

第十四屆  
國文獎

序言

## 跨越液態的流動

文化一如流水般地翻湧，我們表面上似乎悠悠生活在社會與族群不斷交融、日常器物無止境更新、個體適應快速位移的時代；一則誠惶誠恐地認知這一切變化，莫不以驚人的速度挑戰著我們的能耐，要求我等必須不斷學習與超越。這是一個文化明顯液態化的社會，不停流動的，不只是生活的高標需求，還包括不稍歇止的美學調整。我們面對著自身內容的複雜化、命題的多元傾向，還有更多專業的群聚，卻越來越困難選拔出從台灣根源培育出來的高度藝術成就者。

國家文藝獎施行了十四年，迎面而來的就是此項挑戰。因之，國家文化藝術基金會無時不刻希望能吸收各界的寶貴智慧，協助克服這個艱難的現實。執行上，為求公平與均衡，每年所有階段的評審委員都再重新組合，讓多領域、多年齡層、性別，以及各區域菁英的智慧能貢獻給這個重要的獎項。然而，更開放必然更為多元，多元也必然導致分歧見解，高度藝術成就的共識更因此須具備辯護與深論的前提。今年多重組合產生的評審，顯現對國家文藝獎項的高標要求，對國藝會監守候選人達到一定高度藝術成就的水準，毫不鬆懈。

選拔期間，美學有無與國際接軌、作品是否與本土藝術發展連結、藝術成就開創新局、持續創作如何定義、從同時期等質優秀創作者中擇其一，以及曾有成就現在只徒具影響力的現象等等，一再地在會議中被陳述與剖析。也因為「卓越性、累積性與持續性」三大原則容許個別委員的專業詮釋，今年精彩的意見豐富了國藝會認識藝文各領域建設性的期許。

已經執行三年之「至多選出七名」的制度，讓各階段的每一位委員都能獲得相當個別性的尊重，高能量地在會議中表現出特立見解。提名會議，不強迫委員一定必須選出多少備選人名單；在各類別評審會議，也不強求評審必須推出一位候選人，送至決選團。這也導致有三類的評審在類別選拔時，就做出從缺的決定，不推薦名單至跨領域決選，以確保國家文藝獎所追求的國家高度。固然，未能產生七位得獎者是一項遺憾，過去兩年也都只有六位，但高標的判準更確保得獎人的藝術位階，以及國家文藝獎本身的意義。

我們都了解世界經典小說所呈現的人間困境，並沒有因為工業革命而帶來改善。到今天，任何具有崇高理想的社會制度，都還潛藏著未能完全觸及個體需求的缺憾。對於今年文藝獎得主，以及最終與國家文藝獎失之交臂的優秀藝文工作者，國藝會仍向各位表示最深的敬仰，畢竟文學家、藝術家與表演藝術家才是國家真正的無形寶藏，獎項只是一種有形的宣示；藝術家永遠是獨立而超然，獎項僅係外在的表彰。藝文工作者為創作而存在，他們的作品永遠超越現世的儀典，也高於國藝會。祝福他們。

國家文化藝術基金會  
董事長



序言	03
小說家 七等生	06
表演藝術家 吳興國	26
書畫家 張光賓	46
作曲家 賴德和	72
第十四屆國家文藝獎各類提名、評審團委員及決審團委員名錄	92
第十四屆國家文藝獎活動紀要	92
國家文藝獎設置辦法	93

小說家

# 七等生

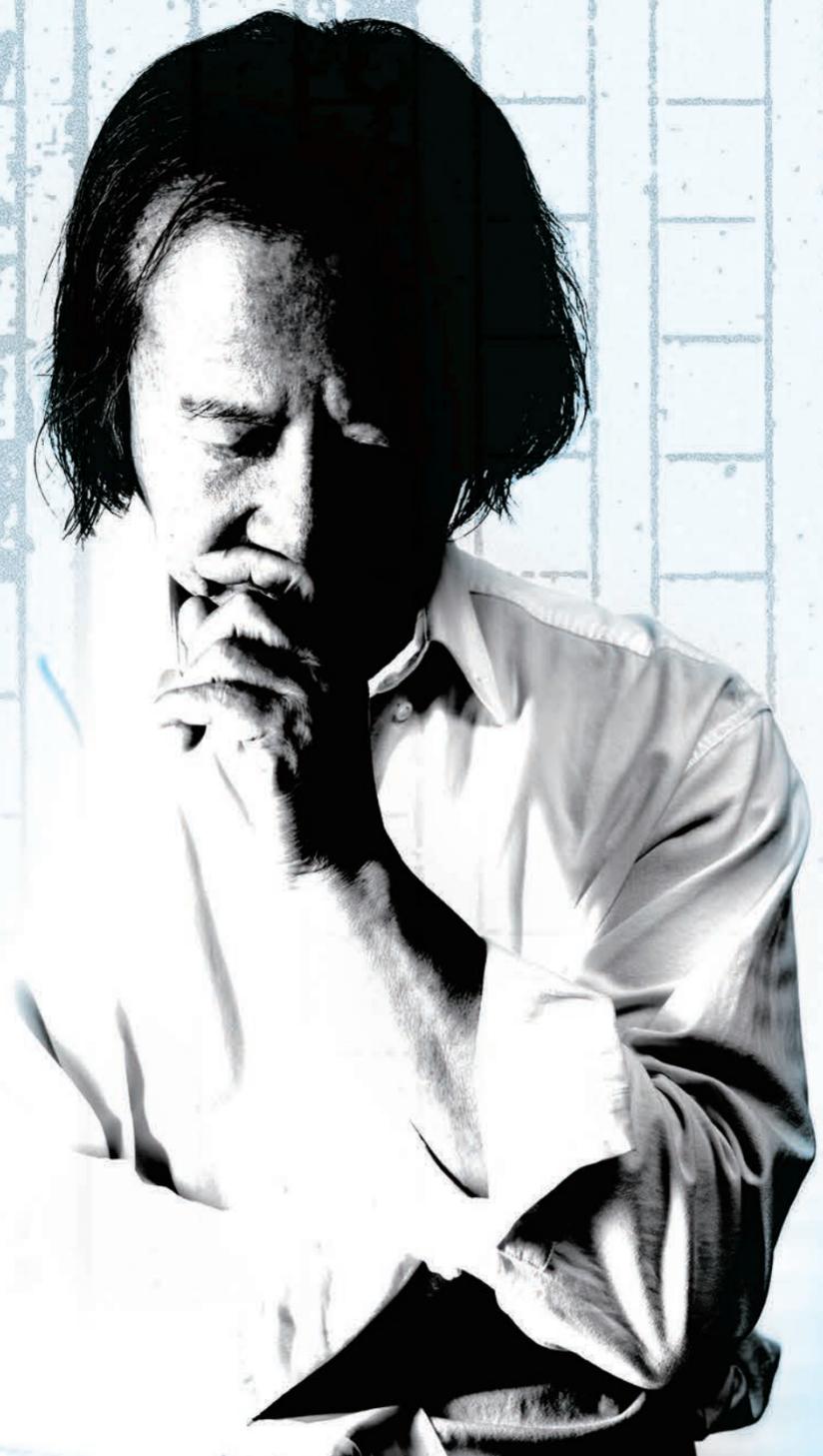
## 得獎理由

表達個人的夢想而能呈現真實，對人的存在意義具有深層的思辨性。

對隱微的人性能深入挖掘，勇於衝撞僵化的成規。

語言文字具奇特的魅力，成為台灣現代主義文學獨特的風格之一，內容、形式都具有藝術上的原創性。

創作量累積豐富，具有持續性的影響力。





## 得獎感言

我不知道這事是否合適，當基金會向我表示可以由我指定一位頒獎人。我沉靜了片刻。我說任何人都可以嗎？沒錯任何人都行，譬如……。他們說出前幾屆誰選了誰，許許多多，非常有趣。我笑了一下。你現在心中有了名單嗎？我微微點頭，但沒有開口；我的喉嚨已經不適合說話，發出來的聲音微弱緩慢又沙啞。他們都在等著和注視我。我說即使那人久遠未見，也不明是否還在原地，如果能請來……。這幾年身體日漸老衰，時常躺下來，思緒就連到童年……。沒關係，你就說出來好了。好，我說：要是能在會場上相見，一定……。請你放心說出來。Akin，我終於說。突然間寂靜無聲，可能沒有人聽懂和會意，只是瞪眼看著我。有個聲音說是阿琴嗎？我回答不知道，我說這是日文發音，至今也未知她真正的中文名，那時我們都說母語和日文。那時Akin叫我Takey；現在你們大家叫我七等生。大家終於明白了，似乎也鬆了一口氣。當我繼續回答他們進一步的追問後，基金會一下子忙碌起來，發動有關人員打電腦和影印，一張有色彩的通霄鎮街道地圖拿過來了。我拿筆指出一條名為仁愛路的街道；我住這裡，連家Akin住這邊；同條街她在街頭我在街尾，相距約百多公尺而已。Akin家是大家族，合開一家富村豆腐房，我才剛學齡年紀，Akin看像是青春的姑娘了。

但是，為何？面對高大的基金會，我有什麼心血來潮呢？我說那時（昔日）每當我孤獨落寞（友伴家已搬走）行過連家屋外的寬長籬笆，要是適逢Akin正好出來看到我，一定叫我一聲Takey！起先我聽到有人叫我時，就開始急急走開，或奔跑。Akin開朗的聲音震撼和裂開我鬱悶窒息的心坎，我不高興別人知道我的心事，我家發生的事故。因為改朝換代，原先在役場（現今的鄉鎮公所）工作的父親被排擠出來，他失業後又染上天花躲在家裡；家裡生活產生了困頓，兩個弟妹被人抱走了。青少的大哥因戰爭轟炸的關係，耽誤進城去考專科卻跟歌仔戲班跑了，母親和姐姐在家編草蓆維持生計。我上學或放學走在街上走廊，就會有無數的歧視眼光看我，指指點點說我是那個天賜（父名）的孩子……。

我稍年長一些，我會回應Akin，轉身或回頭向她微笑，不再逃走。有一次，我到連家豆腐房去買豆頭（豆渣），Akin從磨房那邊看到我馬上呼我一聲，且走過來，用木瓢往大桶裡掏了一大瓢，重重地倒在我雙手捧著的錫鍋。她說這給你，不用錢，你拿回去。我把五角錢放在桌面上，轉身就走，Akin在背後喚我，我已經跑出門外了。當我在路上回頭看到她站在門口望我時，我已經走遠，快到家了。

全集出版後，我的心不思寫作；幾年來陸續賣了幾張畫給一位美國的猶太人，有了一點錢可以買醉。我自來不善讀書，卻巧遇了這段文字：

The eternal had broken through into time. Almost from the start the church made a clean departure from historical contingencies, straining forward to what lies ahead, ... (引自*The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha* 1545頁末段)。

這返回到童年的我自己的老年思緒終於明白Akin是我最早生涯之路的church（橋者；教會），何者藉她發聲呼叫我，關心我，視我有如我是她的親弟弟？之後，在我學習認知和成長的彷徨路上，有周寧、楊牧、馬森、張恆豪、蘇峰山……像Akin一樣，他們對我而言，又是何者藉他們豐厚才學的筆寫出瞭解我，詮釋我，維護我，當有人有意無意拋出石頭擊傷我的時候，他們義不容辭的挺身而出，成為我慚愧的心的church。今天的基金會更是不折不扣的高大church，有不怕他人責難和批評的評審委員，自信而負責任的大膽接受我，包容我（勝於肯定）。總之，我感激他們，猶如我感激神恩。

# 在一個沒人注意或有意疏忽的角落，固執地種植我的花朵

## 七等生

文 | 廖淑芳 圖 | 七等生提供

七等生原名劉武雄，1939年7月23日凌晨出生於苗栗縣通霄鎮。父親劉天賜，母詹阿金。在十位子女中，七等生排列第五（兩位夭折），是家中次男。父親日據時期原任職於鎮公所，曾有不錯的戰前生活。然戰後失業，又染上天花及胃疾，家中從此陷入赤貧。七等生十三歲時（1952年），即就讀大甲中學初中部期間，父親終因胃癌過世，享年五十。由於戰後長期經濟拮据，家中食指浩繁，大妹小弟均送人領養，全靠母親與姐姐們編織草蓆維持。父親過世不久，七等生也曾自行休學至臺北廣告社當學徒。後因導師王立中要求，才回來繼續初中學業。這些年幼時期的辛酸經驗，成為日後他寫作小說的重要題材。



1962年，23歲攝於九份。（遠景出版社提供）

七等生自幼善於數算、天份強記，尤其顯露熱愛繪畫的傾向。小學時期即曾受家鄉土奎伯之託，用水彩畫出全張大的中國地圖，並加以分省彩色，因此獲得一大簍子蕃薯的獎賞。然而家境的貧寒與課堂的束縛，讓他從小就對體制高度質疑。中學考進臺北師範藝術科，第一堂素描課，即因不想跟同學爭搶教授認為最佳的受光位置，獨自坐在背光處畫出一個黑磁瓶，而遭老師嚴厲責罵。第二年經常跳窗跳課，至圖書館讀自己喜愛的書。第三年因學校伙食不好，曾在學校餐廳用筷子敲碗，為了好玩跳上餐桌而遭致勒令退學。兩星期後，由洪文彬教授作保復學。隨後又因教材教法不及格重修一年。這些經歷成為後來《削瘦的靈魂》（又名《跳出學園的圍牆》）的原始材料，書中主角，甚至直接用作者本名劉武雄。



1986年在蘭雅士東國小，七等生與妻子、兒子。（遠景出版社提供）

師範畢業後，前後任職於九份與萬里國小。因為與教育體制的格格不入，加上熱愛創作，1965年與許玉燕（1941-）結婚後辭去教職。隨後與尉天驄、陳映真、施叔青相識於臺北鐵路餐廳，商辦《文學季刊》。前五期主要均由其擔任實際編輯工作。但到第五期後因自覺與雜誌趨向不合，退出《文學季刊》。期間除曾經鍾肇政介紹至臺中東海花園楊達家暫住數週外，均依靠打零工為生。曾任職台電公司臨時職員、廣告公司企畫、皮鞋店、報社會議速寫、文藝沙龍咖啡廳、代課老師等，由於子女相繼出生，直到1969年獨自前往霧社發電廠分校任教，才離開短暫幾年的台北城生活，1970年攜眷回苗栗通霄定居，申請國小復職，後在通霄的城中及五福幾個國小任職，到1989年退休。通霄教職期間，曾在家自設暗房學習攝影。退休後則潛心繪畫，在花蓮賃居作畫一年後，1994年出售位於通霄坪頂房屋，正式移居台北。曾在阿波羅大廈畫廊區設「七等生畫鋪子」，推出「七等生與台灣畫家對決展」。1996年與南管樂手後來成為其女友的吳欣霏小姐相識，受其指導學習南管彈唱。2005年11月在公車上巧遇於九份國小教書時的女學生「黑眼珠」。

觀察其一生創作，初遇重要創作原型——「黑眼珠」——的最初九份國小教書經歷具有重要意義。他曾在〈我年輕的時候〉一文中說明自己在23歲時已在九份教書了兩年，但當時既無異性朋友相伴，也沒有什麼值得安慰心靈的事物，只能獨自徘徊於海灘或赤裸曝曬於小沙灣，和水草游魚為伴。「那時我的心在海洋上的空際鳴響著，想呼求什麼與我在這宇宙結合，但我很愚蠢，找不到方法將我獻出和迎取。」一段時間後，這些經歷使他變得「自我異化」與「自我疏離」了。直到有一天他路經一個礦工們的休息處，看到一位「矮胖年紀較大的人（案：即著名



左「母子情深」，是80年代某黃昏，全家留影高雄港邊，其中小兒子與母親相擁的一刻。（攝影／七等生）  
下約1967年，時居於承德路巷子裡。（遠景出版社提供）



約1988年居於通霄。七等生與妻子（右一）、女兒小書（左一）、小兒子保羅（右二）。（遠景出版社提供）

的九份礦工畫家洪瑞麟）特殊地躺在一張長板凳上，眼望著樹葉的華蓋，那頂上陽光從隙間透出一個一個閃亮的白光，他眼望手擺做出觀窺的姿態，然後發表一些他的觀察心得。」

這個特殊經驗隨後成為深具啟蒙意義的引導，將前幾年苦悶的醞蓄，一轉成為從現實無明的混沌中，分離出的精神的、自覺的自我力量。由疑問著那單純平常的景象於這位畫家（洪瑞麟）有何深動的感觸，為何他能以這種平易的語言向周圍的人講述喻象？轉為有一對眼睛看到「我」過去的形體，並且看到有個「我」在夢中的天啟式神祕經驗。他比喻這力量就像絲繭中的蛹，突破絲殼，蛻變成蛾，甚至飛出來下蛋，也就是他找到自己與眾不同的性情（陰沉的姿態）、獨特的語言，他清晰地看懂自己，並且突破自己破繭而出，開始創作。

1962年他調萬里國小任教，也首次在聯合報副刊發表短篇小說，當時主編是林海音女士，在她的鼓勵下，半年間刊登〈失業·撲克·炸魷魚〉、〈橋〉、〈圍獵〉、〈午後的男孩〉、〈會議〉、〈白馬〉、〈黑夜的屏息〉、〈早晨〉、〈賊星〉、〈黃昏·再見〉、〈阿里鏟的連金發〉等十一篇短篇小說，以及散文〈黑眼珠與我（一）〉、〈飄浮〉、〈狄克·平凡的女人·漁夫〉等，以驚人的創作力出現在台灣文壇。1966、1967年年並以〈回鄉的人〉、〈灰色鳥〉連獲第一、二屆台灣文學獎。

閱讀他早期的創作，如最早第一篇〈失業·撲克·炸魷魚〉，描述的是剛退伍失業中的透西到敘述者的屋子來找敘述者「我」和音樂家，後來又找了透西的親戚女孩阿薩幾一起去買魷魚的一些簡單對話。一方面以充滿音樂性的對話文字，讓全文搖曳著甜悅的節奏與詩意，一方面在對話中帶出對台灣蒼白停滯的現實環境，和虛偽功利的教育界隱晦的不滿與批判。全文承載的是一種年輕人極度苦悶、前途無著的虛無情緒，卻充滿元氣淋漓的文學性。

接著第二篇〈橋〉敘述兩個高中生平助和吉雄，約好在大甲鐵砧山下的大安溪鐵橋比試膽量，以決定誰能贏得他們共同喜愛的女孩采卿。這樣的比試危及兩岸交通及他們自己的生命安全，

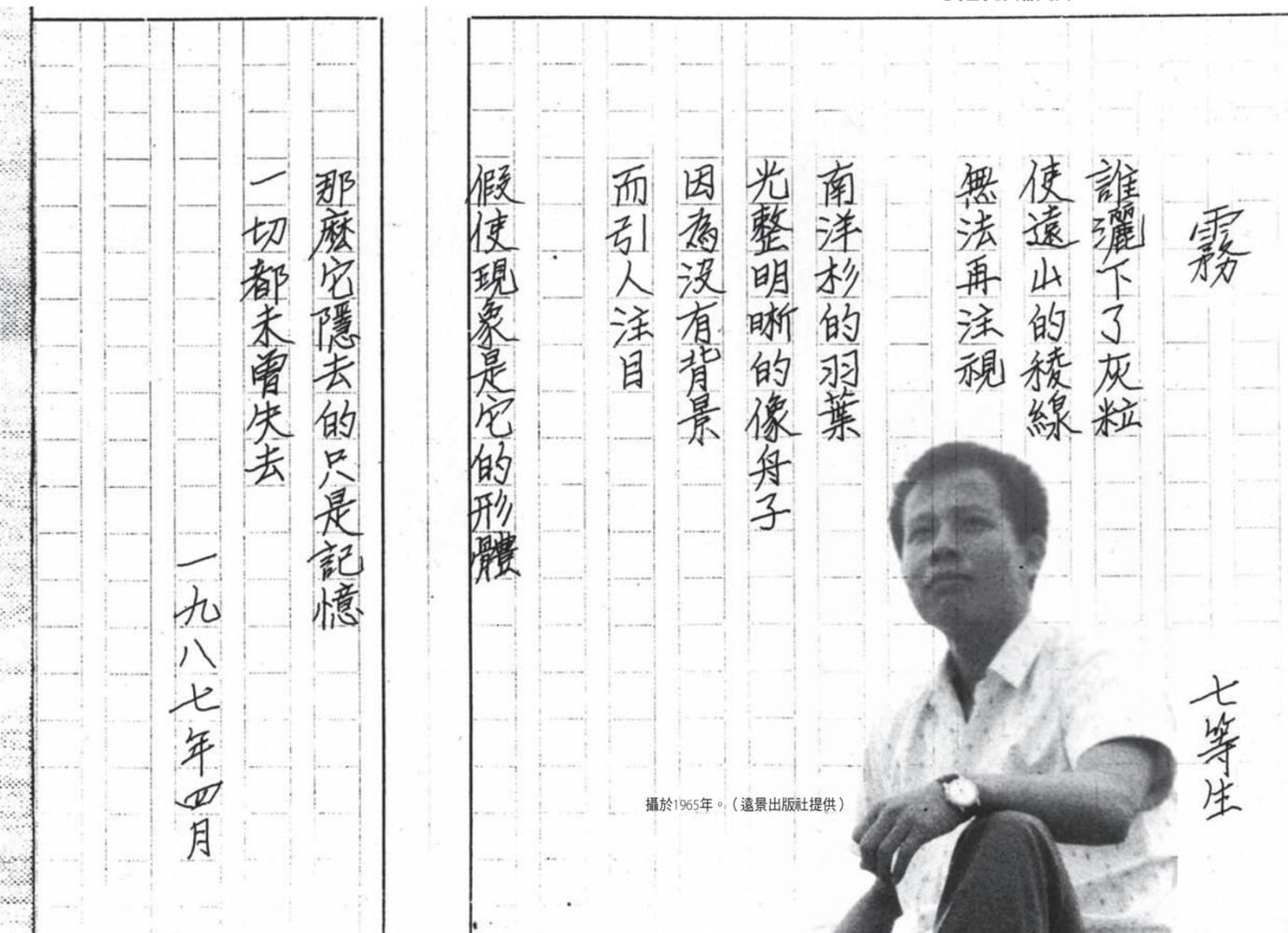
因此招來民眾警官和議員的關切，形成一種對峙緊張的氣氛；但原本較為膽怯的吉雄在這氣氛中反而增長了膽量，決定一定要走完鐵橋。最後當他們都平安過橋之後，便因導致交通阻塞為警官所逮捕。本篇架構了一個由三角愛情關係所延伸而成的人群互動經驗，可以看到七等生透過一個小事件，捕捉人性及隱喻社會問題的敏銳能力。

由此上兩篇最早的作品和之後作品相較，可以發現〈失業·撲克·炸魷魚〉中透過幾個年輕人到街尾買魷魚的生活微細，以帶音樂性節奏的詩意對話，將苦悶轉化為善良無害自我宣洩的方式，並從中呈現其社會觀察或社會批判。此一進路，成為後來其自傳式書寫的主要模式；而〈橋〉中由最具張力的三角愛情問題，延伸探討其引發的幽微曲折人際問題。此一進路，則成為其後重要的書寫題材。蔡英俊便曾說，要掌握七等生小說的世界樣態，可以從小說中描述的男女情愛的經驗模式出發，藉此返照其小說世界所映射的曲折複雜的人倫秩序。這種敏銳的直覺，是七等生作品具有形上意味的一個要素。

然而如楊牧所言，幻想和真實同時存在於七等生的小說世界，若是現實已經勾畫清晰，則幻想擴張之、深刻之；若是現實僅見梗概，則幻想揭而顯之。然而，由於七等生大部份作品的現實相當隱晦，而讀者大多數習慣閱讀寫實小說，這便增加了對七等生作品了解的困難，甚至引發許多誤解。

其中引起最大爭議的是〈我愛黑眼珠〉一文，文中主角李龍第因為在突來的洪水中拯救了一名妓女，卻不救自己的妻子晴子，而引起最多困惑混亂的批評。「到底為什麼李龍第忽然移情別

七等生手稿〈霧〉影本。



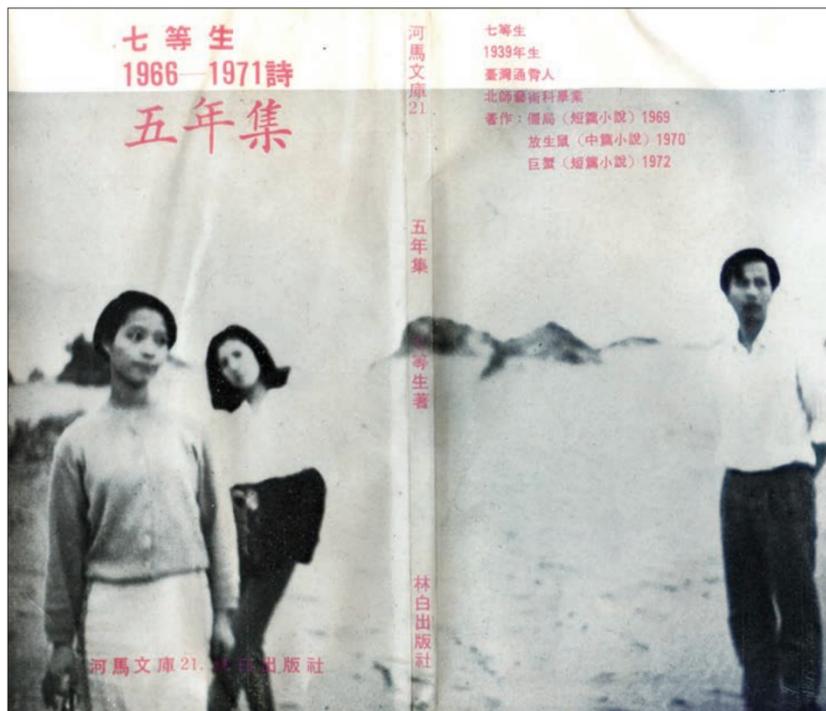
戀一個妓女？」這是稱讚七等生作品具有一股震撼心靈的力量、咄咄逼人美感的葉石濤都要感到不解的；另外也有如陳明福在〈李龍第：理性的頹廢主義者——再論七等生的我愛黑眼珠〉一文中，從道德與非道德的區分，說明富於人性價值的藝術品不必皆口說仁義道德。但在嘗試理解李龍第行為邏輯時，陳明福卻認為李龍第最終的想念及關心晴子下落，不過是微溫地想了想就作罷，因為他太強調自己的個性了，完全忽略了個體生命與這個世界還有其總體的一面。因此李龍第秉持的是理性的頹廢主義信念。似乎意味著如此他才能在災難中保留自己，並且感受到最少的痛苦。

這些似是而非的觀點，及諸多評家的投入探討，一方面增加七等生被重視的程度，另一方面也加深了七等生作品怪異神祕的印象。如此下來，愛之者與恨之者各執一詞，彷彿「七等生若非聖人再生，便是齷齪懣情的叛道者。」其實如陳麗芬所言，過度詩化七等生或過度現實化七等生，可能都忽略了七等生創作中一些較為複雜的面向，尤其忽視了作家與其身處的社會文化環境，同時代作家與作家之間的多元互動，及文學創作行為與文學史建構之間的矛盾辯證關係。

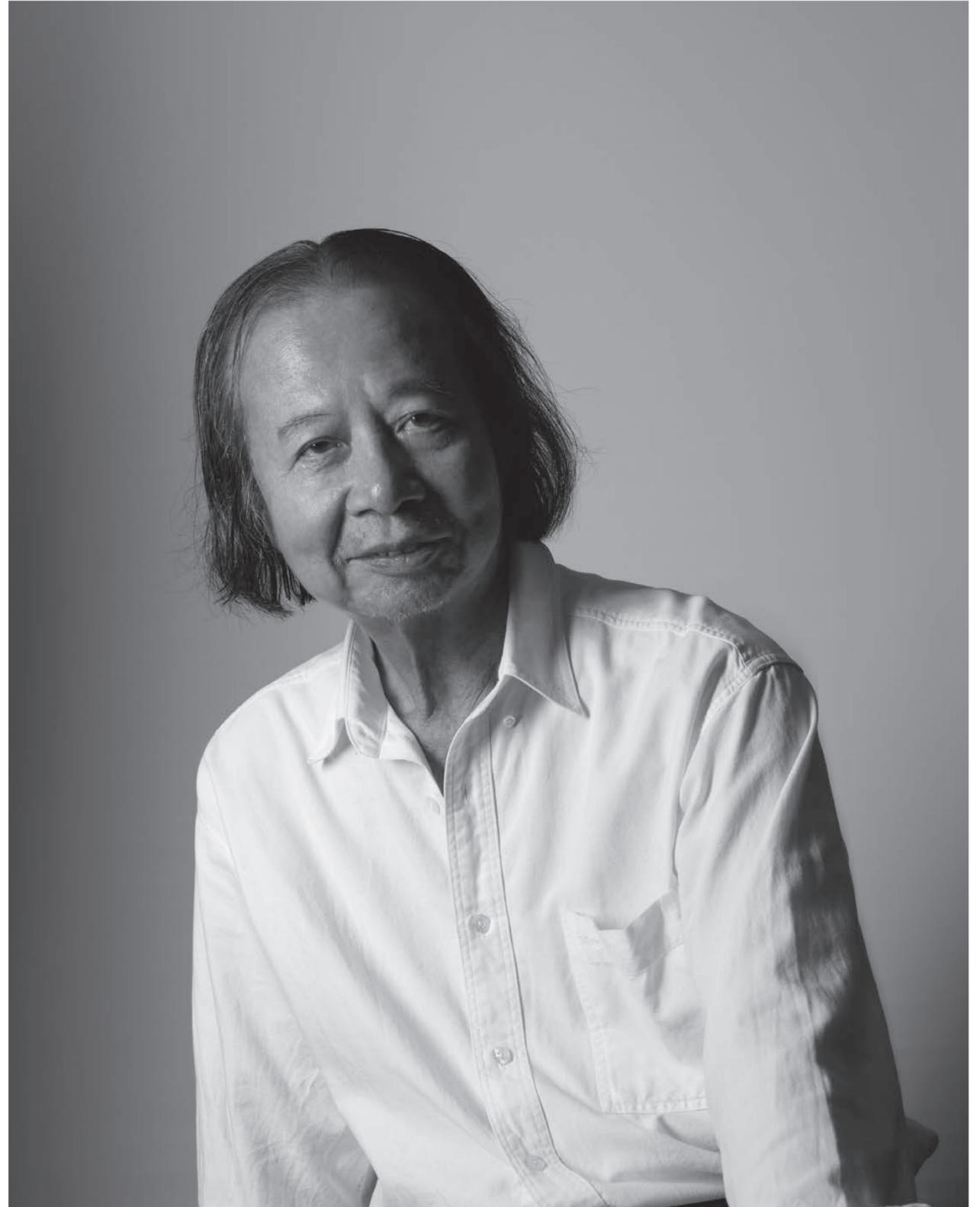
張恆豪曾將七等生在1977年之前的著作分為：居城時期、離城時期及沙河時期。居城時期即1970年七等生回鄉定居之前的最初創作階段。這一階段，尤其從約26到31歲的時期，七等生經歷了結婚、生子等人生重大事件，但在婚後初要挑起家庭擔子的當兒，他卻辭去了教職，以自動去職而非被迫離職的失業狀態參加《文學季刊》之創辦，足見當時他對文學追求的熱烈純

真。但他的追求導致的是居無定所、顛沛流離的處境。尤其在60年代中西文化論戰風波未平的時期，他帶有歐化語法的文字，部份隱晦難以理解的小說形式，甚至某些道德倫理觀，都讓一般讀者感到困惑迷亂。從七等生在這段時間結集出版的第一、二本小說集《僵局》、《精神病患》的書名，就可以看出當時那種憂患的色彩。而《僵局》一名既說明了他當時和整個大環境的「僵持現象」，也可以看到他對自身相當程度的自覺。

〈跳遠選手退休了〉是相當能代表他這種既有追尋的執著又有清醒自覺的作品。本文描述一個初到城市的青年原本在物產公司得到工作，他人緣很好，外表有著體育家的英挺風貌。但由於他每夜為居屋對面數丈遠一口高窗裡的動人形態所吸引，其線條和色塊像喻示著一個他心中恆久艱難問題的解答。因此他不斷練習撐竿跳，甚至幾乎斷絕戀愛、友誼和一切的玩樂，只想跳過去一探究竟。但因為人們注意到他勤奮的行為和驚人的成績，開始要求他參加運動場競技，為鄉土種族爭取光榮，他緘默



七等生詩集《五年集》。(葉麗晴提供)





2000年之前在台北住家玩琵琶。(攝影/林國彰)

地婉拒，終於他惹惱了朋友們及城市的執政官，遭到驅逐離城的命運。這是一則指控激烈的淒涼寓言，反映出群體力量的冷酷專制。但更特別的是，本文並不結束於此，而是在被驅逐離城後他來到一座冷街，神祕的力量似乎引導著他到達那夢幻似的「美的窗口」，但最終他發現其中住著的，原來只是一顆「靜靜的驢頭」——一個虛無的「廢墟」。

張恆豪曾觀察到，此一對峙外界又自覺自身不足的敏銳，使他在〈跳遠選手退休了〉、〈僵局〉、〈巨蟹〉之後，作品逐漸顯露出莫名的孤獨、疑慮、不安與恐懼。主角表現出對外界的不信任和防衛心，經常感覺著有人在「窺視」；或者，主角是一「隱遁者」，以「窺視」或「凝視」的方式，靜靜處身無人的角落，靜觀外在世界。此一尖銳不安，可以視為作品中經常出現的主角——隱遁的小角色——既希望觀察外界參與社會，又敏感於與社會不調和關係的現象呈現。

從主體角度而言，被窺視是一種主體的不自由狀態，但窺視或凝視則是身體不在場，又在想像中參與。七等生作品二者兼而有之，主角既是窺視者，也常成為被窺視者，說明他是一個既重視主體自由，又具有高度社會意識的創作者。要了解這種人物的特殊心態，可能必須還原到過去較為封閉年代下的時代處境，認識當時道德的相對封閉性，才更容易理解他的某些怪異性發生的因由。

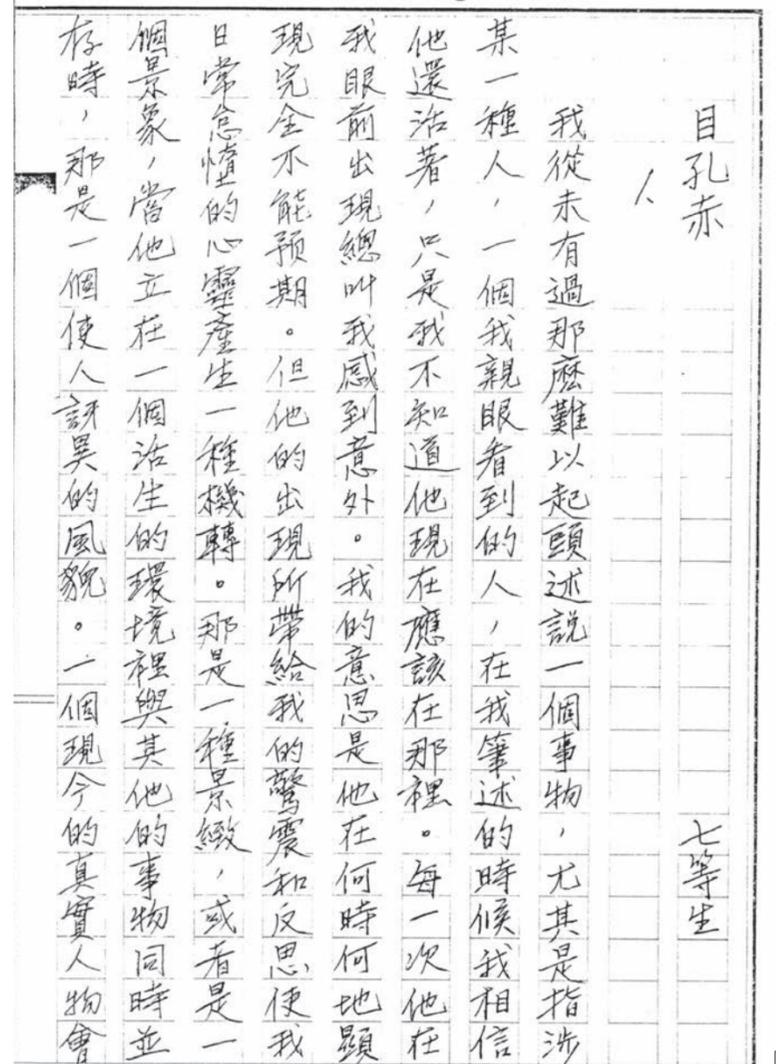
此一情境一直到1977年遠景出版社為其出版小全集十冊，並由張恆豪編輯出版《火獄的自焚——七等生小說論評》之後情形才有所改善。《火獄的自焚——七等生小說論評》的出版，七等生成為台灣作家中最早擁有作品評論專集的作者，而1976到1977年對他作品的眾多文評及頻頻受訪，充份說明七等生當時受到重視與討論的狀況。1978年，〈散步去黑橋〉一作是其騷亂靈魂終獲平靜的安魂曲，幾乎可視為其自剖自繪最為成功的一篇，深具哲思與詩意。敘述者我午覺醒來與童年的靈魂邁步相偕去散步，在家鄉鄉野小徑，成年後較為世故憂鬱的敘述者與仍然純真執拗的童年邁步，藉散步一路爭辯所見所憶。除了回顧過往，並發抒家鄉人事地景在時間流動後的現在變貌。雖然意見不同，邁步畢竟是敘述者我最親近的友伴，因此邁步的堅持下，他們共同找到對成年後的我早已改變，但對童年邁步意義重大的黑橋。而原本已較為憂患世故的敘述者終於領悟到，即使黑橋如今只是一座灰白水泥橋，不再是邁步口中的黑色木橋，但真理在時間中存在，因為重要的不是橋名，而是那座橋把河水經過所形成的深的斷痕兩邊接通了。

這篇以人物分化手法寫就的詩意寓言，不但讓敘述者我與邁步既辯證又統一，也帶有為人間所有被侮辱者與被損害者——以文中善良助人卻晚景淒良的土奎伯為代表——還原他們應得的生命榮耀與尊嚴的意味。同時在找尋黑橋途中，透過一一巡禮的那些看來表面毫不起眼的鄉野景致，七等生也捕捉住了最具台灣風味的庶民地景。

除了黑橋，七等生筆下常出現的還有沙河、樹林、海岸、白馬、鳥，以及一些與個人生命經歷相關的記憶片段等等。這些經常出現的意象場景，和他的一些帶著怪異味道的姓名如杜黑、亞茲別、土給色、羅武格、李龍第、詹生、余索、蘇君、魯道夫等，共同形成七等生個人完全殊異和獨特的文學風景。其特殊性在於他的筆下景致深深點染著台灣鄉野特有的蒼鬱與濃綠色彩，但人物姓名和行動卻又極為抽象夢幻，現實也因此顯得片斷不全。然而如蘇峰山在〈七等生的夢幻——兼論社會學的實在論〉中所言，對涂爾幹而言，社會學理論以集體表象的共同性來銜接真實；而七等生則以幻想來開展，而其幻想所開展的是自然整體，個人藉由幻想逐漸融入大自然時，特定的現實才有意義。亦即其夢幻般的情節並非附屬於現實，反而是現實的根源之一。對七等生而言，現實是被構作的，個體自身才是超越的源頭，然而個體的認知也是有限的，須經由生命的歷程去完整之。他在〈《離城記》後記〉一段話說明了他對現實人生與文學寫作之間關係的看法：「我的每一個作品都僅是整個的我的一部份，它們的單獨存在總被認為有些缺陷和遺落。寫作是塑造完整的我的工作過程，一切都指向將來；我雖不能要求別人耐心等待，但我有義務藉解釋來釋清一些誤解。」足見他雖嘗試為難以捕捉的現實構築意義，但對意義開發的暫時性卻極有自覺。作為讀者的我們也唯有不偏離這一點，才能更直接進入他小說藝術的核心，對他作為台灣小說的現代性有進一步的理解。

把他和同樣被視為台灣現代派文學代表作家王文興相較，可以更明顯看出他創作的特殊性。如果說王文興是位出身外文系，受西方現代主義深刻影響，又苦心孤詣追求文字與文學創新實驗的代表；則和王文興相當不同的，七等生更有意識疏離於以台北為中心的精英文化與文學系統。如陳麗芬所說，他以一個苗栗通宵人的身份，心醉迷戀於台北，又抗拒甚至帶著自卑與自戀的混合情緒蔑視台北。因為台北在此代表的不僅是地理，更有台北知識界所代表的品味、價值觀、甚至文化霸權。因此，他以一種肆無忌憚任意揮灑的方式，對西方現代主義加以任意扭曲、衍生，和斷章取義。相對於王文興創作態度的古典節制，因為形式極致化普遍受到學院內文學評家的高度肯定，七等生喜愛將學院派評家認為不

七等生手稿〈目孔赤〉影本。





1985年，七等生攝於遠景出版社編輯部。（遠景出版社提供）

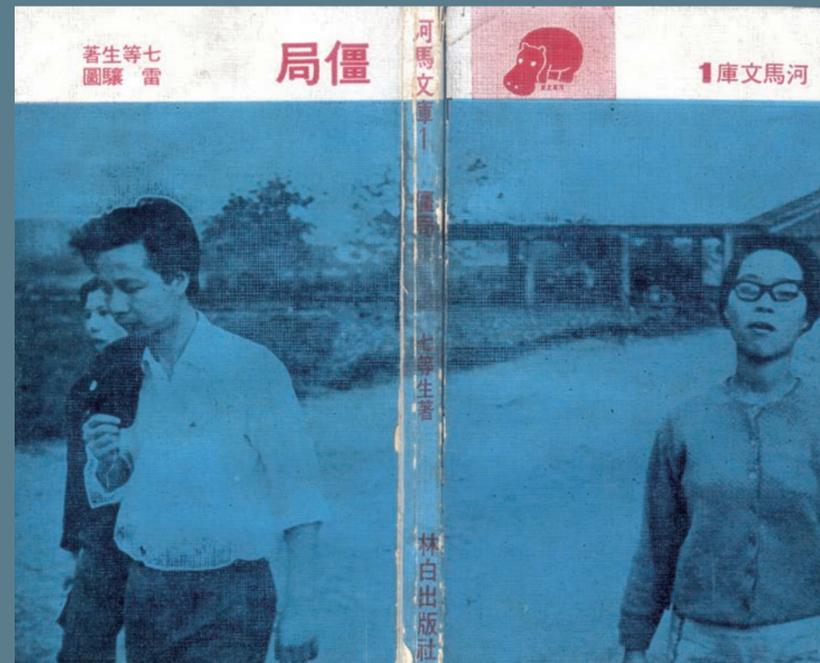
合格的殘渣剩餘一起納入作品中，而且堅持如此。「如果美學／文學的形式在王文興那裡被推至一個非人格化的崇高層次，從而獲得了包舉一切的意義，這種形式的終極性正是七等生想要屏棄的。」他專注於經驗本身的粗糙駁雜，甚於由經驗所轉換為文學主題的情節呈現。因此，他的文學現代性表現開拓出一種創作精神上的高度自由，是相當另類的現代性。他在〈《離城記》後記〉有段耐人尋味的文字說明了他的創作根源於清醒的執著：「我的個人意志驅迫我邁向這樣的一條路，我必須退讓出大耕耘的土地範圍，在一個沒有人注意或有意疏忽的角落，固執地種植我的花朵。」

綜觀其不懈而一致的整體創作脈絡，可以察覺他藉由不斷回顧自我、自憐、自剖、自繪的方式，實為自己勾畫出一幅全面而清晰的人格發展歷程。而他有意在藝術創作中維持的那份形式與意義的「不完整」狀態，正是對人類現實擔負的沉重與荒謬斷裂的現實發出的強烈質疑。此不但挑戰「文學形式」本身的認知，也說明了「文學創作」作為一種不圓滿宇宙的「幻想形式」的重要現實意義。正如文評家馬森所言：「他是少有的一位敢於把他的光明與黑暗面同時呈現於人的作家。」他對自由創作精神的開拓與對人性隱微面的深邃挖掘，使他不但在台灣文學史上意義獨具、不容忽視，也成為最足以代表60、70年代台灣特殊時代氛圍的經典作家之一。

#### 本文作者 | 廖淑芳

廖淑芳，1962年出生，雲林虎尾人。政大中文系學士、成大歷史語言所碩士、清華大學中文系博士。著有《七等生文體研究》、《國家想像、現代主義文學與文學現代性——以七等生文學現實為核心》等碩博士論文及相關以七等生及戰後台灣小說為主之論文十數篇。專長為戰後台灣小說、現代主義文學、當代文學理論等。曾獲府城文學獎、竹塹文學獎等文學評論獎項。目前任教於成功大學台灣文學系。

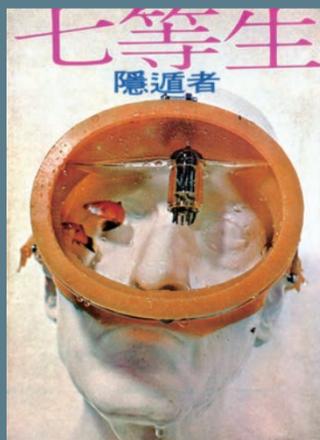
以下說明依照重要意義的出版作品先後選介。然目前書多已絕版，依創作先後編入遠景2003年版，最新的《七等生全集》中。



#### 《僵局》／林白／1969

本書為七等生創作生涯中最早結集出版的書，集中收錄了他寫於1964至1968五年間最重要的早期短篇小說，如〈我愛黑眼珠〉、〈隱遁的小角色〉、〈AB夫婦〉、〈跳遠選手退休了〉……等。整體而言，是最能代表「七等生」一詞所代表的奇異形式與怪特思維的著作。這個階段，七等生辭去教職，一心希望留在台北寫作，是他一生相當重要的「居城時期」。但由於文學理念不合於當時，又乏負擔家庭的生計收入，最終選擇離城回鄉。由其好友雷驤設計的本書封面——一對男女疲乏無歡的旅程，可以看出七等生想傳達的意旨。書名選擇內容形式皆頗怪異的〈僵局〉一篇為名，更充份說明七等生對人類存在處境與現實條件往往荒謬對立的深刻理解。要認識七等生所代表的另類現代主義特質，可以由此書開始。

在隨後的幾次改版中，1977年的作品集與2003年的全集，本書都同樣以〈僵局〉為名，並分別將之編入第二及第三冊，且林白最初版與當時書中雷驤插畫，也特別被選出來放在2003版全集第三冊的前面照相集中，可以看出此書對七等生本人的重大意義。（圖／廖淑芳提供）



### 《隱遁者》／遠行／1976

本書有個非常怪異有特色的封面，一個戴大型蛙鏡的人臉佔據幾乎整個封面，他白色石膏般睜眼望著的是蛙鏡裡兩條金魚的游動，以及一個僅僅頭端浮在水面的小小機械電池。奇特的是電池也在水裡，卻什麼都沒接上。滴著水的寬挺下巴顯示這個人似乎剛從水裡出來，但他的眼睛、鼻子卻和金魚、電池一起，泡在幾乎滿水位的蛙鏡裡。

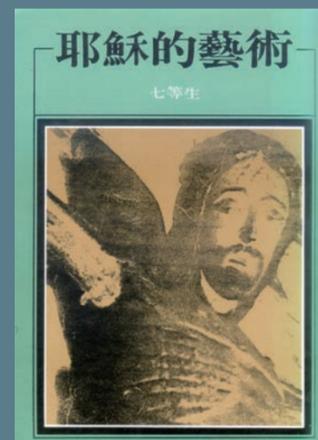
這幅由黃華成設計、立青攝影，充滿現代感的攝影圖，幾乎隱喻般說明了本書帶著「觀看」與「認同」對位辯證的書寫內容。全書收錄十篇短篇小說及題為「無葉之樹集」的九篇小說極短篇，相當代表性地呈現出七等生離城回鄉階段，省視自我與觀視外在的極端複雜矛盾心態。同書名的〈隱遁者〉一文交錯著詩歌、散文、小說的混融形式，已開始呈現出七等生有別於前期更為自由不羈的自我風格。文中主角隱遁者魯道夫拿望遠鏡觀看對岸，有意地孤獨置身此岸；卻又感受著隔絕於彼岸，未能參與人群的失落。其行動與形象既捕捉住自我對理想生活的具體構想，又描繪人類熱情落空的巨大失落，與書中另篇〈巨蟹集〉可相互參照。而「無葉之樹集」的幾篇短作，寓言般的隱晦形式下，不斷描繪出一個動機模糊，卻又不斷行走；缺乏具體意指性，卻又孤獨執著的人物典型。這些鮮明的特質可以看出是七等生自繪自剖，淬鍊隱遁者自由意志的重要結集。（圖／廖淑芳提供）



### 《沙河悲歌》／商務／1997 初版：遠行／1976

本書描述酷愛樂器吹奏技藝的主角——樂師李文龍，漂盪流離的生命歷程與藝術追求的艱苦之路。為了追求吹奏的高音，他加入前來沙河鎮公演的「葉德星歌劇團」，成為該團的一名樂師，輾轉奔走於彰化、清水、草屯等地之間，展開他漂泊困頓的人生經歷。故事從他的雙親、兄弟姐妹、結識的朋友，他第一次的性愛、病痛、結婚和情愛，直到對生命有所醒悟的整個生活史。起初李文龍在酒家奏唱後的深夜，受到潛意識「魔神」的召喚，昏迷般地步向郊外的沙河；隨後「沙河淺流潺潺細訴」象徵生命的混雜與流動特性；而最終罹患肺癆的李文龍，以留在家鄉沙河鎮一家酒家堅持吹奏樂器克拉里內德終其生，「沙河」隱喻在人世的漂泊與遷移，但最終朝向「海洋」的形姿與面貌，也象徵著生命境界的開展與提昇。

本書與前期奇特怪誕的風格頗為差異，是一篇相當寫實的著作。故事以七等生大哥劉玉明一生經歷為根基，背景是戰後初期台灣最貧困的十多年。開頭題字：「獻亡兄玉明及一般吹奏樂者。」其為早期廣大低階藝術工作者致敬發聲的動機昭著明顯，悲辛感人的內容與明朗寫實的形式使它成為七等生作品中最受重視的著作，曾獲選1999年台灣文學經典作品，並於2000年改編為電影。（圖／廖淑芳提供）



### 《耶穌的藝術》／遠景／1979

本書為七等生寫作以來最為特殊的文學實驗。將新約聖經中的福音書——尤其是馬太福音，以小說家的筆法，分二十七章逐章敘述耶穌的救世主生涯，並發抒個人的讀解心得。

馬太福音為新約聖經四福音書之一，主要敘述耶穌誕生，至被釘十字架，死後復活的故事。七等生寫作《耶穌的藝術》極特殊之處在，他既說明自己並非基督徒，寫作此書非出於為信作宣，只是希望從中揭示自己的無知，找尋一個虔誠有益學習的立場；但在依循馬太福音一節一節逐節表述的形式之餘，七等生也將福音書各節雖單獨存在，卻絕對不失連貫的形式，扣合他個人貌似碎片的自傳式抒情哲思風格。因此書中逐節融入引述的中英經文，並在各節結束時與讀者道說「晚安」，讓全書形成一隨時間平穩流動，虔敬莊重的時間感；同時，在隨福音書的經脈網絡筆記註解之餘，又織入個人對世務的見解，甚至對耶穌行跡與聖經紀錄的質疑、協商與衍義，卻終歸又在相當意義下服膺聖經教義。書末他強調，「耶穌是復活的嗎？沒有這回事；但如果我是撰寫這部福音的人，依然要安排他的復活。」說明了他充滿冥想沉思、又出為現代思想的詮釋立場。（圖／廖淑芳提供）



### 《思慕微微》／商務／1997

七等生在本書前有序曰：「簡單說這是一雜集，情書二題，小說二則，筆記三出，共七篇是也。」細探其內容，本書形式雖雜，作為篇名的〈思慕微微〉和〈一紙相思〉二作佔全書篇幅一半以上，點出了本書的愛情主題。且二篇貌似各自獨立，實則內容一貫，各是十幾則年衰力薄的退休男人「我」，給青春的傳統戲曲演員「菱仙」寫的情書。透過飽蘸哲思與情韻綿邈的戀戀絮語，吐露「我」在菱仙因故離去時的不盡愛慕，與對愛情與生命的深刻思考。二文在殷殷熱情的情感坦露之餘，又織入古代神話、聖經、釋迦、孔子甚至奧修等哲人的思想啟示與個己體悟，使文章在情與思之間往來搖曳，既熱情洋溢，又高度優美和諧。七等生將一段黃昏戀情的快樂與悲傷、熱情與絕望表達得深情坦直、詩意動人。尤其以正衰老去的男性口吻，描繪自己正如浮士德出賣肉體以換取青春，坦露如樂音般自然的情愛節奏及生命交合的喜悅最為感人。如陳萬益所說，此書「在不擅於談情說愛的台灣男性的現實中，留下情欲書寫的典範。」

與之前的作品相較，本書維持了七等生後期一貫的詩意悠揚。而除了〈思慕微微〉和〈一紙相思〉二作，〈讀寫給永恆的戀人手記〉與〈愛樂斯的傳說〉同樣是探討愛情或愛欲的篇章，可以看出他不僅將愛欲形上化，也視之為生命自由之實踐的執著探索。（圖／廖淑芳提供）

- 1939 出生於臺灣省苗栗縣通霄鎮。原名劉武雄。父劉天賜，母詹阿金。生為次子，在十位子女中排列第五。
- 1943 大東亞戰爭後期，為躲避美軍的空襲，全家遷入黑橋對面呂家農莊，父親僅於假日回農莊。夏日，他們將草蓆鋪在黑橋上躺下來仰望星空，說出星星的故事。此為其後〈散步去黑橋〉重要材料。
- 1946 父親失去在鎮公所職位，失業在家，家庭陷於貧困。由母親肩挑生活重擔。
- 1947 小弟阿鐘送新竹做鉛工的夫婦當養子，後舉家遷至台南定居。
- 1950 大妹敏子（十歲）被農夫吳愚收養。
- 1952 小學畢業，考入大甲中學初中部。同年父親以胃癌病逝通霄老家，享年五十；家庭更加窮困。
- 1953 開始在自己所編週報上署名「七等生」。
- 1955 中學畢業，考入臺北師範藝術科。首次接觸海明威作品《老人與海》和史篤姆《茵夢湖》。第一堂素描課，因不想跟同學搶教授認為的最佳受光位置，獨自坐背光處畫出一黑磁瓶，遭老師嚴厲責罵。
- 1958 因學校伙食不好，跳上餐桌而遭致勒令退學。兩星期後，由洪文彬教授作保復學。隨後因教材教法不及格重修一年。讀《諸神復活》、《雷翁那圖·達文西傳記》，惠特曼《草葉集》、胡品清譯《法蘭西詩選》，愛不釋手。在學校舉行創校以來第一個學生個人畫展。
- 1959 延畢寒假期間，單車（腳踏車）環島旅行。師範學校畢業。分派臺北縣瑞芳鎮九份國小任教。讀海明威《戰地鐘聲》、《戰地春夢》、《旭日東昇》，及D.H. 勞倫斯《查泰萊夫人的情人》。沈迷於法國作家蒙田、莫泊桑和莫瑞亞詞文體。
- 1960 假日常至附近寫生。對所教國小五年級女學生「黑眼珠」有特殊好感，以她為創作原型。
- 1962 改調萬里國民小學任教。首次在聯合報副刊發表短篇小說，受當時主編林海音鼓勵，半年間刊登〈失業·撲克·炸魷魚〉、〈橋〉、〈白馬〉等十一篇短篇小說，及散文〈黑眼珠與我（一）〉、〈蠶浮〉、〈狄克·平凡的女人·漁夫〉等。第一篇小說即署名「七等生」。長兄玉明因肺病去世，享年32。
- 1963 與東方白會晤於嘉義鐵路餐廳。〈青春鳥〉發表在《皇冠》第19卷第2期（總號第116期，1963年4月）。
- 1964 在嘉義退伍，回萬里國民小學任教。在《現代文學》雜誌發表短篇小說〈隱遁的小角色〉、〈讚賞〉、〈綢絲綠巾〉。詩〈紫茶〉。
- 1965 與許玉燕小姐（1941-）結婚。年底辭去教職。繼續在《現代文學》和《臺灣文藝》雜誌發表小說作品，計有〈獵槍〉、〈來到小鎮的亞茲別〉、〈九月孩子們的帽子〉、〈回鄉的人〉、〈傲視的山〉（後更名〈女人〉重新發表）等六篇。
- 1966 任台電公司臨時職員。經鍾肇政介紹至臺中東海花園楊達家暫住。與尉天聰、陳映真、施叔青等相識於臺北鐵路餐廳，商辦《文學季刊》。發表短篇小說〈牌戲〉、〈女人〉（〈林洛甫〉）、〈我愛黑眼珠〉、〈黃阿水的黃金稻穗〉，中篇〈放生鼠〉。以〈回鄉的人〉獲第一屆「臺灣文學獎」。
- 1967 長子懷拙出生。前後任職廣告公司企劃、皮鞋店、報社當會議速寫等，頻頻搬家。發表短篇小說〈我愛黑眼珠〉、〈私奔〉、〈AB夫婦〉、〈昨夜在鹿鎮〉，中篇：〈精神病患〉。以〈灰色鳥〉獲第二屆「臺灣文學獎」。
- 1968 經舒凡介紹認識龍思良和羅珞珈夫婦。工作不定，頻頻搬家。發表短篇小說〈結婚〉、〈跳遠選手退休了〉、〈天使〉、〈父親之死〉、〈僵局〉、〈虔誠之日〉、〈爭執〉、〈呆板〉、〈空心球〉……等近二十篇。創作詩〈美麗〉、〈在昨夜我們〉、〈小夜曲〉、〈嫉妒〉、〈冬日〉、〈打鬥〉、〈春天沒有〉、〈現在只剩下空漠〉、〈十四行〉、〈告密者〉、〈牙痛〉、〈在黑色沙龍〉、〈這是不能〉等。
- 1969 長女小書出生。離開臺北獨往霧社，在萬大發電廠分校任教。發表短篇小說〈木塊〉、〈回響〉、〈希臘·希臘〉、〈十七章〉（改〈分道〉）等。出版短篇小說集《僵局》（林白出版社。後絕版由遠景出版社重出）。
- 1970 攜眷回出生地通霄定居。幾經波折後於通霄之國小復職。發表短篇小說〈訪問〉、〈銀幣〉、〈海灣〉、〈來吧，爸爸給你講個故事〉，中篇〈巨蟹〉（翌年元月發表於《文季》雙月刊第一期）。《精神病患》出版（大林出版社，後絕版由遠景重出）。
- 1971 調五福國小。發表短篇小說〈絲瓜布〉、〈流徙〉、〈離開〉、〈笑容〉、〈墓場〉、〈漫遊者〉、〈禁足的海岸〉。詩〈值夜〉、〈跡象〉、〈秋日偶感〉。散文〈棕膚少女〉、〈兩個月亮〉等。
- 1972 發表短篇小說〈期待白馬而顯現唐情〉。出版小說集《巨蟹集》（新風出版社，絕版）。自費出版詩集《五年集》（絕版）。
- 1973 次子保羅出生。發表短篇小說〈自喪者〉、〈聖·月芬〉、〈在霧社〉、〈無葉之樹集〉。詩〈戀愛〉。雜文〈離城記序〉、〈離城記後序〉等。出版中篇小說《離城記》（晨鐘出版社，絕版）。
- 1974 興趣轉向歷史，展開37冊《世界文明史》及湯恩比《歷史研究》的閱讀。發表短篇小說〈蘇君夢鳳〉、〈年輕博士的劍法〉、〈睡衣〉等三篇。撰寫長篇《削瘦的靈魂》。詩〈有什麼能強過黑色〉、〈海思〉、〈斷樹吟〉、〈落落之歌〉、〈一隻單獨的白鷺鷥〉等。
- 1975 撰寫小說〈余索式怪誕〉、〈沙河悲歌〉。詩〈當我仰躺在海邊的草坡〉。散文〈致愛書簡〉。雜文〈來到小鎮的亞茲別序〉等。出版小說集《來到小鎮的亞茲別》（遠行出版社，後絕版由遠景重出）。

1976 重讀《簡愛》等西方文學名著。  
撰寫小說《隱遁者》。《我愛黑眼珠》、《僵局》、《沙河悲歌》、《隱遁者》、《削瘦的靈魂》等五部小說集出版（遠行出版社）。

1977 接受《臺灣文藝》雜誌安排，與學者梁景峰對談。接受成大中文系系刊、作家心岱（《小說新潮》七等生專輯）、《婦女雜誌》訪問。出版《七等生作品集》十冊（遠行出版社，後絕版由遠景出版社重出）。  
張恆豪整理編撰《火獄的自焚》論文集出版（遠行出版社）。  
出版《放生鼠》、《城之迷》、《白馬》、《情與思》（遠行出版社）。

1978 赴高雄與從小分別的胞弟阿鐘會面。獲留宿之飯店主管贈《聖經》一書。撰寫《耶穌的藝術》。出版《散步去黑橋》小說集（遠景出版社）。

1979 撰寫〈譚郎的書信——獻給黛安娜女神〉。

1980 決定暫時停筆小說。開始撰寫生活劄記及研習攝影和暗房工作。出版《銀波翅膀》小說集（遠景出版社）。

1982 與美國華盛頓大學研究生安東尼·詹姆斯（Anthony James Demko）通信。

1983 與作家陳映真共同接受美國愛荷華大學國際作家工作坊之邀訪美。  
發表〈垃圾〉等小說。Anthony James Demko碩士論文《七等生的內心世界——一個臺灣現代作家》（The Internal world of Chi-teng Sheng, A Modern Taiwanese Writer）通過。

1984 澳洲學者凱文·巴略特（Kevin Bartlett）來訪，接受其碩士論文《七等生早期短篇小說中的哲學、神學與文學理論》（Literary Theory, Philosophy and Theology in Chi-teng Sheng's Early Short Stories）。  
出版《老婦人》小說集（洪範書店）。

1985 以〈幻象〉、〈憧憬船〉、〈垃圾〉、〈環墟〉等四篇短篇小說，同年獲中國時報文學獎推薦獎，及吳三連先生文藝獎。出版《譚郎的書信》（圓神出版社）。  
小說〈結婚〉拍成電影，陳坤厚導演。

1986 出版《重回沙河》（遠景出版社）。

1987 發表小說〈目孔赤〉。

1988 妻子開始茹素，潛心修佛。  
發表《我愛黑眼珠續集》小說集（漢藝色研文化事業）。

1989 自小學教師工作退休。重握畫筆，設工作室於通霄（坪頂）。  
接受法國巴黎大學研究生白麗詩Catherine BLAVET女士碩士論文《QI DENG-SHENG 七等生 TAIWAN AISPRESNTATION ET》。

1990 開始積極作畫。成大歷史語言所廖淑芳碩士論文《七等生文體研究》通過，為國內學院第一篇研究七等生論文。

1991 與女作家三毛書信往返。於臺北東之畫廊舉辦「鄉居隨筆粉彩畫個展」。

出版《兩種文體——阿平之死》（圓神出版社）。

1992 與美國漢學家墨子刻Thomas A. Metzger（Hoover Institution, Stanford）相會於通霄，此後，成為莫逆。  
受臺北欣賞家藝術中心邀請，舉辦「油畫與一張鉛筆素描」個展。

1993 移居花蓮，設繪畫工作室於吉安鄉。  
張恆豪受苗栗縣文化中心之邀編撰《認識七等生》論文集。  
《沙河悲歌》法文本出版。由林瑞明、陳萬益主編，前衛出版社版之《七等生集》，收入《台灣作家全集·短篇小說卷／戰後第二代（10）》。

1994 移居臺北市，在阿波羅大廈設「七等生畫鋪子」。  
義國威尼斯大學Elena Roggi女士碩士論文及義文翻譯小說《跳出學園的圍牆》（原名：削瘦的靈魂）完成。

1995 結束畫鋪子，退居木柵溝子口。

1997 受南管樂手吳欣霏教導，學習彈唱南管。《思慕微微》出版（商務印書館）。

1998 妻子在兒女見證下，剃度出家。

1999 於臺南國家文學館展出「七等生文學特展」。

2000 《沙河悲歌》由中影公司改編拍攝成同名電影，張志勇導演，陳義雄、劉懷拙編劇。成大中文所葉昊謹碩士論文《七等生書信體小說研究》通過。

2002 母親辭世，享年89。

2003 彰化師大中文所陳季嫻碩士論文《「惡」的書寫——七等生小說研究》通過。十冊《七等生全集》由遠景出版社出版。

2004 遠景出版社社長沈登恩病逝（1949-2004）。「重回沙河」攝影作品收入由文建會策劃之《台灣現代美術大系 攝影類：現代意識攝影》。  
政大中文所張雅惠碩士論文《存在與欲望——七等生小說主題研究》通過。

2005 在公車上巧遇於九份教書時的女學生「黑眼珠」。  
撰文〈無題〉，悼念「出版業小巨人」沈登恩逝世一週年。清大中文所廖淑芳博士論文《國家想像、現代主義與文學現代性——以七等生文學現象為核心》通過。

2006 平日深居簡出，偶而做簡易木工。靜宜大學中文所吳孟昌碩士論文《七等生小說研究——自我治療的書寫旅程》通過。

2007 在兒女的見證下，與妻子婚約正式劃上句點。

2008 東海中文所劉慧珠博士論文《在介入與隱遁之間——七等生文學中的沙河象徵》通過。

（以上由七等生整理撰寫，經劉慧珠整理增修，再由廖淑芳增刪修訂）

表演藝術家

# 吳興國

## 得獎理由

擴大傳統戲曲的創作面向，持續影響當代劇壇的實驗創新。  
融合東方傳統表演藝術與西方戲劇經典，拓展傳統戲曲的演出劇目與表現方式。  
全方位的表演藝術家，力求突破既有框架，  
多次在重要國際藝術場合演出，獲得肯定。





## 得獎感言

「創造」本身就是奇特的，具爭議性的！

創新藝術的道路總是崎嶇，尤其是從傳統走出，破壞數百年的審美習慣，解構老師嚴謹定下的表演格律，絕對會招來巨大的質疑和批判。

從沒料想到，象徵藝文成就最高榮譽的桂冠——國家文藝獎，會落在我的頭上！不是說革命者永遠孤寂嗎？

而我對傳統戲曲的探索還沒有盡頭，還未足以成就一頁傳奇，也尚未達到心目中嚮往的境界，這項肯定，對我來說，實在有些惶恐！

「得獎了嗎？」獲得消息是在越洋電話中，那時我正趕往上海大劇院準備《慾望城國》的彩排，台灣電視報紙的記者朋友第一時間告知我這個喜訊。說起來心情很是矛盾，喜的是京劇在表演藝術的表現再一次獲得認同，但對於京劇人才斷層的焦慮、及傳承的壓力，也就更覺沉重。

連續三年擔任教育部的學校評鑑委員，每回皆痛心將我的母校——台灣戲曲學院評為三等；為了這戲曲教育的問題，在我前往上海世博演出前，也多次去教育部陳情，也上書總統，但皆無法得到改善戲曲教育的具體回應。等到了上海，卻看到中國政府積極保存傳統，重視傳承的各種有效方案和作為，再對照台灣的傳統戲曲教育，就更加擔憂我們的孩子將輸在起跑點上！

近幾年，中國經濟起飛，帶動了東方文化風潮，而沒有受到文革傷害的台灣，儼然成為中華文化的最佳典範，在文創的浪潮中位居領航者；我和當代傳奇劇場能在世界舞台上贏得讚賞，實是台灣這幾十年來文化累積的成果！我們還能眼睜睜看著發展成熟、已成為台灣文化特色一部份的傳統戲曲，就這樣流失嗎？

教育和傳承是立國的基本！誰要不負起文化傳承的責任，誰就是歷史的罪人！

思及此，我更加感佩那些曾經嚴厲地教導我，啟蒙我的老師，如果沒有他們為傳統付出的那份堅持與愛，不會造就我的基本功，而我，也無法依憑著這份功夫，在世界戲劇界中闖出一片天。在我每一個成長階段中出現的精神導師，如為我打開智慧之門的林懷民老師，和棒喝般領我進入老生的藝術靈魂的周正榮老師，皆為我在中西文化交融的表演與創作之路上，灌注了無以倫比的能量，使我將舞台奉為志願，把「一生做好一件事」的訓示，當為生命的格言。我將秉持著這份心，將老師們傳給我的精神，繼續傳承給下一代！

# 用「倔氣」與「才氣」 打出的鏗鏘舞台

## 吳興國的創作人生

文 | 紀慧玲 圖 | 當代傳奇劇場提供

25年前，當吳興國背對著觀眾，從二張半桌子後翻而下的前一刻，當時台北市社教館看戲的觀眾大約無不摒住了呼吸，雙目緊張地幾乎要闔閉——那瀕於臨界點的高度，危顛顛的，不僅是京劇武工表演的最大難度之一，更是劇中那位逞能奪權、卻終陷入絕境的叔叔征將軍生命盡頭的寫照。

吳興國凌身一躍，翻落地面。靠旗抖顫，風中撕扯。他怒目瞋視，一臉猙獰糾結，幾番顛覆。站直後，彷彿向命運逼視最後一眼，質問廣大無邊的天神山鬼，硬殭屍倒地，面天貼地，氣絕而亡。

觀眾席爆出衝堂掌聲，觀眾眼裡心裡熱和和，摻和著複雜情緒。掌聲代表了肯定，更多的是疼惜與讚揚。這位正當33英挺壯年，台灣京劇正待崛起的新一代巨星，以奮不顧身的姿勢為京劇藝術拚搏。好樣的，他做到了。他俐落地翻下，直挺挺，面向觀眾，演出最完美的一幕。

24年後，去年（2009）10月，吳興國照樣一身標俐，飾演英姿少年陸文龍。他拋槍，槍兒落地；再拾起，再拋，卻又落地。負傷的右手不聽使喚，本是英氣勃發的神采剎時換為一股怨氣，怎麼拋也接不住的憤怒，不肯歇止，一試再試。觀眾看見他的倔強脾氣，一逕兒鼓掌。「雙槍陸文龍」後來也沒氣了，自顧地笑了自己。觀眾一次又一次給予掌聲，彷彿鼓舞著不認輸的孩子——57歲的吳興國跟十六、七歲的陸文龍拚搏，這仗誰勝誰輸？該如何論英雄？

二、三十年了，吳興國果真從不服輸，「扛京劇大旗，闖八方舞台」，以不輕饒過自己的倔強脾氣，一齣齣打造出「當代傳奇劇場」創作戲，樹立品牌，讓台灣京劇闖進全世界國際舞台。以前的他，並不很善言辭，說話有時依舊帶著孩子性，表情強牙舞爪地，不是訕笑就是生氣。這幾年脾氣溫和許多，回想這一路走來近二十齣創作戲，齣齣風貌不同，有了驀然回首的寬懷，「生命有限，看看傳統能走多遠。」33歲拚了全身力量創作第一齣戲《慾望城國》，成立了私營民間劇團，這股拚搏之氣未曾稍歇，即使中途頓挫，旋又復起，再戰迄今。

在盧健英撰寫的《絕境萌芽》書裡，描述吳興國的成長背景與本然天性，用「逆」與「敢」

吳興國《慾望城國》。





吳興國於復興劇校時期留影。

兩個字眼來形容。「逆」指的是他決心走出不同於傳統京劇的另一條道路，「敢」指的或許是他總是「玩大的」，創作規模總是大劇場規格，動員人數、成本從不輸給國家劇團，「愈苦的他就愈過癮」，長期合作的國際知名服裝設計葉錦添這麼形容吳興國，「好像不拿石頭砸自己的腳，就會忘記痛的感覺」。這當然是朋友間的消遣。認真來說，他說，創作就是挑戰，他不曾去顧慮經營面的問題，不想複製自己，因此每次都「玩」不一樣的。二十幾年過去，經營壓力一直如影隨形，「逆」與「敢」的背後如果不是耐拚肯搏的精神，或許早就棄甲投降。而這股骨子裡鞭策自己的動力，從他還在劇校學戲的時候就已看出。

吳興國是復興劇校二期生，「興」字排行，本名吳國秋。12歲進劇校，跟當時多數學戲孩子的家庭背景、學戲理由差不多，外省第二代、單親扶養、家境不算寬裕、身手靈活、嗓子長相端正……於是交由國家栽培，未來也可望順理成章進入公家劇團安身立業。只是，如果與年歲相距不大，如今也占舞台崢嶸一角的名角如豫劇皇后王海玲、當代第一青衣魏海敏相比，吳興國幼時的抑鬱寡歡、以淚洗面的形象，可是與王海玲、魏海敏差距甚多。王海玲一個逗兒地好動成性，吃苦當吃補，學戲生涯好玩又快樂；魏海敏自小端



吳興國與老師周正榮。

吳興國年少時的扮裝。

吳興國作品《袁崇煥》。

1986年當代傳奇劇場創作《慾望城國》於台北市社教館首演。



麗，師長疼愛，皮鞭少挨了不知多少，學戲不太喊苦，規規矩矩就成了當家青衣。吳興國卻不一樣。他寡言、不與同學交往，偷偷練私功不是為了與同學較勁，只為了少挨老師籐條抽打的痛。劇校生活集體住宿，磨成了早熟的人群性，他卻想家、思念母親到了日夜垂淚地步，顯得離群索居。從小在育幼院、住宿學校長大，吳興國眷戀母愛的臍帶情結好像從未被滿足，舞台上再怎麼英挺飛揚的武少年，私下帶著一股文質彬彬的憂鬱，或許是這股特殊孤高氣質，從小就讓他特別受到女同學注意，21歲進入雲門舞集更是掀起一波情濤，備受寵愛。

吳興國學戲，一開始就沒打算繞過自己。他說，老師打得凶，為了怕被打，他抓時間就練，沒空想喜歡或不喜歡這事。愈練愈苦，咬著牙撐度，因為相信「正因為很難，它可以成為我未來一生最有保障的依靠」，早早看見要成為人中龍的刻苦勵志之必要。看見別的武生一年演上百齣，劇校只有不到一半的演出機會，他抓準時機到校外參加商演，「敢」性第一；只是去了三天就被校長勒令回校。進入大學唸書，加入雲門舞集，風風光光嘗到現代藝術的新鮮味道，同學轉行拍電影，雲門繼續向他招手，他該留下來當現代舞者、武俠片新人，還是回頭再捧祖師爺的飯碗？一項一項的抉擇，吳興國顯然從不挑簡單容易的。他選擇重回京劇舞台，而且從武生跨行改習老生，文武雙門抱，他不繞過自己，又給自己一個重活兒。

吳興國是台灣前輩老生周正榮「欽點」的磕頭弟子。陸光劇隊服役尾聲，梨園公會舉辦盛大拜師大典，台灣生行前輩全體到列，吳興國這端，哥哥吳國鈺與雲門舞集創辦人林懷民是唯二代



《寂寞沙洲冷——問樵聞府·打棍出箱》即吳興國拜師周正榮最膾炙人口的拿手戲。



劇作《慾望城國》海報。

說，可想而知，「傳統碰不得」，如果再拿傳統戲改編，免不了又是一番硬仗。而同時，他在雲門舞集期間出國巡演，海外經驗讓他對現代劇場的總體美學頗有體會，對傳統京劇只以「角兒」一人掛帥的表演風格有了不同想法。更加上，當時台灣的國際交流日益綿密，文化風氣與文藝潮流也從現代主義邁入後現代思維，主導台灣表演藝術市場風向的「新象國際藝術節」從1980年起為台灣引進一波波當代作品，日本「白虎社」來台的刺激更大大激發了台灣劇場人創作熱潮……

已經經過雲門舞集現代肢體表現洗禮，又感染到台灣社會解嚴前夕「全盤翻新」氣息的影響，吳興國選擇移植西方劇本，將西方經典套入京劇模式，改變傳統京劇一唱二嘆、自報家門的敘

表。「一整個上午跪著，就沒起來過」——眾前輩見證，祖師爺目下，吳興國心裡明白：再也不可能回去跳舞了。隨後，加入陸光劇隊，吳興國京劇生涯重頭戲正式開始。從武生轉習老生，順著原有的功底，加了武老生、做派老生戲，很快有了傑出表現，包括周正榮老師親授的《截江奪斗》（趙雲）、《打棍出箱》（范仲禹），連奪三屆國軍文藝金像獎最佳生角獎的《陸文龍》、《淝水之戰》、《通濟橋》以及公演戲《屈原》、《袁崇煥》、《林沖》等。即令正工老生戲，如《十老安劉》（馬派名劇，馬連良之子馬崇恩親授）、《四郎探母》，紅生戲《霸王別姬》也受到鼓勵。總計待在陸光劇隊前後十三年期間，吳興國熟練了一身絕學，成為菊壇最受器重的青年俊材。

也就在陸光期間，吳興國糾合有志一同的隊友，磨了兩年，平地一聲雷似地誕生了《慾望城國》這齣改編自西方名劇《馬克白》的驚世之作。

為何選擇西洋劇本改編？回溯當年，吳興國很快吐出一句話：壓力！1986年的台灣劇壇時空，當時引領風騷創新京劇表演風格的雅音小集已邁入第七年，從《感天動地竇娥冤》演到《劉蘭芝與焦仲卿》，俱老本子改寫改演，儘管帶入了一大批年輕觀眾為京劇市場打開一番新局，但老一輩劇評人攻訐不遺餘力，吳興國悻悻地

上 《霸王別姬》演出劇照。（攝影／楊軍）  
中 作品《王子復仇記》，改編自莎士比亞劇作《哈姆雷特》。  
下 1991年與資深演員戴綺霞合作，推出當代傳奇劇場第三齣作品，老戲新演《陰陽河》。

事手法，不以唱工、做工的演員劇場手法取勝，嘗試新穿戴、新視覺、新編劇、新導演手法，種種「創新」想法說來並不足為怪。只是，京劇從來沒跨出「國」界，《慾望城國》一步就到了外洋，這番「革命」需要的「逆」與「敢」擔當，真的非外界所能體會。而《慾望城國》一戰成名，讓戲劇界最振奮的也正是「京劇終於與世界接軌了」這個重點；相對來說，《慾望城國》則巧妙迴避了「傳統」包袱，以難以定位的新面貌闖入世人面前。

如今回顧，《慾望城國》到底是不是京劇？答案可能容易得多，當然是「是」。因為她並沒有脫離四功五法，並沒有捨棄傳統表演程式與唱腔，改變的只是說故事的方法、人物刻畫方法，以及舞台畫面編排。《慾望城國》琢磨了兩年，吳興國坦言受到日本電影大師黑澤明影響很大，也參考了大陸樣板戲作法，此外，一群未曾做過傳統戲的創作者，太太林秀偉的編舞、林環如的服裝創意、登現豔的舞台、周凱的燈光，眾志成城，大家摸索著不同於傳統京劇的舞台表現方式。最後，舞台上呈現的是秦俑造型的人物，燈光迷離，布景鬼魅，演員個個表情或掙紮或掙扎，尤其小兵們，發揮最大戲劇張力，順著莎翁妙筆下精彩劇情，一齣緊張扣人心弦，畫面精彩，視覺無與倫比，完全可與當代戲劇相提並論的創新戲於焉誕生。

順著西方經典的路子，緊接而來（其實相隔了四年）的《王子復仇記》再次改編莎士比亞劇作《哈姆雷特》，這次，沒有前例可循，難度增高。再隔三年，吳興國與資深花旦前輩戴綺霞合作，把台灣未曾見過的老戲《陰陽河》整理推出，再隔一年，則與大陸名編劇陳亞先（《曹操與楊修》編劇）合作創作《無限江山》。接二連三的新作都以嶄新舞台面貌改寫京劇印象，當代傳奇劇場風格至此底定：她不做傳統戲，只做創新戲；即使





上 2005年當代傳奇劇場推出《等待果陀》，京劇史上首見以此荒謬劇經典絕世之作改編之作。下左 1997年吳興國編導兒童京劇《戲說三國》。下右 劇作《李爾在此》。（攝影／蔡德茂）

老戲，都要改頭換貌一番；沒有梅尚程荀、余楊譚馬之別，有的只是人物與性格；沒有「角兒」，有的是一群小兵與帶領的將領，衝殺出自己的舞台世界。

果真愈「玩」愈放手，到了1993年，當代傳奇劇場跨幅更大，嘗試不用京劇聲腔，以許博允寫的音樂為魏海敏譜寫《樓蘭女》，並引進了香港服裝設計葉錦添的創意，創造了希臘悲劇的凝重視覺美學。1995年則請來美國導演理查·謝喜納（Richard Schechner），把一班演員置入了大安森林公園，又是火辣主持人、又是觀眾現場投票，把京劇觀眾搞得一頭霧水，演出後專家學者座談評價兩極，又是一番熱論。

回首1986至1995將近十年時間，吳興國與當代傳奇劇場的創作幾乎都是當時台灣京劇最重要的事件。伴隨著創作而至的，則是三軍劇隊解散、「大陸熱」發燒，京朝派、天津派、上海派、



2010年新作《歡樂時光—契訶夫傳奇》吳興國化妝一景。（攝影／郭政彰）

東北派、西北派、山東派京劇名家輪番登「台」的內外空前壓力。1997、1998年吳興國嘗試開拓更年輕市場，為青少年做戲，反應不如預期，加上年年創作成本壓力過大，大製作《等待果陀》得不到學者專家評審補助，內外交煎下，吳興國宣布當代傳奇劇場暫停營運，曾經寫下台灣京劇傳奇的劇團，面臨何去何從難題。

其實，不只當代傳奇劇場不知如何往前走？「台灣京劇」面對兩岸開放的歷史轉折，集體性地無助，張皇失措。當代傳奇開門，魏海敏赴北京拜師學藝，國家京劇團不演楊家將、楊貴妃，改演廖添丁、媽祖……。惶惑中，吳興國曾磕頭拜師的周正榮老師溘逝，法國陽光劇團藝術總監莫努虛金（Ariane Mnouchkine）嚴厲地教訓吳興國不可放棄京劇，冥冥之中，如父如母的鼓勵再次激起了這個始終如孩童一般倔氣的中年男子，而「本土熱」、「大陸熱」隨著政黨輪替也終於慢慢沈澱平緩下來，創作節奏再次展開，吳興國從個人出發，以全面性的才華展現對於京劇表演程式的吐納吸收，《李爾在此》（2001）、《金烏藏嬌》（2002）、《等待果陀》（2005）、《梨園傳奇》（2009）都有佳評，連同1996年及1998年復興國劇團鍾傳幸導演為吳興國創作的兩齣佳作《阿Q正傳》與《羅生門》在內，觀眾再次憶起這位曾以傳統唱工、做工、武工備受期待的京劇文武老生，所具有的可新可舊，可創新可傳統的無比堅韌能耐與才氣。「扛京劇大旗，闖八方舞台」原來並不在扮相、服裝的差別，形式的變革只是延續京劇命脈手段之一，四功五法的根柢才是根本，才是守住戲曲地盤的不二法門。

劇作《暴风雨》。





拚搏了25年，吳興國從來都只跟自己的創作生氣，對經營壓力大發牢騷。但今（2010）年，他砲口對內，率身士卒地站出來大加撻伐國內傳統戲曲教育績效不彰，人才嚴重斷層的問題。他與魏海敏，站在懸著白布條以示抗議的宣言前，有點自嘲地說，「這輩子沒這樣說過話」。台灣京劇漂洋渡海來台遠可溯自日治時代，近期則從1949年展開，半個多世紀來，澆薄的土壤硬是培養了一群「士氣可用」的人才，創造了「台灣京劇」品牌與風格。然而眼見戲曲人才即將斷根，創新的根柢「傳統」無人可繼承，半輩子都在「搞」創新的吳興國一方面大聲疾呼，一方面力挽狂瀾，開辦傳統學苑，推出《梨園傳奇》系列，好些老戲在他腦海裡重新浮現，他再次嘀咕地說著，「生命有限，看傳統能走多遠……」眼下正在跟契柯夫拚搏，明年，《梨園傳奇II》的戲碼已在排練場醞釀。

不過就在月前，《慾望城國》誕生了25年後，又再次應邀到上海世博會演出。吳興國對著一群從「小兵變老兵」，以及新加入的新小兵說，其實《慾望城國》並不是絕世完美之作，後空翻而下、飄高音，都只是誇張的噱頭而已，但「當年那最原始的衝動」與馬克白心中幽幽泛起、終至熊熊燃燒的欲望是不謀而合的動機，「我們就是要找回的就是當年的感覺」！

「非做不可」的原始衝動，吳興國拚搏了二、三十年。京劇在台灣，算算也拚搏了半百。沒有人能預知藝術形式將如何演變？創新的風格最終能不能被世人接受？但傳統不能挫斷，老功底不能喪盡，京劇如今不是一個供需決定的自由市場機制，她是創造者的舞台，只有拿得起京劇大旗的演員，才能留住觀眾，才有繼續從事這門表演藝術的生存理由，才能說服觀眾與自己「我們需要京劇」。

25年前當代傳奇劇場在眾聲期待中誕生，在暗影叢叢的移動森林幻相裡衝殺出一條生路。25年後，京劇在台灣彷彿浮島上的漂木，載沈載浮，共同承載生存的命運。同樣前景難料，當年創新的衝動如今更多的是守住傳統的焦慮，我們不免想起吳興國那句不經意的話：就做唄，看看傳統能走多遠！



表演藝術家吳興國。（攝影／劉振祥）

---

#### 本文作者 | 紀慧玲

出生於台中豐原，文字工作者、戲劇戲曲評論人，曾任職《民生報》藝文記者近二十年，著有《喧嘩鬧荷說九歌》、《凍水牡丹——廖瓊枝》、《椰子姑娘——王海玲》，主編《bravo精采20——兩廳院二十週年舞台回顧》、《藝起南方——衛武營藝術文化中心籌建實錄》等書。台灣大學戲劇學研究所畢，現就讀台北藝術大學戲劇研究所博士班，並任廖瓊枝歌仔戲文教基金會執行長。

---

左 表演藝術家吳興國。



### 《慾望城國》／1986

《慾望城國》無疑是吳興國個人代表作裡最具重大意義的，對於台灣京劇，更具有開創新局、改寫京劇表演風格的歷史意義。

《慾》劇改編自西洋劇作家莎士比亞最膾炙人口的名作《馬克白》，劇中馬克白受到權力欲望蠱惑，以謀殺手段篡奪王位，莎士比亞寫出了馬克白與欲望拉扯的驚懼膽怯，寫出了馬克白夫人的凶狠陰辣，更寫出了人與命運搏鬥的代價。吳興國與當代傳奇劇場的改編本，雖受到黑澤明電影《蜘蛛巢城》深刻影響，但形式上完全是中國戲曲的表演程式，運用身段做表的戲劇張力，描摹人物性格與心理情緒，讓原本是高度寫意的戲曲語言，提升為表達人物形象與推動戲劇衝突的具體表演。

更重要的，該劇善用舞台、燈光、布景、服裝、造型之革新，讓原本只見一桌二椅、抽象虛擬的京劇舞台空間，完全轉化為具有情感、與劇情節奏相呼應的變動舞台，不論是序場的女巫預言、宮廷謀殺，或馬克白夫人失瘋洗手，以及最後一場移動森林幻相，舞台畫面張力十足，音樂、舞蹈、身段、燈光緊密配合，堪稱舞台完熟之作。

吳興國於本劇擔任主角叔叔征將軍與導演一職，他善用精湛的武生功底，激越高昂的唱腔，加上豐富的表演能力，成功地塑造了京劇舞台上的「東方馬克白」。在導演成就上，由他率領訓練的傳統演員，歷經琢磨演練，跳脫傳統束縛，共同完成這齣與世界接軌的京劇創新之作。

### 《李爾在此》／2001

當代傳奇劇場復出之作，吳興國回歸演員本體，以莎士比亞悲劇《李爾王》為本，京劇工底為形式，出入穿梭演員／角色、吳興國／李爾王的實相與虛相之間。

第一幕〈戲〉吳興國初扮李爾王，流落荒野之中，回想一生榮貴卻落魄至此，幾近瘋狂，悔不當初。他以京劇「麒派」老生風格表現顛覆瘋狂身段，狂亂步伐卻步步在表演程式內，動作之外，內心掙扎與悔恨透過表情傳達，成功塑造李爾王形象。

第二幕〈弄〉，吳興國一人飾演多角，將《李爾王》劇中人物，包括弄人、狗、李爾王、大女兒麗娥、二女兒麗甘、三女兒麗雅、葛羅斯特、私生子愛德蒙、婚生子愛德佳，眾角色之間的故事軸線與關係，透過瞬間角色轉換的表演，創造了令人驚嘆的獨角獨幕劇。劇中，時而激越的唱腔，時而碎如連炮的唸白，時而是戲謔的小花臉，忽而又成了妖嬈百態的青衣花旦，一連串唱唸做表、反串轉換，十個角色演來游刃有餘，展現京劇成熟演員深厚的表演功力。

最後一幕〈人〉，吳興國以獨白方式，回到「吳興國自我」，面對李爾王故事的啟示、自身習藝歷程的揭露、京劇舞台演員角色的理解，與舞台生命、自我創造的質問，吳興國回答了自身命題：作為一個京劇演員，演遍生旦淨丑、善惡仇愛，回到原點，戲，不過是為了尋求人的本質，就像生命的創造與毀滅，也不過是一段追尋旅程。

《李爾在此》強烈喻示著「演員」、「吳興國」、「京劇舞台」三者之間的辯證關係，讓觀眾看見作為京劇演員的吳興國高難度的精彩演出之外，也讓我們看見一名專業演員面對舞台生命的縱起即滅與京劇藝術的絕續存亡，展現了最深沈的思考。（攝影／Dirk Bleicker）



### 《阿Q正傳》／1996

1996年復興國劇團團長兼導演鍾傳幸執導魯迅名作《阿Q正傳》，找來復興劇校校友吳興國飾演阿Q一角。京劇《阿Q正傳》是台灣首見改編自近代小說的現代京劇，劇中人物不再是古代時裝，沒有水袖、大靠裝飾身段，沒有現成劇本可供再創造，鍾傳幸邀請大陸劇作家習志淦合作，為了吸引年輕人，劇中大量採用年輕化語言與喜劇節奏，並加入歌舞劇手法，創造了一幅笑淚交織的荒謬悲劇畫面。吳興國在劇中一人貫串全劇，百分之八十的唱腔、表演集中於他身上，對過去總是以正氣凜然的忠臣義將出現，總是以英雄凱旋或悲劇收場的文武老生表現舞台形象的吳興國而言，《阿Q正傳》展現了吳興國喜劇表演天分，飾演詼諧戲謔人物毫不生澀。這在後來吳興國自行創作的《等待果陀》一劇再次得到驗證。

《阿Q正傳》是台灣京劇面對當時如潮水般湧至的「大陸熱」帶來的傳統震撼，一次即時的反撲與對應。為了彰顯本土特色，劇中音樂揉進不少台灣歌謠，試圖創造本土色彩。而最主要角色阿Q的人物形象，因為吳興國的詮釋，得以跳脫傳統程式，展現阿Q外在與內在不對稱的可笑狀態，心理情緒豐富。最後一幕，吳興國回視觀眾，彷彿死而復活，眼中帶著蒼茫與質問，這極具象徵意義的尾聲，為全劇做了最強有力的收束。此劇雖非吳興國與當代傳奇劇場的創作，但作為吳興國創造的舞台人物，仍堪列典範之一。（圖／鍾傳幸提供）



### 《等待果陀》／2005

京劇雖以虛擬程式為表演美學，但內容多數仍以敘事為依歸，情節為主；即令情節停滯的心理空間，也需大量唱做補滿，以展現藝術美學為主要目的。當代傳奇劇場2005年推出的《等待果陀》，取得原作者貝克特遺產執行者版權許可，是京劇史上首見以此荒謬劇經典絕世之作改編之作。從莎士比亞、希臘悲劇改編本一路走來，吳興國與當代傳奇劇場嘗試與世界文化接軌，一旦選擇貝克特，面對的卻是敘事性薄弱，又受版權規定「不能有任何配樂」約束下，如何以京劇表演程式表現看似真實，又似幻相，叨叨絮絮不休，卻幾無情節推衍的近似獨白劇的困難挑戰。

吳興國曾演過被世人笑看的街頭痞子阿Q，也詮釋過幾近狂亂的李爾王，《等待果陀》劇中的哭哭、啼啼以丑角形象塑造，一身窮酸，狀似流浪漢，死皮賴臉，卻看盡人世百態。其忽

冷忽熱，緊弛有致的節奏，全靠演員唸白張力。京劇丑行本就以唸白取勝，吳興國（飾啼啼）、盛鑑（飾哭哭），兩人一以京白一以韻白，形成聲音對比。再將老生唱腔從旋律裡抽出，以清唱方式，形成語言自身音樂線條，即使沒有樂器伴奏，京劇演員的唱唸依舊動聽。而從原著改寫的台詞，因為循著唱詞寫作手法，像詩又像曲詞，更令人感受到通篇寓言式的詩意。京劇的抽象虛擬表演美學，與荒謬劇的空洞荒蕪，在詩性的舞台上，奇異地結合，某方面來說，京劇美學彰顯了貝克特劇作巨大又空蕪的藝術特質，東西方哲學在此劇中合而為一，真亦幻，幻亦真，等待了八年才真正推上舞台的《等待果陀》，足以成為吳興國與當代傳奇劇場重要代表作。



### 《寂寞沙洲冷》／2009

一片創新聲中，吳興國帶著一班子弟新秀，回歸傳統，推出經典折子戲組合的《梨園傳奇》，其中，以老生行當出擊的《寂寞沙洲冷》最能洞見吳興國咀嚼老戲、反哺再現的成績。

《寂寞沙洲冷》並非戲名，只是新標題寫法，這齣戲即吳興國拜師周正榮最膾炙人口的拿手戲《問樵鬧府·打棍出箱》。吳興國拜師六年，這齣拿手絕活其實並未學就，周正榮惜戲，教戲速度極緩，這齣名劇因而只聞其名，久未見於舞台。劇中人物范仲禹因妻兒失散，驚惶失瘋，欲查出妻兒下落，又掉落惡人陷阱，被暗計身亡，丟於箱中，一命未絕，官差打棍出箱，才救回一命。

劇情險奇，但更難在人物，范仲禹雖係儒生，但行為、感情都不夠理性，映襯的背景是空茫野地、官宅惡吏、二名差夫，表現人生蒼茫無助，只有天地猶憐的哀境寫照。演員半是清明半是慌亂，劇中有失瘋、以頭頂鞋、出箱等高難度繁複動作，若非硬底子演員難以勝任；但動作繁複，心理情緒瞬間萬變，又要能演得瀟灑飄逸，是表現難度很高的老生角色。《寂寞沙洲冷》讓觀眾再次看見傳統老戲的精妙與雋永，也讓人看見吳興國扛舉傳統的堅韌毅力。

- 1953 生於台灣高雄旗津。一歲父喪，母親張雲光獨力撫養二子。三歲多，進國軍先烈子弟教養院，位於台北木柵。
- 1965 十二歲，進復興劇校學戲，共計八年。排行「興」輩，本名吳國秋改藝名「吳興秋」，因較女性化，經老生李金棠取名改為「吳興國」。
- 1968 第一次擔綱主角，演出武生開門戲《白水灘》飾十一郎。
- 1969 隨劇校劇團赴美演出。
- 1973 劇校畢業，進入文化大學戲劇系就讀。
- 1974 加入雲門舞集，演出《白蛇傳》、《烏龍院》、《寒食》、《奇冤報》等舞碼。
- 1977 文化大學畢業，進入陸光藝工隊服役，年底調陸光劇隊繼續服役。
- 1979 退伍後正式加入陸光劇隊，拜周正榮為師，改習老生。離開雲門。
- 1980 與林秀偉女士結婚。演出周正榮傳授劇目《截江奪斗》。隨雲門舞集赴歐洲巡演九十天，演出73場。
- 1984 與周正榮老師不合，師徒分裂。籌備《慾望城國》演出事宜，研究劇本。
- 1985 以《陸文龍》獲國軍文藝金像獎生角獎。
- 1986 創立當代傳奇劇場，創團作《慾望城國》首演於台北市社教館，佳評如潮，藝文界激動讚許，既「超越傳統平劇的範疇」，也成功地「與世界接軌」。同年再以《淝水之戰》（王安祈編劇）為陸光劇隊贏得國軍文藝金像獎最佳生角獎。
- 1987 以《通濟橋》（王安祈編劇）第三次獲得國軍文藝金像獎最佳生角獎（戲中另一生角朱陸豪亦同獲生角獎）。
- 1989 國家劇院提供三軍劇隊每年兩次公演檔期，演出《屈原》、《林冲》。
- 1990 《慾望城國》赴英國國家劇院演出，動員文建會、外交部、駐英單位補助共近千萬台幣。演出後，英國媒體以「東方心靈的蛻變」形容《慾》劇及當代傳奇劇場的創作歷程，劇評人盛讚為「這是我見過最好的東西文化交融之一」，吳興國被譽為「中國的勞倫斯奧立佛（英國著名莎劇演員）」，魏海敏被譽為「最美的馬克白夫人」。同年首演第二齣創作劇《王子復仇記》，改編自莎士比亞劇作《哈姆雷特》。
- 1991 公演馬派戲《十老安劉》。演出電影《十八》。與資深演員戴綺霞合作，推出當代傳奇劇場第三齣作品，老戲新演《陰陽河》。
- 1992 離開陸光劇隊。主演電影《誘僧》。推出當代傳奇第四齣作品《無限江山》，由大陸劇作家陳亞先根據李後主故事編寫。
- 1993 第五齣創作《樓蘭女》首演，改編自希臘悲劇《米蒂亞》。實驗不用京劇唱腔，採用許博允作曲無調性音樂。演出電影《青蛇》。《慾望城國》赴日本演出。
- 1994 主演電影《獨臂刀》。《慾望城國》赴香港、法國演出。赴巴黎夏日藝術節演出《霸王別姬》。
- 1995 邀請美國導演理查·謝喜納執導改編希臘悲劇《奧瑞斯提亞》，於台北市大安

森林公園首演，是京劇採環境劇場形式先例。

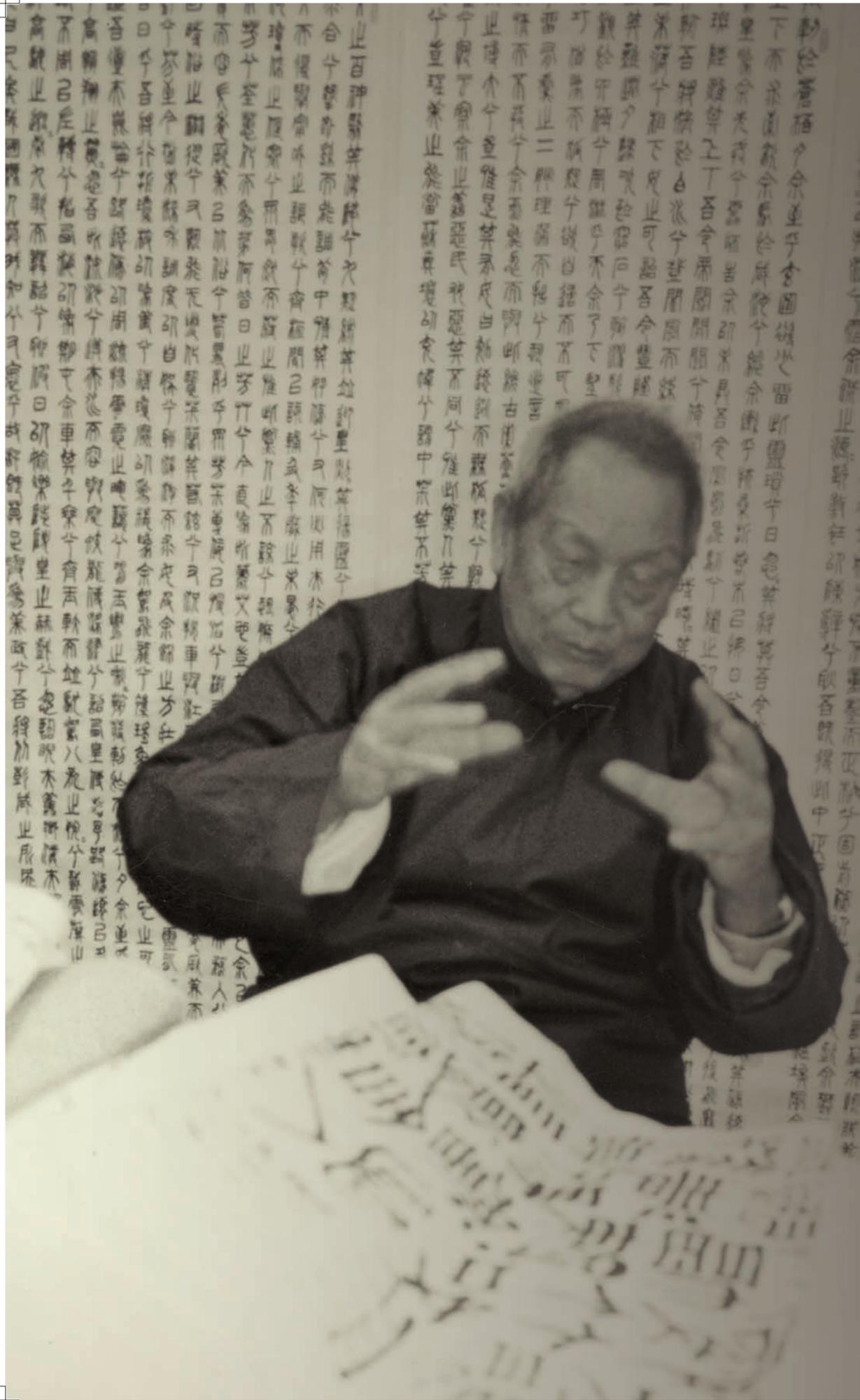
- 1996 應邀演出復興國劇團新編創作戲《阿Q正傳》。
- 1997 編導兒童京劇《戲說三國》。
- 1998 再次應邀與復興國劇團合作《羅生門》，根據日本作家芥川龍之介小說《竹藪中》改編。《慾望城國》與台灣另外八個團隊赴法國亞維儂藝術節演出。因不堪經營壓力，宣布當代傳奇劇場暫停營運。
- 2000 周正榮老師辭世，享年75歲。受邀至法國陽光劇團講學，受該團藝術總監莫努虛金鼓勵，排演《李爾在此》於法國巴黎首演。
- 2001 當代傳奇劇場宣布復出，以吳興國獨腳戲《李爾在此》作為復出作，劇中吳興國一人飾十角，精湛的全面藝術才華重新召回觀眾熱情。荷蘭邀請《慾望城國》演出。
- 2002 擔任諾貝爾文學獎得主高行健劇作《八月雪》演出主角慧能。編導嘻哈京劇《兄妹串戲》。推出《金烏藏嬌》，改編自老戲《烏龍院》。
- 2003 《李爾在此》赴丹麥、捷克、英國演出。
- 2004 應國光劇團之邀演出《李世民與魏徵》。邀請電影導演徐克共同執導莎士比亞同名劇作改編的《暴風雨》。
- 2005 《等待果陀》首演，隔年應邀赴上海演出。《慾望城國》赴美國巡迴演出。獲亞洲文化協會康陳銘獎金，協助柬埔寨重建傳統戲劇。
- 2006 《李爾在此》赴德國、上海演出。獲頒第十屆台北文化獎。當代傳奇劇場創團二十周年，推出莎士比亞系列作品。應中國作曲家譚盾邀請，參與紐約大都會歌劇院製作歌劇《秦始皇》演出。個人自傳《絕境萌芽——吳興國的當代傳奇》由天下文化出版。
- 2007 邀請崑劇青年演員錢熠合演新編京崑劇《夢蝶》。推出電音搖滾京劇《水滸108》，栽培青年演員擔綱主演。
- 2008 《李爾在此》、《霸王別姬》、《貴妃醉酒》赴美國西岸巡演，再轉至東岸於林肯中心藝術節開幕演出。美國巡演途中，另赴韓國首爾演出《等待果陀》。
- 《慾望城國》參加澳洲布里斯本藝術節演出，《暴風雨》參加香港新視野藝術節演出，《樓蘭女》赴上海、香港演出。
- 2009 推出《梨園傳奇》經典老戲。《李爾在此》參加澳洲塔斯曼尼亞「島上十日藝術節」演出。《暴風雨》赴韓國參加世界戲劇節演出。
- 2010 《李爾在此》赴比利時、德國、荷蘭巡演。《慾望城國》於上海世博會演出。獲第十四屆國家文藝獎榮譽。
- 9月 《兄妹串戲》參加新加坡華族文化節演出。
- 10月 新編創作《歡樂時光——契訶夫傳奇》首演。
- 11月 《夢蝶》參加上海音樂學院音樂週演出。
- 12月 《梨園傳奇II》於高雄至德堂首演。

書畫家

# 張光賓

## 得獎理由

汲古潤今，繪畫作品擷取元代研究之精華，融合書法筆意，深具當代氛圍。  
創作與研究不輟，持續開創新局。  
實踐社會人文關懷，提攜獎勵後進不遺餘力。





## 得獎感言

我生長在巴山蜀水間，山對我印象極為深刻。初中畢業即投入小學教育。後接受一年期師範教育訓練，升任小學校長。兩三年後再入高中師範，年半因故被開除。

抗戰末期隻身至重慶就業，始考入國立藝專三年制國畫科，畢業時值日本投降，翌年隨三民主義青年團赴東北，負責省支團社宣工作。1947年四平街會戰後出任昌圖縣政府主任秘書，再轉任陸官第三軍官班教官。

1948年暑期自東北來臺，服役於陸海軍達廿載。1969年進故宮博物院書畫處從最基層做起。回顧自入藝專即抱定此生應以書畫為終生志業，任何公務繁瑣不曾荒廢筆硯。即入故宮，日與古法書名畫親近。適得其所，勤懇將事。以在藝專時深受傅抱石、李可染、高鴻緝諸師長所獲書畫史論與筆墨的基本學識，與故宮歷代名家真跡相互體查驗證，受益匪淺，尤以元代書畫研究頗為深勝。1987年冬，自故宮研究員退休，值身臺北此一文化氛圍極盛的環境中，得與中青代書法文友往還密切，除學術探討之外，凡生活健康莫不得到良好照顧。尤其在健康醫療部份所得到的關心，在此十分感謝周月雲及杜三鑫兩位老師，適時的協助。有了健康體力，纔有晚年的衝刺。其餘有關生活各方面時常幫助我的朋友甚多，恕不一一提名請格外原諒。

總之，我在臺灣這塊土地生活了六十餘年。我的家庭也在此成長，我們也都付出應付的努力，彼此已經鑄成一體。

最後我也要感謝我逝去的老伴，由於她辛勤節儉，使我的家庭經濟基礎得確立，而無後顧之憂。更要感謝各位先進評審諸公，能給我這個老朽暮年一份榮譽，雖然十分愧惶，但得無限之感謝，而於有生之年還當戮力以赴克盡所能。

# 大巧無跡任自然

## 張光賓

文 | 趙宇脩 圖 | 趙宇脩提供

張光賓（1915年生），字序賢，號于寰，傳統書畫美學的傑出行者。集書法家、水墨畫家、美術史學者於一身的藝術家。他對草書的精研與創作，是繼于右任之後最有代表性的書家。所撰寫的「草書結字口訣」是迄今唯一抉發草書演變原理的教材。其繪畫近作從傳統筆墨中，不斷精簡熔鑄為獨具個人風格和現代意味的焦墨山水宏構。對於元代書畫史之熟稔，素負盛譽，《元四大家》、《元朝書畫史研究論集》等著作成為研究元代書畫的重要文獻，是為典型的「學者書畫家」。

### 雪泥鴻爪

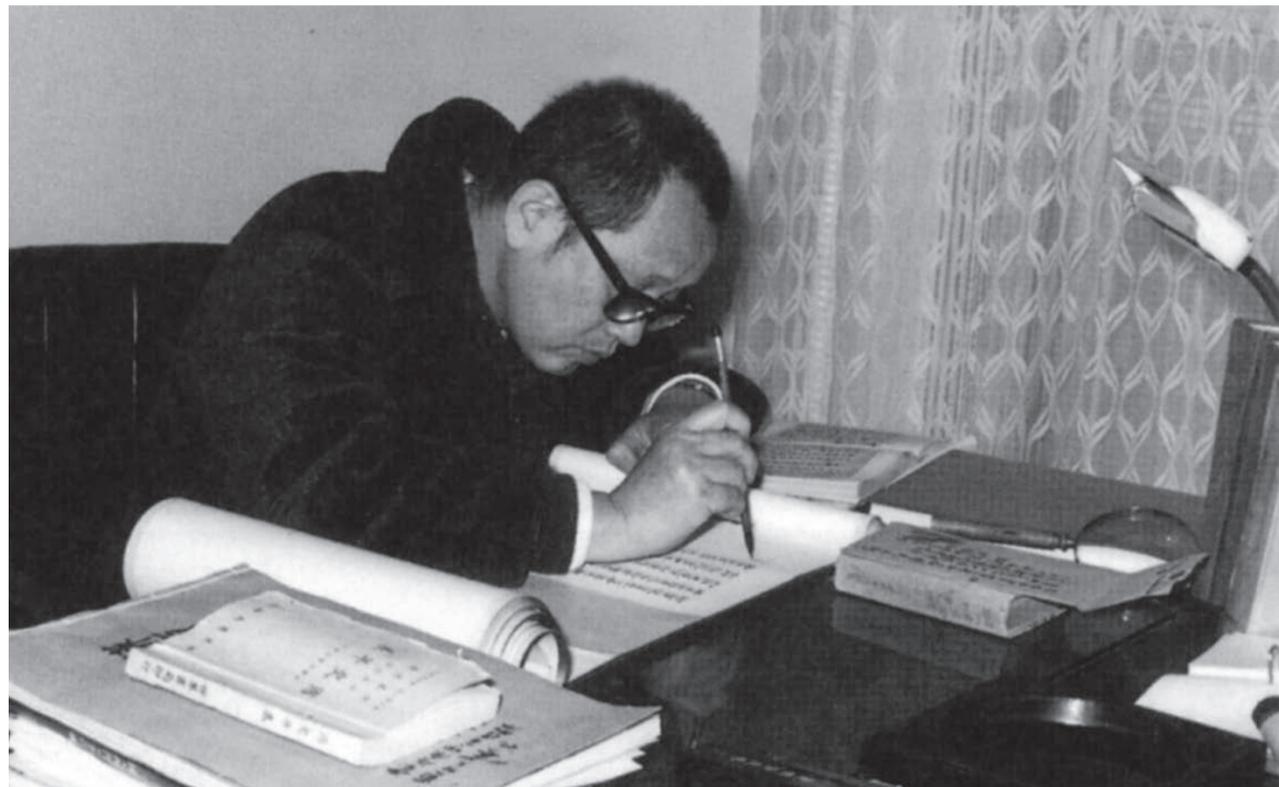
張光賓出生在四川達縣香爐山的偏僻鄉村（西雙河鄉），位在川陝邊界四十餘座兩千公尺連綿山脈的南面，是一個開門即見山景的鄉居環境。香爐山雲巖嵯峨，林木蔥蘢，有集佛、道於一體之道場，例行會期，遊人如織，熱鬧非凡。兒時的山居經驗，成為張光賓後來源源不絕的創作母題之一。

初中畢業（18歲），就曾在鄉里教小學；後來又讀了一年鄉村簡易師範科，畢業後（23歲）開始在小學教音樂、美術、勞作、體育等四科，並當了兩年小學校長。但為了繼續學習充實，毅然辭去校長職務，考入達縣的省立高中師範，期間卻因為同儕們爭取權益、改善伙食，而遭校方以莫名的理由開除。時值中日抗戰期間，社會極為動盪，人生宛如斷梗飄蓬，對於未來不能預期或多作評估，只能逐步前行。

28歲（1942年）以同等學歷考進國立藝專（因抗日戰爭，杭州藝專和北平藝專合併而稱），親炙傅抱石、李可染、豐子愷、黃君璧、高鴻縉等名家，其中受傅、李二師啟導尤多。傅抱石不教畫畫，而是上繪畫史論的課，上課時隨身帶的黑布包裡總有三本書：一本線裝的唐代張彥遠



畫家席德進為張光賓所作速寫，時年66歲。



年輕時伏案摘錄書畫史論。

的《歷代名畫記》，另外兩本是傅抱石的手稿：《石濤上人年譜》和《摹印學》。當時要覓得一本畫論書籍極不容易，他和兩位同學向傅抱石借得書本和手稿，在桐油燈下日夜趕工，動輒數萬言的史論，不到月餘時間，就以工整小楷每人各抄錄一份完成，很得傅先生的讚賞，對繪畫史論踏實做學問的態度有了一個很好的開端。這都是傅抱石行履的風範薰陶所致，而三本毛筆手抄書至今仍完好保存在張光賓身邊。

藝專三年，他確立了「以書畫為終身志業」的目標，認為職業有在職與退休之別，志業是只要鼻息尚存，就該堅持下去！創作取向則受師長的影響，定位在山水和人物繪畫，晚年尤其著力於山水和草書的實踐。其中記憶猶新的是傅抱石上第一堂課時，劈頭就說：「假使你們將來想在藝術上、在繪畫上有所成就，千萬要有一個吃飯的本領。」他對此銘記不忘，始終未曾以鬻書鬻畫為維生職業，從來不知自己一紙字畫能值什麼價錢，也就在書畫創作上更能獨持己見，不隨流俗與市場風向所轉，而孜孜不倦的埋頭於研究和創作。

藝專畢業（1945，時逢日本敗戰投降），先是在重慶大雄中學教國文、美術，後轉往東北擔任三民主義青年團遼北支團青年期刊主編、昌圖縣主任秘書等工作，並在遼北四平開過個展。而後投身軍旅，時節因緣的關係，攜眷自東北輾轉來到臺灣，於海軍總部歷任文職辦理行政工作，直到民國58年（1969）自國防部諮議官退伍，前後二十年。公文往來都用書法來寫，起初部分袍澤，視他為「一介文人」從軍，頗為輕蔑。但想起傅抱石老師酷暑裡仍在宿舍揮汗研究不懈的身影，和「文人要耐得住寂寞，腰桿挺直，勤於耕耘，忠於自我實現」的教誨時，便對這些無禮毫不在意了！這也激勵他無論置身任何惡劣的環境，都對書畫抱持不退的熱忱，總是利用公餘時間做畫寫字，非常快活！

服役期間還與分屬陸、空軍的董夢梅和吳文彬組成畫會，號稱「三人行藝集」。除了相互切磋，退伍後也在臺北省立博物館舉辦多次聯展（分別在1972、1975、1981、1987），獲得頗多好評。李霖燦先生曾為畫展序言（1987）：「三位先生都曾受過正規的藝術教育，也同樣地將青春年華貢獻給神聖的抗戰，而且都是服務於軍旅之中，但是雖在戎馬倥傯之際，卻一時一刻不忘記對藝術的熱忱和忠誠。……」為這份執著下了貼切的註腳！

右 書畫家張光賓。(攝影/曾敏雄)

此外，當時軍隊待遇差，三個孩子陸續出生，為了改善生計，在海軍總部從高雄左營遷到臺北大直以後，除了跟著陶藝家王修功一起畫陶瓷外，下班後也到社子永生工藝社畫瓷鼓，是軍旅期間另類的繪畫磨練。

張光賓先生退伍後（55歲），受推薦轉到心儀已久的臺北國立故宮博物院任職，得償向來「以書畫為終身志業」的宿願！但故宮不承認過往軍隊的資歷，所以從委任最低職等助理幹事試用做起，直至73歲（1987）以書畫處研究員退休，在故宮從事藝術史研究將近十九年。期間並曾應邀出席美國俄亥俄州克利夫蘭美術館舉辦之「克利夫蘭中國書畫討論會」（1981），也受聘在國立藝術學院和文化大學美術研究所授課（1982）。

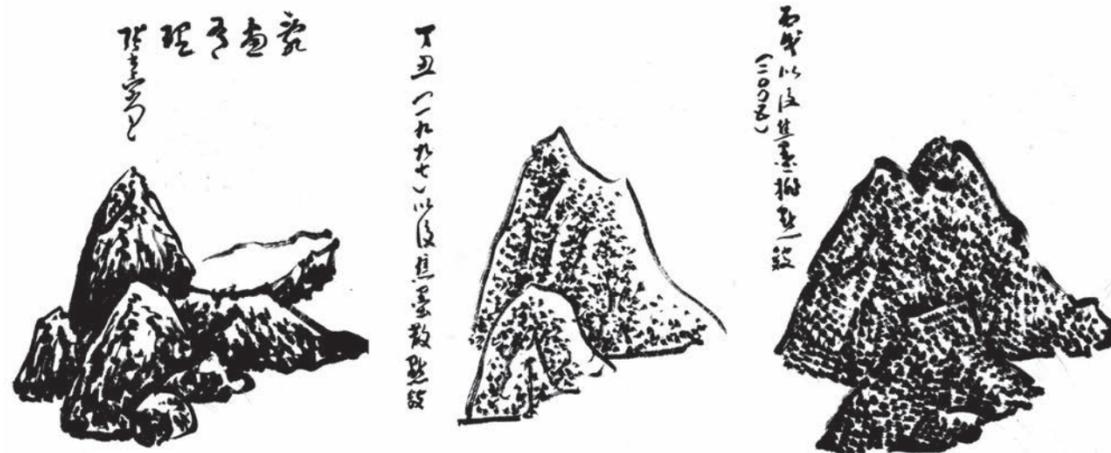
當時故宮的研究人員多畢業自國內外名校，因此剛入故宮時，也曾被誤解為出身行伍，略無點墨的「一介武夫」。但他生性不爭，又秉持「盡其在我」的信念，篤實地從事研究工作。漸漸因為他對元代書畫家掌故細節的熟稔，而被藝術史學界譽為「元代書畫史活字典」。前後發表古代中國藝術史重要論文三十餘篇，尤其對元朝書畫史之研究成果最為豐碩。

他在未入故宮前，即因興趣持續蒐集元代書畫史料。所以在故宮籌辦「元四大家」（1975）特展時，僅以一年時間即編成十六萬字的《元四大家》一書，而深獲肯定。對其研究治學之勤與鑒辨偽真之能力，學者們咸感佩服，並因此立即獲拔擢為編輯。此書對美術史中「文人畫」具有承先啟後意義的元代書畫史，作出極有價值的梳理。

民國63年（1974），故宮的學者們因館藏作品元代黃公望的《富春山居圖》與儒學大師徐復觀打筆墨官司一事，許多學者參與筆戰而沸沸揚揚。張光賓根據地方志指出徐復觀考據上的錯誤，所謂的「富春山居」是指自古以來就是山城的富春（杭州富陽），而不是徐復觀以為的「富春山」（現今建德七里瀧）一帶。紮實的考證進一步辯明了〈無用師卷〉和〈子明卷〉《富春山居圖》的真偽，對國寶身份的釐清與止息爭辯，作出貢獻。

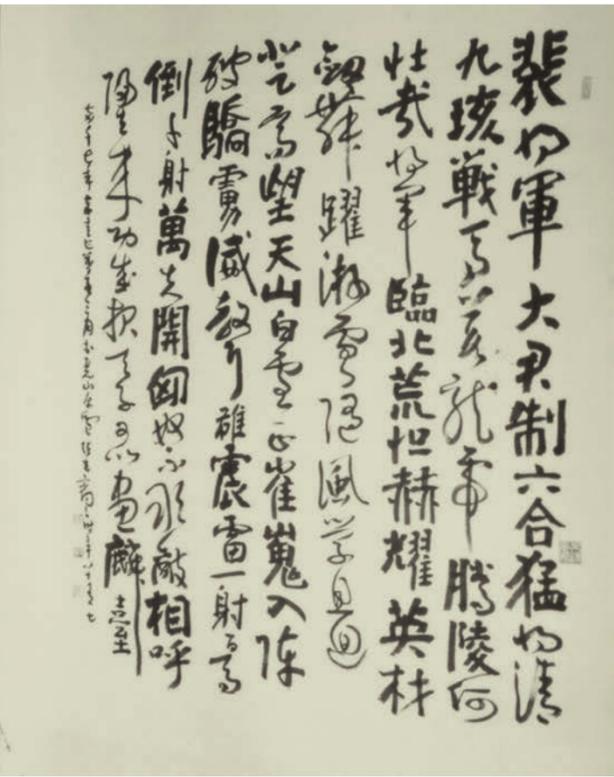
任職故宮期間，除潛心於史論、解決許多書畫史的疑點外，更因時時浸染歷代名家書畫真跡，對傳統畫學涵養得到充分滋益。故宮退休之前的大半生中，自我督促堅守職份之餘，數十年來對藝術創作，未嘗稍懈，累積的見地與功力，為爾後更宏闊的創作提供了豐沛能量。乃至於故宮退休後（73歲），真正開啟他一路以藝術為志業的生涯中，創作表現最為光燦的旅程。

自述皴法遞變，由亂畫有理，進而  
焦墨散點皴，乃至焦墨排點皴。





2001年書《顏真卿裴將軍詩》，時年87歲。



關渡美術館展出《焦墨山水十二條軸》巨作，與北藝大老師、校友合影。

退休後，張光賓維持年輕時就養成每日持之以恆寫字、畫畫，樸實規律的生活。只是逐漸放下研究撰文的硬筆，全心投入書畫，日有起功，求精求進，自得其樂。除非累了伏在案上小憩一下，臨書作畫貫串了從破曉到星夜的生活內涵，成為一種自然的運動，不可一日偏廢。這種將書畫融入生活、生活融入書畫的情況，使他隨時可以處在一種創作的狀態。一天荒廢不提筆，就感覺怪異。有次到花蓮太魯閣遊玩，停筆三日，便覺渾身鏽硬！

他的書畫日課和創作數量極夥，並陸續受邀籌辦大型書畫個展。其中特別具有代表性的展覽如：1988年國立歷史博物館國家畫廊個展（74歲）、1993年臺北玄門藝術中心個展（79歲）、1997年臺灣省立美術館個展（83歲）、2004年國立歷史博物館國家畫廊「筆華墨雨」個展（90歲）、2008年關渡美術館「焦墨山水與草書唐詩」個展（95歲）、2010年國父紀念館中山畫廊「向晚逸興書畫情」個展（96歲）等。退休生涯二十餘年間，創作不輟，作品迭見新意，成就斐然。

尤其在1997年的展覽以後（83歲），作品結構愈發精微緊湊和博大崇高，但對於書畫，他未曾自滿，即使年屆耄耋，依然一本童心，還在玩、還在變、還在探索新的視覺語彙。他似乎以同樣的態度面對人生之向晚，更從93歲自號「蒙叟」開始，每年為自己取一別號，並在書畫款題時，嵌入這些淘氣的稱號。94歲號「癡翁」、95歲號「頑鄙」等，或許是自我調侃那種年歲高邁，六根難免衰頹，仍對書畫等世間風雅事，有著如孩童般癡頑執著的心態。今年96歲，改號「甦童」，又似乎隱喻了生命情態上另一層面「新生」的意境。

雖然書畫被稱為「煙雲供養」，從事者享高壽的早有先例，但畢竟仍是少數。而多數早年功成名就的畫家，到了晚年身體、精神、熱情往往大不如前，有的所幸停筆不畫；或者重複著既成的面目；又或者只能作些輕鬆小品。但張光賓至今仍是心力清明，繪畫方面，最具創造性和現代感的作品，反而都是89歲以後的晚近之作。很難想像動輒八尺（240公分）或丈二（360公分）高，二尺（60公分）寬，十幾、二十張筆線繁複的聯屏大作（總寬十數公尺），在展場併列起來氣勢逼人，竟是出自於95歲的老人，和一個放了畫桌（四尺乘八尺）後僅容旋身的工作空間！

其中創發於91歲，被喻為「水墨點描派」的「焦墨排點皴」，最能代表其獨特的山水語境。他至此仍是自謙的說：「現在有一點自己的路子，自己有了自由自在的一種玩法，不敢說在繪畫

技法上有何種創新」。有趣的是，相較於民初幾位享有高壽，晚年又勇於自我突破，書畫益趨老辣的水墨巨擘而言，如齊白石58歲衰年變法（享壽97歲）、黃賓虹80歲後面目丕變（享壽92歲），張光賓有可能是風格成熟最晚的水墨畫家。

張光賓的藝術成就到近年已是有目共睹，2010年初更獲得「行政院文化獎」的肯定。除了創作和學術方面展現了風範外，他更備具利濟大眾的宗教情懷。雖然自嘲是「不上教堂的基督徒」，但行誼上更像是分教派的大乘行者。他晚上入寢前偶而會誦唸《主禱文》或《大學》章，平時寫書法的內容除了古代文學、歷代書法論述，也從儒家、老莊到佛家的《四十二章經》摘取章句。透過書寫，學習、實踐和體現這些宗教或哲學精義。

近來感念慈濟對推動社會人文關懷及淨化人心之努力，以草書書寫百餘幅《靜思小語》，自行付裱後，贈與慈濟，做為推展活動或籌募基金之用。2003及2008年兩度為臺南「鹽分地帶文化館」之籌建及推動，舉辦個人書畫義賣展。此外對於他曾授課的國立臺北藝術大學（原國立藝術學院），因為畢業學生曾於幾次展覽協助棉薄，便將展覽所得並自籌若干補成整數，全數捐給學校前後共500萬元作為助學金，獎掖後學。2008年又贈與三百餘軸《草書唐詩》給關渡美術館研究典藏。

書法上，他不自立宗派，在臺灣的幾個書法學會如中國書法學會、中華書道學會、瀟廬書會等，都曾獲其捐款贊助或書翰義賣，他以一種無分別的心推廣書法，不遺餘力。甚至自費完成所有捐贈翰墨的裱裝。而其所得並非商賈所獲，點滴皆是數十年心力勞務積攢的養老薪俸而來。

就善巧方便來看，這些草書翰墨的捐贈透過展覽及刊印，也傳遞了多重意義：首先，書寫的內容能提昇大眾的文化涵養或達到淨化人心的作用；再者，藉由欣賞達到推廣書法藝術，特別是認識草書的價值；又者，以實質義賣所得，挹注相關文化團體。這種不攀名利，以一己之力，默默關注文化、藝術的淑世襟懷，令人感佩。

### 藝術成就

「巧拙」是創作手法上一對矛盾命題。也是藝術風格與審美取向的分野。老子「大巧若拙」本意雖不在審美，但以其辯證關係所演繹的美學內涵來看，藝術手法的至高境界似乎應復歸於不

假琢飾。透過「無為而無不為」和隨順自然，才能反映天地間的大美。

張光賓的作品，不論書畫，都有一種發乎自然「大巧若拙」的美感。這或許正如他總在畫上鈐印的「任自然」一般，成為他創作哲學的內核。效法自然之道的運行，是終身實踐創作和面對人生的態度，因此反映出樸拙無為的氣質和風格特色。

## 焦墨山水

他早期的山水，層疊的筆法含蘊師承傅抱石的趣味，但相較傅、李二師結景取境、表現手法都廣泛應用寫生的元素，他的繪畫語彙更多來自研究畫史所得的滋養。任職故宮後（55歲）一種略似「披麻皴」或「牛毛皴」的手法，時常出現筆下，因為中鋒居多，纏繞綿密，書寫的意味很強。他的繪畫不從寫生中直接抄錄自然，而是透過「遷想妙得」達致「物我合一」。將所見熔鑄為意境，再鋪陳出胸中山水。題材方面也從古人遊記中尋找繪畫靈感。像歐陽修寫的《醉翁亭記》、柳宗元寫的《永州八記》，晚近都曾出現在他筆下，變現為畫境。

83歲自創的「焦墨散點皴」，不施淡墨、不著色彩，凸顯乾筆飛白墨趣，用綿勁散點隨意勾斫山巖。仔細玩味其皴法，川岳皴點頗似「怒猊抉石，渴驥奔泉」的狂草意趣，筆筆如鸞舞蛇驚，但也沉著入紙。甚或凌駕山石節理，具有獨立品讀的書法美感，點線組合又宛如交響樂的篇章，以遊戲的心態，不經意的從指端透迤而出。是其秉持「以古為新」的觀念，為中期山水創作從傳統裡逸出新意的特徵。其中代表作如《荒江古渡》（2002）、《永州八記》八連作（2003）、《墨梅圖》卷（2003）、《神遊心賞》卷（2003）、《洞天福地》（2004）等。

晚期創作從91歲「焦墨排點皴」形成開始，將散點皴轉為線性排列，除能營造山水的雄厚構築之感外，「焦墨排點皴」打破了皴法以筆墨模擬自然，所謂「山石紋理，筆墨組合」的傳統旨趣。排列機械和鋸齒狀的皴點組合，近看別具抽象的意味，與遠觀時燦然的山巖意象形成有趣的拉鋸。相較83歲的「焦墨散點皴」，「焦墨排點皴」呈現出絕對不同於古人的，清晰的個人語彙和異質化的山水特質。這種異質化也隱約帶出一種現代性，一種貌似大自然、山重水複的巨大構成裡，躊躇著非設計的樸拙和極端齊整不合理的排列美感。這種觀賞上的衝突令人發噁，會讓觀者看到創作背後真誠無巧偽

2010年「向晚逸興書畫情」展出巨幅山水。



的玩心，而與傳統山水的閱讀產生歧異感，使他的藝術獨立於傳統與時潮之外。可說是在余承堯之後，為臺灣的山水創作樹立了另一座異峰。

除皴法的變異外，晚期的繪畫也突破了傳統山水畫的某些形式技法。以焦渴濃墨一次性不重疊的創作方式完成山水，雖然是因為每天寫書法，總有積墨，為了「借墨」，隨手塗抹「墨戲」演變而來；但已不是「文人畫」逸筆草草一類；反而是以億萬筆點耕耘出盈滿充實的千巖萬壑。未曾見畫史有以如此單純手法建構一個超越北宋巨幀重巖的聯屏巨製。可貴的是勾如草篆，皴似古隸，以書法筆勢的深淳，支撐了山水表現的渾雄。程序上，因為連用水與淡墨都省略了，著意於點染的力度與飛白的美感，如其自道「化繁為簡，然後簡到至簡」，他的山水畫成為他書法成就的延伸。配合草書長篇密題的畫論或遊記，書與畫的界線變得更為模糊。他應是自元代以降，在自己畫作上，能以老辣、純粹的草書作大篇幅題記的極少數人之一。此外，他維繫了山水畫在書寫筆線表現上的高度，也讓繪畫與款題的關係更形密切，頗有書即是畫、畫即是書的感受。這種只用整齊的濃焦墨點為元素的畫法，讓畫面構成傳達出一種特別的氣魄和力道。意象上別具古意，另一方面也引發觀者對應到木刻版畫或墨繪、粉本等簡約美感的聯想，故而產生另類向度的新意。

截至目前為止，此期代表作有2007年《千巖萬壑》卷、《湖山清遠》、2008年《丈二焦墨山水十二條軸》、2009年《八尺焦墨山水二十條軸》等。後面兩者尤其能代表其創作能量及高度。他在繪畫上講求「精進」更勝「創新」。認為「西方繪畫講創新，要拋開既有的，創造出前所未有的技法與格局；但中國的繪畫則講『精進』，『精進』是要繼承在傳統的基礎之上，畫得比前人更好！」

## 篆書、隸書

張光賓的書法，除藝專時期受文字學家高鴻緝啟發外，多半出自自學。他的書法較繪畫更早建立聲譽，曾獲臺灣省第22屆全省美展書法部第一名（1967年，53歲）。1991年獲頒第十四屆中興文藝獎書法類獎章（77歲）。特別在草書、隸書和篆書等方面，在晚近達到極其高深的境界。某些成就甚或齊肩前人、獨步當代。

張光賓的篆隸雍容和暢、樸拙婉通，陶古鑄今，格調高渾，將書壇領進一個久未履及的桃花源，在近現代臺灣是罕見的高峰。其面目簡樸平淡，光芒盡斂，貌似蠢拙，而含藏真精神。他筆底的拙，不是



左 書畫家張光賓。（攝影／劉振祥）  
下 2008年於關渡美術館95歲書畫個展開幕，北藝大校長朱宗慶、故宮副院長馮明珠等藝文界人士為其賀壽。





左 書畫家張光賓（攝影／劉振祥）

出於巧偽，或造作的拙。點畫平淡質樸，毫無矯飾，筆法直任自然，率真的拙趣和「即之也溫」的親切感呼之欲出。

其篆書含藏樸厚的隸意，線條質地極具韌性，像千錘百揉的麵團，而不是枯硬戰掣的嚴肅筆法。洗盡書家雕琢排比的裝飾性習氣，更非通俗秀潤流暢的境界所能範圍。

六、七十歲時的篆書受清人楊沂孫《在昔篇》雍和率拙的筆意啟發頗多，而別有一份靜穆之氣。作於1979年的《朱柏廬治家格言》條幅，可為代表，鋒穎禿拙，收放之間，看似不經意，實際上含藏許多精微之處。

此外，作於2001年的《莊子人間世摘句》篆書中堂，一派歸真返璞的感覺。沒有曲意炫技，沒有刻意巧中取拙，拙中藏巧，彷彿法爾如是，本來如此一般。代表了他晚近篆隸參合、童趣盎然的風貌。

2004年自撰的《我行我法我求索，不野不文不逐流》篆書對聯，體現他獨樹一格的篆書面貌，也是其對書畫藝術畢生追索的學行自道。行筆有簡帛書的速度感，線條逆入平出，樸厚、單純、質直，不假修飾，結體自然莊和，氣息古穆，風致灑脫。一如其所自詡的「不野、不文、不逐流」；筆法不過份霸悍，不過份文巧，更不追隨流俗的風潮，逐步展現自性本然的「真璞」風格。而風格的建立，是透過「我行、我法、我求索」為手段，以本有的情性，尋求創作上無所倚仗的道路。另外，在撫古方面，他所臨寫的毛公鼎、散氏盤、秦權、漢新莽嘉量銘等，都有前人未臻的獨到韻致。

隸書，早年精研如曹全、史晨、張遷……等漢碑，後擴展至肥致、鮮于璜……等碑。《肥致碑》的書寫意趣明顯，鮮少修飾。《鮮于璜碑》豐厚飽滿，波法平整。字形扁長變化，重心時或偏倚，橫波肥厚，扭鋒上翹的幽默感等，對張光賓的隸體有一定影響。

近年著力於東晉幾種古拙天真，隸楷過渡之間的書體，如《爨寶子碑》、《王閏之塹誌》、《王興之夫婦墓誌銘》、《王丹虎墓誌銘》、《好大王碑》等。他吸納這些「端朴若古佛之容」的隸楷意趣，漸趨形成其隸書風格。其中《好大王碑》用筆簡單、便捷中，呈現天真爛漫的氣質。波磔不顯，收斂典型的蠶頭燕尾，看似簡單，卻收放自如，筆隨意行的作略，更與其質樸、率真、酣暢的筆勢相契合。

因為慣用羊毫，而不喜用硬毫。他的隸書與草篆有一貫的線條質地，都是具足綿裡裹杵的韌勁。造形上，將漢隸橫劃典型的波狀起伏、蠶頭雁尾等雕琢美感淘洗盡淨後，贖下簡樸無華、平直醇厚、自然簡單、當行則行、當止則止的書風，也烘托出張光賓如稚童般天真爛漫的生命情致。

最具代表性的隸書，當屬2003年的《隸書白班西湖賦》32屏聯，結構宏大，用筆甚放，用意甚精，允稱偉構。其它如2001年《桃源行》四屏條、2002年《豆乾落花生青菜，牛蒡胡蘿蔔凍蒜》聯、2003年《馬沙溝童謠》橫幅、《種稻歌》橫幅、《趙孟頫吳興賦》卷，及2006年所書一批陸放翁律詩截句聯。都是筆意疏散恣肆，平正不滯、奇宕不狂，句義、幅式別出心裁之作。

## 草書

張光賓在臺灣對於草書的研究、推廣和創作質量，為于右任等倡導的「標準草書」後，最有成就的書法家。就創作面，故宮退休後，於草書著力尤深。他的學習從明人上溯晉人，對王羲之《十七帖》及唐孫過庭《書譜》下過深厚工夫。此外，針對狂草的標竿之作，懷素的《自敘帖》長時作為日課，臨習、自運，更不下百餘通。關於學習的主次先後，他從書論、書史的研究裡獲得教授，先學晉人形質，再求狂

草書《王濬次北故山下》。

草情致之疏洩，便是宋人米芾、鮮于樞對後人的提撕。以免草書一味狂怪，如春蚓秋蛇，淪入惡趣。但在形塑書風的求索過程，他的學習面往往更為寬泛，以草書為例，也曾對元代僧人溥光縱橫道拔的《草庵歌》頗為傾心，兼採八大山人平鋒筆意，於厚重蒼練中顯露幾分簡靜樸素。

他的草書有二王的形影之美，有狂草的縱逸之氣，及獨特的綿勁之質。撫《自敘帖》百餘通，卻不見如米芾所言「懷素如壯士撥劍」般，筆鋒帶有鋒利劍氣；反而點畫似打太極，其力內包，不全傾瀉，留有後勁。這或許與其自性裡樂於廣結善緣的情性有關？或許與不喜用硬毫健鋒有關？學懷素而不取狂怪、學二王而不取妍麗。張光賓的點畫裡總有一份自然與平實，沒有奇異的結體章法，筆線也不滲透過份的情緒張力，或許是他追尋的線性品質。含藏昇華的人生態度哲學，和一種對聖賢的境界的追求。所以筆線有廟堂氣而無絲毫江湖氣，可為時下書壇之度世津筏。

代表作如1993年的草書《懷素自敘帖》六屏及八屏、2001年《杜工部古柏行》書畫卷、2002年《程青溪論畫》中堂、《十七帖》六屏、2006年《韓愈進學解》十四屏、《顏魯公述張長史筆法十二意》十八屏、《陸游煙波即事》十屏、《陶潛歸去來辭並序》十屏、《歐陽修醉翁亭記》八屏及2007年的草書唐詩三百首等。其中1993年，「癸未年書畫集」刊錄的兩通《自敘》，筆姿清勁，是融逸少、虔禮風神之妙作。張光賓先生將《自敘帖》作獨到的詮釋，並喚起全新的共鳴。字裡行間，無稍懈處，全篇迷亂如圖畫，章法行氣儼然不失，首尾一氣貫之，思量即不中用。而2006年近作《醉翁亭記》八屏，更在濃墨與飛白的使轉間，產生許多空間變幻的奇趣。此外，他以草書的抄書之作和小楷草書《趙孟頫吳興三賦》長卷則是逸格的另類異珍。

草書是最能「達其情性，形其哀樂」的書體，有極高的藝術性。張光賓除致力於草書的創作，也對千餘年來荒疏的草書教學樹立了樑柱。他研究東漢崔瑗《草書勢》，並從中獲得啟發，撰寫了26條關於草書寫法通則的「草書結字口訣」。可以說是自有草書以來，學習草書結字方法最有效、最精簡的教材。因為篆、隸、楷、行等書體，結體上彼此都有一定脈絡，不難記認。但草書於秦漢之際興起時，就是為了應付各種緊急文書的需要，從隸書極度約減筆畫而成形。所以草書另外形成一種結體，楷書、行書寫得好，卻未必能寫草書，正是因為結體不同。

以前人學習草書常用作入手的字帖如晉王羲之《十七帖》、唐孫過庭《書譜》及各家寫的《草書千字文》等。通常只是從字帖練習中就個別字記認，並沒有邏輯清晰的系統化教材。學習者只能倚助宋代以後流傳較廣的《草訣百韻歌》（目前所見為明人韓道亨的版本，將一些容易混淆的字，以五言韻文編成106韻1060字的歌訣）。直到民國于右任跟劉延濤等推行《標準草書》整理出幾十個所謂代表符號，對草書結體分辨系統有所建樹。但不論《草訣百韻歌》或《標準草書》的代表符號，都是從整理歸納偏旁部首的寫法為主，靠的是強記的功夫，資料篇幅也不少，學習上仍有難度。

張光賓的26條「草書結字口訣」，指出草書簡化的基本方法，是大量省略左邊的筆劃，寫方塊隸書的右邊外型。有點像是以往在公園為人剪影一般，把輪廓特徵給勾描下來。所以口訣的首句「抑左揚右存廓廓」已經涵蓋草書簡化原理的所有核心。能夠從原理下手，掌握隸書過渡到草書的原則，就不太需要強記個別的條目，讓學習草書最困難的結字部份，變得很簡單。所以他主張「識正書草」既能傳承文化的精萃，書寫上也更簡便。

草書《王濬次北故山下》。

草情致之疏洩，便是宋人米芾、鮮于樞對後人的提撕。以免草書一味狂怪，如春蚓秋蛇，淪入惡趣。但在形塑書風的求索過程，他的學習面往往更為寬泛，以草書為例，也曾對元代僧人溥光縱橫道拔的《草庵歌》頗為傾心，兼採八大山人平鋒筆意，於厚重蒼練中顯露幾分簡靜樸素。

他的草書有二王的形影之美，有狂草的縱逸之氣，及獨特的綿勁之質。撫《自敘帖》百餘通，卻不見如米芾所言「懷素如壯士撥劍」般，筆鋒帶有鋒利劍氣；反而點畫似打太極，其力內包，不全傾瀉，留有後勁。這或許與其自性裡樂於廣結善緣的情性有關？或許與不喜用硬毫健鋒有關？學懷素而不取狂怪、學二王而不取妍麗。張光賓的點畫裡總有一份自然與平實，沒有奇異的結體章法，筆線也不滲透過份的情緒張力，或許是他追尋的線性品質。含藏昇華的人生態度哲學，和一種對聖賢的境界的追求。所以筆線有廟堂氣而無絲毫江湖氣，可為時下書壇之度世津筏。

代表作如1993年的草書《懷素自敘帖》六屏及八屏、2001年《杜工部古柏行》書畫卷、2002年《程青溪論畫》中堂、《十七帖》六屏、2006年《韓愈進學解》十四屏、《顏魯公述張長史筆法十二意》十八屏、《陸游煙波即事》十屏、《陶潛歸去來辭並序》十屏、《歐陽修醉翁亭記》八屏及2007年的草書唐詩三百首等。其中1993年，「癸未年書畫集」刊錄的兩通《自敘》，筆姿清勁，是融逸少、虔禮風神之妙作。張光賓先生將《自敘帖》作獨到的詮釋，並喚起全新的共鳴。字裡行間，無稍懈處，全篇迷亂如圖畫，章法行氣儼然不失，首尾一氣貫之，思量即不中用。而2006年近作《醉翁亭記》八屏，更在濃墨與飛白的使轉間，產生許多空間變幻的奇趣。此外，他以草書的抄書之作和小楷草書《趙孟頫吳興三賦》長卷則是逸格的另類異珍。

草書是最能「達其情性，形其哀樂」的書體，有極高的藝術性。張光賓除致力於草書的創作，也對千餘年來荒疏的草書教學樹立了樑柱。他研究東漢崔瑗《草書勢》，並從中獲得啟發，撰寫了26條關於草書寫法通則的「草書結字口訣」。可以說是自有草書以來，學習草書結字方法最有效、最精簡的教材。因為篆、隸、楷、行等書體，結體上彼此都有一定脈絡，不難記認。但草書於秦漢之際興起時，就是為了應付各種緊急文書的需要，從隸書極度約減筆畫而成形。所以草書另外形成一種結體，楷書、行書寫得好，卻未必能寫草書，正是因為結體不同。

以前人學習草書常用作入手的字帖如晉王羲之《十七帖》、唐孫過庭《書譜》及各家寫的《草書千字文》等。通常只是從字帖練習中就個別字記認，並沒有邏輯清晰的系統化教材。學習者只能倚助宋代以後流傳較廣的《草訣百韻歌》（目前所見為明人韓道亨的版本，將一些容易混淆的字，以五言韻文編成106韻1060字的歌訣）。直到民國于右任跟劉延濤等推行《標準草書》整理出幾十個所謂代表符號，對草書結體分辨系統有所建樹。但不論《草訣百韻歌》或《標準草書》的代表符號，都是從整理歸納偏旁部首的寫法為主，靠的是強記的功夫，資料篇幅也不少，學習上仍有難度。

張光賓的26條「草書結字口訣」，指出草書簡化的基本方法，是大量省略左邊的筆劃，寫方塊隸書的右邊外型。有點像是以往在公園為人剪影一般，把輪廓特徵給勾描下來。所以口訣的首句「抑左揚右存廓廓」已經涵蓋草書簡化原理的所有核心。能夠從原理下手，掌握隸書過渡到草書的原則，就不太需要強記個別的條目，讓學習草書最困難的結字部份，變得很簡單。所以他主張「識正書草」既能傳承文化的精萃，書寫上也更簡便。



2010年於國父紀念館「向晚逸興書畫情」個展致詞。

就推廣面，他以草書將元以前的書法論述抄寫一過，數量高達三十餘冊。更抄錄不少流通廣泛的詩詞名著，如《唐詩三百首》、《宋詞三百首》、《菜根譚》、《東坡樂府》、《道德經》、《陶淵明集》……等書冊，雖自謙只是自學之功課，不是作品。實際上，除以其藝術價值，可以作為學習草書的範帖外，「唐詩」、「宋詞」等大眾熟悉的內容，也將對草書的學習與推廣，有所裨益！更為字的草法提供了可觀的參考資料。是未來研習草書之人，汲取不盡的寶藏！

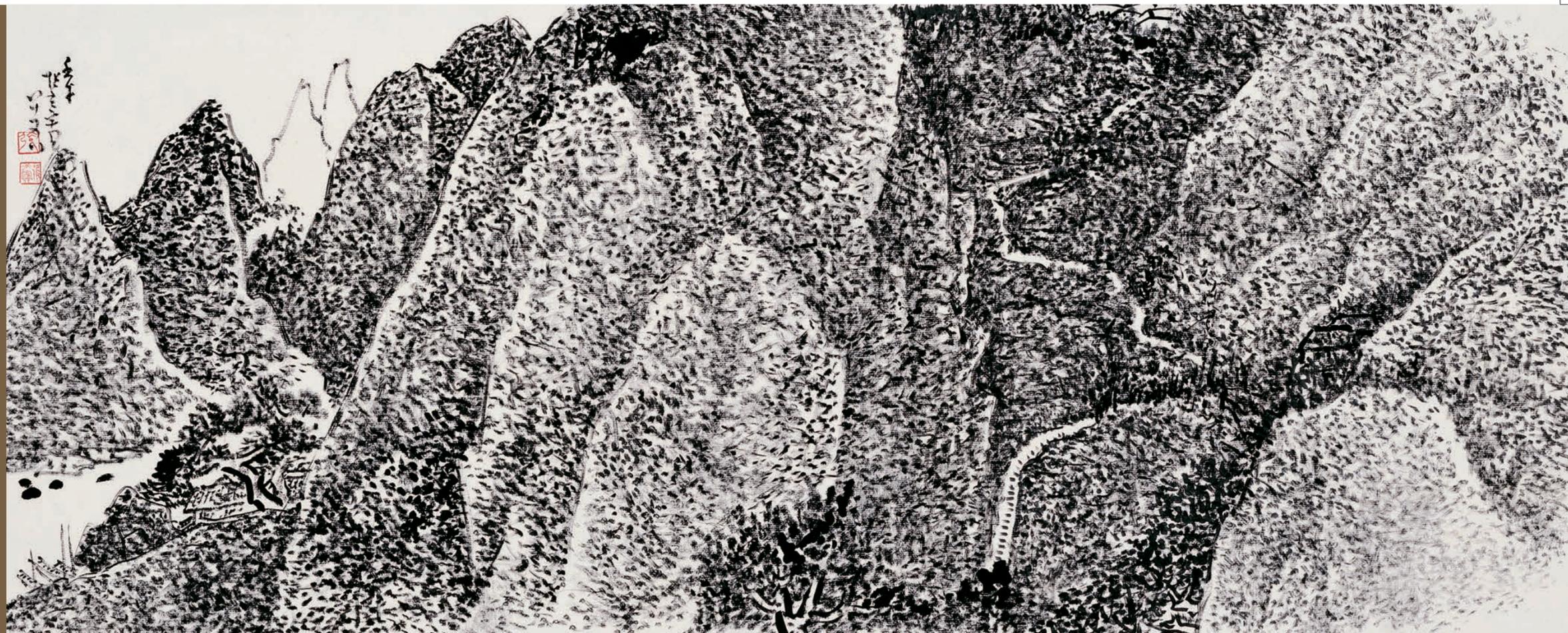
結語

張光賓創作的成就與其高壽有直接的關係，他作品的現代性在晚年（繪畫83歲一變、91歲又一變）才徹底展現出來，但他的創作能量與數量、燃燒不絕的生命熱情和安步當車的態度，卻往往有年輕的創作人不能企及之處。他畫桌對面張貼著手書的六字箴言：「靜下來，放輕鬆。」是養生觀，是人生觀，更是創作觀。書畫筆線裡體現的靜、定、鬆、緩、沉、勁，正是內在修持的關係，他是如此不忤不求，徐步緩行的進行自我雕塑，直到水到渠成。

「書與畫為終身事業，唯須盡其在我，力爭上乘，游心恬澹，順乎自然」。行持在傳統書畫美學的道路上，跨越近一世紀的研究、創作及教學生涯，張光賓如同映現一卷近現代傳統書畫流變的史觀脈絡。風格幾度丕變，不滯於傳統、不囿於當代，不變的是「任自然」的創作本旨。其書其畫，體現的是簡潔、樸拙、勁健的美學內涵。以「任自然」故，不事雕琢，大巧不工。白居易謂：「巧之小者有為，可得而闕；巧之大者無跡，不可得而知。」對張光賓學養創作之博奧，吾未能窺其萬一。

本文作者 | 趙宇脩

1962年生於台北，國立藝術學院美術系畢業，國立臺灣師範大學美術研究所畢業。現任教於國立臺北藝術大學美術學系。2008年關渡美術館「任其自然——張光賓教授95歲草書唐詩暨焦墨山水展」策展，2009年鳳甲美術館「墨·虛有」書法個展，2010年太平洋文化基金會藝術中心「賦筆興」水墨個展。



《荒江古渡》83×34cm／2002

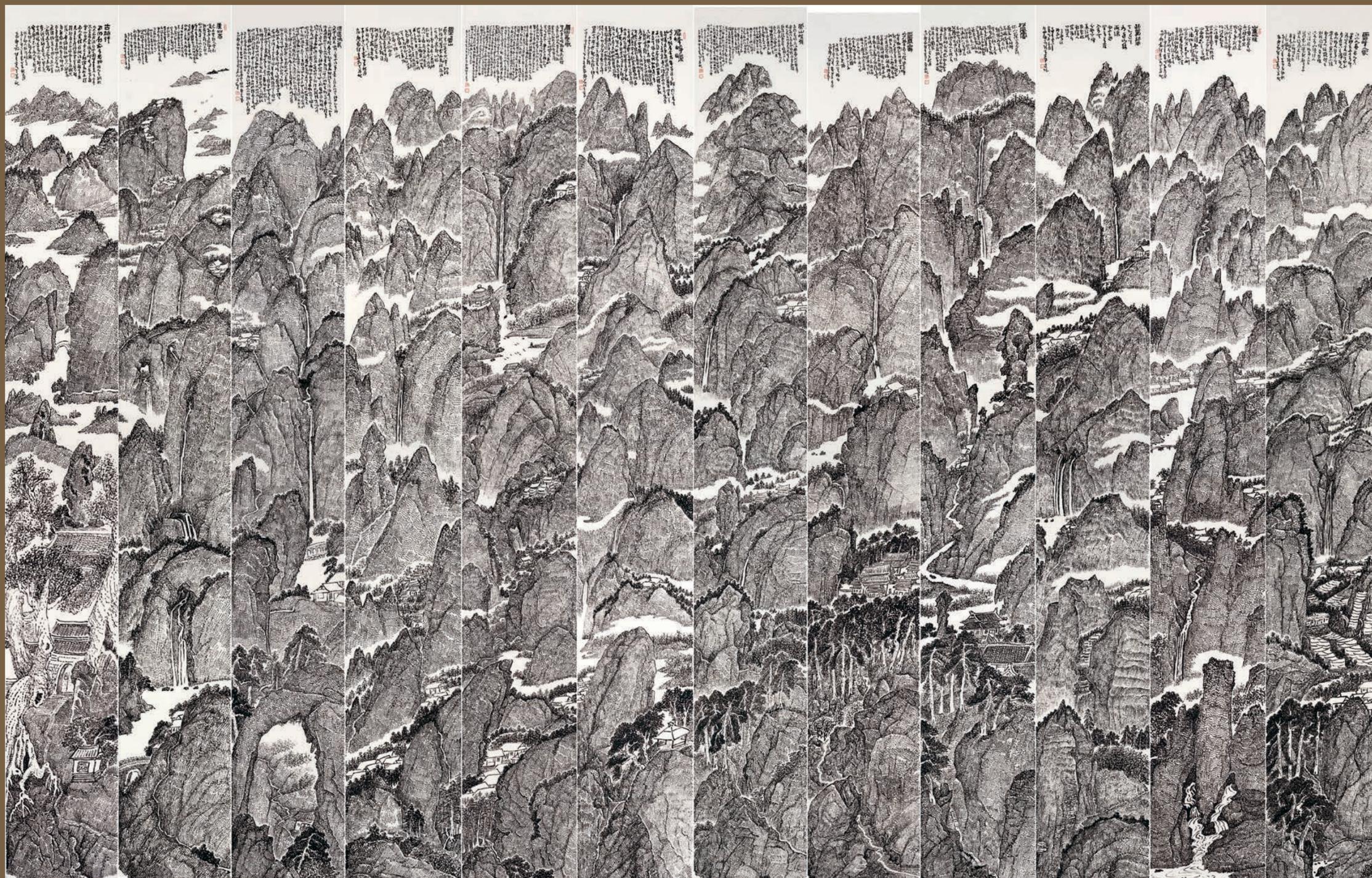
《荒江古渡》作於88歲，屬於中期（83歲以後）的作品。筆致峻發，草木蔥蘢，令人想望山居歲月。結景飽滿，藉流洩之水瀑，與飛提紙上之焦墨，顯其鬆靈。此作漫天鋪點，隨意堆垛之皴點，細玩皆是跌宕之草情篆意，畫法無非書法。遠觀則川嶽燦然，景物銷溶其中，頗有時空幻妄之感。書寫意趣超越形影的附屬，幾欲掙脫而出。

中期作品的特徵是「焦墨散點皴」，純用濃墨、焦墨作畫，皴點筆致方向不一，筆法帶有草書意趣。此法捨去用水、用色和淡墨層次，端賴筆法的提按皴擦寫出意趣。若無沉著靜謐心境和深湛草書功力，恐難降伏滿紙躁妄。此期的代表作還有《永州八記》、《醉翁亭記》、《玩芳亭》等。對於創作，他始終抱持著「不願意走人家的陳路」的理念，逐漸創造出個人語彙。



《夢遊天姥吟留別》59×95cm／1995

《夢遊天姥吟留別》作於81歲，以張光賓自己的創作分期來看，仍屬於早期的作品（55歲至82歲）。特徵是畫法「似亂不亂，亂中有理」。張光賓山水創作題材除了小時候四川達縣香爐山的山居經驗，也常從古代遊記文學獲得靈感。此作即轉寫李白記述夢境的七言古詩，並題誌原詩於天際，奇麗明媚，意境雄偉。如其自道「落實『畫中有詩，詩中有畫』的雅趣，將古代文人詩詞中的意境悠然重現。」

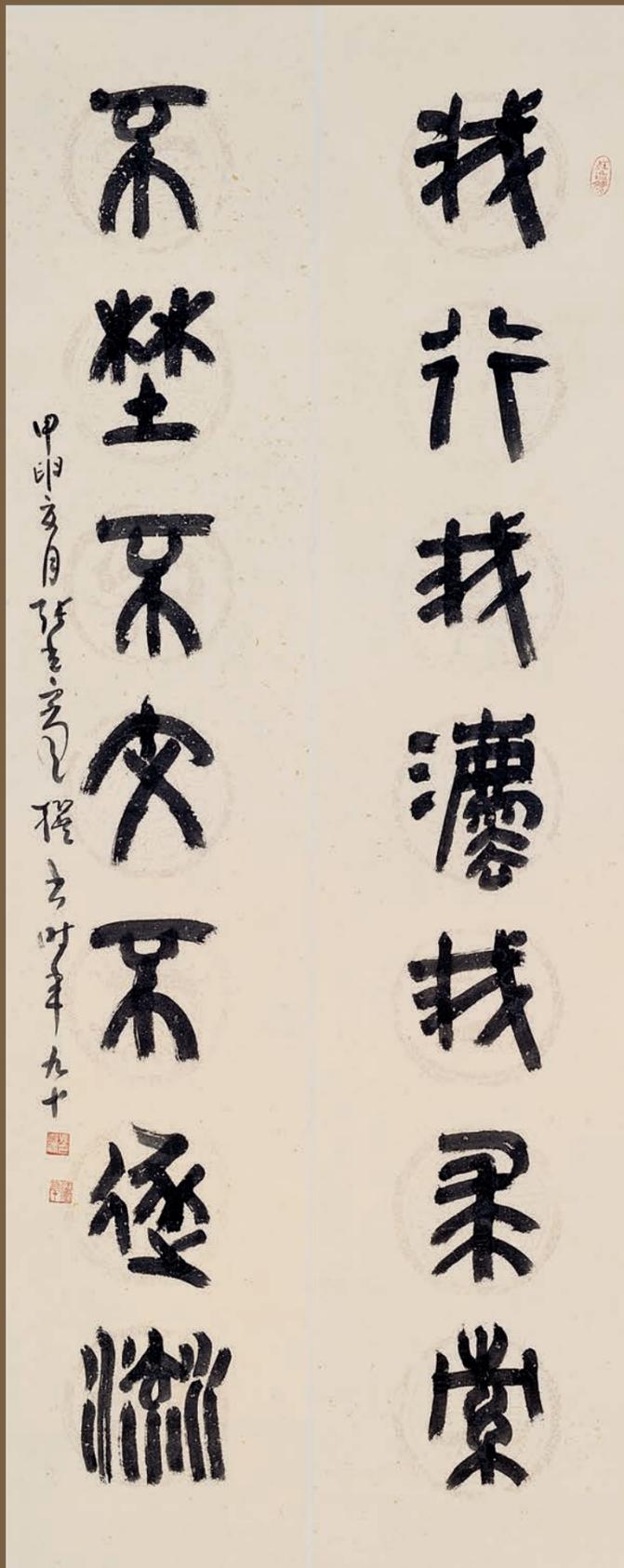


《焦墨山水十二條軸》 47×360cm ×12/2008

《焦墨山水十二條軸》為高3.6公尺，寬5.6公尺的巨製，作於94歲高齡，為晚期（91歲以後）所創「焦墨排點皴」代表作之一，備具獨特的山水語境。近觀墨點排列整飭如棋子，別具抽象意味與童趣，打破皴法「山石紋理，筆墨組合」的傳統旨

趣，遠看卻是奇崛的構築感。近看、遠觀形成有趣的視覺拉鋸，標誌出清晰的個人語彙和異質化的山水特質，也帶出一種現代性。但他只是自謙「自己有了自由自在的一種玩法」。此作寫蒼古重鬱卻饒富人煙，輔以樸拙天成的綿密草

書，筆下盡駭一世紀來人生閱歷，是其書畫成就究竟之呈現。他曾言「點之奧蘊難盡言之，點是線之延伸，也為線之精靈，一點乃萬物之源，筆隨轉點線縈繞，畫境變幻無可端的，神妙難測！」正可為此作品轉註。

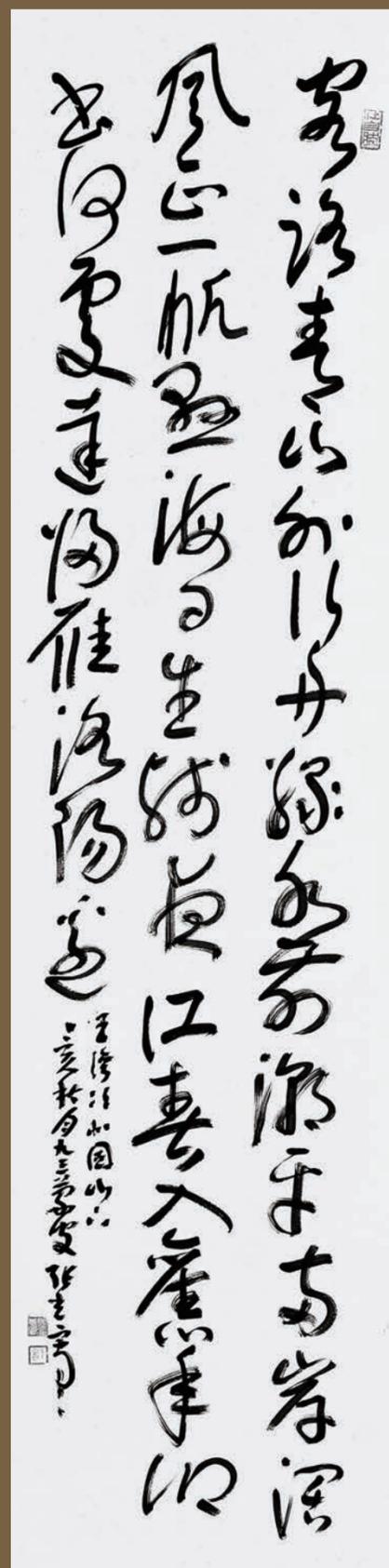


隸書《我行·不野》聯

22×102cm X2/2004

釋文：我行我法我求索，不野不文不逐流。  
款識：甲申夏月張光賓撰書時年九十

「我行我法我求索，不野不文不逐流」，為張光賓先生自撰的對聯，表徵其藝術追求之態度。以秦簡之古隸筆調寫就，篆法隸意合於一爐，了無當代尚勻求妍的習氣。面目樸拙婉通，不衫不履；走筆不可羈勒，行止隨興。深具古意與童心，觀之能令躁釋矜平。



草書《王灣次北固山下》35×137.5cm/2007

釋文：客路青山外，行舟綠水前。潮平兩岸闊，風正一帆懸。  
海日生殘夜，江春入舊年。鄉書何處達，歸雁洛陽邊。  
款識：王灣次北固山下丁亥秋月九日張光賓

93歲書《草書唐詩三百首》三百餘軸，捐贈關渡美術館，此為其中一幀。其草書從明人上溯晉唐，融會晉王羲之《十七帖》、唐懷素《自敘帖》、唐孫過庭《書譜》、元釋溥光《草庵歌》、明八大山人等，自成一格。有二王形影，而不取妍麗，有懷素的縱逸，而不取狂怪。更有先生獨具如打太極般的綿勁，和點畫間的自然與平實，沒有奇異的結體章法，筆線也不滲透過份的情緒張力。其線性品質維繫了與人生境界相同的追求。

## 紀事

- 1915 農曆乙卯年10月28日（即國曆12月4日）生於四川省達縣香爐山。字序賢，號于寰。
- 1945 6月，國立藝專三年制國畫科畢業（原北平、杭州藝專，戰時合併改稱）。在學時曾受業於黃君璧、傅抱石、潘天壽、豐子愷、李可染、高鴻緒諸名家，得傅抱石、李可染薰陶較著。
- 1946 1月，隨三民主義青年團赴東北，參加戰後復員青年組訓工作。
- 1947 秋，個展於遼北省四平街。  
主編《大眾日報》美術週刊版；及《十四年》月刊。
- 1948 7月來臺。
- 1951 春，個展於高雄市左營（四海一家）。
- 1966 5月，個展於臺北市國軍文藝活動中心。
- 1967 10月，獲臺灣省第22屆全省美展書法部第一名。
- 1969 自國防部諮議退伍。任職國立故宮博物院編輯。
- 1971 自第六屆全國美展開始免審查邀請參展，至今未曾間斷（繪畫部）。
- 1975 10月，編著《元四大家》，臺北：故宮博物院出版。
- 1978 8月，作品被選刊《中國當代名家畫集》，臺北：成文出版社出版。
- 1979 5月，著《元朝書畫史研究論集》，臺北：故宮博物院出版。此書彙集1975年以來，在《故宮季刊》等學術刊物所發表論文，共九篇。其中討論元黃公望《富春山居》圖真偽問題四篇最為重要。  
獲第十六屆中華民國國畫學會繪畫理論金爵獎。  
參加「三人行藝集」書畫聯展於省立博物館。
- 1980 1月，發表〈元玄儒句曲外史貞居先生張雨年表〉於《美術學報》（中華民國國畫學會出版）。  
3月，編著《元畫精華》，臺北：故宮博物院出版。  
春，發表〈從王右軍書樂毅論傳衍辨宋人摹搨冊〉於《故宮季刊》。  
自第九屆全國美展開始受邀任籌備委員及評審委員至今。
- 1981 3月，獲邀出席「克利夫蘭中國書畫討論會」於美國克利夫蘭美術館。會後順道訪問華盛頓佛利爾、紐約大都會、普林斯頓、波士頓、哈佛以及加州大學等美術博物館參觀中國古書畫。  
10月，編著《中國花竹畫》，臺北：光復書局出版。參加「三人行藝集」書畫聯展於省立博物館。  
12月，著《中華書法史》，臺北：商務印書館出版。

- 1982 受聘任教國立藝術學院（現名國立臺北藝術大學）美術學系，教授書法研究等課程。
- 1984 春，發表〈惲向的山水畫——兼析傅黃潛本富春圖與惲向山水畫的關係〉於《故宮學術季刊》。  
1月，獲邀出席「中國書法國際學術研討會」於臺北，並發表〈試論遞傳元代之顏書墨跡及其影響〉一文。  
3月，受邀「一〇〇國畫西畫名家聯展」於臺南市立文化中心。  
7月，受邀「大專美術科系教授聯展」於臺北市立美術館。  
冬，當選第七屆中國美術協會理事。
- 1985 2月，受邀「國際水墨畫特展」於臺北市立美術館，並撰〈水墨畫的界定〉一文。  
秋，發表〈得意忘形談中國畫的美〉於《故宮學術季刊》。  
12月，受邀「全省美展四十年回顧展」於省立博物館。
- 1986 1月，發表〈俞和書樂毅論與趙孟頫書汲黯傳〉於國立歷史博物館館刊。  
11月，受邀「畫家畫臺北——印象臺北展」於臺北市立美術館。
- 1987 春，發表〈元代山西兩李學士生平及書畫〉於《故宮學術季刊》。  
1月，著《書法藝術》，臺北：行政院文建會出版。  
3月，參加「三人行藝集聯展」於省立博物館。  
11月，發表〈元吳太素松齋梅譜及相關問題的探討〉於《蔣慰堂先生九秩榮慶論文集》。  
冬，自國立故宮博物院書畫處研究員退休。
- 1988 2月，受邀書畫個展於國立歷史博物館國家畫廊，並獲頒榮譽金章。  
3月，受邀「韓、中、日國際展」於韓國（漢城奧運）。  
6月，受邀「中華民國美術發展展覽」於臺灣省立美術館。  
8月，個展於高雄名人畫廊。  
10月，作品被選刊於《中國當代書畫選》，香港：漢榮書局出版。  
獲邀參加「中華民國當代美展」，巡迴中南美洲展出。
- 1990 5月，受邀「臺灣美術三百年作品展」於省立美術館。
- 1991 4月，獲頒第十四屆中興文藝獎書法類獎章。  
7月，出席慶祝中華民國建國八十年「中國古藝術文物討論會」於故宮博物院，並發表〈元玄儒張雨生平及書法〉於討論會論文集。  
9月，發表〈元張雨自書詩草〉於《故宮文物》月刊。  
11月，著《最美麗的文字》，臺北：故宮博物院出版。
- 1992 1月，著《張光賓書作集》，臺北：書法與藝術社出版。  
10月，發表〈宣和書畫二譜宋刻質疑〉於《故宮文物》月刊。

- 1993 12月，受邀舉辦「張光賓先生癸酉年書畫展」於臺北玄門藝術中心，並由該中心出版書畫集。  
捐出新台幣100萬元給國立台北藝術大學作為獎助學金基金。
- 1995 4月，上海商業儲蓄銀行創立八十周年，舉辦「八十之美——資深藝術家聯展」，應邀參展。
- 1997 4月，臺灣省立美術館邀請個展，並印行《張光賓丁丑年書畫展作品集》。  
12月，中國美術協會頒贈當代美術家創作成就與書法家獎座（銅雕）。  
再捐新台幣100萬元給國立台北藝術大學。
- 1998 12月，賀國立臺灣文學館、國立文化資產保存研究中心籌備處南遷對聯，經該處同仁表決通過納入典藏。  
捐贈新台幣200萬元在家鄉四川省達縣沿河鄉興建「中文賓賓小學」，造福鄉梓，著力教育。
- 1999 12月，獲國立文化資產保存研究中心籌備處購藏山水畫乙幅。
- 2000 8月，應邀書將軍鄉人洪碧山詩，刊登《將軍鄉人拾穗》，臺南：財團法人西甲文化傳習基金會出版。
- 2001 12月，獲中華民國資深青商總會頒贈第九屆全球中華文化藝術薪傳獎「中華書藝獎」。
- 2002 5月，韓國世界足球賽期間，應邀「東亞細亞筆墨精神展——草神」聯展。  
捐贈「中國書法藝術基金會」新台幣100萬元，作為推廣書法文化之用。  
9月，中國書法學會四十周年慶，獲頒書法功勞獎獎章一座。  
10月，應邀出席「臺灣二〇〇二年東亞繪畫史研討會」。
- 2003 3月，應邀參加長流美術館「時間的刻度——臺灣美術戰後五十年展」。  
90歲生日，應邀於臺南縣將軍鄉文史廳舉辦「張光賓書畫義賣展」，義賣所得一百多萬元捐助財團法人滬汪人薪傳文化基金會興建「鹽分地帶文化館」。並出版《詠北門區詩等——張光賓癸未年書畫集》。  
12月20日應中華民國書法教育學會之邀，於師大畫廊舉辦「張光賓九十書畫展」，並由意研堂出版，蕙風堂發行《張光賓書畫集》。
- 2004 9月17日應國立歷史博物館之邀，於國家畫廊舉辦「筆花墨雨——張光賓教授九十回顧展」，並出版作品集。  
捐贈「中華書道學會」新台幣50萬元，舉辦「懷素自敘帖與唐代草書」國際學術研討會（兩岸三地），會中學者專家對現藏於台灣故宮博物院的唐代草書巨蹟「懷素自敘帖」真贋問題有重大發現，學術界咸認這是數十年來最重要的一次學術討論會。
- 2005 4月，應中央警察大學之邀，在該校「世界警察博物館」舉行「張光賓教授九十書畫展」。  
8月，應中華民國書法教育學會之邀，於國父紀念館中山畫廊舉辦「馳毫驟墨——張光賓書畫情懷七十載」書畫展。  
9月，受邀「張光賓鄭善禧書畫聯展」於福華沙龍展出，並出版作品集。晚期個人獨特繪畫風格「焦墨排點皴」形成。  
再次捐贈國立台北藝術大學獎助學金新台幣300萬元。

- 2006 獲頒國家文化總會之「第一屆當代藝術風：藝術傳承貢獻獎」。  
再度捐贈「中華書道學會」新台幣20萬元，籌辦「書法與文字」學術研討會；並捐贈新台幣20萬元、對聯100幅、山水畫精品30件予滄廬書會，以供蒐集整理臺員大書家曹秋圃詩文書法之費用。  
捐贈隸書作品《元人白斑西湖賦》32條屏及山水畫精品一件《畫元人鮮于樞支離叟圖》予母校杭州「中國美術學院」典藏。
- 2007 受邀「天書」現代畫展於臺北一票人票畫空間。  
捐贈《白湛淵西湖賦》八尺32條屏，並《支離叟圖》予母校中國美術學院。  
3月，出版《隸書白湛淵西湖賦》由蕙風堂發行。  
12月，國立歷史博物館出版「口述歷史叢書9；前輩書畫家系列8」：《張光賓——筆華墨雨》。  
捐贈新台幣60萬元予「台灣中國書法學會」舉辦「翰墨千秋——台灣當代書法風貌大展」。
- 2008 10月，出版《草書唐詩三百首》由蕙風堂發行。  
11月，出版文集《讀書說畫——台北故宮行走二十年》由蕙風堂發行。  
11月，應邀於鹽分地帶文化館舉辦「張光賓書畫近作義展」。  
受邀國立臺北藝術大學關渡美術館個展「任其自然——張光賓教授95歲草書唐詩暨焦墨山水展」，並捐贈《草書唐詩三百首》310件及山水軸四卷，交關渡美術館典藏。
- 2009 9月，出版《台灣名家美術100年——張光賓》由香柏樹文化發行。
- 2010 1月，獲頒行政院文化獎。  
2月，受邀於國父紀念館個展「向晚逸興書畫情——張光賓教授九十歲後書畫展」，並出版作品集。  
受邀「張光賓鄭善禧書畫聯展」於福華沙龍。  
獲頒國家文藝獎。

作曲家

# 賴德和

## 得獎理由

長期持續鑽研音樂創作，融合東、西方文化傳統，卓然有成。作品風格獨特、技法洗鍊，並具當代藝術潮流之多元性。

藝術創作圓融流暢，既富詩意又具本土性。

積極吸取時代思潮，開放與包容的創作態度，啟發年輕學子。





## 得獎感言

音樂創作對我而言，只是簡單的反映我「活著」的唯一方式。說得明白一點，除了音樂寫作我無一技之長，除了音樂寫作我也毫無生命價值可言。藝術對有些人來說，是追求奔向絕對終極理想或企圖達到大音希聲的境界，這些高則高矣！恐已超出藝術所能表達的範疇。對我而言，藝術所能者，在天人之際，以企慕蒼茫之心，讚嘆人間之悲欣而已。也可以說是，把自己的感懷，為這個時代留下聲音的見證。

從文明發展的歷程來看，整個人類文明是一個奔向規範的歷程，然而形式遞增，存在遞減。所以「創作」從個人生命來說需要回溯兒童（保有赤子之心）；從歷史角度來說需要回溯原始（尋回自然之情）。換句話說，創作的深度內涵，就是一種永不休止、對抗人文僵化規範，且逆向還原存在的本原。

這種幽微的心靈追求，從少壯時對音樂的憧憬一路踉蹌走來，倏而年近七旬，其間挫折、困頓時而有之。所幸樂界前賢、友儕多所提攜支持，懷抱感恩之心，走我未竟之路。

# 追尋原鄉生命力的音樂詩人

## 賴德和

文 | 顏綠芬 圖 | 賴德和提供

他生於動亂的時代、成長於困頓的環境，憑著努力，18歲就成為國小教師，可以一輩子不愁衣食。而音樂的精靈卻呼喚著，他不惜放下教職，考進國立藝專音樂科作曲組，從此走入音樂創作的不歸路。

### 成長與就學（1943-1973）

賴德和，彰化縣員林鎮人，出生於1943年2月25日，父祖輩早已在此落地生根了。時值日治時代末期，台灣很快就進入盟軍轟炸的緊張狀態。母親生他時已經37歲，唯一的兄弟是大他17歲的大哥。母親說，在他之前曾生下兩個姐姐，都在襁褓時就夭折了。記憶中，家中的經濟是大哥和母親撐著，在火車站前經營小吃攤。

念初中時，母親一大早起來準備賣食，由賴德和騎腳踏車載著送到小吃攤。他生來瘦小，兩個



國立藝術學院蘆洲時期和音樂系第一屆學生合影。

大水桶熱食，掛在腳踏車前左右手把邊，搖搖晃晃，既擔心傾斜倒出、又擔心燙到，幾乎每天上學都會遲到。也許因家境不好、也許是常遲到，他從小木訥寡言，甚至有點畏縮，總是默默地做著大人交代的事，也不與人爭吵。他喜歡看書，常常一卷在手，母親不識字，總愛向鄰里誇耀：「阮阿和足乖世，整天都在看書。」卻不知道，他多半看的是課外書，不是教科書。

賴德和少年時，台灣正處於政治、經濟、社會的劇變中，戒嚴剛剛開始（1949年5月20日起）、四萬元舊台幣換一元新台幣、一百多萬外省人口隨著中央政府在短期內湧入。失業、物價飆漲、社會變動，人們在戰火下倖存，在醫療衛生條件低落、民生物資欠缺中生活，尤其對變動後的社會之重新適應，其精神上之苦悶可想而知，大家對音樂、戲曲娛樂的需求就更加迫切。傳統戲曲在歷經皇民化運動的禁制，戰後又重新活絡起來。迎神賽會沿街的鑼鼓喧天，以及土地公廟、媽祖廟前戲棚下的文武場音樂，是賴德和記憶中童年的音樂生活。賴德和提到，他總是喜愛跟隨祖母去戲院買票看戲，或每逢有地方廟會節慶時，在廟口看野台戲，欣賞歌仔戲、北管戲等。

賴德和說：

媽媽說我小時候很乖，坐在小板凳上可以一聽就是一個下午或是一個晚上。我自己印象所及的就是「排場」，也就是經常在廟口純演奏不演戲的南北管，我寧願聽也不願跟別的小朋友玩，所以南管、北管、歌仔戲，就是我小時候整個的音樂啟蒙教育。

回想起辛苦持家的母親，三不五時也愛唱唱歌，但是母親的歌聲卻都是淒苦的歌謠，像歌仔戲的哭調、流行歌雨夜花之類的，唱著唱著，母親就會哭起來。小學四年級，來了一位外省籍的女老師鄭玉琦，她按表操課，決不漏失任何一科，音樂課有發聲練習、認譜、視唱等，美勞課也絲毫不放鬆，賴德和常常在這兩門課上表現的比同學好，鄭老師亦不吝給予稱讚。漸漸地，賴德和不僅美勞、音樂成績好，原本吊車尾的學科也逐漸好轉，在班上的名次越來越往前移，而能在畢業後，順利考上員林實驗中學初中部。員林實驗中學原是「澎湖防衛司令部子弟學校」1953年從澎湖遷來的，是一所為流亡學生所設的中學，初期有初中部、高中部、高工部、師範部，學生有來自山東、河南的數千多名，和來自滇緬等地的學生，另有少數名額給本地生。初中畢業後，賴德和順利考上同校師範部，開始學習風琴，更進一步接觸到西洋音樂，有系統的學習樂理和樂器演奏，也摸索把玩口琴和吉他，建立了他對「和聲」的聽覺經驗。

師範畢業後，賴德和先在彰化縣芳苑鄉路上國校任職一年，後轉任永靖鄉的福興國校二年，這三年國小教師的執教成為他日後許多工作的實務背景，像成立音樂實驗班、為兒童創作鋼琴曲、出國學習奧福教學法等。出了社會，有了穩定的教書工作，不到20歲的賴德和卻覺得學海無涯，尤其對音樂的喜愛與日俱增，他有強烈的企圖心，想再升學。他從朋友處知道國立藝專有作曲組，於是努力自修，樂理已有基礎，買了一本「和聲學」，一邊研究、一邊作練習。自己無多餘的錢可以上鋼琴課，也只有靠苦練了。

21歲的這一年，賴德和報考了國立藝專（今國立台灣藝術大學），術科考得很好，學科差強人意，只有備取。他很難過，只怪自己太自信，小看了初中程度的學科考試，所有時間都花在術科上，到底已經離開學校好多年了。未料，開學前，突然接到藝專的通知，叫他去報到，讓他欣喜若狂。進入了正式的音樂科班，這是他正式學習音樂創作的開始。陳懋良是賴德和作曲的啟蒙老師，先後又師從史惟亮、許常惠、蕭而化、劉德義等教授。專三時，他結婚了，專四時，就當了爸爸。這一年，由陳懋良老師帶領他、專五的沈錦堂，和已畢業的馬水龍、游



國立藝術學院時期的賴德和（1984年左右）。

昌發、溫隆信等人共組「向日葵樂會」，進行作曲發表會，他首次發表木管五重奏《六月的夢》，為他往後40年的創作生涯開啟了序幕。「向日葵樂會」接下來的三次音樂會，賴德和又發表了《閒夢遠》（給女聲三部合唱及弦樂團）、《童年鄉間》（鋼琴組曲）、以及藝術歌曲《憶故人》和《漁歌子》、木管五重奏《閒情二章》等作品。

藝專畢業後，賴德和服了兩年兵役。當兵時，他結識了後來成為畢生好友的陳忠信（1949-）。陳忠信畢業於東海數學系，筆名杭之，後來成為《美麗島》雜誌主編，亦是美麗島事件受刑人之一，曾任國家安全會議副秘書長。陳忠信是影響他作曲人生的重要友人之一，兩人從新兵訓練中心到花蓮防砲學校到馬祖雷達班，都在一起。陳忠信興趣廣泛，學識豐富、文采過人，舉凡文學、音樂、哲學、美學，都能侃侃而談，並樂於將個人學習、心得、生命經驗中的領悟與賴德和分享，這些思想的交流間接影響他日後的許多思考。

兵役結束後，賴德和回到母校擔任音樂科助教。

### 省交時期（1973 - 1978）——青年作曲家嶄露頭角

1973年，他藝專的恩師史惟亮接任台灣省立交響樂團（簡稱省交，今國台交）團長，召喚他：「我要擴充研究部，延攬作曲和學術研究人才，你就到研究部來專心作曲。」跟隨史團長的兩年，讓賴德和擴充了眼界，每個週末他和同仁必須北上參加由中國電視公司主辦、俞大綱講授的「京劇藝術之美」研習會，參與的學員另有舞蹈家劉鳳學、林懷民，戲劇學者吳靜吉，畫家奚淞、蔣勳，攝影家姚孟嘉，以及作家吳美雲等人。透過俞大綱講授有關戲曲藝術的課程，開啟賴德和對傳統戲曲的眼界，他學習了京劇鑼鼓的演練和在戲曲上的實務，傳統戲曲的美不只是在書上的理論，或只是用眼睛去欣賞。除此之外，在省交工作之餘，賴德和經由史惟亮的引介到東海大學音樂系的民族音樂研究室，從事由「中國民族音樂研究中心」過去所採集的民歌採集音樂之整理、轉拷貝、聽寫記譜等工作。這兩年在民族音樂研究室的工作，讓他接觸到台灣原住民各族群的音樂以及台灣各地的民歌，包括陳達的歌。這深刻的民歌研究深遠地影響了他往後的音樂創作。

他說：

在1973-1974年間，他們採集的民歌，我聽的最周到，因為每一首都聽，而且聽好幾遍，山地各族的音樂、陳達的歌聲，我聽了兩年，……這些經驗對我來說，除了從小時候廟口的那些南北管、歌仔戲之外，我又領受一些鄉



「向日葵樂會」歷屆節目單。（馬水龍提供）

野之音——真正民間的聲音，這是史惟亮對我刻意或者無心插柳，我不知道。總之，對我影響很大。

史惟亮在省交團長任內雖然只有短短兩年，賴德和倒是持續了五年的時間在中部耕耘。這段時期，他也協助臺灣省立交響樂團設立台中光復國小與雙十國中音樂實驗班之課務安排。他也為此創作了童聲三部合唱曲《小河瘦了》、《過新年》、《數目歌》。而最大的成就與挑戰，則是與林懷民合作，創作出舞劇音樂《待嫁娘》（雙簧管及弦樂四重奏）和《眾妙》（舞劇名《白蛇傳》），尤其《眾妙》這首為傳統樂器和打擊樂器而寫的室內樂，可說是他早期最具代表性的作品之一。賴德和描述創作過程中的思考：

回想當年創作《白蛇傳》，林懷民數度南下台中，我們徜徉在早溪邊的竹林裡，聽取他對舞劇的種種構思，舉凡道具的材質，服裝的樣式、色調，角色的進出場，甚至是人物內心的刻畫，鉅細靡遺地敘述。其後在無數個黃昏夜晚中，我捕捉那與舞台畫面融合的聲音，最後選定簫、胡琴、琵琶、古箏四種傳統樂器。這些傳統樂器，一向有非常自由的性格，這種性格可以從不定的時值、飄忽的強弱和多變化的裝飾音上看出來。這些都是構思這首樂曲的原始資源。為了拓展音色彩度及尋求新的推展動力，再加上大量的鑼鼓等敲擊樂器。一為抒寫一為暗示，形成兩個互相抗衡的對比群。《白蛇傳》無論從舞蹈或音樂的角度來看皆有平劇的影子，展現既現代又傳統的風格，這都是受惠於俞大綱先生所點燃文化尋根的火種。

以此為配樂而作的《白蛇傳》，由於林懷民和他能有充分的時間溝通和思考，完成的舞劇受到極大的歡迎，不管在國內或國外演出都歷久不衰。

1978年他獲得DAAD（德國學術交流協會）獎學金到奧地利薩爾茲堡研究奧福教學，並考入莫札特音樂院繼續作曲方面的學習。原本希望能多留一段時間，奈何獎學金並不寬裕，留職停薪之下亦無多餘收入，為了家庭，於1980年夏天回國，仍回省交任職。

### 投入教育行政與教學（1981-1988）

1981年8月，賴德和接受國立藝專音樂科馬水龍主任邀聘，從省交轉任該校音樂科專任講師；同時協助馬水龍投入國立藝術學院（今國立台北藝術大學）音樂系籌備工作。萬事起頭難，國內第一所藝術學院1982年夏天成立了，卻還沒有自己的校區，空間少、人手少，大家全心全力投入，創系主任馬水龍是個理想主義的拼命三郎，賴德和也充滿鬥志。他既要教書，又要兼辦



2005年雲門舞集在上海演出《紅樓夢》，賴德和（左二）與林懷民（左一）。



賴德和（右）與作曲家許常惠攝於1998年。

行政，創作更不能停。這一年他接受林懷民委託，為第二年規劃的紅樓夢舞劇創作一首大型管絃樂曲。一年半的時間，他完成了這首長達九十分鐘的交響曲鉅作，他說這首曲子非在期限內完成不可，因為檔期排好了、宣傳出去了，樂團等著排練、錄音師等著錄音、編舞者等著創作、舞群等著練習，還有服裝、舞台、道具燈光等設計者都在等著。他的曲子一天沒完成，其他人的工作都無法開始，他的壓力之大，非外人所能體會。終於，一切順利進行著，雲門舞集的十週年慶在10月以「紅樓夢」舞劇大製作圓滿達成。40歲的賴德和也成了文藝界炙手可熱的作曲家。

1984年，賴德和獲頒吳三連文藝獎（音樂類藝術獎），這是當時民間文藝獎中最高風評的一個獎，賴德和是繼許常惠、馬水龍、溫隆信之後，第四位得到這個榮譽的作曲家。得獎評定書中肯定他的動作與努力，特別是：

……賴德和先生善於運用現代西方作曲法，如動機發展，主題變奏或樂曲結構，但不落於俗套而又能併用綿延相生的東方樂句法，鑼鼓在舞台音樂中居領導、旁白、隱喻的功能。他的作品，可以說是把中國傳統戲曲音樂精神，用現代技巧再生的最佳範例。至於樂器編配法，他運用中西樂器，使它們發出繽紛多彩的音色，中國傳統樂器可以在他的作品發現新穎面貌。賴德和的作品數量雖不算多產，但技藝的精湛與創意的豐富，實為國內罕有的例子，尤其每個作品的成長與蛻變，在在顯示他的功力與突破。

1987年，他續完成了大型管絃樂作品《荊軻》交響詩，並在課餘擔任亞洲作曲家聯盟中華民國總會的秘書長，他更加的忙碌了。而這一年，他也獲得了教育部第十二屆國家文藝獎，聲望如旭日東昇。

但是，藝術學院的教學、行政，工作越來越忙，週末為了貼補家用還需教課，加上曲盟秘書長的義務職，他的負擔越來越重，他幾乎喘不過氣、幾乎無暇再顧及他畢生追求的理想——創作，加上他個人碰到一些人生哲學問題，苦思、困擾，一時竟無法解決，他覺得江郎才盡，好像快要完了……。突然，他做了一個決定，辭去了人人羨慕的藝術學院教職，隱匿了。

### 豐盈的創作與成果

蟄伏三年，賴德和離群索居、放空自己，讀書、散步、發呆、思考，暫時放下創作的筆。1991年10月的某一天，賴德和突然想要創作，一反之前毫無動力的狀況，重新沉澱生命後的他，動筆以十二音技法完成了弦樂四重奏，曲名《辛未深秋》，這僅是為了標明創作年，因為這作品對他而言，具有「新的開始」意義。賴德和表示：



賴德和，攝於2007年。

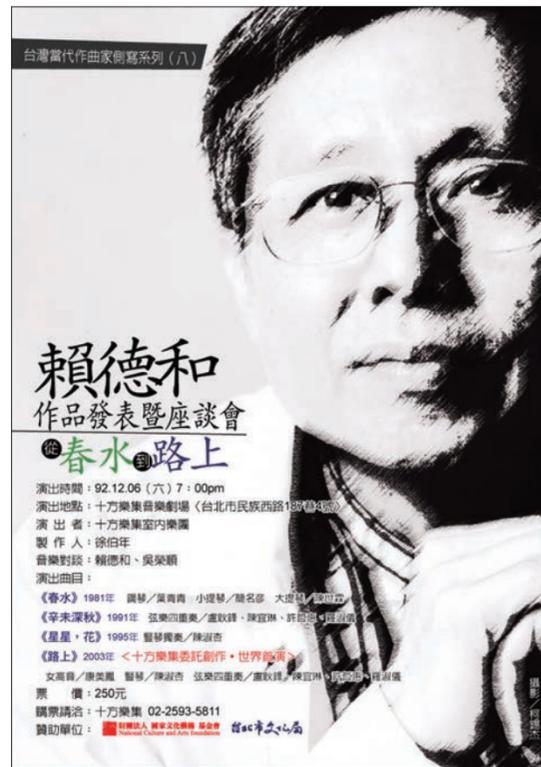
《辛未深秋》有七個樂章，形式上我受到易經圖像的啟示，第一樂章最短，第七樂章最長，第二樂章是中提琴的solo，第六樂章是大提琴的solo。總之它的形式和材料是兩兩相對，或相似，或相反……。當時我沒有想過要把這個作品演出，純粹是我三年來思考的結果，是我作品裡面最晦澀的，最深奧的。

於是，賴德和「重出江湖」，雖然仍很低調，創作靈感卻源源不絕，他幾乎每年都有一首管絃樂作品問世：《狂草》（1992，四管編制）、《莫春三月》（1993，三管編制）、《我的故鄉美麗島》（1994，大提琴協奏曲）、《鄉音——北管戲曲的聯想》（1995，小提琴與二管編制管絃樂）、《雙吹》（1996，兩支雙簧管及弦樂團）；他在1995年底前往美國，旅居在人文薈萃的國際大都會紐約，一直到1998年夏天。他持續創作，完成了幾首室內樂作品，也接受委託寫了多首打擊

樂作品。他說，這段時間，是他一生中創作力最旺盛的時期。在紐約的這段期間，接觸到一些中國來的學者、藝術家，他忽然體認到他與他們的不同，離開台灣，也格外想念故鄉的一切，他的中國意象漸漸地轉為台灣意識。或許應該說，當時的知識青年，開口閉口「中國文化」、「中國現代音樂的拓荒者」、「我們自己中國人的音樂」，主要是針對如排山倒海的西方文明霸權，想要掙脫外來文化的桎梏，想要從創作中尋找自我，中國



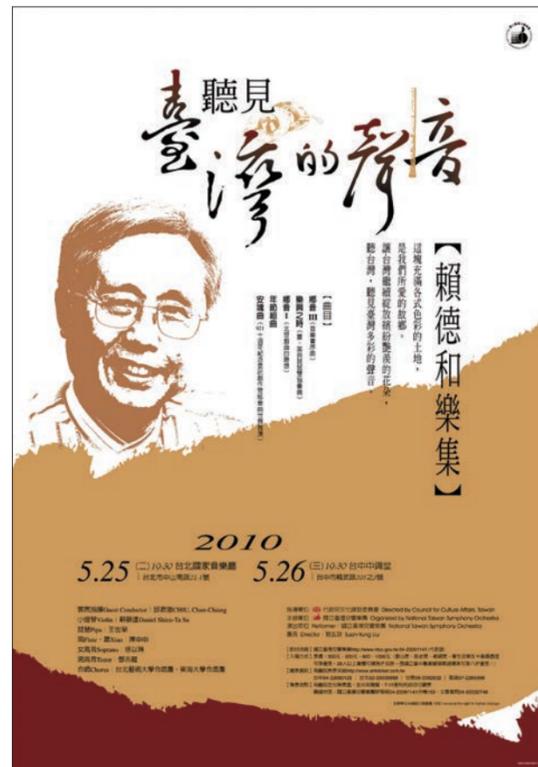
賴德和與申學庸攝於2005年上海。



2003年12月於十方樂集的作品發表會海報。



2010年交響曲《吾鄉印象》首演海報。



2010年「賴德和樂集」海報。

文化本來就存在於台灣，本來就是祖先傳承過來的，它只是在地化了，與這塊土地、人民融成了台灣文化了。但是，那個年代，「台灣文化」的概念和語彙並不普遍。90年代，台灣社會更民主、更開放，大家的眼界更廣闊了，而賴德和也在美國這個多種族的社會中、在紐約都市各種文化的碰撞中，尋找到自我。

從《辛未深秋》開始，賴德和雖然仍延續以往，為完成的作品取名字（他向來不用opus作品編號），像《狂草》、《莫春三月》、《我的故鄉美麗島》、《鄉音》、《雙吹》等，但不同過去的是，這些曲名看似標題音樂，其實都不是，在創作的過程，賴德和幾乎都是以純音樂的構想和結構來寫，就像他形容室內樂《牧歌》（1997）：

這是特殊的體驗，我只是單純的把心中渴望的聲音表達出來，這些聲音若能承載某些意義的話，也就是愛和感激。

繼《鄉音——北管戲曲的聯想》，他又寫了三首取材自台灣民間傳統音樂的作品，而成為鄉音系列，他在《鄉音IV》的樂曲解說中寫到：

1995年底我獲得文化建設基金管理委員會藝術家出國研究獎助金，旅居紐約將近三年。這段客居歲月一開始，正逢台灣總統直選，中共以飛彈威嚇台海安全，引起紐約僑界熱血沸騰。我生平首次參加遊行示威，包圍中共領事館抗議其暴行。鄉音IV就是在這種時空處境之下完成的作品。

《鄉音II——南管音樂的聯想》取材南管「秀才先行」和「梅花操」，《鄉音III》是音樂會序曲，取材阿里山鄒族的〈迎神曲〉和該譜的福佬民歌〈桃花過渡〉，《鄉音IV》是三樂章交響

曲，取材台灣民謠〈一隻鳥仔哮啾啾〉、歌仔戲〈走路調〉發展而經遠民歌〈小路〉、泰雅族的〈歡樂歌〉以及客家的〈平板〉山歌等。雖然用了民歌素材，賴德和在創作手法上卻更加自由，民族主義的理想並沒有被排除，現代主義的時代精神也融會在他的血液裡，五聲音階、全音音階、複調手法、十二音技法、純音響思考、時間的線性或非線性運用……等等，這些他都運用自如。

七年多的隱居、三年的紐約旅居，凝聚了更大更強的創作爆發力，他在1998年再度回到他參與創校創系、已改為台北藝術大學的「老東家」，重執教鞭，而委託創作也一個接一個。但是，老朋友也一個接一個離開，先是藝專同學、才子作曲家戴洪軒的英年早逝，接著欣賞他、鼓勵他的聲樂家劉寒雲也走了，而作曲家許常惠、陳懋良、盧炎也都在令人錯愕與不捨中先後離開了。

2003年，賴德和60歲了，創作力卻絲毫未減，教學之餘，幾乎所有的時間都花在寫作上，完成了多首擊樂作品，寫了三首台語藝術歌曲，還有簫、笛與琵琶雙協奏曲《樂興之時》、結合國樂團與管弦樂團的大型樂曲《楚漢》、舞劇《媽祖》等等。他嘗試突破過去、超越自我，的確，他的作品一首比一首精采，令人驚艷。

2008年8月，他自職職退休，更是全心全力奉獻於寫作。2009年7月完成嘔盡心血之作《安魂曲》（祭921台灣世紀末大地震），12月又完成長達45分鐘的四樂章交響曲《吾鄉印象》。今年春，這兩個作品先後於國家音樂廳演出，受到各界的讚賞與肯定。《安魂曲》的首演深入人心，感動了所有的觀眾；而《吾鄉印象》儼然是鄉音系列的延伸與集其大成。

接踵而來第十四屆國家文藝獎的頒贈，賴德和實至名歸。

#### 本文作者 | 顏綠芬

顏綠芬，德國柏林自由大學博士，先後主修歷史音樂學、民族音樂學，副修文化人類學。現任國立台北藝術大學音樂系暨音樂學研究所專任教授，曾擔任該校音樂系系主任、教務長、校務研究發展中心主任、《關渡音樂學刊》創刊號主編、師資培育中心主任、通識教育委員會主任委員等。曾獲教育部優秀教育人員獎，另外亦曾擔任教育部高中音樂課本審定委員會主委、教育部大學評鑑委員，以及國家文藝獎、金曲獎、金鼎獎等評審。研究領域及教授課程：二十世紀音樂、台灣當代音樂發展史、音樂評論、音樂理論與實際、音樂形式與風格、浪漫主義等。著作有《音樂欣賞》、《音樂評論》、《不固定樂思》、《台灣的音樂》、《台灣的真情樂章——郭芝苑》、《鄉土·鄉音·鄉情——張炫文的土地之戀》、《台灣當代作曲家》（主編）、《台灣音樂百科辭書》（當代篇主編）等。

賴德和的創作生涯從1967年的木管五重奏《六月的夢》第一次公開演出算起，已整整超過43年了。他的作品涵蓋〈漁歌子〉等十多首歌曲、鋼琴曲《年節組曲》等器樂獨奏七首、《待嫁娘》、《眾妙》等室內樂二十多首、《好戲上場》等打擊樂十多首，以及《紅樓夢》等管絃樂大型作品至少十三首。

### 《眾妙》 / 1975

1975年由洪建全文教基金會委託創作，林懷民編成舞劇《白蛇傳》，同年9月「雲門舞集」首度出國於新加坡首演。此後屢演不輟，三十多年來已超過四百多場，成為台灣劇場演出次數最為頻繁的現代音樂之一。

樂器編制為傳統樂器簫、胡琴、琵琶、古箏加上打擊樂器，作曲家認為「簫的悽惻和胡琴的哀怨可以互為應答，琵琶可為章節句讀及表現層次之厚薄，古箏則可以潤飾色彩，是一個很好的組合。」但傳統樂器由於先天音域寬度的限制和沒有和聲張力的依恃，為了使這首超過二十分鐘的樂曲能成為「有機體」，也就是在形式上能有所依歸，作曲家決定由四位擊樂演奏者大量使用打擊樂器（單皮鼓、堂鼓、鈸、鑼、木魚、響板等……）並予性格化，使它們和旋律樂器成為兩個互相抗衡的對比群，以之發展雙線的懸疑佈局，相互纏鬥，最後相互消融。

作曲家表示：

《眾妙》語出老子第一章，老子的哲學中，極言形上世界之不可定。不可定者，非不能掌握之意，乃是不可以確定概念把握，須以辯證之詭譎把握之。這一思考方式很可能影響了傳統音樂中對「音」的掌握走向「不定」的方向而踏上「境界型態」的路子。這一首音樂中嘗試把握這種型態的「音」，而使人存在可能的無限性之境界得以烘托而出。為此，我用老子書上的句子「眾妙」來題名這首音樂。

《眾妙》中常常出現單一樂器的獨白，有幾處只用打擊樂器，並使用即興手法，似乎在世俗情愛、妖界、靈界間飄蕩遊走。

### 鋼琴獨奏《年節組曲》 / 1979

這一冊兒童鋼琴曲集完成於1979年夏天。當時賴德和在奧地利薩爾茲堡的奧福學院（Orff Institut）學習兒童音樂教育，同時也在莫札特音樂院研究作曲。在莫札特音樂院他修了一門教育理論課程，那是教育觀念與理論的學習課程，期末需交作業，他便決定運用作曲專長來寫。可以說《年節組曲》從一開始就是要以教育的觀點而創作。寫作的動機是為了給兒子偉峰12歲的生日禮物，當時賴德和去國經年，正是鄉愁正濃的心境，加上新知識、新觀念的激盪，就以「生日禮物」借題發揮，把多年來的音樂觀濃縮概括在這些小曲裡。

取名《年節組曲》是因為八首小曲都是以我國的年節慶典或民俗活動為題，音樂也是富有描寫意味，相信這種生活的題材，更能引起學習彈奏的興趣。它們是：〈踩高蹺〉、〈打鑼鼓〉、〈跳加官〉、〈放煙火〉、〈過新年〉、〈孔子廟〉、〈中秋月〉、〈賽龍船〉。這些標題，有的是先命名才寫曲，如〈打鑼鼓〉、〈孔子廟〉，有的是創作完成後才命名，如〈跳加官〉、〈中秋月〉。〈打鑼鼓〉是用鋼琴作鑼鼓打擊樂的表現，以增一度和增八度的音樂聲響來傳達著傳統鑼鼓樂的「七」、「台」等聲音模擬。〈跳加官〉主要想法來自「跳加官」這個傳統藝術所呈現出的詼諧感，「跳加官」是過年期間，由人扮演的福祿財神給予商家祝賀的街頭表演，它有著很多笑果、喜悅和祝福在表演當中。關於〈中秋月〉，則是單純地對於八首樂曲的整體安排，因為整個組曲中，節奏性的表現較多，然以教育的角度設計，作者認為有需要以較旋律抒情性之樂曲安排在其中的一種學習。〈放煙火〉在創作時，是希望給予學習者感受如煙火般五彩的聲響安排，以及煙火所呈現多層次的動畫醞釀，每個樂句都是不規則，並運用和弦變換來表現著聲音上繽紛的色彩。每一個曲子都很短，一至四頁不等，且附上「給老師的話」，提示樂曲彈奏的重點。

樂譜曾由屹齋出版社出版，有聲資料收錄於綠洲出版社《現代台灣音樂創作專輯》第一輯。

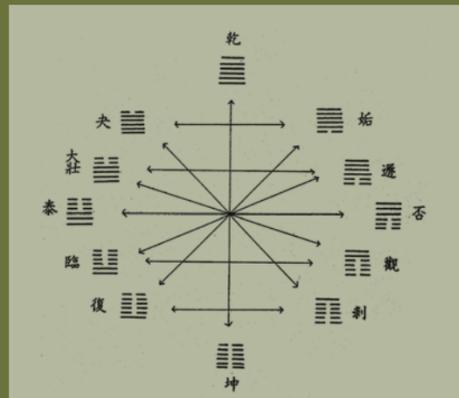
### 弦樂四重奏《辛未深秋》 / 1991

這首室內樂作於1991年（辛未年）10月初至11月底，曲名「辛未深秋」僅為標明創作日期，是作曲家在隱居數年後的第一個作品。完成曲子後，作者先是巧遇作曲家老友吳丁連，他在看過《辛未深秋》後認為，這個作品不同於過去賴德和個人的風格，並表示作品很前衛，極力勸說務必想辦法演出，此作品也促成賴德和與馬水龍在久別後的重新聯繫。此作品於1992年獲頒文建會室內樂類音樂創作獎，並在馬水龍安排下，1993年於「九三年春秋樂集」的秋之音樂會中首演。

全曲共分為七個樂章，以第四樂章為中心，呈現第一與第七、第二與第六、第三與第五各樂章之間的對偶關係。各對偶之間以演奏型態、時間長度、音樂素材等多重關係，彼此相似或彼此相反。各樂章形式結構關係簡表如下：

樂章	曲長	形式結構關係
I	40"	最短的樂章，素材呈現
II	70"	中提琴獨奏
III	50"	點狀織度、間奏曲性格
IV	140"	最快的樂章
V	100"	線狀織度、間奏曲性格
VI	190"	大提琴獨奏
VII	250"	最長的樂章，各樂章的發展及再現

這樣的形式結構是啟發自「先天六十四卦直圖」



## 「鄉音系列」《鄉音I》至《鄉音IV》

《鄉音I——北管戲曲的聯想》，為小提琴及管弦樂（1995）

《鄉音II——南管音樂的聯想》，為小提琴及室內樂（1997）

《鄉音III——為管弦樂的音樂會序曲》（1997）

《鄉音IV——三樂章管弦樂曲》（1998）

「鄉音」是作曲家取材自台灣民間傳統音樂的一系列創作計畫。創作背景回溯至1995年底，當時他獲得國家文藝基金會出國進修獎助金，旅居紐約為時三年。這段客居歲月一開始，正逢台灣總統直選，中共以飛彈威嚇台海安全，引起紐約僑界熱血沸騰。賴德和生平首次參加遊行示威，包圍中共領事館抗議其暴行。鄉音系列就是在這種時空處境之下完成的作品。

《鄉音I》是取材自北管戲曲中「倒板」、「緊中慢」的唱腔及扮仙戲中的「西王母」曲牌，將它轉化為小提琴及管弦樂合奏之形式。雖然創作本曲的初衷是為抒發鄉愁，然而經過現代熟悉的編制及表現方法，即使聽眾不識何謂北管，亦無礙於欣賞。本曲完成於1995年，由小提琴家胡乃元及布魯克林愛樂交響樂團在紐約首演。

《鄉音II》是四首中唯一的室內樂作品，編制除了獨奏小提琴之外，有小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴及豎琴、擊樂各一，其中擊樂兼鋼片琴、大鼓、鼓（或椰子）和南管拍板。全曲為單一樂章，但分為前3/4的緩板和後1/4的急板。在緩板中獨奏小提琴莊嚴的雙弦音主題之後有一個完整的樂段是直接取材自南管散曲〈秀才先行〉，而急板的概念則源自南管的〈梅花操〉。本曲企圖將南管音樂深情至極的美感，轉化為現代熟悉的表現方式，換一個角度說是作曲家對南管音樂的禮讚。

《鄉音III》為單樂章，其素材有二，一是阿里山鄒族祭典時演唱的迎神曲，二是詠諧的福佬民歌「桃花過渡」。本曲由台北市立交響樂團委託創作，完成於1997年12月。

《鄉音IV》是三管編制的三樂章管弦樂曲，鄉音系列的特徵是以民歌和戲曲為素材，本曲也不例外。第一樂章有福佬民歌〈一隻鳥仔啾啾啾〉，第二樂章由歌仔戲〈走路調〉發展而成，第三樂章包括綏遠民歌〈小路〉、泰雅族的〈歡樂歌〉以及客家的〈平板〉山歌。這些民歌的出現，都是當樂曲營造出某些情緒焦點時，做素樸的引用點到為止。音響在調性與非調性之間穿梭轉換，試圖由線性時間與非線性時間的切割，造成時空換置的滄桑與感懷。本曲是由文基會創作補助，完稿後十年，於2008年4月18日才由台北市立交響樂團首演，郭聯昌指揮。之後，收錄於由台灣作曲家協會出版的CD《台灣當代作曲家管弦樂作品合集》中。2009年兩廳院出版樂典CD，第3集收錄《紅樓夢》交響曲以及此曲，由簡文彬指揮國家交響樂團。

## 《安魂曲》（祭921台灣世紀末大地震）

這首作品所選取的詩作並非來自單一作品，而是三首，且經過剪裁和揉合。

作曲家敘述他在蒐集創作資料的過程中，「拜讀南投縣政府出版的《九月悲歌》詩集深受感動，尤其是向陽的〈烏暗沉落來〉、杜十三的〈在斷層上與你相擁〉以及鍾玲的〈安魂曲〉，這三首詩作最契合我的感受。經過一個月的構思與斟酌，還是無法決定取捨。最後我心中的音樂藍圖是以沉重恐怖開場；繼之以悽情悲傷；曲終則是撫慰昇華。在長度二十分鐘的音樂中，分別呈現三首詩作。感謝三位詩人慨允讓我將三首詩重新剪裁揉合為一的作法。……歲月不能淡忘，我們倖存者應該更謙卑勤勉地活下去，庶幾能夠告慰亡者和身心受創的受災者。」

《安魂曲》（祭921台灣世紀末大地震）這首合唱及管弦樂的悼念音樂，是國立台灣交響樂團為了舉辦「921大地震」十週年音樂會，而特地委託賴德和創作，原訂於2009年9月21日在中興新村演出，不幸八八水災（莫拉克颱風造成）重創臺灣而取消音樂會。首演延至2010年5月「賴德和樂集」中演出，25日在台北國家音樂廳、26日在台中中興堂，邱君強指揮國台交、台北藝大合唱團、東海大學音樂系聖樂團。

（以上樂曲解說，主要內容由賴德和提供，顏綠芬略作整理補充）

## 紀事

- 1943 2月25日出生於彰化縣員林鎮，父親賴松根、母親賴簡英。
- 1949 就讀員林國校。
- 1955 國校畢業，考取員林實驗中學初中部。父親過世。
- 1958 考取員林實驗中學師範部，開始學習風琴。
- 1961 員林實驗中學師範部畢業，任職於彰化縣芳苑鄉的路上國校一年。
- 1962 任職彰化縣永靖鄉的福興國校二年。自學和聲學。
- 1964 考取國立藝專理論作曲組。先後受教於陳懋良、史惟亮、許常惠、蕭而化、劉德義等作曲老師。
- 1967 與張幸小姐結婚，同年大兒子賴偉峰出生。
- 1968 4月，與陳懋良、馬水龍、游昌發、沈錦堂、溫隆信共組「向日葵樂會」，5月31日首次發表會中演出《六月的夢》。
- 1969 國立藝專音樂科畢業，發表畢業創作女聲三部合唱曲《閒夢遠》，獲選吳伯超先生作曲獎。「向日葵樂會」第二次作品發表會，發表《閒夢遠》。11月，協助許常惠推動「中國現代音樂研究會」在台北正式成立，是該會基本會員，該會為亞洲作曲家同盟中華民國總會（1974）的前身。12月入伍服兵役。
- 1970 「向日葵樂會」第三次作品發表會，發表鋼琴組曲《童年鄉間》。
- 1971 「向日葵樂會」第四次作品發表會，發表歌曲《漁歌子》及《憶故人》二首、木管五重奏《閒情二章》（醒、夢）。10月退伍，回母校國立藝專擔任音樂科助教。
- 1973 二兒子賴瀚霖出生。擔任台灣省立交響樂團研究部主任，同時於東海大學民族與教會音樂研究中心，從事田野音樂採集的資料整理工作。《閒情二章》的第二曲〈夢〉，林懷民編為舞作《閒情》，為「雲門舞集」9月29日在台中中興堂創團首演的舞碼之一。參與許常惠發起的「亞洲作曲家聯盟中華民國總會」。（1974年6月該會正式成立，2005年改名為亞洲作曲家聯盟台灣總會，簡稱「曲盟」）
- 1974 完成《待嫁娘》，11月雲門舞集演出同名舞碼，鄭淑姬編舞、主演。
- 1975 兼任東海大學音樂系，開設對位法、曲式學課程。完成雲門舞集委託創作《眾妙》，9月，以《眾妙》為樂的舞作《白蛇傳》在新加坡、香港首演。
- 1976 擔任洪建全教育文化基金會《中國當代音樂作品》唱片專輯主編。
- 1977 恩師史惟亮教授逝世，創作弦樂四重奏《悼念》。
- 1978 獲得DAAD（德國學術交流協會）獎學金，前往薩爾茲堡，在奧福學院進修兒童音樂教育。
- 1979 2月，考入奧地利薩爾茲堡莫札特音樂院，師事 G. Weinberger 教授學習西方現代音樂。創作鋼琴獨奏《年節組曲》送給兒子賴偉峰十二歲的生日禮物。
- 1980 完成室內管弦樂《作品1980》、直笛三重奏《奉獻》。於夏天返台，重回台灣省立交響樂團任職。
- 1981 5月6日，於台北實踐堂舉行「賴德和樂展」，發表《春水》、《眾妙》、《待嫁娘》、《低音管的獨白》、《前奏與賦格》、《年節組曲》等。  
8月轉任國立台灣藝專音樂科專任講師；同時協助馬水龍投入國立藝術學院（今國立台北藝術大學）音樂系籌備工作。雲門舞集以《奉獻》、《春水》編舞，8月於國父紀念館演出。
- 1982 年初接受林懷民委託創作紅樓夢舞劇音樂。8月起，轉任國立藝術學院音樂系。著作《平劇鑼鼓影響現代樂曲創作之研究》由全音樂譜出版社出版。
- 1983 3月20日，「第二屆中國現代樂展」在國父紀念館舉行，發表《作品1980》。完成《紅樓夢交響曲》，7月台北市立交響樂團錄音完成；10月，雲門舞集演出創團10週年特別節目「紅樓夢」，做為台北市社教館開館首演。
- 1984 擔任曲盟第五屆常務理事。完成《秋頌》。《年節組曲》中的鋼琴小品〈賽龍船〉獲選為法國中小學音樂教材。《眾妙》獲頒第七屆吳三連獎（音樂類藝術獎）。10月5日，在台北市社教館舉行的「七三樂展」中演出《奉獻》三重奏（版本二）。雲門委託日本讀賣交響樂團演奏錄音《紅樓夢交響曲》，仍由陳秋盛指揮、王正平琵琶獨奏，1994年出版。
- 1985 完成木管五重奏《抒懷一章》
- 1986 母親過世。
- 1987 擔任曲盟秘書長。完成台北市立交響樂團委託創作《荊軻》交響詩。《紅樓夢交響曲》獲頒教育部第十二屆國家文藝獎。
- 1988 完成《豎笛奏鳴曲》。辭去國立藝術學院教職，開始隱居生活。

1991 11月完成弦樂四重奏《辛未深秋》。

1992 《辛未深秋》獲得文建會室內樂創作獎。完成大型管絃樂曲《狂草》。

1993 完成大型管絃樂曲《莫春三月》。《辛未深秋》11月11日由「台灣弦樂四重奏」於「春秋樂集」台北國家演奏廳首演。

1994 《紅樓夢交響曲》1984年之錄音版本於5月由滾石唱片正式發行雷射唱片。9月9日至11日，《辛未深秋》於紐約舉辦的「台灣作曲家樂展」演出。完成大提琴協奏曲《我的故鄉美麗島》。

1995 9月17日，台灣加入聯合國行動委員會在紐約林肯中心舉辦「台灣文化之夜——20世紀台灣交響樂展」，由胡乃元獨奏，保羅·玻利福尼克（Paul Polivnick）指揮布魯克林愛樂交響樂團首演《鄉音I——北管戲曲的聯想》。9月30日《我的故鄉美麗島》由簡瑋瑜獨奏，陳秋盛指揮台北市立交響樂團於國家音樂廳首演。12月，獲文化建設基金管理委員會之藝術家出國研究獎助金，前往紐約進修。

1996 完成打擊樂《好戲上場》、《雙吹》、《悲歌》（中提琴與鋼琴）、《林沖夜奔》（低音管獨奏）。

1997 完成室內樂《牧歌》、打擊樂《幻想世界》、小提琴與室內樂《鄉音II——南管音樂的聯想》、《鄉音III——為管弦樂團之音樂會序曲》。

1998 返國，回到國立台北藝術大學任職音樂系副教授重拾教鞭。完成三樂章管絃樂曲《鄉音IV》、擊樂三重奏《無題》。《鄉音III》3月15日由陳秋盛指揮台北市立交響樂團於北京音樂廳首演。《鄉音II》5月6日由黃維明獨奏，李春峰指揮台北人室內樂團於台北國家演奏廳首演。

1999 《鄉音III》3月26日由陳秋盛指揮台北市立交響樂團於台北國家音樂廳作台灣首演。完成打擊樂《野台高歌》。《無題》6月6日由美國辛辛那提打擊樂團於「台北國際打擊樂節」新舞台首演。

2000 《野台高歌》5月28日由台北打擊樂團於國家戲劇院實驗劇場首演。

2001 完成《楚漢》（琵琶、國樂團及三管編制管絃樂），9月27日由王正平琵琶獨奏、陳中申指揮台北市立國樂團及維也納節慶管絃樂團於台北國家音樂廳首演。

2002 完成擊樂四重奏《春去秋來》，5月19日「台北國際打擊樂節」由匈牙利阿馬丁達打擊樂團於新竹市立演藝廳首演。完成《壬午仲夏》八重奏。

2003 創作《路上》（為女高音、豎琴、弦樂四重奏）獻給已故聲樂家劉寒雲。《壬午仲夏》11月27日李春峰指揮台北人室內樂團於台北國家演奏廳首演。12月6日於十方樂集「春水路上——賴德和樂展」首演，由康美鳳獨唱。

2004 9月17日「台語創作歌曲之夜」於台北國家演奏廳首演三首台語歌《油桐花若開》、《若是到恆春》、《感謝》。完成《甲申隆冬》擊樂七重奏。

2005 《甲申隆冬》11月6日由台北打擊樂團於台北城市舞台首演。

2006 完成簫、笛／琵琶雙協奏曲《樂興之時》，3月11日由江靖波指揮樂興之時管絃樂團於台北國家音樂廳首演。

2007 1月完成《4-2-1變奏》長笛四重奏。1月13日，在台北新舞台「作曲家列傳：台灣當代讀譜樂展——賴德和」演出五首打擊樂作品。

2008 4月18日，作品《鄉音IV》在台北中山堂由台北市立交響樂團首演。6月18日，於國立台北藝術大學音樂廳演出「玄之又玄眾妙之門——賴德和樂展」。8月起，從國立台北藝術大學音樂系教職退休。完成《安魂曲》（祭921台灣世紀末大地震）。

2009 12月完成《吾鄉印象》交響曲。

2010 4月24日《吾鄉印象》首演於國家音樂廳，G. Herbig指揮NSO。5月26日，國家音樂廳「賴德和樂集」首演《安魂曲》，並演出《鄉音I》、《鄉音III》、《樂興之時》、《年節組曲》（1995管絃樂版）。獲第十四屆「國家文藝獎」。

## 第十四屆國家文藝獎 各類提名、評審團及決審團委員名錄

決審團委員名單：

朱宗慶、陳以亨、陳昌明、平 珩、薛保瑕、劉育東、謝文昌、曾繁城

各類評審團委員名單：

文學類：張良澤、顏崑陽、曾珍珍、許俊雅、梁景峰、林文欽、李爽學

美術類：林柏亭、吳瑪俐、陳愷璜、黃位政、蔡茂松、謝佩霓、蘇瑤華

音樂類：林公欽、黃維明、陳裕剛、杜 黑、楊聰賢、劉富美、劉炬涓

舞蹈類：王廣生、林郁晶、徐開塵、陳偉誠、陳雅萍、廖抱一、劉紹爐

戲劇類：鍾明德、陳錦誠、江武昌、劉美芳、蔡 琰、楊莉莉、曹復永

電影類：陳儒修、馮賢賢、李泳泉、胡台麗、游惠貞、林正盛、陳博文

建築類：郭肇立、王俊雄、王為河、林芳怡、黃永洪、劉可強、簡學義

各類提名委員名單：

文學類：陳萬益、季 季（李瑞月）、莫 渝（林良雅）、楊 澤（楊憲卿）、劉亮雅

美術類：羅振賢、張芳薇、陳永賢、吳梅嵩、胡永芬

音樂類：潘皇龍、張佳韻、楊艾琳、劉瓊淑、呂鍾寬

舞蹈類：魏沛霖、曾照薰、陳貝瑤、黃尹瑩、林惟華

戲劇類：徐亞湘、陳 芳、閻鴻亞、傅裕惠、魏淑美

電影類：王耿瑜、李啟源、王世偉、李幼鸚鵡鸚鵡

建築類：江哲銘、王立人、王惠君、徐岩奇、康旻杰

## 第十四屆國家文藝獎 活動紀要

2009.11.1 公佈國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦

2009.12.31 推薦截止

2010.2.9 董事遴選提名委員及各類評審團委員

2010.3.5-10 各類提名會議

2010.4.27-5.7 各類評審團審查會議

2010.6.18 決審會議

2010.6.21 第五屆第十四次董事會核定公佈第十四屆國家文藝獎得主

2010.10.18-21 愛樂電台「國家文藝獎節目特輯」播出

2010.10.22 於國立臺灣博物館舉行贈獎典禮

## 國家文藝獎設置辦法

中華民國八十六年一月二十五日第一屆第四次董事臨時會制定

中華民國八十六年十二月二十日第一屆第九次董事會修正

中華民國九十年二月十九日第二屆第十一次董事會修正

中華民國九十一年二月二十五日第三屆第三次董事會修正

中華民國九十一年十二月二十三日第三屆第六次董事會修正

中華民國九十二年九月十七日第三屆第九次董事會修正

中華民國九十四年九月十九日第四屆第五次董事會修正

中華民國九十六年九月十七日第四屆第十五次董事會修正

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

董事長 黃明川

執行長 江宗鴻

第十四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 吳品萱

活動執行 劉怡芳、嚴佳音

規劃執行團隊 集智館文化有限公司

第十四屆國家文藝獎頒獎典禮專刊

執行編輯 蘇怡如、秦雅君

撰稿 廖淑芳、紀慧玲、趙宇脩、顏綠芬

圖片攝影 劉振祥

美術編輯設計 黃志勳

出版日期 2010年10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](mailto:services@ncafroc.org.tw)

感謝

總統府、國立臺灣博物館

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。

第十四屆  
國文獎