

第九屆  
國家文藝獎



第九屆

國家文藝獎

## 序言

### 國家文藝獎最大的期盼

在一般的認知裡，國家文藝獎的定位和屬性，與行政院文化獎和總統文化獎，有明顯的區隔。後二者著重在終身成就的肯定，且「文化」的概念，在內涵上較為寬廣。

相對地，國家文藝獎明顯限定在更為專業的領域，包含了目前獎項範圍的文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇、建築、電影共七個類別。鼓勵的是「具有卓越性與累積性成就」，而且「優先考量藝術創作或演出之專業性及其持續性」。

由此可見，國家文藝獎的對象要兼具有卓越性、累積性、專業性、持續性的成就。與終身成就的條件稍顯不同的是，帶有進行式的意味，而不純然是完成式。

國家文藝獎這樣的屬性和定位，對於得獎人不但也是高度的肯定，又加上一份深度的期許，盼望在獲獎之後，還有更積極的創作成果，邁向終身成就的更高峰。

第九屆國家文藝獎，經推薦、初審、複審、決審，一系列的作業，以及評審委員詳閱資料，撰寫研究報告，反覆評審析論，甚至多次不厭其煩的投票表決，終於選出五位得主。

劇作家王安祈在京劇的編劇和學術論著方面的豐碩成績，脫穎而出，本身又擔任劇團的藝術總監，可謂創作、評論、實務三管齊下，而家學淵源，使她從小即能浸淫於戲劇欣賞的家庭氣氛，造就她與京劇長相左右、永不分離的長期性累積涵養。

舞蹈家林麗珍雖然算是年紀較長才進入舞蹈領域，但基於對舞蹈的熱愛，很快就能進入編舞的創作行動。近年來因自我嚴格的要求，慢工出細活，並沒有被評審委員忽略。她所領軍的劇團最近遠征墨西哥載譽歸來，舞藝深獲國際觀眾的讚賞，其成就令人矚目。

電影導演侯孝賢早已是國內外幾乎家喻戶曉的名導，很早即獲得威尼斯影展的金獅獎，把台灣電影工作者知名度推向國際舞台，在他執導的影片中，挖掘台灣歷史和社會的題材，以藝術手段加以反思和批判，建立起做為藝術家不昧於外在現實的獨立風格。

作曲家錢南章樂曲作品豐富，在外國受到演奏非常頻繁，國內反而顯得不成比例。做為藝術家，善於保持心靈上的孤獨，往往能獲得創作上更大的空間。以現代音樂的技巧，表現台灣鄉土的旋律，具有濃厚的抒情性，使台灣的音樂創作打通與國際樂壇接軌的良好通路。

小說家鄭清文在文壇上憑其不屈不撓的寫作毅力，成為同輩作家中能持續奮鬥不懈、新作源源不斷的少數資深小說家之一，其創作成績能以英譯作品奪得美國桐山太平洋書卷獎，也是作品能獲得西方所設獎項的少數台灣作家之一。近年來更勤於寫作童話，擴大了創作範圍。

綜觀五位得獎人或許際遇與條件各自不同，但長期努力創作和堅持，則如出一轍，而在各專業創作領域的成績也是有目共睹，早已獲得專家學者和讀者觀眾的欣賞與肯定。

在創作的成就上，五位得獎人均展現了創新的藝術追求，同時也都已建立個自獨特的風格。可見「創新」不是「為所欲為」的藉口，「建立風格」也不等同於「保守」。

而透過本土性素材的挖掘、應用和取捨，經由藝術創作、編製、處理，都展現了國內外普獲讚譽的成果，也證明了本土的、民族的優秀藝術創作，也自然會成為世界的、國際的、受人欣賞的巔峰作品。

誠然，每種獎項因名額限制，不免有遺珠之憾，而迄今九屆的國家文藝獎，只有四十二位得獎者，當然全國適格的得獎人不止此數，而國家文藝獎繼續舉辦，將有更多的傑出藝文界人士終必能名實相副，獲得應有的榮譽，為社會大眾所景仰。

新進的藝文創作人才，視先進之持續努力獲得獎勵之鼓舞，當然會興起「有為者亦若是」而見賢思齊，誠為國家文化藝術基金會設置國家文藝獎最大的期盼。

國家文化藝術基金會董事長

李魁賢

## 目次

序言

王安祈

林麗珍

侯孝賢

錢南章

鄭清文

第九屆國家文藝獎 各類評審團委員暨跨類決審團委員名錄

第九屆國家文藝獎 活動紀要

第九屆國家文藝獎 設置辦法



戲劇

# 王安祈

## 得獎理由

王安祈教授古典文學基底深厚，傳統戲曲作品質量俱佳，詞藻典雅，情感豐沛，反映當代思維，透視人性本質；創作技法尤擅「抒情造境」，充分掌握戲曲寫意劇場之特色，是位實務與理論兼具的傑出劇作家。除劇本創作外，劇評與論述內容既廣且深，對台灣傳統戲曲的現代化產生悠遠深邃的影響。

## 得獎感言

七月四日正趕著改期末考卷，突然接到電話通知得獎，真是太意外了！在戲曲編劇這條路上，要學習的還非常多，沒想到能得到國家文藝獎的肯定，惶恐中自然有欣慰，因為這個獎代表的是對「戲曲現代化」的肯定與鼓勵。

從小隨母親聽戲的我，迷戀傳統卻一再提醒自己不能耽溺，享受古典美感的同時，也要認真看待傳統與現代脫節之處。可能是這份迷戀中的清醒，讓我一直堅信現代化是保存傳統最積極的手段。

現代化不是西化，是情思內涵能反映當代思維，是敘事技法的力求多元。我一點都不擔心現代化的追求會悖離傳統，只要登台的是戲曲演員，表演藝術便自然而然的綻放出驚人能量。「傳統」就在演員身上，傳統的內涵是「傳統表演體系」，而不是一齣一齣固定的劇目。傳統戲曲不僅是文化資產，更是鮮活的劇場藝術。積極運用傳統表演體系創作出能反映當代人心靈的新戲，是我們對時代當負的責任。

而能反映現代思維的劇作新編何其困難哪！

二十年來我有幸能與理念相同的藝術家密切合作，在這方面做出了一點成績，這個獎其實「映照」的應是以下幾位堅持不懈的身影：

首先提出創新理念創立「雅音小集」的郭小莊！

打破傳統與現代隔閡的「當代傳奇」吳興國！

將現代劇場手法成熟運用到傳統戲曲的「國立國光劇團」導演李小平！

我因擔任「雅音小集」編劇，而得以親身參與一九七〇年代開始的「台灣文藝復興」。七〇年代的台灣，在經濟起飛的同時，面臨了嚴重的外交挫敗，從退出聯合國到與美斷交，國人開始對自我定位有所反思。台灣的文化價值觀始終尾隨於西方之後，直到此刻，才迴旋轉身回看自身。凝聚民族文化認同感的強烈氛圍，具體反映在當時崛起的藝文團體之上。郭小莊披荊斬棘以「逆勢反撲、回看自身」之姿造就了文化風潮，我有幸參與了這段歷史，直接以創作和強烈關懷文化前途的青年觀眾溝通對話。二十年後的今天，回想當年



熱情中的沈靜，竟有不枉此生之感。

八〇年代「當代傳奇」崛起，使古典和現代混血，更讓京劇躍登國際。我與吳興國的合作始於「陸光國劇隊」傳統形式的創新，而為他所創的「當代傳奇」編寫莎翁京劇，是我難得的經驗。

到「國立國光劇團」工作之後，和李小平導演成為最密切的創作夥伴，從《閻羅夢》勾掘「靈魂的靈魂深處」開始，經歷《王有道休妻》和《三個人兒兩盞燈》，我們一同以誠懇的態度將性別議題導入戲曲領域。

我有幸與他們在不同時期分別合作，創作過程中的切磋激發，充實了生命內涵，也提昇了生命境界，在個人「以戲串起來的人生」中，這幾位是關鍵人物。

此外，還要感謝在「陸光國劇隊」長期合作的朱陸豪、張義奎導演，以及現階段的工作夥伴「國立國光劇團」陳兆虎團長和魏海敏等所有朋友。

感謝評審委員，在復古風氣正盛時，給予這項肯定！

這個獎獻給雙親，獻給從小帶我看戲的母親，獻給已離開我二十年的父親。父親一點都不迷戲，卻自稱「戲迷之迷」，他點上一支煙看著我們母女兩個戲迷哼哼唱唱時充滿關懷深愛的眼神，我永遠不會忘記。相信他在天之靈仍以同樣的眼神看著我，看著我的努力，看著我的惶恐，看著我得到鼓勵。這個獎獻給雙親。



左圖 | 《王子復仇記》劇照

右圖 | 《閻羅夢》劇照

一抔淨土掩風流，質本潔來還潔去，不教污淖陷渠溝。爾  
今死去儂收葬，未卜儂身何日喪。儂今葬花人笑癡，他年葬  
儂知是誰。試看春殘花漸落，便是紅顏老死時。一朝春盡紅顏老，  
花落人亡兩不知。

繞絲堤，拂柳絲，穿過花徑，聽何處哀怨笛風送聲聲。人說道大觀園  
四季如春，我眼中卻只是一座愁城。風過處落紅成陣，牡丹謝，芍藥怕，  
海棠驚，楊柳帶愁，桃花含恨，這花朵兒與人一般受過凌，我一寸芳心  
誰共鳴。七條琴弦誰知音，我只為惜惺惺情同命  
蹇蹇，且收拾起桃李魂，自築香墳葬落英。花  
消香斷有誰憐，一年三百六十天，風刀霜劍嚴相  
一，朝飄泊難尋覓。花魂鳥魂難（總）留，鳥自無言，  
生雙翼，隨花飛到天盡頭。天盡頭何處有香丘？  
一抔淨土掩風流，質本潔來還潔去，不教污淖  
人笑癡，他年葬儂知是誰，一朝春盡紅顏老，



# 藝術家素描

文 | 王友輝 圖片提供 | 王安祈

**文章秀麗出古典，創劇論評做史傳，悠忽執著五十載，情根厚栽戲緣串。  
戲迷何其多，卻少有人如她一般，聽戲的年齡和生命年齡一樣長。**

每逢別人問起，為何她這般年紀，竟能對戲曲如此感興趣且如數家珍地熟稔兩岸戲曲風華？王安祈總是笑著這樣回答：「我在娘胎裡就開始聽戲。」

因為母親王胡絳雪女士愛戲，王安祈從娘胎裡就隨著懷孕的母親浸淫在絲竹管弦、鼓板鑼鈸的戲曲世界中。六歲時，父親王紹恩先生因為看到幼年的她隨母親到戲園看戲回來，不僅念念不忘，還學著戲裡的羅成咬破指尖邊唱邊寫血書，疼愛女兒的父親專程到當時台灣專門販售戲曲和曲藝唱片的「女王」唱片行，買了一張《羅成叫關》的京劇唱片送給她，成為她有生以來的第一份戲曲蒐藏。

一路成長的過程中，三軍托兒所、三軍球場、介壽堂、兒童戲院、紅樓，乃至於一九六五年才改建完成、定期演出京劇的國軍文藝中心，都是她放學後經常流連的戲園劇院，母女閒談間則盡是戲曲，雖不懂戲卻仍默默支持的父親，則在一旁眯著眼睛欣賞母女對戲的癡迷，這樣溫馨的畫面，恐怕真是世間少有。

而她的終身伴侶邵錦昌先生，更是一位標準的老戲迷，對老生楊寶森甚有研究，兩人的初識在台大國劇社，十二年後重逢且持續交往的緣分竟然是在王安祈的一場戲曲演講之後展開。直到現在，當邵先生開車載全家從新竹回台北，一路會大聲播放楊寶森唱段呼嘯於高速公路上，他連哼帶唱、時加評點，王安祈的寶貝兒子邵書珩卻一定趕緊戴上耳機。現代科技的運用，在兩代人身上有著明顯的差異，似乎父母對戲曲的迷情愛戀，沒能遺傳到新世代的孩子身上。這對王安祈用戲串起的生命歷程來說，可能是一種缺憾，但是，或許正因為這樣的缺憾，更加深她對戲曲的永續經營必須具備現代精神的認知。

事實上，做為一個從小到大的戲迷，王安祈她的同好除了母親之外，就是一些叔叔伯伯甚至爺爺奶奶。從童年開始，在再興中、小學同齡的孩子中，有如稀有動物般的寂寞。可是溫柔典雅的她，卻相當執著於自己的興趣，因而高中時就已經是平劇社成員，一考上大學，還沒開學，就急著進入台大國劇社，目的是為了尋找共同看戲的朋友。當別人都在聽美軍電台、點播湯姆瓊斯的年代，王安祈沉浸在古典戲曲的急管繁絃之中而樂此不疲，這樣的情根深種，誰能相比？

當時兩岸阻隔，三軍國劇隊舞台上的演出顯然無法滿足對戲曲渴求的迷情，於是，偷聽大陸廣播戲曲節目、想盡辦法蒐集所有「非法」的錄音是她和全省南北同好們之間最私密的樂趣。在〈兩岸交流前的「偷渡」與「伏流」〉一文中，她以身歷其境的身分細數當年，而一張張彼此流傳、娟秀字跡的收音機短波頻率指示圖和互通有無的錄音收藏品，以及「女王」、「鳴鳳」唱片行偷渡自「匪區」的錄音目錄，道盡了戒嚴時代渴求戲曲藝術舊調新聲的鍾情和無奈。

當兩岸開始交流，對岸「中國京劇院」首度來台演出《白蛇傳》，和戲迷朋友們一同坐在國父紀念館觀眾席裡，王安祈忍不住湧出的淚水迷濛了舞台上白蛇出場的身影，耳裡只聽到和收音機裡聽到一模一樣的杜近芳如百尺游絲、搖漾風前般的嗓音，她後來在文章裡寫著：「這悠忽婉約的唱腔，竟讓我迷戀了三十年，也等待了三十年。」

同樣的情感，也表現於她對戲曲學者俞大綱先生作品《繡襦記》和《王魁負桂英》等戲的陶醉和震撼。為了記下《繡襦記》的唱詞，她曾想盡辦法在一個月之內，找到各種場合觀賞《繡襦記》的演出而硬是一字不漏、從頭到尾地記下全本的唱詞，透過劇場或是錄音機、唱片中的聽音辨字，從抄錄進而膜拜、銘刻，在沒有影印的年代裡，一字一句默寫抄錄分贈同學。這種默記抄寫劇本的習慣，古今中外皆有，遠在歐洲莎士比亞時代，就有很多人在劇場的演出中強記抄錄莎翁的劇本，只是，那是商業競爭下的瓢竊，而王安祈和她的同學、同好們卻只緣於對戲文的熱愛與崇拜，過程中，戲，早就內化為她生命的一部份。至今，她仍珍藏著那些時候的資產，講起當年其中一位與她有同樣嗜好，現今已是台大學者的張蓓蓓，王安祈展示了當年張蓓蓓抄錄的越劇《紅樓夢》，娟秀美麗的字跡，仍然可以讓人感受到下筆時那種莊嚴、恭謹、興奮和喜悅的情緒。



幼稚園時期的王安祈，  
身上穿的毛衣是母親親手所織。

### **戲迷何其多，卻少有人如她一般， 在命運的緣分之外自覺地創造情緣。**

雖然在北一女就讀時數學成績更好，她卻因為對戲曲中涵括的中文、歷史更感興趣而放棄理工科系，以第一志願進入台大中文系，大學畢業後進入中文碩士班、博士班，在面臨主修選擇的困惑時，因為杜其容老師的提醒，終於選擇專攻戲曲而在三十歲那年以明代戲曲



坐月子時，郭小莊  
(右坐)探望，與母親  
(中坐)、丈夫邵錦昌  
(左站)合影。

為研究主題獲得中文博士學位，五年後便升等為教授，持續任教於清華大學中文系至今。

從獲得博士學位的那一天開始，因緣際會地從標準戲迷的身分闖進戲曲創作的舞台。早年持續不斷地聽戲看戲，特別是對台灣和大陸地區戲曲發展瞭若指掌的她，當別人開始在兩岸交流後，瘋狂讚賞對岸戲曲而感自卑的時刻，她卻得以冷靜地發現對岸京劇創作顛峰期已過的殘酷事實，透過論述與劇評的撰寫，認真思考戲曲現代化的本質，她在文章中寫道：「沒有深厚紮實的傳統根基，創新的面貌將會是何等的輕淺、飄搖、浮盪！」「一定要新創作合乎現代人情思的新戲。」

這也正是她能夠在提煉戲曲傳統菁華之外，面對當前戲曲舞台另闢蹊徑的重要原因，京劇演唱「偷渡」與「伏流」的年代，伴隨著她戲曲智識與美學鑑賞上的成長，專注而深入的學術研究，更奠定她在未來實踐京劇創作理念時深厚的基礎。

### **戲曲研究者何其多，卻少有人如她一般， 親歷戲曲劇本創作的逢路苦行。**

然而，對於「學術」與「劇場」兩個相關卻不可混淆的場域，王安祈相當自覺地將兩者清楚分開。

一九八五年六月十五日，在王安祈通過博士論文口試的當晚，「雅音小集」的郭小莊急如星火地帶著突然病重的楊向時教授所編、未能完成的半本《劉蘭芝與焦仲卿》劇本找上了她，開啟她二十年京劇劇本創作的序幕。

一九七〇年代末期，台灣在政治上受到空前的挫敗，民間掀起一波文化自覺的「文藝復興運動」，從民歌開始濫觴，繼而「雲門舞集」、「雅音小集」相繼成立，到了一九八〇年代，在「實驗劇展」的推動下，現代劇場中「蘭陵劇坊」等等當年的小劇場團體也陸續創團演出。不論是雲門、雅音或是蘭陵，不約而同地取材於傳統戲曲的題材、身段等等元素，換穿現代劇場元素的新裝，將之轉化為台灣現代劇場中的歌、舞、劇各樣演出。其

中，「雅音小集」首開先例地衝撞了戲曲規律森嚴的傳統，風雲際會裡的王安祈，於是在教學之外開始了京劇劇本的修編和新編，先後為雅音新編創作了六個劇本。

在二十年後的今日，王安祈回顧當初，她認為身為演員的郭小莊，深刻體認到京劇觀眾逐漸凋零的事實，急於開拓新一代的觀眾，企圖在舞台佈景、燈光、國樂伴奏甚至海報設計、行銷公關等等外在的元素中，找到京劇藝術在現代社會的再生之道。但是，王安祈在此刻卻已明白，京劇的再生契機不僅僅繫命於外在的聲光變化和製作條件的開展，更重要的是在於將傳統戲曲說唱文學的遺跡，和演出偏重演員抒情表演的特質等等舊有規律，擴大改變為注重整體戲劇效果、注重情節敘事結構的鋪排、注重人物內在性格的塑造，以及呼應當代思想觀念與價值觀的戲劇內容，她清楚知道，京劇面臨的乃是質變的關鍵，僅僅是換穿新衣，仍然無法完成新世代的蛻變。

面對那個時期與雅音的合作，後來的王安祈認為，雅音的崛起帶來台灣京劇的轉型期，具有歷史上重要的意義，然而郭小莊根植的傳統「戲以載道」的教化價值觀，以及「通俗化」、「大眾化」的推廣普及目的，和王安祈企圖深化戲劇意念、藉古典戲曲剖析人性，以及豐厚文字意象和象徵意義的創作理念其實並不完全相合，儘管如當年偷聽對岸廣播一樣，她往往仍然試圖在劇本中「偷渡」自己的理念，但顯然這方面的創新未必符合她自我的期許和要求的高度。

只是，雅音十四年間的十一部作品，王安祈的創作剛好佔了一半，在許多評論之中，對於王安祈作品情節場次的鋪排與人性幽微的刻畫，以及典雅秀麗的曲文安排都讚譽有加，當年京劇劇本創作新兵的王安祈，仍然穩住了她創作的腳步。

在開始為雅音創作劇本的同時，陸光國劇隊的朱陸豪也找上她，希望她為陸光新編競賽戲《新陸文龍》，開始了後來和朱陸豪、吳興國等人的合作。在《新陸文龍》創作過程中，年輕一輩的演員們都體認到京劇新創的重要性，王安祈卻硬是在傳統與創新之間踢到了鐵板。

早在參與雅音和陸光的合作之前，尚在博士班就讀的王安祈，已經多次參與國軍國劇競賽的評審工作，她深深體會到競賽戲「主題至上」的困境，儘管那是台灣京劇發展歷程中無奈的歷史背景，王安祈仍企圖挑戰歷史的無奈，將劇中王佐斷臂的情節和心理角度重新鋪排，並因此改寫唱詞。但是當她拿著新編劇本面對劇團的討論時，導演及所有主要的演員都沒有意見，飾演王佐的老演員周正榮卻堅決反對。周正榮說：「……新本當然比老本完整緊湊順暢合理，可是從我演員的立場

上圖 | 十大傑出女青年頒獎後與母親王胡絳雪女士合影。

下圖 | 《當代戲曲》新書發表會，與吳興國(左)、鍾傳幸(右)合影。



《孔雀膽》海報



而言，我不願意放棄我鑽研深究了一輩子的演唱藝術。老本子〈斷臂〉這段唱，我曾經從『反切拼音』的角度開始、仔細研究過每一個字的每一個音節……我不願意放棄我曾精研並堅持的。」

這件事情最後的決定是由師徒關係的吳興國和周正榮前後分飾一角，將新寫的〈斷臂〉讓徒弟吳興國演。

王安祈在她後來為周正榮所寫的傳記《寂寞沙洲冷——周正榮京劇藝術》裡記錄了這段過往，她並且體悟到，兩人之間的爭執根本就是兩回事，「周正榮堅持的是傳統『從唱腔韻味中抒情』，認為衝突不必仰賴情節，因此對於『強調戲劇張力』的戲並不願意完全融入。」

她也了解到：「新本子衝撞了『表演經典』，這是京劇由傳統走向創新過程中最根本的衝突。」但是，王安祈也有她的堅持，她堅持的是「整體的戲曲表現，不只是演唱，不只是表演，更是性格塑造、結構佈局、情節邏輯、節奏掌握、舞台調度，是全面整體的。」

雖然有過這樣的爭執甚至吵架，但是當幾個月之後，王安祈和周正榮在陸光舉辦的餐會上同桌，周正榮舉杯單獨對王安祈敬酒，他說：「國劇是得照你們的方式做下去了！」

十多年後，王安祈開始傳記撰寫的訪問時，周正榮在第二次訪問結束後，王安祈臨走前，將四大本《正榮手冊》交到她手裡，說：「送給你了！」那是周正榮五十年京劇生涯的筆記簿，記錄著他演過的每一齣戲，每一場演出角色的自我考評。

藝術家彼此對藝術本質的堅持體現在兩人的互動之中，而王安祈一步一步走出了自己京劇創作的路。

**京劇不乏編劇人才，卻少有人如她一般，  
與台灣京劇各時期轉變親密接軌。**

王安祈先後共為陸光編寫了四個劇本，有獨創有合編，但是四個劇本都獲得當年的國軍



《王子復仇記》劇照

金像獎最佳編劇獎項，這樣的成績卻讓她益覺「未來的路途仍舊遙遠」。直到一九九〇年的《袁崇煥之死》（演出時劇名為《袁崇煥》），王安祈才算稍覺滿意。在這段同時與雅音、陸光合作的時期，她還與盛蘭國劇團合作了她獲得教育部文藝創作獎首獎的《紅樓夢》，更與吳興國所成立的「當代傳奇劇場」合作，改編了莎士比亞的《哈姆雷特》為《王子復仇記》。

一九八六年，吳興國成立了「當代傳奇劇場」，以東方為殼、西方為內容的交融方式，改編莎士比亞《馬克白》為《慾望城國》，在台灣現代與傳統的劇場中打響名號，也展開在台灣京劇基礎上蛻化轉型為新劇種的可能性。四年後，當代傳奇第二部作品就是王安祈改編的《王子復仇記》。這是王安祈京劇作品中唯一一個從西方經典取材的作品，也是繼軍中國劇隊之後與吳興國的再度合作。不過，這一次的合作在溝通上沒有太大的障礙，因為創作理念相同，對創造新劇型的企圖，乃至於突破京劇原有角色行當、加強人性詮釋和思想深化等方面，開始有了發揮的可能性，劇種實驗的精神，在王安祈的創作中初露端倪。可惜的是，當代傳奇以西方「導演劇場」為目標的做法，強調了導演對劇場演出的全面掌控，王安祈能夠發揮的地方仍然有限。

一九八七年之後，王安祈結婚、生子，並且搬到了新竹，她笑說，高速公路該頒給她一塊獎牌，因為她自此開始了高速公路上的往返奔波，早上八點可以到台北，晚上看完戲又回到新竹。這期間，她仍持續創作，一九九〇年以《明代戲曲五論》升等為教授，兩年後接任清華大學中文系系主任。在擔任系主任期間，以及卸任後六年間，一方面系務行政工作繁忙，另外一方面，她沉潛於學術的領域而大量地著述、寫評，因而暫停了京劇劇本的創作。這段期間，展現了她學者的實力，不但舉辦了「梅蘭芳百年誕辰紀念學術活動」，系主任卸任後，又陸續策劃了「世紀回眸——台灣京劇照片展」，出版兩大冊自己過去的新編京劇劇本集，和《傳統戲曲的現代表現》、《當代戲曲》、《金聲玉振——胡少安京劇藝術》乃至於稍晚的《台灣京劇五十年》和《寂寞沙洲冷——周正榮京劇藝術》等等論述和傳記作品。大陸編劇陳亞先在《當代戲曲》的序言中寫著：「她的文章不是在賣弄自己，是在好心好意地關注別人。」

上圖 | 《王熙鳳大鬧寧國府》與飾演賈母的王海玲(中)和團長陳兆虎(右)合影。

下圖 | 編劇學會會長姜龍昭(右一)頒獎給得獎者，王安祈(左二)與同年得獎者李國修(中)等人合影。

簡單一句話，便點出了王安祈敦厚又執著的一面。她的劇評，針對問題直言不諱，然而文字自然樸實又帶有濃厚的情意，不論從學理上、觀念上或是人情上，她都能夠兼顧，豎立了京劇評論的典範，同時也帶給她創作上最直接的省思和助力，以致於當她再度出發的時候，這些都成為她創作上的重要資產。而她所撰寫的《台灣京劇五十年》，詳實的資料整理、完備史觀的創見，梳理出台灣京劇發展的特殊現象和重要轉折關鍵，並為未來的發展指出可能方向。



二〇〇二年十二月一日，在京劇這項傳統藝術面臨時代嚴峻考驗的年代，由於國光團長陳兆虎的力邀，她履新上任，擔負起國立國光劇團藝術總監的重任，以其獨特的專業美學品味和藝術視野，接續著她一生和台灣京劇歷史發展密不可分的情緣。

在國光的這段時間，王安祈除了擔任藝術總監的行政工作，創作力旺盛地先後以陳亞先的原著為本，修編創作了膾炙人口的《閻羅夢》；以傳統戲《御碑亭》為靈感，新編了實驗京劇《王有道休妻》，更惜才愛才地親自以台大學生趙雪君的《三個人兒兩盞燈》為本，親自為此劇修編並撰寫曲文。這最新的三個作品，透過和導演李小平的密切合作，一步一步實踐了王安祈的京劇理想和重要理念，不僅僅在形式上求新，更重要的，在劇本所透露的思想觀念上，擺脫了傳統戲曲陳腐的窠臼，更透過「編導劇場」的實踐，將國光劇團的創作推向前所未有的高峰。除了新編戲，王安祈仍不忘將傳統戲中的



菁華介紹給觀眾，於是她規劃並親自編修了《尤三姐》、《荷珠配》、《張古董借妻》、《大溪皇莊》等所謂「老戲」，去蕪存菁地將「骨董」活化為當代舞台上的演出，將傳統與創新並進的理想逐漸實現。

事實上，外表予人典雅溫厚的王安祈，自認個性緊張又相當程度的自卑，她生在傳統戲曲



《劉蘭芝與焦仲卿》劇照

的標準程式之中，長在傳統戲曲的幽幽古意之中，但正因為如此，她經常自問為何自己喜歡的事情別人不喜歡？在教學之後，面對年輕的學子，更希望呼朋引伴，希望京劇美麗而深刻的本質能夠讓年輕人接受，因而努力追求京劇內在意義和思想上的現代化，希望在自己的京劇作品中，將當代台灣文學中所缺乏的人情隱言、幽微的人性本質書寫其中。她總是因為有所感而寫，創作時不但「胸中有舞台」，更「腦中有旋律」；她更能因為不同的演員而寫，早期的《通濟橋》和《孔雀膽》便是一個相當好的例子，前者是競賽戲，為朱陸豪而寫，後者與雅音合作，為郭小莊而寫，在不同的角度中拓展了戲劇中不同角色的多面性與深度，她的作品讓演員找到了新舞台，更給予導演新的發揮空間。

悠忽五十載，在王安祈聽戲長成的生命中，不只是個普通愛戲的戲迷觀眾而已，她，選擇了一條別人不能理解也未必敢於選擇的路，終於將戲曲當作是一生的志業。對她個人來說，那曾經是一個生命十字路口的選擇，對台灣京劇而言，又何嘗不是歷史發展中重要的十字路口？沒有了戲迷王安祈，也許京劇只是少了一位熱情的觀眾，但是沒有了京劇編劇家和戲劇學者王安祈，台灣京劇的歷史新頁，必然失去一雙溫柔而堅毅的推手。

情根深植於戲曲的她，帶給我們的豈僅是一台台繁花繽紛的演出？她是當代傳統戲曲藝術邁向新時代的美麗身影，不但在過去寫下當代台灣京劇發展的重要歷程，而且將會繼續執筆前行。

---

本文作者／王友輝 國立藝術學院（現為國立台北藝術大學）戲劇研究所藝術碩士，以編、導、演及評論活躍於台灣劇場，曾出版個人劇本選集《獨角馬與蝙蝠的對話》、台灣資深戲劇家傳記《姚一葦》並與郭強生共同選編《戲劇讀本》，近年劇場作品包括實驗劇《風景III》、歷史劇《鳳凰變》、音樂劇《天堂邊緣》、歌仔戲《范蠡獻西施》等。現為國立台南大學戲劇研究所副教授。

---

# 作品賞析



《袁崇煥之死》劇照

## 《袁崇煥之死》

本劇主要是為陸光國劇隊參加國軍文藝金像獎競賽所創作，以明末名將袁崇煥（吳興國飾）被錯殺的歷史為背景，透過「無詔回京」、「擅殺朝臣」、「守而不戰」與「血書」等四個與袁崇煥獲罪相關的主要事件，刻劃袁崇煥性格上的「癡」，並據以側寫崇禎皇帝（孫麗虹飾）對功臣的「疑」。

全劇一開始的楔子，即透過袁崇煥探視其被誣陷而入獄的恩師熊廷弼，點出「禍從受恩始」、「功到奇雄即罪名」，以及「一死成君名」等命運的無奈，隨後的情節發展，強調了袁崇煥的悲劇乃是在命運與性格交錯的情形下所造成的，以袁崇煥面對命運時的自主抉擇，締造了京劇劇本中少有的悲劇英雄形象；最後一場「煞尾」，盲目群眾恨不得啃食袁崇煥那種無知與嗜血的行為，更是令人震撼，充分表現了劇作家對人性的觀察。



《紅樓夢》劇照

### 《紅樓夢》

本劇為獲得教育部文藝創作首獎之作品，曾由盛蘭國劇團演出。劇中以曹雪芹（吳興國飾）的三段吟唱創造後設的作者觀點，主要戲劇動作則環繞在古典小說《紅樓夢》中「金玉良緣」與「木石之盟」的衝突，擷取賈寶玉（馬玉琪飾）、林黛玉（魏海敏飾）與薛寶釵（朱傳敏飾）之間的三角互動為主軸，以黛玉進賈府始，寶玉與寶釵成婚終，在舞台極短的篇幅中，刻劃出寶玉與黛玉之間令人動容的真情。期間在情節上還運用琪官蔣玉函（曹復永）與寶玉的相知相惜，以及崑曲《遊園·驚夢》「戲中戲」扮演的手法，一方面對照寶玉與黛玉之間純潔的真情，一方面也暗示寶玉劇終出走的心理背景。

本劇在劇本書寫時，便已思考到舞台上呈現的問題，除了在舞台指示中詳細說明舞台上運用舞台雙焦點的對比手法，在唱腔及身段設計上亦著墨頗深，具體表現出劇作家「胸中有舞台」的創作特質。同時，曲文典雅華麗，對白卻能掌握角色身份加以變化，更充分顯示出劇作家在曲文對白上的文字功力。

### 《閻羅夢》

本劇原作者陳亞先取材自馮夢龍《古今小說》中的〈閻陰司司馬貌斷獄〉，故事描寫漢代書生司馬貌（唐文華飾），滿腹經綸卻屢試不中，他心有未甘，寫下怨詞，驚動天地。玉帝命他擔任半日閻羅，於是他自以為是地秉公直斷、審理陰間冤案，欲將天地是非重做仲裁，並藉由「戲中戲」的方式表現了靈魂轉世的奇想。



《閻羅夢》劇照

經修編後的演出版本不但豐富了原著的舞台表現可能，更突破了「懷才不遇、激憤批判」的常見類型；在三世輪迴的情節處理中，將原劇本單純搬演「戲中戲」的方式，處理為與情節、主題更加緊密結合，表現出創作者「靈魂的靈魂深處」省思的全新後設觀點，直指向生命的侷限性，點明人生永遠沒有周全，人類歷史也永遠殘缺的永恆悲境。而「倒不如，做一個布衣書生，詩酒流連樂無窮，張口山河腹內吞，揚袂袖裡有乾坤。休道貧無立錫地，筆下江山萬里生，世間快意誰能比，輕狂傲岸自在身。管什麼，人間世理、大千渾沌？笑傲陰陽天地雄！」的唱詞，文辭優美且寓意深長，在舞台上的表現更令人擊節稱快。

本劇藉夢探討人類歷史宇宙生命，不僅在戲的主題上別出心裁，更透過司馬貌妻子之女性角色，彰顯了兩性之間思維方式的差異與觀看世事的不同視角，在平凡之中勾勒出一種女性綿密纖細卻透視全局的智慧。



《王有道休妻》劇照

### 《王有道休妻》

本劇由國光劇團演出，是劇作家對「京劇小劇場」的實驗之作。以傳統戲《御碑亭》為創作靈感，描寫王有道（盛鑑飾）進京趕考，妻子孟月華（陳美蘭、朱勝麗同飾）因遇大雨暫避於御碑亭中，巧遇年輕書生柳生春（張家麟飾）亦入亭避雨，兩人在亭中共處一夜，什麼事情也沒發生。不料，王有道返家知悉後卻寫下休書，最後以王有道認錯、皇帝提封「御碑亭」為「御碑君子亭」收場。

對傳統最大顛覆與實驗之處在於將孟月華的內心掙扎予以形象化，在編劇與導演密切合作之下，設計由兩位演員同時同台同飾一角，隨著劇情的發展，代表理性禮教的陳美蘭，與代表感性慾望的朱勝麗之間的兩極對比逐漸模糊，在御碑亭中孟月華和柳生春彼此若有似無彼此的「偷窺」，企圖將孟月華「精神出軌」的微妙情懷更加立體化。

另一個與傳統版本不同卻相當成功之處，在於「御碑亭」這座彈指間看盡人間悲歡喜樂的

亭子，以擬人化的丑角形象出現在舞台上，其角色特質活潑輕快且意味深長，時而評論說理，時而嘻笑戲謔，穿梭在戲劇情境的現實與想像之間，其做為旁觀者的身分，代表著創作者對戲劇人物的疼惜，更替代了觀眾對劇中角色投注了關懷，而御碑亭與孟月華在劇中若有似無的對話，具備了將人物內心世界揭露於外的功能，入木三分地表現出「嘲弄」和「重探」的創作本意。



《三個人兒兩盞燈》劇照

### 《三個人兒兩盞燈》

唐代孟榮的〈本事詩〉描述唐明皇後宮宮女縫製征衣，卻在衣中暗藏詩句，因而得獲佳偶的傳奇。王安祈與其學生趙雪君據此為藍本，進一步鋪演成雙月、廣芝及湘琪等三位個性不同、被冷落後宮的遭遇卻相同的宮女們，在她們面對深宮寂寞時，全然不同的情感寄託方式：雙月以詩稿寄情邊疆的想像人物、廣芝將情愛對象投射在雙月身上，而湘琪則卻只耽溺在曾經承歡明皇的記憶中。

本劇真正掌握了戲曲抒情演劇的特質，透過大量優美曲文表現內人物的心世界，不僅三位主要角色如此，即使是篇幅極短的唐明皇、梅妃、陳評與李文梁，在畫龍點睛的情節中，對情感的本質皆有相當細膩的詮釋。

除了男女情愛之外，本劇真正動人且意義深刻之處，乃是透過戲曲描繪身處無奈的大時代中，人物彼此之間那種相濡以沫的醇厚情感，廣芝與雙月如此，陳評與李文梁亦如此，乃至於最後陳評病逝，將妻子雙月託付給李文梁，或是廣芝離宮無處可去時，雙月邀廣芝與他們夫妻共度晨昏，表面上成就「三個人兒兩盞燈」的浪漫，實質裡卻隱藏了相當程度的現代精神與時代無奈的悲歌。

# 創作紀事

- 1 9 5 5 出生於台北，因為母親王胡絳雪女士迷戲，每天聽收音機裡的平劇節目，在娘胎裡就開始聽戲。
- 1 9 6 0 父親王紹恩為其購買「女王」平劇唱片《羅成叫關》，是生平第一份戲曲蒐藏。開始跟母親到介壽堂、三軍球場、三軍托兒所看平劇、到紅樓看紹興戲。
- 1 9 6 1 進入再興小學，生活重心依然是看戲。
- 1 9 6 7 進入再興中學（初中）。
- 1 9 7 0 進入北一女，高一即加入課外活動平劇社。
- 1 9 7 3 大學聯考放榜，考上台大中文系，還沒開學就進入國劇社。
- 1 9 7 7 進入台大中文研究所碩士班，指導老師為張敬，以明清戲曲為碩士論文範圍；偷聽大陸廣播戲曲節目，蒐集非法錄音。
- 1 9 8 0 進入台大中文研究所博士班，指導老師為張敬、曾永義，論文為《明傳奇劇場》。
- 1 9 8 2 開始搜尋此一兩年間偷渡入台的大陸戲曲錄影帶。
- 1 9 8 4 父親過世。
- 1 9 8 5 國立台灣大學文學博士畢業，同年進入清華大學中文系任副教授。  
六月十五日，博士論文口試通過當晚，郭小莊找其接續楊向時教授編寫《劉蘭芝與焦仲卿》劇本。  
八月，《劉蘭芝與焦仲卿》由「雅音小集」於台北國父紀念館演出；同時朱陸豪找其為陸光國劇隊編寫競賽戲《新陸文龍》，同

|   |   |   |   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|---|---|---|---|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   |   |   |   | 時開始與吳興國合作。《新陸文龍》獲得當年國軍文藝金像獎最佳編劇，並獲團體等六項大獎；一九九五年國光劇團選擇該劇為創團首演劇目。                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1 | 9 | 8 | 6 | 為郭小莊「雅音小集」編寫《再生緣》，於台北國父紀念館演出；獲得新聞局第十二屆金曲獎作詞獎。                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 1 | 9 | 8 | 6 | 為陸光國劇隊編寫《淝水之戰》，獲得當年國軍文藝金像獎最佳編劇，並獲團體等七項大獎；一九八九年明華園選擇該劇改編為歌仔戲《鐵膽柔情雁南飛》。                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 1 | 9 | 8 | 7 | <p>二月，與紐約石溪物理博士、交通大學邵錦昌教授結婚，邵先生為傳統老戲迷。</p> <p>與侯啟平合編《通濟橋》，由陸光國劇隊演出，同獲當年國軍文藝金像獎最佳編劇，並獲團體七項大獎。一九八八年重製於台北國家劇院演出；一九九七年國光劇團重新製作演出。</p> <p>六月，生子邵書珩。獲「十大傑出女青年」。</p> <p>新編《紅樓夢》，獲教育部文藝創作獎首獎。</p> <p>為雅音小集編寫《孔雀膽》，於台北社教館演出，次年並赴美西巡迴演出六場。</p> <p>根據粵劇《帝女花》為雅音小集新編《紅綾恨》，於台北國家劇院演出。</p> <p>《紅樓夢》由盛蘭國劇團於台北國家劇院演出。</p> <p>首度獲得清華大學傑出教學獎。</p> |
| 1 | 9 | 9 | 0 | <p>根據莎士比亞《哈姆雷特》改編為《王子復仇記》，為首度也是唯一一次改編西方經典作品，當代傳奇劇場於台北國家劇院演出。</p> <p>與張啟超合編《袁崇煥》，由陸光國劇隊演出，同獲當年國軍文藝金像獎最佳編劇，並獲團隊金像獎、最佳生角獎、導演獎。次年由當代傳奇劇場重新製作，於國家劇院演出。</p> <p>為雅音小及改編王仁杰梨園戲《節婦吟》為《問天》，於台北社教館演出。</p> <p>以《明代戲曲五論》論文升等為教授。</p>                                                                                                         |
| 1 | 9 | 9 | 1 | <p>為雅音小集編寫《瀟湘秋夜雨》，於台北國家戲劇院演出。</p> <p>《國劇新編——王安祈劇集》由文建會出版。</p> <p>擔任國立清華大學中文系系主任，至一九九五年。</p>                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1 | 9 | 9 | 3 | 《曲話戲作——王安祈劇作劇論集》由新竹市立文化中心出版。                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 1 | 9 | 9 | 4 | 主辦「梅蘭芳百年誕辰紀念學術活動」。                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 1 | 9 | 9 | 5 | <p>卸任中文系系主任職務。</p> <p>獲編劇學會魁星獎。</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 1 | 9 | 9 | 6 | <p>第二次獲清華大學傑出教學獎。</p> <p>獲得國科會傑出研究獎。</p> <p>《傳統戲曲的現代表現》由里仁書局出版，二〇〇四年初版二刷。</p>                                                                                                                                                                                                                                                   |

策劃《世紀回眸——台灣京劇照片展》

第三次獲清華大學傑出教學獎。

2 0 0 2

《金聲玉振——胡少安京劇藝術》由傳統藝術中心出版。

《當代戲曲》由三民書局出版。

根據陳亞先原著修編《閻羅夢》，並擔任藝術顧問，由國立國光劇團於台北國家劇院演出，探索「靈魂深處的靈魂」，開始「思維京劇」的概念。

十二月，出任國立國光劇團藝術總監，確定新編戲與傳統老戲並重演出的方向。

2 0 0 3

《台灣京劇五十年》（上下冊）由傳統藝術中心出版。

《寂寞沙洲冷——周正榮京劇藝術》由傳統藝術中心出版。

為國光劇團規劃演出傳統戲《王熙鳳大鬧寧國府》，由魏海敏主演，並邀請豫劇皇后王海玲客串賈母；修編傳統老戲《尤三姐》，由魏海敏主演。

修編《孔雀東南飛》，策劃演出「向漸凍人陳宏致敬專場」。

特邀李寶春與魏海敏合演《蘆花河》；規劃演出《伐東吳》、《逍遙津》等傳統老戲；於莫斯科演出《穆桂英》。

為當代傳奇劇場部分修編傳統戲《烏龍院》為《金屋藏嬌》，於台北國家劇院演出。

為國光劇團修編《李世民與魏徵》，特邀吳興國與唐文華演出，以「相親相愛」突顯君臣意氣相鬥而誤國的現實。

以「關懷前輩藝術家」為主題，從傳統戲《御碑亭》得到靈感，新編實驗京劇《王有道休妻》，於國光劇場及國家劇院實驗劇場演出，為京劇小劇場之實踐。

為國光劇團規劃演出《梅派專場》、《滿江紅》以及古代女性情愛系列。

規劃傳統戲「三小系列」，並修編《荷珠配》、《張古董借妻》。

修編《大溪皇莊》。

規劃演出曾永義編劇之崑劇《梁祝》。

赴新加坡演出《尤三姐》與《穆桂英》。

赴上海國際藝術節、北京長安戲院演出《閻羅夢》及《王熙鳳大鬧寧國府》。

與趙雪君合編《三個人兒兩盞燈》，於台北新舞台演出，以浪漫的表象呈現人生實境中的無奈與尷尬。

規劃演出《楊家將》系列。



舞  
止

# 林麗珍

## 得獎理由

1、未曾師承任何外國舞蹈流派，林麗珍以其自身的生命歷練，融合藝術與心靈的諦思反省，發展出沉緩細緻的東方身體美學與豐采凝斂的舞台視覺，展現道地台灣孕育衍生的藝術生命力。

2、以「十年磨一劍」精益求精的耐力與決心，提煉出歷久彌新的經典作品，在國際間奠定了獨特的美學風格，且持續得到肯定與邀約。

## 得獎感言

一路走來雖然辛苦，但卻是甜美幸福的。國藝會電話告知得獎的當兒，情緒是平靜的，但內心的感激卻是澎湃的。若以終生的努力換得認同，那得獎的意義是神聖的。

四十年前保羅泰勒在中山堂一場完美的現代舞，決定了當時才十六歲的我的一生。從此，舞蹈和劇場成為我畢生追逐的夢，雖然在清醒時分有許多辛酸坎坷的心歷路程，但著實豐富了我生命的經驗，進而更學習體恤生命的困境。舞蹈可謂是一生修行的導師，引領我走過茫然無助，讓焦慮的身體找到安然的秩序，在浮蕩不定的歲月裡，藉以沉穩。

台灣悠遠的文化歷史背景，蘊藏著數不盡的創作素材，但絕對不是盲目瘋狂去擁抱本土。隨著歲月的成長，尋找根源的意識愈加濃緻，台灣所有的印象都強而有力地牽引著我，把文化、藝術根植在自己的泥土上，是我從事文化藝術工作最終的目標。

感念先民的帶領，來到這塊富饒溫馨的土地，寬廣多元的民俗文化，是供給創作的泉源。

感恩母親茹苦含辛地扶養我成人，在最無助的時刻陪伴我，教導我如何面對生命及處世待人的準則。

感激舞蹈藝術的前輩及師長，由於你們長時間的耕耘，造就我堆砌出些許的成績，在此作最誠摯的回向。

感謝始終跟隨我的舞者，多年來不畏難苦，衷心盼望他們茁壯並持續為信仰理念奮鬥，願這份榮耀歸屬於他們。

文建會及國家劇院的長官，多年共同奮鬥的工作夥伴及關照我的親友，若沒有你們的扶持，就沒有林麗珍，更沒有無垢舞蹈劇場。

我至愛的夫婿及兒子，謝謝你們！下輩子再為你們煮羹湯。



# 藝術家素描

文 | 江映碧 圖片提供 | 無垢劇場

八月初的某個早上和林麗珍約好到永和家中進行訪問，一進門就被滿室的幽雅擺置所吸引，白色素雅的高牆下瀰漫著自然的溫馨；蘆葦、甕子、花草、圖騰、大鼓和三隻倘佯在牆腳下的波斯貓，構成她的工作室與家，為了避免彼此干擾，《花神祭》的四幕舞蹈需分開在三個場地排練，這是其中之一，也是林麗珍與陳念舟的家，林麗珍面帶柔和的微笑以緩慢的語調，充滿自信的眼神，我們隨著回憶的流水娓娓談起往事：

## 生命中最重要的人——父親、母親

提起父親的過世景況，林麗珍至今還是無法抹去心靈深處的隱痛，「父親真的很疼我！很疼我！當我們接獲通知，到父親的公司，探視突發腦溢血的父親時，他完全不能移動，也無法言語，眼角一直淌著淚水，雙眼張望著全家大小，此時家人都在哭泣，接著幾天為父親辦理後事，我認為我應當和大家一樣傷心落淚，但是我一時無法接受，也無法領會死亡的意義與殘酷，直到有一天我忽然了悟，死亡真的帶走了最愛的父親，這是生命永遠的消逝，於是我嚎啕大哭、淚水淹沒胸襟無法停止。往後的日子非常缺乏安全感，很怕身邊的親人有任何不測，尤其是全家人唯一的倚靠——母親。」十二歲的小女孩即經歷生離死別的悲愴，那種濃稠地化不開的親情與失落，永遠，永遠存留在心底深處。從此埋下「惜情的種子」——珍惜生命真誠的當下，對親情、友情與愛情的珍惜，與對大地、自然、生命的愛惜之心。

母親一肩扛起家計，四個兄弟姊妹從小就必須打工添補家用，她還曾經和弟弟一起去夜市擺地攤。雖然如此，林麗珍對繪畫、唱歌、跳舞及表演還是很有興趣，在中學時期，只要是動態的活動例如：壁報比賽、書法、田徑、跳舞、編舞……，她都是表現優異的學生，對於靜態的學科、刻板的考試總是興趣缺缺，為此帶給母親很多的操心與煩惱。高中升學的時候，母親希望她學商，至少可獲得一技之長賴以維生。因此從基隆通車在金甌讀了一年的商校，林麗珍說：「實在不能理解，為什麼要為0.2元的誤差而爭得面紅耳赤」。幸運的是在台北這段時間有機會接觸更多的藝文活動，她跟林絲緞老師學了三、四個月的舞，這段期間，林絲緞的先生李哲洋也介紹她看一些書及欣賞舞蹈圖片。

### 保羅泰勒點燃對舞蹈的愛與狂熱

高中時期的林麗珍雖未正式學舞，但是已經開始對編舞產生興趣，她為基隆女中的學生編舞，參加校內舞蹈比賽屢屢奏捷，有一次學生家長贈送一張保羅泰勒舞團在台北中山堂演出的票給她，她第一次「發現」一位舞者站在舞台上的風采，「他們每個動作都很嚴謹清楚，身體如何在舞台上劃出線條，而且舞台上任何一片地方，任何一個角落都不能隨便去碰它，當舞者碰觸時需要有他的意義。」「尤其是地板的感覺，它使我感到地板是偉大的神聖的。」至今林麗珍仍保持一種態度，就是對練舞場地的愛惜與尊重，她親自帶領舞者擦地板，整理環境，並且要求學生每次到舞蹈教室，必須在心中默念：「地板，你好！」而當離開時，必率領她的學生們一起面對地板和鏡子敬禮。那晚她也擠在許多觀眾群中，等候保羅·泰勒為她簽名。結果誤了回基隆的火車，回到家中已是深夜，愛她心切的母親焦慮了整晚，看到她回來，氣得罰她在廁所跪一夜，「夜晚是那麼幽靜，我從窗口看到天上的星星，我開始夢想將來有一個由我領導的舞蹈群體。」願天上的星星祝福成全此願。（周渝一九七八年）



林麗珍於文化舞專時期，一九六〇年。

### 華岡的日子——嶄露頭角

金殿商職讀了一年，經過一番家庭革命後，母親終於答應她去考文化舞蹈科。「文化給我最大的好處就是——自由，我可以每天在天地山水間做各種幻想、構思或是休息。」在文化的第三年，她就自組了一個練舞的團體，一開始只有三個人，之後增加到十幾人，他們一起練舞，一起吃飯，一起在小禮堂表演。一起享受「瘋舞」的日子，那些同伴如今雖分離各地，相互之間卻擁有濃郁的戰鬥情感，林麗珍是一支攪動的仙女棒，一群年少的舞者受著她熱力的感召而舞動。

當時經常在排練和演出的舞作有《月光》（一九七〇年）、《三人行》（一九七〇年）、《葬花吟》（一九七一年）、《空缺》（一九七一年）、《愚夫愚婦》（一九七二年）、《白痴》（一九七二年）……等，記得每天課餘的時間大家都在一塊，穿梭在華岡的校園，練舞、排舞、賞月、聽音樂、壓腳背……，還有最重要的是談夢想與製作演出，從五專三年級開始，林麗珍就發表自己的作品，讓文化的校園充滿藝術創作的氣息，很多其他科系的男生都被請來支援，尤其是美術、戲劇和體育系的男生，夫婿陳念舟就是被徵召的一員，在那樣的環境與氛圍中，林麗珍的創作天份脫穎而出，成為舞蹈科學生崇拜的對象，也受到科主任的青睞而推薦至長安女中任教。

### 任教長安女中五年——台灣區舞蹈比賽五冠王

任職長安女中期間，林麗珍連續五年編作百人的大型舞蹈，皆榮獲台灣區舞蹈比賽的首獎，她可以將當時反共意識的舞蹈，以極富創意的道具、服裝、動作呈現出來，尤其是在聲音的應用上，完全脫離傳統愛國歌曲的凡俗與刺耳旁白，取而代之的是由她自行創作的音樂與學生的聲音，確實展現其特殊的個人風格，成為眾所矚目的舞作。其中《乘風破浪》（一九七六年）可以說是林麗珍最大的製作，為紀念123自由日，她以兩個月的時間編創一千兩百人的舞蹈，在台北市立體育場演出，她認為這是打一場組織戰的編舞法，她

左圖 | 林麗珍在《不要忘記你的雨傘》（一九七八年）籌備期。（攝影 | 劉嵩）



右圖 | 回歸家庭生活的林麗珍與兒子。（攝影 | 陳念舟）





以分組分層的方式訓練，當晚的體育場風湧雲起、波濤洶湧，聲勢澎湃的勇士們乘風破浪揚帆前進。林麗珍每次完成一個作品就有一種心靈深處的感動，她回憶：「當我看到由長安女中的孩子們演出的大型現代舞在現場演出時，我的眼淚都快掉下來，我疑惑怎麼會編出這樣的舞蹈呢？這恐怕是由大家的努力和老天的力量造成的。」「創作是一件奇怪的事物！」「真的是『我』在創作麼？」「我常常……強調舞蹈的內在核心實在是健康的精神和健全的人格……但我更常以為，其實是孩子們在鼓勵我，引導我就她們顯示出的種種道理……」，冥冥之間林麗珍已察覺到人、自然與上天之間的關係。

### 啟發性教學——承繼愛麗娜·金（Eleana King）的教育理念

林麗珍以啟發性的教學，發展學生的創造力和思考能力，她認為「好的舞蹈不是只讓你去看見一些比手畫腳，故做姿態、跑步、跳躍，它是讓你看到人活在世間的內在生命。」這是林麗珍對舞蹈教育的理念，早在她進文化之前，曾經隨一位美籍知名的舞蹈教育家愛麗娜·金習舞，「那時她已經六十多歲，但你覺得他的靈魂是那麼的美，待人是那麼地和藹可親，有時她用手輕輕地碰你的身體，告訴你該怎麼做，並含著一種默默的鼓勵……她深深地知道每個人都可以成為一個舞者……」「她告訴我們，每個動作要有個來源，而那來源就是我們的靈魂……」「她注意每個人的優點和缺點，順其身體的結構來指導他的表現，給每一個人都帶來很大的信心。」林麗珍是從她那裡得到舞蹈觀念的啟蒙。而且她一直相信每個人都可成為一個好舞者，而靈魂深處的動作是最動人的舞蹈技巧，秉持這種信念，林麗珍培養不少好舞者，她很細心地觀察每一位舞者的特質，以耐心一再地鼓勵、引導、激勵他們，讓他們將內心的世界，透過肢體表現出來。

### 尋根——從「做」中學

一九七八年的首次個人舞展——「不要忘記你的雨傘」，發表《月光》、《愚夫愚婦》、《布拉姆斯的旋律》、《天問》、《大鵬與我》、《不要忘記你的雨傘》、《哈薩克神殿》等七個作品，驚艷全台，其率性流暢的舞蹈語彙將男女糾葛情懷展露無遺，令人十分回味，並為林麗珍博得「台灣舞蹈界編舞奇才」的美名。（籌備期間因沒有排練場地，蔡瑞月老師慨然相挺，終生感念。）周渝〈在天地與人世間起舞〉一文中指出，林麗珍是一位神遊於人世間與天地間的自由創作者，她以莊子為師尋求一個開闊的世界，不執著一種道理而排斥其他任何道理的可能性，唯自由和諧是宇宙萬物共存之道。

繼《不要忘記你的雨傘》之後林麗珍又發表了《燕子》（一九八〇年）、《我是誰》（一九八二年）和《天祭》（一九八九年）。從《月光》到《天祭》林麗珍共編了近二十多齣作品，它們具有多元化的主題，以不同的形式呈現，肢體語彙中西兼併，其中《愚夫愚婦》、《天問》、《大鵬與我》是具傳統色彩的作品，《愚夫愚婦》和《天問》都涉及兩性糾葛的情懷。《醺》與《花神祭》的舞蹈雛型，都隱隱約約地存在於這些舊作中例如：《葬花吟》、《愚夫愚婦》、《大鵬與我》、《白痴》、《天問》、《天祭》……。這些作品已漸漸地顯示出林麗珍獨創的舞蹈風格和動作語彙，它們是屬於這塊土地的文化，也是林麗珍生命經驗的累積。

當周渝（一九七八年）提及許多藝術家都熱中於尋「根」的工作，林麗珍有其獨特的見解：「根不是可以去找的，而是要在『做』中，在行動中發現」「前人的藝術也是前人辛辛苦苦一點一滴地創造出來，而成為後人的根，如果我們今天勇敢地去面對人世和藝

術，一點一滴捉摸、體會、創作，為何我們的創作不能成為後人的『根』呢？」「為什麼我們一定要去找一些老的東西來感動人，難道我們不能去創造一些新的東西來感動人嗎？」「一首唐詩能感動我，難道我們今天的人還要再去寫唐詩嗎？」「用實踐去印證古聖先賢的智慧，或創造更新的智慧……。」秉持這個信念，林麗珍兢兢業業地從「做」中學——以行動「尋根」，經過近三十年的磨練、體會與創作，終於編創出其經典作品《醺》與《花神祭》。

### 《醺》與《花神祭》的催生

林麗珍提及：「早期學習西方的舞蹈技巧、形式、理論，是受到整體學習環境所產生的影響，也是由外而內的學習過程。」「之後漸漸地從自身開始尋找文化的根源，從我們深層的土地去感受生命的榮枯，以及從個人意識與集體意識間，去發現共同的身體記憶。」「如果要將累積三十年的創作能量定位是一種『改變』，不如說這是一種『長成』：它是經過吸收、累積、沉澱、孕育、轉化與再創的生命歷程。」

自從一九八二年完成《我是誰》的舞作之後，林麗珍為了專注於照料兒子與家庭生活，她沉潛了七年，其間有感於本土傳統文化仍處於急速散佚與邊緣化，於是她召集志同道合的朋友，著手台灣民間習俗的田野採集工作。諸如台灣先民各族群開疆闢土的血淚史、廟會節慶中的迎神儀式、慶典中的禮俗藝陣、祭典醮事中流傳的古調歌謠，之後這些研究都成為林麗珍創作的素材與資源。

縱然是息舞在家，林麗珍卻從未停止創作，她將創作的觸角延伸至電影與戲劇，甚至劇場服裝的設計，這些工作都在在地豐富了她的藝術素養與創作經驗。但是其中影響最深的就是一九九一年布農族樂舞篇，林麗珍深刻地透過該族歌謠與祭典藝術形式，呈現了生命在個體／族群、母系／父系、工作／娛樂、人文／自然、戰爭／和解的種種環扣關係裡，超然又相互融合的永恆性。林麗珍在這齣超寫實布農族生命的啟示錄中，預建了「無垢舞蹈劇場」的藝術理念，並且為日後在藝術創作的發展脈絡紮下根基。

### 創作歷程

回顧林麗珍的創作歷程大致可分為四階段：初探、整合、成熟與獨特。

**初探階段（一九六七～一九七二）**——是在文化學院五年學生時代的作品，包括：《月光》、《三人行》、《空缺》、《葬花吟》、《愚夫愚婦》、《白癡》……等。這些作品都有很好的主題，完整的結構，動作語彙是多元的，尤其是劇場觀念與視覺設計已隱然成型，更是當時校園風潮的引領。

**整合階段（一九七三～一九七八）**——於長安女中任教的五年，其間林麗珍編了五齣大型的舞蹈，包括：《同舟共濟》、《碧血黃花》、《湧向自由》、《乘風破浪》與《哈薩克神殿》，這些舞蹈都是在體育館（場）演出，舞者人數從一百人至一千兩百人，作品主題平易，多以激勵全民之團結意識為主，但是所有的劇場元素——聲音效果、舞蹈動作、服裝造型、道具運用、與舞蹈形式都配合得天衣無縫，此階段林麗珍已可完全掌控舞蹈媒材與技巧整合的運作，演出自然是震撼與成功的。



左圖 | 《天祭》  
(一九八九年)  
放下舊有思維，  
重新建構台灣印  
象。(攝影 | 蔡  
德茂)

**成熟階段（一九七九～一九九五）**——林麗珍為了實現舞蹈創作的理想，一九七八年在國父紀念館發表首次個人舞展；新作包括《不要忘記你的雨傘》、《大鵬與我》與《天問》，此舞展為林麗珍博得「台灣舞蹈界編舞奇才」的美名。一九八二年「七一舞展」發表《我是誰》之後，又編了《燕子》（一九八〇年）、《天祭》（一九八九年）、《大唐雅韻》（一九九〇年）、《節慶》（一九九一年）等舞作。同時也與台灣知名的表演藝術團體合作，如雲門舞集的《掀起你的蓋頭來》、蘭陵劇坊的《代面》、《九歌》、《螢火》等，並同時跨足舞蹈電影的編作，如《搭錯車》、《帶劍的小孩》及《台北神話》知名影片。林麗珍的每一個作品，都表現出她的藝術才華與創意。無論是舞蹈或跨界之藝術創作，皆達成成熟階段，尤其對劇場的美感與氛圍建構，已擁有俯拾即得的功力。

**獨創階段（一九九五～迄今）**——一九九五年林麗珍應國家戲劇院之邀發表《醺》，同時也成立「無垢舞蹈劇場」。經過二十幾年的努力經營，林麗珍已可隨心所欲地透過舞者淨化的肢體語彙，應用超寫實的手法，結合祭典的儀式，創作她的經典名作《醺》。之後二〇〇〇年發表《花神祭》。在法國里昂國際雙年舞蹈節獲得極高的評價；《醺》與《花神祭》是林麗珍藝術創作的精華高峰期。《醺》是禮敬天地的安魂史詩，林麗珍試圖重建人與人、人與神、人與鬼、人與自然、人與舞蹈之間的新秩序觀。為呈現本土文化的敦厚之美，尋找生命的共同經驗，並開拓生命新契機。《花神祭》是東方式的生命觀照，溯自傳統文化永恆的河流。林麗珍以其自身的生命歷練，融合了東方沉緩細緻的身體美學，以極其豐采凝斂的視覺經驗，將藝術與心靈的諦思反省交織成舞，舞作有無法言欲的神秘質素；以肢體展現縈繞獨特的空緩美學——林麗珍所展現的絕對是道道地地台灣孕育衍生的藝術生命力。

《醺》與《花神祭》無論在肢體語彙，劇場形式和美學觀都是極具獨創性的，其藝術成就獲得國內外藝評者極高的評價。從一九九七年應邀赴法國馬恩河谷國際雙年舞蹈節演出《醺》以來，無垢舞蹈劇場就成為國際知名藝術節的常客；先後曾參加一九九八年法國亞維儂藝術節——《醺》；二〇〇〇年法國里昂國際雙年舞蹈節——《花神祭》；二〇〇一年西班牙馬德里秋季藝術節——《花神祭》；二〇〇二年法國里昂舞蹈盛宴、義大利新喬凡尼劇院藝術節——《花神祭》；二〇〇三年德國沃夫堡國際舞蹈藝術節、德國德勒斯登·塞姆佩爾歌劇院「芭蕾慶典」——《花神祭》；二〇〇四年奧地利布列根茲春季藝術節、茵斯布魯克夏季藝術節——《花神祭》；二〇〇五年「無垢」受全美表演藝術經紀人協會邀請於紐約示範演出《花神祭》，獲得與會經紀人的一致好評，同年七月受墨西哥文化部邀請，在名列世界五大劇院的墨西哥國家美術宮演出。

經過三十年的淬煉，林麗珍為自己開創出獨一無二的藝術形式與劇場美學，其成就無人可出其右。

### 獨特的藝術理念

**以莊子為師，向宇宙萬物學習**——「杳姑射之山，有神人居住，肌膚若冰雪，淖約若處子。不食五穀，吸風飲露。乘雲氣、禦飛龍而遊乎四海之外，其神凝，使物不疵癘……」《莊子逍遙遊》，杳姑射之山是中國的藝術大神，她悠遊於天地四海之間，餐風飲露、與萬物和諧共處。林麗珍以直觀的理解，對自然、神、鬼、生、死、天、地……都有

其深刻的體認與了悟，她認為「人生循環就在大自然無極輪迴的永續永生中，進而達到物我兩忘生死超脫的境界。」在劇場中她透過祭儀的形式將其呈現出，在《醺》舞台的正中央，林麗珍以台灣建築分層漸進的結構，進行著不同階段的時空——過去、現在及未來，人鬼及陰陽……。在《花神祭》中自然萬物之相生滋長、循環不朽的生命，就如同：「春芽」是花草樹木的榮茂、「夏影」是動物的奔馳、「秋折」是人性的內蘊、「冬枯」是萬物的圓寂。」向宇宙萬物學習，以莊子為師是林麗珍創作的原動力。

（又：舞蹈教育家陳偉誠表示：「長久以來台灣對藝術定位的偏差，總以抓住歐美藝術表演風潮的「形式」為用功處，進而產生一種美感的複製，形式創意的複製，甚至思想與文化的複製。台灣舞蹈界長期以來的表演創作，大抵也脫離不了芭蕾舞與歐美現代舞大師的範疇之下，少有根植於此地的原創力。是以當林麗珍以「空」、「緩」的舞步呈現出「時間」移動的美感，以凝斂的身軀取代飛揚激昂的躍動，迫使觀眾與舞台上儀式性的沈靜莊嚴同步時，竟造成國內外劇場界的強烈騷動。」）

**本土文化是創作的泉源**——「傳統是養分，土地是根源」先民的歷史、傳統的廟會、祭典儀式、地方歌謠等，都是她創作的靈感與養份。從小生長在基隆海邊，大家族的人情變化、聚散悲歡，與基隆特有的台灣常民文化祭典，從我們深層的土地去感受生命的榮枯，以及從個人意識與集體意識中，去發現共同的身體記憶。《醺》是由中元普渡的儀式延伸出對先人亡靈的追思；《花神祭》則是以四季輪迴、生生不息的自然生命來禮讚天地。

**生命的經歷是創作的靈感**——細察與體驗生命的經驗是林麗珍創作的靈感之一，在生命的生長過程中，最密不可分就是身邊的人、事、地、物。創作深刻而動人的藝術作品，往往需要真誠與真情的流露；林麗珍是一位敏感、細緻、情感豐富的藝術家，但是她也是孝順的女兒，和慈愛的母親，對於每位舞者的行為舉止也是觀察細微，她極其重視人與人之間的互動關係，尤其對於「人」與「物」的關係非常敏感，就連飼養的三隻波斯貓，也對牠們充滿憐恤之情，這種惜情愛物的個性，使她的舞蹈充滿溫暖敦厚之情。

**尋找舞者的身體動作的原型**——林麗珍研究出一套訓練舞者身體技巧的教學法，強調心靈的專注與肌肉的放鬆，使之靈活運用，得以在舞蹈呈現時，可展現各種心境和美感，來擔綱各種不同的角色。她強調：「動作源自身體的核心緩慢發展至空間，骨盤是身體動力的核心，骨盤腔的運作移轉影響身體的姿態，脊椎是中心軸，脊椎的尾端——尾閭是產生動力與情感的起始點與平衡點。丹田又是動力的中心源，藉由呼吸與肌肉的推動，使身體產生螺旋似的線條，如同音波一樣向外擴展，這就是動作的時間與精力之源起，它就像宇宙運轉的時間一樣「動中有靜、靜中有動」。舞者要醞釀生成這種能量之前，必須經過「定、靜、鬆、沉、緩」的過程，才能產生動作的勁道。其長成過程是經由芽點、萌發、分枝到枝葉茂盛，就如一棵樹的成長，需要經過能量的吸收與儲存，假以時日才能枝葉茂盛。」

### 舞蹈劇場的「空緩美學」

「宇宙中每一物種都有其自我的生存空間與時間，例如：人類是存活於有形與有限的時空中，四季轉換是另一種時空的循環，神鬼則是存在於無形與無限的時空中，這些有形與無形的時空穿梭交叉於舞台的不同角落。」事實上劇場空間與時間的穿梭交叉，林麗珍總

是強調「發生」於自然、流暢與無痕的氛圍中，她精準地謀合劇場的所有元素，從燈光、音量的淡出淡進、舞者長髮與身軀細細的纏繞分離，每一舞步移動的聚斂緩急，甚至舞者與舞者之間的氣息都必須渾然一體，進行於「空」「緩」之間。《花神祭》是《醺》的延續，也是林麗珍劇場「空緩美學」的集大成，就如法國·里昂國際雙年舞蹈節二十年年鑑（La Danse, Corps Manifestes, 二〇〇二年）中所描繪：「《花神祭》是亞洲身體語言的現代性，但根植於傳統的恆常。這種恆常消弭了這有如天與地的對立。它代表另一種靈性、另一種身體、另一種生存方式。公元二〇〇〇年，林麗珍的儀式舞蹈《花神祭》打破了我們對時間的概念。我們欽羨這緩慢醉人的走步、超越時間的美，也欽羨這些如雕塑般、凝鍊身體的現代感。這些身體長久以來就知道，世界是流動的、無止境的。」

## 對於創作「藝術」的堅持與執著

### 十年完成兩個作品？

對於十年完成兩個作品，林麗珍有她獨特的想法：「我過去的所有創作，都只是為了完成《醺》與《花神祭》而做準備。生命就像燉一鍋好湯，沒辦法急的，火候與時間都必須恰到好處，『味道』才會出來。」「一個藝術工作者在創作時最難的就是真實而誠懇的面對自己，我們都知道去蕪存菁的道理，卻總是缺乏耐心面對生命的熬煉。」林麗珍拒絕浮濫。「經典」的創作觀，更大大考驗了以

「量」來衡量藝術團體補助的機制法則。但放眼世界級的劇場，所謂「經典」的戲劇、歌劇、舞劇，那一齣不是一演再演、一跳再跳？流行只是一時，沒有經過「時間」淬煉與深度內化的作品，自然逃不過「一時」的命運。林麗珍主張：「許多人以為創作只需要才氣與能力，但對我來說，我需要的只是『時間』，讓我足夠體會生命的時間。」



一九九八年《醺》於亞維儂演出，藝術總監費佛達西耶（右）前來探望。  
（攝影 | 李銘訓）

和林麗珍談起她的藝術觀，她那炯炯有神的雙眸總是閃耀著智慧的光芒，但是為滿足肌渴的好奇心，還是問她：「下一個創作何去何從？」她悠悠地說：「靜『觀』吾心、如『鷹』展翅」。並且轉身而下、坐在古意盎然的大鼓邊，為我擊鼓吟唱，這個令人愉悅難忘的會晤，就在淡淡的離情中劃上休止符。

「雙手擊鼓揚抑有緻，悠悠吟唱餘音嫵繞，怡然自得似靜似動，神怡心曠靈動魂悸」。

---

本文作者／江映碧 一九七三年畢業於中國文化大學舞蹈科，一九七九年至一九八一年進羅馬國立舞蹈學院主修古典芭蕾舞，一九九二年獲英國拉邦舞蹈學院舞蹈碩士。現任文化大學舞蹈系專任副教授。曾任教於台灣藝術大學、國光藝校、華岡藝校。著作：《舞蹈教育原論》（一九八一）、《八十四年表演藝術年鑑》（舞蹈類）（一九九五）、《高等舞蹈教育在英國》（一九九一）、《拉邦動作分析之研究》（一九九七）、《中西藝術通論》（西洋舞蹈）（一九九七）、《動作分析與記錄之研究》（一九九九）、《藝術欣賞教師手冊中學篇》（二〇〇〇）、《舞蹈欣賞與評論的罩門》（二〇〇二）、《二十一世紀舞蹈教育新趨勢》（二〇〇三）。

---

右圖 | 《醺一獻香》一九九五年  
幽靈隨著浪潮，  
走進儀式，敘述  
歷史。（攝影 |  
李銘訓）

# 作品賞析

## 《原始的來源》一九六九年

林麗珍在學期間為基隆中正國中所編的現代舞，近百名小舞者全身塗滿石墨，以粗曠強烈的舞蹈，表達原始人的祭儀情懷，對年少懵懂的當時，用全身塗裝的方式作造型，是先趨的創舉，當年該作品得到全省首獎。

## 《月光》一九七〇年

是林麗珍在文化時編的第一支舞，隨貝多芬的《月光曲》描述最真誠的友情，是屬音樂性十足的純舞蹈，頗具鄧肯風格的現代舞，形式自由，動作充滿情感，身體線條流暢透明，尤其身著白紗的舞者們，動作充滿感情，宛如一瀉千里的月光，流竄漫溢在夜空中。

## 《愚夫愚婦》一九七二年

是描述父權社會中，男尊女卑的夫婦關係，這一對生長在純樸鄉下的夫妻，男人狂傲自大，唯我獨尊，女人溫柔甜美、和婉謙順，他們生活上的喜、怒、哀、樂充滿情趣。

## 《不要忘記你的雨傘》一九七八年

是一支現代感十足的舞蹈，舞者身著洋裝、頭戴不同顏色的假髮，隨著輕快的爵士樂翹臀扭腰的走動，「雨傘」象徵你曾用過的東西或交過的朋友，可不要輕易把他們忘掉，在你爭我奪之下，喜新厭舊的是人，又孤零零地把它遺棄在舞台上……。



### 《天問》一九七八年

是描寫一位女子，與青梅竹馬的戀人結成連理後，在家癡心等待外出謀生的丈夫，三十年，好不容易盼到丈夫返鄉，青春已消逝容顏也衰老，丈夫的心也變了！老婦人絕望地對著天問：「世上的誓言有多少是真的？三十年的光陰白費了嗎？他為什麼要回來，把我唯一的希望都給揉碎了？」全舞分三段〈小時候〉、〈船〉和〈天問〉以敘述的形式演出，傳統女性的癡情頗為感人。

### 《大鵬與我》一九七八年

是屬寓言的舞蹈：在森林裡有隻大鵬鳥，它有著很高的理想和抱負，卻沒有人了解，它只好孤立自己獨來獨往。有一天，森林裡來了一個天真無邪的小女孩，她嬌小玲瓏，一頭烏亮柔軟的長髮。午後，正打算靠在樹幹上休息的當兒，樹幹動了起來，原來那是大鵬鳥的長腿，小女孩好奇地追逐大鵬，久而久之成為好朋友，大鵬開始喜歡人類。有一天出現了一位心機陰險的獵人，他一心想射殺大鵬，然而大鵬實在太巨大，眼見獵人命在垂危，小女孩的制止聲，讓大鵬想起人類的善良面，不忍傷害獵人，正打算回頭飛走，獵人忽然拿起弓箭向大鵬射去，這隻心地善良的大鳥，便死在獵人的箭下，小女孩帶著一顆哀傷的心，跟著獵人走出森林。

### 《我是誰》一九八二年

林麗珍在當時接觸舞蹈已二十餘年，事實上在懷疑思索自己為何？不期在垃圾堆看見被主人丟棄的椅子，一股椎心的啟示，一幕觀念的畫面浮現，於是用歲月已逝、風華不再的婦人作楔子，反映誠實自我的面對，把熟習的舞蹈動作放下，以二度空間跳接的手法，讓老婦人與回憶中年輕的自己對話，嘗試電影分鏡的觀念，輔以裝置藝術的舞台設計，對二十年來認知的舞蹈作了另類結語。

### 《天祭》一九八九年

取材道教祭典儀式中，非常重要的核心角色——乩童。在神秘的宗教信仰中，孕育著無比強韌的生命力和道德的約束力量，林麗珍從民俗文化中粹取肢體動作的靈感，從廟會節慶中尋找神聖劇場的氛圍，塑造了常民記憶的新觀念，打破時空與人物特定的模式，用寓言的手法，敘述一個古老的故事，這是林麗珍放下舊有思維，重新建構的台灣印象，為往後的《醮》與《花神祭》作了宣示的預告。

### 《醮》一九九五年

禮敬天地的安魂史詩，其主題是源自台灣的民間祭典「中元普渡」。全舞共分十個段落〈淨場〉、〈啟燈〉、〈獻香〉、〈點粧〉、〈遙想〉、〈蘆花〉、〈引火〉、〈水映〉、〈孤燈〉和〈煙滅〉。每段故事各成一完整主體，前後相互呼應；〈淨場〉：表示

儀式即將開始祭司們手執做法用具緩緩進場；〈啟燈〉：照著新生命的來到，同時也是開啟一扇陰陽界之門，指引著離世的前人，來此共享共聚；〈獻香〉：幽靈隨著浪潮，走進儀式，述說往事……；〈點粧〉：儀式前的淨身，著裝表達著人與人，人與自然，人與神明之間的某種空間及尊重；〈遙想〉：相互牽引著的兩人，道著訴不完的纏綿柔情，水燈流放時，是回憶著前一代的情，還是想念今生來世的……；〈蘆花〉：前世先民來台為生存而爭鬥，在水邊、河口的一些記憶；〈引火〉：獸性侵滅了人世；〈水映〉：放水燈的儀式，隱喻了生命傳承與輪迴的意念；〈孤燈〉：孤燈照亮了幽魂的來時路；〈煙滅〉：無無明，亦無無明盡，乃至無老死，亦無老死盡……。《醮》之氣韻，更因民間藝人的吟唱，及視覺媒材的適切運用，更加生動感人。林麗珍將舞蹈、南管彈唱、宗教習俗、視覺媒材，和中國傳統樂器等多種元素，融合貫穿於《醮》的陳述中。藝評家王墨林為此舞提出精闢的見解：「《醮》能有如此豐碩的成就，不能不推之於氛圍的精準營造，使得在緩慢中進行的動作不會顯得呆滯化，反而強化了時間律動上的凝聚力，這方面因燈光及音樂在銜接氛圍的起點或落點的扣環上絲毫不差，使作品呈現出一種層次分明的結構，並突顯了作品的完整性。尤其看得出舞者的身體動作，竟可以從西方的手舞足蹈脫骨換胎為東方內斂的氣韻，其中經歷艱辛的訓練過程是可想像而知的：舞者身體所散佈出來的端莊之美，也是一項使氛圍堆砌到極致的因素。」「《醮》撼人的力量來自民俗的？宗教的？還是藝術的？」「不應懷疑的是，我們看到林麗珍在《醮》裡，把舞蹈的元素一一抽離，最後只剩下一具孤零零的身體，它的姿勢是『站立』，它的動作是『步行』，林麗珍想要找出來的是把身體回歸到原點，再慢慢地牽引出在『站立』與『步行』之間的文化記憶，那恰恰不是用什麼『民俗舞蹈』的概念可以看清楚的。」「我們若是對儀式舞蹈背後的文化人類學有基本了解的話，就比較能夠看到林麗珍在《醮》裡更重要的是開創了一個『形式』的東西，這是台灣當前的表演藝術家，只會競相大談這個觀念，那個觀念，卻無力創造出一個表演的『形式』……」。

下圖 | 《花神祭·序》(二〇〇〇年)為循環不朽的生命價值歌詠。  
(攝影 | 陳念舟)





## 《花神祭》二〇〇〇年

自然萬物之相生滋長的描繪，對循環不朽的生命價值歌詠〈春芽〉的伸張、〈夏影〉的飛躍、〈秋折〉的內蘊和〈冬枯〉的圓寂，在《花神祭》中，林麗珍強調以肢體磨練反應心性，表現出來最重要的舞蹈語言，就是「緩」——蝸行般地寸寸推進骨結與筋肉的舞姿。這樣的身體運作信念貫穿《花神祭》四大段落，無論是沉靜交融、生死糾葛，以至激昂重生的意象行進中，身體、聲音的表現持續以簡約、專注的運動，不斷突破時空，突破雜亂心性的阻礙限制。構成如詩如畫的視像，並得以探究時間與空間的可能。資深藝文記者賴廷恆在訪林麗珍一文中提到：「由花的身上，林麗珍領悟了『時間』的概念。隨著春夏秋冬的腳步，大自然中的眾花群卉，一路走過葉嫩花初、舒葉吐花、風吹花開，來到枯萎枝頭、凋零歸土，不過只是歲歲年年、生死枯榮，無盡輪迴當中的一遭。但見生生世世的人世世人間，人與花草鳥獸蟲魚等自然萬物的存亡無常；映照出天地宇宙之間，如同日昇日落、春去秋來般，『陰陽調和』的常存能量。王維《辛夷塢》中的詩句：『萬戶寂無人，紛紛開且落』。就在林麗珍所說的『安靜、含蓄、無所爭的氛圍中』，或許不是花、而是時間自開自落。」

在林麗珍的心目當中，《花神祭》發生的時空場景，應於山谷、溪澗，滿山遍野的花海之中，每逢花開時節，邀約親友來此，為大自然的花神獻祭。

陌上花開，可緩緩歸矣。

## 歐美藝壇的反應及評論

對歐美藝壇而言，由編舞家林麗珍所領銜的「無垢舞蹈劇場」，所到之處，均被視為來自台灣的美學、感官驚豔，是道道地地由台灣本土所孕育衍生的藝術生命力。

二〇〇二年，歐洲知名的藝術電視台「ARTE」，首度為歐陸電視觀眾所製作的特別節目「法國里昂舞蹈盛宴」（Dance Celebration），遴選出世界當代八大編舞家，而「無垢」的藝術總監林麗珍，為亞洲唯一入選的編舞家。

左圖 | 《花神祭-春芽》（二〇〇〇年）將男女情懷轉化為雌雄花蕊的邂逅。（攝影 | 李銘訓）

二〇〇二年法國里昂國際雙年舞蹈節與二〇〇三年西班牙馬德里秋季藝術節二十週年年鑑上，不約而同地從上千個知名表演團體，挑選了以台灣「無垢舞蹈劇場」的《花神祭》劇照做為封面及首頁。

二〇〇三年德國沃夫堡國際舞蹈藝術節，「無垢」是四大洲受邀舞團的亞洲代表，同年六月，林麗珍受邀至德國德勒斯登「賽姆佩爾大劇院」舉辦之年度盛事「芭蕾慶典」（Ballet Gala），再一次創造了「台灣奇蹟」，為該劇院百年歷史中，唯一被邀請的東方舞團。

林麗珍與「無垢」對台灣最大的奉獻，是竭盡所有的生命能量，逐步在世界的舞台上，建立起一座又一座台灣的「文化地標」。

以下是摘錄自歐美的藝評，他們對「無垢」的舞蹈藝術極為推崇。

**基達梅(Guy Darnet)，法國·里昂國際雙年舞蹈節藝術總監二〇〇〇年九月十五日——**

「林麗珍《花神祭》中的一舉一動，皆把呼吸都帶走了；林麗珍的舞蹈風格極其特殊，和其他所有的舞蹈都不一樣。」

**法國·解放報(Libération)二〇〇〇年九月三十日——**

「林麗珍的《花神祭》在美學上帶來了無比的震撼，創作出超越舞蹈的一場儀式。」

**娜蒂亞·卡斯卓(Nadia Jimenez Castro)，西班牙·加納利報(Canarias7)二〇〇一年十一月五日——**

「生命的鐘擺——緩慢的節奏、律動的冥思，象徵著生命週期的演進、日益成熟，並在每一階段中盡情享受生命的歡愉。……誠心感謝的是近二十位舞者與音樂家的演出，以及藝術總監林麗珍在舞台上表露出平衡天地間的基本元素——喜悅。《花神祭》是一首用「眼觀」的史詩，將他搬上舞台是為了展現存在於肉體及靈魂裡的內在本質。」

**大衛·唐恩(David S. Tran)，法國·進步報(Le Progrès)二〇〇一年十一月十六日——**

「時空停止，『無垢』重返里昂。春、夏、秋、冬，優美、緩慢得令人咋舌。」

**法國·里昂國際雙年舞蹈節二十年年鑑(La Danse, Corps Manifestes)二〇〇二年九月——**

「亞洲身體語言的現代性是根植於傳統的恆常。這種恆常消弭了這有如天與地的對立。它代表另一種靈性、另一種身體、另一種生存方式。公元二〇〇〇年，林麗珍的舞蹈儀式打破了我們對時間的概念。我們欽羨這緩慢醉人的走步、超越時間的美，也欽羨這些如雕塑般、凝鍊身體的現代感。這些身體長久以來就知道，世界是流動的、無止境的。」

**伯恩·卡夫曼(Bernd Kauffmann)，德國沃夫堡國際舞蹈藝術節藝術總監二〇〇三年五月——**

「來自東方亞洲的台灣，竟有著如此淵遠流長而深奧動人的文化，透過林麗珍用生命歲月醞釀出來的舞作，讓我們甚至無法用雙手的鼓掌表達一切。」

**奧地利·堤洛邦報(Tiroler Tageszeitung)二〇〇四年六月十九日——**

「靜止與恆常運動的臨界點——陰與陽，透過舞者緩慢的行進、曼妙的姿態，和以沉靜、冥想的氛圍，達到了大自然和諧的境界。而手上的這把鑰匙，開啟了通往異世界的大門。」

**傑克·安德森(Jack Anderson)，美國·紐約時報(New York Times)二〇〇五年一月十二日——**

「無垢舞蹈劇場喚起紐約的季節更替，《花神祭》具有驚人的雕塑性，悸動的舞蹈，達到一個高潮的張力，而這些自然力的象徵，感染力強大。」

左上圖 | 二〇〇二年，法國·里昂國際雙年舞蹈節二十週年年鑑封面。

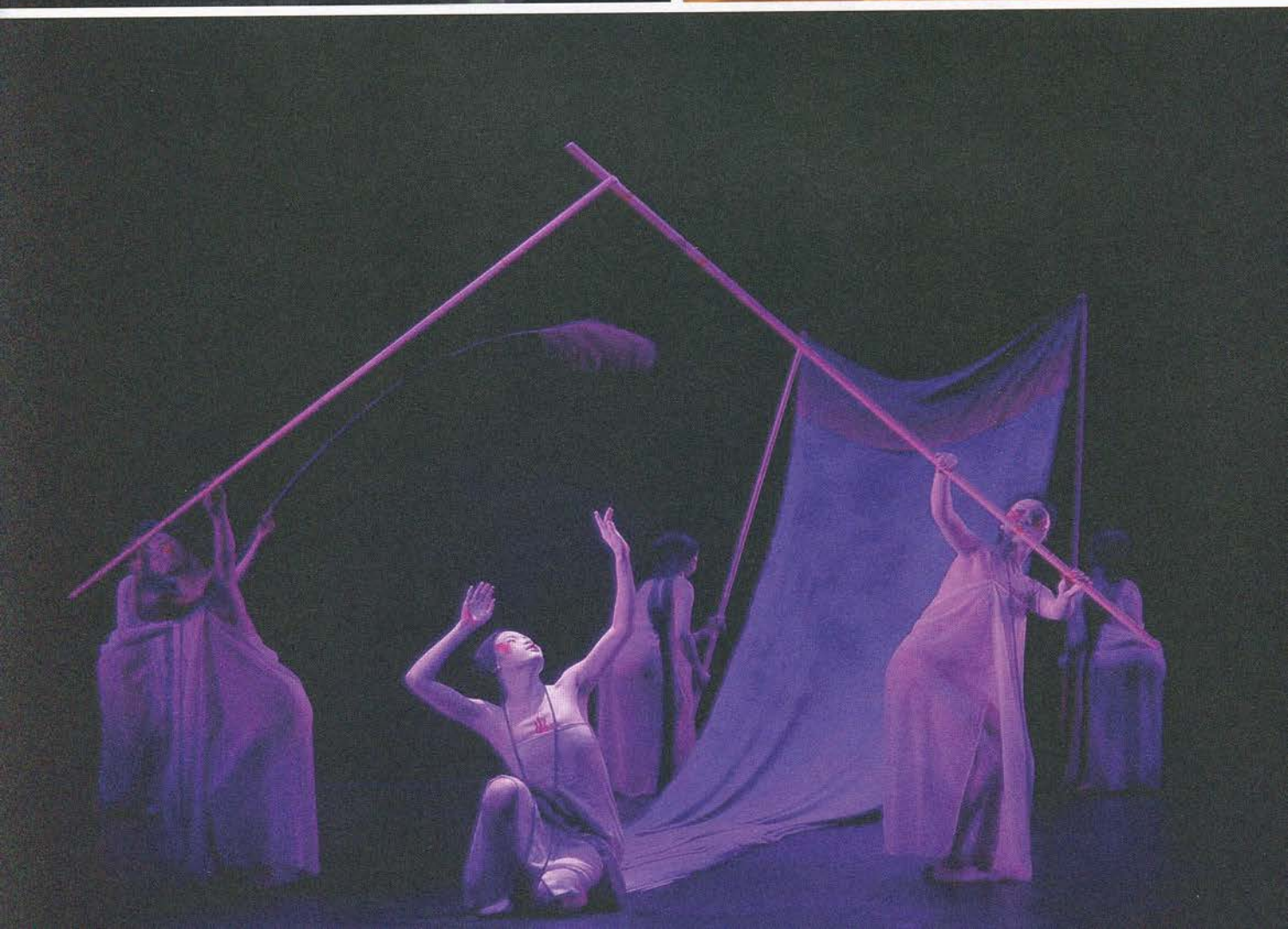
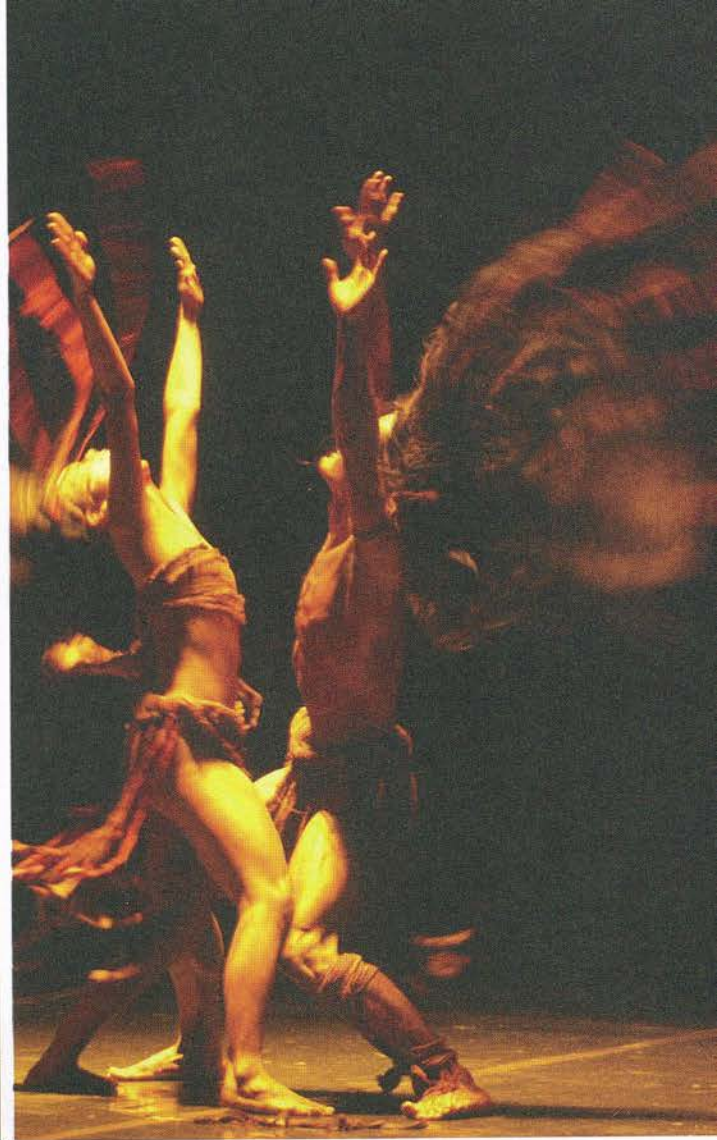
右上圖 | 《花神祭·夏影》(二〇〇〇年)  
慾火，競逐在獵殺與交媾中。(攝影 | 蔡德茂)

下圖 | 《花神祭·秋折》(二〇〇〇年)  
屈膝弄水的少女，回首已是個孌老婦。  
(攝影 | 陳點墨)

# LA DANSE, CORPS MANIFESTES

LYON, BIENNALE DE LA DANSE

Guy Orlmet  
Didier Deschamps  
Philippe Dujardin  
Christophe Gallet  
Françoise Giroud  
Stéphane Lévesque  
David Le Breton  
Maguy Marin  
Grasat Picq  
Claude Rabreau  
Marie-Christine Verney



# 創作點點事

## 舞蹈作品

|         |                                   |
|---------|-----------------------------------|
| 1 9 7 0 | 《三人行·月光》                          |
| 1 9 7 1 | 《空缺·葬花吟》                          |
| 1 9 7 2 | 《白癡·愚夫愚婦》                         |
| 1 9 7 6 | 《乘風破浪》                            |
| 1 9 7 7 | 《哈薩克神殿》                           |
| 1 9 7 8 | 《不要忘記你的雨傘》、《天問·大鵬與我》              |
| 1 9 8 0 | 《燕子》                              |
| 1 9 8 2 | 《我是誰》                             |
| 1 9 8 9 | 《天祭》                              |
| 1 9 9 0 | 《大唐雅韻·茶山情歌》                       |
| 1 9 9 1 | 《節慶》                              |
| 1 9 9 5 | 《醺》台灣·國家戲劇院                       |
| 1 9 9 7 | 《醺》法國·馬恩河谷國際雙年舞蹈節                 |
| 1 9 9 8 | 《醺》——生命之鏡<br>法國·亞維農藝術節            |
| 2 0 0 0 | 《花神祭》<br>法國·里昂國際雙年舞蹈節<br>台灣·國家戲劇院 |
| 2 0 0 1 | 《花神祭》<br>西班牙·庫雅劇院及馬德里秋季藝術節        |

右圖 | 《醺一點妝》（一九九五年）禮敬天地的安魂史詩。（攝影 | 蔡德茂）



|   |   |   |   |                       |
|---|---|---|---|-----------------------|
| 2 | 0 | 0 | 2 | 法國・里昂舞蹈之家             |
|   |   |   |   | 《花神祭》                 |
|   |   |   |   | 法國・ARTE舞蹈盛宴           |
|   |   |   |   | 義大利・新喬凡尼劇院            |
| 2 | 0 | 0 | 3 | 《花神祭》                 |
|   |   |   |   | 法國・馬恩河谷國際雙年舞蹈節        |
|   |   |   |   | 德國・沃夫堡國際舞蹈藝術節         |
|   |   |   |   | 西班牙・維多利亞劇院            |
| 2 | 0 | 0 | 4 | 《花神祭》                 |
|   |   |   |   | 奧地利・布萊根春季藝術節          |
|   |   |   |   | 奧地利・茵斯布魯克夏季舞蹈節        |
|   |   |   |   | 德國・德勒斯登・塞姆佩爾歌劇院「芭蕾慶典」 |
|   |   |   |   | 台灣・國家戲劇院              |
| 2 | 0 | 0 | 5 | 《花神祭》                 |
|   |   |   |   | 墨西哥國家美術宮劇院            |
|   |   |   |   | 全美表演藝術經紀人協會第四十八屆年會    |

## 戲劇作品

|   |   |   |   |          |
|---|---|---|---|----------|
| 1 | 9 | 8 | 3 | 《代面》蘭陵劇坊 |
| 1 | 9 | 8 | 5 | 《九歌》蘭陵劇坊 |
| 1 | 9 | 8 | 9 | 《螢火》蘭陵劇坊 |

## 電影作品

|   |   |   |   |         |
|---|---|---|---|---------|
| 1 | 9 | 8 | 3 | 搭錯車     |
| 1 | 9 | 8 | 4 | 帶劍小孩、笑匠 |
| 1 | 9 | 8 | 5 | 台北神話    |

## 其它

|   |   |   |   |                    |
|---|---|---|---|--------------------|
| 1 | 9 | 9 | 1 | 「原住民樂舞篇_布農族」藝術總監   |
| 1 | 9 | 9 | 2 | 赴林肯中心「向中華民國致敬」藝術指導 |

電影

侯孝賢

侯孝賢

### 得獎理由

為台灣新電影最重要的創作者之一，其持續不斷的創作力對當代電影工作者影響深遠。

獨樹一格的電影美學之藝術成就受國際肯定，足以代表台灣。

具有崇高國際地位的同時，仍進行實驗與創新。

具有深刻的歷史人文關懷，正面提昇電影文化之社會價值。

### 得獎感言

我得過獎，但沒寫過得獎感言，也沒認真想過得獎是什麼意思。現在要發表感想，直覺第一件，是有獎金。第二件，可以增加一些有形、無形的資源，換言之，可以增加拍片的機會。因為電影是昂貴的，電影導演們最害怕沒有再一次的拍片機會。第三件，可以不孤單。知道有一些人理解你、支持你，讓你可以再次測試自己能力的極限，於是激勵你繼續走這條永遠沒有盡頭的路。



# 藝術家素描

文 | 張靚蓓 圖片提供 | 三三電視製作有限公司

年少時在南台灣鳳山市井裡瞎混的侯孝賢，大概也沒想到，有一天他會成為國際影壇的一號人物，站在世界電影的舞台上，代表台灣，向世人展現我們這一代人的思想、情感及生活方式。

近百年來，在台灣這塊土地上，統治者不斷的更替，也遺留下不同的文化痕跡，從台灣原住民文化、明清遷台的閩南文化、日本殖民文化到大陸移民文化，層層交疊。每一文化遷入之際與本地文化民情的磨和過程及當下的時代變遷，都成為侯孝賢電影裡的養分。雖然台灣新電影的諸多傑出導演們，也曾自各種不同角度對這一代的成長經驗加以觀察、抒發，但沒有一位導演像侯孝賢這般，以所有作品縱深百年（自《戲夢人生》一八九五年中日戰爭台灣被割讓給日本，到二〇〇五年《最好的時光》的當下台灣），對台灣歷史、台灣人民及生活的當下予以關照。

在內容方面，他從個人經驗出發（《風櫃來的人》、《冬冬的假期》、《童年往事》、《戀戀風塵》），進而跳脫自身框架，綜觀歷史下的台灣（《悲情城市》、《戲夢人生》、《好男好女》），再轉而回頭檢視當下（《南國再見，南國》、《最好的時光》）。他自人情、人性的對待中，反映社會變遷，呈現我們這一代的生存記憶，在官方歷史之外，從民間角度來審視台灣當代的發展：自農業社會進入工業社會的尷尬與失落，國共分裂造成人民的遷徙，台灣身分的尋找與認同，當下社會失序所帶來的迷惘與混亂。

在電影形式及手法上，他的表達也最為貼近中國美學。「靜觀」式的美學，並非源自於電影傳統，亦非中國美學理論的實踐或影響，而是對人們的「生活現實」觀察之後，直接從中國文化裡汲取樣分，加上不斷的拍片、三十多年來的嘗試，逐漸尋找、發展出一套獨特的電影語言。侯導曾說：「我不喜歡蒙太奇，蒙太奇是用兩個不同的符號，一撞擊，變成另一個東西。但我不自覺的會去拍長鏡頭，然後嘗試另一種剪接方式。」

綜觀侯孝賢電影的構成元素，如「長鏡頭美學、空間縱深的層次、重複構圖鏡位、戲劇性的延遲、執著於真實氛圍的捕捉……」，其總和的結果，呈現出不同於蒙太奇邏輯的時、

空敘述，以影像追求「氛圍」，詩意於焉生發。在這個「靜中有動」的電影世界裡，一種綿延不絕的情緻及簡約的美感，自片中延至片外；畫面裡出現紛雜、曖昧、流動的多重訊息，空間雖靜居多，但其中的人物、事件，或出入、或穿梭、或行動……；單一畫面裡各元素的互動，或前後畫面中各元素之間的交疊、牽扯、衝撞……等所激盪出的種種情狀（註1），都提供觀眾尋找的樂趣。他是邀請觀眾一起參與的觀影，而非強迫性單方面刺激或訊息的供給，更非標準情緒的提供者。

因而他的剪接，可以是「氣韻剪接法」，剪的是張力，剪畫面與畫面「底下」的情緒，暗流綿密，貫穿到底；可以是「雲塊剪接法」，剪的是拍攝客體（李天祿）講話的節奏、神氣，「像雲塊散佈，一塊一塊往前疊走，行去，不知不覺，就結束了。」（註2）若是拍攝對象不同，其跳接的節奏、選取或省略的內容，亦隨之改變。

他擷取片段，段段精華，得夠簡練，又各自成局。一如文同的「墨竹」，不取整株，更不繪竹林，只取一枝，神氣具現，足矣。他追求的是「意在言外」，蒙太奇表達的是「所言為何」。

有趣的是，溯本追源，一切都和他的成長經驗有關。

## Part 1 童年往事

當大家仍認為侯孝賢風格丕變之作《風櫃來的人》，乃受沈從文自傳的影響時，侯孝賢則將約定俗成的認知還原為真實的原貌：「這個變化不是從沈從文來的，不是從這上頭，而是從我小時候開始。我家附近有座城隍廟，以前高雄七縣市戲曲比賽每年在此賽上兩個月，布袋戲、皮影戲、歌仔戲等，看了不少。小學六年級時，跟著哥哥開始看武俠小說；看到沒得看了，便看言情小說；又從學校圖書館借翻譯小說來看，魯賓遜漂流記、金銀島等。另外同學家中藏有不少線裝古書，我也常溜去看。這個看小說的習慣一直延續至今。」其眼界、水準、心境，也一再翻新。侯孝賢說：「這些東西是個底子，這個底子和後來我看沈從文、張愛玲、《紅樓夢》，甚至《海上花列傳》……整個精神非常相像，我的養成是在從前。」

之後遇上朱天文、詹宏志、陳坤厚、朱天心、謝材俊等好友，心智的撞擊，都成了引子，將其先前積累的能量聚集、引發、點燃，而電影即為出口：「電影是一個載體，它是我找到的呈現方式。它像一面鏡子，讓我將整個成長過程中的文化養成，產生一種新的表達方式。進入這個範疇後，基本上我一直就在這條路上。」

### 縣衙里的「侯家」，鳳山的城隍廟

家中的一切（溫良敦厚／中原文化／父系傳承）及鳳山的環境（豪氣衝動／本土文化／自我性格）是他早年的生活重心，兩個區塊，性質、氛圍各異，但都成為他日後創作的重要底蘊。無論戲裡戲外，他時而敏銳、衝動、真性情、豪氣，一如在鳳山城隍廟前大樹下混幫派的阿孝咕；時而節制、內斂、冷靜、細緻，好似靜立於書桌前、向多病寡言的父親報告「我考上了省立鳳中」的侯孝賢。



《最好的時光》  
侯孝賢拍片現場。  
(攝影 | 蔡正泰)

「父親侯芳明學教育出身，中山大學教育系畢業後，曾在汕頭辦報，後來擔任廣東梅縣教育科長。一九四七年應中山大學校友李槐之邀來台，當時李槐任台中市長，兩人結識於廣州『省運』，父親抵台後，同年六月隨即上任，為市長秘書。他覺得這個地方還不錯，寫信回家說，這裡連自來水都有，那時候台灣雖歷經二戰，但損毀的程度不大。同年八月家人來台，當時的我才四個月大。」一次的飄洋過海，註定了侯孝賢和這塊土地密不可分的關係。對上一代而言，命運的錯誤撥弄，使得過渡成了永久的延期；但對這一代來說，此地則成為我們安身立命之所。

「其實父親並不適合政治。」中市之後，侯父轉赴花蓮任市長秘書，再至教育部擔任督學，台北上班，家住新竹，往返兩地。當年台北氣候潮溼，以前在汕頭辦報時便傷到身體的侯父，也犯了氣喘。為了治病，六年後、即侯孝賢小學一年級時，舉家南遷氣候溫暖的高雄鳳山，定居於此，侯父轉任高縣縣府合作社主任。侯母張淑清為小學老師。當時高雄縣府宿舍在鳳山「縣衙里」，此乃前鳳山衙門所在地，後來日本人蓋了宿舍，成為縣府宿舍，縣長公館也在那裡：「我當兵前，一直住這，《童年往事》就在這裡拍的。」

### 電影裡的蒼涼

而《童年往事》的這一段，正反映出侯家的「家教」。



「少年坐著弟兄的摩托車，來到葉太太家，拿出借條準備要回會錢，那是母親生前起的會，被葉太太挪借了，聽說當時也沒和母親商量。母親過世後，少年打算討回這筆債。進門後，室內空無一人，少年喊了數聲，隔了一會，有位太太從內間出來，手裡還拿著個鍋，她邊開紗門邊招呼少年：『哎，這不是孝賢嗎？』婦人攔下鍋，趕忙給少年倒茶。」

少年接過茶，再度打量房內，隨後一言不發的放下茶杯，頭也不回的離去，只留下一臉茫然的葉太太。

少年來時的怒氣，早已消失。

回家後，少年跟哥哥說：『葉太太那筆會錢我看就算了，她們家比我們家還破！』哥哥寫信給葉太太『會錢算了！』，葉太太回信『萬分感激，領了退休金一定奉還。』」

侯孝賢的鏡頭，簡練生動的傳達出那個年代小老百姓雖困窘卻不「窮斯爛」的生活態度；少年的行為也自然流露出侯家「敦厚傳家」的精髓，不需言語，然而看過的人，無不了然於心。在侯孝賢的童年裡，父親安靜卻從不缺席。當父親坐在書桌前的藤椅上寫字、看書；當父親必要等到祖母上桌才肯開動吃飯……，這個家所形成的氛圍，即便年紀小小、有如孫悟空般不受管束的侯孝賢，也在潛移默化中，學得進退分寸；儘管年少時在外賭博、幹架、混幫派，但他曾言：「我有一種自覺，我沒辦法欺負人。」

而他電影裡經常縈繞的「蒼涼」意味，也與當年父病、母憂鬱的家中氣氛有關：「當時雖不明白，但基本上你對人世的一種角度已經有了，因為以我的個性不太可能，但就是有。我小時候一直往外跑，大概也和這個有關。」

傳統戲曲、各類小說的架構與精神，城隍廟前荒唐奔放的青春衝撞及家中的人文薰陶，形成了侯孝賢的底蘊及品味，也直接、間接的影響他對電影內容、形式的選取，一切都從寫實出發，由生活而來。

## Part2 電影這條路，直直走

### 找到出口，走對了路

當兵，是侯孝賢的轉捩點，在部隊裡，他下定決心切斷以往的荒唐歲月；一部《十字路口》，讓他走上電影路。退伍後以第一志願考上國立藝專：「我只填了五個志願，都跟電影、戲劇相關，預備花上十年時間。一入學我就去圖書館借了本《電影導演》，畢業前就教全班同學怎麼當場記，我也沒拍過片，但對電影就有一種直覺，也不知道什麼時候尋著了入口，就很清楚電影的形式、方向。當時流行存在主義，看了很多尼采、叔本華……，後來發現和生活毫不相干，就丟掉了，但是看小說的習慣仍不間斷。」

畢業後，先賣了八個月的電算機，後經老師介紹，跟李行導演任場記，隨後相繼擔任編劇、副導、製片：「前後有七、八年，雖不是導演，但整個就是我在做，編劇、教戲、現場調度、行政，連付多少酬勞，有時都是我決定。」也沒人教：「很快就會了，覺得你就是這個環境裡的人。」長期合作的剪接師廖慶松說：「侯導是A B型，很聰明，腦子像計

算機，以前連電話號碼都記在腦中。一到片廠就一群人圍著他問東問西，為人講義氣，還是個模仿秀高手。」所以大家都喜歡找他，早期寫過不少劇本，和陳坤厚、賴成英合作，拍了很多賣座片。七年多的片廠實務是個極好的「養成」，侯孝賢的「現場能力」就這樣被磨出來了。

### 台灣新電影的緣起緣滅

八〇年代初台灣正值經濟起飛的變動時代，侯孝賢說：「其實新電影起來是個『異數』，那是個很奇怪的狀態，因為明驥是個退伍上校，進入中影當廠長後，開始訓練新的技術人材，他完全不理以前拍過什麼，就找年輕人來企劃新案子，然後拍片。我看他也不知我們拍些什麼，但就堅持，沒想到真的做出來了。當時很多學電影的從國外回來，差不多我這個年紀，就是戰後嬰兒潮。風雲際會，真像革命一樣，正好時機都對，我們遇上這個時代，就這樣起來，新電影真是革了以前電影的命。」

談起新電影濫觴之作《兒子大玩偶》：「本來《兒子的大玩偶》是我跟王童、林清介，他們不願意三人合拍。小野就另找新人，即曾壯祥和萬仁，用的是黃春明的小說。因為我較有經驗，所以就用我們的team，攝影師是陳坤厚。故事讓他們先選，剩下的給我，然後我先拍，那時候一個導演一萬兩千呎底片，就這樣拍完啦。台灣新電影第一部是《光陰的故事》，同一時期我們也拍了《小畢的故事》。」一切均非事前計畫，沒人想到會掀起台灣新電影運動：「曾壯祥或萬仁拍時我會去幫忙，拍完之後主要是剪預告片，我知道預告片很重要，當時中國戲院正在上演《龍少爺》，預告片上了約一個月，因此《兒子的大玩偶》的票房非常好，新電影一下子變成主流，因為有個市場機能在，才能夠起得來。」

對於新電影的興衰，他是這樣看的：「新電影就像浪潮，來了又走，一批一批的，你能待在浪頭上，還是被捲回去，這是關鍵。新電影不是主流電影，但當時的片商不明白，把它當成主流，後來很多片子類型都滿像的，大都是台灣的成長經驗。比較特別的是，它和以前的電影有個區隔，它完全是反思台灣這塊土地上的成長經驗。但不能多，一多，觀眾就不想看了，後來還是沒了。」

### 風格丕變，局面翻新

但不管外界的變動如何，侯孝賢依然循著《風櫃來的人》時開創的新天地，繼續嘗試、探索。《風櫃》可謂他創作階段的割裂點，之前、之後，風格丕變，他開始思考形式、表達的問題，迥異於以往。《風櫃》、《冬冬》、《童年》等片，開啟他走上國際影壇之路。法國南特三州影展相繼頒給《風櫃》《冬冬》最佳影片，他也開始參加國際影展。第一次去南特：「是陳國富陪我去的，杜可風當時也坐火車從巴黎趕去。」《風櫃》在夏威夷影展放映時，觀眾看到打架場面，磚頭、鋤頭都來，反應很大：「我感覺很好玩，他們看我們一定是另一種角度。東南亞，台灣，另一個國度，配的又是『四季』，他們熟悉的音樂。我想對他們的衝擊一定很大。」

侯孝賢很早就意識到：「影展是西方人的場合，他們用他們的角度來看電影。影評人都來，但我感覺這跟我的電影毫不相干，電影在那個場合已成了另外一的事情了。」紐約、多倫多、鹿特丹、倫敦、柏林等影展，他陸續去過，《悲情城市》獲威尼斯金獅獎後，他便很少參加影展了：「去影展就是做宣傳、買賣影片。市場展最大的就是坎城，乾脆只去坎城。」

近年來好萊塢勢力擴張，導致歐洲三大影展逐漸修正導向，以往強勢的藝術開創性日漸被較為大眾化、軟性的訴求取代，雖然坎城影展的評論都說他的作品每有創新，但侯導知道，那個絕不會得獎：「去影展，是因為有日、歐投資，需要走這一趟。」

其實不論得不得獎，侯孝賢的電影在圈內早有一定評價，就連圈外受其影響而改變人生的觀眾亦不乏其人。前陣子侯導長期合作的攝影師李屏賓告我一則小故事，有位新加坡商界人士來台，得知他是《戀戀風塵》的攝影師，央託朋友介紹，希望能見上一面，沒想到一見面，這位仁兄就對著他深深一鞠躬：「謝謝你們拍出《戀戀風塵》，它改變了我的一生！」

說實在的，我也很感謝李屏賓告知我這則真人真事，它讓我想起當年遍尋費里尼、安東尼奧尼等人傑作時的心情，每個走過當年的觀眾，無不深深感謝導演們拍出好片，填補了人們內心深處的那片缺角。沒想到如今風水輪流轉，侯孝賢一如費里尼，《童年往事》、《戀戀風塵》等片在世界各地的許多角落裡，也正默默的安撫著人們的靈魂！



《戲夢人生》工作照  
(攝影 | 蔡正泰)

## 未來

對於外在的一切讚譽，如威尼斯影展金獅獎開創華語片新局面，如當選「京都建城一二〇〇年世界七賢」的聲譽……，侯孝賢的反應是：「那只是個形式，沒什麼。」

如今他關心的是華語片今後十年的發展：「要找出只有我們能拍的類型。」他還有許多想拍的東西，累積多年、涉獵極廣，使得他彈性更大：「只要有人出題目，我就來試試看。其實這樣也不錯，不必想那麼多，我只要把累積的東西叫出來，內容是被形式所呼喚出來的！」

## Part3 獨特的電影語言

東方是人與自然共處，總能看到環境。然而僅只「人融入環境」的取鏡方式，侯式電影美學並不能成調，許多導演華人導演都曾如此拍過，因為這是我們文化養成的一部份。但侯孝賢的電影不僅於此，他對「氛圍」的追求，對「真實感」的偏執，大量使用「長鏡頭」；對「延遲戲劇性」的實驗；並找出獨特的剪接方式。均顯示在選取畫面的時間點、空間感上，侯孝賢不但不同於蒙太奇式的電影構成，也逐漸建立起他獨特的電影語法。

一如日本名導小津安二郎，兩人都從自己的文化出發，找出自己喜歡的電影語言，作品都在在印證，東、西方因視角不同，而呈現出不同的時間、空間感及不同的藝術表達。但兩者又各有路數。

侯導說：「小津的電影語言是結構性的，但不是西方的結構及戲劇性元素，小津是用生活的元素、全知觀點的結構，將一個情境、一種心情娓娓道來，越說越多，最後整個出來。」

我不喜歡結構性，我喜歡的是人生活裡的某種氛圍、某種味道，每個獨立個體都有不同的味道，我從一個方向或我感覺的一個情緒裡去帶領他們做出來，然後再去剪裁。我是個尋找的過程，小津則在事先完全非常精準。……但我們的寫實底子是一樣的。」

侯孝賢的電影為了「捕捉真實、重組真實」而存在。當現實環境無法提供足夠條件時，因地制宜的變通結果，產生了「長鏡頭美學、真實片段的擷取、戲劇的延遲性」等基本手法，這些又是怎麼形成的？

### 長鏡頭美學

侯孝賢的「長鏡頭美學」，主要是為了解決問題；他要真實，不要假的演出，所以開始用非演員：「你不可能把攝影機杵在非演員面前，要他講哪句話，在短時間裡演出來，他們做不到。得給他們長時間，很自然的在那個空間裡活動。但這樣的空間安排，拍攝角度會受限，往往只能找到一個我喜歡的角度。」為了在有限的角度下捕捉到這塊空間裡的真實感：「你就要對角色在這個區塊裡的生活動線及生活細節非常清楚，掌握住時間、空間的準確度，你才能安排、調度演員們合乎這個生活軌跡，然後怎麼在這裡面去拍到你要的東西，拍出一種真實的氛圍。」

「以前我常喜歡拍吃飯，為什麼？因為選的都是中午他們餓的時候拍，菜都是熱的，湯都是熱的，他們絕對吃的表情、絕對自然。這時候再來調情感。我說，你吃的很悶。為什麼？因為上一場你有個什麼狀態、心裡情緒是什麼，吃飯是反射動作，他們容易做到。我就用他們



《咖啡時光》侯孝賢拍片  
現場（攝影 | 蔡正泰）

生活經驗的動作、拍遠鏡頭的方式來調節。即使拍近景，也用長鏡頭來吊。」

「我越拍就越覺得這個東西其實很難。因為你拍個近景，講完一句話，那個情感捏一捏就有了。這個不是，這個要準確，氛圍要對，稍一走錯，或哪裡不對，就都錯了。」

### 真實片段的擷取

侯孝賢喜歡：「真實氛圍裡的片段擷取，比較接近新寫實主義。當這個東西用得好的時候，每個人看了都會感覺不同。」其有如中國繪畫裡的「畫梅只取一枝」，整個（氛圍環境、舉止情緒）對了，選哪一段都對。其有如「時間」的「close up」，相對於生命的時間長河，擷取片段亦如「大特寫」。

這種大段省略的「跳接式剪接」概念之所以成立，立基即在於「電影不只是『framing』的，它不被鏡框限制，它會延伸出去。一如文學形式，深度是什麼？你如何測量它到底有沒有深度？你只能說，看完後，感覺它很有深度、很過癮。電影也一樣，它是有個表面，但所有的深度不在表面，深度是隱藏的。表面會呈現一些蛛絲馬跡，會呈現某些可意會但無法言傳、很複雜的一種感覺；每個人的感受、看到的完全不同，因為每個個體不同、經驗不同。當然它有個共通性，但共通性之外，它輻射出去的東西非常不同。」

侯孝賢與好萊塢的不同，即在於觀影感受的「求異」及「求同」。好萊塢追求的是觀影情緒的統一，侯導重視的則是觀影感受的不被統一。為什麼它不能有歧異性、獨立性及個別性的發展可能？

### 延遲的戲劇性

侯孝賢不喜歡按步就班地說：「而是狀態已經發生了，然後再來說。我不是拍戲劇發生的『當下』，而是拍『之前』或『之後』，在時間點上延遲、壓縮。我用的是氛圍與情境，是生活的寫實部份，但把戲劇性藏在底下；所以我不拍戲劇性的當下，它是藏在『後面』，在『事後』或『之前』；或當形式整個流動之際，它是在底下。」如此一來，在敘事次序上打破慣性的線性邏輯，呈現的是前後交疊、參差的複式排列；在觀影過程中出現反芻效果，往往看了後面、想起前面，產生心理上的相互激盪，以一種「發現」的樂趣、「委婉」的方式，帶領觀眾參與電影的推展，而非好萊塢式「明說」、「直接」的情緒帶入。

侯導也不知道為什麼自己喜歡這樣做：「我不喜歡直說，平日也常是事情說到一半，舉個例子，不直接說。我感覺到，表面是一回事，真正的東西是藏在底下的；形式與內容基本上是相反的。我們呈現一個形式，其實內容是隱藏的，隱藏的部份反而有個更大的張力，會透露一些東西。雖然看不清楚，但你會感受到那種張力。這種方式比較像東方人、尤其是中國人表達情感的方式。」

### 不停的調整

侯孝賢的現場能力很強：「我的現實感很強，很容易融入，所以有人形容我像咖啡的即溶顆粒。電影是我一輩子操作的一門工匠技藝，已有三十幾年了。它是個基本動作，碰到任何狀況，我都知道應變。我不是在完整的電影工業體系裡工作，完整的電影工業即商業電影、明星制度，成本大，配備完整，由各個部門合作，所有細節要清楚，每耽誤一個流程，增加的成本很嚇人，所以要照著藍圖，精準的去做。」

「我拍片一直不在這個範圍裡，我的成本比較小，大多拍寫實電影，所以我的創作空間比較大，哪怕有明星，他們也只是還原到人的個體，我有我的看法與角度。」

「對我來說，電影拍攝之前思考的種種，都要經過實體的落實與修正。所謂實體，即需要什麼樣的場景、找到什麼樣的演員。根據這些實體，你原先的想像開始發生變化，開始調整，或落實，或修改。調整，不只在與實體接觸時，甚至延伸到實際拍攝當中，因為每個人不見得每天都那麼準確，所以你要時時調整。」

「它永遠讓你明白，拍這種電影是，你有些具體的想法，也有個範圍，劇本就是个範圍，也有個故事，但基本上，它為『拍完了』而拍，結果是尋找出來的；也就是，電影是『拍出來的』。它不同於希區考克，事先計畫好每個畫面多長；亦非小津安二郎，計算出每個鏡頭多長、需多少底片。我是現場拍，第一場拍下來不見得好，會再拍。再拍時，我會調整，工作人員也會調整。基本上它不是規格式的做法，它永遠有個空間，需要你集中注意力去解決；它是活的，你得動腦；它不制式，你要往不同的領域挑戰。」

## 不喜歡重複

侯孝賢不喜歡重複：「做完後感覺不新鮮了，不新鮮，就沒意思了。搞創作，原地踏步是不行的，除非你找到一個喜歡的類型。像小津，找到一個形式後，他就在這個形式裡一直去雕琢他的感受與內容，不再管形式，因為形式已經固定了。那我不是，除了內容之外，各種形式我都想嘗試，看看會有什麼變化。」從《好男好女》起，我開始找尋新形式，想改變自己，每次都面臨新挑戰。

《最好的時光》拍完後，他又變了：「我不想再玩形式了，想換一下，以內容為主，……我會往這方面調整。我覺得要拍戲劇性的東西，演員的能力要很強、結構要非常完整，還是寫實的底子，可是演員得精粹到某個程度，才可能拍到戲劇性的東西。當然也可用生活形式來表達戲劇性，基本上也沒問題，但會和以前的方式不同。」

## 「直覺、自覺」的反省與跨越

侯孝賢直覺之強、之準，令人驚訝，這也是他「原創力」的來源：「年輕時，直覺很強，注意力集中，focus很清楚、很準確；所有技術似乎不必思考便化為直覺，揮灑自如，直取目標。當你年紀大了以後，技術很好，但就是會失手。因為知道太多細節、太多事情、知道人事之複雜，注意力分散了，譬如你對美術或寫實……的要求，都成為干擾，減弱了表達能量。當你累積所有能量一起來到一個高度之後，便進入了高原期。你開始自覺，知其所以然，如此一來反而難，而且這時候你的要求、眼光也不一樣了。但這個過程一定要過，因為你不可能永遠停留在直覺上，不斷重複，會耗盡你的動力和能量。」是該反璞歸真了：「基本上就像人的食物（口味）一樣，你永遠會回到小時候最喜歡吃的東西，尤其年齡大了以後。」

從直覺到自覺、再回歸直覺，這個過程並非一朝一夕、一蹴可及：「它不是由此階段直接跳入彼階段，今天直覺、明天自覺；它是一個緩慢、反覆、漸進與融合的過程。今天感覺到什麼，過陣子又感受到哪些，也可能忘了，下回拍片，又感覺到什麼，如此日積月累而成。因為所有事情的反射都會回歸到你本身，這是一個長時間的轉變過程。」

而不斷的思辯、創新、跨越，成就了今日侯孝賢之所以為侯孝賢！

註1：如《戀戀風塵》便當事件。我們看到阿遠在鐵軌旁打翻便當，但我們不知是誰的便當。之後老闆娘的兒子在校園餓昏被老師送回家來。此時方知原來便當屬於老闆的小孩，阿遠因為去接阿雲，所以沒去送便當，老闆兒子才會餓昏。

註2：朱天文，《雲塊剪接法》「戲夢人生」，麥田出版社，P.53

---

本文作者／張靚蓓 美國喬治亞大學視聽傳播碩士。曾任中國時報主任記者，現專事寫作。作品有：《不見不散——蔡明亮與李康生》（著，二〇〇四）、《夢想的定格——十位躍上世界影壇的華人導演》（著，二〇〇四）、《電影手札》（著，二〇〇二）、《十年一覺電影夢》李安傳記（編·著，二〇〇二）。並任紀錄片《無米樂》媒體總監（二〇〇五）、《全景映像季：生命／梅子的滋味／部落之音／天下第一家》媒體總監（二〇〇四），策劃行銷影片。

---

# 作品賞析

## 《風櫃來的人》

《風櫃來的人》乃侯孝賢風格丕變之作，片中透顯的詩意，令人回味。《風櫃》開啟了其藝術探索之路，也開始建構起他個人的影像語言，不僅是「說什麼」，還想「怎麼說」。

《沈從文自傳》觸發他早年積累的文化養分，他首次從鏡頭裡選取一種保持距離的「俯視角度」，觀看當下的時代。該片敘述三個從澎湖鄉間來到高雄工作的年輕人，面對茫茫大海與茫茫人生，精力旺盛的盲撞顯得荒唐；未來的生活毫無保障，不論是當兵、愛情或生存，都充滿著不確定性；即使有所自覺，也無能為力，少年好似困獸，在茫然與壓力的牢籠中掙扎。《風櫃》裡既有自身的青春回憶，也有代代不變的少年心情。本片獲南特影展「最佳影片」，侯孝賢的電影開始在國際影展上受到注意。

## 《童年往事》

侯孝賢以自傳的方式，哀而不傷的筆觸，通過一個少年的成長，寫實鮮活的道出外省人第二代在台的生活風貌，細膩的呈現老中青三代對這塊土地的不同情懷，老一代揮之不去的鄉愁，中年人的抑鬱與絕望，下一代自然生動的融入環境（如台灣意識的成長），顯現大環境的遷徙對人們所造成的影響。自發性的長鏡頭美學在這部電影裡與內容相配得宜。全片多處看似信手拈來，實則氣韻生動。《童年往事》的特殊記憶屬於侯孝賢，也屬於一個時代。在影像流動中，侯孝賢的旁白更讓我們體會自我與大環境對話後的成長，這份對生命的觀察與體驗，跨越時空，在世界各地引起共鳴。本片獲柏林影展國際影評人「費比西」獎、鹿特丹影展「最佳影片」。



《戀戀風塵》劇照（攝影 | 劉振祥）

### 《戀戀風塵》

《戀戀風塵》裡，導演侯孝賢在鏡頭語言上更加精練。阿雲和阿遠是從山城來到台北打拼的一對小情侶，面對城鄉差距的衝擊，純純的愛起了變化。小人物在都市裡求生存的辛酸與壓迫，歷歷在目。故事簡單，人物平凡，阿遠內心縱有強烈的壓抑叛逆與掙扎悲慟，但導演以節制、富距離感的詩意畫面，呈現平靜裡潛藏的洶湧（如阿雲的情變）。缺憾還諸天地的胸懷，使得最後一幕成為經典。阿遠經歷風浪之後退伍返鄉，和阿公在菜園裡閒話天氣和收成；接著，長鏡頭帶向寧靜的山城闊海；縹雲幾片，來了又去；山雨欲來，卻風平浪靜。

片中阿遠當兵期間與大陸難民在金門的第一類接觸，已顯示侯孝賢對歷史的興趣。歷史，將成為主角，不再只是背景。

本片獲南特影展「最佳影片」「最佳導演」「最佳攝影」（李屏賓）。

### 《悲情城市》

侯孝賢、《悲情城市》、威尼斯影展金獅獎、一九八九年九月十五日，已經是個必然連結。因為那一刻，侯孝賢為華語片開創新局，因為《悲情城市》是台灣電影第一部在國際四大影展中掄元之作。但侯孝賢則說：「得獎是個意外。那時候我還沒剪完，先看試片，一票人都在場，看完掉頭就走，只撂下一句，他媽的，一個爛片。」乍聽他提及往事，居然不是當年勇，我先是一愣，心想，真是個好樣的，大概也只有自信、豪氣如侯導，才敢如此嚴厲的自批。



《戲夢人生》劇照

問他為什麼：「坦白講，那時候資源不足，我自己感覺沒做到最好，就感覺不是很爽啦！可能是些細節罷，後來很自然的去參展，沒想到就得獎了。」

《悲情城市》乃侯孝賢首部跳脫自身經驗、敘述當代歷史的作品；該片也為他在電影史上創造了新的歷史。「爛泥地裡開出最美麗的花朵。」是他的得獎感言。片中的形式（長鏡頭美學、段落化結構、跳接式剪接、聲音的暗喻／剪接／連場運用等）與內容（國府遷台、二二八事件等），一再成為學界、評論界探討的焦點。

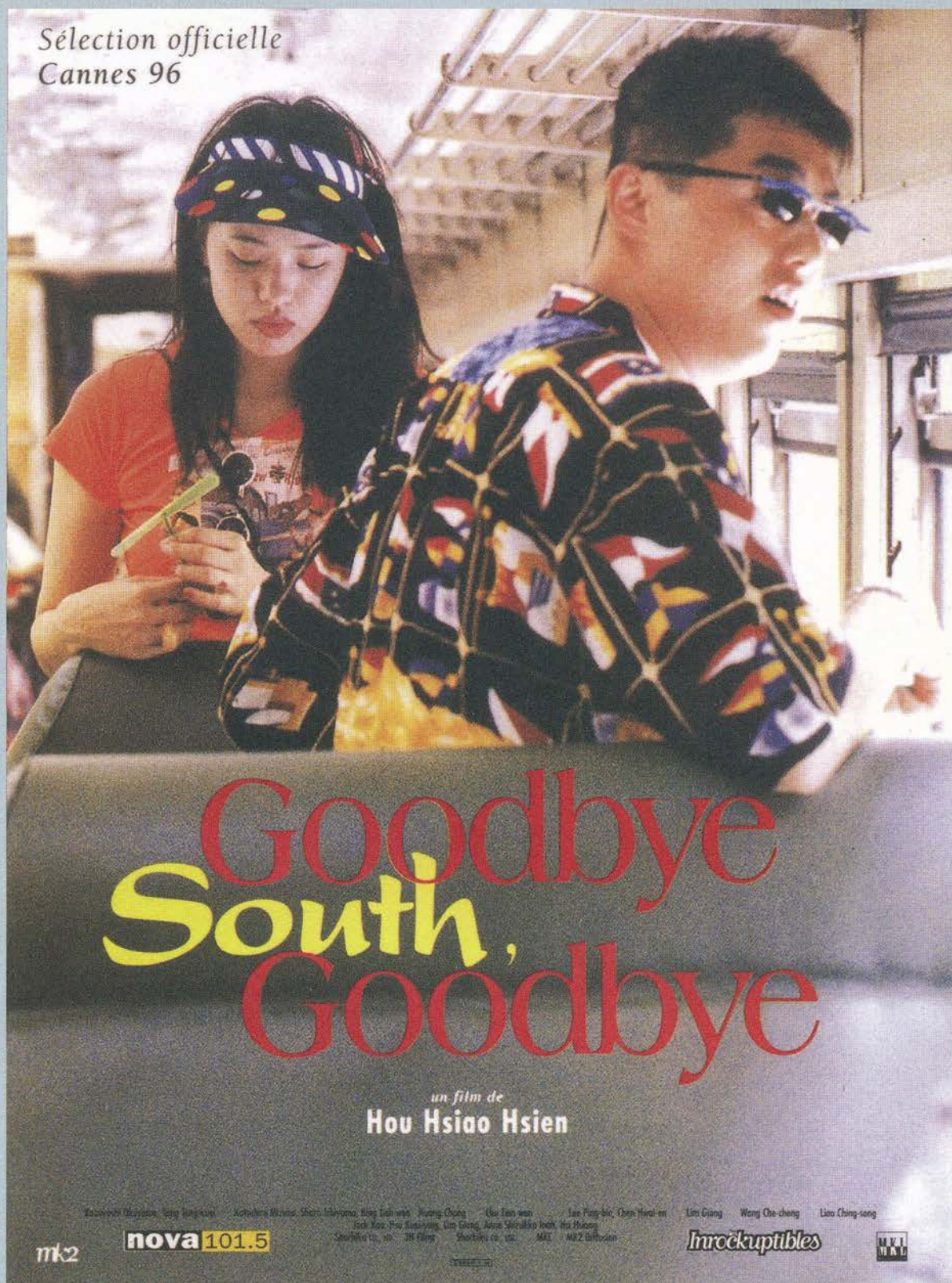
該片獲第四十六屆威尼斯影展金獅獎。

### 《戲夢人生》

這是侯孝賢至今「形式」與「內容」結合最佳之作。以布袋戲大師李天祿的一生來反映台灣的時代變遷，從一八九五年中日簽定馬關條約、台灣割讓給日本開始之後的五十年說起。

戲演了一輩子的李天祿，「說」的精彩，他「說」的方式，也成了《戲夢人生》的表達形式。以其回憶的片段為內容，自由的跳接組合，全看個人的生命節奏、情調走到哪裡，哪裡便成為重點。外界的大事、秩序，不一定與李天祿的世界吻合，銀幕真實與現實真實對比交錯下乍顯的縫隙，讓觀眾得窺官方、民間的觀點差異。在記憶的世界裡，時間總是自由狀態，得隨心安排次序，不再是現實裡的「明天永遠不會是今天」。「延遲的戲劇性、長鏡頭美學、畫外音與影像雙線呈現不同訊息所開展的多層次空間，片段的擷取」等手法靈活交錯運用，一生化為兩小時，並不嫌少。就在影像流動裡，綿密交織出時代變遷裡的人之浮沈。

本片獲第四十六屆坎城影展「評審團獎」。



《南國再見南國》海報

### 《南國再見，南國》

侯孝賢擺脫古早的節奏、氛圍，跳入現代的成功之作，亦為他青春記事的延續。南下火車直直開、林強震天價響的台灣搖滾揭開序幕。小高、阿扁與小麻花騎著重型機車在南台灣的山野裡狂飆，過了一彎又一彎、總不結束的放肆，大概也只有山林包容；回到人間，吃人的白道、黑道，不夠陰狠的小高與阿扁，都不夠混。

一場黑道、白道、議員搓圓籽的和解戲，十分入味，難怪《教父》導演科波拉非常欣賞本



左上圖 | 片，導演阿薩亞斯看了二十幾遍還不夠，江湖豪氣下暗藏的層層算計與交易，的確精彩；  
《海上花》 親情、友情，都有個價位。  
劇照

左下圖 | 拍攝時，侯導考驗自己的現場能力，即興演出。有些情感他以為沒拍到，其實拍到了，  
《最好的時 拍到的是另一種更真實的東西：「攝影機很厲害，它不動情感的幫你記下來。」及至剪接  
光》劇照 時，豁然開朗，一個禮拜，啪啪啪的就剪出來了。爾虞我詐與山林之美，侯孝賢生命中兩  
個重要底蘊，再次展現光彩。尤其結尾獲釋後開夜車北上的兩人，一頭撞進晨光鳥鳴的田  
野中，自我毀滅的樂聲鋪天蓋地吼了開來，這對失根浪人組的明天，又會是個什麼局面？  
本片入圍坎城影展競賽項目。

### 《海上花》

當雙玉逼著五少爺喫下生鴉片殉情不成，王老爺在小紅和蕙貞間苦尋愛情未果……。這個十九世紀上海英租界的高級妓院——長三書寓，正上演著永恆的男女情愛故事。只是那兒的時間走得忒慢，光線低調得暗澹，一如人心慾望的不敢張揚。張愛玲說，那裡的男人順從的是女人的規則。所以，真正擺弄生活的是女人們：翠鳳贖身硬是不要羅老爺幫貼，因為不想肥了老鴇，她盤算著自立門戶再找羅老爺金援；小紅和蕙貞為了王老爺互別苗頭，一旦佔了上風，卻又姘上別的男人。人們來來去去，時光在飯局和鴉片抽吸中流逝。美人華衣，生活細瑣。幾年過去了，有人還是進同樣的門，聊同樣話題。煙霧迷漫中，卻透著些許苦澀滋味……。侯孝賢首次全面探觸女性世界，成績斐然。本片入圍坎城影展競賽項目。

### 《最好的時光》

「生命中有許多吉光片羽，無從名之，難以歸類，也不能構成什麼重要的意義，但它們就是在我心中縈繞不去，……這些東西在那裡太久了，變成像是我欠的，必須償還，於是我只得把它們拍出來。我稱它們是，最好的時光。最好，不是因為最好所以我們眷念不已，而是倒過來，是因為永遠失落了，我們只能用還懷念召喚它們，所以才成為最好。」侯孝賢如是說。

一九一一、一九六六、二〇〇五，三個年代，三種氛圍；撞球小姐與兵役少年、藝旦與文人編輯、少女（早產兒）與她的男友女友；三對男女（女女），三段情緣。感情的事，永遠說不準。它總是劈頭闖來，不挑時間地點。它總是理直氣壯，人們對它既盼望，又怕失去！

侯導小試牛刀，三個短篇，既可單獨成章，亦能組合成文。感情，這個千古傳唱、永不止歇的渴望，輪番上陣，串起三段人間情，細膩處最見功力。本打算在形式上嘗試詩之結構「賦、比、興」的侯導發現，三段不同的時空，只能是一個「比」：「只能對比，也不錯。」第二段以「默片」呈現，反而留下無限想像空間，也再次印證了一句老話「限制反而是自由」。

本片入圍坎城影展競賽項目；亞洲電影節開幕片；釜山影展開幕片；紐約影展、多倫多影展等。

# 創作紀事

1 9 4 7

四月八日生於廣東梅縣。

同年六月父親侯芳明就任台中市市長秘書，同年八月侯父將妻兒接至台灣，侯孝賢僅四個月大。約一、兩年後全家移居花蓮，侯父擔任花蓮市長秘書。之後侯父在台北上班，擔任教育部督學，全家定居新竹，侯父新竹、台北兩地往返。

1 9 5 3

因侯父氣喘之故，全家遷居鳳山。侯父擔任高雄縣政府合作社主任。

侯孝賢入「鳳山國小」就讀，後轉學至「曹公國小」。

1 9 5 9

畢業於鳳山「曹公國小」。入「鳳山中學」就讀。

1 9 6 0

父親侯芳明因肺病過世。

1 9 6 3

入「鳳山高中」就讀。

1 9 6 5

母親張淑清因喉癌過世。

1 9 6 7

二月服役。

1 9 6 9

退伍。

同年以第一志願入國立藝專電影科（現改制為國立台灣藝術大學）就讀。

1 9 7 2

自國立藝專電影科畢業。擔任電子計算機推銷員等工作。

- 1 9 7 3 擔任李行導演《心有千千結》場記，正式入行。
- 1 9 7 4 擔任邱剛健《雙龍谷》場記。
- 1 9 7 5 擔任徐進良《雲深不之處》、李融之《近水樓台》、賴成英《桃花女鬥周公》等片副導；並開始編寫電影劇本，《桃花女鬥周公》為其第一部劇本。
- 1 9 7 8 《煙波江上》（編劇）。  
開始與陳坤厚搭檔，為其編劇；陳坤厚則成為侯孝賢之後近十年的攝影師（合作《就是溜溜的她》、《風兒踢踏踩》、《我踏浪而來》、《天涼好個秋》、《俏如彩蝶飛飛飛》等片）。
- 1 9 7 9 《秋蓮》（編劇）。  
擔任李行《早安台北》編劇、副導。  
以《早安台北》入圍第十七屆金馬獎「最佳劇情片改編劇本」（侯孝賢）。
- 1 9 8 0 《天涼好個秋》、《我踏浪而來》（編劇）。  
《就是溜溜的她》（編劇、導演），首度擔任導演。
- 1 9 8 1 《風兒踢踏踩》（編劇、導演）；《蹦蹦一串心》（編劇）。  
文藝愛情片出現新轉型，即陳坤厚／侯孝賢的都市愛情喜劇：《就是溜溜的她》、《蹦蹦一串心》等，男女戀愛關係較為踏實，實景亦由別墅、餐廳遷至台北街頭。
- 1 9 8 2 《在那河邊青草青》（編劇、導演）；《俏如彩蝶飛飛飛》（編劇）。  
以《在那河畔青草青》入圍第十九屆金馬獎「最佳劇情片」、「最佳導演」。  
同年台灣新電影由《光陰的故事》正式展開。
- 1 9 8 3 《小畢的故事》《油麻菜籽》（編劇）；《兒子的大玩偶》（編劇、導演）、  
《風櫃來的人》（導演）。  
以《小畢的故事》異軍突起，票房與影評皆佳，該片與陳坤厚共同籌資和中影合拍；並以該片獲第二十屆金馬獎「最佳改編劇本」（朱天文、丁亞民、許淑真、侯孝賢）。《風櫃來的人》獲得法國南特三洲影展「最佳影片」。  
臺灣新電影轉捩的一年，中影總經理明驥推動小成本的年輕導演電影，如《兒子的大玩偶》、《海灘的一天》，為新導演打下基礎。但《兒子的大玩偶》發生削蘋果事件，新聞局通過，卻遭黑函檢舉，並遭文工會與中影修剪內容。

- 1 9 8 4 《冬冬的假期》（編劇、導演）。  
新導演士氣低落，《冬冬的假期》票房失利。  
《風櫃來的人》入圍第二十一屆金馬獎「最佳劇情片」及「最佳導演」；同年以《油麻菜籽》（廖輝英、侯孝賢）獲金馬獎「最佳改編劇本」。
- 1 9 8 5 《童年往事》（編劇、導演）；《最想念的季節》（編劇）、《青梅竹馬》（編劇、演出）。  
侯孝賢以《童年往事》入圍第二十二屆金馬獎「最佳劇情片」、「最佳導演」，獲金馬獎「最佳原著劇本」（朱天文、侯孝賢）、「最佳女配角」（唐如韞）。但在金馬獎評審中，兩派評審對《童年往事》等「新電影」發生激辯，出現「擁侯」、「倒侯」派之說，並引發評論界正反兩面爭議。  
《冬冬的假期》獲得法國南特三洲影展「最佳影片」。第三十屆亞太影展「最佳導演」。盧卡諾影展「特別推薦獎」。法國南特影展「最佳影片」、國際影評人「費比西獎」。
- 1 9 8 6 《戀戀風塵》；《福德正神》（演出）。  
《童年往事》獲柏林影展「國際影評人費比西獎」。第三十一屆亞太影展「評審委員特別獎」。
- 1 9 8 7 《尼羅河女兒》獲義大利都靈影展「評審委員特別獎」，第二十四屆金馬獎「最佳原著音樂」（張弘毅）。  
《童年往事》獲夏威夷影展「評審團獎」，荷蘭鹿特丹國際影展「非歐非美最佳影片」。  
《戀戀風塵》獲法國南特影展「最佳導演」、「最佳攝影」（李屏賓）、「最佳音樂」（陳明章）。  
與支持新電影的工作者、影評人、文化界人士聯名連署「中華民國七十六年電影宣言」，刊登於一月二十六日的《中國時報》人間副刊，宣言指出新電影為不同於商業電影的另一種電影，部分傳媒、政策單位及評論家對新電影的發展不利，主張應積極支持電影文化。
- 1 9 8 8 年初參與黃建業、焦雄屏所成立的「台灣電影文化協會」，希望能藉由此協會去年的電影宣言落實，實踐宣言的精神，但最後協會無疾而終。
- 1 9 8 8 《悲情城市》獲第四十六屆威尼斯影展「最佳影片金獅獎」；入圍第二十六屆金馬獎「最佳劇情片」，獲「最佳導演」、「最佳男主角」（陳松勇）。  
獲中華民國導演協會首屆傑出導演。  
侯孝賢執導的《悲情城市》在解嚴後首次將二二八事件搬上大銀

- 幕，並 得威尼斯影展金獅獎，將臺灣電影正式推上國際影壇。該片獲獎後，旋回台灣上映，創下當年國片賣座最高紀錄七千萬元；並參加奧斯卡金像獎外語片競賽。
- 成立「城市電影工作室」。
- 1 9 9 2 《少年廿，安啦！》（監製）、徐小明導，該片四月至日本製作杜比音效，為國片聲音品質達到國際水準踏出第一步。
- 1 9 9 3 《大紅燈籠高高掛》（製片）、張藝謀導。
- 《戲夢人生》。
- 《只要為你活一天》（監製）、陳國富導。
- 《戲夢人生》獲法國坎城影展「評審團獎」，第三十屆金馬獎「最佳攝影」（李屏賓）、「最佳造型設計」（阮佩芸、張光慧）、「最佳錄音」（杜篤之）。
- 1 9 9 4 《活著》（監製）、張藝謀導。
- 侯孝賢獲「京都建都一二〇〇年世界七賢榮耀」，赴京都發表演說。
- 1 9 9 5 《好男好女》獲第三十二屆金馬獎「最佳導演」、「最佳改編劇本」（朱天文）、「最佳錄音」（杜篤之）。
- 獲夏威夷影展「最佳影片」。新加坡國際影展「特別成就獎」、「國際影評人費比西獎」。亞太影展「最佳導演」、「最佳美術指導」（黃文英、盧明進、何獻科）。長春電影節「最佳華語故事片」、「最佳導演」、「最佳編劇」（朱天文）。
- 1 9 9 6 《南國再見，南國》入圍坎城影展「競賽項目」，獲第三十三屆金馬獎「最佳電影歌曲」（林強）。
- 1 9 9 7 奧立維耶·阿薩亞斯執導《侯孝賢畫像》（徐小明出品）紀錄片，記錄侯賢之創作歷程。
- 1 9 9 8 《海上花》入圍坎城影展「競賽項目」；入圍第三十五屆金馬獎「最佳劇情片」、「最佳導演」，獲「評審團大獎」、「最佳美術設計」（黃文英、曹智偉）。獲第四十三屆亞太影展「最佳導演」、「最佳藝術指導」（黃文英、曹智偉）。
- 2 0 0 0 《命帶追逐》（監製），蕭雅全導。
- 侯孝賢創立的「戲弄電影網」開站，初步將推出最具網路特色的互動式電影，以帶動網友參與創作的風氣。以電影廣告拍攝製作國內外電影發行及短片經紀代理等業務為主，整合影視相關資源，成為創作者與觀賞者之間的交流空間。
- 2 0 0 1 《千禧曼波》獲第五十四屆坎城影展「高等技術獎」（杜篤之）；芝加哥影展「銀雨果獎」，比利時根特影展「最佳導演」；獲第三十八屆金馬獎「最佳攝影」（李屏賓）、「最佳音效」（杜篤

2 0 0 2

之)、「最佳原創電影音樂」(林強、黃凱宇)。

成立「台灣電影文化協會」。

侯孝賢與當代重要電影工作者及電影相關人士為促進影像藝術文化交流、整合影像創作資源為目的，成立該會，將定期舉辦電影相關教育訓練及活動，培育影像創作人才，透過影像持續推展文化與教育活動。

十一月，侯孝賢以「台灣電影協會」理事長的身分，接受台北市文化局委託，打造前美國大使官邸成為「台北之家——光點台北」電影文化空間。

2 0 0 4

《珈琲時光》入圍威尼斯影展「競賽單元」；獲釜山影展「亞洲電影人獎」。

2 0 0 5

《最好的時光》入圍坎城影展「競賽單元」；「釜山影展」開幕片。

註：侯孝賢執導電影之中英文對照表。

《就是溜溜的她》Cute Girls／一九八〇；

《風兒踢踏踩》Cheerful Wind／一九八一；

《在那河畔青草青》Green，Green Grass of Home／一九八二；

《兒子的大玩偶》The Sandwich Man／一九八三；

《風櫃來的人》The Boys from Fengkuei／一九八三；

《冬冬的假期》A Summer at Grandpas／一九八四；

《童年往事》A Time to Live，A Time to Die／一九八五；

《戀戀風塵》Dust in The Wind／一九八六；

《尼羅河女兒》Daughter of The Nile／一九八七；

《悲情城市》A City of Sadness／一九八九；

《戲夢人生》The Puppetmaster／一九九三；

《好男好女》Good Men，Good Women／一九九五；

《南國再見，南國》Goodbye South，Goodbye／一九九六；

《海上花》Flowers of Shanghai／一九九八；

《千禧曼波》Millennium Mambo／二〇〇一；

《咖啡時光》Coffee jikou／二〇〇四；

《最好的時光》The Best of Our Times／二〇〇五。

# 文學



# 鄭清文

## 得獎理由

1、鄭清文自一九五八年發表第一篇小說，持續創作近五十年。作品包括短篇小說（兩百六十餘篇）、長篇小說（三部）、兼及童話創作（三部）及文學評論，是一位具有強烈社會意識，堅持鄉土關懷的作家。

2、他的作品常鼓勵人在困境中的奮鬥，高揚生命的普世價值；剖析人性，細膩幽微、蘊藉深刻，深合清淡悠遠的藝術理想。

3、一九九九年英譯作品《三腳馬》由美國哥倫比亞大學出版，榮獲美國「桐山環太平洋（Kiryama Pacific Rim Book Prize）書卷獎」，《紐約時報》、《聖地牙哥聯合論壇報》等皆有專題書評。

## 得獎感言

得獎是一件美好的事。

我曾說過，得獎就像餐桌上多了一多花。餐桌上有花，自然是一件美好的事。

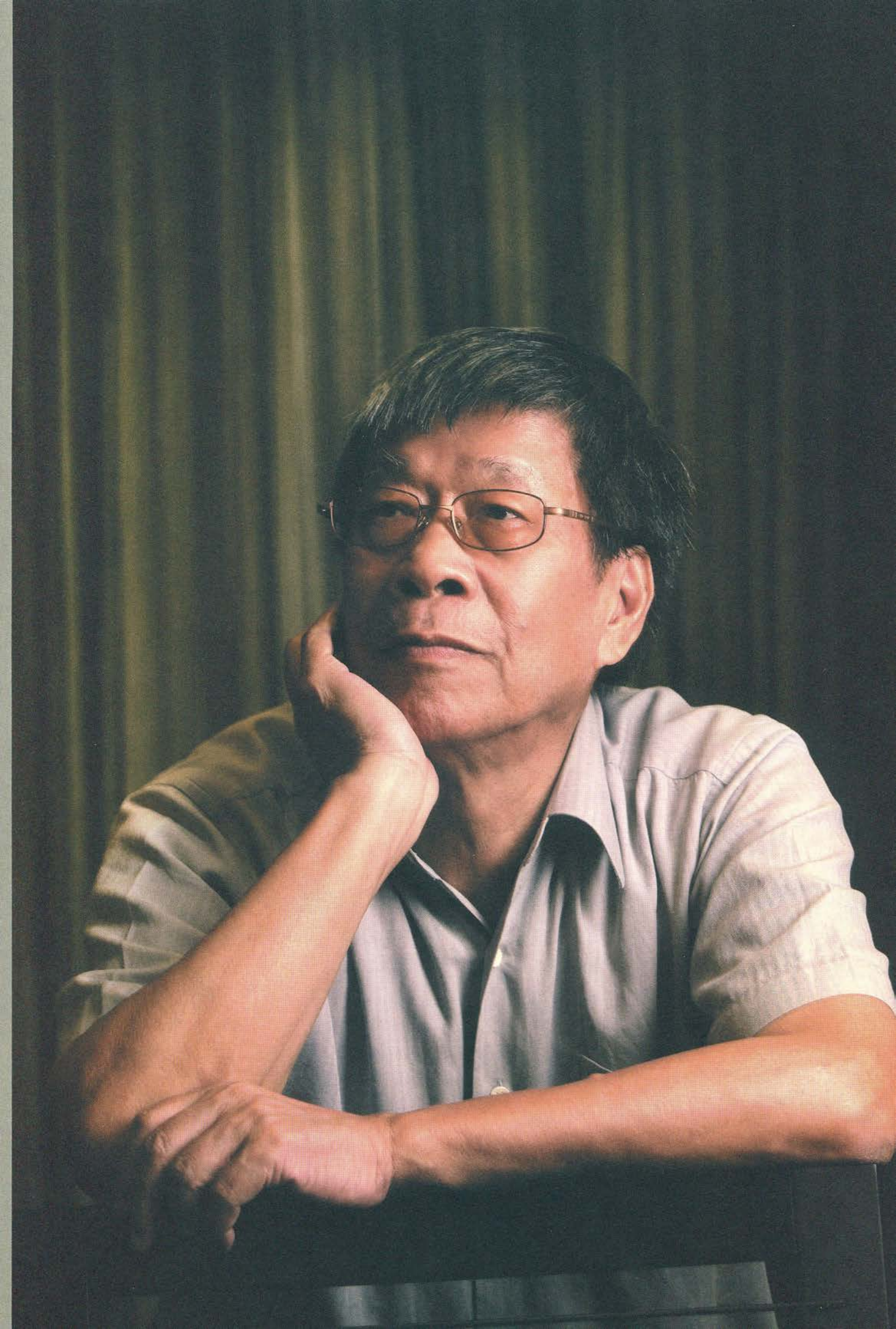
很多獎，得獎都有一些必然和偶然。這個獎也不例外。這個獎，不是給我個人，是給我的作品。我感謝我成長的土地，它提供我豐富的養份，使我的文學得以成長。

我的文學，是屬於台灣的。我的作品，只是台灣文學大河中的一點水。大河從很遠的地方流過來，也流向很遠的地方。

台灣，過去、現在和未來，不斷有人在大河中注入文學的水。

台灣文學寫台灣。台灣文學將更茁壯，將永續長流。

感謝台灣。



# 藝術家素描

文 | 許素蘭 圖片提供 | 鄭清文、許素蘭

## 兩個故鄉兩個童年

鄭清文，筆名「莊園」、「谷巴」、「谷嵐」；一九三二年生於日據時代新竹州桃園郡水汴頭，即今桃園市永安北路（舊稱「中埔仔」，簡稱「埔仔」），一個農村家庭裡，生父李遂田，生母楊柔。

埔仔位於桃園台地，村落所在形同谷地，以生產稻米為主，村中散見龍眼樹、荔枝樹、相思樹……，房子附近、田路間，則栽種竹子做成「竹圍」或「竹埕」，以防霜擋風；舊時只有一條小路通往桃園鎮上，村民勤勞、節儉、善良，是典型保守、幾近封閉的農村聚落。

鄭清文出生排行第七，之前有四個哥哥、二個姊姊。鄭清文還在母親肚子的時候，住在新莊開木器店的舅舅——鄭阿財與舅母官金蓮，因結婚多年始終沒有子嗣，便向鄭清文的母親「註文」——如果生下來的是男孩，希望能過繼給他們當養子。

後來，果然生了鄭清文。然而，「公媽疼大孫，父母疼兒子」，鄭清文的母親實在捨不得將兒子送給自己的弟弟，遲遲不肯履行約定。

直到週歲，鄭清文纏足的外媽（後來變成內媽），才半搶半抱地，從桃園揹著鄭清文，走了四、五個鐘頭的路，將鄭清文揹到新莊舅舅家。

從此，鄭清文成為舅舅的養子，改姓鄭。

長大以後，鄭清文口中的「父親」，稱的即是舅舅，「母親」即為舅母；桃園生家的父、母親，則稱「生父」、「生母」。

不同於埔仔的純樸、寧靜，舊屬台北州新莊郡新莊街的「新莊」（今新莊市），曾經是

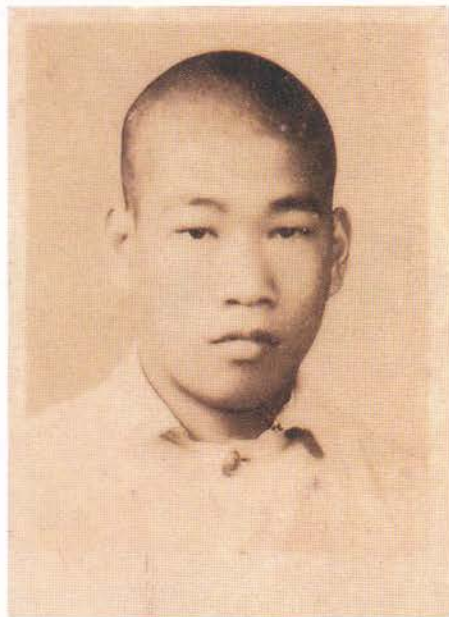
「一府、二鹿、三新莊」、船隻來往、貨物集散繁忙的港市。流經新莊的淡水河河段淤淺、河港商機喪失後，新莊仍然存有打鐵、木器、糕餅、豆腐……等小製造業而成為半工半商的城鎮。

雖是過繼成為舅舅的養子，但是，鄭清文與桃園生家的往來還是很密切；小學時代，每到寒暑假，鄭清文回桃園更是一住就一、二十天。而逢年過節，難得殺雞，生母會特意留下雞腿，放在鹽甕裡醃存，等鄭清文回去再溫給他吃。鄭清文在〈檳榔城〉裡，曾寫道：「鄉下人的這種做法，雞腿是留給年紀最小的人吃的。」（《鄭清文短篇小說全集》卷三，p.166）雞腿的記憶，多少帶有母愛的象徵。

埔仔生家種有荔枝樹，每到荔枝成熟，鄭清文的生母總會在樹上留下一些荔枝讓鄭清文回去摘，若等不及鄭清文回去，生母也會想辦法保存一些荔枝，等鄭清文回去吃。鄭清文有一篇「少年小說」，題名：〈荔枝樹〉，內容描述兩戶人家因為荔枝樹而衍生恩怨的故事。鄭清文特意以「荔枝樹」為題材，而不選擇其他果樹，或許多少帶有懷念童年的意味吧！

直到現在，荔枝在鄭清文心中仍存有某種情感意義。

生母在鄭清文十二歲時過世。



由於經常往返桃園、新莊兩地，鄭清文的童、少年生活因而交織著農村與城鎮的雙重影像，既熟悉新莊半工半商的城鎮生活樣態，也清楚桃園鄉下的農事與自然景觀，流經新莊的淡水河，更是鄭清文童年快樂的泉源。而取成長地「新莊」與出生地「桃園」地名尾字連綴而成的筆名「莊園」，除了字面具有「農村、農莊」的意思之外，不也是連結兩個故鄉、兩個童年的暗示嗎？

一九四八年，就讀台北商業職業學校時攝。

童年經驗與故鄉印象，日後更成為鄭清文小說創作的場景與材料，例如：〈水上組曲〉之以淡水河為背景，生動、細膩地刻寫淡水河不同時候、不同河段，或急或緩的水流；以新莊街路為場景的〈最後的紳士〉、〈圓仔湯〉、〈門檻〉、〈三腳馬〉、〈睇〉……等，則分別拼繪了包括慈佑宮、關帝廟、街役場、公會堂、屠宰場、海山頭……等鎮民活動場域。另外，鎮上傳統行業，如木器店、打鐵店……等，從產品製造過程到行業興衰流變……等，在小說中也都有詳實的描寫。而以農村為背景的作品，如〈髮〉、〈秋夜〉、〈故事〉、〈相思子花〉……等，則會出現死牛埤、後壁溝、土地公崁、王公廟……等埔仔的場景。

一九三九年，鄭清文入學「新莊公學校」（一九四一年左右改稱「新莊東國民學校」，即今「新莊國民小學」。），開始接受「日本教育」。

表面看來，鄭清文的家庭環境似乎沒有蘊育作家的條件——誠如鄭清文所說：「父親對我讀書，只做了一件事，就是帶我去上學，把我交給老師。」（《鄭清文短篇小說全集》別卷，p.4），未受學校教育的父母親（父親粗識文字，但不多），不知道如何鼓勵、督促小



孩讀書，更不知如何規劃、栽培小孩成為作家。然而，越過時間的長河，重新回溯鄭清文童、少年的成長環境，對照後來所寫小說的內容題材、時空背景，卻可以看出：埔仔與新莊（包括淡水河）——一農一商、一靜一動、一向內一向外……兩種不同自然景觀、不同生活內容、行為模式……的文化衝擊與土地情感，似乎在童少年時代，即已不知不覺地，在鄭清文感覺敏銳、富於知性思考的心靈世界，埋下終將萌芽、抽枝開花的作家種籽。

一九四五年，台灣日據時期最後一年，鄭清文考上五年制私立台北國民中學（戰後改為市立大同中學，分初、高中兩部，各三年制），開始從新莊到台北的通學生涯。

此時已是戰爭末期，戰況非常激烈，台北也經常遭受空襲，學校因此常常停課，學生甚至還被海軍徵用幫忙各種工事。當時，鄭清文即被徵調到士林火車站，用輕便車把木材推到植物試驗所（即蔣家時代士林總統官邸），而在那裡聽到天皇「玉音放送」——日本無條件投降的消息。

鄭清文的第一張照片，拍攝時間約在一九四三年左右，拍攝地點為桃園生家，前排坐者，右為生父李遂田，左為生母楊柔；後排左一赤腳者為鄭清文。

## 在寫作中尋找自己尋找人生

戰爭結束，日本人隨即離開台灣，結束長達五十年的殖民統治；不久，國民政府來台接收，鄭清文也和當時許多台灣人一樣，開始學習中文。

一九四八年，鄭清文初中畢業；同年考進台北商職高商部。一九五一年，北商畢業。之後，參加就業考試，錄取分發華南銀行台北城內分行上班。

「華銀」是鄭清文第一個工作的地方，也是唯一工作過的地方——直到一九九八年一月退休，鄭清文始終待在華銀，除了總行、分行的調動，從未更換職場。

「銀行」雖然是一個終日與金錢、與數字為伍的地方，表面看來，似乎是不具文學氣息的場所，但是，靠著銀行固定的薪水收入維持家庭生活，卻也是鄭清文在工作之餘，得以安心寫作的主要原因。

鄭清文任職的華南銀行，訂有鼓勵員工進修的辦法，亦即：只要是正式行員，工作二年以上，若考上大學，可以保留職位，等畢業後再復職。

於是，在北商學長的鼓勵下，鄭清文一邊上班，一邊準備考試，而於一九五四年考上台大商學系。

由於高中唸的是商職，商學系裡有些課程對鄭清文而言並不困難，因此在大學時代，鄭清文比較有時間看課外書，除了文學書，鄭清文也讀微積分、哲學、心理學……書，這些書大都是日文書。

為了買書，又不好意思常向父親伸手要錢，鄭清文興起投稿、賺稿費的念頭。

一九五八年三月十三日，鄭清文在林海音主編的《聯合報副刊》發表第一篇小說〈寂寞的心〉。從此踏上漫長的寫作之路。同年六月，鄭清文台大商學系畢業；之後，入伍服預官役。服役期間，鄭清文仍有作品發表。

一九六〇年，鄭清文自軍中退伍，復職華南銀行；同年與桃園縣龜山鄉陳淑惠女士結婚，陸續育有二女一男：谷音、谷懷、谷苑；鄭清文筆名之一：谷巴，即為「三谷的爸爸」之意。

一九六五年，鄭清文出版第一本小說集《簸箕谷》，當時沒有版稅，也沒有稿酬，出版社——幼獅書店，送給鄭清文一百本書，鄭清文高高興興地叫了一輛三輪車，將這些書從台北載回新莊。

三十三年之後（即一九九八年），鄭清文在「麥田」版《鄭清文短篇小說全集》出版的「新書發表會」上，回憶第一次出書時表示：「《簸箕谷》出版時，三輪車上除了一百本書之外，還有一顆高興的心。」可見當時青年作家初嚐出書時的欣喜情景，以及此事對於鄭清文文學志業的重大意義（而「全集」的出版，鄭清文則說：「今天這種高興的心，恐怕要用貨櫃來載才載得完。」）

一九六七年，鄭清文全家遷居台北市，住在和平東路一層二十四坪大的公寓房子；一九七三年再從和平東路搬到永康街公寓四樓較寬敞的樓層，定居至今。

從一九四五年就讀私立台北國民中學開始，鄭清文生活的場景，逐漸從埔仔鄉下、新莊舊鎮，延伸到台北都會；一九六七年定居之後，台北更成為鄭清文生命中的新故鄉，而鄭清文的小說題材，也跟著拓展、包涵了都會生活的形形色色，例如：以台北希爾頓、新公園及周邊道路為場景的〈掩飾體〉與〈合歡〉之分別敘寫都會中，以別人缺點掩飾自己卑微本性的公司職員，以及事業有成、心靈空虛的企業主；〈大廈〉之以買賣股票的都市女性為題材、〈雨〉之刻寫都會男女交往及其婚姻狀態、〈五彩神仙〉之表現都市人的價值觀



一九九八年《鄭清文短篇小說全集》出版，與夫人陳淑惠女士，攝於新書發表會會場；拍攝者為鄭清文兒子鄭谷懷。

念……等。台北都會生活的題材加入，使鄭清文的小說內容，更具多樣性，也更能反映時代面影。

以「文學救贖」心理，在寫作中「尋找自己，並希望能在尋找自己的過程中，逐漸純化自己」，把「尋找自己、尋找人生」，當作「創作的奧秘」的鄭清文（鄭清文〈尋找自己、尋找人生〉，一九七九年），寫作四十多年來，陸續完成二百多篇短篇、三部長篇、三本童話故事，這些小說創作，無一不出自一顆真誠面對人生、面對文學的創作心靈；雖然沒有特別標榜「為何而寫、為誰而寫」，但是，藉寫作「尋找自己、尋找人生」的創作筆觸，卻是伸向廣大群眾、伸向現實生活，而具社會意識與人道思想的。

鄭清文喜歡隱藏自己，卻擅於剖析小說人物隱微的深層心理；他筆下的小說人物，複雜而多樣，有渡船頭孤獨的船夫（〈水上組曲〉）、「及時行樂」的姨太太（〈姨太太生活的一天〉）、被兒子棄養的老人（〈永恆的微笑〉）、獨力辛苦撫養女兒的女司機（〈女司機〉）、慣於虛構新聞的記者（〈中正紀念堂命案〉）……等，不論人物的性別、年齡、職業、生活背景如何，鄭清文都能透過小說的情節敘述，細膩生動地寫出各式各樣人物的內心活動與行為特質，而引起讀者的共鳴與感動。

## 證人立場與冰山理論

初中時代，鄭清文因為家裡的人，時常提起薛仁貴、薛丁山、樊梨花……等民俗戲曲裡的人物，而曾經不求甚解地讀過隋唐演義、薛仁貴征東、征西……等通俗小說；高中時代也讀過部訂國文教材裡，徐志摩、朱自清、胡適……等中國白話文，然而，這些讀物卻僅是提供故事或奠定中文基礎而已，並未真正對鄭清文的文學養成，發生啟蒙作用。

鄭清文開始閱讀文學作品，並對後來的寫作有所影響，大概是在高職畢業以後，尤其是大學時代，鄭清文陸續閱讀了日本新潮社出版的世界文學名著。當時鄭清文曾經在舊書攤買到日本人離開台灣之前留下來的書，其中有一本《俄羅斯三人集》，即收有果戈里、契訶夫和高爾基的作品；在這三個人裡面，鄭清文最喜歡的便是契訶夫。

契訶夫認為，作家的責任，在於「只做證人，不做判官」；亦即：在作品中，作家只需要，也只應該站在客觀立場，將事情呈現在讀者面前，讓讀者閱讀之後，自己思考，而不能代替讀者下結論、作判斷。

鄭清文的小說創作，較常採取「客觀呈現」（showing）的敘述方式寫作，較少以「主觀講述」（telling）的手法表現，即多少受契訶夫此一觀念的啟發。

在情節描寫方面，契訶夫秉持「情節再重大的事情，只須輕輕的提到」、不渲染、不誇張的寫作原則，也正契合鄭清文的氣性，而薰染了鄭清文清淡、澄明的文學風格。

除了喜愛契訶夫，鄭清文的小說創作也深受海明威「冰山理論」影響，而具有含蓄、節制之風格特色，認為作家寫作就像「冰山」，浮出水面被讀者看到的只有十分之一，其餘十分之九，作家雖然明確知道自己要表達什麼，卻故意隱藏起來，等待讀者自己發現。

因為「節制」與「含蓄」，鄭清文的小說，相對地隱藏了許多等待讀者挖掘的思想內容，也壓抑了許多原本糾結激盪的情感波動。

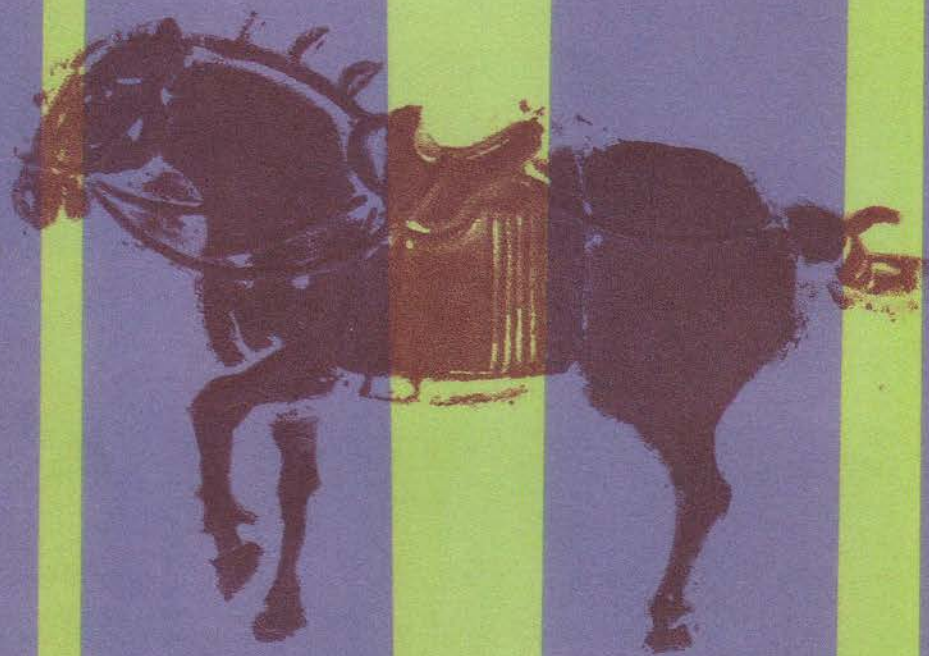


二〇〇五年父親節，鄭清文夫婦在台北家中，與大女兒全家合影。

小說內容思想的含蓄隱微，對於讀者而言，是閱讀的挑戰、思考的震盪，也是鄭清文小說魅力之所在。情感的壓抑、節制，則一方面凝聚鄭清文小說的內在張力，另方面也彰顯了鄭清文小說，冷靜、客觀的「證人立場」，表現出內容與形式的一致性。

鄭清文閱讀相當廣泛，在契訶夫、海明威之外，還讀過福克納、吳爾芙、赫塞、莫拉維亞、福婁拜、喬依斯、谷崎潤一郎……，以及托爾斯泰、屠格涅夫、果戈里、杜斯陀也夫斯基……等人的作品，尤其是六〇年代曾在台灣引起流行的義大利作家莫拉維亞（ALBERTO MORAVIA，一九〇七—一九九〇），和海明威同樣以精確、簡單、節制的文字風格見長，其作品也深獲鄭清文喜愛。

鄭清文文學的啟蒙，雖師承多位世界文學名家，但並非未經取捨地全盤模仿，而是消化名家作品，將名家作品當作滋養文學血肉的養分，再從中擷取契合自己心性，適合用來表達自己理念的技巧或構想，寫出具有個人風格特色的作品。



# *Three-Legged Horse*

CHENG CH'ING-WEN

## 文學是生活、藝術、思想

鄭清文的小說寫作，一貫秉持「文學，是生活，是藝術，是思想」的創作理念，重視小說內容的現實性、藝術性與思想性。

鄭清文認為文學是廣大人民的生活反映，寫實精神是文學的重要特質之一，而「寫實精神就是詳實紀錄著和故事有關的細節」（鄭清文〈評「竹叢下的人家」〉，一九九二年）；「一篇文章，或一本文學作品，細節的正確性和豐富性，往往可以決定他的價值或成敗。而這些細節，大部分來自生活，來自社會。」（鄭清文〈深入生活、深入人間〉，一九九三年）

因為重視內容的現實性、細節的豐富性與準確性，鄭清文往往能夠透過小說的情節敘述，描繪出台灣各階層人們的生活樣貌，為台灣社會逐漸消失的集體記憶，留下珍貴的文化資產。

除了透過小說細節反映生活，自然、生活化的小說語言的運用，也是鄭清文表現「文學，就是生活」的方式之一。

鄭清文的文字書寫，主要以華文為表達系統，生活語言則以閩南語為主；他的小說既以台灣人民的生活為描述對象；以台灣社會，尤其是以閩南人佔大多數的埔仔鄉下，或新莊舊鎮為背景，其小說語言之融合華文語句與閩南語語彙，甚或摻雜閩南語語法，形成「華文書寫台灣化、生活化」的語言風格，不僅在小說中保留與紀錄了具有文化意義的生活語言，也標示出台灣文學的語言特色。

這是鄭清文小說中，相當值得珍惜的特點之一。

鄭清文的小說，給人自然、平實、素樸的感覺，表面看來，似乎是沒經過什麼「藝術化」

左圖 | 書影《三腳馬》

右圖 | 一九九九年，以《三腳馬》英譯本《Three-legged Horse》獲頒「桐山環太平洋書卷獎」，為第一位獲此獎項的台灣作家。



的處理，但是仔細閱讀，卻可以發現他的小說，從敘述結構、人稱觀點、敘述者身份、情節安排，以至於小說語言的運用，都是經過縝密構思，精緻而細膩的，「自然」、「平實」、「素樸」的風格呈現，是鄭清文「文學，是生活，是藝術」之文學觀的美學實踐，也是鄭清文所追求的藝術境界。

如果說，「現實性」是作家表現其作品之社會關懷的指標之一；那麼，「思想性」則是體現作家個人之生命觀、社會觀、道德觀、世界觀、宗教觀等思想內涵的重要表徵。

鄭清文雖然不喜歡直接在作品中「談思想」，但是，透過小說中各種生活狀態的描寫，如〈三腳馬〉之敘寫「三腳仔」人格特質之形成過程與歷史背景；〈春雨〉之敘寫生命傳承與子嗣問題；〈局外人〉之敘寫「高貴的殺人動機」等，在作品中，鄭清文卻經常或隱或顯地，表露他對各種社會現象、生命情態的觀照與人生態度，而深具思想性。

## 冰山底下的大水河

鄭清文出生於日據時代末期，個人生命經歷了台灣社會六、七十年來，政治、經濟、文化等各方面的種種變遷；他的文學記錄了六、七十年來，台灣已消失、或逐漸消失的某些社會面貌；也描繪出慢慢成形的、新的社會情狀、生活方式、精神特徵……，既是「土地的文學」、「生活的文學」，也是「人的文學」。

出生地的埔仔、過繼之後的新莊，以及定居的新故鄉——台北，雖是鄭清文個人有限的生命舞台，但是，透過文學表現，這三個地方，卻連綴成台灣六、七十年來，從農村而小鎮而都會的發展動線，描繪出台灣社會變遷的軌跡。

四十多年來，在盡職地為生活工作外，鄭清文始終固守文學立場、堅持理念的作家身影，恰似他的故鄉大水河畔孤獨的船夫；他認真、默默努力的創作態度，也恰如船夫之忠於渡船工作。



一九九九年與林海音攝於林海音家；  
拍攝者為林海音女兒夏祖麗。

四十多年的時間過去了，從五〇年代的「反共文學」、六〇年代的「現代主義文學」、七〇年代「鄉土文學」、八〇年代「政治文學」，以至於九〇年代之後，「都市文學」、「女性書寫」、「情色書寫」之紛紛出現，台灣文學界，潮水般，各種流行潮流來了又去、去了又來，變換不停。

任憑潮流如何變化，鄭清文始終立足台灣、堅持風格，與各種流行書寫，保持距離卻不疏離的創作態度，與淡水河畔的船夫，不管河道如何變形、天候如何惡劣、暗夜如何可怖，始終不離崗位、日夜守在渡船上的敬業精神，基本上是相同的。

鄭清文的小說，以其社會性、現實性，自然接合自日據時代以來，台灣新文學的寫實傳統；由於風格獨特，不僅在同世代作家中，鮮明地標識出個人色彩，在前行代，乃至於後起的作家群中，也難以找到源流傳承者，在整個台灣文學的系譜上，他的身影是獨特而鮮明的：在他之前幾乎沒有一位作家，曾經以那麼簡約、清淡、素樸的文字風格，書寫那麼多樣複雜、涵蓋各種人生風貌、文學純度百分之百的小說；而到目前為止，也似乎尚未出現「第二個鄭清文」。

因為含蓄、節制，因為「冰山理論」的堅持，鄭清文的小說總給人細密、深邃、冷凝的感覺，有如冰山。

然而，撥動冰山浮出水面的冰尖部分，隱藏在冰山底下的，卻非凝滯沈重的冰塊，而是鄭清文以深刻敏銳的人生觀察，豐富廣博的閱讀經驗為源頭，匯聚各種類型的題材書寫，壯闊寬廣，不斷向前奔流的文學大水河。

大水河是具有時代性、社會性的一條河；也是蘊含深刻思想、細膩情感的河流。它包括了各種面向的生命內容，也涵括各種人生圖像，其所表現的河域景觀，豐富多變，有時激烈、有時平和，有時宏闊、有時細緻，充滿豐沛的生命力，是一條值得親近、值得閱讀的河流。

---

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

---

# 作品賞析

## 〈一對斑鳩〉一九六三年

做為鄭清文六〇年代代表作之一的〈一對斑鳩〉，是一篇文字優美、情感真摯、意象豐富的作品，故事簡單而充滿象徵意義。

小說內容主要敘寫住在都市的少女阿芳，利用假日探訪住在鄉下的舅舅，與舅舅家人相處的情景。

透過阿芳的視角，鄭清文在小說中，一方面生動地勾勒出六〇年代，台灣鄉下充滿田園樂趣、自然淳樸、寧謐祥和的生活面貌；另一方面也透過小說人物的經驗交流，對照出城鄉「文明」與「自然」的文化差異，以及彼此對於異文化的相互尊重與包容。

小說中出現的「山谷」、「溪流」、「吊橋」、「海」，都是鄭清文小說中重要的文學意象，透過這些意象，鄭清文敘寫了封閉場域裡，生命渴望找到出口的小說主題，而這也是鄭清文文學中重要的思想內涵之一。

小說最後，阿芳與表弟一起釋放捉來的一對斑鳩，則象徵兩人之間，似有若無之情感的昇華與超越。

〈一對斑鳩〉收錄於《故事》（蘭開）、《鄭清文自選集》（黎明）、《鄭清文短篇小說全集》卷一（麥田）。

### 〈雷公點心〉一九七三年

〈雷公點心〉中，大半輩子在鄉下渡過的天送孀，來到兒子在台北開設的餐廳，最不能忍受的，便是餐廳的客人，往往點了太多菜，吃不完也不帶走；而她的兒子不僅不准她吃客人剩下的菜，他自己和餐廳的佣人們也不吃。

眼看著一大堆可吃的食物，總是被任意倒在餿水桶裡，有一次，天送孀實在忍不住，便從客人吃剩的菜裡，順手抓了一條大蝦子，剝殼吃下，卻因此受到兒子的責怪。

天送孀常告誡兒子要珍惜食物、不要亂糟蹋東西；兒子卻對她說：「別人吃過的東西怎麼能吃？」「沒有用的東西不扔掉，留下來佔地方？」

天送孀不解的是：為什麼從小聽話、乖順的兒子，長大後，來到都市就變了？

「雷公點心」是兒子做錯事時，天送孀經常罵他的話，這原是台灣民間用來咒罵糟蹋糧食、或對父母不孝的人的話，天送孀對兒子說這句話時，除了責罵，往往也帶有疼惜、愛護的意味，有時則是自己舒解心中委屈的話語。

在小說中，「天送孀」是可愛而令讀者印象深刻的小說人物。透過天送孀和兒子的意見衝突，〈雷公點心〉以對照手法，將不同時代、不同人們的價值觀與行為表現，呈現在讀者面前，讓讀者反思時代的變貌。

〈雷公點心〉收錄於《現代英雄》（爾雅，後改書名為《龐大的影子》）、《鄭清文短篇小說選》（麥田）。



## 〈合歡〉一九七九年

在鄭清文的作品中，〈合歡〉是少數篇幅較長的短篇之一；其內容主要描述大企業家何火旺，在事業處於巔峰狀態時，受女學生自其新建大樓頂樓跳樓自殺的死亡衝擊，所引起的生命反思與行為改變。

何火旺在其企業王國裡，擁有無上權力；在其妻妾成群的家庭中，也有無人敢逆的威權，在他的思考裡，從未想到該向誰說「謝謝」或「對不起」，直到女學生跳樓，他才被女學生留下的五字遺言：「謝謝」、「對不起」所撼動，而開始反省自己創業過程的點點滴滴。

透過小說的情節敘述，鄭清文在〈合歡〉裡，隱隱透露了他對資本主義，以及現代人之熱中名利的質疑與批判。

表面看來，正如小說標題所示，何火旺的生活是充滿歡樂、愉悅的；但是透過小說的情節敘述，鄭清文在褪去何火旺輝煌的事業外殼後，讀者所看到的卻是何火旺虛空、孤寂、偽飾、無歡的生命本質。

小說最後，何火旺看到工人在公園鋸合歡樹，喚起他年輕時候爬樹與使用鋸子的記憶，而向工人借鋸子，爬上合歡樹，卻因而與被鋸的樹枝從樹上掉下來。

隨著何火旺的墜地，讀者的心靈彷彿也籠罩著現代人，失去田園生活的自然鄉愁。

〈合歡〉收錄於《最後的紳士》（純文學）、《鄭清文短篇小說全集》卷二（麥田）。



### 〈焚〉一九八四年

鄭清文是一位擅長運用生活上常見之故事情節，敘寫人物複雜之內心活動，並鋪陳多重主題敘述的作家，〈焚〉即是典型作品之一。

〈焚〉的故事內容，主要敘寫女主角梁美芳與婆婆之間，彼此難以跨越的心理鴻溝，以及美芳在丈夫飛機失事罹難之後，面對遽然降臨之孤獨與傷痛的自我挑戰、潛意識裡深藏的情愛慾望，與極度壓抑情感之後，「期待焚化的心情」。

小說中的婆婆，雖每日虔誠拜佛，卻是個性孤僻、心靈封閉的人；由於嫉妒（嫉妒媳婦搶走兒子？），始終無法接納媳婦，甚至經常以憎恨、尖刻的眼神對待或窺視媳婦。

由於婆婆冷漠、憎恨、敵視的態度，以及惡毒的語言暴力，美芳雖曾經試圖親近婆婆，卻也只能無功而返。

鄭清文的小說人物，很少負面角色，有趣的是，他的負面角色，幾乎都以「婆婆」的身份出現，〈焚〉之外，〈秋夜〉、〈阿春嫂〉、〈我要再回來唱歌〉裡的婆婆，也都具有專制、霸道、寡情的人格特質。這樣的巧合，頗富研究興味。

〈焚〉收錄於《春雨》（遠流）、《鄭清文短篇小說全集》卷四（麥田）。

### 〈舊書店〉一九九六年

台灣在戒嚴時期，許多書都被列為「禁書」，買賣禁書的人、讀的人、擁有禁書的人，在那樣的年代，是犯法，會被判刑的。

這件事，在戒嚴時代，人民不能批評、反抗，作家更不能拿來當作寫作題材，直到八〇年代以後，隨著威權統治的鬆動，才逐漸解開禁制。

以「舊書店」為主要場景的〈舊書店〉，寫的便是那個時代，發生在「舊書攤街」的故事。小說內容主要敘寫「舊書店」興衰演變、戰後初期大陸書籍、日、英文書籍在台灣流通的情況、舊書買賣程序方式、台灣的「書禁」，以及因「書禁」而衍生的禁書買賣、線民、密告者……等戒嚴時期因思想箝制而形成之特殊現象，並以愛書、喜歡讀書，欲藉賣書傳播思想的書店經營者方昌明為中心，寫他因買賣禁書被查獲而服刑八年的「獄中經驗」，寫他對馬克斯思想、對三民主義的看法與批判……等。

除了見證戒嚴時代之「禁書政令」、思想箝制，並為台北市已消失的「舊書攤街」——牯嶺街，留下歷史腳跡，〈舊書店〉同時也觸及男女情感、婚姻關係、子嗣觀念等問題。

〈舊書店〉收錄於《鄭清文短篇小說全集》卷六（麥田）。

# 創作年表

- |         |                                                        |
|---------|--------------------------------------------------------|
| 1 9 3 2 | 九月十六日出生在桃園鄉下下埔子農家，生父李遂田，生母楊柔。                          |
| 1 9 3 3 | 過繼新莊舅父鄭阿財，舅母官金蓮。                                       |
| 1 9 3 7 | 母親（舅母）逝世（四十一歲）。                                        |
| 1 9 3 9 | 入學新莊公學校，後改新莊東國民學校。父親（舅父）續絃。                            |
| 1 9 4 4 | 生母逝世（五十六歲）。                                            |
| 1 9 4 5 | 新莊東國民學校畢業。入私立國民中學，戰後改市立大同中學。                           |
| 1 9 4 8 | 大同中學初中畢業。考入台北商業職業學校（高商部）。                              |
| 1 9 5 1 | 台北商業職業學校畢業。參加就業考試，分發到華南銀行。                             |
| 1 9 5 4 | 考入台灣大學商學系。                                             |
| 1 9 5 5 | 生父逝世（六十九歲）。                                            |
| 1 9 5 8 | 在《聯合報》副刊發表第一篇作品〈寂寞的心〉。發表〈蛇藥〉、〈小星星〉、〈甦醒〉、〈退休〉（以上《聯合報》）。 |
|         | 台大商學系畢業。入伍預備軍官（七期）。父親（舅父）逝世。                           |
| 1 9 5 9 | 發表〈漁家〉、〈簸箕谷〉、〈貓咪、貓咪〉、〈老人〉、〈月夜〉、〈魚我所欲〉（以上《聯合報》）。        |
| 1 9 6 0 | 發表〈橋〉、〈路〉、〈獵〉、〈百合〉（以上《聯合報》）。〈打蚊記〉（《徵信新聞報》）。            |
|         | 退伍。復職華南銀行。與陳淑惠女士結婚。                                    |
| 1 9 6 1 | 發表〈黃昏後〉、〈等待〉、〈晤面記〉（以上《聯合報》）。長女谷音出生。                    |
| 1 9 6 2 | 〈我的傑作〉獲文星雜誌創刊五周年徵文特選，奠定寫作信心。                           |

- 長子谷懷出生。
- 1 9 6 3 發表〈重疊的影子〉（《新生報》連載，題名也由主編改為〈得到的〉）。〈一對斑鳩〉（《聯合報》），〈芍藥的花瓣〉（《文星》）。
- 獲台北市西區扶輪社「扶輪文學獎」。
- 1 9 6 4 發表〈水上組曲〉（《台灣文藝》），〈死亡邊緣〉（《聯合報》），〈一顆風砂在眼裡〉（《中華日報》），〈盲人之歌〉（《中央日報》）。
- 1 9 6 5 發表〈永恆的微笑〉（《台灣文藝》），〈騙子〉（《徵信新聞報》），〈又是中秋〉（《聯合報》），〈故事〉（《幼獅文藝》）。
- 出版短篇小說集《簸箕谷》（幼獅書店）
- 1 9 6 6 發表〈疏散大橋〉（《台灣文藝》），〈迎送（上）〉（《自由青年》），〈人與狗〉（《徵信新聞報》）〈姨太太生活的一天〉（《皇冠》），〈吊橋〉（《幼獅文藝》），〈邂逅〉（《自立晚報》）。遷居桃園。
- 1 9 6 7 發表〈校園裡的椰子樹〉、〈天鵝〉（以上《純文學》），〈缺口〉（《台灣文藝》），〈疏散大橋〉（《華銀月刊》），〈手術檯的周圍〉、〈秋天的黃昏〉（以上《幼獅文藝》），〈二十年〉（《皇冠》），〈一粒米〉（《青溪》）。遷居台北市和平東路。
- 1 9 6 8 發表〈門〉（《台灣文藝》），〈苦瓜〉（《純文學》），〈鯉魚〉（《青溪》），〈驪歌〉（《幼獅文藝》），〈信〉（《中華文化復興月刊》）。
- 獲第四屆「台灣文學獎」（吳濁流文學獎前身）。
- 出版短篇小說集《故事》（蘭開書局）。
- 1 9 6 9 發表〈會晤〉（《自由青年》），〈黑面進旺之死〉（《純文學》），〈理髮師〉（《幼獅文藝》），〈花與靜默〉（《台灣文藝》），〈蛙聲〉、〈五彩神仙〉（以上《中國時報》），〈清明時節〉（《自由談》），〈湖〉（《青溪》）、〈隘路〉（《文藝》，編者改題〈彎角〉），〈誤會〉（《後備軍人》），〈在高樓〉（《落花生》）。
- 1 9 7 0 發表〈學生姊妹〉（《這一代》），〈父與女〉、〈倦鳥〉（以上《中國時報》）。
- 出版短篇小說集《校園裡的椰子樹》（三民書局）。
- 出版長篇小說《映地》（台灣省新聞處）。
- 1 9 7 1 發表〈龐大的影子〉（《純文學》），〈睇〉、〈二十年〉（以上《青溪》），〈青椒苗〉（《台灣文藝》）。
- 1 9 7 2 發表〈鐘〉、〈仙桃〉（以上《青溪》），〈霧〉（《中華日報》，編者改為〈暖流〉）。
- 第一次出國，赴美（舊金山）實習銀行業務半年，並前往波士頓、紐約、倫敦、巴黎、羅馬等地旅遊。

- 1 9 7 3 發表〈雷公點心〉（《新文藝》），〈早晨的公園〉、〈婚約〉（以上《大同半月刊》）。遷居台北市永康街。
- 1 9 7 4 發表〈下水湯〉、〈寄草〉（以上《中外文學》），〈阿春嫂〉、〈轟砲台〉（以上《大同半月刊》）。
- 1 9 7 6 發表〈抖〉（《中外文學》），〈歸壁記〉（《中華日報》），〈故里人歸〉（《聯合報》）。  
出版短篇小說集《現代英雄》（爾雅出版社）
- 1 9 7 7 發表〈大廈〉、〈豆漿店〉、〈捉鬼記〉（以上《幼獅文藝》），〈春雷〉（《明道文藝》），〈蚊子〉、〈毒藥〉（以上《中華日報》），〈蛇婆〉（《快樂家庭》），〈重逢〉（《台灣文藝》）。  
〈歸壁記〉獲「文藝期刊聯誼會金筆獎」。
- 1 9 7 8 發表〈請客〉、〈女司機〉（以上《台灣日報》），〈償〉（《中華日報》），〈雞〉、〈死狗放水流〉（以上《中外文學》），〈鬼姑娘〉（《幼獅少年》），〈尪叔〉（《明道文藝》），〈紅龜粿〉、〈水仙花球〉（《民眾日報》），〈緞帶花〉（《台灣時報》）。
- 1 9 7 9 〈荔枝樹〉（《幼獅少年》），〈山雞〉、〈黃金屋〉、〈結〉（《民眾日報》），〈我要再回來唱歌〉（《明道文藝》），〈音響〉、〈學生姊妹〉（以上《中華日報》），〈合歡〉（《台灣時報》連載），〈檳榔城〉（《聯合報》），〈三腳馬〉、〈掩飾體〉（以上《台灣文藝》）。
- 1 9 8 0 發表〈門檻〉（《台灣時報》），〈花園與遊戲〉、〈舊路〉（以上《台灣文藝》），〈松雞王〉、〈鹿角神木〉（以上《新少年》）。
- 1 9 8 1 發表〈夫妻〉、〈堂嫂〉（《聯合報》），〈雨〉（《自由日報》），〈玉蘭花〉、〈祕密〉、〈松鼠的尾巴〉（以上《台灣時報》），〈抖〉（《時報雜誌》），〈火雞密使〉（《幼獅少年》），〈飛傘〉（《家庭月刊》），〈泥鰍與溪哥仔〉（《國語周刊》）。
- 1 9 8 2 發表〈最後的紳士〉、〈局外人〉、〈燕心果〉（以上《台灣時報》），〈圓仔湯〉（《文學界》），〈師生〉（《美洲中國時報》），〈斑馬〉、〈我們是鉛筆〉（以上《國語周刊》）。
- 1 9 8 3 發表〈升〉（《台灣文藝》），〈割墓草的女孩〉（《台灣時報》），〈師生〉（《文學界》）。〈恐龍的末日〉（《民生報》），〈生蛋比賽〉（《台灣日報》），〈麻雀築巢〉、〈蜂鳥的眼淚〉、〈石頭王〉（以上《商工日報》）。
- 1 9 8 4 發表〈不良老人〉（《台灣文藝》），〈焚〉（《文學界》），〈大火〉（《台灣日報》連載），〈死角〉（《推理》），〈白沙灘上的琴聲〉（《幼獅少年》），〈木屐聲〉（《成功時報》）。  
出版短篇小說集《最後的紳士》（純文學出版社）、《局外人》（學英文化）。
- 1 9 8 5 發表〈熠熠明星〉（《台灣文藝》），〈餐車上〉（《民眾日報》），〈祖與孫〉（《台灣時報》）。  
出版童話《燕心果》（號角）。

- 1 9 8 6 發表〈貓〉（《幼獅文藝》），〈龍獅拱珠旗〉（《聯合文學》）。出版長篇小說《大火》（時報文化）。
- 1 9 8 7 發表〈報馬仔〉（《文學界》），〈鬼妻〉（《台灣時報》），〈美美理髮店〉、〈女騎士〉（以上《自立晚報》），〈牛屎鯽仔〉（《新環境》）。  
加入「台灣筆會」為創會會員。  
獲「吳三連文藝獎」（第十屆）。  
出版短篇小說集《滄桑舊鎮》（時報文化）、《報馬仔》（圓神出版公司）
- 1 9 8 8 發表〈水族箱〉（《中華日報》）。
- 1 9 8 9 發表〈髮〉（《聯合文學》），〈蛤仔船〉（《台灣春秋》）。
- 1 9 9 0 發表〈來去新公園飼魚〉、〈沒有創新、那有繼承〉（以上《台灣春秋》），〈春雨〉（《幼獅文藝》），〈秋夜〉、〈相思子花〉、〈舊金山·1972——萍水〉（以上《新地文學》）。
- 1 9 9 1 發表〈舊金山·1972——火警〉、〈舊金山·1972——唐人街〉（以上《新地文學》），〈贗畫記〉（《文學台灣》）。  
出版短篇小說集《春雨》（遠流）。
- 1 9 9 2 發表〈咖啡杯裡的湯匙〉、〈舊金山·1972——蟑螂〉（以上《幼獅文藝》），〈普天同慶〉（《中時晚報》）。  
出版短篇小說集《相思子花》（麥田）。  
出版文學評論集《台灣文學的基點》（派色）。
- 1 9 9 3 發表〈元宵後〉、〈花枝、末草、蝴蝶蘭〉（以上《文學台灣》），〈五色鳥的哭聲〉（《中時晚報》），〈在莒光號上〉（《中華日報》），〈皇帝魚的二次災厄〉（《幼獅文藝》）。  
《相思子花》獲「時報文學獎短篇小說推薦獎」（第十六屆）。
- 1 9 9 4 發表〈夜的聲音〉（《文學台灣》），〈楓樹下〉（《台灣文藝》），〈心中的女人〉（《聯合文學》）。
- 1 9 9 5 發表〈白色時代〉（《文學台灣》），〈一百年的詛咒〉（《台灣文藝》）。
- 1 9 9 6 發表〈舊書店〉、〈舊金山·1972——金門橋〉（以上《台灣文藝》）。  
任「台灣筆會」第六屆會長（任期兩年）。
- 1 9 9 7 發表〈放生〉、〈鬥魚〉（以上《幼獅文藝》），〈押解〉、〈牽手〉（以上《百合台灣》），〈舊金山·1972——史丹福〉、〈舊金山·1972——約塞米堤〉（以上《文學台灣》），〈舊金山·1972-1974的美國學校〉（《中外文學》），〈舊金山·1972——祖母之死〉（《拾穗》）。  
長篇童話〈分段連載〉：〈春天、早晨、斑鳩的叫聲〉、〈初夏、夜、火金姑〉、〈夏天、午後、紅蜻蜓〉、〈初秋、大水、水豆油〉、〈初冬、老牛、送行的隊伍〉、〈寒夜、天燈、母親〉（以上均《台灣日報》）。
- 1 9 9 8 一月十六日由華南銀行退休。  
三月開始在師大「人文學科推廣班」講授「現代小說創作與賞析」。

- 發表〈暗光鳥塚〉《滿天星》。
- 出版《鄭清文短篇小說全集》（麥田）。
- 1 9 9 8 發表〈屋頂上的菜園〉《聯合文學》；〈新莊憶舊二、三事〉《文化新莊》、〈土石流〉《中國時報》。
- 五月，於《自由時報》撰寫專欄，評論台灣文化與台灣文學。
- 十月，《三腳馬》英譯本（美國哥倫比亞大學出版部出版）獲美國「環太平洋中心」「桐山環太平洋書卷獎」。
- 十二月，赴日參加法政大學第二屆日台座談會，發表〈台灣文學的走向〉。擔任台師大「人文講座」。
- 出版短篇小說集《鄭清文短篇小說選》（麥田）。
- 《鄭清文短篇小說全集》（麥田）獲「金鼎獎」。
- 2 0 0 0 一至六月，任台北市道藩圖書館「駐館作家」。
- 二月，《春雨》繪本（格林出版公司出版）獲頒「小太陽」兒童文學獎。
- 三月，春暉影業公司製作，李泳泉導演「作家身影——鄭清文」首播（公視）。
- 發表〈精靈猴〉（《文學台灣》）、〈中正紀念堂命案〉（《聯合報》）、〈貓築〉（《聯合文學》）。
- 八月，獲第廿二屆「鹽分地帶文藝營」頒「台灣新文學貢獻獎」。
- 九月，至真理大學台灣文學系講授「台外文學比較」。
- 出版童話《天燈·母親》（玉山社）。
- 出版評論集《小國家大文學》（玉山社）。
- 2 0 0 1 發表〈舊金山·1972——天體營〉《文學台灣》、〈多情與嚴法——論李喬《白蛇新傳》〉（《自由時報》）。
- 出版《五彩神仙》（桂冠）、《春風新竹》（教育部兒童讀物出版會）。
- 獲「巫永福文學評論獎」。
- 2 0 0 2 發表〈火車經驗〉（中國時報）、〈慢半拍的十七、八歲〉《自由時報》。
- 出版短篇小說集《樹梅集》（台北縣文化局）。
- 2 0 0 3 〈獼猴搬石頭〉、〈麗花園〉、〈魚榮魚故鄉〉（以上《文學台灣》），〈臭青龜子〉（自由時報），〈金螞蟥〉（中央日報），〈蛇太祖媽〉、〈樹靈碑〉（以上《聯合文學》）。
- 出版長篇小說《舊金山·1972》（麥田）。
- 2 0 0 4 發表〈收集者〉《聯合文學》、〈狼年紀事〉《文學台灣》、〈閱讀袁哲生——雪茄與手錶〉《聯合文學》。
- 出版童話《採桃記》（玉山社）。
- 出版文學評論集《多情與嚴法》（玉山社）。
- 於「李登輝學校」向日本學員演講台灣文學（十一月一日）。
- 2 0 0 5 獲頒第九屆國家文化藝術基金會文學獎。
- 八月，接受美國加州大學聖塔巴巴拉校區「台灣研究中心」杜國清邀請，赴美擔任該中心「台灣作家短期駐校作家」（八月十八日—十月十二日）。



音  
樂

## 得獎理由

- 1、融合各類素材，創作多樣性的作品。
- 2、作品具原創性並具國際視野。
- 3、作品演出於歐、亞、美各地，並獲極高評價，對文化藝術交流有實質貢獻。
- 4、持續創作，質與量均豐，其毅力與執著足堪楷模，深受肯定。

## 得獎感言

作曲一路走來，十分曲折。小時候，很喜歡唱歌，還到中國廣播公司「白銀阿姨」的節目「快樂兒童」唱過。讀初三時，媽媽問我要不要學鋼琴，才斷斷續續學了幾年。後來又糊裡糊塗的考上「中國文化學院」音樂系，主修鋼琴。那時候許多學長，看我彈琴的程度，一直勸我轉修作曲。

大二時，劉德義老師剛從德國回來，但我轉主修不成，所以就私下跟劉老師學習。畢業後，因劉老師的推薦，考入德國慕尼黑音樂學院。

留德前後六年，我的作曲老師Wilhelm Killmayer對我影響很大，他說：「你不需要做一位德國作曲家，你要做自己的作曲家！」那時候我還不知道如何做我自己，只知道作曲時，加入一些本土素材。

一九七八年回國以後，相當長一段時間，我徘徊在對作曲技術、音響、及風格文化的探索。真正的轉變是一九九六年。那年我創作了四首大型曲子：「馬蘭姑娘——原住民獨唱、合唱與管絃樂」、「台北素描——大型室內樂」、「常動曲——大型管絃樂」及「158——打擊樂合奏」。這一年，我覺得我找到了自己，也覓尋到音樂，更確定真正要走的方向。

之後，我對創作愈來愈有自信，更覺得應該為我成長及居住的這塊土地作曲：「佛教涅槃曲（佛說阿彌陀經）——大型獨唱、合唱及打擊樂作品」、「我在飛翔合唱組曲」、「12生肖——打擊樂及動作表演作品」、「第一交響曲（45分鐘長）」、「以席慕蓉詩作的二十首藝術歌曲」，以及目前正在創作中的「第二交響曲〈娜魯灣〉——獨唱、合唱及管絃樂」。

作品完成後最需要的，就是發表。所以多年來，我衷心感謝，曾經演出我作品的所有團體與個人。尤其是委託創作，那是對我作曲品質的高度信賴與肯定。

五十歲以後，因高度近視引起的白內障，接連兩次的眼睛開刀，加上一眼弱視，眼力變差。作曲速度大不如前，每年的創作，平均只有一、二首而已。

作曲實在是個很特殊的行業。對外，我是全職音樂老師，課餘作曲。但內心裡我知道，我是個全職作曲工作者。長年累月的努力創作，加上幸運，近年來大型作品頻頻受到青睞，得以演出。每次上台謝幕時，內心的感動，外人難以想像。

這次得到國家文藝獎，對我而言，意義重大。我和我太太美貞對這個「從天上掉下來的大獎」，除了喜悅之外，對於推薦人、評審委員及國家文化藝術基金會，都充滿感激與感謝！



# 藝術家素描

文 | 許宜雯 圖片提供 | 錢南章

錢南章並非出生音樂世家，音樂僅是他幼時的興趣，他未曾設想自己成為一名作曲家，而他能夠獲得現今的成就，一路走來憑得是那股傻勁與毅力。如果問他如何持續創作長達三十年，他總是幽默表示：「我只是個傻瓜。」雖然聽似玩笑話，但這背後藏著一份錢南章對於音樂的執著：「我永遠不放棄，我始終比其他人付出更多時間累積實力。」這是他選擇走向創作這條不歸路，砥礪自己的力量。

## 無心插柳柳成蔭

一九四八年六月八日，錢南章出生於江蘇省常熟縣，半年後全家跟隨國民政府搬遷來台，定居台北。由於居處在龍山寺附近，在那個物資貧乏的年代，錢南章幾乎參與了許多廟會活動，包括觀賞戲曲表演、欣賞歌仔戲演出、以及聆聽南、北管音樂等。此外，他也常到附近的三軍球場，觀看國劇、雜耍表演、鐵板快書以及相聲等民俗藝術演出。如此傳統藝術的氛圍，影響錢南章日後從傳統音樂尋求創作靈感，充分掌握傳統音樂的特色，創作出獨具個人風格的作品。

幼時的錢南章喜愛收聽廣播劇，當時廣播劇風靡了台灣社會，其聲音的變化深深吸引著錢南章。由此開始，錢南章培養出細膩的聽覺，並擴張對於聲音的無限想像。這樣的興趣不僅陪伴他度過平淡的童年生活，造就他日後在創作上，總能善用多種音響的組合與新穎的音色變化，創作出多首室內樂與小型合奏曲。至今，錢南章的書桌旁仍擺放一台收音機，按時收聽廣播，作為創作之餘的娛樂。

對於歌唱相當感興趣的錢南章，小學時代即是合唱團的一員，從此開始接觸音樂世界。

初中三年級那年，錢南章開始拜師學琴，雖然學琴過程曾數度中斷，但秉持著對音樂的愛好，升入高中三年級之後，錢南章立志朝音樂發展。那一年，他開始跟隨師範大學音樂系教授張彩湘學習鋼琴；張老師嚴格的教學，促使錢南章更加認真學習，隔年順利考取中國文化學院（現今中國文化大學）音樂系。

進入大學之後，錢南章主修鋼琴，並先後師事石嗣芬、藍敏惠兩位教授。大四那年，張彩湘教授受聘到音樂系任教，錢南章又再度成為張教授的學生。但初中才開始學琴的錢南章，起步已晚，在學長們的建議下，他決定跟從甫回國任教的劉德義，私下學習理論作曲。

劉德義教導錢南章和聲、對位和作曲法等課程，課堂之餘劉德義常提及自己在德國慕尼黑音樂院的學習經過。錢南章因此相當嚮往赴德深造，確立了出國留學的決心。大學畢業後的三年期間，錢南章仍持續跟隨劉德義學作曲。



一九八五／八六年  
錢南章在舊金山

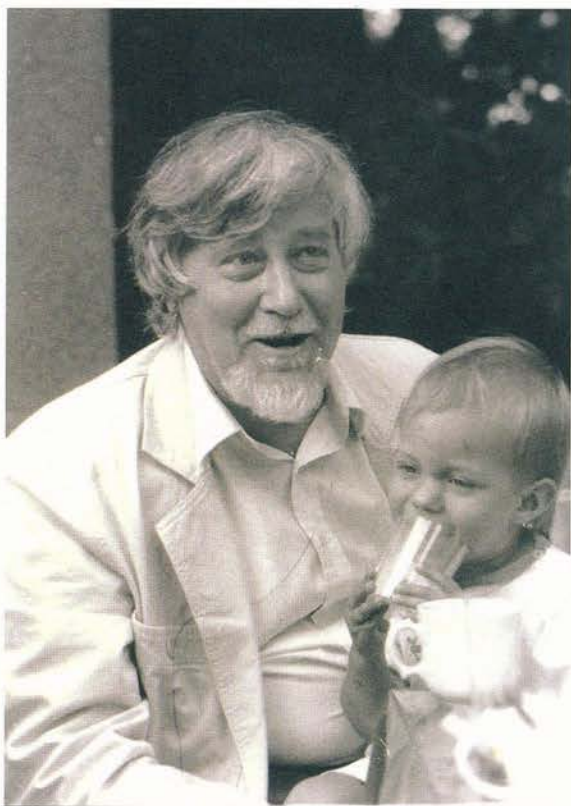
在不易取得留學資訊的年代，家人十分反對錢南章到德國留學，但他赴德留學的心願未曾改變，這樣的選擇可見得劉德義老師影響他頗深。錢南章如此執著的性格，使得原本懵懂無知的小伙子，成為今日傑出的作曲家。

## 發掘自我的創作之路

為了能如願赴德留學，錢南章除了學習作曲，也和德文老師Heinz Klein學語言。熱心的德文老師，協助錢南章完成申請學校的相關文件及手續，錢南章於是在一九七三年九月，順利考入德國慕尼黑音樂院，主修理論作曲。

錢南章在德國慕尼黑音樂院的作曲老師是奇麥雅教授(W. Killmayer,一九二七～)；奇麥雅教授是卡爾·奧福(Carl Orff,一八九五～一九八二)的學生，他的作曲風格傾向使用傳統的大小調，音樂具有清楚的旋律線條，作曲風格保守並包含傳統特色，如此的創作風格影響著錢南章的作曲手法。奇麥雅採取啟發式的教學指導錢南章，例如：當錢南章在創作時產生某些靈感，奇麥雅便找尋各種方法幫助錢南章達成想法，在樂曲中真正落實創作。奇麥雅在學校開設許多即興課程，錢南章每次上課都能從中獲得許多啟發，經過一年的時間，錢南章便開始展現作曲才華，創作出深具特色的作品。

錢南章在德國的第一首作品《孤兒行》，創作於一九七四年，隔年在慕尼黑巴伐利亞電台，舉辦第一場室內音樂會「音樂萬歲(musica viva)」首演。這是一首由人聲、笛子、打擊樂器組合的小型合奏曲，樂曲中的人聲部份需即興演出，因此首演當晚由錢南章本人



上圖 | 一九九六年  
錢南章的作曲老師  
Killmayer在慕尼黑

下圖 | 一九七六年與  
作曲老師Killmayer在  
慕尼黑

擔任。從這首作品中不難看出錢南章受到奇麥雅在即興課上的啟發與影響。

有一次當錢南章在分析魏本（Anton Webern, 一八八三～一九四五）的鋼琴作品 op.27 第二樂章時，一直無法找出這首變奏曲的十二音列。他請教開設現代音樂課程的 Genzmer 教授，教授回答他：「年輕人啊！就音樂的內涵而言，那些音列不是真正的要點！」那時錢南章並非完全了解這句話的意思，而多年後，當他再重新看這首樂曲時，才悟及教授所傳達之意：「假如無法了解一首樂曲背後的涵義，那麼著重在音列的分析，將妨礙你深入作品的內涵。」錢南章了解到一首作品必是由許多要素所組成，創作不能只是運用一些作曲手法而已，作曲家本身必須思考——自己究竟要做些什麼，才能清楚地傳達給聽眾——這樣的領悟讓他在創作的歲月裡，持續地思考自己所要走的路，並在創作的過程中實踐。

從第二年開始，錢南章嘗試創作不同的樂種，包括為女高音與管絃樂團創作的小型合奏曲《東門行》、鋼琴三重奏《手腳並用》、弦樂四重奏《小河淌水》、管絃樂小品《小路》、為女高音與管絃樂創作的《詩

經五曲》和協奏曲《幻想曲》等作品，都是他在德國六年內的成果。創作的類型偏向包含人聲的室內樂與小型合奏曲，內容大多從中國文學尋找素材，音樂的特色在於運用人聲即興演出，並融合現代音樂手法創作，例如：和聲使用較為大膽並且運用非調性，以及不強調旋律的線條性，音樂內容多半出自於直接的想法。

從以上幾點特色中不難發現，奇麥雅啟發與影響錢南章頗深，使得錢南章開始從自己的文化裡尋找作曲靈感，更重要地是，錢南章因此找到了自己。對錢南章而言，在這條作曲的路途上，劉德義為他打下作曲的根基，奇麥雅則是帶領他進入作曲的殿堂，並幫助錢南章走出自己的風格。在德國這個大環境的薰陶之下，錢南章經常聆聽優秀的音樂作品發表、參加音樂營，見識到偉大作曲家的影響力，並有許多發表新作的機會。

在德國的這段期間，錢南章的作品經常在校內外演出，曾在慕尼黑新音樂工作室、德國中部的達姆史達市和巴伐利亞廣播電台等地方發表，並受到慕尼黑樂壇的重視與讚賞。合唱作品《小星星》於一九七六年榮獲台灣教育部第五屆「紀念黃自歌曲創作獎(合唱曲)」，一九七八年《詩經五首》在慕尼黑新音樂節五十週年獲選發表，為台灣作曲界贏得一大殊榮，並在同年獲得台灣「中山文藝獎」。

當時擔任「慕尼黑中國同學會」會長的錢南章，為推廣中國文化貢獻不遺餘力。由於熱心助人、敦厚老實與認真負責的做事態度，錢南章於是贏得了許多友誼。因此，當他的作品《詩經五首》獲獎時，除了同學們前往祝賀以外，西德華僑協會理事長並贈花致賀。

錢南章初學作曲的時候，並不清楚何謂作曲，對作曲的認知相當膚淺，所以才期望自己成為貝多芬或是德布西這般偉大的作曲家。但在作曲的過程中，他漸漸悟及——人不能成為別人，而要成為自己——作曲這條路讓他發掘到自我。一九七八年六月錢南章獲得德國慕尼黑音樂院作曲藝術文憑，同年九月即受聘於母校(文化學院)，教授理論作曲。這五年的留學生涯，不僅彌補了早年，學習環境的不足，並開拓了錢南章的作曲視野，開啟他在音樂上的創作生命。

## 創作生涯的轉變

重返國門的錢南章面對許多衝擊，除了得重新適應整個社會與環境外，在作曲方面，也需重新調整作曲的手法與心態。他認為留學生到國外學習很多東西以後，一旦回國則必須認清自己的創作方向——以傳統手法創作？或是以現代音樂的技法寫曲？或是結合傳統與現代手法而創作？對錢南章而言，如何內化於西方的所學，而非承襲，是他回國後一直思考的問題。

一九八〇年錢南章與一代鼓王侯佑宗學習京劇鑼鼓，他描述當時自己和幾個同行的朋友，總是坐在教室最後面，跟著班級一起學習的景象，至今仍興致勃勃。錢南章秉持著對傳統音樂的喜愛，好學不倦的他，一個星期為自己安排了三天的課程。一晃眼便是三年的時光，因為這三年的扎實基礎，讓他在日後創作打擊樂曲時，能夠更精確地掌握到中國傳統打擊樂的精神，並融合西方作曲手法，創作出屬於自己的獨特打擊樂作品，例如打擊樂作品《擊鼓》(一九八七)、《獅鼓》(一九九六)都是融合中國京劇鑼鼓節奏與樂器特色所創作的樂曲，充分展現了錢南章結合傳統與現代作曲手法的企圖與成果。



皇宮前，一九七八年與母親同遊義大利威尼斯



一九九六錢南章  
在慕尼黑

一九八四年一月錢南章舉辦了第一場個人作品發表會，地點是在台北市實踐堂，由中華民國音樂學會主辦。發表作品包括獨唱曲《十四行詩》、獨奏曲《杜鵑幻想曲》、《三首鋼琴曲》和《四首合唱曲》等作品。此外，他在回國後的這幾年間，持續朝各類型作品創作，包括合唱曲《賣花詞》、室內樂與小型合奏曲《四重奏以及…》和《台灣民謠組曲》等作品。另外，他在台灣出版了一本書《奏鳴曲創作原理》，內容是探討古典奏鳴曲各樂章的作曲手法與音樂內容，並分析海頓、莫札特和貝多芬等人的鋼琴作品，是一本曲式說明相當詳盡的參考書籍。

同年，錢南章決定再赴德留學，原先計劃進修兩年，後來考慮到母親年事已高，孝順的錢南章決定僅進修一年。

一九八五年錢南章受到慕尼黑政府文化局的邀請，與另一位作曲家舉辦聯合作品發表會，演出地點是在慕尼黑市立博物館大廳，發表作品包括室內樂與小型合奏曲《回顧與前瞻》與《大提琴四重奏》、合唱《十兄弟》、管弦樂《龍舞》等四部作品。錢南章赴德進修的這年，因為受到國外音樂環境的刺激，他於是得到充沛的創作靈感。一年後錢南章自德國返回國內後，再度受聘於中國文化學院音樂系。

對錢南章而言，他所關注的是理想的達成，從未關心結婚一事，而其它生活上的瑣事，則有勞母親操心。三十六歲之前，錢南章始終認定自己不結婚，完全不將自己終身大事放在心上，遠在美國的兄姊十分擔心這唯一的小弟，為此，他們請甫退休的母親前往美國居住。錢南章的生活少了母親的照料，頓時像是失去了依靠，只好學著照顧自己的起居。原以為母親只是短暫赴美遊玩，出乎意料之外，母親這趟出國竟長達一年半載。如此，錢南章幾乎每天都靠著吃自助餐度日，錢南章逐漸厭倦這樣的生活，並開始重視自己的婚姻大事，下定決心結婚。

邁入三十八歲這年，錢南章覓尋到終身伴侶——賴美貞。賴美貞與錢南章早在十一年前已相識；大學時代他們同是頌音合唱團的成員，對彼此都有好感，但錢南章一心朝著作曲

右下圖 | 一九八五年錢南章與作曲老師Killmayer在義大利。

右下圖 | 二〇〇四年簡文彬指揮NSO演奏錢南章《第一號交響曲》，右一為錢南章。（圖片提供/國家交響樂團）



**ISO 4/05**

主響曲  
十九世紀與二十世紀  
望、困惑、苦難、夢、命  
真相都在其中

# 馬發

NSO 音樂

定期系列  
Subscription Series

發現馬勒系列 NSO ME

| 日期          | 指揮 | 作品    |
|-------------|----|-------|
| 2004        |    |       |
| 8/19 8/26   | 馬勒 | 大地之歌  |
| 10/16 10/23 | 馬勒 | 愛之悲劇  |
| 11/13 11/20 | 馬勒 | 交響曲第九 |
| 12/19       | 馬勒 | 交響曲第十 |
| 2005        |    |       |
| 1/9         | 馬勒 | 無聲的歌  |
| 2/13 2/20   | 馬勒 | 交響曲第五 |
| 3/13 3/20   | 馬勒 | 交響曲第六 |
| 4/13 4/20   | 馬勒 | 交響曲第七 |
| 5/13 5/20   | 馬勒 | 交響曲第八 |
| 6/13 6/20   | 馬勒 | 交響曲第九 |
| 7/13 7/20   | 馬勒 | 交響曲第十 |

家的目標而努力，未曾花心思經營男女間的感情，等到他出國唸書以後，兩人於是失去聯絡。直到錢南章決心結婚以後，他才逐漸留意身邊的女性友人。碰巧的是有一天，錢南章竟然在路上巧遇許久不見的賴美真，話題投機的兩人便開始密切的聯繫與見面。一九八七年兩人決定步入禮堂，共組織家庭。一年後長女錢欣出生，第二年幼子錢蔚出生。

從一九八五年二次留學算起，直到一九八七年錢南章結婚，這三年之間，是他人生的重要轉折點。他一共創作了十首作品，創作量豐沛。除了在德國發表的四部作品外，還有《第一號小交響曲》、室內樂與小型合奏曲《織雲》、《擊鼓》、《短歌》、《大提琴與鋼琴二重奏》和獨唱曲《歌曲四首》。可見，赴德再次進修與結婚，對錢南章的創作影響頗深。

一九八八年他寫了兩部作品，分別是《六首兒童合唱曲》與為歌劇《熱碧亞》管弦樂配器。這部歌劇是作曲家馬思聰的遺作，由於他在完成鋼琴樂譜以後，不幸因病逝世，這部作品因此格外受到重視。文化建設委員會委託錢南章將這份鋼琴譜改編成管弦樂配器，並於委託創作的同年首演，藉以表達對馬思聰的敬悼。雖然錢南章只是此曲的編曲者而非創作者，但因為此次編曲的過程，於歌劇的配器經驗，為他日後創作《雷雨之夜》打下基礎。

## 在樂壇大放異彩

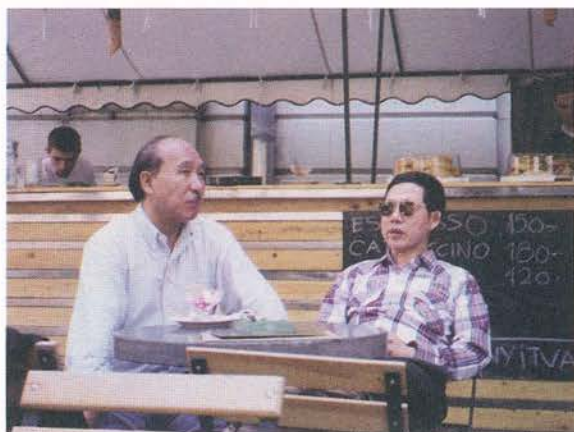
一九八九年錢南章受聘於國立藝術學院音樂系，教授「和聲學」、「對位法」、「曲式」、「管弦樂法」、「音樂即興」和「主修理論作曲」等課程。從這年開始，錢南章的創作開始轉變，例如：在和聲方面傾向於調性的使用，注重旋律的線條感，作品的風格趨於保守，並建立起傳統藝術與現代技法結合的創作手法。

錢南章認為傳統歌謠的美是需要被大家欣賞，但這類作品，如果只是保留原始風貌則難以廣為流傳，須要作曲家將作品西樂化。因此錢南章開始嘗試改編民謠或將歌謠西樂化，也試圖將台灣民俗活動融入作品中，例如：管弦樂《台灣民謠交響詩》、合唱曲《台灣原住民歌謠組曲》和《馬蘭姑娘》以及擊樂作品《雜耍》等，都是這時期的創作。

從一九九六年開始，錢南章的創作更加成熟，作品深受肯定與讚賞，包括：管弦樂《常動曲》、第四號小交響曲《飛翔》、室內樂《台北素描》和《走過歷史》、擊樂曲《158》和《獅鼓》、合唱曲《我在飛翔》和《佛說阿彌陀經》、第一號交響曲《號聲響起》、獨

左圖 | 一九九七年與杜黑一起在匈牙利布達佩斯演出《馬蘭姑娘》。

右圖 | 二〇〇五年與家人同遊日本愛知博覽會。



唱曲《歌曲四首》（洛夫詩作）和《歌曲六首和歌曲十四首》（席慕蓉詩作）等作品。

端視這些作品來了解錢南章的作曲歷程；從早期改編原住民音樂、把台灣民俗活動融入作品的作法，到後來樂曲中引入傳統藝術的精髓與文化內涵，運用現代音樂的技巧，講究旋律與重視和聲，結合傳統藝術與現代作曲技法，創作出獨具風格與文化價值的作品。作為一位亞洲作曲家，錢南章將在西方學到的東西內化，並在自我的文化中找到創作的路途，他獨特的樂曲風格，經常獲獎，他於是站上國際舞台，時常在世界各地演出作品。

謙和的錢南章，認為今日自己的作品能獲得肯定，最大的功勞都歸於表演者的演出，沒有他們精湛的詮釋，作品無法呈現在聽眾面前。除此之外，他也感謝許多人給予機會，讓他能夠創作並且發表作品。更重要地，他感念家人的扶持與體諒，尤其是妻子給予他莫大的鼓勵，支持他持續創作。對錢南章而言，家庭是他最創作動力的來源。

在這條作曲的道路上，錢南章一步一腳印，認真並踏實走過，「慢工出細活」是他用心雕琢作品的寫照。錢南章對於作品內容要求相當嚴格，如此嚴謹的態度，作曲時間也因此花費較長，一年大約只創作一、兩首作品，至今錢南章的創作已超過五十首以上，其中以室內樂的創作最為豐富。

錢南章以簡鍊的音樂語彙表現想法，流露他做事明快不累贅的個性。每首作品的曲式結構明確，充分掌握樂曲所要呈現的效果，顯示他思考的細膩與詳盡。他的音樂內斂卻有一股爆發力，展現他堅持一輩子的創作精神。他認為，音樂需要與人溝通對話，這樣的思維使他的作品多了一份平易近人的風格，而錢南章幽默的個性也使作品深具趣味性。誠如錢南章在其著作《奏鳴曲創作原理》中寫道：「如何使一連串的聲音，在聽眾心中造成迴響，是音樂藝術創作者永遠追尋的目標。」這將是他在創作上堅持的目標。

---

本文作者／許宜雯 國立台北藝術大學音樂系畢業。曾發表論文《貝多芬交響曲的速度探討——以第五號交響曲第一樂章和第四樂章演奏詮釋為例》、《錢南章擊樂作品初探》。

---

# 作品賞析

## 《擊鼓》 一九八七年

這首擊樂作品是受朱宗慶打擊樂團委託創作，同年於台北實踐堂首演。本曲長度約14分40秒，演奏人員為六人，樂器編制包括鼓、鈸、鑼、鈴、木魚和三角鐵，並加入碗、瓶子、哨子、石頭、風鈴和玩具槌等生活用品作為樂器。

錢南章認為：「鼓是打擊樂中最重要的，它是打擊樂器之王，是一件無法取代，而且能夠真正打動人心的樂器」，也因此鼓成為曲中主奏的樂器。

此作品的曲式運用西方創作手法，分成快板、慢板、詼諧、快板四個樂段。在配器上，選用中國京劇鑼鼓中的國劇大鑼、小鑼和饒鈸等樂器，並引用鑼鼓經「亂錘」、「一錘鑼」和「緩鑼圓場」的節奏等中國音樂技法創作。其中在開頭的快板樂段中使用單種節奏、多部卡農、卡農式節奏等變化，並結合中國鑼鼓樂的節奏，使得樂曲在節奏律動上相當豐富。

一九九七年此曲榮獲行政院新聞局第八屆金曲獎「最佳作曲人」獎項。

## 《馬蘭姑娘》 一九九五年

《馬蘭姑娘》是受台北愛樂合唱團的委託所作，並於隔年台北國際合唱藝術節首演。這部作品演出後即獲得許多好評，不僅在國內頻繁演出，也多次遠赴國外表演，並贏得第九屆金曲獎「最佳作曲人獎」。對他來說，這是他以台灣原住民歌樂為題材，創作出一部包含八首獨唱、合唱與管弦樂團的大型組曲。

此曲描述福爾摩莎，一對原住民男女真摯而感人的愛情故事。其中，原住民歌謠的旋律與歌詞，皆取自台灣原住民民歌，樂曲分別是：1、美麗的稻穗（卑南族）2、喚醒那未做醒

的心（阿美族）3、荷美雅亞（鄒族）4、黃昏之歌（排灣族）5、讚美歌唱（魯凱族）6、向山舉目（排灣族與阿美族）7、年輕人之歌（鄒族）8、馬蘭姑娘（阿美族）。

錢南章將這部大型組曲視為悲劇處理，因此他將選自不同原住民的歌曲串聯，結合西方和聲處理的技法，創作出這部深具戲劇性與故事情節的作品。

### 《佛說阿彌陀經》二〇〇一年

此曲是受台北愛樂合唱團委託創作，創作意涵深遠，主要是為了紀念大園空難、美國九一一恐怖攻擊等天災人禍傷亡的眾生，所創作的佛教安魂曲。

整部作品共包含十七首樂曲，包含1、序奏2、蓮池讚3、淨身業真言4、淨口業真言5、淨意業真言6、安土地真言7、普供養真言8、開經偈9、佛說阿彌陀經10、南無阿彌陀佛11、往生咒12、彌陀讚13、讚佛偈14、大慈菩薩發願偈15、三皈依16、回向偈17、尾聲等部份。整部作品依循佛教三起的儀式傳統，第一首到第八首具有禮讚三寶的意義，第九首到第十三首則是屬於正誦經文或咒語意涵，最後四首含有陳述迴向發願之意。

全長約七十分鐘，其編制相當龐大，包含人數約一百五十人的合唱團，配樂上以大鼓、大堂鼓、磬、碰鈴、木魚、牛鈴和拍板等打擊樂器為主，其中還特別加入西藏長號，首演時由四位藏傳佛教喇嘛擔任演出。歌唱方面以佛教梵唄的誦經聲，並結合西方和聲與曲式的安排，創作出這首匯集中西風格的合唱曲。

一九九七年，此曲榮獲行政院新聞局第十三屆金曲獎「最佳作曲人」和「最佳宗教音樂專輯」等獎項。

首演: 1996-21. Aug. 國家音樂廳 愛樂合唱團

馬蘭姑娘 劉學剛  
指揮 杜里  
The maiden of malan (第七首)

錢南章  
CHIEN Nan-chang  
(1995/96)

- ① 美麗的稻穗 (1)
- ② 嘆息是那未散去的憂心 (16)
- ③ 荷美雅亞 (33)
- ④ 黃昏之歌 (45)

All rights reserved

Andante 1/8

1. 美麗的稻穗

CHIE N

107

### 第一號交響曲《號聲響起》二〇〇四年

此曲是受國家交響樂團委託創作，為「二〇〇四年馬勒交響曲系列音樂會」的開幕曲目。曲長約四十五分鐘，本曲的編制包括兩支長笛、兩支雙簧管、兩支單簧管、兩支巴松管、四支法國號、三支小號、三支長號、一支音號、定音鼓、大鼓、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴和低音大提琴。

樂曲一共四樂章，第一樂章是很快的快板（molto Allegro），奏鳴曲式，F大調，4/4拍子。由小喇叭和法國號帶出前奏，具有標題《號聲響起》的意涵。第一主題是由三連音的節奏動機構成，並以和弦的三個音反覆進行發展成旋律，呈現出悠揚與充滿朝氣的風格，一股「往前奮鬥」的力量油然而生。第二主題Bb大調，具田園般寧靜的風格，主要旋律是由木管樂器吹出。

第二樂章是很慢的慢板（molto Adagio），三段體，C大調，2/2拍子。其樂器編制屬於弦樂四重奏，音樂風格內斂，像是從悲傷中平復自我心情，恢復內心的平靜，並在抒情與安詳的氣氛中結束。

第三樂章是行板（Andante），詠諧曲，複調性，4/4拍子，A段旋律節奏動機是採用許多弱起拍與切分音所組合，音樂中加入京劇大鑼、小鑼和對鈸的使用，深具中國傳統音樂特色，尤其是木魚音色的加入，產生一種逗趣的感受，其質樸的風格是台灣地方音樂的呈現。B段旋律是由三十二分音符的快速音群所組成，具有西班牙鬥牛士樂曲的風格。

第四樂章是緩板—急板（Lento—Presto），輪旋曲，C大調，3/2—4/4拍子。此樂章的聲響上比第一樂章更加浩大，形成全曲的最高潮，最後一個上行音階將樂曲做出強而有力的結束。作曲家使用各種技巧，將前面三個樂章的主題節奏動機再現，形成全曲前後呼應的效果。

### 《歌曲十四首》二〇〇五年

當年一群作曲家為了譜寫詩人余光中、蔣勳、洛夫和席慕蓉等人的詩作，而進行協商，錢南章選擇譜寫席慕蓉的詩作，分別是《渡口》、《禪意》、《借句》、《一棵開花的樹》、《誘惑》和《戲子》等六首作品，並於二〇〇三年聲樂家協會發表。

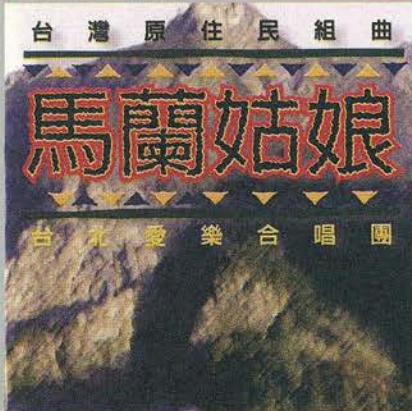
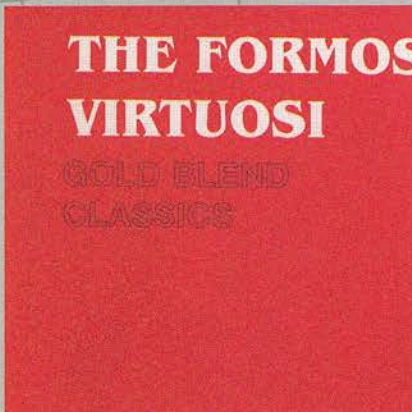
一年後受國立中正文化邀請，錢南章再度以席慕蓉的十四首詩創作，並於二〇〇五年舉辦整場「藝術歌曲的作品發表會」。樂曲包括《出岫的憂愁》、《霧起時》、《如歌的行板》、《舊夢》（給我的女兒元元）、《突發事件》、《風景》、《繡花女》、《在黑暗的河流上》、《狂風沙》、《大雁之歌》、《蒙文課》、《高高的騰格里》、《鹿回頭》和《最後的一句》等。

這些獨唱曲的風格相當多樣性，包括抒情歌或宣敘調、戲劇效果和現代音樂音效以及音樂上的借句（柴科夫斯基《如歌的行板》）與蒙古文說話的趣味等，尤其是《風景》、《戲子》、《在黑暗的河流上》和《高高的騰格里》等四首歌，都能在每一組作品結束前，達成音樂上的高潮效果。

第一號交響曲 "號聲響起" Symphony No.1 "When the Bugle Starts"  
 錢南章 Nan-chang Chien  
 I  
 Andante moderato

Molto allegro

號聲響起  
 When the Bugle Starts  
 錢南章 Nan-chang Chien  
 第一號交響曲  
 Symphony No. 1



# 創作年表

- |         |                                                                                     |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 9 4 8 | 六月八日出生於江蘇省，半年後舉家搬遷來台，居住在台北市保斗里。                                                     |
| 1 9 5 4 | 就讀台北市老松國小。                                                                          |
| 1 9 6 0 | 就讀建國中學夜間部。                                                                          |
| 1 9 6 3 | 就讀板橋高中。父親去世。                                                                        |
| 1 9 6 5 | 三年級時跟隨杜瓊英老師學習鋼琴。                                                                    |
| 1 9 6 6 | 考取中國文化學院音樂系，主修鋼琴。                                                                   |
|         | 在學期間私下隨劉德義老師學習理論作曲。                                                                 |
| 1 9 7 0 | 六月獲中國文化學院音樂系學士學位。                                                                   |
| 1 9 7 1 | 入伍服役。                                                                               |
| 1 9 7 2 | 至雙園國中教書。                                                                            |
| 1 9 7 3 | 回文大擔任助教一職。                                                                          |
|         | 九月順利考入西德慕尼黑音樂院，主修理論作曲，師事奇麥雅教授。                                                      |
| 1 9 7 4 | 完成小型合奏曲《孤兒行》。                                                                       |
| 1 9 7 5 | 完成小型合奏曲《東門行》。                                                                       |
| 1 9 7 6 | 完成管弦樂小品《小路》。合唱曲《小星星》榮獲教育部第五屆黃自歌曲創作獎。                                                |
| 1 9 7 7 | 完成管弦樂《詩經五首》，並在慕尼黑新音樂節五十週年由慕尼黑愛樂交響樂團首演。                                              |
|         | 完成弦樂四重奏《小河淌水》、鋼琴三重奏《手腳並用》等作品，並先後由慕尼黑廣播電台室內樂團首演，並於慕尼黑新音樂工作室、德國中部的達姆史達市、巴伐利亞廣播電台等處發表。 |
| 1 9 7 8 | 完成協奏曲《幻想曲》。                                                                         |
|         | 六月獲德國慕尼黑音樂院作曲藝術文憑，同年九月回國後即受聘於母校文化學院，教授理論作曲。                                         |
|         | 《詩經五首》榮獲教育部中山文藝獎。                                                                   |
| 1 9 7 9 | 完成合唱曲《賣花詞》。                                                                         |
| 1 9 8 0 | 完成室內樂《四重奏以及…》。                                                                      |
| 1 9 8 1 | 完成室內樂《台灣民謠組曲》和獨奏曲《杜鵑幻想曲》。                                                           |
| 1 9 8 2 | 完成獨唱曲《十四行詩》與《四首合唱》。                                                                 |
| 1 9 8 3 | 完成《三首鋼琴曲》。                                                                          |

- 1 9 8 4 一月於實踐堂舉辦個人作品發表會，這一年完成木管五重奏《莫札特的綺想》，秋天再度赴德國深造。
- 1 9 8 5 六月應慕尼黑市政府文化局之邀，舉辦個人作品發表會，地點是在慕尼黑市立博物館大廳，並由奇麥雅教授親自主持。  
歸國後復聘於文化學院音樂系。完成小型合奏曲《回顧與前瞻》與《大提琴四重奏》、合唱曲《十兄弟》管弦樂《龍舞》等作品。
- 1 9 8 6 完成管弦樂《第一號小交響曲》與小型合奏曲《織雲》等作品。
- 1 9 8 7 與賴美貞女士結婚。  
完成小型合奏曲《擊鼓》、室內樂《短歌》和《大提琴與鋼琴二重奏》和獨唱《歌曲四首》等作品。
- 1 9 8 8 長女錢欣出生。  
完成六首《兒童合唱》與為馬思聰先生的遺作歌劇《熱碧亞》譜寫管弦樂配器總譜。
- 1 9 8 9 幼子錢蔚出生。  
聘於國立藝術學院音樂系，教授理論作曲。  
完成室內樂《曲笛與鋼琴二重奏》、《第二號小交響曲》。
- 1 9 9 0 完成三首鋼琴曲《方圓之間》。
- 1 9 9 1 完成獨幕喜歌劇《雷雨之夜》與為台灣民謠交響詩《吾鄉吾土》編曲。
- 1 9 9 2 完成第三號小交響曲。
- 1 9 9 3 完成小提琴協奏曲、合唱曲《台灣原住民合唱組曲》、室內樂與小型合奏曲《雜耍》。
- 1 9 9 4 完成《七重奏》。
- 1 9 9 5 完成合唱曲《馬蘭姑娘》。
- 1 9 9 6 二月至德國舉辦半場的個人作品發表會，地點在唯美藝術學院。完成擊樂曲《158》、管弦樂《常動曲》和小型合奏曲《台北素描》。
- 1 9 9 7 完成小型合奏曲《走過歷史》。擊樂曲《擊鼓》獲行政院新聞局第八屆金曲獎「最佳作曲獎」。
- 1 9 9 8 合唱曲《馬蘭姑娘》獲行政院新聞局第九屆金曲獎「最佳作曲獎」。
- 1 9 9 9 完成擊樂曲《獅鼓》、合唱曲《我在飛翔》和第四號小交響曲《飛翔》。
- 2 0 0 0 完成擊樂曲《五首小品》。
- 2 0 0 1 完成合唱曲《佛說阿彌陀經》與《心聲》。
- 2 0 0 2 完成四首德文歌曲《Mignon》和打擊樂曲《十二生肖》。  
合唱曲《佛說阿彌陀經》獲行政院新聞局第十三屆金曲獎「最佳作曲獎」。
- 2 0 0 3 完成《歌曲六首》。
- 2 0 0 4 完成第一號交響曲《號聲響起》。
- 2 0 0 5 於三月舉辦整場的錢南章音樂會，發表作品包括《歌曲六首》和新作《歌曲十四首》。  
五月以第一號交響曲《號聲響起》榮獲行政院新聞局第十六屆金曲獎「最佳作曲獎」。  
七月榮獲國家文藝獎。  
預計十二月發表管弦樂《泰雅族歌曲四首》。

## 第九屆國家文藝獎 各類評審團委員暨跨類決審團委員名錄

### 跨類決審團委員

吳東亮(主席)、曾繁城、廖嘉展、王儀君、莊萬壽、石守謙、柯慶明、黃明川、張己任、陳偉誠、王友輝、胡台麗、陳邁

### 各類評審團委員名單

文學類：柯慶明（主席）、邱貴芬、孫大川、郭楓（郭少鳴）、陳義芝、鄭炯明、鍾鐵民

美術類：林曼麗（主席）、李明明、拉黑子、達立夫、黃明川、廖仁義、薛保瑕、顏娟英

音樂類：羅芳華（主席）、申學庸、呂鍾寬、李淑德、張己任、許博允、趙琴

舞蹈類：賴秀峰（主席）、李彩娥、金崇慧、陳偉誠、趙綺芳、盧健英

戲劇類：李國修（主席）、王友輝、王海玲、徐亞湘、卓明、廖瑞銘、鍾傳幸

電影類：胡台麗（主席）、王亞維、林志明、麥仁杰、馮建三、萬仁、鄭文堂

建築類：陳邁（主席）、白瑾、徐明福、郭肇立、黃才郎、楊逸詠、潘冀

## 第九屆國家文藝獎 活動紀要

|                    |                             |
|--------------------|-----------------------------|
| 2004.10.11         | 第九屆國家文藝獎諮詢會議                |
| 2004.11.2-12.31    | 公佈國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦          |
| 2005.1             | 董事會遴聘各類評審團委員                |
| 2005.1.27-2.1.     | 各類評審團提名會議                   |
| 2005.3.7-3.14及3.28 | 各類評審團初審會議                   |
| 2005.5.2-5.12      | 各類評審團複審會議                   |
| 2005.5.13          | 董事會遴聘跨類決審委員                 |
| 2005.7.2           | 跨類決審團會議                     |
| 2005.7.4           | 第三屆第四次董事會核定公佈第九屆國家文藝獎得主     |
| 2005.10.20         | 頒獎典禮於高雄市立文化中心至善廳            |
| 2005.11-2006.6     | 全國北、中、南巡迴推廣活動               |
| 2005.12            | 公共電視播出「文化容顏」得獎者紀錄片；紀錄片DVD出版 |

## 國家文藝獎設置辦法

【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：

獎勵名額以每屆總額五名為限。每名得獎者獲贈獎座乙座，獎金新台幣陸拾萬元。

【第五條】備選資格：

具中華民國國籍者（限個人）。

【第六條】備選方式：

一、備選方式分為推薦及提名二種方式。

二、前項推薦人由本基金會書面邀請；提名人由各類評審團擔任。

【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人之下列資料：

一、參選同意書

二、身分證正反面影本

三、近年重要作品

四、其他參考資料

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

**【第八條】 評審團組成：**

各類評審團及跨類決審團由本基金會董事會遴選，其組成如次：

一、各類評審團：依本辦法第三條獎勵類別，設各類評審團，由五至七位委員組成負責提名及初、複審工作。

二、跨類決審團：

跨類決審團由各類評審團代表各一名及跨類委員等共計十一至十三位委員組成。

**【第九條】 評審方式：**

一、分為初審、複審、決審三階段。

二、初審由各類評審團依備選人資料評審出每類至多七名。

三、複審由各類評審團就備選名單撰寫報告，提送複審會議，並經出席委員二分之一票數通過，推薦每類至多一位候選人進入決審。

四、決審由跨類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。

五、獲獎名單經本基金會董事會確認後公布。

**【第十條】 迴避及保密原則：**

一、各類評審團及跨類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，且不得擔任評審團及跨類決審團委員。

**【第十一條】 受理推薦期間：**

自公告日起至十二月三十一日止。

**【第十二條】 本辦法經本基金會董事會會議通過後實施，修正時亦同。**

---

董 事 長    李魁賢  
執 行 長    蘇昭英  
編輯委員    孫華翔、陳錦誠、賴香伶、曹鸞姿、羅怡華、沈惠美  
編輯校對    劉怡芳、陳思嫻  
撰    稿    張靚蓓、許素蘭、江映碧、王友輝、許宜雯  
圖片攝影    劉振祥  
設計編輯    黃志勳  
出版日期    民國九十四年十月  
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

---

#### 財團法人國家文化藝術基金會

地    址    106臺北市仁愛路三段136號2樓202室  
電    話    02-2754-1122  
傳    真    02-2707-2709  
網    址    <http://www.ncafroc.org.tw>  
電子信箱    [services@ncafroc.org.tw](mailto:services@ncafroc.org.tw)

---

協辦單位



贊助單位



感    謝



---

「國家文藝獎」書法題字 董陽孜 女士

---

本專輯之文字與圖片，未經本會同意不得轉



財團法人|國家文化藝術|基金會