

## 第八屆國家文藝獎 (2004 年)

詩人 / 林亨泰 (校友) 省立台灣師範學院

### 得獎理由

林亨泰具有詩人和文學評論家的雙重身分，他的詩作與評論充滿對人類和土地的關懷。作品中濃厚的鄉土色彩，且具有現代藝術性的特色，允為台灣現代文學的典範。而他「始於批判」、「走過現代」、「定位本土」的創作歷程，正是台灣現代詩史的縮影。

### ● 得獎感言

這次受到國家文藝基金會，在民主體制之下以跨領域的評審方式，給予我的作品肯定，我感覺到非常的高興，同時非常的光榮。我個人的作品非常微不足道，但是，在各領域的學者以及評論家的詮釋與研究之下，本來一些渺小的作品，逐漸累積成巨大的共同的文化財產，文學因經這種詮釋變得豐富，而我們的社會與族群因為文學而變得多元，而在這種文學創作的生產性當中，原本封閉狹窄的心胸也變得開闊而豐富起來。

在早期，所謂「新詩」被認為比較好懂，而我的「現代詩」被認為比較難懂。但是到了後來，漸漸有越來越多的人開始讀我的詩，討論我的詩，在我漫長的創作歷程當中，我確實感覺到讀者驚人的轉變，這要歸功於學者研究風氣的熱絡，以及大學裡頭現代文學教育的普遍，使得有越來越多的人接觸現代詩。到今天，現代詩變得是可以懂的東西，而當年比較容易懂的「新詩」在今天看來，反而有一種過時的感覺。

在我的生命歷程當中，我經歷了終戰，終戰這件事情對我們這個世代的人們而言，象徵著一連串試煉的開始。首先第一個試煉是我們所使用的語言由日語轉變成中文，接下來，在政治上，我們面臨由日本的殖民統治過渡到國民黨政權的二二八事變、四六事件、以及將近四十年的白色恐怖。接下來，我們另外一個試煉是表現形式上由「新詩」過渡到「現代詩」。我們這個世代必須生為非跨越不可的所謂「跨越的一代」，那是因為在我們生命的過程中出現了非跨越不可的鴻溝，我們別無選擇，只有將它跨越過去。語言、政治、以及藝術的表現，沒有比這類更關係到一個形成自我的主體性了，我以詩人的身分來跨越，詩是以想像力為主軸的精神運作，想像力如果一天不能解放，人的主體性也無法有解放的一天。身為一個詩人，活在這樣的一個變動的時代裡，我將我的詩注入更多的批判力，這是我對現代詩所賦予的一個重要的課題。

### ● 藝術家素描

文／陳昌明

文學的孕育

林亨泰，筆名亨人、桓太，一九二四年十二月十一日生於日據時代的台中州北斗郡北斗街西北斗三百七十九番地，即今彰化縣北斗鎮七星里「奠安宮」媽祖廟附近。祖父林朝宗，家境富裕，曾任甲長。祖母王氏鍛。外祖父傅仲輝為一漢詩人。外祖母陳賢氏，為武館館長之女，精於武藝技擊。父親林仁薯，母傅氏白瑜。一九三一年，林亨泰八歲進入公學校，在學期間，最喜歡數學課與音樂課，故其數學成績優異，級任老師曾評其思慮縝密。而上音樂課時，喜愛那些出自名家的歌辭，如西條八十的〈金絲雀〉與島崎藤村的〈柳樹的果實〉等。這些具有語辭之美的作品觸動了他敏銳而稚嫩的心靈，顯露詩人善感而敏銳的性格。

一九三七年三月，正值林亨泰十四歲之際，就在他準備投考台中一中的前夕，母親因難產而辭世，抱著哀慟赴考的林亨泰，由於考試而無法參加母親的喪禮，內心充滿了哀淒與遺憾，由其〈死去母親的幻影〉一詩中，可看出母親的辭世對林亨泰的衝擊。再加上父親在百日內續絃，這對林亨泰幼小的心靈造成了相當大的震撼與打擊，於是痛苦與孤寂深深地吞噬著他脆弱的心靈，表現於外的則是沈默、孤僻的性格與對婚姻的恐懼，直至不惑之年才逐漸擺脫這種不愉快的陰影與經驗。十六歲的林亨泰考入私立台北中學（今泰北高中），開始接觸到有別於日本傳統詩歌（和歌、俳句）的「新詩體」及日本近代詩歌重要詩人的作品，由於曾患瘧疾身體狀況不佳，再加上喪母的憂鬱，使得林亨泰經常缺課，將自己放逐在廣泛閱讀中。高年級時，逛書店成為林亨泰最快樂的事，在偶然的機會中，他發現了幾冊由春山行夫所編的《詩與詩論》的舊雜誌，這些介紹日本現代派的雜誌，成為他認識現代文學的契機。此外，他也注意到了歐美的現代派作家，如：休謨（T.E.Hulme 1883-1917）、史坦因（Gertrude Sterin）、艾略特（T.S.Eliot 1888-1965）、李恰茲（I.A.Richards）、布魯東（A.Berton）、阿保里奈爾（Apollinaire）等人，雖對他們的作品只有粗淺的涉獵，然而這些概念，對他五〇年代以後的詩論思考及創作，奠定了基礎。且此時，他對日本詩的興趣，漸漸從明治、大正時代的新體詩、自由詩轉向昭和初年的現代詩人作品，如：西脇順三郎、春山行夫、荻原恭次郎、北園克衛、春野四郎、三好達治等人。林亨泰先生對於「新感覺派」的作品與理論，如：橫光利一、川端康成、中河與一等亦相當喜愛，且多所涉獵。這些文學芽苗成為他在五〇年代以後詩論建構和詩創作的養料，而他廣闊的詩觀亦是在此時種下苗根。

一九四二年，十九歲的林亨泰開始嘗試新詩創作，此時初試啼聲，對於自認不成熟的少作亦不滿意，故作品幾乎散佚，只留下〈夢〉、〈影子〉等幾首，後來收錄於《靈魂の産聲》。隔年，正值太平洋戰爭進入熾烈的時刻，人心惶惶，台籍青年多被徵召至戰地，由於戰爭使林亨泰萌生學習一技之長的想法，遂毅然放棄只剩一年即畢業的中學，轉考台北帝國大學附設的「熱帶醫學研究所」所屬之「衛生技術人員短期養成所」。

一九四四年，林亨泰至彰化市田尾國小任教，當時美軍對台猛烈空襲，林亨泰利用躲空襲的時間廣泛閱讀了有關教育學、哲學、社會學與心理學等著作。此時並購買了如：海德格《存在與時間》、胡賽爾《純正現象學及現象學的哲學觀》等高難度哲學思想的書，啟發了其後來創作〈形而上學者〉與〈黑格爾辯證法〉等富有知性色彩的詩。次年年初接到徵兵令，即從軍服役。至八月十五日，日本戰敗無條件投降，解役後回到北斗。在得知日人北斗國小

需要台灣人擔任校長，遂志願前往擔任台語教師，並認為此乃生平一大樂事。此時亦協助終結日人學校，及遣送日人返國。而後轉任專屬台灣子弟就讀的北斗國民學校執教。一九四六年考入台灣師範學院（今臺灣師大）博物總本科（今生物系）就讀。

## 銀鈴會的啓蒙

一九四七年，林亨泰轉入教育系，某日，「銀鈴會」成員之一朱實，來到林亨泰的宿舍寢室，與其室友討論有關詩的問題時，赫然發現林亨泰貼在書桌旁牆上的一首詩，二人因對寫詩的熱愛而相識，朱實進而邀請他加入銀鈴會，林亨泰欣然答應，從此觸動了文學靈魂的悸動，踏上新詩創作之路。

銀鈴會最初由台中一中的同期同學張彥勳、朱實、許世清等三人在一九四二年發起，起初只是將同仁的作品稿件裝訂在一起，以輪流閱覽傳閱的方式互相討論，後來志同道合的同仁越來越多，即油印出刊，並將這份雜誌命名為《ふちぐさ》。然至戰後由於政治動亂、惡性通貨膨脹及二二八事件的衝擊，文學界陷入低迷的氛圍中，但銀鈴會並未因此被擊倒，毅然把《緣草》改名《潮流》，並於一九四八年五月一日出版復刊第一號（即春季號），強調「潮流是時勢的趨勢與傾向，是台灣青年血脈的流向」。而林亨泰從《潮流》出刊一直到停刊，每期都有作品刊載。而後，在師院就讀期間，因為聽了楊逵的演講而大受感動，即以具體的行動實踐楊逵的鼓勵，他先以日文創作，再請同校史地系的林曙光譯成中文發表，四個月後，開始嘗試跨越語言的障礙以中文來寫作，此時的作品大都發表在《新生報》、《橋》副刊、《學生世界》及楊逵主編的《力行報》副刊。而他在《橋》副刊所發表的〈按摩者〉在詩壇上引起了迴響，吳瀛濤與瑞碧分別撰文從道德性、真實性及表現問題來評論林亨泰的作品。而後在一九四九年春天，林亨泰將其詩作整理成兩冊（《回憶》、《月來香》）付諸油印後，即在同仁中傳閱，而後亦在同年四月出版了他的第一本詩集《靈魂の産聲》。戰後林亨泰先生一方面著手創作日文詩集《靈魂の産聲》，一方面亦開始嘗試用中文創作，跨越語言的障礙，再加上楊逵先生的從旁提攜，此時期林亨泰先生的作品承繼了台灣新文學的文學傳統，即重視現實批判的精神。且在銀鈴會時期，林亨泰結識了幾位詩學前輩，及志同道合的文友，除了曾受到楊逵的提攜外，也因相當喜愛龍瑛宗日文小說的特殊美感，故而登門拜訪。在參加銀鈴會所舉辦的第二次聯誼會中，認識了會員陳素吟女士，這些良師益友從此豐富了他的文學生命。

## 現代的創意

五〇年代為林亨泰創作生命成熟的時期，五〇年代初期由於國民政府推行反共政策，整個文壇籠罩在「戰鬥文藝」的拘執中，文學不再是抒發情志的園地，而成為政治的工具。正當林亨泰感受到那股禁錮的文風而想輟筆之時，一九五三年在偶然的機緣下，購讀了紀弦所主編的《現代詩》季刊，發現了另一個創作的空間，於是便將其創作的「怪詩」寄給紀弦。其第一首實驗性的「怪詩」—〈輪子〉，即刊載在一九五五年秋季發行的《現代詩》第十一

期，而後林亨泰便陸陸續續地在《現代詩》中發表如〈房屋〉、〈人類上的鈕釦〉、〈鷺〉、〈遺傳〉等富實驗性的詩作。

一九五六年二月紀弦正式宣告現代派成立，林亨泰列名於第一批「加盟」名單，他以前衛的詩觀，提出並發表了許多顛覆性、前衛的詩論與詩作。自《現代詩》十三期至十八期中發表了許多令詩壇戰慄、驚嘆的「符號詩」，如〈輪子〉（第十一期）、〈房屋〉（第十二期）、〈第 20 圖〉（第十四期）、〈ROMANCE〉（第十四期）、〈噪音〉（第十四期）、〈車禍〉（第十五期）、〈花園〉（第十五期）、〈進香團〉（第十七期）、〈患砂眼的城市〉（第十八期）、〈體操〉（第十八期），引起了詩壇的爭議與抨擊。並在十八期上發表《符號論》一反傳統詩觀對詩之抒情性及音樂性的強調。林亨泰認為「寫詩離不開象徵，而象徵卻是隱喻的手法造成的。可是這種隱喻的手法即使運用得再高超，也比不上符號的功能。詩裡的『象徵』，所能給予詩的也就是代數裡的『符號』所能給予『代數的』。再說得明白一點，所謂象徵也不過就是語言的『符號價值』之運用而已」。林亨泰之符號詩在詩壇上引起了許多爭議，然而吾人若將符號詩的實驗性創作放至時代的脈絡中來探討，將可發現在戰鬥文藝充斥的五〇年代，詩人們在不欲心靈被軟性禁錮的情況下，吸收了西方現代主義的思潮及創作技法，如立體派、未來派，並運用了中國文字的象徵特性，在新詩的創作上力求突破，雖然符號詩較偏重於文字形式的實驗，不免遺漏了詩的音樂性，且文字形式的創造欲達到不著雕痕也是可遇不可求的，然而他影響了詩壇對新詩在文字形式上創新的嘗試，如白萩先生即受到林亨泰之影響，創作了許多圖象詩。白萩云：「圖象詩在『繪畫性』中所獲得的前衛地位是不可忽視的，它在表現領域中所顯示的獨特的光芒，也應被一個自覺的藝術家所嘗試、所採納。」因此，林亨泰符號詩的創作可視為台灣詩壇，詩之形式創作的突破。且在「現代派」期間，紀弦與覃子豪引發了新詩論戰，林亨泰亦提出了五篇迥異於傳統詩觀的前衛詩論，即〈關於現代派〉、〈中國詩的傳統〉、〈談主知與抒情〉、〈鹹味的詩〉、〈孤獨的位置〉為現代派的信念作辯護與補充，對現代派理論的建構具有相當大的影響。白萩認為，台灣詩壇「現代派」的揭櫫，原因乃在詩人林亨泰重新以中文寫詩的結果，林亨泰為了迎合「現代派」的風格，以從日文得來關於現代詩的知識，發展了春山行夫等人在日本詩壇的實驗而提供了〈輪子〉、〈房屋〉、〈人類身上的鈕釦〉、〈遺傳〉、〈鷺〉等一系列的作品，這些作品，表現了不同於以往「現代派」的方法，而促使了紀弦持續倡導「現代派」的決心。

### 笠的本土情懷

《現代詩》停刊後，林亨泰以前衛的詩觀呈現在詩壇上，他繼續參與《創世紀》所主導的「後期現代派運動」，到了一九六四年，林亨泰與桓夫、詹冰、錦連、吳瀛濤、白萩、趙天儀等人共同策辦笠詩社後，即被推選為首任主編。笠詩社成員多為本省籍詩人，以「笠」為名，具有相當濃厚的鄉土氣息，並以現實主義與鄉土關懷，為笠詩社的主要精神。因此，在笠詩社成立之時，林亨泰一方面仍未放棄現代派的前衛精神，並不斷呼應世界文學潮流，

一方面則融入台灣本土精神，在地緣關係上強調對本土的認識與關懷。於是在此時期他不僅追求詩之前衛性與世界性，並慧眼獨具地將詩壇引導至融合台灣精神的現代主義。他以詩論家的精闢眼光在編《笠》詩刊時，開闢了三個專欄：「笠下影」詩評—在每一期評介一位詩人、「詩史資料」則專向詩人們徵求有關詩人創作過程與親身經歷的資料、「作品合評」即將當期刊登在《笠詩刊》上的作品，以座談會方式加以批評。因此笠詩社時期不管是座談會，詩人合評討論會皆絡繹不絕，使詩壇因而活絡了起來。在此時期，林亨泰不但主編《笠》詩刊，並創作許多深富哲理與原創性的作品（如《非情之歌》組詩），寫下許多重要的詩論（如〈現代詩的基本精神：論真摯性〉）為台灣詩壇留下豐碩的成果。

## 尊榮與豐收

林亨泰先生的創作，起步甚早，在銀鈴會之前，即有詩作發表，他出版的詩集有：日文詩集《靈魂的產聲》（銀鈴會）、中文詩集《長的咽喉》（新光書店）、《林亨泰詩集》（時報文化公司）、《爪痕集》（笠詩刊社）、《跨不過的歷史》（尚書文化出版社）等。詩論的結集出版有：《現代詩的基本精神》（笠詩社）、《保羅梵樂西方法序號》（田園文化公司）、《見者之言》（彰化縣立文化中心）。一九九八年呂興昌教授則將其作品與未出版手稿整理為《林亨泰全集》共十冊，由彰化縣立文化中心出版。

林亨泰先生曾獲得一九八四年創世紀詩社創刊三十週年「詩評論獎」，一九九二年獲第二屆「榮後台灣詩獎」，一九九三年獲自立報系「台灣文學貢獻獎」，一九九九年獲彰化縣文化局「第一屆磺溪文學獎」特別貢獻獎，二〇〇〇年獲鹽分地帶「資深台灣文學成就獎」，二〇〇一年獲真理大學第五屆「台灣文學牛津獎」等獎項，頗受文壇肯定與推崇。

榮獲台灣詩獎的頒獎辭中論及林亨泰先生：「在半世紀的詩文學志業裡，林亨泰先生以扎實的創作和評論建立了詩人和批評家的地位。他真摯地站在現實基礎上，並堅持知性視野，呈現了獨特的影像，堪稱台灣戰後詩現實主義者的典範。」所論極是。林亨泰先生認為詩的本質是對人類與土地的關懷，所謂好的詩篇，應是透過藝術的手法，對社會、人類表露深切的關懷之情，而他自己的詩作充滿濃厚的鄉土色彩，具有本土意識的表現、社會問題的探討、實驗性的現代觀等特色，他的作品與詩觀正是互相呼應。林亨泰是台灣跨越日文到中文創作「跨越語言」一代的詩人，他也被人們稱作是「一位充滿神秘魅力的人物，又是一位隱者詩人」，稱他為隱者詩人，是因他的個性謙和含蓄，不喜熱鬧，作品不常見於報刊，卻有極大影響；稱他充滿神秘魅力，則是因為他的論述與創作都顯出與眾不同的獨特性。

林亨泰的作品中，因著時代的脈動，有著各種主題與技巧的探索，在早期日文詩集《靈魂の產聲》中，有比較具現實性的素材，其中又帶有一些田園情趣與山地風光。而在《長的咽喉》中，除了現實性的鄉土題材外，也加強了意象與技巧的追求，尤其他加入現代派後，成為現代派的一員健將，在詩的創作上，有立體主義的嘗試，如〈房屋〉、〈車禍〉等一系列作品。又有高度知性的嘗試，如〈風景 NO.1〉、〈風景 NO.2〉等作品。這些前衛的實驗性嘗試，使他成為符號詩的創造者，也成為現代詩壇中被討論的焦點。在詩的評論上，他投

入了現代派的論戰，一方面為知性的強調而辯護，另一方面也提出他的符號論，成為現代派重要觀點之一。而在《笠》詩刊創刊之後，他的詩作更具現本土關懷的主題，在評論上，《笠影下》、《現代詩的基本精神》也都呈現了時代的特徵。因此以台灣新詩的發表而言，林亨泰從戰前的「銀鈴會」到戰後的「現代詩」，再到「笠詩社」的衍變過程，正表現了「始於批判」「走過現代」「定位本土」的詩路歷程，正是台灣現代詩史的典型縮影。

林亨泰先生的身體狀況一直不佳，長年受胃疾與腎臟病的困擾，曾五度因胃出血住院，而在一九九五年，以七十二歲高齡，因腦溢血中風住院，在此之前，他寫下了〈台北〉、〈地球還有點亮光〉、〈腐爛〉、〈宮廷政治〉等對社會與政治強烈批判之作，而在中風後，雖行動受到影響，仍陸續寫下了〈平等心〉、〈誕生〉、〈死去母親的影響〉等思索生命問題的動人詩篇，觀其數十年著述，他在創作與理論的開拓上，可謂現代詩壇的典範，而他對創作的熱忱與對生命的摯愛，更是令人景仰。

### 【作者簡介】

陳昌明

國立成功大學中文系教授，國立台灣文學館副館長。

## ● 作品選介

### 《靈魂の産聲》

《靈魂の産聲》是林亨泰的第一本詩集，收錄一九四二到一九四九年的作品，林亨泰在所寫的《跋》中，表達其創作理念：「人之誕生，其呱呱之産聲是一種歡喜，懷抱於母親神話般的乳香裡，我是喜樂的。從春天覺醒過來的靈魂的産聲不免寂寞，因此我的青春與詩篇也就成了我的夢想與哀歌。」書中蘊含了詩人青春時對生命的思索與關懷，蕭金堆為《靈魂の産聲》作序時即指出：「他的詩蘊含著人生的深悲，然而他的悲哀並非看破世情的悲哀，而是懷著明日之希望的悲哀。」詩集中傳達了正值青春歲月的作者，其內心真摯的感受與對人生百態的觀察，並進一步繼承了台灣新文學的文學傳統，將現實批判精神的觸角廣泛的深入政治、社會的多元角落。於是《靈魂の産聲》中有描繪下層社會人民苦難之作，如〈夢〉、〈被虐待成桃紅的女人〉、〈按摩者〉、〈圍牆〉等，亦有刻畫台灣這塊土地上的人民，因政治而受苦的作品，如〈新路〉、〈群眾〉、〈融化的風景〉等。詩集中亦有〈山的彼方〉組曲描寫原住民生活的系列作品，亦有書寫女性如〈鳳凰木〉、〈新畢業的女教師〉等作品，可見其關懷的面向之開闊。此外，四〇年代林亨泰即受到現代主義的啓蒙，在詩集中即可看到此類頗具知性色彩的詩作，如〈黑格爾辯證法〉、〈哲學家〉、〈形而上學者〉、〈浪漫主義者〉、〈影子〉等作品，茲稍舉〈黑格爾辯證法〉為例：

黑格爾說

正、反、合……

我笑到咬到舌頭  
喜、悲、悲喜交集……

從作品中即可看出林亨泰對形式與內容的獨特表達方式。

### 《長的咽喉》

林亨泰於一九一五年出版第二本詩集《長的咽喉》，並於一九五六年加入紀弦所推動現代派運動，在現代派運動期間，林亨泰不僅有詩論的寫作，在詩作方面也創作了許多惹人注目的實驗性作品，其中有許多令詩壇驚嘆震撼的「符號詩」，如〈輪子〉、〈房屋〉、〈第20圖〉、〈ROMANCE〉、〈噪音〉、〈車禍〉、〈花園〉、〈進香團〉、〈電影中的佈景〉、〈患砂眼的城市〉、〈體操〉等詩作，引起熱烈的爭議與討論，此類符號詩的創作頗受未來派的影響，其中的特色有：自由語的運用、印刷術的革命、模擬聲音、抽象敘述、講求順序的自由及強調數字的感覺，在詩集中可感受這些獨特的技巧。此外，詩集中有藉由揭示物象的本質來探索心靈，並省思生命的詩作，如〈光〉、〈斷想〉、〈等待〉、〈火的發現〉、〈短章〉、〈Cleopatra的獨語〉、〈思慕〉、〈電影〉、〈晚安〉、〈心的習癖〉、〈回憶No.1〉、〈回憶No.2〉、〈覓〉、〈標本〉等詩，詩集中還有描繪鄉土自然景物，刻畫鄉村風俗民情，如〈鄉土組曲〉的系列作品，此類作品則是寫實主義系列的延伸。

### 《林亨泰詩集》

林亨泰在一九八四年出版《林亨泰詩集》（時報文化公司），詩集充滿了現代主義的知性色彩，〈非情之歌〉組詩系列，可謂其中的代表作。〈非情之歌〉本以「詩的邏輯」命名，可見詩之結構頗富邏輯秩序。〈非情之歌〉除了序詩，作品第一至五十可視為一整體，如環環相扣的火車，亦可分開來分視人生的個別現象，可謂一組開放、意義多元的組詩，且其形式結構嚴密、整齊隱隱約約中存在著一種「系統」，使人乍讀之有一種知其然而不知其所以然的謎樣迷思，然而順著詩人的邏輯，細細思索之後方能嚼出箇中滋味。詩人以黑與白兩個對立的意象來涵括所有的人情、萬物，並以抽象思維代替了具體的概念，以整齊的句式、獨特的邏輯思辯將語言的語意功能發揮至極致，使每首詩隨著作者自身投射所賦予的不同意義，黑與白所涵涉的意象也不同，其中亦蘊含了相當大的想像空間，詩人以他特有的邏輯秩序鋪排、演化他的「非情世界」，使整組詩在結構、形式與內容上呈現出一種屬於詩人的理趣。在〈非情之歌〉中詩人對語言的運用是有別於傳統的，流露出一股語言的創造力。知性與二元對立的世觀似乎是詩中執著的信念，兩極對立，黑白判然，幾無妥協餘地。〈非情之歌〉第三十九首有言：「寫詩並非那麼神秘／只是把白寫得更白／只是把黑寫得更黑」，可謂作者的詩學箋註。吳新發云：「〈非情之歌〉作品連序詩，凡五十一，篇幅居《林亨泰詩集》泰半，便是一系列黑白意象的鋪排演化。其間非白即黑的意象，範疇之廣，幾乎無所不



包，加以其形式之工整，不由得令人聯想到易經陰爻陽爻組合的六十四卦，同樣企圖窮究天人。」

### 《跨不過的歷史》

林亨泰於一九九〇年出版詩集《跨不過的歷史》，此詩集對於現實政治的揭露明顯的較前幾本詩集多，一方面是由於鄉土文學論戰，使詩人作家們開始意識到腳下所踩的這塊土地，方是安身立命之處，於是開始對台灣產生認同與歸屬感，一方面則因言論日益自由，因此詩人能以揭露現實政治及對政治人物的諷喻來表達對台灣政治的關切，如：〈力量〉、〈主權的更替〉、〈一黨制〉、〈回扣醜聞〉、〈選舉〉、〈照鏡子〉、〈夕陽與茶〉、〈有孤岩的風景〉等詩。另外，對於政治人物戀棧權勢的醜陋面貌之諷喻，則有：〈國會變奏曲〉、〈賴皮狗〉、〈老臘腩獸〉、〈迴旋夢裡的人民〉、〈變〉等詩。而以描繪現代生活所呈現的社會現象，與藉生活事件來揭示現代人生活的忙與盲，則是詩集的又一特色，如〈商業大樓〉、〈流行作家〉、〈事件〉、〈上班族〉、〈同座者〉、〈黃道吉日〉等。至於以特異視角來探討現代人內心掙扎與思辯，並反思自身存在意義的作品，亦有如〈死亡公式〉、〈今日又升起〉、〈見者之言〉、〈跨不過的歷史〉、〈生活〉、〈弄髒了的臉〉、〈有生之年〉等。大體而言，本詩集的詩作較貼近台灣現實與現代生活，舉凡現實政治的揭露、社會現象的描繪、現代生活的反諷、國家主權的諷喻，及對生命的省思，皆運用現代主義的表現方式，傳達出對於台灣社會的關懷。

### 《找尋現代詩的原點》

林亨泰最早的詩論發表於一九五七年，其後集結成書的詩評論集有《現代詩的基本精神》、《保羅梵樂西方法序號》、《見者之言》，以及《找尋現代詩的原點》等書。本評論集乃一九九四出版於彰化縣立文化中心，書中分為五部分：第一輯「早期文學評論」，第二輯「現代詩的基本精神」，第三輯「強化現代詩體質之探討」，第四輯「找尋現代詩的原點」，第五輯「台灣文學的構成條件」。在第一輯收錄多篇早期重要詩論，如〈關於現代派〉、〈符號論〉、〈談主知與抒情〉、〈鹹味的詩〉……等文章，強調批判的攝取，主知的優位性，現代技法的探索等重要觀點。第二輯收錄〈現代詩的基本精神〉、〈現實觀的探求〉等論文，強調「詩的關係乃人類與存在所發生的關係」，直指詩的本質乃在探索人之形而上的精神存在。第三輯收錄多篇作品，如〈非音樂的音樂性〉、〈精神與方法〉、〈文學創作的生理基礎〉、〈現代詩的形式與內容〉……等重要論文，強調形式與內容之不可分離，主張「非音樂的音樂性」，即超越平仄、押韻等語言的外在音樂性，而應是追尋詩人的內在律動等重要觀點。第四輯數篇論文乃回溯現代派運動的理論基礎並強調詩創作的原點，乃根源於精神的「真摯性」。第五輯的三篇論文，乃在界定台灣文學所應關心的範疇，以及「母語」發聲的重要性。本詩論集可謂相當全面的呈現林亨泰先生的詩觀。



## ● 紀事

1924

十二月十一日生於日屬台灣台中州北斗郡北斗街。

1938

母親過世，父親再娶。

1942

開始撰寫日文詩集《靈魂の産聲》。

1946

考入省立台灣師範學院（今國立台灣師範大學前身）本科。

1947

二二八事變爆發。

加入「銀鈴會」。

1948

開始於《新生報》副刊《橋》發表詩作，除自譯日文詩作外，部分作品由林曙光等人中譯。完成《鄉土組曲》系列詩作。

1949

日文詩集《靈魂の産聲》出版（自印，列入「潮流叢書」之一）。

「銀鈴會」在成員遭受政治迫害的情況下無形中解體，首度停止創作。

1950

自省立台灣師範學院（今國立台灣師範大學前身）本科第一屆畢業，返故里北斗任教於北斗中學。

1953

轉至彰化高工任教。

開始和紀弦通信，恢復創作。

1955

詩集《長的咽喉》出版，（新光書店）。

1956

加盟「現代派」，參加「現代派詩人第一屆年會九人籌備委員會」，並擔任《現代詩》編輯委員（聘書編號第一號）。

1957

發表評論〈關於現代派〉、〈符號論〉、〈中國詩的傳統〉於《現代詩》第十七、十八、二十期。

1958

發表評論〈談生知與抒情〉、〈黃荷生和他的詩集《觸覺生活》〉、〈鹹味的詩〉於《現代詩》第二十一期（前二篇）、第二十二期。

1959

發表評論〈白萩的詩集《蛾之死》〉、名詩〈風景兩首〉於《創世紀》第十二、第十三期。

1960

譯作《保羅·梵樂希的方法序說》自《創世紀》第十五期開始連載。

1961

詩作《林亨泰詩稿·其一至其七》收入張默、痲弦主編之《六十年代詩選》。

1962

發表評論〈孤獨的位置〉於《現代詩》第三十九期、評論〈詩人當他創作時〉於《野火》第三期。

五月至六月間完成重要詩作《非情之歌》組詩五十一首。

1963

發表評論〈一顆高貴的心胸〉於《詩·散文·木刻》第五期、評論〈紙牌的下落〉於《創世紀》第十八期。

1964

表組詩《非情之歌》於《創世紀》第十九期。

《現代詩》停刊。

《笠》詩刊於卓蘭詹冰寓所創刊，由林亨泰命名為《笠》。林亨泰擔任首任主編，制定「笠詩社」組織章程，撰寫專欄〈笠下影〉至第八期，共論詹冰、吳瀛濤、桓夫、林亨泰、錦連、紀弦、楊喚、方思八家詩作；並企劃「詩史資料」、「作品合評」等專欄。

1968

評論《現代詩的基本精神——論真摯性》出版（笠詩刊社，列入「笠叢書」之一）。

評論《J.S.布魯那的教育理論》出版（新光書店）。

熊秉明以筆名江萌發表〈一首現代詩的分析〉（評林亨泰《風景·其二》）於《歐洲雜誌》第九期。

1969

評論〈詩人當他在創作時〉、〈盒與火柴〉、〈紙牌的下落〉、〈概念的界線〉、〈鹹味的詩〉、〈孤獨的位置〉等收入《中國現代詩論選》（大業書店）。

1970

翻譯法國莫洛亞原著《保羅·梵樂希的方法序說》出版（田園出版社）。

因慢性腎臟炎第二度輟筆（發病後第四年退休）。

1972

水星詩社選輯《林亨泰作品回顧特展》發表於《水星》詩刊第九號。

1973

發表〈詩的三十年〉於《創世紀》第三十四、第三十五期。

擔任「中國現代詩獎」評審委員。

熊秉明以筆名江萌發表〈譜〈風景·其二〉一詩的示意〉於《創世紀》第三十四期。

1974

發表評論〈表現的自由〉於《創世紀》第三十四期、評論〈中國現代詩風格與理論之演變〉於《詩學》第一期。

任教彰化高工二十二年後退休；開始陸續於中部國立中興大學、東海大學、中山醫學院、國立台中商專、建國工專各校擔任兼任講師，教授日文。

1977

發表評論〈文學創作的生理基礎〉於《中華文藝》第七十一期、評論〈想像力的兩極性〉於《詩人季刊》第九期。

楊亨、廖莫白訪林亨泰記錄〈詩的防風林〉發表於《幼獅文藝》第二八八期。

雁蕪天訪林亨泰記錄〈現代詩人的基本精神〉發表於《創世紀》第四十七期。

1979

評論〈意象論批評集〉自《笠》詩刊第九十二期開始連載。

1980

發表評論〈現實觀的探求〉於《詩學》第三期、評論〈笠的回顧與展望〉於《笠》詩刊第一〇〇期。

1982

發表評論〈抒情變革的軌跡——由「現代派的信條」中的第一條談起〉，於《中外文學》第一二〇期。

擔任第五屆「時報文學獎」敘事詩獎決審委員。

《現代詩季刊》創辦，號稱為《現代詩》復刊，聘請林亨泰擔任編輯委員。

1983

《現代詩季刊》舉辦《林亨泰詩集研究會》。

擔任第六屆「時報文學獎」敘事詩獎決審委員。

1984

詩集《林亨泰詩集》出版（時報文化公司）。

獲《創世紀》卅周年詩論評獎。

口述〈台灣鄉土文學並非始於鄉土論戰〉由康原記錄發表於《台灣詩季刊》第五號。

1985

發表評論〈跨越語言一代的詩人們——從銀鈴會談起〉於五月四日《自立晚報·自立副刊》。

1986

詩集《爪痕集》出版（笠詩刊社，列入「台灣詩人選集」第五種）。

擔任第九屆「時報文學獎」新詩獎決審委員。

1987

姚集訪林亨泰記錄〈有孤岩的風景〉發表於《現代詩季刊》第十一期。

1988

回憶錄《新詩的再革命》自《笠》詩刊第一四六期開始陸續連續。

發表長詩〈美國紀行〉於十二月二十九日《中國時報·人間副刊》。

擔任第十一屆「時報文學獎」新詩獎決審委員。

林耀德與林亨泰對話錄〈台灣的「前現代派」與「現代派」〉發表於《台北評論》第四期。

1989

簡政珍、初安民、林耀德聯合策劃〈林亨泰專輯〉於《聯合文學》第五十六期，刊出林亨泰近作〈白色通道〉、〈夕陽與茶〉、〈死亡公式〉、〈跨不過的歷史〉等四首；同期刊登吳新發〈非情世界—試論《林亨泰詩集》與《爪痕集》〉、林耀德〈疾射之箭·每一剎那皆靜止〉等評論二篇以及會談記錄〈詩人與語言的三角對話——林亨泰·簡政珍·林耀德會談〉。

發表回憶錄〈銀鈴會與四六學運〉於《台灣春秋》第十期。

1990

詩集《跨不過的歷史》出版（尚書文化出版社，列入「尚書詩典」第一種）。

1991

發表〈真空妙有〉於《中時晚報》。

發表〈還是寫作最瞭解你〉於《聯合報》。

發表〈賴皮狗〉詩於《自立早報》。

發表〈照鏡子〉詩於《中國時報》人間副刊。

1992

發表〈賴和的反向思考〉評論於《彰化人雜誌》。

發表〈立體的存在〉、〈詩永不滅論〉評論於《中時晚報·時代文學》。

獲第二屆「榮後台灣詩獎」。

1993

發表〈台北〉詩於《自立晚報》。

獲鹽分地帶「台灣新文學貢獻獎」。

1994

當選磺溪文化學會理事長。

出版《找尋現代詩的原點》（彰化縣立文化中心）。

呂興昌編《林亨泰研究資料彙編》上下兩冊出版（彰化縣立文化中心）。

日本三木直大發表《靈魂の産聲》於廣島大學總合科學部。

1995

發表〈銀鈴會文學觀點的探討〉於彰化縣立文化中心。

主編《台灣詩史「銀鈴會」論文集》與《新生代台灣文學研究的面向論文集》出版（彰化縣立文化中心）。

1996

發表〈平等心〉詩於《聯合報》。

發表〈誕生〉詩於《中央日報》。

1997

發表〈祝笠詩刊發行兩百期〉短文於《笠詩刊》。

第五次胃出血住院入彰化基督教醫院。

發表〈死去母親的幻影〉於《笠詩刊》。

1998

發表〈自若〉於《聯合報》。

發表〈愛的美學〉於《自由時報》副刊。

發表〈花之頌〉、〈在說與未說之間〉於《笠詩刊》。

1999

發表〈人的存在〉於《聯合報》副刊。

發表〈想入睡的一刻〉於《中國時報》副刊。

發表〈兩個阿公〉、〈餘震〉於《台灣日報》副刊。

獲礮溪文學獎「特別貢獻獎」。

2000

獲鹽分地帶「資深台灣文學成就獎」。

發表〈台灣人之傲〉詩於《台灣日報》副刊。

2001

獲真理大學「台灣文學家牛津獎」。

---

## 作曲家 / 蕭泰然（校友）

### 得獎理由

作品展現對鄉土的熱愛，成功地融合了浪漫派樂風與台灣民間音樂，並具國際宏觀視野；畢生為音樂嘔心瀝血，克服病魔持續創作，其毅力與執著，足堪典範。作品質與量均豐，深受肯定；是台灣近年來少數能夠在藝術上達成「雅俗共賞」的作曲家之一；將作品帶到世界各地並獲極高讚譽，在國際文化藝術交流工作上作了實質貢獻。

### ● 得獎感言

當我得知獲得「國家文藝獎」時，內心感慨萬千，終生投入音樂，從演奏、指揮、教學到作曲創作，一路走來雖相當艱辛，卻從不孤單，妻兒家人師長同學知心良友，甚至許多素昧生平的鄉親與音樂藝術的同好，是那麼誠摯熱心地安慰我、鼓勵我。

一個音樂創作者，在獲得知音的肯定，是最感欣慰、滿足與感激的，然而要獲得這肯定，

是要歷盡多少心血。這一點一滴就漸漸化成每一音符、每一旋律，而譜成歌曲、音樂。這一點一滴也有無數的人影，不時在我心中浮起。我總會情不自禁地從內心深處對這些我永遠心存感激的人輕聲卻深情地說句感謝並祝福的話語。

首先要感謝上帝，賜我音樂的天賦，又使我有機會在人生的每一階段有受造就的機會。再來是要感謝父母、妻兒女家人的愛與支持。接下來是感謝我們共同的母親—我們的故鄉、我們的祖國台灣。是她坎坷曲折的命運遭遇，才激發我無數創作的動機，是她豐富深厚的文化寶藏化成我作曲的泉源。

從孩提到大學，從台灣到海外，人生每一階段的恩師，是造就今日泰然的最大的功勞者，包括家母、我的啓蒙老師在內的每一位，尤其是我至親的內人「仁慈」，在精神上全心全意的支持、鼓勵、付出，她為我的犧牲奉獻是用墨筆難以形容的。我雖無法一一提示，但卻永銘在心。

林肯總統曾說：「我現在所有的成就，以及將來所期待的成就，都歸功於我天使般的母親。」今天在得獎之時，我內心感慨萬千，但我也要說聲：「我現在所有的成就，以及將來所期待的成就，我都要歸功於上述無數的恩人，包括家人、恩師、知音、知心良友，以及許多音樂的同好，甚至素昧平生的觀眾，聽眾與鄉親們。」

最後我還要從內心深處再次感激，感謝我的太太「仁慈」以及兒女媳婦們，對我這次的中風，所付出全心全意、日夜不停的護理照顧、侍候，才有可能這麼快的身體康復、健康起來，感謝上帝的憐憫、恩賜，並祈求上主助我能再次提筆作曲，繼續為主發光，榮神益人，是心所願，阿門。

## ● 藝術家素描

### 蕭泰然的音樂歷程與音樂創作

文／顏綠芬

#### 蕭泰然的音樂歷程

##### 啓蒙與學習（1953-1965）

蕭泰然出生於日本時代（1938年1月1日），成長求學於國民政府時期。他出身於在南臺灣相當具有聲望的家族，父親蕭瑞安是齒科醫生、母親林雪雲是音樂家，兩人都是早期留日學生，由於受日本教育影響，間接接受了西方文明的洗禮，特別注重子女的教育，蕭泰然五歲就由母親啓蒙學琴，又因為是基督教徒，長年浸淫於教會音樂之中。

高雄初中畢業後，蕭泰然進入南部有名的長榮中學，該校是個充滿音樂的教會學校，曾啓發了不少具有音樂才華的年輕人。在三年（1953-56）充滿琴聲、歌聲的校園中，又是個能讓蕭泰然發揮琴藝的環境，那種將來成為音樂家的志向清晰的展現出來。雖然只是短期受教於留日鋼琴家高錦花、聲樂家高雅美門下，也足以讓他順利考上當年音樂系的最高學府臺灣省立師範學院音樂專修科（今臺灣師大音樂系前身）了。

蕭泰然念了兩年的專修科後，先到澎湖的白沙中學教了一年書，然後才再進入音樂系讀了兩年。教他鋼琴的李富美教授也是留日音樂家，她是臺灣鋼琴界元老張彩湘的高徒。蕭泰然在幾位名師的培養和訓練下，又蒙剛從法國回來的現代作曲家許常惠在音樂理論方面的教導，嘗試性的寫了宗教歌曲、合唱曲等，〈《離別》〉合唱曲即是 1961 年的作品。

1963 年，蕭泰然大學畢業後，與高仁慈小姐結婚，完成終身大事。

蕭泰然在高雄二中教了一年半的書，深覺所學不足，準備負笈東瀛進修，1964 年他開了一場告別音樂會，次年進入武藏野音樂院鍵盤專修科。幸運的是，碰到欣賞他的和聲課教授藤本秀夫引導他走向創作，鋼琴家中根伸也擴展了他的視野。

### 青春飛揚的鋼琴家生涯、音樂創作初試啼聲（1967-1977）

從日本回來的蕭泰然，挺拔俊秀的外表透露出溫文儒雅的風度和神采飛揚的音樂氣質，儼然是臺灣音樂舞臺上的一顆耀眼的新星。他已是一位前途不可限量的青年音樂家了。

1966-1977 這十年對蕭泰然而言，是一段教學、演奏、創作的忙碌而豐收的時期。

前六年（1967-1973）主要活動在南部地區，先後專任於文藻女子外語專校（現為文藻大學）和高雄女師專（高雄師大前身），並在臺南家專、臺南神學院兼課，主要教鋼琴、和聲學等；1970 年後也在台灣師大音樂系兼課。除了教學與演奏，蕭泰然一直不忘學習的機會。旅居臺灣的加拿大籍音樂家（也是傳教師）德明利姑娘和他同時在臺南神學院兼課，他就時常向她討教，「從 Miss Taylor 那嚴格的鋼琴演奏風格、細膩的表現法以及對宗教的表現精神，對於確立我往後對宗教音樂的信念與創作均有極大的影響。」蕭泰然曾如此表示。另外，蕭泰然還利用每週三北上教課的機會，向奧地利籍鋼琴家兼作曲家蕭茲博士（Dr. Robert Scholz）請益，深受其在鋼琴演奏和作曲方面的啓示。另外，他也參與演出，較重要的音樂會是 1967 年與臺南三 B 管絃樂團合作演出葛利格的《a 小調鋼琴協奏曲》，以及 1972 年與高雄交響樂團演出貝多芬的《第三號鋼琴協奏曲》。創作則有輕歌劇《快樂的農家》（1968）、《我家花園真美麗》（1969）、神劇《耶穌基督》（1971）等。

1973 年他獲聘至臺灣師大音樂系專任，在創作上也跨出了歌樂，寫了一首鋼琴三重奏《前奏與賦格》和一首器樂曲《中華交響詩》；接下來的二年，又創作了小提琴獨奏曲、鋼琴曲和聲樂曲，例如至目前都還很受歡迎的《夢幻的恆春小調》、《臺灣頌》、《冥想曲》，以及他獻給蕭茲博士、引以為豪的雙鋼琴曲《幻想圓舞曲》。這些作曲的成果促成了 1975 年的「蕭泰然樂展」，這些曲子多半是優美流暢的小品，是他初試啼聲，並展露給愛樂者的小小果實。此期的代表性作品是《耶穌基督》、《臺灣頌》、《幻想圓舞曲》。此期的器樂作品雖然不多，但熱情洋溢、扣人心弦，將作曲家的青春活力及心中充滿的希望理想充分的反映出來。這期間並出版了《蕭泰然合唱曲集 II》、《詩影鋼琴小品 I》、《詩影鋼琴小品 II》、《宗教歌曲集》等樂譜。

70 年代國立台灣藝術專科學校已漸漸培養出一批作曲界的生力軍，由許常惠推動的現代音樂也形成一股力量。蕭泰然雖也曾受教於許常惠，卻並不傾向非調性的現代音樂，他仍舊



寫他認為親近愛樂者的浪漫風格。也許，他並不把作曲當作他音樂生涯的重點，所以能毫無顧忌的將創作融入生活之中，寫他心中的感受，寫他愛寫的音樂。他倒也認同採取民歌的素材應用到創作上，歌仔戲曲調、平埔調、恆春調等以及通俗歌謠如「有酒干通買嘸」的旋律都會被運用在他的作品中。

不過好景不常，他終因妻子做生意在財務上受人牽累，在最意氣風發之際，不得不在 1977 年放棄即將展翅高飛的音樂生涯，遠走美國。

### 美國時期—重新出發，歌樂與器樂小品時期（1977-1985）

初至美國，他暫居妹妹蕭美媛所在的亞特蘭大。回顧他的過去，出身良好，學業、藝術專業一帆風順，縱使有小挫折，也幾乎從無匱乏；在社會上，是受尊敬的大學教授，在音樂圈中又是受人欽羨、前途無量的青年音樂家。可以想見的，如此灰頭土臉的離開，在他生命中必然是極端低落與失志。一年來，他意志消沉幾乎毫無創作。1978 年他從亞特蘭大移居洛杉磯，一直到後來進入加州州立大學學習為止，可以說是他再出發的時期。因為海外臺灣人對其作品的喜愛和鼓勵，使他重新振作，繼續提筆創作，這段時間的作品仍延續之前的風格，主要創作宗教合唱、臺語歌曲，或為臺灣民歌、通俗歌謠編曲，也就是配鋼琴伴奏或譜成器樂曲（獨奏或合奏）。蕭泰然自稱「主要從事於臺灣民謠的改編及民歌創作。代表作品有獨唱曲《出外人》（創作），合唱及管弦樂曲《出頭天進行曲》（創作），弦樂伴奏合唱曲《媽媽請你也保重》（改編）及弦樂四重奏《黃昏的故鄉》（改編）等。」。算一算大大小小作品合起來有六十多首之多，但幾乎都是短短幾分鐘的小品。較長的作品《臺灣原住民組曲》雖有十幾分鐘，因為是四個曲子，基本上在風格及氣勢上亦屬小品連曲集；《出頭天進行曲》雖是合唱和管弦樂，規模亦小，《黃昏的故鄉》雖然編制上是弦樂四重奏，也只是小小的編曲，並非三或四樂章的大規模樂曲。

但是蕭泰然歌樂所選的歌詞，一是在臺灣教會流傳很久的美麗臺語詩篇，二是已得到大眾喜愛的民謠，三是海外臺灣人所寫的懷鄉或激勵人心的歌詞，例如許丕龍的《咱的家鄉美麗島》，或如《出頭天進行曲》，不管是改編曲或是新創作曲，經過他的手寫出的優美流暢樂聲總是吸引、感動了無數旅美臺灣人，他們由衷的讚美與肯定促使他更加堅定的走向作曲家之路。

### 1985-1995：跨向管絃樂創作的成熟期

蕭泰然認為他在 1985 年後的創作是「提升藝術創作的水準，並引入現代作曲的技巧，惟仍以臺灣民謠的精神為創作之根本。」並認為此期是他音樂創作的後期。事實上，這段時期才是蕭泰然在音樂創作上真正成熟的時期。

1985/86 年是蕭泰然創作上的一個轉戾點，他以接近半百的年齡再次進入研究所進修，可見蕭泰然的謙卑、上進與自我期許，當然更重要的是他內心那股音樂創作的洶湧潮流，促使他去汲取更多的理論和技術、拓展更寬廣的視野和見聞。類似的情形我們也曾在前輩音樂家

陳泗治、郭芝苑身上看到。期許自己在創作上更進一層樓，這也是蕭泰然對摯愛他的海外同鄉作更積極回應的準備，爲了具備創作大型作品的的能力。他曾表示：「86、87年間深覺自己在作曲上有特別的使命，於是全心投入樂曲創作。」

在臺灣弦樂團所錄製的「本土作曲家弦樂作品系列」唱片說明中，針對《弦樂交響詩》（1985）的樂曲如此解說：「作者在加州 L. A. 分校研習現代作曲法時的作品。從曲式、旋律、和聲、節奏，以及結構的觀念，均充分表達出作者在現代音樂的領域中，仍然站在二十世紀主流的前鋒，參與艱難開拓的使命。」這段文字點出了作曲家跟上時代的腳步。的確，從這首作品中我們看出蕭泰然運用了現代音樂的手法，他終於跳脫出浪漫主義的溫柔鄉，向前邁進了一大步。這首曲子對位手法成熟、全曲結構嚴謹，並表達出一種掙扎、澎湃與更深沉的內涵。

1987-1991 年是他在創作上大豐收的時期，首先完成的是《福爾摩沙交響曲，op.49》（1987），接著是《D 調小提琴協奏曲，op.50》（1988），這首三樂章、將近三十分鐘的協奏曲，先是在 1989 年以鋼琴協奏方式在美國首演，並巡迴演出；完整的管絃樂版於 1992 年 11 月由臺籍傑出小提琴家林昭亮在聖地牙哥首演，並且連演三場；數年之後並在上海（1996.5.23 林昭亮主奏）演出。臺北則遲至 1997 年 2 月 24 日由林暉鈞主奏演出，同年 6 月 13 日則由呂思清主奏演出。

《C 調大提琴協奏曲，op.52》（1990）是蕭泰然的第二部協奏曲，仍是他的大力之作，在 1992 年由曾道雄指揮臺北縣文化中心管絃樂團、歐逸青擔任主奏首演，由於是業餘樂團，也許因爲沒有上次幸運，得以請到國際級的演奏家和職業樂團來首演，因此較未受到矚目。

蕭泰然是鋼琴家出身，也寫過相當精采的鋼琴獨奏曲，可是鋼琴協奏曲反而比較難產，他說：「小提琴和大提琴都不是我的本行，寫來較無心理負擔，因爲即使沒寫不好也是情有可原的。」結果這兩首樂曲都有不錯的口碑。這一首《c 小調鋼琴協奏曲》歷經一年多，可說是殫精竭慮之作，終於在 1991 年底、1992 年初完成，不過卻遲至 1994 年 4 月才在加拿大溫哥華由臺裔青年鋼琴家湯崇生首演；臺北的首演是由亨利·梅哲（Henry Mazer）指揮臺北愛樂交響樂團、彌敦·史坦博士（Dr. Milton Stern，蕭泰然的指導教授）主奏演出（1995.11.13）。這三部協奏曲，奠定了他作曲家的地位，不僅在懷鄉的臺灣同鄉心目中，也同時得到國內外傑出演奏家的認同，連向來嚴苛的作曲家圈子，也不能不對他刮目相看。

1994 年蕭泰然創作了震撼旅居美加臺灣人心靈的《一九四七序曲》，一首爲當年二二八事件而寫的管絃樂曲，其中並加進二段合唱《愛與希望》（臺灣詩人李敏勇詩）與《臺灣翠青》（鄭兒玉詩），這兩段是引自作曲家在之前譜好的合唱曲。也許是大病初癒，這部作品雖然長達十九分鐘，兩大段的合唱（約佔全曲的一半份量）基本上直接採用舊作，稍加一點管絃樂色彩。在創意、結構及氣勢上無法與前三部協奏曲相比。不過即使如此，這部作品仍引起相當大的矚目和感動，因爲自 1947 年以來，臺灣言論受箝制，二二八事件的談論更是禁忌，即使藝術創作亦要小心翼翼，否則動輒約談、禁演，雖然 1987 年解嚴了，數十年的白色恐怖仍深植於人民胸中。年長的藝術家心中的顧忌仍未鬆綁，年輕一輩對當年的悲劇一知半

解，也未能有深刻體會，於是雖然公家也辦了不少二二八紀念活動，為這個主題而寫的大型樂曲卻仍無蹤影。蕭泰然身處美國多年，反而較能釋然，加上愛護他、支持他的臺灣同鄉的鼓勵，首部將二二八寫成管絃樂的作品就誕生了。寫作期間，他遭受到生命最大的挑戰，因為大動脈血管留破裂而住進醫院。在與死神搏鬥的過程中，他虔誠的祈求上帝，千萬不要帶走他，一定要等到他將這首樂曲完成後他才能離開世間。他克服了一切，繼續走他未完成的創作之路。

### 肯定與榮耀：久違的故鄉、與命運掙扎的歲月（1996-至今）

1996年，蕭泰然應文建會聘請，擔任「青年音樂家基金會」駐團作曲家；10月更由母校台灣師大李聘為音樂研究所客座學人，講學三個月。他落居在小提琴家陳幼媛在淡水的雅緻小公寓，遠離塵囂、面海觀海。

在海外，特別是美國、加拿大的台灣人圈子，蕭泰然的名氣響亮，在台灣雖然大家對他也不陌生，卻沒有海外台灣人對他的那種全然的愛戴和欣賞。不過，擄獲故鄉人的心之效應，卻是漸漸開展。有關他作品演出的音樂會不斷，媒體的報導也毫不保留。1998年，「蕭泰然文教基金會」成立，除了提供他一些研究費以外，並有計劃的出版有聲資料和曲譜。1999年他榮獲古典音樂類金曲獎（由小提琴家蘇顯達主奏的「台灣情、泰然心」唱片）。2002年，國立中正文化中心(兩廳院)十五週年慶，由國家交響樂團和實驗合唱團演出「蕭泰然樂展」，這是多少人夢寐以求的殊榮。十多年來，他雖時常為健康原因與病魔纏鬥，甚至與死神擦身而過，卻也更珍惜有限的創作時機，作品數量雖不多，卻屢有佳作，例如鋼琴三重奏 op.58（1996年），《玉山頌》（1999）、《浪子》清唱劇（2000）和《啊—福爾摩沙---為殉難者的鎮魂曲》（2001）。另外，也有一些傑出的歌樂產生，像《傷痕之歌》（李敏勇為九二一傷亡者而寫的詩作）、《台灣魂》（戴正德詞）、《爸爸的筆》（許丕龍詞）等。

2003年，高雄市政府文化局在局長管碧玲的推動下，舉辦了「蕭泰然音樂節」，包括展覽、學術研討會、系列音樂會、出版等等，引起各方面的巨大迴響。不過這一年他再度病倒了，而他堅定的意志以及所有關愛他的親友之祝福，讓他從鬼門關一次又一次的回來，虛弱的他暫時在美國休養，無法親逢盛會。

### 音樂創作的風格與特色

綜觀蕭泰然三十多年來的創作，包括民謠編曲、藝術歌曲、宗教歌曲、鋼琴獨奏（雙鋼琴）、小提琴獨奏、室內樂，以及管絃樂方面的序曲、協奏曲、交響曲，和少數的神劇、輕歌劇。在他的理念上，他希望他的作品能直接深入人心，能感動人，由於這個信念，他從不追隨現代音樂的主流。金希文曾轉述蕭泰然的想法，說臺灣缺乏浪漫派這一環的作品，我們有原住民的音樂、有國樂、有臺灣傳統音樂，然後我們幾乎就跳到相當前衛的音樂領域中，也就是說在臺灣的音樂史裡，缺少了調性音樂三百年的發展，蕭先生似乎期許自己的作品填補這個空檔。對這點，金希文並不完全同意，但是相信有成千上萬的愛樂者是支持他的。蕭

泰然的作品風格和特色，先前已有許多人談論過，但是多半用比較感性的形容詞，不外乎「民族性」、「浪漫的」、「拉赫曼尼諾夫的」等。下面則嘗試用比較具體的方式來分析。

### 一、濃厚的臺灣基督教長老會色彩

蕭泰然的創作中充滿濃厚的臺灣基督教長老會色彩。蕭泰然從出生以來，就在長老教會，一生都是虔誠的基督教徒，早期為教會譜了一些歌樂，有的並未收錄在作品表中。但是綜觀起來，宗教音樂的數量還是不少，這些為教會所寫的曲子，普遍受到歡迎和演唱；還有一些曲子是蕭泰然前幾年為教會寫的會歌或週年而寫的紀念歌，像《馬偕精神》是馬偕博士逝世百週年紀念歌，《基督福音救臺灣》是淡水教會一百三十年週年紀念歌。

臺灣的長老教會原本就是臺灣人接觸西洋音樂的搖籃，而且臺語聖詩文雅富詩意又平易近人，蕭泰然譜成的歌曲渾然天成，這些作品隨著歌詞內容，有的莊嚴肅穆，有的澎湃起伏，無不充滿對上帝的虔敬。許多非教會的合唱團也因為這些歌曲的優美感人，紛紛納入演唱的曲目。蕭泰然的教會歌曲主要是為詩班而寫，結構單純、和聲簡潔，亦避免艱澀困難的技巧。近年來常有優異表現的作曲家金希文就表示，他特別喜愛蕭泰然為教會詩班所譜的合唱曲，說這些曲子「所流露出他信仰中的感情，實在是令人感動，在有限的格局中展現出深刻的信念，人聲的譜法、鋼琴伴奏的寫法都能不露痕跡的來去自如，這些曲子裡沒有蕭邦或拉赫曼尼諾夫的影子，純粹是蕭泰然教授自己的聲音，既自由又隨意，沒有包袱，很貼心，很自在。」蕭泰然也將藝術歌曲的伴奏風格納入宗教歌曲，使臺語教會歌曲融入了抒情性和漾然詩意。

### 二、確立了臺語藝術歌曲的地位

蕭泰然確立了臺語藝術歌曲的地位。日本時代在臺灣傳唱的臺語歌曲，大部分是民歌，另外是模仿民歌風格而寫的曲子，再來就是流行歌，多半只寫旋律，演出時任由樂隊隨性伴奏。

1978年才全力邁向真正作曲家之路的蕭泰然（之前還是多以鋼琴家自許），由於遠離臺灣的政治，反而能盡其所能地為臺灣人譜曲。當年旅居美國的臺灣人，特別是臺灣同鄉會，不僅期待國內民主化腳步加快，更積極參與各種文化活動，尤其是能建立臺灣人信心的活動。對這些愛鄉土卻不願或不能回故鄉的海外臺灣人，蕭泰然確實用音樂反映了他們的心聲、撫慰了他們的心靈。

蕭泰然的歌詞是賴和、李敏勇、林央敏、許丕龍、鄭兒玉等的臺語詩詞，他也自己寫歌詞，感人肺腑的《出外人》和幽默俏皮的《點心擔》就是他有感而發寫的。他的臺語藝術歌曲至少超過五十五首，比起一些旋律寫作者，這個數目不算多，但是以臺語藝術歌曲而言，則是相當多了。蕭泰然所寫的這些歌曲，大部份都是詞意優美，真正講出許多臺灣人的心聲。這當然也是他對歌詞的精挑細選，據莊傳賢先生表示，蕭泰然偏愛臺語詩詞，凡是內容比較健康、有前瞻性，與臺灣這塊土地息息相關的詩或詞，都是他入樂的首要考量。

### 三、民歌素材的選用全然的臺灣本土

在民歌素材的選用上，蕭泰然所採用的民歌來源也幾乎是青一色臺灣本土的，平埔調、歌仔調（哭調、七字調等）、一隻鳥兒哮啾啾、農村曲、恆春調等都是他喜歡入樂的旋律；他還擴及從前知識份子不屑一顧的臺語通俗歌曲，像《燒肉粽》、《望春風》、《酒斫通賣嘸》、《黃昏的故鄉》等。這些臺灣人民耳熟能詳的旋律，他用直接編曲的方式，提升其藝術性，或放在器樂曲中變奏、變形，成爲充滿鄉土味的創作，或運用在管絃樂曲中，增添美麗的東方色彩，甚至他只用其中幾個典型的音型暗示、潤飾，例如 mi-la-la-mi 或 mi—do mi do la 的悲戚音型。

#### 四、臺灣式的沙龍風格和甜蜜溫馨的比德麥雅氣質

蕭泰然的音樂風格是臺灣式的沙龍風格或甜蜜溫馨的比德麥雅風格（Biedermeier）。蕭泰然的音樂，不管是歌樂、器樂、大型管絃樂，可以說是極富旋律性的，他幾乎是偏愛絃樂器的歌唱性。除了晚期少數作品呈現現代音樂的特質以外，大部分作品還是調性/調式的，是融合了西方大小調和東方的五聲音階，可以說是以西方古典和聲爲根基加以變化。他的旋律優雅流暢，很少大跳和不諧和音程。和聲方面常用三和絃加四度音，有時混合德布西的五度平行、全音音階，有些和聲進行又常常跳脫出其功能性。他喜歡用較單純的調性/調式，尤其是小調，c、a、d、f 最常見，對位的手法用的很簡潔。一些大曲子，像是「C 調大提琴協奏曲」，乍看會以爲是 C 大調，仔細探討才知道是 c 小調與五聲音階的混合，難怪作曲家不寫明是大調或小調，其他有很多曲子都是如此。

在管絃樂的編制上，蕭泰然是很古典的，除了絃樂團以外，協奏曲、序曲或交響曲都是用二管編制的樂團。在曲式上，二段或三段歌謠體最普遍，變奏曲、迴旋曲、連章曲體或自由形式如幻想曲等，奏鳴曲式較不常見。整體而言，蕭泰然的音樂有如他的個人氣質一般，高雅、溫馨、善體人意，中庸而不極端、熱情而不激情；即使是較大規模的樂曲，人們聽到的是真情流露，叫人深深感動而不是熱血澎湃。

#### 總結

從一位鋼琴家蛻變成長至成熟、全方位的作曲家，除了外在不可抗拒的命運和愛樂者積極鼓勵的機緣以外，蕭泰然的音樂才華、謙卑努力，還有他對臺灣故鄉無盡的關懷與愛，都是這些音樂結晶的原動力。

蕭泰然的信念：爲臺灣人填補現代音樂發展前的空隙，以浪漫而感人的作品呈現。無疑地，在過去他受到少數主流派的鄙夷，認爲是保守而反潮流的。可是時間證明，他將在臺灣音樂史上佔一個重要的地位；他豐富了臺灣的臺語教會音樂，他建立了臺語藝術歌曲的地位，他打破了白色恐怖在藝術創作上樹立數十年的無形禁忌，他證明了以古典形式、浪漫風格爲底仍足以創作優秀而具特色的協奏曲；他提供了臺灣人除了西洋古典音樂、臺灣作曲家學院派音樂以及商業性速成的通俗音樂外，一個另外的選擇，他的典雅感人、深具臺灣風格的音樂，讓許多尋覓臺灣音樂文化未來走向的有心人，彷彿在黑暗中發現了一盞明燈。

他的音樂飄過的每一個角落，就像和煦微風吹過大地，親吻了每一個靈魂，而這樣的效應還在持續擴散中。

### 【作者簡介】

顏綠芬 國立台北藝術大學音樂系教授。

## ● 作品選介

### 一、福爾摩沙交響曲 op.49 (1987)

《福爾摩沙交響曲》是蕭泰然在加州進修結束時期的作品。對於作曲家來說，這是他少數運用較多現代音樂技法的三個樂章作品之一。這首樂曲於 1999 年在莫斯科柴可夫斯基音樂廳進行首演；而最近一次的演出是 2003 年 11 月在高雄舉辦「蕭泰然音樂節」，由江靖波指揮高雄市立交響樂團演出。

第一樂章，緩板（Lento）轉快板（allegro），二四拍。弦樂以充滿小二度不協和音程的長音開場，先是回顧從前歐洲人驚嘆的「美麗島」，接著弦樂的長音、顫音、滑音交替，搭配著木管的交織節奏、各部銅管樂器快速音型的交錯進行，種種交雜、混亂與苦悶的情緒，彷彿幾世紀來的外來政權統治攪亂了平靜美麗的島嶼。全曲瀰漫著史特拉汶斯基《春之祭》第一部分「大地的禮讚」的氛圍，一如世界初始，混沌初開，各式各樣的聲音攪亂了寧靜的大地。第二樂章，最緩板（Largo），三四拍。第一樂章結束於極不協和的最強和弦後，緊接著第二樂章卻出奇的寧靜而緩慢。木管群接續而出的片段樂思，沉痛蒼鬱，從心底發出嗚嘆之聲。接著各個動機以不同的音樂語法呈現，唯一的共通點便是，所使用之技法都只爲了要表現出音（或音群）的延續，正是作曲家所要表達「延續著生命的福爾摩沙」。第三樂章，快板，三四拍。以定音鼓持續同節奏，加以不同拍子上的重音，搭配著銅管樂器交錯進行方式製造力度之變換作爲開場，在一聲強響之後，各聲部同音反覆或者一連串動機的模進，回應著第一樂章所呈現的混亂，結束段稍慢下來，隨即則以壯烈的總奏結束。樂曲並不長，但是緊湊而扣人心弦。

在音樂進行上，蕭泰然以簡短的音程旋律、同音反覆、不規則拍子加強重音等方式，運用簡單的現代音樂的演奏語法，例如空間記譜法、各種樂器的特殊音響效果、快速的反覆音群等，交織出其樂曲所欲表達之複雜的情緒。

### 二、D 調小提琴協奏曲 op.50 (1988)

蕭泰然的三首協奏曲之所以得以完成，全靠其在音樂上的知己之交，致力推動臺灣文化運動的林衡哲醫師的鼓勵。在 1983 年林醫師曾一度邀請他創作小提琴協奏曲，而蕭泰然卻因不會拉小提琴而裹足不前，1988 年林衡哲再度遊說，他才毅然接下挑戰，以近四個月每天十四小時的時間完成了創作。

小提琴協奏曲共分三個樂章，全曲以二管編制創作。林衡哲醫師曾為這首作品的每個樂章記下標題，分別為：一、反映時代與個人真貌；二、《牛犁歌》的昇華；三、臺灣精神的表現。

第一樂章，D小調，中庸的快板（*Allegro moderato*），四四拍，奏鳴曲式。以描繪安寧心境和綠色美麗的臺灣農村的清新早晨開始，柔和而優美的琴音透露出親切溫和。整個樂章以簡單的奏鳴曲式概念為主；呈示部以較為輕鬆活潑的節奏展現充滿歡樂的民俗節期情景。發展部共分兩大樂段，第一樂段由雙簧管悠悠地帶出柔美的旋律《靜夜星空》的冥想詩，繼之獨奏小提琴、法國號的串連歌唱，伴著管弦樂器各式不同的演奏變化搭配，使得如歌的旋律在不同獨奏樂器間穿梭，呈現多采多姿的變化。在獨奏小提琴的裝飾奏後，第一、二主題完整重現，將人們帶入夢境之中，徐徐道出令人難忘的《靜夜星空》樂句，喚醒夢中人們，漸漸地清醒而進入這個美麗主題所造成之高潮。簡單而平衡的形式結構，雖非具有特定標題的器樂曲，但全曲仍散發濃濃的臺灣味兒，富有強烈的民族色彩。第二樂章，c小調，憂傷的慢板（*Adagio dolente*），四四拍轉三四拍，歌謠曲式。主題根植於臺灣民謠《牛犁歌》的基礎之上，蕭泰然將之巧妙提升轉化為一篇浪漫優美而帶點憂傷的音詩。中段以不斷的轉調，變換的和絃、不時穿梭於美麗和弦中的臺灣民間小調，極具後浪漫音樂韻味。全曲充滿著優雅的美感與淡淡的哀愁，在較為強烈的音響作為結尾的樂音中，不但自我描述著作曲家蕭泰然的個人精神，也是象徵著臺灣人在困境中的強大的毅力，表現再生堅忍的生命力。第三樂章，D大調，活潑的快板（*Allegro vivace, con brio*），四四拍，迴旋曲。簡潔明朗的節奏展開終樂章的序幕，帶出了迴旋曲的快樂的三連音快速音型主題，似乎回應著前面如歌似的樂章。具現代感的節奏，複雜與細密的組合，而本樂章的這一個主要主題在每一次出現都被稍微地改變，始終給予人們無比的興奮與期待。

蕭泰然以「給臺灣人寫遺囑」的心情來創作這首作品，全曲中，獨奏小提琴無論是華麗絢爛，或是優雅如歌，彷彿都是勾勒著充滿希望的未來願景。

### 三、C 調大提琴協奏曲 op.52 (1990)

蕭泰然曾形容這首協奏曲不同於其小提琴協奏曲：「我的小提琴協奏曲像清純的少女，多數男孩子都會一見鍾情，大家很容易就會喜愛我的小提琴協奏曲；而我的大提琴協奏曲像成熟的少婦，您必須多聽幾次才能發現她豐富的內在美。」

第一樂章，小行板宣敘調（*Andante recitativo*）—中庸的快板（*Allegro moderato*），四四拍，c小調。一開始便是獨奏大提琴的深沉獨吟，片段的恆春民謠〈思想起〉以點綴的方式在獨奏大提琴與其他樂器聲部間游移，而對應著民謠片段發展的對位旋律、動機或者伴奏，兼具歌唱性與節奏感，彷彿臺灣農村溫暖、和樂的景象浮現眼前。第二樂章，有精神的快板（*Allegro con spirito*），二二拍轉四四拍，C大調。一開始即具有強烈的爆發力，一股抗爭的、激動的音樂響起，有力的節奏，配合著大段的音型動機的模進、擴張、延伸，華麗而燦爛。樂章中段為如歌的行板，襯托出以對位方式進行的聲部間重唱與互相應答的旋律動線。全曲



在定音鼓與獨奏大提琴組成的裝飾奏二樂段之後，尾奏逐漸增快，提振全曲精神，象徵堅忍不拔、勇往直前的個性。

#### 四、一九四七序曲 op.56 (1994)

全曲共分為兩大部分：第一部分為管弦樂演奏，描述一九四七年在臺灣發生的二二八事件；不間斷地接到第二部分，由兩大段合唱組成，中間穿插第一部份的管弦樂段落作為呼應。

第一部份，中庸的快版（*Allegro moderato*），a 小調。

以銅管、低音弦樂帶有附點音符的一段齊奏，加上定音鼓滾奏，奏出悲壯的吶喊，樂曲如洪濤般的向前推進。接著，由小提琴悠揚奏出的帶有哀戚的唯美旋律很明顯的是取材於臺灣民謠《恆春調》。在過門樂段中浮現著另一首臺灣民謠《一隻鳥兒哮啾啾》，以 *b e e b* 動機暗示著。接著一段（第 114 至 121 小節，*Allegro moderato*）是樂曲開始時候第一個旋律（第 15-22 小節）的變化；在此作曲家一改原來樂段的緩慢寂寥，加快了速度，豐富了管絃樂的色彩，在管樂、鋼琴以及弦樂三連音音型的樂聲中，呈現悠揚寬廣的氣氛。

第二部分，C 大調。

在前一部分尾奏後直接進入第二部分，首先由五部合唱呼喊出「I Lhas Formosa」（美麗島），然後鋼琴以上下行之琶音，在中音弦樂與雙簧管的對話聲中，開啓臺灣詩人李敏勇的《愛與希望》的歌聲，先以鋼琴伴奏的女聲獨唱樂段「種一欖樹仔，在咱的土地…」與合唱團高歌「二二八這一日…」交替，再齊聲唱出「從每一片葉仔，愛與希望成長…」。

在合唱之後，樂曲再度回到第一部分的部分樂段。在終場前，合唱團再度呼喊「I Lhas Formosa」，緊接著轉而為民謠風的樂段，以及合唱團齊聲高歌鄭兒玉牧師詞作《臺灣翠青》至尾聲。

《一九四七序曲》除了重現臺灣的故事，更重要的是作曲家要讓後人謹記這一個歷史訊息。

#### 五、清唱劇《浪子》

清唱劇《浪子》內容來自新約聖經路加福音第十五章 11-32 節，是耶穌向眾人傳道時所講的比喻。文字由黃武東牧師撰寫，全劇分成十章。《浪子》劇本是他根據白話文聖經為腳本，以臺語寫成的。蕭泰然用了貫穿全曲的動機，取自一首半世紀前宋尚節博士來臺傳教最喜愛的短歌《歸家吧，歸家吧，不要再遊蕩，慈愛天父伸開雙臂，可望你歸家》的旋律，這段也放在序曲當引言。《浪子》全曲長約四十分鐘。

● 紀事

聲樂作品表

(非宗教性歌曲)

1961

離別（合唱曲）

1967

靜夜星空（游彌堅詞）

自律歌（張群詞）

1968

快樂的農家（輕歌劇）

1969

我家花園真美麗（輕歌劇）

1975

兒童合唱曲集（一）

1976

兒童合唱曲集（二）

1978

出外人（蕭泰然詞）

點心擔（蕭泰然詞）

一串小風鈴（王怡之詞）

晨禱（林祥鳳詞）

筆兵吟（林祥鳳詞）

古昔，現在，直到將來（合唱曲）

先祖的信仰（合唱曲）

1979

友誼的獻禮（獨唱曲）

白話三字經（獨唱曲）

1980

望你早歸（改編，女高音，小提琴及鋼琴）

美國西裝（獨唱曲）默禱（合唱曲）

今在青年時代（合唱曲）出頭天進行曲（合唱及管弦樂）

思念故鄉（改編）

農村曲（改編）

台灣自治歌（蔡培火詞）

咱的家鄉美麗島（許丕龍詞）

恩母頌（改編）

1982

我愛媽媽這麼大（蕭泰然詞）

咱著來吟詩（合唱曲，配鋼琴伴奏）

搖籃的手（合唱曲，蕭瑞安詞）

1986

蕃薯不驚落土爛（許丕龍詞）

1988

阿母的頭髮（向陽）

1989

憶父親（吳良也詞）

1992

上美的花（東方白）

1993

台灣翠青（鄭兒玉）

1994

愛與希望（李敏勇詞）

1997

百合之歌（李敏勇詞）

1998

綠色台灣是咱的（宋澤萊）

1999

自由之歌（李敏勇詞）

台灣國民（廖中山詞）

台灣是寶島（顏信星）

白鷺鷥（盧修一）

2000

清唱劇—浪子、金齡頌（林宗義）、

2001

啊—福爾摩沙---爲殉難者的鎮魂曲

2002

團圓（陳隆）、台灣加入聯合國（陳東亮）

## 宗教音樂作品

1971

神劇：耶穌基督（蕭瑞安詞）

1974

至好朋友就是耶穌（合唱曲）

主啊！我情願（合唱曲）

1975

救主明白

1978

神的慈愛比生命更好（宋華忠詞）

祂的名稱為奇妙（合唱曲）

上帝在照顧你（合唱曲）

1980

雖然行過死蔭山谷（合唱曲，獨唱曲）

1981

奉獻的詩（合唱曲）

耶穌召我來行路（合唱曲）

聽見救主出聲在叫（合唱曲）

聖會獨一的地基（合唱曲）

奉獻（合唱曲）

1982

感恩節的祈禱（合唱曲）

被壓迫的心聲（獨唱曲）

1984

你居起的所在（合唱曲）

1985

用感謝入祂的門（合唱曲）

第一台灣基督長老教會創立五週年紀念歌（蕭瑞安詩篇 100 篇）

1996

食飯感謝祈禱歌（客家聖詩）

1999

你要讚美耶和華（合唱曲）

2000

詩篇 150（法國巴黎三一大教堂發表）

器樂作品（獨奏  
曲、室內樂及大型  
管弦樂）

1970

望春風（改編，弦樂團）

1973

夢幻的恆春小調（改編，獨奏曲，小提琴及鋼琴）

台灣頌（獨奏曲，小提琴及鋼琴）  
前奏與賦格（鋼琴三重奏）  
夢幻的恆春小調（改編，鋼琴三重奏）  
中華交響詩

1974

賣酒砂的老人（改編，獨奏曲，小提琴及鋼琴）  
悲歌（獨奏曲，小提琴及鋼琴）  
詩影曲集（鋼琴獨奏）

1975

冥想曲（獨奏曲，小提琴及鋼琴）  
幻想圓舞曲（雙鋼琴）  
施比受更有福（鋼琴獨奏曲）

1978

愛的魔術（獨奏曲，大提琴及鋼琴）

1979

Prelude in C（鋼琴獨奏曲）

1980

望你早歸（改編，弦樂四重奏）

1981

只為著你（獨奏曲，小提琴及鋼琴）

1982

思想夜曲（獨奏曲，小提琴及鋼琴）  
驚某調（獨奏曲，小提琴及鋼琴）  
望你早歸（改編，獨奏曲，小提琴及鋼琴）  
燒肉粽（改編，鋼琴五重奏）

1983

戀歌（改編，獨奏曲，小提琴及鋼琴）

1984

風之舞（獨奏曲，小提琴及鋼琴）  
奇異恩典（改編，鋼琴獨奏）

1985

咱台灣（五重奏，鋼琴及弦樂團）  
台灣原住民組曲（鋼琴五重奏）  
弦樂的交響詩（弦樂團）

1986

離散（獨奏曲，大提琴及鋼琴）

1987

福爾摩沙交響曲（1999年1月6日莫斯科世界首演）

家園的回憶（鋼琴組曲）

黃昏的故鄉（弦樂四重奏）

客家綺想曲（大提琴及鋼琴）

蘭陽舞曲（鋼琴五重奏）

1988

靜夜星空（獨奏曲，大提琴及鋼琴）

D調小提琴協奏曲（1992年11月13日美國聖地牙哥世界首演）

1990 C調大提琴協奏曲（1992年7月4日台北社教館世界首演）

管風琴序曲（獨奏曲）

豐收（鋼琴四手聯彈）

1991

C調大提琴協奏曲（1994年4月10日加拿大溫哥華世界首演）

1993

告別練習曲（鋼琴獨奏）

1994

一九四七序曲（1995年6月3日美國加州奧克蘭市世界首演）

1995

觸技曲（鋼琴獨奏）

夜曲（獨奏曲，小提琴及鋼琴）

幻想曲（獨奏曲，長笛及鋼琴）

1996

龍舟競賽（鋼琴獨奏曲）

福爾摩沙（鋼琴三重奏，1996年6月18日波蘭華沙世界首演）

1998

簫中簫（洞簫獨奏曲）

1999

來自福爾摩沙的天使 The Angel from Formosa（管弦樂）

玉山頌（合唱與樂團，歐亞交響樂團發表）

2000

Soli for Percussion（加拿大溫哥華首演）

資料來源：國家文化藝術基金會 <http://www.ncafroc.org.tw/Content/award-history-list.asp>