



第八屆

國家文藝獎

第八屆

國家文藝獎

## 目錄

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 序言                         | 3  |
| 杜篤之                        | 4  |
| 李靜君                        | 20 |
| 林亨泰                        | 36 |
| 陳其寬                        | 52 |
| 蕭泰然                        | 68 |
| 第八屆國家文藝獎 各類評審團委員暨跨類決審團委員名錄 | 84 |
| 第八屆國家文藝獎 活動紀要              | 85 |
| 第八屆國家文藝獎 設置辦法              | 86 |

## 序言

### 他們令「國家文藝獎」閃閃生光！

時間過得真快，我們好像才滿心歡喜地分享了第七屆國家文藝獎得主們的榮耀，轉眼間又要迎來即將接受這份至高尊崇的藝術大師。在經過長達七個多月的推薦、提名、初審、複審，以致決審的過程之後，七月五日我們公佈了第八屆國家文藝獎得獎者，分別為音像藝術家杜篤之先生、舞蹈表演藝術家李靜君女士、詩人林亨泰先生、藝術家陳其寬先生以及作曲家蕭泰然先生。

我想，渾然未覺時光如白駒過隙，是因為我們在這段期間兢兢業業未曾稍歇。國家文化藝術基金會自民國八十五年起舉辦「國家文藝獎」，以評選出具累積性成就的傑出藝文工作者，藉獎項之榮譽來肯定他們在專業上的成就。八年來，在審慎與嚴謹的執行過程中，陸續將這頂桂冠頒予數十位在藝文領域表現傑出且貢獻卓越者。事實上，我們以獎項與儀式榮耀了這些大師，而這些大師也以他們的創作精神與藝術成就榮耀了這個獎項，使它雖歷時多年，卻依舊閃閃生光。

正因為這份肯定與公信力得來不易，令我們時刻莫忘要讓「國家文藝獎」不因時空的轉換而減損了它的光芒。於此，在評選辦法上力求與時俱進便成為我們每年度工作的重要目標。在頻繁地與諸多學者專家的討論之後，我們擬定了新的設置辦法，重點包括了在獎項宗旨上強調出兼重藝術成就與持續創作的精神；擴大獎勵範圍，納入了建築與電影為新的獎勵類別；增加參選推薦的周延度等等。其中，尤因時代的改變，創作者兼具數家之長或在不同領域中皆為代表性人物者，已不在少數，因此第八屆「國家文藝獎」在評選機制上，也打破了領域之間的界線，組成跨界的決審團，共同選出本屆最適切的五位得獎者。

杜篤之先生長期積極投入台灣電影的紮根工程，許許多多中外重要導演作品的聲音藝術全仰賴杜篤之的技術輔佐，可謂台灣電影工業的中流砥柱，而他以聲音紀錄人間實相，豐潤想像意境的音像藝術與技術之成就，更已廣為國際影壇肯定。

李靜君女士進入舞蹈領域二十年來，其所詮釋與塑造之角色原型，不獨是台灣舞蹈界重要的文化財，在世界舞台上也標出絕對的台灣文化獨特性。此外，她以毅力克服不夠充分的先天條件，以達到表演藝術者的巔峰成就，其勤學不輟的精神，足堪後學者師法的典範。

林亨泰先生具備詩人與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以及濃厚的鄉土色彩，亦不失現代性的特色，誠為台灣現代文學中的代表人物之一。此外，他「始於批評」、「走過現代」、「定位本土」的創作歷程，也正是台灣現代詩史的縮影。

陳其寬先生亦同樣兼具建築師與美術家的雙重身份，因此在藝術創作上，他能以建築師的美學視野，融合抽象觀念，創造出一種新的繪畫，用以表現一種幻境的、建築的、超時空的、輕靈的、純粹想像世界，其作品深具創造力與自由的特質。

蕭泰然先生畢生為音樂嘔心瀝血，克服病魔持續創作，其毅力與執著令人感佩。他的作品除了展現對鄉土的熱愛，成功地融合了浪漫派樂風與台灣民間音樂之外，也深具國際宏觀視野，獲得世界各地極高的讚譽，在國際文化交流工作上有相當貢獻。

觀諸這幾位藝術家的創作路徑與藝術表現，令我深深感受到台灣在文化藝術領域上的爆發力與生命力，這份精神透過充滿魅力的作品傳遞給國人，也爭取到國際對台灣的關注與肯定。今日，當我們細細閱覽著他們譜下的一頁頁燦爛篇章，再一次的，無數光采映照在「國家文藝獎」的身上，我們內心盈溢著感動，因為，他們令「國家文藝獎」閃閃生光！



國家文化藝術基金會董事長

# 杜篤之

## 得獎理由

1. 以聲音紀錄人間實相，豐潤想像意境的音像藝術與技術成就，廣為國際影壇肯定。
2. 獲頒 2001 年坎城影展高等技術獎，實為台灣電影工業和藝術的重要指標人物。
3. 長期積極投入台灣電影的紮根工程，台灣重要導演作品的聲音藝術全賴杜篤之的技術輔佐，並積極協助紀錄片、動畫片和創作短片的聲音錄製和創作，可謂台灣電影工業的中流砥柱。

## 得獎感言

這個獎，其實是台灣新電影給的。因為新電影，讓我們有機會被看到。因為許多好導演給我機會，我才會被訓練出來。

我剛入行做錄音工作時，正值電影界十分景氣，給了我許多機會磨練。及至個人訓練到了某一階段，恰逢台灣新電影浪潮興起。和新導演們合作，又促使我跨入另一個階段。因為彼此看法相近，每當我在錄音上想做些新嘗試時，新導演們即予以鼓勵，因為他們也想要有所改變。所以，我是在他們的鼓勵中成長的；同時，我也是被他們訓練出來的。因為他們每一個人都很挑剔、都不輕易妥協、都想要創新改革。我有幸與他們合作，也因而催逼自己要有所長進。

或許有人會說，啊，這個導演很麻煩。我覺得，其實這正是他們不平凡的地方，只要你能欣賞，你就能和他合作得很好，就能和他們非常舒服的一起工作。我覺得，做事是在要找一個可能做得最好的方法，而不是找一個可能最方便的方法。

就因為我的成長過程中碰到這些不一樣的人與事，方能將我磨練至今。如果今天有點成績，那都是因為有這麼多不平凡的人在訓練我；如果他們每一個人都很平凡，大概我也難有今天。

我認為這是很重要的一個元素。當你遇上具有這種特質的人，不論是年輕導演、還是老導演，你都要好好的和他琢磨，因為你會獲益良多。就算一個毛頭小孩或有這種特質，我都願意去了解他。

這次很感謝國家文化藝術基金會給我的鼓勵，對我而言，這份榮譽更大的意義在於鼓勵後進從事電影的年輕人，不一定都要當導演，因為並非人人適合當導演。技術是有很大的空間，可以讓你發揮，可以讓你得到成就感的，希望年輕人在電影領域裡能有更寬廣的天地揮灑。

當初入行，是因為對這個有熱情、有嚮往；如今，更有責任感。希望能給年輕人建立一個更適當的環境。當熱情消失後，仍有一個遠景，吸引他們在這一行持續走下去。



杜篤之 (劉振祥攝)



河水湯湯，小男孩坐在父親腳踏車前的橫槓上，一路騎過堤頂。夏日傍晚，清風徐來，夕陽餘輝灑在這對父子身上。來到河邊，父親將紗放入河水中浸泡漂洗，小男孩則在一旁捉螃蟹玩耍：「那時候，淡水河的河水還很清澈乾淨。」

杜篤之憶起兒時情景，令人不禁聯想起台灣新電影的畫面。

兩個時代，我們都曾走過。

參加電機訓練班，找對了路；進中影，入對了行。祖籍安徽蕪湖，父親杜啟貴民國三十八年大遷移時來台，在此落地生根，民國四十三年一月九日於萬華與簡彩雲小姐共結連理。四十四年四月五日，長子杜篤之出生。

「從小父親就做小生意養我們，家裡開個小織布廠，請了幾位師傅手工織布。」而這門手藝，也讓杜篤之首度與電影接觸：「小學六年級時，正好開拍〈還我河山〉，有段情節田單夫人領著婦女們織布，找到我家，父親便帶著鄰居去片廠搭建織布臺。因為拍片好玩又有錢賺，所以弟妹同去。我因為考初中要補習，一次也沒去過，每當他們回來說起片廠趣事，都很嚮往。」結果當年與片廠緣慳一面的杜篤之，做事後天天待在那兒、甚而住入宿舍，那就是中影士林片廠：「後來媽媽還笑我說，當年你一次也沒去成，沒想到後來走這一行。」

小時後杜篤之比較貪玩，書沒唸好，卻因之獲益，未曾飽



文／張靚蓓 圖／杜篤之提供

受「萬般皆下品，唯有讀書高」的科層壓抑，他也從遊戲中找出興趣與性向。初中時，他便喜歡音響，鄰居大哥哥唸電子科，沒事在家玩音響，杜篤之常去他家看他怎麼玩。大哥哥改裝個小發射台，在房裡放音樂，方圓五、六十公尺內都能聽到，引起杜篤之的興趣，後來南山高中選唸電機科，便受這個影響；加上他初中時「幾何」最好，種種因素，都導引他往音響的路上鑽研。高二下起，又參加台北市社會局舉辦的電機訓練班，從初級、中級上到高級，不但讓他在電學方面打下基礎，高中時還因此得過愛迪生發明獎；之後獲中影錄用，訓練班的背景也是關鍵。

高中畢業後，他先去電子工廠做了兩、三個月。後因父執輩華光典伯伯認識中影製片廠廠長明驥，經其介紹，進入中影電機室管理電力及線路。雖學電機，又上過職訓班，他卻志不在此，做了兩天，轉調錄音部門：「我一走進錄音間，頓覺豁然開朗，哇！這才是我要的。」

七〇年代初期，台灣電影界十分景氣，三廳大戲盛行。入行不久，杜篤之即體會到這個工作要確實、快速，他以此要求自己，短期內便成為聲音剪接好手一把。職訓班的訓練，使他在錄音時駕輕就熟；幾何學的天份，更助他做合差算時精確無誤。當時性子急到剪片用牙當場咬斷底片、連剪接機都不用的導演劉家昌，便喜歡找小杜合作，就因他是快手，能跟得上。

當年中影為師徒制，一九七三年明廠長辦了個電影技術訓練班，請來老師傅們擔任老師，杜篤之與李屏賓、陳勝昌等這批新人都去上課：「如今想想，明老總真是用心良



杜篤之三歲時與弟弟合影

苦！」因為師生關係一建立，老師對學生較無保留，經驗得以傳承。

### 從「聲音的擬真」到尋找「台灣的聲音」

磨練八年，杜篤之終於有機會自己做主設計音效，一九八一年〈一九〇五年的冬天〉，他首度能將想像付諸實現，開始追求聲音的真實感。為了一場林中散步的戲，他到山上裝來兩大麻袋的落葉、樹枝，在錄音室鋪成一條長路，人從上面走過：「聽到腳踩上落葉、踏過樹枝的聲音，真是好聽。」他捨棄以往的老法子，如揉些報紙或錄音帶在地上踩來替代。〈暗夜〉裡一場皮沙發上的親熱戲，他把戲裡那張沙發搬來錄音間，只為捕捉人體在皮質材料上的摩擦聲。這種真東西上場、不再做假的手法，顛覆了傳統製造聲效的方式，當時頗引起一些爭議，但新導演們鼓勵也認同這種做法，使得他一路堅持下來。

聲音的擬真度在楊德昌導演的電影裡尤其成效卓著，〈海灘的一天〉中連呼吸聲、口水吞嚥聲都給做出來了，讓人難辨是現場錄音還是事後配音。該片香港上映時，導演徐克還說：「台灣現在現場錄音做得很不錯囉！」。當英國導演驚訝台灣同步錄音的成績時，楊導只是笑，然後介紹杜篤之：「這是事後配音，都是他做的。」

杜篤之說：「楊德昌曾拿塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）的電影給我看，他的片子都是事後配音，配得真好，當時心裡就以此為追求對象。」

「我們自己研發、自己改變、自行建立起錄音經驗及聲音資

料庫。」一切從零做起，譬如讓演員做遠近距離的錄音，用非職業配音員，加環境音，加雜音等做法，都顛覆以往。為求真實感，他還開始持續搜集各種環境音。

〈惜別海岸〉有場山上廢墟的清晨戲，為呈現天剛亮的環境音及鳥叫聲，他自掏腰包買了台 Sony D5 錄音機，到外雙溪山裡守了一夜：「每兩小時開機錄個五至十分鐘，十二點只聽見蟲叫，清晨兩點還是蟲鳴，但與十二點有些不同，四點時啾-啾啾-啾有鳥叫了，蟲鳴依舊；然後五點、六點、七點…，錄了一堆回來。片中是深夜，就放十二點的；清晨，便放五、六點的。鳥剛睡醒的叫聲與罐頭聲效就是不同。」

從〈看海的日子〉起，他便列單自行收集聲效：「很過癮！台北近郊幾乎跑遍了，帶太太出去時，這邊山上我錄過音，那邊橋下錄過水聲，田裡錄過稻子收割…。」工作室成立後，成員們每到一處定會收錄當地的環境音，建檔保存，累積至今，資料庫裡不但存有極豐富的台灣環境音，就連國外的也不少，譬如台北地鐵的環境音與巴黎、上海、東京就不同：「這些都是買不到的寶貴資料。」

有次日本導演需要台灣農村小橋流水人家的環境音，遍尋不著，最後找到杜篤之，果然有他要的。詢問收費多少時，杜篤之說：「不收費，提供同好使用，對你有用就好，大家交個朋友，開心嘛！」

自土法煉鋼、追平國際的「同步錄音」階段，至齊頭並進、繼而超越的「後製作」國際經驗



杜篤之初中時全家合影

玩得開心，是杜篤之深耕音效三十年仍不厭倦的動力之一。

三十年來，他從做當中學（learning by doing），老師是這行的頂尖人物，成績當場驗證，他也次次過關。從他身上，我們看到校園圍牆外自我教育成功的案例。

同步錄音，是他入行之初即渴望的美夢。導演陳耀圻同步錄音紀錄片〈劉必稼的故事〉裡，人雙腳自水田泥濘中拔出的聲響，令他嚮往，但當年沒那個設備、環境及訓練。

一九八二年，中影與澳洲合拍〈Z字特攻隊〉（Attack Force Z），杜篤之支援錄音，趁此良機自澳洲錄音師處學得正統現場錄音技術。之後與同事陳勝昌、李屏賓借由拍攝國稅局十六厘米短片，實驗所學。拍完不久，恰逢〈金池塘〉（On Golden Pond）錄音師拜訪中影，便請他看片加以指正，他說很標準。

杜篤之因鼓勵而生信心，之後四、五年，一有機會即放映該片，希望說服片商或導演，僅花這點錢即可有這般聲效：「還是很難，當時客觀條件不允許，台灣連台隔音攝影機都沒有，演員習慣聽到攝影機轉動聲後方演戲，加上口白也要調整，有時侯導、楊導會局部用。」但他清楚，到了〈恐怖份子〉，事後配音已至極至，難再突破。同一領域內要求更好，便得付出更大代價，才會進步少許；唯有技術提升，方能突破瓶頸。所以他大力推動同步錄音：「直到〈悲情城市〉，侯導跟我說，有國外資金，這部全用同步錄音。開拍前一天，我興奮得睡不著覺。下定決心，

將之前拍廣告學來的現場錄音經驗轉移至〈悲情城市〉，每個鏡頭我都要做出同等質感。」

當時設備僅一台錄音機、兩個麥克風，十分克難：「所有方法，能用的全用。譬如拍山中戲，四周梯田，一放水，每方田便是個小瀑布，為消除水聲，拔下當地芒草捲成Z字，置於出水口，水順草而下，故輕巧無聲。」這一招即自〈金池塘〉轉化而來，上次來台交換經驗時，得知他們雨天為收錄亨利方達（Henry Fonda）說話，以馬鬃鋪於屋頂，可消除雨滴敲打屋頂之聲。

〈悲情城市〉是台灣第一部全片同步錄音的電影，也是杜篤之首次去日本 AOI 做混音：「機會很好，我在台灣先準備好，到了那裡，只做需在那邊做的事。」一般費時一個月的工作，五、六天內便完成。這之前，他僅隨導演王正方的剪接師學得美式同步剪接的做法與步驟，及如何做混音提示（cue）表：「工作時，我仔細觀察日方怎麼看我們的東西，他們不知我頭一次做同步錄音，也不知是這麼克難做出來的。」因為很標準，混音快結束時，日方錄音師得知實情後十分驚訝，同時告訴他日方使用哪種器材去除雜音，他記下型號，回台後立即添購。

就這樣一點一滴的東學西學，日本混音是他首次接受國際檢驗，輕鬆過關，達到國際水準。之後前往澳洲錄音，因他當初所學即美式做法，故澳方拿到 cue 表後，立即銜接，進入狀況。

從聲音擬真時期，努力趕上國際水準；同步錄音時，向國



中影第一代老剪接機，二十多歲的杜篤之在此磨練成聲音剪接快手，身上的夾克為導演劉家昌所贈

際水準看齊；杜比立體聲、杜比數位階段，與國際水準同步；到硬碟現場錄音時，超前一般國際水準。每次的技術突破，對他來說，不是遭遇困難，而是解決之前的難題，讓他可以做出更佳效果，可以品質更精良，拓展出更寬廣的創作空間：「做了杜比不是更麻煩，而是更好玩了；以前做不好的，現在都可以做好了。拍〈咖啡時光〉時，我們使用硬碟現場錄音，當時全球僅五台，歐洲兩台、美國一台，亞洲就我們這台。雖然拍攝時較麻煩，但後製時發現空間居然那麼大。以前現場需事先決定些事情，深怕漏失沒得救，現在後製時仍可補救。」如今廠商已把〈咖啡時光〉當成活招牌了。除了技術不斷翻新，在創作理念上，他也時有所得。

其中三部電影給他不少啟發，自〈現代啟示錄〉（Apocalypse Now）裡，他學到戲劇高潮之前要如何鋪陳，怎麼製造安靜或混亂；從〈小教父〉（The Outsiders）的酒吧戲，他領悟要如何安排房內的音樂、人聲，做出聲效的立體感；而〈法櫃奇兵〉（Raiders of the Lost Ark）逼真的喊叫聲，則讓他學會如何才能錄得喊聲逼真及感情對味的對白：「以前我老錄不好喊叫，當我邊聽片中叫聲邊喊時，我便喊得很好。置身其中方易引發出真感情，要出來哪種情感，就得給人家那個氣氛。」

他仔細聽、用心學：「有了觀念，便能翻新運用，想出許多花樣來。」

如芒草、馬鬃的案例，讓他體會出：「我們不是土土的開機便錄，有些環境你可以去改變它、控制它。」活用的結



拍攝〈戲夢人生〉時，至大陸出外景

果，〈一一〉是改變環境：「該片主場景位於高架橋旁的大樓上，雜音很大，勉強可錄，但細節會少很多，所以我們把靠路那面的窗戶全隔音，才收到這樣品質的聲音。」〈海上花〉則改變錄音方式，或當場錄得，或後製時利用剪接換掉。要做到自然，讓人以為本該如此，錄音上需克服的困難更大，而這些努力卻不易看見。但他堅持：「最好的聲音，就是自然而不被察覺的聲音。」

### 「因，早已種下；果，適時而出」

一九八〇年初台灣新電影崛起，杜篤之的恰逢其時，八二年升任中影錄音師，自此與新導演新電影一路合作，彼此扶持、相互影響。新電影走上國際影壇，用我們的方式說我們的故事，品質上能與國際水準同步，內容上能和各地觀眾做情感與觀念的交流。默默耕耘多年，始終擔任幕後，然不可或缺的聲效設計師杜篤之，功不可沒，其技術、品味也隨之每每翻新，致使香港的王家衛、許鞍華、舒琪及陳可辛等導演相繼與之合作。

想起那個風起雲湧的年代，導演楊德昌說：「當時港台大陸電影界一片新氣象，走到哪都碰到同道中人，我們是幸運的一群，「因」早已種下，「果」適時而出，我們剛好趕上那個時代。」這一代人，經由傳統文化的滋養蘊育出厚實及從容，又歷經新思潮的洗禮而刺激出衝勁與創意，逢此契機，開創新局。

楊導說：「有這個局面並非一人之力，而是一群人之功。我覺得新電影在台灣發展經驗裡，是個很有價值的經驗模式。」歷經二十多載，台灣電影在國際影壇已成為世界一



拍攝〈少年吔，安啦！〉在高雄旗津海邊出外景，圖中機器即為「快餐車」（蔡正泰攝）

流品牌，雖少但精，其代表了某種品質保證及品味選擇。而台灣電影之所以具有一流品質、成為一流品牌，楊導認為：「是因為有心，愛這個東西，想做好它，然後踏實去做。杜篤之即最佳例證，他已建立起他的品牌。你說台灣電影工業不景氣，他卻忙得不可開交。」

導演吳念真參加歐洲影展時，一位觀眾問到：「Tu Duu\_Chih 在中文裡是錄音的意思嗎？」因為他看過的港台佳片中，錄音項目都是這個字。

這一切，乃杜篤之三十年來耕耘的累積。

第一個十年，恰逢台灣電影蓬勃發展，他在累積經驗、熟悉本土環境的同時，對聲效也有了新想法。第二個十年，正值新電影崛起，他得到機會實驗其對聲效的想像及做法，自土法煉鋼起步到與國際接軌。〈悲情城市〉得威尼斯金獅，總結了台灣新電影共同努力的第一個十年。第三個十年，開花結果，技術水準及創作意念自追平到超前國際。千禧年〈一一〉〈花樣年華〉坎城影展各獲大獎，展現了台港電影特殊的影像風格及意念。這些影片的聲效，都是杜篤之的努力。2001年，杜篤之拿下第五十四屆坎城影展高等技術大獎。

回憶起 2001 年坎城影展評審會議，評審之一的楊德昌說：「那年〈史瑞克〉(Shrek)〈紅磨坊〉(Moulin Rouge)也參展，開始談技術獎時就談這兩部，問到我時，我說有個感慨，這兩部片子在技術上人的參與很重要…，有時看到這麼好的資源，讓我想起我好朋友杜篤之，他資源非常有限，全是自己興趣和要好好做事，他的樂趣來自於對電影的投入。…每年坎城影展前一個月，他可能睡不到幾天，楊德昌的電影，侯孝賢的電影，王家衛的電影，蔡明亮的電影…，都要他做最後趕工。」

他從拍片便參與，不同於別人僅在後製時做技術上的加強。我的經驗是，他的參與及意見，都是給我的演員最好的指導，因為電影除了畫面的表情外，聲音表演佔百分之五十，而這部份常被拍片者忽略。莉芙烏嫻 (Liv Ullmann) 一聽，立刻了然。除了技術好外，一個對聲音敏感的指導人對演員及導演是多麼重要。」當時全場鴉雀無聲，票一投，十票通過八票，一票〈史瑞克〉，一票不知該怎麼選：「…技術有許多層面，當然他們也做得很好。但那個心，讓國際電影界感動，覺得這是我們要鼓勵的一個對象。」



杜篤之是個「音癡」，默默耕耘聲效世界三十年（蔡正泰攝）

### 「快餐車」背後的義理與默契

這幾年來，杜篤之頻獲國內外肯定：「獎，是外人怎麼看這件事。當鄰居們對父母誇讚，當太太的朋友來電話恭賀，當兒子開始了解整天不見人影的老爸工作性質時，這個有用。對我來說，工作做好才讓我最滿足！我的快樂不是來自於獎，而是來自工作。我最在乎的是工作完成，彼此握手的當下，手心內所傳來的那股勁道。你做了什麼，其實只有導演和你兩個人知道。」

你知、我知的默契與相惜，志同道合的義理相挺，在他身上屢屢發生，不論大小，都反應出這一代電影人的真性情及態度。

如〈我的愛〉後製期間，有天凌晨他在自強隧道收錄過往車聲，一輛車停下搖開車窗，他一看，正是導演張毅與楊惠珊。剎那間的感動與知心，迸現、匯流。他為求好盡心盡力，而這份心意，導演知情也領情，彼此懂得，其中的真誠，點滴心頭。

〈悲情城市〉奪得威尼斯金獅獎後，侯導覺得：「不能再用這麼簡單的設備，台灣電影將來要走到國際，同步錄音是必走的路。」侯導以為他賺錢了，慨然送給攝影陳懷恩、剪接廖慶松及錄音杜篤之各一套設備。驚喜的他開了套完整的設備，價錢一百多萬，當時可以買棟房子了：「侯導二話不說，當場開支票給我！還跟我說，不用還，送你！你就拿這個去做以後的東西，拿這個訓練人，幫沒錢的人拍。我們以後來開所電影學校，這個投資做教育！」杜篤之謹記於心，也切實去做：「經營至今，有四個錄音間、

幾組現場錄音人員，都因為這個，這對我影響最大。拍〈牯嶺街少年殺人事件〉時，這套設備開張，中午一點開鏡，設備早上十點到，從國外進口，全新的，我馬上組裝起來趕到現場，取名為「快餐車」。」

杜篤之如今有成，侯導也很開心：「他是半夜聽到好聲音也會拿個錄音機去錄的「音痴」，所以才能累積至今，現在都有自己的錄音室，還是杜比認證，不容易。說真的，台灣電影若無好技術，也沒今天。」

而導演楊德昌對他工作的肯定，則是他最大的鼓勵：「他那麼嚴格，知道又多，他說好，我就很放心，在技術新知方面，他對我影響很大。」楊導則說：「我相信我們給了對方非常多信心，我們有把握可以做得更好，這是非常重要的、非常幸運的，我們處於這種狀態裡，那個時代是有種狀態。」從〈海灘的一天〉〈恐怖份子〉〈牯嶺街少年殺人事件〉〈一一〉等片一路走來，兩人攜手在台灣電影的聲音創作上屢建新里程碑。

至於王家衛工作時為達目的絕不罷休的纏鬥，被逼得很慘，但找對感覺之際，他只有一個字形容：「爽！」不久前兩人還為〈Eros〉裡一個畫面苦思五、六個鐘頭，鞏俐雲鬢高聳身著旗袍斜倚一旁，她的男人剛痛罵她一頓後甩門而去，鏡頭長達一分鐘：「我們試過各種方式，感覺都不對。」兩人都放棄，終於撥雲見日：「現在這樣處理，她的倔強、強悍，馬上跳脫出來。」

而蔡明亮的敏感則讓他驚訝：「我試圖加些不同的聲音來



國際友人鏡頭下的杜篤之

擾亂他，再拿掉，或會留下一些。可是我加什麼，他都知道。」蔡導則說：「我的電影不那麼寫實，剛開始不習慣，曾有過拉扯，現在彼此知道怎麼玩了。杜哥會提不同意見，刺激我從另一個方向思考。其實〈青少年哪吒〉時，他就幫我救回一些東西。」

### 「他讓我安心」

綜觀杜篤之的合作對象，從國際名導到年青新血都有，侯孝賢、楊德昌、王家衛、蔡明亮、許鞍華、陳可辛、何平、徐小明等人外，蕭雅全、湯湘竹、郭珍弟、陳若菲等新血也都合作，彈性極大。他常告訴自己：「你是個專業錄音師，不能只做一種類型，要都能做。首先，要懂得欣賞。…經由參與投入心血，慢慢的，它有些變化，當喜歡的感覺跑出來時，才算做到。」

懂得欣賞，是他的特質之一。杜太太高佩玲曾說：「人都有善惡兩面，有人能引發人的善良面，有人會激出人的邪惡面。對我來說，杜篤之常牽引出我善良的一面，因為他懂得欣賞人。雖因忙碌常不在家，但他讓我安心。」而工作中，他則讓導演們信任。

多年來，杜篤之秉持兩個原則「態度與本事」：「有態度沒本事，事情做不出來；有本事沒態度，人家不會用你。兩樣既要好又都做到，並不容易。長期在一個行業裡，時時熬夜，屢被否定，構想被改，有時會心力交瘁，但就算疲勞，仍要維持一樣的態度。當放棄的念頭浮現，山窮水盡之際，就算這個節骨眼上都還要想，有無可能再做個不一樣的。」事情往往柳暗花明，感覺對上的過癮，讓他一

再印證：「不要放棄，我還可以做得更好。現在放棄可能會後悔的事，別做，別鄉愿的就這麼算了。」

重然諾的態度，也讓他走得穩當長久：「人若沒有這個本質，今天就算搶到好東西，明日也轉眼成空；只要技術好，重承諾，好東西來才留得住。細水長流，不急在一時。」

有趣的是，他由「安心、重然諾、信任感」這些東方文化裡以人為本的對待態度所衍生之工作方式，全然不同於西方凡事以法律為規範的行事作風。外人看似鬆散無章的「默契與信任」，在此卻是最靈活有效的工作編組之所本，機制自然形成，隨需求適時調整。

例如侯導〈咖啡時光〉至日本拍攝時，一開始其工作方式曾令日方心驚膽顫，對於凡事先行規劃的日本團隊來說，他們太不組織、太碰運氣、太不可靠了。及至後來，日方卻禁不住全跳下來幫忙，因為他們見識到這組人不但相安無事、該做的都做了，且隨時相互支援，個人份內事能做，他人事也能扛；彼此只要一個眼神，便知該如何行事：「拍攝現場十分安靜，沒有 action 這一套，也不用吼叫，我們相互瞄來瞄去，事情都做好了。」

杜篤之說：「東西方條件不同，我們資源不夠、錢不多，不能用西方那一套，你要找到一套適合的方法，即使在條件差的環境下，也能做出同樣品質。拿出去，站在同一水平上，也不輸人。」



〈牯嶺街少年殺人事件〉裡的飛官打扮是杜篤之唯一一次鏡頭前亮相：  
「楊導一定要我穿上這身衣服。」

記得他為杜可風執導的〈三條人〉任音效設計至好萊塢開會時，一到剪接室大家對他客氣非常，他還奇怪。及至泰國做後製，日本製片說：「他們做不到的事，你做到了。」這才知道，前不久他在台灣自家錄音室裡日夜趕工，每天只睡兩、三小時，一天寄出三捲聲畫對齊的片子，在洛杉磯剪接室裡曾令好萊塢技術人員們邊看邊鼓掌。因為杜可風邊拍邊調攝影機速度，變化之快之多他們抓不到，之前對了一星期一本也對不上，而杜篤之每天三本，連NG部份都做好了。

當他至洛城片場探班，〈三條人〉現場錄音師即表示，羨慕他有機會能從現場錄音做到後製，而這種全套來的做法卻是因應台灣環境現狀所產生的。那位錄音師抱怨：「我錄了很多，後製都沒做出來；而後製也說，許多他想要的聲音，現場沒錄到。」這種誤差，在杜篤之與其夥伴間是不會發生的，一來台灣一開始就得全套自個兒來；如今就算現場他人錄音，也不會有此誤差，因為彼此間的默契，早已了然對方所需。故被問及是否去好萊塢發展時，他說：「那邊的工作方式不一定能滿足我。」

音像錄音師杜篤之，以三十年的時間，在聲音領域裡，從

當初一無所有到現今有所成就，獲得國內外影壇肯定。他走過台灣電影的三十年，他參與台灣新電影的崛起及發展，他找出我們自己的工作方式及倫理，他時時翻新及運用聲效新科技，且致力於對後輩的經驗傳承。我們看見「立足台灣，放眼世界」在他身上實踐。

目前技術上幾乎都能掌握，他還想擴充：「我現在的聲音資料夠不夠？我的品味、敏感度的訓練夠不夠？」

他的未來，天地更為寬廣！

作者／張靚蓓

美國喬治亞大學視聽傳播碩士

曾任中國時報主任記者

現專事寫作，著有〈十年一覺電影夢〉李安傳記、〈不見不散－蔡明亮與李康生〉〈夢想的定格－10位躍上影壇的華人導演〉等。

## 作品賞析

### 恐怖份子 1986

〈恐怖份子〉是杜篤之「事後配音」階段的代表作。

該片擬仿同步錄音聲效，真實感引起國際矚目，均認為台灣電影聲音技術突破多年瓶頸，已達同步錄音效果。

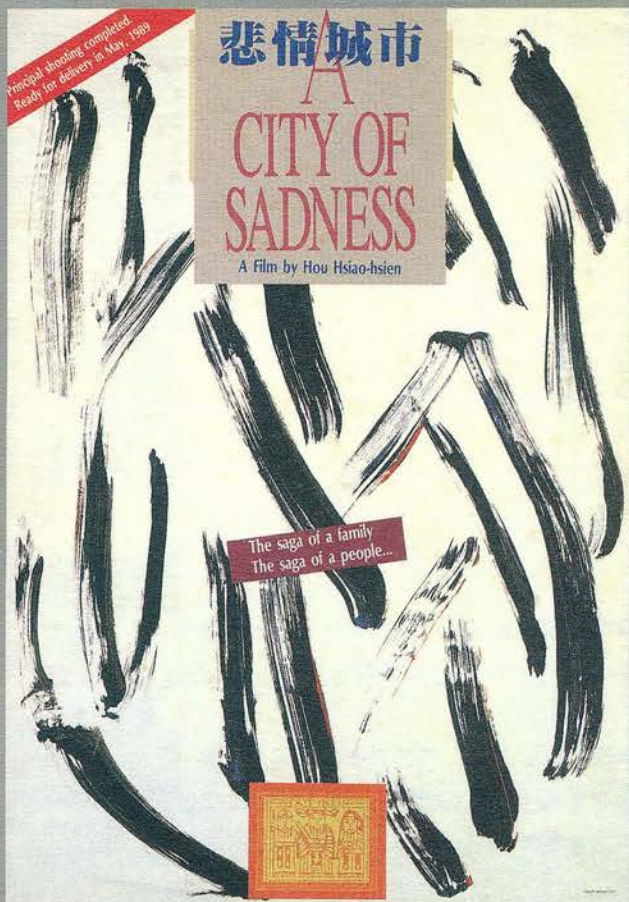
當時他極想發展同步錄音，苦無機會，故以事後配音摹擬，幾可亂真。他知道用對白來控制演員，讓演員做得更好；知道用什麼技術，能使聲音聽得更準；知道怎麼製造音效，如何模擬空間感…。在事後配音技術上，他已達顛峰，但也面臨瓶頸，要再精進，須費時耗功甚巨，才得進步少許，是該技術升級了。

對於音效創作理念，〈恐怖份子〉也多所嘗試。該片沒有配樂，音樂均做入環境音中，歌聲或從收音機裡、或從隔壁飄送過來…。因無配樂，整部電影看來很透明。配樂會統一觀者感動點，若無配樂，感動點由觀者自行決定位置、時間，在哪一點，全賴觀者與影片的互動。它讓你自己去感受，它沒說在這裡你要被感動。該片非常理性，在理性敘述當中，人會感動，但每個人感動的位置不同，他們不想統一這個點。

〈恐怖份子〉獲瑞士盧卡諾影展「銀豹獎」等多項國際大獎，導演為楊德昌。



〈恐怖份子〉(楊德昌導演提供)



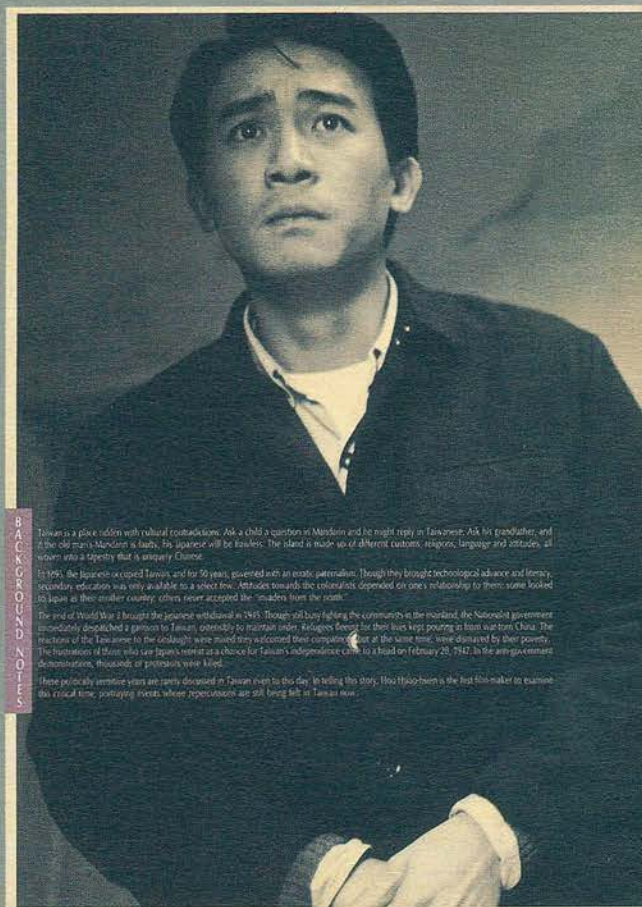
〈悲情城市〉(年代公司提供)

### 悲情城市 1989

〈悲情城市〉是杜篤之的第一部全片現場同步錄音之作，亦開台灣電影劇情長片同步錄音之先河。

他自謙，回頭看技術上缺點不少，一來初做現場錄音，再則當年設備簡陋，僅一台錄音機、兩個麥克風。

同步錄音是他入行起即嚮往之夢，如今真能親手操做，興奮之外還有著必勝之心，每天一早他把錄音機擦得雪亮，等待一天的開始。這是一種全面的、嶄新的體驗：「因為天天都有現場錄音可錄，天天都有真實的聲音進來。」每天收工後，他隨即將帶子過出來給剪接師，當剪接師將畫面對上聲音，看到那個畫面、聽到那個聲音，簡直無法自己：「那時每天都活得很振奮。」不僅拍攝時一片新氣象，後製時的經歷及考驗，對他也是第一次。該片在日本AOI做後製混音，這是他首次正式做同步錄音後製混音，也是他首度與國際級後製作公司合作，首度當場接受國際水準檢驗、通關之作。從此以後，他開始與國際接軌，技術層面急起直追。



BACK  
GROUND  
NOTES

Taiwan is a place ridden with cultural contradictions. Ask a child a question in Mandarin and he might reply in Taiwanese. Ask his grandfather, and the old man's Mandarin is faulty. His Japanese will be flawless. The island is made up of different customs, religions, language and attitudes, all woven into a tapestry that is uniquely Chinese.

In 1895, the Japanese occupied Taiwan and for 50 years, governed with an exotic paternalism. Though they brought technological advance and literacy, secondary education was only available to a select few. Attitudes towards the colonists depended on one's relationship to them: some looked to Japan as their mother country; others resent accepted the "invaders from the north."

The end of World War II brought the Japanese withdrawal in 1945. Though still busy fighting the communists in the mainland, the Nationalist government immediately dispatched a garrison to Taiwan, ostensibly to maintain order. Refugees fleeing for their lives kept pouring in from war-torn China. The reactions of the Taiwanese to the onslaught were mixed: they welcomed their compatriots, but at the same time, were dismayed by their poverty. The frustration of those who saw Japan's defeat as a chance for Taiwan's independence came to a head on February 28, 1947. In the anti-government demonstrations, thousands of people lost their lives.

Here, politically sensitive events are gently depicted in Taiwan even to this day. In telling this story, Hou Hsiao-hsien is the first film-maker to examine this critical time, portraying events where repercussions are still being felt in Taiwan now.

## SYNOPSIS

The story is set in a small town in a CITY OF SANDS, a remote area of the remote island of Taiwan. In 1945, the Japanese colonial rule ended. The Nationalist government moved to Taiwan to govern the island. The arrival of the Nationalist government brought a new era of change. The island was no longer a remote area, but a part of the mainland. The island was no longer a remote area, but a part of the mainland.

In Taiwan, family is different from mainland. The island has its own customs, traditions, and beliefs. The island has its own customs, traditions, and beliefs. The island has its own customs, traditions, and beliefs.

13. The island has its own customs, traditions, and beliefs. The island has its own customs, traditions, and beliefs. The island has its own customs, traditions, and beliefs.



The second son, Ah Kun, a doctor, served in the Japanese imperial army in the South Pacific. He does not appear in the film, though his wife and child play an integral part.

The third son, Ah Jie, has a talent for languages and worked as an interpreter for the Japanese army in China. Still in China when the Japanese are defeated, he narrowly escapes capture to return to Taiwan. Feeling displaced on all fronts, he plays each side to his advantage, eventually becoming a smuggler with the infamous Green Gang from Shanghai.

The youngest, Ah Feng, brought up by relatives in the countryside, is a student. Through a childhood accident, he has lost his hearing. He has a close idea of the world around him and a strong sense of justice. Back to Kowloon, events will draw him into revolutionary activities which culminate in the February 28th incident.

Against this volatile historical background, the story of each brother represents different choices and their consequences. At the same time, as part of a family, their fate is inextricably linked.

侯孝賢

HOU Hsiao-hsien



Born in Meixian, Guangdong Province, China in 1947. Moved to Taiwan in 1949 and spent his childhood in Hualien. Father passed away when he was 12. Mother died from throat cancer in 1963. The same year he graduated from high school. 1969 Discharged from military service and studied film at the National Taiwan Arts Academy. 1972 After graduation, worked as an electronic calculator salesman. 1973 As Continuity, then Assistant Director in Li Hsing-Lai Cheng-ying and Chen Kai-hou, for whom he also wrote scripts.

## FIANOGRAPHY

- 1980 CUTS GIRLS, directorial debut.
- 1981 CHEERFUL WIND.
- 1982 GREEN, GREEN GRASS OF HOME, nominated for Best Director, Golden Horse Award, Taiwan. Morgaged his house to finance the making of CROWNING UP (directed by Chen Kai-hou) which received Best Film, Best Director, and Best Adapted Screenplay (his own Award) in the Golden Horse Awards. The film also won the Best Film Award of the 1983 Open Film Festival, Spain.
- 1983 THE SANDWICH MAN (episode THE SONS BIG DOLL)
- 1984 THE BOYS FROM FENGHAI, Best Film Award of Festival of the Three Continents, Nantes (1984).
- 1984 A SUMMER AT GRANDPARENTS, Best Film Award of Festival of the Three Continents, Nantes (1985). Best Director Award of Asian-Pacific Film Festival (1985). Also received Best Adapted Screenplay Award in the Golden Horse Awards. Produced and acted in TAPPI STORY, directed by Edward Yang.
- 1985 THE TIME TO LIVE, THE TIME TO DIE, International Critics Award at Berlin Film Festival (1984). Special Jury Award at Hawaii International Film Festival, Best Film Outside of Europe and America, Rotterdam Film Festival (1984). Also selected for New York Film Festival (1984).
- 1986 DUST IN THE WIND, Best Cinematography and Best Editing Awards of Festival of the Three Continents, Nantes. Act in SOUL (directed by Shu Kei).
- 1987 DAUGHTER OF THE Nile, Special Jury Award at Torino Film Festival. Also selected for Directors Fortnight Section, Cannes Film Festival and New York Film Festival (1988).
- 1989 A CITY OF SANDS.

〈悲情城市〉(年代公司提供)

〈悲情城市〉獲威尼斯影展「金獅獎」等多項國際大獎，導演為侯孝賢。

## 牯嶺街少年殺人事件 1991

〈牯嶺街少年殺人事件〉是個大案子，為此杜篤之花了兩年時間。

該片不論現場收音或後製配音，工程都很浩大。因女主角是美裔華人，國語有腔調，故聲音全換，找人事後配音，包括女主角，一共換了六個。當時無電腦修補，全靠手工來做，他說：「很值得，片子好看又成功。」該片聲音仿真效果，被譽為國際一流聲響。

片中雨景為求真，捨棄台灣以往用灑水車抽水噴灑之法，通常水要噴至三、四層樓高，方像下雨，但噴得越高，馬達聲越大，又是現場收音，怎麼辦？杜篤之和楊導商量後，決定自己做。他到屏東街上買來特大號塑膠桶及大馬力水中馬達，接上消防水管後試噴，水柱直衝三樓，不過管內有空氣，劈裂叭啦

響個不停。改過再試，一切 OK。該戲在屏東糖廠小公園拍，他先計算好，雨下多大區域，需幾個水桶。拍攝時，所有人員幫忙提水，拍完一個 take，馬上加水。結果只有雨聲，沒有馬達聲。杜篤之說：「我們自己研發自己做。」

〈牯嶺街少年殺人事件〉獲日本東京影展「評審團特別大獎」等多項國際大獎，導演為楊德昌。

## 少年吔，安啦！ 1992

〈少年吔，安啦！〉是杜篤之第一部「杜比立體音效」之作。

該片由侯孝賢與張華坤投資，他在技術及創意上又轉入另一階段。這是部黑社會寫實片，工具不夠，他以傳統聲音剪接方式來剪。片中許多槍戰場面，槍聲均是土法煉鋼的自製品。本可買錄音帶，聽過後不很喜歡，他決定自己做：「我很懷念那些槍聲，比買來的過癮，很土，但很有威力。」現場錄到些槍聲，因聲量大，有的聲音破掉，有的前段好，有的迴聲佳空間感好...，所以要去兜，挖補之後再行拼湊。



〈牯嶺街少年殺人事件〉（楊德昌導演提供）



〈千禧曼波〉（侯孝賢導演提供）

片中有幕戲，幾個年青人自鄉下開車北上打天下，大家擠在車裡，原構想是，北上時車內音樂時斷時續，抵達台北，音樂由小漸大。但他覺得這樣轉場力量不夠。設計聲效時，故意將北上途中的音樂聲壓得扁平小聲，若有似無自車內小收音機裡傳來；一到台北 Disco Pub，轟的一聲，頓時樂聲大作，開得震天價響，大環境出現，花花世界來了，打架、撞球、開槍…，兩個全然不同的世界。他覺得很過癮。

〈少年吔，安啦！〉 杜篤之獲金馬獎「最佳錄音」，導演為徐小明。

## 花樣年華 2000

〈花樣年華〉是杜篤之與王家衛合作的第二部電影。這一次自現場收音至後製混音，都由杜篤之及其助理負責。

「王導演是大家很想合作的對象，電影又拍得好看，是辛苦得蠻有代價的一部戲。」因王家衛時有新構想，一開始邊做邊改，常是上個想法還沒做完，他又有新想法，弄到後來卡住了。兩人討論之後改變工作流程，王家衛先不看，杜篤之先把自己的想法做出來，他再看；或許他原先的想法就不提了，或提出供之參考。找對頻率，兩人合作順利。片中的高跟鞋聲響尤為精彩，張曼玉前往「2046」房內會晤梁朝偉前的心情拉扯，經由她上下樓梯鞋跟聲裡全然表露，敲擊出一首欲迎還拒的動人樂章。

〈花樣年華〉獲第五十三屆坎城影展最佳男主角（梁朝偉）、高等技術大獎（張叔平、杜可風、李屏賓），歐洲影展「最佳外語片」等多項國際大獎，導演為王家衛。

## 你那邊幾點 2001

〈你那邊幾點〉是杜篤之第一次正式與導演蔡明亮合作。合作前，他已看過蔡導電影，覺得太安靜了。所以後製混音時，他採取不同策略，先亂加聲音，加了一堆，他想，拿掉時或許會留下一點。杜篤之合作過的導演不少，但蔡明亮的敏感仍令他驚訝：「我加什麼他都知道。」



〈你那邊幾點〉（法登霖電影公司提供）

首次有人在聲效方面提出不同看法，蔡導也覺得很好：「可以刺激我做不同的思考。杜哥在技術方面沒話說，我的片子比較屬於內心想像的，比較不那麼寫實。」〈你那邊幾點〉裡還是多加了一點點。

2001 年第五十四屆坎城影展，杜篤之以〈你那邊幾點〉與〈千禧曼波〉獲「高等技術大獎」；〈你那邊幾點〉亦獲芝加哥影展「評審團大獎」、「最佳導演」等多項國際大獎，導演為蔡明亮。

## 千禧曼波 2001

〈千禧曼波〉樂聲游蕩，來來去去，銜接流暢，有如潮起潮落。迷若的氛圍，迴蕩綿延，漫流全片…。

該片的音效技術困難度很高，尤其現場錄音，挑戰極大。Disco Pub 的戲均在營業狀態下拍攝，侯導並未安排店家關音樂，或因演戲要大家安靜…。店內一切如常，亦即拍片現場不加控制，還需捕捉住導演要的感覺，困難可想而知。他將錄音室八聲道機器搬至現場，以免漏失。這種收音時兵分多路，在不同角落安置麥克風，多管齊下收集資訊，事後再理的概念，當時他已想到，但苦無適當設備執行。不論〈千禧曼波〉土法煉鋼做實驗，或〈咖啡時光〉使用硬碟錄音先進設備，均為此概念下的產物。

2001 年第五十四屆坎城影展，杜篤之以〈千禧曼波〉與〈你那邊幾點〉獲「高等技術大獎」；〈千禧曼波〉亦獲芝加哥影展「銀雨果獎」、比利時根特影展「最佳導演」等多項國際大獎，導演為侯孝賢。

## 杜篤之 創作紀事

### 1955

- 1955 四月五日生於台灣台北，祖籍安徽蕪湖。父杜啟貴、母簡彩雲。  
1961 入台北市西園國小就讀。  
1967 入樹林中學初中部就讀。

### 1970

- 1970 入南山高中電機科就讀。  
1972 入中央電影公司（中影）擔任錄音助理。  
1973 參加中影電影技術訓練班，學習錄音工程技術。  
1975 入伍服役。  
1978 退役返中影任錄音助理。

### 1980

- 1981 〈1905 年的冬天〉，首度為電影錄音、設計音效。  
三月一日與高佩玲結婚。  
1982 〈光陰的故事〉升任中影錄音師，任〈光〉片錄音、音效設計，自此與台灣新電影之創作一起成長。  
1983 〈海灘的一天〉〈竹劍少年〉〈油麻菜籽〉〈看海的日子〉  
〈牛伯伯與牛小妹大破鑽石城〉錄音、音效設計；  
〈兒子的大玩偶〉〈風櫃來的人〉〈小畢的故事〉（助理）。  
長子杜均堂出生。  
1984 〈策馬入林〉〈小逃犯〉〈單車與我〉〈亮不亮沒關係〉錄音、音效設計；〈冬冬的假期〉（助理）。  
以〈小逃犯〉獲第二十九屆亞太影展最佳音效。  
1985 〈青梅竹馬〉〈超級市民〉〈我這樣過了一生〉〈陽春老爸〉錄音、音效設計；〈童年往事〉（助理）。  
以〈超級市民〉獲第二十二屆金馬獎最佳錄音。  
同年升任中影副技師。  
1986 〈恐怖份子〉〈我的愛〉〈父子關係〉〈只要我長大〉〈暗夜〉〈我兒漢生〉錄音、音效設計；  
〈戀戀風塵〉（助理）〈恐怖份子〉擬仿同步錄音聲效，其真實感引起國際矚目，已達同步錄音效果。  
長女杜敬萱出生。  
1987 〈黃色故事〉〈那一年我們去看雪〉〈桂花巷〉〈惜別海岸〉〈離魂〉錄音、音效設計；  
〈尼羅河女兒〉（助理）。  
1988 〈海水正藍〉〈第一次約會〉〈落山風〉錄音、音效設計。  
1989 〈悲情城市〉〈刀瘟〉〈高粱地裡大麥熟〉錄音、音效設計。  
擔任〈悲情城市〉錄音、音效設計，此後均任該職；該片為台灣首度全片採同步錄音作業之影片，  
為台灣電影首度於國際四大影展奪魁之作，導演為侯孝賢。  
獲第一屆「中時晚報電影獎」商業映演特別獎。

### 1990

- 1990 〈客途秋恨〉〈我愛瑪莉〉錄音、音效設計。  
1991 〈牯嶺街少年殺人事件〉錄音、音效設計，該片聲音之仿真效果，被譽為國際一流聲響。  
1992 〈暗戀桃花源〉〈少年吔，安啦！〉錄音、音效設計。  
〈少年吔，安啦！〉首度採用杜比立體聲系統，並以該片獲第二十九屆金馬獎最佳錄音。  
1993 〈戲夢人生〉〈只要為你活一天〉〈青春無悔〉錄音、音效設計。  
以〈戲夢人生〉獲第三十屆金馬獎最佳錄音。  
十一月自中影離職。  
1994 〈獨立時代〉〈多桑〉〈飛俠阿達〉〈梅珍〉錄音、音效設計。  
以〈戲夢人生〉獲第一屆珠海電影節最佳錄音。

- 1995 〈我的美麗與哀愁〉〈好男好女〉〈超級大國民〉〈去年冬天〉〈春花夢露〉錄音、音效設計。  
以〈好男好女〉獲第三十二屆金馬獎最佳錄音。
- 1996 〈太平天國〉〈南國再見，南國〉〈甜蜜蜜〉〈麻將〉〈今天不回家〉錄音、音效設計。
- 1997 〈春光乍洩〉〈我的神經病〉〈一隻鳥兒啼啾啾〉〈愛情來了〉〈國道封閉〉〈浮世繪—捉姦強姦通姦〉  
〈假面超人〉〈給逃亡者的恰恰〉〈基佬四十〉〈侯孝賢畫像〉〈美麗在唱歌〉〈抱緊你〉〈望鄉〉  
〈海有多深〉錄音、音效設計。  
以〈給逃亡者的恰恰〉獲第四十二屆亞太影展最佳音效。
- 1998 〈海上花〉〈魔法阿媽〉〈果醬〉〈徵婚啟事〉〈為人民服務〉〈超級公民〉〈愈快樂愈墮落〉〈放浪〉  
〈三條人〉錄音、音效設計。
- 1999 〈千言萬語〉〈想死趁現在〉〈有時跳舞〉〈紅葉傳奇〉〈七月天〉〈1999 海角天涯〉  
〈三橘之戀〉錄音、音效設計。  
〈想死趁現在〉採杜比數位聲音系統。

## 2000

- 2000 〈花樣年華〉〈一一〉〈沙河悲歌〉〈小百無禁忌〉〈銀簪子〉錄音、音效設計。
- 2001 〈千禧曼波〉〈你那邊幾點〉〈挖洞人〉〈候鳥〉〈愛你愛我〉〈運轉手之戀〉〈命帶追逐〉〈夜奔〉  
〈純屬意外〉〈愛情靈藥〉〈幽靈人間〉〈空中花園〉〈人間喜劇〉〈天橋不見了〉錄音、音效設計。  
以〈千禧曼波〉及〈你那邊幾點〉獲第五十四屆坎城影展高等技術大獎，  
為台灣電影聲音技術人才首度揚威國際。  
以〈千禧曼波〉獲第三十八屆金馬獎最佳錄音。
- 2002 〈藍色大門〉〈雙瞳〉〈男人四十〉〈鹹豆漿〉〈扣板機〉〈幽靈人間 2〉〈公主徹夜未眠〉  
〈十七歲的單車〉〈想飛〉〈台北晚九朝五〉〈山有多高〉〈三方通話〉〈殺人計劃〉〈7-11 之戀〉  
〈生死速遞〉〈阿貴槌你喔〉〈二弟〉〈鬼味人間〉〈魂魄唔齊〉錄音、音效設計。
- 2003 〈不見〉〈不散〉〈跳舞時代〉〈霧鹿高八度〉〈歌舞中國〉錄音、音效設計。
- 2004 〈2046〉〈Eros〉〈20、30、40〉〈五月之戀〉〈咖啡時光〉〈天邊一朵雲〉〈心戀〉  
〈石頭夢〉錄音、音效設計。  
〈咖啡時光〉為亞洲首度現場採用硬碟錄音新科技拍攝之影片。  
獲第八屆國家文藝獎。  
法國南特影展舉辦「杜篤之回顧展」。  
成立「聲色盒子有限公司」。

# 李靜君

## 得獎理由

1. 二十年來，台灣舞台上最閃亮清晰的舞蹈景觀，所創演的諸多角色深植人心，達到極高的藝術成就。
2. 做為舞者，李靜君所詮釋與塑造之角色原型，不獨是台灣舞蹈界重要的文化財，在世界舞台上也標示出絕對的台灣文化獨特性。
3. 李靜君以毅力克服不夠充分的先天條件，達到表演藝術者的巔峰成就，其勤學不輟的精神，成為後學者師法的典範。

## 得獎感言

二十多年的舞者生涯，一路走來，首先要感謝的是雲門的第一代舞者。何惠楨、鄭淑姬、吳素君、杜碧桃、葉台竹、劉紹爐、林秀偉、郭美香…在那個年代，舞者是一個才剛剛出現的名詞。身為一個舞者，通常得不到家人跟親友的祝福，他們卻依然抱持對舞蹈的熱愛。他們對舞蹈堅定的信念和一絲不苟的態度，激勵了我。

感謝雲門所有行政及技術同仁的支持。雲門，舞台地板總是出奇的乾淨，演出前永遠有準時的晚餐。喘著氣流汗的舞者一下場，就有毛巾擦、有水喝。他們永遠竭盡所能排除萬難，只為了讓舞者全心專注於表演。他們讓我知悉，身為一名舞者是多麼的恩寵。

我要特別感謝我的父親、母親。他們看我每季的演出，是我最忠實的觀眾。父親一手拿給我一份報紙，要我找一份「正當」的工作，另一手拿出了他畢生的積蓄，讓我出國唸舞蹈。母親的雙手，每天按摩我精疲力竭的身體直到半夜。常常我是這樣睡著的。父親永遠給我最誠實的舞評，他說：「你喔，在台上就是個粗線條，看得出來你很賣力，可惜頭大了一點，腿短了一點。」但我很感謝他們給我這個外表看來不是那麼完美的身體，讓我在舞蹈這條路上多了一些迂迴，也因而發現更多、更豐富的可能，享受跳舞的美妙。

而更重要的是林懷民先生給了我表演的舞台。二十一年來，林老師不嫌棄我，為我創作了「女巫」、「黑衣」這些角色。是他先看到、激發我自己從來不知道的特質，挑戰我的能力和極限。林懷民先生不只是一名傑出的藝術家，他也是我人生的導師。教我做人的道理，教我如何打開眼界，豐富我的人生。

一名職業舞者，跟大部分的行業一樣，必須每天工作八個小時，砥礪磨練她的身體與心智，經年累月，勞其筋骨苦其心智，才能換取舞台上靈光乍現的動人的藝術。感謝所有教過我的老師、長輩們，以及支持我的朋友們。在此，我向他們獻上我最誠摯的感謝。要很高興能以一名舞者的身分得到這個獎，但我覺得，這個榮譽其實是屬於所有在台灣努力不懈的舞者們。



文／陳品秀 圖／李靜君、雲門舞集提供

「九歌」裡呼風喚雨的「女巫」，「流浪者之歌」專注迴旋的獨舞，家族合唱的「黑衣」，「焚松」宛如大地之母的守護神，「竹夢」令人夢碎的紅衣女子，舞台上的李靜君，一次又一次成為觀眾最深刻的回憶——柔軟的身段，熱切的情感，精準的控制力，像那璀璨的紅寶石，散發著耀眼的光芒，令人魅惑，令人屏息。無怪乎資深舞評人盧健英，會讚歎舞台上的李靜君有著「近乎鬼魅的吸引力」。約莫一百五十公分高的李靜君，有一張對芭蕾伶娜來說稍嫌大的臉龐，卻一點也不妨礙她的舞蹈之路。自一九八三年踏入雲門至今，李靜君用她那雙有力的腳，走遍全世界的舞台，贏得無數的讚賞。名作家席慕蓉看完她的演出之後，驚疑李靜君的身體裡是否隱藏著「另一個靈魂」。

如今的她，不僅是一位比之國際舞壇毫不遜色的傑出舞者，雲門的助理藝術總監，她還是雲門舞蹈教室的教案研發總顧問。問她如何堅持舞者生涯將近二十一年，李靜君說：「我只是不服輸，不相信自己做不到。」

外曾祖父「打拳頭」，外婆愛唱歌，外公寫曲、拉小提琴。李靜君，一九六六年出生於高雄縣林園鄉。父親，李慶餘，江蘇沛縣人，地主的兒子，上過私塾，至今能寫一手好毛筆字。雖然十八歲隨國民政府遷台，做了職業軍人，本質上還是個讀書人。母親，顏罔市，高雄縣林園人，從事美容業。

國小一年級，李靜君一家人搬到高雄旗津，每天搭船進出，她最愛在海邊防風林玩耍。國小三年級搬到左營眷村，日子過得更愜意。左營眷村的房子有庭有樹，夏天午

后，常伴著知知不停的蟬叫入眠。在海軍陸戰隊任副輔導長的父親，經常移防。野放的李靜君天天在左營大運動場跳繩、溜冰，游泳，騎腳踏車沿著左營大路到處衝，或是溜進中山堂看二輪瓊瑤的電影，或翹課，帶著才唸幼稚園的妹妹，搭巴士到林園的阿嬤家。靜君的外曾祖父是「打拳頭的」，表兄弟都一樣好動、很會翻跟斗，想必跟靜君一樣，得了外曾祖父的遺傳。

唯有一件事情能夠讓李靜君坐得住：彈鋼琴。李靜君的外公是裁縫師，據說還會寫曲、一邊吹口琴一邊拉小提琴，很神奇。外婆很愛唱歌。母親和姨媽都得到她的遺傳，每每有戲班子來，就跑去看，學著唱，甚至曾有跑野台的，想收姨媽入班。李靜君從八歲開始學鋼琴，每每坐下來彈，一練就是好幾個小時，沒多久，愛唱歌的母親就要她幫忙伴奏。連國中畢業典禮都可以翹頭的靜君，獨獨不缺鋼琴課。一學五年從未間斷，直到她開始學舞。

李靜君說：「我覺得有人在跟我對話。雖然是數得出來的八十八個琴鍵，但彈奏出來的音樂卻可以神遊到無限寬廣的境地。然後它們又是那麼地精準，敲哪個鍵就會發出什麼音，跟跳舞一樣。」李靜君舞蹈中豐富、細膩的音樂性，在此找到根源。

李靜君的外婆、姨媽，母親，對李靜君的成長以及後來她在舞台上的表演，很大的影響。

李靜君的外婆，顏蔡枝。她的丈夫是村裡唯一從日人充軍的海南島存活回來的軍伕，當時小女兒出生才十四天，他



李靜君孩提時代的「沙龍照」

就因積勞成疾往生，顏蔡枝往後為人做裁縫，洗衣幫傭，度日維生。靜君的外婆，臉大四方，性子剛烈，嗓門大，管教嚴，兩隻手永遠沒閒過，獨立養大了兩個女兒之後，又接著帶五個孫。守寡一生，享年八十二歲。靜君的母親，小學畢業就到湖南人家裡幫傭，雇主怕她亂跑，常大門反鎖把她關在房子裡。後來靜君的外婆疼惜，才把她帶回去，學理髮，貼補家用。

在李靜君的成長過程中，從小見到的，都是女性在支撐一個家。以至後來她所扮演的幾個角色：具有強大能量的女巫、領著先民出海的祈禱的婦人等，都是從這幾位女性身上所看到的一切追尋而來。

### 踏上漫長的習舞之路

國一時，陪同學去舞蹈社，讓李靜君從此對舞蹈著了迷。每天騎著腳踏車到左營大路上的「張秀如舞蹈社」學舞，開始她的舞蹈之路。她是那麼地愛跳舞，每天下了課還會自己留下來練習。生平第一次買的黑膠唱片，就是《天鵝湖》，一百五十塊錢三張一套。世居高雄的舞蹈家張秀如，是個很認真而專業的舞蹈老師，在當時已經用芭蕾舞專業術語授課。她對李靜君惜才有加，多年後，李靜君赴英國習舞，也曾獲得她的資助。從她口中，李靜君第一次聽到「雲門」這個名字，和「台北有一群人，舞跳得很棒，他們跳舞都不穿鞋子的。」懵懵懂懂地知道那群人是「舞者」，他們在開創一條新的路。

一九八一年暑假，李靜君參加「大大傳播公司」舉辦的藝術營，由留美現代舞蹈家原文秀授課。在那裡，她第一次

接觸了現代舞。身材高挑的原文秀，是李靜君第一次見識到一名專業舞者的風采，她身體的精準度，說不出來的舞者風範和氣質，讓她心神往之。那一年，李靜君不顧父親的反對，考入國立藝專舞蹈科。因為受張秀如的影響，當時李靜君醉心於芭蕾。除了學校的課，她還跑去上知名芭蕾舞者李丹的課，她在哪裡教，她就哪裡上。六點半一出校門，抓了蔥油餅就搭上客運趕到忠孝東路，九點多下了課，趕在晚點名之前，回到板橋衝進宿舍。一個禮拜兩三天，星期假日，幾乎都泡在李丹的課堂裡。平日裡吃吐司夾肉鬆，錢，都拿去繳學費了。

「很多功夫都是她磨出來的，」李靜君表示，李丹的芭蕾承自俄派瑪卡諾娃芭蕾舞技巧，上課出奇的嚴厲。跳得好的才能站第一排，學生稍有退步，就只能往後站。她很喜歡李靜君這個學生，總是婉惜是地跟她說「妳應該去美國芭蕾舞學校學的。」

一九八二年參加「雲門舞蹈夏令營」，在那裡，她第一次看到那群傳說中「不穿鞋子跳舞，腳都長了厚厚的繭」的雲門舞者：何惠楨、鄭淑姬、吳素君、杜碧桃、葉台竹、劉紹爐、林秀偉、郭美香……

### 要當一名舞者，餓死也不後悔

李靜君對舞蹈的熱切，不服輸的精神，還可以從她跟父親「拉鋸戰」看出。

在那個一般人對「舞者」、「舞女」分不清的年代，李靜君想學跳舞，對職業軍人出身的父親來說，簡直就是要鬧革



李靜君於倫敦求學時期

命。但是磨了整整一個月後，父親終究還是讓她去學了。甚至高中聯考，李靜君只填了名字就交卷走人，硬是逼得父親別無選擇地答應讓她去唸藝專舞蹈科。

一九八三年，李靜君前去中華體育館看雲門十週年特別公演的「薪傳」，被台上的那一群舞者凝聚的靈魂所震撼，感動得動彈不得。她心裡想：「這是我想要做的事。」

那年雲門招考團員，李靜君告訴父親：「我不讀了，我要去雲門跳舞。」父親幾乎崩潰，問她：「你那麼小怎麼知道自己真的要做什麼！當舞者能養活妳自己嗎？！」

父親的話，讓李靜君有些害怕，動搖了（當時雲門舞者一個月的薪水只有四千塊）。她猶豫著跑去問荷蘭籍的舞蹈老師李昂·康寧。他對她丟下一句話：「一個天生註定的舞者，她跳舞的地方應該是在舞團，而不是學校。」李靜君頓時明白自己該怎麼做了。

下著大雨的那天，她又到公用電話亭，咬著牙又打了電話給父親，告訴他她的決定。父親聽了很生氣地對她說：「妳餓死我都不會管你！」李靜君更堅決地回他一句，「餓死我都不會回來！」

隔天李靜君就辦理休學，加入雲門。

## 每個人都可以更好

加入雲門並不代表從此榮耀於舞台，反而是舞者生涯一連串磨練的開始。

「很多人會以為我生來就是一名舞者，其實不然，我曾經被笑稱是「肉圓」。他們不讓我跳「涅槃」，說我穿上那套服裝看來就像個熊寶寶。那句話讓我足足哭了一個晚上。再惡毒的話我都聽過了」李靜君說。

剛進雲門不久，美籍排練指導羅斯·帕克斯對李靜君的表現也不滿意。當時排練「薪傳」，羅斯認為她的動作質地太柔軟了，把好幾段原本給她跳的部分換掉。的確，李靜君身體的柔軟度是出了名的，拿旁腿輕易就碰到耳朵，再加上她的體型並不骨感，也難怪羅斯·帕克斯會認為李靜君只能跳「薪傳」裡的孕婦。

這對李靜君是一個非常大的打擊。她非常難過地打了個電話給林懷民，林懷民只對她說了一句話：「我們每個人都還可以更好，不是嗎？」

林懷民的激將法起了作用。往後排練，李靜君就在一旁練習，一次又一次。直到有一天羅斯叫她不要再練了，因為她所做的，已經遠超過「薪傳」那群披荊斬棘先人的毅力。

那一年「薪傳」歐洲巡迴結束之前，李靜君又拿回所有的角色。

## 從高跟鞋女郎到風雲變色的女巫

一九八七年，李靜君二十一歲。跟著雲門到海外巡演四年多的日子，讓她深深體會到：跳舞不是只有技巧好就行了，人文素養的缺乏讓她無法突破詮釋的瓶頸。



1995 年，李靜君演出「九歌」中的「女巫」，於美國演出前後台梳妝（劉振祥攝）



1991年，李靜君演出「牛犁歌」(鄧玉麟攝)

於是，燙了一頭大捲的蓬蓬頭，腳底踩了一雙高跟鞋的李靜君，拽著行李箱，就去了倫敦，不知天高地厚的進了大有名的拉邦中心，要去唸連她自己也搞不太清楚是什麼的「舞蹈社會學」。

陌生的異地，語言的隔閡，讓李靜君吃足了苦頭，如今回想起那些趕報告的日子，常常三天三夜沒沾到床的邊，李靜君仍然一臉驚恐。然而赴英國求學，對李靜君影響更大的，是文化差異帶來的衝擊。年少的李靜君，也曾翹課逃學，談不該談的戀愛，她想做的，沒人阻止得了她，自以為很叛逆，沒想到到了英國才發覺，自己根本連叛逆的邊都摸不上。

「在英國沒有人會告訴你應該這樣或那樣；他們最常說的是「你覺得怎麼樣？」要你提出自己的看法，而不是做一個唯命是從的乖學生。你要自己做決定！」

在英國，「叛逆」不必然與「壞」劃上等號。裝扮怪異的龐克，同時也可以是一個優秀的芭蕾舞者；班上一位女嬉皮，畢了業找不到工作，就到街頭跳肚皮舞賣藝，也能讓自己流浪全世界。李靜君驚訝地發現：張狂的外表與深度

的內涵居然可以並存，而且稀鬆平常。這些年輕人，他們有夢想，堅持夢想，他們敢去追求！

李靜君留學期間，正當英國失業率節節攀高的八〇年代。在經濟蕭條與頑固的傳統文化的兩面高壓下，逼迫著年輕人以自己的方式尋找出路。在外面的舞蹈教室，李靜君認識了許多舞者。他們泰半是畢了業找不到工作，從不同的城市來到倫敦，平日在超市，餐廳打零工，穿梭在不同的舞蹈教室，等待舞團甄選機會，即便有機會加入小舞團也無法維持生計。也有些人挑戰傳統文化，他們抽大麻，吸快克，藉由毒品以尋求藝術上的靈感，他們以對藝術的偏執，在舞台上奮力燃燒自己，像急速綻放的曇花，美得像立刻要消失了。但是不顧後果的選擇，也讓毒品和愛滋奪走了他們的生命。這些，都看在李靜君的眼裡。

「英國人強調自我的主張，對藝術的創造性有很重要的影響；而台灣訓練所講求的紀律，對一名必須在舞團其他人合作的舞者來說，也同樣重要。一直以來，我不斷提醒自己維持兩者的平衡，」李靜君說。

在英國三年，學術上的培養，包括講求精準的動作分析，

涵蓋廣泛的社會學，對藝術深度認識的美學等等，知識上的涵養，讓李靜君有能力去迎接更高的挑戰。英國人深厚的文化根基，不僅讓李靜君有了更開闊的視野，培養出更高的眼界，更精準的藝術眼光。李靜君說：「如果沒有這些磨練，我也跳不出後來的「女巫」。」

一九九一年雲門復出，以特優榮譽畢業的李靜君也歸隊。一九九三年演出「九歌」中膾炙人口的「女巫」。那是一個有如神靈附身乩童的角色：女巫混身抖顫進入恍惚狀態，來召喚神祇的降臨。李靜君談到「女巫」成形的關鍵時刻，她說：「那一次林老師覺得很不滿意，要我連著跳十遍「女巫」。剛開始我專注在每一個動作的轉接，每一個細微的變化，接著又跳了第二遍，跳第四遍，第五遍。等跳到第八遍，身體已經不太能聽使喚。終於憑意志的支撐到了第十遍，我感覺身體不像是自己的，身體超越了意識的控制，在跳舞，可是也到了那樣的時候，才讓我抓住了「女巫」有如靈魂出竅的感覺。」

### 從絢爛的舞台到紮根的教室

李靜君跳過這麼多舞，最讓人震撼的，還是一九九七年「家族合唱」首演，「黑衣」裡的那隻手。

一片漆黑的舞台上，緩緩舉起的一隻手腕，像濃重夜色裡的一輪明鏡。那麼小，卻又晶瑩剔透，讓你不能忽視它的存在。一下子，又像黑風吹過，手腕上盤根錯結的筋肉，崎嶇凸出的關節，發顫，像是從暗夢裡長出來的，死命抓住最後一絲燃燈的希望……

此時的李靜君在雲門已經擁有不少不可取代的吃重角色，體能與精神都處在巔峰狀態，在舞台上贏得無數觀眾的愛戴。李靜君並沒有因此自滿，一九九八年，雲門二十五週年演出之後，她毅然放下自己苦心完成的角色，二度赴英，並取得碩士學位。這是李靜君生命另一次重要的轉捩點，並挑戰比任何一支舞都要難的「角色」——她自己。

那一年，李靜君一直為一個疑惑所困擾。她不明白：明明很認真地鑽研，練習，技巧也沒問題，為什麼教授太極導引的熊衛老師說她還不夠放鬆？

熊衛告訴她：「因為妳的心沒有放鬆，你太在乎別人怎麼看妳了。要放下。」

「我好像被打了一記悶棍，忽然間懂了，原來我放不下的是我的執著。我到了英國，不再是出名的舞者，沒有光環，沒有掌聲，我不再是什麼人，我開始懷疑以前認為的自己是不是真正的自己。直到有一天，當我面對挫折和接受掌聲一樣甘之如飴的時候，我才真正釋放了自己。人最難看清的是自己。看得清楚自己，也就看得清楚別人了，」李靜君說。

這次的經驗對李靜君最大的助益，是在指導舞者方面。

一般人了解的李靜君，多半是她舞台上輝煌的成就，其實她還擁有相當豐富的教學經驗。一九八四年起，她就跟隨在當年激勵她進舞團的李昂·康寧身邊，當了三年兒童專業舞蹈的助教，讓她有了兒童舞蹈教學的歷練。在英國期

間，拉邦中心每個週末開給社區非專業人士的舞蹈教學，包括為一些年長者，視障者，以及舞蹈治療而開的課程，她常與這些老師們深入交談，從中吸取經驗。後來李靜君回台灣之後，受陶曉清等人所組的「音樂人協會」委託，為音樂及廣播人上肢體表演課的非專業舞者的教學經驗，都對李靜君從事教案的研發，提供了相當實際而有用的參考。

一九九九年，李靜君再回雲門。林懷民將舞團排練指導的重責大任交付給她。西方講求精確，講求架構系統的舞蹈訓練，與雲門放鬆呼吸的身體訓練，以及李靜君在雲門團裡多年教課和擔任排練指導的經驗，練就她敏銳的眼睛，和有效調整舞者動作的方法。同年，她也開始參與雲門舞蹈教室教案研發的顧問工作，目前擔任教學總顧問，除了專業課程之外，還負責生活律動，成人課程，以及銀髮族等針對社會人士的教案研發。

多年的舞者生涯，以及對東西方身體化的深刻體會，得以讓李靜君提出以「呼吸吐納」作為整個雲門教學系統「從東方身體訓練出發」課程設計的概念基礎。李靜君認為：「一個人就算不會跳舞，要是懂了如何運用呼吸來調節整個身體的平衡協調，也就會跳舞了。」

她發現，「把專業舞者曾受過的訓練拿掉，把東、西方舞蹈的態度拿掉，再把人們與生活之間已養成的空間認知拿掉，」就會發現「是「能量」在動。一切基礎的基礎，就是能量！」對感官認知成熟的成人而言，重新讓他們認識自己的能量，將能量釋放，甚至適意地展現能量，便成為雲門「生活律動」成人課程的主旨。

去年開始，李靜君受邀至普立爾基金會為視障小朋友上課。她要求家長與視障小朋友一起上課。在開發肢體的過程中，透過重新理解與體驗，讓家長更了解孩子的世界，增進親子的關係。讓孩子了解自己的身體和外界的互動。特別是與視障小朋友的經驗，讓她更徹底地放下既有的身體概念，重新感知自己的身體，調整認知，進而重新發現身體的可能。

### 在舞台上綻放成熟芬芳的花朵

曾經是美國著名艾文·尼可萊斯舞團舞者的黛兒·湯普森(Dale Thompson)，是李靜君在英國的老師，談起李靜君，她說道：「在當代舞團當中，能夠像荷蘭舞蹈劇場三團，白橡樹舞團那樣，給予成熟舞者表現的機會的並不多，每當我看到雲門的舞台上這位自律甚嚴的優秀舞者，總是讓我充滿了愉悅與感動，她那的純熟精鍊的演出，增添了作品的價值。」

林懷民則是這麼讚美李靜君的：「她是最不需要我費心的舞者，什麼材料交給她，她都有辦法把它兜出一個樣子來。」

二〇〇三年，李靜君升任雲門助理藝術總監。二〇〇二年秋季，李靜君在舞作「烟」，詮釋追憶往事的婦人。今年夏天，代表林懷民赴瑞士，為蘇黎世芭蕾舞團排練，並於九月起演出雲門全本舞作「烟」。目前正在排練雲門秋季公演，林懷民的作品「陳映真·風景」，飾演「將軍族」中的台東少女，以近四十歲的年齡，表現十五歲的青春的體態。



李靜君演出「九歌」中「女巫」一角（鄧玉麟攝）

從一九八三到現在，進雲門二十一年。問她有什麼感想。李靜君側了一下頭，眯著眼，嘴角揚堆起了滿懷的笑靨。她說：「Couldn't be better！」

日復一日的排練和演出，舞者在洗去渾身濕黏的汗水後拖著疲憊的軀體入睡，又在隔天溫柔而堅定地說服痠疼的肌肉配合後，開始另一場練習。這些日子對李靜君來說，每天都是新的，她說：「每次演出的準備工作，是從睜開眼的那一刻，從喚醒每一條肌肉，照顧每一個神經末梢開始的。一支舞要是跳得太順了，一定是什麼地方出了問題，不斷檢視每一個動作及呼吸的關係，尋求新的可能性，才能維持每一次演出都像剛長出來肌膚那樣鮮嫩。」

「其實我只是想做好當下的每一件事，」李靜君說。「年輕的時候，我的目光總是跟隨著巴瑞辛尼可，喬西·寇克蘭等，那些遠在天邊的超級舞星，但現在我反而越來越經常被我身邊的舞者感動，像雲門的舞者周章佺，黃珮華，他們跳舞時種種纖細巧妙的地方，從年輕舞者看到的勤奮，不卑不亢，積極樂觀的態度，都是我值得學習的。」

這時，不禁回憶起二〇〇三年在美國雅各枕舞蹈節中李靜君跳「流浪者之歌」的樣子。

舞近尾聲，一盞盞的火盆，映著滿台的稻穀，像金色的水銀，那麼樣地安靜。舞台前緣，一盆火燄旁邊，李靜君不斷自轉。時間，不重要；為什麼，也不重要了。她轉得飛快，長髮散漫，衣衫襤褸，可是臉上的表情卻出奇的平靜。彷彿天地間只剩下她一人兀自旋轉，旋轉。

李靜君的演出感動過無數觀眾，李靜君舞出悲傷，不但自己投入其中，更感動了前來觀舞的眾多觀眾，其中一位就是名詩人席慕蓉。席女士在看完李靜君的演出之後，以詩寫下：

你用軀體 穿透我們一切的顛倒夢想 艷美 而又絕望

作者／陳品秀

國立藝術學院舞蹈系畢業

曾加入蕭沃廷舞蹈劇場、多面向舞蹈劇場，並多次參與劇場編作、曾任《表演藝術》雜誌舞蹈資深編輯

現任雲門舞集文教基金會文獻室主任

## 作品賞析

舞者，不僅是編舞家表現的手段，而是舞蹈藝術的主體。舞者表現的優劣，往往決定了一個作品的生死。而一名好的舞者，她不僅需要卓越的舞蹈技巧、舞台表演的能力與魅力，舞者自身的藝術涵養的高低，則常常決定其表演的深度與內涵。而更重要的是，一名好的舞者不只是一位具有天才藝術家，敏感的心靈、細膩而豐富的表達能力，同時還得是一位紀律嚴苛的金牌運動員，按表操課，時時刻刻以意志力勸戒肉體，與心靈一同走向人類藝術的極限，絲毫不敢鬆懈。

一名好的舞者養成並不容易，然而，卻又由於舞蹈常常要求驚人的體力的付出，讓一名訓練精良、成熟卓越的舞者，彷彿曇花一現，結束了最燦爛、難能可貴的舞台生命——但因著對舞蹈的執著，舞者們依然無悔奉上他們的青春，讓我們在舞蹈的舞台前，看到最動人的藝術之花。

### 她讓觀眾看到了音樂

雖然起步晚，十四歲才開始學舞，也不具身材修長、明星臉蛋的舞星條件，但李靜君卻擁有敏銳的藝術敏感度，以及不斷的自我要求、自我規範的學習態度。讓她在十七歲加入雲門成為專職舞者，從最年少的舞群跳起，逐步晉升到獨舞的角色。九〇年代以來，李靜君在雲門重要作品中，皆擔綱獨舞及重要的角色，包括：「九歌」中的「女巫」、「流浪者之歌」中祈禱救贖的妓女、「家族合唱」中的「黑衣」獨舞、「竹夢」中的「午夜」獨舞、「烟」詮釋追憶往事的婦人、「行草 貳」的獨舞…，在這些林懷民由她身上所發覺的潛能與特質所創造出來的角色與舞蹈中，李靜君充分表現出舞蹈中驚人的藝術性與角色的詮釋能力。

李靜君的肢體細緻、精準，又具有延展力。她飾演「九歌」中的「女巫」，近乎神靈附身的演出，由腹腔引發的內力傳動，狂而不亂，已非技巧二字可形容。扭、轉、顫、定之間充滿懾人的張力，充斥劇場空間，近乎鬼魅的吸引力，無人能出其右。在「家族合唱」中的「黑衣」獨舞，以一隻手的動作便將龐大的舞台注滿張力，扣住觀眾心弦。



李靜君演出「竹夢」中的「午夜」獨舞（李銘訓攝）

「黑衣」像一首迴盪空中的安魂曲，「竹夢」中的「午夜」獨舞，「行草」與吳義芳的雙人舞，都在動靜移轉之間表現了細膩的音樂起伏，靈巧地與音樂對話。李靜君不只敏感地詮釋音樂，甚至讓觀眾看到了音樂。而在「行草 貳」的獨舞，李靜君面對現代音樂大師約翰·凱吉的音樂，從中發掘動作與音樂之間「有無」的對應關係，與之融為一體。

### 她跳過的角色幾乎無人能取代

李靜君的舞蹈氣質，優雅、狂野皆宜，凝聚力與爆發力兼而有之。她在「烟」裡詮釋追憶往事的婦人，以單人對抗群舞，以單人連貫整齣舞劇，成為「烟」的靈魂。「流浪者之歌」中的「祈禱」、「火祭」兩段，深沉迭盪的演出、專注的迴旋，體現了生命的救贖。「薪傳」裡領導先民走出唐山的堅毅婦人、純樸喜悅的孕婦，「紅樓夢」中嬌媚的紅衣女子，「焚松」的力拔山河的守護神…，李靜君自在出入各種角色的詮釋，每每成為觀眾最深刻的回憶。她演出過的角色幾乎無人能取代。

要成為一名卓越的舞者，除了天賦與努力，還需要實際舞台經驗的淬煉。雲門作品重演度高，已成為國際舞台上不斷上演的舞碼。二十一年來，李靜君隨雲門在台灣各鄉鎮及世界各地巡演，包括紐約下一波藝術節，華盛頓甘迺迪中心、倫敦沙德勒之井劇院、柏林歌劇院等重量級的國際藝術節與重要劇場舞台，展現動人舞姿，演出近千場。李靜君有機會在每一次上演之前，重新審視每一個細節的動作連接與詮釋，讓舞蹈表現更加純熟，對角色有更深刻的體驗，充分掌握，進而在舞台上散發出如鑽石般耀眼的光彩。

### 「呼吸」最基本的動作

李靜君不僅有完整的專業／職業舞者資歷，在雲門期間除了擔

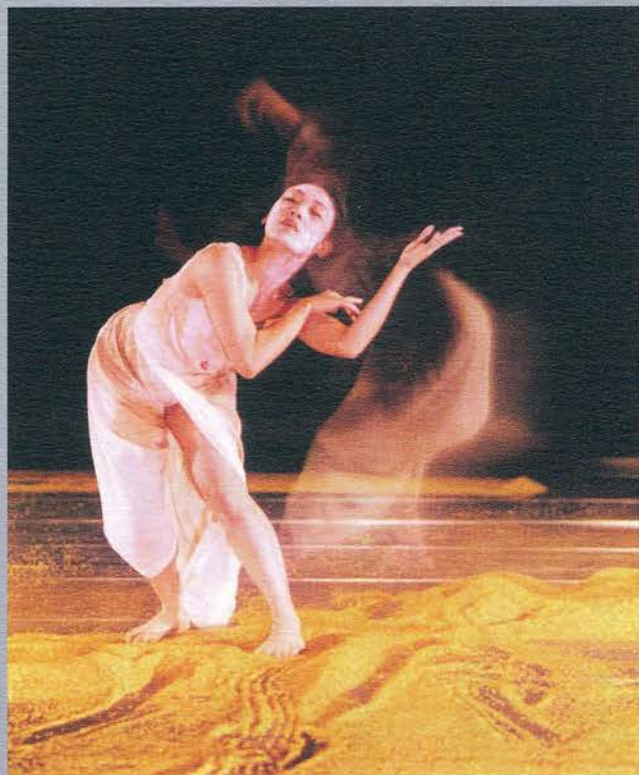


1997 年，「家族合唱」裡的「黑衣」，漆黑舞台上唯一的一隻手（劉振祥攝）





李靜君於「流浪者之歌」扮演祈禱救贖的妓女（劉振祥攝）



「流浪者之歌」中，李靜君專注迴旋的獨舞（李銘訓攝）

任舞者，也擔任排練指導十年，二〇〇三年升任為雲門舞集助理藝術總監。兩度遠赴英國深造，在倫敦拉邦舞蹈中心研習舞蹈理論與舞蹈社會學。

李靜君身上承襲了西方的動作技巧：俄國瑪卡諾娃派芭蕾舞、美國瑪莎·葛蘭姆現代舞，也有源於東方的戲曲身段、太極導引等。西方拉邦學術理論的認知，講求精確、講求架構系統的動作訓練體系，和傳統動作中的吐納虛實，強調氣韻生動的東方舞蹈素養，以及多年專業舞台的實務經驗，使她洞悉編舞家的意念與舞作的精髓，有效調整舞者動作，成功地将豐富的舞台歷練傳授給年輕舞者。

同時，專業素養的深度也讓李靜君有能力重新檢視舞者訓練的過程，追尋從而發現動作的源頭。一九九九年，李靜君參與了雲門舞集舞蹈教室「生活律動」與專業舞蹈課程的教案研發，她將「呼吸」視為最基本的動作，成為整體教案研發的中心基礎。

李靜君不僅僅是一位舞者。她舞台上臻於完美的藝術造詣，對專業二十一年的堅持，以及在現今舞蹈界承先啟後的貢獻，堪稱典範。她讓我們看到，身為一名舞者，一名藝術家最動人的一面。

## 李靜君 創作紀事

1966

1966 五月三十一日，生於高雄縣林園鄉。

1970

1974 開始學鋼琴。

1975 遷居高雄市左營眷村。

1979 於張秀如舞蹈教室習舞。第一次參與舞台表演，演出「仙女」。

1980

1981 考入國立藝專舞蹈科。

參加「大大傳播公司」舉辦的藝術營，第一次上旅美舞蹈家原文秀的現代舞課。

隨知名芭蕾舞家李丹習舞。

1982 參加「雲門舞蹈夏令營」，表現傑出，獲准進入雲門舞蹈獎學金班，繼續在雲門習舞。

1983 十七歲，看過雲門「薪傳」之後，決定成為專職舞者，休學加入雲門舞集。

首次在雲門演出，於林懷民作品「紅樓夢」中擔網侍女。

1984 隨雲門巡迴全省，演出「待嫁娘」、「長鞭」、「奇冤報」、「白蛇傳」、「梆笛協奏曲」等。

於雲門舞蹈教室，擔任荷籍芭蕾舞教師里昂·康寧的教學助教。

1985 第一次隨雲門出國巡演，赴美演出「春之祭禮」、「薪傳」、「流雲」、「夢土」等。

1986 演出林懷民作品「孔雀變奏曲」。

於林懷民作品「我的鄉愁，我的歌」中飾演一名煙花女子，及「黃昏的故鄉」獨舞。

1987 演出里昂·康寧作品「莫札特k466」。

赴英國倫敦大學拉邦中心進修。

1988 獲台北ICRT「青春之星」藝術獎學金。

1989 赴巴黎參與慶祝法國革命二百週年活動，演出英國編舞家Lea Anderson作品。

1990

1990 二度獲台北ICRT「青春之星」藝術獎學金。

以榮譽獎獲英國倫敦大學拉邦中心理論（舞蹈社會學）、創作學士學位。

任教於台北市中正高中舞蹈班。

1991 雲門復出，再次加入雲門。

1992 隨雲門赴北京、上海、深圳巡演，「薪傳」，擔任拓荒的獨舞和孕婦

1993 演出林懷民作品「九歌」，擔網女巫。

1994 擔任雲門排練助理。

於「紅樓夢」中擔網紅衣女子。

於林懷民作品「流浪者之歌」中，飾祈禱的婦人，在「祈禱」、「火祭」等片段擔網獨舞。

1995 隨雲門赴紐約，於「下一波藝術節」與華盛頓甘迺迪中心，演出「九歌」。

演出黎海寧作品「看不見的城市」，林懷民作品「悲歌交響曲」。

1996 於雲門公演「雙演春之祭」，演出林懷民、黎海寧的作品。

為聚點舞團編作「當白色湧現時」，於國家劇院「海闊天空」實驗舞展中演出。

為雲門X世代演出，編作「女男·男女」。

1997 於林懷民作品「家族合唱」，擔網「黑衣」獨舞。

創作作品「當白色湧現時」等四首作品，獲高雄市文藝獎。

1998 赴英國倫敦大學拉邦中心研修。

- 1999 取得英國倫敦大學拉邦中心理論（舞蹈社會學、歷史）舞蹈碩士。  
 參與加籍舞台設計家 Tania Etienne 作品，編作，並演出獨舞「珍珠之庭」。  
 擔任雲門排練指導。  
 參與雲門歐洲巡演，於倫敦沙德勒之井劇院演出「流浪者之歌」。並參與由全球知名藝術影片公司 RM Associates 拍攝的「流浪者之歌」舞蹈影片錄製，DVD 隔年發行全球。  
 擔任雲門舞集舞蹈教室教學總顧問，參與「生活律動」與專業舞蹈課程教案研發。

## 2000

- 2000 於「亞太青春編舞工作營」發表「綻」。  
 於雪梨奧林匹克藝術節演出「九歌」。  
 於紐約「下一波藝術節」演出「流浪者之歌」。
- 2001 於林懷民作品「草行」，與舞者吳義芳跳雙人舞。  
 於林懷民作品「竹夢」演出「午夜」獨舞。
- 2002 於林懷民作品「烟」舞作中，擔綱追憶往事的婦人。  
 隨雲門赴美國舞蹈節演出「流浪者之歌」。  
 參與 RM Associates 製作的「竹夢」影片，隔年 DVD 發行全球。
- 2003 升任助理藝術總監暨排練指導  
 於雲門三十週年特別公演，演出「薪傳」唐山的婦人、「行草一貳」中獨舞。  
 赴美國芝加哥大劇院、漢秋大劇院，演出「行草」。  
 赴墨爾本藝術節，演出「行草一貳」。  
 受邀至普立爾基金會，為視障小朋友開發肢體。
- 2004 代表林懷民，赴瑞士指導蘇黎世芭蕾舞團演出雲門全本舞作「烟」。  
 擔任雲門「種籽舞者」教師。  
 以舞者的身分，獲第八屆國家文藝獎。  
 演出林懷民作品「陳映真·風景」，伍國柱「在高處」。

# 林亨泰

## 得獎理由

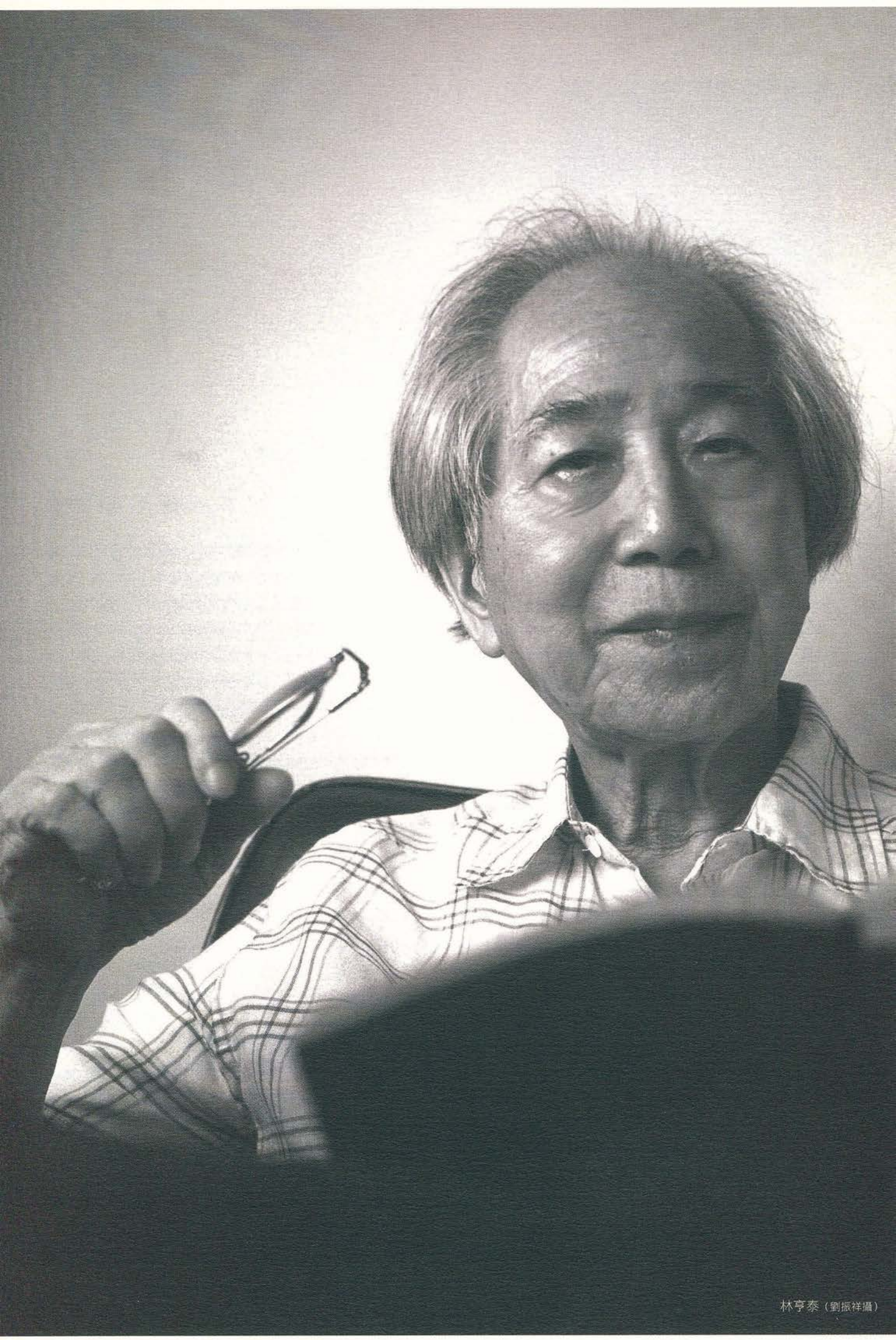
林亨泰具有詩人和文學評論家的雙重身分，他的詩作與評論充滿對人類和土地的關懷。作品中濃厚的鄉土色彩，且具有現代藝術性的特色，允為台灣現代文學的典範。而他「始於批判」、「走過現代」、「定位本土」的創作歷程，正是台灣現代詩史的縮影。

## 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。



文 / 陳昌明 圖 / 林亨泰提供

### 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。父親林仁蕃，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 Stein）、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?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：



1943 年，林亨泰就讀於台北中學時期

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。

### 銀鈴會的啟蒙

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《靈魂の產聲》。戰後林亨泰先生一方面著手創作日文詩集《靈魂の產聲》，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



1928 年，左起父林仁著、林亨泰、母傅白瑜、弟林亨祥合影



1964年8月23日，笠詩社同仁遊后里廬禪寺，  
左起詹冰、趙天儀、張彥勳、林亨泰及杜國清

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，詩之形式創作的新突破。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



1966年8月，於彰化市慈濟寺舉行笠詩社中部作者讀者詩話會。後排左二錦連、方平、羅浪、詹冰、右一林亨泰，前左一葉迪、喬林、趙天儀

#### LIN Hengtai, né en 1924

Poète chinois. Né à Zhanghua (Taiwan). Diplômé de l'Ecole normale de Taiwan en 1950, il appartient à la génération des poètes qui avaient vingt ans au moment de la libération de Taiwan en 1945. Formé par l'éducation en langue japonaise, il manifesta d'abord son talent poétique dans cette langue. Ses premiers poèmes ont été rassemblés et publiés en 1949. Puis il commença à écrire en chinois et fonda la revue de poésie *Li* (*Chapeau de paille*). La maîtrise de ce nouvel outil qui est pourtant sa langue maternelle fut acquise lentement. Dans un article intitulé « Poètes de reconversion linguistique », il a décrit cette « reconversion » à la fois délicate et passionnante. Lin apporte un accent original dans la poésie moderne chinoise. Son style est très dépouillé : peu d'adjectifs et peu d'adverbes. Les substantifs employés sans qualificatif prennent une densité existentielle. Il recherche la « modernité » aussi bien dans la forme que dans le contenu. Voici un exemple :

Avant ma naissance  
Avant toute naissance  
Toutes les rues  
Toutes les forêts  
Tous les fleuves  
Toutes les terres  
Tout était noir  
Après ma mort  
Après toutes morts  
Toutes les rues  
Toutes les forêts  
Tous les fleuves  
Toutes les terres  
Tout sera noir. (*Œuvres*, n° 10, recueil de poèmes de Lin Hengtai)

- *Œuvres de Lin Hengtai*, Taipei, China Times, 1984.
- HSIUNG Ping-mei, « Réflexions sur un poème "obscur" », « Trois poèmes de Lin Hengtai », *Revue Europe*, n° 672, 1985.

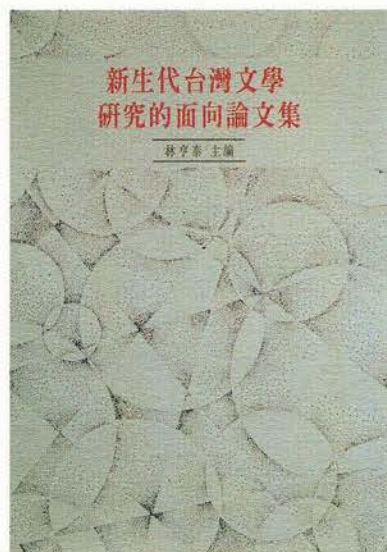
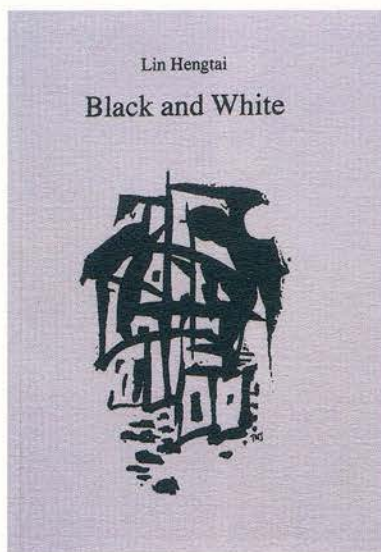
1994年法國大學出版社所編《世界文學詞典》收有「林亨泰」一條，由熊秉明執筆。

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「第一屆碩溪文學獎」特別貢獻獎，二〇〇〇年



與林亨泰相關之刊物、出版品

# 弄髒了白臉

林亨泰

你說臉孔是在白天的工作弄髒了的嗎？  
不，該說：是晚間睡眠時才會弄得那麼髒。  
因為，每一個人早晨一起床，什麼事都不做，  
所忙碌的只是趕快到盥洗室洗臉——。

當然啦，他們之所以不能不趕緊洗臉，  
不只是为了害羞讓人看到自己有一副醜臉，  
更是為了他們因在昨日一般漫長黑夜中，  
竟能安然熟睡——這不能說是可恥的嗎？

## 現代主義我與

## 台灣現代詩

林亨泰

「現代」的相對觀念是「傳統」，因此，它  
對「傳統」通常採取一種批判的態度。就西方  
的歷史背景來說，從十八世紀末葉到十九世紀  
初葉這段期間，浪漫主義思潮已經對古典主義  
的「重視典範」——認為美是超然的恒久的觀

# 台北

林亨泰

漂著的已不是白雲  
流著的已不是碧水  
台北還能說是台灣嗎  
長出的已不是綠樹  
綻開的已不是花蕊

## 白い通路

白い通路は長く延びつづける  
黒い影はたえず両側から迫り  
白い通路は狭くなるばかりだ  
左から右から黒い影現れ  
白い通路は中へ入れまいとし



林亨泰全家合影

榮獲分地帶「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。

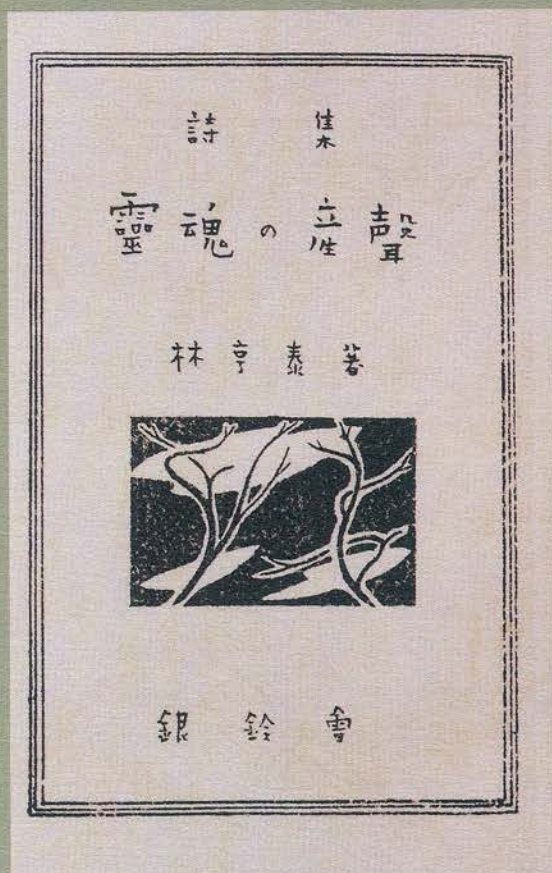
榮獲台灣詩獎的頒獎辭中論及林亨泰先生：「在半世紀的詩文學志業裡，林亨泰先生以札實的創作和評論建立了詩人和批評家的地位。他真摯地站在現實基礎上，並堅持知性視野，呈現了獨特的影像，堪稱台灣戰後詩現實主義者的典範。」所論極是。林亨泰先生認為詩的本質是對人類與土地的關懷，所謂好的詩篇，應是透過藝術的手法，對社會、人類表露深切的關懷之情，而他自己的詩作充滿濃厚的鄉土色彩，具有本土意識的表現、社會問題的探討、實驗性的現代觀等特色，他的作品與詩觀正是互相呼應。林亨泰是台灣跨越日文到中文創作「跨越語言」一代的詩人，他也被人們稱作是「一位充滿神秘魅力的人物，又是一位隱者詩人」，稱他為隱者詩人，是因他的個性謙和含蓄，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／陳昌明  
現職  
國立成功大學中文系教授  
國立台灣文學館副館長



林亨泰的第一本日文詩集《靈魂的產聲》，1949 年出版

### 《靈魂的產聲》

《靈魂的產聲》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，其呱呱之產聲是一種歡喜，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產聲不免寂寞，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《靈魂的產聲》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《靈魂的產聲》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啟蒙，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。



林亨泰的第一本華語詩集《長的咽喉》，1955 年出版



林亨泰的第二本詩集《林亨泰詩集》，1984 年出版

### 《長的咽喉》

林亨泰於一九五五年出版第二本詩集《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觉，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



林亨泰的第四本詩集《跨不過的歷史》，1990年出版

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〉、〈老鴕鶻獸〉、〈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〉、〈今日又昇起〉、〈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



林亨泰的第二本評論集《找尋現代詩的原點》，1994 年出版

露、社會現象的描繪、現代生活的反諷、國家主權的譏喻，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。

## 林亨泰 創作紀事

1924

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。

1940

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

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

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、痖弦主編之《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

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

- 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〈非情世界一試論《林亨泰詩集》與《爪痕集》、林耀德〈疾射之箭·每一劑那皆靜止〉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

- 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 當選礪溪文化學會理事長。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。獲礪溪文學獎「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」。
- 2004 獲第八屆國家文藝獎。

## 2000

# 陳其寬

## 得獎理由

1. 具備建築師的美學視野，融合抽象觀念，使用水墨素材，創造出一種新繪畫藝術，用以表現某種幻境的、建築的、超時空的、輕靈的、純粹的想像世界，作品深具創造力和自由特質。
2. 融合了追憶和虛擬，加上強調此時此刻的「新」之探索，作品演變呈放射的、並置的和多次元的擴張狀態，在藝術創作上深具獨特性。
3. 畫作具有裝飾性色彩、建築的線條和迷幻的空間，啟發了我們對週遭環境一種新看法，風格深具啟示性與累積性成果。

## 得獎感言

幼年時代對美的感受就特別敏銳。五歲時的第一張畫是「水天一色」，一張全是藍色的水彩畫。當時我聽得姊姊唸「滕王閣序」中的「秋水共長天一色」時，便充滿了作畫的衝動。特別喜愛美的事物，包括兒時在北京的宅院時，我便懂得特別挑選最美的那一位丫環照顧我。這份對美的感覺一直到我設計路思義教堂時發揮到了極致。在我的繪畫與建築中，我除了追求造型的美感外，我也希望我的作品能蘊藏一份「靈」性。

這一生歷經抗戰及第二次世界大戰，在我讀中央大學建築系快要畢業時便被政府徵調去擔任印緬戰區中美聯合遠征軍少校翻譯，歷經無數的劫難，如今還能平平安安苟活於世，我要特別感謝：第一位是葛羅培斯先生，當時他是哈佛大學建築研究院院長，由於他的一封電報讓我留在美國，如果我回大陸，後果真不堪設想。而葛羅培斯很器重我，又推薦我去麻省理工學院兼課。我在他的聯合建築師事務所工作的三年期間，在建築與繪畫創作上都有了長足的進步。第二位要感謝的是貝聿銘先生，他請我來台灣規劃東海大學校園，我才有機會在自己的國家發揮建築專業，一圓我的建築美夢，並創辦東海大學建築系，與台灣結下不解之緣。

第三位我要特別感謝內子，她總是善解人意，聰敏靈巧，在我的建築師事務所最困難時，適時替我化解危機，讓我無後顧之憂，可以繼續專心創作。如今我在台灣近半世紀，如果有任何成就的話，完全要感謝她辛苦地付出，我今天得到這個難得的最高榮譽，我願意獻給她，沒有她就沒有今日的我，這完全是我的肺腑之言。

我想我一生的命運總是在危險邊緣安然度過，今天我還能得到這個上天恩賜的禮物，我心裡只有感恩，再感恩！



文 / 鄭惠美 圖 / 陳其寬提供

### 如果沒接到那通電報，那麼，陳其寬今安在？

一九五一年一月三十日是陳其寬生命中一個關鍵的日子，當時在美國已取得伊利諾大學建築碩士，並榮獲伊利諾州丹佛市市政廳設計第一獎的陳其寬，正與獲得氣象學博士的姐姐捆好行李，兩人準備一起搭機返回中國。他預計回國赴天津交通大學任教。突然他接獲來自劍橋哈佛大學葛羅培斯的一封電報，告訴他學校仍有一名研究所空額，希望他儘速於二月五日去學校報到。姊弟兩人喜極而泣，姐姐當機立斷要他把握機會留在美國，她一個人回去照顧父母即可。那一封電報使陳其寬繼續停留美國，開展出他傲人的建築與繪畫成果。而姐姐回國後六〇年代遇到文化大革命，被說成是美國的間諜，吃盡苦頭，最後得癌症去世。文革時他父親因為在國民黨時代任職教育部，與張道藩、陳立夫共事，因而被鬥、被批，全家下放到蘇北勞改，妹妹自殺，境況淒慘。而當年中央大學建築系同班同學文革時代不是瘋了，就是跳河自盡或病了，所剩無幾。如果不是那封電報讓他留在美國，他在中國大陸的命運又將如何？

### 如果沒接到那通電話，陳其寬會來台灣嗎？

一九五四年四月的某一天，仍在劍橋葛羅培斯聯合建築師事務所工作的陳其寬，忽然接到在紐約大地產商威奈公司擔任建築部主任的貝聿銘長途電話，希望他協助規劃東海大學校園。如果他不是接到這通電話，他可能在美國繼續發展，他不會來台灣，也不會又獲得東海大學吳德耀校長的青睞要他籌辦東海建築系，成為創系主任。甚至一九六二年與貝聿銘聯手打造路思義教堂，締造台灣建築史的一頁傳奇。他甚而在台灣結婚生子，安居下來。如果當年他

留在美國，相信他一定會成為國際出色的華裔建築師與藝術家，因為未來台灣前，他曾獲得美國《建築論壇》雜誌主辦的青年中心全美競圖第一獎，而且在美國已個展十次，是非常優秀的建築師與畫家。如果不是那通電話，那座舉世聞名的路思義教堂可能很難在地球上誕生，而他與台灣的关系可能也非常淡薄。如今回首再看，他是台灣第一位引進包浩斯設計教育的學者，也培養了許多優質建築師，一九六七年當選台灣十大建築師，一九九五年又當選台灣首屆傑出建築師。他在台灣一轉眼已居住了四十餘年。那通電話，確實是他生命運的轉捩點，也拉起他與台灣不可解的親密關係。

### 流離遷徙的童年歲月

一九二一年出生北平的陳其寬，小時候染上癩痢頭，頭髮剃得精光，像個「禿小兒」，模樣不甚靈活。他從小即倍嘗搬遷之累，在江西、北京、南京之間來回搬移。五歲時他們一家人由江西南昌搬來北平，居住北平東城雍和宮附近王大人胡同裡一幢清朝舊王府改建而成的五進大宅門。五進的院落，不是月門就是垂花門，一進一進之間不是擺放金魚缸就是石榴盆栽，也栽種了不少農作物及柳樹、槐樹或桑樹、棗樹。而廳堂更是不缺字畫、陶瓷。這個大宅院的空間穿透與擺設，竟是他最早的建築啟蒙與美感蒙養。原來藝術對他的呼喚，早就源發於那遙遠的幼年時光。

陳其寬五歲開始接受私塾教育，背誦四書五經。有一次他聽得姐姐誦讀「滕王閣序」中一句：「秋水共長天一色」，那秋水，那長天，那一色，忽然讓「禿小兒」開了竅，他竟想以優美的詞句入畫，把文學的想像化為視覺圖象。那



十三歲的陳其寬，就讀於南京中學，  
1933 年

張「天水一色」他生命中最早的一張水彩畫，早就灰飛湮滅，可是印象中那片水藍藍的色彩，卻是他早發的浪漫情懷的真情流露。

### 不開竅的傻子，走過挨揍的慘綠少年

北京才住了一年，他們舉家搬往南京，直到十歲才搬回北京老家，陳其寬才進入方家胡同小學，接受正式新式教育。在學校他的書法總是第一名，因為早在私塾時代，他每天下午都練字，張猛龍碑、張黑女碑的魏碑體他早已熟能生巧，也練寫石鼓文大篆或抄寫金剛經小楷。他的書法才氣早露，甚至在全校師生前上台揮毫，他的表演才華也自小顯露出來。可是他只有書法與畫圖兩種成績最好，其他都不是很好，數學尤差。相對地，他姊姊成績總是第一名。在父親望子成龍心理下，他逃不過父親的揍打，又被喚為「傻子」，殊不知愈打愈傻，這位不開竅的傻子，往後還有更多的苦待他嘗。

從小流離遷徙的陳其寬，「家」對他而言，或許只是個「空間」的游動，像天上的遊雲沒有一定的住所。然而北京這座大宅院的一次大翻修，卻是他有生以來，第一次對中國四合院建築的嘖嘖稱奇。他驚嘆的是那位老師傅手上沒有一張設計圖，卻能領著工匠把老椽子、老樑、老柱子，一一拆下，又一一復原，沒有半點閃失。而他所畫的只是在地上畫個打黑線的圖而已，再依樣放大。這個他十一歲的鮮明體驗，冥冥之中，似乎牽引著他走上建築之路。人生的際遇，不可預料，一個大翻修，就能改變全局。

在動盪中成長的中華兒女，生命的韌性總是特別悍強。一

九三三年，陳其寬十三歲，小學畢業，日本已於前兩年發動「九一八」事變，佔據東三省，前進華北，直逼北平，他們舉家遷回南京。幼小的他已經搭乘津浦鐵路，在北京、南京之間來來回回四次，流離歲月中的所見所聞都成為他日後創作的重要素材。

在南京中學就讀初中的陳其寬，他的美術是最強，但其他功課表現平平。一九三七年陳其寬初中畢業，卻沒考上高中。氣極敗壞的父親，只得託人說情，安排他進入安徽鍾南中學就讀。時值抗戰，人心惶惶，才沒讀三個月日本又進攻上海，直逼南京，父親又帶著全家逃難到浦口，然後由母親與四個小孩搭船到漢口，再轉民生輪，行駛長江三峽，直抵重慶。他進入一所專收各地流亡學生的四川合川國立第二中學。由於師資極佳，他的天賦到極好的發揮，數學、化學分數一路爬升。

### 由大學生到二次大戰少校翻譯官

流亡學生的愛國心特別激昂，人人沒不以報效國家為己任，雖然他喜歡藝術，也喜歡航空，但是危急存亡之秋的国家更需要工程建設人員，於是，他選擇進入中央大學建築系就讀。在中大建築系他最擅長的科目是「快速設計」，那是激發想像力最重要的練習，陳其寬總是得獎，他創造思考力絕佳。在中大建築系，他也學人體素描及水彩，課餘他便就近到中大美術系觀摩畫作。

一九四四年陳其寬大學畢業，適逢中國抗戰最艱難的一年，這一期中大畢業生課程尚未結束，便被徵召為翻譯官。在行李中他不忘夾帶水彩畫具與一盒彩色鉛筆。出發



三歲的陳其寬在父親懷抱中，姐姐立於一旁，攝於江西南昌，1923 年



陳其寬（右）在伊利諾大學建築研究所就讀時，與勒佛教授討論建築設計，1949年

前他卻得了盲腸炎，住院三個月，弱不禁風。出院後被派往昆明受訓，他對中國西南山區少數民族的服飾驚艷萬分。不久他便被載往印度。他是班上唯一被派往最遠的少校軍官。他的人生經驗因為逃難，因為戰爭，活得一次比一次新鮮、刺激。

這次的飛行經驗，是他人生中的頭一次。那架軍機飛越喜馬拉雅山的駝峰，下降雷多機場前，忽然大翻轉，與地面成九十度下降，正匍匐在窗前看風景的陳其寬，他眼前的茶田頓時一一倒掛起來，飛機又急轉彎，茶田又旋轉不已。這次空中大旋轉的視學震撼，竟在二十多年後出現在他的〈迴旋〉水墨畫中，千山萬水在他筆下迴旋舞動，開拓出新的中國水墨畫視野。

在印度從軍，他的寫生畫作為一位驟馬輜重兵團團長所欣賞，不但請他設計舞台，又邀他上台反串女生，他清秀的扮相與演技成了最佳女主角，這位少校女演員的名氣，不經而走，風靡營區。一九四五年抗戰勝利，舉國翻騰，陳其寬也光榮退伍，他的戰地寫生水彩畫如〈緬甸密支那〉（1944）、〈前進指揮部〉（1944）、〈昆明文廟〉（1945）都成為二次大戰珍貴的時代記錄。

若不是時局動盪、戰火無情，迫使那一代的中國人流離失所，倉皇逃難，陳其寬不會有機會走遍大江南北，由北京而南京、安徽、江西、湖北、四川、貴州、廣西及雲南各省，又至印度、緬甸叢林。他飽覽了西南名山大川與少數民族原始風情及各省的鄉土風光。這些因緣際會的人生體驗，成為培植這朵藝術蓓蕾，日後盡吐芬芳的肥沃土壤。

### 由伊利諾大學到葛羅培斯的聯合建築師事務所

光榮退伍後，陳其寬先後進入中國第一代建築師關頌聲領導的基泰建築師事務所、內政部營建司及美軍顧問團工作。一九四八年八月陳其寬搭乘「戈登將軍號」輪船，離開他居住了二十七年的苦難祖國，遠赴新大陸留學，他進入伊利諾大學建築研究所就讀。在所有課程中，他獨對瑞士建築學者基提恩的《空間、時間、建築》最感興趣。他讀了一年便畢業，陳其寬以他的畢業製作贏得丹佛市市政廳設計首獎。畢業後，好學不倦的他，又利用打工之餘在洛杉磯加州大學藝術系，選修工業設計、室內設計、陶瓷、金工和油畫等課程，同時也申請入哈佛大學建築研究所深造。

一九五一年一月三十日，葛羅培斯的一封電報，改變了他一生的命運。雖然當時他因哈佛大學研究所學費太貴而放棄深造機會，蒙葛羅培斯提拔進入他的聯合建築師事務所擔任設計師，葛氏看他表現優越，又推薦他到麻省理工學院建築系兼課。他受到系上一位匈牙利籍的藝術理論家凱培斯《視覺語言》的啟發，書中強調運用新素材的透明性，創造建築空間的可能性，開啟他的新視野，同時他更驚訝現代科技對藝術的衝擊，他開始動手玩相機，也把科技的視角應用在創作上。工作之餘，他勤到紐約現代美術館吸收現代繪畫觀念。五〇年代正是抽象表現主義獨領風騷的時代，陳其寬試著把中國書法的線性美感，結合抽象畫的構成，形塑他個人鮮明的抽象水墨畫，如〈母與子〉（1952）、〈足球賽〉（1952）、〈草原〉（1953），打破外國人對中國畫總是千篇一律的迷思。在葛羅培斯聯合建築師事務所工作的三年是他人生成長的躍昇期。



陳其寬（右二）與葛羅培斯聯合建築師事務所同仁合影，第二排右三為包浩斯學校創辦人葛羅培斯，1953年

### 與貝聿銘聯手打造東海大學校園及路思義教堂

一九五七年九月陳其寬由紐約飛抵台灣，到東海大學視察工程，對他來說台灣之行只是短暫的行程，然而當時他並不知道這卻是他人生航向的大轉彎。從一九五四年在紐約與貝聿銘合作東海大學校園規劃案後，他便著手畫了一張「東海大學遠景圖水墨畫」讓貝聿銘向美國的中國基督教大學聯合董事會報告。畫中一條東西向的軸線橫貫其間，兩旁散置著錯錯落落的合院建築，是一座林木掩映可遊、可居，無塵俗氣的中國林園。

引人入勝的東海大學校園，由張肇康的前期工程督建到陳其寬的後期工程整建，已呈現一個貼近人性空間的合院形式，又融入西方大草坪的寬敞、開闊，結合著現代化建築簡潔無華麗雕飾的風格。虛實的院落建築群與廣大的草坪、森林，蔚成涵富人文氣質與自然風的東海大學校園，灰瓦、紅磚、斜屋頂，簡潔、素雅的院落，那是中國風格的現代化建築在台灣的第一次呈現。

而東海大學那一座大弧度的路思義教堂，由地表上旋起，優雅地旋向天空，婉約動人的風采，靈巧又充滿詩意。這座亦屋亦牆的薄膜雙曲面建築，室內是無數肋樑交織而成，四片曲面交會於屋頂，形成一條狹長的一線天，兩側的邊窗，弧度優美，天光由上而下，或由側面射入教堂，神秘而莊嚴。教堂外牆一片片褚色的菱形面磚，在陽光中，光潔明澄，彷彿神臨大地，燦爛輝煌。

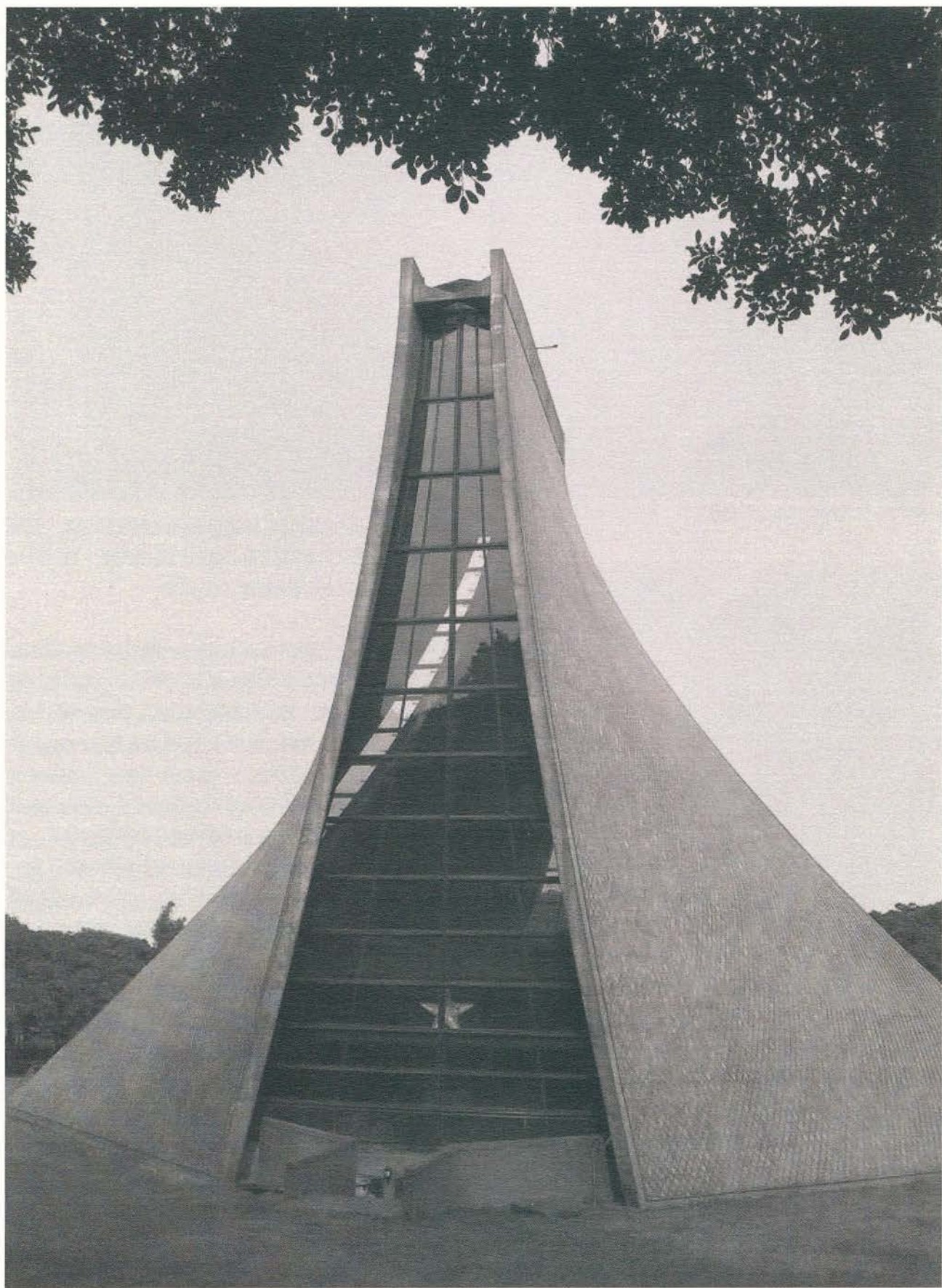
教堂原是東海大學校園規畫中的建築之一，從一九五四年的初步構思到一九五六年至五七年的結合眾人意見逐步修

正為有著弧度優美的「堪腦依」雙曲面的薄殼建築，陳其寬所繪製的平面圖、內部透視圖、水墨彩色圖與製作的模型，先後發表於美國《建築論壇》、《建築記錄》等雜誌。從此工程計劃即停頓下來，直至一九六〇年老路思義先生巡視東海校園，堅持再造教堂，才在一九六二年十一月一日開工，一九六三年十一月一日完工。陳其寬由設計到施工、督工，全程躬親參與，一個擁有靈巧思維的藝術家，配上一個精於結構計算的結構師鳳後三，再加上一組踏實、用心的營造團隊光源營造廠，及一向注重結構，講求技術完美無缺的貝聿銘的決策力，打造世界級的路思義教堂，就靠他們撐起建築史上的一片天。

### 引進包浩斯設計教育第一人

陳其寬這位擁有伊利諾大學建築研究所的養成教育，又親炙現代主義建築大師也是德國包浩斯設計學校創辦人葛羅培斯，並在他的聯合建築師事務所工作三年，同時又任教於麻省理工學院，他的經歷與資歷，已在他體內匯成一股包浩斯教育的潛流，與他自身的中國母體文化互融互滲。

一九六〇年在他主持下的東海大學建築系，不但系館是他親自設計的白色建築，是以新材料、新結構營建的台灣最早的薄殼建築，而藝術中心也是用拋物雙曲面RC傘狀結構，做曲面傘狀屋頂，建築樸實無華，又有雕塑美感，又結合中國建築的合院空間及月門、花瓶門，既現代又中國。它施工既容易，省工又省料，彰顯出理性與感性的平衡。陳其寬的白色建築象徵著他用包浩斯革新的精神，無論在材質或意念上，他要再造一種現代的建築語彙。



貝津銘、陳其寬共同設計的路思義教堂，1963 年



陳其寬，創辦東海大學建築系，與第一屆一年級十多位同學合影於女生宿舍，1960年



陳其寬，第一次到台灣，抵東海大學督建工程，1957年

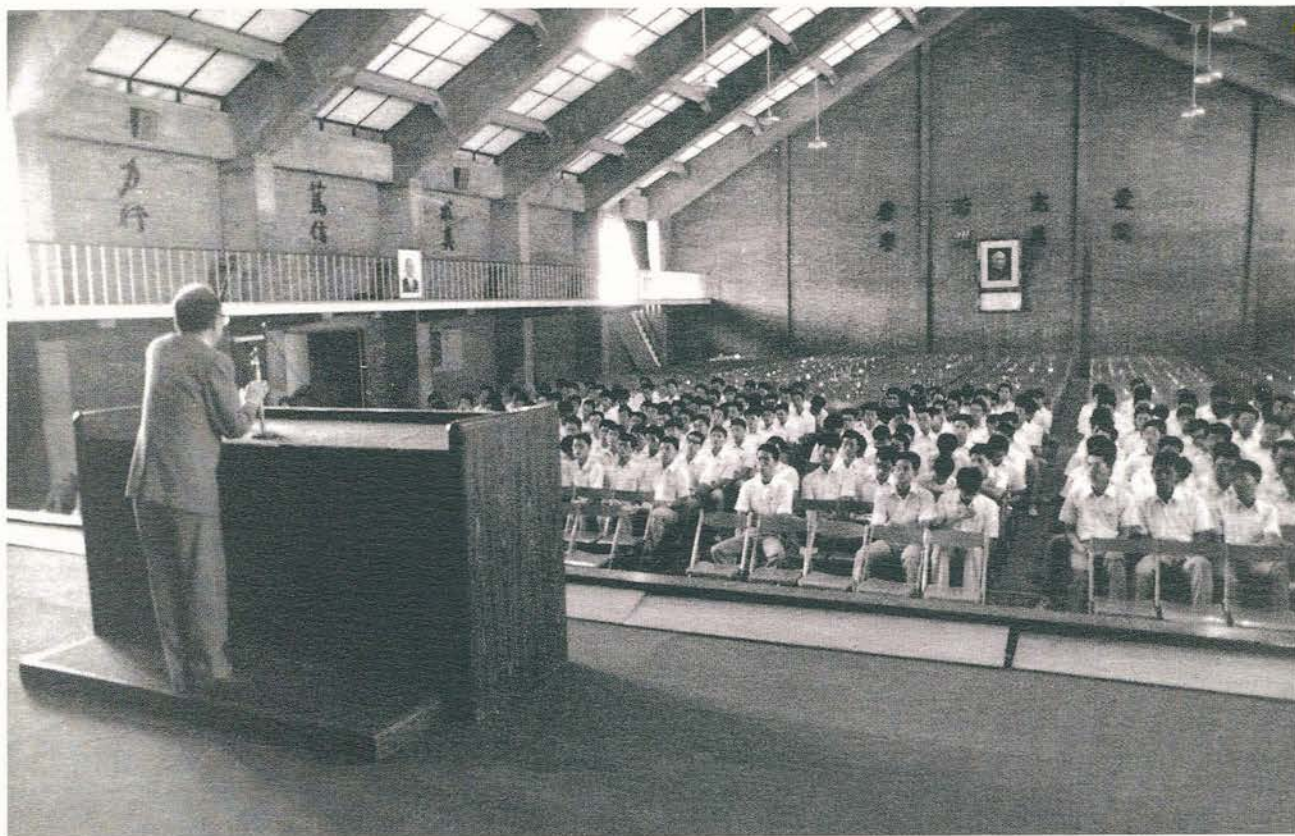
在他主持東海大學建築系的六〇年代（1960～1964），他在一年級講授「基本設計」課程，偏重結構的實驗，著重以紙做出各種切割空間造型，推展「簡單就是美」的理念。他著實是國內引進包浩斯設計理念的第一人。而路思義教堂它的創新形式與建築工法，更是一個包浩斯的代表。漢寶德認為：「這可能是包浩斯精神在東方的最佳產品，簡單、合理、輕巧。結構、空間、功能的密切配合。」在陳其寬的身上傳承自葛羅培斯所力倡的「建築沒有終極，只有不斷變革。」的理念。六〇年代他帶領東海建築系學生，去形塑一個具有現代理念、現代技術，又有中國傳統精神的建築。

### 開拓中國繪畫的全新境界

其實陳其寬的建築與繪畫，正是一體的兩面，相輔相成，當他的詩意與巧思運用在建築上便成為優美又簡潔、輕盈的路思義教堂，發揮在繪畫上便成為不用皴法，自用法的新技法、新美感、新思維的現代繪畫。

五〇年代末，六〇年代初台灣藝壇，抽象畫狂飆，引發現代繪畫論戰。當看到國內為抽象畫論辯不休，陳其寬以他在美國旅居十二年，對現代藝術的了解，提出一篇具有建設性觀點的文章〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉（1962）供國內藝術家參考。他認為二十世紀是一個民主自由的世紀，也是科技發達的時代，藝術的發展與世紀文明的飛躍密不可分。科技產物如X光、顯微鏡、望遠鏡的發明，透過物眼，人的空間視野比單用肉眼所見的世界寬闊神奇。而搭飛機，使現代人的眼界不同於以前，用新的感覺，新的視界結合現代人的意識作畫，便產生新的「意眼」。

由於他的建築師背景及豐厚的現代藝術涵養，促使繪畫上打破傳統窠臼，他的畫既沒有傳統皴法，也沒有傳統的視點，他不斷嘗試實驗，開展出令人耳目一新的風貌。在技法上，他用蠟、用礬、用水拓、用墨拓、用拼貼、用轉印、用滴色、用點描；在透視上，他常以建築由上而向下俯視的平面圖入畫，如〈西山滇池〉（1953），也將橫切面的剖面圖入畫，如〈陰陽〉（1985），又有高空鳥瞰又轉動的視角如〈迴旋〉（1967），或向上直角仰視的〈午〉（1969）；在空間上，他常運用窗，製造空間景深效果，有圓形、扇形、梯形、六角形窗，既可借景又可推遠空間，如〈橋〉（1988），有時他融合望遠鏡、廣角鏡、顯微鏡的



陳其寬，擔任東海大學工學院院長時，開學典禮時在體育館訓勉學生，1984 年

視效，透過科技的物眼入畫，如〈縮地術〉（1957）；在構圖上，有時中央對分，上下反置，有時中央對分上下旋轉，運用建築上的雙曲結構如〈巽〉；在內容上，有故國神遊的鄉愁之作，如〈臥遊〉（1957），有簡筆幽默之作如〈生命線〉（1953）、〈童心〉（1979），也將文字入畫，如：〈仙〉（1987）、〈朱顏〉（1957），也有升仙幻境的〈方壺〉（1983），及詮釋易經哲思易理的卦象〈泰〉（1986）；在尺幅上，有狹而長，也有短而小，每一種畫幅都情趣十足，別具巧思。

二〇〇三年十一月，台北市立美術館舉辦「雲煙過眼-陳其寬的繪畫與建築展」，涵蓋四〇年代至今的一百二十幅水墨畫及六〇年代的建築代表作。這位在藝術上戛戛獨造的建築師、畫家陳其寬，他實踐了包浩斯學校創辦人葛羅培斯的理念：「藝術的作品永遠同時又是一個技術上的成功。」半世紀以來，陳其寬已為二十世紀的中國繪畫開拓出全新的境界，為水墨現代化留下變革的軌跡，他的繪畫與他所設計的路思義教堂一樣，都是一個發明，充滿靈性、詩意。



陳其寬與夫人攜手返校參加東海大學校慶，2003 年

作者／鄭惠美

中國文化藝術研究所碩士

現任實踐大學兼任講師、專業作家

著有《山水、獨行、席德進》、《探險、巫師、劉其偉》、《空間、造境、陳其寬》、《神遊、物外、陳庭詩》等著作。



足球賽 1952 水墨 168 x 30 cm

### 足球賽 1952 水墨 168 x 30 cm

陳其寬五歲時，就在北平故宮博物院看過懷素的草書，這張作品他運筆忽快忽慢，點線忽大忽小，忽粗忽細，綿延無盡的線條，游絲不斷，像噴湧不止的熔漿，奔流不已。他早已融入懷素草書筆意，把足球賽中球員扭成一團，搶球、進攻，滿場奔跑的意象，及奔馳的速度感，在飛動的點畫中，淋漓盡至地表現出來。球場的線，又直又細，竟是用傳統木匠畫線的「墨斗」彈出來。陳其寬他大膽地實驗，總是從最簡單的工具、材質中，開展出最大的可能性。五〇年代紐約正獨領風騷的是抽象表現主義，他發現每位抽象畫家透過線條、色彩及身體動作，作情緒性的表現，卻是每個人的面目都十分不同。他一面沈浸在最現代的美國藝術裡，卻也一面思考中國畫的變革之道。那些抽象畫家們，創作觀念的自由與表現的多樣，刺激著他突破傳統中國繪畫的框架，創新水墨。

### 生命線 1953 水墨畫

陳其寬常常以簡筆線條，描寫母豬的餵哺或猴子的戲耍，中鋒、偏鋒靈活應用，墨色的層次變化及線條的粗細相間與留白的空間佈局，及母豬、小豬模樣的諧趣，別具特色，這也是他旅居美國時期的鄉愁之作。



生命線 1953 水墨畫

### 迴旋 1967 水墨 197.5 x 22.5 cm

抗戰時期，那一幕搭軍機飛越喜馬拉雅山的駝峰，在印度雷多機場附近，當飛機下降時突然偏九十度下降，落地前又急速大轉彎，窗外茶田忽然一一豎立，又排排旋轉，看得機上的陳其寬慌目驚心。二十多年前這個映入他眼底，留在他心裡的意象，忽而鮮明地迴盪在他的腦海裡。他索性把筆當飛機，把紙當天空，在紙上開起飛機，飛度一峰又一峰，一水又一水，千山萬水在他筆下迴旋起舞，速度、時間、空間，全然消解，凝住在畫面上。這張他繪畫轉捩期的作品〈迴旋〉（天旋地轉）（1967），是以多角度旋轉又超高空俯視的山水畫，是二十世紀中國人全新視野的山水畫。它的出現竟是誤筆、誤墨，把山畫歪了，乾脆一路歪到底一誤再誤，卻悟出天高地旋，宇宙浩瀚，人空無又渺小的哲理。



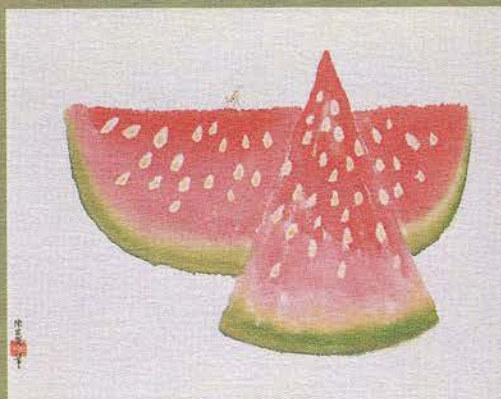
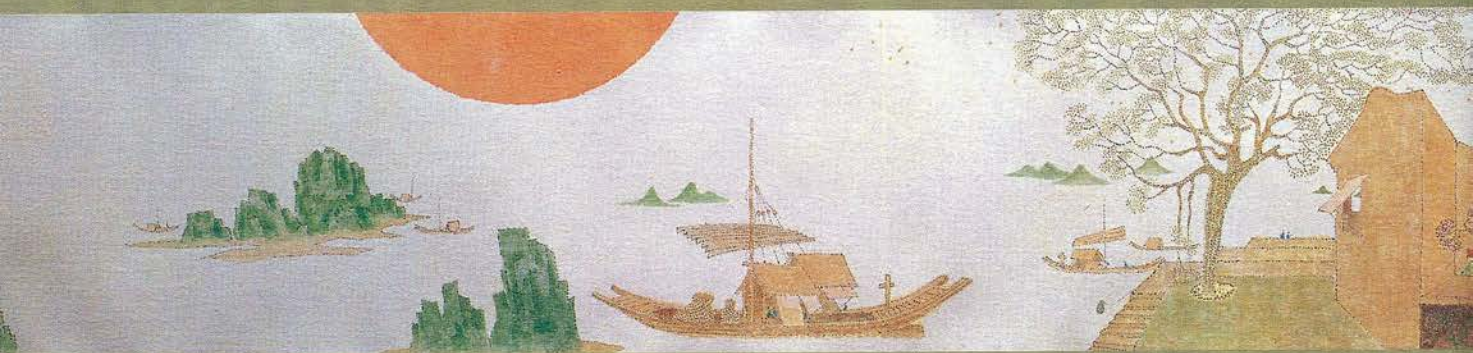
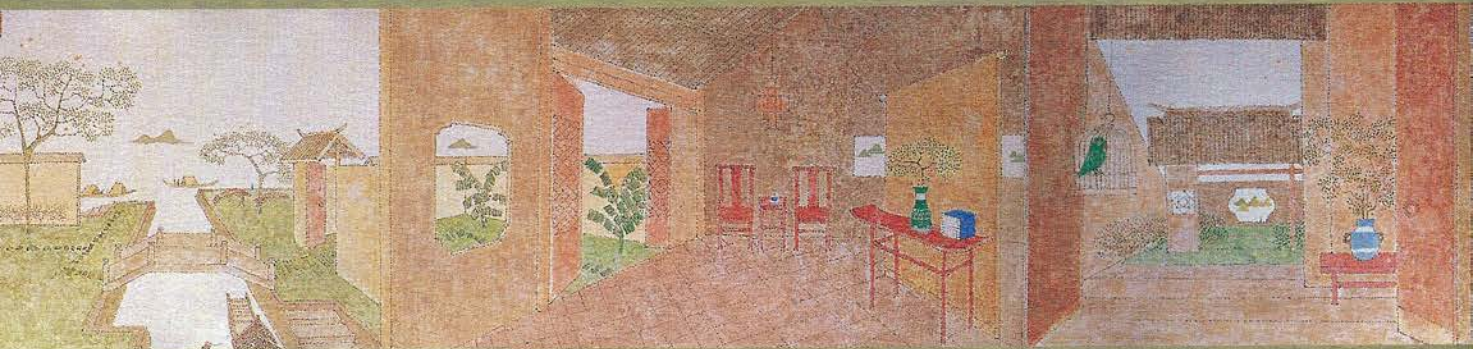
秀色可餐 1979 水墨 36 x 35 cm

渴 1967 水墨 30 x 22 cm

秀色可餐 1979 水墨 36 x 35 cm

陳其寬除了狹而長的畫外，也畫許多小而美的畫。〈渴〉及〈秀色可餐〉兩張畫，都以蚊子為主角，叮在西瓜上與叮在女人的身體，平凡通俗的題材，卻雋永有趣。尤其〈秀色可餐〉以少勝多的簡潔線條與構圖，勾劃出橢圓形的胳臂、圓形的乳房與大腿之間的三角空隙，一隻蚊子趁虛而入，極力汲飲，飽食一頓。任誰看了，都會被他的巧思慧心所折服，發出會心的一笑。這小而美，少即多的畫作，是陳其寬放達的胸襟所展現的幽默感。他以一雙洞察萬物的慧眼，得以見人之所未見，聞人之所未聞，言人之所未言，畫人之所未畫。

迴旋 1967 水墨 197.5 x 22.5 cm



渴 1967 水墨 30 x 22 cm



童心 1979 水墨 30.5 x 29 cm

童心 1979 水墨 30.5 x 29 cm

從小寫書法就是陳其寬生活的一部份，到了美國又來台灣，他仍是繼續寫書法，只是換了一個方式寫，他寫的是猴子。猴子四肢長，他把畫猴子當成寫書法，時時磨練之。畫中精簡的造型，凝練的線條，濃淡的墨色層次，大小賓主的關係，及對角線的構圖，是他以點、線、面為組合，以赤子之心關懷生命，把猴子擬人化，又誇張牠的四肢動態變化，畫出他童心未泯的想像。陳其寬總是以他豁達靈動的視角，將人間的酸甜苦辣，藉著動物，抒發心靈的悸動。



陰陽 1985 水墨 30 x 540 cm

### 陰陽 1985 水墨 30 x 540 cm

像一張剖面圖，陳其寬以移動視點，營造出似幻如真的空間情境，來自中國西南地區雲南滇池的板築土牆屋舍給了他新鮮的體驗，他仔細描繪入口的水上人家，再進入院牆、瓜棚、廊道、太湖石、瓶門，一一映入眼簾。穿入廳堂走入曲折的花園庭院，芭蕉三、二棵，沿著綠草如茵的草坪走去，經過小橋，便可登堂入室，忽見一位赤裸的女子，躺臥在輕掩的羅帳紗簾中，神秘的葫蘆斜掛在床前，床邊還有澡盆與梳粧台，一隻白貓也慵懶地躺臥。再走出晾曬魚網的庭院，穿越魚乾滿佈的院牆，來到江邊，小舟倚岸，旭日正冉冉上昇。〈陰陽〉的園林景致叫人有種良辰美景的遊興，可以從江邊的渡船頭登岸走入庭院，穿堂入室，再信步走出，遠眺江邊青山，或樹下小憩，或乘舟歸去。你可以從天地山川看到雲霞日采，讓心無限遨遊，讓想像無限馳騁。透過曲曲折折的院落，園林中沒有奇詭華麗的造境，只有雲淡風輕，山水交映的隱逸情境，可以抒通現代人緊張的生活，釋放挫折的重擔，在輕鬆的園中，活出生命的質感與情趣。陳其寬以想像的意眼，戲劇性的佈局，編織的章回小說，從月光下到晨曦中，從下船到上船，在不同的觀景點上，令人覽之不盡，他以「游」的心境，構築出曲折的宅門深院，空間動線連綿無盡的流動性與時間週轉不息的流轉性，交會為一。陰柔、婉約的美學品味，一如畫家其人，內斂、細緻、風雅、幽默。

## 陳其寬 創作紀事

### 1921

- 1921 生於北平。
- 1923 居江西南昌。
- 1925 居北平，私塾家教。
- 1929 居南京，私塾家教。

### 1930

- 1930 小學教育於北平方家胡同小學，曾獲全校書法首獎。
- 1933 初中教育於南京中學及鎮江中學。
- 1937 高中教育始於安徽和縣鎮南中學。

### 1940

- 1940 畢業於四川合川國立二高中中部。
- 1944 畢業於中央大學建築系，四川重慶沙坪壩。  
被徵調當印度戰區中美聯合遠徵軍少校翻譯，足跡遍川、滇、黔、桂西南各省及印度、緬甸。
- 1946 任南京基泰建築師事務所設計師。
- 1947 任內政部營建司技士。
- 1948 任南京美軍顧問團工程師。九月，入美國伊利諾州立大學建築研究所碩士班。
- 1949 獲美國伊利諾大學建築碩士學位。獲伊利諾州丹佛市市政廳設計第一獎。

### 1950

- 1950 於美國加州大學研究繪畫、工業設計、陶瓷。
- 1951 任美國麻省劍橋葛羅培斯建築師事務所設計師。
- 1952 任美國麻省理工學院建築系講師。美國麻省理工學院藝術館個展。
- 1953 美國波士頓城及卜郎畫廊個展。
- 1954 波士頓卜郎畫廊個展。與紐約貝聿銘建築師合作設計東海大學。紐約懷伊畫廊個展。
- 1955 波士頓卜郎畫廊個展。紐約懷伊畫廊個展。菲利浦學院萊蒙藝術館個展。
- 1956 獲美國《建築論壇雜誌》主辦青年中心全美建築競圖第一獎。
- 1957 紐約米舟畫廊個展。參加波士頓大學卜藍代斯大學聯合展出，耶魯大學藝術教授吳納孫博士在《藝術週刊》著文評為：「近年來最有創意思之畫家。」赴日本、緬甸、泰國、歐洲等地作畫考察建築。返台灣主持東海大學建築事宜。
- 1958 參加《時代雜誌》主辦之巡迴畫展。參觀比利時世界博覽會。赴緬甸、泰國、中東考察。
- 1959 美國包裝公司特約繪製「東方思想」畫系中之一幅《放下屠刀立地成佛》。赴歐洲旅行作畫。史丹佛大學教授、英國藝術評論家蘇利文著《二十世紀中國畫》中評為：「最具創造性之中國畫家之一。」

### 1960

- 1960 返台灣任東海大學建築系主任。參加美國百年水彩畫展出
- 1961 紐約米舟畫廊個展。任故宮博物院遷建工程顧問。紐約米舟畫廊個展。波士頓設計研究畫廊個展。哥倫比亞大學個展。赴菲律賓設計西里蒙大學教堂，並旅行作畫，考察建築。
- 1962 密西根大學藝術館「十年回顧展」。紐約米舟畫廊個。華盛頓佛瑞爾畫廊館長高居翰評為：「最認真探求中國畫新方向之藝術家，具有無窮之創造力。」維吉尼亞大學藝術館聯合展出，得博物館收藏獎。
- 1963 紐約休曼畫廊個展。赴埃及、地中海、希臘島嶼及印度旅行、作畫並考察建築。  
紐約米舟畫廊個展。東海大學路思義教堂落成，獲世界建築界重視。
- 1964 紐約米舟畫廊個展。
- 1966 參加「中國山水畫新傳統」在美巡迴展出，愛荷華大學李鑄晉教授評為：「具有慧眼之畫家。」
- 1967 當選為台灣十大傑出建築師。
- 1969 應舊金山重建局之聘，赴美設計舊金山中國文化貿易中心陸橋，並在舊金山市重建局舉行個展。  
赴歐洲旅行。設計中央大學全部校園規劃。

## 1970

- 1974 香港藝術中心個展。
- 1975 赴越南、馬來西亞旅行作畫，並考察建築。
- 1976 台北美國新聞處「美國建國二百週年旅美畫家聯展。」赴沙烏地阿拉伯擔任老皇大學建築顧問。
- 1977 加拿大維多利亞畫廊個展。夏威夷白氏畫廊個展。赴約旦從事建築工程，並考察當地建築。加拿大巡迴個展。
- 1979 紐約布魯克林第六階層畫廊個展。

## 1980

- 1980 任東海大學工學院院長。台北歷史博物館個展。台北春之藝廊「現代國畫試探展」聯展。彰化銀行大樓設計，獲台北市政府頒贈最優設計獎，合作建築師沈祖海。
- 1981 參加歷史博物館與巴黎賽紐斯奇美術館在巴黎的「中國傳統畫」聯展。
- 1983 倫敦莫氏畫廊「近代中國畫」聯展。「二十世紀中國現代畫」聯展於香港藝術中心。水松石山房出版專集《藝術的體驗》。台北市立美術館主辦「中華海外藝術家」聯展。
- 1984 檀香山藝術學院〈夏威夷〉美術館個展。香港藝術節「二十世紀中國藝術討論會」聯展。
- 1986 「傘」出版社主辦「陳其寬回顧展」於香港藝術中心，展出作品一百幅。台北市立美術館主辦「水墨抽象聯展」。
- 1987 台北歷史博物館「現代繪畫新貌聯展」。加拿大溫哥華美術館主辦「水松石山房收藏展」。
- 1988 「北京國際水墨展」。樂山堂收藏展於香港及台北。
- 1989 樂山堂收藏展於香港及台北。

## 1990

- 1990 台北市立美術館主辦「中國·現代·美術」國際學術討論會。馬里蘭大學郭繼生博士發表論文〈傳統的變革——陳其寬的藝術〉。
- 1991 樂山堂香港聯展。瑞士蘇黎世，瑞德伯美術館個展。台北市立美術館「陳其寬七十回顧展」，並出版專輯。
- 1992 第二屆「國際水墨畫展」於深圳。
- 1994 「中國現代水墨大展」於台灣省立美術館。高雄市立美術館開館展。
- 1996 台北歷史博物館柏林行前預展。柏林東亞美術館個展。當選台灣首屆傑出建築師。
- 1998 中央大學藝文展示中心「陳其寬個展」。
- 1999 牛津大學 ASHMOLEAN 美術館個展。

## 2000

- 2000 「陳其寬八十回顧展」於北京中國美術館及上海美術館，並出版專輯。
- 2003 台北市立美術館「雲煙過眼——陳其寬的繪畫與建築」展，並出版專輯。
- 2004 中央大學頒贈文學榮譽博士。《空間·造境·陳其寬》傳記出版。獲第八屆國家文藝獎。

# 蕭泰然

## 得獎理由

1. 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。
2. 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。
3. 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。
4. 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，甚至許多素昧平生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、我的啟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。



蕭泰然 (劉振祥攝)

文 / 顏綠芬 圖 / 蕭泰然提供

### 音樂歷程與音樂創作

#### 一、啟蒙與學習（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啟蒙學琴，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，曾啟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。

#### 二、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（註1）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啟示。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》，



三、四歲時的蕭泰然（左三）全家合影

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。

七〇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」的旋律都曾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。

### 三、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。比較長的作品《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。



蕭泰然於當兵時



蕭泰然與高仁慈訂婚後，第一次至未婚妻家度假，1961年5月1日

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。

#### 四、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捩點，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湧湧潮流，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（註2）。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—為了具備創作大型作品的能力。他曾表示：「1986、1987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。」（註3）

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的作品中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、歐逸青小且擔任主奏作首演，由於是業餘的樂團，也許因為沒有上次的幸運，得以請到國際級的演奏家和職業樂團來首演，比較沒有受到矚目。

蕭泰然是鋼琴家出身，也寫過相當精采的鋼琴獨奏曲，可是鋼琴協奏曲卻反而比較難產，他說：「小提琴和大提琴都不是我的本行，寫來較無心理負擔，因為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，他覺得大家「…自然會對鋼琴家出身的我報以極高的期待，



蕭泰然全家合影，後排蕭泰然、高仁慈，前排左起長子傑夫、次子傑文、女兒雅心，1970年5月30日

希望我能創作出一部水準以上的鋼琴協奏曲來。於是心理壓力特別沉重，生怕丟了本行的臉。這首曲子歷經一年多才完成，可說是殫精竭慮之作。」這一首《c小調鋼琴協奏曲》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》，一首為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（註4），這部作品雖然長達十九分鐘，兩段大的合唱（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而已。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，因為自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。

#### 五、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；十月更由母校台灣師大禮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一間雅緻小公寓，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，摺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，國家兩廳院十五週年慶，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



蕭泰然與演奏恩師 Dr. Milton Stern 留影



蕭泰然與作曲啟蒙老師許常惠合影

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，大手筆的舉辦了一系列活動的「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（註5）。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，他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



左起：林衡哲、林昭亮、楊子清、蕭泰然與管絃樂團指揮大山平一郎，1992年11月13日於美國加州聖地牙哥

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。」（註6）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淒然詩意。

## 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，一如舒伯特確立德國藝術歌曲的地位一般。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。

戰後學院派的作曲家像呂泉生、郭芝苑、許常惠等很少創作台語藝術歌曲，主要是因政權更替，國民政府教育上也以中原文化為奉，以致於臺灣失去其主體性，臺語文被壓抑和扭曲、文學界為新移民掌握，臺語通俗歌曲逐漸沒落，更別說還未真正誕生的臺語藝術歌曲了。種種的壓制，不僅民間創作臺語流行歌的意願降低，學院派的作曲家創作臺語歌曲的更少了，陳泗治僅留下一首《逝去的悲歡歲月》（約1953年作），郭芝苑的臺語藝術歌曲比較起來多一些，解嚴之前約有十多首（例如《五月》、《扶桑花》），也是數量不多。

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，他們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。

蕭泰然的歌詞沒有徐志摩、余光中、痲弦、鄭愁予北京話的詩，而是賴和、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。他的臺語藝術歌曲到底有多少，數目尚未能確實統計出來，但是起碼超過五十五首（註7），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。（註8）



蕭泰然與指揮家 Vakhtang Jordania、俄羅斯聯邦樂團 Russian Federal Orchestra，1999 年 1 月 6 日於俄羅斯莫斯科之紅牆演奏廳

### 三、民歌素材的選用全然的臺灣本土

在民歌素材的選用上，蕭泰然是全然的臺灣本土，在他的作品中，不僅北京話的歌曲少（註9），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）、一隻鳥兒啼啾啾、農村曲、恆春調等都是他喜歡入樂的旋律；他還擴及從前一段時間知識份子不屑一顧的臺語通俗歌曲，像《燒肉粽》、《望春風》、《酒矸通賣嘸》、《黃昏的故鄉》等。這些臺灣人民耳熟能詳的旋律，有的他用直接編曲的方式，提升其藝術性；有的他放在器樂曲中變奏、變形，成為充滿鄉土味的創作；有的他運用在管絃樂曲中，增添美麗的東方色彩。有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）（註10）。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，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為根基加以變化。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。我們看到一些大曲子，像是「C 調大提琴協奏曲」，乍看以為是 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。



彩排情況

## 總結

蕭泰然從一位鋼琴家蛻變成成長至成熟、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，他的音樂才華、他的謙卑努力，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。臺灣近二十年來的學院派音樂主流仍延續之前的現代技術掛帥，非調性、反旋律、複節奏、異音響充斥，雖然偶而也出現不錯的曲子，卻是極端個人主義，很難引起愛樂者的共鳴，甚至圈內人也只不過發出讚賞之語，感動卻很少人表達；而許多年輕作曲家的作品是為技術而技術，真誠而動人的樂章少之又少。

蕭泰然的信念：為臺灣人填補現代音樂發展前的空隙，以浪漫的（廣義）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，認為是保守而反潮流的。可是時間證明，他將在台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已樹立數十年的無形禁忌牆，他證明了以古典形式、浪漫風格為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。

## 註釋

1. 德明利姑娘畢業於皇家音樂院，1931 年來臺，在當年臺灣只有少數優秀的鋼琴師資環境下，她為我們培育了許多音樂家，例如前輩鋼琴家陳泗治就受過她的許多指導，陳信貞亦出自其門下。德明利姑娘前後在臺灣服務了四十多年，對音樂界及教會音樂的推展有不可磨滅的貢獻。
2. 陳泗治四十六歲赴加拿大多倫多皇家音樂院再進修；郭芝苑四十五歲亦再度至日本東京深造。
3. 1993 年底蕭泰然開始著手此曲的創作，才寫了兩頁，卻在聖誕節當天因大動脈血管瘤破裂險些喪命，因而中斷作曲。住院了一個多月，之後才再接續，於同年七月完成。
4. 同註 3。
5. 金希文，〈出自心靈和城實〉。
6. 同上註。
7. 根據莊傳賢的統計。
8. 2003 年 10 月 25 日與莊傳賢電話訪談。
9. 其中包括數首民主鬥士盧修一的遺作，其遺孀陳郁秀（前文建會主委，現國策顧問）委託作曲。
10. 十九世紀德國的一種家居裝飾風格，捨華麗和貴氣，講究甜蜜溫馨的氣息。

作者 / 顏綠芬

國立台北藝術大學音樂系教授



蕭泰然 1996 年攝於台灣

### 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諧和音程的長音開場，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，搭配著木管交織的節奏、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諧和的最強和弦後，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，所使用之技法都只為了要表現出音（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為開場，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。

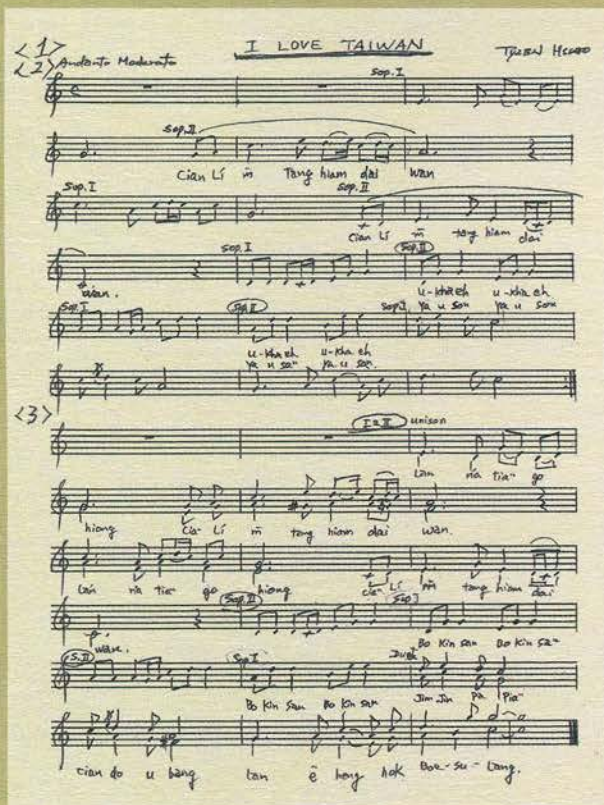
在音樂進行上，蕭泰然以簡短的音程旋律、同音反覆、不規則拍子加強重音等方式，運用簡單的現代音樂的演奏語法，例如空間記譜法、各種樂器的特殊音響效果、快速的反覆音群等，交織出其樂曲所欲表達之複雜的情緒。

### 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



蕭泰然作曲作品手稿《I LOVE TAIWAN》（《嘿通嫌台灣》）

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、不時穿梭於美麗和絃中的臺灣民間小調，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

*To Those I Love and To Those who Love me* Lyric: James Yu  
Music: Tzyan Hsiung  
*Special arrangement for Dean John*

Page 1 *Andante Moderato (♩ = 72)*

1. When I am  
2. I gave to  
you my love (I love you)  
let me go, I hear  
have do many things to see and  
much you gave to me in hap-  
pi-ness.

Page 2  
you must be your way to me in tears.  
I thank you for the love you gave me here shown.  
Be happy that we had so many years, (be  
not now still time I traveled on a love (but  
hap-ppy that we had so many years, 2.S.  
now it's time I traveled on a love.  
*Allegro* I won't be far a-way as  
Life goes on so, if you need  
me call and I will come. Through  
you can't see or touch me, I will be near And if

Page 3  
you listen with your heart. you will  
hear all my love around you soft and clear. So, give a while for  
me if grace you must (if grace you must) then  
tell your grief be com-fort-ed by trust.  
It's only for a while that we must part. so  
bless the mem-o-ries with in your heart. And then when you must  
come this way a-lone, I'll greet you with a smile and "wel-come home."

*for John's arrangement, page 2*

Page 4  
you listen with your heart. you will  
hear all my love around you soft and clear. So, give a while for  
me if grace you must (if grace you must) then  
tell your grief be com-fort-ed by trust.  
It's only for a while that we must part. so  
bless the mem-o-ries with in your heart. And then when you must  
come this way a-lone, I'll greet you with a smile and "wel-come home."

*has been changed only last 4 Lines*

蕭泰然作曲作品手稿《To Those I Love and To Those who Love me》(《給我愛的和愛我的人》)，游正民 詞

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《一隻鳥兒啼啾啾》，以beeb動機暗示著。接著一段（第114~121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，呈現的是悠揚寬廣的氣氛。

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，開啟臺灣詩人李敏勇的《愛與希望》的歌聲，先以鋼琴伴奏的女聲獨唱樂段「種一機樹仔，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…」。

I Lhas Formosa ! I Lhas Formosa !

種一機樹仔，在咱的土地，不是為著恨，是為著愛。

種一機樹仔，在咱的土地，不是為著死，是為著希望。

二二八這一日，二二八這一日，你我做伙來思念失去的親人。

從每一片葉仔，愛與希望在成長。

樹仔會釘根在咱的土地，樹仔會伸上咱的天。

黑暗の時陣，看著天星，在樹頂，在閃爍。



蕭泰然於作曲中

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。《臺灣翠青》的歌詞如下：

太平洋西南海邊，美麗島臺灣翠青翠青。  
早前受外邦統治，獨立今在出頭天。  
共和國憲法的基礎，四族群平等相協助，  
人類文化，世界和平，國民向前，貢獻才能。

《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。黃武東牧師（1909~1994）是臺灣長老教會的牧師，和蕭泰然父親蕭瑞安是長榮中學的同學，在教會傳道服務三十六年，他多才多藝、興趣廣泛，喜愛詩文與劇本寫作，對棋藝、騎馬、釣魚、品酒、茶道、園藝都有一番心得。

《浪子》劇本是他根據白話文聖經為腳本，以臺語寫成的。蕭泰然用了一個貫穿全曲的動機，這是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。

## 參考資料

### 書目

林衡哲（1997），〈東方浪漫派音樂的代表人物〉，《樂府春秋1997》。臺北樂器大展特輯。頁67~95。

林衡哲主編（1999），《深情的浪漫-蕭泰然音樂世界選輯》。

臺北：望春風文化。

卓甫見（2001），《臺灣音樂哲人——陳泗治》。

臺北：望春風文化。

吳美瑩（1999），《論臺灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮——以郭芝苑、許常惠、馬水龍的作品為例》，國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

孫芝君（2002），《呂泉生》。臺北：時報文化出版公司。

莊傳賢整理（2003）《蕭泰然作品表》。

陳漢金（2001），《音樂獨行俠馬水龍》。

臺北：時報文化出版公司。

彭聖錦（2002），《蕭茲》。臺北：時報文化出版公司。

顏華容（2002），《蕭泰然》。臺北：時報文化出版公司。

顏綠芬（1999），《臺灣前輩作曲家郭芝苑先生生命史研究》。

臺北：七星田園文化基金會。

蕭泰然音樂學術研討會，高雄。

### 有聲資料

蕭泰然《1947 Overture》、《Violoncello concerto》，CD，Asia America Symphony Orchestra/San Diego Symphony Orchestra. Southern California Taiwanese United Fund, 1997.

蕭泰然【臺灣情、泰然心】，蘇顯達（小提琴）/葉綠娜（鋼琴）。望春風文化，1999再版。

蕭泰然《Violin Concerto in D》，收錄於【1996年臺灣作曲家樂展】，Vancouver Symphony Orchestra. Taiwanese Canada Cultural Society, 1996.

蕭泰然18首臺灣藝術歌曲選粹 / 14首聖樂歌曲選粹，收錄於【獨唱作品專輯 I】，陳麗嬋（女高音）/蕭泰然（鋼琴）。望春風文化，2000。

蕭泰然18首合唱曲，收錄於【愛與希望】，蘇慶俊福爾摩沙合唱團。望春風文化。（出版年未註明）

蕭泰然《交響詩篇》、《望春風》、《黃昏的故鄉》，收錄於【臺灣弦樂團——本土作曲家弦樂作品系列】。臺灣弦樂團，1995。

### 宗教音樂作品

1971

- 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

- 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）

1990

- 1996 食飯感謝祈禱歌（客家聖詩）  
1999 你要讚美耶和華（合唱曲）

2000

- 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

- 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

- 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

- 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

- 2000 Soli for Percussion（加拿大溫哥華首演）蕭泰然的音樂創作與重要作品分析

### 聲樂作品表（非宗教性歌曲）

## 1961

- 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）

## 1970

- 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

- 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）

## 1990

- 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

- 2000 清唱劇—浪子、金齡頌（林宗義）、
- 2001 阿—福爾摩沙—為殉難者的鎮魂曲
- 2002 團圓（陳隆）、台灣加入聯合國（陳東亮）
- 2004 獲第八屆國家文藝獎

## 第八屆國家文藝獎 各類評審團委員暨跨類決審團委員名錄

### 跨類決審團委員

吳豐山、邱再興、黃碧端、陳昌明、陳瑞文、潘皇龍、江映碧、王士儀、藍祖蔚、郭肇立

### 各類評審團委員名錄

文學類：彭瑞金（主席）、王世勳、林雙不、許素蘭、陳明柔、陳昌明、葉寄民

美術類：蕭瓊瑞（主席）、李梅齡、吳嘉寶、陳瑞文、詹前裕、盧明德、劉鎮洲

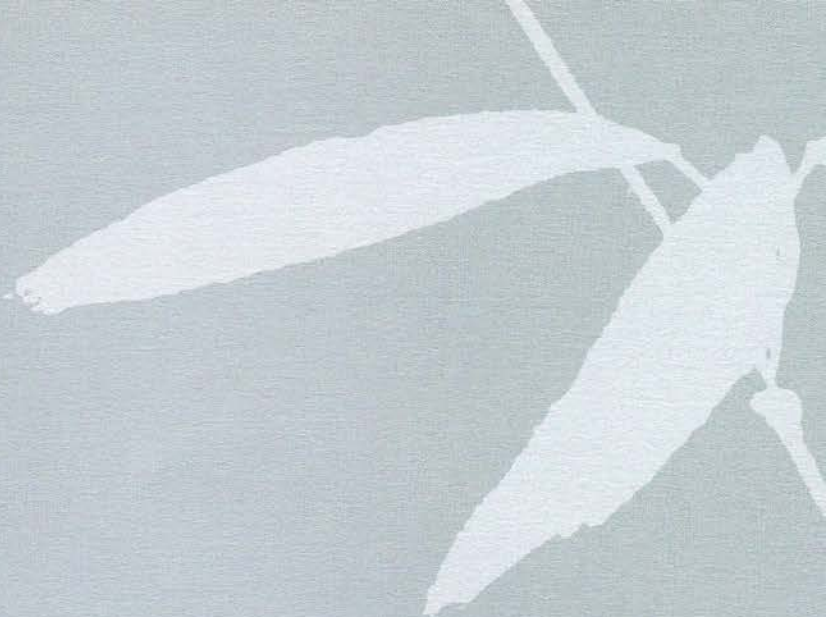
音樂類：潘皇龍（主席）、林谷芳、陳漢金、曾道雄、劉富美、蘇顯達

舞蹈類：江映碧（主席）、伍曼麗、徐開塵、黃寤蘭、賴秀峰

戲劇類：王士儀（主席）、牛川海、王安祈、陳芳英、馬汀尼、鍾明德

建築類：夏鑄九（主席）、吳光庭、金光裕、郭肇立、黃俊銘

電影類：李遠（小野）（主席）、余秉中、余為政、郭力昕、黃定成（黃仁）、馮賢賢、藍祖蔚



## 第八屆國家文藝獎 活動紀要

- |                    |                               |
|--------------------|-------------------------------|
| 2003. 9. 17        | 第三屆第 9 次董事會核定通過第八屆國家文藝獎設置辦法修訂 |
| 2003. 11. 3~12. 31 | 公佈修訂之設置辦法，進行邀請推薦              |
| 2003. 11           | 董事遴聘各類評審團成員                   |
| 2003. 1. 12~1. 15  | 各類評審團會議，推選評審團主席及提名討論          |
| 2004. 2. 9~2. 17   | 各類評審團初審會議                     |
| 2004. 5. 19~5. 27  | 各類評審團複審會議                     |
| 2004. 5. 28        | 董事會遴聘跨類決審團成員                  |
| 2004. 6. 25        | 跨類決審團決審會議                     |
| 2004. 7. 5         | 第三屆第 13 次董事會核定公佈第八屆國家文藝獎得主    |
| 2004. 9. 3         | 頒獎典禮於中山堂光復廳舉行                 |
| 2004. 10           | 全國北、中、南巡迴推廣活動                 |
| 2004. 12           | 公共電視播出「文化容顏」得獎者紀錄片；紀錄片DVD出版   |

## 第八屆 國家文藝獎 設置辦法

中華民國八十六年一月二十五日第一屆第四次董事臨時會制定

中華民國八十六年十二月二十日第一屆第九次董事會修正

中華民國九十年二月十九日第二屆第十一次董事會修正

中華民國九十一年二月二十五日第三屆第三次董事會修正

中華民國九十一年十二月二十三日第三屆第六次董事會修正

中華民國九十二年九月十七日第三屆第九次董事會修正

【第一條】本辦法依文化藝術獎助條例第二十條規定訂定之。

【第二條】設置宗旨：

為獎勵具有卓越性與累積性成就，且近年持續創作之傑出藝文工作者，國家文化藝術基金會特設國家文藝獎。

本獎項優先考量藝術創作或演出之專業性及其持續性，至於相關之藝術教育、藝術推廣之成績，僅作為評比加分的參考。

【第三條】獎勵類別：

為文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇、建築、電影七類。

【第四條】獎勵名額及獎勵金額：

獎勵名額以每屆總額五名為限。每名得獎者獲贈獎座乙座，獎金新台幣陸拾萬元。

【第五條】備選資格：

具中華民國國籍者（限個人）。

【第六條】備選方式：

一、備選方式分為推薦及提名二種方式。

二、前項推薦人由本基金會書面邀請；提名人由各類評審團擔任。



【第七條】備選資料：

推薦人或提名人需填具推薦表或提名表外，並應提供被推薦者或被提名者之下列資料：

- 一、參選同意書
- 二、身分證正反面影本
- 三、近年重要作品
- 四、其他參考資料

【第八條】評審團組成：

各類評審團及跨類決審團由本基金會董事會遴選，其組成如次：

- 一、各類評審團：依本辦法第三條獎勵類別，設各類評審團，由五至七位委員組成負責提名及初、複審工作。
- 二、跨類決審團：跨類決審團由各類評審團代表各一名及跨類委員等共計十一至十三位委員組成。

【第九條】評審方式：

- 一、分為初審、複審、決審三階段。
- 二、初審由各類評審團依備選人資料評審出每類至多七名。
- 三、複審由各類評審團就備選名單撰寫報告，提送複審會議，並經出席委員二分之一票數通過，推薦每類至多一位候選人進入決審。
- 四、決審由跨類決審團就決審名單進行決審會議，並經出席委員三分之二票數通過，決定獲獎名單並確認得獎理由。
- 五、獲獎名單經本基金會董事會確認後公布。

【第十條】迴避及保密原則：

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

【第十一條】受理推薦期間：

自公告日起至十二月三十一日止。

【第十二條】本辦法經本基金會董事會會議通過後實施，修正時亦同。

董 事 長 林曼麗  
執 行 長 方國輝  
編輯委員 孫華翔、陳錦誠、賴香伶、曹鸞姿、羅怡華、謝佳芬  
編輯校對 吳品萱、鄺繼嬪  
撰 稿 張靚蓓、陳品秀、陳昌明、鄭慧美、顏綠芬  
圖片攝影 劉振祥  
設計編輯 自由落體設計  
製版印刷 博創印藝文化事業有限公司  
出版日期 民國九十三年九月  
發 行 財團法人國家文化藝術基金會  
法律顧問 國際通商法律事務所

**財團法人國家文化藝術基金會**

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

**感謝贊助**

台北喜來登大飯店 香港商酩悅軒尼詩有限公司 日盛金融控股股份有限公司



財團法人|國家文化藝術|基金會  
National Culture and Arts Foundation