

第 十 九 届

国家文艺奖

19th National Award for Arts

序 —

如時間之鏡，照映藝術淬生

「國家文藝獎」自 1997 年開辦至今，已經邁向第十九個年頭。為獎勵具卓越藝術成就、且持續創作或展演之傑出藝文工作者，國家文藝獎自本屆起每兩年一次受理推薦，經過長達半年之推薦、提名、評審、決審，選出第十九屆國家文藝獎的五位得主。他們分別為：小說家李永平、藝術家吳瑪悧、舞蹈家何曉玫、北管藝師莊進才，以及建築師潘冀。

五位得獎人跨越不同年齡與世代，於各自的領域中長年耕耘。不論是跨越時空邊界的個人生命歷史書寫，滿載關懷的社會介入與在地意識啟蒙，歷史文化環境下的生命樣態探索與觀照後輩的平台搭建，終生不輟的傳統技藝展演與傳習，或是以建築觀照永續人文價值的謙卑省思——五位得主紛以作品凝練豐實生命，懷抱無窮熱度開創時代意義，成就藝術意涵之不朽。

在此，我也要向各階段辛勞的評選委員表達誠摯謝意。各階段的會議中，委員們能量充沛地進行意見表陳、辯論交鋒，在場場深度論述與反覆辯證中，以高標準守護藝術成就，確保得獎人的藝術位階。國藝會也從中獲得了台灣當代藝文領域的智慧，拓展了我們對於藝文發展的期待。

最後，僅代表國家文化藝術基金會，向本屆得獎者致上最崇高的敬意。

國家文化藝術基金會董事長

施振榮

目錄

序 03

小說家 李永平 06

藝術家 吳瑪悧 22

舞蹈家 何曉玫 38

北管藝師 莊進才 56

建築師 潘冀 70

第十九屆國家文藝獎 活動紀要 86

第十九屆國家文藝獎 各類提名、評審團及決審團委員名錄 86

國家文藝獎設置辦法 87

小說家

李永平

得獎理由

其文學才情與藝術精神為台灣小說注入域外風情與歷史視野，從廿世紀延續到二十一世紀，創作力持續不衰。

用字凝練，遣詞精確，作品面向寬廣，讓台灣文學更加豐饒多元，影響深遠。

自 1960 年代創作迄今，數逾五百萬字，允為大河小說重鎮。



（何孟娟攝）

得獎感言 —

河流與緣

2009 年我從花蓮國立東華大學退休，想回台北住。學生幫我在淡水找到房子。我一眼就看上，因為這裡有一條河，河邊有渡口和老街，對岸水湄有一座秀麗的青山——觀音山。驀一看煞似我出生、長大的南陽城鎮古晉。

作為小說家，我偏愛寫河流。河流是大地的血管。小時我便察覺到，人身體內有血管就像地球有河川，而人與人之間，即使是陌生人，也有一條血管將他們連繫在一塊，如同河流串連沿岸的城鎮和村莊。這條血管是無形的，你肉眼看不見，可在我敏銳的小小心靈中它確實存在。長大後讀了一些書，經歷過一些滄桑，對世事有了一點感悟，我便把這根連結人們、綿密如蜘蛛網的血脈，稱為「緣」。我寫小說寫了半輩子，其實都在寫緣——好緣和孽緣，幸與不幸——試圖探索它的神祕意義，以及這個緣在我們一生命運中所扮演的奇妙角色。

所以我常愛說：人生不外一個「緣」字。

想想，一個在婆羅洲叢林小鎮長大的孩子，如今竟然站在台北市一間大禮堂上，在國父遺照注視下，接受中華民國最高文藝獎。回顧漫漫來時路，我不能不將這一切歸諸於緣。

1966 年我在古晉讀完高中，想到外地升學。目標是中國——我父親念茲在茲的唐山。不巧那年「文革」爆發，神州大亂，我便來台灣進入台大外文系就讀。大二時遇見恩師顏元叔教授，在他啟蒙下開始我的寫作生涯。

就這麼因緣湊巧，來自南洋的浪子落腳寶島，成了個小說家。一路走來跌跌撞撞，但每次摔跤總會有人出來攙扶：齊邦媛老師、劉藹琳老師、朱炎教授、劉昌平社長、張寶琴發行人、黃碧端主任、詩人楊牧、學者鍾玲和王德威、第一個識我的伯樂隱地先生，還有很多鼓勵我的師友……哦，前妻景小佩，我一生最欽佩和感激的奇女子。

這一群貴人，現在回顧，不就是在長長一條河流上撐船擺渡的舟子嗎？他們將我從一座又一座的渡口，輪流載過河去，送我到另一個驛站，繼續下一段路程。最後在這間禮堂上，我終於完成了一趟南洋浪子的神奇台灣文學之旅。

如今，垂暮之年，站在淡水鎮碼頭上，眺望河中穿梭來回的渡輪，觀看那一船一船摩肩接踵、素昧平生的渡客（十年修得同船渡，不也是一樁緣麼？）我心中尋思：當年我倘若去了大陸，以我這種桀驁不馴的浪子個性，能否熬過「文革」這一劫？也許我早已埋骨北大荒。

看來上帝的安排自有美意。

得獎者素描 —

想像大河者——李永平

文 | 胡金倫

生平

李永平（1947-），祖籍廣東省揭西縣灰寨鎮，客家人，出生於英屬婆羅洲沙勞越邦古晉市。當時沙勞越邦古晉市仍然是大英帝國的殖民地。在古晉市完成小學和中學教育畢業後，1967 年赴台灣留學，就讀國立台灣大學外文系。大學期間，撰寫了第一部作品，即中篇小說《婆羅洲之子》。

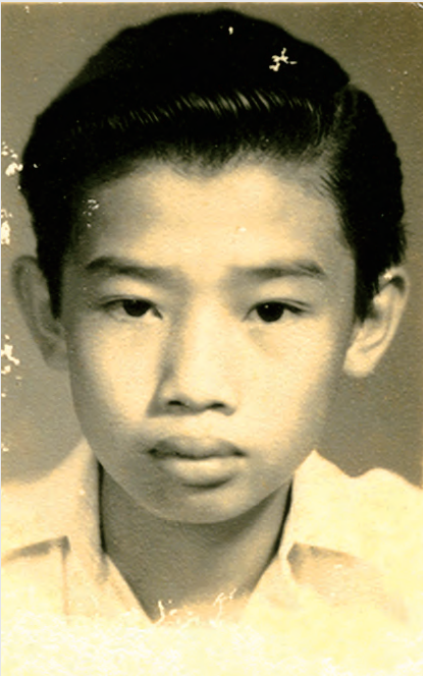
大學畢業後，李永平留系擔任助教，同時開始小說創作。1972 年發表第一篇短篇小說〈拉子婦〉，贏得文壇注意，從此創作不輟。1973 年起擔任《中外文學》雜誌執行編輯。1976 年出版第一部作品《拉子婦》（短篇小說集），同時赴美深造。1982 年獲得美國紐約州立大學比較文學碩士、聖路易華盛頓大學比較文學博士學位後，應聘至國立中山大學外國語文學系開始從事教育工作。

1986 年，出版了窮數年心力的長篇小說《吉陵春秋》，贏得台灣文壇高度矚目。不過，李永平的寫作企圖心不僅於此。為了實現更大的文學理想，隔年李永平毅然辭去教職，蟄居南投四載埋首寫作 50 萬字的長篇小說《海東青：臺北的一則寓言》。

爾後李永平任教於東吳大學英國語文學系，居住在台北市西門町，戲稱自己為「南洋浪子」，「迴迴」於台北城，把所想所思寫進長篇小說《朱鴿漫遊仙境》（1998）裡。寫而優則譯，李永平從事小說創作之餘，也同時翻譯出版了《幽黯國度》（2000）和《上帝的指紋》（2001），充分表現出小說家的優異語言文字能力。



1942 年，父親李若愚先生和母親劉銀嬌女士，攝於英屬婆羅洲沙勞越邦古晉市。時新婚不久。



1959 年，李永平十一歲，就讀古晉聖保祿小學五年級。



1964 年，十六歲，就讀古晉中學高中部一年級。

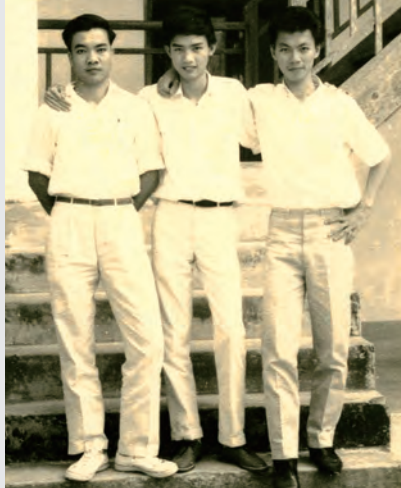
2000 年，李永平應聘至國立東華大學英語文學與創作研究所，授課與指導學生創作，但不輟於自己的小說寫作。21 世紀以來，他的長篇小說《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》（2002）和《迴迴：李永平自選集（1968-2002）》（2003）已經預示了小說家未來更龐大的寫作計畫和野心。

2008 年，李永平完成出版大河小說——「月河三部曲」之一的《大河盡頭（上卷：溯流）》，深獲好評。2009 年退休卸下教職，受聘為國立東華大學榮譽教授，但仍不懈於完成三部曲寫作，奮力完成「月河三部曲」之二的《大河盡頭（下卷：山）》（2010）。也就在這段期間，因冠狀動脈阻塞，導致心肌梗塞，進行冠狀動脈繞道術。他無視身心受疾之苦，只為達成文學理想。《大河盡頭（下卷：山）》出版後，被視為小說家個人創作上的巔峰之作。

憑藉《大河盡頭（上、下卷）》的高度藝術創作成就，李永平獲頒第三屆「中山杯」華僑華人文學獎評委會大獎（2014，與加拿大作家張翎共享），首度赴中國大陸中山市領獎。

大病初癒後的小說家擁有強韌的文學創作使命和意志，2015 年終於完成大河小說「月河三部曲」之三的《朱鴿書》，同時在闊別家鄉三十年後，第一次返回沙勞越探親並掃墓，祭拜父母親，完成返鄉之旅。貓城古晉、胡椒園舊址、馬當山、七哩中華公學……物景依稀，但人事已非。

李永平一直以創作小說為主，雖然迄今只出版了十部長、中、短篇小說集作品，但加上多部翻譯文學長篇巨作，以文



1965 年，十七歲，高中二年級，與同學合影。（中立者為李永平）



1966 年，十八歲，高中畢業，師生合影。（第二排右一為李永平）

字的質與量而言，其作堪稱台灣文學史上的巨大收穫之一，才情與藝術精神為台灣文學注入一股域外風情與歷史情感，從 20 世紀一直延續至 21 世紀，未曾停滯。

藝術特色

李永平是台灣現當代小說的大家，自 1966 年迄今，已創作和翻譯逾百萬字作品，小說風格自成一家，被譽為台灣文壇「文字鍊金師」；他的故事從一個島到另一個島，通過文字凝視和想像原鄉，引領讀者沉浸於異鄉異地的傳奇與神話。

李永平出生於英屬婆羅洲沙勞越邦古晉市，二十歲來台後選擇落籍台灣。他一心嚮往中華文化，漂洋過海尋找母語。但在遠離中原的島嶼、錯位的時空，文字變成精神慰藉的支柱。於是在原鄉與他鄉間，他企圖以方塊字召喚心目中失落的圖騰、潛伏在暗處的另一種遙遠的鄉愁。這是離開原鄉才會產生的情感。不過擺盪於文化—精神宗主，與客居—肉體棲息的邊緣上，「中國」在原鄉，那長期被殖民的地方，顯然已屬弔詭的符號。

李永平在成名作《拉子婦》一書裡，就以書寫居住原鄉——婆羅洲而知名文壇。例如〈拉子婦〉、〈支那人——圍城的母親〉、〈支那人——胡姬〉、〈黑鴉與太陽〉等篇，南洋原鄉的人事物景形象鮮明，躍然紙上；神州、英國殖民者、馬來人、華人、原住民，熱帶雨林、小鎮村落——那些作家最熟悉的故事背景和書寫靈感，成為風格獨樹一幟的特色。而南洋原鄉書寫，開始進入台灣文學場域，打開台灣文學的另一道風景。

在《吉陵春秋》一書，李永平以十二則互相呼應的短篇，以南洋原鄉作為故事背景基礎，建構一個「虛無縹緲的中國」，為婆羅洲島塑造「一座中國小鎮」，融合了「中國風」與「南洋土」。他筆下的吉陵鎮既有南洋情景，又透露北方特色；既充滿傳統鄉土寫實，又隱喻了現代性的衝擊。原鄉想像，無論是神州或婆羅洲，由島至島，在作家的文字伏流下，變得曖昧與詭譎。

李永平雖出生於英屬婆羅洲，但早已選擇入籍台灣，定居於他鄉。台灣的時空位置恰好提供一個轉喻空間，使得作

家得以寄情於文字創作；也因為台灣的地理，李永平的原鄉想像與書寫更具深層意涵。這是一種欲望敘事。站在他鄉，回望原鄉的重要性於焉凸顯。有了他鄉，原鄉的美學意義變得更有企圖心和野心。

如此的美學成就，來到《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》，顯得更為具體。李永平以精練的文字構築原鄉形象，開啟尋根敘事。如果鄉愁是一張郵票，作家的家信欲說還休，怎一個、愁字了得，對象無疑直指母親——即是母國，故土，母語，也是念茲在茲的生命源頭。



1969 年，就讀國立台灣大學外文系。攝於台北市陽明山。



1977 年，就讀美國紐約州立大學奧伯尼分校。攝於紐約市中心。

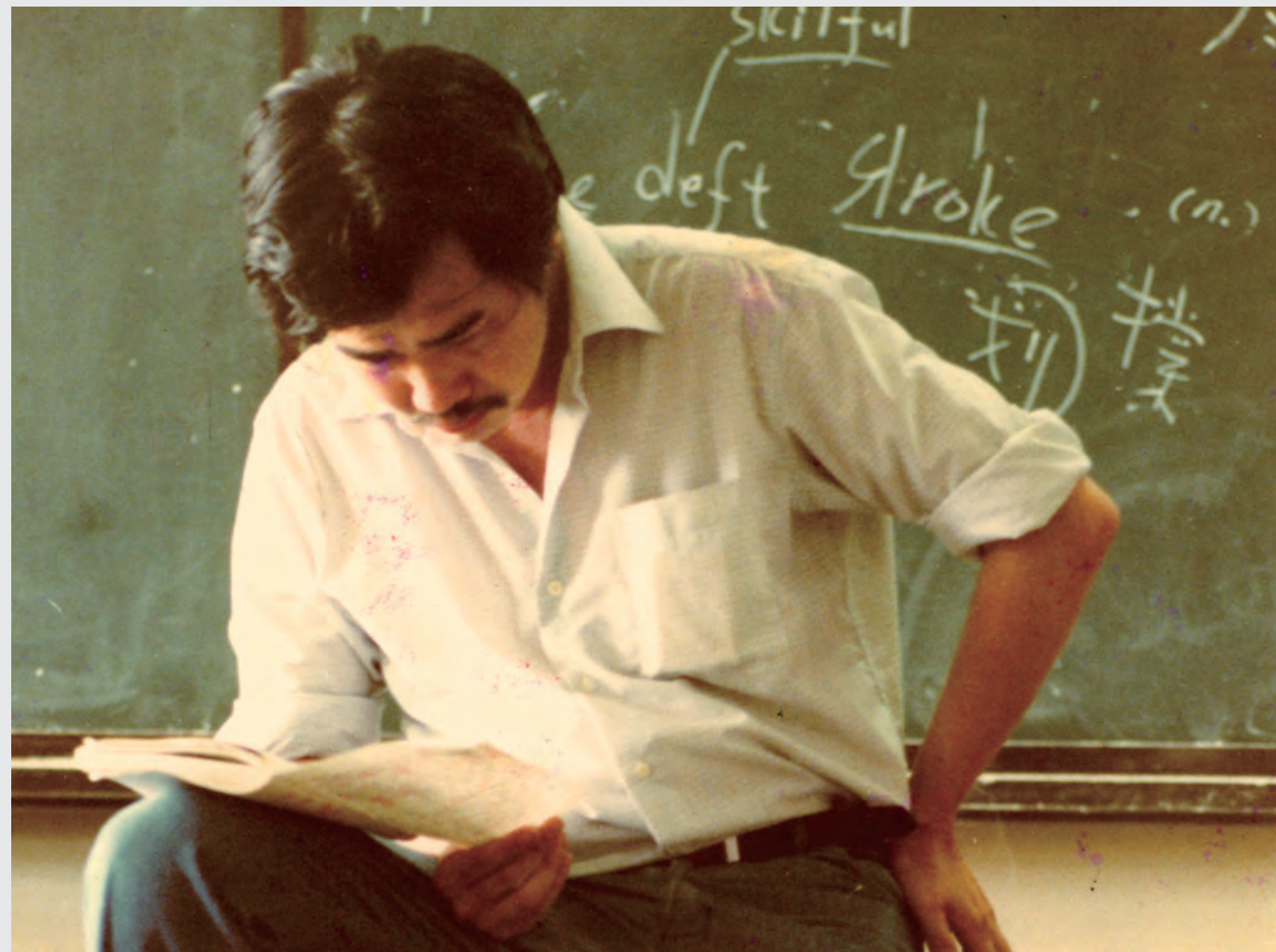
從《拉子婦》到《吉陵春秋》，女性角色也是李永平小說的重要特色之一，為女性造像的欲望在《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》更明顯突出。跨越婆羅洲至台灣，作家立足島嶼，遙想殖民經驗中的童年成長歲月，和青春啟蒙紀事，其中三位台籍慰安婦流落婆羅洲的遭遇，無意中串起了兩島之間的纏綿身世。原來台灣與婆羅洲之間竟有如此巨大的淵源，此鄉非彼鄉，他鄉屬吾鄉。透過三個望鄉的台灣女子，李永平投射望鄉的激情，又從家鄉回望台灣的戀戀情深，才教讀者嘆為觀止。而這種原鄉情懷和想像的鄉愁，到了大河小說「月河三部曲」之《大河盡頭（上卷：溯流）》、《大河盡頭（下卷：山）》、《朱鴿書》，可謂集大成之作！

《大河盡頭》上下二卷、《朱鴿書》出版後，識者對其評價之高，不在話下。李永平超越原鄉與他鄉想像，將尋根故事放置在一個更大的場景——婆羅洲西部加里曼丹，即印尼管轄的卡布雅斯河流域，是作家陌生的地方，也是歷來華文作家不曾碰觸和書寫的異域之地。他甘冒大不韙，勇敢挑戰自己的極限，為台灣文學搭建更大的地域版圖——視野不應只局限於海島，作家的原鄉更是多元涵義——由此重新定義了何謂鄉愁。

從少年李永平至中年李永平；從南洋浪子到教授作家；從拉子原住婦女、台籍慰安婦到荷蘭殖民者女性後裔；從婆羅洲東馬原鄉至海島台灣他鄉，李永平小說一直為兩者搭建



1987 年，任教於高雄市國立中山大學，攝於外文系教授研究室。



1993 年，任教台北市東吳大學，攝於教室。



2007 年，任教花蓮市國立東華大學，英語文學與創作研究所，擔任導師。巧遇學生於統一超商。



2009年，自東華大學退休。定居淡水鎮。攝於淡水－八里渡輪上。

互喚互應的橋梁，以文字構築一座想像的，欲望的，華麗舞台，其藝術成就與特色可見一斑。

李永平小說素以精練文字見稱，引起讀者迴響。從《吉陵春秋》開始，作家有意以文字召喚古老的文化——從中國方塊文字到中國文化的「中國情結」，是南洋海外一代華人的幽微心事。魂在，人在，彷彿純正純淨純粹的中國文字，才能在中原以外之地復興中華文化。在這部小說裡，讀者已經可以閱見作家以高度成熟、精緻、精準的文字，描繪出心目中那若隱若現、捉摸不定的「中國」。而他對於運用中文文字的巨大野心，後來在《海東青：臺北的一則寓言》一書，找到出路。

《海東青》是李永平小說創作歷程的一大奇蹟。他利用中文文字結構的特殊性，為讀者示範和表演一場又一場的文字奇觀。小說中詰屈聱牙、晦澀艱深的中文生字僻詞，實實在在為作家本人亟欲訴說的心事提供實證——通過文字，溯流返回文化宗主所在。這種高度純熟、匠心獨運的文字藝術，日後被評為「文字鍊金師」，不足為奇。他專注於寫作風格實驗，尤其對於感官細節的細膩描繪，發展出一套「李永平美學主義」。這種美學主義，呼應了前行代小說家如王文興、七等生等，實踐了台灣文學中的現代主義美學。

《吉陵春秋》的「非道德性」——凌虐、殺戮、暴力、罪惡、敗德，直指人心深處的墮落根源，恰巧惡之花盛開在婆羅洲島；《海東青》描寫海東市的淫逸混亂，這座墮落的



2014年，出席在國父故鄉廣東省中山市翠亨村舉行的「世界華語文學座談會」。

城市已面臨大劫難逃的宿命，是人類發達資本主義和後工業社會帶來的現代性所導致的人間煉獄。無獨有偶，李永平對於這座城市「惡之華」式的描述，既呼應了西方現代主義文學傳統，也為台灣的現代主義文學創造另一種美學效應。《朱鴿漫遊仙境》尤甚，繁華都市中的欲望橫流，為台灣現代主義美學添加新注。

李永平創作四十幾年，筆耕不輟。原鄉的成長記憶，童年的悲歡慘白，少小離家老大回的經驗，醞釀了作家的寫作動機與能量。歸去，也無風雨也無晴，只有文字，圖騰了他內心的想像。無論是原鄉或他鄉，無論在南洋婆羅洲島或台灣海島，文字提供了作家居住的場所。文在，魂在，原鄉無處不在。李永平透過小說想像，通過文字構建，完成一張巨大的文學地圖。他的文學成就，受到文壇肯定，例如王德威認為「在《雨雪霏霏》裡，李永平花費大力氣構築一個完美的文字原鄉；他有意跨越時空，藉著文字，藉著詩，回到那純粹的原鄉想像」，「《大河盡頭》上下兩卷《溯流》和《山》合璧出版，是新世紀華語文學第一個十年的大事。我們很久沒有看到像《大河盡頭》這樣好看又耐看的小說了」。張誦聖表示李永平的《吉陵春秋》「標誌著中文書寫的當代文學裡現代主義美學的發展頂峰」；齊邦媛肯定了李永平從《海東青》到《雨雪霏霏》，「筆下的黑暗險惡是如此怵目驚心，但月亮也常常燦爛穿雲而出，點出的是那般切追尋的救贖吧。就如滌蕩的作用，人性中懦弱自私造成悲劇，把極悲慘



2015年8月，離別三十年後，第一次返回沙勞越探親並掃墓，祭拜父母親。（圖片均由李永平提供）

之痛說出來了，心靈也就受到了洗滌」。郭強生認為李永平的作品「早已與台灣緊密相聯，台北城中的浪遊與婆羅洲的鄉愁總在故事中相生相倚，……他的小說藝術成就早就無庸置疑……。今年（2011）能夠藉著他的《大河盡頭》，將這本台灣的年度小說選與世界華文文學的距離拉得更近」。張錦忠指出「李永平將索多瑪場景從《海東青》的台北花花世界搬到《大河盡頭》的印尼熱帶雨林。在台北寓言《海東青》中，敘說者透過朱鴿瀕臨失落的純真眼光，看不純真年代偏安國度的慾燄橫流；而到了成長小說《大河盡頭》，則換成三十八歲的克絲婷領航，帶領十五歲少年永通過成年儀式，跨越成長的門檻，透視人性、原初情慾與生命的意義」，高嘉謙稱李永平小說「從《雨雪霏霏》到《大河盡頭》，這兩部曲的婆羅洲故事，構成我們檢視李永平面對婆羅洲的激情，卻也指向出走的矛盾。似乎藉由地理的距離和離開，婆羅洲的回歸和敘事才變得可能。以致李永平在小說裡陳述的『罪疚』和『追尋』，構成往事追憶最動人的歸返」。名家推崇備至，不一而足。

作品選介

《拉子婦》

《拉子婦》是李永平第二部作品，共收入七篇短篇小說，全書作品圍繞作者的出生地婆羅洲，以熟悉的人事風景，描述漂流海外的華人如何維護自己的文化傳統和血緣命脈，折衷於殖民者、馬來人與原住民之間的族群和諧與衝突，刻畫出海外華人移民的心靈圖騰。本書描述作為欺壓者或剝削者的華人族群，以及長期生活在婆羅洲熱帶雨林的沙勞越原住民（女性）之弱勢處境，兩者間的矛盾關係，無論是人物表現、場景布置、語言對白，極具地域色彩。「母親－母國，母語，母性」這類小說創作原型在《拉子婦》裡初試啼聲，是日後評論者津津樂道於李永平小說的重要藝術價值，書中如〈拉子婦〉、〈支那人——圍城的母親〉、〈黑鴉與太陽〉等篇，皆作如是觀。尤其是缺席、軟弱的父親形象，刻苦、命運坎坷的母親－女性角色，反覆出現於小說中，彷彿有意無意間，投射了當時婆羅洲的政治地位隱喻，一種被陰性化的反諷——從英國人布魯克家族統治一百多年，二次大戰期間日軍占領三年零八個月，到大英帝國政府短暫統治十幾年，皆是身不由己的被殖民經驗。直至1963年9月16日，沙勞越與北婆羅洲（即沙巴）、新加坡和馬來亞組成馬來西亞聯邦，成為馬來西亞其中一州，正式獨立。

李永平藉由小說寫作回望原鄉，於焉展開。



《吉陵春秋》

長篇小說《吉陵春秋》分四卷，為「白衣」、「空門」、「天荒」、「花雨」，每卷三篇，組成一部十二環節的小說世界，各篇自成格局，互相呼應。著名詩人余光中曾以「十二瓣的觀音蓮」為題作序。

小說發生在既有南洋風情，又充滿中國北方特色的「吉陵鎮」，鎮上有一條煙花巷叫萬福巷，巷內娼寮聚集，中間卻開了一家棺材鋪子，女主人長笙素顏白衣，如污泥中的白蓮。六月十九日迎神夜，當全鎮人在巷口看迎神時，潑皮孫四房起歹意乘機作惡，長笙被辱自盡，丈夫劉老實發狂殺了孫四房的相好和老婆，鋃鐺入獄。日後報載消息指出劉老實越獄，吉陵鎮上便謠傳他要回來復仇。風聲鶴唳，人人疑神疑鬼，說是長笙的冤魂白晝作祟，復仇者坐在苦楝樹下等人……

吉陵鎮是一個罪惡之城。小說家藉由一樁姦殺案為主軸，描述這座小鎮的敗德墮落行為，及隨之而來的恐怖後果，筆下的筆下的吉陵鎮，彷彿虛無縹緲的南洋原鄉，似真疑幻，糅合了中國鄉土風格與南洋異國情調。而李永平小說所關注的母題「女性」，在這部小說中再次登場。



《大河盡頭（上卷：溯流）》、《大河盡頭（下卷：山）》

李永平寫作多年，從沙勞越古晉到台灣台北，漫遊「海東鯤京」多年後，重新發現了沙勞越古晉所在的「婆羅洲」。由島至島，這座廣袤的島嶼在他的大河小說「月河三部曲」終於有了新的詮釋。

「月河三部曲」之一的《大河盡頭（上卷：溯流）》以婆羅洲西部的印尼加里曼丹為故事場景，故事發生在1962年印尼管轄的卡布雅斯河流域，十五歲的華裔少年「永」，被父親送至姑媽克莉絲汀，房龍小姐的橡膠園作客。房龍小姐是荷蘭殖民者後裔，與永的父親關係曖昧。在房龍小姐的邀請下，永加入一群白人（殖民者？）組成的大河探險隊，一同深入婆羅洲西部——卡布雅斯河，進行一場蠻荒探險，有如上窮碧落下黃泉，遠至這座島嶼心臟的叢林。這個探險隊伍選在中國農曆鬼月出發，神祕的雨林，湍急的河水，詭異的城鎮，鬼魅魍魎，冥冥中彷彿有一雙眼睛窺視他們的一舉一動。

在「月河三部曲」之二的《大河盡頭（下卷：山）》裡，永與房龍小姐甩開探險隊伍其他成員，展開另一段旅程。他們經過一個又一個世外桃源般的村莊，一路上見識到自然狂暴的力量，終於到達被當地原住民達雅克人視為生命源頭（或盡頭）的聖山，即峇都帝坂山腳下的「血湖」，傳說中幽冥交界的地方。當永和房龍小姐登上聖山時，故事的高潮掀開序幕，時值中國農曆鬼月的七月十五月圓之夜。

李永平在這兩卷小說裡，利用古典寫實敘事的主題，像是大河行旅、叢林探險，還有少年啟蒙、慰安婦、南洋華人等；或是東方與西方，殖民與後殖民，白人與黃種人，原鄉與離散，欲望與禁忌，知識與權力，風俗宗教與文化傳統，異國情調與地方色彩，成長與死亡，種種既對立又糾纏不清的關係，在兩冊鉅作中一覽無餘。《大河盡頭》無疑可視作李永平顧盼回首來時路，依舊夢迴少年心的文學旅程。

更重要的是，這部作品既駐足台灣本土，又以婆羅洲華人背景跨越至島西部的印尼加里曼丹華人社會背景，打破了以往台灣小說寫作上的國家與民族界線，擴大領域範圍。甚至在描寫東南亞的華文文學中也找不到這樣的敘事方式與遼闊場景，也不曾有作家深入描寫這一片被原始雨林遮沒的大地。《大河盡頭（上卷：溯流）》與《大河盡頭（下卷：山）》的藝術價值，彌足珍貴。



《海東青：臺北的一則寓言》

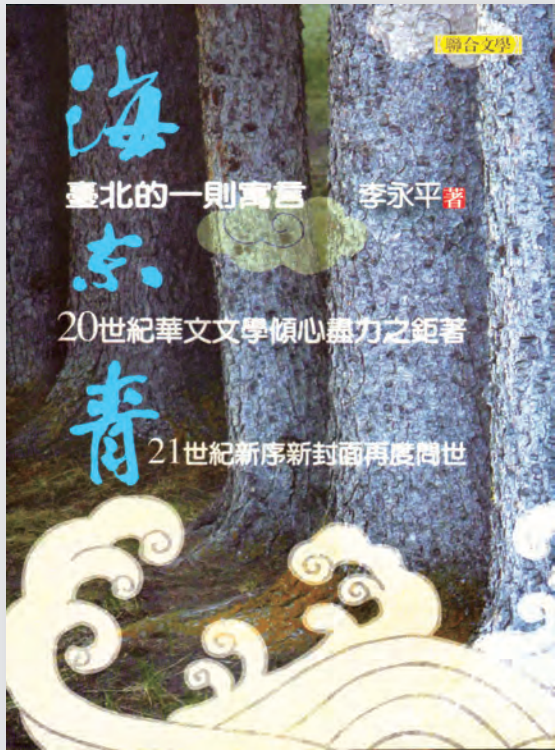
五十萬字的長篇小說《海東青：臺北的一則寓言》，共分三部十五章，依時間季節嬗遞排列，分別描寫秋、冬、春三季的台北市，各章自成一格但又環環相扣，是獨具文字魅力與感性觀照的大河史詩寓言小說。

小說描寫解嚴後留美歸國的大學教授靳五在台北市的街頭邂逅七歲小女孩朱鴿和亞星，一同浪蕩漫遊都會的經過。透過敘事者靳五的眼光，可以看見一九九〇年代解嚴後的台北並存繁華與墮落，色情行業、牛肉場春色無邊，飆車、賭博、鬥毆等見怪不怪，台北的男男女女耽溺於發達資本主義社會的泥沼。

而這趟老少的奇幻旅程，寫來鉅細靡遺，而台北市的地理空間在《海東青》被新的符號象徵所取代，知識與權力，國族歷史與個人記憶，傳統道德與父權社會，反省西方現代化的衝擊與影響，《海東青》可謂寓意深矣。

這部小說為讀者和評者的議論紛紛，是李永平使用了非常多詰屈聱牙、晦澀艱深的生字僻詞（只在《康熙字典》找得到），完全呈現一場文字表演奇觀，建構了一個屬於小說家本人的文字王國、一個從中國古典文字裡重建的「文化中國」。

由於李永平寫作用字瑰麗典雅，遣詞精確，鍊字成精，日後被評為「文字鍊金師」，作品被稱為「現代主義實踐者」，皆與此部作品有莫大關係。其創作風格堪與台灣文壇資深作家王文興、七等生等媲美與評比，在台灣文學史上創造出獨樹一幟的鮮明風格，後來者也難以模仿其小說書寫方式。



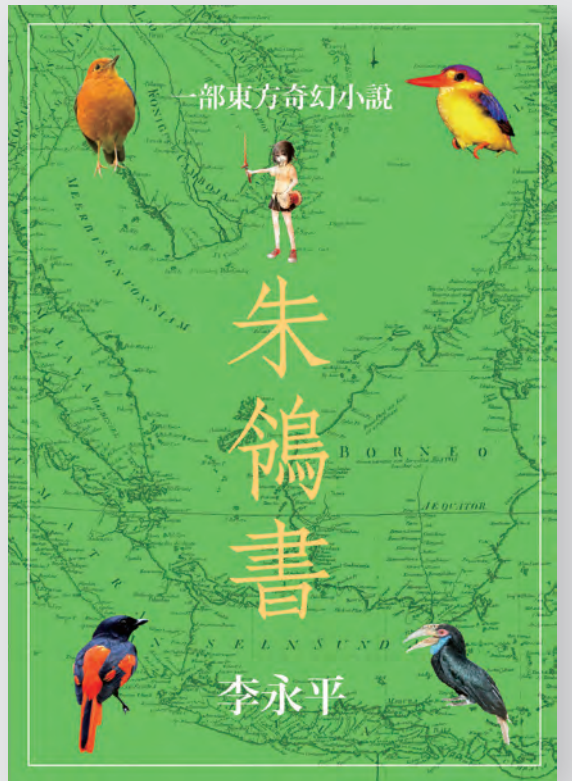
《朱鴿書》

「月河三部曲」之三的《朱鴿書》，是李永平向日本動漫大師高畑勳、宮崎駿致敬之作，是他回望南洋原鄉、建構童年記憶的另一張文學地圖。作者表示《朱鴿書》有如一冊沒有繪圖的繪本，用筆拍攝的動畫電影，以象形文字——中文來書寫的東方奇幻小說，敘述東方奇幻世界的探險之旅，書寫婆羅洲雨林奇幻冒險的寫作新體驗。

這部小說採取第一人稱，故事主角依然是李永平小說裡的「原型」——12歲的台北女學生「朱鴿」，在一樁奇妙因緣安排下，漫遊婆羅洲內陸，獨自展開一趟破天荒的、歷史上從不曾有女孩經歷過的奇異旅行。閱讀《朱鴿書》，讀者緊緊跟隨朱鴿走進婆羅洲沉鬱的雨林，泛舟在原住民伊班人的母親河，即卡布雅斯河——朱鴿口中的「月河」上，不知不覺進入一個壯美、怪誕、充滿各種婆羅洲本土妖怪的奇幻世界：白魔法師澳西先生、黑魔法師伊姆伊旦、彈簧腿阿里、英國痞子冒險家吉姆王爺、無頭皇軍大佐村正信國、叢林神魔峇里沙冷、伊班大神辛格朗·布龍和祂的使者——神鳥婆羅門鸞，以及七位代表婆羅洲七大族，赤腳行走在卡布雅斯河畔的美麗少女。

《朱鴿書》裡的眾多女性角色，如同李永平過去小說裡的諸多女性人物，美麗，堅強，善良，聖潔，屈服於命運多舛的作弄。而女孩—少女—婦女—母親—母性，小說家亟亟創造的原型，或許正是他回應記憶中的原鄉，婆羅洲—沙勞越—古晉，美好，未經開發，蹂躪，的原初之激情。

完成大河小說「月河三部曲」完結篇《朱鴿書》，李永平也同時完成「尋找生命的意義」，藉由書寫，的意義，和文字（中文—象形文字），的意義，小說家尋找、建構童年記憶之際，無意中回應了「少小離家老大回，鄉音無改鬢毛催」的回望原鄉來時路。因為有了距離，原鄉—南洋，變得更近，但也一直遙遠。不過因為這種遙遠，文字，文學，才能成為小說家的最佳慰藉。



紀事

1947	0 歲	9 月 15 日出生於英屬婆羅洲沙勞越邦古晉市
1964	16 歲	就讀古晉中學高中部一年級
1966	19 歲	《婆羅洲之子》獲婆羅洲文化局第三屆徵文比賽首獎
1967	20 歲	就讀國立台灣大學外文系
1968	21 歲	出版《婆羅洲之子》
1973	26 歲	擔任《中外文學》雜誌執行編輯
1976	29 歲	出版《拉子婦》
		赴美就讀美國紐約州立大學、聖路易華盛頓大學
1978	31 歲	〈歸來〉獲第三屆聯合報小說獎佳作獎
1979	32 歲	〈日頭雨〉獲第四屆聯合報小說獎首獎
1982	35 歲	美國紐約州立大學比較文學碩士、聖路易華盛頓大學比較文學博士
		任教於國立中山大學外國語文學系
1986	39 歲	出版《吉陵春秋》
		《吉陵春秋》獲第九屆時報文學獎小說推薦獎
1992	45 歲	出版《海東青：臺北的一則寓言》
		任教於東吳大學英國語文學系
		《海東青：臺北的一則寓言》獲《聯合報・讀書人》「最佳書獎」
1998	51 歲	出版《朱鴿漫遊仙境》
1999	52 歲	《吉陵春秋》被《亞洲週刊》遴選為「20 世紀中文小說 100 強」
2000	53 歲	翻譯出版《幽黯國度》
		任教於國立東華大學英語文學與創作研究所
2001	54 歲	翻譯出版《上帝的指紋》
2002	55 歲	出版《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》
		《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》獲《聯合報・讀書人》「最佳書獎」
		《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》獲《中央日報・出版與閱讀》「中文創作類十大好書」
2003	56 歲	出版《迴迤：李永平自選集（1968-2002）》
		《吉陵春秋》翻譯成英文（ <i>Retribution: The Jiling Chronicles</i> ），由美國哥倫比亞大學出版
2006	59 歲	翻譯出版《布魯克林的納善先生》
2008	61 歲	出版「月河三部曲」之一《大河盡頭（上卷：溯流）》
		《大河盡頭（上卷：溯流）》獲《中國時報・開卷》「年度十大好書・中文創作」、《亞洲週刊》全球十大中文小說
2009	62 歲	退休，受聘為國立東華大學榮譽教授
2010	63 歲	《大河盡頭（上卷：溯流）》獲第三屆「紅樓夢獎：世界華文長篇小說獎」專家推薦獎
		出版「月河三部曲」之二《大河盡頭（下卷：山）》
		《吉陵春秋》翻譯成日文（吉陵鎮ものがたり），由日本人文書院出版
		《大河盡頭（下卷：山）》獲《亞洲週刊》全球十大中文小說
2011	64 歲	《大河盡頭（下卷：山）》獲台北國際書展大獎「小說類」、第 35 屆金鼎獎圖書類文學獎
		〈大河盡頭〉獲九歌《99 年小說選》年度小說獎
		第二屆空間與文學國際學術研討會——【李永平與臺灣／馬華書寫】
2014	67 歲	《大河盡頭（上、下卷）》獲第三屆「中山杯」華僑華人文學獎評委會大獎，首度赴大陸親自領獎
2015	68 歲	出版「月河三部曲」之三《朱鴿書》
		離開婆羅洲島沙勞越古晉市三十年後，第一次返鄉探親並掃墓，祭拜父母親
2016	69 歲	獲第十九屆國家文藝獎

本文作者 | 胡金倫

馬來西亞理科大學人文系畢業，國立政治大學中國文學碩士。現任聯經出版公司總編輯。

作品曾獲馬來西亞全國大專文學獎、星洲日報「花蹤」文學獎、馬來西亞雲里風年度優秀作家獎、台灣全國學生文學獎、全國大專學生文學獎、中央日報文學獎等。主編《赤道形聲：馬華文學讀本 I・小說卷》（台北：萬卷樓，2000）、《赤道回聲：馬華文學讀本 II・評論卷》（台北：萬卷樓，2003）。

吳瑪悰



得獎理由

自 1980 年代以來，在台灣當代藝術領域展現其多方面長才，是極具代表性的藝術家。創作具有強烈社會批判性，尤其解嚴後，發揮藝術與政治有機連結，並對藝術知識體系進行反思。長期關注女性、記憶與土地的課題。近年來，更致力於社區藝術、社會議題與環境生態等文化理念之行動與實踐。



（何孟娟攝）

得獎感言 —

瘋又清醒整個不相信

王榆鈞與時間樂隊

作詞：李格弟 作曲：王榆鈞

她說她來自一個遙遠文明
回不去那顆早已崩潰的星
在我們的地球上她行蹤不定
在世界每個角落仰望繁星
聽說她出生的星球上
大家都有一對翅膀
像花瓣一樣美麗輕盈
春天成長夏天飛翔秋日凋零
瑪麗安瘋又清醒我們整個不相信
瑪麗安她美麗超過她的自信
瑪麗安說起自己就像
外星懷舊電影的首映典禮
她的翅膀已經羽毛脫盡
她的眼睛還是發亮迷離
她的故事總是顛三倒四
她想把世界倒過來掃乾淨
瑪麗安她說髒話眼裡全是愛情
瑪麗安她想遺忘可是不行
瑪麗安有幾十個空的紙箱
瑪麗安她睡著了表示飛行

得獎者素描 —

藝術是無形且無所不在的——吳瑪悒

文 | 張晴文

1. 自德國回台

回顧台灣的 1980 年代，政治和經濟的發展躁動不已。社會震盪劇烈，經歷了從威權體制轉向民主化的過程，黨外運動興盛，民間自發的種種與認同相關的抗爭群起，關於性別的，關於環境的，關於各種生存的權利，街頭就是發聲的戰場。這樣的社會環境，養活了台灣美術史上少見的最張狂最強悍的創作表現。就藝術社會內部而言，統籌國家文化建設的最高行政單位在 1981 年成立，第一座高等藝術教育學府在 1982 年開始招生，第一座標榜現代路線的公立美術館在 1983 年底開館。這個年代，舊秩序仍然穩固，然而藝術表現已愈趨多元，國際訊息隨著媒體愈形成熟而不斷湧入，1980 年代，所謂的「前衛」，在殿堂之內與殿堂之外成為關鍵字。

吳瑪悒在這樣的時空之下，於藝術舞台登場。

1957 年出生於台北，大學念的是德文系，吳瑪悒閱讀、創作的興趣是從文學、戲劇開始的。起初著迷於劇場，喜愛舞台的各種意象，她曾說道：「我討厭情節、對白，在學校演出自己充滿即興空間的劇本，我喜歡塑造一種感覺、創造一個幻覺……」（註 1）。1979 年，還在就讀淡江大學德文系時，她的劇本創作即獲剛復刊的《現代文學》雜誌刊載，得到很大的鼓舞，大四時通過了奧地利維也納大學戲劇系的入學申請，一畢業旋即前往。但她後來發現，維也納大學戲劇系有著深厚的古典傳統，不是她喜歡的現代戲劇；一次在當地的視覺性劇場打工的經驗，讓她體認到如果要做戲劇，不是非戲劇系不可，也可以念美術相關科系。之後又在維也納應用藝術學院的雕塑系學習了兩年，但一方面受不了維也納這座具有深厚精神分析傳統的壓抑城市，另一方面，雕塑系主要教授的還是保守的傳統訓練，這和自我的志趣和期待並不相符。原本為了戲劇而去的求藝之路，到了歐洲認識了那個年代最風行的表演藝術、偶發藝術這類介於戲劇和視覺藝術之間的藝術表現，念什麼科系似乎不是最重要的，只要能夠支持自己創作的信念。為了獲得更自由的學習空間，她透過朋友的推介，轉往德國杜塞道夫國立藝術學院學習。1985 年，吳瑪悒取得杜塞道夫國立藝術學院雕塑系大師生的文憑，回到台灣。

2. 批判，以日常物件

1985 年自德國返台之後，吳瑪悒在神羽畫廊舉辦了首次個展「時間空間」，以搓揉過的報紙為媒介，將既柔軟又具有韌性的物質特性鋪天蓋地蔓延在空間內部，其間夾著來自街頭的各種聲音（註 2）。這是她回國後感知到的台灣情狀，「視覺噪音、街頭噪音，到處充滿噪音」（註 3）。這件作品延續她 1982 年起在德國期間的創作手法，當時她偏好搓揉大量報紙的創作方式，認為具有「鮮明的儀式性、冥想性，尤其是紙張不造成負擔、容易操作的特性，在造形上形成獨

特的繪畫性與詩意」（註 4），這樣處理媒材的手法，也令她在學院內獲得好評。

此時的台灣正值解嚴前夕，1980 年以來勞工、婦女、環保、學生、原住民、消費者等社會運動蓬勃，〈時間空間〉一作運用來自日常生活的媒材，以裝置的形式呈現她對於社會的觀察，在當時台灣藝壇卻是極為少見的。

「以前在學院學的都是形式美學取向的創作，回台之後，才發現日常生活的課題都不是當年做學生會遇到的。雖然學校有波依斯（Joseph Beuys）、抗爭的學生們，但對當時的我來說有點不理解，多少是因為我對他們的社會生活缺乏認識，不懂為何要用這種形式來行動。當我回台後，進入社會之中，開始會思考到底藝術和這個社會的關係到底是什麼，才慢慢回頭去思索波依斯當時做的事情。對我來說，有另一種啟發。」

杜塞道夫藝術學院是當年全世界最前衛的學校，吳瑪悒在那裡接觸了歐洲藝術思潮，「我成長的藝術氛圍，是表演藝術、偶發藝術、新寫實主義、激浪派（Fluxus）的即興表演、波依斯的文化行動——結合藝術和社會運動展現。這個基礎和台灣的、包括當時從美國回來的藝術家們的背景完全不同。」也因此，吳瑪悒 1985 年起大量運用來自日常生活的物件創作，在當時的台灣藝壇顯得異類，不同於高度現代主義美學品味的創作，受到藝術體制拒絕自是不難想像。尤其吳瑪悒在 1985 年至 1990 年代初幾件帶有政治色彩的作品，它們既不「美」，又危險，就像一顆顆投擲出來的觀念炸彈，充滿力量。

「雖然台灣解嚴，心理還是在戒嚴狀況，對於政治的東西有幾種反應，第一，這個不會是藝術；第二，因為是批判政府，大家還是會害怕，不可能在官方的場所展出。」〈愛到最高點〉（1990）就是一個很好的例子。這件作品包括一個國旗圖樣的蛋糕，以及「愛到最高點」五個大字。吳瑪悒對這件作品很有信心，參加台北市立美術館的新展望獎卻



「時間空間」（1985）



「當小發財遇上超級瑪莉」——發發汽車

落選了。這個蛋糕送進美術館參賽之後漸漸腐壞，評審結束，美術館人員馬上通知她快些把作品領回。會腐敗的作品實在很惱人，而蛋糕上清清楚楚的國旗圖像指涉了國家、政治的意涵，在當時仍讓人感到不安。

在吳瑪悒的早期作品中，有幾件特別展現了對於政治的批判。1988 年她在位於和平東路的工作室展出〈弔詭的數目〉，在一塊布寫上一整年的日期，並且劃掉某些大家熟知的節日或紀念日，例如 228、329、1010、1025 等，並且在空間中投影綠色小組剪接的街頭抗爭紀錄。「這些標誌日期的數字基本上都和政治有關，其實也就是和國民黨有關的歷史。當時有很多事件都是數字，這些數字都很抽象，我們往往只知道數字而不知道真正的內容。」那個時期她以批判政治之作參與的展覽，主要還包括 1989 年的「520」、1990 年台灣檔案室^{〔1〕}仔店的「恭賀第八任蔣總統就職」、1991 年「怪力亂神」等（註 5）。這個時期的創作，對於吳瑪悒而言是很本能性地表現不滿，對於批評政治可能帶來的麻煩連想都沒想過。美學取向上，一心想要反學院美學，考慮的是藝術和常民經驗、日常生活有何關連。

3. 偽裝，以及解構經典

姚瑞中在《台灣裝置藝術》一書中以「符碼式辯證」來定義吳瑪悒 1990 年代初期的裝置創作，認為她這個時期的作品挪用大眾熟知的符號，展開「以毒攻毒」的訴求（註 6）。在這些作品之中可以看到她敏感地選擇日常生活中的惹眼之物——物件背後其實意味著抽象的價值、信仰等意識型態——以俐落的裝置手法，藉由物體的部署，意象式地批判可議的現實。

〈看到佛就把佛殺死〉（1991）創作於台灣景氣奇好的 1990 年代初期，一個股票萬點，台灣錢淹腳目的榮盛年代。日日發財的社會，滿溢追逐金利的銅臭之氣，是吳瑪悒 1993 年「當小發財遇上超級瑪莉」個展時的社會氣氛。她以精簡的手法製作了俗稱發財車的「發發汽車」（小貨車）、競選宣傳車，以及「普羅汽車」（高級房車），簡陋的木板車體，粗俗的塑膠花朵，以及金光閃閃的鋁箔表皮，諷刺橫行當時社會的發財夢、政治夢，以及偽上流的虛榮之夢。這些過度包裝的車子沒有一部能動，只有配裝兩個輪胎的「超級瑪莉」在展場裡行走自如。如果要從所謂形式的品味來討論這些作品，大概會讓人覺得過於直接而難以逼視，俗豔華



「停車暫借問」於華山展出

麗卻虛有其表的狀態，卻正是足以代表當時台灣社會的主流意象。這一批作品屬於吳瑪悒創作裡的「偽裝」系列，是以裝置呈現的觀念性創作，操作物件的手法簡鍊而直接，帶著尖銳的批判力道。而「偽裝」得最為徹底的，是 1994 年她在台北市立美術館的個展「偽裝」，展場空無一物，或者應該說，只剩下（看不見的）藝術存在那裡。這件作品指向了美術館機制、藝術家角色，甚至是藝術本質的問題。

1995 年，吳瑪悒獲選成為威尼斯雙年展台灣館的參展藝術家之一。參展的〈圖書館〉一作將四百多冊經典名著以碎紙機絞碎之後，重新裝入標明書名的書盒裡，展陳於書架上，位於普里奇歐尼宮（Palazzo delle Prigioni）的展廳儼然成為一間另類的圖書室。這件作品延續自 1993 年在伊通公園發表的〈咬文絞字〉，約有三十幾本經典書籍，包括《三民主義》等絞碎之後呈現在書架上。另有一件堆疊如一座小山的作品叫〈文學的零點〉（1987/1997）。「這時候我思考書本為何只能是四方形，不能是其他的形狀？這件作品也像是一本開放的書，每一張碎紙的顆粒上都有文字，你可以自己去組織自己的文章。」作品想法也來自羅蘭·巴特（Roland Barthes）的《寫作的零度》。該作品 1997 年在威尼斯展出時，整件作品除了像是一座龐大的經典碎屑之山，現場還有幽幽的打字機聲響，猶如煉金術士隱身文字密林之中。

4. 從分析者到行動者

打破語言或文字的高牆，是解構日常政治的途徑之一。然而在日常空間之中，還有更多有待弭平的傾斜，需要被透過藝術指認出來。吳瑪悒在 1996 年至 2000 年間創作了幾件與性別和身分認同相關的作品，包括〈比美賓館〉做為抗議 1996 年台北雙年展而來的一場佔領北美館的觀念行動、1997 年參展「悲情昇華——二二八美展」所作的〈墓誌銘〉、1997 年參展「盆邊主人——自在自為」的〈新莊女人的故事〉、1998 年參展台北雙年展「慾望場域」的〈寶島賓館〉，以及 1998 年在伊通公園「寶島物語」個展發表的〈天空無事有鳥飛過〉等。這些歸納為「寶島物語」系列的幾件作品，處理了包括歷史、性別、政治等複雜議題，藝評人王品驊認為這時期作品「相較於前期物件式的直接回應，歷史關注的階段顯然視點已經從藝術家的個體位置轉移到影像被攝者或敘事的主體。此時藝術家的身分從前期批判性創作之作為社

會現場的『分析者』，轉變為歷史真實的『報導者』，以及促進歷史創傷中被遺忘的無言主體再度具有發言空間的『行動者』。」（註7）

「寶島物語」個展可以說是為吳瑪俐1990年代的創作做了總結。她這樣看待自己1990年代的創作：「『寶島物語』像是在講台灣的故事，採取的是對立的思考。所謂對立，比如男人相對於女人、弱勢相對於強權、個人相對於國家。我覺得這樣的東西已經做到一個階段，至少從1986年回到台灣，直到1998年，十幾年的創作大概就是這樣。對立兩極的思考，永遠是指出問題而非解決問題。此外，隨著年紀漸長，也會有不同的身分。過去我可能是單純的創作者，後來去教書了，扮演的角色就不會是純粹的批判者，因為教書總有一個價值觀。你到底要傳遞什麼樣的價值觀給學生？過去我只是指出問題，現在邁向下一個階段，思考的是『我要談的價值是什麼？』」（註8）

1999年起，吳瑪俐應邀擔任台北婦女新知協會玩布工作坊的講師。幾年下來，她以社群藝術計畫（community project）的形式，和玩布工作坊的姊妹們完成了〈心靈被單〉（2001）、〈裙子底下的劇場〉（2002）、〈皇后的新衣〉（2004）等主題的創作，讓「從妳的皮膚裡甦醒」這個大主題的創作計畫有了不同層次、不同議題的對話。

「對話」或者「互動」描述了「從妳的皮膚裡甦醒」以及1999年之後吳瑪俐所參與、創作的數件作品特質。藝術家的創作以分享、溝通為基調，創造出不同於以往的藝術景

觀。「我過去的創作是，做為一個藝術家，我有一個構想，透過跟某類型的人接觸而發展出自己的作品。但是，我現在希望作品是一起經過一個過程發展出來的，而不是我自己說『我要這樣做』就決定了。」她為玩布姊妹所設計的課程，重點不在於帶領她們做作品，而是帶領她們透過藝術自我覺察。她說：「過去我的作品在反映女人的處境，現在我不再去『談』，因為我覺得『談』對事情不會有多大的改變。現在是去幫助這些女性看見她們的生活狀態，當她看見，就有改變的可能，所以我像是在塑造人一樣，把人做為一個作品來塑造，這是我主要的概念。」（註9）

1999年起玩布工作坊的共同創作、同年參與南投「九九峰——當代、傳奇／藝術逗陣」的〈秘密花園〉，以及1996年應香港藝術節邀請創作、2000年在台灣高雄再度發表的〈告訴我，你的夢想是什麼〉，是吳瑪俐從藝術家個人式的批判創作，轉而至近年投入的社會參與式創作的重要過渡。這樣的變化體現了她自1980年代以來於藝術觀最根本的質問，亦即藝術和社會的關係、藝術家和體制之間的關係。

5. 與社會交往的藝術

「所以後來我做社群藝術，一方面是思考藝術如何證明它的價值。因為我們通常還是靠體制去評價你，藝術家仰賴好的評論、收藏，做到後來我認為很虛無。如果都沒有掌聲，藝術家還會一直做下去嗎？尤其在今天，藝術家一方面不斷批評體制，但是沒了體制，藝術卻也無以為繼，這是一件

很弔詭的事。所以我後來做社群藝術，自己從場域中發掘議題，透過藝術指認問題。以前純粹批判，現在不直接批判，現在是通過指認問題思考翻轉的可能。」

〈秘密花園〉的空無及豐富，似也將吳瑪俐的藝術創作之路導向另一處新的境地。2006年，吳瑪俐策劃「嘉義北回歸線環境藝術行動」，有別於一般節慶式的藝術季做法，邀集十六位藝術家於嘉義縣內布袋鎮布袋社區、太保市春珠里、水上鄉塗溝社區、大崙社區、中埔鄉和睦社區、竹崎鄉紫雲社區、大林鄉三角里、阿里山鄉豐山社區、來吉社區、十字社區等地進行駐村創作計畫，是一項長達三個月的藝術家駐地創作以及和居民共同發表的藝術行動。大約這個時期起，吳瑪俐的創作和策展，更多地將視野放在人的日常生活、生存處境之上。既然談論生活，必然與廣義的環境議題有極大的關連性。更重要的是，這些藝術行動不論被稱為新類型公共藝術、社群藝術，或者對話性創作，藝術涉及了自身與他人之間倫理的公共性議題，互動對話的過程、共同參與都是必要的條件。

這樣的藝術觀，是近年吳瑪俐投入創作、策展、教學、譯著的主要方向，其所參與、創作的代表性計畫，包括「淡水河造船系列創作」（2003）、「人在江湖——淡水河溯河計畫」（2006）、「線索」（2006）、「台北明天還是一個湖」（2008）、「基隆河上基隆河下」（2012）等，重要策展除了上述「嘉義北回歸線環境藝術行動」，還包括「樹梅坑溪環境藝術行動」（2011-2012）、「與社會交往的藝術——香港台灣交流展」（2014）等。這些藝術實踐於她而言，更大的意義在於各種人與人、人與環境的關係展現：「在藝術創造和公眾（公共）領域的層面上，首先要面對的就是藝術和當代生活的關係，如何將藝術變成一種大家可共享的東西？如何將藝術做為一個創造、對話和運動的場地？如何將藝術變成社區文化發展的引擎，以及重新認識生活和土地？透過這個問題，我想告訴大家的不是公眾如何參與藝術，而是藝術如何回應人、土地和歷史的問題。」（註10）



Follow the Dream Boat 於舊金山亞洲藝術博物館（SF Asian Art Museum）（2004）

6. 和藝術框架的對決

吳瑪俐的藝術創作，從1990年代前後的批判、解構，到2000年之後透過社會與日常的反思來度量藝術的價值，反映了這樣一位受到1980年代德國前衛藝術滋養的藝術家，如何在日常的境態之中不斷拓開藝術實踐的可能性。事實上，吳瑪俐在藝術領域的成就，不僅展現在創作及策展上，翻譯著述以及教學，也成為她實踐藝術理念的重要途徑。在德時期，吳瑪俐即開始翻譯近身接觸的歐洲藝術經典，包括康丁斯基的《點線面》、《藝術與藝術家論》、《藝術的精神性》等，先後於《藝術家》雜誌連載，而後集結成書。後來翻譯出版的藝術類專書包括《波依斯傳》（1991）、《行動藝術》（1993）、《造形藝術在後資本主義裡的功能》（1996）、《達達——藝術與反藝術》（1998），以及撰寫《巴魯巴——與小朋友談現代藝術》（1991）、《德國公共空間藝術新方向》（1997）等。除了做為藝術家，吳瑪俐亦於1994年擔任遠流出版社的「藝術館」書系主編，統籌現當代藝術叢書的翻譯出版工作。2004年她翻譯了美國新類型公共藝術先驅蘇珊·雷西（Suzanne Lacy）著作《量繪形貌——新類型公共藝術》，是國內首度正式評介此一創作類型的專書，後來亦翻譯及主編《對話性創作》（2006）、《藝術進入社區》（2007）等書，成為近年討論新類型公共藝術頗具代表性的論述。

如果要以一句話形容吳瑪俐三十年來的創作，大概可以說是與藝術框架的對決。她的藝術無論是早期以俐落而聰敏的手勢批判社會中各種體制，或者近年藉由創作、策展、論述、編譯經典著作、教學等多重面向，在台灣推展出對話性創作的在地面貌，在每個階段的台灣藝壇都足為代表。從十足前衛姿態的挑撥，到與社群相關的聆聽、分享和共作實踐，吳瑪俐試探著「藝術家」這一身分可能的想像以及能動的位置，也因此，她所從事的創作，亦總要面對許多關於藝術疆界的討論。或許是否名為「藝術」或者看起來像不像所謂的藝術並不重要，因為藝術應是無形而無所不在的。



伊通小甜心（2008）（圖片均由吳瑪俐提供）

作品選介

偽裝 1994 裝置

「偽裝：吳瑪悧個展」是為台北市立美術館 B04 展室的「前衛與實驗」展覽之一，批判的正是美術館機制。展覽入口處是一面白牆，牆上寫著：「我是偽裝的作者，你是偽裝的觀眾，來偽裝的美術館散步吧！」進入展場後，可以看見牆的另一面書寫著空城計的故事：「據三國演義第九十五回：諸葛孔明守西城，司馬懿領軍進攻，西城僅有兩千五百兵卒，孔明乃全藏旌旗，將士各守崗位，不得高聲談笑，並大開四門，每門用二十軍士扮做百姓灑掃，孔明自登上城樓焚香彈琴。司馬懿大軍至，疑城中有伏兵，遂引軍而退。」

當時的北美館雖已有十年歷史，但策辦展覽的方式、取向仍有許多保守之處。「我們進美術館看展覽經常覺得作品很表面而沒有深度，到底美術館的評審機制在哪裡？」這次展覽只有空蕩蕩的展場，裡面什麼都沒有。吳瑪悧說：「整個空間我只做兩件事，把白色的牆打光打得很漂亮、請清潔人員把地板的大理石刷抹得發亮。這是一個漂亮的空間，但裡面是空的，有點國王的新衣，到底裡面有沒有作品，讓你去決定。」



偽裝－空城計（吳瑪悧提供）

圖書館 1995 裝置

〈圖書館〉為吳瑪悧參展 1995 年威尼斯雙年展台灣館的作品。她將四百多冊經典名著以碎紙機絞碎之後，重新裝入標明書名的書盒裡，展陳於書架上，位於普里奇歐尼宮（Palazzo delle Prigioni）的展廳儼然成為一間另類的圖書室。這件作品延續自 1993 年在伊通公園發表的〈咬文絞字〉，在媒材上選擇處理做為訊息或知識媒介的印刷物，亦延續自於她在德國時期的創作手法。〈圖書館〉帶有解構知識、解構經典、解構權力的意味，在裝置上採用了知識殿堂的形式，卻打碎了它既定的樣貌。被絞碎的經典如同標本一般被陳列在架上，每一張碎屑仍布滿了文字，然而其內容卻有了重組的可能。



圖書館（林宗興攝）

秘密花園 1999 裝置

〈祕密花園〉的起點，是九九峰藝術村聯外道路通往山路的一座小農舍。吳瑪悧在作品勘查環境時，意外發現一片沒有人造物的山林。那裡沒有人，只有大自然，與一般作品習於面對的城市和人群迥然不同。向來喜愛鄉野的吳瑪悧，決定在這裡做一件什麼都沒有的作品。她請來怪手在農舍下面開挖 3 公尺長的地道，讓當地的花農在裡面種滿隨風搖曳波斯菊。觀眾走入地道，只見花海，清香襲人。她說：「我當時想，可不可以創造一件作品，跟大家分享一個寶藏？那其實就是一種價值觀。那時看著大家的反應，我也覺得很快樂，好像跟大家分享了一個我相信的價值。這也給我之前在思考的問題一個很好的答案，而這件作品正是完全跳開二元對立的思考模式。」

〈祕密花園〉可以視為吳瑪悧創作生涯的轉折之作，亦是她面對「藝術究竟為何」這個提問另一新階段的體現。她說：「我最喜歡的是它好像是空的，因為是進到一個情境去，那也沒什麼好看的，觀眾到了一個花園裡面，就是沉浸在那個情境裡。我很喜歡的還包括覺得自己在創作上也到了一個狀態。我覺得創作最後可能追求的就是『空』和『無』，應該是一個氣氛、氛圍，而不是我要你來看什麼。也就是說，我所信仰的、相信的，應該就是在整個空氣裡面。」



秘密花園（李治輝攝）

皇后的新衣 2004

1999年起，吳瑪俐應邀擔任台北婦女新知協會玩布工作坊的講師。幾年下來，她以社群藝術計畫（community project）的形式，和玩布工作坊的姊妹們完成了「從妳的皮膚裡甦醒」計畫，包括〈心靈被單〉、〈裙子底下的劇場〉、〈皇后的新衣〉等三個主題的創作。透過工作坊的進行，創造一個溝通的過程，讓參與的姊妹們相互分享、聆聽，交換彼此的經驗，從交流當中看見彼此的差異。作品的重點不在於最後每個人完成的物件，而是整個過程。

〈心靈被單〉呈現一張張參與者的心靈地圖，〈裙子底下的劇場〉從貼身的衣物談到個人情慾，〈皇后的新衣〉則以婚紗的形式呈現女性的生命歷程與身分認同。參與創作的姊妹們認為，穿上婚紗是女人生命過程中一個很重要的經驗，走過婚姻的人認為婚紗根本是一件國王的新衣，因此為自己製作了「皇后的新衣」，表達對於婚姻的想法。「從妳的皮膚裡甦醒」創造一個無形的場域，讓不同的個體在其中看見自己，同時相互交流、蛻變、成長。



皇后新衣（艾誠易攝）

樹梅坑溪環境藝術行動 2011-2012 藝術行動

由吳瑪俐策劃、帶領的「樹梅坑溪環境藝術行動」，以超過兩年的時間在竹圍實踐出由跨領域工作方式所啟動的一連串環境思考。「以水連結破碎的土地」是這項行動的宣言，意圖引導居民重新認識周邊土地，思索當代人「在快速的空間發展歷程中，土地破碎化、人與環境切割的生活」該何去何從。

這項藝術行動連結了竹圍「樹梅坑」地方的文史工作者、居民、耕種者，和藝術、建築、生態等領域的專家共同工作，透過幾項日常生活式的活動，包括「樹梅坑溪早餐會」、「村落的形狀——流動博物館計畫」、「社區劇場」、「在地緣生活——與植物有染」、「我校門前有條河」、「水之舞」等，重新喚起竹圍樹梅坑一帶居住者對於此地這條在都市開發過程中逐漸隱沒的河流，找到對於土地的認識與認同，並對於人與自然的關係有所反思。



樹梅坑溪環境藝術行動主視覺（陳萱白設計）

紀事

1957	生於台北
1979	淡江大學德國語文學系畢業 劇本創作獲剛復刊的現代文學雜誌刊載（復刊號第二期）
1980	就讀奧地利維也納應用藝術學院雕塑系
1982	就讀德國杜塞道夫國立藝術學院雕塑系
1985	取得德國杜塞道夫國立藝術學院雕塑系大師生文憑 「時間空間」個展於神羽畫廊 翻譯康丁斯基著作《藝術的精神性》由藝術家雜誌社出版
1988	「弔詭的數目」個展於台北市和平東路工作室 「媒體、環境、裝置」聯展於台中省立美術館 翻譯《達達——藝術及反藝術》由藝術家雜誌社出版
1989	「520」聯展於新北投火車站 受邀赴日本牛窓駐地創作，並於國際藝術祭「亞洲年輕藝術展」中展出
1990	「恭賀第八任蔣總統就職」聯展於台灣檔案室，箴仔店 「女性藝術展」聯展於台北誠品藝文空間 應邀赴法國 Aix-en-Provence 參加「明日中國」研討會
1991	「花邊新聞」個展於台中當代畫廊 「女性與當代藝術的對話」聯展於台北帝門藝術中心 「社會觀察」聯展於台北雄獅畫廊 「怪力亂神」聯展於台灣檔案室／摩耶藝術中心 《巴魯巴——與小朋友談現代藝術》著作獲得中國時報年度最佳童書獎
1992	《巴魯巴——與小朋友談現代藝術》獲得新聞局金鼎獎童書推薦獎
1993	「當小發財遇上超級瑪莉」個展於黃河藝術中心 「咬文絞字」個展於台北伊通公園 「台灣美術新風貌 1945-1993」聯展於台北市立美術館 「台灣 90's 新觀念族群」聯展於台北漢雅軒畫廊 「台北縣第五屆美展」聯展於台北縣立文化中心 獲得台北縣美展縣政府獎 獲選為台北市立美術館策劃的「台灣美術新風貌 1945-1993」展出藝術家
1994	「偽裝」個展於台北市立美術館 受邀至日本東京資生堂畫廊駐地創作，於「亞細亞散步」展中發表 獲得美國傅爾布萊特學術交流基金會及文建基金獎助，赴紐約三個月研究「女性藝術」
1995	「書寫」個展於義大利杜林培沙諾畫廊 獲選為台灣首屆威尼斯雙年展藝術家之一，於「第 46 屆威尼斯雙年展」台灣館展出 受邀於德國斯圖加特舉行的「國際雕塑三年展」展出 受邀於澳洲雪梨當代美術館「台灣美術」展展出，並於研討會演講 受邀於義大利杜林市著名的觀念藝術畫廊 Galleria Persano 舉行首度國外個展 「平衡點」聯展於德國斯圖加克 ifa 畫廊 「異者」聯展於德國 Essen, Remscheid, Bremen 市立畫廊 「台灣當代藝術」聯展於澳洲雪梨當代美術館／黃金海岸／坎培拉／臥龍岡
1996	「比美賓館」（於台北進行佔領北美館觀念行動） 「走出畫廊」聯展於香港藝術節（香港藝術中心） 「多元的想像——當代雕塑展」聯展於法國尼斯當代美術館 「藝術家的印象——書的變化」聯展於法國 Mois du Graphisme d'Echirolles 「國際今日藝術」聯展於義大利杜林 Palazzo Bricherasio 基金會 受邀到香港藝術中心駐地創作，參與香港藝術節「走出畫廊」展覽 日本策展人南條史生推薦，獲得美國 Civitella Ranieri 基金會獎金及文建會獎助，赴義大利 Civitella Ranieri 藝術村，進行創作交流
1997	「悲情昇華——二二八美展」聯展於台北市立美術館 「裂合與聚生」聯展於威尼斯雙年展／聖使徒約翰教堂

1997	「盆邊主人——自在自為」聯展於台北縣新莊文化藝術中心 獲得李仲生現代繪畫文教基金會「中美交換藝術家交流活動」獎，赴舊金山創作交流一個月 獲邀於威尼斯雙年展「裂合與聚生」展中展出
1998	「停車暫借問」個展於台北華山藝文特區八德停車場 「寶島物語」個展於台北伊通公園 「意象及美學——台灣女性藝術展」聯展於台北市立美術館 「半邊天——華人女性藝術展」聯展於德國波昂女性美術館 「台北雙年展：慾望場域」聯展於台北市立美術館 「蛻變突破——華人新藝術」聯展於紐約亞洲協會／舊金山當代美術館
1999	「平地起風波」個展於台北市立美術館 獲邀於澳洲昆士蘭「亞太三年展」展出，並到新南威爾斯省（NSW）的 Southern Cross 大學美術系等校演講 美國匹茲堡床墊工廠（Mattress Factory）邀請駐地創作一個月並展出。此計劃得到國家文藝基金會的獎助
2000	「世紀小甜心」個展於台北誠品藝文空間 獲非洲肯亞奈洛比 Kuona Trust 邀請，並得到文建會贊助，赴當地創作與交流兩個月
2001	「告訴我，你的夢想是什麼」個展於高雄市立美術館 德國歌德學院邀請，赴德參訪閒置空間再利用案例，研究成果發表於文建會出版的《文化空間創意再造》（2002）一書 台北市政府文化局獎助「心靈被單」社群藝術作品計畫
2002	獲德國 Worpswede 駐村創作獎學金三個月 高雄市立美術館甄選為威尼斯開放 2002「女性的想像」展台灣代表
2003	台北市文化局獎助「淡水河造船系列創作」計畫 美國舊金山州立大學邀請於台灣藝術研討會演講，並於大學畫廊展出
2004	台北市政府文化局獎助於紐約皇后美術館展出 美國舊金山亞洲美術館邀請，與藝術家林明弘共同舉行 Spaces Within 雙個展及演講 受邀到法國諾曼第 Dieppe 駐地創作
2005	文建會獎助赴美國洛杉磯研究社群藝術。同時受邀到 Otis 藝術學院美術系、CCA 舊金山分校、Scripps College 及 Mills College 演講 於法國 Dieppe 的 Tide is High 展出 台北市政府文化局邀請，參與「亞洲女性創作論壇」 芝加哥藝術學院（Art Institute）雕塑系邀請演講 日本福岡亞洲美術館邀請於亞洲美術三年展展出，並駐地創作兩個月，同時在美術館演講
2006	「人在江湖——淡水河溯河計劃」個展於台北伊通公園 「線索」個展於 BBC Radio Lancashire, Blackburn 策展「嘉義北回歸線環境藝術行動」
2007	「嘉義北回歸線環境藝術行動」入圍台新藝術獎
2010	策劃「樹梅坑溯溪行動」於新北市竹圍樹梅坑溪流域 「迎向綠世代：台灣新環境藝術」聯展於 Queens Botanical Garden, Flushing, NY 「台灣報到：2010 台灣美術雙年展」聯展於國美館
2011	「樹梅坑溪早餐會——一年計畫」發表於新北市竹圍樹梅坑溪流域 「不可小覷——十組藝術家對能源和災難的想像」聯展於台北耿畫廊
2012	「人：詩意的居住」發表於平溪線上的綠光寶盒 「上海雙年展——中山公園計畫」聯展於廈門中山公園 「當空間成為事件——台灣 1980 年代現代性部署」聯展於高雄市立美術館 「基隆河上基隆河下」聯展於新北市瑞芳區三貂嶺聚落 「感性知識」聯展於台北藝術大學關渡美術館
2013	「樹梅坑溪環境藝術行動」獲第十一屆台新藝術獎年度大獎
2014	策展「社會交往的藝術——香港台灣交流展」於香港／高雄駁二
2015	「微型革命」聯展於曼徹斯特當代華人藝術中心 「啟示錄：台灣錄像藝術創世紀」聯展於關渡美術館
2016	獲第十九屆國家文藝獎

註釋

1. 胡永芬，〈從單純美感需求到內在深層需求——吳瑪悒：我不覺得自己需要去掌握一個形體〉，《典藏藝術》，35 期（2005.8），頁 166。
2. 1988 年〈時間空間〉在省立台灣美術館（今國立台灣美術館）展出時，空間內部不再有街頭噪音，取而代之的是觀眾必須穿越作品，踩踏在紙張上摩擦產生的各種聲響。
3. 筆者訪問吳瑪悒，2016 年 2 月 20 日。後文未特別加註之引用，皆來自此次訪談。
4. 同前註，頁 168。
5. 1990 年 4 月，連德誠、吳瑪悒、侯俊明成立「台灣檔案室」，同年 5 月於木柵劉靜敏優劇場場地「箴仔店」共同策展「慶祝第八任蔣總統就職典禮」，藝術家以裝置手法批判台灣政治，並於次年 1 月再次以「怪力亂神」展，對解嚴後的台灣社會亂象提出批判。見孫立銓，〈西方美術在台灣發展中的「地方性」初探〉，收錄於《流變與幻形—當代台灣藝術—穿越九〇年代》。台北：財團法人世安文教基金會，2001，頁 61。
6. 姚瑞中，《台灣裝置藝術》。台北：木馬文化事業，2002，頁 23。
7. 王品驊，〈誰是發言主體？吳瑪悒訪談紀要〉，《藝術認證》，41 期（2011.12），頁 75-76。
8. 張晴文，〈再想一想：什麼是藝術？——吳瑪悒 1990 年代之後的創作觀〉，《現代美術》，146 期（2009.10），頁 39。
9. 張晴文，〈創造一個溝通的場域——吳瑪悒談社群藝術計畫〉，《藝術家》，358 期（2005.3），頁 198。
10. 吳瑪悒，〈以藝術黏合生活的縫隙〉，《對談！公眾・實踐・藝術》。香港：香港康樂及文化事務署，2013，頁 17。

本文作者 | 張晴文

藝評人、策展人，國立台灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所博士，現為國立新竹教育大學藝術與設計學系助理教授。曾任《藝術家》執行主編（2004-2010）。近年主要策展包括「未來的極短篇」（2015）、「理想的虛構——吳東龍個展」（2015）、「與社會交往的藝術——香港台灣交流展」（協同策展，2014）、「Schizophrenia Taiwan 2.0」（2013-2015）、「亞洲巡弋——鬼島」（2013）、「兩岸四地藝術交流計畫——B 計畫」（2012）、「新店男孩」（2012）、「心動 EMU」（2012）、「弱繪畫」（2009）等，著有《00 年代畫家點選》（2013）、《莊普：世界來自一個「有」》（2010）、《台灣當代藝術大系：議題篇——遊戲／互動》（2003）等。曾獲帝門藝評獎（2000）、第 29 屆金鼎獎雜誌類「最佳編輯」（2005）。藝評散見《藝術家》、《現代美術》等刊物。

何 曉 玫



得獎理由 —

擅長運用多媒體的手法來營造奇幻的舞台視覺效果，並發展出獨特的肢體語彙，成為國內獨樹一格的編舞家。

長期觀察社會現象，作品取材台灣主流或次文化，其歷年創作與環境緊密扣連，作品常具有濃厚當代文化符號色彩。

推動《鈕扣計畫》，持續提供旅外優秀舞蹈人才回鄉展演之平台，促進國內外舞蹈生態交流。



得獎感言 —

我是受上天眷顧的

我小時候的個性靦腆、怯懦、經常渾渾噩噩的，分不清楚東南西北，也不知道美麗與醜陋，成天在自己的小世界編織一些無聊故事！最近哥哥跟媽媽聊起當年，那個總是唯恐趕不及跳舞課，而猶豫到底要坐下來趕緊吃飯，還是追趕巴士上課去，只會倚著牆邊哭哭啼啼的女孩，今天卻能活躍於舞蹈領域擁有專業成就！我想……我是特別受上天眷顧的。

家人未曾奢望我成龍成鳳，因此我比別人少了壓力多了自由，可以犯錯，可以做小事。記得幼年時，一個人留在家裡，害怕聽見走動時地板發出喀喀聲響，全身僵直不能動彈的站在原地，像被詛咒的化石，也像牆角的壁虎聆聽著孤寂，深怕稍微移動打破日式房舍裡獨有的寂靜。八歲那年哥哥牽著我去學舞，舞蹈從此讓我的小世界與外界有了連結，有了情緒抒發的管道，不論發生多麼美好、多麼傷心的事，都有了一個躲避的港灣，在這裡我能盡情擁抱悲傷宣洩喜樂，身體也漸漸學會隨著律動愉悅的展開。

大學時期林懷民老師在我的小世界裏開了一扇大窗，我好奇地摸索起舞蹈與人的生命課題。台灣孩子跳的民族舞蹈，不是來自我們的生活文化？每個民族皆有屬於自己的舞蹈？藝術源自於生活，那我們的舞蹈是什麼呢？經由舞蹈我認識了自己，理解人與人的異同，一樣的動作我這樣編你那樣舞！誠實得容不下偽裝。舞蹈更像詩，專門給我這樣不會說、不會寫的人。可以找到支撐生命的身體，化為動力填滿詩的靈魂。

如今舞蹈創作是我解開生命為何存在的鑰匙，雖然這一路上還在摸索著，經常迷路找不到答案，卻能得到許多驚喜。

上天是眷顧我的，賜予我生命中擁有舞蹈，以及家人無私的支持，重要的是許多師長鏗而不捨的相信，我能做出點什麼！而默默支持我的好友，讓我相信自己是獨特珍貴的。沒有這些信任的力量捍衛我，我也只是散漫的做著自己愛做的事。今天我的作品能得到讚美，絕不是靠一個人獨立完成的，舞者們無畏無懼的奉獻，設計群的日夜奉陪，他們給我無數的希望，我永遠銘記在心。

藝術不能為人民爭得土地，也不是糧食能餵飽飢餓的人。它像是在戰後殘破遺骸中盛開的小花，讚嘆自然的美好，黑夜裡對著上帝祈禱的喃喃自語，喚起人性的善惡。深信在社會的角落裏，有人跟我一樣像隻壁虎孤伶伶地，需要舞蹈融化他們的桎梏，點燃生命中的餘韻。期許自己這次得獎後，能更加回饋社會投入群眾，邀集更多人感受舞蹈帶給我的溫暖。

舞蹈已然成為我永生的教母！

界。一度，她也曾是雲門舞者，被林懷民「操」得更加沮喪，「當舞者太辛苦了」；當林懷民鼓勵她出國進修，離開雲門後赴美，那個時間點，差不多就是分界，她決定往創作發展。創作，重啟她跟世界的對話，昔日安靜無語，盯著壁虎發呆的小女孩，開始「用舞蹈說話」。

何曉玫的創作履歷，上溯藝術學院舞蹈系時期，也就是大三時期《獨舞》，大四《遊》、《空白三曲》。1988、89年為了申請美國學校入學資格，編了四支舞參加國內比賽，幾乎全疊打上疊，分別獲中華民國文化建設委員會第一屆現代舞比賽首獎：作品《肢體幻象》、《夢的眼睛》、中正文化中心國家戲劇院第一屆舞蹈作品比賽第一名《紫氣球》、第二名《盤鼓舞》。上述這些作品都有令人驚艷的肢體語言，比如《肢體幻象》舞者將手從下跨伸出，身體蜷轉成肉團般，意態忸怩醜怪，她不以為忤，學校內卻有老師皺著眉頭不以為然，她知道違反了某些「標準」，卻依舊堅持。兩年海外文化洗禮，視野更加開闊，創作也更得心應手，93年返台立刻成為受矚目的新生代編舞家，分別為風動舞蹈劇場編創《伊疑以憶》、《盛開之前》（1994）、為雲門編創《水鏡》、《紙天空》（1993）。風動是何曉玫與紙風車劇團李永豐、羅北安等同校同學成立的舞團，原有意在紙風車文教基金會旗下另闢舞蹈市場，但最終撐持不久暫停運作，但1995年作品《一隻魚的微笑》、1997年作品《跳動的搖籃，旋轉的天堂》仍得到好評。《跳》編作時，何曉玫已有了第二個孩子，親子連結是她當時生活重心，她大膽的讓十幾個六個月到十歲的孩童上台，爸爸胖胖的身軀、媽媽溫柔的懷抱，盪著只顧玩耍的小孩兒，身體觸感無比真實，也將她對家的孺慕渴望一洩而出。

差不多直到2002年前後，由於連生三子，何曉玫一直以家庭為重，不少作品僅發表於任教的台北藝術大學舞蹈系校內，無緣面世；直到1999年迄2009年間，應邀為台北越界舞團編舞，才有跨出校園的交叉創作，包括《問·自畫像》、《慢板的天空》（1999）、《捉畫》（2000）、《我的佛洛伊德》（2004）、《默島樂園》、《默島》（2006）、《巴哈越界》（2008）、《孤島的願望》、《中》（2009）等，其中不少作品後來修整或重組，於2010年何曉玫自創MeimageDance舞團的創團作《Woo! 芭比》重現。

《默島樂園》、《默島》、《孤島的願望》是何曉玫重新讓社會認識她的代表作，舞作挪用本土文化符號，視覺誇張冶豔，一時成為外界辨識度極高的風格形象。如《默島》裡，兀立舞台上的三個人形金光布袋戲偶，誇張而妖嬈的擺弄身軀，冷冽笑聲寒氣逼人，流露囂張與不屑，睥睨裙下諸眾；背插靠旗的裸身家將、民間陣頭遊藝常見的蚌殼精，或呼嘯而過，或招惹觀眾，曖昧的挑釁充斥著鄉野率性。《孤島的願望》則是將場景大半置於KTV與賣場，五光十色俗麗燈光伴著嘈雜聲響，人影彼此穿越、正常詭異並存，虛實間嘲諷了物質與精神的雙重幻滅。

這些作品帶有豐富的庶民氣息，也是何曉玫嘗試碰觸社會題材的開端，但重新回顧，她自忖觀點並不清晰；在美留學期間，同學於創作課發表的題材經常觸及歷史與戰爭，她已深感自己關懷層面不夠深廣，總覺政治種種於她十分隔膜，最終多只能回到「人」身上，處理她擅長的情感面向。《默島》系列主題與社會衝撞高，雖不見於何曉玫往後

創作，但就發展脈絡來看，《默島》並非半路歧生，因為此系列一方面呼應了當時台灣躁動不安的社會氛圍，一方面是她試圖處理較大篇幅長篇舞作的嘗試，同時預見了何曉玫一以貫之的視覺風格與感官化的身體語彙，在2010年MeimageDance舞團創團作《Woo! 芭比》，這些特質淋漓揮灑，作為總結呈現。

《Woo! 芭比》集合了何曉玫歷年累積的十多支作品，以意象及主題統合，精選組織為精華版，聚焦於女性身體意識的探索，其中《默島》的三個人形布偶更加誇飾，身體語態更顯乖張嘲弄；《芭比的獨白》呈現一個裸身女體形象，不斷用探照燈探觸身體，包括私密部位，藉著燈源產生扭曲、變形面貌；《Skin》為創團首作，肉身舞衣男女舞者彼此膠合，又相互撕扯，皮裡肉裡削出的是層層脆弱與傷痛。女性／情感一直是何曉玫創作主軸，雖說何曉玫的作品與高度自覺的女性主義無法畫上等號，但成長於五十、六十年代的台灣女性，介於傳統與現代強烈拉扯的接軌期，包括她面對著家庭責任與創作欲望的糾結，反映於舞作上，對女性身體的認知與開發，對女性傳統角色的質疑與重詮，在何曉玫歷年創作裡仍浮凸出明顯痕跡，其中人傀化的女體造型，不僅塑造了強烈感官化的身體，其被消費與觀看的物化觀點，



《跳動的搖籃，旋轉的天堂》何曉玫與大女兒共舞（歐陽珊攝，何曉玫提供）



作品《Woo! 芭比》——〈擁抱的日子〉（2010）（劉振祥攝，MeimageDance舞團提供）



《Woo! 芭比》——〈默島樂園〉（2010）（劉振祥攝，MeimageDance 舞團提供）

但同時大膽流露的情欲，在在衝撞了傳統女性角色形象。從個人放大到社會，舞作裡一幅幅台洋雜處的金光浮世繪，肉身傀儡的同人誌美學演繹，正隱喻了俗艷與寂寞並陳的現代社會。

《Woo! 芭比》五支新舊作組合也讓何曉玫一向喜用的燈具、長桌、服裝、聲音等元素一一出列，往後一路延續到《親愛的》、《假裝》等新作。道具成為身體的延伸，何曉玫認為受到幼年民族舞表演的影響，具象化的物質物件延展了抽象化舞蹈身體的言說能力，燈具產生晃影，長桌上下隱匿，聲音作為內外心緒的連繫，擴充了舞作表現力。

MeimageDance 舞團成立後，何曉玫更加用力揮灑，朝向更大篇幅舞作發展，同時也剝離過多的文化符號，回歸純粹身體語。《紙境》（2011）同樣在物質性元素上開展多層次對話，利用純動作的簡約語彙，透過黑白反差與空間縮放，看似澆薄脆弱的紙張，成為身體演繹場，線條與速度不斷在舞者揉塑紙張或撕裂紙張，在紙帛的裂隙、線痕與刮擦聲中變化、流轉，殘留了一地光影裡的身體印記。

2013 年的《親愛的》為何曉玫贏得第十二屆「台新藝術獎」年度五大視覺暨表演藝術作品。舞作開展於一片由上而下懸吊的白紙，時而為影幕，時而為方矩切面，最後大幅傾斜，危顛顛逼迫著舞者不斷滑落。紙張再度成為何曉玫最愛，身體與動作則是她不斷探索的敘事載體，讓舞者表現各種角色情感關係，親密與疏離、暴力與愛撫、死亡與甜蜜，

同時還有人與影子代表的自我追逐、遊戲、探索。這齣舞有著何曉玫私密的傷痛，因為她終於面對了愛的消褪，以及隨之而來的家的分離。至今她還默默沈吟著，為何家庭與創作不能兩全其美？《親愛的》是愛的封籤，也是告別。舞作再度展現了何曉玫對動作語彙的獨特視覺想像，最讓觀眾印象深刻的一幕是最後雙人疊身，下方舞者拗折半身，背向觀眾，上方舞者疊坐其上，覆蓋至膝的長風衣將兩人包裹為一體，舞者下身屈膝似獸，上身僵硬挺直似偶，危殆不穩的姿勢困頓前行，像活傀儡散魂去魄。這組動作與《默島》出現的人形偶透露了不同情態，COSPLAY 扮裝儼然自信與挑釁，人獸合體卻是將人退化為生物，但也逼現了感官肉體的原欲與去勢化的文明偽裝。

最新作品《假裝》同樣以章節組成，延續著何曉玫擅長處理的女性幽微情感面向，分為六個片段。與以往作品相較，《假裝》刺進女性面對愛情更多難以言表的傷處，揭掀女性渴望親密卻往往兩敗俱傷的隱微與藏匿，延續了《親愛的》極簡舞台與道具元素的使用，但《假裝》不再廣泛探討情感，只聚焦於一名女子的投射與演繹，舞作主題因而更加明晰。

一直以來，何曉玫以強烈的視覺風格為外界熟悉，除了舞台布置元素之外，身體與動作仍是何曉玫著力最深的。她說視覺可以成為語言，意象令她著迷，但身體與動作仍是舞蹈作為一種藝術表達最重要的工具，不論舞台技術如何發



《親愛的》（2013）（林政憶攝，MeimageDance 舞團提供）



何曉玫與舞者工作（林政憶攝，MeimageDance 舞團提供）



《紙境》（2011）（劉振祥攝，MeimageDance 舞團提供）

達，科技媒介似乎即將取代真實身體表現之際，她仍關切「身體作為敘事載體」並願意繼續探索。

也是在這個明確意識建立起的風格形象之下，何曉玫得以突出她的編舞才華。從年輕迄今，她一直擁有一份天生的敏銳直覺，她笑說自己大概前世是祭師，能搬弄風雨，顛倒乾坤，意象噴湧而出，不假思索，舞作最初成形總是意象帶領。雙魚座的女生其實浪漫，渴慕寵愛，何曉玫卻像鄰家女孩，沒有激烈愛恨撕扯，只默默承受著生命與社會、倫理、傳統賦與她的包袱與養分。無法對外張揚，心緒寫在日記裡，迄今她還留著寫日記習慣，日記裡有素描草筆，她一向善於捕捉形象，很有繪畫天份；日記裡也留記了一次次夢的記憶與內容，她嗜夢，讀夢，殘醒後反而清晰，化作文字，一一記下。她了解，創作於她還未能回答諸多疑問，只能一次次嘗試，有時看似靠近了，有時又遠颺。靜思回顧，她更加明白，每一階段的她，其實都在自我療癒，「細細想來，（創作）動力來自尋找一處心靈自由的避難所，藉由創作，躲在自己的世界中，編織著不同夢境，在夢裡可拆解世俗的框架，叛逆著既定的準則，讓想像力的翅膀帶我說出現實世界不能言說的事實。」

幼年時期的她，有次被父親帶至台北，從高樓環伺的招待所望出去，一面偌大的廣告迎面襲來，她一邊看著朝她看的廣告畫像，一邊強烈的思念母親。外在世界的繽紛訊息，隱匿成為她的潛意識伏流，台灣社會給予女性藝術家的支持

相對澆薄，何曉玫堅忍的開拓了一條創作道路。她的作品流洩著不安，踩在夢與現實邊界，混沌真實一線之隔。正是這種躁動不安與冀求安頓的渴望，演現了女性幽祕思維，穿透表象情感外衣，從何曉玫的舞作及其獨特的身體視觸感官，再現了台灣社會現代與傳統相互砥觸又彼此流動的當代氛圍。

作品選介

《孤島の願望》

首演於 2009/06/19-06/21 華山文創園區中五館 演出長度約 90 分鐘

《孤島の願望》是何曉玫以「島嶼系列」自我命名的第三部，前兩部《擁抱日子》（2002）、《默島樂園》（2006）後來亦曾集結於《Woo! 芭比》選粹。《擁》訴說女子寂寞，背景是鄉野廟會、流動夜市構成的叫賣景觀，《默》同樣直接取鏡於塵囂塵市，更為庸俗誇張；到了《孤島の願望》，何曉玫有意從議題著手，切入物慾流淌的當代亂象，消費作為滿足自我虛榮與階級標籤的符號，背後卻充斥著精神層面的空洞虛無，以及被商業遊戲操弄的真相。消費符號是作品一大特色，包括卡拉 OK 聲光刺激、芭比娃娃與瘦身課程的女體幻想、網路世界的沈迷與資訊爆炸，以及回歸個人寂寞書寫。

作品分八個段落，〈「買」讓你的人生更美好〉、〈網路謠言〉、〈全新第二代阿拉丁 Power 神燈〉、〈燃脂茶道・啣呷！〉、〈芭比的獨白〉、〈KTV 心靈補給站〉、〈褪色的愛情〉、〈Good Luck〉。其中，〈芭比的獨白〉也納入後來的《Woo! 芭比》首演。

《孤島の願望》同時帶有戲劇手法，越界資深舞者鄭淑姬、劇場演員韋以丞分別以中年婦女、說書人角色，帶出真實世界無可逃避的個體荒蕪與自我嘲諷。

《Woo! 芭比》

首演於 2010/10/15-10/17 國家劇院實驗劇場 演出長度約 80 分鐘

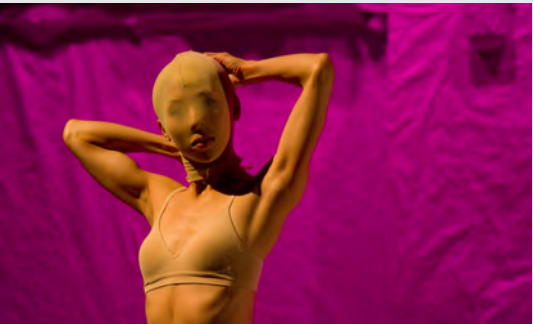
《Woo! 芭比》包括舊作〈默島樂園〉選粹、〈默島〉選粹、〈擁抱日子〉、〈芭比的獨白〉以及新作〈Skin〉。

〈默島〉系列造型搶眼的人形金光布袋偶為這支舞展開一個不同凡響的視野，高高睥睨裙下，冷觀塵世。遊藝陣頭帶點撒野的挑釁，亦已非舊版的鄉野情調再現而已。人神世界映照之後，舞作迅速墜入人間，〈擁〉五名男女舞者追逐擁抱，半空懸盪的一只燈光迷離晃動，生命一片孤寂。下半場〈我的佛洛伊德〉伴著大提琴與小提琴穿梭於衣櫃、屋頂的演奏，探索精神內在，〈芭比的獨白〉。〈芭比的獨白〉用探照燈探索自己的身體，相對於舊版形塑更多的是芭比被物化觀看的身體，改編後的〈芭〉有了自主性，不僅影像更為大膽，更以回視觀點運用鏡面將影像轉向觀眾，反轉了觀看與被觀看位置，將質問拋給觀眾。新作〈Skin〉靈感亦來自芭比娃娃，舞者身著特殊設計的肉色舞衣，透過彼此拉扯、操控，支撐、扛舉等動作，打造出彼此互為人偶意象。人偶是何曉玫作品的一個重要符號，不論傳統金光布袋戲偶或芭比娃娃，乃至後來的人身獸形，偶的概念不只是操弄與被操作，將人身偶化是回應無法自主的生命處境，但人偶同時有著強烈的生命欲求。人偶成為何曉玫隱喻生命的最佳符碼，在不自由的圈限下，卻有最大的自由渴望。

《Woo! 芭比》一開場讓觀眾自由穿梭於舞台上，與人形立偶合照，流連觀賞。這副現世景觀，亦成為舞台作為真實世界隱喻的一幕。



《孤島的願望》——〈芭比的獨白〉（劉振祥攝，MeimageDance 舞團提供）



《Woo! 芭比》（劉振祥攝，MeimageDance 舞團提供）



〈Skin〉（劉振祥攝，MeimageDance 舞團提供）

《紙境》

首演於 2011/10/21-10/22 台北藝術大學舞蹈廳 演出長度約 42 分鐘

何曉玫著迷於物質物件，《紙境》第一次使用了紙張，不同於僅作為背景或道具，也不僅是簡單互動，《紙境》舞者與紙張共同構成一幕幕不同的空間關係與情趣，紙張也成為舞者身體延伸，化為舞蹈語言的一部分。

舞作分四個段落，〈裂縫間的對話〉、〈紙的黑白遊戲〉、〈黑色殘蝕的回音〉、〈剝開的身體風景〉。

一開始，大幅裁切的紙張即被舞者撕落，裂縫迸出不同空間。第一段的舞者就在空間裡快速流動，黑白跳躍、穿梭，黑點成為空間點點符號，與紙張對話。隨之，舞者滑向地板，類似卷軸概念，用身體推開紙張，並且在黑白紙軸上行走、推移，兩組舞者彼此靠近或交會，好似不同處境的人生彼此往復回看。第三段〈黑〉用了聲音擴充空間想像，隱藏麥克風收納的紙張磨礪或捲揉的聲音，成了舞者心緒的表現，後來更有一名女舞者直接拿起麥克風無聲嘶喊，一旁糅綳的舞者身體彷彿心力交瘁的形骸。尾聲的〈剝〉只剩被紙張裹覆的半張眼臉身體，或最終為紙埋覆。這支用空淨舞台與純身體動作訴說的抽象舞作，著重於極簡形式的探索，也讓何曉玫對於空間造型與聲響布置有了一次充足的收穫。



《紙境》（劉振祥攝，MeimageDance 舞團提供）

《親愛的》

首演於 2013/12/27-12/29 國家戲劇院 演出長度約 60 分鐘

《親愛的》讓何曉玫首次躍上國家劇院大舞台，為此歌劇院型空間構製。《紙境》的經驗讓《親愛的》得心應手，同樣潔白無瑕，同樣用脆弱紙張質感切割出來的空間感，轉喻著人與情感的世界，有時是傾斜的水平面，有時是剪影隱匿，危殆考驗著舞者於表演時動力的調整與轉換，暗影流洩了無聲的心事，舞台構成讓這支舞充滿詩意。

但這支舞同時充滿著安靜的暴力。〈第一幕 故事〉啟始，人物恹恹遊走於舞台，光影依稀停頓，幽密的人生乍明乍暗。〈第二幕 之間〉舞者多了各種人際關係的情感樣態，以凝視與觀看作為彼此互動的角度，舞者拉出距離，距離訴說著親密或疏離，愛與恨、暴力與愛撫、死亡與甜蜜，十位舞者在舞台上或站或立，群聚或孤立，不斷重複流轉的節奏愈轉愈快，最後堆疊出強烈動作，狀似死亡，戛然頓止。〈第三幕之一插曲、之二外一章〉多了何曉玫擅用的人偶意象，以及燈光照具，舞者分別扮演舞台上與舞台下角色，牆、線條、剪影、翼幕都成為共同語言。〈第四幕 遇見〉舞者從斜台高處，宛若墜落天使般，以頭朝下危險動作滑下，不斷重生再消解，直至舞者穿上風衣，兩兩疊身，人身獸體般，女性與男性身體共同形塑出一個怪異的造像，彷彿回到原初與混沌的創世紀篇章，人的欲望與故事才剛要展開，情感的漫流於此荒蕪茫陌中，天荒地老的輪迴。



《親愛的》（劉振祥攝，MeimageDance 舞團提供）

《假裝》

首演於 2015/06/13-06/14 國家劇院 演出長度約 70 分鐘

《假裝》再度回到何曉玫擅長的女性情感主題，只是這回她不再反覆探索各種情感類型，在被包覆的房間裡，女性面對真實自我，自承脆弱，但何曉玫也非只用內在視角不斷反覆剝絲抽繭編織故事，她同樣拉出了一個觀看視角，藉由轉場的安排，暴露表演情境，讓觀眾面對一幕幕訴說女性偽裝堅強的同時，破解舞台虛幻，以後設手法作為整支舞的論述基礎。

舞作分為六個片段，〈孤獨的聲音〉、〈終點的界限〉、〈你今天過得好嗎？〉、〈性別面具〉、〈嘲諷的競技〉、〈擁抱孤獨〉。

房間是舞作主要意象，牆後隱藏著祕密，真與假、虛與幻於空間流動。在不斷發出滴水聲的房間，時間無表情的行進著，穿著風衣的舞者首先出現，隱藏於風衣裡的麥克風刮擦的聲音被放大為心事，乾索枯荒，獨自一人。回憶如潮水漫生，舞者以起跑線競賽的場景，展開競逐，終點可以反覆，身體承載了更多表情，受傷、喜悅、恐懼、遊戲、比賽、死亡。回到曾經共處的空間，餐桌上精美的餐具一一滑落，爭吵成為生活碎片，裂解了原有的甜蜜，帶來更多撕扯。兩名互為鏡像的紅衣女子幻生幻滅，最終將自我與記憶埋葬。第四、五段將夢具象化，獨白 囁語、男女合體，乖異的聲音與影像。最後一段重返第三段場景，紅衣女子面對自我，將孤獨納為存在本質，一盞旋轉吊燈被舞者不斷拋投，劇烈晃動的光影放大了這個獨有存在的空間向度，最終，人可以走出房間，說完該說或說不完的故事，舞台殘留掃地的檢場工作人員，剛經歷的或許是舞台幻相，卻是真實的情感與身體書寫。



《假裝》（劉振祥攝，MeimageDance 舞團提供）



《假裝》（劉振祥攝，MeimageDance 舞團提供）

紀事 —

1963	生於宜蘭羅東
1971	國小二年加入蘭陽青年會開始習舞
1978	北上唸華岡藝校舞蹈科
1982	進入國立藝專二專部舞蹈科
1983	報考第一屆國立藝術學院舞蹈系錄取，修業五年畢，大三作品《獨舞》（1985）獲師長肯定，於校內公演。大四發表《遊》、《空白三曲》
1988	藝術學院畢業，進入雲門舞集擔任舞者
1989	為準備赴美留學，增加舞作履歷表現，參加國內舞蹈創作比賽，成績亮眼，分別獲中華民國文化建設委員會第一屆現代舞比賽首獎——作品《肢體幻象》、《夢的眼睛》，國立中正文化中心國家戲劇院第一屆舞蹈作品比賽第一名《紫氣球》、第二名《盤鼓舞》
1990	申請美國紐約大學（NYU）舞蹈研究所通過，同時申請到文建基金會舞蹈專案人才藝術獎學金，順利赴美入讀。於兩年就讀期間，創作與表演極為優異深獲老師肯定，並獲美國亞洲文化協會獎學金。同年創作《盛開之前》、《三人浪漫曲》
1991	決定暫留美國繼續吸取職業舞團經驗，參加美國紐約馬克·迪迦摩現代舞團於美國、英國巡迴演出，於模斯·康寧漢劇場主辦「三人舞展」發表《盛開之前》、《三》並得到紐約時報舞評的讚譽；參加美國舞蹈節國際編舞組台灣編舞代表 Choreographer from Taiwan, American Dance Festival, Durham, North Carolina, USA
1992	正式從 NYU 畢業，取得藝術碩士（MFA）學位；參加法國青年舞團發表《十二天》
1993	返台，擔任台北藝術大學舞蹈系兼任講師。為雲門舞集春季公演編創《紙天空》。參加印尼舞蹈節 Indonesian Dance Festival、澳洲墨爾本「綠塵坊」國際藝術節台灣編舞代表 Melbourne Festival of Choreography and Dance, Green Mill Dance Project, Australia
1994	受紙風車文教基金會邀請，成立風動舞蹈劇場，發表創團作品《伊凝以憶》、《盛開之前》。為雲門舞集春季公演編創《水鏡》。參加關渡藝術節新生代舞展發表《盛開之前》。擔任綠光劇團《領帶與高跟鞋》動作設計
1995	擔任美國舞蹈節特約藝術家 American Dance Festival, Comissioning Program Choreographe 委託創作《霧的孩子》。於風動舞蹈劇場編創作品《一隻魚的微笑》分別為五個段落〈沉沒於落花流水間〉、〈累聚的光影中〉、〈原來是一隻魚的微笑〉、〈浮現於一堵牆下〉、〈白色遊戲〉
1996	關渡藝術節新生代舞展發表《酢醬草》
1997	台北芭蕾舞團編創作品《楔子》。風動舞蹈劇場編創作品《跳動的搖籃，旋轉的天堂》
1998	國立台灣戲曲學院年度公演創作《太極曲線》、《詠嘆調》。擔任雲門舞集舞蹈教室教案研發總顧問迄今
1999	台北越界舞團編創作品《問 白畫像》、《慢板的天空》。擔任雲門舞集 2 排練指導（迄 2000 年）
2000	擔任台北越界舞團團長，為舞團編創作品《捉畫》。為舞蹈系年度公演創作《發生一嘯……》
2001	《捉畫》赴美於美國 Jacob's Pillow Dance Festival 演出
2002	於北藝大校園發表《擁抱日子》，由舞蹈系年度展演呈現
2003	擔任台北藝術大學舞蹈系專任講師
2004	台北越界舞團編創作品《我的佛洛伊德》I，此作獲香港舞蹈節邀請，於 2006 赴港演出
2006	台北越界舞團編創作品《默島樂園》、《默島》。升任副教授
2008	台北越界舞團編創作品《巴哈越界》
2009	台北越界舞團編創作品《孤島 e 願望》、《中》。《中》受 Oista 國際劇場組織之邀，至韓國首爾演出
2010	創辦 MeimageDance 舞團，擔任藝術總監 / 編舞，發表創團作品《Woo！芭比》於國家戲劇院實驗劇場，此作獲第九屆台新藝術獎提名
2011	受邀廣藝基金會委託製作《紙境》+2，該舞作經過整理，後來應邀於於關渡藝術節重製，於台北藝術大學舞蹈廳演出，定名《紙境》，大獲好評，獲第十屆台新藝術獎提名
	2011 年開始，MeimageDance 舞團推出「鈕扣 *New Choreographer」計畫，邀請海外的優秀台灣舞者回台演出與交流，讓觀眾有機會見到海外發光的台灣舞者舞台魅力和光芒。該計畫成立迄今屆滿五年，共邀請十四位優秀的旅外舞者陸續回家
2012	擔任台北藝術大學舞蹈系主任，至 2015 年
2013	受兩廳院「1 + 1 雙舞作」委託創作《親愛的》於國家戲劇院演出，此作獲第十二屆台新藝術獎（視覺與表演藝術共同評選）年度五大。MeimageDance 舞團同年發表作品《犁阿尬機動隊》、《My Dear No.8》
2015	二度受兩廳院「1 + 1 雙舞作」委託創作《假裝》於國家戲劇院演出
2016	獲頒第十九屆國家文藝獎舞蹈類獎項

本文作者 | 紀慧玲

曾任報紙藝文記者十九年，遊走戲劇、戲曲、舞蹈領域。2011 年起擔任國藝會「表演藝術評論台」台長暨駐站評論人，目前就讀台北藝術大學戲劇系博士班。喜愛舞蹈一如喜愛文學，著有《喧嘩聞荷說九歌》（與林懷民、徐開塵合著）（民生報）、《凍水牡丹——廖瓊枝》（時報、印刻）、《椰子姑娘——王海玲》（聯合文學），主編《bravo 精采 20 ——兩廳院二十週年舞台回顧》（國立中正文化中心，2008）、《藝起南方——衛武營藝術文化中心籌建實錄》（2009）。

莊進才

得獎理由

為台灣近代戲曲史中甚具代表性的表演藝術家。

精擅各項樂器操作，是跨界北管和歌仔戲的全能藝師。

專擅北管戲曲音樂、歌仔戲文武場，技藝精湛，投入此項技藝長達一甲子以上，不論在演出、推廣、提攜後進或傳習面向，貢獻卓著。



(何孟娟攝)

得獎感言 —

非常感謝國家文化藝術基金會以及各位評審委員們，讓我得到這個國內藝文界最高榮譽的獎項。這是北管亂彈傳統文化受到國家單位與多位評審教授的認同與支持，傳統藝術能受到如此重視，非常感謝也非常的感恩，好像北管亂彈在傳承這條路上，露出了一線曙光！

我今年 82 歲了。記得我七、八歲時第二次世界大戰開始，那時，經常要躲空襲無法讀書，當時生活環境很清苦，但也因童年的艱苦，讓我更加珍惜及把握學習北管戲曲的機會。學戲的歷程雖極為艱辛及心酸，卻也有甜蜜、精采、樂趣之處，如喜歡北管到連走路也經常在唸譜、背譜，噴吹（吹噴吶）經常可以忘了吃飯，或是戲沒演好，一下場馬上就被父親的大刀柄打，或是早期移地演出時幫父親及師傅挑行李、棉被，以及整團戲班在外打拼演出，生活上的辛酸及甘甜，大家如同家人般緊緊連繫著……，這些童年學戲的過往，經常在我的心中回憶著。

由於我童年學戲的過程很辛苦，我不捨、也不願讓自己的女兒們再走與我相同的道路，只要女兒們願意讀書，無論多麼沉重的經濟壓力，我也會扛下。所以為了謀生養家，我曾到賣藥團當樂師、礦場當流籠工、磚廠搬磚頭，賣冰賣小吃……但最後依然回到劇團擔樂師，因為在我心裡，心之所繫、心之所念，一直都是北管音樂和亂彈戲曲。

而現在眼看台灣北管亂彈走過數百年，曾經興盛終至沒落凋零，隨著社會型態的轉變，外來文化的衝擊，西皮、福路都已衰微。台灣現存的北管社團及職業班，還能粉墨登場的已寥寥無幾，許多子弟軒社多數其實已名存實亡，有些也只能在喪葬、廟會陣頭行列中生存遊走；而我指導過的一些北藝大傳音系所學生，也因現實面工作出路問題，無法從事這一行相關工作……。北管戲曲的傳承脈絡遭遇嚴重斷層，尤其是前場演員更嚴重缺乏，我很擔心北管會就此失傳，如何將北管戲曲生命延續下去，是現在極為迫切的事，希望藉著這次獲獎的機會，懇請國家政府單位及專家學者們能多多幫忙，想辦法來搶救這瀕臨失傳的弱勢文化。感恩不盡！

得獎者素描 —

北管音樂鬼才——莊進才

文 | 劉秀庭

北管藝師莊進才，1935年出生於宜蘭冬瓜山，他的父親莊木土本身就是職業亂彈演員，因此莊進才可以說是在戲曲環境裡成長的「戲班團」。

莊木土（1914-1992）本是陳姓血緣，襁褓時便因陳家沒落而出養到無血緣關係且膝下無男丁的莊家，成為莊在明養子，一生與陳家宗族幾無來往，莊進才稱此血緣關係為「陳皮莊骨」。

莊家在宜蘭經營麵店頗有知名度，但不幸地，莊在明早逝、寡妻改嫁，年幼的莊木土生活頓失依靠，只能做童工替人看牛、幫盲人帶路、幫傭等勉強餬口，生活困苦，因此約十八歲（1932年）時，自願綁入戲班學戲以換取生計，自此開啟戲曲生涯。莊木土的遭遇，正是台灣俗諺「父母無聲勢，送團去學作戲」的寫照，戲班生涯有著這個生態特有的艱辛，也因此，影響了莊進才日後不欲膝下兒女學習傳統戲曲的態度。

莊木土初將自己綁進設館於宜蘭冬山鄉的「新榮陞」（又稱「冬瓜山班」），傳統戲班在培養新進演員上，不論技藝培訓或是生活面向，都相當嚴厲，加上莊木土進班時算是學戲團仔裡年齡最大的，因此習藝過程動輒遭到「丙寅先」（本名謝丙寅）斥罵與體罰，這或多或少使得莊木土性格趨向暴戾，對妻兒也較冷酷苛刻。但是嚴格的訓練也為莊木土打下紮實的演藝基礎，成就擅演武生、老生、老旦的知名北管演員，最拿手的劇目角色是《泗水關》裡的秦瓊。此外，他也在宜蘭各子弟館閣與職業戲班教戲，培育了不少優秀弟子。

1934年，二十歲的莊木土入贅給「新榮陞」戲館鄰居賴家，妻賴阿卻，隔年七月一日生下長子莊進才。莊進才共有三弟三妹，其中二弟莊進旺與從母姓的三弟賴進在，也隨著莊木土在戲班學習傳統戲曲。由於家中食指浩繁，莊進才幼年就要幫忙照顧弟妹與分擔家計，他事母至孝，也很照顧弟妹，因此深得母親疼愛。

歷史的變動，左右著傳統戲曲與這個家庭的命運，戰爭更使得他們失去舞台與勉強的安定。1936年，日本海軍上將小林躋造就任台灣第十七任總督，開始推動「皇民化」運動。1937年蘆溝橋事變（支那事變）發生後，開始全面實施此運動，圖使台灣人徹底同化為「日本皇國人民」。1941年十二月太平洋戰爭爆發，日本政府更頒訂「禁鼓樂」，嚴格禁止傳統戲曲的演出，莊家賴以生存的「新榮陞」不得不解散，莊木土改行作木匠，舉家遷到蘇澳，生活愈加清苦。

隨後，大東亞戰爭熾烈，美軍轟炸蘇澳與南方澳港口，為躲避空襲，莊家只得再度遷居到冬山鄉，為日本軍人建造宿舍。戰後，他們又舉家遷到羅東鎮，這一次的遷徙，為莊進才日後進入羅東「福蘭社」學習精緻北管藝術鋪墊了地緣

基礎。

莊進才的學藝歷程，大致可以分為兩個階段，第一階段是十歲跟隨父親進入戲班直到加入羅東福蘭社，第二階段則是進入福蘭社到二十四歲退伍。之後便在「東福陞亂彈劇團」擔任頭手弦，展開其藝術的鑽研。

1945年日本戰敗，脫離殖民統治的台灣社會，進入戲曲空前的蓬勃時代，所謂「三五個人、一兩個戲籠就能整班」，莊木土與原先在「新榮陞」合作的師兄弟共組「新榮陞」班，重拾職業北管生涯。即使恢復了演出活動，戲班與家庭兩方的人力、財力仍然相當缺乏，因此時念小學年僅十歲的莊進才，必須在課後到「新榮陞」幫忙，不管是前場的旗軍龍套、小角色等，還是後台的苦力、雜務都得做，雖然沒有零用錢可賺，藉之換得一頓飽也很滿足了。傳統戲諺「鑼鼓若彈，腹肚著緊」生動地示現了這個生存狀態——只要聽到鑼鼓聲，肚子便不由自主地飢腸轆轆起來，知道自己將可飽餐一頓了。

一方面要兼顧家計，一方面不適應求學內容由日本書巨變為華語書，加上戲班生活對孩子來說相對活潑有趣，莊進才輟學正式進入戲班。一開始仍是跑旗軍龍套，也曾向父親學習花臉演藝，但是在音樂上特出的敏銳度，使得莊進才對北管音樂的興趣日漸濃厚，終日耳濡目染，使他無師自通地學會打「二手鼓」（即小堂鼓）。當時他個頭小、僅是十來歲的少年，常有戲迷在觀眾席指著他說：「即個团仔，猶塊食奶著會曉扑鼓！」，這種讚美頗鼓舞莊進才投身學習、研究北管音樂。

少年莊進才向新榮陞班的鼓師陳阿樹（人稱「鬚毛仔先」）請益，學習各種打鼓技巧，由此展開一生傳統戲曲的精彩生涯。對於陳阿樹的傳藝，莊進才印象最深刻的是「倒踢靴」鑼鼓點，這個配合《黑四門》劇裡尉遲恭特殊身段的罕見鑼鼓點，武場必須精熟演員程式動作，加以研究學習，才有辦法絲絲入扣。北管鑼鼓點像這樣的例子不少，倘若沒有實地演藝的環境來傳承運用，便會一一失傳。

由鬚毛仔先以降，莊進才跟隨過多位技藝先生學習北管音樂，都很受疼愛，相較之下，父親莊木土的對待則趨近冷酷無情。例如散戲後，莊父會與友人到麵攤吃宵夜，吩咐莊進才、莊進旺去陪同，卻不准吃，使得兩個孩子只能在一旁罰站暗吞口水。友人不滿質疑，莊父輒說：「反正他們長大，要吃多少就有多少，你操什麼心！」。這種或許因為自身際遇坎坷而轉化到嚴苛暴戾教養子女的偏執心態，多少也反映了莊進才成長過程在情感上的艱辛。

十二歲時莊進才隨父親加入「新龍鳳」四平戲班，成為正式編制下的武場鑼鈔手，經過一年的努力，晉升劇團「頭手鼓」，頭手鼓可謂是傳統戲曲演出中的指揮精靈，即使在當年莊進才也算是非常年輕的頭手鼓。不過他並未以此自



莊進才吹嗩吶音色嘹亮紮實，有「散虎」之稱。（陳少維攝）

滿，坐穩鼓佬位置後，本著一直以來對於北管絲竹濃厚的興趣，他正式拜「新龍鳳」頭手弦簡老在為師，成為莊進才第一位「開筆先生」。

所謂「開筆先生」，是有能力寫譜給學生背誦並練習的老師。昔年劇界文盲多，傳藝也多是口授心傳，所以開筆先生是很受人尊敬的。莊進才雖然會打鼓，但北管後場許多鑼鼓點子必須配合嗩吶曲牌來打，而這些吹牌必須熟背，方能將鼓點與曲子演奏得好。莊進才求藝若渴，便在戲班生活中琢磨出一套自己的記誦訣竅：入室弟子必須服侍好先生，他的主要工作便是在移位演出時，負責將先生的被褥、行李馱到下一演出場地並安頓好，當時幾乎都是步行，莊進才總是利用這段過程一步一板、一步一眼的按照腳步唱譜，如此既解決寂寥，又可牢記曲譜不出錯，可謂一舉兩得，更能忘卻被褥之沈重。就這樣，莊進才進步神速，不到兩年時光便把

簡老在會的曲譜都學完，十三歲的他會吹嗩吶，其他絲竹樂器也奠定了基礎。

其間，莊進才也曾隨父親短暫搭過宜蘭的內台歌仔戲班，當時班中有一位同樣是戲班二代的小女孩，此人即日後紅遍世界的歌仔戲天王楊麗花。在這個班裡，莊進才負責打銅鑼鈔，亦向班中頭手鼓「小輝」學習打歌仔戲鑼鼓，有別於北管鑼鼓，歌仔戲沿習京劇鑼鼓打法。小輝對待武場樂師向以嚴厲聞名，只要聽到一點錯誤，便逕直拿鼓棒朝出錯者耳垂削過去，既準又狠。小輝將鼓架頂端削成五公分以內的圓型平面，要求莊進才持續用鼓棒練習擊打這一區域，每天要練數個鐘頭。莊進才練習十分認真，到了手指頭變形的地步，甚至有蒼蠅飛過也能用鼓棒將之擊落。雖然小輝不是莊進才正式師承，學習時間也不到一年，但這段訓練對於莊進才的武場功夫卻是助益良多。

十四歲時，莊進才已盡學簡老在技藝，由於對北管音樂精研的興趣濃厚，戲班與子弟館閤藝術粗細有別，加上地緣之便，他加入羅東福蘭社，繼續研習「幼路」的藝術。羅東福蘭社是台灣歷史最悠久的北管子弟社團之一，1861年（清咸豐十一年）由陳輝煌創建，是宜蘭溪南最大的子弟團，鼎盛時社員曾多達百餘人，並曾於1989年榮獲教育部民族藝術薪傳獎肯定，莊進才正式加入之前，便常在福蘭社流連。

加入福蘭社之初，莊進才與三、四十名年齡相仿的孩子，一起在福蘭社舉辦的「囝仔班」向李火木（人稱「火木仔先」）習藝，當時的莊進才技藝上已經會吹噴吶，也會「吞氣」（循環換氣），但是李火木卻老是要他打鼓，原因是囝仔班裡只有他一人通曉武場。與同期師兄弟相較，自小在戲班濡染、討生活的莊進才，會的北管技藝是豐富許多，那段期間他只記得向李火木學了一首吹牌〈蘇相依曲〉（又名〈馬隊吹〉）；反而是另一位師父黃旺土先生，對他的技藝影響較大。

黃旺土，人稱「憨土先」或「刻花土仔」，精通北管曲牌與各種樂器的吹拉彈打，是福蘭社精通前場表演、後場樂器、曲文內容與演劇禮俗的「子弟先生」，在羅東地方上相當受人敬重。「子弟先生」是崇高的達人地位，而他的職業是替羅東戲院寫「風標」（廣告之意），後來因為書法字漂亮，便改行做石碑雕刻，家傳至今。

莊進才跟著黃旺土學藝，可謂悠遊暢意。一方面莊進才已有戲班與前期囝仔班基礎，絲弦鑼鼓都有一定的掌握；另一方面，莊進才學習非常認真，黃旺土開出任何曲牌，莊進才總是很快就能跟著唸誦，不需老師一遍又一遍示範，這段期間，莊進才徜徉在北管音樂世界裡，往往天一亮就到福



莊進才二十歲，著羅東福蘭社製服西裝和皮靴，時任羅東福蘭社頭手吹。（莊進才提供）



1953年，莊進才（左三）與師兄弟一起演奏。左一為弟弟莊進旺。（莊進才提供）



約1960年，福蘭社出陣。右一為莊進才，左一為黃旺土。時任台北市長的高玉樹贈匾與羅東福蘭社，眾子弟浩大出陣至車站接匾（莊進才提供）

蘭社報到，與幾位師兄弟以排場的方式練習合奏北管曲牌，直到半夜才回家，日復一日，為了心愛的音樂幾近廢寢忘餐。

黃旺土甚為器重莊進才，常常帶他參加各界的北管活動，包括福蘭社的固定活動、子弟館之間的聯誼會，或民間邀請的陣頭、排場……等，同時，莊進才也將自己在福蘭社學得、精進的藝術帶進戲班的職業北管實際操演。可以說，只要有北管音樂，世界就很完足。

大致上，黃旺土傳授莊進才的技藝可分為三個部門：（一）北管吹牌；（二）北管戲曲唱腔伴奏（以舊路戲為主）；（三）北管音樂及其他傳統音樂的絲竹演奏曲。

在吹牌方面，莊進才原本隨著「新龍鳳」簡老在學譜時，就已經練會循環換氣，並記誦許多職業北管演出常用的吹牌譜，是故他在福蘭社的研習進展很快，音樂表現上，不但音色好，音量也很大，十分受到長輩矚目。那時起，莊進才吹噴吶被稱為「欺虎」，表示他的演奏很有氣勢，像猛虎一樣震撼人心，即便是與眾人一同合奏，他的噴吶也明顯特出。黃旺土對於能得此英才授業頗感驕傲，因此特別喜歡帶莊進才師徒倆一同參加各式北管活動，有一個讓莊進才終生難忘的經驗，當時黃旺土帶他參與北部福路子弟社團的「福壽聯誼會」，活動廣場上各路子弟齊集，既是交流又是競藝，眾家好手會拿出噴吶同時吹奏一樣的曲牌，音量自然是震天價響，但黃旺土只覺得吵雜，示意莊進才將吹嘴裝上，果然他噴吶稍一玩弄，眾人便驚得自動退場。他噴吶功夫的紮實、嘹亮，讓師兄弟心服口服。

戲曲音樂伴奏方面，莊進才也在深度與廣度方面精進，表現突出。他學習各種樂器的演奏、曲牌的演唱、將「戲語」雕琢得標準流暢，與福蘭社師兄弟練習時，往往交換樂器演奏，使得他體認到不同的樂器在合奏中擔任的角色，這在戲班的伴奏是不易得到的機會，戲班預算限制大，文武場編制都精簡。

戲班學不到的，還包括以唱功為主、較細膩的北管折子戲，例如：〈蘆花〉、〈斬瓜〉、〈思春四串〉、〈賣酒〉……；



昔日福蘭社的排練情況（莊進才提供）

扮仙戲〈賜福會〉、〈封王〉、〈大團圓〉……等；絲竹弦曲如〈月兒高〉、〈粉紅蓮〉、〈千章皮〉……等，這些都是在福蘭社才能學到。從這裡可以看出戲班與子弟館閤在保存傳統上的差異，職業戲班雖然天天實地搬演北管，卻多半演出眾喜愛的內容，也免不了要因應演出條件而捨棄一些藝術性高卻比較不那樣容易被觀眾接受的劇目或精華折子，偶爾僅能在類似加場特映的「暝尾戲」搬演，這對於像福蘭社的子弟館閤就不構成問題，因為子弟社團帶有同好研究、音樂交流的強烈特質，社員對於細緻的北管藝術求知若渴，使得他們能夠傳承這些高藝術性的段落，只是有於人力資源限制，這類劇目多半是以排場方式保留在子弟社團中，做純音樂的演奏、演唱，無力實際搬演。

「八隻交椅坐透透」這句話，在傳統戲曲界是形容精擅各種樂器、十八般武藝樣樣考不倒的藝師極為高等的評價，可是莊進才在福蘭社的學習，卻讓他得到來自師長更靈動、讚嘆的外號——「鬼生的」，意思是他已是鬼才等級。但是在福蘭社學習階段，這位鬼才也不是沒有遭逢過挫折。他記得有一次排練，莊進才負責頭手弦，為社中乾旦長輩「金水仔」伴奏拉琴，想不到唱〈流水〉時，通常該開唱四個字後進過門，金水仔開口唱了二個字卻突然就不唱下去了，使



莊進才指導羅東福蘭社（周以謙提供）



莊進才於劇團演出後場（張瑞宗攝）

得莊進才不知該怎麼伴奏下去。他以為這是長輩故意刁難羞辱，心中失落難過，還萌生退團之意。事後向黃旺土報告此事，黃對他諄諄以告：其實長輩不是有意戲弄，而是莊進才學藝還不夠，這是一種很有藝術的唱法，叫做「弦仔殼」，因為金水仔很內行，知道這種過門並且很喜歡，想要在這過門做身段才會這樣唱，其實這也不很困難，下次我拉的時候，你好好聽、好好學。

後來莊進才果然一次就學會了，傳統藝術的師徒傳承具有濃厚的人情味，黃旺土對莊進才的影響至為深遠，算是恩師，一直到莊進才婚後，師徒往來仍然非常密切，甚至當莊進才夫妻口角，黃旺土都居中擔任調人。每年黃旺土生日，莊進才都會備禮為恩師做壽，而黃旺土也也曾經親自刻製獅頭殼仔弦贈與莊進才，兩人情勝父子。

日後，隨著莊進才技藝日臻成熟上乘，黃旺土的音樂反而漸受莊影響。純粹子弟社出身、演奏上一向中規中矩的黃旺土，樂於帶莊進才參與北管活動、切磋琢磨，而莊進才若在外面習得新的樂曲，也第一時間與恩師交流，師徒之間水乳交融，十分難能可貴。同樣地，年輕的莊進才也是福蘭社最閃耀的亮點，1956年他要入伍當兵，福蘭社全體還以北管陣頭以及軍樂隊，從館址一路走到羅東火車站為他吹奏送行，以最醇厚的北管樂祝福他軍旅生涯平安。

綜觀莊進才的學藝生涯，他由父親帶進北管演藝環境，他的藝術成就卻不是靠家學，而是自己高昂的興趣、特出天分與不懈的努力奠定的（即使當兵，也因為所屬部隊是當時

從大陳島撤退的廣東師，長官偶然發現莊進才懂音樂，便讓他參與康樂活動演奏勞軍，他也因此環境學得相當多廣東音樂，包括〈步步高〉、〈旱天雷〉、〈三潭印月〉、〈寶鴨穿蓮〉、〈萬紫千紅〉……等曲子），也因為他的熱情與尊師，能得到黃旺土兼具師徒、父子、藝友情誼的提攜，而這也影響了莊進才，畢生除了職業演出外，還不辭辛苦地致力於北管傳承事業。



莊進才 2014 年與漢陽北管劇團演出（張瑞宗攝）



莊進才（右）與邱火榮（左）兩位北管大師難得的合照（2008年，周以謙攝）

藝術生涯

莊進才在戲班出生、成長，在羅東福蘭社鑽研北管藝術，他的藝術生涯大致也可以分為職業與傳藝兩大部分。

職業生涯的變化，跟大環境息息相關。早在1953年，北管戲受到統一拜拜政策的影響演出機會銳減，便開始沒落，當時他曾隨父親組賣藥團。二十四歲退伍後，他隨父親加入「舊下埔班」擔任二手弦演奏二胡或胖胡，其間開始與時任蘇澳戲院售票員的林勝美女士交往，兩年後結婚，並受邀加入「東福陞亂彈劇團」。

戰後歌仔戲獨佔戲曲界龍頭，即便是特別流行北管的宜蘭地區，許多戲班也紛紛改為「日演北管、夜唱歌仔」以因應市場，只有少數劇團仍能堅持純正的北管戲路線，其中，「東福陞」便是始終日夜皆演北管的團隊，且因包括呂仁愛、游丙丁、莊坤田……等眾多名角搭班，優秀的前場陣容，與莊進才的演奏相輝映，成為藝壇佳話。此時期莊進才的北管演奏更加精博，開始建立他在宜蘭北管界與戲曲界的聲望。

俗諺有云：「食肉食三層，看戲看亂彈」，擔任北管戲的頭手弦，必須熟知許多「正本戲」的內容，尤其不能輕易更動唱腔，這些唱腔都有固定的曲牌與板式，若懂得不夠多或任意更動便宜行事，往往會招致台下內行觀眾的抗議，一旦演出口碑負評，勢必影響日後接戲的機會，因此莊進才盡其所能地蒐集、保留了許多北管手抄本，時常翻閱研究，為了更好的保存與公開使用，近年更將這些寶貴抄本捐贈文化單位，盼新生代能傳承下去，以期北管再興。

六〇年代台灣三家無線電視台陸續成立，民間戲曲大受衝擊，北管因使用的語言字音較難懂，更是迅速沒落，「東福陞」的演出機會急遽減少，1964年二十九歲時，為了一家老小生計，莊進才在岳父引介下，轉職到大元山礦場擔任流籠站站長，後又因礦工的收入較高，改任礦工，家族也有多人入山。入夜後漆黑的大山、礦場，迴盪著莊進才自娛溫故演奏的北管音樂，也不知何時能重返藝界。

大元山礦場階段對於莊家是極傷痛的記憶，因為莊進才同在礦場工作的妹妹莊素珍在一場意外中摔出運輸車撞山身故，莊進才揹著重傷的妹妹徒勞地要下山求助，感受到生命消逝的劇慟。莊母傷心之餘，不願意長子繼續從事做如此危險的工作，於是莊進才回羅東，改行賣小吃，但是生意不佳。台灣俗語說：「第一醫生，第二賣冰」，莊進才再度嘗試轉行賣冰，果然大發利市，讓他安了家，順利將五名女兒撫養成人。

賣冰主要做夏天的生意，到了冬天生意稍歇，莊進才就利用空暇積極參與福蘭社、其他劇團或北管社團的陣頭活動。1974年在朋友的慫恿下，他拿出部分積蓄，與人合股成立了「東龍歌劇團」，以經營劇團為副業，仍然賣冰養家，淡季則到戲班擔綱頭手弦；1982年，莊進才正式由恩師黃旺土手上接棒，承擔下羅東福蘭社子弟先生之職。

時代又是一番變化，1980年代全台大家樂賭風盛行，讓賭徒問明牌的宮廟神壇處處林立，信徒贏了錢就得請戲謝神還願，一時間戲曲界突然又蓬勃起來，1984年，「東龍歌劇團」與「長龍歌劇團」合併，改制「建龍歌劇團」，莊進才仍然擔任股東與支援頭手弦。「建龍」的前後場集合了

原來兩團的菁英，聲勢浩大，加上民間演戲需求大，該團一年可以維持至少250場次的演出。約兩年後，「建龍」以優異的成績，獲得「宜蘭縣地方戲劇比賽冠軍」，莊進才見情勢很好，便逐漸結束賣冰生意，專注經營劇團。

1986年，考量到戲班盛名加上利潤分配的細故，莊進才離開「建龍」，買下「日豐歌劇團」的班底與牌照，對外以「蘭陽歌劇團」之名掛牌演出。當時「蘭陽」旗下有呂仁愛、林松輝、游丙丁、莊坤田……等硬底子藝員，莊進才添購戲服、道具，隔年進行進行劇團登記，卻因為宜蘭縣政府早有意保留「蘭陽」一名給規劃中的縣立劇團使用，莊進才遂改一字，取「漢人」與「蘭陽」的精神，1988年登記「漢陽歌劇團」，旋即獲得高度迴響，民間、政府單位邀演不絕，並榮獲宜蘭縣地方戲劇比賽優等。

自小戲班經歷的諸多苦楚，使得莊進才很年輕便打定主意不讓五位女兒學習傳統戲曲，他盡一切力量維持家庭、栽培女兒求學，也讓他在2005年獲得羅東鎮模範父親楷模的肯定，對他而言，這比任何的獎項都讓人喜悅。

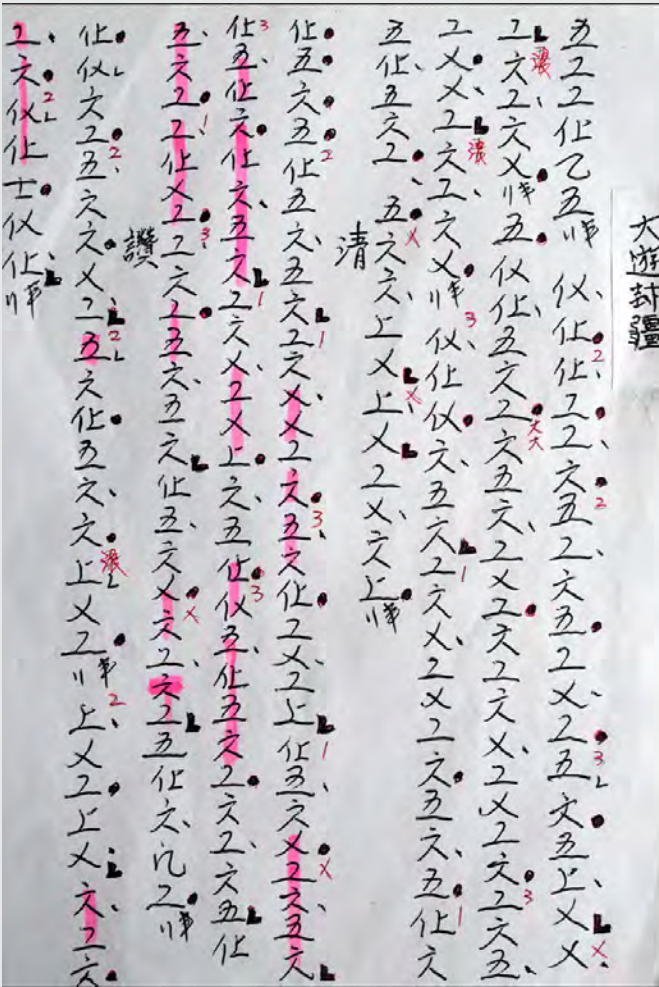
藝術雖不傳女，莊進才對於培養、提攜後進以傳承北管藝術，卻是不遺餘力，他傳承的領域主要包括三部分——羅東福蘭社、蘭陽戲劇團與宜蘭青少年國樂團，國立台北藝術大學傳統音樂學系及研究所聘他擔任兼任教授，另外，宜蘭的社區大學也邀請他針對較無基礎的民眾開設推廣課程。

對於莊進才本身而言，北管是他從小就浸淫、熱愛的音樂，也是從小學就踏入的職場，他見證了北管的興衰起伏，早年北管全台盛行、宜蘭尤興，在他看來，「以前北管戲曲是文化先鋒，大多數人沒讀書，都靠看戲來瞭解忠孝節義」，戲班演藝的規矩甚多，日後的變化、簡化讓他「看了很怕」。例如規矩上扮一場仙就要「三齣頭」——三仙、跳加官（或封王、卸甲）、大團圓，這些都有曲子該唱的，當年他都有學，可是日後多散佚了。

北管在蘭陽地區特別流行，過去觀眾懂戲，常常夜戲結束還不願意散，眾人便一直加碼，「戲金吊在刺竹尾」要戲班加演細緻的折子戲（即暝尾戲）一直唱到天明，日後即使「漢陽歌劇團」因應請主趣味與演藝環境，也需「日演北管、夜唱歌仔」，莊進才領導下的劇團卻從來不唱流行歌，他說：「興趣不合！」。



莊進才精擅各項樂器（莊進才提供）

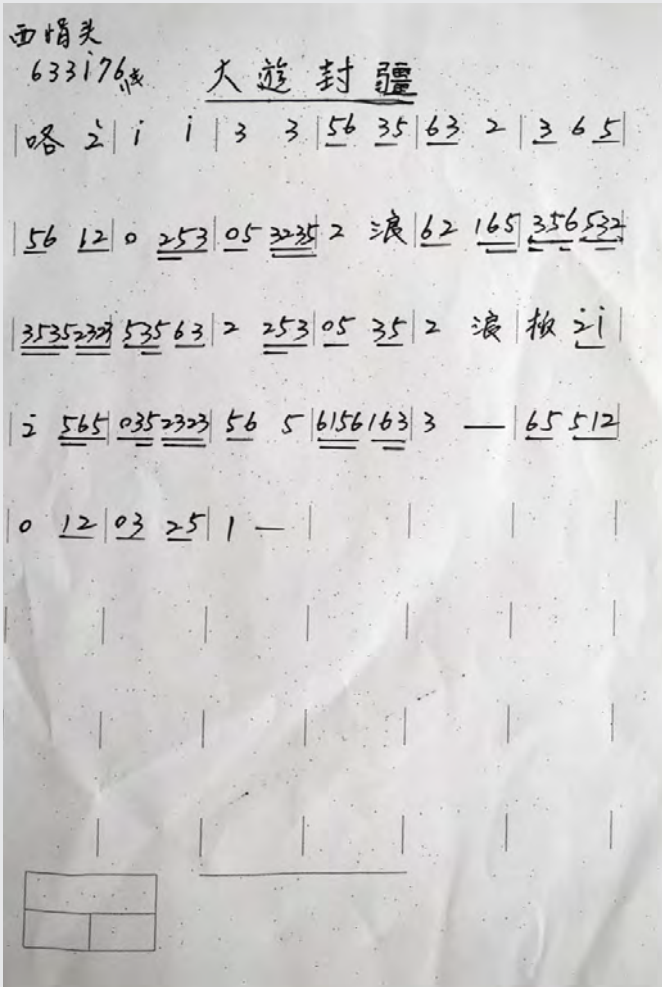


北管曲牌〈大遊封疆〉宮尺譜

莊進才認為北管音樂世界中，絲竹與嗩吶比起鑼鼓重要，因為文場必須要先生開譜學習，從入門程度的「粗宮牌」（例如女將起兵的〈雙鳳旗〉、亂賊起兵的〈下山虎〉、皇帝用的〈大班祝〉……等）開始學習，慢慢進展到難度高的曲牌（例如〈思春〉得唱春、夏、秋、冬四條串），這些粗細宮牌是他當年以替先生挑棉被換來的宮尺譜。鑼鼓則比較簡易，聽一聽就會，演奏時稍有出入也還可以過關。近年莊進才培養藝生，就有一對藝生夫妻還在咬奶嘴的小朋友，靠耳濡目染能獨立打鼓，只是他要聽莊進才的嗩吶才會配合，師父與徒孫的搭配可看度很高，莊進才常笑著說：「這小孩比我當年還厲害！」自謙是真，更自然地體現了傳統戲曲傳承上很有意思、以人為本的部分。

現今北管沒落，莊進才把宮牌曲譜儘量翻成易懂的數字簡譜，傳授北管文場，昔日大館閣福蘭社已經多年沒有新進社員，莊進才堅持無償奉獻回饋，像桶箍一樣，把宜蘭各處有心鑽研的子弟集攏過來，加上藝生計畫，在後場傳續上稍可喘一口氣。

莊進才自己不煙不酒，生活儉樸，心中念茲在茲總是「學生生活過不下去」，年逾八十的他，現下最擔憂的是前場的後繼無人，以及藝生收入太過微薄、無法支持生活基本



翻成簡譜的〈大遊封疆〉

開銷的問題。承續著昔日恩師照顧提攜晚輩的精神，他打算呼籲文化單位改善藝生制度，別讓有心傳承的後進，為生活艱餒而散佚。

紀事

1935	出生（民國 24 年，昭和 10 年）	2009	「漢陽北管劇團」獲國家指定「第一屆重要傳統藝術保存者暨保存團體」北管戲曲類保存團榮銜
1945	小學五年級輟學，開始隨父過戲班生活		7 月參與羅東藝穗節，帶領帶宜蘭青少年國樂團演出並展現傳承北管音樂的成果
	在戲班中擔任龍套，對武場的演奏開始有興趣，並隨陳阿樹（髯毛仔仙）學習北管鑼鼓		參與兩岸首度合作的「非物質文化遺產特展」的開幕演出
1946	開始學習漢樂，並在父親所屬的戲班「新榮陞」（冬山班）擔任二手鼓	2010	「天官賜福。莊進才——北管的天天、月月、年年」展覽於國家圖書館藝術暨視聽資料中心展出
1947	隨父親搭「新龍鳳」四平戲班，負責武場鑼鈔，拜簡老在為師（「新龍鳳」乃現今「宜蘭英劇團」的前身）		公視劇「再見夏天」於 5 月 1 日首映，莊進才在劇中飾演北管大師，獻出銀幕處女作
1948	加入「新下埔班」任頭手鼓	2012	生命宮牌，北管人生——宜蘭在地、八旬藝師莊進才的音樂報告劇
1949	於「福蘭社」向李火木及黃旺土學藝	2016	獲第十九屆國家文藝獎
1953	北管戲開始沒落，隨父親組賣藥團		
1956	入伍，於軍中康樂隊學習了廣東音樂及其他漢樂		
1958	任「老下埔」班擔任二手弦		
1960	與林勝美女士結婚。進入「東福陞亂彈劇團」演奏技藝獲得最大的發展空間		
1961	得長女孟卿		
1962	得次女孟雪		
1964	得三女孟秋。改行當礦工，僅能偶爾參加兼職的北管演出		
1966	得四女孟淑		
1969	得么女孟珍。因么妹於礦山殉難，遵母命離開礦場，改賣小吃，後再改賣冰，為日後的家庭經濟打下基礎		
1974	兼職賣冰		
	與李木輝、莊進旺、呂阿城等人合組「東龍歌劇團」任頭手弦		
1982	受聘為「羅東福蘭社」音樂指導教師		
1984	停止賣冰事業，與人合組「建龍歌劇團」		
1986	「建龍歌劇團」拆夥自組「蘭陽歌劇團」後正式定名為「漢陽歌劇團」		
	擔任全國歌仔戲研習營教師		
1988	「漢陽歌劇團」獲宜蘭縣地方戲曲比賽冠軍，北區地方戲劇比賽獲最佳導演		
1989	「漢陽歌劇團」受邀於國家劇院演出宜蘭本地歌仔「山伯英台」（為第一個受邀於國家劇院演出的歌仔戲劇團）		
1990	擔任宜蘭商專地方戲曲研究社指導老師		
1991	恩師黃旺土歿		
	隨邱坤良教授組團前往福建廣東等地做交流訪問		
	參與行政院文化建設委員會辦理之「劇場與民間藝術資源結合計畫——小劇場工作室」，擔任顧問及教師		
1992	父莊木土歿，享年 79		
	任「宜蘭縣蘭陽戲劇團」籌備委員		
	任「宜蘭縣蘭陽戲劇團」音樂教師		
1994	率蘭陽戲劇團參加台灣區音樂比賽，以北管吹牌「大班祝」一曲獲室內絲竹樂社會組冠軍		
	獲教育部民族藝術薪傳獎（傳統音樂類北管音樂）		
1995	隨宜蘭礁溪國中至北京演出北管及歌仔戲音樂		
	隨蘭陽戲劇團至新加坡演出歌仔戲		
1997	帶領蘭陽戲劇團於國家音樂廳演出北管專題音樂會「西秦王爺與田都元帥有約」		
	任宜蘭縣頭城國小及頭城國中北管社團教師		
	受國立傳統藝術中心聘請為「南北管及歌仔戲諮詢委員」		
	與台北市立國樂團合作演出北管吹牌「大監洲」		
1999	母賴阿卻歿，享年 85		
	擔任羅東福蘭社副社長		
2000	獲資深青商會「全球華人文化藝術薪傳獎」之「民俗音樂獎」		
	劇團改名為「漢陽北管劇團」		
2003	參加國立傳統藝術中心舉辦之「亞太藝術節」，演奏嗩吶		
2005	獲羅東鎮模範父親		
2008	其創辦劇團「漢陽北管劇團」獲宜蘭縣登錄「無形文化資產」		
	行政院文建會指定「漢陽北管劇團」為「重要傳統藝術北管戲曲類保存團」		
	游源鏗主持辦理「北管藝人莊進才生命史記錄暨曲牌採集錄音」計畫		
	「漢陽北管劇團」獲國家指定「第一屆重要傳統藝術保存者暨保存團體」北管戲曲類保存團榮銜		

本文作者 | 劉秀庭

台中市人，就讀國立台灣大學哲學系期間，師事廖瓊枝女士學習歌仔戲，主攻旦角。1999 年取得國立台北藝術大學傳統藝術研究所碩士。

曾任社區大學講師、廣播主持人、補習班老師、演員，目前為水月演劇社團長，大部分時間都宅在家編劇。出版撰述《台灣第一苦旦——廖瓊枝專輯》、《曾仲影的音樂生涯》，歌仔戲劇本作品：《前世今生蝴蝶夢》、《嘉慶君遊台北》（黃香蓮歌仔戲團）、《小國哀歌》、《乾坤鬥法賽人棋》、《五婆爆喜喜羊羊》、反毒歌仔戲《「吸」遊記》&反貪腐歌仔戲《吸金大法》（蘭陽戲劇團）、《愛情的書僮—唐伯虎迷香記》（春美歌劇團）……等。

建
築
師

潘 冀

得獎理由 —

冷靜自持不隨波逐流，實踐多樣的建築類型，不只兼顧設計美學、效率與品質，並具自然與環境的親和力。

作品反映當代科技脈絡，致力綠建築的永續精神，充分表現生活空間的美學及社會關懷。

創作四十餘年，其作品強調人與自然之和諧，體現人文價值。



（何孟娟攝）

得獎感言 —

一件好的建築作品呈現，絕不是一個人可以完成的，即使這位建築師是個超人，擁有過人的天份與能力，也還是需要好的配搭才可。我很幸運，除了上帝一直眷顧賜福、並給我許多的磨練之外，還有許多認真的同事及優秀的學生成為工作夥伴，共同為一致的目標而努力，讓我們這個外在條件並不好的事務所，雖然身處建築大環境不佳的土地上，能夠一起產出一些略為理想的建築。

在我心中，建築是幸福的行業，因為建築師可以理直氣壯的說旅遊不只是享樂，而是觀摩學習，是專業養成的一部份。不僅如此，我更有福氣，我的家人和我一樣對建築及環境有興趣，一家四口多年來結伴到世界各地闖蕩，看到好的、或是不好的設計也會一起討論，內子和兩位從事藝術創作相關的女兒，她們雖然不是建築師，但她們的觀點卻提供了極佳的思考與養分，讓從事設計的我不致於一廂情願，自以為是，是我身邊最佳的建築評論伴侶。

建築師也是幸運的行業，可以得到委託者的資源來實現設計的夢想，但是如果太以自我為中心，很容易淪為慷他人之慨，只圖謀自己想要的建築形式，來達到自我彰顯的目的。捫心自問，建築師一生都要真誠的面對自己與外在的挑戰，是如何在滿足委託者的目標、經費、時程及眾多限制下，設計出能對人友善、對環境體貼照顧，傳達社會關懷、文化省思的作品，讓龐大的建築物成為長久矗立的藝術品。很幸運的，多年來我遇到許多有著相同願景的業主，讓我能滿足他們期待的條件下，共同設計完成建築師心中理想與目標的作品。

得獎從來不是我為自己設定的目標。長久以來，我要求自己不斷省思的，是我有沒有將臨到手上的設計任務，以我所知所能的，盡到最大的努力做到最好。今後仍會秉持同樣的標準，繼續努力。願將這份對建築理念的執著，傳承給我的工作伙伴、學生與下一代。

得獎者素描 —

載道・游藝的專業守護者——潘冀建築師

文 | 關華山

專業藝術成就

潘冀先生 1981 年成立自己的建築師事務所，迄今 35 年。建築設計作品類型繁多，主要包括：文教、宗教、高科技廠辦、醫療福利建築等，數量多達五百餘件，共計獲國內外獎項至今已達 57 座，足堪稱國內建築師事務所之翹首。

潘先生於抗戰時期 1942 年出生天津，勝利後隨父母南遷。1949 年，他就讀澳門培道中學附小三、四年級，這個教會學校帶領他初識基督信仰，此後影響了他一生。兩年後，潘家再遷台灣。1959 年潘先生畢業於師大附中，保送入成功大學建築系。畢業後服役，1964 年即赴美留學。先後進入萊斯大學、哥倫比亞大學接受博雅教育，學習現代建築與都市設計，獲得建築學士、碩士學位。隨即進入三位國際知名建築師的事務所工作，包括 Philip Johnson & Richard Foster 事務所、Davis Brody and Associates 及 Collins Uhl Hoisington Anderson 事務所，共約十年。憑其努力，累積、習得扎實的專業知能，並取得美國建築師執照。1975 年美國越戰敗陣，蔣中正逝世。應著學長費宗澄、陳邁先生之邀約參加中正紀念堂及兩廳院設計競圖，潘先生慎重考慮之後，毅然舉家於 1976 年返台，開始貢獻己力於國家社會。先於宗邁建築師事務所工作四年後，潘先生為測試自己的專業知能是否可以坦蕩在社會立足，胼手胝足於 1981 年獨力開設自己的事務所。

依據國際知名永續高層建築楊經文建築師的說法，多年來，潘先生秉持的是簡潔而有序、修正主義之現代建築理念。其實不僅如此，為順應台灣地域環境、時代變遷需求，他進一步發展出天時、地利、人和的「總體建築設計觀」。潘先生認為設計是所有條件、狀況的精算、平衡與調和，以臻及內蘊外揚、雋永自然的創新。這中間沒有個人主義的譁眾取寵或隨波逐流的抄襲。他講求天（自然）、地（環境）、物（科技）、我（人、社會、文化）之調和。一方面充分考量使用者需求以及基地條件；另一方面注重資源管理與廢棄物管理。他個人則秉賦一種結合西方基督博愛信仰與敬業精神引發之工作倫理，再融會中國儒家「志于道 據于德 依于仁 游于藝」之君子典範，投入自我期許的「建築以載道」大志業。因而可以儘力以整全、謙卑又體貼、卻堅定理性的思維，依循上述總體建築之寬鬆大架構，偕同年輕同仁，共同努力推导出最合理、適宜的設計方案。又因各方案本身之涵構與特性，孕育出各自的形貌與內涵，全然免除了設計者簽名式之執著。

許多人請教潘先生他的敬業精神從何而來？他回答：「忠心的管家」。換言之，他不以事務所擁有者自居，反而視之為上帝交付他的人生任務，必須以一種盡心、盡力、盡性的態度，做好管家該做好的各樣事情。「忠心的管家」出自於基督教新約聖經。馬太福音 24、25 章描述到：耶穌為門徒講解「末日」，比喻「天國」。其中 24 章 45-51 節連

同 25 章 14-30 節兩段經文，均提及「忠心有見識、又良善的僕人」。主人出遠門，把家業託付這樣的僕人，他們能「管理家裡的人，按時分糧給他們。」甚且「領五千銀子的……又賺了五千銀子回來。」因此主人返家時，見他們「在不多的事上有忠心」，就「要派他管理一切所有的。」更對忠心努力的僕人說：「可以進來享受你主人的快樂。」（相反的，懶惰、不做事甚至使壞的僕人，就遭到主人的責罰。）潘先生將這樣的比喻對應到自己的人生與事業，這正應合了馬克斯·韋伯名著「新教倫理與資本主義精神」一書所揭諸的二者關聯。

德國社會經濟、政治學家馬克斯·韋伯 1905、06 年即陸續撰寫一系列影響深遠的論文。論及北歐的資本主義之發生與新教徒（尤其喀爾文教派）的工作倫理有很大的關聯，且認為後者是前者的重要生發力量。他的說法要旨在於：「天主教」以聖餐儀式及委由神職人員來確認個人的救贖，「改革宗」卻要祛除這種保證。但是，轉換如此的世界觀，韋伯認為只有少數具宗教秉賦的教徒，如馬丁路德能調適到。而喀爾文及其追隨者被教導「雙重預定論」：神預先就挑選一些人可得救，一些人不被挑選反而被詛咒。這種無力影響神的預定的教誨，帶給喀爾文教派信徒很大的困擾。因此轉而「相信自己是被挑選得救的」，成為信徒一份絕對的責任。相反的若缺乏此自信或不足的信心，即為被詛咒的癥候。此時，他們為要找到自己得救的癥候，「在世的成功」成為自信的一項表尺。韋伯注意到路德的確證結論是：上帝給人的「職份」（vocation），不再只限於教會內的神職人員，事實上可適用到任何職業，甚至商業領域。另方面，韋伯也注意到中世紀社會即普遍尊重世俗世界裡每日的勞動本身，與上述新教之看法正一脈相傳。而潘先生於美國、台灣屬於民主自由的資本主義社會中，從事建築業，可謂正秉持此份新教倫理所帶出的敬業精神。

然而不只如此。1980 年代，正值後現代主義建築風行，潘先生開始思索自己承襲的現代主義設計手法，是否有其他的可能性。他選擇回到中國文化的儒家思想，因此重讀「論語」。從中，「周雖舊邦，其命維新，是故君子無所不用其極。」（大學·釋新民）深得其心。潘先生更發現儒家君子之「志于道、據于德、依于仁、游于藝」四面相，正可成為他從事建築專業的依準。因此韓愈的「文以載道」令他心儀，他要從事「建築以載道」。尤其此「道」更深層的可結合聖經約翰福音所稱之「道」：「基督」即「已成肉身之道」。於是上述四面相有了深義與新意：易言之，他個人的身心靈敬虔上帝、基督及對真理的探索，等同「志于道」；在生活、專業裡待人接物乃「據于德」；處理每件方案涉及的使用者以及基地周遭建成與自然環境，均必「依于仁」；最後空間形式之設計美學則放諸「游于藝」。原來潘先生尋求設計手法可能性的探索，結果反而加深了他原有對建築專業全面觀



多年以來，書法已成為潘冀的嗜好之一。



1976 年，潘冀決定回台灣服務，全家在回國的途中留影。



1994 年，FAIA 受獎。

照的哲思理念，融匯、重鑄了基督信仰與儒家君子之道中西文化根源。

依據馬克斯·韋伯第二本宗教社會學名著「中國的宗教：儒家與道教」，論證了中國的文明為何不能產生「資本主義」。依據他的說法，「儒家與新教是兩種互斥的理性思維，它們都試圖提出一種基於宗教教義的生命之道。」很明顯的，二者均看重自我管束、不反對累積財富，但是這些品性只是達到終極目標的途徑，於此，二者出現關鍵性之差異。儒家的目標在培育君子，一種「文化身份地位」；清教

徒的信仰實踐則要人成為「神的器皿」。為「成功」而積極工作，並非成為君子之要件，強烈的信仰與熱忱以支持行動在儒家也缺乏；但在新教二者卻普遍存在。因此，韋伯宣稱：正是由各別主導的宗教所形塑的社會態度與心智的差異，使得資本主義在西方發展起來，而在中國付之厥如。

有趣的是，韋伯所稱的新教信仰與儒家思想之互斥理性，卻因為仍然具備共通性，在潘先生的思想發展上正可以共冶於一爐。基督信仰在先，儒家思想印證在後；一方面可超俗入聖，另方面又可積極入世。後者正增強了前者，令潘



潘冀的事務所持守著「學院派」般的設計流程，在反覆討論的過程中傳承前進。（圖片均由潘冀事務所提供）

先生的專業實踐更具多面性，更具整合性。這種專業實踐背後的紮實哲學基底，使潘先生在日理諸事及遭逢挑戰、難處與挫折，可以隨時歸零，溯逆初衷本源，以利闢出新路。這種心智能力在國內、外建築師當中可謂罕見。也正因為這樣的哲學思維，使得潘先生及其事務所同仁可以在資本主義下的台灣專業環境中，保持一股令人敬佩欽羨的清流。

潘先生及其事務所的眾多作品，充份展現了建築設計作為一種綜合藝術的獨特可能性。透過建築專業服務，小我可以奉獻大我。定意從崇敬、友善天地、自然開始，合理運用工程科技，帶給眾人不論是老者病患、居民信徒、學府師生或高科技人士，一個健康、從容、優美的醫療照顧、祈禱崇拜、生活居住、教學研究、工作辦公的場所環境。建築師則從中設法觸及一種「載道」又「游于藝」之境界。

也因此早在 1994 年，潘先生即以十年來在國內完成之作品，榮獲美國建築師協會頒發的「院士」（Fellow, American Institute of Architects），是為台灣首位獲此殊榮之建築師。兩年後，再獲選為「中華民國傑出建築師」。2003 年又得「中華民國建築學會會士」榮銜。

作品選介 —

潘先生及其事務所設計、完成的作品眾多，包括公私部門的均有。其中公共建築向來費時費事，且暗藏弊端。潘先生卻因為其種類繁多，影響大眾生活層面大，他知難不退，持續擇案參加競圖。另方面，潘先生及同仁規劃設計之文教、辦公、居住、高科技廠辦、醫護福利與宗教建築，均與時精進，值得進一步評析，以下舉例分述之：

1. 雙連社會福利園區

位於台灣北海岸三芝，由老人安養、養護中心及失智者照顧專區，加一教堂（集會廳）所組成。分三期建成的四棟建築，聯成一 L 型，落座東北面，再廣植樹木，成功阻擋海風，尤其冬天東北季風。同時南面接納陽光，護庇出微氣候舒適的休憩庭院與綠地。室內則採無障礙彼此串連，具連續性照顧之意涵。安養、養護中心量體原本高大，但以柱樑及住宿單元切割立面，紅色面磚配淡黃水平垂直線腳帶，使尺度人性化。室內採中間走廊，間以公共空間與護理站，帶入陽光，開展視野。較低矮的失智者照顧專區則以簇群方式組織房間如家，除附有各居家空間，還附一屋頂療癒花園。四樓亦提供來訪家屬的住宿單元，臨海景，室內空間舒敞亦如家。

最後興建的教堂以聖殿帳幔為意象，設計二大片銀色曲面結構體，一著地，一懸撐，護庇出崇拜會眾席與聖講壇。上啟天頂，下闔前後出入口。室內曲牆面由支架框鑲，呈米白色，配上褐黃色木質地板、講壇、座席等，又如諾亞方舟的內艙與護衛先知的大魚腹，救人於狂風暴雨中。



雙連社會福利園區（1997~2009）



雙連社會福利園區禮拜堂（2009）

2. 中原大學全人教育村

在潘先生設計的眾多文教建築中，此案尤顯獨特。其機能複雜，包含有演藝廳、畫廊、校史館、會議廳及保健中心，另加人文教育學院的教學、研究、辦公空間。以三棟高低建築（九層、五層、三層）複合式的串連起來，整體空間形式卻井然有序。圍塑出的中庭一邊由高聳的柱列作門道，內裡虹橋在上，池水在下，共同呼應天地，更引人眼目焦距於正面棟的十架窗，原來它背後是一教堂。

教堂本身採端正的內圓外方格局，表徵中國天圓地方宇宙觀。堂內卻出人意表的以倒懸鋁面尖錐體、白色圈環以及更寬的曲面懸壁，漂浮於錐頂邊一圈高窗所開啟的環狀光井中，構成迥異於西方單一、向上圓拱頂所象徵的穹蒼意象。然而天光同樣灑落在會眾信徒身上，更順理成章的成就了恩典、聖靈由上賜下的聖潔氛圍。



中原大學全人教育村（2004）



中原大學全人教育村（2004）

3. 真理堂

因著宗教信仰潘先生設計了不少基督教堂，除了上述列舉的二座之外，其中「台灣信義會台北真理堂全人關懷大樓」亦是獨特的案例。此教堂位於新生南路台灣大學對面，藉由鋼骨結構支撐起高層多面垂直玻璃反光（日間）、透光（夜間）面與金屬帷幕牆，內裡隱涵十字架、七燭台及點點明星意象，配上頂樓祈禱室優雅的曲面屋頂。有如都市中的一盞高台明燈，供市民仰望（如圖三）。而地面層因著面臨三街巷，對應兩面入口，留出數個小型開放空間，間夾綠樹植栽，又成為友善鄰里的界面，可供孩子、大人們散步、逗留、休憩。此案於 2006 年獲得美國紐約州建築師協會的「佳作獎」。



真理堂（2005）

4. 綠建築與高科技廠辦

對於環境問題，潘先生很早就關注。剛回國沒多久，他即開始為宇宙光全人關懷機構發行的「宇宙光雜誌」，撰寫台灣污染問題專欄，歷經一年。到他成立事務所，這些文章才以一本小書形式出版，書名「汙染的樂園」。其中有三篇論及建築專業直接相關的計畫、設計與視覺方面的汙染，另亦包括眾所周知的髒亂、空氣、水、地、噪音等汙染。最後他歸結到所有的汙染來自人們心靈的失落。各文中，潘先生設法辨明、解析問題所在，給予中肯批評，最後提出解決之道。

2013 年，潘先生為新竹市全國元宵節燈會設計了「永續之環」，由台達出資，可謂為事務所一系列綠建築之神來一筆。捨開傳統發光燈籠造形，本案以懸空草書勁筆法，揮出一圓環取代。環本身約三層樓高，懸浮於三人高的半空，以半徑約三十米、270 度圈起親密又自在的人性尺度圓廣場。此環接受中心與外沿光源，投射變換不已的自然生態影像，讓人讚嘆天地萬物之美。實際上，整個設計採用了可回收再利用材料，包括土堆、草皮、竹、木地坪、鋼管支架、竹條外環面、白色聚酯內環面。尚且展期過後，此環還有了最終歸處，表裡踏實又優美的展演了「永續之環」。此環獲得遠見雜誌「企業社會責任獎」環保組首獎。兩年後再獲全球性 Architizer A+Awards 瞬間快閃類的「建築設計評審獎」與「建築設計觀眾票選獎」。

1980 年代「新竹科學園區」甫成立，需要能與專業科技研發人士對話之建築師，潘先生因緣際會的開展高科技廠辦規劃設計之業務，至今不斷，完成的作品數量大約是建築業界最多的。如今考察歷年推出之作品，可以窺探其成功秘訣。由於高科技廠房講求物理環境的嚴密管控，人員必須常處於全然人工環境中工作，因此潘先生的設計除了精準回應整個高科技建築的種種要求，尚須特別塑造各企業獨特的形象，尤其著力辦公、休憩空間的人性化，不論室內外均想方設法予人一定舒適度（如 TSMC 總部、旺宏總部、華邦，以及旺宏電子員工活動中心）。多年來更逐步回應友善自然生態之時代新價值，遵循綠建築設計規劃原則，展現於新作品中，如 2009 年完成的台積電 12 廠，即合乎 EEWB Diamond 及 LEED Gold Certification 要求。台達台南廠二期又因巧妙的融入屋頂花園、綠化休憩陽台、生態池、混和密林等，獲得 2013 年國家（內政部）優良綠建築獎。2015 年台積電 15 廠再次以室內外植生網、綠立面、太陽能板、大片戶外生態植栽、水系等，獲得同樣獎項，顯示了事務所愈趨成熟的知能，以應合新世紀的永續建築典範移轉。



永續之環（2013）



台積電 15 廠（2015）

5. 圖書館

潘先生從創業至今設計過數座圖書館，包括中原大學張靜愚紀念圖書館（1985）、海洋大學總圖書館（1990）、彰化師範大學總圖書館（1993）、中正大學總圖書館（1994）、國立台中公共資訊圖書館（2012）、高雄應用科技大學圖書資訊大樓（2014）。相較於以流動空間為創意起點的台中圖書館，中原圖書館顯然是穩重、比例嚴謹、靜態、向心的現代主義晚期作品，如今看起來雖顯古典，卻仍然保持圖書館應有的安靜、親切書房氛圍。倒是文化大學的圖書館以及會議廳、展館，為了應合對面既有之中國傳統式之四合校舍，採取了「地域主義」的設計手法。三棟高矮量體的新建築亦呈三合配置，橘色斜屋頂與脊下透空格新形式，相對於舊有飽和綠色之中國傳統廡殿頂，形成有趣對比。三建築立面各有變化卻具統一感，內部各機能空間組織與方向性清楚，中規中矩滿足師生閱讀需求。



中原大學張靜愚紀念圖書館（1985）



國立台中公共資訊圖書館（2012）

6. Sweet Museum

2012年完成的「宏亞巧克力博物館」，落座於桃園縣八德市，可說是潘先生事務所設計的一份精巧甜點。它結合了後現代的具像手法，以及現代主義的簡約、精準傳統，恰到好處融成一體。形式上，它有如掰開的兩大塊巧克力，演生內部兩種空間及結構系統。一為鋼骨結構的開敞展示空間；一為RC樑柱系統的圍閉房間組合。兩個凹入的主入口玻璃面正將二塊巧克力分開，闕出室內atrium，意外的交織著斜上斜下與垂直水平動線，再連回三層高的兩邊空間群。頂是鋼骨構架的天窗，白天曬陽光，晚間透星星，一邊還引入綠色植栽，以呼應戶外的生態池。臨到傍晚、夜裡，如果館內仍有活動，它倒成了造型獨特的棕色熊體大燈籠，另呈可喜的別樣面貌。此案無意外獲得國內「第十四屆國家建築金質獎」首獎。



宏亞巧克力博物館（2012）

7. 舊建築更新活化

老建築整修再利用，在當今與未來顯然是個新趨勢。潘先生作品中此類型不多，但也有不錯成績。早在1987年，為淡水河畔豪景大酒店高層旅館，進行了室內、外大幅度整建設計，帶出了親切溫馨的新面貌。1988年再為基督教浸信會新建一小圖書館，其背後尚有一間南式傳統三合院農宅，被中規中矩的整建為展示、檔案館。同年，為國立交通大學設計的學生活動中心，也與既有學生餐廳取得協調空間串連關係。1995年，一棟加強磚造透天厝被要求整建，此案卻採取了四項原則完成：盡量利用自然採光；開闊可望出去的「借景」；室內牆面白、冷灰色，以簡單線條輕鬆分格，配合楓木暖色地板或暗紅磁磚，使空間舒闊流動；展示櫃、書架的牆面憑添居家趣味。

2005年，為了容納上海群裕設計諮詢公司，潘先生與同仁再利用了1921年建成的上海電站輔機場。一方面保留全部的老舊外牆、窗格玻璃、屋頂及鋼樑柱結構。另一方面設計加入成區塊、人們匯聚的現代感繪圖studio、圖書角落與橢圓會議室，留出寬暢的流通空間，膠合彼此。此案2008年分別得到美國紐約州建築師協會舊建築再利用類傑出獎，以及第二屆《商業週刊》／《建築實錄》最佳歷史保護中國獎。

最近的案子則是台中一中日據期1937年建成的講堂，需要整建做為「校史館」。全案搭配「一元創研建築事務所」之顧問諮詢及「台藝大古蹟修復系」蔡永森教授之營造執行團隊。除了保留屋頂芬克式輕桁架、磚牆立面與木窗。脊上新開了天窗及通風口，以改善室內悶熱缺失。並在正入口兩側加入與主構造體分離、自承重量、出挑的鋼骨夾層，做為校史展覽空間，同時保持一樓空間的空曠彈性。兩側牆柱邊添上燈桿，配上牆頂一圈間接燈，呼應天窗透入的天光，使整個禮堂重新具備了溫馨、簡約卻仍豐富的現代感。另一方面，本案為符合捐助者台達之永續環保理念，特別著力於節能設計，成功達成「負排碳建築」之任務。



上海群裕設計諮詢公司（2005）



台中一中校史館（2015）

綜觀潘先生及事務所同仁的眾多作品，在空間、形式設計表現上，可說一貫秉持現代主義合理、簡約精神，只有在有把握的條件、情況下，進行變化與繁演，逐步成熟地接壤後現代主義、地域主義創新手法，近年更開拓「永續建築」與「舊建築活化」規劃設計知能，應合新時代新價值。此種空間形式之設計表現，其實與採用的結構、構造系統息息相關。

早年文教建築案件多以鋼筋混凝土構造為主，以致設計多以水平、垂直量塊組合，加上立面線腳分割、開鑿系列成韻律樓層窗，使之成一整合形體，兼具人性尺度。當高科技廠辦與都市高層建築業務被開拓之後，原先多用在跨距館舍、大會議廳上的鋼骨結構被移轉過來，連帶的便是講求皮層變化的玻璃與金屬帷幕牆被引入，增添了現代科技感。其中若加上些許鮮豔色彩及立面分割、量塊交錯，可促使現代科技人性化。進而，是上述兩種構造的結合，使得近期設計之空間形式更加靈活多變化。除上之外，近年綠建築元素、自然生態原貌更被帶入交融。另一方面，具社會文化歷史意義的老建築亦重新被檢視，期希帶入可長可久之再生。

上述眾多作品長時設計表現的變化，正顯示潘先生及其事務所同仁集體「游于藝」的成果。其特質若要一言貫之，或可如下陳述：以理性、簡約、進步之現代主義為基底，卻憑添、調和了人性、歷史、文化及自然的溫馨，使其建築與空間形式成為一種親切的氛圍（milieu），是「前景」，也是「背景」，回歸建築不卑不亢的本質。

對建築藝術專業發展的貢獻與影響

潘先生及其聯合事務所對國內甚而國際建築藝術專業發展的貢獻是正面的，也是多面的。其影響力，透過積極出版、作品發表，以及獲得國內外各種獎項，顯得無遠弗界。原因在於潘先生看重每一項業務，不論大小，均標榜「創新設計」、「盡心服務」滿足業主需求、以及「高效無誤執行」造就佳作。其貢獻不僅在於作品本身回應業主的期盼，直接造福了諸多使用者。另一方面，潘先生的聯合事務所也因著上述三項經營之道，持續招攬新業務，維繫事務所於可長可久之地位，成為國內建築業界少見之長青樹。

潘先生由事務所經營到廣面的社會貢獻有以下三特點：

1. 全面服務與永續經營：

除了透過工作倫理、品質管控、資訊庫建立等，事務所提供建築設計與都市規劃之充份服務。又於1988年成立漢象室內設計公司，擴大設計服務範圍。2002年一方面因應由SARS引發的經濟不景氣，加上高科技廠房規劃設計之複雜性，重新整併相關工程顧問公司業務，企圖更全面的服務業主之需求，以嚴格專精之結構設計與工務監造團隊貫徹設計理念，管控施工品質與進度。憑其專精的知能，提供業主在市場上少見的一次到位、全程全心之服務。

向來，潘先生經營事務所以尊重每位同仁為出發點，各種制度以公開、透明、榮譽、自律方式運作。人員組織與工作空間一直維持如家庭般的工作室形式，使事務所同仁向心力強，留得住人才。事實上因著業務擴展，員工人數逐年增長。千禧年間，潘先生考慮到事務所之專業經驗必須持續傳承，除了建立數位資料庫及圖書室之外，進一步與同仁商議之後，改成立「聯合建築師事務所」。經合夥人一致要求，仍以「潘冀」為名，超越了個人事務所之拘限，正式成為一「品牌」，使事務所得以日後永續經營。

具體的行動尚包括：2001年聯合事務所隨各方業主需求，於上海成立群裕設計諮詢公司，2006年於廈門成立群道設計諮詢公司。積極拓展大陸、國際市場業務。至今全事務所與相關企業員工總人數約260位，為國內最大者。

2. 導正執業環境：

早在1983年至86年，潘先生即挺身擔任「中華民國建築師雜誌社」社長，為開創台灣建築專業較佳的執業環境，舉辦多場座談會，專注建築業界重大議題，邀請各方人士進行辯論，尋求共識。同時鼓吹、促進良性競爭，以拔擢有潛力年輕新秀。對於各種社會亂象與陋習如公開競圖綁標、公部門官僚主義，或營造廠偷工減料、材料商給回扣等，潘先生及事務所同仁身體力行，堅持不走後門、也不妥協，僅以端正專業及耐心說理，盡力勸服對方，一同以光明正大方式行事。對於不合理之法規以及建管單位、人員刻版的釋法方式，事務所亦能辨明清楚，據理以爭。2006年以來，潘先生受邀參與考試院改革建築師國家考試推動小組。對於現行考試制度、辦法種種不合理之處，潘先生亦多所建言，令其愈趨合理化。

3. 培養後進：

潘先生數十年如一日赴各大學建築學系擔任設計業師，先後包括中原大學、台北工專、東海大學、台灣科技大學及交通大學。以其豐富的專業知識、技能與經驗，對有志於建築的青年學子，無保留的傳道、授業、啟發亦解惑，培育無數年輕建築師。尤其潘先生在事務所內秉持「選、用、育、留」原則，以身作則帶領後進，同樣不餘遺力適性職訓、選才提攜。藉由每兩週一次人力會議，適當配置人員，講求「有我即不一樣」的團隊分工合作精神，令每一位員工在共同目標下願意充分發揮己力，同時又能逐案精進、提升自己的專業知能及處事為人氣度。潘氏夫婦於工作之餘，長年主持一讀書會，帶領參與成員閱讀各類有益書籍，拓展其人生視野，堅定其信念，間接培養了後輩的敬業精神與專業倫理。

紀事

1942	出生於天津
1947	遷居廣州，就讀小學一、二年級
1949	移居澳門，就讀基督教培道中學附屬小學三、四年級
1951	抵台，就讀台北市東門國小五、六年級
1953	考入師大附中初中部，就讀實驗班共六年
1959	獲得大學保送，進入成功大學建築系就讀
1963	成功大學建築系畢業
1963	當兵服役，成功嶺第一期，預備軍官第十二期
1964	赴美國萊斯（RICE）大學就讀四、五年級，補強人文、社會、藝術課程，獲 Bachelor of Architecture 學位，並獲傑出畢業生獎學金
1966	進入紐約哥倫比亞（COLUMBIA）大學建築學院就讀都市設計組，攻讀建築碩士，師事 Percival Goodman 教授
1967	一年期間獲得建築碩士學位，並獲 William Kinne 學者旅行獎學金，環遊考察美國城市六週
1967-1968	任職 Philip Johnson & Richard Foster 事務所，學習施工圖及施工大樣圖基本功
1968-1972	任職 Davis Brody and Associates，負責 Ellicott Campus, University at Buffalo, the State University of New York 專案規劃設計
1972-1976	任職位於 Princeton 之 Collins Uhl Hoisington Anderson 事務所，返台之前為該公司 Senior Associate
1976-1980	返台加入宗邁建築師事務所共同主持人行列，期間參與和經手之設計案件逾 50 件
1976-1989	任教於中原大學建築系及研究所
1980-1989	任教於台北工專建築科
1981	成立潘冀建築師事務所，創始成員三人
1983-1986	擔任中華民國建築師雜誌社社長
1985	「中原大學張靜愚紀念圖書館」獲中華民國建築師雜誌金牌獎
1988	成立漢象室內設計公司
1989	「救世傳播協會辦公大樓」獲臺北市政府優良建築設計獎
1992	「中原大學體育館游泳池」獲建築師雜誌銀牌獎
1993	「松江詩園」獲建築師雜誌銀牌獎；「彰化師範大學總圖書館」獲台灣省政府優良建築設計獎
1994	獲選台灣首位美國建築師協會院士（Fellow, American Institute of Architects）
1994-1999	任教於東海大學建築研究所
1995	「欣業永陽光加州一、二期」獲中華民國建築金獎；「國立交通大學活動中心」獲台灣省政府優良建築設計獎
1995-2007	任教於台灣科技大學建築研究所
1996	獲選中華民國傑出建築師
1997	「美好建設林口櫻花山莊」獲中華民國建築金獎
1998	獲選入《天下雜誌》「影響 200，飛越 2000」200 位人物之一
1998	「中原大學工學館」獲台灣省政府優良建築設計獎
1999	發行台灣第一本全英文建築作品專書（澳洲出版社 Images Publishing - Master Architect IV）
1999	「海洋生物博物館第一期工程」獲全國公共工程品質優良獎
2000	改制為潘冀聯合建築師事務所，成員突破 150 人
2001	舉辦事務所二十周年活動：「音樂、建築與環境」多媒體音樂會－台北國家戲劇院，並邀請日本楨文彥 Fumihiko Maki 建築師演講 - 台北市立圖書館總館
2001	「中國文化大學城區部－大夏館增建」獲美國紐約市建築師協會建築設計獎
2001	於上海成立群裕設計諮詢公司
2001-2003	擔任中華民國都市設計學會理事長
2003	獲選中華民國建築學會會士
2005	「國立交通大學機車棚改建」獲世界華人建築師協會金獎；「宏碁渴望村龍騰三和第三期住宅」獲桃園縣桃花源建築獎銀獎

2006	第二本英文作品專書發行（美國／義大利出版社 Edizioni Press ）
2006	「真理堂全人關懷大樓」獲美國紐約州建築師協會佳作獎
2006	參與考試院建築師改革推動小組推動改革現行建築師考試制度；於廈門成立群道設計諮詢公司
2008	「群裕設計諮詢上海辦公室」獲美國紐約州建築師協會傑出獎、第二屆美國《商業週刊》（Business Week）／《建築實錄》（Architectural Record）中國獎
2008-2009	任教於交通大學建築研究所
2009	獲頒國土建設特別貢獻獎；任中國江南大學榮譽教授至 2011 年
2010	「人生基本功——建築師潘冀的砌磚哲學」繁體版發行（台北圓神出版社，入選 2010 年誠品書店年度選書）、2012 簡體版發行（北京中信出版社）
2011	舉辦事務所三十周年活動：兩岸學生競圖——簡與繭／文明與自然的對話——荒野保護協會之公益活動／創意攝影大賽，事務所兩岸總成員突破 250 人
2011	「台積電十二廠四期辦公室」獲內政部優良綠建築設計獎
2012	第三本英文作品專書問市（澳洲出版社 Images Publishing - Master Architect）
2012	「國立公共資訊圖書館」獲 IDA 國際設計建築金獎
2013	獲頒國立成功大學校友傑出成就獎
2013	「國立公共資訊圖書館」獲世界華人建築師協會設計優秀獎；「台達台南廠二期廠房」獲內政部優良綠建築設計獎
2014	「台積電十五廠區」入圍 WAF 世界建築節再生能源組設計獎；「華固新天地」獲選世界華人建築師協會住宅與住區設計金獎
2015	「台達永續之環」獲 Architizer A+Awards 建築商業快閃組評審獎及觀眾票選獎；「台積電十五廠一期辦公室」獲內政部優良綠建築設計獎；「安康社區 D 基地公營住宅」獲第十五屆公共工程金質獎、台北市政府公共工程卓越獎
2015	應台達邀請參與巴黎聯合國氣候變遷大會 COP21，分享台灣綠建築經驗
2016	獲第十九屆國家文藝獎

本文作者 | 關華山

東海大學建築學系教授。獲有美國密西根大學建築博士（1995）、威斯康辛／米爾瓦奇大學建築碩士（1983）、國立成功大學建築碩士（1978）。
專長領域包括：環境行為研究、原住民居住文化、可持續社區、文化資產保存、建築及都市設計。
曾擔任東海大學工學院建築研究所所長、東海大學創意暨藝術學院建築研究中心主任、東海大學創藝院建築學系主任。
主要著作包括：紅樓夢中的建築研究（1984）、住屋與社會文化（1989）、台灣老人的居住環境（1996）、紅樓夢中的建築與園林（2008）、邵布農阿里山鄒居住文化之比較（2010）、原住民可持續居住環境的展望（2010）。

第十九屆國家文藝獎 活動紀要

2015.05.13	公佈國家文藝獎設置辦法，進行邀請推薦
2015.06.30	推薦截止
2015.07.03	董事遴選提名委員及各類評審團委員
2015.08.06-08.12	各類提名會議
2015.10.06-10.15	各類評審團審查會議
2015.12.13	決審會議
2015.12.15	第七屆第十一次董事會核定公佈第十九屆國家文藝獎得主
2016.03.25	TAF 空總創新基地中正堂舉辦贈獎典禮

第十九屆國家文藝獎 各類提名、評審團及決審團委員名錄

決審團委員名單：

黃碧端、林曼麗、陳郁秀、林璟如、邱坤良、黃建業、黃永洪、邱再興、余範英

各類評審團委員名單：

文學類	傅月庵、張小虹、初安民、林瑞明、蘇偉貞、胡金倫、鄭愁予
美術類	王嘉驥、王俊傑、白適銘、何政廣、杜忠誥、許自貴、盧明德
音樂類	許 心、林公欽、李葭儀、孫巧玲、陳漢金、吳榮順、鄭榮興
舞蹈類	張曉雄、梁瑞榮、陳貝瑤、曾照薰、魏沛霖、金崇慧、郭士榛
戲劇類	林鶴宜、徐亞湘、沈敏惠、杜思慧、姚立群、洪惟助、閻鴻亞
電影類	郭力昕、虞戡平、楊力州、林博良、陳坤厚、齊隆壬
建築類	王明蘅、蔡元良、仲澤還、徐明福、關華山、汪荷清、張基義

各類提名委員名單：

文學類	楊 澤、宇文正、李爽學、羅智成
美術類	李振明、胡永芬、顧世勇、黃文浩、陳泰松
音樂類	鄭德淵、蔡永文、林芳宜、林淑真、郭聯昌
舞蹈類	潘莉君、徐開塵、鄒欣寧、楊桂娟、劉純英
戲劇類	于善祿、紀蔚然、李惠美、汪宜儒、劉美芳
電影類	史明輝、吳 凡、廖金鳳、黃文英、塗翔文
建築類	劉舜仁、張清華、徐明松、康旻杰、郭肇立

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。

董事長 施振榮

執行長 陳錦誠

第十九屆國家文藝獎頒獎典禮

籌備委員 孫華翔、李文珊、洪意如、杜麗琴、謝佳芬

行政統籌 劉怡芳

活動執行 葉嘉怡、許祐綸、吳宛錚、阮楨鈞

規劃執行團隊 光助大房

第十九屆國家文藝獎頒獎典禮專刊

執行編輯 許祐綸

撰稿 胡金倫、張晴文、紀慧玲、劉秀庭、關華山

得獎者肖像攝影 何孟娟

美術編輯設計 光助大房

出版日期 2016 年 3 月

發行 財團法人國家文化藝術基金會

法律顧問 國際通商法律事務所 邵瓊慧律師

財團法人國家文化藝術基金會

地址 106 台北市仁愛路三段 136 號 2 樓 202 室

電話 02-27541122

傳真 02-27072709

網址 <http://www.ncafroc.org.tw>

電子信箱 services@ncafroc.org.tw

感謝

總統府、TAF 空總創新基地