

第十五屆

國家文藝獎



第十五屆

國家文藝獎

向所有一路走來始終堅持創作的傑出藝術家致敬

自從今年一月接任國藝會董事長以來，我有一個體會，就是一個國家整體的藝文發展，不僅在於它的國民有沒有藝文素養來享受藝術及親近藝術，成為一股支持的力量；更重要的是，從事藝文工作的藝術家們，在創作條件不佳的情況下，是否仍然不斷地突破自我、追求卓越的精神，在此園地持續耕耘，才能不斷豐富多元的藝文環境。

令人欣慰的是，這種突破自我與追求卓越的精神，可以在許多傑出優秀的藝術家與藝文團體身上看到，他們窮畢生之力對於創作的堅持，我相信這些才是真正感動人的力量，也讓藝術家與藝文團隊的創作能一次次地感動大家，讓更多人願意進一步來親近藝文！

國藝會辦理國家文藝獎，至今已經第十五屆了。雖然因為專業背景的不同，我不是很懂藝文，但在參與藝文活動的過程中，我也經常能感受到藝文表演所帶給我的感動，融入表演的各種情緒，進而洗滌心靈。自從我退休後也開始大量接觸及參與藝文活動，所以對過去多年來曾經受到國家文藝獎肯定的藝術家們，大部份也都耳熟能詳。

在此，我也要向國家文藝獎各個階段的評選委員表達感謝之意，他們的熱心投入，以及對各個藝術門類的關心，讓我印象非常深刻，經過委員們嚴謹的討論、辯證，最後才選出本屆這些萬中選一的文藝獎得主。

本屆的五位得主，每一位都在他們各自的藝術領域中堅持多年，在這個過程中，他們也曾面臨人生中的許多挑戰與挫折，但因為他們一路走來始終堅持創作，最後才有這樣的美麗果實，我要在這裡再一次向他們致上最高的敬意！

國家文化藝術基金會
董事長

施振榮

03	序言	
07	戲曲導演	李小平
25	攝影家	莊靈
43	小說家	陳若曦
61	電影導演	張作驥
89	歌劇藝術家	曾道雄
104	第15屆國家文藝獎各類提名、評審團及決審團委員名錄	
104	第15屆國家文藝獎活動紀要	
105	國家文藝獎設置辦法	



戲曲導演 李小平

得獎理由

- 從傳統戲曲出發，結合現代劇場整體概念，掙脫窠臼，開創台灣戲曲的新風貌。
- 作品深具人文關懷，充分傳達藝術的當代意涵及生命意境，拓展戲曲導演藝術之影響力與未來性。



得獎感言

何其有幸

何其有幸，生長在這樣一個文化動盪的台灣。主流的、邊緣的；失根的、傳統的；主體性的、跨文化的，交融在每個人生命經驗中。當京劇從主流退居邊緣，從而與我生命中的失根經驗結合，乘上世紀末的回歸浪潮，開始有回頭對自身進行更深探索的渴望，個人如此，藝術形式更是如此。

入學以來，劇校將被整併、裁撤說不曾間斷過。環境中隱隱的不安一直存在，然而我們並未因此被允許鬆懈。一個鄉下孩子來到台北練功，大自然裡自由自在的嬉鬧時間，變成練功緊湊的生理壓力，在以數萬公升汗水轉換成技能的內化過程裡，對親情的渴望和對家的依戀也漸漸浮現。進劇校以後，總是萬分珍惜與父親相處的時光，十年來，他的家書每每觸動我最深的、不為人知的情感記憶。每次收假回到學校以後，那種身心處在不同世界、被撕裂的邊緣感，至今仍烙印腦中。

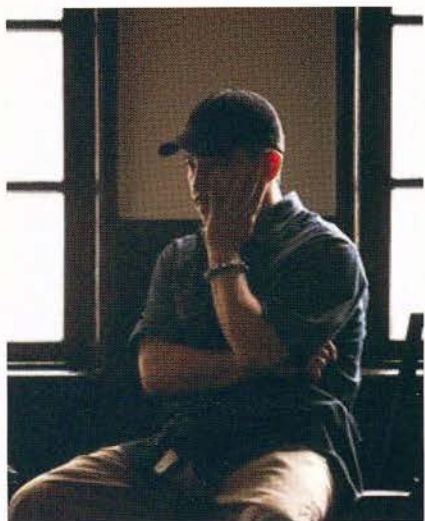
母親的早逝、在劇校受訓與親情的隔絕，在年輕的生命裡塑造出一種斷裂的失根處境，這處境又從父輩身上找到相應的對照。自己有了孩子以後，才猛然驚覺，父親當年也是在這樣的失根中養育我們，在我自己身上，則形成一種「身可安居，卻始終在心裡尋找原鄉」的獨特處境。這份「失根」，後來在京劇這個逐漸邊緣化的載體中，透過《三個人兒兩盞燈》、《金鎖記》、《快雪時晴》、《百年戲樓》等題材，得到了宣洩和寄託。

這些年來，京劇本體其實並未改變，但當多元化世代來臨，原本不變的，因為「變」，而走向新的可能。邊緣的處境變成了非邊緣，甚至得以進入核心，這其中的脈絡，全然是時代的因緣造就。能在這樣一個由獨特時空背景所塑造出的平台上，展示著另一段因動盪在我身上澆灌成形的文化能量，是雙重的幸運。京劇本身富含著太多寶藏，仍舊足以跨越形式和時空；我的獲獎，證明的是這個藝術類型，不論作為精神意涵或載體，都有被繼續經營下去的價值與必要性。

在此，特別要感謝王小楦老師在現代劇場中給予啟蒙，讓我從客觀視角重新審視身上的傳統底蘊。感謝王安祈老師的信任，願意接納我許多異質性的建議，共同致力讓京劇反映人性共有情感觀照的企圖。最後，要感謝國光劇團所有一路一起努力的夥伴們，謝謝你們的支持和陪我嘗試的勇氣。

戲曲導演的品牌 李小平

文/王安祈 圖/劉振祥 國光劇團 提供



李小平是「戲曲導演」的品牌。

戲曲演出海報一張貼出來，主角躍然醒目之外，很多觀眾忙著追問：導演是誰？一看到「導演：李小平」，便安然放心購票。

而這樣的情景在十年前的台灣戲曲界是不可思議的。

「戲曲導演」在台灣劇壇曾經是惹爭議的名詞。三十年前，當郭小莊的「雅音小集」提出新編京劇需要導演時，批判聲四起，「戲曲需要導演嗎？」這項質疑引起熱烈回應。台灣京劇界主張創新的開路先鋒，花了二、三十年時間使爭議逐漸平息，而這幾年李小平密集地以作品的成績，消弭一切疑慮，見證了戲曲絕對需要導演，不僅新戲需要，傳統老戲也必須有導演來二度創作。

「戲曲導演」在大陸劇壇早被接受，早在半世紀前，導演就已正式納入戲曲教育體制。而近來大陸劇壇和學界仍有爭議，話題是「戲曲＋話劇導演」，多少篇論文激烈反對話劇導演介入戲曲創作，而這個問題在李小平身上自然消解，他雖常用現代劇場手法，卻是道道地地京劇演員出身，他知道戲曲程式該怎麼用，更知道程式如果被機械化的套用，將會如何僵化京劇的生命。

小平是專業京劇演員，我認識他就是從看他的戲開始。我是「小陸光」戲迷，「陸、光、勝、利」四期學生我都愛看，三期生有一部突出的代表作《戰馬超》，又名兩將軍，一位是汪勝光飾演的馬超，另一位將軍張飛就是李小平，當時他叫李勝平，優秀的武淨。

後來我為陸光劇團編劇，導演是資深「戲包袱」張義奎。武戲部份張導放心的交給李勝平，那時他的身分叫助理排練，工作內容和他的本行有密切關係，負責武戲操練佈陣。

三軍劇團合併為國光劇團之初，在「京劇本土化」原則下創作了「台灣三部曲」。前兩部的藝術表現引起很多爭論，直到第三部《廖添丁》，戲才活起來了。導演機巧靈敏的調度，使朱陸豪、謝冠生等人的武功有了具創意的發揮，激起現代觀眾的共鳴，本土化使命終於達成。本土化不應只是選用本土題材，更重要的是呈現的方式與內在的情感能感染斯時斯地觀眾的共鳴，呈現台灣京劇的美學。《廖添丁》是李小平的導演能力受注意的開始，靈活調度使他贏得「鬼才」美名。而這都還和他武戲出身的基礎相關，是本行領域內的大幅開展，也是能力可及範圍內的成功表現。

而《天地一秀才——閻羅夢》卻超乎了他該具備的能力，這部新編大戲留給觀眾最深的印象不是武戲佈陣，而是人文精神的深度開掘。當一個人的表現超出了成長的歷練與學習的範圍時，代表的是生命境界的提升。

《天地一秀才——閻羅夢》是大陸陳亞先劇本。亞先先生高才，劇本一揮而就，光彩奪目，之後卻因遲遲未上演而沒有仔細修定。直到十年後國光劇團終於要推出此劇了，小平擔任導演，亞先先生卻因忙於其他劇本而無暇修成定本。我接下了這項工作，從此展開了和小平密切合作的旅程。我們剪裁劇情、重組結構，這些都是一般編導的例行工作，而這戲難的是地府陰曹滿台幽靈，曹操韓信關公這些歷史名人，生前一言一行牽動歷史，死後做鬼，我們也得揣想他們在想些什麼。《閻羅夢》修編過程中，我跟小平共同與靈魂的「靈魂深處」幾度交鋒！



李小平年輕時上戲，畫霸王臉
劉振祥 攝



《快雪時晴》



《閻羅夢》

那時我還沒進入國光工作，常坐在學校研究室改劇本琢磨文字，小平在排練場上調度。離演出只有一個月，小平突然打電話給我：「排著排著，總覺得三國輪迴這一段結束後，情緒猶有未盡，靈魂們太功能性了，最好能補一段靈魂深處的反省剖析。」放下電話我足足呆了半天，關羽、曹操、劉備夫人，本來就是靈魂，靈魂還要來一段靈魂深處的剖析？這要怎麼編哪？

一番深思，有了關羽曹操對於身後評價的疑慮以及劉備夫人「男兒書中作妝點」女性觀點的那一段戲。

演出前兩週，小平來電話：「三世輪迴之後，從李後主悽然一笑到書生閻羅參透天機冷汗淋漓，中間少一段戲，該讓三世所有的靈魂一起出來追著閻君對人生發出徹底的詰問！」放下電話我又呆了半日，所有靈魂的靈魂深處？

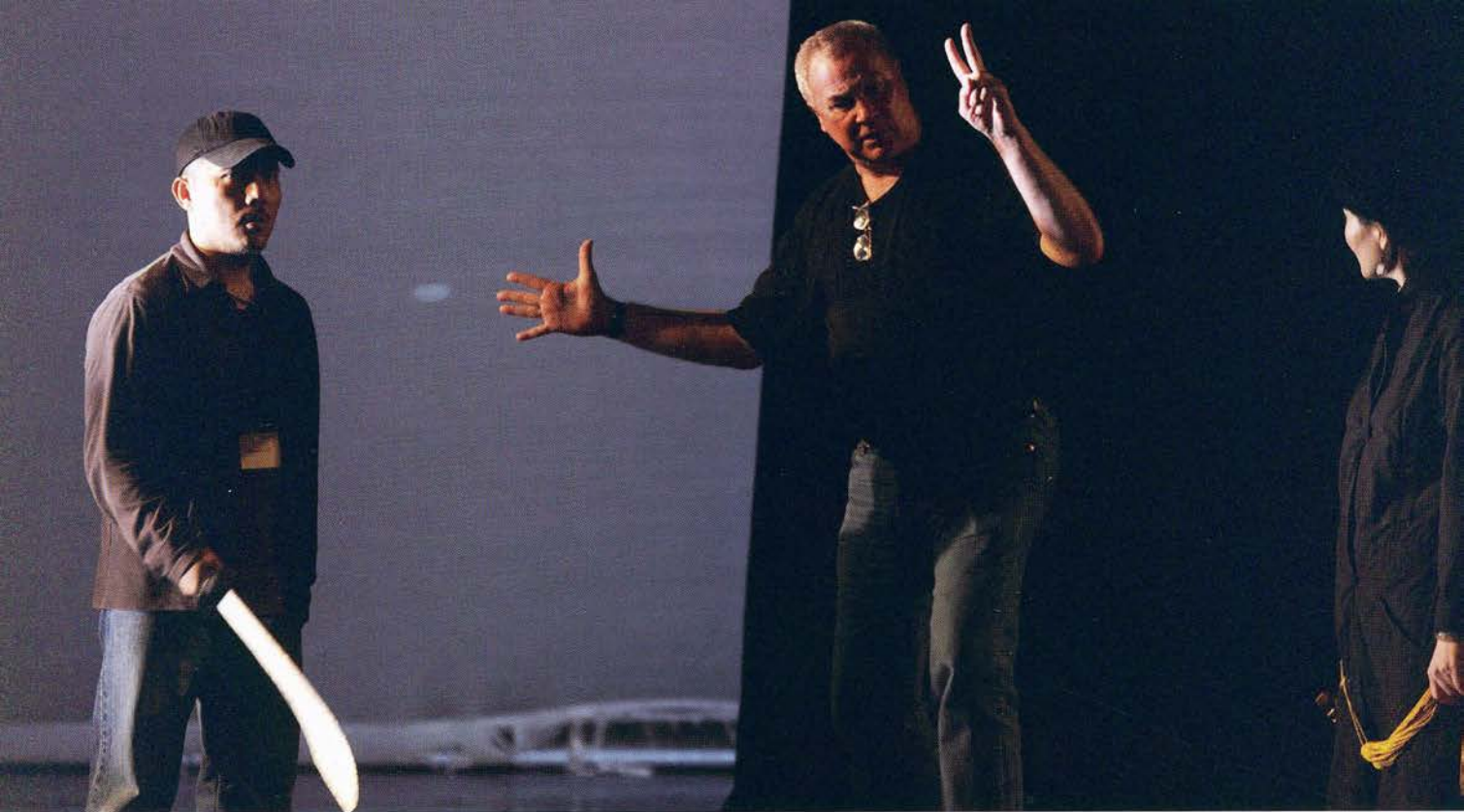
一番思慮，寫下了「終天長恨怨無窮，今生已矣償來生；償來生、償來生，哀哉辛苦百年身」那一大段的眾聲喧嘩。

演出前六天，小平又來電了：「李後主吞毒藥之前，真假閻君該有一段戲，各自抒發各自的人生態度！」這回我沒時間發呆了，馬上提筆深思閻羅王的人生態度！

這是《天地一秀才——閻羅夢》修編過程中的幾個小插曲，劇本唱辭由我寫，而這幾個段落由導演建議增加。電話那一端的我，知道排練場上的小平導演，不僅把戲排靈活、排順暢，更深入挖掘每個角色的內心。亞先先生原本把書生塑造得活靈活現，而小平通盤考慮，建議我新寫的這幾大段唱詞，都是書生對話的對象，也就是靈魂的內在靈魂深處。滿台每一個角色，通過這樣的深入縱剖，隔著陰陽，自我省察也交互詰問。導演所做的，不僅是台面上走位調度平面構圖，更是「心理空間」的打造呈現。

這是我們密切攜手合作的開始，小平的信心在這部戲創作過程中點滴建立。

記得一開始我們討論唱腔板式時，小平對於該如何面對京劇程式還有所顧忌，他曾說：「西皮二黃俱全，要不要給書生的妻子再編一大段『反二黃』，灌飽觀眾耳朵，讓



李小平與羅伯威爾森合作，右立者魏海敏 劉振祥 攝

大家滿足於聆賞京劇所有腔調？」那時我比他大膽，直接說「書生妻子的情緒要乾脆切入，別讓唱腔拖了劇情」。那時還是此劇討論初期，到了排練完成正式推出時，小平已是從容大度。首演那一檔，我緊張的盯著每一場，而他細看第一、二場之後，連續兩天給筆記、再修正，到了最後一場，他來到國家劇院，卻抽身到樓上實驗劇場去觀摩周慧玲的小劇場新作。我看到了他的從容自信，也看著他在此作完成之際繼續奔赴下一段追尋的旅程。

《天地一秀才——閻羅夢》工作過程中大家都在成長，而接下來我們要有自己的全新創作。面對大陸京津滬名角如雲強大卡司陣容，台灣的京劇該如何落實本土化？如何找出自己的出路？我想以小博大，以另類面對正統。人才不夠多，卡司沒大陸強，乾脆以顛覆性的另類思考展現文化創意，京劇背負著正統包袱，乾脆轉而以實驗之姿進入小劇場，利用京劇演員優美的唱唸做打，挑動正統的忠孝節義。《王有道休妻》就是在這樣的思考下推出的。

這部實驗性的「京劇小劇場」是傳統經典《御碑亭》的顛覆版。傳統《御碑亭》演王有道妻子荒郊雨夜和陌生男子共處亭內避雨而後遭丈夫休棄的故事，在傳統老戲裡，這位無辜遭休棄的女子，沒有反詰、沒有抗辯，默默接受一切，哀而不傷、怨而不怒。而我們的顛覆實驗版，沒有改變原劇結局，沒有把現代女性主義強加到古代閨中女子身上，我只想探問女子溫柔大度的外觀之下，內心是否迴波千旋？於是新劇本裡我寫了一場〈亭會〉，寫女子發現被陌生男子偷窺時的神秘喜悅，我讓女子顫巍巍的唱出了奔放的情感。

當我把劇本給小平導演，他當下想到兩個點，第一是分由兩位旦角演員「同台同時、共同飾演」這位女子，第二是將御碑亭擬人化，由丑角來扮演。「既然要實驗，就不僅在情感思想上放鬆，連形式一起實驗。」

「兩位演員同台同時、共同飾演同一人」在京劇正統裡從不曾出現，（擬人化在戲曲中倒不算是首創，川劇例子較多）小平哪裡來的這些想法呢？

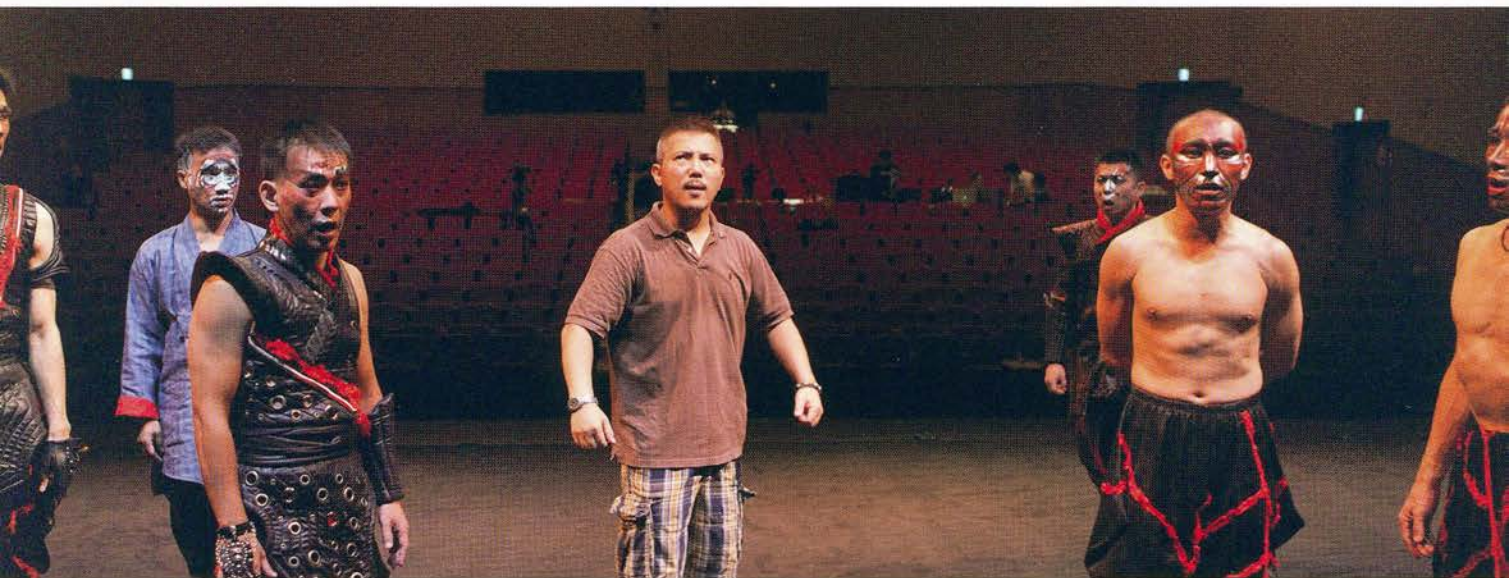


李小平幫裴豔玲畫臉 劉振祥 攝

原來早在他仍是京劇演員的時候，就開始涉入現代劇場。先在「民心劇場」導過《武惡》，而後還參與過屏風表演班《京戲啟示錄》，綠光《都是當兵惹的禍》，由王小棣老師為他的現代劇場經驗啟蒙，又跟隨李國修、羅北安等學習，至於京劇自身和現代混血的「當代傳奇」，他更是從創團就開始參與，演過《慾望城國》的小兵，《奧瑞斯提亞》裡手拿可口可樂混入希臘悲劇的現代少年也是他，吳興國在傳統與現代之間的各種開展都對他有深切啟發。此外小平還多方嘗試，導過歌仔戲《荊桐花開》、《人間盜》，實驗劇《傀儡馬克白》，音樂劇《梁祝》，也和「舞蹈空間」合作導過「東風」系列。多年來各種形式的多元探索，是有意識的積累各種創意資源。當他回到京劇，進行京劇向外的探索實驗時，信手拈來，觸處生春。

而國光劇團的新編京劇當然仍是他創意發揮的主軸，《王有道休妻》開啟了實驗探索的各種可能，接下來的《三個人兒兩盞燈》則意外觸動了他內心最柔軟一塊，並確立接下來國光一系列以女性為主體的京劇新創作。

《三個人兒兩盞燈》由當時仍在台大戲劇系就讀的趙雪君構思劇情並寫成初稿，從這齣戲開始，她也成為小平重要的工作夥伴。當時25歲的雪君還不習慣京劇唱詞，由我寫好唱詞後，把整部劇本一字一句讀給小平聽。這是我們的工作習慣，在全體演員讀劇之前，先由編導面對面自己讀劇，這是我們情感最真誠裸露的時刻。我被雪君的這故事深深打動，整個暑假浸潤其間，設身處地想角色該唱什麼，更透過「雙月、廣芝、湘琪」三位劇中女子反回頭探索雪君的內心世界。整個暑假我已經和這幾位女子熟稔交心了，讀劇時仍忍不住陣陣哽咽心酸，故意把頭埋在稿本裡，怕小平看出我的情緒。而當我猛一抬頭準備深吸一口氣時，赫然發現小平竟在偷偷擦淚。他沒料到我突然抬頭，伸出一半的手僵在半空，眼淚還掛在臉上。一時之間我忍不住笑了出來，他是淨角欸！武二花！聽著幾個女子



李小平排戲 劉振祥 攝

心事竟會偷偷落淚！小平發現我看見他流淚也很不好意思，於是我們雙雙破涕為笑，而就從那一刻起，這個武二花被拽進了女子深閨內室，細細分享品味著她們不可言說的幽微心事。

這是國光所嘗試的女性系列之一，是李小平抒情手法的新境界，柔婉細膩，深情款款，勾人懸夢彩雲邊，卻又冷靜自持，深刻而不濫情。

這戲獨特的細膩情味是慢慢磨出來的。就拿雙月、廣芝談心一段戲來說，美蘭、耀星兩位演員早早背熟了台詞，走上排練場即操著抑揚頓挫的韻白，規規矩矩的端坐對話。這是京劇常見的畫面，兩方見面，一個欠身先說：「未曾遠迎，當面恕罪。」另一個拱手回答：「來得魯莽，望祈海涵」，表情嚴肅，一絲不苟。雪君當然寫不出這樣的台詞，但京劇演員習慣有禮貌的端坐對答，這是從小一貫的身體訓練，要修改很難，導演要怎麼做呢？小平暫停排戲，給兩位演員這樣的「功課」：「拋開雙月、廣芝，回到美蘭、耀星，放鬆，坐到草地上，背對背，互相說些小時候學戲不為人知的小秘密。」美蘭耀星非常認真，坐在草地上努力回憶成長經歷中的私密心事，乖乖的放鬆談心，靠著背貼著心說著悄悄話。過了好一陣子，導演才請她們回到排練場：「就照剛才的樣子，繼續聊。」這段雙月廣芝背靠背一邊吹笛一邊說心事的戲，就是這樣磨出來的。

這是「戲曲導演」必須面對的事，「戲劇導演」大概很難體會，京劇演員一身功夫，但是要他們「解除心防、放下身段」，卻比打一趟小快槍還難。

小平曾說，王小棣老師一開始就教導他：導演是處理「人」的工作，台下要負責工作團隊的和諧，台上要引導情緒、進入戲情。京劇導演如果只按照鑼鼓和身段套式把戲串接起來，那麼戲只是程式的機械組合，觀眾看不見人物。



2011畫霸王臉 劉振祥 攝

從《三個人兒兩盞燈》開始，小平導演風格進入一個新境界。引導演員由內在啟動其表演，對舞台燈光設計群的要求也都與此相應。京劇原為「空台、明台」，在舞美設計穩固加入創作群後，很長一段時間，舞台設計思考的都是如何把寫意身段和實景調融，大部份作法是把寫實景觀提煉為寫意圖像，做為點染裝飾，而李小平在此之上有更深入思考，超越了寫實寫意之調融，要求舞台所有視覺呈現都指向統一的象徵意涵。所謂台上所有視覺呈現，包括佈景、道具、燈光、服裝、演員身段動作、走位調度，彼此間不僅是外在聯繫，更都由內啟動，轉而直指內心。如果要找出以女性為主體的新戲對男性導演的最大啟發，應在於啟動了他的「內省式」視覺思考；而戲裡的女性情思在內省式導演二度創作之下，更能夠掘幽昧。

女性系列持續到《金鎖記》，這部張愛玲同名小說改編的京劇，可稱得上是魏海敏的顛峰之作，此劇演出隔年魏海敏即得到國家文藝獎。《金鎖記》也是國光的代表作，在台灣三度上演，更到上海、北京、福州、廈門、香港、新加坡等地走了一圈。



《霸王別姬》

2009年《金鎖記》到北京，在北大百年講堂和國家大劇院演出，四川川劇院院長專程飛來北京看戲，當場邀約李小平為四川名作家魏明倫劇本擔任導演。這項邀約隨即實踐，《夕照祁山》去年在四川演出，這是大陸戲曲首次邀請台灣導演來主導創作。大陸的導演曾經是我們仰望的對象，馬科、余笑予等都是我們學習的榜樣，小平也曾專程到北京中央戲劇學院學習話劇導演。不過《金鎖記》的導演手法看起來卻和這些沒有太大關係，似乎受電影運鏡的啟發更多。但小平導演並非刻意操弄電影技法，一切出於文本需要。

張愛玲像一座攀越不過的峭壁高峰，我們被她吸引，改編時卻無比困難。張的小說動人處首在意象，紛至沓來的尖新意象不僅是修辭技巧、情境描摹，更是心底隱密的形象化，或人物關係的比喻象徵。張愛玲以筆運鏡，《金鎖記》更被讚譽為「映象之旅」，京劇該怎麼來表現呢？小平說他煩惱之餘放下一切，仔細重讀原著，終於抓住了真假虛實並置對照的荒涼感，既然劇本並不採線性敘事，導演手法自然相互呼應。選擇曹七巧生命中的重大事件，分為幾個塊面，或重疊、或並置、或交叉、或輪流，如同電影「蒙太奇」運鏡一般，鏡頭與鏡頭之間的「位置關係」所觸動的聯想，超過鏡頭本身的意義。如第二幕兩場婚禮交相鏡照，第五幕公園與煙榻錯落遞換，還有前後兩場麻將，無論同時呈現或輪流跳接，都不可能在一條順序的時間軸線上，「虛實交錯、時空疊映」乃成為必然，因而形成「照花前後鏡」的參差對照結構。

蒙太奇技法不是刻意的，是文本的需要，小平導演運用它，是偶然也是必然，不如此不足以呈現張愛玲的華麗與蒼涼。



《快雪時晴》

以前後兩場麻將戲為例，第一次是豪門家宅的牌戲，其間隱藏著姜三爺對二嫂曹七巧的情愛調笑，攻防探測間，佛堂裡癱瘓丈夫姜二爺的身影始終處於陰暗一角，木魚聲、咳嗽聲穿插在麻將搓洗中，像是監控，也是七巧心靈隅落的陰鬱怨怒。第二度打麻將時，七巧性格早已扭曲，牌戲是假，意在當著親家母羞辱媳婦。因此導演把打牌的位置排成一線，四人一齊面對媳婦，形同審判。七巧尖銳刻薄的言詞將親家母逼得全無招架之力，而就在大獲全勝之際，光影驟變、陰霾乍起，得意的曹七巧在幽暗中喃喃碎語，似是仍在品味方才的勝利，其實已不自覺的流露心底的顫抖哀音。喧囂與荒涼、擁有與空虛，弔詭的並陳於剎那。

光影變幻，輝煌與陰沈交錯遞換；音聲交疊，得意與失落相互呼應，劇場的迷魅在這裡，導演的創意也於此展現。

《金鎖記》是小平導演一大躍進，此後無論施如芳所編的《快雪時晴》，雪君所編的《狐仙故事》，或是我所編的《青塚前的對話》和《孟小冬》，都不是線性敘事，都無法按程式慣性組合。不過劇本愈不按常理出牌，導演的創意愈能被挑動。

《快雪時晴》是施如芳由王羲之字帖想出的龐大史詩結構的鉅作，跨越五度時空，三條情節線，一為主軸，兩條輔佐旁襯，古今人物並置。小平導演和劇場設計配合，動用國家劇院的轉台，加上噴墨書法投影，視覺絕美，古代母親（魏海敏）和現代母親（羅明芳）一同推著搖籃同唱「娘心一畝田」的一段，不僅古今融合得漂亮，更是主題的進一步深化。



上：《狐仙故事》
下：《百年戲樓》

由動漫網路世代趙雪君所構思並寫作完成的《狐仙故事》，全新說故事技巧，神光離合，三百年前和五十年後的事可以在三秒鐘內同台並置，情節的銜接轉折未必用語言點滴細說，有時一個輕紗蒙面、相互追逐的畫面即可傳遞一切。很多情節要看到後來才恍然大悟，採用的卻又不是什麼補敘倒述。

漫畫的分格，導致思維的閃耀跳盪，看似斷裂，實則內在情絲牽綿，自成脈絡。狐仙故事要的正是這個，靈動、詭譎、飄逸、閃爍、奇幻。

這樣的敘事結構嚴重挑戰導演，而小平不僅輕鬆應戰，而且導戲過程中玩性大發。這部戲對上了年輕觀眾胃口，卻不只是輕巧之作，全劇對天地是否「大有容」提出質疑，以靈動的形式展現深沉的情思。

《青塚前的對話》為王昭君與蔡文姬跨時空的心靈對話，《孟小冬》以現代京劇名家的一生為戲。在前者實驗的場合裡，導演和舞台設計做了大膽嘗試，使用透明真實的鏡子，透過兩面鏡子擺放的角度，使昭君、文姬兩個人映照出四個影像，同時呈現在台上。隨著兩人的走位移動，整個表演區光影流離，呈現和題旨相呼應的虛實相映。而這部戲兩位女角的造型卻直接用傳統服裝，導演要求昭君文姬兩人的翎子（雉尾）交互糾葛纏繞，象徵二人命運的相似與相異以及彼此的關懷，這項表現利用的是傳統演員身上的功力，包括頭、頸、腰的多處力道，使用法和效果是全新發明。《孟小冬》一劇從孟臨死前凝眸回顧一生開始，通過這樣的設計，為京劇藝術家作傳。而傳記人生卻不藉她傳奇式的愛情際遇來營造情節高潮，全劇扣緊的是「追求聲音、鍛鍊唱腔」的精神主軸。以「後設」手法作傳記，編劇觀點鮮明，這些都對導演構成挑戰，而小平以「內省式」手法導演，一切困難迎刃而解。

而《百年戲樓》更是純熟之作。

《百年戲樓》演京劇百年發展史，百年身世，一言難盡，京劇人面對自我，感觸特多，很多人排戲時忍不住落淚，這部戲把全團京劇演員推向面對自我無可逃遁的境地。而我沒想到的是，它也打開了小平的心結。



我所了解的小平，從小專注於京劇專業本行，但這行業在現代社會裡沒有人關注，這使他的人生缺乏穩定信心。在我與他相交的過程中，發覺他不太願意多提在戲班成長的經驗，但我們太熟了，片言隻語就足以了解心情。少年的他，有時會在西門町佇立良久，不逛街不購物，只是看人，看和自己同年齡的年輕人，看他們穿什麼吃什麼做什麼。他也曾鼓起勇氣踏進夜店，不為歌舞不為飲酒，只是想證明自己是活在這個時代的年輕人。從小沒有長輩呵護，被動的選擇了自己一生志業，辛勤練功，練就一身本領，但這身功夫在現代社會中有誰珍惜有誰尊重？或許這是傳統從業者的宿命吧，對於自己汗水練就的一身功夫，自豪之外，其實更多的是自卑，在現代社會中，「唱京劇的」一詞幾乎和陳舊過時古老甚至古怪同義。自豪與自卑交織糾纏的情結，在他已經從二線演員躍升為一級導演後，仍不自覺得流露在他的作品裡。有一陣子，我有點擔心他太急於展現所學來的現代戲劇甚至電影技法，對於京劇自家的傳統程式反而展現過少甚至像是有些刻意壓制，而在《百年戲樓》這部京劇人自己的故事裡，我發現他竟可以坦然以對自我的過去自我的身世。節目單的作業早在演出前好幾個月，我校對全本文字稿時，看到導演的話赫然用著這樣的題目：「我是戲子——對觀眾訴說身世的一段旅程」。小平竟然坦然到敢用這兩個字來自稱？他走出來了，走過了自卑，也談不上自豪，就是一份自珍與自尊與自信。我揣想他寫下這兩個字的心情：我學的就是這個，不管它是否仍流行，我認真認真從生命之初就投入了它，我比外行人更體會它的圓熟充實，也比外行人更看透它的侷限與限制。我參與現代劇場，到中央戲劇學院學習導演，北藝大攻讀碩士，是我想站在更寬廣的視界上重新檢視我的傳統，我相信我能改變它，擴大它，因而我更喜愛它，擁抱它。

讀到這篇稿子時，我就對《百年戲樓》的場上呈現充滿了信心與期待。果然，《百年戲樓》是小平的成熟之作。此劇導演用了很多現代技法，卻凝聚於「戲箱」一物。戲箱是京劇人的家當，學戲的辛苦與台上的風光盡收於此，它是台前幕後酸甜苦辣一生記憶的收納盒，也是激生無限創意的百寶箱。當《百年戲樓》結尾優伶們抬著戲箱緩步前進走向不可測知也未可限量的未來時，步伐穩健卻也沉重，那畫面讓我不覺流淚，我看到了小平的自信，看到了京劇人的辛酸與堅毅，他們正以這樣的態度走向不可知的未來，無可限量的未來。小平走出戲子的宿命與徬徨，在現代舞台上從容揮灑。他的才華，召喚所有傳統藝術從業者，自信面對現代社會。

李小平使「戲曲導演」的職能從早期的「統籌協調」（與舞臺燈光各創作部門的統籌協調）大幅拓寬並提升，早期作品以機靈巧妙的調度見長，有「鬼才」之稱，擅長武戲和諷刺喜劇。但從《三個人兒兩盞燈》開始，深入女性內心世界，心中最柔軟的一塊被觸動、被開啟，從此導演風格較前更有跨越。《金鎖記》、《快雪時晴》銳氣勃發更攀巔峰，《百年戲樓》穩健純熟渾然大氣。對劇本的解讀不限於外部情節，指導演員時也由內在啟動其表演，不僅對每位演員進行人物闡釋、心理分析，並逐一個別教導由內到外、由情意至形體（以戲曲程式為依歸）的表演方法，將他所掌握的劇本總體核心精神，提煉為視覺畫面，要求舞臺、燈光、服裝各部門共同朝此方向進行總和與相乘。更難得的是，傳統戲曲舞台雖以「虛擬寫意」為本質，但未能體現「象徵意涵」。李小平卻能在近期的幾部大戲裡，鮮明又協調的把戲曲舞台從寫意推向象徵。「內省式」視覺思考，使戲裡的人物情思與劇本的人文精神，更形深化，更加彰顯。這是最具體的「奠基於傳統的創新」，而這樣的成績並不是受大陸導演的影響，而是出身專業戲曲演員的李小平長年關注現代劇場甚至電影運鏡所揣摩修習而又回歸文本的創發，展現的是台灣專有的藝術素養與美學品味，對台灣劇壇貢獻非常大，獲國家文藝獎肯定，實至名歸。

本文作者 王安祈

台灣大學文學博士，現任台灣大學戲劇學系特聘教授，國光劇團藝術總監。學術研究曾獲國科會傑出獎，胡適講座。早年曾為郭小莊、吳興國、朱陸豪等編《孔雀膽》、《再生緣》、《王子復仇記》等十餘部創新京劇，獲文藝金像獎、金鼎獎、編劇魁星獎、十大傑出女青年（1988）等。2002年任國光藝術總監，與李小平、魏海敏、唐文華合作，新編戲《金鎖記》、《孟小冬》等多部，獲金曲獎最佳作詞獎。第九屆國家文藝獎得主。

紀事

- 1964 出生於台東縣卑南鄉
- 1969 五歲，母親仙逝
- 1973 九歲，入陸光劇校，作科武淨
- 1983 十九歲，畢業於陸光劇校。從少年懵懂到青年卓立，劇校生涯十年服役時，任國防部陸軍政治作戰部藝工大隊康樂官
- 1987 二十三歲，入國立臺灣藝術專科學校求學
- 1991 二十七歲，自藝專畢業
- 1994 與陸光同班同學花旦朱勝麗（本名朱安麗，陸光「勝」字輩）結婚
- 1995 榮獲中國文藝協會戲曲導演獎
- 1998 赴法國亞維儂藝術節演出，導演《美猴王》
- 2000 千禧年總統府前遊藝活動編導
- 2002 作品《閻羅夢》獲第一屆台新藝術獎『十大表演節目』及電視金鐘獎
- 2003 進入國立台北藝術大學劇場藝術研究所深造
- 2004 作品《王熙鳳大鬧寧國府》獲第二屆台新藝術獎『九大表演節目』
- 2006 作品《三個人兒兩盞燈》獲第四屆台新藝術獎『評審團特別獎』及電視金鐘獎
- 2007 作品《金鎖記》獲第五屆台新藝術獎『十大表演節目』
- 2009 高雄「世運會」開幕式演出總導演
四十五歲，獲國立臺北藝術大學劇場藝術研究所導演組碩士學位
- 2010 赴中國四川省川劇院執導「巴蜀鬼才」魏明倫作品《夕照祁山》，深受肯定
- 2011 四十七歲，第十五屆國家文藝獎得主

重要作品

時間	劇團	劇名	編劇	主角
1990	民心劇場	《武惡》	日本狂言劇改編	紐承澤 明金城
1999	國光	《廖添丁》	沈惠如 邱少頤	朱陸豪
2000	大風音樂劇坊	兒童音樂劇《睡美人》	張靖媛	洪瑞襄 何豪傑
2001	春禾劇團	古裝歌舞劇《歡喜鴛鴦樓》	張世杰	郎祖筠 范瑞君
2002	大風音樂劇坊	兒童音樂劇《小紅帽》		楊麗音 黃士偉

時間	劇團	劇名	編劇	主角
2002	國光	《天地一秀才——閻羅夢》	陳亞先（大陸）	唐文華 朱陸豪
2003	大風音樂劇坊	古裝音樂劇《梁祝》		辛曉琪 王柏森 黃士偉
2003	國光	《王熙鳳大鬧寧國府》	陳西汀（大陸）	魏海敏
2004	國光	《李世民與魏徵》	陳亞先（大陸）	吳興國 唐文華
2004	國光	《王有道休妻》	王安祈	陳美蘭 朱勝麗 盛鑑
2005	陳美雲歌仔戲團	歌仔戲《莉桐花開》	楊杏枝	陳美雲
2005	國光	《三個人兒兩盞燈》	王安祈 趙雪君	陳美蘭 朱勝麗 王耀星
2005	唐美雲歌仔戲團	歌仔戲《人間盜》	施如芳	唐美雲
2006	國光	《金鎖記》	王安祈 趙雪君	魏海敏
2006	國光	《青塚前的對話》	王安祈	陳美蘭 朱勝麗
2007	國光	《快雪時晴》	施如芳	唐文華 魏海敏 巫白玉璽 羅明芳
2009	創作社	現代小品《掰啦女孩》	馮勃棣	
2009	國光	《狐仙故事》	趙雪君	陳美蘭 朱勝麗 盛鑑
2010	豫劇團	《梆子姑娘》	劉建國	王海玲
2010	國光	《孟小冬》	王安祈	魏海敏
2011	國光	《百年戲樓》	周慧玲 趙雪君 王安祈	魏海敏 唐文華 盛鑑



攝影家 莊 靈

得獎理由

- 藝術創作面向多元，取材豐富，兼融人文紀實與現代美學創意。引進歐美現代影像及影劇思潮，為國內影像、實驗電影及劇場開啟先河。
- 凝聚攝影界力量，成立台灣攝影文化協會，策劃台灣攝影博物館，保存台灣歷史影像資產。



得獎感言

驀然回眸

小時候還在唸書時，看到二三十歲的老師，感覺他們都是年紀好大的大人；可是不旋踵間，自己竟也來到比當時的師長還要大上兩倍有餘的年紀。人生道路各不相同，其中固然有一大部分要靠自己的設定和掌握，但仍有極大部分是得力於父母的恩賜，親長的提攜啟發，以及朋友們的相互砥礪扶持，才能有些許成就。今天個人能夠獲得這份殊榮，除了感謝國藝會各位評委的肯定，更要感念讓自己的人生能夠順利朝著自定方向不斷前行的所有長輩、家人和朋友。

我想，影響我一生最大的人就是父親莊嚴先生；他和母親申若俠女士除了賜予我生命，哺育我長大，更是以身教啟導我如何待人接物，如何培養出屬於自己的真正興趣，並且能終身致力的人。父親一輩子服務故宮博物院，在國家艱困的年代，他奉命守護不停流徙播遷的歷代故宮文物，不但成為終身志業，而且一生優游深耕於古代藝術精萃之間，也成就了他個人在書法藝術和文物鑑賞上的功力和眼界。此外，他更是一位非常重視交友、傳統文化與生活趣味的人；由於自己從小到大都伴隨在父親身邊，因此他的生活言行和思想藝術對我的影響，自然是巨大而深刻的。

回想自己一生對攝影藝術的追求，除了父親以身教啟發我自覺而生的真興趣，以及從年輕時候便為自己設下的大方向，可說一路都有太多的貴人提攜鼓勵、甚至切磋論辯，讓自己能有真正的成長，這都是我要衷心感謝的。

首先，民國四十二年，當自己還在台中一中讀初二的時候，父親在霧峰北溝的同事譚旦岡先生，將他自用的一台YASHECA-D型120雙眼方盒子相機，大方借我帶上獅頭山，為初次畢業旅行的同學們拍照；由於拍出生平第一張成功的照片，才讓我從此有了朝攝影藝術這條路追求的信心。而父親的好友郎靜山老伯，每次從台北到北溝來看他時，偶而會帶上一兩張他自己在暗房放製的集錦攝影作品。那些照片的佈局、光影和畫藝美感，不僅深印心中，而且很自然地就成為我最早開始摸索創作時，想要追尋的感覺和境界；儘管在實際上，可能因為當時自己太小又剛剛起步，以致從來都不敢向郎世伯請教任何有關攝影的問題。

高中時代，自己已瘋狂迷上攝影創作，於是家人、北溝村附近的山野、田地和農人，全都成了我企圖用相機捕捉和表現的對象；這時候，已經在師大藝術系唸書的三哥莊喆，每逢寒暑假回家，都會在外出寫生的路上，告訴我關於畫面構成、光影比例、以及用什麼樣的方式呈現最美等等原則，讓我輕易便能領會攝影藝術最基本的構圖和表現方法。

大學時期，高我兩屆的森林系學長董敏，他不但找我一同在校內外拍照，把森林系交給他代管的小暗房借我練習沖放底片和照片，而且更說服我從植病系轉到森林系，好有機會真正接觸認識台灣的高山林野，體會什麼才是真正的大自然風景。此外，另外一位非常愛好紀錄電影的好友朱邦復，由於我們經常在一起討論研究電影的拍攝及製作，並且合力撰寫劇本和企劃書向學校申經費，然後用租來的一架十六公釐的舊電影攝影機，和許多捲二戰時美國空軍使用的黑白反轉片，花了大約一年的時間，終於為學校完成一部看起來還有模有樣的黑白紀錄片，成為我實地拍攝電影的開始。踏出校門之後，很幸運地得到台大農學院視聽中心袁祖年主任的賞識，要我到他那裡工作，負責拍攝靜照和小型紀錄電影；從此攝影不只是興趣，也成了我正式的第一份工作。

民國五十四年，我考進開播才三年的國內第一家的「台灣電視公司」擔任攝影記者；從那時候開始，我不僅成了新聞人，也因各種不同的採訪任務，走遍台灣全島，並且多次到訪亞、美、歐、非五大洲，親歷多項重大新聞事件，不僅開闊了眼界，也增加了識見。二十四年的攝影記者生涯，不但讓我練就新聞攝影的各項工作技巧，而且當公餘面對自己的攝影創作時，「真實」和「自然」便無需思考地成為自己創作的基因和養分；而這一因理性認知而自然形成的「習性」，直到今天都沒有任何改變。

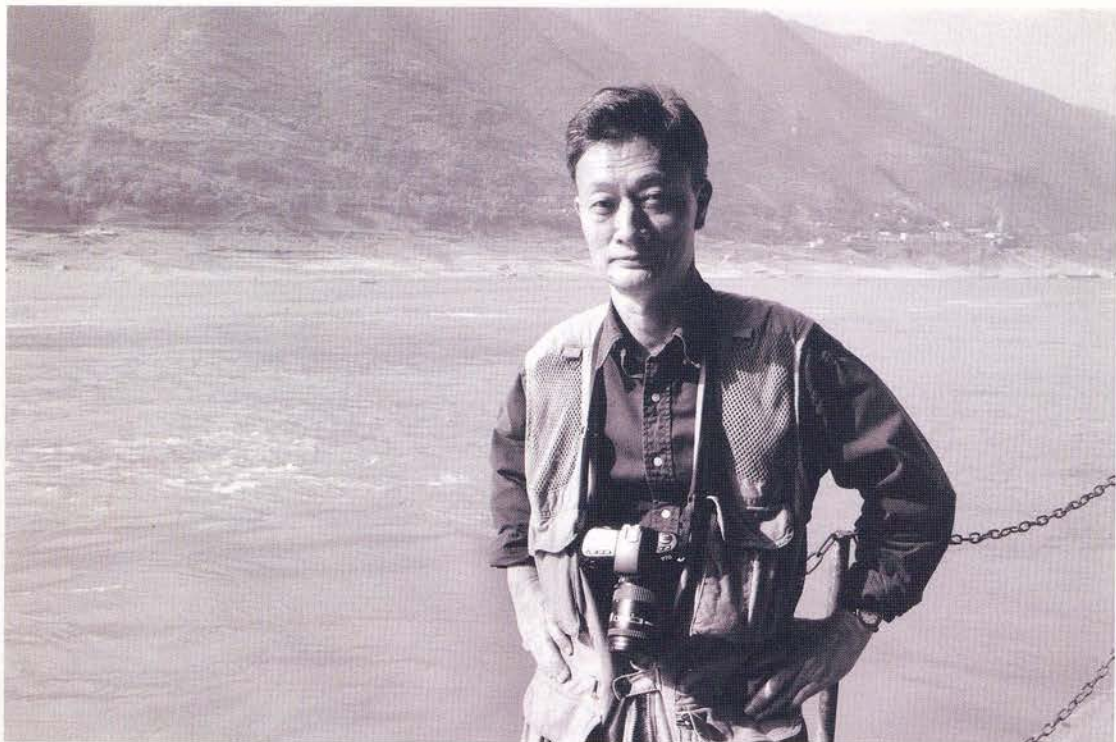
就在同一年，又和好友邱剛健、李至善、崔德林等人合創《劇場》季刊，並且每人都要嘗試創拍自己的實驗電影。之後又和設計家黃華成合作，一起為沈登恩的「遠景」出版社，拍攝極富創意的書籍封面。民國六十年，再與九位在新聞傳播和廣告設計界工作的好朋友胡永、張國雄、凌明聲、龍思良、郭英聲、張照堂、謝春德、張潭禮、周棟國成立「V-10視覺藝術群」，一起舉辦多次創意攝影聯展，嘗試開拓國內攝影創作觀念的開放和表現手法的自由。民國八十三年，好友阮義忠邀我和他一起編輯由他個人創辦的攝影雜誌—《影像（IMAGE）》；三年下來，使我對於國內的攝影界，有了更為深入地瞭解和體會。此外，像多年來應聘在國立藝專、文化大學、銘傳學院和世新大學講授攝影相關課程；膺選擔任兩屆中華攝影教育學會的理事長；還有為各公立美術館和各種攝影比賽擔任評審等等，這些因緣聚合，全都大大增長和充實了個人攝影生涯的內容，讓我銘感於心。

九十一年從職場退休後，自己雖然有了較多可以自由支配的時間，但是除了創作和書寫，幾乎所有時間都用在和攝影公益有關的公共事務上。譬如說，為了希望成立「台灣攝影博物館」，我和多位攝影教育界及文化界的朋友們，從九十五年開始，就發起並且組織了一個推動成立委員會，開始向影攝界、政府相關部門和社會大眾傳遞推廣這個理念和訊息；去年年底，更成立了「台灣攝影博物館文化學會」，正式展開各項先期籌備工作。孟子曾說：『窮則獨善其身，達則兼善天下。』眼下先進國家和海峽對岸都非常重視攝影，不但將它列入重要的高等教育體系、成立攝影博物館、並且還會定期舉辦國際性的攝影節等活動；因此，藉著自己已經過了年輕時必須為生活和工作打拼的獨善其身的階段；如今行有餘暇，何不試著與志同道合的朋友們，一起來做一些對國內攝影界甚至整個社會國家，都能兼善天下的有益之事呢？

驀然回眸，但願能以個人的有生之年，為這些願望的實現而一盡棉力。

君子莊靈 · 靈視人間

文／阮義忠 圖／莊靈 阮義忠 提供



1998年在長江三峽
未來淹沒區進行攝
影創作 鍾永和攝

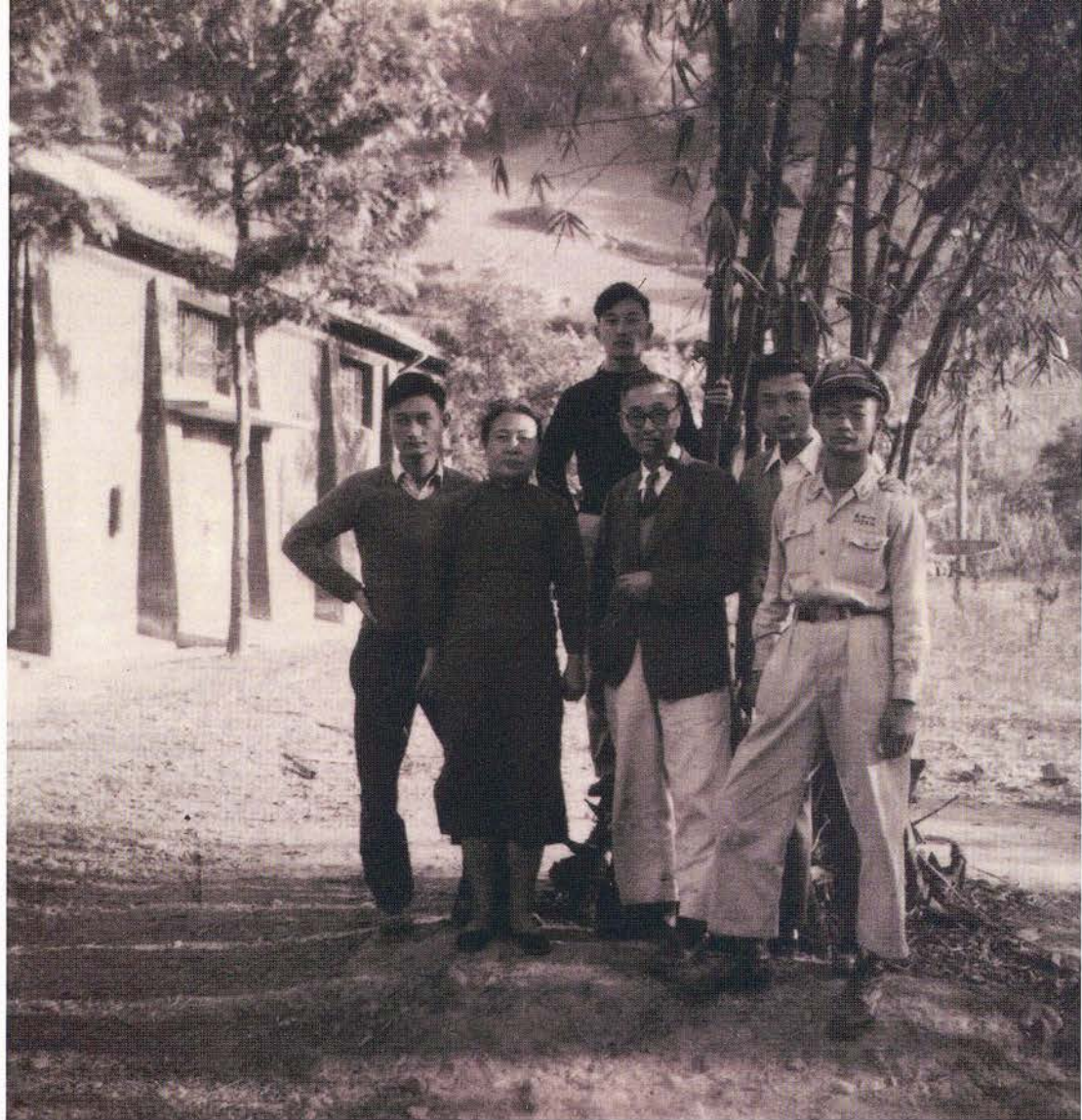
如果要我用最少的字來形容莊靈兄，那我會用「君子」二字。的確，這位老朋友待人處世集溫、和、謙、恭、讓於一身。有時，我實在忍不住，就會說他兩句：「莊靈兄，好人與爛好人之間，只是一線之隔。」對做事草率、創作馬虎的人，他也往往盡挑他們的長處看，願意以誠相待、與之共事，以至於有時顯得緩急不分、輕重不計了。這時的莊兄很固執，卻也很可愛、可敬。因為他會一邊謝謝直言的評友，一邊卻又照舊投入紛紛擾擾的行政事務。一般藝術家最不願意碰的非關創作事宜，往往都由他包了。所以，台灣這麼多年來的一些或大或小的攝影活動背後，時常有莊靈的苦心與汗水。既是苦心，就無所謂時間白不白花，既滴了汗水，就總有效果。因此，莊靈兄在很多人心目中就是個君子。我們特別有緣，曾同在一家電視公司的不同事業部任職，同在一本攝影刊物策劃編務，後來又因為我太喜歡他家的環境，成了他的鄰居。由我來側寫他的為人及創作，可說是義不容辭。

在古來稀之齡，莊靈兄像年輕小伙子般地卯足了勁，於國父紀念館舉行了他創作生涯以來的最重要的個展《靈視70》，這個回顧展以時間為軸，除了將他在攝影之路的每個階段的成果，做了非常周全的呈現，也對成長過程中所受的各種影響有詳盡的告白。隨展覽發行的畫冊，可說是他的小自傳



三代 1971 台北外雙溪 莊靈 攝

及攝影小全集。「民國二十七年（1938），我出生在對日抗戰烽火中的貴州省會貴陽；民國九十七年（2008）卻在大選中華民國第十二任總統的台灣寶島上，舉辦個人從事攝影五十五年來的首次自傳式影像創作展覽，中間的時間跨距剛好七十年……。」簡白自述的背後卻是個動蕩的大時代，他的童年在大陸度過，全家人隨國民政府撤退來台，與故土、鄉親永隔兩岸，歷經戒嚴時期的精神壓制、物資匱乏的生活困頓，以至台灣各階段的建設、政治解嚴、開放黨禁、政黨輪替、民主亂象、兩岸三通、大陸經濟起飛、兩岸經貿協商……。然而，莊兄在這社會動蕩、價值混淆、是非難辨、善惡不明的時空當中，依舊能用最直截了當的紀實手法，在他的作品中表現人的本性，自然的本色，這都要歸功於他為人的真與正。而這種特質正是源於他的家教。「……父親和家人就是影響我這一生做人做事甚至人生觀形成的最根本原因；因此我不僅會用自小就拍攝父親和家人的一些生活面相來作展覽的重心，用以對他們表達在那個物質十分艱困貧乏、精神上卻讓我感到富足年代的追懷與感念；當然我也有用這些影像來和今天的社會與家庭作對照，看看是否能覺察體會出中國上一代文人溫厚、清樸、耿介，唯親情、藝術與趣味時尚的不同感覺和風格來。」莊兄鏡頭下的父母、世伯、兄長、妻女等留影，可能是他攝影創作最重要的作品，因為它們不只是家族相冊的集錦，同時也是民國珍貴的影像檔案。



1954年，莊嚴一家攝於北溝文物庫房前，當時莊靈還是高一學生 譚旦昀 攝

就先從他的父親說起好了。莊嚴先生，書法家，前故宮博物院副院長。民國十三年(1924)由北大畢業，在故宮博物院於北平成立前便進入「清室善後委員會」，負責清點溥儀出宮後的宮中文物；之後歷經抗戰時期親督第一批文物精華南遷貴州和四川，民國三十七年(1948)再從南京護送故宮珍藏至台灣。直至民國六十九年(1980)因腸疾往生，他的一生只有一個服務單位，大半輩子以守護、研究國寶為業。莊嚴之於故宮，故宮之於莊嚴，是何等殊勝之因緣啊！「父親最欣賞故宮所藏宋代大畫家董源繪的巨幅立軸《洞天山堂圖》。於是便把居所命名為『洞天山堂』，從霧峰時代一直沿用到外雙溪。事實上霧峰的『洞天山堂』雖然是一棟竹架泥牆磚瓦的簡陋農舍，它卻盛滿了我們全家從民國三十九年一直到民國五十四年的生活記憶，我的三位兄長莊申、莊因、莊喆相繼從高中畢業，分別到台北唸大學；而我也從小學生，經過中學、大學、服完預官役、結婚、在台北找到第一份工作。不論我們兄弟在那裡工作或念書，每到暑假或逢年過節，一定都回到山堂，陪伴鄉居清寂年事日增的雙親。」



上：1950年代莊嚴一家在霧峰北溝的寓所「洞天山堂」
莊靈 攝

下：1950年代北溝「洞天山堂」內景 莊靈 攝

北溝的山堂是早年台灣鄉下最典型的「土角厝」，竹子夾泥土為牆，磚柱、木樑、瓦頂的矮房，原本農家的棲身之所，在當時卻成了這戶書香門第來台後的落腳處。莊嚴先生的甘於平淡和豁達及他夫人申若俠女士的樂觀知命、艱苦持家，在此教養出在文化界各不同領域均卓然有成的「莊門四傑」。幸虧莊靈在這段期間以家人為紀錄重心，著要把一家人苦中帶甘的歲月痕跡留影存真。於是這家人的相簿，幀幀泛黃的舊照都飽含了攝影本質最珍貴的「靈光」。在民國四十三年(1954)莊家的全家福照片中，背景正是儲藏故宮文物的北溝庫房。這時的莊靈還在台中一中念高一，三位兄長分別在師大和台大就讀。時年五十五歲的莊嚴先生含着煙斗、西裝革履，精神爽朗，臉帶微笑；若俠女士也因難得的清閒刻意打扮，四個孩子中的么兒莊靈身穿校服，全家人在艷陽中的竹蔭下，自在而莊重地望向鏡頭，而相機快門就在那一瞬間凝住了一個艱苦歲月的小家庭的幸福與滿足。這張平凡的全家福照片，見證了在社稷動盪之時，依舊有人對具歷史性的中華文物以命相守，也呈現了中國傳統倫理道德底蘊在一個文人家庭被充分體現的光景。攝影的力量就在此，有時鏡頭比眼睛更能透視事物的幽微，底片比心智還能敏銳的觀察到時代的痕跡。

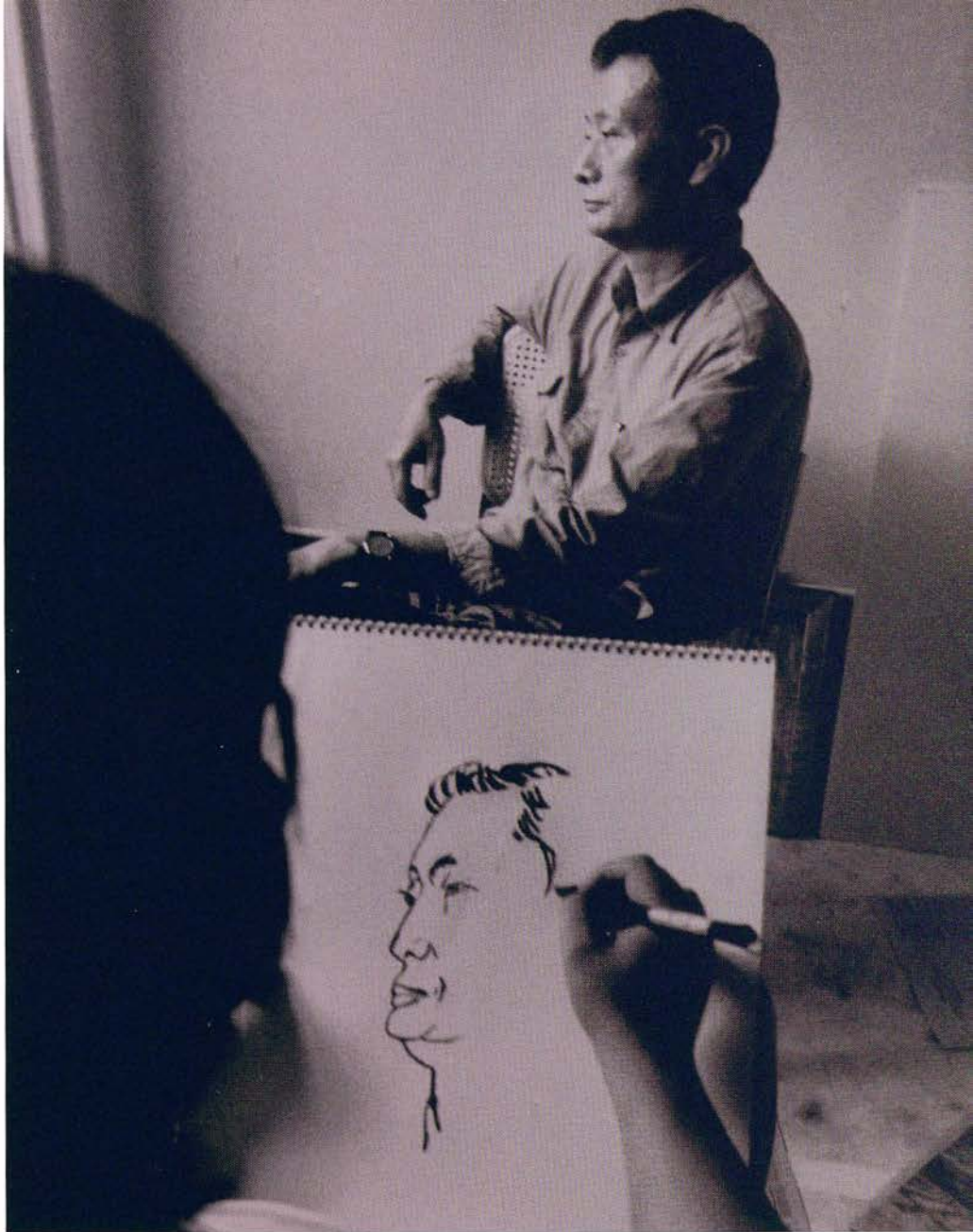


《一生至友—莊嚴與臺靜農》1969，台北溫州街 莊靈 攝

親情與父親及三位兄長的專業形象在莊靈兄的鏡頭下，有了完美的平衡。一般人可能沒有像他這樣的機會，模特兒既是名人又是最親近的家屬。一般而言，拍偶像會有心理障礙；拍家人會隨意無奇。兩者拍攝各有困難處要克服，但在莊靈的相機前，這兩個角色是同一人。他在觀看與框取畫面之際，就在心目中量出了一個恰恰好的尺度，不過度文飾，也不放緒隨興。這種採取中庸之道的特質也擴而廣之，出現在他所拍攝的長輩們的肖像上：「有一天我隨父親到台北溫州街的台大日式建築的教授臺靜農世伯家，在他的『歇腳齋』小書齋裡為二老所拍的照片。台北的冬天窗外飄着細雨，室內光線黯淡，父親站在臺世伯的身旁專注地看着老友細筆寫梅。二人都穿着深色長袍，臺世伯口銜煙斗，一朵煙雲自口中裊裊散出，為寧靜和煦的室內增添盎然生意，也為兩人一輩子的交情，留下最美的影像。」的確，這幀於民國五十八年(1969)所拍的《一生摯友》，絕對是莊靈的代表作。構圖完美無缺、光影深蘊歲月痕跡、身段飽含文人風骨、目光手勢聚集專業功力，而按下快門的那決定性瞬間，使兩人的君子之交身影，化為永恆的人性之光。

莊靈並沒有向人學習攝影，他在初三時去獅頭山郊遊，用借來的Yashica-D型雙眼方盒子相機拍了「成功」的第一張照片之後，就開始對照相着迷。而他自己擁有的第一台相機，是父親在民國四十四年(1955)訪問日本特地買給他的禮物，Minolta-A型的35釐米小相機。父親的這個禮物具有決定性的鼓勵；而當時在師大念藝術系的三哥莊喆，對於如何取景和構圖也給了他不少關鍵性的概念與提示。莊靈就此開始用單純而善良的眼光去注目周遭的一切，並將之一一攝入相機和他的心坎。「高中時代最早開始創作的對象，除了家人便是北溝村附近的田野、丘陵、溪澗，以及生活在那裡的質

莊靈正由三哥莊喆為他肖像素描
紐約莊喆家，1996 阮義忠 攝



樸村民。於是像村內即景、春耕、開花的甘蔗田、棚架上的瓜花、小竹林、溪床上的茅草、山谷裡的吊橋，以及挑擔的農夫……便都成了我的拍攝對象。當時自己並不懂『沙龍』是什麼，也不懂『紀實』為何物，只是試圖把能讓自己感動的熟悉景物與人物，透過心眼和手裡的相機，將它們留駐下來。」

莊靈自在的拍攝方式從最初延續至今，他從不迎合每一階段的時尚。台灣的文化活動向來都有極端化的趨勢，當現代主義盛行時，本土文化幾乎沒有立足之地，當鄉土運動活絡時，原本被擁抱的西方思潮又被拋諸於腦後。這其中的變化也沒什麼大道理，只能說大部分的創作者都缺乏自信，身不由己地隨波逐流。而台灣的攝影，即使是經常處於被忽視的狀態，也多少感染了這種現象。莊靈卻從來沒有在攝影創作上趕過流行，攝影之於他，始終如同書法之於中國文人一般，是一種修心養性的功課。他很少想靠攝影來證明什麼，能夠持續不斷地拍照和體會從觀景窗中看到的事物，並從中捕捉顏色和形狀的單純秩序就能讓他怡然自得了。好像中國人寫書法一樣，看似內容不斷重覆，卻在一筆一畫的勾勒之中，從古老的文字符號上尋求新的美感與力量。

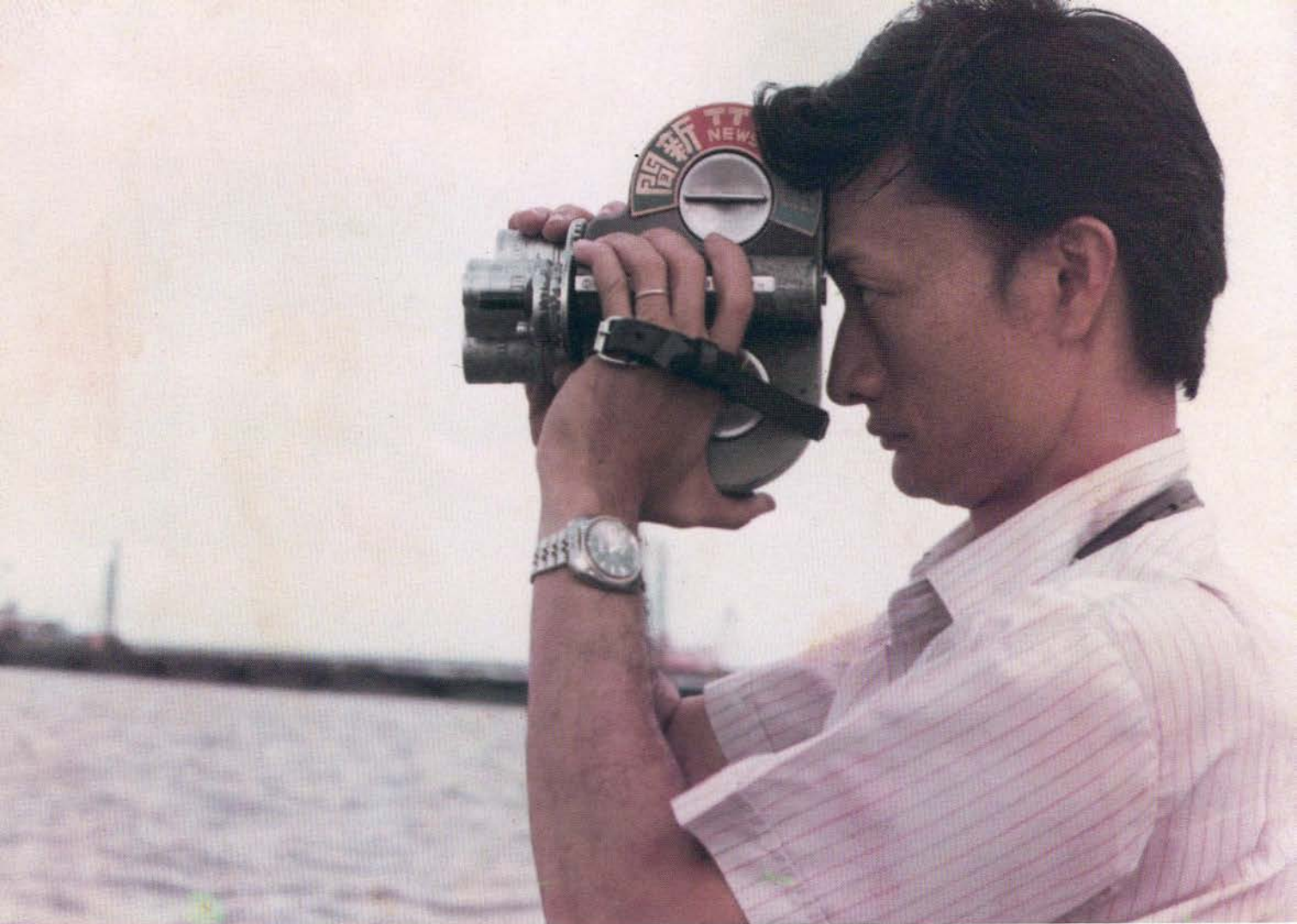


莊靈在攝影家雜誌辦公室，台北，1994 阮義忠 攝



1972年採訪慕尼黑奧運會後，繼續至西班牙為台視新聞工作

莊靈也曾短暫的「走進現代」，在他的《靈視70》中還特地整理了這麼一個單元，並有自述如下：「六〇年代，台灣藝文界的年輕一輩，由於對國內創作環境太過封閉沉悶的不滿，同時又剛好接觸到西方標榜反傳統，以自我為中心，同時追求創意和表達完全自由的現代主義藝術觀念及作品，於是因緣聚會地便全面引發了國內的文學、繪畫、音樂、戲劇和稍後的舞蹈，紛紛跨出傳統走向現代。攝影當然也不例外，從民國五十四年(1965)開始隨著多位年輕攝影家高舉『現代』旗幟，舉辦多次極具個人風格的展覽……，事實上我從六〇年代初剛服完預備軍官役到台北就業的時候，就已經開始用相機從事偏向以物象質感、空間和結構為對象，幾乎完全忽略內容與意義的抽象攝影實驗了。這些當年的實驗性創作，雖然持續一段很短的時間，不過後來卻一直影響到後來和九位擅長創意攝影的年輕好友於民國六十年(1971)一塊發起成立『V-10視覺藝術群』。」雖然這時期的黑白照片，質與量都不甚精與豐，但表現手法在日後用彩色攝影呈現，有了脫胎換骨的新貌，並且物象的內容與意義也能兼顧，而技巧力道與作品深度也大大不同，這就是1994年莊靈應台灣美術館之邀個展的主題《逆旅形色》：「之所以採用這個題目，純粹是因為每張照片的誕生都不出下述的幾種情況：其一，都是在旅途中創作完成的。其二，事先並沒有預定的對象或預定的拍法，完全是隨性所至的自然攝取。其三，有意抽離『人』，以及『影像的報導說明



1975年以16種無聲電影攝影機在台中港採訪十項建設

性』，一切都憑『直覺』來取材，藉『直觀』來呈現個人對攝影的審美觀和對攝影題材、內容和處理方式的某些看法。其實這組作品，除了表象的形與色，似乎也傳達出作者多年來一直希望攝影作品能夠附含較為內斂的個人情感，以及隱藏在影像形色之間，不同文化的特殊氣息和感覺。」由這段自述不難看出《逆旅形色》是莊靈最在意的創作了，他希望能在此多彰顯一些自己的風格。這位為人始終有謙謙君子之風的攝影家，長久以來一直不慣於在拍攝中加諸個人見解，這和他任職台灣電視公司長達三十六年的職業有關。他在新聞前線的外勤採訪有整整二十四年之久，將近四分之一世紀的社會群像目擊生涯，使他養成「攝影應求真實與自然」的自律，這麼一來，個人觀念就隱退在後，而慢慢地也不容易見到表現風格了。當他回望自己一路走來的攝影之路時，曾有如此的告白：「總括地看，似乎我最早以一切本乎自然的方式拍攝家族人物和草木姿容，已經暗含『紀實』與『唯美』這兩個其實不相衝突的因子。及至六〇年代接受現代藝術思潮的洗禮之後，自己的攝影作品好像表現得也不強烈或叛逆，感覺上依然顯得平和而安靜；不知這是否與我的個性或心態有關，還是所有的『紀實』、『唯美』和『現代』的因子，已經在我身上自然融合成一個均衡的整體？」

均衡，換個角度解讀，也可稱之為個性不彰、風格不顯。所以「均衡的整體」既可能是一種完成，卻也可能是不曾圓滿的未完成，之間的差別完全取之於創作者替自己設下的高度。也許莊靈志不在此，他寧可慢半拍才去處理風格問題，正如同他待人接物的態度一般，總把自己以外的處境放在考慮的最先：「……我不知觀者會以什麼樣的眼光和標準來看〈逆旅行色〉、〈人間偶遇〉、〈心照自然〉三個單元作品，不過有一點始終沒有改變過的，便是它們都是利用攝



影能重現事物原貌的先天屬性，完全從『自然』和『真實』得來；裡面沒有虛假和矯飾，也沒有為求表現不同觀念的有意營造或特別製造。也許哪一天忽然靈光乍現心血來潮，讓我陡然之間有了完全不同的心意和想法，而使自己的作品一下子有了全然殊異的面貌和內涵也未可知。」

莊靈為人的不伎不求也反映在他作品的內斂；事實上，《逆旅形色》中，物象的顏色掌握得十分飽和，形體線條組合得極有力度，已經重新演繹了自然與真實。他那隱藏不發的美感體悟已然浮現了。莊靈對創作風格的不強求，讓我想到現代觀念攝影的偏斜走向。沒有一位攝影者能夠不依賴對象，光靠自己完成一幅作品。攝影創作最可貴的價值，應該就是對拍攝對象的尊重與感激。喜歡強調個人風格的創作者，為求觀念創新而扭曲對象，以至於作品風格與人格起了矛盾，甚至分裂。相較之下，莊靈的人物作品卻充滿感念。在這些過去時光的倒影中，溫厚的氛圍不但沒有隨光陰逝去而淡化，反而因歲月的沈澱而越顯芬芳。它們映出了中國人的傳統倫理道德，也在價值混淆的今日喚起人們的省思。



上：《無垠》1980，太平洋上空 莊靈 攝

下：《古堡一隅》1991，澎湖 莊靈 攝



《船》1991・澎湖 莊靈攝

莊靈所拍的自然風光也具備同樣的內涵，他在平凡景物中細細品味自然之道，而不僅僅以唯美角度處理一切。要把風景拍好不容易，一不小心就會變成風景明信片，失去了對大自然應有的禮讚與敬畏。莊靈在拍攝自然時，同時也找到了寧靜與和諧，他的一些傑作，為按下快門當下的天人合一境界，做了很好的見證。也因為如此，用莊靈自己的一句感言來當本文的結語，應是十分恰當的：

「總之，讓攝影自然地呈現人世間的一切可見光景，讓一切可見光景全都回歸於浩渺無垠的大自然。」

本文作者 阮義忠

一九五〇年出生於台灣省宜蘭縣，就讀頭城高中時開始作鋼筆畫，勤讀哲學、文學書籍。大學聯考落榜後，於《幼獅文藝》任編輯，發表大量插圖，並替上百本書刊設計封面。一九七二年於英文《漢聲ECHO》雜誌社工作，開始拍照。三十年來先後出版了《人與土地》、《台北謠言》、《四季》及《告別二十世紀》等十本攝影集，並在世界多國舉行個展，最近一次為廣東美術館為其舉辦的〈一個時代、一本雜誌、一個人——阮義忠・轉捩點〉（2009）。作品為法國巴黎現代美術館、尼普斯攝影博物館、水之堡攝影藝廊、英國維多利亞暨亞伯美術館、台北美術館、台灣美術館、澳門藝術博物館、上海美術館、廣東美術館典藏。其撰寫的論著：《當代攝影大師》、《當代攝影新銳》、《攝影美學七問》等被視為華人世界的攝影啟蒙書，故有人給予「中國攝影教父」之尊稱。其所創辦的《攝影家Photographers International》雜誌被譽為攝影史以來最具人文精神的刊物之一。一九九九年台灣發生九二一大地震之後，成為台灣佛教慈濟基金會的志工，投入慈濟為災區五十所學校重建的紀錄工作，之後與其夫人袁瑤瑤合作，為慈濟志工作傳，系列叢書《看見菩薩身影》已出版三十二冊。目前，他仍在任職二十三年之久的台北藝術大學擔任美術系的教授。二〇〇五年起受聘擔任中國魯迅美術學院客座教授。二〇〇七年獲頒台灣東元科技文教基金會人文獎。二〇〇九年被中國南方都市報選為該年度全球華人魅力人物五十位其中之一位。近年經常受大陸知名學術講壇之邀從事專題講座。

紀事

- 1938 生於貴陽
- 1948 自南京隨父護運第一批故宮文物來台灣
- 1949 就讀台中糖廠代用國民學校五年級
- 1951 隨家自台中遷居霧峰北溝，考進省立台中一中讀初一
- 1953 初次嘗試攝影，從此與攝影結下一生之緣
- 1957 省立台中一中高三畢業，考進省立農學院（後改制為國立中興大學）
- 1961 中興大學森林系畢業，服預備軍官役（第十期）
- 1964 與陳夏生女士結婚
- 任職台灣大學視聽中心技佐，後轉任台大農業陳列館視聽組兼主任
- 1965-1968 與友合創《劇場季刊》(THEATRE QUARTERLY)，擔任編輯；並參加《劇場》第一次演出，飾演黃華成編劇《先知》中的「先知」一角；並以16釐創作短片《延》及《赤子》參加《劇場》的兩次實驗電影發表會，為臺灣實驗電影及實驗劇場開啟先河
- 1965-2002 任職台灣電視公司共三十六年，歷任新聞部攝影記者，採訪組副組長；新聞行政組長，行政部公共事務組長，副經理；及行銷服務部副經理
- 1966 長女莊萃出生
- 1968 次女莊蘅出生
- 1969 電視新聞採訪攝影金馬獎與畫家三哥莊喆舉行《兄弟畫影聯展》(台北 省立博物館)
- 1970 《電影藝術雜誌》(台北 晨鐘出版社)
- 1971 和九位攝影好友發起成立「V-10視覺藝術群」
- 參加《現代攝影 --女展》(台北 凌雲畫廊)
- 1971-2000 先後應聘在國立台灣藝大、銘傳大學、及中國文化大學，講授攝影及電視新聞攝影課程
- 1972 舉行《莊靈訪美攝影特展》(台北 國立歷史博物館)
- 1973 參加V-10《現代攝影--生活展》(台北 中華藝廊)
- 1974-1976 應邀參加多屆「全國美展」及「全省美展」
- 《攝影藝術散論》(台北 遠景出版社)
- 中山文藝獎(攝影)
- 參加V-10《'76大展》(台北 美國新聞處林肯中心)
- 1977 為慶賀父親莊嚴先生八十歲，舉行《莊氏一門藝文展》(台北 國立歷史博物館)
- 中國文藝獎獎章(攝影)
- 1979 《新聞攝影》(台北市新聞記者公會出版)
- 1980 中興文藝獎章(攝影著作)
- 1981 舉行《報導之外》攝影個展(台北 春之藝廊)
- 1983 參加V-10《'83台北》群展(台北爵士、版畫家及今天三藝廊同時展出，後於高雄、香港巡迴展出)
- 1984 舉行《自然與古典的現代觀》攝影個展(台北 爵士攝影藝廊)
- 1985 為紀念父親逝世五周年及母親八十歲，再度舉行《莊氏一門藝文展》(台北 龍門畫廊)

- 1986 參加V-10《'86逍遙遊》群展（台北 爵士攝影藝廊）
- 1994 應邀舉行《逆旅形色》攝影個展（台中 省立美術館），並出版專集
應邀舉行《莊靈、陳夏生夫婦-攝影結藝聯展》（台南 新生態藝術環境）
- 1994-1996 應邀擔任《影像雜誌》(IMAGE) 編輯委員
- 1994-1998 應選出任「中華攝影教育學會」第三及第四任理事長，任內曾主持「風景攝影」、「人像攝影」、及「攝影與藝術」三次國際性專題學術研討會，舉辦專題展，並出版論文集。1995應陸委會邀請，為中華發展基金主編《生活·台灣》攝影專集
- 1995 應邀參加《紀念攝影大師郎靜山-中國攝影百人展》（台北 國父紀念館）
- 1996 參加《台灣影像（VISIONS OF TAIWAN）紐約聯展》（紐約 台北文化中心）
- 1997 參加《台灣影像（VISIONS OF TAIWAN）巴黎聯展》（巴黎 台北文化中心）
應邀參加《女人·台北》攝影展（台北市政府新聞處主辦）
- 1997-1999 參加海峽兩岸攝影家記錄長江三峽未來淹沒區之自然景觀、文化古蹟、產業與人文影像攝影活動
合辦兩岸十位攝影家之《長江三峽攝影聯展》（台中省立美術館、高雄文化中心、台北國父紀念館及香港、澳門巡迴展出）
- 1998 應邀參加《老·台北·人》攝影展（台北市政府新聞處主辦）
- 1999 應邀參加《認真的台北人》攝影展（台北市政府新聞處主辦）
- 2000 應邀參加《2000台北國際攝影節大展》（台北 國父紀念館）
應邀參加《看見台北城市-百年攝影藝術展》（台北市政府新聞處主辦）
- 2001 應邀參加「第一屆平遙國際攝影節」展出「文人父親」專題（山西平遙）
- 2002 應邀參加「2002都勻國際攝影博覽會」展出《人間形色》系列作品（貴州都勻）
參加《藝林風華—國立國父紀念館第七屆展覽審查委員作品聯展》
- 2002-2003 自台視退休，擔任「漢文化資訊聯盟」秘書長，致力推動文化內容與電子書發展之結合
- 2002-2005 應聘在世新大學平面傳播科技學系攝影組擔任教授級教師，開授「專題講座」課程
- 2003 受推出任影像藝術創作團體「V-10視覺藝術群」會長
主持、企劃《又見V-10視覺藝術群三十年大展》並參加展出；出版《又見V-10/30》影像藝術專集（台北市立美術館）
第二十六屆吳三連獎（攝影藝術）
- 2005 《莊門五藝聯展》（台北 觀想藝術中心）
- 2006 《彼岸看見—台灣攝影二十家1928-2006》策劃、參展（北京中國美術館月11-23；上海圖書館 11月6-15）
主編《看見世紀光影—台灣攝影二十家1928_2006》影展專集
策劃、參展《雪域聖境攝影展》（台北文化藝術促進協會主辦）
世新大學圖文傳播暨數位出版系兼任教授，開授「專題研究」課程

- 2007 受推出任「台灣攝影博物館推動成立籌備委員會」召集人，與攝影界
好友共同發起推動「台灣攝影博物」館籌建工作
應聘擔任真理大學攝影聯合講座教授
參加《台灣藝壇風雲－國立國父紀念館第九屆展覽審查委員作品聯展》
- 2008 應邀參加《藝象台灣－吳三連獎藝術成就展》（台北 國立歷史博物館）
應邀參加《他們是歷史的目擊者－民國40年代台灣攝影記者作品展》
（台灣國際視覺中心）
舉辦《靈視 70－莊靈攝影回顧展》並出版《靈視 70－莊靈攝影回顧展專輯》
（台北 國父紀念館）
出版《莊靈·靈視》（雄獅美術）
世新大學圖傳系開授「攝影思潮」課程
《萬殊一相－董敏、莊靈攝影藝術展》（中興大學藝術中心）
- 2009 主持由「台灣攝影博物館籌備會」發起並舉辦《2009 TAIWAN PHOTO BAZAAR》
應聘出任「台北攝影與數位影像藝術博覽會」顧問，為大會策辦《筆路藍縷，
以啟山林－向台灣前輩攝影家致敬主題展》
- 2010 「台灣攝影博物館預備館」開幕，並舉辦多項展覽活動
成立「台灣攝影博物館文化學會」受推出任首屆理事長
應邀參加「兩岸故宮重走文物南遷路考察團」
應邀參加《2010 中國平遙國際攝影大展》
- 2011 應邀為台北市立美術館策展《時代之眼－台灣百年身影（EYE OF THE TIMES）攝影大展》
應中國新聞攝影學會邀請，擔任2011「中國國際新聞攝影比賽」之評審委員
為新成立之「台北攝影中心」策辦開幕展《華彩繽紛舞花弄影攝影藝術展》
獲第十五屆國家文藝獎



小說家 陳若曦 (陳秀美)

得獎理由

- 以冷靜、含蓄、深刻的藝術手法，表現社會真實。豐富的寫作經驗，見證歷史，顯露人性關懷，成就卓越。
- 作品關切議題廣闊，涵蓋宗教、生態、弱勢、性別等面向，堪稱文學作家的典範。



得獎感言

十年不寫小說了，忽傳來獲得國家文藝獎消息，不禁驚喜交加。

多年寫作，不敢說「文以載道」，但小說背景常不忘反映社會現實，總想為時代留點痕跡，包括個人理想和經驗。世紀交替的台灣，資訊多到爆炸，政經變動頻仍，文學發表園地卻日見萎縮，作家的無力感在所難免。小說不寫了，但是表達社會意見的雜文卻不能停筆，所謂「不平則鳴」，古有明訓。適逢台灣多事之秋，政治、族群、語文…擾攘不已，而過度開發、環境污染、貧富不均…處處都亮起了紅燈，知識份子實無袖手旁觀之理。坐而言之外，也有起而行之急，都以為是知識份子的本份。有時難免自問，是否脫離本行，不務正業了？如今，我把這個獎項視為一種回答，一種肯定。

我由衷感謝，並會繼續努力。

因為堅持，所以無悔

文/陳素芳 圖/陳若曦 九歌出版社 提供

二〇一一年四月，陳若曦應世界華文作家交流協會之邀，訪問澳洲雪梨作專題演講，她說：「在尋尋覓覓五十年後，方悟出自己的桃花源只有靠自己打造，而她的原型就是自己的家鄉，所以我要用餘生努力保護她、愛惜她。」

十年前，完成小說《重返桃花源》後，陳若曦決定小說封筆，改以短評與散文扣緊現實與讀者互動，積極參與社會活動，她說：「我是社會家，不是作家，文學只是我服務社會的方式。」七十三歲的陳若曦說：「知識分子沒有退休的權利日。」

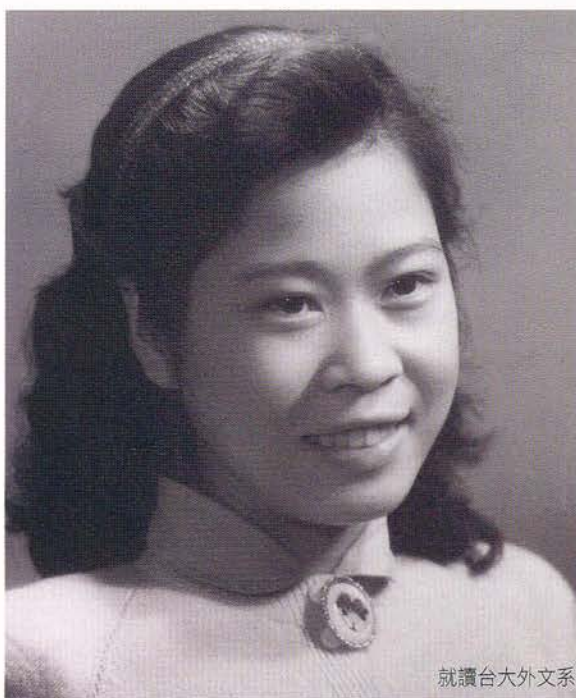
然而，在廣大的華文讀者心目中，陳若曦的名字前冠上的是「小說家」。文學評論家陳芳明更標示出陳若曦在上世紀八〇年代的小說是台灣文學史上重要的一章，他以「痛心疾首的面對理想」來形容這時期的

作品：「那是以生命和鮮血換取的文學作品，其中人格的扭曲與人性的變形，比起支離破碎的現代主義更令人感到驚心動魄，也比嘶聲吶喊的寫實主義還更使人痛心疾首。」

社會家追求理想、起而行的行動力，開闊了小說家陳若曦的眼界。為人生而創作是她寫作的理念，作品也亦步亦趨跟隨著她關懷社會的眼睛而有了不同的焦點。

腳踏車騎出影響台灣文學的『現代文學』

陳若曦的文學啟蒙早在初中念北一女時就開始，她愛看書尤其是文藝小說，也因此和同班同學陳喆成為好友，陳喆出身書香世家浪漫纖細而敏感，一九六三年以「瓊瑤」為筆名推出半自傳的小說《窗外》，開始了台灣愛情小說王國。陳若曦本名陳秀美，父親是木匠，母親是童養媳，家庭清苦，為了省便當費，中學六年都吃冷便當，高中時開始投稿賺取稿費，直到了一九五七年進入台大外文系在夏濟安主編的《文學雜誌》發表小說



就讀台大外文系



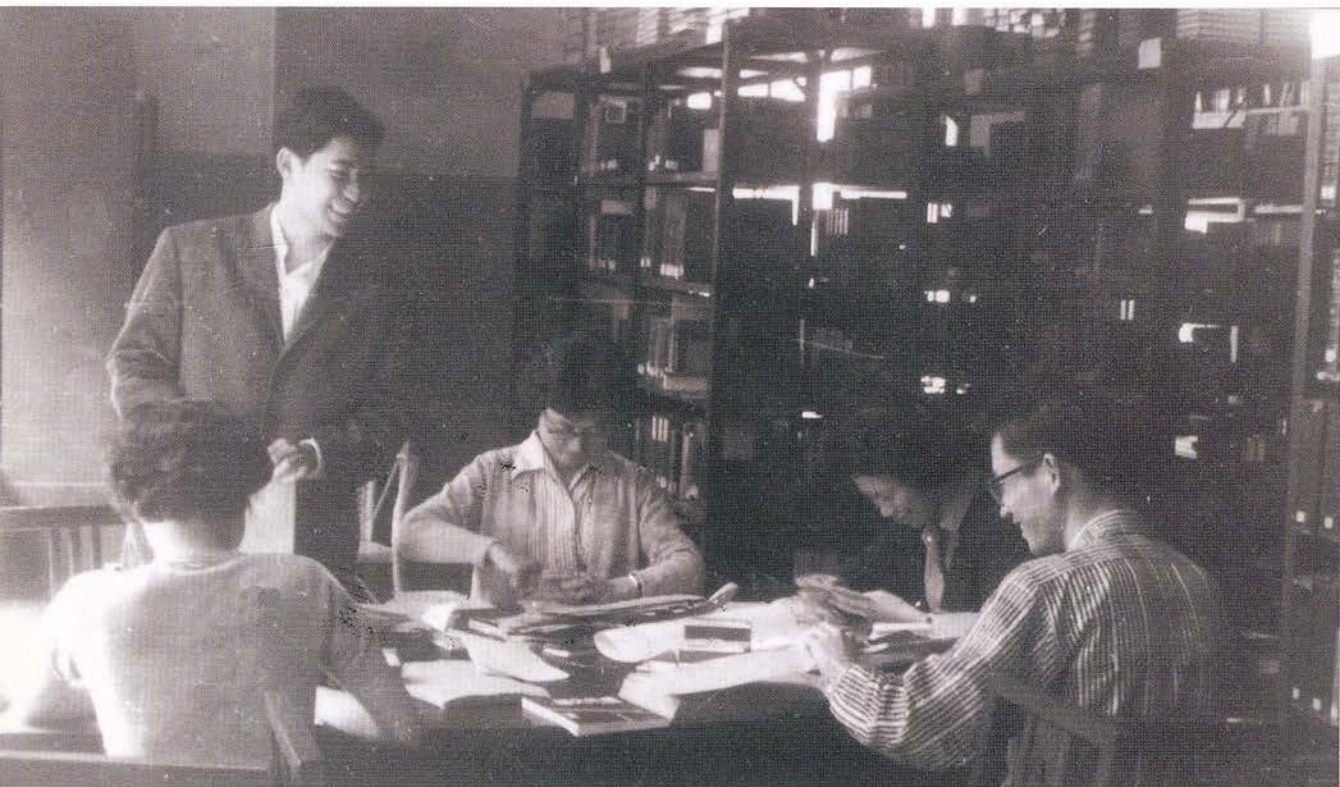
以台大外文系為班底的《現代文學》編委會合影，
前排左起陳若曦、歐陽子、劉紹銘、白先勇、張先緒；
後排左起戴天、方蔚華、林耀福、李歐梵、葉維廉、王文興、陳次雲

〈周末〉、〈欽之舅舅〉，一九六〇年與同班同學白先勇、王文興、歐陽子共同創辦《現代文學》雜誌，寫小說的陳若曦開始在文壇嶄露頭角。

一九六〇年陳若曦大三，主編《文學雜誌》的夏濟安赴美，她騎腳踏車上學，在新生南路口碰到同學白先勇，兩人邊騎邊聊，她擔憂夏老師赴美，這份純文學雜誌會夭折：「可惜沒有錢，要不然我很想辦這樣的一個雜誌。」白先勇沉吟半刻，然後說：「錢也許我有辦法。」於是白先勇出資當發行人，同班同學王文興、歐陽子、李歐梵與陳若曦等成立「編輯委員會」，《現代文學》熱熱鬧鬧的開張，標榜「現代」，理論、譯介與創作並重。半世紀前一段腳踏車並騎的談話，寫下台灣文壇的傳奇，編委會的成員都成了台灣現代文學史上不能遺漏的名字。

《文學雜誌》與《現代文學》是陳若曦小說創作上「現代主義」時期，她把對台灣舊社會中下層人士的關注與同情，精心包裝在西方現代派的抽象和晦澀裡。儘管「現代」，精神上卻遙遙呼應五四、三〇年代悲憫與抗議的精神，〈最後夜戲〉、〈收魂〉、〈辛莊〉等作品出現，似乎也預示著十一年後陳若曦的寫實風格。

文學是苦悶的象徵。禁忌的年代，苦悶的又豈止是像陳若曦這種滿腹理想的大學生，因為辦雜誌，與文壇接觸更多，她認識了一批寫詩的軍人，包括商禽、管管、楚戈等，他們來自中國大江南北，一九四九年隨軍來到台灣，有家歸不得，藉詩酒澆心中的塊壘，他們嚮往「波西米亞」狂放的生活方式，讓不菸不酒的陳若曦大開眼界。因為白先勇她認識了初三學生陳平，那時陳平正跟隨白先勇的同學顧福生學畫，喜歡畫人體，陳若曦問她模特兒的來源，她自得的說：「我對著鏡子畫自己嘛。」那時陳平正在學畫與創作間抉擇，多年後她以「三毛」為筆名，在文壇大放異彩。



1961年於台大外文系圖書館
裝訂《現代文學》雜誌，準備
寄給訂戶，站立者為白先勇

她以陳平作主角的原型寫了短篇小說〈喬琪〉，在《現代文學》時期的作品中，這篇小說頗受評論家夏志清的青睞，讚譽她人物素描的功力，具有一個小說家的必要條件。

一九六二年，陳若曦赴美留學，出國前她先自譯小說選集《收魂》，在麻州蒙何立克學院英文系攻讀一年，次年即轉約翰霍普金斯大學寫作系，修了「二十世紀當代美國小說」一門課，精讀海明威、福克納、史坦貝克等作家的作品，創作企圖心旺盛。不像同時代的留美學生滯美不歸，她從來沒有想過要留在美國，計畫取得碩士學位後回台灣教美國小說。然而，就在前一年發表短篇小說〈婦人桃花〉後，再見到陳若曦的小說已是十一年後。而回到台灣則是十八年後。

用腳投票，理想幻滅

一九六三年八月二十三日，美國黑人牧師金恩博士發動了民權訴求的「和平長征」，帶領黑人從南方步行到華府，長征路上不斷有黑人加入，進入市中心，人龍綿延一兩英里長，浩浩蕩蕩，原在路邊觀看的陳若曦，受到感動，毅然加入，成為隊伍中唯一的華人，引來側目。親眼目睹民權運動的里程碑，聆聽金恩博士演講〈我有一個夢〉，感動之外，身在異鄉的陳若曦最深刻的感受卻是：驕傲與孤獨。她主張「種族平等」，然而這場「黑白對抗」，她是外來者，只能在場邊為弱勢加油。就像六〇年代台灣的留學生一樣，離開了威權統治的成長環境，遇上當時美國流行的「中國熱」，讀到在國內被視為禁書的左派理論，一向同情弱勢的陳若曦開始嚮往社會主義，以為當時中國正是《禮運·大同篇》所描繪的境界，人人平等，充滿公平與正義。因此遇到對社會主義狂熱的力學博士段世堯，心靈相契。一九六四年兩人結婚，她同意段世堯學成後一起投奔社會主義的「祖國」。



1961年秋天，《現代文學》創辦，與歐陽子（左二）、楊美惠（右）赴花蓮訪問王禎和（左）

一九六六年十月十六日，踏上中國土地，她用腳投票，滿懷理想要參加社會主義建設，卻與「文化大革命」的浪潮撞個滿懷，面臨生命中前所未有大風暴。

司馬遷說：「屈原放逐，乃賦離騷；左丘失明，厥有國語」，「意有所鬱結，不得通其道，故述往事，思來者」。大陸七年，陳若曦停留歷史現場，目睹紅衛兵大串連，怵目驚心，下放農場參加勞動，文革的殘酷、荒謬、人性的扭曲與變形，使她對社會主義的憧憬完全破滅，也斷了再提筆寫作的念頭。一九七三年帶著兩大包被褥，兩大口箱子離開大陸，腦海裡盡是無窮盡麻木、悲慘的形象。她說：「我在大陸七年，可說一事無成，論種田，遠不夠自己糊口，教書呢？也是陪著誤人子弟，想來想去，只有一點，那就是多認識了自己的同胞。以前，我做為中國人好像是理所當然，與生俱來，無所選擇的。經過這幾年，我才瞭解中國人民原來既悲且壯，可愛復可敬……絕非一個專制的政治制度所能改變的。」就因為抒發這情懷，她重拾小說之筆。

經過巨大的毀滅後，小說家陳若曦再起，一九七四年十一月香港《明報月刊》登出〈尹縣長〉，批露「文革」真實的面貌，震驚世界。比大陸一九七七年劉心武的《班主任》、一九七八年盧心華的《傷痕》反思文革的「傷痕文學」早了三年。

兩岸領導人都看《尹縣長》

〈尹縣長〉之後，〈耿爾在北京〉、〈晶晶的生日〉等陸續發表，一系列知識分子和革命幹部、積極分子在「新中國」的悲劇，在她樸實、冷靜、內斂的筆下，欲語還休，點到為止；她以小搏大，用個別的悲劇控訴世紀的浩劫。在海內外引起軒然大波，影響至今，談描寫共產世界的說必然令人聯想奧威爾的《一九八四》以及陳若曦的《尹縣長》，被列入二十世紀中文小說一百強。



1971年於南京華東水利學校校園



1980年1月返台面見蔣經國之後，陳映真、黃春明、尉天驄等藝文界朋友召開歡迎會

一九七六年陳若曦《尹縣長》中文版結集出書，短短時間內銷了二十七版，次年獲中山文藝獎、聯合報特別小說獎，並與寫《旋風》的姜貴同為第一屆吳三連文藝獎的小說獎得主。嗣後，書寫「文革」的〈老人〉、《歸》，同樣給人帶來巨大的震撼。她以親身經驗證明，「烏托邦」不在，「美麗新世界」尚遠，儘管如此，她依然不放棄努力，在半自傳的長篇小說《歸》中，她寫出離開中國的前因後果，結局則是純創作，男主角自殺，女主角選擇留下，她認為：「經過文革的動亂，破敗的中國更需要人奉獻，這應該是回歸者的初心才是。」

恍如重生般回到文字世界，陳若曦確立了她在小說界無可替代的地位，在香港、台灣為造成轟動，《尹縣長》英譯本獲美國圖書館協會選為年度佳作，《時代雜誌》、《紐約時報》刊出書評文章後，美國各大學紛紛邀請演講。一九七九年，應加州大學「中國研究中心」之聘，移居美國。

歷劫歸來，消沉的意志隨著小說一篇篇的書寫再度飛揚，她更加確定自己人權的主張、對弱勢的同情，悲憫人在時代洪流中無可逆料的命運。「文革」小說之後，她將藝術視角停留在海外華人生活上，〈路口〉、〈突圍〉、〈遠見〉、〈二胡〉等，關心家鄉的民主運動、描繪華人知識份子的空虛、庸俗與孤獨、海峽兩岸不同的處境、相異的價值觀。

小說創作上她堅持寫實的藝術，正如個性上，她耿直、好打抱不平。文學上的成就累積她的社會公信力，她擁有更多發聲的機會，遇不平則鳴。際遇榮逢，有機會與兩岸領導人見面，她不畏權勢，言所當言。

兩次見面，兩位領袖都從《尹縣長》開始談起。

一九七九年高雄美麗島事件發生，她帶著北美華人作家簽名連署信回台替被告向總統蔣經國求情。睽違家鄉十八年，等在機艙門口的是一位高大的男子，看似特別機關派來的，她吸口氣，大方地伸手，問：「您貴姓？」那人回答：「我是你弟弟。」

完成任務返美時，學者沈君山一路作陪，他告訴陳若曦，在她和總統見面時，一旁作陪的秘書長蔣彥士十分錯愕與憤怒。蔣彥士說：「陳若曦欺人太甚，竟逼得總統要用人格來保證自己說的話！」高雄事件的家屬則告訴她，自她返台起，政府已不再逮捕人。



1985年5月中共中央主席胡耀邦接見

第二次面見國家領導人則是在一九八五年，離開中國十二年後再度踏上這塊土地，與中共領導人胡耀邦在中南海見面。為了替幾次申請出國被阻的詩人北島請命，她表達海外樂見中國作家出訪以利交流；會面之後，北島得以出國。

兩次見面，她對兩位領導人有了與過去不同的觀感。

一九九五返台定居，以《慧心蓮》再度獲中山文藝獎

一九七九年初次返台，十八年後再見，故鄉的變化之大，令她震撼，富裕之外，言論大為開放，比起大陸的專制統治，她覺得希望無窮，開始動起返鄉的念頭，直到一九九五年，終於圓了多年的回鄉夢，儘管築夢踏實，她卻付出了極大的代價。

「危邦不入，亂邦不居」，陳若曦懷抱知識分子先天下之憂的壯志，生命中兩次重大的抉擇，都反其道而行：「文化大革命」時，她投奔「祖國」要為建設美麗新中國而努力。第二次重大的抉擇，則是一九九五年返鄉，當時正暢銷一本書《一九九五閏八月》，「中共武力犯台」傳言在海內外甚囂塵上，出走台灣的移民潮再創新高，舊金山的華人說她回去是「送死」，她說：「要死，我就和台灣一起死。」

回台後，她出任大學駐校作家，教書、演講，關心環保，參加荒野保護協會；參訪各大寺廟，致力於佛教的本土化與現代化，投入慈濟功德會的活動；關懷婦女運動，積極參與「晚晴」婦女協會。寫作的範疇也隨著關心的議題而有了新的輪廓。



1987年夏初訪西藏，與班禪喇嘛相談甚歡



2001年以《慧心蓮》榮獲中山文藝獎，與家人合影

幾次歷史事件的參與，使得陳若曦的名字在同輩作家中政治色彩特別濃厚。正如女性主義前行者西蒙波娃的名言：先做人，再做女人。她同情弱勢，提倡人權，更關注女性命運，從一九五七年的〈灰眼黑貓〉到二〇〇〇年的《慧心蓮》，長達數十年的寫作生涯裡，政治之外，女性是永恆的主軸，正如小說家郝譽翔說：「陳若曦慣於採取自傳書寫，因此若把她的小說剝離掉文革、移民等特定時空的議題之時，我們發現，女性才始終是陳若曦真正關注的焦點。」回台後的創作《女兒的家》、《清水孀回家》、《完美丈夫的秘密》等更是女性形象鮮明，而探討佛教與女性的長篇小說《慧心蓮》，更二度獲中山文藝獎，成為該獎項創辦以來以小說二度獲獎的第一人。

因為堅持，所以無悔

陳若曦為人熱心又好交朋友，居住美國柏克萊時，經常在家中招待來愛荷華寫作坊訪問的海峽兩岸作家，長長的人名從蕭乾、沈從文到顧城、王安憶，台灣的陳映真、七等生、蔣勳、李昂等，串起來簡直是半部現代文學史，被兒子戲稱「陳若曦旅館」，作家莊因則題為「可來居」。一九八九年創組海外華文女作家協會，擔任首任會長。回台後，滿腔回饋故鄉的熱情更讓她忙得充實有勁，不願回台的丈夫段世堯卻頻頻催促她回美，在家鄉與家庭間，她選擇家鄉，終結第一段婚姻。

陳若曦擁有兩段婚姻，第一段婚姻維持三十幾年，在律師兒子的見證下，她選擇出讓美國的三棟房子；第二段婚姻短短二年，她賣掉台北精華區的房子。兩段婚姻都是友好分手，兩個丈夫則各站在政治光譜的兩端，一個認同中國，一個主張台灣獨立，她愛台灣，主張保持現狀。朋友笑說：「為政治理念而離婚，你創下台灣記錄了。」當政治標籤貼在家庭生活上，擾攘不安，她選擇單身，無婚一身輕，也成了賃屋居住的無殼蝸牛。

第一屆南投縣駐縣作家 藝術家進駐南投 歡見文藝人士駐縣



2000年7月第一屆南投駐縣作家進駐南投，為期一年的任務

中學時陳若曦壯志滿懷，抱獨身主義，將來要辦教育，學校的藍圖都規畫好了，中間還特闢一塊土地耕種。現在她獨居台北南區一棟三房兩廳的老公寓，最好最大的房間留做客房，客廳則經常舉辦藝文座談，銀髮族聚會，人來人往，宛如柏克萊「可來居」的翻版。

文學家、社會家，陳若曦坦率、見義勇為、有話直說的個性，始終如一。幾次關於環境議題的街頭運動，都可看見她的身影。身兼《僑協雜誌》編輯委員，擔任台灣銀髮族協會「藝文列車」主委、荒野保護協會定點解說員，不時還要代表台灣藝文界對外發聲，二〇〇九年在上海出席文化講壇，她呼籲海峽兩岸團結起來，為繁體漢字向聯合國申請「非物質文化遺產」的認證。環保、文化、老人是她現階段最關注的主題，雖然不再寫小說，如匕首般的短文，卻字字直刺社會弊端，發人深省。

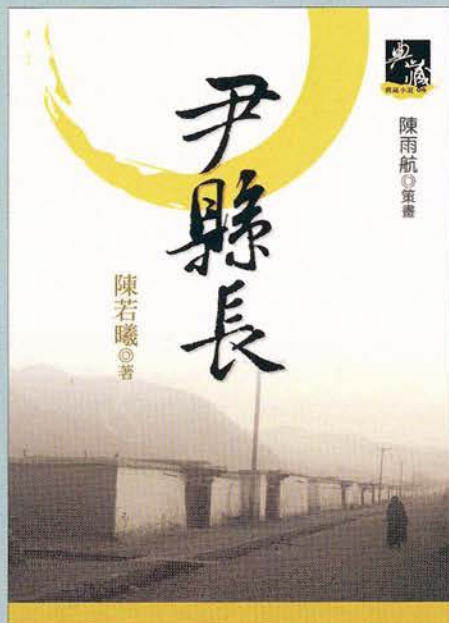
好友施寄青曾形容她：「到哪裡都有禍事發生。」同班同學白先勇則說她一生「多采多姿」。她則這樣看待自己：「我堅持自己的選擇，所以無怨無悔。」



2003年於台北，與台大外文系老同學餐聚，
左起陳明和、方蔚華、王文興、陳若曦、白先勇

本文作者 陳素芳

一九五六年生，台大中文系畢業。現任九歌文化事業總編輯，為國內資深文學編輯，編過文學叢書超過一千種，包括「中華現代文學大系」一、二輯，「台灣文學二十年集」、「台灣文學三十年菁英選」等，曾獲第二屆「五四獎」文學編輯獎。



《尹縣長》

短篇小說集，一九七六年台北遠景出版社出版，二〇〇五年九歌出版社改版重出。陳若曦細膩的刻劃出中國文革時期對人性的扭曲與百姓的迫害，這六篇小說實際上就是她在大陸生活中所見所聞的具體呈現。陳若曦是少數親身經歷文革時期生活的台灣人，她以高明的文學表達，使一系列六個短篇小說組成的《尹縣長》極具說服力，撼動了華人社會廣大的人心，舉世矚目。

白先勇說：「若曦是一位優秀的小說家，她以小說家敏銳的觀察，及寫實的技巧，將『文革』悲慘恐怖的經驗，提煉昇華，化成了藝術。《尹縣長》集中如〈尹縣長〉、〈耿爾在北京〉，已經超越了政治報導的範圍，變成闡釋普遍人性的文學作品。」

六個短篇描述的對象大致分兩類：老幹部與知識分子，文革期間，這兩個階級受害最大，〈尹縣長〉與〈任秀蘭〉兩篇描寫老幹部免死狗烹的悲慘命運，其餘各篇則集中在知識分子的命運。全書在內斂、冷靜文字下，如報導文字般細繪人類的浩劫。

曾獲六十六年度中山文藝獎，六十七年度吳三連文藝獎、聯合報小說特別獎，英文本為美國圖書館選為年度佳作，並有德、日文等譯本，其中〈耿爾在北京〉於一九八六年改編為電影，並為亞洲週刊評選為「二十世紀中文小說一百強」。

《紙婚》

日記體的長篇小說：一位赴美學藝術的上海女子尤怡平，因非法打工，在被移民局驅逐之際，與一位美國青年項以假結婚的辦法換取合法居留身份，在一年有名無實的婚姻裡，兩人發展出一種超越性別，近乎親情的情誼。項是一個同性戀者，在怡平順利拿到綠卡的時候，被診斷出染上了愛滋病毒。她不顧朋友的反對，毅然留下來以妻子的身份，陪伴項走過最後的一段生命之旅。

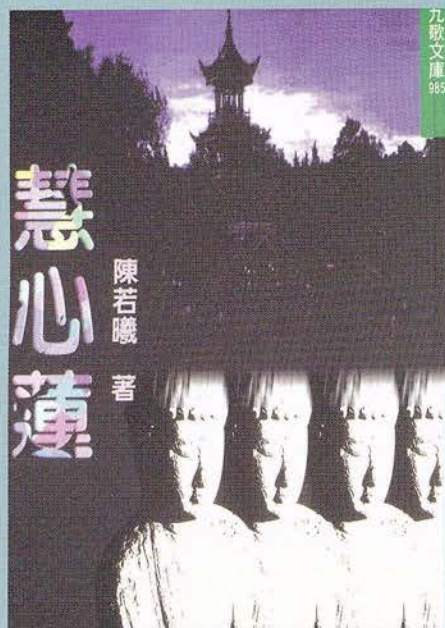
全書展現完全不同於現行的婚姻。一種超越了性的理性的情愛。怡平與項之間既不是兄妹之愛、朋友之愛，也不能算做是夫妻之愛。兩人的紙上婚姻，是「一種超越現實生活的情愛，是一種愛的絕對自由。雙方都感受到了一種沒有束縛、沒有爭吵的愛的自由感」。作品突出地表現了婚戀關係中男女之間平等互愛的人與人之間的人性關係。真實的再現了留美的中國學生在異鄉闖蕩的酸甜苦辣，反映出人間的世態炎涼，是陳若曦在八〇年代後，關注華人在美的生存困境，展現她一貫對女性與弱勢的終極關懷，探討性別問題及兩性對婚姻的看法。從性別文化的視角揭示女性群體生存的共同處境。

本書並同時在香港三聯書店出版，並在北京、南京出版簡體字版。

《歸去來》

散文集，打破寫作時間順序，以生活的時間和場地為軸，記錄了陳若曦中學和大學時代的點滴、初抵中國大陸的印象，美加生活及返台定居後的一些感想。全書二十八篇文章，寫中學和大學時代的生活，簡練生動，數十年前台灣的氛圍清晰可見；而大陸七年的描述，則是豪放、蒼涼，字裡行間盡是知識分子「憂天下」的情懷，以及理想破滅後的荒蕪，有時筆鋒犀利如匕首，刺破共產制度統治下的腐敗荒謬。寫文壇交往，則是瀟灑生動，呈現出「以文會友」、「文人相重」的情懷，而幾篇回台後的篇章更處處呈現她擁抱家鄉的熱與愛。

陳若曦回顧過往歲月，為理想太平洋兩岸來回折騰，住過的地方如美國前後十八年，加拿大五年，中國大陸七年，香港前後三年，細數過往，她以筆記錄生命的軌跡。一如小說的寫實風格，陳若曦的散文最能呈現她的人格特質，坦誠，順其自然，意到筆隨。全書文字樸實而節制，很少傷春悲秋，她以小說家的筆觸談往事，俐落生動，人物栩栩如生。我手寫我口，抒發意見，也是擲地有聲，篇篇言之有物，呈現出一個理想主義者數十年來堅定不悔的心志。

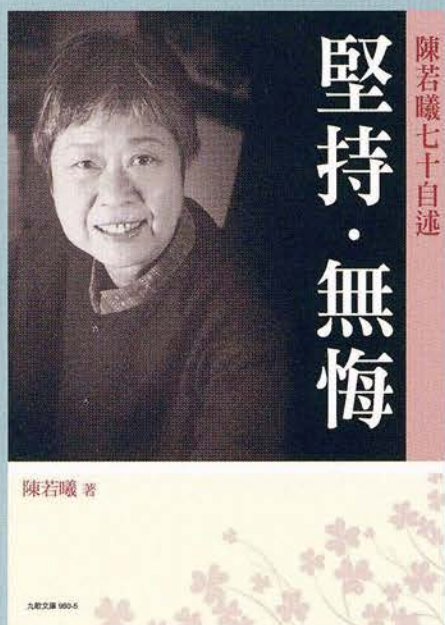


《慧心蓮》

一部講述女性／愛情（婚姻）／佛教的小說。台灣比丘尼人多勢眾，貢獻卓越，馳名國際，堪稱「台灣奇蹟」，出家的心路歷程更值得探討。小說刻劃了台灣三十年來的佛教興革和社會變化，更為婦女奮鬥和成長做了紀錄。佛教如何體現現代化和人性化？人性掙扎、佛法淨化和善惡報應，都在集集大地震裡譜出了圓滿結局。全書以杜美慧、杜美心姊妹，和他們的母親杜阿春，以及杜美慧的女兒王慧蓮四位女性為主角，他們在愛情或婚姻中都是失意者，在男女關係中，她們的男人扮演缺席者或是惡意者的角色。

杜美慧原是父權宰制社會中受婚姻迫害的女性，皈依佛們後轉型為具有主動行為能力、能夠自我選擇和作決定的現代比丘尼典範的承依尼法師，她是其他三個女主角的生命支柱。母親、妹妹、女兒，在她的帶領下，也由被動受害者、接受者的角色，逐漸轉型成具有自我主體性，在佛教中找到心靈皈依。作者以四位女性互相扶持，在人生路上各自走過坎坷破碎的愛情、婚姻之路，而終在佛教的修行路上，共同開出慧心蓮。

敘事的主軸分兩組主線，交叉進行，互相對照，一組是杜美慧、王慧蓮母女；另一組是杜阿春和杜美心母女。書名《慧心蓮》是三個女主角（杜美慧、杜美心、王慧蓮）的名字最後一個字串連而成，寓意甚深。全文曾在《中華副刊》與《世界日報》同步連載，並獲第三十六屆中山文藝獎小說獎。



《堅持無悔: 陳若曦七十自述》

本書為陳若曦自傳，她歷經國民政府接收台灣、二二八事變、白色恐怖等重大政治事件。就讀台大外文系期間與白先勇、王文興、歐陽子等人創辦了《現代文學》鼓勵了當時許多年輕人投身文學創作。台大畢業後赴美留學。文革期間因嚮往社會主義與毛澤東思想，與夫婿回歸大陸，卻正值文化大革命，居住七年，懷抱著失望離開大陸，赴加拿大定居。離開大陸後，便寫了反映「文化大革命」的小說《尹縣長》，震驚國際文壇。回到台灣又捍衛人權，並積極投入環保運動。秉持知識分子的良心，事事關心，身先士卒，不平則鳴。

她早年曾在《現代文學》發表小說作品，自七〇年代她一向堅持寫實主義風格，不論從早期的鄉土題材，或是中期以大陸生活經驗為背景，以及八〇年代以後描寫美國華人社會的作品，她始終保持一貫的「絕不無病呻吟」的寫作理念，她的創作如同她的生命，充滿現實政治色彩和感時憂民的情懷。

全書分六章，分別是：『採菊東籬的童年』、『來來來，來台大』、『去去去，去美國』、『文革與革文』、『美加二十載』、『婚姻終結者』，歷時兩年完成，全書文筆流暢，一氣呵成，寫出兩岸的滄桑與希望，以個人生命見證歷史，卓然可觀。

紀事

- 1958-62 台灣《現代文學》創辦人和編輯之一
- 1962 赴美就讀麻州蒙何立克學院英文系，翌年轉約翰霍普金斯大學寫作系
- 1966 偕夫赴中國大陸，適逢中共發動文化大革命，一九六九年任教南京河海大學
- 1973 全家移居香港，任新法書院英文教師
- 1974 移民加拿大溫哥華，任銀行職員
- 1979 應柏克萊加州大學「中國研究中心」之聘，移居美國
- 1980 年初返台見蔣經國總統，為「高雄事件」被捕人士求情
- 1980-82 先後任三藩市《遠東時報》顧問和總編輯
- 1983 柏克萊加州大學東方語言系客座講師
- 1985 五月在北京會見胡耀邦，應邀訪問西藏
- 1987 在拉薩會見班禪喇嘛；小說〈耿爾在北京〉在北京拍成電影
- 1989 創組「海外華文女作家協會」，當選首任會長
- 1990 因應「六·四」民運，創辦《廣場》雜誌並任社長
- 1994 應《星期天周刊》之聘，赴香港工作
- 1995 返台定居，中央大學駐校作家；慈濟醫學院兼任教授
- 1996 中央大學和慈濟醫學院兼任教授
- 1999 獲選《中國時報》人間副刊十二位跨世紀作家之一
- 2000 南投縣駐縣作家
- 2001-4 中華民國著作權人協會秘書長
- 2006 國立台灣科技大學駐校作家
- 2007 中國婦女寫作協會理事長；專欄作家協會副理事長
- 2009-10 台灣大學駐校作家
- 2009 與余光中、戴小華出席《上海解放日報》第二十七屆「文化講壇」
- 2011 赴新加坡「文學四月天」演講，又轉澳洲演講
九月獲國家文藝獎

中文著作

翻譯： 奇妙的雲（沙岡原作） 學生書局 台北 1962

短篇小說集：

尹縣長	遠景出版社	台北	1976
	九歌出版社	台北	2005
陳若曦自選集	聯經出版公司	台北	1976
老人	聯經出版公司	台北	1978
城裏城外	時報出版公司	台北	1981
	八方出版社	香港	1981
	天地圖書公司	香港	1983
陳若曦小說選	廣播出版社	北京	1983
陳若曦中短篇小說選	海峽出版社	福州	1985
貴州女人	遠流出版社	台北	1989
	香江出版社	香港	1989
走出細雨濛濛	勤十緣出版社	香港	1993
陳若曦集	前衛出版社	台北	1993
王左的悲哀	遠流出版社	台北	1995
媽媽寂寞	教育出版社	河北	1996
貴州女人（中短篇選集）	時事出版社	北京	1996
女兒的家	探索出版社	台北	1998
清水嬭回家	駱駝出版社	台北	1999
完美丈夫的秘密	九歌出版社	台北	2000

長篇小說集：

歸	聯經出版公司	台北	1978
	明窗出版社	香港	1979
突圍	聯經出版公司	台北	1983
	三聯書店	香港	1983
	友誼出版公司	北京	1983
遠見	遠景出版社	台北	1984
	博益出版公司	香港	1984
	友誼出版公司	北京	1985
	北方文藝出版社	哈爾濱	1988
二胡	敦理出版社	高雄	1985
	三聯書店	香港	1986
	友誼出版公司	北京	1987

紙婚	自立報系出版部	台北	1986
	三聯書店	香港	1987
	文聯出版公司	北京	1987
	華夏出版社	北京	1996
	江蘇文藝出版社	南京	2010
慧心蓮	九歌出版社	台北	2000
	大眾出版社	新加坡／吉隆坡	2001
	明報月刊出版社	香港	2010
	陽光出版社	銀川	2011
慧心蓮外一篇	香港／新加坡聯合出版		2010
重返桃花源	南投縣政府文化局	南投	2001
	草根出版公司	台北	2002
陳若曦小說精選集	新地出版社	台北	2010

散文集：

文革雜憶	洪範出版社	台北	1979
生活隨筆	時報出版社	台北	1981
無聊才讀書	天地圖書公司	香港	1983
天然生出的花朵	百花出版社	天津	1987
草原行	時報出版社	台北	1988
西藏行	香江出版社	香港	1989
青藏高原的誘惑	聯經出版公司	台北	1989
	博益出版社	香港	1990
柏克萊傳真	勤十緣出版社	香港	1993
柏克萊郵簡	天地圖書公司	香港	1993
域外傳真	人民文學出版社	北京	1996
我們那一代台大人	台北縣立文化中心	台北	1996
慈濟人間味	遠流出版社	台北	1996
打造桃花源	台明文化中心	台北	1998
歸去來	探索出版社	台北	1999
生命的軌跡	四川人民出版社	成都	2000
堅持・無悔：陳若曦七十自述	九歌出版社	台北	2008
我鄉與她鄉	九歌出版社	台北	2011



電影導演 張作驥

得獎理由

- 創作態度真誠，運用邊緣演員，獨樹一格。作品對於社會邊緣與弱勢群體，充滿悲憫之情。
- 在台灣電影不景氣的艱困環境中，以堅韌生命力，完成作品，有卓越藝術成就，獲得國內外大型影展的肯定。



得獎感言

在我父親去世之後的第二年，那時電影《蝴蝶》還在難產，有天夜裡我突然從棉被裡坐起來，看著我父親身前睡的那張病床，無法克制的我大哭起來，睡在身旁的兒子被我的哭聲嚇醒，他拍著我的背，輕輕的問：「爸爸你怎麼了？」我不知道該怎麼跟六歲大的兒子解釋我的心情，只能說：「爸爸沒事，只是好想你爺爺。」在為父親舉辦告別式的時候，我沒有掉下一滴眼淚，在電影這條路上，無論是遇上多艱困的時刻，我也從未掉下一滴眼淚，認識我的人都知道，我的個性是如此的自大，沒有任何事能讓我低頭，但因為父親的死亡，才讓我知道就算過去擁有多大的榮耀也彌補不了我內心的傷痛。至此之後，我始終相信，與其人死後舉行多盛大的告別式，倒不如在生前就好好對待他。

當父親走後，痛失至愛深受打擊的母親也真正的衰老了，當初為了向反對我進電影圈的雙親賭一口氣，向他們證明我可以在電影圈闖出一片天，我在「愛」中迷失，在「恨」中掙扎，兩者皆讓我成長。

再多的成就，沒有盼望的對象一起分享，欣喜也就少了一大半；流動的溪水沒有石頭橫亙在前面，也就少了沖激的力道。身為人子的歉疚早已經難以言喻……

隨著二十幾年的光陰呼嘯過去，如同電影的幕起幕落，我的人生也隨之跌宕起伏，深刻體驗實現夢想的甜蜜和殘酷的現實滋味。

獲得國家文藝獎給予我莫大的鼓勵，非常感謝生我育我的父母，以及評審對我的鼓勵、在電影路上一路提攜我的人。我也要感謝我的兒子，是他讓我每天對生命都有著不同的體悟。

作為一個電影導演，我對每部作品永遠不會感到滿足，也許電影之路是苦的，是短的，但我依然甘之如飴。

暗夜中的光與愛

文/小野 圖/張作驥電影工作室 提供

一九八九 一個運動的尾聲

認識張作驥這個人是從他的背影開始。

那是一個傾盆大雨的午後，他披著一件墨綠色的軍用雨衣，騎著摩托車呼嘯的衝進到我們的五月工作室外面走廊。我看不到他的臉，因為被雨帽遮住了。印象中那個魁武的背影和俐落的身手，配上了落不停的雨的氣氛，很像後來楊德昌拍的《牯嶺街少年殺人事件》中本省掛幫派藉著雨夜，穿著雨衣帶著武士刀去殺外省掛的那一幕。有點恐怖暴力的氣息。

正在五月工作室籌拍由黃春明小說改編的《兩個油漆匠》的虞戡平導演告訴我說，這個人是他的副導演，剛結束侯孝賢的《悲情城市》來這裡報到。帶著墨鏡的虞戡平笑著說：「我要他再苦再難都不能退出《悲情城市》，一定要撐住，要挺侯導。果然…他跟到最後一個鏡頭。哈哈…」當時的大導演都是這樣邪邪的笑的，有點霸氣有點江湖。

我永遠不會忘記那一年。一九八九，天安門事件發生的那一年，李登輝上台，台灣開始進入多事之秋國事如麻的亂局。八十年代初盛極一時的台灣新電影運動

進入奄奄一息的尾聲，我和我的好朋友吳念真、柯一正合組了一家五月有限公司，帶著幾個學生接接廣告和拍片維生，虞戡平導演也借了我們的公司拍他個人「最後一部」劇情片，金馬影帝孫越也對外宣佈這將是他人生「最後一部」電影，之後，他就要去當終生的義工了。對我們這些中壯代的電影人而言，彷彿是繁華落盡酒店要打烊了。偏偏有許多熱愛電影的年輕學子眼見台灣新電影興起一切正旺，難免心生嚮往，紛紛投考影劇科系或是轉系到影劇科系。張作驥便是其中之一。可是當這批熱血青年畢業正想踏入這個行業時，迎接他們的卻是一個台灣電影工業大蕭條的黑暗時代。



2009年《當愛來的時候》拍攝現場

那年想轉進文化大學戲劇系的人非常多，退伍後的張作驥勉強擠了進去。同班同學分兩派，一派是早早就加入了電影劇組跟戲甚至還當上演員的，另一派是主張默默創作完成自己短片的，張作驥是屬於後者。他從來沒想要當導演，他想當個攝影師，只是因為虞戡平導演看過他的畢業製作後，問他願不願意當他的助導，引著他一頭栽進了導演組。

跟了虞戡平的《海峽兩岸》之後又去跟了香港導演嚴浩的《棋王》，後來徐克重拍這部戲，助導張作驥又重頭到尾跟了一遍，學到香港人工作態度的嚴謹、效率和專業。他去跟《悲情城市》時還是助導，在複雜混亂的人事更迭中，侯孝賢拉拔他升上副導，他成了少數能跟到了最後一個鏡頭才離開的工作人員。張作驥對《悲情城市》始終不離不棄，給了他爾後在電影創作上深厚涵養與能量。

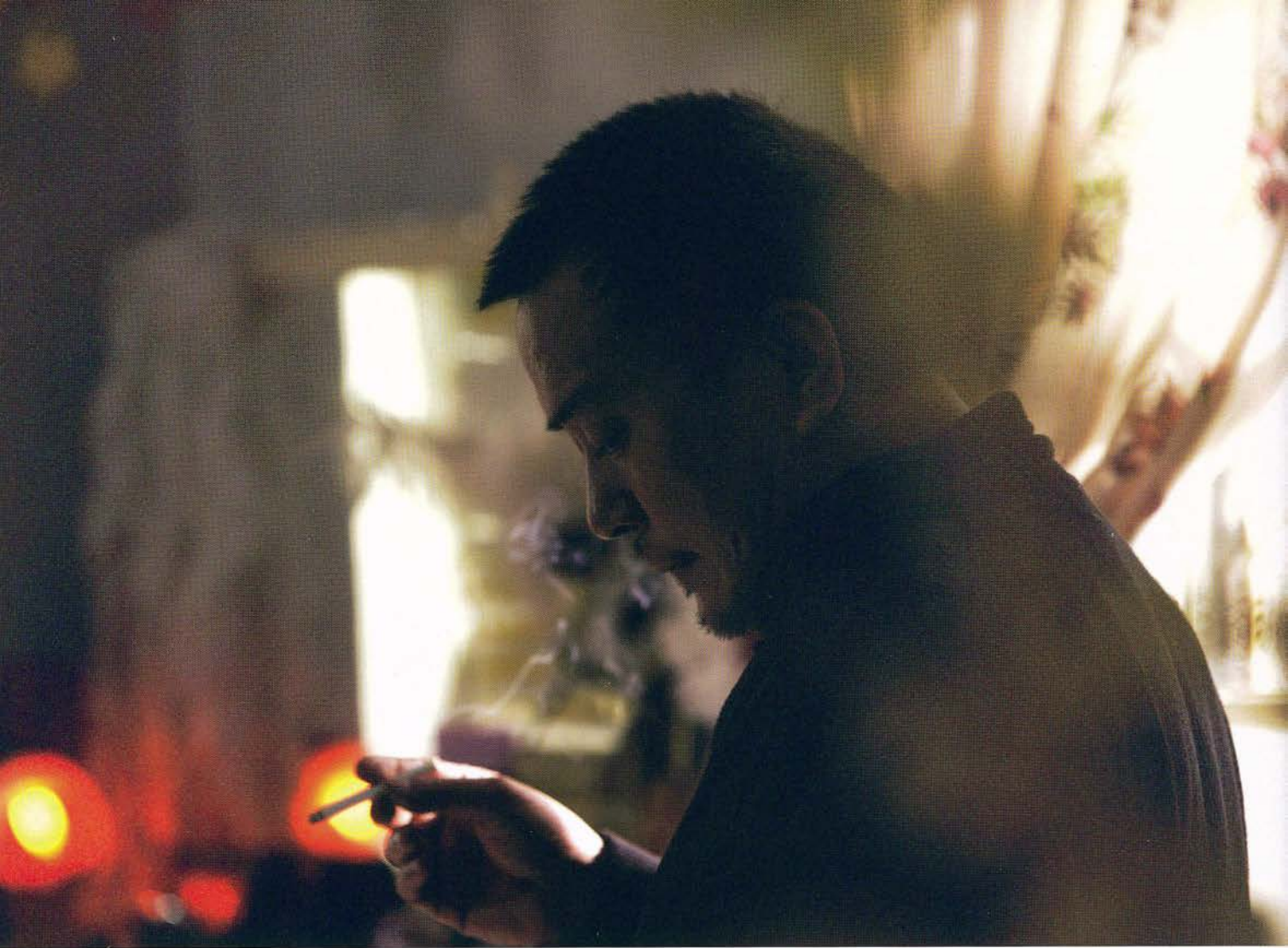
那時候他看到了在台灣拍電影過程的複雜和混亂，自認為自己還沒資格當導演，反而是非常紮實的片場實務經驗讓他成了當時許多新手導演的救火隊。他帶了一個六人小組專門替當時那些發生狀況的新手導演們解決疑難



2009年在片場

雜症，包括找場地、架高台、打燈光、找臨時演員。他在每個拍片現場都有一張副導演的椅子，新手導演有時會轉身請教他如何進行下一步。

這樣又過了幾年，雖然收入很不錯，但是他覺得這樣下去也不是辦法，於是決定放棄有收入的拍片工作，靜下來好好寫個沒報酬的劇本，參加新聞局的優良劇本比賽，於是他寫了《暗夜槍聲》。他的劇本得了獎，香港導演張之亮找上了門，他以為終於有機會拍他自己寫的劇本了。沒想到他剛起步的導演之路非常挫敗，影片拍完後張之亮表示閩南語太多看不懂，要帶回香港重新剪接，於是張作驥對外宣佈，他不承認那是他的導演作品。他的脾氣頑強而固執，就像他後來的電影作品一樣。



2009年在《當愛來的時候》拍攝現場沉思劇情

一九九五 暗夜相逢

有天深夜，我散步經過中正紀念堂附近，隱約間看到一個穿著家居服的漢子醉眼迷朦的坐在路邊的鐵椅上，溫柔的撫摸著一隻忠心陪伴在身旁的狼犬。那是一個悶熱到令人快要窒息的夏夜，悶的不只是天氣，當然還有心情。我和那個醉漢對望了一眼，我們彼此都有點尷尬，因為我認出他來。六年前，我見過他穿著雨衣騎著摩托車魁武的背影，雖然當時沒有看到他的臉，但是卻可以感覺一股蓄勢待發的氣勢。只不過才六年的時光，我在黑暗中看到了他醉紅的臉，我不忍駐足，匆匆離去。

有一天我們聊起我們那一次的暗夜相逢。他笑著說，他當然有認出我來，但是不知道要說什麼？「我正在拍《忠仔》」他說。一九九五閏八月，就是傳說中共要攻打台灣，台灣就快完蛋，國片也快完蛋的那一年，三十四歲的他才正式當上了導演。在拍《忠仔》之前張作驥也拍過一些非劇情片，其中包括和我合作過的台視的系列紀錄片《烈火青春少年檔案》，是關於青少年犯罪實際案例的探討，他負責導演其中兩集：〈偷竊〉和〈結夥搶劫〉。後來他繼續追蹤這些犯罪的青少年真實的生活和環境，於是他被他們帶到了關渡平原，當環保人士為了保留台北最後一塊未開發的濕地而努力時，看到的不是濕地上的候鳥和水筆仔，而是住在關渡平原上那些社會底層跳八家將的青少年們。關渡平原中的螃蟹在電影中只是個道具，智障兒阿基撿來要去學校炫耀，卻被愛吹噓阿公給吃了。

為了讓自己的電影作品帶有強烈的真實感，他讓原本相互不熟悉的演員們生活在一個屋子裡，讓他們彼此像家人一樣的相處很長一段時間，當他覺得演員們已經到達那個心理狀況時，才宣佈正式開拍，他開拍後的效率就相當高了。他在靜靜等待的正是他的心理時間。導演循著原本拍紀錄片的態度，努力捕捉鏡頭營造真實感，他的手法大膽自信，生猛固執的運用長鏡頭及黑畫面，巧妙運用畫外音，完全不向一般商業電影的手法妥協，企圖建立他自己獨特又純粹的寫實主義草莽美學。電影中強烈批判了社會偽善殘酷，堅持他人道立場。大自然美麗的濕地對他而言卻是蒼涼荒蕪的。他的首部作品獨樹一格，起步甚高，頗有自立門戶、自成一家的氣勢。這部電影對年輕電影工作者的影響力歷久不衰。



1996年電影《忠仔》

張作驥從侯孝賢那裡學到了如何挑選和處理演員，包括演員的心理狀態和環境場景之間的關係，讓演員的表演充滿真實感到近乎紀錄片的風格，而他也從虞戡平導演和香港導演那兒學到了非常專業而有效率的拍片方式，張作驥說虞戡平導演是一格一格的將分鏡畫出來後，非常嚴格的去執行的。張作驥靈活的融合了這兩種截然不同的導演風格。

做為一個電影導演，張作驥最讓人驚嘆的是他聽不懂閩南語，可是他不但可以掌握演員的語言，更可以掌握那種閩南式的生活文化。做為一個曾經在八二三砲戰當過通訊排排長的外省父親的獨生子，張作驥曾經因為將《忠仔》拍得太有台灣味，而受到某些政治團體的邀請去放影片並且演講，當台下的觀眾們熱切的用閩南語提問時，他站在台上傻笑說他聽不懂。這件事讓我想到日治時代對台灣歌謠最狂熱收集和推動的反而是日本人柏野正次郎，這就是文化最奧妙之處，它是取決於個人的感受、體驗和認同，而不只是狹隘的血緣和基因。

當張作驥的第一部電影《忠仔》終於面對觀眾時，會造成影評人和文化人的驚豔就是這個原因。行家們竊竊私語著：「這傢伙很厲害，不輸給前輩大師們。」如果說在十年後一些帶有濃厚的台灣味的電影受到觀眾的喜愛，重新掀起了一股文化上的「愛台灣」風潮的話，那麼張作驥的《忠仔》可算是寂寞孤獨的先行者。



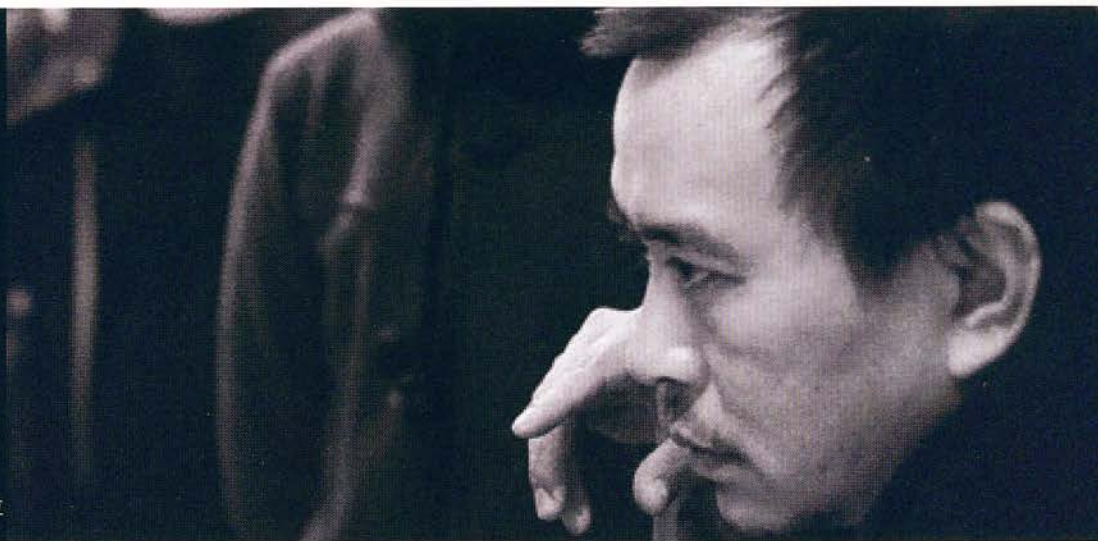
1999年電影《黑暗之光》

一九九九 沒有電 還是要有電影

果然張作驥不負眾望，才拍了第二部電影《黑暗之光》就拿下東京影展「最佳影片大賞」、「東京金賞」及「亞洲電影大賞」三項大獎，為當時一片黑暗的國片環境帶來了一絲曙光。延續了第一部電影《忠仔》所建立的邊緣弱勢底層小人物的原型，和對家庭成員之間微妙的關係的爬梳，導演拍出了更上層樓的《黑暗之光》。這回場景從關渡換到了基隆港，從荒蕪的溼地來到了雜亂擁擠破落的港口，唯一相同的是都靠近了河流和海洋，「水」的意象在張作驥的電影中不停的出現和轉換，成了微弱且唯一的安慰和療癒。

「其實，我原來劇本寫得很幽默風趣，但拍出來卻變得這樣悲傷。我不小心洩漏了內心最真實的感覺，」張作驥事後這樣說。《黑暗之光》比《忠仔》多了些超越殘酷現實的想像和溫暖。彷彿在無盡冷冽殘酷的黑暗中，尚存著一種爛漫的氣息，讓人嗅到一絲幸福和尊嚴。而女孩的微笑便是黑暗之光，暗示了自我的超越和救贖。

一九九九年發生九二一大地震，才要辦第二屆的台北電影節曾經一度要停辦，後來決定用哀悼大地震所有死難者的方式照常舉行，而《黑暗之光》也眾望所歸的拿下了第二屆台北電影節商業類的最佳影片。作為當時台北電影節的主席，我安排張作驥和當時剛選上台北市長人氣超旺的馬英九先生會面，目的當然是能沾沾他的人氣，搏搏版面讓《黑暗之光》被更多人看見。當時我站在市政府門口等張作驥的到來，張作驥穿著一雙全是泥巴的球鞋從拍片現場趕來，然後從袋子裡掏出一雙比較乾淨的休閒鞋，我扶著他將有泥巴的球鞋脫下來換上了休閒鞋，兩個人慌慌張張的趕到貴賓室，一場世紀的「馬張會」就這樣進行了。



記得那一屆我針對大地震的發生提出了「沒有電，還是要有電影」和「沒有電影，還是要辦盛大的電影節」的概念，在東區最昂貴的地段辦了幾場露天電影院。如果說侯孝賢的《悲情城市》（1989）是上個世紀八十年代末台灣新電影運動最後一聲悲鳴的話，張作驥的《黑暗之光》（1999）應該是上個世紀九十年代末台灣電影工業面臨土崩瓦解前夕的最後微光，這道微光一直亮到十年後。

「還有誰在拍戲呢？」記得當時張作驥很感傷的問我說：「用十根手指數一數就數完了…。」是啊，那我們來數數看，這兩、三年之間還有哪些人在拍電影？侯孝賢的《海上花》，王小棣的《魔法阿嬤》，蔡明亮的《洞》，陳國富的《徵婚啟示》，萬仁的《超級公民》、李崗的《條子阿布拉》，而新人導演有陳以文的《果醬》、蕭雅全的《命帶追逐》、鴻鴻的《三橘之戀》…果真的是十根手指就數完了？

不過一九九九那一年，鴻鴻邀我去看他們辦的「第一屆純十六獨立影展」，在當時台灣電影已經跌到谷底的時刻，這批不怕死的年輕電影人似乎預告了十年後的「台灣電影復興時代」是屬於他們的，當時的名單中就有後來果然引領台灣電影復興風騷的魏德聖。我們可以從當時台北電影節的非商業類影片得獎名單中還有金穗獎的得主，或是公視的「人生劇展」中的那些更年輕的電影工作者中，看到在電影工業崩解的夾縫中，辛苦茁壯的電影新生代，可是十根手指和十根腳趾都數不完的。

在世紀交替的關鍵時刻，《黑暗之光》的出現和得了國際大獎，大大鼓勵了那些只能用「低成本、高誠意、純台灣手工製造」的年輕電影工作者。當他們抱著如同宗教信仰般的虔誠和熱血，前仆後繼的尋找有限資金完成電影作品，讓台灣電影能在黑暗中繼續發光發熱時，張作驥便是這個電影黑暗時代的最佳典範。後來的十年間，張作驥本人一直是這個「純手工製造」概念的執行者，他從來沒有因為盛名而轉拍高成本的大片，直到十年後，他還是能將預算控制在低於新台幣一千萬元。



2009年《當愛來的時候》拍攝現場
聆聽錄音

二〇〇二 國片歸零的時刻

驚天動地的中央政黨輪替為台灣的二十一世紀揭開了序幕，有些人抱著一個「偉大的時代」終於誕生的心情，歡欣鼓舞的迎接嶄新的時代，但是也有人是抱著「亡國的痛苦」遠走他鄉，不忍回望已「淪陷」的島國，期待能有「中興復國」的一天。

這個殘酷時代的氣氛反應在一路下滑的國片市場上更是慘不忍睹，拍片量越來越低，真的是十根手指就數完了，每部國片的票房都跨不過新台幣一百萬元，整個電影市場佔有率低於百分之一，幾乎是歸零了，整個台灣電影市場完全掌握在外片發行商手中。新聞局的國片輔導金讓國家成了國片最大的投資者，由於粥少僧多大家吵個不停，輔導金的辦法改來改去，藝術或商業，舊人或新人，誰該得誰該死，一塊餅你爭我奪落了滿地的碎屑，只能留給未來的博士候選人寫論文來分析其中的奧妙。

在這樣的混亂和絕望的亂局中，張作驥完成了他的第三部電影《美麗時光》。

電影的背景環境出現了南腔和北調，閩南人、客家人、外省人等不同族群在嚴苛環境逼迫下，湊合在一起生活的局面。他再度採用紀錄片的形式去拍演員之間的互動，讓觀者相信眼前的這些人都是真的活在那樣的情境裡。這一直是張作驥最擅長的能力之一，讓他的電影極有說服力。在《黑暗之光》裡只是靈光一現的魔幻寫實手法，到了這部電影更是發揚光大。門前排水溝裡少量的黑水又一次引出了水的意象，而這個意象在後來的情節中一再出現。最後當小偉為了逃避黑道的追殺就跳進黑水溝裡，水溝變成了清澈的海洋，有很多熱帶魚在他們四周悠遊，身上被插了刀的阿傑在

2002年電影《美麗時光》



水中將刀拔了出來。海洋中的一切就像是小偉的罹患血癌的姊姊所擁有的魚缸裡面情景的放大。在醜陋的環境中幻化出這些童話中的動物似乎是導演喜歡的手法，因為在後來的作品中他還是讓牠們出現。幻想是唯一能讓自己從苦難中解脫的方法，幻想更可以突顯現實的殘酷和無情。或許也暗示了對當時整個大環境的無力和幻滅吧？

二〇〇二年正好是台灣新電影運動的二十週年，當年的金馬獎執委會除了邀請蕭菊貞拍了一部紀錄片《白鴿計劃》來紀念新電影運動外，同時也推出了一個「台灣新電影二十年」的專題影展，從一九八二年的《光陰的故事》到一九八九年的《國中女生》，二十八部被歸類為「台灣新電影」的作品在這次影展中重現。金馬獎的執行長王曉祥在開幕記者會上稱讚台灣新電影的工作者：「長江後浪推前浪，前浪還在浪頭上。」這句話很有趣，雖然讚美了前行代的電影工作者創作不綴，依舊是居於主流地位，但是也反應了整整晚了十年才能冒出頭的後繼者的處境。

一九六一年出生的張作驥不是前浪，更不是後浪，他夾在兩波浪潮之間自生自滅，他是沒有結黨結幫的獨行俠。因為《美麗時光》的精彩表現，張作驥從侯孝賢手中拿下二〇〇二金馬獎最佳影片的獎座，成了一片蕭條的電影景況中少數美麗的風景。記得那年還有兩部很重要的國片，一部是陳國富的《雙瞳》，另一部是易智言的《藍色大門》，它們各自代表了未來國片開展的不同意義。

2007年《爸……你好嗎？》拍片現場



張作驥邀我替他的《美麗時光》站台，當我拿起麥克風想用我過去一貫自以為輕鬆幽默的口吻說笑話時，一個頭上包著花巾的小男生忽然站起來制止了我，他口氣很兇的說，他是買票的消費者，有權利要求我不准說出劇情，破壞他看片的樂趣。不習慣和人衝突的我當下陪著笑臉保證我不會透露劇情，張作驥看我很尷尬，刻意向台下的觀眾解釋我是誰。記得他用了很誇張的形容來描述我的「當年勇」，可是敏感的我並不喜歡這樣的解釋，我羞紅著臉離開了戲院，也好像衝回戲院對著那個目中無人的年輕人回敬一句髒話。

不過我知道罵一百句髒話也沒有用，整個時代已經朝著我們不喜歡的樣貌一洩千里了，不是嗎？就像拍完《美麗時光》後的張作驥，展現在他前面的並不是一條迎向光明的康莊大道，而是一塊搬不動的巨石和越陷越深的荊棘泥濘小路。電影《蝴蝶》便是那塊巨石，用底片拍的電視連續劇《聖稜的星光》便是那條讓他越陷越深的泥濘小路。才剛剛跨過了四十歲他，就像是一個永遠無法羽化成蝴蝶的蛹，掛在一棵枯樹上等著如同一片枯葉般掉落在地上。花掉他最多的精力和金錢的《蝴蝶》不叫好更不叫座，在大雪山上來來去去終於拍完的《聖稜的星光》雖然拿下了金鐘獎最佳連續劇獎，卻也成了他往後歲月的「金鐘罩」。

我並不清楚在這六、七年之間張作驥是如何熬過的，因為我連自己是怎麼度過兩進兩出電視台的歲月，都如同還在噩夢中沒有走出來。

二〇〇八 當長江後浪衝上來時

政黨二次輪替，台灣就像在烤缸裡的蕃薯又被翻了兩翻，而台灣電影復興的奇蹟竟然也同時驚天動地的上演了，打響這一槍的是一九六九年出生的導演魏德聖，他所代表的這一波電影工作者才是真正的長江後浪。

這時我忽然接到好幾年都無聲無息的張作驥的電話，他告訴我他最新的電影是用十個短片組合起來的《爸…你好嗎？》。我問他說：「那，你好嗎？」他在電話那端嘿嘿的笑了起來，他邀我去他的公司看他的新片，那是我第一次去他位於景美捷運站附近的公司。當他和助理們守候在捷運的三號出口時，我的腦海裡快速的跳接著那幾個畫面：穿著雨衣騎著摩托車的魁武背影、坐在黑暗中只有狼犬陪伴的醉漢、在市政府門口脫下沾滿泥巴的球鞋要展開世紀對談的國際大導演…。此刻的張作驥好像浩劫餘生的倖存者，對著剛從捷運走出來的老朋友揮著手，那種重現江湖的氣氛，讓我還真有點泫然欲泣的感動。

我坐在工作室小小的試片間看著張作驥的新片《爸…你好嗎？》，助理給了我紙和筆，還有一包衛生紙。「大家看完都會哭得很慘。」張作驥有點得意的說著。結果我沒哭，因為從捷運出來看到導演時，已經擦過了眼淚。張作驥的「有機劇本」繼續長大，到了這一部電影分裂出十個種子，各自發芽茁壯，他拍了十段不同父親的故事。表面上他是向過去所拍的電影說再見，因為他換了一種心情和角度說去男人，他企圖重建一種人與人的信任和愛，他像是對自己喊話。事實上，他所在乎的核心命題依舊是家庭，他只是換個心情和方式說故事而已。

他揮灑自如的說著完全不同類型的爸爸的故事，他就像是跳上了比武的擂台在沒有對手的情況下，孤芳自賞自願自的打了十套精準的拳法的武林高手，動作輕盈但是拳拳到位風生水起。我知道，那顆掛在枯枝上的蛹落在地上，像一片枯葉，忽然飛上了天空，原來他是羽化成功長得像一片落葉的枯葉蝶。熬了那麼多年，他所期待的那隻輕盈的蝴蝶，此刻才真正飛了起來。



2007年《爸…你好嗎？》龍山寺的拍片現場



2009年《當愛來的時候》拍片現場。

二〇一一正在浪頭上

二〇一〇年，張作驥終於拍出了《當愛來的時候》。這次他挑戰了全新的題材，台灣的女人。他同時挑戰他不熟悉的全新的演員，在極有限的時間和條件下完成了這部傑作。從《爸…你好嗎？》到《當愛來的時候》，張作驥改變他過去最擅長的陽剛熱血青春的灰色基調，轉為溫柔敦厚細膩的人生體驗和覺悟，他的世界忽然溫暖明亮起來。他處理不同年齡和地位的女人之間的內心狀態和心理轉變過程，還有權力消長的微妙關係讓人嘆為觀止，再次證明了他能掌握不同題材的驚人潛力。

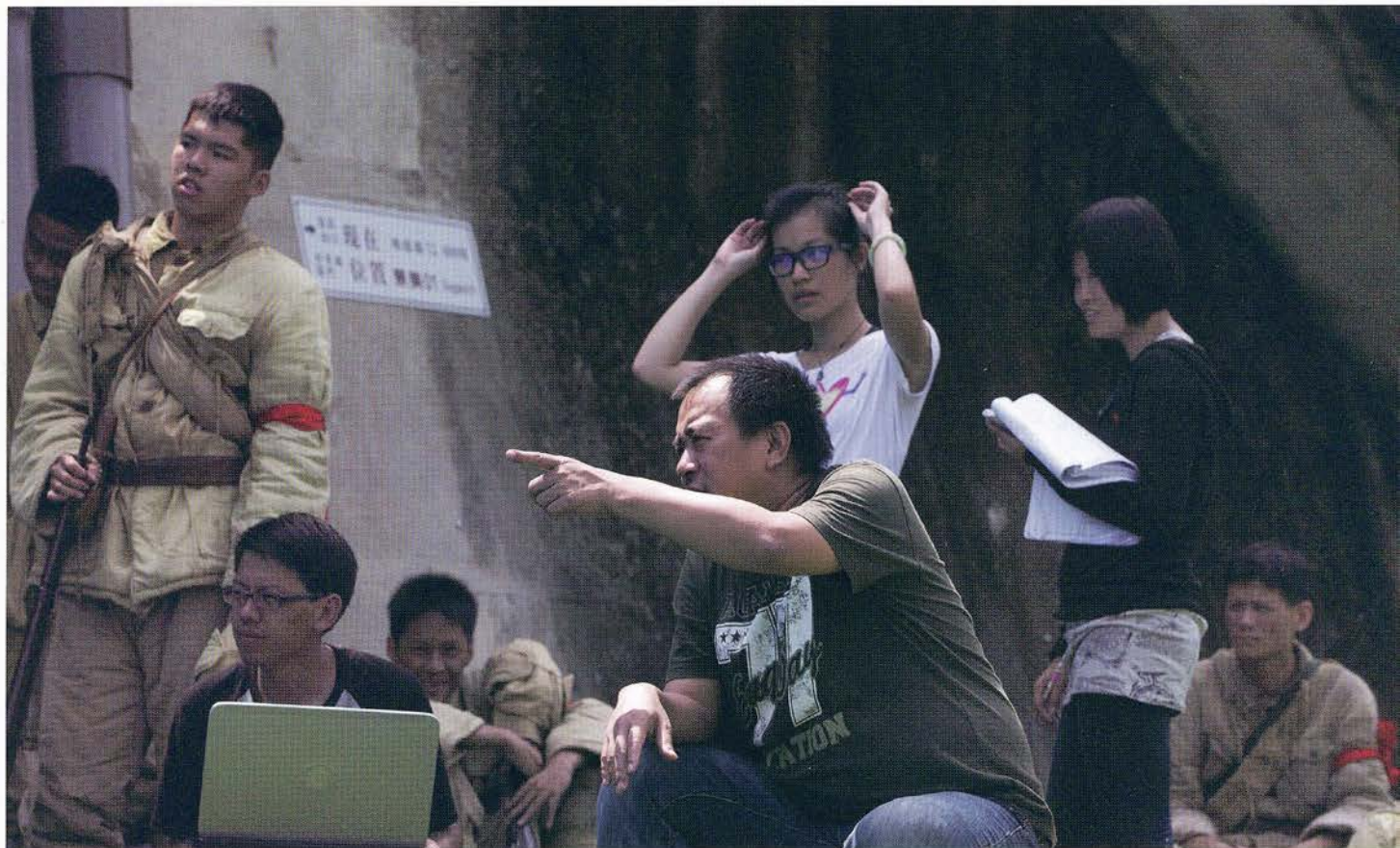
這部電影推出後立刻獲得國內及國際影展的肯定，二〇一〇年的冬天在金馬獎破紀錄的十四項提名，然後他二度從侯孝賢手中接過「金馬獎最佳劇情片」的獎座，接著二〇一一年他又拿了台北電影節最佳劇情片和一年一度兩岸三地華語電影傳媒大獎的「最佳影片」獎，這部電影在兩年間橫掃中港台三地的所有華語片，最後又榮獲二〇一〇釜山國際影展之「大師放映」單元放映，這是台灣導演第一次獲得這樣的殊榮。

很少人知道當初張作驥為了要拍攝這部女性電影四處尋找資金時，他並沒有花太多時間述說這個三個女人的故事，他反而只秀了一首很大男人的歌，James Brown 唱的《這是一個男人的世界》：「這是一個男人的世界，但就算這世界沒有了女人和女孩，也會有他的意義…他迷失在只有男人的世界…他迷失在痛苦的深淵…」當他在秀著這首歌時我都正好在場聆聽，至今電影都上片了，我還是忘了問他到底說James Brown 的歌和他的這部電影有什麼關係？

二〇一一年五十歲的張作驥成了第十五屆國家文藝獎電影類的得主，他是繼侯孝賢和王童之後第三個得到這個獎的台灣導演。包括另外四個曾經得過這個獎項的電影技術人員杜篤之、廖慶松、李屏賓和陳博文在內，張作驥的得獎有另外一層的意義，那就是特別針對在這段漫長的台灣電影的黑暗時期，繼續堅持理想的電影工作者的肯定。二〇一一年將是台灣電影總票房上看十五億新台幣的一年，未來的台灣電影史會記上一筆，走過漫長的黑暗終於看見了曙光，長江後浪推前浪，到底誰還在浪頭上？

2010年《當愛來的時候》





張作驥執導《穿過黑暗的火花》現場 劉振祥 攝

為了要替國家文藝獎寫這篇「歷史論述」，我主動說要去探訪他。我們聊起他那些痛苦的過往，他笑得邪邪的，通常大導演都是這樣笑的，只不過這回他的笑容裡多了點燦爛和愉悅。聽朋友說起他剛剛才寫了一封信給馬總統，希望他能多關心在台灣用手工業的方式拍電影的電影工作者，別奢望好萊塢能根留台灣。原來是因為他為了拍一部五分鐘的古寧頭戰役的短片《穿過黑暗的火花》，得不到國防部善意的回應只好寫封信給馬總統，他相信馬總統會幫助他的，因為他曾經和馬總統有過一次的「馬張會」，馬總統的記憶一向是很好的。我很替他高興，因為他終於相信人與人之間會有基本的善意的，或許這也是他的電影會從陽剛黑暗轉為明亮溫暖的原因吧。

《穿過黑暗的火花》是描述一個住在金門因為母親生產了要去外面找醫生的小女孩，她從一個地方跑到另一個地方，看到戰爭正在各個角落進行著。「我就讓這個小女孩在電影中一直跑一直跑…」張作驥說。我忽然在腦袋裡轉換了一個畫面，從心裡分析的角度看來，那個一直在槍林彈雨中狂奔的人其實就是童年的張作驥，他找不到回家的路，他所有拍電影的驅動力都是因為他好想回家，因為，他徹頭徹尾是個異鄉人，他好想被這個自己出生的島國家園擁抱。他說小時候很愛哭，每次在半夜哭了爸爸就趕緊抱著他去附近的夜市橋下走啊走的，媽媽就向房東和鄰居道歉。暗夜哭泣，這或許是他後來所有創作的源頭。



那一夜他留我下來和員工們一起吃晚飯，原來他們這家工作室是老闆燒飯給員工吃的。長長的桌子上用臉盆盛著堆積得很高的滷豬腳、滷豆干、滷蛋、涼拌魚皮、辣麻油雞……，像是在軍中吃大鍋飯的熱鬧。身為獨子的張作驥眷戀著這樣有飯大家一起吃的氛圍，這也是在他的電影中最常出現的畫面，就像侯孝賢的電影一樣，不管周遭的世界發生了多麼悲慘的事情，活著的人還是要吃飯，吃飯的過程中可以呈現許多複雜的情緒。

離開工作室時才發現外面下著好大的雨，密密的雨絲如箭矢般射下，景美新橋附近的景色有點迷朦昏亂。我又想起了那個下雨的午后，穿著墨綠色軍用雨衣的魁武的背影。那個大漢猛轉臉，他的心理時間到了。雨滴緩緩落下，慢鏡頭，當雨滴落在地上時，時間如夢般二十二年飛逝。大漢拔刀望著前方，前方茫茫空無一物。停格。音樂聲起，字幕上。又是一部電影作品的完成。

本文作者 小野

本名李遠，原本學的是分子生物，但後來工作橫跨不同的傳播媒體，如電影、電視、廣告、文學和教育。擔任過中央電影公司製片企劃部副理兼企劃組長、台視節目部經理、華視公共化後第一任總經理、臺北市文化基金會董事長、台北電影節創始第一、二屆主席，他在每個工作崗位上都無私的推動新的浪潮和觀念。他的文學作品及電影劇本創作超過一百部，得過聯合報小說比賽首獎、英國國家編劇獎、亞太影展最佳編劇獎、電影金馬獎最佳編劇獎。小野童話得過金鼎獎最佳著作獎、中國時報年度最佳童書獎，並被德國國際青年圖書館列入向全世界推薦優良兒童讀物（White Ravens 1993-- 1994）。



《忠仔》

電影中男主角阿忠的父母是分居的，他得照顧弟弟阿基，導演曾經希望這個演阿基的孩子可以從此都出現在他後來的電影中，讓這個象徵底層、邊緣和弱勢的人成為他未來作品的基調和原型。阿忠的姊姊曾經被開計程車的父親強暴，後來和加入八家將行列的黑道男子同居，阿忠也被在康樂園表演的母親送去學八家將，被迫走進幫派好勇鬥狠的暴力世界。阿忠原本對家庭的手足和外在的世界還有些卑微的渴望和期待，最終讓憤怒填滿了空虛。他在真實的世界中擁有許多不同的身分，包括八家將演出時的出神入化，阿忠就和許多在這樣的環境成長，有著相同命運的邊緣人一樣，最終成了被獻祭的羔羊。



《黑暗之光》

一個那麼清純樂天又愛笑的十七歲女孩，你很難想像她是生長在那個幽閉黑暗的家庭中。爸爸因為車禍導致雙目皆盲，媽媽又意外死亡後，盲人爸爸再娶了一個盲女為妻，找了三個喜歡彈琴唱歌的盲人合開一家按摩院。加上阿公和智障的弟弟阿基，拼湊成一個相互照顧相互扶持的大家庭，這樣的組合延續了《忠仔》的基調，但是多了這個愛笑的女孩。原本阿忠的角色在這部電影中換成了阿平。

阿平是外省老兵的兒子，很小就失去母親，老爸想在回大陸老家前「處理」這個兒子，唯一的方法就是將他送到軍校讀書，偏偏阿平沒有照著爸爸的意志往下走，他和同袍打了一架被退了學，老爸只好把他託付給已經成為黑幫老大的昔日軍中的同袍。阿平認識了正感到百無聊賴的女孩，女孩在阿平面前躺入大海的懷抱中，青春的愛情故事從這樣的相逢開始。從此，張作驥的電影中又出現了另一種邊底層弱勢的人物，那就是外省老兵的家庭成員。他的劇本是個有機體，會從前一個劇本中長大，蛻變，但你永遠可以分辨出是他的作品。

「其實，我原來劇本寫得很幽默風趣，我想讓那個大家庭在黑暗中充滿歡笑聲。但拍出來卻變得這樣沉重憂傷悲悽。我不小心洩漏了內心最真實的感覺。」張作驥事後這樣說，果然初戀的甜美很快就終結在阿平在一場暴亂拉扯中的死亡，女孩為了出去尋回迷路的弟弟阿基差點就被國中同學的朋友強暴，盲人老爸不幸中風送到醫院最後還是走了，這些不幸的悲劇不斷的考驗著愛笑的女孩。暑假快結束了，短短的暑假竟然是漫長苦難人生的縮影。喜歡眺望窗外港口的女孩被港口上空的煙火深深吸引著，她凝神望著窗外美麗燦爛的煙火，女孩甜美的笑了起來，因為她看見已死的爸爸依舊坐在飯桌旁吃著飯。一大家人如夢似幻的團圓在一起，吃著大桌飯。愛笑的女孩在經歷了這麼多的悲傷後還是笑了。

這樣如夢似幻的處理，讓這部片子比《忠仔》多了些超越殘酷現實的想像和溫暖。彷彿在無盡冷冽殘酷的黑暗中，尚存著一種爛漫的氣息，讓人嗅到一絲幸福和尊嚴。而女孩的微笑便是黑暗之光，暗示了自我的超越和救贖。

《美麗時光》

作為主角的兩個客家年輕人小偉和阿傑常常蹲在門口那條黑黑的排水溝旁苦無出路，他們好想離開沉悶沒有發展的家鄉，到台北去闖天下。小偉靜默憂鬱有點自閉，阿傑急躁不安有點過動，當兩人去到繁華的台北後勉強找到在酒店泊車的工作，繼而又被黑幫老大提拔為討債的打手，兩個人開始玩弄著手槍壯大聲勢。阿傑在某次討債未成後一時衝動，開槍打爛了一個黑道大哥的腦袋，兩個想要有新生活的年輕人被迫走上逃亡的不歸路，小偉也因此沒能及時趕去參加罹患血癌在宜蘭養病的雙胞胎姊姊的葬禮。電影中的台北不如宜蘭美麗，宜蘭有遼闊的平原和舒緩的海洋可以療癒傷痛，台北的灰暗單調和家鄉沒兩樣，隨處可見的空間意象，機智的場面的調度，讓張作驥的電影鏡頭鮮活強烈，電影語言極豐富，這也是他的長項之一。



等待死神降臨的姊姊和她的黑道愛人各自擁有一個相同的魚缸，他們看著魚缸想念著彼此。魔幻寫實的畫面也出現在小偉和阿傑居住的環境裡，在一般的鴨子鴿子間竟然跑出了一隻童話中的獨角獸白馬和白得有點滑稽的豬，還有兒童樂園中長頸鹿雕像和竹林中的沒來由的蝴蝶。在醜陋的環境中幻化出這些童話中的動物似乎是導演喜歡的手法，因為在後來的作品中他還是讓牠們出現。幻想是唯一能讓自己從苦難中解脫的方法，幻想更可以突顯現實的殘酷和無情。導演在這部電影中用了兩種不同的情境和結果，突破了線性的時間，重組另一種可能。《美麗時光》在結構的繁複精準上又超越了《黑暗之光》，演員的表演和默契也有所超越。

《爸…你好嗎》

十個故事中有平日對待小弟或是導演異常兇狠的黑道老大，買了生日蛋糕回家給女兒慶生時，面對癱瘓在床的女兒充滿了內疚和慚愧，忽然悲從中來痛哭失聲的畫面，老大一鏡到底哭了又停，停了又哭，讓我們看到黑道老大內心脆弱的一面，也看到導演和演員的功力--〈心願〉。更厲害的是，導演又讓躺在床上癱瘓的女兒搖身變成另一段的「男主角」，在故事裡他有男朋友，他決定要去接受變性的手術，這個毅然的決定讓他保守的老爸痛苦萬分，也是眼淚鼻涕齊下，然後彼此諒解--〈期待〉。同一個新人演員沒有一句對白，用的是演神和肢體，相當難得。

同樣是很少對白只用肢體表演的，還有兩個父親演員--〈鐵門〉和〈背影〉。在〈鐵門〉裡那個傳統的沉默寡言的老爸，平日習慣一個人喝著小酒看著電視，你無法知道他心裡在想什麼。那天晚上，所有的兒孫媳婦



2010年電影《爸…你好嗎？》劇中單元〈背影〉：為了考試即將遲到的兒子（張捷 飾演），一夜沒睡的父親（陳慕義 飾演）騎著三輪車載著兒子翻山越嶺，要去追趕火車。

們從四面八方的趕回老人的家，從廚房及餐桌間的對話及飯後的收拾洗碗間，清楚交代了這些家人的習性和關係，最後大家一哄而散，鐵門拉下後只剩不放心的女兒頻頻回頭從鐵門上的小窗縫和老爸對話。女兒的一對眼睛出現在森嚴冰冷的鐵門的小窗縫裡，老父揮手要她離開，然後老父在鐵門內繼續喝著小酒看著電視。什麼都沒說，可是什麼也都說了。

〈背影〉說的是清晨才騎著電動三輪車回到家的老爸，為了要載因為遲起而怕搭不到火車的兒子，只得匆匆穿上衣服重新出門，因此把衣服穿反了。反穿衣服的爸爸奮力吃力的騎著電動三輪車飛快的奔馳在山路上，老想要要有一台數位相機的兒子搭著爸爸的破車望著爸爸的背影。終於趕到了火車站爸爸想到了什麼，去鐵道旁買了一份速食的早餐，吃力的爬上月台送給兒子。導演安排一場爸爸在飛車途中內急，停車在路邊破公廁裡蹲的戲。這時出現了爸爸的朋友「緬甸叔」，告訴爸爸有人多一台數位相機可以送他。底層小人物之間的情誼就這樣自然的流出來了。



《當愛來的時候》

張作驥在完成了十段短篇的《爸…你好嗎？》之後，不負眾望的拍出了巔峰之作《當愛來的時候》，果然改變他過去最擅長的陽剛熱血青春的灰色基調，轉為溫柔敦厚細膩的人生體驗和覺悟。

他還是用「家庭」作為故事開展的基礎。黑面和子華是在金門一起長大的青梅竹馬，黑面想要擺脫照顧自閉症弟弟阿傑，獨自一人來到了台灣入贅雪鳳家。和爸爸生活在一起的雪鳳生不出孩子，子華遇人不淑懷了孩子卻無處可去，黑面說服了雪鳳收留了子華，發展出有點複雜的家庭關係。

故事開始於來春和來日兩姊妹已經長大，而子華即將產下第三個孩子，金門唯一能照顧自閉阿傑的阿嬤走了，黑面只好將阿傑從金門接到，這是一種極微妙又複雜的組合。如果從血緣的關係來看，雪鳳只有和自己老爸是有關係的，而沒有名份的子華和三個孩子，加上黑面和弟弟彼此糾纏在一起才是有血緣關係的一家人。

這個家在表面上最強勢能掌握生殺大權的，卻是黑面在法律上的老婆雪鳳，黑面凡事也都聽從雪鳳的。子華非常低調，雖然她才是真正見過世面浪跡天涯過的女人，但她是被收留的人，除了沒有法律的名份外，還欠美鳳一份恩情，所以她很少表示意見。所有的家庭成員就生活在這種帶著禁忌和秘密的狀態下生活著，直到黑面回金門後忽然倒地不起，雪鳳幾乎崩潰，子華得到了解放。黑面在劇中看似無用但沒有缺席，而且難得溫柔多情，最後卻以死亡做為三個女人重生的契機。

在這部電影中張作驥的世界忽然溫暖明亮起來，他拍出一種更寬闊更具包容力的情感來。他處理不同年齡和地位的女人之間的內心狀態和心理轉變過程，還有權力消長的微妙關係讓人嘆為觀止，再次證明了他能掌握不同題材的驚人潛力。

紀事

- 1961 出生於台灣嘉義
- 1970 公立永和國小轉學
- 1974 私立及人小學畢業
- 1977 私立及人中學畢業
- 1982 私立淡水新埔工專電子科畢業
- 1987 文化大學戲劇系影劇組畢業
湯臣電影《超越時空的小子》攝影組實習第二助理
虞戡平導演電影《海峽兩岸》助導
- 1988 嚴浩、徐克導演電影《棋王》助導
侯孝賢導演電影《悲情城市》副導演
- 1989 虞戡平導演電影《兩個油漆匠》副導演
文建會藝術季舞台劇《這些人那些人》編劇
- 1990 公共電視《風和草的對話》（吸毒篇最後一次）單元導演
高麗津導演電影《花心撞到鬼》後期副導演
黃玉珊導演電影《牡丹鳥》副導演
衛生署戲劇短片《愛自己多一點》導演
- 1991 富邦文教基金會『青少年？青少年！』劇集《多半點心》導演
《多》劇榮獲該年金帶獎劇情類佳作獎
新聞局優良電影劇本比賽《暗夜槍聲》獲得佳作獎
- 1992 新聞局電影輔導金徵選《暗夜槍聲》入選四百萬國片輔導金
後因掛名公司反悔，作者因而棄權《暗》片輔導金，放棄拍攝
富邦文教基金會『青少年？青少年！』系列外景紀錄片導演
- 1993 台視青少年問題系列【少年檔案】節目，小野主持
《偷竊》，《結夥搶劫》單元編劇、導演
《暗夜槍聲》入選，參加張之亮監製之『兩岸三地、邊緣電影系列』台灣地區導演
- 1994 《暗夜槍聲》應邀參加該年『香港國際電影節』『大陸珠海國際電影節』觀摩單元
《忠仔》獲得該年度新聞局四百萬輔導金補助
- 1995 《忠仔》籌備、拍攝完成
- 1996 《忠仔》獲得該年亞太影展「評審團特別獎」
第一屆韓國釜山國際影展「評審團特別推薦獎」
入選加拿大多倫多影展觀摩單元
入圍德國曼漢姆影展競賽單元
入圍法國南特影展競賽單元

- 希臘鐵沙隆尼卡影展競賽單元「最佳導演獎」
- 中華民國台灣金馬獎「最佳女配角獎」
- 第二屆中國珠海電影節「最佳攝影獎」「最佳評審團大獎」
- 1997 《忠仔》入圍荷蘭鹿特丹影展競賽單元
- 印度影展世界電影觀摩單元
- 瑞典根特堡影展競賽單元
- 貝爾格勒影展推薦單元
- 舊金山亞美影展-「一種注目」單元
- 紐約影展-「新電影、新導演」單元
- 瑞士弗瑞堡影展
- 香港電影節國際電影觀摩單元
- 日本福岡國際影展「亞洲推薦代表單元」
- 1998 《黑暗之光》獲得該年度新聞局優良劇本
- 獲得該年度輔導金一千萬補助
- 籌備、拍攝完成
- 1999 《運將》獲該年度優良劇本
- 《黑暗之光》入圍坎城影展導演雙週單元
- 《黑暗之光》獲邀至加拿大多倫多影展觀摩、溫哥華影展觀摩、
- 奧地利、維也納影展觀摩、德國漢堡影展觀摩、法國南特影展觀摩
- 《黑暗之光》獲邀至倫敦影展並被提名國際影評人獎之候選影片
- 《黑暗之光》獲得東京影展之最佳影片「東京大賞獎」、青年導演之「東京金賞獎」及「亞洲電影大獎」
- 《黑暗之光》台北電影節商業影片推薦類最佳影片
- 《黑暗之光》獲金馬獎「最佳剪輯」「最佳原著劇本」「觀眾票選最佳影片」「評審團特別獎」
- 荷蘭鹿特丹影展-觀摩單元
- 瑞士福瑞堡影展-觀摩單元
- 法國巴黎影展-觀摩單元
- 新加坡影展競賽單元、獲得最佳影片、費比西影評人獎
- 香港國際電影節-觀摩單元
- 美國舊金山影展-觀摩單元
- 德國慕尼黑影展-觀摩單元
- 俄國莫斯科影展-觀摩單元
- 哥倫比亞波哥大影展-觀摩單元
- 製作、編導公共電視連續劇《車正在追》
- 2001 日本NHK投資拍攝《美麗時光》參加NHK電影節
- 《美麗時光》獲得該年度新聞局輔導金一千萬元

- 2002 《美麗時光》拍攝完成並參加：
- 第16屆福岡影展 觀摩單元
 - 第59屆威尼斯影展 競賽單元
 - 第6屆釜山影展 觀摩單元
 - 第21屆溫哥華影展 觀摩單元
 - 第38屆芝加哥影展 觀摩單元
 - 第43屆希臘鐵薩隆尼卡影展觀摩單元
 - 第32屆鹿特丹影展觀摩單元
 - 第27屆香港電影節觀摩單元
 - 第46屆舊金山影展觀摩單元
- 《美麗時光》獲獎：
- 第39屆金馬獎「最佳劇情片」、「年度最佳臺灣電影」、「觀眾票選最佳影片」
 - 第3屆廣州南方都市報華語片傳媒大獎獲得港臺最佳影片、最佳男演員獎
 - 第16屆新加坡影展競賽單元獲得最佳影片、最佳男演員獎
- 2003 監製電視影集《聖稜的星光》電視影集於一月開拍
- 2004 四月《聖稜的星光》電視影集拍攝完成
- 電影《蝴蝶》十月開拍
- 2005 《聖稜的星光》電視影集於二月在華視播映
- 《聖稜的星光》電視影集入圍第四十一屆金鐘獎：
- 「最佳戲劇」「最佳男主角」「最佳男配角」「最佳女配角」「戲劇節目導演」「最佳攝影」「最佳剪輯」等七項，榮獲「最佳攝影」、「最佳戲劇節目」兩項大獎
- 《蝴蝶》於三月間拍攝完成
- 2006 《蝴蝶》影片獲邀：
- 第58屆柏林影展「世界大觀」單元
 - 第32屆香港國際電影節開幕片
 - 第21屆新加坡影展競賽單元
 - 2007年「台北金馬國際影展」開幕片
- 2007 籌備製作《爸…你好嗎？》電視電影
- 2008 《爸…你好嗎？》獲選：
- 韓國釜山電影節PPP計劃入圍名單
 - 第十四屆韓國釜山國際電影節「亞洲視窗」觀摩單元
 - 第十屆TOKYO FILMeX國際電影節競賽單元
 - 第六屆香港亞洲電影節「影迷別注」觀摩單元
 - 第十一屆台北電影節閉幕片
 - 第七屆宜蘭國際兒童電影節開幕片

籌備電影新作《當愛來的時候》，獲選為韓國釜山電影節PPP計劃入圍名單，並獲新聞局輔導金與台北市文化局支持，於十二月進行拍攝

2009 《當愛來的時候》製作完畢，10月29日於全台多家戲院上映

2010 《當愛來的時候》獲選影展單元：

2010年釜山影展Gala Presentation「大師放映」特別單元

2010年倫敦國際電影節觀摩單元

2010年高雄電影節開幕片

2011年東京FILMEX影展入圍競賽單元

2011年鹿特丹影展入圍競賽單元

2011年日內瓦黑色電影藝術節觀摩單元

2011年美國舊金山影展觀摩單元

2011年南非德班影展觀摩單元

2011年羅馬亞洲電影節觀摩單元

第四十七屆金馬獎競賽單元入圍 -

「最佳劇情片」「最佳導演」「最佳男配角」「最佳女配角」「最佳新演員」「最佳攝影」

「最佳原著劇本」「最佳音效」「最佳美術設計」「最佳造型設計」「最佳剪輯」

「最佳原創電影歌曲」「最佳原創電影音樂」「最佳年度台灣傑出電影」等 14項，創下台灣影片在金馬入圍影史紀錄。勇奪「最佳劇情片」「觀眾票選最佳劇情」「最佳攝影」「最佳美術設計」等四項大獎。

2011 籌備拍攝金馬影展百年專題「台灣特有」五分鐘短片《穿過黑暗的火花》

《當愛來的時候》2011年南方都市報華語傳媒大獎入圍：

「最佳劇情片」「最佳編劇」「最佳女主角」「最佳女配角」「最佳男配角」

「最佳新演員：李亦捷」且榮獲「最佳劇情片」「最佳編劇」「最佳新演員：李亦捷」等三項大獎

2011年台北電影節：

「最佳劇情片」「最佳編劇」「最佳女配角：何子華」「最佳新人：李亦捷」等四項大獎

獲第十五屆國家文藝獎

籌備電影長片《大路》



歌劇藝術家 曾道雄

得獎理由

- 集演出、指揮、導演、編劇、作曲、製作等歌劇藝術於一身，成績斐然。培育後學，深具貢獻。
- 歌劇展演創作活動遍及海內外，推廣工作著有成效。促進文化交流，具國際影響力。



得獎感言

歌劇是集古今眾人的智慧與努力，共同建構而成的偉大藝術，不論做為演員、導演、指揮、製作，或原著者，四十年來，我因時在不同坐標上，扮演不同角色，嚴格說來不算專業，只能說是通識。我所從事的僅在搭建一個平台，匯集各路才子，在此築夢，然後攜手苦行。

歌劇並非全然是西方的文化產物，它是一種歌與樂的舞台戲劇機能，內容與題材出自於我們的創作與演出，但它與其他表演藝術一樣，在舞台上展現其璀璨風采，但時間一過，立即歸於無影無聲，因此藝術家們必須如同推石上山的巨人，周而復始的演出，才能維繫整個國度的藝術命脈。基於這個條件，資金的合理運用與建構健全永續的制度，就顯得特別重要。若問我今天得獎感言，我則寧將它

抒發為三個由衷的祈願：

- 一、願政府能籌湊足夠的基金，協助藝術家自由的創作與演出：文建會或未來的文化部，應專心擘劃國家文化遠景與制度，不再主導政策性的演出活動，所有演出資金，也應全數轉注到「國家文化藝術基金」，讓它透過審慎合理的補助評審制度，激發民間藝術家的潛能，化為國家的文化力量。
- 二、企業家回饋社會，贊助文化藝術的展演，應能獲得政府無上限的全部抵稅：企業家贊助藝文事業，不能僅著眼於公司廣告或抵免稅金，而應用心去發掘優秀且深具潛力的藝術團體與個人，給予有計劃的贊助與培植，他們不能只是錦上添花，更重要的是雪中送炭。真正的企業家與優質的藝術家，關係不全在於給予與接受，而應是相互的選擇。
- 三、藝術家從事創作與演出，應本諸真知與真誠：而政府本身應與民間藝文團體，更應用心建立起劇場軟體與硬體資源的循環使用機制，並且確保藝文展演的足夠經費，不讓它遭到燒錢的政策性大型煙火式活動的侵蝕與排擠。

國家文藝獎是我個人的無上光榮，事實上我是代表我四十年來的工作伙伴來受獎。我感謝我內人與家人的支持、還有師長、親友，和協助我的學生，以及各位評審老師。最後，我更要感謝我所尊敬的推薦人：她正是長期關心與支持我的申學庸老師。

曾道雄的藝術之路

文/許瑞坤 圖/曾道雄 提供



1956年高中時代的曾道雄

一九三九年出生於臺灣彰化田中，時值二次大戰末期，物質生活條件的匱乏，並沒有減低他對於環境探索的好奇心，幼年生活在鄉間的鮮活經驗，尤其是田野風光的明媚以及民間藝人的靈巧留給他深刻的印象，這使得他在日後即使活躍於國內外的樂壇，內心裡仍隨時潛藏著熱愛鄉土的熱忱。

北斗中學初中部畢業後放棄直升高中部的機會，毅然投考台中師範學校。一年級時在圖書館偶然讀到《莎士比亞全集》，愛不釋手，花了一年的時間將全集讀完；接著又陸續接觸了歌德、莫泊桑、雨果等世界文學名著，熱愛戲劇的種子從此開始在心中萌芽。在此同時也開始正式學習音樂，除了當時師範學校的學生音樂課上必修的歌唱與風琴之外，還加入管樂隊學習豎笛，由於天資聰穎又勤奮學習，很快地在同學間嶄露頭角，先後擔任管樂隊隊長及指揮的工作。三年的師範學校學習生活，為曾道雄的文學、戲劇、音樂都打下了紮實的基礎，他在日後回憶時曾說：「我能走上音樂這條美好的道路，應該感謝台中師範學校五育並全的教育」。

師範學校畢業後返鄉擔任彰化縣社頭國小音樂教師，任教期間積極努力，三年後以優異成績考入臺灣師範大學音樂系，主修聲樂，師事戴序倫教授。從此專心走向音樂藝術的學習之路。一九六六年畢業後分發至台北縣三重初中服務，繼續從事教育工作。

在中學任教期間，曾道雄一方面在學校教書，一方面繼續隨蕭滋教授（Prof. Robert Scholz）學習德文藝術歌曲。蕭滋教授是當時由美國國務院派遣來台的文化大使，也是舉世知名的莫札特音樂權威，在他的指導與鼓勵之下，曾道雄的鋼琴、聲樂、指揮技巧都有長足的進步，並先後在花蓮、新竹等地舉辦個人獨唱會。



指揮海軍樂隊的英姿

一九六七年曾道雄暫時放下教書的工作，進入海軍服役，當年學習單簧管和師範學校的樂隊指揮經歷，順利地進入了海軍的樂隊，同時擔任指揮的重任。

服役期間，除了例行的操練之外，曾道雄持續他的廣泛閱讀習慣，自修鑽研，完成了《民族音樂家法雅》的傳記，也因此獲得西班牙政府外交部獎學金，退役之後於一九六九年進馬德里皇家音樂院進修，師事 F. Navarette 及 M.V. Angelos 等知名的聲樂教授，專攻聲樂及歌劇演唱。在校期間表現優異，一年後即獲頒唱家文憑（Diploma di Cantante）。留學期間，於沙拉曼加（Salamanca）舉行獨唱會，並先後在《音樂師》、《彼德師傅的木偶戲》等歌劇中參與演出。

馬德里皇家音樂院的學習告一段落之後，曾道雄馬不停蹄地又轉往美國加州聖地牙哥的國際大學表演藝術中心，跟隨歌劇大師楊波柏博士（Dr. Jan Popper）繼續鑽研歌劇演唱、指揮、導演技巧。楊波柏博士一九六六年首次來台灣指導聲樂和歌劇的演出，那年剛從師大音樂系畢業的曾道雄唱了幾首德國藝術歌曲和歌劇選曲請他指導，深受讚賞和鼓舞。這次除了免費指導曾道雄之外，又另外提供了一份全額獎學金，讓他在 Mario Carta 教授的指導下進入加州大學的歌劇學校學習與演出。楊波柏博士對於曾道雄日後的影響可以從一段追悼會的文章中看出端倪：

「當我（在追悼會後）再度飛越漫長的海洋回到台灣之後，我將盡力以他的愛和熱忱來獻給我的國家和我的學生們。讓波柏博士的愛永無止境的延續下去。我想這也是我所能告慰他，我的恩師的最好方法。」

西班牙和美國的兩年學習生活，讓曾道雄奠定了紮實而深厚的歌劇表演藝術基礎。一九七二年學成歸國，受聘於母校國立台灣師範大學音樂系，同時在台灣藝術專科學校、文化大學、實踐家專兼課任教，開設聲樂及歌劇相關課程。這一年，他和蕭滋博士一起在文化大學籌劃莫札特歌劇《費加洛婚禮》的演出，可以說是初試啼聲，成果卻相當引起國內樂壇的矚目。

有感於學校的音樂科系，限於經費和課程上的許多束縛，無法有校地推展國內剛剛萌芽的歌劇運動風氣，一九七三年，曾道雄網羅一批國內優秀歌唱家組成「台北歌劇劇場」，同時多方尋求政府機構和社會上熱心音樂文化的企業家在經費上的支援，在校園內、在社會上積極尋求歌劇藝術的展演機會。



跨界與張艾嘉、齊秦演《棋王》

一九七二～七五年間，「台北歌劇劇場」多次邀請楊波伯博士來台客席指導，製作演出的歌劇計有《韓賽兒與葛麗特》、《費加洛婚禮》、《浮士德》、《牧羊童與夜訪客》、《鄉村騎士》、《唐喬凡尼》等多部，演出的演員和樂團，大多選自國內的好手，一方面提倡國內的歌劇風氣，一方面也為國內的歌劇表演儲備人才。

一九七七年曾道雄再度放下國內的教學工作，遠赴維也納國立音樂藝術大學進修歌劇一年。次年回國後先後導演並演出歌劇《巴斯第安與巴斯第安娜》、《魔笛》，一九七九年擔任許常惠中文歌劇《白蛇傳》的首演，在劇中擔任「法海」一角。

一九八〇年夏天，赴義大利奇加納音樂院的暑期指揮研習營跟隨名指揮家費拉拉(Franco Ferrara)學習。返國後接連在歌劇《弄臣》、《浮士德》的演出中擔任導演和演唱的工作。一九八二～八五年接任台灣師大音樂系主任兼研究所所長的職務，任內除大力推動國內音樂教育的改革工作之外，仍繼續致力於歌劇藝術的推展，期間相繼推出《魔笛》、《費加洛婚禮》、《愛情靈藥》等數部歌劇，並巡演於全省南北各地，擴展國內歌劇欣賞人口。

卸下學校行政職務之後，曾道雄除仍繼續教學研究工作，更專心致力於歌劇的表演工作。一九八五～九〇年間，陸續演出《夢遊女》、《魔彈射手》、《天國與地獄》、《白蛇傳》、《美猴王》、《棋王》、《熱碧亞》、《第一百個新娘》等歌劇、音樂劇、舞劇，後面五部均為中文音樂創作，可見此時曾道雄已將展演領域從西洋經典作品的詮釋與引介，逐漸擴展到國人音樂作品的鼓勵與推廣。尤其是他親自導演與演唱的《第一百個新娘》先後在全省巡迴演出了九場之多，引起了觀眾很大的迴響。這段期間，還曾於一九八九年指揮演出海頓的《德利沙彌撒》和佛瑞的《安魂曲》，並應邀在新加坡指揮演出《天堂與地獄》。



飾演許常惠作品《白蛇傳》中的法海（兼導演）

一九八八年，聯合國難民總署在東京舉辦一場「為非洲飢餓兒童而唱」演唱會，亞洲各國聲樂家齊聚一堂，代表台灣的曾道雄在會中除了演唱俄國作曲家鮑羅汀的《伊果王子詠歎曲》之外，還特別選唱了台灣作曲家呂泉生所創作的台語藝術歌曲《杯底嚙通飼金魚》，在演唱會場受到了熱烈的歡迎。

身為一位傑出的藝術工作者，曾道雄同時高度關心國內的政經與社會發展。一九九四年，曾道雄第一次舉辦二二八音樂會，希望藉由音樂的力量，能夠撫平昔日受難者家屬的心靈傷痛，彌合歷史事件造成的社會裂痕。藝術家在此走出了學術的象牙之塔，在社會與人類心靈的重建上發揮了最大的功效。

在推介西方歌劇名作之外，曾道雄也開始思索用自己的音樂和語言，創作一部平易近人的中文歌劇，用來推廣青少年的歌劇教育。於是他結合了自身童年的鄉間生活經驗和當時的環保議題，創作一部適合於青少年觀賞的歌劇《稻草人與小偷》，音樂部分採用德國音樂劇又說又唱的形式，在輕鬆詼諧的氣氛下，同時達到了社會、環保、音樂、戲劇的各種教育課題。

一九九九年，這部中文歌劇在台中市和新竹縣首演之後，得到了廣大的迴響，接著又到全省十一個縣市演出。二〇〇一和二〇〇六年又分別接受美國和日本的邀約演出，在日益艱困的國際外交形式下，做出了很好的文化出擊。



《第一百個新娘》國王造型

二千年之後，曾道雄開始受邀於國內外重要場館擔任歌劇導演、指揮、製作等工作。國外部分計有二〇〇一年在舊金山、溫哥華等地演出《稻草人與小偷》；二〇〇二年在吉隆坡演出《女人皆如此》；二〇〇五年在日本九州演出親自創作的獨幕歌劇《長崎少女》；二〇〇六年在福岡演出《稻草人與小偷》；二〇〇七年在吉隆坡演出英文歌劇《普陀山神秘之旅》；二〇一〇年在韓國大邱演出《塞爾維亞的理髮師》。在國內部分先後有舞劇《野柳綺想曲》、歌劇《馬克白》、《斷頭臺上的修女》、《女人皆如此》、《狄多王的仁慈》、《牧羊童與夜訪客》、《伊多美聶歐》、《強尼·史基基與蘇珊娜的秘密》，除此之外，還有各種型式的音樂演出，包括二〇〇七年日本東京訪問音樂會指揮、二〇〇八年高雄衛武營歌劇饗宴、台藝大歌劇黃金拍檔、二〇〇九年歌劇合唱選粹、埔里「紙教堂921賑災音樂會」。一連串的音樂演出活動，顯示出曾道雄推展歌劇的企圖心並不因為年歲的增長而有稍減。



《稻草人與小偷》謝幕

二〇〇九年曾道雄開始傾盡全力製作義大利歌劇大師董尼采悌的《拉美默爾的露琪亞》（*Lucia di Lammermoor*），這齣展現歌唱技巧與表演美學的鉅作，終於在他親自導演指揮之下，於二〇一〇年元旦在台北推出。曾道雄四十年前在國外參與演出劇中的亨利一角，從此對於這部歌劇即念念不忘，如今親自執導全劇演出的夢想終於得以實現。



《費加洛婚禮》(導演兼飾演伯爵)

綜合四十年來，曾道雄參與演出、編劇、導演、指揮的歌劇計有：

外國音樂作品：

- Don Gioovanni (W.A.Mozart)
- Die Zauberflöte (W.A.Mozart)
- Le Nozze di Figaro (W.A.Mozart)
- La Clemenza di Tito (W.A.Mozart)
- Idomeneo (W.A.Mozart)
- Così fan Tutte (W.A.Mozart)
- Bastien und Bastienne (W.A.Mozart)
- El Retable de Maese Pedro (M.de Falla)
- Gianni Schichi (G.Puccini)
- Amahl and the Night Visitors (G.C.Menotti)
- Il Segreto di Susanna (E.Wolf-Ferrari)
- Dialogues des Carmelites (F.Poulenc)
- Orphée aux Enfers (J.Offenbach)
- Macbeth (G.Verdi)
- Rigoletto (G.Verdi)
- Faust (C.Gounod)
- L'Elisir d'amore (G.Donizetti)
- Lucia di Lammermoor (G.Donizetti)
- Der Freischütz (C.M.Von Weber)
- Il Barbiere di Siviglia (G.A.Rossini)
- Der Fliegende Holländer (R.Wagner)

本國音樂作品：

- 稻草人與小偷 (劇本、音樂：曾道雄)
- 白蛇傳 (劇本：大荒，音樂：許常惠)
- 美猴王 (兒童歌舞劇)
- 黃泉會母 (編劇：曾道雄)
- 熱碧亞 (劇本：馬瑞雪，音樂：馬思聰)
- 第一百個新娘 (劇本：胡憲延、徐學，音樂：王世)
- 普陀山神密之旅 (劇本、音樂：歐陽瑤芝)
- 野柳綺想曲 (舞劇，編劇及音樂編輯：曾道雄)
- 長崎少女 (日文歌劇，文詞：山口幸子、音樂：曾道雄)

本文作者 許瑞坤

台灣師大音樂系學士、碩士，巴黎第八大學音樂學博士，專長領域為音樂美學、音樂社會學、民族音樂學，曾任台灣師大民族音樂研究所所長、藝術學院院長，目前為台灣師範大學教授兼音樂學院院長。著作有：《台灣北部道教天師派科儀唱曲研究》、《論樂集》、《音樂學導論》、《貝爾格歌劇「伍采克」研究》、《音樂、文化與美學》及音樂學論文多篇。



莫札特歌劇《魔笛》

由曾道雄導演並親自演出的歌唱劇（singspiel）《魔笛》，是這齣莫札特歌劇傑作的台灣首演。由於劇中的音樂清新優美，對白自然親切，劇情雅俗共賞，哲理寓意深遠，所以深受觀眾的喜愛。接下來的一段時期，這齣戲又在台灣演出了十多場。也由於這部歌劇的推出，促進了台灣在歌劇展演藝術的快速發展。

曾道雄推出這部歌劇的同時即已考慮了它在教育上的深刻含意，除了為文詳細介紹劇情和音樂內容之外，最重要的是他還把劇中的對白部分譯成了中文，讓觀眾可以在毫無語言隔閡的情況之下，投入於歌劇的搬演當中。在演出的場合經常可見台上演員和台下觀眾打成一片，將近三個小時的演出卻絕無冷場。一九八七年，曾道雄曾回顧這部歌劇當年演出的盛況，除了對於這齣歌劇的劇本、音樂做了極為精闢的分析之外，同時歸納了一些《魔笛》所創下的紀錄：

1. 觀眾最多：前後演出十三場，包括台北七場、高雄、台中、台南各兩場，觀眾人數超過三萬人，觀賞演出錄影的尚未計算在內。
2. 樂團最多：合作演出的交響樂團有台北市立交響樂團、國防部示範樂隊、台灣省立交響樂團、世紀交響樂團、台灣師大音樂系交響樂團、台南市青少年管絃樂團。
3. 指揮最多：全部演出均由曾道雄擔任導演，部分場次還親自上場擔任「捕鳥人」的角色演出，而擔任指揮工作的則包括楊波伯（Dr. Jan Popper）、柯尼希（Pro. Gustav König）、曾道雄、陳秋盛、徐頌仁等人。
4. 首次由政府 and 民間機構合力贊助演出，包括教育部、省政府教育廳、高雄市政府、台南市政府、中華民國音樂學會、新力文教基金會。
5. 硬體資源的再利用：台北歌劇劇場將《魔笛》的服裝、布景、道具都妥為保存，除了在經費上節省了無謂的浪費之外，同時可以發揮較大的社會教育功能。

歌劇《魔笛》的演出，在臺灣歌劇藝術的發展上有其歷史性的重要意義，但是曾道雄在推展歌劇藝術的同時，並不僅以觀眾的視聽娛樂為滿足，他同時提到了：

「我們今天談魔笛，應該由各種層次和角度來欣賞它。我們不必欽羨莫札特非凡的天才，但我們必須效法他敬業的精神和為藝術信念奮鬥的毅力。莫札特英年早逝，他生活十分困苦，又與病魔纏鬥，但他並未在音樂中稍作呻吟，即使它已病入膏肓，但在捕鳥人和捕鳥女的快樂二重唱中，仍然手舞足蹈地歌頌著生命的喜悅，這檢拾是針對死神的一種諷刺和嬉戲。若非是偉大的心靈，參透生命的真理，豈能至於此者？」

曾道雄在推展歌劇運動的同時，也對「寓教於樂」的意義作了最好的詮釋。



創作歌劇《稻草人與小偷》

在國內引介西方歌劇將近20年之後，曾道雄開始思索用自己的音樂和語言，描寫身邊的生活故事題材，創作一部平易近人的中文歌劇，用來推廣青少年的歌劇教育。先是一九八七年在日本觀賞傳統能劇《春榮》時，正戲前的喜劇《瓜盜人》啟發了他的靈感；後來在研究捷克作曲家楊納傑克歌劇《狡猾的小母狐》時，活潑的劇情與輕快的音樂形式，使他的構想愈發成熟。於是他結合了自身童年在彰化田中的鄉間生活回憶以及當時的環保議題，編寫了《稻草人與小偷》的劇本，內容描述了人性的純真以及對於自然生態的保護和野生動物的關懷；接著又以德國音樂劇又說又唱的形式，配上了亦莊亦諧的音樂。

由於這部歌劇創作時的觀眾設定在青少年族群，所以它的劇情簡單易懂，音樂平易近人，樂隊編制輕巧，除了適合於中小學校的校園推廣之外，一般人也很容易在觀賞時，透過輕鬆的音樂和劇情，產生對於這片生活土地的關愛之情。

一九九九年，這部中文歌劇在台中市和新竹縣首演，同年八月在國家劇院又連演兩天。二〇〇一年適逢紀念舊金山和平條約五十週年，應台灣同鄉之邀，這齣歌劇也到舊金山、溫哥華等地演出兩場。二〇〇六年，應日本福岡教育大學的邀請，在當地設有兩千三百席位的文化中心演出，受到熱烈的歡迎。這在當時的外交困境中，發揮了文化交流的重要作用。

曾道雄對於這部歌劇的創作理念曾有如下的說法：「或許我的創作技法尚未臻圓熟，但是關懷台灣這塊土地之情，例如維護自然環境和保護野生動物，以及愛與寬恕為懷的理念，應是這部戲的重要意義。」



浦朗克歌劇《斷頭臺上的修女》

《斷頭臺上的修女》(Dialogues des Carmélites)，原意為《卡爾默羅修院裡的對話》，是法國作曲家浦朗克(F.Poulenc)於一九五七年根據貝納諾(G.Bernanos)的劇本譜寫的一部歌劇。劇情內容主要是描述法國大革命期間，一所「聖衣會修道院」的修女為教殉難的悲壯故事。浦朗克這部音樂的精巧細緻，被公認為法國自德布西(C.Debussy)的《佩列亞斯與梅麗桑德》(Pelleas et Melisande)以來最傑出的歌劇作品。劇情對於宗教的信仰、政治的壓迫、人性的高貴、意志的力量都有深刻的描繪。而浦朗克的音樂時而悲壯，時而優雅，尤其是最後一幕，修女們在群眾含淚目送之下，一個一個神情肅然地步向斷頭臺，拉丁文的聖歌一路陪伴著修女們的靈魂走向天堂，死亡對她們而言已經不是一段旅程的盡頭，而是開啟另一道天國的門窗。「她們之間的對話靈機處處，句句觸動人性深處的心弦，她們讓信仰、美與死在斷頭臺上交會，最後把形骸交付死神，靈魂歸於天主。」對於劇情的深刻內涵，曾道雄做了如此的描述。

為了這齣歌劇在台灣的首演，曾道雄傾盡全力，在台灣師大音樂系與全校師生的合作下，做了一場極為精彩的演出。無論是音樂演唱、肢體表演、舞台布景、服裝道具、燈光效果，其精緻程度都呈現出歷年來少見的水準。

二〇〇四年十一月二十七日，台灣師大音樂系退休教授吳漪曼邀請了國內天主教的多位修女、神父、主教以及教廷駐華使節團，蒞臨觀賞了此劇的首演，會後，吳教授提筆寫下了一段感言，或可作為這齣戲的最好註腳：

「指揮與導演的曾道雄教授，對教育與歌劇發展的貢獻，令人由衷敬佩。雖然曾老師說他自己並不是教徒，但從他詮釋的音樂和所導出的戲，我們已深深地感受到他與每位演出工作者，都啟開了心靈，與殉道者的精神同在，因此也才能夠在人文環境困難，以及音樂系有限的經費條件下，發揮了無限的潛能。這種為藝術、為主，所顯現出來的信念，以及所締造的輝煌成果，也許當事人不察覺，但那正是『信仰的力量』。」

董尼采悌歌劇《拉美默爾的露琪亞》

一九七〇年曾道雄在西班牙學成之後，轉往美國進洛杉磯加州大學，跟隨歌劇大師楊波柏博士（Dr. Jan Popper）繼續鑽研歌劇演唱、指揮、導演技巧。在這次短暫的進修學習當中，他有機會在楊波柏的指揮下，參與了歌劇《拉美默爾的露琪亞》的演出。對於董尼采悌的這齣名著，曾道雄曾有很深的體會，內心期盼有朝一日也能讓台灣的觀眾接觸到這齣美聲歌劇的極品。

二〇〇七年元旦，在導演製作了超過三十部歌劇之後，曾道雄終於在國家戲劇院推出了這部董尼采悌的曠世傑作，實現了他四十年前的願望。

這齣戲的花腔女高音角色一向是最受人矚目的焦點，尤其是最後一幕女主角發瘋後獨唱二十分鐘的段落，更是所有成名女高音的試金石。曾道雄形容它是：「有如冰上芭蕾舞者一樣：轉圈、滑行、騰躍，展現幾乎不可能的技巧！」在這齣戲的角色選擇上，曾道雄分別邀請了國內外最出色的音樂家來擔綱，包括台灣本土的戴曉君、巫白玉璽、羅俊穎、林麗瑛、楊磊、方偉臣以及中國大陸的李建林、韓國的金呈娥。此外，在劇中擔任群眾角色的合唱團，曾道雄也是親自一一面試挑選，嚴格要求排練，經過驗收合格之後方准上台演出。

面對董尼采悌的這部歌劇，曾道雄採取的態度是既要忠於原著，又要獨具創意。忠於原著是為了要讓董尼采悌的原作精華，能夠毫無保留的獲得呈現；獨具創意是要在規範的情節中精心安排角色性格和關係，使情節的推演更為流暢，讓所有角色在音樂絕妙的烘托下，展現出最精粹的一面。

紀事

- 1939 出生於彰化田中
- 1956 入台中師範學校，學習風琴、聲樂、豎笛並擔任管樂隊指揮
- 1959 師範畢業，擔任彰化縣社頭國小音樂教師
- 1962 入台灣師範大學音樂系，主修聲樂 師事戴序倫教授
- 1966 師大畢業，擔任三重國中音樂教師
跟隨蕭滋教授學習德文藝術歌曲，兼習鋼琴、指揮於花蓮、新竹舉辦個人獨唱會
- 1967 入海軍服役，教唱軍歌，並擔任海軍樂隊指揮
- 1968 出版《民族音樂家法雅傳》
- 1969 獲西班牙政府獎學金，進馬德里皇家音樂院，專攻聲樂及歌劇演唱
- 1970 音樂院畢業，獲演唱家文憑於西班牙古城沙拉曼加（Salamanca）舉行獨唱會，並先後在
《音樂師》、《彼德師傅的木偶戲》等歌劇中參與演出
- 1970 進美國加州聖地牙哥的國際大學表演藝術中心，跟隨歌劇大師楊波柏博士（Dr. Jan Popper）學習歌
劇演唱、指揮、導演技巧進入加州大學的歌劇學校，隨Mario Carta教授學習歌劇演出。
- 1971 於美國舉辦三場歌劇演唱；於台北舉辦兩場演唱會；錄製《許常惠歌樂作品I、II》黑膠唱片
- 1972 學成返國，受聘於台灣師大、文化大學、實踐家專，開授聲樂、歌劇課程與蕭滋教授合作，在文化大學製作莫
札特歌劇《費加洛婚禮》
演出歌劇《韓賽兒與葛麗特》
錄製《李抱忱作品紀念集》
- 1973 籌組創立《台北歌劇劇場》
演出歌劇《浮士德》、《牧羊童與夜訪客》、《鄉村騎士》
- 1975 製作演出《民歌、藝術歌曲慈善演唱會》，演出歌劇《唐喬凡尼》
- 1977 舉辦個人獨唱會
進維也納國立音樂藝術大學進修歌劇表演
- 1978 學成返國
演出凱魯碧尼C小調安魂曲及歌劇《巴斯第安與巴斯第安娜》、《魔笛》
- 1979 參加許常惠中文歌劇《白蛇傳》的首演，在劇中擔任「法海」一角。
- 1980 義大利奇加納音樂院的暑期指揮研習營跟隨名指揮家費拉拉(Franco Ferrara)學習返國演出歌劇《弄臣》
- 1981 演出歌劇《浮士德》
- 1982—1985
接任台灣師大音樂系主任及音樂研究所所長
演出歌劇《魔笛》、《費加洛婚禮》、《愛情靈藥》
- 1986—1987
製作演出歌劇《夢遊女》、《白蛇傳》、《熱碧亞》；演唱音樂劇《棋王》
- 1988 於聯合國難民總署在東京舉辦的「為非洲飢餓兒童而唱」演唱會中擔任獨唱台語藝術歌曲
《杯底嚙通飼金魚》
- 1989 製作演出兒童歌舞劇《美猴王》、歌劇《魔彈射手》、《天國與地獄》
指揮演出海頓《德利沙彌撒》、佛瑞《安魂曲》
應邀在新加坡指揮演出《天堂與地獄》
- 1990 製作演出中文喜歌劇《第一百個新娘》隔年又環島巡迴演出九場
- 1991 環島巡迴演出九場《第一百個新娘》
製作演出歌劇《天國與地獄》

- 1994 舉辦《228關懷聯合音樂會》
指揮演出歌劇《漂泊的荷蘭人》
- 1997 製作演出歌劇《弄臣》
指揮演出馬勒《復活》交響曲
指揮女聲合唱巡迴演出荷比英三國
舉辦歌劇藝術講座十二場
- 1998 製作演出歌劇《費多里奧》、《巴斯第安與巴斯第安娜》
製作演出《西班牙歌曲之夜演唱會》
指揮演出《歌劇之夜集錦》
- 1999 創作、製作、演出青少年歌劇《稻草人與小偷》並巡迴十一縣市演出
指揮演出《拉威爾·德布西之夜》
馬來西亞吉隆坡歌劇研習講座演出
指揮演出《歌劇黃金拍檔之夜》
製作演出歌劇《波西米亞人》
指揮台南縣千禧跨年管絃樂團音樂會
- 2000 擔任馬來西亞《亞洲華人國際聲樂大賽》評審
指揮南瀛管絃樂團《巡迴及跨世紀音樂會》
錄製及出版莫札特歌劇《可愛的牧羊女》
指揮威爾第逝世百年音樂會，演出歌劇《馬克白》
- 2001 錄製（再版）義大利經典歌曲集
製作歌劇《可愛的牧羊女》於全省高中教學演出
指揮師大女聲合唱團於花蓮訪問演唱
溫哥華、舊金山巡迴演出歌劇《稻草人與小偷》
- 2002 台北演出歌劇《狄多王的仁慈》（音樂會形式）
- 2003 吉隆坡演出歌劇《女人皆如此》
演出歌劇《女人皆如此》（音樂會形式）
- 2004 製作演出《理查史特勞斯歌劇選粹》
製作演出歌劇《斷頭台上的修女》
- 2005 於日本福岡首演創作獨幕歌劇《長崎の少女——給原子彈為牲者的鎮魂歌》
- 2006 於日本福岡演出《稻草人與小偷》
- 2007 製作演出《楊·波柏博士百歲紀念音樂會》
吉隆坡演出英文歌劇《普陀山神秘之旅》
日本東京訪問音樂會指揮演出
- 2008 製作演出歌劇《依多美轟歌》、《蘇珊娜的秘密》、《強尼史基基》
指揮演出《高雄衛武營歌劇饗宴》、《台藝大歌劇黃金拍檔》
- 2009 製作演出《以歌聲獻給災後的同胞》（紀念88水災受難者）
演出《歌劇合唱選粹》
- 2010 製作演出歌劇《拉美默爾的露琪亞》
- 2011 與《エコー西高宮女性合唱團》聯合演出「台日歌樂合唱交流音樂會」

第十五屆國家文藝獎 各類提名、評審及決審委員名錄

決審委員名單：

李魁賢、吳東亮、黃明川、黃建業、夏鑄九、郭為藩、曾繁城、張己任、張照堂

各類評審委員名單：

建築類	王明衡、王俊雄、王為河、李祖原、林會承、盧友義
電影類	小野(李遠)、王童(王中和)、何 平、林正盛、胡台麗、陳博文、傅季中
美術類	王秀雄、許淵富、黃才郎、劉國松、盧明德、蕭 勤、謝里法
舞蹈類	王雲幼、王廣生、金崇慧、溫慧玟、劉紹爐
文學類	王榮文、何寄澎、南方朔(王杏慶)、孫大川、張曉風、梁景峰、楊 翠
戲劇類	王友輝、王安祈、李國俊、陳正熙、劉晉立、蔡欣欣、閻鴻亞
音樂類	周同芳、許瑞坤、陳裕剛、廖年賦、劉富美、潘皇龍

各類提名委員名單：

建築類	江衍疇、施植明、劉舜仁
電影類	史明輝、老嘉華、吳乙峰、李亞梅、柯淑卿
美術類	石瑞仁、許自貴、陳愷璜、曾曬淑、詹前裕
舞蹈類	王文儀、吳素君、周倩漪、廖末喜、盧健英
文學類	李勤岸、封德屏、郝譽翔、許俊雅、楊 澤
戲劇類	林佳鋒、容淑華、傅建益、謝筱玫、蘇桂枝
音樂類	李肇修、李德淋、林淑真、趙 琴、樊慰慈

第十五屆國家文藝獎 活動紀要

2010.11.1	公佈國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦
2010.12.31	推薦截止
2011. 2.16	董事遴選提名委員及各類評審團委員
2011.3.1-3.8	各類提名會議
2011.5.2.-5.11	各類評審團審查會議
2011.6.22	決審會議
2011.6.27	第六屆第四次董事會核定公佈第十五屆國家文藝獎得主
2011.9.27	於中山堂舉行頒獎典禮

國家文藝獎設置辦法

中華民國八十六年一月二十五日第一屆第四次董事臨時會制定

中華民國八十六年十二月二十日第一屆第九次董事會修正

中華民國九十年二月十九日第二屆第十一次董事會修正

中華民國九十一年二月二十五日第三屆第三次董事會修正

中華民國九十一年十二月二十三日第三屆第六次董事會修正

中華民國九十二年九月十七日第三屆第九次董事會修正

中華民國九十四年九月十九日第四屆第五次董事會修正

中華民國九十六年九月十七日第四屆第十五次董事會修正

中華民國九十八年十二月十四日第五屆第十一次董事會修正

-
- 【第一條】 本辦法依文化藝術獎助條例第二十條規定訂定之。
- 【第二條】 設置宗旨：
為獎勵具有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，獎金新台幣壹佰萬元。
- 【第五條】 備選資格：
具中華民國國籍者（限個人）。
- 【第六條】 備選方式：
一、備選方式分為推薦及提名二種方式。
二、前項推薦人由本基金會書面邀請；後者設各類提名委員會擔任。
- 【第七條】 備選資料：
推薦人或提名人需填具推薦表或提名表外，並應提供被推薦者或被提名者之下列資料：
一、近年重要作品
二、其他參考資料
- 【第八條】 各類提名委員會、評審團及決審團組成：
提名委員會、評審團及決審團委員由本基金會董事會遴選，其組成如次：
一、提名委員會：依本辦法第三條獎勵類別，設各類提名委員會，由至多五名委員組成，負責提名及確認入圍評審名單。
二、各類評審團：依本辦法第三條獎勵類別，設各類評審團由五至七名委員組成負責審查工作。
三、決審團：由七至九名委員組成，負責決審事宜。
-

-
- 【第九條】 評審方式：
- 一、分為入圍、各類審查及決審三階段。
 - 二、入圍：由各類提名委員會就推薦及提名名單投票，經出席委員二票同意，始具入圍資格。
 - 三、各類審查：由各類評審團依入圍名單備選人資料評審，並經出席委員三分之二票數通過，推薦每類至多一位候選人進入決審。
 - 四、各類評審團需就推選出之一名候選人撰寫評審報告，提送決審會議。
 - 五、決審：由決審團就決審名單進行決審會議，並經出席委員三分之二票數通過，決定獲獎名單並確認得獎理由。
 - 六、獲獎名單經本基金會董事會核定後公布。
- 【第十條】 迴避及保密原則：
- 一、各類提名、評審團及決審團委員應遵守利益迴避並本於公正、嚴謹、守密原則，不得參與同期該類之備選，且對於提名、評審過程及相關資料，均應保密。
 - 二、本基金會董監事及員工於任職期間不得接受推薦及提名，且不得擔任提名、評審團及決審團委員。
- 【第十一條】 受理推薦期間：
- 自公告日起至十二月三十一日止。
- 【第十二條】 本辦法經本基金會董事會會議通過後實施，修正時亦同。
-

董事長 施振榮

執行長 陳錦誠

第十五屆國家文藝獎頒獎典禮

籌備委員 孫華翔、李文珊、洪意如、彭俊亨、羅怡華、沈惠美

專案總監 彭俊亨

行政統籌 劉怡芳

活動執行 吳品萱、秦雅君、藍恭旭、嚴佳音

規劃執行團隊 上苑文化藝術有限公司

第十五屆國家文藝獎頒獎典禮專刊

撰稿 王安祈、阮義忠、李遠(小野)、陳素芳、許瑞坤(依姓名筆劃順序排列)

圖片攝影 劉振祥

執行編輯 藍恭旭

美術編輯設計 梁光明

出版日期 2011年9月

發行 財團法人國家文化藝術基金會

法律顧問 國際通商法律事務所 黃瑞明律師

財團法人國家文化藝術基金會

地址 106台北市仁愛路三段136號2樓202室

電話 02-27541122

傳真 02-27072709

網址 <http://www.ncafroc.org.tw>

電子信箱 services@ncafroc.org.tw

感謝

總統府、中山堂

第十五屆
國家文藝獎



財團法人|國家文化藝術|基金會
National Culture and Arts Foundation