

國家文藝獎

21st NATIONAL AWARD FOR ARTS

序 言

去年年底，我們充滿喜悅地公布了第二十一屆「國家文藝獎」的得主，他們分別是小說家黃娟、藝術家莊普、音樂家陳中申、舞蹈家古名伸、劇場創作者王墨林、建築師王秋華，以及紀錄片導演柯金源。

自二〇一九年五月開始受理推薦、提名，經過各類複審及決審程序，總計有八十七位提名及評審委員參與其中。歷經多場深度討論與激烈論辯，終於在二〇一九年十二月選出七位具有卓越成就、並持續創作的藝術家，這同時也是國家文藝獎自二〇一五年改為每兩年辦理以來，第二度在文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇、建築、電影等七大領域皆有得獎者產生，透過這七位得主精采的創作歷程，恰足以反映出臺灣藝術創作既豐富且充沛的能量。

黃娟為戰後第二代小說家中少數的女作家之一，其以超過五十年的文學實踐，關懷主體在時空流轉、社會變遷、國族轉替中的自我探索。莊普為臺灣低限藝術具有高度代表性的藝術家，其自一九八〇年代起持續探索極簡思維的可能，並在臺灣帶動一股超越國際與本土的思潮與運動。陳中申是當

代臺灣最富代表性的笛簫音樂藝術家，其創作重視笛簫樂器技巧表現的拓展，除深富親和性與童趣外，也強調自本土生活文化淬鍊的感動。古名仲是將「接觸即興」引進亞洲的第一人，在身體觀念與技巧上，擴展了臺灣舞蹈的面貌，其創作除力求突破框架外，也展現了欲連結生活與生命的藝術態度。王墨林長期以「身體論」為思想核心，探索身體與社會、政治、歷史的關係，以及做為劇場媒介的可能性，此外也藉一以貫之的反抗姿態，向主流體制拋出激烈的提問。王秋華是臺灣戰後第一代建築師，其設計強調美學與工藝必須建立於人性關懷的基礎，作品富含人文價值，對周遭環境敏感且尊重自然，呈現出率真樸實的建築美學。柯金源是臺灣生態環境紀錄片代表人物，三十年來堅持以深入田野的方式，調查紀錄臺灣的自然生態、環境變遷與公害事件，持續以深刻扎實的影像與社會對話。

綜觀本屆國家文藝獎得主們的養成背景、藝術成就，以及對於創作的信仰，我們可以感受到，雖然成長在不同的年代，鑽研於不同的領域，他們除戮力投入在自身創作的提升之外，亦真誠地關注自身所處的社會，他們的創作因這塊土地的滋養而茁壯，之後亦反饋於斯，成為培育一代又一代藝文種子的養分。看到這些藝術家們璀璨亮麗的創作表現，除讓我們深感榮耀之外，也激勵我們以他們的精神為典範，不斷省思如何與時俱進的提供藝文工作者支持的力量，期待迎來一代代精采的「臺灣藝術」。

國家文化藝術基金會董事長



2020.10.30

第二十一屆
國家文藝獎

得獎者



—— 小說家 ——



黃娟

Joyce WENG



006



—— 藝術家 ——



莊普

TSONG Pu



034



—— 音樂家 ——



陳中申

Chung-Sheng CHEN



062

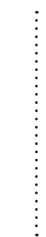


—— 舞蹈家 ——



古名伸

Ming-Shen KU



090



—— 劇場創作者 ——



王墨林

Molin WANG



118

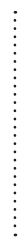


—— 建築師 ——



王秋華

Chiu-Hwa WANG



146

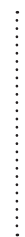


—— 紀錄片導演 ——



柯金源

Chin-Yuan KE



174

得獎理由

小說家黃娟女士的創作就題材的開創性、表現手法的獨特性上，都是臺灣文學史中不容忽略的聲音，從日治時代到移民經驗，從女性的自覺到民族的歷史，黃娟一直默默耕耘，堅持自己的路，展現了純粹深刻的藝術特質，極具代表性。

第二十一屆國家文藝獎得獎者

小說家

JOYCE WENG 黃娟



八〇年代我重拾舊筆，先在美國的華文報刊發表作品，廣受歡迎之後，想到與臺灣讀者重新見面，便把自以為滿意的作品寄給從前發表作品的報刊。他們被稱為大報，發行量很大，讀者也多。奇怪的是他們不再歡迎我的作品，給我壓稿的待遇，不登也不退，叫我納悶了很久。

「你上了臺獨的黑名單了！」消息靈通的朋友告訴我。好在報禁解除之後，已有所謂的小報出現，我便成了這些本土小報的作家。我還是很勤快地寫，也在臺美兩地熱心參與臺灣民主化運動、臺灣文學本土化運動、爭取少數族群權益的運動等等……。每逢重要選舉更是趕回臺灣，助選、投票……全程參與。真是忙得不亦樂乎！我的作品自然也多樣化了，刻劃也更深入了。

做一個有理想及責任感的作家，我不求名、不求利，只希望作品擁有更多的讀者。

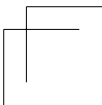
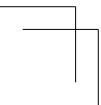
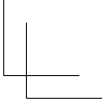
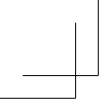
今天的國家文藝獎，相信會滿足我這個謙卑的願望。

最後要特別感謝文壇大老鍾肇政先生，在我初試創作的時候，給我的指點和鼓勵。

終於得到了嚮往已久的國家文藝獎，非常高興！遺憾的是老伴翁登山及大姐黃惠貞已過世，無緣參與今天的盛會。

我是一九六一年開始寫作的，那是所謂的戒嚴專制時代，言論思想受到嚴厲的管制，寫作的人無不戰戰兢兢怕一不小心引起了警備司令部的誤會，被送往綠島，甚或保不住腦袋。好在年輕的我有許多愛情故事要寫，即使是描寫在封建時代被壓迫的女性淒慘的遭遇，也構不成思想問題。我很快就成名，在出版單行本極端不容易的六〇年代，不到十年就出了三本短篇小說集和一本長篇小說。那本長篇小說叫《愛莎岡的女孩》，連載期間成了讀者搶讀的作品，至今還有朋友津津樂道。

我提起這段往事，主要是要和我以後的寫作命運做比較。我在一九六八年出國，與留學美國的夫婿團聚。然後在異鄉過了十餘年「相夫教子」的主婦生活。雖然如此，在新聞自由的民主國家，我的見識增廣，我的思想更成熟，要為故鄉的「民主化」盡力的熱誠，更是高漲。



蓓蕾花開
朵朵芬芳

黃娟，本名黃瑞娟，桃園楊梅人，一九三四年出生於日治時期新竹州新竹市，是臺灣戰後第二代作家中（泛指一九五〇年代末期、六〇年代初期初登文壇的作家），少數至二十一世紀仍持續寫作的女作家之一。

雖然原籍楊梅為客家庄，但在新竹市出生，且六個月後即隨父母親遷居臺北市，黃娟的童年大部分時間都在臺北度過，直到太平洋戰爭爆發，臺北遭受美軍轟炸，彼時就讀臺北宮前國民

學校二年級的黃娟才和母親、姊妹們，於一九四二年「疏開」到楊梅，繼續完成小學課業；而也直到這個時候，黃娟才有機會接觸到與臺北都會截然不同的傳統客家生活，兩地不同的文化差異與生活體驗，不僅在黃娟小小心靈引起思想的衝擊，也為未來的故鄉書寫埋下伏筆。



1937年家庭合照。前排左起：母親張秀英、黃娟、三妹黃惠信、大姊黃惠貞；
後排左起：舅舅張芳浩、父親黃盛藩（黃娟提供）



1940年代，就讀新竹女子中學期間與大姊黃惠貞（右）於校園合影（黃惠信提供）

黃娟從小喜歡閱讀，尤其喜歡日文繪本，小學一年級初寫「作文」，其優異的語文書寫能力，即深獲老師讚賞，經常在課堂上朗讀其「作文」，供同學欣賞、參考。儘管如此，其早發的寫作才情，卻必須等到一九六〇年代，黃娟在臺灣戰後初期政權更易的紊亂與動盪，以及清鄉與長期戒嚴的肅殺氛圍中，陸續完成學業，並經歷一連串的國家考試，取得中學教員資格之後，在偶然的機會接觸到鍾理和遺著《雨》，深受鍾理和坎坷的文學生命，以及鍾肇政、林海音、文心等人成立「鍾理和遺著出版委員會」，為文友出版遺著的情誼、推動臺灣文學的熱忱所感動，才得以打開寫作的大門。

1 | 發表於《聯合報·副刊》之第一篇小說〈蓓蕾〉部分剪報（黃娟提供）

2 | 1968年，攜女赴美與夫婿團圓，與親友於松山機場合影。中間戴花圈者為黃娟，前排左一為林海音（黃娟提供）



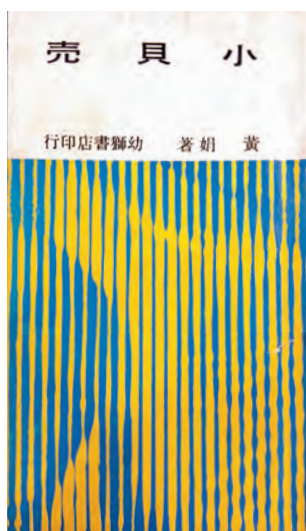
一九六一年六月十二日，黃娟的第一篇短篇小說〈蓓蕾〉，刊登於林海音主編的《聯合報·副刊》，「黃娟」的筆名即是作家鍾肇政先生所取而沿用至今。

敘寫年輕女子內斂情感的〈蓓蕾〉，雖然因為交給出版社預定出版的文稿遺失，後來始終未收入黃娟的小說集中，而鮮少被看見，然而，初夏的蓓蕾，日後花開千朵，朵朵芬芳，從繽紛的花顏中，卻也依稀可見昔日含苞的姿容。

文學的精靈一經喚醒，黃娟即以驚人的創作熱情和毅力，在一九六八年出國前的六、七年間，一邊教書、操持家務，一邊寫作，共出版《小貝殼》、《冰山下》、《這一代的婚約》等三本短篇小說集，以及長篇小說《愛莎岡的女孩》。其中《小貝殼》一書為一九六五年出版、鍾肇政主編，以具寫作潛力作家的第一本書為對象之「臺灣省青年文學叢書」十冊之一，創作才情備受肯定。

1 | 2 | 3

- 1 | 黃娟第一本短篇小說集《小貝殼》書影(黃娟提供)
- 2 | 《冰山下》書影(黃娟提供)
- 3 | 《這一代的婚約》書影(客家委員會客家文化發展中心蒐藏)



雖然「文學」和「家庭」在黃娟的生命天平上始終等重，然而，做為同時是妻子、也是母親的女性作家，「照顧家庭」、「照顧子女」在黃娟的時間排序上，卻總是放在優先順位，其豐沛的創作動能在一九六八年移居美國後，逐漸轉化為適應異國生活、照顧家庭、撫育子女的心力，除了初期尚有零星作品發表之外，長達十多年的時間裡，隱身家庭帷幕的黃娟，幾乎是停筆而逐漸被臺灣文學界所遺忘。

然而，黃娟並沒有忘記文學，暫時被困住的創作精靈，仍等待破繭而出的時機。

一九八三年，黃娟受邀參加以研究臺灣文學、與國內臺灣作家交流為宗旨的「北美臺灣文學研究會」，並於一九八八年出任該會會長。除了逐年發表臺灣文學研究論文、籌畫每年年會、研討會，也安排臺灣作家訪美事宜，為彼時仍處於晦暗年代的臺灣文學，打開一扇通往世界的窗。

忙碌而熱絡的文學活動，再度喚醒黃娟的文學魂，一九八五年，在停筆多年之後，黃娟重新出發，以短篇小說〈梅格〉正式向文學歸隊。



1989年，出席第11屆「鹽分地帶文藝營」，右起翁登山、黃娟、李喬、鍾逸人、楊千鶴（黃娟提供）

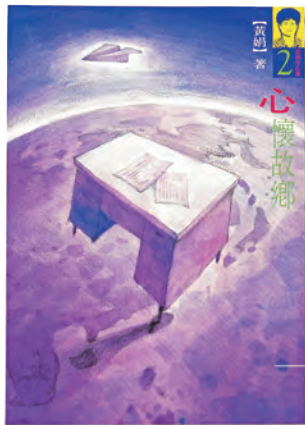


1995年，為撰寫「楊梅三部曲」返台進行田野調查，於母校楊梅國小操場留影。右起鍾肇政、黃娟、三妹黃惠信、么妹黃淑美（黃娟提供）

從此以後，黃娟寫作幾無間斷，先後出版長篇小說《婚變》、《虹虹的世界》、《故鄉來的親人》、「楊梅三部曲」《歷史的腳印》、《寒蟬》、《落土蕃薯》等共六部；短篇小說集《彼岸的女人》、《山腰的雲》、《邂逅》、《世紀的病人》等；散文集《我在異鄉》、《心懷故鄉》；文學評論集《政治與文學之間》，豐沛的創作能量令人佩服。

1 | 2 | 3

- 1 | 《故鄉來的親人》書影
- 2 | 《心懷故鄉》書影
- 3 | 《政治與文學之間》書影



这时默默站立的他，缓缓地举起手，轻轻地挥了一下，
他必是注意到了同车的车子，一挥手，算是送一声，再

是，我彷彿听出了他叫：「小陈，再见！」的声音。
加足马力的汽车，很快就把他远远地抛在后面。明知

他已经看不见我，也听不到我，我还是在嘴里喃喃地回答。
他：「老张，千万要保重哪！」

虽然他的身体看来硬朗，究竟是七十过头的老人了，何
况最近丧偶，内心悲痛，谁敢保证下次我来时，他还能够

出他那个窄小的矮房子，走到路边来迎接我？
又，他们的婚姻，

老张和虹虹的婚姻，维持了二十年，那时人还年轻，
何是老张一旦老去，不知虹虹会怎样？

老张和虹虹的婚姻，维持了二十年，那时人还年轻，
何是老张一旦老去，不知虹虹会怎样？

虹虹的世界

第一部

1. 訪問

汽車向動之後，我從車窗探出了頭。
望著香港這一片的綠色，他那年藏青色
的長衫。我注意到他瘦長的身子，

在現代主義文學盛行的六〇年代，黃娟是較少受到現代主義文學理念影響的作家之一。她的小說創作，始終立基於面向現實生活的座標上，以樸實的文字、情節生動細節豐富的故事內容，以及細膩的心理剖析、如電影鏡頭般鮮活的情境描繪，呈現小說人物在各種人生際遇的悲歡哀樂，深具寫實精神。若以「出國」為分界點，將黃娟的創作歷程分為前、後期，則明顯可以看出：隨著生活場域的移動、生活經驗的累積及外在世界觀照面的拓展，其前、後期小說題材的多元變化。

就題材屬性觀之，黃娟出國前的小說，廣泛地觸及了形形色色的現實生活與人物類型，如：缺乏自主性的女性命運（〈失落的影子〉、〈負荷〉）；教育風氣的敗壞（〈老教師〉）；愛情的虛幻本質（〈灰燼〉、〈這一代的婚約〉）；突破語言障礙的愛情故事（〈啞婚〉）；留學風潮下男女的離合（〈驪歌〉、〈這一代的婚約〉）；婆媳糾紛與家庭管教問題（〈我不怕她了〉）；情傷療癒（〈山城〉）；多子多孫卻內心孤寂的老人（〈老太太的生日〉）；害怕「失去」而不敢付出「愛」的女性（〈帖子〉）；在傳宗接代觀念影響下，被拆散的恩愛夫妻（〈花燭〉）；學識豐富、敢說直言，卻常常嚇跑男士的現代女性（〈姻緣〉）；因為不孕而被婆婆嫌棄的媳婦（〈小貝亮〉）；被「處女情結」制約的迂腐男性（〈一隻鳥〉）、爭取婚姻自主的年輕人（〈相親〉）……等。

透過這些與親情、愛情、婚姻、家庭、工作、留學規劃……相關的題材內容，如實地反映了六〇年代臺灣社會的生活日常、人們的現實困境，以及做為女性作家，黃娟在仍然保守的六〇年代，對「男尊女卑」、「父權主義」、「傳宗接代」……等思想觀念的批判，與對女性自主意識覺醒的期盼，其為女性發聲的小說創作，既為時代留下臺灣女性在家庭與婚姻的狹縫中尋找

自我的心聲淚痕，而其自身在承擔傳統女性的家庭責任之餘，更且投注於文學的心血與熱情，在彼時的社會氛圍中，更是彰顯了時代女性的奮進與堅韌。

一九八〇年代，重返文學之路，黃娟的小說內容，一方面延續了早期以家庭、婚姻、工作……等生活現實為對象的題材取向，敘寫「臺美人」的家庭生活、異國見聞、其所遭遇的困



境、婚戀的難題、文化的衝擊、種族的歧視、華人的排擠……等，另方面，其觀照的視野，更且從現地生活的美國，擴展到八〇年代臺灣國內風起雲湧的民主運動與政治事件，如美麗島事件、林家血案、陳文成事件、五二〇農民運動、原住民議題……等，其中一九九一年出版，以一九七八年臺美斷交所引發的移民潮為背景，敘寫不同時代背景、有著不同理念的兩個世代臺灣移民故事的長篇《故鄉來的親人》，即是具代表性的作品。小說中，運用「多視角觀點」的寫作技巧，深刻描繪了腳踏實地、勤苦奮鬥與急功近利、投機取巧兩類型臺灣人的價值觀與人生態度，引人深思。

相對於六〇年代從中國到臺灣、再從臺灣到美國的「二度漂流」所產出的「留學生文學」，往往視臺灣為無可著根的異鄉，黃娟自八〇年代以迄於二十一世紀初所掀起，以臺灣為依歸的「臺美文學」，反映了許許多多認同臺灣的海外臺灣人，對母土的關懷與實際的行動參與，在「留學生文學」之外另開新面向，鍾肇政先生譽之為「臺美文學的旗手」，洵不為過。



2005年與夫婿翁登山返臺，於淡水中學留影（莊紫蓉提供）

而從數度返國做田調、蒐集資料，到執筆創作，前前後後花費十多年時間才完成、具自傳性質的「楊梅三部曲」，結合女性個人生命成長與國族歷史敘述，不僅是臺灣文學史上少數由女作家執筆的大河三部曲之一，小說的故事時間，

從日治末期到首次政黨輪替的二〇〇〇年，就歷史的縱深看來，其中從一九六〇年代到二〇〇〇年這段時間，剛好接續之前包括鍾肇政《臺灣人三部曲》、《濁流三部曲》、李喬《寒夜三部曲》、東方白《浪淘沙》，以及李喬《埋冤・1947・埋冤》等，截止於戰後初期五〇年代之時間書寫的歷史空缺，完整地記錄了六〇年代以後，臺灣人追求民主的奮鬥過程，深具文學史意義。而小說以女主角「幸子」為敘述者，從女性角色的觀點與視角，聚焦生活日常內容所呈現的臺灣歷史，「藉小民的故事而窺瞄大時代」（黃娟〈關於《楊梅三部曲》〉），也有別於側重於歷史大敘述、男性觀點的大河小說。

在六〇年代威權統治、風雨飄搖的時代風潮下，黃娟和她的家庭，選擇移居異國，成為今日的「臺美人」。然而，異鄉奮鬥的艱辛，並沒有讓黃娟忘記故鄉臺灣，當孩子長大了、家庭的擔子輕鬆了，八〇年代以後，透過寫作，黃娟以文學做為「臺灣認同」、「鮭魚返鄉」的行動實踐與主體意識醒覺的辯證。她的小說場景，從臺灣延伸到海外，再從海外回顧臺灣，寫臺美人在海外的奮鬥過程，也描述了臺美人對故鄉臺灣的關懷。她的小說題材，從側重於愛情、婚姻、家庭的關注，以及女性意識的覺醒，推展至女性對國族建構、國族歷史發展的關心，大大擴展了女性書寫的邊界與視野，其所成就的女性書寫，更是臺灣女性文學史上重要的一頁。

林木豐美 其質溫潤

黃娟多元多樣的文學創作，恰似臺灣夏日林木蓊鬱、花果豐美，在篤定之中自有昂揚的生命力與熱情。她的敘述文字樸實生動、溫潤如春陽，小說中一個個畫面、一段段話語，無不流露她對人世的關懷、幸福的期待、人性美善的信任……以及相信文學可以昇華人性、鼓舞生命，對人類產生潛移默化作用的信念，而充滿愛的力量。

雖然除了「楊梅三部曲」第一部《歷史的腳印》，以故鄉楊梅為小說場景敘寫童年回憶之外，黃娟很少以「故鄉」、「童年」為創作題材，表面看來，她的文學原鄉和生命的故鄉，似乎缺乏緊密的連結。然而「故鄉」並非只是特定的地理「空間」，而是「情感的歸依與認同」，是生命中具有意義，可以讓人產生力量的「地方」。不論早期人在國內置身其中，或是出國之後，從國外反觀凝視，黃娟筆觸所及無非「臺灣」這個「地方」的人、事、物。她的文學一直以來就是「故鄉書寫」，她的文學原鄉，始終是心之所繫的故鄉臺灣。



2019年，返臺出席王倩慧編著《活出愛：黃娟傳》新書發表會。
右起黃娟、王倩慧、黃娟女兒翁嘉雯（莊紫蓉提供）

《愛莎岡的女孩》

一九六八年三月初版

一九九六年四月重排再版

《愛莎岡的女孩》是黃娟第一本長篇小說，於黃娟出國前一年（一九六七年）十一月開始在《徵信新聞報·人間副刊》連載。

一九六〇年代，正是臺灣現代主義文學盛行的年代，其中與黃娟同世代的法國女作家莎岡（Françoise Sagan），即是年輕人喜愛的作家之一。《愛莎岡的女孩》以喜讀莎岡作品的主角黎瑛為核心人物，透過黎瑛對莎岡作品從「愛」到「不愛」的思想轉折、蒼白虛無的生命歷程，並藉由小說敘事者陳玫君和黎瑛的連結，勾勒出一九六〇年代，迷惘徬徨、心靈空虛苦悶的青年群像。



《愛莎岡的女孩》1968年初版（左，客家委員會客家文化發展中心蒐藏）以及1996年版（右）書影

小說中，原本唯有借助莎岡「盪漾著淡淡的憂鬱」，對人生充滿倦怠感和虛無感的人物描寫，才能獲得心理救贖的黎瑛，在歷經現實的挫敗，終於體悟到莎岡羅曼蒂克的故事裡，只有「愛」的歡樂和「愛」的憂鬱，卻沒有「愛」的現實，是無法在真實生活裡實現的，而再也無法從莎岡的作品獲得心靈慰藉的結局安排，延續著黃娟從創作初始，以至於八〇年代復出之後，一貫的現實性。

相對於黃娟大部分作品之側重於具體事象、生活化的情節描繪，《愛莎岡的女孩》透過小說人物的文學閱讀，剖析人物心靈世界、內在思想的創作手法，雖為異質的存在，卻也隱藏了未來以「寫實」為主要風格走向的文學密碼。

《虹虹的世界》

一九九八年四月出版

《虹虹的世界》主要的情節內容，在於敘述退伍老兵老張和臺灣本地弱智女孩虹虹，相依相伴二十年的婚姻故事。

從擔心退伍後「孤零零地老死在一個親人也沒有的異鄉」，到聽從長官建議與虹虹結婚：「找本地女子結婚，把她的家人當做家人，不就有了親人嗎？異鄉不就變成了家鄉？！」老張將少年時期因為隨國民政府撤退來臺，無法為家鄉弱智女孩「呆呆」盡一份心力的情感與愛，轉移到同樣弱智的臺灣女孩虹虹身上，後來甚且承租了一塊地種植香蕉，成為向土地扎根的農夫，其和虹虹二十年的婚姻生活，從某個角度看，其實也正是被時代撥弄的中國老兵，「變異鄉為家鄉」，「在地化」的認同過程。



《虹虹的世界》書影

從女性的角度，《虹虹的世界》也是一代代的母親，以其微弱卻強韌的母性力量保護女兒的故事——虹虹的母親阿香，從小因為父親過世，和母親投靠經營妓院的遠親，雖然日日置身肉體交易的場所，由於母親的堅持，阿香得以免於淪落。同樣地，阿香也以其睿智與對人世的理解，教導虹虹如何保護自己、如何以她有限的智能了解、接受兩性生活……。小說最後，虹虹雖然因為糖尿病提早離開人間，終其一生，卻始終生活在「愛」的世界裡。

因為「愛」，《虹虹的世界》彌縫了時代的悲劇和生命的先天缺憾。

「楊梅三部曲・第一部」：

《歷史的腳印》

二〇〇一年一月出版

《歷史的腳印》以山野裡遍生楊梅的小鎮為背景，敘寫主角幸子的童年生活。

幸子出生於日治時期的客家家庭，雖然祖父重男輕女，每每見到幸子姊妹即咆哮著要把女孩賣掉，父母卻是接受現代教育、思想開明的知識分子，不僅給予幸子姊妹良好的家庭教養，更盡可能地讓他們接受學校教育。

在父母的疼愛和呵護中成長的幸子，想像力豐富、善感、具同情心和正義感，喜歡閱讀，尤其是日文繪本，在小學階段即展露優異的語文能力。

透過幸子童稚、純真、富於思辨的雙眼，小說以「客觀呈現」的敘事手法，呈現日治時期臺灣傳統家庭對於男孩女孩的差別待遇、殖民者對於被殖民者的歧視、城鄉教育資源的差距、「好」與「壞」的日本人、殖民現代性的矛盾、戰爭時期的生活困境與「不知為何而戰」的犧牲……等時代面貌，為臺灣人情感複雜的「日本經驗」，留下「歷史的腳印」。



《歷史的腳印》書影

「楊梅三部曲・第二部」：

《寒蟬》

二〇〇三年八月出版

《寒蟬》的敘事時間，起始於戰爭結束的一九四五年，終止於留美熱潮興起的一九六〇年代。小說以素樸、平實的文字敘述和情節安排，透過戰後初期失業率攀升、通貨膨脹、物資缺乏、官員貪汙……等種種脫序現象，以及繼之而來的「二二八」大屠殺、宣布戒嚴、國民黨政府大撤退、清鄉、推動「三七五減租」、「耕者有其田」政策……等影響臺灣社會、經濟發展的政治事件，敘寫戰後臺灣人所經歷的「祖國震撼」和劫難。

即使從父母口中、各種報導、聽聞，了解到現實面的酷冷，也質疑以「匪諜」或「叛亂分子」罪名被捕的師長、親友，「什麼事都沒做，為什麼被抓、被關、被槍斃呢？」終戰才念完小學，樂觀積極的幸子，在戰後混亂、動盪的時局裡，仍保有認真、奮進的心性。

師範學校畢業後，為了分擔家計，幸子放棄讀大學的夢想，先在小學教書，之後通過高、普考，取得中學教師資格。安頓好現實之後，從小即熱愛閱讀、喜歡文學的幸子，逐漸一步一步走上成為作家的寫作之路……。

透過幸子的角色塑造，《寒蟬》刻寫了在民生艱困、不自由、不民主的年代裡，臺灣女性的韌性與毅力。



《寒蟬》書影

「楊梅三部曲·第三部」：

《落土蕃薯》

二〇〇五年八月出版

《落土蕃薯》以雙線進行的寫作方式，交錯敘寫幸子帶著兩位幼女，遠渡重洋抵達美國和夫婿團聚展開新生活，以及自一九七〇年代以至於二〇〇〇年，海內外風起雲湧的臺灣民主運動。

和許許多多懷著追求自由、民主的夢想寓居美國，而心繫故鄉的臺灣人一樣，幸子在領受異國現成的自由、民主之餘，也希望故鄉能突破暗黑的威權統治，擁有真正的民主自由，而關心著故鄉的社會脈動，並且積極參與在美國的臺灣人事務，二〇〇〇年更且返臺助選、投票，見證臺灣五十五年來第一次的政黨輪替。

「蕃薯不驚落土爛，只求枝葉代代淚」——《落土蕃薯》結合了個人書寫與家國敘述，為臺灣人追求民主、自由過程的前仆後繼、努力與付出、堅忍與犧牲，留下歷史紀錄。



《落土蕃薯》書影

個人 大事紀



攝影——
潘小俠

- | | |
|------|---|
| 1934 | 桃園楊梅人，本名黃瑞娟 |
| | 1月18日出生於新竹州新竹市東門町三十番地（今新竹市東區）；出生半年後隨家人遷居臺北市 |
| 1940 | 入學就讀臺北宮前國民學校（今中山國民小學） |
| 1942 | 太平洋戰爭爆發，臺北遭受轟炸，全家「疏開」回原鄉桃園楊梅，轉學楊梅公學校（今楊梅國民小學）就讀 |
| 1946 | 2月考取新竹女子中學初中部；4月入學 |
| 1949 | 新竹女子中學畢業，應屆考取臺北女子師範學校（今臺北市立大學） |
| 1952 | 臺北女子師範學校畢業，分發至臺北螢橋國民學校（今螢橋國民小學）任教 |
| 1955 | 普通考試教育行政人員及格；歷史科中學教員檢定考試及格 |
| 1956 | 童話〈公雞報曉的故事〉發表於《公論報·小朋友園地》 |
| 1957 | 高等考試教育行政人員及格 |
| 1958 | 任教臺北市大同中學 |

1961	5月初識鍾肇政先生；鍾先生為其取筆名「黃娟」 6月12日，經鍾肇政指導寫作格式、修改重謄的第一篇短篇小說〈蓓蕾〉發表於《聯合報·副刊》，從此寫作不輟，開啓璀璨的文學人生 12月獲頒第七屆臺北市西區扶輪社文學獎
1962	與翁登山先生結婚
1965	出版第一本短篇小說集《小貝壳》
1968	出版短篇小說集《冰山下》、《這一代的婚約》，長篇小說《愛莎岡的女孩》。 9月辭去教職，攜女赴美與夫婿團聚
1969-1974	持續有作品發表 1974年1月發表短篇小說〈後繼者〉之後停筆十年，1983年再度寫作
1980	首次返臺探親
1983	加入「北美臺灣文學研究會」成為會員，至1992年間每年於年會發表臺灣文學研究論文
1988	短篇〈相輕〉獲「吳濁流文學獎」小說創作獎正獎 擔任「北美臺灣文學研究會」會長 出版短篇小說集《世紀的病人》、《邂逅》
1991	出版長篇小說《故鄉來的親人》
1992	出版短篇小說集《山腰的雲》
1993	出版評論集《政治與文學之間》
1994	出版隨筆集《我在異鄉》、《心懷故鄉》；長篇小說《婚變》

1995	為撰寫「楊梅三部曲」，1995至1997年間兩度返臺，前往楊梅、中壢等地進行田野調查
1996	擔任「北美臺灣客家公共事務協會」會長，任期至1997年
1998	出版短篇小說集《啞婚》、長篇小說《虹虹的世界》
1999	獲頒第二十二屆「吳三連文學獎」
2000	出版短篇小說集《失落的影子》、《媳婦》
2001	出版「楊梅三部曲」第一部：《歷史的腳印》 獲頒王桂榮臺美文教基金會「人文科學成就獎」
2002	返臺出席行政院客家委員會於臺北舉辦之第一屆「全球客家文化會議」
2003	出版「楊梅三部曲」第二部：《寒蟬》
2005	出版「楊梅三部曲」第三部：《落土蕃薯》
2007	獲頒真理大學第十一屆「臺灣文學家牛津獎」
2008	獲頒「客家終身貢獻獎」
2009-2015	持續寫作並參與各種臺灣人公共事務
2019	5月返國出席王倩慧編著《活出愛：黃娟傳》新書發表會 12月獲頒第二十一屆「國家文藝獎」

參考資料：《臺灣現當代作家研究資料彙編：黃娟》〈文學年表〉，臺南：國立臺灣文學館，2018.12。

作者簡介 | 許素蘭

臺南市人，一九五三年生。國立成功大學中國文學系學士，私立靜宜大學中文研究所臺灣文學組碩士。

曾任《書評書目》雜誌編輯；長老教會新竹聖經學院、臺北教育大學語教系、真理大學臺文系、靜宜大學中文系、靜宜大學通識中心兼任講師；國立臺灣文學館研究助理、助理研究員。二〇一八年退休。

著有評論集《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》、《給大地寫家書——李喬傳》；碩士論文：《冰山底下的大水河——鄭清文短篇小說研究》及三十餘篇未結集單篇論文。

得獎理由

藝術家莊普先生投入藝術創作長達半個世紀，熱情從未中斷，保持實驗性精神。創作將材質與感知並置，進行藝術冒險行動。積極推動當代藝術，對臺灣藝術生態有持續啟發的影響力。

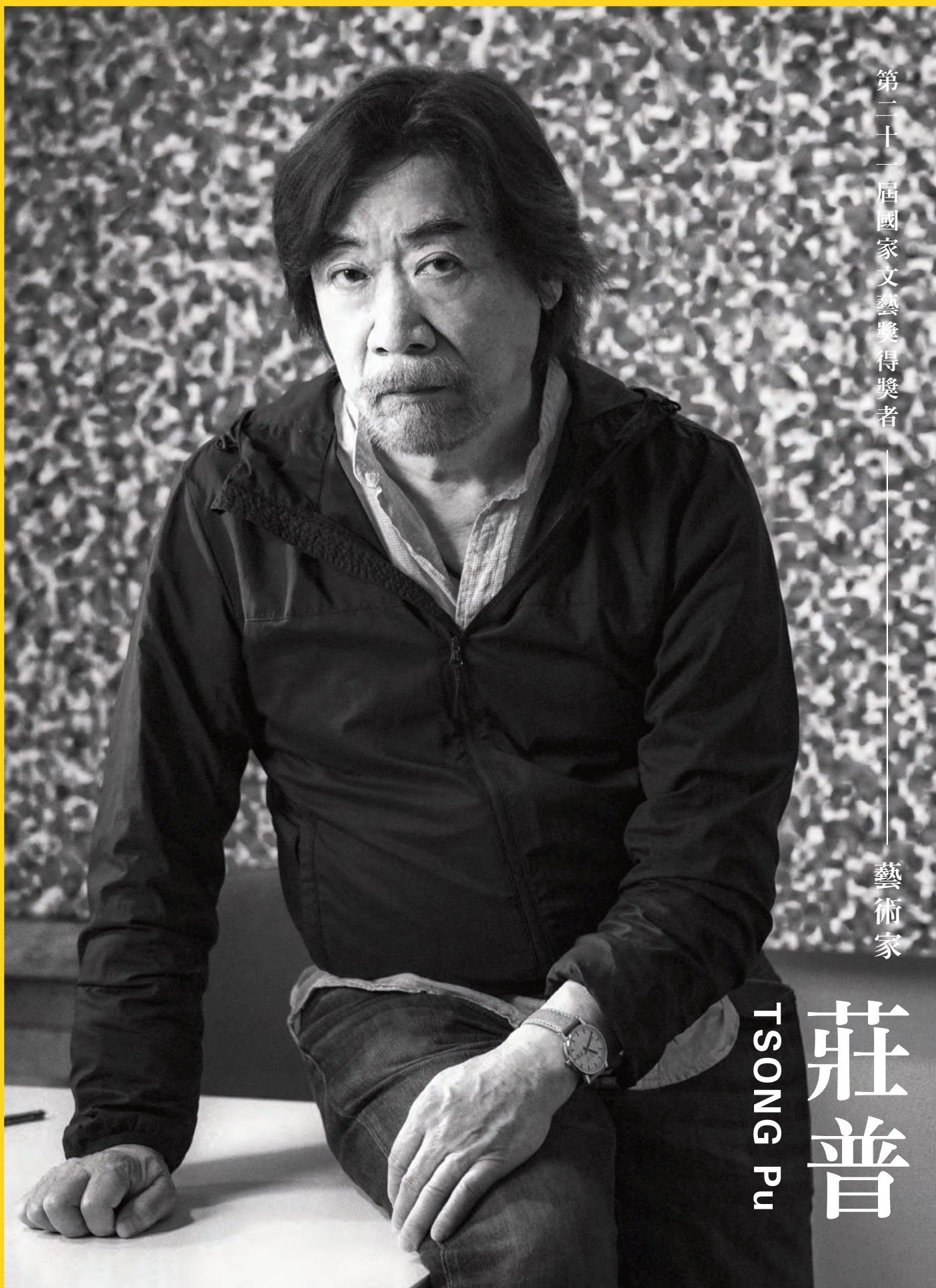
攝影 | 劉振祥

第二十一屆國家文藝獎得獎者

藝術家

莊普

TSONG Pu



無論裝置藝術裡對物質與空間的建構，或是章格系列對身體感與物質間的精神性對話，時而理性時而詩意，有時帶些詼諧趣味。從這些創作中也理解到，材質本身的命題，既具有純粹性也帶有文化意義。所以我一直想看到藝術世界的另一視野，正如五月、東方畫會前輩們對抽象表現主義所脫逸出的創新，我希望創造屬於自己時代的當代藝術境界。

藝術這條路，我生逢其時。有那麼多藝術同伴的相互鼓勵，讓我在每回創作路上遭遇困難時，總在奇妙的機緣下順利度過。不同階段的朋友帶來了不一樣的生活經驗與藝術的養分。有亦師亦友的林壽宇、伊通公園一起拚搏的夥伴，以及前輩、同儕、年輕一代藝術創作者的相遇，所陪伴的不只是生活，更重要者在學院外的觀念的教學相長與新觀念衝擊。

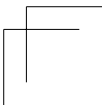
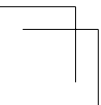
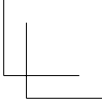
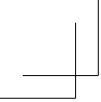
以前看別人得獎好像很容易，直到自己要獲獎才發現滿困難的。從事藝術創作自然不是為了得獎而生，但得獎的故事適足鼓勵有志者在前進的路上不致孤獨。裡面講述的都是一段段克服創作心靈障礙，勇於面對不利環境的故事。我認為藝術的路上無論是不懈勞動抑或長夜失眠，皆來自一份守護藝術和思索藝術的心。我們都是舞台上的演員，當帷幕一揭起，就得盡量好好扮演自己的角色。

最後謹向我的母親、國家文化藝術基金會、各位評審委員，以及每位曾經真誠給我幫助的人，奉上謝意。

我們生活的這一個時代，藝術要成為志業從來不是單一個人的事，她要能被收藏欣賞，要有機會曝光，更要時時有人肯定她、珍視她，種種千絲萬縷的聯繫，才成就出些微的成果。我是個幸運的人，每個時刻都有人指引，引我走向以創作為業至今。

回想小學四年級幸運地獲美術老師肯定，在繪畫比賽上得到第一名，此隱然注定未來走向藝術創作的道路。叛逆的我總不符合母親的期待，任性地忽視生活的艱辛，自顧自地只想畫畫。高中時，不守規矩的我屢屢造成復興美工師長的困擾，幸賴張慧生校長循循善誘百般寬容。西班牙剛回國，春之藝廊侯王淑昭女士大膽地接受我展出實驗性的作品。

七〇年代初，我從環境保守的臺灣遠赴西班牙馬德里大學藝術學院求學，與許多創作者一樣，好像突然發現了一片寬廣的藝術新大陸，逐漸對藝術史一些問題有了些許的批判能力。客居八年間，將創作的提問返回到藝術本身，不再做「再現」這件事，個人在創新與推翻的往復過程不斷試煉。一九八一年返回臺灣，雖然還在戒嚴時期，自己也見證了不少藝術問題不是藝術就能解決的事件，但即將爆發的社會力與藝術思潮蠢蠢欲動。直到八〇年代末解嚴之後，當代藝術浪潮蔚為主流，我從低限主義的創作精神去實踐我對觀念的各種實驗。



莊普
藝術思想的
實踐軌跡

前言：
詩人與
思想家之間的
藝術家

將近五十年從未休止的藝術創作，莊普已經成為臺灣當代藝術的高峰。不但在低限主義（Minimalism）的歷史脈絡中，他已經成為眾所矚目的藝術家，而且在整個臺灣當代藝術的多元系譜中，他也已經成為媒材與理念創新的領航藝術家。

一九四七年莊普出生於中國上海，一九四九年隨著父母來臺，一九七二年留學西班牙。一九七八年畢業於西班牙馬德里大學藝術學院，一九八一年返臺積極從事藝術創作。一九八三年，他在臺北春之藝廊舉辦返臺首次個展「心靈與材質的邂逅」。一九八八年，他與劉慶堂、陳慧嶠創立「伊通公園」（IT PARK）藝術空間，推動臺灣當代藝術運動。至今他已舉辦三十多次個展，每一次展覽都引起高度震撼與深度討論。

莊普的藝術歷程，涉獵平面作品與立體作品。他的作品，不受限於繪畫與雕塑，幾乎都是屬於裝置藝術。平面作品並不是繪畫，當然也就不能被視為抽象繪畫。因為，這些平面作品不受限於畫布，而是種類更多的基底材料，例如紙張與木板，而且也不使用繪畫工具，而是使用他自己研發的創作工

具與技法。至於立體的作品並非雕塑，也不只是三維立體作品，往往是以空間做為場所，打破平面的二維性與立體的三維性，甚至讓這兩種維度相互交織，產生多維結構，讓參與者從視覺經驗轉變到身體經驗。

莊普是詩人與思想家之間的藝術家，他的藝術創作使用著思想家的觀念與詞句，也使用著詩人的象徵與隱喻。藝術家陳慧嶠曾經這樣解釋莊普：「每個人的心中都有一塊淨土，在那裡，可以自由自在地發揮自己的想像力。人人都有這樣的一個祕密花園，一個遼闊的心靈的轉驛站；這是個超脫風俗教化、宗教信仰的靈性空間——我即是我所在的空間——在寧靜的掌心裡，在不可思議的宇宙波譜中，所有閃動發亮的東西都在看。」因此，莊普是以寫詩的心情與姿勢從事藝術創作。

材料的復活

一九八一年返臺認識林壽宇並致力於鼓吹低限主義以後，他幾乎「覺得自己是革命鬥士」。他的革命核心觀念，就是重新定義材料，他把材料從被隱藏的位置轉變到被看見的位置，讓材料復活。

材料當然是藝術作品的基本物質條件，但是，每當藝術家從事創作，材料便被覆蓋或被隱藏，才能轉變成為藝術作品。當代藝術出現以來，雖然裝置藝術以革命自居，但仍繼續覆蓋或隱藏材料。為了成為作品，材料往往被遺忘。



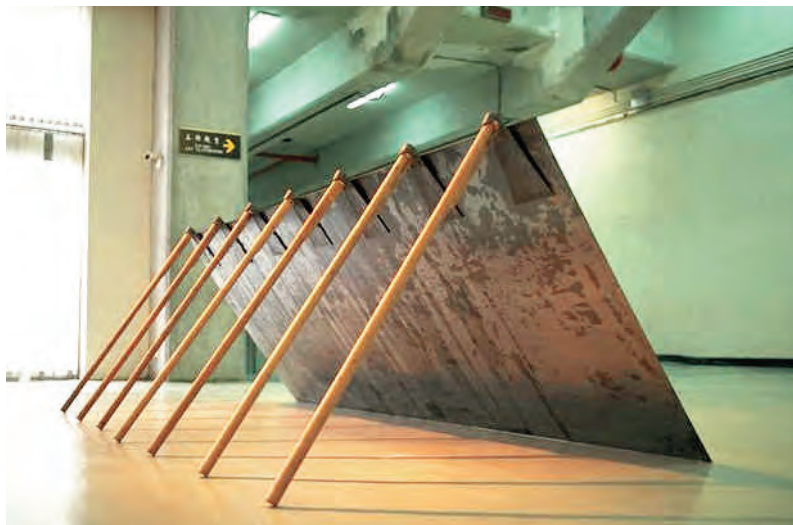
《月落 · 日出》(1986)

但是，莊普的藝術創作從一開始就在探討材料的物質性。莊普曾說：「我的第一個展覽，是用比較達比埃斯這種另藝術或非藝術的形式去創作，也就是『物質本身會說話』。」莊普在西班牙讀書期間就已接觸西班牙當代藝術家達比埃斯（Antoni Tàpies）的作品與理念，雖然莊普不同於達比埃斯的藝術思想，但是卻相當認同材料的物質性本身具備創造性與表達性，所以才會認為「物質本身會說話」。所謂「物質本身會說話」，只是一種象徵性的說法，意思是物質具備擬人化的表達能力，但是對於莊普而言，他所強調的是材料的物質性能夠表達自己，而不是隱藏自己。藝評家石瑞仁曾經指出：「在尋求材料間契合關係的創作過程中，著重的是藝術家心靈對材料，直接觀照的工夫與識見之取得，而不在於藝術家的手對於物料所施加的雕鑿塗飾。這種格物觀照的理念，是莊普擺脫『製造』行為的契機，也使他得以超越傳統素材的範圍，自由地將各種事物納為創作的材料。」



莊普曾經使用的材料，包括：布料、紙張、木板、玻璃、石材、金屬板、絲線、繩索、植物、文字、符號、影像、複合媒材、現成物、空間。這些材料固然曾經被許多藝術家使用，但是他們都是用材料來再現其他事物，而不是讓材料表達自己。但是，從「心靈與材質的邂逅」（一九八三）以來，在莊普的作品中，材料的物質性不被掩蓋地展現自己。例如，《月落·日出》（一九八六）的繩索與鐵板，《勞動紀念碑》（一九九〇）的鐵板與鋤頭，《精神之塔》（一九九〇）的金屬桶，雖然作品都被給予了具有意義指涉的標題，但是材料的物質性並未被隱藏。

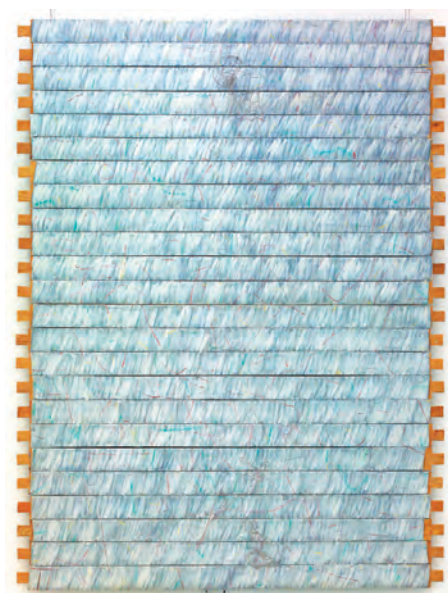
一九九二年，莊普曾經以《光與水的移位》獲得臺北現代美術雙年展獎。這件作品，以透明玻璃做成的立方形容器，藉著其中水與光的變化，經由玻璃的穿透、倒影與反射，創造了空間與時間的豐富視覺。



1 | 2
3

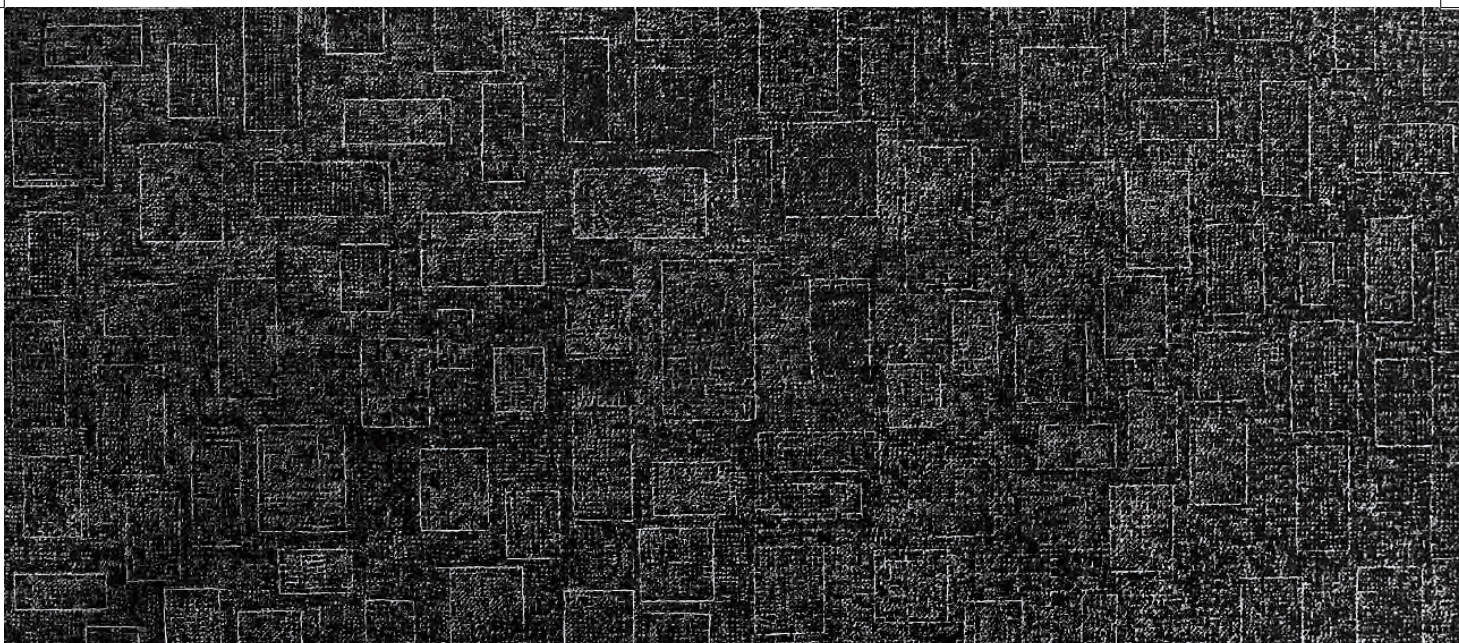
- 1 | 《精神之塔》(1990)
- 2 | 《勞動紀念碑》(1990)
- 3 | 《光與水的移位》(1992)

技法的解放



莊普讓材料復活並進行技法的解放。傳統的藝術創作都有既定的工具，而這些工具都是為了發揮既定技法，但是現代藝術以來，工業設備已經擴充了創作工具，特別當代藝術出現以後，過去的工具已經不敷使用，必須改變功能的界定，才能發揮技法的作用。因此，莊普並不使用繪畫工具創作平面作品，而是使用針線與刀剪，特別是他自己發明出來的一公分平方的木章，至於立體作品，甚至使用金屬扳手與工業機具。

莊普的技法解放，返臺以前就已開始，例如《5張貼紙》（一九七八）雖是素描，卻以鉛筆在整張紙上遍布一公分方格，再以鉛筆塗滿方格，既是機械性重複動作，卻又保留手動痕跡。返臺以後的《顫動的線》（一九八四），包括木材、鉛線、壓克力顏料與畫布等材料，使用不同工具，進行剪、貼、捲、綁等技法。

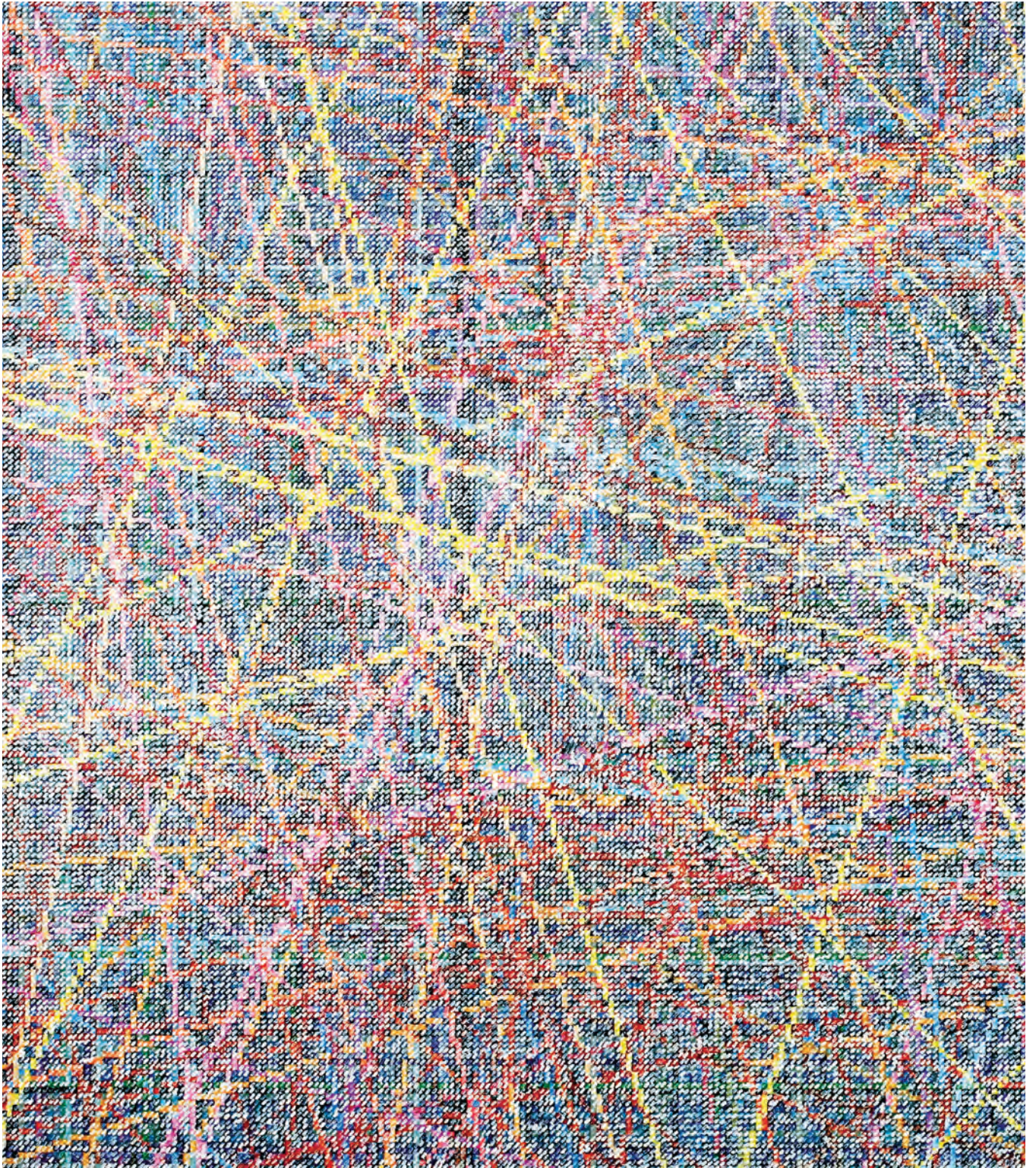


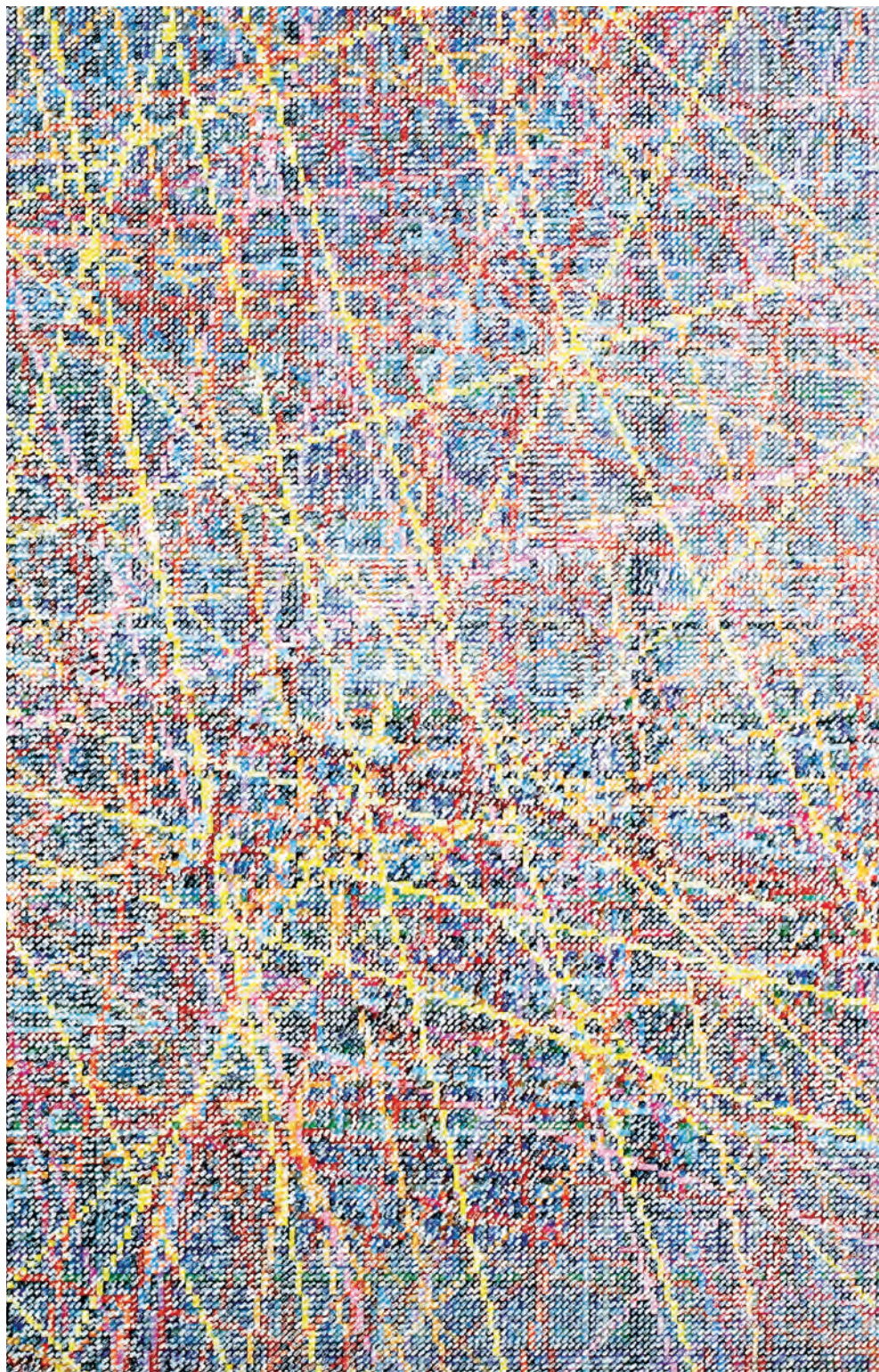
莊普的創作技法，平面作品方面包括：割、撕、摺、黏、貼、縫、繡等等，立體作品方面包括：散置、堆疊、垂掛、支撐、電銲等等。而其中最值得注意的：第一是本章的「印記」，第二是紙張的「割／撕／摺」。

一、本章的印記：莊普在基底材料上畫好一公分方格，然後以本章將壓克力顏料壓印每一個方格。從一九八五年春之藝廊舉行「邂逅後的誘惑」個展以來，本章印記就一直出現在他的作品中，如今已經成為莊普的技法特色與美學符號。本章印記既被運用於平面，也被運用於立體。印記顏色的排列與組織，從《邂逅後的誘惑》（一九八五）到《無減》（一九九三），雖然都是理性的結構，但前者講究顏色之間的垂直水平排列，而後者則增加了幾何符號，直到《閃耀的交會》（二〇〇八）與《散播的資訊》（二〇〇八），則又出現斜線排列，呈現出他對於時代經驗的符號詮釋。

1 | 3
2 |

1 | 《5 張貼紙》(1978)
2 | 《顫動的線》(1984)
3 | 《無減》(1993)



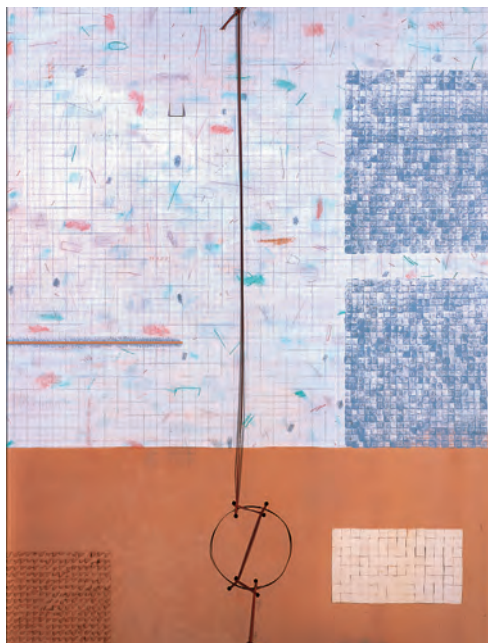


《散播的資訊》(2008)

二、紙張的割／撕／摺：一九九三年莊普在伊通公園藝術空間舉行「真愛不減」個展，將往返臺北與新店遇見的工業場所與設施拍攝沖洗成相紙，再用刀片在相紙上以有組織結構的思維劃割紙張，然後進行撕與摺的動作，讓原來攝影呈現的真實被局部刪除，割痕累累產生欲蓋彌彰的效果，增強觀看者的觀看動機。例如《饒舌工廠》（一九九三），視覺範圍的多重物質變化增添了複雜的視覺情緒。這種紙張劃割，莊普也運用於一公分方格。早在《無題》（一九八三）這件作品，他就曾在紙張的左下角劃出 16×16 個一公分方格的區塊，每一個方格只劃割兩個邊線，再將這兩個邊線撕開，以對角線向外摺起，使這個區塊形成一個突起的排列組織，既改變平面的界定，也增添光影與色彩。

1 | 2

1 | 《無題》(1983)
2 | 《饒舌工廠》(1993)



詩句的叛逆

莊普具備詩人才華，因此，他的作品中文字並非無意義的符號，一如寫詩，這些文字具備典故、象徵、隱喻與轉喻，甚至其他類似解構的功能與意義。莊普的藝術創作是在寫詩，也就是說，他的作品充滿詩句元素，不僅文字或語句是詩句，材料的物質性及其展現在作品中的狀態與位置都是詩句。因此，《六月裡的後花園》（一九九六）既是裝置藝術，也是帶著象徵與隱喻的詩，《送給河流的一張床》（一九九八）既是地景裝置藝術，也是帶著旅途記憶的「圖形詩」（le calligramme）。

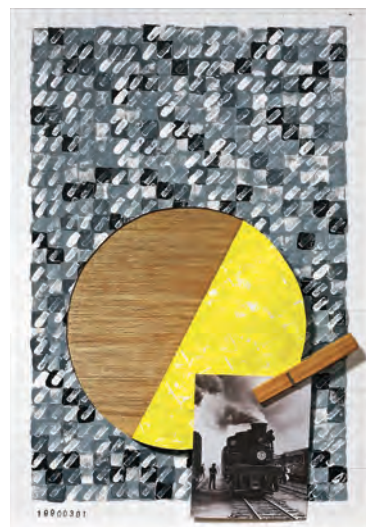
法國藝術家杜象（Marcel Duchamp）曾經以《噴泉》（*Fountain*, 1917）這件作品呈現文字與圖像之間的意義斷裂，而比利時畫家馬格希特（René Magritte）也曾經以《圖像的背叛》（*The Treachery of Images*, 1929）去質疑再現的原理（Principle of Representation）。特別是馬格希特，主要是想強調圖像無

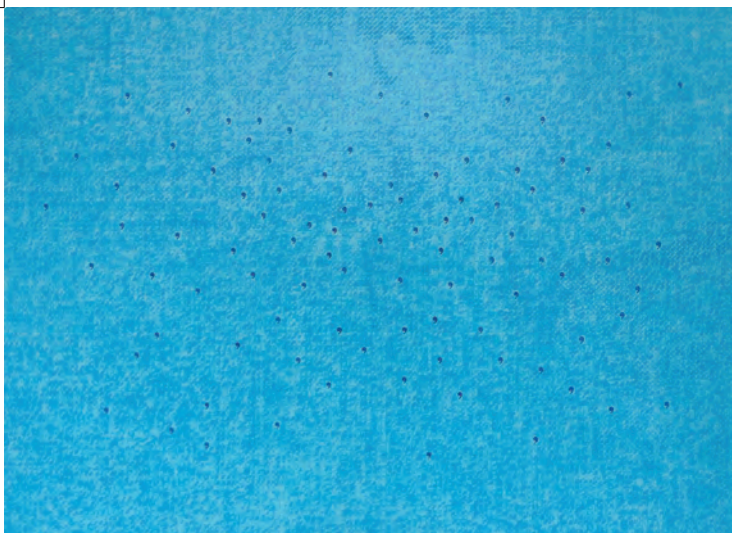
《送給河流的一張床》（1998）



法再現真實，而文字也無法再現圖像。莊普的藝術創作未必跟隨這個論述，但是他的作品無關於再現任何事物，卻是非常明確。他的藝術作品，既不是寫實，也不是抽象；無關於再現，也無關於具象或非具象。

但是，莊普的藝術作品雖然是詩作品，卻跟日常生活息息相關。正如陳慧嶠所說，莊普就像每一個人，「心中都有一塊淨土」，都有一個可以發揮自己想像力的「祕密花園」。莊普的詩作品，雖然不屬於再現，卻都來自他的生活，他的藝術作品就像是詩，也像是他以寫詩的方式寫下的日記，有讚歎，有歡愉，有無奈，有感傷，也有喃喃自語，也有他自己才懂的情緒表述。「你就是那美麗的花朵」系列作品之《內外》（二〇〇七）或許就是讚歎，《有藍色逗點的海邊》（二〇〇九）或許就是歡愉，《逃離現場》（一九九二）或許就是無奈，《饒舌工廠》（一九九三）或許就是感傷，至於《我討厭村上隆 我討厭奈良美智》（二〇〇八）則可以當作是厭惡庸俗的喃喃自語，莊普以寫日記的表達方式，記錄他對於世界與社會正在發生的事情的感觸。





感覺的擾動

裝置藝術是當代藝術最初時期被運用來表現觀念與行為的創作，既改變了藝術創作的媒材，也改變了藝術家與藝術觀眾跟藝術作品發生關係的方式，從視覺活動擴充為整個身體活動。

莊普的藝術作品，平面不再是繪畫，沒有具象，也沒有抽象，卻因為「木章印記」而呈現顏色的肌理變化與排列變化，因為「割／撕／摺」而呈現高低明暗的結構變化，讓觀眾不能只是透過視覺活動觀看作品，也必須透過身體移動感知作品。立體不再是雕塑，沒有物象，甚至沒有造型，卻是因為作品細節穿梭或散置於空間，讓觀眾不再只是使用視覺活動的觀眾，而是以身體的全方位感知活動跟作品發生關係的參與者或行動者（actor），從視覺單一感覺延伸到身體全部感覺，以介入的運動參與了作品的展演過程。

莊普的作品讓我們經驗到自己全身感覺的擾動：

1 | 2 | 3

1 | 「你就是那美麗的花朵」系列之《內外》、《沒有清晰的思維》、《月亮與火車》（2007）

2 | 《有藍色逗點的海邊》（2009）

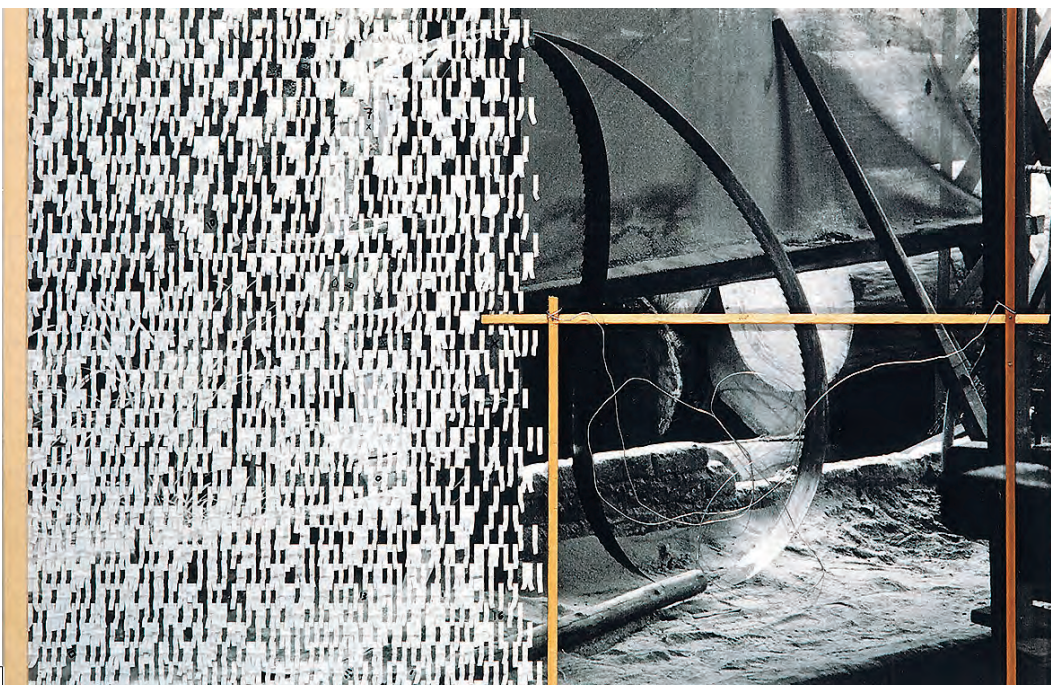
3 | 《我討厭村上隆 我討厭奈良美智》（2008）

第一是平面作品從繪畫到非繪畫的感覺擾動：例如《無名的聲音》（一九八二），鉛筆素描不是為了構圖、圖像與輪廓，而是鉛筆筆尖行進的節奏、速度與距離，讓觀看者的視覺活動偏離慣性，甚至進入藝術家持筆的姿勢與運動的過程，得到感覺這件作品的樂趣。例如《邂逅後的誘惑》（一九八五），



木章方格印記的顏色變化，造成從視覺到觸覺的感覺樂趣。

第二是平面作品從平面到非平面的感覺擾動：例如《伐木廠》（一九九三）、《橋》（一九九三）與《饒舌工廠》（一九九三），原本是攝影，卻因為割割與撕摺形成的突起，消除原本攝影的圖像內容，也讓平面材料增添刀割的表層堆疊，使得觀看者的視覺發生障礙，而必須面對刀割過程的重複性與差異性，進入藝術家的行為性，終於進入作品的圖像層面與非圖像層面的雙重結構中。

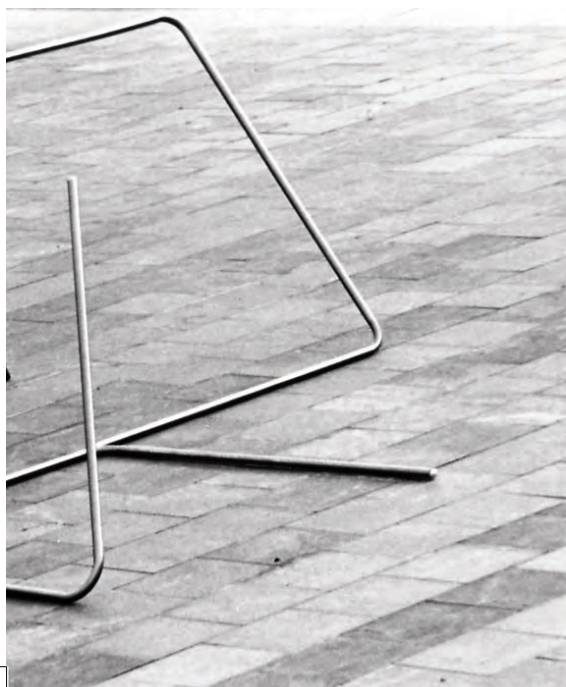


第三是立體作品從外部觀看到內部介入的感覺擾動：從《七日之修》（一九八四）、《來去自如遨遊四方》（一九八五）與《月落·日出》（一九八六）以來，莊普的裝置藝術一直都在擾動參與者，使他們不再只是透過視覺去面對作品，而是透過進入作品細節散布的場域位置，邊走邊看邊想，經歷讀詩的抑揚頓挫，既是物質的抑揚頓挫，也是感覺的抑揚頓挫。

第四是立體作品從結構到非結構的感覺擾動：低限主義藝術家的裝置作品往往強調理性的結構，但是莊普的裝置作品卻刻意打破這種理性結構。例如《在遼闊的打呼聲中》（二〇〇五），透過建築空間的施作技術，將各種現成物與複合材料，以打破理性結構的方位關係，放置於展示空間的牆面、屋梁與地板，讓參與者置身於全新的身體與空間關係中，重新尋找感覺的定位與功能。

1
2 3 4

- 1 | 《無名的聲音》（1982）
- 2 | 《伐木廠》（1993）
- 3 | 《來去自如遨遊四方》（1985）
- 4 | 《在遼闊的打呼聲中》（2005）



人類在二維的平面材料上進行具象或非具象的構圖創作，一般稱之為繪畫；在三維的立體材料上進行具象或非具象的造型創作，一般稱之為雕塑。

在繪畫演變過程中，從十四世紀到十五世紀，從喬托到達文西經由透視法在二維之中建立三維，直到十九世紀後期到二十世紀初期，從塞尚到立體主義與野獸主義卻又擺脫透視法，將三維回復到二維。在雕塑演變過程中，也曾經歷從文藝復興時期米開朗基羅到巴洛克時期貝尼尼積極進行視覺性的造型思維探索，直到十九世紀後期羅丹開始卻又致力於擺脫受限於視覺性的造型思維。二十世紀中葉以來，現代藝術的後期到當代藝術的初期，裝置藝術的興起同時衝擊著繪畫的二維性與雕塑的三維性，造成藝術家逐漸擺脫這兩種藝術作品的維度思維習慣。

世界原本沒有維度。建立維度，原本是為了提供藝術家面對世界的方法，卻也讓藝術家遺忘了自己的身體與世界更多可能的關係。正如裝置藝術的先驅想要找回自己的身體與世界的關係，莊普的藝術創作也是想要回到維度建立以前的世界。他曾經在題為〈創作自述〉的短文中說到「變化即存在」，明顯主張是「變化」影響或創造了「存在」，似乎是在說，藝術活動創造了藝術作品。換句話說，藝術家在一個還沒有維度的世界創造了藝術作品，進而也創造了一個以藝術作品為座標的世界。

他的作品打破了既有的二維與三維的維度，擺脫了我們原本接觸與理解世界的感覺系統。因此，在這篇〈創作自述〉中，莊普這樣寫著：

橫向平空彩風追，直昇層間隨花落
斜觀點點明光現，圓從空來方自正

「橫向平空」與「直昇層間」描寫水平與垂直的運動開展。「彩風追」與「隨花落」，既是詩意象徵，也是宇宙構造，也是生命境界。「斜觀點點明光現」則又帶入可以打破理性結構的斜線觀點，讓另類的視野得以出現。「圓從空來方自正」進而流露出道家與禪宗的宇宙觀，也展現了多維度的形上學思想。

觀念的再生

莊普雖然是觀念藝術家，但他的作品並不為觀念服務，而是在反省我們稱之為觀念的那個東西。因此，莊普並不是一般意義的觀念藝術家。

狹義的觀念藝術興起於一九六〇年代美國，但廣義的觀念藝術可以回溯到歐洲的達達主義與超現實主義。廣義的觀念藝術著重於質疑既存的觀念，對於已經成為觀念的東西充滿警覺，就如同思想家傅柯質疑知識成為權力的共謀，因此不會讓藝術作品成為傳達觀念的工具。但是，狹義的觀念藝術卻以為藝術作品應該表達觀念。狹義的觀念藝術不乏具有觀念反思的經典，例如何蘇士（Joseph Kosuth）的《一與三張椅子》（*One and Three Chairs*, 1965）、芝加哥（Judy Chicago）的《晚宴》（*The Dinner Party*, 1979）。但是，狹義的觀念藝術也正在引導一個有待商榷的趨勢，以為藝術必須表達觀念，甚至以為藝術必須成為哲學的載體。

莊普做為觀念藝術家，我們從未看到他使用流行的哲學去進行創作，他沒有讓藝術作品淪為哲學的工具。他的作品傳達的都是他對於世界的感知、情感與反思，因此，他的作品是在表達一種比較適合於稱為他自己的思想與觀點的東西；面對自己所處的時代與社會，他透過藝術作品將自己的思想與觀點表達出來。

一九九八年，莊普在臺灣省立美術館（現稱國立臺灣美術館）發表《飛蛾撲火》這件作品，似乎正在反思我們的社會對於流行思潮的盲目崇拜。誠如他自己所說：「飛蛾撲火像似當代戰略計畫的作品，試圖在美術館中做出一個『環境』，使觀者進入此空間也成為其中的部分，觀賞者成為牆面上思想派系的崇拜者，像蚊蟲一樣，因捕蚊燈散發的奇異光芒吸引，無法判斷與不知覺落入陷阱中。」

做為觀念藝術的領航者，莊普不去抄襲來自其他文化脈絡的觀念，而是維持敏銳的感知與反思，面對自己親身經歷的時空變化，在適當的時機與地點，透過作品呈現自己的思想。當澎湖發生博弈特區的爭議，莊普就在澎湖地景藝術節發表《SIBALA 風景》（二〇〇一）這件地景藝術作品。面對著二〇〇



〇年臺灣的政治變化，整個社會的身分認同發生困惑，莊普便在臺北當代藝術館發表《我就是歷史中永遠的名字》（二〇〇一），邀請國中生在牆壁寫下自己的名字，探討身分認同。



結語：
回到藝術
尚未成為
體制以前的
地方

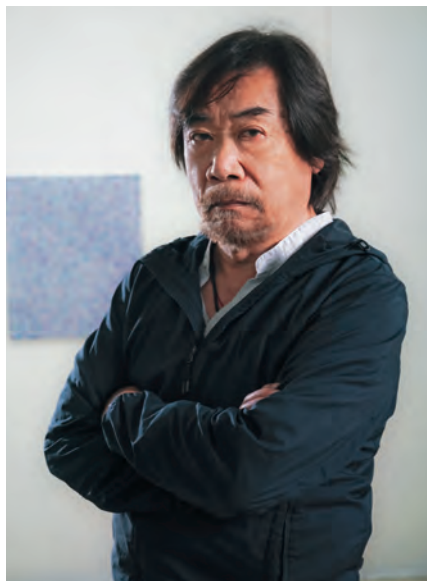
臺灣的當代藝術出現於一九八〇年代，也是整個臺灣社會正在發生激烈變動的時期，從政治經濟到文化藝術，全面試圖擺脫過去的封閉狀態，致力於找尋開放的視野。做為臺灣當代藝術思潮，低限主義透過裝置藝術與觀念藝術，也開拓出成果豐碩的景觀。莊普創作歷程的核心意義，固然在於他秉持低限主義的立場與觀點，持續從事藝術創作與思想探索，但是，他對臺灣當代藝術的貢獻並非只局限於低限主義，而是他能夠回到藝術尚未發展成為作品、展覽與體制以前的位置，重新找尋出發的起點。

莊普是一個介於詩人與思想家之間的藝術家。他是詩人，他以寫詩的心情與態度從事藝術創作，他的藝術作品就是詩作品，充滿象徵、隱喻與轉喻。他也是思想家，他以自己的身體感知世界並且以自己的思想反省世界，而不依賴於理論與觀念進行邏輯推論。既是詩意，也是思想，莊普的藝術創作與思想實踐兼具顛覆性與創造性，透過材料的復活，催化觀念的再生，進而重新找回藝術造型與觀念尚未成為體制以前的地方。

1 | 2 | 3

- 1 | 《飛蛾撲火》(1998)
- 2 | 《SIBALA 風景》(2001)
- 3 | 《我就是歷史中永遠的名字》(2001)

個人 大事紀



攝影
—
劉振祥

- | | |
|------|---|
| 1947 | 出生於中國上海 |
| 1949 | 隨同父母來臺 |
| 1969 | 畢業於復興美工學校 |
| 1972 | 留學西班牙 |
| 1978 | 畢業於西班牙馬德里大學藝術學院 |
| 1981 | 回臺定居與創作 |
| 1983 | 臺北春之藝廊與臺中三采藝術中心首次個展「心靈與材質的邂逅」 |
| 1984 | 林壽宇、莊普、胡坤榮、張永村、程延平、陳幸婉、葉竹盛等人在臺北春之藝廊成立「異度空間」

獲得臺北市立美術館主辦的「中國現代繪畫新展望臺北市長獎」 |
| 1985 | 參加雄獅雙年展

臺北春之藝廊舉辦個展「邂逅後的誘惑」

與胡坤榮、張永村、賴純純等人展出「超度空間」 |

1989	西班牙高地畫廊舉辦個展「一棵樹 一塊岩石 一片雲」
1990	莊普、劉慶堂、陳慧嶠成立「伊通公園」(IT PARK)並舉行開幕聯展 臺北市立美術館個展「軀體與靈魂之空間」
1991	高雄阿普畫廊個展「蠻荒原質」
1992	獲得臺北市立美術館主辦的「臺北現代美術雙年展獎」
1993	臺北伊通公園個展「真愛不滅」
1996	中國上海市立美術館聯展「臺北當代藝術展」
1997	臺北伊通公園個展「你就是那美麗的花朵」 臺中臻品畫廊個展 參加義大利威尼斯雙年展「裂合與聚生」
1998	參加美國紐約P.S.1美術館與舊金山現代美術館巡迴展
1999	中國北京美術館與上海美術館聯展「複數元的視野：臺灣當代美術1988-1999」 臺北誠品畫廊個展「在線上」
2001	臺北伊通公園個展「非常抱歉」
2002	參加韓國光州美術館光州雙年展「止」
2004	臺中二十號倉庫個展「我看」
2005	臺北伊通公園個展「在遼闊的打呼聲中」
2006	參加北京中國美術館「臺灣美術發展1950-2000」
2007	獲得行政院文化建設委員會主辦第一屆公共藝術最佳創意表現獎
2008	臺北大趨勢畫廊個展「弱水三千 只取一瓢」 臺北伊通公園個展「我討厭村上隆」 參加韓國釜山當代藝術館釜山雙年展「Art is Alive」

2009 伊通公園獲得第十三屆臺北市政府文化局臺北文化獎

2010 臺北市立美術館個展「莊普地下藝術展」

臺北大趨勢畫廊個展「疏遠的節奏」

2012 臺北關渡美術館個展「末日漂流」

臺南加力畫廊個展「7,034,071,329 之 1」

臺北大趨勢畫廊個展「斜角上遇馬遠」

獲得臺北市政府捷運工程局第三屆公共藝術獎

2013 德國慕尼黑 Apartment of Art 個展「閃耀的星塔」

2014 臺北大趨勢畫廊個展「召喚神話」

臺北大趨勢畫廊個展「光陰的聚落」

2015 北京現在畫廊個展「五彩竹——莊普的拾貳獨白」

2017 臺北誠品畫廊個展「晴日換雨·緩慢焦點」

2019 臺北誠品畫廊個展「幻覺的宇宙」

獲頒第二十一屆國家文藝獎

作者簡介 | 廖仁義

法國巴黎第十大學美學博士，國立臺北藝術大學博物館研究所所長。行政經歷：文建會巴黎臺灣文化中心主任、國立臺北藝術大學主任秘書、圖書館館長、蘭陽博物館館長；朱銘文教基金會董事、忠泰建築藝術文化基金會董事、玉山文教基金會董事、臺灣博物館基金會董事；臺灣藝術史研究學會常務理事、臺灣文化資產學會監事、中華民國博物館學會監事；公立博物館與美術館籌備委員與各項專業委員。藝術評論經歷：巫永福文化評論獎、李仲生藝術評論獎得獎人；國家文藝獎、臺北美術獎、高雄美術獎、宜蘭美術獎、臺東南島國際美術獎、台新藝術獎、東和鋼鐵雕塑獎評審委員。

得獎理由

音樂家陳中申先生精擅傳統吹管樂器之演奏技藝，於笛簫樂器屢有創新技法，對當代音樂創作語彙之拓展有實質貢獻。作品質量俱豐，傳統、本土與現代元素相互融合與創新，獨具一格，於演奏、作曲、指揮、教學皆有卓越貢獻，影響力擴及臺灣社會各個層面。

第二十一屆國家文藝獎得獎者

音樂家

陳中申
Chung-Sheng CHEN



破、創作的煎熬、人事的紛擾，為我建造溫暖的家庭，做為我向前衝鋒的堅強後盾，如今我們都當阿公阿嬤了，親愛的，讓我們繼續牽手走完人生的終章吧！

小時候大自然田野的自由奔跑及廟前樹下「上尺工」的音聲薰陶，為我奠定了成形於無形的鄉土基礎，滿口本土的音調，合該為臺灣土地發聲，唸歌詩、奏弦管，五六上尺工地吟唱起來！

國家，是咱的土地、咱的母親。

文藝，是咱的生活、咱的感情。

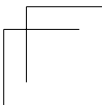
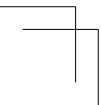
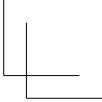
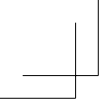
獎，是鼓勵，是予阮勇氣，

是叫阮愛繼續落去，繼續拍拚的代誌。

笛子在茫茫宇宙中的臺灣鄉下找到了我，讓我登上了音樂舞台。在舞台上，我吹笛、弄簫，我指揮、創作，我教學、寫教材、出版、玩兒童音樂，也改良笛簫，忙得不可開交。但興趣也是志業，很快樂、很享受，心很篤定，這一生的追求，就是要讓音樂這樣多面向地繼續演下去吧！雖然悄然已進到最後一個樂章了，但只要赤子之心不減，追求創意及卓越的脚步，是永遠也不會止息的。

感謝國小帶我入門的張姐姐，懷念臺中師專蓬勃社團成為我音樂的啓程站；賴德和老師讓我初學音樂就有自信地走著民族音樂演奏及創作的路；陳澄雄老師教會我音樂的本質，讓我吸收西樂的養分；馬水龍老師告訴我音樂雖然沒有國界，但還是會有國籍，創作要接地氣才能生根，更為我寫了名聞國際的〈梆笛協奏曲〉；徐頌仁老師及黃曉同老師示範給我指揮的真諦，要讓音樂的織度呈顯在雙手及肢體上；王正平團長及臺北市立國樂團同仁容忍我從青澀慢慢成熟，讓我學會全方位地看待音樂；國樂界前輩們對我的疼惜及提攜；臺南藝術大學國樂系提供優良的教學環境，為我的笛簫教學理論奠定基礎。

最重要的是老婆蕭春梅，從十八歲就一直陪伴我，經歷演奏瓶頸的突



一個悠遊於
笛簫的多面向
音樂家

獎講陳中申

身為笛、簫演奏家，陳中申已出版個人笛簫專輯十餘種。一九七九年即獲台視五燈獎五度五關及全國第一名；一九八五年《笛篇》獲金鼎獎唱片類最佳演奏獎；二〇一二年《秀才騎馬弄弄來》獲金曲獎最佳民族音樂專輯；二〇一九年，再以《孤影——笛子現代作品專輯》入圍最佳演奏獎。正如一九九七年德國《每日鏡報》(Der Tagesspiegel)的樂評，「超群的技巧使他在歐洲亦能證明他竹笛大師的地位」。

身為作曲家，一九七六年笛子曲〈搏浪〉獲教育部「文藝創作獎」國樂類第一名；二〇一〇年笛子作品專輯《抒懷》入圍金曲獎最佳民族音樂；其作曲的台語兒歌《紅田嬰》CD獲一九九九年金曲獎最佳兒童音樂及最佳演唱；兒童合唱曲〈春天在哪兒呀〉入圍二〇〇六年金曲獎最佳作曲；其作曲的國語兒歌《小球聽國樂》CD獲二〇〇八年金曲獎最佳兒童音樂；作品〈扮仙〉獲二〇一七年最佳作曲獎；所編劇、作曲的音樂劇《雞同鴨講》被選入臺灣及香港國小音樂課本的欣賞樂曲。

除此之外，也曾為明華園、河洛、薪傳等歌仔戲團，以及紙風車劇團、台北民族舞團、多面向舞蹈劇場創作。

身為指揮，一九九二至二〇〇四年擔任臺北市立國樂團指揮，演出數百場及錄製唱片八張；二〇〇三年起連續三年獲邀擔任文建會民族音樂創作獎決賽音樂會指揮；錄製二〇〇三年得獎作品《絲竹傳奇》CD（與李英共同指揮），獲二〇〇五年金曲獎「最佳演奏人獎」；也客席指揮過國內外專業國樂團，包括中廣、高市國、桃市國、臺灣國樂團、中國北京中央、上海、天津、黑龍江、安徽，還有香港中樂團、新加坡華樂團等。

因音樂上的成就，榮獲一九九二年十大傑出青年、一九九八年中興文藝獎音樂獎。

從上述璀璨奪目的成績，陳中申獲頒國家文藝獎真是實至名歸。我們也看到了他在各種音樂才華上彼此黏稠交融的豐富性。在演奏家與作曲家逐漸分離的年代，可以如此多方發展而游刃有餘者已不多見，陳中申的成就一方面令人驚豔，而另一方面卻又讓人覺得再自然不過。因為在與生俱來的才華與悟性之外，更是他以積極向上、努力學習的精神，一步一腳印所開拓出來的榮景。



陳中申的 音樂之路

一九五六年出生於雲林林內，成長於彰化秀水。小學即常被音樂老師指定做示範演唱。由於身處鄉間，在新舊交替的年代，他接觸了各類地方音樂，如皮影戲、歌仔戲、布袋戲、南管，還有現代的新劇（話劇）配樂、流行歌、歌舞團音樂，而隨著母親參加進香團一路所聽到的則是熱鬧喧囂的北管。沒想到這些原來只是生活中美好的記憶，日後竟成為音樂創作時音源之所在。

陳中申的音樂之路要從一支笛子談起。一九六六年小學五年級時，因為家裡沒有書桌而經常到同學張泗川家做功課，張姐姐是彰化女中鼓笛隊的笛子手（當時還不流行直笛），經常在家練習。悅耳的笛聲引發陳中申的好奇與喜好，在過年時以五元買了第一把笛子，開始以吹笛自娛，凡學校教的歌曲、流行歌、民謠小調，都能拿來吹，一直到國中畢業，自得其樂地吹了五年。



一九七一年考上臺中師專，多采多姿的音樂社團，成為他音樂人生的起站。專二時吹奏自己的處女作〈山滔〉參加全國音樂比賽，獲得吹管組第二名，演奏與作曲的雙才華初次冒出苗頭。該曲當場獲得評審劉俊鳴青睞，將之擴編為樂團協奏，改名〈騰飛曲〉而廣泛流行。專四（大一）開始正式拜師，從時任



省立指揮的陳澄雄學西洋長笛，從賴德和學音樂理論，並將學校弦樂社及管樂社菁英集合，創辦了管弦樂團，被選為指揮。為了擴展視野，也參加校外的臺中青年管弦樂團及中興國樂團，受指揮楊秉忠賞識，在錄製樂團專輯中，獨奏自己的笛子曲〈卜卦調變奏曲〉，該唱片獲得隔年的金鼎獎唱片類最佳專輯獎。

一九七八年退伍後，任教於小學，參加了由中國廣播公司舉辦的首次有獎金的大賽，以〈搏浪〉獲得第三名；一九七九年七月，獲五燈獎五度五關，九月考入剛創團的臺北市立國樂團；一九八一年插班考取東吳大學主修作曲，師從馬水龍及盧



炎。此後他三次進出臺北市立國樂團，擔任過首席、研推組主任、副指揮、附設青少年國樂團指揮，一九九二年擴編時升任指揮；二〇〇四年轉任教於臺南藝術大學，生活就在演奏、創作、教學與指揮之間開展，不僅活躍於音樂界，也成為一般大眾熟悉的知名音樂家。

令人好奇的是，以一個非科班生開始，成名後才進入大學主修作曲的音樂人，究竟是如何獲致如此豐富的音樂成果與榮耀呢？也許將以上濃縮的成績單鋪展開來，我們較可以清晰地看到多方位形象的陳中申。



以〈梆笛協奏曲〉 揚名

由於在師專國樂社時進步神速，但缺乏獨奏曲，為了精益求精，他冒著違反動員戡亂法的危險，跟著轉錄自大陸的錄音帶及唱片學習（當時稱為匪曲，演奏將犯上「為匪宣傳罪」）。藉著反覆地聽寫、琢磨，翻了一百多首笛子譜，看似吃力的過程，反而造就了對笛聲的靈敏度，精準掌握技巧的細微奧妙處。也是這套真刀實槍的功夫，讓他得以應付一九七九年五燈獎節目每周兩人的挑戰，火速寫出既能發揮笛子技巧又好聽的曲子，創下史上第一位男性、五度五關時間最短、五個燈最多、第一位五個燈又滿分二十五分，因而一次保送五關的紀錄者，最後還在獲得五度五關時，在節目中與相戀五年的師專同學蕭

1	2	5
3	4	

- 1 | 陳中申與陳澄雄合照
- 2 | 陳中申與賴德和合照
- 3 | 陳中申於師專時期在管弦樂團吹奏長笛
- 4 | 師專是陳中申（前右一）音樂之路的起點
- 5 | 陳中申第一張唱片封面（1980）

春梅舉行公開婚禮。當日，中申吹笛、春梅彈箏，「翠笛銀箏」傳為佳話。在這段以演奏領導創作的初期，陳中申還是寫出不少膾炙人口的笛曲，一九七〇、一九八〇年代臺灣區音樂比賽前三名的自選曲，一半以上幾乎都是他創作的作品。

一九八二年，陳中申首演馬水龍的〈梆笛協奏曲〉。該曲是中西合璧創作的先驅。在他靈活的技巧詮釋中，凸顯了笛子的深度與內涵。首演由張大勝指揮世紀交響樂團演出，此後除了國內各樂團之外，他也與美、日、俄、加、南非……等國家交響樂團共同演出，成功地將自己及〈梆笛協奏曲〉吹向國際。其中尤以一九八三年羅斯托波維奇（Mstislav Rostropovich）指揮美國國家交響樂團在臺灣的演出受到最多迴響，不僅演出實況直接播送到美國公共電視台，國內電視也重播多次。





無礙的技巧也讓作曲家樂於為他創作，由他首演的笛曲至少有四十首以上，包括多位國家文藝獎得主如馬水龍、盧炎、蕭泰然、賴德和及其他知名作曲家陳揚、張弘毅、蕭唯忱、劉學軒、劉昱昀……，甚至包括大陸作曲家如瞿春泉、顧冠仁、朱曉谷以及日本知名作曲家早川正昭……等。蕭泰然的〈蕭中簫〉也經他吹奏而成為當代名曲。他為自己量身訂作的作品，更常在淋漓盡致的展演中得到相得益彰的發揮，如〈在那片草原上〉、〈躍馬長城〉、〈一路輕歌〉、〈扮仙〉、〈風的想念〉、〈俠客行〉、〈九陰真經〉……等等、皆不做第二人想。

寫而後知不足

一九七九年的國樂界，專業訓練仍稍嫌不足，曲源也少，無法與西樂平比。「寫而後知不足」，陳中申領悟到需要深入了解西樂的精妙，才能活用到國樂，於是離職插班考入東吳大學，主修作曲，跟隨馬水龍、盧炎、潘皇龍、戴洪軒學院派嚴謹的訓練。一九八五年，再度回到北市國，即充分發揮作曲之能事，成為創作最豐富的年代。

陳中申的創作以國樂曲為多，從無意間流露的鄉土情懷，到有意識地覺醒，再到刻意地追求本土風格，他充分掌握傳統音樂語法，再以配器及對位法做擴充及展延。出身於演奏員的他，對於樂器特性極為熟稔。在寫作中，他相當著力於樂器演奏法的充分發揮以及配器的色彩變化，讓樂器展現出最高的能量及無可取代的音響特色。信手拈來的北管、南管、歌仔戲音樂，甚至是原創曲調，經過巧思的運用與編配，無論是以傳統絲竹加花變奏，強調線條交織美感的〈五六工〉、〈六板隨想〉，以對位旋律寫成的〈勸世調〉、〈扮仙〉，以西洋和聲體系為基礎寫成的〈抒懷〉、〈夏夜之舞〉，以較為現代手法寫成的〈草螟弄雞公〉、〈金光閃閃瑞氣千條〉、〈古韻相隨〉、〈九陰真經〉，乃至採用中西樂器合璧的〈四個樣〉，都能充分凸顯臺灣本土色彩，也大大突破了臺灣國樂一向被視為大陸國樂支系的固有概念，建立了臺灣國樂文化的主體性。



童心未泯的作曲家

陳中申也是國內少有的兒童音樂作曲家。這與其童心未泯，個性充滿童趣，以及心存往下扎根的教育理想有關。他充分發揮文字寫作、音樂創作、製作與編導的能力，讓音樂變得生動有趣、具有感染力。如國樂小品〈春曉〉（二胡會吟詩）、〈三輪車〉（笛子唸童謠），將兒童熟悉的唸謠音樂化，至今仍是受到海內外很多國樂團喜愛的推廣曲目。他自己擔任編劇、作曲的音樂劇《雞同鴨講》，分別被臺灣及香港國小音樂課本納入欣賞教材；他創作了三十幾首台語兒歌收錄在《紅田嬰》、《火金姑》專輯CD，創下的銷售紀錄至今不減；二十幾首國語兒歌在《小球聽國樂》專輯CD中受到兩岸好評及熱銷；四首兒童合唱曲在《永遠的楊喚》專輯CD中，獲得金曲獎四項入圍肯定；與紙風車劇團合作的兒童樂舞劇《貓捉老鼠》，分別在社教館及國家劇院演出近十場，場場爆滿。



1 | 2 | 3

- 1 | 陳中申與馬水龍老師（右）於1997年在美國紐約皇后交響樂團演出〈梆笛協奏曲〉，中為該團指揮
- 2 | 陳中申與盧炎老師（左）
- 3 | 童心未泯的陳中申

一九九二至二〇〇四年間，蒙團長王正平提拔，接任臺北市立國樂團指揮。他積極策劃相當多系列音樂會，從節目內容與型態即可見其用以引領社會大眾、關照兒童的用心與睿智，如趣味音樂會、兒童音樂會、卡通音樂會、音樂劇……，又如強調臺灣國樂主體性，以本土為主的音樂會，例如南北拚管、台語兒歌、台語老歌、歌仔戲音樂。為了探索中西樂器的性能與增進交流，也舉辦十幾場中西樂器對照的音樂會，如「聲東擊西」以打擊樂器為主，「東西喇叭大車拚」以嗩吶對比小號，「十絃十美」以琵琶對比吉他，並委託作曲家寫作小提琴與二胡、鋼琴與古琴、笙與管風琴的雙協奏曲……等。

對於指揮，其實一開始並不在陳中申人生規劃中，當時國樂界指揮人才缺乏，他說他是「蜀中無大將，廖化做先鋒」。為了精進，在職期間還從徐頌仁學習，也請假一個月遠赴上海拜師黃曉同。他受過西樂科班訓練，也深諳民族樂器特性，在他指揮之下，頗能發揮民族樂器的色彩及能量展現。這一



陳中申指揮臺北市立國樂團

段期間也正是兩岸交流的初期，樂團不遺餘力地聘請大陸名師來臺演出、教學，舉辦國樂研習營、作曲研習營，甚至委託作曲，從各種角度提升臺灣國樂的成長。不少當今馳名的作品，也都是當時由樂團委託或指揮首演而造成影響的，如譚盾的〈西北組曲〉、劉文金的〈秋韻〉、隋利軍的〈東北風〉、錢兆熹的〈旋舞女〉……等。

二〇〇四年，轉赴臺南藝術大學執教，他發現臺灣學院派的教學，竟然缺乏有系統、循序漸進的基本功及技巧練習教材，便開始為笛子寫練習曲，分別就氣、唇、舌、指技法著手，利用兩年的暑假時間總共寫了一百多首，地毯式搜索的練習曲，讓學生們練習有了明確目標，技術能力也因此大大提升。目前臺灣專業國樂團的笛手有大多數為陳中申的學生，包括香港及蘇州也有。至今，陳中申依然繼續教材的寫作，在教學相長之中，仍然勤做教學筆記，隨時將他與學生之間的互動效果記錄、整理，以期繼續書寫足以全面促進臺灣笛簫演奏技巧大躍進的教材。

樂器改良 與 簫的推廣

陳中申似乎對於所有音樂的相關事物都那麼著迷與投入（他自己說是享受啦！）。除了上述音樂情事，陳中申於笛子改革方面也卓然有成。為了解決傳統六孔笛無法吹奏半音之困境，他花了六年時間研究、實驗，最終以民國二十五年就已改良的新笛為基礎，本著符合人體工學，音音平均，調調平等又可保留笛子演奏技巧特色的原則，改良出「陳氏半音笛」，獲得臺灣及中國的專利權。



陳中申畫的吹笛人，充滿童趣



為了印證，還出版了半音笛專輯，演奏長笛曲〈大黃蜂的飛行〉、〈卡門幻想曲〉、〈胡旋舞〉及為半音笛創作的〈阿詩瑪敘事詩〉、〈蝴蝶夢〉等，對於笛子的性能往前推進的確貢獻良多，目前已被臺灣各專業國樂團採用，並已擴及蘇州民樂團。另外他的「陳氏半音簫」也在他自己的作品〈古韻相隨〉中被應用。

二〇一九年十二月，由他發起成立的臺灣笛簫協會正式成立，為他推展笛簫音樂的使命感做了開端及見證。

在簫的發展上，陳中申應該是目前全世界開過最多簫獨奏會的吹簫人，他還創作了一整場簫獨奏會的曲目（「一個簫郎」獨奏會）。他對簫的演奏技巧開發及創作簫曲的質量，也是他音樂生命中的一個亮點。因為演奏技術的進步，也刺激了臺灣製簫技術的突飛猛進，令全世界吹簫人為之愛不釋手，各地專業樂團幾乎全部採用臺灣製作的簫。

一個從小沒有音樂環境、沒有父母栽培、沒有師長指導，甚至連「國樂」這兩個字也沒聽過的陳中申，憑著對音樂的憧憬與熱愛，以堅定意志、不懈不怠的精神為自己開創美好的音樂人生，也為臺灣國樂的發展開啓多面向的影響。而故事尚未說完（PS：他開始編寫起網路教學的教材了、他剛發起成立了臺灣笛簫協會）——他值得我們期待，他會以活躍的藝術靈動帶領大家繼續閱聽……。

〈古韻相隨〉

洞簫、琵琶二重奏

二〇〇九

一九六〇年代以降，臺灣作曲界在許常惠與史惟亮等人推動之下，興起現代音樂熱潮，以西方現代音樂技法融合民族內涵為宗旨，常用的形式是以西洋樂器模仿中國音樂語法，或是在西樂中加入傳統樂器。然而在「古今關係」與「中外關係」銜接嘗試中，「傳統」與「現代」在形式上如何跳脫拼湊結合，形成融會貫通又富內涵、生機的作品，並非易事，主要原因在於對傳統的理解與扎根。國樂為新興樂種，如何以傳統樂器開創新局，在現代音樂中成為優勢，也有其探索的空間。而這正是陳中申的強項，從小即成長於民間音樂環境中的他，復經西洋學院派的訓練，在傳統與現代揮灑之間，自然能觸及內涵而顯深度。

這是為慶祝恩師馬水龍教授七十華誕而作。馬老師對陳中申的指導與影響很大。有感於馬老師在音樂教育中重視傳統音樂的理念與用心，在作曲上強調根植於傳統的創新，該曲以「古韻相隨」為標題，除了因為音樂以南管曲調、語法、風格為基礎展開之外，亦表達陳中申意欲跟隨馬老師腳步的心意。

全曲分為三段，樂曲一開始，洞簫即以手腕帶動手指的腕顫

音起始，這正是南管簫在開場時慣用的演奏手法。接續的語法亦如南管三步一嗟、五步一嘆的頓挫有致。

第二段選用南管〈起手板〉為素材，在骨幹音上以南管潤飾的語法來加花。隨著速度加快逐漸發展成極富華彩的樂段。相對應的琵琶充分展現演奏手法，出現相當多具挑戰性的技法，包括不斷變化節奏的掃絃、滑音以及密集的節奏變化……等。為了讓樂曲增加動感，這一段的速度除了以中板到小快板來演奏，也使用了複合節奏。

第三段是快板，將前兩段的音樂以傳統音樂中很有特點的「緊拉慢唱」結合在一起，兩種樂器輪流慢唱、相互緊拉，互別苗頭。在技巧上也是各展神通，既競爭，又融合，合奏出華麗的音色及精采的表情。

全曲就在簫與琵琶的古韻與新聲交相呼應中，成為了既現代又有傳統味的新曲。



〈春天在哪兒呀〉

童聲四部合唱

二〇〇四

這是根據童詩作家楊喚的詩作而寫的兒童合唱曲。詩文本身極富想像力及畫面空間感，樂曲也以此為風格，藉著音符，變化著詩中各種色彩，就如同春天一樣的絢爛奪目。

全曲以「春天來了，春天在哪兒呀」貫穿，類似迴旋曲式中的A段，其他的B、C、D……，各段依詩的情境做各種變化。陳中申用心地經營每個字，每個情緒，充分凸顯該曲依字行腔的音韻，唱來歌詞清晰可見，旋律鮮明好聽。

以散板拉開序幕，宛若戲劇的開鑼，既彰顯詩詞又充滿美感的旋律，加上相當豐富的節奏變化，也使得這首以唸唱為風格的歌曲異趣橫生。「春天在哪兒呀？小弟弟想了半天也搞不清，頂著南風放長了線，就請風箏去打聽」是邊唱邊吟的抒情。「太陽說春天在我的心裡燃燒，春天在花朵的臉上微笑」，唱著唱著，逐漸變成有音高的唸唱。而終究抵擋不住激動，索性以打板的方式用唸白呈現，像唸書般似的，小朋友們快速、整齊、而有節奏地唸著：「春天在學校裡跟著孩子們一道遊戲一道上課，春天在工廠裡伴著工人們一面工作一面唱歌……」簡直是rap的風味，領唱與合唱在一陣急切交互呼應中，熱鬧展開。

很少人這麼寫兒歌的，這就是陳中申，他讓一首童詩變成了戲劇性豐富的兒童合唱曲。



〈草螟弄雞公〉

雙笛協奏曲

一九八八

以竹笛演奏家的身分來書寫自己最擅長的樂器，使得雙笛在本樂曲中有相當精采的表現與演繹。點描的現代手法則考驗樂團的專業能力。

〈草螟弄雞公〉原為描寫臺灣農村生活相當鮮活的一首民謠，陳中申以古老素材重新融入鄉野趣味，將雙笛比擬成執意的公雞和靈捷的草螟，運用各種不同演奏技巧的呼應，營造出兩者鮮活的形象與曲趣。一開始以花舌、滑音與打音的結合吹出生動而具象的形象即引人入勝。全曲七個段落，有俏皮，有愉快，有抒情，有緊張，鋪陳兩者相互逗趣，一波未平一波又起的情節。點描的樂段節奏緊湊，主旋律在各聲部交錯中以具有力度的音響蹦出，體現場景的活潑，也深刻描繪出草螟在公雞眼前忽隱忽現的促狹。

慢板樂段，巧妙地以賦格型式將歌仔戲曲調與〈草螟弄雞公〉的旋律嵌合，強化了鄉野的景象。配器上，響盞、板胡、鴨母笛的運用，顯現了極富草根性的臺灣色彩。樂曲以雙笛的華彩做結，在一陣纏鬥後的尾聲，兩者僅剩吐氣與喘息的餘力。最後，在公雞無力的啼叫中，草螟以上歷音加上打音，輕巧彈開。

其他代表作還有得到二〇一七年金曲獎最佳創作獎的笛曲〈扮仙〉、洞簫的絕世武功曲〈九陰真經〉、國樂合奏曲〈剝牛祭〉、〈醉了泰雅〉……等。

個人 大事紀



攝影
—
劉振祥

1956	出生於臺灣雲林縣林內鄉
1958	全家移居彰化縣秀水鄉
1971	考上臺中師專公費生，加入國樂社
1972	完成第一首作品，笛曲〈山滔〉
1974	向陳澄雄學習長笛、賴德和學習理論
1976	笛曲〈搏浪〉獲教育部文藝創作獎國樂類第一名 服役海軍
1978	分別於新竹縣橫山鄉豐鄉國小及大肚國小擔任小學老師
1979	獲台視「五燈獎」五度五關並舉行婚禮 音樂比賽簫獨奏第一名 考入臺北市立國樂團
1980	出版個人第一張獨奏專輯《躍馬長城》
1981	在國父紀念館首次個人笛簫獨奏會 考上東吳大學音樂系主修作曲

1982	首演馬水龍作品〈梆笛協奏曲〉
1983	與羅斯托波維奇 (Mstislav Rostropovich) 指揮的美國國家交響樂團在臺北國父紀念館演出〈梆笛協奏曲〉 出版個人獨奏專輯《笛子與鋼琴》
1984	東吳大學畢業 出版個人獨奏專輯《笛篇》
1985	返北市國任研究推廣組主任及附設青少年國樂團指揮 以獨奏專輯《笛篇》獲新聞局金鼎獎最佳演奏獎及評審推薦獎
1989	離開北市國，成立臺北絲竹室內樂團
1990	出版個人獨奏專輯《草螟弄雞公》雙笛協奏曲（瞿春泉指揮上海民樂團） 出版陳中申作品專輯《唱反調》（瞿春泉指揮上海民族樂團演奏）
1992	返北市國，擔任指揮 榮獲全國十大傑出青年
1994	隨徐頌仁進修指揮
1997	赴上海音樂學院隨黃曉同學習指揮
1998	獲中興文藝獎章音樂獎 出版個人簫獨奏專輯《人間簫聲》（香港龍音唱片）
2003	指揮臺北市立國樂團出版DVD專輯《天鼓》
2004	任教於臺南藝術大學國樂系
2005	指揮臺北市立國樂團錄製的《絲竹傳奇》CD，獲金曲獎最佳演奏人獎
2006	製作及作曲的《永遠的楊喚》童聲合唱CD，入圍金曲獎最佳作曲、最佳演唱、最佳演奏、最佳兒童音樂專輯獎

2008	研發陳氏半音笛，獲得臺灣及中國專利權 於國家音樂廳舉辦「簫聲震武林」多媒體洞簫獨奏會
2009	製作及作曲的國語兒歌《小球聽國樂——外婆橋》CD，獲 金曲獎最佳兒童音樂專輯獎 為恩師馬水龍教授七十華誕，創作洞簫琵琶二重奏〈古韻 相隨〉祝壽
2010	《抒懷——陳中申笛子作品專輯》入圍金曲獎最佳民族音 樂專輯
2011	於臺南藝術大學國樂系退休，成為自由音樂人
2012	個人笛子獨奏專輯《秀才騎馬弄弄來——臺灣笛子作品專 輯》獲得金曲獎最佳民族音樂專輯獎 擔任九歌民族管絃樂團駐團音樂家（國藝會補助），指揮 錄製《丑弄》、《金光閃閃》兩張臺灣絲竹作品專輯
2013	指導學生王鼎皓演奏陳氏半音笛錄製〈胡旋舞〉、〈卡門幻 想曲〉等中外名曲，發行《呼風幻語》專輯
2017	笛曲〈扮仙〉獲金曲獎最佳作曲獎
2018	完成傳藝中心臺灣音樂館委創《鍾馗嫁妹》，2020年1月 17日由臺灣國樂團在「戲采」音樂會中首演
2019	出版網路教學《吹笛初階——上篇》 出版個人洞簫作品《一個簫郎》CD 獲頒第二十一屆國家文藝獎

作者簡介 | 簡巧珍

音樂學者，音樂專欄作家。中國中央音樂學院音樂學博士，臺灣師範大學音樂研究所碩士，先後主修民族音樂學、歷史音樂學，現任教於臺灣藝術大學、臺中教育大學、東吳大學。長期書寫臺灣作曲家以及臺灣音樂發展相關文著，近年擴及大陸音樂家生命史之撰寫以及兩岸音樂發展比較研究。曾主持並參與文建會、國家音樂廳、臺灣音樂館、亞洲作曲家聯盟以及大陸著名音樂院校委託之研究計畫。研究成果包含專書《二十世紀六〇年代以來台灣新音樂發展之軌跡》、《台灣客籍作曲家》、《王沛綸——音樂辭書的先行者》、《蕭而化——孤芳眾賞一樂人》、《南管戲「陳三五娘——益春留傘」之音樂研究》，以及五十位以上臺灣作曲家生命史及音樂風格研究之相關著作。

得獎理由

舞蹈家古名仲女士是將「接觸即興」引進亞洲的第一人，其身體觀與技巧應用，改變當代臺灣舞蹈創作語彙和風格，奠定了臺灣在亞洲地區「接觸即興」的重要地位。以開創、突破的觀念持續發表新作及演出，作品豐富且具實驗性，拓展臺灣當代舞蹈創作面向。用舞蹈串連國際，建構交流、發表、展演平台，啟發年輕世代多元的舞蹈探索。

攝影 | 劉振祥

第二十一屆國家文藝獎得獎者

舞蹈家

古名伸
Ming-Shen KU



深化自己的觀點以求在教學現場能夠佇立浪頭。數十年來同時能在學術及實踐上踴躍前行是我的福分，也證明了學術與實踐可以是一體兩面的功課。

以舞蹈血統來說我出生非常「正統」，鑽研即興舞蹈看來像是發現公主原來是嬉皮一樣。但終究而言，這些年來真正在骨子裡吸引我的不是接觸即興本身而已，而是它背後的身體觀。能把不斷變化的生活感用表演藝術身體力行是多麼有滋有味的事。我學著如何在實踐自己的信仰中同時兼具對觀眾感受的拿捏，在一個又一個表演的前線揭發身體、意識及潛意識微妙而深邃的連結。站在第一線是我

不做二想的選擇。

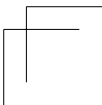
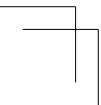
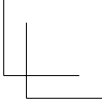
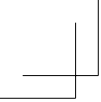
舞蹈的環境向來辛苦，舞蹈人被馴化出吃苦如吃補的個性。臺灣舞蹈在國際上的能見度一直是國家文化外交的驕傲。眼看著一波波湧上來的新秀，希望他們對舞蹈的執著與表現能在文化政策上受到關注，因為他們正是讓我們可以在國際舞台與別人平起平坐的戰將。希望我們有能力對他們說「明天會更好」！

得獎感言

得獎公布之後立刻接到國藝會來電道賀，我訝異自己的平靜。心裡除了有一份開心外，剩下的只有對下一個行程的盤算以及記掛明天活動前應該要有的準備，想像中得獎會有的狂喜完全只留在想像的世界裡。日子一樣要過，就像我在臺灣舞蹈界這三十多年過的日子一樣。

這個獎來得正好，不會太早也不會太晚。太早可能會讓我以為得獎這件事沒那麼難，太晚可能會減少我可以盡力再多做一些事的精力。感謝一路把關的評審團和董事會給予的肯定，希望自己攤出來的成績是足夠說服你們頒獎給我的理由。當然也要趁這個機會感謝從小到大一路遇到的恩師們，由於他們的出類拔萃，影響了我如何去看待舞蹈以及探究價值的能力。我在舞蹈這條路上遇到的貴人更是不計其數，無法列舉銘謝，但永遠感念在心。家人們在其實不是很清楚的情況下默默地支持著我，你們所做及沒做的事對我都是無上的禮物，說謝謝也不足表達我的心意於萬一。

成立「古舞團」是無心插柳，沒想到它竟成了我舞蹈實踐上最重要的實驗室。古胞們的信任，在困難的時候不離不棄，陪我去探險 into the unknown。而北藝大是另一個練功的基地，它給我機會不斷地



聆聽身體，
跳舞人生——
古名伸的藝術追求

古名伸位於關渡瀕河高點的家，門戶敞開，天光雲影趁景窗而入，貪看風景的人熟門熟路即可隙入，在門前小院，擁抱一整個河口光景。

景致無比壯闊，兩河交會，社子島吐著舌信悠悠曳入河心。地緣平伏，與河口相反方向遽地攀升湧起，直至不知東西的盆地邊緣。

「都回來睡覺而已。」平淡如素，只關風雅。人看風景，她在風景裡，已不覺驚奇。這有點像她的舞蹈生平，明明有一番奇絕與飛揚，曼波與蕩漾，她自遣自敘，自我安放，不太張揚。

她是臺灣現代舞蹈的另一道風景，人在風景裡，被看與自看。

林懷民說她是臺灣舞蹈科班第一人。一九六〇年生，古名伸國中畢業後入華岡藝校，當時是北部唯一有舞蹈科的高職。畢業後，再獲保送考入文化大學舞蹈系，成了全臺灣唯一一所大學舞蹈系學生。一路「正統」學習，在「民風淳樸」的八〇年代，學校曾教授美國現代舞流派之一的荷西·李蒙

(José Limón) 技巧，但臺灣主流技法為瑪莎·葛蘭姆 (Martha Graham) 加中國民族舞，學生對李蒙「下墜／復原」技巧不感興趣，包括她。古名伸大概沒料到，若干年後，連葛蘭姆她都不愛了，她愛上了比李蒙更「後現代」的接觸即興 (Contact Improvisation)，從此浸泡其中，於舞台上、編創上、日常練習上，樂此不疲。



八〇年代

認識接觸即興

接觸即興是美國舞蹈家史提夫·派克斯頓 (Steve Paxton) 發展出來的舞蹈形式。六〇年代紐約傑德森教堂興起的實驗舞蹈，後來被統稱為後現代舞蹈 (postmodern dance)，接觸即興是其一。如同其他後現代舞光譜，接觸即興強調平等、民主，反權威、去中心之餘，更要求傾聽與接受。它從舞者彼此身體接觸中引發的訊息，透過回應，產生流動不居的動能與樣態。它強調即興，既是呼應前衛觀念裡反制式規範與形式，讓演出只是一次「當下」，一次演出「事件」(event)，不強調完成式的作品；它強調接觸，敞懷接納人與人之間的「關係」，從關係裡找回自我、看見自我、映現自我，也常有身心連動的意義。

因此，接觸即興關乎自我與身體，體驗或參與實踐的人樂在其中。但對觀眾而言，即興或許太「自由」，語意上被簡化為「隨意」，觀看時也缺乏明顯路徑，反而容易「迷路」。

二、三十年來，「古名伸就是接觸即興」既是標籤，也是遮蔽，古名伸有點遺憾，外界可能簡化了她對於舞蹈實踐路上其它嘗試與理念。在舞蹈發展過程裡，「即興身體」的美學政治意義一向與前衛運動連帶，古名伸並不激進，也不曾想過「政治性」，但做為跳舞的人，冥冥中，她帶進的即興、接觸即興影響了一個世代的舞者，同時，即興舞蹈也不僅停留於學院框架內，經由古舞團與她的推廣，古名伸默默即興著她的人生，走到哪裡，教到哪裡，到處教、教專業與非專業的人。她的舞蹈故事，成了自己的即興篇章。

一九八三年，古名伸從大學畢業，臺灣第一波小劇場運動即將展開，從美國留學回來的平珩、羅曼菲以一九八四年開幕的皇冠小劇場為基地，引進一些美國當代舞蹈師資。古名伸接上了這波運動，從封閉窒塞的舊體系嗅察到新鮮空氣，跟著

1 |
2 |

1 | 古名伸《我和我的影子》(2001，攝影／陳瑤)

2 | 透過古名伸的努力，即興舞蹈得以跳出學院框架(古舞團提供)



出國走向美國。她以「即興與舞蹈教育在臺灣」為碩士論文題目，完成美國伊利諾大學碩士學位，一九八七年返國任教母校。但不到幾年，一九九一年發表《斷片的串聯》獨舞展後，她義無反顧辭去教職，再次赴美進修。因緣際會，水到渠成，這趟旅程裡，她確認了對即興、接觸即興的熱愛，從此改變她的舞蹈觀與舞蹈世界。

八〇年代是臺灣現代舞接壤歐美當代潮流的重要年代，舞蹈研究者徐瑋瑩梳理資料指出，一九八二年雲門舞者陳偉誠赴美接受葛羅托斯基(Jerzy Grotowski)訓練，劉紹爐赴美隨安娜·哈普林(Anna Halprin)、艾文·尼克萊(Alwin Nikolais)學習編舞。太古踏舞團創辦人林秀偉於一九八七年赴美遊學。另一個受到歐洲舞蹈劇場宗師碧娜·鮑許(Pina Bausch)影響至深的陶馥蘭，八〇中期從畢業的人類學領域轉赴美專攻舞蹈。這些人與古名伸約莫同期，各自行著探索身體的路。

我是接觸
即興舞者嗎？

古名伸一九八五年出國，一九八七年返臺，碩士論文題目雖談即興，但「彼即興非此即興」，即興教育係指開放身體、開發創意、協助創作而為的觀念與方法，如何運用在教學上，當時的她並未把即興視為一門藝術、一種舞蹈型式，乃至解放舞蹈身體的行動與論述。但回想起來不免憶及，一九八八年參加文建會最後一屆「七七舞展」，發表《行雲》，「也不知為什麼」，她讓舞者蒙著眼跳舞，矇昧中，對於未知、探索、探險她已經一往情深。

真正與接觸即興相遇，也在一九八八年。研究者吳怡瑩曾於論文〈探討「接觸即興」在臺灣之演變——以古名伸舞團為例〉

引述古名伸回憶，談及一九八八年古名伸赴美參加「美國舞蹈節」，有一晚在美國早蔚為風氣的即興jam活動裡，首次體會接觸即興的震撼經驗。聽古名伸再說一次，依舊神祕：「那天舞蹈教室很多人，黃燈泡，很熱，各跳各的，不知何時我與一個男生跳起來，就有一個能量、motion，捲進去，我們雙人關係有時非常快速，像追逐，有時寧靜，很慢，有時觸碰有時沒觸碰，跳了一個晚上，進入一個出神狀態。跳完之後，能量停了，第一次抬頭眼睛互看，他問我，你是接觸即興舞者嗎？」這是古名伸第一次明確接收接觸即興這個字詞的意義，而不只是課堂上教過的名詞。她有點好奇，「我為何像接觸即興舞者？」帶著反叛的衝動與身體熱切的記憶，兩年後她辭去教職，赴美追尋。

但即使在美國，六〇年代興起的接觸即興也不算主流，卻潛流數十年後，成了習舞者必要訓練。她盡情吸收各種課程，一九九二年帶著接觸即興回來，應羅曼菲邀請進入臺北藝術大學（當年稱國立藝術學院）任教，但並非只教接觸即興，而是「即興」與「編創」兩門課，這一直是她兩條教學主軸。她熱愛編舞，也熱愛即興，她同時是舞者、編舞家、接觸即興舞蹈家，更核心的意義上，她是一個熱愛「工作身體」的人。



《沙度》(2016，攝影／陳若軒)

派克斯頓來台，
熱潮一時

接觸即興第一年於舞蹈系開課，即列為必修，但第一年古名伸非常喪氣，學生躺在地板上，不熱中暖身，不了解為何要學放鬆。已經是九〇年代了，當代大師引領風潮版圖確立，後現代主流崔莎·布朗（Trisha Brown）來臺知音卻不多，何況非主流的接觸即興？古名伸建議必修改選修，結果，舞蹈系報名殘存三兩人，外系選課倒占了更多。她也另闢蹊徑，向皇冠、果陀及雲門借場地，免費向大眾推廣接觸即興，反應熱烈，人多時一堂課擠上一百人。

為何非舞蹈人反而容易接受接觸即興？或許舞蹈人仍被專業主義影響，對於技術訓練視為最重要，即興看似無為，無關技巧，又無法「發表」，對專業課程已經相當沉重的舞蹈學生來說，已是次要之重。

即興能不能發表？一九九二年古名伸返臺，帶著她前一年於紐約創作的即興獨舞《我曾經是個編舞者》，並邀請接觸即興宗師史提夫·派克斯頓來臺，共同發表了連續七場演出。這場「新旅程舞展」於臺北國家劇院實驗劇場造成轟動，觀眾看著五十多歲的大師在台上與古名伸接觸即興，或一人獨舞，某種慕名感動，讓場場演出都是爆滿，並起立鼓掌。「我以為觀眾準備接受接觸即興了」，回想當年，古名伸也覺得好笑，「但之後沒人理我了。」大師丰采如夢成真，古名伸的夢只能慢慢孵育。

但另一個不可知的後座力是，古名伸這支《我曾經是個編舞者》後來成為名作，出國邀演不斷，到二〇一八年羣舞劇場於新竹策展「跳島藝術節」重演，曾識或未曾識的觀眾對古名伸的身體流動、重心切換、自由轉換產生的美感與動態，無比驚豔，肢體變化迷人，深藏餘韻。二十餘年前功力如此，



即興宗師史提夫·派克斯頓來臺與古名伸共舞（1992，攝影／鄧玉麟）

二十餘年後魅力不減，見證了接觸即興軟土深掘，眼見為憑的人為何一路跟著古名伸練習當年新來乍到的新觀念舞蹈。

解嚴後九〇年代，藝文環境資源尚未整合，古名伸認為，她保有廁身主流的餘裕，自顧自地做即興推廣。身處主流學院的教學環境，也有民間舞團的營運之實，她已是幸運的藝術家。一群跟著她長期練習接觸即興的夥伴，默默陪伴了五、六年，值一九九九年「華山藝文特區」保留運動成功慶賀之夜，她策畫了一次即興演出，因不知舞作將呈現何等面貌，舞名就稱作《解讀亂碼》。《解讀亂碼》演出時，照古名伸自己的評價，因為實在太無章法，只能用「群魔亂舞」來形容。

群魔亂舞之後

「亂舞」之後，她才知道，「即興做為演出，必須對觀眾負責」，這群人必須再重組加以訓練，於是舞團進一步建制化，固定成員，以舞團為單位的演出與活動增多，團員彼此熟稔默契，合作無間，讓接觸即興的發生得以在相互彼此更加了解的基礎上，進行深度的身體對話，從而產生有力的呈現。二〇一〇年《解讀亂碼》重製，易名《亂碼2010》，果然已非昔日阿蒙，多位舞者如今都「跳滿做滿」成了古舞團最核心成員，也具備高能量在外成為獨立編舞家、舞者、行為藝術家，即興的日常訓練開發表演者潛能，古舞團成了演出者實力工廠。

但，即興又豈僅是為了演出。古名仲熱愛即興，她說一開始僅是直覺，「我二十年前就發現，我做即興比做編好的舞好看，不只我，很多人都這樣。如果你事前就知道你要做什麼，你身體有所準備，就會差一點，身體的『臨場感』會比較鬆懈，觀眾看不太出來，只有自己知道。當聽著音樂，配合舞蹈，已經知道要走到哪裡去。但如果做即興，或現場沒聽過的音樂，身體去找『縫隙』的時候，會有很微妙的東西。身體每個地方、關節都會去聽音樂，那不是結論，是過程。因為過程，而充滿更多細節。」

二十多年前美國舞蹈節jam的經驗，以及國中開始跟著林麗珍習舞嘗試過的即興練習，讓古名仲一路走來默默扎下即興的種子，也養成追求完美的信念。大概十年前，她忽然有所領悟，她說她追尋即興的目的，是為了



《隨之變——風花雪月》
(2008，攝影／林榮祿)

持續與身體對話，為了保有對動作清晰、明確的感受，「對於動作的感受這件事，我認為是很重要的。對我的舞蹈生涯來說，這是核心、中心信仰，也是我對動作的期待。」

在她大學時期曾有一段經驗，那時她怠學，完全找不到上課、繼續練舞的動力，每天蹣跚課，被老師責備也只是落淚，行屍走肉活著。直至某天，她又走進教室，本來只因當天春暖花開，心情太好才願上課，但那天的課，讓她扎扎實實體驗「退功」的可怕。她的散文集《完美，稍縱即逝》〈跳舞就是跳舞，不為別的〉這篇文章清楚寫著當時的經驗，如何驚恐又處變不亂地將身體處理到尚可支撐的程度。下課的一瞬間她又哭了，但這次不是自責的眼淚，反而是振奮地喜極而泣，她認識到「跟身體工作是如此快樂的事」，一輩子願意與身體一起工作，成為「工作身體」的人，或許才是她做為舞者真正享受的事。她也為了成為工作身體的人，維持練功，加上接觸即興很多時必須承載夥伴重量，並有拋接等強度動作，幾年前她手臂脫臼，用肌力訓練改良，沒想到愈練愈著迷，現在重量訓練反而成了日常必備。她說這是為了讓身體更精良，大概暗暗地也有與少年人拚搏的心。

放掉重心的 身體擂台

即興面對未知，接受挑戰，孤身一人或群眾集體都可以演出。接觸即興因為一定有夥伴，至少兩人，或者更多，在雙人或三人關係中，重量承接非常重要，重心移動成為訓練時反覆練習的要點。古名伸認為六〇年代的後現代將舞蹈歸零，重新探索舞蹈的本質，即興是路徑與方法之一。但現在再提即興，已並非將表演歸零、舞蹈推翻，比如接觸即興，它處理的是重心與地心引力關係，「你把重心給了別人，所有可能性





成為「工作身體」的人，是一位舞者一生真正享受之事（攝影／湯詠茹）

突然加倍，因為重心不在我身上，不知去到哪裡，好像探險，這就讓身體技巧必須擴大。當代舞團都要考接觸即興，用來證明你有這能力。」

而即興推到極致，也不再只是方法或被表演出來的型式，它可能變成一個身體論，最常見的是身心合一，因為與身體對話深度很深，為了傾聽與接納，必須先把感官打開，於是身體好像醒過來，心識變



柔軟，於是產生身心共鳴，身心一體。在微妙的覺察裡，掌握運用自己的身體，與身體工作的質地提升，心靈層次也拉昇。

即興也關乎表演藝術的本質，因著觀看與表演的關係，只有在場的人看到作品才成立，即興做為演出，先驗了表演藝術一次性、瞬間消逝的本質，從時間性與美學性來看，更逼近表演的真實。

古舞團的團員並非為演出而聚合，率皆熱愛探索身體、與他人接觸的團員，從暖身、接觸即興到即興演出，一次次將自己交付未知，「真正的重點不是跳了什麼技巧，而是接觸這件事」。二人舞或三人舞的框架，困難層面不同，但無一例外，舞者必須從日常練習、生命經驗裡，把自己準備好，「傾聽你的身體」，相對於精準舞步的表演把身體重心緊緊抓住，接觸即興「重心是可以碎掉的」。

落地生根，
東方即興

古名伸引進的接觸即興帶給臺灣現代舞蹈一份清新卻雋永的滋養，不論在學院內或民間，影響無數受學的表演者與一般民眾，讓舞者從舞步裡向外探索，身體變得更有機，讓一般大眾對接觸與跳舞不再畏懼，對自己的身體重新看待。相較於十多年前，舞團一度陷入評鑑障礙，在標準化、業績化、商品化指標下，無法滿足補助制度而有點彷徨，近年來，年輕世代對即興、接觸即興的接受度更高，不以即興為名，但非編定舞步的演出紛紛冒出，古名伸相信這是臺灣接受世界潮流既新且快，在多元文化刺激下，年輕舞者願意學習各種身體技法與觀念，接觸即興正是方法之一。而此時重談即興，也不是回到六〇解放年代，以「反叛」姿態談它如何改變、解構既有形式，進而創造新的藝術美學觀念。如果「即興」有其美學政治性，今日觀點更多是透過明瞭身體構造、動作原理、覺受與情感、達於身心內部的改造。換言之，它朝向自身，與自我對話，並與外界連結。

1 |
2

- 1 | 接觸即興是一種與身體的深度對話，需要打開感官，讓身體醒過來（攝影／陳又維）
- 2 | 《天使·人間》（2002，攝影／王文廷）以及《獵景》（2017，攝影／陳若軒）



近年來，古舞團辦理的「i-dance Taipei 國際愛跳舞即興舞蹈節」、「接觸即興在臺東」夏冬工作坊、週日即興jam……都吸引嚮往者聚攏，蔚為一股「人人都愛跳舞」風潮。古舞團累積二十餘年經驗，工作坊推展至海外，演出足跡踏遍全臺，作品涵蓋即興、接觸即興、編創型式，也並非只有單一品項。

「到頭來，我發覺，只是分享舞蹈專業不夠，舞蹈應該是更屬於大家的，即興門檻低，接觸即興需要聆聽、感受，所有人都可執行，共同分享跳舞的喜悅。」另一個發現是，即興舞蹈雖發起於美國，但落地生根，跟著在地化，「既是即興，必然隨著主客體不斷變形。以接觸即興、即興來講，大家分享的是原則，強調敏感度、運動力學，但這二十年來，因為我的關注，影響我的教學，以動作來說，會比較『東方』，精力的流動比較迂迴、綿延。」

綿延，正是古名仲家門外那道風景，靜水流深，不見激昂。

她在風景裡，凝定而不喧揚，狂喜卻不外顯，隨遇而安，隨興而舞，成了最高齡的現役舞者也是理所當然。「我很小就知道我想跳舞」，她常這麼說，但跳了這麼久，更準確來說，她不只是會跳舞與會編舞的人，她是與身體工作、跳舞的人，而且一直、一直、一直，即興著她的舞蹈人生。



以「綿延」為概念，古舞團嘗試將即興舞蹈在地化（攝影／湯詠茹）

《我曾經是個編舞者》

一九九二

首演於《新旅程——古名伸與史提夫·派克斯頓》，以語言、音樂框架為文本，四段不同口白與音樂必須同步完成，身體即興而舞。語言干擾了動作記憶，驅動身體避開大腦指示，得以隨機運行。同時再有七組道具服，包括手術外科衣、劍道服、棒球護具等，藉由隨機挑選，再次擾亂慣性，得以一次次展開身體與感官探險。古名伸自比這支舞「就是亂跳」，從一九九二年首演起，多次應邀於全臺各地、英、法、美、澳、港、中演出，深受觀眾喜愛，藝術評價甚高，展現了限制裡的無限自由。



《我曾經是個編舞者》展現了限制裡的無限自由（攝影／鄧玉麟）

演出者 —— 古名伸 | 音樂設計 —— 托比·特溫寧 | 文本 —— 古名伸、陳尚平

《回來》

二〇一二

古名伸為自家百年大溪古厝量身訂做，細瑣複雜的計畫包括置入編創舞蹈、即興舞蹈、科技影像、現場音樂、偶戲等形式，在古意甬道、穿堂、庭廊裡，觀眾隨引導遊動觀賞，沉浸於今古交會異境時空。古舞團舞者熟稔即興與接觸，具體的老宅空間與膚體接觸，引動舞者投入情感牽引更見真實。這場特殊的環境劇場舞作，連續四週二十場，是舞團二十週年美麗里程之作。

《亂碼》

二〇一〇、二〇一八

《亂碼》是古舞團擅長的結構即興代表作，從一九九九年首版發展到二〇一〇年版，並於二〇一八年重演。在大約七十分鐘時間內，舞者與音樂、空間、燈光進行一場未約定的冒險之旅。集體創作從任一舞者啟動，利用接觸即興、即興，身體不同面向開展，聽令於音樂、燈光的指示，隨時改變、形成舞蹈結構。這是古舞團年復一年自我訓練的擂台賽，也是對觀眾呈現的舞台，日常鍛練所培養關注於身體與心性的選擇、決定，在每一個接觸與互動中，形成動人的自由篇章。

《夷希微的凝視》

二〇一八

舞團二十五週年編創作品，古名伸挑戰未知，也迎向潛意識。正如舞台上裝上滑輪的平板，舞者以重心迎合變動，也試圖控制重心去改變結構。不斷干擾、衝撞的動力，來自翳影般的人、影，也來自自己，平台上的雙人舞時而相互抗拮，時而撫慰，而遠方凝視的舞者，與永處於不穩定狀態的平板上舞者，形成危險的對比。這支作品再次挑戰舞者失去重心的未知險境，除了將自己拋向即興的極限，也在危殆中逼出理解自我的意識。



1 | 《回來》是舞者與老宅空間的即興膚體接觸 (攝影／陳若軒)

編舞者 —— 古名伸、蘇安莉、柯德峰、于明珠、余彥芳、許程崴

音樂設計 —— 丹米恩·伯納德

舞者 —— 古名伸、蘇安莉、朱星朗、柯德峰、于明珠、張淑晶、余彥芳、許程崴

2 | 《亂碼》在每一個接觸與互動中，形成動人的自由篇章 (攝影／湯詠茹)

演出地點 —— 臺北水源劇場 | 編創者 —— 古名伸 | 燈光設計 —— 黃祖延

音樂家 —— Ichigo Miura、夏諾

舞者 —— 古名伸、蘇安莉、于明珠、朱星朗、張淑晶、黎美光、蘇家賢、陳代樾
許程崴、林憶圻、陳韜

3 | 《夷希微的凝視》挑戰舞者失去重心的未知險境 (攝影／湯詠茹)

演出地點 —— 臺北水源劇場 | 編創者 —— 古名伸 | 作曲家 —— 王榆鈞

舞者 —— 許程崴、黃彥霖、林憶圻、水野多麻紀、蘇家賢

個人 大事紀



攝影—劉振祥

1960	出生於桃園大溪
1963	舉家遷至臺北
1965	隨吳淑幸老師習舞
1966	就讀西門國小
1972	在長安國中認識林麗珍老師，開始認真看待舞蹈，隨其習舞直至大學畢業
1977	插班華岡藝校舞蹈科
1980	隨青訪團赴美東做為期兩個月的巡演，首次見識到外面的世界
1983	畢業於文化大學舞蹈系，次年開始出沒於皇冠小劇場
1987	畢業於美國伊利諾大學舞蹈研究所
1988	獲邀參與文建會「七七舞展」，首次在臺灣發表創作，作品《行雲》
夏天於美國舞蹈節首次遇見接觸即興	

1989	作品《Bamboo Grove》於美國ACDFA首演大受讚賞，後被記錄成拉邦舞譜，收藏於紐約舞譜局，已被各國重建演出達二十餘次 《三人舞展》首次在臺製作；發表作品《Memory Lost》、《行雲》、《落山》、《夢幻騎士的另一章》；編創並參與演出《古名伸與珍·爾克仲夏1989》；發表作品《隱地》、《白色百合》、《無言》等，編創並參與演出
1990	《組曲》舞蹈空間舞團創團新作於國家劇院實驗劇場首演
1991	古名伸獨舞展，發表作品《斷片的串聯》、《狂想曲》、《獨舞第七號》 赴紐約研習接觸即興
1992	《新旅程——古名伸與史提夫·派克斯頓》，接觸即興首度於臺灣發表演出，另有作品《我曾經是個編舞者》、《越過屋脊》開始於國立藝術學院及一般民間教授接觸即興
1993	正式專任於國立藝術學院舞蹈系 成立古舞團，創團作品《緘默之島》、《行色》，編創並參與演出 《3D》兩岸三地女性舞蹈家聯展於香港文化中心，編創並參與演出
1994	《94敦北事件》第一屆皇冠藝術節，臺灣首次全場結構即興演出 《夜曲》臺北越界舞團創團新作於國家劇院實驗劇場首演 舞作《緘默之島》受雲門舞集之邀重建於舞團年度製作
1995	獨舞《心事》於倫敦The Place首度發表，同年與其他獨舞於臺北及澳洲墨爾本演出，舞評譽「simple and handsome」

1996	《To the Far》應邀為香港芭蕾舞團編作，於香港文化中心演出
1997	《無聲的對話》與美籍舞蹈家 Olivier Besson 合演之結構即興舞作，於皇冠小劇場演出 獲頒中興文藝獎章 任國立藝術學院舞蹈系主任，開始參與舞蹈與科技的創發
1998	《獵景》應臺大藝術節之邀，首次結合環境之戶外空間演出，自此開始打開舞蹈與環境結合演出之先河 獲頒中國文化大學傑出校友
1999	《稍縱之間》應邀為舞蹈空間編作，於臺北藝術節首演，並赴美國費城千禧年舞蹈節「2000 FEET」演出 《迎向風去的路》小亞細亞舞蹈網絡巡演臺北、東京、香港，於2001受邀至法國「馬恩河谷雙年舞蹈藝術節」演出
2000	《活・動・畫》古舞團年度製作暨臺灣巡演，為結構即興之作品，於各地美術館等公共空間演出20場，編創並參與演出 策劃「狂想年代藝術節」持續三年，從徵件鼓勵創作發表的平台
2001	《我和我的影子》古名伸獨舞作品，結合多媒體及互動影像於土敏廳演出 《非愛情故事》與影舞集表演印象團及舞蹈空間舞團合作之跨領域大型動畫舞蹈劇場，於城市舞台演出，開臺灣動畫舞蹈劇場之先河
2002	《天使・人間》古舞團年度製作暨臺灣巡演，於全臺各地之開放公共空間發表，編創並參與演出20場

2003	《@夢》為影舞集表演印象團編創之多媒體動畫舞蹈劇場，於國家戲劇院演出，並巡迴至北京、天津、上海等地演出 《出走》古舞團創團十週年特別製作，曾於臺灣多縣市、首爾、廣東、紐約演出，編創並參與演出
2004	《新地界爭霸》古舞團年度製作暨臺灣巡演，為結構即興之作品，編創並參與演出
2005	《同床異夢》與香港動藝舞團合作於香港文化中心發表，編創並參與演出 《Inhabited Space》與澳洲昆士蘭科技大學舞蹈系合作發表
2006	《Chanceformation》於美國賓州 Ursinus 大學發表，舞蹈結合多媒體影像音樂之結構即興作品，編創並參與演出 《記憶拼圖》古舞團年度製作暨臺灣巡演，並於2008年受邀於澳洲坎培拉多元文化藝術節演出
2008	《交遇》古舞團創團15週年作品，於臺北新舞臺首演暨全臺巡演 《隨之變——風花雪月》與影舞集表演印象團合作，臺北暨全臺巡演，為一舞蹈與影音多媒體及燈光的全方位即興作品，編創並參與演出
2009	《緘默之島》雲門舞集二邀請舊作重現，於臺北新舞臺暨全臺灣巡演 獲吳三連藝術獎
2010	《最遙遠的距離》香港動藝舞團委託創作，於葵青劇場首演，後受關渡藝術節邀請參演，編創並參與演出 《碎浪海岸》雲門舞集二委託創作，於臺北新舞臺首演暨全臺巡演 《亂碼2010》古舞團年度製作暨臺灣巡演，為首次無結構的全即興舞作，編創並參與演出

2011	策劃「i-dance Taipei國際愛跳舞即興節」，與日本、香港、韓國舞團共同組成的即興舞蹈節網絡，為一國際雙年舞蹈節，至目前為止持續發生中 為《表演藝術》雜誌撰寫專欄至2017年底為止
2012	《回來》古舞團20週年製作，與舞者一起共同創作，於大溪古宅演出 任國立臺北藝術大學舞蹈學院院長、研究所所長至2015年 《獻給德布西》受奧地利Tanz Atelier Wien邀請於關渡藝術節中演出
2013	《不可言說的真實》臺北藝術節委託製作與黎國媛及香港的梅卓燕、梁小衛共同創作演出
2016	《沙度》兩廳院1+1雙舞作委託創作，及臺南藝術節「臺灣精湛」邀演
2017	《這一天，那些事》古舞團受邀中國上海及北京巡演 《獵景》新版受「桃園戶外藝術節」及「桃園地景藝術節」邀演 受邀於TED × Taipei年會演講
2018	出版《無動不舞》紀錄片／專書 《夷希微的凝視》古舞團成立25週年新作，於水源劇場演出 出版散文集《完美，稍縱即逝：舞蹈家古名伸的追尋筆記》 退休於國立臺北藝術大學，持續受邀至各地做舊作演出
2019	獲頒第二十一屆國家文藝獎

作者簡介 | 紀慧玲

一九八八～二〇〇六年任職《民生報》文化版，為資深藝文記者，嫻熟表演藝術生態。國立臺灣大學戲劇研究所畢業，國立臺北藝術大學戲劇系博士班肄業。二〇一一年起擔任國藝會「表演藝術評論台」台長暨駐站評論人，負責主編暨撰寫評論文章，評論內容包括舞蹈、戲劇、戲曲，並規劃「不和諧開講」講座。

得獎理由

劇場創作者王墨林先生作品結合社會運動與劇場行動，挑戰主流論述，持續對抗體制對自我、身體的宰制。透過創作與論述，對臺灣當代劇場研究，從劇場做為社會實踐、文化運動的立足點，建構其獨特的美學架構與辯證史觀。長年的劇場實踐，持續一以貫之的批判精神，展現不妥協的時代意義。

攝影 | 劉振祥

第二十一屆國家文藝獎得獎者

劇場創作者

王墨林
Molin WANG



相對於八〇年代小劇場運動的吾人後輩，更為深刻感受到：戲劇隱喻著一個時代如何演變的痕跡。不管日據時代及光復後戒嚴前的「新劇運動」，或八〇年代的小劇場運動，確實灌注了其中每一位參與者的激情與力量，滌蕩了戲劇工作者內在壯美的胸懷，此乃反映出這個時代獨有的歷史性。

所以不管新劇或小劇場的運動，即使不能成為歷史所要記載的文本正文，但它們卻更能反映歷史在戲劇活動中的真實本質，豐富了歷史內容。戲劇與歷史一樣，都是具有它們內在的有機思想。

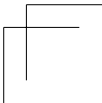
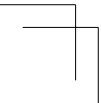
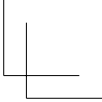
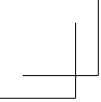
保羅說：「那美好的仗我已經打過了。當跑的路我已經跑盡了。所信的道我已經守住了。」既是如此，我們又何必因獎賞而喜樂，畢竟這種喜樂在這段已漸成不自覺的歷史之中，不過是一片過眼雲煙而已。

臺灣在八〇年代解嚴前夕發生的小劇場運動，在我個人的生命中，留下的是一段深刻的回憶。而這段回憶儼然已成臺灣一九八七年七月一日後，從長達近四十年戒嚴史走進解嚴的歷史見證。

而我做為小劇場運動的參與者，今天回頭看這一場不只是小劇場，更是舞蹈、美術、音樂都捲進來的前衛藝術運動，我深深體會到我們所創造的歷史，不是隨心所欲地開創出來的，也不是在我們自己選定的條件下所展現出來的。

這場發生於八〇年代解嚴前夕的小劇場運動，是在歷史發展的規律下，從過去繼承下來的遺產中所發展的。那麼我們要問的是，做為非主流、體制外，並具有一定激進性的小劇場運動，它所繼承的歷史是什麼？

當從事戲劇運動的前輩們，在日據時代及光復後戒嚴前所進行的「新劇運動」，貢獻出他們的行動意志，並反映做為戲劇運動者的親身證明，反映個人與歷史、理想與現實、激情與理性的真實辯證。



I. 白色的自由

對於王墨林，臺灣戰後的反抗精神，必須從胡適、雷震、殷海光，乃至於李敖、南方朔所代表的自由主義算起。看似矛盾：這樣一個深入「冷戰一戒嚴一反共」的蕪雜歷史，為了清理出一種同時是創作論、也是批判論的方法，以此和在臺灣當道的資本主義、國族主義纏鬥一輩子的文化激進分子，居然會把反共的自由派當成反抗的啓蒙者，不是很奇怪嗎？

一九五〇年代，隨著韓戰爆發，蔣介石的國民黨政權配合美國開啓的全球冷戰，對臺灣的左翼地下組織發動圍剿；半是時局所迫，更多是出於「反共抗俄為本刊出世的使命」此一立場，《自由中國》的知識分子面對血洗肅清的批判是有限度的，不認同的沉默裡，恐怕也摻雜了冷漠。白色恐怖的年代，自由也是白色的。當時王墨林十幾二十來歲，慘白的自由如何成為一個少年反抗的來源？

1 本文依據二〇一九年十二月二十日下午與王墨林進行的訪談撰寫而成，特此感謝王墨林先生撥冗提供的精闢見解，唯文中若有任何疏漏錯誤之處，文責自負。

我們必須穿越意識形態的壁壘，看見思考如何做為一個人的存在狀態。戰後來台的中國自由主義者，是在幾乎不可能思考的高壓統治底下思考，不可能採取有別於政府立場的情況下，以思考者為自己的立場。從這個角度來看，戰後的自由主義者是

2 請見鄭慧華著，〈形塑幽微史觀：為失語的歷史找到話語——專訪王墨林〉，《藝術與社會——當代藝術家專文與訪談》，臺北市立美術館，2009，p. 49。

3 李敖著，〈為老兵李師科喊話〉，《李敖千秋評論叢書 10：文星·圍剿·賣》，臺北：四季，1982，pp. 1-17。

思索不可能性的一代人。用王墨林的話說，經歷日本殖民、冷戰戒嚴，令臺灣集體地習慣了身體的無行動力，慾望的無害，知識的不勇敢，那是一種相當穩定的虛空，在漂蕩中偏安，而自由主義就是用思想去錨定這一片虛無飄渺，以思想提供一個存在的置點。² 僅舉一例：一九八〇年發生臺灣首宗持槍搶劫銀行的李師科案，在破案後的一片叫好聲中，李敖寫下：「要退伍不讓退，要出境不讓走，困苦、怨恨、沒有安全感，每一項原因都是合理的、正常的，都構成一個老兵的抗議，都構成一個人的抗議。沒有這種抗議，人還叫人麼？」³

人生而反抗，這就是自由主義者在戒嚴時期霧茫茫的白夜裡，手持的火炬，讓人還能在左翼和異議分子盡皆被逮捕、撲滅的虛空中，尋路前進。爬梳反抗精神在臺灣的脈絡，之所以必須處理自由主義的原因在此，是自由主義者賦予臺灣人對於戰後現代性的想像，這種現代性除了憲政制度、民主、人權自由等等之外，還有反抗，而這最後的反抗滋養了後來的反抗者如王墨林。

可是，自由主義的反抗，是為政府侵犯個人權利而反抗，對於普世人權的信念，令它只是在歷史和地緣政治問題上擦邊，即連等同於權利的「自由」本身，也是有問題的。王墨林對於這些問題的察覺，來自於他的日本學習時代所接觸到的歷史唯物論。



帶領視障演員排戲的王墨林導演。2011《黑洞3》新製版，臺北（攝影／許斌）

II. 暗黑的辯證

都說王墨林留日學的是戲劇，其實無論是在劇場裡看寺山修司、舞蹈、帳篷劇，還是跟著日本友人上街頭反天皇、反部落民歧視，他真正學習的是歷史，被美國主導的冷戰秩序和全球資本主義所遮蔽的歷史，而這段歷史，形同普世性的自由民主光環背後，在東亞地區和第三世界投下的一道深長的暗影。《後昭和的日本像》一書是他在日本見聞的集結，裡頭便提到，韓戰爆發後，美國為了打壓日本左翼組織的勞工運動，才把日本納入西太平洋的反共戰備體制底下，而達到戰備化最有效的辦法，就是保留戰前的天皇體制。⁴ 就這樣，戰爭期間互相敵對的民主自由和軍國主義，戰後變成彼此的幫手，美方的干預令日本無法清算天皇的戰爭責任，也連帶抑制了臺灣對於皇民化和殖民歷史的批判。

4 詳見王墨林著，〈天皇，日本人的守護神〉，《後昭和的日本像》，臺北縣：稻鄉，1991，pp. 59-64。

5 王墨林關於舞蹈的系列文章，見其所著《都市劇場與身體》，臺北縣：稻鄉，1992，pp. 17-44。

土方巽創立的暗黑舞蹈是從最唯物的層面，從身體的物質性和物質的身體性，對於這段歷史進行辯證。它是要把器官和肉的內裡撥開，重新發現戰後歷史所抹除掉的戰爭記憶，揭露一種失去身體的記憶，一段沒有記憶的歷史。王墨林看出這一點，從一九八〇年代中期就不斷書寫舞蹈，指出舞蹈是對日本高度經濟發展的一種激進的反叛，它透過日本東北農民的身體，或是召喚原爆廢墟裡的屍體意象，去反抗西方現代化的身體改造。現代社會將身體當成都市景觀的填充物，舞蹈則讓身體變成景觀中塌陷的一塊黑影。

一九八六年春天，邀請舞蹈家大須賀勇及其「白虎社」來臺演出的許博允，委託王墨林撰稿書寫首次在臺出現的舞蹈文章。比起土方巽，大須賀勇是從印尼峇里島等東南亞的熱帶叢林，去反省日軍在南洋發動的侵略戰爭，更能夠在地緣政治上反映出臺灣做為「南進基地」的被殖民史。演出後，王墨林帶領白虎社一行人繼續到野柳、林家花園、華西街、圓環等地取景，以攝影劇場的方式，將這些景點幻化為「現代愛麗絲夢魘記」、「噩夢饗宴」裡的蠻荒景象，看起來就像一群從南洋回返的鬼魂，寄居在臺北都市景觀塌陷的陰暗中。⁵ 白虎社的表演，連同這幾幀相片，還有王墨林對舞蹈持續的譯介論述，日後也影響了陶馥蘭、林秀偉開啓臺灣身心靈舞蹈的濫觴。

至於他自己，舞蹈在王墨林的作品中留下的印記，我們從他兩千年開始創作的《黑洞》系列可見一斑。一九九九年發生了造成兩千多人死亡의九二一大地震，王墨林隨後應《921民報》的創辦人舒詩偉之邀，前往災區加入採訪和編輯的工作，同時以他站在第一線的見證和思考入戲。大地震中被震垮的樓房、坍方的山坡、裂開的地面，本來就是景觀中忽然塌陷的暗影，

是令人不忍卒睹的暴力場址，可是電子媒體又將陷落的災區變成災難畫面，讓獵奇的大眾能夠滿足即時性的影像消費，景觀的場陷立刻又變成場陷的景觀。

為此，在創作《黑洞》時，王墨林與盲人演員合作，因為盲人不是有效率地看見並移動，而是用觸摸緩慢地進入一個空間，盲人的空間是一個反視覺的場陷，像暗黑舞蹈一樣製造了景觀的破裂。在這道凹陷的裂縫中，那些被奇觀式的畫面快速消費掉的身體感知，那些在崩場的空間中，被遺忘所掩埋的恐懼，才能重新被感受。

III. 無解的戒嚴

一九八七年的解嚴，是臺灣版的歷史終結。日裔美籍政治學者法蘭西斯·福山(Francis Fukuyama)於一九八九年提出，當時共產主義政權相繼垮台，足證資本主義贏得了最終勝利，它是人類所能找到最合乎自由民主的完美制度，今後不再有資本主義無法克服的根本矛盾存在，因此歷史結束。同樣地，解嚴終結了威權統治，讓臺灣迎向經濟的自由化和政治的民主化，從此進入一個蓬勃發展的多元化時期，也從此停留在這個時期，因為這裡已經是歷史的終點了。

王墨林在那個當下立刻提出反問，為我們在歷史消失的時候留住了歷史。解嚴同年十月，強颱琳恩來襲，王墨林召集環墟、筆記、河左岸等當時活躍的小劇場團體，結合王俊傑的裝置作品，在三芝錫板村海邊的造船廠和飛碟屋廢墟，舉行一場大型的聯演，名為《拾月》。之所以在風雨交加之中堅持排練演出，

一方面因為海峽兩岸的國慶日都在十月，我們必須在解嚴後的第一個十月去問：冷戰所造成的兩岸分斷體制得到解決了嗎？沒有的話，何來解嚴？另一方面，演出當天適逢國家兩廳院開幕，藝文界至今仍把兩廳院當成臺灣表演藝術邁向專業、多元的里程碑，但是占領廢墟的《拾月》卻拋出未來愈來愈難回答的一道題：從今以後，體制外的空間在哪裡？體制的外部若是從此關閉的話，何來多元？

相隔不到四個月，王墨林在一九八八年春節期間過海來到蘭嶼，串連小劇場人士，和先前一起合作過《臺灣民眾黨六十週年歷史證言》、《幌馬車之歌》等報告劇的《人間》雜誌同仁，以及在地達悟族長老和青年，發動了《驅逐蘭嶼的惡靈》。





蘭嶼從戒嚴時期即為核廢料的儲存地，解嚴後為了應付核二和核三廠的運轉，政府決定擴建核廢料貯存場，遂引發當地居民起而抗爭，《驅逐蘭嶼的惡靈》便是一次結合達悟族的驅逐惡靈儀式、反核運動和小劇場運動的「行動劇場」。換句話說，這次行動揭開了一道並未癒合的歷史瘡疤，達悟族人從未享受核電的便利，從來只能痛苦地承受著核能的垃圾，蘭嶼一直為臺灣的資本主義發展而犧牲，從戒嚴到解嚴都是如此。

歷史是走到了終點，還是換了一種方式停頓？那麼，這種貌似開放多元，其實是更大規模收編的新保守形式是什麼？

	2	3
1		

1 | 1987《拾月》，臺北（攝影／高重黎）

2 | 2000《黑洞1》，臺北（攝影／許斌）

3 | 2016《美麗的島·美麗的人》保釣報告劇，臺北（攝影／許斌）



IV. 逆天

林寶元翻譯的《異端的電影與詩學——巴索里尼的性、政治與神話》（*Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*）裡，作者娜歐蜜·葛林（Naomi Greene）寫道，巴索里尼認為戰前和戰後並沒有專制和民主的分別，而是從希特勒和墨索里尼的舊法西斯主義，過渡到當代資本主義成為全球秩序、成就新帝國的新法西斯主義。你可以說，資本主義早在二戰而不是冷戰結束時，即已獲勝，也可以說，歷史從法西斯主義崛起的時刻，就不大移動了，資本主義只是對於戰前全球權力形式的持續發明，戰後只是對於戰前的某種回歸。而當歷史目的論式的直線時間，被遠古宗教式的永劫回歸所吞蝕，巴索里尼說，歷史便讓位給了神話。⁶

從我們又回到神話時代這點來看，新的統治形式不再是國家、父權、獨裁者那樣明確的對象，而是像神力或天空那樣無邊際，籠罩每個生命、穿透每個身體的生命政治。如同王墨林在《台灣身體論》裡所言，真正的近代革命是發生在身體上，是把市民社會「自由、平等、博愛」的政治理念上升到天理一般，把小資產階級的悟性當成理性，然後把身體改造成一個理性化的裝置，只有合理化的慾望才能是慾望，Logos全面支配了Eros。⁷時至今日，這個理性神話改名為「多元開放」，使得我們的身體被多元化虛構了，我們都以為自己是多元包容的，卻又仰慕西方社會比我們更多元包容，以至於多元化實際上是在為主導新自由主義的西方國家做全球行銷。

6 娜歐蜜·葛林（Naomi Greene）著，林寶元譯，《異端的電影與詩學——巴索里尼的性、政治與神話》，臺北：萬象，1994，pp. 215, 233。

7 王墨林著，《台灣身體論》，臺北：左耳，2009，pp. 136-157。

1

2

3

1 | 1988《驅逐蘭嶼的惡靈》反核行動劇場，蘭嶼（攝影／蔡明德）

2 | 2011《再見！母親》，臺北（攝影／許斌）

3 | 2012《天倫夢覺：無言劇》，臺北（攝影／許斌）

8 詳見王墨林著，〈身體作為一種媒體作用——台灣小劇場運動的「行為論」〉，《藝術觀點 ACT》第44期，2010年10月，pp. 52-57。

當新的治理以天理的方式宰制著我們的身體，奪回身體，就等同於逆天的反抗。王墨林尋回身體的途徑有兩條：一是行為藝術，一是即興。

一九九一年，王墨林成立「身體氣象館」，接著舉辦一系列行為藝術節，他自己也在本世紀初開始發表《我的身體·我的國家》等行為藝術創作。對他來說，當身體被電子媒體大量複製成平面圖像、消費符號，行為藝術是最極簡又強力的手段，中斷媒體對身體的滲透影響，令身體在觀者的凝視前聳立。同理，行為藝術對於身體和語言的過快被化約為訊息，可以產生一道阻力，因為行為藝術的「遂行性」(performativity)，正是它在

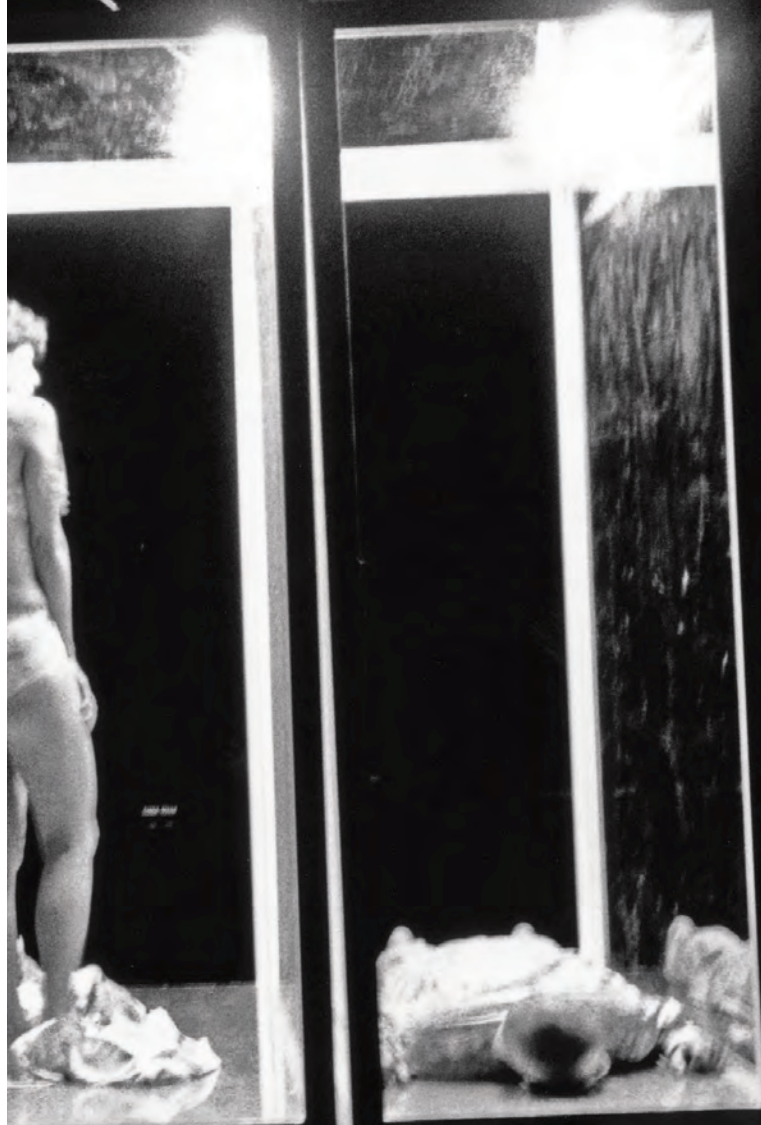




語言內部撐開了一個豐饒的感官世界，使得行為本身變成一種隱喻性的語體，多義性的語言。⁸ 數位複製時代，行為藝術把語言符號失落的身體感，回填到語言符號去。

王墨林將即興方法化，始於二〇〇一年參加「亞洲相遇」匯演計畫，幾年下來，他發現來自亞洲不同地方的演員身上，都可見冷戰時期國家暴力的影響，以及資本主義對於國家暴力更暴力的遺忘。比如我們知道，表演，與表演者的記憶和想像的偽記憶密不可分，演員的動作必須有一種故事性，也就是記憶啟動了身體能量之後，動作所產生的時間性。可是，亞洲演員的記憶裡，經常存在著失憶的空白，使得動作做到一半被卡住。這個卡住的時刻，正是即興的瞬間，因為演員剎那間面臨一次決斷：是要面對空白，還是用偽記憶和假的情緒順過去？若是後者，則演員的動作無非只是一項技巧，表演只是一種表現動作和表情符號的演算法，也許變化多端，但動作仍是死的，表情仍是凝固的。表演者仍舊是沒有故事的人。





2004《軍史館殺人事件》，臺北（攝影／許斌）

反之，如果在這即興和決斷的一刻，演員能夠在動作的中斷處挺住，去面對記憶消失的空白所襲來的陌生感和危險感，那麼，他的即興就是在反抗動作的死亡，他的動作就會充滿細節，從外形深入到器官，從手勢進入到觸摸，從姿態發出顫抖。如此，表演不再是肢體表演，而是器官的表演，接近土方巽所說：「舞蹈家的內臟是在體外！」⁹ 而當演員在即興中學會反抗動作的死亡、記憶的死亡、時間的死亡，即興已成為一種反抗政治的練習了。劇場的反抗首先是我對我自己的反抗，是器官表演中的我，產生一種能量的流動去對抗生命政治底下的我，一切現實政治行動所需的反抗能量由此而來。

V. 重建倫理

行為藝術和即興的身體方法，被交叉運用在王墨林的多部作品中，包括二〇一三年與澳門演員合作，改編自尤金·奧尼爾（Eugene O’Neill）同名劇本、凸顯其中新教倫理隨資本主義發達而崩解的《長夜漫漫路迢迢》；二〇一五年與瓦旦塢



瑪、王楚禹、高琇慧、江源祥等行為藝術家合作，改編自海納·穆勒（Heiner Müller）探討國家暴力與消費快感做為死亡裝置的《哈姆雷特機器詮釋學》。尤其在王墨林合稱為「亞洲冷戰三部曲」的系列作品——二〇一三年的《安蒂岡妮》、二〇一七年的《脫北者》、二〇一九年的《雙姝怨》——裡面，演員的身體就像戰爭創傷所導致的一種幻肢現象，在歷史被遺忘後仍隱隱作痛，以痛召喚著歷史的幽靈。

家庭、亂倫、生者與死者、歷史與亡靈，這些反覆出現的主題，反映出倫理在王墨林的創作裡占有重要地位，他的創作實踐在一定程度上是倫理的實踐。或者說，在這個歷史終結、世界扁平的後現代，關懷變成自戀，跨領域自成領域，相遇

1 | 2 | 3

- 1 | 2013 《長夜漫漫路迢迢》，澳門（攝影／許斌）
- 2 | 2015 《哈姆雷特機器詮釋學》，上海（攝影／許斌）
- 3 | 2013 《安蒂岡妮》，臺北（攝影／許斌）





變成一種隔離，他者在視野裡消失，而王墨林的工作就是一種倫理的重建。

我們可以從這裡回頭問：自由是什麼？自由真如自由主義者所說，只是行使個人各種權利的自由嗎？柄谷行人在《倫理21》中批判這種以追求個人幸福為定義的自由，是功利主義的自由，這種自由把所有活著的他人當成手段，遑論已死和尚未出生的他人。反過來說，自由應如同沙特（Jean-Paul Sartre）所說「人被判處以自由」一樣，是義務而非權利，是我們負起責任去認識人類自身的侷限，然後試圖去跨越，而要做到徹底的認識，就必須把自己放在具體的社會脈絡和生產關係裡去認識他者，這裡頭不只是活著的人，還包含逝者和未來的孩子。換句話說，自由即倫理。逆天的反抗要奪回身體和器官，解凍冷戰的記憶，就是要恢復對於他者的感知能力，可以重新感覺到他人和他方，歷史和流變，存在和死亡。

1 |
2 | 3

- 1 | 2018《脫北者》新製版，首爾（攝影／許斌）
- 2 | 2011《黑洞3》新製版，臺北（攝影／許斌）
- 3 | 2019《雙姝怨》新製版，臺北（攝影／許斌）



然後，我們才有可能從全球資本主義的天空底下，新帝國殖民的陸地上逃走，打開一條獲得自由的逃逸路線。關於這場逃逸的沿線風景，路上的廢墟和荒原、暗黑與微明、暴力與救贖，王墨林已經負起認識的責任，穿越了一生。我不認為他走得多遠，他只是抵達了一處比較難以到達的附近，因為任何東西只有在附近才能被我們感受到，就像死亡一直都在我們附近徘徊。王墨林就這樣做了附近的異鄉人。以下這段話，擷取自他二〇一九年十二月二十一日寫給我的一封電子郵件，請容我原文照錄，因為只有像他旅行了那麼久的人，才能那麼自由地去描寫附近：

逆天之後的逃逸路線，在我作品中所反應的是一種烏托邦路徑的尋找，跟尋找身體一樣，都是自己做為主體的存在，再現出無身體的器官所搓揉而出的官能反應。跟鍊金術一樣對自然元素的尊重就是倫理的美學典式，終至形塑的是一個對世界認識的樸形，如遊牧民族的他方只是我們對世界想像的樸形，烏托邦是一種政治圖騰，因為逃逸路線的踏查意味這個冒險行動跟世界告別的慾望，也是死亡之旅的開始，我的作品一切從死亡開始，從逆天走上通往死亡（永遠的烏托邦）的逃逸路線。

個人 大事紀



攝影——劉振祥

1947	生於臺南
1971	政治作戰學校戲劇系畢業，軍中服役十年
1978	出版電影專著《導演與作品》
1981	出版《中國的电影與戲劇》
1982	自軍中退伍，至東京學習戲劇三年
1985	在日本秋田縣大館市參與演出報告劇：《花岡事件40年週年慰靈祭》
1986	由日本返臺，任職《人間》雜誌記者。受「新象」邀請為日本舞蹈團體「白虎社」來臺演出擔任籌劃事宜 7月邀請日本石飛仁導演的報告劇《怒吼吧！花岡》來臺演出
1987	7月參與製作《臺灣民眾黨六十週年歷史證言》報告劇，王墨林導演，韓嘉玲編劇 10月策劃製作小劇場及視覺藝術家聯演活動《拾月》

1988	2月由王墨林及王菲林發起，並與周逸昌共同策劃《驅逐蘭嶼的惡靈》。2月27日與王菲林合作製作《工人顏坤泉》報告劇，王墨林導演
1989	3月參與製作與演出以1950年代左翼肅清為背景的《幌馬車之歌》報告劇，王墨林導演，藍博洲編劇
1990	1月出版《都市劇場與身體》 10月策畫製作《射日的子孫——霧社事件》報告劇，藍博洲編劇，黎煥雄導演
1991	創立「身體氣象館」，策畫數場以「身體」為中心的藝術祭，如「海與島的對話：身體與歷史表演藝術祭」(1992)、「後舞蹈表演祭」(1994)等 11月出版《後昭和的日本像》
1994	邀請美國團體「骨迷宮」來臺參與「後舞蹈表演祭」，其裸體的表演方式引發政府禁演風波 第一屆布魯塞爾國際藝術節駐節藝術家、倫敦 ICA 藝術中心邀請訪問藝術家、香港國際藝術節邀請主持舞蹈評論工作坊
1997	10月擔任《Tsou·伊底帕斯》編劇與臺灣製作人，林蔭宇導演，身體氣象館與中國青年藝術劇院共製，北京首演，隔年於臺北、嘉義演出
2000	9月紀念 921 大地震一週年，編導《黑洞》於臨界點小劇場演出
2001	12月創辦第一屆「第六種官能表演藝術祭」，編導盲人戲劇之《黑洞 2》，巡演於臺北、東京、上海
2002	4月受法國在臺協會委託創作大型敘述劇：《雨果》 7月創辦第一屆「顏色狂想藝術祭」，編導盲人獨角戲：《黑洞之外》，巡演於臺北、北京、香港

2003	10月受邀帶領三位盲人赴日參加第四屆 Asia Meets Asia 「亞洲相遇」即興戲劇工作坊，參與日本、香港演員集體 創作的《Unbearable Dreams 2》，續參加臺北市文化局 主辦之「亞太小劇場藝術節」
2004	6月策畫製作與臺灣、法國之明盲舞者合作現代舞蹈《靈 蕊》，於國家劇院實驗劇場演出 12月編導《軍史館殺人事件》，差事劇團
2005	3月以身體氣象館之名，承接牯嶺街小劇場經營權，同時 成立「小劇場共同營運實行委員會」，採集體經營制 7月導演《黑洞 結局》（編劇：趙川），由明、盲、智障等 演員合作，首演於香港藝術中心，並巡演於臺北、上海 9月企劃《三城戲劇共同體》邀請香港撞劇團、上海草台班 劇團及臺灣的劇場工作者集體創作
2006	2月策劃製作：臺北、北京、馬賽前衛戲劇《敲天堂的門》
2007	11月編導《雙姝怨》（改編：李宥樓），人力飛行劇團
2008	11月與大橋宏、湯時康、趙川合導「亞洲相遇」之《魯迅 2008》，於臺北、香港、上海、東京演出
2009	臺北西區扶輪社頒發臺灣文化獎（藝術評論類） 6月出版《臺灣身體論》
2010	6月編導《再見！母親》，水田部落 + 韓國 Shiim 劇團
2011	6月「華光社區反都更行動」行為藝術聯演召集人（參與 者：王墨林、瓦旦塢瑪、陳憶玲） 11月編導《黑洞3》（新編版），於高雄、臺北、澳門演出， 身體氣象館 12月編導《荒原——致臺灣八〇》，五節芒劇團
2012	11月編導《天倫夢覺：無言劇2012》，柳春春劇社

2013	5月編導《長夜漫漫路迢迢》，身體氣象館，澳門藝術節委託創作
	9月編導《安蒂岡妮》，身體氣象館
2014	8月編導《傅柯是一隻雞》，「林靖雁的解離症」計畫，林靖雁獨立製作
2015	3月編導《長夜漫漫路迢迢》，身體氣象館，國家兩廳院臺灣國際藝術節
	12月擔任《哈姆雷特機器詮釋學》作品與空間的構成，黑名單工作室，首演於上海當代藝術博物館——聚裂ReActor 2015
2016	3月／9月編導以保釣歷史為主題的《美麗的島、美麗的人》報告劇，臺北及北京
	7月受邀於韓國大邱演出，11月受邀於臺北雙年展演出
2017	6月編導《脫北者》（釜山版），窮劇場＋韓國Shiim劇團
2018	6月北韓研究大學——深淵研究中心、SSK 南北韓綜合研究中心邀請《脫北者》（首爾版）於首爾演出，身體氣象館製作
	11月編導《A Father, King Lear》（韓語版），韓國Shiim劇團
2019	9月編導《雙姝怨》（新版），人力飛行劇團
	獲頒第二十一屆國家文藝獎

此份年表先參考吳思鋒整理的「王墨林創作年表」，以及黃雅慧整理的「王墨林活動年表」。前者收錄於《雙姝怨》節目冊，人力飛行劇團，2019；後者收錄於黃雅惠著，《「戒嚴」身體論：王墨林與80年代小劇場運動》，國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2014。後續由王墨林親自予以補正。

作者簡介 | 郭亮廷

國立藝術學院（現國立臺北藝術大學）戲劇系學士，巴黎第一大學美學系學士，雷恩第二大學劇場研究碩士。現為國立中正大學中文系兼任講師，藝評人及譯者。文章散見於《表演藝術雜誌》、《今藝術》、《藝術觀點》、《劇場閱讀》等刊物。譯有《疊韻》、《無用之用》、《與脆弱同行》等書。

得獎理由

建築師王秋華女士具社會關懷，在教育、文化的推廣傳播上不遺餘力，更強調美學與工藝必須建立在環境與人性關懷的基礎上來從事設計，其中以圖書館建築對臺灣貢獻最大。在探究建築的價值上，增加了現代意義的「公共」觀念。

第二十一屆國家文藝獎得獎者

建築師

王秋華

Chiu-Hwa WANG



臥的時間看了很多書，包括三部大書，都是平時不大可能有時間一氣呵成閱讀的。這三部書其一是奧地利佛洛伊德（Sigmund Freud）的心理學研究，其二是法國普魯斯特（Marcel Proust）的文學鉅著（六冊）回憶錄《追憶似水年華》，其三則是《聖經》。這三部書都與建築無直接關係，對《聖經》的拜讀也沒有使我變成基督徒，但是看書卻使我不知不覺地成長，也幫助我慢慢克服了初入病院時苦惱無奈的心情，甚至體會到蘇東坡詩中那句「因病得閑殊不惡」的樂趣！

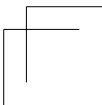
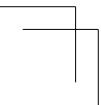
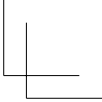
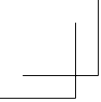
初學建築時，原以為這是一項有趣兼實用的藝術，從業多年後才慢慢體會到建築師應有的社會責任。中國人有興欣賞自然美景，卻普遍地不夠重視人造環境。優美的宮殿、廟宇、高樓大廈只代表了文化造詣的一部分，髒亂的街巷店宅卻不是文明社會的表徵，也無法帶動合作互助、和諧愉悅的生活氣氛。所謂建築師的「社會責任」，是在提供專業服務時將生態保育、節能的觀念納入人造環境的美化，喚起人們對環境的了解與愛護，更進一步省思如何改進我們的生活方式。

國家文藝獎是藝文工作者的最高榮譽，身為建築師能得到此獎自然感到無比光榮，需要感謝的人實在太多，很難一一贅述，也對提名與評審諸君的愛護感激萬分！

許多友人曾經問我當年怎麼會決定學建築？其實我小時喜愛的是藝術，包括了美術、音樂、文學，但是又自覺並非藝術天才，為自己的前途感到徬徨。恰巧在高三時，導師建議我們與已入大學的學長們討論未來的計畫，我就到中央大學建築系拜訪姐姐好友張守儀。我去的那天正是建築系評圖的前夕，牆上掛滿了彩色繽紛的設計圖，美不勝收，我立刻被迷住了！那時我只知道「建築」不僅有實際用途，還可以有藝術表現，好像是上天為我指明了一條未來的路！

我最重要的「啓蒙」老師是一九四七至一九四九年在紐約哥倫比亞大學建築研究所就讀時的古德曼教授。在這以前，建築界學者均稱建築是「科技」與「藝術」的結晶，古教授卻令我感受到建築師的「社會責任」，並且更進一步令我認識建築只是人造環境的一小部分，要成為一個好建築師，必須先培植個人的人文素養。

人生際遇往往很奇妙，有時候意想不到的人或事，意外地對你產生重大的影響。我在一九四九年於哥大畢業後，開始在古教授的建築師事務所工作，但一九五〇至一九五二年便因肺病住入了紐約州北部的療養院。養病時期，我也繼續為古教授做一些設計，更重要的是利用靜



王秋華及其素樸、
具社會性的
建築創作

一家大學能否至臻於第一流，端賴其文學院是否第一流，有了人文社會科學諸系，校風自然活潑，學生也會對本校校風有自然的感情。有了好的文學院，理工學生也會發展對於人文的高度興趣，可以擴大精神視野及胸襟。¹

——王世杰

1 王秋華著，〈我的建築與環境〉，發表於《建築專業的社會意義 王秋華建築師的設計及思想》，臺灣建築學會會刊雜誌，96期，2019/10，p.7。

2 齊邦媛著，《巨流河》，臺北：天下文化，2009，p.476。

台灣文學是什麼？它一直是個有爭論的名字。爭者論者全出於政治目標，有時喧鬧，有時噤聲，全靠當時局勢。他們當時不知道，文學和玫瑰一樣，它的本質不因名字而改變。台灣文學是自然的「發生」(happening)，不因名字而改變它的存在。自從有記載以來，凡是在台灣寫的，寫台灣人和事的文學作品，甚至敘述台灣的神話和傳說，都是台灣文學。世代居住台灣之作家寫的當然是台灣文學，中國歷史大斷裂時，漂流來台灣的遺民和移民，思歸鄉愁之作也是台灣文學。²

——齊邦媛《巨流河》

王秋華建築師於一九二五年八月八日出生，同年，孫中山逝世於北京、省港十萬人大罷工、希特勒《我的奮鬥》出版發行、國民革命軍正式組建、中國國民黨廖仲愷遇刺身亡。一九二五年，對世界與中國來說，都是動盪不安的一年，而且局勢愈來愈不好，因為緊接著是一九二九年底的華爾街股市大崩盤，隨後的經濟大衰退影響了全球，並持續至一九三三年，更不要說不出幾年爆發了人類歷史上最慘烈的戰爭：第二次世界大戰。往後二十年王秋華就是在這樣流離遷徙的環境中成長，逐步完成她的養成教育。

任何人文方面的創作，養成都很重要。在建築創作的領域裡，真實空間的養成更具關鍵性。提到養成，首先就得提到王秋華的父親與母親。王秋華這麼描述父親：「我的父親，王世杰，字雪艇，一八九一年出生在湖北省崇陽縣白霓鎮回頭嶺一個農民家庭，自幼聰明好學，一九一三年秋與其他一批對革命有助的學人以公費派往英國留學。父親考入英國倫敦大學的政治經濟學院，畢業時因第一次世界大戰尚未結束，又繼續赴法國巴黎大學，在一九二〇年完成了博士論文，於一九二〇年學成返國，一九二一年被北京大學校長蔡元培聘為該校教授，講授行政法與比較憲法。」³ 王世杰先生隨後又歷任武漢大學校長、教育部長及來臺後的外交部長、總統府秘書長、中研院院長等重要的職務。而母親蕭德華，為「中國近代音樂教育之父」蕭友梅（一八八四～一九四〇）的妹妹，畢業於北平高等師範，學習美術，蕭家眾多姐妹中，個個都有很好的人文素養。

從以上訊息即可推敲王秋華是在一個具人文氛圍的書香世家中長大，即便她後來選擇了偏理工科的建築系，但終其一生對繪畫、音樂及文學都保持愛好。甚而後來為了能閱讀法國

3 同注1，p.7



王秋華建築師影像，2004，辦公室

文學，在美就學期間也學了法語，或許這點也深受留法攻讀博士的父親的影響。我們在研究王大閔建築師時，知道亦懂法語的大閔先生經常跟王秋華交換書籍與讀書心得，並在文學上相互討論與切磋。

王秋華四歲半進武漢大學附小，此時父親正胼手胝足地創辦武漢大學（一九二九年三月），並擔任國立武漢大學首任校長，之後再因父親工作轉讀南京鼓樓小學。一九三七年中日戰爭爆發，王家遷往重慶，一住八年，先就讀中央大學附屬實驗中學，再轉回重慶沙坪壩的南開中學。一九四二年高中畢業後，因緣際會進中央大學建築系，國內有許多知名建築師，像陳其寬、修澤蘭都是這所學校畢業的。當時中央大學建築系是以法國布雜（Beaux Arts）學院式的建築教育，王秋華起初有點猶豫不決是否繼續讀建築，直到三年級碰到從美國奧瑞岡大學建築系畢業回國的李惠伯老師，才堅定了她學建築的志向。

赴美

師從古德曼教授

當年中國多數大學的建築系課程仍以布雜體系為主要教學內容，既保守又不符合中國學生需求，很難引發學生對建築真正的興趣。一九四六年王秋華畢業赴美留學，進華盛頓大學建築系，隔年再取得另一大學文憑。一九四七年，申請到在紐約哥倫比亞大學建築研究所，師從古德曼教授（Percival Goodman，一九〇四～一九八九），接受專業養成。一九五〇年畢業後正式成為古德曼建築師事務所職員，一九六〇年考取美國建築師執照後成為協同建築師（Associate Architect），一九六七年成為事務所合夥人，一九七九年返臺定居。這段三十三年左右的美國經驗，才是王秋華廣泛吸納芬芳養分的時期，除了做為一位專業建築師的養成，也利用紐約大都會在二次世界大戰後，剛好處在文化生活和公共表達最活躍的年代，期間匯聚了一大幫搖滾青年、嬉皮士，還有來自世界各地的前衛藝術家。各式各樣有趣的活動層出不窮，再加上亦師亦友的古德曼先生本身亦熱愛人文活動、關懷社會議題，可以想像會是一段豐盛的經驗之旅。

說到對王秋華影響甚巨的古先生，可是有些了不起的事蹟。當時美國建築界有一件大事，



1
2

1 | 王秋華建築師，1958 年攝於紐約
2 | 古德曼教授年輕時影像

就是法國的布雜大學每年在美國舉行一場大型競賽，只給一個大獎，得獎者可以免費到法國的建築學院讀兩年書。古先生在十九歲或二十歲時，就得到了這項大獎，路易斯·康（Louis Kahn）也是初選得獎的五位建築師之一。於是，古先生就到法國念了兩年書，由此可見古先生聰慧過人。一九三二年左右，古先生回到紐約成立自己的建築師事務所，除了做建築設計外，他也寫了許多批評美國現代社會的文章，言詞犀利眼光深遠，引發關注。他的弟弟保羅·古德曼（Paul Goodman）亦是一位名作家兼社會批評家，他們二人曾於一九四七年合著《Communitas: Means of Livelihood and Ways of Life》，這本書被翻譯為十多種語言，也是大學中社會科學系的必讀之書。

王秋華曾提起一段有趣的回憶，在念哥倫比亞建築研究所時，第一次到事務所打工：「他（古先生，作者按）給我一張設計圖，是要為業主一棟已完成的建築，因需求改變，須增建與改變現有建築，叫我把設計圖畫成施工圖。我看了他改好的設計，就說如果要改，似乎可以改得再好些。他說：『這是我花了兩天才改好的設計，我以我的性命打賭，妳無法做得更好了！（I can bet you my life you can't make it better!）』我說：『我不能用生命打賭，但是我想我可以改得更好些。』他很生氣地說：『好吧，那我們就賭一塊錢。』然後他就出去了。當天，我把我想像的修改畫好才回家去。第二天下午我到事務所時，發現我畫的圖旁邊放了一塊錢！這就是我和古先生合作的開始。」⁴ 由此可知古先生是一位幽默亦寬宏大量的人。

王秋華回國後，曾在臺北工專（今國立臺北科技大學）與淡江大學建築系任教，一九八三年開始與潘冀建築師合作，共同

4 同注1，p.10。

設計完成了許多作品。主要在臺作品有：一九七三年中研院美國研究中心（Center for American Studies）、一九八四年的自宅及集合住宅「雪舍」及一九八五年的中原大學張靜愚紀念圖書館。以下我們將就王秋華回臺前，在美國與古先生合作的作品做一綜合論述，並討論這期間在臺的唯一作品：中研院美國研究中心。回臺後亦挑選雪舍及中原大學張靜愚紀念圖書館兩個作品做進一步的評析，最後再就王秋華晚年翻譯的兩本譯作加以討論。

美國時期作品

討論王秋華在此時期的作品，必須將前期視為一個設計參與者，之後為合作者，不過邊界也未必一定如此清楚，從王秋華未發表的傳記中，可看出她與古德曼先生的特殊情誼，既是師生，甚而像父女，比較不像職場上下的關係。就像王秋華自傳裡說的：「我們每週都到五十七街的畫廊去欣賞最新的藝術作品。」我想如果是老闆跟員工關係不可能有如此的生活安排，更別說王秋華晚年還耗費精力翻譯了古德曼先生的《看見理想國：一位建築師的夢想國度遊記》一書的英文手稿為中文。至於她和古德曼先生的設計分工，她還提到：「古先生清楚我的優點是空間的組織，他的優點是特殊造型和建築剖面的處理，我們因此完成了不少成功的作品，這也是我一生中最快樂的時間。」⁵

總的來說，古德曼聯合建築師事務所生產的作品基本上維持了現代建築的核心理念，以二十世紀初現代主義發展出的「客觀」、「合理」的形式去解決當今社會層出不窮的問題，認為建築師毋須不斷追求建築語言的突破，而是細膩爬梳建築語言能夠扮演的社會角色，尤其是關注基地與周遭環境的關係，讓美

5 同注1，p.11。



學成為解決社會問題的良善工具，而不是無用的負擔或為房地產商作嫁謀利的工具。這也是為什麼他們事務所的作品以教堂及學校居多，間或有些都市設計提案。這點顯然跟他那位知名的學生彼得·艾森曼（Peter Eisenman）截然不同。正如美國耶魯大學的建築史學家史考利（Vincent Scully）所說：「現代建築基本上不只是造型的創新，而是設計者觀念中，建築與環境關係的轉變。」因此我們可以說古德曼先生是一位務實的建築語言與都市改革主義者，從其一生設計了眾多猶太教堂及學校建築即可看出其作品經久耐看、樸實無華的社會面向。

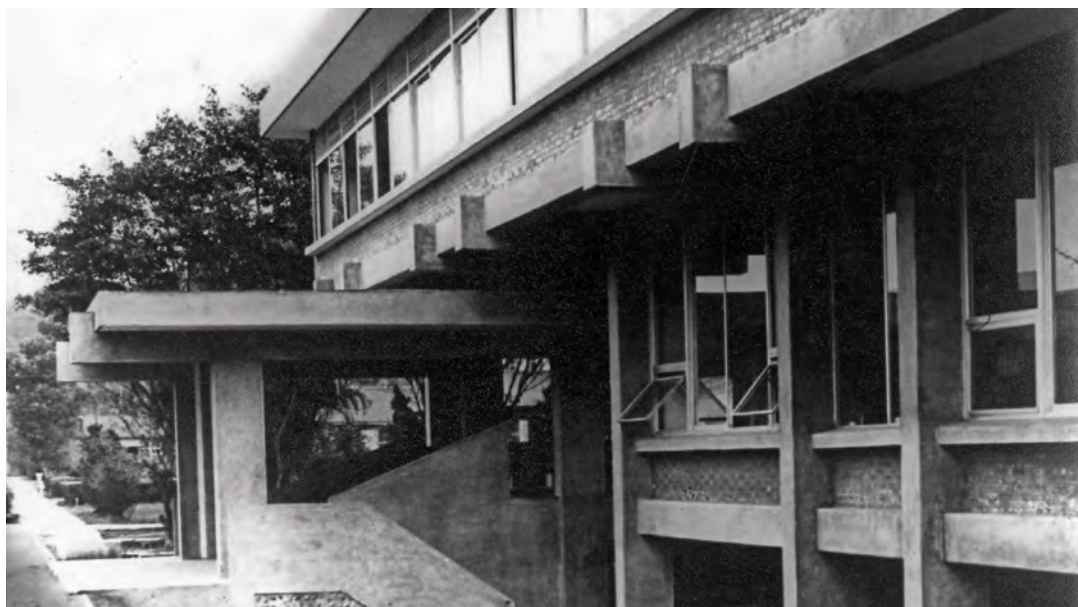
中央研究院 美國研究中心

一九七三

王秋華與臺灣的密切關係，是她始料未及的。中央研究院美國研究中心（今歐美研究所）是她與臺灣在建築上初次結緣之作，也是臺灣一九七〇年代最傑出的建築作品之一。

美國研究中心興建時，業主並非中研院，因經費不多又必須兼顧美國方面的意見，當時王秋華擔任紐約古德曼建築師事務所合夥人，為便於跟美方聯繫，可有效解決問題，且該事務所在教育機構設計上聲譽卓著，遂成為適合的選擇。既然設定為研究中心，乃臺美間社科研究人員的交流平台，其空間機能甚為簡單，主要需求為一大型演講廳與圖書館，次為研究室與行政辦公空間。經費不甚充裕與基地條件不良，是本計畫案主要的限制。

美國研究中心基地為中研院區內北方低窪處，緊鄰四分溪，在未整治前每年夏季都有水患問題。為減免整地以節省經費，王秋華首先配合原有地形將第一層（即臨溪低層）全部挑空處理，平時可供停車，由此產生通透漂浮的現代感。第二層以上則將演講廳、圖書館、研究室和辦公室等不同室內空間高度做適當調配，並以三向度方式相互整合，不僅大幅降低量體，使人產生尺度親切感，也與周遭環境和諧，此為王秋華的建築哲學。



此外，王秋華對於人及周遭環境的關懷，還表現在作品對地方氣候的回應與細部設計中。為了在臺灣北部多雨、潮濕、夏季炎熱的氣候裡創造舒適空間，美國研究中心的屋頂與外牆皆採臺灣少見的雙層樓板與雙層牆的做法，中間留設的空氣層可有效隔絕高溫與濕氣滲進室內，同樣的做法也出現在臺大農業陳列館。而各式門窗也充分考慮其位置、方向、大小與遮陽方式，減少熱氣進屋並讓室內能產生空氣對流，堪稱最早的綠建築典範。

細部設計方面，使用臺灣常用的斬假石與清水紅磚等樸實無華的當地材料。王秋華更於工程後期專程回臺數月親自監工，嚴格要求工序與品質，以如此方式回應當時對於地域建築的呼聲，當然也延續了她在美國時期與古德曼先生合作的貫有風格，其略帶詩意的粗獷主義做法，為臺灣建築文化增添了許多色彩。

1 | 2 | 3

- 1 | 中央研究院美國研究中心入口雨庇舊影像（國立臺灣博物館提供）
- 2 | 中央研究院美國研究中心正面一隅舊影像（國立臺灣博物館提供）
- 3 | 中央研究院歐美所圖書館（舊美國研究中心）西側外貌（攝影／徐明松）



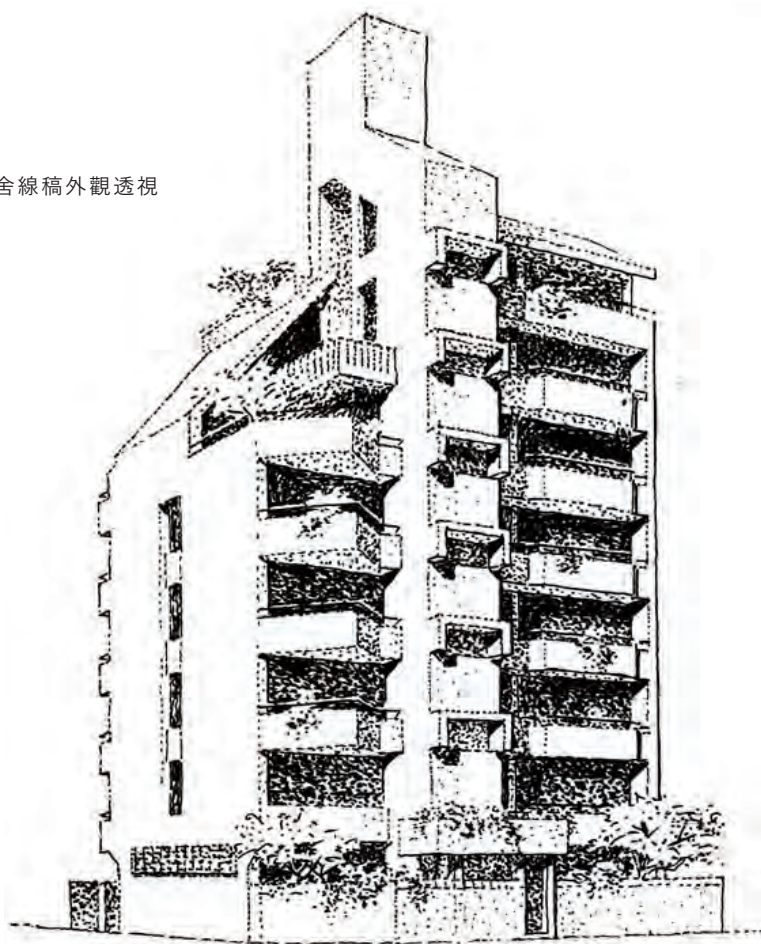
雪舍

一九八四

公寓位於臺北市大安區仁愛醫院後方巷弄內，原為二層樓雙拼式獨棟住宅，建築師雙親於早年購入時，周遭尚為稻田。父親去世後，拆除重建為七層公寓。其中一、五、六、七層由王秋華本人及家屬居住，二、三、四層出售。由於父親字雪艇，整棟公寓遂命名「雪舍」，以資紀念。

整棟公寓為一極簡單樸素的現代建築，跟一九八〇年代打著後現代建築之名，在臺灣肆虐、媚俗建房的房地產建築完全不同。整體格局是一層一戶，建築師有效地將樓梯及電梯整合在一個不大、臨正面巷弄的空間裡，釋放出更多的面積在長時間停留的室內空間裡，正面外觀的左右兩側都有大陽台，左側呈三角形，跟臨側的頂層退縮後的斜向屋頂，共同形成一個具有節奏感的畫面。

雪舍線稿外觀透視





整體外觀以白色素面的二丁掛面磚做為覆材，簡單大方。有趣的是，建築師自宅在七樓入口玄關處做了一螺旋梯至屋頂閣樓，此一出現在主樓梯西側的圓柱形量體，剛好又與左側提到的建築律動達到平衡，建築師以非常活潑的方式處理了巷弄內的集合住宅，不愧為臺灣集合住宅的經典之作，更為吵雜的年代覓回一片寧靜。

七、八樓的室內空間，建築師本人以非常現代主義的用色，佐以線條乾淨的家具及一個有華人傳統味道的花瓣窗，所有的空間四周圍都有綠意盎然的水池、植栽，會讓人以為是住在大自然的鄉野中，這也讓住在頂樓的空間頓時感覺跟住一樓的大地有所連結，忠實地實現了柯比意（Le Corbusier）屋頂花園的概念。

中原大學

張靜愚紀念圖書館

一九八五

張靜愚紀念圖書館（以下稱圖書館）可藏書四十萬冊，館址位於大學L型校園二主軸之交會點，與創校時第一棟兩層的懷恩樓相鄰。設計之初建築師建議保留並整修懷恩樓，使其與新圖書館間圍塑出一樞紐性之活動廣場。由於懷恩樓地面層較本基地高二米，設計上利用地形高差塑造雙層入口廣場：上層廣場南端由懷恩樓導入二至五層之總圖書館，含七百五十席之開架閱覽空間，每層並分區挑空以創造流暢活潑之視野並促進自然通風。



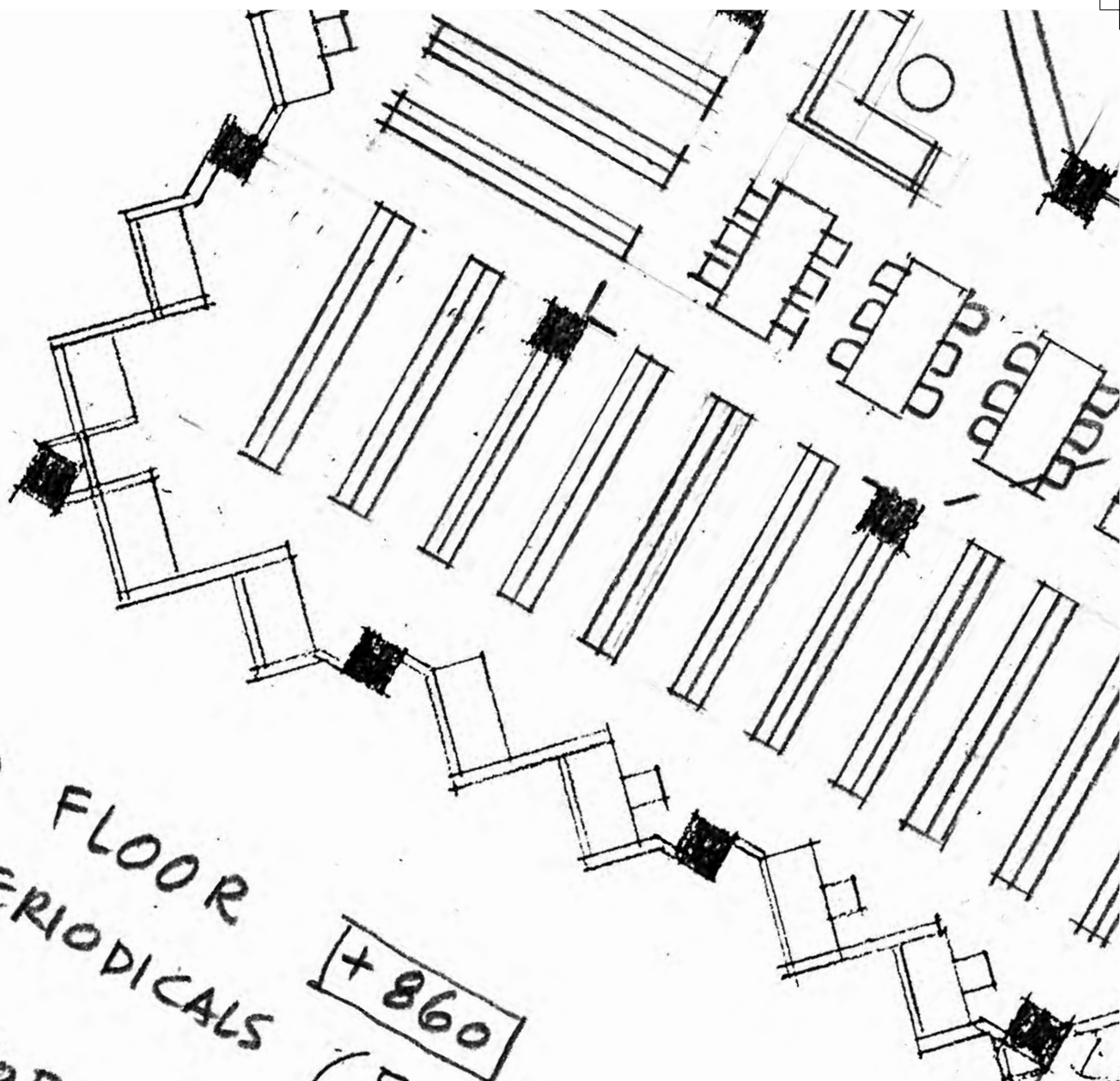


懷恩樓的保留，除了將創校的舊記憶予以保留外，也讓進圖書館增加了豐富的空間層次，再者是讓戶外有都市設計意象的大樓梯產生一個較具內省式的圍塑感。這個精采的、可產生多種活動的戶外階梯，王秋華在一九七七年紐約皇后區的皇后社區學院（Queensborough Community College）行政大樓的一側已做過完美的演出，如今只是盱衡新的基地環境，巧妙地讓中原大學形成了一個人群間散的匯聚中心。下層廣場則於東端連接教學區及宿舍區，導入圖書館之非管制區：會議廳、臨時教室、圖書館資料處理工作區及地下自修室、學生休息廳，並於地下室前後設地下花園，提供良好的通風採光及景觀。

審視圖書館，並與王秋華前後期的學校建築作品做比較，該作品在造型上堪稱完美，兩座形成風車葉片般的厚重垂直動線與水平、輕盈節奏的建築量體形成一個穩定卻不嚴肅的造型，再加上自由、閒散蔓延而來的大階梯，提供了一幅自由而愉悅的校園畫面。可以確定的是，圖書館的完工，讓中原大學過去略顯沉悶的校園空間，頓時活潑了起來。

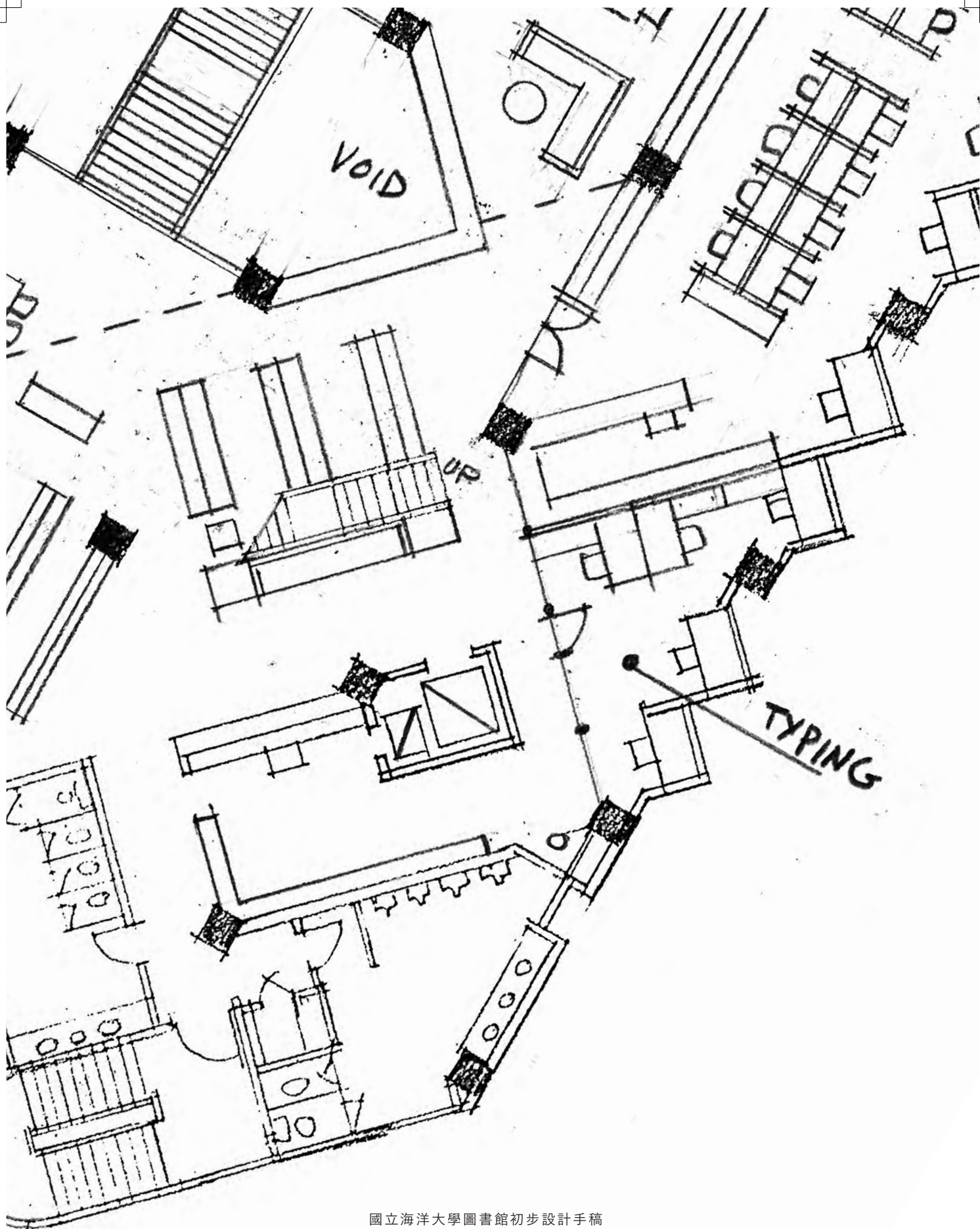
1 | 3
2 |

- 1 | 中原大學張靜愚紀念圖書館外觀全貌
- 2 | 中原大學張靜愚紀念圖書館室內大廳
- 3 | 紐約皇后社區學院行政大樓及一側戶外大階梯



3RD FLOOR
PERIODICALS
MICROFORM
TYPING

+ 860
(54 SEATS PLUS)
22 @ SOFAS
(23 SEATS)
(5 SEATS)



國立海洋大學圖書館初步設計手稿

尾聲

6 普西沃·古德曼著，
《看見理想國：一位
建築師的夢想國度
漫遊記》，臺北：原點，
2009，p.XV。

王秋華不僅在教育與建築創作上有傑出表現，晚年更翻譯了兩本廣義來說是文學類型的書，即《看見理想國：一位建築師的夢想國度漫遊記》（*Illustrated Guide to Utopia - An Architect's Travel Diary*）（普西沃·古德曼著，原點，臺北，2009）及《幻城》（*Phantasmagoria*）（王大閎著，典藏，臺北，2013）。前者為恩師兼合夥人古先生的烏托邦國度漫遊記，以建築師的專業想像描繪出西方歷史上的烏托邦文學，從柏拉圖（Plato）的《共和國》（*The Republic*）到莫理斯（William Morris）的《烏有鄉消息》（*News from Nowhere*），就像古先生在書的前言所引用烏托邦小說大師威爾斯（H. G. Wells）的一段話：「有史以來的理想國報導似乎都有同一個遺憾：它們雖有美好的房屋，卻不知是何風格；雖有健康快樂的人民，卻不知是何模樣，有何特色……」⁶，這可能就是古先





生在晚年為什麼要以建築師之眼、畫家之手，根據過去的文字去想像並畫下這五本經典著作的插圖的原始動機，當然更深層的原因是典型的西方知識分子社會關懷，一種對當下「不完美」社會所具有的批判與反思。

後面一本則為王大閎建築師撰寫了超過一甲子的科幻小說，王大閎看似在懷想未來，其實是藉未來在反省過去。就像王秋華在譯後記裡說的：「這本書其實是由兩本小說交織形成的：一本科幻小說（以第三人稱及現在式時間撰寫）和一本自傳（以第一人稱及過去式時間描述）。兩本小說都沒有開始與結局，但是在開始與結局中間卻有豐富的描述：太空遊艇的旅

7 王大閎著，《幻城》，
臺北：典藏，2013，
p.211。

客、空間、神藥釀造的太平世界、最可怕的敵人……作者的家庭、童年、愛情故事、道德觀……。」⁷書中有許多回憶、探索與細節的描述，王大閎在一九七七年出版的《杜連魁》就提供了作者對事物的細膩觀察。

我一直在思索一個問題，一位設計出那麼多傑出作品的建築師，難道還沒有藉由建築創作詳盡他的世界觀或哲學觀？他為什麼還得藉由大量的「文學」文字來闡述他對事物的執念及對世界的看法？是不是空間侷限了他的創作？讓他沒有像文字般的自由？抑或是他需用更直接的文字工具來傳達感情？筆者沒有答案，但相信王秋華為我們轉譯、「詮釋」的這本《幻城》一定可以為我們更豐富地了解王大閎提供助益。另外王秋華再三告知筆者，這兩本書的翻譯對她別具意義，這讓我想到「建築師到底如何養成？」「建築師到底應該關心些什麼？」王秋華是否想告訴我們建築師的養成路徑的重要性？很難想像，都老眼昏花的八十幾歲高齡，做此事，是一份多不容易的工作？理由無它，唯有對這塊土地的愛及對文化傳承的堅持才能說明此事。



● 為建築作品

個人大事紀

攝影 — 劉振祥

1925	八月八日出生於北平
1928	三歲半，隨家人搬至南京，王父任法制局長
1929	四歲，隨家人搬至武昌，王父任武漢大學校長
1933	八歲，隨家人再次搬至南京，王父任教育部長
1937	因中日戰爭，隨家人搬至重慶，就讀南開中學
1942	第一名考入（重慶）中央大學建築工程系
1946	自中央大學建築工程系畢業，赴美就讀西雅圖華盛頓大學建築系五年級
1947	完成西雅圖華盛頓大學建築學士學位，進紐約哥倫比亞大學建築與都市設計研究所就讀，並在古德曼建築師事務所打工
1949	完成紐約哥倫比亞大學建築與都市設計研究所碩士學位，持續為古德曼建築師工作
1950	因肺病入療養院，期間在院內持續替古德曼先生工作
1952	肺病康復離開療養院，回到古德曼建築師事務所

1953	二度因肺病入院開刀治療
1954	康復離開醫院，回到古德曼建築師事務所 ● Temple Beth El, Gary, Ind.
1956	任紐約哥倫比亞研究所客座教師 (visiting critic)，協助古德曼教授指導學生設計
1959	● Fifth Avenue Synagogue, New York, N.Y.
1960	取得美國紐約建築師執照，正式成為古德曼建築師事務所協同建築師 (Associate Architect)
1963	陪同至美開會的父親返臺，第一次回臺
1964	● Urban Design Proposal, Manhattan, N.Y.
1965	回到紐約古德曼建築師事務所。同年法國建築雜誌 A.A. 報導競圖案：Urban Design Proposal, Manhattan, N.Y. 首度公開共同設計者名字為 Percival Goodman et H. Wang Architects
1967	古德曼建築師事務所正式更改登記名稱為普西沃·古德曼與王秋華聯合建築師事務所
1973	● Academia Sinica: Center for American Studies, Taipei, Taiwan
1977	以紐約開業女性建築師身分受邀參展「Women in American Architecture: A Historic and Contemporary Perspective」展出作品為美國研究中心設計 ● Queensborough Community College, Bayside, Queens, N.Y.
1979	回臺定居。臺北工專（今日的國立臺北科技大學）任教
1980	同時在臺北工專與淡江大學建築系任教

1981	邀請Percival Goodman訪臺，至淡江、東海、成功大學等校交流，最後於臺北工專公開演講「建築系的目前問題及未來走向」。同年發表文章〈國立中央圖書館競圖報導〉《建築師雜誌》五月號
	父親於四月過世
1984	發表文章〈建築與女性座談會後有感〉《建築師雜誌》三月號。並以美國建築師執照資格參加檢核考，取得中華民國建築師執照。同年搬入新宅雪舍。
	●雪舍——自宅及集合作宅，臺北
1985	●中原大學張靜愚紀念圖書館，中壢
1989	母親與Percival Goodman過世
1995	發表文章〈建築師獎的獎項也許要改變了——潘冀，王秋華事務所得獎感言〉《建築師雜誌》二月號
1997	●湖北省咸寧市崇陽縣縣立圖書館（雪艇圖書館），中國
2000	中華民國女建築師聯誼會成立大會，修澤蘭任第一屆會長，王秋華與黃秋月任顧問
2003	獲頒第六屆中華民國傑出建築師規劃設計貢獻獎
2007	國立臺灣博物館收藏王秋華建築師的五件作品圖稿：美國研究中心、雪舍、美國紐約市57號市立小學、美國綠建築住宅、中原大學張靜愚紀念圖書館
2009	第一本譯著出版：普西沃·古德曼（Percival Goodman）著，王秋華譯。《看見理想國：一位建築師的夢想國度遊記》，原點，臺北
2013	第二本譯著出版：王大閔著，王秋華編譯。《幻城》，典藏，臺北

- 2016 中原大學感念王秋華建築師對該校的情誼，特別將原圖書館四樓的「設計與藝術圖書室」，以王建築師父親為她取的筆名「明月前身」命名
-
- 2017 香港 M+ 博物館收藏王秋華建築師的六十二件作品圖稿，是該館藏首位女性建築師的作品
-
- 2019 十一月受邀參加香港大學與香港 M+ 博物館共同主辦的 Conversations on Women, Architecture, and the City 論壇，同年獲頒第二十一屆國家文藝獎

作者簡介 | 徐明松

建築史學者、銘傳大學建築系助理教授。策劃「久違了 王大閎先生！」建築展（二〇〇六）、「粗獷與詩意 台灣戰後第一代建築展」（二〇〇七）；著有《柯比意 城市・烏托邦與超現實主義》（二〇〇二）、《古典・違逆與嘲諷 從布魯涅列斯基到帕拉底歐的文藝復興建築師》（二〇〇三）、《王大閎 永恆的建築詩人》（二〇〇七）、《粗獷與詩意 台灣戰後第一代建築》（二〇〇八）、《建築師王大閎 1942-1995》（二〇一〇）、《王大閎先生 靜默的光，低吟的風》（二〇一二）、《蔡柏鋒 不帶偏見的形式實驗者》（二〇一二）、《走向現代 高而潘建築的社會性思考》（二〇一五）。

得獎理由

紀錄片導演柯金源先生以紀實攝影記錄臺灣的自然風貌、環境公害與社會運動，堅守獨立精神，保有關懷底層弱勢與批判政府財團的勇猛力道。創作能量豐沛，影像充滿對臺灣土地的情感，敘事技巧多元，內容鞭辟入裡，持續以影像和社會對話，努力摸索出另一種藝術高度。

第二十一屆國家文藝獎得獎者

紀錄片導演

柯金源
Chin-Yuan KE



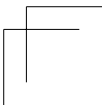
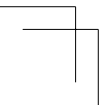
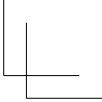
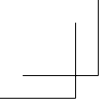
能夠獲得國家文藝獎，個人深感殊榮，但更加欣慰的是，紀錄片的價值日愈受到重視。從臺灣的紀錄片發展脈絡來看，它發軔於威權時代下的反抗精神，經由各地工作者共同努力，從教育、核心價值的實踐、展演推廣，並且向下扎根、往國際間流動，紀錄片表現形式也更加多元，在商業院線的紀錄片作品也屢創佳績。近三、四十年來，紀錄片誠如當代文化的重要載體，除了揭露真相、革新倡議、批判時事，更是執政者的一面鏡子，紀錄片體現了人民、社群的期盼與議論，也突顯了掌權者的回應態度，檢視了政治人物的誠信。

接獲頒獎通知的當下，內心的忐忑、壓過了驚喜的心情。如前言，資訊傳遞、增進了解、促成改變，是我個人的核心價值。但目前，環境優先的普世價值尚待深化！環境難民們殷殷期盼的環境正義，並未真正彰顯！而弱勢者的生存權，仍待執政者與公民攜手維護！很感謝提名委員與評審對我的支持與勉勵，很感謝大家看到臺灣紀錄片工作者的努力，期待我們所愛的土地、生命，如我們所願，都能獲得尊重、善意對待，得以散發美麗的光采！

很感謝提名委員與評審委員的鼓勵！

大約在一九八〇年代，臺灣許多紀錄片前輩，已陸續拍出了很多重要的作品，諸如人權、勞工、弱勢族群等議題，個人除了深受啓發之外，也漸漸摸索出人與環境的互動關係，以及工業化對於土地的衝擊。因此，以自己熟悉的記錄工具，進一步將環境議題扣連到人權、經濟、政治面向，除了運用媒體達成資訊提供以外，也試圖促進社會溝通，以達成環境正向改善的契機。

個人早期的記錄報導工作形態，較偏向單打獨鬥，雖然頗感辛苦，但也因此累積了豐厚的田野調查資料，當公共電視正式成立之後，提供了獨立媒體工作者，得以實踐多元價值、公共利益導向的媒體平臺。近二十年來，在製作團隊共同努力下，從環境運動、公害事件、自然生態保育，或者上山、下海、極地探索等環境議題的廣度擴大了，這是在紀錄片前輩們打下的基礎，我們再擷取其經驗堆疊而成的一點成果。



現場的直擊 與守候

我很少在有空調的辦公室裡看到柯金源。他在公視的辦公桌上總是堆滿著成疊的資料，椅子上卻空無一人。他的身影一直在山林，一直在事件現場。

要找他，往往只能透過手機問說：「柯師傅，你在哪裡？」

二〇〇一年，阿瑪斯號貨輪油汙事件，他在墾丁海邊；二〇一八年二月五日，臺北市陽明山鞍部落雪，雪地上有著柯金源的足跡；同年二月六日深夜，花蓮大地震；二月八日上午，柯金源緊跟著「我們的島」團隊也趕到了現場；二〇二〇年元旦，百萬港人走上街頭抗爭，他也扛著攝影機，隨著人潮記錄遊行實況。

他是一位影像工作者，人生天地的大小事物他都有得凝視，他熱愛的影像工作，本質上就是與時間拔河的艺术：要在事件現場，才能得見；要耗時守候，才能捕捉。從時鐘或手錶的長短針來審視他過去三十年的作品成就，就可窺見他的不平凡與不容易。



手錶和時鐘都有長短兩針。長針急促，以秒推進，容不得片刻偷懶；短針幽緩，久久一動，悄悄鐫刻時光。多數人終日被長針追著跑，忙著計算速度，顧不了深度；少數人鑽進了短針縫隙，用等待與追尋，畫出了輪廓，也點出了精神。少了長針直擊，短針就少了素材累積；少了短針的沉澱，長針描繪的事件本質，就難窺全貌。

紀錄片工作者都在和時間賽跑，發生中的事件或景物，錯過就錯過了，不會再有。有些事件亦非一時片刻就能釐清脈絡，驟下結論，易生偏頗。人稱柯師傅的柯金源，一方面在長針的催促下，忙著採收眼前風景，另一方面則在短針的緩動間隙中，逐一填實了細節，讓事件風景多了註記，也多了凹凸明暗。長短夾雜的結果，讓他的紀錄片或生態書都有了耐人「對照」與「參看」的魅力。

用「好看」來形容柯金源的作品，沒有貶損之意，反而更能凸顯柯金源用影像為經，用故事為緯的敘事手段。

紀錄片影像多半來自直擊與守候，前提是勤奮（樂以山海為宿），其次是敏感（聞嗅得到核心重點），第三則是重製（多機作業或多元解析）。敘事多半來自理性的透澈與感性的傳述，他有時隱身觀景窗後，鏡頭指涉處，就是他的現場實錄；他有時現身



觀景窗前，直指或者親自配音，娓娓道來，個人風格印記如此鮮明，無關炫耀，而是要承擔負責：人在現場，方見其真；細說因果，才知其實。

1	2	3
	4	5

- 1 | 在事件現場直擊與守候，是柯金源一生工作的寫照
- 2 | 柯金源手持攝影機，記錄人潮遊行實況
- 3 | 柯金源總是配備齊全才開始採訪作業
- 4 | 臺灣的山峰之顛亦可見柯金源的身影
- 5 | 柯金源現身觀景窗前，細說因果（2001年9月納莉颱風雲林水患採訪）



長針精準採樣

短針幅距開闊

長針的精準採樣，讓柯金源的生態報導有著直擊現場的巨大能量，然而作品激盪出讓人難以迴避或者辯駁的震撼，則來自他的短針結構。短針幅距開闊，適合等待、守候與整理，也讓長針採集到的能量得以針刺洞見，穿透迷霧，用實況影像書寫滔滔雄辯。

例如：千禧年的《平溪天燈》，一般媒體忙著捕捉千燈飛天的壯觀，唯獨他會要求記者深入林間海邊找尋天燈墜毀後的遺跡，柯金源的長針走得飛快，但他不忘用短針，拉開更廣闊的視野。

例如：《獼猴列傳》中，人們想盡方法要去驅趕入侵「人境」的獼猴，槍聲、爆竹，還有敲鑼打鼓……無所不用其極，從餵食取樂到搶食掠奪的人猴大戰，帶出同為靈長目動物，受到人類開發影響，獼猴棲地一再往深山移動，卻又得為覓食「侵犯」人類莊園。影像的排列陳述，有如戲劇情節般的誘人魅力，讓一部環境生態紀錄片更容易為人閱讀與接受。



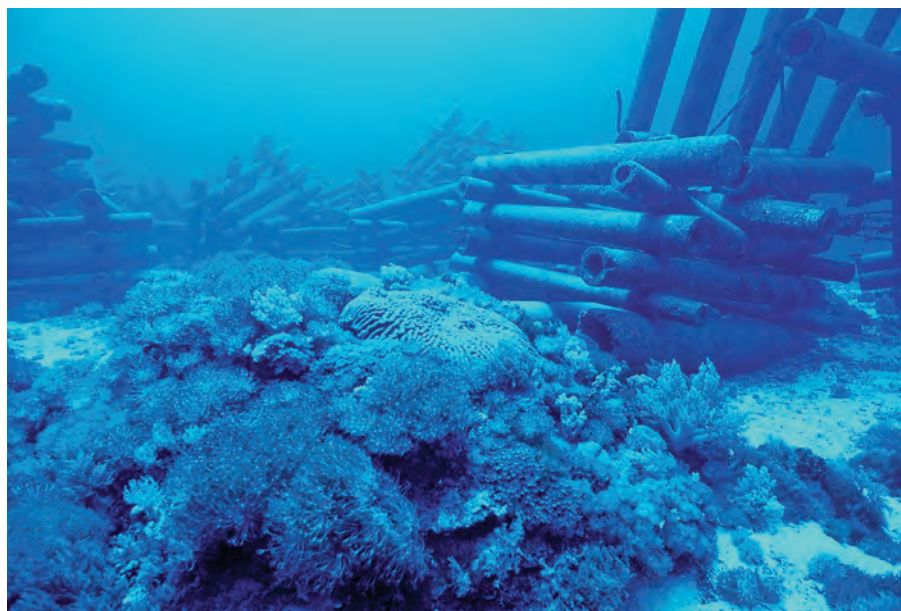
例如：累積九年時光的《產房》一片，探討究竟用沉船或水泥打造的電線桿礁等人工魚礁才是正辦？抑或，綠竹叢搭建的「竹叢產房」更受軟絲青睞？柯金源深入海底，用影像「對比」了傳統魚礁的稀疏魚



群與竹叢魚礁的豐厚卵包，不但有賞心悅目的海底奇觀，更用現場數據和影像實況，直接挑戰魚礁政策。

		1
2	3	4

- 1 | 柯金源乘坐船隻觀察臺灣生態變遷
- 2 | 柯金源的生態報導有著直擊現場的巨大能量
- 3 | 紀錄片作品《產房——軟絲生態紀錄》工作實景(2008)
- 4 | 《產房——軟絲生態紀錄》用現場數據和影像挑戰魚礁政策(2008)



從趣味到環境生態都能兼及，可以說是柯師傅的創作內規，以熱門電視綜藝節目《頑皮家族》出發的《天堂路》以及《擺盪》，他完成了來自異鄉的紅毛猩猩「小莉」、「麥克」到「帥哥」們的臺灣漂流記，甚至還到印尼探尋牠們的故鄉，補齊了越南的保育動物交易實況。這份視野與企圖心充分說明了他對事件的理解程度：地球公民不會偏守一隅，只從單一角度看事件。

例如：他二〇一八年的《前進》找回了第一代的環保記者和抗爭民眾，從早期的反杜邦、反利澤到今日反核、反空汙，重新比對檢視臺灣還在傷心流淚的環境議題。臺灣究竟在進步還是退步？柯金源提出的質問，未必能得著肯定的答案，然而光是提問，就能帶動反思，這不就是知識分子能做，也應該做的事嗎？

理念歸理念，現實歸現實，追蹤環境議題時，他受到的干擾與限制，往往就像是環保電影中曾經演出的「駭人」情節。

1 | 2

1 | 紀錄片作品《擺盪》(2010)

2 | 《擺盪》展現了柯金源不偏守一隅的地球公民態度(2010)



例如：他曾經追蹤過偷挖砂石或有毒廢棄物的掩埋事件，人到現場時，會有好幾位兄弟「沉默」地跟著，或者騎機車圍著繞，有的還會指著你說：「我們知道你是誰。」目的都在讓你心生畏懼，主動撤退。

例如：除了精神上的壓力，他曾被黑道背景的拖車業者毆打，那一次，不只人被打，攝影機也被砸壞。他學會的教訓是：採訪敏感議題時，不再單槍匹馬，會再多找一個人陪伴。

有人陪伴只能避免暴力襲身，更有效的保護，則有賴專業上的高度與深度。柯金源的因應態度是：報導時，避免帶入個人情緒，用影像呈現現象，讓觀眾自己判斷。我謹守報導紅線，站在中立點，用正確的資訊做報導。要嚴守中立，就得找出許多支持報導的證據與事實，一切有所本，禁得起檢視，正反意見聲音都能並陳，把判讀的工作交還給閱聽人。他強調：「最重要的是，報導要從『善』出發，這個善，並非『與人為善』，而是要朝『更好』的方向發展，例如當汙染已形成時，找出解決方案，遠比抓出誰是罪魁禍首更有意義。」

慎選議題
做足功課
成就踏實基本功

至於投身環境生態新聞的初心則來自他在彰化偏遠的農漁村長大，目擊臺灣從農業社會轉型後，環境逐漸受到汙染的質變。後來從事新聞工作，更深深感覺到主流媒體認同資本主義的開發實效，刻意忽略了環境議題，除了重大公害事件，幾乎都不會大篇幅報導。





伸港灌溉水圳：柯金源老家門前灌排二用的水圳被廢棄物嚴重汙染（2010）

一九九〇年，楊希颱風來襲，嘉義東石鄉網寮村因臺鹽事業海堤潰決，海水倒灌，整個村莊浸在海水中整整三十九天，臺灣媒體除了報導高官訪視災區的新聞之外，就沒有人再關心或報導村民的淒慘困境，荒謬的政治與媒體現實，讓他決定淡出原本已有相當累積的政經採訪路線，改從環境田野記錄出發，從土地看臺灣。

另外一個動力則來自一九八八年的農民請願運動。當年，農民擔憂農產品開放進口將影響生計，從中南部北上請願，官方卻視他們如暴民，主流媒體也沒能凸顯抗議心聲，官方怎麼說就怎麼報。目擊農民的委屈，他就更堅定了為弱勢發聲。

慎選議題，做足功課，成就了柯金源最踏實的基本功。他應《財訊》雜誌之邀請，撰寫「臺灣檔案」專欄開始，他就決心要對全臺灣展開了地毯式的田野調查，每個採訪點都是他認為值得長期關注的環境記錄點，每隔一段時間就會重回現場，記錄它的變遷，也理解了環境衝突與變遷的脈絡。



嘉義東石網寮村連續淹水39天，是柯金源決定走環境田野記錄路線的關鍵事件（1990）



柯金源在水下攝影記錄臺灣海洋生態(2012)

在人跡罕至的小徑 繼續走動

他的勤快在於平均每個月有二十天穿梭在環境新聞現場，遇到突發事件，會先協助同事製作專題報導，直到調查資料都已足夠完整，才會著手製作一至兩小時的紀錄片。

他亦明白生態問題很難在一、兩年或三、五年內就看清楚脈絡與結果，有些政策需要長時間的檢驗，例如，一九七〇年代海洋資源復育倡導人工魚礁政策，後來證實，如果管理不當，反而會破壞海洋生態；但臺灣人卻在花了幾十億、歷時三十年的檢驗，才明白政策可能是錯誤的。

三十年在大自然中只是一瞬，能呈現的問題往往也只是一個點，環境生態保育觀念會隨著時代的需求、知識體系的演進或時間的檢驗，產生新的價值觀念。謙卑因此必要，反省更不可缺，例如有關臺灣環境的開發議題，有人主張全力開發，柯金源一度強調環境優先，多年後他則調整了想法：為了兼顧當地住民的生存，不妨從資源永續的概念切入，再以低度利用的方式，尋求人與環境、生物並存的可能性。



柯金源在雪山山脈記錄扁柏林(2002)

學者郭力昕因此推崇：「柯金源的謙卑自持、深刻自省，與對環境政治的態度和胸襟，不僅充分展露在他的影像紀錄中，也坦然表達於他自己陳述的文字裡……」

對於環境議題必須分析、追究其造成破壞或惡化的原因，使他的影像與文字紀錄具有清楚的問題意識和政治觀點，儘管他的圖文敘事不慍不火。」

我看到的柯金源，就像美國詩人羅伯特·佛羅斯特(Robert Frost)一樣，偏愛人跡罕至的小徑，只要還走得動，我相信他生命中的長短針還會持續滴答轉著，一定會找到鮮活又耐人尋味的觀點，書寫著新一章的臺灣故事。

紀錄片《神殿》

公共電視・二〇一九

《神殿》是柯金源花了五年時間，寫下給臺灣及臺灣人的一封信，只要看到片中的山林奇觀，你就有頂禮膜拜的衝動，你絕對認同，臺灣真是上帝親吻過的福地，名副其實的神殿。

《神殿》的魅力在於知性與感性兼具。

知性，來自生態學者陳玉峯一路陪伴，娓娓細述山林知識，那是大師級的專業導覽，卻一點都不艱深；感性，來自如詩如畫的山林奇觀，從巨木到雲海，從星空到山稜，藏身山林的精靈都被長期在森林中蹲點的柯金源給召喚出來了。理性彈跳之時，感性總能適時相和，眼睛所及，耳朵所聞，恰似一闕山林交響樂。

譬如，看見雲海，我們習慣歡呼！卻不知有水氣，才有雲，群山間的雲海，餵育眾樹眾生的正是珍貴濕氣，讓超過二十萬種物種齊聚一島，既有冰河子遺，亦有南島足跡，物種基因如此多元，難怪，陳玉峯只能以「諾亞方舟」形容臺灣。

譬如，看見巨木，我們習慣尖叫！卻不知巨木若高齡三千，就意謂她矗立的山林亦有著三千年的安定，即使至少歷經五十

次九二一規模的地震襲擾，巨木依然緊抓地衣，捍衛地土安定，有此神力，難怪，陳玉峯只能以「土地公」敬稱巨木。

站在神木下，人何其渺小，沒有神木守護，歲月哪來如此靜好，這是柯金源把作品取名《神殿》的動念，然而俗人除了禮神、敬神，還要知神。往昔，仰之彌高，只能頂禮膜拜，如今知其所以然，就更心悅誠服地尊樹為神。影片介紹了來自澳洲的樹木量測技術，在無人機難以穿越的密林裡，透過繩索垂吊，樹有多高，人就能有多高，既能遍覽樹梢風景，亦能細勘樹幹枝身，人與樹的對話才正要開始。

除了生態解讀，鍾靈毓秀的藝術氣質，同樣也是柯金源作品的特質，《神殿》中有無數比山水畫更像山水畫的真實美景，那不是一般登山客巧遇即能得之的奇景，要以山為家，以林為窩，一起徜徉呼吸過，才知如何取景用鏡，柯金源團隊的汗水氣力，讓我們得能安坐在電視機前目遇神遊，頌歎天地悠悠。

至於歷經千年風霜的玉山圓柏，或東或西又南又北的軀幹結構，其實是隨著環境變遷所完成的生存戰鬥，鬼斧神工，件件都如天然藝品，即使曾遭火劫，殘幹餘枝依舊挺拔，傲視天地，難怪陳玉峯會稱它為「絕地武士」，圓柏的殘枝枯骨無需雕刻，亦無需開光，兀立山頭，儼然已是臺灣守護神。

希臘神殿就在雅典近郊小山，信步就能前往朝聖；臺灣神殿則靜靜躺在山間，輕聲呼喚著有緣人。山不在高，有樹則靈，《神殿》有如一本絕美的導覽手冊，讓你敬之尊之，接近它，但不要輕慢它；《神殿》亦如一封山林情書，細細讀它、疼它、愛它，人間才能有清歡。



柯金源紀錄片作品《神殿》，是獻給臺灣的一封信情書

專書《我們的島：
臺灣三十年環境變
遷全紀錄》

衛城出版社・二〇一八

柯金源用鏡頭與健筆，記錄並討論臺灣的環境議題超過三十年，這本《我們的島：臺灣三十年環境變遷全紀錄》毋寧就是一本比起傳統電話簿更巨大的「巨著」，因為一・五公斤的書拿在手上，比磚頭更沉更重，但是書中的議題重量，更比書冊重上萬倍，「這是一本寫給臺灣孩子的生態備忘錄，透過三十年的時間線，讀者可清楚比對出環境生態的變遷。」

走過，就留下紀錄，是柯金源的工作態度與習慣，這本書從他拍過的二十萬餘張照片裡先選出一千七百張、最後再挑出了七三五張照片編輯成書，他不想展示世人早已熟悉的美麗臺灣，他從山林走訪全臺海岸線，從上空中俯視，也鑽進海裡探尋，各工業區附近的空汙、水土河海汙染、廢棄物垃圾汙染，每一張殘酷的照片，每一段苟延殘喘的汙染影片，都直接點出了臺灣環境生態因為人民與政客的短視及近利已經來到存亡絕續的危急時刻。

其實，柯金源的臺灣行腳更像是一位守護臺灣的苦行僧，他的毅力與堅持，讓這本書得著千金難買的「比較」與「累積」的資產，因為同一個場景，或者相同的議題，柯金源不只是當時走過，更會不時重返，正因為他曾在不同的年代走訪現場，重複記錄著同一議題，讀者才得見環境如何變遷、又如何持續惡化。然而，就在他忙著奔波南北時，他又如何顧念家人？早就習慣以島為家的他，提起自己的家庭，他的臉上總是流露出很惆悵的表情：「正因為把時間和生命都耗在環境現場，我對家人、父母親很抱歉，沒辦法經常陪伴他們，沒能扮演好兒子或父親的角色。」

柯金源為記錄臺灣環境的努力，不僅反應著他守護環境的執念，那種悲憤卻不悲觀、行動永不停歇的行動力更是臺灣當下社會中，那些環境鬥士與環保團體的具體實踐。因為人是健忘的，很多人在關鍵時刻常選擇經濟發展、放棄環境優先，忘記了我們如何對待土地，導致土地如何激變或者反撲，柯金源的奮鬥則是因為他相信如果人不去努力，環境肯定會持續惡化，未來的可能性或許可能是零，一旦浩劫降臨，弱勢族群的處境將更為不堪，訴諸文青的哀愁書寫，都已無濟於事。



專書《我們的島：臺灣三十年環境變遷全紀錄》，是一本寫給臺灣孩子的生態備忘錄

在一次的訪談中他提醒我：「一旦土地受到汙染，糧食作物也必然受到汙染，有錢的人可以買進口或有機、安全的食物，弱勢者就只能吞下被汙染的、劣質的食品。近來霾害嚴重，有經濟能力的就能購買高級的空氣清淨機，呼吸『高級』空氣，用高等濾水機享受乾淨水質、更有能力塗抹所費不貲的防曬油……然而沒錢的人將更無力維護健康，注定更加弱勢，更不公平。人生一旦如此，就是悲劇了。」

在山林、海域和傷心地耕耘三十年，他開始系統性整理自己勤力守護臺灣大地的影音紀錄，出書是其一，二〇二〇年一月八日他更豪氣地將自己多年來累積的十萬張圖檔分類上傳 Flickr 圖片網站，完成第一階段的圖檔公開閱覽，並且開放非營利性質使用，未來還有影音短片與二十萬張圖檔的第二階段建置工程。

取之於大地，還之於人間，後人要說臺灣故事，他的資料庫都有取之不盡的素材，其中還包括了在二〇二〇年之後可望因為公共電視旗艦影集《天橋魔術師》引爆懷舊文化浪潮的「一九九二・十・二十——中華商場拆遷事件」的珍貴紀錄。

他走過的時代，都即時留下了印記，光是這份用心，光是這份成績，國家文藝獎當之無愧。

個人 大事紀



攝影——劉振祥

- | | |
|------|--|
| 1962 | 出生於彰化伸港的農村，家族世代務農，母親也來自漁村。在就讀國中時期，對於繪畫特別偏好，在選擇高中學科的時候，因顧及家庭經濟、地緣等因素，因此選讀高職的機械工程科 |
| 1979 | 到臺北修習攝影技術課程，以臺灣自然風貌與人文為主題，逐漸奠定攝影基礎與風格 |
| 1984 | 退役後以自由攝影工作者出發，並前往文化大學選修學分與旁聽新聞與傳播課程 |
| 1986 | 以獨立媒體工作型態，兼任小眾媒體的攝影工作 |
| 1988 | 擔任《財訊》雜誌攝影編輯 |
| 1990 | 臺北恆昶藝廊舉辦首次攝影個展——「意念的表象」 |
| 1994 | 在《財訊》雜誌開闢《臺灣檔案》專欄，一寫12年 |
| 1997 | 獲得電視金鐘獎「電視攝影獎」，得獎作品：《大陸尋奇——黃河源頭》 |

1998	任職公共電視新聞部，參與《我們的島》節目，負責採訪製作環境新聞
	臺北攝影藝廊舉辦「再見海洋」攝影個展
1999	臺灣永續報導攝影首獎，得獎作品《再見墾丁》
2000	國立海洋生物博物館舉辦「海洋臺灣」攝影個展
	在公視新聞部，參與《深度報導》、《紀錄觀點》等節目，並陸續推出《來自斷層的消息》（ <i>News from the Fault Line</i> ）等海洋、山林、動物保育、公害等環境紀錄長片系列
2002	出版《山美——達娜伊谷的傳奇》專書
2003	出版《臺灣水資源脈絡》專書
2005	獲得臺北電影獎「紀錄片首獎」，得獎作品：《獼猴列傳》
	獲得美國國際野生生物影展「最佳觀點」及「最佳電視節目」，得獎作品：《獼猴列傳——戰爭與和平》（柯金源、Nick Upton合著）
2006	出版《我們的島》專書（柯金源、葉怡君合著）
2010	獲得電視金鐘獎「非戲劇類導演／導播獎」，得獎作品：《森之歌》
2016	獲得電視金鐘獎「非戲劇類導演獎」，得獎作品：《紀錄觀點——海》
	獲得卓越新聞獎「新聞志業特殊貢獻獎」
2018	出版《我們的島——臺灣三十年環境變遷全紀錄》
	獲得TIDF臺灣國際紀錄片影展「傑出貢獻獎」

2019

臺北電影獎「觀眾票選獎」，得獎作品：《前進》

獲得金鼎獎圖書類「非文學圖書獎」，得獎作品：《我們的島——臺灣三十年環境變遷全紀錄》

第十八屆卓越新聞獎調查報導獎，得獎作品：《我們的島——森林生死錄》（我們的島團隊共同製作）

獲頒第二十一屆國家文藝獎

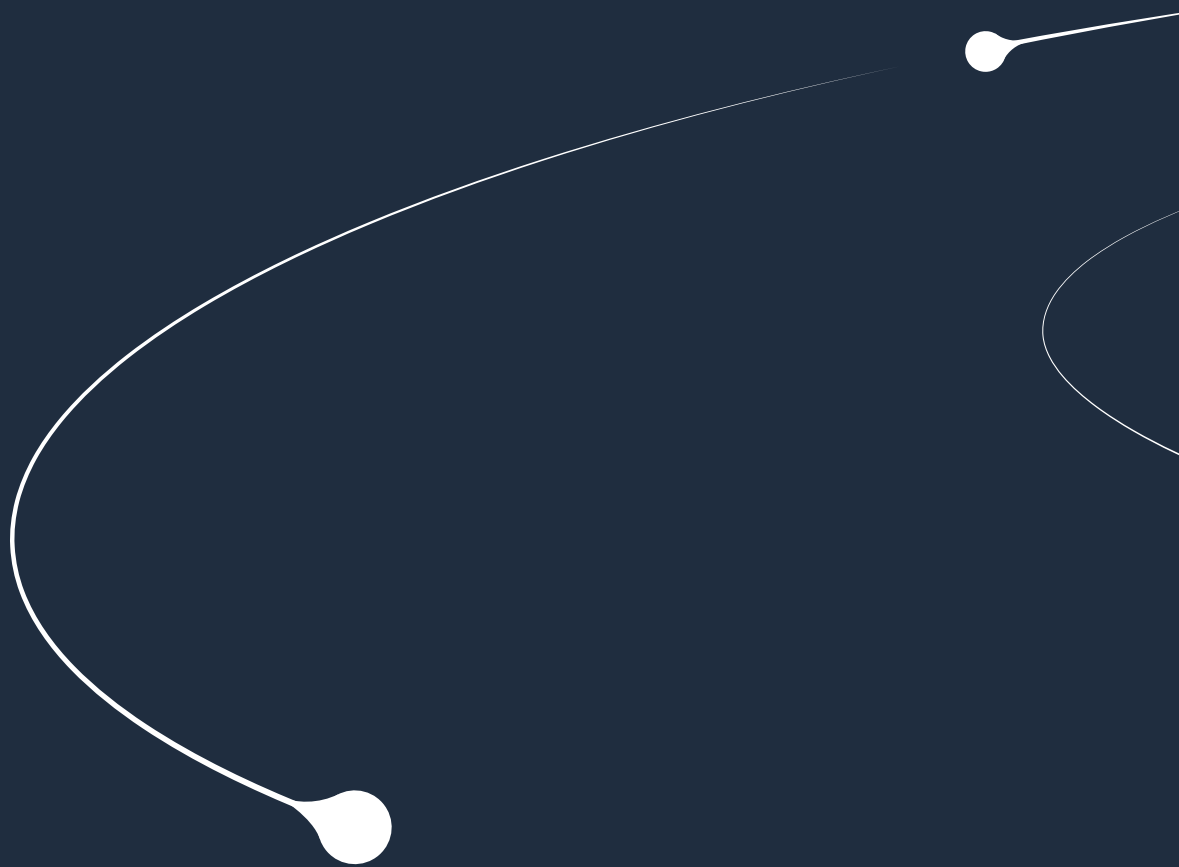
作者簡介 | 藍祖蔚

臺灣電影評論寫作者和電影音樂推廣者。他是臺灣第一位走遍坎城、威尼斯、柏林和奧斯卡等國際影展現場，報導臺灣電影競賽實況的記者。

一九九六年進入中央電影公司擔任製片部經理，製作拍攝林正盛導演的《美麗在唱歌》（得到東京影展女主角獎）和蔡明亮導演的《河流》（柏林影展評審團大獎），二〇〇四年以臺北愛樂電臺「電影最前線」節目獲廣播金鐘獎最佳流行音樂節目主持人獎。

曾擔任電視金鐘獎評審及評審團主任委員，臺北電影節、高雄電影節評審及金馬獎費比西獎國際評審，以及《自由時報》副總編輯，負責文化週報。現職為國家電影及視聽文化中心董事長。

柯金源 | 王秋華 | 王墨林 | 古名伸 | 陳中申 | 莊普 | 黃娟





活動紀要

- 2019.05.31 公佈國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦
- 2019.07.01 推薦截止
- 2019.07.05 董事遴選提名委員及各類評審團委員
- 2019.08.05-08.14 各類提名會議
- 2019.09.26-10.09 各類評審團審查會議
- 2019.12.02 決審會議
- 2019.12.03 第八屆第十八次董事會核定公佈第二十一屆國家文藝獎得主
- 2020.10.30 假淡水雲門劇場舉辦贈獎典禮

各類提名、評審團及決審團委員名錄

決審團委員名單

李魁賢、吳瑪悧、潘皇龍、何曉玫、紀蔚然、黃聲遠、藍祖蔚、詹宏志

各類評審委員名單

文學類 | 楊 翠、郭強生、許悔之、張良澤、邱若山、黃碧端

美術類 | 許自貴、高千惠、廖仁義、黃海鳴、曲德益、張照堂

音樂類 | 簡文彬、彭多林、邱 瑗、許瑞坤、樊慰慈、郭聯昌、范揚坤

舞蹈類 | 魏沛霖、詹佳惠、陳書芸、姚淑芬、陳雅萍、戴君安

戲劇類 | 容淑華、徐亞湘、蔡欣欣、陳錦誠、黎家齊、楊美英、沈敏惠

電影類 | 李惠仁、郭力昕、蔡崇隆、賀照緹、李泳泉、王小棣

建築類 | 簡學義、王明蘅、徐明松、孫德鴻、曾成德、劉木賢、林會承

各類提名委員名單

文學類 | 林文欽、向 陽、黃錦樹、浦忠成、孫大川

美術類 | 羅森豪、盧明德、潘小雪、鄭乃銘、王俊傑

音樂類 | 葉青青、徐玫玲、陳惠湄、歐光勳、鄭立彬

舞蹈類 | 趙玉玲、石志如、林文中、趙郁玲

戲劇類 | 陳正熙、謝筱玫、于善祿、簡秀珍、傅建益

電影類 | 鄭秉泓、林木材、陳俊蓉、安哲毅、沈可尚

建築類 | 呂欽文、張基義、江之豪、戴嘉惠、郭中端

國家文藝獎

設置辦法

86 (1997) 年 1 月 25 日
第一屆第四次董事臨時會制定

86 (1997) 年 12 月 20 日
第一屆第九次董事會修正

90 (2001) 年 2 月 19 日
第二屆第十一次董事會修正

91 (2002) 年 2 月 25 日
第三屆第三次董事會修正

91 (2002) 年 12 月 23 日
第三屆第六次董事會修正

92 (2003) 年 9 月 17 日
第三屆第九次董事會修正

94 (2005) 年 9 月 19 日
第四屆第五次董事會修正

96 (2007) 年 9 月 17 日
第四屆第十五次董事會修正

98 (2009) 年 12 月 14 日
第五屆第十一次董事會修正

101 (2012) 年 9 月 10 日
第六屆第九次董事會修正

103 (2014) 年 9 月 15 日
第七屆第五次董事會修正

104 (2015) 年 3 月 17 日
第七屆第七次董事會修正

- 第一條** 本辦法依文化藝術獎助條例第二十條規定訂定之。
- 第二條** **設置宗旨**
為獎勵具有卓越藝術成就，且持續創作或展演之傑出藝文工作者，國家文化藝術基金會特設國家文藝獎。
- 第三條** **獎勵類別**
為文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇、建築、電影七類。
- 第四條** **獎勵名額及獎勵金額**
獎勵名額至多七名。每名得獎者獲贈獎座乙座，獎金新台幣壹佰萬元整。
- 第五條** **備選資格**
具中華民國國籍者（限個人）。
- 第六條** **備選方式**
一、備選方式分為推薦及提名二種方式。
二、前項推薦人由本基金會書面邀請；後者設各類提名委員會擔任。
- 第七條** **備選資料**
推薦人或提名人需填具推薦表或提名表外，並應提供被推薦者或被提名者之下列資料：
一、近年重要作品
二、其他參考資料
- 第八條** **各類提名委員會、評審團及決審團組成**
提名委員會、評審團及決審團委員由本基金會董事會遴選，其組成如次：一、提名委員會：依本辦法第三條獎勵類別，設各類提名委員會，由至多五名委員組成，負責提名及確認入圍評審名單。

- 二、各類評審團：依本辦法第三條獎勵類別，設各類評審團由五至七名委員組成負責審查工作。
- 三、決審團：由七至九名委員組成，負責決審事宜。

第九條 評審方式

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

第十條 迴避及保密原則

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

第十一條 受理推薦期間

每兩年受理推薦，自公告日起至當年六月三十日止。

第十二條 本辦法經本基金會董事會會議通過後實施，修正時亦同。



21st NATIONAL AWARD FOR ARTS

董事長 林曼麗
執行長 李文珊
副執行長 孫華翔

第二十一屆國家文藝獎贈獎典禮

籌備委員 秦雅君、陳淑微、藍恭旭、洪意如
杜麗琴、謝佳芬
行政統籌 吳玗倩
活動執行 吳玗倩、高慈敏、王凱薇、廖嘉翔
洪瑞薇、李禹君、鍾惠淳、曹淳嫻
執行團隊 咫想製作

第二十一屆國家文藝獎贈獎典禮專刊

執行編輯 吳玗倩
撰稿 紀慧玲、徐明松、郭亮廷、許素蘭
廖仁義、簡巧珍、藍祖蔚
肖像攝影 劉振祥 | 王秋華、王墨林、古名仲
柯金源、莊普、陳中申
潘小俠 | 黃娟
美術設計 吳佳璘
文字編輯 林煜樟
出版日期 2020 年 10 月
發行 財團法人國家文化藝術基金會
法律顧問 國際通商法律事務所、邵瓊慧律師

第二十一屆國家文藝獎贈獎典禮製作群

執行團隊 咫想製作
藝術顧問 布拉瑞揚·帕格勒法
BULAREYAUNG · PAGARLAVA
製作人 林怡宣
燈光設計 沈柏宏
舞台空間設計 楊紹凱·建築製造所
典禮音樂設計
暨音樂統籌 柯智豪
典禮影像統籌 王奕盛

舞台監督 厲家儂
舞台技術指導 蘇俊學
燈光技術指導 應可亭
典禮主持 廖詠葳

演出團隊

以藝術向藝術致敬

燈光設計 沈柏宏
音樂設計 柯智豪

秋·華

編舞 布拉瑞揚·帕格勒法
BULAREYAUNG · PAGARLAVA
服裝設計 林秉豪
演出 黃珮華

LLAP

聲響演出 姚仲涵

歸根

編劇／導演 許哲彬
演出 姚坤君
音樂設計 柯智豪
音效設計 洪伊俊

無涯

影像創作 王奕盛

草螟仔弄雞公

導演 姚尚德
演出 姚尚德、蔡亦琳、蘇凌

哈姆雷特機器詮釋學 選粹

劇作 王墨林
演出 瓦旦·塢瑪

沒有害怕太陽和下雨

編舞 布拉瑞揚·帕格勒法
BULAREYAUNG · PAGARLAVA
舞者 許培根 KEVAN TJULJAPALAS
曾志浩 PONAY
高旻辰 AULU
王傑 SIYANG SAWAWAN
孔柏元 KWONDUWA
朱雨航 LIAY
陳忠仁 GILJIGILJAW TJARUZALJUM
孔亞明 MORIKILR

典禮主持人與禮賓人員服裝提供 **SunYuHong**

財團法人國家文化藝術基金會

地址 106465 台北市仁愛路三段136號2樓202室
電話 02-27541122
傳真 02-27072709
網址 www.ncafroc.org.tw
電郵 services@ncafroc.org.tw

特別感謝 總統府、淡水雲門劇場