

國立臺灣藝術大學

戲劇學系表演藝術碩士班

碩士學位論文

《國樂情人夢——消逝的時光》 之跨界展演探討

A Study on the Crossover Performance:
Flying High with Your Love

指導教授：陳 慧 珊

研 究 生：楊 智 博

中 華 民 國 一 〇 二 年 十 月



摘要

跨界藝術概念在當代社會中的建立與實踐，脫離不了與現代主義及後現代主義的關係。尤其自二十世紀八〇年代起帶動的後現代主義轉折，跳脫出否定性辯證法和建構性思想的維度，一連串企圖打破自身框架，與不同領域對話創造新的美學型態，以及開拓多元論述的藝術實踐相繼而生。在這樣時代氛圍下，臺灣當代國樂跨界展演活動也日趨繁興。

臺北市立國樂團自 2007 年鍾耀光擔任團長以來，便以跨界、創新的思維為主軸，積極與不同文化、樂種、表演形式的藝術家合作激盪，延伸國樂的藝術特質並形塑出其當代樣態。《國樂情人夢——消逝的時光》同樣在此精神下展開，是一部音樂結合戲劇的跨界製作，由王嘉明擔任導演，其中包含了影像投影、國樂展演與戲劇語言，不同於一般以器樂為主呈現的音樂劇場(Music Theatre)或器樂劇場(Instrumental Theater)表現方式。而在這樣的互動中，拼貼式的音樂展演與戲劇合作的交互關係為何？零散的表演方式會不會削弱其主體性？反應出的合作面貌是截長補短，亦或自曝其短？成了對於此跨界作品的核心提問。

有鑒於此，本研究透過《國樂情人夢——消逝的時光》之個案分析，觀看其中呈現的後現代審美特徵，並援引布萊希特的疏離效果做為理論依據，分析該製作於戲劇情節、表演方法、舞台演出的呈現，藉此探討跨界手法下國樂與戲劇結合後呈現的特色。發現建立於讓內在傳統特質流動的當代性上，運用拼貼手法建構出的整體，使音樂與戲劇間的交互主體性密切，無法已既有的審美標準評斷，引領此跨界經驗帶有走向化界整合的思維與意涵。

關鍵詞：跨界展演、《國樂情人夢——消逝的時光》、王嘉明、後現代主義、疏離效果、

臺北市立國樂團

Abstract

The establishment and practice of interdisciplinary art in contemporary society deeply related to the sequence of modernism and post-modernism. Especially in 1980s, post-modernism has turned into a new aesthetic form which encourages art practice to break self-framing, create new artistic form through co-working with other fields. Under the effect of globalization, these trends of thoughts have influenced Taiwan society as well; numerous art creations also have revealed the same idea, even in the crossover performance of Contemporary Chinese music.

Since Yiu-Kwong Chung's appointment as General Director in 2007, Taipei Chinese Orchestra has actively collaborated with artists of different cultures, genres and performing forms to broaden artistic traits of Chinese music and shape its modern form. *Flying High with Your Love*, being a production under this spirit, is a crossover performance of music and theatre, directed by Chia-Ming Wang. It is different from the normal performing forms of the Music Theatre or Instrumental Theater. However, during the kind of collaboration, what's the interaction between collage music and drama? Whether the subjectivity of music will be diminished? Will the cooperation be a win-win or cause an opposite effect? These questions are the main issues of this research.

For the reason, the case study of *Flying High with Your Love* aims to perceive the post-modernism aesthetic traits, then adopting Bertolt Brecht's the "V-effect" as one of the study methods to analyze its dramatic plot, performing methods and stages. The result revealed that the whole performance, constructed by collage and based on the modernity with the hiding traditional traits, has tied in the subjectivity of music with that of drama, and is hard to be evaluated by existing aesthetic standards; this crossover cooperation has embodied a thought of integration and intent to vanish the interdisciplinary boundaries.

Key words: Crossover performance, *Flying High with Your Love*, Chia-Ming Wang,
Post-modernism, V-effect, Taipei Chinese Orchestra

目 次

摘要.....	I
Abstract.....	II
目 次.....	III
表目次.....	IV
圖目次.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究理論與方法.....	5
第三節 研究範圍.....	15
第二章 文獻探討.....	17
第一節 跨界概念與當代國樂.....	17
第二節 後現代主義審美特徵.....	23
第三節 臺灣當代國樂跨界展演.....	26
第三章 從疏離效果看《國樂情人夢》舞台呈現.....	33
第一節 戲劇結構分析.....	33
第二節 表演方法分析.....	42
第三節 舞台演出分析.....	46
第四章 《國樂情人夢》音樂的運用.....	53
第一節 使用曲目.....	53
第二節 創作經過.....	57
第三節 演出形式.....	61
第四節 美學精神.....	66
第五章 結論.....	73
參考資料.....	79
附錄 王嘉明訪談記錄摘要.....	85

表目次

表 1-1	後現代藝術特徵	6
表 1-2	《國樂情人夢》呈現之疏離面向	11
表 1-3	主要創作人員一覽表	12
表 1-4	研究流程圖	14
表 2-1	現代主義與後現代主義比較一覽表	24
表 2-2	國樂發展脈絡之相關論文整理	26
表 2-3	臺灣國樂跨界展演研究之相關論文	28
表 3-1	《國樂情人夢》與《膚色的時光》對照表	37
表 3-2	劇中主要人物之感情關係圖	41
表 3-3	布萊希特與《國樂情人夢》疏離表演方法比較	44



圖目次

圖 1	《國樂情人夢》場景三影像擷圖.....	48
圖 2	《國樂情人夢》場景一影像擷圖.....	48
圖 3	《國樂情人夢》場景二影像擷圖 1.....	49
圖 4	《國樂情人夢》場景二影像擷圖 2.....	49
圖 5	《國樂情人夢》序曲影像擷圖.....	50
圖 6	《國樂情人夢》場景五影像擷圖.....	51
圖 7	《國樂情人夢》場景六影像擷圖.....	51





第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、 研究動機

(一) 跨界音樂展演在臺灣

跨界藝術概念在當代社會中的建立與實踐，脫離不了與現代主義及後現代主義這條文脈的關係。尤其自二十世紀八〇年代起，出現「反動後現代主義」(reactionary postmodernism) 與「消費者現代主義」(consumer postmodernism) 等較具實務性與社會性的思潮，近一步跳脫後現代主義的核心思想，不再自我侷限於否定性辯證法和建構性思想後，一連串嶄新而具創意的跨界展演、跨文化合作等藝術活動逐漸興起。¹而音樂與劇場結合的多樣媒材展演形式，或是二十世紀以來各界所關切的跨領域表演藝術，其中所傳達之概念，並非只屬於當代社會的產物。早在十六世紀所出現的歌劇，便是一門將音樂、文學、劇場、舞台等元素綜合起來的藝術；到了十九世紀，不論是波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 所鼓吹的「綜合美感」(synaesthetical experience) 中所強調的藝術超驗經歷，或是華格納 (Wilhelm Wagner, 1813-1883) 提出的「整體藝術」(Gesamtkunstwerk)，皆體現了藝術實踐並非侷限於一個固定表現規訓，而是為了完成共同的藝術目標，在對等的關係下互動合作。²

反映在臺灣的音樂界，儼然也成為一股風尚，以臺北市立國樂團 (Taipei Chinese Orchestra) 與國家交響樂團 (National Symphony Orchestra) 2009 年的演出為例，前者約有近一半的演出是以非傳統、跨領域或跨文化的型態呈現，後者亦有約十分之一的檔次是以跨界節目為主。³另外采風樂坊、朱宗慶打擊樂團在開創性的跨界節目發展上，也呈現了積極活躍的態度。⁴此一現象不外乎反映了觀眾審美喜好的轉換，跨界所帶來的嶄新活力使音樂不光為一聆賞事件，更多與其他領域激盪後產生的全面性感官經驗，但在對於跨界或跨領域概念籠統不明的狀況下，藝術工作者對它的恣意詮釋，非但不

¹ 陳慧珊，2012，頁 207。

² 林宏璋，2004，頁 18。

³ 陳慧珊，2007，頁 47。

⁴ 陳慧珊，2013，頁 11。

能呈現新的創意美學，反而會打散藝術表現該有的整體性，模糊藝術欣賞該有的聚焦力。因此，具體認清跨界藝術創作之理念，並進一步探討其實踐面貌與意義，成為本研究計畫動機之一。⁵

（二） 《國樂情人夢——消逝的時光》呈現之樣貌

臺北市立國樂團自 2007 年鍾耀光⁶擔任團長以來，便以跨界、創新的思維為主軸，積極與不同文化、樂種、表演形式的藝術家合作激盪，延伸國樂的藝術特質並形塑出其現代化之樣態。此法不但打開了藝術學門之中隱藏的疆界，彼此能更直接的交流對話，國樂展演的可塑性與能見度，也在追求共同的美感概念下，不斷地轉化體現。《國樂情人夢——消逝的時光》（以下簡稱《國樂情人夢》）同樣在此精神下展開，是一部音樂結合戲劇的跨界製作，其中包含影像投影、國樂音樂與戲劇語言，不同於一般以器樂為主呈現的音樂劇場（Music Theatre）或器樂劇場（Instrumental Theater）以肢體為主的意象表現方式，是以相對寫實的戲劇表現手法，加入台詞、以及複雜的劇情結構。

音樂方面並無特定為該劇創作新的專屬曲目，而是揀選各自不同的國樂作品，運用拼貼手法（collage）作為點綴故事的片段式演出，配合情節及角色需求由演員實際演奏穿插而成，原本各為獨立個體的樂曲也在此類似配樂的方式中產生變貌。透過這樣組合媒材的展演方式，雖替國樂注入了新穎的創意呈現，也使原本皆為成品的音樂有了轉化後的意義再生產，在戲劇的狀態中合成為一有趣的整體，但也引發研究者進一步的相關疑問，如作品中使用了哪些音樂素材，如何轉化及其擷取挪用之後的美學特徵，和戲劇的對應關係為何？音樂在與戲劇合作的交互關係中，零散的表演方式會不會削弱其主體性，反到淪為戲劇的附屬品？樂手畢竟屬於音樂專業，能夠同時勝任複雜的戲劇表演嗎？反應出跨界合作呈現的是截長補短，亦或自曝其短？

⁵ 陳慧珊，2012，頁 208。

⁶ 鍾耀光（1956-），目前為臺北市立國樂團團長，臺灣藝術大學音樂系教授，同時也是臺灣知名與活躍的作曲家，作品具有濃厚的中國哲學思想與豐富情感。擔任團長任內，曾為多位國際著名音樂家創作協奏曲，並由臺北市立國樂團作世界首演，以開拓性的跨界節目來拓展「國樂」的定義，樹立該樂團獨特的風格與藝術走向。

（三） 王嘉明的劇場呈現

《國樂情人夢》由王嘉明⁷擔任導演，以及其領軍的「莎士比亞的妹妹們的劇團」參與演員與舞台製作的工作。王嘉明執導的多部作品常獲得獎項肯定，如《殘，。》、《請聽我說——豪華加長版》、《南柯夢》分別獲得第六、七、十一屆台新藝術獎年度十大表演藝術，《膚色的時光》更是獲得第八屆台新藝術獎百萬首獎，作品風格始終站在傳統與創新的邊緣，大眾與前衛的交界，並經常與不同團體跨界合作。儘管如此，批判他的力量也不少，例如藝術家鴻鴻便曾以「後現代絞肉機」稱呼他，⁸遊戲式的個人風格以及大眾化的美學傾向使他飽受爭議，劇場導演王墨林也曾為此感嘆戲劇力量的向下沉淪。⁹然而，做為劇場活躍的中堅份子，其相關的學術論文研究卻相當匱乏，兩極化的評價理應有相當大的詮釋空間，卻缺乏討論，是認為沒有論述價值亦或不知從何而論？而《國樂情人夢》在他的執導下，呈現了相當不同以往的國樂展演特質，這種特質在王嘉明的其他作品中有著相似的命脈與呼應，尤其對於音樂的應用更是如此。遂引發研究者思考：當後現代成為旁人辨識他的一組符號時，某種程度上還是去中心、主體消失的嗎？另外透過拼貼手法下建構出的是何種總體感性？亦或是不可辨識的零碎？為此，希望透過觀察王嘉明的慣用手法，幫助分析《國樂情人夢》，進而對王嘉明獨特的個人風格、國樂跨界展演記錄詮釋，成了書寫動力之二。

二、 研究目的

本研究首先從當代藝術氛圍中，勾勒出從後現代延續到跨界的相關背景脈絡，了解藝術間不同間領域的對話與疆域的模糊，成為開啟多元藝術興起的契機及不可避免的趨勢。論文以《國樂情人夢》跨界國樂展演為研究主體，繼而從文獻探討中解讀跨界美學的定義與面向，從作品本身觀看當代音樂展演呈現的獨特風貌，以及藝術觀念思潮轉變的解析。

⁷ 王嘉明（1971-），現為「莎士比亞的妹妹們的劇團」團長，人稱「劇場頑童」。持續參與劇場創作與實驗十餘年，作品不因通俗而失去批判力量，不因實驗而變成標新立異，照顧普羅大眾的同時，將文化美學向上提昇。

⁸ 鴻鴻，2013年5月19日。

⁹ 王墨林，2013年5月19日。

《國樂情人夢》的戲劇文本脈絡來自於對國樂本質的議論與探討，將國樂的傳統與現代、交響化、跨界等議題隱藏其中並有所指涉。而音樂運用以拼貼手法（collage）作為點綴故事的片段式演出，不論西樂中奏、中樂西奏，多樣的演出風格與形式皆在此製作中出現，並配合情節及角色需求由演員實際演奏穿插而成，原本各為獨立個體的樂曲也在此類似配樂的方式中產生不同聆賞氛圍。而面對這樣音樂與劇場結合的跨界展演作品，研究者將以後現代主義藝術審美的視角切入頗析，探究其中解構與重構的特徵，並援引布萊希特的疏離效果做為理論依據，分析在戲劇結構、表演方法、舞台演出上與音樂的關係與體現，結合相關理論文獻以及表演影音資料的交互參證比對，藉此達到以下研究目的：

- （一） 觀看導演王嘉明所選擇的劇場策略，從中探尋其慣用手法在該作品上的再現。
- （二） 音樂的運用方式、意涵以及與戲劇結合後呈現的特色。
- （三） 此跨界製作的象徵精神與意義。

在當代的作品裡，許多跨界藝術作品中偏向在傳統與現代中進行揉合、嘗試的階段，發展至今，尚未建構出屬於當代藝術「經典」的形象出來，因為「當代」是一個浮動的概念，所有才剛發生、甚至還在發展變化之中以至於來不及定位的東西，都有當代的味道。¹⁰雖然正在發生的東西較難看出延續性的脈絡和整體，但也正因如此，更需要從個別的事件觀看其獨特的樣態，從中思考形成背景與產生之影響、關聯性為何，見微知著、滴沙成塔地將關於跨界所產生的相關論述聚合起來。另外在爬梳關於國樂跨界展演的文獻後，發現多為描述性的技術分析，較少關於美學思想層面的深刻批判，並且呈現的視角仍以音樂的局內觀點探討音樂，但跨界合作乃一多方文化的交流滲透，無法獨立其外以單一方向思考，因此研究者欲藉重關於跨文化劇場、舞台疏離的戲劇角度輔佐參證，反向回饋審視音樂的呈現，並在藝術終結之後的後現代氛圍中，對音樂進行後設討論，希冀藉此補足這方面文獻的不足，乃至於對於整體跨界趨勢之發展建構貢獻棉薄之力。

¹⁰ 陳慧珊，2007，頁 27。

第二節 研究理論與方法

一、 研究理論

(一) 後現代主義藝術特徵

本論文試圖從後現代主義的角度探討《國樂情人夢》的跨界現象，觀察其中呈現了何種相呼應的藝術特徵，作為一分析基準。後現代主義為原生於西方的文化思潮，於二十世紀五〇年代開始被大量討論，隨著全球化而將其影響力延伸到其他非歐美地區。其涵蓋範圍極廣，從哲學、美學、建築、文學以至劇場等等。由於後現代主義在不同領域有不同的發展與流變，加上仍處於一種發展中的狀態，因而擁有極多不同，甚至有所衝突的面貌。另外又其主要的特質，如「無中心」(decenterment)與「不確定性」(indeterminacy)，更讓其顯得難以捉摸，加深理論化的困難。縱然有許多理論家，如李歐塔(Jean-Francois Lyotard, 1924-)、桑塔格(Susan Sontag, 1933-2004)等，曾經論述後現代的定義，然而亦有不少學者已指出，其實有許多不同的後現代主義，如在《走向後現代主義》一書中，伯頓斯(Hans Bertens)提到：「絕不止一種後現代主義」¹¹；又如凱爾納(Douglas Kellner)在《後現代理論：批判的質疑》指出：「因此嚴格說起來，並不存在唯一的後現代理論，而是有各式成群的後現代理論。」¹²。

本文借用後現代主義的理論，並非為其尋求一絕對無疑的論述，而是透過其具有的精神與美學特徵，為本研究提供一個理解與批判的工具。¹³本文研究理論聚焦於後現代主義的藝術特徵與個案的關聯，故將奠基於前輩們的研究成果上進一步轉化運用，因此對於其複雜的歷史成因及與現代主義曖昧共生的關聯將不是討論的重點，在文章中將其視為一組可做為辨識的風格符號，並採用英國學者洛奇(David Lodge, 1935-)學者的後現代主義的審美觀點做為詮釋工具，其原以後現代文學之中出現的特徵做為論述對象，然而研究者進一步發現與《國樂情人夢》的特質有諸多呼應，故以此視作一參考分析之依據。

¹¹ 佛克馬、伯頓斯編，1992，頁12。

¹² 貝斯特、凱爾納編，1996，頁10。

¹³ 方祺端，2012，頁10。

英國學者洛奇認為現代主義與反現代主義一直像鐘擺一般擺盪。¹⁴現代主義的特徵是批判傳統的模仿再現模式，將人與世界的關係還原為人在世界中，將藝術看作是 人對生命意義的體驗和捕捉。而反現代主義則是現實主義的回歸，即重新回到模仿性 再現和參與現實問題，無視藝術的體驗性和表現性。後現代主義則是插入兩極之間的 運動，具有現代主義的先鋒性、否定性和顛覆性，批判傳統寫實再現的現實主義，但 它卻反對現代主義的貴族化傾向與學院派作風，打破高級文化與大眾文化的界限，並 抨擊現代主義的主體性，宣布主體死亡，而走向毫無激情冷漠的純客觀意識，並宣布 「不確定性」是自身的本質特徵，奉行無等級秩序和非中心原則。意味著避免形成一 種作者讀者首尾一致的解釋，對讀者而言，可以採用任何手段去譯解本文，但這與作 者和本文毫不相干。¹⁵以下整理其提出對於後現代文學中出現的六項美學特徵，轉化 觀看與個案《國樂情人夢》之間的關聯。

表 1-1 後現代藝術特徵¹⁶

後現代 藝術特徵	內容描述	與《國樂情人夢》關聯
1、悖論式的 矛盾	形象的不確定性，使得每一句話都沒有固定的標準，後一句話推翻前一句，後一個行動否定前一個行動，形成一種不可名狀的自我消解型態。	表演者兼具演員與樂手身分，任意的切換製造一種形象的游移，而音樂內容與角色身分又無特定的關聯。
2、並置	並不給出一種格局，往往將多種可能性結局組合並置起來，指射事物的中心不復存在，事物沒有甚麼必然性，一切皆為偶然性，一切都有可能。	舞台同時有多種不同場景並置呈現，視覺上可看到多樣的生活狀態，藉此營造一種流動的意象。
3、非連續性	對封閉體（closed form）寫作的打破，以形成一種充滿錯位式的開放體	整齣戲的時間採倒敘的跳躍式處理，表演者除了演員與樂手的

¹⁴ 王岳川，1992，頁 325。

¹⁵ 同上註，1992，頁 326。

¹⁶ 同上註，頁 328-330，研究者整理製表。

	<p>(opened form)。即竭力打破他的連續性，使現實時間與歷史時間任意顛倒，不斷分割切斷。因此後現代小說和戲劇經常將互不銜接的章節與片段編排在一起，並在編排形式上強調各個片段的獨立性。這種中斷式的非連續性所造成的荒誕不經感，給人世界本就是如此構成的啟示。</p>	<p>雙重身分外，許多時候角色也會獨自從群體疏離出來，配合燈光變化對觀眾展現個人式獨白，隨即又回復至群體演員狀態，如此片段的切換時常出現。</p>
4、隨意性	<p>強調拼湊的藝術手法，在他們看來，這個世界的秩序是人為設定的，那麼人也可以還給世界一個非秩序，儘管一切事物都四散了，但又密切相關。</p>	<p>在音樂上面的呈現，選用了風格各不相同的樂曲，片段零散化的演奏，但宏觀來看，又是經過安排，可歸納成四組主題，呼應現代國樂上常被討論的議題。</p>
5、比喻的過度引申	<p>不少後現代小說家將比喻一再引申而形成一個膨脹出來的新故事，就此脫離原來的語境，並塞入煩雜材料，使讀者的頭腦呈現一種煩雜無序的狀態，而失去對本文意義整體把握的可能性。</p>	<p>劇情設立在一群活在當代社會的職業國樂人上，除了反應時代在他們生活上的影響，也牽扯到對他們工作內容的改變，但非線性的敘事架構及疏離的表演呈現，視覺上的繁瑣多角度進行，使人不易掌握主體意義。</p>
6、虛構與事實的短路	<p>指作家自搗藝術聖殿，將藝術還原為生活。生活本身成了藝術，藝術消解，成了非藝術。後現代主義的顛覆性，終使它努力消除高級藝術和通俗藝術的二元形式。</p>	<p>原本為小眾藝術的國樂，透過科技、情感、真實社會等諸多議題，包裝成一種音樂的生活方式，瓦解其長久以來給人較格格不入甚至不是常民有感的形象。</p>

(二) 從布萊希特的「疏離效果」看《國樂情人夢》

從後現代藝術的審美特徵中觀察到《國樂情人夢》反應的幾點面向後，為了更加具體化研究的方向與內容，研究者將藉布萊希特的疏離效果（V-effect）¹⁷，幫助對於在戲劇結構、表演方法、舞台演出層面，探討更細部的跨界展演呈現。

布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）為德國極具影響力的現代劇場改革者、劇作家及導演，亦被視為當代教育性劇場（Educational Theatre）的啟蒙人物。布萊希特所倡議的是「史詩劇場」（Epic Theatre，一稱「敘事劇場」），他認為傳統劇場已經完全失去作用，因為舊有劇場所呈現的事件都是固定不變的，觀眾只能在催眠而不思考的情況下觀劇。布萊希特覺得，劇場不應該寫實地處理題材，而應當將之陌生化，片段之間沒有緊密的連續，從而造成疏離效果。觀眾應視劇本為對生活的批評，觀賞之餘還須加以評斷，最後達到改造社會的目的，因此史詩劇場便是一種教育劇場。¹⁸「疏離效果」的概念並非布萊希特所原創，早在 1917 年，俄國形式主義的代表人物什克羅夫斯基（Victor Shklovsky, 1893-1984）在他的文章〈藝術作為藝術的手段〉中，就將他的藝術手法稱為「陌生」或「異化方法」。林國源也在他的文章中提及，布萊希特的藝術理論淵源於俄國形式主義美學家什克羅夫斯基的反常化觀念（priem ostraneniil），這樣的概念在他的作品《三便士歌劇》與《馬哈哥尼城的興衰中》得以實踐。¹⁹至此，疏離效果一詞成為他的劇場核心概念，不讓觀眾在感情上與戲劇相互契合，以免喪失批判能力，用觀眾不熟悉的角度來表演觀眾熟悉的經驗，迫使他們懷疑習以為常的態度與行為。²⁰

此外，由於當時社會環境影響，馬克斯（Karl Marx, 1818-1883）的「異化」理論，也成為布萊希特疏離效果思想源頭之一，並賦予強烈的社會批判色彩。「異化」的名詞又可追溯至黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831），由他首先提出，在他

¹⁷ 布萊希特的疏離效果德文原為 *Verfremdungseffekt*，又做 *V-effekt*，此專有名詞通常英譯為 *Alienation effect*。學者艾斯林（Martin Esslin, 1919-2002）與詹森（Fredric Jameson, 1934-）根據布萊希特的簡詞，英譯為“V-effect”。

¹⁸ 陳世雄，2003，頁 77。

¹⁹ 林國源，1992，頁 129-151。

²⁰ 呂孟嫻，2009，頁 40。

的論述當中，異化是指：「作為主體的意識，在邁向絕對知識的過程中，發展出一個外在力量，作為一個對象與自己對立。」因此，黑格爾的異化相當於對象化，在整個辨證過程當中，異化屬於否定階段、中介階段，亦即主客分離的階段，卻是達到絕對知識的必經階段。²¹而在三〇年代中期布萊希特在莫斯科遇見了赴蘇聯演出的梅蘭芳（1894-1961），對其表演深深著迷，於1936年寫了一篇〈論中國戲曲與疏離效果〉的文章，大力讚揚梅蘭芳和中國戲曲藝術，興奮地指出他多年來朦朧追求而尚未達到的，在梅蘭芳已經發展到極高度的藝術境界。上述種種皆使得布萊希特的戲劇理論得以成形，德國、俄國、中國的文化交匯與碰撞，改革戲劇、改革社會的迫切需要皆是塑造其自身的重要因素。²²

疏離效果的目的首先在於引發觀眾的思考，幫助觀眾造成某種適當的批評態度。在一部作品中，不同行為、不同意識的存在，既可以採用戲弄、嘲諷的態度，由一種批判另一種，揭示人不一致和複雜矛盾的動機；也可以是兩種行為、兩種意識互為疏離。²³布萊希特的疏離方法，幾乎包括戲劇藝術的一切方面：戲劇結構——透過情境、布局、人性的分裂、人物行為自身的深刻矛盾；表演方法——透過把事件歷史化、與角色保持距離並進行評論；舞台演出——透過布景、道具、服裝、化妝、燈光、音樂等，彼此對應又彼此獨立的舞台呈現。²⁴儘管布萊希特一再強調戲劇的教育性和作品的政治思想內容，經常以一種反命題的確切，取代正命題的確切，但對故事角色行為和思想意識的疏離，必然呈現另一種行為可能，另一種說出或未說出的思想意識。

統一意識的消失，道德的兩難，價值的多元，使疏離發展成拼貼、複調等最終的雙重或多重形式。精神分裂式的徵候、觀眾審美的接受理論轉向，使布式的疏離技巧散發著與後現代相同的氣息，即便是總體效果的內在複雜性，既是一種與線性因果關聯的敘事模式不同的敘事結構，與傳統不同的審美旨趣，也是一種嶄新的戲劇思維。不同的意識，不同的感受，時而平列，時而交織，相互影響又不相互消融，相互抵觸

²¹ 同上註，頁 41。

²² 陳世雄，2003，頁 92。

²³ 林克歡，2005，頁 163。

²⁴ 同上註，頁 169。

又相互比照。造成感受的多樣性，傳達認識的複雜性，以適應當代觀眾感知和思考的繁複。

不管布萊希特的戲劇觀念從早期到晚期經歷了怎樣的變化，也不管布萊希特的表演理論與舞台實踐存在多大的矛盾，表演的疏離的確提供了新的表演方法和表演手段，促使人們進一步思索表演藝術的本性和新的可能。既表現人物的行為與意識，又超出角色之外，成為角色的敘述者與評論者，這要求演員必須具有嫻熟的表演技巧和清醒的評價意識，在快速進入與跳出、同化與疏離的微妙平衡中，既扮演角色又傳達演出者的主觀評價。²⁵在王嘉明的作品中，也可常見利用演員與角色這種複合與分離的微妙關係，分離出角色扮演者的中界身分，形成複雜的演出結構，去呈現他們對人、對世界的複雜感受和認識。而《國樂情人夢》在劇本、表演方法、舞台呈現上各自也呈現了雙重關係，建構一種多聲交織的總體意象，使人不斷於音樂與戲劇間切換感受，並對欲置放觀看重心產生疑問，因此面對這樣作品，研究者認為與布萊希特的疏離效果有某種程度的相呼應，而藉此做為研究方法也可掌握一立基點切入，對其特徵進行解構分析。

在《國樂情人夢》中，劇本架構以談琴、說愛兩條主要支線為主。因為故事設定在虛構的國樂團中的團員身上，而他們本身對於「國樂」的看法各自有所差異，透過集體創作的取材過程中，各自對自己信仰的東西有所堅持與辯證。因此「談琴」討論的是關於國樂本質的議題，傳統與現代間的美學轉變，以及甚麼才是國樂等等；但同時，這些團員也是身為當代環境的一份子，因此導演刻意將現實社會中複雜的感情糾葛，多角戀、婚姻失合等議題搬上舞台，一系列在當代社會中國樂人的生活短景並列呈現，構成一個時代、一個社會的總體風貌；另外，表演者兼具演員與演奏家的雙重身分，時而切換進出不同狀態，跳脫出演員的角色身分時，專注於音樂演奏上，音樂也變成一種氛圍的營造，情節的烘托效果，但卻與戲劇無必然直接的關連，演奏的樂曲也是取自各自獨立的音樂成品，擷取片段任意使用，也無需受原生樂曲意涵框架限制；舞台呈現以局部分區的方式進行，舞台上可能同時包括了五、六個場景，透過打

²⁵ 林克歡，2005，頁 176-179。

光的方式，陳述主要劇情，但在暗處仍可看到主線以外的蛛絲馬跡。²⁶另外在演出同時，場上會有攝影人員輪流近距離捕捉演員的畫面，將即時影像投射在舞台上螢幕中，讓主線劇情能持續發展，提供整體與局部特寫以及不同區塊的多重視角。下表 1-2 簡述此一現象，並延續至論文中作一深入探究：

表 1-2 《國樂情人夢》呈現之疏離面向

疏離層面	具體呈現	內容簡述
戲劇結構	談琴說愛	透過集體創作，以工作和愛情包裝關於對國樂的質問和社會議題的反應。
表演方法	演員與樂手	時而切換進出不同身分狀態，對雙方的表演皆有所影響。
舞台演出	多重視角	多種場景並列的現場整體以及局部特寫的即時投影。

綜觀上述，國樂情人夢由九個段落場景組成，包含序曲與終曲，不似傳統戲劇線性敘事的結構，幾乎每個段落都可以成為獨立的小單元，但複雜的情節現卻貫穿其中。「談琴說愛」、「演員與演奏家」、「多重視角」，分別呈現了戲劇文本、表演方法、舞台呈現的「疏離效果」。無法由單一的面向在各領域間進行，每個面向皆展示了兩種以上的「複調架構」，觀者無法在單純的環境中觀賞，因為有太多的東西形成干擾，各個層次互相打斷、彼此交錯、疏離，使舞台表現獲得充分的時空自由，打破傳統技法的形式局限，表達比人物言行、戲劇場景更多的東西，擴大了藝術的思想內容。²⁷另外，為了更能清楚窺見整齣製作全貌，下表 1-3 為主要創作人員名單，提供進一步研究參考：

²⁶ 吳至涵，2011b，頁 9。

²⁷ 林克歡，2005，頁 170。

表 1-3 主要創作人員一覽表

製作群					
導 演	王嘉明	副 導 演	梅若穎	舞台監督	林岱蓉
舞監助理	彭珮瑄	舞台設計	高豪杰	舞台助理	許品祥
燈光設計	王天宏	影像顧問	周東彥	影像設計	潘怡潔
服裝設計	賴宣吾、 高佳霖	執行製作	陳汗青	劇團經理	趙夏嫻
排練助理	鄭光和				
演員群（臺北市立國樂團演員）					
歐陽澤	王銘裕飾	小 p	王滢絜飾	家宜	李秋蓉飾
阿達	張伯達飾	uncle Leo	李庭耀飾	發哥	吳瑞呈飾
秀芬	謝從馨飾	佻虔	李訓麟飾	于萍	于乃平飾
演員群（莎士比亞的妹妹們的劇團演員）					
梅若穎	莫子儀	張耀仁	蔡邵桓	陳昭瑞	施宜卉

二、 研究方法

本研究為一質性研究，整個研究架構將分為三部分，第一部分為文獻探討，第二部分為作品分析，第三部分為批判評論。並將採用以下研究方法。

（一） 內容分析法（Content Analysis）

本文主要採用實證哲學取向的「內容分析法」。潘奎斯特（Mike Palmquist）等學者指出「內容分析法」能同時滿足量與質上的研究，透過對文獻或錄音的文字記錄中所直接傳達出的內容作探討，更能洞察出其潛在內容與社會互動的狀況並藉此檢閱自己所假設的問題與想法，分析前人的研究以觀察出兼具歷史性與文化性的深刻理解。因本文研究對象乃以《國樂情人夢》跨界音樂展演質性研究為主，而「質性研究」屬於有系統、經驗性的研究策略，可特殊情境下，以較具深度與開放的態度去觀察、訪談或分析關於人的問題，因此本計畫採用質性研究活用的特性，來分析研究對象在該情境、脈絡下的經驗。而質性研究通常從不同來源進行資料的蒐集，此種作法的目的

在於對資料作交叉檢視 (cross-checking)，此即「三角交叉檢視法」(triangulation)。該法可檢查資料是否有矛盾之處，為建立資料來源可信度的主要工具。因此本論文第一部分將採用此方法討論文獻，梳理本研究有關的領域定義與其內容，包括：當代國樂跨界展演、後現代主義審美特徵、布萊希特疏離效果。

(二) 個案研究法 (Case Study)

個案研究一般歸屬於描述研究 (Descriptive Study)，特別專注於研究探討有限數目的事件和情況及其相互關係。由於對少數樣本全盤性地、仔細地討論，故可以作為決策和判斷相似事物的主要參考。此外，個案研究特別注重事建或情況發展的整個過程及其有關的因素。個案研究的主要目的，是在探討一個個案在特定情境脈絡下的活動特質，以了解他的獨特性和複雜性，研究興趣在於了解過程，而不在結果，在於了解脈絡，而非一個特定變項。因此本計畫將《國樂情人夢》視為單一個案，進行深入型探討，透過書面資料以及影音光碟等文獻收集，逐步建構具體的結論，以回應研究動機與目的。

此外並結合巴爾梅(Christopher Balme)的表演分析法，以過程取向(process-oriented)為主，製作取向(product-oriented)為輔。透過第一手觀察與訪問，了解該製作被創造的方式，並帶有社會科學或文化研究的觀點，從觀察者角度出發對相關美學問題進行解讀，²⁸探討當代國樂跨界展演的具體呈現。實際分析方式採用結構分析，這個體系由帕維斯與費雪麗希(Erika Fisher-Lichte)等學者所開創與提倡，其特性為「在角色、情節或空間等特定意指系統(a particular signifying system)或分割水平上，選出一系列穩定處理對象。」²⁹對嘗試以跨界展演做為切入焦點的本研究，此體系最適合作為分析作品的方法。

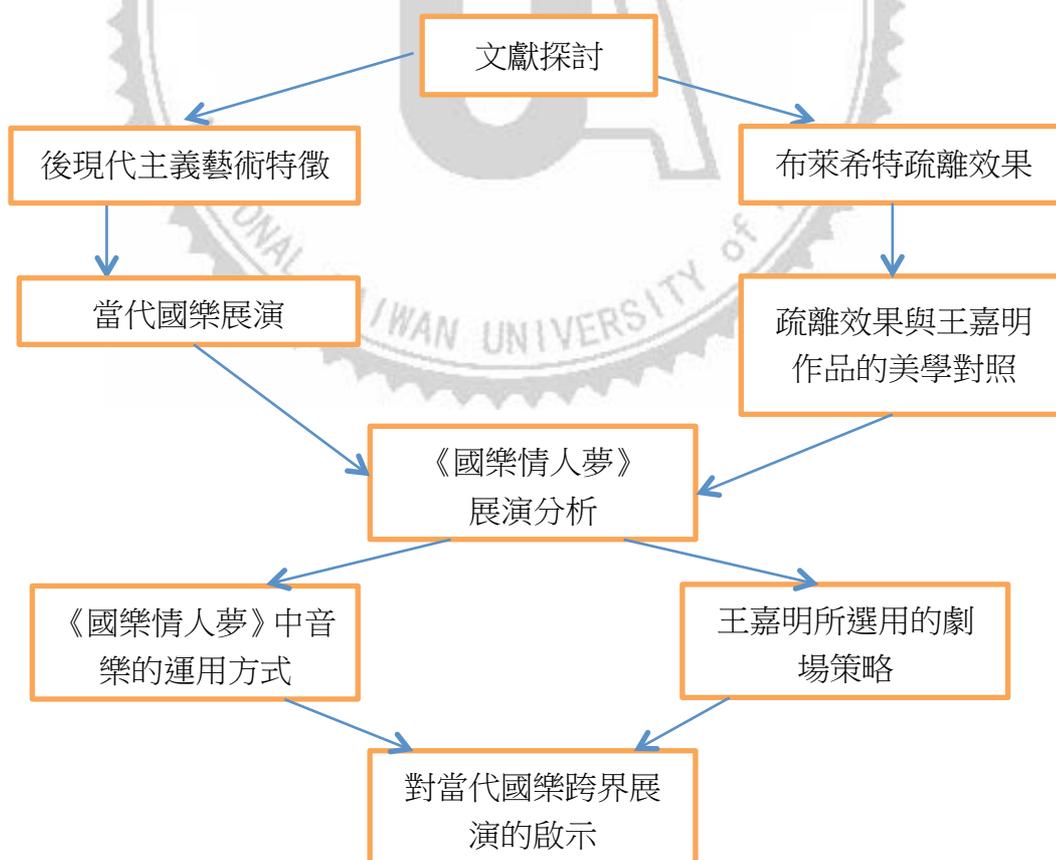
²⁸ 巴爾梅，2010，耿一偉譯，頁 165。

²⁹ 同上註，頁 164。

(三) 實地訪談法 (Interview)

訪談是一種面對面、人際溝通的角色情境，訪談者透過精心設計的問題來詢問受訪者，以得到符合研究的假設。研究者將運用半結構式的深度訪談法，在擬定大綱但不硬性遵守的情況下，讓受訪人能夠依照自身想法侃侃而談，同時靈活運用訪談大綱，使談話不致失焦但又不被預設立場囿限。針對實際參與《國樂情人夢》的導演及演員，藉由理解受訪者從創作發想動機、過程直到作品呈現，探討跨界手法在其創作中的想法、方向，甚或者是面臨之困境與解決方式，進而理解到在個人創作背景與大環境氛圍所對於跨界作品造成的相互影響。之後，再根據獲得的第一手訪談內容，以及文獻資料所得來的心得交叉比對，作為研究的主、客觀邏輯思考佐證參照。綜合以上研究理論與方法，研究者將以表 1-4 示之：

表 1-4 研究流程圖



第三節 研究範圍

一、 研究範圍

在縮小、聚焦研究範圍部分，將先從蒐集到的專書、資料、期刊、影音、訪談、評論、報導作分類。以與本論文相關之文獻方向來說，大致上可分為以下三類：

(一) 後現代藝術審美特徵

身處在由後現代延續至當代的時代氛圍中，至今隨處可見企圖打破自身框架，與不同領域對話創造新的美學型態與綜合多元的藝術實踐，表演藝術中更是常見關於所謂跨界展演的創作與討論。有鑒於此，研究者希冀從當代藝術的外觀勾勒架構，探討後現代藝術的審美特徵，藉此觀看跨界表演藝術置於其中的相對關係與脈絡。

(二) 當代國樂跨界展演

置身於後現代氛圍環境下，現代國樂演變至當代，也有了不同的樣貌展現。隨著近年來逐漸興盛的跨文化合作，音樂除了自身的多樣化發展外，呈現在表演上，也有別於單純的音樂會形式，加入更多關於視覺層面的感官開發與綜合體現，此部分主要透過整理國樂近年來劇場化的展演活動，包含「音樂劇場」、「器樂劇場」的研究討論，釐清此一發展趨勢，在既有研究成果上繼續探究，作為本研究個案一參考對照。

(三) 《國樂情人夢》的跨界特質

《國樂情人夢》是一部音樂結合戲劇的跨界製作，其中包含了影像投影、國樂音樂與戲劇語言，不同於一般以器樂為主呈現的音樂劇場 (Music Theatre) 或器樂劇場 (Instrumental Theater) 以肢體為主的意象表現方式。音樂方面並無特定為該劇創作新的專屬曲目，而是揀選各自不同的國樂作品，運用拼貼手法 (collage) 作為點綴故事的片段式演出，配合情節及角色需求由演員實際演奏穿插而成，原本各為獨立個體的樂曲也在此類似配樂的方式中產生變貌。透過這樣組合媒材的展演方式，雖然替國樂注入了新穎的創意呈現，也使原本皆為成品的音樂有了轉化後的意義再生產，在戲劇

的狀態中合成一有趣的整體。其中涉及了多元異質的議題，具有相當大的討論空間，但礙於研究者能力限制，因此將《國樂情人夢》聚焦於在音樂的表演呈現上，透過劇場分析研究、創作手法整合的特質，反思回饋音樂在美學上的獨特樣態。



第二章 文獻探討

在文獻探討的部分，為形塑本論文研究定義的重要核心，因此分成三個部分進行探討，分別是「跨界概念與當代國樂」、「後現代主義審美特徵」以及「臺灣當代國樂跨界展演」等相關文獻。首先釐清並確立研究者所認知的「跨界概念」以及「當代國樂」，以利整篇論文在此定義下展開討論；另外由於研究者將跨界概念以及當代音樂的整體風貌，視為一種後現代主義的延續，故第二部分將重點式的針對百家爭鳴的「後現代主義」，梳理出相對應的脈絡，並且主要討論其藝術面的審美特徵，為後續的研究勾勒輪廓，為個案分析尋求一個存在的方式；最後以臺灣地區學位論文為一探討來源，針對與本論文相關，關於臺灣當代國樂跨界展演的研究進行歸納整理，瞭解自身所處的經緯位置，鑑往知來。上述文獻探討構成本論文的研究命脈，並在此構築的邏輯網絡中，展開更深層的對話與討論。

第一節 跨界概念與當代國樂

一、 跨界概念

二十一世紀的臺灣藝術家們身處於一個由後現代脈絡延續至當代的「跨界」、「跨領域」、「跨文化」時空，中西文化與各個不同領域的媒材在一種本能性的藝術需求中被融合，不再受限於各種型態的框架，自由採用所需的各樣素材和表現手法。³⁰跨文化的合作方式已是當今藝術創作勢在必行的趨勢，藝術家以材料、媒介與環境為思索方向，浸淫在各種交互作用與相互結合的形式。³¹所謂的「跨界」、「跨領域」、「跨文化」，在本文中研究者認為重點在討論「跨」字的概念性定義（conceptual definition），關於「界」、「領域」、「文化」等不同指稱，因論述層面太為龐雜，且其中又有諸多重疊曖昧之處，故不在本研究中深究。另外研究者為避免書寫失焦、閱讀模糊，本論文將統一採用「跨界」名詞做為此一現象的描述，用以指稱涵蓋「跨界、跨領域、跨文

³⁰ 劉慧文，2011，頁 5。

³¹ 黃茜芳，2004，頁 130。

化」等詞彙包圍的面向，而非作為劃上等號的統稱代名詞，以下針對林宏璋提出的跨領域定義、陳慧珊列舉的不同跨界態度，以及柏維斯（Patrice Pavis）提出的跨文化劇場為主要探討對象，分析各學者的定義，歸納出屬於本論文的研究觀點。

根據教育部國語辭典「跨」字有眾多意思，與本研究相關的涵意為越過、兼及。越過指的是從自身的觀點跨越過他人的觀點，雖在行為上有做到跨的動作，但卻仍舊保持自身的觀點。換句話說，兩者彼此交及互動，但同時也保留自我的特質，並融入了他者的特色。學者林宏璋曾指出，在思考跨領域的藝術時，中英文對應的關係能更加有助於我們對它的瞭解，在翻譯與文化差異間，文化參考點的改變也是意義指向的改變，同時也牽涉了文化的轉譯以及不可轉譯性的問題。³²就 inter-disciplinary 一詞，在文獻分析後他對藝術發展的跨領域傾向定義為：

藝術發展在學科解放其疆界並與其他學科結合，這包含著現代藝術企圖在社會與文化空間中所產生的對話與影響，從這個線索中思考藝術跨領域的特質，其實包含著藝術功用的改變，同時也是現代藝術的表現方式反應在其對應美學意識形態的轉變。³³

上述的定義主要討論藝術學門間開啓交流與對話，而學者陳慧珊就英文字裡「跨」字的主多含義，提出更多、清楚面向的解讀，針對跨界中合作過程的態度分成四類：

- （一） inter：是表示「互相」、「在……之間」的意思。此種跨領域（inter-disciplinary）是最常見的跨法。強調合作，彼此主體分明，他以保有自身的特質出發，不輕言放棄原領域的主體性；以互助互惠的方式進行對話，共同激盪出新的價值觀，完成共同的目標。然而，這樣的跨法基本上是為了暫時性的目的，彼此的立場並不會因對話而有所改變，所以創意空間是較有限的。
- （二） cross：有「穿越」、「橫過」、「跨過」、「交叉」等意思。此種跨領域（crossover；crossfield）的方式是以本位主義的態度出發，與他領域融合，但同時也對於自身

³² 林宏璋，2004，頁 5。

³³ 同上註

的理念或核心價值不輕言放棄，企圖透過與他領域的交融進而新釋自我的價值。

比起第一種跨領域的方式，與他領域的融合是較多的，並且主客關係分明。

(三) **multi**：有「多方」、「多元」、「多類型」的意思。此種跨領域 (**multi-disciplinary** 係有「融合多種類型」、「具有多元面貌」之意) 是各個獨立的領域為了實踐共同的目標，先分別進行獨立發展或改良以後，再以截長補短的方式合作。

(四) **trans**：含有「跨過」、「貫穿」、「超越」、「轉化」之意。(**trans-disciplinary**) 是一種穿梭於各領域間乃至於超越各領域之上的跨法。與前三者相比，它顯示的是一種變換身分觀點和立場的可能性。即使它的難度較高，但所衍生出來新的美學觀也相對較富創意與前瞻性。³⁴

另外跨文化劇場也是當代時常討論的議題，也有相當程度的文獻研究，透過對其定義的梳理，也可幫助了解跨界的意義。廣義的跨文化劇場可被理解成一劇場採用外來劇場傳統的元素，應用於自身的劇場創作之中。另外柏維斯又定義出狹義的跨文化劇場，即為「它混合來自不同文化區域的表演傳統，有目的的創作出一種新面貌的劇場形式，以致與原先自身的形式有所區別及差異。³⁵」在其“*The Intercultural Performance Reader*”一書中，又細梳理出六種跨文化劇場的形式，分別為跨文化劇場 (**Intercultural theatre**)、多文化劇場 (**Multicultural theatre**)、文化拼貼 (**Culture collage**)、融合劇場 (**Syntcretic theatre**)、後殖民劇場 (**post-colonial theatre**) 與「第四世界」(**The “theatre of the Fourth World”**)。從各個名稱的差異，就可以看出這六種跨文化劇場形式所著重面向的不同。而積極的跨文化劇場與消極的文化拼貼之間的分野，在於作品之中是否具有後現代主義所提倡的多元論述及批判精神。³⁶研究者認為狹義的跨文化劇場與文化拼貼，與本研究的關係最為密切，因此特此作進一步的討論。根據石光生對柏維斯論述的闡釋，文化拼貼的定義為：

³⁴ 陳慧珊，2011，頁 211-213。

³⁵ 原文如下：「In the strictest sense, this create hybrid forms drawing upon a more or less conscious and voluntary mixing of performance traditions traceable to distinct cultural areas.」。

³⁶ 方祺端，2012，頁 17。

這種跨文化類型並不關心所採用的文化素材的特色，也不關心意義和價值，只任意援引、將低、增強、結合與混合各種文化要素，但其中並無「人文主義」。換言之，它不顧這些形式和技巧在母國文化中的功能和意義，所以充其量只是「文化拼貼」。³⁷

轉化至《國樂情人夢》音樂的運用層面來看，每一首樂曲在整體製作中，並不刻意強調與原生文化脈絡的連結，而是變成一種情節的呼應或烘托，並且是經過演奏者本身與導演工作的過程中設定的，不僅僅是配樂且具有演奏者擺脫作曲者的框架限制，展現更大程度的自由解放，開闊音樂的想像力與表演者的再生創造能力。³⁸而在柏維斯的文化拼貼中，帶有負面的意味，研究者取其不顧與原生文化的功能和意義連結之義，欲與本研究相對照，並以陳慧珊的跨文化美學觀點增補完善：「當代音樂藝術工作者必須先認清自身的傳統與內在特質，並掌握自我與其他異文化間的共同點與差異點，才能與周遭日新月異的世界交流，進而建立自己獨樹一格的新文化視野。」³⁹總觀上述，歸結出屬於本文的跨界觀點：透過文化拼貼的手法，在掌握自身的特質上開起跨界交流，帶著傳統進入包容流動的狀態形成多元論述，並具有如後現代主義的批判精神，嘗試超越非黑即白的二元論，承認與並置不同的差異於自身之內，以多元論述代替一元的權威論述，在交互主體性中開起雙向交流，創造再生新力量。

綜觀以上討論可得知，所謂的「跨界」的概念應用於藝術活動時，可泛指藝術中各專科領域之間的互動、交流、統整或超越等合作行為。研究者採用「跨界」一詞，原因在於《國樂情人夢》的創作，是透過音樂與戲劇的形式彼此的交流、撞擊而產生的結果，但無論是在創作理念與具體呈現上的藝術價值仍有待釐清之處，又由於不論是以上定義，皆無法一刀兩斷的劃割開來，同樣的作品會因為創作者或是演奏者切入角度不同、對於音樂所期待或者理解的認知不同，而有不同的評價，跨界手法彼此之間也可能會有重疊的關係存在，因此研究者只能根據以上針對跨界手法所做的分類，

³⁷ 石光生，2008，頁 15。

³⁸ 楊智博，2012，頁 11。

³⁹ 陳慧珊，2007，頁 14。

由製作過程與觀賞層面的探討理解《國樂情人夢》可能偏向的創作類型。

二、 當代國樂

在《國樂情人夢中》不論是在劇中演員對白流露出的議題，或是導演刻意安排的實際音樂對比，歸納其主要圍繞在「國樂交響化」、「西樂中奏」兩大議題上，但這兩者的成因與「現代國樂」的形成非常有關係。因此本研究將借梳理「現代國樂」之歷史，以及「當代音樂」指射內涵，建構出對於「當代國樂」的研究定義。

現代國樂主要指十九世紀末發展至今的現代化國樂。「國樂」或是「中樂」等其他不同指稱出現時，⁴⁰同時也象徵中國人對西方帝國殖民主義者入侵，所做出的民族文化邊界，企圖保存自我主體與傳統音樂文化之正統，以集體方式與他者劃清邊界的一種維護民族認同之象徵性文化實踐行為。⁴¹在十九世紀末時，其名稱並不包含受西方音樂元素影響之音樂類目，例如借用、挪用西方音樂文化核心美學、音樂價值與音樂技術等。但到了 1911 年中國建立源自西方政體的民族共和國家後，由國家帶領進行全面的現代化運動，國樂的文化意義，在這個現代化的社會空間中，逐漸轉化為除了傳統的中國音樂外，同時包含受西方音樂文化元素影響之「現代化」中國音樂。而其中使國樂意義轉化最大的分界線，便是在 1840 年鴉片戰爭後中國遭受殖民主義入侵開始。⁴²而殖民者將被殖民者建構為落後的、非理性的；西方文化則是人民的典範，是人類文化演化的最高成果，同時也是持續保持領先進步，理性自由的。使得二十世紀初，中國的文化精英也落入單線進化論中，進而依循西方文化中心主義論述，提出許多「西化」或「現代化」的策略。同時在「民族性」與「救亡圖存」思潮下，中國開啟一系列學習西方、藉用西方以超越西方之反殖民運動。⁴³

而國樂也在這樣的情境下隨著社會環境變形轉化，在「五四運動時期」，對傳統樂器與音樂採取幾近完全放棄的方式。蕭友梅提出建設「音樂傳習所」開始發展建立中

⁴⁰ 在香港稱為「中樂」、新加坡稱為「華樂」、大陸稱其「民樂」、臺灣則叫「國樂」，名稱雖不同，但使用樂器及內容是一樣的，被視為同一族群在不同地域為維護自身文化，區分與他者的不同，所建構之想像的共同體。

⁴¹ 林佩娟，2007，頁 30。

⁴² 同上註，頁 32。

⁴³ 同上註，頁 26。

國音樂的現代化運動，並且認為西方的技術及美學標準為唯一指標，只有達到全盤西化的國樂，才稱得上是音樂。然而另一位同樣在北京大學任教的劉天華，對於國樂提出的改進論卻不同蕭友梅的觀點，他對傳統音樂提出的創新與改進，是建立在國樂與西樂之技術思想，皆備有相當程度的認識及掌握上，並感嘆當時士人，只重新聲，鄙夷舊物，才努力學習西樂，並開始以中國傳統樂器為主體進行改進工作。他也認為傳統樂器或許還未真正到達完美，但有其不可替代之優點，音樂的好壞、高雅與鄙俗，是由演奏者的思想、技術與樂曲組織所決定。所以，能滿足人們情感上需求，表達作曲者思想的才是回歸藝術的本質。⁴⁴他對於國樂的改進工程包括樂器演奏技術、教學法、創作及記譜法等層面，主要運西方系統化、邏輯化的組織模式，參考運用在國樂上，以傳統文化為主體，發展出一套屬於國樂的現代模式。⁴⁵

此番論述也與當時留學德國的比較音樂學家王光祈之國樂需具「民族性」的觀點不謀而合。他在大量分析研究各殖民地音樂檔案資料，注意到音樂的多元及多樣性出自「民族性」不同之事實，唯有突出民族性才能突顯國家「國樂」之特質，才不會被同化或西化。而最能促成國樂產生者，莫過於整理中國音樂史，這種東西是西樂不能取代的。⁴⁶因此國樂在動態結構下，以各自不同的立場及共時性及歷時性種種刻劃下，形塑出當今的樣貌，另外中央廣播電台音樂組國樂隊隨著國民政府播遷來臺，在不同的社會環境下，發展出獨特的國樂樣貌。因此，不論是「國樂交響化」、「西樂中奏」，皆是國樂在發展進程中的一部分，但不是全不，其中吸收及包容西樂的部分內容，轉化構成現今的樣貌。抱持激進看法的，或許會認為處於一種後殖民的思潮下；樂觀看法的，便會認為多元性正是國樂的特色之一，無論何者，也是取決於觀看角度的不同，但不變的是，並不是任一風格就足以概括代表國樂這名詞所蘊含的意義。

而「當代音樂」一詞常在歷時性與共時性的概念上被誤解與混用，最普遍的認知為「當代人創作的現代音樂」，但其實這樣的說法存在很大的問題，因為現代音樂並不只代表最近的音樂，更有某種風格或時期的指射。而「當代」是一個浮動的概念，是

⁴⁴ 劉天華，1928，頁7。

⁴⁵ 蕭興華，1994。

⁴⁶ 王光祈，1987，序頁2。

當下現狀的反應，所有才剛發生，甚至還在變化之中以致於來不及定位的東西，都有當代的意味。而「當代」與「後現代」雖難畫分其中關係，但「後現代」似乎較容易被侷限在某個流派、風格或時間的概念中，而當代就較能海納百川，共時性可以泛指當代所有的音樂藝術（不論與現代主義切割或混為一談），歷時性上則可泛指六、七〇年代至今的音樂。⁴⁷總體而論，「當代國樂」指的是除了十九末以來因應現代化發展的現代國樂，並包含當今所有的國樂呈現面向，如跨界、實驗、前衛等等，以及任何以國樂為主體進行創作展演的皆在此範圍之內。

第二節 後現代主義審美特徵

對於當代國樂的跨界展演活動，本論文將從後現代主義的角度上展開分析，除了勾勒後現代主義與當代藝術環境的產生外，並注重在藝術上的美學特徵，觀察其如何轉化體現在研究個案《國樂情人夢》上。本研究試圖以後現代主義之延續，塑造當代藝術氛圍，及在不同語境及時空脈絡下，產生關於「後現代」、「後歷史」、「後當代」的不同學者的各自表述。

當代藝術氛圍，本文將從後現代主義為命脈，探索其延續至今的狀況。後現代主義（Post-modernism）的興起眾說紛紜，主要自二十世紀七〇年代初期以來在西方思想界大放異彩、聲勢奪人，此股源於現代主義的相對力量，並非單純時間上「現代之後」的線性結構，而是一種存在於現代中的反動、質疑、辯證與批判的力量。現代主義與中世紀之後工業資本主義和民族國家興起有關，講究理性、科學、相信普遍真理與啟蒙哲學；相反地，後現代主義則與這些分類的質疑有關，認為不只一個真理而有多種真理，沒有普遍主義或基礎論，只有歷史特定的「真理政權」。⁴⁸這樣的後現代轉折並不意味著與傳統中斷，而是帶著傳統和定型的事物一起進入新的包容和流動狀態，在二十世紀雖不算一種原創型知識，但對當代世界卻有重大修訂意義。⁴⁹後現代在美

⁴⁷ 陳慧珊，2008，頁 27。

⁴⁸ 巴克，羅世宏主譯，2010，頁 233。

⁴⁹ 王岳川，1992，頁 250。

學風格上呈現的是一種「元素較混雜而非純粹，較折衷而非全然，較模糊而非清晰，既有趣而又怪異。⁵⁰」另外藉由下表 2-1 也可較為清楚呈現現代主義與後現代主義的不同：

表 2-1 現代主義與後現代主義比較一覽表⁵¹

	現代主義	後現代主義
面對界線的態度	明確劃分	超越、打破
批判權威的方式	二元對立論述	解構
面對無中心世界的態度	逃避	面對
面對差異的態度	排斥、封閉、權威論述	承認、開放、對話

當代藝術在此環境中形塑出至今的樣貌，帶著多元、無所不包的特質，消彌了藝術的疆界，而這個時代的基本特徵就是沒有所謂的統一風格，就算有，也無法被用來做為分類的判準，或是培養辨識能力的基礎，也就是說，這個時期根本就不可能出現大一統的敘述架構來主導藝術的創作發展，當代藝術創作也不需承受歷史背負的框架，多元交流與文化拼貼自然成為發展趨勢。相對於後現代一詞本身帶有與現代模糊共生的曖昧現象，美國學者丹托（Arthur C. Danto, 1924-）就歷史敘事終結的觀點提出「後歷史」（post-historical）一詞取代後現代，用以指稱當代藝術。⁵²

隨著全球化的發展脈絡，其中所表現的「異質的同質性」（heterogeneous homogeneity）跟以往殖民時期文化態勢對立的「異質性」有相當大的差別，取而代之的是透過歐美國家操作的大規模政治、社會、媒體、生態、文化消費等滲透。全球化中的文化與藝術部分，最明顯莫過於從歷經殖民國家的文化史中，由抗拒到融入以歐美藝術史為主的歷史化過程：西方的文化經典作品被當成是普遍性的文化資產，各種

⁵⁰ 丹托，2010，頁 39。

⁵¹ 方祺端，2012，頁 15。

⁵² 丹托，2010，頁 39。

前衛的風格與運動變成是共通的藝術語言。⁵³臺灣在全球文化場域的「異中求同」規則下，接受了這波西潮洗禮，發展獨特的文化在地性，特別是在八〇年代後逐漸浮現在臺灣的公共論壇裡。在這短短時間中，臺灣現代藝術從抽象表現主義、超前衛、普普、達達等到裝置藝術的興起，再現並轉化這波西方藝術史。在地的藝術工作者及藝評人也從建立臺灣本身的文化資本觀點，從藝術、政治與社會議題結合的方式，企圖以在地的視野審視臺灣文化場域的現象。⁵⁴上述原因使得臺灣當代藝術呈現了多元、零散的後現代文化氛圍，但卻不等同於歐美藝文發展中的後現代主義，學者林宏璋表示：

臺灣的藝術發展絕非是一個現代／後現代的線性發展可以說明清楚，因為臺灣從八〇年代以降的藝文發展完全不平行於同個時期的歐美藝文發展；同時也非一個前衛主義的在地版本，因為烏托邦的政治理念在臺灣藝文發展是懸欠的。……在這個發展脈絡中，顯示出臺灣的藝術是一個前衛與保守／現代與後現代／精緻與庸俗／在地與歐美的雜陳美學樣態，對於這種文化多元性（cultural multiplicity）的表述，以及其差異於後現代主義的文化態勢，我們只能以一種獨力於現代與後現代之外的「後當代」（post-contemporary）的現象來形容如此混雜現象：一種現時／過去與未來投射同時開展之異質空間（heterotopias）的當代性。⁵⁵

綜觀上述，後現代主義其本身特殊複雜的歷史成因，無法全面性的用以指稱當代藝術，因此在不同的時空、場域中出現了後歷史、後當代等對當代藝術不同的描述，倘若撇除歷時性的要素，當作為一種風格手法時，三者皆顯示了某種後現代共時性的美學特徵，即便是：一、平面感，深度模式的削平。二、斷裂感，歷史意識消失。三、零散化，主體的消失。四、複製，距離感消失。⁵⁶身處在這樣的時代氛圍中，至今隨

⁵³ 林宏璋，2005，頁 11。

⁵⁴ 同上註，頁 21。

⁵⁵ 同上註，頁 27。

⁵⁶ 王岳川，1992，頁 236-243。

處可見企圖打破自身框架，與不同領域對話創造新的美學型態與綜合多元的藝術實踐，表演藝術中更是常見關於所謂跨界展演的創作與討論。有鑒於此，以後現代主義作為一觀察角度，從當代藝術的外觀勾勒架構，不難理解跨界表演藝術置於其中的相對關係與脈絡，而藉由跨界國樂展演《國樂情人夢——消逝的時光》的個案分析，除了探討整體環境的映證體現，也可思考其中產生的問題，藉由實際層面的探索增強與理論的互動，相輔相成。

第三節 臺灣當代國樂跨界展演

藉由研究國樂與戲劇結合的跨界互動，探討所呈現不同以往的國樂展演方式與美學象徵，為本論文研究目的之一。因此在這部分的文獻探討上，除了爬梳國樂發展脈絡之外，另外亦包含研究當代國樂跨界展演的相關論文，整理與本論文相關的文獻可分成以下兩類：

- (一) 探討國樂發展脈絡之相關論文，如表 2-2。
- (二) 探討臺灣國樂跨界展演研究之相關論文，如表 2-3。

表 2-2 國樂發展脈絡之相關論文整理

論文基本資料	論文名稱	與本研究相關部分
劉文祥 國立臺南藝術 大學／民族音 樂學研究所／ 95／碩士	論述臺灣現代國樂 的歷史脈絡與發展 (1900—迄今)—— 政治體制下的音樂 文化演變	對於臺灣整體現代國樂的歷史脈絡及發展，作為一個歷史的文本。另外一個重點，論述現代國樂在政治體制之下所產生的音樂文化演變，透過不同時期的執政者所施行的文化政策以及對現代國樂發展之影響。
林佩娟 國立臺南藝術 大學／民族音 樂學研究所／ 95／碩士	多元文化的再現與 延伸——論國樂的 產生與在台灣的發 展	以民族音樂學研究方法，將音樂放置於其音樂文化脈絡中進行質性研究，並以文化研究方式探討當今民族音樂學所關注之音樂文化實踐相關議題。就國樂在台灣發展之部份議題進行討論：(一) 國樂意義的轉換與歐洲

		帝國殖民主義之關聯、(二)國樂的現代化與現代國家政體建立之連繫、(三)國樂與「中華文化復興運動」、(四)臺灣與中國大陸國樂文化異質性之建構與思考、(五)國樂在多元文化主義政治思潮下之延伸發展。
孫沛元 國立臺南藝術大學／民族音樂學研究所／96／碩士	傳統與現代間：現代國樂發展過程中的觀察及反思	以傳統與現代之間造成的矛盾作為切入點，對照現代國樂的實際發展狀況，來探討相關的問題。除了回顧形成現代國樂的思想變遷之外，也對現代國樂的內容，包括樂團形制、樂曲內容、樂譜制度、以及教學方式等，探討各個部分的現代化及衍生的各種問題。
林淑芬 佛光大學／藝術學研究所／99／碩士	本土・現代・流行——90年代後台灣國樂發展現象之探討	探討國樂90年代後在台灣的發展現象，國樂自大同樂會時，在西洋文化思想的影響之下，跳脫出傳統的窠臼，賦予傳統音樂新的樣貌因應世界潮流與社會多元文化轉變的現象，國樂也試圖從不同文化層面來進行跨越社群、宗教、歷史的界線，尋求國樂的多元文化面貌。從女子十二樂坊誕生後，啟發國樂不再固守於原始的表演形式，而發展出多樣貌的展演形式。

從國樂發展脈絡相關論文中顯示，國樂隨著不同的社會環境氛圍有著不同的形變與質變，經由不同時期的整理，以民族音樂學、社會學等角度，在具體的藝術實踐及美學思想層面皆有相當程度的呈現，本研究將在此基礎上，繼續以進行式的方式書寫，完善不同階段與觀點的探討。同樣是研究國樂的跨界行為，近年來也累積了相當的研究成果，表 2-3 是研究者歸納近年來，研究國樂跨界展演的相關論文：

表 2-3 臺灣國樂跨界展演研究之相關論文

論文基本資料	論文名稱	與本研究相關部分
<p>連珮如 佛光大學／藝術學研究所／95／碩士</p>	<p>當代華麗的冒險——眾聲喧嘩下中國音樂「傳統再現」之現象探索</p>	<p>當代中國音樂「眾聲喧嘩」的諸多現象，在失去美學基礎的藝術本身，豈可稱為「完整而獨立」？究竟什麼是傳統的當代性？經過當代重構後的「傳統文化藝術」真的是傳統？還是根本就只是流行的化身？此論文從「眾聲喧嘩」的角度，拆解當代中國音樂作品與藝術生態之間的層層概念與現象，以反思中國傳統音樂的當代現況，與新形式下「傳統美學的錯置與消解」。</p>
<p>孫立娟 國立臺灣藝術大學／表演藝術研究所／96／碩士</p>	<p>國樂新興演奏形式探討——以「采風樂坊」之《七太郎與狂狂妹》、《十面埋伏》、《東方傳奇·搖滾國樂》為例</p>	<p>國樂是個多義性名詞，在不同的地區、國家，皆有其各自的解釋；在不同歷史、社會或文化氛圍下，亦有不同的指稱與文化意涵。此文以采風樂坊為研究對象，從其眾多的演出作品中，選出《七太郎與狂狂妹》、《十面埋伏》與《東方傳奇·搖滾國樂》三個作品來探討，藉以觀察國樂的新興演奏形式，並研究其意涵與影響。</p>
<p>黃正銘 佛光大學／藝術學研究所／96／碩士</p>	<p>傳統器樂的現代性——以現代絲竹器樂合奏為例</p>	<p>「大型現代國樂團」與「現代國樂團之外的民間絲竹樂團」兩條線索，從各自不同的樂器編制及特色曲目出發，旁及其發展軌跡與理路切入，探討得失與困境；概述西方音樂風格的演變，從西方音樂演變的諸多現象，說明臺灣現代絲竹器樂合奏是如何踏上印記鮮明的腳步。</p>

<p>黃天音 國立臺灣師範大學／民族音樂研究所／96 ／碩士</p>	<p>傳統器樂的當代探索：采風樂坊 1991-2006</p>	<p>從采風樂坊的理念脈絡與時空背景，切入近十五年的展演。著眼於絲竹室內樂形式下對於音樂內容的嘗試，選取了三個主題：「傳統的學習與創發」、「歌樂的改編」和「現代作品」，從中釐清一些國樂概念，以及以器樂劇場《十面埋伏》為中心來了解采風樂坊的跨領域表演。</p>
<p>林慧寬 佛光大學／藝術學研究所／97 ／碩士</p>	<p>民族器樂的跨界探索</p>	<p>在跨界過程中所遭遇到困境加以分析，分別就理念的磨合、既定表演模式的突破、特質的訴求、配合條件的取得之角度來探討，也從中歸納出跨界未來的可能性，是否為相加或相互削減以及與社會的連結關係。</p>
<p>柯銅墻 佛光大學／藝術學研究所／98 ／碩士</p>	<p>民族樂器運用於臺灣流行音樂之研究</p>	<p>在探討民族樂器在臺灣流行音樂每一時期中角色的演化。時間範圍從 1949 年(民國 38 年)政府遷臺至 1987 年解嚴為止，分析了民族樂器在通俗歌曲中的運用，在主流市場中也占有一定位置。以跨界的藝術，和文化的範疇，讓民族樂器應用於臺灣流行音樂，而直接進入研究的領域。</p>
<p>許媛淇 國立臺灣藝術大學／表演藝術研究所／98 ／碩士</p>	<p>探討箏樂表演劇場化之實踐——以「箏三角箏樂團」2005-2009 年演奏會為例</p>	<p>探討在多元文化與藝術類型的衝擊與融合，以及整體劇場的理念逐漸發酵後，對箏樂表演的本質與創新所造成的影響。另外，究竟是箏樂本身的「魅力」吸引觀眾？抑或是形式包裝的「有型」當作賣點？「不變」與「轉型」、「純粹的真」與「刻意求新」，兩者之間的平衡點。</p>

吳美葉 國立臺南藝術 大學／民族音 樂學研究所／ 98／碩士	臺北市立國樂團 跨界演出之研究	以臺北市立國樂團跨界為例，結合民族音樂學、社會學的理論進行研究，探討國樂團與西樂、劇團、舞蹈的結合下如何進行磨合及互相學習。由跨界演出所呈現顛覆於傳統表演與異文化結合的可行性，試圖探討現代閱聽大眾對跨界演出的看法與社會文化之關係。
陳英鐸 國立臺南藝術 大學／民族音 樂學研究所／ 100／碩士	跨界音樂中民族 爵士樂的多元創 作和演出——以 「世界軌跡」樂 團為例	跨界音樂是種文化現象，可從經濟、政治與人類行為這三個領域去分析。經濟層面中可以看到跨界音樂對唱片市場的影響力，並舉出幾位成功的跨界音樂家如何以跨界的手法提升融合音樂的市占率及銷售量。政治範疇則是將重心放在政府推廣、音樂獎項的成立、音樂節的舉辦、音樂教育、民眾在音樂文化上的涵養及接受度。

綜觀之前研究者的研究結果可發現，隨著全球化的影響以及網路科技的發達，我們可輕易地接受來自全世界多元的資訊，進而更加速了音樂跨文化的互動與傳播。於此同時也引起了關於在地化的論證，這兩者在邏輯上一方面是「普遍的特殊化」，另一方面是「特殊的普遍化」，形成弔詭的發展狀態。普遍的特殊化意指全球同質，趨於同一內涵的行動普及於世界各地。相對於此，特殊的普遍化關係到區域或地方特質的異質性或多元性，能演化為全球所普同接受的現象，凸顯地方特殊的自主性意涵，在全球化的共享網絡因此形塑自己價值。也就是說，全球化與全球在地化並非割裂、對立的兩面，依循其各自的邏輯進行運作；相反的，它們是互為辯證的橫向、縱向動態，相生而存。⁵⁷

這樣一股強大的流動力量，滲透到社會每個層面，反映在藝術作品上，臺灣的作品呈現出新與舊、傳統與現代、東方與西方、民族與在地等多元交織的狀態。然而，

⁵⁷ 周桂田，2001。

在移植外來文化時，保持多少自我的原生文化？國樂跨界展演的過程如何與他文化連結？又是如何發酵並體現出當下自我？皆為臺灣音樂在後現代脈絡下所急需被探討與處理的方向。因此我們可以看到描繪整體國樂發展的相關論述，多半帶著民族學、社會學的觀點逐步地完善相關討論，但理論的精進必然發生於實際藝術現象之後，當實際的藝術創作能量日新月異時，反而必須從一個能確切掌握作品美學的角度出發，合理推敲，更能發現具體問題，而非流於概括式的描述。正是因為跨界合作的特性在於，每一個製作皆會因為與不同團體工作，產生不同的火花，正視每一場表演的獨特性，深入討論，才能為表演者提供有用的回饋，進行反思與雙向交流，建構出屬於該領域的文獻。因此本論文將不同於以往討論國樂跨界展演議題的方式，以一段時間，或是數個作品為單位，用以取得某種普同性的概略經驗，而是針對臺北市立國樂團的單場跨界製作進行研究，正是因為此種新興展演形式的不確定性與特殊性高，不適用於既往的框架理解，必須採取這樣的方式才能得到相對精準的成果，而在能掌握其特殊性之後，才能漸漸更透徹理解其特殊性普遍化的原因，個體作品與整體藝術環境，就好比在地化與全球化一般，互為經緯、交互作用。



第三章 從疏離效果看《國樂情人夢》舞台呈現

布萊希特的疏離效果在舞台呈現上展示了與戲劇場景的「另一種聲音」、「另一種意識」，或讓音樂、美術、舞蹈等不同媒介「用自己的方法對主題表示態度」。⁵⁸但此舉的目的絕非是單純希望阻止觀眾與戲劇內容產生共鳴與沈迷，而是為了教育、娛樂性的教育。布萊希特的學生維克維爾特（Manfred Wekwerth, 1929-）解釋到：「陌生化是在更高一級的基準上消除表演的東西和觀眾之間的間隔。陌生化是一種可以排除任何現象陌生化的可能性」。也就是說，引起驚訝，製造疏離，是為了藉由思考戲劇這件事情的共通點上，拉近觀眾參與戲劇的涉入程度，雖然利用觀眾的情感使他們入於劇情，但卻適時利用陌生化、敘述性的台詞等技巧，讓觀眾進入觀看戲劇的程序，以喚醒觀眾的理性態度。其目的在於教導觀眾如何打破幻覺，透視生活舞台中以表演手法蠱惑人心的野心家，並做出屬於自己的判斷，當觀眾在劇場中參與批判，就是布萊希特所盼，希冀科學時代的觀眾應抱持的新觀看態度。⁵⁹而布萊希特的疏離方法，幾乎包括戲劇藝術的一切方面：戲劇結構——透過情境、布局、人性的分裂、人物行為自身的深刻矛盾；表演方法——透過把事件歷史化、與角色保持距離並進行評論；舞台演出——透過布景、道具、服裝、化妝、燈光、音樂等，彼此對應又彼此獨立的舞台呈現。⁶⁰因此，布氏疏離方法的社會性背景與脈絡並非本章重點，而是取其疏離方法的藝術性特徵作為個案分析的理論依據，用以觀看《國樂情人夢》在戲劇結構、表演方法、舞台演出上所呈現的特色。

第一節 戲劇結構分析

一、王嘉明創作手法

王嘉明向來擅長發現語言和流行符碼間的興味、聲音和空間的混雜遊戲，可從中窺見批判藏在台詞裡、象徵鑲在敘事裡，看似炫技學舌卻饒富深意；並嘗試各種不同

⁵⁸ 林克歡，2005，頁 229。

⁵⁹ 李其昌，2004，頁 84。

⁶⁰ 同上註，頁 169。

展演形式與跨界合作，似乎劇場裡的各種不可能皆成了可實踐的成果。在《國樂情人夢》中可看見相似概念的延續，尤其與其之前個人的創作《膚色的時光》更是有多處相呼應之處。不過，遊走在大眾通俗品味和艱澀冷調實驗兩個極端，王嘉明認為自己反而是結構理論先行，在看似拼貼的表演手法下，對於不同質地的擺放，協調與抗拒之間的辯證，皆是必須服侍在合理穩固的邏輯架構下，並非隨意的即興而為，這同時也影響了他的敘事策略與整體表演節奏。

大眾流行文化與愛情也是其經常運用的題材，以此為發想包裝不同議題，呈現不同世代的集體意識，這樣的劇場創作企圖，絕對不是只有表面上的單純愉悅，反而是更多關於空間、語言、意義之間曖昧的哲思。王嘉明試圖從創作層面提供溯源與剖析的可能，他笑說：「我就是一個通俗的人啊。我們的養分就是從中而來，是看要怎麼用劇場的媒材去談、去表現。就好比愛情的主題也只是一個窗口，去延伸慾望和人的狀態。」⁶¹有人會將其這種探論大眾社會愛情式的習題，視為一種不切實際向下沈淪的夢幻囈語。好比王墨林便曾在其部落格發表對於王嘉明評論的文章：

誠品書店製作《膚色時光》，就是為了要強化自己品牌的時尚感，一種像被透明的保鮮膜包裹的青春、被淺薄的都會文化包裝的官能欲望、被鋪上一層保護色的身體形塑，王嘉明為這個戲包裝打造的風格，也盡量吻合這種後現代只有拚貼，卻不講意義的敘事風格。⁶²

這樣的觀點基於個人意見，是一種價值觀的表現，但對於其認為後現代只有拼貼，卻不講意義的敘事風格，研究者卻有不同的看法。後現代主義的學派龐亂複雜，有人保持消極態度，認為抵抗的後現代主義造成想像力與藝術狀態的失落。因為歷史與圖書館也可比變成瓦礫碎石，沒有所謂的絕對正確，貿然否定了這些豐富實現自身存在的能力；而也有持樂觀態度者，將後現代主義視為積極面向，其學說錘鍊了我們的感

⁶¹ 莎士比亞的妹妹們的劇團等，2012，頁 444。

⁶² 王墨林，2013 年 5 月 19 日。

性，使我們善於感受事物的差別，更能包括諸多無常規、無標準的宇宙。無論何者，後現代追求不穩定性，並且拒斥穩定系統和決定論，同時也把知識的意義扭轉了，而這種扭轉在於，後現代科學主要在生產未知而不是生產已知。⁶³因此「只有拼貼，不講意義的敘事」無法單獨地呈現後現代的風格，或許其所呈現的意義如法國哲學家李歐塔（Jean-Francois Lyotard, 1924-）所述一般：

後現代的特殊角度是解合法化（delegitimation）和對元話語（metadiscourse）的質疑。在後現代境況下，元話語那套合法性裝置已然過時，堂皇敘事（grand narrative）的社會語境：英雄聖賢、拯救解放、偉大勝利、壯麗遠景等，全都因社會背景的變故而散入敘事語言的迷霧中，人們不再相信政治和歷史的言論，或歷史上的偉大推動者和偉大的主題，取而代之的是小型敘事（petit recit）。英雄時代已經過去，後現代是一個「凡人」的世界，是一個重過程而不重結果的時代。這個時代，百科全書式的學術網絡已經分化為繁雜細微地學科，各種不同學術範式之間的界限消失，於是後現代大道展示出來：科學只能玩著自己的語言遊戲，傳統社會範式在語言遊戲的播散下，瀕臨瓦解；任何人都無法用科學來判定其他語言遊戲的合法性，科學自己也無法使自己合法化。⁶⁴

去中心、去經典、去疆界是後現代主義共通的特色，一種對既定敘事框架的消彌，但絕不代表無意義，反而更多的是每個人不同解讀認知的開放性辯證詮釋，不需要符合既有規則或是作者為中心的正確答案，就像人們對已逝的敘事話語不再懷舊，因為他們清楚，唯有在自己的語言運用及相互溝通上，合法性才會來臨。除了多元論述之外，拼貼也是王嘉明的作品風格、以及後現代主義很大的特色之一。德國畫家、同時也是達達主義的開創先鋒恩斯特（Max Ernst, 1891-1976）認為拼貼使兩個距離遙遠的藝術實體，在雙方都陌生的平面上相遇。但不同的是，對不同藝術實體都陌生的平面

⁶³ 王岳川，1992，頁 189。

⁶⁴ 同上註，頁 188。

已不復存在，所有實體之間的距離也不再遙遠，可說是當代藝術的典範。⁶⁵因為當代藝術的基本精神是建立在這樣的原則上，不再有先驗標準判定藝術應該呈現何種樣貌，藝術創作也不需要迎合某種特定論述。⁶⁶而王嘉明作品中拼貼組合之後的意義在於，挪用不同符號與素材，首先在於必須接收其原先固定意義和身分，發現特質與美感之處，然後在這樣的基準上，賦予他們一個全新的意義和身分。在這樣的過程中，原先的審美標準受到挑戰，但不影響身分的辨別，反而能從不同時代角度解讀到相呼應的面貌，一如他接受研究者訪問時表示：所謂當代性的東西不在於你加了什麼，而是你有沒有讓他原本內在的特質產生流動。⁶⁷

後現代主義與現代主義最大不同之處在於，對於大眾文化的承認與對話，藉此轉化運用，達到消除界線之反叛思辨力量。而王嘉明所使用的大眾化策略，在於利用當代都市社會中愛情的真實面向做為議題，延伸凸顯在此網絡下發展的整體關係。並以一種半隱喻的寫實手法呈現。因為對他而言，談愛情很難純粹談愛情，勢必跟社會有關，不管是抽象的結構、意識、或是具體的組織或法律，皆不可能抽離出來。這種交錯性在私人與公共的界線，甚至人跟人之間人跟神之間各自發展出不同的組織。所以愛情通常只是一個入口，一個觀眾比較關心親切的入口，而他的工作盡量就是裝潢入口之後的時空，以此為媒介傳遞不同藝術的表現方式與美學特徵。⁶⁸在《國樂情人夢》中，戲劇文本部分與其另一部作品《膚色的時光》有相似的地方，愛情部分皆是由一樁殺人事件為契機，接續拉扯出角色間不同的情愛糾葛。音樂的使用手法也有某種呼應，只是使用的音樂是作為流行文化代表的歌手陳綺貞之作品，並且是有歌詞的人聲歌唱，相異於《國樂情人夢》的器樂演奏。為此，王嘉明在接受研究者訪問時表示：

其實這兩個作品是我唯二寫過有故事情節，並且用音樂去轉化搭配的戲劇

製作，確實有雷同之處。鍾團長原先想打造像是交響情人夢，唯美浪漫的愛

⁶⁵ 丹托，2010，頁29。

⁶⁶ 同上註。

⁶⁷ 王嘉明，2013年7月3日，於臺北接受研究者訪問。

⁶⁸ 莎士比亞的妹妹們的劇團等，2012，頁634。

情故事，但其實我重點放在「國樂」。因為對我來說，國樂本身的美感及獨特的空間性本來就很精緻，就讓這種質地發揮出來，如同陳綺貞的音樂一樣，本身就富有極大的衝突美感及詩意。⁶⁹

有鑑於此，研究者整理《國樂情人夢》與《膚色的時光》共同特徵製表如下：

表 3-1 《國樂情人夢》與《膚色的時光》對照表

	《國樂情人夢》	《膚色的時光》
劇情內容	以一樁發生在國樂團員之間的兇殺團長的命案審判開始，倒敘還原出團員之間的情愛糾葛，包括多角戀、婚姻問題等愛情問題，從中又包覆著國樂生態的實際議題。	外圍框架為敘述一名眼科醫師 Eyes 被謀殺的故事，發展出和病人，及其朋友社群間的網絡關係，各自皆有著不同於表象的情愛牽扯，包括亂倫、同性、妄想等情節。
音樂素材	國樂，器樂演奏，無文字，小眾文化。	流行歌手陳綺貞的歌曲，人聲演唱，有文字，大眾文化。
運用手法	配合劇情穿插片段式演出，演出形制包括個人獨奏、重奏、絲竹合奏、交響化大樂隊協奏等，由北市國團員兼演員共同討論設計而成。	歌曲的詞呼應每段不同的情節與對白，同樣穿插演出，並有改編原曲的形式演出，如 a cappella 等。樂曲改編由音樂總監陳建騏設計而成。

兩者最大的不同在於，一個是無文字介入純器樂的國樂演奏，來自相對小眾的文化；另一個是流行歌手陳綺貞的演唱歌曲，其中饒富詩意的歌詞也成了與劇情對白與情節呼應的共同要素，屬於相對大眾的文化。無論是來自何種背景，可看見音樂在王嘉明的巧妙安排下，皆能某種程度地保留特色，配合戲劇轉化再運用，但卻是以一種

⁶⁹ 王嘉明，2013年7月3日，於臺北接受研究者訪問。

新的展演方式提供聆賞感受，並不完全地淪為配樂，而是植基於音樂獨特的敘事空間上，發展出與劇情時而交織、時而平行的軸線。因此也可發現王嘉明的創作手法之延續在於：(一)以愛情的議題為素材，作為大眾文化的呼應及挪用，呈現常民間的社會風貌，並藉此傳遞不同藝術的表現方式。(二)複調結構的敘事方式，同時穿插多條軸線進行協和與辯證，在語言遊戲中不斷提出問題，而非具有明確的思想與宗旨。(三)拼貼手法的運用，藉由零散的方式建構整體，轉化原生藝術的美學觀點，生產新的語境與意涵。

二、《國樂情人夢》劇本探討

最初會有《國樂情人夢》這個演出契機是在偶然機會下，本身即有私交的臺北市立國樂團團長鍾耀光向導演王嘉明提出的想法，王嘉明表示：「鍾團長原先想打造像是交響情人夢，唯美浪漫的愛情故事，但其實我想把重點放在『國樂』。」⁷⁰原因在於，首先他對國樂具有獨特的音響空間體會，認為其貼近人心的質地很適合詮釋較為情感的、私密的素材，並且能表達語言未及之處；而國樂本身發展中的諸多面向，就是個具有討論空間的議題；另外在與主要參與的國樂團演員工作後，發現可塑性與包容性高，且皆有各自的人生歷練，不需要進行天真式的浪漫愛情風格，反而有更多特質可發揮。因此，以王嘉明式的都市社會大眾文化愛情故事為外衣，包裹著探討國樂本質與美學議題的內容就這麼於焉而生。

在《國樂情人夢》劇中，故事發生在一個虛構的國樂團，藉由警察對於該團團長意外死亡事件，向所有人進行審判詢問為開始，倒敘勾勒其中團員們對於慾望、權力、現實、理想等交錯網絡關係中的無奈、失落與堅持。整體故事建構在「談琴說愛」的脈絡下，可發現兩條主要的軸線。一條是在九位主要演員的角色關係中，即使全部都為國樂團的團員，但卻因為彼此的身分及所處環境，對「國樂」所抱持各自不同的看法，包含了在全球化的消費網絡下，國樂的式微與變異，其中的變異又涉及了「西樂中奏」、「國樂交響化」等議題，但並不以敘事說理的方式呈現這看似嚴肅的討論，反

⁷⁰ 同上註。

而安排在各自角色的臺詞中，以生活化的對白方式表達，擷錄其中某些重要片段對白如下：

（發哥、Leo、秀芬在阿達開的國樂酒吧聊天）

發哥：這樣好了，Leo，你最時尚，快用你的蘋果救國樂（指電腦公司 Apple，亦有泛指科技之意。）

uncle Leo：是嗎？我覺得國樂，就是名字取錯了

秀芬：為什麼？

uncle Leo：你看喔，香港叫中樂、新加坡叫華樂、大陸叫民樂，臺灣叫國樂

秀芬：那不就是，中、華、民、國！

uncle Leo：對嘛！他們的名字都是取得太嚴肅了

秀芬：哇！Leo，你還會姓名學？

uncle Leo：當然，我跟你講喔，周杰倫的菊花台，如果用國樂演奏很好聽喔！

秀芬：好聽啊！

uncle Leo：對阿，可是如果我跟你說，周杰倫是國樂達人，你還會不會買她的唱片呢？

秀芬：恩…可是，國樂和流行音樂還是不同啊，你總不能拿《二泉映月》，配上蔡依林《舞孃》的動作吧

uncle Leo：可以喔！說不定很有趣喔，你要不要試試看

秀芬：旋轉，跳躍，我閉著眼（蔡依林《舞孃》的歌詞片段）

眾人：以二泉映月的旋律哼唱旋轉，跳躍，我閉著眼，秀芬在旁配上動作舞蹈（眾人鼓掌歡呼）

此段的對話突顯了國樂所處相對於流行音樂的小眾文化位置，儘管在流行樂界吹起的中國風，不管是在以古詩入詞，或是編曲風格、樂器使用等面向，或多或少帶動一些話題與風潮，但終究只是流行文化不斷推陳出新中的一小點星光，他的受眾人口

本來就是來得少且較鮮為人知的。然而，小眾文化最可貴之處就在於，他本來就不是為了服務廣大族群而存在，是有志一同的族群不斷串連、演化改進的過程，只是以往不同文化間涇渭分明的界限，在後現代的社會中也很自然的可任意拼貼結合。於是他們直接唱出《二泉映月》旋律版的《舞孃》，並不作價值判斷，而是直接以行動嘗試提出的假設。上述對談並沒有提出如何替國樂解套的方法，只是拋出疑問，看似嬉笑式的遊玩帶過，以一種輕鬆的方式面對此一深沈的命題，而接下去同樣也是探討國樂議題的對話，延續之前風格，詼諧式的提問與見解：

阿達：誒，Leo！你對上週拉威爾西樂中奏有什麼看法

uncle Leo：誒，我覺得很棒耶！那個鋼琴家，哇！真是一流，音色又好聽技巧沒話說拉！

發哥：這首鋼琴協奏曲，根本不是為了國樂音色改編的，搞得四不像！

uncle Leo：唉，音樂就是音樂嘛！國樂跟西樂也不過就是一種分類而已呀

發哥：可是，筷子和刀叉的邏輯本來就不一樣，現在搞得要用刀叉來吃燒餅油條，原來感受國樂之美的方式，都已經快消失不見了。

發哥：哎呦，阿發你那麼認真，還那麼熱血喔！

同樣地，接下來的對談帶到更核心的關鍵，為什麼國樂不能固守自身文化的內涵，需要演奏西洋的音樂？而又為什麼用國樂演奏西樂，似乎就有一種自身文化被侵略的危機感？這樣的危機感是我們自找的，還是我們需要的？此議題太過龐大且複雜，並非本章重點討論範圍之內，在此欲強調的是，王嘉明將此類相對專業敏感的國樂議題，穿插使用在演員稀鬆平常的對談中，不作價值判斷，也不做批評，而是拋出問題讓觀者思考，任憑每人心中的標準去度量，似乎帶有某種程度後現代「不確定性的內在性」，傾向不是辯證的，也不完全對立，亦未引向整合，既矛盾又相互作用，表現多樣雜揉或多元對話的活動。⁷¹

⁷¹ 王岳川，1992，頁 250。

談琴之外，與另一條說愛的敘事軸線交互編織，歐陽澤同時與小 P、家宜交往，小 P 並不知情，但是家宜選擇默然接受並維持表面上與小 P 的友情，另一方面阿達對家宜情有獨鍾，家宜也因為懷著報復歐陽澤以及在金錢上依靠阿達的心態，與他若有似無的曖昧交往；秀芬、發哥是一對夫妻，看似老婆主導一切，但沉默寡言的發哥內心藏了很多心事，包括對團長處理國樂的不滿以及失手殺害團長的真相；Leo 經歷文化大革命有著豐富人生經驗的中年男子，卻熱愛追求時下流行科技產品，和不斷周旋於不同女人之間；佻虔則是因為愛上有小孩的單親媽媽而苦惱；樂團製作人于萍表面上能幹精明，私底下是個婚姻生活不幸福，遇人不淑心靈寂寞的人。以下表 3-2 列出劇中主要人物之感情關係圖：

表 3-2 劇中主要人物之感情關係圖

演員	角色	樂器	感情關係
于乃平	國樂團製作人于萍	中胡	婚姻失和的女性
李訓麟	國樂團團員佻虔	二胡	愛上有小孩的單親媽媽
李庭耀	國樂團團員 Leo	揚琴	喜好周旋於女人間的中年男子
吳瑞呈	國樂團團員發哥	簫、笛	夫妻關係（秀芬的老公）
謝從馨	國樂團團員秀芬	擊樂、揚琴	夫妻關係（發哥的老婆）
王滢潔	國樂團團員小 P	二胡	與歐陽澤交往
王銘裕	國樂團團員歐陽澤	二胡	同時與小 P、家宜交往
李秋蓉	國樂團團員家宜	革胡	與歐陽澤交往並一同向小 P 隱瞞戀情，維持表面友誼的和平，但又同時與阿達曖昧
張伯達	國樂團團員阿達	革胡	深愛著家宜卻無法得到完整的心，在各取所需的狀態下互相牽制著對方

五組不同的感情狀態與「談琴」部分相互交叉共構，並且同樣包覆在受到現實環境影響，理想不得不因此妥協，甚至變形的狀態下。一如劇中最後一景歐陽澤與小 P 之間的辯論「女人的理想太不切實際，根本是夢；男人的現實，是由理性建築的夢境。」

理想、夢想、現實三者之間的角力與辯證成為串連整體故事的關鍵，而整起殺人案是發哥在音樂會後的當晚失手將團長家失手將他推下樓致死的案件，除了小 P、于萍之外，所有人都知道這個真相，於是聯合起來替發哥隱瞞，幫助躲逃、煙滅證據。最後殺人兇手發哥非但沒有受到法律制裁，並且還在其他當事人的護航下順利當上了新任團長且婚姻幸福。另外失去記憶而又恢復的小 P，在戲中時常扮演疏離出來、並且相對正義的角色，在旁冷眼靜觀其他角色的作為，無奈卻又無能為力，看似荒謬的結局最後也在小 P 的一聲疑問驚呼「這是夢嗎？」落幕。

此部分的疏離，主要是透過上述兩條不同敘事軸線交叉呈現，劇中演員在討論他們的工作、國樂時，可以鏗鏘有力地表達自己意見與看法，即使各持己見、眾說紛紜，仍能看出他們對待音樂的態度與感受，以及所展現之熱忱；而當變成感情世界的表態時，則相對來得曖昧不明，總是有各自的不完滿、陰暗面，並且不是一針見血的直接傳達，而是漸漸地，若有似無的點到為止，直至語言未逮之處，才褪去防備的迂迴，發現赤裸的真相，原來就連看似痴情的男主角歐陽澤，也是個冷面的濫情騙子，縱橫於複雜的情愛網絡中。於是全劇就在這表象與真實、直白與隱晦的不斷交替變換中，除去了這群音樂家演員們尋常的外觀，剝露其不尋常的本質。

第二節 表演方法分析

《國樂情人夢》中，主要的表演者皆為臺北市立國樂團之團員，因此兼備了「演員與演奏家」的雙重身分，時而切換進出不同狀態。當跳脫出演員的角色身分時，便專注於音樂演奏上，此時音樂也變成一種氛圍的營造，情節的烘托效果，但卻與戲劇無必然直接的關連，不似采風樂坊的系列東方器樂劇場作品《十面埋伏》(2005)、《西遊記》(2009)、《無極》(2011) 等一般，是帶著角色的狀態進行演奏，演出無對白，全靠音樂、肢體及舞台意象敘事與傳遞訊息，而是可以感受到如同開關般的轉換，倏地演員若無其事地演奏起來，轉瞬又回到原本演員之間延續的對談。演奏的樂曲也是取自各自獨立的音樂成品，擷取片段任意使用，也無需受原生樂曲意涵框架限制。而在

布萊希特表演的疏離方法中，可以看見類似的概念，只是手法上不相同。其中蘊含著舞台表現的無限議題，因此在實踐上最難徹底解決。他堅決反對演員與角色完全同化，因為他不希望觀眾只是被動地欣賞、接受，而是能因此有所反思、批判。於是他充分利用演員與角色間的異質與矛盾，將這種矛盾性變成一種舞台表現的可能，讓「表演者被表演」這個必要過程能被看見，並發揮最大潛力。

因此布萊希特在戲劇作品中引入顯形的敘述者、歌舞隊，透過雋永的詩句、戲謔式的歌曲進行敘述或評論，構成對戲劇場景的疏離。而歌舞隊的雙重作用，入乎情節之中，出乎情節之外；既是情節的參與者，又是解說者。《國樂情人夢》中演員的音樂演奏片段，似乎具有類似的功用，皆能跳脫劇情之外表達音樂的立場，但不同點在於，純器樂與帶有文字演唱的歌舞隊不同，較不具直接的敘述性聯想和指射，頂多任由觀眾跳脫出來，專注在聆賞其演奏及塑造的環境氛圍上，並與劇本中的國樂議題連結，恣意想像。但布萊希特處理歌舞隊的原則是：演員不應該「進入」歌唱，而應該明確地將歌唱與其餘表演分開；音樂可以創立許多形式，可以完全獨立，可以用自己的方法對主題表示態度，也可以僅僅是在娛樂中發揮調劑作用，⁷²這也展示了與《國樂情人夢》最大的不同之處，即便演員的雙重身份。在布萊希特的疏離方法中，歌隊與演員是兩組不同的人馬，我們可以察覺音樂的特殊性，但那是由不同人分工擔任的；而《國樂情人夢》，導演同樣有心刻畫音樂的獨特空間，並且是超乎情節之外，但他卻是由演員一人完成兩者的切換，同樣具有同化和疏離的相互滲透與不斷交替和特定的戲劇氛圍，然而執行面卻是有很大的差異。

另外在布氏的手法中，也很常使用第三人稱跳脫出來，作為故事的客觀敘述者，並提出具疑問性、或疑問性的警句，打破音樂即情節構築而成的立體幻覺，在哲理層面擴大戲劇的認識價值及反思。《國樂情人夢》中同樣有這樣的角色，便是由王滢絜飾演的小 P，在全劇中他被刻劃成除了被殺害的團長之外，實際存在的第二受害者。因為一場昏迷，讓他失去了部分記憶，而整齣劇情其實也在她逐漸恢復記憶的過程中，隨著她的清醒程度與敘述，漸漸由一場懸案還原明瞭。而她也是唯一一個自頭到尾具

⁷² 林克歡，2005，頁 173。

有第三人稱不斷跳脫出來敘事的角色，在很多的場合中，她甚至是一種夢境式、靈魂般的身份在觀看其他演員的發展，配合燈光切換，她講話時只有屬於她的聚光燈，以及周遭演員眾聲喧嘩的黯然噤聲，如此不斷的開關交織而成。好比在一開場的眾人審問景，她就以一個疏離角色呢喃，某種程度解釋《國樂情人夢》是在其夢境下揭開序幕的。台詞是：「我一直重複做個同一個夢，那是一段冗長的審判。」整體故事進行中充斥如此的手法，而故事結局也回到已從昏迷狀態清醒，釐清一切事情真相的小 P 同樣疏離地發出一聲疑問驚呼「這是夢嗎？」而止。以下製表將布萊希特表演方法的疏離與《國樂情人夢》之呈像作一比較：

表 3-3 布萊希特與《國樂情人夢》疏離表演方法比較

布希特疏離表演方法	《國樂情人夢》呈現特徵
1. 戲劇作品中引入顯形的敘述者，透過雋永的詩句、戲謔式的歌曲進行敘述或評論。	1. 同樣有第三者的旁觀觀點，夾敘夾議地呼應情節，提出不點視角的話語與心聲。
2. 藉由歌舞隊的方式傳達總結性警句與模糊的整體意象。	2. 藉由實際的現場國樂演奏，展現另一種不同的意識，少了文字的渲染，更多內在氛圍的想像。
3. 演員的會以採用第三人稱、或是兼讀表演指示和說明使角色產生疏感，但演員不會「進入」歌唱，而是明確地將歌唱與其餘表演分開。	3. 演員與器樂演奏者為同一人，合而為一的進行表演、切換自如。充分運用演員、角色、敘述者、音樂家之間複合與分離的表演方式。

在《國樂情人夢》中，演員如此特殊身份的存在，自然產生了一種舞台疏離，一種現在與過去的關聯。既是一種看似平淡、鎖碎的日常生活對踰矩、失控的感情世界的灰心與無奈，又是一種對道德淪喪、權力野心麻木不仁，價值觀紊亂的警醒與批判。既表現人物的行為與意識，又超出角色之外，成為角色的敘述者與評論者，這要求演

員必須俱有嫻熟的表演技巧和清醒的評價意識，在快速進入與跳出、同化與疏離的微妙平衡中，既扮演角色有傳達演出者的主觀評價。⁷³而這是王嘉明所擅長的，利用演員與角色這種複合與分離的微妙關係，分離出角色扮演者的中介身份，形成複雜的演出結構，去呈現他們對人、對世界的複雜感受。至於關於歌隊，布萊希特曾表示：這種歌隊號召有實踐經驗的觀眾，呼籲他們從表演的世界及表演中把自己解放出來。⁷⁴其實這也可看做成對拼貼的另一種呼應，兩個不相同的文化在同一空間內破撞產生新的火花，很多時候在原本屬於其中一方文化圈的觀眾或成員身上才會產生共鳴。假設好比《國樂情人夢》這樣的製作，對國樂圈的人來講可能認為是一種跨界嘗試，結合了戲劇的元素，對於音樂議題的選材又是那麼的別出心裁且關注；但對戲劇圈的人來講，可能不過就是一種新的音樂會表現方式，認為沒有太多的不同或新鮮。無論何者，他挑戰我們既有觀看習慣，即使甚至可能是一種不舒服的方式，也獲得了我們對他的另一層關注與想像。

然而，這樣的表演方式是很困難的，對於專業戲劇演員來講已是如此，更何況是一群音樂家們？雖然是為他們量身打造的跨界作品，也因為他們本身的音樂專長，演奏自然不費吹灰之力，但是不斷的切換身份，除了考驗他們的情緒轉換、口語表達，更令人擔心的是會不會使原本擅長的音樂表現方式也受到影響？很顯然的，《國樂情人夢》的演員們，對於這樣的表演方法仍稍嫌吃力，光是反映在彼此間的台詞唸白與拋接流暢度上，便可感受到生澀的僵硬、尷尬之感，使得整部作品始終在一種奇怪的氛圍中擺盪，什麼都差一點，頗有隔靴搔癢之感。研究者認為，要勝任這樣的表演方式，其實和音樂的即興有很多的相似點，那便是對自身的專業必須根基在無比穩固的把握自上，信手捻來皆能成文章，但也同時必須具有廣博的專業之外的品味，能超脫出來發現新事物與自身熟悉專業之中契合之處，擅用想像力去連結、玩賞，於實踐中發現有趣的興味。臺北市立國樂團的演員在音樂方面的演奏提供了既有水準的表現，但在戲劇層面則略顯遜色，不過仍足以看出導演設定之結構和欲表現的精神與概念，尤其

⁷³ 林克歡，2005，頁 176。

⁷⁴ 同上註，頁 181。

是發揮了演員們國樂演奏的專長，傳達一些內在模糊情感和思緒，但與戲劇場景的情感又不盡相同，成為一種異常獨特的舞台表現。

布萊希特的疏離效果旨讓觀眾參與戲劇與觀察，藉由統一主題的消失，讓觀眾在多條軸線中自行思考其中的關聯，在這層理性的批判過程中，因此更深入作品核心得到新知，達到教育與娛樂的劇場目的。其中看似互相打斷的正反辯證，便是引領觀者得出自身觀點的合之過程。因此，反思在《國樂情人夢》中，最後的結局是殺害團長的發哥當上了新任團長，並且感情生活也是最美滿，且受到朋友的庇護與支持。而他自始至終，對於團長總是表現出極度的不滿，認為團長的西樂中奏、跨界活動，是在消耗國樂自身的特質，喪失了內在應有的傳統美感，並且不中不西的方式讓國樂淪為四不像。另一方面，導演王嘉明雖沒有直接的在整部戲中表明他的立場，但受訪時也表示他認為國樂的美感在於貼近人心的質地，而小編制的演出最能呈現這種特色。

於是《國樂情人夢》中幾乎都是以個人、絲竹的方式呈現音樂，並且多為相對傳統的國樂曲目，對比僅一首使用大型交響化國樂團伴奏的西樂中奏鋼琴協奏曲目。這樣的安排不免讓人聯想對於「用刀叉吃燒餅油條」的提問，導演傳遞給觀眾的訊息，似乎某種程度與劇中發哥的觀點相呼應，那便是相較於轉化西方的素材，不適切地套用在國樂演奏上，還不如挖掘自身文化的經典作品，取其內在特質以新的語彙包裝來得有意義。也因此我們可看見一個嶄新的劇場空間與呈現手法，包裹著以國樂本質為議題的跨界展演。

第三節 舞台演出分析

王嘉明在《國樂情人夢》中也運用他慣用的影像流動方式呈現，舞台上以局部分區的方式進行，可能同時包括了五、六個場景，透過燈光的操作，陳述主要劇情的進行，不過舞台的暗處仍可以看到主線劇情以外的蛛絲馬跡。而在演出的同時，場上也會有兩位攝影師運鏡掌控畫面，輪流將即時影像投射在舞台上方的兩個投影幕中，讓主線劇情能持續的發展。透過不同分區場景的轉換，整齣作品帶給觀眾一種流動感，

導演認為，這種手法就像你我周遭的生活一樣，我們同個時間內只能觀看到一個場景，但這個世界各地卻持續不斷的在變化、流動。⁷⁵這也提供了觀眾一種觀賞上的趣味，舞台上發生的事情，已在多方進行，而即時投影呈現的，是相對放大且進身拍攝的畫面，若從觀眾席的角度視之，會注意到整體的舞台場景、演員肢體等畫面；但螢幕上除了是主軸的劇情進展，更可以看到演員的細部表情與姿態。「廣角」與「特寫」兩種不同的視角，使得在欣賞時，觀眾得以選擇有興趣的畫面關注，視覺感官上不段的轉換，以及形式上的不同，搭配音樂、語言、投影的多媒體呈現，出現實境「舞台劇」與螢幕「電視劇」的對比效果。

但這樣的舞台形式，並不是原本就預設好的，經由研究者訪問導演王嘉明後，才發現原來這是個將限制轉換成特色的巧思。對於劇場，王嘉明總是要到最後一刻，才會發現最終的整體，因為實際層面會遇到太多挑戰，如何將危機化成轉機，是個令人頭痛但也有趣的問題。於是每次的排練都會隨著新發現的狀況適時調整，對於此製作的排練過程，王嘉明也表示：「因為這種形式加在一起，很多東西是現場靈機應變的，作為台上演出的演員無法窺知全貌，他們會不知到底在幹嘛，而且我很多戲會搞得演員演出前很焦慮，不知實際呈現結果為何。」⁷⁶對於這樣的不確定性，王導的態度很樂觀，認為就是不斷去試、去玩，在架構下順著感覺做調整。也因此，他在舞台上發現了這群音樂背景的國樂演員不同於一般專業劇場演員的特質，他說道：「一般的舞台劇演員，他們會意識到觀眾，所以表演的面向、走位、話語的表達投射自然都能掌握，而這些國樂演員在台上念台詞就像平日話家常一般，我就想其實這也是蠻自然的，但在舞台上會消失怎麼辦？於是我想到那就讓鏡頭去找他們。」⁷⁷因為受到的專業不同，王嘉明發現了這層生澀，是種極度寫實的表演方法，遂引起即時攝像捕捉放大此特質的形式。但一旦決定了是這種方式，所有的場景也必須更寫實才足以顯現出效果與張力，於是吃火鍋、沐浴、上廁所的等生活場景才會直接地呈現。可參考圖 1、圖 2 所示：

⁷⁵ 吳至涵，2011，頁 9。

⁷⁶ 王嘉明，2013 年 7 月 3 日，於臺北接受研究者訪問。

⁷⁷ 同上註。



圖 1 《國樂情人夢》場景三影像擷圖⁷⁸



圖 2 《國樂情人夢》場景一影像擷圖

另外像這樣的場景太多太龐雜了，也無法動用那麼多的技術人員，所以王嘉明選擇加入自身莎妹劇團的演員進去當配角，因為他們比較有較大的劇場概念，並可同時擔任換場工作人員，一兼二顧補齊這方面的不足。因此才會看到台上的橘衣人，直接在台上進行即時攝影的動作，可說是把限制變成特色。請見圖 3 示：

⁷⁸ 所有圖片來源皆節錄自《國樂情人夢》演出錄影 DVD。



圖 3 《國樂情人夢》場景二影像擷圖 1

舞台上進行即時攝影的橘衣人將捕捉之畫面傳送至舞台上的投影幕上，造成不同視角的對比，近距離的特寫造就另一種寫實的觀感。也讓不諳在大舞台進行戲劇演出的國樂團演員，在有限的訓練過程中，不更動太大的表演方法，保持自然的特質，但不至於在舞台中消失存在感。如圖 4：

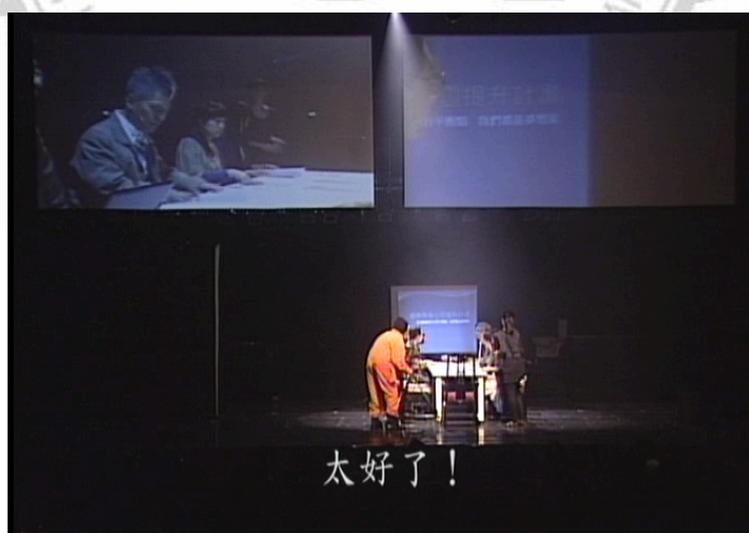


圖 4 《國樂情人夢》場景二影像擷圖 2

在上一節有討論到，劇中的演員也不時疏離出來以旁觀者的角度發言，提出總結性的警句，以及疑問性地批判，其中飾演小 P 的王滢潔為貫穿全劇的此一角色，另一層面《國樂情人夢》是在她失意與清醒間逐漸勾勒而成的夢境，反映在舞台呈現上，除了燈光切換的不同，導演也善用即時影像放大屬於她的空間，最為整體與其個體身分上的不同，真人與靈魂、甚至是想像的擬態間不斷的置換、交錯。可參考圖 5：



圖 5 《國樂情人夢》序曲影像擷圖

上圖為全劇一開始，眾人排坐接受警察審問時的畫面，而此時是失憶狀態的小 P 是不在他們之中的角色，而是在她的夢境狀態，但實際演員卻是與眾人都在舞台上，固以疏離之姿說明他的空間，因此投影幕上此刻是他的特寫，對比現場的眾人景象。這樣的呈像方式出現劇中多處片段，下圖 6 為另一處同樣使用此手法的畫面，小 P 想起音樂會當天的場景，替那個鑄下錯誤的時機感到後悔：



圖 6 《國樂情人夢》場景五影像擷圖

即時影像除了可表達疏離角色的特寫之外，另一功能是將舞台上的各區塊小場景同時並置，造就豐富的多層次視覺感受。如以下圖片所示，在該劇中，每個角色的生活場景與角色特質大不相同，但導演選擇將它們全部在同一空間並置呈現，如果沒有投影幕時，觀眾會隨著多樣的場景游移，無法聚焦自身的視野，並顯得有些手足無措，但透過即時影像，投影幕上會有不同人物的輪流特寫，觀者也可因此發現不同的巧妙，觀賞經驗也因有了個被放大的畫面作為基準，對於之間影像的流動與實際舞台間的層次，相對來得有較好的效果。如下圖 7：



圖 7 《國樂情人夢》場景六影像擷圖

再來就是考量到所謂的敘事形式，在《國樂情人夢》中，上下半場演出的內容有四分之一是一樣的，不同的是，上半場的語境是在疏離者小 P 仍處失意的狀態，下半場則是她清醒後，逐步抽絲剝繭的還原過程，有點倒果為因的意味。對此導演王嘉明表示：「好比演一齣戲，重複演兩次的時候我們對於話的理解力也會有所不同，同樣家常的寒暄，也會因為再次呈現，更能掌握前因後果及人物心態。」⁷⁹另一方面對於這些國樂演員來說，也不用背太多詞，重複演兩次就好。所以對導演而言，這是牽扯技術、敘事、結構的多重考量。關鍵在於將所謂的限制視為一種遊戲規則，看去怎麼玩，包括攝影機的即時攝像也是因為與演員工作後才發展出這樣的舞台形式。因此對王嘉明而言，劇場的形式與結構是同一件事情，通常不會將劇本先寫好，而是端看工作的過程隨時發想調整，因為這與結果直接相關。

在布萊希特的疏離效果中，這些看似互不相聯的片段、插曲式的場景，由敘述層面的語言（如標題、字幕、詩歌吟誦、音樂演奏等）連綴。他們處於一個更廣闊的背景，包含在敘述者的敘述之內，成了一系列的例證。因此，嚴格的時序、與現實表象的酷似程度並不重要，重要的是自身的說服力，是複雜矛盾所呈現的不一致，以及由此而產生的多種可能。尤其情緒和風格的倏忽變化，無相關的事物與意識互為疏離，呈現在同一或先後出現的場景，為後來的多種舞台探索，提供了極為寶貴的藝術經驗。⁸⁰《國樂情人夢》在舞台上也呼應了此風格，疏離由於出現另一種聲音，另一種意識，必然形成對列、交錯、拼貼等複雜結構，不是限制，而是豐富了戲劇場景的情感內涵。而當代戲劇的舞台疏離，與布萊希特的原意也有所不同，可為在其基礎上繼續發展，不再單純的是為了阻止共鳴、削弱單方面接受的被動力量，而成了一種對生活的觀察與表現方法，一種在有限的場景傳達複雜感受的流動之感，成為另一種結構與舞台技法。

⁷⁹ 王嘉明，2013年7月3日，於臺北接受研究者訪問。

⁸⁰ 林克歡，2005，頁170。

第四章 《國樂情人夢》音樂的運用

經過分析《國樂情人夢》在戲劇文本、表演方法、舞台演出等各方面的呈現之後，可以發現如此的跨界展演形式讓屬於聽覺享受的音樂，更加的視覺化，但也因此音樂的功能與美學象徵也起了不同的變化。雖然在這部作品裡，音樂被拆解成各自短小的片段配合劇情穿插演出，但仍能從中發現這些素材的揀選暗藏著一定的邏輯運用，並可歸納為幾組類別，此為導演王嘉明刻意選擇的用樂策略。微觀來看時也許互不相關，宏觀來看時方能了解其巧妙之處，而這樣的敏感對國樂人來說或許才起得了作用，戲劇背景的人或是一般觀眾可能無法掌握箇中差異。但作為一個跨界展演作品，看似為了消除疆界、打破藩籬，因此可以讓許多不同的東西在同一空間內同時發生，倘若因此恣意而為不考量整體結構的話，反而會讓作品失焦，削弱了本來應該是一加一大於二的能量，淪為不知所云的空談。因此就音樂的運用策略上，研究者認為《國樂情人夢》反倒提供了一組合理的邏輯，強化其中的國樂議題，並且讓音樂所佔據的主體性有一定程度的比重，發展出與戲劇層面不同的軸線，也呼應了後現代主義中隨意性的審美特徵，儘管是強調拼湊的藝術手法，一切事物看似都四散且秩序混亂，但其中卻又密切相關，而又不一定每個人都能看到這層面向，沒有絕對的標準答案，只有合乎邏輯的個人開放性詮釋。⁸¹

第一節 使用曲目

在王嘉明的戲劇作品中，音樂時常擔負著傳達的功能。例如《麥可傑克森》是一本時代的事件簿，《明天會更好》、《楚留香》、小虎隊等音樂相繼出現，劇場的時空與觀眾腦子裡的時空馬上有了聯結，也就是說，讓觀看的年代與事件發生的年代在當下重疊並且同時進行，不同的時空層次在一首歌曲中毫無困難、更無需多言解釋地同時存在了。⁸²除了對劇情的氣氛與節奏產生助力之外，王嘉明作品中的音樂看似隨性，

⁸¹ 王岳川，1992，頁 326。

⁸² 莎士比亞的妹妹的劇團等，2012，頁 527。

卻承載著結構與形式的功能，他以音樂建構出場域、時間、情感的層次，透過拼貼的技法，在有限的劇場空間中架起一座無線寬廣的高樓。2007 年的《殘，。》是王嘉明的突破之作，他以交響曲的樂章曲式（form）為該劇的骨架、以劇場的演出方式呈現音樂中的動機（motive）、樂句（phrase）、樂段（period）、樂章（movement）等曲式構成份子，而演出的方式則是以音樂的創作技法如逆行（converse）、倒影（inversion）、反覆（repeat）、變奏（variation）、擴充（deployment）、卡農（canon）、賦格（fuge）等進行。⁸³至於 2009 年《膚色的時光》則是從陳綺貞的歌曲出發，建立在文字和音樂的結晶上，而且有別於《殘，。》在戲劇作品中，體現音樂的曲式，《膚色的時光》則是在音樂上建立戲劇形式，以陳綺貞的歌曲建構一齣在音樂中進行的戲劇。⁸⁴由此可知，王嘉明在戲劇作品中的用樂方式早有一套獨具的思維及風格，而在《國樂情人夢》中，因為演員與演奏員皆為同一人所扮演，在這層雙重性上，音樂被用來做為表達演員內心情境的氛圍烘托，以片段的方式配合戲劇呈現。

此劇包含序曲、終曲以及七個場景，按照樂曲在戲劇中出現的先後順序，所使用的音樂片段及演奏編制如表 4-1 所示：⁸⁵

表 4-1：音樂使用分場表

場景名稱	音樂片段	演奏編制
序曲：審判之夢	譚盾：《雙闕》	揚琴、二胡重奏
場景一： 清醒與迷醉	廣東音樂：《平湖秋月》 譚盾：《臥虎藏龍》 劉天華：月夜	鋼琴獨奏 革胡獨奏 革胡獨奏

⁸³ 莎士比亞的妹妹的劇團等，2012，頁 528。

⁸⁴ 同上註

⁸⁵ 參照《國樂情人夢》2011 年 12 月 24 日演出當天節目冊中之故事大綱改寫。

<p>場景二： 消費促進理想的消逝</p>	<p>廣東音樂：《將軍令》 廣東音樂：《妝台秋思》 陳耀星：《戰馬奔騰》 于慶祝：《粵鄉行》 譚盾：《臥虎藏龍》 劉天華：《良宵》、《燭影搖紅》、《悲歌》 劉天華：《月夜》</p>	<p>揚琴獨奏 中胡獨奏 二胡獨奏 揚琴獨奏 革胡獨奏 二胡獨奏 雙二胡重奏</p>
<p>場景三： 現實的烏雲沉沉地壓在心弦上</p>	<p>劉天華：《病中吟》</p>	<p>二胡獨奏</p>
<p>場景四： 眼見為憑，拉威爾《G大調鋼琴協奏曲》</p>	<p>拉威爾：《G大調鋼琴協奏曲》 Ravel: <i>Piano concerto in G</i></p>	<p>鋼琴與國樂團協奏</p>
<p>場景五：真相的變奏曲</p>	<p>即興音樂</p>	<p>打擊獨奏、揚琴獨奏</p>
<p>場景六：風景</p>	<p>華彥鈞：《二泉映月》 聖桑： 《a小調大提琴協奏曲》、 即興音樂 華彥鈞：《二泉映月》 俞遜發、彭正元：《秋湖月夜》 廣東音樂：《妝台秋思》 華彥鈞：《二泉映月》</p>	<p>二胡獨奏 革胡獨奏 革胡獨奏 鋼片琴與曲笛 中胡、揚琴與簫 二胡、中胡、革胡、簫、揚琴絲竹合奏</p>
<p>場景七： 每一張床有四支腳，但每一個人有幾張臉？</p>	<p>譚盾：《臥虎藏龍》</p>	<p>革胡與二胡重奏</p>
<p>終曲：夢之賦格</p>	<p>譚盾：《臥虎藏龍》</p>	<p>革胡獨奏</p>

首先，在《國樂情人夢》中演奏的音樂，除了拉威爾的鋼琴協奏曲為全曲完整演奏之外，其餘都是擷取各曲目中的一小個片段，與戲劇軸線共同進行，穿插零散式的演出。即使如此，這些使用的音樂曲目片段，仍是具有意義的，並非無目的性的任意拼貼，而是必須就相對宏觀的位置，觀察其選用的樂曲背景、風格，乃至整體欲傳達的意涵與策略。其中大致可分為以下幾項：民間音樂、劉天華作品、西樂中奏、譚盾作品、即興音樂等部分。此為導演與北市國演員共同討論擬定出的軸線，除了可看出現代國樂的發展進程之外，也代表各自不同價值觀呈現的交融與衝突，處於力量之間不斷變動、生起、消逝與重生的立場。

在民間音樂中包含廣東音樂、以及民間藝人華彥鈞的作品，此時期的音樂尚無因應中國社會向西方看起的現代化思想，也非學院派的人所創作，屬於來自地方的民間在地創作；而劉天華作品，則代表來自學院派、且在二十世紀初，整體中國社會講求西方現代化的文化氛圍下，另一種將中西風格平等交融，而非絕對服侍的文藝青年之創作。當時於北京大學任教的劉天華，認為傳統音樂提出的創新與改進，是建立在國樂與西樂之技術思想，皆備有相當程度的認識及掌握上，並感嘆當時士人，只重新聲，鄙夷舊物，才努力學習西樂，並開始以中國傳統樂器為主體進行改進工作。他也認為傳統樂器或許還未真正到達完美，但有其不可替代之優點，音樂的好壞、高雅與鄙俗，是由演奏者的思想、技術與樂曲組織所決定。所以，能滿足人們情感上需求，表達作曲者思想的才是回歸藝術的本質。⁸⁶他對於國樂的改進工程包括樂器演奏技術、教學法、創作及記譜法等層面，主要運西方系統化、邏輯化的組織模式，參考運用在國樂上，以傳統文化為主體，發展出一套屬於國樂的現代模式。⁸⁷

西樂中奏則代表了中國音樂在另一方面的現代化進程中，受到殖民文化的影響，同時加上當時留學西方的知識分子不斷鼓吹以西化作為進步的象徵，例如中國著名音樂教育家蕭友梅，必在其多篇論述及實踐中大力鼓吹西洋音樂的優越，忽略本土音樂文化社會功能性與其價值意義。而這樣的言論得到當時多數西化精英的認同，加上一

⁸⁶ 劉天華，1928，頁7。

⁸⁷ 蕭興華，1994。

。

般社會大眾對精英族群之信賴，連帶認同其專業論述，而慢慢轉化對中國音樂之價值觀與定義音樂之標準。⁸⁸在經由樂器改革、系統化的教學法確定、交響化組織的民族管弦樂隊的確立下，「橫的移植」直接改編西方樂曲，使用國樂器演奏成了必經的路途之一。當然，時至今日，拜後現代主義、全球化之賜，西樂中奏或許沒有代表那麼多的社會性政治意味，我們可以一種共享藝術的觀點，以不同的方式詮釋不同文化的音樂，只是關於這樣的議題，在整體的現代國樂議程中俱有很大的爭議，甚至在當代社會也時常被提及。至於「譚盾作品」，選擇其作品原因則來自，他屬於二十一世紀作曲家，其創作的《臥虎藏龍》，伴隨著同名的好萊塢電影，於全世界的娛樂產業中傳播，王嘉明將其視為當代大眾藉由一個來自大眾文化圈所認識的國樂，與自始至終處於相對小眾文化圈的國樂來源相當不同，故可形成一種有趣的對比；最後的即興音樂則屬於《國樂情人夢》中，北市國的主要演員針對不同場景，在當下氛圍即興演奏的音樂片段，作為一種音響的使用，烘托戲劇情節與氣氛。

另外藉由此表可發現，多數的音樂片段皆是以獨奏的方式呈現，除了為了還原團長被謀殺當天的音樂會，特地將整體樂團演奏搬上舞臺原音重現，並邀請鋼琴家胡靜云擔任協奏，與多數的音樂片段不論在形式上，樂曲風格上皆產生了很大的差異與效果。這樣子的曲目呈現方式，將音樂與戲劇共同呈現實，不至於弱化為配樂，而是獨立出其獨特的空間，而觀者也能在燈光、舞臺等環境營造的狀態下，靜心地聆賞那些相對傳統的國樂曲目，而這也是導演對於國樂極內斂、貼近個人的質地所選擇的劇場策略。⁸⁹

第二節 創作經過

一、音樂的空間

在看過王嘉明的作品之後，可發覺他對音樂很有想法，總能從中發現敏感的結構，轉換至戲劇作品呈現。經過研究者訪問，發現其對音樂聆賞態度非常的與眾不同，他

⁸⁸ 林佩娟，2007，頁 37。

⁸⁹ 參照王嘉明，2011，《國樂情人夢》演出當天節目冊中「導演的話」改寫而成。

擅長利用物質性的形容詞與想像去描述他所聽到的聲音。好比他會用波浪板的閃光、蘋果的外皮，蛋糕上融化的奶油形容音樂，是一種質感、一種空間、一種實際的物質存在。或許來自地理系的背景，使得他對劇場空間特別敏感，他認為劇場空間是相當複雜的關係，像蜘蛛網所交錯的一個面向，但不是由只有可以被看見的元素組成，或換另一個說法，把看不見的空間和可見的空間一起裝置成另一個空間。他曾表示：「音樂對我而言是空間，雖然他是看不見的聽覺，但不同音樂對我而言是某種色彩的變化或是質材的雕塑，它空間意義遠大於時間，而不是節奏、速度、或是氣氛。」⁹⁰文字在劇場中也是聲音的空間，它不應該只是承載意義的符碼，意義跟音樂一樣必須在「旋律」中才能成立，而不是在字典裡。

演員也是一個繁複的身體空間，它有動作空間、聲音空間、物理空間、心裡空間等，任何一個轉頭、眼球的移動都市空間變化，而這變化間的關係交織出一位角色，更何況再加上別的演員和劇場元素，多者間的空間關係，才是真正的空間，而不是眼前單個封閉的空間或是封閉的軀體。時間和空間很難分開，時間本來就是一種不均勻的均勻，一種斷裂式的順暢，尤其在愛情或死亡時的體會。而他也堅持他的創作，會一直盡量以直線的時間結構，呈現平面式的時間觀，不過，這也只是一個古老傳統的想法。⁹¹這樣的概念，與亞里斯多德（Aristotle, 384 BC - 322 BC）也有某種相呼應，關於戲劇中的歌隊作用，他曾在其《詩學》說道：「歌隊應視為一個演員，其活動應是整體的一部分。」⁹²他們兩者的共同點在於皆承認音樂的獨立性，並運用音樂特殊的語彙對戲劇之主題發表自己的聲音，建構在整體脈絡下的獨特空間感。

承襲這樣的音樂態度，轉換至《國樂情人夢》時，對王嘉明來說，對國樂領域認識的不足是它最擔心的地方：「要了解國樂，大方面要從歷史、樂譜、樂團的角度去理解；小方面要從樂器、個人的學習歷程等等，這很不容易」。⁹³儘管如此，王嘉明卻認為這個難處是樂趣所在，「我也透過這個機會跟他們上課、學習，這過程很有趣，我也

⁹⁰ 莎士比亞的妹妹們的劇團等，2012，頁 453。

⁹¹ 同上註。

⁹² 亞里斯多德，劉效鵬譯，2012，第十八章。

⁹³ 吳至涵，2011b，頁 18。

樂在其中」。⁹⁴實際訪談幾位演出團員後，發現團員對於這個充滿挑戰的製作也抱持相同的看法，了解到這是一個音樂家與戲劇導演深入充分溝通、了解共構的作品。而導演運用的，除了是對音樂本身的極高辨識度與美感經驗外，他也為此做足了功課，才能有意識地將在國樂文化中常被討論的問題鑲嵌其中，製造互文性。

二、 集體開放創作

飾演歐陽澤的王銘裕表示：「導演要我們自己準備提供樂曲給他聽，直到找到他認為符合劇情、氛圍的為止。」⁹⁵接著對選定的音樂進行相關的背景研究，於是就成了最後的定稿。這樣子的工作行為，看來給音樂家很大的主導權去構思音樂，雖然最終決定仍是導演，但基本上兩者是在同一概念下工作互動，不同於以往北市國與其他藝術團體的合作經驗，飾演家宜的李秋蓉也如此認為：「跟以往樂團的跨界比起來，這次的製作反而感覺是以音樂家為主出發，像是之前與優人神鼓合作的《破曉》，樂團只是單純演奏音樂，並且按照導演指示安排定位與畫面調配，反到像是輔佐劇團的配角，擔任配樂。而這次我們參與的部分很多，是個很棒的經驗。」⁹⁶這裡產生了一個有趣的觀點，今天若是一個抱著參觀音樂會心態的觀眾觀賞了《國樂情人夢》，可能反到會覺得音樂的成份減少且被削弱，到處拼湊、片斷又零碎，甚至淪為戲劇的配樂；而對於一個戲劇愛好的觀眾而言，這個作品老是充斥著國樂的話題，即使談情說愛，也要拉上一段，而整齣戲的音樂除了國樂以外就沒其他東西了。

關於形式的部分以下再進一步說明，但這裡研究者認為關鍵在於「演員」與「演奏員」兩者合而為一的雙重性，是造就這個跨領域製作獨特的原因。在戲劇進行時，角色跟著故事情節反應流動，但卻需要時不時的疏離出來，以演奏者的姿態詮釋當下角色心態的音樂，要能兼顧現場音樂的準確，還有戲劇結構的完整性，在切換之間取得和諧，也是相當大的挑戰。曾經在北市國與雲門舞集合作《跳 Tone ! 》，以及同樣在這次演出秀芬一角的謝從馨，是唯一經歷兩次不同模式的演員，她說到：「上次是跳

⁹⁴ 吳至涵，2011，頁 18。

⁹⁵ 王銘裕，現為臺北市立國樂團拉弦組聲部長，2013 年 1 月 10 日，於臺東接受研究者訪問。

⁹⁶ 李秋蓉，現為臺北市立國樂團革胡演奏員，2013 年 1 月 9 日，於花蓮接受研究者訪問。

舞，我們也必須下去跟著跳，但不用演出這麼多音樂，但這次幾乎整場的音樂都是我們負責，要記台詞，走位，其實最擔心的是因為樂器會先安放好在某處，但換場時間也很短，在黑暗的後台之中穿梭很怕走錯地方，無法順利演奏。」⁹⁷音樂部分的形成過程及演員和導演面臨的挑戰大致有了雛形，因此研究者進而對戲劇方面的工作方式提出詢問。

導演與這群「國樂團員」擔任的演員工作方式非常有趣，王銘裕表示：「他設計了辯論大賽，並且讓我們一直講話、聊天，然後在旁默默地觀察我們」。王嘉明則認為：「辯論就跟演戲一樣，你需要假設立場，一個價值觀，這時候你就是扮演一個角色」。反應在最後的戲劇呈現，這些國樂團員雖不是專業演員，在台詞念白與表演節奏上雖有許多不流暢與生澀，但期間流露出的身體韻律與角色特性，相對來說仍是蠻符合個人特質且自然的。而王嘉明也指出，就是因為每個人有其不同的理智，透過討論與劇情相關的議題，一方面可以藉此更深刻的描繪出每個角色的特點，另一方面也可以讓每個人更快進入自己所扮演的角色。⁹⁸然而王嘉明所設定的辯論議題，從國樂團的事務到個人感情觀，甚至是當下流行的時尚崇拜等，間接讓團員們在不知情的情況下，順過一次劇本。

如此的集體創作過程，與美國開放劇場(The Open Theater)的開山始祖柴金(Joseph Chaikin, 1935-2003) 提倡的理念不謀而合。柴金認為，創作首先即需擺脫文本從零開始，其發展初期乃至作品成形的過程，主要依循著幾個步驟：首先是由全體演員蒐集相關題材，進一步以自問問題的方式確定主題；當幾個特定的主題確定，排練的中期依據初期所設定的主題大綱，一一運用「聲音與動作」的練習，將主題以肢體的語彙表達。⁹⁹而開放劇場之所以開放，正是因為不預設立場、不限制任何人發言。對柴金而言，演員的自我內在成長遠比完美表演更重要，每個參與者都是演員也都是創作者，因此個人的美學素養與文化背景等差異皆值得重視，正是這些因人而異的部分才能激發出不同火花，創造更多元內容。因此在即興的初步過程中，柴金常扮演刺激者的角

⁹⁷ 謝從馨，現為臺北市立國樂團打擊組聲部首席，2013年1月10日，於臺東接受研究者訪問。

⁹⁸ 吳至涵，2011，頁16。

⁹⁹ 朱靜美，2011，頁33。

色，維持開放的態度，只給極少的提示而不作任何詮釋，更不隨意批評，以避免過早封殺掉更多的可能。¹⁰⁰

王嘉明扮演著類似如此的角色，挖掘了他原先不甚瞭解的國樂議題，而演員們在此遊戲式的集體創作過程中，確定了各自不同的價值觀，為整個製作提供了充分的素材與涵養。總體來說，這齣戲的產生來自於導演與演奏家們的密切交流，彼此在一個平等，互相尊重的狀態下共構孕育此作品，不同於以往合作模式中的導演中心，演奏家們有很大的權力參與音樂的選材討論，而導演也在實際與演員聊天對談中，發現每个人的不同人格特質，兩者在互相認識、學習的過程中，各自拋出專業並互相吸收，補足其缺乏的一塊，完成了一齣量身打造的作品。

第三節 演出形式

《國樂情人夢》中其中一段唯一的完整樂曲演出，便是由鋼琴家胡靜云擔任協奏，由臺北市立國樂團聯袂合作演出拉威爾的 G 大調鋼琴協奏曲，根據王嘉明的說法，這也算是一開始在製作面就設定好的遊戲規則，北市國與胡靜云談好這場演出，只是沒想到最後會以這種方式呈現。他表示：「胡靜云的協奏是本來就預設好的，但我說只能有這一段喔！我會因此做為故事推演的發展安排。」¹⁰¹原來善於將聲音比擬成物質狀態的王導，將許多個人的獨奏或是絲竹合奏片段，想像成是紙、布一般的質感，非常輕柔，對比那現場的一個交響化國樂團演奏，則像是一個組織完整的蜂窩，有濃密的甜，重口味的反差對比。於是他考慮想要把這種質地放在哪，放頭或尾的話技術上比較好克服，放中間最狠，因為牽扯到需在換場內將一整個樂團位置裝台與拆台的時間，那如果放中間，又要想是在中場前還是中場後，有時候就是因為質感的考量，決定了導演的演出結構與形式。但這些相較起來，其實不算太大的難度，王嘉明表示：「其實整齣戲我最擔心的是換場，太過瑣碎，又是樂器又是布景，演出完後我真的覺得當晚北市國精準的換場速度很厲害，他們上下場的功課做太足了！那個很關鍵，因為如果

¹⁰⁰ 同上註，頁 32。

¹⁰¹ 王嘉明，2013 年 7 月 3 日，於臺北接受研究者訪問。

前後一拖，整個節奏氛圍就亂了」。

最後這個現場大樂團的演奏於中場後第一段節目呈現，也藉著這個部分，整體故事的前因後果由此而起，他扮演著劇情設定中的團長被謀殺那一晚的音樂會，上半場置放了這樣的懸念，但由於扮演疏離敘述者小 P 在上半場仍屬失憶狀態，為此音樂會完後團員犯案後至國樂 Bar 的言談與場景，重要關鍵犯罪記錄沒有顯示出來；但下半場隨著小 P 已從昏迷中甦醒，而現場也完整地呈現了當晚音樂會的實況演出，因此上半場犯案後的國樂 Bar 的言談與場景又再度搬演一次，只是這次交代了整起犯罪記錄的經過。上下半場與音樂會相關聯的兩次重複演出，由此連鎖效應般的拉扯出複雜的枝端末節，只是第一次好比只說故事的結果，隱藏著原因，但第二次卻同樣敘述故事的結果，而原因也一起浮現，也因此觀眾對於同樣的場景再度搬演，會多了一份恍然大悟的體會。整個作品音樂、戲劇、投影各自占了相當大的比重，其中音樂又以器樂展演為主要呈現方式，建立於這層同質性，其組合素材與較習以為常的「音樂劇場」、「器樂劇場」概念上具有相似之處，但在實際呈現及運作上則有很大的差異。為了具體了解《國樂情人夢》的獨特劇場形式，故將先對「音樂劇場」、「器樂劇場」進行整理討論，之後再根據其特徵與個案連結呼應，經由分析比較，了解其中的不同。

一、 音樂劇場 (Music Theatre)

二次世界大戰以後，新的人文思想、價值觀念逐漸取代舊有的標準，外加新的音響、新的媒體、新的劇場概念逐漸興起；五〇年代以前，以序列音樂為主流的作曲家，對於以歌劇形式發展形成的音樂劇場多半抱持懷疑的態度而保持一定的距離，僅以間接的方式觸碰音樂劇場；法國作曲家布列茲 (Pierre Boulez, 1925-) 首先提出歌劇已面臨瓶頸，不能再有所發展，由於他的影響，大部份作曲家開始從戲劇和劇場的角度、演出形式來獲取靈感，逐漸成為後來的音樂劇場基本雛型。六〇年代以後的音樂劇場，主要發生在西歐及北美地區。¹⁰²而作曲家必須創作出屬於音樂的特殊語言，不能倚賴劇本，而是要應用樂譜來統籌一切，不僅止於抽象的主題或情感的表現，樂譜還要安

¹⁰² 蔡佳琪，2003，頁 38。

排聲音，也安排行為、故事、對象、物體、光線及肢體動作等所有元素，同時並且強化了難以用文字表達的深層內涵。因此凡是運用音樂以外的劇場或媒體元素，或是綜合戲劇、舞蹈、肢體動作和自由的聲音來演出，包含有意或無意的語言，都屬於音樂劇場的範圍。

總而言之，音樂劇場源自現代音樂的發展，為了將音樂的自主性與獨特性更深層的發展出來，拒絕使用文字性的語言，加入劇场的元素豐富整體感官享受，使其呈現與歌劇截然不同的樣貌。而在這過程中，作曲家仍位於整體創作的中心，舞台指示與表演方式皆記錄在譜上，以描述性樂譜取代規範性樂譜，試圖以一文字性的敘述呈現非文字的意象。這樣的方式雖然開啓了音樂家的表演能量，將其演奏樂器這件事情更聚焦的表現出來，並且不因附加的其他劇場元素，消彌音樂的主體性，但這也是需在服侍作曲家指示的限度下所做的延伸，特色在於其可複製性，因為有樂譜的紀錄，不同團體或是不同音樂家皆可在此範圍了發展個人詮釋，但總體樣貌與結構不會相差甚遠。而《國樂情人夢》同樣綜合多樣媒材，增加音樂展演的豐富性，但不同之處在於使用的音樂並非現代音樂，而是揀選來自各個不同的獨立作品組合拼貼而成，並且不以作曲家為中心，而是在開放討論的過程中，由導演與音樂家共集思廣益而成的集體創作。

二、 器樂劇場 (Instrumental Theater)

德籍阿根廷作曲家卡葛 (Mauricio Kagel, 1931-) 自五〇年代末期就開始音樂劇場形式的創作。¹⁰³是涵蓋音樂、燈光、肢體表演、影音多媒體、舞台裝置藝術等的綜合藝術，並在小型劇場以小型編制演出，但他不用音樂劇場，而是用「器樂劇場」來形容自己的作品。他將器樂演奏和劇場表演相結合，只有「絕對音樂」(Absolute Music) 和「無劇情」，是為了和傳統富有戲劇性的歌劇有所區別。特色在於利用戲劇手法呈現演奏者在舞台上的移動，以及音響的來源，並認為其器樂劇場和傳統音樂表演最大的

¹⁰³ 羅基敏，2000，頁 130-131。

不同點，就是利用劇場元素對音樂文化的傳統提出質疑，甚至顛覆。¹⁰⁴

動作是器樂劇場的基本元素，舞台上的動作會是音樂劇場和一般音樂演出之靜態特質相異標誌，基本理念是，將聲音的來源設計成一個在變動的狀態，如轉動、漂浮、滑動、撞擊等，並由演奏者做出，演奏者就是理想的表演工具，可以擺設各種姿勢，並在空間中進行移動、走位；此外，亦不排斥其他的可能性作為舞台表演的變化。卡葛在創作過程中，是相當嚴謹的，為求正確的演奏方式，以文字或圖形附註解說，讓演奏家能夠充分了解作曲者期望的特殊效果，因此開發特殊的記譜法，建立新的音響世界，還將戲劇手法記載於總譜上，使音樂會的型態充滿視覺與聽覺的雙重功能。¹⁰⁵

卡葛的器樂劇場本質上與音樂劇場是相同的，皆是借用劇場的素材及運用，並也是以作曲家為中心，利用繁複的記譜共構而成，凸顯音樂美獨具的藝術氛圍。但在卡葛的器樂劇場，音樂表演者的演奏動作被更深層的拓展，甚至漸漸發展成具有特定表徵的劇情結構，比音樂劇場來得更為豐富。肢體意象成為了器樂劇場與一般歌劇最大的不同，而這肢體來自音樂家演奏的動作細微轉化與延伸，不是為了劇情發展肢體，而是在肢體運動的邏輯與過程中，擴張延伸的表現形式。這樣的方式雖同樣有樂譜紀錄增加搬演的可能性，但很多時候即使只是為了表現一個簡單的動作與事件，卻因為文字敘述的關係變得看似複雜，創作形成的空間來自於按圖索驥的機械化過程，但卻失去了實際用肢體感官感受、碰撞，做中學（learning by doing）的興味，並且在一個以文字指射為依歸下，意圖呈現音樂非文字的抽象性美感，這樣的概念說來有點矛盾且多此一舉。倒不如在開放式的環境中，讓音樂家在架構下自由地的嘗試各種可能，如此也可減低每人對文字的不同程度理解造成的誤會，當然這樣的方式，或許是在沒有導演的狀況下，是最能有效呈現的做法，也大大開啓了音樂家的表演能量，將音樂的表現性、視覺運用、音響效果串連起來，提供另一種展演方式。

《國樂情人夢》以寫實戲劇的內容，加上疏離手法的運用呈現一種魔幻效果，不似器樂劇場以肢體動作為主的抽象氛圍進行展演。雖有文字性的脈絡與音樂議題交織

¹⁰⁴ 蔡佳琪，2003，頁 40。

¹⁰⁵ 同上註，頁 41。

進行，但複調結構造成統一主題的消失，言所未及之處及語言符碼的暗喻，同樣與器樂劇場一樣散發文字之外難以言喻的氛圍，引發觀者各自不同的解讀與後設討論。

三、《國樂情人夢》的劇場呈現

不論是音樂劇場或是器樂劇場，雖然都是以器樂為主要角色，但基本上皆是在遵守樂譜的規範下展開，以作曲者為中心，並且演繹的多為現代音樂，沒有文字的涉入及太多的戲劇情節，加入音樂演奏者的肢體運用及劇場元素，豐富以音樂為主體的整體意象。但在《國樂情人夢》中，同樣也是以器樂演奏為主角之一，音樂的使用無特別專屬新創，也不是以某個作曲家的作品貫穿整場，而是選自來自各方不同現成作品中的音樂片段，萃取出適合的部分拼貼完成。並由音樂家與導演於集體開放創作的過程中，在共同概念下進行的創作。這考慮到雙方對於「視覺與聽覺」、「時間與空間」的掌握與共識，並且能純粹的將音樂美感還原出來，不用被創作背景或風格所制約，以一種遊戲的方式「玩」音樂。這樣的合作經驗是專屬且獨一無二的，也因為這樣的特性，使其複製性以及被不同團體的搬演性難度更高。

另外在戲劇題材上所用的是「寫實」內容，與臺灣采風樂坊同樣以國樂器創作的「東方器樂劇場」也有很大不同，「東方器樂劇場」反而與卡葛的觀念接近，認為肢體動作是器樂劇場的核心，藉此營造一種抽象、表意的劇場空間。例如《十面埋伏》(2005)、《西遊記》(2009)、《無極》(2011)等皆是運用舞台裝置與誇張的演出服裝等建構氛圍，以及視覺上的效果，利用音樂表演、肢體動作變換串連整體演出，其中並無台詞的對白交流，而是將樂器及演奏家設定不同的角色性格進行演出。

《國樂情人夢》設定了以愛情、現實、理想為主題的故事架構，將每個人都會遇到的人生難題與國樂巧妙連接在一起，削弱了觀眾對國樂既定認知中的距離感，還原出其來自民間，貼近個人質地並且是在遊戲中完成的特質。另一方面，每個角色也可不用因為受限於肢體動作的限制，必須戴著樂器走動表演，反為因此影響樂曲的完整性，而是可跳脫角色身分，以音樂家的身份單純的演奏，維持音樂的品質，並且藉由這層疏離，使觀者專注於「演奏」這件事情上。也使得在戲劇與音樂互為主體的跨界

合作中，音樂不至於淪為配樂，甚至是戲劇的附屬品，反而是在拼貼構築而成的整體中，不時的感受戲劇文字的具象描述，但又能體會音樂獨具的抽象氛圍，兩者時而平行，時而交織，如此的展演方式更加考驗音樂家的演奏技巧，以及駕馭戲劇、音樂演出的能力，但不用臣服於作曲家的單一論述，有更大的空間發揮及展現個人意識及思維。

第四節 美學精神

由於本文以後現代主義的視角進行詮釋，在分析《國樂情人夢》劇場表現及音樂運用後，發現其獨特的手法與樣貌，故在此提出小結整理該跨界展演的美學精神。藉由觀看其呈現的「總體感性」、「不確定性與內在性」之後現代審美特徵作為呼應，進而提出「跨界與化界」、「跨界中的交互主體性」之個人觀點論述。

一、 總體感性

後現代主義對當代人的精神衝擊是全面性，我們可以在思想理論層面上肯定後現代主義的批判否定精神和異質多樣的文化意向，但卻必須在價值論層面上批判其喪失生命精神超越之維的虛無觀念，以及呈現與生活原則同格的「零度」藝術觀。¹⁰⁶儘管如此，本論文所秉持的是一種相對積極的後現代主義態度，並採用哈桑的說法，認為後現代所帶動的轉折並不意味著與傳統的中斷，而是帶著傳統和定型的事物一起進入新的包容和流動狀態。他並且為後現代藝術設置了一種全面洞見的互補性，即將持續性與間斷性、歷時性與共時性融為一體。在他看來，既不能從時間上區隔，也不能在本質上將後現代主義看成僅僅反形式、無秩序、反創造的。美國學者伊哈布·哈桑(Ihab Hassan, 1925-)認為後現代除了秉有一股解構的瘋狂自我消解意欲以外，還包含著發現總體感性 (Unitary sensibility)，去跨越邊界，填平溝壑，去獲得對話的內在性，擴展有力的理性仲裁和達到心靈新知直觀的需求。¹⁰⁷

¹⁰⁶ 王岳川，1992，頁 405。

¹⁰⁷ 同上註，頁 251。

王嘉明自認自己的作品屬於結構先行，沒有那麼後現代主義，反倒少了後現代那種隨機、任意、遊戲的特質，即使他很多東西形式上顯得拼貼，但也不能把所有拼貼的東西都看成後現代。¹⁰⁸但他也直接表示喜愛享受在劇場中的不確定性，不去預設結果，而是在過程中不斷多方嘗試，以遊戲式的工作方式為導向，而遊戲對他來講，重點在遊戲規則。因為一定要有規則當底，有了這層邏輯確立之後，才會因此產生正反辯證，拉扯出能量的對比層次。而所謂的規則，則可說是來自現實層面的限制，好比在《國樂情人夢》中因為題材的設定、主要國樂演員的特殊性、事先談好的胡靜云鋼琴協奏等，造就了舞台形式與敘事方式的獨特呈現，在此架構下延伸出了多重考量，可說是也因循了這樣的遊戲規則，成了很大的創作來源，直接與間接地影響了最終成果。

儘管如此，我們仍可藉後現代主義的角度發現在《國樂情人夢》中呈現某些呼應的特徵，如在本論文第一章第二節所談論的，包含演員形象的悖論式矛盾、舞台多重並置消解中心的視覺設計、音樂的片段、零散使用、以及題材上比喻的過度延伸等等，多重交織的複調結構使得觀者無法在第一時間清楚辨識，並且若隨著場景的分段獨立欣賞時，也有種摸不著頭緒之感，唯有從一相對宏觀的位置，才能發現人物題材之間的關係，以及音樂的運用策略，而國樂與戲劇也在此狀態下，縝密地展開對話，將原本傳統國樂演奏的表現方式，用一劇場式的語言呈現，並且不同於「音樂劇場」、「器樂劇場」以意象、肢體為主訴求，將傳統的國樂作品與社會背景變遷議題，以一新穎的方式流動再現，而這與哈桑所言之後現代中的「總體感性」，具有某種程度的契合。

二、 不確定性與內在性

延續哈桑的觀點，不確定性是後現代主義的根本特徵之一，代表中心消失和本體消失的結果，如模糊、多元、變形、解構等等，是一種對等級秩序的消解，使其處在無絕對標準答案，一種否定與懷疑的動盪之中。《國樂情人夢》的不確定性來自於創作過程直至演出前一刻，台上的演員不知道自己在幹嘛，所處的相應位置為何？以及在

¹⁰⁸ 王嘉明，2013年7月3日，於臺北接受研究者訪問。

制作過程中，隨著開放式的集體創作生成文本，並在實際的排練碰撞裡設定整體制作的風貌，而非完全地以導演、或是作曲家為中心，並且是順水推舟的方式逐步勾勒表演架構，在不確定的多方嘗試中，確立了舞台呈現、表演方法、音樂運用等面向。而將多種形式加總而成的跨界劇場，更需要在以旁觀者檢視整體的角度，才看得出之間的層次對應、協調與抗拒，以一個總體的事件思量，才會有意義產生，也呼應到了上述的「總體感性」。當然演員各自之間也有意義，但就是將這兩層意義拉出來看，才會產生辯證，時而符合，時而錯開，就像音樂間的對位，看似各講各的，但那之間卻有某種力量牽引，構築成一副眾聲交織的圖像，並且是非文字性的。對於這樣的不確定性，王嘉明並不排斥，反而抱持享受的意味：「畢竟邏輯是讓我們看見事情，同樣的也遮蔽了某些事情，因果被建立起來，只能順著脈絡走，不確定性反而開展了多方面的可能與對話。」¹⁰⁹

而哈桑的內在性在於，使人類心靈適應所有現實本身的傾向，意味著後現代不再具有超越性（transcendence），不再對精神、價值、真理、美善等價值感興趣，相反而是對主體的內縮、對環境、現實、創造的內在適應，後現代主義在瑣屑的環境中沉醉於形而下的愉悅。¹¹⁰也因此，跳脫了以往戲劇的教化力量，不再傳遞單面向的正向價值感，反而是揭露、強化人心的黑暗面，凸顯赤裸，認清我們所屬的環境，不遮掩地與醜陋共舞。於是《國樂情人夢》最後的結尾是殺了團長的兇手當上了新任團長，並且擁有朋友的支持與犯罪護航，還是所有角色之中感情最穩定，與順從她的老婆婚姻美滿，而最初的警察審問也沒有交待最終裁決結果及價值判斷，留下耐人尋味的伏筆。這看來荒唐的情節可能或多或少影射真實社會中人性的不堪、是非顛倒的混亂，但我們需要透過劇場再次經歷這些嗎？又或者當我們對這樣的情形感到共鳴感嘆時，某種程度會不會潛藏著對正義無感、錯誤合法化的不良認可？這樣的問題見仁見智，各有表述，同時也是後現代走向終結的危機，因為在這個時代想要尋找新權威的合法性根基時，權威本身卻已自我瓦解。隱含著一切都可以，但一切均無意義的無力之感。

¹⁰⁹ 王嘉明，2013年7月3日，於臺北接受研究者訪問。

¹¹⁰ 王岳川，1992，頁257。

後現代主義中占統治地位的是一種失去任何規範的想像力，人的頭腦沒有任何禁區，可以無拘束地虛構一切，或者否棄一切，精神在後退，因為精神沙漠在擴張。人們已經殺死上帝，但仍然是意志、慾望、希望和信仰的產物，沒有一樣東西不是暫時的、自我創造的、不完整的，在虛無之上建立我們的話語。¹¹¹而他同時也是自我矛盾、充滿辯證的，也因此後現代藝術的實踐中，我們更需穩固的邏輯架構支撐所選擇的事物，每一個動作、時間、空間等皆有存在的原因，並使用感官體悟超脫地觀看似乎不相關聯事物之中的契合性，呈現天馬行空般的嶄新面貌。就算是遊戲式的創作，也需要遊戲規則才能構成遊戲；看似打破所有疆界多元對談，也必需考量到片段之間，由不確定性、內在性建構的總體感性。反映在《國樂情人夢》中，我們仍可抓到聚焦的方式評論，發現結構並且藉此將觸角延伸至許多音樂以外的探討，它所呈現的後現代風貌，不僅是所謂邏輯失序、美學紊亂的後現代刻板印象，而是找到新的方式轉化限制，將新規則創意地有機整合。

三、 跨界與化界

《國樂情人夢》最大的特點在於，將限制轉化為特色。整部製作因為必須置放的胡靜云鋼琴協奏先決條件，影響了整體的敘事策略與故事發展邏輯，導演將其設定為一場關鍵性的音樂會，在上半場為謀殺團長的案發當天，製造以此延伸出的懸念，下半場則真實呈現這場表演，並且某部分重演了上半場的部分內容，造就同一件事情說兩次，但是揭曉的面向不同，觀眾理解的程度也不同；另外由於主要演員來自臺北市立國樂團，在戲劇的表演方法較為生澀，缺乏整體的舞台魅力，於是導演使用相對寫實的戲劇手法，運用即時影像捕捉演員自然的反映、表情狀態，投射至舞台上兩處投影幕上，而投影幕呈現之影像也非同一畫面，造成多重視角的捕捉，除了現場整體宏觀的表演場景外，也可看到微觀的特寫，不同畫面交織共構，造成一種獨特的視覺語彙；再者考量到現場技術支援與調度，需要另外的人力幫忙快速繁複的換場，但場地限制無法容納如此多的人員與佈景，於是王嘉明特地調派所領導的莎妹劇團演員參與演出，一方面擔任劇中的要角，另一方面幫忙現場換景與即時影像的拍攝，所以在演

¹¹¹ 同上註，頁 257。

出時可發現掌控鏡頭的人員不避諱的與演員共同呈現在台上，他們的工作成了表演的一部分，也讓表演者被表演這件事呈現出來，成了一種疏離的效果。以上諸如此類的表演手法，帶有一種轉化的意味，因此在這裡跨界走向的化界，來自於對看似限制的反向思考，使其成為一種特殊的遊戲規則，影響最終跨界作品的成果。

在《國樂情人夢》中，有一句台詞相當有趣：「團長搞那些不中不西的演出，根本就是拿刀叉吃燒餅油條」。恰巧點出當今不論是跨文化、跨領域改編時常會遇到的情況，會有這樣的質疑，來自於被挪用後的素材，與其原生文化產生某種程度的斷裂、變形，以致於無法以既定的認知理解、辨識，近而產生這樣的東西不符和價值觀，屬於「雜燴」等想法。問題在於，是誰說不能用刀叉吃燒餅油條？再者，是把燒餅油條送到嘴裡這個「目的」重要，還是用甚麼方法吃燒餅油條這個「手段」重要？當代藝術可以用恩斯特（Max Ernst）所謂的拼貼（collage）為典範。他認為拼貼是「使兩個距離遙遠的藝術實體，在雙方都陌生的平面上相遇」。但不同的是，對各個藝術實體都陌生的平面以不復存在，所有實體之間的距離也不再遙遠。因為當代藝術的基本精神是建立在這樣的原則上，不再有先驗標準可以判定藝術應該呈現甚麼樣貌，並且不再需要迎合特定的敘述。¹¹²

為此，當我們使用跨領域的名詞時，實則上便先將不同的領域區隔開來，如果沒有那一條界線存在時，是否也就不必為了跨而跨，還是領域間早有重疊之處？因此帶著這樣的思考概念，音樂與戲劇可以互為文本，並且以不同於以往的分工方式表現，片段式的音樂演出，除了營造氣氛表達角色心境外，同時也是一種載具，傳遞藝術中的價值判斷，無法以二元對立的論述劃分，並且帶有一種哲學思考的意味，沒有絕對的答案，每個人皆可在不同的狀態下，找到符合自己邏輯的詮釋。呼應了黑格爾體系中的話支持藝術終結的觀點：「藝術邀請我們進行理性思考，目的不在於再次創造藝術，而是為了從哲學上理解藝術是甚麼」。¹¹³回到燒餅油條的話題，用刀叉來吃象徵的是個人選擇的角度與立場不同，使用不同的方式傳達，並不影響最終的品味；同樣地，運

¹¹² 丹托，林雅琪、鄭惠雯譯，2010，頁 29。

¹¹³ 同上註，頁 41。

用跨界的方式去除不同文化間限制的疆界，因為藝術作為文化的一部分，每個環節皆息息相關，我們無法切斷他與整體脈絡的連結，但卻可以從中擷取一塊細索品味，無論使用什麼方式，仍能辨識其獨具的樣貌與姿態。《國樂情人夢》戲劇成分占了相當的比重，根據導演說法，這也是因為演員可塑性配合度極高，使他不想讓音樂成為理所當然的表現方式，才會出此重手。為此他也表示：

對我來講跨領域太容易妥協了，因為真的不懂對方的專業，在這狀態下基於互相尊重反而失去對話性，因為學科專業分工，我們人是被劃開來的，現在要音樂家懂戲劇，或是要我精通國樂，其實都隔著相當大的界限，但不能因此就讓步折衷，反而要不斷去觀察、研究、試驗，盡量去達到某種新興的融合，儘管真的是盡量而已。而回歸到表演，其實人本來就有很多共通性，找出那共享的部分，其實很多可能都是一脈相通。¹¹⁴

《國樂情人夢》展示的跨界美學精神，很大部份來自國樂演員們與導演之間互相學習，交互分享滲透的過程。而化界的意思在這層面則帶有消除隔閡，跨越界限達到對話的意味。在尚無學科分工的早期社會，同時身兼多種專業知識的人比比皆是，但在專業導向的當代社會中，往往在自身領域鑽研到艱深，而失去了享受「好鳥枝頭亦朋友，落花水面皆文章」那種對萬物保持好奇，懂得欣賞並包容不同美感、以及伴隨而來求知的樂趣。於是處於我們後現代語境中的我們，在開啓多方談話打破限制的狀態下，又再度藉由跨界試圖聯結起「萬巧妙從心起」的興味。因此透過本研究，除了瞭解跨界衍生的諸多議題外，更大部份希望在雙向交流的同時，於異中求同、同中求異的過程裡認清自身定位，體會差異並消彌不同領域間的界限，創造嶄新面貌，共享一個世界。

¹¹⁴ 王嘉明，2013年7月3日，於臺北接受研究者訪問。

四、 跨界中的交互主體性

雖然《國樂情人夢》在形式及音樂上已被一種解構的方式重新建構，或許帶著零碎、散亂的特質，但是我們仍可辨識，這個製作的所有音樂皆是「國樂」所組成，並且占有相當大的比重。而這樣的表述，與國樂本身帶有吸取多元、包容性強的文化意涵不謀而合，我們可以在這層關係上看到音樂與跨領域的共同性，但卻不會因此弱化淪為戲劇附屬品，反而在這樣的視覺空間建構下，能對國樂的美感及特質留下更深刻的印象。因此在該製作中，在導演與演員的對等交流，互相學習的工作狀態下，可以發現一個組織相當縝密的製作成果，並不是「為跨而跨」，因此反而能彰顯其交互主體性。

但是，同時也突顯另一問題，這樣的作品建立在一群專業的「音樂家」身上，因此其特殊的音樂表達能力是一般演員無法複製的，但是無論畫面調度如何富有新意或流暢，都掩蓋不了當這群音樂家轉換成「演員」時的生澀與不自然，變成在觀戲的過程中反而無法盡興，總是會有口條上、情緒上、節奏韻律上的失誤落拍，阻礙了觀者完整的欣賞。而這也是過度分工的教育體系所造成的問題，現實社會有越來越多的跨領域製作需求，但卻沒有專業的跨領域人才。畢竟，跨領域的主體性是共構的，若有一方的能力相對薄弱，皆會減低作品的完整性。但就研究者看來，《國樂情人夢》提供了一個不同於以往國樂演奏與劇場結合的表現方式，植基於對於「國樂」這個議題所指涉的內容與形式，在此共同概念下戲劇層面使用愛情的議題穿插組合，音樂層面則實際呈現與主題相關的各種表現，並且專業技術程度皆各有一定的水準，拼貼建構出的整體不失音樂及戲劇各自的主體性，並保有一種可辨識的面貌，也因為跨領域的特殊定位，讓我們看見藝術多樣延展性及不同方式詮釋出的火花激盪。

第五章 結論

《國樂情人夢》延續導演王嘉明作品的風格，以愛情為題材，包裝關於國樂的議題與展演，愛情的部分探討與當代社會有關，在私人與公共的界線，男人與女人、夢想與理想、現實之間，不管是抽象的結構、意識、或是具體行為中的交錯性。國樂的部分刻意安排個人及小編制的演出，對比於西樂中奏的拉威爾鋼琴協奏曲；刻意選擇劉天華這位充滿理想、現代國樂史上關鍵知識份子許多作品，對比於來自民間聲音的《二泉映月》、廣東音樂，以及當代大眾藉由電影文化所接受到的國樂作品，如譚盾為電影《臥虎藏龍》創作的同名樂曲等，刻意呈現不同價值觀之間的交融與衝突。這樣的觀念，延伸出戲劇以外的表現方式，因此在《國樂情人夢》中，音樂與戲劇互為主體，音樂片段零散化的演出，以及之間細部的對應也在拼貼的手法下置放於同一面向上。本研究論文以後現代主義的視角來解讀跨界展演的的外在氛圍，以及個案所呈現的審美面向，並援引布萊希特的疏離效果作為分析的理論依據。最後結論的部分將針對整體所呈現之《國樂情人夢》中後現代主義藝術特徵、《國樂情人夢》的美學精神、以及對當代跨界國樂展演之啓示進行討論與反思，並用以呼應本論文之研究目的。

本論文藉由後現代主義的視角觀看當代國樂的跨界展演現象，並延續至個案討論上，而在分析了《國樂情人夢》舞台方面的呈現以及音樂運用之後，在此欲以後現代主義的藝術特徵作為最後的思考總結，完善前篇所述之分析。對於後現代主義，研究者秉持的態度與英國學者洛奇相似，認為現代主義與反現代主義一直像鐘擺一般擺盪。¹¹⁵現代主義的特徵是批判傳統的模仿再現模式，將人與世界的關係還原為人在世界中，將藝術看作是人對生命意義的體驗和捕捉。而反現代主義則是現實主義的回歸，即重新回到模仿性再現和參與現實問題，無視藝術的體驗性和表現性。後現代主義則是插入兩極之間的運動，具有現代主義的先鋒性、否定性和顛覆性，批判傳統寫實再現的現實主義，但它卻反對現代主義的貴族化傾向與學院派作風，打破高級文化與大眾文化的界限，並抨擊現代主義的主體性，宣布主體死亡，而走像毫無激情冷漠的純客觀

¹¹⁵ 王岳川，1992，頁 325。

意識，並宣布「不確定性」是自身的本質特徵，奉行無等級秩序和非中心原則。意味著避免形成一種作者讀者首尾一致的解釋，對讀者而言，可以採用任何手段去譯解本文，但這與作者和本文毫不相干。¹¹⁶

《國樂情人夢》呈現的後現代特徵主要如下：大眾化傾向，以當代社會都市的愛情現象包裝國樂議題，包含科技的影響、時下流行音樂文化、習語的運用皆不時流露在台詞中，藉由反映現實批判現實；拼貼手法，整部作品並無特地新創音樂，或以某作曲家的作品為主體延伸創作，而是將各自原為獨立成品的音樂取其片段組合運用，藉由這樣的方式生產新的意義；集體開放創作，不完全地以導演、作曲家為中心，而是在開放式的討論遊戲過程中設定劇本議題、以及使用的音樂，在導演與演員之間不斷的交涉對話中完成整體創作。此外，對於後現代主義的美學論述，研究者也借用美國學者伊哈布·哈桑（Ihab Hassan, 1925-）的理論作為補充，在其分類眾多的後現代美學特徵中，以最為核心的「總體感性」、「不確定性」與「內在性」作為討論對象，藉此審視該作品整體經由辯證後呈現的特質。

導演王嘉明本著認為國樂的美感在於貼近人心，有種近距離內斂的情感，小編制東西的韻味更能展現國樂的細膩，因此用一看似新鮮的劇場表現方式，在《國樂情人夢》呈現了許多不管是文本脈絡、實際表演上的對比，去突顯這樣的內在傳統性格。他認為國樂本身就是很有趣的事情，其實不需要再去藉由跨界來凸顯自己，就像其另一個崑曲的作品《南柯夢》，很多人驚訝他把傳統的東西保留那麼多，就是認為崑曲本身已非常精緻獨特，就讓這種質地發揮出來。關於這方面，他所持的態度與美國後現代主義學者哈桑的觀點不謀而合，他表示：「所謂當代性的東西不在於你加了什麼，而是你有沒有讓他原本內在的特質產生流動。」¹¹⁷因此，王嘉明在實地看到臺北市立國樂團員演奏後，他們不同樂器的手部運動方式都展現不同邏輯思維，也因此才回安排一段雙人二胡談琴說愛的片段。至於選角部分，則是利用演員本身特質塑造角色，經由聯想產生出其不意的火花。此外在劇中聽到的音樂片段，多是個人獨奏且相對傳統

¹¹⁶ 同上註，1992，頁 326。

¹¹⁷ 王嘉明，2013年7月3日，於臺北接受研究者訪問。

的曲目，不似日常交響化國樂團開出的音樂會菜單，以炫技、西樂中奏、改編曲目為主，並在這樣的展演方式下，讓非文字的音樂與戲劇對話，透過情節鋪陳與形式設計，雖然是不斷的疏離、切換，但只要是輪到音樂演奏的片刻，便能緊扣人心，抓住觀者目光，在對比中靜心體會，更能發現國樂的巧妙之處。但這樣的觀點並不適用於每個人，有些人會覺得音樂跟戲劇的主體皆消失了，互相淪為對方的附屬品，而兩方面的表演也無法淋漓盡致地呈現，令人失望。

上述的表徵凸顯了三個問題：第一、面對跨界作品時，如果仍以對某一領域既有的美學標準去審視時，無論怎麼看皆無法滿意，好比帶著古典音樂的美學態度欣賞現代音樂時，一定為對其非調性的音律、特殊的曲式結構感到不可置信，甚至無法忍受，這牽扯到是否需要將「跨界」視為一的獨立身份的存在，因為以往的認知無法鑒別交流後的新創，何不就作品本身呈現的思維與美感，進行討論批判，而非硬套一個不適合的框架，因為跨界的本意，本來就在跳脫框架。第二、欣賞《國樂情人夢》時，確實會有些無所適從的不適感，這來自演員實際層面地執行能力，無法有效地傳達導演設定的架構及效果，必須依賴文字的敘述、及相關後設討論中發現核心思想和獨特價值，而藝術的美感經驗無法直觀的獲得快感，必須在快思慢想中獲得完整的概念與啟發。這也顯示了另一個問題，那便是在跨界表演蔚為風潮的臺灣社會中，導演的想法領先於技術層面，有許多好的創意概念，礙於皆是受到專業分工的人才培育，無法盡情發揮、表達。這與整體的社會結構有關，但我們能做的，就是從不斷的現象當中，累積自身的觀點與審美態度，但這能成為一種風氣時，才能期望落實影響至行為實踐上。第三、由於《國樂情人夢》是為臺北市立國樂團量身打造的專屬創作，在角色、題材上有很強的獨特性，也因此這樣的獨特性會不會使其無法複製，淪為一次性的演出？假設跨界國樂演出皆有如此難處的話，那麼不論在實際的成本回收上，或是文化傳播的效益上，將會相當的有限，是個值得思考的議題。

而當代音樂呈現分歧而多元的面貌，學者陳慧珊整理出三種主要特徵。一、多元性（diversification；pluralism）當代音樂的多元性少了一股叫囂、競技的火藥味，多了一份包容、體量的諧和氣氛。許多原自各個獨立學科或理論的素材，被加以混合、

挪用或拼貼來運用，無疑起發了更多的潛能與機會；二、折衷性（compromising；eclecticism）延續現代與後現代的多元傾向，當代音樂是一個折衷式的藝術實踐。時勢與各種內外因素使然，當代音樂很難再有原創的新意，所謂的主流派或精英主義已漸漸式微，大家平起平坐，互助互惠的時代宣告來臨；三、無常性（indeterminacy；uncertainty）延續折衷傾向，當代音樂呈現一種不確定的無常性，美學管點改弦易轍，藝術觀點瞬息萬變，學院派或所謂的「大師」向來自負的藝術創造力與詮釋權，其公信力無可避免地驟減，取而代之的是一種求新求變的實驗精神與務實態度，以及「素人文化」。¹¹⁸雖然這是用於討論音樂作品本身呈現的面相，但用於跨界展演活動仍可觀察出相似的特徵，多元、折衷、無常將音樂引領至更浩瀚的宇宙，但不代表延伸至橫向聯結，就可不在意音樂本身縱向的專業深究，跨界演出最怕遇到「為跨而跨」的粗制濫造行為，在還不知道自身特質及深刻認知時，就頂著「創新」的名號虛晃過招，若無法呈現超脫原生環境的新穎意義與價值，那麼跨界美其名不過是「雜燴」的托辭罷了。

現任臺北市立國樂團團長鍾耀光曾提出「創作跨界新曲是與全世界對話的必經之路」的理念，本身也是作曲家的他在作品中積極從不同的樂種和風格中取材，廣泛地吸收各種音樂的特色，分析各偉大作品的精髓，他曾引用印度聖雄甘地（Mahatma Gandhi, 1869-1948）的話說道：「我要把家中的窗戶全部打開，讓世界的文化風吹進來，但我絕對不會讓它吹走我的腳。」¹¹⁹而對於跨界的合法性與動機他則認為是建立在人對事物產生美感的共性上，在做一個與不同文化結合的創作時，從不同形式中找到美的東西，並運用各自的語彙對其表態，這個共同美感就是作品的主軸，然後再把這些不同文化或藝術的差異性表現出來。這樣子出來的產物，還是會有一些識別的標誌存在，不會抹煞掉原本的身份認同，例如混血兒，便可從其外觀臆測父母來源。而傳統的東西也是這樣不斷因循時代的腳步，逐漸演變而來。因此做有機的整合，讓傳統生命再循環，而非一成不變的墨守成規，或是恣意而為的無的放矢。《國樂情人夢》的跨界意義來自於透過新創的劇場展演方式，讓音樂的觀賞過程更加流動、視覺化，並在這樣的基礎上，藉由共同的社會、愛情議題的包裝，凸顯其貼近人心的美學態度，拉近與大眾之間的距離，更可認清國樂本身的特質，帶著傳統和定型的事物一起進入新

¹¹⁸ 陳慧珊，2012，頁 195-201。

¹¹⁹ 鍾耀光，2008，頁 39。

的包容和流動狀態。

後語

當代社會的跨界展演絕非單一個案即可窺見全貌，每場製作皆有其獨具的特質，並且無法用既有的論述框架辨別評論，於此，跨文化及跨領域的美學養成顯得特別重要。本研究運用後現代主義審美特徵及布萊希特的疏離效果作為檢視工具不在於提出一組無疑地論述，而是希望藉此尋找合乎邏輯的觀看方式，瞭解此一現象的發展脈絡與呈現意涵。而本研究僅為該新興領域的九牛一毛，仍有多處尚未完善的部分，希冀藉此拋磚引玉，開發更多關於跨界現象的具體討論，並盼望日後以此為研究方向，繼續深造、提出反饋，貢獻綿薄之力。





參考資料

一、專書

翻譯著作

- 久石讓。2008。《感動，如此創造：日本電影配樂大師久石讓的音樂夢》（感動をつくれますか?）。何啟宏譯。臺北：麥田。
- 丹托（Arthur C. Danto）。2010。《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》（*After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*）。林雅琪、鄭惠雯譯。第二版。臺北：麥田。
- 巴克（Chris Barker）。2010。《文化研究：理論與實踐》（*Culture studies : theory and practice*），羅世宏主譯。臺北：五南。
- 巴爾梅（Christopher Balme）。2010。《劍橋劇場研究入門》（*The Cambridge Introduction to Theatre Studies*）。耿一偉譯。臺北：書林。
- 貝斯特、凱爾納（Steven Best, Douglas Kellner）。2005。《後現代理論：批判的質疑》（*Postmodern Theory: Critical Interrogations*）。朱元鴻、李世明譯。高雄：麗文。
- 胡伊森（Andreas Huyssen）。2010。《大分裂之後：現代主義、大眾文化與後現代主義》（*After the Great Divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism*），王曉珏、宋偉杰譯。臺北：麥田。
- 強森（Allan G. Johnson）。2003。《見樹又見林：社會學作為一種生活、實踐與承諾》（*The Forest and the Trees : Sociology as Life, Practice, and Promise*），成立方、林鶴玲、吳嘉苓譯。臺北：群學。
- 亞里斯多德（Aristotle）。2012。《詩學》（*Poetics*），劉效鵬譯。第二版。臺北：五南。
- 佛克馬、伯頓斯（Douwe Fokkema, Hans Bertens）。1992。《走向後現代主義》（*Approaching Postmodernism*）。王寧、顧棟華、黃桂友、趙白生譯。臺北：淑馨。
- 包爾、蓋斯凱爾（Martin W. Bauer, George Gaskell）。2008。《質性資料分析：文本、影像與聲音》（*Qualitative Researching With Text, Image and Sound : A Practical*

Handbook)，羅世宏、蔡欣怡、薛丹琦譯。臺北：五南。

福斯特編 (Hal Foster)。1998。《反美學：後現代文化論集》(*The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*)，呂健忠譯。臺北：立緒。

中文著作

王光祈。1987。《中國音樂史》。第九版。臺北：中華書局。

王岳川。1992。《後現代主義文化研究》。臺北：淑馨。

石光生。2008。《跨文化劇場：傳播與詮釋》。臺北：書林。

朱靜美。2011。《集體即興創作：約瑟夫·柴金與開放劇場》。臺北：臺大。

呂鈺秀。2003。《臺灣音樂史》。臺北：五南。

杜亞雄。2002。《民族音樂學概論》。湖南文藝。

李又蒸。1997。《文化符號學：符號學和意識型態》。臺北：唐山

李澤厚。2007。《美的歷程》。臺北：三民。

邱瑗。2006。《Show time! 音樂劇的 9 種風情》。音樂時代文化。

林克歡。2005。《戲劇表現論》。臺北：書林。

林宏璋。2005。《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》。臺北：典藏。

林乃文。2007。《跨界劇場·人》。臺北：秀威資訊科技。

姚一葦。2004。《戲劇原理》。臺北：書林。

紀蔚然。2006。《現代戲劇敘事觀：建構與解構》。臺北：書林。

馬森。2010。《臺灣戲劇：從現代到後現代》。臺北：秀威資訊科技。

莎士比亞的妹妹的劇團等。2012。《不良：莎妹書》。臺北：大鴻藝術。

許常惠。1986。《中國新音樂史話》。臺北：樂韻。

許常惠。1991。《臺灣音樂史初稿》。臺北：全音。

段馨君。2012。《西方經典在臺灣劇場：改編與轉化》。新竹：交大。

高子銘。1983。《現代國樂》。第七版。臺北：正中書局。

高厚永。1988。《民族器樂概論》。臺灣：丹青圖書。

- 高宣揚。2002。《布爾迪厄》。臺北：生智。
- 陶亞兵。1994。《中西音樂交流史稿》。北京：中國大百科全書。
- 陶東風。2000。《後殖民主義》。台北：揚智。
- 袁靜芳。1999。《樂種學》。北京：華樂。
- 袁靜芳。2000。《中國傳統音樂概論》。上海：上海音樂。
- 黃體培。1971。《中華樂學通論》。臺北：梅齡。
- 陳振鐸。1997。《劉天華的創作與貢獻》。北京：中國文聯。
- 陳慧珊。2012。《現代音樂美學新論》。第二版。臺北：美樂。
- 陳世雄。2003。《三角對話：斯坦尼、布萊希特與中國戲劇》。廈門：廈門大學。
- 馮品佳、趙順良主編。2011。《(洞)見：視覺文化與美學》。臺北：書林。
- 楊大春。1994。《解構理論》。臺北：揚智。
- 楊大春。1996。《後結構主義》。臺北：揚智。
- 廖炳惠。2003。《關鍵詞 200：文學與批判研究的通用詞彙編》。臺北：麥田。
- 蔡源煌。2012。《品味文學人生：從莎士比亞到貝克特》。臺北：書林。
- 蔣一民。1993。《音樂美學》。臺北：五南。
- 蕭興華。1994。《中國近現代音樂家傳》。向延生主編。北京：春風文藝。
- 藍劍虹主編。2007。《布雷希特與觀眾專題》。臺南：臺南人劇團。
- 鍾明德。1995。《從寫實主義到後現代主義》。臺北：書林。
- 鍾明德。1996。《繼續前衛：尋找整體藝術和當代台北文化》。臺北：書林。
- 羅基敏。2000。《談音論樂：音樂演出與音樂研究》。台北：高談文化。
- 顧乃春。2007。《現代戲劇論集：發展論、作家作品論、演出論》。臺北：心理。

二、 期刊論文

- 李其昌。2008。〈布雷希特「史詩」「劇場」之關聯與演進〉。《藝術學報》，第 82 期。
頁 207-226。
- 李其昌。2010。〈希斯考特運用布雷希特「疏離效果」之研究〉。《戲劇教育與應用劇場》，

第 1 期。頁 7-25。

林國源。1992。〈中國劇場傳統與劇場記號學的基本論點〉。《藝術評論》，第 4 期。頁 129-151。

陳慧珊。2007。〈跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例〉。《藝術學報》，第 81 期，頁 211-226。

陳慧珊。2008。〈我泥中有你，你泥中有我——論「現代主義」與「後現代主義」在當代音樂中的邂逅與發酵〉。《關渡音樂學刊》，第 8 期，頁 16-31。

陳慧珊。2011。〈臺灣公立樂團跨界展演初探——以臺北市立國樂團、國家交響樂團為例〉。《關渡音樂學刊》，第十五期，頁 135-166。

三、 論文集論文

陳慧珊。2013。〈臺灣私立樂團跨界展演初探——以采風樂坊、朱宗慶打擊樂團為例〉，《跨界對談 8：表演藝術研究學術研討會論文集》，趙玉玲主編，頁 9-50。

楊智博。2013。〈國樂情人夢——消逝的時光之解構分析〉，《跨界對談 8：表演藝術研究學術研討會論文集》，趙玉玲主編，頁 131-153。

趙玉玲。2012。〈解構蔡瑞月舞蹈迷思〉，《說文蹈舞—多元文化舞蹈論壇》，國立臺灣藝術大學舞蹈系論文集。

四、 學位論文

方祺端。2011。《從後現代主義探討《歐蘭朵》的舞臺美學—以 2009 年臺灣演出為例》。國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文。

呂孟嫻。2010。《科特·懷爾與布萊希特史詩歌劇作品中爵士樂之研究—以《馬哈哥尼城的興衰》為對象》。國立臺灣藝術大學表演藝術研究所，碩士論文。

林佩娟。2007。《多元文化的再現與延伸—論國樂的產生與在台灣的發展》。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所，碩士論文。

林慧寬。2009。《民族器樂的跨界探索》。佛光大學藝術學研究所碩士班，碩士論文。

張仁傑。2007。《文本、語言與後現代性——紀蔚然劇作中臺灣當代圖像研究》國立臺灣藝術大學表演藝術研究所，碩士論文。

孫立娟。2007。《國樂新興演奏形式探討——以「采風樂坊」之《七太郎與狂狂妹》、《十面埋伏》、《東方傳奇·搖滾國樂》為例》。國立臺灣藝術大學表演藝術研究所，碩士論文。

孫沛元。2008。《傳統與現代之間：現代國樂發展過程中的觀察及反思》。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所在職專班，碩士論文。

陳君宜。2000。《劇場元素在音樂創作中之運用——音樂劇場《特技家族》之創作分析》。

劉慧文。2008。《鍾耀光的跨界創作——以《快雪時晴》為例》。國立臺灣藝術大學表演藝術研究所，碩士論文。

蘇雅亭。2007。《中國傳統音樂融合爵士樂之探究——以絲竹空專輯為例》。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所，碩士論文。

蔡佳琪。2003。《音樂結合劇場元素——音樂劇場《浮光掠影》之創作理念》。國立臺灣師範大學音樂研究所，碩士論文。

五、 期刊雜誌文章

李其昌。2004。〈布雷希特史詩劇場的社會理念〉。《美育》，第 140 期。頁 80-85。

吳至涵。2011a。〈越難越是樂趣：國樂與王嘉明的相互跨界〉。《新絲路》，第 24 期。頁 14-19。

吳至涵。2011b。〈跨時代的跨界極致挑戰：北市國與國樂情人夢〉。《新絲路》，第 24 期。頁 6-13。

林宏璋。2004。〈解開「當今藝術」結：跨領域藝術在台灣的早期發展〉。《今藝術》。5 月號，頁 160-162。

周桂田。2001 年 8 月 28 日。〈全球化與全球在地化——現代的弔詭〉。《中央日報》

黃茜芳。2004。〈啟動跨領域藝術的動力：訪交通大學教授劉紀蕙〉。《典藏今藝術》，第 138 期，頁 107。

陳慧珊。2007。〈1+1≥2?——淺談跨界(領域)藝術創作之理念與實踐〉。《藝術欣賞》，第3卷第4期，頁47。

劉天華。1928。〈月夜及除夕小唱說明〉。《音樂雜誌》。第一卷，第2期。北京：國樂改進社。

鍾耀光。2008。〈創作跨界新曲是與世界對話的必經之路〉。《新絲路》，第1期，頁36-39。

六、 節目手冊

臺北市立國樂團。2011年12月24日。《國樂情人夢——消逝的時光》節目冊。

七、 影音資料

臺北市立國樂團。2011。《國樂情人夢——消逝的時光》DVD。臺北：臺北市立國樂團。

八、 網路資源

鴻鴻。2013年5月19日。(鴻鴻的過氣兒童樂園)。

<http://blog.roodo.com/hhung/archives/9223941.html>

王墨林。2013年5月19日。(水田部落)。《王嘉明決定了「膚淺」該怎麼說!》。

<http://blog.yam.com/waterfield2009/article/21808788>

林宏璋。2004。〈界線內外：跨領域藝術在臺灣〉。《財團法人國家文藝基金會委託研究計劃案》。http://www.ncafroc.org.tw/Upload/跨領域藝術在台灣_完整研究報告.pdf

九、 訪談資料

王嘉明。2013年7月3日。於臺北接受楊智博訪問有關劇場創作等相關問題。

王銘裕。2013年1月10日。於臺東接受楊智博訪問有關跨界演出等相關問題。

李秋蓉。2013年1月9日。於花蓮接受楊智博訪問有關跨界演出等相關問題。

謝從馨。2013年1月10日。於臺東接受楊智博訪問有關跨界演出等相關問題。

附錄 王嘉明訪談記錄摘要

時間：2013年7月3日下午

地點：王嘉明臺北自宅

楊智博（以下簡稱「楊」）：

聽聞導演已參閱研究者日前於臺藝大「跨界對談8」研討會中發表的拙作，對於《國樂情人夢》音樂運用方面進行的解構分析，不知是在何種機緣下有幸與導演先行文字交流，導演通常在演出完後會特別關注劇評嗎？

王嘉明（以下簡稱「王」）：

我通常不太在意演出完後的問卷內容，因為不論是批評或讚賞都不夠具體，而這次是恰巧要做九月份的新戲《SMAP × SMAP》，地點同樣在中山堂，因此回想到最近一次在中山堂的製作便是《國樂情人夢》，便想搜集資料回憶一下，恰巧發現你文章，具有個人觀點且具體，於是便傳給北市國老師們希望他們參考。一方面這齣戲我一直沒收到什麼評論及反應，二來參與的北市國老師們真的花了很多心力且非常緊張，完之後其實也不知道這東西到底是什麼，因為這種形式加在一起，很多東西是現場靈機應變的，作為台上演出的演員無法窺知全貌，他們會不知到底在幹嘛，而且我很多戲會搞得演員演出前很焦慮，不知實際呈現結果為何，因此看到有這樣的回饋我覺得對他們來說是好的。

楊：那照這麼說來，「不確定性」看來似乎屬於您作品中很大特色之一，對於演員未知的結果，您本身是知道的嗎？還是跟他們一樣不確定呢？

王：對我來說，我其實不太管耶！因為我較注重整體的結構與邏輯，因為導演跟觀眾一樣，察覺的面向一定會有所限制，我其實在這過程中就是不斷去試、去玩，在

架構下順著感覺做調整。像《國樂情人夢》我有兩個劇場的朋友在台下當觀眾，演出完他們告訴我蠻猛的，因為就是要在台下，才看得出之間的層次對應、協調與抗拒，要看一個總體的事件，才會有意義產生。當然演員各自之間也有意義，但就是將這兩層意義拉出來看，才會產生辯證，他們有時會符合，有時會錯開，我覺得就像音樂間的對位，看似各講各的，但那之間卻有某種力量牽引，並且是非文字性的。

楊：看樣子導演對音樂似乎很有想法，可說說看在《國樂情人夢》中是如何選用這些音樂的嗎？

王：其實我對於音樂一竅不通，音痴唱歌也唱不準，樂理不懂，耳朵白痴，但是我聽音樂有種物質性的想像，好比這音樂像波浪板、蘋果的外皮，是一種質感、一種空間、一種實際的物質存在。而《國樂情人夢》的音樂使用是刻意選取、與演員共同討論出來。例如文青派的劉天華、民間藝人阿炳、譚盾商業化的電影配樂、現場的交響化大樂團，因緣際會下呈現這些不同質感。

而這些作曲者的不同身份，背後呈現的脈絡都代表著不同的態度，有些資料本來就知道，受哥哥愛聽唱片的影響，高中就已接觸國樂的作品。另外胡澗云的協奏是本來就預設好的，但我說只能有這一段喔！我會因此做為故事推演的發展安排，而其中許多個人的獨奏或是絲竹合奏片段，對我來說像是紙、布一般的質感，非常輕柔，那現場的一個交響化國樂團演奏對我來說就像是一個組織完整的蜂窩，有濃密的甜，重口味的反差對比。於是我在想要把這種質地放在哪，放頭或尾的話技術上比較好克服，放中間最狠，放中間又要想是在中場前還是中場後，有時候就是因為質感的考量，反而會決定我的結構。其實整齣戲我最擔心的是換場，太過瑣碎，又是樂器又是布景，演出完後我真的覺得當晚北市國精準的換場速度很厲害，他們上下場的功課做太足了！那個很關鍵，因為如果前後一拖，整個節奏氛圍就亂了。

楊：那麼對於舞台以及佈景的呈現形式，您的想法及採取的策略為何？

王：我一開始完全沒有這樣的舞台概念。因為一般的舞台劇演員，他們會意識到觀眾，所以表演的面向、走位、話語的表達投射自然都能掌握，而這些國樂演員畢竟音樂專業，因此無法兼顧那麼全面，在台上念台詞就像平日話家常一般，我就想其實這也是蠻自然的，但在舞台上會消失怎麼辦？所以我就讓鏡頭去找他們，這種形式一旦切進來，那他們的表演就要更實際了，所以現場吃小火鍋等場景，才會直接地呈現。但這樣的場景太多太龐雜了，也無法動用那麼多的技術人員，所以我才用莎妹劇團的演員加進去當配角，因為他們比較有大的劇場概念，同時兼換場工作人員補足這方面的不足。然後才會看到台上的橘衣人，直接在台上進行即時攝影的動作，直接把限制變成特色。

再來就是考量到所謂的敘事形式，好比演一齣戲，重複演兩次的時候我們對於話的理解力也會有所不同，同樣家常的寒暄，也會因為再次呈現，更能掌握前因後果及人物心態，對於這些國樂演員來說，也不用背太多詞，重複演兩次就好。所以對我而言，這是牽扯技術、敘事、結構的多重考量，所謂的限制在我看來絕對只是遊戲規則，看去怎麼玩，包括攝影機也是因為這些演員我才出現這樣的舞台形式。對我來講，劇场的形式與結構是同一件事情，所以國樂情人夢前面正走，中間一塊，後面倒走，我通常不會將劇本先寫好，而是端看工作的過程隨時發想調整，這與結果直接相關。那因為這次經驗比較特別，面對的演員並非專業劇場演員，所以我會先設定好故事主軸，音樂上則參考他們的意見，互為主體。也是因為參與的演員配合度高，意願高才會發展成現在看到的規模與形式。

楊：跟國樂的跨界合作應該是第一次吧，對於這樣的經驗有什麼想法嗎？

王：對於國樂跨界的部分，我一直以來對跨領域這名詞很感冒，就是先把領域分開，

再去說再去跨或結合這件事很多此一舉，尤其在藝術或人文的領域中，所有事情都有交互滲透影響，難以一刀切。而我認為國樂本身就是很有趣的事情，其實不需要再去搞跨界來凸顯自己，就像我另一個崑曲的作品《南柯夢》，很多人驚訝我把它搞那麼傳統，其實我就是認為崑曲本身已非常精緻獨特，就讓這種質地發揮出來。所謂當代性的東西不在於你加了什麼，而是你有沒有讓他原本內在的特質產生流動。國樂也是啊，在實地看到他們演奏後，不同樂器的手部運動方式都展現不同邏輯思維，這是很特別的地方，也因此才回安排一段雙人二胡談琴說愛的片段。關於選角部分，其實是利用演員本身特質塑造角色，經由聯想產生出其不意的火花。

楊：《國樂情人夢》與您之前的作品《膚色的時光》，劇情上皆有相似之處，且都在處理愛情，是刻意有所呼應的嗎？

王：其實這兩個是我唯二寫過有故事情節，並且用音樂去轉化搭配的戲劇製作，確實有雷同之處。鍾團長原先想打造像是交響情人夢，唯美浪漫的愛情故事，但其實我重點放在「國樂」。因為一般人好像覺得我做愛情的戲很擅長，但其實我會選擇愛情做為切入的點，是因為它是一個錯綜複雜的全面網路，反映了社會之間各層次的關聯。像《國樂情人夢》中小P歐陽澤那段四角戀，其實可藉此突顯兩個女主角的差異，以及友情與愛情、夢想與理想、男人與女人的衝突。當然是有戲劇張力的考量希冀藉愛情反映宗教性，人的慾望、情感、關係跟關係之間的占有，某種失去、糾結，都在這種網絡中，身在其中讓人不禁思考，到底是為了什麼？讓我覺得這種處境好有趣，因為有時候這些選擇不全然感性的，像是有時候雙方各執一詞的爭論，當下各自都會為了擁護自身邏輯辯護，這種自認理性的護航在旁觀者眼中可能就是失去理智的爭執，這也是文字和語言帶來的盲點，所謂理性和感性的二分從何而來？

所以語言的內容通常是行為，但兩者互相抵觸的。好比常會在臉書、部落格

看到有人抒發自己的心情，說自己太過單純，被騙被誤解，那為什麼你不直接去找出原因解決，還要透過一個公開的平台陳述，這行為的動機就不單純，是想藉此得到什麼嗎？又或者在劇場中，因為演員的走位或是表現不好，導演不直接說明原因，反而告訴他：你不專業。這非但無法解決演員的問題，可能還會讓人之間產生誤會，那麼就工作成效來看，請問誰才不專業？太多這種欲蓋彌彰，口是心非的例子在生活中發生，所以我藉由愛情，強調糾結、衝突，因為這是正常不過的狀態，反而一直用平常心粉飾太平的行為我才會覺得噁心。

楊：對於常有人把您貼上後現代的標籤，您的看法是？

王：不能把所有拼貼的東西看成後現代，我自認我是結構先行，相對來說還是比較古典的，反倒少了後現代那種隨機、任意、遊戲的特質。但遊戲對我來講，重點在遊戲規則。一定要有規則當底，有了這層之後才會有所謂能量的出現。好比說雙面舞台就是我的遊戲規則，有了這個才看得到不同的角度與變化，這過程中觀眾會因為這層關係產生共鳴。我覺得這很重要，但好像沒有很多人看到這一點，好比劇場的配樂，如果不去考量他的空間性，與劇情的結構關係，那他就僅止於是配樂而已，無法成為表演的一部分。

但音樂本身就是一個很重要的角色，他的空間性就在那裡，不能因為所謂文字假設這段是傷心，我就一定要用一個濫情的音樂，反而失去對音樂本身的考量，對我來講這樣的東西不會流動。就像爵士樂的即興，可能就是在那樣的規則下翻來覆去，意義就在於那個變化的過程，你可以評論技巧或是手法好不好，但重點是要有這一層認知，如果看不到這層，而什麼都用後現代的標籤貼上，我覺得一方面他們可能沒看到我想表達的結構，他們可以按結構的層面來評論。二來也還搞不清後現代真正的意思，因為後現代本身有太多派別及不同意義。而劇場明明處理的就是人生的未知，為何還要裝成全知很多事，因此不確定性是為了讓自己去知道更多事情，畢竟邏輯是讓我們看見事情，同樣的也遮蔽了某些事情，因果

被建立起來，只能順著脈絡走，不確定性反而開展了多方面的可能與對話。

楊：那在《國樂情人夢》中有預設音樂與戲劇的比重，主客關係嗎？

王：其實當時就知道一定會讓大家覺得戲劇比重大很多，這就是所謂下重手，一方面參與的演員可塑性極配合度高，使得我不想讓音樂成為理所當然的表現方式。對我來講跨領域太容易妥協了，因為真的不懂對方的專業，在這狀態下基於互相尊重反而失去對話性，因為學科專業分工，我們人是被劃開來的，現在要音樂家懂戲劇，或是要我精通國樂，其實都隔著相當大的界限，但不能因此就讓步折衷，反而要不斷去觀察、研究、試驗，盡量去達到某種新興的融合，儘管真的是盡量而已。而回歸到表演，其實人本來就有很多共通性，找出那共享的部分，其實很多可能都是一脈相通。

楊：經過這次合作後，對國樂有什麼想法或體驗嗎？

王：我認為國樂的美感在於貼近人心，有種近距離內斂的情感，小編制東西的韻味比較吸引我，一大起來反而就是還好。國樂的發展困境，就是需要更多展現國樂自身美感的創作，因為光樂器就與西方邏輯思維大不同，寫實與寫意的不同。像我自己好愛聽古琴，那不是音樂，是聽一個好棒的空間感，好厲害的感覺。延伸至茶與樂的聯結，欣賞國畫的觀看方式等等皆有影響。因此我認為國樂有太大可能性，因為他的私密、小眾，具有很大的想像空間。而在這麼多文化交互的碰撞下，下一步急需能彰顯這種特質的作曲家，才是交流後重要的事情。因為結構形式影響內容，不能一味追求交響化的西方美感，重點在於我沒有把國樂當成音樂，因為我不懂，所以聆賞的時候我可以隨心所欲想像，而這樣的收獲讓我期待能看出更多有趣的火花產生。