

第三屆國家文化藝術基金會文藝獎

專輯



第三屆國家文化藝術基金會文藝獎

目錄

得獎者簡介

文學類 鍾肇政	4
美術類 張照堂	14
音樂類 馬水龍	28
舞蹈類 平 珩	38
戲劇類 聶光炎	50
得獎者紀事	64
提名委員名錄	75
評審委員名錄暨共識	75
得獎者成就座談會摘要	76
文藝獎設置辦法	79
文藝獎活動紀要	80

序之一

第三屆「國家文化藝術基金會文藝獎」（簡稱文藝獎）經過長達一個多月的提名和評審作業，五位得獎者終於誕生了。這是藝文界一年一度的大事，媒體都給予大篇幅的報導，民眾對「文藝獎」以及五位得獎者都有了進一步的認識，顯示「文藝獎」在這三年內，已建立了一定的地位，知名度也在不斷提升之中。

國家文化藝術基金會辦理這個獎的宗旨，是在獎勵具有累積性成就的傑出文藝工作者，以全面提升文藝水平。此一目標是十分具體而且遠大的，因此提名和評審的作業，必須特別謹慎。本基金會所遴聘的提名委員和評審委員，都是各類別領域內知名的學者、專家，由他們組成各類別的委員會，經過嚴格而縝密的提名和評審作業後，才產生得獎者。

大家瞭解，唯有透過公平、客觀而嚴謹的評審，才能評選出最好的得獎者，也唯有通過這重重考驗之後，得獎者才能獲得藝文界的認同，他們也才有能力肩負起提升文藝水準的重責大任。更重要的是，他們得到「文藝獎」的鼓勵和肯定之後，必能再接再厲，不斷超越自我，創作出更好的作品。如此一屆一屆累積下來，假以時日，國內的文化藝術水準必定可以全面提升。

本屆的五位得獎者，已順利地誕生了，本基金會正在策畫一系列的後續推廣活動，希望社會大眾對他們的成長背景和創作歷程，能有更進一步的瞭解，進而能親近藝文、喜愛藝文，一起來帶動國內的藝文風氣，使國人充滿信心地朝文化大國的目標前進。

最後，本人特別要在這兒恭禧這五位得獎者，並感謝勞苦功高的提名委員和評審委員，由於大家的用心和努力，才能產生這五位實至名歸的得獎者。我們欣見這樣的結果，並希望與國人一齊來分享這個豐碩的果實。

董事長 秦孝儀

文學類 美術類 音樂類 舞蹈類 戲劇類
鍾肇政 張照堂 馬水龍 平 珩 聶光炎



序之二

國家文化藝術基金會文藝獎的產生，乃在選拔具累積性成就之藝術工作者。所謂的累積性成就，沒有預設的標準，每一類別都是由專業人士組成評審小組，在評審過程中，透過真誠而莊嚴的討論，建立公評共識。因之而產生的得獎者，呈現多元、寬廣，且具時代意義。

第三屆文藝獎的得主產生了。分別是：文學類鍾肇政、美術類張照堂、音樂類馬水龍、舞蹈類平珩、戲劇類聶光炎。他們都不是在幕前的閃亮明星，但可以肯定的是：都是投注一生無怨無悔的藝術工作者，直接或間接的帶動臺灣的藝文發展，對社會產生正面的影響力。

透過隆重的頒獎典禮及得獎專輯的出刊，讓大家可以很快的進入各位得獎者的藝術生命之河，期待源遠流長，永不停息。

執行長 簡靜惠

得獎感言

料想不到的，也幾乎是不可思議地，居然有三個文學獎在今年下半年接連落到我頭上。

不久之前，我才爲了一篇「得獎感言」，搜索枯腸，久久不能成篇，備嘗執筆之苦。這一刻歷史重演，我有陷入不知如何落筆之苦楚。也許人老了，筆也磨鈍了一真的，有人說我是文學的長跑者，近五十星霜之久，確實有跑得渾身疲累之感。故此，即令連連獲獎，心湖裡似乎激不起幾朵浪花。並且我也深知，即在我的好友之間，比我更應得此獎的便有好多好多位，因此內心毋寧有更多更多的惶愧。

有友以本土文學的勝利而言賀，是斯榮耀應歸於所有多年來爲本土文學而奉獻的作家、詩人，學者及研究者。感謝評審諸位，感謝爲我推薦的前衛出版社，也感謝無怨無悔爲我付出的賢內助，以上。

鍾肇政



得獎理由

鍾肇政先生長期從事文學創作，完成《濁流三部曲》、《臺灣人三部曲》等多部長篇小說，而且創作範圍寬廣，包括長篇小說、短篇小說、傳記等，為數甚多。其文學創作展現臺灣百年來的社會現實以及心靈的成長過程，描寫對象不限漢族，並涉及原住民的生活，是戰後第一代作家中順利跨越語文障礙、文字表達及小說藝術均有傑出表現的典範。此外，翻譯日據時代前輩作家日文作品及日本文學名著，曾主編《臺灣文藝》及《民眾日報》副刊等，提攜後進，不遺餘力，鍾先生在文學創作上持續不斷的努力，成就的卓越，足為臺灣文學界的表率。



文學獎的常勝軍

二十世紀的倒數第二年，對逾耳順之年的鍾肇政而言，是個好事連連的妙年頭。次子延威喜獲麟兒，是鍾肇政第一個內孫；畢生著作、譯作早高過身的鍾老，逾千萬言的浩然之作，將由桃園縣立文化中心集結出版成《鍾肇政全集》，全套二十五冊，每冊四十萬言；眾望所歸地掄得第三屆國家文化藝術基金會文藝獎的文學類得主。

由民國四十九年，長篇小說〈魯冰花〉獲得臺北市扶輪社文學獎開始，得獎對鍾肇政而言，算得上是家常便飯了。細述起位於龍潭鄉龍華街鬧市中的房舍翻修，幾乎和得獎獎金息息相關。民國四十八年，他因為家中食指日增，花了不到臺幣一萬元買了這塊近七十坪的土地，當時申請了國民住宅貸款，政府給付了造價的八成，依國宅規格興建。其後，鍾父退休搬來一起住，正好是年鍾肇政獲得教育部的文藝獎，獎金兩萬元，用以加蓋一個房間、廚房供雙親住。次年又得嘉新文學獎，獎金為四萬元，拿來加蓋二樓，供日漸成長的兒女一人分住一房。

長期不輟創作，一生所獲的獎無數，然而，能獲國家文藝基金會文藝獎，除創作受肯定之餘，矢志捍衛臺灣文學的精神，也是文藝貢獻的指標。

有著客籍人士不畏艱難的精神，戰後深感以中文策筆寫作之不易，又殷殷關切臺灣文學的發展，早年，鍾肇政曾主動與陳火泉、李榮春、鍾理和、施翠峰、廖清秀、許炳成（文心）等文友聯絡，發行《文友通訊》，彼此交換文稿，相互切磋、互通聲息。

吳濁流的《臺灣文藝》雜誌創刊，鍾肇政負責編務；吳濁流謝世後，為延續臺灣文學的命脈，勉力掌理過一段時間的社務，於此間，還爭取到「巫永福評論獎」的設置。鍾肇政對於生存空間有限的臺灣文學鼎力推動，於戰後二十年，他獨力編出《臺灣省籍作家作品選集》、《臺灣省青年文學叢

書》，幾乎一網打盡是時文壇上嶄露頭角的文學創作者。一九八九年，由前衛出版社發行人林文欽籌資，鍾肇政再度參與《臺灣作家全集》的編務，與張恆豪、彭瑞金、陳萬益等評論家及學者合作，貫穿戰前、戰後的七十年，自《臺灣青年》創刊為濫觴，斑斑血跡的臺灣文學園地裡，經歷統治政權的更迭與意識型態的箝制，終於能在本世紀的最後十年，集結問世。臺灣文學終於在文壇昂首闊步，鍾肇政的運動精神必定會在青史記上一筆。

大河小說第一人

雖說得獎已屬常事，不過以鍾老在文壇及社會運動界的急公好義、廣結善緣，賀客猶不辭路遙，相繼前來道喜，把喉嚨不耐久語的鍾老整得嗓音沙啞、應接不暇。作為前輩的他又極講求待客之道，在媳婦張羅茶水之後，唯恐待客不周，談話之中，再三催促著訪客飲水止渴。有趣的是鍾老雖稱自己年高眼拙，但凡與他先前有幾面之緣的訪客，他都一一認得出來，主動與小輩們寒暄，不減他年少時喜歡主動出擊，合縱連橫，張羅文壇聯絡事誼的熱情。

以七十五高齡來看，開啓「大河小說」創作第一人的鍾肇政，身體仍是康健朗碩的。近日，甫結束《自由時報》副刊的專欄，讀者來信他仍是親筆回函，絲毫不怠忽。鍾肇政過去就以快筆著稱，他在寫給鍾理和的信件曾道：「如在報紙發表之短文，每作均在二小時內匆匆撰就……」今日他不免感慨說：「以前一個晚上可以寫個萬把字，少說也有五千字呢！」言下之意對體力、眼力不如前，有點悵然；不過，他每日仍保持寫出三五百字，未曾中輟寫作的慣性。

時下書市的暢銷之作多為實用、企畫性的非文學著作，新世代願投身文學天地者已屬鳳毛麟角，而一生堅守純文學創作路線的鍾肇政，在浩瀚書市裡堪稱異數，可嘆的是，真正閱讀過其作品集的少





壯輩讀者恐怕相當有限了。但這無損於鍾肇政的文學巨擘地位。自民國四十年以《婚後》小說在文學流域初航以來，就不太理會書籍的暢銷與否，僅專注筆耕，他這種孜孜於創作天地，只問耕耘，不睬收穫的精神，曾被同庚的文學界耆老葉石濤冠賜以「文學之鬼」的稱號，讚他這種精神可比擬世界上任何一「偉大」作家的資質。

文學名著啟蒙思想

世居桃園龍潭庄九座寮的鍾肇政，祖籍廣東五華山，為來臺第六世的客籍人士，也曾經有過家大業大的局面。其曾祖父因為上輩吃過文盲的虧，立志非中科舉不可，奈何夙願始終未得一償，又終日不事生產，家聲一度低落，幾乎陷於貧寒愁困的局面，所幸他晚年專心督課子姪輩，為鄉里的門館競相聘用，晚年桃李滿門，終能維持家道之不墜。到了鍾肇政父叔輩任教於公學校，在鄉庄內稱得上地位崇隆。

所謂文昌星下凡的傳說，不知是否真有其事？本屆文藝獎的多位得主幾乎從小就有「書蟲」傾向，鍾肇政更是如此。從小什麼都不想，一心一意只想找書滿足閱讀的狂熱。少年時期曾瘋過一陣子日本文學，長期閱讀《譚海》、《少年俱樂部》、《講談小說》等刊物，至於夏目漱石、芥川龍之介等日本文學家以及日本古詩（和歌）更是他叩啓文學之門的門環，特別是以三十一個文字組合而成的和歌，曾經讓他著實狂戀一段時日。

旋幾，鍾肇政在室友沈英凱的導引下，開始品味西洋文學，由翻譯的西洋名著下手。鍾肇政回憶自己接觸的第一本西洋翻譯書籍《盧騷懺悔錄》，曾經有讓他無法下嚥的痛苦，他費盡九牛二虎之力，又基於虛榮心，勉強讀完整本書，居然不再覺得生澀難懂，而這也是他第一次從文學裡體會到「思想」的存在。

嗣後，鍾肇政曾有一段視日本文學、臺灣文學為敝屣的歲月。彼時值二次大戰期間，空襲頻頻，在夜間燈火管制之中，鍾肇政偷偷利用師範學校值更室的電燈，一圈弱光成為他與沈君痴讀不倦的地

左頁圖—鍾肇政全家福，攝於民國49年，坐者為父親鍾會可、母親吳氏。

右頁上圖—民國47年，攝於龍潭國小辦公室。右頁左下圖—中學期間與友人合影（左為鍾肇政）。右頁右下圖—餘暇喜歡打網球。

點，此刻，他眼中僅有屠格涅夫、杜斯妥也夫斯基、托爾斯泰等俄籍長篇小說作家，由衷地頂禮膜拜。如蛀書蠹蟲般，終日耽迷於文學名著，鍾肇政曾一度中學畢業後，投考學校未果，稍後才考進彰化師範學校。

日本殖民政府統治臺灣期間，除了官方對臺施以皇民化教育外，同校日生常仗著人多勢眾，大肆欺凌臺籍學生，無故動不動以鐵拳相向。盟軍轟炸日猛，戰情告急，臺灣生產的食糧奉獻給前線皇軍，本島臺籍人士飽嚙糧食不足、三餐難繼之苦。這些因外在環境所帶來的無妄之災，深深烙印在鍾肇政腦海中，終身難忘，也常在他日後的文學創作裡糾葛撕纏，成為取之不絕的創作題材，成就了一部部江河大作。

奮力學中文

戰事告急之際，鍾肇政被校方組成的部隊徵召，赴大甲開始軍旅生活。揣著多年求學期間的讀書心得笈記，這本被他視為至寶的閱讀結晶，縱使在部隊裡仍時常取出細細翻閱。不料在部隊裡，因日籍同學禁止他在衛兵室夜讀，只好趁上廁所時蹲著看，一日陷入長思中，竟忘却時間，直到集合哨一響，情急之下，笈記居然滑入茅坑中。

頃刻裡，鍾肇政多年讀書心得蕩然無存，這隻「書蟲」情急之下，居然鬱鬱終日，終至感染了惡性熱帶瘧疾，一病個把月。這次罹病影響及光復後時局紊亂之際，聽覺嚴重受損，鍾肇政此後僅能仰仗助聽器，失聰之後常被訕笑為「貝多芬」，更傷了熱戀音樂的他。他日後考取臺大中文系，希望藉由課堂學習，使中文精進，終因耳背之苦不得不輟學自修。

雖說少小即接觸文學，但比起戰前的省籍作家，鍾肇政算是寫作腳步較晚的一員，他沒趕上日文創作的時期，戰後方始驅筆以中文創作，因此，他常被歸為戰後第一代的作家。然而，他們這一代省籍人士由日文換軌至中文的過程，一如嬰孩般蹣跚學步的階段，甚是吃力。

二次大戰結束那年，鍾肇政正好滿二十歲，面



臨必須從頭學中文的現實，從將被遣返的日人擺的地攤前，他曾經大肆搜尋「漢文」方面的相關書籍，赫然發現了日人所編撰的《國譯漢文大成》、《昭和漢文叢書》、《漢籍國字解全書》等工具書，以及日本「新潮社」所出版的《世界文學全集》，邁出顛跛學中文的步履。而日治時期，不得見天日





的《三字經》、《百家姓》、《幼學瓊林》等經書，尤其是他學中文的啓蒙冊籍。

提起這段成年從頭學中文的日子，鍾肇政倒是背誦了好幾本《唐詩三百首》、《荀子》等，幾乎把唐宋八大家的詩文都背得滾瓜爛熟，日後他能寫出雄渾瑰麗的「大河小說」，這番苦讀功夫確實也

發揮了極大的效用。不過，這些經文都是文言文，鍾肇政常常得假日文輔助才能領略中文原意。真正引他直入白話中文堂奧的則是一本偶然獲得的小冊一鼓吹「日華親善」的《大地之春》，回憶錄裡有段他描寫找到這本小書，那猶如發現新大陸的心情：「回程，幾在無立錐之地的火車上，勉強靠胸前一個小小空隙，打開這本小書。我馬上被這本小書牢牢地吸引住，血液也隨之篤篤奔騰起來。這就是白話文！而且不像那些『漢文』，我竟然不必依靠任何參考書而懂個大概！這發現，對我委實是了不起的。」

朝長篇小說進擊

自習中文一段時間，鍾肇政在一份訂閱的雜誌裡看到徵文啓事，題目為「我的另一半」，結婚甫一年，妻子正懷著長女春芳，大腹便便伺候鍾家翁婆、小姑，鍾肇政對此一題材大呼「深得我心！」以他下盡功夫習得的中文寫就三千字，放膽投稿去了。

處女作〈婚後〉一投中的，讓鍾肇政信心大增。不過，隨後好一段時間，他勤寫勤投，遭退稿者卻十之八九，憑股傻勁，他屢退屢作，「明知發表無望，稿子卻有越寫越長之勢。」創作第三、四年以後，他就決心要寫長篇小說了。

利用一個暑假，鍾肇政寫下名為〈迎向黎明的人們〉，長達十四萬字，取材自他當兵的生活，完成後他投交「中華文藝獎」。這篇文章雖未獲得評審青睞，卻因此結識了數位志同道合的省籍同道，包括廖清秀、李榮春、鍾理和等，這些戰後以中文艱辛創作的文友，鍾肇政熱心主動的與文友們時相魚雁往返。彼時，「二二八」事件陰影猶在，當他提議發行《文友通訊》時，差點因為某位文友的政治警覺心而夭折，這位文友暗示「此舉恐干禁忌」，後經長他八歲的鍾理和鼓勵，這份發行了十六期的《文友通訊》終得以油印本聯繫文友動態。兩鍾之間也因此建立極其深厚的友誼，與鍾理和生前雖緣慳一面，但鍾理和長期怛傷，積勞謝世後，日後的《鍾理和全集》出版、「鍾理和紀念館」設



中圖一約十七歲時與母親合影。

左頁下圖一中學期間與友人合影（坐者為鍾肇政）。

右頁下圖一任教於龍潭國小，全校教職員合影（後排立者左起第四位為鍾肇政）。

置，導演李行以鍾理和生平拍成電影的「原鄉人」等事宜，鍾肇政均全力促成，儘可能給予這位知心的文友、「倒在血泊的筆耕者」遲來的崇榮。

在創作與論交之間，鍾肇政忙得興頭十足。民國四十九年，鍾肇政正式問世的第一篇長篇小說〈魯冰花〉終於被聯副主編林海音肯定，在聯合副刊連載。〈魯冰花〉的成功敦促他繼續在文壇衝刺，向他所謂的「理想中的長篇」挑戰。

翌年，他著手執筆〈濁流〉、〈江山萬里〉、〈流雲〉等長篇，日後以《濁流三部曲》合集出版，此即脫胎於前稿的〈迎向黎明的人們〉，短短三年內，他成就了四部長篇小說，「大河小說」以磅礴氣勢、浩浩湯湯一路奔流，文名遠播，連前輩作家吳濁流也對他採用其名爲小說篇名，深感好奇，自行寫信前來，種下可貴的文學緣。名氣漸響之後，過去的退稿居然一一找到歸宿，相繼被刊登出來，不過此後他集中心力創作中長篇，早年的〈柑子〉這些膾炙人口的短篇小說就久不撰寫了。

以民族史詩自我完成

評論界常將鍾肇政歸類爲「自傳體」作家，指其小說《魯冰花》、《濁流三部曲》、《插天山之歌》、〈滄溟行〉等都有作者的身影，甚至略帶譏諷地指爲「私小說」。同時，因其作品中罕見標舉意識型態旗幟，葉石濤閱過《濁流三部曲》的〈流雲〉曾戲謔鍾肇政：「流雲，流雲，你流向何處？」意在挑出鍾肇政的無根無依、無前脈可循。

但另一位文學評論家彭瑞金則爲他辯解，指出：「高舉意識型態大纛，並非文藝創作的唯一必要的條件」，他認爲有一類作家以透過創作找到自己，在實際創作中完成自己心靈世界的規模，「我們應該承認這種從創作中學習、體驗、成長的創作型態」。也因此，鍾肇政在文壇的分類上，經常不易歸類，或者常被錯置，他不顧評論界的質疑，僅

以樸實無華的筆調、如謎般的萍飄步法，繼續墾殖其文學莊園。

鍾肇政談起自己的創作生命，他曾如是表示，《濁流三部曲》如他生命中的主題，在它具體化之前，只能讓它模糊哽咽在心，「那是靈魂的輕顫，也是血液的輕顫，它的『大』使我害怕，使我爲之驚心動魄。」這種悸動在〈濁流〉之前也曾經出現過，只是該次的撞擊格外強勁碩大，終於催生了這部巨作。

正因爲這種忠於內心的聲音，鍾肇政經常面臨關於意識型態的挑戰，他只認爲自己自始至終都是臺灣人，「那是不帶任何政治意識的單純想法」，

可是在當時文壇人士楊逵身繫囹圄、賴和身後被逐出忠烈祠、葉石濤受牽連入獄、柯旗化以「預備叛亂罪」被捕的年代，風聲鶴唳，當局忌憚分化的任何字眼、行爲、思想，強調「臺灣」兩字未必爲智舉。

不顧現實的掣肘，鍾肇政逕然擲出《臺灣人三部曲》大部頭史詩，寫出日治時代，臺灣百姓的遭遇，那糾結內心的亡靈掙脫而出，血痕橫撒紙上，他曾如此寫到：「以這部卑微而拙劣的作品，獻給在過了五十年間異族統治之後的我的故土……」少時目

睹同胞在頃刻間被炸成一堆肢離破碎血肉的夢魘，驅策他寫成這部小說，以文學之心穿越時空突顯真理，從回首歷史劫難中，他找到賴以生存的唯一依據，因此，完成《臺灣人三部曲》的民族史詩之後，即宣告了他的部分自我完成。

以文學重塑原住民形象

如臺灣人的坎坷命運一般，《臺灣人三部曲》前前後後歷經十個年頭，終告完成，這部長達五十年的臺灣淪陷史，以祖孫三代爲主人翁，已遠遠超過自傳體小說的境界，特別是第二部的〈滄溟行〉，彭瑞金認爲是「極具歷史的穿透力，清楚劃了抗日運動的轉型」。其中穿插了旖旎浪漫的兒





女情長，塑造了堅毅、熱情的客家女性形象，在男性創作者裡甚是少見，縱或有人以為其結構不若《濁流三部曲》緊密，他仍抱持著「作品解讀是讀者的權利」的態度，並不多語也極少回應。

對原住民有極其特別的情感，鍾肇政透露說，自己會以原住民為寫作對象，一來係自幼深受原住民女性那精緻深邃的輪廓所吸引，再者則是基於漢民族對原住民的長期誤解與不公，希望藉由自己已

左頁圖一與楊達（右者）合影於東海花園，約民國66年。
右頁上圖一在書房中構思文章的鍾肇政。右頁下圖一文友鍾理和的故事「原鄉人」被拍攝成電影，左起依序為鍾鐵民（鍾理和之子）、男主角秦漢、鍾肇政、導演李行。

較為純熟的文筆提供一個認識原住民的公平路徑。「事實上，他們是很高貴的民族，特別是一種比較原始的民族都是靠共生、分享的組織來維繫族群。而且他們都嫉惡如仇。」尤其是原住民的「獵人頭」風俗，鍾肇政反對用「野蠻」一言以蔽之，他說，「他們砍到的人頭是拿來當神一樣崇拜的，是一種宗教信仰，和漢族信仰媽祖是相同的。」

因此，鍾肇政以《馬黑坡風雲》展開其原住民小說創作里程，藉日治時代最慘烈的原住民反抗殖民政府的「霧社事件」為藍本，這件跡近滅族、慘絕人寰的集體屠殺事件，在事件後，日方一再封鎖消息，事件真相如霧般，始終無法昭雪，還其真相。鍾肇政透過田野調查，深入挖掘事件面貌，企圖在被毀尸多年後，予原住民民族英雄一個正確的歷史定位，「他們明知反抗一定失敗，卻寧願選擇死亡，集體自殺，這是一種很高貴的情操，也未曾想過他們的子孫是否因此遭殃。」

日後他又完成〈川中島〉等《高山三部曲》，寫「霧社事件」的後代替日本人打仗，進駐南洋的原始熱帶雨林，倒生存得比日本人好，日本兵能從南洋生還，反而要靠這些幾近被他們滅絕的原住民。另外，他也寫了以原住民民間傳說為題材的小說，並曾經幾番前往臺東，進行田野調查，撰著了《卑南平原》。他提起這些創作有點難過：「我這麼認真寫，可是書卻沒賣掉幾本，對原住民一點改觀也沒有。」所幸，解嚴之後，原住民的聲音發出來了，「外國人研究民族學或原始部落，臺灣是最好的樣本，他們經常絡繹不絕前來，臺灣人反而自己不做，就像我們對臺灣文學一樣。」

為鄉土文化奔走

在鄉土文學論戰期間，鍾肇政的著作一度被扣上「患了思想貧血症」的帽子，他兀自以長達三十餘年的創作生命，一再反芻少年時期的傷痕，葉石濤即言其為文「永遠是像揮矛挑戰的唐吉訶德，用最認真和嚴肅的態度正面刺去，想一刺就刺到生命核心。」休管外界評價，鍾肇政的創作始終如薛西弗斯推滾巨石一般，反覆再三，不得休止。他的創

作質量舉世文壇罕見，透過文學之心發揮一知識份子的影響力，他同時也是一個社會運動的實踐者。

無論是臺灣文學運動、客家人運動等，鍾肇政經常自己出錢又出力，特別在客家電臺籌組期間，一言九鼎的鍾老登高一呼，向海內外客籍人士募得四千餘萬元，更充分展現了鍾肇政長期關懷斯土斯民，甚受客籍人士愛戴。「臺灣客家人公共協會」在鍾肇政的主持之下，取得臺北市政府設立「客家會館」、「客家文化節」的承諾。

晚近，在社會運動這條路上，常見鍾肇政夥同晚輩行走於遊行隊伍中，不僅以筆報效鄉土，他的實踐力與入世精神更是知識份子中難得一見的典例。早年從事臺灣文學運動之際，經常被列為黑名單，所往來的信件都有「照相版」做紀錄。而他當年主編《民眾日報》副刊，也因有關單位的關切，終至下臺。曾經一度準備成立「臺灣筆會」，但主管機構卻表示已有「中華筆會」，不宜再成立「臺灣筆會」，「結果我們想到國外以『臺灣筆會』參與文壇活動，也無法遂願。」

熱情好客的鍾老，年輕時結交了許多文友，如龍瑛宗、楊逵、吳濁流、鍾理和、文心等俱已故世，這些文友生前時常可感受到鍾肇政的熱力，他們謝世之後，鍾肇政更是做文學史研究者必詢的一部臺灣文學活字典。經過多少星霜，這位臺灣文學的「傳燈者」常嘆自己沒有「朋友緣」，老友相繼故逝，僅剩幾位年齡相當的友人，如葉石濤等，這次在鍾老得獎後，不免要被當作是鍾老的知友，再三被媒體訪問，為此，他也深感歉意，直說：「不要再去打擾他們了。」人生於他或許就像當年在中學畢業紀念冊裡，與早逝摯友沈英凱相互的題字：「回頭一看，不禁打了個寒顫，足跡不見了……」不虛此生，卻又奈何。

鍾肇政作品導讀

臺灣人三部曲

從清廷割讓臺灣，日本人全面皇民化臺灣，臺灣烈士明知不可為而為之，奮起抗日，到參與太平洋戰爭的過程，以祖孫三代為主人翁逐部寫作，氣勢雄渾、不卑不亢，寫出臺灣人的自尊與勇氣，和所謂的「亞細亞的孤兒意識」大相逕庭，鍾肇政的文筆特色是平淡中自有動容之處，其下過苦功的漢學基礎如珠輝難掩，遠比七〇年代諸多將閩南口語置入文內的鄉土文學作品，易讀易懂。但可能因不夠煽情，鍾肇政的小說創作始終無法躋列暢銷之林，反而具有淵遠長流的歷史價值。

魯冰花

第一篇公諸於世的長篇小說，有著開山始祖的雛形，結構精簡，透過熱血青年的視角創作，寫年輕代課老師的真誠與滿腹理想，單挑地方惡勢力，在理想與現實的衝突間，黯然結束，有點自傳體之風。鍾肇政的創作素來有相當多的心理層面描述，與細膩的動作分解，這或許是鍾肇政能夠多次撰寫電視劇本的主因之一。

濁流三部曲

鍾肇政的著作向來不標舉任何意識型態，《濁流三部曲》是自我反芻之作。沒有經歷過戰爭的人，無法想像人命在戰爭中如何被踐踏，何以命如螻蛄、如蜉蝣？一個幸運活下來的人，不斷被一種創傷後的壓力症候群所擠壓著，終究得重理歷史的創痕，唯有透過不停的創作，方能由傷悲憤怒中抽離。異族統治的殘酷手段彷彿夢魘，時時糾纏著作者，作者一方面舔舐傷疤，一方面探討族群的現實

問題，雖有人評論他此作過於耽溺，擺脫不了人物的愛慾情仇，但他正視羞辱、檢視苦難的基調，仍不失為「大河小說」的滔滔之作。

八角塔下

絕對是一本不折不扣的自傳小說，寫他在淡江中學就學期間，日籍老師與學生以魔鬼手段對待「二等公民」的臺籍學生，一種統治族群「善心疲乏」的心態，彷彿上癮般集體虐待他族，青春血淚濺濕「八角塔」，國族的命運沈淪，在幽邃的慘澹歲月，少年們只能在忍辱之中時歡時憂。

鍾肇政集

這是鍾肇政少數的短篇小說集，但卻有容易閱讀的特色，寫景、寫情、寫人物、寫愚昧的民間習俗。戰爭所造成的憂歡合離，仍是鍾肇政取材的重點。本集還收錄了原住民為主人翁的「馬拉松·冠軍·第一賞」，原住民單純的心靈與爭取榮耀之心鋪陳在表面，原住民抗日則穿插其間，從一件爭取馬拉松的故事，探索爭戰的本質。其中尚有〈父與子〉篇是少見以大陸人和臺灣人通婚，父子人倫間的悲劇，描寫大陸籍的父親心態相當準確。

鍾肇政回憶錄（一）（二）

不僅是一本個人回憶錄，更是瞭解臺灣文學史必讀的文獻，從鍾肇政個人經歷燭照出近百年的臺灣文學，無可避免地捲入政治現實中，寫盡一種形勢比人強的悲哀。第二本回憶錄則以文壇交遊為主，臺灣文學碑林中必記載的人物：鍾理和、楊逵、龍瑛宗、葉石濤、臺灣歌謠之父的鄧雨賢等，都與鍾肇政時相往返，在知音難覓的現世裡讀來尤其可貴。



圖左起依序為《臺灣人三部曲》、《魯冰花》、《濁流三部曲》、《八角塔下》、《鍾肇政集》、《鍾肇政回憶錄（一）》書籍封面。

得獎理由

張照堂先生是國內把文學、劇場、詩性等概念注入攝影並賦予現代面貌的先驅攝影家。

他早期的作品充滿荒誕、虛無的嘲諷風格及影像語彙，不但反應了他的內心世界，也對當時的社會現象及處境提出了自己的觀點和關懷。

從七〇年代迄今，他創作了許多實驗性、紀錄性及報導性的影像作品，也策畫了許多人文、生態、環境的展覽，紀錄了時代的面貌及社會的變遷，將攝影提昇到更高的藝術層次，賦予更豐富的文化內涵。

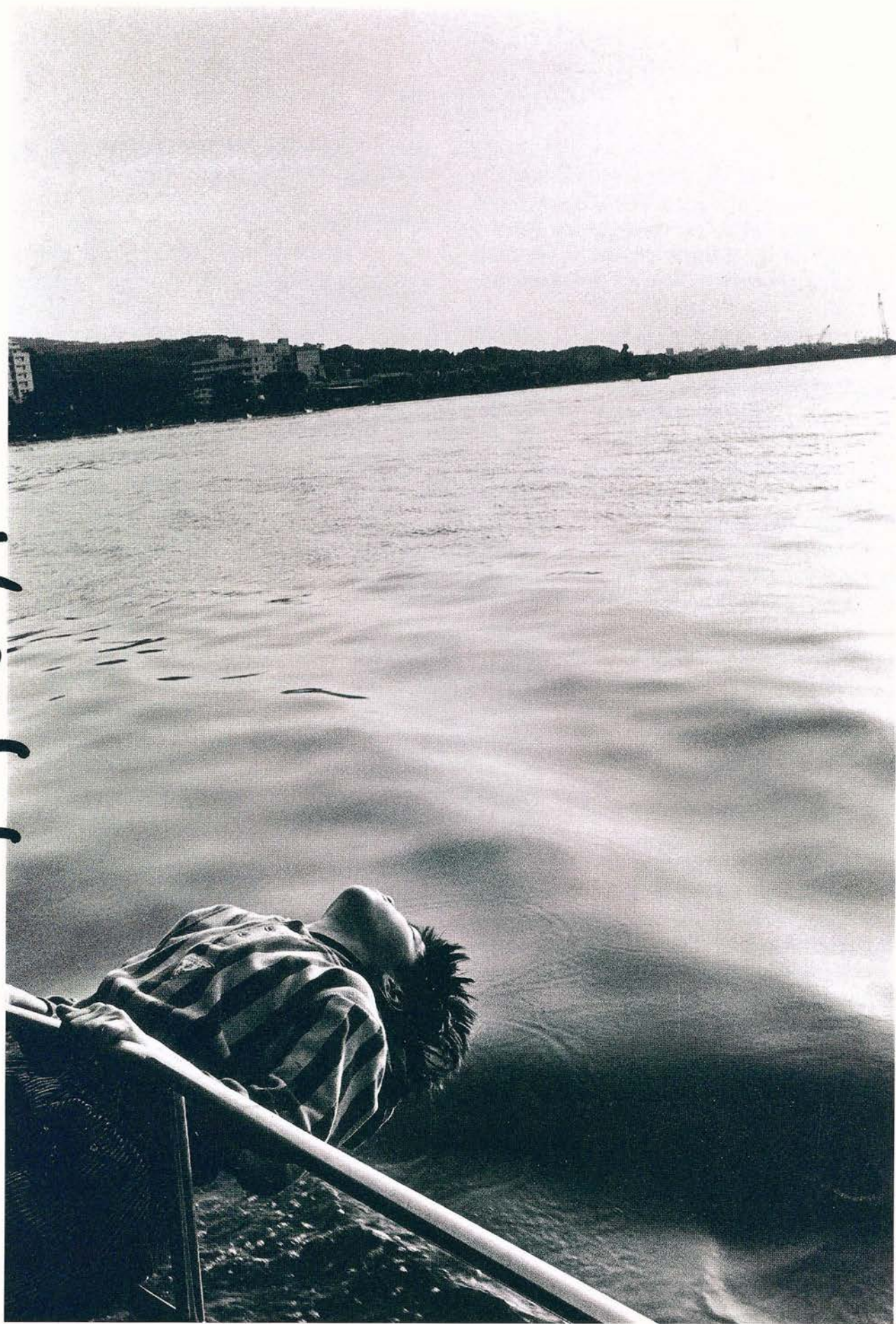
得獎感言

初三畢業時，我第一次拿起相機，當時是因為好奇，也可以用來打發時間。高中時加入學校攝影社，或許是爲了在緊繃的功課壓力下溜出來喘口氣。大學時代的苦悶與空虛，拍照成爲一種撫慰心靈的動力。進入社會服役後，重新領會影像的紀錄與表達本質，攝影又開啓了另一扇觀察與關懷的景窗。年近四、五十，深知個人的創作力有限，也做起書寫、整理、編輯、策展與教學的工作。這一路走來竟也快四十年了，我從許多的前輩、夥伴與年輕的朋友處學到許多，更多時候在一陣奔波後就長時間鎖入暗房與剪接室中，與膠片、螢光幕、藥水默默相對，回想起來，有些寂寞，但不孤單。這次受頒文藝獎，好像突然有一隻手搭在你的背上，輕聲地在耳邊囑咐：「一路上辛苦了，你得繼續往前走呵……。」

長久以來，攝影依賴科技與化學的特性，以及它易得、複製的本質，當影像與其他藝術並列時，常被低估它的原創性與貴重性。然而攝影在時空性的剖析，以及洞察透視力的美學特質上，卻經常往前佔一步。華爾頓·諾夫說過，攝影的影像不僅能壓縮時間，同時也能遷延時間。這個特性提昇了攝影表現與閱讀的可能層次，攝影，不應只是做爲訊息傳遞的被動工具，更是積極參與和創造的智慧凝視，而最終成爲個人與時代的心靈見證。不論科技再怎麼發明，電腦再怎麼日新月異的數位合成，攝影做爲藝術的一環，還是得靠人腦完成，還是得回到最原始，最簡單的本質認知上。

本屆的美術獎頒給一個影像工作者，令許多人意外，但未嘗不是回到最原始、簡單的基本認知上，一切歸零，從頭看起。對我或其他從事攝影的朋友來說，是個鼓勵、祝福與鞭策。一路走來，我必須感謝家人的耐心相持與包容，朋友的提攜、支援和關照。看到不時仍有年輕的朋友拿照片來一起翻閱討論，他們的眼珠閃動著光彩；看到各位朋友在他們的影像崗位上用心的持續耕耘，努力爲臺灣的影像文化開路；看到前輩們在遠處招手，藍天白雲，我想我得跟他們一起走下去……。

長
服
/
2011



為青春塑像

三十七年前的初夏，幾個丰華正茂的年輕人，奔向新竹五指山，從山頭巨型大石遠眺平野，那無限寬廣的視角，激起了其中一名揹著相機、清瘦少年的攝影興致，夾著被攝的同伴盡褪衣衫後，將相機低低地擺著，被攝者低下頭來，整個身體斜倚在巨石。於是，拍出了左邊尚有一抹黑影，對照於前方焦距清楚的蜿蜒山路，那人體仿若一具凝止的雕塑，有點詭異，卻是掩不住的青春光鮮。

走過三十幾個年頭，當時被攝者的黃永松辦了「漢聲」雜誌，以深入扎實的田野和研究精神，深耕文化疆域，開創無人出其右的雜誌書風範。

攝影者張照堂時值慘綠少年期，以充滿熱情的能量，和對存在的存疑，所拍下的肉體與大自然對話的作品，則靜默地伴著他持續梭巡於影像之路。

促成張照堂拍照的機會是偶然的，卻也是必然的。如托爾斯泰所說的：「詩歌是一團火，在人的靈魂裡燃燒。這火燃燒著，發熱發光。……但真正的詩人不由自主的、痛楚地燃燒起來，並且引燃別人的心靈。這便是整個文學事業之所在。」張照堂用相機來創作文學，挖掘生命內在及深層意蘊，他的鏡頭始終瞄向生命體：人、豬、犬、馬、鹿等，無論生死、無論憂歡、無論虛實，凝斂在一張張彷彿靜止卻又能呼吸吐納的照片裡。從二十二歲和鄭桑溪的聯展起，莫管評價正負，他那出類拔萃的影像能力已引燃觀者的心靈。

父親的及早成名造成孩子的壓力，張照堂那掌握機會點美學的天賦，看在長子張世和眼底是一種「老天爺賞飯吃的天份」，「他能夠看到拍到的，一萬個人中間大概只有一個，當然除了瞬間的掌握，也要有相當深厚的內涵才能捕捉到。」張世和對父

親的創作功力是服氣的，卻也倍感沈重，「他已經拍得那麼好了，你再拍也拍不過他！」

走向攝影之路

今年的四月間，張照堂為攝影文集「認真的臺北人」挑選照片時，一張照片裡，兩個孩子坐在公車後座，其中之一認真地打瞌睡，另外一個則全神貫注盯著鏡頭。張照堂端視這張照片一會兒，習慣性將照片丟到要的那堆，他翻看攝影者，署名「張世和」，兒子送來這張參選照片之前，張照堂對兒子拍些什麼根本毫無所悉。

同樣的，張照堂選擇攝影這條路，他的父親也全然不知。

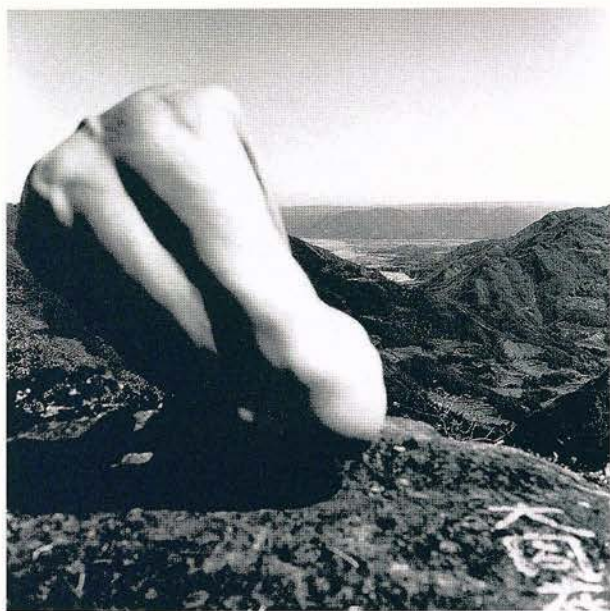
初三那年的暑假裡，張照堂被保送成功中學高中部，無須考試後，準備到臺南伯父家住一個月，一顆心也安分不下來，從小就喜歡思考的他擔心太無聊了，向大哥借了一臺愛力斯牌的6×6雙眼相機。遊臺南期間，他常拿著相機到處拍，從最簡單的構圖著手拍起。拍出攝影興味來了，日子也不那麼乏味無趣了。

升上高中理所當然加入攝影社，當時很活躍的攝影家鄭桑溪擔任指導老師，張照堂學到了各種不同的拍照方法，也認識了鄭桑溪的老師、「臺灣攝影三劍客」之一的張才，見識了多樣攝影作品，那是他的攝影啟蒙

期，勤走勤拍，也在以構圖為主的影像之外拍一點社會現象，留下一些連他自己都淡忘的紀實攝影作品。

六〇年代，西潮湧入臺灣的年代，或許就如同克勞斯比等四重唱（Crosby、Still、Nash and Young）所唱的：「在路上的你，必須要有一套法則，供你依靠，才能成為你自己。」文藝青年們吸飲著被引進臺灣的新思潮養分，從中建構自己的思想法則，





已入臺大唸土木工程的築夢少年張照堂不免沈迷於存在主義、現代主義、超現實主義、荒謬劇場等表現力量，荒廢了正規學業。出身醫師世家的張照堂，一門兄弟三人都繼承家業、躋身杏林，他因而免於被強制非當醫生不可的命運，父親只知道四子唸最高學府的臺大土木系，對他的課業狀況無從瞭解。

追逐荒謬的感覺

當時畫畫的黃永松，與攝影的張照堂因為志趣相投，追逐著東進的西風，相濡以沫，張照堂曾經如此描述：「當時的我和黃永松是其中兩個又熱又酷的追風者，飢渴纏食著相關氛圍的思緒訊息，我們自以為是夜半中孤獨空虛的狼，不時想推開窗子向外嚎叫。」深受卡夫卡、卡繆的荒誕虛無影響的張照堂，把自己鎖在現代主義的抽象式思維和感覺之中，開始搜尋怪異場景，拍出有種空虛、寂寞、蒼白沉味的詭異照片，黃永松不免要成為這些悚然影像中的男主角。

可以想像那罕言的張照堂，睜著亮爍的雙眼、揹著相機蹣跚找尋題材、瘦如「板鴨」的身影。

一個午後，他獨自站在陽臺上，前方有一堵矮牆，黃昏一道斜光打過來，他自己的影子投射矮牆上，張照堂站準位子，頭被切掉了，他持著自動相機對準自己拍攝，前景與後山遙遙相映，後山則隱隱若現，這般的影像既強烈也單純，充滿原創味，也充分演繹出早熟青年的苦澀心緒。

至於那張引起兩極化議論的「裸背」，張照堂後來回想起來，自認應當是受了亨利·摩爾或厄普的雕塑體所影響，比雕塑品還真實的新鮮肉體，既可說是人體和大自然之間的對應，毋寧可說是一種抗衡的關係。

當時，張照堂盡拍些無頭或無手的人體意象，傳達出一種模糊、空邈、遙遠的虛無感，旨意不明。張照堂也常找來「可以善意折磨的玩伴」央求他們或帶著面具，或著上怪異的裝束，找一條單純無雜物的長路，間或有些圖騰或字的背景，拍下張張驚悸詭譎的影像。

前頁圖—淡水輪渡，1993。

左頁上圖—V-10「女展」留影，1971。左頁下圖—與廖淑貞（妻）、張世倫（次子）同遊溪頭，1982（張世和攝）。

右頁上圖—新竹五指山，1962。右頁下圖—板橋，1962。



長跑者的孤獨

這些抽象之作並沒有收錄在八〇年代、他自己主編的《臺灣攝影家群象—張照堂》之中，卻在他當兵前、二十二歲那年，與鄭桑溪在博愛路的美而廉餐廳合開的聯展裡，吹皺了臺灣藝文界一池漣漪。

一檔沒有標題的現代攝影展，張照堂用了那張無頭의自拍照作為邀請卡，左上角則懸著一幀簡單寫意的頭部繪像，相互對照，只寫著兩行細細的字：「藝術是蒼白之上、無聊之上、火大之上的一種裸體展現……」等序言。

臺北攝影圈從不會出現過這般的照片，既怪誕又饒富劇場況味，傳統攝影界極不以為然抨為「頹廢」、「消極」、「慘白僵硬」之作；反之，從哲學、美學層面思考的繪畫界及現代詩界卻為文推崇。特別是「五月畫會」的秦松稱許張作有「人間性」的傾向；秦松同時也在《民族晚報》撰文指出其作品：「深刻而有內涵。……已超越了『寫情寫景』的『自然情景』的寫真，這一點也是現代藝術

創作的共同要求。」

詩人洛夫也加入肯定的行列，他指出：「他（張照堂）的悲劇精神透過攝影機的鏡片直接而犀利擊中了我們的內心，開始使我們戰慄，繼而使我們感動，最後使我們落入沈思的緘默。他是由內向外延伸的，……在他的作品中哲學性更重於藝術性，或可說是一種令人深思的藝術。」影像的創作不獨源自於影像本身，張照堂從音樂、電影、文學、哲學等多方面汲取養分，撫慰空虛怔忡的年少心靈。

當兵期間，卡繆的《異鄉人》、杜斯妥也夫斯基的《卡拉馬佐夫兄弟》、修伍·安德森的《溫斯堡，俄亥俄》等書籍常伴他度過難遣的營隊生活。他更從高一起就聆聽鮑勃·狄倫的音樂，那首有名的「隨風飄逝」，讓他體認出，儘管人生無常與無奈，生活難免會遭遇困境、打擊或挫敗，年輕的心仍有種蠻孤絕的勇氣，間或有點玩世不恭，卻也唱出了做為人的驕傲。至於英國寫實電影如「長跑者的孤獨」，敘述年輕人必須面對生存中的挑戰。當



左頁上圖—澎湖馬公，1979。左頁下圖—一家人合照，張照堂（四子）站在最右邊。板橋，1952。

右頁上圖—鄭桑溪、張照堂，「現代攝影展」會場合照。高雄，1965。右頁中圖—「現代攝影展」接受臺視訪問。臺北，1965。右頁下圖—澎湖，1983。



代臺灣的現代文學創作，如陳映真早期的短篇小說也撼動了他。這些跨門類藝術如同一張逐遞編織而成的大網，影響他人生的態度與感受，綿綿密密地在他創作過程中產生不可預知的作用。

又痛又癢的現代感

那是一個外來資訊還相當貧瘠的時代，藝文界不分畛域，飢渴地交換訊息，一本本《前衛》雜誌、《劇場》雜誌就成群網羅了各個疆域的文藝青年。

日後迭有傑出表現的六〇年代文化菁英幾乎都親炙過《劇場》雜誌所散發的光熱，其中傳達的西方前衛觀念，如灌頂醍醐般，滿足了渴知青年們的需求。《劇場》引介了義大利導演安東尼奧尼、美國劇作家愛德華·奧比，以及紀涅、貝克特等著名作家，同時也大量介紹新的藝術表現形式，如美國的即興藝術。當年做為知識渴求慾極高的吸收者，始終都記著當年《劇場》雜誌的廣度與深度。

青澀的張照堂與黃永松幾乎是《劇場》雜誌舉辦活動的常客，混跡在大他們五、六歲的畫家、詩人或視覺創作者之間，超齡地與秦松、李錫奇、朱為白、黃華成、邱剛健、陳映真、莊靈、劉大任往來，透過活動的參與和稿約，和當時現代藝術精銳們逐漸熟稔。







跨領域的結合促成了七〇年代的視覺藝術群V-10的成立，做攝影的莊靈、謝震基、葉政良、郭英聲、周國棟以及張照堂，做設計的胡永、凌明聲、龍思良、張國雄等。在民國五十八年的「現代藝術聯展」簡介裡，如此介紹張照堂，「他自己講的最少，被別人講的最多。簡單一句話，他有又痛又癢的現代感。」莊靈談起張照堂，猶強調他那極具叛逆性的個性與攝影風格，即使身處於一群現代青年中仍顯得傑出秀異。

朝紀實攝影前進

退伍後，張照堂憑藉平面照片考進一家名為「朝風」的廣告製作公司，開始拍攝廣告片。中視創臺之際，張照堂以第五名備取考入新聞部。自他入社會以來，未曾靠平面攝影維生，在他投入電子媒體工作，於民國六十三年舉辦一次告別展之後，張照堂向抽象構圖影像告別，整整兩、三年未曾動過相機。

直到他在中視拍新聞雜誌節目，深訪接觸社會底層的人事物後，街頭巷弄的小民生活打動了他，才再度拾著相機，朝紀實攝影的方位前行。這段時間他充滿熱忱地老往萬華跑，假日足跡也遍及三峽、淡水、板橋老家等地。他留意到社會底層那些汲汲營營討生活的按摩師、算命仙、擺地攤的，佝僂的行者乃至令人觸目心驚的滿地鹿頭與死亡小鹿等，都入得他的觀景窗內。

「有責任心的攝影家，應該是浪跡四處的搜索者，和苦心經營的創造者，事事關心，時時介入，在純淨無欺的大自然與老百姓面前，猶應顯得謙卑努力。……藝術要從生活中著手，不是你個人狹窄圈子的生活，而是各種人的各種生活，即使你不能每一個生活去體驗它，也應該站在他的角度去觀察判斷。」張照堂如是寫著。他真切體認到，「偉大的問題常發生於市街中」，民國七十二年，他舉辦了「恩寵與寬容」攝影展，正是總結這段時間所拍到的純粹紀實影像。

秉性叛逆的張照堂進入電子媒體工作後，從拍攝新聞片開始。不多時，他又厭煩一成不變、墨守



成規，在戒嚴時期，他居然用鏡頭慢慢掃到部分政治人物在打瞌睡、打呵欠等「不雅」動作等較人性化的一面。在當時的氣氛裡，這種行為無異於犯大不韙，若遭人檢舉，可能身家皆毀。

大步走向紀錄片

儘管張照堂桀驁不馴，常不按牌理出牌，卻總能遇上貴人，當時中視新聞部經理張繼高相當鼓勵他做些新聞特寫節目，從五分鐘、十分鐘的「電視眼」開始，到「六十分鐘」新聞雜誌開播，張照堂逐漸走向紀錄片攝製工作，有機會拍些特殊的文化現象或深入的題材，算是開了電視新聞雜誌節目的先河。

其間，張照堂運用幾次前所未有的手法，都是

極其大膽的，今日看來猶然相當前衛。在「六十分鐘」裡的「王船祭典」，張照堂不願因循慣常以旁白交代燒王船來龍去脈的手法，只想提升其精神層面，以純粹的影音表現出人們的普遍信仰與宿命感。長達二十分鐘裡，只配了一段西方音樂傳達人的祭典，沒有任何一句旁白或對話，一種即興的神秘感油然而生。

拍紀錄片是他的職業、工具、收入，平面攝影則是興趣，張照堂經常以兩者互補長短。他認為照片留存的時間更長久，紀錄片的保存則往往無法禁得起時間考驗。而照片有其獨有的魅力與特點，是不能用錄影機拍到的，他說，「一張單格照片的力量遠強過整段紀錄片所要交代的。照片很安靜、很有力，凝住在一剎那間，僅止於一個點，卻是非常重的一點，可是紀錄片影像必須在一個特定的場合看，不如照片那麼容易看到、保存或廣被更多的觀眾記牢。」因此，他始終未曾放棄靜照拍攝，並駕齊驅地善加運用兩種媒介。

搜尋臺灣攝影史脈絡

近年來，張照堂的攝影作品益發質精量少，開過的攝影個展則是屈指可數的四次。他曾經這樣寫到：「攝影者容易患得患失，我經常這樣。」、「相機終於成為我的一種負載。」

作品量銳減後，從前衛起家的他身上彷彿承載





著一種承先啓後的使命，當其他人正熱切自我推銷的年代裡，張照堂卻以扎扎實實的功夫，追索整理出許多前輩攝影家的作品，一個人東奔西走到處訪問老一輩攝影家，或者他們的後人，讓積塵多年的老攝影家作品重新出土，試圖搜尋出臺灣攝影史的脈絡。林懷民說，「閱讀了這些照片，令我們謙虛、沈澱下來。」

張照堂是善寫的，早年他不斷發表文章、寫生活筆記，近期所有整理工作的文字不假手他人，駕馭文字的能力讓小說家出身的林懷民都表崇佩，「他有著臺灣文壇最美、最好的語氣，雖然他寫的內容多半與影像有關，但放在文學的天秤上，絕對有獨立的分量。」林懷民充滿敬意說。張照堂以一種獨特而悠遠的筆觸，理路清晰總不失感性娓娓寫作著，一如他的攝影作品，若即若離，文質並茂，沈澱出純粹無雜質的內涵，這也是他的影響力不僅限於攝影圈的理由，同時也是他能以一個影像工作者破天荒得到國家文藝獎美術類獎項的原因之一。

當張照堂獲獎的消息傳出來，攝影界是既意外

又與有榮焉，儘管心知肚明不該把他單純歸類為一個「純」攝影家，但攝影界長期鬱積的弱勢心緒似乎也獲得些微紓解。

自工作以來，張照堂就堅持不隨波逐流，不屈服於市場法則之下。幸運的他總在電視臺創立之初，就參與工作，勉強獲得幾年時間和空間伸展理想。一旦這些媒體感受到市場壓力，逐漸媚俗之後，張照堂毅然選擇離開，從不妥協，寧願以個人工作者換得意志自由，據長子張世和透露，父親的擇善固執，不時讓母親暗地裡為現實發愁。

中視十三年後，張繼高調離新聞部，新任經理並不認同張照堂的拍攝手法，於是，他辭退中視工作，做了多年的個體戶。擔任劇情電影「殺夫」、「唐朝綺麗男」、「淡水最後列車」等片的攝影師，強烈的攝影風格，縱使在電影團隊裡，依然突出。工作餘暇，他又擎起相機，拍下許多臨時演員戲外影像，以及一張與「裸背」遙相呼應的白馬巨碩臀部，似戲非戲，似真若幻，如蔣勳所說的「使我們驚悟到生命的種種，既無暗示，也無解答。」

左頁上圖一為「遊園驚夢」拍攝舞臺影像。陽明山，1985（林柏樑攝）。左頁下圖一戲臺後，基隆，1976。

右頁上圖一三峽河岸，八〇年代作品。右頁下圖一為公視拍攝「歲月中國」系列。泉州，1990。



堅持文化的立場

民國八十一年公視籌委會成立，張照堂應聘策畫、製作「臺灣視角」紀錄片系列，帶領一個團隊，對臺灣的藝術文化、電影、民俗、生態、原住民等議題做一總體回顧。

四年後，張照堂轉臺初成立的超視，負責監製「調查報告」、「對抗生命」等深度節目，麾下四個組，每組七個人，算是電視臺的大手筆。「對抗生命」每集談一個病患的故事，重點是人對抗疾病的勇氣。其後，又策畫了「生命告白」，既別緻又深入地觸及人心。

可惜這些電子媒體往往在兩、三年後，主其事者更換，也屈服於市場遊戲，開始考慮營收問題，紀錄片的攝製單位總是首當其衝，不得不黯然引退。提起這些現實利益，張照堂不免要批評電視臺的短視近利，他批評道：「做紀錄片的花費對電視臺而言，相較於他們花在嬉笑怒罵，讓人看了過目即忘的綜藝節目、戲劇節目上，只是九牛一毛，媒體經營者卻不肯拿出點錢經營文化形象，做些回饋社會的舉措。」

「國外和臺灣紀錄片製作經費的差異相當懸殊，當然會拍出好片子，你不能又要馬兒好，又要馬兒不吃草，這都是『雞生蛋，蛋生雞』的問題。」為了推動紀錄片，一九九八年，張照堂策畫、推動「臺灣國際紀錄片雙年展」，希望能在電視臺經營惡質化的空間之外，藉由兩年一度的展覽，為好看的紀錄片開闢另一條路徑來。

在張照堂眼裡，照片與影片只有好與壞，只要是好的即使易造成主事者的尷尬，他都照用無誤，從不理會出資者的立場。一九八八年，他為《天下雜誌》編導「一同走過從前」的電視節目，談及七〇年代的民歌浪潮時，從楊弦的民歌開始編起，最後剪進李雙澤的「美麗島」，這首歌礙於政治因素，已成為絕響多年了。雖然當時已解嚴，但電視臺的保守勢力依然穩固，製作單位力主儘量不去碰觸政治禁忌，張照堂卻堅持「美麗島」是民歌時代的代表作，更是唯一比較有正確文化與政治立場的民歌，他不顧反對，幾乎將整首歌完整地剪進去。





上圖—五指山，1986。
 左頁下圖—萬華，1978。
 右頁下圖—祭儀／樹林，1987。



解嚴之前，張照堂也曾經在中視播放過一回「美麗島」，所幸沒有人檢舉告密。後來經張繼高透露才知道自己是警總榜上有名的黑名單。拍「映象之旅」的「礦之旅」雖得到金鐘獎，新聞局仍來電關切，希望少拍點勞動階層的題材，做一些比較樂觀的主題，免得予人臺灣還停留在極貧苦階段的印象。當時三臺的聯播節目，大都是表現錦上添花揚善的一面，偶爾播放底層生活素材，新聞局等相關單位總緊張不已。

反映與詮釋的本質

從抽象影像到紀實影像，甚或是紀錄片的拍攝，到了九〇年代初期，都面臨一個道德問題：「攝影者是否爲了成就自己的作品而剝削社會底層人士？」，而相關的論述逐一出現。張照堂坦承，在七〇年代早期、八〇年代拍照時，並沒有思慮過所謂成就與掠奪的問題，「到了九〇年代，我開始思考這個問題，也是我後來比較少動照相機的理由。」此時，張照堂深感攝影機實在是一個掠奪者，「拍了就走，我自己也覺得很不禮貌，很不對，感覺上有點殘酷。」

自我反省後，張照堂以「致意與歉意」闡釋了攝影者與被攝者的關係，放諸靜照與紀錄片的攝製皆可通。事實上，從他十六年前寫過的《回首一刹那》，就已了然於心，「在攝影的行程中，最令我沈迷而感動的是攝影前後與對象的誠摯交談或無言的會意，以及那似已忘卻的影像突然在顯影液中浮現時那一刻，心中終究充滿一股莫名的福祉與激勵。」同理用於紀錄片的拍攝，張照堂也平等看待被攝者，必須與被攝者溝通、認識，取得對方一種平等的諒解。

儘管臺灣前前後後產出爲數可觀的攝影佳作，但在所有藝術門類裡，特別在臺灣，攝影的定位常有妾身未明的尷尬，是獨於美術之外或統於美術之內，云云紛紛。關於攝影的本質之爭，早在民國七十二年的《攝影札記》裡，張照堂就洞明了：「攝影追求的，是透過個人的理念與風格，給予生活，給予人性，一種真實一種深入的反映與詮釋。」

當許多平面攝影工作者紛紛轉做裝置藝術，不斷追求一種新的媒材表現時，張照堂仍相信攝影終究還是要回歸到「發現」的本質，而不像美術是一種「發明」，「你真的很有恆心去拍，還是可以拍出好照片，最重要是照片的好壞，而非講究形式而已。」他忠告年輕同業，專心誠意去累積一些有重量的攝影作品，直接由影像去找，雖然題材重複，但他說，「仍然存在各種或然率，有各種不同的景況發生，只要掌握對時間、切入點，仍然可以掌握到攝影的本質。」他相信最好的影像應該是用一個最原始的相機、用標準鏡頭拍出來的，如果能拍出



裡面的精神和情感，才是真本事，他笑說，「雖然那種影像已經快變成古董了。」

寬厚對待年輕人

從年少到逾半百之齡，張照堂固然做了許多有益社會的文化工作，行事作風卻相當不社會化。不追逐主流，一貫的惜話如金，甚或有點嫉惡如仇，始終偏好最純然的事物，例如堅持拍黑白照片、堅持不聽電子音樂。

拍照以來，張照堂雖然不否定彩色照片的優點，卻仍喜愛黑白照片從拍到洗，都是自己親手做出來的，調性富含創作者的的感情。「黑白才能適

切地展現隔絕疏離的力量」；再者，他深信黑白能展示，「更單純、更樸素、更有凝聚力、更有張力，更有某種抽象的感覺。」

張照堂的音樂素養之深，多年來，林懷民的「雲門舞集」常常仰仗張照堂給予音樂、影像上的建議，「他就像我的藝術顧問，每次都丟給他一堆音樂、錄影帶，找他救命。」林懷民透露「家族合唱」和「我的鄉愁，我的歌」都是由張照堂從中找出最重要的骨架來，林懷民還說，「每回有新舞作，總喜歡找照堂來幫著看，因為他從不客套，有問題總是一針見血指出來。」

重複的CD，最後只好猜拳，決定誰拿去退。

儘管寡言，提攜年輕人，張照堂從來不曾吝嗇過。擔任過侯孝賢的副導演、現為資深攝影師的陳懷恩，曾經是和張照堂往來最密切的年輕輩。陳懷恩喜聽搖滾，因為在世新求學認識張照堂，聽說前輩有甚多搖滾唱片，沒事就到張家串門，打張照堂唱片的主意。陳懷恩提起當初拿照片給張照堂的情景，「他不太講你的照片好壞，只是把他覺得好的放一邊，不好的擱另一邊。」久而久之，小輩們從他挑選的照片裡反芻，學會美感經驗。隔一陣子，做事永遠是深入、低調的張照堂在《藝術家》雜誌



兩個兒子，張世和與張世倫，在張照堂的耳濡目染下，都練就一雙奇利的耳朵，各有各偏好的樂風，張照堂喜歡很安靜的、重新演繹的民族音樂、現代化處理的宗教音樂、某類實驗音樂等；張世和聽很多爵士、搖滾音樂；張世倫聽很多實驗的、地下的，也聽頗有創意的音樂。

有趣的是父子三人同在一家唱片行買CD，上午張世和才買了一批CD，下午張世倫一來就問說：「我哥來買了那幾張？」傍晚，張照堂進店裡先問老闆說：「我們那兩個來過嗎？買了些什麼？」唱片行老闆忍不住抱怨：「你們這家子是怎麼回事？」據張世和透露，他們三個男子就曾發現買過

撰文，導讀小輩們的照片，「才知道他怎麼閱讀照片的。」

正因為年少時，張照堂不太刻意的導引，這些小輩日後在攝影界都小有名氣。至今，無論師承何人，他們遇上張照堂，若要稱他一聲「張老師」。而張照堂始終寬厚地期待年輕人以當代的語彙創造佳構。

關於張照堂的得獎，林懷民以崇仰的口氣說，「他有著最偉大的眼睛，仍然有感動的能力，他是當代最敏感、最聰明的藝術家。」對張照堂而言，或許就如同他在一九八〇年主編《生活筆記》所寫的一句話：「生活比攝影重要，行動比沈思可貴。」

得獎感言

我個人自幼興趣廣泛，文學、美術、理工乃至於醫學等範疇，無一不嚮往。最後卻選擇了音樂這一門被長輩認為只能供作消遣，無法營生的藝術。因為在我的生命旅途中，唯有透過音樂創作才能找到自己。

三十多年來，在音樂創作、教育、推廣等方面的工作從未間斷過，創作是我的最愛，教學與推廣則是最關心的事。卻因為投入教育行政工作十餘年，除了開會還是開會，或得四處奔走，我的創作因而中斷，一直令我耿耿於懷。

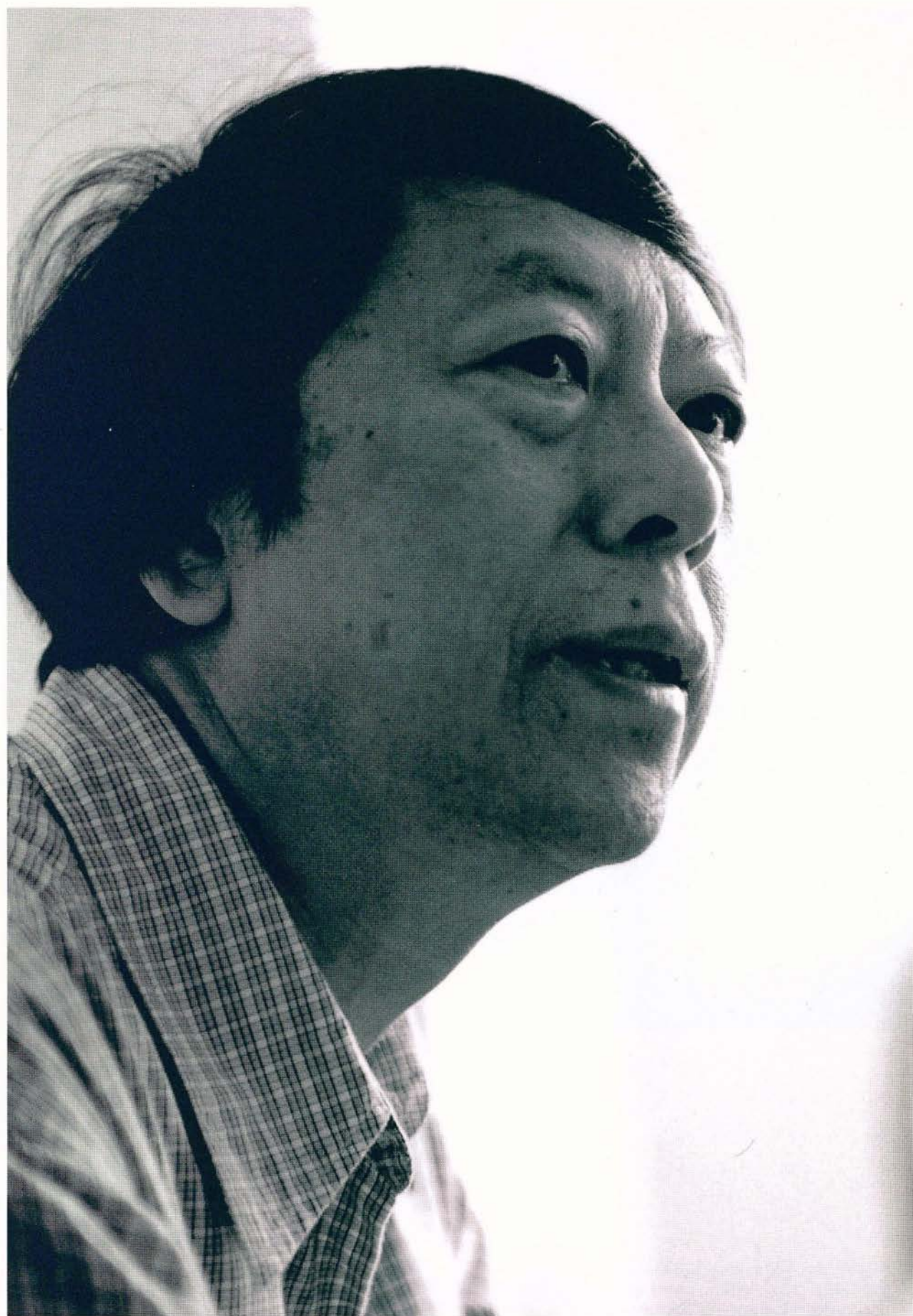


今日意外獲此殊榮，得到很多鼓勵當然是一件很高興的事，但也多了一份壓力，更多了一份責任。感謝申學庸教授、許常惠教授等師長多年來一路上保持關心並督促著我，一生受益良多。也特別謝謝評審各方面的肯定與厚愛。同時，也要向我的內人子珍致謝，她對我長期以來的支持與寬容，讓我能專心創作，無後顧之憂。

最後再一次感謝大家對我的鼓勵與厚愛，希望我能創作出更多更好的作品，以不負眾望，謝謝！

得獎理由

馬水龍先生持續創作不輟，以傳統素材作為個人創作之重要元素，為我國的現代音樂開創新的境界，作品如「孔雀東南飛」、「廖添丁」、「寶娥冤」、「椰笛協奏曲」等，均在國內外引起廣泛的迴響。主持「春秋樂集」迄今九年，鼓勵國人創作與作品發表，成績斐然。此外，並以宏觀的視野推動國內音樂教育及國際交流，影響深遠。



懷念的雨港廟口

十九世紀末，北歐小國芬蘭正奮力反抗帝俄入侵的時刻，芬蘭籍音樂家西貝流士獻給他的祖國「芬蘭頌」，雖非正式的國歌，卻成為鼓舞芬蘭民心的利器。終其一生，在他的音樂創作裡從未中輟歌詠故鄉斯堪地那維亞的英雄事蹟。西貝流士的故事說明了藝術具有不容忽視的力量，特別是音樂，必要的時刻，其威力強過任何武器。而一個藝術創作者終究都割絕不了和故鄉之間聯繫的臍帶，滋養作品的土壤往往是孕育他的故土。

同樣的，無論遊學何處，師承何處，臺灣本土土長的音樂家馬水龍始終無法忘情雨港的北管戲曲。特別是在留學德國期間更給予馬水龍極大的刺激，也是點燃他作曲曲風回歸本土的引信。



人在德國，心繫臺灣的馬水龍曾經有過一段嗜聽歌劇的日子。在西方歌劇發源地之一的德國歌劇院裡，布景壯觀，氣勢嚇人，繁複富麗不勝收，特別是華格納的「萊茵的黃金」歌劇演出時，布置得燦爛光炫，讓他眼界大開。前兩個星期，馬水龍幾乎天天赴歌劇院報到。

豈知一日，在歌劇院裡聽著聽著，他突然想起故鄉雨港的廟口前，那充滿身段之美、顧盼生姿、舉手投足都是戲的野臺戲來，他多麼懷念小時候穿擠在人群裡、仰著脖子爭看南管、北管、歌仔戲的時光，臺上、臺下水乳交融，他還記得自己曾經看歌仔戲被感動得淚流滿面。登時，對臺上聲音高亢又唱個不停、卻沒有任何動作、身段的聲樂家感到味如嚼蠟。

馬水龍悄悄離開了歌劇院，獨自漫步到多瑙河畔，「舊夢似遊，煙水程何限？」他突然間陷入長考之中：「自己萬里跋涉，不就是來這裡取經的？」此刻，西方音樂彷彿不再吸引他了，此去何從？一夜未眠，他終於想通了，自己的根本還是在東方，他只是來這裡學習他們的音樂技術而已。德國三年就像練了「吸心大法」一般，將先前多年的功夫打散了，從頭練功，放寬心胸，無所不吸收，返臺後，再度反省自己將來要如何邁出下一步。

從本土文化吸取精髓

另一次深受啟發的經驗也是在留學雷根斯堡音樂學院期間。當時，一位韓國籍演奏家前來德國獻演，整場演奏的曲目都是貝多芬等西方作曲家作品，聆聽之後，馬水龍問身旁的德籍音樂家有何感受？幾位德國音樂家面露不以為然之色說：「還好罷！為什麼東方人出國都演奏西方作曲家的音樂？難道你們沒有自己音樂的特色嗎？如果能演奏些韓國的現代音樂作品，豈不更好？」這段話再度點醒了馬水龍。臺灣的音樂教育不都以西方古典音樂馬首是瞻？他相信，無論是西方的古典或現代音樂都不過是全球音樂的一小部分而已，「悲哀的是臺灣人從來不曾留意也忽略自己的音樂文化。」這些際遇都促使他日後出掌國立藝術學院音樂系創系系主任

任時，特別在課程裡安排了必修的傳統音樂課程。

馬水龍向來主張：「音樂有國籍，卻可以越國界。」不同國家的文化內涵勢必會影響創作者的語法，「什麼樣的文化背景就會造就什麼樣的藝術作品。」馬水龍認為，一個創作者若能夠彰顯出民族特色，一旦有機會在國際舞臺發表，西方人也深感興趣。反而是國人經常妄自菲薄，否定本身的作品。

幸虧經由多年的呼籲與推廣，這種崇洋媚外的心態已大有改善，臺灣演奏家邀約本地作曲家寫曲供他們演奏的機會日漸增加。馬水龍肯定的說，「演奏家與作曲家間的良性互動，對整個音樂文化的提升有相當大的作用，非常有意義。」但是馬水龍也強調臺灣的音樂特色不能同等於中國，臺灣與

大學及賓州考察研究，以「音樂教育制度的觀摩」與「二十世紀現代作曲風格與技巧探討」兩個主題為考察重點。美國現代音樂不拘泥於形式的多變曲風，撞開了馬水龍的心，美國的現代音樂彷彿一座繁華似錦的花園，他親眼見到爵士樂、鄉村歌曲、十二音作曲技巧等各種形式的現代音樂蓬勃發展、兼容並蓄，且每種音樂都有極多的擁護者。

在忙碌的行程裡，馬水龍表示希望能見到更多的美國音樂家，記得有一位外國音樂家問他說：「你們東方音樂家出國總想認識別人，可曾想過要讓別人認識你？」這位音樂家當下進而建議：「讓別人認識你最快的方法就是辦一場演奏會。」這位音樂家如一位指點迷津的仙人一般，瞬間指明了一個臺灣音樂家通往國際音樂舞臺的路徑。



中國音樂的差異無涉於政治，早如同已分裂的大陸板塊一般，生成兩種模樣了。即便在國外演出他的作品，被稱為中國音樂家，他仍強調自己是土生土長、道道地地的臺灣人，和中國作曲家的風格截然不同。誓言要立足自己傳統音樂文化的根基，發掘尚未被開發的素材和特點，從傳統去吸取邁向國際的精髓。

通往國際舞臺的路徑

一九八七年，馬水龍獲得美國國務院提供的傅爾布萊特基金會獎學金，前往美國東岸的哥倫比亞



於是，在以推介中國作曲家作品為主的美國齊爾品協會(Alexander Tcherepnin Society)全力策動下，開始為馬水龍張羅演出檔期與地點，最後終於敲定紐約林肯中心的愛麗斯·杜麗廳，做四場演出，他被宣傳為第一個在林肯中心演出的「中國作曲家」。

那是一九八七年三月二十一日晚上，林肯中心的愛麗斯·杜麗廳，人頭攢動，觀眾擠滿了走道。兩天後，紐約時報樂評人Bernard Holland如此評道：「綜觀馬水龍先生發表之作品，突破了中西音樂的藩籬，並揉和了中西音樂不同的表現手法與傳



右頁上左圖—1984年，遊嬉於出生地的八斗子。右頁上中圖—於紐約林肯中心發表作品時，所用之宣傳照。右頁上右圖—攝影家王信鏡頭下的馬水龍。右頁下圖—與大提琴演奏家合影。

統特質，予以平衡處理，成功地表達了他自我文化的內涵與思想，而不落於俗套，實為難能可貴。」

這次演出還有一個不為人知的小插曲，顯示了馬水龍的人格可貴。據當時幫他張羅演奏會的友人之一歐陽美倫透露，曾經有一家煙商表達願意出資贊助這次演出，但條件是馬水龍必須介紹駐美臺灣代表與煙商認識，馬水龍聞言表示，歡迎煙商公司來聽演奏會，至於介紹臺灣代表則礙難相助。

國外演出成功，而馬水龍所作的「梆笛協奏曲」也創下國內嚴肅音樂作曲家銷售紀錄，這張由「上揚音樂」所出版的唱片已經銷售逾五萬張。或許因為長期從事音樂教育工作所致，馬水龍作曲時，常



會考慮觀眾能否接受。他認為許多作曲家不顧聽眾的需求，一股腦兒自寫自的作品，這種現象未必不好，但是馬水龍認為還是做適當的調配，部分作品可以比較溫和、雅俗共賞。另外一些相當個人化的曲子，他則純粹作為一種滿足自我需求之作，採取新手法寫作，不太理會是否有知音聆聽。

曲風轉變三階段

回首從走音樂創作三十七年以來，馬水龍逐一檢視自己的音樂作品，自認為可分成三個時期，互有關連，層次則略有差異。

第一個階段為出國前的傳統風。馬水龍本來就是非常重視本土化的人，不太隨波逐流，出國前就

開始寫本土文化的曲風。藝專求學時代的系主任申學庸至今猶記得這個學生就學期間，就開始撰寫具民族特色的曲子。

德國留學期間則是第二階段，對於這段時間的作品，他常說：「洋蔥味比較濃」，當初他原本想循著自己理想的創作路程行走，可是在洋人的地盤裡，他又不甘雌伏，想證明洋人可以寫的，自己也不差，有點對自己挑戰的意味。他所唸的雷根斯堡音樂學院係李斯特於十九世紀所創，以宗教音樂著稱，管風琴的作曲家人才輩出。由於教過幾年書才赴德，年齡比同窗同學虛長幾歲，沒有什麼共同話題，留德期間有所往來的幾乎都是老師，而老師也



視他為很特別的學生，既有教學經歷，又有作品。管風琴教授艾伯·哈克拉斯鼓勵他寫一首管風琴獨奏曲，他願意彈奏，結果首次發表就在慕尼黑，由哈克拉斯教授親手彈奏。彈過之後，教授不免有點抱怨又略帶激賞說：「第一次寫管風琴曲，就寫得那麼難。」

在雷根斯堡期間他寫過兩三首唐詩，如〈月下獨酌〉、〈夜思〉，發表時也由學校教授吟唱。最感動人的是，原本馬水龍準備以羅馬拼音讓教授吟唱，教授卻要求馬水龍唱一句，他也跟著唱，發表時唱得一如他的母語般，馬水龍的鋼琴獨奏曲，也是由教授演奏。當時，教授就曾說：「你是很特別的。」校方對他相當禮遇：「你有如此豐富的作



品，校方理當很慎重為你辦一場演出。」的確，一般學生作品不僅不會由教授演出，更不會開過一整場作品完整呈現的發表會。

回臺後，曲風又是另一階段。基本上，精神仍是第一階段的延續，雖然出國取經之後，視野、創作技巧都更成熟了，卻仍脫離不了自己的文化根柢。曾有人問過馬水龍所謂「中國音樂語言法」是否就是五聲音階？他的回答則是，「五聲音階不只是中國的專利而已，日本等其他國家的音樂特性也是以五聲音階為基調」，他強調寫自己風格的曲子，也僅能算是「馬水龍的音樂語法」，但是由於他生長在臺灣，此間的文化自然會對創作產生潛移默化的影響。

傳統音樂的新生

許多音樂家作曲的靈感來自於對愛情的渴切想望、思戀終日卻不可得，醞釀了一首首扣人心弦的名曲，馬水龍的創作則多數源於他的生活，童年、故鄉風情，留德期間，尤其把思念妻子之情，轉化於音樂創作中。

完完全全來自故鄉印象的「雨港素描」鋼琴組曲，曾被評為：「以如同繪畫般的手，藉音符來寫景；以鋼琴獨奏，寫出『雨』、『雨港夜景』、『撿貝殼的少女』、『廟口』」，第一段的「雨」，叮叮咚咚之間，從弱到強，彷彿雨從天由小而大降落；「雨港夜景」則表達了基隆靜謐的夜色，船隻輕息，一切歸於寧靜，與白晝喧囂繁鬧的基隆呈強烈對比。「廟口」的成形更是一個生活化的經過，一個雨夜裡，馬水龍回到基隆，照常到他最熟悉的冰果攤前，叫了一碗紅豆冰，邊吃邊望著熙來攘往的人潮，突然間天降驟雨，雨霖哩啪啦打在攤棚上，耳後又傳來廟中的北管和鑼鼓聲，嗶啞聲竄入天際，各種聲音有遠有近紛紛傳入耳中，一股非得創作的慾望像雞皮疙瘩般起了滿身，馬水龍拋下吃了一半的紅豆冰，回去立即譜成「廟口」。

至於他那首最暢銷的「梆笛協奏曲」創作過程中，即找來演奏家陳中申吹奏，並與交響樂團搭配，這首曲子首演後就深獲注目。起源卻是甫自德國留學歸來的馬水龍，應中廣主持人趙琴之邀，為中廣寫一首長達三分鐘的臺聲，民國六十九年由臺北市立交響樂團錄製完成一直沿用到今天，不過這首播放了十八年的「臺聲」，身為作曲家的馬水龍只拿到臺幣一萬五千元的版權費，說起來，未免過度廉價，也顯示創作者的智慧財產權長期被忽視。

致力於賦予傳統音樂新生命的馬水龍，曾計畫將梆笛、嗶啞、琵琶、板胡等四種傳統樂器各寫一首協奏曲，這四種樂器在傳統戲曲裡為不可或缺的角色，接觸這四種樂器彷彿重溫了從小看戲的感覺，情感特別綿密。

豐富的作品類型

他的作品曾多次為雲門舞集所採用，特別是他

左頁左圖—馬水龍的諸多留影都是為了作品發表宣傳照之用。左頁中圖—馬水龍之曲譜手稿。左頁右圖—與美國華盛頓交響樂團指揮羅斯托洛維奇合影，約1983年。
右頁圖—在基隆故鄉冶遊的馬水龍。

所寫的舞劇「廖添丁」音樂。民國六十八年，他接受「雲門舞集」委託製作「廖添丁」時，曾多次乘渡船前往傳說中廖添丁所葬的八里鄉憑弔，當他看到廟裡懸掛的匾額寫著「漢之民也」，他突然清楚自己該如何表現這支舞劇，於是梆笛、簫、大管弦、木魚、杖鼓等十餘種樂器，以二管樂器編制，就成了一支充滿風發意興、盪氣迴腸的曲子，聽著曲子一路演奏，那劫富濟貧、仗義行俠的廖添丁彷彿栩栩如生地在聽者跟前高來高去。

作品類型相當豐富，包括舞臺劇、管弦樂曲、管樂曲、室內樂、藝術歌曲等，同時也編寫了超過五十首的民歌，馬水龍的得獎無論從創作面、推廣面、教育面來看都當之無愧。不過，申學庸卻透露了一個內幕消息，擔任國家文化藝術基金會董事的申學庸同時也是本屆文藝獎的提名委員，提名當天她進入會場時間較晚，「一進去，我就想馬水龍應該在名單裡吧？結果發現名單裡居然沒有他，我想沒人提，我就來提罷！」看著馬水龍從年輕時就孜孜不倦創作，爲了他得獎，退休後早不接受任何媒體訪問的申學庸，破例爲了得意門生，讓公共電視臺登門採訪，「希望他得獎以後，日後還能寫出更多好作品。」這是影響最深的前輩之一給他的期許。而學習音樂的生涯裡，一路風景甚佳，也一路碰上好人扶持，今日想來，他都感念難忘。

矢志學音樂

小學時，馬水龍是個好動好玩的野孩子，有一天正在校外的安樂溪赤腳撈魚時，突然間一串串的琴音傳來，琴聲加上流水聲，潺潺入耳，他豎起耳朵，五內俱張，沈沈陶醉其中，他想著：「世界上怎麼有這麼好聽的聲音？」那一刻裡，音樂彷彿是他命中真主，長驅直入他的心靈裡。

出身中醫家庭的馬水龍，父親向來以爲他終究要繼承衣鉢，因爲兒子從小就喜歡和他上山採藥，

對各種草藥興趣甚濃，在父親的敦促下，他也學看漢文（文言文），爲了是可以閱讀《本草綱目》等藥書。此外，馬水龍的數理化成績也不錯，非常適合習醫。

馬水龍從小也徜徉在繪畫世界裡，常執著畫筆、畫紙，一頭栽進繪畫天地裡。他的體能自幼奇佳，彈性很好，小時候經常代表學校參加田徑賽，一度還暗自竊想要挑戰「亞洲鐵人」楊傳廣。在父親的調教下，他也曾經打得一手好拳。

總之，父親生前從來沒想過這個兒子會走上音樂一途。對父母那一代的人來說，學音樂無異於廟口那些有一頓沒一頓的樂師，家境已經不理想了，

長子居然罔顧家業，一心一意準備走上那看不到前途的行業，簡直讓家人急如星火，厲聲反對。

而馬水龍自己也在美術與音樂之間徬徨不已，究竟自己愛美術多一點，還是愛音樂多一點？徘徊難決之際，馬水龍索性用一個月完全不碰美術、音樂，來考驗何者是自己的真愛？沒幾天下來，他發現自己沒作畫，日子還是照過；可是沒音樂了，幾乎是坐立難安，整日失魂落魄。

毫無疑問的，馬水龍不顧家庭反對，準備投考藝專音樂系。但家庭卻

在他高二時遭逢巨變，父親過世，舉家陷入愁雲慘霧中，又食指浩繁，只得輟學進入臺肥二廠擔任製圖員，養家活口。一邊打工，一邊準備考試，馬水龍的樂理完全是自行摸索，一本樂理集子被他摸得邊都毛了。臺肥廠中有位同事也是音樂、美術的愛好者，這位已逝的李哲洋君，是他此生恩人，他帶著馬水龍到畫家汪壽寧處學畫，又爲他介紹熟諳樂理的陳懋良幫他改樂理作業。

良師益友相扶持

考進藝專後，第一天新生訓練就坐在戴洪軒旁邊，這位同班同學看來有點豪放不羈，劈頭就問他說：「你是那一組的？」老實的馬水龍回說：「樂





理組。」戴洪軒高興地說：「我也是！我們不要待在這裡吧！等下認識學校的課一定更無聊，我們要在這裡唸五年，還怕沒有機會認清學校呀！」從來沒翹過課的馬水龍一聽有道理，就乘上戴洪軒那輛破鐵馬，一路嘰嘰呱呱踩回戴洪軒租賃的房舍。才進門，戴洪軒就倒了一大杯烏梅酒讓馬水龍喝，這輩子沒喝過酒的他一喝覺得滋味甚佳，當場又向戴洪軒要了一杯，「結果烏梅酒的後勁就讓我在戴洪軒處睡了整個下午，我們兩個個性完全不同，卻成了莫逆之交。」五年求學期間，雖然戴洪軒常蹺課，馬水龍從不缺席，可是他們倆談文學、哲學、樂理，頗有棋逢對手的痛快感。

學音樂的過程中，影響最大的還有蕭而化、許

常惠、盧炎等老師。

蕭而化係上海美專畢業，再入日本藝術大學唸音樂，當時的系主任申學庸特別聘請他開設理論課。蕭而化對用功的馬水龍相當激賞，盧炎就常說：「馬水龍是蕭而化的得意門生。」從蕭而化處他學到相當扎實的作曲理論，馬水龍說：「蕭老師的邏輯觀念非常嚴謹。」馬水龍從蕭而化身上還得到一個結論，「創作者應該從感性出發，最後以理性呈現，所以學音樂的人應該是數理化成績也很傑出。」蕭而化經常邀請馬水龍到家中吃飯，除了談樂理外，總是一日無話，「感覺上，他非常寂寞。」藝專三年級，他做了平生第一首作品——「賦格曲二章」鋼琴獨奏曲，即是獻給蕭而化。

師長眼中的得意門生

至於大口喝酒、大塊吃肉，剛從法國歸來的許常惠，則是影響馬水龍重視傳統音樂的關鍵人物。學生中善飲者，往往最能從許常惠身上受益，戴洪軒就常調侃說：「趁他半醉半醒時，講的話最精彩。」馬水龍雖然不貪杯中物，但是他認真製樂的態度，在許常惠眼中算是個可造之材，當時和史惟亮率領學生，下田野蒐集臺灣民間音樂的許常惠於授課時，不斷強調不能忘本，應該從民間音樂裡吸取養分，樂作才能有生命。而許常惠成立作曲組織「製樂小集」時，馬水龍也是其中一員，曾發表過「夕暮」，日後，許常惠成立的組織，幾乎都是交棒給這位最牢靠的學生。

至於去年文藝獎得主盧炎，人很謙虛寡言，對於教過的馬水龍他只有一句話：「馬水龍最認真。」馬水龍每次都告訴學生上盧炎的課一定要懂得問：「你不問他，他也不太說話，又像朋友，又像老師，他跟我們在一起，特別是戴洪軒，簡直像哥兒們一般，常帶著他到處吃喝玩樂。」

留德期間，一位捷克籍的教授奧斯卡·席格蒙（Oskar Sigmund），對馬水龍的感情有如蕭而化一般，兩人相差二十歲，情同父子。這位有博士學位的教授教主修作曲，鋼琴彈得好得不得了，理論更精湛，作曲非常傑出。一般西方人不太請學生到家



左頁圖—沈思中的馬水龍。

右頁上圖—鋼琴是大學期間的副修科目，本照片亦為攝影家王信所攝。右頁左下圖—小學時，父親傳授馬水龍拳術。右頁右下圖—就讀藝專期間，副修大提琴。

來，終身未婚的席格蒙則常邀請馬水龍一起在家用餐，「有時候兩人從下午聊到晚上，他再送我回家。我總覺得他很像東方人。」馬水龍準備回臺灣的前一天，席格蒙照例邀請他到家裡用餐，道別那天晚上兩人等公車時，「他抱著我流淚，我也忍不住潸然淚下，在二月天的飄雪中，兩人相擁而哭。」席格蒙雖然捨不得這位臺灣學生，但知道他已經結婚，家中妻子帶著兩個孩子，直催馬水龍趕緊回到最溫暖的家去。八、九年前，席格蒙曾經來過臺灣，就在馬水龍得獎的前幾天，還接到已經退休、高齡八十的席格蒙教授來信。

漫長的行政工作

自小受許多長者的提攜，特別是小學就心領神會音樂之美，令馬水龍相當注重音樂的基礎教育，他提倡音樂一定要從小灌輸，也在百忙之中抽空撰寫教材，如他所著的《民歌鋼琴小品》，即是這般的動機，他的考慮是小朋友自幼學琴，該從民族瑰寶的民歌開始彈奏起，對自身文化方能有所認知。

憂心忡忡於改善臺灣的音樂教育環境，馬水龍的狀況充分暴露了在臺灣作為一個創作者的辛苦。在所謂的先進國家裡，優秀的創作者只需心無旁騖貫注於自身的創作即可，臺灣的創作者還得肩負改善環境的工作，單是如此，創作者幾乎已心力竭了，如何能創作出精彩的作品？

從東吳大學音樂系系主任、國立藝術學院教務長、校長，到接任許常惠的亞洲作曲家聯盟，做了九年的理事長，長期的行政工作讓馬水龍的音樂創作速度無法隨心所欲。民國八十三年，他不再戀棧職位，堅辭藝術院校長算是他卸下行政瑣事的第一步，當時雖經校方及教育部長懇留，他卻說：「我已經做了十二年的行政工作了，人生還有幾個十二年可以揮霍？」俗務纏身，何時能專注於創作？每思及此，馬水龍終究仍是無奈，臺灣的音樂人口有限，需求不高，他透露，「我始終希望能夠作一個單純的音樂家，環境卻不許可。如果不教書，只作曲，我在臺灣早就餓死了。」話說回來，當環境還未臻理想之前，有著「路見不平，拔刀相



助」的「廖添丁」精神的馬水龍，還是免不了得陷入俗務之中。

夫唱婦隨 美夢成真

長久以來，鋼琴家太太許子珍，就給予馬水龍莫大的精神與實質支持，他的作曲都是先由許子珍一個個音符敲出最適當的感覺。生性害羞的許子珍和馬水龍一般，都不太多語，以前申學庸就笑他們：「你們都不講話，要怎麼談戀愛？」不過申學庸忍不住要說：「許子珍的鋼琴彈得真好！特別是彈水龍的作品，非常有感覺！」不過當太太許子珍在隔壁練琴時，正作曲中的馬水龍往往要奪門而出。近日，遷居到關渡藝術學院附近，兩人終於有了各自的工作空間，可以相安無事了。

現階段，馬水龍除了一心盼望可以多寫些曲子外，在一生對他幫助相當大的小學同學邱再興支持下，出任「邱再興文教基金會」執行長，並且在關渡設置了一座結合音樂與美術的「藝文沙龍」，可以一償他喜好美術的宿願。

一位藝術家的養成，或許就如傅雷告誡傅聰的家書所言：「我屢屢提醒你，單靠音樂來培養音樂是有很大的蔽害的。……所有偉大的藝術家都是人道主義者，音樂和文字只不過是他們用來表達他們人道主義的工具而已，整天在工具上下功夫的人只是『匠』級人物而已。」傅雷所言，從馬水龍身上確實得到了驗證。

馬水龍作品簡介

梆笛協奏曲

寫這首曲子的出發點即是以普羅聽眾為考量，希望聽不懂音樂者也能夠接受，成功地結合了傳統音樂與西洋音樂的佳作。向來強調取自本土，再加以現代化，「梆笛協奏曲」以中國樂器梆笛為主奏音樂，西方的管弦樂為協奏，第一主題由樂團奏出莊嚴壯闊的序奏，接著，梆笛輕快上場，宛若黃鶯吟詠，從樂聲中，聞者心情不知不覺愉悅起來，有相當積極樂觀的激勵作用。如馬水龍採用梆笛為創作主軸時所說的：「梆笛具有清麗、幽雅、細緻、活潑而明亮的音質。同時也能展現平原山川遼闊、壯麗的氣勢。」

孔雀東南飛

馬水龍讀完「孔雀東南飛」這闕詩之後，有感而作。整首樂曲不分篇章、一氣呵成，序曲以大提琴、低音提琴、定音鼓奏出焦仲卿主題，法國號則奏出劉蘭芝主題，單簧管與雙簧管與之回應，簫聲傳達了蘭芝的傷懷，打擊樂和伸縮喇叭的斷奏則是嚴厲的焦母主題，聲聲逼近，活活拆散佳偶。鑼鼓急奏，女生和聲有聲無詞，與鐘聲交織成悽悽慘慘悽悽的悲劇，令聞者莫不傷惜。

廖添丁管弦樂曲

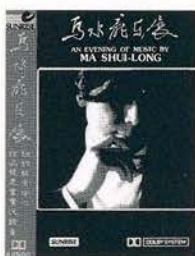
一九八八年，馬水龍將「舞劇廖添丁」改為管弦樂曲，由捷克布拉格交響樂團演出，以龐巨的音樂結構，演出這位傳說中行俠仗義、劫富濟貧的民族英雄其傳奇性一生。廖添丁看似玩世不恭，實則充滿悲壯憂患的內心，在磬、北管大鑼、小鈸和堂鼓等樂器幫襯下，管弦樂展現出鮮豔明亮的氣質，傳達出廖添丁出沒的大稻埕廟會，那種香火鼎盛、人山人海的熱鬧景象。最後一章，廖添丁遇害，幾度掙扎，幾將逃脫，終於就義，樂風轉為忽喜忽悲，最後宛若天地同悲之下收場。馬水龍以自創的音樂語法，靈活運用民間戲曲與說唱藝術，和諧融入西洋管弦樂中，是一部完全可以從樂聲中聽到故事的大型巨著。

雨港素描

以最熟悉的生長地為創作題材，最能悠遊其中，進退自如了。十指充滿感情的許子珍以鋼琴詮釋出馬水龍的鋼琴曲，不做第二人想。整首曲子演繹出雨港連綿不絕的霪雨。從細雨霏霏開始，到狂風驟雨，邁入雨過天晴的雨港夜景，彷彿船行於止水中，恬適靜雅。少女婷婷裊裊，緩步移動，彎身撿取貝殼，畫家用畫筆彩繪故鄉，馬水龍則藉著音符與琴鍵訴說故鄉情懷。

馬水龍樂展

美國林肯中心之演出錄音，開華人先河。演出後，紐約樂評肯定其「揉合了不同的中西音樂表現手法與傳統特質，予以平衡處理，成功的傳達自我文化的內涵與思想」，演出作品包括：「弦樂四重奏」、「長笛幻想曲」等七首作品。最值得一提的是「竇娥冤」這首曲子曾經與舞蹈家劉鳳學女士合作，以人聲與嗩吶聲交替進行，藉由京劇的唱腔，時而是喊冤聲，時而是老百姓遭打壓的喃喃低語聲、時而是詭詐的笑聲，打擊樂則有如審案的驚木，全場適時而現，合奏出其情可憫、其慟可鑑天地的冤屈。



得獎理由

平珩女士長期致力於舞蹈發展工作，對國內舞蹈生態之多方面提昇，貢獻良多。以其經營的皇冠小劇場為基地，持續提供國內外舞蹈專業課程，主辦「皇冠藝術節」及「小亞細亞網絡」，為國內實驗性藝術創作的主要推動者，並創辦「舞蹈空間」舞團，提供多元風格的創作。

本身以舞譜專業投注於原住民舞蹈之紀錄與傳承。長期從事藝術教育推廣活動。擔任表演藝術聯盟理事長，對改善民間藝術團體生存發展之空間，具有積極貢獻。

平

得獎感言

絕對不是矯情！我首先要感謝我的父母和家人：他們在我成長、求學、工作的過程中，對我所有的支持與鼓勵，讓我能在無後顧之憂的心情下，做我想做的事。

當然也應該找到「始作俑者」！我要感謝陳琪對我的鞭策：用「苦肉計」逼我整理出履歷表，讓她來推薦我參選。

更出自於我的內心！我要感謝我的工作伙伴：如果我的工作能被大家肯定，我的工作團隊是出了最多的力！要是沒有和我一起工作九年的葉瓊斐、七年的路永宜，以及「舞蹈空間」所有幕前幕後伙伴們的共同努力，我想做的事情，不會順利完成。

這幾年來，讓我不斷向前行走，更是出於：「表演藝術聯盟」的理事及會員們，給予我學習與挑戰的課題；臺灣不夠成熟的藝術環境，也給予我發展與思考的空間；表演藝術中最常令人「看不懂」的現代舞，讓我不斷努力地去扮演溝通的角色；而日漸複雜的國際交流活動，更促使我們要「拿出望遠鏡」來工作。

在藝術行政這個新興的行業中，行政工作不難，難在「藝術」那兩個字，既要有藝術的修養、要尊重藝術家、要有與眾人溝通的藝術，還要懂得推銷「非商品」的藝術，建立最難以捉摸的文化事業。在所有參與這項幕後工作的人當中，我的EO不是最高，JO也不怎樣，我的能力不是最強，我的資歷更不是最久，能夠得獎，只有感謝再感謝，看起來，可能還得把「退休」延個一陣子，才足以答謝吧！

32



初生之犢的傻勁

平珩得獎了。

平珩得獎的消息有好幾重正面意義，第一、她是到目前為止最年輕的得獎人，第二、沒有有形的創作品，第三、從事藝術行政的幕後工作。才四十一歲的得獎主，稱「大師」實有些尷尬，卻證明了國家文藝獎的頒獎原則確實是「年齡不是問題」，這不是一項只頒給年高德劭者的終身成就獎，而是端視角逐者的藝術貢獻與藝術成就。

至於判斷藝術貢獻的標準決不只是創作成績而已，如果你能夠扮演一個絕佳的推手，改善文化藝術的環境有成，文藝獎與你絕對是有機會遇合的。

多數時候都笑容可掬，平珩在表演藝術界是有名的好脾氣，在這個容易出頭，也講究團隊精神的行業裡，平珩倒是把自己的生涯重心都放在塑造他人，給別人演出機會的團隊工作上。表演藝術界常常會半開玩笑說：「找不到人做的行政工作，找平珩吧！」平珩的反應多半是：「好呀！」再也沒有多說什麼了。

於是，當表演藝術界群起組織了「表演藝術聯盟」，平珩就成為首任理事長，聯盟的行政人員毫無異議地就放進「皇冠舞蹈空間」裡。當林懷民讓她當國立藝術學院的舞蹈系系主任那年，她才三十歲，也沒二話地接下來，「想起來，那時可真的不知道要害怕，也不知道接了系主任，究竟有多少行政工作要做？」

或許也真有點「初生之犢」的傻勁，平珩才能在一次次不可能的任務裡創造一些可能。「可能是因為林懷民那輩常交下一些工作給我們，年輕時也不敢拒絕，他們那一輩二十幾歲就做過不少叱咤風雲的事，也虧得他們的磨練，讓我們到了三、四十歲還能做點事。」

打民國七十三年，平珩自紐約大學學成歸國後，就組織了「皇冠舞蹈空間」及「皇冠小劇場」，提供一個排練及展演空間，由最基礎的培訓工作做起。她提出設置這兩個組織的構想時，父親平鑫濤，這位國內知名的資深出版家，立刻支持小女兒的理想，在皇冠大樓裡，勻出三層樓，供女兒實踐夢想用。不過，平珩本身算蠻爭氣的，未曾辜負支持她的父親。

其實，平珩也曾經享受過幕前臺下觀眾的喝采。六歲起，她開始喜歡跳舞，體會到肢體的魅力，一路跳過來，在每兩年有一次比較大的演出機會裡，她明白自己的程度，而沿路共舞的夥伴卻一回回減少了，能留下繼續跳的都成為知交。

在李登輝先生擔任臺北市長時，設立了「臺北文藝季」，同期間，新象國際藝術公司也辦了當年頗轟動的「新象國際藝術節」，平珩參與演出機會日增，未曾動搖過是否要跳舞的心，舞友們也都相互許下畢業後定要負笈國外進修舞蹈課程的心願。當普通高中、大學等一路唸完後，「該交代的都交代了。」平珩懷抱著這般念頭，終於可以和自己最愛的舞蹈常相左右了。

轉換舞臺學舞譜

二十二歲那年，平珩到了紐約大學進修，同時申請到教育學院與藝術學院的入學許可。她卻發現自己未必適合幕前的舞蹈演出，她自我分析的

結論是：一方面是舞者通常都有自我要求非常強烈的性格，絕少對自己的演出感到滿意，其次，必須有自虐的瘋狂氣質，明天一定要做得比昨天更完美。「我向來覺得自己是一個很樂觀的人，只要做得比一般人好即滿足了。」同時她也體認到「喜歡」舞蹈和把舞蹈做為終身職志，根本是兩碼子事。



在一次排練中，她赫然發現自己往下彎時，兩腿並未伸得很直，「才清楚原來只要有機會，不知不覺中，常會設法讓自己的身體偷懶一下，令自己



舒服些。」這迥異於那些想盡辦法虐待自己、讓自己的身體發揮到極限的舞者。以往，跳舞只是課外活動，到紐約後全天候上舞蹈課，總有些不甚滿足的聲音在心底悄悄喊著。她在其他非肢體的課程裡，如舞蹈評論、舞譜學、舞蹈治療、動作分析等，獲得的樂趣反而較多，特別是舞譜課，內涵豐富，包含了音樂、舞蹈、解剖學等。「我還是喜歡舞蹈的，但未必要跳一輩子舞吧！」於是，平珩跨進了另一個領域，仍始終不離舞蹈。

選擇了紐約的「世界舞譜局」，平珩在蜚聲國際的學習環境裡，如同學語言一般，逐步進階。此外，她也學會由另外一個角度重新認識舞蹈、重新觀察動作，做舞譜必須從頭到腳紀錄每一個動作細節、研究動作之間的邏輯關係。當時，平珩藉由許多功課自我檢驗學習的進度，徜徉在那充滿三角形、長方形、方方塊塊的符號裡，她得到跳舞之外的樂趣，自認為記舞譜的能力甚強。

在藝文薈萃的紐約市裡，留美期間，平珩也長年觀賞各式各樣的演出場地及團體，特別是小劇場幾乎一年三百六十五天裡未曾斷過演出，提供了表演藝術工作者長期演出機會，從中淬煉成熟。

自紐約歸來那年，正巧是「雲門舞集」暫停的時段，平珩設想臺灣相當缺乏供表演界磨利劍鋒的經常性空間，「像古名伸、蕭靜文、羅曼菲、陶馥蘭等這些編舞家編做作品時，都很難專心，一方面必須配合舞者，一方面因為缺乏長期專業的排練場，一旦發作起來，仍只能被動地等待排練場的檔期，往往不得隨心所欲，無法一氣呵成。」因此，正值皇冠出版集團重建大樓之際，她提出了將預定當倉庫的地下室一、二樓作為演藝空間，平鑫濤欣然首肯，「皇冠舞蹈工作室」就在民國七十三年掛牌成立了。

平珩擔任「皇冠舞蹈工作室」的總監工作，她設想「舞蹈空間」並非一個人的作品，應該有相當多的可能性，她號召了許多編舞家，共同創作展演，同時，也將此地規劃成集各種派別舞蹈課程的藝文空間，包含了教學、技巧、排練、編舞課程，乃至於所有學員自行發表作品的演出。「舞蹈空間」

左頁上圖一小小年紀，就愛跳舞的平珩。左頁下圖一六歲時，披著毛巾扮阿拉伯公主。

右頁圖一穿著舞衣，教授兒童舞蹈的平珩。

提供給予中生代編舞家更多機會，「讓他們沒有藉口了，場地、舞者和錢的問題都替你解決了，你就得來編舞。」平珩說，當時這些編舞者被要求一個月得編完二十分鐘左右的作品，一個月起碼要五天的時間，「有些人開始感受到壓力，從來不曾每天都需要創作的，今天編的舞蹈，明天舞者已經準備好了，編舞者面臨了每天必須編出新的內容。」當然在壓力之下，也刺激了編舞者。日後，編舞者與學員在密集訓練與配合之下，確實也能練得信手拈來，隨性演出的本事，同時，也在三、五年後逐漸成立了新的表演團體，個人風格日益明確。

五年後，在「皇冠舞蹈工作室」辦過三、四十個訓練營之後，培訓了一批編舞者、技術工作人員、舞者、行政人員，加上指導的編舞家等，人才濟濟，彼此之間默契甚佳，為求進一步發揮所學，平珩接續成立了「皇冠舞蹈空間」。解嚴前後，小劇場成為發洩對政治、社會不滿的空間，百家爭鳴，批判力極強，戲劇人才輩出。相對的，舞蹈發展則較緩慢，透過「皇冠」本身的組合連結，方能維繫。

這個階段，平珩除了致力培育本土的舞蹈創作者，提供國內具實驗精神的創作者演出機會之外，同時，也致力於引介國外的另類團體與創作者，刺激交流與視野，因而創設了一年一度的「皇冠迷你藝術節」。表演藝術創作者閻鴻亞就說過：「皇冠小劇場多年來，已成為新形態表演的重鎮，皇冠迷你藝術節更是觀看國內外特殊風景的一扇明窗。雖然經費微薄、條件有限，主持人平珩仍大力引介重要創作者，提供發表機會，不因『迷你』而失去力量。」

去年，平珩又設立了新目標，將「舞蹈空間」及「皇冠小劇場」帶入一個新階段，希望藉「小亞細亞網絡」，引進較多亞洲編舞家的作品，「既跨界又有不同地區。」平珩強調：「臺灣仍會是主體，因為在亞洲地區臺灣的編舞概念仍走在比較前

面。」同時，也開始與小劇場導演合作舞碼，例如魏瑛娟、閻鴻亞都有合作計畫。

採集原住民歌舞

經營小劇場之後，裡裡外外張羅，雜務繁忙，幾乎沒有時間可以拿起書本好好吸收一番，正巧林懷民找她到藝術學院教書，平珩說，「藉著教書，讓我自己非讀書不可。」從紐約學回來的紀錄舞譜專業也在同時段裡派上用場。恰好臺灣省民政廳有一為期三年的原住民九族歌舞採集計畫，由中央研究院民族所研究員、人類學家胡台麗主持。胡台麗認為，臺灣許多有關原住民的研究中，關於文字的記載頗多，而肢體的紀錄符號極有限，期望藉由計畫能做一番大規模的紀錄、研究、整理，臺灣唯一

受過舞譜專業訓練的平珩因而受邀，參與原住民的舞譜紀錄工作。民國七十六年開始，由研究員、紀錄片工作者、訪員、樂譜採集者，加上紀錄舞譜的平珩，組成一支田野調查行伍，地毯式搜索臺灣原住民原汁原味的歌舞風情。

解嚴之後，原住民研究的地位日趨重要。國立藝術學院

草創之初，校長鮑幼玉、戲劇系主任姚一葦、音樂系主任馬水龍及舞蹈系主任林懷民等都深切感受到臺灣文化主體性的重要，希望在引進西方的專業知識之餘，也能找尋具臺灣文化特色的課程，授予學生，學子們能由學習中認識也認同本土。

原住民歌舞因而成了舞蹈系的民族舞蹈課程內容，田野採集的阿美族豐年祭經由改編後，搬上藝術學院的舞臺，為了真確傳達阿美族豐年祭歌舞，平珩所紀錄的舞譜充分發揮作用。而藝術學院學生、教職員、校長乃至於家屬幾乎全員出動，扮演長老等，從教唱開始排練。當時，校地暫置蘆洲，師生感情甚篤，排練時，往往手牽手分隊相互呼應，精神的契合雖非絕後，足堪稱空前。從阿美族開始，藝術學院連續三年演出鄒族、賽夏族的祭





典，如今，原住民舞蹈已成為必修課程，而學生也從學習中，找到有別於現代舞的興味。

校園巡迴演出

「取自民間，回饋民間」，向來是平珩從事藝術行政工作的基本信念，唯有當觀賞者能取得參與藝術庭園的鑰匙後，演出者和觀賞者才能產生互動，耕耘藝術田地的文化工作者也能從中提升個人價值，整體環境方能產生良性循環。而藝術的內涵原本也是從生活淬取出來，自絕於生活之外的藝術必然空洞，難產生令人動容的力量。這也是平珩將舞蹈演出由殿堂出走，邁向民間的用意。

「皇冠小劇場」成員在平珩的規畫之下，邁向校園巡迴演出，平珩認為高職是最容易被忽略的一群，尤其是幼保科學生，畢業後立即進入幼稚園教書，他們的觀念必定會影響幼童對藝術的欣賞。皇冠小劇場收集了各校基本資料後，就由平珩率領著小劇場成員下鄉巡迴。經常為了攸節經費，得連趕五個學校，利用各高中、職校的朝會時間戮力推廣。獨立支撐好一陣子，深感疲累。所幸文建會推出了「好戲登臺一路發」的鄉鎮巡迴計畫，總算吾道不孤，可以鬆了一口氣。

臺灣的學校基礎教育課程裡，幾乎是沒有賞析的課程，平珩計畫走入校園時，就強調了欣賞部分的重要性，以「沒有看懂的現代舞」作為校園巡迴演出的主題，簡單介紹一些歷史、培訓舞者的課程、編舞的方法等，先引導學生，才展開演出，最後，還設計了一份問卷，內附回郵信封，讓學生主動寄回皇冠，平珩記得，「有興趣的學生還寫得密密麻麻，翻面來寫，寫了好多的感想。」

「我記得民國八十五年在師大附中演出時，學生極其熱情，通常演出之後，我們都安排一個有獎問答，當天的題目是『把你今天看的演出跳出來』，學生爭相上來跳，氣氛熱絡極了，演出者和觀賞者完全打成一片。我們也可以從中看到每個人有各自的關注點。」平珩嫣然笑說，有一回在一個南部學校，學生還三、兩人組成一組上來演出，可以記得一小段的雙人舞，「隨著時間演進，學生也

左頁圖—與父親平鑫濤合影。

右頁圖—依序為小學時，演出民族舞蹈的平珩。承接文建會之「傳統舞蹈教育推廣研習營」，培育種子教師。大學期間，參加舞蹈演出。國立藝術學院舞蹈系第一屆畢業生與師長合影，左二為林懷民，左三為院長鮑幼玉，最右前方為平珩。

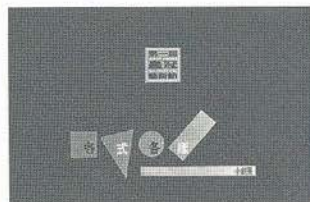
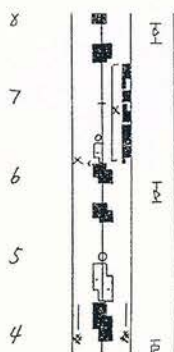
越來越活潑。」

相較於戲劇人口的成長，平珩益發體會到舞蹈必須要推廣，今年力爭針對高中、職非舞蹈專科老師的推廣課程，受訓後的老師會開始自行創作，以桃園高中老師為例，將公民課用以推廣舞蹈，舞蹈科學生讀唐詩〈長竿行〉，並協助非舞蹈班學生跳舞，將〈長竿行〉分成六段，學期末驗收成果時，美術科也幫忙做演出海報，「整個公民課變成非常有趣。」也有老師以體育課作為推廣舞蹈課，僅僅四堂體育課，就把舞蹈藝術的課程傳遞給學生。連數學課也在愛跳舞的數學老師帶領下變成十分有趣，師生相互較勁比賽跳舞。「可見舞蹈推廣還有許多可能性，只是要花更多力氣。」



的推手，對於這樣角色變換，平珩甘之如飴，「看人家演出，不但不會腳癢，而且還很會欣賞，很會批評！」她半開玩笑說，不過，她也坦承剛開始做藝術行政工作確實有些不喜歡，「但是藝術行政工作還是要對藝術有相當程度的瞭解，不能把藝術當作純粹的商品，每一次要做一個藝術節目時，我常會問自己，為什麼要做？希望要做到怎樣？讓我覺得相當有挑戰性。」

其次，退居二線之後，平珩認為自己可以從全方位的視角，看到的內涵遠比創作者多，「創作者談到自己的作品時，或許會說得很理性，但創作者的作品呈現出來後，其實是騙不了人的，他最近的情緒、思考、擔心、快樂等內在都會反映在他的作



以臺灣藝術教育如此匱乏的現況下，平珩深切體認到，做為一個創作者或藝術行政工作者的辛苦，還得兼做推廣工作。以一個舞團獨立支撐全臺灣的校園巡迴演出絕對有限，「何況一個學校一年只做一次絕對是不足的，必須反覆去做。」平珩將這些心得、經驗帶到文建會的鄉鎮巡迴演出之中，冀望有一天藝術欣賞的概念能在全臺灣生根發芽，開出繁花盛卉。

幕後的推手

曾經享受過幕前演出的光環，如今卻成為幕後

品裡。」平珩說：「在這樣的過程裡，我看到別人看不到，覺得好有趣。」

長期觀察創作者，與創作者合作，平珩彷彿練就了一眼看穿心思的法眼。例如編舞家古名伸近日為「皇冠舞蹈空間」編的舞作裡，古名伸聲稱自己的創作意涵是圓心與圓周的關係，圓心不斷的擴大，成為圓周，不斷擴大幅度，以致於觀者只能看到四分之一的圓。平珩看了之後對古名伸說：「這支舞很女人喔！」古名伸起初很不以為然，平珩進一步解釋說：「我從裡頭看到很多人際關係的牽絆，不知是好或不好？有些牽絆想拉拉不掉，但也



可能是彼此的支持。」說到古名伸終於欣然接受了平珩的剖析。平珩說，「這正是做製作人比較有趣的部分。」

隨著藝術環境的成長，臺灣的藝術行政工作開始受重視，藝術行政工作也被視為一種專業，如同美術界的策展人，表演藝術的製作人也逐漸有空間展現其專業度，特別是各類的展演、藝術節等，製作人必須找出觀點與視角，才能

將不同的作品融冶於一爐，「我們對於藝術的瞭解正可以發揮作用。」她指出，整體環境對於一位藝術行政人員而言，他的藝術領

悟與體認佔了三成，行政調度與執行則佔了七成，相對於藝術創作者則必須對行政程序有三分體認，七分放在他的藝術創作與思考之上，「因此，就創作者或行政工作者兩造而言，藝術與行政的比列合起來正好是五五波。」平珩下了這



左頁左圖—平珩以拉邦舞譜所做之舞蹈手稿及動作紀錄、解析。左頁右上圖—平珩所策畫的第一屆皇冠藝術節節目單。左頁右下圖—平珩所創立的「舞蹈空間舞團」演出「西遊記」之節目單。右頁上圖—平珩監製、彭錦耀導演之「逢場作戲」。右頁下圖—大學期間，參加「天鵝湖」芭蕾舞演出，最右方為平珩（林少岩攝）。

般的結論。

藝術行政的先行者

作為一個藝術行政工作的先行者，平珩充分體認到，藝術與行政的並轡齊驅，缺了其中一環，一個團隊或創作者終究要被淘汰。十餘年前，她投身藝術行政工作時，這個領域幾乎是一片無人注意的荒原，也正因為此，她完全靠自己摸索，不斷地從做中學，漸漸地，她歸納出一個訣竅：「藝術行政就是一個偷懶的行政。必得要用最簡單的方法達到最大的效果」長此，平珩所帶領的藝術行政團隊已經能達到立即的反應動作了。「我們上藝術行政課程時，列了一張每個活動究竟有多少待辦事宜？列出一張密密麻麻的表格，少說有八十項。」平珩笑著說，行政人員拿起列表發現每一件工作都進行如儀，但他們的經驗豐富，早已是舉手之勞了。

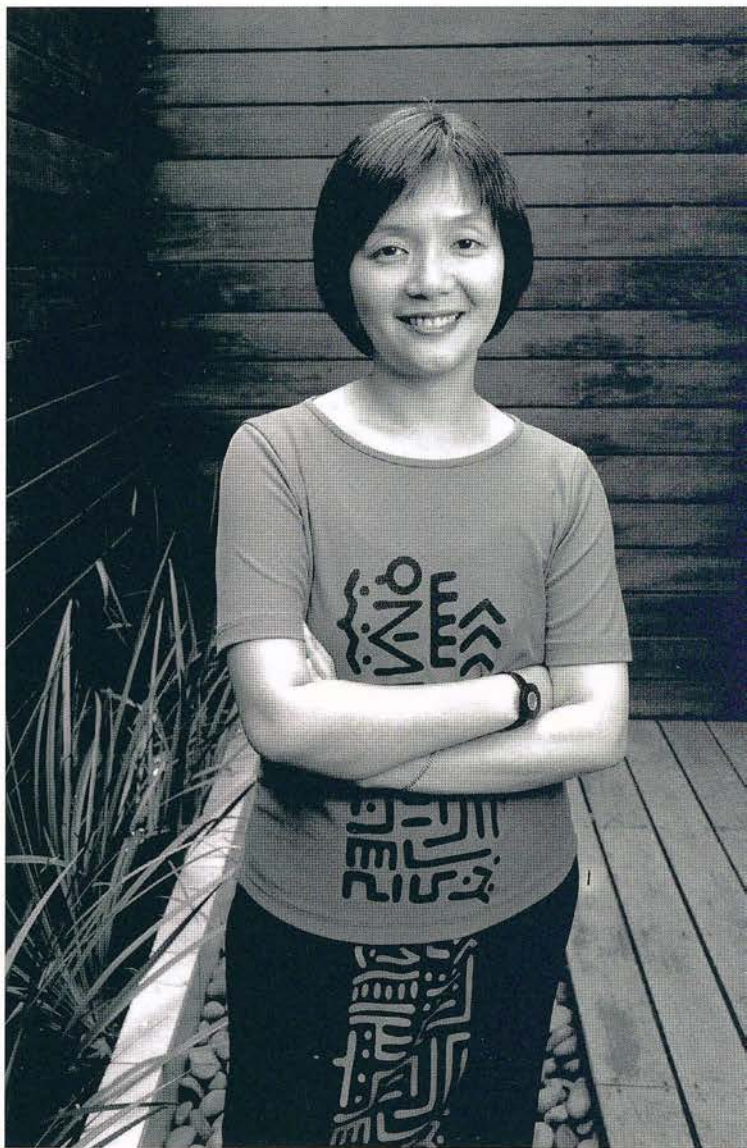
個性溫和的平珩，追憶這一路走來，一生中受過許多前輩的加持。在紐約留學期間，深受陳學同的砥礪，給予許多觀念的刺激。稍晚，表演界裡前後的陳偉誠、羅曼菲、劉靜敏等成為室友，彼此討論撞擊，經常討論返臺後如何實踐理想，如何在荒瘠的土地上灑下種子。這群死黨在畢業時，合租一套畢業禮服大家輪流穿，這些情誼在往後的日子裡都化為實質的支撐力量。

在藝文界影響力極大、素來以嚴苛著名的林懷民，在平珩留美期間，經常來來去去，一來就找羅曼菲與平珩喝咖啡，「他一來就丟一堆功課給我們，深深刺激了我們。」

印象最深刻的一次是一九八三年，德籍現代舞大師碧娜·鮑許首度到紐約公演，林懷民也恰好在紐約，見了剛看過演出正興奮不已的平珩與羅曼菲，他不急不徐地開口問說：「紐約時報的舞評怎麼寫？華盛頓郵報又寫了什麼？」彷彿當頭一棒嚇醒了羅、平二人，沮喪透的她們，一路無言各自回到宿舍。過了半小時，終於忍不住互相打電話，才知道雙方都很不舒服，直責怪自己為什麼沒注意到評論這些事情？「有段時間，我常神經兮兮地覺得自己注意的不夠多。」林懷民就不斷扮演著隨時拋

出刺激的角色，例如丟原住民研究計畫給平珩，激盪出一支百人以上的「宜蘭阿美族豐年祭歌舞」。有一度，林懷民還鼓勵平珩應當去修一個舞蹈人類學的課程。

「也幸虧有這些老師不停丟功課給我做，給了我成長的空間。」平珩喜歡這種看似嚴酷其實是充



滿期望的考驗。往後，小劇場的工作讓她與各種創作類型的藝術家合作，從中得到的收穫更是不能以道里計。

期許成為行政中心

許多人都以「幸運兒」的角度來看待平珩，她



也不諱言家庭給的支持。平鑫濤從來不曾要求子女要變成什麼樣的人，也不限制他們的發展，平珩決定作這些只有付出，很難看到營收的藝術工作時，平鑫濤唯一掛心的是：「薪水發不發得出來？」在皇冠大樓所在的精華地段，他提供了三層樓給小女兒，那一切平珩只能說：「這樣的支持已經很感人了。」

得獎之後，面對如潮的媒體訪問，平珩被逼得去整理回顧自己，自己獲得文藝獎的同時，也不免對於舞蹈界的傳承憂心起來，舞蹈的環境不斷地改善提升，藝術學院的舞蹈系學生一踏入校門，就能夠直接接受外國老師一手的指導，申請補助經費的管道也日益增多，「比我們小一輩的舞蹈工作者似乎保守了些，步伐跨出去比較小。」平珩說：「或許他們的保守是不輕易出手吧！」世代的差別顯而易見，比起林懷民那一代的開疆闢土、波瀾壯闊，自詡要寫進歷史裡，平珩看到自己這一代與下一代的侷限。「也許這正是藝術行政工作者必須發揮作用之處罷！正因為我們沒有上一輩的天份與野心，必須做更多連結，讓藝術展演環境更趨多元化。」

今年，「舞蹈空間舞團」在平珩的帶領下，承接了「傳統舞蹈教育教師研習營」，培訓舞蹈種子教師。來年裡，平珩還有好幾個計畫忙得不可開交，她期許未來能成為一個行政中心，藉由行政體系集合不同的團體，不僅是創作，也參與推廣、辦理活動。

平珩說起話來慢條斯理，看起來永遠是一派悠閒，掌理如此多藝術行政工作，旁人總以為她十足精幹。實際上，私底下的平珩常迷糊得可以，一年丟幾回身分證是稀鬆平常；常為了送某一要物趕著出門，到了目的地卻總發現東西忘了帶；偶而也會忘了家裡正燒著食物，就上了鎖出門辦事了。或許就因為這般「大節不逾，小節不拘」，做起事反而能顧全大局，行政事務則充分授權，她腦子裡的各種計畫反倒能按部就班執行如儀。得獎之後，忙碌地應付一切採訪，對她而言，該做的事絕不能因此耽擱，正如同其他得獎主一樣，得獎不是句點，而是分號。

平珩擔任製作人相關作品簡介

繞地遊

於一九九三年於臺北市立美術館一樓大廳和雕塑中庭、松山火車站第一月臺、皇冠藝文中心、敦化國中與弘道國中、皇冠小劇場發表團員的創作「繞地遊—環境舞蹈創作系列」。作品包括年輕編舞家詹曜君的「通天吼」、「這廂有理」，若松君的「家裡見，嗯？」，蔡必珠的「拜水」等，以環保為訴求，舞蹈語彙相當具有X世代的特色，以大眾熟悉的議題，在現實環境中做活生生的演出，除了現代舞技巧外，也運用了芭蕾、伊興等豐富的肢體語言，給予人們耳目一新的詮釋。

「積雨雲·雷震雨」

入選中正文化中心國家戲劇院所主辦的「春秋舞集」，團員創作包括蔡必珠的「牆外顏色」、詹幼君的「孤獨樂園」、馮念慈的「月半彎」、若松君的「新·杯弓蛇影」等。結合了強烈的戲劇感與故事性，創作手法抽象新穎。

逢場作戲

藝術指導為彭錦耀，以各種不同的「場」組合而成，每一個「場」為一場舞作，以幾近「無厘頭」的鬧劇手法反諷巧立名目，實則煽情表演的創作，對於許多表演藝術的譁眾取寵、歇斯底里，明為官能刺激，卻要美化成藝術，多所嘲諷。在一場場的「牛肉場」、「足球場」、「人肉市場」、「機場」、「舞蹈劇場」等裡，撕掉虛妄的假面，係「笑中有淚」之作。

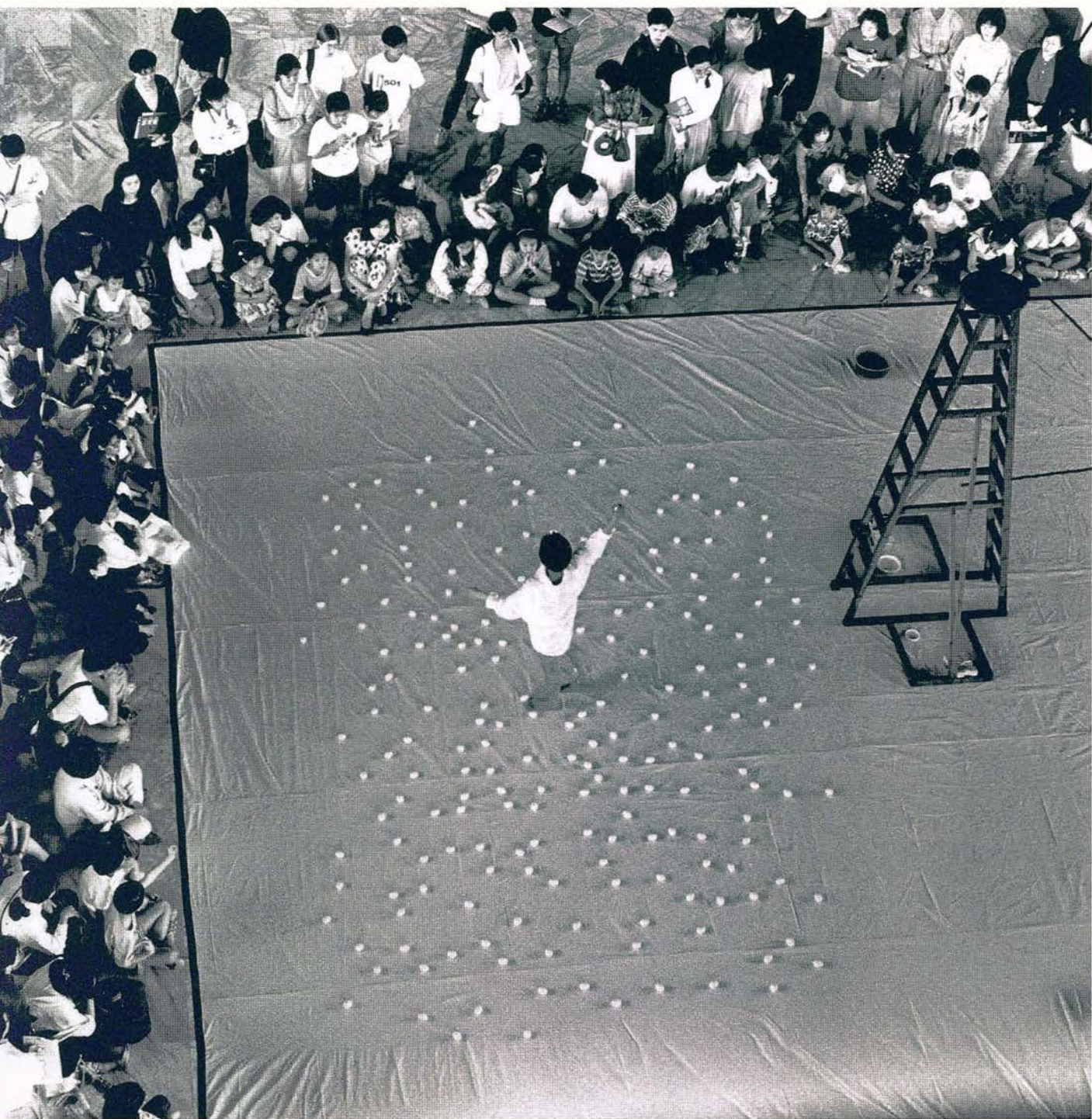
臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究

平珩參與此項研究計畫，以在紐約世界舞譜局所學，用以整理即將失落軼散的臺灣原住民舞蹈，對於原住民祭典和歌舞之紀錄跨出一大步，將肢體動作與姿勢特別詳加分析、逐步紀錄。

舞蹈欣賞

由平珩主編，邀請國內外對舞蹈各自學有專精的學者及舞者，以淺顯易讀的筆調書寫舞蹈的緣起，舞蹈的動作意義、祭典意義、臺灣舞蹈及中國大陸舞蹈的歷史軌跡，其中並對原住民的舞蹈闢一專章詳述。是一本具學術價值，同時也足供入門者一窺舞蹈世界的專書。





左頁圖—作品由上而下依序為「積雨雲·雷震雨」劇照、《逢場作戲》、《劇場裡的S先生》、《舞蹈欣賞》書籍封面。
右頁圖—結合環境與藝術的「繞地遊」演出。

聶光炎

得獎，很高興，也有一些「受寵若驚」。

一個長年在幕後小角落裡工作的人，一下子突然間走到幕前，站到聚光燈下，實在覺得受到的是分外的重視和厚愛。同時也會驀然回首，省視多年來自己所做的作品和所付出的心力，對表演藝術、對劇場、對社會、

對文化，是不是真的有所貢獻。是的，我曾經從事了劇場設計工作三十多年，做過大大小小有一百五十多個各色各樣的劇場設計，但是這個數字上的量，並不代表什麼，真正在乎的是，對劇場藝術到底產生多大意義。作為一個劇場設計者，在劇場藝術領域之中，我是如何在扮演自己的專業角色，為一齣戲、一支舞、一首歌、一曲詞，共同創作的藝術家、協作演出的團隊，提出有效的藝術與技術「服務」。

專業劇場工作的外表看起來，也許是炫麗的、好玩的，事實上它的背後則是勞力與智力密集的工作，是做不完的事，操不完的心。我常說劇場設計工作是「千千萬萬個折磨換取片刻的迷人」，它煩瑣、細密、脆弱、無常。在此我必須陳述一個事實，劇場工作者總是在壓力與限制下，面對挑戰去完成創作，而接踵隨著呈現，就得面對或是沮喪波折、或是歡笑掌聲而立即消失。我幾十年的劇場歲月就如此過去了，也難免有些蒼涼之情。不過從另一面來看，我的創作生涯，也是我們的現代劇場成長中一段過程。我個人真是沒有做出些什麼，僅僅是伴隨著多位藝術家度過一段艱苦時光，陪同著劇場由簡陋，發展到今天的些許規模。由我個人的不可能，走出自己的一點點可能，達到大家的很多可能。路途是崎嶇的，而結果是令人欣慰的。我個人雖沒有什麼足以自豪，而表演藝術，倒是顯現出一片勝景，我們有了傑出的藝術家，有了不少的優秀表演團體，有了完整的劇場藝術教育，更有動人的跨國成就。

今天在此接受這樣的榮譽與肯定，對我這樣一個人，從事這樣一項「特殊的」藝術創作來說，這榮譽與肯定不僅是給予了我個人，而是整體的劇場藝術工作者、因為沒有演出，沒有他們的接納，我的設計是不能實現的。我除了謝謝國家文藝基金會與評審委員會的青睞，更要謝謝那麼多劇場藝術界的伙伴朋友。

因為我一無所有，所以應該要感謝的人和事就特別多。我還要謝謝莎士比亞、湯顯祖與廖添丁，因為他們給了我戲劇和素材，也要謝謝愛迪生、電腦和無數的Computer whizz-kids，因為他們給了我媒介、效率、新的資訊、新的技術與知識，最後還要感激我的家人，所作的付出與忍耐、對我的瞭解與諒解，陪著我作這樣多年的生活冒險。

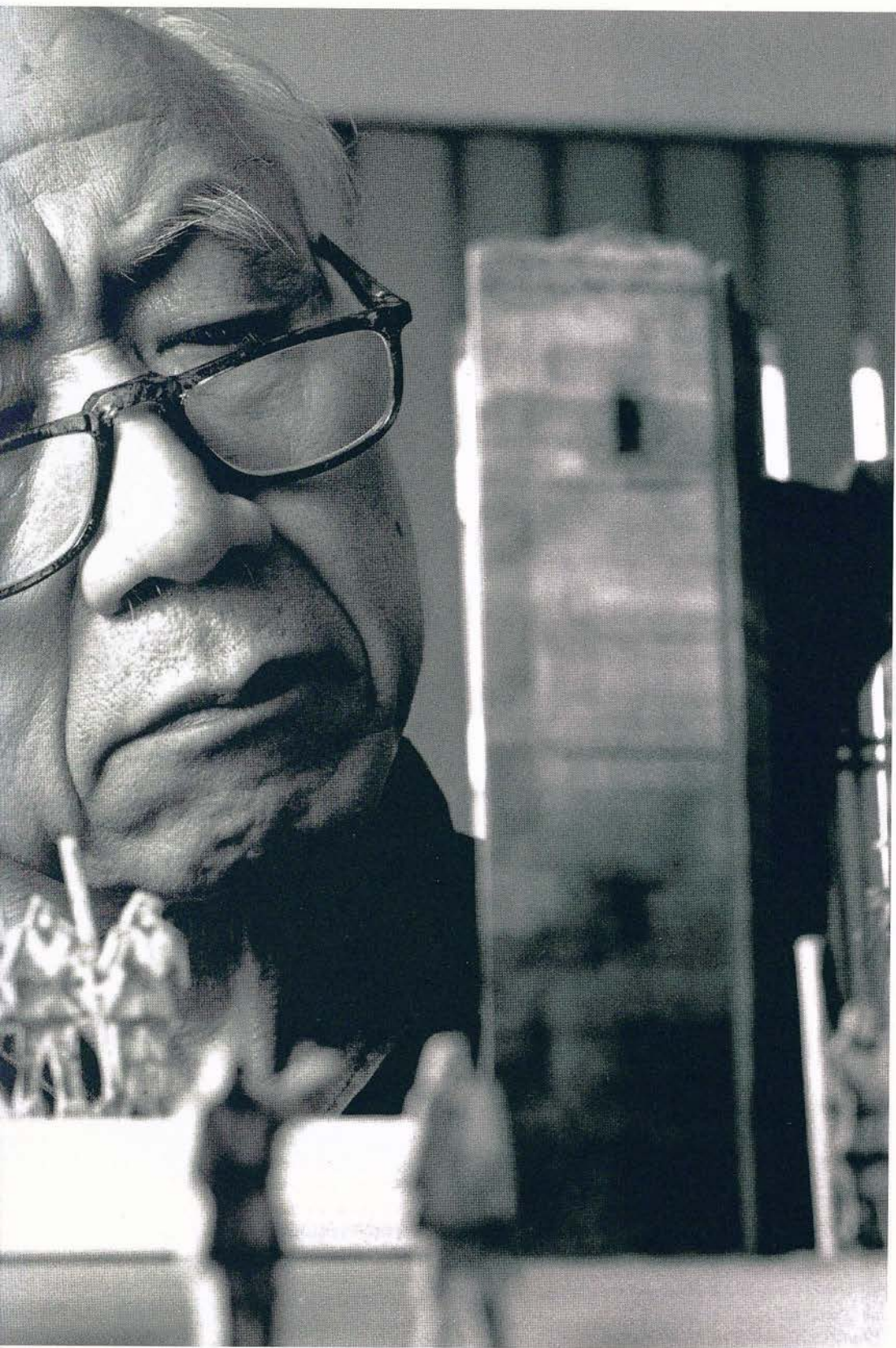
面向未來劇場，我仍有無限憧憬，自己雖已近夕陽，而新劇場藝術才剛旭日初升。我想我仍舊會在大家創造的可能上，努力尋求我小小的可能。繼續在劇場中學習、創作、生活，來探索我生命中最大的意義。

我很喜歡這座獎，它是一個很美的設計Beautiful design！祝福各位，多謝。

聶光炎 88.09.06.清晨04:00晨跑之前

得獎理由

聶光炎先生以敬業的態度，開創現代劇場觀念，建立舞臺設計與技術的典範，同時對於戲劇的發展、人才的培育，發揮了深遠的影響力。聶先生於專業上的努力與成就，充分證明舞臺設計不只涉及技術的層面，而且和劇場藝術的整體表現息息相關。其非寫實的設計美學，風格簡潔、線條俐落。作品流露強烈的人文素養，足為後進學習。



安靜謙沖的作風

國家文藝獎第三屆戲劇類得獎人名單見報當天清晨，聶光炎如常準備在慢跑、用完早餐後，九點進工作室，緊鑼密鼓地展開表演工作坊「暗戀桃花源」第三版的設計工作。聶太太翻看到報紙藝文版，才知悉聶光炎得到本屆戲劇類獎項，她忍不住問聶光炎：「這麼榮耀的事情，你怎麼沒告訴我們？」先前已獲通知的聶光炎神色泰然地回答：「這事我幹嘛要告訴妳？」

這正是聶光炎的標準行事作風，從不浮誇張揚，總是安靜謙沖在一個僻靜的角落裡找書、畫圖、研究、盯著施工。演出時，看著表演者在舞臺上呼息律動，演繹那一場場的喜怒哀樂。幕落了，聶光炎把該場演出的資料條理分明地編成一個個檔案，每個檔案裡都有著聶太太所謂的一套博士論文，這些檔案如終年不吭氣的站崗衛兵守著主人，伴著他從黑髮到皓首，隨時序遞嬗，衛戍兵連遞增。

說了一口挺好的英語，讀了汗牛充棟的英文書，聶光炎談起人生道理、戲劇、文學、建築等滔滔不已。實際上，他既沒有名校的出身，也沒有任何學位，提起他的身世，他老說：「我是近代史上被犧牲的一代。你應該有的童年、少年等，都沒有了，都在戰亂中被犧牲掉了。」

「皇天之不純命兮，何百姓之震愆，民離散而相失兮，方仲春而東遷，去故鄉而就遠兮，遵江夏以流亡。」西元前兩百餘年，屈原就以〈九章〉、〈哀郢〉篇描繪過國愁家亡的鬱結幽思，同樣的心境也烙印在聶光炎這一代身上，縱使他們日後在臺灣安家落戶，顛沛之痛猶終身憾然。

顛沛流離的歲月

身份證上載的是民國十八年，生肖卻是屬雞，聶光炎正確的生年為民國二十二年，出生在上海。三歲那年，隨母親從上海坐船回北平延慶縣娘家探親，在船上母親怕他無聊，一路教他學雞叫。聶光炎母子回北平未幾，就爆發「蘆溝橋事變」，他的艱苦成長歲月就此展開。





上圖—聶光炎正在繪製舞臺設計圖的神情。



烽煙遍地，聶光炎的父親輾轉抵達北平，改行做生意，一家人繫留北京，聶光炎就進了延慶縣立小學，他一生受過最完整的正規教育就是這六年。延慶小學的模式脫胎於私塾，對背書這類要求非常嚴格，至今他都記得寫字要描紅；從小就要背誦：「一去二三里，煙幽

四五家，庭臺六七座，八九十枝花」。校方重視勞作、繪畫等課程，更要求學生參與勞動，意在讓學子們感受生活的艱苦，可以應付生活困境，聶光炎十分喜歡這般的訓練，「對我日後確實受益匪淺，你可以遇到勞苦，卻不畏勞苦。」抗戰勝利後，反倒陷入骨肉離散的戰亂中。彼時國共內戰頻仍，烽火燎原中，聶光炎小學畢業考上北平市立二中，同窗裡只有少數幾人考取中學，他卻因遭逢喪父、家貧、戰亂而顛沛流離了。日後聶光炎雖然念過各式各樣的書，可都不再那麼完整了。

當四面邊聲連角起，聶母留在北平延慶，唯一的弟弟也和母親離離合合，十六歲的他則在北京附近流浪，一家人散掉了，聶光炎陷入漂泊歲月裡。爲了掙口飯吃，他跟著部隊走，想加入軍伍，年齡不足的他被添了四歲，「當你一夜之間，年齡增長到超過你能負荷的，你想對這個孩子的負擔是什麼？」聶光炎的青春期一夜之間就結束了，日後他得照大人的行事規矩來對自己、待他人。

跟著部隊大江南北遷徙，從二等傳令兵做起，當時的連長是個文盲，而他因能說會道的，又可以寫字，後來聶光炎就轉成了文書工作。

隨軍旅從塘沽、回到出生地的上海、杭州，輾轉到舟山群島。還來不及長大的聶光炎，長期營養不良，又得長途跋涉，天一亮就靠雙腳行軍，眼看著跟他年齡相當的少年兵走著走著就倒下來了，倒下來就沒再起來過，他就跟著旁邊走，聶光炎敘述道，「很少人能經歷這些，真是驚心動魄的生離死





別。對我整个人生的影響非常大，小時候看的是戰亂、流血、死亡，童年充斥了這些生離死別的陰影，壓力有多大。有時候喝得到水，有時候又喝不到水，所以你從小對人爭取基本生存體會深切。」

加入軍中劇團

約十七、八歲時，體質不良的聶光炎終於病倒了，離開最前線，入醫院後，才算能夠喘息，健康狀況稍微恢復些，這些傷兵就組織起來演戲，聶光炎就此參加演戲，演員、幕後都做，他的天賦很快展現出來，表現甚佳。其後，這群人就開始組劇團，聶光炎也就參加了軍中劇團，與許多藝術青年相互濡染。

或許是來自於家庭遺傳，自認沒受過多少正規教育的聶光炎在劇團裡會寫、會畫、會做，聶太太指出：「他可能受他母親的影響，他母親有一雙巧手。」在那個時代裡，聶光炎的雙親都受過良好的教育，特別是聶母還是一個非常先進的時髦女性，更是延慶縣裡唯一穿繡花鞋來踢足球的女孩，會繡花、會寫字，聶光炎透露，「按現在的語言來說，她也會設計，母親在還未結婚之前，曾經是北京協和女帽工廠的設計師。我可能受這個影響，她自己畫畫，可以寫非常漂亮的大、小楷。記憶最深的是她可以拿一張紙片，順手剪出來就是非常好的圖案，完全不需要鉛筆勾勒輪廓，或是打草稿。」

部隊輾轉由舟山群島在高雄上岸時，聶光炎依然在軍中劇團工作。民國四十二年韓戰開打，聶光炎的部隊到了金門，一待頗久。儘管臺海局勢緊張，戰事彷彿一觸即發，聶光炎的軍旅生涯照常，「反正你就跟著劇團劇隊走，有飯吃，每天也唱歌，有精神的寄託。」

派駐金門期間，聶光炎由於識字，被派管後方捐贈來的書報雜誌，負責分發給一整個師。當時他住在一座很特殊的閣樓，和外面的馬路相通，下面有片稻田，田裡頭拴了一條牛，聶光炎住上面，牛住下面，他利用晚上時間分發這些書報，因此享有特權，秉燭夜讀了好一段時間。往後，金門設了個圖書館，他得空就往圖書館跑。

左頁上圖—聶光炎常說：「這是近年來拍得最神似我的照片。」

左頁下圖—一七〇年代攝於畫家陳庭詩之現代版畫展展場中，左起為陳庭詩、聶太太孫盛蘭、聶光炎。

右頁圖—一九〇年代，赴英倫探望深造中的獨子聶先聞，攝於大英博物館前。

日後，以同等學歷考取政工幹校第三屆影劇組，修業一年半，文職的老師們中有李曼瑰教授甫從國外返臺，是戲劇界非常優秀的人才，教聶光炎西洋戲劇史課程，還有鄧綏寧教授等，都令他深深受益。

聶光炎對精神食糧吸收的狂熱，五十年來絲毫未減。二十六歲那年他下苦心重頭學ABCD，非把英文弄好，他一腦袋埋進英文天地裡，弄得聶太太也跟著自學英文，如今常常是Time、Newsweek等雜誌一來，聶太太就先讀過再篩選好文章讓他看。

參與美國東西文化交流

三十歲時，美國東西文化中心有一個劇場方面的特殊技術交流計畫，遴選了八個亞洲學生，這樣的機會在當年得來不易，他和邱剛健是臺灣獲選的二位。

彼時，臺灣正處於待建設的年代，國家送出去的都是理工醫科人才，此外，軍職身份要得到許可出國更難上加難。於是許多老師奔走說項、解釋，終於取得請假許可，赴美國夏威夷大學的東西文化中心進修。

參與這個難得的計畫，他見識了做劇場的新觀念，加上他的領悟力極高，讓聶光炎的劇場工作更上一層樓，也開啓了臺灣劇場的新視界。同時，聶光炎也結識了一位傑出的戲劇家楊世彭博士，彼此建立久遠的友誼，每回楊世彭來臺演出的戲，都是由聶光炎做的舞臺設計。

夏威夷的甘乃迪劇院在那年興建完成，聶光炎恭逢其盛，參與甘乃迪劇院的工作，負責將設施安排進入劇院，「我們從漆地板開始，包括座椅等設施任何一件東西都跟著一塊兒做。」那年夏威夷有十個大大小小的演出，一面念設計課，一面從做工著手、學做劇场的任何技術，聶光炎設計過多場學校實驗劇場以及社區的演出。

授課老師中，李查·梅遜（Richard Mason）對這位認真肯學又抓得到要領的東方人傾囊相授，日後還專程來臺灣探望聶光炎。在夏大進修期間，無論是參與的設計、師生的情誼，無不讓聶光炎深受

鼓舞，他渴盼繼續課程，卻因為在臺灣的軍職身分所限，不得不返臺銷假擔任教官。爾後，聶光炎就半軍半民，未曾再著過戎裝，同時，也逐漸在其他學校執教。

執教藝術院校

對人從來以禮相待、未高聲說話的聶光炎，他的學生遍布劇場，藝術學院授業的第一屆學生劉培能與他之間有多次合作機會，他如此形容聶光炎：「他引領你進入劇場的門，給你很多啓示，雖然他會教我們畫平面圖，但他從不教我們設計的技巧，只教我們設計的觀念和想法，以及如何成為一個『劇場人』。」面對學生作業進度嚴重落後，聶光炎總是無奈地說：「你知道我的標準在那裡，不到那個標準就不要交出來。」

同樣是第一屆主修舞臺設計，現任教於國立藝術學院的王世信則表示，「上聶老師的課，大家壓力都非常大，祖師爺都跑來上課了，學生即使熬他一、兩個晚上也會設法變出作業來。」聶光炎從不告訴學生該做什麼，而是你自己想做什麼，他幫你看看有什麼做到了，什麼沒有做到。學生交出來的藍圖，聶光炎從來不會拿起紅筆在上面直接修改，而是用3M的貼紙貼得密密麻麻，在貼紙上寫下他的建議，「一方面學生感受得到老師做事的仔細，一方面覺得雖然還是學生，可是老師卻非常尊重你的作業。」王世信說。

聶光炎講授傳統戲劇課時，把文字視覺化的能力很強，就好似在上元明戲劇史、中國文學史。學生為他取了個綽號「聶演講」，因為他學貫古今，旁徵博引，而聶光炎總會不著痕跡把聽者引入詩詞歌賦、中外經典的世界裡。可惜由於他教學過於認真，往往上四小時的課，自己準備了八小時，加上往返車程，視時間如此寶貴的他，只好放棄樹人的工作了。

雖然不再固定授課，聶光炎仍儘可能的以演講、講習、研習營等來傳授劇場與人生理念。縱使再忙碌，每年他都要留點時間到大學建築系、外文系，或者是通識課，講授專業討論劇場建築的課

右頁上圖—「推銷員之死」原作的舞臺設計功力深厚，對任何後來承作者都是一大考驗。右頁下圖—表演工作坊的「暗戀桃花源」必須掌握時空轉換的感覺。



程，從未間斷過藝術教育工作。而透過加入國際性劇場組織，如美國劇場技術學會（USITT）、英國劇場技師學會，聶光炎和世界各地劇場工作者保持聯繫。

毅然告別華視

當隸屬國防部的中華電視公司尚未成立前，聶

光炎被調去參與籌備工作，前往歐美考察電視公司如何成立。華視建臺後，他負責美術組的管理工作。雖說待遇優渥，卻不符合他的工作興趣，他說，「我看別人做設計很著急，希望自己做設計，但是我在電視裡做設計做的很少。」於是，他只好他選擇辭職，那時華視美術組處於最佳狀況，一切都上軌道，「我就謝謝他們，前一天還是幾十個工



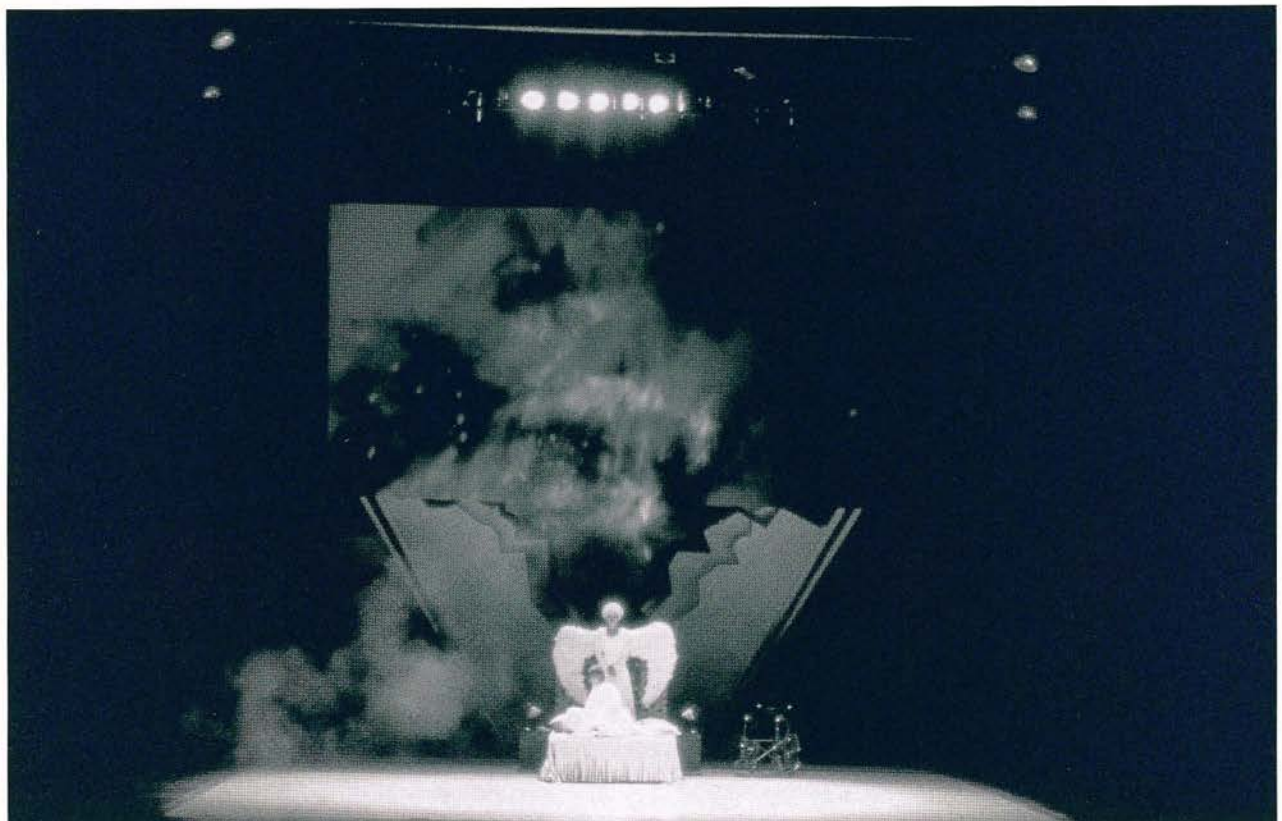


作人員一起工作，第二天我就變成一個人了。」

提起離開華視的過程，聶光炎一貫淡然說：「要做創作就是個人工作，所以我就成了比較早的SOHO族。」事實上，以他在軍方系統出身、做事的態度，繼續在「鐵飯碗」的華視待著，加官晉爵是早晚的事。今天作一個SOHO族要有穩定收入都未必容易，何況早年？如今道來彷彿輕鬆，可是當

初他決定離開時，也搬了家，家徒四壁，連一張床也沒有。再也沒有固定薪資可以養家了，不知道如何面對明天的生命，頓時倍感悲涼，他獨自坐著發呆了一夜，不知何去何從。

夏威夷捎回來劇場新觀念和創新的舞臺美學，沒讓聶光炎閒太久，夏威夷所學的劇場觀念是他個人，也是臺灣舞臺設計的轉捩點。



從「遊園驚夢」開始，聶光炎不斷尋求一個適合中國劇場的舞臺語彙，尤其是設計傳統戲劇時，他把繁複的中國建築化約成極簡約的符號與風格，即是所謂「寫意式」的中國造景方式。舞臺設計的實務學指出：「如果你是個好的舞臺設計，就可以是個好導演。」劉培能認為，「到目前為止，我覺得海峽兩岸還沒有人超越他。他在中國式建築的繁複之中，將建築元素重新組合，找到如此簡約的風格，他能夠用這麼簡單的元素做極大的變化，主要是基於他空間運用的技巧非常成熟，對戲劇本身又相當瞭解。」

「我永遠不否定自己的過去，即便過去吃苦。」聶光炎說，藝術來自人的情感，不能跟過去切割斷。他強調：「即便我受西方劇場影響很大，但從血液到精神裡，傳統的影響仍然在。」東方劇場追求一種簡化、抽象的精神，給了聶光炎的設計極大啓示，他總說自己非常崇拜老祖先，能想出「一桌二椅」，以最簡單的道具做萬千變化，「這是了不起的智慧，是一種形而上的精髓。」

賦予劇場真實的感情

去國進修的六〇年代，正好是各方思潮百花齊放的年代，他第一次接觸現代音樂就是John Cage的音樂，樂譜上畫的一個圓和一些符號，傳達一種反省、反抗的精神，逐漸出現了標舉反抗大轟的嬉皮，這些氛圍難免會影響聶光炎做劇場的觀念。

返臺後，文星書店、雜誌等引領文化界風騷。邱剛健則辦了一份《劇場》雜誌，邀請聶光炎寫一篇關於劇场的文章。那是一個對現代充滿渴望的年代，也正好有批文藝青年，彼此相識，彼此激盪。

未幾，兩位年輕的舞蹈家黃忠良、王仁璐相繼由國外回來，都是由聶光炎做的舞臺設計。受顧獻樑影響頗深的攝影家柯錫杰，則幫黃忠良等拍了演出單的照片。這些人後來都成為文化藝術界的拔尖人物，至於聶光炎則一路走來，始終不多言的在某個角落默默做到現在。

從事劇場工作近五十年下來，劇場界裡總有些聲名遠播的難纏導演或工作人員，以聶光炎合作對

象的廣度，難免會和這些人物交手。然而，若問起聶光炎與他們的合作狀況，他就是一句：「我沒覺得不順呀！」劉培能就稱許他EQ很高，人際分際拿捏得十分恰當。王世信認識他十八年之久，僅見過他生氣一次，另外一次則是急得臉色很難看，但他也不會粗聲惡氣，暫時離開劇場，整理情緒後，過會兒又回來工作。

「劇場是一種團隊智慧協同完成的作品，導演扮演著如交響樂團指揮般的角色，有權利來解釋這件作品。」聶光炎如此詮釋導演的角色。長期工作以來，他歸納導演的種類，一類是導演都交給做設計者處理，另一類則是超級藝術家，一個人完全主導。「可巧我這個人的性格都能夠適應，你想怎樣做，我就可以用怎樣的方法來配合。」聶光炎自我分析道。

「每次我們都共同尋找一個風格來傳達思想。」聶光炎把自己界定為以視覺元素參與演出的一角，他指出，「除了生理空間外，我創造一個表演藝術的心理空間。劇場是一個際遇的藝術(Occasion Art)，偶然相遇共同完成一件工作，等於是心靈交會的一個地方，共同創造一個前所未有的經驗，給予至少一個觀賞者在劇場裡觀賞。」對他來說，劇場如同一個過程的藝術，更是一個朝生暮死的有機體，落幕了生命就結束了。「劇場是脆弱的，沒有更改的機會，做了就沒有了，就消失了。以現在流行的語言來說，劇場是虛擬的，但是劇場裡的每一件事情必須是真的。」聶光炎強調，唯有賦予劇場真實的情感，才能感動人，「劇場不能是表演，但它卻是一種表演，是有血有肉的人演給有血有肉的人看，這正是奧妙之處。」

高齡自學電腦

在劇場裡工作數十年如一日，最令他著迷的是，在後臺他站在一個特別的位置，眼看著舞者渾身汗涔涔地冒著氣，整個人轉過來對著聶光炎：「那麼短的距離，剎那間我感覺到那種拼一切要好的生命力，或許就是這股力量，讓我繼續留在劇場裡。」

左頁上圖—「那一夜，我們說相聲」是即興劇，邊排演，邊做設計，沒考倒聶光炎。左頁下圖—民國85年為表演工作坊所設計的「美國天使」舞臺劇，必須快速換幕，又是一棘手案例。

透過參與一齣齣作品的演出設計，聶光炎自認曾經跟許多文豪巨匠神會過，從中體會這些菁英的人生結晶，找出人的精髓，「你在劇場裡可以不斷的體驗人生。劇場是門綜合藝術，所以你接觸到很多：文學、詩歌、音樂、建築等。」

每做一次設計他都深入堂奧，做許多功課感受作者的世界。他說，「我的工作蠻費時，所以我一年做的事情並不這麼多。」有些工作像「表演工作坊」的即興創作劇，聶光炎還得煞費周章揣度，「我做一點，他做一點，他做一點，我做一點，然後跟著一直做到演出。」

多年來，無論演出規模大小，每回做的設計總是一套套、一本本整理存檔，聶光炎「享受」來自工作上的挑戰，聶太太看他終日案牘勞形，常勸他何必如此自苦，他答說：「我沒有學習的機會，這就是我學習的機會。」別人學一遍，他學四遍，非要學通不可，聶太太表示，「他小時候該得到的，得不到，因此，他任何一件事都不放鬆。」縱使回到家裡，換下褲子也都摺得齊整，連寫錯一個字他都會一夜難眠。

生命重心都擱在看戲、看書、找資料上頭，出國也不得放鬆，連太太出國，他也不放過，要太太幫忙帶書回來。聶光炎一生的友誼脈絡相當簡單，他透露，「我時常向朋友道歉，所有私人生活我都經常缺席，只能藉工作合作去補償朋友。」聶太太則頗有微詞的說：「像他這種對工作如此看重的男人，在家裡不是很好的丈夫，花在家裡的心思很少。感覺上他是個很苦、很寂寞的人，他的執著與認真跟時代幾乎脫節，我總覺得他浪費生命。」

「無止境的學習才支持我整個生活的趣味。」當他看到電腦微處理器問世時，立刻警覺到：「這將是發生巨變的時代。」受到做舞臺設計的小友謝寅龍的鼓動，在五十八歲那年開始學電腦，那一年裡花了一大筆錢添購電腦設備，接的案子則銳減，只求把電腦學通。

高齡自學電腦，原文手冊堆得比人還高，啃著槓子頭，逕自躲進書堆裡，設法弄通繁複的電腦語言，聶太太透露，「他一搞對了就高興得不得了，

就說媽媽呀，我發現有一個軟體好得不得了。接著揹著黑包包往光華商場去了。」起初，因為電腦軟體太貴，聶光炎也學年輕人買些非正版的軟體，沒想到電腦卻中毒了，自此聶光炎忍痛買所費不資的正版軟體。如今口袋有些稿費、鐘點費，他總盤算著：「我再有多少錢，就可以買一臺手提電腦。」或者是買那一套軟體、買那些書的。

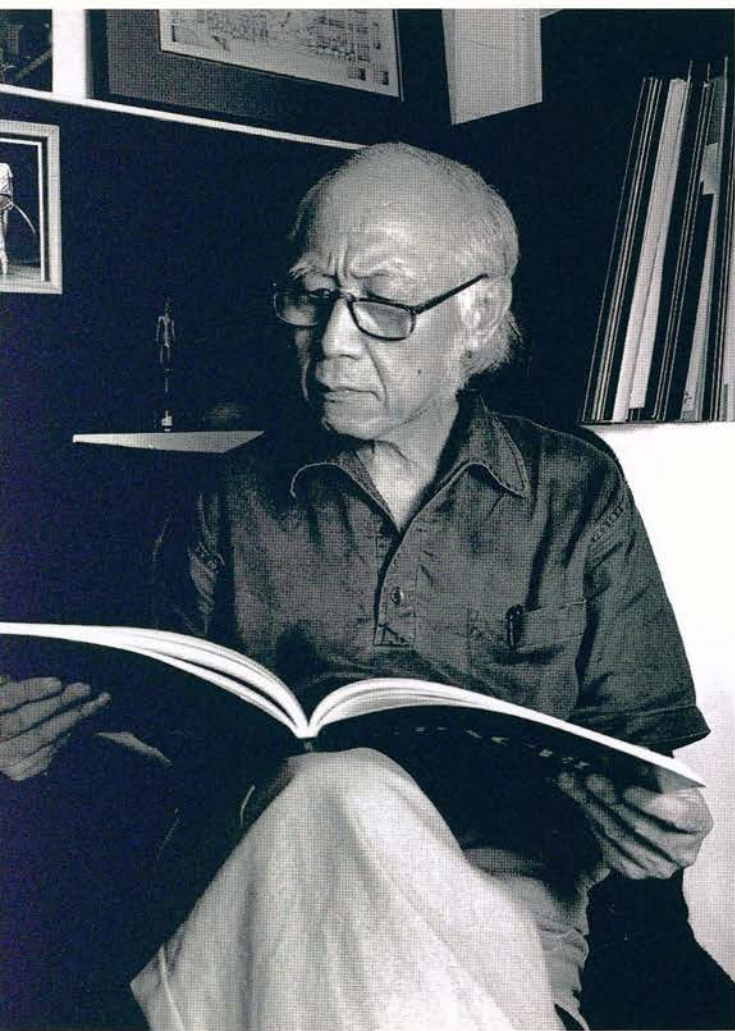
在電腦中激發新點子

買書籍軟體他出手絕不手軟，唯獨買起生活用品就奇省無比，聶太太總以「過著現代清貧生活」來形容聶光炎，給他一個槓子頭、一把花生他就很滿足了，偶而吃得豐盛一些，他總認為太奢侈。一個槓子頭吃了一半，用保鮮膜包起來，第二天餓了，拿出來繼續吃。

關於他學電腦還有一件趣事。當網際網路還不太普遍之前，聶光炎就申請了電子郵件網址，他的信箱編號是@5。兒子赴英國進修時，聶光炎夫婦準備去倫敦探望兒子，出發前，他利用網路訂車票、戲票、旅館等，這件事被英國BBC知道了，聽說有個亞洲人如此先進，記者跑來看發現還是個小有年紀的亞洲人，驚訝之餘，特地做了個專訪。

只要健康許可，聶光炎不放棄持續追求新知識、緊跟著新世界的腳步。有些晚輩可能還不會開機時，聶光炎卻已經全盤電腦化了。他相信進入網路時代後，未來電腦還會產生更大影響。他指出，「突然間覺得世界更大了，也更小了，人們更遠了，也更近了。在電腦前面你是孤獨的，但那是一個世界。」，「我常常面對電腦又想出一些設計，也能在使用電腦的過程中又激發新點子。」

聶光炎是臺灣劇場的重要指標，最資深的人從不懈怠，讓後進也不敢輕忽。聶太太提起他有個筆記不離手的習慣，字寫得又整齊又快。和太太在英國去看戲，黑暗中，他一邊看戲，一邊振筆疾書，戲看完了筆記也畫了大半本。除了用功程度常教後輩自嘆弗如，聶光炎更是一個天生的「劇場人」，到了劇場他立刻能夠讓合作的工作人員各就各位，效率奇精準。



煦煦的智者

一個人可以在一行做上半個世紀，仍未被淘汰，除了不斷創新之外，做人態度也是極重要的因素，聶太太說，「他從來不傷害人」，更重要的還是他尊重專業，不掠人之美，不搶年輕人的功。他常常會告訴別人說：「培能支持我這樣做。」劉培能提起和他做表演工作坊的「美國天使」一劇時，因為必須快速更幕，幕的選擇非常關鍵，他正傷腦筋時，一旁的劉培能建議他採用戶外演出用的大螢

幕，「大螢幕在兩秒鐘之內就會降下來」，他同意了，而且特別問說：「真的是兩秒鐘？」劉培能說，「這件事同時反映了他對數字和細節掌握的精準與對專業的尊重。」

聶光炎對人的體貼與關心細膩卻不著痕跡。凡是與他工作過的小朋友，他都會透過聊天關心他們的現況，知道他們好不好。年輕人做他的助理頗有發揮空間，例如讓王世信負責燈光，他先和王世信討論要什麼感覺，放手讓年輕人做了之後，他再來調整，王世信指出，「就好像另外一隻眼睛在幫你看哪裡對不對。」他總是向幕後工作人員強調：「觀眾是買票來看戲的，不是來看設計的。」所有的設計最後還是要回歸到這齣戲上，從不吝惜把光環歸給表演者。

儘管工作經驗如此純熟，他仍相當虛心。每回有人找聶光炎設計，他第一句話都問說：「你真的需要我設計嗎？」下一句話就是，「我真的能為你做好嗎？」並不以為自己任何戲都做得好。

受老師梅遜的影響，聶光炎不排斥與年輕人合作。在劇場裡他永遠像煦煦的智者，年輕人稱他一聲「老聶」，也覺得很自然。他欣賞後生的設計，接受年輕人冒險和突破程度的可愛，也直陳有些作品還會警惕他「為什麼我沒有這個聲音？沒有這個節奏？沒有這個動感？」他老說劇場是：「業餘的做不好，專業的活不了」他深信，劇場是種專業，必須江山代有才人出，社會才能創造更多可能。

嚴明的戒律生活

聶光炎常自侃：「退休尚早，改行太晚」也會在前一個禮拜想說：「是不是該退休了？」，這個禮拜又說想換一臺印表機。然後，又鑽進正在做的案子裡。如何設計屬於具文化特色的舞臺語彙，幾乎已是他此生的課題了。

「在臺灣這個社會創作出一個形式，何其不易！」他一心期盼能創造出自己的劇場文化，他說，「未來應該是既多元又國際的文化，對環境、自然、人的價值等全面反省，藝術必定要結合高科技往這些方向發展。」他也以此期許自己跨越世紀



上圖—聶光炎不是工作，就是看書。下圖—聶光炎的手稿。

的責任，無分古今中外，為各類劇種、各類舞蹈、戲劇、崑曲、歌仔戲，無一不做，「彼此包容，才能建立一個多文化、多族群、多語言的和諧狀態，未來世界是建構在溝通和彼此的文化影響上。」

文藝桂冠加諸聶光炎身上，他直謙稱劇場是一群共同來創造一個新生命，沒有任何一環了，永遠不成立，「所以一個舞臺設計的人應該是永遠沒有作品的，我只有紀錄，作品卻是在一瞬間。」

無論得獎與否，這位劇場界老兵照常過著戒律極其嚴明的生活。近年來，他因為心臟瓣膜有些小問題，開始每年作一次心電圖檢查，嚴格控制體重。起初，他吃任何一樣食物都要秤，後來，他乾脆鑽研食物的結構、熱量，現在一眼就看得出食物的卡路里，比營養師還精準，而且不該吃的，他多一口都不吃，體重完全能掌握在標準之內。

學任何東西幾乎沒有學不通的，聶光炎待人雖然謙恭，自尊心卻超強。劉培能透露，任何一件必須公諸他人面前的作品若稍有閃失，從來鎮定的他，會慌亂焦慮、不知所措。

據說他年輕時，考駕照沒考過，深深傷了自尊，索性再也不考，往後去那都由太太、兒子接送，日後他阿Q的自我安慰：「做設計工作的當然應該有人接送，怎麼能自己開車？」晨跑回家後，自己做早餐，刚开始因為不諳廚務，搞了一流理臺東西，聶太太晨泳回來，抱怨了幾句，聶光炎不吭氣，下回就收得齊齊整整的。

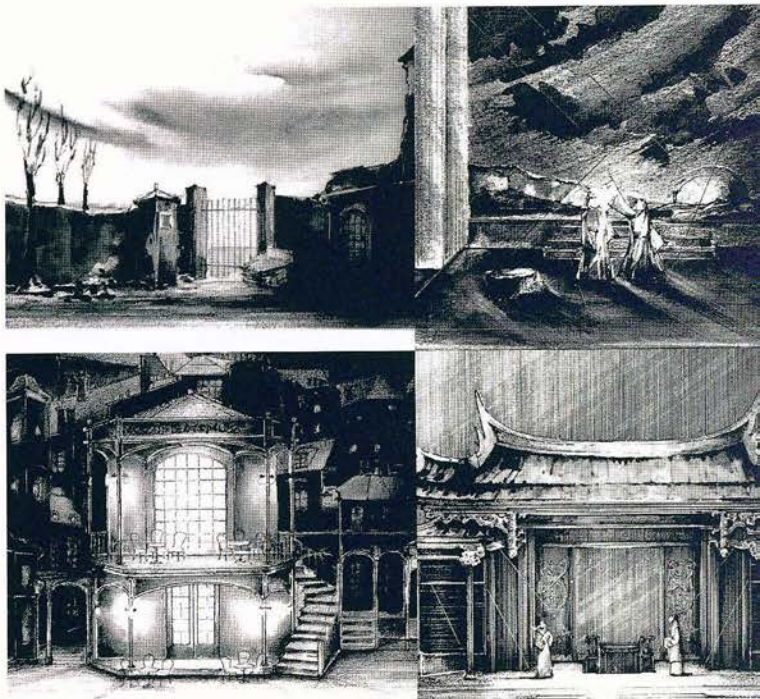
儘管待己嚴謹，可聶光炎也有浪漫的一面。他談起設計時，眼中充滿感性的溫暖。對美的事物感受十分感性，他吃日本料理，看著精巧細緻的擺飾相當感動，兒子在一旁一口就下肚了，他不免要責怪兒子不識風雅。

除了工作外，你可以這麼說聶光炎：「他不在書店，就是在去書店的路上。」這個不折不扣的「書痴」，經常流連大小書店，會為了你送他一本想要卻苦找不著的書感動莫名。下回，除了在漆黑劇場裡感受他的生命律動之外，當你在書店碰到這位精瘦、滿頭華髮的劇場老兵，請悄然走過，莫打斷他正和某位作者神交的興致。

聶光炎作品賞析

波西米亞人

描寫幾個窮藝術家的歌劇，由於歌劇的動作向來不大，必須跟著唱的音韻、旋律結合。全劇有四幕戲，從藝術家的居所，到街市上、咖啡館內，最



後則是關卡小站等，在國父紀念館空間有限的後臺，必須放置三幕景，保持一幕景在臺上，如何在侷限的空間調配轉圖，成為一個極大的挑戰。

蝴蝶夢

一九八六年，由胡金銓導演的舞臺劇，同時具有中國民間戲曲及現代感的通俗性，前方有一道幕，以水彩繪圖，景雖然少，卻是一個相當龐大的工程，聶光炎將演出點的國父紀念館重新做一座斜坡型的舞臺，在有限空間裡追求無限空間。

陳三五娘

為傳統藝術基金會設計的南管曲目，聶光炎接手後，特地前往鹿港龍山寺考察，模擬民間生活的野臺戲演出，將龍山寺的縮影予以現代化後，呈現在舞臺。為了傳達民間的廟宇文化，是聶光炎作品中少見的鮮濃豔麗之作。

誰家老婆上錯床

一九九八年為「九九劇團」設計的作品。製作單位意在做一齣商業劇，當時聶光炎正好在倫敦，特地為該戲蒐集相當多資料、拍照紀錄。這齣戲裡窗子是很重要的角色，聶光炎採取二〇年代藝術設計的風格，將窗子合理化，適於臺北的環境。



推銷員之死

一九九二年，楊世彭返臺導演的劇作，於國家劇院演出，由於最初的舞臺設計家Jo Mieleiner係一邊設計舞臺，劇作家一邊寫劇本，兩者的緊密與絕妙結合，成為最經典的演出。接手的設計家幾乎已難再做出新的變化，原設計稍做更動，演員的動線就會發生奇怪的變化，使得任何設計者都面臨一個很棘手的挑戰，全劇從頭到尾只有一景，所有劇情發展僅限於一個空間，聶光炎將屋頂做了變化，呈現出有點寫實，又不太寫實的感覺。

遊園驚夢

原著白先勇描寫沒落的貴族在臺北，而聶光炎將之擴大為宇宙性的詮釋，重現已逝去的文化架構，將古典的中國建築元件重新組合，採用了富貴紅、鑲金、大牡丹，喚回記憶。原著中場景甚多，聶光炎則以逆向思考，以燈光來區隔固定的實體空間，另外則邀請書法家董陽孜直接藉書法體現中國詩詞之意境，綜合了建築、繪畫、書法之美，並以幻燈投影變換景致。在當時是突破之作，喚起觀眾對大型舞臺劇的啟示，真箇既遊園又驚夢。

左頁左上圖、左下圖—「波西米亞人」舞臺設計稿。左頁右上圖—「蝴蝶夢」舞臺設計稿。左頁右下圖—「陳三五娘」舞臺設計稿。

右頁左上圖—「推銷員之死」舞臺設計稿。右頁左下圖—「誰家老婆上錯床」舞臺設計稿。右頁右圖—「遊園驚夢」劇照。

鍾肇政紀事

1925

生於桃園龍潭鄉九座寮祖厝。

1931

入臺北太平公校就讀，學習日文。1932 遷回家鄉龍潭，學習用母語客家話溝通。1938 就讀淡水私立中學，寄宿學校。

1943

淡水中學畢業，報考學校準備升學，未考取。同年九月，擔任大溪宮前國民學校助教，喜讀日本古詩。1944 辭職，入彰化師範學校就讀，結識室友沈英凱，為一生莫逆，沈引他進入西洋文學的堂奧，從《盧騷懺悔錄》下手，第一次體悟思想能壯大文學，使文學產生內涵。1945 服日本兵役，駐守大甲，因讀書筆記滑落茅坑，氣急攻心，又染患瘧疾，聽力受損。此一年裡，二次大戰結束，日人撤出臺灣，開始國民政府統治時代，從《幼學瓊林》等經書下手，苦學漢文。1946 任龍潭國小教師。1947 考上臺大中文系，卻因聽力吃力，只得輟學返鄉，回任原職，閉門自修中文。

1951

婚後寫出生平第一篇小說，名為〈婚後〉，刊於《自由談》，甚受鼓勵，開始積極投稿。1952 埋首創作，產量豐富，也試行翻譯，但屢寫屢遭退稿，愈挫愈勇。1953 首部十四萬字長篇小說〈迎向黎明的人們〉投稿卻鎔羽而歸。但因此結識鍾理和、廖清秀、施翠峰等文友。1955 短篇小說〈老人與山〉入選《現代戰鬥文藝選集》。1956 中篇小說〈阿月的婚事〉獲《豐年》半月刊小說比賽第三名。譯作《寫作與鑑賞》集結出版。1957 發起《文友通訊》，聯繫文友，相互交換文章批評建議。參與者有鍾理和、廖清秀、施翠峰、李榮春、陳火泉等人，前後共計十六次。本年度發表短篇小說多篇〈過定〉、〈上轎後〉等。

1960

寫成第二篇長篇小說〈魯冰花〉，試投聯副，為主編林海音所採用，連載近三個月，是首部發表的長篇著作。〈摸索者——一個蹉跎十年者的自述〉，獲《自由談》徵文第三名。鍾理和病逝，與林海音等人成立「鍾理和遺著出版委員會」。小說集《雨》由文星書店發行。1961 長篇小說《濁流三部曲》第一部〈濁流〉開始在中央副刊連載。1962 第二部〈江山萬里〉繼續連載。同年，《魯冰花》出版。1963 中篇小說集《殘照》出版，收錄了〈初戀〉、〈摘茶時節〉等。《濁流三部曲》第三部〈流雲〉完成。1964 小說《大壩》出版。協助吳濁流創辦《臺灣文藝》月刊之編務。長篇小說〈八角塔下〉完成上半部。1965 以一己之力編成《本省籍作家作品選集》十冊及《臺灣省青年文學叢書》十冊。1966 獲中國文藝協會第七屆文藝獎章小說獎。長篇小說《大圳》出版。1967 譯日籍作家安部公房的長篇小說《砂丘之女》。〈八角塔下〉下半部完成。獲教育部文藝獎金文學創作獎。《臺灣人三部曲》第一部〈沈淪〉問世。1968 〈沈淪〉獲嘉新新聞獎第四屆文藝創作獎。出版短篇小說《大度山風雲》。1969 翻譯三島由紀夫之《金閣寺》。出版《濁流三部曲》之〈江山萬里〉。成立「吳濁流文學獎基金會」，擔任管理委員會主委。

1970

長篇小說〈青春行〉在臺灣日報副刊連載。第一部原住民小說〈馬黑坡風雲〉在臺灣新生報連載。1973 長篇小說《臺灣人三部曲》第三部〈插天山之歌〉在中副連載。長篇小說〈綠色大地〉在中華日報副刊連載。《馬黑坡風雲》出版。1974 擔任東吳大學東語系講師。長篇小說《綠色大地》、《青春行》相繼出版。1975 《臺灣人三部曲》第三部〈插天山之歌〉出版。第二部〈滄溟行〉在中副連載。《八角塔下》出版。1976 長篇小說〈望春風〉於中副連載。1977 吳濁流過世，接手「臺灣文藝」社務、編務。主編《臺灣文學獎，吳濁流文學獎作品》。辭東吳大學教職。長篇小說《姜紹祖傳》出版。1978 應聘擔任民眾日報副刊主任兼主編。創作多篇短篇小說如〈月夜的召喚〉等。1979 《濁流三部曲》合集出版，同年並得到吳三連文藝獎。長篇原住民小說《馬利科灣英雄傳》、《鍾肇政自選集》出版。《魯冰花》重新出版。退休，編著《名著故事》。

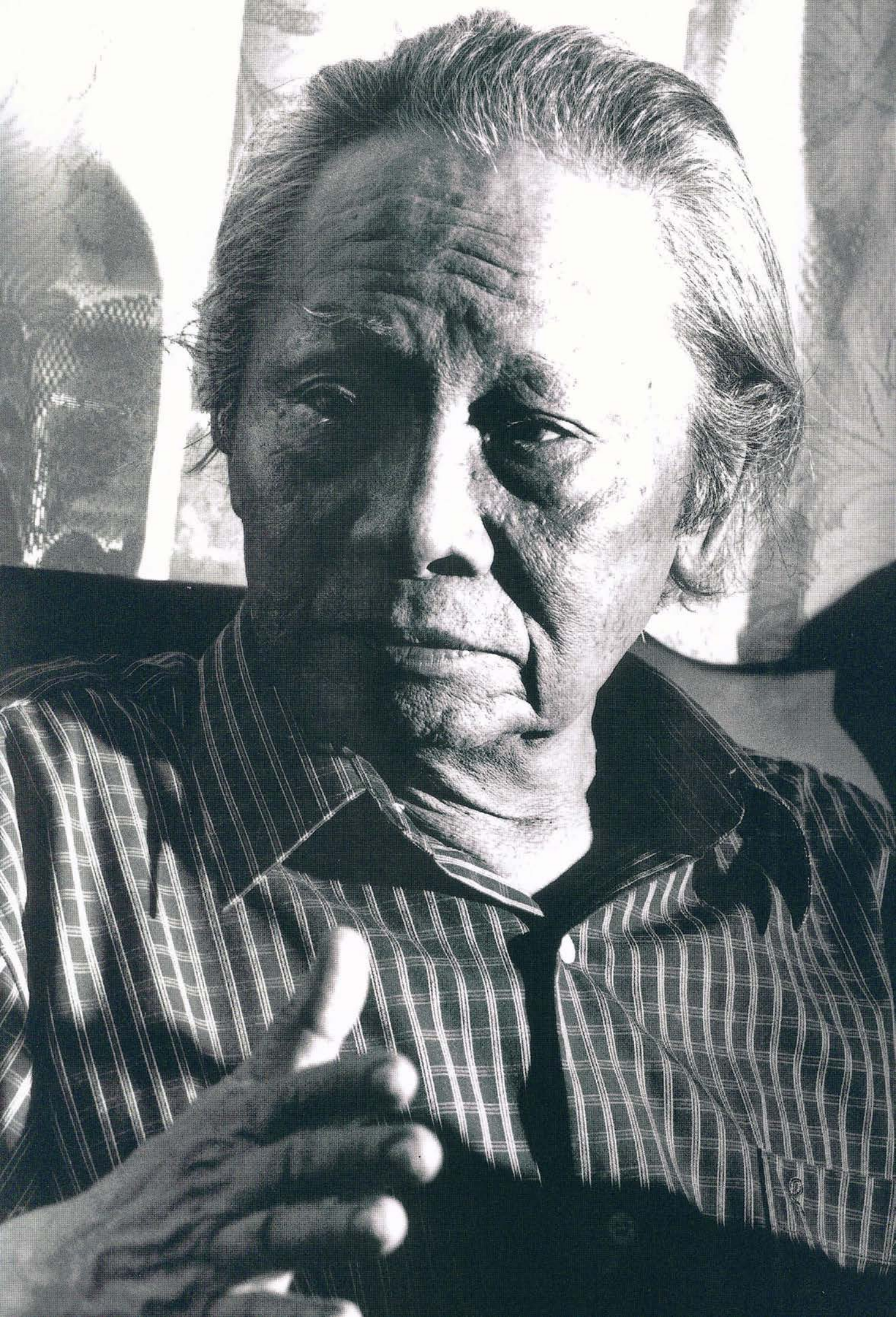
1980

辭民眾日報工作。為文友鍾理和作《原鄉人——作家鍾理和的故事》。《臺灣人三部曲》出版。偕文友赴美濃主持鍾理和紀念館破土典禮。1981 成立「臺灣文藝出版社」，主編《臺灣文藝小說選》。1982 交卸「臺灣文藝」社務與陳永興。計畫著手《高山三部曲》。1983 《高山三部曲》的〈川中島〉、〈戰火〉兩部完成。鍾理和紀念館落成，前往主持典禮。計畫寫〈夕幕大稻埕〉，多次前往大稻埕訪談調查。1984 著手出版《臺灣文學全集》事宜。1985 為《卑南平原》長篇小說，多次赴臺東，九月完稿。1986 著手中篇小說〈夢與真實〉。獲「臺美基金會」成就獎。

1990

籌辦「臺灣客家人公共事務協會」，擔任首屆會長。榮獲「鹽分地帶文藝營」第十二屆文學貢獻獎。1998 參與由前衛出版社所籌資編集的《臺灣作家全集》，任總召集人。與鍾理和往來書信出版，名為《臺灣文學兩鍾書》。《鍾肇政回憶錄》一、二集出版。1999 桃園縣立文化中心將出版《鍾肇政全集》，計一千萬言。獲臺灣作家牛津獎、臺灣小說貢獻獎、「第三屆國家文化藝術基金會文藝獎」，為文學類得獎者。

（註：因鍾肇政著作極豐，譯作產量亦相當可觀，本年表受限於篇幅，僅就著作部分羅列較多。）



張照堂紀事

1943

出生於臺北板橋。

1958

唸成功中學初中三年級，對攝影發生興趣，學拍6×6cm畫意照片。

1961

就讀臺大土木系，著迷於存在主義、荒謬劇場、超現實主義等現代思潮，開始透過影像表現類同的意念。1962 與高中同班同學黃永松上新竹五指山度暑假，拍攝軀體，決定攝影方向。1965 與高中時期攝影社指導老師鄭桑溪聯手舉辦「現代攝影展」，分別在臺北、高雄展出，引發兩極化的討論。1967 退伍，進入「朝風」廣告公司拍攝廣告片。拍攝「日記」、「實驗002」八釐米短片。1968 進入中視新聞部擔任攝影記者，拍攝新聞及紀錄短片。

1973

拍攝唐書旋執導的「再見中國」劇情片。1974 舉辦「攝影告別展」，向出現困境的攝影風格告別。拍攝「芬芳寶島」系列紀錄片，包括：「大甲媽祖回娘家」、「淡水暮色」、「龍船咚咚響」等片。1976 旅行臺灣島內，拍攝電視新聞雜誌「六十分鐘」，重拾相機，開始投注寫實紀錄影像。

1980

拍攝「古厝」、「主船祭典」、「美不勝收」、「映象之旅」等系列電視紀錄報導。並以「王船祭典」及「古厝」分別獲金鐘及金馬最佳攝影與剪接獎。1982 任職行政院新聞局，協助多媒體演出及書刊之策畫、設計。1983 於臺北、舊金山、香港、紐約等地，舉辦「恩寵與寬容」攝影個展，為紀實報導攝影階段的總結。1984 接續三年中，擔任三部劇情電影：「殺夫」、「唐朝綺麗男」、「淡水最後列車」攝影師。三年內，作為電影、電視、靜照、多媒體等視覺工作的自由攝影家。1986 於臺北、東京舉辦「逆旅」攝影展。參與中央研究院研究員胡台麗的計畫，拍攝賽夏族「矮靈祭之歌」紀錄片。1987 攝製、編導「舞臺的沈思」系列，有關臺灣現代表演藝術的公共電視節目。1988 出版「影像的追尋」上、下集，報導臺灣三十三位資深攝影家。編導「一同走過從前」電視系列，紀錄臺灣四十年成長變遷。1989 主編《臺灣攝影家群象》叢書第一輯六冊，整理六位攝影家作品，包括：鄧南光、鄭桑溪、張照堂、王信、侯聰慧、劉振祥。

1990

製作編導「歲月中國」系列紀錄片，遠赴各國拍攝收集資料，紀錄中國天、地、人、物、情、城、河、路等主題之歷史變遷與興衰。1991 策畫、參與「看見與告別—臺灣攝影家九人意象」攝影展。1992 進入公視籌委會工作，策畫、製作「臺灣視角」系列紀錄片。1993 策畫、主編《雲門快門20》展覽及攝影文集，並做全省巡迴展。策畫、主編《看見淡水河》展覽及攝影集，並在板橋、蘆洲、士林、淡水、臺北、巴黎展出。1994 於巴黎舉辦「逆旅意象」攝影個展。參與香港藝術中心主辦之「中港臺當代攝影展」1995 策畫「記憶的容顏／浪漫人類學-鄧南光、張才人像展」，於巴黎展出。同年進入超級電視臺工作，負責監製「調查報告」、「對抗生命」等紀錄報導系列。1996 參與日本東京寫真美術館主辦的「躍動的亞洲意象」展。同年，主編「臺灣攝影家群象」第二輯七冊，整理七位攝影家作品，包括：張才、李鳴鵬、林權助、梁正居、高重黎、吳忠維、周慶輝。於臺北舉辦「1962·夏日」攝影個展。1997 於臺中舉辦「現象·一瞥」攝影個展。策畫、主編「女人·臺北」展覽及攝影文集。監製、企畫超視「生命告白」紀錄系列。應聘為國立臺南藝術學院音像紀錄研究所專任教授。1998 策畫、主編《看見原鄉人—臺灣客家光影紀事》展覽及攝影文集。策畫、主編《老·臺北·人》展覽及影集。策畫、推動「臺灣國際紀錄片雙年展」。1999 策畫、執行已逝攝影家姚孟嘉「日日好日」紀念攝影展。策畫、主編「認真的臺北人」展覽及攝影集。策畫、監製公視紀錄片系列「世紀的容顏」。獲「第三屆國家文化藝術基金會文藝獎」，為美術類得獎者。



馬水龍紀事

1939

生於臺灣基隆市。

1947

入基隆安樂國小，放學常流連於廟口野臺戲。

1952

小學五年級，對樂理產生濃厚興趣，常利用課餘時間借學校之舊風琴彈奏。1956 父親去世輟學，入臺肥二廠擔任繪圖員，結識李哲洋教他和聲學，並介紹陳懋良為他補習樂理。工餘，隨汪壽寧及江明德習畫。1959 考入國立藝專音樂科理論組主修作曲，副修大提琴與鋼琴，系主任為中學庸，授業師為蕭而化、許常惠、盧炎等。

1962

第一號作品「賦格曲二章」鋼琴獨奏曲誕生，獻給恩師蕭而化之作。同年，發表鋼琴獨奏曲「古典組曲」。1963 加入許常惠所組的「製樂小集」，發表「夕暮」一曲。並以鋼琴獨奏曲「迴旋曲」獲臺北國際婦女會主辦之作曲比賽佳作獎。此段時間的作品大多佚散了，僅存四首作品。1964 以第一名自國立藝專畢業。發表畢業作「小提琴與鋼琴奏鳴曲」，自己設計和弦，為探索中國音樂語法之作。1965 創作鋼琴獨奏曲「臺灣組曲」。1967 任教基隆崇右企專，與陳懋良、溫隆信、賴和、游昌發、沈錦堂等人組成「向日葵樂會」，相約每年要發表新作。1968 創作鋼琴獨奏曲「雨港素描」。發表「小提琴迴旋曲」及聲樂曲的「落葉人何在」、「寂寞」、「春蠶到死絲方盡」等唐詩三首。

1970

作品「弦樂四重奏」獲中國現代音樂研究作曲獎。「雨港素描」發表。1971 任臺南家專音樂科講師。融合女高音與鋼琴之作「懷鄉曲」獲教育部文化局的黃自歌曲佳作獎。1972 獲德國雷根斯堡音樂學院全額獎學金，赴德留學，師事捷克裔的席格蒙博士，主修作曲。1973 創作「奏鳴曲」、「鋼琴獨奏」、「長笛幻想曲」、「獨奏」等曲。

1975 自雷根斯堡以最優異成績畢業，畢業前由校方舉辦個人作品發表會。並代表校方於雷根斯堡音樂節、柏林電臺、慕尼黑黑電臺公開發表作品。返國任東吳大學音樂系副教授。1976 於實踐堂舉辦「馬水龍樂展」。1977 交響詩「孔雀東南飛」獲中山文藝音樂創作獎。接受國家文藝基金會委託，做管弦樂曲「玩燈」。1978 接受國家文藝基金會及洪建全基金會委託，作大提琴與鋼琴「隨想曲」及合唱曲「藍色的溪水」。1979 受雲門舞集委託，創作「廖添丁」四幕舞劇。

1980

升任為東吳大學音樂系教授。受舞蹈家劉鳳學委託作人聲與嗩吶聲、打擊樂合鳴之「寶娥冤」，該曲並獲第三屆吳三連文藝創作獎。新格唱片公司發行由其妻鋼琴家許子珍所演奏之「臺灣組曲」、「雨港素描」鋼琴組曲等錄音帶及雷射唱片。1981 出任國立藝專音樂科教授及科主任。擔任國立藝術學院籌備處主任。完成「梆笛協奏曲」。泛亞交響樂團在香港舉辦紀念音樂會，其作品「廖添丁」亦獲演出。1982 擔任國立藝術學院音樂系創系主任。任文建會音樂委員會委員。出版專論「從舞劇廖添丁論舞劇創作」。1983 完成文建會委託之「弦樂四重奏」。美國國家交響樂團在羅斯托洛波維奇指揮下，於國父紀念館演奏其「梆笛協奏曲」，並由衛星直播傳送到美國公共電視網。1984「梆笛協奏曲」獲金鼎獎最佳作曲獎。並由上揚唱片公司出版發行。1986 獲美國傅爾布萊特基金會獎學金，前往紐約做為期半年之學術交流。1987 於紐約林肯中心的愛麗斯·杜麗廳舉辦馬水龍作品發表會，首開華人先河。八月返臺，任國立藝術學院教務長。

1990

「孔雀東南飛」獲金鼎獎優良唱片特別獎及最佳作曲獎。接任許常惠所創辦之「亞洲作曲家聯盟中華民國總會」理事長。

1991「廖添丁管弦樂組曲」獲中時晚報年度最佳作曲獎。被列入「世界名人錄」及「五百名人錄」。由邱再興文教基金會贊助，負責籌畫「春秋樂集」作品發表會。上揚唱片出版其「廖添丁管弦樂組曲」。1993「梆笛協奏曲」又獲選為「廿世紀華人音樂經典作品」，於北京人民大會堂頒獎。1994 辭卻國立藝術院校長一職，仍任音樂系教授，專心於創作與研究工作。文建會舉辦「臺灣作曲家樂展」，於美國紐約中華新聞中心演出其作品。1995 臺灣加入聯合國行動委員會，於林肯中心舉辦「臺灣文化之夜：廿世紀臺灣交響樂展」，由梆笛吹奏家陳中申演出其「梆笛協奏曲」，與布魯克林愛樂交響樂團合作演出。1999 獲「第三屆國家文化藝術基金會文藝獎」，為音樂類得獎者。



平珩紀事

1958

生於臺北。

1964

開始喜歡披著布，跳舞自娛娛人，從芭蕾舞學起。

1976

考入淡江大學英國語文系。

1980

以業餘舞者身份，參與「臺北音樂舞蹈季」演出。大學畢業，赴紐約大學進修，主修舞蹈。

1981 決定不再當一名幕前演出的舞者，轉向幕後工作，入世界著名的紐約舞譜局，從初級舞譜開始學起。1982 取得紐約舞譜局高級舞譜證書，繼續修習教師證書。1983 獲紐約世界舞譜局中級教師證書。1984 取得紐約大學舞蹈碩士，返臺設立「皇冠舞蹈工作室/皇冠小劇場」，擔任總監，負責策畫整體走向，開始藝術行政工作生涯。1986 受林懷民之邀，應聘國立藝術學院舞蹈系講師，教授舞譜學。1987 參與中央研究院胡台麗所主持的三年研究計畫，採集臺灣原住民九族的歌舞祭典。開始將研究計畫所得帶入舞蹈系課程中，並連續三年編排成「宜蘭阿美族豐年祭歌舞」、「阿里山特富野社鄒族凱旋祭歌舞」等大型演出。1988 帶領藝術學院師生，以「宜蘭阿美族豐年祭歌舞」參與國際舞蹈學院舞蹈節演出。1989 組「皇冠舞蹈空間舞團」，擔任團長。臨危授命，先作了一年的藝術學院舞蹈系系主任。開始每年聘請四位代表性的編舞家，參與年度製作，提供中生代編舞家專業環境，編舞家包括羅曼菲、蕭靜文、古名伸等人，並赴臺灣各地及香港、新加坡、馬來西亞及美國十一州巡演。

1990

以「阿里山特富野社鄒族凱旋祭歌舞」參與國際舞蹈學院舞蹈節演出。同年，擔任舞蹈系「原住民舞蹈」課程教師，定期安排原住民教師授課，並策畫演出。同年到一九九八年止，以「皇冠舞蹈空間舞團」團員為主，製作一系列節目，巡迴校園演出，既推廣舞蹈，用意在於培養舞蹈創作人才。作品包括了校園巡迴的「第二章」、與民生報合作的「繞地遊」戶外演出，實驗劇場的「積雲雨·雷震雨」及第四屆皇冠藝術節的「舞蹈異人世界」。1991 再度擔任國立藝術學院舞蹈系系主任，並應「原舞者」舞團之邀，擔任該團顧問，參與舞團年度演出。從這年起迄1998年，先期以大專院校為對象，繼而以高中、職為主，推廣現代舞蹈欣賞，每年在全省辦三十至四十場校園巡迴演出。近期，並參與文建會主辦的「鄉鎮巡迴演出」。1992 擔任國際藝術學院舞蹈節課程總監。1997 與表演藝術界的小劇團團體組成「表演藝術聯盟」，擔任理事長。1998 主辦「1999舞蹈教育推廣研習活動」，將舞蹈教育推廣到高中、高職等非舞蹈專業教師，分為研習營、實施期及成果分享等三個階段。1999 擔任國立藝術學院年初夏展演的藝術總監。接受國立臺灣藝術教育館委託，領導「舞蹈空間舞團」承辦「傳統舞蹈教育教師研習營」。策畫「小亞細亞網絡」，引介亞洲編舞家，獲「第三屆國家文化藝術基金會文藝獎」，為舞蹈類得獎者。



1933

生於上海。1937 舉家返鄉，遭逢蘆溝橋事變，留居北京。自此逐步陷入艱難成長歲月。

1940

進入延慶縣立小學。1943 就讀北京私立昭慧小學。1944 再回延慶縣立小學。1946 延慶縣立小學畢業，此為聶光炎一生之中接受最完整之教育。1947 考入北平市立二中。喪父，家貧。1948 戰亂，失學，顛沛流離，被軍隊收容，年齡加大，作二等傳令兵、幫寫、文書。1949 隨軍撤退江南，體弱生病轉入野戰醫院，得機參加演戲，後被正式納入軍中劇團，輾轉來臺。

1950

駐防金門，一直在軍中劇團工作。自修讀書，自習美術。1953 以同等學力考入政工幹校第三期影劇組，修業一年半。受教於李曼瑰等教授。1955 繼續編入軍中劇團。1956 與孫盛蘭女士結婚，沒忘繼續自修。1959 重新開始由ABCD補習英文。

1963

獲選入美國東西文化中心技術交換計劃，赴夏威夷州立大學戲劇系進修劇場設計及技術。擔任夏威夷大學戲劇系之「高加索粉筆圈」一劇舞臺設計。1964 開始認知西方現代專業劇場。擔任夏威夷交響樂團之「蝙蝠」歌劇的舞臺設計。為夏威夷大學戲劇系的「海汨傳」做舞臺設計。1965 回國後開始過半軍半民生活。熱衷劇場、現代藝術及現代思潮。開始任教文化大學戲劇系、戲劇科講授舞臺設計，前後計7年。1966 獲頒教育部最佳舞臺設計金鼎獎、考試院影劇人員特種考試及格。為文化大學戲劇系「仲夏夜之夢」演出設計舞臺。1967 為淡江大學「藍與黑」、文化大學戲劇系「李爾王」、「碾玉觀音」等演出、舞蹈家黃忠良現代舞蹈展之舞臺設計。1968 開始加入美國劇場技術學會（USITT）迄今。為中興大學舞臺劇「來自鳳凰鎮的人」、師範大學的舞臺劇「秋茶室」、王仁璐現代舞展等做設計。開始兼任私立世界新聞專科學校，前後約四年，講授舞臺設計。1969 獨子聶先聞出生，獲中國文藝協會戲劇舞臺藝術獎章。為影劇界聯合公演之「漢武帝」舞臺劇作設計。擔任美國室內芭蕾舞團、紐約藝術芭蕾舞團之臺北演出的技術監督。為中興大學之「歸去來兮」舞臺劇做設計。

1970

為基督教藝術團契「第五牆」舞臺劇、蔡瑞月舞蹈社之「羅密歐與茱麗葉」芭蕾舞劇做設計。1971 進入華視公司籌備處工作，任華視公司美術組長一職。1972 為國立藝專、文化大學之歌劇「韓賽兒與葛麗特」、「費加洛婚禮」等歌劇舞臺設計。為基督教藝術團契「舞陵人」之舞臺劇設計。1973 為雲門舞集之「哪吒」做舞臺設計。1974 第二十屆亞洲影展頒獎典禮之舞臺設計。1974 萬博會藝術團演出之舞臺設計。1975 離開華視公司，從事專業舞臺設計及燈光設計工作。為文化大學、世紀交響樂團之「唐·喬萬尼」、「托斯卡」歌劇、話劇欣賞會之「瑤池仙夢」舞臺劇、雲門舞集季節公演、基督教藝術團契之「第三害」舞臺劇作設計。1976 為基督教藝術團契之「嚴子與妻」舞臺劇、雲門舞集之「吳鳳」演出設計舞臺。瑪莎·葛蘭姆舞團、尼可拉斯舞團來臺演出擔任技術監督。1977 為雲門舞集之三季公演做設計。1978 為基督教藝術團契之「位子」舞臺劇、黃麗薰舞團之「民歌立體化演出」、雲門舞集之「王魁負桂英」京劇演出做設計。1979 為姚明麗舞團之「吉賽兒」、「天鵝湖」等芭蕾舞劇演出、雅音小集之京劇「白蛇與許仙」、雲門舞集之「廖添丁」舞劇、臺北市立交響樂團「戲中戲」歌劇、赴美綜藝團特技演出之舞臺設計。

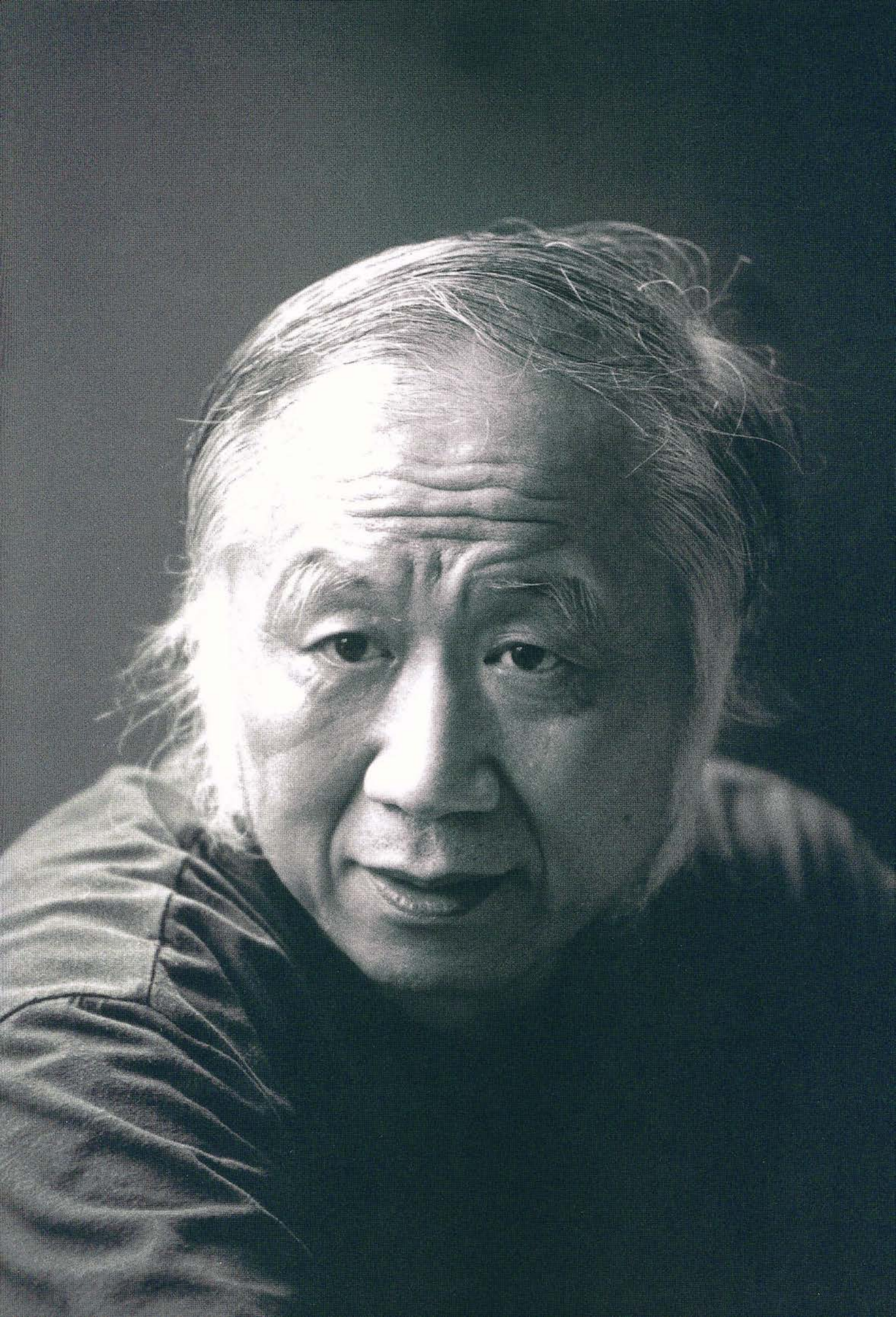
1980

加入英國劇場技師學會（ABTT）。為雅音小集之「梁山伯與祝英台」京劇、臺北市立交響樂團之「茶花女」歌劇、姚明麗舞團之「睡美人」芭蕾舞劇等做設計。1981 金馬獎、金鐘獎之頒獎晚會之舞臺設計。1982 為雅音小集之「梁山伯與祝英台」京劇、新象藝術活動中心之舞臺劇「遊園驚夢」作設計。1983 為游好彥舞團出現代舞、明華園歌仔戲團臺北演出、世界十大青年頒獎典禮、文化大學戲劇系之「毒杯」舞臺劇、蘭陵劇坊之「代面」舞臺劇演出等做設計。1984 為臺北市交之「波西米亞人」歌劇、新象活動中心之「牡丹亭」崑劇、新和興歌仔戲團之臺北演出、許惠美舞團之「七夕雨」舞劇、雅音小集之「寶娥冤」京劇做設計。1985 為表演工作坊之「那一夜我們說相聲」舞臺劇、雅音小集之「孔雀東南飛」京劇、游好彥舞團之「魚玄機」舞劇、蘭陵劇坊之「九歌」環境劇場等做設計。1986 為省立交響樂團之「假婚記」、表演工作坊之「暗戀桃花源」舞臺劇、新象活動中心之「蝴蝶夢」舞臺劇等作設計。1987 應聘任國家戲劇院及音樂廳建築工程驗收「主觀測試」諮詢顧問。為新象活動中心之「天堂旅館」舞臺劇、省立交響樂團之「魔彈射手」歌劇、亞太影展頒獎晚會、雲門舞集之「四季」舞劇、表演工作坊之「西遊記」等做設計。1988 為外一章劇團之「三個尋找關漢卿的女人」舞臺劇、傳統藝術基金會之「陳三五娘」南管劇做設計。1989 為國立藝術學院之「熱碧亞」歌劇、蘭陵劇坊之「螢火」做設計。

1990

為當代傳奇之「王子復仇記」、表演工作坊之「大家一起來跳舞」做設計。1991 為表演工作坊之「暗戀桃花源」舞臺劇、臺北市立交響樂團之「遊唱詩人」歌劇、新象藝術中心之「不可兒戲」舞臺劇做設計。1992 為新象藝術中心之「溫夫人的扇子」舞臺劇、表演工作坊之「推銷員之死」等舞臺劇、國家戲劇院之「呂布與貂蟬」歌仔戲及「牡丹亭」崑劇等設計。1993 為臺灣戲劇公司之「雷雨」、國家戲劇院之「陳三五娘」歌仔戲、當代傳奇劇場之「樓蘭女」舞臺劇、表演工作坊之「戀馬狂」等舞臺劇做設計。參加東京亞洲劇場設計家會議，並於日本國家「能」劇院演講，同時展出作品。獲頒第十八屆國家文藝獎的特別貢獻獎。1995 為許惠美舞團之「七夕雨」、鞋子兒童劇團之「小李子不是大騙子」、國家戲劇院之「雙槍陸文龍」歌仔戲、臺北市社教館之「李娃傳」歌仔戲等做設計。1996 為表演工作坊之「美國天使」舞臺劇、屏風表演班之「京戲啟示錄」舞臺劇做設計。1997 為國光劇團之「鉞頭鳳」京戲、表演工作坊之「又一夜他們說相聲」舞臺劇、屏風表演班之「長期臥命」舞臺劇、楊麗花歌仔戲團之「呂布與貂蟬」等做設計。1998 為國光劇團之「媽祖傳」、「鄭成功與臺灣」京劇、青田劇團之「皇帝變」舞臺劇、九九劇團之「誰家老婆上錯床」舞臺劇等做設計。1999 為表演工作坊設計「暗戀桃花源」第三版之舞臺。獲「第三屆國家文化藝術基金會文藝獎」，為戲劇類得獎者。

（因聶光炎作品極多，僅摘錄部分）



評審委員名錄暨共識

文學類 許達然、馬森、邱坤良、李魁賢、陳萬益、朱炎

- 1.作品具累積性成就。
- 2.作品質量斐然可觀。
- 3.文學創作有開創性，影響深遠。

美術類 陳瑞文、郭英聲、陳贊雲、程代勒、李賢文、粘碧華、張頌仁

- 1.作品具時代意義，且能持續性的創作。
- 2.在其藝術領域的代表性及影響。
- 3.對社會與人的關懷。

音樂類 林谷芳、李國俊、顏綠芬、徐頌仁、柯芳隆、鍾耀光、戴金泉

- 1.藝術上的造詣與專業上的成就，能持續努力並得到肯定。
- 2.對藝術生態或社會文化有具體貢獻。
- 3.藝術人格足為社會典範。

舞蹈類 盧健英、徐開塵、姚明麗、吳素君、胡民山、劉紹爐、閻鴻亞

- 1.長期致力於舞蹈環境的提昇及視野的開拓。
- 2.致力於舞蹈教育、推廣及國際交流。
- 3.對於舞蹈生態的演進有深遠的影響。

戲劇類 紀蔚然、楊莉莉、靳萍萍、林鶴宜、辜懷群、柯基良、林茂賢

- 1.在專業領域具開創性及累積性成果，對臺灣戲劇發展有深遠影響力。
- 2.創作視野兼顧戲劇藝術的廣度與深度。
- 3.提昇表演藝術水準，為戲劇界之典範。

提名委員名錄

文學類 吳全成、張小虹、施淑、林衡哲、彭瑞金、王浩威

美術類 陸蓉之、王嘉驥、李梅齡、石瑞仁、徐玫瑩

音樂類 杜黑、許博允、邱婷、廖年賦、呂鍾寬、王正平、劉塞雲

舞蹈類 鄭淑姬、張伯順、陳品秀、周素玲、廖末喜、陳琪

戲劇類 吳靜吉、蔡欣欣、石光生、閻振瀛、紀慧玲

第三屆國家文化藝術基金會文藝獎得獎者成就座談會摘要

時間 88年8月24日

地點 聯合報第一會議室

主持人 王效蘭 聯合報發行人 簡靜惠 國家文化藝術基金會執行長

座談人員 陳萬益 文學類評審委員

李賢文 美術類評審委員

徐頌仁 音樂類評審委員

胡民山 舞蹈類評審委員

靳萍萍 戲劇類評審委員

平路 文化評論家



王效蘭



簡靜惠

王效蘭：文藝獎得獎者都是「一生的投入」，並且關懷人文、社會，他們的執著和精神令人敬佩。

簡靜惠：本屆文藝獎的特色是有很多屬於「幕後工作者」得獎，可見文藝工作者不只是臺上閃亮的明星，幕後的參與者也能得到評審委員的發掘與賞識。

本土寫作深具開創性

陳萬益：以臺灣文學史的觀點來看，鍾肇政是戰後第一代作家，經歷日本統治，以及戰後的二二八事件、白色恐怖，成長過程非常艱辛，在寫作上還要從日文轉中文，跨越語文的障礙。

鍾肇政也是戰後以臺灣歷史經驗來寫臺灣小說的第一人，尤其是《臺灣人三部曲》等長篇小說，寫長篇小說需要時間和毅力，這是鍾肇政的文學使命，也是因為他經歷的時代讓他有太多的話要說。

鍾肇政一生創作不斷，創作範圍甚廣，質量斐然可觀，而且具有開創性，影響深遠。此外，他還翻譯日本文學。鍾肇政曾創辦油印的《文友通訊》，擔任《臺灣文藝》、《民眾日報》副刊主編，鼓勵前輩作家寫作，提攜後進不遺餘力，堪稱「臺灣文學之母」。

在文學荒蕪、作家被漠視的年代，鍾肇政一直積極推動他的文學美夢。

他曾推動建立鍾理和紀念館，成為臺灣第一個私人的文學紀念館，後來又推動建立賴和紀念館，目前還在推動建立楊遠紀念館和吳濁流紀念館。

作品展現人性鄉土情

李賢文：本屆文藝獎的美術類評審，有不少評審委員原傾向投票給資深的前輩美術家，經過幾輪的討論與投票，最後一致同意選擇攝影家張照堂。肯定張照堂，除了著眼於他的藝術表現，也因為他在作品中展現「人性訴求」與「本土關懷」的影像風格，將可激發美術界的創作與思維。

張照堂的藝術，具有以下獨特的意義：

一、時代的鏡頭：成長於六〇年代，茁壯於七〇年代，浸潤於現代主義的薰陶中，卻能在鄉土文學的回歸浪潮中，以反省、謙卑的態度，重新看待臺灣風土中的一景一物。

二、藝術的本心：主張「按快門時，要有所感」，認為藝術工作者不能離開生活背景，只有技術無法詮釋人性，用心才能到達藝術彼岸。

三、人文的芬芳：作品以人、人與人、人與環境為主題，擅長描寫社會各種人物的生活，展現強烈的人道精神與自我反省。

四、美學的增上：從廣角鏡頭到標準鏡頭，為沙龍攝影另闢一條看社會的大道。

五、深情的關懷：以實際行動展開臺灣攝影的回顧與前瞻，介紹、整理、發掘臺灣優秀的攝影工作者和作品。

具本土化的作曲技巧

徐頌仁：與馬水龍認識很早，我還在臺大哲學系時曾私下跟蕭而化學作曲，而馬水龍在藝專修作曲，當時，我跟

李泰祥較熟，參加作曲比賽，就請他唱原住民的歌謠，我嘗試作曲，但最後還是由馬水龍得獎。

學生時代就可以看出馬水龍具本土化的作曲技巧，可以說，他的作品中代表了土地的氣息，技巧相當好。馬水龍的第一個作品就讓我感覺到，用西方作曲技巧也可以寫出具本土風味的作品。

到現在，馬水龍的作品像「梆笛協奏曲」、「孔雀東南飛」、「霸王虞姬」等，都由我指揮。這些作品是臺灣作曲家唱片賣得最多的，市場上受歡迎程度可見一斑。

馬水龍在德國留學時，曾寫過管風琴曲子，此外，他也寫傳統樂曲、鋼琴作品、藝術歌曲等，他的音樂可以拉近與聽眾間的距離，其風格並非現代所強調的前衛，卻是以傳統手法寫出平易近人的樂曲，可說使用本土化成功的例子。更重要的，馬水龍非出身音樂家庭，父親是拳頭師傅，他雖也學得下藥方的功夫，卻以作曲為終身職志，更屬難能可貴。

學術與教育成就服人

胡民山：平珩沒有作品，居然可以得獎；評審委員經過長時間的調解，以她在舞蹈教育與學術的貢獻定位，而不偏重在作品的評量。

平珩從事舞蹈教育與學術雖只有十多年，但默默耕耘，而累積多項貢獻，譬如：以其經營的皇冠小劇場為基地，持續提供國內外舞蹈專業課程與工作坊，主辦「皇冠藝術節」及「小亞細亞網絡」，為國內實驗性藝術創作的主要推動者，並創辦舞團。

她同時也以舞譜專業投注於原住民舞蹈的紀錄與傳承，長期從事藝術教育推廣活動，擔任表演藝術聯盟理事長，對改善民間藝術團體生存發展空間，具有積極貢獻。

人家常說面由心生，平珩有著菩薩的臉孔，熱心助人，談話中不疾不徐，不時可見其關心他人、柔柔的、古典美的氣息。評審以其長期致力於舞蹈環境的提昇及視野的開拓，對於舞蹈生態的演進有深遠的影響，而達成共識給他這項獎項。

劇場藝術經營宏觀化

靳萍萍：臺灣表演藝術生態中，戲劇類的定義很廣，包含了劇場的表演、美術、音樂、舞蹈，都可在個人領域裡發揮，唯獨劇場藝術是綜合的。而西方戲劇表演在政府遷臺後帶到臺灣，其有思想主軸的文本，也有導演作劃分，再加上舞臺、燈光、服裝設計等，要詮釋文本，除了有深厚的美學基礎，還需團隊工作的精神。

當三十年前，所有劇場界周邊人士都不了解這門學問時，人稱「聶老師」或「聶爺爺」的聶光炎，以宏觀的觀念重新灌注劇場藝術，從中國美術色彩、現代抽象概念、甚至電腦繪圖中，呈現劇場的完整性。若單以作品來決定其貢獻，反而是狹隘的限制，無法顯示其在戲劇教育的宏觀性。

他在專業上的努力與成就，充分證明舞臺設計不只涉及技術層面，且和劇場藝術的整體表現息息相關，其非寫實的設計美學，風格簡潔、線條俐落，作品流露強烈的人文素養，足為後進學習。同時，他靠著堅持，一路走來；他對人的寬厚，當演出團體有困難時，他永遠提出最大程度的關切。

平路：臺灣社會在從戒嚴到解嚴的過程中，才剛從「政治指導」的戒嚴心態走出來，隨即又面臨「被商業機制所主導」的處境，此時的文化、藝術獎評審工作，最需要評審委員不被政治和商業干擾，能夠以專業來自行決定評審的標準；國家文化藝術基金會文藝獎舉行三屆以來，得獎名單都讓人口服心服。

本屆文藝獎得獎者共同的特點是持續的努力與累積的工作，甚至背後還有孤獨和寂寞，這些人能得到肯定，正是評審委員「專業自主性的浮現」。

（轉載自《聯合報》八十八年八月二十五日文化版）



陳萬益



李賢文



徐炎煥



胡民山



靳萍萍



平路

國家文化藝術基金會文藝獎設置辦法

中華民國八十五年一月二十五日第一屆第四次董事臨時會制定通過

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通過

第一條 本辦法依據文化藝術獎助條例之規定訂定之。

第二條 設置宗旨：為獎勵具有累積性成就之傑出文藝工作者，以全面提升文藝水準，特設本文藝獎。

第三條 獎勵類別：分為文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇五類。

第四條 獎勵金額及名額：

- 一、每年每類獎勵乙名，致贈獎座乙座，獎金新台幣陸拾萬元。
- 二、未達評審水準之類別得從缺。

第五條 參選資格：

- 一、中華民國國民或具中華民國國籍之海外文藝工作者（限個人）。
- 二、本基金會董監事及員工於任職期間不得提出申請或接受推薦及提名。

第六條 提名委員會：依本辦法第三條獎勵類別，設各類別提名委員會，由本基金會董事會遴聘。

第七條 參選方式：

- 一、自由申請。
- 二、推薦。
- 三、由提名委員會提名。

第八條 參選資料：前條第一、二項之參選者需檢附申請表、身分證明正反面影本，並依下列規定提供資料：

- 一、文學類：已出版之作品至少五本，一式八份。
- 二、美術類：參選者需提供至少三次個展紀錄，作品至少十件之幻燈片（彩色135規格），一式八份。本基金會視需要得要求參選者於規定時間內，提供原作至少三件。
- 三、音樂類：已發表之作品或展演紀錄至少五件（如錄音帶、CD、錄影帶、樂譜等），一式八份。
- 四、舞蹈類：已發表之作品或展演紀錄至少五件（如錄影帶、舞譜等），一式八份。
- 五、戲劇類：已發表之作品或展演紀錄至少五件（如錄影帶、劇本等），一式八份。

第九條 評審：

- 一、依五個獎勵類別，各組成評審委員會，每類設評審委員五至七名，由本基金會董事會遴聘。本基金會董監事及員工於任職期間不得擔任評審委員。
- 二、每位評審委員先個別審查候選人之資料及作品，再召開評審會議，共同評選出一位得獎者。
- 三、如未達水準，經出席委員過半數同意，可從缺。
- 四、得獎者名單應提本基金會董事會確認後公布。

第十條 提名委員和評審委員之權利與義務：

- 一、評審委員須放棄該類之參選資格。
- 二、對於提名、評審過程及相關資料，均須保密。
- 三、應詳細填寫提名表或評審表。
- 四、本基金會酌付提名費及評審費。
- 五、若自覺無法維持客觀者應請辭。

第十一條 辦理期間：本獎項每年辦理一次，每次固定辦理五個類別。第一屆為民國八十六年。

- 一、公告：每年三月於各大媒體上公告。
- 二、收件：於公告日起親至本基金會或函索表格，於每年四月三十日截止，以郵寄或親送至本基金會（郵寄以郵戳為憑），資料不全或逾期者概不受理。
- 三、評審：每年六至八月。
- 四、頒獎：每年九月。

第十二條 本辦法經本基金會董事會會議通過後實施，修正時亦同。

文藝獎活動紀要

日期	大事紀
88/2/10-2/28	策畫宣傳活動
88/3/1-4/30	公告、領表及收件申請
88/4/23	遴聘提名委員
88/5/28-6/1	召開各類提名委員會議
88/6/3-4	遴聘評審委員
88/7/1-18	評審作業
88/7/19-23	召開各類評審會議
88/8/9	召開第二屆第三次董事會臨時會，提報並通過第三屆文藝獎得獎名單
88/8/10	召開記者會公布第三屆文藝獎得獎名單
88/8/11-9/26	製作得獎專輯、紀錄片並籌備頒獎典禮
88/8/13	本基金會邀請五位得獎者餐敘，並說明後續推廣活動相關事宜
88/8/24	本基金會與聯合報合辦「文藝獎得獎者成就座談會」，請各類評審委員代表談得獎者的藝術成就
88/9/6-26	本基金會與中國電視公司合作製播得獎者訪談專輯，於中視晚間新聞「臺灣心情」單元中播出
88/9/27	舉行「頒獎典禮」
88/10/9-11/6	於公共電視頻道播出「文化容顏」得獎者紀錄影片
88/10-12	與中國時報系合辦「藝術恆河」得獎者專題演講
88/10-89/6	各大學邀請得獎者擔任駐校藝術家
89/9	出版第三屆文藝獎得獎者傳記

董事長 秦孝儀

執行長 簡靜惠

總編輯 林日揚 執行主編 李應平 撰稿 古碧玲 編輯 蔡雅惠 陳音如 圖片攝影 劉振祥 美術編輯 劉開工作室

製版印刷 銓偉實業有限公司 出版日期 八十八年九月 法律顧問 眾達國際法律事務所 黃日燦律師

發行所 財團法人國家文化藝術基金會 地址 臺北市仁愛路三段136號2樓202室

電話 02-27541122 傳真 02-27072709 網址 <http://www.ncafroc.org.tw> 本刊文字及圖片，未經同意，不得轉載



財團法人|國家文化藝術|基金會

臺北市106仁愛路三段136號2樓202室

電話 02-2734-1122 傳真 02-2707-2709