），尖銳的幾何型略帶著戰後表現主義的色彩。八〇年代之後，漢寶德的創作路線改變了，他從累積多年的傳統建築研究經驗，從本土出發，重新面對後現代，他拒絕葛瑞夫（Michael Graves）的古典主義，也拒絕羅西（Aldo Rossi）的新理性主義，他以更深入的思考，更自由的手法去處理歷史與象徵議題，大乘是態度，情境是手段，將建築逐出學院的象牙塔，回到人間，回歸藝術。

漢寶德的情境建築呈現出中國文人的傳統，帶著園林建築思想的特質，以人為中心，尊重人所生存的環境，並具體地表現在一個自我建構的象徵體系。中國園林的思想本質上是避世的，在都市中或山野間構築一個有山有水的人造小宇宙，以掙脫俗事的牽連，滿足尋夢的可能。漢寶德南園的設計是如此，南藝的規劃也如此，如同昔日的江南園林或板橋林家花園，都是企圖於大眾社會中重構一個虛幻夢境，重疊時間，拉近空間，將許多現實社會的不可能變成可能。

事實上，大家都知道真實的世界並不美，太寫實的照片也不好看，真實是殘酷的，因此大家不會喜歡面對真實。歷史告訴我們：真實很少是喜劇，大多是悲劇。藝術是人類夢想的再現，它追求唯美，不追求真實，例如電影的世界多為虛構，小說的內容很少是平凡，繪畫講求獨特，藝術渴望超現實。然而人類社會裡真實與虛擬之間難分辨，例如迪斯耐樂園（Disneyland）雖是虛擬設計，卻創造了文明的真實，它是人類夢幻的實現，小小世界（“It's a small world”）創造了一個小聯合國，不分種族，不分年齡，將歡樂與夢想分享給每個人。在真實的聯合國面臨愁眉苦臉的當前，小聯合國卻日夜狂歡，載歌載舞，原因只在非真實。

建築是藝術，建築師築夢，夢是詩的世界，何必在乎真實或虛擬，因為夢境裡時間與空間疊合，沒有主義，沒有理論與風格，不需介意形式的抽象或具象。漢寶德理解這個意義，他築夢境，造情境，接近大眾。情境建築呈現出一種超越的美，這種美是從日常生活中所散發出，擁有真實的現代性，如包德列爾（Charles Baudelaire，一八二一～一八六七）在〈現代生活的畫家〉一文中所指出：「現代性如同美酒所發出的香味，是日常生活中所漂浮出的美」

(Baudelaire, C., 1982: 23)。漢寶德談美不同於班雅明(Walter Benjamin, 一八九二~一九四〇)的美學, 他的建築沒有「藝術創作受宰制於社會化機構(institution of socialization)下的虛無失落」, 相反地他理解社會, 也熟悉藝術, 他將科學、哲學與宗教整合成一貫的人文體系, 他解放了學院建築象牙塔, 結合日常生活與建築藝術的關係, 以視覺救贖。漢寶德先生長期推動台灣建築文化與藝術, 貢獻卓越有目共睹, 他堪稱是戰後台灣現代建築思想的啟蒙者。(本文主要文字修訂自《築夢者》, 臺北: 田園城市出版社, 二〇〇四年)

■ 註 | 1. 五十年代歐陸的的粗獷主義(Brutalism)可視為一種追求真實的理性建築思維, 它一方面追求形式的真實, 將建築形式作為功能的表現; 另一方面追求材料的真實, 將構造與材料不加裝修而直接地表露在建築外部, 柯比意晚期的作品多呈現此風格。 2. 尼采說:「世界是創造的, 不是上帝發明的世界, 而是人的衝創意志(the will to power)。」他拒絕叔本華的「求生意志」那種無力的悲觀論調, 取而代之, 認為「宇宙萬物每個存在物皆具有一種特別的意志力, 推動著形體與自我的發展, ……人類的創造意志(the will to procreation)便是使人為藝術品(artefact)變成為美學客體(aesthetic object)的發展動力。」 3. 七十年代台灣的幾何建築是流行建築的主要興趣, 藉著雜誌的報導, 深深影響了整個七十年代的台灣學院建築的發展。台灣的幾何建築可溯源自六十年代末, 一九六八~七〇年間貝聿銘、李祖原、彭蔭宣設計的大阪萬國博覽會中國館, 一九六八~七〇年間建築與計畫雜誌第八期所舉辦的學生競圖, 入選者多為幾何建築, 如中原大學陳明能的國際商展中國館, 東海大學倪伯峰的中專附小, 成功大學李俊仁的學生中心等。 4. “Things visit mortals with a world” (Heidegger, M., 1971: 181) 5. 「現代性不是一個歷史範疇, 而是一個事件, 現代性即一個系統之自我批判的事件。」(萬胥亭, 2003: 21) 6. 台灣著名的古蹟歷史學者如洪文雄、夏鑄九、李乾朗、林會承、閻亞寧等人, 在七十年代都曾是漢寶德的門徒。 7. 大乘的信仰是入世的, 要濟世救人, 不同於個人避世自我修練, 以上達涅槃的極樂世界。 8. 普普藝術(Pop Art)一辭源自一九五四年英國藝評家Lawrence Alloway, 所用來形容廣告媒體的大眾文化。一九六二年之後, 他延伸應用在藝術創作上使用大眾流行意象(Lucie-Smith, E., 1981: 225)。普普畫家追求「普同化」取代「個性化」, 以單調重複的影像, 避免走特殊化藝術的危險。因此Andy Warhol說:「我如此作畫的理由, 是因為我想要變成機器, 我所能做的僅如機器所作。」 9. 園林山水比建築物容易讓人有所感動, 漢寶德說:「在園林中, 由於有山有水, 比起建築物之純粹抽象

的象徵外, 有比較更具象的類比。」(漢寶德, 1990b: 9)

10. 漢寶德是七十年代台灣建築學界中, 倡導建築理論與設計方法的第一人, 引進了英美實證主義的科學建築觀, 他在東海建築系任教時, 開啟設計教育的新方向, 強調合理的設計原則、環境行為學等課程, 以「科學理性」轉化了台灣建築教育長久以來的布維學院的繪畫傳統。相對地, 台南藝術學院擺脫了西方形式主義, 回歸「藝術人文」為教育主軸。 11. 范裘利在《向拉斯維加斯學習》書中提出了「裝飾的棚子」與「鴨子」的兩個概念來比較建築形式, 「裝飾的棚子」指的是合理的空間與結構, 而將裝飾獨立運用的建築。 12. 「鴨子」指的是建築的空間結構完全被象徵形式所淹沒扭曲者(Venturi, R., 1993: 87)。

■ 參考書目 |

• 漢寶德著作

- 1971 〈幾何形設計的邏輯〉, 《境與象》, 六月號, p.8~17。
1972 〈在理性與表現之間〉, 《境與象》, 六月號, p.6~15。
1974 〈大眾建築的意象〉, 《境與象》, 十月號, p.6~20。
1975 〈仙女巫婆與加州建築〉, 《境與象》, 二月號, p.4~12。
1990a 〈大乘的建築觀〉, 《賀陳詞教授七十秩壽慶論文集》, 台中: 東海大學建築學系, p.5~19。
1990b 《物象與心象——中國的園林》, 台北: 幼獅文化。
1996 〈學院與校園〉, 《中國時報副刊》, 民國八十五年十二月二十七日。
1997 〈校園建築的古典與浪漫〉, 《建築師》, 八月號, 台中, p.74~75。
2001a 〈建築的情境主義——大乘觀的一種詮釋〉, 《台灣建築報導》, 五月號, p.61~66。
2001b 《築人間——漢寶德回憶錄》, 《天下遠見》, 台北。
2003a 〈情境的建築〉, 《建築之心》, 東海建築學系, 陳格理編, 台北: 田園城市出版, p.11~25。
2003b 〈藝術教育救國論〉, 《聯合報副刊》, 三十七版, 六月三日~四日。
2004a 〈建築文化與知識份子〉, 《文訊》二一九期, 一月號, p.26~29。
2004b 《漢寶德談美》, 台北: 聯經出版。

• 漢寶德譯

- 1972 〈路易士·康〉, 《境與象》, 台中。
2003 萬胥亭: 〈現代性作為一個事件〉, 《現代性, 後現代性, 全球化》, 黃瑞祺編, 台北: 左岸, p.13~47。
Baudelaire, Charles: 1982 “The Painter of Modern



Life." In Frascina F. et. al. eds. *Modern Art and Modernism*. Harper & Row, London, pp.23-27.

Frampton, Kenneth : 1978 "A Synoptic View of Architecture of the Third Reich." In *OPPOSITIONS* 12, pp. 54-87. 1980 *Modern Architecture: A Critical History*. Thames and Hudson, London.

Heidegger, Martin : 1971 *Poetry, Language, Thought*. Hofstadter, A. tr., Harper & Row, New York.

Kahn, Louis I. : 1991 "Form and Design." In Latour, A. ed., *Louis I. Kahn - Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli, NY., pp.112-120.

Loos, Adolf : 1975 "Ornament and Crime." in Conrads, U. ed. *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. The MIT Press, Cambridge, pp.19-24.

Lucie-Smith, Edward : 1981 "Pop Art." In *Concepts of Modern Art*. Happer & Row, New York.

Norberg-Schulz, Christian | 1984 *The Concept of Dwelling*. Rizzoli, New York.

Scully, Vincent, Jr. : 1962 *Louis I. Kahn*. George Braziller, New York.

Venturi, Robert et.al. : 1993 *Learning from Las Vegas*. The MIT Press, Cambridge.

漢光建築事務所，澎湖金龍頭救國團青年活動中心，一九七八～八〇年。

創作紀事

- 1934 出生於山東省日照縣皋陸鎮，筆名也行。
- 1958 國立成功大學建築工程學士。
- 1965 美國哈佛大學建築碩士。
- 1967 美國普林斯頓大學藝術碩士。
- 1967~77 私立東海大學建築系教授兼主任。
- 1977~82 國立中興大學工學院長。
- 1981~95 國立自然科學博物館籌備處主任暨館長。
- 1986~2000 國立台南藝術學院籌劃籌備處主任暨院長。
- 2000~04 名譽職國策顧問。
- 2001 國家文化藝術基金會董事長。
- 2002迄今 世界宗教博物館館長。

設計作品

- 1968 民族晚報，台北市昆明街；陳立夫住宅，台北市陽明山；衡陽路土地銀行增建競圖案，台北；光泉牛奶廠房，中壢；台富餅乾工廠，中壢。
- 1969 國立藝專，板橋；明志工專，泰山；救國團台中學苑，台中。
- 1970 中山堂競圖案，高雄；辭修高中，三峽。
- 1971 國民就業輔導中心，中壢；北區職訓中心，內壢；台灣銀行中山分行，台北市中山北路。
- 1972 救國團洛韶山莊，花蓮；土地銀行中壢分行，中壢；東海大學視聽教室，台中；東海大學男生宿舍，台中。
- 1973 中心診所，台北市忠孝東路；嘉義農專學生宿舍，嘉義；公教住宅，台北內湖。
- 1974 台中基督教會集會所，台中；救國團溪頭青年活動中心餐廳及宿舍，溪頭。
- 1975 東海大學建築系館，台中；高雄中正紀念堂競圖案，高雄。
- 1978 救國團天祥青年活動中心，天祥；鍾外科診所，花蓮。
- 1980 救國團澎湖金龍洞青年活動中心，澎湖；聯合報第二大樓，台北市忠孝東路；三總門診中心，台北；中山大學校園規劃競圖案，高雄；康乃馨公寓，花蓮；青苑室內設計，台北市羅斯福路。
- 1981 彰化縣立文化中心，彰化市。
- 1982 蓮苑，台北市武昌街；救國團花蓮學苑，花蓮；救國團台北學苑，台北。
- 1983 大台北華城，新店；救國團溪頭青年活動中心集會所，溪頭。
- 1984 救國團墾丁青年活動中心，高雄墾丁；吳鳳紀念公園，嘉義市；救國團澎湖觀音亭青年活動中心，澎湖。
- 1985 中央研究院民族研究所，台北南港；聯合報南園，桃園。

- 1986 仁愛之家，台北。
- 1989 鴻禧大溪社區，桃園大溪。
- 1992 李登輝總統住宅，桃園大溪；高雄師大活動中心，高雄市。
- 1993 自然科學博物館規劃，台中市。
- 1996 台南藝術學院校園規劃及圖書館主體建築設計，台南縣官田鄉；星海灣國貿大樓，大連；工業技術研究院研究大樓，新竹。
- 1999 人權紀念碑，蘭嶼。
- 2000 台灣歷史博物館規劃案，台南。

古蹟修復工程

- 1977 彰化孔子廟，彰化縣。
- 1978 屏東孔子廟，屏東縣。
- 1980 鹿港文開書院，彰化縣。
- 1984 金門朱子祠修復工程，金門縣；彰化元清觀，彰化縣；彰化關帝廟，彰化縣。
- 1985 金門奎閣，金門縣；大溪磺溪書院文昌祠修復工程，台中縣大肚鄉；集集明新書院修復工程，南投縣；新竹鄭氏宅及第及張氏蘇氏節孝坊調查研究，新竹市；草屯登瀛書院，南投縣。
- 1986 鹿港龍山寺修復工程工作報告書，彰化縣鹿港鎮；三級古蹟新莊廣福宮修復工程，台北縣新莊市。
- 1987 新竹孔子廟，新竹市；鹿港龍山寺修復工程，彰化縣鹿港鎮；三級古蹟蔡進士第修復工程，澎湖縣；鹿港南瑤宮牌樓興建工程，彰化縣；三級古蹟半天岩紫雲寺，嘉義縣番路鄉；西螺振文書院，雲林縣西螺鎮。鹿港古蹟保存區第一期修復工程，彰化縣鹿港鎮；鹿港古蹟保存區第一期修復工程追加，彰化縣鹿港鎮；鹿港古蹟保存區第二期修復工程，彰化縣鹿港鎮；鹿港古蹟保存區第三期修復工程，彰化縣鹿港鎮；和美道東書院，彰化縣和美鎮。
- 1988 彰化南瑤宮觀音殿整修工程，彰化市；鹽寮公園入口區景觀建設工程，台北縣。
- 1989 馬公順承門，澎湖縣馬公市；二級古蹟恆春古城，屏東縣；二級古蹟淡水滬尾砲台，台北縣淡水鎮；鹿港古市街金門館，彰化縣鹿港鎮；東北角海岸風景特定區遊客中心新建工程，基隆市；草嶺虎字碑護管所地區景觀景觀興建工程，台北縣貢寮鄉。
- 1990 三級古蹟懷忠祠修復工程，彰化市；三級古蹟六堆天后宮修復工程，屏東縣；二級古蹟金門瓊林蔡氏祠堂修復工程，金門縣；彰化南瑤宮零星修復工程，彰化市；新竹金山寺，新竹縣；板橋林本源園邸第二期工程，台北縣板橋市；台北吳沙廟，台北縣。
- 1991 三級古蹟半天岩紫雲寺修護工程施工記錄，嘉義縣番路鄉；草屯龍德廟，台中縣；澎湖文

澳城隍廟，澎湖縣文澳；彰化西門福德寺，彰化縣。

- 1992 三級古蹟陳悅記祖宅整修工程設計監造，台北市；三級古蹟台廈郊會館整修工程，澎湖縣；屏東牡丹事件紀念館申請開發許可及展示軟體規劃，屏東縣牡丹鄉。
- 1993 三級古蹟瀾濃庄敬字亭修復工程，高雄縣；三級古蹟林氏宗祠修復工程，台中市；三級古蹟二崁陳宅修復工程，澎湖縣二崁；台灣省立博物館火車頭陳列展示整修，台北市。
- 1994 三級古蹟二崁陳宅修復工作報告書暨施工記錄，澎湖縣二崁；三級古蹟蘆竹五福宮修復工程，桃園縣蘆竹鄉；三級古蹟藍田書院修護設計監造，南投縣；二級古蹟朱子祠調查研究，金門縣；一級古蹟西嶼東台修復工程，澎湖縣；台灣省立博物館館舍修護工程，台北市。
- 1995 三級古蹟國姓鄉北港溪石橋（糯米橋）修護研究，南投縣；二級古蹟林本源園邸修護工程，台北縣板橋市；二級古蹟瓊林蔡氏祠堂第二期修護工程，金門縣瓊林鄉；二級古蹟鄭用錫墓整修工程，新竹市；澎湖縣赤崁張宅設計監造，湖縣；燕山塔陵設計規劃，北縣遵化市。

歷史建築研究

- 1971 板橋林家花園研究，台北縣政府。
- 1975 鹿港古風貌之研究，彰化縣政府。
- 1977 彰化孔子廟，彰化縣政府。
- 1980 鹿港古風貌維護區之研究，彰化縣政府。
- 1982 彰化元清觀，彰化縣政府；彰化關帝廟，彰化縣政府。
- 1984 大肚磺溪書院文昌祠修護研究，台中市政府；彰化縣秀水鄉馬興村秀水益源古厝，彰化縣政府；新竹蘇氏張氏節孝坊，新竹市政府。
- 1985 嘉義吳鳳廟紀念園展示規劃，嘉義縣政府；草屯登瀛書院，南投縣政府；新竹進士第，新竹市政府；鄭氏家廟，新竹市政府；金門奎閣，金門縣政府；澎湖二崁聚落保存及民俗村規劃，澎湖縣政府。
- 1986 屏東牡丹事件紀念館規劃報告，屏東縣政府；二級古蹟恆春古城修護規劃，屏東縣政府；二級古蹟草屯龍德廟修護研究，南投縣政府；澎湖進士第，澎湖縣政府；澎湖文澳城隍廟，澎湖縣政府。
- 1987 板橋林本源園邸施工記錄，台北縣政府；三級古蹟嘉義縣番路鄉半天岩紫雲寺修護研究，嘉義政府；金門瓊林蔡氏祠堂，金門縣政府；淡水滬尾砲台，台北縣政府；台北吳沙廟，台北縣政府；西螺振文書院施工報告書製作，雲林縣政府。
- 1988 員林興賢書院，彰化縣政府；新竹市古蹟東門城調查研究，新竹市政府。
- 1989 二級古蹟彰化聖王廟修護研究，彰化縣政府；磺溪書院施工記錄，台中市政府。

- 1990 二級古蹟恆春古城第一期修護工程工作報告暨施工記錄，屏東縣政府；二級古蹟新竹鄭用錫墓整修計劃調查研究，新竹市政府；新竹楊氏節孝坊及李錫金孝子坊，新竹市政府；台灣省立博物館修復研究，台北市政府；屏東縣古蹟簡介，屏東縣政府。
- 1991 三級古蹟二林仁和宮修護研究，彰化縣政府；三級古蹟桃園壽山巖觀音寺修護研究，桃園縣政府；三級古蹟陳悅記祖宅之調查研究修護（台北老師府），台北市政府；三級古蹟澎湖施公祠及萬壽井規劃研究，澎湖縣政府；二級古蹟澎湖西嶼漁翁島燈塔（西嶼燈塔）規劃研究，澎湖縣政府；金門瓊林聚落保存，金門縣政府。
- 1992 三級古蹟桃園蘆竹鄉五福宮修護研究，桃園縣政府；三級古蹟瀾濃庄敬字亭調查研究，高雄縣政府；三級古蹟南投藍田書院修護研究，南投縣政府；一級古蹟澎湖縣西嶼東台修復研究，澎湖縣政府；澎湖文澳城隍廟工作報告書暨施工記錄，澎湖縣政府；新竹金山施工記錄，新竹縣政府；三級古蹟媽宮觀音亭修復研究，澎湖縣政府。
- 1993 三級古蹟媽宮城隍廟修護研究，澎湖縣政府；三級古蹟金字碑之研究與修護，台北縣政府；二級古蹟廣福宮修護工程工作報告書暨施工記錄，台北縣新莊市。
- 1994 三級古蹟林宗祠修護工程工作報告書暨施工記錄，台中市政府。
- 1995 三級古蹟二崁陳宅文物陳列展示規劃，澎湖縣政府。

著作

- 1969 《明清建築二論》，台中：境與象出版社。
- 1971 《建築之精神向度》，台中：境與象出版社；台北：建築情報季刊雜誌社，再版。
- 1973 《斗拱的起源與發展》，台北：境與象出版社。
《板橋林家花園調查與修護計劃》，台北：境與象出版社。
- 1975 《建築、社會與文化》，台北：境與象出版社。（也行）
《龍套的哲學》，台北：時報文化出版事業。
- 1977 《化外靈手》，台北：遠景出版社。
- 1978 《域外抒情：一個建築人的歐洲遊記》，台北：洪範書店。
- 1983 《都市的幻影》，台北：經濟與生活出版事業。
《古蹟的維護》，台北：行政院文化建設委員會。
- 1985 《為建築看相》，烏日：明道文藝雜誌社；台北：藝術家雜誌社。
- 1986 《鹿港龍山寺修復研究報告》。
《生活的觸擊：文化轉型中的傳統與現代》，台北：經濟與生活出版事業。
《名藝名家》，嘉義：嘉義縣政府。
- 1988 《林本源庭園復舊工程紀錄與研究工作報告書》，台北：行政院文化建設委員會。
- 1990 《風情與文物》，台北：九歌文化事業。

- 1992 《物象與心境》：中國的園林，台北：幼獅文化事業。
- 1994 《臺灣省立博物館展示研究計畫報告書》（漢寶德主持），台中：國立自然科學博物館。
- 《建築藝術》，台北：圖文出版社。
- 《台灣的傳統建築》，台北：臺灣史蹟源流研習會。
- 1995 《建築與文化近思錄》，台北：國立歷史博物館。
- 1996 《科學與美感》，台北：九歌出版社。
- 1997 《認識中國建築》，台北：聯經出版社。
- 1997 《金玉緣》，台北：聯經出版社。
- 1998 《不耐平凡》，台北：天下雜誌。
- 《風水與環境》，台北：聯經出版社。
- 2000 《展示規劃：理論與實務》，台北：田園城市文化事業。
- 《博物館管理》台北：田園城市文化事業。
- 2001 《築人間：漢寶德回憶錄》，台北：天下遠見。
- 2002 《透視建築》，台北：藝術家雜誌社。
- 2003 《細說建築》，黃健敏攝影，石家莊：河北教育出版社。
- 2004 《漢寶德談美》，台北：聯經出版社。

論述

- 1957 〈關於「建築講話」〉，以筆名「寶德」發表 刊於：《百葉窗》，第1卷第2期，1957年；收於：《成大建築叢書01：百葉窗》，一九七二年；頁111。
- 〈殼形建築的審美觀〉，刊於：《百葉窗》，第2卷第6期，一九五七年；收於：《成大建築叢書01：百葉窗》，一九七二年；頁210~215。
- 1963 〈看吳著中印建築〉，刊於：《建築雙月刊》，第9期，一九六三年八月號；頁46~47。
- 〈建築與工藝設計〉，刊於：《建築雙月刊》，第6期，一九六三年二月號；頁24~27。
- 〈從結構與形式看我國建築斗拱之演變〔一〕〉，刊於：《建築雙月刊》，第8期，一九六三年六月號；頁10~16。
- 1964 〈形態世界〔一〕數學形態〉，刊於：《建築雙月刊》，第13期，一九六四年四月號；頁40。
- 〈形態世界〔二〕物理形態〉，刊於：《建築雙月刊》，第14期，一九六四年六月號；頁47。
- 1965 〈忠實的紀錄與輕率的批評，看徐敬直的「古今之中國建築」〉，刊於：《建築雙月刊》，第15期，一九六五年六月號；頁33~35。
- 1971 〈大草原上的雅典〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七一年四月號；頁6~17。
- 〈金門傳統建築一瞥〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七一年四月號；頁24~31。

- 〈幾何形設計的邏輯〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七一年六月號；頁8~17。
- 1972 〈在理性與表現之間〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七二年六月號；頁6~21。
- 1973 〈板橋林宅之空間與形式〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七三年三月號；頁11~27。
- 〈運動：動態建築的因素〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七三年十月號；頁6~16。
- 1974 〈斯提令與英國建築傳統〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七四年四月號；頁6~11。
- 〈一個以常識為基礎的設計方法〔上〕〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七四年六月號；頁8~23。
- 〈一個以常識為基礎的設計方法〔下〕〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七四年八月號；頁8~21。
- 1975 〈紀念性形式之商榷〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七五年四月號；頁4~19。
- 〈人與自然〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七五年十二月號；頁4~13。
- 1976 〈實與空〉，刊於：《境與象雜誌》，一九七六年二月號；頁3~15。
- 1982 〈清院畫「十二月令圖」中的空間觀念〉，收於：文崇一等，一九八七年，《傳統文化與現代生活研討會論文集》，台北：中華文化復興運動推行委員會。
- 1983 〈風水——中國人的環境觀念架構〉，刊於：《國立臺灣大學建築與城鄉研究學報》，第二卷，第一期，民國七十二年六月；頁123~150。
- 1987 〈中國傳統建築的人文精神〉，收於：漢寶德等，一九八七年，《中國美學論集》，台北：南天書局有限公司；頁1~21。
- 1988 〈為政治的花朵培根〉，收於：高英茂，一九八八年，《二十一世紀基金會成立紀念論文集》，台北：二十一世紀基金會。
- 1991 〈台灣當前建築藝術之評估〉，收於：徐佳士等，一九九一年，民國七十九年度，《中華民國文化發展之評估與展望》，台北：行政院文化建設委員會；頁129~177。
- 1992 〈中國建築傳統的延續〉，收於：季羨林等，一九九二年，《中華文化的過去、現在和未來：中華書局八十週年紀念論文集》，香港：中華書局；頁477~493。
- 1995 〈我與東海建築系〉，林載爵，文庭漱訪問，文庭漱整理，收於：王亢沛等，一九九五年，《東海風：東海大學創校四十週年特刊》，台中：東海大學出版社；頁196~199。
- 1996 〈與懷碩論抽象〉，刊於：《中國時報》，一九九六年三月十二~十四日；第39版。
- 1998 〈社會轉變期之建築師與業主間之互動〉，刊於：《自立晚報》，一九九八年五月七日；第21版。
- 1999 〈審美教育與生活文化〉，收於：漢寶德等，一九九九年，《審美教育與生活文化【洪敏隆先生人文紀念講座系列之六】》，台北：南天書局有限公司；頁13~38。
- 〈人文的科學，科學的人文〉，收於：李賢文等，一九九九年，《科技與人文的對話》，台北：雄獅圖書股份有限公司；頁34~39。

譯著

- 1957 〈建築講話〉，以筆名「寶德」發表，與王綽、鄭至雄合譯，刊於：《百葉窗》，第1卷，第2、3、4期，一九五七～一九五八年；收於：《成大建築叢書01：百葉窗》，一九七二年；頁112～142。
Lewis Mumford：《城市文化》，（《The Culture of City》），未出版。
- 1962 Herbert Read：《雕刻之藝術》，台北：大中國圖書公司。
Herbert Read：《建築的美學》，刊於：《建築雙月刊》，第1期，一九六二年四月號；頁10～29。
- 1964 《勒 柯比意》，台北：建築與計劃雜誌社。
- 1970 《合理之設計原則》，台中：境與象出版社；台北：茂榮圖書有限公司。
Steen Eiler Rasmussen：《體驗建築》（《Experiencing Architecture》），台北：大陸書局；台北：臺隆書店。
- 1971 Robert Stern：《美國建築的新方向》（《New Directions in American Architecture》），台中：境與象出版社。
- 1972 《從洞穴到摩天樓》，台北：徐氏基金會。
勃萊克伍德：《鐵路》，台北：徐氏基金會。
《船》，台北：徐氏基金會。
- 1973 Andrew Boyd：《日本建築的新方向》（《New Directions in Japanese Architecture》），台中：境與象出版社。
Walter Gropius：《整體建築總論》（《Total Scope of Architecture》），收於：Walter Gropius（一九八四年），《新建築與包浩斯》，王錦堂等譯，台北：臺隆書店。
H. M. Proshanaky et. al.：《環境心理學：建築之行為研究》（《Environmental Psychology》），台北：境與象出版社。
路易士：《康》，台中：境與象出版社。
- 1976 Jacob Bronowski：《文明的躍昇》（《The Ascent of Man》），台北：景象出版社。

雜誌編輯

- 1957～61 《百葉窗》，台南，一九六四年停刊。
- 1962～64 《建築雙月刊》，台南，一九六八年停刊。
- 1969～71 《建築與計劃》，台中，一九七二年停刊。
- 1971～76 《境與象》，台中，一九七六年停刊。

相關文章

- 1996** 黃俊昇：〈1950～60年代台灣學院建築論述之形構——金長銘／盧毓駿／漢寶德〉，私立淡江大學建築研究所碩士論文，陳志梧指導。
- 林芳正：〈台灣現代建築論述之形構——以七〇年代漢寶德為例〉，私立淡江大學建築研究所碩士論文，陳志梧指導。
- 2000** 張晴文等：〈漢寶德專輯〉，刊於：《藝術觀點》，第七期；頁6～25。
- 張晴文：〈漢寶德的成長歷程概略：從文學、藝術養成的建築藝術家〉，刊於：《藝術觀點》，第七期，二〇〇〇年；頁8～11。
- 陳文瑤：〈評論是一種思想過程：漢寶德的評論視野〉，刊於：《藝術觀點》，第七期，二〇〇〇年；頁12～15。
- 高子衿：〈漢寶德的建築藝術：創造前所未有的空間經驗〉，刊於：《藝術觀點》，第七期，二〇〇〇年；頁16～21。
- 吳婉如：〈博物館應該要有公眾的感覺：漢寶德的博物館經營理念〉，刊於：《藝術觀點》，第七期，二〇〇〇年；頁22～25。
- 2001** 趙建中：〈十年東海風，1967～1977〉，刊於：《建築向度：設計與理論學刊》，第三期「東海建築系創系四十周年專刊／東海建築人物思潮與作品·一」，二〇〇一年；頁12～14。
- 董伯南、陳永松、羅時瑋：〈我們的師長——漢寶德先生〉，刊於：《建築向度：設計與理論學刊》，第三期「東海建築系創系四十周年專刊／東海建築人物思潮與作品·一」，二〇〇一年；頁20～27。
- 羅時瑋：〈回看來時路——東海建築教學經驗的傳承，1960～1990〉，刊於：《建築向度：設計與理論學刊》，第三期「東海建築系創系四十周年專刊／東海建築人物思潮與作品·一」，二〇〇一年；頁8～11。
- 羅時瑋：〈「築人間」讀後·再看「境與象」——一生扮演臺灣社會轉型的人文導師〉，刊於：《建築師》，27卷10期，二〇〇一年；頁132～135。
- 2002** 王俊雄：〈屬於1970年代與屬於漢寶德的〉，刊於：《建築Dialogue》，第64期，Nov.，二〇〇一年；頁51～58。
- 胡衍南：〈美的建築師——專訪漢寶德教授〉，刊於：《文訊月刊》，第205期，Nov.，二〇〇二年；頁85～92。



第十屆國家文藝獎 各類評審團委員暨跨類決審團委員名錄

決審團委員名單：

王正平、林經甫、林章湖、徐開塵、張 樞、陳儒修、鄭清文

各類評審團委員名單：

文學類 | 鄭清文（主席）、王榮文、何錦榮、李瑞月、孫大川、劉克襄、鍾鐵民

美術類 | 林磐聳（主席）、王嘉驥、林 平、林章湖、侯平治、蕭瓊瑞

音樂類 | 鄭德淵（主席）、王正平、李淑德、李靜美、杜 黑、沈 冬、柯芳隆

舞蹈類 | 江映碧（主席）、王廣生、徐開塵、梁瑞榮、陳 琪、陳雅萍

戲劇類 | 王安祈（主席）、王麗嘉、朱靜美、林經甫、廖瑞銘、卓 明

電影類 | 齊隆壬（主席）、王亞維、石昌杰、郭力昕、陳姿仰、陳儒修

建築類 | 傅朝卿（主席）、阮慶岳、胡寶林、張 樞、曾成德、黃承令、盧友義

各類提名委員名單：

文學類 | 陳銘礪、王家祥、游勝冠、楊翠

美術類 | 梅丁衍、王俊傑、吳超然、張芳薇、趙國忠

音樂類 | 張己任、呂鍾寬、陳茂萱、楊艾琳、劉富美

舞蹈類 | 吳素芬、林亞婷、金崇慧、陳德海、趙玉玲

戲劇類 | 李殿魁、徐亞湘、黃寤蘭、楊其文、蔡欣欣

電影類 | 張小虹、李幼新、余秉中、聞天祥

建築類 | 朱祖明、王惠君、金光裕、郭瓊瑩

第十屆國家文藝獎 活動紀要

2005/07/22	第十屆國家文藝獎諮詢會議
2005/09/19	設置辦法修訂通過
2005/11	公佈國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦
2005/12/31	推薦截止
2006/01/10	董事遴聘提名委員及各類評審團委員
2006/02/22~03/02	各類提名會議
2006/05/11~19	各類評審團審查會議
2006/06/30	決審團會議
2006/07/03	第四屆第八次董事會核定公佈第十屆國家文藝獎得主
2006/10/19	頒獎典禮於國立台北藝術大學音樂廳舉行
2006/11~2007/06	全國北、中、南巡迴推廣活動
2006/12	公共電視播出「文化容顏」得獎者紀錄片；紀錄片DVD出版



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

【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】各類提名委員會及評審團組成：

提名委員會及評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，由至多五位委員組成，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位委員組成負責審查工作。
- 三、決審團：由各類評審團推選代表一名組成，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 | 李魁賢

發行人 | 蘇昭英

編輯委員 | 孫華翔、陳錦誠、陳惠婷、沈惠美、羅怡華

執行編輯 | 陳思嫻、劉怡芳

撰 稿 | 江武昌、李文吉、林茂賢、徐開塵、許素蘭、張靚蓓、郭肇立、廖瑞銘、顏綠芬

美術設計 | 林冠名

圖片攝影 | 劉振祥

出版日期 | 二〇〇六年十月

法律顧問 | 國際通商法律事務所 黃瑞明律師

發行所 | 財團法人國家文化藝術基金會

地 址 | 台北市106仁愛路三段136號2樓202室

電 話 | 02-27541122

傳 真 | 02-27072709

網 址 | <http://www.ncaf.org.tw>

E-mail | services@ncafroc.org.tw

郵政劃撥帳號 | 18776273 財團法人國家文化藝術基金會

「國家文藝獎」書法題字 | 董陽孜 女士

本刊文字及圖片，未經同意，請勿轉載。



新文化

財團法人國家文化藝術基金會