



國家文藝獎

序言

國家文藝獎，是國家級的榮譽，表達對藝術家最高的敬意。國家文化藝術基金會自一九九七年舉辦國家文藝獎以來，每一次都以審慎嚴謹的態度執行這項國內藝文界的最高榮譽。這個獎項鼓勵具有卓越藝術成就，並且持續創作或展演的傑出藝文工作者。

過去國家文藝獎每年舉辦一次，二〇一五年經董事會修訂辦法通過，調整為兩年一次受理推薦，第二十屆是為新辦法實施之後首次辦理。在六個多月的評選過程當中，動員了藝文界近九十位提名與評審委員，感謝他們的專業貢獻，順利評選出本屆的七位得獎者：詩人李魁賢、藝術家撒古流·巴瓦瓦隆、作曲家金希文、編舞家姚淑芬、劇作家陳勝國、建築師黃聲遠、電影音樂創作者林強。這是睽違十年之後，首次七大類領域皆有得獎者產生，意義深遠，證明台灣在藝文領域長期厚植的底蘊與人文精神。

七位得獎者在藝文創作領域長期耕耘，在逆境中堅持自己的創作，迎向生命與創作的種種挑戰，從青澀、蛻變到成熟，他們對藝術的熱愛與執著及其展現的成就，都為台灣累積美好的資產，豐厚這塊土地的文化肌理，也榮耀了這個獎項。

國藝會這次選擇淡水的雲門劇場舉辦贈獎典禮，別具意義：淡水，古稱滬尾，千年以來先人定居於此，是孕育台灣文化的搖籃，多少文人騷客歌詠其風華、藝術家依此為繆斯，本屆幾位國家文藝獎得獎者、典禮所在的雲門劇場，也與斯土息息相關。

國家文藝獎邁入第二十屆，意味基礎已漸純熟。奠基在此之上，國藝會將更積極彰顯文藝獎的精神與內涵，將得獎者豐碩的藝術果實推展至社會，與大眾共榮、共享。

國家文化藝術基金會董事長



2018.04.03

第二十屆國家文藝獎
得獎者



| 詩人 |
李魁賢
Kuei-Shien LEE



| 藝術家 |
撒古流·巴瓦瓦隆
Sakuliu · Pavavaljung



| 作曲家 |
金希文
Gordon Shi-Wen CHIN



| 編舞家 |
姚淑芬
Shu-Fen YAO



| 劇作家 |
陳勝國
Sheng-Kuo CHEN



| 建築師 |
黃聲遠
Sheng-Yuan HUANG

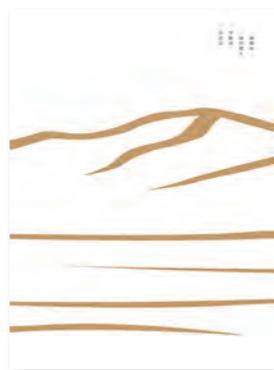


| 電影音樂創作者 |
林強
Lim Giong

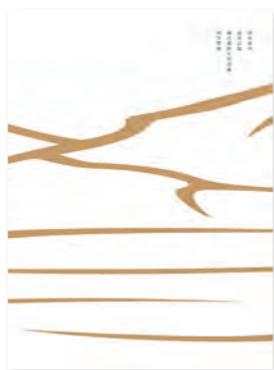
得獎者專刊



林強



陳勝國



金希文



李魁賢



撒古流·巴瓦瓦隆



姚淑芬



黃聲遠



第二十屆國家文藝獎

活動紀要

2017.05.12	公布國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦
2017.06.30	推薦截止
2017.07.06	董事遴選提名委員及各類評審團委員
2017.07.31-08.04	各類提名會議
2017.09.25-10.03	各類評審團審查會議
2017.11.27	決審會議
2017.12.05	第八屆第六次董事會核定公布第二十屆國家文藝獎得獎者
2018.04.03	假淡水雲門劇場舉辦贈獎典禮

第二十屆國家文藝獎

各類提名、評審團及 決審團委員名錄

決審團委員名單

李敏勇、邱坤良、鄭德淵、平 珩、王嘉驥、何榮幸、馮賢賢、姜樂靜

各類評審委員名單

文學類 | 陳玉峯、鄭炯明、劉克襄、許俊雅、林淇濱、彭瑞金
美術類 | 陳愷璜、林 平、李玉玲、楊永源、龔卓軍、陳貺怡、陳永賢
音樂類 | 徐玫玲、吳榮順、劉富美、張己任、蘇文慶、林淑真、陳樹熙
舞蹈類 | 王雲幼、鄭淑姬、林秀貞、楊桂娟、李曉蕾、陳德海、賴翠霜
戲劇類 | 姚立群、劉晉立、紀慧玲、卓 明、李國俊、林鶴宜
電影類 | 胡台麗、廖金鳳、郭力昕、小 野、王耿瑜、吳珮慈
建築類 | 龔書章、簡學義、安郁茜、黃健敏、阮慶岳

各類提名委員名單

文學類 | 阮美慧、羊子喬、許悔之、駱以軍、廖志峰
美術類 | 林志明、蔣伯欣、陳泰松、陳懷恩、張正仁
音樂類 | 邱 瑗、邱君強、黃正銘、李和甫、趙靜瑜
舞蹈類 | 詹佳惠、吳義芳、何定照、周書毅、林亞婷
戲劇類 | 耿一偉、王麗嘉、黎家齊、郭亮廷、李舒亭
電影類 | 孫松榮、鄭秉泓、李泳泉、丁祈方、黃皓傑
建築類 | 殷寶寧、金光裕、劉木賢、劉舜仁、施植明

國家文藝獎 設置辦法

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
為獎勵具有卓越藝術成就，且持續創作或展演之傑出藝文工作者，
國家文化藝術基金會特設國家文藝獎。

第三條 獎勵類別
為文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇、建築、電影七類。

第四條 獎勵名額及獎勵金額
獎勵名額至多七名。每名得獎者獲贈獎座乙座，獎金新台幣壹佰萬元整。

第五條 備選資格
具中華民國國籍者（限個人）。

第六條 備選方式
一、備選方式分為推薦及提名二種方式。
二、前項推薦人由本基金會書面邀請；後者設各類提名委員會擔任

第七條 備選資料
推薦人或提名人需填具推薦表或提名表外，並應提供被推薦者或被提名者之下列資料：
一、近年重要作品
二、其他參考資料

第八條 各類提名委員會、評審團及決審團組成
提名委員會、評審團及決審團委員由本基金會董事會遴選，其組成如次：
一、提名委員會：依本辦法第三條獎勵類別，設各類提名委員會，由至多五名委員組成，負責提名及確認入圍評審名單。
二、各類評審團：依本辦法第三條獎勵類別，設各類評審團由五至七名委員組成負責審查工作。
三、決審團：由七至九名委員組成，負責決審事宜。

第九條 評審方式
一、分為入圍、各類審查及決審三階段。
二、入圍：由各類提名委員會就推薦及提名名單投票，經出席委員二票同意，始具入圍資格。
三、各類審查：由各類評審團依入圍名單備選人資料評審，並經出席委員三分之二票數通過，推薦每類至多一位候選人進入決審。
四、各類評審團需就推選出之一名候選人撰寫評審報告，提送決審會議。
五、決審：由決審團就決審名單進行決審會議，並經出席委員三分之二票數通過，決定獲獎名單並確認得獎理由。
六、獲獎名單經本基金會董事會核定後公布。

第十條 迴避及保密原則
一、各類提名、評審團及決審團委員應遵守利益迴避並本於公正、嚴謹、守密原則，不得參與同期該類之備選，且對於提名、評審過程及相關資料，均應保密。
二、本基金會董監事及員工於任職期間不得接受推薦及提名，且不得擔任提名、評審團及決審團委員。

第十一條 受理推薦期間
每兩年受理推薦，自公告日起至當年六月三十日止。

第十二條 本辦法經本基金會董事會會議通過後實施，修正時亦同。

民86(1997)年1月25日
第一屆第四次董事臨時會制定

民86(1997)年12月20日
第一屆第九次董事會修正

民90(2001)年2月19日
第二屆第十一次董事會修正

民91(2002)年2月25日
第三屆第三次董事會修正

民91(2002)年12月23日
第三屆第六次董事會修正

民92(2003)年9月17日
第三屆第九次董事會修正

民94(2005)年9月19日
第四屆第五次董事會修正

民96(2007)年9月17日
第四屆第十五次董事會修正

民98(2009)年12月14日
第五屆第十一次董事會修正

民101(2012)年9月10日
第六屆第九次董事會修正

民103(2014)年9月15日
第七屆第五次董事會修正

民104(2015)年3月17日
第七屆第七次董事會修正

董 事 長 林曼麗
執 行 長 彭俊亨
副執行長 孫華翔

第二十屆國家文藝獎贈獎典禮

籌備委員 連苔嵐、李文珊、藍恭旭、洪意如、杜麗琴、謝佳芬
行政統籌 吳垠慧
活動執行 吳垠慧、張舒涵、許祐綸、顏憶婷、李怡儒、劉得安
執行團隊 質造工程有限公司、林怡宣・tête-à-tête event

第二十屆國家文藝獎贈獎典禮專刊

執行編輯 吳垠慧、張舒涵
撰 稿 王念英、王俊雄、林茂賢、李秋玫
周倩漪、許素蘭、蔣斌
肖像攝影 劉振祥
美術設計 洪于凱・山巴設計
文字編輯 林煜樟
出 版 2018年4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・邵瓊慧律師

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 www.ncafroc.org.tw
電 郵 services@ncafroc.org.tw

特別感謝

總統府、淡水雲門劇場

第二十屆國家文藝獎贈獎典禮製作群

製作人・行政總監 林怡宣
導 演 王榮裕
編 劇 游蕙芬
演出團隊 金枝演社
燈光設計 沈柏宏
音樂設計 李哲藝、余奐甫(演出節目)
舞台設計 楊紹凱・建築製造所
服裝設計 楊好德(演出節目)
製作舞監 張芝瑜
舞台技術指導 陳志峰
燈光技術指導 林思甄
典禮司儀 廖詠葳
禮儀人員服裝贊助 APUJAN



李魁賢

撒古流·巴瓦瓦隆

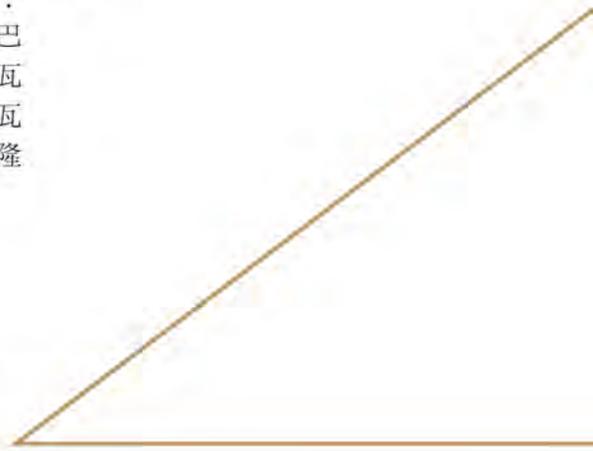
金希文

姚淑芬

陳勝國

黃聲遠

林強

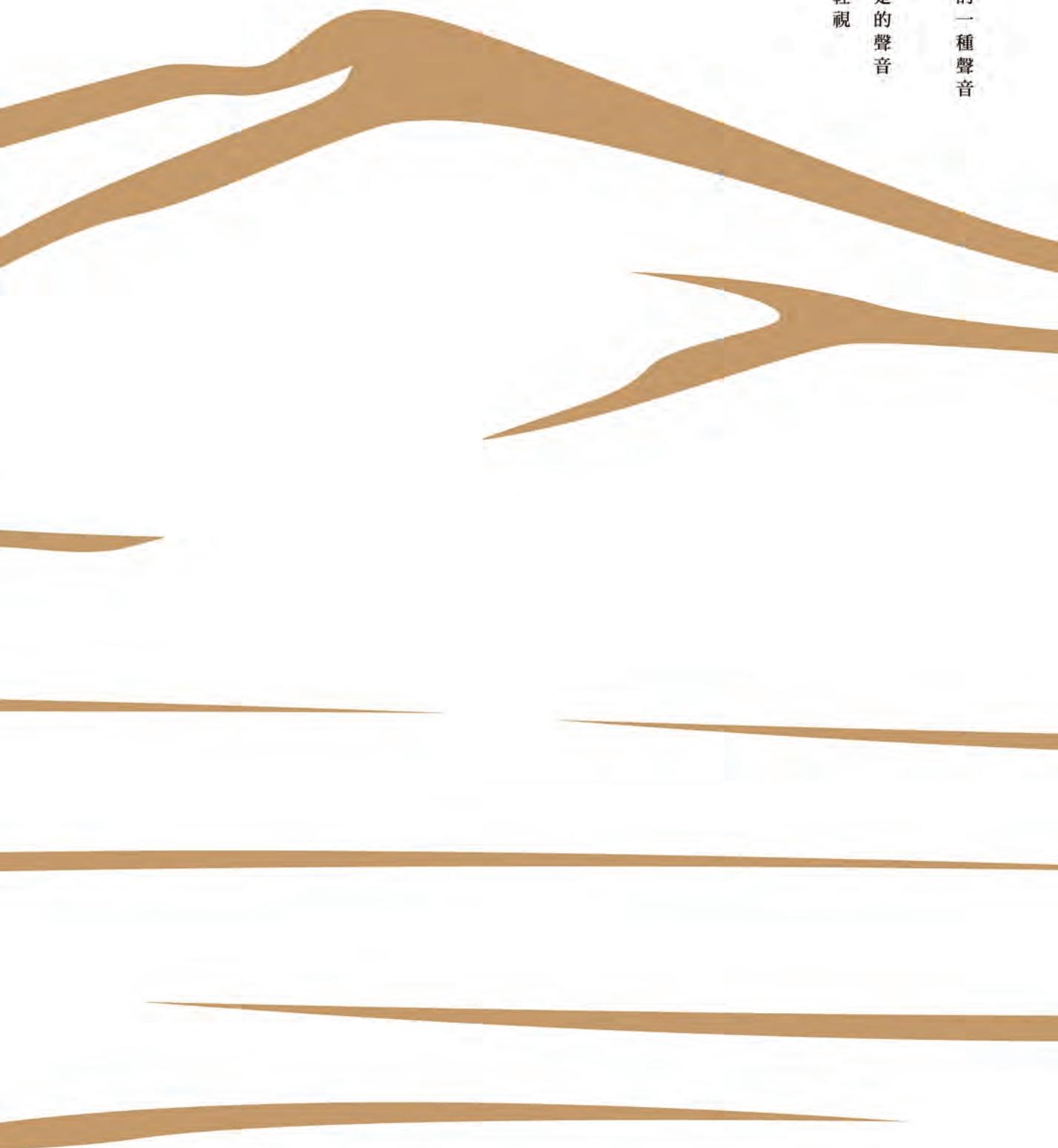


是什麼樣的一種聲音

無法辨識

無法聽清楚的聲音

不該給予輕視



李魁賢

Kuei-Shien LEE

詩人

第二十屆
國家文藝獎
得獎者

得獎理由

李魁賢耕耘文學一甲子，詩作具現實經驗與藝術功用，累積豐碩創作，豐富台灣文學內涵，致力於台灣文學之國際交流、推廣，為台灣文學發聲，且透過世界文學漢譯，在台灣打開世界文學之窗，是具有本土性與世界觀的重要作家。



得獎感言

許多朋友知道我喜歡講笑話，有人特別提醒我說，你這次不小心獲得國家文藝獎，上台領獎時，千萬不能講笑話。我問為什麼？他說，你如果再講笑話，結果沒有人笑，那你就會鬧笑話，而你獲得國家文藝獎，也會變成真正笑話！

我這次不小心獲得國家文藝獎，要感謝很多人，但我應該感謝的人，他們心裡有數，知道我一定會感謝他們，所以為了避免他們客氣、不好意思，我就不一一唱名。可是我非指名不可的是，要特別感謝秀威資訊科技股份有限公司。很多人都知道，秀威其實是幾位熱愛本土文化的五年級生，為回饋台灣鄉土而設立的機構，特別支持出版兩大類很難有市場性的出版品，一類是學術著作，另一類是詩集。

秀威對於像我這樣沒有出版過暢銷書的一介老人，伸出溫暖的援手，接受我的詩創作和譯詩集出版，特別設立專屬【名流詩叢】，從二〇一〇年起，八年間出版三十冊，另外同意我策畫【含笑詩叢】台灣女詩人叢書和【台灣詩叢】台灣詩人多語詩集，合計已出版二十餘冊。若非秀威全力支持，我大概不會有勇氣和意志，在職場退休後，投入更為繁忙的文學創作活動，那就無法符合國家文藝獎「持續創作」的法定要件，今天就不可能站在這裡。

當然，我也不會忘記以前文建會和現在文化部時時給我鼓勵、鞭策和支援，使我自二十一世紀初起，能夠策畫和組團，出席國際詩歌節活動，歷年來也在國內舉辦國際詩歌節，已邀請過二十餘國五十餘位國際詩人，來台灣共襄盛舉。尤其這兩年來，在淡水文化基金會有效率執行下，淡水福爾摩莎國際詩歌節，已在國際間受到矚目。

我從一九五三年發表第一首詩到現在，已經足足六十五年，我的詩創作是從淡水出發，近年回饋淡水舉辦國際詩歌節，感謝淡水李家養育我的生命、淡水故鄉啟發我的文學生涯。也特別感謝國家文化藝術基金會不小心安排在淡水雲門劇場頒獎，我能在故鄉接受國家文藝獎給我的榮耀，表達無限感激！

最後，其實也是最先，要感謝的是鄭清文先生，他待我如我的兄長，三番兩次推薦我，失敗時，他總是說「哪有這款事誌？無彼號道理！」這次成功了，他卻等不及，先走啦！他永遠知道了！當然，也要感謝許素蘭女士，如果不是她不辭辛勞寫推薦書，不會有評審委員不小心就接受我！

台灣相思陶

——李魁賢

文 | 許素蘭



用大地的愛
培植出來的
相思樹的木柴
燒出純青的爐火
把相思滲透
到我的內心

本質純樸的陶土
經過相思的火煉
才能熬成
堅忍不變
的形體
所包容的愛情

其實
沒有人知道
我的本名
是道道地地的
台灣相思陶

——李魁賢〈相思陶〉

李魁賢，一九三七年六月十九日，出生於台北太平町五丁目十五番地（今台北市大同區涼州街70號）。一九四四年「太平洋戰爭」期間，「疏開」到淡水鄉下祖宅「石牆仔內」（今新北市淡水區中寮里大埤頭3號），並從原先就讀的台北太平國民學校（今台北市太平國民小學），轉學至淡水水源國民學校（今水源國民小學）。一九五〇年，進入淡水初級中學（今淡水國民中學）就讀，直到讀工專住宿台北，李魁賢的童、少年都在淡水度過。

民風淳樸、景緻優美、有著濃厚歷史、人文氣息的淡水，孕育了李魁賢豐沛的感性與追求大自然和諧的心性，是其文學原鄉，奠定其詩之抒情基調的「詩的母親」（〈別淡水〉）。

初中階段，李魁賢即對文學產生興趣，開始大量閱讀中國通俗演義、翻譯小說、報紙副刊、期刊雜誌等。一九五三年四月，淡水中學即將畢業的李魁賢，以筆名「恒心」，在《野風》雜誌發表他的第一首詩作〈櫻花〉。

〈櫻花〉一詩敘寫櫻樹歷經寒冬摧殘，雖然枝葉凋落、蕭瑟憔悴，卻絲毫無畏霜凍，時時與嚴酷的天候搏鬥，終於等到春天來臨，不僅「孕育千萬的蓓蕾」，歲月在堅硬的樹身所留下的刻痕，更成為「不能毀滅的鐵壘」。春日櫻花盛開，少年李魁賢感受到的不是櫻花凋零、隨風飄落的幻

滅與傷逝，而是樹身為求生存，奮勇對抗大自然的生命力。

如果說，作家的第一首詩、第一篇小說，就像植物的種子，其內在已蘊藏了未來萌芽發枝、散葉結果的成長養分與可能發展的基因，「櫻樹」釘根土地、向上伸展的植物特質，以及無懼風霜的抵抗精神，似乎也預告了詩人李魁賢與土地連結、具現實性、反抗性的詩精神。



1 李魁賢讀小學前，攝於祖厝淡水「石牆仔內」（李魁賢提供）
2 家族於祖厝「石牆仔內」合影，後排左二為李魁賢。淡水的人文氣息孕育了李魁賢豐沛的感性與追求大自然和諧的心性（李魁賢提供）

從本土取材，在旅行中尋詩

一九五三年九月，李魁賢考取台北工業專科學校（今台北科技大學）五年制化學工程科。一九五〇年代的台北工專，是台灣頂尖的工業學校之一，就學期間接受五年工業科學專業訓練的李魁賢，不僅日後成為化學工程師、工業技術發明家、世界專利研究專家……，其科學知識、邏輯訓練、研究精神，也影響了他的詩創作，而在抒情的基調上，揉合了知性的思考和冷靜的觀照與批判。

有了〈櫻花〉一詩獲刊的鼓勵，進入台北工專就讀的李魁賢，雖然所學與文學無關，無法遏抑的寫作熱忱與源源不絕的詩想，卻驅使他不停地寫作，自一九五四年到一九六一年的六、七年間，即有大量詩作以「恒心」、「楓堤」等筆名發表於《野風》、《現代詩》、《海鷗詩刊》、《海洋詩刊》……等詩刊，其中尤以《野風》刊登最多。

期間李魁賢也嘗試寫小說，曾以短篇小說〈被摧殘的花朵〉參加《新新文藝》徵文比賽，獲得「佳作」，後因雜誌停刊未及刊載；另外也零星寫了幾篇故事，但總覺得自己寫的小說「缺乏中心主題，只是想製造一個故事」，又不太會編故事，沒什麼創見，再加上一開始寫詩就寫得很順利，「對寫小說沒有訓練」（《千禧年詩集》，頁153-155），後來也就沒往小說發展，專心成為詩人。

一九六三年，李魁賢以筆名「楓堤」出版第一本詩集《靈骨塔及其他》，緊接著一九六四年同樣以「楓堤」之名出版第二本詩集《枇杷樹》。從這兩本帶著些微現代主義色彩與抒情筆調、題材豐富多元的詩集中，或如〈鳳梨之鄉〉流露北地少年對國境之南、陽光之鄉的想望；或如〈生之哀歌〉之關懷社會弱勢者；〈七月末的蹣跚〉、〈秋與死之憶〉、〈泉啊〉之敘寫四時嬗遞的感知、生命的抽

象思考、思慕情懷等，都可看到青年詩人李魁賢，以真誠、清淡的詩文字，向世人展現他追求「愛」與「自由」的文學初心。

然而，雖然接續出版詩集，一九六二到一九六四年之間，李魁賢詩創作量卻大幅減少，一年只寫下三、四首詩而已，以至於在他自己的記憶中，一九六二年似乎成了「無詩」的一年。那時候，或許在寫作上遇到瓶頸，或許對自己的生命有了另一層思考，當時已當兵退伍，進入台灣肥料公司南港六廠任職的李魁賢總以為「自己讀工程的應該在工程方面發展」、「文學素養不夠」，一度想停筆，打算放棄寫作（《千禧年詩集》，頁159）。

所幸一九六四年，本土雜誌《台灣文藝》和本土詩刊《笠》相繼創刊，在某種程度上起了號召本土詩人／作家歸隊的作用，在志同道合文友的相互激勵下，以工業專業工作養家的李魁賢，再度點燃創作的熱情，從此，寫作成為他一生不渝的志業。

1	2
	3

- 1 台北工專時期（前排左一）的理性訓練，影響了日後李魁賢詩作的基調（李魁賢提供）
- 2 任職台肥公司期間，曾遭遇寫作上的瓶頸，甚至過了「無詩」的一年（李魁賢提供）
- 3 1965年，於南港召開《笠》第一次年會，在文友相互激勵下，重燃創作熱情（前排左起：羅浪、林亨泰、吳瀛濤、詹冰、陳千武、錦連。後排左起：方平、王憲陽、吳宏一、趙天儀、杜國清、白萩、古貝、李魁賢。李魁賢提供）



六十多年來，李魁賢從本土取材，在旅行中尋詩，足跡所到、詩眼所見，無不成詩；超過一千首的詩作，題材內容主要來自母土台灣，但也有許多詩作是李魁賢行腳世界的所見所思。一九六六年之後，接續出版詩集《南港詩集》、《赤裸的薔薇》、《黃昏的意象》、《安魂曲》、《溫柔的美感》、《天地之間》、《給智利的情書20首》等十數部，並有《李魁賢詩集》六冊行世，其詩作深受文壇肯定，先後獲頒賴和文學獎、台灣新文學貢獻獎、吳三連獎新詩獎等獎項；二〇〇三年發表於《文學台灣》第四十五期的敘事詩〈二二八安魂曲〉，更跨領域獲得作曲家柯芳隆青睞，譜成交響樂合唱曲，於國家音樂廳公演。

李魁賢的詩文學，不僅在台灣文學史上有其獨特的位置，其被譯介到國外的詩作亦深受各國喜愛，先後獲印度、蒙古、孟加拉、馬其頓等國頒贈詩人獎，並三度被印度詩人學會提名為諾貝爾文學獎候選人。

在詩創作之外，李魁賢亦用心於國內外作家作品以及政治、文化等評論，其筆鋒犀利、見解獨到、內容深刻，出版有《李魁賢文集》十冊。曾榮獲一九八四年《笠》詩評論獎、一九八六年巫永福評論獎。

李魁賢精通德、日、英等多國語言，曾花費不少時間與心血，譯介里爾克 (Rainer Maria Rilke)、波特萊爾 (Charles Baudelaire)、馬拉美 (Stéphane Mallarmé)、韓波 (Arthur Rimbaud)、葛拉軾 (Günter Grass)、卡夫卡 (Franz Kafka)、莎士比亞 (William Shakespeare) 等重量級世界作家作品，其中對德國詩人里爾克的作品譯介更為國內外稱頌；而一九九四年翻譯葛拉軾小說《貓與老鼠》(Katz und Maus) 則開國內葛拉軾作品翻譯之先河，二〇〇三年曾出版《李魁賢譯詩集》八冊。



於瑞士出差期間，前往里爾克墓園憑弔。李魁賢翻譯多位世界名家作品，貢獻卓越 (李魁賢提供)

自一九八〇年代初期，李魁賢即參與以台、日、韓三國為主的亞洲詩人交流活動，二〇〇〇年之後，更密集地帶動台灣詩人組團前往印度、蒙古、土耳其、古巴、智利、孟加拉、尼加拉瓜、馬其頓等國，參加各國主辦的國際詩歌節，與世界詩人交流。出訪的同時，也編印台灣詩人選集，將台灣詩介紹給出訪國，讓台灣詩走出台灣、走向世界，並邀請國際詩人來台參加「福爾摩莎詩歌節」，為台灣文學開啟多面面向世界之窗。

李魁賢耕耘文學數十年，以豐碩、具藝術性與現實性的詩創作，豐富台灣文學內涵；其詩文學，彷彿「本質純樸的陶土」，經由「用大地的愛／培植出來的相思樹的木柴」的燒煉，將對台灣母土的愛、對台灣主體性的堅持，煨入「堅忍不變的形體」，是「道道地地的／台灣相思陶」。



李魁賢出席於孟加拉舉辦之「2016年卡塔克國際詩人高峰會」，接受孟加拉總理秘書長Abul Kalam Azad頒贈「2016年卡塔克文學獎」(李魁賢提供)

以詩實踐對台灣的關懷

李魁賢詩的語言，一向給人清淡、純淨的印象。清淡、純淨，是詩人所稱許的「不炫耀、不競豔、不喧譁」、「終身在野／堅持微弱的冷光」的「螢的本質」(〈螢的心聲〉)，也是詩人素樸、真實的本質。

詩人素樸、真實的本質，透過清淡、純淨的詩語言展現生命的熱情，而成為其創作特色，一如〈紅蘿蔔〉：「從內心流露到外表／呈獻鮮紅的／願望」，即使面對「來來往往的／挑剔的市場」，而被質問「為什麼不長成白菜」，詩人仍和紅蘿蔔一樣，「以誠摯的分子／在內心泳動」，絲毫不動搖其創作初心，始終如〈為了確證內心的真實〉所寫：「以溫柔的海迎向整座山的巍峨／赤裸的薔薇／是最純潔的語言／為了確證內心的真實／向晶藍的天空袒露」。

〈為了確證內心的真實〉寫於一九六九年，是李魁賢經過一九六一到一九六三年之間的短暫停頓，一九六四年加入《笠》詩社之後的作品，在某種程度上，具有以詩揭露其創作理念的意味。真實的語言，袒露的是最真實的內心；以自然之姿呈現、沒有任何裝飾的裸露的薔薇，花瓣皺褶如海浪細紋，李魁賢將視覺焦點從寬闊的海洋凝聚成纖柔的薔薇，以薔薇的意象對比堅硬巍峨的高山，更顯真實的語言具有如大海般溫柔的力量。一如「紅蘿蔔」之所以長成紅蘿蔔，「不是祕密／是傳統的基因」，生物依其本質成長，其形貌、特性，展現大自然所賦予的生存條件與生命價值，雖然不是祕密，卻是宇宙的奧祕。



李魁賢1960年代以「楓堤」為筆名出版的詩集，作品帶著些微現代主義色彩與抒情筆調(國立台灣文學館提供)

李魁賢以詩人之眼，從台灣種類繁複、豐美的植物取材，其筆下意象鮮明的植物書寫，彷彿詩化的台灣植物誌，觀照植物屬性、特質衍生出的詩想，結合了詩人生命的思考與體悟，而成為其詩文學的特色之一，如〈花的私語〉寫台灣杜鵑、巴西鐵樹、白山茶花、紅海棠、曇花、四季紅等繽紛花卉所組成的花園家族，「用彼此的繁榮／裝飾彼此的寂寞」，而園外徘徊的男人樹卻「被情所困／只會寫一些抒情的詩／卻不會開花」，同樣寂寞，卻無法相互取暖；〈黃金葛〉寫被插置水瓶的黃金葛，只能「謹守規定的姿勢」，其新芽尾尖的水珠，是黃金葛無法自由發揮、晝夜屈居的淚滴；〈鵝掌藤〉寫屬性是昂首堅挺喬木的鵝掌藤，被人們刻意培植在牆角，一再被修剪而長成灌木，其葉形雖有如托天掌，「卻掌握不住陽光／也掌握不住愛憐的眼光」，都有詩人託物寄情寓意的詩心在，其中〈檳榔樹〉詩中，檳榔樹「單足獨立我的本土／風來也不會舞蹈搖擺」的特質，更是李魁賢一再堅持的信念：

跟長頸鹿一樣／想探索雲層裡的自由星球／拚命長高
堅持一直的信念／無手無袖／單足獨立我的本土
風來也不會舞蹈搖擺
愛就像我的身長／無人可以比擬
我固定不動的立場／要使他知道／我隨時在等待
我是厭倦遊牧生活的長頸鹿／立在天地之間
成為綠色的世紀化石
以累積的時間紋身／雕刻我一生／不朽的追求歷程和記錄

——〈檳榔樹〉

植物釘根於土地、向上伸長，同時具有立場堅定、執著不變和仰望蒼穹、自我超越的特質。檳榔樹「無手無袖」，無所求、無所欲、立場堅定，「風來也不會舞蹈搖擺」，單足獨立本土，是對土地始終不渝的愛；拚命長高、願以一生的努力為生命紋身，是對自由永恆的追求，〈檳榔樹〉是詩人李魁賢與宇宙樹的通感，也是其詩創作的隱喻。

「愛台灣」是李魁賢的終身信仰。從太平洋「白緞的波浪中／以海島呈現」的「美人魚」——台灣，是李魁賢「永恆故鄉的座標」（〈島嶼台灣〉）、愛與希望的夢土（〈我的台灣我的希望〉）。即使行蹤走遍世界，「在旅行中尋求詩」（〈詩的終點〉），異國的風景仍映照著故鄉的容顏：「在湖邊／島的個性就回到我身上／我的島在遙遠的東方／極目望不到的太平洋。」（〈日內瓦之冬〉）一如〈永久的版圖〉一詩所表露的：「我要在你陽光的青草地上／插置鮮明的旗幟／用我的詩朗誦再生的青春。」島國台灣是李魁賢詩創作永恆的書寫對象，以台灣現實為題，成為李魁賢詩文學的內容特色之一。

千禧年即將來臨，台灣面臨世紀變動的一九九九年到二〇〇〇年間，因為愛，李魁賢以寫「遺書的心情和語氣」（《千禧年詩集》自序），寫下「給台灣的後代」系列詩作十五首，如〈神說世界要有光〉、〈你用哭聲表示你的存在〉、〈寒流來時 你怎樣應付〉……等，期勉台灣的後代勇於對抗惡勢力、對抗天災；也以台灣豐美的植物意象，鋪陳未來台灣的理想藍圖：「庭院裡也不是種族隔離的試驗場／美人蕉可以亂彈琵琶 台灣樂樹也可以隨風舞蹈／九重葛可以紅到四季款擺 七里香也可以芬芳到遠近心歡。」（〈告別第二個千禧年的黃昏〉）



第一本以本名出版的詩集《赤裸的薔薇》，創作轉向批判、反映台灣現實的詩作（國立臺灣文學館提供）

也因為愛，不願意「塑造一烏托邦的理念世界，來提升不盡令人滿意的現實生活」（《赤裸的薔薇》〈後記〉），李魁賢更寫了許多反映台灣現實、具批判性的詩作，如〈红柿〉寫農民北上抗議，被憲警棒打血流滿面如红柿；〈癩疔〉寫台灣人不敢以「台灣」為名，彷彿台灣「歸身軀統是癩疔」；〈放煙火〉寫飽人不知餓人飢；〈不再為你寫詩〉之痛心台灣社會麻木不仁；而一九七二年創作的〈鸚鵡〉，寫被主人教育成只會說「主人對我好」的鸚鵡，經常以這句話向主人博取「吃好喝好」的生活待遇，即使主人偶爾略施小惠，對鸚鵡說：「有什麼話你儘管說」，鸚鵡還是反覆說著：「主人對我好。」簡潔富節奏感的詩句，暗諷統治者攏絡收買的政治手段與愚民教育，更是一再被傳誦的代表作之一。

文學來自生活，來自雙足行走的土地。做為一位以詩實踐其社會關懷的詩人，李魁賢始終堅持「在野」、追求「愛」與「自由」的精神，透過如水晶般冷智、清澈、純淨，具藝術美的詩文字，描繪不喧譁、不競豔、素樸認真、熱愛土地的內心世界與外在觀照，而在台灣文學史上，浮雕了「風來也不會舞蹈搖擺」的詩人身影。

〈留鳥〉

我的朋友還在監獄裡

不學候鳥

追求自由的季節

尋找適應的新生地

寧願

反哺軟弱的鄉土

我的朋友還在監獄裡

斂翅成為失語症的留鳥

放棄語言 也

放棄海拔的記憶 也

放棄隨風飄舉的訓練

寧願

反芻鄉土的軟弱

我的朋友還在監獄裡

〈留鳥〉寫於一九八四年，臺灣解嚴之前。一九八〇年代的台灣，蓄積了七〇年代以來經濟、知識、社會發展的能量，以及「中壢事件」、「美麗島事件」等政治事件的衝擊，民主改革的公民力量，正風起雲湧、匯聚集結。

儘管戒嚴令仍未解除，「黑名單」仍然存在，海內外卻依舊有一群「留鳥」，寧冒坐牢、甚至喪命的危險，衝撞高壓威權的羅網。「留鳥」在詩中具有雙重意指：一是為爭取台灣之民主自由而留在鄉土的人，另一則是為追求民主自由而留在監獄的人。相對於「候鳥」之為了更舒適的生活環境而選擇遷移，「留鳥」為了替鄉土盡一份心力，寧願放棄個人安穩、舒適的生活，放棄「海拔的記憶／也放棄隨風飄舉的訓練」，留在監獄。

台灣經過許多人長期的奮鬥努力與奉獻犧牲，才有今天的民主自由，〈留鳥〉為台灣的民主進程留下詩的記憶，也向民主前輩獻上永恆的敬意。

留鳥

77/2/4

我的朋友還在監獄裡

不學候鳥

追求自由的季節

尋找適應的新生地

寧願

反哺軟弱的鄉土

我的朋友還在監獄裡

斂翅成為失語症的留鳥

放棄語言 也

放棄海拔的記憶 也

放棄隨風飄舉的訓練

寧願

反芻鄉土的軟弱

我的朋友還在監獄裡

〈水晶的形成〉

椰子樹

排隊 舉手

托住夜空

讓月光的天鵝絨

蓋在我身上

秋深之後

使我感到軀體上的溫暖

是比月光更無孔不入的

他的愛

自由的渴望

夜幕盡頭

我看不到回家的路

在月光懷抱裡

我看不到自己的位置

原來

我已化成水晶

全身透明

在黑暗中映照月光

秋深是果實成熟飽滿的季節，

大地收斂了夏日的喧譁、炎

熱，萬物歸於寧謐與平和。

一九八四年作品〈水晶的形成〉，以「秋深」為背景，透過

季節的感知，描繪詩人飽滿成

熟，如水晶般晶瑩透明、清澈

冷智的心靈圖像。

首段以「天鵝絨」溫暖、細柔

的觸感，具象化月光溫柔的暖

意，而椰子樹「排隊 舉手／

托住夜空」更拓展了開闊的空

間視野；第二段「比月光更無

孔不入的」愛與自由的渴望，

是詩人所欲張揚的普世價值；

第三段「我」被月光包覆，「看

不到回家的路」、「看不到自

己的位置」，是詩人與天地合

一的自然和諧；最後，水晶形

成，通透的性體「在黑暗中映照

月光」，恰如詩人之以清淡、純

淨的詩文字反映現實。

〈水晶的形成〉手稿，本詩描繪詩人如水晶般晶瑩透明、清澈冷智的心靈圖像（國立台灣文學館提供）

〈白髮蘚〉

只要你堅定不移地

佔有世界上受鍾愛的角隅

我便同樣堅定不移地

依附在你石質堅持的表面

在你火成岩的內層

永遠有暗中輻射的熱情

我青苔地衣廣被你外表的冷峻

靠著你冷中的熱展現我的生機

即使我漸漸轉化成白髮蘚

仍然緊緊和你結合一起

不分晝夜 無論晴雨

即使做為你的裝飾也無妨

蘚苔植物無花無果，依附岩石而生，看似柔弱卑微，卻有著熾熱的

生命力與堅忍的意志力；台灣大屯山特有的「白髮蘚」，因來自大地

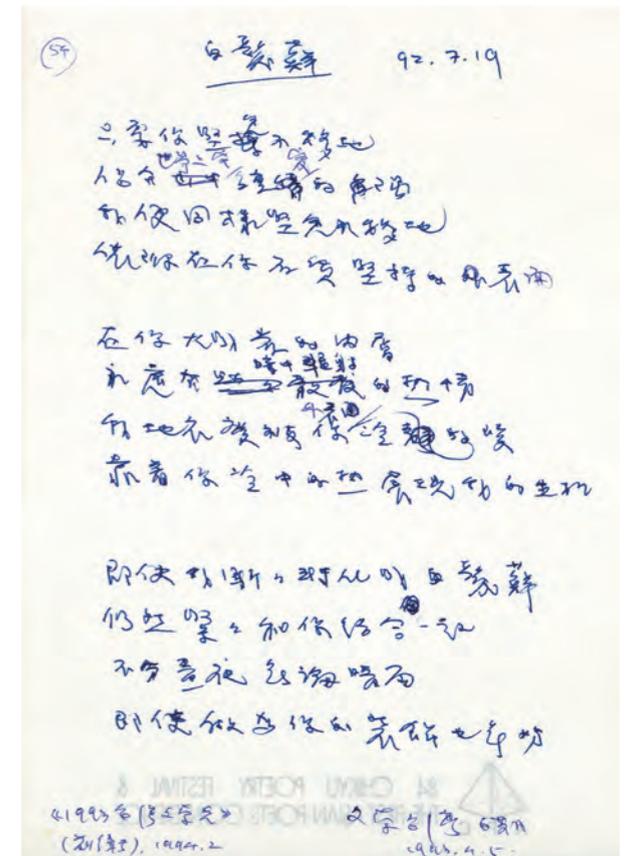
底層的熱岩輻射而成長，歷經歲月淬鍊，由青蔥翠綠而髮白蒼蒼，

仍與岩石「緊緊（和你）結合一起／不分晝夜 無論晴雨」，只要岩

石定著於地表，白髮蘚同樣熱情跟隨；一九九三年發表於《文學台

灣》第六期的〈白髮蘚〉，透過白髮蘚的植物特質，寓寫了冷智外表

所蘊含的生命熱情與堅定不移的土地意識。



〈白髮蘚〉手稿，本詩傳達詩人所蘊含的生命熱情與堅定不移的土地意識（國立台灣文學館提供）

個人大事紀

- | | | | |
|-----------|--|------|--|
| 1937 | 6月19日，出生於台北太平町五丁目15番地 | 2001 | 出版詩集《溫柔的美感》《台灣風景詩篇》以及《李魁賢詩集》6冊
獲頒第十屆賴和文學獎
獲印度國際詩人學會首度提名諾貝爾文學獎候選人 |
| 1944 | 入學台北太平國民學校，後因戰爭「疏開」到淡水鄉下祖宅「石牆仔內」，並轉學淡水水源國民學校 | 2002 | 出版《花卉詩篇》及《李魁賢文集》10冊
獲頒2001年行政院文化獎章
獲頒「鹽分地帶文藝營」台灣新文學貢獻獎 |
| 1950 | 自水源國民學校畢業；進入淡水初級中學就讀，期間大量閱讀中國通俗演義、翻譯小說、報紙副刊、期刊雜誌等 | 2003 | 出版《李魁賢譯詩集》8冊
獲印度國際詩人學會頒贈世界詩傑出獎，再度被提名為諾貝爾文學獎候選人 |
| 1953 | 以筆名「恒心」發表第一首詩〈櫻花〉，於《野風》第五十四期刊載
淡水初級中學畢業，考取台北工業專科學校五年制化學工程科 | 2004 | 出版散文集《詩的越境》
獲頒第27屆吳三連獎新詩類文學獎 |
| 1954 | 積極投入詩創作，以「恒心」、「楓堤」等筆名發表於《野風》《現代詩》《海鷗詩刊》《海洋詩刊》……等 | 2005 | 接任財團法人國家文化藝術基金會第四屆董事長
與台灣詩人組團參加於烏蘭巴托舉辦之第一屆台蒙詩歌節 |
| 1963 | 以筆名「楓堤」出版第一本詩集《靈骨塔及其他》 | 2006 | 出版評論集《詩的幽徑》 |
| 1964 | 以筆名「楓堤」出版詩集《枇杷樹》 | 2007 | 出版詩集《安魂曲》《黃昏時刻》 |
| 1965 | 以筆名「奎弦」筆名發表作品 | 2008 | 詩作〈二二八安魂曲〉台語版由柯芳隆譜成交響樂合唱曲，於國家音樂廳首演，並親自朗誦各章引言 |
| 1966 | 以筆名「楓堤」出版詩集《南港詩抄》 | 2010 | 出版詩集《秋天還是會回頭》《我不是一座死火山》《我的庭院》《台灣意象集》《黃昏時刻》
《輪盤》《靈骨塔及其他》《千禧年詩集》 |
| 1967-1970 | 先後翻譯出版《里爾克詩及書簡》《杜英諾悲歌》《給奧費斯的十四行詩》《里爾克傳》《審判》《貓與老鼠》《德國詩選》《德國現代詩選》等 | 2011 | 獲頒真理大學「第15屆台灣文學家牛津獎」 |
| 1975 | 獲頒第三屆吳濁流新詩獎 | 2013 | 出版《人生拼圖——李魁賢回憶錄》 |
| 1976 | 出版評論集《弄斧集》、詩集《赤裸的薔薇》 | 2014 | 出版《天地之間——台華雙語詩集》
組團參加世界詩人運動組織於古巴舉辦之第三屆「島國詩篇」國際詩歌節
任世界詩人運動組織副會長，統籌亞洲各國會務
組團赴智利參加第10屆「詩人軌跡」國際詩歌節 |
| 1983 | 出版《淡水是風景的故鄉》 | 2015 | 出版華、台、英、西、俄、羅六語詩集《給智利的情詩20首》
策畫「2015台南福爾摩莎國際詩歌節」 |
| 1986 | 出版詩集《水晶的形成》
獲第七屆巫永福評論獎 | 2016 | 組團參加於孟加拉舉辦之2016年卡塔克國際詩人高峰會，獲頒2016年卡塔克文學獎
組團參加於尼加拉瓜舉辦之「第12屆格瑞納達國際詩歌節」
策畫「2016淡水福爾摩莎國際詩歌節」
赴馬其頓參加第20屆「奈姆日」國際詩歌節，獲授予奈姆·弗拉謝里文學獎桂冠詩人 |
| 1987-1993 | 先後出版《台灣詩人作品論》《飛禽詩篇》《走獸詩篇》《永久的版圖》
《昆蟲詩篇》《浮名與務實》《詩的反抗》等 | 2017 | 出版《存在或不存在——李魁賢漢英雙語詩集》《你是最溫和的規則：里爾克情詩選》
策畫「2017淡水福爾摩莎國際詩歌節」 |
| 1993 | 出版詩集《祈禱》《黃昏的意象》
獲頒亞洲詩人貢獻獎 | 2018 | 獲頒第20屆國家文藝獎 |
| 1994 | 出版評論集《台灣文化秋千》《詩的見證》
獲頒第五屆《笠》詩創作獎 | | |
| 1997 | 出版評論集《詩的挑戰》
獲頒第六屆榮後台灣詩人獎 | | |
| 1998 | 出版散文集《詩的紀念冊》 | | |
| 1999 | 翻譯出版莎士比亞詩劇《暴風雨》台語版 | | |
| 2000 | 翻譯出版《普魯士之夜》
獲印度國際詩人學會頒贈千禧年詩人獎 | | |

作者簡介

許素蘭

臺南市人，一九五三年生。國立成功大學中文系學士。靜宜大學中文研究所台灣文學組碩士。曾任《書評書目》雜誌編輯、長老教會新竹聖經學院、真理大學、台北教育大學、靜宜大學兼任講師。現為國立台灣文學館助理研究員。著有《給大地寫家書——李喬》（李喬傳記）、《冰山底下的大水河——鄭清文短篇小說研究》（碩士論文）、《文學與心靈對話》（散文、評論合集）、《昔日之境——許素蘭文學評論集》（文學評論集）及近三十篇未結集單篇論文。

第二十屆 詩人
國家文藝獎 李魁賢

國 | 藝 | 會

每次一看到
平凡善良的人
心裡就感覺
平靜快樂



林
強

Lim Giong

電影音樂創作者

第二十屆
國家文藝獎
得獎者

得獎理由

林強作品融入電子音樂風格及東方傳統音樂元素，以音樂深刻勾勒電影情境，塑造完美的感知體驗。其電影音樂藝術成就名揚國際，在當代亞洲電影配樂別具風格，並積極參與跨領域的藝術創作，也將熱情奉獻於新生代導演及學生之影音創作。

劉振祥攝影



得獎感言

我在彰化市孔廟旁的小康家庭出生，父親是金工匠，母親照顧雜貨店，家裡牆上常有父親在扶輪社歌唱比賽的獎牌、獎旗，他有時會放黑膠唱片教我唱日本兒歌，是唯一跟音樂有關的教育，我上課很笨，常聽不懂老師教的，現在反省，也許是在孔廟供桌上打乒乓球的不敬行為有關。

小學音樂課平平，不受教愛玩，高中時看男同學彈吉他唱歌，女同學都圍成一圈，本能驅使去書店買吉他教學本，自學自彈自唱。父母對我的期望就只是找個正當工作，不偷不搶當個好人，學業雖不好，但很自由。感謝父母養育之恩，後來在音樂事業上的機遇，一路幸運遇貴人提拔，尤其是侯孝賢導演的影響甚深，亦師亦友的諄諄教誨，願將來有能力幫助後輩，讓這樣的精神源源流長，也許是最好的回報。除了報師長恩，還得報父母恩及國家恩，感恩台灣，感恩父母師長，感謝天地萬物，上帝保佑，阿彌陀佛。

林志峰(林強) 拜敬

2018.2.8



心要自由 ——林強

文 | 王念英



林強，本名林志峰，一九六四年出生，彰化人。父親做金工，母親開雜貨店。從小家中沒有學音樂的環境，不過，爸爸常聽黑膠唱片，也會教他唱一些日本歌。小時候去孔廟的神桌上打乒乓球，不愛讀書，在學校裡唯一有自信是上音樂課的時候。長大一點，跟姊姊去學校舞會，聽比吉斯(Bee Gees)與阿巴合唱團(ABBA)的歌。高中時自學吉他，當時是八〇年代，大家都在聽西洋流行榜，他也跟班上同學組團，練老鷹合唱團(Eagles)與空中補給(Air Supply)的歌，但他漸漸覺得唱別人的歌沒意思，於是開始自己寫歌。

當完兵後來到台北，林強在MTV打過工，也待過唱片行，後來去傳播公司當助理，晚上還兼職啤酒屋DJ。那是台語搖滾風起雲湧的九〇年代，林強受到黑名單工作室、陳明章等人的音樂影響而投入創作，但他參加歌唱比賽未受青睞，後來真言社老闆倪重華獨具慧眼跟他簽約，進入唱片公司從助理做起。一九九〇年推出第一張個人專輯《向前走》大賣四十萬張，將台語搖滾歌曲成功打進主流音樂市場。一九九二年出第二張專輯《春風少年兄》，更讓林強成為風靡年輕世代的偶像歌手。

林強並沒有被迅速走紅帶來的一切沖昏頭，反而很快地看清追逐唱片銷量而複製成功的商業操作，更對缺乏創作自由的現實環境感到失望。一九九三年推出的專輯《娛樂世界》，林強以龐克、金屬等另類多元的音樂風格，發出批判的深沉吶喊。這張充滿實驗性的專輯，勇於自我突破，但結果卻不被大眾接受，唱片銷量銳減，林強逐漸失去人群的簇擁，但他頭也不回地走上人煙稀少的小徑，跳脫主流唱片市場，走上電影配樂之路。

一九九二年，林強開始接觸電影，是侯孝賢監製、徐小明導演的《少年吔，安啦！》，與伍佰、羅百吉、BABOO等另類音樂人共

1 彰化孔廟，是林強幼時時常流連之地（陳藝堂攝影）

2 《娛樂世界》以龐克、金屬等另類多元的音樂風格，發出批判的深沉吶喊



同製作電影音樂專輯，接著主演陳國富導演的《只要為你活一天》，並參與電影概念音樂合輯。一九九三年演出侯孝賢執導《戲夢人生》中布袋戲大師李天祿年輕時的角色；一九九五年飾演《好男好女》白色恐怖時期的基隆中學校長鍾浩東；一九九六年《南國再見，南國》，除了演出並首次嘗試做電影配樂，大膽使用另類音樂曲風，不只詮釋電影中的社會邊緣分子，也是與過去唱〈向前走〉的林強決裂，特別是〈自我毀滅〉這首歌的嚴肅力量，讓他第一次配樂就得到金馬獎最佳原創電影歌曲的肯定。

二〇〇一年的《千禧曼波》，奠定林強獨特的配樂風格，將電子音樂的熱情注入配樂創作，從此開始長達近二十年的電影配樂生涯，其中除了與侯孝賢長期配合，也與賈樟柯導演從二〇〇四年執導作品《世界》展開十多年的合作，其中包括二〇〇六年《三峽好人》等多部紀錄片，以及二〇一三年《天注定》。

近年來，林強將電子音樂的熱愛延伸至聲響藝術

的探索。二〇一五年起，邀請許志遠 (DJ Point) 以「志樂制樂」為名進行合作，以電腦樂隊組合團隊，嘗試多元活動空間演出，其中包括二〇一七年兩廳院三十週年《眾聲之所》與台北《Nuit Blanche 白晝之夜》。

林強專注音樂創作的同時，也大方分享自己的創作經驗，並將創作成果回饋給大眾，大力支持「台灣創用CC計劃」(Creative Commons Taiwan)，協助推動獨立音樂創作廣泛流通、分享的理念。二〇一七年，受邀參加台北電影節「電影正發生」主題單元活動，開放創作現場，與觀眾交流與分享配樂工作過程。

此外，林強提攜後輩不遺餘力，以獨特多元的電音配樂風格豐富了新生代導演如趙德胤、畢贛、黃熙、黃惠偵等獨立製片的創作，並在種種現實條件限制下，協助他們完成電影創作理想。同時，林強不斷受邀跨界藝術與實驗聲響合作，未來期待參與更多年輕藝術家策劃的電子音樂交流活動，相互激發出內含社會關注的創作力。



- 1 台北《Nuit Blanche 白晝之夜》，嘗試多元空間演出 (鄭智仁攝影)
- 2 台北電影節「電影正發生」主題單元活動，與觀眾分享配樂工作過程 (Gelée Lai攝影)



侯孝賢啓發的配樂之路

林強非音樂科班出身，也沒有受過正統配樂訓練，進入電影音樂的領域看似偶然，與侯孝賢導演的結緣卻是引導他走向電影配樂之路的必然。侯孝賢對林強的影響至深，新電影時期的作品包括《童年往事》、《風櫃來的人》與《戀戀風塵》深深觸動他，甚至徹底改變他對電影的看法，讓他看見好萊塢電影裡無法看見的那種貼近真實生活、個體生命與成長的記憶，開始思考自己與所生長土地的關係。

林強受新電影的啟蒙，來到台北就想跟著侯導工作，但因為非電影科班出身不得其門而入。沒想到機緣巧合，多年之後，他請李天祿大師來演〈黑輪伯仔〉的MV主角，在拍攝現場遇到來探李大師班的侯導，第一次見到景仰已久的導演，儘管內心激動，但只是禮貌地握手致意，沒有多做交談。那次短暫會面，成為日後合作的契機，侯導先後找他演出《戲夢人生》與《好男好女》，接下來拍《南國再見，南國》時，對林強有較深認識的侯孝賢知道他對音樂創作仍懷有理想，便放手讓他做電影配樂，也因此開啟了他另類的音樂之路。《南國再見，南國》是講社會邊緣人的生活，林強於是找來台灣地下樂團「彼得與狼」、「濁水溪公社」以及獨立音樂人趙一豪、雷光夏，史無前例的合作方式引發電影與音樂界的熱烈討論。

林強首次配樂便打破電影與主流市場音樂長久建立的商業規則，稍稍回顧便可知，從五〇年代台語歌唱片、六〇年代健康寫實，到七〇年代瓊瑤「三廳」愛情，大多由知名作曲、作詞人產出朗朗上口的主題曲，放在片頭或片尾，由流行歌手演唱，並同時發行唱片。這樣的操作模式，直到進入八〇年代台灣新電影時期開始改變。侯孝賢、楊德昌導演等人，勇於追求創作的自由表達，以開放與革新的思維，嘗試實驗性的藝術表現手法，在剪接、攝影與聲音等各個製作環節上突破電影製作的體制傳統。

做為台灣新電影的開創者，侯孝賢導演在九〇年代持續探索電影藝術，保留有機開放的工作模式，這為林強的音樂創作帶來極高的自由度，讓他得以擺脫既定規範，跳脫主題歌公式，創造另類的電影配樂可能，追求的不是輔助敘事與渲染情感的旋律，而是一種抽象的氛圍與氣味。林強選擇以電子合成器創作電影配樂，除了是對電子樂的愛好，也可說是出於實際考量。九〇年代台灣電影產業萎縮，電影配樂作曲的預算很少，請不起樂師，也付不出錄音室的費用，因此電腦合成音樂的做法不失為一種變通之道。



- 1 林強在侯孝賢執導《戲夢人生》中飾演青年李天祿（三三電影製作有限公司提供）
- 2 侯孝賢執導《南國再見，南國》，由林強出演，並創作電影配樂

接下來林強與侯孝賢導演合作《千禧曼波》的電影配樂，完全投入電子音樂的創作，在聲響與節奏上激發出不同於聆聽旋律時的情感，貼切地捕捉導演鏡頭裡世紀末都會失落的一代。此一時期的侯孝賢開始探索電影的聲色感知，與林強溝通的概念很抽象：「從鏡頭盯住一片落葉，從樹枝上落下那光影變化的過程，就會發現那片落葉的意義。」侯孝賢本來想用古巴風情的曼波舞曲來詮釋，但是林強覺得若無法請來樂師演奏，很難在電腦上表現曼波複雜多變的曲風，於是他以電子音樂創造出想像的曼波，跟著女主角的內心意識一起浮動，呢喃著不安與焦躁，在光影與聲波的交錯中，捕捉生命墜落的瞬間。

二〇一五年，侯孝賢執導的《刺客聶隱娘》電影配樂再度由林強操刀，兩人在坎城影展分別獲得最佳導演獎與會外賽電影原聲帶獎。隨著侯孝賢在電影藝術形式與風格上的不斷挑戰與變化，林強也有突破自我的音樂創作表現。在這部電影配樂中，侯導要林強尋找的是一種氣味與暗湧，並引領他走向陌生的中國古樂領域。這對林強來說是一大挑戰，他請民俗音樂系的老師與學生擔任樂手參與錄音，帶來傳統器樂的聲響，再混合他的電子音樂為基底進行創作，打破原始、傳統與前衛語彙定義的侷限，巧妙運用電子合成器加工的聲音，精準地詮釋玄妙魔幻的唐人傳奇。



《千禧曼波》舒淇在天橋漫步一景，搭配林強配樂，已成經典畫面

進入賈樟柯的電影世界

林強的電子音樂藝術，也在賈樟柯的獨立實驗電影精神中找到實踐的所在。賈樟柯的電影創作深受侯孝賢的影響，在配樂上亦要求一種概念化的氛圍結構。賈樟柯從侯孝賢的電影認識林強的音樂，一直希望能與他合作，不過當時林強沒有聽過這位來自山西汾陽的導演，直到看過賈導之前的作品《小武》、《站台》與《任逍遙》之後，感受到人物情懷的真誠，於是答應合作，憑著與侯導工作的經驗、默契與直覺跟賈樟柯溝通，產生概念上的連結。

分隔兩地的工作，透過電子郵件往返，開始了第一部電影配樂《世界》的合作，賈樟柯想要林強音樂裡的未來感，傳達疏離與孤獨，表達北京「世界公園」裡的人們走不出封閉世界的內心狀態。賈導接著拍《三峽好人》，這次他說音樂要有潮濕感，並邀請林強到三

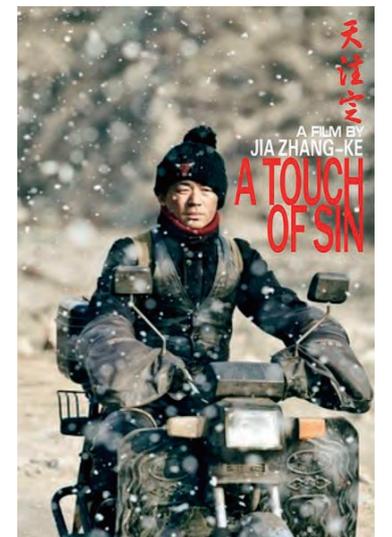


峽的拍片現場實際感受，幫助他進入電影的狀態。在那裡，他一起床就到處走走，去吃當地的早餐，是很辣的擔擔麵，周圍的人都打赤膊，因為真的很潮濕悶熱。林強帶著當地感受回台灣做配樂，以自己擅長的電子音樂為基調來編曲，並且融入賈樟柯想要的川劇音樂，呼應人海沉浮，聚散離合的景色。

林強與賈樟柯在創作上的交流，一方面是兩人對藝術的追求有共通的理想，而得以相互回饋，另一方面，賈樟柯是對聲音設計有想法的導演，懂得運用聲音結構來幫助創作，比如他的《三峽好人》採樣三峽地區各種環境音，如江面上輪船來往、船與船撞擊與拆房子等，這些聲音加入林強的音樂，建構出豐富的聲響世界。賈樟柯憑著《三峽好人》在二〇〇六年的威尼斯影展得到金獅獎的榮譽，從默默無聞的山西縣城小子搖身變成國際大導演。他接著連拍好幾部紀錄片，也都交由林強配樂。二〇〇八年的紀錄片《二十四城記》，呈現四川成都國營工廠的歷史變遷，林強也到當地走訪，回來寫下一首歌叫〈未來在哪裡〉，寄給北京的賈樟柯，聽得他感動落淚。

雖然此一時期的林強已經不再用歌曲形式做電影配樂，但他深知電影終究是導演的藝術創作，做為配樂家的原則就是努力幫助完成導演的創作企圖。後來在二〇一三年的劇情片《天注定》中，賈樟柯想在電影中融入京劇的精神，林強就採樣戲曲音樂，但仍以電子樂器重現。林強認為不一定要用國樂器才能表現所謂的東方味，他的創作方式是從各種聲響裡找到屬於東方的美學，透過音樂本身做為媒介，往更深的地方去探索文化與民族特性。

- 1 賈樟柯執導《三峽好人》，林強以配樂呼應人海浮沉、聚散離合
- 2 賈樟柯執導《天注定》，林強從各種聲響裡找到屬於東方的美學（佳映娛樂提供）



藝術成就

林強與侯孝賢、賈樟柯導演長期合作，三個人的緣分交集在對電影藝術不變的堅持，在創作路上掙脫現實環境限制，不做跟隨者，用心感受現實，全神貫注進入忘我的工作狀態，進而獲得福至心靈的回饋。走過這段路帶給林強的，不是商業類型片的配樂養成，而是具有個人特質的電音配樂風格，雖然多數觀眾對電子音樂仍不太能接受，覺得太冰冷，非真實器樂彈奏出的聲音，但林強喜歡使用電子合成器來配樂，正是因為那不是模仿現實的聲音，而是跳脫聽覺上既定的認知，可以吸取日常環境氛圍的聲響。

林強創作的電子音樂，或許不是能夠哼唱的旋律，卻能改變電影的溫度與氣息。而這些年來無數令人驚豔的作品發表與獎項肯定，說明林強已經開創屬於自己的電影配樂風格，屢屢獲得金馬獎最佳原創電影音樂獎，並在重要國際影展得獎，如上海電影節音樂獎、比利時根特國際影展最佳電影音樂獎，以及坎城影展最佳電影原聲帶獎的殊榮。

林強電音配樂的聲浪也在歐洲引發迴響，二〇〇五年，法國電影音樂製作公司MK2為林強發行專輯《驚蟄》(Insects Awaken)。林強是台灣少數用電腦從事音樂創作的人，將取之於電子音樂源源不絕的創作力，貢獻在台灣各個藝術設計領域，比如二〇一五年他與服裝設計師葉珈伶跨界合作，台灣設計品牌 CHARINYE 的秋冬主題「DOSAN 多桑」形象影片製作概念音樂。二〇一六年並與雲門2《十三聲》一起激發更多與台灣當代社會結合的創作，以及二〇一七年統籌兩廳院三十周年《眾聲之所》的多媒體聲響實驗。雖然在台灣，電子音樂創作仍有待發展，但林強希望透過電

音創作建立與一般觀眾溝通的基礎，喚起聽覺注意，重新認識周遭環境，開拓包容各種形式的音樂。

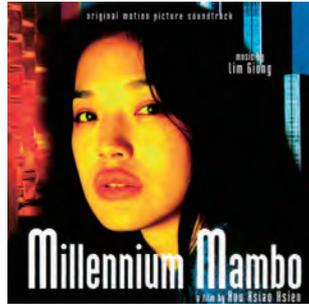
在亮眼成績與不凡貢獻的光環高度之下，林強不變的姿態，對人、對工作與生活，始終低調，自在自然。我們便明白，成就此刻林強的，仍是當年那個走出娛樂世界，只為讓心自由並保有創作單純的人。



兩廳院《眾聲之所》「志樂制樂」+影像藝術家王伯宇演出 (李欣哲攝影)

作品選介

電影配樂



《千禧曼波》電影原聲帶

《南國再見，南國》(Goodbye South, Goodbye, 1996)

林強與侯孝賢合作的第一部電影配樂。以獨立音樂的另類風格，創造特殊的音像風景，其中令人印象深刻的一幕，雷光夏的歌聲在山林間繚繞呼喚，機車一前一後地迂迴而行，音樂改變畫面的空間感，超越景框視野的想像。

《千禧曼波》(Millennium Mambo, 2001)

林強與侯孝賢合作的第二部電影配樂，運用電子音樂飄忽的特性，無具象的旋律與節奏，聲響瀰漫散布在空氣中，烘托世紀末都會青年的鼓動與焦躁。〈單純的人〉一曲做為電影的開場音樂，女主角舒淇走在四周圍霓虹燈閃爍的天橋上，如落葉般游離浮動，緩緩下沉，是另一種生命的再現。

《一年之初》(Do Over, 2006)

林強與鄭有傑導演的首次合作，故事訴說一名導演對生活與工作上矛盾與失落的心情。使用節奏強烈的電子音樂，在封閉的舞廳空間，映照年輕人結群吶喊的內心，同時吸取各種聲響，如手機鈴聲、汽車引擎聲呈現外在環境的喧囂。

《海上傳奇》(I Wish I Knew, 2010)

賈樟柯為二〇一〇年上海世博拍攝的紀錄片，由十八位不同年代、身處各地的上海人故事，來追溯這座城市的百年歷史更迭。林強創作的主題音樂〈留住芳華〉，從電子合成器的聲響勾勒小提琴等弦樂的優美線條，編織出繁華如夢的滄桑懷舊。

《天注定》(A Touch of Sin, 2013)

賈樟柯借古喻今，從傳統戲曲汲取俠義精神，娓娓道來四段真實暴力事件，試圖捕捉快速變化的中國社會。林強的配樂在其中發



《天注定》電影海報(佳映娛樂提供)



《刺客聶隱娘》電影劇照



《路邊野餐》劇照(前景娛樂提供)



《翡翠之城》電影海報

揮古今融合的作用，電影一開始，王寶強騎摩托車行經山路，林強以「出將」戲曲語言做為貫穿開場音樂的概念，使用電子樂器聲響的張力，將傳統文化的意境融入其中。

《刺客聶隱娘》(The Assassin, 2015)

電影改編唐代傳奇小說，講述女殺手聶隱娘的俠義故事。林強統籌不同文化與時代的聲響元素，闡釋唐朝豐富多元的音樂世界。考據古老文化，林強整理不同的古樂配器，融入電子音樂中創造對遙遠時代的想像，而非直接搬用文化語言符號。以電子音樂的波動聲響，賦予超越現實事物的想像。如〈紙人〉這首曲子中，傳統器樂聲響漂浮表面，電子音波低調沉穩地深埋其中，緩緩穿透巫師陰謀詭譎的心思。

《路邊野餐》(Kaili Blues, 2015)

畢贛首部導演作品，在音像實驗上展現創作企圖，不僅在形式上將時間、速度、光影的電影媒介本質發揮到最大，並以詩為形式的聲音與畫面介入敘事體，在不斷抽離的過程中，碰觸現在、過去與未來的界限。林強創作的〈雙載，像夢一樣〉，隨著摩托車在山路奔馳，交錯著火車穿越隧道，進入苗人吹蘆笙的幻境，時光流轉，現實如夢。

《翡翠之城》(City of Jade, 2016)

趙德胤導演拍攝的紀錄片，繼《挖玉石的人》，聚焦哥哥在緬甸玉石礦區的工作，描述一群工人面臨的現實，林強創作的〈夜晚挖玉〉、〈大哥吸鴉片〉與〈媽媽運毒〉三首曲子帶出不同的人生故事，音樂以緬甸傳統樂曲為主體，器樂包括豎琴、敲擊的銅器金屬聲，以及當地小孩誦經聲，埋藏於背景默默注視著片中人物的生存處境。

音樂專輯



《驚蟄》專輯封面

《驚蟄》(Insects Awaken, 2005)

以立體畫音 (Stereo Picture) 為主題，創作出帶有畫面感的音樂，林強從周遭生活環境取材，用電子合成器調控出的音波，拼貼他所錄到的不同環境音，包括各種聲音元素，像不同語言的人聲、夜市叫賣、打麻將、相聲與台語吟詩等，重新喚起聽覺感知，將台灣經驗化為視覺想像。

《CHARINYEH 品牌音樂集輯：生根向未》(2016)

林強與許志遠 (DJ Point) 合作的「志樂制樂」，受邀參與服裝設計師葉珈伶為台灣設計品牌 CHARINYEH 秋冬主題形象「DOSAN 多桑」的音樂製作，以濁水溪等地的本土精神為靈感來源，創作六首電子樂曲，並集成專輯發行。其中〈春曉〉一曲，運用台語吟唱詩人孟浩然的同名詩作，流露追本溯源的感恩之情，〈緣生謠〉以電子樂風融合台灣名謠〈四季紅〉，傳達文化傳承的現代意義。

《CHARINYEH 品牌音樂集輯：生根向未》CD 包裝內頁



跨界藝術合作與電子實驗聲響



雲門2《十三聲》海報

雲門2《十三聲》鄭宗龍 x 林強 (13 Tongues, 2016)

將前衛實驗的電子音樂結合傳統台灣民謠、民間唱咒與那卡西，延伸身體與聲音向度，探索表演藝術的神祕性。音樂做為土地與祖先的神祕連結，引出舞者身體的動能。〈五行一水〉一曲展現隨圓就方的意念流動與變化。

實驗電子音樂活動——從日光蘇打到雲頂織音

二〇一五年，林強受邀於年輕團隊 ALLO Music Project 所策劃，將 DJ 現場演出帶入台中的咖啡店場域，一系列「日光蘇打」的電子音樂活動。二〇一六年，進入戶外，結合聲響、生活、自然的現場，在台中大坑山區舉辦「雲頂織音」活動，嘗試更多電子實驗聲響的可能性。

The Renewal 川游不息——綠川展 (2018)

二〇一八年，為台中綠川重新整治展開的「The Renewal 川游不息——綠川展」，配合台中綠川整治計畫，採集環境音，透過喚起聽覺感知，重新建構人與自然環境的共生關係，城市不息的生命從游動的河川開始，結合電子音樂創作，林強將持續關注並投入更多相關活動。



林強採集環境音，透過喚起聽覺感知，重新建構人與自然環境的共生關係 (樸實創意提供)

個人大事紀

- 1990 發行首張個人演唱專輯《向前走》
- 1992 發行第二張個人演唱專輯《春風少年兄》
演出、演唱徐小明導演作品《少年吔，安啦！》
- 1993 發行第三張個人演唱專輯《娛樂世界》
主演、主唱《只要為你活一天》
演出侯孝賢導演劇情片《戲夢人生》
- 1995 主演侯孝賢導演劇情片《好男好女》
- 1996 創作侯孝賢導演劇情片《南國再見，南國》電影配樂
以〈自我毀滅〉（《南國再見，南國》）獲得金馬獎最佳原創電影歌曲獎
- 1999 主演、主唱林正盛導演劇情片《天馬茶房》
- 2001 創作侯孝賢導演劇情片《千禧曼波》電影配樂
以《千禧曼波》獲得金馬獎最佳原創電影音樂獎
- 2004 創作賈樟柯導演劇情片《世界》電影配樂
- 2005 創作侯孝賢導演劇情片《最好的時光》電影配樂
發行個人音樂專輯《驚蟄》（*Insects Awaken*）
- 2006 創作鄭有傑導演劇情片《一年之初》電影配樂
創作賈樟柯導演劇情片《三峽好人》電影配樂
創作賈樟柯導演紀錄片《東》電影配樂
以《驚蟄》專輯獲得金曲獎最佳跨界音樂專輯獎
以《一年之初》獲得金馬獎最佳原創電影音樂獎
- 2007 創作賈樟柯導演紀錄片《無用》電影配樂
- 2008 創作賈樟柯導演紀錄片《二十四城記》電影配樂
- 2009 創作鄭有傑導演劇情片《陽陽》電影配樂
以《陽陽》獲得台北電影獎最佳音樂獎
- 2010 創作賈樟柯導演紀錄片《海上傳奇》電影配樂
- 2013 創作賈樟柯導演劇情片《天注定》電影配樂
以《天注定》獲得金馬獎最佳原創電影音樂獎、比利時根特國際影展喬治·德勒呂最佳音樂獎（The Georges Delerue Prize for Best Music）
- 2015 創作侯孝賢導演劇情片《刺客聶隱娘》電影配樂
創作劉杰導演劇情片《德蘭》電影配樂
創作畢贛導演劇情片《路邊野餐》電影配樂
創作梁皆得導演紀錄片《老鷹想飛》電影配樂
以《刺客聶隱娘》獲得坎城影展會外賽電影原聲帶獎（Prix Du Jury Cannes Soundtrack Award）、亞洲電影大獎最佳原創音樂（Asian Film Awards Best Original Music）
- 2016 創作趙德胤導演劇情片《再見瓦城》電影配樂
創作趙德胤導演紀錄片《翡翠之城》電影配樂
創作黃惠偵導演紀錄片《日常對話》電影配樂
發行音樂專輯 CHARINYEYH 音樂品牌集輯《生根向未》
跨界合作雲門2《十三聲》
以《翡翠之城》獲得金馬獎最佳原創電影音樂獎、台北電影獎最佳音樂獎
- 2017 創作黃驥、大塚龍治導演劇情片《笨鳥》電影配樂
創作黃熙導演劇情片《強尼·凱克》電影配樂
創作陳玖君導演劇情片《林北小舞》電影配樂
創作蘇弘恩導演短片《土地》電影配樂
展覽活動：台北電影節《電影正發生》，創作詹京霖導演劇情片《你的電影我的生活》電影配樂
藝術統籌：兩廳院三十周年戶外活動《眾聲之所》
- 2018 展覽活動：「The Renewal 川游不息——綠川展」
獲頒第二十屆國家文藝獎

作者簡介

王念英

國立中興大學外國語文學系畢業、國立中央大學英美語文學系碩士、國立台灣師範大學英語系文學博士。以電影聲音為研究主題獲得科技部105年度人文與社會科學領域撰寫博士論文獎勵，目前專注研究台灣電影聲音與聽覺文化，同時從事自由文字工作，主要撰寫影評與採訪，文章散見《放映週報》等電影相關刊物。主編《光陰之旅：台灣新電影在路上》（台北：台北市政府文化局，2015）

第二十屆 電影音樂創作者
國家文藝獎 林 強

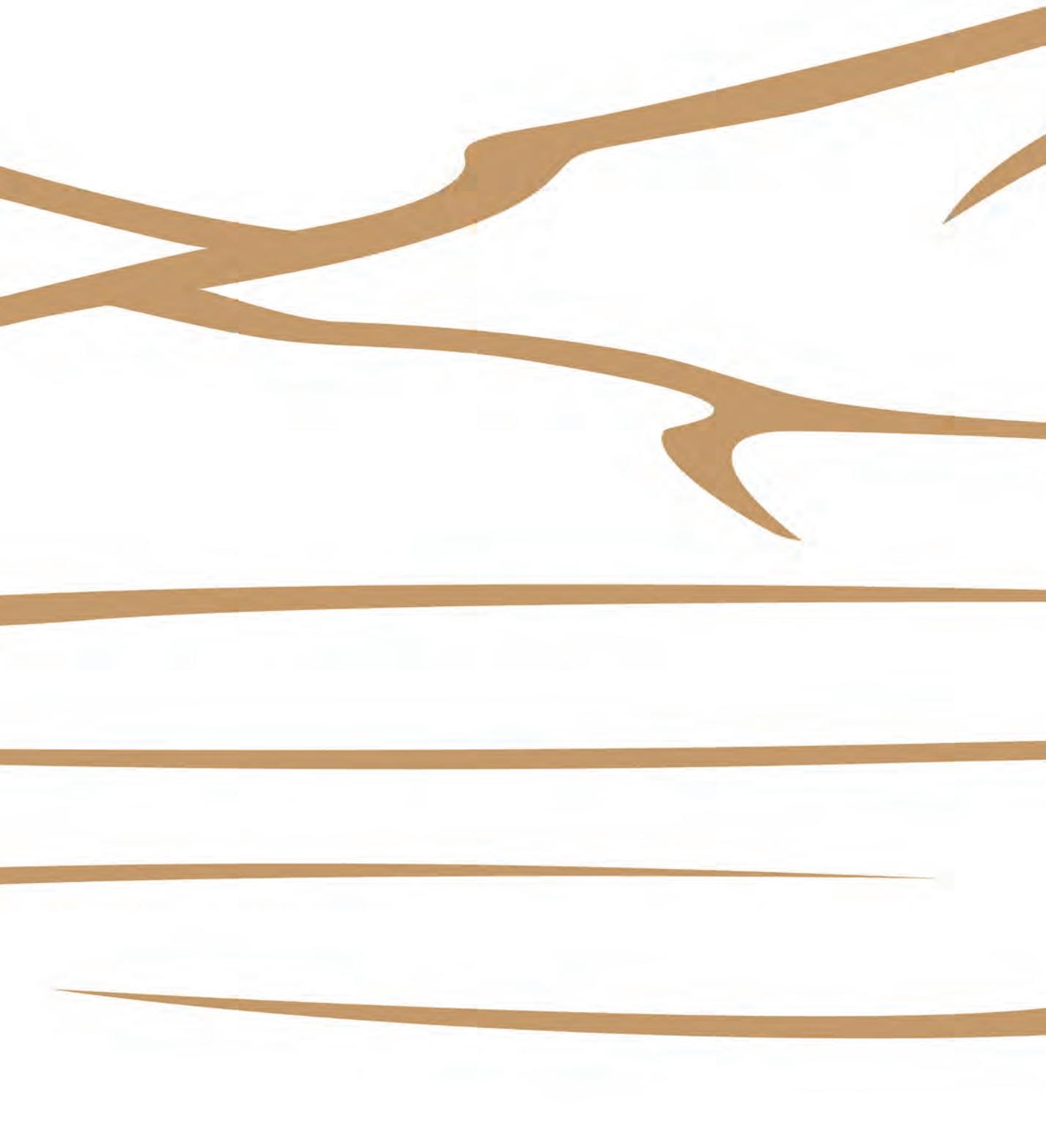
國|藝|會

所有基因

血流記憶

融合愛與生的語彙

何等豐盛



金希文

Gordon Shi-Wen CHIN

作曲家

第二十屆
國家文藝獎
得獎者

得獎理由

金希文作品融入台灣當代元素與意象，形式與風格多樣且質量均佳。以人文精神關懷社會與時代，持續創作與展演彰顯藝術家之毅力與專注。積累多年作品發表，活躍於國際樂壇且深受肯定。

劉振祥攝影



得獎感言

被告知得獎之後，第一個反應是快樂的情緒，加上「這下有許多責任了！」的壓力。接著心中浮起許多曾經在這條音樂路上幫助、啟發、感動我的音樂家、朋友、支持我走上音樂路的父母親，還有長期必須忍受我在鋼琴上敲打，尋找靈感所發出噪音的家人。作曲雖然要求一個人長時間地處在孤獨裡，但這條路絕非自己就可以堅持下去。

我要感謝：我的第一位作曲老師Dr. Childs——他建立了我作曲上的自信；好友蘇正途——他讓我認識了做音樂該有的態度和喜樂；陳慧中女士——來自她的溫哥華交響樂團演奏的邀約，帶來作曲上的突破；林昭亮——他的演奏刺激了我的眼界，同時提供我許多機會站上國際舞台；陳郁秀女士——幾首我最滿意的作品，包括歌劇《黑鬚馬偕》的委託創作都來自她的牽線；指揮家林望傑、呂紹嘉、簡文彬——他們多次選擇演奏我的作品，也因他們樂曲詮釋與指揮的能力，大大地強化了作品音樂上的說服力；范清亮夫婦——他們幾次的委託創作和促成作品的演出；陳沁紅主任——她的提名與推薦。

《百年孤寂》作者馬奎斯說過：「所有人都有三種生活：公眾的、私人的、隱密的。」我想以作曲家而言，作品的演出是公眾的，作曲過程是私人的，而作曲的動機、目的則可能是隱密的。一首作品的深度、感動，不是出自音響效果、作曲手法，而是必須來自「隱密」的這部分——無法捏造。這有點像諾貝爾獎文學獎得獎文學家索忍尼辛所言：「教育無法使一個人更聰明。」或馬勒針對詮釋音樂時說：「最重要的部分無法寫在樂譜上。」從這「隱密」的角度來看，我要特別感謝Best牧師夫婦——引領我進入基督教信仰；林芳治夫婦——啟發了我對基督徒音樂人的責任的認知；潘冀夫婦——幫助我堅持走在單純的音樂路上；盧佳芬女士——我的妻子，三十多年來對我百般地容忍、了解、鼓勵與支持。

最後，如同信仰帶給了巴赫無限的啟發般，我要感謝上帝給我源源不絕的創作動力。

他的音樂，抒寫人文關懷

——金希文

文 | 李秋玫

如何認識一位作曲家？

藉由評論的文字可以快速理解。早在一九九七年《洛杉磯時報》(*Los Angeles Times*)樂評家Timothy Mangan就對金希文下過如此注解：「作曲家在現代西方大型管弦樂戲劇性的手法表現上，是位有自信的大師。」隨著時間經過，二〇〇七年美國Fanfare雜誌更大膽地讚賞他的《雙重協奏曲》是「繼布拉姆斯之後，最好的雙重協奏曲」。到了二〇一五年，在國際知名唱片公司Naxos幫他出版第二張《金希文專輯》之後，德國電台不但專訪了他，知名音樂網站Pizzicato主筆Remy Franck在二〇一五年撰寫的〈高度戲劇性之交響樂〉(Hoch dramatische Symphonik)文中，評論他的作品時寫道：「台灣作曲家金希文並不如許多亞洲作曲家，致力將民族傳統素材帶進西方管弦樂的脈絡，而是朝著西方的典範寫出尖端現代的音樂。他捨棄『智識化』的作法而著重表達音樂的戲劇性內容。」

他是過去二十年來國內外音樂團體委託創作最多的台灣作曲家，豐沛的產量不但發表在國內，也在美國、加拿大、日本、法國、德國、荷蘭等世界各地被演出。出版過的有聲產品從獨奏或獨唱曲、合唱曲、室內樂、交響詩、歌劇等，作品發表以及所指揮過的音樂會超過三百場。即使他的作品形式多樣，但卻從不晦澀

難懂，甚至流於形式，反而是在現代手法中透露的浪漫色彩，讓他的創作脫離不了一種與人溝通的藝術本質。

作曲家的種子，從幼年開始萌芽

學音樂，對金希文來說似乎是再自然不過的一件事情。父親是位高中音樂老師，所以他五歲就由父親啟蒙彈琴。當時父親帶了一個合唱團，到許多地方演出，幼年的他有機會就跟著旅行、聆聽音樂會。到了小學四、五年級，家住雲林的他也開始到台南，與畢業於茱莉亞藝術學院的陳美滿老師學琴。在那個年代，學音樂似乎就等同於學鋼琴，加上家裡有鋼琴就學，他也從沒有想過要挑其他樂器。不像現在的孩子被家長安排或逼迫學習才藝，他的學琴意願，全然都是自動自發的。就這樣，一路從地方的比賽、縣賽，慢慢一路上升到全國比賽，贏得愈來愈多獎狀，享受彈琴的樂趣，也享受被肯定的感覺。

回想小學時光，上學一趟要走二、三十分鐘的路程，到現在他都還記得，他常一邊走一邊唱歌自娛，但唱的歌不是童謠，而是自己所編的歌曲。沿途的感受，即興化作音符，偶有幾句歌詞填充，但旋律更容易伴著步履行進。這段快樂時光，自由又繽紛。也許當時不明白，但作曲家的種子，已在此時悄悄地萌芽。

一九六九年，金希文小學畢業的這年，台灣政局動盪不安。由於父親有個朋友在日本橫濱做生意，趁著這個機會，他決定轉行貿易，舉家遷居日本。剛到一個全然陌生的環境，十三歲的金希文面對的是殘酷的現實。學校功課頂多數學好一點，但語言不通，聽不懂、更不會講。除了漢字之外什麼都認不得，無法溝通也難

以表達。即使有同學，卻被遠遠孤立。更糟的是，孩提時期在雲林那個小地方，只要出去比賽都是拿回冠軍，報紙更將他冠以「天才兒童」的美名。那雖是溢美之詞，卻也是對他的鼓勵與肯定。如今初來乍到，沒有琴在身旁，他突然覺得自己變得什麼都不會，就這樣衝擊、壓力與排斥隨之而來……有趣的是，因為感到與周遭的隔絕，讓他意識到自己的存在，開始思考人為什麼要活著？人存在的意義在哪裡？既然最終要走到一樣的結果，這麼辛辛苦苦活著，到頭來是為了什麼？

渴望彈琴的他，就趁著音樂教室沒人的時候進去彈鋼琴。因為不可能帶琴譜去學校，會背的曲子就那幾首，彈完之後他便開始隨著想像自行發揮。即興的能力不是每個人都有，懵懂的他根本不太曉得那是什麼，但可以將心裡的憂鬱與孤獨直接透過音樂抒發出來，那喜悅如同是一種救贖。

第一年忙著適應沒有學琴，到第二年他便要求父母想要繼續學。幸虧住家不遠有個山葉音樂教室，他便就近學習。後來教室舉辦成果發表會，老師便安排他彈最後一個，也就是壓軸。彈完之後父母親深深體悟，如果他這麼喜歡彈鋼琴，就應該幫他找到一個好老師。隨後他們輾轉找到日本武藏野音樂大學的老師水上雄三教授，他便一直跟著學到高中畢業。此刻彈琴的原因一方面是熱愛，一方面是滿能出風頭，不管在學校也好、在教會也是如此。

信仰，讓他找回音樂的渴望

高中畢業，他可以選擇回來台灣讀書，不僅可以選學校、選科系，對海外華僑也有很大的優惠。當然，留在日本也沒有問題，但當



年的氛圍，覺得去美國才是最有出息的，為此他隻身負笈美國，進入拜歐拉大學 (Biola University) 就讀。從來也沒有想過，未來的路要走向音樂。雖然喜愛彈琴，也愛畫畫、寫文章，但是藝術對他來說卻相當遙遠。再者，有父親的前車之鑑，他並不打算步入後塵。考慮經濟與藝術兼顧，他想到建築，也許是兩全其美的選擇。然而學校並沒有建築系，於是他先進入數學系，選修數學、物理、美術的課程，準備大三轉校念建築。只不過，就第一學期而已，進度之快讓他感到吃不消，加上念這些科目並不真正感到喜歡。只好一直反覆問自己，是否真的要繼續下去？

不停思考到了大三開學前一天，他終於下定決心轉到音樂系。來到行政辦公室表明緣由，選擇鋼琴主修。校方表示歡迎，但因為不清楚他的程度，因此得要舉行一場試奏會才能判定是否可行。事實上，到了美國，即使不念音樂系，他也沒有放棄過鋼琴，一直私下與學校一位匈牙利籍的鋼琴老師上著課。這天恰巧這位老師經過，知道他的來意，竟試圖勸退他……。當然，老師的擔心不是沒有道理，金希文從小並非音樂科系直升，主修鋼琴競爭大，加上現實經濟的種種考量，把音樂當興趣才是最好的抉擇。但是看到他心意已決，便轉而向助教保證沒有問題，因為他是系上程度最好的學生之一。

從不敢踏進音樂這條路，到立定以音樂為一輩子的志向，這中間的轉折看起來有落差，實際上卻像是有一條線，冥冥之中牽引著他。要說是什麼力量讓他發現內心真誠的盼望，給他勇氣面對？他會斬釘截鐵地回答——信仰！猶記得還在日本的時候，住的區域是中華街山下町 (Yamashita)，當地華人很多，大多經營餐館謀生。原以為華人能夠相互照應，不料多數人汲汲營營於牟利，彼



1 金希文高中時期，師承日本武藏野音樂大學水上雄三教授

2 金希文大學轉到音樂系，立定以音樂為一生志向

此猜忌、更互打小報告。當年金希文雖然只有國中年紀，這些醜態卻看在眼裡。所幸在居家附近的華僑教會遇見貝牧師夫婦，讓他的生命從此不同。

貝牧師夫婦原本在中國，接著轉到台灣，最後落腳日本，將一生奉獻給華人。與當地華人對照，他們是那麼喜樂、那麼有能量，不在乎物質上有多少，只在乎是否有愛的存在。看到兩方價值觀如此極端，讓他感觸甚深，嚮往那樣的人生，更進一步在國三的時候受洗成為基督徒。從此，他有了一個榜樣、一盞明燈，在遇事游移不決時不會偏離、不會隨著世俗的眼光漂浮不定，包括投身音樂這個抉擇。

萬萬沒想到，進入音樂系之後，他的感覺不再是挑戰，而是「如魚得水」。每天的課程、研習都是那麼的美好。雖然主修之外，樂理、視唱、聽寫、和聲學……樣樣不簡單，但多樣化的課程，無一不是他期望大量吸收的內容。到了下學期，他更萌生作曲的想法，作曲老師起先推薦他上作曲大班課，但他的夢想更大，不願如此，為了證明自己，他在大四開學前寫了曲子再度前往。經過了檢驗之後，這次，他獲得了老師的首肯。於是，鋼琴與作曲雙主修的他，連寒暑假也抓緊腳步不曾停歇。因為認定了作曲是他的天職，即使辛苦卻甘之如飴。在學期間他不但兩度獲得約

翰·布朗寧作曲比賽首獎，之後更進入伊士曼音樂學院 (Eastman School of Music) 取得作曲博士學位。

一九八八年，金希文完成學業返台定居，除在大學任教外，也擔任音契合唱管弦樂團指揮。隨後更接下該團音樂總監，同時擔任日本 Euodia 交響樂團指揮。一位作曲家竟然跨足指揮，並且有這麼好的成績頗令人好奇。然而這一切的源頭，他卻形容成「慚愧」二字。原來音樂系都有指揮課，學過指揮的他在當地教會帶了一個詩班合唱團。有一年暑假他分身乏術，請了一位專修合唱指揮的學生代班，誰知道等他回來，詩班的團員居然告訴他：「那才叫『指揮』！」

一向自信自己帶得不錯，但真正專修的指揮一來帶團卻全然不同，連業餘的人都聽得出來箇中差異，這讓他受到很大的刺激，隨即發憤在那個學期加修了樂團與合唱指揮兩門課。

然而他從來也沒有想過要擔任指揮角色，回到台灣，他也只是盡作曲家本分寫曲子。一九八四年，由范恩惠、蘇正途教授發起，與幾位任教於大專院校的音樂家組成「音樂科系團契」，集合了具有音樂素養的教師、畢業生、在學學生與社會人士貢獻所長。五年後「音契合唱管弦樂團」成立，剛返國不久的金希文，就在一九九一年被推舉為音契管弦樂團指揮，四年後又成為音契合



金希文指揮日本 Euodia 管絃樂團

唱管絃樂團音樂總監。任職至今，不但持續舉辦許多精采的音樂會、出版有聲出版品，更曾獲邀至美加演出，並且獲選為「傑出表演扶植團隊」。雖然帶這個樂團必須勞心費神，然而有別於一般作曲家，他為此得以與音樂有第一手的接觸。如同西方古典音樂家馬勒以深沉的作品流傳於世，然而他在世時，卻是以知名指揮聞名，金希文在指揮偉大音樂時，那種深海般的感受、領悟，以及直接觸摸到美的昇華，不僅讓他深深感動，也間接成為他創作上重要的動力。

推廣、創作，與音樂近身接觸

指揮樂團並且在學校任教多年，他對於音樂的推廣教育有深刻的體認。從二十多年前便曾經帶領樂團與合唱團到學校演奏，得到熱烈的反應。二〇〇九年，他更大膽地對兩廳院提出「寶寶音樂會」的建議，首度打破開館以來禁止幼兒進入音樂廳的規定，設計專為六歲以下兒童舉辦的音樂會。當然幼兒們不可能像成人那樣專注欣賞，甚至會哭泣吵鬧，但是讓他們有個進入藝術殿堂的機會，就能累積他們的美感經驗。雖說對象是寶寶，金希文最終目的卻放在他們的父母親身上，因為他們更能藉著活動真正領會音樂。而從寶寶出發，他的點子還延伸至學生、年輕上班族，以輕鬆簡短的午餐音樂會讓社會族群能現場聆

聽音樂，只要持續進行，在廣大的聽眾中開發出愛樂者，那就值得了！對於大學作曲的教育，他則不斷地提醒學生自省，所有學習的規則都是要幫助創作者寫出美的音樂，並不是背誦記憶下來就好。「如果目標不是音樂，當然學不到音樂。」這是他對學生的勉勵，也似乎是他自己秉持的宗旨，許多台灣檯面上成績斐然的作曲家，皆出自他的門下。

指揮讓他與音樂有密切關連，但做為一位作曲家，他也從不閉門造車，而是從演奏家身上獲得學習。例如自二十多年前起，他的《第一號小提琴協奏曲》、《福爾摩沙四季》——給小提琴及絃樂團的協奏曲，以及為小提琴與大提琴所譜寫的《雙重協奏曲》，都是與旅美小提琴家林昭亮合作。從當年委託創作初始，他便與林昭亮密切工作討論，兼顧作曲上的創意以及演奏上的技巧，創作出眾多膾炙人口的曲目。這些作品不僅由國際知名交響樂團委託創作、首演，之後更成為國內外如聖地牙哥交響樂團、西雅圖交響樂團、世宗獨奏家合奏團（International Sejong Soloists）、新世紀室內管絃樂團（Centrury Chamber Orchestra）以及國內的國家交響樂團與台北愛樂樂團等經常演出的曲目。他曾坦言：「林昭亮的演奏讓我在音樂藝術上，像是開了眼界一樣。讓以往感覺黑白、平面的樂曲，經由他的演奏變成了立體。藉著他演奏我的曲子，我常

發現更多可能性，並且往前邁進一大步。」而在練習並演出多首金希文作品之後，林昭亮也深深地感觸：「希文的作品，完全是他自己的，他有獨特的風格，他的靈感來自台灣，但表現的技巧完全是金希文式的。」

的確，在現今資訊爆炸、影音過剩的世界，生活充斥著各式各樣的聲音。太多年輕作曲者從網路上看到現代音樂的各種寫法，很容易參考，甚至抄襲、模仿，尤其是沒有靈感的時候更容易受影響。然而接收了太多別人的聲音，卻沒有察覺自己真正想要的是什麼。雖然金希文在創作前總是認真研究、構思、注意創作的趨勢發展，但卻不曾花太多時間在聆聽他人，他傾聽的，唯有自己「心裡的声音」。

除了《福爾摩沙四季》之外，為大型室內樂團創作的《台灣緬懷曲》、關懷台灣系列組曲——五首合唱管絃樂作品、為九二一地震所做的《無言之歌》以及用台灣最為人所知的歌曲《雨夜花》貫穿全曲的交響曲第三號《台灣》等等，無論是管弦樂曲、協奏曲、合唱曲的形式，在結構、元素與音響的表現有現代音樂的尖銳不和諧、馬勒般的深沉調性、借用原住民部落曲調或者台語歌謠的旋律或變形，都體現了他多元文化成長背景所孕育出獨樹一幟的風格。



1 聖地牙哥交響樂團《雙重協奏曲》首演後簽名會

2 林昭亮與西雅圖交響樂團演出《福爾摩沙四季》上台謝幕



《黑鬚馬偕——一部歌劇的誕生》創作全紀錄書封，國立中正文化中心與《PAR表演藝術》雜誌發行

他不諱言，將台灣的豐沛資源寫進樂曲中，也是經過長時間與不同階段的嘗試。音樂與美術或文學不一樣，小說裡故事發生地可以清楚點出於台北或高雄，繪畫的影像可以是描繪花蓮港，不管如何抽象，那就是台灣。但音樂的譜寫卻全然不是如此，胸中的意念只能靠作曲家的智慧來傳達。最初，他借用原住民素材、民謠旋律譜曲，但寫了幾首之後就感到太淺。改用了台語歌曲，由於腔調迥然不同，寫出來的音樂也確實新鮮，然而過度使用又淪於形式。若將樂曲去掉歌詞呢？難道音樂一定要有歌詞才有內容嗎？那麼，如果將樂曲定一個與台灣相關的標題，注視著台灣，想著台灣的種種，投入其中感受現在與過去的歷史呢？但也不能每首樂曲都是台灣。經過思考後，他得到最後的結論就是一種「人文關懷」，若能透過音樂讓聆聽者領會到他對這片土地的關懷，進而感受發自內心純粹的美，那才是他真正的目的。

身為台灣作曲家，是明確且重要的

也許是個性使然，他在創作中，總是不斷詰問生命存在的意義。而身為基督徒，他自然在作品中流露出宗教情懷。那些平易近人、撫慰人心的詩歌，不僅深受喜愛並廣為流傳，他的合唱管弦樂曲《日出台灣》、《黃昏亦芬芳》，近年也被改編，

選列為國中音樂課本的教材。二〇〇八年，他構思了將近七、八年，投注了相當的精力籌劃、譜曲、修改的歌劇《黑鬚馬偕》終於首演。這是他第一部歌劇作品，也是當年兩廳院的旗艦製作以及「台灣第一齣台語歌劇」。事實上，即使沒有這個委託的契機，創作這樣一位擁有偉大情操人物的作品，也是他一直念念不忘的。金希文認為：「一位藝術家的責任就是要反應社會議題。」回顧台灣社會現況，商業文化所塑造的利益取向扭曲了人們的思維，人文素養過度被邊緣化的現況，是需要透過文學、藝術與神學去導正的。馬偕，一位外國人離鄉背井在台灣付出三十年，相對於「愛台灣」這個被汙染過的觀念，金希文更覺得馬偕一生的故事，才是愛台灣的一個最好的詮釋。這樣偉大的人，值得為他花這麼多時間去想；而如此戲劇性的人生，用歌劇的詮釋比抽象的器樂曲更能夠清楚地表達出來。

二〇〇四年，在西雅圖接受記者專訪時，金希文曾說：「音樂豐富了我的生命，讓我對人生的掌握更寬廣。因此我希望當一個台灣人的作曲家，覺得自己必須回去台灣，去體驗、生長、生活在台灣，去感受台灣的時代脈動，尋找台灣音樂的出路。」成為一位「台灣作曲家」對他來說是明確且重要的。雖然父親是瀋陽人，但他在台灣長大，對這塊土地有深厚的情感。小時候那個年代，是每天早上要喊蔣公萬歲的年代，單純的

他被教育得很好，也從不曾懷疑。直到第一次出國，才發現其他國家所謂「偉大的領袖」、教科書上的史料、中華街慶祝的國慶、解救「水深火熱同胞」的對象……竟然都與認知上有極大的差別。從此他無論在哪裡，總會特別注意找尋相關書籍閱讀，對於台灣這個心繫的所在，也許是離得愈遠才看得愈清。

就像他每年寒暑假都飛回西雅圖專心作曲一樣，遠離塵囂是他寫作固定的儀式。凌晨四、五點起床，進入寫曲的模式一寫就是十個小時。除了購物與超市、速食店員簡單對話，一整個月幾乎沉浸在創作中不言不語。知道自己藝術家性格拖延進度，因而仔細計畫寫曲的進度。一首樂曲如果有一年時間寫，假設有四個樂章，那麼三個月就必須完成一個。一個快板樂章若有十分鐘約六百小節，每個月就有兩百小節、每天至少須寫完六個……每天有每天的功課，一天沒有達到就是落後。一個段落寫完，就會犒賞自己，搭渡輪到海島上的沙灘放鬆享受大自然。作曲與生命密不可分，終究是要有話可說。努力尋找，比坐著等待更容易找到靈感，或許這樣的生活平淡無奇，但在靜心沉潛的時候，不是才能觀察自己？

「我追求偉大，我知道那離我很遙遠，但不會阻止我追求目標。」不跟別人比、也不只想證明自己。「藝術家的使命就在耕耘人文素養」，他總是說：「我盡本分做我該做的事情。」這句話聽來如此簡單，卻也如此不凡。

作品選介

交響曲第三號《台灣》 (Symphony No. 3, *Taiwan*)



交響曲第三號《台灣》以及《第一號大提琴協奏曲》，Naxos發行

《福爾摩沙四季》—— 給小提琴及絃樂的協奏曲 (*Formosa Seasons* —— Concerto for Violin and Strings)

作品創作日期 | 1996

首演音樂家／團體 | Clyde Mitchell與溫哥華交響樂團

首演地點 | 加拿大溫哥華

這首作品反映著作曲家回國定居的心情，同時也是閱讀了幾本與台灣歷史相關的書本後的感受。台灣不僅是一個長久飽受災難的民族，不但多次有外來力量施虐、操控，幾十年經濟至上的政策，亦導致文化發展扭曲。雖然經歷了長夜的哀哭，許多台灣人並沒有放棄對黎明的盼望，依然堅持著理想而前進。這首交響曲有傳統的快慢快三個樂章的形式，每個樂章有其標題。第一樂章〈掠擊〉表達台灣人民長久被打擊、被掠奪的無奈。第二樂章〈黑夜〉用了《雨夜花》這首最能表達上一代台灣人心聲的曲子，旋律聲中，樂團間歇地咆哮著，時而痛苦地呻吟著。第三樂章〈崛起〉表達台灣人並不畏懼苦難，在幾番打擊下不斷掙扎，從黑暗中崛起，勇敢地往前邁進。

《福爾摩沙四季》是一九九九年在溫哥華及台北創作的。原先構想出現在一九九七年，當時小提琴家林昭亮邀請作曲家創作一首無需指揮的小提琴與絃樂團協奏曲，呼應韋瓦第《四季》音樂會演出，但直到二〇〇五年林昭亮與西雅圖交響樂團合作之後，這樣的配對才得以實現。

這首樂曲從二〇〇一年由林昭亮與聖地牙哥交響樂團首演之後，便由小提琴家與包括世宗獨奏家合奏團以及新世紀室內管絃樂團於世界各地重要城市演出。二〇〇四年台北愛樂樂團在歐洲巡迴，二〇〇九年與小提琴家蘇顯達一起巡迴演出。



《福爾摩沙四季》以及《雙重協奏曲》，Naxos發行

為小提琴與大提琴的 雙重協奏曲 (Double Concerto)

《福爾摩沙四季》是同一主題下所寫的系列詩歌。除了〈夏〉描寫作曲家在家鄉雲林斗六的童年回憶，其他季節〈秋〉、〈冬〉、〈春〉三首，則是他與家族多次同遊陽明山國家公園的印象。大自然的風景、聲音氣味以及孩子們的歡笑聲皆交織其中。樂曲以〈夏〉做為揭幕，理由很簡單，因為這些季節對作曲家來說是親密、歡樂以及甜蜜的回憶，他不希望樂曲的季節結束在黑暗的音符當中。

這首雙重協奏曲是受聖地牙哥交響樂團委託，為小提琴家林昭亮與大提琴家范雅志所譜寫。作品完成於二〇〇二年，二〇〇六年才由聖地牙哥交響樂團，在林望傑指揮下首演，同年度又由麥克史坦（Michael Stern）指揮堪薩斯市立交響樂團演出、錄音，並由Naxos唱片公司於二〇〇七年發行。

這首協奏曲有四個樂章，每一個樂章都有一個和音樂緊緊相扣的標題。作品的完整性比較著重在情感的連結，而不是理性的分析。四個樂章從〈亂影〉、〈花祭〉、〈期待〉、〈渴望：甜蜜的折磨〉，透露出深層情感。

對於這首樂曲，金希文表示：「創作雙重協奏曲對我來說是特別困難的。感覺像是同時從兩個不同的角度描繪出一個人，或者在同一個案子裡面同時擔任檢察官與律師一樣。小提琴與大提琴必須扮演不同的角色來展現各自所需的特色，然而這兩個不同的角色必須在統一的框架內實踐一個整體的、有意義的，為了相同目的而存在的表演。」

給人聲及絃樂團的俳句 (Haiku for Soprano and Strings)

作品創作日期 | 2004-2006

首演音樂家／團體 | 秋山雪美(其一)、徐以琳(其二)與音契絃樂團

首演地點 | 台北國家音樂廳

雖然作曲家的中學歲月是在日本度過的，卻從來沒學會如何了解俳句。記得在高中的國文課，第一次上到俳句時，對他或班上的同學來講，只感到無聊。一方面是古日文的難懂，一方面當時也年輕了些。大約創作前四、五年，在西雅圖一家Borders書店，無意中翻到了俳句的英譯本，大多是十八紀芭蕉和蕪村作品的翻譯，當下不但被吸引到這些詩的世界裡，不可思議地，閱讀時有一種音響畫面浮現了出來，對他而言那是嶄新的「音樂感」。

原本計畫要寫給絃樂團，但是在寫草稿時，不知道什麼緣故，卻不斷聽到有喃喃自語、嘆息、輕哼、甚至哀痛之聲，後來發覺到這些聲音出自他極力想捕捉詩意的過程中，不知不覺跑出來的聲音。於是就想何不乾脆把這些聲音留在五線譜上，所以就把題目改為寫給人聲與絃樂團。之所以沒有指定聲部，主要原因是人聲在這曲子中所扮演的角色，與其說是位唱者，更像評論者、解說者，或者是位有感而發的旁觀者。

這兩首曲子在美國紐約世宗獨奏家合奏團音樂總監Hyo Kang的邀請之下所譜寫。在這兩首曲子中，總共用了五首俳句，除了第二首為蕪村的詩，其餘的皆為芭蕉的作品。

《福爾摩沙信簡—— 黑鬚馬偕》

作品創作日期：2008

首演音樂家／團體：國家交響樂團

首演地點：台北國家音樂廳



兩廳院旗艦歌劇《福爾摩沙信簡——黑鬚馬偕》，國立中正文化中心(今國家兩廳院)出版

第一號鋼琴協奏曲 (Piano Concerto No.1)

由金希文及編劇邱瑗所創作的三幕歌劇。二〇〇二年文建會(今文化部)委託兩人創作以台灣在地故事為背景的歌劇，於是以馬偕博士的生平事跡的歌劇成型，二〇〇八年在國家兩廳院的推動下，邀請歌劇導演漢伯(Lukas Hemleb)與指揮簡文彬帶領國家交響樂團，以及歐美亞三地演出者，跨國製作第一部以閩南語／英語演唱的三幕歌劇。

此部作品為金希文創作的第一部歌劇，從開始著手譜寫這部歌劇時，他便有三個目標，第一是能夠兼具音樂的美與現代感；第二，希望作品能夠呈現出台灣的音樂特色，不因語言與音樂言語的緣故對外有排斥性，而是尋找一種屬於全世界所有愛樂者所能共有的特色。第三是能夠冷靜地掌握音樂的架構，同時能夠不冷漠地感受戲劇張力，求得一種理性與直覺的平衡。

劇情從天父的旨意開始，接著描繪美麗之島福爾摩沙。馬偕落腳淡水之後以醫療融入社群，興建醫館、教堂與學校，之後因誤會不被諒解而避走香港，體會到對台灣這塊土地的用情。最後再回到台灣，在蒙主寵召時誓言「台灣是他永遠的家」。

這首樂曲受到「財團法人春之文化基金會」與「財團法人白鷺鷥文教基金會」委託，於二〇〇九年完成。曲子發想源自於三首詩：一首十九行二韻體詩(Villanelle)、日本詩人松尾芭蕉的一首三行俳句詩，以及英國作家詩人艾蜜莉·白朗特(Emily Bronte)的詩。第一樂章是源於十九行二韻體詩，這種詩體的結構非常吸引作曲家，因為它提供了一種音樂架構的潛力。就某種程度來說，第二樂章是跟時間有關，帶著陰鬱的心情，同時對時間存在的某種因

無可預期性而產生的無奈感。第三樂章是汲取艾蜜莉·白朗特的詩〈夜色朦朧〉(The Night is Darkening Round Me)，因為這首詩充滿了「頑固之情」。儘管有夜晚、狂風、風暴、烏雲，還有荒野，但我們絕對不能離開。人必定要充滿了「生命力」，而他的願景、勇氣與毅力不允許他掉頭就走，他堅強的意志力不容許他離開。

《舞後無痕》 (Dancing in the Shadow of Time for Soprano, Baritone, Chorus and Orchestra)



音樂詩劇《舞後無痕》

此部作品創作於二〇一〇年，構想是在閱讀幾本英文詩的論述過程中出現的，加上參與歌劇《黑鬚馬偕》製作的心得，讓作曲家很想把這些不同的藝術因素與音樂結合起來。詩是一種頑固的藝術，時常提供他寬廣深海般的感覺；而歌劇則讓他體驗到戲劇與音樂的搭配，似乎可以讓聽眾接收更為明朗的「aesthetic bliss」。當作曲家讀到美國詩人佛洛斯特 (Robert Frost) 的一句話：「當一首詩讓讀者產生有人在說話的感受時，那首詩就具有戲劇性了。」於是「音樂詩劇」這樣的一個名稱與創作的方向就確定了。

《舞後無痕》分成四大部分，分別描述著主角(舞者)不同的人生階段，「詩劇」所呈現的內容雖然出自作曲家自己的構想，但也參考或直接引用了雨果 (Victor Hugo) 的 *The Ocean's Song*、克萊恩 (Stephen Crane) 的 *The Ocean Said to Me Once*、基爾默 (Joyce Kilmer) 的 *Mid-ocean in War-time*、休斯 (Langston Hughes) 的 *Dream Deferred*、狄更生 (Emily Dickinson) 的 *I Read My Sentence—Steadily* 幾首詩。舞者由女高音來扮演，象徵著一位情緒極端起伏，對人生要不非常意氣風發，要不就極其悲觀，有點歇斯底里的個性。在不同人生階段，企圖以「舞姿」來追尋、掌握人生價值的他／她，在潛意識裡總是有點不安，舞者內在世界是孤立的，但明顯地帶著莫名的憤怒。男中音以影者的角色出現，代表舞者內心的糾結，屬於理性與主觀盤纏在一起的聲音；合唱則唱出旁觀者的觀察或質疑。

《三重協奏曲》世界首演，簡文彬指揮、盧佳慧(鋼琴)、盧佳君(小提琴)、高炳坤(大提琴)演出



三重協奏曲—— 寫給小提琴、大提琴、 鋼琴及管絃樂團 (Triple Concerto)

作品完成於二〇一二年。由於音樂史上的三重協奏曲非常少，創作上不容易，因此此曲在譜寫過程中經過不少琢磨。金希文認為：「最大的困難無時不刻地得面對似乎多餘又矛盾的樂器，無論在音量上，在表達的特性上，我覺得同時擁有樂團及鋼琴三重奏已經超過『奢侈的煩惱』之範圍。所以必須不斷地思考，如何讓這些聲音在同一表達的『屋簷』之下發揮出其特性。」

樂曲共分三個樂章，第一樂章的架構取自十九行二韻體詩 (Villanelle)，它的架構有重複五次的三行連句，加上最後的四行連句。開頭出現有點壯烈又有些無力感的主題，多次重覆出現在這樂章，陳述著人行走的過程與心境。曲間兩行疊句所代表的平凡的苦悶與悲痛的喜樂，形成兩股力量交織，音樂的進行宛如人的日子，正往前移動著。對於第二樂章，金希文的描繪是：「清晨、薄霧、流水聲。赤裸的腳板踩了薔薇的刺，瞬間心中的悲鳴分不清楚來自身體的疼痛，還是心中的空虛。雜草蔓延的回憶裡，旅人伴著鄉愁，跳起悲哀的華爾滋。憂傷卻故意地跳，一圈又一圈的旋轉，執意要脫離命運的漩渦。然而歲月的歌聲轉嫵媚，籠罩了逐漸疲憊的抗拒，旅人終於不再辯駁。」第三樂章表達著憤怒的掙扎、面對黑暗雖然無奈卻堅持對抗。如果只用一句話來解釋這個樂章，那麼金希文認為就是「咆哮」二字。

個人大事紀

1957	出生於雲林縣斗六鎮	2009	創作《第一號鋼琴協奏曲》
1962	五歲由父親啟蒙學習鋼琴	2010	創作《舞後無痕》
1969	舉家移居日本，中學時期曾隨武藏野音大教授水上雄山教授學習鋼琴	2012	創作《三重協奏曲》
1976	赴美求學，原就讀拜歐拉大學數學系，後轉音樂系，獲該校鋼琴、作曲雙學位。在學期間曾兩度獲得約翰·布朗寧作曲比賽首獎	2015	由國家交響樂團製作，Naxos發行金希文專輯，收錄第三號交響曲《臺灣》及《第一號大提琴協奏曲》，由呂紹嘉指揮、楊文信擔任大提琴獨奏
1984	獲伊士曼音樂學院作曲碩士，繼續在該校攻讀作曲、鋼琴、指揮	2018	獲頒第二十屆國家文藝獎
1988	取得作曲博士學位，旋即舉家返台定居		
1989-1994	任教東海大學音樂系		
1991	擔任音契合唱管絃樂團指揮		
1994-2000	任教東吳大學音樂系		
1995	擔任音契合唱管絃樂團音樂總監，同時擔任日本 Euodia 交響樂團常任指揮		
1996	創作交響曲第三號《台灣》		
1999	創作《福爾摩沙四季》——給小提琴與絃樂團的協奏曲 九二一大地震後為台灣譜寫的緬懷曲製作成《留心》專輯，獲選為一九九九年金曲獎最佳古典專輯		
2000	任教國立台灣師範大學大學音樂系		
2002	創作《雙重協奏曲》		
2003	文建會舉辦第一屆台灣鋼琴大賽，委託金希文創作指定曲《鋼琴幻想曲》		
2004	創作室內樂《給人聲及絃樂團的俳句》		
2007	獲Naxos出版金希文專輯，收錄《雙重協奏曲》以及《福爾摩沙四季》		
2008	創作台灣唯一閩南語與英語並陳的大型歌劇《黑鬚馬偕》，為當年兩廳院的旗艦製作，連續展演四場，翌年製作成DVD出版		

作者簡介

李秋玫

現任國家兩廳院《PAR表演藝術》雜誌音樂企劃編輯。文化大學國樂系學士、東吳大學音樂學碩士以及英國倫敦大學金匠學院(Goldsmiths, University of London)當代音樂研究(Contemporary Music Studies)學位。在英期間隨研究極簡主義音樂(Minimal Music)權威Dr. Keith Potter探討紐約抽象表現派畫家Philip Guston對圖像記譜法(graphic notation)的第一人Morton Feldman音樂美學觀的影響。曾開設「音樂與視覺藝術」及「西洋音樂史」等課程，任台灣國樂團(NCO)團刊《繞樑》執行編輯、NCO《樂繫古今》三十週年專刊及台新藝術獎觀察、提名委員。文章與專欄散見報章雜誌及網站，合著書籍有《表演藝術達人秘笈2：看懂音樂的大眼睛》以及《英國，這玩藝》。

第二十屆 作曲家
國家文藝獎 金希文

國|藝|會

一個人

一個太陽

我會與你

一同埋在土裡



姚淑芬

Shu-Fen YAO

編
舞
家

第二十屆
國家文藝獎
得獎者

得獎理由

姚淑芬以女性細膩的觀察視角、豐富的肢體語彙，營造幻化的舞蹈意象，創造多元而獨特的藝術風格，作品深入人心，展現雋永的美學高度。長期深耕台灣舞蹈環境，關懷社會多層面的議題。積極與國際連結，打造舞蹈創作平台，提高台灣國際能見度。

劉振祥攝影



得獎感言

老天爺為我寫下了劇本，關於如何在逆境中永遠堅持自己的信仰——舞蹈創作。

我的存在因創作而有了意義，因創作而活著，舞動著一齣齣的劇本。依稀記得從創團開始就有人不斷地問我同樣的問題：我的創作靈感從何而來？有沒有腸思枯竭的時候？我的回答也始終如一：沒有。

但從二〇〇九年的《婚禮／春之祭》後，我的答案有了變化。我覺得我的舞蹈是在寫劇本，在未知的時空中平行或交錯著發現生命的光譜，表述她／他／它們的故事。藉由我的思想與經驗幻化成舞作，無論何種形式風格都不重要，最重要的是以「誠實」揭露人性的各個面向為前提的創作，喚醒最深沉和塵封已久的往事，並演繹於舞台上和觀眾相見。

創作本身無法預知會如何形塑而成，是深不見底的黑洞，沒有定律可探究，它自然會自成一格，我相信暗黑力量能驅使思緒如千萬隻的觸角，搜索我們所渴求的想望。

二〇一七年十二月五日下午二點，文珊來電道知恭喜我獲得國家文藝獎。當時因疲憊的身體急須修復，正要閉目養神，這通電話

來的正是時候，難以掩飾激動的情緒，我雖然盡力壓制聲音，欣喜的聲調仍在瞬間傳開……

這個獎項得來不易，從爭議到認同，從小劇場到大劇場，從青澀到成熟，從舞者到編舞與策展。它經歷了十年，又十年，再十年地不斷蛻變，意味著我一生的千辛萬苦，對舞蹈的熱愛與執著，對生命的尊重與永遠迎接挑戰。

這個獎項得來不易，它是舞者們數不盡的淚水與青春揮灑，是幕後設計群對我的信任，以及來無影去無蹤的行政們共同濃縮而成的結晶。還有，還有那群死忠的朋友與觀眾們，以及永遠搞不清楚我在做什麼的家人共同成就的志業。這個獎項得來不易，為何我覺得舞蹈人生才正要開始……

感謝國藝會評審委員們的肯定，更感謝文化部、國藝會以及國立表演藝術中心，還有要再感謝王攀元老師及其家人。如果我是天上的一朵浮雲，地上的人間就是最動人的舞台。

冶煉生活的肢體魔法師

——姚淑芬

文 | 周倩漪

午夜時分，魔鬼燈閃爍，夜店舞曲喧囂震耳，十八歲的她，搖頭甩髮大跳熱舞，夢想成為《閃舞》(Flashdance)女主角：「我對舞蹈沒有自信，唯一有信心的是 flashdance！」巴黎地鐵，這個月台的醉漢與那月台的一群女子，隔著軌道情深對唱，姚淑芬著迷了：「這是多麼浪漫的景象！」創作靈感油然而發。中年歷經跌宕，畫家王攀元見面第一句話：「人不能出賣自己的靈魂。」表言深擊心坎，激發靈魂之作《婚禮》。從畫面與記憶出發，自生活開啟想像，化生命為舞台藝術，舞蹈家姚淑芬的骨子裡卻有著叛逆與堅持的雙重特質。

不愛跳舞的娃娃車女孩

人如作品，總是貼近生活與人群、滿溢奔放活力的姚淑芬，從小便見端倪。姚媽媽回憶：「從會走路起，就不在家裡。」怎麼說？「都在外面串門子啊！」過動兒姚淑芬，讓姚媽決心栽培女兒，步上舞蹈路。五歲學芭蕾，小學時成了學校的公關代表，上台跳舞獻藝、帶全校做早操，風光底下卻是難言的滋味。

「其實，我並不享受跳舞。」姚淑芬記得，當年母親將她一人送上娃娃車去學舞，她不情願，一直在哭，暗暗埋藏反叛性格。姚淑

芬家境小康，家中共五個小孩，她排行老三，國中時說不想再跳舞了，姚媽媽堅持女兒繼續。「我柔軟度不佳，協調度還可以。」說起練舞經歷，滿滿都是挫折感，她覺得自己技不如人，同學都跳得比她好。報考國立藝專時，她學科拿到高分，術科應考柔軟度，分腿離地竟然三十公分，筋不開、腰不軟的身體，即使已學舞十年，依然無法突破。

白天芭蕾伶娜，夜晚閃舞女王

「唯一訓練到的是音感。」姚淑芬的音感和身體協調性佳。藝專時期，在學校課程之外，她去坊間各個舞蹈社狂練芭蕾，其中三位老師對她影響深遠。啟蒙老師黃麗薰幫姚淑芬奠定古典芭蕾基礎；從紐約回來的李丹老師是芭蕾名師，引領許多人跟隨練功；曾是寶塚歌劇團團員的謝美世老師會教一些現代爵士，姚淑芬相當喜愛。「以前練舞像7-11，沒在停的！」姚淑芬說。

白天，姚淑芬是勤練舞蹈的芭蕾伶娜，深夜，她卻搖身一變為瘋狂甩頭的夜店女王。她夢想中的舞者，是歌舞電影《閃舞》中的女主角，率性自由，解放身體！《閃舞》引領一九八〇年代的流行熱舞風潮，姚淑芬最愛的，就是通宵達旦在舞廳搖頭甩髮，徹底放鬆！芭蕾與閃舞，教室與夜店，兩極化的撞擊在生活中持續作響。

從藝專畢業後，姚淑芬在新象藝術中心、漢聲舞集學舞及擔任排練助理，接觸到了現代芭蕾。對於當時風行國內的葛蘭姆技巧，姚淑芬卻覺得無感，甚至排斥，原因是自身髖關節打不開，在身體運用上相當痛苦。她摸索著自己的舞蹈路，充滿疑惑，直到遇見保羅泰勒舞團(Paul Taylor Dance Company)的舞者Earnest Morgan及一位印度算命師。

Morgan來台開設現代舞營，姚淑芬參加後大為驚豔：「原來跳現代舞這麼有趣！」她不用煩惱自己的身體結構和姿態達不到古典芭蕾的要求，而能更自由地使用身體。Morgan對姚淑芬說：「你是一位好舞者，你應該去紐約！」這一句話石破天驚。這段期間，她到遠方旅行，去了印度、新疆，印度的算命師望著姚淑芬：「你要往北方走！」彷彿命中注定，姚淑芬先去加拿大遊學，輾轉到了紐約，身上只剩一千元美金。

紐約歸來，走向編舞

她去考團，一試成功，獲得莫斯·康寧漢（Merce Cunningham）舞蹈學校的獎學金，留美期間也獲得美國亞洲文化基金會的獎助學金。在康寧漢舞蹈學校，姚淑芬晉級至最高階，且在舞團舞者的授課中，體認到專業舞者的身體表演能力。在這同時，她考上了紐約大學（NYU）的蒂施藝術學院（Tisch School of Arts），主修表演與編導，一九九一年畢業於紐約大學舞蹈碩士。至此，舞蹈之路愈見清晰，姚淑芬從舞者走向了編舞創作。

關於編舞，姚淑芬在藝專舞蹈科畢展時，曾編創個人首支舞作《惘》，以現代芭蕾表現二十歲將踏入社會的心情。紐約大學畢展，姚淑芬發表了編創作品《Anxiety》，描述紐約客有如地鐵老鼠在

夾縫中生存，肢體動作形似動物爬行。《惘》與《Anxiety》的共同點在於將人的情緒表現定位為優先，不去強調肢體技巧。

一九九六至一九九九年間，姚淑芬以獨立編舞家的身分，與國內各個舞團、劇團合作，發表作品。例如一九九六年在耕莘小劇場籌了五萬元發表作品，描繪紐約經歷；多次擔任河左岸劇團的編舞及肢體訓練；一九九七年組合語言舞團藝術總監楊桂娟邀請姚淑芬、卓庭竹、黎美光共同編舞製作《XX的春天事件》，探討女性情感出路。一九九九年，姚淑芬申請獲得教育部補助，赴法國巴黎駐村一年。

生命移動時，靈魂安定處

「我的生命在移動時，在流浪中，才能安定。」從印度到新疆，從紐約到巴黎，姚淑芬隨生命走走盪盪，尋找舞蹈的安身位置。在巴黎，她醉心美術館及藝術節，觀察人群形形色色，法國人聊天度日，哲學話題與生活共融。巴黎與紐約的生活養分，啟迪姚淑芬的創作靈感。「生活就是呼吸。」姚淑芬感性直言：「七情六慾、五味雜陳的生命歷練，才是光亮。」以舞蹈取向而言，紐約著重身體技巧；巴黎偏重人性化與生活化表現，歐陸多元化的藝術表演形式，令姚淑芬深潛入裡。



- 1 紐約大學求學時期，姚淑芬從舞者走向編舞創作之路
- 2 巴黎駐村時期，歐陸多元化的藝術表演形式，讓姚淑芬找到舞蹈的安身位置



姚淑芬於二〇〇〇年回到台灣，創立世紀當代舞團，以生活細節為素材及發想，致力於呈現當代文化樣貌。她以巴黎時期的駐村創作《出口》(Sortie)為雛型，編創舞作《走出·出走》，於華山藝文特區舉行創團首演。《出口》靈感來自巴黎地鐵見聞，《走出·出走》以三個月台架構劇場空間，打破鏡框式舞台的形式，現場觀眾即興演出，充滿行為藝術的調性。

創作的轉捩點

姚淑芬的創作階段，以二〇一〇年作品《婚禮／春之祭》為主要分界與轉折點。二〇〇〇至二〇〇八年，是翻新實驗的小劇場時期；二〇〇九年《婚禮》結合王攀元的畫作，回到純粹的肢體展現；二〇一〇年《婚禮／春之祭》與史特拉汶斯基(Igor Stravinsky)的音樂及王攀元畫作共舞，為突破肢體美學的經典之作；二〇一〇年至今深耕大型製作，劇場語彙圓熟，作品藝術性湛深。

小劇場生活化，有機性實驗濃

生活化的素材、劇場化的表演、社會性的視角觀點，及跨領域的實驗是小劇場時期作品的主要特色。姚淑芬自稱是「直觀性的創作者」，不拘泥於特定的舞台形式或肢體語彙，往往從主題取材

本身的特質關聯性，及自身敏銳大膽的想像爆發力，造就一齣齣令人印象深刻的場景情節，呈現出語言口白和肢體動作同時載入的表演方式。

在創作方式上，小劇場與大型劇場的創作模式顯著有別。小劇場的工作模式，簡言之就是「聊天、聊天、再聊天。」姚淑芬與舞者交談，共同擬思創作；大劇場則是先行設計身體動作，與部分共同創作。「希望舞者相信自己正在做的事情。」姚淑芬讓舞者從各別的生命經驗出發，聊出滋味與創意，形塑小劇場的內容肌理。

「小劇場充滿著有機性。」從環境、音樂、燈光、影像、道具、肢體、語言到觀眾，諸種劇場元素鮮活交織，刻刻生發，有如真實的生活場域，藝術與生活互相滋養著。姚淑芬善於運用道具及口白，做為與肢體動作勾連交融、碰撞激盪，刺激出層層張力的有機體。她讓小劇場洋溢驚喜，突破鏡框式表演。其或可稱之為肢體劇場、物件劇場、舞蹈劇場，姚淑芬悠遊其間，不拘形式。

例如此時期代表作品《孵夢》與《孵夢II》中的彈簧床墊，床是夢境之門、私密居處、情慾媒介、圍牆障礙、通往慾望或壓抑或遺忘之徑，符碼味十足；舞者在床上床下床間不斷穿梭，讓身體的彈跳變成可以超越現實邊界、進入潛意識空間，卻又與生活的寫實面不斷交集對話的視覺意涵。

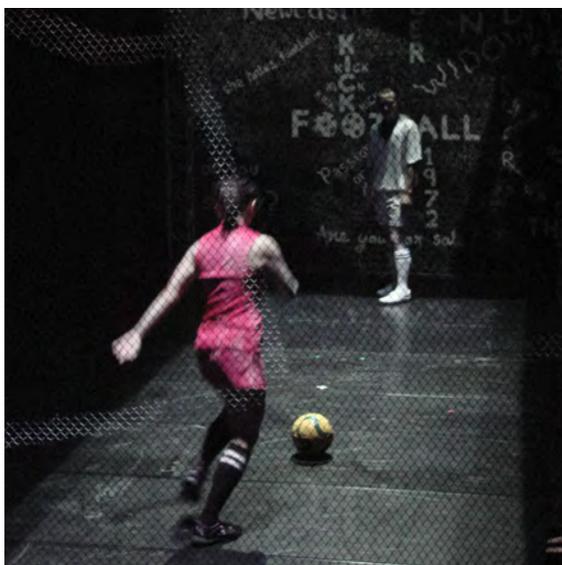
語言之運用，同樣以象徵物的方式，表述著意義甚至情緒。「為什麼讓舞者說話？」姚淑芬說明：「讓舞者相信自己，真實地講話。語言文字是情緒性的存在，影響著身體動作。」姚淑芬探索語言做為一種表演模式，讓語言、情緒、身體共存於劇場中，三者互相影響、改變彼此。

而舞作中多元豐富的肢體語彙，來自於姚淑芬對作品主題的浸淫，及本身在肢體訓練的通透性。通過芭蕾基礎，再進入現代舞，姚淑芬得以釋放身體，尋找出更自由的表現方式。「從身體本能出發，技巧只是輔助。」姚淑芬時而刻意去除技巧，由事件和概念構成之主題性，激發身體本能，佐以技巧輔助，從中找到了動作，編創出一支支獨特的舞蹈。

取材自生活，淬鍊自生命。舞作《PUB·怕不怕》，即發想自姚淑芬學生時代混舞廳的經歷，運用了影像和語言口白，描繪Pub文化的解放與孤獨。舞作將排練過程中去夜店體驗遇警察臨檢的橋段編排進來，請來真正的警察進劇場銬住舞者、臨檢觀眾。「所有事情都是生命的集結，為什麼不能在劇場中發生？」《PUB·怕不怕》於二〇〇九年代表台北市至日本東京亞洲藝術節演出。而二〇一二年的跨領域作品《器官感_性》，感官橫溢的表演，同樣來自姚淑芬對流行舞的熱愛及「一圓我的夜店夢！」



1 姚淑芬2000年回到台灣，創立世紀當代舞團
2 在《孵夢I》中，舞者的身體彈跳超越現實邊界，進入潛意識空間
3 《PUB·怕不怕》發想自姚淑芬學生時代的舞廳經歷



姚淑芬潛入人的各種生命狀態，在邊界中思考。《井》呈現瀕死狀態、送葬儀式，及人們對於死亡的看法，結合了口白和歌唱，舞者魏光慶嘶唱搖滾版的〈五子哭墓〉，舞台上矗立巨大背板，擺放象徵一生榮耀的獎盃。《失憶邊境，A小調轉降E大調》探討記憶與失憶、醫病間的權力關係，舞作迴盪著一首首的現代音樂。從生活到環境面向，《半成品》從林肯大郡災變發想，檢視台灣充滿坑疤及易碎的居住空間，象徵建築物的書櫃，打開後任滿滿的寶特瓶傾落淹沒舞者。這齣為「二〇〇三年誠品戲劇節：一個舞台，四齣戲」之創作作品，同年讓世紀當代舞團入圍「二〇〇三台新藝術獎」十大藝術團隊。

首度結合環境空間做為發想創作的《海洋狂歡節》，入圍「二〇〇四台新藝術獎」十大作品，為國內舞蹈界成功運用過渡性空間而執行的環境劇場作品。這齣作品關注人類與海洋及地球生態的依存關係，以台北市自來水園區為場域，讓舞者舞在區內的戲水池、博物館戶外迴廊區、館內展示區。博物館有如海底城，現場演奏音樂，舞者擬仿為水生動物，人魚公主上演逃婚記；無座位而隨時移動的觀眾，與表演近距離而多焦互動。

《I'll Get a Kick Out Of You》為英國新堡舞蹈城市「國際舞蹈節」之委託創作節目，加長版的《一腳翻天》，是世界首支結合足球運動與舞蹈肢體

的作品。舞者放掉舞蹈技巧，取經足球員，激發身體本能——飛撲、側身騰空救球、運用足部九宮格不同位置踢球。舞作中一段〈足球寡婦〉之舞，足球員穿著白紗裙，嫁給了足球，他們的妻子形同寂寞的黑衣寡婦，姚淑芬將足球運動、性別議題、家庭社會關係編入作品，創意與社會性十足。

世紀當代舞團發展多年的「夢與床系列」，包含姚淑芬編創的《孵夢》、《孵夢II》；新銳編舞家聯手編作的《三十型男之同床異夢》、《20、30、40之夢的進行曲》、《孵夢山寨版》。「床是家的概念，」姚淑芬說：「但是生命在游移。」在紐約到處搬家的經驗，醒來不知身歸處，觸發她思索「家」的意義。

《孵夢》中二十張床墊翻天覆地，每個人都在尋找安身立命之處，姚淑芬錄攝影像呈現遊民棲身路邊境遇，反思安定命題。《孵夢II》運用的即時投影，可謂二〇一三年作品《蒼穹下》的前身。表演中請觀眾上台上床睡覺，與影像和舞者互動，男下女上男被動女主動，錯置了傳統的性別位置。《孵夢》、《孵夢II》穿梭虛實之境，充滿超現實風格。

姚淑芬信手拈來跨領域作品，無論是將舞蹈與戲劇元素、影像視覺呈現多重並置的手法，或是在演出空間上突破既定框架，不侷限於劇場黑盒子

的場域實驗，其不拘形式的混融表現，讓作品穿梭在虛與實、意識與潛意識、現實與想像的疆界間，營造出多變而炫目的魔幻寫實風格。

而她對於環境現象、社會議題的關注和思索，讓舞作流露出濃濃的文本味，寓言說論述於表演本身之中，令觀點視角架構於角色流動中，渾然地自然。姚淑芬敏銳於權力關係及其張力，在男女性別之角色位置、權力關係、情慾圖譜皆提出質疑與挑戰。例如《閣樓》、《半成品》、《孵夢II》、《一腳翻天》、《大四囍》都處理到性別議題，這條脈絡帶出了此中重要的延續性主題：婚姻與婚禮意象。

在《海洋狂歡節》之〈過渡空間的婚禮〉、《雙囍》、《大四囍》、《一腳翻天》之〈足球寡婦〉等作品橋段中，都藉由婚禮符碼或儀式而探觸了婚姻主題，這個取徑日後發展至更臻完整的大型製作《婚禮》及《破月》。姚淑芬時而採用東方婚儀符碼，時而運用西方婚儀象徵，加以現代舞肢體及舞台布景，創造出傳統與現代、東方與西方文化並置、對話、相互激撞的當代性視野。

此時期運用東方符碼探討婚姻的作品包括《雙囍》與《大四囍》。二〇〇二年，姚淑芬應組合語言舞團楊桂娟老師邀請擔任《紅樓夢》之《雙囍》編舞。《雙囍》以傳統婚禮習俗中的紅彩球、紅線為主題，從女性角度出發，檢視媒妁之言之

1
2

1 環境劇場作品《海洋狂歡節》，關注人類與地球生態的依存關係
2 舞者在《一腳翻天》裡，放掉舞蹈技巧，激發身體本能



傳統婚姻，反觀自身處境。舞作於美國華府演出，榮獲美國大學舞蹈節(ADCF)最佳編創獎，美國著名的《村聲週報》(Village Voice)舞評人伊莉莎白·欣莫(Elizabeth Zimmer)讚許「此舞作是兼具中國傳統和當代創作手法的作品。」

《大四囍》為世紀當代舞團首度登上歐陸舞台之作。二〇〇六年《大四囍》受邀英國新堡舞蹈城市「國際舞蹈節」創作演出。姚淑芬讓男舞者穿大紅嫁衣、挽面、蓮步舞，反串新嫁娘。舞作以麻將隱喻婚姻賭注，運用婚儀中的紅線、紅蓋巾，反映女性受到的束縛羈絆，藉古喻今反思婚姻價值。

跨域大型製作，秀異肢體美學

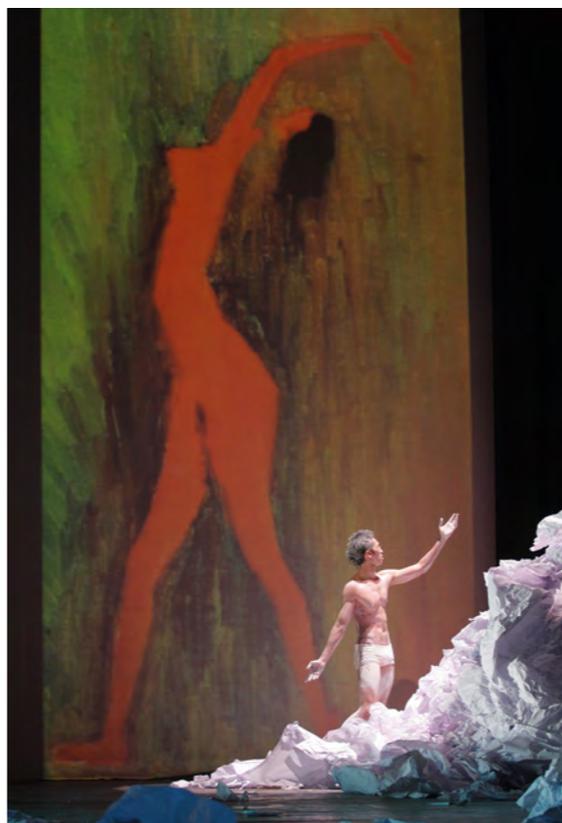
遇見畫家王攀元，成就姚淑芬藝術創作的轉捩點。第五屆國家文藝獎得主王攀元的畫作，讓姚淑芬的舞蹈尋到了色彩。現代音樂大師史特拉汶斯基的《春之祭》(The Rite of Spring)是姚淑芬渴望挑戰的作品，而史氏的清唱劇《婚禮》(The Wedding)，則成為試金石。

二〇〇九年的《婚禮》，獲得舞蹈界、歐洲舞蹈雜誌及媒體的掌聲讚譽。舞作結合了王攀元畫作和史特拉汶斯基的音樂，於新舞臺首演，姚淑芬自此轉轍，醉心於大型製作。二〇〇〇至二〇〇

八年的實驗性創作和小劇場歷練，造就了二〇〇九年之後的大舞台功力及跨域作品圓熟度。這時期的主要作品有二〇〇九年《婚禮》、二〇一〇年《婚禮／春之祭》、二〇一二年《器官感_性》、二〇一三年《蒼穹下》、二〇一四年《誓·逝》、二〇一六年《吉光片語》、二〇一七年《破月》。

「回到純粹的肢體，回到舞蹈本身，回到生命自身的生命力。」在《婚禮》中，舞者以白色與石膏塗料與透明膚色等無色相呈現身體，肢體動作轉趨抽象化，姚淑芬向來擅長的動態外放之精力表現，至此轉變成靜中涵動、凝練內攝的張力質感。姚淑芬詮釋：「繪畫是靜態的藝術，靜中有動；舞蹈是動態的藝術，動中有靜。」她在動與靜之間琢磨身體張力，讓舞與畫互相對話——投影畫作的孤獨和留白，及舞者的祈願與獻祭姿態，成為彼此的眼中風景。昇起與消逝的火紅太陽、蒼白身體仰望與抬舉、碎裂散落的漫地白紙，一幕幕愛慾與生命風景在翻攪中昇華。

潛入婚姻主題，姚淑芬探討的層次已由劇情性的姻緣關係，進展到人與人、人與事物之「結合」本質的透視，進而深入至「圓滿」與「孤獨」的概念辯證。「單獨，但並不孤獨」，王攀元的畫作啟迪著姚淑芬的舞思，她將兩人關係擴展至人與自己、人與世界之何以安身立命或圓融存在的寬廣視野。



二〇一〇年，姚淑芬將《婚禮》及新編的《春之祭》合為《婚禮／春之祭》，做為創團十年的紀念作。「若說《婚禮》是儀式舞蹈，《春之祭》就是慾望之旅」，姚淑芬說。她從史特拉汶斯基的音樂、王攀元的畫作而激發截然不同的肢體使用方式，史氏音樂讓她跨越窠臼，重新塑造身體語彙。在此之前，身體是平面性的。在《婚禮／春之祭》中，姚淑芬運用雕塑般的立體化空間，創造出身體技巧，形成獨特風格，超現實意味濃厚，舞作能量強大。

舞台的投影屏幕呈現王攀元的樹枝水墨畫，黑白色調簡喻萬物正欲萌發。《春之祭》的身體美學大膽突破美醜疆界，馳騁於慾望的源頭與邊陲地帶，開拓出特異而豐富的肢體語彙。姚淑芬的動作設計源自生殖器官，延伸至遮掩各種性慾感官的狀態，肢體扭曲變異。舞者時而形似爬蟲蠕動，時而有如藤蔓交纏，抹黑的臉孔彷彿淬鍊自人性深處。以死亡獻祭換取大地萬物的重生之主題，姚淑芬直入慾望而開疆闢土，探索情愛、性別、性慾之權力關係與流動置換；渴望與壓抑、張狂與內斂、溫柔與暴烈等二元性交替激撞，死亡與重生意象往復輪迴。

姚淑芬讓舞蹈與音樂和繪畫交織，形成多元、多焦點的視覺構成，多重文本相互交織，諸多元素張力拉扯，方達到平衡。「我喜歡不平衡」，姚淑

1 | 2
3

1 《雙囍》從女性角度出發，兼具中國傳統和當代創作手法
2 《大四囍》反映女性受到束縛羈絆，反思婚姻價值
3 在《婚禮》中，一幕幕愛慾與生命風景在翻攪中昇華

芬說明她的美學及生命觀點：「人不可能完美。從不平衡到平衡、不完整到完整之間的衝擊想像，才是美。」



1 | 2

1 《春之祭》大膽突破美醜疆界，開拓出特意而豐富的肢體語彙
2 《蒼穹下》為近年現代舞跨域媒體藝術風潮之下的重要指標

《婚禮／春之祭》成為世紀當代舞團的經典作品，樹立了姚淑芬藝術成就的里程碑。本作榮獲二〇一一年第九屆台新藝術獎表演藝術類年度大獎，台新藝術獎評審在得獎理由中讚譽：「《婚禮／春之祭》氣勢恢弘且具深度，挑戰台灣舞蹈之動作慣性、主流審美與性別規範，呼應西洋舞蹈史上曾發生的革新創舉，在歷史、文化、性別面向具有批判性與開創性。」

這波跨領域創作持續延燒。在《器官感_性》中，姚淑芬與服裝設計師黃嘉祥聯手，打造一場舞蹈和服裝共生、軀體與鋼管共舞的饗宴，五感流溢地解放高級時尚與表演藝術的疆界。二〇一三年由國家兩廳院委製編創的《蒼穹下》，更是鑄鑄了電影文本、戲劇與舞蹈的精粹，將視覺影像與舞蹈巧妙共融。

《蒼穹下》以德國導演文·溫德斯(Wim Wenders)執導的電影《柏林蒼穹下》(Der Himmel über Berlin, 又譯《慾望之翼》)為創作靈感，擬仿天使的視角，觀看人世慾望悲喜滄桑，從天使的「無感」對比人間的「五感」，穿透記憶，探尋人性與靈魂的交會處。姚淑芬認為唯有孩子們看得見天使，人的成長卻遺忘了天使記憶。她相信人死後也是天使，「生命是一種循環，死亡與重生，都是過程。」

姚淑芬與德國歌劇名導 Thilo Reinhardt、影像設計張皓然、舞台設計黃怡儒、服裝設計師黃嘉祥合作，以即時錄像投影融接了舞台平面與背景屏幕，創造出虛實交錯、舞者與影像互動、平面與立體空間交織的魔幻寫實世界。作品融入戲劇元素，小孩與痾癩老人象徵之天使與說書人，拉出游離式的觀看視角，角色張力十足。張皓然的高空攝影鏡頭，有如天使視網膜俯瞰人間苦難。舞蹈肢體結合了戲劇語彙，透過戲劇性詮釋及簡練的動作，呈現愛慾流轉、渴望或失去、嚮往或下凡，馬戲舞蹈在飛翔與墜落間輪轉。透過即時投影的技術，舞者們與窗格影像重疊，舞者於屋簷間飛越攀跳，窗戶內相濡互動，一幕幕生活情節無聲上演，舞蹈電影化之效果饒

富詩意。天使撫慰人間，從孩童身上，看到天使記憶的浮光片羽。

《蒼穹下》可謂近年來現代舞跨域媒體藝術風潮之下的重要指標，成功地整合了舞蹈、影像創作及新媒體科技的運用。此作在二〇一六年受邀於奧地利林茲布魯克納國際藝術節演出，奧地利舞評讚譽：「整個舞團的演出結合了現代舞與跨界藝術，同時有著強烈富生命力的表現。」

在婚姻主題與婚禮儀式的脈絡中，運用東方符碼的作品從《雙囍》、《大四囍》，到二〇一七年的《破月》，此作是姚淑芬探討婚姻的完結篇。《破月》重返古代男女媒妁婚姻的時空，以現代觀點反思「圓滿」的意義。



舞者肢體緩慢幽謐，呈現東方女性的內斂情感。瓦片、紅線、紅布、鳥籠，舞台上的器物是婚儀的縮影，亦是象徵新舊意涵與權力轉換的符碼。活動的紅布，切換了場景空間與時間；黑白紅層層包裹的視覺意象，訴說人生始終莊嚴圓滿。新郎將鳥籠交給新娘，新娘提著鳥籠坐到新郎的椅子上——女性享有婚姻自主權與選擇權，彼此尊重，是當代意涵的圓滿。姚淑芬在《破月》表現出獨特視角與絕美的舞蹈意境，為兼具東西方美學的舞作。

創新藝術策展，開拓交流平台

姚淑芬在藝術領域不斷開拓，積極為國內舞蹈耕耘，與國際舞台連結，建立創作與交流平台。「藝術家是有社會責任的，」姚淑芬表示。自二〇〇七年至二〇一二年，她開啟歷時六年的「歡迎光臨·永康藝族」計畫，舉辦新秀徵件活動與快閃演出，結合永康社區與當地商圈，開創社區微型藝術節的首例。二〇一三年起至今三屆的「孵夢劇場」，提供跨域平台讓年輕藝術家演出。

二〇一四年的「驅動城市」國際聯演，邀請來自台北、東京、香港、首爾之亞洲四座主要城市的編舞家互相激盪，聯演十二場。二〇一五年「台北藝術節」結合澳洲墨爾本Dance Massive藝術節，共同製作「雙城交鋒」，讓台澳藝術家進行跨國交流。同年姚淑芬受邀參與台灣國際藝術節（TIFA），與德國萊比錫芭蕾舞團（Leipziger Ballet）同台演出，該團藝術總監馬里歐·施羅德（Mario Schröder）為世紀當代舞團編創《狂放的野蝶》，形塑舞團藝術深度。



「歡迎光臨·永康藝族」計畫，開創社區微型藝術節的首例

上天寫好的劇本

姚淑芬同時是藝術家及策展人。以王攀元的愛情人生故事為啟發的跨領域展演《誓·逝》，由姚淑芬與吳牧青共同策畫，邀請台灣、日本、英國、澳洲的視覺、行為、裝置、音樂等藝術家展出作品及行為表演。姚淑芬也是參展藝術家，在開幕當天剃光頭髮，儀式性呼應主題。「亞洲女性一生一定要剃一次頭！」她說。對東方女性而言，頭髮象徵生命之延續，剃頭有如去除眾生相，真實面對自己，是結束，也是重生。

回顧藝術創作中的許多轉折點，姚淑芬說：「創作會來找我，不需要我去找它。」她舉出創作與生命經驗無數巧合的例子，再叛逆的性格，此時卻謙遜篤定：「這一切都是老天爺安排的戲碼！上天寫了個劇本給我。」她遇見，她經歷，她觸動，她低迴，她掉淚或大笑，「每次編舞完都像脫了一層皮，須要修復，然後重生。黑暗能量藉由創作而變成正能量。」她雙眼發亮：「創作是在發現新的故事，不斷發現生命中的驚喜，不會消失，不會間斷，一直帶領我尋找新的生命力量。」姚淑芬，仍然，像當年那跳著閃舞的女孩，隨著呼喚追著熱情；又像通透人性與靈性的天使，在兩極張力中振翼攀升——她讓靈魂跳舞，讓一切可能性發生。

《孵夢》、《孵夢II》

2001、2005年·國家戲劇院實驗劇場

《孵夢》與《孵夢II》為姚淑芬的小劇場代表作品。兩齣作品同樣以「床」為主要意象，《孵夢》探討人與床、人與人間的張力關係，《孵夢II》探索人與自我夢境的虛實關連。

《孵夢》結合舞蹈肢體、空間裝置、實驗影像，以床為緊張與放鬆之間的過渡場域，男女舞者在雙人床墊上彈跳，與地心引力對抗或嬉遊，揮灑出夢與醒之間的人際愛慾。《孵夢II》全以女性舞者擔綱，創造出更私密、更貼近夢境的超現實空間，舞者透過遊戲式的肢體動作，掀翻意識底層的權力運作與主從關係。



婚禮／春之祭

2010年·國家戲劇院

根據俄羅斯作曲家史特拉汶斯基的同名音樂《婚禮》、《春之祭》而編創的《婚禮／春之祭》，結合了國家文藝獎得主王攀元的畫作投影，本作品榮獲二〇一一年第九屆台新藝術獎表演藝術類年度大獎。

《婚禮》以純舞蹈的肢體展現，描繪人對婚姻及生命圓滿的種種嚮往與祈願。舞名則源自史特拉汶斯基的清唱劇，這齣清唱劇包含四段音樂，以俄羅斯民族音樂為基底，節奏受爵士樂影響。

投影幕上，一盞火紅太陽，一輪孤懸清月，繪畫與舞蹈共鳴激盪；舞台上，四散的白紙逐漸碎裂、糾結至舞者腳下。舞者時而如雕塑般靜止不動，在時間之流中漸次展開中性的、非人性的、生物性的原始情感和動作，打破肢體慣性，踮腳跳舞，扛舉彼此向天，充滿儀式性色彩。



《春之祭》原為芭蕾舞劇，是史特拉汶斯基的代表作，內容闡釋以死亡的獻祭來換取大地萬物的誕生。該舞劇腳本遺失後，剩下管弦樂總譜。全曲第一幕《大地的崇拜》及第二幕《獻祭》，皆從慢板的序奏起始，最終結束於狂亂的舞曲。

舞作直探人類的情慾及原始動物性，以突破窠臼的肢體語彙，不規則的節奏和爆裂突兀的音樂聲響，將慾望與人性之極致推演得淋漓盡致。王攀元的水墨畫作，象徵大地甦醒，萬物勃發。舞者姿態扭曲變形，肢體有如藤蔓錯綜交纏，演繹出情感、性慾、生死、愛恨、剛柔之間的糾葛張力。

《蒼穹下》

2013年·國家戲劇院

國家兩廳院委託製作的《蒼穹下》，源起於德國導演文·溫德斯在一九八七年執導的電影《慾望之翼》，影片中透過天使的視角，展現對人性的思索。姚淑芬將此般觀照轉化為舞台空間的跨域表演，與德國歌劇名導 Thilo Reinhardt、影像設計張皓然、舞台設計黃怡儒、服裝設計師黃嘉祥聯手，進行一場結合電影配樂、舞蹈肢體、虛實影像投影的盛宴。

《蒼穹下》以結合戲劇語彙的舞蹈肢體，凝塑出天使與人類間有「距離」的慾望，並透過「聆聽」來彌補無法接觸的距離。透過影像設計，高空攝影意象與舞者們並列、對峙、交錯；即時投影將舞者融於影像屏幕，虛實並置；小孩與痾僂老人游移於眾生芸芸間，觀看人世間的愛慾流行情緒張弛。作品打破平面與立體空間之維度，呈現出感官變幻的新穎風格。



《誓·逝》

2014年·北師美術館

《誓·逝》的創作動機源起於畫家王攀元曾經歷的愛情與人生故事。姚淑芬創作了《婚禮》、《春之祭》之後，對於畫家在生涯中所面對的孤獨和流離，及牽絆一生的許諾話語，以「誓言、消逝、話語、流動與永恆」做為交織對話的核心，形塑成此次展演。

《誓·逝》以美術館展場為空間架構，邀集多位來自台灣、日本、英國、澳洲的藝術家展出作品，及八位舞者由生活動作而進行表演行為。王攀元的畫作穿插在展場空間，策展人姚淑芬並邀約前一檔藝術家蔡明亮，將其作品《郊遊》的影像裝置和環境物件融為一體。展場藝術家從各種面向切入，與主題呼應；表演者為此主題而創作的行為物件和影像文件，也常設展出。

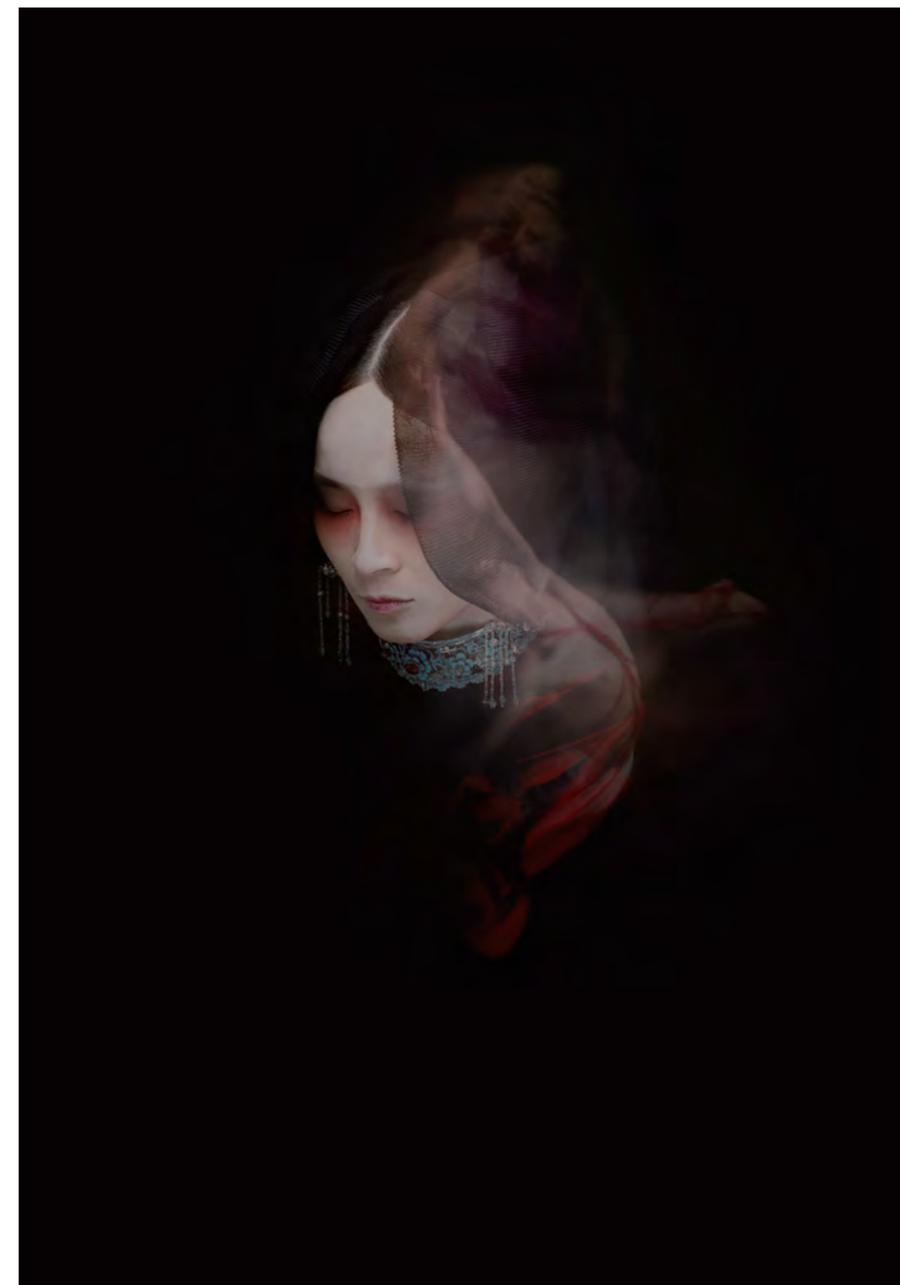


《破月》

2017年·台灣藝術大學表演廳

以二〇〇六年作品《大四囍》的東方符碼、豔紅色彩為基底而編創，保留經典元素紅線、紅布與鳥籠，刻畫台灣婚慶禮俗及女性於婚姻中的幽微心境。相隔十年，姚淑芬從叛逆直諷轉變為圓融轉念，此作表達了她對離世父親的思念，將婚禮意涵與生命體悟交織串連。

舞蹈肢體緩慢細膩，體現古時男女的含情脈脈，及對姻緣的等待與虔誠心緒；舞者與紅線纏繞共舞，有如編織未知的命運。沉緩推移的時間感及簡約的舞台空間，以涵納萬物的「空」，呼應姚淑芬的十年之「破」。運用東方語彙探討婚姻主題，《破月》是姚淑芬集大成之作。



個人大事紀

1964	8月17日出生	2010	《婚禮／春之祭》於國家戲劇院首演，該作品榮獲第九屆台新藝術獎表演藝術類大獎 《雙囍》受邀參與美國紐約WDA「2010年世界舞蹈聯盟全球盛會」演出 受聘上海世博主題秀，與西班牙知名拉夫拉劇團合作擔任副導
1969	五歲習舞	2011	台日文化交流《歡迎光臨·驅動城市.com》，與日本知名Off-Nibroll舞團合作，於世紀當代舞團和日本東京Monten Hall劇場首演 百年獻禮《鮮人跳》於國家戲劇院實驗劇場首演 受台北市立交響樂團之邀擔任《阿依達在台北》舞蹈設計，於台北小巨蛋首演
1979	就讀國立藝專	2012	《器官感_性》與服裝設計師黃嘉祥合作，於華山1914文創園區首演 台北市立交響樂團委託製作歌劇《丑角與鄉村騎士》，於城市舞台首演
1989	就讀美國紐約大學舞蹈研究所，主修表演及編導，美國舞蹈《態度》雜誌曾評論其為「許多學習之處，不可多得的舞者」	2013	《蒼穹下》由兩廳院年度委託製作，於國家戲劇院首演 《愛遊_樂園》於國家戲劇院實驗劇場首演 舉辦《孵夢劇場》，發掘表演新秀和具潛力之演出團體 《失憶中的玩笑 Illusion》二度獲選代表台北市參加亞洲表演藝術節，於日本東京藝術劇場演出
1991	畢業於美國紐約大學舞蹈研究所	2014	《誓·逝》攜手各國跨領域藝術家，於北師美術館進行展覽暨演出 台北 × 香港 × 東京 × 首爾 亞洲連線《驅動城市》
2000	成立「世紀當代舞團」，擔任藝術總監及主要編舞家，創團演出作品《走出·出走》	2015	《婚禮》受TIFA台灣國際藝術節之邀演出，並與德國萊比錫芭蕾舞團合作 《狂放的野蝶》，獲媒體讚譽「2015年最好看的舞蹈表演之一」 《婚禮／春之祭》受台中國家歌劇院之邀於歌劇院序曲「巨人來了」演出 擔任台北市市政顧問藝文組委員 任職國立台灣藝術大學專任講師 擔任財團法人台港經濟文化合作策進會副召集人
2001	《孵夢》、《PUB·怕不怕》於國家戲劇院實驗劇場首演	2016	《蒼穹下》、《狂放的野蝶》由藝術節總監欽點受邀至奧地利布魯克納藝術節演出 台北 × 東京 × 首爾 亞洲連線《驅動城市II》 《吉光片語》於水源劇場首演
2002	《閣樓》受邀第八屆皇冠藝術節首演 《看誰在看誰》於國家戲劇院實驗劇場首演 《雙囍》於美國華府演出，榮獲ADCF最佳編創獎	2017	《破月》於台灣藝術大學表演廳首演
2003	《井》於國家戲劇院實驗劇場首演 受邀擔任《幾米「地下鐵」：一個音樂的旅程》舞蹈設計，於國家戲劇院首演 《失憶邊境，A小調轉降E大調》於國家戲劇院實驗劇場首演，該作為國立中正文化中心「新點子舞展」邀演團隊之一	2018	獲頒第二十屆國家文藝獎
2004	《海洋狂歡節》於台北市自來水園區首演，該作品入圍「2004台新藝術獎」十大藝術團隊		
2005	《孵夢II》於國家戲劇院實驗劇場首演，該作被提名「2005台新藝術獎」		
2006	《大四囍》受邀為英國新堡舞蹈城市「國際舞蹈節」演出，同年於台灣中山堂中正廳首演 《一腳翻天》(I'll Get A Kick Out Of You)為英國新堡舞蹈城市「國際舞蹈節」委託創作之特別編排節目於英國首演，此作品被英國BBC新聞譽為「成功地用舞蹈頌揚足球」		
2007-2012	「歡迎光臨·永康藝族」結合小劇場及戶外快閃，開創台灣快閃表演的先驅		
2008	《三十型男之同床異夢》《20.30.40之夢的進行曲》於國家戲劇院實驗劇場首演		
2009	《婚禮》於新舞臺首演，獲得《聯合報》報導年度「十大錯過可惜節目」之一 《PUB·怕不怕》代表台北市參加亞洲表演藝術節於日本東京藝術劇場演出		

作者簡介

周倩漪

藝文與媒體工作者。曾任兩廳院《表演藝術》雜誌企劃編輯、《聯合報》新聞編輯、《影響電影》雜誌編輯、《台北畫刊》特約記者、《就業情報》雜誌特約記者等。曾為組合語言舞團文案統籌、組合語言舞團《首映會——Premiere 2.0》文本創作及《微笑飛了！在空中盤旋》詩文創作。當過大安社區大學講師，開設「自然之心」課程，興趣之一是登山嚮導。寫過搖滾樂評及影評，臉書喜好山林圖文創作。國立台灣大學政治學學士，東吳大學社會學碩士。著有《美眉闖天下——10個認真女生創業的故事》。

第二十屆 編舞家
國家文藝獎 姚淑芬

國|藝|會

一個戲班

一個作戲人

哭歡喜

笑悲哀



陳
勝
國

Sheng-Kuo CHEN

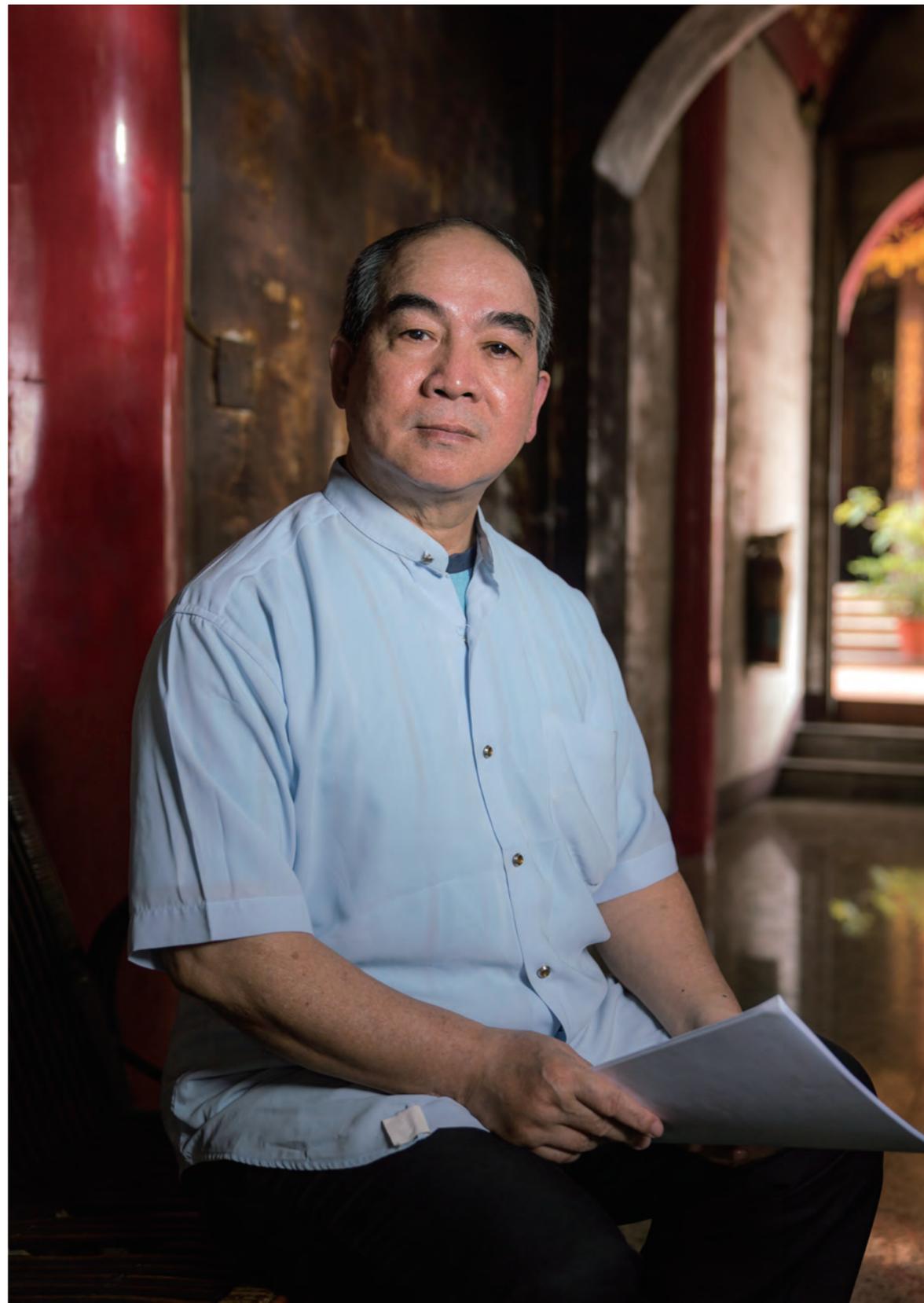
劇
作
家

第二十屆
國家文藝獎
得獎者

得獎理由

陳勝國持續編創歌仔戲劇本，掌握戲劇表現力、親近觀眾、手法靈活、風格獨具、卓然成家。其劇作題材廣泛、洞察深刻、寓意深遠，為歌仔戲開拓當代視野。從劇本到舞台，掌握精熟實務經驗，充分結合語言、表演、場面、技術，活化傳統戲劇。

劉振祥攝影



得獎感言

歌仔戲裡的寫作春天

十八歲時，在劇團裡開始了說戲生涯，第一齣自創的幕表戲《金剛天神》，戲名「硬邦邦」我卻頗為得意，但卻是空前也絕後，只演過那一次，原因是什麼自己很清楚，同業有時會戲謔地說：「你不是有一齣『天神下降落在凡間結肉粽』嗎？」聽了也只好搔搔頭笑笑。

不成熟的作品並沒阻擾我對編劇的喜好，總是在演戲、練功、排練的空檔看武俠、演義、勵志、官場、仙俠、鄉土等小說。舞台老師對我說：「你又練功、又演戲、又整天看書，是文不成書生、武不像槍兵！」確實如此，練功、演戲是離開初中後的選擇，但總覺得演戲生活裡，好像還缺少什麼？

父親從「登興社劇團」商借來一本內台劇場壓箱寶——《白蛇傳》四句聯殘本，十集的連本大戲，所有劇情、對白、唱詞全部是四句聯串成。父親說：「你喜歡編劇，這齣四句聯殘本拿去修補，有點難，但試試看！」如獲至寶地翻開劇本，裡面蟲蛀水漬、字跡模糊，請教曾經是「登興社」台柱的水涼母親，她給我很多參考資料，但兩個月後，才修補三集不到，「登興社」便把本子收回去。

這一次的劇本修補是很珍貴的經驗，特別是殘本的第十集《白蛇傳》裡的丑角「許不了」直上天庭，控告玉皇大帝徇私法海和尚，一位小人物當著諸神面前，與宇宙天帝脣槍舌劍、指責疏失，直到天庭後悔自斂，那舞台氣勢是何等華麗磅礴，當時我的眼眶是紅的！

一位戲班前輩告訴我：「一部《三國演義》劇中人物三百餘人，以劇團有限的演員，如何能讓這些歷史人盡數登場，展現三國風采，就是編劇的責任，化繁為簡、抓住綱目、水到渠成是重點，切忌左右他言、拖泥帶水，觀眾買票進場要看的是有水準的演出，不能有其他理由。」生活積累、思想修養、語言功底都與寫作有極大關係，心中有感動時，即使有創作的衝動，而無法開卷書寫，倒不如停筆再說，「積之愈厚，發之愈佳」，歌仔戲劇本不外乎如此。

四十餘年來我所寫的幕表戲、劇場劇本，都是為明華園量身設計的，在歌仔戲的世界中來說，這是狹義作法，希望好作品，不論作者是誰，都能引起同業同好的興趣，一起切磋討論，增廣見聞。

歌仔戲的全能藝師

——陳勝國

文 | 林茂賢



台灣歌仔戲發展史上，明華園無疑是指標性的歌仔戲劇團。明華園家族劇團是目前規模最龐大，也最具有知名度的民間劇團。明華園戲劇團創立至今已三代傳承歌仔戲表演藝術，劇團培育多位傑出的歌仔戲演員，歷經九十年歌仔戲演藝歲月，明華園為台灣歌仔戲培養無數的基本現象，也創下許多歌仔戲第一次紀錄。明華園亮眼的表現，是許多家族成員努力的結果，至今明華園仍然是台灣最活躍的民間劇團，現任總團長陳勝福善於經營劇團，孫翠鳳、陳勝在充分發揮個人魅力，此外堅強的製作團隊，一流的編劇、導演、舞台技術，更是明華園歷久不衰的成功關鍵。

陳勝國是明華園的演員、編劇、導演，他兼具演戲、說戲、導戲各項才藝，是一位全方位的歌仔戲藝師。在歌仔戲界鮮有集編導演於一身的全能藝人。他是明華園的魔術師，能使演員發揮所長，使劇情展現張力，使演出精采絕倫，更是明華園幕後的靈魂人物。

出身歌仔戲世家，母親許秀花是明華園當家小旦，也是創團團主陳明吉的妻子。或許是命中注定出世來從事歌仔戲表演藝術，當年陳勝國就是在戲院裡出生，童年時期就跟隨戲班四處流浪。由於戲班生活漂泊不定，後來為了求學他必須離開父母寄人籬下。年少時喜歡看漫畫書，閱讀各種小說、演義，他從小就曾自己編寫、繪製漫畫自娛娛人，展現編劇的潛力。

初中時一次戲班在屏東演出，當時擔任武生的演員因故無法上場，陳勝國臨時奉命上台救援，從此開啟了他的歌仔戲表演生涯。衝州撞府的舞台歷練，造就了他的精湛演技，二十歲時即榮獲「地方戲劇比賽」最佳武生獎。陳勝國的演技自然而不浮誇，卻能將扮演的角色傳神地呈現。傳統戲劇的舞台上，眾所矚目的焦點是小生、小旦，而明華園歌仔戲除當家小生孫翠鳳是超級巨星之外，



1 | 2

1 少年陳勝國飾演《續七俠五義》白劍梁的武生扮相

2 出身歌仔戲世家的陳勝國（下排左二）鍾愛閱讀歷史小說、傳奇演義，從小展露編劇才華

陳勝在的丑角戲，以及陳勝國和陳勝發所扮演的老生，更是演技精湛，令人讚賞。

陳勝國對歌仔戲最主要的貢獻並非在舞台上的表演，而是在歌仔戲編導方面。十八歲那年陳勝國開始嘗試編修劇本，將原本十天一齣的內台戲，改編為兩個小時半的廟埕外台戲，自此投入歌仔戲的編劇工作，後來從劇本改編，轉化為劇本創作，為明華園編寫出許多精采的歌仔戲劇本，這些劇本也都成為明華園戲劇團的看家好戲。

傳統歌仔戲原本沒有文字劇本，而是在演出之前由資深藝人或講戲先生講述劇情大綱，便由演員上場即興演出，這種口述劇情的「幕表戲」，民間稱為「活戲」，演員則根據劇情大綱各自發揮，因此不同演員、不同場次演出的內容會有所不同，對白、唱詞也會各有差異。演員必須仰賴臨場機智和舞台經驗，方能展現精采的

演出，活戲雖然自由即興，但因演員功力不同，常會出現結構鬆散，胡拼亂湊的現象。

至於有固定劇本的演出方式則稱為「死戲」，意謂「劇情」、「台詞」、「唱詞」皆「套死」，演員必須依照劇本表演，演員並沒有「創作」的空間，只能在唱功、身段、演技上表現個人才華。民間劇團通常在所謂的「文化場」，即藝文活動公演時才以「死戲」方式演出，平時外台酬神戲則仍以「活戲」表演為主。

陳勝國是明華園戲劇團的「講戲先生」，一般外台廟會小型演出時，以講授劇情大綱方式，指導演員演出情節。由於陳勝國閱讀許多歷史演義、神話小說，加上演出經驗豐富，能將文學作品轉化為戲劇情節，再透過演員的功力，以「即興」方式表演。陳勝國口述的外台戲和胡撇活戲口述劇本，戲碼多達三百多齣，型態則涵蓋神仙戲、歷史劇歌仔戲，口述作品豐富且多元。



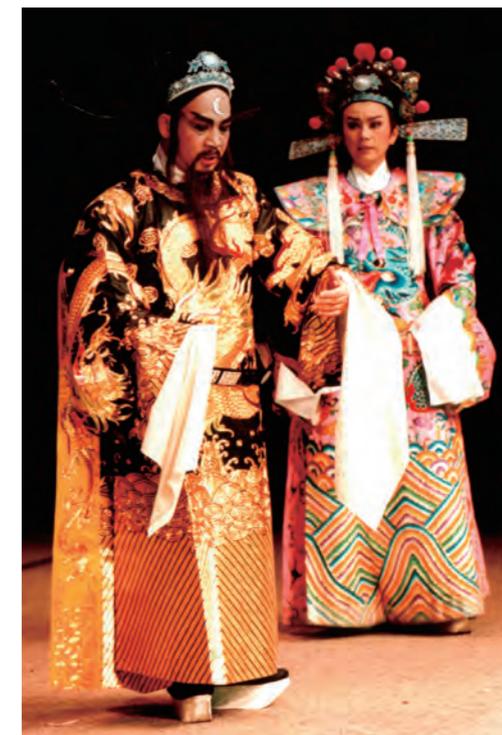
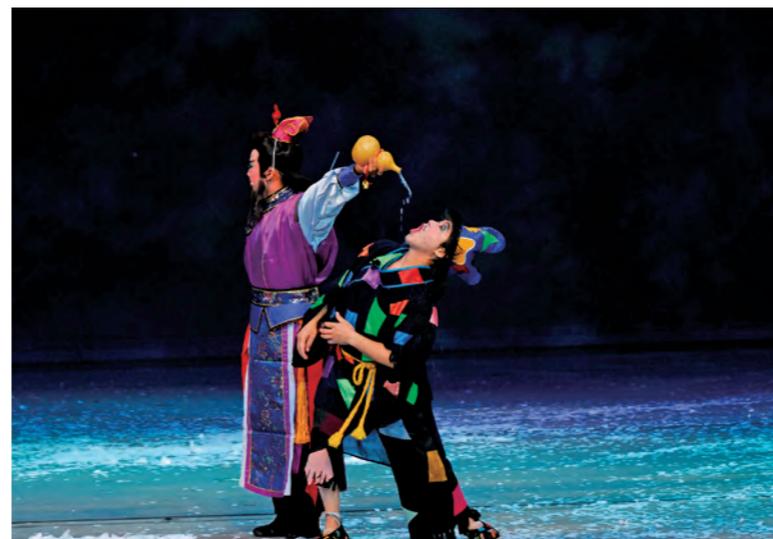
- 1 明華園總團長陳勝福是最佳工作夥伴，讓陳勝國無後顧之憂全心投入創作中
- 2 陳勝國將電影藝術編導手法導入歌仔戲中，成為明華園特有的風格

歌仔戲自內台戲時期開始編寫劇本，到電視歌仔戲固定文字劇本更為普遍，但文字劇本的「死戲」演出方式並非常態。一九八〇年代起，歌仔戲逐漸走入現代劇場，或參與藝文活動合演，此類「文化場」表演，通常有固定的表演時間，且唱詞須打字幕，演出時有固定的情節、唱詞，因此演員必須按照劇本演出，而且現代戲劇講求專業分工，從編導製作、前場演員、後場樂師均有細密的分工，有別於傳統野台自由團主或資深演員一手包辦的情況，而陳勝國即負責編寫明華園總團之文字劇本。

或許是出生民間戲班，長期衝州撞府四海為家，陳勝國總是對劇中的卑微角色，如丑角、老生老旦、精靈等小角色特別關照，諸如濟公、乞丐、狐精、樹精都具有高尚的情操，在《逐鹿天下》劇中，他則將劉邦塑造為丑角，顛覆了傳統妖怪和帝王的形象。所編寫的劇情極富哲理，情節引人深思，在台詞、歌詞中常會不經意出現令人震撼省思的語辭，他的劇本貼近人性、具親和力，內容反映基層百姓的心聲，因為出身戲班，生活在民間，以演戲為生，故最能了解、詮釋基層民眾的思維。

陳勝國自一九八二年編寫《父子情深》劇本至今，已創作五十餘齣劇場歌仔戲劇本，其中又以濟公、八仙系列最出名，至今仍擔任明華園劇團總編導，持續創作歌仔戲劇本，無論是口述或文字劇本，他所編寫的劇情總能引起共鳴，深深吸引觀眾。他並非文人雅士，更不是學院出身的劇作家，但卻能掌握歌仔戲觀眾的品味，在他的劇本中才子佳人、帝王將相經常只是配角，卑微的角色人物，反而成為他關注的對象。

民間歌仔戲班沒有導演，「講戲先生」就兼具說戲和導戲的工作。陳勝國本身就是明華園的講戲先生，因此自然也就是明華園的導演。陳勝國曾在家族開設的電影公司歷練，因此他也將電影的拍攝手法導入歌仔戲表演中，在明華園的演出常見到電影蒙太奇手法，慢動作、靜止動作，甚至剪接式畫面，都是取材自電影藝術的表現手法，這些電影的表現方式，與一九五〇年代起的電影歌仔戲截然不同，並非將歌仔戲演出拍成電影，而是運用電影呈現方式來表演傳統戲劇。曾經以《父子情深》、《濟公活佛》、《搏虎》、《劉全進瓜》讓明華園蟬聯四屆戲劇比賽冠軍及編導獎。



- 1 《濟公活佛之雪狐情》(1983)由台灣歌仔戲第一丑角陳勝在飾演濟公，跨越語言登上國際舞台，巡演法、日、德
- 2 一段穿越陰陽的愛情故事，《劉全進瓜》(1986)讓明華園蟬聯四屆地方戲劇比賽冠軍及編導獎
- 3 陳勝國首部舞台劇本《父子情深》(1982)即榮獲「地方戲劇比賽」總冠軍及最佳編導獎

明華園歌仔戲的特色是情節緊湊，舞台畫面唯美，並能結合現代劇場元素，陳勝國導演的戲碼，擺脫傳統歌仔戲凡事交代清楚、節奏拖沓流水帳的刻板方式，正是他將電影運用在歌仔戲的表現。民間戲班的演出由於是在廟埕外台，觀眾經常是流動的，因此演員上場總是要先整理亮相，自報家門，劇情常以巧合、宿命交代，遇到困難則以神明救援來合理化情節。明華園的演出捨棄傳統戲曲出場報家門、演員自言自語陳述劇情，而以明快節奏，合乎常理的情節，使傳統歌仔戲符合現代社會步調、思想潮流。

陳勝國善於場面調度，呈現舞台視覺美感，結合現代劇場製作模式，使觀眾更能接受傳統戲劇的表演。許多觀眾會將明華園的演出型式歸類為「金光戲」。其實，歌仔戲在發展過程中，本來就歷經許多改革、融合，使戲劇的內涵更加豐富，而且無論傳統古典或金光創新，只要好看就是好戲，只要音樂唱腔、身段作表的核心不變，這些創新、改變都會讓歌仔戲內容豐富多元，使演出更加精采。



- 1 陰錯陽差的悲喜劇《馬車夫與大捕快》(1983)，由陳勝國飾演反派大捕快，陳勝在飾演被誤認為包公的馬車夫，為傳統包公戲增添趣味
- 2 《界牌關傳說》(1993)以「界牌關」為起點巧妙衍伸出天、地、人微妙的互動關係
- 3 陳勝國發表《燕雲十六州》(1996)，飾演大將軍柴榮後告別表演舞台，專心投入編導工作

陳勝國除了是歌仔戲傑出演員、編劇導演之外，他還有一項「特殊專長」就是「跳鍾馗」。台灣民間在開廟會、戲台啟用或祭煞時，通常都會聘請傀儡戲或傳統戲劇演員跳鍾馗。一般認為演員必須八字夠重，「法力高強」才能鎮壓邪煞。跳鍾馗屬於宗教科儀並非表演藝術。陳勝國跳鍾馗也是與眾不同，他將歌仔戲表演融入跳鍾馗儀式中，使跳鍾馗具有可看性，不再是詭異、神祕的除煞科儀。由於他擅長武生角色，扮演大花臉的鍾馗也是氣勢十足、動作俐落。陳勝國跳鍾馗究竟是否能驅逐邪煞無法查證，但至少是一場精采的表演。

陳勝國是歌仔戲的傳承者，延續明華園家族的歌仔戲薪火；他也是歌仔戲的改革者，運用電影手法、編導的創意，改變傳統歌仔戲的表演方式，使明華園歌仔戲結合傳統戲曲與現代劇場的元素。陳勝國不僅是明華園的總編導，更影響台灣歌仔戲的表現方式。最特別的是他並非戲劇科班出身，而是民間劇團自行培養的編導人才。由於自身的才華加上豐富的舞台經驗，造就他的藝術成就。他兼具編導演專長，成功地讓明華園成為歌仔戲最亮麗的劇團。陳勝國在投身歌仔戲五十年後，榮獲國家文藝獎，他的努力終於獲得肯定，也是實至名歸，陳勝國的成就讓明華園發光發熱，也讓台灣歌仔戲「萬年久遠，代代流傳」。



1	2
3	4

- 1 在父親嚴厲的訓練中，從畫符咒學起，承襲家傳「跳鍾馗」藝術
- 2 將「跳鍾馗」從神祕的宗教儀式轉化成表演藝術，陳勝國始終秉持誠心正意，謹遵父親教誨
- 3 陳勝國在《蓬萊大仙》中飾演太上老君，詮釋「老生」角色，精湛演技成為太上老君不二人選
- 4 經過洗禮與沉澱，《龍抬頭》(2017)挑戰自己的舊作《王子復仇記》(2005)，有別於西方經典，為東方復仇賦予新視野



代表作品《濟公活佛之雪狐情》(1983)為明華園經典戲碼，1990年代表台灣開啟海峽兩岸文化交流首航

《濟公活佛之雪狐情》· 1983

本劇曾榮獲全國地方戲曲比賽總冠軍及最佳導演獎，其所展現的歌仔戲新風貌，引起了各界的震撼，並推薦至國家文藝季演出；更曾於一九九〇年代表我國參加第十一屆亞運藝術節及巡迴日本、東南亞，大動國際視聽，征服了無數觀眾。

《濟公活佛之雪狐情》描寫燕昭王墓內一隻修煉千年的白狐狸精與墓旁修煉數百年的桃花樹，化為人身，名為胡偉冠、桃九妹，相偕下山。適逢

富紳葛氏為女舉行比武招親，胡力敗群雄獲選。神仙呂洞賓深怕妖孽危害人間，即命愛徒葛陵棍下山返家，向胡索取三件聘禮：一是剝取白狐本身的毛皮為新娘披肩；二要他砍伐百年桃花樹為葛父製太師椅；三要濟公活佛的破佛衫。胡為了人間的愛情，為了要過真正「人」的生活，寧可放棄千年修行，忍痛剝下身上皮毛做為聘禮。濟公為其真情所感動，願意幫助他完成三件難事，但卻不容於呂仙，遂發生了一場神仙大戰。

「濟公」是出自中國明清靈怪小說的傳奇人物，

是中國地方戲曲中頗受歡迎的題材。本劇雖採借了「濟公」這個角色，故事內容和其他劇中人物皆為新編，完全跳脫小說戲曲的窠臼。在寫實與虛幻、真實與誇張之間，強烈對比卻又巧妙融合的特質中，透過對立的觀念構成情節，使劇情充滿張力。

此劇本質上表現了兩個觀念的對立與衝突，一是呂洞賓代表「善者恆善、惡者恆惡」的宿命論，強調人與非人的異類是相互為敵的；二是濟公代表佛家「普渡眾生」的觀念，只要放下屠刀、立地成佛，即使妖魔也能成佛成仙。如劇中濟公所言：「禽獸若有情比人還可貴，人若無情比禽獸還不如。」在此主題意識之貫穿下，由濟公穿針引線，在詼諧中傳達嚴肅的生命價值觀，並在神、人、妖三者間成就了圓滿的和諧。

「三小戲」中做為主要甘草人物的小丑，製造喜劇效果，「濟公」即屬於此角色。由明華園當家丑角「陳勝在」所飾演的濟公，喜感十足，舉手投足處處是戲，靈活逗趣的肢體語言，與卓別林有異曲同工之妙。演出硬體方面，運用現代劇場與電影的聲光技巧，將舞台視覺效果、瞬間變化搭配得鮮豔流麗，產生令人眩惑的舞台效果。燈光明滅配合繩索跑動與打鬥的特技場面，豐富了舞台景象，拓展了空間與幻想，呈現了火辣辣、強烈的生命力。

《蓬萊大仙》· 1987

一九八七年台北國家戲劇院落成，《蓬萊大仙》就是開幕首檔節目的邀演作品，三十年來這齣經典劇仍在國內外持續上演。《蓬萊大仙》以中國傳奇神話八仙之一的李玄寄身癩腿乞丐身上，成為李鐵拐形象的戲劇故事，雖係杜撰，卻有民間傳說的趣味。李玄原是仙界第一美男子，當年美型男李玄驚豔觀眾，悟道過程道出人生哲理。陳勝國曾言，在眾多創作的故事中，他最鍾愛「李鐵拐」，雖然李鐵拐是又醜又癩的乞丐模樣，這是因為他明瞭「剛者必折，驕必敗」的人生道理。

《蓬萊大仙》劇情描述年輕的李玄，狂傲成性、目空一切，羞辱太上老君，又觸怒越國守護神越女神。當李玄與老君元神出竅比武之際，越女神趁機將其留在黃山的軀體破壞。李玄的魂魄回到黃山，找不到自己的軀體，變成無體可投的靈魂，走投無路只得在慌亂中投身路旁已經亡故的跛足乞丐身上，變成又醜又跛的乞丐。太上老君現身眼前，李玄頓悟神仙也難逃命運的安排，美醜是隨時可丟棄的皮囊外相，唯有內在靈魂才是永遠不變，謹記「謙受益、滿招損」的李玄從此不顧形象，以又醜又跛的「李鐵拐」自居，邁向開拓蓬萊之列，成為蓬萊八仙之一。



《蓬萊大仙》2008年因應海外巡演改編國際版，部分主要演員已改由第三代青年軍擔綱

藉由《蓬萊大仙》汲古寓今、以神喻人的啟示，陳勝國認為，美貌、青春、才智、名望、財富都是受人愛慕之事，醜陋、年老、愚庸、貧窮令人心生厭惡，李鐵拐的故事就是將上述特質貫穿起來，李玄自恃擁有種種優越的秉賦，目中無人，不在自身修為上下工夫，最後發現往日種種倏化為雲煙，一番殘酷打擊之後才了解過去的錯誤，構成生命的盛衰起落，也成為戲中精采與衝突所在。雖然外在形貌上癱了腿、拄著拐杖，但腳步或許會更穩健堅定，更加了解從今以往的自持之道。

在戲劇呈現手法上，《蓬萊大仙》加強舞台戲劇性、節奏感的進行，明晰的劃分場次、均衡地分配劇情，更強調結構的嚴密性。此外，更大膽運用現代編劇回溯、倒敘、打破時序的意識流手法，讓歌仔戲跳脫出傳統「交代故事」的窠臼，創造了傳統戲劇多元的呈現形式，讓歌仔

戲呈現嶄新的風貌，深化戲劇本身的意涵。

至今該劇累積上千場、數十萬人欣賞，「蓬萊大仙」李玄陪伴明華園走過悠悠歲月。一九九二年《蓬萊大仙》在公視頻道播出，這是台灣首次將舞台演出製作成電視作品，成為推廣精緻歌仔戲的代表戲碼。一九九七年台灣兒童傳統戲劇節，由明華園第三代菁英子弟兵擔綱演出，這些從小於戲劇世家耳濡目染下的第三代新秀，舞台上表現佳評如潮。

二〇〇六年明華園出征海外，前往南非斐京劇院演出。二〇〇七年台北兩廳院二十週年慶戶外藝術廣場，這齣經典再現，吸引近十萬民眾齊聚觀賞，再創戶外演出觀賞人次紀錄。二〇〇八年《蓬萊大仙》國際版，以新加坡濱海藝術中心為起點，將台灣歌仔戲推向國際。



賦予傳統戲《羅通掃北》全新架構，《界牌關傳說》(1993)以愛情為核心，融入現代環保意識

《界牌關傳說》· 1993

以「界牌關」為點，此劇透露天、地、人三者間微妙的互動關係。愛情是核心，「環保意識」則是對世界的重要宣言。《界牌關傳說》訴說著界牌關的榮枯盛衰，而界牌關也可以是全世界的縮影。我們造就了一個興盛繁榮的地球，卻也可能因為對大地為所欲為地取用資源，糟蹋了上天賜與的美麗淨土。正如界牌關由人所建，卻也毀倒傾圮在人自己燎起的戰火之中。

《界牌關傳說》劇情描寫羅通與屠爐公主相識，戀情萌發如枝頭恣意喧鬧的春意。山盟海誓，互訂終身，交換莫邪、干將名劍見證兩人戀情，羅通並許下若變心將死於一九十九歲老人之手的承諾。兩人的異國戀情被視為禁忌與遊戲，屠爐在父親的欺瞞下嫁與鄰邦狼主為妾，羅通也因天

子之命將娶丞相之女。貞烈的屠爐在新婚夜以干將名劍赴幽冥，多情的羅通則因抗婚犯下了滔天大罪。界牌關戰事再起，羅通以待罪之身掛帥征戰，而敵將竟是一九十九歲老叟王不超。鴛鴦夢斷，生離死別，羅通以求死之心面對王不超。羅通，一個天真浪漫的少年，因為信守承諾，如巨人般倒下了，而界牌關，卻因人們的背信，傾倒頹圮在自己燎起的戰火中。

舞台設計部分，因希望界牌關從靜態的背景活過來，扮演劇中重要角色，於是將界牌關規劃成春、夏、秋、冬，展現四季風情，與劇情同步發展。副景也加入其中不斷堆疊，強力塑造出一種氛圍，能以景敘情、以景宏意，不但象徵著劇情意涵，也扮演著啟示劇中人內心活動的角色。人將一片了無生趣、布滿黃沙的環境，營造成了充滿勃發生命與活力的商埠，在戲劇終了時又將她

毀滅，變成可憐的焦土，撼動人心的舞台視覺效果迅速變幻場景氛圍，燈光由黑漸轉昏黃，一株孑草嫩芽在廢墟焦土中緩緩吐露新芽，劇情在此結束，成就一個美麗的注腳，隱然在「天生萬物以養人，人無一德以報天」的喟然長嘆之後，有著死亡不等於滅絕、生命無常宇宙恆常的觀點，產生物我一體的觀念。

《太后出嫁》· 2005

「在家從父，出嫁從夫，夫死教子，相伴貞節坊」，這道古老教條，就像唐僧的緊箍咒牢牢地套在孫悟空的頭上，讓古代許多再嫁婦女翻身不得、無法動彈，也讓許多可燃青春葬進無底黑淵。因友人贈送陳勝國一本川劇劇本，劇情敘述一位女性再嫁的故事，該劇本激發出陳勝國強烈的創作意念，著手寫出《太后出嫁》這齣戲。

自古以來，千金出閣可喜可賀，佳女歸寧貴客滿門。然而寡婦再嫁，在以前的社會風氣下，卻是一件嚴肅的問題。再嫁寡婦不但得不到夫家、娘家雙方的諒解，還需承受人前人後的貞節指責。再嫁婦女真的是「含淚出門」。

《太后出嫁》描述魏家莊首富魏通之女魏鳳與長工郭大條私定終身並生下一子，魏通得知此事，發動家丁擒拿二人，郭大條帶著妻子逃離，命運

卻將二人分開，郭大條抱兒被逼下懸崖，魏鳳則被皇上隆慶帝所救，陰錯陽差成了國后。

十六年後，皇帝駕崩，新君登基，魏鳳貴為太后。一日，魏鳳與其子朱翊鈞至翠屏山祈願，半途遇白虎寨盜匪攔路搶劫，魏鳳被一名叫「碗粿」的年輕人所救，碗粿看來憨憨傻傻、智能不足。然而，當魏鳳得知碗粿的名字時，內心一陣悸動。此時，一名男子迎面而入，正是與她闊別十六年的夫君郭大條。

魏鳳回宮後一病不起，群臣各出奇招，仍無法醫治太后疾病，朱翊鈞憂心太后的病情，於城外巧遇寡婦劉玉枝，一見鍾情，朱翊鈞護送劉玉枝回府，未到家門，高聳的貞節牌坊就矗立在眼前，劉玉枝轉身離去，朱翊鈞不明白其中原由，京畿令紀大肚以「貞潔可風，特准再嫁」，提點朱翊鈞，朱翊鈞見紀大肚機警聰明，將他引進後宮為太后治病，卻被捲入太后出嫁風波，且看太后如何捨棄榮華富貴，回歸母親的責任與心願。

今雖已進入二十一世紀，婦女再嫁觀感、意見眾說莫一，然而「牡丹富貴，白蓮清香」或再嫁？或守節？都是可賀可敬。陳勝國以《太后出嫁》，鼓勵女性有絕對的自由去面對選擇。



女性意識抬頭的現代社會，2005年《太后出嫁》由明華園黃字團擔綱演出，顛覆傳統探討寡婦再嫁的嚴肅議題

個人大事紀

1929	陳明吉組「明聲歌劇團」，後改名為「明華歌劇團」，終戰後改為明華園歌劇團
1954	出生屏東萬丹綿豐戲院，父親陳明吉為明華園創團團主，母親許秀花藝名碧鳳英，當時為明華園當家小旦
1960	七歲上小學，寄居在台南戲迷家庭
1966	就讀崑山中學，畢業保送考空軍通訊士校，因母親勸阻而作罷，十七歲正式加入明華園演出
1971	十八歲，開始嘗試修編歌仔戲劇本
1973	二十歲，以《雙槍陸文龍》獲地方戲劇「歌仔戲」比賽南區最佳武生獎、編導獎
1975	二十二歲，與黃美英結婚，生育陳子陽、陳子麒二子
1976	明華園結束內台戲演出
1981	二十八歲，進入陳勝福設立之佳譽電影公司擔任場記，學習電影製作
1982	陳勝福接任明華園團長 以《父子情深》（1982）、《濟公活佛》（1984）、《搏虎》（1986）、《劉全進瓜》（1987）蟬聯四屆地方戲劇歌仔戲比賽冠軍及最佳編導獎
1983	明華園受邀參與文建會文藝季公演於國父紀念館演出，擔任導演
1987	參加國家戲劇院開幕季演出《蓬萊大仙》
1990	明華園代表台灣參與北京亞運藝術節演出《濟公活佛》
1994	明華園受邀到巴黎圓環劇院演出《濟公活佛》
1995	榮獲資深青商會主辦之全球中華文化藝術薪傳獎
1997	明華園創團團主陳明吉逝世
1998	明華園分設天、地、玄、黃、日、月、星、辰八個子團，陳勝國擔任黃團團長
2000	編寫《獅子王》劇本，創作歌仔戲全新劇作
2015	榮獲台灣省政府地方基層芳草人物表揚
2018	獲頒第二十屆國家文藝獎

劇場歌仔戲編導重要作品

1982 《父子情深》	2003 《劍神呂洞賓》
1983 《濟公活佛之雪狐情》、《馬車夫與大捕快》	2004 《韓湘子》、《孟母三遷》
1984 《搏虎》	2005 《太后出嫁》、《王子復仇記》、《花燈六百年》
1985 《周公法門桃花女》	2006 《綠牡丹》、《何仙姑》
1986 《劉全進瓜》	2007 《朱門輕風》
1987 《蓬萊大仙》	2008 《龍八·狡狴》、《紅泥關》、《貓神》
1988 《紅塵菩提》	2009 《北斗七神》、《湛盧未央》
1989 《新財神下凡》、《真命天子》	2010 《曹國舅》
1992 《逐鹿天下》	2011 《漢鍾離》
1993 《李靖斬龍》、《界牌關傳說》	2012 《龍四·狴犴》
1994 《薛丁山傳奇》	2013 《媽祖》
1995 《劍判官》	2014 《吶嘍正傳》首部曲、《龍九·椒圖》、《四兩皇后》
1996 《燕雲十六州》	2015 《流星》
1997 《八仙傳奇》	2016 《紅扇子》、《王子復仇記之龍抬頭》
1998 《鴛鴦槍》	2017 隋唐演義1《隋文帝一統南北朝·秦叔寶長安觀花燈》、 隋唐演義2《秦叔寶策馬植樹崗·伍雲召力戰無敵將》、 隋唐演義3《秦瓊燕州逢姑母瓦崗擁出混世王》、 《龍五·饕餮》、《龍孫》
1999 《戲棚頂·戲棚腳》	
2000 《獅子王》	
2001 《乘願再來》	
2002 《鴨母王》	

作者簡介

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《民俗曲藝》雜誌編輯、中華民俗藝術基金會執行祕書、國家文化藝術基金會董事、蘭陽戲劇團副團長、廖瓊枝歌仔戲文教基金會執行長、表演藝術聯盟常務理事。現任文化部無形文化資產中央審議委員、台中教育大學台灣語文學系專任副教授、靜宜大學台灣文學系(所)兼任副教授。著有《福爾摩沙之美——台灣傳統戲劇風華》、《台灣民俗采風一、二、三輯》、《歌仔戲表演型態研究》等書。

第二十屆 劇作家
國家文藝獎 陳勝國

國|藝|會

記得身體

忘記時間

今天早上照例

游了一下



黃聲遠

Sheng-Yuan HUANG

建築師

第二十屆
國家文藝獎
得獎者

得獎理由

黃聲遠以自然與人文的環境思考，超越建築專業本身的侷限性，縫合社區生活與環境地景，將公共性延伸、擴展、連結成一個友善的流動網絡，體現出「建築是在地的社會實踐」的一種理想典範。以建築打開寬廣的環境及都會視野，從在地出發，回應與建構全球價值，展現建築中「人、時間、土地」的意義。



得獎感言

阿堯：

謝謝你送我的小說，帶著我翱翔。隨著細膩文字的起伏，似乎重溫你二十年來的成長。是的，我們都一起走過二十年了。

想起人生中鼓舞過我的那些貴人，他們是不是也曾經為我緊張？最近想寫些感謝的文字交給國藝會，努力了半天，卻怎麼看都覺得味道不對，強度不足。

倒是這次國藝會邀的格式裡，還有一部分叫作「個人大事紀」（我知道你會覺得怪怪的），讓我想起來好像很少和你說起我小時候的故事：如同那個時代很多勇敢的父母一樣，黃爸黃媽拎著妹妹和我搬過八次家……

那是一段身體在空間中歷練衝擊的扎實歲月。在城市裡，我必須要在很快的速度內組合拆解別人以為的秩序；出了城，在一片廣袤活生生的風景裡，可以聽見海浪、風沙、落葉和蝴蝶起飛。

於是當我在三星鄉的大山大水遇見你的時候，有一種久別重逢的感覺。我知道還是國中生的你，安靜是為了什麼，也知道讀書考試困得了你一時，卻擋不住你的天分。

其實我的初中生活有些才是不堪，被以成績分類，糊塗去欺負沒有出口的同學；高中更是荒謬，在一片抓施明德「叛亂犯」的宣傳海報中，大家還高高興興地排練大會操，拍進看電影前唱國歌的片頭。

你知道我一九八九年出國留學，錯過了九〇年遍地盛開的野百合……

於是我體會到能夠一直做自己喜歡的事是重要的，每一次碰上足以衝擊信仰的重大挫折，我也是需要時間來進入那個可以專注等待的平行時空。

你記得二〇〇五年宜蘭變天那晚吧，直到第二天中午，當我拾起桌上的模型，才有了支撐力重新振作起來。那時候好多人勸我去香港、去台中做點別的。好在我只聽得進親愛老婆的溫柔提醒：「建築和宜蘭這片土地，明顯地是你的最愛。」

不能對不起阿欽，不能對不起你們的信任，「不容許便宜行事」也許是我靈魂裡最硬的那塊骨頭。

大地之美，愈鍛鍊愈可以看出不必存在的雜質。這塊土地，一定要說自己的話。

從那天起，我有了一步一步邀請全世界來呵護她的念頭。

來到宜蘭二十五年，學會把別人的夢當作自己的事。這裡有很多人願意把日常的點滴都當作是偉大的工作。

事實上也是，社會永遠透過支持自由的作品，表達真心的期望。每一個人相信的可能，就會是世界的未來。

今天是你考上建築師的大日子，也是更多試煉的開始。希望你兩個可愛女兒長大的時候，台灣不再還是不願分辨美醜的社會。

黃聲遠

二〇一八年初，宜蘭田中央

黃聲遠的匠藝

文 | 王俊雄

莫忘初衷

落腳在台灣的宜蘭，
我們終於可以在鄉村工作（開會），
晚上再回到城市裡睡覺了（有7-Eleven）。

我們徜徉田園但更是喜歡城市——
一種濃纖合度自給自足的風情城市。

這種城市和台北想要的不同，
和深圳想要的可能也不一樣：
她要可以讓小孩安全地騎車，
進出政府機關像穿過自家後院，而且，
發生過的故事，以後還都找不到痕跡。

赫菲斯特斯的建築師形象

希臘奧林帕斯十二位主要神祇中，匠神赫菲斯特斯（Hephaestus）是較少被注意到的一位。赫菲斯特斯長相醜陋且跛足，與長相皆俊秀完美的諸神，成強烈對比，是諸神中的異數。但赫菲斯特斯卻廣受眾神敬重，因為他匠藝精湛，奧林帕斯山上諸神所住的精美宮殿，皆由他所建。除了是位傑出的建築師外，赫菲斯特斯也是巧匠，精通金屬和珠寶製作，也造家具和武器。眾神只要得到他協助，總能神力大增，如第一勇士阿基里斯（Achilles）的無敵盾牌就是由他打造，藉此攻陷特洛伊，扭轉了戰局。荷馬在《伊利亞德》（*Iliad*）第十八卷後半，以極長的篇幅，以這個無敵神盾的製作過程與各部細節的詳細描寫，竭盡所能地讚揚赫菲斯特斯的藝術成就。

赫菲斯特斯是建築師最早的形象，我們今日所稱「建築」（architecture）一詞，即出於古希臘時期。在這個形象中，建築師與匠人並無二致。完美的建築出自畸形的身體，意味著完美與不完美之間可以流走互通，之間並無截然二分的界限。而這個完美與不完美之間界限得以突破，乃精巧的製作所致。是「製作」（making）讓不完美的現實得以被克服，趨向完美。因此古希臘時，製作並非指一般性的製作，而是指人們透過長時間專注，想盡各種辦法精益求精，堅持品質毫不妥協的製作。

精巧製作過程必定包含著高超技術的運用，而技術來自知識的應用。像赫菲斯特斯這樣的匠人，崇尚的知識是透過親身經驗獲取的「實作知識」（working knowledge），而非抽象、未經身體力行檢驗過的知識。「實作知識」來自匠人（也就是建築師）一生不停

試著只做三十分鐘車程以內的工作，
什麼都該做，什麼都得學，
不忘建築本來可以為別人做很多事情。

累積得愈久，
從生活細節往上架構的都市計畫才不會讓
都市一直擴大。

風情城市的自豪，就是讓人們得以隨時自
在地選擇進城還是出城。

年輕時候的玩笑：「找一個值得落腳的地
方，在那裡，忙得不亦樂乎的人還很喜歡
小孩，就算是建築師也不會害怕結婚……」

這是一個放鬆的城市，
一個因為慢，所以多元，
一個因為慢，才能了解，
真正的自由不是離開，而是可以選擇留下。

不必跟著別人，
不必依賴消費。

這是我們的城市，
我們叫她——自由。

（二〇〇五年深圳香港城市／建築雙年展，
黃聲遠）

地專注製作以及磨練技能，在這樣的身體經驗裡所累積下來的知識。因此匠人的知識也是「隱性知識」(tacit knowledge)，因為經驗是記存在身體裡的，很少能被語言化，他人唯有透過口授並且不懈地跟著身體力行，才能獲致。但這並不是說匠人僅封閉於自己的工作坊之中，以自己累積下來的知識為唯一知識，匠人一樣好奇於工作坊以外的知識，只是這些外來的知識若非經過親身驗證為合用，是不會視為與自身有關，也就是有用、真正的知識。這是優秀匠人的知識本體論。古希臘文中，技術寫為「*techne*」，隨後拉丁文譯為「*ars*」，即今日「*art*」(藝術)的來源。這樣的詞語演化說明，在古代世界，藝術領域與技術領域並無分別，與今日我們認知的藝術這個詞語的內涵，不盡相同。以今日的語境來說，「*techne*」或許比較適合稱呼為「技藝」。

然而，技藝並不會自動轉變為知識，其間必須經過反省思維，也就是一種桑內特(Richard Sennett)所描繪的「手腦對話」的過程。在《匠人》(*The Craftsman*)一書中，桑內特長篇論述了為何康德(Immanuel Kant)會說出「手是心靈的窗戶」這句話：腦指揮手進行製作，而手在進行製作的過程，也會反過來指導腦該如何思考。手的製作，不僅是解決問題，同時也發現新的問題，為解決這個新的問題得到了新的解答，而新的解答又引出更新的問題，在獲得解答，如

此一路衍生，就是精益求精，也就是技藝得以不斷發展的過程。這也是為何「製作」一詞在古希臘文為「*poiein*」，它也衍生了詩(poetry)這個詞語。詩人作詩，也是一種製作。詩，就如海德格(Martin Heidegger)所指出的，為詩意的語言，來自思維令語言的純粹化，詩與思因此不可二分。像赫菲斯特斯這樣的匠人建築師，不是一般所認知的技術者，而是一個懂得透過製作去思考的人。因此技藝為製作與思維的結合，製作的過程包含了思考。而思維是一場生命之旅，偉大匠人終其一生實踐的是製作與思維結合之旅，在製作與思維互用的過程之中，技藝得到不斷的提升。

在赫菲斯特斯的匠人建築師形象裡，也說明了專業自主性的由來。在製作這個王國裡，赫菲斯特斯的自由，除了來自他擁有一般人無法獲致的匠藝外，也來自他的匠藝提升了眾神的生活水準，博得公眾的尊敬。在希臘古風時期(Archaic Greece)，也就是赫菲斯特斯故事被傳頌的時代，稱呼匠人的詞彙是「*demioergos*」。這是個複合詞彙，由「*demio*」(公共的)和「*ergos*」(生產性的)組成。當日一首讚詩曾如此稱頌赫菲斯特斯：「繆斯嘹亮地歌頌著，因心靈手巧而著名的赫菲斯特斯。他跟隨著眼睛明亮的雅典娜，把各種匠藝傳遍全世界。人們原本就像野獸那樣住在山洞裡，但如今他們向名聞遐邇的赫菲斯特斯學

會了許多技術，所以它們整年都能夠在自己的房子裡過著祥和的生活。」這段神話說明了製作與公共利益之間的連續關係。因為向赫菲斯特斯學得建造房屋的技藝，人類才得以終結茹毛飲血的原始生活，有了和平與文明生活。赫菲斯特斯匠藝來自天生的才華，但他卻讓匠藝超越了它自身，貢獻給共同體的組聚和維持，同時也讓赫菲斯特斯獲得了自由。

建築即為製作

黃聲遠正是這樣一位赫菲斯特斯式的建築師。雖然有著美國一流大學的建築碩士學位，也曾在美國著名建築師Eric O. Moss事務所工作，並在北卡羅萊納州立大學教授建築，對於西方當前時興的建築創作並不陌生，但黃聲遠並不著迷於這些外來的抽象建築知識，而是如一名優秀的匠人，回歸自身，從自己的經驗來累積匠藝。自從一九九四年定居宜蘭以來，黃聲遠帶領著田中央，一起在宜蘭創作了超過五十件的作品。這些作品中絕大多數，都是可供一般人自由使用的公共建築和公共空間，星羅地散布於宜蘭平原之中，一方面與各式在地地景緊密嵌合在一起，提升了宜蘭人生活環境的品質，另一方面也改塑了宜蘭地景風貌，轉變了宜蘭建築的形象。黃聲遠的多產、活力和獨特，使得在建築界，當大家說

起宜蘭，就想起黃聲遠和田中央，彷彿黃聲遠是個土生土長的宜蘭人，少有人記起黃聲遠原來是個不過入住二十餘年的外來移居者。

正是在這些公共空間營造的過程中，黃聲遠和他的同事累積了良好的專業聲譽，也形成了田中央獨門的「實用的隱性知識」。黃聲遠二十餘年在宜蘭創作的過程，從某個角度來說，就是在書寫一本《宜蘭之書》，而這本黃聲遠的《宜蘭之書》的首部，具體呈現在由日本TOTO出版的英日文作品集《Living in Place》。書中黃聲遠將自己的作品，分為四個「領悟」來進行作品自我分析，包括「與時間做朋友」、「認真地生活在山海水土之間」、「大棚架和地景參考線」，以及「記得身體、忘記時間」。

「領悟」，意指是在製作完成之後才理會到的，非事先就預知的。如同黃聲遠在以「維管束」計畫為例，闡述田中央創建以來的工作方式時所表達的，「(維管束)並非是執行的計畫，而是一邊做一邊釐清的想法」。這是一種對自己匠人式行事方式的自覺，理解到這是自己工作不斷進行過程中，對於身體經驗的暫時性的歸納整理，所以他才說「沒有辦法很有『順序』、很有『結構』、很『清晰』，因為這一切都是重疊發生，而且還不斷在修改進行中」。



- | | |
|-------------------------|-----------------------------|
| 01 1994-1995 礁溪桂竹林籃球場 | 26 2012- 宜蘭人本規劃 |
| 02 1994-1996 礁溪桂竹林養雞場 | 27 1999-2014 羅東文化工場 |
| 03 1994-1998 礁溪林宅 | 28 2015- 金馬獎在羅東文化工場 |
| 04 1995-1996 礁溪桂竹林祖厝副公廳 | 29 2005-2009 樟仔園 |
| 05 1995-1999 礁溪竹林養護院 | 30 1997-1999 三星展演場(蔥蒜棚) |
| 06 1995-2002 礁溪鄉行政中心再生 | 31 1999-2003 國立傳統藝術中心藝師學員宿舍 |
| 07 2000-2005 礁溪生活美學館 | 32 1998-2000 三星張宅 |
| 08 2011-2012 噶瑪蘭水路規劃 | 33 1997-2000 員山忠烈祠 |
| 09 2011-2012 得子口溪流域規劃 | 34 2000-2011 員山機堡戰爭地景博物館 |
| 10 2014- 礁溪規劃 | 35 1997-2000 宜蘭大洲教養院 |
| 11 1999-2004 西堤屋橋與宜蘭河 | 36 1997-2005 聖嘉民啟智中心 |
| 12 1997-2003 楊士芳紀念林園 | 37 1998-2005 壯圍張宅 |
| 13 1995-2001 宜蘭縣社會福利館 | 38 2001-2004 冬山河水門橋 |
| 14 2001-2005 鄂王社區光大巷 | 39 2006-2008 石牌金面棧臺 |
| 15 2005-2008 津梅棧道 | 40 2011-2018 壯圍沙丘旅遊服務園區 |
| 16 2001-2007 咕啞啞森林 | 41 2013- 武荖坑湖石滬 |
| 17 2006-2007 宜蘭酒廠紅麵大街再造 | 42 2012-2014 加留沙埔規劃 |
| 18 2010-2014 宜蘭美術館 | 43 2006-2009 聖嘉民老人養護院 |
| 19 2007-2008 宜蘭誠品書店 | 44 2004-2009 冬山河水閘門公廁 |
| 20 2011-2016 中山國小體育館 | 45 2013-2015 大坑抽水站 |
| 21 2013- 宜蘭舊街整合 | 46 2014- 壯圍鄉整體規劃 |
| 22 2004-2006 宜興路人行空間再生 | 47 2013- 倉儲式資源再生場 |
| 2004-2006 宜蘭行口 | 48 2008-2015 雲門新家 |
| 2014-2015 童話公園 | 49 2003-2008 櫻花陵園入口橋 |
| 23 2008-2010 高架橋下運動場 | 50 2005-2009 櫻花陵園D區納骨廊 |
| 24 2010-2013 新護城河 | 51 2005-2014 櫻花陵園遊客中心 |
| 25 2010-2011 蘭陽女中大樹廊道再生 | 52 2011-2015 渭水之丘 |

田中央的作品，改變了宜蘭地景風貌，轉變宜蘭建築的形象



一九九〇年代末似乎是黃聲遠匠藝累成的第一個關鍵時刻。一九九五年，當他透過生活在宜蘭以及規劃設計「社會福利館」，開始能較深入了解宜蘭地景紋理背後的意義時，黃聲遠注意到鄰近的鄂王社區。透過不斷梳理該地區的紋理關係，他逐漸悟識到社福館的新建，不僅會為鄂王社區注入新的活力，也會帶來無可挽回的破壞。面對這個兩難局面，一般建築師大概只會採取視而不見的態度，而專注於自己負責的新建築的建造。但黃聲遠選擇面對這個困境。在沒有任何人付費委託下，他自行為這個社區環境的改造，企劃一連串行動方案。這些方案經過多次擴展和修正，近十年後被集結命名為「第一維管束」，長度約五六〇公尺。黃聲遠當時或許感覺到，這些仍欠缺成熟的行動方案要實施困難重重，但「第一維管束」真的被實施了，只是花費了田中央十三年的光陰。

黃聲遠當時發展出來的梳理地區紋理關係的方法，除了現時性的現況調查和居民訪談外，也包括歷時性的地區過往歷史調研，最後這些歷史調研的結果被逐一重疊在現況圖上，並被呈現在大尺度模型上。而這些行動方案有一個模糊的目標，就是讓鄰近河堤外的宜蘭河空間，能夠納為社區空間的一部分。也就是，在被快速道路和河堤切斷的鄂王社區和宜蘭河之間，重新建立連結，讓自然進入社區，補充社區缺乏的、公園般的大型開放空間，而社區居民能夠進入自然、照養自然，讓兩者互蒙其利。

其中最具體的計畫，是從社福館建立一條後來被稱為「西堤屋橋」的步行橋到堤外。然而當時並沒有經費可以興建這座橋，堤外宜蘭河也仍是荒地一片，民眾在此丟棄大型垃圾，光禿禿的水泥堤防沒有任何生氣。而在朝西北連接宜蘭河的期待中，反倒東南方先出現了機會。一九九七至二〇〇三年間，田中央建造了「楊士芳紀念林園」，這個公園富有舊城城牆意象和蜿蜒園林之美，將「第一維管束」延伸到碧霞宮，而碧霞宮和廟前的城隍街是舊城

內西北地區的生活中心。楊士芳紀念林園的建造，也讓黃聲遠更加確定光大巷改造的必要性，但和西堤屋橋一樣，它仍然是想像中的計畫，沒有人知道是否能實現？雖然如此，在沒有委託的情況之下，田中央自發地與光大巷居民進行溝通，端著大模型挨家挨戶地說明，認真地考慮每一戶居民的需求，比如看似微不足道的積水問題的解決方案等。光大巷這個古地名，也在此溝通過程中，決定被回復。



1. 宜蘭縣社會福利館 1995-2001
2. 楊士芳紀念林園 1997-2003
3. 西堤屋橋與宜蘭河河濱綠廊 1999-2004
4. 鄂王社區光大巷 2001-2005
5. 津梅棧道 2005-2008



- 1 為了設計宜蘭縣社會福利館，黃聲遠更深入去了解宜蘭地景紋理背後的意義
- 2 第一維管束計畫為一系列的社區環境改造
- 3 楊士芳紀念林園有著舊城意象和蜿蜒園林

一九九九年，就在社福館開工後不久，為了挽救經濟危機，中央政府突然宣布實施「擴大內需方案」，啟動大筆經費支援地方建設。「西堤屋橋」因為設計好馬上可以建設，順利獲得建造經費，同時宜蘭河也進行綠化改造。兩年後，因已取得居民共識，光大巷的改造也開始動工。此時，田中央開始研究興建一條跨越宜蘭河到對岸的步行橋，讓人們可以安心步行過河，並有機會在過橋之際領略綠化後的宜蘭河之美。幾經試驗和思索之後，田中央提出不另建橋，而是在原本僅供車行的慶和橋的側邊，以輕巧的結構和極低的經費附掛出一座「津梅棧道」，於二〇〇八年完工。就在第一維管束逐漸發展成型之際，二〇〇四年起黃聲遠開始嘗試以舊城南路為中心，發展出後來被稱為「第二維管束」的大型生活廊帶，長達一・四公里，目前已有十餘個行動方案被完成。「第三維管束」則於二〇〇九年開始進行。除此之外，於一九九九年開始規劃設計的「羅東文化工場」，也歷經十四年才完成，在此不斷受挫的過程中，田中央也展開梳理羅東城鎮紋理的工作，最後提出羅東「小鎮文化廊道」計畫。

「第一維管束」是黃聲遠匠藝發展的第一塊試金石。在這裡，黃聲遠將梳理地區紋理關係視為設計的第一要務，是因為黃聲遠理解「最小力量」的智慧。也就是，嘗試著以最小的行動——只要動用最少的資源和面臨最小的阻力，



1	4
2	5
3	

- 1 西堤屋橋的突破，帶動宜蘭河創意十足的綠化大改造
- 2 附掛在慶和橋旁的津梅棧道
- 3 宜蘭市第二維管束計畫，為一長達1.4公里的大型生活廊帶
- 4 羅東文化工場是展現留白力量的代表作品之一
- 5 由羅東文化工場帶動的小鎮文化廊道計畫

巧妙地調整既有的紋理關係，和加入不可或缺的微量新元素，達成最大效力的環境改造，目的在為地區帶來前所未有的活力，好在面對未來時能有更好的適應力。這也顯露了他對於建築師工作的特殊看法：建築師的主要工作在於改造環境整體，而非僅專注於單一建築物的建造。他將建築當成一種大型的公共空間製作，所以必須把現場當作匠人作坊，而其主要使用材料，也非可送進作坊的原料，而是已存在於現地的紋理關係。理解紋理並善用已有的資源，是黃聲遠邁向創作自由的第一步。

大尺度模型的應用

大尺度的模型製作，是黃聲遠發展其匠藝的另一項重點。這些模型多以1:50和1:100來製作，在製作1:50和1:100模型之前或同時，還伴隨著許多更小或更大比例尺模型的製作。因此田中央宛如一座模型製作工廠。而這些模型並非設計過程中或設計完成後的展示用模型，而是一直處在修改中的「工作模型」。田中央的設計流程，以模型製作為中心，各式的繪圖，包括施工圖，都是對模型的闡釋和說明。模型的製作既耗時又耗人力，加上攜帶不便，一般事務所少將模型視為主要設計工具，更何況大尺度、動輒數公尺以上的模型。但為何田中央堅持於此呢？

大尺度模型的好處之一，是它讓設計技藝的發展與累積，變得非常直接和容易。建築設計並非設計者無中生有的創造，在設計的過程中，設計者必須接收許多資訊，也必須判斷這些資訊何者是關鍵的，並以創造性的方式將這些關鍵資訊整合，並轉化為有美學感受的空間呈現出來。這是一種內化(embedding)的過程，內化讓接收的資訊和身體的實作得以合而為一。大尺度模型的製作，對於這個內化的過程助益頗大，因為它能直接將整合的成果展現出來，讓模型製作者、也就是設計者，立即看到而能馬上判斷是否進行修改。這正是一種典型的匠人「手腦對話」的過程。而成熟的內化，仰賴不停地修改，也就是不厭其煩地、反覆地練習，製作者身體經驗深入到設計之中，匠藝逐步被磨練出來。因此田中央大尺度模型上充滿拆補挖填、新舊雜陳的痕跡，正是藉由不斷修改鍛鍊其思考和製作合整為一的紀錄。繪圖也可以發揮類似的作用，但它因為每張圖都是空間整體的局部和二向度的，要具現成三向度的空間，必須仰賴觀圖者看圖之後綜合起來的投射力，這樣不但間接，也容易發生錯誤還難以察覺。

大尺度模型的直觀性，也對設計所需的直覺性操作有幫助。田中央的大尺度工作模型，是寫實性的，從事務所剛成立時，黃聲遠就要求大尺度模型必須以盡量接近實際被建造出來的情況來製



田中央堅持製作大尺度模型，讓設計技藝的發展與累積，變得直接和容易

作。這要求一方面是因當時黃聲遠自覺自己的建造經驗有限，想要藉此少犯錯；另一方面，從之前的設計經驗中，黃聲遠也認識到，大尺度模型容易操作出與環境之間的細膩關係，比如細微的轉折、材料的協調，和有利於社區生活發生的零碎但讓人感到輕鬆的空間。黃聲遠總是在全觀性的、大敘事的設計概念和局部的、小敘事的嵌入中，徬徨不已。他清楚地意識到，雖然清晰的整體性設計概念是重要的，因為它會賦予所有空間一個架構，但這總會冒著和既存紋理格格不入的危險。為此，黃聲遠對於設計概念保持著警覺，並藉由建築物邊緣與周圍環境對話所創造的空間，由外而內地削減設計概念的破壞力，有時甚至直接引入既存環境的紋理去對抗設計概念的完整性。大尺度模型能忠實地實踐黃聲遠這些想法，因為設計概念與既存紋理的衝突，在大尺度模型上呈現得較為清楚，同時要在大尺度模型上操作出與周圍環境共舞的個別性空間，要比小尺度模型容易得多。在操作這些個別性空間時，直覺就變得很重要，因為它需要的是直觀地、靈活地因地制宜，而非基於設計概念跟循某個原則。正是用手做出這些大尺度模型的過程中，讓具有批判力的直覺與跳躍思考和理性的設計概念辯證，創造了田中央作品的獨特性。

大尺度模型的另一好處，是便於溝通，幫助建立真正共識。大尺度模型因為寫實具體，可直觀思

考，讓設計討論變得容易，建立起來的共識是較牢固的。田中央內部的設計討論，都是環繞著大尺度模型進行，與外部顧問的討論會議，如結構顧問和機電顧問等，也是如此。對於非專業的人也有類似效果，如官員和居民，可以從寫實模型中，具體看到公共空間的未來，以及它的建造將產生的影響；而田中央也因此能具體感受到使用者的憂慮與不安，進而調整設計來消除這些困擾，降低公共工程常產生民怨的情況。

大尺度模型也被田中央用來模擬營造過程，以便對於施工方式進行預判。最後，大尺度模型會被搬到工地，做為對現代營建體系缺陷的彌補。現代營建體系依賴建築師繪製的施工圖，做為營建操作的起點。先不論經常因過於龐多複雜而錯誤百出，或是因建築師不諳工法而致施工困難，這些施工圖以施工過程的勞動分工來繪製，本身就帶有令人見樹不見林的缺點。營建工匠經常是在無法窺見建築整體的情況下，進行自己那一小部分工作，不但易生糾紛影響營建品質，也讓勞動異化。大尺度模型呈現在工地，工匠可以看到整體與細部，理解到自己操作的工項與整體的關係，讓異化之害降低。更重要地，大尺度模型容許一種在匠人製作時、最需要的身體的直接連結感的產生，營建因此不僅是體力勞動，而可以回到匠藝本身的追求，這是平面型的施工圖所遠遠不及的。

透過建築了解自身

大尺度模型的製作，對於田中央來說，是其建築營造繁複過程的綜合體，它整合了對環境脈絡的批判性梳理、設計技藝的發展、手腦對話、直覺的運用、利於溝通等，並培養了對於營建過程投射的能力。大尺度模型對於田中央來說，不僅是一項有效的工具，也是其建築匠藝的象徵。這個象徵還指出田中央工作時一項至關重要的核心：合作，以及環繞著合作進行的反思。

合作是赫菲斯特斯神話裡不存在的元素。做為一位神祇，赫菲斯特斯的匠作，是不需要與人合作的。荷馬描寫赫菲斯特斯為阿基里斯製作無敵神盾時，不需要任何的助手，只需要對風箱發出開始工作的指令，風箱就能迎合赫菲斯特斯的願望，操控爐火，把工作做得井井有條。他還有黃金鑄成、心意相通的侍從協助，這些侍從形如少女，能思考說話，並具有高超的做事技能。然而在現實世界裡，少有建築師不與他人合作而能完成建造，但合作常卻令建築師痛苦不堪。

田中央大尺度模型的製作，通常就在辦公室空間的中央，四周被個人的工作空間所環繞。這樣的空間安排，反映了黃聲遠設定大尺度模型做為田中央工作流程裡的核心，雖是起因於功能，但也暗示了大尺度模型是由大家所一起製作的關係。

雖然不一定工作空間在四周的人，一定會參與這個模型的製作，然而因為每次進出都會看到這個大模型，各種設計會議的進行就在身邊，每天都會看到模型製作的新進展等，都容易讓人有參與製作的感覺。對於實際參與製作的人來說，他們工作的合作協調，是在眾目睽睽下進行，這意味著對於與他人之間的不協調感所產生的挫折與怒氣，必須被自我控制。因此在模型製作過程中反思與他人如何協調，就成了田中央事務所生活的重要部分。練習合作，讓工作者更能控制自己的行動，輕鬆自如地與他人相處，這是成就一個優秀匠人的根本要素之一。除了有助於個人技藝的發展外，大尺度模型製作也是事務所內部共同體感受創造的重要途徑之一，因為每個人都因此有了類似的身體經驗，由此可以感受他人的挫折和缺陷，並相互幫助。

就如桑內特所分析的那樣，合作幾乎是人類天生的身體經驗，否則我們將無法用手拿東西，甚至連走路都有困難，因為這些動作，都是靠身體各部位的合作協調才能完成。但當我們與他人協調工作時，卻少反思自己已經存在的身體經驗，合作的能力因此成為一種無用的潛能。一旦我們能反思自己的身體經驗，與他人協作就會較不困難。當我們運用身體經驗來思考如何與他人的合作時，桑內特以手的使用為例建議，人們未必要技能相當才能合作，反而常是因為我們認識到自



持續製作不同尺度大範圍的研究模型為事務所內部共同體驗感受創造的重要途徑之一

身的缺點，為了彌補這些缺點，讓工作進行得更完善，才和他人合作。因此，人的不完美，以及深切認識到自身的不完美，是促使我們和諧地和他人合作的重要因素。

今日我們所看到的所有田中央的作品之中，都包含了上述這些匠藝。而他們長時間、一改再改、一點也稱不上完美、因為不斷修補補而顯得有點醜陋的大尺度模型，具體表徵了這些匠藝。就如赫菲斯特斯神話反映了我們一般，在黃聲遠的建築製作中，製作的過程是一面鏡子，讓我們看清楚我們自己是誰？而非僅是完成令人稱羨的作品。

黃聲遠並不是那種技巧卓越臻於完美，讓常人感到望塵莫及的「大師」，也不是汲汲營營於形式風格的創造，想要屢違創作高峰藝術家般的建築師。這些都不是他將建築視為製作的宗旨。透過猶如匠人般的建築師角色，他想探討的是，身為一位跟常人並無二異的建築師，能為環境和公眾做些什麼？長久以來，他堅持於此，就如赫菲斯特斯一般，期盼自己的匠藝，能為自己觸及到的人帶來和平與自由，並以此來反照自身的生命經驗，就如本文開頭所引黃聲遠的〈自由城市〉裡所述說的。他的自由，來自工作與生活緊密結合在一起，工作形成了他特殊的生活方式，工作裡的技藝，成了他看待世界的觀點。技藝，或說匠藝，除了技術的精湛掌握外，也包含了施用這些技術背後的價值觀。因此一味地握緊技術，想以此臻於完美的建築師，不完全是真正的建築師。直面自己經歷過的事實，不崇尚抽象的建築理論，永遠把自身以外的經驗做為參考，而非抄襲；從事實出發，拚命探索在「事實之後」隱含在事實之中的真實，在這個真實的範疇中精進；又能認識到這個自己悟識的真實的極為有限，好奇於別人的真實，但又能保持自主。這或許是黃聲遠的匠藝給我們的啟示。

個人大事紀

1963	生於台北
1978	考進建中，漸漸發現自己該念建築 在一片抓施明德「叛亂犯」的宣傳海報中，大家高高興興的排練大會操，拍進看電影前唱國歌的片頭
1981	進東海大學建築系，住宿舍，開始真正和中南部以及東部的同學一起生活
1982	暑假和陳登欽一起第一次到宜蘭
1983	修完洪文雄的構造課，大二暑假和一群同學進行磚砌實構築 大三花很多時間做台灣建築史調查和模型製作，並擔任系學會會長
1985	為了趕送被貓抓傷眼睛的小狗柯布給醫生看，超載被攔，陳登欽和警察「見解不同」，全車被抓進警察局推在牆壁上，陳的手錶碎裂
1986	當兵遇見很多難能可貴的朋友，很懷念那個熱心為我祈福的乩童
1987	解嚴
1988	宗邁工作一年，學習嚴謹的施工圖
1989	進耶魯大學建築研究所
1990	歐洲旅行100天 習作於美國國家建築博物館展出
1991	獲耶魯全院競圖院長獎 畢業 習作選入威尼斯雙年展(美國館) 進洛杉磯Eric Owen Moss事務所工作，做大模型，畫施作圖，衝國際競圖，和全世界來的工讀生交朋友
1993	前往北卡羅萊納州立大學教書，許多學生入選全國競圖 夏天赴歐洲旅行六週後返台，開始在淡江及華梵教書
1994	成立事務所於宜蘭外員山，黃聲遠睡覺的地方，白天成了跟縣政府人員開會的會議空間，夏天工讀生來時一起睡在同一個大屋頂下。郭文豐是最早的萬能夥伴
1995	事務所搬家，市區公寓裡每人都有一張自己設計又厚又挺的平行尺大桌。起步建立專業的會計制度
1996	開始在中原教書，持續20年 楊志仲加入，成為20多年來田中央最重要的營建工務推手
1998	礁溪林宅獲建築師雜誌獎 學生葉照賢加入，鍛煉往後13年的設計能量
1999	921大地震 竹林養護院/林宅/三星蔥蒜棚獲遠東建築獎傑出建築設計 竹林養護院獲台灣建築獎
2000	蔡東南、王士芳、杜德裕、黃介二、黃致儒、張堂潮、劉崇聖、廖偉仔等幾乎同時進入事務所
2002	事務所第一次離開宜蘭工作，與羅萬照一起完成國慶創意牌樓
2003	開始宜蘭河規劃案 搬到員山鄉惠好村，周圍都是農田水圳的舊成衣廠裡 介入宜興路拓寬規畫，發展出呿呿嚙計畫 擔任阿寶教育基金會發起人
2004	第一次「工讀生之夜」在收割後的稻田裡舉行 宜蘭河畔舊城生活廊帶獲台灣建築獎，會計塗淑娟以非建築人身分，在《建築師》雜誌上發表得獎感言，打動了很多人，「田中央」（台語）一詞第一次公開出現

2005	參加深圳香港城市\建築雙年展，發表「自由城市」 江曜宇第三度回台協助田中央，「工作方法復興運動」開始，1:1細部大樣模型、平行尺重新架設、大量使用手繪圖、模型必需用白膠黏到很牢 宜蘭河畔舊城生活廊帶獲遠東建築獎 至馬來西亞古晉演講
2006	第二次參加威尼斯建築雙年展(台灣館)，展場已可由蔡東南帶頭一手搞定 至美國麻省理工學院建築系演講 擔任紙風車319鄉村兒童藝術工程共同發起人 獲中華民國傑出建築師
2008	田中央工作群的概念成型，杜德裕任執行長，王士芳推文化事務，白宗弘協調地方，周銘彥發展出行政助理的模式 開始面對宜蘭以外工作的挑戰，在淡水設辦公室構思雲門新家 參加第二屆深圳香港城市\建築雙年展 江國梁導演開拍田中央紀錄片 羅東新林場獲台灣建築獎
2009	連續輸掉宜蘭河跟清大宜蘭校區競圖 至印度孟買演講
2010	搬入縣政中心附近的田中央工作場 櫻花陵園獲WA《世界建築》雜誌年度最佳建築
2011	得子口溪及噶瑪蘭水路研究啟動，用夾板製作獨木舟試航成功 參加成都雙年展 擔任成功大學駐校建築師 至新加坡大學及泰國朱拉隆功大學演講 江國梁發表《黃聲遠在田中央》紀錄片
2012	羅東文化工場獲中國建築傳媒獎最佳建築獎 經長期整合，終於推動「加留沙埔」及「壯圍歸真」的環境概念成為地方共識 至香港大學專題演講
2013	維管束計畫獲聯合國宜居城市競賽「建築組」金獎第一名 第一次個展《田中央·工作中》在台北東區展出 東京森美術館邀請黃聲遠在Innovative City論壇演講 受邀至印度香第葛演講並擔任全國畢業競圖決選主審 獲《華爾街日報》年度創意人物
2014	羅東文化工場獲遠東建築獎台灣傑出獎 劉黃謝堯將「五結焚化爐灰渣大型倉儲」調整為「以軟材料暫時包覆」的方案，以修復海岸沙丘地理
2015	田中央第一次國外個展在東京Gallery MA開展，陳立晟協助日本TOTO出版《Living in Place》專書編輯 擔任政治大學駐校藝術家
2016	開始在新竹市工作，老鳥洪于翔、陳哲生留學回國後帶領年輕夥伴投入 田中央歐洲巡迴展啟動，首站在芬蘭Alvar Aalto博物館 擔任深圳香港城市\建築雙年展閉幕Keynote Speaker
2017	田中央歐洲巡迴展到愛沙尼亞、捷克Ostrava、波蘭及布拉格展出，張文睿不斷累積跨國策展經驗 大塊文化出版《在田中央》故事書 至印度Jaipur演講 赴挪威科技大學及挪威建築師公會演講 雲門劇場獲遠東建築獎台灣傑出獎
2018	獲頒第二十屆國家文藝獎

作者簡介

王俊雄

美國康乃爾大學建築碩士，國立成功大學建築博士。現任實踐大學建築系專任副教授，主授設計，並探險於台灣建築的現代性呈現；且為台灣現代建築學會理事長與《實構築》雜誌總編輯。著有〈中華民國與建築：百年發展歷程〉、〈國民政府時期南京首都計畫之研究〉、〈國民政府時期建築師專業制度之研究〉、〈把現代建築洗出來——洗石子與台灣建築現代性〉等，與徐明松合著《粗獷與詩意：台灣戰後第一代建築》、與王增榮合著《浪漫的真實：戰後蘭陽建築》、與張樞合著《台北原來如此》、與王增榮合編《2014 實構築》、與林盛豐和王維仁合編《地域×建築：10個探索》等；其它多篇建築評論，散見於建築專業雜誌。曾參與多項公共空間的規劃與顧問工作，策劃多場建築展覽與OPTOGO米蘭世博外帶台灣館計畫，希望從中尋求身為公民的意義以及從僵化制度中產出自由與美感的可能。目前正策展「田中央歐洲巡迴展」與「2018 威尼斯建築雙年展台灣館」。

第二十屆 建築師
國家文藝獎 黃聲遠

國|藝|會

把末梢之美

釋放出來

傳給下一棒

再下一棒



撒古流·巴瓦隆

Sakuliu · Pavavaljung

藝術家

第二十屆
國家文藝獎
得獎者

得獎理由

撒古流·巴瓦瓦隆是一位創作與原運兼具的指標藝術家，超越現代國家的視野，投注藝術生命於傳統文化的追尋、保存與再創造。透過全方位的藝術社會實踐，不拘泥於任何領域，創立部落學校，展現文化自覺。創作穿梭傳統與當代之間的美學反思，悠游於族群過往的藝術與圖像，展現多重藝術能力與當代社會的省思。

劉振祥攝影



得獎感言

小溪裡的青苔，需要長時間穩定的水流，方能附著於石頭上生長，悠游於水流間，魚兒、小蝦、蜻蜓幼兒、水蜘蛛等等小小生命，會依附著青苔擺盪流連其間，子宮般地孕育下一代。

長年大風大雨，可以改變小溪的道路，輕易讓巨石滾動，千年老樹失根、漂流，何況水裡柔弱的青苔，和嬉戲中的小小生命！我們的島和族人，常年感受這樣的時代洪流。

一直以來這塊土地，走了又來了新朋友，……荷、明、清、日、華，族人總是用好奇的目光看著，新來的朋友會帶來什麼新鮮事，看著生活環境、族人的生存模式被改變……，才剛學會之前朋友認為的好習慣，接著非得改變自己學習、適應新來朋友給的新規矩，非得接受朋友們在不同的時代裡，用不一樣的名字稱呼自己，久久，族人學會了與自然大地般的仁慈，總是以包容的心看待這一切。祖先世代輪替中，身為當代的自己，一樣深深感染到「換裝年代」的精采與無奈。

我是這樣複雜環境中長大的小孩，目睹這個文化被「移花接木」，看著它衰敗凋零，看著孩子們長大，他（她）們的心，距離祖先和大自然好遙遠，遠到心裡的話，已無法用自己的民族語言和長輩們交談。

生活於大地的原住民，沒有發展文字，生活經驗是透過記憶、口述和身體力行傳遞給下一代，比起生活於文明中使用文字體會自然的人們，似乎更能體悟大自然的語彙，感受身邊風的心情，看懂原野自然與都會叢林間，天空裝扮著怎樣的雲彩，閱讀穿梭於雲彩間，鳥兒飛過的心情。

但，這樣有經驗的人，在這個時代裡已少見了，民族的宇宙、生命觀、價值觀、自然生態法則、土地倫理、綠能知識等殘存於世，這些珍貴的知識我們幾乎喪失了，大地母親的語言都深感陌生，也已不太敬重，與我們日夜相依為命的動、植物兄弟姐妹們，與大自然的相處多以利益為重，我們擁有了至大的科學和文明，似乎其他都不重要了，回歸自然的這條路愈來愈難走。

用美學教育我們的下一代，讓美的養分滋長，重新滋潤這塊地方；不論用什麼樣美的創造，能激發人性的良善美總是好，讓孩子們學會用美去看待萬變的生活，學會喜怒哀樂中提煉，相互尊重與欣賞的能量，回溯理解原本自己文化的美於當

代社會中存在的價值。我警醒著看待這些事，需要咱們一起努力耕耘著這個區塊。

促成這個獎項的朋友們，辛苦了，謝謝您們對我的肯定。這個獎項好比一棵果子累累的大樹，足夠讓自然界的朋友們，以及我的家人和朋友共同分享，尤其生活在大地上的原住民族，猶如入冬季節，樹梢上最動人美麗的葉片般，給了入春時的豐厚養分。

如此重大的榮耀，相對地肩膀上也有相等重量的責任，等待被實踐。

是 pu-lima (動手的人)， 也是 pu-ʔulu (動腦的人) ——撒古流·巴瓦瓦隆

文 | 蔣斌



2015年「邊界敘譜：光的記憶——撒古流個展」，撒古流的作品直指人類普同的處境

排灣語中，lima是「手」，ʔulu¹是「頭」。pu-lima就是「動手的人」或者「有執行力的人」；pu-ʔulu則是「動腦的人」或者「領導者、發號施令者」。本身是排灣族人的Sakuliu (撒古流)，雖然並非貴族家系出身，但卻是來自三代匠師的平民領袖Pavavaljung (巴瓦瓦隆) 家族，父親、祖父都是部落中出色而受人尊敬的工藝匠師，擅長刀、鞘、弓、箭、鼻笛與口笛等物件的製作。父親Pairang先生在一九七〇及八〇年代更曾擔任並連任屏東縣三地門鄉大社村的村長，是一位重要的地方意見領袖。這也就是說，撒古流的家學中，就流傳著既能動手，也能動腦的淵源。而且至少到了撒古流這一代，更讓我們頻頻驚豔地看到，他手下工夫所幻化出來的無數作品，毫無疑問是來自一顆既有海納百川的量，又有天馬行空的能，充滿想像力又富有結構性的頭腦。

我曾經在高雄市立美術館「邊界敘譜：光的記憶——撒古流個展」專刊的介紹文中這樣寫道：「撒古流證明了他不只是一位『排灣族藝術家』，也不是『原住民藝術家』，甚至也不是『台灣的藝術家』，而就是一位『藝術家』。雖然他創作靈感的泉源、表達的元素，仍然來自他最親近的土地、最刻骨銘心的鄉愁，但這次他創作的主題所呈現的視覺震撼，已經超越了單一族群文化的限囿，提昇到了更宏觀的視野，直指某些人類普同的處境……。」這次，在撒古流從事創作超過三十五年後，獲得國家文藝獎，完全實至名歸。

1 「ʔ」是代表喉塞音的符號，發出比「q」還要輕的塞音。有些排灣語方言將「頭」發音為「qulu」，但是撒古流出身的三地門北部方言，稱「頭」為「ʔulu」。

黑手水電工的藝術之路

雖然我認為撒古流在創作上，關懷的主題已經超越了族群的限囿，但是我們要了解這位藝術家的成長與心路，仍然必須回歸到他生命中幾個既深沉又雄厚的歷練：其一當然是他在排灣族部落成長的族群背景；其二則是他「黑手」出身的專業能力與工作經驗。

撒古流出生在屏東縣三地門鄉大社村，那是北排灣拉瓦爾亞族最古老的原生部落。在二十世紀中葉，隨著從日治時期到國民政府鼓勵遷村的政策，許多原本位於深山原住民部落都逐漸遷徙到淺山或者山腳地帶，但是位於現址已經超過四百年的大社村，卻沒有遷移。即便是鄰近地區的排灣族人，也常將大社視為一個偏遠而傳統的部落，時不時還戲謔地將大社人歸類為比較「閉鎖」的一群。但是，撒古流的祖父，在日治時期就頻繁地跋涉於部落與平地之間，從事山產與製造品之間的買賣。因為這個緣故，祖父的長子，也就是撒古流的父親，在出世時被長輩命名為「Pairang」（白浪），在排灣語中就是「平地」或「平地人」的意思，用這個名字來表彰祖父的精力旺盛與見多識廣。

「白浪爸爸」（kama Pairang）在日治末期接受了初等教育，在國民政府時期長大成人；他也沒有辜負自己這個名字，對於發生在平面上的政局變遷、社會新貌，有著敏銳的洞察與理解，不但透過選舉，把自己放置在一個村民與基層政府之間溝通橋梁的位置上，同時更和「帛冷媽媽」（kina Peleng）雙雙擔任基督長老教會中的長老職位，同心協力讓兩人所生的三男一女都受到良好的學校教育。撒古流身為孩子中的老大，被送到山腳下的內埔農工就讀，學習水電技術的專業。

一九七〇年代末與一九八〇年代初，撒古流從學校畢業，不久後考得水電乙級證照。那段時間筆者正在台灣大學人類學研究所攻讀碩士學位，首途前往撒古流的家鄉大社村進行排灣族的民族誌田野調查，我們互相結識並且成為夥伴，由撒古流協助我在部落中進行文化學習與耆老訪談。現在回想起來，那幾年間對我們兩個人來說，都是既有青春探險，又充滿了成長焦慮的時期。爾後我完成了碩士學位，服役後進入中央研究院民族學研究所，開始學術的生涯；撒古流則獲得了三地門鄉公所水電技師的工作，負責全鄉路燈與自來水的維修，開始公務員的生涯。但是沒有多久，撒古流躍動的心就不安分起來。他開始拿起手動或者電動的雕刻刀，閒暇時製作一些小型的石刻或木刻藝品，像是頸飾、筆筒、木勺等等既有排灣傳統藝術風味，又有工藝品價值的東西。



1978年，撒古流工作室成立，創作的心躍動起來

有一段時間，每當我回到大社，要不是和撒古流在部落裡串門子，就是陪他騎著摩托車在產業道路上東奔西跑，檢修全三地門鄉的路燈。靜下來談話的時候，他開始告訴我他面臨的生涯抉擇：要繼續做一個收入穩定的公務員，還是積極回應內心的呼喚，把所有時間投入藝術創作。在那個年代，有一個公家機關的鐵飯碗，可以說是原住民社會中相當高層的職業，而藝術創作，不論在哪個族群社會中，都意味著飄搖不定的生活。我自自然沒有那個勇氣鼓勵他辭掉鄉公所的工作，放手一搏。

不過，對於撒古流來說，他心目中的藝術創作，在當時就已經不是純粹的創作，而是以族群文化復振的宏願為目標的志業了。撒古流告訴我，「山地文化」經歷了漢化政策以及基督宗教三十多年的壓抑，正在快速流失，而在他剛離開校門回到家鄉的時候，竟然看到我這個台北來的大學生，木頭木腦地到大社這個偏鄉，學習記錄這些本族耆老腦中即將失傳的智慧，刺激了他。於是他利用巡迴全鄉維修水電的便利，也拿起筆記

本，在各村尋訪耆老，訪談記錄排灣族的傳統文化及口傳歷史，或者直接素描所見的雕刻母題與服飾圖樣。他的筆記本迅速累積，心中的靈感日益澎湃，就在我還來不及真正和他腦中的願景同步之際，他已經辭掉了工作，開始了自己藝術創作與文化復振的江湖路途。

說起來，撒古流在創作的生涯中，始終都沒有放下他水電工的黑手素養。多年來讓我記憶深刻的有這樣一幕：有一回我在大社，某個大專的山地服務隊來到部落裡。一天下午，大學生們正帶著小朋友在國小操場上做團體遊戲，聽說晚上還有遊藝表演。我在部落裡尋找撒古流，有人告訴我他接了一個小工程，在裝配村辦公室的衛生設備。我來到他工作的現場，看到他全身從頭到腳沾滿了白色的水泥灰，正拿著一支電動鑽，熟練地在牆上打出一條準備埋設管線的凹槽。鑽發出極大的聲響，但是仍然可以聽到操場上大學生及小朋友的歡笑與歌唱，一時之間遊戲的笑聲和鑽聲互相唱和。



撒古流的創作充滿「黑手」素養

撒古流工作小憩，我笑著說他的鑽鏈聲好像在幫學生們伴奏，撒古流回答說，因為他是留在村中少數的年輕人，山地服務隊上午就來邀他了，希望他一起參加團體遊戲，但他說不行，因為有工程要趕，不過這裡的工程告一段落之後，回家清洗一下他就會去參加山服隊的晚會。我看著操場上載歌載舞的大學生，又看著一身泥灰、年齡相仿的撒古流，突然間因為自己也是「大學生」感到自慚形穢起來。眼前這是一個多麼腳踏實地的人，過著多麼紮實的生活啊！

我在這裡倒沒有揶揄當年大專生的「山地服務隊」的意思。畢竟也是日後的某一期東海大學的山地服務隊，來到大社，為撒古流帶來了秋月，成就了美麗的姻緣。

撒古流能夠動手，而且是動「黑手」的素養，更明顯地表現在他的



整個創作生涯中。不出多久，他就從小物件的木石雕刻，張開手臂，開始製作大型的工藝品。以傳統紋樣裝飾的石板桌與人形木椅，是當時頗為流行的原住民藝品，撒古流也從俗地製作了一些出售。但是心有鴻鵠之志的他，並不滿足於這些「既知」的排灣族工藝技術，他要踏入無人知曉的所謂「排灣三寶」²中陶壺的製作領域，讓陶壺在排灣族社會中「復活」起來。於是他開始在老家旁邊的工作室裡購置了電窯、煉土機與拉胚轆轤，陸續製作出各種尺寸、飾有傳統紋樣，或華麗或素雅的「古」陶壺，讓部落裡的老人家們大開眼界：「這是祖先傳下來的東西欸！只有少數那幾件很古老的！我們從來沒有看過有人可以做出來！」

這麼做當然也招來了不少耆老及貴族人家的疑慮與排斥，但是撒古流以及他的家人不為所動，繼續在工作室中播放著傳統歌謠，穿插播放美洲原住民的排笛音樂，流暢地生產出一件又一件的陶壺與其他陶塑品，一時間在北排灣地區，陶壺成為族人婚禮的必備禮品，打破了傳統上只有貴族通婚才能致贈陶壺的習俗，讓陶壺從原本階級的特權表徵，搖身一變成為排灣族整個族群的表徵。

² 陶壺、琉璃珠與青銅刀柄，是三件流傳在排灣族貴族家系之間，但當代族人並無製作技術，從日治以來的文獻也沒有目睹族人製作記載的物件。

1 | 2

1 撒古流讓陶壺成為排灣族整個族群的表徵
2 2008年，撒古流創作「都蘭陶」



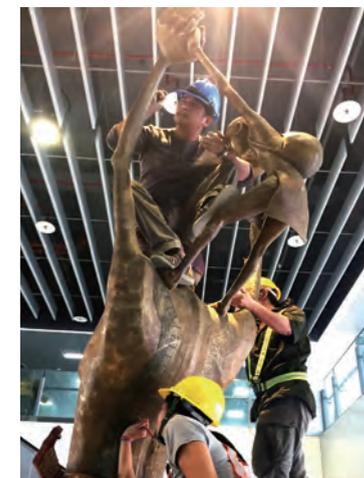


在這之後，撒古流又陸續嘗試了金屬、玻璃纖維、混合媒材的創作，到各地受邀或受託製作的物件，更逐步擴大到大型雕塑品的庭院造景、傳統石板屋以及RC結構但外觀以石材表現的別墅建築。從他的黑手素養出發，撒古流幾乎無所不能作。有一段時間，他在台灣各地築工寮而居，但是在每一處工寮中，都一定充滿了不同民族音樂的旋律以及咖啡飄香，此外就是滿牆滿架的書。撒古流喜愛蒐集世界各地的建築與藝術（包括平面與立體）作品的圖文書籍，訪談耆老的筆記也繼續累積。

一顆狂野的頭，一雙細膩的手

吸收、想像、構思與創作，成為撒古流的生活與生命節奏。接下來相當水到渠成地，他開始寫書（或說畫書），在亞粟的協助下出版排灣族古老文物的圖像以及背後的傳說、知識，並且還參與了民族誌電影的編導製作，在各地主導策展，將腦中的記憶經歷製作成動畫。二、三十年間，原住民文化開始受到台灣主流社會知識界的重視，撒古流也成為排灣文化的主要代言人。

撒古流從小身體並不勇健，在創作的過程中，雖然練就了精實的肌肉與體能，但是他始終維持著一種不知來日幾何，必須把一天當兩天用的心態。也因為如此，我們閱聽大眾，才能夠驚豔他源源不絕，讓人目眩神迷的作品。撒古流雖然始終以族群傳統為師，但是很早就跳脫了傳統文物複製的模式。他的作品中，永遠不缺乏深邃且細緻微妙的「排灣味」，但是媒材、手法、線條、造型千變萬化，完全不受拘束。所謂的排灣味，也就不限於直白明顯的造型複製，而是來自對於本族文化深刻的理解，對於排灣思維中「人」、「生命」、「成長」、「時間」、「人與山林的關係」、「部落



1 2009年，撒古流創作順益台灣原住民博物館入口門楣不鏽鋼雕塑作品〈榮耀羽毛〉
2 2017年，撒古流於屏東車站大廳，創作銅雕作品〈太陽的小孩〉

與工業社會的接觸」以及「天地」及「鄉愁」的體悟，所幻化出來的作品。

已故的人類學者——「原始藝術」以及台灣原住民物質文化研究的宗師——陳奇祿教授在課堂上曾經說過：「認為原住民的藝術，就應該是『粗獷』的，其實是一種偏見與誤解。世界上不論哪一個地區的原住民，藝術往往不是個人的表現，而大多具有一定的神聖性。這些藝術表達的主題，可能是『人』與一個『較未馴化的』自然世界的關係，但是這些藝術品在創作的工法與技術上，經常是嚴謹而工整的。這可以在許多傳世的原始藝術作品中看到。有許多人認為，所謂原住民的藝術，就應該在刀法或線條上表現出『粗獷』，所以在模仿創作的時候，比方說故意把人像的眼睛或者鼻子刻成歪斜的，或者刀工故意表現得粗糙，這其實是一種不應該的嘲弄。」我想陳先生如果仍然健在，一定會對於撒古流的作品，產生深得我心的讚歎。撒古流的作品雖然在構圖、想像與表現上天馬行空、無拘無束，但是他的手法與作品的線條永遠是優雅、嚴謹而工整的。我所認識的撒古流，擁有的是一顆狂野的頭，以及一雙細膩的手。

持續不斷地撒下小米種子

撒古流不藏私，他從家鄉所在的三地門地區，到北部的泰雅族地區，到東部的布農族地區，都曾經開授建築工法、石板剖構技藝的課程工坊，將自己的體悟與經驗，傳遞給不同年齡層，不同族群的人士，在台灣生徒遍布。二〇一七年我邀請他到花蓮縣卓溪鄉組織一個布農族傳統石板屋營建技術傳習的課程。起初我和台東大學團隊的同事都有點擔心，雖然他是我認識的老朋友當中



- 1 圓眼鏡為撒古流的個人標記
- 2 撒古流的作品不限於直白的造型複製，而是來自對文化深刻的理解
- 3 撒古流的作品線條優雅、嚴謹而工整

最具有主持石板培訓課程經驗的人，但是畢竟族群不同，對於布農族人士是否可以欣然接受一位排灣族的老師教導他們石板工法，仍然相當忐忑不安。

沒想到，安排撒古流與鄉長以及鄉中長老會面時，呂必賢鄉長首先對撒古流表示推崇與歡迎，而在和各位長老談話時，撒古流又用了小米（這個台灣原住民跨族群的共同語言）做為比喻，說明這個培訓課程的目的，是要將東部布農族已經失傳的石板工法找回來，參加培訓的學員都是小米種子，希望大家認真學習，成為健康飽滿的小米種子，再把這個技術播撒出去。他自己只是根據經驗，組織規劃課程進度與籌辦教材教具的人，真正布農族的石板處理方法，會規劃邀請當地耆老，透過舊部落遺址實地訪查講解，將記憶中零星的知識統合整理出來傳授。所以講授的，一定還是布農族的傳統智慧。這一席話，打動了所有在座的長老們，同時也奠定了後續培訓課程的師生盡歡，學員滿載而歸。

撒古流曾經感嘆，為什麼在台灣社會中，多半的時候都是漢人做為頭腦，原住民頂多只能做為手腳。這次的獲獎，相信對撒古流來說，也只是他創作生涯中更上了一層階梯，而不是一個句點。但是做為一個階段的回顧與肯定，我自己認為，撒古流早已經證明了他不只是一個動手的人，而是一個手持鑽鎚，腳踏山林部落，眼在雲端，思緒遼闊的創作者與文化領袖，一個動腦而且做為領導的人。我個人非常榮幸和他做了將近四十年的朋友，也很高興有機會撰寫這篇短文。



2016年，撒古流主導設計山川琉璃吊橋的裝置藝術

個人大事紀

- 1960 出生於屏東縣三地門鄉達瓦蘭部落
- 1978 省立內埔農工電工科畢業
成立「撒古流工作室」，從事木雕、石雕及古陶藝製作，建構師徒制教學模式
- 1979 取得乙級電工執照，於三地村開設水電行，於原鄉從事水電承裝業工作
- 1980 開始走訪原鄉部落長期做田調工作，熟悉族人生命脈危機
個人生平於部落首展「小朋友的陶藝展」於達瓦蘭部落小學
- 1981 鄉內各村聯合豐年祭，舉辦「撒古流部落影像展」及「古陶壺個展」於德文部落小學（個人生平於鄉內首展）
任職於三地門鄉公所，擔任水電工程技工
- 1982 鄉成立山地民俗才藝育樂團，擔任藝術總監
- 1984 專職製陶工作，將排灣族失傳的古陶壺技法重新建構，並完整建立傳統陶壺的製作方法與相關傳說資料
舉辦「撒古流古陶壺及雕塑個展」
廣電基金《青山春曉》及《山地快樂兒童》節目，蘇秋導演邀請協助美術指導，拍攝原鄉各族風土民情
- 1985 協助規劃興建南投九族文化村石板屋聚落群（至一九八六年）
- 1988 擔任「台灣省第一屆山地山胞木雕人才種子培訓營」培訓師
- 1989 舉辦「台灣省山地山胞石雕人才種子培訓營」，開始擔任傳統石板屋建築人才培訓師
- 1990 舉辦台灣省文藝博覽會「排灣族雕刻藝術——撒古流木雕、陶藝個展」
著作《山地陶》由台南市社會教育館發行
舉辦「撒古流陶藝展」
推動還我姓名運動
推動「信仰本土化」運動，結合傳統圖騰文化與西方信仰
設計屏東三地門長老教會禮拜堂，為台灣第一棟融入母體文化元素的教會建築，對日後原住民教會的設計影響甚遠
- 1991 獲選台灣山胞專業人才
推動「部落空間改造——石板文化復興運動」，進行傳統排灣族建築理論與實作教學
- 1992 工作室遷至三地門風刮地（演變成在地藝術人文空間及培訓場）
- 1993 推動「部落有教室——精英回流」運動
著作《排灣族的裝飾藝術》由台灣省政府教育廳發行
- 1994 於台北泰順街結識了兩位結拜弟弟伐楚古、撒可努
參與李道明教授導演《排灣人撒古流》紀錄片拍攝，此片入選香港國際電影節
至二〇〇六年，致力於「思想雕塑」創作，於部落、大專院校、博物館、美術館，以演講形式扮演原漢間相互理解之中介角色，喚起族人重視文化傳承及民族教育的重要性
- 1995 《排灣人撒古流》紀錄片，入選新加坡國際電影節、巴黎第十四屆民族誌電影展
與李道明教授共同導演、拍攝《末代頭目》16厘米紀錄片
獲選「中華民國跨越二十一世紀青年百傑獎」
獲選「三地門鄉文化有功人員獎」
- 1996 以傳統元素設計三地門鄉公所，改變公家機關刻板的建築設計
《排灣人撒古流》紀錄片入選瑪格麗特·米德電影展（紐約）、文建會「破浪而出：九〇年代台灣紀錄片」美國巡迴展
- 1997 創作首部台灣原住民卡通《小陶壺森林奇遇記》動畫原畫，獲選新聞局錄影節目製作業金鹿獎兒童節目優等獎
策劃推動第二波「部落有教室——文化扎根運動」，並出第一版本《部落有教室》一書
策展「部落兒童版畫、絹印陶藝聯展」
於台東布農部落四人駐村聯展，展出戶外裝置〈文化的梁〉鋼雕藝術
- 1998 與台北順益台灣原住民博物館共同策展「跨世紀文化扎根運動——部落有教室」，並出版第二版《部落有教室》特刊
獲選台灣省文化處「民族技藝終生成就獎及民俗技藝特別貢獻獎」
山地門藝術村規劃
- 1999 參展國立歷史博物館「加拿大與台灣原住民藝術家作品聯展」
- 2000 獲選行政院文化建設委員會第四屆「促進原住民社會發展有功人員」
作品〈囚酒〉參展舊宜蘭監獄「來去監獄面會——跨世紀空間藝術聯展」
《末代頭目》16厘米紀錄片入選第二十四屆香港國際電影節

- 2001 舉辦「照片會說話：三個鏡頭下的台灣原住民」攝影展
- 2002 與台東國立史前文化博物館共同策劃「時間的夢幻之旅——達瓦蘭部落影像撒古流個展」
創作國立史前文化博物館「微弱的力與美：當代台灣原住民創作文化」戶外裝置藝術作品〈擺盪〉
- 2003 「雕塑與繪畫」個展於美國聖地牙哥台灣中心藝廊
- 2004 《會說故事的手》新書發表暨聯展
舉辦「換裝時代」插畫個展
參展高雄原民會「祖靈的解離與重聚——南部與東海岸原住民藝術專題展」聯展
- 2005 作品〈會說話的箱子〉參展台北當代藝術館「平行輸入：前駭客藝術」聯展
- 2007 《祖靈的居所》新書發表簽書會及裝置個展
- 2008 「都蘭陶」作品發表與展演
《花樣：屏東藝術地圖》插畫手札本由屏東北區社會大學編印
- 2009 創作順益台灣原住民博物館入口門楣不鏽鋼雕塑作品〈榮耀羽毛〉
創作〈無形的三個帝國〉參展高雄市立美術館「蒲伏靈境——山海子民的追尋之路」南島當代藝術展
- 2010 高雄市立美術館駐館創作雕塑〈鹿朋友〉
參展屏東美術館「穿越南國——屏東地區美術發展探索」聯展
- 2011 開設「原住民傳統建築建造維修及民俗植栽」人才培訓班，擔任培訓師（至二〇一二年）
獲第三屆「生命永續獎」
- 2012 參展高雄市立美術館「跨藩籬——台灣原住民當代藝術海外展」
受邀參展第一屆Pulima藝術節
獲「肯夢悅人獎」
- 2013 《祖靈的居所》再版，榮獲第三十八屆金鼎獎優良出版品
- 2014 作品〈部落行旅——排灣族婚慶〉被選為中華航空 A330-300 機型機身彩繪
- 2015 獲選「台北西區扶輪社部落行旅——排灣族婚慶台灣文化獎」
創作屏東三地門「山川琉璃吊橋」公共藝術〈呵護——琉璃珠〉
「末梢的枝葉」撒古流創作個展
「邊界敘譜：光的記憶——撒古流個展」
- 2016 於台北花博原住民美學館舉辦「靈與我們的生活」插畫展
於挪威科菲尤爾「RIDDU RIDDU」受邀參與駐村藝術創作
- 2017 於屏東車站大廳，創作銅雕公共藝術作品〈太陽的小孩〉
於花蓮縣文化局擔任「拉庫拉庫流域布農族傳統營照技術傳習班」培訓師
「裝飾的路——巴瓦瓦隆家族展」於屏東原住民文化文區
- 2018 獲頒第二十屆國家文藝獎

作者簡介

蔣 斌

國立台東大學南島文化中心主任、公共與文化事務學系副教授、
中央研究院民族學研究所副研究員、美國賓夕法尼亞大學人類學
博士。專長為台灣原住民與東南亞社會文化研究。

第二十屆 藝術家
國家文藝獎 撒古流·巴瓦瓦隆

國|藝|會